

ΘΘΘΝΗΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 29 ΙΟΥΝΙΟΣ 1987

ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 250

KANNEΣ '87

Νταϊήβιντ Λύντς

Έλληνικός κινηματογράφος

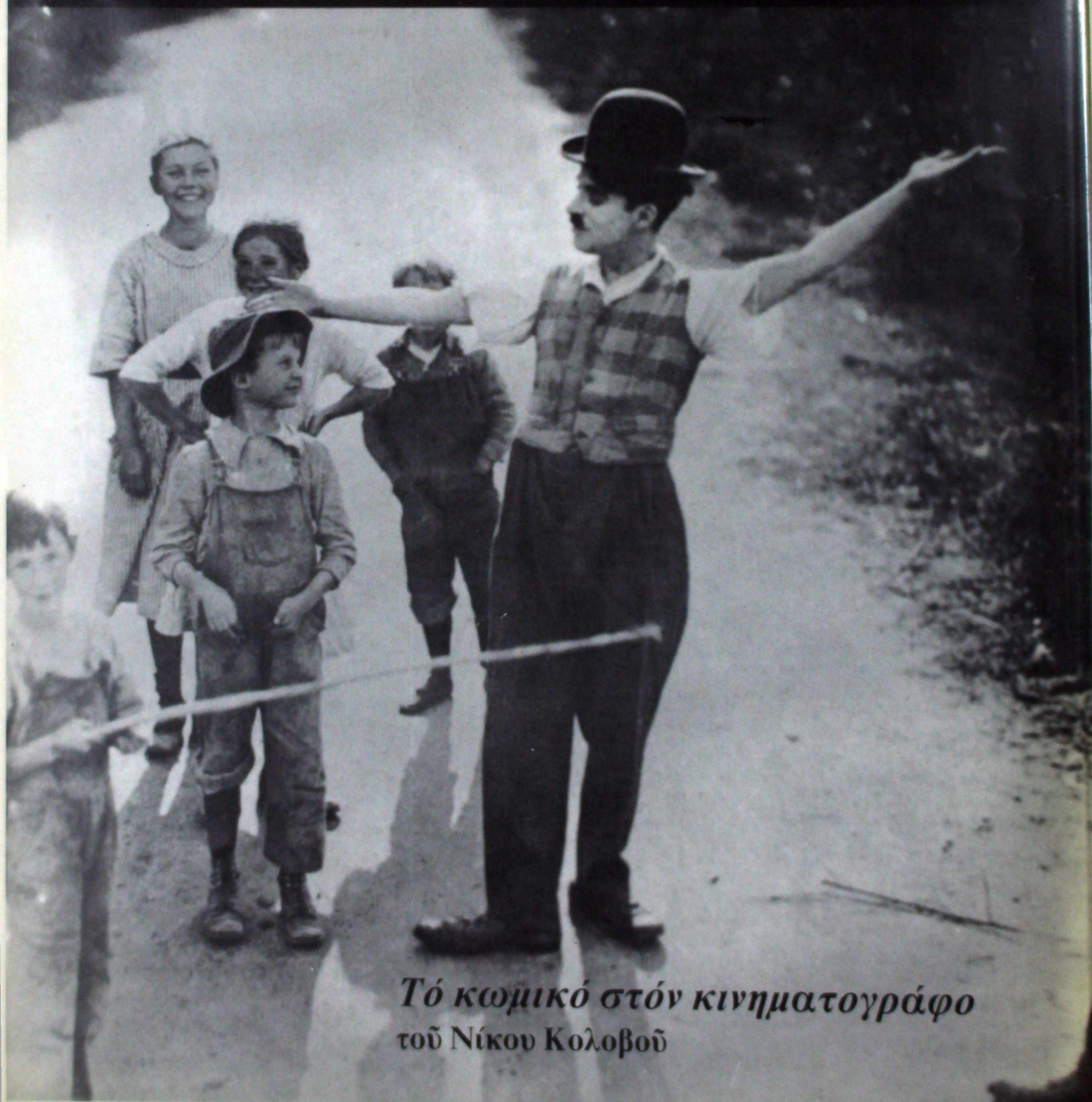


ΘΘΘΝΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ ΕΚΤΟΣ ΣΕΙΡΑΣ

ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 250



*Τό κωμικό στόν κινηματογράφο
τοῦ Νίκου Κολοβοῦ*

Στό εξώφυλλο: Ό Μ. Μαστρογιάντι
στό Μαύρα Μάτια.
Στό όπισθοφύλλο: Ό Ντέννις
Χόπερ στό Μπλέ βελούδο.

ΠΙ-000000004635

ΟΘΟΝΗ: ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ

Νότης Φόρσοσ

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ

Άλέξανδρος Μουμτζής

ΣΥΝΤΑΞΗ

Γιάννης Δεληολάνης

Περικλής Δεληολάνης

Άλέξης Δερμεντζόγλου

Ίορδάνης Καμπάς

Βασίλης Κεχαγιάς

Νίκος Κολοβός

Θωμάς Λιναράς

Ίωάννης Μιχαλόπουλος

Χρήστος Μήτσης

Θωμάς Νέος

Νότης Φόρσοσ

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Παντελής Καρακάσης

Θάνη Καρατσώλη

Άντώνης Κιούκας

Α. Μέανδρος

Νίνος Φενέκ Μικελίδης

Άχιλλέας Ψαλτόπουλος

ΕΚΔΟΤΗΣ

Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου Όθόνη

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ

Άγγελος Βεζυρόπουλος

Τ.Θ. 10 868

541 10 Θεσσαλονίκη

Τηλ. 215 828

Ετήσια συνδρομή (πέντε τεύχλη)

Δραχμές: 900

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ

TYPE Shop 3&12

Π. Μελά 27, τηλ. 238 132

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΣΗ

Θωμάς Χρήστου

Κ. Μελενίκου 30,

τηλ. 211 416

ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ

Μαρία Τσιουτάνη

Βασ. Ήρακλείου 24,

τηλ. 284 987

ΔΙΑΝΟΜΗ

Άθήνα: Σ. Πομώνης

Ζαλόγγου 1, τηλ. 32 20 889

Θεσ/νίκη: Κέντρο Διάθεσης

Βιβλίου

Λασσάνη 9, τηλ. 237 463

ΕΙΔΗΣΕΙΣ - ΣΧΟΛΙΑ

σελ. 2

Γκλάστνοστ καί περεστρόικα, του Παντελή Καρακάση	2
Ή παλινόστηση του "Όνόματος του ρόδου" του Θ.Α.	4
Σαράντα χρόνια άλβανικού κινηματογράφου, του Νίκου Κολοβού	6
Συνομιλία με τον Πήτερ Γκρήγαουαίη, του Θ.Α.	7
Ή καινούρια Κάμερα, του Άλέξανδρου Μουμτζή	9
ΜΝΗΜΗ, του Ι.Μ.	10
ΕΙΠΑΝ	11
ΕΙΔΗΣΕΙΣ - ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΕΡΧΟΝΤΑΙ, έπιμέλεια Θ.Ν.	12

ΚΑΝΝΕΣ '87

σελ. 14

Ό δαιμόνιος Δανός, ό ουράνιος Βέντερς καί μερικοί άλλοι, του Περικλή Δεληολάνη	14
Κρίσιμη καμπή; του Νότη Φόρσοσ	22
Καλημέρα, Μελιές, του Νίνου Φενέκ Μικελίδη	27

ΜΠΑΕ ΒΕΛΟΥΔΟ

σελ. 32

Ό άβρós άποχαιρετισμός του πυροσβέστη, του Άχιλλέα Ψαλτόπουλου	32
Baby wants to fuck, του Γιάννη Δεληολάνη	37
Συνέντευξη με τον Νταϊηβιντ Λύντς	40

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

σελ. 43

Συνέντευξη με τον Άνδρέα Πάντζη	43
Συνέντευξη με τον Δημόϊ Άβδελιώδη	47

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

σελ. 49

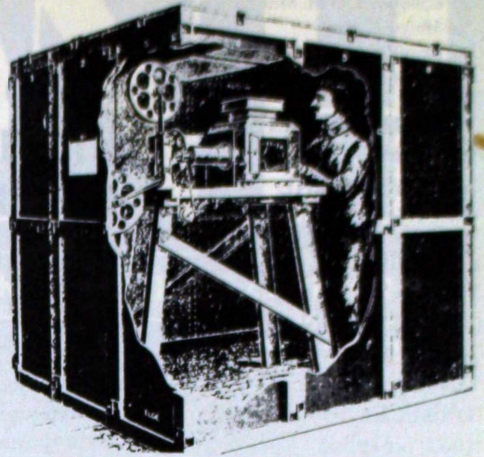
Ό Τζώννυ πήρε τ' όπλο του, του Θωμά Λιναρά	49
Τό χρώμα του χρήματος, του Βασίλη Κεχαγιά	52
Ντεντέκτιβ, του Ίορδάνη Καμπά	54
Ένα ζήτα καί δύο μηδενικά, του Α. Μέανδρου	56
Ή άκτή του κουγουπιού, των Θωμά Λιναρά καί Νότη Φόρσοσ	58
Γιά τούς έρωτές μας, του Ίωάννη Μιχαλόπουλου	61
Ή χρονιά του δράκου, του Νίκου Κολοβού	62
Τό ότο - στόπ του τρόμου, του Άχιλλέα Ψαλτόπουλου	64
Μιά Κυριακή στην έξοχή, του Νίκου Κολοβού	66

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

σελ. 68

Ή Πέγκυ - Σού παντρεύτηκε, Έπίσημη ιστορία, Ό νόμος του Μέρφου, Τά παιδιά ενός κατώτερου θεού, 52 τολμηρές στάσεις, Έπόμενη μέρα, Πλατούν, Λινκ, Ό τρόμος, Τό χρυσό παιδί, Όσο υπάρχουν άνθρωποι, Παράθυρο στην κρεβατοκάμαρα, Δωμάτιο με θέα, Ό άνθρωποκυνηγός, Ό στρατιώτης.

Ειδήσεις - Σχόλια



37ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

Γκλάσννοστ και περεστρόικα

Ο διευθυντής του Φεστιβάλ Βερολίνου Μόρις ντέ Χάντελ έλαμψε στην τηλεόραση, τόν τύπο και στή σκηνή του "Τσό-Παλάστ" όπου και οι προβολές των ταινιών, την ημέρα της έναρξης της χιονισμένης, κρύας αλλά και αγαπημένης Μπερλινάλε, ενώ δήλωνε: "Φέτος πετύχαμε να γεφυρώσουμε δύση και ανατολή. Κυρίες και κύριοι, ό αμερικάνικος και ό σοβιετικός κινηματογράφος φιλοξενούμενοι στό Βερολίνο, voila et merci..."

Από τό δυτικό μέτωπο πάντως ούδέν νεώτερον. Τό άντιπολεμικό Πλατούν του Όλιβερ Στόουν άποδοκιμάστηκε, τό Καληνύχτα μητέρα του Τόμ Μούρ ήταν βαρετό, οι Άληθινές ιστορίες του Ντέιβιντ Μπέρνι άμφισβητούμενες, ενώ ή Ράντα Χάινες με τά Παιδιά ενός κατώτερου Θεού προκάλεσε λυγμούς και δάκρυα, τίποτα όμως περισσότερο. Έκτός συναγωνισμού, ό δυνατός Μάρτιν Σκορσέζε με τό Χρώμα του χρήματος είναι άλλη ιστορία, δίχως τη σφραγίδα του "made in Hollywood".

Αυτό που φώτισε τή γέφυρα σάν φάρος ήταν ή παρουσία της Σοβιετικής Ένωσης. Τά μηνύματα για άνανέωση και διαφάνεια της νέας πολιτικής του Γκορμπατσώφ έλαμψαν στό Βερολίνο. Η "περεστρόικα" φανέρωσε ό,τι για πολλά χρόνια παρέμενε στό σκοτάδι κάποιας άποθήκης της Γκόσκινο: Η Άκαρδη θλίψη του Άλεξάντερ Σοκούροβ, τό Θέμα του Κλέμπ Παμφίλοφ, ό Άποχαιρετισμός στά Ματίωρα του Έλεμ Κλίμοφ είχαν την πρεμιέρα τους μετά πενταετία στην μαύρη λίστα. Άλλά και τό Φρούριο Σουράμι του Σεργκέι Παρατζάνοφ ή τό ντοκυμανταίρ Τσέρνομπιλ, "δύσκολες" ταινίες, προβλήθηκαν με έπίσημη άδεια.

Αυτή ή έκπληξη λοιπόν απέδειξε πώς ή ιστορική πρόταση του Λένιν "ή τέχνη του κινηματογράφου είναι ή σπουδαιότερη από όλες τις άλλες" είναι άληθινό γεγονός σήμερα και όχι μία τυπική επιγραφή στα σοβιετικά κινηματογραφικά στούντιο και στις επαρχιακές κινηματογραφικές λέσχες. Οι σημερινοί ύπεύθυνοι, γέννημα του 5ου

συνεδρίου των Σοβιετικών σκηνοθετών, άνταποκρινόμενοι στό λενινιστικό πνεύμα κατήργησαν κάθε άπαγόρευση και λογοκρισία. Η εποχή από τό 1935 και δώθε, κατά την όποία ή πολιτεία δέν συγχωρούσε πειραματισμούς και χαρακτηριζε συχνά σκηνοθέτες και έργα ως προϊόντα άσπικης σκέψης, αλλά και άπειλούσε με ισόβια κάθειρξη ή και μ' αυτή άκόμη την ποινή του θανάτου (Ο λιποτάκτης του Πουντόβκιν) τελείωσε. Άκριβώς όμως οι σκηνοθέτες αυτοί, που ύπηρξαν θύματα του πουριτανισμού και της έχθρότητας ως τις άρχές του '80, έγιναν οι πιο γνωστοί σήμερα, από τόν Ταρκόφσκι και τόν Παρατζάνοφ ως τόν Ίοσελιάνι και τόν Σεγκελάια.

Ο Κλέμπ Παμφίλοφ, γνωστός από τις ταινίες του Άρχη και Ζητώ τό λόγο, γύρισε τό Θέμα τό 1979. Ήταν ό νικητής του Φεστιβάλ (χρυσή άρκτος της κριτικής επιτροπής). Οι τρατοί και "πονηροί" διάλογοι με την αυτοειρωνία τους και οι θαυμάσια δοσμένες σχέσεις και άντιθέσεις των προσώπων άποτε-



Τό θέμα

λοῦν τό σκελετό τῆς ταινίας. Ἐντυπωσιακή εἶναι ἡ κριτική πού ἀσκοῦν οἱ ἥρωες σέ κάθε τι "ἐπίσημο": τήν πολιτοφυλακή, τούς ἀκαδημαϊκούς, τούς γραφειοκράτες, τά ὑπουργεῖα. Λές καί ἡ κριτική ἦταν τό πιό φυσικό πράγμα τοῦ κόσμου στή Σοβιετική Ἐνωση ἐν ἔτει 1979. Οἱ σκηνές στό χιονισμένο χωριό, οἱ ζωηρές συζητήσεις θυμίζουσαν Ντέ Σίκα, ἐνῶ οἱ διαδοχικές μικρές ἱστορίες εἶναι σάν νά βγῆκαν ἀπό τό μουσεῖο τοῦ Λιούμπιτς. Στήν ἀρχή ἀκοῦμε ἕνα ποίημα γιά τήν ὁμορφιά τῆς Ρωσίας μέ μουσική Σοῦμπερτ, ἐνῶ ὁ πρωταγωνιστής συγγραφέας Κίμ Ἐσένιν δηλώνει τήν ἀποστροφή του γιά τήν τζάζ. Ὁ Ἐσένιν, ἀφοῦ ἀποποιηθεῖ τή δόξα του καί παραδεχθεῖ τόν ψευτοδιανοουμεισμό του, τυχαῖα θά γίνει μάρτυρας τῆς τραγωδίας ἀληθι-

νῶν διανοοῦμενων. Ἡ Σάσα προσπαθεῖ νά συκρατηθεῖ τόν φίλο της ποιητή νά μὴ μεταναστεύσει στό Ἰσραήλ. Αὐτός φεύγει: "καλύτερα νά πεθάνω ἀπό νοσταλγία, παρά νά ζῶ μέ μίσος ἐδῶ", εἶναι ἡ ἀπάντησή του.

Ὁ Ἀποχαιρετισμός ἀπό τά Ματίωρα, ἕνα πατριωτικό ἔπος γιά τή ρώσικη γῆ, ἐκλείσει τό Φεστιβάλ. Τήν ταινία ἀρχισε τό 1979 ἡ Λαρίσα Σέπικτο, σύζυγος τοῦ Κλίμοφ καί τήν τέλειωσε ὁ ἴδιος τό '83. Στή διάρκεια τῶν γυρισμάτων ἡ Σέπικτο βρῆκε τραγικό θάνατο σέ αὐτοκινητιστικό δυστύχημα. Ἐνα χρόνο πρίν, εἶχε κερδίσει τή χρυσή ἀρκτοτό στο Βερολίνο γιά τήν ταινία τῆς Ἡ προαγωγή. Δίπλα στόν Ταρκόφσκι καί τόν Κλίμοφ ἀποτελοῦσε ὁ,τι σημαντικότερο ὑπῆρχε στή Μόσφιλη.

Φωτεινές γραμμές πέφτουν στήν



Ἀποχαιρετισμός ἀπό τά Ματίωρα

δθόνη καί γρήγορα φανερώουν ὡς ἀντανάκλαση φωτός τήν ἡρεμή ἐπιφάνεια μιᾶς λίμνης. Μιά βάρκα μέ κάποιους κουκουλωμένους σέ νάυλον σακοῦλες, σάν φαντάσματα, πλησιάζει τό νησί, πού πρόκειται νά βυθιστεῖ, ἀφοῦ κατασκευαστεῖ τό φράγμα γιά τό ὑδροηλεκτρικό ἔργοστάσιο. Τό χωριό Ματίωρα εἶναι ἕνα ἀπό τά θύματα. Ἡ ταινία περιγράφει τήν καταστροφή τοῦ εἰδυλλιακοῦ τόπου. Ἡ πρώτη σύγκρουση ξεσπάει, ὅταν οἱ κουκουλωμένοι ἐπισκέπτες καταστρέφουν τό νεκροταφεῖο, δεσμό τῶν κατοίκων μέ τό παρελθόν τους. Οἱ χωρικοί στέκουν μέ ὀργή ἀπέναντι στόν υπεύθυνο κρατικό ἀντιπρόσωπο, σύμβολο τῆς προόδου, ὁ ὁποῖος κυνικά τούς δηλώνει: "ὁ ἄνθρωπος ἔχει τά μάτια μπρός κι ὄχι πίσω του".

Μιά τηλεόραση δείχνει εἰκόνες τῆς γῆς ἀπό τό διάστημα. Κατά πόσον ὅμως ἡ ὁμορφιά της γιά τήν ὁποία ὁ κοσμοναύτης μιλά θά διασωθεῖ ἀπό τή μοντέρνα τεχνική; Ἡ σειρά τῶν πολυκατοικιῶν - μπετόν πού ἀναμένουν τούς χωρικούς χάνεται. Τά ἄνετα ξύλινα σπίτια, τά ζεστά δωμάτια μέ τίς εἰκόνες τῶν προγόνων, τό σαμοβάρι καί τό μέλι, οἱ ἀνέμελες, γερές γυναῖκες πού περνοῦν τά μεσημέρια τους στά κατώφλια καί τραγουδοῦν λαϊκά τραγούδια σέ λίγο θά εἶναι μιᾶ πικρή νοσταλγία. Αὐτές οἱ γριές, ὁ φτωχός πεισματάρης γέρος, ἀντίγραφο τῶν Ἁγίων πού κάποτε ὁδοιποροῦσαν σέ ὅλη τή Ρωσία, κι ἕνα μουγγό ἀγόρι παραμένουν στό νησί. Χάνονται μαζί μέ τό νεκροταφεῖο, τό αἰωνόβιο πλατάνι, τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας στόν κορμό του, μέ τά Ματίωρα κάτω ἀπό τό νερό.

Ἀπό τό ἀριστούργημα αὐτό παραμένει ἕνας δισταγμός. Ὁ κίνδυνος ἀπό τή συναισθηματική υπερφόρτιση ἐνός μυθικοῦ παρελθόντος καί ἡ ἐπάνοδος τῆς μυστήριας "ρώσικης ψυχῆς", πού καμμία ἐπανάσταση δέν ἐξάλειψε ἀπό τίς καρδιές τῶν Ρώσων.

Ὁ Ἀντρέι Ταρκόφσκι θεωροῦσε ἐδῶ καί χρόνια τόν, τριανταεξάχρονο σήμερα, Ἀλεξάντρ Σοκούροφ ἀνερχόμενο ταλέντο καί μαθητή του. Ὁ Σοκούροφ, μαζί μέ τούς Ἀλεξέι Γκέρμαν, Κωνσταντίν Λοπουσάνσκου, Σεργκέι Σολοβιόφ καί Ἀμπρασίτοφ, εἶναι ἡ ἐλλειδοφόρα νέα γενιά τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου.

Ὁ Σοκούροφ μέ τήν Ἀκαρδη θλίψη, τό ἔκτο ἔργο του στό στούντιο τοῦ

Λένινγκραντ, γίνεται για πρώτη φορά διεθνώς γνωστός. "Ως σήμερα ήταν στη λίστα των απαγορευμένων.

Ο Σοκούροφ αναζητεί νέους δρόμους δραματουργίας και αισθητικής. Η φαντασία του όργιάζει καθώς ανασκευάζει το θεατρικό έργο *Τό σπίι τής άγωνίας* του Μπέρναρ Σω, κατασκευάζοντας ένα έργο που δέν έχει καμιά σχέση με τόν "σοσιαλιστικό ρεαλισμό". Τό ποιητικό μοντάζ, τό μωσαϊκό τών αίνιγματικών εικόνων ξαφνιάζουν τόν θεατή, πού δυσκολεύεται νά δεχτεί αλλά και δέν άπαρνιέται τή δυνατή γοητεία τους. Οί ήρωες, μιά ομάδα γκροτέσκων μορφών ενός θεατρικού θιάσου, επιδίδονται στην άπομονωμένη τους βίλα σέ όργια έρωτικά. Άδιαφορούν για τήν εξέλιξη του πολέμου και δέν ένοχλοούνται καθόλου άπ' αυτόν. Τό μυστήριό τους διακόπτεται άπό εικόνες έπικαίρων του πρώτου παγκοσμίου πολέμου. Τάνκς, όλμοι, έπιθέσεις στρατιωτών, καπνοί, νεκροί. Καί κάθε τόσο ένα Ζέπελιν πετά άργά πάνω άπό τήν πόλη, νέγροι χορεύουν,



Άκαρόη θλίψη

Ίνδοί λούζονται στον Γάγγη, ένα καράβι φτάνει στην Άνταρκτική. Έπανελημμένα έμφανίζεται ο ίδιος ο Μπέρναρ Σω στη βίλα του που μοιάζει με αυτήν τών κολασμένων, και μιλά σ' άγγλικά και στα γερμανικά για τό έργο του. Κάποτε, μιά όβιδα ανατινάζει τή

βίλα και τούς μακάριους τεμπέληδες ήθοποιούς.

Η ταινία του Σοκούροφ πρέπει νά θεωρηθεί ένα πείραμα πού, παρόλες τίς χαιοτικές σκηνές του, γοητεύει όσο κι ένα βιβλίο πού τό ρουφάς σέ μιά νύχτα.

Παντελής ΚΑΡΑΚΑΣΗΣ

Η παλινόστηση του "Ονόματος του ρόδου"

— Φυσικά ένα χειρόγραφο...
— Όταν διάβασα τό "Όνομα του ρόδου", τό βιβλίο ήταν άκόμη ένα πράγμα "παρθένο". Ύστερα άπό πολύ καιρό αυτό τό μυθιστόρημα έγινε ένας θρίαμβος, ένα λογοτεχνικό άριστούργημα. Ήδη με τόν *Πόλεμο τής φωτιάς* είχα συναντηθεί με τό πρόβλημα τής μεταφοράς, όμως εκεί έπρόκειτο για ένα μυθιστόρημα τής λαϊκής λογοτεχνίας, με τό όποιο μπόρεσα νά κινηθώ με μεγαλύτερη έλευθερία. Άντίθετα, τό "Όνομα του ρόδου" μου έθετε ένα πρόβλημα πού τώρα πιά δέν με κάνει νά άγωνιζώ, όμως τόν πρώτο καιρό με είχε άνησυχήσει: τό γεγονός τής σύγκρουσης με τήν πεποίθησή μου ότι ένα άριστούργημα - σ' όποιονδήποτε τομέα τής τέχνης - δεν πρέπει να δεχτεί άλλαγές, ούτε νά μετασχηματιστεί. Έλεγα στον έαυτό μου: "Ποιός μπορεί νά είναι τόσο τρελός ώστε νά κάνει μιά μουσική κωμωδία, ξεκινώντας άπ' τήν ένάτη του Μπετόβεν;". Τό σκεπτόμουν γιατί ήταν άκριβώς τό αντίθετο άπ' αυτό πού έκανα εκείνη τή στιγμή. Πιστεύω όμως ότι είχα τό προνόμιο νά λατρεύω αυτό τό βιβλίο σέ μιά στιγμή κατά τήν όποία,

έκτός άπό τήν Ίταλία, στις άλλες χώρες δέν ήταν άκόμη γνωστό. Πιστεύω πως έτσι τό αντιμετώπισα με μιά κάποια άθωότητα και φρεσκάδα. Μιλώντας γι' αυτό τό πρόβλημα με τόν Έκο, μου είπε πως θάπρεπε νά λέω ότι η ταινία μου είναι βγαλμένη άπό μιά παλινόστηση του "Ονόματος του ρόδου". Βρί-

σκω ότι είναι μιά θαυμάσια ιδέα, γιατί είναι πράγματι άκριβώς έτσι.

— Συναντώντας τίς πρώτες δυσκολίες...

— Σέ χρονολογική σειρά, η πρώτη δυσκολία πού γεννήθηκε ήταν εκείνη του νά πεισθεί ο Ουμπέρτο Έκο ότι ήμουν ο κατάλληλος σκηνοθέτης για νά κάνω τήν ταινία. Έκείνη τή στιγμή ήμουν



Ο Ζάν - Ζάκ Άννιό

ένας νεαρός σκηνοθέτης πού δέν τόν γνώριζε καθόλου. Έπιπλέον είχε παραχωρήσει τά δικαιώματα γιά τήν ταινία στήν Ιταλική τηλεόραση. "Έτσι έπρεπε νά διαπραγματευτώ μέ τή ΡΑΙ γιά νά έχω τά δικαιώματα καί νά πείσω τόν Έκο ότι ήμουν κατάλληλος γιά νά μεταφέρω στήν όθόνή τό βιβλίό του. Αυτό μου κόστισε έξι μήνες καί πολλά ταξίδια στήν Ιταλία. Έραρχικά όμως ή άληθινή δυσκολία ήταν νά βρεθούν τά 32 δισεκατομμύρια (Ιταλικές λίρες) γιά νά γίνει ένα φίλμ, μεταφορά ενός επιτυχημένου μυθιστορήματος, πράγμα πού δέν σημαίνει αυτόματα ότι θά πρόκειται καί γιά μία επιτυχημένη ταινία. Ό κόσμος συχνά δέν τό σκέφτεται, όμως τό νά γίνει μία ταινία σημαίνει νά βρείς τά χρήματα γιά νά τήν κάνεις. Αυτό σήμαινε άλλα δύο χρόνια ταξίδια ανάμεσα σέ Γαλλία, Γερμανία, Ιταλία καί ΗΠΑ. Έν τώ μεταξύ, ύπήρξαν προβλήματα μεταφοράς μέ 14 (!) σενάρια, γραμμένα από τέσσερις διαφορετικούς σεναριογράφους, στά πρόθυρα νευρικής κρίσης. Στή διάρκεια τών γυρισμάτων γεννήθηκαν επίσης καινούριες δυσκολίες μέ τή γερμανική παραγωγή, τό Γάλλο σκηνοθέτη, τούς Ιταλούς τεχνικούς καί τούς Άγγλους ήθοποιούς. Κουρασθήκαμε πολύ, προσπαθήσαμε νά διορθώσουμε τίς διαφορετικές όπτικές γωνίες, όμως τελικά συννενοθήκαμε θαυμάσια, άν καί μιλούσαμε μία περίεργη γλώσσα, πού έμοιαζε πολύ μ' εκείνη τού Σαλβατόρε στό βιβλίό. Ό Σαλβατόρε είναι μία φιγούρα πού έζησε μία παράξενη ζωή περνώντας από τή Γαλλία, τήν Ισπανία καί τήν Ιταλία καί συχνάζοντας σέ διαφορετικές αίρετικές ομάδες. Καί ή δικιά μου ομάδα πάνω στό σέτ άποτελούνταν από άτομα όπως ό Σαλβατόρε. Στο σενεργείο υπάρχει μία φιγούρα πού μ' άρέσει πολύ. Όνομάζεται Άντριάνο καί είναι ό ειδικός τών έφές: όταν μου μιλά, μου λέει μία λέξη στά γαλλικά, μία στα γερμανικά, μία στα άγγλικά καί μία στα Ιταλικά. "Όμως τό μαγικό είναι ότι όλοι καταλαβαινόμαστε καί δέν ύπήρξαν προβλήματα έπικοινωνίας.

— *Μιλώντας γιά τά προβλήματα στό σέτ...*

— Τό άληθινό πρόβλημα τών γυρισμάτων συνίσταται στό γεγονός ότι τίθεται συνεχώς τό πρόβλημα τής επιθυμίας τού ν' αλλάξεις ιδέα: υπάρχουν παραγωγοί πού θέλουν νά σέ σπρώξουν νά

γυρίσεις μέ τρόπο λιγότερο άκριβό καί πύο γρήγορα, ήθοποιοί πού δέν θέλουν νά γυρίσουν όταν έχει κρύο, γιατί δέν μπορούν ή όταν έχει λάσπη, γιατί λερώνονται τά πόδια τους. Έκτός άπ' αυτό υπάρχει μία μεγάλη άκατανοησία γιά κάποια ούσιαστικά στοιχεία τής Ιστορίας άπ' τή στιγμή πού δέν γυρίζουμε σεβόμενοι τή σειρά τής άφήγησης καί συνεπώς πρέπει νά θυμόμαστε άκριβώς τίς σκηνές πού έχουν γυριστεί ή νά φανταστούμε τίς σκηνές πού πρέπει νά γυριστούν. "Όλα αυτά είναι πολύ δύσκολα γιατί άπαιτούν μεγάλη αυτοσυγκέντρωση καί τήν Ικανότητα νά μήν έμπρεάξεται από τά γεγονότα τής ήμέρας. Τό πρόβλημα είναι: πώς νά άποδώσεις τό πνεύμα μίας σκηνής πού έχει ήδη γραφεί; Αυτό είναι τό πραγματικά δύσκολο πράγμα. Πώς νά μήν λοξοδρομήσεις σέ σχέση μέ τίς προθέσεις καί τίς συγκινήσεις τή στιγμή πού γράφεται τό σενάριο. Γιατί πιστεύω ότι ή γραφή τού σεναρίου είναι ή άποφασιστική στιγμή στήν πορεία τής δημιουργίας ενός φίλμ. Τά γυρίσματα είναι άπλώς μία φάση καταγραφής. Έχω τή γνώμη ότι είναι λάθος νά θέλεις νά έμπνευστείς από τίς καταστάσεις τής στιγμής. Αυτό πού χρειάζεται είναι νά μήν αλλάξεις ιδέα, νά είσαι πεισματάρης σάν μουλάρι, νά παραμένεις στίς ήδη σχεδιασμένες γραμμές καί νά μήν ξεχνάς τίς προθέσεις καί τά σχέδια κατά τή διάρκεια τής γραφής τού σεναρίου.

— *Έκεί όπου ή διήγηση άρχίζει νά παίρνει μορφή...*



— "Όταν λέγεται "διήγηση μίας Ιστορίας μέ εικόνες", νομίζω ότι χρησιμοποιείται μία φράση όχι άκριβής. Πιστεύω ότι τό σινεμά έχει νά κάνει μέ καταστάσεις καί ότι ή διήγηση δέν είναι τίποτα άλλο από τήν άλυσιδα αυτών τών καταστάσεων. Η δουλειά μου συνίσταται στό νά ξερω άκριβώς ποιά είναι ή κατάσταση πού πρέπει νά κατασκευάσω καί σέ ποιά συγκεκριμένη χρονική στιγμή τήν παίρνω: δηλαδή σέ ποιά στιγμή τήν άρχίζω καί τήν τελειώνω καί ένάντια σέ τί άποφασίζω νά τήν τοποθετήσω. Η κινηματογραφική διήγηση συνεπάγεται πολλές φάσεις. Για μένα, όπως έχω ήδη πεί, είναι τό σενάριο ή πύο σημαντική, γιατί άπ' αυτήν έξαρτάται ή κοσμοθεωρία τού φίλμ, δηλαδή ή σημασία αυτού πού θέλεις νά διηγηθείς καί ό τρόπος μέ τόν όποιο τό κάνεις. Στή διάρκεια τών γυρισμάτων είναι σ' αυτή τήν αντίληψη πού πρέπει νά κρατηθείς όσο γίνεται πύο πιστός. Γνωρίζοντας όμως ότι ή τελειότητα είναι κάτι τό άπρόσιτο. Υπάρχει μία γαλλική παροιμία πού λέει "τό καλύτερο είναι έχθρός τού καλού" καί πιστεύω ότι είναι σωστό, γιατί σέ κάποια στιγμή πρέπει νά ξέρεις νά σταματάς. "Όταν θέλεις νά πās πύο πέρα κινδυνεύεις νά τούς κουράσεις όλους: ήθοποιούς, τεχνικούς καί συνεργάτες. Πρέπει νά ξέρεις νά σταματάς γύρω στό 80%. Έτσι κάθε σκηνή δέν είναι ποτέ έτοιμη γιά νά γυριστεί, ενώ ταυτόχρονα ξέρεις ότι υπάρχει μία καθορισμένη στιγμή πού πρέπει νά συλλάβεις. "Όταν οί ήθοποιοί είναι έτοιμοι, τό φώς στή θέση του, έχουμε

ήδη κάνει τις πρόβες και ήδη έχω βυθιστεί στη λάσπη για να δείξω πως πρέπει να γίνει, λείπει πάντα κάτι, υπάρχει ή ανάγκη να αγγίξεις ξανά τα πράγματα. Λίγο πριν από το γύρισμα. Όμως εάν περιμένεις ακόμα, ή αυτοσυγκέντρωση αποχωρεί και εάν θέλεις να ξαναδείς και να διορθώσεις όλες τις λεπτομέρειες, ξαφνικά είναι ή ουσία που σου ξεφεύγει. Τότε δεν μένει τίποτα άλλο από το να γυρίσεις μιά στιγμή προτού συμβούν όλα αυτά.

— Έκεί όπου συνανπέσαι με τό Μεσαίωνα...

— Η διαφορά ανάμεσα στο Όνομα του ρόλου και σε οποιοδήποτε άλλο

φίλμ για τό Μεσαίωνα είναι ότι εμείς επενδύσαμε τεράστια ποσά στην ανακατασκευή βάζων, κουταλιών, βιβλίων, πιάτων και μιά διτέλειωτη σειρά άλλων αντικειμένων, εκτός φυσικά από την σκηνογραφία. Δουλέψαμε κάτω από τις οδηγίες μιάς ομάδας ιστορικών, συντονισμένης από τον Ζάκ λέ Γκόφ. Είναι αυτός ή μεσαιωνική συνείδηση της ταινίας, είναι αυτός που ασχολείται με την ιστορική επαλήθευση και ορθότητα της κάθε λεπτομέρειας. Από την άλλη μεριά, δεν άπαίω να είναι όλα ακριβή, όμως θελήσαμε να πλησιάσουμε όσο γίνεται πιο πολύ την εποχή, φυσικά μ' άλλους τούς περιορισμούς που βάζουν οι γνώσεις μας. Πιστεύω ότι έχω στην

προσωπική μου βιβλιοθήκη όλα τα βιβλία που μπορεί να συναντήσει κανείς στην Εύρώπη και στην Αμερική για τό Μεσαίωνα. Πρόκειται για ένα εκπληκτικό ιστορικό άρχείο και κάναμε τα πάντα ακολουθώντας επακριβώς τις ενδείξεις. Όμως για πολλά πράγματα δεν υπήρχαν μαρτυρίες. Αυτά αναγκαστήκαμε να τα φανταστούμε και να τα εφευρούμε. Έπειτα για μένα ό Μεσαίωνας είναι μιά παλιά ιστορία. Τό πρώτο μου "έργο", όταν ήμουν οκτώ χρόνων με μιά φωτογραφική μηχανή, είχε να κάνει με τις ρωμανικές εκκλησίες. Εκείνο τόν καιρό ήταν τό πάθος μου.

(Πρώτη δημοσίευση: Cinema e cinema, n° 45, 1986 μετάφραση: Θ.Λ.)

Σαραντα χρόνια αλβανικού κινηματογράφου

Ο αλβανικός κινηματογράφος γιόρτασε φέτος (13 - 18 Απριλίου) τα σαράντα χρόνια του. Ταυτόχρονα οργανώθηκε τό 7ο Φεστιβάλ του.

Ευγενική πρόσκληση του δραστήριου και διορατικού διευθυντή των Στουίντιο "Νέα Αλβανία" Βίκτορ Γκίκα μάς έφερε στά Τίρανα.

Η κινηματογραφική αυτή επίσκεψη δεν μάς επιφύλαξε έκληξεις. Έπέτρεψε όμως να γνωρίσουμε τρόπους συλλογικής δουλειάς κι άτομικης αφιέρωσης (κατά κυριολεξία) στον κινηματογράφο.

Στήν αίθουσα του λαμπρού Έθνικού Ιστορικού Μουσείου ξιναν την πρώτη ήμέρα απολογισμοί και προβλέψεις. Ο Κριστάκ Ντάμο, πρώτος Αλβανός σκηνοθέτης (της ταινίας μεγάλου μήκους Τάνα) και καλλιτεχνικός διευθυντής των Στουίντιο "Νέα Αλβανία", υποστήριξε με ήρεμη σοφία ότι ό αλβανικός κινηματογράφος οφείλει να αντικαθρεφτίζει την κοινωνική αλήθεια και τά προβλήματα του λαού. Οι ταινίες του να έχουν λαϊκό περιεχόμενο και αντίστοιχη φόρμα. Έδωσε τό στίγμα ενός λαϊκού - έθνικού κινηματογράφου. Έπισήμανε τόν ανταγωνιστικό κίνδυνο της τηλεόρασης και υπέδειξε ως διέξοδο την άνοδο της ποιότητας των ταινιών.

Ο Άμπντουραχίμ Μυφτίου αποκάλυψε κάτι ενδιαφέρον για τόν ξένο επισκέπτη. Οι Αλβανοί σκηνοθέτες, είπε, εκτός απ' τις ταινίες μυθολογίας, γυρίζουν και ντοκυμανταίρ. Κι αυτό για

να μήν χάνουν την επαφή με την "πραγματικότητα". Οφείλουν όμως να διευρύνουν τή θεματική τους. Νά αναφερθούν στά προβλήματα της υπαίθρου και της αγροτικής τάξης. Νά καταπιασθούν σοβαρά με τά προβλήματα της νεολαίας. Όχι κάνοντας ενδιαφέρουσες ιστορίες μόνο, αλλά μεταδίδοντας μηνύματα, προτείνοντας λύσεις. Τό τελευταίο επανέλαβε στην εισήγησή του κι ό κριτικός Χεζαίλ Άμπάρι.

Η κριτικός Αντζελίνα Ξάρα αναφέρθηκε στην ανάγκη της συνεργασίας συγγραφέων και σκηνοθετών κατά τό παράδειγμα του Βίκτορ Γκίκα και των συγγραφέων Ντριπερό Άγκόλι και Ίσμαήλ Κανταρέ, δύο απ' τούς μεγάλους πεζογράφους και ποιητές της Αλβανίας.

Ο Όλλι Πέπο, σκηνοθέτης, μίλησε για ένα είδος θεάματος, τις τηλεταινίες. Ζήτησε την ενθάρρυνση της καλλιτεχνικής δημιουργίας προς αυτή την κατεύθυνση. Ο συγγραφέας Βάτ Κορέσι αναγνώρισε την οφειλή του αλβανικού κινηματογράφου στη λογοτεχνία. Και πρόσθεσε ότι τό σενάριο είναι ένα νέο λογοτεχνικό είδος πιά. Οι σκηνοθέτες οφείλουν κι οι ίδιοι ν' αποχτούν μιά λογοτεχνική παιδεία.

Ο Άρμπέν Χότζια έκανε μιά λαγαρή και συγκροτημένη ιστορική ανάλυση του αλβανικού κινηματογράφου. Κυρίως της θεματογραφίας του. Πρώτο θέμα ή αντίσταση στον φασισμό κατακτητή. Αυτό που του έδωσε και τόν έθνικό του χαρακτήρα. Δεύτερο θέμα ή

έθνική αναγέννηση. Σχολεία, προσπάθειες που καταβλήθηκαν για ν' άπλωθεί ή παιδεία. Τρίτο θέμα ή ήθικη κι ιδεολογική αντίσταση. Στις ντόπιες αντιδραστικές κι έχθρικές στό σοσιαλισμό δυνάμεις, στις ξένες έπιρροές, στην άγνοια πολιτιστική δεισδυσση.

Η συζήτησή μας με την πρώτη σκηνοθέτρια της Αλβανίας, την Σανφίτζε Κέκο, είχε ενδιαφέρον γιατί προεκάταθη στο γυναικείο πρόβλημα. Η χειραφέτηση της γυναίκας, οικονομική και κοινωνική, άποτελεί βασικό θέμα του αλβανικού κινηματογράφου. Η διαφυγή απ' την κυριαρχία του άντρα κι ή έξοδος στην κοινωνική εργασία είναι μέρος του σύνθετου αυτού προβλήματος.

Η Μαργαρίτα Τζέμπα, απ' τις μεγάλες μορφές του θεάτρου και του κινηματογράφου της Αλβανίας, αφού διαδήλωσε τό πάθος της για τό θέατρο, ένα μέρος απ' την τεχνική του όποιου μετέφερε είναι αλήθεια και σε ρόλους της κινηματογραφικούς όπως είδαμε, άρχισε να μιλά με τη ζεστή φωνή της για τόν Γιάννη Ρίτσο και την Ρίτα Μπούμη - Παπά.

Η Ματίλντα Μακότσι μιλά τά πιο μελωδικά αλβανικά που άκούσαμε. Άρχισε απ' τόν κινηματογράφο και πάρασε και στό θέατρο. Η ίδια διακρίνει τις διαφορές, ιδιαίτερα στό στήσιμο ενός ρόλου. Θαυμάζει την Ειρήνη Παπά. Ένας μεστός ρόλος κι ένας καλός σκηνοθέτης μπορούν να συμβάλουν στην αξιοποίηση του ταλέντου

της.

‘Απ’ τις ταινίες που είδαμε σε αναδρομικές προβολές και στο πλαίσιο του φεστιβάλ, εκείνες που πιστοποιούσαν την αισθητική κι ιδεολογική θέση του αλβανικού κινηματογράφου ήταν δύο: *Οι παπαρούνες στον τοίχο* του Ντιμίτρι ‘Αναγνώστη και *Ο στρατηγός γραμμόφωνο* του Βίκτορ Γκίκα. Δείγματα λαϊκού - εθνικού κινηματογράφου κι οι δύο, ανάλογα (όχι όμοια) μ’ εκείνα του ιταλικού νεορεαλισμού. Θέμα και των δύο η αντίσταση στον φασισμό κατακτητή. ‘Η πρώτη αναφερόταν στη ζωή των παιδιών ενός ορφανοτροφείου - πιθανόν στην Κορυτσά. ‘Η δεύτερη στην πολιτιστική διείσδυση που επιχειρούσε ένας ‘Ιταλός έμπορος μουσικών ειδών στο Μπεράτ. Μετρημένος ρυθμός, γλώσσα χωρίς κεντήματα στην ταινία

του ‘Αναγνώστη. ‘Οπτική ευφορία κι έντονη λυρική διάθεση στην ταινία του Γκίκα. Τό ακκορντεόν και τό κλαρίνο, τό ταγκκό και ό τσάμικος (θά τόν ονομάζαμε έμεις), ό ‘Ιταλός λιμοκοντόρος κι ό λαϊκός οργανοπαίχτης, ή έπαρχία και τό μεγάλο άστικό κέντρο. ‘Αντιθέσεις που πλέκονται και στεριώνουν τη δομή της ταινίας. Και μία σκηνή αλησμόνητη. ‘Η παρηγόρηση του μικρού με τη μουσική - ένα μικρό άριστούργημα.

‘Απ’ τις άλλες ταινίες, *‘Ο άπρόσκλητος* του Κουϊτίμ Τσιάσκου δείχνει ένα σκηνοθέτη (όπως και τό *Πρόσωπο με πρόσωπο* του ίδιου σε συνεργασία με τόν Πίρο Μιλκάνι) που μπορεί νά ξεφύγει άπ’ την γραμμική αφήγηση και νά επιδοθεί σε μία συνδυαστική, πιά σύνθετη αφήγηση. ‘Η άτμόσφαιρα, οι

τρεις άφηγηματικοί άξονες, ή Ραυμόντα Μπούλκου σε πολύ καλή εμφάνιση. ‘Όπως και εκείνη των ήθοποιών που έπαιζαν τούς ρόλους του συγγραφέα, του πρίγκιπα της Σκόδρας και του έξόριστου. ‘Ο Κουϊτίμ Τσιάσκου έχει μία ποιητική κινηματογραφική αντίληψη.

‘Η τελική έντύπωση που σχημάτισαμε είναι ότι ό κινηματογράφος αυτός θά ξεπεράσει σταδιακά τά άναπόφευκτα προβλήματά του. Δέν είναι δυνατόν άπ’ τό μηδέν, με τις δικές σου δυνατόμεις, νά στήσεις μία σύγχρονη κινηματογραφία. ‘Υπάρχει όμως ένας δυναμισμός που ύπόσχεται νομίζουμε πολλά για τό μέλλον.

Νίκος Κολοβός

Συνομιλία με τόν Πήτερ Γκρηναγουαίη

— Μπορούμε νά ποΐμε ότι με τη διεθνή έπιτυχία των Μυστηρίων του κήπου του Κόμπτον Χάουζ (σημ.: ή ταινία προβλήθηκε και στην έλληνική τηλεόραση τό 1986, με τόν άρχικό της τίτλο Τό συμβόλαιο του σχεδιαστή) έγιναν τά πράγματα πιά εύκολα γιά τη δουλειά σας, μέσα στην προοπτική του ανεξάρτητου κινηματογράφου στη Μεγάλη Βρετανία;

— Δέν θά τό έλεγα. Αυτό που έσείς ονομάζετε διεθνή έπιτυχία θά μπορούσαμε νά τό όρίσουμε πιά σωστά μέτριο άποτέλεσμα στό κύκλωμα των κινηματογράφων τέχνης. Λαμβάνοντας ύπ’ όψιν τό πολύ χαμηλό κόστος παραγωγής, τό φίλμ δέν πήγε άσχημα, ειδικά στην ‘Ιταλία και στις ΗΠΑ. (Θάπρεπε νά πώ στη Νέα ‘Υόρκη). Τό πρόβλημα είναι ότι στην συνέχεια δλοκλήρωσα τρία σενάρια χωρίς νά βρω τρόπο νά πραγματοποιήσω ούτε ένα. Πολλά χειροκροτήματα, πολλοί έπαινοι, χτυπήματα στις πλάτες, μπράβο, μπράβο!. ‘Όμως κανένας δέν έβγαζε χρήματα άπό την τσέπη γιά τό δεύτερο φίλμ του Πήτερ Γκρηναγουαίη. Τελικά, ένα τέταρτο σενάριο, αυτό του Ζοο, είχε την τύχη νά άρέσει, ποίος ξέρει γιατί άραγε, σ’ έναν ‘Ολλανδό παραγωγό που κατόρθωσε νά έπιτύχει μία μέτρια χρηματοδότηση άπό την τηλεφία της χώρας του. ‘Όπως συνήθως συμβαίνει μ’ αυτό τό έπάγγελμα, τά χρήματα έφταναν γιά ν’ άρχισει



‘Ο Πήτερ Γκρηναγουαίη

κανεΐς. ‘Υστερα, μέσα άπό αϋθόρμητες μυστήριες διασυνδέσεις, φτάνουν άλλοι γενναϊόδωροι, τό “κανάλι 4” του Μπί Μπί Σί, προπωλήσεις στην Εύρώπη, κ.λπ., κ.λπ. Γιά τό Ζοο τελικά βρέθηκε με δ.πλό προϋπολογισμό σε σχέση με τό πρώτο μου φίλμ. Τό γυρίσαμε στό μεγαλύτερο μέρος του στό ζωολογικό κήπο του Ρότερνταμ, έκατό μέτρα άπό τόν καθεδρικό ναό του Ντέλφτ, άθάνατο χάρις στον Βερμέερ.

— ‘Από τό Συμβόλαιο του σχεδιαστή, άρχικός τίτλος των Μυστηρίων, *περνάμε έτσι στη ζωγραφική, σε άναμονή του* ‘Η κοιλιά του άρχιτέκτονα

— ‘Η ζωγραφική στάθηκε πάντα στό κέντρο του κινηματογραφικού μου ενδιαφέροντος και συνεχίζει νά είναι. ‘Απ’ τόν Βερμέερ με γοήτευε τό φώς: προσπάθησα νά φωτίσω τό μεγαλύτερο μέρος των πλάνων μου άπό τά άριστερά, όπως έκανε αυτός στους πίνακές του και νά κινηματογραφώ ένα μέτρο άπό τό έδαφος, πράγμα που δέν ήταν εύκολο, γιατί δουλεύοντας με τά ζώα του κήπου είχαμε προβλήματα με τις άπρόβλεπτες μετακινήσεις τους. ‘Η βασική ιδέα της άρχής ήταν νά ξανασχεδιάσουμε τόν κόσμο με όρους της φωτεινότητας και μου φαίνεται ότι άκρι-



Τό συμβόλαιο του σχεδιαστή

βώς αυτή ήταν και η ιδέα του Βερμέερ. Καί έπειτα μου κινούσαν τήν περιέργεια τά πρόσωπά του, ή αινιγματικότητα τών μορφών του, εκείνες οί χειρονομίες. Άναπαρήγαμε Τήν τέχνη τής ζωγραφικής, έναν πίνακα στόν όποίο ό Βερμέερ είχε ζωγραφίσει τόν έαυτό του τή στιγμή πού ζωγράφιζε. Γιά τήν ακρίβεια αναπαρήγαγα τό άριστερό μέρος του πίνακα. Χωρίς όμως νά ξεχάσω εκείνο τό περίεργο κολάρο μέ τίσ άσπρόμαυρες ρίγες πού ό Βερμέερ φορούσε καί πού χρησίμευσε σάν παραπομπή στήν εικόνα τής ζέβρας, ενός από τά ζώα κεντρικής σπουδαιότητας στήν ταινία: γιατί πρόκειται γιά ένα ζώο πού βάζει σέ κρίση τίσ θεωρίες του Δαρβίνου. Πρόκειται γιά ένα άλογο μαύρο μέ λευκές ρίγες ή γιά ένα άλογο άσπρο μέ μαύρες ρίγες;

— Ό καθεδρικός ναός του Ντέλφτ, ζωγραφισμένος από τόν Βερμέερ, μάς θυμίζει επίσης τόν Προύστ, τόν κίτρινο τοίχο, τό θάνατο του συγγραφέα Μπεργκότι. Ένας Άγγλος μελετητής, ό Πήτερ Κόλλιερ, έγραψε ότι ή “Αναζήτηση” πέρα άπ’ τό νά είναι ένα έργο τέχνης από μόνη της έμπεριέχει έργα τέχνης περασμένων εποχών: ό Προύστ π.χ. περιγράφει ένα ρούχο του Φορτινού πού παραπέμπει σ’ ένα ένδυμα τών Καρπαθίων πού μέ τή σειρά του είναι έμπνευσμένο άπ’ τούς βυζαντινούς. Η γιαγιά του Μαρσέλ στήν “Αναζήτηση” λέει ακριβώς ότι ή τέχνη “διατηρείται” στό έσωτερικό άλλων έργων τέχνης καί γι’ αυτό δωρίζει στόν Μαρσέλ στάμπες πού αναπαράγουν διάσημους πίνακες. Μπορούμε νά πούμε ότι καί ό κινηματογράφος σου έχει τή φιλοδοξία νά συντηρήσει καί νά διατηρήσει τήν τέχνη του παρελθόντος; Η μήπως τήν χρησιμοποιεί μονάχα στό επίπεδο τών άναφορών;

— Πιστεύω ότι τό πρώτο μπορεί νά ειπωθεί γιά τό σινεμά γενικώς καί όχι

μόνο σέ σχέση μέ τή ζωγραφική. Ό Μαλλαρμέ ύποστήριζε ότι ό κόσμος ύπάρχει μονάχα γιά νά μπει μέσα σ’ ένα βιβλίο. Έγώ είμαι σύμφωνος, μόνο πού γιά μένα ό κόσμος ύπάρχει στήν άναμονή τής εισόδου του σ’ ένα φίλμ.

— Σ’ ένα φίλμ; ή στόν κινηματογράφο γενικά; Πώς θά όρίζατε τίσ ταινίες του Γκρηναγουαίη; Σέ ποιό είδος ανήκουν; Είναι έργα μυθοπλασίας, είναι ντοκυμανταίρ, είναι δοκίμια ή τί άλλο;

— Άς τίσ όνομάσουμε μυθοπλαστικά δοκίμια. Όμως εύχαριστιέμαι όταν μιλούν γιά τίσ ταινίες μου μέ τόν όρο μαγικός ρεαλισμός, ίσως γιατί άγαπώ πολύ τή νοτιοαμερικάνικη λογοτεχνία.

— Μαγικός ρεαλισμός; Έχει ειπωθεί συχνά - καί μάς φαίνεται σωστό - ότι στίς ταινίες σας ύπάρχει πάντα ένα είδος τάξης, ένα όργανικό σύστημα πού προσπαθεί νά έξορθολογίσει ή νά άφηγηθεί τό χάος. Έάν αυτή ή τάξη ύπάρχει, έσείς πιστεύετε ότι είναι έμφυτη στήν πραγματικότητα ή επιβάλλεται στό χάος χάρις σέ κάποιες έπεμβάσεις πού ολοκληρώνονται στό χώρο τής γλώσσας;

— Η προσπάθεια νά ξεκαθαρίσεις, νά συστηματικοποιήσεις καί νά κάνεις κατανοητό τό χάος μου φαίνεται βασική στήν Ιστορία τής σκέψης. Η έπιστήμη δέν κάνει τίποτα άλλο από τό νά επεξεργάζεται, ένα μετά τό άλλο, καινούρια παραδείγματα καί μεθόδους γι’ αυτόν τό σκοπό. Στίς ταινίες μου, μέ μετριοπάθεια, προσπαθώ νά κάνω τό ίδιο πράγμα. Άπό δώ πηγάζει ή αγάπη μου γιά τούς γεωγραφικούς χάρτες, τά ιδεογράμματα, τά διφορούμενα, καθώς καί

γιά τά λεξικά, όπου, όπως έλεγε ό Μπόρχες, όλα τά γράμματα καί όλες οί λέξεις κάθονται τέλειες, γαλήνιες καί εύτυχισμένες ή μία μετά τήν άλλη. Όμως είναι ξεκάθαρο ότι αυτές οί έπεμβάσεις πραγματοποιούνται μέ τή γλώσσα σ’ όλες τής τίσ μορφές. Άκόμα καί μέ τίσ λέξεις πού χρησιμοποιούμε αυτήν τή στιγμή.

— Μπορούμε νά μιλήσουμε γιά μία μάχη άνάμεσα στή συμμετρία καί στήν άταξία; Γιά ένα παθιασμένο ένδιαφέρον γιά τή διπλή ιδιαιτερότητα;

— Χωρίς άμφιβολία. Στό Ένα ζήτα καί δύο μήδενικά όλα είναι βασισμένα πάνω στίς συμμετρίες. Υπάρχουν δύο άτομα πού στήν άρχή μάς φαίνεται ότι δέν έχουν καμμία συγγένεια καί σιγά - σιγά, μέ τό πού προχωρά ή ταινία, άποκαλύπτεται ότι είναι άδέρφια καί άκόμα δίδυμοι καί άκόμα περισσότερο σιαμαίοι. Τούς χώρισαν, όμως θέλουν νά ξαναγυρίσουν στήν άρχέγονη ένότητα. Έπειτα ύπάρχει ή έννοια του ζευγαριού, τών διπλών όργάνων του ανθρώπινου σώματος, πού διαιρείται σέ δεξιό καί άριστερό μ’ έναν τρόπο σχεδόν τέλειο. Γιατί έχουμε δύο ρουθούνια ή δύο πνεύμονες; Τό πρόβλημά μου ήταν νά βρω ένα φορμαλιστικό ένδυμα, άνάλογο σ’ αυτά τά σχισίματα, σ’ αυτήν τή σχιζοειδή συνθήκη.

— Καί γιά τό τελευταίο σας φίλμ “ρομάνο”;

— Πάντα ήθελα νά κάνω μία ταινία στή Ρώμη. Ό τίτλος θά πρέπει νά έρμηνευθεί σέ τρία επίπεδα: ή κοιλιά, στήν κυριολεξία του πρωταγωνιστή, ένός Άμερικανού άρχιτέκτονα πού έχει έντερικά



προβλήματα, της έγκυου γυναίκας του και της Ρώμης σάν κοιλιās της Δυτικής αρχιτεκτονικής. Από τὸ Σικάγο, τὴ νέα Ρώμη τῆς Δύσης, αὐτὸς ὁ ἀρχιτέκτονας ἔρχεται στὴν Εὐρώπη γιὰ νὰ κάνει κάποιες ἔρευνες καὶ μελέτες πάνω σ' ἓναν ὀραματιστὴ Γάλλο ἀρχιτέκτονα τοῦ 1700, δημοσιολογῶ οὐτοπικῶν σχεδίων πού ποτέ δὲν πραγματοποιήθηκαν καὶ μὲ τὸν ὁποῖο σ' ἓνα κάποιο βαθμὸ ταυτίζεται. Μετὰ πείθεται νὰ ὀ-

γανώσει μιά ἔκθεση τῶν σχεδίων τοῦ ὀραματιστὴ ἀρχιτέκτονα στὴ Ρώμη μέσα στὸ Βιοτριάνο. Ἀπὸ ἐδῶ καὶ τὸ "πολιτικὸ" ἐπίπεδο, πού συμπεριλαμβάνει τὴ φασιστικὴ κληρονομιά καὶ τὴ διανοουμένητικὴ Ἰταλικὴ μαφία τῶν καιρῶν μας. Ὅμως ἐκεῖνο πού πάνω ἀπ' ὅλα μ' ἀρέσει εἶναι ἡ ἰδέα αὐτῆς τῆς Ρώμης πού καταβροχθίζει καὶ χωνεύει τὰ πάντα, τὰ στυλ, τὶς ἐποχές, τὰ πρόσωπα, τὶς ἰδεολογίες. Μὲ γοητεύουν

αὐτὰ τὰ κτίρια πού ἐμπεριέχουν στοιχεῖα νεοκλασικὰ, παγανιστικὰ, ἢ τοῦ 1700: ἓνα ἔργο τέχνης μέσα σ' ἓνα ἄλλο ὅπως λέγαμε πρὶν. Θὰ χρειαζόμουν ἓνα λεπτὸ μπαρόκ ρωμαϊκὸ καλοκαίρι χρώματος πεθαμένων φύλλων.

(Πρῶτὴ δημοσίευση: περιοδικὸ Cinema e cinema, ἡ° 46, 1986· μετάφραση: Θ.Λ.)

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Ἡ καινούρια Κάμερα

Κυκλοφόρησε πρόσφατα, ὕστερα ἀπὸ ἀρκετὸ διάστημα σιωπῆς, τὸ κινηματογραφικὸ περιοδικὸ *Κάμερα*. Τὸ νέο τεύχος (ἀριθ. 7, περίοδος Β', Μάιος - Ἰούνιος '87, ἔκδοση: ἑταιρεία ΚΑΜΕΡΑ, 80 σελίδες, 250 δραχμές), κερδίζει τὶς πρῶτες ἐντυπώσεις τόσο γιὰ τὴ βελτίωση τῆς αισθητικῆς πλευρᾶς τῆς ἔκδοσης ὅσο καὶ, κυρίως, γιὰ τὴν ἐπιλογή καὶ διάρθρωση τῶν θεμάτων του. Ἀκόμη καὶ ἂν ὁ ἀναγνώστης προβάλλει κάποιες ἀντιρρήσεις γιὰ τὴν ἔλλειψη πρωτοτυπίας ἰδεῶν, γιὰ κάποια περίσσεια σοβαρότητας (ἐκεῖ ὅπου δὲν χρειάζεται) καὶ κυρίως γιὰ τὴ χαλαρότητα τοῦ λόγου ἀρκετῶν κειμένων (ἢ ὅποια, συχνά, τρέπεται σὲ φλυαρία — χαρακτηριστικὸ δείγμα: ἡ ὑποθεσιολογία τῶν κριτικῶν), θὰ θεωρήσει τὸ συνολικὸ ἀποτέλεσμα μᾶλλον θετικὸ καὶ ἐλπιδοφόρο (τὸ δεύτερο χαρακτηρισμὸ ὑποστηρίζει, ἐξάλλου, καὶ ὁ ὑπότιτλος τῆς ἔκδοσης: δίμηνο περιοδικὸ).

Γιὰ τὴν ὀρθότερη κρίση τοῦ ἐγχειρήματος, ὅμως, πρέπει νὰ συνεκτιμηθεῖ καὶ ὁ συγγενικὸς χῶρος. Εἶναι φανερό ὅτι τὰ κινηματογραφικὰ περιοδικὰ δὲν διάγουν, στὴν Ἑλλάδα, τὴν περίοδο τῆς ἀκμῆς τους: οὔτε ἢ ἐν γένει ἀσκηση τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς ἔχει κύρος, ὀξύτητα ἢ ἀποτελεσματικότητα — ὅταν δὲν ὑπηρετεῖ ἀνοικτὰ τὴ σκοπιμότητα τοῦ ἐμπορίου. Ἀναφερόμαστε κυρίως στὸ καινούριο κινηματογραφικὸ (;) περιοδικὸ *Ciné 7*, ὅπου μιά προσωπικὴ κινηματογραφοφιλία (τὴ λέξη!) στήνει πρῶχειρα τὸ εἰσιόμορρο σκηνικὸ τῆς πλᾶι σὲ συναφεῖς (;) "χώρους λατρείας" (τα μπάρ, λόγου χάριν), ὀλοκληρώνοντας μιά θλιβερὴ καὶ ἀδιάφορη σκηνογραφία — ἀδιάφορη ἀφοῦ τὸ ἔργο παίζεται ἀλλοῦ· ἐδῶ ἐπιχειρεῖται

ἀπλῶς νὰ μυθοποιηθοῦν κάποιοι χῶροι, κάποια εἶδη, κάποια ὀνόματα καὶ κάποιες συμπεριφορές. Ὡς ἐδῶ, ὅμως, ἡ συνθηματικὴ παρέμβαση καὶ ὁ χῶρος δὲν ἐπιτρέπει περισσότερα καὶ τὸ φαινόμενο εἶναι εὐρύτερο. (Ὁ πρόθυμος ἀναγνώστης μπορεῖ νὰ ἀνατρέξει, γιὰ παράδειγμα, στὸ φιλόδοξο περιοδικὸ *Κλικ* καὶ νὰ ἀναζητήσει, μάταια, ὅ,τι περιληπτικὰ θὰ ὀνομάζαμε "ἀνθρώπινο πρόσωπο" - τὸ ἐξώφυλλο τοῦ 2ου τεύχους δικαιώνει καὶ κυριολεκτικὰ τὸν ἰσχυρισμὸ.)

Ἐπανερχομαι στὴν *Κάμερα*, στὴν ὕλη τῆς. Βασικὸς κορμὸς τοῦ τεύχους εἶναι ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος: καὶ αὐτὸ ὄχι μόνον μὲ τὸν εὐκόλο δρόμο τῆς κριτικῆς τῶν ταινιῶν, ἀλλά, σφαιρικότερα καὶ συστηματικότερα (σὲ ἐπίπεδο ὀικονομικὸ, θεσμικὸ κ.λπ.).

Τὴν ὑπόλοιπη ὕλη ἀπαρτίζουν κριτικὲς ταινιῶν (μερικὲς γραμμένες ἀπὸ ὀλοφάνερα "νεοφώπιστο" χέρι) καὶ κριτικὰ σημεῖωματα (αὐτὰ τὰ τελευταῖα ὅμως, ὅλα ἀδιάφορα), εἰδικὲς σελίδες γιὰ τὸ βίντεο καὶ τὴν τηλεόραση (μὲ κείμενα, ὅπως ἐκεῖνο γιὰ τὸ βίντεο, μᾶλλον ἀδικαίωτα — παραγέμισμα γιὰ νὰ ὑπηρετηθεῖ πρῶχειρα μιά προγραμματικὴ, δηλώνεται καὶ στὸ ἐξώφυλλο, διεύρυνση τοῦ γνωστικοῦ ἀντικειμένου τοῦ περιοδικοῦ), σχόλια, βιβλιοκρισία, νεκρολογίες κ.ἄ.

Ἐνδιαφέρει νὰ ὑπογραμμισθεῖ ἡ σύγκλιση πολλῶν ἀπὸ τὶς προτιμήσεις τοῦ περιοδικοῦ μὲ ἐκείνες τῆς Ὅθονης. Τόσο στὴν πρόκριση ὡς κεντρικοῦ θέματος τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου (ἄσχετα ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία τῶν προθέσεων ὅταν γίνονται πράξη — καὶ μιλῶ γιὰ τὴν Ὅθονη) ὅσο καὶ στὶς κοινές, ὡς ἓνα βαθμὸ, ἐπιλογές τῶν ταινιῶν (Φωτο-



γραφία, Τὸ δέντρο πού πληγώναμε — Ἡ θύσια, Τὸ χρῶμα τοῦ χρήματος, Μετὰ τὰ μεσάνυχτα).

Ἴσως ἡ προσεκτικὴ ἀνάγνωση τοῦ περιοδικοῦ νὰ καταστρέφει ἐν τέλει τὴν εὐόωνη ἐντύπωση τοῦ πρώτου ξεφυλλίσματος: ἴσως οἱ εὐστοχεῖς ἐπιλογές, ἡ ἀρμονικὴ διάταξη τῆς ὕλης, ὁ φροντισμένος αισθητικὸς σχεδιασμὸς νὰ ὑπηρετοῦνται ἀπὸ κείμενα πολλὰς φορὲς ἀνώριμα, παλιοκαιρία ἢ φλύαρα (προσωπικῶς πιστεύω ὅτι γράφουμε γενικῶς πολὺ περισσότερο ἀπὸ "ὅσο πρέπει"): ἴσως ἀπὸ τὸ περιοδικὸ νὰ ἀπουσιάζει ἐντελῶς ἓνας καινούριος λόγος γιὰ τὸν κινηματογράφο — ὅμως καὶ μόνη ἡ ἀγάπη γι' αὐτὸν καὶ ἡ ἀπεμπλοκὴ ἀπὸ τὴν ἄμεση ἐμπορικὴ σκοπιμότητα καὶ μόνη ἡ σύγκριση μὲ τὸν περίγυρο ἐκδοτικὸ χῶρο ἢ ἡ τυχαία ἔστω σύγκλιση σὲ κάποια σημεῖα μὲ τοῦτο ἐδῶ τὸ περιοδικὸ εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ ζεστάνουν ἐκεῖνο τὸ αἶσθημα τῆς κρυφῆς ἀλληλεγγύης, σὲ καιροὺς ὅπου οἱ παράλληλοι λόγοι τείνουν νὰ τραποῦν σὲ παράλογους μονολόγους.

Ἀλέξανδρος Μουμιζῆς

ΜΝΗΜΕΣ

* **PANTOLΦ ΣΚΟΤ.** Κάποτε υπήρχε ένας μύθος, ή, αν θέλετε, ένας θεματικός κύκλος με ιστορίες και θρύλους, απ' τόν οποίο δημιουργήθηκε και συντηρήθηκε ένα κινηματογραφικό είδος, τό γουέστερν: ήταν ο μύθος του κάου - μπού που άγωναζόταν γιά τήν κατάκτηση τής άγριας Δύσης.

Ο Ράντολφ Σκότ υπήρξε ο άνθρωπος πού, ως ήθοποιός ή ως παραγωγός, κατά τή δεκαετία του '40 και του '50, συνέχιζε νά πιστεύει σ' αυτόν τό μύθο και νά συντηρεί, μέ τίσ μικρού προϋπολογισμού αλλά ύψηλης ποιότητας παραγωγές του, ένα είδος πού βρισκόταν ήδη στό δρόμο τής παρακμής και τής έξαφάνισης.

Γεννήθηκε στό Όραντζ τής Βιρτζίνια στίς 23 Ιανουαρίου του 1903 και σπούδασε στό Πανεπιστήμιο τής Νοτίου Καρολίνας μέ ειδικότητα μηχανικού στή βιομηχανία ύφασμάτων· και θά έξασκοόσε αυτό τό επάγγελμα εάν δέν γνώριζε τόν Χάουαρντ Χιούζ πού τόν προώθησε δίνοντάς του μικρούς ρόλους και προτρέποντάς τον νά σπουδάσει ήθοποιία στή σχολή τής Πασαντένα. Αυτή είναι και ή πρώτη περίοδος τής καριέρας του πού διαρκεί ως τό 1940.

Από τά 1940 και μετά, πού αρχίζει και ή δεύτερη, κατά κάποιον τρόπο, περίοδος τής καριέρας του, όλες του οι καλλιτεχνικές δυνάμεις θ' αναλωθούν σέ ταινίες γουέστερν, "δευτέρας διαλογής" κυρίως (B - monies). Πρωταγωνιστεί στήν ταινία του Μάικλ Κέρνς *Virginia city* (Ο δρόμος των ήρώων, 1940) στό ρόλο ενός νοτίου άξιωματικού πού

έρχεται σέ σύγκρουση μέ τόν βόρειο Έρολ Φλόν. Ακολουθούν ταινίες όπως: *Western Union* (1941) του Φρίτς Λάνγκ, πού περιγράφει τήν εγκατάσταση του τηλεγράφου στή Δύση, *The shores of Tripoli* (1942) του Χάμπερστόουν, *The Spoilers* (1942) του Ένραϊτ, ταινίες πού θά μπορούσαν νά χαρακτηρισθούν ως τοπικά πολεμικά μελοδράματα, όπου ο Σκότ βρήκε τήν ευκαιρία νά αποδώσει τόν ήρωα πού άρνείται νά δεχθεί μιά "τετελεσμένη κατάσταση" αλλά επιδιώκει, μέ τό δικίο του φυσικά, τήν άνατροπή της. Προς τό τέλος αυτής τής δεκαετίας θά δημιουργήσει μαζί μέ τόν παραγωγό Χάρυ Τζόε Μπράουν μιά εταιρεία παραγωγής ταινιών γουέστερν, μέ κύρια χαρακτηριστικά τά λίγα έξοδα, τό τυπικό σενάριο, και αυτόν στόν κεντρικό ρόλο.

Έτσι γύρισε έξι ταινίες μέ τόν Αντρέ ντέ Τόθ και έπτά, πού είναι και οι πίο σημαντικές, μέ τόν Μπάντ Μπέτιστερ. Μέ τίσ ταινίες αυτές, ή φήμη του Σκότ άπλώθηκε και ή άξία του άναγνωρίστηκε όχι μόνον στήν Άμερική αλλά και στήν Εύρώπη. Ήταν πιά ο τυπικός κάου - μπού, μέ τή συνείδηση και τήν αίσθηση τής δικής του ήθικης και δικαιοσύνης, πού όφείλει νά υπερασπιστεί, συνήθως μόνος του, όταν έρχεται σέ σύγκρουση μέ τήν άδικία και τήν κοινωνική άνισότητα. Στήν τελευταία ταινία πού έπαιξε, λίγο πριν άποσυρθεί όριστικά απ' τήν όθόνη, συμπυκνώνει, στό ρόλο ενός ξεπεσμένου σερίφη πού προσλαμβάνεται νά οδηγήσει μέ άσφαλή τρόπο μιά άποστολή χρυσού, τήν εικόνα του ήρωα πού άπέδωσε μοναδικά

κατά τή διάρκεια τής κινηματογραφικής του καριέρας. Ήταν ή ταινία του Σάμ Πέκινπια *Ride the high country* (1962).

Ο Ρ. Σκότ πέθανε στίς 10 Μαρτίου σχεδόν ξεχασμένος...

** **ΝΤ. ΚΕΪ.** Πέθανε στίς άρχές Μαρτίου σέ ηλικία 74 έτών ο Άμερικανός ήθοποιός και τραγουδιστής Ντάνυ Κέι. Ξεκίνησε τήν καριέρα του ως κλόουν γιά νά περάσει στό θέατρο στή συνέχεια, ως κωμικός, και νά γίνει διάσημος μέ τόν κινηματογράφο. Από τίσ ταινίες του (οί πίο αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις τής κατηγορίας: "Ταινίες γιά όλη τήν οικογένεια") άναφέρουμε τόν *Γενικό έπιθεωρητή*, τή *Μυστική ζωή του Γουόλτερ Μίτι*, τόν *Χάνς Κρίστιαν Άντερσεν*, τά *Λευκά Χριστούγεννα* καθώς και τά μιούζικαλ *Ένα τραγούδι γεννιέται* και *Ο θαυματοποιός* (προβλήθηκε πρόσφατα απ' τήν ΕΡΤ). Τά τελευταία χρόνια τής ζωής του άσχολήθηκε μέ τήν προώθηση των στόχων τής Γιούνισεφ, ενώ οι ταινίες του αλλά και οι έκπομπές του στήν τηλεόραση (*Δέ Ντάνυ Κέι Σόου*) προσανατολιζόνταν καθαρά στό παιδικό κοινό. Τό 1954 τιμήθηκε μέ ειδικό βραβείο Όσκαρ.

** **ΕΛΣΑ ΛΑΝΤΣΕΣΤΕΡ.** Πέθανε σέ ηλικία 84 έτών ή Έλσα Λάντσεστερ, σύζυγος του γνωστού ήθοποιού Τσαρλς Λάτων. Γεννημένη στό Λονδίνο, άσχολήθηκε στήν αρχή μέ τό θέατρο. Άργότερα πήγε στήν Άμερική — πήρε τήν άμερικανική υπηκοότητα τό 1950 — και ως ήθοποιός έπαιξε σέ αρκετές ταινίες, δίπλα στον Λάτων, όπως στίς ταινίες του Άλεξάντερ Κόρντα *Έρρικος ο 8ος* (1933) και *Ρέμπραντ* (1936). Άκόμη έπαιξε στον *Ντέιβιντ Κόππερφελντ* (1935) και στήν ταινία του Ρενέ Κλαίρ *Τό φάντασμα ταξιδεύει* (1935).

Ο πίο σημαντικός βέβαια ρόλος της ήταν στήν ταινία του Τζών Μάλντεροστου *Η μνηστή του Φρανκεστάιν* (1935), δίπλα στους Μπόρις Καρλώφ και Κόλιν Κλάιβ: ήταν ή γυναίκα πού δημιουργήθηκε απ' τόν δόκτορα Φρανκεστάιν και "ξύπνησε" τά έρωτικά ένστικτα του Τέρατος...



Ο Ράντολφ Σκότ στό Κομαντι Στάνισον του Μπάιτσορ

** «Κατά τά άλλα, ό Φέρρης σάν άτομο μου είναι συμπαθής. Έχει μιá άφέλεια πού μου άρέσει, σου δίνει τήν εντύπωση ότι χρειάζεται προστασία, έχει έναν παιδισμό, μιá άθωότητα: Καί γι' αυτό πιστεύω ότι κάποια μέρα κάποιοι θά του κόψουν τό κεφάλι — αυτός είναι άνίκανος νά τό κάνει σέ άλλους. Γιατί τό μόνο πού ξέρει είναι νά κόβει σκηνές.»

... ό σεναριογράφος **Βασ. Μανουσάκης** γιά τίς επεμβάσεις του Κώστα Φέρρη στό σενάριό του γιά τό σήριαλ 'Απόδραση (Κυριακάτικη Έλευθεροτυπία, 17-5-87).

** «Εμπλέκεται στό θέμα αυτό πολλές έλιπισμοί καί ή πρόσθεση όλίγων διανοουμένων πού θέλουν νά επιβάλλουν τίς άπόψεις τους πάνω σέ έκατομμύρια Άμερικανούς.»

... έκπρόσωπος τής εταιρείας πού ειδικεύεται στό χρωματισμό των παιδιών άσπρόμαυρων ταινιών, σχολιάζοντας τήν κατακραυγή πού ξεσήκωσε αυτή ή νέα επινόηση μεταξύ των σκηνοθετών καί των ήθοποιών (άναδημοσίευση: Έλευθεροτυπία 14-5-87).

** «Τό Έλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου μόνο κακό έχει κάνει στόν ελληνικό κινηματογράφο.»

... ό παραγωγός **Κλέαρχος Κονιτσιώτης** στήν τηλεοπτική έκπομπή Στό χώρο του ελληνικού κινηματογράφου (ΕΡΤ, 11-3-87).

** «Διαφορές δέν ύπήρξαν. Οί διαφορές άνάγονται στους κόλπους του ψυχοπαθολογικού. Ο Άγγελόπουλος ή ό Κατακουζινός είχαν προσωπικούς λόγους. Άς πάνε στόν ψυχίατρο. Δέν άφορούν τήν εταιρεία ούτε τό σύνολο των σκηνοθετών. Είναι άντικείμενα του κυρίου Χειμωνά. Άν θέλουν, νά τους παραπέμψω καί τους δυό, θά τους κάνει καί καλή τιμή. [...] Έρχεται λοιπόν ό κύριος Κατακουζινός, ό όποιος είχε κοπανήσει τέσσερις μπουκάλες ούισκι πρίν, καί στήνει μιá ιστορία. Έχουμε μάλιστα τήν άπαίτηση νά πάρουμε τοίς μετρητοίς τήν ιστορία του κυρίου Κατακουζινού ή τά φαντάσματα πού κυνηγάνε τόν κύριο Άγγελόπουλο. Νά παραιτηθούμε! Νά προχωρήσουμε σέ έκλογές! Τί άνοησίες είναι αυτές;»

... ό **Νίκος Κούνδουρος** σέ συνέντευξή του στό περιοδικό Ένα (τεύχος 16, 16-4-87).

** «Χρέος τής τέχνης - πέρα άπό τή μορφή της - είναι το μήνυμά της, τό τί λέει. Έγώ, λοιπόν, όταν δώ στήν κοινωμία ένα άπόστημα, έχω τό χρέος, τίμα καί ειλικρινά, νά τό καταγγείλω [...] Έγώ πάντα έκανα κινηματογράφο ίδεών, στό μέτρο βέβαια πού αυτές μπορούσαν νά έκφραστούν [...] Στήν εποχή μου, όταν επικρατούσε ή φουστανέλα καί τό κωμειδύλλιο, έγώ έκανα τό Χώμα βάρφτηκε κόκκινο, έγώ έκανα τό άλμα. Κάθε ταινία μου είναι μιá μικρή διακριτική κραυγή.»

... ερανίσματα άπό συνέντευξη του **Νίκου Φώσκολου** (τόν θυμάστε!), ό όποιος έφορμά στό χώρο των βιντεοταινιών (περιοδικό τό Τέταρτο, τεύχος 25, Μάιος '87).

** «Δέν ύπάρχει 'σχολή Μπέργκμαν"! Τό κεφάλαιο Μπέργκμαν στό σοουηδικό κινηματογράφο άρχίζει καί τελειώνει μέ τίς ταινίες του - συγκεκριμένα τελειώνει μέ τό Φάννυ καί Άλέξανδρος. Δέν ξέρω κανέναν πού νά άκολουθήσε τόν Μπέργκμαν.»

... ή **Μπίμπι Άντερσον** σέ συνέντευξή της στό περιοδικό τό Τέταρτο (τεύχος 25).

** «Δέν τρέφω κανένα σεβασμό γιά τό επάγγελμα του ήθοποιού (...) Πληρώνεσαι γιά νά μήν κάνεις τίποτε κι αυτό, δέν σημαίνει τίποτε. Τό νά παρι-

στάσεις τόν ήθοποιό ίσοδυναμεί κατá βάθος μέ τό νά άναζητείς κάτι τό πολύ παιδαριώδες. Η έγκατάλειψη του επαγγελματός του ήθοποιού είναι ή ένδειξη ότι έφτασε κανείς στήν ώριμότητα.»

... ό **Μάρλον Μπράντο** σέ συνέντευξή του πρίν άπό 17 χρόνια (άναδημοσίευση: περιοδικό Στούνπο Μαγκαζίν, τεύχος 2, Άπρίλιος 1987).

** «Τί μπορεί νά κάνει ένας ήθοποιός όταν δέν εργάζεται; Δέν έχω κέντρα ενδιαφέροντος έξω άπ' τόν κινηματογράφο. Μέ θέλγει νά παίζω καί νά βρίσκομαι μεταξύ 50 ανθρώπων πού είναι προσωρινοί φίλοι: οί πιό άνετοι φίλοι γιατί δέν έχεις καμιά δέσμευση μαζί τους: τό νά κάνεις κινηματογράφο είναι σάν νά πηγαίνεις γιά κάμπινγκ. Είναι σάν μιá περιπέτεια όπου όλα είναι έφήμερα, ίσως καί ύπερφυσικά... Είναι σάν νά μαστορεύεις! Ο κινηματογράφος μου άρέσει ως τρόπος ζωής: ή τσιγγάνικη ζωή, ή παράγκα, τό τσίρκο, ή σύγχυση... Τό θέατρο είναι πιό θρησκευτικό, πιό σοβαρό. Είναι μιá άλλη άπόλαυση.»

... ό **Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι** σέ συνέντευξή του στό Καγιέ ντύ σινεμά (τεύχος 394, Άπρίλιος 1987).

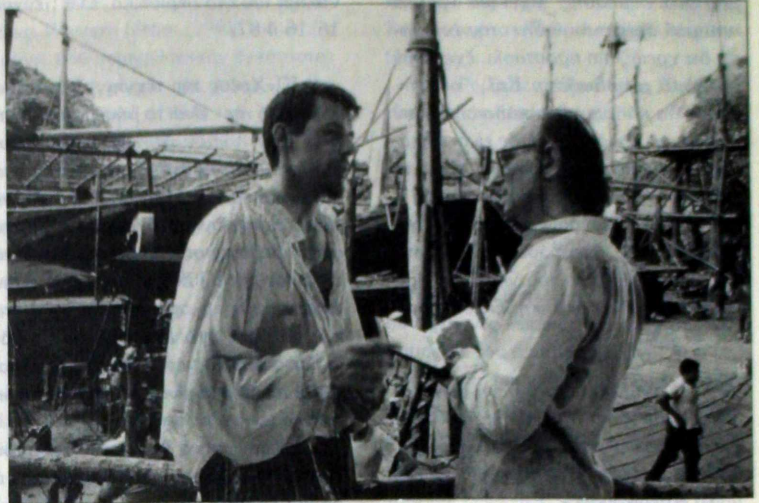
** «Τό νά παίζεις ένα ρόλο είναι σάν νά κάνεις έρωτα. Άπλως τό κάνεις. Δέ μιλάς γι' αυτό.»

ή **Τζόαν Γούντγουορντ** σέ συνέντευξη τύπου στίς Κάννες, μέ άφορμή τήν τελευταία ταινία της Ο γυάλινος κόσμος.



Η Τζόαν Γούντγουορντ στόν Γυάλινο κόσμο

**** ΠΕΤΣΕΤΕΣ.** Στην Κοσταρική γυρίζεται τό καινούριο Έλντοράντο. Πρόκειται για τήν τελευταία ταινία του Κάρλος Σάουρα, μέ πρωταγωνιστή τόν Λάμπερτ Γουίλσον. Ή ταινία θά είναι ή πιό άκριβή στην Ιστορία του Ισπανικού κινηματογράφου: θά κοστίσει περίπου ένα δισεκατομμύριο πετισέτες (ένα δισεκατομμύριο δραχμές).



Άπό τά γυρίσματα του Έλντοράντο

**** ΣΕΖΑΡ.** Τά γαλλικά βραβεία τής χρονιάς: Καλύτερη ταινία: *Τερέζα* του Άλαίν Καβαλιέ: καλύτερη ήθοποιός: Σαμπίν Άζεμά στό *Μελό* του Α. Ρεναί: καλύτερος ήθοποιός: Ντιανιέλ Ώτίγι στο *Ζάν ντέ Φλορέτ* του Κλ. Μπερί καί στή *Μανόν τών πηγών* του Κλ. Μπερί επίσης: καλύτερος σκηνοθέτης: Άλαίν Καβαλιέ για τήν *Τερέζα*: καλύτερη ξένη ταινία: *Τό όνομα του ρόδου* του Ζ. Ζ. Άννώ: καλύτερος δεύτερος γυναικείος ρόλος: Έμμανουέλ Μπεάρ στή *Μανόν τών πηγών*: καλύτερος δεύτερος άνδρικός ρόλος: Πιέρ Άρντιπ στο *Μελό*: καλύτερη μουσική: Χέρμπι Χάνκοκ στο *Γύρω στά μεσάνυχτα* του Μπ. Ταβερνιέ: τιμητικό Σεζάρ: στόν Ζάν Λύκ Γκοντάρ για τό σύνολο του έργου του.

**** ΜΟΡΕΤΙ.** Συγγραφέας, ήθοποιός καί σκηνοθέτης, ό Νάνι Μορέτι φαίνεται νά πετυχαίνει τό ακατόρθωτο: τήν επιστροφή τών θεατῶν στίς αίθουσες, καθώς επίσης καί τήν αναγνώριση του άπό μερίδα του Τύπου ως συνεχιστή τής Ιταλικής κωμωδίας. Φαίνεται νά

έχει επηρεασθεί περισσότερο άπό τόν Ε. Ρομέρ καί τόν Γ. Άλλεν, παρά άπό τόν Ντ. Ρίζι ή τόν Λ. Κομεντσίνι, ενώ ό ίδιος δηλώνει: "μ' άρέσει νά κάνω ταινίες πού ξεφεύγουν άπ' τήν πραγματικότητα, τήν αποκηρύσσουν, δέν μ' άρέσει νά ύπάρχει εύκολία στή σχέση μου μέ τό κοινό". Οί ταινίες του: *Είμαι αὐτάρκης* (γυρίστηκε σέ σουπερ 8 καί μεγεθύνθηκε στό 35mm): *Νά ό μπόμπος* (1978): *Χρυσά όνειρα* (Χρυσό Λιοντάρι στή Βενετία - 1981): *Μπιάνκα* (1984): *Ή λειτουργία τελείωσε* (άργυρά άρκτος στό Βερολίνο - 1986).

**** ΒΡΑΒΕΙΟ.** Βραβείο πού άκούει στό όνομα "Μεγάλο Βραβείο τής Νεότητας" πήρε ή ταινία *Μπέτυ Μπλού* του Ζ.Ζ. Μπενέξ στή Γαλλία. Κρίμα! (καί για τή νεότητα καί για τόν κινηματογράφο).



Μπέτυ Μπλού

**** ΜΠΕΝΙΝΙ.** Ό Ήταλός κωμικός έχει έτοιμο ένα σενάριο πού θέλει νά γυρίσει ό ίδιος σέ ταινία. Άλλωστε δέν θά είναι ή πρώτη φορά πού θά σκηνοθετήσει: έχει ήδη γυρίσει δύο ταινίες πού δέν προβλήθηκαν όμως έκτός Ήταλίας.

**** ΟΥΑΓΚΑΝΤΟΥΓΚΟΥ.** Πρόκειται για τήν πρωτεύουσα τής Μπουρκίνα Φάσο, ή όποία μέ τή σειρά τής είναι χώρα τής Άφρικής καί μία άπό τίς φτωχότερες του κόσμου. Στο Ουάγκαντούγκου λοιπόν τής Μπίουρκίνα Φάσο έγινε τό 10ο παναφρικανικό φεστιβάλ κινηματογράφου. Τό κόστος τής διοργάνωσης του φεστιβάλ έφτασε τό μιόό εκατομμύριο δολλάρια, ποσό υπερβολικό για τή χώρα. Στην έναρκτηρία τελετή, στό κατάμεστο (35.000 άτομα) γήπεδο τής Ουάγκαντούγκου παραβρέθηκε ό πρόεδρος τής χώρας Τόμας Σακνκάρα, παρέλασαν μασκοφορεμένοι πολεμιστές καί έπесαν καί άλεξιπτωτιστές μέσα στόν αγωνιστικό χώρο. Τό φεστιβάλ παρακολούθησαν πάνω άπό 1.000 δημοσιογράφοι, κινηματογραφιστές καί κριτικοί. Οί προβολές γίνονταν σέ αυτοσχέδιους θερινούς κινηματογράφους στήν κεντρική πλατεία τής Ουάγκαντούγκου, ενώ τό ώράριο τών εργαζομένων μειώθηκε για νά μπορούν νά παρακολουθήσουν τίς προβολές.

"Οί Άμερικανοί κινηματογραφιστές έχουν τό καθήκον νά προστατεύουν τήν άφρικανική κουλτούρα άπό

τήν εισβολή ξένων εικόνων": από την όμιλία στη διάρκεια της έναρκτηρίας τελετής του Γκαστόν Καμπόρ, κινηματογραφιστή εκ Μπουρχκίνα Φάσο.

**** ΒΡΕΤΑΝΙΑ.** Η Ιδέα των Βρετανών να κάνουν εκείνο τό περιβόητο "έτος βρετανικής ταινίας" (γράψαμε γι' αυτό σέ προηγούμενα τεύχη) τούς ξφερε τελικά πολύ καλύτερα άποτελέσματα άπ' ό,τι περίμεναν καί σέ πίο μακροχρόνια βάση. Έτσι, τό 1986 κόπηκαν στή χώρα 72,6 εκατομμύρια εισιτήρια (3,5% αύξηση άπό τόν προηγούμενο χρόνο). Η Βρετανία είναι πιθανόν ή μόνη χώρα τής Δυτικής Εύρώπης πού τά τελευταία χρόνια παρουσιάζει αύξηση του άριθμού των θεατών κινηματογράφου.

**** ΚΑΝΑΛ ΠΛΥΣ.** Τό πολυσυζητημένο γαλλικό κανάλι τηλεόρασης πλήρωσε πρόσφατα 35 εκατομμύρια δολάρια γιά άγορά άμερικάνικων ταινιών. Στή συνέχεια διαπραγματεύεται μιά συμφωνία τριών χρόνων μέ τήν εταιρεία του Γουόλτ Ντίσνεϋ γιά 33 ταινίες (8 κινουμένων σχεδίων).

**** ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ.** Κατάταξη των ταινιών τής χειμερινής περιόδου (άπό 13 Αύγουστου 1986 έως 20 Μαρτίου 1987) γιά τό Παρίσι. Ό πίνακας δέν είναι όριστικός (κάποιων ταινιών συνεχίζόταν ή έμπορική εκμετάλλευση καί μετά τίς 20 Μαρτίου). Ό άριθμός μετά τήν κάθε ταινία αναφέρεται σέ εισιτήρια. 1) *Τό όνομα του ρόδου* του Ζ. Ζ. Άννών: 1.200.222 2) *Ζάν ντέ Φλορέτ* του Κλώντ Μπερί: 1.136.883 3) *Μανόν των πηγών* του Κλώντ Μπερί: 1.018.679 4) *Οί φυγάδες* του Φρ. Βεμπέρ 1.003.954 5) *Ό κροκοδειλάκις* του Π. Φάιμαν 985.995 καί 6) *Η άποστολή* του Ρ. Τζόφε 729.452. Στήν 9η θέση συναντούμε τό *Πορφύρο χρώμα* του Στ. Σπήλμπεργκ καί στή 10η τή *Μύγα* του Ντ. Κρόνενμπεργκ.

**** ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΕΣ.** Η *Μεγάλη ταραχά*, ή τελευταία ταινία του Τζών Κασαβέτη (μιά κωμωδία μέ τόν Πήτερ Φώλκ καί τόν Άλαν Άρκιν), δέν πρόκειται νά προβληθεί ποτέ στους κινηματογράφους. Η *Κολούμπα* εκρινε πώς δέ θά άποσβέσει ούτε τά έξοδα τής διαφήμισης καί τήν πούληση κατευθείαν στό βίντεο καί τήν τηλεόραση.

**** ΑΛΕΞΑΝΤΡΟ ΜΠΛΑΖΕΤΤΙ.** Ό σημαντικός Ίταλός σκηνοθέτης Άλεσσάντρο Μπλαζέττι πέθανε σέ ήλικία 86 ετών — είχε γεννηθεί στή Ρώμη στίς 13 Ίουλίου του 1900. Άπ' τά δεκαεννιά του κιάλας χρόνια άρχισε τήν καριέρα του ως κομπάρσος ή βοηθός σκηνοθέτη. Στά 1926 ίδρυσε τό πρώτο Ίταλικό κινηματογραφικό περιοδικό καί δύο χρόνια άργότερα γύρισε τήν πρώτη του ταινία μέ τίτλο *Sole*. Παράλληλα μέ

τήν κινηματογραφική σκηνοθεσία άσχολήθηκε καί μέ τή θεατρική, ενώ τά τελευταία χρόνια τής ζωής του καί μέ τήν τηλεοπτική.

Γύρισε άρκετές ταινίες πού έντάσσονται στό χώρο του Ίταλικού νεορεαλισμού καί είχε τιμηθεί δύο φορές στό Φεστιβάλ Βενετίας: τό 1941 μέ τήν ταινία *La corona di ferro* καί τό 1950 μέ τό Άργυρό Λιοντάρι γιά τό *Prima commione*.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΕΡΧΟΝΤΑΙ

Σχέδια, γυρίσματα, καινούριες ταινίες ¹³

● **Φρόντισε τή δεξιά σου:** στά τελευταία στάδια έτοιμασίας βρίσκεται ή καινούρια ταινία του Ζ. Λ. Γκοντάρ ό τίτλος ύπαινίσσεται τήν πρώτη μικρού μήκους ταινία του Ζάκ Τατί *Φρόντισε τήν άριστερά σου* (γυρίστηκε τό 1936, μέ βοηθό σκηνοθέτη τόν Ρενέ Κλεμάν).

● **Η κοιλιά του άρχιτέκτονα:** ή ταινία του Πήτερ Γκρήναγουαίη (*Τό συμβόλαιο του σχεδιαστή*, Ένα Ζ καί δυό μηδενικά), γυρίστηκε στή Ρώμη (βλ. συνέντευξη μέ τό σκηνοθέτη στίς γειτονικές στήλες). Παθιασμένος μέ τή ζωγραφική καί τήν άρχιτεκτονική, ό Γκρήναγουαίη δέν δίστασε νά αλλάξει τήν όψη συνοικιών δλόκληρων τής Ρώμης, χρησιμοποιώντας σύγχρονες κατασκευές - όγάματα, έμπνευσμένα άπό τά σχέδια ενός προφητικού γιά τήν εποχή του Γάλλου καλλιτέχνη του 18ου αιώνα, του Λουδοβίκου Εύγενίου Μπουλέ. Πρωταγωνιστούν οι Λάμπερτ Ουίλσον, Κλοέ Γουέμπ (*Σίντ καί Νάνσυ*) καί Στεφάνια Κασίνι (*Σουσιρία*). Η ταινία προβλήθηκε στίς Κάννες.

● **Κι άν ό ήλιος δέν ξανάρθει:** θά γυριστεί άπό τόν 84χρονο Σάρλ Βανέλ, μέ τή βοήθεια του Κλώντ Γκορεττά καί πρωταγωνιστές τήν Κατρίν Μουσέτ καί τόν Φιλίπ Λεοτάρ.

● **Οί περιπέτειες του βαρώνου Μυνχάουζεν:** ή προσεχής ταινία του Τέρρυ Γκίλλιαμ (*Μπραζίλ*) θά γυριστεί στήν Τσινεσιτά μόλις βρεθεί ένας 65άρης άγνωστος γιά νά ύποδυθεί τό ρόλο του πρωταγωνιστή.

● **Οί έξυπνοι:** ή προσεχής ταινία του Μάρτιν Σκορτσέζε θά αναφέρεται στους νεαρούς Ίταλοαμερικανούς μαφιόζους τής δεκαετίας του '60. Πρωταγωνιστής ό Μίκυ Ρούρκ.

● **Πράκτορας βάσανο:** ατή θά είναι ή Κατρίν Ντενέβ στήν προσεχή ταινία του Ζ. Π. Μοκί.

● **Σάββατο:** ή προσεχής ταινία του Μάρκο Μπελλόκιο μέ τήν Μπεατρίς Ντάλ.

● **Οί κατεχόμενοι:** ή επόμενη ταινία του Άντρέι Βάιντα πού γυρίζεται στήν Πολωνία είναι γαλλοπολωνική παραγωγή με τούς Ρισάρ Μπερενζέ, Μισέλ Πικολί, Ίζαμπέλ Ύνέρ, Μπερνάρ Μπλιέ, Λάμπερτ Ουίλσον, Βούτσεκ Πσζόνιακ (ό Ροβεσιέρος του Δαντόν).

● **Άσημένα σφαίρα:** δέκα χρόνια μετά τά άρχικά γυρίσματα, οι άρχές τής Πολωνίας (ή λογοκρισία δηλαδή) επέτρεψαν στον Άντρέι Ζουλάφσκι νά συνεχίσει τά γυρίσματα καί νά τελειώσει τήν ταινία του.

● **Μίκαελ Κόλινς:** μιά ρομαντική ταινία γιά έναν νεαρό δραματιστή περιμένει τόν Μάικλ Τσιμίνο μόλις τελειώσει τά τελευταία στάδια έπεξεργασίας του *Σιτσιλιάνου*.

● **Φοίνις:** ή καινούρια ταινία του Ζάκ Ριβέτ μέ τή Ζάν Μορώ.

Έπιμέλεια: Θωμάς Νέος

ΚΑΝΝΕΣ '87

Ο ΔΑΙΜΟΝΙΟΣ ΔΑΝΟΣ, Ο ΟΥΡΑΝΙΟΣ ΒΕΝΤΕΡΣ ΚΑΙ ΜΕΡΙΚΟΙ ΑΛΛΟΙ

Μέ υποδέχτηκε ο ήχος του διαφημιστικού "πάιπερ" που πετούσε στον ουρανό, περιφέροντας σέ φόντο μώβ διάστικτο μέ κίτρινες κηλίδες¹ τό κεντρικό έρώτημα του αφιερώματος της *Λιμπερασιόν* μ' άφορμή τό Φεστιβάλ: "Γιατί κινηματογραφείτε;". Τό έρώτημα έμελλε νά κυκλώνει τόν δικό του τεχνητό ουρανό, τόν ουρανό τών Καννών, ως τό τέλος του Φεστιβάλ. Κι ίσως αυτές οι διαδρομές του μονοκινητήριου αεροπλάνου νά ήταν μία κίνηση πιό σημαντική από τό ίδιο τό αφιέρωμα, γιατί μου φαίνεται ότι τό έρώτημα έχει πάψει νά είναι κρίσιμο μέσα στην παγκοσμιοότητα που τό όριοθέτησε, μέσα σ' αυτή τή μακριά σιωπή που μετατρέπει τό κινηματογραφικό γεγονός σέ λεξικό και τή διαφορά σέ σιωπηλό διαβάτη.

Τό ξέρουμε από καιρό: οι ταινίες βαδίζουν μόνες τους, όμως αυτό δέν είναι πιά ή μοναχική πορεία του άνιχνευτή, είναι ή σιωπηλή άποδοχή μιās άπειλης, ένας πανικός που άπλώνεται άργά και άβίαστα, μέ τήν ψύχραιμη πειθαρχία της τηλεόρασης. Ναι, οι Άγγλοι καταφέρνουν νά πείσουν ότι υπάρχει ένα νέο έλπιδοφόρο σώμα ταινιών, όμως μήν γελιέστε είναι άπλως ένα θαρραλέο σώμα παραγωγής. Ναι, οι Ιταλοί άγγιξαν τήν ώριμότητα του ν' άναπολούν τήν παιδική ήλικία του σινεμά (Ταβιάνι, Φελλίνι), όμως κατόρθωσαν μόνο νά μās πείσουν ότι συνεχίζουν νά κάνουν καλά αυτό που πάντα ήξεραν νά κάνουν. Ναι, ή όμοφυλοφιλία κι ή ψυχεδέλεια δέν είναι πιά θέματα ενός περιθωρίου, όμως ή πρώτη σελίδα δέν κρύβει καμιά άγωνία.

Φέτος όλοι έπιστρέφουν στις Κάννες: όπως έξάλλου αρμόζει στις επετεious. Φέτος πέθανε ο Ρομπέρ Φάβρ Λεμπρέ, "ο άνθρωπος που ξεκίνησε όλ' αυτά".

Γιατί όχι, ήταν ένας θάνατος πανηγυρικός. Όπως ταιριάζει στις επετεious.

¹Σας φαίνεται περίεργο, τό ξέρω, ο ουρανός είναι γαλάσιος, όμως τό βίντεο μπορεί νά κατασκευάσει ότι, ουρανό θέλει ευτυχώς όχι τόν Ουρανό πάνω από τό Βερολίνο. Σας τό μεταφέρω γιατί στή γιορτή αυτή του σινεμά οι βίντεο όθόνες ήταν πιό πολλές από τις άλλες όθόνες, τις κινηματογραφικές: ζήτημα έμβαδού και ιστορίας.



Παρ' όλα αυτά...

Φαινομενικά όλα πάνε καλά. Καί γιατί όχι, άλλωστε. Στίς Κάννες τίποτα δέν φαίνεται ικανό νά διαταράξει τήν ενότητα τών εικόνων, τήν ατάραχη έξαψη του πανηγυριού. Τά σήματα κρύβουν τήν άκίνησία τους σέ μία λαμπερή κυκλική κίνηση· παρελαύνουν κι επαναλαμβάνονται.

Θά είχα σίγουρα ενδώσει στήν επιβλητική γοητεία τής ατμόσφαιρας και θά ξεδιάλεγα τώρα τίς εικόνες, άτάραχος μέσα στή ζάλη τών κινηματογραφικών αναμνήσεων, άν δέν ένιωθα στό πλευρό μου τήν έμμομη επιστροφή κάποιων στιγμών πού τίς περιβάλλει ή αίγλη του άναμενόμενου ή ή λάμψη τής αποκάλυψης. Δέν ήταν πολλές, δέν είναι πολλοί: ο Λάρς βόν Τρίερ, ο Βίμ Βέντερς καί μερικοί άλλοι.

“Φαινομενικά όλα πάνε καλά. Οί νέοι είναι δεσμευμένοι στή μόνιμη σχέση τους μέ μία νέα γενιά ταινιών. Η αντίσπλληψη (anticonception) πού υποτίθεται ότι περιέχει τήν επιδημία κάνει άπλώς τόν έλεγχο τών γεννήσεων πιό άποτελεσματικό: κανένα άνεπιθύμητο δημιούργημα, κανένας μπάσταρδος - τά γονίδια είναι άθικτα. Υπάρχουν αυτοί οί νέοι άνθρωποι πού οί σχέσεις τους μοιάζουν μέ τό διαρκές ρεύμα τών Μεγάλων Χορών μιάς παλιότερης εποχής. Υπάρχουν επίσης αυτοί πού ζούν μαζί σέ δωμάτια κενά άπό έπιπλα. Όμως ή άγάπη τους γίνεται διεύρυνση (expansion) χωρίς ψυχή, έκπτωση (reduction) χωρίς δηκτικότητα. Η «άγριάδα» τους στερείται πειθαρχίας, κι ή «πειθαρχία» τους στερείται άγριάδας.

ΖΗΤΩ ΟΙ ΜΠΑΓΚΑΤΕΛΛΕΣ

“Η μαγκατέλλα είναι ταπεινή καί τ' άγκαλιάζει όλα. Άποκαλύπτει μία γωνία χωρίς νά κάνει μυστικό τήν αιωνιότητα. Τό «κάδρο» της είναι περιορισμένο αλλά γενναιόδωρο, έτσι δίνει χώρο στή ζωή. Η Έπιδημία έκδηλώνεται μόνη της άνάμεσα στίς νόμιμες/σοβαρές σχέσεις αυτών τών νέων ανθρώπων ώς μαγκατέλλα - γιατί άνάμεσα στίς μαγκατέλλες τ' άριστουργήματα είναι μετρημένα”.

Λάρς βόν Τρίερ, 1987.

Ο Λάρς βόν Τρίερ σκηνοθέτης καί ο Νίλ Βέρσελ συνσεναριογράφος είναι οί ήρωες ή μάλλον τά μοντέλα πού μεταφέρουν στό σώμα τους τήν ύλη του Epidemic. Η πολυσύμμητη άπλότητα πού προτείνει ο Λάρς βόν Τρίερ, μέ άνάσα περιπάτου πάνω σ' άκονισμένες λάμες δέν άνήκει σ' όλα τά μάτια. Άλαζονεία καί πρωτογονισμός, ή γενναιοδωρία του αυτοσχεδιασμού, ή πιό ένοχλητική ταινία τών τελευταίων χρόνων: είναι όλοφάνερο άπό τήν πρώτη στιγμή, ή ταινία προτείνει μία νέα ήθική τής φιλομοκατασκευής κι άπαιτεί ένα νέο ήθος θεάσης, ένα νέο είδος θεατών. Είπα πρίν

“προτείνει” σωστότερα: “γεννά”, γιατί οφείλουμε ν’ αναγνωρίσουμε στίς εικόνες της ταινίας τὰ στοιχεία μιᾶς βιοχημικῆς μηχανῆς: ὁ κόσμος μπροστά ἀπὸ τὴν κάμερα εἶναι ἓνα γιγάντιο τροφοδοτικό σύστημα: ὁ μηχανισμός τοῦ φιλμ ἓνα κυκλοφορικό σύστημα, ὁ λόγος εἶναι τὸ αἷμα τῆς ταινίας κι ἡ ὀθόνη μιὰ ἀνοιχτὴ πληγὴ. Πέντε λεπτά μετὰ τὴν ἔναρξη τῆς ταινίας ἡ ἐπιδημία ἐκδηλώνεται, εἶναι τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ ὁ θανατηφόρος ἴός πού μολύνει τὴ φιλμοκατασκευή. Τὸ μάτι εἶναι μολυσμένο ἀπὸ ἓνα φλύαρο ρεῦμα κινηματογραφικῶν ἀναμνήσεων, ὁ σκηνοθέτης τὸ ξέρει καὶ τὸ τρέπει πρὸς τὸ λόγο: ἡ λέξη *Epidemic*, ὁ τίτλος τῆς ταινίας, ἀποκτᾷ τὴν κυριότητα ἐνὸς δικοῦ τῆς χώρου πάνω στὴν ὀθόνη, εἶναι μιὰ διαρκῆς ὑπενθύμιση, μολύνει τὴν ταινία ὡς τὸ τελευταῖο καρτέ.

Ὁ Λάρς βόν Τρίερ ἀπεξεργάζεται τὴν ταινία σὲ τρία στάδια. Ἐνα στάδιο ἔφρυνας στὰ 16 mm ἀσπρόμαυρο· εἶναι ἡ συγγραφὴ τοῦ σεναρίου καὶ συγχρόνως τὸ ταξίδι τοῦ Λάρς καὶ τοῦ Νιλ ἀνάμεσα στίς πόλεις τῆς Εὐρώπης σ’ ἀναζήτησι τῶν ἠρώων. Στὰ 35 mm ἀσπρόμαυρο καὶ ἐγχρωμο τὸ στάδιο τοῦ πειραματισμοῦ, ἀποσπασματικές εἰκόνες ἀπὸ τὸ σενάριο, παραληρηματικοὶ μονόλογοι τῶν ἠρώων γιὰ τὴν ἐπιδημία πού ἔχει ξεσπάσει. Καὶ τέλος, καθὼς ἀπ’ ὅλα αὐτὰ δὲν ἀπομένουν παρά δώδεκα σελίδες σημειώσεων καὶ τὸ δύσκολο ἔργο τοῦ νὰ πείσουν τὸν διευθυντὴ τοῦ δανέζικου κινηματογραφικοῦ Ἰνστιτούτου νὰ χρηματοδοτήσῃ τὴν ταινία, ἐπιστρατεύουν τίς δυνατότητες ἐνὸς μέντιουμ γιὰ νὰ ἀφηγηθεῖ μὲ τὸ ἐσωτερικό τῆς βλέμμα τίς εἰκόνες τοῦ σεναρίου. Πρόκειται γιὰ ἓναν ἐφιάλτη. Ἡ ταινία θέλει νὰ ζήσει, ὅμως εἶναι ἀδύνατο νὰ ἐκτεθεῖ στὸ βλέμμα χωρὶς νὰ καταστραφεῖ. Ἡ ἐσωτερικὴ πορεία τῶν εἰκόνων, τὸ κρυφὸ μάτι τοῦ μέντιουμ τίς ἀποκαλύπτει μέσα σ’ ἓνα παραλήρημα πού καταλήγει στὴν ὑστερία, ὁ ὑπνωτιστὴς δὲν μπορεῖ νὰ τὴν ξυπνήσει, τὰ πρῶτα συμπτώματα τῆς ἐπιδημίας στὸ σῶμα τοῦ Λάρς βόν Τρίερ καὶ τοῦ Νιλ Βέρσελ ἐκδηλώνονται, ἡ ταινία θέλει νὰ ζήσει, ὁ ἐφιάλτης ἐλευθερώνεται στὸν κόσμο.

“Γιατί κινηματογραφεῖτε;”. Ὁ Λάρς βόν Τρίερ ἀπαντᾷ: “... γιὰ νὰ προκαλέσω τὸν θεὸ καὶ τὸν ἄνθρωπο... γιὰ τὸ λόγο γιὰ τὸν ὁποῖο ὁ Φρανκεστάιν δημιούργησε τὸ τέρας του (...)”.

Ποιὸς θὰ ρίσκαρε ἄραγε τὴν σίγουρη ἐμπορικὴ ἀποτυχία γιὰ νὰ φέρει στὴν Ἑλλάδα μιὰ ταινία ἀπὸ τίς λίγες, ἂν ὄχι τὴ μόνη, πού ἀνήκει πραγματικά στὴ δεκαετία τοῦ ’80; Ὁ Λάρς βόν Τρίερ πάντως προτίθεται νὰ συνεχίσει, ἀναγγέλοντας ἀπὸ τώρα τὸ τελευταῖο μέρος τῆς τριλογίας πού ξεκίνησε μὲ τὸ *Στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος*. Ὁ τίτλος *Europa Trilogy*, καὶ τὰ μέρη: *Τὸ στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος* (1984, οὐσία μὴ-ὀργανικὴ), *Epidemic* (1987, οὐσία ὀργανικὴ) καὶ *Europa* (1990, οὐσία ἐννοιολογικὴ).

Τὸ ἄλλο μεγάλο κινηματογραφικὸ γεγονός τοῦ φετεινοῦ Φεστιβάλ ἦταν ἡ προβολὴ τῆς καινούριας ταινίας τοῦ Βίμ Βέντερς. Δὲν ἐπιστρέφει ἀπλῶς στίς Κάννες, ὅπως πολλοὶ ἄλλοι, ἀλλὰ καὶ στὸ σινεμά πού ξέρει νὰ κάνει καλύτερα. Αὐτὸ δηλαδὴ τῶν ἀναφορῶν στὸ ἴδιο τὸ σινεμά πού εἶναι τὸ τοπίο ὅπου οἱ ἥρωες κινοῦνται. Γι’ ἄλλη μιὰ φορὰ οἱ ἥρωές του εἶναι ταξιδιώτες· αὐτὴ τὴ φορὰ εἶναι ταξιδιώτες τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου: εἶναι ἄγγελοι πού ἀφουγκράζονται τίς ἱστορίες τῶν ἀνθρώπων ἀπὸ τὴν εἰρηνικὴ ἀπόσταση τῆς ἄυλης ὑπόστασής τους καὶ τίς μετατρέπουν σ’ ἓναν ἐλεύθερο ἀφηγηματικὸ χῶρο. Οἱ ἄγγελοι ἀγγίζουν τὰ πάντα μὲ τὴν πνοὴ μιᾶς ἀσίγαστης περιπέτειας μὲ τὸ βλέμμα τοῦ παιδιοῦ, αὐτὸ πού τοὺς δόθηκε στὴν αὐγὴ τῆς Ἱστορίας, αὐτὸ πού ὁ Φίλ δὲν κατορθώνει νὰ κατακτήσῃ στὴν *Ἀλίκη στίς πόλεις*. Τὰ ὅρια τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου ἀποκοτῶν στὸ μάτι αὐτῶν τῶν πλασμάτων τὴ διάσταση πού χρειάζονται γιὰ ν’ ἀφουγκραστοῦν τίς ἀνθρώπινες ἱστορίες. Τὸ μαντέψατε, πρόκειται γιὰ ἓνα κινηματογραφικὸ μάτι: ἡ δυνατότητα νὰ ἀποκαλυφθεῖ τὸ διάστημα ὅπου ἡ καθημερινή

Ἐκπεσὼν ἄγγελος

Πρεμιέρ: Γιατί ὁ Βέντερς σᾶς πρότεινε αὐτὸ ρόλο καὶ ποιά ἦταν ἡ ἀντίδρασή σας;

Μπρούνο Γκάνζ: Μετὰ τὸν Ἀμερικάνο φίλο θέλαμε καὶ οἱ δύο νὰ γυρίσουμε πάλι μιὰ ταινία μαζί. Τὸ περασμένο καλοκαίρι βρισκόμουνε στὸ Σάλτσμπουργκ ὅπου ἔπαιζε στὸ θέατρο τὸν Προμηθεὺ Δεσμώτη. Ὁ Βίμ μοῦ τηλεφώνησε καὶ μοῦ πρότεινε ἀπλᾶ ἓναν ἄγγελο στὴν ἐπόμενη ταινία του. Ὅταν γύρισα ἀπὸ τὸ Σάλτσμπουργκ συζητήσαμε πολὺ γιὰ ποιά ἐμφάνιση θὰ μπορούσε νὰ ἔχει ἓνας ἄγγελος σήμερα. Καταλήξαμε στὸ συμπέρασμα ὅτι σὲ κάθε ἐποχὴ οἱ ἄνθρωποι φαντάζονται τοὺς ἄγγελους ὅπως εἶναι καὶ οἱ ἴδιοι. Οἱ ἄγγελοι λοιπὸν τῆς ταινίας θὰ ἔπρεπε νὰ μοιάζουν μὲ τοὺς καθημερινούς ἀνθρώπους, μὲ τὴ μόνη διαφορά ὅτι θὰ ἦταν ἀόρατοι. Ὅχι ὅμως γιὰ τοὺς θεατῆς καὶ τὰ παιδιά... Καμιά φορὰ ὅταν εἶμαστε ἀελεπισμένοι ἢ αἰσθανόμαστε ἄν χαμένοι, κοντὰ στὴν ἀτοκτονία, ξαφνικά μπορούμε νὰ αἰσθανθοῦμε ὅτι κάποιος εἶναι κοντὰ μας... Ἐνα χαμόγελο καὶ ἡ ἐμπιστοσύνη στὸν ἑαυτὸ μας ξανάρχεται...

Ἐρ.: Εἶναι δύσκολος ὁ ρόλος τοῦ ἀγγέλου;

Ἀπ.: Στὴν ἀρχὴ φοβόμουνα γιατί ὡς ἦθοποιος εἶμαι ἀρκετὰ ὀριοθετημένος. Ὡς ἄγγελος δὲν μπορῶ νὰ μιλήσω, νὰ ἀγγίξω τοὺς ἀνθρώπους, δὲν ἔχω τίποτα γιὰ νὰ ἐκφραστῶ. Ἐκεῖνο πού ἔχω εἶναι τὰ μάτια καὶ τ’ αὐτιά. Τὸ πρῶτο πράγμα πού προσπάθησα νὰ κάνω ἦταν νὰ ἀλλάξω τὸν τρόπο τοῦ βαδίσματός μου γιατί ἓνας ἄγγελος αἰωρεῖται. Ἐπρεπε λοιπὸν νὰ περπατᾷ πιὸ μαλακά ἀπὸ ἓναν ἄνθρωπο.

Ἐρ.: Αἰσθανθήκατε κάτι τὸ διαφορετικὸ, ὅτι σᾶς διακατέχουν συναισθήματα ὑπερανθρώπινα;

Ἀπ.: Ὅποσδήποτε εἶναι διαφορετικὸς ρόλος ἀπὸ τὸν Ἀμλετ. Εἶναι πολὺ μεγάλη ἡδονὴ νὰ φαντάζεσαι τὸν ἑαυτὸ σου ἀόρατο. Καὶ ἐπειτα ποιὸς ξέρει, μπορεῖ νὰ εἶμαι ἄγγελος.

Ερ.: Εάν ένας ήθοποιός αισθάνεται άγγελος, δεν μπορεί να αισθανθεί και θεός;

Απ.: Όχι. Υπάρχει όπωσδήποτε μια διαφορά. Η κλασική θεωρία λέει ότι ο άγγελος είναι κάτι ανάμεσα στον θεό και στον άνθρωπο. Είναι όμως πιο κοντά σε μας. Ένω ο θεός είναι πολύ μακριά. Στόν Χριστιανισμό τουλάχιστον. Για τους αρχαίους Έλληνες τά πράγματα ήταν διαφορετικά. Δεν είχαν άγγελους γιατί οι θεοί ήταν πολύ κοντά τους.

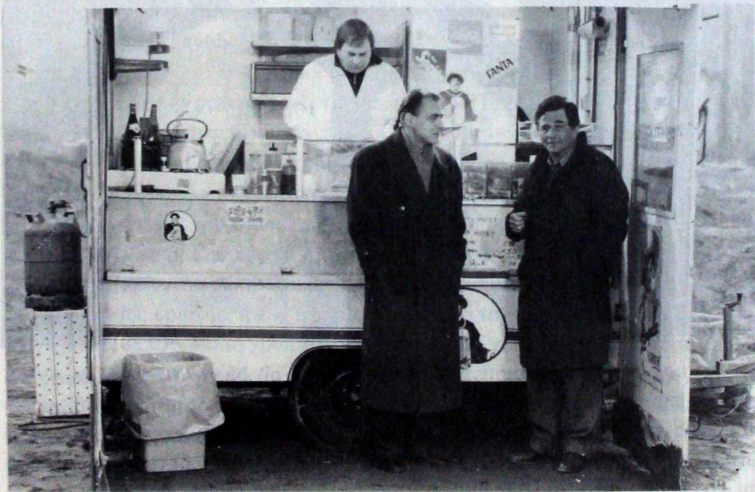
Στήν ταινία του Βέντερς ο θεός εγκατάλειψε τό Βερολίνο στή διάρκεια του Β. Παγκοσμίου πολέμου. Άλλά οι άγγελοι έμειναν. Έγκαταλειμένοι συνεχίζουν να κάνουν πάντα τό καθήκον τους. Άλλά δεν έχουν κανένα για να αναφέρουν τίς δραστηριότητές τους. Συμβαίνει κάτι σάν να είναι ο θεός στή σύνταξη και οι άγγελοι στή άνεργία. Μιά μέρα ο άγγελος Ντάμιελ - έγώ - έρωτεύεται και θέλει να γίνει θνητός. Η ύπαρξή του είναι τραγική, θέλει να παίξει ποδόσφαιρο, να πληγωθεί, να άγγίξει τους ανθρώπους και τά αντικείμενα. Η συνάντηση με τόν Πήτερ Φώλκ είναι άποφασιστική. Είναι ένας πρώην άγγελος, ήθοποιός πιά, που παίζει σε μία ταινία με θέμα τό Βερολίνο τό 1945. Τόν συναντώ μπροστά σε μία ύπαιθρια καντίνα. Ξαφνικά κοιτώντας κάπου μακριά λέει: "Ξέρω πώς είσαι εδώ. Δεν μπορώ να σε δω αλλά είμαι βέβαιος. Ξέρεις είναι ώραίο να είσαι άνθρωπος. Όταν κάνει κρύο μπορείς να τρίψεις τά χέρια σου, έχεις καφέ, τσιγάρα, τόσα πολλά μικρά ευχάριστα πράγματα. Σε βεβαιώνω ότι είναι ώραίο να είσαι άνθρωπος".

Είναι μία ταινία πολύ αισιόδοξη για τήν ανθρωπότητα.

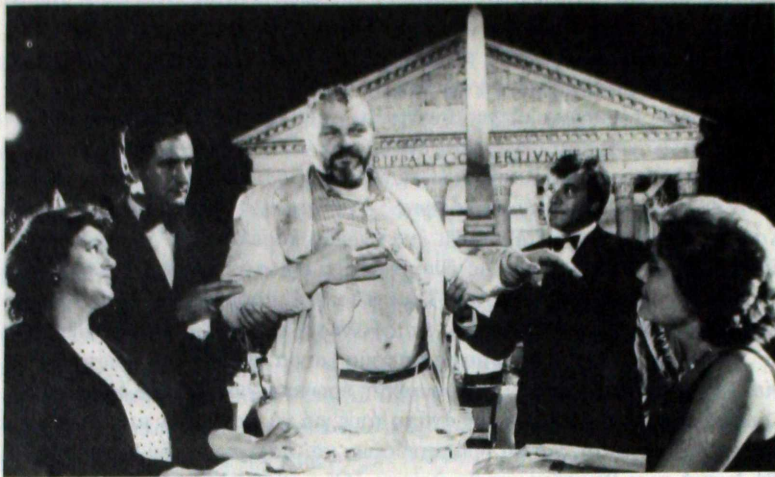
ποίηση καθρεφτίζεται χωρίς άγωνία. Κάθε στιγμή μοιάζει μ' ένα χάι-κού: με τήν πνοή μιās ολοκληρωμένης εικόνας μέσα στήν παρέλαση τών στιγμών που άκολουθούν ή μία τήν άλλη στίς άφηγήσεις τών άγγέλων· μικροί ολοκληρωμένοι χρόνοι στόν όρίζοντα τής αιωνιότητας. Καθώς ο χωροχρόνος άποκτά τήν πλαστικότητα που ή πραγματικότητα του στερεί, ο Βέντερς εισάγει στήν άφήγηση τήν παράλληλη ιστορία μιās πόλης· τήν ιστορία του Βερολίνου. Ένας γέρος άφηγητής που άναζητεί τούς τόπους τών άναμνήσεών του άνακαλύπτει μονάχα τά σημάδια του πολέμου· χωρίς πικρία λέει: "Κανείς ποτέ δεν έγραψε ένα ειρηνικό έπος". Ρωτήθηκε ο Βέντερς: "Πρίν από έντε χρόνια κάνατε μία ταινία για τό θάνατο του κινηματογράφου και τώρα κάνετε αυτήν, τί μεσολάβησε;". Απάντησε: "Τότε έκανα λάθος". Η Κατάσταση τών πραγμάτων είναι ένα ένδοξο παρελθόν. Ο ουρανός πάνω από τό Βερολίνο τελειώνει με έναν φόρο τιμής στους νεκρούς άγγέλους Άντρέι Ταρκόφσκι, Φρουνσουά Τρυφώφ και Γιασουχίρο Ότζου. Η ταινία (λές και δεν τό ξέρατε) θά μās άπασχολήσει προσεχώς στήν Όθόνη.

Άπό τό Βερολίνο έρχεται μία άκόμα ταινία. Μιά μικρή έρωτική ταινία. Μικρή, στά 16 mm κι άσπρόμαυρη, έρωτική γιατί οι δύο έραστές θέλουν να δραπετεύσουν από τήν αγάπη τους για να διανύσουν μία κινηματογραφική άπόσταση, για να δραπετεύσουν και πάλι προς τόν θάνατό τους. Τό όνομά τους Ρωμαίος και Ίουλιέττα. Όλα αυτά σ' ένα Βερολίνο άγρυπνο, άνοιχτό στήν κινηματογραφική έμπειρία, με τόν ίδιο τρόπο που ο Γκοντάρ κοιτάζει τό Παρίσι. Ο τίτλος της *Κι έγώ τό ίδιο*. Σκηνοθέτης ο Ντάνιελ Λέβι και ο Χέλμουτ Μπέργκερ (όχι δεν είναι ο γνωστός Χέλμουτ Μπέργκερ).

Μιά ταινία για τήν αρχιτεκτονική και τόν αρχιτέκτονα, με μουσική του Βίμ Μαρτέν και του Γκλέν Μπράνκα, με περίσσεια φροντίδα στό εικαστικό της μέρος, δεν είναι, παρ' όλα αυτά, σίγουρο ότι έχει εξασφαλίσει τήν προσοχή τών κινηματογράφωφιλων, εκτός ίσως από μία στριφνή κάστα που έπιμένει να μήν άπορρίπτει τίποτα και να αισθάνεται ότι όλες οι εικόνες τής ανήκουν. Δεν έχει σημασία, είναι έρωτήματα που ο Πήτερ Γκρηναγουαίη δεν θέτει στόν εαυτό του. Τό προσωπικό στυλ και ή επιθυμία τών εικόνων δεν συζητείται· ο Γκρηναγουαίη θά συνεχίσει να εκτρέπει τά βλέμματα από τό ρεύμα τών εικόνων τής άφήγησης προς τόν έσωτερικό μηχανισμό τών εικαστικών έπεισοδίων. Είμαι σίγουρος ότι ή σχετική αυτόνομια του εικαστικού έπεισοδίου, όπως τό γνωρίσαμε στίς ταινίες του Κοκτώ ή του Ντραγκιερ ή στή μακριά παράδοση του γιαπωνέζικου σινεμά, δεν είναι άγνωστη στόν Γκρηναγουαίη: ή τελετουργία τής κίνησης τών σωμάτων, ή έμβίωση του νεκρό μεσα από τόν ολοκληρωτικό έλεγχο τών



κινήσεων της μηχανής προδίδουν στους άπιστους την βαθύτατη κινηματογραφική παιδεία του σκηνοθέτη.



Με την *Κοιλιά του αρχιτέκτονα* συνεχίζει την αναζήτηση που ξεκίνησε με τις δύο προηγούμενες ταινίες του. Κεντρική του έγνοια είναι ο έκφυλισμός του Δυτικού μετρικού συστήματος κι η αδυναμία του καλλιτέχνη να ελέγξει ή, στην περίπτωση του ήρωα της ταινίας, ακόμη και να διανοηθεί την εσωτερική διάσταση ή την κοσμική βιωσιμότητα του έργου. Ζήτημα μνήμης και ιστορίας λοιπόν.

Μιά ταινία για τό θάνατο της αρχιτεκτονικής και του αρχιτέκτονα. "Όχι τόν κοσμικό τους θάνατο, αλλά τό συμβολικό. Η σκληρή δομή της πόλης κι όχι η φθαρτή της καθημερινότητα είναι στά μάτια του Γκρηναγουαίη ένας ιστός από επάλληλες γραφές στοιβαγμένες, όπως τά κόκκαλα στό μασωλείο, στη μαλακή κοιλιά του κόσμου που είναι η Ρώμη. Παρ' όλα αυτά κανείς δέν είναι έξω από την αρχιτεκτονική, ούτε κι ο αρχιτέκτονας. Ό δικός του θάνατος συντελείται μέσα στην πραγματοποίηση του όράματός του: ο ήρωας προσπαθεί να στήσει μιá εκθεση με τά ουτοπικά σχέδια του Έτιέν Μπουλέ.



Τά μαύρα μάτια είναι ή τελευταία ταινία του Νικήτα Μιχάλκωφ. Τό χρονικό του περάσματός του στην Ίταλία τό πληροφορηθήκατε ήδη διά στόματος του ίδιου στην προηγούμενη *Όθόνη*. Στην ταινία τό πέραςμα αυτό δέν φανερώνει κάποια ουσιαστική μεταβολή στό στυλ, πέρα ίσως από την καλλιεργημένη μετάθεση των χρόνων και του λόγου προς την κατεύ-

θυνση της παλιάς ιταλικής κωμωδίας. Περ' από αυτό είναι ο γνωστός Μιχάλκωφ που παρακολουθεί τον Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι, όπως παλιότερα τον Όμπλόωφ, καθώς με τον θυμωμένο ύπνο του προσπαθεί να διαφυλάξει την καθαρότητα του δράματος και να εξοικονομήσει το διάστημα της αφήγησης. Ο Μιχάλκωφ είναι πάντα ο σκηνοθέτης των χαμένων στιγμών, της άδικαιολόγητης άφηρημάδας και των επίμονων αναμνήσεων.

Πέντρο Άλμοντοβάρ

Ο Πέντρο Άλμοντοβάρ ανήκει στο άντεργκράουντ της Ισπανίας. Όχι στο κινηματογραφικό, αν και οι ταινίες του σέ καμιά περίπτωση δεν θα μπορούσαν να όνομαστούν συμβατικές, αλλά σέ εκείνο τό Μαδριλένικο περιθώριο που κινείται και παράγει έξω από τά κυκλώματα μουσική, περιοδικά, εικόνας και ήχους, στοιχεία των οποίων μεταφέρει και στίς ταινίες του.

Ο Άλμαντοβάρ γεννήθηκε τή δεκαετία του '50 σέ ένα μικρό χωριό. Ξεκίνησε στίς άρχές τής δεκαετίας του '70 γράφοντας στή Μαδρίτη ιστορίες γιά κόμικς και άρθρογραφούσε σέ άντεργκράουντ περιοδικά όπως τό Στάρ, τό Βιμπόρα κ.ά. Άργότερα άνακατεύτηκε με ένα διάσημο θεατρικό γκρουπ γιά νά όδηγηθεί τελικά στόν κινηματογράφο έχοντας σάν μοναδική προπαίδεια τό σούπερ-8. Όλα αυτά τά χρόνια δούλεψε στόν Όργανισμό Τηλεπικοινωνιών τής Ισπανίας ως υπάλληλος.

Όταν άρχισε νά δουλεύει κανονικά στόν κινηματογράφο παράτησε τή δουλειά του γιά νά κάνει έξι ταινίες, δίσκους, ζωντανές παραστάσεις με τήν πόπ-ρόκ μάντα του, μιά νουβέλα, μιά πορνό ιστορία με φωτογραφίες και πάμπολλες συνεισφορές σέ περιοδικά και έφημερίδες άκόμα και εύρειας κυκλοφορίας.

Μέ τήν τρίτη του ταινία ό Άλμοντοβάρ γίνεται γνωστός και έξω από τήν Ισπανία. Στή Γαλλία, στήν Άγγλία και ιδίως στήν Άμερική τόν άναγνωρίζουν σάν μιά νέα έκδοση του Μπουνουέλ και του Μπίλλυ Γουάλντερ. Φέτος θά δούμε δύο ταινίες του. Τό *Ματαντόρ* (1985) και τό *Ό νόμος τής έπιθυμίας* (1986).



Τό πέραςμα τής Λώρη Άντερσον από τό Παλαί Κρουαζέτ είναι από μόνο του ένα γεγονός, που όμως δεν κατόρθωσε νά φωτίσει με τή λάμψη του μιά μέτρια ταινία. Με τό *Home of the brave* ή Λώρη θέλησε νά εξασφαλίσει τήν άμεση ενέργεια τής ζωντανής περφόρμανς άναζητώντας συγχρόνως τό κινηματογραφικό της αντίστοιχο· κατάφερε τελικά νά ισορροπήσει στήν άκίνησία. Κανένα στοιχείο από τήν όρμητική γοητεία τής media art δεν κατόρθωσε νά διαπεράσει τό παραπέτασμα τής στατικότητας πρós τό κρυφό φώς τής κινηματογραφικής αϊγλης. Μέσα από τήν υπερβολική πίστη στή σκηνική παρουσία και στήν ικανότητά της νά έμφυσει ζωή στίς έτερότροπες τεχνικές τής περφόρμανς (άπό τή ζωντανή κίνηση στό μπάκ σκρήν, από τή φωνητική παραμόρφωση στή δυαδική γλώσσα, από τή μιμική στόν ύπαινικτικό χορό των σημάτων και του λόγου), ξεχασε ότι τό σινεμά είναι μιά γλώσσα παραπάνω, (στήν περίπτωση μιάς ταινίας γλώσσα φυσικά κυρίαρχη: κρύβεται πίσω και μακριά από τήν στερεοφωνική άλχημεία) καταδικάζοντας έτσι τό έργο της στήν κινηματογραφική σιωπή. Η Λώρη χειροκροτήθηκε, ό κόσμος έσπευσε νά τήν συγχαρεί και νά τής μιλήσει, έγώ άναρωτιόμουνά πώς θά ήταν ή ταινία αν είχε πείσει τόν Σκορτσέζε ή τόν Τζόνναθαν Ντήμ νά τήν σκηνοθετήσουν. Τελικά προτίμησα νά έπιστρέψω στό ξενοδοχείο άναπολώντας τόν θυμωμένο ύπνο των ήρώων του Μιχάλκωφ.

Βέβαια δεν έχετε άκούσει τίποτε γιά τόν Πέντρο Άλμοντοβάρ, όμως ό άνθρωπος έχει άναστήσει μόνος του τό άντεργκράουντ στή Μαδρίτη, ό *Νόμος τής έπιθυμίας* είναι ή πέμπτη του ταινία, κι οι χιλιάδες φανατικοί φίλοι στίς δύο όχθες του Άτλαντικού του άναγνωρίζουν τό δικαίωμα νά υπογράψει τίς ταινίες του όπως ό Πικάσο τούς πίνακές του: μιά ταινία του Άλμοντοβάρ. Άν άναρωτιέστε τί είναι *Ό νόμος τής έπιθυμίας*, έχω μιά εύκολη συνταγή. Πάρτε μιά άσπρόμαυρη έλληνική ταινία τής δεκαετίας του '50, με παθιασμένους έρωτες, πολύ δάκρυ, άλκοόλ κι αυτοκτονίες και γυρίστε τήν στή δεκαετία του '80 έγχρωμη, χωρίς καθόλου γυναίκες, με πολύ αίμα, κοκαΐνη κι... αυτοκτονίες. Άν στό τέλος δείτε ότι κάτι δεν πάει καλά μ' όλους αυτούς τούς παθιασμένους έρωτες μεταξύ άνδρών, αφαιρέστε από τήν ιστορία τή μοναδική γυναίκα, άποκαλύπτοντας ότι πρόκειται γιά τραβεστί. Μή γελιέστε όμως, δεν είναι κωμωδία άκράϊων καταστάσεων, είναι μιά ταινία γιά τήν άγάπη.

Τό *Hell raiser* είναι μία ταινία τρόμου που ξεχώρισε από τό σωρό (τό πλήθος δέν έλειψε στις Κάννες, ή αίχμη καί τό δράμα όμως...), χάρις στην παραισθητική της ποιότητα που χωρίς νά υποχωρεί καθόλου μπροστά στην πραγματικότητα στήνει τόν δικό της χώρο: τό άφηγηματικό προφίλ της ταινίας είναι ένα παρατεταμένο χάδι στό δέρμα του έφιάλτη, αίσθηση που μεταφέρεται αούτοσια στό δέρμα της πλάτης του θεατή (όταν τό τέρας έχει άποκτήσει τό δικό του δέρμα είναι πολύ άργά για νά τρομάξεις, ή μήπως όχι;). Τό τέρας ζει στην έρωτική φαντασίωση μιας γυναίκας, όμως διεκδικεί την ύλη ενός πραγματικού σώματος· νά που γεννιέται ό έφιάλτης: ή ήρωίδα άντλεί την εικόνα της από την άπειλητική τάξη των γυναικών του Κρόνεμπεργκ, ενώ περιφέρεται στις παρυφές ενός κόσμου που άντλεί τις εικόνες του από τις διφορούμενες παραληρηματικές περιγραφές της μυθολογίας· του Λόβκραφτ. Μιά έκδοχή του γοθικού τρόμου μέ έμφέ της έποχής του βίντεο κλίπ είναι σίγουρα ένα σχήμα που προσφέρεται στην άποδοχή του κοινού που καλλιεργησε τό στάτους παραγωγής του *Έφιάλτη στό δρόμο μέ τις λευκες*. Μόνο που τό *Hell raiser* είναι καλύτερο. Γιατί ό σκηνοθέτης Κλάιβ Μπάρκερ υποβάλλει μία άτμόσφαιρα κοσμικού τρόμου, ενώ συγχρόνως κατευθύνει την εικονοπλασία του από τό δρόμο των άναφορών, μέ την πιστότητα καί τό χιούμορ ενός πραγματικού χόρρορ φάν.

Ό Άλεξ Κόξ μου φαίνεται ότι πρόκειται νά γίνει ό αγαπημένος μου σκηνοθέτης. Τό *Straight to Hell* είναι ένα διαολεμένο γουέστερν σαργέτι, κι αυτό γιατί είναι τό μόνο κινηματογραφικό είδος όπου δέν υπάρχουν καλοί καί κακοί, άπλούστατα είναι όλοι τους κακοί: ό Τζό Στράμμερ, ό Έλβις Κοστέλλο, ό Τζιμ Τζάρμους, κυνηγούνε χωρίς ιδιαίτερο λόγο ό ένας την κοιλιά του άλλου, για νά άδειάσουν εκεί τό καυτό μολύβι των όπλων τους. Κι όταν οι σφαίρες τελειώνουν, ή τά έξάσφαιρα Κόλτ καί οι καραμπίνες Γουνίτσεστερ δέν άρκοουν, έμφανίζεται ό Ντέννις Χόππερ, μέ τή συνοδεία της Γκρέις Τζόουνς, βγάδει έναν μικρό λόγο για την είδυλλιακή ζωή των προαστίων καί φεύγει, αφήνοντας πίσω του μία βαλίτσα πολυβόλα.



Ό Ακι Κaurismäki ζει στή Φιλανδία καί γυρίζει ταινίες στή γλώσσα της πατρίδας του. Αυτοί είναι δύο μόνο λόγοι που δέν είναι γνωστός ό σκηνοθέτης που τις ταινίες του χαρακτηρίζει ή ποιητική άπλότητα ενός Μπρεσόν καί τό ευγενικό άποστασιοποιημένο χιούμορ του βορρά. Παρου-



“Ακι Καουρισμάκι

Ο Καουρισμάκι, άγνωστος στην Ελλάδα, γεννήθηκε τό 1957. Υπήρξε σεναριογράφος σέ δυό ταινίες τού άδελφού του Μίκα και μάλιστα στή μιá από αυτές έμφανίστηκε και σάν ήθοποιός. Τό 1981 συν-σκηνοθετεί μέ τόν άδελφό του ένα μιούζικαλ γιά νά κάνει τελικά στά 1983 τήν πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία “*Έγκλημα και τιμωρία*, βασισμένη στό όμώνυμο έργο τού Ντοστογιέφσκι. Τό 1984 γυρνάει τό *Καλαμάρι Γιούνιον*. Παρεμβάλεται μιá ταινία μικρού μήκους τό 1986, γιά νά γυρίσει τό 1987 τίς *Σκιές τού παραδείσου*.

σιάζει ό ίδιος τήν ταινία του: “*Οί Σκιές στόν παράδεισο άφηγοΰνται τήν έρωτική ίστορία ενός σκουπιδιάρη και μιás κοπέλας πού δουλεύει σ’ ένα σουπερ μάρκετ: έκτυλίσσεται στό Έλσίνκι ανάμεσα στήν άνοιξη και τό καλοκαίρι τού 1986. Στοχεΰοντας μέ άστάθεια στήν κατεύθυνση τού ποιητικού ρεαλισμού, ή ταινία προσφέρει μερικά φιλιá, τόν ήχο τών κυμάτων στήν άκτή, τό τρομακτικό στόμα τού φορτηγοΰ τών σκουπιδιών, όλη τήν κωμικοτραγική μελαγχολία τής ζωής στή μητρόπολη. Είναι επίσης μιá από τίς καλύτερες εύρωπαϊκές ταινίες τού 1986, παρά τά περιστασιακά όλισθήματα στή δραματολογία στήν άρχή τού προτελευταίου καρουλιού (άκριβώς πρίν πάρει ό Νίκαντερ τήν Τλόνα στά χέρια του) και τήν παράλογη αίσιοδοξία τής τελικής σκηνής (γιά τήν όποία τίποτε άπ’ όσα ή έμπειρία έχει διδάξει σ’ αυτόν τό σκηνοθέτη δέν μπορεί νά δικαιώσει)”. Είναι δύσκολο νά κάνεις μιá ταινία; Ο Καουρισμάκι άπαντάει μέ τά λόγια τού ήρωά του: “small potatoes”.*

Τό *Raising Arizona* τών άδελφών Κοέν, επειδή άποφάσισαν ότι είναι ό Ζάππα τής δεκαετίας τού ‘80, τό *Five Corners* τού Τόνυ Μπίλ και τό *Withnail and I* τού Μπρους Ρόμπινσον επειδή είναι ταινίες handmade και ίσοροποΰν τή συγκίνηση τών άναμνήσεων τής δεκαετίας τού ‘60 ανάμεσα σ’ ένα πιγκουίνο και ένα τεράστιο τζόντι πού λέγεται “βασιλικό καρότο”, τό *White of the Eye* τού Ντόναλντ Κάμμελ, γιά νά ανακαλύψετε τί συμβαίνει όταν ένα βίαιο άσιντ-τρίπ συναντάει τό βίντεο κλίπ, τό *Prick up your Ears* τού Στήβεν Φρίαρς, γιá τί είναι ταινία γι’ άνοιχτά αυτιά, τό *Something wild* τού Τζόναθαν Ντήμ, γιá τί ξέρει νά μεταφέρει τήν ενέργεια τού *Stop making sense* σέ μιá σκληρή νεοϋρκέζικη κωμωδία, τό *Slam dance* τού Γουέιν Γουάνγκ γιά νά δείτε ότι ή ‘Αμερική δέ χρειάζεται ν’ άπαντήσει στόν Λύκ Μπεσόν, τό *Someone to Love* τού Χένρυ Τζάγκλομ, μόνο γιά τόν “Όρσον Γουέλς πού κλείνει τήν τελευταία του κινηματογραφική εμφάνιση μέ τή λέξη “cut”, τή *Φλόγα στήν καρδιά* τού ‘Αλαίν Ταννέρ, γιά άπροσδιόριστους λόγους και τελευταίο και πιό σημαντικό τό *Dock’s Kingdom* τού Ρόμπερτ Κράμερ, γιá τί είναι ταινία τού Ρόμπερτ Κράμερ, είναι τίτλοι και όνόματα πού όφείλετε νά θυμάστε στά κινηματογραφικά σας ταξίδια.

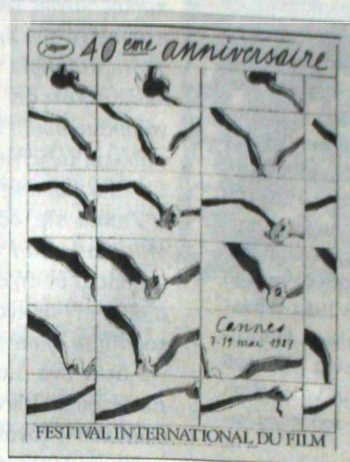


Οί άδελφοί Κοέν

Έγκαταλείποντας τίς Κάννες έπεσα πάνω σ’ έναν περιεργο ταξιδιώτη. Μιλούσε γιά τόν θεό και τόν Γουόλτ Ντίσνεϋ· άναγνωρίζοντας σ’ αυτόν τή μόνη ιδιοφυΐα πού γέννησε ό κινηματογράφος, πού θεωρεί τόν “Όρσον Γουέλς και τόν Κάρλ Ντράγιερ άπλώς ένδιαφέροντες, ένώ βρίσκει τόν Λάρς βόν Τριερ άπωθητικό και συγχρόνως ειλικρινή. Τό μέλλον τού κινηματογράφου, μου είπε, άνήκει στά πορνό, γεγονός πού τό συσχετίζει μέ τό μέλλον τού πιό διάσημου ίου τού αιώνα. “Όταν έμαθε τή βράβευση τού Πιαλά γιά τό *Κάτω από τόν ήλιο τού διαβόλου* άποφάσισε ότι ό φοίνικας (όχι ό χρυσός αλλά ένα φοινικόφυλλο άπ’ αυτά πού βρίσκονται πατημένα στούς δρόμους τών Καννών) τού άνήκει· μου άποκάλυψε τό χιλιοπατημένο τρόπαιο μέσα σέ μιá βαλίτσα γεμάτη πολάροντ μέ εικόνες ζώων. Θεωρούσε, βλέπετε, τή βράβευση μιás ταινίας μ’ αυτό τό όνομα σημείο τών καιρών και βλάσφημη πράξη (τήν ταινία δέν τήν είδε καθόλου) κι έσπευσε νά μέ προειδοποιήσει ότι σύντομα ό ήλιος θ’ άνατείλλει μαΰρος.

“Όταν χωρίσαμε, αυτός ό ποιητής τής υπερβολής άπάντησε στόν πρόχειρο χαιρετισμό μου “see you around”, λέγοντας: “oh, I’ll be around, don’t you worry”. Έξαφανίστηκε μεταφέροντας μιá βαλίτσα γεμάτη πολάροντ κι ένα φοίνικα διαμαρτυρίας στήν πατρίδα του τή Δανία, εκεί όπου κι έγώ αισθανόμουν ότι ό φοίνικας αυτός άνήκει· τό όνομά του ήταν νομίζω Έμμάνουελ και ζει φτιάχνοντας πορνό.

Κρίσιμη καμπή;



Τό φετινό Τεσσαρακοστό Φεστιβάλ τῶν Καννῶν, παρ' ὄλο τό γιορταστικό χαρακτήρα του, δέν κατάφερε νά μᾶς ἐντυπωσιάσει οὔτε στόν κινηματογραφικό τομέα οὔτε καί σ' αὐτόν τῶν ἐκδηλώσεων πού ὑποτίθεται ὅτι θά τό "κοσμοῦσαν". Γιατί οὔτε ἡ γηραιά Λίζ Ταίηλορ οὔτε ὁ Κάρολος καί ἡ Νταϊάνα θά μπορούσαν νά ἐνδιαφέρουν πλέον τόν κόσμο τοῦ κινηματογράφου πού βρίσκεται σ' ἓνα μεταίχιμο.

Ἡ κινηματογραφική βιομηχανία μοιάζει νά ψάχνει γιά καινούρια μοντέλα. Κάτι διαφαίνεται σ' αὐτό τό φεστιβάλ ἀλλά τίποτε τό ὀριστικό. Ὁ Βέντερς εἶναι αἰσιόδοξος στήν τελευταία του ταινία. Ὁ Ἀγγλικός κινηματογράφος κάτι πάει νά κάνει. Ἀπό τήν ἄλλη ὁ Πιαλά γυρνάει πρὸς τά πίσω μπαίνοντας στά χωράφια τοῦ Μπρεσσόν ὅπου ὁ μόνος χαμένος θά εἶναι αὐτός. Ὁ Ἰταλικός κινηματογράφος πάει ἀπό τό κακό στό χειρότερο. Κάτι φαίνεται νά ἔρχεται ἀπό τήν Ἀφρική μέ τό *Φῶς* τοῦ Σουλεϊμάν Σιζέ (φαντάζομαι ὅτι ἔτσι θά πρέπει νά προφέρεται τό ὄνομά του), ὅμως ὁ Λίντσαιη Ἄντερσον ἀκόμα δουλεύει μέ τήν Μπέτυ Νταϊήβις, τήν Λίλιαν Γκίς (ἂν εἶναι δυνατόν) καί τόν Βίνσεντ Πράις στό συγκινητικό *Φάλαινες τοῦ Αὐγούστου* ἀλλά ὁ κινηματογράφος του ὅσο καί νά μᾶς συγκινεῖ εἶναι σέ βαθύ γήρας. Ἀπό τήν ἄλλη οἱ Σοβιετικοί προοδεῦουν. Ἡ Γκορμπατσοφική ἐπανάσταση στή σοβιετική κοινωνία ἐπηρεάζει καί τόν κινηματογράφο. Νέες ιδέες γεννοῦν νέες εἰκόνες. Ἀκόμα τά πράγματα κινοῦνται ἀργά ἀλλά περιμένουμε. Οἱ ἀμερικανοὶ ἔμποροι τό μυρίστηκαν καί ἡ Κάννον ἀγόρασε ἤδη γιά παγκόσμια διανομή τό *Μετάνοια* τοῦ Ἀμπουλάντζε. Ὁ Γούντνυ Ἄλλεν γυρνᾷ στίς *Μέρες τοῦ Ραδιοφώνου*. Ξαναβάπτισμα γιά ἓνα νέο ξεκίνημα; Ἡ ταινία του εἶναι καλή ἀλλά ὄχι ἐξω ἀπό αὐτά πού θά μπορούσαμε νά περιμένουμε ἀπό αὐτόν. Κυνηγάμε τόν Ἀλμοδοβάρ στήν Ἰσπανία, κάτι ἀγνωστους στήν Ἀγορά τοῦ Φίλμ ψάχνοντας γιά καινούρια πράγματα. Ὁ Λάρς φόν Τρίερ εἶναι ἐκεῖ. Ποιός ὅμως θά ἀντέξει μέχρι τό τέλος τοῦ φίλμ; Ἡ ἐπιδημία εἶναι καταστροφική. Μόνο γιά τόν θεατή της ὅμως.



"Όσο και αν ο κινηματογράφος βρίσκεται σε κρίση, οι Άμερικάνοι δεν τό βάζουν κάτω. Προσπαθούν μάλιστα να του εξασφαλίσουν όλο και περισσότερα έχέγγυα για μία καλύτερη πορεία, εκμεταλλεύόμενοι όλα τους τά ταλέντα και δανειζόμενοι άκόμα και όνόματα του συγγραφικού χώρου. Έτσι, φέτος, ή Κάννον συμμετείχε στις έπίσημες έκδηλώσεις του φεστιβάλ με δύο σημαντικά όνόματα της λογοτεχνίας: τόν Μπουκόφσκι στό σενάριο της ταινίας του Μπάρμπετ Σραϊτερ *Μπάρφλάι*, στην όποία και πρωταγωνιστούν δύο ήχηρά όνόματα, ό Μίκυ Ρούρκ και ή Φαίη Νταναγουέη και έπίσης τόν Νόρμαν Μαϊήλερ πού έχει περάσει έκτός από τό σενάριο και στην σκηνοθεσία του *Οί σκληροί άνδρες δέν χορεύουν*, πάλι με τή συμμετοχή δύο γνωστών όνομάτων, του Ράιαν Ο' Νήλ και της Ίσαμπέλλα Ροσσελίνι (σε μικρότερο ρόλο).

Νόρμαν Μαϊήλερ, ένας σκληρός

Έρ.: Οί περισσότεροι άναγνώστες του βιβλίου σας τό θεώρησαν μη προσαρμόσιμο για τήν θόνη...

Άπ.: Αυτό όφείλεται μάλλον στό ότι οι περισσότεροι συγγραφείς θά είχαν παραμείνει πιστοί στό βιβλίο. Δέν θά επέτρεπαν στόν έαυτό τους τήν έλευθερία πού άφησα έγώ στόν δικό μου. Τό βιβλίο γράφτηκε πολύ γρήγορα. Μου πήρε τόν τριπλάσιο χρόνο για νά γράψω τό σενάριο. Τό φίλμ στην πραγματικότητα είναι στή φαντασία του πρωταγωνιστή. Άλλά οι τύποι πού τόν ταλαιπωρούν είναι, νομίζω, ένδιαφέροντες. Οί κακοί πάντοτε με γοήτευαν. Δέν έχω συναντήσει όμως άκόμη κανέναν - με τά δικά μου μέτρα - πού νά άντιλαμβάνεται τόν έαυτό του ή τόν έαυτό της ως "κακό", πού νά μη βλέπει τόν έαυτό του ως ήρωα, πού κάνει τό σωστό άκόμη και αν δουλεύει για τό διάβολο. Οί ήρωες τείνουν νά μην άντιλαμβάνονται τό γεγονός του ήρωισμού τους... Πιστεύω όμως ότι οι ήρωες δέν είναι άνθρωποι τόσο καθαροί. Ένας ήρωας μπορεί νά πυροβολήσει κάποιον στην πλάτη και μετά νά πεί: "άναρωτιέμαι αν θά τό άντέξω αυτό". Ένας "κακός" θά πυροβολήσει κάποιον και θά πεί: "Δέ μου άρεζε τό βλέμμα του. Μου τήν έδινε".

Έρ.: Έξαιτίας της φύσης του μέσου, τό ιδιαίτερο συγγραφικό σας στύλ δέν βγαίνει λίγο πιά δαμασμένο;

Άπ.: Τό νά κάνει κινηματογράφο είναι πάντοτε ένας συμβιβασμός. Ένωθ, άκόμα και αν έχεις περάσει τή ζωή σου σ' αυτόν, δέν μπορείς νά όρίσεις όλα τά στοιχεία του. Τί ξέρω έγώ από καρνατόμπες, από κομμάσεις και από μέηκ-άπ; Όπωσδήποτε έλάχιστα μπροστά σ' αυτούς τούς τιάνες του κινηματογράφου. Φωτισμός, λήψεις... Σίγουρα σ' αυτά είμαι στό πρώτο σκαλί. Έργά-

Και οι δύο ταινίες πού προαναφέραμε είναι ταινίες σεναρίου. Δηλαδή ή σκηνοθεσία ύπηρετεί, με τόν καλύτερο τρόπο πρέπει νά όμολογήσουμε, ένα δυνατό σενάριο πού καθορίζει τά όρια της ταινίας και πού περιορίζει τήν δημιουργικότητα του σκηνοθέτη στην όσο τό δυνατόν εύρηματικότερη και πιά όλοκληρωμένη μεταφορά σε εικόνες.

Τό *Μπαρφλάι* του Μπουκόφσκι, όπως και τό *Ίστορίες καθημερινής τρέλας*, στηρίζονται στις προσωπικές άναμνήσεις του συγγραφέα. Ένω όμως ή δεύτερη ταινία πού αναφέραμε βασίζεται πάνω σε ένα μπέστ-σέλλερ, ένα κείμενο πού ήδη έχει μία φήμη, τό σενάριο του Μπαρφλάι είναι πρωτότυπο. Είναι γραμμένο για κινηματογραφική ταινία και αυτό όπωσδήποτε του δίνει ένα πλεονέκτημα.



Και εδώ οι χαρακτήρες του Μπουκόφσκι είναι άνθρωποι πού ζούν έντονα ένα παρόν πού ή άστική μας συνείδηση, αν δέν τό έβρισκε γραφικό, θά τό έκρινε τουλάχιστον άπεχθές. Όμως ό Μπουκόφσκι αγαπά αυτούς τους χαρακτήρες γιατί είναι άγνοί. Και άκριβώς γι' αυτό τό λόγο οι πράξεις τους φαντάζουν τερατώδεις. Σε όλη τήν ταινία ό Μίκυ Ρούρκ γυρνάει βρώμικος, μεθυσμένος, δαρμένος, άπένταρος. Αυτό όμως είναι μία στάση ζωής. Δέν έπιρρίπτει ευθύνες σε κανένα. Δέν μισεί τόν κόσμο γύρω του. Προκαλεί και παίζει ξύλο με τόν μπάρμαν γι' αυτό πού έκείνος αντιπροσωπεύει. Κάπως σε παρόμοια κατάσταση είναι και ή έρωμένη του, ή Νταναγουέη. Παρ' όλα αυτά ό ήρωάς μας είναι ένας ποιητής, ένα ταλέντο έξω από τίς νόρμες. Οί Μπουκόφσκι - Σραϊτερ πετυχαίνουν νά μās βάλουν σ' αυτό τόν κόσμο. Έλάχιστα κουλτουριάρικο. Σκληρό και άθώο. Ένα κόσμο πού δέν περιορίζεται στό σκοτάδι. Και νομίζω ότι αυτό είναι και ένα από τά προτερήματα της ταινίας, πού μαζί με τό ύποφώσκον χιούμορ του Μπουκόφσκι τήν κάνουν άνοιχτή σε κάθε κοινό.



Ο Νόρμαν Μαίηλερ, από την άλλη δέν είναι καινούριος στόν κινηματογράφο. Σέ βιβλίου του βασίζεται τό φίλμ τού Ραούλ Γουώλς *The naked and the dead* (έλλ. τίτλος: *Γυμνοί μπροστά στό θάνατο*) πού παίχτηκε πρίν μερικούς μήνες στήν τηλεόραση, ή πιά γνωστή ίσως μεταφορά βιβλίου του. "Όμως ό Μαίηλερ κάθε άλλο από εύχαριστημένος ήταν από τίς τελευταίες κινηματογραφικές διασκευές. "Έτσι πέρασε καί αυτός στή σκηνοθεσία, γυρίζοντας μάλιστα τρείς ταινίες μέσα σέ ένα χρόνο. Αύτή ή προηγούμενη έμπειρία του τού επέτρεψε νά δουλέψει σωστά καί τήν τελευταία του ταινία. Σωστοί άφηγηματικοί ρυθμοί επιτρέπουν τήν πλοκή τής ταινίας του, άρκετά περίπλοκη από τό σενάριό της, νά κυλήσει άνετα καί εύχарιστα. Μιά μαύρη κωμωδία "ήθων". Σέξ, έγκλημα, ναρκωτικά κάτω από ένα ειρωνικό βλέμμα. Ό αστυνομικός είναι ό δολοφόνος, ό έραστής, ό έμπορος ναρκωτικών. "Όμως καί εδώ οι χαρακτήρες του είναι συμπαθητικοί, όσο γκροτέσκοι καί αν φαντάζουν όρισμένες φορές. Η ταινία είναι έπίτηδες ύπερβολική. Από τόν φαλακρό πατέρα τού πρωταγωνιστή (Ράιαν Ο' Νήλ) μέχρι τόν άγγλοθρεμένο πρώην σύζυγο τής συζύγου του. "Έξυπνοι διάλογοι, άπρόβλεπτες έναλλαγές στήν ίντριγκα σχολιάζουν ένα κόσμο διαφθοράς καί παρακμής μιās Άμερικής πού βλέπουμε τόσο συχνά σέ σαπουνόπερες όπως οι *Κόλμπυς* καί ή *Δυναστεία*. Σίγουρα από τίς πιά άπολαυτικές ταινίες τού φεστιβάλ.

Οι καθαρόαιμες ιταλικές ταινίες τού Φεστιβάλ μās επιτρέπουν νά διαπιστώσουμε γιά μιά ακόμη φορά αυτά πού εΐχα γράψει καί πρίν από δύο χρόνια γιά τήν κινηματογραφία τής χώρας αυτής. "Έλλειψη νέων ταλέντων, έπιστράτευση ξένων ήθοποιών καί σκηνοθετών, έλλειψη πρωτότυπων σεναρίων κ.λπ. Ό πιά "κλασικός" εκπρόσωπος αυτής τής κατηγορίας είναι ή ταινία τού "Έττορε Σκόλα *Η οικόγένεια*. Ταινία πού μοιάζει μέ μακροσκελή περίληψη μιās σειράς τηλεοπτικών επεισοδίων πού σίγουρα θά ζήλευε ή ΕΡΤ, αλλά πού δέν έχει κανένα νόημα γιά έναν κινηματογραφικό θεατή. Εΐναι φανερό ότι στήν Ιταλία ό έπηρεασμός τής τηλεόρασης - έτσι όπως έχει εξελιχθεί μέ τήν ύπαρξη τώσων πολλών τηλεοπτικών σταθμών πού έχουν τεράστιες ανάγκης από εικόνες - όδηγεί τόν κινηματογράφο όχι άπλως σέ μιά συρρίκνωση, αλλά, έμμεσα, στήν ύπηρεσία μιās τηλεοπτικής λογικής, γεγονός πολύ χειρότερο από τήν περιθωριοποίησή του. Η ταινία τού Σκόλα είναι ένδεικτική. Ταινία επεισοδιακή, μιās μίνι τηλεοπτικής σειράς (ή υπόθεση τής ταινίας είναι ή σχέση ενός άτομου μέ τήν οικογένε-

ζομαι όμως μέ ανθρώπους πού ξέρω, κορυφές, καί ξέρω σέ τί στοχεύω καί τί θέλω νά επιτύχω. Από τήν άλλη, νομίζω ότι, σέ σύγκριση μέ τούς περισσότερους σκηνοθέτες τού κινηματογράφου, ξέρω πώς νά δουλεύω τούς ήθοποιούς. Νομίζω ότι τά κατάφερα καλά σ' αυτό τόν τομέα.

Οί καλοί ήθοποιοί είναι εύλογια. "Όλοι οι ήθοποιοί στου αυτό δέν είναι πού θέλει κάποιος. Τίποτε δέ μέ κάνει πιά δυστυχή από έναν ήθοποιό πού κάνει ακριβώς αυτό πού ζητάς; ή λιγότερα, κάτι πού είναι ακόμα χειρότερο.

Όρισμένοι από αυτούς μου έδειξαν μιά νέα διάσταση τών χαρακτήρων πού ύποδύονταν. Μάλιστα άλλαξα γνώμη γιά έναν - δύο από αυτούς. Ήταν εύτύχημα πού ήμουν καί ό σεναριογράφος τής ταινίας γιάτί μπορούσα νά κάνω άμέσως τίς έναλλαγές. Συχνά έτυχε νά άφαιρέσω σειρές ή ακόμη καί κομμάτια τού διαλόγου, γιάτί δέν χρειαζόταν πλέον. Ό ήθοποιός περνούσε τή θέση σου χωρίς αυτά. "Η πρόσθετα κομμάτια διαλόγου...

Εΐμαι μάλλον καλύτερος συγγραφέας από ό,τι σκηνοθέτης. Γιά νά πετύχεις στόν κινηματογράφο πρέπει νά ξεκινήσεις νωρίτερα - συμβαίνει όμως νά άπολαμβάνω περισσότερο τή σκηνοθεσία από τό γράψιμο. Καί έμαθα πολλά από αυτή τήν ταινία. Στήν έπόμενη ταινία πού θά κάνω θά μπορέσω νά προσφέρω περισσότερα. "Αν κάνω τρία - τέσσερα φίλμ ακόμα, ίσως θά καταφέρω νά δημιουργήσω τό δικό μου στυλ καί στόν κινηματογράφο.

Ερ.: Καί γιά τόν Βασιλήά Λήρ τού Γκοντάρ;

Άπ.: Εΐναι Σαΐξπηρ προσαρμοσμένος σέ... μοντέρνα Μαφία. Βέβαια ήξερα ότι γράφοντας γιά τόν Γκοντάρ ήταν σάν νά έβαζα ένα μήνυμα σ' ένα μπουκάλι καί τό έριχνα στή θάλασσα. "Ίσως κάτι άπ' αυτό θά άπομείνει στό φίλμ του. Εΐμασταν παράξενα θηρία πού μās τοποθέτησαν στόν ίδιο χώρο. Εΐμασταν εύγενικοί μεταξύ μας τόν περισσότερο καιρό αλλά δέν ξέραμε πώς νά μεταφέρουμε ένα πιάτο σούπα ό ένας στόν άλλο. Τό πρόβλημα είναι ότι εγώ γράφω μόνο σέ πρόξα

καί εκείνος σκέφτεται μόνο με εικό-
νες. Ό Γκοντάρ είναι ποιητής καί ή
δικιά μου ή περίπτωση ώς ποιητή
δέν είναι καί τόσο σαηγευτική. Εί-
μασταν άπλως διαφορετικά θηρία,
διαφορετικά ζώα. Χωρίσαμε φιλικά.
Συμφωνήσαμε νά χωρίσουμε.
Άλλα πιθανότατα θά κάνει μιιά
πολύ καλή ταινία.

(Άποσπάσματα από μιιά συνέν-
τευξη πού έδωσε ό Νόρμαν Μαίηλερ
στόν Άνρί Μπεχάρ τής Μόντ, λίγο
μετά τό τέλος τής ταινίας του, ή όποία
δημοσιεύτηκε στις 7/5/87.)

Καλημέρα χόλλυγουντ

Πρεμιέρ: Ποιό ήταν τό άρχικό σας
όραμα για τό χόλλυγουντ;

Πάολο καί Βιττόριο Ταβιάνι:
Υπάρχουν δύο χόλλυγουντ. Αυτό
πού μās ενδιαφέρει είναι εκείνο
όπου γεννήθηκε ό κινηματογράφος
χάρη σε μιιά ομάδα ανθρώπων πού
χωρίς νά τό συνειδητοποιήσουν
ένώθηκαν στό όνομα αυτής τής ιδέ-
ας.

Έζησαν αυτή τήν έμπειρία
ένωμένοι, μέ σκοπό νά δημιουργή-
σουν κάτι καινούριο. Ξεκινώντας
λοιπόν από αυτό τό όραμα, τό όνει-
ρο, κάναμε έρευνες, βρήκαμε φωτο-
γραφίες, διαβάσαμε μαρτυρίες καί
καταλάβαμε ότι τό χόλλυγουντ άρ-
χικά ήταν άκριβώς ίδιο μέ αυτό πού
είχαμε φανταστεί: ένα μικρό χωριό
όπου οι τεχνίτες - πολύ άπλοί -
δημιούργησαν ένα καινούριο τρόπο
έκφρασης, επικοινωνίας, πού είναι
αυτός ό κινηματογράφος πού έμεις
από τήν άρχή αγαπήσαμε. Τό πιό
μεγάλο μέσο έκφρασης του είκο-
στού αιώνα. Καί γεννήθηκε στό
χόλλυγουντ.

Ερ.: Η ταινία περιγράφει τήν πο-
ρεία δύο καλλιτεχνών.

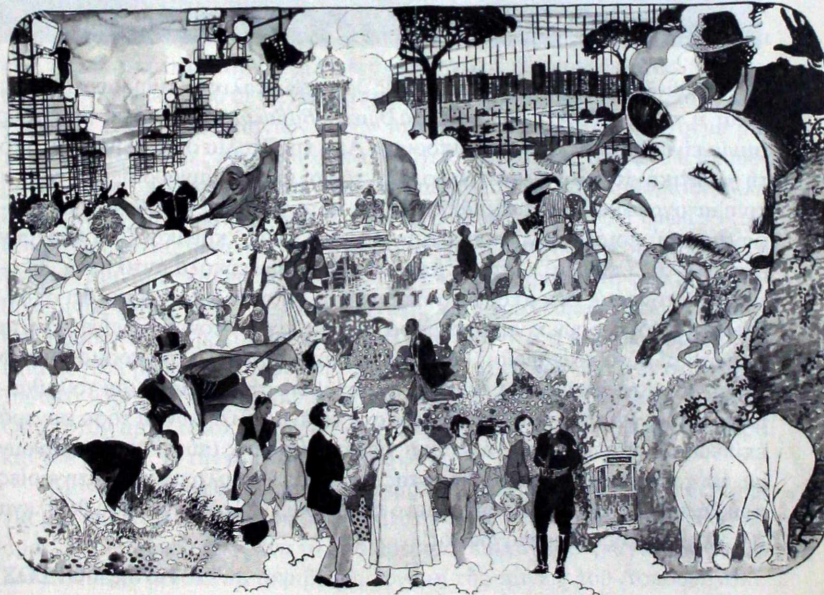
Άπ.: Όχι, όχι καλλιτεχνών. Εί-
ναι τεχνίτες. Χάρη στή σύμπνοια
των τεχνιτών γεννήθηκαν τά μεγάλα
έργα του παρελθόντος: οι καθεδρι-
κοί ναοί από μάρμαρο. Στο χόλλυ-
γουντ, άλλοι τεχνίτες δημιούργησαν
καθεδρικούς ναούς από... σελλυ-
λόιντ. Αυτό είναι τό θέμα τής ται-



νιιά του' από τή γέννησή του στις άρχές του αιώνα ώς τά βαθιά του γερά-
ματα), όπου τά τεκταινόμενα είναι κατάλληλα νά επιτρέψουν τήν προβολή
της στις ώρες αιχμής. Ταινία δηλαδή κατάλληλη για κουρασμένους μικρο-
αστούς, τής όποίας τό μεγαλύτερο άμάρτημα θά μπορούσε νά είναι ό έρω-
τας του κατά τά άλλα πιστού συζύγου μέ τήν άδελφή τής γυναίκας του, ή
όποία τόν είχε έγκαταλείψει πριν από τό γάμο του για χάρη τής καριέρας
της.

Η υιοθέτηση όμως τής τηλεοπτικής λογικής δέν επηρεάζει μόνο τήν
ανάπτυξη τής πλοκής τής ταινίας αλλά καί τήν αισθητική της. Η ταινία
κλείνεται στό στούντιο, δέν έχει μακrunά πλάνα, οι φωτισμοί της επιτρέ-
πουν τήν τηλεοπτική της άναμετάδοση. Η ύπαρξη ενός διεθνούς κάστ,
έστω καί σε δεύτερους ρόλους (Άρντάν, Νουαρέ) επιτρέπει καί μιιά καριέ-
ρα στό έξωτερικό.

Στόν αντίποδα αυτής τής ταινίας βρίσκεται Η συνέντευξη του άγέρα-
στου κινηματογραφικά Φεντερικό Φελλίι. Ο Φελλίι αγαπούσε πάντα τό
θέαμα. Καί τό εύρισκε πάντα στόν κινηματογράφο. Γι' αυτόν, ή τηλεόραση
είναι ή καταστροφή του. Η Τζίντζερ καί ό Φρέντ δέν μπορούν νά χορέ-
ψουν στήν τηλεόραση. Δέν ήταν ή πρώτη φορά πού τόν άπασχόλησε ή
σχέση τηλεόρασης - θεάματος - πραγματικότητας. Η συνέντευξη, όμως,



μού φαίνεται ή πιό ολοκληρωμένη ώς τά τώρα δήλωση του σκηνοθέτη. Η ευαισθησία και τό χιούμορ αυτού του ανθρώπου ώρες - ώρες παίρνουν έντυπωσιακές διαστάσεις. Η ταινία του είναι ένα αυτόβιογραφικό όδοιπορικό μέ τόν πιό εικονοκλαστικό τρόπο. Τό ντοκυμανταίρ μπερδεύεται μέ τή μυθοπλασία, τό παρελθόν μέ τό παρόν, τό θαύμα μέ τό θέαμα. Ό Φελλίνι όμως είναι διπλά αισιόδοξος. Δέν ένδίδει στις τηλεοπτικές εικόνες όπως δέν ένδίδει και στην άπαισιοδοξία για τό τέλος του κινηματογράφου. Έχει μιá σκηνή στην άρχή τής ταινίας όπου, καθώς προετοιμάζει τόν ήθοποιό που θά παίξει τό ρόλο του νεαρού δημοσιογράφου Φελλίνι που πηγαίνει νά πάρει συνέντευξη από μιá στάρ τής εποχής εκείνης στην Τσινετσιτά, βάζει ένα μπιμπίκι στη μύτη του ήθοποιού για νά τόν κάνει νά νιώσει πόσο άβολα αισθανόταν κι εκείνος όταν πήγαινε νά πάρει τή συνέντευξη. Πιστεύω ότι αυτή άκριβώς ή κίνηση του Φελλίνι εκφράζει όλο τό χιούμορ και τήν ευαισθησία του. Ό Φελλίνι είναι ένα χαριτωμένο μπιμπίκι στη μύτη του κινηματογράφου. Είναι παρών και ένοχλητικός γιατί δέν ένδίδει.

Η ταινία κλείνει μέ τή διάλυση του κινηματογραφικού συνεργείου που φεύγει σπίτι του για νά κάνει Χριστούγεννα άφου έχει δεχθεί μιá επίθεση "Ινδιάνων" που κραδαίνουν τηλεοπτικές κεραίες αντί για άκόντια. Καλά Χριστούγεννα κύριε Φελλίνι!



Οι άδελφοί Ταβιάνι είναι ό τρίτος όρος του ιταλικού κινηματογράφου. Είναι ή παλιά "νέα-γενιά" του. *Καλημέρα Βαβλωνία*. Η τελευταία τους ταινία είναι ένα πολλαπλό όδοιπορικό. Από τήν Ίταλία στην Άμερική, από τή γλυπτική στόν κινηματογράφο, από τό παλιό στό καινούριο, από τό ένα κινηματογραφικό είδος στό άλλο. "Όλα αυτά γίνονται μέ μιá τέτοια προφάνεια που μοιάζουν νά προκαλούν τό μάτι ενός "κριτικού". Υπάρχουν εκεί όλα τά "έπίπεδα" ώστε νά μπορούν νά γίνουν εύκολα άντιληπτά. Έξυπνάδα ή πονηριά; Δέν μπορώ νά άπαντήσω. Μπορώ όμως νά πώ ότι οι άνθρωποι αυτοί ξέρουν κινηματογράφο. Και αν είναι "πονηροί" είναι πρώτα - πρώτα σ' αυτό τό σημείο: "Ότι κάνουν ταινίες για όλο τόν κόσμο. Για τό πλατύ κοινό (ή ταινία τους δέν έχει αντίστασεις στό βλέμμα), για τούς θαυμαστές τους (αυτούς που άρέσκονται στό νά ανακαλύπτουν τά τόσο φανερά επίπεδα των ταινιών τους) αλλά και για τούς έχθρους (αυτοί άπολαμβάνουν νά τούς χτυπούν επαναλαμβάνοντας τις ίδιες "ιδεολογικές" κατηγορίες που θά έλεγαν και στό προηγούμενο φίλμ τους). Αυτός είναι που θά έλεγα ολοκληρωτικός κινηματογράφος!

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

νίας. Η γέφυρα που ένώνει αυτές τις δύο κοινότητες, αυτή του παρελθόντος και αυτή του μέλλοντος. Αυτό που μετράει, είναι ότι αυτοί οι άνθρωποι, μαζί, ψάχνουν νά δημιουργήσουν μιá τέχνη για νά επικοινωνήσουν διά μέσου αυτής.

Ερ.: Για σάς, σ' αυτή τήν τέχνη του νά επικοινωνείτε, παίξει ρόλο και ή πίστη;

Άπ.: Ναι, μπορούμε νά πούμε ότι είμαστε θρησκευόμενοι, ότι πιστεύουμε σε μιá θρησκεία που όνομάζεται κινηματογράφος (γέλια)... Άλλά προσοχή, δέν κάναμε μιá υπερπαραγωγή ούτε μιá ταινία πάνω στη ζωή του Γκρίφιθ πάνω στη "δημιουργία". Είναι ή άπλοϊκή ιστορία δύο άδελφών, άρχικά τεχνιτών στους καθεδρικούς ναούς, που έγιναν τεχνίτες του κινηματογράφου.

Δέν είναι άνάγκη νά γνωρίζει κάποιος τόν Γκρίφιθ ή νά έχει δει τήν *Μισσαλοδοξία* για νά καταλάβει τήν ταινία. Ό Γκρίφιθ άντιπροσωπεύει άπλως έναν σκηνοθέτη, μέ τις άμφιβολίες του, τήν πίστη του, τόν ένθουσιασμό του.

Ερ.: Δύο άδελφια που διηγούνται τήν ιστορία δύο άδελφών.

Άπ.: Κατά τή διάρκεια που γράφαμε τήν ταινία δέν σκεφτήκαμε ποτέ, πραγματικά ποτέ, έμās τούς δύο. Οι προσωπικότητες δημιουργήθηκαν έντελώς μόνες τους. Φυσικά, όταν είδαμε τελειωμένη τήν ταινία, σκεφτήκαμε ότι τά χαρακτηριστικά του καθένα από τά δύο άδελφια άναμφίβολα δέν ήταν τυχαίο δημιούργημα. Άλλά δέν ήταν παρά μετά που τό σκεφτήκαμε. Άκόμα και σήμερα, άδυνατούμε νά εξηγήσουμε γιατί δουλεύουμε μαζί.

Ερ.: Γιατί αυτός ό τίτλος Καλημέρα Βαβλωνία;

*Άπ.: Ένα από τά τέσσερα θέματα τής *Μισσαλοδοξίας*, αυτό για τό όποιο τά δύο άδελφια κατασκευάζουν όρισμένα ντεκόρ, όνομάζεται *Βαβλωνιακή ιστορία*. Ως πρός τό *Καλημέρα* εξηγείται μέσα στην ταινία. "Όταν ό πατέρας των δύο άγοριών που ζει στην Ίταλία κοιμάται, ή μέρα άρχίζει στην Άμερική. Λοιπόν, κάθε άπόγευμα, προτού άποκοιμηθεί, ψιθυρίζει "καλημέρα" σε καθένα από τά παιδιά του.*

Καλημέρα, Μελιές

Σίγουρα ο Γκλέμπ Πανφίλοφ με *Τό θέμα*, που είδαμε στο Φεστιβάλ Βερολίνου και ο Άλεξέι Γκέρμαν με *τό Φίλο μου Ίβάν Λαπσίν*, που είδαμε στο Φεστιβάλ του Λονδίνου δείχνουν, χωρίς αμφιβολία, πόσο πιο μεγάλοι και σημαντικοί σκηνοθέτες είναι από τον Τζενγκίζ Άμπουλάντζε που η *Μετανοιά* του κέρδισε τό μεγάλο ειδικό βραβείο τής επιτροπής στό Φεστιβάλ τών Καννών. Μόνο που τό θέμα τής ταινίας του Άμπουλάντζε ήρθε ακριβώς στην πιο κατάλληλη εποχή γιά νά πάρει στό γκορμπατσοφικό “γκλάσνοστ” μιά θέση παρόμοια μ’ εκείνη που είχε πάρει στό χρουτσοφικό “λυώσιμο τών πάγων” ή ταινία *Καθαρός ούρανός* του Τσουχράι.

40 χρόνια ΕΙΡΑΝ

“Προτιμῶ νά δῶ μιά καλή κούρσα παρά ἕνα θαυμάσιο φῦλ”.

Πῶλ Νιούμαν

*

“Ἡ ἰδέα μου γιά τόν Παράδεισο, ἡ φαντασίωσή μου γιά πολλά χρόνια, ἦταν νά παντρευτῶ τήν Μπάρμπαρα Στάνγουικ καί νά γυρίζω στό μικρό μας σπιτάκι μέ τίς τριανταφυλλιές δίπλα στην πόρτα, νά βρίσκω τήν Μπάρμπαρα νά μέ περιμένει μέ μιά φρεσκοψημένη μηλόπιτα καί νά μή φορᾶ ἐσώρουχα κάτω ἀπ’ τήν ποδιά τής”.

Γουίλιαμ Χόλντεν

*

“Οἱ δημοσιογράφοι φτιάχνουν τίς ἱστορίες τους καί κατόπιν προσαρμύζουν ἐπάνω τους τήν πραγματικότητα”.

Πήτερ Ούσίνωφ

*

“Ο Ρόμπερτ Ρέντφορντ εἶναι αὐτό ακριβώς που θέλει νά εἶναι κάθε Ἀμερικανός - ὁμορφος, λεπτός, ψηλός, ταλαντούχος καί σέξυ”.

Τζόν Χάρτ

*

“Όταν ἔφτασα στό χόλυγουντ, ρώτησα τόν υπεύθυνο του στούντιο ἄν εἶχε δεῖ ποτέ του ρώσικη ταινία. Βεβαίως, μοῦ ἀπάντησε αὐτός. “Ἐχω δεῖ τό *Νικόλαος καί Ἄλεξάνδρα* καί τό *Δρ. Ζιβάγκο*”.

Ἄντρέι Κοντσαλόφσκι



Πολύ πιο ειλικρινής, διάβαζε κινηματογραφικός, ἀποδείχτηκε ὁ νέος σκηνοθέτης Κονσταντίν Λοπουσάνσκι, μέ τήν ταινία του *Γράμματα ἐνός νεκροῦ*, που είδαμε στή Διεθνή Ἑβδομάδα τής γαλλικῆς κριτικῆς. Θέμα τής, ἡ ἀνθρωπότητα τήν ἐπομένη ἐνός πυρηνικοῦ ὀλοκαυτώματος. Μιά ἀνθρωπότητα ὅμως που δέν ἔχει τίποτα ἀπό τό σοσιαλιστικό ρεαλισμό τών γνωστών σοβιετικῶν ταινιῶν. Στήν ταινία του Λοπουσάνσκι ἔχουμε μιά χούφτα ἐπιζήσαντες που ζοῦν σ’ ἕνα ὑπόγειο καταφύγιο, σέ κάποια ἀκαθόριστη χώρα. Ὁ Λοπουσάνσκι δέν ἐνδιαφέρεται νά τήν καθορίσει ἀλλά οὔτε καί νά καταλογίσει εὐθύνες γιά τήν καταστροφή. Ὁ “ἥρωάς” του, ἕνας νομπελίστας ἐπιστήμονας, γράφει τά γράμματα του τίτλου στό χαμένο γίό του, που ἴσως καί νά ἔχει πεθάνει. Σ’ αὐτά περιγράφει τή φρίκη τής καθημερινῆς ζωῆς, τόν ἐπικείμενο θάνατο, τό χωρίς καμιά ἐλπίδα μέλλον, ἐνώ προσπαθεῖ νά βρεῖ κάποια λογική ἐξήγηση στό τί ακριβώς συνέβηκε. Μιά λογική βέβαια που δέν ὑπάρχει. “Όπως αὐτή δέν ὑπάρχει στό στρατιωτικό νόμο που ἔχει ἐπιβάσει στους ἐπιζήσαντες ἕνα “ἀόρατο” κράτος. Οὔτε στόν ἀργό ἀλλά σίγουρο θάνατο τής γυναίκας του (ὄπως ἀργότερα καί του ἴδιου).” Ἡ τήν αὐτοκτονία ἐνός φίλου.

Μόνη του φυγή θά εἶναι τό φτιάξιμο ἐνός χριστουγεννιάτικου δέντρου γιά μιά ὁμάδα παιδιῶν. Πού μέ τό θάνατό του θά τά στείλει στόν ἕξω κόσμο. Σέ μιά πορεία πρὸς ἕνα τό ἴδιο ἀβέβαιο, ἐπικίνδυνο κι ἀγνωστο “μέλλον”! Κι ἐδῶ βρίσκεται ακριβώς ἡ δύναμη τής ταινίας του Λοπουσάνσκι.

Γιατί δέν κάνει κανένα κήρυγμα. Είναι έντελώς προσγειωμένη. Γι' αυτό και άπαισιόδοξη. "Όπως τό άποτέλεσμα μιās τέτοιας πιθανής καταστροφής. Κι οι εικόνες του, μέ τά μουντά, σέ σέπια χρώματα, πού φέρνουν στό νού τίς ταινίες του Ταρκόφσκι, και ιδιαίτερα τό *Στάλκερ* (στό όποίο ό Λοπουσάνσκι ήταν βοηθός), άν μάλιστα σκεφτοΰμε πώς στό σενάριο συνεργάστηκε και ό Μπ. Στρουγκάτσκι (ένας από τούς συγγραφείς του *Στάλκερ*), είναι εικόνες γεμάτες δύναμη και ειλικρίνεια. Εικόνες πού μās δίνουν τή *μόνη πιθανή* - άρα πραγματική - όψη ενός τέτοιου όλοκαυτώματος. Μέ άλλα λόγια, μιά ταινία πού μέ τίς εφιαλτικές, άποκαλυπτικές εικόνες της, πλησιάζει τόν κόσμο τών διηγημάτων ενός Ρόμπερτ Σέκκλεϊ ή ενός Ρέι Μπράντμπερι.

Οι Γεωργιανοί έχουν μιάν έντελώς διαφορετική νοοτροπία. Τό βλέπουμε στίς ταινίες ενός Ίοσελιάνι, άκόμη κι ενός Άμπουλάντζε. Αυτή τή νοοτροπία συναντάμε και στήν ταινία *Ροβινσωνάδα ή ό παπούς μου από τήν Άγγλία* τής Νανά Τζορτζάντζε. "Ηρωας τής ταινίας ένας" Άγγλος τηλεγραφετής πού στέλνεται στή Γεωργία από τήν άγγλική κυβέρνηση, λίγο πριν από τήν όχτωβριανή επανάσταση, για νά έπιτηρήσει τήν τοποθέτηση τών τηλεγραφικών στύλων πού θά συνδέσουν τό Λονδίνο μέ τό Δελχί. Έκει θά έρωτευτεί τήν άδερφή ενός σημαντικού προύχοντα του χωριού, πού μέ τήν επανάσταση θά γίνει κομισάριος του νέου καθεστώτος και θά έρθει σέ σύγκρουση μαζί του, άποφασίζοντας τελικά νά μεταφερθεί, μέ τό κρεβάτι του, πλάι σ' ένα τηλεγραφικό στύλο μιά και ή γύρω περίμετρος - τρία μόνο μέτρα - άνήκει στό βασιλιά τής Άγγλίας.

Η Τζορτζάντζε σκηνοθετεί μέ χιούμορ και ειρωνία τήν πρώτη της αυτή μεγάλου μήκους ταινία, έξυμνώντας τόν έρωτα και τήν άγάπη για τή ζωή, σέ σημείο πού νά μή διστάζει νά κάνει χιούμορ σέ βάρος τής ίδιας τής επανάστασης και τών ανθρώπων της. Χωρίς νά είναι καμιά μεγάλη ταινία, αυτή ή *Ροβινσωνάδα* μās άποκάλυψε μιά όλο φρεσκάδα σκηνοθέτη πού μπορεί νά προσφέρει πολλά στό γεωργιανό κινηματογράφο.

"Ποτέ δέν ξεχνάω πρόσωπα, αλλά σέ έσένα θά κάνω μιá ξεαίρεση".

Ό Γκροΰσσο Μάρξ σέ κάποιον ένοχλητικό τύπο.

*

"Βαρετός είναι αυτός πού όταν τόν ρωτήσεις: τί κάνεις; κάθεται και σου λέει".

Γούντο Άλλεν

*

"Ός ήθοποιός δέν έχω άπολύτως καμιά έπιθυμία και για κανέναν νά καταλάβει τή δουλειά μου, άκόμα δέ περισσότερο νά τή σχολιάσει".

Τζάκ Νίκολσον

*



Η γκορμπατσοφική "διαφάνεια" ήταν ευδιάκριτη και στήν πολωνική ταινία *Τυφή τύχη* του Κριστόφ Κισλόφσκι (Ό έρασιτέχνης κινηματογραφιστής). Έδω έχουμε μιάν άρκετά δηκτική κριτική τών "κακών έχόντων" τής σύγχρονης πολωνικής κοινωνίας και είναι σίγουρα πρός τιμή του καθεστώτος του Γιαρουζέλσκι πού μιá τέτοια ταινία όχι μόνο μπόρεσε νά γυριστεί αλλά και νά προβληθεί επίσημα (στό τμήμα "Ένα κάποιό βλέμμα" στό έξωτερικό. Μέσα από τρεις διαφορετικές πιθανότητες στήν πορεία ενός νέου (νά γίνει ύποδειγματικός για τό κόμμα πολίτης, ή νά προσχωρήσει στους "διαφωνούντες", ή άκόμη νά παραμείνει άπολιτικός και ν' άκολου-

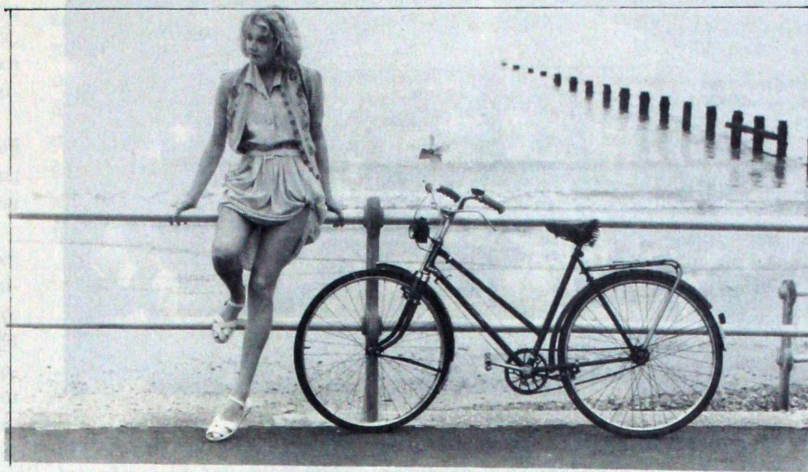
Τυφή τύχη Ροβινσωνάδα

θήσει μία σίγουρη ιατρική καριέρα), ο Κισλόφσκι βρίσκει την ευκαιρία να μᾶς δώσει με οξυδέρκεια, χιούμορ (πού φτάνει τὰ ὅρια τοῦ μαύρου) ἀλλά καί σαρκασμό, μίᾶ ταινία πού φέρνει στό νοῦ τό ἔργο τοῦ συμπατριώτη του Ἄντρτζέι Μούνκ (ἰδιαίτερα σέ ταινίες ὅπως τό *Ἐρώικα*).

Ἄγγλικός κινηματογράφος

Ἄν κάποιος θελήσει νά παρακολουθήσει τίς ἐξελίξεις στόν χώρο τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας τῶν Εὐρωπαϊκῶν χωρῶν δέν ἔχει παρά νά κάνει μίᾶ βόλτα στίς αἰθουσες τῆς ἀγορᾶς τοῦ φιλμ στίς Κάννες. Ἐκεῖ προβάλλονται ὅλες οἱ τελευταῖες παραγωγές χωρῶν ὅπως ἡ Ἰσπανία, Ἱταλία, Γαλλία, Σκανδιναυικῶν κ.λπ., ἀλλά καί χωρῶν ὅπως ἡ Αὐστραλία καί ἡ Νέα Ζηλανδία. Ἄν μάλιστα σ' αὐτές τίς προβολές προσθέσουμε κι αὐτές πού βρίσκουμε στά ἐπίσημα προγράμματα τότε ἡ εἰκόνα πού μπορούμε νά ἔχουμε γιά τίς δυνατότητες τίς ἐμπορικές καί τίς καλλιτεχνικές τῶν χωρῶν αὐτῶν εἶναι ὀλοκληρωμένες.

Ἀπό τίς πιό ἐντυπωσιακές παρουσίες ἐφέτος εἶχε ἡ Ἄγγλια, ἡ ὁποία καταφέρνει νά ἰσορροπήσει ἀνάμεσα σέ καλλιτεχνικές καί καθαροῦσα ἐμπορικές κατασκευές, καταφέροντας νά μπάσει στήν παραγωγή καί τήν τηλεόραση. Ἔτσι πολλές ταινίες φέρουν τή σφραγίδα τοῦ Καναλιῦ 4, δίπλα σέ ἄλλες ὅπως τῆς Ράνκ ἢ τῆς Χαιντέμνιτ. Ὅπως χαρακτηριστικά ἀνέφεραν πωλητές τοῦ ἀγγλικοῦ περιπτέρου σέ γνωστό διανομέα, ἐφέτος ἔχουν παρελάσει ἀπό τό περιπτερό τους ἀνθρωποῖ τῶν ὁποίων τήν παρουσία ἀγνοοῦσαν παντελῶς ὅλα αὐτά τά χρόνια γιά νά πάρουν πληροφορίες καί νά συζητήσουν τίς πιθανότητες ἀγορᾶς τῶν προϊόντων τῶν ἀγγλικῶν ἐταιρειῶν. Τί εἶναι ὁμως αὐτό πού κατάφεραν οἱ Ἑγγλέζοι ὥστε νά πετύχουν τήν ἀναβίωση αὐτῆ τοῦ κινηματο-



Τό χιούμορ εἶναι τό κύριο χαρακτηριστικό καί τῆς ἀγγλικῆς ταινίας, *Μακάρι νά ἦσουν ἐδῶ* τοῦ Ντέιβιντ Λίλαν (Δεκαπενθήμερο τῶν σκηνοθετῶν). Ἐνα χιούμορ πού ξεκινάει ἀπό τό σενάριο (γραμμένο ἀπό τόν ἴδιο τό σκηνοθέτη) καί συνεχίζεται στή σκιαγράφηση τῶν χαρακτήρων, ἰδιαίτερα τῆς ἥρωϊδας, πού τόν ἀναπτύσσει μέ τρόπο ἀρκετά ἀπολαυστικό ἢ νέα ἠθοποιός Ἐμίλι Λόιντ. Ἡρωίδα πού ζεῖ σέ μίαν Ἄγγλια στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '50, δηλαδή μίαν Ἄγγλια πουριτανική, γεμάτη διάφορα ταμποῦ (μαζί καί σεξουαλικά), κι ὅπου αὐτή προσπαθεῖ νά τ' ἀνατρέψει μέ τόν ἀυθόρμητισμό καί τήν ὄλο ζωντάνια καί εἰλικρίνεια στάση τῆς.

Ἡ ταινία, ὅπως καί ἄλλες ἀπό τήν Ἄγγλια, γυρίστηκε γιά λογαριασμό τοῦ "Καναλιῦ 4", πού ἀκριβῶς γιά τή συμβολή του αὐτή στήν ἀναβίωση τοῦ ἀγγλικοῦ σινεμά τιμήθηκε φέτος μέ τό βραβεῖο Ροσελίνι, πού ἀπονεμήθηκε γιά πρώτη φορά στή διάρκεια τοῦ 40ου Φεστιβάλ τῶν Καννῶν. Σ' αὐτή τήν ἀναβίωση τοῦ ἀγγλικοῦ σινεμά πρέπει νά ἐντάξουμε καί τίς δύο ταινίες τοῦ διαγωνιστικοῦ τμήματος: *Ἡ κοιλιά ἐνός ἀρχιτέκτονα* τοῦ Πήτερ Γκρήναγουέι καί *Τέντωσε τ' αὐτιά σου* τοῦ Στίβεν Φρίαρς, ταινίες πού δυστυχῶς ἀδικήθηκαν στήν ἀπονομή τῶν βραβείων.



Τέντωσε τ' αὐτιά σου



Η κοιλιά ενός αρχιτέκτονα έχει όλα τα θετικά στοιχεία των ταινιών του Γκρήναγουέι: Τό συμβόλαιο του σχεδιαστή, Ένα ζήτημα και δύο μηδενικά. Δηλαδή εικαστική τελειότητα και τό θέμα της σχέσης της τέχνης με τη ζωή - έδω βέβαια της αρχιτεκτονικής - και ή έπιλογή της Ρώμης σάν χώρος όπου εκτυλίσσεται τό στόρι εΐναι πέρα γιά πέρα εϋστοχη. Στο Τέντωσε τ' αΐτιά σου του Φρίαρς (άγνωστου βασικά στην Έλλάδα αν και έχει γυρίσει δυό πολύ ενδιαφέρουσες ταινίες: *Shamus* και *Hil*, έχουμε κατ' αρχήν ένα πραγματικά εξαιρετικό, σφιχτοδεμένο, γεμάτο χιούμορ και έξυπνους διαλόγους σενάριο, γραμμένο από τόν Άλαν Μπένετ, τό όποιο ό Φρίαρς ζωντανεύει σε εικόνες με πραγματική μαεστρία, ρίχνοντας τό βάρος του στην ανάπλαση μιās συγκεκριμένης ατμόσφαιρας, εκείνης του Λονδίνου τών δεκαετιών του '50 και '60 αλλά και στη διαγραφή τών δυό κεντρικών προσώπων του έργου: του θεατρικού συγγραφέα Τζό Όρτον και του έραστή του, πού τόν δολοφόνησε άγρια τό 1967 (όταν ό Όρτον ήταν άκόμη 33 χρονών) κι ύστερα αυτοκτόνησε ό ίδιος.

Εΐναι βέβαια και ταινίες στίς όποιες ή Όθόνη σίγουρα θά επανέλθει με τήν προβολή στη χώρα μας: όπως ή θαυμάσια, ποιητική *Οι ούρανοι πάνω από τό Βερολίνο* του Βίμ Βέντερς, σκηνοθέτης πού δέν έπαψε νά δίνει στίς πόλεις και γενικά τούς χώρους (έδω τό Βερολίνο), μιάν άλλη, έντελώς ιδιότυπη, πάντα συναρπαστική ματιά, ή ή νοσταλγική, γεμάτη μαγεία γιά τόν κινηματογράφο, αλλά και ταυτόχρονα πικρή ματιά του Φεντερίκο Φελίνι πάνω στά στούντιο της Τσινετσιτά και γενικότερα στόν κινηματογράφο και τό άμφίβολο μέλλον του, στην ταινία του *Η συνέντευξη*, ή άκόμη ή ματιά τών αδελφών Ταβιάνι πάνω στόν κινηματογράφο, τόσο του παλιού Χόλλυγουντ (και συγκεκριμένα του Γκρίφιθ και τών έπιγόνων του) όσο και του δικού τους, κινηματογράφου, πού ή συλλογικότητα στη δημιουργία του παραβάλλεται με τή συλλογικότητα της δημιουργίας τών μεσαιωνικών καθεδρικών, στην ταινία τους, "Καλημέρα Βαβυλωνία".

Αντίθετα, δέν φαίνεται ότι θά εϊπωθούν πολλά θετικά γιά τήν ταινία *Τό χρονικό ενός προαναγγελθέντος θανάτου* του Φραντσέσκο Ρόζι. Τόσο γιατί ό σκηνοθέτης αυτός, από τούς πιο σημαντικούς γιά μās του σύγχρονου ιταλικού σινεμά (*Τζουλιάνο, ό αρχιληστής, Τά χέρια πάνω από τήν πόλη, Δολοφονίες διακεκριμένων, Ο Χριστός σταμάτησε στό Έμπολι*, κ.ά.), παραμένει ύποτιμημένος από τήν έλληνική κριτική, όσο και γιατί ή πρόσφατη αυτή ταινία του δέν εΐναι από τίς καλύτερές του. Αυτό βέβαια δέν θά πεί

γράφου τους; Πρώτα από όλα έγινε μιá σημαντική προσπάθεια σε κρατικό επίπεδο νά φέρουν τόν κόσμο πίσω στόν κινηματογράφο. Η αύξηση τών θεατών σε συνδυασμό με τόν εκσυγχρονισμό τών αίθουσών και τήν εξέυρεση κεφαλαίων από τήν τηλεόραση δέν άφησε παρά τή λύση ενός προβλήματος. Πώς θά μπορούσαν νά μπουν και στίς ζένες άγορές.

Από τήν άλλη ό άγγλικός κινηματογράφος εΐχε και τό έμψυχο και τό άψυχο υλικό γιά νά επανδρώσει και νά στήσει τίς παραγωγές του. Άξιόλογες κινηματογραφικές σχολές, σοβαρή δουλειά στην τηλεόραση, τό στούντιο Πάινγουντ αλλά και έπιλογή μιās σεναριακής πολιτικής πού θά επέτρεπε τήν ίσοροπία μεταξύ της απόλαυσης ενός κοινού πού επιδιώκει τή διασκέδαση και του προβληματισμού πού έπιζητεί ένα άλλο κοινό πού φαίνεται ότι καταλαμβάνει ένα και όλο περισσότερο αυξανόμενο ποσοστό στη σύνθεση του κινηματογραφικού κοινού. Αυτό βέβαια δέ σημαίνει ότι βρήκαν μιá σεναριακή συνταγή όπως στό χόλλυγουντ - κάτι πού άπευχόμαστε.

Τί πέτυχαν λοιπόν οι Έγγλέζοι; Άσφογες κατασκευές, άρτια δομημένα σενάρια, χαμηλές παραγωγές με δυνατότητες έμπορικής εκμετάλλευσης όχι μόνο στίς άγγλόφωνες χώρες. Χωρίς τά θέματά τους νά επιδιώκουν μιá οικουμενικότητα καταφέρνουν νά γίνονται ενδιαφέροντα γιατί οι άρχές τους ξεφεύγουν από τά στενά κοινωνικά πλαίσια της Άγγλίας. Και κάτι άκόμα πολύ σημαντικό. Οι ταινίες τους έχουν χιούμορ. Και αυτό εΐναι παγκόσμιο. Νά κάτι πού λείπει, γιά παράδειγμα, από τίς έλληνικές ταινίες. Τό πιο επιτυχημένο παράδειγμα όλων αυτών πού εΐπαμε παραπάνω εΐναι ή ταινία του Λέλαντ Μακάρι νά ήσουν έδω πού θά δοΐμε φέτος τό χεϊμώνα. Και δέν θά εΐναι ή μόνη άγγλική ταινία.

Ν.Φ.

Αντρέι Κοντσαλόφσκι

Αντρέι Κοντσαλόφσκι: Τό *Shy People* είναι η ιστορία μιās σχέσης ανάμεσα σε δύο μητέρες. Είναι επίσης η ιστορία μιās σχέσης ανάμεσα στη κάθε μητέρα και τά παιδιά της. Μιά ψυχολογική και φιλοσοφική σύνδεση δύο απόψεων. Προοδευτική και συντηρητική.

Στάριφιζ: Προσπαθείτε δηλαδή να μιλήσετε κατά κάποιο τρόπο για τίς διαφορές του Βορρά με τό Νότο μέσα από μία άτομική ιστορία;

Α.Κ.: Όπως και στην Αμερική έτσι και στην Εύρώπη, ό Βορράς είναι πίο προοδευτικός από τό Νότο. Στίς ταινίες μου ποτέ δέν μίλησα μόνο για άτομα. Τό άτομο δέν υπάρχει χωρίς τό περιβάλλον του. Είναι αναπόφευκτο νά υπάρχει ένας στοχασμός στην κοινωνία. Τό *Shy People* είναι μία προσωπική ιστορία αλλά και μία παραβολή.

Στ.: Δέν σας άρέσει νά αναλύουν τίς ταινίες σας;

Α.Κ.: Είναι αλήθεια ότι δέν μπορώ νά εξηγήσω τό *Shy People*. Μπορώ όμως νά αναφερθώ γενικά. Είναι μία τραγωδία πού έμπεριέχει στιγμές σκληρές όπως στη *Μήδεια* ή στον *Μάκβεθ*. Ό χαρακτήρας της Τζίλ Κλαίμπουργκ είναι φιλελεύθερος και μέ πολύ χιούμορ. Η Μπάριμπαρ Χέρσευ είναι πίο βίαιη. Όταν σκεφτόμουνα τήν ταινία δέν είχα στό μυαλό μου καμία γυναίκα - ήθοποιό ιδιαίτερα.

Περισσότερο ανταποκρίνεται στην ιδανική γυναίκα. Ό ρόλος της Χέρσευ ήταν για τήν Σίρλεν Μάκ Λέην. Η Χέρσευ είναι πίο αισθησιακή, πίο ένδιαφέρουσα. Ό ρόλος της είναι πολύ δύσκολος. Είναι μία γυναίκα πού ζει σ' ένα διαφορετικό κόσμο, σ' ένα κόσμο λίγο άγριο.

Στ.: Μήπως σ' ένα τέτοιο περιβάλλον υπάρχει πάντα ή προδιάθεση για συγκρούσεις των χαρακτήρων, όπως για παράδειγμα στον Ντοστογιέφσκι, όπου κάποια στιγμή οι χαρακτήρες ξεγυμνώνονται μπροστά στον αναγνώστη;

Α.Κ.: Όπωςδήποτε ό Ντοστογιέφσκι μ' έμπνεει πολύ. Όμως σ' ένα βιβλίο έχουμε όλο τό χρόνο νά προχωρήσουμε σε βάθος. Ό κινηματογράφος είναι όπως ή μουσική. Οι στιγμές περνούν γρήγορα.

πώς αυτός ό προμελετημένος θάνατος, βασισμένος στό μυθιστόρημα του νομπελίστα Γκαρσία Μαρκές, δέν έχει τίς αναπάντεχες απολαύσεις του. Ό Ρόζι είναι ένας σκηνοθέτης πού ξέρει πάντα νά εκμεταλλευτεί τά φυσικά ντεκόρ (άπό τή Σικελία του Τζουλιάνο ως τήν Ισπανία της Κάρμεν του) κι εδώ, οι χώροι της Κολομβίας του προσφέρουν μερικές από τίς πιο συναρπαστικές σκηνές του. Ύστερα, τό φώς, τά χρώματα, μέ τή βοήθεια του όπερατέρ Πασκουαλίνο ντε Σάντις, χρησιμοποιούνται μέ δημιουργικότητα αλλά και για νά τονίσουν τίς δραματικές και άλλες καταστάσεις των προσώπων. Αυτό τό *Χρονικό*, παρά τίς κάποιες ατέλειες και αδυναμίες του (ό έντονος κοσμοπολιτισμός της), μάς θύμισε κάπως *Τό ποτάμι και ό θάνατος* πού γύρισε τό 1955 στό Μεξικό ό Λουίς Μπουγιουέλ - βέβαια ένας πίο ήπιος Μπουγιουέλ, αλλά πάντα μέ μιάν αντίστοιχη δύναμη και όμορφιά.



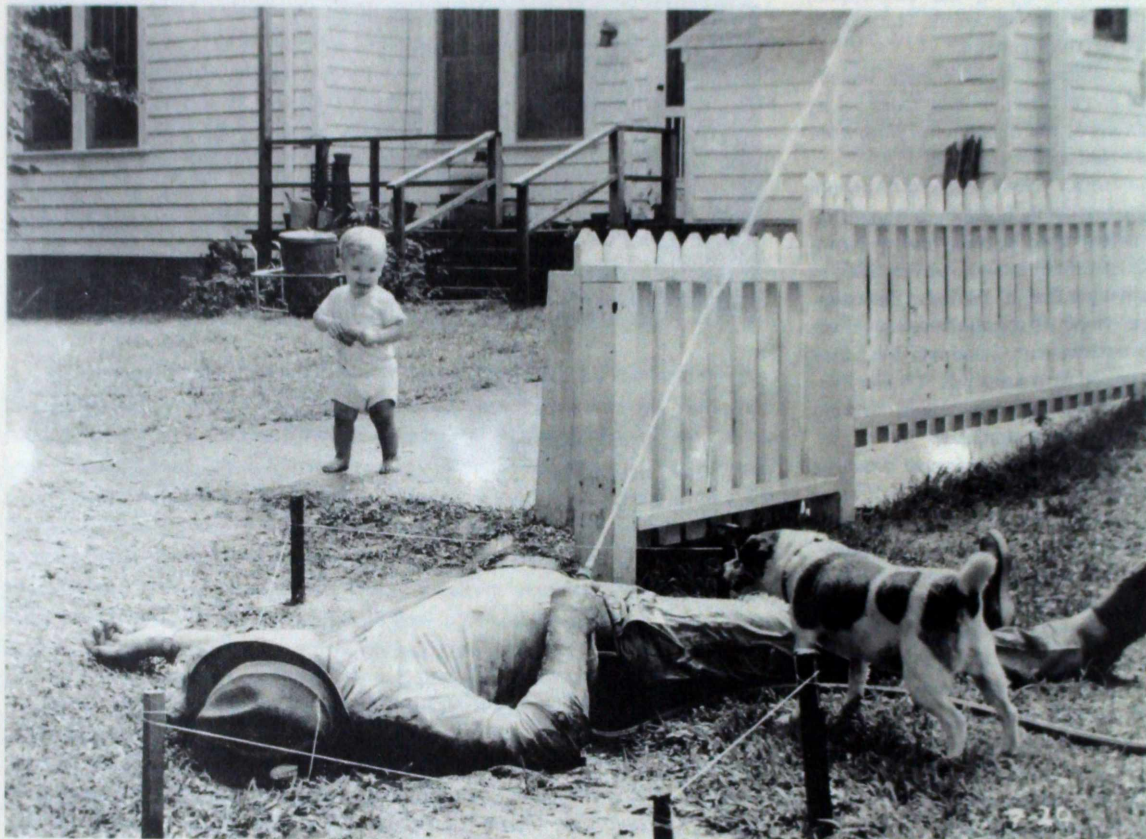
Νομίζω άκόμη πώς χρειάζονται και μερικά θετικά λόγια για τήν άρκετά καλογυρισμένη (υποτιμημένη όμως στις Κάννες) ταινία του Αντρέι Κοντσαλόφσκι, *Ντροπαλοί άνθρωποι*. Στα γεμάτα κινδύνους και άπρόοπτα "μαγαγιού" της Λουϊζιάνας, σε μιάν άτμόσφαιρα πού φέρνει στό νου τούς Πειρατές της πράσινης λίμνης του Νίκολας Ρέι, φτάνει μία γυναίκα της πόλης, μέ τήν άνήλικη κόρη της, για νά έρθουν αντιμετώπιες μέ μιάν οικογένεια "άγρίων" συγγενών τους. Η φύση κι ό άνθρωπος, ό "πολιτισμός" και τό ένστικτο, τά οικολογικά προβλήματα (Μπούρμαν και Κουροσάουα σε ταινίες όπως *Όταν ξέσπασε ή βία* και *Ντερσού Ούζάλα*), ιδωμένα μέ τό λυρισμό αλλά και τό πάθος του δημιουργού της *Σιβηριάδας* και του *Τρένου της μεγάλης φυγής*.

Κι όμως οι φετινές Κάννες μάς άφησαν τελικά μία πικρή γεύση: νά ήταν ό αιώνας πού περνάει, όπως τόν παρουσιάζει στην *Οικογένειά* του ό Σκόλα, ό κινηματογράφος πού χάνεται όπως τόν τραγουδάνε στις ταινίες τους ό Φελίνι και οι Ταβιάνι, άκόμη κι ή εποχή ενός ραδιοφώνου πού παρά τό χιούμορ και τήν εύρηματικότητά της, στην ταινία του Γούντι Άλλεν, άφήνει τελικά μία θλίψη, ή νά ήταν αυτή ή εικόνα της Άποκάλυψης, μιās ανθρωπότητας καταδικασμένης από τή δική της τρέλα, στη συγκλονιστική ταινία του Λοπουσάνσκι, εικόνα πού μέσα της περικλείει και τό θάνατο του όποιοιδήποτε θεάματος; Ίσως τό 1988 οι Κάννες νά μάς δώσουν κάποια άπάντηση, έκτός κι άν πάλι, επιβεβαιώσουν και έπεκτείνουν αυτή τήν όλο άπαισιοδοξία και πίκρα ματιά στον κόσμο μας.

Λοιπόν, καλμέρα Μελιές και Γκρίφιθ, ή...

Νίνος Φενέκ ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ

Ὁ ἀβρός ἀποχαιρετισμός τοῦ πυροσβέστη



BLUE VELVET (έλλ. τίτλος: Μπλέ βελουδο).

σεν. - σκημ.: Νταϊήβιντ Λύντς, φωτ.: Φρέντερικ Έλλις, μουσ.: Άντζελο Μπανταμέντι, παίζουν: Κάλν ΜακΛάχλαν, Ίσαβέλλα Ροσελλίνι, Ντέννις Χόπερ, Λάουρα Ντέρν (1986).

Εισαγωγικά

Τό δηλώνω άπ' τήν άρχή. Ὁ άνθρωπος έλέφαντας τοῦ Μπερνάρ Πόμερανζ, σέ σκηνοθεσία Νταϊήβιντ Λύντς, δέν μου άρεσε ως ταινία, κι άκόμη περισσότερο ως θεατρικό έργο. Προσωπικά πιστεύω πώς Τό άγρίμι τοῦ Τρυφώ και τό Αίνιγμα τοῦ Κάσπαρ Χάουζερ τοῦ Χέρτζογκ έξέταζαν πολύ πιό σφαιρικά τό θέμα άπ' ό,τι ή ταινία τοῦ Λύντς, πού σημειωτέον άποθέωνε τό κινηματογραφικό κλισέ. Παρ' όλα αυτά, δέν άμφέβαλα ούτε στιγμή γιά τίς ικανότητες τοῦ σκηνοθέτη, πού φαινόταν πεντακάθαρα πώς κατείχε άψογα - ίσως, μόνον άπό πλευράς τεχνικής - τούς κώδικες τοῦ κινηματογράφου. Αυτό, βέβαια, πού μέ γοήτευσε στήν ταινία ήταν οι έκπληκτικές

έπιδόσεις της στήν άσπρόμαυρη φωτογραφία, πού δημιούργησαν - μάλλον διαισθητικά - μιá επιπλέον έντύπωση.

Όμολογώ πώς περίμενα μ' ένδιαφέρον τή δεύτερη ταινία, τό πολυσυζητημένο και πολυδιαφημισμένο Ντιούν. Ένα διάσημο στό έξωτερικό βιβλίο τοῦ Φράνκ Χέρμπερτ, ένα ύψηλότατο κόστος παραγωγής, μέ τό όποιο έκανε τό ντεμπούτο της ή κόρη τοῦ Ντινό Ντέ Λαουρέντις, Ραφαέλλα, ή παρουσία διάσημων ήθοποιών, όπως ή Σουλβάνα Μάγκανο και μάλιστα γουλί ή τραγουδιστών - ήθοποιών, όπως ό Στίγκκ τών Πολίς, ή συμμετοχή τοῦ Μπράιαν Ήνο στή μουσική, τών Τότο, κ.λπ. κ.λπ., μέ προετοιμάζαν γιά μιá χολυγουντιανή ύπερπαραγωγή μέ τά γνωστά ύπερ και τά κατά της. Ἡ έκπληξή μου ήταν μεγάλη όταν είδα τήν ταινία. Βρέθηκα μπροστά σέ μιá αὐστηρά, σχεδόν έρμητικά, κλειστή δομή, πού θεωρούσε δεδομένη τή γνώση τοῦ στόρου τοῦ βιβλίου, άδιαφορούσε σχεδόν παντελώς στό νά γίνεται κατανοητή

στόν θεατή, πού τόν βομβάρδιζε από καιρού εις καιρόν μέ μιὰ σωρεία πληροφοριῶν μέσα σέ ἐλάχιστο χρόνο καί στρεφόταν σχεδόν ἀποκλειστικά στό φιλοσοφικό υπόβαθρο τοῦ βιβλίου (ἄλλη μιὰ σύγκρουση καλοῦ - κακοῦ) καί στόν ἔντονο ναρκισμὸ τῶν εἰκόνων τῆς ἀπό πλευρᾶς σύνθεσης τῶν κάρων τῆς. Αὐτὸ σέ συνδυασμὸ μέ τὰ μεικτὰ στοιχεῖα τῶν ρούχων — μνήμες ἀπ' τὶς γκραβοῦρες τοῦ Ἰουλίου Βέρν σέ πανέξυπνες μεϊξεις μέ τὴν πάνκ - ρόκ αἰσθητικὴ — δημιουργοῦσαν καί πάλι, ὅπως καί στόν *Ἀνθρωπο ἐλέφαντα*, ἓνα ἀνησυχητικὸ περίσσειμα τῶν εἰκόνων. Ὁ ἐφιάλτης, λοιπόν, συνεχιζόταν, ἀποκτώντας ἀστρικές διαστάσεις. Στὴν ἐκπληκτικὴ, ὁμολογουμένως, φωτογραφία ὁ Φρέντν Φράνσις.

Τὸ ἐρώτημα τώρα ἐμπαινε ὡς ἐξῆς: Τό ὅτι ἡ ταινία δέν ἦταν “ἡ περιπέτεια τῶν περιπετειῶν”, ὅπως θὰ περίμεναν οἱ παραγωγοί τῆς, ὀφειλόταν σέ ἀδυναμία τοῦ Λύντς ἢ μήπως αὐτὸς εἶχε καταφέρει νά ξεγελάσει τοὺς παραγωγούς του καί νά κάνει μιὰ ἐντελῶς προσωπικὴ ταινία; Ὅλα ἔδειχναν πὼς τὸ δεῦτερο ἦταν ὁ στόχος του ἀπὸ τὴν ἀρχή. Χρειαζόταν, ὁμως, ἢ ἐπιβεβαίωση.

Καί φτάνουμε στό *Μπλέ βελοῦδο*. Πάλι πολὺ φασαρία πρὶν ἀπὸ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας (οἱ νόμοι τοῦ μάρκετινγκ, βλέπετε). Ἡ Ἰσαβέλλα Ροσελλίνι ἐμφανίζεται γυμνὴ καί σέ τολμηρότατες ἐρωτικές σκηνές (λές καί ἦταν ἡ πρώτη ἢ ἡ τελευταία), μικρὰ σκάνδαλα μέ τὴν προβολὴ τῆς στὴν Ἀγγλία, ἄλλα παρόμοια

μέ τὴν προβολὴ τῆς στὴν Ἀμερικὴ, διακοπὴ τῆς προβολῆς τῆς στό Φεστιβάλ Βενετίας, βραβεῖο φεστιβάλ Φανταστικοῦ Κινηματογράφου Ἀβοριάς (γιὰ νά ξαναθυμηθοῦμε καί τόν *Ἀνθρωπο ἐλέφαντα*), χρυσές σφαῖρες κριτικῶν, ὑποψηφιότητες γιὰ Ὁσκαρ καί τὰ λοιπὰ γνωστά, γιὰ νά σπάσει ταμεῖα ἢ ταινία. Κι ἐξω ἔσπασε. Στὴν Ἀθήνα λιγότερο καί στὴ Θεσσαλονικὴ ἀκόμα λιγότερο. Ἡ ταινία, στὴν Ἑλλάδα, δέν “ἄρесе”. Τό γιατί ἔχει νά κάνει μέ τό ὅτι ὅλα τὰ ἀνωτέρω διαφημιστικὰ βρῆκαν τοὺς θεατὲς σάν μπουμεραγκ. “Ὅσοι πῆγαν γι' αὐτὰ - ἡ πλειονότητα - βγῆκαν ἀπογοητευμένοι. “Μὰ ἡ Ροσελλίνι ἔχει τόσο κυτταρίτιδα”. “Ἡ μήπως ἔφταιγε ὁ φωτισμός;” “Καί τί μακιγιάζ ἦταν αὐτό, θεέ μου;” “Αὐτὸ εἶναι τὸ καταληκτικὸ πρόσωπο τῶν διαφημίσεων;” “Καί πού τόν εἶδαν τόν φανταστικὸ κινηματογράφο;” “Ἀσε πάλι τὴν ἀποθέωση τοῦ κίτς;” “Ἐ, καί τί ἐγινε τελικά;” Ἡ καί σ' ἐπισημότερο ὕφος: «...πού δέν καταφέρνει νά ὑψωθεῖ οὔτε οὔτε στό ἐπίπεδο ἐνός στοιχειωδῶς καλοῦ θρίλερ» ἢ ἀκόμα «...καί καλά, ἐδῶ πρόκειται περὶ τοῦ κ. Ντέιβιντ Λύντς. Τόν κηρύσσω ἀμελητέο καί ἡσυχάζω» (Ἀχιλλέας Κυριακίδης στό περιοδικὸ *Τὸ Τέταρτο*, Ἀπρίλιος '87. Ἔχ! κ. Ἀχιλλέα Κυριακίδη νά δεῖτε ἐσᾶς ὁ Λύντς τί σᾶς κηρύσσει - ἂν βέβαια κάποτε γνωρίσει τὴν ὑπαρξή σας).

Ἦπῃρξαν, ὁμως, καί οἱ φανατικοὶ ὑποστηρικτές - ἀνάμεσά τους κι ἐγὼ - πού δέν περίμεναν τίποτα ἀπ' ὅσα διαφημιζόνταν, παρά μονάχα μιὰ ταινία. Κι αὐτὴν εἶδαμε καί μᾶς ἄρесе. Πολύ. Τό γιατί θὰ τό ἀναφέρουμε παρακάτω. Θὰ πρέπει, ἐδῶ, νά διευκρινήσω πὼς γιὰ νά ἀπολαύσει κανεὶς τὸ *Μπλέ βελοῦδο* θὰ πρέπει νά λάβει ὑπ' ὄψιν του τουλάχιστον τρία πράγματα: α) πὼς πρέπει νά ἀδιαφορήσει γιὰ ὅλα τὰ ἀνωτέρω διαφημιστικὰ κόλπα, β) πὼς πρόκειται γιὰ μιὰ λεπτεπίλεπτη “σημειολογικὴ” δουλειά μέ τρομερὴ συνέπεια καί γ) πὼς ὁ Ντὰιβιντ Λύντς μ' αὐτὴν τὴν τέταρτη ταινία συνεχίζει τὸν ἐφιάλτη τῶν δύο προηγούμενων, πού ἐδῶ τὸν ὀλοκληρώνει καί τὸν τελειοποιεῖ.

Σχετικὰ μέ τὴν ταινία

Ἡ ταινία ἀρχίζει καί τελειώνει σχεδόν μέ τὰ ἴδια πλάνο σέ ἀντίστροφὸν διάταξη. Ξεκινώντας ἡ κάμερα ἀπὸ ἓνα μπλέ οὐρανὸ καταλήγει σ' ἓνα κατάλευκο ξύλινο φράκτε μέ κόκκινα τριαντάφυλλα. Μαλακὴ, αἰσιόδοξη μουσικὴ ἀκούγεται. Ὅλα εἶναι ἐκθαμβωτικὰ ὁμορφα. Ἐνας κύριος ποτίζει ἀμέριμνα μ' ἓνα λαστιχένιο σωλήνα τὸν κῆπο του, ἓνας σκύλος παίξει ξέγνοιαστα δίπλα του, ἓνας πυροσβέστης περνᾷ πάνω στὴν πυροσβεστικὴ του μηχανή καί χαιρετᾷ μετωπικά (τὸν κύριο; τοὺς θεατὲς; τὸν τακτοποιημένο ἀστικό κόσμο;) καί ξαφνικά ὁ κύριος πού ποτίζει πέφτει σφαδάζοντας στό ἔδαφος ἀπὸ μιὰ καρδιακὴ κρίση, τὸ νερό τινάζεται μακριά, ὁ σκύλος χυμᾷ γαυγίζοντας



προαναφερθείσα, σειρά πλάνων. Έκστατικοί και λίγο έντρομοι, ο Τζέφφρυ, ή θεία του και ή νόμιμη πλέον συμβία του και καλή κόρη του επίσης καλού αστυνομίου Σάντυ (Λώρα Ντέρν), παρατηρούν στο παράθυρο της κουζίνας έναν κοκκινολαίμη να κρατά σφιχτά στο ράμφος του μια κατσαρίδα. Η μουσική ξαναγίνεται απαλή, γλυκερή, νοσταλγική. Σε άργη κίνηση ο γιός της Ροσελλίνι, θά τρέξει στην αγκαλιά της ανανήψασας μητέρας του (ή μήπως πρόκειται για ένα φανταστικό πλάνο;) σ' ένα πάρκο, ο πυροσβέστης θά ξαναπεράσει χαιρετώντας πάνω στη μηχανή του, τὰ λουλούδια πού ανθίζουν μπροστά στον κατάλευκο φράχτη και ή κάμερα άργά θά βυθιστεί στο μπλέ του ούρανοϋ. Η τάξη επανήλθε στη μικρή πόλη, τὰ καρκινώματα του ύποκόσμου διαλύθηκαν, ή μοιραία γυναίκα (τραγουδίστρια Ντόροθυ) επανήλθε στη μητρότητα, ή βιτρίνα θριάμβευσε της ουσίας και ό πυροσβέστης μπορεί ξανά νά χαιρετά καλοκάγαθα, μιά και ή φωτιά είναι πιά όριστικά "άλλοϋ", κάπου ίσως εκτός κάδρου, άσχετα αν ό Μάξ Φρίτς απέδειξε στο άριστουργηματικό θεατρικό του έργο *Ό Μπήντερμαν και οι έμπρηστές* πώς ή φωτιά στον άστικό κόσμο είναι πάντα και μόνον "έδω".

Τί υπάρχει στο ένδιάμεσο σωμα της ταινίας; Μιά ή καταγραφή ενός επίαλλη (άλλωστε στην τελευταία σεκάνς ό Τζέφφρυ ξυπνά) και φυσικά ή ιστορία ενός ανθρώπινου σώματος, πού μπορεί νά παραπέμπει σ'

και όλα οδηγούν στην άταξία. Η εύθραυστότητα της προηγούμενης κατάστασης έχει άποδειχτεί, και μάλιστα από ένα τυχαίο γεγονός, μιά καρδιακή ανεπάρκεια, κάτι έσωτερικό και μή έλεγχόμενο.

Η άνησυχία θά εισβάλει με τὰ έπόμενα πλάνα. Η κάμερα μ' ένα τράβελινγκ ανάμεσα άπ' τὰ φύλλα της χλόης θα φτάσει ως τή "μαύρη" γή, όπου για έλάχιστο χρόνο θ' άποτυπώσει άνήσυχες κι άνατριχαστικές κατσαρίδες νά βρίσκονται σε άναβρασμό.

Τό πρώτο κλειδί άνάγνωσης της ταινίας έχει δοθεί ήδη στον ύποψιασμένο θεατή: ή ταινία θά κινηθεί ανάμεσα σε δύο πόλους - κόσμους: τόν καθωσπρέπει, τακτοποιημένο, άπαστράπτοντα, άστικό (έξωτερικό κέλυφος) και στον χυδαίο, σε άταξία, βρώμικο και μουντό του ύποκόσμου (έσωτερικό) και με μιά μικρή μετάθεση: τή βιτρίνα και τήν ουσία, τό φαίνεσθαι και τό είναι, τό συνειδητό και τό άσυνειδητό.

Άνάμεσα στους δύο αυτούς κόσμους υπάρχουν πρόσωπα - συνδετικοί κρίκοι άπό έξω προς τὰ μέσα (ό αστυνομός με τό κίτρινο σακκάκι) και άπό μέσα προς τὰ έξω (Ντένις Χόπλερ), πού κινούνται νόμιμα και άλλα πού επιθυμούν τή διαπήδηση, άπ' τὰ έξω προς τὰ μέσα (ό πρωταγωνιστής Τζέφφρυ - Κάιλ Μακλάχλαν) ή άπ' τὰ μέσα προς τὰ έξω (ή τραγουδίστρια Ντόροθυ Βάλλενς - Ίσαβέλλα Ροσελλίνι) πού κινούνται παράνομα.

Η ταινία τελειώνει με μιά αντίστροφη, άπ' τήν





ένα όλο - τό πτώμα - αλλά και πού σχετίζεται άμεσα με μία ανθρώπινη αίσθηση, τήν άκοή. Τά έρωτήματα πού μπαίνουν είναι άμέσως τρία: α) Τό αυτί παραπέμπει σ' ένα πτώμα - έξ ου και ή δική μας αίσθηση πώς πρόκειται για μία ταινία θρίλερ; Ή άπάντηση έρχεται στή μέση τής ταινίας; όχι άπαραίτητα. β) Ποιός δέν άκούει πιά; - κατ' έπέκτασιν: δέν βλέπει, δέν μιλά, δέν αισθάνεται, δέν ζει; ή ποιός είναι εύνουχισμένος; Ή άπάντηση δίνεται συγκλονιστικά λίγο πριν από τό τέλος, μ' ένα τρέ - τρέ γκρό πλάνο τής κάμερας. Μά φυσικά ό μικροαστός Τζέφφρυ, πού διάλεξε όριστικά για νά ζήσει τή βιτρίνα και τό κέλυφος, και μάλιστα μαζί με τήν άποστειρωμένη Σάντυ, τήν κόρη του καλού άστυνόμου (όποια άσφάλεια!), άφου έχει γευτεί τίς φλόγες και τό πάθος του έσωτερικού και τής ουσίας. Άμφιβάλλετε περί του εύνουχισμού; Μά ή προειδοποίηση δίνεται ήδη, λίγο μετά τά μισά τής ταινίας από τόν παθιασμένο κακό τής (Ντέννις Χόππερ, σέ μία έκπληκτική έρμηνεία), όταν με τά βαμμένα με κραγιόν χείλη του, φιλά τόν σχεδόν παράλυτο από τρόπο ήρώα μας, σέ μία έκπληκτική από πλευράς όργάνωσης πολυσημείας νυχτερινή σεκάνς στήν έξοχή. γ) Σάν μία παραφθορά του γνωστού έρωτήματος τής Σταχτοπούτας, "σέ ποιάν ανήκει τό γοβάκι", έδω έχουμε τό έρώτημα "σέ ποιόν ανήκει τό αυτί", για ν' άπαντηθει, σ' ένα ρεαλιστικό επίπεδο τής μυθοπλασίας, πώς ανήκει στό σύζυγο τής τραγουδίστριας Ντόροθου και σ' ένα μετωνυμικό στόν Τζέφφρυ με τό προαναφερθέν τρέ - τρέ γκρό πλάνο. Όμως αυτό τό έρώτημα είναι πού θά θέσει σέ κίνηση τή μυθοπλασία. Ό Τζέφφρυ, μένοντας άναπάντητος σ' αυτό του τό έρώτημα άπ' τόν καλό άστυνόμο στήν άρχή τής ταινίας, θά βασιστεί στα όσα άκουσε ή κόρη του Σάντυ (έδω τό χιοϋμορ του Λύντς είναι κατάμαυρο) και θά μετατραπει σ' έναν αυτοσχέδιο ντέτεκτιβ προσπαθώντας νά ξεδιαλύνει τό μυστήριο.

Άλλά ποιό μυστήριο; Σέ τί συνοψίζεται αυτό; Μία τραγουδίστρια, ή Ντόροθου, πού μένει σέ μία ήμεγκαταλελειμμένη πολυκατοικία - σέ αντίδιαστολή με τά σπίτια βίλες τών ήρώων - φαίνεται νά συγκε-

ντρώνει τά νήματα του μυστηρίου. Τά υπόλοιπα στοιχεία είναι: μία φωτογραφία αυτής, του άντρα της και του παιδιού τους, ένα πιστοποιητικό γάμου, μία μπλέ βελούδινη ρόμπα, τό παράξενο καπέλο του παιδιού της, και δυό άλλοι άντρες - ό χονδρός κύριος με τό κίτρινο σακκάκι (ό κακός άστυνόμος, τελικά) και ό προμηθευτής ναρκωτικών (Ντέννις Χόππερ) πού εφαρμόζει μία "διεστραμμένη" σεξουαλική βία πάνω στην τραγουδίστρια. Καί κάποια τηλεφωνήματα. Αυτά είναι όλα κι όλα τά δεδομένα. Ό Λύντς με έκπληκτική μαστοριά θά τά φέρνει μεταξύ τους σέ όλους τούς πιθανούς κι άπίθανους συνδυασμούς (με μία αξιοθαύμαστη κινηματογραφική λιτότητα), δημιουργώντας έτσι τό μυστήριο του, πού είναι σχεδόν διάφανο άπ' τήν άρχή. Όμως, ή έρώτηση ξανατοποθετείται: "ποιό μυστήριο;" Μά κανένα. Μυστήριο ύπάρχει για τό καλόπαιδο τής ταινίας και για μäs τούς θεατές πού ταυτιζόμαστε με τό έκπληκτο και ήδονοβλεπτικό του βλέμμα (αυτά τά πλάνα μέσα άπ' τήν ντουλάπα!) και δέν είμαστε σέ θέση νά ενώσουμε τό κρυφό νόημα τών σημείων. Για τούς υπόλοιπους χαρακτήρες, όλα έχουν μία λογική εξήγηση. Αυτοί βιώνουν τό δράμα του. Έμεις μόνο βλέπουμε, όπως και ό Τζέφφρυ, παραμένουμε παρατηρητές. Όμως, ό Χόππερ έπαναλαμβάνει άσταμάτητα: "μή βλέπεις", "μή με κοιτάξεις". "Ίσως θάταν πιο ξεκάθαρος αν μäs έλεγε "αισθάνσου". Ό Τζέφφρυ, όμως, για νά αισθανθει θά πρέπει νά γίνει ό "άλλος". Έτσι περνά στή μεταμπίση: Αυτοσχέδιος ντέτεκτιβ, υπάλληλος του δήμου, υποτιθέμενος σύζυγος τής Ντόροθου, γείτονας τής Ντόροθου κ.ά. Ναι, σίγουρα. Σκεφτείτε τήν Σάντυ πού δέν τολμά ούτε σαν άθώα μάρτυρας του Ίεχωβά νά εμφανιστεί. Αυτή θά μείνει άποκλεισμένη από τήν "αίσθηση" νά όνειρευεται τή μέρα πού ό κόσμος θά πλημμυρίσει κοκκινολαίμηδες, δηλαδή άγάπη, έτσι μεταφυσικά (θαυμάστε μικροαστική ιδεολογία!). Για νά μπορέσει όμως ή Σάντυ νά πραγματοποιήσει τό όνειρό της θά χρειαστούν λουτρά αίματος, "για νά ξεκαθαρίσει ό κόσμος άπ' τά καθάρματα". Ή ύστατη ειρωνία του Λύντς έρχεται με τόν τελικό κοκκινολαίμη νά κατασπαράξει τήν κατσαρίδα. Τώρα, έπιτέλους ή Σάντυ θά μπορέσει νά ζήσει άνερόχλητη στόν μικροαστικό της κόσμο μαζί με τόν εύνουχισμένο της σύζυγο πού θυσίασε τήν κατσαρίδα - Ντόροθου για χάρη της. Όμως και ό Τζέφφρυ είδε όνειρα. Μόνον πού τά δικά του είναι άλλης ποιότητας. Πώς μπορεί νά περάσει άπ' τά δειλά και νερόβραστα φιλάκια στό σεξουαλικό πάθος και τήν έκρηξη; Μόνον διά μέσου του όνειρου. Τό πρόσωπο τής Ντόροθου τόν προκαλεί στους εφιάλτες του: "κτύπησέ με" - δέν είναι τυχαίο πώς ή σεκάνς πού χρησιμοποιεί έπιτέλους τή σεξουαλική βία (σέ τί διαφέρει με τόν Χόππερ;) είναι κινηματογραφημένη όνειρικά. Καί μετά μία "φλόγα πού τρεμοσβήνει" του πάθους; τής συμμετο-

χής; της δράσης; του άσυνειδητου; Μπορεί ναί, μπορεί και όχι. "Ένα κομβικό σημείο που επιδέχεται πολλαπλά σημασιόμενα. Και ό Τζέφφρυ μετά άπ' αυτό να ξυπνά καθίδρος. Τί φοβάται; Ίσως τό όριστικό του χάσιμο στό "άλλο". Άκόμα έχει τή δυνατότητα των άλλε-ρετουρ ταξιδιών. Σε κάθε άκρη και μία γυναίκα. Άπό τή μία τό φως, άπό τήν άλλη τό σκοτάδι. Άπό τή μία ή άποστείρωση και ή συμβατικότητα, άπό τήν άλλη τό πάθος.

Στό σημείο αυτό θά τολμοῦσα νά πω πώς ό Λύντς κάνει έναν ύποδειγματικό διαλεκτικό κινηματογράφο. Καταγράφει τέλεια και τούς δύο κόσμους (δύο διαφορετικά στυλ φωτογραφίας) αναπαράγοντας άσχολιάστα (σχεδόν) τίς ιδεολογίες τους ή μάλλον ύποστηρίζοντάς τες μέχρι θανάτου (άπ' όπου και ή άμχανία και ή μή ταύτιση του θεατή ούτε με τούς μέν ούτε με τούς δέ). Παρ' όλα αυτά νομίζω πώς δέν καταφέρνει νά μείνει άπαθής μπροστά σ' έναν έκπληκτικό σηματοδότη, τόν "κακό" Ντέννις Χόππερ.

"Έναν κακό παθιασμένο με τούς πάντες και τά πάντα: τή δουλειά του, τή γκόμενά του, τή μουσική, τόν όμοφυλόφιλο φίλο του (τί άριστουργηματική σεκάνς τό πλαίη - μπάκ τραγουδι αυτού του τελευταίου, με μικρόφωνο έναν προβολέα, μέσα στό κρυσφύγετο!), τή βία, τήν ταχύτητα, τή σεξουαλικότητα..." Ένα πάθος σε όριακή κατάσταση. Η σαδομαζιστική σχέση που έχει αναπτύξει με τήν Ντόροθυ - μήτρα, μητέρα, έρωμένη, γυναίκα, πόρνη, ίέρεια - θά σήκωνε σε-

λίδες άνάλυσης (Μιά ματιά στό βιβλίο του Τζών Ρέντζυ "Η πόλη της νύχτας" θά μās έδινε χρήσιμες πληροφορίες για τό σημερινό πρόσωπο του σαδομαζοχισμού). "Ένας τέτοιος άνθρωπος σαν τόν Χόππερ είναι σίγουρα επικίνδυνος για τό σύστημα, είτε είναι γκάγκστερ είτε είναι "Ξέγνοιαστος Καβαλλάρης" είτε είναι καθωσπρέπει άστός. Η τελική μεταμφίεση σε κάτι τέτοιο, πέρα του ότι ενισχύει τήν προηγούμενη παρατήρηση, οδηγεί και σε μία άλλη που προετοιμαζόταν συστηματικά στην ταινία. Ποιά ή διαφορά ανάμεσα στον Χόππερ και τόν Τζέφφρυ στην τελική άναμέτρηση; Καμιά. Η μάλλον ύπάρχει μία, αλλά είναι εις βάρος του Τζέφφρυ. Ο Χόππερ είναι σε κοινή θέα, ενώ ό Τζέφφρυ είναι προφυλαγμένος καλά - άπόκρυψη - πίσω άπ' τά παντζούρια της ντουλάπας. Η τελική χειρονομία διέπεται από μία άποκατάσταση. Τό όπλο του νεκρού πιά κακού άστυνόμου θά ξαναβρεί τόν άποστερημένο ρόλο του και θά επιβάλει τήν τάξη και τόν νόμο. Θά πυροβολήσει μέσα από τά χέρια του Τζέφφρυ, για νά επισφραγίσει τήν όριστική επιστροφή του ήρωα άπ' τόν "Άδη του διαμερίσματος στον έξωτερικό κόσμο και στό θρίαμβο του μικραστικού ιδεώδους. Τό έπίφοβο "άλλο" έξουδετερώθηκε: κάτι που φέρνει στό μυαλό μία άλλη μεγάλη ταινία της σαιζόν: *Τό Ώτοστόπ του τρόμου*. Τί μένει; Νά πάσουμε "νά κοιτάζουμε προς τά κάτω" - όπως είναι γραμμένο στον καθρέφτη του νιπτήρα της Ντόροθυ - και νά άτενίσουμε με χαρά και αισιοδοξία προς τά πάνω - προς τό μπλέ βελουδο του ουρανού. Μέ πόση νοσταλγία, όμως; όταν έχουμε γευτεί τό μπλέ βελουδο της ρόμπας του πάθους και της δικής μας κολασμένης "διαστροφής"!

Έπίλογος

Αυτά για όσους δέν είδαν στην ταινία παρά μόνον μιάν άποθέωση του κίτς και τήν κακώς μακιγιαρισμένη Ίσαβέλλα Ροσελλίνι. Όσο για τά ύπόλοιπα στοιχεία της ταινίας: έρμηνείες, φωτογραφία, μουσική επένδυση κ.λπ. είναι με μία μόνο λέξη: άψογα.

Ο Νταϊήβιντ Λύντς είναι ίσως, μαζί με τόν Φελλίνι, ό μοναδικός σήμερα σκηνοθέτης που μπορεί και κινηματογραφεί τούς εφιάλτες μας, δηλαδή τό ύποσυνειδητό μας. Άπέδειξε πιά πώς μπορεί νά τό κάνει τέλεια.

Τό Μπλέ βελουδο δέν κέρδισε τελικά κανένα "Όσκαρ, ούτε καν αυτό της σκηνοθεσίας. Φαίνεται παραήταν επικίνδυνο για τίς μικραστικές ιδεολογίες ή για τούς κατ' έπίφασιν κουλτουριάδηδες και χαρισματικούς "κριτικούς κινηματογράφου". Τούς στερούσε τά άλλοθι. Περιμένουμε νά είναι κι αυτός μία ταινία του Νταϊήβιντ Λύντς.

Άχιλλέας ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΣ



Baby wants to fuck

“Ας αρχίσουμε από μακρὰ.

Πρὸς τὸ τέλος τῆς ταινίας τοῦ Ντάλτον Τράμπο *‘Ο Τζόνυ πήρε τ’ ὄπλο του*, ὁ Χριστός/Θάνατος ἐξηγεῖ στὸν Τζό, ὑποψήφιο νεκρό, πὼς ἡ πραγματικότητα εἶναι ἐπίσης ἓνα ὄνειρο: «*Ἡ διαφορά εἶναι πὼς ἐλέγχουμε τὰ ὄνειρα τῆς ἡμέρας, ἐνῶ τὰ ὄνειρα τῆς νύχτας μᾶς ἐλέγχουν*». Νομίζω ὅτι ἐκείνη ἡ γενικῆς ἀξίας παρατήρηση εἶναι τὸ καλύτερο ἐποπτικὸ σημεῖο γιὰ μιὰ ἐναρκτήρια ἀποψη τοῦ ὄνειρικοῦ τοπίου τῆς ταινίας πού λέγεται *Μπλέ Βελοῦδο*.

Καλῶς ἦρθατε στὸ Λάμπερτον

Ὁ πυροσβέστης χαμογελάει καὶ χαιρετάει πάνω ἀπὸ τὸ ὄχημά του· ἡ κάμερα τὸν ἀκολουθεῖ σέ σιωπηλὴ ἀργὴ κίνηση. Λουλουδία, ἄσπροι φράχτες καὶ ὁ γαλάζιος οὐρανὸς εἶναι ἡ πόλη τοῦ Λάμπερτον, μιὰ πόλη κάπως ἄδεια. Οἱ διαβάτες τῆς εἶναι παγιδευμένοι σέ μιὰ παράξενη ἀκίνησι. Αὐτὰ εἶναι τὰ σημεῖα μιᾶς Ἀμερικῆς σάν σέ φωτογραφία. Μιὰ γιγαντοαφίσα τεχνοτροπίας τοῦ ’50 (*Καλῶς ἦρθατε στὸ Λάμπερτον*) καὶ ἓνα νοσταλγικὸ τραγούδι (τῆς ἴδιας σοδειᾶς) μᾶς παρουσιάζουν τὸ χωροχρόνο τῆς ταινίας. Ἡ πόλη εἶναι μὲ τὸ ἓνα πόδι σέ μιὰ ἄλλη δεκαετία, ζεῖ μοιρασμένη στὸ ἀκαθόριστο “τώρα” τῶν ἡρώων καὶ στὴν ἐποχὴ τῆς ἐφηβείας τοῦ Λύντς.

Τὸ Λίνκολν (καὶ οἱ γυναῖκες)

Μέσα στὸ εἰδυλλιακὸ τοπίο, ὁ πατέρας τοῦ Τζέφρυ ξαφνικὰ σωριάζεται ἀπὸ κάποια ἀγνωστὴ ἀρρώστεια. Εἶναι ταυτόχρονα ἡ ἀρχὴ τοῦ κακοῦ ὄνειρου καὶ τῆς σεξουαλικῆς περιπέτειας τοῦ Τζέφρυ, καθὼς καδράρεται νὰ κατεβαίνει ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ δωματίου τοῦ στὸ σκοτάδι τοῦ λίβινγκ-ρούμ ὅπου κάθονται ἡ μητέρα του καὶ ἡ θεία του: *πᾶω βόλτα*. Ἡ μητέρα του τὸν συμβουλεύει νὰ μὴ πάει στὸ Λίνκολν, ἀλλὰ ἐκεῖνος θὰ πάει στὰ κρυφά, μὲ τὴ βοήθεια τῆς Σάντυ. Στὸ “ἀπαγορευμένο” Λίνκολν κατοικεῖ ἡ Ντόροθυ.

Ἡ Χάινεκεν (καὶ οἱ ἄντρες)

Ὁ Τζέφρυ καὶ ἡ Σάντυ πίνουν μύρτες: Χάινεκεν. Ὁ Τζέφρυ ρωτᾶει τὴν Σάντυ ἂν τῆς ἀρέσει ἡ Χάινεκεν, ἀλλὰ ἐκείνη δὲν τὴν ἔχει πιεῖ ποτέ: *ὁ μπαμπᾶς πίνει μόνο Μπάντ*. Μὲ τὸν Φράνκ τὰ πράγματα χειροτερεύουν: *Χάινεκεν; τί ἀηδίες εἶναι αὐτές; Πάμπστ μὲ γαλάζια ἐτικέτα!* “Ὅχι μόνο δὲν θὰ πιεῖ Χάινεκεν ἐκεῖνο τὸ βράδυ, ἀλλὰ θὰ τὸν σπᾶσουν καὶ στὸ ξύλο. Κουράγιο Τζέφρυ.

Δύο

Οἱ ἥρωες τῆς ταινίας εἶναι διχασμένοι: ἡ Σάντυ ἀνάμεσα στὸν φίλο τῆς καὶ στὸν Τζέφρυ, ὁ Τζέφρυ ἀνάμεσα στὴ Σάντυ καὶ στὴ Ντόροθυ· ὁ Φράνκ ἀνάμεσα στὸ ρόλο τοῦ μπαμπᾶ καὶ στὸ ρόλο τοῦ μοροῦ καὶ ἡ Ντόροθυ στὸ ρόλο τῆς μητρικῆς ἀυστηρότητας καὶ τῆς μητρικῆς διαθεσιμότητας, στὸ μαχαίρι καὶ στὸ μπλέ βελοῦδο. Γιὰ τὴν Σάντυ καὶ τὸν Τζέφρυ ἡ μία πλευρὰ ἀπὸ τίς δύο εἶναι κρυφὴ, ποτισμένη στὴν ἐνοχλή· γιὰ τὸν Φράνκ καὶ τὴν Ντόροθυ ὁ διχασμὸς εἶναι μόνιμος, παρὼν κάθε στιγμή στὴ συμπεριφορὰ τους. Οἱ δύο τους εἶναι ἀληθινοί, ὄχι ὅμως καὶ πραγματικοί μὲ τὸν τρόπο πού εἶναι πραγματικὸς ὁ Τζέ-



πώς ό εφιάλτης τελείωσε· έχει αλλάξει όμως τό φώς: έχουμε επιστρέψει στό σύντομο όραμα τής άρχής καί οι άρχικές εικόνες έρχονται νά σφραγίσουν αυτή τήν κρυφή ιστορία τής διαφορούμενης νοσταλγίας. Ό Λύντς, πονηρός όνειροπόλος, μεροληπτει: ανάμεσα στά όνειρα καί τήν πραγματικότητα δέν διαλέγει τό ένα αλλά άποκλείει τή διαφορά τους. Μήν άμφιβάλλετε καθόλου: βρισκόμαστε άκόμη στό Λάμπερτον.

Τό μωρό

Άντιστρέφοντας τόν κανόνα πού μās έχει συνηθίσει τά τελευταία χρόνια σέ "ήρωες - μέ εφιάλτες", ό Λύντς κινηματογραφεί έναν εφιάλτη μέ ήρωες. Τό *Μπλέ Βελούδο* είναι ένας εξαιρετικά στέρεος παραλογισμός, πού όμως χαρακτηρίζεται από μία ιδιότυπη λογική συνέπεια. Δέν είναι ταινία έμπορικων αλλά προσωπικών προδιαγραφών. Ό Λύντς δίνει στόν ήρωά του - καί μέσα από αυτόν στόν έαυτό του - τό δικαίωμα νά άντιμετωπίσει επί ίσοις όροις κάποια φαντάσματα καί νά τά νικήσει· καί δίνει ταυτόχρονα στόν έαυτό του τό δικαίωμα νά κρατάει τόση άπόσταση από τό υλικό του, ώστε νά τό ύπονομεύει μέ μία άδιόρατη, ένδεικτική ειρωνία, αφήνοντας χωρίς προφανή λόγο κάποιες εικόνες άνυπεράσπιστες (π.χ. οι γκριμάτσες τής Σάντυ στίς σκηνές ζηλοτυπίας). Έξομολόγηση ή άνέκδοτο; Τό διαφορούμενο ποτίζει τήν ίδια τήν φύση τής ταινίας, τή ναρκοθετεί άπέναντι σέ κάθε έρμηνευτική προσπέλασή της.

(Παρ' όλα αυτά, τό τελευταίο πλάνο πού μās προλαβαίνει λίγο πρίν από τόν ουρανό καί τά ζενερικ (σέ φόντο μπλέ βελούδο) είναι πανηγυρικό: ό άφαντος ως τώρα πιτσιρικάς, φωρώντας τό καλό του καπέλο, συναντάει επιτέλους τήν άγκαλιά τής Ντόροθυ.)

How many fingers?

Ό Τζέφρυ ψάχνει στό μαγαζί τού πατέρα του γιά μία φόρμα εργασίας αλλά δέν τή βρίσκει. Ρωτάει τόν Έντ, τόν τυφλό υπάλληλό του κι ύστερα παίζουν ένα παλιό παιχνίδι. Ό Τζέφρυ δείχνει τέσσερα δάχτυλα καί ρωτάει: *Πόσα δάχτυλα;* Ό Έντ άπότόχος άπαντάει: *τέσσερα*. Έκπληκτος γιά άλλη μία φορά, ό Τζέφρυ γελάει μέ τό γνώριμο κόλπο: *δέν κατάλαβα ποτέ πώς τά καταφέρνεις!*

φρου, πού βλέπει τό όνειρο, ή ή Σάντυ. Είται τήν ίδια στιγμή σύμβολα φόβων και επιθυμιών πού έναλλάσσονται στό μυαλό του Τζέφρου.

Ποιός είναι ό Ντόν;

Τό διαφορούμενο καλλιερρείται και για ένα άλλο πρόσωπο: ό Ντόν είναι ό κεντρικός άπών της ταινίας. Ντόν ονομάζεται ό σύζυγος της Ντόροθυ, όπως επίσης και τό μωρό της. Μέσα στην πλοκή ό Ντόν - σύζυγος παραμερίζεται, ενώ ή άπουσία του Ντόν - μωρού καθράρεται επανειλημμένα, όλο και πιο έντονη, στό καπέλο-παιχνίδι του πού έχει στό σπίτι της ή Ντόροθυ. Τά δύο πρόσωπα μοιάζουν να συγκλίνουν. Τό όνομα τους ταυτοποιεί και τό σενάριο, αφήνοντάς μας σαν μόνο στοιχείο τή φευγαλέα όψη της φωτογραφίας των δύο, δέν κάνει τίποτα περισσότερο για να διαλύσει τήν όμίχλη αυτής της φαινομενικά παράλογης παρεξήγησης. Τό φάντασμα της ένωσης των δύο γίνεται ακόμη πιο έντονο στό παιχνίδι των λέξεων, καθώς ό Τζέφρου διηγείται στον πατέρα της Σάντυ: *Frank kidnapped her husband and baby. Απήγαγε τον άντρα και τό μωρό της*, μεταφράζει ή λογική όμως στα άγγλικά τό άρθρο λείπει. Η διαφορά υπάρχει δυνητικά, δέν διακρίνεται.

Αναλυτικά

Όπως από τά όνειρα, άπομένουν μόνο άποσπάσματα από τό *Μπλέ Βελούδο*. Τό πάθος, ή βία, τό δέος πλέκονται και συγκρούονται μεταφευμένα στα παράξενα, "bigger than life" πρόσωπα του όνείρου του Τζέφρου, όλα κατανεμημένα σε μεγάλα επεισόδια. Ανάμεσα στις όνειρικές σκηνές επαναλαμβάνονται λίγες λέξεις, άνερμήνευτα ύποκειμενικά πλάνα αυτές, οι πιο επίμονες εικόνες της ταινίας, μās φανερώνουν τις επιλογές του Λύντς, είναι μία άνήσχη μαρτυρία για τήν άλήθεια των ήρώων του.

Καλημέρα

Η κάμερα ξεζουμάρει ξετρυπώνοντας από τό αυτί του Τζέφρου: τελείωσε λοιπόν τό όνειρο; Όλα συνηγορούν στό αντίθετο. Οι ως τότε εικόνες δέν έχουν αλλάξει, οι λέξεις επαναλαμβάνονται και τό σκαθάρι στό ράμφος του κοκκινολαίμη βεβαιώνει τους ήρωες



“Ασπροι φράχτες, κερασιές και ένα εκατομμύριο μυρμήγκια



Ερ.: “Αν κρίνουμε από τό *Ερέζερχεντ*, πρέπει να έχεις περάσει μία ιδιαίτερα άγχωτική παιδική ηλικία.

Απ.: Είχα πολύ εύτυχημένη παιδική ηλικία. Αυτά τὰ πράγματα στό *Ερέζερχεντ* έρχονται από κάποιο κρυφό μέρος· δέν είναι κάτι επιφανειακό.

Ερ.: Έννοείς ότι δέν προέρχονται από τήν προσωπική σου ζωή;

Απ.: “Αν προέρχονται, δέ βλέπω τό πώς. Είναι από τόσο βαθιά μέσα μου κρυμμένα, πού μπορούν να βγούν έξω μόνο σάν μία ιδέα πού αναδύεται. Δέν ξέρω από πού προέρχονται. Ή παιδική μου ηλικία ήταν φράχτες, γαλάζιοι ουρανοί, κόκκινα λουλούδια και κερασιές - αλλά πάλι έβλεπα εκατομμύρια μυρμήγκια να μαζεύονται πάνω στην κερασιά, από τήν όποια έσταζε κατράμι.

Παρατηρούσα αυτά τὰ μικροπράγματα, αλλά τὰ περισσότερα πού έβλεπα ήταν πολύ εύτυχημένα. [...] “Όταν πρωτοείδα τή Νέα Υόρκη και τή Φιλαδέλφεια, μου έκαναν πολύ μεγάλη εντύπωση γιατί ή αντίθεση ήταν τόσο μεγάλη. Τό είδα και τό ένιωσα στ’ αλήθεια - ό φόβος ήταν άπίστευτα μεγάλος. Τά πράγματα πού είδα ήταν τόσο ξένα, πού ήταν σάν να είμαι σ’ άλλο κόσμο.

Ερ.: Υπάρχει πολύς σεξουαλικός φόβος και άγχος στό *Ερέζερχεντ*: σπερματομορφα πράγματα πέφτουν από τόν ουρανό και πατιούνται από τούς ανθρώπους, ή μητέρα τής Μαίρης άνακρίνει τόν Χένρυ για τό άν “συνουσιάστηκε” μέ τήν κόρη της και μετά τόν χτυπάει...

Απ.: Ναι, νομίζω πώς είναι ένας φόβος άναπαραγωγικός. “Ένας φόβος τών εϋθυνών. Ό Μέλ Μπρούκς μου είπε πώς είδε στό *Ερέζερχεντ* ένα τεράστιο φόβο άπέναντι στην όθόνη.

*

Ερ.: Τί διαδικασία ακολουθείς για να μαζέψεις τό υλικό σου;

Απ.: Υπάρχει μία αρχική ιδέα πού είναι κατά

κάποιον τρόπο μαγνήτης, και προσελκύει άλλες ιδέες πού τήν συναντούν — σάν ένα μικρό ήλιακό σύστημα. Κολυμπούν όλες γύρω από αυτό τόν ήλιο, τήν αρχική ιδέα, και σύντομα έχεις ένα κινούμενο σύστημα. Και ίσως κάτι τό διασχίσει, αλλά άν δέν είναι στ’ αλήθεια μέρος του, θά συνεχίσει τήν πορεία του και θά άπομακρυνθεί, γιατί δέν ταίριαζε. Και αυτός είναι ό λόγος πού νομίζω ότι τό *Ερέζερχεντ* είναι μία ειλικρινής ταινία — άν και δέν είναι “κανονική” ή έρμηνεύσιμη, κινείται μέ κανόνες και τούς ακολουθεί. Αισθάνεσαι πώς έχει μία έντιμότητα και μία λογική. Αυτό χρειάζεται μεγάλη αυτοσυγκέντρωση — πρέπει να ξοδέψεις πολύ χρόνο καθώς σκέφτεσαι αυτές τίς ιδέες συλλαμβάνοντές τες, γιατί άλλιώς κολυμπούν τόσο βαθιά πού δέ θά μπορείς να τίς δεις. Θά χαθούν — πρέπει να βουτήξεις εκεί κάτω και να τίς πιάσεις, και όταν τίς πιάσεις πρέπει να τίς κοιτάξεις πολύ προσεκτικά γιατί μπορεί τόν τρόπο πού τίς πρωτοβλέπεις να τόν ξεχάσεις άργότερα. Πρέπει να βεβαιωθείς ότι θά διατηρήσεις τόν τρόπο μέ τόν όποιο τίς είδες αρχικά - εκεί είναι ή δύναμη τής ιδέας.

*

Ερ.: Γιατί γυρίσατε τό *Μπλέ βελούδο*;

Απ.: Είναι κάτι πού ήθελα να τό κάνω από τήν εποχή του *Άνθρώπου έλέφαντα*. “Έπειτα, μπήκε στη μέση τό *Ντιούν* πού μου πήρε πολύ χρόνο... Τό *Μπλέ βελούδο* είναι ένα ψυχολογικό θρίλερ και επίσης ένα φίλμ νουάρ, μέ έναν έγκληματία, άστυνομικούς...

Ερ.: Και μία αίματηρή ιστορία σαδομαζοχιστικών σχέσεων άρκετά κοντινών στην αίμομιξία. Σας ένοχλεί πού τό *Μπλέ βελούδο* βαφτίστηκε μέ τό όνομα τής άπειρώς διεστραμμένης ταινίας;

ΑΠ.: Είναι, βέβαια, μία ταινία σκληρή, βίαιη και οι αντίδράσεις τών θεατών, φόβος, άηδία, μπορεί να έχουν τήν ίδια ένταση. “Αλλά αυτός είναι ό ρόλος μιās ταινίας; να σε κάνει να αισθάνεσαι κάτι βαθιά. Μία συνήθεια πού δυστυχώς τή χάνουμε. “Από τή στιγμή πού μία ταινία είναι δυνατή, ισχυρή, οι άν-

θρωποι νιώθουν άμέσως ένα αίσθημα άπάθησης, διότι αυτή ή δύναμη τούς φοβίζει. Κοιτάζετε τήν τηλεόραση, γιά παράδειγμα: βλέπουμε ανθρώπους νά πεθαίνουν δολοφονημένοι και όλα αυτά είναι άσηπτικά, τό θύμα πέφτει και έπειτα έρχονται τά κόρν φλαίηκς και τά άποσμητικά. Οί τηλεθεατές σκέπτονται πολύ άπλά ότι τό νά σκοτώσεις, κατά βάθος, είναι κάτι πολύ εύκολο, καθαρό και όχι και τόσο κακό! [...]

Ερ.: Αυτή ή ειρηνική πολίχνη, σχεδόν μιά καρικατούρα, τής όποίας ή πρόσοψη κρύβει τέρατα είναι μιά ζωγραφιά τής Άμερικής;

Άπ.: Πρόκειται γιά μιά πολύ άμερικάνικη ταινία, τής όποίας τό πλαίσιο είναι τό Λάμπερτον. [...] "Όχι, ή ταινία δέν είναι ζωγραφιά τής Άμερικής, εύτυχώς! Είναι, πράγματι, ή άντανάκλαση μιάς όρισμένης έντύπωσης, ή όποία δόθηκε άπ' τήν Άμερική τής δεκαετίας του '80... Αυτό πού περιγράφει τό Μπλέ βελουόδο είναι ή φρίκη πού κρύβεται κάτω άπό τή φαινομενική ήρεμία μιάς μικρής πόλης. Μιά φρίκη πού ύπάρχει στην ανθρώπινη φύση [...]

Ερ.: Η ταινία σας είναι μανιχαϊστική. Τό καλό άπέναντι στό κακό...

Άπ.: Δέν ξέρω άν μπορούμε νά μιλήσουμε γιά καλό... Αυτό πού ξέρω είναι ότι ό ήρωας, σέ μιά δεδομένη στιγμή, δέν μπορεί νά πάει πιό μακριά [...] Φοβάται, ξέρει ότι πρέπει νά σταματήσει, νά μήν

υπερβεί τό σημείο τής μή έπιστροφής... άλλιώς, θά χαθεί...

Ερ.: Είναι αυτοβιογραφική;

Άπ.: "Όχι άσφαλώς, άλλα έχω βάσει πολύ άπόν έαυτό μου... Είχαμε, μέ τόν Τζέφφρυ, πολλά κοινά σημεία. Πρώτα, πρώτα, αυτήν τή μικρή πόλη... Μεγάλωσα σ' ένα παρόμοιο ντεκόρ... Ό άσπρος φράχτης, τά τριαντάφυλλα πού βλέπουμε στην άρχή τής ταινίας είναι τό ντεκόρ τής παιδικής μου ήλικίας [...]

Ερ.: Είναι ή μόνη σας ταινία, εξάλλου, στην όποία δείχνετε τή φύση... τά λουλουδία, τό δάσος, τά δέντρα. Άπό τίς άλλες έλειπε ή χλωροφύλλη, έτσι δέν είναι;

Άπ.: Είναι άλήθεια, άλλα αυτή ή φύση βρίσκεται εκεί ως παιδική άνάμνηση...

*

Ερ.: Γιατί αυτός ό τίτλος, Μπλέ βελουόδο; Μπλέ... έσεΐς, ένας έραστής του άσπρόμαυρου; Και τό βελουόδο;

Άπ.: Μπλέ βελουόδο είναι ένα τραγούδι του Μπόμπυ Βίντον, γραμμένο στή δεκαετία του '50, τό όποιο άναάλυψα - και άγάπησα πολύ - τή δεκαετία του '60... Η Ντόροθυ τό τραγουδά στό νάιτ κλάμπ στό όποιο δουλεύει [...] Όσο γιά τό βελουόδο, είναι ένα περίεργο ύλικό, αισθησιακό, πλούσιο, βαρύ... σχεδόν οργανικό.

Ερ.: Η Μαΐριλν πόζαρε πάνω σέ βελουόδο...



άλλά ήταν ρόζ...

Απ.: Ναι, είναι περίεργο πού μου μιλάτε γι' αυτό, διότι έχω ένα κομμάτι απ' αυτό τό βελούδο... Τό απέκτησα από τόν ένδυματολόγο του Ντιούν, ό όποιος ένας θεός ξέρει από πού τό είχε. [...]

Ερ.: Ή μουσική παίξει σπουδαίο ρόλο στις ταινίες σας.

Απ.: Πρωταρχικό. Όπως, εξάλλου, όλη ή ήχητική μπάντα. Ή εικόνα, από μόνη της, μπορεί νά όδηγήσει σέ μεγάλο άδιέξοδο. Άλλά ή όμορφιά μις ταινίας προέρχεται άκόμη από τό γεγονός ότι μπορείτε νά χρησιμοποιήσετε τή μουσική τής έκλογής σας και έχετε άπόλυτο έλεγχο επάνω της. Όταν είναι επιτυχημένη μπορούν νά γίνουν θαυμαστά πράγματα.

Ερ.: Ή ήχητική μπάντα του Μπλέ βελούδου είναι πολύ πλούσια.

Απ.: Πράγματι, υπάρχουν πολλά πράγματα στό Μπλέ βελούδο, τραγούδια (έγραψα τούς στίχους δύο τραγουδιών), τζάζ, κλασική μουσική βασισμένη στόν Σοστακόβιτς. Ό Άντζελο Μπανταλαμέντι συνέθεσε και διηύθυνε τή μουσική μέ τεράστιο ταλέντο [...]

Ερ.: Καί ή επίλογή τών ήθοποιών;

Απ.: Ό Ντένις Χόππερ ήταν ό μόνος ό όποιος μπορούσε νά έρμηνεύσει τό ρόλο του Φράνκ, τή βιαιότητά του, τήν πολυπλοκότητά του [...]. Όσο για τόν Κάλ ΜακΛάχλαν, τόν Τζέφφρυ, ήταν ή δεύτερη ταινία του - ήταν ό Πώλ του Ντιούν - και νομίζω ότι ό ρόλος του στό Μπλέ βελούδο του πηγαίνει πολύ καλύτερα. [...] Τήν Ίσαβέλλα τή συνάντησα τυχαία σ' ένα έστιατόριο, δέν ήξερα καν ότι είναι ήθοποιός. Τό έμαθα μία βδομάδα άργότερα... Τής έστειλα τό σενάριο και τής άρεσε πολύ [...]

*

Ερ.: Θεωρείτε τόν έαυτό σας κινηματογραφόφιλο;

Απ.: Καθόλου! Άλλά αγαπάω τόν κινηματογράφο. Δέν πηγαίνω συχνά διότι, από μία άποψη, φοβάμαι... Φοβάμαι μήπως επηρεαστώ από τήν ταινία, μήπως ξεσηκώσω ιδέες... Αυτό μ' εκνευρίζει. Μ' άρесе νά βρίσκω τήν εμπνευση μέσα στόν ίδιο μου τόν έαυτό, ή παρατηρώντας άλλα πράγματα, έξω από ταινίες... Μία πόλη, ένα άντικείμενο...

Ερ.: Ποιές είναι οι αγαπημένες σας ταινίες;

Απ.: Ή Περσόνα, τό 81/2, Ή Λεωφόρος τής Δύσης, ό Σιωπηλός μάρτυς, οι ταινίες του Ζάκ Τατί...

Ερ.: Πολύ άσπρόμαυρο... Καί ό Φελλίνι...

Απ.: Θαυμάζω βαθιά τόν Φελλίνι. Τόν συνάντησα, έδω και λίγο καιρό, είναι καταπληκτικός άνθρωπος. Αισθάνομαι πολύ κοντινός σ' αυτόν, αν και είναι λίγο Ίταλός... αλλά τό έργο του θά μπορούσε νά είχε συλληφθεί σέ όποιαδήποτε χώρα.

Ερ.: Στο Μπλέ βελούδο, ό περίγυρος του Φράνκ, τό σαδιστικό στοιχείο, οι πόρνες, οι ναρκομανείς, ό πατέρας στό νοσοκομείο, όλα αυτά θά ήταν σίγουρα

αγαπητά στόν Φελλίνι... Αυτό έννοείτε λέγοντας ότι τόν αισθάνεστε κοντινό σέ σας;

Απ.: Όχι, επειδή γεννηθήκαμε τήν ίδια μέρα, κάποια 20η Ίανουαρίου!

Ερ.: Σας άρέσουν οι κλασικές ταινίες του φανταστικού κινηματογράφου, τής χρυσής εποχής του χόλυουντ;

Απ.: Όχι, διότι δέν έκτιμώ ιδιαίτερα αυτό τό είδος ταινιών, αλλά θέλω νά τίς βλέπω για νά σιγουρευομαι ότι δέν έχουν καμιά έπιρροή πάνω μου... Προτιμώ τίς ταινίες πού αφήνουν χώρο για τό άσυνείδητο, τά φίλμ νουάρ [...] Θά ήθελα νά γινόμουν ψυχίατρος [...]

Ερ.: Τελευταία έρώτηση. Πολύ προσωπική. Είναι αλήθεια ότι τό γραφείο σας στό Λός Άντζελες έχει καταληφθεί από μία εικοσάδα από κουκλες του Γούντνυ του τρυποκάρυδου;

Απ.: Ναι, είναι αλήθεια... Μία μέρα, περπατώντας στην πόλη, είδα αυτά τά μικρά πρόσωπα σέ μία βιτρίνα... Φαίνονταν τόσο θλιμένα, τόσο έγκαταλειμένα πού τά άγόρασα. Καί άσχολούμαι πολύ μαζί τους! Σήμερα είναι πιά ευτυχισμένα.

(Αποσπάσματα από δύο συνεντεύξεις του Ντ. Λύντς στό *Χέβυ μέταλ*, Οκτώβριος '82 και στό *Ρεβύ ντυ σι-νεμά* N. 243.)

Σύντομο βιογραφικό

Ό Νταϊήβιντ Λύντς γεννήθηκε πριν από 41 χρόνια (στις 20 Ίανουαρίου του 1946) στη Μοντάνα. Σπούδασε ζωγραφική και άρχισε νά κάνει ταινίες ένω άκόμη παρακολουθούσε τή Σχολή Καλών Τεχνών τής Πενσυλβανίας. Ή τρίτη του μικρού μήκους ταινία (*Ή γιαγιά* - 34'), συνδυασμός κινουμένου σχεδίου και κανονικής ταινίας βραβεύτηκε σέ φεστιβάλ, πράγμα πού τόν βοήθησε νά πείσει τό Άμερικαν Φίλμ Ίνστιτιουτ νά χρηματοδοτήσει τό *Έρέζερ-χάρντ* (1977). Ή ταινία προκάλεσε μεγάλη αισθηση στό Άβοριάζ και ό Λύντς άρχισε τό γύρισμα τής δεύτερης μεγάλου μήκους ταινίας του (*Ό άνθρωπος - έλέφας*, 1980) χωρίς κανένα οικονομικό πρόβλημα. Βραβείο στό Άβοριάζ και πάλι και μετά συνεργασία μέ τόν Ντινό ντέ Λαουρέντις για τό *Ντιούν* (1984). Τό *Μπλέ βελούδο* είναι, κατά κάποιον τρόπο, μία "άνταμοιβή" τών ντέ Λαουρέντις για τήν πολύχρονη δουλειά του Λύντς σ' εκείνη τήν ταινία, από τήν όποια ό σκηνοθέτης "κουβάλησε" και τό μισό κάστ (Κάλ Μακκάχλαν, Ντήν Στόκγουελ, Μπράντ Ντούριφ). Άκολουθεί (πάλι!) βραβείο στό Άβοριάζ και ύποψηφιότητα για Όσκαρ σκηνοθεσίας. Ή έπομενη ταινία του λέγεται *Ρόννι Ρόκετ* και θά τή δούμε πιθανότατα του χρόνου και στις έλληνικές αίθουσες.

Νεκρική κουστωδιά

Γιὰ τὸν ἄνθρωπο ὁ ὁποῖος ἔχει μάθει ν' ἀφουγκράζεται τὰ μυστικά πατήματα τῆς Ἱστορίας, οἱ προδοσίες, οἱ θάνατοι, τὰ ξεπουλήματα δὲν εἶναι προϊόν μυστηρίου - πολὺ περισσότερο τύχης - ἀλλὰ νομοτελειακὴ ἐξέλιξη ἠθελημένων παραλείψεων καὶ σφαλμάτων.

Ὁ Ἀνδρέας Πάντζης εἶναι ἓνας τέτοιος εὐαίσθητος δέκτης τῶν κραδασμῶν τοῦ "ἱστορικοῦ πεδίου" καὶ ἡ ταινία του, Ὁ βιασμός τῆς Ἀφροδίτης, ἡ καταγραφή αὐτῶν τῶν ἀνεπαίσθητων προσεισμικῶν δονήσεων, πού ὀδήγησαν στὴ σεισμικὴ καταστροφή τοῦ Ἰούλη τοῦ 1974. Ὁ "κυπριακὸς Θίασος" εἶναι κι αὐτὸς ἓνας Θίασος τοῦ αἵματος.

Υπάρχουν πραγματικά οἱ ἀντιστοιχίες ἀνάμεσα στὶς δύο ταινίες, ἀφοῦ καὶ γιὰ τίς δύο ἡ Ἱστορία εἶναι ἓνα ἐνιαῖο σύστημα μὲ βασικὸ χαρακτηριστικὸ τίς ἀλυσιδωτές ἀντιδράσεις πού συμβαίνουν μέσα του. Ἡ ἀρχὴ τοῦ μίτου, καλὰ κρυμμένη, ἀποτελεῖ τὴν αἰτία τῆς περιπλάνησης τοῦ θεατῆ μέσα στουὺς λαβυρίνθους τῶν δύο ταινιῶν. Ἡ μυστηριακὴ ἔλξη τῆς ἀνεύρεσης τῆς πορείας τοῦ μίτου γίνεται καὶ ἔλξη τῶν ταινιῶν εἶναι ἡ κύρια αἰτία τῆς μαγικῆς τους διάστασης.

Στὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ νήματος τὰ ἄτομα. Ἐμφανῆ αὐτά, στὴν προθήκη τῶν ἐξελίξεων, μὲ ἔντονη τὴν τραγικότητά τους. Θὰ μπορούσα νὰ πῶ ὄχι μόνον τὰ ἄτομα, ἀλλὰ καὶ οἱ τόποι. Γι' αὐτὸ ἡ Ἀφροδίτη στὴν ταινία εἶναι γυναίκα, ἡ Κύπρος εἶναι τελικὰ πρόσωπο. Τὰ ἄτομα καὶ οἱ τόποι εἶναι αὐτὰ πού πληρώνουν... Πληρώνουν ἀκριβὰ γιὰ κάτι καλύτερο, ἀφήνουν τὸ αἷμα τους στὸ ταμεῖο τοῦ "Ἄδη καὶ πηγαίνουν... Μόνο πού στὸ δρόμο τους ἡ θάλασσα πιά δὲν ὑπάρχει.

B.K.

"Ὀλη ἡ ταινία εἶναι ἓνα τράβελικ

Βασίλης Κεχαγιᾶς: Στὸ Βιασμό τῆς Ἀφροδίτης ἦταν ἐμφανές ὅτι ὑπῆρχαν ὀρισμένοι "δραστηριοὶ παράγοντες", διακινητὲς τῆς μυθοπλασίας (agents), ὅπως τούς ὀνομάζει ὁ Πρόππ.

Ἀνδρέας Πάντζης: Ναι, πολὺ σωστά. Αὐτοὶ οἱ ὁποῖοι ἐντοπίζονται σὲ διαφορετικὲς χῶρες καὶ διαφορετικὲς κουλτούρες, στὰ παραμῦθια τους καὶ εἶναι οἱ ἴδιοι. Π.χ. τὸ τρίτο παιδί εἶναι τὸ καλύτερο, ἡ ἔννοια τῆς μάγισσας, ἡ πρώτη κόρη εἶναι ἡ πιὸ κακιὰ. Εἶναι μιὰ σειρά ἀπὸ agents.

B.K.: Θὰ ἤθελα, ἂν γινόταν νὰ μοῦ ἀναλύσεις τὴ σχέση αὐτῶν τῶν διακινητῶν τῆς μυθοπλασίας.

A.Π.: Ἄν κάναμε μιὰ ἀνάλυση τῆς κυπριακῆς Ἱστορίας, θὰ δοῦμε ὅτι τὴν κινοῦν οἱ ἐξῆς: Πρῶτα - πρῶτα Ἕλληνες καὶ Τούρκοι. Ἄς πάρουμε τούς Ἕλληνες: Εἶναι "Ἕλληνες - Ἑλλαδίτες" καὶ Ἑλληνοκύπριοι. Ἕλληνες δεξιοὶ καὶ Ἕλληνες ἀριστεροί. Οἱ δεξιοὶ Ἕλληνες μπορεῖ νὰ εἶναι φασίστες, μπορεῖ κι ἀπλῶς συντηρητικοί. Οἱ Ἑλληνοκύπριοι, τώρα, γιὰ νὰ ἔλθω στὸ ἐπίκεντρο τῆς ταινίας μου: Ἑλληνοκύπριοι δεξιοὶ κι ἀριστεροί. Δεξιοὶ πού εἶναι Μακαρια-

κοὶ ἢ πού μπορεῖ νὰ εἶναι Γριβικοί, οἱ ὁποῖοι εἶναι ὑπὲρ τῆς ἔνωσης μὲ τὰ ὄπλα, οἱ ὁποῖοι εἶναι ὑπὲρ τῆς ἀνεξαρτησίας, οἱ ὁποῖοι εἶναι ὑπὲρ τῆς ἔνωσης, ἄλλοι αὐτοί, μὲ "ἑλληνικὰ μέσα". Αὐτοὺς ἄλλωστε διαχωρίζει καὶ ἡ γνωστὴ ρῆση τοῦ Μακαρίου "ἐφικτὸν καὶ εὐκτέον".

Ἄς πάρουμε τώρα τούς ἀριστεροὺς. Ἀριστεροὶ οἱ ὁποῖοι εἶναι ὑπὲρ τῆς ἔνωσης, ἀριστεροὶ οἱ ὁποῖοι εἶναι ἐναντίον τῆς ἔνωσης.

Ὅσον ἀφορᾷ στὸς Τούρκους, ὑπάρχουν Τούρκοι τῆς Τουρκίας καὶ Τουρκοκύπριοι. Ὑπάρχουν Τουρκοκύπριοι μέλη τῆς ΤΜΤ, αὐτῆς τῆς σιωνιστικῆς ὀργάνωσης, ἡ ὁποία πολλές φορές προβόκαρε γεγονότα...

B.K.: Γιὰ νὰ δίνει ἀφορμὴ στὶς ἐπεμβάσεις τῆς Τουρκίας;

A.Π.: Πολὺ σωστά. Σὲ κάθε μακελιὸ πού γινόταν ἀνάμεσα σὲ Τούρκους κι Ἕλληνες, φρόντιζε νὰ μεγαλώνει τὸ χάσμα. Ὑπῆρχαν, ὅμως, Τούρκοι ἀπλοί, οἱ ὁποῖοι δὲν εἶχαν νὰ χωρίσουν τίποτα μὲ τούς Ἕλληνες. Ἦταν μάλιστα μὲ ἐνεργητικὸ τρόπο φίλοι.



“Όπως ήταν ο Καβάζολογος, οι τρεις οι δημοσιογράφοι που τους σκότωσε τό '63 ή TMT.

“Όλοι αυτοί στην ταινία έχουν μία θέση. Είναι αυτοί που συνθέτουν την οριζόντια δόμηση της ταινίας. Διότι υπάρχει και ή κάθετη δομή στην ταινία. Είναι αυτή που γίνεται με βάση τό δίδυμο άνδρας - γυναίκα. Σέ κάθε σκηνή της ταινίας, θά μπορούσες νά δεϊς νά επαναλαμβάνεται ρυθμικά αυτό τό δίδυμο: άντρας - γυναίκα, άντρας - γυναίκα, άντρας - γυναίκα... Ό λόγος που έχει γίνει αυτό είναι γιατί πιστεύω ότι εκτός από τίς πολιτικοοικονομικές αντιφάσεις στην Ίστορία, υπάρχει και ή παράλληλη αντίθεση άντρα και γυναίκας.

B.K.: “Έχουμε νά κάνουμε μέ μία επιπλέον αντίθεση, απ' ό,τι καταλαβαίνω, βιολογικής φύσεως, ή οποία είναι ταυτόχρονη μέ τίς υπόλοιπες αντιθέσεις στην Ίστορία. Έτσι, δημιουργείται κάτι σάν πλέγμα, όπου υπάρχει μία συνεχής αλληλοκάλυψη τών οριζοντίων και τών καθέτων τμημάτων του.

(Στό σημείο αυτό, ό Άνδρέας Πάντζης μου παρουσιάζει ένα μεγάλο σχεδιάγραμμα στό όποιο εικονογραφείται αναλυτικά ή δομή της ταινίας. Παρόμοιο σχεδιάγραμμα παρουσιάζεται και σέ γειτονικές σελίδες της *Όθόνης*, όχι όμως τόσο αναλυτικό).

A.Π.: “Όπου υπάρχει μία ψυχολογική ένταση, ό χώρος είναι κλειστός. Ό κλειστός χώρος είναι ό χώρος του άστικού μυθιστορήματος. Ήθελα ή ταινία μου νά είναι επική. Διότι δέ μέ ενδιαφέρει ή ψυχολογία του ήρωα, μ' ενδιαφέρουν οι συγκρούσεις στην Ίστορία. Έχουμε, άς πούμε, τό έπος του Όμήρου. Τό αντίθετό του είναι τό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα: Μπαλζάκ, Φλωμπέρ, Τολστόϊ, Ντοστογιέφσκυ, που φτάνει στην άκραία του μορφή λίγο άργότερα μέ τόν

Τζός. Έχουμε σήμερα μία γραφή όπως του Βαλτινού, άς πούμε, που είναι έντελώς “άποψυχολογοποιημένη”. Γυρνάμε έτσι ξανά στό έπος, όπου έχουμε τήν ψυχολογία σέ δεύτερο πλάνο και σέ πρώτο πλάνο έχουμε τήν κίνηση της Ίστορίας.

Γιά τό ψυχολογικό μυθιστόρημα, λοιπόν χρειάζονται οι κλειστοί χώροι. Απ' τήν άλλη, ό *Ρωμαίος κι ή Ιουλιέττα* που διαδραματίζεται σέ άνοικτούς χώρους, δέν είναι τίποτα άλλο από τήν πολιτική του Μεσαίωνα: Είναι πολιτικές μάχες ανάμεσα στους Μοντέγους και στους Καπουλέτους.

Και στην ταινία μου αυτό προσπαθώ νά κάνω. Μία τέχνη ή όποία θέλει νά είναι προοδευτική πρέπει νά εξορίσει τά παρασκήνια. Μία επανάσταση δέν μπορεί νά γίνει μόνο σέ γραφεία. Θέλει κι άνοιχτούς χώρους. Γι' αυτό τό μεγαλύτερο μέρος της ταινίας διαδραματίζεται σέ άνοικτούς χώρους.

B.K.: Μήπως μ' αυτό τόν τρόπο, όμως, κινδυνεύουμε νά χάσουμε μία άλλη διάσταση της Ίστορίας; Μπορεί, δηλαδή, τό έπος νά μās δώσει πληροφορίες γιά τήν Ίστορία;

A.Π.: Σίγουρα μπορεί.

B.K.: Μήπως τό έπος είναι μία άπλή καταγραφή γεγονότων;

A.Π.: Είναι μία καταγραφή που παίρνει ιδεολογική διάσταση ανάλογη μέ τό μάτι του συγγραφέα. Δέν είναι δυνατόν, βέβαια, όλόκληρη ταινία νά γίνει σέ άνοικτούς χώρους. Μπαίνει σέ κλειστούς χώρους ό ήρωας: επιστρέφει γιά νά συγκεντρωθεί. Όλα αυτά έως τή στιγμή που μαθαίνει ότι ή γυναίκα του είναι νεκρή. Όπότε έγκλείεται στό ξενοδοχείο και ή ταινία γίνεται ένα είδος “ψυχολογικού σινεμά”. Γι' αυτό και πολλοί μου είπαν ότι από τό σημείο αυτό και πέρα ή ταινία είναι βαριά. Γιά ποιό λόγο; Διότι επικάθεται ό θάνατος. Όπως αυτός ψάχνει νά βρει τούς δικούς του κι ή ταινία ψάχνει μέ τό ταξί, μέ τά τράβελινγκ. Όλη ή ταινία είναι ένα τράβελινγκ.

Αυτή ή ταινία έπρεπε νά γίνει έτσι γιατί ή “γενική σκηνοθετική γραμμή”, όπως λέμε, ήταν: ή κάμερα ψάχνει, όπως ψάχνει ό ήρωας. Κάθε ταινία έχει μία ραχοκοκκαλιά, που περιγράφεται από τή μορφή της. Όλη αυτή ή ταινία είναι ένα ταξίδι μέσα στην Ίστορία, μέσα στό χώρο και στό χρόνο.

B.K.: Ό μύθος ακολουθεί μία σταθερή άφηγηματική πορεία;

A.Π.: Υπάρχουν πολλές παρεκκλίσεις του μύθου. Ή εικόνα προσπαθεί νά είναι πολυσημική, ώστε νά μπορεί κι ό θεατής νά γίνεται δημιουργός, νά λειτουργεί ή φαντασία του.

B.K.: Εδώ άκριβώς θά ήθελα νά σημειώσω ότι είναι από τά σημαντικά στοιχεία της ταινίας ότι όταν ή δράση ξεφεύγει από τούς κλειστούς χώρους και τήν ψυχολογική φόρτιση που υπάρχει μέσα σ' αυτούς,

καί μεταφέρεται στους άνοικτούς χώρους, προσφέρει μιá έλευθερία στό φαντασιακό τοϋ θεατή νά τοποθετήσει, τηρουμένων τών αναλογιών, τά δικά του σημαίνόμενα πάνω στά σημαίνοντα τής ταινίας και ένώνοντας αυτά τά στίγματα νά πάρει μιá ιδέα γιά τήν κίνηση τής 'Ιστορίας. Έρχονται έτσι οι σεκάνς πού διαδραματίζονται στους άνοικτούς χώρους και κάνουν μιá δεϋτερη ταινία. Οι έρμηνείες τών συγκρούσεων πού παίρνουν μέρος στους άνοικτούς χώρους έρχονται από τίς συναντήσεις τών κλειστών χώρων. Υπάρχει κατά κάποιον τρόπο εκεί ή προσωπική άποψη τοϋ σκηνοθέτη, αλλά ήδη ό θεατής έχει καταλάβει ότι οι έπιδεχόμενες έρμηνείες τών γεγονότων είναι πολλαπλές κι όχι μόνον αυτές πού ό σκηνοθέτης έπιλέγει να καταδείξει άλληγορικά μ' αυτά πού διαδραματίζονται στους κλειστούς χώρους.

A.II. Πολύ σωστά. Συμφωνώ άπόλυτα μέ τήν παρήρησή σου. Μ' αυτό τόν τρόπο γενικεύονται τά πράγματα έτσι πού ή ταινία νά οδεϋει προς τήν τραγωδία. Αυτός είναι ό λόγος πού έχει και μιá τέτοια θετική ύποδοχή στό έξωτερικό. Γιατί δέν είναι μιá ταινία γιά τήν Κύπρο μόνο, αλλά γιά έναν άνθρωπο ό όποιος έπιθυμεί τό νόστο.

B.K.: Παρακολούθησα τήν ταινία, άδιαφορώντας σχετικά γιά τό πρωτογενές υλικό της, πού είναι ή Κύπρος. Έκανα μιá παράλληλη μετατόπιση και τοποθέτησα στή θέση της τήν Ελλάδα. Τά ιστορικά δρώμενα τής ταινίας μπορούν νά μεταφερθούν και νά συσχετισθούν μ' αυτά τής έλληνικής 'Ιστορίας.

A.II.: Η ταινία είναι βασισμένη πάνω στά δημοτικά τραγούδια, τά λαϊκά. Ό ξενητεμένος έπιστρέφει πάντα στην πατρίδα του μέσα από τό θάνατο. Σκέψου τό *Γυρισμό τοϋ ξενητεμένου*: ό ξενητεμένος έπιστρέφει νεκρός. Ό 'Οδυσσεάς πρίν φτάσει στην πατρίδα του περνάει μέσα από τόν "Αδη. Ακόμη και τό *Τραγούδι τοϋ Κωνσταντά*. Η μεταγραφή πού έκανε ό Σεφέρης στό *Γυρισμό τοϋ ξενητεμένου*. Ό Βασίλης ό Ραφαηλίδης είχε πει, διαβάζοντας άκόμη τό σενάριο, ότι πρόκειται γιά ένα μοντέλο μέ βάση τό όποιο μπορούμε νά πάρουμε μιá άποψη γιά τήν 'Ιστορία κάθε τόπου.

B.K.: Άλλωστε ένας καλλιτέχνης ξεκινάει από τό συγκεκριμένο και φροντίζει ν' αφήνει άνοιχτό τό πεδίο γιά άναγωγές τέτοιες πού νά μεταφέρουν στό γενικό και στό άφηρημένο.

ΓΥΜΝΙΑ - ΔΑΛΙ Σ. 1 ΣΚΗΝ. 1 ΕΛΛΗΝΙΚΟ Έλληνο-Τουρκικό Ελληνοφύλο - Μουσουλμανικό (Τουρκικό)	ΕΚΚΛΗΣΙΑ Σ. 2 Έλληνοδ - Γυμνασία (Φύλο) κίνηση ενεργητικά Τουρκική	FLASHBACK Σ. 3 ΕΚ. 4 Έλληνοδ - Άγγλοι Τουρκική οικονομική εξάρτηση	ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ Σ. 4 ΠΕΝΤΑΔΑΚΤΥΛΟΣ (ΚΑΤΕΧΟΜΕΝΟ) ΚΥΠΡΟΣ ΕΟΚΑ Β' Ανεκρίσιμη ν' έβλεπω-γυμνασία Δυνατότητα μου κι έβλεπω	ΜΠΑΚΟ Σ. 5 ΕΟΚΑ Β' - Ανεκρίσιμη Σ. 5-7 Γυμνασία γεγονότα '63 ΡΑΖΒΙΤΙΝΕ ΣΩΜΕΤΑ ΑΝΑΤΤΙΧΗ ΚΥΡΟΣ (ΣΩΜΕΤΑ)	ΟΣΙΑΝ ΤΑΥΜΑΣ Σ. 6 ΠΡΟΣΦΩΤΕΣ BRITISH BOMB (ΤΟΥΡΚΟΙ) ΕΛΛΗΝΕΣ ΠΡΟΣΦΩΤΕΣ
ΟΝΗΣΙΔΟΣ Σ. 7 ΕΟΚΑ Α' + ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΟΚΑ Β' ΕΡΓΑΣΙΑ ΑΝΔΡΕΣ - ΔΕΛΠΟ (ΕΜΠΕΝΙΑ)	ΘΕΑΤΡΟ Σ. 8 ΑΝΤΡΕΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΡΚΩΝ [ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΑΓΓΕΛΟΦΩΡΩΝ (ΑΡΧ. ΕΛΛΗΝ. ΤΡΑΤ.)]	Σ. 8 ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ * ΓΥΜΝΑΣΙΑ - ΕΟΚΑ Β' ΑΝΤΡΑΣ ΗΛΙΑΡΙΑΚΟ	ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΧΑΡΙΟ (ΕΡΕΜΙΑ) Σ. 8+10 ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΛΑΟΣ (ΚΥΡΟΣ) ΤΟΥΡΚΟΙ ΤΜΤ (ΕΒΕΝΙΣΕΤΕ ΚΥΡΟΣ) ΕΛΛΗΝΟΚΥΠΡΙΟΙ ΠΡΟΣΦΩΤΕΣ	ΨΥΧΑΓΓΕΙΟ Σ. 11 Η ΜΑΝΑΤΟΥ ΡΑΖΒΙΤΙΝΕ ΣΩΜΕΤΑ	
ΔΕΡΒΙΛΙΑ - ΑΜΜΟΚΕΣΤΟΣ Σ. 12 ΕΙΣΟΔΟΣ ΚΥΡΟΣ ΣΥΛΛΑΒΕΝΗ ΚΥΡΟΣ	ΜΗΡΟΙ ΤΟΥΡΚΩΝ ΑΜΜΟΚΕΣΤΟΣ ΤΟΥΡΚΙΚΟΣ ΛΑΙΚΟΣ ΑΜΜΟΚΕΣΤΟΣ	ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ Σ. 14+15 ΕΣΤΑΘΕΡΟΦ - ΑΦΗΓΗΣΗ - ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΛΛΗΝΟΚΥΠΡΙΟΙ ΕΛΛΗΝΟΚ. ΑΓΓΛΟΙ ΕΟΚΑ Β' ΤΟΥΡΚΟΙ ΤΟΥΡΚΟΙ ΤΟΥΡΚ. ΕΛΛΗΝΟΚ. ΤΟΥΡΚΟΙ Κ. ΜΑΝΑΡΙΑΚΟ	ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ Σ. 16 (ΑΤΟΜΟ) ΓΥΜΝΑΣΙΑ ΨΕΜΜΟΣ - ΤΙΜΗ ΒΙΑΣ ΜΟΣ	ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ - ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ (ΕΟΚΑ Α') Σ. 17 ΕΟΚΑ Α' ΕΟΚΑ Α' ΚΑΤΕΧΟΜΕΝΟ ΚΥΡΟΣ ΕΟΚΑ Β'	
ΤΡΑΠΕΖΑ - ΤΣΑΥΤΑΡΙ Σ. 18 ΕΦΘΑΛΜΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΚΑΤΑΠΙΣΤΕΜΕΝΟΣ ΕΡΩΤΑΣ ΠΡΟΣΦΩΤΕΣ ΛΑΟΣ ΚΑΤΕΧΟΜΕΝΟ ΚΥΡΟΣ	ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΚΥΡΟΣ Σ. 18 ΕΟΚΑ Β' ΤΟΥΡΚ. ΚΥΡΟΣ ΕΛΛΗΝΟΚ. ΜΑΝΑΡΙΑΚΟ	ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΓΕΝΟΣ + ΠΑΤΚΥΠΡΙΟ Σ. 20 ΕΟΚΑ Α' ΚΥΠΡΟΣ ΕΟΚΑ Β' ΕΛΛΑΔΑ	ΣΕΓΚΛΙΝΕΜΑ ΕΟΚΑ Β' Σ. 21 ΕΟΚΑ Β' ΜΑΝΑΡΙΑΚΟ ΓΥΜΝΑΣΙΑ ΑΝΤΡΕΣ	ΚΑΛΑΣΙΚΟΦ Σ. 22 ΜΑΝΑΡΙΑΚΟ ΤΟΥΡΚΟΙ - ΕΡΩΤΑΣ - ΧΟΥΡΤΑ ΕΓΓΑΣΕΙΣ - CIA	
ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΗΣ ΓΥΜΝΑΣΙΑΣ ΤΟΥ ΡΑΖΒΙΤΙΝΕ ΣΩΜΕΤΑ (ΑΝΑΤΤΙΧΗ ΚΥΡΟΣ) Σ. 23	ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟ Σ. 24 ΕΛΛΑΔΙΤΕΣ VS ΤΟΥΡΚΟΙ ΕΛΛΗΝΟΚΥΡΟΣ (ΤΟΥΡΚΙΚΟΣ)	ΑΦΗΓΗΣΗ Σ. 25 ΑΦΗΓΗΣΗ - ΕΛΛΗΝΟΚ. ΤΟΥΡΚΟΙ (ΤΟΥΡΚΙΚΟΣ) ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΑΓΓΕΛΟΦΩΡΩΝ (ΑΡΧ. ΕΛΛΗΝ. ΤΡΑΤ.)	ΚΑΝΑΡΙΕΡΑ Σ. 26 ΕΡΩΣ - ΣΕΗ ALTER EGO (ΕΛΛΑΔΑ) ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΕΧΝΗ (ΒΙΟΛΙΣΤΗΣ) ΣΕΣ ΡΑΖΒΙΤΙΝΕ ΣΩΜΕΤΑ	ΚΑΒΑΦΗΣ Σ. 27 ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΕΣ ΡΑΖΒΙΤΙΝΕ ΣΩΜΕΤΑ	ΜΠΑΚ Σ. 28 ΑΝΤΡΕΣ ΛΑΙΚΟΙ (ΕΛΛΗΝΕΣ) ΓΥΜΝΑΣΙΑ ΑΤΟΜΟ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ (ΚΥΡΟΣ) ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΚΥΡΟΣ
ΤΟ ΣΠΟΝΟ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ Σ. 29 ΑΝΤΡΑΣ ΓΥΜΝΑΣΙΑ ΒΙΑ	ΑΦΗΓΗΣΗ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ Σ. 30 ΑΝΤΡΑΣ - ΕΛΛΗΝΟΚ. ΑΝΤΡΕΣ - ΤΟΥΡΚΟΙ (ΤΟΥΡΚΙΚΟΣ) ΓΥΜΝΑΣΙΑ ΣΠΛΗΝΟΤΗΣ ΔΙΑΔΟΣΗ (ΤΕΧΝΗ) ΑΝΔΡΟΓΥΝΗΤΕΜΕΝΗ - ΠΑΤΡΙΣΤΙΚΗ ΚΑΙΝΟΥΝΙΑ ΚΑΠΙΤΑΛΙΣΜΟΣ (ΑΦΗΓΗΣΗ) ΒΙΑΣ ΜΟΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΑΓΓΕΛΟΦΩΡΩΝ (ΑΡΧ. ΕΛΛΗΝ. ΤΡΑΤ.)	ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΕΥΝΟΙΣΜΟΣ X ΘΑΝΑΤΟΣ - ΚΑΡΛ ΜΑΡΞ "ΠΑΡΑΦΡΑΣΗ" - ΚΡΑΣΙ ΤΗ (ΕΛΛΗΝΟΚ.) ΕΛΛΗΝΟΚ. Σ. 31	ΘΑΝΑΤΟΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ Σ. 32 ΟΡΓΑΣΜΟΣ ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΕΥΤΥΧΙΑ ΑΠΟΣΕΝΣΗ (ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ) ΑΣΙΑΤΙΚΑ ΕΠΙΚΕΝΩΣΙΑΣ	ΕΚΚΛΗΣΙΑ Σ. 33 ΑΝΤΑΛΑΧΗ ΑΝΕΜΑΤΩΝ ΕΛΛΗΝΟΚ. ΑΝΤΑΛΑΧΗ ΚΥΡΙΑΤΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΑΝΤΑΛΑΧΗ (ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ) ΑΠΟΝ (ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ)	ΕΚΚΛΗΣΙΑ - ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ Σ. 34 ΑΤΤΟΚΕΝΗ - ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ - ΚΥΡΟΣ ΕΛΛΗΝΟΚ. ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΚΥΡΟΣ ΚΥΡΟΣ (ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ) ΠΛΕΙΟ, ΝΕΚΡΟ ΚΥΡΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ
ΣΚΗΝΗ ΤΕΛΟΥΣ (ΔΙΚΡΟΜΙΚΗ) Σ. 35 ΛΑΙΚΟΙ (ΤΑΣΙΚΟΙ) ΑΓΩΝΕΣ 1950 ΕΘΝΙΚΟ ΑΓΩΜΕΝΟ ΛΑΙΚΟΙ (ΤΑΣΙΚΟΙ) ΑΓΩΝΕΣ 1974 ΕΝΩΣΗ ΠΟΔΟΣ ΕΝΩΣΗΣ ΑΝΕΞΑΡΤΗΣΙΑ ΠΟΔΟΣ ΒΡΑΤΙΚΟΣ	ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ Α + Β + Γ - ΚΥΡΙΟ ΘΕΜΑ : ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΕΙΣΒΟΛΗ				
	ΓΥΜΝΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ Α ΚΥΠΡΟΣ ΕΛΛΑΣ ΤΟΥΡΚΙΑ ΧΟΥΜΤΑ	ΓΥΜΝΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ Β ΚΥΠΡΟΣ - ΕΛΛΑΣ ΤΟΥΡΚΙΑ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΑΣΙΑΤΙΚΟΙ	ΓΥΜΝΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ Γ' (Σ. 25) ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ ΚΥΠΡΟΣ (ΕΛΛΗΝΟΚ.) ΤΟΥΡΚΙΑ ΔΥΣΙΑ	ΠΡΟΚΗΝΩ - ΛΟΓΟΣ ΠΑΡΑΚΗΝΩ - ΑΙΜΑ	



Α.Π.: "Ένα πολύ σημαντικό σημείο πού δέν τό αντιλαμβάνεται κανείς εύκολα καί χρειάζεται νά δεί δεύτερη φορά τήν ταινία είναι ό βιολιστής, πού πηγαίνει στό διπλανό δωμάτιο κι ακούγονται αποσπάσματα από τήν όπερα του Μοντεβέρνι *Ή επιστροφή του Όδυσσέα στην πατρίδα*. Αυτός είναι τό alter ego του Ευαγόρα. Αυτός είναι πού μεταφέρει μέ λόγια τήν επιθυμία του Ευαγόρα. Κι επειδή, όπως έχει διδάξει ό Μπάρτ, ό,τι μεταφέρεται στό λόγο γίνεται αυτόματα μύθος, ό βιολιστής αυτός είναι μύθος μέσα στό μύθο. Καί μέ τή λογική του "δύο άρνήσεις κάνουν μία κατάφαση", ό βιολιστής αυτός, τόν όποιον σημειωτέον δέ βλέπουμε ποτέ, είναι πραγματικός. Είναι δηλαδή ό πραγματικός Ευαγόρας, τό alter ego του. Γι' αυτό κι όταν πεθαίνει ό βιολιστής, πεθαίνει κι ό Ευαγόρας.

Β.Κ.: Τώρα μπορώ νά διακρίνω καί τό έξής: Καθώς τελειώνει ή δράση στόν άνοικτό χώρο, μέ τόν έγκλεισμό του Ευαγόρα, μεταφέρεται ό άνοικτός χώρος στό επίπεδο του άφηρημένου, στό βιολιστή. Ό άνοικτός χώρος πρέπει νά συνεχίσει νά ύπάρχει μέσα στην ταινία, γιά νά βρίσκει αυτή πόρους ν' ανασαίνει, άφοδ ό άνοικτός χώρος είναι αυτός πού τήν έχει θρέψει έως εκείνη τή στιγμή. Επιδάλλεται, λοιπόν, νά βρεθεί τρόπος νά συνεχίσει ό άνοικτός χώρος νά θρέφει τήν ταινία κι αυτό γίνεται μέ τή μεταφορά του στό άφηρημένο πεδίο, πάνω στό βιολιστή.

Α.Π.: Αυτό, ναι. Αυτό τό "θρέψιμο" μου άρέσει πολύ. Είναι καί κάτι άλλο. Επειδή είναι μία ταινία "φτιαχτή", τραβώ τίς συμπτώσεις σε τέτοιο σημείο πού νά μή γίνονται πιά πιστευτές. "Έτσι επιδιώκω ένα μπλοκάρισμα του θεατή, τέτοιο πού νά σκεφτεί: "Αυτός κάτι θέλει νά μās πεί μέ τίς συμπτώσεις". Για παράδειγμα: "Όταν ό Ευαγόρας κοιτάζει τό μπλόκο άπ' τά παράθυρα όλα τ' αυτοκίνητα είναι κόκκινα. Τή δεύτερη φορά όλα τ' αυτοκίνητα είναι μπλέ. Μετά, όλα τά όνόματα είναι άρχαιοελληνικά. Όλες οι γυναίκες λέγονται Άφροδίτη. Όλοι οι άντρες πού πεθαίνουν στην ταινία, πεθαίνουν στις μάχες του Άγίου Παρίωνα.

"Η, πάλι, αυτή ή ιστορία μέ τό σεντόνι. Είναι τό

σεντόνι πού τυλίγονται αυτοί στην παραλία σαν άρχαίοι Έλληνες. Επειδή δέν έχουν πετσέτες νά σφουγγισθούν, βγάξει ό ταξιτζής τήν προίκα τής κόρης του άπ' τό αυτοκίνητο κι ή προίκα μετατρέπεται σε μανδύα αλλά καί σε νεκροσάβανο. Μετά πάλι τό σεντόνι σκεπάζει αυτήν όταν πεθαίνει. Γίνεται πραγματικό σάβανο. Μετά, όταν οι τρεις στρατιώτες γυμνώνονται μετά τήν άφήγησή τους, σαν άγγελιαφόροι τής άρχαίας ελληνικής τραγωδίας, προχωρούν ανάμεσα στις έλιές πού είναι μογιατισμένες μπλέ. Αυτές είναι τό χρώμα του θανάτου στην άρχαία ελληνική καί αιγυπτιακή ζωγραφική. Άκόμη καί στη βυζαντινή ζωγραφική, τό μπλέ είναι πένθιμο χρώμα. Σκέψου τή διαφορά τής ρώσικης από τή βυζαντινή εικονογραφία. Τόν Άντρέι Ρουμπλιώφ καί τό Θεοφάνη τόν Έλληνα. Στους Ρώσους τά χρώματα είναι πιά κόκκινα, πιά παγανιστικά, ενώ στό Θεοφάνη τόν Έλληνα, πού έχει έλθει άπ' τό Βυζάντιο, ή γκάμα είναι πιά σκοτεινή. Αυτοί οι στρατιώτες, λοιπόν, σκεπάζονται μέ τό σεντόνι, πού είναι σαν σάβανο. Τό σεντόνι κυριαρχεί καί στά κρεμασμένα ρούχα στους προσφυγικούς καταυλισμούς.

Ό θεατής ποτέ δέν προσκαλείται νά συνεπαρθεί μέ τό συναίσθημα, αλλά ή ταινία τόν βάζει συνέχεια στην θέση του ως θεατή. Η ευχαρίστηση ή ή συγκίνηση πού νιώθει ό θεατής δέν προέρχεται από συγκινησιακά στοιχεία του διαλόγου, αλλά τής αισθητικής.

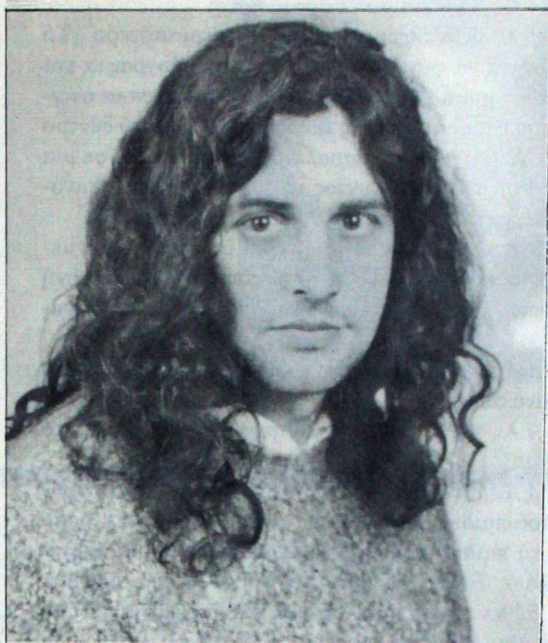
Β.Κ.: Η ευχαρίστηση στην ταινία είναι άνάλογη μ' αυτήν πού νιώθει ό άκροατής τής μουσικής. Προέρχεται από τό "δέσιμο των μουσικών φθόγγων". Δέν είναι δυνατή ή ταύτιση στην μουσική. Υπάρχει κι έδω μία σχέση μέ τήν άρχαία ελληνική τραγωδία. Ό θεατής είναι συγχρόνως κοντά καί μακριά άπ' τήν ταινία. Εκεί πού ενδιαφέρεται ή ταινία νά κρατήσει "μέσα" τό θεατή είναι στην συναρμογή των διαφόρων κομματιών. Στο νά προβλέψει τό επόμενο στίγμα από τό όποιο θά περάσει ή Ίστορία.

Α.Π.: Η ταινία έχει μία παραστατική δόμηση, στην όποία καλείται ό θεατής νά βρει τόν τρόπο πού συνθέτονται τά κομμάτια. Μία ταινία στην όποία ό ντετέκτιβ ψάχνει τό δολοφόνο ώθει τό θεατή νά ψάξει κι αυτός τό δολοφόνο. Αυτός είναι ό μόνος σκοπός του μέσα στην ταινία. Κάτι τέτοιο δέ θά μ' ενδιαφέρει καθόλου.

Β.Κ.: Στο *Βιασμό τής Άφροδίτης* ό θεατής δέν ψάχνει τό δραματουργικό τέλος, αλλά τήν πορεία. Επειδή μία ταινία μέ θέμα τήν Ίστορία πρέπει νά είναι μία ταινία "λογική", άς τό πω έτσι, πρέπει νά μεταβιβάσει τή συγκίνηση στόν τομέα τής αισθητικής.

Α.Π.: Συμφωνά. Άλλωστε, όπως λέει κι ό Μάρξ στην *18η Μπρυμαίρ*, ή Ίστορία είναι μία κουστωδιά πού προχωρεί χωρίς νά αισθάνεται τίποτα. Μία ταινία, λοιπόν, όταν μιλάει γιά τήν Ίστορία πρέπει νά φροντίζει νά είναι "ψυχή".

Οι μεγάλοι μέσα από τά μάτια τῶν παιδιῶν



Ἀντώνης Κιουκας: Πές μας γιά τήν ἱστορία τῆς ταινίας. Πῶς ξεκίνησε καί πῶς ἔφτασες σ' αὐτήν;

Δῆμος Ἀβδελιώδης: Ξεκίνησα νά κάνω μιά μικροῦ μήκους ταινία, ἕνα ντοκυμανταίρ γιά νά βγάλω κάποια χρήματα, νά κάνω τήν ἐπόμενη ταινία. Ἔκουσα, ὅμως, ἐκείνη τήν ἐποχή, ἐντελῶς συμπτωματικά, τό δίσκο τοῦ Παπαδημητρίου καί "μοῦ τήν ἔδωσε" (σ.σ. ἐννοεῖ τά *Τοπία*). Αὐτή ἡ μουσική ἔπιασε τό στίγμα μου. Βρῆκα σ' αὐτήν "μιά ταυτότητα συναισθημάτων". Ἡ μουσική τοῦ Παπαδημητρίου παράγει συναισθήματα μέσα ἀπό μιά παιδική ἀποψη. Ξεκίνησα, μάλιστα, ἀπ' ὀρισμένες σκηνές. Πρῶτα τό κομμάτι πού ἀκούγεται στή σκηνή τῆς κηδείας.

Α.Κ.: Τό νά κάνεις μιά ταινία μεγάλου μήκους "σοῦ βγῆκε" ἀπ' τήν ἀρχή τῶν γυρισμάτων;

Δ.Α.: Ὅχι, ὄχι. Ἀφοῦ γύρισα ἀπό τήν Χίο, συνειδητοποίησα ὅτι ὑπῆρχε πολύ ὑλικό. Ἦταν ὑστερογενές τό ἀποτέλεσμα. Αὐτό ἐπῆρεάσε καί τήν αἰσθητική τῆς ταινίας. Θά ἦταν καί κάπως διαφορετικό τό σενάριο, ἴσως.

Βασίλης Κεχαγιᾶς: Σ' αὐτό τό σημεῖο εἶναι καί ἡ δικιά μου ἡ ἐνσταση ὡς πρός τήν ταινία: Παίρνοντας νά εἰκονογραφήσεις ἕνα μουσικό κομμάτι, ἐγχείρημα πολύ δύσκολο, ἡ μουσική ξεπερνοῦσε πολλές φορές τήν εἰκόνα κι ἔμενε μετέωρη. Φαίνεται, δηλαδή, στήν ταινία σάν μιά εὐκολία. Γιατί, κακά τά ψέμματα, ἡ ἠλεκτρονική μουσική εἶναι εὐκολή καί στήν κατασκευή της καί στή δημιουργία συναισθημάτων. Ἀφή-

νει, λοιπόν, τήν ἐντύπωση μᾶς ἐκ τῶν ὑστέρων εὐκολῆς λύσης. Δέ φαίνεται αὐτή ἡ ἔμπνευσή σου ἀπό τή μουσική, γιά τήν ὁποία μιλάς. Ἡ ἠλεκτρονική εἶναι μιά μουσική πού μπορεῖ νά γεμίσει ὅποιοσδήποτε εἰκόνες.

Δ.Α.: Ὑπάρχουν, ὅμως, ὀρισμένες λεπτομέρειες, πού γιά μένα τουλάχιστον, πείθουν ὅτι εἶναι αὐτό καί δέν εἶναι κάτι ἄλλο. Ὅπως εἶναι ἡ σκηνή τῆς κηδείας. Ὅπως εἶναι ἐκεῖνο τό σημεῖο, ἕνα τέταρτο πρὶν ἀπό τό τέλος, ὅπου ἀκούγεται ἕνα μελωδικό κομμάτι κι ἀκούγεται μιά φορά μόνο στήν ταινία. Αὐτό εἶναι συγκλονιστικό. Γιατί τό μελωδικό κομμάτι εἶναι τό ρεφραίν κι ἀκούγεται δύο καί τρεῖς φορές σέ μιά συνηθισμένη ταινία.

Α.Κ.: Ποιό εἶναι τό θέμα τῆς ταινίας Δῆμο;

Δ.Α.: Ποιό εἶναι τό θέμα τῆς ταινίας...;

Β.Κ.: Θέλει, δηλαδή, ἡ ταινία νά εἶναι μιά τοπογραφία τῆς Χίου, ἡ ἔχει μιά ἄλλη ἰδέα, ἡ ὁποία θά μπορούσε νά πραγματοποιηθεῖ σ' ὅποιονδήποτε ἀνάλογο τόπο;

Δ.Α.: Καί τά δύο μαζί. Ἡ ἠθογραφία μοῦ τή δίνει. Μιά πού ὅταν μιλήσει γιά τοὺς ἀνθρώπους ἐνός τόπου ἡ τοπογραφική ταινία γίνεται ἠθογραφική. Ἡ ἠθογραφία εἶναι μιά καταγραφή σάν τό ντοκυμανταίρ. Γιά νά μπαίνουν στ' ἀρχεῖα, νά τά βρίσκουν οἱ ἐπόμενες γενιές καί νά λένε. "Ἄ, τί ὠραία!". Αὐτό εἶναι ἀνούσιο. Θέλω νά ἐκφράσω προσωπικά μου βιώματα, ἀλλά καί ταυτόχρονα, ἐφ' ὅσον ὑπῆρχε μιά ἠθογραφία τοῦ τόπου, νά ἐκφράσω καί τά βιώματα

άλλων. Είναι, όμως, προσωπική μου υπόθεση, ή ταινία, προσωπικά βιώματα.

A.K.: Είναι παιδικές σου μνήμες;

A.A.: Καί τωρινές. Τωρινές περισσότερο. Τό κλειδί για να φύγει ή ταινία από τήν ήθογραφία και να πάρει μιá άλλη θεματική, ήταν όταν κάποια στιγμή είδα ότι οι ήρωες τής ταινίας κλαίνε και τό δέντρο αυτό κλαίει. Αυτός ό παραλληλισμός μ' έβαλε σέ μιá έξαρση. Πώς ξεπερνώντας τή χυδαιότητα τής κοινοτυπίας, νά έχει ή ταινία μέσα αυτό τό πράγμα.

A.K.: Έχεις κάνει μιá μικρού μήκους και μιá μεγάλου μήκους ταινία, στις όποιες υπάρχει μιá έμμογή στην παιδική ήλικία, είτε ως ρόλος, είτε ως κατάσταση.

A.A.: Ξέρω 'γω. Ίσως νά μου χρειάζεται κάποιος ψυχαναλυτής.

A.K.: Δέν είναι συνειδητό, δηλαδή, αυτό τό πράγμα;

A.A.: Είναι συνειδητό. Μου άρέσει νά υπάρχουν παντού παιδιά. Κάτι πού μέ συγκινεί είναι ότι μέσα από τά παιδιά μπορείς νά μιλήσεις μέ ειλικρίνεια κι άφέλεια. Ξεπερνάς αυτό τό σοβαροφανές πράγμα, "τό δηθεν πρόβλημα". Είναι κάτι πού βγαίνει από μέσα μου, χωρίς νά μπορώ νά τό έλεγξω.

A.K.: Υπάρχει όμως και ως κατάσταση, είναι ή θεματική τής ταινίας και στόν *Άθέμιτο συναγωνισμό* και σ' αυτήν τήν ταινία.

A.A.: Δέν είναι ή παιδική ήλικία ή θεματική τής ταινίας. Δέν ήθελα ν' άπευθυνθώ σέ παιδιά.

B.K.: Όχι. Έννοούμε ν' άπευθυνθείς από παιδιά σέ μεγάλους.

A.A.: "Α, ναι. Αυτό μ' ένδιέφερε πάρα πολύ.

B.K.: Έχω τήν έντύπωση, βλέποντας τήν ταινία, ότι είναι μιá προσπάθεια έγγραφης ενός έγγενούς αναρχισμού πού έχουν μέσα τους τά παιδιά. Είναι κάτι σάν αυτό πού αφήνει νά έννοηθεί ό Τρυφώ μέσα στό *Χαρτζιλήκι*. Τά παιδιά είναι μιá πρόσκαιρα καταπιεσμένη μειονότητα.

Άσχέτως τής καταγωγής του, ένα παιδί είναι ως ένα σημείο καταπιεσμένο κι έτσι γεννιέται μιá μικρή

έπαναστατική ομάδα. Τά παιδιά στην ταινία σου σαρκάζουν, ξεσηκώνονται, είναι ένάντια στις άρχές.

A.A.: Ναι, γενικά τά παιδιά είναι μαντρωμένα. Φαίνεται καθαρά μιá κοινωνική διάρθρωση στην ταινία. Υπάρχει τό ιερατείο... τά παιδιά είναι στην άκρη...

A.K.: Νομίζω ότι υπάρχει μιá νοσταλγία δικιά σου για τήν παιδική ήλικία μέσα στην ταινία. Αυτό, ίσως, είναι κακό.

A.A.: Δέν είναι κακό νά νοσταλγείς τήν παιδική σου ήλικία. Αυτό πρέπει νά είναι άλήθεια, αλλά δέν τό βρίσκω κακό. Η νοσταλγία είναι ένα συναισθημα, αλλά τό αντιμετώπιζω μόνο έγώ. Δέν παίζεται εκεί τό παιχνίδι, δέν είναι εκεί ό άξονας τής ταινίας.

A.K.: Ποιός είναι ό κεντρικός άξονας τής ταινίας;

A.A.: Μπορεί νά δει κανείς μέσα από τά παιδιά πώς σκέφτονται. Πώς είναι μαντρωμένα, κατά κάποιο τρόπο από τούς μεγάλους. Είναι ένας όλόκληρος κόσμος χαράς και λύπης και σκληρότητας, πού περνάει σχεδόν άπαρατήρητος.

B.K.: Οί φάτσες έχουν, νομίζω, μιá ιδιαίτερη βαρύτητα στην ταινία. Μέ ποιό κριτήριο επιλέχθηκαν, τί θέλησαν ν' αποδώσουν αυτές οι μυστηριες φάτσες;

A.K.: Αυτό, έμένα μου θύμισε άμερικάνικο κινηματογράφο τής δεκαετίας του πενήντα, του Τζών Φόρντ, όπου συνειδητά κάθε πρόσωπο κουβαλούσε ένα μυστήριο κι έλεγε τήν ιστορία του.

A.A.: Βέβαια, διότι αν βάλεις άχρωμα πρόσωπα νά περιγράψουν μόνο μέ τήν εικόνα τους, πäs άλλου. Μ' άρέσει στην ταινία νά βλέπει κανείς μιá φάτσα και νά λέει: "*Τί φάτσα είναι αυτή!*". Άλλά δέν είναι μόνον αυτό. Όταν έψαχνα νά βρω αυτά τά παιδιά υπήρχε τό τυχαίο. Έβλεπα δηλαδή μιá φάτσα κι έλεγα: "*Αυτός θα μπει όπωσδήποτε*".

A.K.: Αυτό έμένα μέ γοήτευσε γιατί ύπογράμμισε τό γεγονός ότι οι ιστορίες δέν υπάρχουν από μόνες τους, αλλά τίς κουβαλούν κάποια πρόσωπα. Αυτό έχει νά κάνει μ' έναν πολιτισμό πού βρίσκεται πάρα πολύ κοντά μας.

A.A.: Σίγουρα. Άλλά δέ βάζω τό μυαλό μου νά δουλέψει πάνω σ' αυτά.

A.K.: Ένα άλλο πράγμα πού μ' άρεσε ιδιαίτερα μέσα στην ταινία είναι τά παιχνίδια των παιδιών. Γιατί δέν είναι τά παιχνίδια πού παίζουν τά παιδιά στις πόλεις και στις κωμοπόλεις τής έλληνικής έπαρχίας, αλλά κουβαλούν κάποιους κώδικες πού χάνονται. Υπάρχει κάποια άγωνία νά σωθούν αυτά τά παιχνίδια;

A.A.: "Α μπά! Δέν έχω καμμία τέτοια άγωνία. Άν πεθάνουνε, πεθάνανε. Άπλως αυτά τά παιχνίδια τά έπαιξα έγώ μικρός και τά έδειξα. Τό παιχνίδι είναι περισσότερο ένα γάνγκ κινηματογραφικό.



ΚΡΙΤΙΚΕΣ



Ο ΤΖΩΝΝΙ ΠΗΡΕ Τ' ΟΠΛΟ ΤΟΥ

Μιά ταινία

JOHNNY GOT HIS GUN (έλλ. τίτλος: **Ο Τζώννυ πήρε τ' όπλο του**).

σεν. - σκημ.: Ντάλτον Τράμπο, παίζουν: Τιμοθ Μπόττομς, Κάθου Φήλντς, Μάρσια Χάντς (1971).

“Ζω τον εφιάλτη της ύπαρξής μου”, σκέφτεται σέ κάποια στιγμή ό “ήρωας” της μεγαλοφυούς αυτής ταινίας. Ό χαρακτηρισμός δέν τήν άδικεί. Η ταινία είναι δομημένη πάνω σέ μία εμπνευσμένη και πρωτότυπη σεναριακή ιδέα, πού της δίνει μία ξεχωριστή μοναδικότητα. Μοναδική (έργο ζωής) τού σκηνοθέτη και σεναριογράφου της Ντάλτον Τράμπιο, περισσότερο γνωστού ως συγγραφέα σεναρίων στό χόλυγουντ, διωγμένου από τόν μακαρθισμό.

Η τραγωδία τού “ήρώα” της είναι πέρα από τά όρια τού πραγματικού. Οί εικόνες της κουβαλάνε μία ήρεμη φρίκη, ακίνδυνη, καθηλωμένη σ' ένα κρεβάτι, ή όποία όμως μουδιάζει κατευθειάν τό βλέμμα τού θεατή. Ό άνθρωπος τους είναι ένας μισός - άνθρωπος. Τί τού λείπει; Σχεδόν όλα. Έχει όμως τό πιο σημαντικό: τήν ικανότητα της σκέψης. Η καρτεσιανή λογική στήν πιο καθάρια της μορφή: “Σκέφτομαι άρα ύπάρχω”. Μιά κραυγή άγωνίας για επικοινωνία ύψώνεται, διακηρύσσοντας ότι ή ζωή είναι τό πιο πολύτιμο από τά άγαθά μας. Καθόλου παράξενο πού

ένας σκηνοθέτης έρωτευμένος μέ τή ζωή και τίς ταινίες του, ό Φρανσουά Τρυφώ, τήν είδε νί φορές.

Τό βλέμμα, κτυπημένο από τήν ανησυχαστική ιδιομορφία της, άδυνατεί νά άποκαταστήσει μία όποιαδήποτε “ύγιή” σχέση μέ τίς εικόνες της, οί όποιες μόνιμα μεταφέρουν και τονίζουν έναν εφιάλτη έξω άπ' τό ανθρώπινο. Χωρίς οίκτο βομβαρδίζουν τόν εγκέφαλο τού θεατή μέ κινηματογραφικά ήλεκτροσόκ. Αυτό τό άσώματο σώμα, ό άπελπισμένος άγώνας του νά επιβιώσει, νά άποδείξει ότι ύπάρχει, μάς κυνηγά και έξω από τήν αίθουσα.

Αυτή ή ύπαρξη ύπονομεύει συνεχώς, μέ τήν ελλειπτικότητα της και τήν ρεαλιστική της παρουσία, τίς εικόνες. Πώς μπορεί νά δείξει κανείς αυτό πού είναι άδύνατον νά ύπάρχει, πώς μπορεί νά μιλήσει κανείς για τό άνείπωτο; Δέν πρόκειται για φανταστικό κινηματογράφο. Η ταινία δέν άνήκει σέ κάποιο είδος. Τό σώμα είναι τό κενό γύρω άπ' τό όποιο δομείται ή ύλικότητα τών εικόνων. Ό “ήρωας”, άν μπορούμε νά έκφραστούμε έτσι, ύπάρχει κυρίως μέσα από τίς σκέψεις του. Παρ' όλα αυτά, αυτό τό κομμάτι κρέας - τό σώμα - τό βλέπουμε στά πιο πολλά πλάνα της ταινίας: είναι ή φρίκη τους.

Η σκηνοθεσία προσπαθεί νά όπτικοποιήσει τίς σκέψεις, σκέψεις παγιδευμένες άνάμεσα στά εφιαλ-

τικά όνειρα και στίς μνήμες - παραισθήσεις του Τζώννι. Η σχέση των εικόνων με τό βλέμμα του θεατή, αντί να οικοδομείται, γκρεμίζεται συνεχώς, αναιρούμενη από την αδυναμία του βλέμματος του θεατή να ταυτιστεί ή εστω να εισπράξει κάποια ήδονή από τη θέαση των εικόνων. Τό βλέμμα πρέπει να συμπάσχει και αυτό δέν είναι εύκολο. Τό ούρλιαχτό της θέλησης για ζωή δέν ξεπερνά τά όρια του πλάνου - σώματος, γι' αυτό και τήν ταινία δέν τήν βλέπει κανείς, αλλά τήν νιώθει μ' όλες του τίς αισθήσεις και όχι μόνο μέ τό μάτι. Περνάει βαθειά μέσα του, εκεί όπου έλλοχεύουν οί ανήσυχες ένοχές και οί τρομαγμένες τύψεις.

Τό μυαλό του Τζώννι τεμαχίζεται από σκόρπιους χρόνους και φέτες μνήμης. Η μνήμη του πατέρα, της πρώτης γυναίκας, της παιδικής ηλικίας, ή μνήμη του θεού, ή "μνήμη" του μέλλοντος. Ό Τζώννι αγωνίζεται να συνθέσει τήν ολόκληρη του χρόνου του, να βρει τό χαμένο του κέντρο, μέσα απ' τό οποίο θά έκπέμψει τό S.O.S.

"Η ζωή είναι έγχρωμη, τό άσπρόμαυρο όμως είναι πίο ρεαλιστικό"¹

Η διχρωμία ανάμεσα στους χρόνους της, όχι και τόσο διαδεδομένη στίς άρχές της δεκαετίας του '70

όσο σήμερα, είναι λειτουργική και πετυχημένη, ιδιαίτερα στον κεντρικό κορμό της, πού είναι ένα είδος φωτεινού γκριζου, ό,τι πρέπει δηλαδή για να φωτιστεί τό άφύσικο. "Έπρεπε να περάσουν δεκαέξι χρόνια για να έρθει και στην Ελλάδα, συνοδευμένη από τήν ανελέητη δύναμη των εικόνων της, πού "άρρωσταίνουν" τό βλέμμα, "ζαβλακώνοντας" τελείως τόν άνυποψίαστο θεατή.

Στήν άρχή της ταινίας ανακαλύπτουμε τόν Τζώννι και μαζί του τήν εφιαλτική του πραγματικότητα. Τά πρώτα έγχρωμα κομμάτια μās άποκαλύπτουν μία κανονική ζωή, ένα φυσιολογικό παρελθόν, θέλουν να μās πείσουν ότι αυτό τό υπόλοιπο, ύπηρξε κάποτε ολόκληρο και άκέραιο. Αναγκαίο διάλειμμα για να πάρουμε μία άνάσα. Τά ηλεκτροσόκ πού αναφέρουμε πρίν είναι πάντα άσπρόμαυρα.

Σιγά - σιγά όμως τά έγχρωμα όνειρα, σκέψεις, εφιάλτες και παραισθήσεις, μπερδεύονται, χάνουν τίς λογικές τους άλληλουχίες και προσπαθούν να παγιδεύσουν, να έλέγξουν τήν άσπρόμαυρη φρίκη χωρίς όμως να τό κατορθώνουν. Ταράζουν τή δομή της ταινίας, γι' αυτό και παραμένουν τό πίο αδύνατο κομμάτι της. Αυτό πού κυριαρχεί είναι τό φώς ίσον ζωή και τό σκοτάδι ίσον θάνατος, στό ένδιάμεσο των οποίων ό Τζώννι αγωνίζεται να ζήσει, περνώντας





από τό ένα στό άλλο. Τό ἐγχρωμο παρακολουθεῖ ἀπό ἀπόσταση, ἀπ' τό παρελθόν ἤ ἀπό τό μέλλον, αὐτό τόν ἀγώνα.

Τό παρόν τοῦ Τζώννι ζητᾶ βοήθεια, ψάχνει ἀπεγνωσμένα τόν δικό του χρόνο καί τή μνήμη του μέσα στίς ἐγχρωμες εἰκόνες. Ὁ Χριστός - Σάντερλαντ ἀδυνατεῖ νά βοηθήσει γιατί ὁ θεός δέν κατοικεῖ ἀπ' τή μεριά αὐτῶν τῶν εἰκόνων. Μόνον ὁ ἐπίγειος πατέρας τοῦ δίνει τό κλειδί γιά νά ἀνοίξει τή δίοδο τῆς ἐπικοινωνίας. Τήν πιό ἀπλή καί οὐσιώδη, μέσα ἀπό τήν ὁποία διαβαίνει ἡ ἴδια ἡ ζωή. Ὁ Τζώννι ἀναζητᾶ τό φῶς, τό αἰσθάνεται σάν τήν πρώτη ἀλλαγῆ, σάν τό πρῶτο σημάδι πάνω σ' αὐτό τό ὑπόλοιπο σώματος.

“Καί ἐγένετο φῶς”: τό ἀνοιγμα τῆς διόδου κάνει τόν Τζώννι νά εἶναι διπλά ἐπικίνδυνος, γι' αὐτό πρέπει νά παραμείνει γιά πάντα στό σκοτάδι (ὄχι βεβαίως αὐτῶν τῶν λαμπερῶν εἰκόνων). Οἱ ἄνθρωποι δέν πρέπει νά κουβαλοῦν τήν ἀνάμνησή του γιατί εἶναι δυσβάστακτη, φορτωμένη μέ τήν ἀπειλή τοῦ θανάτου καί τή φρίκη, ὄχι τοῦ Ἄλλου, ἀλλά τοῦ ἐδῶ καί τοῦ τώρα. Τό “τέρας” πρέπει νά τό καταπιεῖ τό σκοτάδι γιά νά μπορεῖ ἡ κοινωνία πού τό γέννησε νά συνεχίσει νά σκοτώνει τά ἐκτρωματικά παιδιά της.

“Ἀνθρώπινο πολύ ἀνθρώπινο”²

Πέρα ἀπό κάποιες ἀδυναμίες νά ἐνταχθοῦν μέ πλήρη λειτουργικότητα οἱ μνήμες καί τά ὄνειρα στό σύστημα εἰκόνων τῆς ταινίας, οἱ συνδέσεις τῶν χρόνων φαντάζουν μερικές φορές αὐθαίρετες - ἐδῶ ἴσως χρειάζοταν αὐτό πού ὁ Ταρκόφσκι, ἀδιαφιλονίκητος μάγος τῆς διχρωμίας, ὀνομάζει “ποιητική σύνδεση” -, τό ἔργο παραμένει συγκλονιστικό στόν κεντρικό ἀφηγηματικό του ἄξονα. Δονεῖ τίς χορδές τῶν θεατῶν καί καθηλώνει τό βλέμμα. Εἶναι ἡ δύναμη τῆς μοναδικότητος. “Ὅταν βλέπεις αὐτή τήν ταινία δέν περνοῦν ἀπ' τό μυαλό σου οὔτε ἄλλες εἰκόνες οὔτε ἄλλες ταινίες. Καμιά κινηματογραφοφιλία δέν τήν χαρακτηρίζει, γι' αὐτό καί τό μόνο εἶδος πού θά μπορούσε νά τήν πλαισιώσει εἶναι τό λεγόμενο, γενικευμένο καί προβληματικό, “σινεμά τῶν δημιουργῶν”.

Τί μπορεῖ νά θυμίζει ὁ Τζώννι; Τίποτα, ἐκτός ἴσως ἀπό τόν διωγμένο ἀπ' τόν παράδεισο ἄγγελο, πού μέ τό ὄπλο του στοχεύει τή ζωή, πυροβολώντας στό βλέμμα μας.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

¹ Διάλογος ἀπό τήν *Κατάσταση τῶν πραγμάτων* τοῦ Βίμ Βέντερς.

² Ἔργο τοῦ Φρ. Νίτσε.

Είναι όλα εδώ

THE COLOR OF MONEY (έλλ. τίτλος: Τό χρώμα του χρήματος)

σκην.: Μάρτιν Σκορτσέζε, σεν.: Ρίτσαρντ Πράις, από ένα διήγημα του Γουόλτερ Τρέβις, φωτ.: Μίκαελ Μπαλχάου, μουσ.: Ρόμπι Ρόμπερτσον, παίζουν: Πώλ Νιούμαν, Τόμ Κρούζ, Μαίρη Έλιζαμπεθ Μαστραντόνιο.

Πρόσωπα και αντικείμενα επιστρέφουν για να δώσουν τις πινελιές τους στη χρωματική έκφραση της ζωής. Τά νομίσματα των έννοιων συναντούν τη χαμένη τους όψη και παίρνουν την πραγματική τους αξία. Ανακτούν τό θρόνο τους στη βασιλεία των ανθρώπων και των πραγμάτων: στην επίγεια βασιλεία. Μαζί με τόν Έντι Φέλσον χτυπούν την τελευταία στεκιά:

Οί τεχνίτες:

Κάθε έλιγμός, κάθε γροθιά, κάθε λεκτικός συνδυασμός τους είναι ένα βήμα για τό “άκατόρθωτο”, τήν υπέρβαση των όριων. Πεδίο πού τούς παράγει, ή τρέλα. Ό κατ’ έξοχήν υπεράνω των όριων χώρος. “Ας θυμηθούμε: “Τύφλωση: *ιδού μιά από τίς λέξεις πού πλησιάζουν κοντύτερα στην ουσία της κλασικής τρέλας. “Όλες οί υπερβάσεις του πνευμάτος μας, όλα τά πάθη μας, όταν φτάνουν στην τύφλωση είναι πραγματική τρέλα· γιατί ή τύφλωση είναι τό χαρακτηριστικό γνώρισμα της τρέλας”*.¹ Ό Έντι Φέλσον αποκαλεί τόν έαυτό του τυφλό. Ό δίδυμος άδελφός του,² ό Τζέηκ Λά Μόττα “ήταν τυφλός και άνέβλεψε”.

Οί τεχνίτες, λοιπόν, γεννιούνται στό χώρο του πάθους, στην τρέλα. Είναι οί έρασιτέχνες, οί έραστάς

της τέχνης. “Οί επαναστάτες είναι έρασιτέχνες”, θά ύπογραμμίσει ό Φαγιεράμπεντ.³ Έρωτας (άλλη μιά λέξη - κλειδί για τή διάνοιξη της φαντασίας), πάθος, τρέλα για τήν τέχνη τους. Κι από ‘κει στην κολυμβήθρα του Σιλωάμ· ό Έντι Φέλσον άναβαπτίζεται (κυριολεκτικά, μέσα στην πισίνα) και άποκτάει ξανά τήν όρασή του: βλέπει τό πραγματικό χρώμα (του χρήματος, του άγώνα, της ζωής...). Μετά τήν έξοδό του από τήν “κολυμβήθρα” δέ φοβάται τήν ήττα, είναι ό κυρίαρχος του παιχνιδιού. Ό Λά Μόττα μετά τήν έξοδό του από τή φυλακή έχει γίνει ό “boss”: ό κύριος του έαυτού του.

Πάλι ό Φουκό: “Η ήθικη άλήθεια συνίσταται στην όρθότητα των σκέψεων πού διακρίνουμε είτε άνάμεσα στά ήθικά άντικείμενα, είτε άνάμεσα στ’ άντικείμενα και σ’ έμάς. Η τρέλα συνίσταται στην άπόλεια αυτών των σχέσεων”.⁴ Ό Έντι Φέλσον κι ό Τζέηκ Λά Μόττα έχουν χάσει τή σχέση τους με τ’ άντικείμενα, έχουν άπωλέσει τό ήθικό βάρος των πραγμάτων από τό όπτικό τους πεδίο. Ό Έντι Φέλσον ξαναβρίσκεται μπροστά στην τεράστια αίθουσα του Άτλάντικ Σίτυ· μόνος. Η σχέση έχει άποκατασταθεί, ό άνανήψας “Φάστ Έντι” έχει συλλάβει τήν έκταση της έννοιας ήθικη. Τώρα πιά έχει μείνει μόνος...

Ό Λά Μόττα πάνω στό ρίνγκ, πριν από τόν τελευταίο του άγώνα είναι άποκομμένος (χάρη στό σχετικό σκηνοθετικό εύρημα) από φωνές και βλέμματα. Μόνος πάνω στό ρίνγκ: έτσι θά δώσει τόν τελευταίο του άγώνα. Αυτό τό μάτς δέν έχει χαρακτήρα “σύγκρουσης”. Είναι τό στοίχημα με τόν έαυτό του. Ό έξευτελισμός, ή ήττα προκειμένου ν’ αναδυθεί τό χαμένο χρώμα της ήθικης. Οί άναλογίες με τό τελευταίο μάτς του Έντι Φέλσον είναι φανερές.

Ό Φέλσον σηκώνει στον ώμο του τόν Σταυρό του πρό εικοσαετίας άμαρτήσαντος “Φάστ Έντι”, του υπερφιάλου και άλλαζονικού ήρωα της ταινίας του Ρόσσην, πού είχε χάσει τήν κόντρα του με τήν έξουσία. Και τώρα γερασμένος έρχεται, μέσα στην ταινία του Σκορτσέζε, νά καταπατήσει και νά συντρίψει τό νεανικό του είδωλο, τόν άφρονα Βίντσεντ.

Τό πραγματικό χρώμα των πραγμάτων:

Πράσινο τό χρήμα, πράσινη και ή τσόχα του μπιλιάρδου. Ίδιο, δηλαδή, τό χρώμα τους; Οί λεπτές άποχρώσεις των πραγμάτων βρίσκονται κρυμμένες μέσα στό μεδούλι τους, στην έννοιά τους. Ό Έντι Φέλσον μόνο στό τέλος της ταινίας θά μπορέσει νά ξεχωρίσει τή χρωματική διαφορά του χρήματος και της τσόχας. Θά μπορέσει νά διακρίνει τή χρωματική

αντίθεση, πού δημιουργεί ή προσθήκη τής έννοιας ήθους, στό χρωματικό διάλυμα τής κάθε λέξης.

Έπενδύω στό μπιλιάρδο, εισπράττω σέ χρήμα, είναι ή άρχική του σκέψη. Τό πράσινο φέρνει πράσινο. "Όλα τά πράγματα έχουν τό ίδιο χρώμα, έφ' όσον ή τελική κατάληξη είναι κοινή: ή μετατροπή σέ ισοδύναμη ποσότητα "πράσινου χρήματος". Έτσι, άλλα πράγματα είναι λιγότερο κι άλλα περισσότερο πράσινα, ανάλογα μέ τό τραπεζικό τους ισοδύναμο. Πά- ντως, όλα είναι πράσινα.

Η μονοχρωματική αυτή άποψη του γιά τόν κόσμο διαλύεται μπροστά από τά μάτια του, όταν έρχεται σ' έπαφή μέ τά έπίκαιρα προϊόντα της: Ό Βίντσεντ αντιπρόσωπος μιάς γενιάς σύγχρονης και ούσιαστικά άχρωμης, του δείχνει ότι κάθε "χρηματικό πράσινο" ξεθωριάζει εύκολα και χάνει, επίσης εύκολα, τήν αξία του στό χρηματιστήριο τών ιδεών.

Θυμάται ξαφνικά ό "Έντι ότι τό αγαπημένο του ούίσκυ δέν είναι πράσινο, ή μουσική είναι πολύχρωμη, ό έρωτας είναι γεμάτος από τίς πιό έντονες έκφάνσεις τών χρωμάτων. Έπιστρέφει, λοιπόν γιά νά ξαναγράψει τά πράγματα, νά τά ξαναχρωματίσει μέ τά νεόφερτα στήν όρασή του χρώματα, ν' άποκτήσουν κι αυτά τήν ήθική τους.

Υπάρχει ένας πίνακας του Βάν Γκόνγκ, τό Έσωτερικό ενός καφενείου τή νύχτα. Έκει, στό κέντρο του άπεικονίζεται ένα μπιλιάρδο. Μέσα σ' αυτό τόν πίνακα, μπορεί κανείς νά δει τό πραγματικό χρώμα του μπιλιάρδου, καθώς είναι σύμμικτο μέ τό κίτρινο του Βάν Γκόνγκ (τό χρώμα στό όποιο βάφτιζε τά πάντα, γιά νά δίνει στά πράγματα τίς λεπτές διαφορές τής χρωματικής τους κλίμακας).

Έκει, τό πράσινο, έκει και τό κίτρινο. Και μέσα από έκει μπορεί νά δει κάποιος νά αναδύεται ή μυστική μαγεία τών πραγμάτων: "τό άλλο χρώμα τους". "Όπως "ό άλλος ήχος" τής μουσικής, όπως "ή άλλη γεύση" του ούίσκυ. "Όλα χρωματισμένα άλλοιώςικα, από τόν τρόπο πού τά φωτίζει και τά χρησιμοποιεί ή συνείδηση και τό φώς της. *It's in the way that you use it, έ;*



Ό ίδιος ό Σκορτσέζε:

Μιά περίεργη έρμηνεία τής ιστορίας: Ό Σκορτσέζε "μαθαίνει τήν τέχνη" στόν Ντέ Νίρο. Αναπτύσσεται μιά ισχυρή σχέση μεταξύ τους. Ό Σκορτσέζε "έκμεταλλεύεται", μέχρις ενός σημείου, τόν Ντέ Νίρο κι αυτός τόν Σκορτσέζε. Οί δυό μαζί κάνουν όνομα, ανακαλύπτουν μαζί τά "κρυφά μονοπάτια" τής τέχνης τους και συγχρόνως τό οικονομικό όφελος δέν είναι μικρό.

"Όσπου σέ μιά στιγμή ό δεσμός σπάει. Ό καθένας ακολουθεί τό δικό του δρόμο. Ό Ντέ Νίρο προσπαθεί νά κάνει καριέρα μ' αυτά πού έμαθε από τό "δάσκαλο". Μόνο πού έως τώρα, άκόμη προσπαθεί νά όρθοποδήσει...

Ό Σκορτσέζε περνάει κι αυτός κρίση. Σιωπά γιά λίγο κι αυτοσυγκεντρώνεται. Μετά επανακάμπτει μέ μιά ταινία πού δείχνει νά έχει εγκαταλείψει πικραμένη τούς ήρωές του. Προτιμάει νά γυρίσει στήν περιγραφή άπρόσωπων καταστάσεων, γενικών έκτιμήσεων. Τό *Λίγο μετά τά τά μεσάνυχτα* δέν έχει "τρελούς", έχει "λογικούς" πού τρελαινονται... Και ξαναγυρνάνε στή λογική. "Οί ήρωες λείπουν", φαίνεται νά διαπιστώνει.

Γιά λίγο, όμως, όλα αυτά. Ξαναβρίσκει τό στίγμα του, συνεχίζει τήν πορεία του. Η ούσία τών πραγμάτων είναι ό ίδιος ό άγώνας γιά τή διερεύνησή τους. Η ούσία τής τέχνης είναι ή πυρετική δημιουργία, ό άγώνας ως αυτοσκοπός, ή γοητεία τής κατασκευής. Νίκη ή ήττα; Δέν έχει σημασία.

Ό Σκορτσέζε - κι οι ήρωές του - έχουν έπιστρέψει πάλι.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

¹Μ. Φουκώ: *Η ιστορία τής τρέλας*, έκδ. Ήριδανός.

²Σχετική διαπίστωση κάνει ό Μ. Cieutat, στό βιβλίο του, *M. Scorsese*, ed. Rivages.

³Π. Φάγιεράμπεντ: *Γνώση γιά έλεύθερους ανθρώπους*, έκδ. Σύγχρονα θέματα.

⁴Μ. Φουκώ: *op. cit.*

“Όταν οι άλλοι κάνουν ταινίες ο Γκοντάρ κάνει πάντοτε σινεμά

DETECTIVE (έλλ. τίτλος: Ντετέκτιβ).

σεν. - σκην.: Ζάν Λύκ Γκοντάρ. Φωτ.: Μπρούνο Νύττεν, παίζουν: Τζώνου Χαλλινταίυ, Ναταλί Μπαγί, Κλώντ Μπρασέρ, Ζάν Πιέρ Λεώ, Στεφάν Φερράρα, Λωράν Τερζιέρ, Άλαίν Κυνύ.

Ό θεατής πού καλείται νά παραστεί στήν προβολή μιās ταινίας του Ζάν - Λύκ Γκοντάρ ώθειται, έκβιασμένος από μιá έσωτερική παρόρμηση, νά άπορρίψει ένα πολύπλοκο, έτερογενές ύλικό, πού κινείται άρμονικά, ίσορροπούμενο συνεχώς στίς δύο συνιστώσες του: τήν εικόνα καί τόν ήχο. Κι αυτό γιατί ό “μέσος” (;), “άτομικός” (;) ψυχισμός βρίσκεται σέ μιá διαρκή σύγκρουση άνταγωνιστικής μορφής μ’ αυτόν της ταινίας. Κι όχι μόνο αυτό: Κάθε του ταινία προσπαθει χωρίς έπιτυχία νά τοποθετήσει σέ μιá λογική σειρά, πού όπωσδήποτε πρέπει νά άκολουθεί τους κανόνες της συνέχειας, στοιχειά πού είναι προϊόντα μιās άλλου είδους προσπάθειας. Προσπάθειας πού γίνεται κάτω από τήν έπιρροή μιās διαφορετικής - στήν κυριολεξία - όπτικής γωνίας. Ή έκ προοιμίου, λοιπόν, έπιχειρούμενη άπόρριψη διαγράφεται έπιτυχημένη καθώς ή όποια ταινία του Ζάν - Λύκ Γκοντάρ προκαλεί καί προδιαθέτει γιά κάτι τέτοιο. Κάθε του ταινία προσπαθει νά βρει λύση στό πρόβλημα πού ή ίδια θέτει: Στήν άναζήτηση της ήθικής του κινηματογράφου.



“Έτσι πού ή κάθε ταινία νά έχει τό ίδιο συνεχώς θέμα: τόν κινηματογράφο. Μ’ αυτή τή λογική ή κάθε ταινία προκαλεί, γιατί άποκλίνει από τή συνεχή ροή, φεύγει από τήν ευθεία, άυτονομεΐται από τό σινεμά, περικλείοντάς το ταυτόχρονα. Κατά συνέπεια, ή κάθε ταινία χωριστά όρίζει τό πλαίσιο των κανόνων της θέασής της, πού μέ τή σειρά του άποτελεί μέρος του γενικότερου πλαισίου, αυτού των ταινιών του Γκοντάρ καί μόνο.

Ό Ντετέκτιβ όμως εισάγει μιá διαφορά καί τήν θεσμοθετεί: Είναι μιá ταινία κατά παραγγελία. Πρόκειται γιά μιá σημαντική διαφορά πού άναφέρεται άκριβώς στό πλαίσιο της. Είναι ή διαφορά της άναίρεσης των κανόνων της θέασης.

Θά πρέπει εδώ νά μή ξεφύγουμε άπ’ αυτό πού ό Γκοντάρ όρίζει ως κινηματογραφική τέχνη. Τήν είκονοποίηση του λόγου πού δέν ύπάρχει ή πού ύπάρχει έν δυνάμει στό νοΐ του δημιουργού. Τήν άπόλυτη ταΐτιση της νοητικής διεργασίας του σκηνοθέτη, πού τοποθετεί τίς εικόνες της σκέψης του “έπί σκηνής” πραγματοποιώντας τες ως άπόρροια της φαντασίας του, μέ τίς ίδιες τίς εικόνες.

Ό Ντετέκτιβ δέν άποτελεί τομή στό γκονταρικό έργο όπως άποτυχημένα ειπώθηκε. Άπλως διαφοροποιείται λίγο έχοντας ως σημείο έκκίνησης μιá δεδομένη συζήτηση!. Ό Ζάν - Λύκ Γκοντάρ δέν ξεκινά αυτή τή φορά από τό μηδέν. Ξεκινά από τρία στοιχεία πού όφείλει νά μετατρέψει σέ άξονες της άφήγησης: Τζώνου Χαλλινταίυ, Ναταλί Μπαγί, Κλώντ Μπρασέρ. Ξεκινά από τόν Ζάν Πιέρ Λεώ πού όφείλει νά τόν φέρει πάλι πίσω στό σινεμά, άπόντος του Τρυφώ. Ξεκινά από τόν Στεφάν Φερράρα² πού όφείλει νά τόν γνωστοποιήσει έπίσημα.

Είναι τό ένα σκέλος της παραγγελίας πού προτείνεται από τόν παραγωγό καί πού ό Γκοντάρ τό μετατρέπει όπως τόν βολεύει. Τό άλλο σκέλος είναι αυτό της πρόκλησης, μόνο πού αυτή τή φορά ή πρόκληση είναι άμεση.

Γνωρίζει ό Ζάν - Λύκ τήν προδιάθεση του θεατή - πού, τά τελευταία χρόνια, άποκτά τήν δική της ένέργεια όσον άφορā τίς ταινίες του - καί έπιχειρεί έτσι τήν άναίρεσή της. Άνατρέπει (;), τήν έκπληξη καί όρίζει τίς άναφορές. Ό Τζώνου Χαλλινταίυ, ό Κλώντ Μπρασέρ καί ή Ναταλί Μπαγί δηλώνονται ως στάρ. Ό Ζάν Πιέρ Λεώ, ό Άλαίν Κυνύ, ό Λωράν Τερζιέρ καί ό Στεφάν Φερράρα ως ήθοποιοί. Οί λέξεις άποκοτύν πάλι τό νόημά τους καί οι όροι τή βα-



ρύτητά τους. Ή ταινία αφιερώνεται στον Τζών Κασσαβέτη και τον Κλίντ Ήστγουντ. Τό παιχνίδι γίνεται μαγικό. Έντείνεται και διαχέεται. Προσκαλεί στον κόσμο της εικόνας που δίσταται. Εικόνα σύνθετη και εικόνα άπλη. Εικόνα συνθετική και εικόνα καθαρή. Εικόνα του βίντεο και εικόνα του κινηματογράφου. Τί διαφορά! Προσκαλεί στον κόσμο της φαντασίας. Της χωρίς περιορισμούς. Στόν κόσμο των βιβλίων. Ο Χαλλινταίου διαβάσει Κόνραντ: "Ο Λόρδος Τζίμ", ή Ναταλί Μπαγί Φλωμπέρ: "Μαντάμ Μποβαρύ". Ο Τερζιέφ διαβάσει Σαίξπηρ.

Η φαντασία και η πραγματικότητα συμπλέουν. Είναι τά ίδια βιβλία που έδωσε ο Γκοντάρ στους δύο στάρ και στον ένα ήθοποιό πριν από τό γύρισμα για να μάθουν τους ρόλους τους.

Και ο κινηματογράφος σ' όλα αυτά; Μά όλα αυτά είναι κινηματογράφος. Είναι ή φαντασία που υποβάλλει τή δική της λογική - της ασυνέχειας. Ή λογική που τείνει να καταρρίψει τό μύθο της λογικής και στρωμμένης αντίληψης.

Ο Ντετέκτιβ είναι μία ταινία άπλη στή σύλληψη της και σύνθετη στή θέασή της. Ταινία όντότητα που άγγίζει μέν τά όρια του παράλογου - άφου αντίθεται στην καθιερωμένη οικεία κατάσταση -, αλλά και που άνακαλύπτει τον κόσμο του φαντασιακού και του όνειρου.

Ταινία που είναι όπως θά ήθελε ή ίδια να είναι και όχι όπως οι θεατές.

Γι' αυτό "δύσκολη" (:), γι' αυτό άπορριπτέα. "Όμως ό,τι δέν γίνεται άντικείμενο οικειοποίησης άπό κάποιον τρίτο δέν σημαίνει ότι δέν υπάρχει. Έτσι όλη ή κατασκευασμένη πλοκή μέ τά συνηθισμένα λεκτικά κλισέ υπάρχει για να θυμίζει ότι τό παιχνίδι των ταυτίσεων μέ τίς ταινίες του Γκοντάρ είναι ιδιαίτερα άποτυχημένο. "Ότι ή θέαση του Ντετέκτιβ δέν είναι ψυχρή διασκέδαση ή φυγή, αλλά δοκιμασία άπολαυστική. Δοκιμασία για τον ίδιο τό δημιουργό, προκαλούμενη άπό τό έργο του που συγκρινόμενο άποδυναμώνεται. Άποδυναμώνεται άκόμη και άπό τό χαρακτηρισμό του "δύσκολου γρίφου".

Ο Γκοντάρ δέν κάνει δύσκολες ταινίες. Κάνει ταινίες "όλοκληρωτικές" ή "κινηματογραφικές". Τέτοια ταινία είναι και ο Ντετέκτιβ.

Άπλη όσο και ή λύση του αίνίγματος της ιστορίας που άφηγείται.

Γορδάνης ΚΑΜΠΑΣ

Ή ιδέα της ταινίας ξεκίνησε άπό μία συζήτηση που είχε ο Γκοντάρ μέ τον παραγωγό της ταινίας Άλαίν Σάρντ.

Ο Στεφάν Φερράρα είναι ένας παρεξηγημένος στή Γαλλία πρωταθλητής πυγμαχίας.

Μάθημα ανατομίας



“Γιατί εγώ ο Κόμης είδα μέ τά ίδια μου τά μάτια τή Σίβυλλα νά κρέμεται σέ φιάλη καί τά παιδιά νά τήν ρωτᾶνε: Σίβυλλα τί θέλεις; κι εκείνη ἀπαντοῦσε: νά πεθάνω θέλω”.

A ZED AND TWO NOUGHTS (έλλ. τίτλος: **ZOO - Ένα ζήτη και δύο μηδενικά**).

σεν. - σκην.: Πήτερ Γκρηναγουαίη, φωτ.: Σασά Βιερνύ, μουσ.: Μάικλ Νίμαν, παίζουν: Μπράνυ Ντῆκον, Έρικ Ντῆκον, Άντρέ Φερρεόλ (1985).

“Όταν αποφασίζεις νά γράψεις γιά τήν ταινία τοῦ Πήτερ Γκρηναγουαίη ἀφήνεις κάθε φιλοδοξία σου νά περιορισθεῖ σ’ ἓνα σχόλιο πού ἀπλῶς θά ὀρίσει τό ἀχνό περίγραμμά της. Τό φίλμ δέν μπορεῖ παρά νά ἐξετασθεῖ ὡς σύμπτωμα, ὄχι μόνο γιατί συνιστᾶ per se ἓνα σύμπτωμα μέσα στόν ἴδιο τό χῶρο τοῦ ἀγγλικῦ κινηματογράφου, μιά καί ἀποκόπτεται ἀπό ὀλόκληρη τήν παράδοση τοῦ φρή σινεμά, τόσο ὡς πρὸς τή θεματολογία ὅσο καί ὡς πρὸς τήν ὀπτική καί μορφική ἔκφρασή του κι αἰωρεῖται ὡς μοναδικό θᾶλεγα φαινόμενο, (πού ἐνδεχόμενες συγγενείες του θ’ ἀνιχνεύονταν στό ἔργο τοῦ Νίκολας Ραίγκ), ἀλλά καί γιατί τό ὅλο σῶμα τῆς ταινίας ἀποτελεῖ καταδήλωσῆ ἑνός συν-πτώματος.

Δέν εἶναι τυχαῖο ἄλλωστε πού ἡ τελευταία σεκάνς ἀναλώνεται στήν ψυχεδελική ἀποτύπωσῆ τῆς

σήψης τῶν πτωμάτων τῶν δύο σιαμαίων ἀδελφῶν.

“Άς πᾶμε λοιπόν, ἐγώ κι ἐσύ, καθὼς τό βράδυ ξαπλώνεται στόν οὐρανὸ σά ναρκωμένος ἀσθενής σέ χειρουργικό τραπέζι”.

Άκριβῶς ἔτσι εἰσχωρεῖς στό φίλμ μαζί μέ τόν πάντα ἐλλοχεύοντα σιαμαῖο σου ἀδελφὸ κι εὐθύς ἐξ ἀρχῆς ἤχει στ’ αὐτιά σου τό *“Ερωτικό τραγούδι τοῦ Τζέι Άλφρεντ Προῦφροκ”*.

Καταλαβαίνεις πῶς ὁ Γκρηναγουαίη εἶναι ὄχι μόνο ὁ ἔσχατος ἀπόγονος μιᾶς συγκεκριμένης τροχιᾶς τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πνεύματος, πού τό τελευταῖο τόξο της σημαδεύεται ἀπό τήν *“Ερημη Χώρα* τοῦ Τ.Σ. Έλιοτ, τόν Έζρα Πάουντ, τόν Μπέκετ καί κάποιες ἰδιαιτερότητες τοῦ ρόκ καί τοῦ πάνκ, ἀλλά κι ὁ κληρονόμος μιᾶς sui generis ἀγγλικᾶ πνευματικῆς παράδοσης καί κουλτούρας, πού ἐδράζεται στήν ἀντισηπία τῆς σκέψης, τό φλέγμα καί τό μαῦρο χιούμορ.

Ἡ ταινία ἐκτυλίσσεται ὡς πᾶζλ μπροστά στό ἐκπληκτο *“ἀναγεννησιακό”* μάτι σου, πού ὀπισθοχωρεῖ τρομαγμένο χωρὶς νά συνειδητοποιεῖ πῶς τό φίλμ δέν εἶναι παρά ἡ ἀκραία κατάληξη τοῦ μαθήματος ἀνατο-

μίας του Ρέμπραντ.

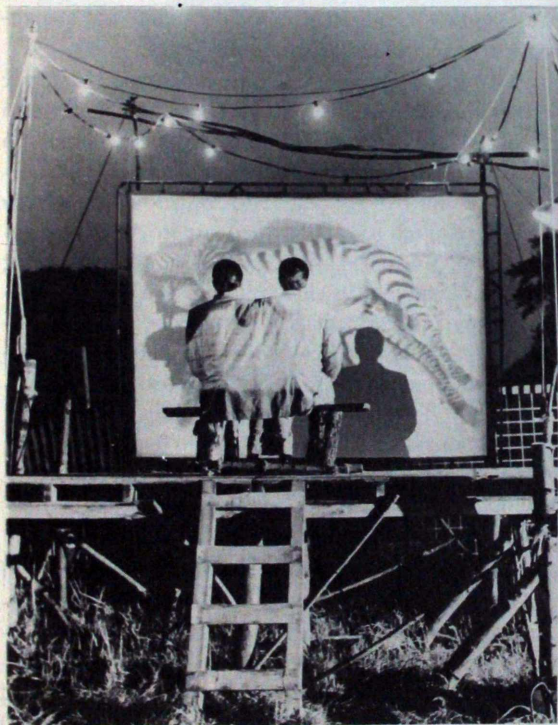
Μόνο πού δέν πρόκειται γιά μάθημα, γιά κάποιο είδος σπουδής. Μέ τόν Ρέμπραντ ανακαλύπτεις τήν αισθητική του ανθρώπινου σώματος, τό μεγαλείο του, τήν αισθητική τής ατομικότητας, πού γεννᾶται ἢ, ἂν θέλετε, ἀναγεννᾶται μέ τόν Γκρηναγουαίη, πιστοποιεῖς τή βαθμιαία ἀποφλοιώσή της, τήν αισθητική τής νεκροφιλίας, τό δαρβινισμό τής ἀποσύνθεσης.

Στήν περίπτωση τοῦ Zoo, τό μάτι ἐγκαταλείπεται στή μοναξιά τής τερατώδους πλευρᾶς, προσηλώνεται ἠδονοβλεπτικά στήν κυριολεκτική σήψη, καταγράφει μέ τή βοήθεια τεχνικῶν μεθόδων τήν ἐπιβράχυνση τής διαδικασίας ἀποδόμησης τοῦ ἀνθρωπίνου ὀργανισμοῦ.

Ἔχεις φθάσει στό βαθμό μηδέν τοῦ ἀνθρώπου, ὄχι μόνο ὡς φιλοσοφικῆς κατηγορίας, ἀλλά καί ὡς βιολογικῆς καί κοινωνικῆς μονάδας.

Τό Zoo εἶναι ὁ μεταμοντέρνος κῆπος τής Ἐδέμ ὅπου τό τρίο τῶν προσώπων τής ταινίας δέ βιώνει ἀπλῶς τήν ἐκπτώση, ἀλλά καί βιώνεται τό ἴδιο ὡς ἐκπτώμα, ἀναπλέει τήν ἀνθρώπινη ἀλφαβήτα καί ἐπισφραγίζει μέ τήν ὑπαρξή του τήν ὀριστική ἐκλειψη ἑνός εἶδους.

Ἡ ratio διογκώνεται τραγελαφικά, ἐμπαίζει καί ἐμπαίζεται μέ σοφίσματα “ἀφελή” τοῦ στυλ “εἶναι μαύρη ἢ ζέμπρα μέ ἄσπρες ραβδώσεις ἢ ἄσπρη μέ μαῦρες;”, ἐξορίζει κάθε ἴχνος αἰσθήματος, ἀφήνοντας χῶρο στόν πληθωρισμό τής δυστυχίας τοῦ πολιτισμοῦ· ἐκλαμβάνεται ὡς πάθος γεωμετροῦν καί ἀνατέμνον.



Ἡ συμμετρία ἀναβιβάζεται σέ ὑπέρτατο σκοπό καί κινοῦν αἴτιο. (Ἡ πρωταγωνίστρια, ἀκρωτηριασμένη ἀπ’ τό ἀτύχημα στήν ἀρχή τής ταινίας ἀποκόπτεται καί τό ἄλλο πόδι της, ὥστε νά γίνει συμμετρική.)

Ὁ λόγος, φθαρμένος, ἀλλά ὄχι ἄναρθρος, θά πλανᾶται πληθωρικά ἀπό τήν ἐπιδερμική ἀνθρολογία ὡς τό παράθυρο καί κάποτε - κάποτε τήν ἀ-νόητη ἀπαγγελία λέξεων πού ἀρχίζουν ἀπό ζήτα.

Τό διανοητικό παιχνίδι συνεχίζεται ἀμείωτο σ’ ὀλόκληρο τό μήκος τής ταινίας, πλᾶνα πᾶνε κι ἐρχονται, μιλώντας γιά τόν Βερμέερ, οἱ πάσης φύσεως ἀναφορές πολλαπλασιάζονται, δημιουργώντας τήν ἐντύπωση πῶς ἔχεις ἐνώπιόν σου ἕνα ἐξαιρετικό καί καλόγουστο δείγμα κινηματογραφικοῦ ἱμαζισμού.

Ἐνα παιχνίδι, σάν ντάμα ἑλληνική, κάτι σάν τό ἀντίστοιχο ἀγγλικό “νόουτς ἐντ κρόσεζ”, ὅπου νικητής εἶναι αὐτός πού θά σημειώσει τρία μηδενικά ἢ τρεῖς σταυρούς στή σειρά.

Ἐ, λοιπόν ὁ Γκρηναγουαίη φαίνεται νά παίρνει τήν παρτίδα σημειώνοντας τρία ὀλόκληρα μηδενικά μέ κινήσεις ἀριστοτεχνικῆς καί διανοητικά ἀνεπίληπτες.

Τό φίλμ ἀπορρίπτει κάθε μορφῆς ἀφηγηματικό κώδικα, χωρίς αὐτό νά σημαίνει πῶς ὑποτάσσεται στήν ἀσυναξία τής φόρμας, ὅπως μᾶς ἔχουν συνηθίσει οἱ παιδαριώδεις καί ἀνώριμοι “πειραματισμοί” ἢ οἱ ἐκρήξεις τῶν “προσωπικῶν” καί “μύχιων” δημιουργῶν.

Οἰκοδομεῖται ὡς ψυχρή νοητική κατασκευή κά- νοντας τόπο μόνο στή νοσηρή φαντασία πού τοῦ προσδίδει μιά εὐγλωττη σουρρεαλιστική ἐπίφαση, πού ἐνδεχομένως νά παραπλανήσει σχετικά μέ τοὺς στόχους, τοὺς ὅρους καί τοὺς τρόπους πού τό διαμορφώνουν συνολικά.

Θάλεγα πῶς πρόκειται γιά ἕνα φίλμ ἀθροιστικό. Τά πλᾶνα, οἱ σκηνές, οἱ σεκάνς, διαθέτουν μιά σχετική αὐτονομία κι ἡ ἀνάγνωσή τους μοιάζει μ’ αὐτήν τῶν πινάκων ζωγραφικῆς (δέν πρέπει ἄλλωστε νά ξεχνᾶμε πῶς ὁ Γκρηναγουαίη ἔχει θητεύσει στό χῶρο τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν). Παρ’ ὄλ’ αὐτά, τά πλᾶνα δέ φαίνονται ἀτάκτως ἐρριμένα, ἀκριβῶς γιατί ὑπάρχει ἡ πνοή κι ἡ μαθηματική σκέψη τοῦ σκηνοθέτη πού τά συνέχει καί τά συγκροτεῖ σέ σύνολο ἄρμονικο.

Ὁ Γκρηναγουαίη καταθέτει τό Zoo σάν πόρισμα ἰατρικό, σά σύνοψη ἑνός πολιτισμοῦ πού φαίνεται νά πνέει τά λοῖσθια.

Ἡ τελευταία σκηνή τοῦ ἔργου, ὅπου τά κορμιά καλύπτονται ἀπ’ τά σαλιγκάρια κι οἱ κάμερες βραχυκυκλώνονται βυθίζοντας τά πάντα στό σκοτάδι, μοιάζει μέ τήν αὐλαία μῆς ὀλόκληρης ἐποχῆς πού ξεκίνησε μέ τήν ἀναγέννηση καί τήν ἐξατομίκευση καί τώρα παραχωρεῖ τή θέση της σ’ ἕνα νέο μεσαιῶνα.

A. MEANΔΡΟΣ

Θρησκεία και τεχνολογία

THE MOSQUITO COAST (έλλ. τίτλος: **Η ακτή του κουνουπιού**)

σκημ.: Πήτερ Γουέιρ, σεν.: Πάλ Σρέηντερ από ένα μυθιστόρημα του Πάλ Θερού, φωτ.: Τζών Σήηλ, μουσική: Μωρίς Ζάρ, παίζουν: Χάρρισον Φόρντ, Έλεν Μίρρεν, Ρίβερ Φοϊνίξ.

Παρακολουθώντας την πορεία των τελευταίων ταινιών του Πήτερ Γουέιρ, έχω συνεχώς την εντύπωση ότι μέσα τους είναι τρυπωμένο τό μάτι κάποιας ανεξιχνιοάστης οντότητας, που παρακολουθεί τα τεκταινόμενα αλλά και που δέν μπορώ νά προσδιορίσω τόν κάτοχό του, ούτε ανάμεσα στους ήρωες των ταινιών του ούτε νά τό αποδώσω στους θεατές. Περισσότερο μου δίνει την εντύπωση μιάς άόρατης παρουσίας μέσα στην ταινία, ενός θεού ίσως, που παρακολουθεί χωρίς νά επεμβαίνει αλλά που τό βλέμμα του πιστοποιείται πάντοτε σέ εκείνα τά σημεία που καθορίζουν τίς τύχες των ήρώων του. Αυτό τό βλέμμα εκφράζεται μέσα στίς ταινίες μέ κάποιες ξαφνικές και άπρόσμενες αλλαγές στίς γωνίες λήψεως, ξεφεύγοντας από τά κλασικά άντικειμενικά πλάνα του ματιού



της κάμερας. Τά πλάνα αυτά είναι μακρινά, συνήθως πλονζέ, και σχεδόν πάντοτε κλείνουν τίς ταινίες του. Γιατί τί νόημα έχει τό αίφνιδιαστικό πλονζέ της κάμερας στόν *Μάρτυρα*, στή σκηνή όπου χορεύει τό ζευγάρι στό ρυθμό ενός τραγουδιού του Σάμ Κούκ; "Όχι βέβαια γιά νά μās δείξει πόσο καλά χορεύουν. Τό τελικό μακρινό πλάνο του Γκίμπσον πού μπαίνει στό άεροπλάνο γιά νά φύγει έχει καμιά σκοπιμότητα στά *Επικίνδυνα χρόνια*, όταν ως εκείνη τή στιγμή είχαμε τά μεσαία πλάνα του Γκίμπσον πού κινιόταν πρós τό άεροπλάνο; Σίγουρα δέν είχε ανάγκη ό Γουέιρ από αυτό τό πλάνο γιά νά μās πείσει ότι ό Γκίμπσον θά έφευγε από τήν Τζακάρτα, κάτι πού δέν είχε τελικά και μεγάλη σημασία. Τέλος, στήν *Άκτή του κουνουπιού*, τί νόημα έχει αυτό τό μακρινό πλονζέ πού παρατηρεί τήν ύπαρξη του παγοποιείου στή ζούγκλα, όταν έχουν ήδη προηγηθεί τόσα πλάνα πού καθόρισαν τό μέγεθος και τόν όγκο του παγοποιείου. Ποιός είναι λοιπόν αυτός πού βλέπει από ψηλά τήν ύβρι αυτή της τεχνολογίας;

Αυτή λοιπόν ή έλαφρά μεταφυσική άνατριχίλα πού διαπερνά τίς ταινίες του Γουέιρ, αυτή ή αίσθηση της άπειλης πού προέρχεται από κάτι άπροσδιόριστο στό περιβάλλον, αυτή ή αίσθηση της καταστροφής των άξιών, των πολιτισμών, των ανθρώπινων ζωών πού επικρέμεται συνεχώς σέ κάθε ταινία του, είναι παρούσα και στήν *Άκτή του κουνουπιού*, τήν πιό παραβολική ως σήμερα ταινία του Γουέιρ.

Χρησιμοποιώντας ένα σκημικό τύπου Χέρτζογκ - πού άλλωστε δέν του είναι άγνωστο - κυνηγά τό όραμα του πολιτισμού μέ κίνδυνο νά "παγώσει" τό υλικό του. Τό ριψοκινδυνεύει αλλά κερδίζει τόν άγώνα, έστω και στά σημεία. Η συνεργασία του μέ τόν Πάλ Σραιήντερ του έδωσε κατά κάποιον τρόπο τά χέρια" σέ ό,τι άφορά βέβαια τήν εξέλιξη της ιστορίας και όχι τήν κινηματογράφησης της. Ό Γουέιρ δέν είναι μονάχα ένας βιρτουόζος σκηνοθέτης πού κινηματογραφεί και όργανώνει μέ αίσθηση ρυθμού τό υλικό του" είναι όραματιστής εικόνων. Τό στοιχείο του φανταστικού βρίσκεται στά θεμέλια κάθε ταινίας του. "Όχι ως συγκεκριμένο υλικό σημείο άναφοράς, αλλά ως αίσθηση άπειλητικής και άόρατη, πανταχού παρούσα: Κάποιο μάτι πού κοιτάζει χωρίς νά τό βλέπουμε γιατί σταθεμεί μόνιμα έξω από τό πλάνο.

Τό άόρατο κυριαρχεί στήν *Ίάβα*, τό άόρατο και γι' αυτό τελευταίο κύμα κατακλύζει τό πλάνο στό τέλος του *Τελευταίου κύματος* (ίσως της καλύτερης ταινίας του), ό άόρατος ήθικός νόμος των "Άμης άποκλείει κάθε είσοδο, ή άόρατη άπειλή της άποτυχίας σκοτώνει τόν Χάρρισον Φόρντ (υπέροχη έρμηνεία)

στήν 'Ακτή τοῦ κουνουπιού.

Καθώς ὁμως ἡ ταινία παίρνει διαστάσεις καί ἐμπλέκεται βαθύτερα στό δαίδαλο τῶν σεναριακῶν τῆς προθέσεων, τόσο πιά ἀνίσχυρες γίνονται καί οἱ εἰκόνες τῆς γιά νά τή στηρίξουν. Αὐτή ὁμως ἡ ἀδυναμία τῆς δέν τήν κάνει λιγότερο ἐνδιαφέρουσα ἀπό τίς ἄλλες ταινίες του.

Μιά παραβολή λοιπόν σάν αὐτές πού συναντᾶμε στό Εὐαγγέλιο. Μόνο πού οἱ παραβολές εἶναι ἀρκετά ἀφαιρετικές. Ἐπειδή λοιπόν στόν κινηματογράφο ὑπάρχει καί ἡ εἰκόνα μέ τή σκηνοθεσία τῆς, ὁ Γουέιρ ὀργανώνει τά κομβικά τῆς σημεῖα σέ τρεῖς διακριτές ἐνότητες:

- α) Τό ταξίδι στόν Παράδεισο,
- β) ἡ καταστροφή τοῦ Παραδείσου,
- γ) ἡ τιμωρία.

Τό πρῶτο μέρος χρησιμεύει ὡς εἰσαγωγή στά ἄλλα δύο γιατί περιγράφει τοὺς χαρακτήρες τῆς σύγκρουσης καί τοὺς τοποθετεῖ, χρησιμοποιώντας ὁμως ἀκόμα καί τή μπλόφα γιά νά ἐντείνει τήν ἀξία τῆς ἐπερχόμενης ἀποκάλυψης, καθὼς ὁ "Ἄλλι (Χ. Φόρντ) εἶναι σαφῶς συμπαθέστερος ἀπό τόν πάστορα. Οἱ δύο ἐπόμενες ἐνότητες εἶναι καί οἱ καθοριστικές. Ἐγγράφουν τή σύγκρουση τῶν τεχνολογικῶν ἀξιῶν μ' αὐτές τῆς θρησκείας. Μιά σύγκρουση μέ φαινομενική σφοδρότητα, ἀφοῦ θρησκεία καί τεχνολογία, στήν πραγματικότητα, εἶναι οἱ δύο ὄψεις τοῦ ἴδιου νομίσματος. Γιατί τί εἶναι αὐτό πού διεκδικεῖ ὁ

"Ἄλλι καί ποιά τά μέσα πού χρησιμοποιεῖ; Μά φυσικά ὁ Παράδεισος. Ἡ τεχνολογία καί ἡ λεκτική δικαίωσή τῆς εἶναι ἡ μέθοδος. Λόγια πού γίνονται ἀνόητα ἀπό τήν πρακτική. Ἡ σκηνή ὅπου ἡ φωνή τοῦ ἥρωα χάνεται στοὺς ἤχους τοῦ ἀλυσσοπρίονου εἶναι χαρακτηριστική. Ὁ "Ἄλλι ξαναοργανώνει στή ζούγκλα τή ζωή του μέ τόν ἴδιο τρόπο πού τήν εἶχε ὀργανώσει στήν Ἀμερική. Μόνο πού δέν τό καταλαβαίνει. Ποιό νόημα μπορεῖ νά ἔχει ἡ ὕπαρξη τοῦ παγοποιείου μέσα στή ζούγκλα; Αὐτή ἡ ὕστατη ὕβρις, αὐτή ἡ τελική πρόκληση εἶναι καί ὁ λόγος τῆς τιμωρίας του. Ὁ πάγος εἶναι ἄχρηστος γιά τίς ἀνάγκες τῆς ζούγκλας. Ἐχει μόνο μιάν ἀξία ἐπιβολῆς. Ὁ ἥρωας θέλει νά ἐπιβληθεῖ στό περιβάλλον του μέ τή δύναμη τῶν τεχνολογικῶν του γνώσεων. Ἐνας μάγος λοιπόν μαθητευόμενος ἀπέναντι σ' ἕναν ἄλλο μάγο, ἐξίσου τσαρλατάνο μέ τόν πρῶτο, μόνο πού αὐτός κουβαλάει πίσω του μιὰ παράδοση. Στήν πραγματικότητα εἶναι "κατασκευές" τοῦ ἴδιου πλάστη· προϊόντα τοῦ ἴδιου κοινωνικοῦ γίνεσθαι. Ἡ εἰσδοχή ὁμως τοῦ ἐνός στά χωράφια τοῦ ἄλλου εἶναι καταστροφική καί γιά τοὺς δύο.

Ὁ κ. Φόξ εἶναι μιὰ ἄλεπού πανούργα καί πανέξυπνη. Τό μυαλό του: μιὰ ἀποθήκη τοῦ τεχνολογικοῦ πολιτισμοῦ. Ἔρχεται ἀπό ἐκεῖ ὅπου ὅλοι θέλουν νά πᾶνε. "Ἀπό τή χώρα τῶν ἐλάχιστων δυνατοτήτων



καί τῶν ἀνύπαρκτων εὐκαιριῶν". Ἡ εἰκόνα τῆς Ἀμερικῆς ἐγκαταλείπεται ὄχι μόνο ἀπό τὰ πλάνα, ἀλλά καί ἀπό τή μνήμη τῶν ἡρώων τους. Στή ζούγκλα μεταφέρεται ἡ ὑλικότητα τοῦ πολιτισμοῦ τῆς, τὸ Τζερόνιμο μετατρέπεται σέ ὄαση - χίμαιρα, μιά ἀκόμη εἰκόνα τῆς ἀτέλειωτης Ἀμερικῆς πού γίνεται κόκαλα, στάχτες, σκόνη.

Ἡ ὀξεῖα κριτική ματιὰ τοῦ Γουέιρ πάνω στή μεγάλη χώρα εἶναι ἀκραία καί ἀπορριπτική. Τῆ χώρα αὐτῆ πού τοῦ δημιούργησε τὸν πόθο τοῦ ὄραματος καί τῆ δυνατότητα νά τὸ πραγματοποιήσει τὴν ἀφήνει πίσω του σάν μιά ἀγάπη πού βάλωσε στά ἴδια τῆς τὰ ὄνειρα. Πιὸ εὐκολο εἶναι ν' ἀπαλλαγεῖς ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν Ἀμερικὴ παρά ἀπ' τὴν εἰκόνα τῆς, γι' αὐτὸ καί τὴν Ἀμερικὴ δέν τὴν ζοῦμε ἀλλὰ τὴ βλέπουμε. Δηλαδή βλέπουμε τὴν εἰκόνα τῆς: παρακμαϊκή, παραπλανητική, παραμορφωτική, ἀλλὰ πάντα, ἀκόμα καί στὴν τζερονιμική ἐκδοχὴ τῆς, ἐκτυφλωτικά σαγηνευτική.

"Ἀγαποῦσα τόσο πολὺ τὴν Ἀμερικὴ, πού δέν ἄντεχα νά τὴ βλέπω ὅπως εἶχε καταστήσει, γι' αὐτὸ ἔφυγα": μονολογεῖ ὁ σπουδαγμένος στὸ Χάρβαρντ ἐφευρέτης ἐξερευνητῆς Ἄλι Φόξ. Ὁ ἐκπρόσωπος τοῦ Δυτικοῦ πολιτισμοῦ καί τῆς ὀρθολογικῆς σκέψης ἀντιμέτωπος μὲ τὸ ὄραμα τῆς οἰκοδόμησις ἑνός "θαυμαστοῦ καινούριου κόσμου". Ἐδῶ δέν ἔχουμε μονάχα τὸ βύθισμα σέ μιά ἄλλη πραγματικότητα, αὐτὸ τὸ ταξίδι μύησης καί περιπέτειας. Τὸ ἐξωτικὸ στοιχεῖο ἀπογυμνώνεται ἀπὸ τὴν ὁμορφιά του καί τίθεται στὴν ὑπηρεσία τοῦ ὄραματος. Δύο κόσμοι ὑλικοὶ καί πνευματικοί, διαφορετικοί κατὰ βάση, στέκονται ὁ ἕνας ἀντίκρου στὸν ἄλλον. Ὅπως ὅταν τέμνονται δύο κύκλοι, οἱ ἥρωες κινδύνει στά σημεῖα τῆς τομῆς.

Ἐχουμε λοιπὸν ἀπὸ τὴ μιά τὴν τεχνολογικὴ ὕβρι καί ἀπὸ τὴν ἄλλη τὴ θρησκευτικὴ ὕβρι. Ὁ πάστορας αὐτὸς πού πρεσβεύει ἕνα θρησκευτικὸ δόγμα (σύνολο κανόνων) χρησιμοποιοῖ ἀκριβῶς τὰ ἴδια μέσα μὲ τὸν ἥρωα τῆς ταινίας. Ἐνα λόγος πληθωρικό καί ἀκατανόητο γιὰ τοὺς ἰθαγενεῖς, μιά πρακτικὴ πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὸν Λόγο, ὑποσχόμενος καί αὐτὸς ἕναν Παράδεισο. Ἡ δική του ὕβρις εἶναι καί πάλι ἡ χρῆση τῆς τεχνολογίας ὡς μέσου ἐπικοινωνίας μὲ τὸν θεό. Ὁ πάστορας στὸ βιντεοσκοπημένο κήρυγμά του ὑπόσχεται μιά τηλεφωνικὴ ἐπικοινωνία μὲ τὸν Κύριο. Ἐκεῖνο ὅμως πού παραμένει σημαντικό στὴν ταινία καί θὰ μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι εἶναι ὁ τρίτος πόλος τῆς εἶναι οἱ ἰθαγενεῖς, οἱ ἄνθρωποι τῆς ζούγκλας. Ἄν καί ἡ παρουσία τους δέν εἶναι τόσο ἐντονη, ὑπάρχει μιά σκηνὴ πού καταδεικνύει τὴν "ἀλήθεια". Ὁ μαῦρος, ἂν καί ἔχει καταστραφεῖ ἐξ αἰτίας τοῦ λευκοῦ, ἔρχεται νά τὸν προειδοποιήσει γιὰ τὴν ἐπερχόμενη παλίρροια. Ὁ μαῦρος εἶναι ὁ φυσικὸς κάτοχος

τῆς ζούγκλας. Εἶναι αὐτὸς πού ἐνσωματώνει τὴν οὐσία καί τῶν δύο ἀξιών πού προσπαθοῦν νά πλασσάρουν ἢ καί νά ζήσουν ἀκόμα οἱ λευκοὶ "ἄποικοι". Ἀπὸ τὴ μιά κατέχει τὴ γνώση τῆς φύσης, τὴν «τεχνολογία» τῆς. Ἀπὸ τὴν ἄλλη εἶναι κοινωνός πολλῶν ἀπὸ τίς ἀξίες πού εὐαγγελίζεται ἡ θρησκεία. Εἶναι εὐσπλαχνικός, συγχωρεῖ καί ἀγαπάει.

Τὸ τελευταῖο μέρος, ἡ ἐκπτώση ἀπὸ τὸν Παράδεισο, ἡ τιμωρία, εἶναι τὸ πιὸ σκληρὸ μέρος τῆς ταινίας. Καθὼς ἡ τρέλα τοῦ ἥρωα μεγαλώνει, μιά τρέλα τόσο διαφορετικὴ ἀπὸ αὐτὴ τοῦ Ἀγκίρε τοῦ Χέρτζογκ, τόσο αὐτὸς ἐπιμένει στὸ τρελὸ ὄνειρό του νά ἀνέβει τὸ ποτάμι. "Μωραίνει κύριος ὃν βούλεται ἀπωλέσαι".

Τὸ ἐγγεῖρημα μοιάζει ὑπονομευμένο ἀπ' τὴν ἀρχή, φαντάζει σάν ἐφιάλτης πού βλέπει ὁ μικρὸς γιὸς, ὁ πρῶτος πού ἐκδηλώνει τὴν ἀντίθεσή του στὴν πατρικὴ θέληση. Ἡ ἴδια του ἡ οἰκογένεια, μήτρα ἑνός νέου ἰδανικοῦ κόσμου, ἐναντιώνεται στὸ τρελὸ τοῦ ὄνειρο. Στὴν οὐσία ὁ Ἄλι Φόξ εἶναι μόνος, ὅπως κάθε μεγαλοφυΐα. Εἶναι χαμένος στὸ ὄραμά του. Πολεμᾷ τοὺς ἀορατοὺς ἀνεμόμυλους μὲ τέτοια τρομακτικὴ ζωτικότητα, πού γκρεμίζεται ἀπὸ τὴν ἴδια του τὴν φόρα. Αὐτὴ ἡ φοβερὴ πίστη, ἕνα εἶδος τρελῆς ἐμμονῆς, ἀντάξια τῆς μεγαλοσύνης τοῦ ἴδιου τοῦ ὄραματος, εἶναι ταυτόχρονα ἡ δύναμη καί ἡ ἀδυναμία τῆς ταινίας.

Δύναμη πού προέρχεται ἀπὸ τὴ διακήρυξη τῆς θέλησης τοῦ ἀνθρώπου νά ξεπερνᾷ συνεχῶς τὰ ὄριά του στὴν προσπάθεια νά γίνει ὁ θεὸς τοῦ ἑαυτοῦ του. Ἀδυναμία γιατί αὐτὴ ἡ μανιακὴ πίστη ἔρχεται ἀπὸ τὸ πουθενά, δέν οἰκοδομεῖται παρά μονάχα σέ μιά ὀλοκληρωτικὴ στάση ἀπόρριψης ἀπέναντι στὸν σύγχρονο τρόπο ζωῆς.

Ὁ δρόμος πρὸς τὸ παρελθὸν δέν ὑπάρχει, τὸ σημεῖο τῆς μὴ ἐπιστροφῆς ἔχει ξεπεραστεῖ. Ἡ ἀπουσία τῆς ἐπιθυμίας γιὰ τὴν Ἀμερικὴ, ἡ κρυφὴ σχέση καί ὁ πόθος κάθε εἰκόνας γιὰ τὴν Πρῶτη Εἰκόνα ἔχει χαθεῖ ὀριστικά μὲ τὴ μορφή ἑνός σύγχρονου καί πολιτισμένου προϊόντος, τοῦ πυρηνικοῦ ὀλοκαυτώματος.

Ὁ Γουέιρ ἀκόμη κι ὅταν κάνει ταινίες στὴν, καί γιὰ τὴν Ἀμερικὴ παραμένει ἕνας ἐποικὸς καί σίγουρα ὄχι νοσταλγὸς τοῦ ἀμερικάνικου ὄνειρου. Ἀπλῶς, αὐτὸ τὸ ὄνειρο τὸ μεταφέρει, τὸ ταξιδεύει στοὺς δικούς του χώρους, τὸ ἀνάγει σέ ὄραμα, τὸ ἀνοίγει στὴ δυνατότητα τῆς οὐτοπίας, γιὰ νά τὸ ἐγκαταλείψει, καταρρακωμένο, φαγωμένο ἀπὸ τὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτό, πάνω σέ μιά σχεδιά ν' ἀρμενίζει. Πρὸς τὰ πού; Ἡ Ἀμερικὴ εἶναι μακριὰ καί ἡ κατεῦθυνση πρόβλημα τῶν κρυφῶν (καί κινηματογραφικῶν) ρευμάτων.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ καί Νότης ΦΟΡΣΟΣ

Η επιθυμία και η επανάληψη

A NOS AMOURS (έλλ. τίτλος: **Γιά τούς έρωτές μας**)

σεν. - σκην.: Μωρίς Πιαλά, σεν.: Άρλέτ Λάγκμαν, φωτ.: Ζάκ Λουαζελιέ, μουσ.: Κλάους Νόμι, παίζουν: Σαντρίν Μποναίρ, Ντομινίκ Μπενσενχάρ, Μωρίς Πιαλά.

Στους έρωτες τίνος; Μά φυσικά στους έρωτες τής Σουζάν, στους έρωτες κάθε γυναίκας πού δέν μπορεί νά αγαπήσει γιατί έχει συνηθίσει νά είναι διαρκώς έρωτευμένη. Έρωτεύομαι ξανά, γιά τή Σουζάν, σημαίνει άναζητώ μιά χαμένη άγάπη, πρόσκαιρη ικανοποίηση του ψυχισμού μου, στην προσπάθειά ν' απαλύνει ό πόνος από έναν άδύνατο στην έρωτική του έκφραση πόθο.

Ό στόχος του Πιαλά είναι ξεκάθαρος και γι' αυτό άποφασίζει νά παίξει ό ίδιος τό ρόλο του πατέρα. Η ζωή τής Σουζάν, όσο αυτόνομη κι άν φαίνεται ότι είναι, έξαρτάται άπ' τή ζωή του πατέρα τής. Ό μύθος τής μικροαστικής πατριαρχικής οικογένειας διακρίνεται στό "βάθος πεδίου" κάθε πλάνου τής ταινίας. Η μητέρα μέ τίς νευρώσεις τής είναι έρωτικά έξουδετερωμένη ή επίδραση πού άσκει στό γιό τής γιά νά έλέγχει τήν κόρη τής είναι κατάλοιπο τής

μητριαρχικής τής έξουσίας. Γιατί στην πραγματικότητα ό πατέρας έλέγχει και τόν γιό: του έδωσε τήν εύκαιρία ν' ανακαλύψει τόν έαυτό του, τή γραφή του, άφου έθεσε πρώτα ό ίδιος τόν έαυτό του ως πρότυπο.

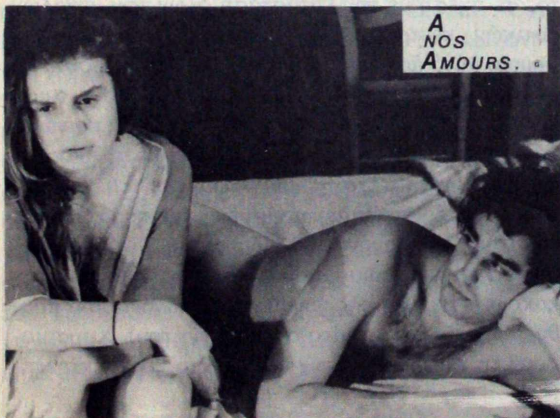
Ξέρουμε πολύ καλά ότι αυτός πού αγαπάμε άπόλυτα είναι και ό άπόλυτος έξουσιαστής μας. Σέ μιά σκηνή πρós τό τέλος ό πατέρας - Πιαλά λέει: "άγαπάμε περισσότερο αυτόν πού είναι νεκρός".

Ό πατέρας στην ταινία αυτή είναι σίγουρα "νεκρός". Έμφανίζεται αναπάντεχα ενώ έχουμε συνηθίσει στην ιδέα ότι εγκατέλειψε τήν οικογένειά του, άσκει τήν έξουσία του και ξαναφεύγει. Δέν είναι τυχαίο τό τελικό πλάνο όπου, άφου έχει πετύχει τό σκοπό του, νά όδηγήσει τή Σουζάν γιά άλλη μιά φορά στην άναζήτηση του έρωτά τής, ή μορφή του χάνεται καθώς τό σκοτάδι άπορροφά τή φωτεινότητα τής εικόνας. "Ένας "νεκρός" λοιπόν πατέρας πού υπάρχει γιατί δέν νεκρώνεται ποτέ ό φόβος - πόθος τής οικογένειας γι' αυτόν.

Η κινηματογραφική προσπάθεια του Πιαλά, άν και έχει χαρακτήρα περιγραφικό, φαίνεται νά είναι άπαλλαγμένη άπ' τήν λεπτομερική τελειότητα και τήν κατάταξη τής σ' ένα συγκεκριμένο χρόνο άφήγησης. Όλα συμβαίνουν μέ τρόπο άλυσσιδωτό, όπως άκριβώς είναι ή πραγματική φορά τών αισθημάτων τών ήρώων. Οι έραστές τής Σουζάν "έρχονται και παρέρχονται" χωρίς καν νά δηλώνουν τήν ταυτότητά τους; γιατί εκείνο πού έχει σημασία είναι οι άλλαγές πού επιφέρουν στην προσωπικότητα τής Σουζάν.

Άπ' τό πάθος στην άδιαφορία, στη ζήλεια και τή μοναξιά. Ό γάμος τής μιά μικρή άνάπαυλα, πριν άρχίσει γιά άλλη μιά φορά τήν άναζήτηση τής έρωτικής περιπέτειας. Όλα αυτά τά γεγονότα, όλες αυτές οι συναισθηματικές καταστάσεις πού εναλλάσσονται άπό πλάνο σέ πλάνο δίνουν τήν έντύπωση μιάς άχρονικής επαναληπτικότητας. Γιατί, άν και κάθε πλάνο διατηρεί τήν χρονική του άυτόνομια, υπάρχει ή άδιαφορία του Πιαλά γιά τό χρόνο στην κινηματογράφηση και στό μοντάζ, πού δημιουργεί χρονικά κενά - δέν υπάρχουν πλάνα πού περιμένουμε νά δούμε ή και τό αντίθετο - άφήνοντας στον θεατή τήν άίσθηση μιάς άφαιρετικής επανάληψης. Είναι ή επανάληψη στην έρωτική ζωή τής Σουζάν, ή επανάληψη τών νευρώσεων τής μητέρας και του γιού, ή επανάληψη τής εμφάνισης - έξαφάνισης του πατέρα. Στο έρωτικό άδιέξοδο ή επανάληψη είναι ό μόνος τρόπος γιά νά ξεχαστεί ή φθοροποιός δύναμη του χρόνου.

Γιάννης ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ



Οι εξαιρέσεις και ο κανόνας



THE YEAR OF THE DRAGON (έλλ. τίτλος: **Η χρονιά του δράκου**)

σεν. - σκη.: Μάικλ Τσιμίνο, σεν.: Όλιβερ Στόουν, φωτ.: Άλεξ Τόμπσον, μουσ.: Νταϊβιντ Μάνσφιλντ, παίζουν: Μίκυ Ρούρκ, Τζών Λόν, Λεονάρντο Τέρμο, Άριάν

Πρόσφατα ξαναείδαμε σε τηλεοπτική προβολή την *Πύλη της Δύσης* του Μάικλ Τσιμίνο. Ένα έθνογραφικό γουέστερν, γεμάτο παραβάσεις των κανόνων του είδους. Όπως διασπορά των ήρώων στην αφήγηση, κοινωνική παρατήρηση και σχόλιο, έμβολη φολκλορικών στοιχείων, περιγραφικοί πλατειασμοί. Για ν' αναφέρουμε όρισμένες απ' αυτές. Η αμερικανική συνείδηση κι η ευρωπαϊκή συνήθεια καταδίκασαν την ταινία σ' άποτυχία. Τό κοινό δέν άνέχεται ένα γουέστερν πού ιδεο-λογεί ή θυμίζει τίς μεγάλες έξεγέρσεις των άγροτών στην Κεντρική Εύρώπη απ' τό 16ο αιώνα και μετά. Σέβεται κι αξιώνει τό σεβασμό του είδους.

Η "άποτυχία" εκείνη δέν δίδαξε τίποτε στό σκηνοθέτη. Άφησε μόνο νά περάσουν μερικά χρόνια για νά λησμονηθεί ή παρανομία και νά επιχειρήσει μιάν άλλη, μετριοπαθέστερη. *Η χρονιά του δράκου* αποτελεί άπόπειρα επανάληψης κι αναπαλαιώσης συγχρόνως του γκαγκστερικού φίλμ, σέ συνδυασμό μέ αναφορές στό φίλμ νουάρ. Περιπλεγμένα όλα αυτά στόν αδιόρθωτο λυρισμό του Τσιμίνο και στην κρυφή του λατρεία για ή βία.

Η Τσάινατάουν της Νέας Υόρκης αποτελεί τόν προφιλμικό, δοσμένο σκηνικό χώρο. Μιά ομάδα Κινέζων νονών και οι συμμορίες τους άντιπροσωπεύουν ή μικροκοινωνία του έγκλήματος. Ένας νέος, θερμόαιμος, πεισματάρης και σκληρός άστυνομικός ένσαρκώνει τό νόμο και την τάξη. Η νομιμοφάνεια των πρώτων κι ή συνθηκολόγηση της άστυνομικής άρχης μαζί τους δίνει στή στάση και τίς πράξεις του άστυνομικού Γουάιτ τό χαρακτήρα του παραλόγου. Δέν πρόκειται για τόν τύπο του άστυνομικού επιθεωρητή πού μεθοδικά και ψύχραιμα επιδιώκει νά επιλύσει μιά ύπόθεση άνθρωποκτονίας. Ο Γουάιτ είναι ένας μοναχικός έξεγερμένος, χωρίς ιδεολογική αίτία, εναντίον ενός κοινωνικού σχήματος διαφθοράς. Παραλίγο νά έπαιρνε ή θέση ενός μετωπικού παραδείγματος σέ σχέση μέ την κατάσταση όλων των μεγάλων άστικών κέντρων της Άμερικής. Άκριβώς στό σημείο αυτό άρχίζουν οι παραβάσεις του είδους. Τό γκαγκστερικό φίλμ και τό φίλμ νουάρ έχουν τιμωρούς άστυνομικούς, δχι διαφωνούντες μέ τό κοινωνικό στάτους άστυνομικούς. Ο Γουάιτ είναι άπορροφημένος απ' τό επάγγελμα, παραμελεί ή γυναίκα του, αλλά έρωτεύεται παράφορα (και παράτυπα σέ σχέση μέ τόν κανόνα του είδους) μιά Κινέζα δημοσιογράφο. (Στό σημείο αυτό θά ύπογραμμίζαμε την κακομεταχείριση της γυναίκας ως κανόνα πού πρόθυμα τηρεί κι ο Τσιμίνο στην ταινία του). Χρησιμοποιεί ή χυδαία και φτωχή ιδιόλεκτο, αλλά έκτρέπε-



ται σέ ώρες χαλάρωσης πρὸς κάποιους ύποτυπώδεις στοχασμούς (κατ' ἐξάιρεση πάλι ἀπ' τοὺς κανόνες τοῦ εἶδους). Τελικά δέν νικᾷ τόν Τάι, Κινέζο ἀρχιγάγκστερ (ἄλλη ἐξάιρεση ἀπ' τόν κανόνα τοῦ εἶδους), ἀφοῦ τίποτε δέν ἀλλάζει μέ τήν αὐτοκτονία τοῦ τελευταίου καί τή δική του μετάθεση ἀπ' τήν Τσαίνατάουν. Ἡ ἐξέγερσή του μάλλον ὀδηγήθηκε σέ ἕττα ἢ ἄορίστου χρόνου καταστολή.

Ἐκεῖνο ὅμως πού ἀποτελεῖ σαφέστατη παραβίαση τῶν κανόνων εἶναι οἱ σκόρπιες παρατηρήσεις ἱστορικοῦ καί κοινωνικοῦ χαρακτήρα πού ἐκτοξεύει κατὰ διαστήματα ὁ Γουάιτ, δηλαδή ὁ Τσιμίνο, μέ τόν συνεργάτη του στό σενάριο Ὁλιβερ Στόουν. Ὅχι βέβαια γιά τήν καταφάνερη διαφθορά τοῦ κοινωνικοῦ χώρου πού θά πρόδινε ἀνόητη ἠθικολογία. Οὔτε γιά τή θέληση τοῦ ἥρωα νά ἐγγίσει τό ἀπόλυτο, τόν ἀπόλυτο νόμο, τήν τέλεια τάξη. Ἀλλά γιά ἄλλα πιό ὀχληρά θέματα. Τήν ἀδιόρθωτη ἐκδικητικότητα τῶν ἀπομάχων τοῦ Βιετνάμ, τήν χονδροειδή ἀδράνεια καί συναυτουργική ἀνοχή τῆς ἀστυνομικῆς ἀρχῆς, τήν γκετοποίηση τῶν ἐγχρώμων στίς συνοικίες, τή διαφορά τῶν "στρατῶν" στίς χώρες τῆς μπανάνας καί τοῦ καουτσούκ (Ταϊλάνδη), τήν ἱμπεριαλιστική - νεοαποικιακή πολιτική τῶν ΗΠΑ (Κορέα, Βιετνάμ), ἀλλά μικρότερης σημασίας κοινωνικά θέματα. Πράγ-

μάτα ὅλα πού προδίνουν ἰδεολογική σύγχυση, ὅπως συνέβαινε στόν *Ἐλαφοκυνηγὸ* καί στήν *Πύλη τῆς Δύσης*. Ὁ Τσιμίνο δέν υἱοθετεῖ τό σασπένς ὡς ἀφηγηματικό κώδικα. Προτιμᾷ νά ἐκτονῶνει τήν ἀφήγηση μέ διαλόγους, ἐρωτικές σκηνές, κυρίως ὅμως νά τήν πυροδοτεῖ μέ μικρές ἢ μεγάλες δόσεις βίας. Ἡ εἰσχώρηση τῆς κάμερας στοὺς κλειστοὺς ἢ ἀνοιχτοὺς χώρους, μέ τοὺς τεχνικούς φωτισμούς, κυρίως πλάγιους ἢ μετωπικούς, εἶναι μιά κίνηση πού ἀνήκει στό εἶδος. Τό κάστιν, ἡ διανομή, εἶναι ἀλάνθαστο. Ὅσο κι ἂν ἡ Ἀριάν προδίνει κάπου τήν τεχνική ἀνεπάρκεια της. Ὁ Τσιμίνο εἶναι πληθωρικός, εἰκονογόνος καί εἰκονολάγνος. Τό σύστημα ὅμως παραγωγῆς, οἱ περιορισμοί τοῦ εἶδους, τὰ μέτρια σεναριακά σχέδια πού χρησιμοποιεῖ δέν ἐπιτρέπουν νά καρποφορήσει ὀλόπλευρα ἢ ἐπιθυμία του νά κάνει κινηματογράφο. Ἐμποδίζουν τό παραλήρημά του, τόν προσγειώνουν σέ ἐπίπεδες λύσεις καί κοινοτοπίες. Εἶναι φανερός αὐτές οἱ δεσμεύσεις καί στή *Χρονιά τοῦ δράκου*. Ἔργο αἰρετικό (ὄχι ἀν-αιρετικό) καί ἄνισο. Παρά λίγο νά γράφαμε ἓνα συνοθύλευμα συμβατικῶν στοιχείων καί προσωπικῶν παρεκκλίσεων. Ὅπως ἴσως ὅμως ἀπολαυστικό γιά τόν ἀνεκτικό - χωρίς ἄλλο - κινηματογραφοφίλο.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Προετοιμασία για θάνατο

THE HITCHER (έλλ. τίτλος: **Τό ότο-στόπ του τρόμου**)

σκην.: Ρόμπερτ Χάρμον, σεν.: Έρικ Ρέντ, φωτ.: Τζών Σήλ, μουσ.: Μάρκ Ίσαμ, παίζουν: Τόμας Χάουελ, Ρούντγκερ Χάουερ, Τζένιφερ Τζαϊήσον Λή.

Τί είναι αυτό που έντυπωσιάζει, σχεδόν άμέσως, στο *Ότοστόπ του τρόμου*; Κάποιος άνυποψίαστος θεατής δέν θά μπορούσε νά δώσει μιά άπάντηση άμέσως. Τό γιατί έχει νά κάνει μέ τούς κώδικες του σινεμά καί τήν άνατροπή τους. Άπό τήν άρχή τής ταινίας εΐναι σχεδόν σίγουρος γιά τό τί θά παρακολουθήσει. Ό νεαρός (Τόμας Χάγουελ) όδηγεΐ σχεδόν κοιμισμένος τό πρόσ παράδοση άυτοκίνητο στην Καλιφόρνια. Ή βροχή πέφτει μέ τό τουλούμι, ό ουρανός εΐναι μαύρος άπ' τά σύννεφα λές κι εΐναι νύχτα (ή μήπως εΐναι;). Τά πλάνα έπιμηκύνονται έπίτηδες, ένα παρ'όλιγον δυστύχημα, μουσική καί ραδιόφωνο καί καφές γιά νά διατηρηθεΐ ζύπνιος... Οί εΐκόνες εΐναι ήδη γνωστές. Ό μηχανισμός του σασπένς έχει ήδη θεθεΐ

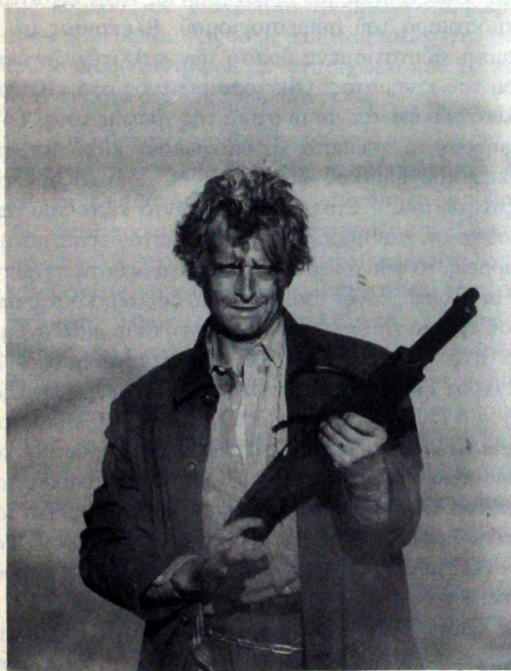


σέ κίνηση, τό κλισέ λειτουργεΐ άψογα στον θεατή πού περιμένει, έπιτέλους, κάτι νά συμβεΐ. Κι αυτό τό κάτι, όπως άναμενόταν συμβαΐνει. Ό άγνωστος (Ρούντγκερ Χάουερ), πού τόν παίρνει ό πιτσιρίκος στό άυτοκίνητο μετά ένα ότοστόπ, μέσα σέ έλάχιστο χρόνο άποδεικνύεται ένας επικίνδυνος καί σαδιστής έγκληματίας. Τί σκοτώνει; Μικροαστούς καί μικροαστικές οικογένειες πού ταξιδεύουν στον άυτοκινητόδρομο. Τό όνομά του; Τζών Ράιντερ (καβαλλάρης). Άπό πού έρχεται; Άγνωστο. Πού πηγαΐνει; Άγνωστο. Γιατί σκοτώνει; Άγνωστο. Ύπάρχουν ψυχοπαθολογικά κίνητρα; Εύτυχώς γιά τήν ταινία, δέν έγγράφεται κανένα. Εΐναι ένα πρόσωπο πού ξεπηδά άπ'τό πουθενά γιά νά καταλήξει στό πουθενά, σκορπίζοντας ενδιάμεσα τό θάνατο. Ένας έξολοθρευτής άγγελος. Μιά άλλη συνειδηση. Ένας ζωντανός εφιάλτης. Τό όνομά του παραπέμπει στον Ήζυ Ράιντερ καί στην όμώνυμη ταινία. Έκει, στό τέλος, ό μικροαστοΐ τόν δολοφόνησαν. Μήπως τώρα - 20 χρόνια μετά - γυρνά γιά μιά εκδίκηση; Μπορεΐ. Στην πορεία τής ταινίας θά δημιουργηθεΐ μιά διαδική σχέση έλλξης - άπωσης ανάμεσα σ' αυτόν καί τόν νεαρό, πού λίγο απέχει άπό τό νά έχει τά χαρακτηριστικά μιΐς όμοφυλόφιλης σχέσης πάθους. Οί άπιστίες του ενός προς τόν άλλο πληρώνονται άκριβά. Άπαιτούν άκόμα καί τό διαμελισμό τής κοπέλας. Όμως, πέρα άπ' αυτό, ό Ράιντερ άπαιτεΐ τή συνέχεια. Ψάχνει γιά έναν κληρονόμο τής βίας του. Ή ταινία εΐναι ή καταγραφή τής μύησης του νεαρού στους κανόνες τής βίας: ή τμηματική μετατροπή του άπό έναν καλοκάγαθο μικροαστό σ' έναν έξοργισμένο παράνομο, έναν "άντάρτη των πόλεων", έτοιμο γιά όποιαδήποτε πράξη βίας ενάντια στό σύστημα. Κι εδώ βρίσκεται ό ιδιοφυής χειρισμός του θέματος άπ' τόν σκηνοθέτη τής ταινίας. Ίσορροπώντας στην κόψη του ξυραφιού, θά λέγαμε, έγγράφει τήν κοινωνική έρημιά των ΗΠΑ καί τήν παραχάραξη τής νομιμότητας μέ άδρές πινελιές, παράλληλα μέ τήν μέχρι τελικής έξόντωσης μονομαχία των δύο ήρώων, όμως ποτέ εις βάρος τής. Χωρίς αυτό τό ύπόβαθρο, ή ταινία θά ήταν μιά άκόμα άνούσια ταινία βίας. Αυτό πού παρακολουθοΐμε εΐναι μιά κοινωνική ζούγκλα σ' ένα έρημικό τοπίο, όπου πιά ή έπιβίωση εΐναι θέμα πολύπλοκων βίαιων χειρισμών πού δέν απέχουν καί πολύ άπ' τόν άνταρτοπόλεμο.

Ή κινηματογράφηση τής ταινίας χρησιμοποιεΐ μιά ευθύγραμμη άνάπτυξη του θέματος. Όποιαδήποτε προς στιγμήν άπόκλιση - μιά άνάσα γιά τόν θεατή - άργά ή γρήγορα όδηγεΐ πάλι στό κεντρικό θέμα.

Αυτό ξεδιπλώνεται με μία αξιοθαύμαστη μαστοριά. Πατώντας στην άρχή γερά πάνω στο κλισέ, όπου ο θεατής πιστεύει πως γνωρίζει την εξέλιξη της, κάθε σεκάνς, στην πορεία, ανατρέπεται με πανέξυπνους τρόπους και ο θεατής βρίσκεται ξαφνικά μπροστά σε "άλλες" εικόνες, πολύ πιο επικίνδυνες και πολύπλοκες απ' τις αναμενόμενες, με αποτέλεσμα την άρχική έκπληξη και τον συνεπακόλουθο τρόμο από το μη "οικείο" αυτών των ίδιων των εικόνων και όχι πιά του θέματος. Τμηματικά αντιλαμβάνεται κανείς πως τίποτα απ' τὰ αναμενόμενα δεν θά συμβεί, αλλά πως τον περιμένει στη συνέχεια μία σειρά εκπλήξεων κι έτσι η ένταση που δημιουργείται απ' αυτήν τη μέθοδο φτάνει στο άποκορύφωμά της. Πιστεύω πως, κινηματογραφικά, αυτή είναι η μεγάλη καινοτομία της ταινίας. Τό αξιοθαύμαστο βρίσκεται στο γεγονός πως αυτή η ανατροπή των κλισέ δεν προκύπτει μ' έναν έγκεφαλικό και ασύνδετο τρόπο που θά μπορούσε να φαντάζει παράλογος, αλλά μέσα από μία συνεκτική συνέπεια των εικόνων και της μυθοπλασίας. "Έτσι, απ' ενός η ταινία δεν αυτοκαταγγέλλεται σαν μία έξυπναδίστικη κατασκευή κι απ' άλλου οι ανατροπές εγγράφονται μ' έναν άσυνείδητο τρόπο μέσα στον θεατή, αποδιοργανώνοντας τις ήδη έγγεγραμμένες συνειρμικές εικόνες του.

Στο σημείο αυτό θά πρέπει να τονίσουμε τὰ δύο επιμέρους μυθοπλαστικά στοιχεία που βοηθούν αυτήν τη μέθοδο: 1) Δεν δίνεται καμία απάντηση σε κανένα ερώτημα όσον αφορά τή φύση των δύο ήρώων.



"Έτσι ο θεατής στερείται των άλλοθι της κατάταξης. Π.χ. ο Ράιντερ μπορεί να είναι ύπαρκτο ή φανταστικό πρόσωπο, να έχει διαπράξει ή όχι τὰ εγκλήματα, να είναι ή να μην είναι έρωτευμένος με τον πιτσιρικά κ.λπ. 2) Υπάρχει μία διαρκής επίκεντρωση σ' αυτό το ανθρωποκνηγητό που οδηγεί σ' έναν καθαρό κινηματογράφο που υπερσκελίζει τις φιλολογικές του ρίζες. Π.χ. ο διάλογος έχει σχεδόν έξοστρακιστεί. Υπάρχει ή έμμογή των εικόνων και των χειρονομιών που κι αυτές παραμένουν μετέωρες στά σημαινόμενά τους. Ένα επιμέρους παράδειγμα: όταν ο νεαρός ρωτά μέσα στο μπάρ τον Ράιντερ γιατί τον κυνηγά, ο Ράιντερ του βάζει δυο νομίσματα στά μάτια, αφήνει μπροστά του μία χούφτα σφαίρες κι εξαφανίζεται. Καμία λεκτική απάντηση, λοιπόν, παρά μόνον μία χειρονομία. Αλλά τί σημαίνουν τὰ δυο νομίσματα στά μάτια; Πρόκειται για ένα έθιμο που, τουλάχιστον όσο ξέρω, κρατά τή ρίζα του απ' τήν αρχαία Ελλάδα. "Όταν πέθανε κάποιος, και πριν τον θάψουν, του έβαζαν δυο νομίσματα στά μάτια, που αντιπροσώπευαν τους δυο όβολους, τό εισιτήριο που έπαιρνε ο χάρος ως κόμιστρο για τή μεταφορά του στον άλλο κόσμο. Τό έθιμο ισχύει ακόμα και σήμερα στην Νότια Ιταλία και Σικελία.

Παρατηρούμε, λοιπόν, πως η απάντηση δόθηκε. Ο Ράιντερ τον προετοιμάζει για τό θάνατο, αλλά παράλληλα του δίνει και τις κατάλληλες σφαίρες - ευκαιρία - για να άμυνθει. Βέβαια, η απάντηση κρίνεται της απ' τό τέλος είναι παραπλανητική. Ο Ράιντερ ποθει ίσως τό θάνατό του αλλά δίνει στον έαυτό του τήν πολυτέλεια έπιλογής του εκτελεστή του. Σε μία άκραιο άνάγωση - δεν υπάρχει τίποτα στην ταινία που να τό αποδεικνύει, όλα όμως οδηγούν σε μία τέτοια προσέγγιση - η σεξουαλική πράξη που πάντοτε ματαιώνεται, και ποτέ δεν εγγράφεται άνοικτά ούτε καν ως έπιθυμία, πραγματοποιείται στο τέλος ως μία ταύτιση του έρωτα με τό θάνατο. Κάτι που μάς οδηγεί σε άρχέτυπες δομές ή ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις, που δεν είναι του παρόντος σημειώματος.

Τό *Ωτοστόπ του τρόμου* τελειώνει μ' ένα ερώτημα. Ποιό θά είναι τό μέλλον του Τόμας Χάγουελ μετά μία τέτοια μήση; "Όλες οι δίοδοι για έπιστροφή στην άρχική του κατάσταση έχουν άποκοπεί. Ο Ράιντερ πέτυχε τελικά ν' αφήσει τον κληρονόμο του; Η απάντηση αφήνεται στον θεατή στη δική του έπιθυμία.

"Όσον αφορά τὰ υπόλοιπα στοιχεία, οι έρμηνείες των Τόμας Χάγουελ και του Ρούντιγκερ Χάουερ αποτελούν δυο ρεσιτάλ ήθοποιίας. Η φωτογραφία είναι ύψηλότατης ποιότητας, τό έσωτερικό τάμιν άψογο, όπως και τό μοντάζ και ή ήχητική επένδυση.

"Ένα μικρό κομψοτέγνημα



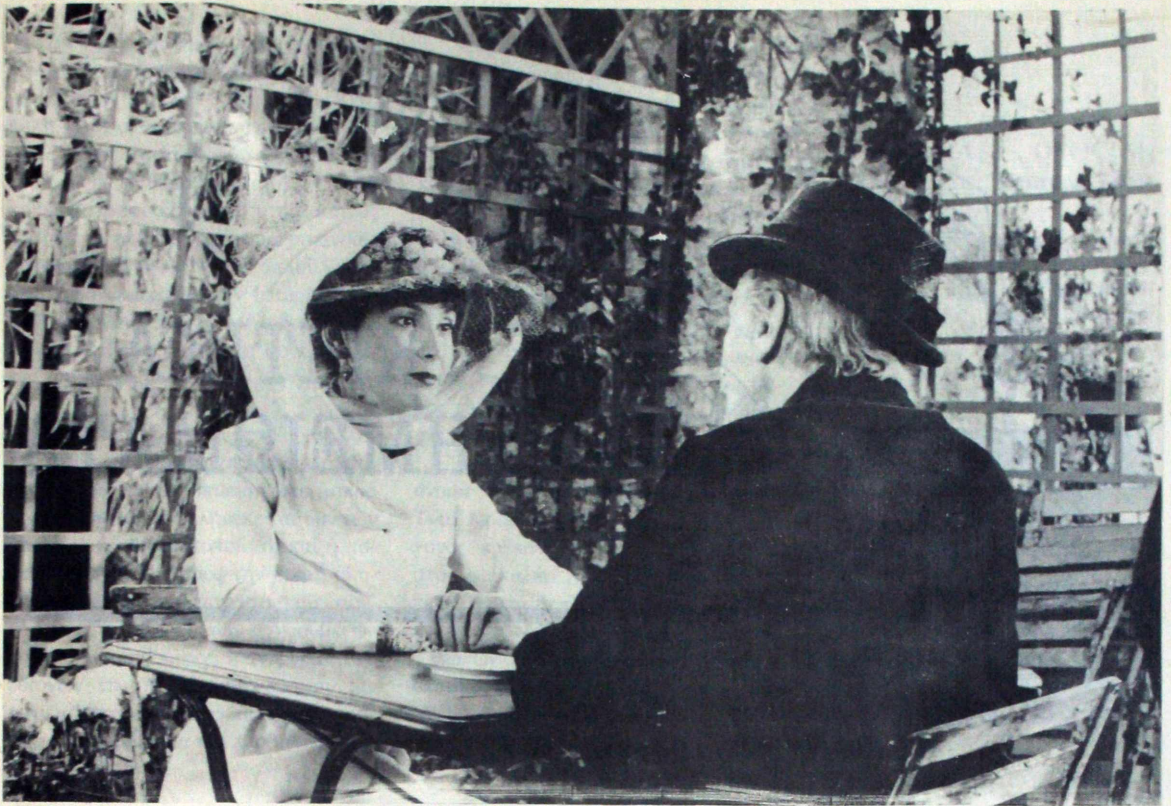
UNE DIMANCHE À LA CAMPAGNE (έλλ. τίτλος: **Μιά Κυριακή στην έξοχή**).

σεν. - σκην.: Μπερτράν Ταβερνιέ. φωτ.: Μπρούνο ντέ Κούζερ, μουσ.: Γκαμπριέλ Φωρέ. παίζουν: Λουί Ντουκρώ, Σαμπίν Άζεμά, Μισέλ Ωμόν.

Ο κύριος Λαντιμιράλ είναι ζωγράφος. Λησμονημένος, ίσως άσημος. Έχει γεράσει πιά. Κλεισθηκε σχεδόν από παντού. Άπ' τό έξοχικό του σπίτι, τά χρόνια τής ηλικίας του, τίς απαρέκκλιτες συνήθειές του, τά αγαπημένα του θέματα. Ζωγράφισε ένα άπ' αυτά ίσαμε εκατό φορές. Έχει άποκλεισθεί μέσα σ' έναν άκίνητο, χτισμένο χρόνο, πού ή μόνη του διακύμανση είναι ή άνατολή ενός έκτακτου ήλιου κι ή μόνη του ρήξη ή άφιξη τών παιδιών και τών έγγονών του τίς Κυριακές. Ιδιαίτερα ή εισβολή τής Ίρέν, μιās ύπαρξης νέας, ζωντανής κι έρωτευμένης. Δηλαδή πάνοπλης για νά αϊφνιδιάσει αυτό τόν κόσμο τής μακάριας άπραξίας. Ο Μπερτράν Ταβερνιέ πήρε αυτό τό ελάχιστο συναρπαστικό και καθόλου πρωτότυπο θέμα (άπ' τό βιβλίο του Πιέρ Μπόστ "Ο κ. Λαντιμιράλ σέ λίγο πεθαίνει") κι έγραψε, ζωγράφισε, κέντησε, θά λέγαμε, ένα φιλικό κείμενο. Μέ τόν τρόπο του Μαρσέλ Προυστ - κοιταγμένου βέβαια έξωτερικά. Έργο πού δέν κατόρθωσε ο Φόλκερ Σλαϊντορφ, π.χ.,

στό "Ένας έρωτας του Σουάν. Ζώντας στην εικαστική άτμόσφαιρα του ίμπρεσιονισμού. Βλέποντας μέ τή θαμπή, άδυνατισμένη όραση τών καλλιτεχνών εκείνου του κινήματος. Οικειοποιούμενος στό εικονικό ύλικό του ένα άπ' τά μυστικά τής γραφής τους. Τό ν' αφήνουν τά χρώματα νά ύποχωρούν κάτω άπ' τήν πίεση του ήλιακού φωτισμού. Ν' άδυνατίζουν τήν όξύτητά τους. Έτσι, στον άπέραντο κήπο του σπιτιού του κ. Λαντιμιράλ έχει έρθει για νά μείνει, μόνιμα θαρρείς, τό φθινόπωρο-όρθότερα τά ρευστά σχήματα κι οι γλυκείς τόνοι του. Ένώ στό έσωτερικό του σπιτιού έγκαταστάθηκε μιá άμετάθετη σκιά, κάτι ανάμεσα στο άνοιχτό καφέ και τό άνοιχτό μαύρο. Ο Ώγκύστ Ρενουάρ για τίς λαϊκές συνθέσεις στην έξοχή κι ο Πιέρ Μποννάρ για τίς εικόνες του κήπου και τά έσωτερικά. Οι σκηνές στο έξοχικό χορευτικό κέντρο είναι μιá σειρά από κλεψίτυπους πίνακες του πρώτου. Οι σκηνές στο μαγειρείο και στο σαλόνι του σπιτιού μοιάζουν μέ παλίμψηστα του δεύτερου. Ψάχνοντας μπορεί νά άνιχνεύσει κανείς κι άλλες παρουσίες, του Ντεγκά, του Ματίς.

Στόν φιλικό χώρο και τόν φιλικό χρόνο κυριαρχεί τό παρόν, αλλά ένεδρεύει και τό παρελθόν. Η άφήγηση όφφ σμιλεύει αυτόν τό διαφυγόντα χρόνο ως προοπτική, θά λέγαμε, του παρόντος, του διε-



χόμενου χρόνου. Για την επιστροφή στο εκεί και την επαναφορά στο έδω ο Ταβερνιέ διάλεξε την κίνηση της κάμερας σε διακριτικά τράβελινγκ άρριέρ και άβάν ή λατεράλ. Κινήσεις που ταίριαζαν στη μνήμη του κυρίου Λαντιμιράλ. Σ' έναν χώρο που τό παρόν ήταν κι αυτό σχεδόν παρελθόν.

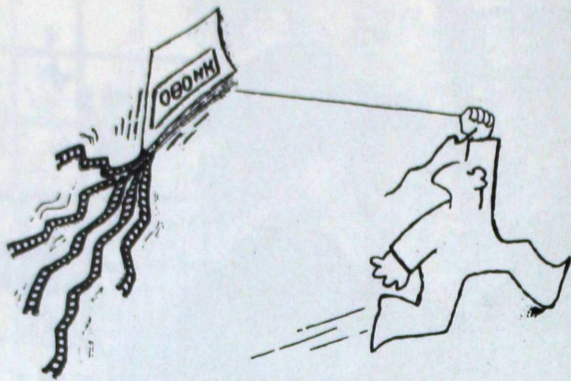
Οι ήθοιοι ντύθηκαν τά ρούχα αλλά και τούς τρόπους της εποχής. Παίζουν τά πρόσωπα μις αστικής τάξης που γεύεται γαλήνια άκόμη τίς χαρές της. Τίς αισθητικές κι αισθησιακές χαρές της. Οί καλλιτεχνικές συζητήσεις, τά φορτωμένα μέ φίνα άντικείμενα σπίτια, οί καλοκάγαθες ύπηρετριες, τά πλούσια γεύματα. Προπαντός τά τελευταία. Ο Ταβερνιέ βρήκε έναν άπλό κι εύφυη τρόπο νά καταδηλώσει εκείνην τήν εύφρόσυνη διάρκειά τους. Τρία διαδοχικά φοντού ώ νουάρ. Ένα γεύμα τής ίδιας μέρας που φαίνεται νά έχει επαναληφθεί σε περισσότερες μέρες. Καί κάπου ό ήχος μις μύγας που προσβάλλει τή μεταρσίωση και τήν ήρεμία, ή εισβολή ενός σκυλιού που ταράζει τόν ύπνο του κ. Γκονζάγκ και τής κ. Μαρία - Τερέζας, οί άταξίες των παιδιών που κάμπτουν τή σοβαρότητα του περιγυρου, ό άυθορητισμός τής Ίρέν κι ή όρμητικότητα τής, που άμφισβητούν ριζικά αυτό τό μικρό βασίλειο. Έπεμβάσεις του σκηνοθέτη μέ σκοπό τήν άθωα διακωμώδηση - προς θεού, όχι για τίποτε παραπάνω.

Κι ένα μουσικό μοτίβο που θά μπορούσε νά τό εκτελεί ένα όργανο. Δέν χρειαζόταν πολυφωνία σ' αυτό τόν εύγλωτο σκηνογραφικό χώρο.

Η Ίρέν, όπως ανακαλύπτουν όλοι μέ έκπληξη, είναι έρωτευμένη. Έφυγε άπ' τό σπίτι για τό Παρίσι. Έργάζεται. Διασκεδάζει μέ τή σοβαροφάνεια τής οικογένειας, του άδελφού της και του πατέρα της. Προσπαθεί νά μεταδώσει, νά τονώσει ανάμεσά τους τήν αίσθηση τής ζωής. Πέρα άπ' τή συμπεριφορά τους, ό σκηνοθέτης βρίσκει έμμεσους, συνδηλωτικούς τρόπους νά τό σημάνει. Η Ίρέν ανακαλύπτει έναν νεανικό πίνακα του πατέρα της γεμάτο κινήσεις και σκηνές τής ζωής. Βρίσκει παλιά ρούχα που τά παίρνει για πούλημα. Κι ό διάλογος: Πατέρας: "Μείνε νέα". Ίρέν: "Είσαι όμορφος". Η έρωτευμένη ύπαρξη που βλέπει διάχυτη παντού τήν όμορφιά. Ο άποκλεισμένος πατέρας που στηρίζει άκόμη τό βλέμμα και τήν ύπαρξη του στην όμορφιά τής τέχνης τής ζωής. Η Ίρέν είναι ένας θετικός γυναικείος χαρακτήρας, που καθορίζει τελικά τήν ποιότητα όλων των σχέσεων μέσα στο φιλικό κείμενο. Πολύ περισσότερο έναρμονίζεται, συναντιέται κάπου μέ τόν πατέρα.

Η ταινία του Ταβερνιέ είναι ένα σχεδόν τέλειο σκηνοθετικό έργο. Ένα μικρό κομψοτέχνημα. Τό περιορισμένο εύρος του σεναρίου δέν επέτρεπε άλλο μέγεθος.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ



ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Χρώματα και άρώματα

Η Πέγκυ Σού παίρνει διαζύγιο (προσωρινά έστω) από τό χρόνο της, ενώ η ταινία οργανώνει τή μυθοπλασία της πάνω σέ μιά διαχρονική μνήμη. Σ' αυτό τό φανταζί παινίδι μετατόπισης μέσα στό χρόνο, ή διπλά βιωμένη έμπειρία, αντί νά μās αποκαλύψει τή μαγεία του επαναπροσδιορισμού της, ύποκύπτει στην ουσία της επανάληψης, όπως και όλη ή ταινία άλλωστε.

Οί μετοχές του Κόππολα στό κινηματογραφικό χρηματιστήριο μπορεί μέν νά "συγκινοϋν" κάποιους άμετανόητους νοσταλγούς του ρόκ εντ ρόλλ, όμως πουλιούνται δύσκολα και σέ χαμηλές τιμές. Η άνόθευτη έπιθυμία και τά χάμπουργκερ - όνειρα του '60, τροφοδοτοϋν τούς πόθους της Πέγκυ Σού αλλά παραμένουν άνίκανα ν' αλλάξουν τή ροή των συμβάντων. Σ' αυτή τήν ταινία τά πάντα έχουν ήδη συμβεί. Η ιστορία είναι καταδικασμένη νά επαναληφθεί. Οί δύο δεκαετίες πού χωρίζουν αυτές τίς δύο διαστάσεις, τήν τομή των όποιων ψάχνουν αυτές οί "προφιτερόλ" εικόνες, θά κοιτάζουν ή μιά τήν άλλη από άπόσταση μέσα στό φιλικό σήμα τής ταινίας.

Τό σημείο τομής, ό χρόνος και ή

μνήμη της Πέγκυ Σού, θά μείνουν ένα καπέλο γεμάτο όνειρα και μουσικά πυροτεχνήματα. Η άποτυχία των εικόνων της ταινίας έγκειται στό ότι κυνηώντας τή νοσταλγία του χαμένου καιρού και της επανάκτησής του, κατανοϋν οί ίδιες άθεράπευτα νοσταλγικές. Η άδυναμία σύνδεσης των εικόνων πάνω στή σχέση των δεκαετιών, πού τώρα πιά ένώνονται μονάχα από μουσικές γέφυρες πού όλο και λιγότεροι διασχίζουν, κάνουν τό πάθος τους μιά φλόγα πού τρεμοσβήνει. Ο χρόνος (και της ταινίας) είναι όριστικά χαμένος. Τό βαρφορτωμένο μπαλόνι της μνήμης αιωρείται κάπου ανάμεσα στό μίζερο παρόν και στή χαμένη άθωότητα του κάποτε, χωρίς νά άπογειώνεται. Μπορεί μονάχα νά σκάσει σέ χαμηλό ύψος - και τό κάνει - γεμίζοντάς μας χρυσόσκονη από καιρό σβησμένων άστεριών.

Άπομένει λοιπόν ή σκηνοθετική δεξιοτεχνία (όχι άρκούντως ίκανή νά συντηρήσει τό ένδιαφέρον για ένα από τά πιά μεγαλ(α)ομανή μυαλά του παγκόσμιου σινεμά) και ή δήλωση ότι ό Χεμινγκουαίη είναι ό πιά υπερεκτιμημένος συγγραφέας του αιώνα μας, κάτι πού μās βρίσκει άπόλυτα σύμφωνους!

Θ.Α.

PEGGY SUE GOT MARRIED (έλλ. τίτλος: 'Η Πέγκυ Σού παντρεύτηκε)

σκην.: Φράνσις Φόρντ Κόππολα, σεν.: Τζέρι Λάιστλιγκ, "Άρμιν Σάρνερ, φωτ.: Τζόρνταν Κρόνεγοερθ, μουσ.: Τζών Μπάρν, παίζουν: Κάθλιν Τάρνερ, Νίκολας Καίητς, Κάθλιν Χίικς, Μπάρν Μύλλερ.



Τά δάκρυα τής σιωπής

Η *Έπίσημη ιστορία* είναι μιά ταινία φτιαγμένη πρώτα και πάνω απ' όλα για νά συγκινεί. Όπως άλλωστε, λίγο πολύ, όλες οι ταινίες που έρχονται απ' τόν λεγόμενο τρίτο κόσμο. Νά συγκινεί κυρίως για τό θέμα της και όχι για τίς κινηματογραφικές αρετές της, κοινός τόπος για πολλές λατινοαμερικανικές κατασκευές. Η σχέση του άπλου καθημερινού ανθρώπου μέ τήν Ίστορία, σχέση φωτισμένη από τόν προβολέα τής πολιτικής δράσης και τής συνειδησιακής αφύπνισης, για τήν αλλαγή του κόσμου.

Ό προσωπικός πόνος και ή συλλογική όδύνη που σφιχταγκαλιάζονται, περιορίζοντας τό όπωσδήποτε μικρό κινηματογραφικό βεληνεκές αυτών τών εικόνων, ή συνειδητοποίηση και ή πορεία τής ήρωϊδας προς τήν πικρή αλήθεια, τό δράμα του άργεντινικού λαού, τό καυτό πρόβλημα τών άγνωσμένων και οί όμαδικοί τάφοι, ή ανθρωπιά τών εικόνων της άξιζαν και δικαιούνταν κάτι περισσότερο από τά άδεια καθίσματα στή διάρκεια τής προβολής της.

Βέβαια, ή επίπεδη γραμμή ανάπτυξης τής ιστορίας, ή συμβατικότητα και ό άνευρος χαρακτήρας τής σκηνοθεσίας, ή υπερβολικά έξεζητημένη δραματική εκμετάλλευση του συγκινησιακού της φορτίου, σίγουρα τήν άποδυναμώνουν και τής στεροούν όποιοδήποτε κινηματογραφικό ύφος - απ' τό όποιο άντλεί τή δύναμή της ή μοναδική, ίσως, αξιόλογη τριτοκοσμική ταινία τών τελευταίων χρόνων, τό *Φιλί τής γυναίκας άράχνης* - χωρίς όμως αυτά τά εμφανή μειονεκτήματα, νά λειτουργούν εις βάρος τής αξιοπρέπειας και τής ευαισθησίας της.

Και για νά λέμε τά πράγματα μέ τ' όνομά τους, τό φασιστικό ύφος του Τόμζ Κρου στό *Τόπ Γκάν* και ό πρωτόγονος κρετινισμός του Πώλ Χόγκαν στόν φρικαλέο *Κροκοδειλάκια*, άποτυπωμένα στά ξεπλυμένα βλέμματα τών πολυπληθών - κατ' εικόνα και όμοίωση - θεατών τους, τούς κάνουν νά είναι άκριβώς οί κάτοικοι τής "χώρας του δέν θυμάμαι".

Θ.Α.

Γερά μέ τσαμπουκά

Ό *Νόμος του Μέρφου* είναι μιά ταινία για εκείνους που αγαπάνε τό "βρώμικο" σινεμά. Εκείνο τό σινεμά του όποίου οί εικόνες άπεχθάνονται τό στυλιζάρισμα, τήν άκρατη ώραιοποίηση τών μορφών και τήν ψεύτικη έξιδανίκευση τών αισθημάτων. Μέσα στή βρωμιά βέβαια, όπως είναι γνωστό, ανακαλύπτονται τά μικρά (ή περίπτωσή μας) διαμάντια.

Η κάμερα άρνεϊται τήν ασφάλεια και τήν έγγύηση τών στούντιο και διακινδυνεύει τήν περιπλάνησή της στους άνασφαλείς και επικίνδυνους δρόμους του αιώνιου Λός Άντζελες. Η λερωμένη φωτογραφία του Άλεξ Φίλιπς ανάδύει τή φυσική σήψη τών χώρων, μέσα στους όποίους ζούν και κινούνται οί ήρωες, σέ μιά διαδικασία ήθικης άποσύνθεσης και φθοράς.

Ό Μπρόνσον, βρώμικος, άξύριτος, άπλυτος, κερατωμένος, γενικά παραπεταμένος, σέ φάση ψυχικού μαρasmus, άναιρεί όλοκληρωτικά τήν

προηγούμενη τυποποιημένη εικόνα του, "σκληρός και άδιστακτος", κρατώντας όμως τό στυλ του.

Και όμως αυτή ή ταινία που πέρασε πολύ γρήγορα και χάθηκε στά λαϊκά σινεμά δέν χαρίζεται σέ κανέναν και σέ τίποτα. Ζόρικη, μέ αισθηση του ρυθμού και έμπνευσμένες σκηνές βίας, μάς άφηγείται μιά τουλάχιστον περιεργή ιστορία. Ποτέ ό Μπρόνσον δέν είχε δεχτεί τόσες και τέτοιες βρισιές στή ζωή του. Και από ποιόν παρακαλώ; Από μιά δεκαεξάχρονη "γύφτισσα του δρόμου", ένώ ό άσχημος του άμερικάνικου σινεμά μάς δίνει ίσως τήν πιό ενδιαφέρουσα εικόνα του μετά τόν *Ταξιδιώτη τής βροχής*.

Η ταινία είναι τόσο μέσα στήν ιστορία που διηγείται και άποπνεί όσμη από ψυχοπαθείς δολοφόνους εκδικητές, όμοφυλόφιλους μπάτσους, συζύγους - πόρνες και μαφιόζους τής χειρότερης διαλογής, που σου φαίνεται ότι μυρίζει σαπίλα και ήθικη διαφθορά. Τά

HISTORIA OFFICIAL

(έλλ. τίτλος: *Έπίσημη ιστορία*).

σκην.: Λουίς Πουέντζο, σεν.: Άντα Μπόρτικ και Λ. Πουέντζο, φωτ.: Φέλιξ Μόντι, μουσ.: Άτίλιο Σταμπόνε, παίζουν: Νόρμα Άλεάντρο, Έκτορ Άλτέριο (1984).



MURPHY'S LAW (έλλ. τίτλος: *Ό νόμος του Μέρφου*)

σκην.: Τζ. Λή Τόμπσον, σεν.: Γκαϊήλ Μ. Χίγκαν, φωτ.: Άλεξ Φίλιπς, μουσ.: Μάρκ Ντόναχιου, παίζουν: Τσάρλς Μπρόνσον, Κάβυ Σνόντγκρες, Ρόμπερτ Λάιονς.

μέρη είναι βρώμικα, οι ήρωες που τὰ τριγυρίζουν τὸ ἴδιο, ἢ εἰκόνα ἐκπέμπει θανατίλα.

Μιά ἄλλη εἰκόνα τῆς Ἀμερικῆς, τόσο φανερὴ που δὲν φαίνεται σὲ ἄλλες πρὸ φιλόδοξες ταινίες. Μιά εἰκόνα ἀξεστη, τραγικὴ, μὲ ἥρωες ἀπαλλαγμένους ἀπὸ κάθε ἠθικότητα καὶ χωρὶς τὸ παραμικρὸ ἠθικὸ ἀνάστημα κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοίωση. Τὸ θέμα τὸ ἴδιο εἶναι πολὺ ἀμερικάνικο καὶ ἀνεξάντλητο. Ἡ ἱστορία ἐνὸς ἀνθρώπου που ἀγωνίζεται γιὰ τὴ ζωὴ του. Ὁ Μπρόνσον δὲν εἶναι οὔτε ὁ ἐντιμὸς, οὔτε ὁ ἀνυπόπτος που μπλέκεται ἀδίκαια, ἀλλὰ ἓνα κάθαγμα μὲ τὰ ὅλα του. Ἀπὸ ἀποτυχημένος μπάτσος μετατρέπεται ἐν ριπῇ ὀφθαλμοῦ σὲ κυνηγημένο δολοφόνου. Μόνο στὸ *Χωρὶς μάρτυρα* καὶ σ' αὐτὴ τὴν ταινία εἶδαμε τὰ τελευταῖα χρόνια μιὰ τέτοια εἰκόνα τῆς ἀστυνομίας. Οἱ ἀστυνομικοὶ παρουσιάζονται παρεκκλίνοντες (φαντάζεστε ἓναν ὁμοφυλόφιλο μπάτσο;) ἢ χωρὶς καμιὰ ἠθικὴ ὑπόσταση ἢ ἐνδοιασμούς. Ἐνῶ στὸν Γουέρνι οἱ "καλοὶ" ἀστυνομικοὶ ἀποκαλύπτεται ὅτι εἶναι οἱ κακοὶ τῆς ταινίας, στὸ φιλμ αὐτὸ τοῦ νεκραναστημένου Τζαίη Λη Τόμπσον (*Τὰ κανόνια τοῦ Ναβαρόνε* βαροῦν ἀλλὰ κανεὶς πιά δὲν τὰ ἀκούει) ὁ "κακὸς" ἀστυνομικὸς εἶναι ὁ ἀδικαιολογητὸς. Ἐδῶ ὅμως οἱ ἥρωες ἀργοῦν πολὺ νὰ ἀποκτήσουν τὴ συμπάθεια τοῦ θεατῆ. Ἀπλῶς τὴν ἐκβιάζουν, μόνο ἐπειδὴ διώκονται ἀδίκαια. Δὲν ὑπάρχουν αἰσθημάτων σ' αὐτὴ τὴν ταινία, πέρα φυσικὰ ἀπὸ ἐκεῖνα που τρέφει ὁ δολοφόνος γιὰ τὸ ἐπόμενο θύμα του. Ἡ μόνη σχέση οἰκοδομεῖται δύσκολα, εἶναι συνεχῶς ἐτοιμόρροπη, ἀφοῦ ἀναπαράγει τὸ ἐξωτερικὸ κυνηγητὸ στὸ ἐσωτερικὸ τῆς.

Οἱ πρωταγωνιστὲς βρίσκονται συνεχῶς σὲ σύγκρουση (ὄχι μόνον λεκτι-



κὴ) ἀφοῦ τοὺς ἐνώνουν οἱ ἴδιες χειροπέδες, ἐνῶ τοὺς χωρίζει ὁ Νόμος. Μιά λερωμένη κοινωνικὴ ἐπιφάνεια που παρανομεῖ χάρις στοὺς ἴδιους τῆς τοὺς νόμους, χαράζεται ἀπὸ τὴν παρουσία ἐνὸς κοινωνικοῦ ἀποβράσματος. Δύο ἀνθρώπινα συμπτώματα) βρίσκονται μαζί, ἀναγκαστικά καὶ μὲ διαφορετικοὺς στόχους: τὴν "ἀθωότητα" καὶ τὴν "ἐλευθερία". Τελικὰ θὰ χάσουν αὐτὸ που ποτὲ δὲν εἶχαν: μιὰ πραγματικὴ ἀθωότητα καὶ μιὰ ἀληθινὴ ἐλευθερία, κερδίζοντας ὅμως τὴ ζωὴ τους καὶ τὴν ἀβίαστη συμπάθεια τοῦ θεατῆ.

Αὐτὴ ἡ μικρὴ κινηματογραφικὴ παράσταση τῶν χαμένων τῶν μεγάλων δρόμων, ὑποδηλώνει τὴν ἰκανότητα τῆς ἀμερικάνικης παραγωγῆς νὰ μπορεῖ νὰ κρυφοκοιτάζει τὸν ἑαυτὸ τῆς, ἀκόμη καὶ μέσα ἀπὸ τὴν κλειδαρότρυπα τῆς τουαλέτας: ὅταν "ἐνεργεῖται".

"Ἄλλωστε τόπαμε. Τὰ διαμάντια στὴν βρωμιά.

Θ.Λ.

Σκηνοθέτες ἐνὸς κατώτερου θεοῦ

Τὰ παιδιά ἐνὸς κατώτερου θεοῦ εἶναι ἡ κινηματογραφικὴ μετάφραση τοῦ θεατρικοῦ ἔργου *Σάρα* που ἔπαιξε καὶ στὴ χώρα μας, μὲ προσωπικὴ ἐπιτυχία, ἡ Ἑλλη Λαμπέτη. Κεντρικὰ πρόσωπα εἶναι ἡ ὁμώνυμη πρωταγωνίστρια που εἶναι κουφὴ καὶ ἀλαλή καὶ ὁ νεωτεριστῆς καθηγητῆς στὸ σχολεῖο κωφῶν που θὰ προσπαθήσει ἐπὶ δίωρο νὰ τὴν κάνει νὰ μιλήσει. Φυσικὰ, ἡ μέθοδος περνᾷ καὶ μέσα ἀπ' τὸν ἔρωτα, ὅπου

ὕστερα ἀπὸ διάφορες δοκιμασίες, θὰ ἀποφασίσουν ἀπὸ κοινου γιὰ μιὰ καινούρια ἀρχή, πάνω σὲ μεγαλύτερη κατανόηση καὶ ἀμοιβαῖες ὑποχωρήσεις. Τὸ θέμα ἀπὸ μόνου του θὰ μπορούσε νὰ ἔχει τρομερὲς προεκτάσεις: α) δύο διαφορετικοὶ κόσμοι - τοῦ ἤχου καὶ τῆς σιωπῆς - ἐρχονται ἀντιμέτωποι β) ἡ γλώσσα τῆς χειρονομίας ὑπερισχύει τῆς γλώσσας τῆς ὁμιλίας - ἄς θυμηθοῦμε καὶ τὸν σημειολόγο Βάλτερ Πού-

CHILDREN OF A LESSER GOD (ἑλλ. τίτλος: **Παιδιά ἐνὸς κατώτερου θεοῦ**).

σκην.: Ρίτσαρντ Φράνκλιν, σεν.: Ἐβερντ ντέ Ρός, φωτ.: Μάικλ Μαλλόου, μουσ.: Τζέρρυ Γκόλντσμινθ, *παίζουν*: Ἐλίζαμπεθ Σιού, Τέρενς Στάμπ, Στήβεν Πίννερ.

χνερ· γ) προβλήματα ήθικης πάνω στη μέθοδο έκβιασμού - ακόμα και συναισθηματικού - που άσκει ο νεωτεριστής καθηγητής· δ) προβλήματα ήθικης και ιδεολογίας πάνω σε μία κοινωνία που απορρίπτει τό "άλλο" και άποζητά μανιδώς «τό ίδιο»· ε) ψυχογράφηση - αλλά σε βάθος - τών προβλημάτων προσαρμοστικότητας που έχουν αυτά "τά παιδιά ενός κατώτερου θεού" σε μία έχθρική κοινωνία που τά περιθωριοποιεί· στ) δοκίμιο πάνω στην όμιλία ως κώδικα επικοινωνίας κ.λπ.

Άντ' αυτών, ή καθ' όλα άνυποψίαστη σκηνοθέτης Ράντα Χένης στήνει ένα μελό όλκης - τύφλα νάχουν οι σαπουνόπερες - έχοντας εξασφαλίζει ήδη τή συγκατάβασή μας λόγω θέματος - ποιός θά μπορούσε νά κατηγορήσει μία ταινία γιά κωφαλάλους; - όπου τά πάντα ίσοπεδώνονται προς χάριν του ρομάντζου. Τό ερώτημα που τίθεται είναι άν αντί της Σάρας υπήρχε μία άλλη κοπέλα που μιλούσε και άκουγε, δέν θά παίρναμε τήν ταινία με τίς λεμονόκουρες; Στά σίγουρα. Άντί, όμως, γιά λεμονόκουρες τής έδωσαν τό Όσκαρ γιά τή μέτρια Μαρλίν Μάτλην, άσχετα άν τά προσχήματα τά έσωσε ο Ουίλλιαμ Χάρτ - με κάποιες μνημες βέβαια άπ'



Τό φίλι τής γυναίκας άράχνης - προσδίδοντας στήν ταινία αυτό που τής λείπει: κάποια ουσία.

Ά, και κάτι άλλο. Σπάνια θά μπορούσαμε νά φανταστούμε μία ταινία πάνω στους κωφαλάλους, νά πάχει από τέτοια άκατάσχετη λογοδιάρροια. Άχ, αυτός ο μέσος θεατής που δέν πρέπει νά άνησυχήσει με τίποτα.

Α.Ψ.

Δύσκολοι καιροί γιά θρίλλερ

Θά άσχοληθούμε μ' αυτές τίς δύο ταινίες, γιατί παρουσιάζουν μερικά κοινά συμπτώματα που κατά τή γνώμη μας ύποβαθμίζουν ένα κινηματογραφικό είδος, που τά τελευταία χρόνια, άν εξαίρσει κανείς τόν "Άνθρωπο άπ' τό Λός Άντζελες, παραπαίει μεταξύ φθοράς και άφθαρσίας: τό άστνομικό θρίλλερ.

Τό θρίλλερ στηρίζεται κυρίως πάνω σε δύο άξονες: στήν άγωνία γιά τήν εξέλιξη τής αφήγησης, που πρέπει νά πυροδοτεί τήν προσοχή του θεατή με μικρές ή μεγάλες έκπληξεις και στό ρυθμό, τόν ένυλασσόμενο χρόνο παραμονής τών εικόνων πάνω στήν όθόνη, μέσα από τόν όποιο κορυφώνεται ή δράση. Όταν κάτι από τά δύο δέν πάει καλά, τότε λέμε ότι ή ταινία κάνει "κοιλιά". Ο πρώτος (άξονας) στηρίζεται στό σενάριο, στήν ιστορία που ξετυλίγεται, ή όποια μπορεί νά είναι καλή ή κακή, ένδιαφέρουσα ή άδιάφορη, ο δεύτερος (και πίο σημαντικός) είναι ο τρόπος αφήγησης τής ιστορίας με εικόνες, δηλαδή ή σκηνοθεσία.

Οι δύο ταινίες χωλαίνουν άνεπανόρθωτα, έχοντας σπασμένους αυτούς τούς άξονες άπ' τήν άρχή, γι' αυτό και τερματίζουν όχι μονάχα άσθμαίνοντας, αλλά ύποβασταζόμενες από τά όνόματα τών ήθοποιών τους.

Η πίο φιλόδοξη στίς προθέσεις (γι' αυτό και πίο άποτυχημένη), τό 52 *τολμηρές στάσεις* (νά και ή τσόντα), προσπαθεί νά δημιουργήσει μία γέφυρα ανάμεσα στα "άποβράσματα" που κινούνται σε στύλ «βίαιοι, βρώμικοι και κακοί» στήν προνοπαραγωγή και στήν «έντιμη» αλλά με έννοχη συνείδηση άστική τάξη του Α.Α. Τό μόνο που κατορθώνει είναι νά καταρρεύσει ολοκληρωτικά πάνω άκριβώς σε μία γέφυρα, σώζοντας τήν τιμή και τά χρήματα του πάντα συμπαθητικού Ρού Σάιντερ, ο όποιος όμως χάνει, προς μεγάλη μας λύπη, τήν πραγματικά σίκ κοούρα του. Η άμήχανη σκηνοθετική ματιά του Φρανκεχάμερ και ή άδεξιότητα όργάνωσης του σεναριακού ύλικού του, παρά τίς κάποιες έντυπωσιακές στήν

52 PICK-UP (έλλ. τίτλος: 52 *τολμηρές στάσεις*)

σκην.: Τζών Φρακενχάμερ, σεν.: Έλμορ Λέοναρτ, Τζών Στόπλιγκ, φωτ.: Τζόστ Βακάνο, μουσ.: Γκάρν Τσάγκ, παίζουν: Ρού Σάιντερ, Άν Μάργκρετ, Κράρενς Γουίλλιαμς ΙΙΙ, Βάνιτο.

THE MORNING AFTER (έλλ. τίτλος: Η *έπόμενη μέρα*)

σκην.: Σίντνεϋ Λιούμετ, σεν.: Τζάιμς Χίνς, φωτ.: Άντρζέν Μπαρκόβιακ, μουσ.: Πώλ Τσιχάρα, παίζουν: Τζαίην Φόντα, Τζέφο Μπρίτζες, Ράουλ Τζούλια.

εκτέλεσή τους σκηνές, π.χ. του φόνου της Σίνι, προκαλεί μιιά κούραση που συνεχώς μεγαλώνει στη διάρκεια της θέασης και δυστυχώς τό συναίσθημα του χαμένου χρόνου κατά την έξοδο.

Τά πράγματα όμως δυσκολεύουν μέ τό *Επόμενο πρωινό*. Βασικά γιά τό όνομα του σκηνοθέτη της, καλού παλιού μας γνώριμου, μέ αξιόλογες ταινίες στό ενεργητικό του, άπ' τίς όποιες ξεχωρίζει μιιά από τίς αγαπημένες μας της δεκαετίας του '70 (τό *Σκυλίσιο άπόγευμα* μέ τόν "Άλ Πατσίνο στόν καλύτερο ρόλο της καριέρας του). Δυστυχώς τά χρόνια δέν επέδρασαν καθόλου εύεργετικά πάνω στόν Σίντνεϋ Λιούμπετ. Κοιτάζουμε τήν ταινία αλλά δέν τήν βλέπουμε. Αυτό που περνάει μπρός από τά μάτια μας είναι τό φάντασμα της, μεταμφιεσμένο σέ μιιά άπαράδεκτα γερασμένη Τζαίην Φόντα και σ' έναν ροδομάγουλο Τζέφ Μπρίτζες. Άκριβώς ή ταινία είναι άυλη. Γεμάτη από τυποποιημένα και συμβατικά πλάνα χωρίς καμμία αίσθηση του ρυθμού, σχεδόν χωρίς σενάριο, προσπαθεί νά γεμίσει τά τεράστια άφηγηματικά της κενά μέ τή μόνη ύλικότητα που διαθέτει: ενός πτώματος που άλλωστε μās τό προσφέρει μέ τήν πρώτη (και καλύτερη) σκηνή της. Ένός πτώματος που περιφέρεται άσυστολα μ' ένα μαχαίρι καρφωμένο στό στήθος. Η σκηνοθεσία ενδιαφέρεται νά τραβήξει τό βλέμμα του θεατή πάνω στους ήθοποιούς, αλλά ή Τζέην είναι πολύ μακριά από κάθε *Έξαφάνιση* και ό Τζέφ χωρίς ούτε έναν από τούς *Όχτώ εκατομμύρια τρόπος* του νά ζει ή του νά πεθαίνει.

Τό μόνο άνεξήγητο της ταινίας είναι ή ύποψηφιότητα της Φόντα γιά "Όσκαρ. Μά καλά δέν τούς μίλησε κανείς γιά κάποια Μιράντα Ρίτσαρτσον, σέ κάποιο φίλμ μέ τόν τίτλο *Χορεύοντας μ' ένα ξένο*:



"Α, νά μήν ξεχάσω. Ένα μικρό ρόλο κρατούσε και ή καταπληκτική μικρή που περιέλουσε στό βρισίδι τόν Τσάρλς Μπρόνσον (βλ. γειτονικό κριτικό σημείωμα). Σημειώστε τ' όνομά της, λέγεται: Κάρυ Σνόντγκρες.

Θ.Λ.

Γιά νά τελειώνουμε μέ τό Πλατούν

Τό *Πλατούν* χαρακτηρίζεται από μιιά τόλμη που ξεπερνά τά όρια της ποιότητάς του και που άγγίζει αυτά της αθάναειας. Είναι ή άμεση οικειοποίηση της κοινωνικής διαθεσιμότητας του στυλ "νά τελειώνουμε μέ τό Βιετνάμ". Και γιά νά τελειώνουμε χρειάζεται μιιά ταινία που θά λέει "τήν τελευταία λέξη" πάνω σ' αυτό τόν πόλεμο. Κυρίως μιιά ταινία "άμερικάνικη". Κυρίως

μιιά ταινία που θά έχει γίνει από κάποιον που έζησε από κοντά τά πράγματα, έπομένως ικανό νά άφηγηθεί σωστά, αντικειμενικά και χωρίς αντίλογο. Έτσι τό *Πλατούν* γίνεται μιιά ταινία που πολύ απέχει από τό νά είναι κινηματογραφική. Είναι πολύ "άληθινή", γι' αυτό πολύ άδύναμη. Είναι σαν ένα τηλεοπτικό ρεπορτάζ. Άντικειμενικό έστω.

PLATOON (έλλ. τίτλος: Πλατούν)

σεν. - σκην.: Όλιβερ Στόουν, φωτ.: Ρόμπερτ Ρίτσαρτσον, μουσ.: Σάμουελ Μπάμπερ, Ζώρς Ντελερύ, παίζουν: Τόμ Μπέρενγκερ, Γουίλιαμ Νταφόε, Τσάρλυ Σήν.

Ὁ πόλεμος γιὰ τὸ Πλατόν δηλώνεται κακὸς καὶ ἔτσι δείχνεται. Δὲν δείχνεται ὅμως τρομερός. Ἡ φρίκη τοῦ πολέμου δὲν ὑπάρχει γιατί δὲν ὑπάρχει ἡ φαντασία, ὁ μύθος. Γιατί δὲν ὑπάρχει ὁ κινηματογράφος. Ἡ πραγματικότητα εἶναι σκληρὴ ἀλλὰ ὄχι τόσο ὅσο νὰ ἀναγκάζει μιὰ ταινία νὰ βυθίζεται στὸ τέλμα ἑνὸς στεῖρου καὶ χωρὶς καμιά συγκίνηση νατουραλισμοῦ.

Τὸ Βιετνάμ εἶναι ἕνας ἐφιάλτης πού πρέπει συνεχῶς νὰ ὑπάρχει. Πού ἡ θύμησή του πρέπει νὰ προκαλεῖ ἀνατριχίλες. Νὰ προκαλεῖ τρόμο καὶ φρίκη γιὰ νὰ μὴν ξανασυμβεῖ - ἂν αὐτὸ θέλει ὁ Ὀλιβερ Στόουν. Οἱ κινηματογραφικὲς εἰκόνες, χωρὶς νὰ ξεφεύγουν ἀπὸ τὴ "σκληρὴ πραγματικότητα", αὐτὸ ὀφείλουν νὰ τὸ ἐντείνουν.

Ἡ Ἀποκάλυψη τώρα, Ὁ ἔλαφοκυνῆγός, τὸ MASH, τὸ Ὁ Τζῶνν πῆρε τ' ὄπλο του δὲν παίζουν μὲ τὴν πραγματικότητα ἀλλὰ μὲ τὴ φρίκη καὶ τὸν τρόμο. Τὸ συναίσθημα τῆς ἀπέχθειας γιὰ τὸν πόλεμο δὲν ὑπάρχει στὸ Πλατόν. Ἀντίθετα, ἀναπτύσσεται ἕνα αἶσθημα



οικειότητας καὶ ἀσφάλειας γιὰ τὸ "καλὸ" τοῦ ἀγῶνα τῶν φαντάρων πού ἔτσι κι ἄλλιῶς "εἴμαστε μαζί τους".

Σίγουρα τὸ Πλατόν εἶναι ἡ τελευταία λέξη γιὰ τὸ Βιετνάμ. Ταινία ὁμως;

I.K.

"Ἀνθρωποι καὶ τέρατα

Στὸ διαφημιστικὸ χαρτονάκι πού μοίρασε ἡ ἔταιρεία διανομῆς τῆς ταινίας *Λίνκ ὁ τρόμος* ὑπάρχει ἡ φράση: "ὅταν ὁ ἄνθρωπος κυριάρχησε στὰ ζῶα, κανένας δὲν ἐνημέρωσε τὸν Λίνκ...". Βέβαια κανένας δὲν ἐνημέρωσε καὶ τοὺς θεατὲς γιὰ τὴν ποιότητα τῆς ταινίας αὐτῆς, ἡ ὁποία πέρασε ἀπαρητήρητη.

Ὁ σκηνοθέτης Ρίτσαρντ Φράνκλιν, μετὰ τὸ *Ψυχὸς 2*, συνεχίζει τὴν πορεία του στὸ χῶρο τοῦ φανταστικοῦ, προσπαθώντας ν' ἀνιχνεύσει τὴ σχέση μεταξύ ἀνθρώπου καὶ "τέρατος" - πού στὴ συγκεκριμένη περίπτωση πρόκειται γιὰ τὸν πῆθηκο Λίνκ, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ γένος τῶν πῆθηκων γενικότερα.

Τὸ τερατόμορφο στὴν περίπτωση αὐτὴ δὲν εἶναι κάτι τὸ ἀλλότριο σέ σχέση μὲ τὸν ἄνθρωπο· ἀποδέχομαι τὴν ἐξελικτικὴ θεωρία τοῦ Δαρβίνου καὶ τῶν ἐπιγόνων του νιώθουμε τὸ ἀπόλυτο βάρος τῆς οὐσίας: τὸ "τέρας" εἶναι ἕνα στάδιο τῆς ἐξέλιξης τοῦ ἀνθρώπου μέσα στὸ χρόνο. Αὐτὴ ἡ ἀρχικὴ ἀποδοχή, τὴν ὁποία μᾶς ἐπιβάλλει ἡ ταινία ἀπ' τὴν πρώτη κιόλας στιγμή, δεσμεύει

ἕνα συγκεκριμένο τμήμα τῆς σκέψης μας καὶ τὸ κατευθύνει μὲ μιὰ διαδικασία ἀπόρριψης καὶ ἐπιλογῆς:

(1) Κάθε ἐξωπραγματικὸ ἢ ὑπερφυσικὸ στοιχεῖο πού χαρακτηρίζει πιθηκόμορφα τέρατα ἄλλων ταινιῶν σ' αὐτὴ τὴν ταινία ἔχει ἀγνοηθεῖ, ἀφοῦ ὅ,τι βλέπουμε ἀνταποκρίνεται στὴν ἐπιστημονικὴ φυσιολογία τοῦ πιθηκού.

(2) Ὁ πῆθηκος εἶναι ὁ "κακός", ὁ ἐπικίνδυνος γιὰ τὸν ἄνθρωπο, γιατί δὲν κατάφερε, καὶ γιατί δὲν εἶναι δυνατόν ἀκόμη καὶ μὲ κατάλληλη ἐκπαίδευση, νὰ τιθασεῖται τὶς ἀγριεὶς καὶ παράλογες ἐπιθυμίες του.

Ἡ ἐπικράτεια τῶν ἐνστικτῶν χαρακτηρίζει τὴν ταινία, ἐνῶ ὁ πολιτισμὸς ἀνήκει στὸ παρελθόν καὶ τὰ σημεῖα του (π.χ. κομπιούτερ, αὐτοκίνητα, τηλέφωνο), ἔχοντας χάσει τὴ δύναμη νὰ προσφέρουν ἀσφάλεια, λειτουργοῦν ὡς ντεκόρ ἐπιδεινώσεως τοῦ τρόμου.

Ἡ ταινία εἶναι ἕνα θρίλλερ ἐπιβίωσης. Στὸν τρελὸ ἐπιστήμονα, πού πειραματίστηκε μὲ τὴ φυσικὴ τάξη τῶν πραγμάτων, ταιριάζει ὁ θάνατος. Ἡ ὁμορφὴ κοπέλα γίνεται τὸ ποθητὸ ἀντι-

LINK (ἑλλ. τίτλος: Λίνκ, ὁ τρόμος)

σκην.: Ρίτσαρντ Φράνκλιν, σεν.: Ἐβερντ ντέ Ρός, φωτ.: Μάικ Μόλλου, μουσ.: Τζέρρυ Γκόλντσμιθ, παιζον: Ἐλίζαμπεθ Σιού, Τέρενς Στάμπ, Στήβεν Πίννερ.

κείμενο πρὸς διεκδίκηση γιὰ τὸν Λίνκ. Αὐτὴ καὶ ὁ φίλος τῆς θά δοκιμαστοῦν σκληρὰ στὴν προσπάθειά τους νὰ μείνουν ζωντανοί - ἐξ ἄλλου ὅλη ἡ περιπέτεια τῆς κοπέλας ξεκίνησε ἀπ' τὴν ἀμφισβήτηση τῆς σχέσης τῆς μὲ τὸν φίλο τῆς.

Καὶ βέβαια ὁ Λίνκ μπορεῖ νὰ πεθαίνει γιατί "πέφτει στὴν παγίδα", νὰ νομίζει ὅτι θά γίνει ἄνθρωπος καπνίζοντας, ὅμως ὑπάρχει ὁ "Ιμπ, τὸ ἴδιο "τρομερός" ὅπως καὶ ὁ Λίνκ. Τὸ ἀριστουργηματικὸ πλάνο τοῦ τέλους κάνει ἀνέφικτη τὴν ἐπιβίωση τῶν ἡρώων στὰ μάτια τοῦ θεατῆ.

I.M.



Jive

Ὁ "Ἐντυ Μέρφου, πρὶν κἀν γίνει ἠθοποιός, ἔγινε ἑταιρεία. Δουλεῦει πλέον μὲ πολὺ ἀπλά πράγματα, αὐτὰ πού ἀποτελοῦν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μπάτσου τοῦ Μπέβερλν Χίλλς τὸ σῆμα κατατεθέν του. Συγκεκριμένους κινήσεις, συγκεκριμένους ἦχος τοῦ γέλιου, ἕνα μουρμουρητὸ τοῦ σώματος, ἀναγκαστικά αὐτοσχέδιο ἀλλὰ μελετημένο γιὰ νὰ "κρατάει" τὸ μάτι τοῦ θεατῆ. Στὴ σαπουνόφουσκα πού λέγεται *Χρυσὸ Παιδί* ὁ Μέρφου εἶναι ἡ γυαλάδα, ἔχει φορτωθεῖ τὸ ἔργο μὲ τὸν τρόπο πού τὸ φορτωνόταν παλιά ὁ Ντάνυ Κέι ἢ, γιὰ τὴν Ἑλλάδα, ὁ Βέγγος. Κι ἀπὸ τὴ μία

εἶναι νὰ ἀπορεῖ κανεὶς μὲ τὴ διανοητικὴ παλινδρόμηση τῶν Ἀμερικανῶν, ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁμως... Τί θέση ἔχει ἡ λογικὴ (ἔστω τῆς τέχνης τοῦ σινεμά) στὴ γυαλιστερὴ συσκευασία καὶ τί σχέση ἔχει ὁ λόγος μ' αὐτὴ τὴ συσκευασμένη φλυαρία; Ὁ "Ἐντυ Μέρφου πάντως - ἤδη ρουτινιέρης - θά'ταν καλὸ νὰ προσπαθῆσαι καὶ λίγο ἀκόμη - μέχρι στιγμῆς ἔχει διδαχθεῖ μόνο ἀπὸ τὸν Μπάγκς Μπάνυ, τὸν ὁποῖο στὴν τελευταία αὐτὴ ταινία του ἀντιγράφει συστηματικά, χωρὶς ὅμως νὰ τὸν ξεπερνάει ποτέ.

Γ.Δ.

GOLDEN CHILD (ἑλλ. τίτλος: *Τὸ χρυσὸ παιδί*)

σκην.: Μάικλ Ρίτσι, σεν.: Ντένις Φέλντμαν, φωτ.: Ντόναλντ Θόριν, μουσ.: Μισέλ Κολομπιέρ, παίζουν: "Ἐντυ Μέρφου, Σαρλότ Λιούις, Τσάρλς Ντάνς.

Τριαντατέσσερα χρόνια πρὶν

Τὸ "Ὅσο ὑπάρχουν ἄνθρωποι εἶναι μιὰ ταινία πού στηρίζεται στέρεια στὰ στιβαρὰ σώματα τῶν ἠθοποιῶν τῆς. Ἡθοποιοὶ "κολοσσοί", πού δέν παίζουν ἢ ἀπλῶς ἐρμηνεύουν ρόλους, ἀλλὰ τοὺς ὑποδύονται μὲ ψυχικὴ δύναμη, πειθαναγκάζοντας τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ στὴ συμμετοχὴ, ἂν ὄχι στὴν ἐνδεχόμενὴ ταύτιση μὲ τὰ δρώμενα ἐπὶ τῆς θόουνης. Τὸ μεγάλο χόλγουντ - ἡ ταινία εἶναι φορτωμένη μὲ ὄχτώ ὄσκαρ - δικαιοματικά ἀπαιτεῖ τὴν προσοχὴ μας.

Μέσα ἀπὸ τὴ σύγκρουση καὶ τὴ φιλία ἑνός ἀκαμπτοῦ ὅσο καὶ ἀκριβοδίκαιου ἀντι-καριέριστα ὑπαξιωματικοῦ, ταγμένου περισσότερο στὴν ὑπηρεσία μιᾶς αὐστηρῆς προσωπικῆς ἠθικῆς παρὰ στίς στρατιωτικὲς ἀξίες (Μπάρτ

Λάνκαστερ - τὸ ὄνομα τῆς ταινίας) καὶ ἑνός εὐαίσθητου καὶ ἀντικοφορμιστῆ νέου (ρόλος "ταμάμ" γιὰ τὸν Μοντγκόμερυ Κλίφτ), ἡ ταινία ἀφηγεῖται ἕναν κατ' ἐξοχὴν κόσμο ἀντρῶν: τὸν στρατιωτικὸ. Σ' αὐτὸ τὸν κόσμο, οἱ γυναῖκες ξεφυτρώνουν σάν τὰ "ἄνηθ τοῦ κακοῦ". Ἴκανές μόνο νὰ προδίδουν ἢ νὰ μὴν ἀκολουθοῦν τὸν ἄντρα ἢ νὰ τὸν ἀγαποῦν ὑστερικά, χωρὶς ὄρια, τροφοδοτοῦν τὴν ἀντρικὴ φιλία καὶ ὑπονομεῦουν τὸν ἔρωτα.

Οἱ ἥρωες ὑποτάσσονται ἢ ἀναζητοῦν ἕναν ἠθικὸ κώδικα συμπεριφορᾶς, ἀκόμα καὶ ἂν αὐτὸ σημαίνει μοναξιά ἢ θάνατο. Πρέπει νὰ ἀγωνιστοῦν ἐνάντια στὴν ἀμερικάνικη συντηρητικὴ ἠθικὴ, σὲ μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ αὐστηρῆς τῆς μορφῆς

FROM HERE TO ETERNITY (ἑλλ. τίτλος: *"Ὅσο ὑπάρχουν ἄνθρωποι*)

σκην.: Φρέντ Τσίνεμαν, σεν.: Ντάλτον Τράμπο ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Τζάιμς Τζόους, φωτ.: Μπάρνετ Γκούφου, μουσ.: Τζώρτζ Ντάνινγκ, παίζουν: Μπάρτ Λάνκαστερ, Ντέμπορα Κέρ, Φράνκ Σινάτρα, Μοντγκόμερυ Κλίφτ, "Ερνεστ Μποργκνάνιν.

- της στρατιωτικής ιεραρχίας - γιά νά διατηρήσουν ή νά κερδίσουν τήν αξιοπρέπεια και τόν άνδρισμό τους, ακόμα και μέσα από τόν ήρωισμό. Τά πάθη και οί επιθυμίες πού ένεδρευούν στή γυναικα πρέπει νά τιθασευθοῦν στό βωμό τής άντρικής φιλίας. 'Ο Βίμ Βέντερς εἶχε πεῖ: "Αὐτό πού μ' ἐνδιαφέρει εἶναι τό γιατί οί άντρες αἰσθάνονται πολύ καλύτερα μεταξύ τους, ἀπ' ὅ,τι μέ μία γυναίκα". Ἐρώτημα πού διαπερνά τίς εἰκόνας αἰτή τής "άντρικῆς" ταινίας.

Υπάρχουν σκηνές πού χαράσσονται ἀνεξίτηλα στή μνήμη, μαγεία τοῦ χόλυγουντ τής δεκαετίας τοῦ πενήντα: π.χ. τό μεθύσι, "μέσα", τοῦ Μπάρτ και τοῦ Μόντυ ή ή άμετρη θλίψη τής τρομπέτας μέσα στή νύχτα γιά τόν χαμένο φίλο (μήπως νομίζει κανείς ὅτι ὁ "μαφιόζος" εἶναι μονάχα πολύ καλός τραγουδιστής;) και φυσικά ή κλασική πιά έρωτική σκηνή, μέ τήν λάγνα Ντέμπορα Κέρ, στήν πλάζ.

Οί ήθοποιοί εἶναι "ἀπλῶς ἐπαγγελματίες", σέ μία ταινία φτιαγμένη γιά ν' ἀρέσει στους θεατές της (μεγάλη συνταγή, τοῦ χόλυγουντ). Οί ἐπαγγελματίες σήμερα, ἄν ἐξαίρεσει κανείς μερικά μεγάλα ὀνόματα: Ντέ Νίρο, Νίκολ-



σον, Μπράντο, εἶναι εἶδος πρὸς ἐξαφάνιση, ἀνάμεσα στόν αὐτοσχέδιο έρασιτεχνισμό και στήν ἔλλειπτική (μέχρι ἀπουσίας καμιά φορά) σκηνοθεσία.

"Ας μᾶς ἐπιτραπεῖ τέλος νά ρίξουμε τήν ταπεινή μας ψήφο υπέρ ενός "μικροῦ ὀγκόλιθου" τοῦ ἀμερικάνικου σινεμά, πού δραπετεύσει ὡς τίς μέρες μας: τοῦ ταξιτζῆ τής *Ἀπόδρασης ἀπό τήν Νέα Υόρκη*, Ἐρνεστ Μποργκνάν.

Θ.Λ.

Ὁ μαίτρ τοῦ σασπένς και οί θλιβεροί ἐπίγονοι

Ἡ ταινία *Παράθυρο στήν κρεβατοκάμαρα* ἔχει τό θράσος νά αὐτοδιαφημίζεται στά ἀγγλικά ὡς "μία ρομαντική ἱστορία στήν παράδοση τοῦ μαίτρ τοῦ σασπένς". Κι ἐπειδή "μαίτρ τοῦ σασπένς" ὀνομάστηκε μόνο ὁ "Ἄλφρεντ Χίτσκοκ, υποθέτομε πὸς τό διαφημιστικό σλόγκαν ὑπονοεῖ μόνον αὐτόν. Καί πράγματι, ή ταινία εἶναι γεμάτη ἀπό ἀναφορές στόν κινηματογράφο τοῦ Χίτσκοκ. Ὁ ἀθῶος - ἔνοχος ήρωας ἀπ' τή *Φρενίτιδα*, τή *Σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων* και τόσων ἄλλων ταινιῶν, ὁ σχιζοφρενῆς δολοφόνος - βιαστής τής *Φρενίτιδας*, ή σεκάνς τοῦ θεάτρου ἀπ' τόν *Ἀνθρωπο πού ἤξερε πολλά* και τό *Σκισμένο παραπέτασμα*, ή μοιραία γυναίκα θύμα - θύτης ἀπ' τό *Δολοφόνο πού ἔρχεται κάθε βράδυ*, ή σκηνή τοῦ ντοῦς ἀπ' τό *Ψυχῶ* και χιλιάδες ἄλλες δευτερεύουσες ἀναφορές. Ἐπί πλέον, ή ἰδέα τοῦ σεναρίου εἶναι πάρα πολύ ἐνδιαφέρουσα, ἄσχετα ἄν δέν μπορεῖ νά τήν ἀναπτύξει ὁ σεναριογράφος, ἰδιαίτερα στό δεύτερο μέρος.

Ὅμως, ή μεγαλύτερη εὐθύνη αὐτῆς τῆς παταγῶδους ἀποτυχίας βαθαίνει τόν ἄγνωστο μας - κι ἐλπίζουμε νά παραμείνει ἄγνωστος - σκηνοθέτη της, τόν Κέρτις Χάτσον, πού ὅπως φαίνεται δέν ἔχει καταλάβει τίποτα ἀπ' τήν χιτσκοκική μέθοδο, ὅπου κάθε σημαῖνον παραπέμπει σ' ἕνα τουλάχιστον, ψυχαναλυτικό και κοινωνικό σημαῖνόμενο, ὅπου τό χιούμορ ἀπ' ἑνός προσφέρει κάποια ἀνακούφιση στόν θεατή, ἀπ' ἑτέρου παρατείνει τό σασπένς και ὀδηγεῖται ὡς τόν αὐτοσαρκασμό (φανταστεῖτε τί ἄριστουργηματική σεκάνς θά φάνταζε ή σεκάνς μέ τόν τηλεφωνικό θάλαμο στά χέρια τοῦ Χίτσκοκ και πόσο ἐκνευριστική και γελοία φαντάζει ἐδῶ) και ὅπου ή πλέον χοντρή ἀπιθανότητα φαντάζει σάν τό πιό φυσιολογικό γεγονός στόν κόσμο.

Ἐπί πλέον, ὁ Στήβ Γκούντεμπεργκ δέν εἶναι οὔτε ὁ Κάρντ Γκράντ οὔτε ὁ Τζαίημς Στιούαρτ, παρά μόνον ὁ πιό χαζοχαρούμενος ἀτάλαντος ήθοποιός τοῦ χόλυγουντ, πού ἐδῶ πιά ἀγγίζει τά

THE BEDROOM WINDOW (έλλ. τίτλος: Παράθυρο στήν κρεβατοκάμαρα)

σεν. - σκην.: Φέρτις Χάτσον, βασισμένο πάνω στό μυθιστόρημα τῆς Ἄνν Χόντεν, φωτ.: Τζῖλ Ταίηλορς, μουσ.: Μαίηλ Σρίβ, Πάτρικ Γκλῆζον, παίζουν: Στήβ Γκίντενμπεργκ, Ἴζαμπέλ Ὑπέρ, Ἐλιζαμπεθ Μακγκόβερν.

δρια του κρετινισμού. Η Έλιζαμπεθ Μάκ Γκόβεν δέν σώζεται παρά τὰ υπέρροχα γαλάζια μάτια της καί ἡ Ίζαμπέλ Ὑπέρ, ἂν καί κατορθώνει γιά πρώτη φορά κάτι ἀδιανόητο γι' αὐτήν: νά πείσει ὡς φάμ-φατάλ μέ μιὰ ἐμφάνιση ὅπου ἀναμειγνύονται ἡ Μάρλεν Ντήτριχ μέ τήν Κατρίν Ντενέβ σέ σωστές κάθε φορά ἀναλογίες, δέν μπορεῖ νά καμουφλάει ἐπαρκῶς τή γαλλική προφορά τῶν ἀγγλικῶν της. Ὅσο ἀπό ρυθμούς, καθραρίσματα καί χρήση τῶν κωδίκων τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, καλύτερα νά μὴν ποῦμε τίποτα. Τί μένει; Μιά ἐξοχη βουβή ἐρμηνεία ἀπ' τόν σχιζοφρενή δολοφόνο - προσέξτε οἱ "κακοί" κερδίζουν ἐδαφος: Τζαίημς Ρούσσω στό *Ἀκρότητες*, Ντένις Χόππερ στό *Μπλέ βελόδο*, Ρούντιγκερ Χάουερ στό *Ἠτοστόπ τοῦ τρόμου* καί τώρα ὁ Χέντερσον σ' αὐτή τήν ταινία - καί μερικά αἰνιγματικά καθραρί-



σματα τοῦ παράθυρου στήν κρεβατοκάμαρα πού δυστυχῶς δέν ὀδηγοῦν στόν "κόσμο", κατά τόν Μπαζέν, ἀλλά στήν ἠλιθιότητα.

Α.Ψ.

Σᾶς ἀρέσουν τὰ γλυκά:

Ἡ τελευταία ταινία τοῦ δίδυμου "Αἰβορι - Μέρτσαντ (ἀπό τίς σπάνιες σχέσεις σκηνοθέτη - παραγωγῶ) θά μπορούσε ἄνετα νά θεωρηθεῖ μιὰ κινηματογραφική φέτα γλυκοῦ. Τόσο τὰ κινηματογραφικά χαρακτηριστικά της ὅσο καί ἡ μαεστρία τοῦ σκηνοθέτη μᾶς ἐπιτρέπουν νά ἀποδώσουμε τόν τιμητικό αὐτό χαρακτηρισμό.

Ἡ ταινία *Δωμάτιο μέ θέα* βασίζεται σ' ἓνα λογοτεχνικό ἔργο τοῦ Χένρυ Τζαίημς ὅσον ἀφορᾷ τήν πλοκή της καί στή ζωγραφική τοῦ Ρενουάρ (κυρίως) ὅσον ἀφορᾷ τήν αἰσθητικὴ της. Αὐτά ὅμως τὰ συστατικά δέν κάνουν ἀπό μόνα τους καλή μιὰ ταινία. Εἶναι ἡ καλλιγραφική μαεστρία τοῦ "Αἰβορι πού τὰ δένει, καθῶς εἶναι ἰκανός νά περιβάλλει τοὺς κινηματογραφικούς του ἥρωες μέ μιὰ αὔρα, ἓνα φωτιστέφανο σάν κι αὐτό πού γνωρίσαμε, τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν, σ' ἐκείνη τὴ ζωγραφική.

Στήν ταινία δέν ὑπάρχουν κακοί. Ὅλοι οἱ ἥρωές του εἶναι ἐξ ἴσου ἀγαπητοί. Ὁ εὐαίσθητος νεαρός, ὁ παλαβούτσικος παπᾶς, ὁ διανοούμενος ἀρραβωνιαστικός, ἡ ἐλαφριούτσικα θεία κ.λπ. Αὐτό ἄλλωστε εἶναι πού κάνει καί σέ μᾶς συμπαθεῖς ὅλους τοὺς χαρακτήρες του. Ἀκόμα καί οἱ δραματικά ἐντονες στιγμές τῆς ταινίας ὑποβαθμίζονται (ἡ σκηνὴ τοῦ φόνου τοῦ νεαροῦ στή Βε-

νετία) ἔτσι ὥστε νά μποροῦν νά σταθοῦν ἰσόρροπα μέ ἄλλες σκηνές ἐξαιρετικῆς γλύκας καί εὐαισθησίας, ὅπως αὐτές τοῦ φιλιῶν ἐκδρομῆ. Ἐκεῖνο πού κάνει ἐντύπωση εἶναι ἡ ἰκανότητα τοῦ "Αἰβορι νά περνάει αὐτό τό ἐσωτερικό λίγωμα πού νιώθουν οἱ ἥρωές του καθῶς παίζει ἀνάμεσα στά κοντινά καί πιά μακρυνὰ πλάνα ἢ τοποθετεῖ ἐντεχνα τὴ μουσική καί τίς σιωπές του.

Τό *Δωμάτιο μέ θέα* δέν εἶναι μιὰ μεγάλη ταινία. Δέν εἶναι ταινία σταθμός. Εἶναι ὅμως αὐτό πού εἶπα στήν ἀρχή. Καί σήμερα στόν κινηματογράφο τὰ παραμῦθια καί τὰ γλυκά δέν φτιάχνονται εὐκόλα ἴσως γιὰτί ἐλάχιστοι σκηνοθέτες πιστεῦουν σ' αὐτά. 76

Ν.Φ.



A ROOM WITH A VIEW (ἑλλ. τίτλος: *Δωμάτιο μέ θέα*)

σκην.: Τζαίημς "Αἰβορι, σεν.: Ρούθ Πράουερ Τζαμπάλα ἀπό τό ὀνόνημο βιβλίο τοῦ Χένρυ Τζαίημς, φωτ.: Τόνυ Πήρς - Ρόμπερτς, μουσ.: Ρίτσαρντ Ρόμπινς, παίζουν: Μάγκι Σμιθ, Μπόνιαμ Κάρτερ, Τζούλιαν Σάντς (1986).

Τίμημα 'Ηθών

Δέν υπάρχει τίποτα τόσο σημαντικό να τονιστεί στο χαρτί: απλώς δείτε το φιλμ. Είναι μία καθαρά δραματική ταινία, κι αυτό κατά κάποιον τρόπο βάζει σε δεύτερη μοίρα τη σεναριακή διαφάνεια και όλες τις ελλείψεις: ο *Άνθρωποκνηγός* αντιπροσωπεύεται από τη μουσική και, κυρίως, τις εικόνες του. Πολλές φορές υπάρχει η γνώριμη εντύπωση πως τα τραγούδια γεννούν τις εικόνες: πιο επιτυχημένα στη σκηνή με την τίγρη, λιγότερο καλά στην κεντρική έρωτική σκηνή.

Οι ταινίες του Μάνν μού φαίνονται απόπειρες, λιγότερο ή περισσότερο ολοκληρωμένες, μιας νέας κινηματογραφικής ματιάς. Πιο συγκεκριμένα ενός αφηγηματικού ρυθμού, που φαίνεται να έχει διδαχθεί αρκετά από τη βίντεο κλίπ αισθητική. Για να κάνει αυτές τις ταινίες ο Μάνν δουλεύει κι άλλο, και είναι πλατύτερα γνωστός ως παραγωγός του άχρωμου, άσμου και άγευστου τηλεοπτικού σήριαλ *Miami Vice* (ε.τ. *Οι σκληροί του Μαϊάμι*). 'Η τεράστια επιτυχία του τελευταίου του έδωσε τα χρήματα και την ευκαιρία για τον *Άνθρωποκνηγό*. Έτσι είναι: αν θέλεις να είσαι οικονομικά φερέγγυος σε μία χώρα όπου όλα πουλιούνται και αγοράζονται και ταυτόχρονα να διατηρείς λίγη από την αρχική δημιουργική διά-



θεση, πρέπει να διαλέγεις κάποτε λύσεις σχιζοφρενικές. 'Η πρώτη ταινία του Μάνν, *Βίαιοι Δρόμοι*, (1981) παίχτηκε στην Ελλάδα - χωρίς απήχηση - πριν από τρία χρόνια. 'Η δεύτερη, το *The Keep* (1984) περιορίστηκε ως αντιμεπορική στις αποθήκες από τους Έλληνες αντιπροσώπους: είναι ένα θρίλλερ με ελάχιστο διάλογο, έκτεταμένο σάουντρακ από τους Τάντζεριν Ντρήμ (με τους οποίους συνεργάστηκε και στο *Βίαιοι Δρόμοι*) και φιλόδοξα ντεκόρ στά οποία ξόδεψε πολύ χρόνο ο σχεδιαστής Ένκι Μπιλάλ. 'Ο *Άνθρωποκνηγός* είναι η τρίτη του ταινία.

Γ.Δ.

MANHUNTER (έλλ. τίτλος: **Ο άνθρωποκνηγός**)
σεν. - σκην.: Μάικλ Μάνν, από τό μυθιστόρημα του Τ. Χάρρις, φωτ.: Ντάντε Σπινόττι, μουσ.: Μ. Ρουμπίνι, παίζουν: Γουίλιαμ Πέτερσον, Κίμ Γκράιστ.

Ό πιο ώραϊος πεζοναύτης

Λοιπόν ή ιστορία είναι άνοητη: νίκη στη Γρενάδα άπέναντι στους άπρόσωπους Κουβανούς, γεροδεμένοι νεαροί που αφήνουν τό ρόκ (ποιο ρόκ;) για να γίνουν πεζοναύτες, μία στρατιωτική μπάντα και σημαϊάκια για τη συμβολική νίκη πάνω στην ταπεινώση του Βιετνάμ, παντού τριγύρω να λιμνάζει ή συγκινημένη (άπό τόν έαυτο της) άφέλεια τών Αμερικάνων... Κι όμως. 'Ο Κλίντ Ήστυουντ σκηνοθετεί και παίζει, κι αυτό τό πραγματάκι, που θά μπορούσε να είναι ένα διαφημιστικό προσπέκτους του μιλιταριστικού δράματος, κάνει, χωρίς να τό γνωρίζει, ένα βηματάκι παραπάνω, αφήνει πίσω τη λογική του. 'Ο Ήστυουντ είναι ο στάρ της ται-

νίας, είναι ή ταινία: δέν χρειάζεται κανέναν. Δέν επιχειρεί να φτιάξει κάποια χρυσή τομή στο έργο του, αλλά, όπως τόσες φορές, αφήνεται στην εικόνα του, αφήνει τό πανομοιότυπο του να μιλάει. Άπουσιάζει, μ' έναν έμμεσο τρόπο, ξεγελάει τό συμβολαίο του... και την Ίστορία. Σε ταινίες σαν κι αυτή, ό Ήστυουντ άς χαίρεται ήσο θέλει τη σημαία της πατρίδας (του), άς την φορέσει και στο πέτο του, θά είναι τό ίδιο. Τό σύμβολο δέν καταφέρνει να κοντράρει έναν άκλόνητο μύθο. Τό πρόσωπο του Ήστυουντ είναι μεγαλύτερο άπό την άμερικάνικη σημαία.

Γ.Δ.

HEARTBREAK RIDGE
(έλλ. τίτλος: **Ο στρατιώτης**)
σκην.: Κλίντ Ήστυουντ, σεν.: Τζάιμς Καραμπάτσος, φωτ.: Τζάκ Ν. Γκρήν, μουσ.: Λέννι Νίχαιους, παίζουν: Κλίντ Ήστυουντ, Μάρτα Μέησον, Έβερρετ ΜακΓκίλ.



ΛΟΤΕ ΑΪΣΝΕΡ

Η Δαιμονική Ύδωνη

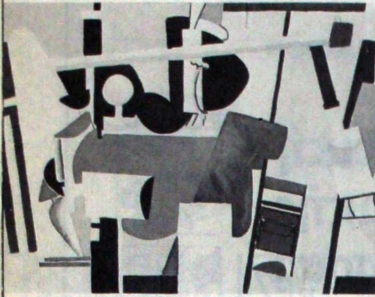


Αιγόκερως

ΔΗΜΟΣ ΘΕΟΣ

ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ

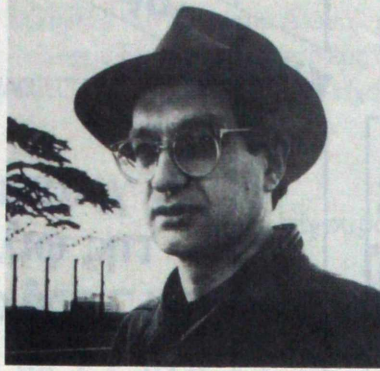
ΓΑΪΣΣΑ ΛΟΥΪΣΣΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΙΒΟ 42

Βιμ Βέντερος



ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Γι Έκδοση 1982

Μάκης Μωραΐτης

Η Αναγεννησιακή Οδόνη

Το πέρασμα από την Αναγέννηση στη Φωτογραφία και μετά στον Κινηματογράφο



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Ζωοδόχου Πηγής 17

Τηλ. 36 13 137



Βασίλης Ραφαηλίδης

ΦΙΛΜΟΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

ΜΙΑ ΜΕΘΟΔΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ ΤΟΥ ΦΙΛΜ



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΖΩΡΩ ΣΑΝΤΟΥΛΑ: ΤΟ ΝΤΟΥΚΥ-ΜΑΝΤΕΡ ΑΠΟ ΤΟΝ ΒΕΡΤΩΦ ΣΤΟ ΡΟΥΣ, ΚΑΜΕΡΑ-ΜΑΤΙ ΚΑΙ ΚΑΜΕΡΑ-ΣΤΥΛΟ, ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ



Ζαν Επιστάιν

Η νόηση μιας μηχανής

(Μια φιλοσοφική θεώρηση του κινηματογράφου)



Γιώργος Διάκιρικής

ΛΕΕΙΚΟ

ΑΙΣΘΗΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ του ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΤΟΜΟΣ ΙΙ

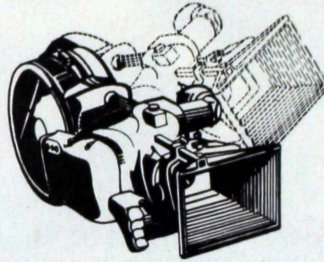


ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Κυκλοφορεί

DANIEL ARIJON

η γραμματική της φιλικής γλώσσας

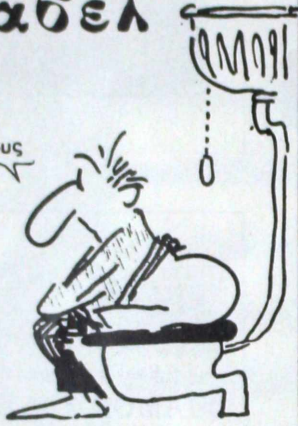


Plano

Πολλά βιβλία κυκλοφορούν για τον κινηματογράφο. Κανένα όμως απ' αυτά δεν καταπιάνεται με συστηματικό τρόπο με την οργάνωση των εικόνων στην οθόνη και με τη δομή της φιλικής κατασκευής... Το βιβλίο αυτό του Daniel Arijon γράφτηκε για όσους σκοπεύουν να αισθανθούν την κινηματογραφική μαγεία, όχι μόνο σαν θεατές, αλλά και σαν δημιουργοί.

κυκλοφορήσε
το καινούριο τεύχος
της **θαδέλ**

ΕΠΙΤΕΛΟΥΣ



ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ

ΔΙΑΒΛΩ

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

πολυσέλιδο — ανανεωμένο — υπεύθυνο

Εάν, είσατε αλλεργικός στην μοιχεία...
Εάν, είσατε ερωτευμένη μ' έναν Ρώσο αεροπόρο, φανατικό Σοσιαλιστή...
Εάν, γράφετε τον "Μαρξισμό του Εικοστού Αιώνα", απομονωμένος στην Σκωτία...
Εάν, δακτυλογραφείτε μόνον διευθύνσεις της Νέας Υόρκης, σ' όλη σας την ζωή...
* Εάν, δεν είχατε ποτέ έναν Κινέζο εραστή...

σίγουρα θα ουρλιάζατε κι εσείς...



μια θεότρελη σάτυρα

από την
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
σε
μετάφραση - σκηνοθεσία: **ΑΧΙΛΛΕΑ ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ**

* "Το ΕΑΝ είναι ένα απολύτως άχρηστο εργαλείο στη μελέτη της Ιστορίας"
Καρλ Μαρξ (:)

