ΟΘΟΝΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 31 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ '82

ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 250

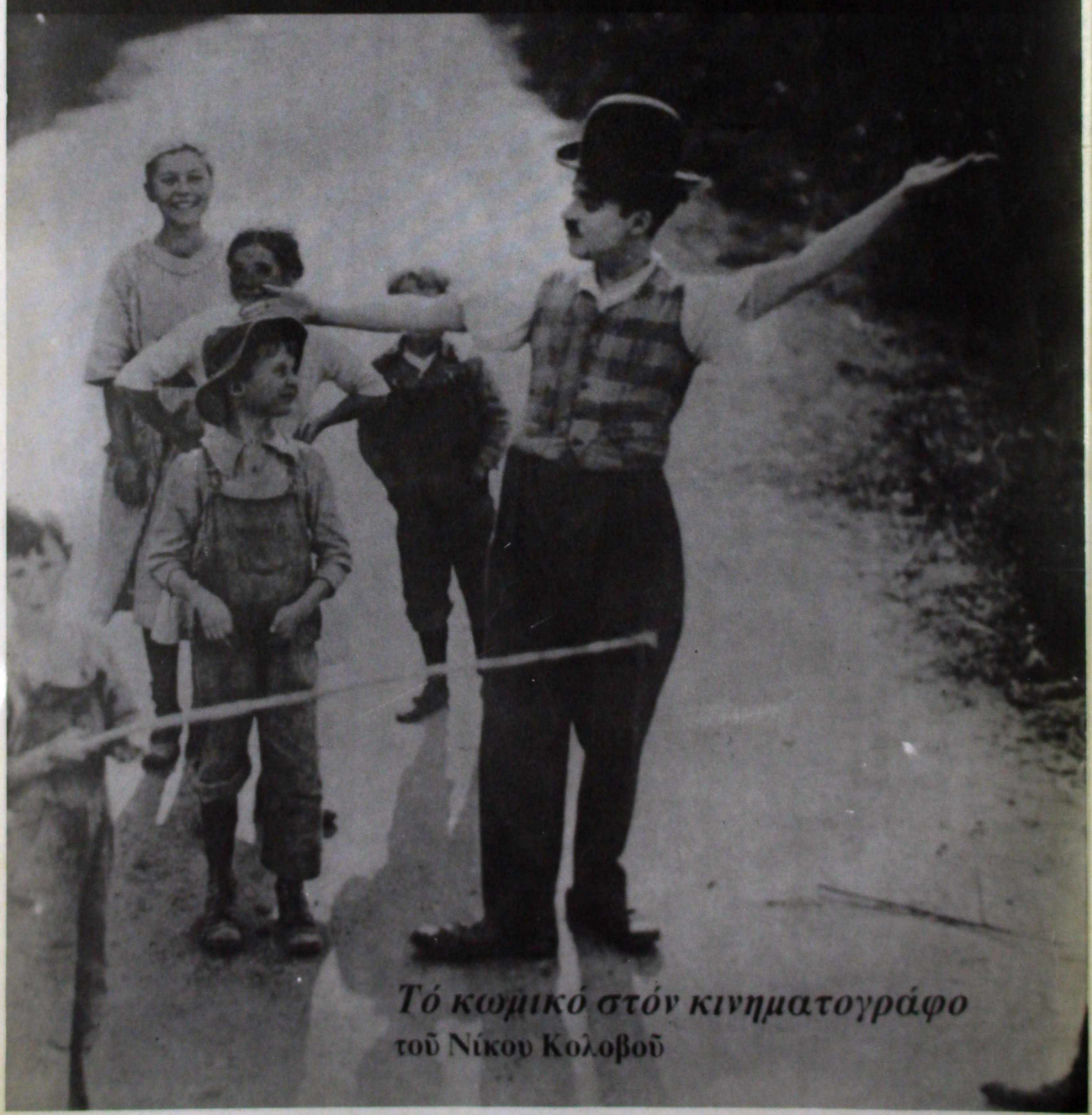
28ο Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου

ΟΘΟΝΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ ΕΚΤΟΣ ΣΕΙΡΑΣ

ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 250



Τό κωμικό στόν κινηματογράφο

τοῦ Νίκου Κολοβοῦ

II-000000004637

ΟΘΟΝΗ: ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ
Νότης Φόρσος
ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ
Ἀλέξανδρος Μουμτζῆς

ΣΥΝΤΑΞΗ
Ἄγγελος Βεζυρόπουλος
Γιάννης Δεληολάνης
Περικλῆς Δεληολάνης
Ἀλέξης Δερμεντζόγλου
Ἰορδάνης Καμπᾶς
Βασίλης Κεχαγιᾶς
Νίκος Κολοβός
Θωμᾶς Λιναρᾶς
Ἰωάννης Μιχαλόπουλος
Χρῆστος Μήτσης
Θόδωρος Νάτσης
Θωμᾶς Νέος
Νότης Φόρσος

ΕΚΔΟΤΗΣ
ΑΤΤΙΚΗ Ο.Ε.

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ
Ἄγγελος Βεζυρόπουλος
Τ.Θ. 10 868
541 10 Θεσσαλονίκη
Τηλ. 215 828

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ
TYPE Shop 3&12
Π. Μελᾶ 27, τηλ. 238 132
ΑΤΕΛΙΕ
ΦΩΤΟΤΥΠΟΣ Ο.Ε.
Λεωνίδου 8 Αθήνα
Τηλ. 5224080
ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ
Μαρία Τσιουτάνη
Βασ. Ἡρακλείου 24,
τηλ. 284 987
ΔΙΑΝΟΜΗ
Ἀθήνα: Σ. Πομώνης
Ζαλόγγου 1, τηλ. 32 20 889
Θεσ/νίκη: Κέντρο Διάθεσης Βιβλίου
Λασσάνη 9, τηλ. 237 463

ΕΙΔΗΣΕΙΣ - ΣΧΟΛΙΑ σελ.2

Τό κινούμενο σκίτσο στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου, τοῦ *Θόδωρου Νάτση*.....2
Ἕνας φίλος ἀπό τήν Γιουγκοσλαβία, τοῦ *Νότη Φόρσου*.....4
Πολιτική βούληση ἡ Παμφόλυγες, τοῦ *Η.Κ.*.....4
Βιτρίνα μιᾶς χρονίζουσας ἀδράνειας, τοῦ *Η.Κ.*.....5
Ζώρζ Φραντζύ, τοῦ *Ι.Μ.*.....6
Τά γιούχα καί ὁ σεβασμός, τοῦ *Η.Κ.*.....7
Ὅλοι ἀδέλφια; τοῦ *Η.Κ.*.....7
ΜΝΗΜΗ, τοῦ *Σ.Μ.*.....8
Κάτι τρέχει στον κινηματογράφο, τοῦ *Νότη Φόρσου*.....8
Κίνηση εισητηρίων.....9
Συνεχειών συνέχεια, τοῦ *Θ.Ν.*.....10
ΕΙΔΗΣΕΙΣ. Ταινίες πού γυρίζονται.....10

28ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ σελ.12

Θεόφιλος, σε πείσμα τῶν καιρῶν, τοῦ *Βασίλη Κεχαγιᾶ*.....12
Συνέντευξη μέ τόν Λάκη Παπαστάθη.....14
Ἡ χαμένη εἰκόνα, τοῦ *Θωμᾶ Νέου*.....16
Συνέντευξη μέ τόν Δῆμο Θέο.....19
Ἡ ἱστορία ὡς βίωμα καί ὡς θέαμα, τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ*.....24
Συνέντευξη μέ τόν Κώστα Βρεττάκο.....27
Διαδικασία καί στύλ, τοῦ *Ἰορδάνη Καμπᾶ*.....30
Συνέντευξη μέ τόν Νίκο Βεργίτση.....32
Ὁ Περάκης ξαναχτυπᾶ, τοῦ *Νότη Φόρσου*.....34
Ἡ Εὐριδίκη πάει στόν παράδεισο, τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη*.....36
Ὑπό αἵρεση, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρά*.....38
Συνέντευξη μέ τόν Νίκο Νικαλαΐδη.....41
Οἱ σειρῆνες τοῦ ἔρωτα καί ἡ σιωπή τοῦ θανάτου, τοῦ *Βασίλη Κεχαγιᾶ*.....47
Συνέντευξη μέ τόν Βασίλη Βαφέα.....50
Πόλις κραταιά, τοῦ *Βασίλη Κεχαγιᾶ*.....53
Ἡ ἀπουσία τοῦ κενοῦ, τοῦ *Αλέξη Δερμεντζόγλου*.....55
Ὁ ἐφιάλτης τοῦ πουθενά, τοῦ *Ἀλέξη Δερμεντζόγλου*.....56
Τό θαῦμα πού δέν ἔγινε, τοῦ *Νότη Φόρσου*.....57
Τό θέαμα τῆς ἱστορίας, τοῦ *Ἰορδάνη Καμπᾶ*.....58
Ἕνας «Ἀλέξανδρος» γεμᾶτος μικροῦ μῆκους, τοῦ *Δημήτρη Κολιοδήμου*.....59

ΘΕΩΡΙΑ σελ.65

Τό εἶδος στόν κινηματογράφο, τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ*.....65

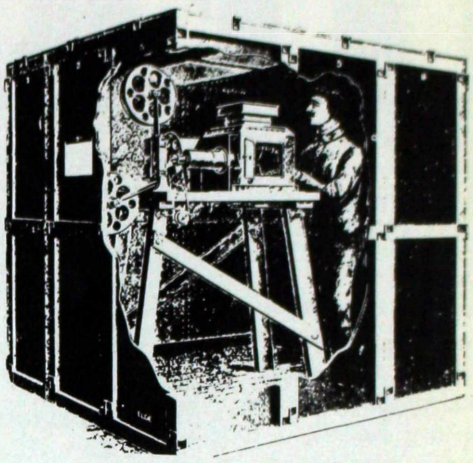
ΚΡΙΤΙΚΕΣ σελ.70

Πέτρινοι κῆποι, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρᾶ*.....70
Μέταλ Τζάκετ, τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη*.....73
Ματαντόρ, τοῦ *Περικλῆ Δεληολάνη*.....75
Μέρες ραδιοφώνου, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρᾶ*.....78

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ σελ.80

Τό μεγάλο ποντικολαγωνικό, Μέ τό δάκτυλο στή σκανδάλη, Οἱ μάγισσες τοῦ Ἡστγουϊκ, Ἀριζόνα Τζούνιορ, Ὁ κυνηγός, Ἡ τελευταία παραίσθηση τοῦ Πώλ Σέβρολετ, Χωρίς κανένα δισταγμό.

Εἰδήσεις - Σχόλια



εισαγωγικο σημειωμα

Τό τεῦχος αὐτό ἀποτελεῖ γιά τήν *Ὀθόνη* ἕνα (μικρό ἤ μεγάλο) σημεῖο καμπῆς στήν ὑπερδεκαετή διαδρομή της. Ἡ ἀλλαγή - τήν ὁποία εἶχε ὑπαινιχθεῖ τό προηγούμενο ἐκδοτικό σημείωμα - ξεκινᾶ μέ τή μεταβολή τῶν ἐκδοτικῶν συνθηκῶν: ἡ Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου *Ὀθόνη* ἐκχωρεῖ τά δικαιώματα τῆς ἔκδοσης σέ ἐπώνυμο ἐκδότη. Μερικές συνέπειες: Α. Μιά μικρή ἀλλαγή στούς ρυθμούς ἐμφανίσεως τῶν τευχῶν τοῦ περιοδικοῦ: ἡ *Ὀθόνη* θά ἐκδίδεται ἐφεξῆς στό τέλος κάθε διμήνου· τό τεῦχος 32, δηλαδή, θά κυκλοφορήσει στό τέλος τοῦ Φεβρουαρίου. Β. Αὔξηση (διπλασιασμός) τοῦ τιράζ. Γ. Βελτίωση τῆς διανομῆς, κυκλοφορία μέσω πρακτορείου.

Πέρα, ὅμως, ἀπό τό τυπικό μέρος τῆς ἔκδοσης, ἀλλαγές ἐπιχειροῦνται καί στήν "οὐσία" τοῦ περιοδικοῦ: διεύρυνση συντακτῶν, δημιουργία γραφείου Ἀθηνῶν, ἀνανέωση στήν αἰσθητική τοῦ τεύχους καί τήν κατανομή τῆς ὕλης, θέσπιση νέων στηλῶν, κριτική προσέγγιση τῆς ἐπικαιρότητας κ.ο.κ. Οἱ ἀλλαγές αὐτές, ὑπόδηλες καί βραδεῖες, θά κριθοῦν ἐν τέλει ὄχι ἀπό τήν προγραμματική τους ἐξαγγελία ἀλλά ἀπό τήν ἔμπρακτη ἐπαλήθευσή τους στά τεύχη πού θά ἀκολουθήσουν.

Ὅσον ἀφορᾶ, τέλος, τό παρόν τεῦχος, ὁ κεντρικός του κορμός εἶναι τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου. Λίγο καθυστερημένα, ἴσως, ἀλλά ὁπωσδήποτε ψύχραιμα. Ὅπως φαίνεται καί ἀπό τήν ἀνάγνωση τῶν σχετικῶν κειμένων, δύσκολα διακρίνεται ἡ ταινία (ἤ οἱ ταινίες) πού θά μποροῦσαν νά ἀποτελέσουν "σημαῖα" τοῦ περιοδικοῦ. Ἀντίθετα, ἡ γενική εἰκόνα πού παρέχει τό Φεστιβάλ (καί αὐτό ἄσχετα ἀπό τήν ὁμόφωνη - καί ἐν τέλει ἰσοπεδωτική - ὑπερθετική κατάφαση τοῦ καθημερινοῦ τύπου) εἶναι ὁπωσδήποτε συγκεχυμένη, ἀβροίζοντας ἀρετές καί ἀδυναμίες, πράγμα πού κάνει ἐπιτακτικότερη τήν ἰσορροπημένη, κριτική στάση.

η σύνταξη

Τό κινούμενο σκίτσο στό Φεστιβάλ Κινηματογράφου

Στά πλαίσια τῶν παράλληλων ἐκδηλώσεων πού κάλυψαν τήν πρώτη ἑβδομάδα τοῦ φετεινοῦ φεστιβάλ ἡ *Ὀθόνη* διοργάνωσε ἕνα ἀφιέρωμα στό κινούμενο σκίτσο.

Τα προγράμματα τῶν προβολῶν τοῦ ἀφιερώματος ἦταν ὀργανωμένα, ὡς ἐπί τό πλεῖστον, μέ βάση ἐθνικές παραγωγές. Ὑπῆρξε μία ἡμέρα καναδικῶν ταινιῶν, ἕνα πρόγραμμα ἀνεξάρτητων ἀμερικάνικων, ἕνα ἀπό τίς χῶρες τῆς Ἀνατολικῆς Εὐρώπης, ἕνα ἀφιέρωμα στίς παραγωγές τῶν στούντιο τοῦ Χόλυγουντ. Τό ἑλληνικό κινούμενο σχέδιο κατέλαβε μία ὁλόκληρη ἡμέρα καί μέρος μιᾶς ἄλλης τήν ὁποία μοιράστηκε μέ τέσσερεις ταινίες τοῦ Γιουγκοσλάβου Ντάρκο Μάρκοβιτς. Τέλος, ὑπῆρξε καί ἕνα πρόγραμμα μέ ταινίες ἀπό διάφορες χῶρες τῆς Εὐρώπης.

Μεταξύ ἄλλων τό πρόγραμμα περιλάμβανε δύο ταινίες μεγάλου μήκους: τό *Βαρύ μέταλλο* τοῦ Πόττερτον καί τίς *Περιπέτειες τοῦ πρίγκηπα Ἀχμέτ* τῆς Λότε Ράινιγκερ - ἡ πρώτη ἴσως ταινία μεγάλου μήκους κινουμέ-

νων σχεδίων, ταινία πού χρησιμοποιεῖ τή μέθοδο τῶν σκιῶν. Πολύ ἐνδιαφέρουσα ἦταν ἡ μεσαίου μήκους ταινία μέ κοῦκλες τοῦ Γίρι Τρίνκα *Ἀρχάγγελος Γαβριήλ*. Τέλος τό *ὁ Ντρούπυ ἀστυνόμος* τοῦ Τέξ Ἄιβερυ ὑπῆρξε ἡ καλύτερη δικαίωση τῆς ἔμφασης πού δόθηκε στό "ἐμπορικό" κινούμενο σχέδιο.

Στά πλαίσια τῆς ἐκδήλωσης ἐκδόθηκε πρόγραμμα μέ μορφή περιοδικοῦ 56 σελίδων πού κάλυψε ἕνα εὐρύ φάσμα ἀπό τά θέματα πού ἔχουν σχέση μέ τό κινούμενο σχέδιο. Παρακάτω ἀναδημοσιεύουμε τό εἰσαγωγικό κείμενο αὐτῆς τῆς ἔκδοσης.

Τό μικρό αὐτό ἀφιέρωμα στά "κινούμενα σχέδια" ἐπιχειρεῖ, κατ' ἀρχήν, νά συστήσει στό κοινό τοῦ Φεστιβάλ ἕνα κινηματογραφικό "εἶδος" ἐν πολλοῖς ἄγνωστο καί σαφῶς παραγνωρισμένο. Ἀλλά, πρίν ἀπ' ὅλα, ποιό εἶδος; Ὅ,τι περιγράφει τό περιληπτικό ὄνομα "κινούμενα σχέδια" δέν εἶναι δυνατόν νά ἐγκλωβισθεῖ στίς συμβάσεις ἑνός κινηματογραφικοῦ εἴδους. Ἀντίθετα, καλύπτει ἕνα μεγάλο μέρος αὐτοῦ πού σήμερα ὀνομάζουμε ὀπτικοακουστικό μέσο καί χαρακτηρίζεται κυρίως ἀπό τήν ἑτερογένεια, τόσο σέ αἰσθητικό ὅσο καί σέ τεχνικό ἐπίπεδο. Κάτω ἀπό αὐτό τό ὄνομα στεγάζονται ἀναπαραστατικοί τρόποι ὁλότελα διαφορετικοί καί συναιροῦνται καλλιτεχνικές παραδόσεις μέ ἀπόσταση αἰώνων, ἀπό τό θέατρο σκιῶν καί τίς μαριονέτες ὡς τίς νέες τεχνολογίες καί τά κομπιοῦτερ γκράφικς.

Ἄν ὑπάρχει, λοιπόν, ἕνα κοινό σημεῖο τῶν κινουμένων σχεδίων, αὐτό εἶναι ἡ... διαφορά τους. Διαφορά πού ὁδηγεῖ σέ πλούσια καρποφορία: ἀπό τό παραδοσιακό καί καθιερωμένο παιδικό "Μίκυ Μάους" ὡς τίς "ἀναρχικές" ἱστορίες πού ἐρωτοτροποῦν μέ τίς παρυφές τοῦ ἀντεργκράουντ κινηματογράφου, ἀπό φιλόδοξα ἤ μεγαλομανῆ σχέδια τύπου Φαντασίας ὡς τό τηλεοπτικό διαφημιστικό σπότ τῶν λίγων δευτερολέπτων, ἀπό τίς κινούμενες κοῦκλες τῶν Τσέχων ὡς τίς μαγικές καρφίτσες τοῦ Ἀλεξέγιεφ, ἀπό τά πρωτοποριακά πειράματα τῶν Καναδῶν ὡς τίς "ἐθνικές σχολές" τῆς Ἀνατολικῆς Εὐρώπης κ.ο.κ.

Τά παραδείγματα, πού μποροῦν εὔκολα νά πολλαπλασιαστοῦν, καί

Οἱ παραπέτασες τοῦ πρίγκιπα Ἀχμέτ

πρός πολλές κατευθύνσεις, ἀποκαλύπτουν μέ ἀρκετή ἐνάργεια τό χαρακτήρα τῶν κινουμένων σχεδίων: μιά ἄσκηση φαντασίας, εὐαισθησίας καί εὑρηματικότητας, μιά δοκιμή ἐλευθερίας πού παίζει μέ τά ὅρια τῆς κινηματογραφικῆς ἀναπαράστασης καί τά ὑπερβαίνει, ἀφοῦ δέν δεσμεύεται ἀπό τόν "ἀναλογικό" καταναγκασμό τῆς κλασικῆς εἰκόνας τοῦ σινεμά, γιά νά κολυμπήσει στόν ἀχανή, "διαστημικό" χῶρο τοῦ ὀπτικοακουστικοῦ μέσου, ἐκεῖ ὅπου, ἴσως, βρίσκεται τό ἀπώτερο μέλλον καί τοῦ κινηματογράφου στό σύνολό του.

Τό ἀφιέρωμα στίς ταινίες κινουμένων σχεδίων εἶναι, ὅπως καί στήν ἀρχή ἀναφέρθηκε, μιά χειρονομία γνωριμίας. Αὐτό μαρτυρεῖ καί ἡ ἐπιλογή τῶν ταινιῶν τοῦ προγράμματος. Λείπουν ἀπ' αὐτό οἱ σπάνιες ταινίες ἤ τά μικρά διαμάντια τοῦ εἴδους ταινία - ἔκπληξη ἤ ταινία - ἀποκάλυψη. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, οἱ προβαλλόμενες ταινίες δέν συνιστοῦν ἕνα εἶδος πανοράματος ὅπου θά ὑπάρχουν ὅλες οἱ τάσεις καί τά ρεύματα - πῶς, ἄλλωστε θά ἦταν δυνατόν σ' ἕνα τόσο πολύμορφο "εἶδος"; Ἐπιπλέον οἱ ταινίες δέν χαρακτηρίζονται στό σύνολό τους ἀπό τήν αἰσθητική τους ἀρτίωση, καθώς δέν λείπουν τά ἀντιπροσωπευτικά (καί γι' αὐτό μέτρια ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη) δείγματα. Ἄς σημειωθεῖ, τέλος, ὅτι ἡ ἑλληνική συμμετοχή στό πρόγραμμα εἶναι δυσανάλογα ὑπέρβαρη, σέ σχέση μέ τήν μικρή παράδοση τοῦ τόπου μας στήν παραγωγή τέτοιων ἔργων, ἀλλά ἀπόλυτα ἐμπρόθετη, ἀφοῦ καί ὁ τόπος τῆς ἐκδήλωσης τό ἐπιβάλλει (Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου) καί βασικός σκοπός τοῦ ἀφιερώματος εἶναι ἡ συμβολή, ὅποια μπορεῖ νά εἶναι ἡ συμβολή ἑνός ἀφιερώματος, στό καλύτερο μέλλον τῶν κινουμένων σχεδίων στόν τόπο μας.

Ἀ. Μουμτζῆς

Ἡ ἐκδήλωση προσέλκυσε ἀρκετό κόσμο, γενικά ἦταν ἀπό τίς περισσότερο πετυχημένες ἐκδηλώσεις τῆς πρώτης ἑβδομάδας, ἀλλά ἦταν φανερό ὅτι τίτλοι καί ὀνόματα γνωστά ἦταν πολύ περισσότερο δημοφιλή. Ἐπίσης ἦταν φανερό ὅτι σέ κάθε προβολή ὑπῆρχαν θεατές πού σαφῶς πίστευαν ὅτι τό κινούμενο σχέδιο ταυτίζεται μέ τό ἀστεῖο, παιδικό Μίκυ Μάους καί ἀπογοητεύονταν ἀπό τή διαφορά.

Ἐπειδή τά τελευταῖα χρόνια ἔχει ὑπάρξει ἕνας μικρός ἀριθμός ἐκδηλώσεων / ἀφιερωμάτων στό κινούμενο σχέδιο σέ γενικό ἐπίπεδο (ἑλληνικό κινούμενο σχέδιο στό φεστιβάλ τοῦ 1984, ἀφιέρωμα στό παγκόσμιο κινούμενο σχέδιο στίς ἐκδηλώσεις τῆς πολιτιστικῆς πρωτεύουσας τό 1985 στήν Ἀθήνα) ἄς ἐλπίσουμε ὅτι μελλοντικά θά ἐκδηλωθεῖ ἐνδιαφέρον γιά πιό συστηματική καί τακτική ἐνασχόληση.

Θόδωρος Νάτσης

Ἕνας φίλος ἀπό τή Γιουγκοσλαβία

Ὁ Ντάρκο Μάρκοβιτς, γνωστός καί ὡς Ντάρ-Μάρ, εἶναι ἕνας ἀπό τούς σημαντικούς Γιουγκοσλάβους καρτουνίστες, μέ πολλά βραβεῖα τόσο γιά τίς γελοιογραφίες καί τά σκίτσα του ὅσο καί γιά τίς ταινίες κινουμένων σχεδίων πού ἔχει κάνει. (Ὅσοι ἀπό τούς Βορειοελλαδίτες ἀναγνῶστες πιάνουν τή Γιουγκοσλαβική τηλεόραση μποροῦν νά δοῦν δικά του σπότ στήν ἔναρξη τοῦ μεταμεσονύχτιου προγράμματος τοῦ Σαββάτου). Βρέθηκε στήν Ἑλλάδα μέ ἀφορμή τόσο τό Φεστιβάλ Δράμας, στό ὁποῖο εἶχε προσκληθεῖ γιά νά δείξει τό ἔργο του, ὅσο καί στήν ἑβδομάδα Κινουμένου Σχεδίου πού συνδιοργάνωσε ἡ Ὀθόνη μέ τή Γραμματεία τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου. Ἀπό ὅ,τι εἶπε καί ὁ ἴδιος, ἔρχεται συχνά στήν Ἑλλάδα γιά νά ἀγοράσει ὑλικά γιά τή δουλειά του, ἐνῶ ἔχει πάρει μέρος καί σέ ἕνα διεθνές φεστιβάλ γελοιογραφίας στήν Ἀθήνα.

Γεννημένος στό 1940 στά Σκόπια, ἀσχολήθηκε ἀπό τά 20 χρόνια του μέ τό καρτούν καί τό 1966, φοιτητής τῆς ἀρχιτεκτονικῆς στό Ζάγκρεμπ, ἐκδίδει μαζί μέ μιά ὁμάδα συμφοιτητῶν του τό σατιρικό περιοδικό *Osten* στό ὁποῖο καί παραμένει ὡς διευθυντής ἔκδοσης ὥς τό 1975. Τό 1972 εἰδικεύεται καί στό κινούμενο σχέδιο, ἐκπαιδευόμενος στή σχολή τοῦ Ζάγκρεμπ δίπλα στό διάσημο Ντούσαν Βούκοβιτς, γιά νά γυρίσει τό 1975 στά Σκόπια, στήν Βάρνταρ Φίλμ, ὅπου καί φτιάχνει ἕνα ἐργαστήριο γιά ταινίες κινουμένων σχεδίων. Τό 1978 δουλεύει ὡς ἐλεύθερος ἐπαγγελματίας καί τό 1983 διορίζεται στή Σχολή Καλῶν Τεχνῶν τῶν Σκοπίων στό τμῆμα κινουμένων σχεδίων.

Ὁ Μάρκοβιτς, ἐκτός ἀπό τίς γελοιογραφίες καί τό κινούμενο σχέδιο, ἔχει ἀσχοληθεῖ μέ εἰκονογραφήσεις, κόμικς καί συγγραφή σατιρικῶν κειμένων καί γνωμικῶν, κάτι πού δείχνει καί τήν ὁλόπλευρη ἐνασχόλησή του μέ τήν τέχνη του.

Αὐτό ὅμως πού εἶναι ἐντυπωσιακό στήν περίπτωσή του, ἔτσι τουλάχιστον ὅπως φάνηκε ἀπό τίς ταινίες του καί τή συζήτηση πού εἴχαμε μαζί του, εἶναι ὁ πλοῦτος τῶν ἐρεθισμάτων καί ἡ ἐκφραστική ποικιλία τοῦ ἔργου του σέ συνδυασμό μέ ἕνα σπινθηροβόλο καί γεμᾶτο χιοῦμορ πνεῦμα. Ἔτσι, ἔχουμε ἀπό τή μιά τό *Φεστιβάλ* (1982), μιά σχετικά μεγάλη (20′) ταινία πού βλέπει μέ ἕναν εὐχάριστο καί κωμικό τρόπο αὐτά πού συμβαίνουν στό Φεστιβάλ τοῦ Μοντραί, μέσα ἀπό τό ὁποῖο παρελαύνουν διαφορετικές τεχνοτροπίες καί συνδυασμοί μουσικῆς καί χρωμάτων, πού σέ ὁρισμένες σεκάνς θά μποροῦσαν κάλλιστα νά λειτουργήσουν καί σάν βίντεο κλίπ. Ἀπό τήν ἄλλη, σέ ταινίες ὅπως τό *Χέρι* (1980), ἔχουμε μιά πιό σύνθετη καί προβληματισμένη, ἀλλά καί σαφῶς πιό λιτή ταινία ἑφτά λεπτῶν, πού μέ ἕνα σχηματικό καί ἀφαιρετικό τρόπο παρακολουθεῖ τίς σχέσεις ἑνός ἀνθρώπου μέ ἕνα χέρι πού τόν καθοδηγεῖ καί τόν προστατεύει καί πού ὅταν τόν ἐγκαταλείπει τοῦ δημιουργεῖ σοβαρά προβλήματα. Μιά παρόμοια σχέση ἐξουσίας τόν ἀπασχολεῖ στήν ἐπίσης προσχηματική ἱστορία τῆς ταινίας του *Ἡ ἄσπρη μπάλα* (1977) διάρκειας 6′, ὅπου οἱ μπάλες τοῦ μπιλιάρδου ἀλλάζουν χρώμα κάτω ἀπό τήν ἐπίδραση μιᾶς μπλέ μπάλας πού τίς μετατρέπει ὅλες σέ πολύχρωμες καί διαφορετικές μεταξύ τους. Ὁ Μάρκοβιτς μέ τό τίποτα σχεδόν ἔκανε ἕνα εὐφιέστατο φιλμάκι.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Πολιτική βούληση ἤ πομφόλυγες;

Μέ περιοδικότητα τριῶν ἐτῶν περίπου, οἱ σπουδαστές τῶν τριῶν σχολῶν κινηματογράφου πού συντηρεῖ ἡ περιβόητη ἰδιωτική πρωτοβουλία (Σταυράκου, Χατζίκου, Παπαντωνοπούλου) νιώθουν τόν κόμπο νά φτάνει στό χτένι καί "ἐξεγείρονται" ἐναντίον τῶν σχολαρχῶν τους καί τῶν σχολῶν τους. Οἱ "ἐξεγέρσεις" τους, συνήθως, ἔχουν στόχο τήν ποιότητα τῶν σπουδῶν τους, τήν ἔλλειψη προγραμμάτων καί σχεδιασμοῦ, τήν ἀνεπάρκεια ἐποπτικῶν μέσων καί τήν ἐλλειπτική σχέση τῶν σπουδαστῶν μέ τήν κινηματογραφική παραγωγή καί τήν ἐμπειρία τῶν γυριομάτων, τά ὑψηλά δίδακτρα καί τό γεγονός ὅτι σχολές καί κράτος τούς ἀγνοοῦν ἐπιδεικτικά, μή παρέχοντάς τους τά ὑλικά γιά τίς πτυχιακές τους ταινίες.

Στό μεταξύ, ἀκκρεμεῖ, ἤδη ἀπό τό 1981, ἄλλη μιά ὑπόσχεση τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ γιά ἵδρυση κρατικῆς Ἀκαδημίας Κινηματογράφου. Ἡ ὑπό-

σχεση αὐτή, ἀπόρροια τῆς ἀπό παντοῦ διαπιστωμένης ἀνάγκης γιά ἀναβάθμιση τῆς κινηματογραφικῆς ἐκπαίδευσης, παραπέμπεται στίς καλένδες καί, ὅταν ἐντείνονται οἱ πιέσεις, γίνεται ἀφορμή νά κυκλοφορήσουν κάποιες φῆμες ὅτι δημιουργεῖται ὁμάδα ἐργασίας γιά τό σχεδιασμό τῆς σχολῆς, ὅτι καλοῦνται Σοβιετικοί καθηγητές (!) γιά νά καταρτίσουν τίς μελέτες, ὅτι γίνονται κρούσεις σέ διάφορα ἱδρύματα γιά νά ἐξευρεθεῖ τό κτίριο, ὅτι..., ὅτι... Τελευταία "χειροβομβίδα" πού ἐπανέφερε τό θέμα ἦταν ἡ δήλωση τοῦ Μάνου Ζαχαρία (ὡς ὑπεύθυνου τοῦ τμήματος κινηματογραφίας τοῦ ΥΠΠΟ) πώς θά ἱδρυθεῖ σχολή κινουμένων σχεδίων στή Δράμα!

Μέ πομφόλυγες καί σπασμωδικές ἐνέργειες ὡστόσο, τό θέμα θά παραμείνει ἀνοιχτό στό διηνεκές. Ἡ πολιτική βούληση, ἀπ' τή στιγμή πού δεχθοῦμε ὅτι ὑπάρχει, εἶναι ἀνάγκη νά δώσει διεξόδους ὑλοποίησης. Πρῶτα ἀπ' ὅλα λοιπόν εἶναι ἡ μελέτη. Στή χώρα τοῦ "ἁρπακόλλα", εὐτυχῶς, ὑπάρχουν ἀρκετοί ντόπιοι ἐπιστήμονες μέ μεταπτυχιακά καί διδακτορικά στόν κινηματογράφο, ἀπό Εὐρώπη καί Ἀμερική - δυναμικό πού παραμένει ἀναξιοποίητο. Δέν εἶναι λογικό πρῶτα σ' αὐτούς νά στραφεῖ τό ΥΠΠΟ; Γιά νά προχωρήσουν στήν κατάρτιση μελέτης μέ ἀναφορά στήν ἑλληνική πραγματικότητα, τό παρόν καί τίς προοπτικές τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφικῆς (καί συναφοῦς) παραγωγῆς, σέ σχέση πάντα μέ τίς ἐνεργούς δυνάμεις τοῦ χώρου: σκηνοθέτες, τεχνικούς, κριτικούς κ.λπ.

Καί βέβαια, ἀπό κεῖ καί πέρα χρειάζονται χρήματα. Εἶναι ἀνάγκη νά ἐξευρεθεῖ κτίριο, νά ἐξοπλισθεῖ, νά προκηρυχθοῦν οἱ θέσεις τοῦ διδακτικοῦ προσωπικοῦ ἀλλά καί τῶν ὑπόλοιπων ὑπαλλήλων. Κι ὅλα τοῦτα, κι ἄλλα πολλά, πρέπει νά γίνουν γρήγορα. Ἡ χαώδης σημερινή κατάσταση εἶναι καταστροφική γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο, ὅσο καί γιά τούς νέους ἀνθρώπους (τούς σπουδαστές) πού ἐπενδύουν στό κενό τίς δημιουργικές τους αὐταπάτες.

Πρέπει ὡστόσο νά τό δηλώσουμε. Δέν αἰσιοδοξοῦμε. Ἡ κατάσταση τῆς ἐκπαίδευσης στήν Ἑλλάδα (πού ἡ ὑποβάθμισή της δέν θίχθηκε παρά τήν ἔκταση τῶν πρόσφατων φοιτητικῶν κινητοποιήσεων), ἡ νοοτροπία τῶν κυβερνητικῶν ἰθυνόντων καί τά συμφέροντα τῶν ἰδιωτῶν πού πουλᾶνε σήμερα κινηματογραφικές σπουδές εἶναι ἱκανοί παράγοντες ἀναστολῆς ὑλοποίησης ὁποιασδήποτε (στά λόγια) καλῆς πρόθεσης. Γιά μιά ἀκόμη φορά φαίνεται νά κυριαρχεῖ ὁ πολιτικαντισμός.

Η.Κ.

ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ

Βιτρίνα μιᾶς χρονίζουσας ἀδράνειας

Ὅπως κάθε χρόνο τέτοιο καιρό ἡ διοίκηση τῆς Ταινιοθήκης τῆς Ἑλλάδος τροφοδοτεῖ τόν τύπο μέ ἐξάστηλα περί τῆς νέας "ἐξόρμησης κινηματογραφ(οφιλ)ικῆς δραστηριότητας". Φέτος, στό πλαίσιο τῆς ἴδιας συνταγῆς, ἀναγγέλλονται οἱ ἐκδηλώσεις τοῦ χειμώνα: Μία, πραγματικά ἐνδιαφέρουσα, ἀναφορά στόν ἀγγλικό κινηματογράφο (πού τήν ἄνθησή του παρακολουθοῦμε μέ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον στίς μέρες μας) καί ἰδιαίτερα στούς σπουδαιότερους ἐκπροσώπους τοῦ φρή σίνεμα καί ρετετροσπεκτίβα μέ ταινίες πρόσφατα χαμένων δημιουργῶν μέ προεξάρχοντα τόν Τζών Χιοῦστον.

Πραγματικά πολύ χρήσιμες ἐκδηλώσεις. Ὅμως, μήπως ἀποτελοῦν καί τό ἄλλοθι, τή βιτρίνα μιᾶς χρονίζουσας ἀδράνειας; Γιατί, ἀλίμονο ἄν τή ζοφερή κινηματογραφική μας πραγματικότητα ἐπιτείνουν καί οἱ φορεῖς ἐκεῖνοι πού εἶναι καθ' ὕλην ἁρμόδιοι νά ἀμβλύνουν.

Ὁ ρόλος κάθε ταινιοθήκης πού δέν θέλει ὁ τίτλος της νά εἶναι εὐφημισμός εἶναι βέβαια πολλαπλός: Παιδευτικός (μιά πού συνηθίζεται νά παρουσιάζονται στίς ἐκδηλώσεις τίς ταινίες πού χαρακτήρισαν τήν πορεία τοῦ κινηματογράφου ἀλλά καί ἄλλα φίλμ, λιγότερο γνωστά, πού ὅμως ἀντιπροσωπεύουν εἴδη, σχολές, ἐθνικές κινηματογραφίες, πρωτοπορίες κ.λπ.), ταξινομητικός - ἐρευνητικός (μιά πού οἱ ταινιοθῆκες διαθέτουν καί προσφέρουν ἄφθονο ὑλικό στούς μελετητές τῆς ἱστορίας καί τῶν αἰσθηματικῶν τάσεων τοῦ κινηματογράφου), ἀρχειακός (μιά πού στά ἀρχεῖα τῶν ταινιοθηκῶν ὅπου γῆς ἀποθησαυρίζονται καί φυλάσσονται μέ ἐπιμέλεια κόπιες ἀπό ὅσο τό δυνατόν πιό πολλές καί ἀντιπροσωπευτικές ταινίες τῆς παγκόσμιας παραγωγῆς), ἐνημερωτικός (ἀφοῦ μόνο ἀπό τίς ἐξειδικευμένες αἴθουσες μιᾶς ταινιοθήκης μποροῦμε νά πληροφορηθοῦμε γιά τά ἐπιτεύγματα π.χ. μιᾶς ἄγνωστης κινηματογραφίας ἤ ἑνός πειραματικοῦ ἔργου ἤ κάποιων τεχνολογικῶν ἐπιτευγμάτων κ.λπ.), ἐκλαϊκευτικός ἀκόμη, ἄν προτιμάτε, (μιά πού ἰδιαίτερα στή χώρα μας εἶναι ζωτική ἡ ἀνάγκη νά ξεφύγει ἡ κινηματογραφική ἐμπειρία καί ἀπόλαυση ἀπό τόν στενό κύκλο τῶν κινηματογραφόφιλων τῆς Ἀθήνας).

Ἀντ' αὐτῶν, ἡ Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδος πολλές φορές ἀκυρώνει ὥς καί αὐτόν τόν τυπικό ρόλο τοῦ διαμεσολαβητῆ στό κινηματογραφόφιλο κοινό τοῦ παράλληλου κυκλώματος, μιά πού ἡ ποιότητα τῶν ὑπηρεσιῶν πού προσφέρει εἶναι ἀνάλογη θερινῶν κινηματογράφων: κακές προβολές, πετσοκομμένες κόπιες, ἀνύπαρκτα ἤ ὑποτυπώδη προγράμματα κ.λ.π.

Βεβαίως εἶναι γνωστό ὅτι ἡ σωστή λειτουργία μιᾶς ταινιοθήκης χρειάζεται χρήματα, πού προφανῶς δέν διατίθενται ἁπλόχερα ἀπό τό κράτος. Εἶναι λοιπόν φυσικό νά μήν περιμένουμε ἀπό τό ἵδρυμα τῶν ἀδελφῶν Μητροπούλου θυσίες, μιά πού καθένας ἐκεῖ φυσικό εἶναι νά νοιάζεται κυρίως γιά τήν καρέκλα του. Μέ τό κράτος ὅμως καί τό ἁρμόδιο Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ εἶναι φυσικό νά εἴμαστε ὀργισμένοι, ἀφοῦ ἀπό τό 1981 ἤδη, ἀπό τό 1ο συνέδριο γιά τόν κινηματογράφο, τό ΠΑΣΟΚ εἶχε δεσμευτεῖ νά θέσει προτεραιότητα στό θέμα τῆς ἵδρυσης κρατικῆς ταινιοθήκης, μέ πρῶτο στόχο τήν ἀρχειοθέτηση καί συγκέντρωση τοῦ συνόλου τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν καθώς καί τή συγκέντρωση καί ἀρχειοθέτηση ὅλου τοῦ ἑλληνόγλωσσου ἔντυπου ὑλικοῦ γιά τόν κινηματογράφο - εὐτυχῶς τή δεύτερη αὐτή δουλειά τήν ξεκί-

νησε μέ κίνητρο τό μεράκι του καί χωρίς καμμιά ἐνίσχυση ἀπό τό κράτος, οὔτε κάν ἠθική, ὁ Ἀ. Καρύδης - Φούκς.

Τό 1981 οἱ κακές γλῶσσες ἔλεγαν: "Ἀφῆστε τή Μελίνα νά ὑπόσχεται. Ἂν δέν πεθάνει ἡ Ἀγλαΐα Μητροπούλου, κρατική ταινιοθήκη δέν πρόκειται νά γίνει!". Τότε προσπερνούσαμε τό, ὅπως καί νά τό κάνουμε, κακεντρεχές καλαμπούρι μέ χιοῦμορ. Σήμερα ὅμως, ἀνατρέχοντας ἕξι χρόνια πίσω, δέν μᾶς παρηγορεῖ ἡ θυμηδία. Ἀντίθετα, μᾶς κυριεύει ἡ μελαγχολία.

Η.Κ.

Ζώρζ Φρανζύ

Τήν Πέμπτη 5 Νοεμβρίου πέθανε ὁ Γάλλος σκηνοθέτης Ζώρζ Φρανζύ, σέ ἡλικία 75 ἐτῶν. Ὁ Φρανζύ, πού μέ τήν ἐντελῶς προσωπική σκηνοθετική δημιουργία του ἔθεσε τά ὅρια τοῦ φανταστικοῦ ρεαλισμοῦ, εἶχε γεννηθεῖ στίς 12 Ἀπριλίου 1912. Σπούδασε διακοσμητής θεάτρου καί ὑπῆρξε μαζί μέ τόν Ἀνρύ Λανγκλουά ἱδρυτικό μέλος τῆς γαλλικῆς ταινιοθήκης. Μέ τόν Λανγκλουά συνσκηνοθέτησε τήν πρώτη μικροῦ μήκους ταινία του πού καταγράφει σκηνές ἀπό τό γαλλικό μετρό· δουλειά ἀρκετά ἐρασιτεχνική ἡ πρώτη του αὐτή ταινία, τοῦ ἄνοιξε τό δρόμο γιά μιά σειρά ἀπό μικροῦ μήκους ταινίες, κυρίως ντοκυμανταίρ πού τόν βοήθησαν στήν πλήρη ἐξοικείωσή του μέ τήν τεχνική τοῦ κινηματογράφου καί στή σχηματοποίηση μιᾶς συγκεκριμένης προβληματικῆς, πού ξεδιπλώθηκε ἀργότερα μέ ἀριστοτεχνικό τρόπο στίς μεγάλου μήκους ταινίες του.

Ἔτσι, ταινίες ὅπως τό *Αἷμα τῶν ζώων*, πού παρουσίαζε μέ τήν τελετουργική κίνηση τῆς κάμερας σκηνές ἀπό τή σφαγή ζώων, τό *Μέγαρο τῶν ἀπομάχων*, ξενάγηση στό Μουσεῖο Πολέμου ὅπου τά πολεμικά ὅπλα θυμίζουν τή φρίκη τοῦ πολέμου, *ὁ Μεγάλος Μελιές*, εἰκόνες ἀφιερωμένες στόν πρωτοπόρο τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου, *ὁ Πύργος τοῦ Ἄιφελ*, ὅπου ὁ ἴλιγγος τῶν εἰκόνων ζαλίζει τούς θεατές, εἶναι ἡ προσπάθεια ἀνίχνευσης μέσω τῶν εἰκόνων μιᾶς πιθανῆς ἐξάρτησης τοῦ θεατῆ ἀπό αὐτές, καί ταυτόχρονα ἡ δυνατότητα τῆς ἐπικοινωνίας τοῦ Φρανζύ μέ τόν θεατή.

Ἡ τομή πού ἐπιφέρει ὁ Φρανζύ στό χῶρο τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου προσδιορίζεται ἀπ' τό γεγονός ὅτι ἔδωσε ἰδιαίτερη βαρύτητα στό παράξενο καί στήν ἀγωνία. Ἐπειδή "*τό φανταστικό βρίσκεται στή μορφή, τό παράξενο στήν ἀτμόσφαιρα, ἡ ἀγωνία στό ἀβέβαιο*", ἡ ὅλη του προσπάθεια εἶναι ἡ ἁρμονική συνύπαρξη καί τῶν τριῶν, ἔτσι ὥστε "*νά δημιουργηθεῖ τε "νά δημιουργηθεῖ τό φανταστικό, νά φανερωθεῖ τό παράξενο, νά γίνει αἰσθητή ἡ ἀγωνία*". Χαρακτηριστικό παράδειγμα αὐτῆς τῆς πίστης εἶναι ἡ σκηνή ἀπ' τήν ταινία *Μάτια δίχως πρόσωπο*, ὅπου μέ καθυστέρηση δευτερολέπτων εἰσάγεται στό κάδρο ἡ μαύρη DS Σιτροέν τοῦ γιατροῦ Ζενεσιέ, πού φτάνει στό νεκροτομεῖο καί βγαίνει ἀπ' τό αὐτοκίνητο ντυμένος στά μαῦρα. Ἤ ἀκόμη ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο καταγράφει τίς κινήσεις τῶν ἡρώων του μέσα στό χῶρο, καί κυρίως καθώς στέκονται στά παράθυρα: "*Ἄν εἶσαι μέσα ἀπό ἕνα παράθυρο καί κοιτάξεις ἔξω, αὐτό σημαίνει ἐλπίδα, ἄν εἶσαι ἔξω καί κοιτάζεις μέσα, εἶναι ἀπελπισία*".

Στήν πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του *Κατακέφαλα στόν τοῖχο*, ὁ ἥρωάς του Ζεράν κλέβει τά λεφτά τοῦ πατέρα του καί μετά βρίσκεται στό ψυχιατρεῖο. Δραπετεύει ὅμως καί ἐπιστρέφει στήν πραγματικότητα ὅπου καί συμπεριφέρεται φυσιολογικά. Ἡ τρέλα μετατοπίζεται μέ τήν ταυτόχρονη ἀντιστροφή τῆς πραγματικότητας. Καί ἐάν ἐδῶ ὁ ἥρωας παύει ν' ἀναζητεῖ τό ἀληθινό του πρόσωπο, δέν συμβαίνει τό ἴδιο καί μέ τήν ἡρωίδα τῆς ἑπόμενης ταινίας του *Μάτια δίχως πρόσωπο*. Ἔχοντας χάσει τό δέρμα τοῦ προσώπου της σέ αὐτοκινητιστικό ἀτύχημα δέν φαίνεται ν' ἀναγνωρίζει τόν ἑαυτό της στό

Ματια δίχως πρόσωπο

Ζυντέξ

πρόσωπο πού τῆς "ἔφτιαξε" ὁ τρελός χειροῦργος πατέρας της, ἀφαιρώντας τό δέρμα ἀπό γυναῖκες πού σκότωνε. Τό φανταστικό δίνεται μέ τρόπο ρεαλιστικό καί σαφέστατα ἀλληγορικό. Εἶναι ἡ τρέλα τοῦ πατέρα - γιατροῦ πού παραχαράσσει τή φύση μέ τραγικό τρόπο, δίνοντας στήν κόρη του Κριστιάν νέο πρόσωπο, διαφορετικό τρόπο θέασης, πού τήν ὁδηγοῦν στό φυγή, στό ὄνειρο. Τό καλό καί τό κακό καί ἡ σύγκρουσή τους εἶναι θέμα ἐπαναλαμβανόμενο στίς ταινίες τοῦ Φρανζύ μόνον πού κάθε φορά ἰδωμένο ἀπό διαφορετική γωνία.

Στό *Ζυντέξ*, ἄν καί εἶναι περιθωριακός ἐκδικητής, ὁ ἥρωας εἶναι ὁ καλός γιατί ἀποδίδει δικαιοσύνη, ἐνῶ στήν ταινία ὁ *Ἄνθρωπος δίχως πρόσωπο*, εἶναι ἐγκληματίας καί τό κακό θριαμβεύει. Ὁ *Ζυντέξ*, ταινία ἀσπρόμαυρη ἀφιερωμένη στόν Φεγιάντ, εἶναι ἡ ἐπιστροφή τοῦ Φρανζύ στά πρῶτα χρόνια τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου, στό ποιητικό στυλιζάρισμα καί στήν μελοδραματική ἀπόχρωση τοῦ φανταστικοῦ. Σκηνές σέ χώρους πού θυμίζουν τόν γερμανικό ἐξπρεσιονισμό δίνουν στή δράση τοῦ Ζυντέξ τήν ἡρωϊκή της διάσταση.

Στίς ταινίες τοῦ Φρανζύ ἡ ἐγκληματική ψυχολογία ἀναζητᾶ τό πρόσωπό της. Τό φανταστικό καί τό ὀνειρικό ὅμως τῆς δίνουν ἁπλῶς ἕνα προσωπεῖο πού δύσκολα ἀναγνωρίζουμε.

I.M.

Τά γιούχα καί ὁ σεβασμός

Σέ ἀρένα μεταβλήθηκε πολλές φορές - περισσότερες ἀπό τίς προηγούμενες χρονιές - ἡ αἴθουσα προβολῶν τῆς Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν, ὅπου γίνονταν οἱ προβολές τῶν ταινιῶν τοῦ διαγωνιστικοῦ τμήματος τοῦ κινηματογραφικοῦ φεστιβάλ τῆς Θεσσαλονίκης. Αἰτία ἡ "ριζική διαφωνία" μέρους τοῦ κοινοῦ μέ τόν λόγο κάποιων κινηματογραφιστῶν, ἡ ὁποία ἐκφράσθηκε μέ τή μορφή γιουχαϊσμάτων ὁρισμένων ταινιῶν.

Οἱ παράγοντες τοῦ φεστιβάλ ἀλλά καί οἱ πιό πολλοί δημοσιογράφοι, στήν προσπάθειά τους νά πλησιάσουν τό φαινόμενο δέν προχώρησαν πέρα ἀπό τήν ἀστυνομική λογική. "Ὅλοι ἔμειναν νά ἀναζητοῦν στό σκοτάδι τούς ὑπαίτιους τῶν "κραξιμάτων" καί κάποιοι, πιό θερμόαιμοι, προσπάθησαν δυναμικά νά σταματήσουν τούς φωνασκοῦντες. Τό ἀλαλούμ ἦταν πλῆρες καί τά ἰδεολογήματα μέ τά ὁποία "ἐπένδυε" καθένας τή συμπεριφορά του διακρίνονταν γιά τήν εὐρηματικότητά τους.

Εἶναι πάντως γεγονός ὅτι ἐκεῖνοι πού ἔχασαν τήν ψυχραιμία τους μέσα σ' αὐτό τόν τραγέλαφο ἦταν οἱ σκηνοθέτες καί οἱ παράγοντες τῆς φετινῆς παραγωγῆς (οἱ περισσότεροι τουλάχιστον). Γιατί εἶναι δεδομένο ὅτι ἡ τέχνη καί ἡ καλλιτεχνική ἔκφραση δέν εἶναι δυνατόν νά ἐκχωροῦνται στίς διαθέσεις τοῦ κοινοῦ, δέν μποροῦν νά ὑποτάσσονται στή μεσότητα τοῦ κοινοῦ γούστου καί, συνεπῶς, ὀφείλουν νά καταθέτουν τήν πρότασή τους ἐν γνώσει τους ὅτι τυχόν ἀποδοκιμασία της δέν μπορεῖ παρά νά ἔχει τήν ἐξήγησή της, χωρίς νά χρειάζεται νά δημιουργηθοῦν "μέτωπα" πού θά ἀποκαθιστοῦν τίς ὅποιες ἀντιρρήσεις δυναμικά.

Μιά καί ἡ γηπεδική συμπεριφορά κάποιων ἀνθρώπων στήν ἐποχή μας καί στό χῶρο μας εἶναι λίγο δύσκολο νά ἐκλείψει, μιά πού οὔτε ἡ διαφωνία δέν εἶναι ἀθέμιτη, οὔτε ἡ ἀνοησία δέν μπορεῖ νά ἀποκλεισθεῖ (παράδειγμα κλασικῆς ἀνοησίας δέν εἶναι ἡ φράση τοῦ ἐξώστη, πού εἶδε πολλές φορές καί τό φῶς τῆς δημοσιότητας: "τί ταινίες κάνετε μέ τά λεφτά τῶν φορολογουμένων;"), εἶναι παράλογο νά ἀπαιτεῖται ὁ σεβασμός τοῦ κοινοῦ. Γιατί ποιοί εἶναι αὐτοί πού ζητοῦν τόν περιβόητο σεβασμό; Κάποιο γερασμένο, μουχλιασμένο ἱερατεῖο ἤ ζωντανοί ἄνθρωποι, δημιουργοί, πού βιώνουν μιά κοινωνία γεμάτη ἀντιθέσεις καί συγκρούσεις;

"Τό πρόβλημα τοῦ δημιουργοῦ στήν Ἑλλάδα δέν πρέπει νά μᾶς ξενίζει. Γιατί νά ζητήσεις τό σεβασμό κάποιου δηλαδή; Ὅταν κάνεις μιά ταινία καί ἐκφράζεσαι δέν ζητᾶς κανένα σεβασμό. Πολλές φορές μπορεῖ νά εἶσαι πικρός, μπορεῖ νά εἶσαι βίαιος, μπορεῖ νά εἶσαι ὅ,τι θέλεις, ἄρα ὁ δημιουργός δέν μπορεῖ ν' ἀπαιτεῖ σεβασμό (...). Ἐσύ, ὡς δημιουργός, δέν θέτεις ὡς ὅρο a priori τό σεβασμό, βάζεις τήν ταινία σου κάτω ἀπό τή ματιά καί τήν καρδιά τοῦ ἀλλουνοῦ κι ἐκεῖ ζητᾶς ἕνα διάλογο", δήλωσε ὁ σκηνοθέτης Σταῦρος Τορνές στή συζήτηση πού διοργάνωσε γιά τόν κινηματογράφο ἡ *Κυριακάτικη Ἐλευθεροτυπία* (1/11). Δέν μποροῦμε παρά νά συμφωνήσουμε.

Η.Κ.

Ὅλοι ἀδέρφια;

Ὅπου ξαφνικά βρισκόμαστε στήν ἀντίληψη γιά τήν ὁμαδοποίηση πού εἶχαν καί οἱ ἀλήστου μνήμης θετικιστές. Τό κατόρθωσε ἡ Ἑταιρεία Ἑλλήνων Σκηνοθετῶν πού, θέλοντας νά ὑπερασπίσει δραστικά τήν "Ἁγία Οἰκογένεια" τῶν Ἑλλήνων σκηνοθετῶν, ἐπενέβαινε ἐκνευριστικά κάθε λίγο καί λιγάκι, στή διάρκεια τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ὑποδεικνύοντας στό κοινό, φορτικά καί ἀπαιτητικά, τί στάση θά ἔπρεπε νά κρατάει ἀπέναντι στίς ταινίες.

Φαίνεται ὅμως ὅτι μία τέτοια ἀντίληψη καί πρακτική δέν παραμένει μόνο στό πλαίσιο τῆς γραφειοκρατίας τοῦ συνδικαλιστικοῦ ὀργάνου. Μοιάζει νά ἀφορᾶ σοβαρά τό σύνολο σχεδόν τῶν "ἐντός τοῦ νυμφώνος". Ἡ ἐπίκληση: ""Ὅλοι ἀδέλφια" εἶναι τό τελευταῖο ἐφεύρημα - ἰδεολόγημα πού μοιάζουν νά ἀνακαλύπτουν οἱ σκηνοθέτες πού, ἄν καί ἀπό διάφορες ὀπτικές καί αἰσθητικές, ἔχουν ἐξασφαλίσει μιά τακτικότητα παραγωγικῆς παρουσίας, χάρη καί στόν τρόπο τῶν συμπαραγωγῶν πού προκρίνει τό Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Καί ἐπικυρώνεται στή συζήτηση πού ὀργάνωσε καί δημοσίευσε ἡ *Κυριακάτικη Ἐλευθεροτυπία* (1/11) ἀνάμεσα στούς Ν. Φ. Μικελίδη, Στ. Τορνέ, Τ. Παπαγιαννίδη, Δ. Θέο καί Γ. Κατακουζηνό.

Τί εἶναι ὅμως αὐτό πού κάνει τόν Νίκο Ἀντωνάκο τοῦ Δ.Σ. τῆς ΕΕΣ νά λέει ὅτι σημασία δέν ἔχουν οἱ αἰσθητικές ἀναζητήσεις ἀλλά τό κυρίαρχο ζητούμενο σήμερα εἶναι νά παράγονται ταινίες (στή διάρκεια τῶν συζητήσεων στό φεστιβάλ της Δράμας); Καί τόν Δῆμο Θέο νά ὑποστηρίζει ἀβασάνιστα (;) *"Τό πρόβλημα εἶναι ἄν ὑπάρχουν ἀλήθεια σοβαροί λόγοι γιά ἀντιπαραθέσεις. Μήπως ἔχουμε μεταφέρει ἕνα μοντέλο σ' ἕνα χῶρο ὅπου δέν ὑπάρχουν λόγοι γιά τέτοιες ἀντιπαραθέσεις"* (στήν προαναφερόμενη συζήτηση τῆς *Ἐλευθεροτυπίας*). Τί εἶναι αὐτό πού βάζει στήν ἄκρη τίς σοβαρές διαφορές, αἰσθητικές, ὕφους, παραγωγικῶν διαδικασιῶν, ἀντιλήψεων γιά τόν κινηματογράφο κ.λπ.; Ἡ διαπίστωση τοῦ ἐγκλωβισμοῦ τῶν περισσότερων Ἑλλήνων σκηνοθετῶν, ἡ ἀμηχανία τους ὅταν ἔρχονται σ' ἐπαφή μέ τό μέσον τους, ἡ ὀδύνη τῆς κατανόησης τῶν ἐκφραστικῶν τους ἀδιεξόδων, ἡ κατάρρευση τῆς μεσσιανικῆς στάσης μέ τήν ὁποία ἀντιμετωπίσθηκαν, ἰδιαίτερα μετά τή μεταπολίτευση, ὅταν αὐτό τό ρεύμα πού ὀνομάσθηκε "Νέος Ἑλληνικός Κινηματογράφος" παρουσιαζόταν ἀκμαῖο καί δυναμικό, γιά νά φθαρεῖ βαθμιαῖα ὄχι μόνο ἐξαιτίας τῶν δειγμάτων γραφῆς του, ὁ φόβος τέλος ὅτι κάποιοι νέοι λόγοι, κάποιες ἀλλιώτικες προτάσεις κινηματογραφικές θά τούς παραμερίσει ὁριστικά, τούς κάνει νά ὀρθώνουν μηχανιστικές ἀντιστάσεις, γιά νά ὑπερασπισθοῦν τή γενιά τους.

Ἀλίμονο ὅμως ἄν τό πρόβλημα τοῦ κινηματογράφου ἀφοροῦσε κάποια γενιά καταξιωμένων. Ἀλίμονο ἄν ἡ πορεία τῆς ἔκφρασης τοῦ ἀνθρώπου ἐγκαταλειπόταν στήν ὁποιαδήποτε ὁμάδα, μέ μόνο τό αἰτιολογικό ὅτι ὅ,τι κάνει τό κάνει καλά. Ἀλίμονο ἄν δέν ἀναζητούσαμε διαρκῶς τό ἄλλο, τό καινούριο, τό διαφορετικό.

Πρός αὐτή τήν κατεύθυνση, συνεπῶς, εἴμαστε ἐνάντιοι στή γενική ἰσοπέδωση τῶν παρωχημένων ὁμαδοποιήσεων, προκρίνοντας τή δημιουργική ἰδιαιτερότητα, τήν πρωτοτυπία, τή συνέπεια

στήν ἔκφραση, τήν πίστη καί τήν ψυχή. Τό θέμα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ἔτσι, πιστεύουμε ὅτι, πρῶτα ἀπ' ὅλα, δέν ἀφορᾶ μέ κανένα τρόπο τό συνδικαλισμό. Καί - ὅσο περνάει ἀπ' τό χέρι μας - εἴμαστε ἀποφασισμένοι νά κόψουμε τή διάθεση ἀπό τή γραφειοκρατία καί τούς μηχανισμούς νά θέλουν διαρκῶς νά ἐπιβάλλονται χάρη στό προκάτ μοντέλο τους.

Η.Κ.

ΜΝΗΜΗ...

** **Πάλ Γκαμπόρ** (1933 - 1987): Σέ μιά ἐκδήλωση γιά τόν οὐγγρικό κινηματογράφο πού γινόταν στή Ρώμη πέθανε, ἀπό καρδιακή προσβολή, ὁ Πάλ Γκαμπόρ, σέ ἡλικία 54 ἐτῶν. Ἀπό τίς ταινίες του εἴδαμε τήν *Ἀγαπημένη Βέρα* (1978) καί τίς *Χαμένες ζωές*, ἐνῶ ἀκούσαμε γιά τήν τελευταία του *Ἡ νύφη ἦταν ὅμορφη* (1986), ἰταλο-ουγγρική παραγωγή πού γυρίστηκε στή Σικελία μέ θεματολογία σχετική μέ τά προβλήματα τῆς μετανάστευσης. *Ἡ Ἀγαπημένη Βέρα* τόν ἔκανε γνωστό ἔξω ἀπ' τά σύνορα τῆς πατρίδας του: προβλήθηκε στό φεστιβάλ Καννῶν τοῦ 1978 ὅπου κέρδισε καί τό βραβεῖο τῆς διεθνοῦς ἕνωσης κριτικῶν (ΦΙΠΡΕΣΙ). Στό ἐπίκεντρο τῶν ταινιῶν τοῦ Γκαμπόρ βρίσκονται οἱ ἄνθρωποι καί ἡ σχέση τους μέ τό καθεστώς τῆς χώρας τους. Ὁ Γκαμπόρ δέν χαρίζεται σέ κανέναν· δίπλα στ' ἀνθρώπινα σφάλματα καί ἀδυναμίες ὑπάρχει ἡ κρατική διαφθορά καί τά προνόμια τῶν ἰσχυρῶν. Ὁ ἀγώνας γιά τήν ἐπιβίωση περιγράφεται σ' ὅλη τήν τρομακτική του ἀπανθρωπιά. Οἱ "ἀμετανόητοι" (Ἡ Βέρα, ὁ ἀρχιτέκτονας τῶν *Χαμένων ζωῶν*), εἶναι οἱ μόνες ἀξιόλογες περιπτώσεις, ἀνεξάρτητα ἀπό τό τελικό ἀποτέλεσμα, καί κερδίζουν τελικά τήν προτίμησή μας. Θά θέλαμε νά γνωρίζαμε καλύτερα τόν κινηματογράφο τοῦ Γκαμπόρ, ἕναν κινηματογράφο ἤπιων τόνων ἀλλά καί ἔντασης, πρωτοτυπίας καί κριτικῆς κι ὅλα αὐτά σέ σωστές συνήθως δόσεις.

** **Μαίρη Ἄστορ** (1906 - 1987): Ἀρχικά ἀσχολήθηκε μέ τό ραδιόφωνο καί τό θέατρο καί στή συνέχεια μέ τόν κινηματογράφο στά χρόνια τοῦ βωβοῦ (πρώτη της ταινία *Ἡ Ὑπηρέτρια τοῦ ζητιάνου*). Γύρισε συνολικά πάνω ἀπό 100 ταινίες. Ἀνάμεσά τους: *Τό Γεράκι τῆς Μάλτας*, *Τό Τραγούδι τοῦ Μιζούρι* (Β. Μινέλλι).

Λίνο Βεντούρα (1919 - 1987): Ἡ καρδιά τοῦ "σκληροῦ" Λίνο Βεντούρα, σταμάτησε νά κτυπᾶ στίς 22 Ὀκτωβρίου. Ὁ διάσημος Γάλλος ἠθοποιός πέθανε σέ ἡλικία 68 ἐτῶν. Τό ἀληθινό του ὄνομα ἦταν Ἀντζελίνο Μπορρίνι καί εἶχε γεννηθεῖ στίς 14 Ἰουλίου 1919 στήν Πάρμα τῆς Ἰταλίας. Σέ ἡλικία ὀκτώ ἐτῶν ἐγκαταστάθηκε στό Παρίσι. Ἔγινε ἐπαγγελματίας μποξέρ καί τό 1950 κέρδισε τό εὐρωπαϊκό πρωτάθλημα στήν κατηγορία του, ἀλλά μετά ἕνα ἀτύχημα ἀποχώρησε ἀπό τά ρίνγκ. Τό πεδίο πιά τῆς σύγκρουσης μέ τόν ἀντίπαλο ἦταν ἡ ὀθόνη τοῦ κινηματογράφου...

Σωματώδης ὅπως ἦταν, ἀργός στίς κινήσεις του καί ἀρκετά ἐκφραστικός μέ τό σιωπηλό του βλέμμα ἔγινε "ὁ ἀγαπημένος ἠθοποιός" τῶν Γάλλων σκηνοθετῶν στή δεκαετία '60 - '70, τοῦ Βερνέιγ, τοῦ Ἑνρικό, τοῦ Μελβίλ, τοῦ Ντεραί, τοῦ Σωτέ, τοῦ Τζιοβαννί, πού μέ τίς ταινίες τους προσπάθησαν νά δημιουργήσουν τήν εὐρωπαϊκή ἐκδοχή τῶν ἀμερικανικῶν φίλμ - νουάρ καί γκανγκστερικῶν ταινιῶν. Ὅλοι σχεδόν οἱ ρόλοι πού ἑρμήνευσε ὁ Βεντούρα χωρίζονται σέ δύο μεγάλες κατηγορίες, φαινομενικά ἀντίθετες: στούς ρόλους τοῦ ἀστυνομικοῦ, πού κινεῖται στό περιθώριο, ἀναζητώντας τόν ἐγκληματία, καί στούς ρόλους τοῦ ἐγκληματία - τυχοδιώκτη, πού συγκρούεται τόσο μέ τό ὀργανωμένο ἔγκλημα ὅσο καί μέ τήν ἀστυνομία. Τό ρόλο τοῦ διώκτη ἤ τοῦ κυνηγμένου ὁ Βεντούρα τόν ἀπέδωσε μέ ἀπόλυτη ἀκρίβεια, ἀφήνοντας πάντα νά φανοῦν οἱ πιθανές ψυχολογικές ὁμοιότητές τους. Στό πρόσωπο τοῦ Βεντούρα ἀναγνωρίζαμε τή "σκληρότητα" γιατί οἱ ἥρωες πού ἐνσάρκωσε, ἄνθρωποι τῆς τάξης ἤ παράνομοι, ἦταν ἐπικίνδυνα μοναχικοί...

Les misérables του Ρομπέρ Χοσσέν

Κάτι τρέχει στόν κινηματογράφο

Εἶναι πλέον φανερό ὅτι ὁ κινηματογράφος μπαίνει στήν Ἑλλάδα σέ μιά νέα ἐποχή. Οἱ προβλέψεις πού εἶχα κάνει στό προηγούμενο τεῦχος γιά τή νέα σαιζόν φαίνεται νά ἐπαληθεύονται. Ταινίες ὅπως τό *Ματαντόρ*, τό *Τελευταῖα τά αὐτιά σας*, τό *Ἀριζόνα τζούνιορ*, ὁ Βέντερς ἀλλά ἀκόμα καί ὁ Σπάικ Λῆ δέν βρίσκονται βέβαια στίς πρῶτες θέσεις τοῦ πίνακα τῶν εἰσιτηρίων ἀλλά φαίνεται ὅτι ὄχι μόνο καταφέρνουν νά καλύπτουν τό κόστος τῆς ἐκμετάλλευσής τους, ἀλλά καί νά ἀποτελοῦν τό γεγονός τῆς ἑβδομάδας στίς στῆλες τῶν ἐφημερίδων. Ἀπό τήν ἄλλη ἔχουν χαθεῖ οὐσιαστικά οἱ μεσαῖες ταινίες. Ἔτσι, ἔχουμε ἤ ταινίες πού ξεπερνοῦν τό ὅριο τῶν ἑκατό χιλιάδων, ὅπως οἱ *Μάγισσες τοῦ Ἤστγουϊκ*, τό *Πρέντατορ* ἤ *ὁ Δαιμονισμένος Ἄγγελος*, χωρίς βέβαια νά φτάνουν τίς 200.000 εἰσιτήρια ἄλλων ἐποχῶν, ἤ ταινίες, πού λογικά θά ἔπρεπε νά ἀποτελοῦν τή μέση τοῦ πίνακα καί νά κυμαίνονται ἀπό 40.000 ὡς 80.000, οἱ ὁποῖες ἔχουν καταποντιστεῖ. (Μόνο

μιά ταινία βρίσκεται σ' αὐτή τή μεσαία ζώνη: *Ἡ σχολή τῶν μπάτσων Νο 4*).

Ἔτσι, λοιπόν, δέν μένει παρά νά διαπιστώσουμε γιά μιά ἄλλη φορά ὅτι τό κοινό συσπειρώνεται γύρω ἀπό τίς ποιητικές ταινίες ἀπό τή μιά, ἐνῶ γιά τήν ψυχαγωγία του στρέφεται σχεδόν ἀποκλειστικά σέ ταινίες πού ἔχουν εἴτε κάποιο μεγάλο ἐμπορικό ὄνομα (Σβαρτσενέγκερ, Σταλλόνε) εἴτε ἀποτελοῦν κινηματογραφικό γεγονός, πέρα ἀπό τίς δικές μας ἐπιφυλάξεις γιά τό ἐπίπεδό τους. (*Μάγισσες τοῦ Ἤστγουικ, Δαιμονισμένος Ἄγγελος*). Πρόκειται γιά ταινίες πού κι αὐτές ἐγκλείουν μέσα τους τό νέο στάρ-σύστεμ (Νίκολσον, Ρούρκ κ.λπ.), μέ ἐξαίρεση τήν περίπτωση τοῦ Κιούμπρικ πού κουβαλάει ὅμως ἀπό μόνος του ἕνα ὄνομα ἱκανό νά βγάλει κάποιο κόσμο στόν κινηματογράφο, κάτι πού δέν κατάφερε στόν ἴδιο βαθμό ὁ Κόππολα μέ τούς *Πέτρινους κήπους* του. Ἔκπληξη ἀποτελεῖ ἡ ταινία *Λα Μπάμπα*. Ἔκπληξη, ὄχι τόσο γιατί ἔφτασε ψηλά στόν πίνακα τῶν εἰσιτηρίων (περίπου 100.000), ὅσο τό γεγονός ὅτι μπόρεσε καί ἔπαιξε ἕνα τόσο σημαντικό ρόλο ἡ ἔμμεση διαφήμιση τῆς ταινίας ἀπό τό ραδιόφωνο. Θά μποροῦσα νά πῶ ὅτι τό μεγαλύτερο μέρος τῆς ἐπιτυχίας τῆς ταινίας ὀφείλεται σ' αὐτό τό γεγονός.

Ἕνα ἀκόμη ἀξιοσημείωτο γεγονός ἐφέτος εἶναι καί ἡ αὔξηση τοῦ ὄγκου τῶν κινηματογραφικῶν διαφημίσεων στίς ἐφημερίδες καί στά περιοδικά, καθώς καί ἡ ἀλματώδης αὔξηση τῶν προβολῶν πού γίνονται σέ συνεργασία μέ τά περιοδικά καί τό ραδιόφωνο. Σημαντικό ρόλο μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι παίζει ὁ ραδιοφωνικός σταθμός τοῦ Δήμου Ἀθηνῶν, πού φαίνεται νά εἶναι ὁ πιό κινηματογραφόφιλος ὀργανισμός αὐτή τή στιγμή στήν Ἑλλάδα.

Αὐτό ὅλο τό κλίμα πού φαίνεται νά δημιουργεῖται καί πού ἀγκαλιάζει τό σύνολο τοῦ κινηματογράφου (ποιοτικό καί ψυχαγωγικό, ἄς μοῦ ἐπιτραπεῖ αὐτή ἡ αὐθαιρεσία), ἔχει σέ σημαντικό βαθμό τή βάση του σέ μιά νέα γενιά κινηματογραφόφιλων πού μπορεῖ νά ἀγαπάει ἕνα συγκεκριμένο τύπο κινηματογράφου (αὐτόν πού θά τόν λέγαμε ἀφηγηματικό κινηματογράφο), παρόλα αὐτά ὅμως τῆς λείπει ὁ φανατισμός πού εἶχε κάποια παλαιότερη γενιά ἐνάντια σέ ὁτιδήποτε ἦταν ἔξω ἀπό τά ἐνδιαφέροντά της.

Νότης Φόρσος

Λά μπάμπα. Ἡ ἔκπληξη

ΚΙΝΗΣΗ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

ΠΙΝΑΚΑΣ Ι: ΠΑΡΙΣΙ. Ἀναφέρονται οἱ ἐμπορικότερες ταινίες πού προβλήθηκαν στό Παρίσι ἀπό 1/1/1987 ἕως 29/9/1987. Ἡ κατάταξη εἶναι προσωρινή (κάποιων ταινιῶν συνεχίζεται ἡ ἐμπορική ἐκμετάλλευση καί μετά τίς 29 Σεπτεμβρίου). Στίς δύο τελευταῖες στῆλες ἀναφέρεται ὁ ἀριθμός τῶν ἑβδομάδων συνεχοῦς προβολῆς καί ὁ ἀριθμός τῶν εἰσιτηρίων.

1. *Ὁ κροκοδειλάκιας* τοῦ Π. Φάιμαν	(Αὐστραλία)	34	1.330.744
2. *Πλατούν* τοῦ Ο. Στόουν	(ΗΠΑ)	28	712.061
3. *Ὁ Μεγάλος δρόμος* τοῦ Ζ.Λ. Ὑμπέρ	(Γαλλία)	27	604.498
4. *Παιδιά ἑνός κατώτερου Θεοῦ* τῆς Ρ. Χαίηνς	(ΗΠΑ)	28	572.313
5. *Ὁ μπάτσος τοῦ Μπέβερλ Χίλς ΙΙ* τοῦ Τ. Σκότ	(ΗΠΑ)	5	540.194
6. *Ὁ δαιμονισμένος ἄγγελος* τοῦ Α. Πάρκερ	(ΗΠΑ)	25	450.724
7. *Ἡ πτώση τῆς ἀμερικανικῆς αὐτοκρατορίας* τοῦ Ντ. Ἀρκάν	(Καναδάς)	35	444.346
8. *Μέρες ραδιοφώνου* τοῦ Γ. Ἄλλεν	(ΗΠΑ)	18	426.848
9. *Σύλλογος κακοποιῶν* τοῦ Κ. Ζιντί	(Γαλλία)	33	406.848
10. *Φονικό ὅπλο* τοῦ Ρ. Ντόνερ	(ΗΠΑ)	9	393.586

ΠΙΝΑΚΑΣ ΙΙ. ΗΠΑ. Ἀναφέρονται οἱ εἰσπράξεις τῶν ταινιῶν στίς ΗΠΑ (ἡ κατάταξη εἶναι προσωρινή, ἀπό τήν ἀρχή τοῦ ἔτους ὡς τίς 6/10/1987). Στίς δύο τελευταῖες στῆλες σημειώνονται ὁ ἀριθμός τῶν ἑβδομάδων (σέ παρένθεση) καί οἱ εἰσπράξεις σέ δολλάρια.

1. *Ὁ μπάτσος τοῦ Μπέβερλι Χίλς ΙΙ* τοῦ Τ. Σκότ	(20)	152.932.902
2. *Οἱ ἀδιάφθοροι* τοῦ Μ. ντέ Πάλμα	(17)	75.792.280
3. *Οἱ μάγισσες τοῦ Ἤστγουίκ* τοῦ Τζ. Μίλλερ	(16)	62.992.990
4. *Στέηκ άουτ* τοῦ Τζ. Μπάνταμ	(8)	56.673.746
5. *Ντάγκνετ 87* τοῦ Τ. Μάνκιεβιτς	(15)	56.287.154
6. *Ρόμποκοπ* τοῦ Π. Βερχόφεν	(11)	51.327.050
7. *Λά μπάμπα* τοῦ Λ. Βαλντέζ	(10)	50.599.813
8. *Μέ τό δάχτυλο στή σκανδάλη* τοῦ Τζ. Γκλέν	(9)	50.096.813
9. *Φούλ μέταλ τζάκετ* τοῦ Στ. Κιούμπρικ	(14)	45.015.999
10. *Καλοκαιρινό σχολεῖο* τοῦ Κ. Ράινερ	(10)	35.114.428

Συνεχειῶν Συνέχεια

Εἴχαμε ξαναγράψει στό παρελθόν γιά κάποιες συνέχειες ταινιῶν πού γυρίζονταν ἐκείνη τήν ἐποχή. Δοθέντος ὅτι τό εἶδος δέν ἐξέλειπε, τουναντίον μάλιστα, ἄς δοῦμε τί γίνεται (ἤ τί σχεδιάζεται) μέ τίς συνέχειες στίς μέρες μας.

Τό Πράσινο Διαμάντι III: Τό σενάριο τελείωσε, τό γύρισμα προβλέπεται γιά τό 1988 καί οἱ Μ. Ντάγκλας καί Κ. Τάρνερ θά εἶναι παρόντες.

Κοκούν II: Τά γυρίσματα προβλέπονται γιά τόν Μάρτιο. Αὐτοί πού ἔφυγαν στό διάστημα ξαναγυρίζουν γιά τά κοκούν κλπ.

Κροκοδειλάκιας II: Ἤδη ἄρχισε νά γυρίζεται.

Δόκτωρ Τζέρυ καί Μίστερ Λαβ II: Ἡ μεγάλη ἐπιστροφή τοῦ Τζέρυ Λιούις.

Γκρέμλινς II: Τό σενάριο γράφτηκε καί ξαναγράφτηκε καμιά 10ριά φορές.

Ἰντιάνα Τζόουνς III: Ὁ Τζώρτζ Λούκας στήν παραγωγή, ὁ Στήβεν Σπήλμπεργκ στή σκηνοθεσία, ὁ Χάρισον Φόρντ στόν κεντρικό ρόλο. Ἴσως τό 1989.

Καράτε Κίντ III: Τό σενάριο γράφτηκε. Ὁ Ράλφ Μάτσιο καί ὁ Πάτ Μορίτα ἔχουν ἤδη ὑπογράψει συμβόλαιο.

Φονικό ὅπλο II: Τό σενάριο εἶναι ἕτοιμο.

Ἡ μύγα II: Τό σενάριο τελειώνει. Τό γύρισμα στίς ἀρχές τοῦ 1988.

Ὁ μπάτσος τοῦ Μπέβερλι Χίλς III: Ἤδη ἄρχισαν οἱ προετοιμασίες.

Ὁ Νονός III: Ὁ Μάριο Ποῦτζο τελείωσε τό σενάριο.

Πολτεργκάϊστ III: Θά προβληθεῖ τό ἐρχόμενο καλοκαίρι.

Ράμπο III: Μετά μεγάλη καθυστέρηση, ὁ Συλβέστερ Σταλλόνε ἄρχισε τό γύρισμα.

Ἐπιστροφή στό Μέλλον II: Τό γύρισμα τό 1988. Σενάριο - σκηνοθεσία Ρ. Ζεμέκις, πρωταγωνιστής ὁ Μ. Φόξ.

Σαλβαδόρ II: Συζητιέται (οἱ ἡμερομηνίες τοῦ Ο. Στόουν πού λέγαμε).

Γκόστ μπάστερς II: Σχεδιάζεται γιά προβολή τό καλοκαίρι τοῦ 1989.

Στάρ Τρέκ V: Σχεδιάζεται γιά προβολή τό φθινόπωρο τοῦ 1988. Στή σκηνοθεσία ὁ πλοίαρχος Κέρκ (Οὐίλιαμ Σάτνερ) γιά πρώτη φορά.

Θ.Ν.

ΕΙΔΗΣΕΙΣΕΙΔΗΣΕΙΣΕΙΔΗΣΕΙΣΕΙΔΗΣΕΙΣΕΙΔΗ

● απο την ελλαδα ●

** 2ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΙΝΤΕΟ. (Καί μάλιστα ἑλληνικοῦ). Ἔγινε στό Ζάππειο καί τέλειωσε τήν Κυριακή 25/10/87. Τά βραβεῖα (γιά τήν... Ἱστορία): Σκηνοθεσίας: Παῦλος Φιλίππου, Α΄ ἀνδρικοῦ ρόλου: Κώστας Βουτσᾶς, Α΄ γυναικείου ρόλου: Ὄλια Στεφανίδου, Β΄ ἀνδρικοῦ ρόλου: Ντίνος Καρύδης, Β΄ γυναικείου ρόλου: Πίτσα Κονιτσιώτη, Ἠχοληψίας: Σάκης Καταλούδης, Φωτογραφίας: Σπύρος Νούντσης, Σεναρίου: Φάνης Χριστοδούλου, Μουσικῆς: Νίκος Μπέλλος, Νέας Ἠθοποιοῦ: Νίκη Ἀλευρᾶ, Μοντάζ: Κώστας Ἀγαπητός. Τά τρία πρῶτα βραβεῖα δόθηκαν γιά τήν ταινία *Γλυκειά Κούτσι* (μάλιστα!) καί ὅλα τά ὑπόλοιπα γιά τόν *Σαλονικιό*.

** ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ: Στό κέντρο Πομπιντού στό Παρίσι, μέ τήν εὐκαιρία τοῦ ἑορτασμοῦ τῶν δέκα χρόνων τῆς πολιτιστικῆς δραστηριότητας τοῦ κέντρου, θά πραγματοποιηθεῖ ἀφιέρωμα στό ἑλληνικό ντοκυμανταίρ. Ἡ ἐκδήλωση θά περιλαμβάνει 30 ἑλληνικά ντοκυμανταίρ τῶν δέκα τελευταίων χρόνων καί ὁ μήνας προβολῆς τους θά εἶναι ὁ Μάρτιος τοῦ 1988.

** ΒΙΝΤΕΟ. Σέ διεθνές συνέδριο πού ἔγινε τόν Ὀκτώβριο στήν Ἀθήνα, μέ θέμα τήν κοινωνική ἀλλαγή καί τήν ἐπίδρασή της στήν ἀνθρώπινη συμπεριφορά, σημαντικές ὑπῆρξαν οἱ ἀναφορές στήν τηλεόραση καί στό βίντεο. Ἀπό τήν εἰσήγηση γιά τό βίντεο διαλέγουμε δύο πληροφορίες: α) Παρά τό ὅτι ἡ διάδοση τοῦ βίντεο ἄρχισε πρίν ἀπό πέντε - ἕξι χρόνια καί παρά τό ὑψηλό κόστος ἀγορᾶς τῆς συσκευῆς, τό 13% τῶν νοικοκυριῶν τῆς Ἀθήνας διαθέτουν βίντεο, ἐνῶ γιά τήν ἐπαρχία τό ποσοστό εἶναι 10%. β) Στή Χίο, τό 64,6% τῶν ἐρωτηθέντων εἶχε βίντεο στό σπίτι του· στήν πόλη τῆς Χίου, γιά τήν ἐξυπηρέτηση τῶν 30.000 κατοίκων της, ὑπάρχουν 30 καταστήματα ἐνοικιάσεως βιντεοκασετῶν.

● απο ολο τον κοσμο ●

** ΙΑΠΩΝΙΑ. Μιά μεγάλη γιαπωνέζικη ἑταιρεία ἔχει ἀρχίσει ἤδῶ καί καιρό τήν παραγωγή προγραμμάτων τηλεόρασης ὑψηλῆς διακριτικότητας (HDTV). Πρός τό παρόν τά προγράμματα βρίσκουν ἀγοραστές μόνο στήν Ἰαπωνία. Ὅπως παραδέχτηκε ἐκπρόσωπος τῆς ἑταιρείας, ἡ DHTVἀκόμα ἀναπτύσσεται καί μέ ὑψηλό κόστος μάλιστα ἀλλά ἡ διάδοσή της τά προσεχή τρία χρόνια προβλέπεται ἀλματώδης.

** ΝΤ. ΠΑΤΜΑΝ. Εἴχαμε ἀναφερθεῖ σέ προηγούμενο τεῦχος στήν περίπτωση τῆς πρόσληψης τοῦ πετυχημένου Βρετανοῦ παραγωγοῦ Ντ. Πάτμαν ὡς γενικοῦ διευθυντῆ τῆς Κολούμπια. Τά νεώτερα τῆς ἱστορίας αὐτῆς λένε ὅτι ἡ Κόκα - κόλα, ἰδιοκτήτρια τῆς Κολούμπια, ἀπέλυσε τόν Πάτμαν πρίν κάν συμπληρωθεῖ ἕνας χρόνος ἀπό τήν πρόσληψη καί πρίν προλάβει νά ὁλοκληρωθεῖ κανένα ἀπό τά σχέδια πού ἐνέκρινε ὁ ἴδιος γιά νά γίνουν ταινίες. Ὁ λόγος; Δέν ταίριαζε μέ τούς ἀμερικάνικους κανόνες τῶν μεγάλων στούντιο.

** ΒΡΕΤΑΝΙΑ. Ἡ εἰκόνα τοῦ βρετανικοῦ κινηματογράφου, μέ τήν ὁποία ἀσχοληθήκαμε ἐκτενέστερα στό προηγούμενο τεῦχος ἀλλά ἀναφερθήκαμε ἐν συντομία καί σέ ἄλλα παλαιότερα, εἶναι μιά εἰκόνα ἀνάπτυξης. Ἡ ἀνάπτυξη αὐτή ἐκτός ἀπό ποσοτική (ἀριθμός ταινιῶν) καί ἀνεξάρτητα ἀπό τό ὁποιο αἰσθητικό ἀποτέλεσμα, ὑποπτευόμασταν ὅτι ἦταν καί οἰκονομική, πράγμα πού τουλάχιστον ἴσχυσε γιά τά τέσσερα προηγούμενα χρόνια. Τό πρῶτο ἑξάμηνο τοῦ 1987 ἐμφανίστηκαν τά πρῶτα ἀνησυχητικά φαινόμενα· οἱ ἐκτός Βρετανίας εἰσπράξεις ἔδειξαν πτώση 30%. Κάποιοι ἄρχισαν ἤδη νά διαβλέπουν νέα ὕφεση στά κινηματογραφικά πράγματα. Πάντως ἡ παραγωγή νέων ταινιῶν καί τό σύνολο τῶν ἐπενδυομένων κεφαλαίων παρουσιάζει αὔξηση γιά τό 1987.

** ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ. Ὁ Στάνλεϋ Κιού μπρικ εἶχε δηλώσει ἀρκετές φορές τή σημασία πού ἀποδίδει στή σωστή προβολή τῶν ταινιῶν του σέ μιά ξένη χώρα. Στήν περίπτωση τῆς προβολῆς τοῦ *Φούλ μέταλ τζάκετ* στή Γαλλία ἐπέβλεψε ὁ ἴδιος τό νουμπλάρισμα στά γαλλικά. Μάλιστα ἀντικατέστησε τόν ἀρχικό συνονιστή, τόν Ἀνρί Βερνέιγ, γιατί δέν τόν ἱκανοποίησαν οἱ πρῶτες προσπάθειες. Ἡ σκυτάλη δόθηκε στή συνέχεια στόν Μισέλ Ντεβίλ.

** ΗΠΑ. Αὔξηση ὑπῆρξε στά εἰσιτήρια κινηματογράφων κατά 11% τόν περασμένο χρόνο. Αὐξημένη (καί μάλιστα ὑπερβολικά) καί ἡ τάση κατασκευῆς κέντρων κοντά μέν σέ πόλεις, ἀλλά στήν ἐξοχή· κέντρων μέ πολλές αἴθουσες κινηματογράφου, ντίσκο, ἐστιατόρια, ἄνετο πάρκινγκ. Στό Λός Ἄντζελες πρόσφατα ἐγκαινιάσθηκε ἕνα τέτοιο κέντρο πού περιέχει 18 κινηματογραφικές αἴθουσες (ἡ μικρότερη μάλιστα εἶναι τῶν 2.500 θέσεων). Μιά ἄλλη ἑταιρεία ἔβαλε μπρός σχέδιο 150 νέων αἰθουσῶν (σέ κέντρα τῶν ἕξι ὡς ὀχτώ αἰθουσῶν).

** ΠΑΡΙΣΙ. 33 αἴθουσες προβολῆς κέρδισε τό Παρίσι στά δέκα τελευταῖα χρόνια (ἀπό 434 ἔγιναν 467) ἀλλά ἔχασε 11 ἑκατομμύρια θεατές (μείωση 24%).

** ΒΙΝΤΕΟ. Ἡ ταινία πού κατέρριψε (πρόσφατα μάλιστα) τό ρεκόρ πωλήσεων (ὡς βιντεοταινία) στή Βρετανία εἶναι αὐστραλέζικη: *Ὁ κροκοδειλάκιας* τοῦ Π. Φέιμαν.

** ΝΟΤΙΓΧΑΜ. Μιά ἀμερικάνικη ἑταιρεία, ἡ Νάσιοναλ Ἀμιούζμεντ, διάλεξε τό Νότιγχαμ ὡς τό χῶρο τῆς πρώτης ἐκτός Ἀμερικῆς ἐπέκτασής της. Ἡ ἑταιρεία κατασκευάζει κτιριακά συγκροτήματα μέ πολλές ὀθόνες (κινηματογράφους) σύν τά ὑπόλοιπα ἀπαραίτητα (ἐστιατόρια, μπάρ, ντίσκο, παγοδρόμια). Τό κτιριακό συγκρότημα τοῦ Νότιγχαμ, πού ἐγκαινιάστηκε μέ μεγάλη ἐπισημότητα στίς ἀρχές τοῦ Ὀκτώβρη, θά στεγάζει 11 αἴθουσες. Στόχος τῆς ἑταιρείας εἶναι οἱ 200 αἴθουσες ὡς τό 2.000.

Σχέδια, γυρίσματα, καινούριες ταινίες

● **Ντοστογιέφσκι:** Ὁ Ἀντρζέι Βάιντα ὁλοκλήρωσε τή σκηνοθεσία τῶν *Δαιμονισμένων*, πάνω στό ὁμώνυμο ἔργο τοῦ Ρώσου κλασικοῦ. Βαθύς γνώστης τοῦ ἔργου ὁ Βάιντα (τό ἔχει ἀνεβάσει ἤδη τρεῖς φορές στό θέατρο), ἐπέλεξε ὡς πρωταγωνιστές τόν Λάμπερτ Γουίλσον, τήν Ἰζαμπέλ Ὑππέρ καί τόν Ὀμάρ Σαρίφ καί ὡς τόπο γυρισμάτων τήν Πολωνία.

● **Ραούλ Ρουίζ:** *Τυφλή κουκουβάγια* εἶναι ὁ τίτλος τῆς τελευταίας, ἑξηκοστῆς (ἄν μπορεῖ νά κρατήσει κανείς εὔκολα λογαριασμό στά ἔργα τοῦ μεγάλου Χιλιανοῦ) ταινίας τοῦ Ρ. Ρουίζ. Τό ἔργο γυρίστηκε στόν Οἶκο Πολιτισμοῦ τῆς Χάβρης καί βασίστηκε σ' ἕνα διάσημο μυθιστόρημα τοῦ Ἰρανοῦ συγγραφέα Σαντέγκ Χενταγιάτ.

● **Ἀποδράσεις:** Ἕξι χρόνια μετά τήν *Ἀπόδραση ἀπό τή Νέα Ὑόρκη* ὁ Τζών Κάρπεντερ ἑτοιμάζει τήν *Ἀπόδραση ἀπό τό Λός Ἄντζελες* (πάντα μέ τόν Κέρτ Ράσελ πρωταγωνιστή).

● **Ριφιφί:** Ὁ Ἄλ Πατσίνο διαδέχεται τόν Ζάν Γκαμπέν ὡς πρωταγωνιστής τοῦ ρημέικ τοῦ *Ριφιφί* τοῦ Ζύλ Ντασέν.

● **Ὁ Πολάνσκι** γυρίζει στά στούντιο τῆς Βουλώνης τό *Frantic*, μιά παραγωγή τῆς Γουῶρνερ μέ τόν Χάρισον Φόρντ.

● **Ἦρθε τό ἔτος τοῦ Κυρίου** εἶναι ὁ τίτλος τῆς ἕκτης ταινίας τοῦ Πιέρ Ἐταίξ, στήν ὁποία πρωταγωνιστεῖ ὁ ἴδιος καί ἡ Νικόλ Καλφάν.

● **Κίνα:** Ὁ Γιόρις Ἴβενς, στά 89 του χρόνια, γύρισε τό δεύτερο μέρος τῆς ταινίας του *Ὁ ἄνεμος* στό Ξιάν τῆς Κίνας. Προϋπολογισμός: 12 ἑκατομμύρια γαλλικά φράγκα.

● **Κόππολα:** *Tucker* εἶναι ὁ τίτλος τοῦ τελευταίου σχεδίου τοῦ Κόππολα, σέ συνεργασία μέ τόν Τζώρτζ Λούκας. Τό σενάριο εἶναι τοῦ Ἄρνολντ Σούλμαν καί ἡ φωτογραφία τοῦ Βιττόριο Στοράρο.

● **Δράκουλας:** *Ὁ πρίγκηπας τοῦ σκότους* ἡ τελευταία ταινία τοῦ Τζών Κάρπεντερ δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό τήν παλιά ἱστορία τοῦ Δράκουλα. Ὁ Κάρπεντερ ἔγραψε ὁ ἴδιος τό σενάριο.

● **Ὁ Τζών Γουῶτερ:** ἐπανέρχεται μέ τό *Σπραίϋ μαλλιῶν*, τήν ἀναπόφευκτη Ντηβάιν καί τήν Ντέμπορα Χάρρυ, τραγουδίστρια τῶν Μπλόντι.

● **Ὁ Μπλαίηκ Ἔντουαρντς** συνεχίζει νά γυρίζει ἀδιάκοπα ταινίες. Τελευταῖος τίτλος: *Ἡλιοβασίλεμα*: μέ τόν Μάλκολμ Μάκ Ντάουελ καί τήν Μάριελ Χεμινγουαίη.

● στην ελλαδα ●

● **Δευκαλίων:** Σενάριο - σκηνοθεσία ὁ Γιῶργος Καρυπίδης, φωτογραφία ὁ Γιῶργος Ἀρβανίτης, κοστούμια - σκηνικά ἡ Ἀναστασία Ἀρσένη, ἠχοληψία ὁ Γιῶργος Μιχαλούδης, μοντάζ ὁ Γιάννης Τσιτσόπουλος. Πρωταγωνιστοῦν οἱ Δημήτρης Καταλειφός, Ἀντώνης Κατσαρῆς, Λάμπρος Τσάγκας, Γιῶργος Κώνστας, Μαρία Μαρτίκα, Σταῦρος Τορνές, Γιῶργος Ἁγιοβασίτης, Δέσποινα Μαρτινοπούλου.

● **Τό βασίλειο τῶν περιστεριῶν:** Σκηνοθεσία ὁ Γιῶργος Κόρρας, σενάριο ὁ Γιῶργος Κόρρας καί ὁ Χρῆστος Βαπούρας, φωτογραφία ὁ Ἀνδρέας Μπέλλης, σκηνικά - κοστούμια ὁ Δαμιανός Ζαρίφης, διεύθυνση παραγωγῆς ἡ Μαρία Νικολακοπούλου, ἠχοληψία ὁ Νίκος Ἀχλάδης, μοντάζ ὁ Γιῶργος Κόρρας καί ὁ Χρῆστος Βαπούρας. Πρωταγωνιστοῦν οἱ Λεωνίδας Νομικός, Στέλιος Μαϊνάς, Τούλα Σταθοπούλου, Στέλιος Παύλου, Σ. Στεφανοπούλου, Δημήτρης Σιγούνης, Μάγδα Τσαγκάνη.

● **Ἡ φανέλλα μέ τό ἐννέα:** Σκηνοθεσία τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη, σενάριο ὁ Βαγγέλης Ραπτόπουλος, φωτογραφία ὁ Ἀλέξης Γρίβας, σκηνικά ἡ Τζούλια Σταυρίδου, ἠχοληψία ὁ Ἀνδρέας Ἀχλάδης, μοντάζ ὁ Τάκης Γιαννόπουλος. Πρωταγωνιστοῦν οἱ Στράτος Τζώρτζογλου, Θέμις Μπαζάκα, Ὄλγα Δαμάνη, Ἄννα Αὐγουλᾶ, Νίκος Μπουσδοῦκος.

● **Η γυναίκα του ἔβλεπε ὄνειρα:** Σενάριο - σκηνοθεσία: Νίκος Παναγιωτόπουλος, φωτογραφία ὁ Ἄρης Σταύρου, σκηνικά ὁ Διονύσης Φωτόπουλος, κοστούμια ἡ Μαριάνα Σπανουδάκη. Πρωταγωνιστοῦν οἱ Μυρτώ Παράσχη, Γιάννης Μπέζος.

Θεόφιλος, σέ πείσμα τῶν καιρῶν

"Θεόφιλος Χατζημιχαήλ: ἐκ Μυτιλήνης Λέσβου· καβάσης". Θἄπρεπε νά πεῖ καλύτερα: "Θεόφιλος Χατζημιχαήλ· περισκόπιο και σημαδούρα..." Καί μαζί "... ζωγράφος, ποιητής, τραγουδιστής και μουσικός, τεχνίτης· ἀπό παντοῦ τῆς ἑλληνικῆς γῆς". Ἡ ταυτότητα τοῦ Θεόφιλου: ἕνας συλλέκτης ἀκριβῶν εἰκόνων (ὄχι ζωγραφικῶν, ἀλλά πού περιρρέουν) κι ἕνας λεπτουργός.

Ὁ Θεόφιλος συναντάει τό σινεμά. Καί οἱ ἰδιότητες πού τοῦ ἀποδίδονται παραπάνω, ἀφοροῦν τόν κινηματογραφικό Θεόφιλο, ὄχι τόν ἄλλο, τόν ζωγράφο. Ἐκεῖνον δέν τόν ξέρουμε καλά, οὔτε εἶναι τό σινεμά πού θά μᾶς βοηθήσει νά τόν γνωρίσουμε καλύτερα. Ὁ Λάκης Παπαστάθης (τό διατυπώνω παράτολμα: αὐτός εἶναι ὁ "σινέ-Θεόφιλος") ἐνδύεται ἕνα ροῦχο κι ἕνα βλέμμα.

Νά ἡ πρώτη διασταύρωση. Ὁ αἰωνίως αἰθεροβατών Θεόφιλος, ἡ σέ διαρκή παραίσθηση παιδική ψυχή του, δανείζουν στό σκηνοθέτη τήν εὐκολία τῆς μεταμφίεσης καί τῶν ὀνειρικῶν ταξιδιῶν. Ὁ Θεόφιλος σαλπάρει μέσα ἀπό τίς εἰκόνες πού τόν περιβάλλουν, μεταποιούμενος ἄλλοτε σέ ἥρωα τοῦ Καραγκιοζ-μπερντέ, ἄλλοτε σέ τραγουδιστή λαϊκῆς ὀπερέτας κι ἄλλοτε σέ πολεμιστή περασμένων καιρῶν. Ὁ Παπαστάθης ἐπιβιβάζεται στό βλέμμα τοῦ Θεόφιλου, τό χρησιμοποιεῖ σάν πρόσχημα γιά νά περάσει σ' ἕναν κόσμο πλασμένο ἀπό μύθους φαινομενικά ἐξωκοσμικούς, οὐσιαστικά, ὅμως, γειτονικούς. Ἡ ζωγραφική τοῦ Θεόφιλου εἶναι ἡ ἀντανάκλαση αὐτοῦ τοῦ "ἰδεατοῦ" κόσμου του: ψωμιά πού δέν πέφτουν, ψάρια μέσα σέ ποταμούς σά νά εἶναι στή βιτρίνα βιβλιοπωλείου, λεκτικές ἐπεξηγήσεις τῶν ἱστοριῶν πού κουβαλοῦν οἱ ζωγραφιές (ἕνα πρωτόγονο εἶδος κόμικς;). Τό σινεμά τοῦ Παπαστάθη εἶναι κι αὐτό μιά ἀντανάκλαση. Ὁ ἀντικατοπτρισμός μιᾶς ἐπιθυμίας, αὐτῆς τῆς ἀναβίωσης ἑνός κόσμου "ἀθεράπευτα" ἑλληνικοῦ. Ὁ σκηνοθέτης, βέβαια, δέν πλανᾶται. Γνωρίζει ὅτι αὐτός ὁ κόσμος παρῆλθε χωρίς ἐπιστροφή. Ἀλλά θεωρεῖ, ἐπίσης, ὅτι δικαιοῦται νά ἔχει τό δικό του μουσεῖο: τήν τέχνη. Αὐτό δέν κάνει ἡ ζωγραφική τοῦ Θεόφιλου; Δέν κουβαλάει μέσα της σπαθιά, λιοντάρια, τόν Ὀδυσσέα Ἀνδρούτσο, τόν Κωνσταντίνο Παλαιολόγο; Τό ἴδιο καί ὁ κινηματογράφος τοῦ Παπαστάθη. Προσπαθεῖ νά γίνει ὁ συντηρητής αὐτῶν τῶν εἰκόνων, ἀλλά δέ σταματάει ἐκεῖ. Ὅπως κάθε ἔργο τέχνης μεταφέρει καί μιά ἐπιθυμία. Ἀποπειρᾶται νά μεταγγίσει τήν κρυφή πίστη τοῦ δημιουργοῦ του πρός τόν κόσμο αὐτό, νά γίνει ἕνας συνδετικός δεσμός μεταξύ ἐκείνου πού ἀπέρχεται καί τῆς διάδοχης κατάστασης. Ἀνακαλύπτει τά ψήγματα τοῦ παρελθόντος πού ἐνυπάρχουν στό σήμερα, τά φέρνει στό φῶς, τά καθιστᾶ ἀπό μουσειακά, "ἐνεργά".

Αὐτή εἶναι ἡ αἰτία πού ὁ *Θεόφιλος* δέ σταματάει στόν ὁμώνυμο ζωγράφο καί στούς πίνακές του. Καταλαβαίνει κανείς τούτη τήν ἐπέκταση, ἄν ἀναψηλαφίσει στίς εἰκαστικές ἐπιλογές τῆς ταινίας. Κάθε ἄλλο παρά τίς ζωγραφικές ἐπιλογές τοῦ Θεόφιλου φέρνουν στό νοῦ. Δέν εἶναι ἀσφαλῶς προϊόν τύχης τό γεγονός ὅτι ὁ Θεόφιλος δανειοδοτεῖ στό σκηνοθέτη τό κοσμικό, τό "βιοσοφικό" του βλέμμα κι ὄχι τό εἰκονογραφικό. Ὡς πρός τό δεύτερο μπορεῖ νά ξετρυπώσει κανείς τό κρυφό φῶς τῶν πραγμάτων, μέσα ἀπό πηγές πού ὁδηγοῦν στή ζωγραφική τοῦ Γύζη, ἀλλά καί τή διάχυτη φωτεινότητα τοῦ Λύτρα, τήν παιδική ἀθωότητα τοῦ Ἰακωβίδη, τήν καθαρότητα τῶν μορφῶν πού παραπέμπει στόν Τσαρούχη (θαυμαστή ἄλλωστε τοῦ Θεόφιλου) καί μνῆμες ἀπό τόν Γιάννη Γουναρόπουλο. Καλά μιλήσαμε γιά μουσεῖο, λοιπόν. Μόνο πού τό μουσεῖο αὐτό γιά τόν Παπαστάθη εἶναι τό ἱερό μιᾶς ἐκκλησίας ταυτόχρονα. Εἶναι ὁ τόπος τῆς διαφύλαξης τῶν "ἁγίων". Εἶναι ἐκεῖ ὅπου μπορεῖ κανείς νά βρεθεῖ μπροστά σέ μιά Ἑλλάδα πού ἀντιστέκεται.

Κακά τά ψέμματα, ὅλη ἡ ταινία ἔγινε γι' αὐτήν ἐδῶ τήν Ἑλλάδα. Ὅπως τό βλέμμα τοῦ Θεόφιλου ψάχνει καί ἡ ζωγραφική μνήμη του συντηρεῖ, μέ τόν ἴδιο τρόπο τό βλέμμα τοῦ Παπαστάθη ψάχνει καί ἡ κινηματογραφική του μνήμη ἀποτυπώνει. Ἄν ὁ Θεόφιλος εἶναι ἕνας λεπτουργός (ὅπως ἀναφέρουμε), ὁ Παπαστάθης εἶναι ἕνας λειτουργός. Τελεῖ τή μυστική του λειτουργία μέσα σε παρεκκλήσια ἀθέατα, σέ ναούς βυζαντινούς, ἀνάμεσα σέ φυλλωσιές καί δέντρα. Πρός Θεοῦ, ἄς μήν ὑπάρξει σύγχιση μέ λειτουργίες "νεορθόδοξες" καί "παλαιοχριστιανικές". Ἐδῶ πρόκειται γιά τελετές "ὑλικές", γιορτές χρωματικές. Κυριολεκτικά. Εἶναι ὁ ἁγιασμός μέ τά φυσικά

χρώματα τοῦ Θεόφιλου: τό κάτουρο, τούς κρόκους τῶν αὐγῶν, τήν κόλλα (βλ. καί Ὀδυσσέα Ἐλύτη: *Ὁ ζωγράφος Θεόφιλος*, ἐκδ. Ἑρμείας). Ἡ ταινία δέν περνάει ἀκριβῶς μέσα ἀπό τόν Θεόφιλο, διέρχεται ἀπό 'κεῖ πού πέρασε ἡ ματιά του. Τό πρῶτο μέρος, ἰδίως, δέν εἶναι ἄλλο ἀπό τό μπαουλάκι τοῦ Θεόφιλου. Ὁ Παπαστάθης τό ἀνοίγει καί πετάγονται μπροστά στά μάτια μας χίλιες εἰκόνες, σά νάταν τό κουτί τῆς Πανδώρας. Ἡ σύντομη παρέλαση τῶν μύθων πού ἔθρεψαν ἕνα κράτος, ἡ συλλογική καί ἡ ἀτομική μνήμη, ἀξεκαθάριστα μπλεγμένες νά προσφέρουν τίς ἐμπειρίες τους.

Μέσα σ' ὅλα αὐτά στέκει ὁ Θεόφιλος, σάν πρωτοπαλίκαρο καιρῶν ξεχασμένων, ἕνας τελευταῖος Ἕλλήνας. Ἕνας Ἕλληνας πού ἐπιμένει ν' ἀκούει στά αὐτιά του "τό Σμυρνιωτάκι, τό Σμυρνιωτάκι...", πού ἀρνεῖται νά προδώσει τήν πίστη του κάτω ἀπό τά οὐρλιαχτά τοῦ πασᾶ: "Ἄ! ὠρέ σκύλε κασκαντόγια...", πού γουρλώνει τά μάτια του μπροστά στήν "ἀσώματος κεφαλή". Ἀντίστοιχα κι ὁ Παπαστάθης μετατρέπεται σέ ὑπέρμαχο αὐτῆς τῆς Ἑλλάδας, στούς καιρούς μας, γίνεται κι αὐτός ἕνας τελευταῖος ἀγωνιστής. Γύρω του τώρα δέ βρίσκονται Τοῦρκοι κατακτητές καί θηρία τῆς ζούγκλας, ἀλλά ἄνθρωποι μίζεροι, ἄνθρωποι χωρίς ἐθνική ταυτότητα. Αὐτή ἡ ἐθνική ταυτότητα μόνο στίς τσέπες τῆς τέχνης βρίσκεται πιά, γι' αὐτό καί σκηνοθετεῖ τό *Θεόφιλο*· μία τσέπη γιά νά μή χαθεῖ ἡ ταυτότητα.

Ἀναφέρθηκα προηγουμένως σέ "λεκτικές ἐπεξηγήσεις" μέσα στίς ζωγραφιές τοῦ Θεόφιλου. Νἄχουμε νά κάνουμε ἄραγε μ' αὐτό πού ὁ Κάντ - ἀναφερόμενος στή ζωγραφική - ὀνόμασε *πάρεργον*; *"Σᾶς ὀφείλω τήν ἀλήθεια μέσα ἀπό τή ζωγραφική καί θά σᾶς τήν πῶ"*, διατύπωνε ὁ Πώλ Σεζάν, θέλοντας νά προεκτείνει αὐτό τό καντιανό *πάρεργον*. Τό *ἔργον* δέν κουβαλάει τήν ἀλήθεια, αὐτή τήν κουβαλάει ὁ λόγος (τό *πάρεργον*). Αὐτό δέν ὑποστηρίζει μέσα ἀπό τίς ζωγραφιές του ὁ Θεόφιλος; (Θυμᾶστε τώρα; *"Μόνοντ' ἀληθινά ψωμιά πέφτουν, τά ζωγραφισμένα στέκονται"* κ.λ.π., κ.λπ.). Τό κάδρο εἶναι ἀπόν στή ζωγραφική, ὑποστηρίζει ὁ Ζάκ Ντερριντά (βλ. J. Derrida: *La vérité e peinture*, éd. Flammarion). Ὁ Θεόφιλος μοιάζει νά τό γνωρίζει πολύ καλά, τό γνωρίζει κι ὁ Παπαστάθης. Ἀδειάζει τό κάδρο του (μισο-κινηματογραφικό, μισο-ζωγραφικό) ἀπό τόν πραγματικό Θεόφιλο, δέν τόν ἔχει ἀνάγκη (ἔτσι θά πρέπει νά ἑρμηνεύσουμε καί τό ἀρχικό τσιτάτο περί αὐθαιρεσιῶν), γεμίζει τό κάδρο του μέ τό λόγο τοῦ Θεόφιλου, πού δέν εἶναι ἄλλος ἀπό τό βλέμμα του. Κι εἶναι παράξενο, ἀλλά αὐτό τό βλέμμα γίνεται τελικά ἕνας ἀντικειμενικός παρατηρητής, καθόλου, μά καθόλου αὐθαίρετος.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

ΛΑΚΗΣ ΠΑΠΑΣΤΑΘΗΣ

Στά πνευματικά καί αἰσθητικά ζητήματα δέν ὑπάρχει ἐξέλιξη

Ὁ Θεόφιλος, ἡ δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία τοῦ Λάκη Παπαστάθη, εἶναι μιά ταινία ἐποχῆς. Στήν Ἑλλάδα, ἡ ταινία ἐποχῆς εἶναι ἕνα εἶδος παρεξηγημένο πού - ἀδίκως - ἀπωθεῖ. Κι ὅμως συγγενεύει ὅσο κανένα ἄλλο εἶδος κινηματογράφου μέ τήν ἐπιστημονική φαντασία πού χαίρει στίς μέρες μου γενικοῦ θαυμασμοῦ καί ἀποδοχῆς. Γιατί τό παρελθόν εἶναι ὅπως καί τό μέλλον ἕνα κομμάτι χρυσάφι. Καί τά δυό μᾶς εἶναι ἐξίσου ἄγνωστα ἐπειδή ἀπουσιάζει τό βίωμα, παρέχοντάς μας ὅμως ἔτσι τήν ἐλευθερία τῆς αὐθαιρεσίας.

Ὀθόνη: Τί εἶναι ἡ ταινία *Θεόφιλος;*

Λάκης Παπαστάθης: Θά ἔλεγα πώς ἡ ταινία μου εἶναι ἡ ποιητική βιογραφία τοῦ ζωγράφου Θεόφιλου Χατζημιχαήλ. Θέλω ὅμως, ὅσο εἶναι δυνατόν - νά διευκρινίσω τόν ὅρο ποιητική βιογραφία καί νά τόν ἀντιδιαστείλω ἀπό τή μυθιστορηματική βιογραφία τήν ὁποία ἰδεολογικά καί αἰσθητικά ἀντιπαθῶ. Αὐτό πού εἶναι τό κοινό χαρακτηριστικό τους εἶναι ἡ αὐθαιρεσία. Μόνο πού ἡ μυθιστορηματική αὐθαιρεσία ζητάει νά ἀναπαλαιώσει τή ζωή ἑνός προσώπου τοῦ παρελθόντος, νά τόν παρουσιάσει ὁλόκληρο καί πλήρες, σάν τά ἀρχαῖα μνημεῖα πού εἶναι συμπληρωμένα καί γυαλιστερά, ἐνῶ ἡ ποιητική προσέγγιση αὐθαιρετεῖ σέ ἐπί μέρους στιγμές, δέν ἔχει τήν ἀγωνία τοῦ ὁλοκληρωμένου, τά μνημεῖα τά γδέρνει ὁ χρόνος· μ' ἄλλα λόγια ἀναζητᾶ γνωστικούς τρόπους προσέγγισης μέσα ἀπό τήν ποιητική κυριολεξία· τό πρόσωπο σ' αὐτή τήν περίπτωση ὑπάρχει σήμερα ἐπειδή συναντιέται μέ μιά σημερινή δημιουργικότητα. Αὐτός εἶναι ὁ λόγος πού γυρίζοντας τόν Θεόφιλο δέν εἶχα οὔτε μιά στιγμή τήν αἴσθηση ὅτι γύριζα ταινία ἐποχῆς, ἐνῶ συχνά ἔχω τήν αἴσθηση αὐτή βλέποντας σύγχρονες ταινίες. Σίγουρα τήν ἐποχή δέν τή φτιάχνει τό ἔνδυμα τῶν ἠθοποιῶν καί τά ντεκόρ.

Ὀθ.: Καί ὁ *Καιρός τῶν Ἑλλήνων* καί ὁ *Θεόφιλος* εἶναι ταινίες ἐποχῆς πού ἔχουν σχέση μέ τό ἑλληνικό παρελθόν. Ποιά εἶναι ἡ σχέση σας μέ τό ἑλληνικό παρελθόν;

Λ.Π.: Καί οἱ δυό μεγάλου μήκους ταινίες μου μιλᾶνε γιά τή σχέση μας μέ τό ἑλληνικό παρελθόν. Ὡστόσο δέν πρόκειται γιά ἱστορικές ταινίες ἀλλά γιά φαντάσματα τοῦ παρελθόντος πού συναντοῦνται μέ τή σύγχρονη ἐμπειρία. Ἄς ποῦμε - ἁπλουστεύοντας - πώς μέ ἐνδιαφέρει ἡ ἀναζήτηση τοῦ νεοελληνικοῦ προσώπου.

Δέν μοῦ ἀρέσει ἡ εὔκολη καί ἄκριτη λέξη "ἑλληνικότητα" πού συχνᾶ τή χρησιμοποιοῦν γιά νά χαρακτηρίσουν τίς ταινίες μου. Ἡ ἑλληνικότητα εἶναι αὐτό πού μοιάζει τό ἑλληνικό, πού τό κωδικοποιεῖ

ἐξωτερικά, εἶναι σάν τό ποιητικίζον σέ σχέση μέ τό ποιητικό. Ἡ ἐπίσημη ἄποψη στήν Ἑλλάδα τά τελευταῖα 150 χρόνια εἶναι ἡ ἑλληνικότητα, ἐνῶ τό ἑλληνικό εἶναι ὑπόγειο, συχνά παράνομο, κρυφό καί ἀπωθημένο.

Ὀθ.: Τί εἶναι ταινία ἐποχῆς καί πόσο ἀφορᾶ τό σύγχρονο ἄνθρωπο;

Λ.Π.: Πιστεύω πώς τό παρελθόν δέν ἀναπαρίσταται. Μᾶς χωρίζει ἀπ' αὐτό σκοτάδι ὅπως ἄλλωστε κι ἀπ' τό μέλλον. Τό σκοτάδι ὅμως αὐτό εἶναι τό ἐφαλτήριο τοῦ ποιητῆ. Καί ἡ ποίηση γνωρίζει ἀπό ἱστορία μ' ἕναν τρόπο διαφορετικό ἀπό τόν παραδοσιακό ἱστορικό λόγο. Γενικά ὁ λόγος τῆς τέχνης βρίσκεται στούς ἀντίποδες τῆς ἱστοριογραφίας. Τά τελευταῖα χρόνια, βέβαια, ἡ ἐπιστήμη τῆς ἱστοριογραφίας ὑποψιάζεται τή σημασία τῆς ποίησης στό πλησίασμα τοῦ παρελθόντος, εἰσάγοντας τόν ὅρο "ἱστορική αἴσθηση", γιά νά ἀκουμπήσει τήν ὑπόγεια συνείδηση πού διατρέχει τά ἱστορικά γεγονότα. Γιατί, πῶς μπορεῖ νά ἑρμηνευτεῖ ἕνα ἀνθρώπινο πορτραῖτο ἤ μιά χρωματική ἀπόχρωση σέ ἕνα ἔργο ζωγραφικό ἤ μιά ἱστορική πόζα τοῦ Θεόφιλου σέ μιά φωτογραφία; Εἶναι δυνατόν νά ὑπάρχει ταινία ἐποχῆς σάν τά ἱστορικά ποιήματα τοῦ Καβάφη;

Ἐλπίζω πώς οἱ ταινίες πού ἀσχολοῦνται μέ τό παρελθόν ἐνδιαφέρουν τό σύγχρονο ἄνθρωπο γιατί στά πνευματικά ζητήματα καί στά αἰσθητικά φαινόμενα δέν ὑπάρχει ἡ ἐξέλιξη πού ὑπάρχει στήν ἐπιστήμη. Χάνονται καί ξανακερδίζονται ἀδιάκοπα. Σκέφτεστε πῶς θά ἦταν ἡ ἀνθρωπότητα χωρίς τά ἀριστουργήματα τοῦ παρελθόντος;

Ὅσον ἀφορᾶ τό νέο ἑλληνικό κινηματογράφο πιστεύω τουλάχιστον πώς δέν θά καταντήσει "σύγχρονος" σάν τό σημερινό ἑλληνικό τραγούδι πού ἀπευθύνεται μόνο σέ ἀγόρια καί κορίτσια ἀπό 9 ἕως 15 χρονῶν.

Ὀθ.: Αὐτά τά θέματα μέ ποιά σκηνοθετική γραφή ὑπηρετοῦνται;

Λ.Π.: Ὅπως ἡ λέξη στή σύγχρονη ποίηση, ἔτσι καί τό πλάνο στόν κινηματογράφο εἶναι κατά κάποιο τρόπο αὐτόνομο. Δέν εἶναι ἕνα πέρασμα πού ὁλοκληρώνει τήν πρόταση ἤ τήν σκηνή. Οἱ θεατές τῆς ταινίας μου θά ἤθελα νά στέκονται σέ κάθε πλάνο, νά μήν ἔχουν τήν ἀγωγή τῆς βιασύνης τοῦ ἀφηγηματικοῦ κινηματογράφου. Ὅ,τι ὁλοκληρώνεται ἀφηγηματικά στήν ταινία πρέπει νά γίνει μέσα ἀπό τήν αἴσθηση καί τή νόηση τοῦ θεατῆ: κομμάτι, σάν τό πάζλ.

Ὀθ.: Τί πιστεύετε γιά τό παρόν καί τό μέλλον τοῦ κινηματογράφου; Γιά τό κλασικό καί τήν πρωτοπορία;

Λ.Π.: Στήν ἀρχή τῆς ζωῆς του καί γιά πολλές δεκαετίες τό σινεμά διεκδικοῦσε τήν αὐτονομία του. Νομίστηκε ὅτι ἡ ἀποθέωση τῆς εἰκόνας, ὁ ὅσο τό δυνατόν λιγότερος λόγος καί τό μοντάζ θά τό διαχώριζαν ἀπό τίς ἄλλες τέχνες. Ὁ τρόμος τῆς θεατρικότητας καί τῆς φιλολογίας ὁδήγησε σέ ὑπερβολική ἀναλυτικότητα τῶν σκηνῶν, σπάσιμο τῆς ἑνότητας τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου καθώς καί σέ ἰδεολογικές, πολυφωνικές ἤ ρυθμικές χρήσεις τοῦ μοντάζ. Νομίζω ὅμως πώς σήμερα, μετά τίς γλωσσολογικές ἀναζητήσεις καί τῆς δεκαετίας τοῦ '70, θά ξαναγυρίζουμε στό θέατρο. Ὁ λόγος διεκδικεῖ τή θέση του μέσα ἀπ' τό ἐχθρικό στυλιζάρισμα πού χτυπάει καίρια, κατά τή γνώμη μου, τήν κακοδαιμονία τοῦ κινηματογράφου πού εἶναι ἡ τρομακτική του ἀμεσότητα. Βέβαια δέν πρόκειται γιά φιλμαρισμένο θέατρο ἀλλά γιά κινηματογράφο πού ἔχει συνείδηση πώς ὅσο καί ἄν δανείζεται θεατρικά στοιχεῖα δέν μπορεῖ νά εἶναι θέατρο. Ἀρκεῖ νά δεῖ κανείς τήν πορεία τοῦ Ἀϊζενστάιν ἀπ' τήν *Ἀπεργία* στόν *Ἰβάν* καί τόν Ντράγιερ ἀπ' τήν *Ζάν ντ' Ἄρκ* στό *Λόγο* καί τήν *Γερτρούδη*.

Ὀθ.: Ποιά εἶναι ἡ σχέση σου μέ τόν ἑλληνικό κινηματογράφο;

Λ.Π.: Δέν ξέρω ἄν ἀνήκω στό Νέο Ἑλληνικό Κινηματογράφο. Νομίζω ὅτι ἀνήκω περισσότερο στήν ἑλληνική λογοτεχνική παράδοση. Δέν θεωρῶ τόν ἑαυτό μου κινηματογραφιστή. Δέν ἔχω "πατέρες" κινηματογραφιστές καί μπορῶ νά πῶ ὅτι, παρά τό ἔντονο βίωμα τοῦ παλιοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, δέν ἔχω σχέση μέ τούς δημιουργούς του. Νιώθω πιό κοντά στόν Βιζυηνό, τόν Παπαδιαμάντη, τόν Μητσάκη καί τούς Ἕλληνες ποιητές. Ἴσως ἔγινα κινηματογραφιστής ἐπειδή δέν μπόρεσα νά γίνω ποιητής ἤ πεζογράφος. Ἄλλωστε δέν μοῦ ἀρέσουν καθόλου οἱ κινηματογραφικές τέχνες. Μ' ἐνδιαφέρει τό σινεμά πού ἐπηρεάζεται ἀπό ἄλλες τέχνες. Νομίζω πώς οἱ ταινίες μου ἔχουν μνῆμες ἀπό τή ζωγραφική, τό θέατρο, τή λογοτεχνία πού ἀγάπησα.

Ἡ χαμένη εἰκόνα

Α. Εἰσαγωγικά

Ὁ *Καπετάν Μεϊτάνος* ἦταν γιά τόν γράφοντα ἡ πλέον ἀναμενόμενη ταινία τοῦ φετεινοῦ φεστιβάλ. Αὐτή ἡ ἀναμονή δημιουργήθηκε ἀπό ἀρκετούς καί γιά διαφορετικούς μεταξύ τους λόγους: ἀπό τήν προσωπική ἐκτίμηση γιά τά δύο βιβλία τοῦ Δήμου Θέου *(Φορμαλισμός, Εἰκόνες)*· ἀπό τήν ἀδυναμία ἐπαναθέασης τῶν προηγούμενων ταινιῶν του *(100 μέρες τοῦ Μάη, Κιέριον, Διαδικασία)*. Ἀκόμα καί ἀπό τή μεγάλη διάρκεια ποῦ ἀπαίτησε ἡ ταινία γιά νά ὁλοκληρωθεῖ (πρωτακούσαμε γι᾽ αὐτήν πρίν ἀπό τρία περίπου χρόνια καί τήν περιμέναμε σέ προηγούμενο φεστιβάλ).

Ἡ θέαση τῆς ταινίας δικαίωσε καί τήν ἀναμονή καί τίς προσδοκίες καί μάλιστα πλουσιοπάροχα.

Β. Ἡ μυθοπλασία

Ἕνας πρόξενος (ὁ πρῶτος ἀφηγητής) στό σήμερα, ψάχνοντας γιά τόν Μεϊντάνο (ὑπαρκτό πρόσωπο, κλέφτης καί ἁρματολός τοῦ 18ου αἰῶνα πού ἔδρασε στήν εὐρύτερη περιοχή τῆς Κοζάνης), ὁδηγεῖται στήν ἀναζήτηση μιᾶς εἰκόνας πού λείπει ἀπό τό κέντρο ἑνός πολυπτύχου καί εἰκονίζει τόν ἅγιο Σεραφείμ. Ψάχνοντας γιά τήν εἰκόνα μαθαίνει γιά τόν κατασκευαστή της, τόν Βάιο (δεύτερος ἀφηγητής) ὁ ὁποῖος, σύμφωνα μέ τόν πρόξενο, εἶχε συλλέξει στοιχεῖα γιά τόν Μεϊντάνο στό μοναστήρι ὅπου φιλοτέχνησε τήν εἰκόνα.

Ἡ ταινία παρακολουθεῖ τήν ἀναζήτηση τοῦ προξένου, τήν ἀναζήτηση τοῦ Βάιου, μέσω τῶν μοναχῶν (κατά τόν πρόξενο) καί τόν ἴδιο τόν Μεϊντάνο (κατά τόν Βάιο καί τούς μοναχούς)· ἡ ἀφήγηση μέσω τῆς ἀφήγησης, μέσω τῆς ἀφήγησης· ὁ λαβύρινθος καί ἡ εἰσαγόμενη πρόκληση. Τομή τῶν τριῶν ἱστοριῶν εἶναι ἡ εἰκόνα, χαμένη καί ὑπό ἀναζήτηση.

Γ. Οἱ ἀναφορές

Ὑπάρχουν πάρα πολλές ἀναφορές στήν ταινία, λιγότερο ἤ περισσότερο ἄμεσες, ἀλλά καί ἔμμεσες, πέρα ἀπό τίς εἰκαστικές. Μερικές, ἐλάχιστες ἀπ᾽ αὐτές:

— Στήν ἀρχή τῆς ταινίας, στήν ἀσπρόμαυρη σεκάνς, ἀκούγεται ἕνα κείμενο μέ τόν ἅγιο Σεραφείμ καί τόν μητροπολίτη Διόνυσο τόν Φιλόσοφο (Σκυλόσοφο ἐπί τό λαϊκότερον, λόγω τῶν σπουδῶν του στή Δύση). Καί οἱ δύο πρωτοστατοῦν σέ ἐξέγερση κατά τῶν Τούρκων. Ὁ πρῶτος ἀποκεφαλίζεται ἀμέσως, ὁ δεύτερος γλυτώνει καί ὕστερα ἀπό χρόνια, σέ ἄλλη ἐξέγερση, βρίσκει κι αὐτός τόν ἴδιο μαρτυρικό θάνατο ἀπ᾽ τούς Τούρκους. Ἡ Ἐκκλησία ἀναγνωρίζει ὡς ἅγιο τόν Σεραφείμ καί ἀγνοεῖ τελείως τόν Σκυλόσοφο, παρά τό ὅτι εἶχε ἤδη εἰσαγάγει τή διάκριση ἁγίου (πεθαίνει γιά τή θρησκεία) καί ἥρωα (πεθαίνει γιά τό ἔθνος). Καί φυσικά σύμφωνα μ᾽ αὐτήν τή διάκριση ὁ Σεραφείμ ἦταν ἥρωας καί ὄχι ἅγιος, τό ἴδιο καί ὁ Διόνυσος.

— Ἡ συμβολή τοῦ Ἰωάννη τοῦ Δαμασκηνοῦ στή θεωρητική καταγραφή τῆς βυζαντινῆς ἄποψης γιά τήν εἰκόνα (*«ἄλλο γάρ ἐστί ἡ εἰκών καί ἄλλο τό εἰκονιζόμενον»*), μέ τή διάκριση δηλαδή εἰκόνας καί παραπέμποντος.

— Ἡ διάρθρωση τῆς ἀφήγησης στήν ταινία (ὁ πρόξενος πού ἀφηγεῖται γιά τόν Βάιο, πού ἀφηγεῖται γιά τόν Μεϊντάνο) ἀναλογεῖ στήν πραγματική καταγραφή τῶν πληροφοριῶν πού ἔχουμε γιά τόν Μεϊντάνο, ἔτσι ὅπως ἔφθασαν σ᾽ ἐμᾶς. Ὁ Νικόλαος Κασομούλης καταγράφει τό 1841, 15-20 χρόνια μετά πού ἄκουσε, μιά ἀφήγηση κάποιου ὁπλαρχηγοῦ πού μιλοῦσε γιά τή δράση τοῦ Μεϊντάνου. Πληροφορίες ἀπό τρίτο χέρι λοιπόν, ἀλλά καί τριπλή ἀφήγηση μέσα στήν ἀφήγηση στήν ταινία.

Δ. Τό εἰκονικό μέρος

Ἡ κινηματογράφηση τῶν πλάνων γίνεται μ᾽ ἕναν τρόπο ἁπλό καί ἄμεσο. Πολλά ἀπό τά πλάνα εἶναι

ἐξαιρετικά φροντισμένα ὡς πρός τά εἰκαστικά τους στοιχεῖα καί τίς ἀναφορές της. Παράδειγμα τό πλάνο πού μᾶς δείχνει γιά πρώτη φορά τήν σκλάβα πού μοιάζει τῆς ἀγαπημένης τοῦ Μεϊντάνου, στό πανδοχεῖο. Τό παράδειγμα δέν εἶναι καθόλου τυχαῖο· αὐτός πού βλέπει εἶναι ὁ Βάιος, ὁ καλλιτέχνης, καί εἶναι λογικό ἡ ματιά του νά εἶναι διαφορετική. Ἂν ὅμως κάποια πλάνα δέν μποροῦν νά κρύψουν τή φροντίδα πού ὑπάρχει πίσω τους, κάποια ἄλλα ὑστεροῦν, ὅπως πολλά ἀπό τά ἐξωτερικά.

Οἱ σεκάνς κυκλοφοροῦν ἤρεμα καί χωρίς βίαιες ἐπεμβασεις στό ἐσωτερικό τους (μοντάζ, περίεργες γωνίες καί κινήσεις τῆς μηχανῆς). Καί ἡ μεταξύ τους σύνδεση δέν δημιουργεῖ προβλήματα στήν ἀνέλιξη τῆς μυθοπλασίας καί τήν παρακολούθηση τῶν δρωμένων.

Πρόκειται, πιστεύουμε, γιά μιά ἐμπρόθετη ἁπλότητα, προϊόν φροντίδας καί ὄχι ἀδυναμίας. Ἡ ταινία, τολμοῦμε νά ποῦμε, ἐπιχειρεῖ τό ἀνάλογο μιᾶς *ἁγιογράφησης*.

Ε. Τό διανοητικό παιγνίδι

Ἡ πιό ἀφειδώλευτη προσφορά τῆς ταινίας: ἡ διέγερση γιά σκέψεις. Ἰχνηλατοῦμε:

—Ἡ μυθοπλαστική ἐξέλιξη (ἀναφερθήκαμε σέ συντομία πιό πάνω)· ἡ πολυπλοκότητά της.

— Οἱ ἐπιμέρους διασυνδέσεις τῶν προσώπων καί τῶν χαρακτήρων. Ἡ σύγκλισή τους σέ ζεύγη καί τά στοιχεῖα πού συμπληρώνουν ἤ ὁριοθετοῦν τά δύο μέλη ἑκάστου ζεύγους. Ἀκόμη καί ἡ ψυχολογική ἑρμηνεία τους.

α) Ὁ Δ. Θέος καί ὁ ὁμόλογός του τῆς ταινίας, ὁ πρόξενος. Ὁ Θέος ἀσχολεῖται μέ τίς βυζαντινές εἰκόνες, εἰκόνα ψάχνει καί στήν ταινία ὁ πρόξενος. Δοκίμια γράφει ὁ Θέος, ὁρισμούς καί ἀποφάνσεις διατυπώνει στήν ταινία ὁ πρόξενος (διάκριση μάρτυρα-ἥρωα, ἐπεξήγηση γιά τήν ὕπαρξη καί τήν διαφοροποίηση μεταξύ τους τῶν πολλῶν κτητόρων τῆς εἰκόνας). Καί ἄν ἡ ἀναζήτηση τῆς εἰκόνας ἀπ' τόν πρόξενο ἐμπεριέχει καί μιά χροιά χιμαιρικῆς μανίας, γίνεται ἡ ταινία κάτι ἀνάλογο γιά τόν σκηνοθέτη;

β) Ὁ πρόξενος καί ὁ Βάιος. Καί οἱ δύο ἀσχολοῦνται μέ τόν Μεϊντάνο, καί οἱ δύο ἀσχολοῦνται μέ τήν εἰκόνα (ὁ δεύτερος τήν ἔκανε, ὁ πρῶτος θέλει νά τήν κατέχει), καί οἱ δύο ἔχουν παραμορφωμένη ματιά γιά τίς εἰκόνες (αὐτήν τοῦ εἰδικοῦ).

γ) Ὁ Βάιος καί ὁ Μεϊντάνος. Τούς συνδέει ἡ εἰκόνα ἀλλά ὑπάρχει καί ἡ ἐπιθυμία τοῦ Βάιου γιά τήν σκλάβα πού μοιάζει μέ τήν ἀγαπημένη τοῦ Μεϊντάνου. Ἀπωθημένο τοῦ Βάιου ἀλλά καί μέσο γιά τήν καταξίωσή του στή δραματουργία τῆς ταινίας, στήν τελική σεκάνς (τήν συναντᾶ καί φεύγουν μαζί). Ὁ Βάιος εἶναι ὁ μόνος πού ἀπαντᾶ τό ποθούμενό του (ὁ ἁγιογράφος τίς εἰκόνες τους).

δ) Καί κάτι τολμηρότερο: ὁ Μεϊντάνος καί ὁ Σκυλόσοφος. Καί οἱ δύο ψάχνουν, δέν μένουν ἥσυχοι· καί οἱ δύο γίνονται παραβάτες στήν ἀναζήτησή τους. Ὁ Μεϊντάνος γίνεται ἁρματολός (χωροφύλακας τῶν Τούρκων), ὁ Σκυλόσοφος φεύγει στή Δύση, ὅ,τι χειρότερο γιά τό τότε ἐκκλησιαστικό κατεστημένο. Καί φυσικά τιμωροῦνται γιά τήν παράβασή τους· θανατώνονται.

— Τό πρόβλημα μέ τήν ἑκάστοτε ἐξουσία, καί ἡ σχέση τῶν ἀτόμων μ' αὐτήν: ὁ Σκυλόσοφος μέ τήν ἱεραρχία, ὁ Μεϊντάνος μέ τούς πασάδες, ὁ πρόξενος μέ τούς ἀστυνομικούς (συλλαμβάνεται ἐνῶ φωτογραφίζει τοιχογραφίες τῆς μονῆς). Ἀκόμη καί οἱ ἀντίπαλοι πόλοι τῆς ἐξουσίας, εἴτε ἄμεσοι, εἴτε ὡς ἐπιροές: οἱ Τοῦρκοι καί οἱ Ἐνετοί, ἡ Δύση καί ἡ Ἀνατολή.

— Οἱ εἰκόνες· ἡ δύναμή τους καί ἡ ματιά μας πάνω σ' αὐτές. Ποιός κατέχει τελικά τίς εἰκόνες; Τί μπορεῖ νά σημαίνει ἡ ὕπαρξη τῶν πολλῶν κτητόρων; Καί ἀκόμη, ἡ βυζαντινή ἄποψη γιά τήν εἰκόνα, ριζικά ἀντίθετη σ' αὐτήν τῆς Ἀναγέννησης· ὁ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός πρόδρομος τῆς σημειολογίας;

— Ἀπό τά αἰώνια ζητήματα, ἡ συζήτηση γιά τό πραγματικό. Στήν ταινία ἡ ἱστορία καί ὁ μύθος· ὁ Μεϊντάνος καί οἱ εἰκόνες πού βλέπουμε γι' αὐτόν, τό μεταξύ τους διάκενο καί ὁ κίνδυνος πού ἐλλοχεύει. Ἐπίσης ἡ ἀναπαράσταση στήν τέχνη καί τό πρόβλημα τοῦ ρεαλισμοῦ (ἔτσι, ἐπιγραμματικά).

— Ἡ ἐπιλογή τοῦ ἱστορικοῦ τόπου καί χρόνου, στά ὅρια τῆς γνώσης ἀλλά καί τῆς Ἑλλάδας, στό μεταίχμιο φθορᾶς καί ἀφθαρσίας. Γιά τόν 18ο αἰώνα στήν Ἑλλάδα πολύ λίγα ξέρουμε· λείπουν οἱ πηγές καί, ὅταν ὑπάρχουν, ἔχει ἤδη παρέμβει ὁ μύθος. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, ἡ περιοχή Κοζάνης μέ πολλή φαντασία θά μποροῦσε νά θεωρηθεῖ ἑλληνική ἐκείνη τήν ἐποχή. Πολύτιμη λοιπόν ἡ προσφορά τοῦ Θέου καί ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη. Ὑποψιαζόμαστε ὅτι ὁ ἄγνωστος Μεϊντάνης, ἐξόριστος στή λήθη, ἦταν πολύ σημαντικός γιά τήν ἑλληνική ἱστορία, ἤ τουλάχιστον ἐξ ἴσου σημαντικός μέ πολλούς γνωστούς ὁπλαρχηγούς τοῦ '21.

— Ὑπάρχουν καί ἐλάσσονα σχόλια, ἀλλά καθόλου λιγότερο σημαντικά. Περιοριζόμαστε σέ δύο.

α) Ὁ σύντροφος τοῦ προξένου (ὅταν ἀκολουθοῦν πορεία κόντρα στό ρεῦμα τοῦ ποταμοῦ, σέ ἀναζήτηση τῆς εἰκόνας) μιλάει γιά τά βότανα πού ἀγαπάει καί γνωρίζει, γιά τά βότανα πού συνειδητοποιοῦμε στίς μέρες μας τό μέγεθος τῆς ἀπώλειας ἀπό τήν μή καταγραφή τῶν θεραπευτικῶν τους ἰδιοτήτων ἔτσι ὅπως τίς γνώριζαν διάφοροι λαοί στόν πλανήτη μας. Κάποιοι μιλοῦν γιά τήν ἄμεση ἐπέμβαση τῶν φαρμακευτικῶν ἑταιρειῶν, σίγουρα ὅμως τό χάσιμο ἑνός ἀκόμα προγονικοῦ θησαυροῦ ἔχει γίνει σχεδόν ὁριστικά.

β) Ἡ σχέση κράτους καί ἔρευνας καί ἡ ἀντιμετώπιση τῶν ἐρευνητῶν ἀπό τό κράτος (σύλληψη προξένου καί συντρόφου του).

ΣΤ. Ἐπιλογικά

Ἀφοῦ λοιπόν ἀνιχνεύσαμε τόν διανοητικό πλοῦτο τῆς ταινίας, τήν εἰκαστική μέριμνα καί τήν ἐμπρόθετη ἀφηγηματική λιτότητα, τί ἔχουμε νά ποῦμε γιά τή σύζευξή τους, γιά ὅλη τήν ταινία γενικότερα; Ἐδῶ φοβόμαστε πώς βρίσκεται ἡ μόνη ἀλλά βασική ἀντίρρησή μας· ἡ ζεύξη διανοημάτων καί εἰκονικοῦ μέρους δέν εἶναι ἁρμονική. Κάπου σκοντάφτει τό ὅλο θέμα καί αὐτό τό κάπου τό ἐντοπίζουμε στόν ὄχι, ἀναλογικά μέ τά ἐπιμέρους στοιχεῖα, γόνιμο προβληματισμό πάνω στόν ἴδιο τόν κινηματογράφο, τή γλώσσα του καί τούς κώδικές του, καθώς καί τή διαχρονική ἐξέλιξή του. Ὁ Δ. Θέος πέτυχε σχεδόν τό ἀκατόρθωτο στό νοητικό μέρος καί ποιοτικά καί ποσοτικά, ἀποφεύγοντας ὅλες σχεδόν τίς παγίδες (οὔτε μασημένη τροφή, οὔτε ἡ ἐπίδειξη διανοητικῆς ὑπεροχῆς ἤ καί ἀλαζονίας, οὔτε ἐπιβολή προσωπικῆς ἄποψης)· ἀσχολήθηκε σημαντικά μέ τίς εἰκόνες καί τό εἰκαστικό τους μέρος, ἀκόμα καί μέ τά ἐπιμέρους στοιχεῖα τους, τό χρῶμα γιά παράδειγμα (διαφορετική ἐπιλογή γιά κάθε ἐποχή, καί ἀκόμα, γιά κάθε σεκάνς)· ἀλλά ἀγνόησε (ἤ, ἄν δέν ἀγνόησε, ἁπλῶς χρησιμοποίησε) τόν κινηματογράφο. Χωρίς καθόλου νά ὑπονοοῦμε κάποιο χάσμα μεταξύ τοῦ Θέου καί τοῦ κινηματογράφου (τουναντίον μάλιστα), ἁπλῶς πιστεύουμε ὅτι ἡ ἔλλειψη παραγωγικοῦ κινηματογραφικοῦ στοχασμοῦ δημιουργεῖ τήν ἀνισορροπία στήν ταινία, τό κράτημά της σέ τροχιές χαμηλότερες ἀπ' αὐτές πού θά θέλαμε.

Ἐμεῖς πάντως ἀγαπήσαμε τήν ταινία, τήν θεωροῦμε ὅαση στήν πνευματική ξηρασία τῶν περισσότερων (ἄν ὄχι ὅλων) καινούριων ταινιῶν καί αὐτό ἀνεξάρτητα ἀπό τό ἄν ἔχασε ἤ κέρδισε τό στοίχημά της· ἤ ἀκόμα καί γι' αὐτό, γιά νά ἀναρωτιώμαστε ἄν πράγματι τό κέρδισε.

Θωμᾶς ΝΕΟΣ

Ὁ δικός μου θεατής εἶναι ὁ ἄνθρωπος τοῦ διαστήματος

Ὁ Δῆμος Θέος εἶναι ἕνας ἀπό τούς πλέον διανοούμενους σκηνοθέτες, ἕνας θεωρητικός ὄχι μόνο τοῦ κινηματογράφου ἀλλά τῆς τέχνης γενικότερα. Τά δύο βιβλία του πού μέχρι στιγμῆς ἔχουν κυκλοφορήσει (*Φορμαλισμός* καί *Εἰκόνες*), τό τρίτο που ἑτοιμάζει (*Ἀναγέννηση*), τά ἄρθρα του καί ἡ διδασκαλία του σέ σχολή κινηματογράφου ἔχουν αὐξήσει κατά πολύ τό κύρος του ὡς θεωρητικοῦ. Ὅταν κάποια στιγμή τοῦ δίνονται οἱ δυνατότητες νά ἀσχοληθεῖ μέ τή φιλμική πρακτική, τό θεωρητικό του φορτίο δίνει καταλυτικά τό παρόν στή δουλειά του. Καί τότε ἀρχίζει τό παράξενο ἐκεῖνο παραμύθι πού θέλει τόν διανοούμενο σέ σχέση ἐπικίνδυνη μέ τήν πρακτική. Ἡ *Διαδικασία* ἦταν μιά ταινία σέ μεγάλο βαθμό ἑρμητικά κλεισμένη στόν ἑαυτό της. Ἐνῶ εἶχε τίς προδιαγραφές τῆς μεγάλης παραγωγῆς δέν ἔφτασε ποτέ στό κοινό της.

Στόν *Καπετάν Μεϊτάνο* ἐπιχειρεῖται πάλι μιά εἰκονοποίηση καί μετατροπή σέ φιλμική ἀφήγηση μιᾶς δεκάχρονης ἔρευνας τοῦ σκηνοθέτη πάνω στή βυζαντινή εἰκόνα. Τρεῖς ἱστορίες (ἡ ἱστορία τοῦ πρόξενου, ἡ ἱστορία τοῦ Βάτου, ἡ ἱστορία τοῦ Μεϊντάνου) συνδέονται μέ μιά χαμένη εἰκόνα μέσα στήν ταινία. Ἡ εἰκόνα θεματοποιεῖται, σημαδεύει τήν ταινία, σημαδεύει τήν πλοκή. "Μιά χαμένη εἰκόνα, ὅπως ἦταν παλιά, πρίν αὐτή μετατραπεῖ σέ σημεῖο, πρίν πραγματοποιηθεῖ, χάσει τό ἱερό της στοιχεῖο καί ἀντικοποιηθεῖ" θά μᾶς πεῖ ὁ Θέος. Ὅμως ἀπό τήν πρώτη του ἀτάκα μᾶς ἔχει βάλει στό θεωρητικό του παιχνίδι.

Γιάννης Σολδᾶτος: Δῆμο, τό θεωρητικό παιχνίδι στό ὁποῖο ζητᾶς τή συμμετοχή τοῦ θεατῆ σ' αὐτή τήν ταινία πῶς νομίζεις πώς τελικά παίζεται, μέ τό ἐνδεχόμενο οἱ συμπαῖκτες σου νά μήν εἶναι γνῶστες ὅλων τῶν κωδίκων τοῦ παιχνιδιοῦ. Ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος μόνο σέ ἐξαιρέσεις ἔχει σχέση μέ τό μυαλό. Πατᾶς λίγο πολύ σέ ἕνα κενό.

Δῆμος Θέος: Μπορεῖ στόν κινηματογράφο νά μήν ὑπάρχουν ταινίες πού νά ἐστιάζονται ἐπάνω σέ τέτοια καίρια προβλήματα τοῦ πολιτισμοῦ. Ὡστόσο, ἡ ἑλληνική ἱστορία ἔχει ἄμεση σχέση μέ τήν εἰκόνα. Εἶναι ἕνας πολιτισμός πού γέννησε καί θράφηκε μέσα στήν εἰκόνα. Τώρα ἄν αὐτό τό θέμα δέν ἔχει γίνει ἀντικείμενο μεταγλωσσικῆς ἐπεξεργασίας - λογοτεχνικῆς ἤ κινηματογραφικῆς θεματολογίας, εἶναι ἕνα ἄλλο ζήτημα. Κάποτε, ὅμως, πρέπει νά ἔρθουμε σέ ἐπαφή μ' αὐτά τά στοιχεῖα πού συγκροτοῦν τό ἑλληνικό πολιτισμικό εἰδέναι. Μήν ξεχνᾶμε πώς στό Βυζάντιο τό θέμα τῆς εἰκόνας ὑπῆρξε ἀντικείμενο τεράστιας διαμάχης καί αὐτοί πού ὑποστήριξαν τήν εἰκόνα ἐνάντια στούς εἰκονοκλάστες ἦταν οἱ Ἕλληνες, σέ ἀντίθεση μέ τούς ἀνατολίτες τῆς Αὐτοκρατορίας. Ἑπομένως, οἱ κώδικες καί οἱ ὅροι τοῦ παιχνιδιοῦ πού στήνω, ἔχουν μιά μακρόχρονη ἱστορία καί ἡ ὁποία ἱστορία, μέσα ἀπό εἰδικές περιπτώσεις, συνεχίζεται.

Γ.Σ.: Φυσικά, συμφωνῶ. Ὅμως ο τρόπος πού θέτεις τούς ὅρους σου σέ ἕνα θέαμα λαϊκό, δέν σοῦ δημιούργησε προβλήματα ἐπικοινωνίας μέ τούς θεατές σου;

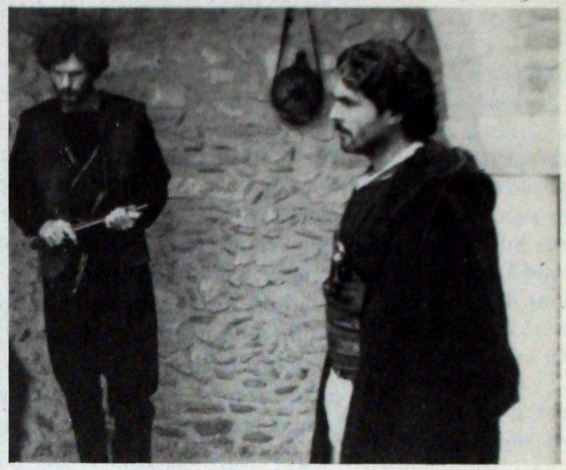
Δ.Θ.: Ὅταν μιλᾶμε γιά θεατές στήν Ἑλλάδα, πρέπει νά ἔχουμε κατά νοῦ πῶς πρόκειται γιά τόν κόσμο τῶν μαχαλάδων. Ἕναν κόσμο πνευματικά ἀνελεύθερο, καί κοινωνικά ἀνιστόρητο. Θἄλεγα ὅτι ὁ δικός μου θεατής εἶναι ὁ ἄνθρωπος τοῦ διαστήματος. Δηλαδή ὁ ἄνθρωπος πού βρέθηκε πρόσωπο μέ πρόσωπο μέ τό κοσμικό θαῦμα.

Λοιπόν, ὁ *Καπετάν Μεϊτάνος* εἶναι μία ἀφηγηματική ταινία καί ἀκολουθεῖ μέ μεγάλη συνέπεια τούς δυτικούς ἀφηγηματικούς κανόνες. Ἄν ὑπάρχει δυσκολία πρόσληψης ἀπό τή μεριά τοῦ θεατῆ, αὐτή ἡ δυσκολία πρέπει νά ἀναλυθεῖ μέ ὅρους πνευματικῆς ὀκνηρίας καί ὄχι μέ ὅρους ἀφηγηματικῆς ἄρθρωσης... Καί ἀκόμη πρέπει νά τονίσω κάτι πού λέγεται συχνά καί τήν ἴδια στιγμή ξεχνιέται. Πρόκειται γιά τόν ὀπτικό φορέα τῆς ἀφηγηματικῆς χρονικότητας: Τίς *εἰκόνες*. "Ὁ ἄνθρωπος μέσα ἀπό εἰκόνες πορεύεται..." κ.λπ. Ὅμως γιά νά εἶναι αὐτή ἡ ἀνθρώπινη περιπλάνηση μέσα στά ὅρια τοῦ θαύματος, τό τελευταῖο ἔχει τά *σημαίνοντά* του. Αὐτό σημαίνει τήν a priori ἄρνηση τῆς κοινότυπης καί τετριμμένης εἰκόνας. Προϋποθέτει τήν *ἵδρυση* μιᾶς νέας αὐθεντικῆς εἰκόνας. Ἀλλιῶς δέν πρέπει νά μιλᾶμε γιά *εἰκόνα* ἀλλά γιά *σημεῖο*.

Μέ τά ὅσα εἶπα μόλις, δέν θέλω νά ἰσχυρισθῶ ὅτι ἔφτασα τό ἀνεπανάληπτο. Ἁπλῶς θέτω γιά μιά ἀκόμη φορά τό πρόβλημα. Ὥστε νά μήν ὑπάρχουν κατ' ἐξακολούθηση συγχύσεις...

Γνωρίζω πολύ καλά ὅτι στόν *Καπετάν Μεϊτάνο* ἡ διόδευση εἶναι ξεκάθαρη ἀλλά τά *"ἐπί μέρους τοπία"*, πολλές φορές, ἀποπροσανατολίζουν τήν διόδευση. Καί ἐδῶ σκοντάφτουμε στίς ὑλικές δυσκολίες, στήν ἀνεπάρκεια τοῦ ἀνθρώπινου δυναμικοῦ, στήν συνειδητή ἄρνηση τῶν συνεργατῶν νά οἰκειοποιηθοῦν τό θαῦμα...

Καθ' ὅλη τή διάρκεια τῶν γυρισμάτων τῆς ταινίας δέν ἔπαψα νά ἐπαναλαμβάνω πρός ὅλες τίς κα-



τευθύνσεις: Δέν ἀντέχει πλέον ὁ θεατής, ὁ δημιουργικός θεατής, νά βλέπει ἐνδιαφέρουσες ἱστορίες μέν, ἀλλά στή βάση τετριμμένων εἰκόνων. Ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος, γιά νά ἐπιβιώσει πνευματικά, παρ' ὅλο πού βομβαρδίζεται ἀπό ἑκατομμύρια εἰκόνων, ἐντούτοις, ἔχει ἀνάγκη ἀπό νέες καί πρωτοφανέρωτες εἰκόνες. Καί ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται τό θέμα τῆς Ἀναγέννησης ἤ τῆς καταστροφῆς τοῦ κινηματογράφου.

Γ.Σ.: Ἄς κάνουμε σ' αὐτό τό σημεῖο ἕνα φλάς μπάκ στήν προηγούμενη ταινία σου, τή *Διαδικασία*. Θυμᾶμαι ἕνα σενάριο ἀπό τά καλύτερα πού ἔχω διαβάσει ποτέ μου. Θυμᾶμαι καί σένα, φοιτητής τότε ἐγώ πού σέ πρωτογνώρισα, νά ἐξασκεῖς μιά γοητεία στόν κινηματογραφικό μας χῶρο. Ὁ Παναγιωτόπουλος μοῦ εἶχε πεῖ πώς θαυμάζει τόν Θέο γιατί εἶναι ἀπό τούς λίγους πού ξέρουν τί θέλουν καί τί κάνουν. Καί ὁ Ρεντζῆς, πού μέ πρωτόβαλε στό παιχνίδι τοῦ κινηματογράφου σέ χρησιμοποιοῦσε σχεδόν σάν σημεῖο ἀναφορᾶς. Μέ εἶχες ἐπηρεάσει ἔντονα θεωρητικά. Εἶχα μάλιστα γράψει καί ἕνα παραληρηματικό κείμενο γιά τό σενάριο τῆς *Διαδικασίας* στό περιοδικό "Σῆμα". Περίμενα μέ ἀγωνία τήν ἀπήχηση τῆς ταινίας. Δυστυχῶς ἦταν ὁλοκληρωτικά ἀρνητική. Τό τσίρκο τοῦ φεστιβάλ τήν ἀπέρριψε. Οἱ κριτικοί τό ἴδιο, καί οἱ περισσότεροι μάλιστα ἐντελῶς ἀβασάνιστα. Τό κοινό δέν τήν εἶδε ποτέ. Κάποιοι μαθητές μου στή σχολή πού τήν εἶδαν ξερόβηξαν ἀπορημένοι. Καί ὅμως ἦταν ἕνα ἐγχείρημα μέ πολύ ψυχή. Ποῦ νομίζεις ὅτι ἦταν τά λάθη σου σέ κεῖνο τό παιχνίδι.

Δ.Θ.: Ἐκεῖ τό θέμα ἦταν κατ' ἀρχήν περισσότερο ἀπαιτητικό ὡς πρός τήν ἑρμηνεία. Ἡ προσπάθεια γιά μιά ἀνανεωμένη τραγωδία φόρτωνε μεγάλο βάρος στούς ἠθοποιούς. Οἱ ἠθοποιοί δέν ἄντεξαν. Φυσικά ἡ εὐθύνη τῆς ἐπιλογῆς ἦταν δική μου, ἀλλά ἐκεῖ ἦταν τό βασικό πρόβλημα. Δέν ὑπῆρχαν ἀκόμα ἀρκετά χρήματα γιά νά ὁλοκληρωθεῖ ἡ ἀρχική ἰδέα καί γίναν τεράστιες ὑποχωρήσεις.

Γ.Σ.: Νομίζω ὅτι τό βασικότερο πρόβλημα ἦταν ὁ κόσμος τῶν κωδίκων σου.

Δ.Θ.: Ἴσως νά εἶχα βρεῖ ἐγώ μιά σειρά ἀρχέτυπων κωδίκων πού ἔχουν μετασχηματιστεῖ μέσα στήν ἱστορία καί δύσκολα μέσα στήν ἀλλοίωσή τους βρίσκεις σήμερα τή συστοιχία ἀνάμεσα στούς πρωτογενεῖς κώδικες καί τούς σύγχρονους. Ἐλπίζω αὐτή τή φορά νά μήν ἔχω τόσο δύσκολα σύμβολα. Ὁ σταυρός, τά ἄλογα, οἱ εἰκόνες εἶναι πιό οἰκεῖα σύμβολα καί λειτουργοῦν ἀκόμα.

Γ.Σ.: Δῆμο, στήν κατασκευή ὅλων τῶν ταινιῶν σου ἔχεις νά παρουσιάσεις ἀρκετή περιπλάνηση καί ταλαιπωρία, τόση πού δέν ξέρω νά ἔχει συμβεῖ σέ ἄλλο Ἕλληνα σκηνοθέτη. Ἔτσι, οἱ *100 ὧρες τοῦ Μάη* προβάλλονται μετά δέκα χρόνια ἀπαγορεύσεων καί διώξεων. Τό *Κιέριον* σοῦ τρώει ὁλόκληρη τήν ἐφταετία τῆς χούντας γιά νά τήν ὁλοκληρώσεις. Ἡ *Διαδικασία* παίρνει δυό χρόνια γιά τά γυρίσματα καί δέν προβάλλεται ποτέ. Ἕνα σουρεαλιστικό χάπενινγκ πού ἔκανες πρίν ἀπό τρία χρόνια γιά τήν τηλεόραση προβάλλεται ἀποσπασματικά στούς θανάτους ὑπερεαλιστῶν. Ὁ *Καπετάν Μεϊτάνος* ξεκίνησε ὡς σενάριο ἐδῶ καί ἕξι χρόνια. Κράτησε τό γύρισμα καί ἡ ἐπεξεργασία τῆς ταινίας σχεδόν τρία χρόνια. Αὐτοί οἱ ἀριθμοί πῶς ἐπιδροῦν στή δουλειά σου.

Δ.Θ.: Ἀρχικά τά ἐμπόδια ἦταν πολιτικά. Οἱ οἰκονομικές δυσκολίες, γιατί κυρίως αὐτές εὐθύνονται γιά τίς περισσότερες ἀπό τίς περιπέτειές μου, οἱ ὁποῖες μέ ὁδήγησαν, ὅπως ἦταν φυσικό, σέ ὑποχωρήσεις. Οἱ ἀρχικοί μου, ὅμως στόχοι κρατήθηκαν σέ ὅλη αὐτή τή μακρόχρονη διαδικασία. Παρ' ὅλα αὐτά πιστεύω πώς μιά ταινία πρέπει νά ὁλοκληρώνεται ὅσο πιό σύντομα τό ἐπιτρέπουν οἱ οἰκονομικές συνθῆκες.

Αὐτά ὡς πρός τίς συγκροτησιακές ἀναφορές. Ὡς πρός τό θεματικό περιεχόμενο τῆς ταινίας ὑπάρχουν ἀρκετές ἀναφορές, ἄμεσες καί ἔμμεσες, εἴτε σέ πρόσωπα εἴτε σέ κείμενα. Μ' αὐτήν τήν ἔννοια ἀναφέρεται ὁ Ἀναστάσιος Γόρδιος, κληρικός καί διανοούμενος τοῦ 18ου αἰώνα, ὁ ὁποῖος ἔγραψε τήν "*Ἀκολουθία*" τοῦ Ἁγίου Σεραφείμ. Ἐπίσης, στήν ἀρχή τῆς ταινίας, στή σεκάνς σέ ἄσπρο - μαῦρο, ἀκούγεται ἕνα κείμενο (πρόκειται γιά τήν ἀφήγηση τοῦ πατήρ - Νεόφυτου) πού ἡ πατρότητά του ἀνήκει στόν Κασομούλη.

Γ.Σ.: Θἄθελα νά μοῦ πεῖς ὁρισμένα πράγματα σέ σχέση μ' αὐτό τό θέμα, δηλαδή ἐπάνω στήν παρεμβολή τῆς ἱστορίας τοῦ ἁγίου Σεραφείμ καί τοῦ Διονυσίου τοῦ "Σκυλόσοφου".

Δ.Θ.: Ὁ Ἅγιος Σεραφείμ ἀντιπροσωπεύει τόν μάρτυρα. Ὁ σύγχρονός του, ὁ Διονύσιος, ἐνσαρκώνει τόν ἥρωα. Καί οἱ δύο τους ἔλαβαν μέρος, ἤ μᾶλλον πρωτοστάτησαν, στή θεσσαλική ἐπανάσταση τοῦ 1600. Ὁ πρῶτος συνελήφθη καί ἀποκεφαλίστηκε μέσα στόν ἴδιο χρόνο, ἐνῶ ὁ Διονύσιος κατάφερε νά διαφύγει στήν Ἰταλία. Μετά ἀπό μία δεκαετία περίπου, ξαναγύρισε στήν ἤπειρο, πραγματοποίησε μία δεύτερη ἀλλά καί τούτη τή φορά ἀποτυχημένη ἐπανάσταση, καί στή συνέχεια βρῆκε τόν ἴδιο μαρτυρικό θάνατο μέ τόν Σεραφείμ. Ὅμως ἡ Ἐκκλησία μας αναγνωρίζει μονάχα τόν Σεραφείμ καί ὄχι τόν Διονύσιο. Στό πρόσωπο τοῦ Σεραφείμ, ἡ ἐπίσημη ἐκκλησία προβάλλει τό μαρτύριο τοῦ θεανθρώπου. Ἀντίθετα, τόν φανερά ἐξεγερμένο Διονύσιο, καί μάλιστα μέ τήν βοήθεια τοῦ βασιλείου τῆς καθολικῆς Νάπολης, τόν ἀντιμετώπισε καί συνεχίζει νά τόν ἀντιμετωπίζει ἀρνητικά.

Αὐτό εἶναι ἕνα βαθύτερο ἑλληνικό θέμα, γιατί μέ τήν ἔναρξη τῆς ἐπανάστασης τοῦ '21 ἐμφανίζεται μιά ἀθρόα συμμετοχή ἱερωμένων σ' αὐτήν. Δηλαδή ξεπερνιέται τό ἀξίωμα τοῦ μάρτυρα πού ἐπιτρέπει ἡ Ὀρθοδοξία καί μπαίνουμε στό μοντέλο τοῦ ἥρωα. Το προηγούμενο αὐτῆς τῆς ἀνατροπῆς βρίσκεται στόν Διονύσιο. Τώρα τό τί ἔγινε στήν πραγματικότητα κανείς δέν ξέρει, ὅπως λέει καί ὁ ἁγιογράφος σέ μιά συζήτηση μέσα στήν ταινία. Αὐτό πού ἔχει σημασία εἶναι τό πῶς γράφεται ἡ ἱστορία διά μέσω τῶν κειμένων πού ἡ ἐγκυρότητά τους βρίσκεται μόνο στό θεσμό.

Γ.Σ.: Ὁ Μπόρχες καί ὁ Ἔκο;

Δ.Θ.: Ὁ Ἔκο εἶναι ἀντικός (ὑλιστής) καί σ' αὐτόν ὑπάρχει πρόβλημα ἱεροῦ μέσα στήν *εἰκόνα*. Ὅλο τό πρόβλημα τό τοποθετεῖ ἱστορικίστικα μέ φορέα τήν σημειολογία. Ἀντιμετωπίζει τήν *εἰκόνα* ὡς *σημεῖο* καί φυσικά δέν συμφωνῶ μαζί του. Ἀντίθετα,

ὁ Μπόρχες θέτει προβλήματα ἱεροῦ, ἔστω μέσα σ' ἕνα πλαίσιο φορτωμένο ἀπό ὑπονομευτικές παγίδες.

Φυσικά, στόν Μπόρχες τό *ἱερό* δέν τίθεται μέ τήν ἔννοια τῆς πίστης, τό ταυτίζει μέ τό *ἄπειρο* μᾶλλον, γιά νά ὑπονομεύσει τό *πεπερασμένο*, καταστρέφοντας ἔτσι τήν μεταφυσική πίστη ἐπί τοῦ *"πραγματικοῦ"*.

Ποτέ μου δέν κατάλαβα γιατί ὁ Ἔκο, στό *"Ὄνομα τοῦ ρόδου"*, σκαρφίστηκε τόσες ἀσκήμιες γιά νά ἀμαυρώσει τό πρόσωπο τοῦ Μπόρχες. Ὁ τελευταῖος ὑπῆρξε ἕνας ἄνθρωπος εὐφυής μέ φιλελεύθερες πολιτικές ἀρχές καί φυσικά μέ γνήσιο χιοῦμορ. Ἀπεναντίας, ὁ Ἔκο δέν ἔχει χιοῦμορ, ἐνῶ ἐπιχειρηματολογεῖ πάνω σ' αὐτό. Ὅσο γιά τίς διαφορές τῆς δικῆς μου ὀπτικῆς σέ σχέση μέ ἐκείνη τοῦ Ἔκο, αὐτές νομίζω πηγάζουν καί ἀπό τό διαφορετικό ἱστορικό ὑλικό. Ὁ Ἰταλός σημειολόγος ἔχει νά κάνει μέ ξεκαθαρίσματα τῆς δυτικῆς Ἐκκλησίας πού φτάνουν μέχρι τό ἔγκλημα (Ἱερά Ἐξέταση). Τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ τήν *Βιριδιάνα* τοῦ Μπουνουέλ. Ἀντίθετα, στήν Ὀρθόδοξη Ἐκκλησία δέν συναντῶνται ἀντίστοιχα φαινόμενα. Συνεπῶς, τό δικό μου κοίταγμα πρός τό θρησκευτικό παρελθόν εἶναι πιό νοσταλγικό, περισσότερο συναισθηματικό καί ἄρα ξένο πρός τήν ἰδεολογία τῶν ἀντιπαραθέσεων.

Γ.Σ.: Ποιά εἶναι ἡ ἄποψή σου γιά τήν Ἱστορία;

Δ.Θ.: Δύσκολη ἐρώτηση. Ὡστόσο δέν θά ὑπονόμευα τόν προσανατολισμό μου ἐάν ἔλεγα πώς ἀποβλέπω πρός ὅλες τίς προοπτικές. Ἄλλωστε, τήν ἰδέα τῶν πολλῶν προοπτικῶν, δηλαδή τῶν συνεκδοχῶν τήν υἱοθετεῖ ἀπόλυτα καί ἡ Καινή Διαθήκη. Ὡς πρός τό ζήτημα τῶν συνεκδοχῶν, ἡ δομή τῆς ταινίας προϋποθέτει τήν Βίβλο ἀλλά καί τόν Μπόρχες. Ὅταν διηγοῦνται οἱ ἄνθρωποι τοῦ Ξενώνα, ἔχουμε διάφορες συνεκδοχές καί στό τέλος δέν ὑπάρχει μιά ἄποψη. Ὅλες οἱ ἀπόψεις παραμένουν ἐξίσου δυνατές. Αὐτό δέν σημαίνει πώς δέν ὑπάρχει ἀλήθεια. Δέν ὑπάρχει μία ἀλήθεια, ὅπως ὑπῆρχε παλιά καί ἐκείνη ἡ ἀλήθεια εἶχε μιά μεταφυσική θεμελίωση. Αὐτή τήν ἀλήθεια ἐκπροσωπεῖ μόνο ὁ ἡγούμενος πού τήν στηρίζει στήν ὀντο-θεολογία.

Γ.Σ.: Καί ἡ ἀλήθεια τοῦ πρόξενου;

Δ.Θ.: Σέ τελευταῖα ἀνάλυση, ἡ ἱστορική ἀλήθεια ταυτίζεται μέ τήν δική του ἀλήθεια. Ἄν δηλαδή δέν μπορέσει νά φτάσει σ' αὐτό πού ἔχει βάλει σάν στόχο, θά ἐφεύρει μία ἄλλη εἰκόνα, ἐξίσου χιμαιρική. Ἐπιμένει πάνω στήν ἀλήθεια ἑνός πράγματος πού ἔχει συλλάβει, σχεδόν πλατωνικά. Τό *Πρόσωπο* εἶναι ὑπαρκτικά προσκολλημένο πάνω σέ μιά φαντασίωση, σέ μιά ἰδέα, στήν ὕπαρξη μιᾶς εἰκόνας (νοήματος).

Γ.Σ.: Θά ἤθελα, κλείνοντας τή συζήτηση, νά ἀναφερθοῦμε στήν κινηματογραφική μορφολογία τῆς ταινίας. Εἶναι φανερό ὅτι ἐπιμένεις στίς μετωπικές τοποθετήσεις τῆς κάμερας, σέ μιά ἄμεση καί ἁπλή κινηματογράφιση.

Δ.Θ.: Κατ' ἀρχήν πρέπει νά πῶ ὅτι δέν συμπαθῶ τό περίτεχνο ντεκουπάζ. Τό περίπλοκο καί περίτεχνο ντεκουπάζ ἔχει τό σύστοιχό του στίς στρατηγικές. Στούς στρατηγικούς χειρισμούς τῶν σημαινόντων.

Γ.Σ.: Τότε γιατί στό ἐπίπεδο τῆς ἀφήγησης καταφεύγεις σέ περίπλοκους συνδυασμούς; Δέν εἶναι τό ἴδιο πρόβλημα καί στό ντεκουπάζ;

Δ.Θ.: Ὄχι. Στό ἐπίπεδο τῆς ἀφήγησης ἡ σύνθεση ὑπαγορεύεται καί ὑπηρετεῖ τήν *φαινομενολογική ἀποβλεπτικότητα*. Ἀντίθετα, στό ἐπίπεδο τοῦ ντεκουπάζ ἡ περιπλοκότητα ἔχει νά κάνει μέ τήν *ἰδεολογική ἀποβλεπτικότητα*. Δηλαδή μέ τήν ἰδεολογική διαχείριση τῶν σημαινόντων. Ἀπό ἐδῶ καί ἡ τεράστια ἀνάμιξη στόν κινηματογράφο τοῦ φροϋδισμοῦ καί τοῦ μαρξισμοῦ. Προσωπικά ἀρνοῦμαι νά παίζω τό ρόλο τοῦ διαχειριστῆ τῶν σημαινόντων. Συνειδητά ἐπιδίωξα μία γραφή χωρίς συμπαραδηλώσεις. Μία ἐγγραφή τῶν καταδηλώσεων σέ πρῶτο ἐπίπεδο.

Σπάνια ἔχουμε βάθος. Τό βάθος καί ἡ προοπτική εἶναι δυτικά καί τά ὑποβάθμισα προσπαθώντας, ὅσο μποροῦσα, νά μοιάζει ἡ δική μου ὀπτική μέ τίς βυζαντινές ἐγγραφές.

Ἡ σχέση τῆς μηχανῆς μέ τά πρόσωπα εἶναι σχέση μετωπικῆς ἐγγραφῆς. Ποτέ δέν ἔχουμε δυναμικές ἐναλλαγές γωνίας τῆς μηχανῆς. Ὅλα αὐτά εἶναι κοντά στήν ἐπιδίωξη τῶν δύο διαστάσεων τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς.

Ὑπάρχει συνειδητά μιά ἁπλή γραφή πού διαβάστηκε ἀπό τούς κριτικούς σάν γραφή μέ λιτά μέσα. Αὐτή ἡ ἁπλότητα, ὅμως, δέν σημαίνει καθλου ὑλική λιτότητα. Εἶναι αἰσθητική λιτότητα καί ὄχι ὑλικῶν μέσων. Ὑπάρχουν κάδρα πού γίνανε μετά ἀπό ἐξάωρα φωτισμοῦ γιά νά φτάσουμε σέ μιά ἁπλότητα πού θά ἐξυπηρετοῦσε τούς στόχους μας. Θέλουμε νά πετύχουμε ἕνα ἐλαφρό γκριζάρισμα κόντρα στό νεοπλουτίστικο, πνεῦμα τῆς ἐποχῆς μας. Μία ταπεινότητα στήν εἰκόνα, ὅπως εἶναι ὁλόκληρη ἡ ζωγραφική παράδοση πού ἀναφέρουμε.

Γ.Σ.: Καί ἕνα ὑστερόγραφο "UFO", ὅσον ἀφορᾶ τή σχέση σου καί τή σχέση τῆς ταινίας μέ τό ἐθνικό μας φεστιβάλ.

Δ.Θ.: Πρόκειται πράγματι γιά UFO, πού ἄγεσαι καί φέρεσαι χωρίς (καί μέ) τή θέλησή σου, γιατί δέν μπορεῖς νά κάνεις διαφορετικά. Πράγματα γνωστά καί χιλιοειπωμένα. Ἔχει νόημα νά τά ξαναποῦμε;

Γ.Σ.: Ἄς τά ἀφήσουμε λοιπόν σέ ἄλλους.

Γ.Σ.: Πῶς βλέπεις τούς Ἕλληνες σκηνοθέτες καί τόν ἑαυτό σου ὅταν σκοπεύουν σέ μεγάλους προϋπολογισμούς πού εἶναι δύσκολο νά ἀποκτήσουν, μέ ἀποτέλεσμα νά ἀρχίζουν τίς ὑποχωρήσεις.

Δ.Θ.: Εἶναι λάθος. Θά πρέπει νά κάνουμε ταινίες μέ χαμηλότερο προϋπολογισμό. Ὅταν μιά ταινία χρειάζεται ἑκατό ἑκατομμύρια καί μπορεῖς νά βρεῖς τά πενήντα θά εἶναι μισή ταινία.

Γ.Σ.: Ἄς ἐπανέλθουμε στόν *Καπτέν Μεϊτάνο*. Ἔχεις ἕνα ἀρχικό σενάριο καί τήν ταινία πού εἴδαμε. Μετά τίς δυσκολίες καί τό μεγάλο χρονικό διάστημα πού πέρασε μέχρι τήν πραγματοποίησή της ποιά εἶναι αὐτά πού μείνανε ἔξω ἀπό τίς ἀρχικές προθέσεις σου.

Δ.Θ.: Γιά παράδειγμα ἡ ταινία δέν εἶναι ἕνα φρέσκο ἐνῶ θά ἤθελε στό μπαγκράουντ νά εἶναι ἕνα φρέσκο. Λόγω τῶν οἰκονομικῶν δυσκολιῶν, αὐτή ἡ πλευρά τοῦ φιλμικοῦ χώρου ὑποβαθμίστηκε. Θἄπρεπε τό κάθε ντεκόρ νά συνιστᾶ μία νεοελληνική τοιχογραφία περισσότερο ἐπεξεργασμένη.

Γ.Σ.: Ξεκινώντας ἡ ταινία, ἀκοῦμε ἕνα θεωρητικό σχόλιο πού μᾶς φέρνει στό νοῦ τό δοκίμιό σου γιά τίς εἰκόνες. Ὑπάρχει ἄμεση σχέση ἐκείνου τοῦ βιβλίου καί τῆς ταινίας;

Δ.Θ.: Δουλεύοντας τό κείμενο γιά τή βυζαντινή εἰκόνα εἶχα ὑπ' ὄψη μου τή θεωρητική καί οὐσιαστική διαφορά πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στή βυζαντινή εἰκόνα καί τή δυτική ἀναπαράσταση. Οἱ βυζαντινοί ἁγιογράφοι, ὅπως ὁ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, εἶχαν συνηδειτοποιήσει ἀπό τότε τή διαφορά πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στήν εἰκόνα καί στό ἀναφερόμενο: "Ἄλλο γάρ ἡ εἰκόνα καί ἄλλο τό εἰκονιζόμενο", λέει ὁ Δαμασκηνός. Δηλαδή πολύ πρίν ἀπό τήν Ἀναγέννηση πού εὐθύνεται γιά τήν ταύτιση τῆς εἰκόνας καί τοῦ πραγματικοῦ (τό "ἀνοιχτό παράθυρο στόν κόσμο" τοῦ Ἀλμπέρτι), οἱ δικοί μας, οἱ Βυζαντινοί, δέν εἶχαν τέτοιες ψευδαισθήσεις. Ὅταν ἦρθε ἡ σύγχρονη ἐποχή, κριτικάρισε καί ἀνέτρεψε τίς θέσεις τοῦ Ἀλμπέρτι καί φυσικά δέν ἔκανε τίποτε περισσότερο ἀπό τό νά ἐπιστρέψει στίς θέσεις τοῦ Δαμασκηνοῦ. Αὐτό τό συνηδειτοποίησα σέ βάθος ὅταν ἔγραφα αὐτό τό βιβλίο καί στή συνέχεια προσπάθησα νά μεταφέρω τή βυζαντινή ἄποψη γιά τήν εἰκόνα μέσα στήν ταινία.

Γ.Σ.: Προσπαθώντας νά μεταφέρεις αὐτές τίς ἀπόψεις σου στήν ταινία διαλέγεις γιά χρονικό σου πλαίσιο μιά ἀπό τίς πλέον σκοτεινές περιόδους τῆς ἱστορίας μας πού οἱ πληροφορίες μας γι' αὐτήν εἶναι ἀπό ἀσήμαντες μέχρι ἀνύπαρκτες.

Δ.Θ.: Δέν μέ ἐνδιέφερε πολύ τό ἱστορικό μέρος. Ἐξ ἄλλου, ἄν πάει κανείς σέ μία ξεκαθαρισμένη ἱστορική περίοδο, θἄχει προβλήματα μέ τούς ἱστορικούς. Ἡ ἀναπαράσταση τοῦ προσώπου θά ἄφηνε σ' αὐτούς ἐντυπώσεις γιά τή μή ὀρθότητά της. Ἀντίθετα, σέ μιά σκοτεινή περίοδο καί μέ ἕνα πρόσωπο πού κινεῖται μεταξύ πραγματικότητας καί θρύλου, ἔχεις τή δυνατότητα νά ἐκμεταλλευτεῖς αὐτή τήν ἀμφισημία πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στήν πραγματικότητα καί τό θρύλο καί αὐτό νά εἶναι ὑπέρ τῆς μυθοπλασίας, ὑπέρ τοῦ αἰτήματός σου. Τοῦ αἰτήματος νά γίνει σύμβολο καί φορέας δικῶν σου θέσεων καί ὄχι τῶν ἱστορικά ξεκαθαρισμένων πού κουβαλάει ὁ Ρήγας, ὁ Κοραής ἤ ὁ Κολοκοτρώνης.

Γ.Σ.: Εἶναι προφανές, πώς ἡ ἀφήγησή σου δέν ἔχει μία γραμμικότητα ἀλλά μιά μαθηματικοποιημένη δομή, πού φαίνεται νά σέ γοητεύει.

Δ.Θ.: Τωόντι. Ὑπάρχει ἕνας ὄγκος ἐργασίας, μέχρι ἐξοντώσεως θἄλεγα, ἐπάνω σέ προβλήματα ἀφήγησης. Ἕνα παιχνίδι ἀφηγηματικό ἐπάνω στίς συνυφάνσεις καί στίς ἐναλλακτικές πλοκές τῶν διαφόρων ἐπιπέδων.

Μέ γοητεύει ἡ λογοτεχνία, π.χ. τοῦ Λῶρενς Στέρν καί τοῦ Μπόρχες, καί μ' αὐτήν τήν ἔννοια ἔπαιξα μέσα στό χρόνο καί τά ἑτερόκλητα ἀφηγηματικά ἐπίπεδα, ἀναζητώντας συστοιχίες καί συνδυασμούς ὀντολογικοῦ ἐπιπέδου· π.χ.: ὑπαρξιακές ἐλλείψεις, (Μεϊτάνος - Πρόξενος) καί τό ὀντολογικό πλήρωμα αὐτῆς τῆς ἔλλειψης στό μυθιστόρημα (Ὁ Βάιος μέ τήν σκλάβα, στό τέλος τῆς ταινίας). Μέ γοητεύει ἀφάνταστα νά σκαρώνω ἀφηγηματικούς λαβυρίνθους καί νά προβάλλω τίς δυνητικές διοδεύσεις τῶν λύσεων μέσα στόν ἐγκέφαλο τοῦ θεατῆ.

Γ.Σ.: Θἄλεγα νά ἀναφερθοῦμε τώρα καί στίς ἀναφορές τῆς ταινίας, πού κατά τά φαινόμενα, συνιστοῦν ἕνα πολύ βασικό στοιχεῖο γιά τή συγκρότηση τοῦ θεωρήματος.

Δ.Θ.: Προφανῶς. Γενικά, θἄλεγα τίς ἀναφορές αὐτές νά τίς δοῦμε ὡς μέρος τῶν προϋποθέσεών μου. Μέ κατοχυρώνουν ἱστορικά. Θέλω νά πῶς πώς δέν εἶμαι ὁ πρῶτος. Πρίν ἀπό μένα ἄλλοι δημιουργοί, τόσο στήν τέχνη τῆς ἀφήγησης ὅσο καί σέ ἐκείνη τῆς εἰκόνας, πλούτισαν μέ τό ἔργο τους τή ζωγραφική καί τήν ἀφηγηματική τέχνη. Ἀπ' αὐτούς διδάχτηκα τά πάντα. Φυσικά δέν γινόταν νά ἀναφερθοῦν οἱ πάντες μέσα σέ μιά ταινία. Οἱ ἀναφορές εἶναι ἐνδεικτικοῦ χαρακτῆρα: "*Ὁ παίκτης τοῦ σκακιοῦ*" τοῦ Οὐναμοῦνο. Ὁ Μάξιμος Ὁμολογητής. Ὁ Ἰωάννης Δαμασκηνός. Ὁ Κλόντζας. Πιό εἰδικά θἄλεγα ὅτι ὁ "*Παίκτης τοῦ σκακιοῦ*" τοῦ Οὐναμοῦνο ἄσκησε στή σκέψη μου μεγάλη ἐπίδραση. Μέ τόν "παίκτη" του ὁ Οὐναμοῦνο ξαναθέτει σέ κίνηση τόν ἀτέρμονο κλεφτοπόλεμο ἀνάμεσα στήν ἀνθρώπινη συνθήκη (μοίρα) καί στόν ἄπιαστο κόσμο τῆς πραγματικότητας. Στόν ἀφηγητή καί στούς ἥρωές του, δηλαδή στά φαντάσματά του.

Ἡ ἱστορία ὡς βίωμα καί ὡς θέαμα

Ὁ σκηνοθέτης ἐπιστρέφει στίς πικρές καί ἐκδικητικές μνῆμες τοῦ ἐμφύλιου. Στό πεδίο τῆς ἄγραφης ἱστορίας του. Ἐκεῖ ὅπου τήν ἱστορική ἀλήθεια διασχίζουν καί διαιροῦν σημαδιακά προσωπικά γεγονότα. Τήν ἀπωθοῦν κάπου στό μισόφωτο. Ἀλλοιωμένη ἤ ἕτοιμη νά σβήσει. Ἀνάμεσα στόν βεβαιωμένο χρόνο καί τόν προσωπικό μύθο.

Ἡ ἱστορία δέν εἶναι θέαμα, εἶπε ὁ σκηνοθέτης (*Ριζοσπάστης*, 13-10-87). Ὑποθέτω ὅτι τό νόημα τῆς φράσης ἀναφέρεται στό θεαματικό κινημοτογράφο ἤ στήν ἐμπορευματική θεαματοποίηση τῆς ἱστορίας. Ὁρισμένα σημεῖα τῶν διαλόγων τῆς ταινίας αὐτό συνδηλώνουν. Διαφορετικά ἡ δήλωση αὐτή μέ βρίσκει ἀντίθετο. Ἡ ἱστορία εἶναι ἕνα ἀνεξάντλητο ἐπικό θέαμα. Χῶρος καί θέμα τοῦ ὁράματος μαζί. Κωμωδία, τραγωδία, τραγικοκωμωδία. Μέ τή συμμετοχή ἑκατομμυρίων ἠθοποιῶν. Ἀρχόντων καί ἀρχομένων. Λίγων ἐπιφανῶν καί μυριάδων ἀσήμων. Στήν ἐξέλιξη ἑνός ἔργου πού παράγουν καί καταστρέφουν οἱ ἴδιοι. Ἄλλωστε τό ἴδιο τό φιλμικό κείμενο φιλοδοξεῖ νά εἶναι μιά ἀπειροελάχιστη πράξη ἀπ' αὐτό τό συνεχές δράμα. Παρά λίγο νά πῶ ἀπόδειξη. Γιατί ὅπου ἡ ἀφήγηση καί ἡ μυθοπλασία ἐξασθενίζουν, ἡ ἔρευνα εἶναι μιά λύση. "Ἐπική" μέ τήν ἔννοια τοῦ Μπρέχτ πάντα. Ἡ ἱστορία γίνεται θεαματική ἤ ἐπική σ' ἕνα ἔργο μέ τόν τρόπο τοῦ χειρισμοῦ της.

Αὐτά ὅμως ὅλα ὡς παρεμπίπτοντα σχόλια. Τό σχέδιο τοῦ σκηνοθέτη ξεκινᾶ ἀπό κάτι ἁπλούστερο. Ἀπ' τήν ἐμφάνιση τῶν ἀνθρώπων τοῦ ἐμφυλίου στήν στημένη σκηνή τοῦ τηλεοπτικοῦ θεάματος. Ὡς μαρτύρων, ἡρώων, λειψάνων, μεταλλαγμένων "τεράτων". Στήν ἀκατάσχετη ροή ἑνός συστήματος ὅπου ἡ προσπάθεια τῆς ἔκφρασης μέ τήν πιθανότητα γελοιοποίησης συμβαδίζουν. Ἡ θητεία τοῦ σκηνοθέτη στήν τηλεόραση κι ἡ κατάχρηση τέτοιων ἐμφανίσεων τοῦ τό ὑπαγόρευσαν. Καί βέβαια ἕνα καθάριο ἐρευνητικό ἦθος. Ὄχι τῆς ὕποπτης λήθης ἤ τοῦ μή "θίγετε τά κακῶς (ἤ καλῶς) κείμενα", ἀλλά τοῦ σεβασμοῦ. Πρός τό αἷμα, τόν ἀγώνα, τό θάνατο καί τό μίσος. Γιατί ὄχι. Τό μίσος εἶναι μιά ἀπ' τίς μεγαλύτερες κινητήριες δυνάμεις τῆς ἱστορίας. Σεβασμός ἀπέναντι στό ἀναγεννητικό πάθος καί στό καταστροφικό μίσος.

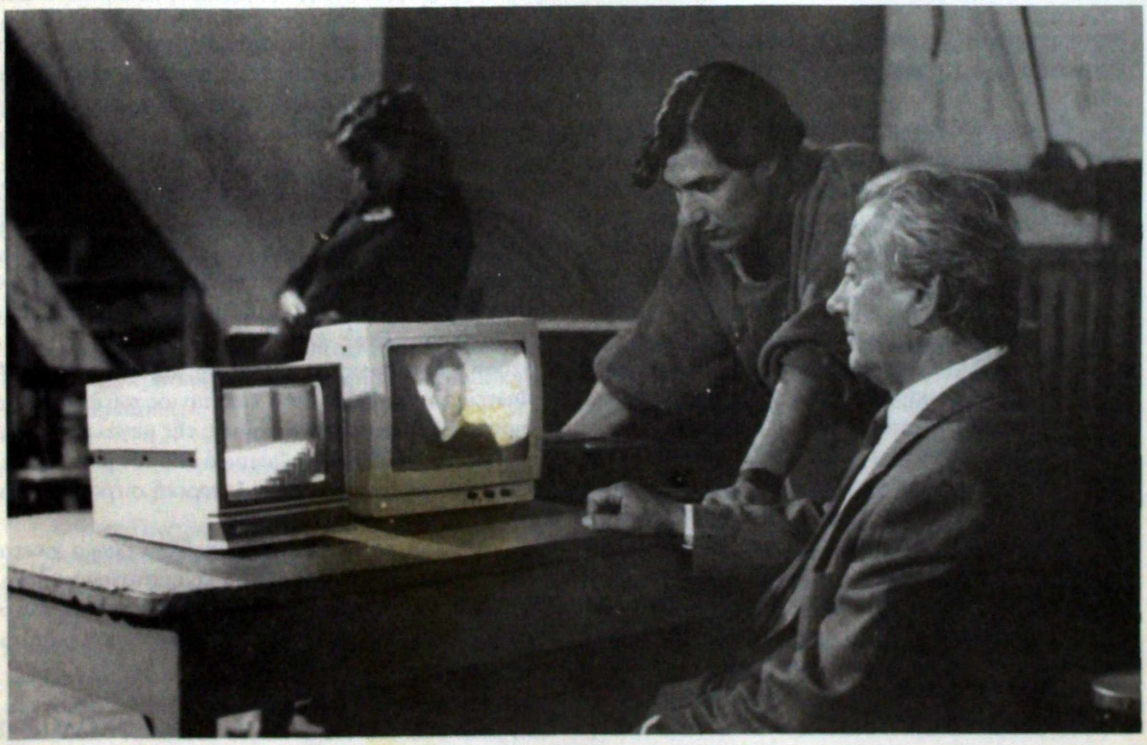
Τά παιδιά τῆς χελιδόνας - ὁμολογῶ ὅτι ὁ τίτλος δέν καλύπτει σημασιοδοτικά τή διάστρωση τοῦ σχεδίου - ἔζησαν στήν περίοδο τῆς ἀντίστασης καί τοῦ ἐμφυλίου. Ἀδέλφια ἀπό ἕνα χωριό τῆς Εὐρυτανίας. Μιά δημοσιογραφική τηλεοπτική ἔρευνα τά συγκεντρώνει μπροστά στήν ἀδηφάγα κάμερα καί μέσα στήν ἄπληστη ὀθόνη. Ὅλα σωματικά προϊόντα, ἐκτός ἀπό ἕναν πού εἶναι παρών ὡς ὄνομα μόνον. Θά ἔλεγα εἶναι παρών ὡς ὁριστική ἀπουσία. Κι ἐδῶ πάλι ἡ τηλεοπτική πείρα τοῦ σκηνοθέτη. Ἡ μέθοδος τῶν συνεντεύξεων. Ὄχι τῶν ἐρωταποκρίσεων, ἀλλά τῶν

ἐξολομολήσεων. Ὀρθά. Γιά νά διευκολυνθοῦν οἱ ἐκροές τῆς μνήμης. Τό ζήτημα δέν ἦταν νά ἐξηγήσουμε κάποια γεγονότα, ἀλλά νά τά "δοῦμε", ἀκούγοντάς τα νά κυλοῦν μέσα ἀπό ρήγματα, ἀποσπάσματα, κατάλοιπα ἀπωθημένου λόγου.

Ἡ ἐκλογή δοκιμασμένων ἠθοποιῶν γιά αὐτή τήν ἐπαχθή κι ἐπικίνδυνη ἐκφορά — λέξη πού μποροῦμε νά ἐκλάβουμε μεταφορικά καί κυριολεκτικά — ἦταν σωστική. Ἡ τονικότητα καί ἡ δραματικότητα αὐτοῦ τοῦ λόγου, ὅσο κι ἄν ἦταν κάποτε φορτισμένος λεκτικά, ἀποδόθηκε. Ἀκούγαμε ἕνα λόγο εἰκονοποιό, μᾶλλον τόν βλέπαμε. Μέσα ἀπ' αὐτή τή συνήχηση καί συμπλοκή μάθαμε ἀπό ποῦ ἄρχισε καί ποῦ κατέληξε τό καθένα ἀπ' τά ἀδέλφια. Μέ ἀφετηρία πάντα τήν ἀντίσταση καί διάβαση τόν ἐμφύλιο. Ὁ Πειραιάς ὡς καταφύγιο μικροσυμφερόντων καί ταξικοῦ μίσους. Ἡ Γερμανία ὡς τόπος ἐπιβίωσης. Ἡ μικρονοικοκυρίστικη ὑστερία ὡς ὑποκατάστατο τῆς ἀποστροφῆς. Ἡ ἀπομόνωση ὡς μέσο ἄμυνας καί διαμαρτυρίας. Τό ἐργοστάσιο ὡς φυσικός χῶρος μετάθεσης ἑνός διαθέσιμου ἀκόμη ἀγώνα. Καί παρέκει ὁ ἴσκιος τῆς Ἱστορίας, Ἐρινύος καί Εὐμένιδος μαζί.

Δέν πρόκειται γιά κάτι ἐκτυφλωτικά πρωτότυπο. Ἡ σύνθεση μετρᾶ στό φιλμικό αὐτό κείμενο, ὄχι τό εὕρημα. Ἐκεῖνο τό σύστημα τῆς ἀνάπτυξης, τῆς διακοπῆς, τῆς ἀποσιώπησης, τῆς ἐπαναφορᾶς, τῶν διασταυρούμενων λόγων στά κρίσιμα σημεῖα. Ἡ οἰκονομία τους στό βαθμό πού νά ἐλέγχεται ἡ ἔνταση καί νά ἐπίκειται ὁλοένα ἡ σύγκρουση. Νά χτίζεται ἀνεπαίσθητα μιά ἀφηγηματική δομή. Νά δένεται ἕνας κινηματογραφικός μύθος.

Σεναριακά ἦταν ἀναγκαία ἡ παρουσία τοῦ εὑρέτη τῶν προσώπων καί τοῦ συλλέκτη τῶν λόγων. Ὁ Μαρκιανός ἀποτελεῖ χαρακτηριστικό τύπο ἐπαγγελματία δημοσιογράφου πού διατίθεται νά συγκεντρώσει στοιχεῖα, νά συμβιβάσει διεστῶτα, νά περιεργασθεῖ, νά εἰρωνευθεῖ, νά ἀσελγήσει. Ἕνας ἀλλοτριωμένος κυνηγός εἰδήσεων. Ὁ Ἀλέκος Ἀλεξανδράκης δέν ἔκαμε καμιά προσπάθεια νά λησμονήσει τήν ἀδιάφορη μανιέρα του. Ὁ τηλεσκηνοθέτης ἐνδιαφέρεται νά βγάλει τή σειρά, ἀδέξια εἶναι ἀλήθεια. Ὁ Πέρης Μιχαηλίδης τήν ἀδεξιότητα αὐτή ἀνήγαγε σέ ὑποκριτικό κανόνα μέσα στήν ταινία, λαθεμένα βέβαια. Ὁ παραγωγός τῆς ἐκπομπῆς ἀντιπροσωπεύει τό χαμηλό γοῦστο τοῦ μέσου κοινοῦ. Ἀνάμεσά τους περιφέρεται ἕνα θηλυκό πτηνό τοῦ περιθωρίου τῶν παραγωγικῶν δραστηριοτήτων. Αὐτά τά τέσσερα ἄτομα κάπου ἦταν ἀναγκαία γιά νά συσταθεῖ ὁ ἄλλος ἄξονας. Οἱ παραγωγοί τοῦ θεάματος, οἱ ὁποῖοι δέν διστάζουν νά σκυλεύσουν ἀκόμη καί τήν ὀδυνηρή προσωπική ἱστορία. Κάπου ὅμως διασποῦν τό σύστημα τοῦ φιλμικοῦ κειμένου, ἰδιαίτερα ἡ σχέση



δημοσιογράφου - νεαρῆς. Ἀδυναμία αὐτό. Σωστοί οἱ ὑπαινιγμοί γιά τήν μείζονα ἀδιαφορία τῆς νέας γενιᾶς.

Τό σκηνικό τῶν εὐρυτανικῶν βουνῶν ἔχει τήν δική του αὐτοδύναμη λειτουργικότητα μέσα στό φιλμικό κείμενο ὡς χῶρος ἀναφορᾶς κι ἐπαναφορᾶς τοῦ δράματος. Ἡ λίμνη εἶναι ὑγρός τάφος καί δρόμος. Τό σχολεῖο τοῦ χωριοῦ, μέ τήν καλυμμένη τοιχογραφία, εἶναι χῶρος κενός καί πλήρης συγχρόνως. Ἡ πλησμονή τῆς μνήμης. Τό ἐργοστάσιο ὅπου ἐργάζεται ἡ Φωτεινή εἶναι αὐθεντικό. Τό γραφεῖο - ἐργαστήρι τοῦ Μαρκιανοῦ τοῦ ἀνήκει. Δέν κατάλαβα ὅμως τή λειτουργική ἀναγκαιότητα τῆς σκηνῆς τοῦ θεάτρου καί τῆς ἄδειας αἴθουσας ἑνός ἐργοστασίου (γιά τήν ἐξομολόγηση τοῦ ἑνός ἀδελφοῦ) μέ παρατηρητές σέ ἕνα μεσοπάτωμα κάποια πρόσωπα. Ἐπιβαρύνουν τή λιτότητα τοῦ κινηματογραφικοῦ λόγου μέ συμβολικές σημασίες περιττές. Ἀπ' τήν ὥρα πού ὁ θεατής πληροφορεῖται ὅτι τά "παιδιά" προορίζονται νά ἐκτεθοῦν στήν τηλεοπτική ὀθόνη, οἱ παρεκκλίσεις αὐτές πλεονάζουν. Ἡ φωτογραφία τοῦ Ἄρη Σταύρου δέν ἄντεξε τή δοκιμασία τῶν ἐξωτερικῶν χώρων. Ἐκτός ἀπό ὁρισμένα πλάνα τῆς λίμνης. Τά ἐσωτερικά ἦταν ἄρτια, ἀλλά ἀπρόσωπα.

Ἡ μουσική τοῦ Γιώργου Τσαγκάρη (ἀκόμη καί σαξόφωνο, ἄν δέν λαθεύω, πάνω στίς πλαγιές τοῦ Τυμφρηστοῦ) δέν ἦταν ἀπαραίτητη σ' αὐτή τήν ἠχηρή συνάντηση φωνῶν, κρότων, θροϊσμάτων, ἀναφυλλητῶν, ὀργῆς καί ἐνοχῆς.

Δέν εἴμαστε μεμψίμυροι. Προσπαθοῦμε νά βροῦμε μέρη πού ἐξασθενίζουν τό ὅλο. Τό σημαντικό εἶναι ὅτι ἡ ταινία δέν ἐξελίχθηκε σέ θρηνητική ἐλεγεία. Ἦταν μιά *ἠθική* (μέ ἦθος) ἔρευνα ἀνοιχτή στή συγκίνηση. Ὄχι ὅμως κλαυθμηρισμός, οὔτε βέβαια βλαστήμια. Ἕνας ἐλαφρός στεναγμός, μιά πικρή γεύση, ὄχι ὅμως κι ὁριστική ἀπογοήτευση. Ἡ Φωτεινή ἀναγγέλλει ὅτι ὁ καπετάνιος τοῦ ἀγώνα Ψαριανός ζεῖ. Καί τό παιδί ἐκείνης τῆς μεγάλης "παρανομίας" ζεῖ. Κάτι μένει ζωντανό ἀπό τόν μέγα κι ἀτελέσφορο γιά τήν δεδομένη ἱστορική συγκυρία ἀγώνα.

Νά πού ἡ ἱστορία ὡς προσωπικό βίωμα γίνεται ἀργά καί μεθοδικά θέαμα. Μιά κινηματογραφική ταινία ἀπό τήν προετοιμασία μιᾶς τηλεοπτικῆς ἐκπομπῆς. Χωρίς νά ἐκφυλίζεται σέ θεαματική ἐκδήλωση.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

ΚΩΣΤΑΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ

Μιά ταινία γιά τήν ἔλλειψη πρόσβασης στήν ἀλήθεια

Ἡ κουβέντα μέ τόν Κώστα Βρεττάκο, ἕνα βράδυ τοῦ Νοεμβρίου, ξεκίνησε μέ μιά προσπάθεια νά δηλωθεῖ τό πολιτικό του στίγμα, ἡ στράτευσή τού στήν Ἀριστερά, ἡ σχέση του μέ τήν κοινωνία. Στή συνέχεια ἡ συζήτηση στράφηκε στά ζητήματα τοῦ κινηματογράφου, καί γρήγορα περιστράφηκε γύρω ἀπό τήν πρακτική καί τό καινούριο πού ἔφερε στόν ἑλληνικό κινηματογράφο ἡ γενιά του. Ἀναπόφευκτα, φτάσαμε νά μιλᾶμε γιά τόν *Σύγχρονο Κινηματογράφο.*

Κώστας Βρεττάκος: ... γύρω ἀπ' τόν *Σύγχρονο Κινηματογράφο* συσπειρώθηκε μιά ὁμάδα, μιά ἰδεολογία, ἄνθρωποι προοδευτικοί, ἀριστεροί, δημοκρατικοί. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι στούς προσανατολισμούς τους ἀκολούθησαν τή μόδα τῆς ἐποχῆς πού μᾶς ἦρθε ἀπό ἔξω, ἀπό τή Γαλλία - ἦταν ἡ ἀκμή τῆς σημειολογίας. Κατά κάποιο τρόπο, κάπου παγιδεύτηκε αὐτός ὁ κινηματογράφος πού μόλις γεννιόταν στήν Ἑλλάδα, περισσότερο στήν ἀναζήτηση μιᾶς φόρμας παρά ἑνός περιεχομένου.

Ὅμως, γιά πρώτη φορά ὑπῆρξε ἕνας χῶρος, ἕνα περιοδικό, κάποιοι ἄνθρωποι πού δούλεψαν καί ἄρχισαν νά κάνουν ταινίες. Ἡ συνέχεια αὐτῆς τῆς γενιᾶς εἶναι ὁ κινηματογράφος ὁ σημερινός, πού ἀναπτύχθηκε τήν περίοδο μετά τή μεταπολίτευση εἴτε ἀπό ἰδιωτικῆς φύσεως πρωτοβουλίες, εἴτε μέ τήν ἀνάπτυξη τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου (ΕΚΚ). Τό ΕΚΚ, μέ τή διεύθυνση ἀρχικά τοῦ Βάσου Βασιλείου καί ὕστερα τοῦ Παύλου Ζάννα προσπάθησε νά ὀργανώσει αὐτές τίς κινηματογραφικές δυνάμεις, νά τίς βοηθήσει - καί λογικό εἶναι νά πέσει μέσα στήν ἀντιδικία, στίς συντεχνίες, στίς περιβόητες δημοκρατικές διαδικασίες.

Αὐτοχειρία

Ὀθόνη: Πάντως, πιστεύετε ὅτι αὐτή ἡ ὁμάδα τοῦ *Σύγχρονου Κινηματογράφου* ἔχει ἐξαντλήσει τή δυναμική της;

Κ.Β.: Εἶναι γενιές πού ἔχουν ὁλοκληρώσει κάποιον κύκλο. Δέν περιμένουμε τώρα πιά κάποια ἔκπληξη. Αὐτό πού κάνουμε εἶναι λίγο πολύ καθορισμένο. Ἀλλά ὑπάρχει καί μιά γενικότερη κρίση στήν κοινωνία. Ἄλλωστε κάπου ἔχουν ὁλοκληρώσει μιά προσωπικότητα οἱ ἄνθρωποι τῆς γενιᾶς μου. Εἶναι ἕνα πλαίσιο ἀπό τό ὁποῖο δέν θά μπορέσουμε νά ξεφύγουμε - ὁ ἴδιος ὁ χῶρος δέν μᾶς τό ἐπιτρέπει.

Ὅταν κάνεις μιά ταινία σήμερα, αὐτό εἶναι κι ἕνα εἶδος αὐτοχειρίας. Καί μόνο τό γεγονός ὅτι βγαίνει μιά ταινία καί εἶναι καταδικασμένη ἐκ τῶν προτέρων σέ ἐμπορική ἀποτυχία, πιστοποιεῖ κάτι τέτοιο. Δουλεύεις δυό χρόνια καί θά εἶσαι εὐχαριστημένος ἄν δέν θά χρωστᾶς ἄλλα πέντε χρόνια ἀπό τή ζωή σου...

Ὀθ.: Τότε γιατί νά κάνει κανείς κινηματογράφο σήμερα;

Κ.Β.: Ὁ κινηματογράφος ὡς τέχνη ἔχει ἀποκτήσει μιά αὐτονομία. Ἀναφέρω ἐδῶ κάποια πρόσωπα σημαδιακά, εἰκονοκλαστικά (Γκοντάρ, Ρεναί κ.ἄ.), πού, μετά τό 1956 - 57 ἔδωσαν μιάν ἀνεξαρτησία στόν κινηματογράφο. Πάντως ἄς μήν ξεχνᾶμε ὅτι ποτέ δέν ἦταν εὔκολες οἱ συνθῆκες γιά τό σινεμά στήν Ἑλλάδα.

Ἡ ἰδεολογία τοῦ αὐθαίρετου

Ἡ Ἑλλάδα εἶναι ἡ χώρα πού ἡ ἀνάπτυξή της στηρίχθηκε στήν ἰδεολογία τοῦ αὐθαίρετου. Δέν δημιουργοῦνται πουθενά δομές, ἀλλά ἡ εὐθύνη ὅλη ρίχνεται στόν πολίτη. Συγχρόνως ὅμως τόν κάνουν νά αἰσθάνεται ἐνοχές γι' αὐτό πού κάνει.

Μετά τόν πόλεμο ὑπῆρχαν κάποιες ἀνάγκες γιά θέαμα, τίς ὁποίες καί κάλυψαν οἱ διάφοροι παραγωγοί, χωρίς ὅμως νά κάνουν συσσώρευση κεφαλαίου - οὔτε κάν ὁ Φίνος εἶχε τήν πιό ὀργανωμένη παραγωγή. Ἀποτέλεσμα: Δέν δημιουργήθηκε παραγωγική ὑποδομή.

Ὀθ.: Ὅμως, δέν βασίστηκε σέ αἰσθητικές ὁ κινηματογράφος αὐτῆς τῆς περιόδου, οὔτε ἐνδιαφέρθηκε νά δημιουργήσει αἰσθητικές...

Κ.Β.: Ὑπάρχουν μόνο λίγες ἐξαιρέσεις δημιουργῶν πού εἶχε αἰσθητικό ὑπόβαθρο ἡ δουλειά τους: Ὁ Κούνδουρος, ὁ Κακογιάννης... Ἐγώ θεωρῶ ὅτι στό εἶδος του πολύ καλός ἦταν καί ὁ Σακελλάριος. Ὅμως τό κυρίαρχο πρόβλημα γιά τόν κινηματογράφο ἐκεῖνο τόν καιρό δέν ἦταν ἡ αἰσθητική. Οἱ παραγωγοί ἀγωνίζονταν νά ἱκανοποιήσουν τίς ἀνάγκες γιά

φθηνό καί ἀναγνωρίσιμο θέαμα σέ ἕνα κοινό ἄφωνο, φτωχό καί στερημένο. Μιλᾶμε γιά τό κοινό πού ἀργότερα παραδόθηκε ἀμαχητί στήν τηλεόραση...

Σήμερα εἶναι περισσότεροι οἱ θεατές πού ἐπιλέγουν, πού ἔχουν μιά αἰσθητική. Ἀλλά τό κινηματογραφικό κοινό εἶναι πιά περιορισμένο. Καί οἱ εἰσαγωγεῖς εἶναι ὑποχρεωμένοι, κάθε δεύτερη ἑβδομάδα νά ἀλλάζουν τίς ταινίες στίς αἴθουσες. Δέν τούς ἐνδιαφέρει νά ἐξαντλήσουν μιά ταινία, ἀλλά νά ἔχουν τήν πληρότητα τῶν αἰθουσῶν...

Τό ΕΚΚ εἶναι ὁ μόνος παραγωγός πού ὑπάρχει σήμερα καί, κατά τή γνώμη μου, λειτουργεῖ θετικά. Δέν νομίζω ὅτι ἀδικοῦνται κάποιοι. Ἄλλωστε, τό γεγονός ὅτι τά τελευταῖα πέντε χρόνια ἔχουν χρηματοδοτηθεῖ πενήντα διαφορετικοί σκηνοθέτες δείχνει μιά διάθεση νά χρηματοδοτηθοῦν ὅσο γίνεται περισσότεροι σκηνοθέτες.

Ὀθ.: Στή μεγιστοποίηση τοῦ κόστους τῆς ἑλληνικῆς ταινίας τά τελευταῖα χρόνια, δέν νομίζετε ὅτι ἔχει συμβάλει ἕνας κακῶς ἐννοούμενος ἐπαγγελματισμός τῶν ἀνθρώπων πού δουλεύουν σ' αὐτό τό χῶρο;

Κ.Β.: Κοιτάξτε, εἶναι γνωστά πράγματα αὐτά, νά σκοτώνουμε τώρα τούς σκοτωμένους σάν τόν Καραγκιόζη; Ὅλα αὐτά τά σωματεῖα ἔχουν ἀναπτυχθεῖ μέσα ἀπό τό πνεύμα τῶν διεκδικήσεων πού ἐπέβαλαν εἴτε κομματικοί εἴτε συντεχνιακοί λόγοι. Οἱ τεχνικοί διεκδίκησαν - καλῶς ἀπό τήν πλευρά τους - καί πέτυχαν νά ἰσχύσουν μέ τό νέο νόμο γιά τόν κινηματογράφο πολύ ὑψηλές ἀμοιβές, πράγμα πού ἀποτελεῖ δυσκολία, τροχοπέδη γιά τήν παραγωγή μιᾶς ταινίας. Πρέπει νά ποῦμε ἐδῶ ὅτι οἱ ἀμοιβές τῶν τεχνικῶν φτάνουν τό 30-40% τοῦ συνολικοῦ κόστους. Ἀπό κεῖ καί πέρα νά ποῦμε ὅτι ἀναφερόμαστε σ' ἕνα νόμο γιά τόν ὁποῖο οἱ κινηματογραφιστές κράτησαν γενικά θετική στάση, ὅταν εἶχε εἰσαχθεῖ γιά ψήφιση.

Γιά τήν ταινία

Ὀθ.: Τό βιβλίο μέ ἐρέθισε ἁπλά νά πῶ κάποια πράγματα, τά ὁποῖα θά μποροῦσα νά πῶ καί μέσα ἀπό μιά ἄλλη ἱστορία. Ἡ ταινία πραγματεύθηκε κάτι πάρα πολύ ἁπλό: Τήν ἔλλειψη δυνατότητας νά ἔχουμε πρόσβαση στήν ἀλήθεια. Πρόκειται γιά ἕνα παιχνίδι ἀνάμεσα στήν ἀλήθεια καί στό ψέμα. Πόσο μποροῦμε νά πλησιάσουμε τήν ἀλήθεια μέσα ἀπό ὁρισμένα γεγονότα καί κατά πόσο αὐτή ἡ ἀλήθεια εἶναι μία καί μόνη.

Διάλεξα μιά ἀμφιλεγόμενη ἐποχή, ὅπου τό ψέμα καί ἡ ἀλήθεια μποροῦν νά φαντάζουν τό ἴδιο ἀληθινά. Ἐμεῖς οἱ ἄνθρωποι τῆς γενιᾶς μου εἴμαστε ἀριστεροί - ὅσοι εἴμαστε - καθαρά μεταφυσικά, συναισθηματικά. Πολλές φορές προσεγγίζουμε τά πράγ-

ματα ἀναφορικά μέ τό συναίσθημα, συγκινησιακά. Στήν ταινία αὐτό προσπαθῶ νά τό ἀντιστρέψω. Πιστεύω ὅτι δέν μπορεῖς νά πλησιάσεις καμιά εἴδους ἀλήθεια μέσα ἀπό μιά συναισθηματική προσέγγιση. Πόσο μᾶλλον ὅταν πρόκειται γιά τήν Ἱστορία.

Ἡ Ἱστορία λειτουργεῖ ἀνεξάρτητα ἀπό μᾶς, δέν μποροῦμε ἐμεῖς νά τήν καθορίσουμε, ἐκείνη μᾶς καθορίζει. Ἀκόμη κι ἄν ὑπήρξαμε ὑποκείμενα τῆς Ἱστορίας σέ κάποια στιγμή, μετά παύσαμε νά εἴμαστε ὑποκείμενα - εἴμαστε ἀντικείμενα τῆς Ἱστορίας, ἡ ὁποία, ἀπό ἕνα σημεῖο καί πέρα λειτουργεῖ ἀνεξάρτητα.

Ὀθ.: Ἐσεῖς πάντως στήν ταινία σας δέν κρίνετε τήν Ἱστορία, ἁπλῶς παρατηρεῖτε τίς προσωπικές ἱστορίες τῶν ἀνθρώπων πού τήν ἐπηρέασαν, κάτω ἀπό τήν ἐποπτεία, ἄς ποῦμε, τῆς Ἱστορίας...

Κ.Β.: Φυσικά. Ξεκινώντας ὅμως ἀπό τήν ἀρχή ὅτι οἱ προσωπικές μαρτυρίες, ὅτι οἱ προσωπικές σχέσεις τῶν ἀνθρώπων μέ τήν Ἱστορία δέν ἀποτελοῦν τήν Ἱστορία.

Αὐτό τό ξεκαθαρίζει ἀπό τήν ἀρχή τῆς ταινίας ὁ δημοσιογράφος, ὁ κεντρικός ἥρωας. Δηλώνει ὅτι δέν μπορεῖ ἀπό τίς ὅποιες μαρτυρίες νά συνθέσει τήν Ἱστορία.

Ὀθ.: Ἡ ταινία ἀπό τή μιά μεριά βλέπουμε νά χρησιμοποιεῖ μιά ντοκυμενταιρίστικη γραφή στίς σκηνές πού ἡ μυθοπλασία εὐνοεῖ τήν διείσδυση τοῦ τηλεοπτικοῦ φακοῦ στίς προσωπικές ἱστορίες τῶν προσώπων, ἐνῶ, ἀπό τήν ἄλλη, βλέπουμε τήν κάμερα νά παρακολουθεῖ τά πρόσωπα στό χῶρο μέ ἕναν τελετουργικό τρόπο - μεγάλα πλάνα, συνήθως γενικά κ.λπ. - στήν ἀντίθετη περίπτωση. Πάντα, βέβαια, μέ πλαίσιο ψυχρά χρώματα...

Κ.Β.: Μπορεῖ νά ἐμπεριέχονται στήν ταινία στοιχεῖα ἀπό τήν ἀντίληψή μου γιά τό ντοκυμανταίρ, ἀλλά ὄχι τόσο... καθοριστικά. Βασική θέση τῆς ταινίας εἶναι νά μήν ἀπευθύνεται στό συναίσθημα, ἀλλά στή λογική. Γι' αὐτό χρησιμοποιῶ γενικά πλάνα, πλάνα φοβερά αὐστηρά, ἐνῶ ἡ μηχανή δέν διστάζει νά σταθεῖ ἀπέναντι στόν ἠθοποιό.

Ἀποφεύγω νά κατακερματίζω σέ πολλά μικρά πλάνα τήν δράση. Πολλοί μέ ρώτησαν πόσα πλάνα ἦταν ἡ γεμάτη φόρτιση σκηνή τοῦ καυγᾶ. Ὅταν τούς εἶπα ὅτι ἦταν μόνο δύο δέν μέ πίστεψαν.

Ὀθ.: Ἡ δράση εἴτε εἶναι ἐσωτερική, εἴτε ἐκτός πεδίου...

Κ.Β.: Ναί, ἔπαιξα πολύ μέ τούς ἐσωτερικούς χρόνους πού μπορούσα νά ἀνακαλύψω καί προσπάθησα νά ὑπάρχει μιά αὐστηρότητα. Ἡ σκηνή τῆς κηδείας, γιά παράδειγμα, εἶναι ἕνα μόνο πλάνο, πού κρατάει 4 λεπτά (ὅσο φίλμ χωράει σ' ἕνα σασί) χωρίς νά σοῦ δίνεται αὐτή ἡ ἐντύπωση. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, ἡ ἐπιλογή μου ἦταν νά διαλέξω παλιούς ἐπαγγελματίες ἠθοποιούς, πού δέχθηκαν νά ἀντιστρέψουν τήν εἰκόνα πού εἴχαμε γι' αὐτούς καί, συγχρόνως, νά ἀρνηθοῦν ὁρισμένες παλιότερες πρακτικές. Παλιότερα δέν θά μποροῦσες νά πείσεις ἕναν πρωταγωνιστή, τόν Ἀλεξανδράκη λ.χ., νά τόν βάλεις πλάτη στό φακό σ' ἕνα μονόλογο τεσσάρων λεπτῶν.

Ὀθ.: Στήν προετοιμασία μέ τούς ἠθοποιούς δουλέψατε μέ κάποιον ἰδιαίτερο τρόπο;

Κ.Β.: Δέν ἔχω κάνει καθόλου πρόβες. Τούς ἠθοποιούς τούς ἔβλεπα στό γύρισμα. Πρέπει σ' αὐτό τό σημεῖο νά δηλώσω ὅτι *Τά παιδιά τῆς Χελιδόνας* εἶναι μιά ταινία αὐτοσχεδιασμοῦ 100%. Δέν ὑπῆρχε ντεκουπάζ. Κάθε μέρα ἄλλαζα ἕνα χῶρο. Προσδιόριζα τίς ἀνάγκες τοῦ γυρίσματος σέ σχέση μέ τή λειτουργικότητα τῶν χώρων πού τούς πιό πολλούς ἀπ' αὐτούς, μόλις εἶχα δεῖ μιά φορά.

Φυσικά, ἦταν προαποφασισμένος ὁ ρυθμός πού θά εἶχε ἡ ταινία, ἦταν μέσα στό μυαλό μου, ὅπως καί ὁ τρόπος πού θά προσέγγιζα τά πρόσωπα.

Ὀθ.: Μέ τόν διευθυντή φωτογραφίας, τόν ὀπερατέρ Ἄρη Σταύρου, πῶς δουλέψατε; Ποιά ἦταν ἡ εἰκαστική ἀντίληψη πού εἴχατε συζητήσει;

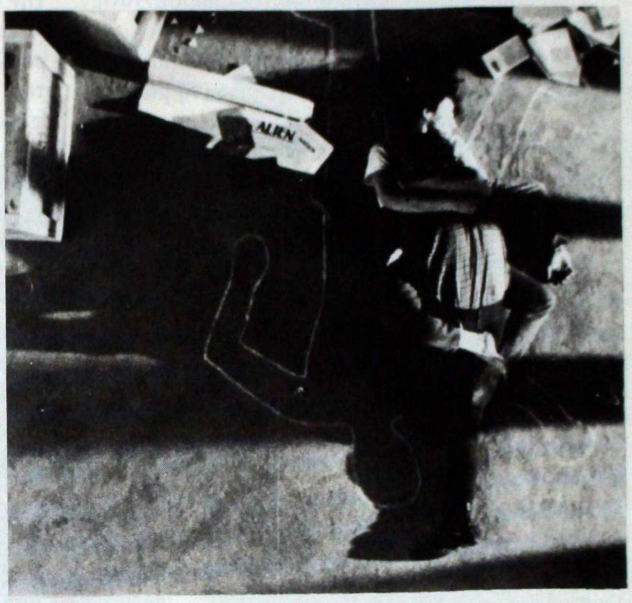
Κ.Β.: Εἴχαμε προαποφασίσει ὅτι θά κινηθοῦμε μέσα σέ χρώματα ψυχρά, ὅτι θέλαμε τό τοπίο νά εἶναι ἑλληνικό μέ ἥλιο, χωρίς νά ὑπακούει στήν αἰσθητική τῶν τουριστικῶν κάρτ - ποστάλ καί σκεφθήκαμε νά χρησιμοποιήσουμε σπάνια, γιά εἰδικούς λόγους σέ κάποιες περιπτώσεις, μεμονωμένα θερμά χρώματα, ὅπως συμβαίνει στήν πρώτη συνέντευξη στό Ὠδεῖο, ὅπου ξαφνικά καί ἐνῶ κυριαρχοῦν τά ψυχρά χρώματα βγαίνει ἕνα κόκκινο - θερμό φῶς στό πρόσωπο τῆς Μαρτίκα - Χρονοπούλου, δημιουργώντας ἕνα παράδοξο, περίεργο κάδρο, τήν ἴδια στιγμή πού ἡ ἀφήγησή της διέπεται ἀπό ἕναν ὠμό νατουραλισμό. Ἔγινε δηλαδή μιά προσπάθεια νά μή φθάσουμε στή σύμβαση τοῦ ρεαλισμοῦ.

Σίγουρα δέν μέ ἐνδιέφερε νά κάνω μιά ρεαλιστική ταινία - καί νομίζω ὅτι τό κατάφερα...

Ὀθ.: Γιά τίς ἀντιδράσεις καί τήν ἀρνητική στάση μιᾶς μερίδας κοινοῦ ἀπέναντι στήν ταινία σας τί γνώμη ἔχετε;

Κ.Β.: Κάπου μέ φόβισε τό γεγονός ὅτι ἡ ταινία μου δέν εἶχε πολλούς ἀντίθετους. Θά ἤθελα νά εἶναι μιά ταινία πού θά ἐνοχλήσει, ἴσως ὅμως δέν ἦταν ὅσο ἐπιθετική θά τήν ἤθελα. Τό χειρότερο, πάντως, θά ἦταν νά περνοῦσε μέσα σέ μιά γενική ἀδιαφορία.

(*Τή συνέντευξη πῆραν ὁ* Κώστας Τερζῆς *καί ὁ* Ἡλίας Κανέλλης)



Διαδικασία καί στύλ

Ἡ τρίτη ταινία τοῦ Νίκου Βεργίτση τόν ἐπιβεβαιώνει ὡς σκηνοθέτη πού ἐλέγχει πλέον τό ἔργο του.

Ἄν στήν *Ἱστορία μιᾶς κερήθρας* ὁ αὐθορμητισμός του εἶναι ἀγνός καί στή *Ρεβάνς* ἐνταγμένος σ' ἕνα πλαῖσιο κινηματογραφικῶν ἀναφορῶν, στόν *Ἀρχάγγελο τοῦ πάθους* αὐτός ὁ αὐθορμητισμός, χαρακτηριστικό δεῖγμα τῆς κινηματογραφικῆς του συμπεριφορᾶς, ἐκλείπει, παραχωρώντας τή θέση του στόν ἔλεγχο τῆς γνώσης του καί τῆς ἐπιθυμίας του.

Ὁ ἀρχάγγελος τοῦ πάθους εἶναι μιά ταινία δημιουργοῦ πού ἔλκεται πρός αὐτόν καθώς ξεδιπλώνεται ὡς κινηματογραφούμενο θέμα.

Ἐντασσόμενο βέβαια στό χῶρο τῆς παραγωγῆς του —τήν Ἑλλάδα— ἀλλά καί τῆς πρώτης παρουσίασής του —τό Ἑλληνικό Φεστιβάλ—, τό *Potlach*[1] ὑπόκειται στήν ἀνάγκη τῆς σύγκρισης καί τῆς ἱεράρχησης. Ξεφεύγει ὅμως. Δέν μπορεῖ νά συγκριθεῖ, οὔτε θεματολογικά οὔτε αἰσθητικά.

Ἡ αἰσθητική τῆς ταινίας, χωρίς νά εἶναι οὔτε στιγμῆς «τρομοκρατική» —γιατί ἀκούστηκε κι αὐτό μετά τήν προβολή της— προκαλεῖ. Προκαλεῖ διότι καί δέν τήν συναντᾶμε συχνά καί ἐπειδή «δένεται» μέ τό σύνολο τῆς ταινίας καί τό κατευθύνει. Εἶναι «μιά αἰσθητική» δεδομένη ἐξ ἀρχῆς πού περιμένει τήν πραγμάτωσή της στίς εἰκόνες πού περικλείουν ἕνα καί μοναδικό θέμα: τό πάθος. Ἡ ἀναζήτησή του, τό βίωμά του. Τό πάθος γιά ἔρωτα, γιά ἀγάπη, γιά τήν ὕπαρξη, γιά ὅλη τή ζωή. Γιά ὅλα ὅσα ἀφοροῦν ὅλους μέσα κι ἔξω ἀπό τήν ταινία. Πάθος γιά τίς εἰκόνες καί γιά τά πρόσωπα. Πρόσωπα πού δέν σκιαγραφοῦνται, δέν περιγράφονται, δέν προχωροῦν στή σταδιακή ὁλοκλήρωσή τους. Εἶναι «χαρακτῆρες», πού κατευθύνονται μέν, ἀλλά μοιάζουν νά δροῦν αὐτόνομα. Ὁ Ἄρης, βέβαια, ἐξαιρεῖται. Δίνεται ὁλοκληρωμένος σέ σημεῖο πού προβληματίζει. Προβληματίζει ἡ πληρότητά του καί παράλληλα ἡ ἔνταξή του σ' ἕνα ἔργο ὅπου τά πάντα ἀναζητοῦνται. Προβληματίζει ἡ γνώση τῆς κατά κάποιον τρόπο ἀποστολῆς του. Σέ χώρους πού τό ξενό θριαμβεύει, μεγάλες πόλεις (Παρίσι, Ἀθήνα, Νέα Ὑόρκη) —μεγάλοι δρόμοι— μεγάλα καί ἄδεια δωμάτια —μεγάλα πλάνα, ὁ Ἄρης περιφρέρεται ἀναζητώντας μέν τό «πάθος», ὡς λέξη καταλυτική γιά τήν ὕπαρξή του, ἀλλά καί τή δυνατότητα τῆς ἐπιβεβαίωσής του. Ὡς ἄτομο, ὑπαρκτό, ἀλλά καί ὡς φιγούρα φανταστική. Εἶναι ὁ κινητήριος μοχλός ἑνός ἔργου τό ὁποῖο τέμνεται σέ δύο συνιστῶσες ἀλληλοσυμπληρούμενες: τῆς πορείας καί τοῦ ἀποτελέσματος.

«Ἐκεῖνο πού ἐνδιαφέρει εἶναι ἡ διαδικασία καί ὄχι ὁ σκοπός». Φράση κλειδί, προφερόμενη ὄχι ἀπό τόν Ἄρη, πού γίνεται ἀμέσως κτῆμα του, ὁδηγός γι' αὐτόν καί γιά τήν ταινία.

Γίνεται ἔτσι ὁ *Ἀρχάγγελος τοῦ πάθους* μιά ταινία διαρκοῦς διαδικασίας, χωρίς σκοπό πέρα ἀπ' αὐτόν πού ἡ ἴδια ὁρίζει. Τήν διαρκή «προβολή» τῶν χαρακτήρων της. Μιά διαδικασία πού ὁρίζει τίς συγκρούσεις, πού ἀναδεικνύει τούς ἥρωες ἔξω ἀπό τίς συντεταγμένες τους πού ἀλλάζει τίς προθέσεις καί τήν ὅποια προδιάθεση ἀπόρριψης. Πού ἀναζητᾶ τό παιχνίδισμα μέ στύλ.

Ἡ περίπτωση Γκρεγκουάρ, ὁ ὁποῖος συνεχῶς ἀλλάζει ὅσο τό φίλμ ξεδιπλώνεται. Πρόσωπο - δυναμίτης καί παρουσία φαντασματική. Καταναλώνεται γιά νά δώσει χῶρο κίνησης στόν Ἄρη καί τήν Ἀφροδίτη, νά ἀλληλοκαταστραφοῦν ὡς πρόσωπα μή ὑπαρκτά στή διαδικασία ὁλοκλήρωσης πού ἐπιχειρεῖται μαζί του. Γιά τήν Ἀφροδίτη κανένα πρόβλημα. Εἶναι μιά φιγούρα πού ἡ ἐπιθυμία γι' αὐτήν διαχέεται καί διαπερνᾶ τά πάντα. Ὁ Ἄρης, ὅμως, δέν μπορεῖ παρά νά ὑπάρχει κάπως ἔτσι. Εἶναι ὁ μόνος πού ἔχει παρελθόν. Καί τί παρελθόν. Ἀφόρητα ἑλληνικό...

Καί γιά νά ξαναγυρίσουμε στήν αἰσθητική τῆς ταινίας. Ἡ «βαριά» ἑλληνικότητα τοῦ Ἄρη εἶναι πού ὁρίζει, μέ τή σειρά της, τήν ἀναζητούμενη διαδικασία (χωρίς αὐτή ἡ ἑλληνικότητα νά ἐξοστρακίζεται). Μπορεῖ νά «εἶναι στή γωνία» ἀλλά δέ γίνεται διαφορετικά. Ὁ Βεργίτσης ἐπιχειρεῖ τόν συγκερασμό: ὁ κινηματογράφος *μας* νά βγεῖ ἀπό τό περιθώριο τῆς (κακῆς) ἑλληνικότητας, ἀλλά χωρίς νά τήν ἀποδιώχνει καί οὔτε βέβαια νά τήν ἀρνεῖται, ὅπως κάνουν ἄλλοι καί μάλιστα ὑπερηφανεύεται γι' αὐτό.

Ἔτσι ἡ ταινία διεισδύει σέ μονοπάτια χαώδη, ὄχι μόνο γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Καταπιάνεται μέ θέματα δύσκολα, ἤ μέ *τό θέμα*, μέ ἀρκετή ὑπεροψία ἀντλώντας τά στηρίγματά της ἀπό τή δυναμική τοῦ κινηματογράφου. Ὅλου τοῦ κινηματογράφου. Δέν προσπαθεῖ νά ὁρισθεῖ οὔτε μέσα οὔτε ἔξω ἀπό τόν ἑλληνικό χῶρο, οὔτε νά ἰσορροπήσει ἀνάμεσα.

Προσπαθεῖ νά ἰσορροπήσει στήν κόψη τοῦ ξυραφιοῦ. Νά γίνει μιά ἑλληνική ταινία μέ συντεταγμένες *ὁρατές* ἀπ' ὅλους καί κυρίως ἀναγνωρίσιμες ἔτσι πού νά ἀνοίγει τό δρόμο γιά ἄλλοῦ καί γιά πιό μακριά.

Γιά νά δεχθοῦμε τήν ἀναγκαιότητά της καί ἀπό 'δῶ καί πέρα τήν ὕπαρξή της. Τήν ἔνταξή της «ὡς σημεῖο ἀναφορᾶς» ἀλλά καί ἀναζήτησης τῆς ἀπόλαυσής της. Γιατί, πέρα ἀπ' ὅλα, εἶναι μιά ταινία ἀπολαυστική, ἄγριας ὁμορφιᾶς καί πάθους.

Παρ' ὅλο πού εἶναι potlach, νομίζουμε πώς θά δείξει μεγάλη ἀντοχή ἀπέναντι στήν καταστροφή πού ἐπιφυλάσσει ὁ κινηματογράφος γιά τά «ἀποπαίδια» του: τή λήθη.

Ἰορδάνης ΚΑΜΠΑΣ

1. Δεύτερος τίτλος τῆς ταινίας.

Ηθελα νά τελειώσω μέ τίς γνωστές αἰσθητικές

Ὅ,τι θά διαβάσετε παρακάτω εἶναι ἕνα ἐκλεκτικό ἀνθολόγιο, ἀπέναντι σ' ἕνα πάζλ 52 χειρόγραφων σελίδων, πού ἦταν ὁ τελικός ὄγκος τῆς ἀπομαγνητοφωνημένης συνομιλίας τοῦ Νίκου Βεργίτση μαζί μας. Ἡ ἐκτροπή τῶν ἀπαντήσεων πρός τήν κατεύθυνση τῆς δομῆς τοῦ σεναρίου ἔμοιαζε μέ τή συνενοχή τῶν εἰκόνων τῆς ταινίας γιά ν' ἀνατρέψουν τό... μοντάζ. Ἐξηγοῦμαι: ὁλόκληρη ἡ συζήτηση (ἤ ἄς ποῦμε τό 80%) ἦταν μιά περιήγηση στό πρίν τῆς ταινίας, δηλαδή στό σενάριό της, τήν ἀνασύνθεσή του ὡς πάζλ καί τήν ἐκ τῶν ὑστέρων (μετά τήν ταινία) διάθεσή του στή δοκιμασία τῆς ἑρμηνείας. Μ' ὅλα αὐτά τά κομματιάσματα γεννήθηκε καί τό δικό μου ἐρώτημα. Ἦταν αὐτό πού εἴδαμε ἕνα «τελικό» μοντάζ; Οἱ ὑπεραισθητικοποιημένες εἰκόνες - πάγος ἀποτελοῦν τό ἀγωνιῶδες κινηματογραφικό διάστημα μιᾶς προσωπικῆς κατάθεσης ἤ κάτι πού ἔχει ἤδη ὁλοκληρωθεῖ πρίν ἀπό τήν ταινία, στό σενάριό της καί στίς δύο προηγούμενες ταινίες τοῦ Νίκου Βεργίτση; Ἐρώτημα συνακόλουθο καί τελικό. Μπορεῖ μιά συνεργασία τοῦ ἑαυτοῦ μας (τοῦ Νίκου Βεργίτση κατ' ἀρχήν κι ὕστερα τοῦ Ἄρη) νά παράγει μιά σκηνοθεσία τοῦ κόσμου; Ἐρωτήματα προσωπικά, δέν διατίθενται πρός υἱοθεσίαν. Ἀπό τήν κουβέντα κρατήσαμε ἀποσπάσματα ἀπαντήσεων τοῦ σκηνοθέτη. Οἱ ἐρωτήσεις λείπουν, τό διάστημα πού ἀνοίγεται ἀνάμεσα στήν ταινία καί τόν λόγο τοῦ σκηνοθέτη γι' αὐτήν ἀνήκει στούς θεατές: πιό γόνιμο κενό, παρά κενό σχηματισμένο συγχρόνως, ὅπως ἕνα λυμένο σταυρόλεξο.

Π.Δ.

[...] Δέν θέλω, λόγω στάσης προσωπικῆς, νά βάζω στίς ταινίες μου ἀπευθείας κινηματογραφικές ἀναφορές. Ἡ ἀναφορά θἄναι ξεκάρφωτη, χοντρή, ἀπόλυτη: τραγουδώντας τό «Singing in the rain» ὅπως ἦταν στή *Ρεβάνς* ἤ τίποτε. Δέν τό θέλω. Τό ὅτι εἶμαι ἐπηρεασμένος ἀπό ἕναν κινηματογράφο γενικά, αὐτό εἶναι φανερό. Ὅλοι εἴμαστε. Δέν σημαίνει τίποτε αὐτό. Ἡ μόνη ἀναφορά τῆς ὀπτικῆς τοῦ ἥρωα καί τῆς στάσης του ἀπέναντι στήν αἰσθητική αὐτή εἶναι πολύ συγκεκριμένη, στό αὐτοκίνητο μέσα, ὅταν λέει: «Ὑμοῦνα σίγουρος ὅτι οἱ χωρισμοί γίνονται πάντα μπροστά σ' ἕνα μεγάλο, κίτρινο, ἄδειο ταξί». Ἔτσι; Πού σ' ὅλα τά ἔργα ἐμφανίζεται ἕνα ταξί. Σ' αὐτή τήν ταινία, αὐτό τόν ἥρωα ξαφνικά τόν ἀφήνει στή μέση τοῦ δάσους.(...)

Δέν ἤθελα νά ἔχω μιά καινούρια ὀπτική μ' αὐτή τήν ταινία, ἤθελα νά τελειώσω μέ τίς γνωστές αἰσθητικές. Λοιπόν τό ψάξιμο αὐτῆς τῆς αἰσθητικῆς δέν ἔχει σχέση μέ κάποια ταινία ἤ κάποια ἐπιρροή ἑνός σκηνοθέτη. Ἔχει σχέση μέ τό φάσμα τῶν αἰσθητικῶν πού μᾶς ἔχουν κατά καιρούς ἀγγίξει ἤ ἐπηρεάσει, ἀλλά γι' αὐτό προσπάθησα νά τήν κάνω τόσο ἀσφυκτική. Καί παγωμένη καί μπροστά μας νά τή βλέπουμε καί νἄμαστε ἀπέξω (...)

Τό μόνο πού μποροῦσε νά μέ στηρίξει ἐμένα κι ὅλες μου τίς ἀνησυχίες πιά σέ ἐπίπεδο καθαρά δημιουργικό ἦταν νά τίς μεταθέσω ἄλλη μιά τριετία, γιά νά μπορέσω νά τελειώσω μ' αὐτό πού δέν εἶχα ὁλοκληρώσει στή *Ρεβάνς*. Γι' αὐτό ἀκολούθησα, συνέχισα, ἐξέλιξα τή *Ρεβάνς* γιά νά τελειώσω, γιά νά περάσω ἀπό κεῖ καί πέρα, μέ τόν ἐπόμενό μου ἥρωα σ' ἕναν ἄλλο δρόμο. Ἀλλά αὐτό δέν μποροῦσε νἄναι ἀλλιῶς. Δηλαδή, δέν μποροῦσα ἐγώ νά πηγαίνω ἄσχετα ἀπό τόν ἥρωά μου (...)

Ὁ τρόπος πού κινηματογράφησα τό φανταστικό εἶναι τελείως ρεαλιστικός, τόσο πού νά νομίζεις ὅτι ἡ Λάβ εἶναι ὑπαρκτό πρόσωπο, ἐκτός ἀπό τίς τελικές της ἐμφανίσεις πού εἶναι μαγικές ἄν θέλεις... αὐτόματες. Δηλαδή θά εἶχα διαλέξει ἕναν ἄλλο τρόπο, ἄν ὁ ἥρωάς μου ἦταν σ' αὐτό τό ἐπίπεδο: νά μπορεῖ ἡ φαντασία μου νά εἶναι δημιουργική. Ναί, ἐκεῖ ὑπάρχει μιά στειρότητα τοῦ ἴδιου τοῦ ἥρωα· δέν μπορεῖ νά ἀπογειωθεῖ. Καί κεῖ εἶναι ὅλο τό πρόβλημα. Γι' αὐτό δέν μπορεῖ νά γνωρίσει τό πάθος (...)

Εἶναι ἡ πρώτη φορά στό τελευταῖο πλάνο τῆς ταινίας πού ὁ ἥρωας πάσχει. Κι αὐτή εἶναι ὅλη ἡ ὑπόθεση, ἡ προβολή, ἡ προέκταση τῆς ταινίας μετά τό τέλος της. Μέχρι ἐκεῖ δέν ὑπάρχει τίποτα (...)

Παράβαση καί Πάθος εἶναι ὅ,τι θά φτιάξει τό νέο ἦθος πού ἀναφέρει ὁ Γιασουχίρο. Τό πάθος μόνο του δέν εἶναι τίποτε. Δέν μπορεῖς νά τό κερδίσεις ἀπό μόνο του τό πάθος χωρίς τήν παράβαση (...)

Ἡ πορεία πού ἔχω κάνει σ' αὐτά τά χρόνια εἶναι παράλληλη μέ τά σενάριά μου, γι' αὐτό τά δουλεύω τόσον καιρό· εἶναι τό δικό μου προχώρημα. Ἀκριβῶς, αὐτό πού εἶπα πρίν ὅτι θέλω νά ξεκαθαρίσω μ' αὐτή τήν αἰσθητική. Πρέπει νά ὁρίσουμε τά ὅρια καί νά τά ξεπεράσουμε κάποια στιγμή. Μ' αὐτή τήν ταινία αὐτό θεωρῶ ὅτι κάνω. Ὁρίζω τά ὅρια πού δέσμευσαν καί δεσμεύουν τόν ἑλληνικό κινηματογράφο ἐδῶ καί πολλά χρόνια. Αὐτά τά ὅρια ἔπρεπε νά ξεκαθαρίσουν. Ἡ πρόκλησή μου εἶναι ὅτι φτύνω αὐτή τήν εἰκόνα. Καί γι' αὐτό ὑπάρχει αὐτή ἡ «γλύκα» στήν εἰκόνα τήν ὥρα πού πραγματεύομαι αὐτά τά θέματα, τά ὁποῖα ἐπί εἴκοσι μῆνες καταλαβαίνετε πόσο καλά τά ἔχω βιώσει καί φαίνεται πολύ καθαρά ἀπό τό σενάριο. Ἡ ἀλήθεια πού ὑπάρχει πίσω ἀπό κάθε μία πρόταση. Πόση ἀλήθεια καί ζεστασιά ὑπάρχει στούς ἥρωες πού περιβάλλουν τόν Ἄρη, αὐτόν πού ἐγώ δέν ἀγαπάω. Τόν καταλαβαίνω ἀλλά δέν τόν συγχωρῶ (...)

Κάποια στιγμή εἶχα σιχαθεῖ τό σενάριο. Μετά εἴκοσι μῆνες ἦταν τόσο πλῆρες γιά μένα πού δέν ἤθελα νά τό κάνω ταινία. Ἔπρεπε νά ἀνακαλύψω τίς εἰκόνες πού θά ἀνανέωναν τό ἐνδιαφέρον. Αὐτή ἡ πρόκληση, ἡ κόντρα μέ τόν ἑαυτό μου, μέ ὁδήγησε σ' αὐτή τήν αἰσθητική. Ἄν καί μ' αὐτήν εἶχα οὐσιαστικά τελειώσει ἀπό τή *Ρεβάνς*. Στή *Ρεβάνς* δέν μ' ἐνδιέφερε τό σενάριο. Ἤθελα μιά εὐθύγραμμη ἱστορία, ἀκριβῶς καί μόνο γιά νά μπορέσω νά δῶ ἄν μπορῶ νά βγάλω αὐτή τήν εἰκόνα. Ἐδῶ διαπίστωσα (γι' αὐτό λείπουν τσαχπινιές τοῦ στύλ *Ρεβάνς*), γιατί ἤθελα νά πατάει σέ βάσεις, νἄναι σταθερό, νά τελειώσει αὐτό τό εἶδος κινηματογράφου γιά μένα. Νά δοῦμε ὅτι τό ποθητό δέν εἶναι νά κατακτήσουμε αὐτή τήν εἰκόνα. Ἁπλῶς ἤξερα ὅτι αὐτή ἡ αἰσθητική θά λειτουργοῦσε σωστά. Αὐτή ἦταν ἡ πρόθεσή μου. Πιστεύω ὅτι αὐτό εἶναι τό ἀποτέλεσμα γιά μένα. Ἀπό κεῖ καί πέρα οἱ ἀντιρρήσεις σας βέβαια εἶναι σεβαστές.

Ὁ Περάκης ξαναχτυπᾶ

Ποιός θά μποροῦσε νά ἦταν ὁ λόγος πού κάποιος θά ἀναλάμβανε νά μιλήσει καί νά ὑπερασπιστεῖ τήν ἀξία μιᾶς ταινίας ὅπως ὁ *Βίος καί Πολιτεία;* Καί γιατί θά ἔπρεπε νά τό κάνει, ὅταν ἡ ταινία δέν γνώρισε καμμία δόξα στό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, ἐκτός ἴσως ἀπό τά χειροκροτήματα πού τή συνόδευσαν στό τέλος τῆς προβολῆς της; Καί αὐτό ὅμως ὡς λόγος δέν θά ἦταν ἱκανοποιητικός, γιατί στό Φεστιβάλ χειροκροτήθηκαν ἤ, ἀκόμη, γιουχαΐστηκαν ταινίες μέ ἔνταση δυσανάλογη πρός τήν ποιοτική τους στάθμη. Ἀκόμη καί ἡ ἐπιτυχία πού ἐπιφυλάσσει στήν ταινία ἡ ἐμπορική της διανομή δέν εἶναι ἀρκετή ὅταν πέρυσι οἱ *Τηλεκαννίβαλοι* τοῦ Ζερβοῦ ἦταν ἀπό τίς πρῶτες εἰσπρακτικά ταινίες τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, δίνοντας, μάλιστα, τήν εὐκαιρία στό σκηνοθέτη της γιά εὔκολους κομπασμούς.

Καί ὅμως ὅλα αὐτά πού ἀνέφερα ὡς ἀντεπιχειρήματα εἶναι μερικοί ἀπό τούς λόγους πού θά ἔπρεπε νά μιλήσουμε γι' αὐτή τήν ταινία. Γιατί ὅλα αὐτά εἶναι πού συνθέτουν τήν περιρέουσα ἀτμόσφαιρα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Εἶναι αὐτά πού μαζί μέ ἐκεῖνα πού συμβαίνουν στό πανί ὁδηγοῦν τόν ἑλληνικό κινηματογράφο εἴτε στά ἀδιέξοδά του εἴτε στίς λύσεις πού διαφαίνονται στόν ὁρίζοντα. Γιατί ἡ ταινία αὐτή εἶναι μιά προτεινόμενη λύση. Ὅπως καί ἡ προηγούμενη. Καί ἄν ὁ Περάκης κατέχει γιά τόν γράφοντα μιά σημαίνουσα θέση μέσα στόν ἑλληνικό κινηματογράφο εἶναι ἀκριβῶς γιά τό τί φτιάχνει καί πῶς τό φτιάχνει.

Ὁ κινηματογράφος τοῦ Περάκη, λένε, δέν εἶναι μεγάλης ἐμβέλειας. Δέν εἶναι μεγάλη ταινία ὁ *Βίος καί Πολιτεία*. Ἄς ἀφήσουμε κατά μέρος τήν διευκρίνιση τῆς ἔννοιας μεγάλη ταινία γιά νά δοῦμε τί τελικά θέλουμε. Ἔχουμε ἄραγε ἀνάγκη μόνο ἀπό τίς δραματικές ταινίες τοῦ Ἀγγελόπουλου; Εἶναι αὐτή ἡ μόνη διέξοδος στήν κρίση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου; Καί μπορεῖ τελικά ἡ ἑλληνική κινηματογραφία νά ἐπιβιώσει χρηματοδοτώντας τά ὁράματα καί τίς φιλοδοξίες τῶν Ἑλλήνων σκηνοθετῶν; Δέν μιλάω, βέβαια, γιά τά χρήματα τοῦ φορολογούμενου πολίτη, πού ὅλως παραδόξως ἀπασχόλησαν φέτος καί τόν ἐξώστη τοῦ φεστιβάλ. Μιλάω γιά μιά σύγχρονη καί καθημερινή πρακτική, γιά ἕναν κινηματογράφο πού θά ζεῖ στίς αἴθουσες καί κατόπιν στό βίντεο. Ἕναν κινηματογράφο πού θά γίνεται γεγονός γιά αὐτούς πού βλέπουν ταινίες μιά φορά τήν ἑβδομάδα, ἀκόμα καί ἄν τά σχόλιά τους εἶναι ἀρνητικά. Ἀλλά καί γιά νά μήν ξεπέσω στόν λαϊκισμό, γιά ἕναν κινηματογράφο πού κινεῖ τόν θεατή του. Πού τόν συγκινεῖ, τόν κάνει νά γελάει, τόν κάνει νά κλαίει. Ὅσο ἀνάγκη μπορεῖ νά ἔχει ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος ἀπό τίς διανοούμενες ἀναζητήσεις τοῦ Θέου ἤ ἀκόμα τοῦ Παπαστάθη, ἄλλο τόσο πολύτιμος εἶναι ὁ κινηματογράφος τοῦ Περάκη.

Τί εἶναι ὅμως αὐτός ὁ κινηματογράφος τοῦ Περάκη. Τί εἶναι τελικά ὁ *Βίος καί Πολιτεία*. Εἶναι καταρχήν μιά ἔξυπνη καί ἔντιμη ταινία. Μέ πολύ συγκεκριμένες φιλοδοξίες στό τί θέλει νά κάνει καί μέ γνώση τοῦ πῶς θά τό κάνει. Καί, μάλιστα, σέ ἕνα χῶρο δύσκολο ὅπως εἶναι ἡ κωμωδία. Μπορεῖ νά μήν

ὑπάρχουν δύσκολα καί εὔκολα εἴδη, ἡ κωμωδία ὅμως στήν Ἑλλάδα τά τελευταῖα χρόνια εἶναι ἀνύπαρκτη. Ὁ Περάκης ξέρει νά στήνει τίς κωμωδίες του. Καί ἐπιλέγει ἕναν τύπο κωμωδίας πού δέν μᾶς εἶχε συνηθίσει ὥς τώρα ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος. Ἀντί δηλαδή νά ἔχουμε ἕναν κεντρικό ἥρωα πού νά ἐμπλέκεται σέ μιά σειρά ἀπό ἐπεισόδια καταλυτικά γι' αὐτόν ἤ, στήν ἄλλη περίπτωση, ὁ ἥρωας αὐτός νά εἶναι μάρτυρας μιᾶς σειρᾶς ἐπεισοδίων ὅπου εἶναι ἄλλοι πρωταγωνιστές, ἐδῶ ἔχουμε μιά σειρά ἀπό χαρακτῆρες πού μέσα ἀπό διάφορα ἐπεισόδια συγκλίνουν πρός ἕναν χαλαρά κεντρικό ἥρωα γιά νά κλείσει ἐκεῖ ἡ ταινία.

Ὁ Περάκης, μέσα ἀπό αὐτά τά ἐπεισόδια, κάνει μιά σάτιρα ἁπλή, ἐκμεταλλευόμενος αὐτά πού συναντᾶμε κάθε μέρα μπροστά μας στά μαζικά μέσα ἐνημέρωσης. Μόνο πού οἱ λύσεις πού δίνει γιά νά τά περάσει στό ἔργο του καί νά τά δέσει καί ἔξυπνες εἶναι καί λειτουργικές. Τό εὕρημα τῆς γνωριμίας μέσα ἀπό τό στρατό ὅλων αὐτῶν τῶν ἑτερόκλητων χαρακτήρων (μιά μικρή παραπομπή στό *Λούφα καί παραλλαγή*;), ἡ τόσο ἐπιτυχημένη ἐπιλογή τῶν ἠθοποιῶν του γιά νά ἐνσαρκώσουν τούς χαρακτῆρες του (ποιός θά μποροῦσε νά δώσει πιό ταιριαστό ρόλο στόν Πουλικάκο;), οἱ ἔξυπνοι διάλογοί του, ἀκόμα καί ἡ παρουσία τόσο γνωστῶν στήν ἑλληνική κινηματογραφία μορφῶν (ἀπό σκηνοθέτες ἕως διανομεῖς ταινιῶν) ἀλλά ἀκόμα περισσότερο τό ἀβίαστο γέλιο πού βγάζει ἡ ταινία εἶναι πράγματα πού δέν τά συναντᾶς εὔκολα στίς ἑλληνικές ταινίες. Ἄν, δέ, κάνουμε τόν κόπο νά τή συγκρίνουμε μέ μιά ἄλλη ταινία πού μιλάει περίπου γιά τό ἴδιο θέμα, τούς *Τηλεκαννίβαλους* τοῦ Ζερβοῦ, τότε μποροῦμε νά καταλάβουμε καί τίς δυσκολίες τοῦ ἐγχειρήματος τοῦ Περάκη καί τήν ἐπιτυχία του. Γιατί, δυστυχῶς, στήν Ἑλλάδα κωμωδίες κάνει ὁ Ζερβός. Καί ὁ Περάκης δέν εἶναι ἁπλῶς ἕνας μονόφθαλμος ἀνάμεσα στούς τυφλούς. Εἶναι καλός σκηνοθέτης, μέ ἄρτιες παραγωγές, μέ σωστή διεύθυνση ἠθοποιῶν, ἄψογη φωτογραφία, ἔξυπνο σενάριο καί, τέλος, καλή ἐμπορική καριέρα.

Σέ ὅλα αὐτά πού κάνει εἶναι καλός, ἀλλά πουθενά δέν εἶναι ὁ καλύτερος. Καί ἀκόμα περισσότερο, τά νοήματά του εἶναι τόσο προφανή πού κανένας τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς δέν ἀσχολήθηκε μαζί του περισσότερο ἀπό τό χρόνο πού ἔκανε τό βλέμμα του νά γλυστρήσει ἐπάνω στήν ταινία. Πῶς λοιπόν ὁ Περάκης νά συναγωνιστεῖ τά *Παιδιά τῆς χελιδόνας*, πῶς νά νικήσει τόν "ψαρωτικό" Βεργίτση ἤ τόν παμπόνηρο Νικολαΐδη; Στήν ἐποχή μας ἡ ἀμεσότητα εἶναι μειονέκτημα. Γιά ὅλους, ἴσως, ἐκτός ἀπό τό κοινό. Καί ἡ ταινία αὐτή εἶναι τόσο στραμμένη στό ἑλληνικό κοινό πού δέν ἔχει κάν τίς δυνατότητες γιά νά ξεφύγει ἀπό αὐτό. Καί εἶναι ἴσως τό μικρότερο στοιχεῖο στήν ἐμβέλεια τῆς ταινίας. Τό γεγονός ὅτι ἡ ταινία μοιάζει μέ ἕνα ἔξυπνο καί ἐπίκαιρο ἀνέκδοτο, γιά μένα, δέν τήν κάνει καλύτερη ἤ χειρότερη ἀπό τίς ἄλλες ταινίες τοῦ φεστιβάλ πού πιάνονται μέ θέματα σοβαρά. Γιατί ὁ κινηματογράφος στή βάση του εἶναι αὐτό πού λέει καί ἡ λέξη: κινούμενες εἰκόνες. Αὐτές οἱ εἰκόνες δέν μποροῦν νά ποῦν τά πάντα. Δέν μποροῦν νά εἶναι ἕνα τελικό θέσφατο γιά τά πράγματα. Εἶναι, πάντα, ροές σκέψεων σέ εἰκόνες. Καί ὅταν αὐτές οἱ εἰκόνες εἶναι ἱκανές νά μεταφέρουν τά νοήματά τους, τότε γιά μένα εἶναι πιό σημαντικές ἀπό τίς ἀποτυχημένες, ἀναρθρες εἰκόνες μεγάλων καί σημαντικῶν λόγων.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

Ἡ Εὐριδίκη πάει στόν Παράδεισο

Μοῦ φαίνεται ὅτι γιά τόν Νικολαΐδη ὁ κινηματογράφος εἶναι πλέον ἕνας τόπος "ἀληθινός", ὅπου οἱ ἥρωές του μποροῦν νά πατήσουν μέ βεβαιότητα. κυρίως γιά νά ἀναζητήσουν τόν λυτρωτικό θάνατο πού θά τούς ἐπιτρέψει νά μείνουν γιά πάντα ἐκεῖ. Ἡ πραγματικότητα τοῦ κόσμου εἶναι κινούμενη ἄμμος γι' αὐτές τίς μορφές καί ὁ θάνατος ἡ νομοτέλειά της· ἔτσι στήν *Εὐριδίκη*, στά *Κουρέλια*, στή *Γλυκειά συμμορία*... μία σταθερή πορεία ἀντίθετα στό ρεῦμα, μία ναρκισσιστική ἀνάληψη στόν παράδεισο τῆς προσωπικῆς μυθολογίας, ἐκεῖ ὅπου ὁ θάνατος διατηρεῖ τίς εἰκόνες ἀκέραιες. Κάθε ἑπόμενη ταινία ἀφήνει αὐτόν τό στόχο νά φανεῖ καθαρότερος, καί στήν τελευταία δουλειά τοῦ σκηνοθέτη, τήν *Πρωινή περίπολο*, εἶναι πιά κυρίαρχος.

Ἡ ἡρωίδα τῆς *Περιπόλου* δέν εἶναι δυνατόν νά ἔχει μνήμη... ὁ κόσμος γύρω της ἔχει ἐξαφανιστεῖ, κι ἐκείνη περιπλανιέται μέσα σέ μία φαντασίωση. Ὁ λόγος της τείνει νά ἀντικατασταθεῖ ἀπό ἐξωφιλμικά ἀφηγήματα πού συνέχεια δανείζουν τό λόγο τους στούς ἥρωες, δίνοντάς τους ζωή. Ἀφήνοντας κατά μέρος τήν πρωταρχική ἡδονή τῶν ἄδειων χώρων (ὅλα τά φῶτα ἀναμμένα, περιμένοντας τήν ἡρωίδα... δέν εἶναι στ' ἀλήθεια ἕνας τόπος φόβου ἀλλά νοσταλγίας, ἡ ἔρημη πόλη ἕνα παιχνίδι μέ "παγίδες" καί "μυστικά περάσματα"...), εἶναι εὔκολο νά καταταλάξουμε στή συγκεκριμένη ταυτότητα τῆς πόλης πού τήν περικλείει. Εἶναι ἕνα μουσεῖο. Ἡ ἀλήθεια της δέν εἶναι ὁ κίνδυνος, ἀλλά ὁ θάνατος. Ἡ πρωινή περίπολος σκοτώνει κάθε ἕναν πού κυκλοφορεῖ μέσα στά ὅριά της, καί εἶναι καί ἡ ἴδια καταδικασμένη σέ θάνατο, καθώς τά μέλη της παρατείνουν τή ζωή τους μονάχα χάρη στά φάρμακα. Γιατί ἡ πόλη δέν ἔχει οὔτε παρόν, οὔτε μέλλον, μόνο τό παρελθόν, καί τό θάνατο γιά νά τό ὑπερασπίζεται.

Αὐτό τό παρελθόν, ὁλόκληρη ἡ μυθολογική της ταυτότητα, εἶναι ὁ κινηματογράφος, τό σινεμά τοῦ Χόλυγουντ μιᾶς ἄλλης ἐποχῆς. Ἡ *Τζίλντα*, ὁ *Μεγάλος ὕπνος*... Τονισμένες ἀντιστοιχίες ἀνάμεσα στά δρώμενα στις ὀθόνες τῆς πόλης καί στή ζωή τῶν ἡρώων (τό εὕρημα μέ τά τηλέφωνα, συμβολική συνταύτιση τῶν πρωταγωνιστῶν μέ τά πρόσωπα στίς ὀθόνες, χρησιμοποιεῖται μέχρι... τελικῆς ἐξαντλήσεως - καί βέβαια στό τηλέφωνο δέν καλεῖ κανείς: ἡ πόλη εἶναι ἕνα σκηνικό, χρεωμένο στή ζωή τῶν μύθων της) προδιαγράφουν τό πεπρωμένο τοῦ κατοίκου αὐτοῦ τοῦ χώρου: τόν θάνατο/ἀθανασία τοῦ τελικοῦ

φίξ - καρέ. Ὁ θάνατος τόν βοηθάει νά κλείσει τόν προσωπικό μυθολογικό του κύκλο, καί ἡ παρουσία τῆς Μισέλ Βάλλεϋ (τό ὄνομα τῆς ἠθοποιοῦ - γιατί οἱ ἥρωες τοῦ φίλμ δέν ἔχουν ὀνόματα) δίπλα του - ἀλλά καί τῶν θεατῶν τῆς *Περιπόλου* - ἐξασφαλίζει τή ζωή αὐτοῦ τοῦ μύθου.

Ἡ πορεία λοιπόν τῆς *Πρωινῆς περιπόλου* εἶναι διπλά μυθολογική. Ὅμως κι αὐτή ἡ δεύτερη μυθολογία (καί γι' αὐτό θά μποροῦσε νά διαφωνήσει κανείς μέ τόν Νικολαΐδη) δηλώνει πλήρη ὑποταγή στήν κινηματογραφοφιλία: εἶναι προφανής νομίζω ἡ παραλληλία τῶν ἡρώων - κυρίως στό τελευταῖο εἰκοσάλεπτο τοῦ φίλμ - μέ ἐκείνους τοῦ *Μπλαίηντ ράννερ*, τοῦ ἀριστουργήματος τοῦ Ρίντλεϋ Σκότ, καί ἰδιαίτερα στή σκηνή ὅπου ὁ Σπυριδάκης ἔχει μία ἀκόμη ἔξαρση τῆς ἀρρώστειας του - πού τοῦ κλέβει τόν χρόνο καί τελικά θά τόν σκοτώσει - καθώς ἡ Βάλλεϋ τόν παρακολουθεῖ: τά λόγια πού ἀκούγονται ὄφφ καί προσαρμόζονται στό στόμα της προέρχονται ἀπευθείας ἀπό τίς τελικές σκηνές τοῦ *Μπλαίηντ ράννερ* (κι ὄχι ἀπό τό ἀντίστοιχο βιβλίο τοῦ Φίλιπ Κ. Ντίκ, πάνω στό ὁποῖο βασίστηκε ἡ ταινία τοῦ Σκότ). Τά ἴδια ἰσχύουν καί γιά τή λειτουργία τῆς τελικῆς σκηνῆς τῆς *Περιπόλου*. Αὐτά δέν εἶναι βέβαια ἀρκετά γιά νά καθορίσουν τό χαρακτήρα ὁλόκληρου τοῦ φίλμ, ὥστε νά ἀποτελεῖ τελικά τό "ἑλληνικό *Μπλαίηντ ράννερ*" (ὅπως ἀποφάνθηκε ὁ Γάλλος κριτικός Μαρσέλ Μαρτέν)· ὅμως, στερώντας ἀπό τούς χαρακτῆρες της τήν αὐθυπαρξία, ἡ ταινία χάνει ἕνα μεγάλο μέρος ἀπό τή συγκινησιακή της ὑπόσταση, γιά χάρη μιᾶς ἀμφίβολης προσωπικῆς κατάθεσης τοῦ δημιουργοῦ της. Στή διάρκειά της ἡ *Πρωινή περίπολος* φαίνεται νά ξεπληρώνει κάποια ὑποθετικά χρέη - καί ταυτόχρονα νά αὐτοπεριορίζεται. Τό πιό ἁπλό παράδειγμα αὐτῆς τῆς στάσης τοῦ σκηνοθέτη εἶναι ὁ ἴδιος ὁ τίτλος, ἀλλά καί ἡ ἀφίσα τοῦ φίλμ: τό *The Dawn Patrol* εἶναι μία ἀμερικάνικη ταινία τοῦ 1930· καί γιά ὁποιονδήποτε ἄλλο ἐκτός ἀπό τόν Νικολαΐδη, ἡ ἀφίσα (ἀχνοζωγραφισμένο πρόσωπο μέ μάσκα ἀεροπόρου, ἕνα πολεμικό ἀεροπλάνου τοῦ πρώτου παγκοσμίου πολέμου...) θά μποροῦσε νά χαρακτηρισθεῖ - τό λιγότερο - ἀνεξήγητη.

Ὅλοι οἱ περιορισμοί στή δραματουργία τῆς *Περιπόλου* εἶναι ἐπιλογή τοῦ δημιουργοῦ της. Βλέποντας τό φίλμ πιστέψαμε πώς, ἄν καί ὁ Νικολαΐδης δέν ἐπέτρεψε στόν ἑαυτό του μία συγκεκριμένη ἐλευθερία, ἐπέλεξε βάσει τῆς προσωπικῆς του πίστης καί ὄχι κάποιας ἀδυναμίας λύσεων. Ὁ δανεισμένος λόγος, ὅμως, μπορεῖ νά χαράζει τήν ταινία πιό βαθιά ἀπ' ὅσο ὑπολόγισε ὁ σκηνοθέτης.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Σχέδια, γυρίσματα, καινούριες ταινίες

Ὑπό αἵρεση

Κυρίαρχος πρωταγωνιστής στήν *Πρωϊνή Περίπολο* εἶναι ὁ χῶρος, ὁ ὁποῖος ὁρίζεται ὡς τό σημεῖο μηδέν αὐτῶν τῶν εἰκόνων, πού ξεκινώντας ἀπό τό ὅριο τῆς καταστροφῆς (ἀνεξήγητης καί μή αἰτιατῆς), ψάχνουν ἀπεγνωσμένα τό δρόμο πρός τή θάλασσα. Στό ἐνδιάμεσο, ἡ νεκρή λίμνη καί τό ντεκόρ θανάτου τῆς πόλης. Τό ἀστικό τοπίο, νυχτερινό καί ὑγρό, ἐμπεριέχει τήν ἐγκατάλειψη, τήν ἀποξένωση καί τόν κίνδυνο. Ἡ πρωϊνή περίπολος στήνει συνεχῶς παγίδες ὄχι μόνο στούς δύο «ἥρωες», ἀλλά καί στίς ἴδιες τίς εἰκόνες πού φαντάζουν ἀβέβαιες καί ἀποπροσανατολισμένες.

Ὁ Νίκος Νικολαΐδης μ' αὐτή τήν ταινία του συντηρεῖ τή φήμη ἑνός ἀπό τούς πιό δεξιοτέχνες σκηνοθέτες τοῦ ἑλληνικοῦ σινεμά, ἀλλά ἀποτυγχάνει νά προσεγγίσει τό χῶρο τοῦ δημιουργοῦ. Οἱ εἰκόνες του δέν γεννιοῦνται ἀπό ἕνα προσωπικό ὅραμα γιά τόν κόσμο, ποιητικές ὅσο καί στέρεες ὅπως τό σινεμά τοῦ Σταύρου Τορνέ, ἀλλά στηρίζουν τήν ὕπαρξή τους καί ὑποδηλώνουν ἕνα παιχνίδι μέ τά φῶτα, τίς σκιές καί τά μυστικά περάσματα,μέσαἀπό μιά ἄψογη ὅσο καί ψυχρή κατασκευαστική ἱκανότητα. Αἰσθητικά λαμπερίσματα, πυροτεχνήματα σ' ἕναν οὐρανό χωρίς ἄστρα, ἀτμοσφαιρική κάλυψη τοῦ νοηματικοῦ κενοῦ, πού ὑπονομεύει συνεχῶς αὐτές τίς ὑπέροχες, ἀλλά καί τόσο ἄδειες εἰκόνες.

Ἄν στήν προηγούμενη καί καλύτερή του ταινία, τήν *Γλυκειά Συμμορία*, ἀφηγεῖται μέ πραγματικά ὁλοκληρωμένο τρόπο μιά ἱστορία, ἐδῶ ἁπλῶς σκηνοθετεῖ δεξιοτεχνικά (προσπαθώντας νά καλύψει τό ἀνύπαρκτο σενάριο) τό κενό κάθε ἱστορίας καί τήν ἔλλειψη ἀκόμα καί ἀποσπασματικῶν ἐπεισοδίων. Δέν εἶναι τυχαῖο τό ὅτι ἡ ταινία διαδραματίζεται σ' ἕνα φανταστικό χῶρο, πέρα ἀπό κάθε χρονικό ἤ καί ἱστορικό προσδιορισμό, στοιχεῖο πού ἀναπόφευκτα τῆς προσδίδει (χωρίς αὐτό νά εἶναι στήν πρόθεση τοῦ σκηνοθέτη) μιά μελλοντολογική διάσταση ἐπιστημονικῆς φαντασίας.

Οἱ πρωταγωνιστές, περισσότερο νεκροζώντανοι παρά ἥρωες μέ χαρακτήρα, αἰσθήματα καί σκέψεις, διασχίζουν σέ κατάσταση ἀφασίας τό βαρύ ντεκόρ τῆς ταινίας, μεταφέροντας τό ὑλικό τῶν σωμάτων τους, σέ μιά σχέση τῆς ὁποίας τά νήματα τεντώνει ὁ θάνατος, τόν ὁποῖο οὔτε κερδίζουν οὔτε προκαλοῦν. Ἕνας θάνατος κυρίαρχος μιᾶς πόλης χωρίς εἰσόδους καί ἐξόδους, γεμάτης ἀπό ὑπόγειες καί τυφλές διαδρομές, ὅπου ἐπικρατεῖ ἡ ἀπουσία τοῦ συμβάντος. Τά σώματα καταντοῦν νά εἶναι οἱ σκιές τους. Οἱ ἱστορίες, ἡ δράση, τά ἐπεισόδια ἰχνηλατοῦνται σάν ὑποψία περισσότερο, παρά σάν πραγματική πιθανότητα. Οἱ εἰκόνες αὐτῆς τῆς ταινίας, κυνηγώντας τό θάνατο τῆς Ἱστορίας καί τῶν μύθων της,συναντοῦντό κενό τους ρισκάροντας σέ μιά ἐπικίνδυνη ἀκροβασία.

Ὁ Βίμ Βέντερς εἶπε κάποτε: *«Δέν μ' ἐνδιαφέρουν οἱ ἱστορίες. Οἱ ἱστορίες γιά μένα εἶναι ἡ πρόφαση γιά νά φτιάξω εἰκόνες»*. Σ' αὐτήν τή φράση ἐντοπίζεται ἡ κύρια ἀδυναμία τῆς ταινίας. Ἡ πρόφαση λείπει. Ὁ Νικολαΐδης, ὑπερτονίζοντας τήν ὀπτική δύναμη τῆς εἰκόνας καί τή δημιουργία ἀτμόσφαιρας, προσπαθεῖ νά ὑποκαταστήσει τό ἀνύπαρκτο σεναριακό ὑλικό του, δημιουργώντας μιά ναρκισσιστική σχέση τοῦ βλέμματος μέ τίς εἰκόνες του. Ξεχνᾶ ὅτι αὐτές πρέπει νά ἀφηγοῦνται κάτι πού νά μπορεῖ νά τις πληρώνει, νά τίς σηματοδοτεῖ, νά τίς στηρίζει. Ἀπ' αὐτό τό σημεῖο ξεκινοῦν τά τεράστια ἀφηγηματικά χάσματα τῆς ταινίας. Τό ὅτι ὁ θάνατος τῆς Ἱστορίας ἀποτελεῖ τό ἀρχικό σημεῖο ἐκκίνησης τῆς ταινίας, τό ὅτι μετά τήν καταστροφή τίποτα πιά δέν μπορεῖ πραγματικά νά συμβεῖ, πέρα ἀπό τήν πλάνα ἐπιθυμία μιᾶς ἀδύνατης

σωτηρίας, δέν στηρίζει τήν ἐμμονή τῶν εἰκόνων της στή σκιαγράφηση αὐτοῦ τοῦ ἀπειλητικοῦ κενοῦ. Ὁ κόσμος ὡς ἄδειο καί λεηλατημένο σκηνικό, ὅπου τά μόνα ὄνειρα πού περιπλανιοῦνται εἶναι ἐκεῖνα τά ἀσπρόμαυρα τῶν ἡρώων τῶν φίλμ νουάρ.

Στόν κινηματογράφο οἱ εἰκόνες δονοῦνται ἐπειδή εἶναι τά σώματα πού πάλλονται ἀπό ἐπιθυμίες, αἰσθήματα καί ὄνειρα. Γιά νά ζήσουν οἱ εἰκόνες μιᾶς ταινίας πρέπει οἱ ἥρωές της νά ζοῦν ἤ νά πεθαίνουν (καί ὄχι νά περιφέρονται νεκροζώνταντοι), νά ἔχουν λόγο (ἔστω ἀποσπασματικό), νά ἔχουν μνήμη (ἔστω θρυμματισμένη). Οἱ αὐθύπαρκτες, οἱ ἀρχέγονες εἰκόνες, αὐτές πού δέν στηρίζονται ἀλλά δημιουργοῦν τήν κινηματογραφική παράδοση, χωρίς νά ὑποβαστάζονται ἀπό μιά ἀλλότρια μνήμη, ἀπό ἕναν ξένο λόγο, ἀνήκουν σέ κάποια μεγάλα φίλμ, στά ὁποῖα ἄλλωστε ἐξώφθαλμα ἀναφέρεται ἡ *Πρωϊνή Περίπολος*.

Αὐτή ἡ ἔντυπη ἀνάγκη κινηματογραφοφιλικῶν ἀναφορῶν ἀποδυναμώνει τήν ὁποια αὐθεντικότητα καί δύναμη πού ὄντως διαθέτουν οἱ εἰκόνες της. Οἱ ἥρωές της ὄχι μόνο δέν ζοῦν, ἀλλά δέν ξέρουν οὔτε πῶς νά πεθάνουν. Χωρίς μνήμη τοῦ ἑαυτοῦ τους καί τοῦ κόσμου, ἐγκαταλείπονται σέ μιά περιπλάνηση ἐφιαλτική, σ' ἕναν χῶρο ὅπου τό παρελθόν καί τό μέλλον συρρικνώνονται σ' ἕνα τυφλό παρόν, πέρα ἀπ' τά ὅρια τοῦ πραγματικοῦ. Ὁ δανεισμένος λόγος τῆς ταινίας ἀπό τή λογοτεχνία νουάρ ἤ ἐκείνη τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας, ὑποκαθιστᾶ καί ὑπερισχύει πάνω στό φτωχό διάλογο, ἐνῶ ταυτόχρονα ὑποδηλώνει μιά παράδοση πού εἰσβάλλει αὐθαίρετα μέσα στά πλάνα της, ἀνακαλώντας ταυτόχρονα καί μιά συγκεκριμένη κινηματογραφική μνήμη: τή μοναδική τῆς ταινίας. Ἐκείνη τῆς περιόδου τῶν φίλμ νουάρ, τῆς μόνης ἱκανῆς νά ζωντανέψει τίς ὀθόνες τῆς τηλεόρασης, στό τοπίο μετά τήν καταστροφή, ἀλλά ὄχι καί τήν ἴδια τήν ταινία. Ἡ ἀποστειρωμένη (λόγω τηλεόρασης) καί ἐγκλωβισμένη κινηματογραφική μνήμη τῶν ἡρώων νουάρ, ἀδυνατεῖ νά ἐπικοινωνήσει μ' αὐτούς τούς ἐκτός τόπου, χρόνου καί κινηματογράφου μελλοθάνατους, δημιουργώντας μιά πετυχημένη ἀντιστοιχία μέ τήν παγίδευσή τους στήν ἔρημη καί ἐπικίνδυνη πύλη. Οἱ κινηματογραφικές αἴθουσες δηλώνονται ὡς ζῶνες θανάτου καί ὄχι σωτηρίας γιά τό ἴδιο τό σινεμά. Οἱ «ἥρωες» τῆς *Πρωϊνῆς Περιπόλου*» δέν εἶναι κινηματογραφικοί, ἀλλά «ἀνδροειδῆ» ἐπιζήσαντα μιᾶς κοινωνίας ὅπου ἡ κάθε δυνατότητα ἀναπαράστασης ἔχει καταστραφεῖ, ὅπου τό ἴδιο τό θέαμα εἶναι νεκρό. Μονάχα οἱ μύθοι ἔχουν δικαίωμα νά ζοῦν, ὅπως ὁ Φίλιπ Μάρλοου καί ὁ Σάμ Σπέηντ, ἀποκλεισμένοι ὅμως ἀρχειοθέτες τῆς ἴδιας τους τῆς κινηματογραφικῆς μνήμης, αἰωνόβιοι συντηρητές μιᾶς μουσειακῆς τέχνης, ἀπ' τά ὑλικά τῆς ὁποίας κατασκευάζονται τά χαπάκια πού συντηροῦν στή ζωή τόν ἄνδρα.

Ὁ σκηνοθέτης μ' αὐτή του τήν ταινία ξαναπιάνει τό

νῆμα τῆς Εὐρυδίκης, ἡ ὁποία βγαίνοντας ἀπό τό σπίτι ξανοίγεται στό χωρίς ἐλπίδα καί προοπτική κατεστραμμένο ἀστικό τοπίο, παρέα μέ τήν ἀρρώστεια τῆς μοναξιᾶς. Ἡ ἔμμονη ἰδέα τοῦ ἐγκλεισμοῦ ἀνακυκλώνεται καί ἐπιστρέφει. Μονάχα πού ἐδῶ τό σπίτι μεγαλώνει, καταλαμβάνοντας ὁλόκληρο τόν κοινωνικό περίγυρο, μιά ἀπειλητική πόλη πού αἱμορραγεῖ κυοφορώντας τό θάνατο. Τό βασανιστικό γιά τήν ἴδια τήν ταινία καί τό βλέμμα τοῦ θεατῆ πρῶτο τριανταπεντάλεπτό της — σκηνές ἀτμοσφαιρικῆς περιπλάνησης, ἀποδυναμωμένες λόγω ὑπερβολικῆς διάρκειας καί ἀνυπαρξίας ἐπεισοδίων — ἐπιδιώκει ἀκριβῶς νά μεταδώσει (καί τό κατορθώνει in extremis) τήν αἴσθηση ἑνός ἀσφυκτικοῦ θανάτου καί ὁλοκληρωτικῆς ἀπαισιοδοξίας, αὐτῆς τῆς περισσότερο ἀνοιχτῆς τούς χώρους καί ταυτόχρονα πιό «κλειστῆς» ταινίας τοῦ σκηνοθέτη. Ἡ Εὐρυδίκη (πολύ καλή στό ρόλο της ἡ Μισέλ Βάλλεϋ) ἀνοίγεται σ' ἕναν χῶρο, τοῦ ὁποίου τό σκηνικό παράγει ἀπαισιοδοξία, ἐρημιά καί ἐγκατάλειψη, σ' ἕνα τοπίο χωρίς χρόνο ὅπου τά φαντάσματα τῆς πρώτης ταινίας μεταμφιέζονται σέ μυθικά εἴδωλα μιᾶς αὐθαίρετης κινηματογραφικῆς μνήμης, πού εἰσβάλλει πέρα καί ἔξω ἀπό τήν ταινία. Ἡ Εὐρυδίκη δέν εἶναι παρά τό ἄρρωστο φάντασμα τοῦ ἑαυτοῦ της. Ἡ συνάντησή της μέ τόν ἄνδρα (ἡ ἔμφυτη εἰρωνία στό πρόσωπο τοῦ Τάκη Σπυριδάκη δέν ταιριάζει μέ τόν τραγικό ρόλο του) καί τό κοινό τους ὁδοιπορικό γιά τήν ἔξοδο καί τή σωτήρια τῆς θάλασσας, εἶναι πορεία ἐκτοπλασμάτων, παρά ἀνθρώπινων χαρακτήρων (οἱ δῆθεν ἀνατροπές στήν ἐξουσιαστική τους σχέση εἶναι τόσο ψεύτικες ὅσο καί τά φτωχά λόγια πού ἀνταλλάσσουν), χωρίς παλμό καί πάθος, χωρίς ὄνειρα καί ἐλπίδα, χωρίς μέλλον. Τό ἴδιο μπορεῖ νά εἰπωθεῖ καί γιά τήν ταινία, τά πλάνα τῆς ὁποίας ἀδυνατοῦν νά μεταδώσουν ὁποιαδήποτε δόνηση στούς ἥρωες πού τά στοιχειώνουν.

Καί ὅμως αὐτή ἡ πιό ἀναμενόμενη ταινία τοῦ μετριότατου φετινοῦ φεστιβάλ, παρ' ὅλο πού ὑπῆρξε μιά μεγάλη ἀπογοήτευση, μέ τήν ἀμφισβητούμενη ἀποτυχία της, διχάζοντας κοινό καί κριτικούς (καθήλωσε πάντως ἄφωνο τόν συνήθως ἀπαράδεκτο καί ὠρυόμενο ἐξώστη), παραμένει ἀπό τά πιό ἐνδιαφέροντα φίλμ ὡς πρόκληση, κυρίως αἰσθητική. Ρισκάρει τή θέση της, ἀκροβατώντας πάνω στό κενό τῆς ἱστορίας της, στά ἀφηγηματικά της χάσματα καί στούς πιθανολογούμενους στόχους της. Γιά δύο λόγους. Γιατί ἀπωθεῖ ἀγνοώντας καί σνομπάροντας ἐπιδεικτικά τήν ἔννοια τῆς περίφημης ἑλληνικότητας (σταθερό σημεῖο ρήξης τοῦ Νικολαΐδη μέ τό ἑλληνικό σινεμά) καί γιατί, ἀπό τήν ἄλλη μεριά, τρέπεται πρός τήν καθαρή ἐπιθυμία τῆς εἰκόνας καί ὄχι πρός τήν ὑστερική ἀναζήτηση τοῦ θέματος καί τῆς Ἱστορίας, γιατί ριψοκινδυνεύει τή λάμψη τῆς φόρμας καί ὄχι τή μιζέρια τοῦ νοήματος. Τολμᾶ τήν ἀποτυχία καί ὄχι τήν ἀσφάλεια τοῦ ἔξυπνου ἀλλά καί σίγουρου (ἐμπορικά) κινηματογράφου τοῦ Περάκη, οὔτε τίς συγκινησιακές μελοδραματικές κορώνες της βρυκολακιασμένης γενιᾶς τοῦ ἐμφύλιου τῶν *Παιδιῶν τῆς Χελιδόνας*.

Ὁ Νικολαΐδης προσπάθησε νά κάνει αὐτό πού ἄλλοι ἐκ συστήματος ἀποφεύγουν. Νά παρακάμψει τό νόημα ἤ τό μήνυμα (κάτι πού ἄλλωστε ποτέ δέν τόν ἐνδιέφερε), ξεπερνώντας τή διάσταση μορφῆς — περιεχομένου, προσπαθώντας νά ἀναδείξει αὐτό στό ὁποῖο ὁ κινηματογράφος στηρίζεται. Στή δύναμη τῆς εἰκόνας.

«Μιά ταινία εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα καί κυρίως μιά τέχνη τῆς εἰκόνας πού πρῶτα ἀπευθύνεται στό βλέμμα. Ἡ εἰκόνα εἰσδύει πολύ περισσότερο ἀπό τόν προφορικό λόγο στή συνείδηση τοῦ θεατῆ», εἶπε κάποτε ὁ Κάρλ Ντράγιερ. Ἡ ταινία βούλιαξε κάτω ἀπό τό βάρος τῶν φιλοδοξιῶν πού ἐπωμίστηκε, ἐνῶ ἡ ἀμετροέπεια στίς κινηματογραφοφιλικές της ἀναφορές, τῆς στέρησε μεγάλο μέρος τῆς αὐθεντικότητάς της.

Οἱ κατασκευαστικές της ἀρετές (κοινός τόπος ἐπαίνων καί ἰσοπέδωσης ταυτόχρονα γιά ὅλες τίς ταινίες τοῦ φεστιβάλ) ἐδῶ πραγματικά ὑπάρχουν καί ἀναδεικνύονται. Οἱ χῶροι παράγουν ἀτμόσφαιρα ἀσφυξίας, ἡ ἐκπληκτική δουλειά στά ντεκόρ καί στή σκηνογραφία ἀπό τήν Μαρί Λουίζ Βαρθολομαίου στήνει ἕνα ἐφιαλτικό σκηνικό τῆς καταστροφῆς καί μιά Ἀθήνα ἀπό ἄλλον πλανήτη, ἐνῶ ἡ φωτογραφία τοῦ Ντίνου Κατσουρίδη εἶναι μιά ἀπό τίς καλύτερες καί πιό λειτουργικές στήν ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου.

Μιά ταινία λοιπόν πού παίζει τό παιχνίδι τῶν εἰκόνων της καί τό χάνει, χωρίς παρα(ὑπο)χωρήσεις στά ὅρια, ἄρρωστη ὅπως καί οἱ «ἥρωές» της καί ἴσως «αἱρετική», πού δύσκολα θα βρεῖ κάποια θέση στόν ἑλληνικό κινηματογράφο, πού ὡς γνωστό ἀπωθεῖ τίς ταινίες πού κινοῦνται στίς νεκρές του ζῶνες.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

Δέν ξέρω τί εἶναι αὐτό πού λένε: κάνω κινηματογράφο. Γι' αὐτό ἴσως κάνω καί καλές ταινίες...

Ν.Φ.: Κύριε Νικολαΐδη, αὐτό που παρατήρησα στην ταινία σας, καί πού μοῦ ἔκανε ἐντύπωση σέ σχέση μέ τίς προηγούμενες, εἶναι ἡ ἀνυπαρξία ἡρώων. Στίς ἄλλες ταινίες οἱ κύριοι χαρακτῆρες ἦταν ἔντονες προσωπικότητες πού ζοῦσαν καί πέθαιναν μέ στύλ. Στήν ταινία *Πρωϊνή περίπολος* οἱ χαρακτῆρες σας περισσότερο δέχονται ἐρεθίσματα ἀπό τό περιβάλλον τους παρά δροῦνε πάνω σ' αὐτό. Τελικά, κυρίως στό μέρος τῆς ταινίας ὅπου ἡ ἡρωίδα περιφέρεται, ἔχω τήν ἐντύπωση ὅτι πρωταγωνιστής εἶναι ὁ χῶρος.

Ν.Ν.: Σ' αὐτά πού λές ἔχεις δίκιο. Ἁπλῶς, μ' αὐτή τήν ταινία ἤθελα νά προχωρήσω πέρα ἀπό τή *Γλυκειά συμμορία* καί τά *Κουρέλια* καί νά μιλήσω γιά τόν ἀπόλυτο θάνατο. Εἶναι ἕνα πράγμα πού μέ ἀπασχολοῦσε πάρα πολλά χρόνια, ἁπλῶς δέν εἶχε ὡριμάσει ἡ στιγμή γιά νά βγεῖ. Καί σέ πληροφορῶ ὅτι ἦταν ἕνα σενάριο πού μοῦ βγῆκε φοβερά εὔκολα, μέσα σέ δέκα μέρες, παρ' ὅλο πού ἐγώ εἶχα καί ἄλλες σκηνές γιά νά προχωρήσω. Ἀφέθηκα λοιπόν σ' αὐτή τήν ἐμπιστοσύνη τήν ὁποία ἔδειξα στό σενάριο καί τό γράψιμό του.

Πολύ λίγες ἀναλύσεις ἔχω νά κάνω γιά τήν ταινία. Ἁπλῶς, θά ἤθελα νά ἀναφέρω τόν τεράστιο φόβο πού εἶχα ὅσον ἀφορᾶ τό ντεκουπάζ της. Αὐτή ἡ δουλειά μου ἔχει λιγότερο ἀπό τά μισά πλάνα ἀπό ὅ,τι οἱ ἄλλες· εἶχε 500 περίπου πλάνα, ὅταν οἱ ἄλλες εἶχαν πάνω πάνω ἀπό 1.100. Ἦταν, ἀκόμα, ὁ φόβος πού εἶχα γιά τά ἐξωτερικά, ἄν θά μποροῦσα νά μεταφέρω αὐτό τό κλειστοφοβικό τῶν προηγούμενων ταινιῶν μου σέ ἕνα χῶρο πολύ πιό ἀνοιχτό καί νά δώσω τήν ἴδια αἴσθηση. Αὐτές ἦταν οἱ ἀβεβαιότητες. Ἐκεῖνο ὅμως πού ἤξερα σίγουρα ὅταν γύριζα τήν ταινία καί πού βεβαιώθηκα ὅταν τήν τελείωσα ἦταν ὅτι ἡ ταινία εἶναι ὑπεράνω κριτικῆς. Ὄχι λόγω τῆς κατασκευῆς της, ἀλλά λόγω αὐτῆς καθαυτῆς τῆς ταινίας. Ἴσως γιαυτό καί πολλοί ἀπόρησαν γιατί ἤμουν τόσο ἤρεμος.

Ν.Φ.: Ἦταν, δηλαδή, μιά ταινία τοῦ στύλ "Δέξου την ἤ ἀπόρριψέ την".

Ν.Ν.: Δέν ἀνήκει κάν σ' αὐτό τόν τύπο κρίσης.

Ν.Φ.: Τί σημαίνει, ὅμως, μιά ταινία ὑπεράνω κριτικῆς;

Ν.Ν.: Αὐτό εἶναι κάτι πού τό αἰσθάνεσαι ἤ δέν τό αἰσθάνεσαι. Πῶς νά στό πῶ. "Οταν τόν Μάιο ἔβγαινες ἔξω καί ἔνιωθες τήν παρουσία αὐτῆς τῆς "ραδιενέργειας", ἔνιωθες αὐτό τό τίποτα, ἔνιωθες ὅτι αὐτός ἦταν ἕνας ἐχθρός πού πρώτη φορά στή ζωή σου δέν ἔχει σχῆμα, δέν ἔχει κατεύθυνση, δέν ἤξερες ἀπό ποῦ θἄρθει, δέν ἤξερες τί θά μποροῦσε νά σοῦ συμβεῖ τήν ἄλλη μέρα - τουλάχιστον μερικοί εἶχαν αὐτή τήν αἴσθηση - αὐτή εἶναι μιά κατάσταση πού δέν ἐπιδέχεται κριτική. Εἶναι μιά κατάσταση πού τά ξεπερνάει ὅλα.

Χ.Μ.: Μόνο πού ὁ κινηματογράφος εἶναι μιά κατασκευή.

Ν.Ν.: Ἐγώ, παιδιά, δέν ξέρω ἄν ἔκανα κινηματογράφο, δέν ξέρω τί εἶναι αὐτό πού λένε: κάνω κινηματογράφο. Γι' αὐτό, ἴσως, κάνω καί καλές ταινίες ἤ ἐπιτυχημένες σ' αὐτά τά πράγματα πού δουλεύω. Εἶδες, ξαφνικά ἄλλαξε τό ντεκουπάζ μου.

Ν.Φ.: Ναί, ἀλλά ἐπέλεξες τά 500 πλάνα, ἐπέλεξες τά ἐπεισόδια...

Ν.Ν.: Ἦταν ἡ ἱστορία αὐτή πού μόνο ἔτσι μποροῦσε νά γίνει. Ἔπρεπε νά εἶναι μιά ἱστορία ἴσια, ὅπως ἦταν ἐκεῖνες οἱ μέρες, ὅπως εἶναι καί οἱ μέρες τῆς μοναξιᾶς μας, ὅπως εἶναι καί οἱ μέρες τῆς ἀπελπισίας ὅπου τίποτε δέν ἐκρήγνυται, ὅπου δέν ξέρεις στό ἑπόμενο βῆμα τί θά βρεθεῖ, ἀλλά δέν σέ ἐνδιαφέρει κιόλας [...].

Χ.Μ.: Νομίζω ὅτι ἡ *Πρωϊνή περίπολος* μοιάζει πάρα πολύ μέ τήν *Εὐριδίκη*.

Ν.Ν.: Οὐσιαστικά εἶναι ἡ Εὐριδίκη πού βγαίνει ἔξω. Ἁπλῶς, δέν ἤθελα πρίν κυκλοφορήσει ἡ ταινία νά δώσω ὁρισμένες λεπτομέρειες γιατί περίμενα νά δῶ πρῶτα πῶς θά πάρουν τήν ταινία. Θά μοῦ πεῖς, μά ἐσύ μιλᾶς πέρα ἀπό τήν κριτική καί ζητᾶς νά δεῖς πῶς ἡ ταινία σου θά περάσει... Καί πάλι νά ἀπορριπτόταν γενικῶς ἡ ταινία δέν θά εἶχα πρόβλημα. Στήν ἑπόμενη μπορεῖ νά εἶχα τεράστια προβλήματα. Μέ τήν *Συμμορία* εἶχα πρόβλημα γιατί μοῦ φαινόταν ὅτι ἔφτιαχνα μιά πολύ εὔκολη ταινία. Μέ τά *Κουρέλια* εἶχα πολύ λιγότερο. Μ' αὐτή δέν ἔχω κανένα. Εἶναι μία κατάθεση στήν ὁποία ἐγώ πιστεύω καί τήν ὁποία πρέπει νά κοιτάξουμε πάρα πολύ σοβαρά, ὄχι μόνο σάν ταινία...

Χ.Μ.: Γιά νά ἐπανέλθω σ' αὐτό πού εἴπατε γιά τήν κριτική, ἐσεῖς ἔχετε νιώσει ἔτσι γιά κάποια ταινία;

Ν.Ν.: Ναί, τελευταῖα γιά τό *Ράν*. Ἀκόμα καί γιά ταινίες δεύτερης διαλογῆς.

Χ.Μ.: Τί εἶναι αὐτό πού κάνει τίς ταινίες νά εἶναι ὑπεράνω κριτικῆς; Τό ὅτι εἶναι κλειστές; Τό ὅτι εἶναι τελειωμένες;

Ν.Ν.: Θά προσπαθήσω νά εἶμαι ἐπιγραμματικός γιατί αὐτές οἱ ταινίες εἶναι περισσότερο αἴσθηση παρά λογική. Κοίταξε, πάντα αὐτές οἱ ταινίες ἔχουν σχέση μέ τό θέμα πού κοιτᾶνε καί μέ τόν τρόπο πού τό κοιτᾶνε...

Ν.Φ.: Στήν ταινία σου ὑπάρχει μιά ἀντίφαση ἀνάμεσα στό πραγματικό καί τό ἀναπαριστώμενο. Ἐνῶ δηλαδή βρισκόμαστε μπροστά σέ μιά ἐκτεταμένη καταστροφή, ἡ ρευματοδότηση καί ἡ ὑδροδότηση τῆς πόλης λειτουργοῦν καί μάλιστα ἡ τηλεόραση ἐκπέμπει συγκεκριμένες εἰκόνες. Ποιοί εἶναι αὐτοί πού στέλνουν αὐτές τίς εἰκόνες καί γιατί τίς στέλνουν...

Ν.Ν.: Ἀμάν, νά πάλι ὁ Βασίλης ὁ Ραφαηλίδης...

Ν.Φ.: Δέν εἶναι ὁ Ραφαηλίδης. Δέν μπορεῖ ἕνας θεατής νά πεῖ ὅτι εἶναι καθαρή αἴσθηση ἡ σκηνή μέ τά τηλέφωνα. Εἶναι κάπως ὑπαινικτική...

Ν.Ν.: Ἡ ταινία ξεκινάει ἀπό κάποιες προϋποθέσεις πραγματικές οἱ ὁποῖες ἐπιτρέπουν κάποιες αὐθαιρεσίες. Πρόσεξε, γιά νά πᾶμε στή χυδαία πραγματικότητα, ἤξερες ἐσύ ὅτι μπορεῖ νά γίνει φόνος πάνω ἀπό τά γάλατα τήν ὥρα τοῦ Τσέρνομπιλ στήν Ἀθήνα; "Αν πιάσω αὐτό τό φόνο καί τόν κάνω ἀνθρωποφαγία, ξεκινάω ἀπό μιά θέση πού ἡ πραγματικότητα μοῦ ἔχει ἐπιτρέψει νά τήν ἀγγίξω καί ἀπό κεῖ καί πέρα ἐγώ, αὐθαίρετα, ἐπιλέγω κάποια πράγματα γιατί ἐγώ πιστεύω ὅτι ὅταν γίνει μιά παρόμοια καταστροφή θά ἀκοῦμε μουσική Γκλέν Μίλλερ· καί ἄς μοῦ ἀποδείξει κάποιος τό ἀντίθετο. Ἤ τό δέχεσαι ἤ δέν τό δέχεσαι. Αὐτές εἶναι οἱ τελευταῖες σου εἰκόνες πρίν πεθάνεις. Γιατί νά μήν τίς ἐπιλέξω;

Χ.Μ.: Ἐγώ, αὐτό τό κομμάτι μέ τίς ταινίες τό εἶδα σάν μιά μνήμη τῶν ἡρώων. Οἱ ἥρωες διαλέγουν τή στιγμή τοῦ θανάτου τους αὐτό τό πράγμα. "Αν τό δοῦμε σέ πραγματικό ἐπίπεδο, δέν διαλέγουν αὐτοί τί βλέπουν στήν τηλεόραση. Ἀλλά ἐγώ βλέπω μέσα ἀπό τά κείμενα πού ἀκούγεται Τσάντλερ, Ντίκ - ἀλλά καί μέσα ἀπό τίς εἰκόνες ὅλα αὐτά τά πράγματα νά δένονται καί νά ἐπικοινωνοῦν μεταξύ τους. Εἶναι οἱ μνῆμες τῶν ἡρώων. Καί φαίνονται εἴτε στίς τηλεοράσεις εἴτε ἀκούγονται μέσα στό μυαλό τους.

Ν.Ν.: Ἀκόμα γίνεται μιά προσπάθεια νά ἐπικοινωνήσουν τήν ὥρα τοῦ θανάτου τους μέ αὐτές τίς πολύ θολές μνῆμες καί αὐτές οἱ μνῆμες βλέπεις ὅτι ἀνταποκρίνονται στό κάλεσμα ἀλλά δέν ὑπάρχει οὔτε ἐκεῖ ἐπικοινωνία. Ἀκόμα, οἱ μνῆμες αὐτές εἶναι ἀξεδιάλυτες γι' αὐτό καί τά ἀποσπάσματα ἀπό τίς ταινίες πού δείχνονται ἤ ἀκούγονται μπερδεύονται. Θά ἔβαζα τυχαῖα τήν Βάλλεϋ νά μπαίνει στά σπίτια καί νά βλέπει τηλεόραση; Ψάχνει νά βρεῖ συνέχεια...

Χ.Μ.: Θά ἤθελα νά πῶ κάτι ἄλλο πού συζητιέται

γιά σᾶς. Πολλοί σᾶς κατηγοροῦν ὅτι ὁ κινηματογράφος σας εἶναι πιό κοντά στόν ἀμερικάνικο παρά στόν ἑλληνικό. Πάντως, αὐτά που εἶδα στήν ταινία σας μᾶλλον ἔχουν νά κάνουν μέ τόν εὐρωπαϊκό κινηματογράφο παρά μέ τόν ἀμερικάνικο.

Ν.Ν.: Κοίταξε, αὐτό ἐγώ δέν τό κατάλαβα ποτέ. Ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος στήν ἀρχή κόλλησε σάν ρετσινιά ἀπέναντι στόν κινηματογράφο τοῦ δημιουργοῦ πού διάφορα κέντρα προωθοῦσαν. Γιατί δηλαδή νά μήν κάνω ἐγγλέζικο κινηματογράφο ἤ ἰταλικό; Μέ τόν ἴδιο τρόπο δουλεύουν κι αὐτοί οἱ ἄνθρωποι. Οὔτε κατάλαβα κι αὐτούς τούς διαχωρισμούς. Κάτι ἄλλο θέλουν νά ποῦν καί δέν ἔχουν θάρρος νά τό ποῦν. Ὅταν τό ξεκαθαρίσουν, τότε θά μπορέσουμε νά ἀπαντήσουμε καί σ' αὐτό τό θέμα τῆς ἑλληνικότητας, πού καίει πάρα πολύ. Βέβαια ξέρουμε πῶς μᾶς ἀντιμετωπίζουν οἱ ξένοι. Θέλουν ἀπό τήν Ἑλλάδα νά κάνει ἕνα εἶδος ἐξωτικοῦ κινηματογράφου. Καί γιαυτό, ἄν συζητήσεις μέ ξένους, τό *Ποτέ τήν Κυριακή* καί ὁ *Ζορμπᾶς*, πού ἐμεῖς πιά τά ἔχουμε ἀπορρίψει, τά βλέπουν σάν πρότυπα. Φτιάχνουν ἕνα τρίγωνο καί σοῦ λένε ὅτι ἐσεῖς οἱ Ἕλληνες εἶστε ὑποχρεωμένοι ἐδῶ νά κινηθεῖτε. Ἄν δέν κινηθεῖτε ἐδῶ, δέν σᾶς θέλουμε. Γιατί νά ἀσχοληθοῦμε μέ μία ταινία τοῦ Σταύρακα, τοῦ Παναγιωτάτου... Ἐσύ ἀπαγορεύεται νά κάνεις τέτοιες ταινίες. Οὔτε νά ἀνανεώσεις ἕνα εἶδος οὔτε νά κάνεις κάτι καινούριο. Θά κάνεις Κουστουρίτσα στήν καλύτερη περίπτωση καί *Εὐτυχισμένους τσιγγάνους*. Ὑπάρχουν δέ πολλά φεστιβάλ καί συγκεκριμένα τῆς Ταορμίνα τό ὁποῖο λυσσασμένα ἀναζητάει τριτοκοσμικές ταινίες καί ἄτεχνες. Ἔτσι καί δοῦν τή μηχανή καί κουνάει, "αὐτός εἶσαι", λένε. Φέρε τήν ταινία. Ἔχει ἕναν πρωτογονισμό μέσα της, μιά ζωή. Ἄν τοῦ πέφτει καί ἡ μηχανή ἀπό τά χέρια, πάει καί γιά βραβεῖο. Τό ἔχουν δεῖ κάπως περίεργα καί ἐμεῖς δέν πρέπει νά πέσουμε στή λούμπα τους [...].

Ὅταν ἀρχίσει ἡ δορυφορική καί ἡ καλωδιακή τηλεόραση θά δοῦμε χιλιάδες πράγματα. Θά δεῖς ρουμάνικες ταινίες, συμπαραγωγές μέ ἀμερικάνους νά παίζει ὁ Στιούαρτ Χουίτμαν μέσα. Ἔχω δεῖ ἐγώ σέ βίντεο. Θά δεῖς τρελά πράγματα. Ἀπό τήν ἄλλη ὑπάρχει στήν Ἀμερική ἕνα στόκ τεράστιο - καί δημιουργεῖται συνέχεια - γιατί τήν περιμένουν αὐτή τή στιγμή. Θά μᾶς πλημμυρίσουν καί θά ἰσοπεδώσουν τά πάντα. Ὁ μόνος τρόπος γιά νά ἐπιβιώσουμε εἶναι νά κάνουμε γρήγορες καί καλές ταινίες.

Χ.Μ.: Καί γιατί νά προτιμηθοῦν αὐτές ἀπό τίς ὑπερπαραγωγές πού μποροῦν νά χτυπήσουν τήν ξένη ἀγορά;

Ν.Ν.: Αὐτό δέν γίνεται γιατί κατ' ἀρχήν δέν ἔχουμε μιά ὑποδομή γιά τέτοιες παραγωγές. Εἴμαστε

ικανοί νά ξοδέψουμε 80 έκατομμύρια γιά ένα πλάνο ἐνῶ κάποιος Εὐρωπαῖος ἤ Ἀμερικάνος θά ξοδέψει μισό έκατομμύριο καί θά τό κάνει δέκα φορές καλύτερο. Δέν ἔχουμε μάθει ἀκόμα τό πῶς νά ξοδεύουμε χρήματα, νά στήνουμε μιά παραγωγή, γιατί ποτέ δέν εἴχαμε χρήματα οὔτε διευθυντές παραγωγῆς. Ἔπειτα, χρειαζόμαστε σεναριογράφους: Καί γιά νά φτιάξουμε σεναριογράφους θά περάσουν κάποια χρόνια. Θά πρέπει νά ἀλλάξει καί ἡ νοοτροπία τῶν σκηνοθετῶν. Τό πρῶτο πράγμα πού ἐμποδίζει αὐτή τή στιγμή νά ἔχουμε καλά σενάρια εἶναι ὅτι ὅλοι οἱ σκηνοθέτες πιστεύουν ὅτι εἶναι καταπληκτικοί σεναριογράφοι ἤ καί ὅταν δέν τό πιστεύουν, δέν ἔχουν τρόπο νά ἐπικοινωνήσουν μέ τόν σεναριογράφο τους. Οἱ σεναριογράφοι ἀπό τήν ἄλλη μεριά εἶναι ἄνθρωποι οἱ ὁποῖοι ξεκινᾶνε εἴτε ἀπό τόν πεζό εἴτε ἀπό τόν ποητικό λόγο ἀλλά δέν σκέφτονται μέ εἰκόνες. Πρέπει λοιπόν νά πέσουν πολλά χρήματα. Ὅταν μάλιστα μιά ταινία φτάνει σήμερα νά στοιχίζει 50 καί 60 έκατομμύρια, νά μήν δώσεις καί ἕνα ἑκατομμύριο γιά τόν σεναριογράφο, νά τόν ἔχεις ἕξι μῆνες; Τετρακόσιες μέ πεντακόσιες χιλιάδες παίρνει τώρα, ἄν ἔχει κάποιο ὄνομα. Θά πρέπει λοιπόν νά ζητήσουμε σεναριογράφους ἀπέξω πού μποροῦν νά μᾶς γράψουν ἕνα πολύ ὡραῖο σενάριο, δέν ξέρουν ὅμως τά προβλήματα τοῦ τόπου.

Ἀπό τήν ἄλλη πρέπει νά συμβοῦν πάρα πολλά πράγματα γιά νά μπορέσουμε ἐμεῖς νά κάνουμε παραγωγές πού νά εἶναι παραδεκτές ἔξω. Γιατί ἔξω σκηνοθετικά σκέφτονται τελείως διαφορετικά. Ἐμεῖς βρισκόμαστε κάπου ἀλλοῦ. Ἐδῶ εἶναι ἄλλος πλανήτης.

Ἄν ὑπῆρχε, ὅμως, ἀπό τήν ἀρχή ὁ παραγωγός, ὁ ἄνθρωπος δηλαδή πού στήνει τήν ὅλη δουλειά, ὅλο τό ὅραμα πάνω στή συγκεκριμένη ταινία καί ξέρει πῶς θά κατευθύνει καί τόν σκηνοθέτη καί τούς ἠθοποιούς, τήν ταινία τελικά, τότε τά πράγματα θά ἄλλαζαν. Τώρα ἀπό ὅλα αὐτά δέν ὑπάρχει τίποτα.

Ν.Φ.: Ναί, ἀλλά ὁ ρόλος τοῦ παραγωγοῦ προσκρούει στήν ἀντίληψη πού ἔχουν οἱ Ἕλληνες σκηνοθέτες γιά τόν ρόλο τους, ὅτι δηλαδή εἶναι "δημιουργοί".

Ν.Ν.: Κανείς ἀπό ὅλους αὐτούς τούς ἀνθρώπους δέν ζητᾶ νά σοῦ ἀντιστρέψει τό ὅραμά σου. Ἁπλῶς, σοῦ λέει πῶς θά βγεῖς καλύτερα, κατά τή γνώμη του, στούς θεατές. Τουλάχιστον μέ τρεῖς τέσσερεις ἀνθρώπους πού ἔχω συζητήσει πολύ σοβαρά, πού εἶναι ἐπαγγελματίες καί ἀσχολοῦνται χρόνια μ' αὐτό τό θέμα, δέν εἶδα κανέναν νά θέλει ποτέ νά ἐπέμβει στίς διάφορες δουλειές συναδέλφων. Τό μόνο πού λέγαν πάντα - καί τό εἶπαν καί στή δικιά μου τήν ταινία - ἦταν ὅτι μοῦ λείπαν δυό σκηνές γιά νά τούς κάνω νά λυπηθοῦν περισσότερο σάν θεατές. Μοῦ εἶπαν "Ξέρω ὅτι ἐσύ ἤθελες νά παγώσεις τό πράγμα. Ὑπῆρχε τρόπος νά τό παγώσεις καί νά μέ κάνεις καί μένα νά νιώσω πιό πολύ τό θάνατο". Σοῦ λέει "Νομίζω ὅτι αὐτό πού θέλεις ἔτσι θά βγεῖ καλύτερα". Δέν νομίζω ὅτι εἶναι καμιά φοβερή ἐπέμβαση ἐπάνω στούς ρυθμούς. Λείπουν αὐτοί οἱ ἄνθρωποι. Λείπει αὐτή ἡ καθοδήγηση. Ὁ καθένας τώρα τό βλέπει ἔτσι. Θά πάω ἀπό δῶ, θά πάω ἀπό κεῖ. Σέ πολλά πράγματα δέν ἔχουμε ταλέντο, δέν ξέρουμε πῶς νά πουλήσουμε μιά ταινία, δέν ξέρουμε πῶς μποροῦμε νά πλασάρουμε μιά ταινία, δέν ξέρουμε πῶς μποροῦμε νά στήσουμε μιά ταινία καλύτερα, δέν ἔχουμε σενάρια. Ἡ μόνη λύση, παρ' ὅλα ταῦτα, εἶναι νά πέσουν τά κοστολόγια. Νά γίνουν δηλαδή πραγματικά. Νά σταματήσουν αὐτές οἱ συντεχνιακές ὑποχρεώσεις πού ἔχουμε δεκαπέντε ἄτομα συνεργεῖο καί τό συνεργεῖο νά σοῦ ἀπομυζᾶ τό 45% τῆς παραγωγῆς. Ὅποιος, λοιπόν, ἔχει κότσια νά πιάσει πέντε ἠθοποιούς, νά ξέρει ἐκ τῶν προτέρων τί δέν ἔχει, νά σκοτωθεῖ νά φτιάξει ἕνα καλό σενάριο, νά σφίξει καί τή μηχανή του καί νά πάει νά κάνει μιά ταινία. Ἀλλά νά ἔχει ὑπόψη του πάντα ὅτι τώρα ἀρχίζει μιά πολύ σκληρή μάχη. Τώρα θά πρέπει νά ἔρθουμε ὁπωσδήποτε σέ ἐπαφή μέ τό κοινό. Τελειώσαν τά ψέμματα. Γιατί ἔχει ἀρχίσει νά φτιάχνεται ἕνα κοινό πού ἔχει ἀπαιτήσεις καί τό ἐνδιαφέρει ἡ καλή ταινία, πού θέλει πιό γνήσιες καί πιό εἰλικρινεῖς ταινίες. Καί κάπου πάλι τό σνομπάρουμε. Ἐντάξει, ἔχει ἡ ἀριστερά διάφορες ἐνοχές. Θά τίς πληρώνουμε ἀκόμα; Ἔχασε ἕναν πόλεμο, τσακίστε μας [...].

Χ.Μ.: Καί πάλι ἐπανερχόμαστε στό πρόβλημα πού ἐντοπίσαμε πρίν. Δηλαδή δέν εἶναι τό θέμα ἡ Ἱστορία. Ἐδῶ ὑπάρχει πρόβλημα νά ποῦνε ὁποιαδήποτε ἱστορία.

Ν.Ν.: Πράγματι, αὐτό εἶναι τό πρόβλημα. Νά μάθουμε νά λέμε μιά ἱστορία καί νά μάθουμε νά τή λέμε πολύ καλά. Δέν μπορεῖ ἕνας διανοούμενος νά κάνει σινεμά. Μπορεῖ νά βοηθήσει νά γίνει σινεμά.

Χ.Μ.: Ἐκτός ἄν κάνει κανείς σινεμά σέ στύλ Τορνέ, πού δέν τόν ἐνδιαφέρει κάν νά ἀφηγηθεῖ μιά ἱστορία. Ὅλοι αὐτοί ὅμως πού κάνουν ταινίες ἐνδιαφέρονται νά ποῦν μιά ἱστορία ἀλλά δέν μποροῦν. Πῶς θά μιλήσουν γιά τόν ἐμφύλιο ὅταν δέν μποροῦν νά στήσουν σωστά μιά σκηνή πού πηγαίνει κάποιος στόν μπακάλη νά πάρει μισό κιλό τυρί;

Ν.Ν.: Αὐτό πού παρατήρησα πάντως εἶναι ὅτι φέτος ὑπῆρχαν καλά σενάρια. Τώρα ἄν στόν *Κλοιό* ξεφεύγει τό πράγμα ἀπό τή στιγμή πού μπαίνουν στό ἀεροπλάνο, ἦταν περισσότερο μιά κακή ἑρμηνεία τοῦ σκηνοθέτη νά τό σταματήσει, νά πεῖ. "Με συγχωρεῖτε, ἐδῶ πέρα ἔχουμε σφιχτεῖ. Ἔχουμε πεθάνει. Μπήκαμε στό ἀεροπλάνο γιά νά φύγουμε, δέν μπήκαμε στό ἀεροπλάνο γιά νά λέμε καλαμπούρια καί νά τό κάνουμε ξαφνικά *Μιά τρελή τρελή πτήση*". Ὑπῆρχε ἡ κυρία πού παθαίνει τήν κρίση, ὅλα ὑπῆρχαν μέσα. Ὅλα τά *Airport*, ὅλα τά Τζάμπο ἦταν ἐκεῖ πέρα μέσα. Μαζεμένα. Δέν ἔπρεπε ὁ σκηνοθέτης νά πεῖ: "Ὤπ, ἐδῶ μοῦ ξέφυγες κύριε σεναριογράφε"; Ἄν καί δέν νομίζω ὅτι εἶναι σεναριακό πρόβλημα, μᾶλλον θά προσπαθοῦσε ὁ σκηνοθέτης νά ἀπαλύνει τήν πρώτη, ἀσφυκτική ἀτμόσφαιρα, νά τήν ἐλαφρύνει λιγάκι γιά νά μπορεῖ νά τήν παρακολουθήσει ὁ θεατής. Κακή ἄποψη. Ὁ Κατακουζηνός, δέν εἶχε ἕνα καλό σενάριο; Καί ὑπῆρχαν παρόμοιες ταινίες ἀπό τίς ὁποῖες μποροῦσε νά ἀντλήσει ἀτμοσφαιρικά καί σεναριακά στοιχεῖα. Ὁ Περάκης δέν εἶχε καλό σενάριο;

Χ.Μ.: Ἄς κλείσουμε ὅμως αὐτό τό θέμα γιά νά συζητήσουμε κάτι πού σέ μιά παλιότερη συνέντευξη εἴχαμε σχολιάσει μέ τόν Μόσχο· γιά τό πῶς δηλαδή οἱ σκηνοθέτες μεταχειρίζονται τούς ἠθοποιούς, ὄχι στό πλατώ ἀλλά στήν ταινία. Ἔχουμε προσέξει ὅτι βγάζετε ρόλους, χαρακτῆρες πού δέν τούς συναντᾶς στό ἑλληνικό σινεμά. Στήν περίπτωση τῆς τελευταίας σας ταινίας πῶς ἐπιλέξατε τήν Βάλλεϋ;

Ν.Ν.: Ἐγώ ζητοῦσα μιά συγκεκριμένη φυσιογνωμία. Ἤθελα μιά γυναίκα ἡ ὁποία νά μήν εἶναι Ἑλληνίδα ἀλλά νά μήν εἶναι καί Βόρεια. Νά εἶναι κάτι πού μπορεῖ νά ὑπάρχει στή χώρα μας. Ἡ Μισέλ εἶχε αὐτό τό στοιχεῖο σύν τό ὅτι ἔχει κάτι τό χαμένο ἀπό τή φύση της, πού τῆς τό ἐντόπισα καί εἶπα: πάνω ἐκεῖ θά δουλέψεις. Ἔχει πάνω της καί μιά θλίψη καί εὐγένεια πού βοηθοῦσαν καί δυστυχῶς δέν μπόρεσα νά τά βρῶ σέ ὅσες Ἑλληνίδες γνώρισα ἐγώ τουλάχιστον. Ἤθελα νά ἔχει καί μιά ἡλικία, ἐκεῖ γύρω στά

35 μέ 40 πού εἶναι δύσκολο νά βρεῖς στήν Ἑλλάδα, γιατί οἱ Ἑλληνίδες ὡριμάζουν κάπως περίεργα. Καί ἔπειτα ἦταν καί ἕνα θέμα χαρακτήρα. Πρόκειται γιά μιά γυναίκα, Ἐλβετίδα συγκεκριμένα, πού ὅταν ἐργάζεται, ἐργάζεται σοβαρά.

Δέν ὑπῆρχε λοιπόν κανένας λόγος εἰδικός πού διάλεξα τή Μισέλ, πέρα ἀπό τό ὅτι ταίριαζε στό ρόλο. Κανονικά, ἤθελα νά συνεχίσω τήν ἱστορία τῆς Εὐριδίκης καί νά πάρω τήν Τσέχοβα. Ἀλλά ἡ Τσέχοβα θά εἶχε μεγαλώσει περισσότερο ἀπό ὅσο θά ἔπρεπε.

Τώρα, γιατί διάλεξα τόν Σπυριδάκη. Ὁ Σπυριδάκης ἔχει μερικά πλήν, ἀλλά ἔχει καί μερικά σύν, πολύ σημαντικά. Τό ἕνα σύν εἶναι ὅτι ἦταν μικρότερος ἀπό τή Μισέλ καί τόν ἤθελα μικρότερο. Ἀκόμα εἶναι ὅτι ὁ Τάκης ξέρει πάρα πολύ καλά τά ὅριά του. Ἤξερε ὅτι αὐτή ἡ ταινία τόν ξεπερνοῦσε. Ἔτσι μπῆκε μαγκωμένος σ' αὐτή. Ἤθελα ἕνα ἄνθρωπο μαγκωμένο στήν ἀρρώστια. Ὑπῆρχαν φορές πού πήγαινε νά κάνει μιά κίνηση καί τήν ἔκοβε. Αὐτό τό ἔκανε σάν ἠθοποιός, ὄχι σά χαρακτῆρας. Δηλαδή, δέν ἤξερε πότε ἔπρεπε νά σηκωθεῖ, ἐνῶ εἴχαμε κάνει τήν πρόβα χιλιάδες φορές. Δίσταζε, κάτι τοῦ ἔφευγε. Αὐτά ἐγώ τά κράτησα, δέν τοῦ τά διόρθωσα. Εἶχα μεγάλες ἀμφιβολίες κατά πόσο ὁ Τάκης, θά τόν ἔβγαζε αὐτό τό ρόλο. Δηλαδή, ἕνα πρόσωπο πού θά ἔπρεπε νά εἶναι δεύτερο, νά εἶναι πίσω. Τελικά ἐκεῖνο πού μοῦ ἔκανε μεγάλη ἐντύπωση, εἶναι ὅτι τελειώνοντας ἡ ταινία μέ εἶχε πείσει ὁ Σπυριδάκης ὅτι ἔτσι ἔπρεπε...

Ν.Φ.: Καί ἐγώ νομίζω ὅτι αὐτό βγῆκε καλά γιατί ὁ ἄντρας ἔχει συνήθως τό στοιχεῖο τῆς ἐκφορᾶς τοῦ ἐρωτικοῦ λόγου, περισσότερο ἀπό τή γυναίκα καί ἐδῶ φαινόταν συνεχῶς ὅτι κάτι ἤθελε νά πεῖ καί δέν μποροῦσε νά τό πεῖ, κάτι ἤθελε νά κάνει καί δέν μποροῦσε νά τό κάνει. Αὐτή ἡ ἀμηχανία του ἀπέναντι στή γυναίκα φαινόταν καί αὐτό ἦταν καλό.

Ν.Ν.: Ἔτσι στήθηκε καί αὐτή ἡ μαγκωμένη ἐρωτική ἱστορία, πού ὑπάρχει στό τέλος. Ἤθελα νά δῶ πῶς μπορεῖς νά βγάλεις μιά ἐρωτική ἱστορία χαμένη ἀπό χέρι, ἀλλά πού οὔτε καί οἱ ἴδιοι ἀκόμα ξέρουν καί δέν ξέρουν οὔτε πῶς νά τήν πλησιάσουν.

Χ.Μ.: Εἶναι "ἀμερικάνικη νύχτα" ἡ νύχτα στήν ταινία ἤ νύχτα πραγματικά;

Ν.Ν.: Εἶναι νύχτα πραγματική. Στήν "ἀμερικάνικη νύχτα" κάπου τό πράγμα προδίδεται, κάπου γίνεται πολύ μουνλάιτ, δέν ὑπάρχουν αὐτές οἱ δραματικές σκιές καί ἐξαρτᾶται πάντα ἀπό τό φῶς τῆς ἡμέρας. Εἶμαι ὑπέρ τῆς "ἀμερικάνικης νύχτας" ἀλλά ἀκόμη τή φοβοῦνται λιγάκι οἱ δικοί μας, γιατί δέν μποροῦν νά δημιουργήσουν μέ ἀκρίβεια αὐτές τίς σχέσεις σκιᾶς - φωτός.

Χ.Μ.: Ἤθελα νά ρωτήσω καί γιά τό πῶς φτιάχτηκαν τά σκηνικά καί τό ρεπεράζ τῆς ταινίας. Γιατί ἔχουμε νά κάνουμε μέ ἕνα χῶρο ὁ ὁποῖος ἀναμορφώνεται. Ποιά ἦταν ἡ διαδικασία, ὥστε ὅλα αὐτά νά φανοῦν καταστραμμένα καί ἔρημα; Ποῦ γυρίστηκαν;

Ν.Ν.: Καταρχήν ἔβαλα ἕνα στοίχημα μέ τόν ἑαυτό μου. Ὅτι πρέπει νά γυριστοῦν σέ μέρη τά ὁποῖα ζοῦν καθημερινά. Δηλαδή ὅλες αὐτές οἱ στοές, ὅλοι αὐτοί οἱ χῶροι, εἶναι χῶροι πού ζοῦν καθημερινά, γεμᾶτοι κόσμο. Ἁπλῶς γυρίστηκαν 12-1 τό βράδυ, πού ὁ κόσμος δέν ὑπῆρχε. Εἶναι συγκεκριμένες στοές, στό Μετοχικό Ταμεῖο Στρατοῦ, στό Ἄστυ ἀπό κάτω, στό Τριανόν, στή Φειδίου καί ἀλλοῦ, ὥστε νά μήν εἶναι ἕνα ψέμα, νά μήν εἶναι φτιαγμένα σάν κατεστραμμένη πόλη, νά εἶναι χῶροι πού ὅταν καταστραφοῦν, θά εἶναι ἔτσι. Βέβαια ἔγιναν κάποιες ἐπεμβάσεις μέ συρματοπλέγματα, μέ διχτυωτά, μέ καλώδια πού κρέμονταν. Κατέβηκαν ταμπέλες, σβύστηκαν φῶτα, ἔγινε καί τεράστια φωτιστική ἐπέμβαση μέ τόν Κατσουρίδη, πού ἀπέσυρε ὅλα τά χρώματα ἀπό μέσα.

Ἐκεῖνο πού ἦταν ἐνδιαφέρον εἶναι τό ρεπορτάζ. Δηλαδή διάφοροι φίλοι μέ μηχανές τρέξαν ἀρχίζοντας ἀπό τόν Πειραιᾶ καί κάλυψαν τούς χώρους μέ φωτογραφίες. Ὅλη ἡ πορεία τῆς ἡρωίδας ἔγινε πρῶτα στό χαρτί, σχεδιάστηκε. Γιατί ὅταν ἀνέβαινε μιά σκάλα, δέν μποροῦσες νά τή βρεῖς νά ξανακατεβαίνει μιά ἄλλη. Ἔπρεπε νά βρεθεῖ κάπου ἀλλοῦ. Καί αὐτή ἡ δουλειά, ὁ σχεδιασμός στό χαρτί μέ φωτογραφίες, μᾶς βοήθησε πολύ.

Χ.Μ.: Καί στή φωτογραφία, πῶς ἔγινε ἡ ἐπιλογή τοῦ Κατσουρίδη;

Ν.Ν.: Ὁ Κατσουρίδης ἔχει γυρίσει ἕνα ἀπό τά καλύτερα ἑλληνικά φίλμ νουάρ, τό *Ἔγκλημα στό Κολωνάκι.* Ἤθελα ἕνα διευθυντή φωτογραφίας πού θά φώτιζε τήν ταινία ἔτσι μέ τόν παλιό τρόπο. Μοῦ ἔδωσε μιά σιγουριά στό θέμα τῆς φωτογραφίας καί εἴχαμε μιά συνεργασία πού δέν τήν εἶχα ξανακάνει μέχρι τώρα. Ὅταν ζητοῦσα ἕνα πράγμα, ἤξερε ἀμέσως τό τί ἔπρεπε νά γίνει. Μέ βοήθησε πάρα πολύ, ἀλλά ἐκεῖ πού ξέφυγε καί ἔπρεπε νά ξεφύγει ἦταν στό ἐπίπεδο τῆς ἐπεξεργασίας στό ἐργαστήριο, ὅπου ἄρχισε νά φτιάχνει τήν ἀτμόσφαιρα τῆς ταινίας. Τό λασπωμένο, τό ὑγρό... Αὐτά τά πράγματα τά ἔφτιαξε δουλεύοντας στό ἐργαστήριο.

Ν.Φ.: Στίς πρωινές σκηνές ἔνιωθες ὅτι τό φῶς ποτέ δέν ἦταν καθαρό, ἔνιωθες συνεχῶς ὅτι ἡ ἀπειλή εἶναι παντοῦ.

Ν.Ν.: Τά εἴχαμε συζητήσει πάρα πολύ, ὅλα αὐτά. Βέβαια, δυστυχῶς στή Θεσσαλονίκη οἱ συνθῆκες προβολῆς εἶναι πάντα κακές.

(*Τή συνέντευξη πῆραν οἱ* Χρῆστος Μήτσης *καί* Νότης Φόρσος. Ἐπιμέλεια, ἐπιλογή: *Ν.Φ.*)

Οἱ σειρῆνες τοῦ ἔρωτα καί ἡ σιωπή τοῦ θανάτου

Ἂς δηλωθεῖ ἀπό τήν ἀρχή: Τά *120 ντεσιμπέλ* εἶναι μιά *ἀποτυχημένη* ταινία. Αὐτό πού θά ἀπασχολήσει τό παρόν κείμενο εἶναι ἡ διερεύνηση αὐτῆς τῆς ἀποτυχίας. Κρίθηκε ἀναγκαῖο αὐτή ἡ διερεύνηση νά μήν περιοριστεῖ στά ὅρια τῆς ταινίας, ἀλλά νά ἐπεκταθεῖ στήν ἀντιβολή της μέ τό προηγούμενο ἔργο τοῦ σκηνοθέτη· πολύ περισσότερο πού τό ἔργο αὐτό κομίζει ἕνα καινούριο (καί πολύτιμο) βλέμμα στόν χειμαζόμενο ἑλληνικό κινηματογράφο.

Α. Ἀντάρτες τοῦ χρόνου

Ὑπάρχει ἕνας "ἀντικειμενικός" χρόνος στίς ταινίες τοῦ Βαφέα. Εἶναι ἕνας χρόνος σαφής, μετρημένος καί κλειστός. Μπορεῖ νά ὑπολογιστεῖ σέ λίγες μέρες (*Παρασκευή μέ Δευτέρα*) ἤ σέ ὧρες (*Ρεπό, Ἔρωτας τοῦ Ὀδυσσέα, 120 ντεσιμπέλ*). Ἀκόμη κι ὅταν ξεφεύγει ἀπό τήν ἀσφυξία τῆς μικρῆς διάρκειας, εἶναι πάλι πρωταγωνιστής μέ τόν τρόπο του, λ.χ. μέ τήν κάθετη τμήση του (*Ἀνατολική περιφέρεια*). Αὐτός ὁ χρόνος - δεσπότης πολιορκεῖ τούς ἥρωες τῶν ταινιῶν καί ἐπικαθορίζει (ἤ προγραμματίζει) τή συμπεριφορά τους. Ὡς συνέπεια αὐτῆς τῆς πολιορκίας μπορεῖ νά ἑρμηνευτεῖ ἡ ἔξοδος πού ἐπιχειροῦν οἱ ἥρωες τόσο στόν *Ἔρωτα τοῦ Ὀδυσσέα* ὅσο καί στά *120 ντεσιμπέλ*. Ἡ ἔξοδος αὐτή ὁρίζει ἕναν ἄλλο χρόνο, ὁ ὁποῖος, ἀντίθετα ἀπό τόν "ἀντικειμενικό" χρόνο, εἶναι ἀνοιχτός καί ἐπεκτάσιμος. Οἱ τροπές, ὅμως, αὐτοῦ τοῦ ἐξεγερμένου χρόνου εἶναι διαφορετικές στίς δύο ταινίες: πρός τήν ἐλευθερία τῆς προσωπικῆς φαντασίωσης καί τήν "αὐθαιρεσία" τοῦ ὀνείρου στόν *Ἔρωτα*, πρός τό βιωμένο πρόσφατο παρελθόν τῶν ἡρώων στά *120 ντεσιμπέλ*. Καί στίς δύο περιπτώσεις, ὁ δεύτερος αὐτός χρόνος παράγεται ἀπό τήν ἐπιθυμία (καί τή μνήμη/λήθη) τῶν προσώπων.

Ἀναλυτικότερα, στήν τελευταία ταινία οἱ παράλληλοι (ἤ ἀντίμαχοι;) χρόνοι μορφοποιοῦνται ὡς ἑξῆς: α) *ἀντικειμενικός χρόνος*: ἕνα δωδεκαήμερο, ἀπό τό βράδυ ὥς τό πρωί (ὁ χρόνος τοῦ *Ρεπό* ἀναποδογυρισμένος), β) *ὑποκειμενικός χρόνος*: θραύσματα τοῦ παρελθόντος, ἐπεισόδια πού κρατοῦν λίγες ὧρες ἤ κάποιες στιγμές καί πού "στ' ἀλήθεια" συνέβησαν στό πρόσφατο (χωρίς νά ὁρίζεται μέ ἀκρίβεια) παρελθόν.

Οἱ δύο χρόνοι "ἐπιβάλλουν" καί διαφορετικά θέατρα δράσης. Ὁ πρῶτος τή νύχτα καί τό κλειστό περιβάλλον τοῦ νοσοκομείου· ὁ δεύτερος (σχεδόν πάντα) τή μέρα καί τό ἀνοιχτό περιβάλλον τῆς φύσης: θάλασσα, δέντρα, νησί, διακοπές (τό νησί ὡς ὁ κατ' ἐξοχήν τόπος τῶν ἀποδράσεων, ὡς οὐτοπία ἐλευθερίας - ἄς θυμηθοῦμε καί τόν *Ἔρωτα τοῦ Ὀδυσσέα*). Ὁ διαχωρισμός δέν εἶναι βέβαια ἀπόλυτος: ὁ ὑποκειμενικός χρόνος "ἐπιπλώνεται" καί ἀπό συμβατικές εἰκόνες τῆς Ἀθήνας, χωρίς ὅμως νά χάνει τή συστατική του ποιότητα: παραμένει σκόρπιος καί ἀνοχύρωτος.

Ἐκεῖνο, ὅμως, πού κυρίως ἐνδιαφέρει εἶναι ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο συντάσσονται οἱ χρόνοι, καί τό παράγωγο ἀποτέλεσμα. Οἱ δύο χρόνοι μπαινοβγαίνουν στήν ταινία μᾶλλον αὐθαίρετα, ἰσοδύναμοι καί ἰσοπεδωμένοι. Οἱ συναφές παρόντος καί παρελθόντος εἶναι ἀνύπαρκτες ἤ ἐξαντλοῦνται στό ἀνέκδοτο (ὅταν, γιά παράδειγμα, ἕνας ἦχος τοῦ παρόντος προκαλεῖ τή μνημική ἀνάκληση ἑνός ἐπεισοδίου ἀπό τό παρελθόν μέ ἀνάλογο ἦχο). Στόν *Ἔρωτα τοῦ Ὀδυσσέα* ἡ σύνταξη ἦταν ἐπιτυχέστερη, ἀφοῦ ἡ ταινία κοντοζύγωνε τό παράλογο καί υἱοθετοῦσε τούς τρόπους τοῦ ὀνείρου - ἡ σκηνή μέ τό διπλό αὐτοκίνητο στό τέλος ὁδηγοῦσε τήν ταινία ὡς τό ἀκραῖο ὅριό της: ὄχι μόνο τήν τμήση τοῦ χρόνου, ἀλλά τήν ἀναπαράσταση αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς ρωγμῆς· ἄς ἐπισημανθεῖ ἁπλῶς ἡ ἀναλογία (καί ἡ ἀπόσταση) μέ τήν ταινία τοῦ Ριβέτ *Ἡ Σελίν καί ἡ Ζυλί πᾶνε βαρκάδα*. Ἡ δράση τῶν ἡρώων, ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, οὐδέποτε ὑποστηρίζει τή διαφορά τῶν χρόνων· ἀντίθετα, μέσω τῆς ἀναλογίας τῶν συμβάντων δέν παύει νά τούς ἑνοποιεῖ. Τό ἴδιο ἰσχύει

καί γιά τόν τρόπο τῆς κινηματογράφησης (ἄν ἐξαιρεθεῖ, ἴσως, ἡ χρήση τοῦ φωτός) ὅπως καί γιά τόν χειρισμό τοῦ πλούσιου ἠχητικοῦ ὑλικοῦ τῆς ταινίας (βλ. παρακάτω).

Συμπερασματικά, ἡ χρήση τοῦ χρόνου, ἐνῶ προγραμματικά δείχνει ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρουσα, στήν πράξη, μέσα ἀπό τήν ἀκύρωση τῶν διαφορῶν, καταλήγει μανιέρα καί ἄγονο εὕρημα: ἕνας χρόνος - χυλός ὅπου πλατσουρίζουν οἱ ἥρωες. Ποιοί ἥρωες ὅμως;

Β. Ἄνθρωποι καί ἀνθρωπάκια

Οἱ ἥρωες στίς ταινίες τοῦ Βαφέα πάσχουν χωρίς νά εἶναι δραματικά πρόσωπα. Δέν ἔχουν ψυχολογικό βάθος, αὐτό ὅμως δέν τούς ἐμποδίζει νά ὑποφέρουν σ' ἕναν κόσμο πού ἀλλάζει (*Ἀνατολική περιφέρεια*) ἤ μένει ὁ ἴδιος (*Ρεπό*), ἐρήμην τους. Γιά τά *120 ντεσιμπέλ* μπορεῖ νά εἰπωθεῖ συνθηματικά πώς οἱ ἥρωες βαθαίνουν καί ἡ ταινία βουλιάζει. Ὄχι πώς ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά ψυχογραφία. Οἱ πρωταγωνιστές δαπανοῦν τό χρόνο τους σέ μικρές (ἤ μικροπρεπεῖς) συμπεριφορές. Ὅμως, πίσω ἀπ' αὐτούς, κυρίαρχος βρίσκεται ὁ θάνατος: ὡς ἐνδεχόμενο πού μπορεῖ νά συμβεῖ ἀπό στιγμή σέ στιγμή. Εἶναι λογικό, λοιπόν, νά χαράξει τούς ἥρωες καί νά ἐπηρεάσει τίς συμπεριφορές τους: δέν θά εἶναι οἱ ἴδιοι μέ τό παρελθόν. Ἀκόμη καί ὁ ἔρωτας (σωστότερα: οἱ μικροί ἔρωτες τῶν πρωταγωνιστῶν) δέν εἶναι πλέον ὁ ἴδιος: ἔχει ἀποκτήσει μιά ἐπίγευση θανάτου.

Οἱ ἥρωες τοῦ Βαφέα δέν ἔχουν τήν ἐξάρτυση τῆς τραγωδίας. Εἶναι μικρά καί τρομαγμένα ὄντα ριγμένα σ' ἕναν ἐχθρικό (ἤ ἀδιάφορο) κόσμο. Σ' ἕναν κόσμο φτιαγμένο σάν ἕνα τεράστιο ἴδρυμα. Οἱ ἥρωες κοιτάζουν φοβισμένοι αὐτό τόν ἐχθρικό κόσμο, ἀλλά ἐκεῖνος τούς ἀποστρέφεται: δέν τούς χαρίζει τό βλέμμα του παρά μόνο γιά νά τούς ἐπιθεωρήσει. Ἕνας κόσμος γενικευμένης ἐπιτήρησης, ἰδιαίτερα στό *Ρεπό* (τό ΙΚΑ, τά γκαράζ, τό συνεργεῖο, τό τζαμάδικο εἶναι χῶροι- ἰσότροποι - ποιά ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στό "ἄνοιξε τό στόμα σου" καί "ἄνοιξε τό καπό σου";). Ἄν, ὅμως, ὁ κόσμος τῶν ἡρώων τοῦ Βαφέα μοιράζεται σ' αὐτούς πού ἔχουν τό ὕφος τοῦ κυνηγοῦ καί σ' ἐκείνους πού ἔχουν τήν ὄψη τοῦ κυνηγημένου, τό στύλ τῆς σκηνοθεσίας δέν υἱοθετεῖ αὐτή τή διάκριση· ἀγκαλιάζει ὅλους τούς ρόλους μέ τό βλέμμα μιᾶς ἤρεμης συμπάθειας: καλοί καί κακοί δέν ὑπάρχουν, ἄλλωστε τά πράγματα πού χωρίζουν τούς ἀνθρώπους δέν εἶναι καί τόσο σπουδαῖα (καί οἱ ρόλοι στούς ὁποίους αὐτοί βρίσκονται, μᾶλλον τυχαῖα, μπλεγμένοι μποροῦν εὔκολα νά ἀντιστραφοῦν - ἴσως ὁ Ζαρκάδης, ὄχι στό ρεπό του ἀλλά σέ μιά ἐργάσιμη μέρα, ὀχυρωμένος πίσω ἀπό τό προσωπικό του γραφεῖο, νά

γίνεται ἕνας ἀκόμη τυραννίσκος). Τό σκηνοθετικό αὐτό βλέμμα διατρέχει ὅλες τίς ταινίες καί εἶναι στοιχεῖο πολύτιμο γιά τόν σημερινό κινηματογράφο ὅπου δέν σπανίζει ἕνα εἶδος σκηνοθετικῆς μισαλλοδοξίας γιά τούς φιλμικούς ἥρωες.

Στά *120 ντεσιμπέλ*, ὁ κεντρικός ἥρωας καταργεῖται. Στή θέση του, ἕνα "ὑποψήφιο πτῶμα" δίνει ζωή σέ μιά ὁμάδα ἀνθρώπων πού μοιράζονται "δημοκρατικά" τό χρόνο τῆς ταινίας. Ὅμως τό "πτῶμα" δέν εἶναι ἥρωας, παρά μόνο ἕνα τυφλό σημεῖο τῆς μυθοπλασίας: ἡ ραχοκοκκαλιά τῆς ταινίας θραύεται, τό "σημεῖο φυγῆς"[1] ἐξαφανίζεται καί ἡ ταινία ἀδυνατεῖ νά κρατήσει ἕνα ρυθμό. Ἡ ὁμάδα τῶν ἀνθρώπων πού ἔρχεται στό προσκήνιο, ἀντιφατική καί ἀνερμάτιστη, διεκδικεῖ, ἀποκρύπτει, σκευωρεῖ, κρύβεται, φλυαρεῖ, ἀλλά ἀδυνατεῖ νά δράσει. Ὅταν ἡ ταινία βιάζει τούς ἥρωες σ' ἕνα passage à l' acte (ὁ πυροβολισμός) ἤ στό "ἀρνητικό του" (οἱ λιποθυμίες), ἡ ἀποτυχία εἶναι πλήρης: τελικά τίποτε σημαντικό δέν μπορεῖ νά συμβεῖ..

Οἱ εὐτυχέστερες στιγμές στίς ταινίες τοῦ Βαφέα εἶναι ἐκεῖνες πού βυθίζονται στόν "ἴλλιγγο τοῦ κοινοῦ τόπου", μακριά ἀπό ἐπικίνδυνες ἐπαφές μέ μεγάλα θέματα (ἔρως - θάνατος) ἤ δραστικῆς συμπεριφορᾶς ἡρώων.

Γ. Κραυγές καί θόρυβοι

Ἄν οἱ προηγούμενες ταινίες τοῦ σκηνοθέτη ἦταν σκαμμένες ἀπό μιά (γόνιμη) σιωπή, τά *120 ντεσιμπέλ* ἐνορχηστρώνονται μέ βάση μιά (ἄγονη) φλυαρία: λόγων, μουσικῆς, ἤχων. Τό θέμα τοῦ ἤχου ὑποβάλλεται ἤδη ἀπό τόν τίτλο τῆς ταινίας, ὑποστηρίζεται ἀπό στοιχεῖα τῆς ἴδιας τῆς μυθοπλασίας: ὁ "πρωταγωνιστής" - ἠχολήπτης, ἡ μαγνητοταινία, ἡ κουφή γιαγιά, καί προσπαθεῖ νά ἐπιβληθεῖ ὄχι μόνο μέ τήν ποσότητα ἀλλά ἀκόμη καί μέσα ἀπό τήν αὐξημένη ἔνταση, ἡ ὁποία, ὧρες ὧρες χρησιμοποιεῖται ὡς στοιχεῖο μή ρεαλιστικό (π.χ. ἡ σκηνή μέ τόν Βουτσᾶ). Θά μποροῦσε ἴσως νά ὑποστηριχθεῖ πώς ὅλη ἡ ταινία εἶναι μιά "ἠχητική φαντασίωση" τοῦ ἠχολήπτη. Ὅμως ἡ ὀργάνωση τῶν εἰκόνων καί τῶν ἤχων της (ἡ σχέση π.χ. ὑποκειμενικοῦ καί ἀντικειμενικοῦ ἤχου) δέν ἐπιτρέπει τήν εὐόδωση αὐτῆς τῆς πρόθεσης (ἄν, πράγματι, τέτοια πρόθεση ὑπῆρχε). Αὐτό πού μένει εἶναι ἡ ἐντύπωση μιᾶς ἄσκοπης περίσσειας ἤχου ἀπό ἕναν σκηνοθέτη μάστορα τῆς σιωπῆς (ὁ Ζαρκάδης καί ὁ Βουτσᾶς εἶναι σχεδόν βουβοί· τό *Σᾶς ἀγαπῶ, βαθύτατα* τοῦ τελευταίου - φράση ἄξια γιά ἀνθολόγιο μέ κινηματογραφικές ἀτάκες - θέλει πολύ σιωπή πίσω του γιά νά ἐκκολαφθεῖ ἀποτελεσματικά).

δ. Βλέμματα

Εἰπώθηκε καί εἰσαγωγικά, ὁ Βαφέας κομίζει ἕνα νέο βλέμμα στόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Δέν εἶναι ὁ κατάλληλος χῶρος γιά τήν ἀνάλυσή του, ἀφοῦ στά *120 ντεσιμπέλ* τό βλέμμα αὐτό ἀμβύνεται ὥς τήν ἐξαφάνιση. Ἄν γινόταν νά τό περιγράψει κανείς ἐπιγραμματικά, θά μιλοῦσε γιά ἕνα βλέμμα πάνω σέ μιά (*χαλαρή*) ἀσυμπτωσία μεταξύ τῶν σημαινόντων ὑλικῶν τῆς ταινίας: ἀνάμεσα στό λόγο καί στό βλέμμα, στό λόγο καί στήν εἰκόνα, στό λόγο καί στή συμπεριφορά, ἀνάμεσα στό λόγο - σιωπή καί στόν περιβάλλοντα χῶρο, ἀνάμεσα στίς συμπεριφορές καί τόν περίγυρο... Αὐτή ἡ ἀποκόλληση τῶν στοιχείων ἑνός κόσμου (ὁ ὁποῖος μᾶς προσφέρεται ὡς πλασματικά μονολιθικός) εἶναι ἡ πεμπτουσία τοῦ σκηνοθετικοῦ ὕφους (μέ κορυφαία στιγμή τό *Ρεπό*). Στά *120 ντεσιμπέλ* ὑπάρχει μόνο σέ σπάνια σημεῖα αὐθεντικό (ἡ σκηνή μέ τό μενταγιόν στόν προθάλαμο τοῦ νοσοκομείου) καί συχνότερα ὡς ξένο σῶμα (τό ἐπεισόδιο μέ τόν Βουτσᾶ) καί μανιερίστικη ἐπανάληψη (οἱ πόρτες πού ἀνοιγοκλείνουν). Τό ὕφος αὐτό, καί τοῦτο κυρίως τελικά ἐνδιαφέρει, *ἀνοίγει γόνιμες προοπτικές* σέ μιά ἀδιέξοδη ἑλληνική κινηματογραφία, χαμένη στό πάμφωτο σκοτάδι πρωϊνῶν καί ἄλλων περιπόλων.

Ἀλέξανδρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

[1] "Ὁ ἥρωας εἶναι λοιπόν τό ἀκριβές ἰσοδύναμο, στό ἀφηγηματικό ἐπίπεδο, μέ τό *σημεῖο φυγῆς* τοῦ ρεαλιστικοῦ πίνακα πού θεσπίστηκε μέ τήν Ἀναγέννηση, μέθοδος ἡ ὁποία ἐκλογικεύει καί ἱεραρχεῖ τόν ἐσωτερικό χῶρο τοῦ ἔργου". (Philippe Hamon στό *Litterature* 6, 1972).

Μιά ταινία ψιλοβελονιά

'Οθόνη: 'Ο κ. Μπακογιαννόπουλος διατύπωσε πολύ εὔστοχα τό τί εἶναι ἡ ταινία τελικά...

Β. Βαφέας: Ναί, μίλησε γιά «παλλαϊκό νοσοκομεῖο». Γιά μένα εἶναι «παλλαϊκό σχιζοφρενεῖο» γιατί ὅλοι ὅσοι βρίσκονται μέσα, *καί* οἱ ἐπισκέπτες, εἶναι οἱ ἀσθενεῖς καί ἔτσι τούς ἀντιμετωπίζει καί ὁ γιατρός...

'Οθόνη: Πρέπει νά ἐνόχλησε αὐτή ἡ ἀρρώστια... εἶναι δύσκολο νά βλέπεις κάτι κωμικό μέσα σ' ἕνα χῶρο καθαρά τραγικό... ἡ ταινία ἐκθέτει τήν ἀρρώστια μας...

Β. Βαφέας: Αὐτό ἀκριβῶς μέ ἐνδιέφερε. "Ολοι βρισκόμαστε ἐκεῖ μέσα, σ' αὐτό τό «παλλαϊκό σχιζοφρενεῖο». Δέν μέ ἐνδιαφέρει νά κάνω μιά κωμική ταινία γιά νά γελάσει ὁ κόσμος, δηλαδή ἄν ἔκανα ξανά τό *Ρεπό*, τώρα θά ἦταν πολύ πιό ἄγριο, πιό σκληρό. Τά πράγματα εἶναι ἄγρια καί δέν πρέπει νά τούς χαρίζεσαι. Πρέπει νά κάνεις αὐτό πού θέλεις, αὐτό που νιώθεις, αὐτό πού βλέπεις, νά ξαναοργανώνεις τό ὑλικό σου ὄχι γιά νά καλοπιάσεις κάποιον. Τώρα, ἐάν αὐτό τό πράγμα κοστίζει πολλά λεφτά, πρέπει νά γίνει μέ λίγα χρήματα. 'Αλλά πρέπει νά γίνεται ἔτσι. 'Εσύ πρέπει νά κάνεις τή δουλειά σου ὅπως πρέπει, καί ἄν τα λεφτά δέν ὑπάρχουν, νά κάνεις ταινίες μέ τά λεφτά πού ὑπάρχουν, ὅπως ἀκριβῶς θέλεις. Δέν μπορεῖς νά κάνεις συμβιβασμούς, δέν μπορεῖς νά κοροϊδέψεις οὔτε τόν ἑαυτό σου οὔτε τόν θεατή. Τά ἔργα μας εἶναι μαρτυρίες πού κατατίθενται. "Οποιος θέλει μπορεῖ νά τίς χτυπήσει, μπορεῖ νά τίς κριτικάρει, νά τίς ἀποκωδικοποιήσει και νά σέ βοηθήσει, ἄν αὐτή ἡ αποκωδικοποίηση σέ ὁδηγήσει σέ δικές σου ἀνακατατάξεις, σέ νέες θέσεις, δέν μπορεῖ ὅμως νά κάνει μια πολεμική ξεκινώντας ἀπ' αὐτά πού ἔχει στό νοῦ του, γιατί αὐτή ἡ πολεμική δέν ὁδηγεῖ πουθενά, μόνο στό ὅτι αὐτός κρύβεται πίσω ἀπ' τόν ἑαυτό του. 'Η ταινία εἶναι αὐτή πού εἶναι μέ τίς δυνάμεις καί τίς ἀδυναμίες της. Πάνω σ' αὐτό πρέπει νά μιλήσουμε καί ὄχι γιά πράγματα πού ἔχουμε στό μυαλό μας. Νά μιλήσουμε γιά πράγματα πού εἶναι μέσα στήν ταινία καί πού βέβαια προέρχονται ἀπό ἐρεθισμούς στή σκέψη σου καί στά βιώματά σου στό σήμερα καί στό χτές.

'Οθόνη: Τελικά πιστεύεις ὅτι αὐτό πού ἐνόχλησε εἶναι ἡ ἀπαισιοδοξία τῆς ταινίας σου, δηλαδή τό γεγονός ὅτι δέν ὑπάρχει κάποιος θετικός ἥρωας, ὅπως ὑπάρχει στήν ταινία τοῦ Περάκη ἀπ' τόν ὁποῖο θά μπορέσει νά πιαστεῖ ὁ κόσμος, νά ἑνωθεῖ μαζί του;

Β. Βαφέας: Μά καί στό *Ρεπό* ὑπῆρχε αὐτό το τεράστιο πρόβλημα. "Ολοι ὅπου πήγαινα μέ ρωτοῦσαν: γιατί αὐτός ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἔτσι, γιατί δέν ἀντιδρᾶ. 'Αλλά ἐκεῖ ὁ περίγυρος ἦταν συμπαθής· δηλαδή κάπου αὐτός ὁ μηχανικός, κάπου ὁ τζαμτζής, κάπου ἡ κυρά τοῦ τέντυμπόϋ παρουσιάζονταν σατιρικά ἀλλά ἦταν συμπαθητικά πρόσωπα. 'Εκεῖνο πού ἐκνεύριζε στό *Ρεπό* ἦταν ἡ παθητικότητα τοῦ ἥρωα, καί γι' αὐτό ἄντεξε καί δέν ἐξατμίστηκε τό δυναμικό τῆς ταινίας.

Τό πρόβλημα δέν εἶναι νά κάνεις τόν ἥρωα συμπαθή

ἢ ὄχι στά μάτια τοῦ θεατῆ. Τό πρόβλημα εἶναι νά συνθέσεις ἕνα ἔργο γιά νά πεῖς ἕνα συγκεκριμένο πράγμα, αὐτό πού νομίζεις, αὐτό πού νιώθεις, αὐτό πού νομίζεις ὅτι ἀφορᾶ ἕνα εὐρύτερο πεδίο, καί ἀπό κεῖ καί πέρα... ἐγώ δέν εἶμαι ἠθικολόγος, μέ τήν ἔννοια ὅτι δέν ἔχω βρεῖ τή λύση τῆς ζωῆς, εἶμαι ἕνας ἄνθρωπος πού παρατηρῶ, πού ὑποφέρω, πού αὐτοσαρκάζομαι καί σαρκάζω...

Δέν εἶναι τραγικά τά πράγματα, εἶναι ἄγρια. Ὁ Ντάλτον Τράμπο ἐπιχείρησε πολύ πιό ἀκραῖα πράγματα βάζοντας ἕνα κομμάτι κρέας χωρίς χέρια, χωρίς πόδια, χωρίς μάτια. Ἐγώ δέν μπορῶ νά τολμήσω νά σκεφτῶ ὅπως ὁ Τράμπο. Εἶναι ἕνας ἄνθρωπος σά νά ἔχει κλείσει τά μάτια του, νά ἔχει γυρίσει δίπλα καί νά ἀκούει σαχλοκουβέντες. Γι' αὐτό καί τελικά ἀναλαμβάνεται. Δέν ἔχει θέση οὐσιαστικά ὁ Νάσος μέσα σ' αὐτόν τόν περίγυρο, εἶναι ἕνα ἄτομο φευγάτο. Ὅλοι προσπαθήσανε νά τό ἀκουμπήσουνε κάπου, νά τό βάλουνε στό παιχνίδι, νά δημιουργήσουν ἐπαφές μαζί του... Ἄλλα πράγματα θέλει ἡ Ἀλέκα ἀπό τό Νάσο καί ἄλλα θέλει ἡ Ἔρση καί ἄλλα ἡ Ρέα, πράγματα πού ἔχουν αὐτές στό μυαλό τους. Ὁ Νάσος εἶναι αὐτός πού εἶναι, ἕνα ἄτομο πού κάνει ἕνα ἐπάγγελμα, πού δέν δέχεται νά μπεῖ στό λεωφορεῖο, πού ἔχει τή μοτοσυκλέτα του, πού ἔχει τούς ἤχους του... Εἶναι ἕνα ἄτομο τελείως διαφορετικό ἀπ' τούς ἄλλους· οἱ ἄλλοι δέν εἶναι διαφορετικοί ἀλλά συμπληρωματικοί.

Ὀθόνη: Γι' αὐτό καί οἱ ὑπόλοιποι τά ξαναβρίσκουν τελικά μεταξύ τους...

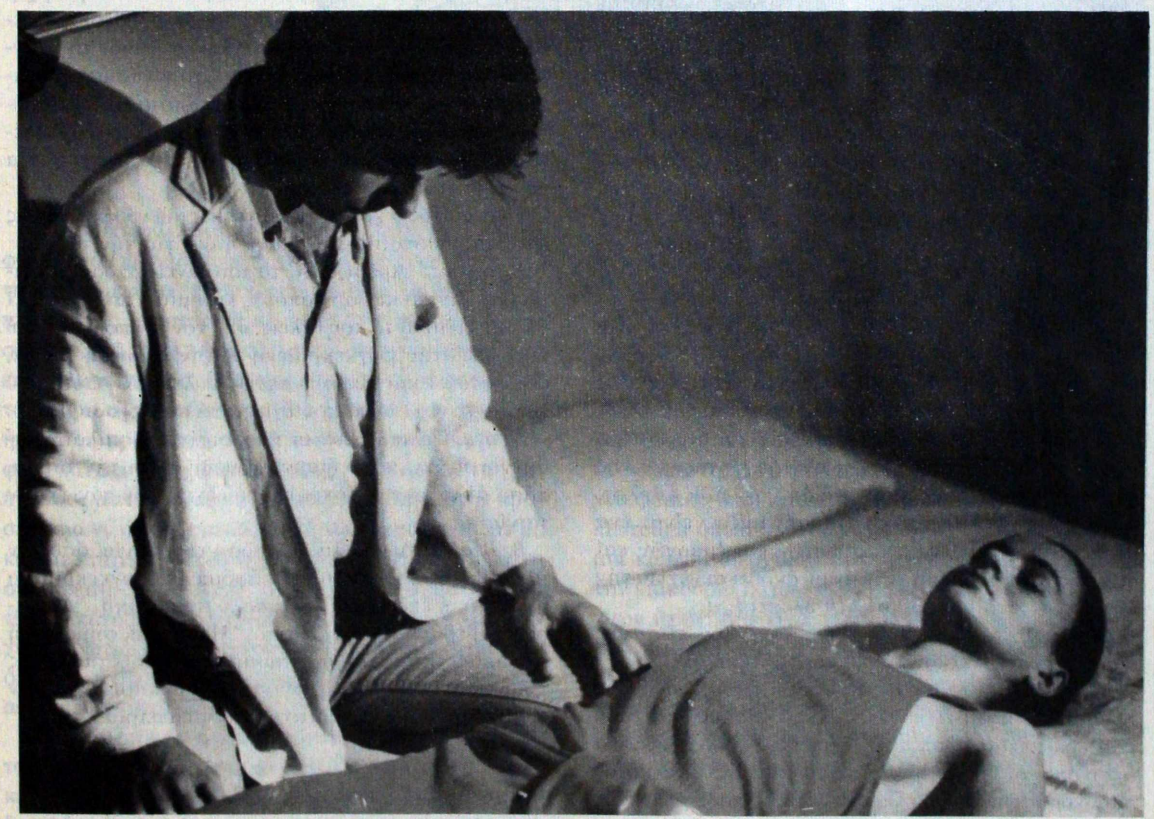
Β. Βαφέας: Ὅλα ἦταν μιά παρένθεση στή ζωή τους, ἁπλῶς φεύγουν λίγο πιό στραπατσαρισμένοι, λίγο πιό προβληματισμένοι, πιό συμβιβασμένοι, πιό ἀδύναμοι γιατί ὅλη αὐτή ἡ ἱστορία μέ τίς μνῆμες ἦταν μιά διαδικασία ἀπελευθέρωσης τῶν δυνάμεων πού εἶχαν αὐτοί οἱ ἄνθρωποι καί πού ἔκαναν αὐτά τά φοβερά καί τρομερά πράγματα γιά τό τίποτα.

Ὀθόνη: Σέ σχέση μέ τό *Ρεπό* καί τόν *Ἔρωτα τοῦ Ὀδυσσέα*, αὐτή σου ἡ ταινία εἶναι ἡ ταινία τῶν πιό χαμηλῶν τόνων, εἶναι πιό ψιλοβελονιά...

Β. Βαφέας: Εἶναι μιά ταινία ψιλοβελονιά, μιά ταινία πού στηρίζεται στά βλέμματα· μέ τά βλέμματα περνᾶμε ἀπ' τόν ἕναν στόν ἄλλο, ὄχι πιά μέ τά λόγια, περνᾶμε ἀπ' τόν ἕνα χρόνο στόν ἄλλο, στό παρελθόν, ἀπό τή μία ἠχητική μπάντα στήν ἄλλη, σέ χαμηλό πάντα τόνο.

Ὀθόνη: Σχετικά μέ τήν ἠχητική μπάντα, παρατηροῦμε ὅτι τήν ἔχεις προσέξει πολύ...

Β. Βαφέας: Ναί, ἔχω μιά φοβερή ἀδυναμία στόν ἦχο γιατί πιστεύω ὅτι σέ μιά ταινία καί μέσα ἀπ' τόν ἦχο ἐκφράζεσαι, δέν κάνεις ἁπλῶς μιά ἐπένδυση μουσι-



κῆς. Ὅταν μπαίνει ἡ μουσική κάπου, πρέπει νά ὑπάρχει λόγος· κάποιος λόγος πρέπει νά ὑπάρχει ἐπίσης ὅταν ἡ μουσική ἀνακόπτεται. Πιστεύω ὅτι ὁ ἦχος εἶναι ἕνα ὑλικό ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα, ἡ ἑρμηνεία τῶν ἠθοποιῶν καί πρέπει νά δουλεύεται μέ τήν ἴδια φροντίδα. Ἔχω μανία μέ τόν ἦχο καί ἴσως γι' αὐτό ὁ ἥρωας τῆς ταινίας εἶναι ἠχολήπτης...

Ὀθόνη: ...αὐτή ἡ ταινία εἶναι μιά μουσική τῶν ἤχων...

Β. Βαφέας: Ναί, βέβαια. Ἐάν ἐξαιρέσεις τό κομμάτι τοῦ Μπετόβεν, τό κουαρτέτο, ἀπό κεῖ καί πέρα ὅλες οἱ ἄλλες μουσικές δέν εἶναι μουσικές· εἶναι ἕνα μοτίβο πού ἐπαναλαμβάνει ἡ Ἔρση στό μαγνητόφωνό της δουλεύοντας, εἶναι ἡ εἰσαγωγή ἀπ' τόν Δόν Κάρλος, ἀλλά ταυτόχρονα αὐτό τή χαρακτηρίζει, εἶναι ἕνα μέρος τῶν δικῶν της εὐαισθησιῶν καί ἐμμονῶν καί δίνει ἕνα στίγμα· καί ἡ γιαγιά πού ἀκούει συνέχεια τήν ἴδια ὄπερα στό βίντεο πού δέν βλέπει [...].

Ὀθόνη: Σχετικά μέ τούς ἠθοποιούς σου πῶς τούς διάλεξες καί μέ ποιόν τρόπο τούς χειρίστηκες;

Β. Βαφέας: Ἐπειδή ἡ ταινία μου βασίζεται στούς ἠθοποιούς, καί ὄχι πάνω σ' ἕναν ἠθοποιό ἀλλά σέ τέσσερεις πέντε ἠθοποιούς, ἔπρεπε νά εἶναι μιά ταινία ὅπου ὅλοι οἱ ἠθοποιοί θά ξεκινοῦσαν ἀπό ἕναν κοινό παρονομαστή. Ἄρα ἤ ἔπρεπε νά πάρω τούς γνωστούς καλούς ἠθοποιούς ἤ καλούς ἠθοποιούς πού δέν ἦταν γνωστοί. Προτιμώντας τό δεύτερο, ἡ δουλειά μου ἦταν ἀρκετά κουραστική. Βλέποντας κάποιους ἠθοποιούς στό θέατρο, ἐπέλεξα μερικούς καί μετά ἔκανα δοκιμαστικά μαζί τους. Τά δοκιμαστικά ἔγιναν μέ βίντεο ὅπου ἔγινε μιά φοβερή δουλειά. Ἔκανα πρῶτα δυό μῆνες δοκιμαστικά στό βίντεο μέ αὐτούς τούς ἠθοποιούς καί μετά ἀρχίσαν τά γυρίσματα τῆς ταινίας. Γιατί μιά ταινία σάν κι αὐτή, ταινία - στούντιο, χρειάζεται φοβερή προετοιμασία... Κάθε ἠθοποιός ἔχει τό δικό του τρόπο συμπεριφορᾶς καί χρειάζεται μιά εἰδική σχέση μέ τόν καθένα. Δέν μπορεῖς νά πεῖς π.χ. θά τούς πιέζω ἤ δέν θά τούς πιέζω, γιατί τότε ἔχεις χάσει τό παιχνίδι. Αὐτό τό πράγμα, ἡ σχέση μου μέ τούς ἠθοποιούς, μπορεῖ νά εἶναι ἤδη μιά ταινία, ὅπως συμβαίνει στόν Ριβέτ. Πιστεύω ὅτι τό γύρισμα εἶναι μιά παρένθεση ζωῆς, πολύ ἐνδιαφέρουσα, πού δέν καταγράφεται ὅμως πουθενά. Δέν ὑπάρχει μιά συγκεκριμένη συνταγή συμπεριφορᾶς. Αὐτή ὅμως ἡ ταινία ἔπρεπε νά γίνει μέ πολλές πρόβες, νά ταιριάξει ὁ ἕνας ἠθοποιός μέ τόν ἄλλο, ἀφοῦ π.χ. δέν μπορεῖ νά γυριστεῖ μιά ἐρωτική σκηνή δίχως συγκεκριμένη προετοιμασία.

Συγκεκριμένα στήν προετοιμασία μέ τό βίντεο ἀρχίζεις φιλμάροντας τή φυσιογνωμία του, καί σιγά σιγά τόν βάζεις σέ ἀτάκες τῆς ταινίας, μόνο του στήν ἀρχή, ἀργότερα δυό-δυό μαζί γιά νά δημιουργηθεῖ μιά σχέση μεταξύ τους καί ὅταν πιά διαμορφωθοῦν τά πράγματα, πηγαίνεις στά γυρίσματα. Στό γύρισμα τῆς ταινίας γίνεται ὁτιδήποτε ἄλλο ἐκτός ἀπό αὐτό. Τραβιοῦνται καλώδια, κτυπιοῦνται ἄνθρωποι, γλυστρᾶνε, πέφτουν· εἶναι ἀδύνατον νά ἀναζητεῖς αὐτά τά πράγματα τήν ὥρα τῶν γυρισμάτων.

Ὀθόνη: Πόσο χρόνο χρειάστηκες γιά νά καταλάβεις ἐάν ἕνας ἠθοποιός σοῦ ἔκανε ἤ ὄχι γιά τήν ταινία;

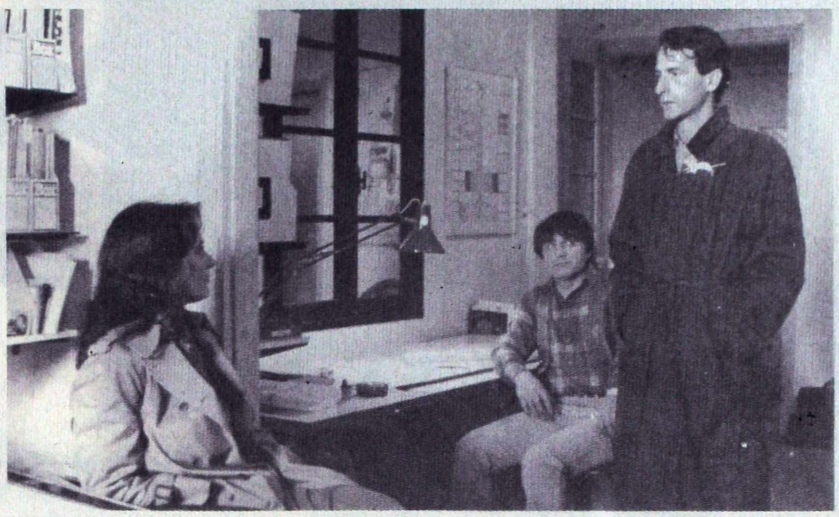
Β. Βαφέας: Ἀμέσως. Μέ τό πού κάνεις τό δοκιμαστικό στό βίντεο καί ὁ ἠθοποιός λέει μία ἀτάκα, μπορεῖ νά μήν εἶναι αὐτό πού θέλεις, ἀπ' τόν τρόπο ὅμως πού τήν λέει, τήν συγκεκριμένη ἤ τήν ἐπόμενη ἀτάκα, αὐτό φτάνει καί λές ἐδῶ πάνω δουλεύω, σ' αὐτό πού ἔχει σχέση μ' αὐτό πού ἔχεις στό μυαλό σου.

Ὀθόνη: Τελικά ὅταν οἱ ἠθοποιοί εἶναι καλοί, φτασμένοι ἤ ὄχι, πόσο διαμορφώνουν αὐτοί τήν ταινία, πόσο ἀλλάζουν τίς σκέψεις πού ἔχεις ἐσύ πάνω στήν ταινία;

Β. Βαφέας: Δέν ἀλλάζουν τόσο τήν ταινία, ὅσο τήν πλουτίζουν. Στό βαθμό πού ἀφορᾶ ἕνα συγκεκριμένο ἠθοποιό, ἡ ἐπέμβαση εἶναι πολύ σημαντική. Ἀθροιστικά βέβαια ἀφορᾶ ἐμένα. Ἦταν μιά σημαντική ἐμπειρία, γιατί ἦταν μιά ταινία πού βασιζόταν στούς ἠθοποιούς καί κυρίως σέ νέους ἠθοποιούς πού δέν εἶχαν παρόμοια κινηματογραφική ἐμπειρία.

(*Τή συνέντευξη πῆραν* οἱ Βασίλης Κεχαγιᾶς *καί* Χρῆστος Μήτσης *ἀπομαγνητοφώνηση - ἐπιμέλεια:* Ι.Μ.)

Πόλις κραταιά



Ἡ Θεσσαλονίκη ἀντιστάθηκε, γιά μιά ἀκόμη φορά, στόν πειρασμό νά προσφέρει τό ἐρωτικό κορμί της στόν μεγάλο ἐραστή, στό σινεμά. Κι ἐνῶ ὁ γραπτός λόγος δέ στερήθηκε ποτέ τήν παράδοση τοῦ σώματος τῆς πόλης αὐτῆς στήν ἀναστατωμένη ἀπό ἐπιθυμία πένα του, ὁ κινηματογράφος ζεῖ ἀκόμη μέ τό ὄνειρο τῆς κατάκτησης. Θά ἦταν μᾶλλον ἄχρηστη ἡ εὔκολη προσφυγή στούς ποιητές, στούς πεζογράφους καί στούς δημοσιογράφους πού ἔνωσαν τά γραπτά τους μέ τήν ἀνάσα τῆς Θεσσαλονίκης, στήν προσπάθεια νά ἀντιπαρατεθοῦμε ἤ νά συμπορευθοῦμε μέ κάποιες ταινίες, οἱ ὁποῖες ἀποπειρῶνται μιά ἀνάλογη συνεύρεση. Δέ θά ἦταν, ὅμως, χωρίς νόημα ἡ μνεία τῶν - ἐπίσης πολυάριθμων - ἀποτυχημένων καί ἄτεχνων ἐρωτιδέων - χρηστῶν τοῦ γραπτοῦ λόγου, τῶν ὁποίων τά αἴτια τῆς ἀποτυχίας δέν εἶναι μακριά ἀπό αὐτά τῶν σκηνοθετῶν.

Τά προηγούμενα ἀναφέρονται μέ ἀφορμή τήν ταινία τοῦ Τάκη Παπαγιαννίδη *Γενέθλια πόλη* - πρόκειται βέβαια γιά τή Θεσσαλονίκη. Εἶναι πράγματι δυνατή ἡ συγκίνηση πού προσφέρει σέ κάποιον ἡ γνωριμία μέ τήν πόλη αὐτή. Εἶναι ἀκόμη ἰσχυρότερη ὅταν ἐμπλουτίζεται μέ προσωπικά βιώματα, ἀναμνήσεις, ἀτομικές μυθολογίες καί ὁράματα. Ἀποτυγχάνει, ὅμως, στά σίγουρα ὁποιαδήποτε κίνηση μεταφορᾶς αὐτῶν τῶν εἰκόνων σέ ἁπλή παράθεση, συνδεδεμένων σχεδόν κατά παράταξη, περιμένοντας νά διεγείρουν μέ παρόμοιο τρόπο τά συγκινησιακά κέντρα τοῦ θεατῆ. Ὁ Χρῆστος Βακαλόπουλος εἶχε δίκιο ὅταν ὑποστήριζε ὅτι ἡ Θεσσαλονίκη εἶναι ἕνα ἀπέραντο φυσικό στούντιο καί ὅτι πρέπει νά τήν ἐκμεταλλευτοῦμε ὁπωσδήποτε. Πῶς ὅμως; Ὄχι πάντως μέ μιά κάμερα διερχόμενη ἀπό μνημεῖο σέ μνημεῖο, μέ τήν ἐπικουρία ἔστω ἐπιδέξιων φωτισμῶν καί περίτεχνων ἤχων. Δέν εἶναι ὁ ἥρωας (ὁ Τάκης Μόσχος ἐν προκειμένω) πού κοιτάζει τά μνημεῖα. Εἶναι τά μνημεῖα πού κοιτάζουν τόν ἥρωα. Αὐτά τόν προστατεύουν, τόν ντύνουν καί τόν ἀγκαλιάζουν, τοῦ συμπαραστέκονται στίς δύσβατες διοδεύσεις. Οἱ πιό πετυχημένες σκηνές τῆς ταινίας εἶναι αὐτές ὅπου ἡ βυζαντινή Θεσσαλονίκη ἀνασταίνεται, οἱ κατακτητές κι οἱ κάτοικοί της κυκλοφοροῦν ἀκόμη ἀνάμεσά μας,

ἀκοῦνε τή φωνή τῆς Ἐλευθερίας Ἀρβανιτάκη νά σπάζει τό χρόνο, χορεύουν ἕνα παντοτινό τσιφτετέλι, ἀνάβουν φωτιές καί φωτίζουν τή νύχτα.

Τέτοιες φωτιές φωτίζουν ὁλονυχτίς τή Θεσσαλονίκη κι ἀρκεῖ ἕνας μικρός περίπατος γιά νά τό διαπιστώσει κανείς. Ἀντίθετα, κανένας σύγχρονος φωτισμός δέν μπορεῖ νά φανερώσει τόν Λευκό Πύργο, κανένα πλοῖο δέν ἀράζει στό λιμάνι, ὅταν ὅλα αὐτά γίνονται ντεκόρ. Ναί, ἀποτελεῖ φυσικό στοιχεῖο ἡ Θεσσαλονίκη, ἀλλά ὄχι χρησιμοποιούμενη ὡς ντεκόρ. Πρέπει νά χωθεῖ στά πόδια μας, νά γίνουν οἱ δρόμοι της κοχλάζουσες αἱματικές ἀρτηρίες, νά γίνουν τά βυζαντινά ἀπομεινάρια της ὄργανα ὑγιή (συκώτια, σπλῆνες καί καρδιές) ἑνός σώματος αἰώνιας νεανικῆς ἀκμῆς, εὑρισκόμενου σέ συνεχή ἐρωτικό παροξυσμό. Ἡ νοσταλγία - ἡ ὁποία κατακλύζει τό βλέμμα τοῦ πρωταγωνιστῆ - προϋποθέτει θάνατο καί θάνατος σ' αὐτή τήν πόλη δέν ὑπάρχει. Ὁ Πεντζίκης, ὁ Ἰωάννου καί οἱ ἄλλοι τῆς *Διαγωνίου* ἀναγκάσθηκαν νά πάρουν τίτλους - ἄλλος Βυζαντινός αὐτοκράτορας, ἄλλος Ρωμαῖος ὕπατος, ἄλλος σύγχρονος ἔπαρχος - γιά νά μπορέσουν νά βαδίσουν ἀνάμεσα σέ σκοτεινά σοκάκια καί νά κουβαλήσουν στούς τόμους τους, λαθραῖα μερικές φορές, τίς ἐρωτικές ἐμπειρίες τους μέ τήν πόλη. Ὁ κινηματογράφος, ὁλισθαίνοντας στήν εὐκολία πού τοῦ παρέχει ἡ ἄμεση ὀπτική ἀπεικόνιση, ἔδειξε θράσος, καθώς θέλησε νά τήν ξεγυμνώσει, ἔτσι ἀδιάντροπα, μπροστά σέ τόσα μάτια.

Ἡ Θεσσαλονίκη κρύβεται, κυκλοφορεῖ στούς κλειστούς χώρους, στά δωμάτια μέ τούς παλιούς μπουφέδες, στίς τραπεζαρίες μέ πόδια λιονταριοῦ, μέ τίς αὐστηρές γυναικεῖες παρουσίες, μητρικές καί σκληρές, ὅποτε χρειάζεται, ζωντανά ψηφιδωτά οἱ ὄψεις τους τοῦ Μακεδονικοῦ ἀγώνα. Τό σινεμά δέν μπορεῖ ν' ἀναπαραστήσει, γι' αὐτό πρέπει νά δανειστεῖ καθρέφτες. Οἱ καθρέφτες αὐτοί εἶναι οἱ κλειστοί χῶροι ὅπου ἀντικατοπτρίζονται μέσα τους, καί στά πρόσωπα πού κουβαλοῦν, ὅλες οἱ φάσεις μιᾶς αἱμάσσουσας Ἱστορίας. Νά ἄλλες δυό πετυχημένες σκηνές - ἀποδείξεις τῶν παραπάνω: Ἡ συγκέντρωση τῆς οἰκογένειας γύρω ἀπό τό τραπέζι κι ἡ ἐπίσκεψη στά λαδάδικα. Ἐκεῖ ὅπου οἱ μνῆμες αἰώνων κινοῦνται ὁλοζώντανες. Ἡ μητριαρχική οἰκογένεια καί ὁ τόπος ἐμπορίου. Δυό σφραγίδες. Ἀπάνω τους καί τό Βυζάντιο (ἡ Καμάρα, οἱ ἐκκλησίες) καί ἡ Ρωμαϊκή Ἀγορά καί τά Ἑβραϊκα μαγαζιά τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰώνα καί τό λιμάνι - σύγχρονος ναός ἐμπορίου. Κι ἀκόμη, οἱ ποιητές, οἱ ὑμνογράφοι, οἱ ψάλτες, οἱ ἱστορικοί, οἱ ζωγράφοι καί οἱ ἀρχιτέκτονες τῆς πόλης αὐτῆς. Καί γιατί ὄχι οἱ σκηνοθέτες της.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

Ἡ ἀπουσία τοῦ κενοῦ

Στίς *Ἀπουσίες*, ὁ Γιῶργος Κατακουζηνός, μέ τήν τακτική τῆς ἀφήγησης μιᾶς ἱστορίας ἐποχῆς, κωδικοποιεῖ τήν ταινία του καί ταυτόχρονα ὑποβαστάζει συνεχῶς τό ἀναπαραστατικό της ἐπίπεδο μέ τή συστηματική χρήση τοῦ *ἐκτός - πεδίου* χώρου. Ἡ ἔλλειψη καί ἡ ἀπουσία κυριαρχοῦν, δημιουργοῦν κενά γιά νά ὑποδηλώσουν μιά ἰδεολογική κατάρρευση. Εἶναι μιά πολύ γνωστή τακτική του ξένου κινηματογράφου, ἰδιαίτερα ἐντυπωσιακή καί λειτουργική στίς κινηματογραφικές ἐκδοχές ἔργων τοῦ Τσέχωφ ἀπό τόν σοβιετικό κινηματογράφο. Ὡστόσο στό ἑλληνικό φίλμ ἡ ἀπουσία καί ἡ ἔλλειψη καταλήγουν ὄχι σέ διακριτικά κενά καί σέ ὀπές πού μόλις διακρίνονται, ἀλλά σέ μιά καταστροφική καί ναρκισσιστική ἐπίδειξη *κατασκευῆς* ἐλλείψεων. Σέ δημιουργίες πού στηρίζονται καί ὁλοκληρώνονται στή συστηματική χρήση τοῦ ἐκτός πεδίου, στόν ὑπαινικτικό καί πλάγιο λόγο, ἡ ὑπερβάλουσα *κενολογία* δέν μπορεῖ νά καταχωρηθεῖ στά προσόντα ἑνός φίλμ ἀποκρύψεων. Ἔτσι, αὐτόματα, ὁ λόγος τοῦ διακριτικοῦ κενοῦ μεταφέρεται στό πεδίο τῆς ἐπίδειξης καί τῆς ἔκθεσης. Ὁ Γ. Κατακουζηνός ἔπρεπε νά ἐπιζητήσει τή σκηνοθεσία τῆς ἀπόκρυψης κι ὄχι τήν ἀπόλαυση τῆς σκηνοθεσίας τοῦ φίλμ ἐποχῆς. Κοστούμια, ντεκόρ καί λεπτομέρειες ἐγγράφονται λειτουργικά στόν περιορισμένο στόχο τοῦ *ρετρό*. Φαίνεται πώς μόνον ὁ διευθυντής φωτογραφίας ἀφομοιώνει σωστά τήν ἄποψη γιά τήν ἀβίαστη ἀπόκρυψη. Ὁ Τάσος Ἀλεξάκης δέν ἀποδίδει μόνον τούς χρωματικούς τόνους μιᾶς ἐποχῆς ἀλλά καί τή θνησιγενή φωτογένεια τοῦ ἑλληνικοῦ ντεκόρ. Ὁ χῶρος χρησιμοποιεῖται ἀπ' αὐτόν ὡς ἡ κοινωνική *θήκη*, ἐκεῖ ὅπου ὁ ἱστός ἔχει ὑποστεῖ κακοήθη ἐξαλλαγή. Ἐκεῖ ὅπου ἀπουσιάζει ἡ φωτογένεια ὁρίζεται ὁ τόπος τῆς πλήρους ἔλλειψης καί ἐξαφάνισης. Χωρίς ἄλλες ἰσορροπίες, οἱ *Ἀπουσίες* ἐπιβεβαιώνουν τόν τίτλο τους καί καταλήγουν σ' αὐτό πού ἔπρεπε νά εἶναι ὁ σκηνοθετικός στόχος: Περνοῦν ἀπαρατήρητες, μεταμφιέζουν τήν ὕπαρξή τους, χάνονται, μένουν ἀκίνητες, κρύβονται μέσα στήν κενότητά τους καί δείχνουν καλά πόσο πολύ τούς λείπει ἡ σωστή δόση στήν ἀπουσία τοῦ... κενοῦ.

Ἀλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

Ὁ ἐφιάλτης τοῦ πουθενά

Ὁ κλοιός σφίγγεται μέχρι ἀσφυξίας ἀπό τόν κίνδυνο νά χάσει τήν ἀνάσα του, ἐπειδή μπορεῖ ἀβασάνιστα νά ταξινομηθεῖ στό εἶδος "ἀγωνιστικό φίλμ". Ὡστόσο, ἄν παρακαμφθεῖ αὐτή ἡ προκατάληψη, ἡ κλεμένη Ντακότα φαίνεται πώς ζητάει τήν ἄδεια νά προσγειωθεῖ σέ πεδία ἀνεντόπιστα καί ἀνεξερεύνητα ἀπό τόν ἑλληνικό κινηματογράφο.

Ὁ Κώστας Κουτσομύτης, ἀπό τόν δικό του πύργο ἐλέγχου, σκηνοθετεῖ τήν ἀπόλαυση μιᾶς παράνομης προσγείωσης, τό πάθος τῆς ἐξαφάνισης, ἀλλά καί προχωρεῖ ὥς τήν τραγωδία τοῦ νέου ταξιδιοῦ.

Πόλη - βουνό - θάνατος - ἐξορία. Μόνον οἱ ἥρωες τοῦ *Κλοιοῦ* κατάφεραν νά κεντροθετηθοῦν σ' αὐτή τήν παράξενη διαδρομή, νά κάμουν ἕνα ἀεροπορικό ταξίδι δίχως εἰσιτήριο καί ἐπιστροφή.

Ὁ κλοιός δέν εἶναι ἕνα φίλμ γιά τόν ἐμφύλιο, οὔτε ἕνα *ρετρό*. Εἶναι μιά ταινία γιά τό πῶς σκηνοθετοῦνται ἀποδράσεις ἀλλά καί γιά τήν ἀπόδραση τῆς... σκηνοθεσίας, ὅταν ἡ τελευταία ἀδυνατεῖ νά τροφοδοτηθεῖ εἴτε ἀπό τήν Ἱστορία εἴτε ἀπό τίς μελλοντικές ἐξελίξεις. *Ὁ κλοιός* εἶναι ἡ ἱστορία ἑνός ὀρφανοῦ ἀεροπλάνου πού ἄλλαξε πορεία καί *δώρισε* στούς ἀεροπειρατές του τή μοναξιά καί στούς ἄλλους ἐπιβάτες τήν οὐτοπία τῆς ἀνέφικτης ἀπόδρασης.

Ὁ κλοιός κατά τήν ἄποψή μου βασίζεται σέ μιά τολμηρότατη ἰδεολογικά ἰδέα ἀντιστροφῆς. Αὐτοί πού ἀπέδρασαν... ἐγκλωβίστηκαν, ἐκεῖνοι πού ἐπέστρεψαν ἔσπασαν ἔστω καί προσωρινά τόν... κλοιό τοῦ δικοῦ τους ἀδιεξόδου. Ὁ Κώστας Κουτσομύτης, μέ ἕνα καί μοναδικό εὕρημα ὁρίζει τό στίγμα τοῦ ἐμφυλίου πολέμου, τοῦ κάθε ἴσως ἐμφυλίου. Τά ὅρια παραμένουν ἀσαφή, τά δεσμά εὔθραστα, οἱ φιγοῦρες δύσκολα ἀναγνωρίσιμες. Μορφές πού λυώνουν, σιλουέτες πού χάνονται. Τήξεις ἰδεολογικές, εἰκόνων, σχέσεων. Ἡ φωτογραφία τοῦ Νίκου Σμαραγδῆ ἐγκλωβίζει αὐτή τήν ἀσάφεια, σημασιοδοτεῖ τόν ἀγωνιακό χαρακτήρα τῆς ἐποχῆς.

Κάθε περιπέτεια πού δέν σκηνοθετεῖται ὡς ἀνάγκη ἐπικίνδυνης ψυχαγωγίας καταλήγει σέ ἕνα ἄγχος πέρα ἀπό ὅρια καί προδιαγραφές. Αὐτή ἡ ὑπαρξιακή ἀγωνία πού ὁπλίζει παράτολμες ἐνέργειες, πού δίνει ἰσορροπία σέ σχοινοβασίες εἶναι τό σημεῖο μηδέν γιά τό ξεκίνημα ἀπελπισμένων ἐπιλογῶν. Γιά τούς ἄλλους πού ἡ περιπέτεια εἶναι μέν ἀναπάντεχη ἀλλά ὀργανώνεται ὡς θέαμα - ἔστω καί τοῦ πραγματικοῦ - τό ἄγχος πού ἀπελευθερώνεται πλησιάζει τήν ἡδονή τοῦ πρωτόγνωρου, τήν τρελή ἰδέα μιᾶς κάποιας διαφυγῆς. Ὁ Κώστας Κουτσομύτης καταφέρνει νά συμβολοποιήσει διαχρονικά τόν καθαρά ὑπαρξιακό χαρακτήρα τῆς τρομοκρατίας, ἀλλά καί νά μιλήσει εὔστοχα καί μέ συμπάθεια γιαυτούς πού μένουν πίσω. Ὅσο γιά τούς ἀγωνιστές, αὐτοί χάνονται κάπου στό ντεκόρ τοῦ βουνοῦ. Καί πάλι ἀνώριμοι, χωρίς σκηνοθέτη, χαμένοι, ἔξω ἀπό τήν πορεία τους. Ὁ κλοιός εἶναι παντοῦ, δέν γνωρίζει σύνορα, τόπους καί ἐνοχές. Ἔτσι, μιά ἀεροπορική περιπέτεια τοῦ ἐμφυλίου μετατρέπεται σ' ἕνα ταξίδι στόν ἐφιάλτη τοῦ πουθενά.

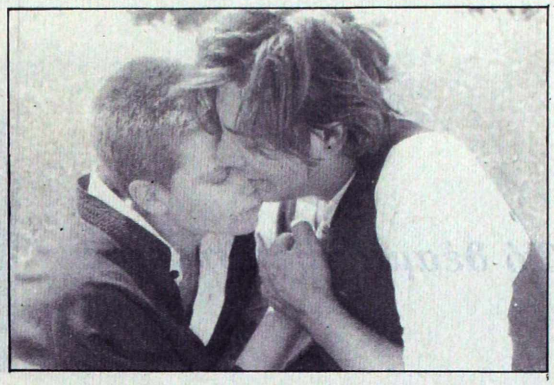
Ἀλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

Τό θαῦμα πού δέν ἔγινε

Δύσκολο ἐγχείρημα προσπαθεῖ νά φέρει σέ πέρας ὁ Δοξιάδης γιά δεύτερη φορά μετά τήν *Ὑπόγεια διαδρομή*, μόνο πού φαίνεται ὅτι οὔτε οἱ καλές προθέσεις οὔτε οἱ λογικές διεργασίες πού στηρίζουν τίς θέσεις τοῦ σεναρίου εἶναι ἱκανές ἀπό μόνες τους νά σώσουν τήν ταινία ἀπό τήν ἀποτυχία. Γιατί καί οἱ ἀπαιτήσεις ἑνός τέτοιου ἔργου εἶναι μεγάλες καί οἱ δυνάμεις τοῦ Δοξιάδη ἀνεπαρκεῖς.

Κύριο θέμα τῆς ταινίας εἶναι τό θαῦμα. Τό θαῦμα εἴτε ὡς ἀποτέλεσμα τῆς αὐτογνωσίας καί τῆς ἀπόκτησης νέων σχέσεων μέ τόν ὑπαρκτό καί μή κόσμο μας (ὅπως συμβαίνει μέ τή Λαζαρίδου), εἴτε ὡς στοιχεῖο τῆς λαϊκῆς παράδοσης (ὅπως τό ἐκφράζει ἡ ἐλαφροΐσκιωτη γριά γυναίκα πού βλέπει στό ὄνειρό της τόν τόπο πού εἶναι θαμένος ὁ ἅγιος), εἴτε τέλος ὡς χριστιανική πίστη (ὅπως ἐκφράζεται ἀπό τούς ἱερωμένους). Ἡ οὐσία λοιπόν τοῦ θαύματος δουλεύεται μέσα ἀπό παράλληλες ἀλλά συγκλίνουσες ἱστορίες πού φαίνεται ὅτι ὁ Δοξιάδης ἐπίτηδες φουσκώνει γιά νά ἀκολουθήσει κάποια ἔκρηξη, ἕνα γεγονός πού ἡ σημασία του θά εἶναι βαρύνουσα γι' αὐτά πού συμβαίνουν ὥς ἐκείνη τή στιγμή καί πού θά δικαιολογεῖ ὅλη αὐτήν τήν μεγέθυνση. Μόνο πού οὔτε οἱ ἱστορίες ἀντέχουν τήν ὑπερβολική αὐτή διόγκωση οὔτε ἡ ἔκρηξη καθίσταται δυνατή γιατί λείπουν δυό πράγματα: ἡ πίστη στό θαῦμα (πίστη πού ἐπιδερμικά καί μηχανιστικά φαίνεται νά φέρουν οἱ ἥρωες τῆς ταινίας) καί ἡ δυνατότητα τοῦ στησίματος καί τῆς ὁλοκλήρωσης μιᾶς κινηματογραφικῆς γραφῆς πού νά δέσει τά δαιδαλώδη μονοπάτια πού χρησιμοποιεῖ ὁ σκηνοθέτης γιά τίς ἐπιμέρους πλοκές τῆς ταινίας του.

Οἱ παράλληλες αὐτές ἱστορίες στήνονται μέ διαφορετικούς ρυθμούς ἡ κάθε μία, κάτι πού δυσκολεύει τό δέσιμό τους ἀκόμα περισσότερο. Δραματική ἡ ἱστορία τῆς σχέσης τοῦ ζευγαριοῦ, πιό ἀλέγρα ἡ περίπτωση τῶν ἀρχαιοκαπήλων (ὁ Πουλικάκος μέ τήν παρουσία του καί μόνο δημιουργεῖ ἀτμόσφαιρα), εἰρωνική καί κάπως ἠθικίστικη ἡ σχέση τοῦ τριγώνου καραγκιοζοπαίχτη - κοπέλας - φίλου καί μᾶλλον κωμική αὐτή μέ τούς παπάδες. Κάθε ἱστορία παραπέμπει καί σέ ἄλλα πράγματα, συχνά μέ τρόπο ὑπαινικτικό (κουλτούρα, πολιτιστική ἀποκέντρωση, ἐρωτικές σχέσεις κ.λπ.), ἀλλά τελικά ἐπειδή ὅλα μένουν κάπου μετέωρα, τό μόνο πού καταφέρνουν εἶναι νά



ἀποδυναμώνουν τήν προσήλωση τῆς ταινίας στόν κύριο ἄξονά της.

Σέ ὅλες τίς παράλληλες πλοκές ὑπάρχουν μιά σειρά περιστατικά πού τίς φορτώνουν, συχνά ἀδικαιολόγητα. Δέν φτάνει πού ἡ Μαρία ἔχει καρκίνο, πηδιέται καί μέ τόν κομπογιανίτη γιατρό, δέν ἀρκεῖ πού ὁ ἄντρας της ξεκινᾶ μιά ἐρωτική ἱστορία μέ μιά ἄλλη κοπέλα, μπερδεύεται καί ὁ φίλος του στήν ἱστορία. Γιά νά μήν μιλήσουμε καί γιά τά ὅσα φαιδρά συμβαίνουν στίς ἄλλες δυό ἱστορίες. Ὅλα αὐτά τά στοιχεῖα πού συσσωρεύονται, ὄχι μόνο καταστρέφουν τή γενικότερη ἰσορροπία τῆς ταινίας ἀλλά καί τήν ἰσορροπία τῶν ἐν μέρει πλοκῶν. Θέλει μαεστρία νά δέσεις ἱστορίες πού κινοῦνται παράλληλα καί σενάριο γιά νά τίς ἀφηγηθεῖς. Μέ λίγη καλή προσπάθεια ἡ ταινία θά μποροῦσε νά ἐκληφθεῖ γιά κωμωδία, κάτι στό ὁποῖο δέν νομίζω ὅτι ἀποσκοποῦσε ὁ σκηνοθέτης.

Ἔτσι, λοιπόν, ἐπανερχόμαστε στά δικά μας προβλήματα μέ τούς Ἕλληνες σκηνοθέτες. Μικρότερες φιλοδοξίες καί μεγαλύτερη προσοχή στά σενάρια. Δέν χρειάζονταν τέσσερεις ἱστορίες γιά νά μιλήσεις γιά κάτι καί μάλιστα τόσο σύντομα. Δέν βοηθάει πού δέν βοηθάει τό γεγονός ὅτι οἱ Ἕλληνες σκηνοθέτες γυρίζουν μιά ταινία στά τρία χρόνια, ἄς μήν προσπαθοῦμε νά κλείσουμε στή δεύτερη κιόλας ταινία μας θέματα πού ἀπαιτοῦν ὄχι ἁπλῶς ἐπαρκή γνώση τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς ἀλλά πλήρη ἔλεγχο, πείρα καί ἐξαιρετική ἐπεξεργασία τοῦ θέματος.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

Τό δέαμα τῆς ἱστορίας

Τό *Δοξόμπους* ἐξακολουθεῖ, ἀκόμη καί σήμερα, νά περισφίγγεται ἀπό τόν κλοιό μιᾶς «παραξενιᾶς» πού σέ καμιά περίπτωση δέν συμβαδίζει μέ τήν ἀξία της ὡς ταινίας καί μόνο. Παρουσιάστηκε ὡς ἕνα ἄγνωστο προϊόν, ἀκόμα καί ὡς πρός τόν τίτλο του, ἔτσι πού νά προκαταλάβει ἕνα κοινό ἀνέτοιμο νά τό ἀντιμετωπίσει ὡς φίλμ μοναδικό ἴσως στήν κινηματογραφία μας.

Μοναδικό γιά τήν ἐνασχόλησή του μέ μιά ὁρισμένη ἱστορική περίοδο καί γιά τήν ἀπόπειρά του νά στήσει ἕνα διάλογο μαζί της.

Ὁ Φῶτος Λαμπρινός, ἀξίζει νά τονισθεῖ, ὑπερβάλλει σέ πάθος πραγμάτωσης εἰκόνων, ἐκεῖ ὅπου ἡ ψυχρότητα τῆς καταγραφῆς καί τῆς ἱστορικῆς ἀναπαράστασης εἶναι δυνατόν νά ἐπιβληθεῖ ἐκβιαστικά. Ἔτσι τό φίλμ, καθώς προχωρεῖ, διαμορφώνει τούς κανόνες ἑνός παιχνιδιοῦ καί ἐπιτυγχάνει. Ἐπιτυγχάνει νά ἀποδοθεῖ θεαματικά καί νά μεταδώσει τό θέαμα τῆς ἱστορίας· τῆς δικῆς μας ἱστορίας πού ὁ δικός μας κινηματογράφος ἀπώθησε.

Τό ἐγχείρημα τοῦ *Δοξόμπους* λοιπόν ἀποκτᾶ ἰδιαίτερη ἀξία ἀπ' αὐτό τό γεγονός, ἔστω καί ἄν παρέμενε μόνο του. Ὅμως δέν παραμένει μόνο του. Ἡ ἱστορία, ὅσο κι ἄν βαραίνει ἰδιαίτερα, δέν ὑπερκαλύπτει τό φίλμ καί δέν τό ἀπομονώνει στό περιθώριο τῆς ἁπλῆς καταγραφῆς δρώμενων σωστά κατανεμημένων. Ἡ ταινία ξεφεύγει ἀρκετά ἀπό τήν ἁπλοϊκή ὅσο καί ἔντεχνη παρουσίαση, καί ἐντάσσεται στά ὅρια μιᾶς ἐγγραφῆς ἀρκετά παράξενης ὅσο καί ὄμορφης. Ἡ λογική τῆς ἐσωτερικῆς «παραξενιᾶς», αὐτῆς πού διαχέεται ἀπό, καί μέσα στό φίλμ, ὀφείλεται σέ μιά σκηνοθετική ἄποψη, πού ἅπτεται τῆς ἱστορίας καί τήν σκηνοθετεῖ.

Ὅσο κι ἄν στό *Δοξόμπους* φαντάζει τό φωτοστέφανο τοῦ ρεαλισμοῦ καί τῆς ἁπτῆς ἀναπαράστασης, ὁ Φῶτος Λαμπρινός δέν παύει οὔτε μιά στιγμή νά σκηνοθετεῖ καί νά μετασχηματίζει τήν ἱστορία. Νά ἐπεκτείνει τή διαχρονική ἐπικαιρότητά της καί νά συνδέσει τό σήμερα μέ τό χθές, ἀλλά καί τό αὔριο μέ τή χρήση τῆς λογικῆς τῆς αὐθαιρεσίας. Μιά αὐθαιρεσία πού, ἐδῶ, στό *Δοξόμπους*, δέν μπορεῖ παρά νά ὑπάρχει.

Ἡ χρήση τοῦ σημερινοῦ λόγου στήν ἀναπαράσταση τοῦ χθές μπορεῖ νά προκαλεῖ ἀντιδράσεις πού ἐντοπίζονται κυρίως στόν ψυχισμό τῶν δεκτῶν. Εἶναι τό ἄλλο παιχνίδι, τό πιό ἐπικίνδυνο, πού ἡ ταινία καλεῖται νά ὁλοκληρώσει καί ὁλοκληρώνει ὁπωσδήποτε ἐπιτυχημένα.

Ἡ μορφή τοῦ χρησιμοποιούμενου λόγου, ἡ ἑλληνική γλώσσα, μ' ὅλες τίς σύγχρονες σημασιοδοτήσεις της, λειτουργεῖ τό λιγότερο καταλυτικά. Ἐξαφανίζει τίς ἀποστάσεις τοῦ χρόνου καί ἐξοικειώνει μέ τό ἄγνωστο παρελθόν. Ἄγνωστο τουλάχιστον σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τήν κινηματογραφική του ἀναπαράσταση.

Τό *Δοξόμπους*, λοιπόν, εἶναι μιά ταινία πού ὁλοκληρώνεται ὡς ἰδέα σύνδεσης τοῦ τώρα μέ τό χθές, πού ὁλοκληρώνεται ὡς προσπάθεια σύνδεσης μιᾶς ἄγνωστης εἰκονικά ἱστορίας μέ τίς γνωστές εἰκόνες, ζητώντας μιά ἐνεργητικῆς ἀποδοχή πού δέν τοῦ παρέχεται. Γιά πολλές αἰτίες. Ἴσως ἡ κυριότερη νά βρίσκεται σ' αὐτές ὡς «γνωστές» εἰκόνες πού μπορεῖ νά ἀποδεικνύονται «λίγες» καί «ἀδύναμες» νά προσδώσουν Δόξα, στό *Δοξόμπους*, τό φίλμ.

Ἰορδάνης ΚΑΜΠΑΣ

Ένας "Αλέξανδρος" γεμᾶτος μικροῦ μήκους

"Ταινίες μικροῦ μήκους τέλος. Στόπ." Κάπως ἔτσι θά μποροῦσε νά διατωπωθεῖ, τηλεγραφικά, τό μήνυμα πού ἐξέπεμψε τό φετινό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου τῆς Θεσσαλονίκης. Καί, φυσικά, ἦταν ἕνα μήνυμα πού ἀπηχοῦσε, ἐκτός ἀπό τίς ἀπόψεις τῶν ὀργανωτῶν του, τή γνώμη ἀρκετῶν ἀπό τούς ἀνθρώπους τοῦ κινηματογραφικοῦ χώρου. Αὐτό τό "ἀρκετῶν", ὡστόσο, δέν σήμαινε κατά κανέναν τρόπο τήν πλειοψηφία τους ἤ, τουλάχιστον, τό μεγαλύτερο μέρος τῶν ἴδιων τῶν δημιουργῶν τους. Αὐτοί οἱ τελευταῖοι, μέ ἐπικεφαλῆς τό πιό δυναμικό τμῆμα τους, ἀπό τή στιγμή πού ἀνακοινώθηκε ἐπίσημα ὁ διαχωρισμός τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους ἀπό τίς ταινίες μεγάλου μήκους καί ἡ ὀργάνωση ἑνός ξεχωριστοῦ φεστιβάλ, μέ ταινίες μικροῦ μήκους μόνο, στή Δράμα, ἀντέδρασαν ἔντονα καί, ὥς ἕνα βαθμό, θεαματικά. Κινήθηκαν δραστήρια, μέ ἐμφανή στόχο τήν ἀναίρεση τῆς εἰλημμένης ἀπόφασης, καί ὅταν δέν τό κατόρθωσαν, ἐπιδόθηκαν σέ μιά προσπάθεια ὑπονόμευσης τοῦ φεστιβάλ τῆς Δράμας, μέ κάθε τρόπο καί κάθε μέσο. Τά κύρια ἐπιχειρήματά τους ἦταν ἡ ἀποξένωση ἀπό ἕνα ζωντανό θεσμό, ὅπως τό φεστιβάλ τῆς Θεσσαλονίκης, ἡ ἐξορία τῶν ἔργων τους σέ μιά ἀπρόσιτη καί χωρίς πολιτιστικό ὑπόβαθρο περιοχή, ἡ ἀνυπαρξία τοῦ κατάλληλου ὀργανωτικοῦ μηχανισμοῦ, ἡ ἀποκοπή τῆς δουλειᾶς τους ἀπό τήν ἀντίστοιχη δουλειά τῶν ὑπόλοιπων συναδέλφων τους τῶν μεγάλου μήκους καί ἡ πεποίθηση ὅτι οἱ στόχοι τοῦ φεστιβάλ τῆς Δράμας θά μποροῦσαν νά ὑλοποιηθοῦν καί στή Θεσσαλονίκη, ἄν οἱ ταινίες τους ἐντάσσονταν σέ κάποια ξεχωριστή ἐκδήλωση τοῦ ἤδη ὑπάρχοντος φεστιβάλ.

Μέ δεδομένα τά παραπάνω, καί ἀνεξάρτητα ἀπό τήν ὀρθότητα ἤ μή τῶν διατυπωμένων ἐπιχειρημάτων, ἤ ἀκόμη τήν ἀποτυχία τοῦ φεστιβάλ τῆς Δράμας, τό μήνυμα πού τελικά στάλθηκε ἀπό τή Θεσσαλονίκη εἶχε τή μορφή "Δέν χάσαμε τήν ταινία μικροῦ μήκους. Στόπ." Καί τοῦτο διότι, ἀπό τίς 5 ὥς τίς 11 Ὀκτωβρίου, στόν κινηματογράφο "Αλέξανδρος", ἀπέναντι ἀπό τό μέγαρο τῆς Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν, ταυτόχρονα μέ τήν τέλεση τοῦ 28ου Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, διοργανώθηκε τό 28ο Φεστιβάλ Ταινιῶν Μικροῦ Μήκους. Ἦταν ὅμως πράγματι φεστιβάλ; Ἄν μείνουμε στό ἐπίπεδο τοῦ φαίνεσθαι, τότε ἡ ἀπάντηση εἶναι σίγουρα καταφατική. Ἡ λέξη "φεστιβάλ", ἐννοιολογικά, σημαίνει "γιορτή" καί ἡ ἐκδήλωση πού πραγματοποιήθηκε ἀπό τούς νέους κινηματογραφιστές ἦταν μιά ἀληθινή γιορτή τῆς ταινίας μικροῦ μήκους, τῶν δημιουργῶν της, τοῦ κοινοῦ καί ἑνός μέρους τοῦ κινηματογραφικοῦ κόσμου. Ἐπιπλέον, ὑπῆρχε μιά κριτική ἐπιτροπή, ἡ κρίση τῶν μελῶν τῆς ὁποίας ἐπιβράβευσε, ἔστω καί μέ τή μορφή τῶν διακρίσεων, τίς πιό ἀξιόλογες ταινίες, δημιουργούς καί συντελεστές. Ἕνα κινηματογραφικό φεστιβάλ, ὅμως, εἶναι κάτι πολύ πιό οὐσιαστικό, στό ὁποῖο, ἐκτός ἀπό τήν πραγμάτωση, πρέπει νά ὑπάρχει ἡ σύλληψη καί τό ὅραμα. Δέν ἀρκεῖ ἡ ὕπαρξη μιᾶς ποσότητας ταινιῶν, πού θά συγκεντρωθεῖ καί θά ἐπιδειχθεῖ σέ κάποιο κοινό, γιά νά δικαιολογήσει τή χρήση τῆς λέξης. Πολύ περισσότερο, ὅταν αὐτή ἡ ποσότητα, ἐπαρκής ἀριθμητικά, προκύπτει ἀπό τό μάζεμα ἑνός εἴδους ταινιῶν πού οὔτε σπάνιο εἶναι πλέον, οὔτε ἐν ἀνεπαρκεία.

Στήν Ἑλλάδα, τά τελευταῖα χρόνια, ἡ ταινία μικροῦ μήκους ἔπαψε νά παράγεται περιστασιακά. Εἴτε λόγω τῆς συνειδητῆς ἐπιλογῆς κάποιων σκηνοθετῶν νά ἀσχοληθοῦν μέ τή δημιουργία ταινιῶν μικροῦ μήκους μόνο, εἴτε λόγω τῆς χρηματοδότησης ἀρκετῶν τέτοιων ταινιῶν ἀνά ἔτος ἀπό τό Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, εἴτε, κατά κύριο λόγο, ἐπειδή οἱ τελειόφοιτοι τῶν κινηματογραφικῶν σχολῶν τῆς χώρας μας - καί εἶναι μεγάλος ὁ ἀριθμός τους - πρέπει νά παρουσιάσουν ἕνα φίλμ μέ ἐλάχιστη διάρκεια τά πέντε λεπτά γιά νά πάρουν τό πτυχίο τους, ὁ ἀριθμός τῶν παραγόμενων ταινιῶν εἶναι ἀρκετά αὐξημένος. (Μιλάω γιά "ἀριθμό" ἐπειδή ἡ ποιότητά τους εἶναι εὔκολα ἀμφισβητήσιμη, ἰδιαίτερα αὐτῶν τῆς τρίτης περίπτωσης, πού πολύ σπάνια καταφέρ-

νουν νά ξεπεράσουν τό ἐπίπεδο τοῦ ἐνδιαφέροντος πρωτολείου). Συνεπῶς, αὐτό πού ἀπαιτεῖται νά ὑπάρξει δέν εἶναι ἕνας τόπος ἐπίδειξης, παρουσίασης καί προβολῆς τῶν συγκεκριμένων ταινιῶν, ἀλλά ἕνας καθορισμένος χῶρος, μέ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά καί, κυρίως, μέ ἰδιαίτερη πολιτική ἀντιμετώπισης, προώθησης καί προαγωγῆς τῆς μικροῦ μήκους. Ἕνας ἐπακριβῶς προσδιορισμένος χῶρος, ὅπου, πέρα ἀπό τήν προβολή καί τήν ὁποια ἀπήχηση μπορεῖ νά ἔχει μιά κάποια ταινία σ' ἕνα κάποιο κοινό, θά ἔχει ληφθεῖ πρόνοια, ἐκ τῶν προτέρων, γιά τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο θά προάγεται ἡ μικροῦ μήκους ὡς ξεχωριστή κατηγορία ταινιῶν, μέ τίς ἰδιαιτερότητες καί τά προβλήματά της. Αὐτό ἐπιχειρήθηκε, μέ τή θεσμοθέτηση ἑνός ξεχωριστοῦ φεστιβάλ, ἀπό τήν πλευρά τόσο τῶν ἁρμοδίων κρατικῶν ὑπηρεσιῶν ὅσο καί τῶν ὑπαρχόντων συνδικαλιστικῶν ὀργάνων τῶν κινηματογραφιστῶν. Τό κακό εἶναι ὅτι στή λήψη τῆς συγκεκριμένης ἀπόφασης δέν ζητήθηκε ἡ γνώμη τῶν σκηνοθετῶν τῶν μικροῦ μήκους (πού ὅμως εἶναι ἕνα μικρό κακό, ἀφοῦ ὑπάρχουν ὡς ἄτομα μόνο μέσα στό χῶρο κι ὄχι ὡς φορέας, καί ἀφοῦ ὁ ὑφιστάμενος φορέας, ἡ Ἑταιρεία Ἑλλήνων Σκηνοθετῶν, εἶχε ἤδη ἀποφανθεῖ καταφατικά) καί ὅτι ἡ τελεσίδικη αὐτή ἀπόφαση εἶχε ἄμεση ἐφαρμογή (ἀλήθεια, ποιός θά διαμαρτυρόταν ἄν ἡ ἐφαρμογή της ξεκινοῦσε ἀπό τό ἑπόμενο ἔτος, μετά 14 περίπου μῆνες, ὅταν ὅλοι οἱ μικρομηκάδες θά ἦταν ἐνήμεροι;).

Τό αὐτο-αποκαλούμενο, λοιπόν, "28ο Φεστιβάλ Ταινιῶν Μικροῦ Μήκους" ἦταν, στήν πραγματικότητα, μιά Ἑβδομάδα Ταινῶν Μικροῦ Μήκους, πού ὀργανώθηκε ὡς *ἀντίδραση* τῶν μικρομηκάδων ἀπέναντι στήν κρατικο-σωματειακή πολιτική (καί τοῦτος ὁ χαρακτήρας του ἔγινε διάφανος τή βραδιά τῆς ἀπονομῆς τῶν βραβείων τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μέ ἐκεῖνα τά "δέν εὐχαριστοῦμε", τῆς προκλητικῆς ἀνακοίνωσής τους). Ὡς ἀντίδραση, ἑπομένως, ἦταν μοιραῖο νά δημιουργήσει μιά αἴσθηση καί νά συγκεντρώσει ἀρκετό κόσμο. Ἦταν ὁ χαρακτήρας του ὡς ἀντιφεστιβάλ (καί τά "ἀντί" ἔχουν πάντα πέραση στό ἑλληνικό κοινό, ἰδιαίτερα τό νεανικό) πού τοῦ χάρισε τή θεαματικότητα καί ἦταν ὁ ἴδιος αὐτός χαρακτήρας πού ὤθησε (γιατί ἄραγε; ἀπό ἀναγνώριση μιᾶς λανθασμένης πολιτικῆς ἤ ἀπό ὑπαγόρευση μιᾶς τακτικῆς ἀντιπερισπασμοῦ;) τό φεστιβάλ τῆς Θεσσαλονίκης νά προβάλει στήν αἴθουσά του τίς ταινίες τοῦ φεστιβάλ Δράμας.

Ἡ ἀντίδραση, ὡστόσο, τῶν μικρομηκάδων δέν στρεφόταν μόνο κατά τῆς ἀπομάκρυνσης (τῶν ἴδιων καί τῶν ταινιῶν τους) ἀπό τή Θεσσαλονίκη. Ἡ ἐκδήλωσή τους ἀποσκοποῦσε, ταυτόχρονα καί κυρίως, στή μέγιστη δυνατή ἐξουδετέρωση τοῦ φεστιβάλ τῆς Δράμας. Ἦταν μιά ἐκδήλωση πού δέν ἔγινε ἁπλῶς γιά νά ματαιώσει τή συγχώνευση τῶν δύο φεστιβάλ σέ ἕνα, ἀλλά γιά νά ἀνταποδόσει σ' αὐτό τό ἕνα, τό ἐπίσημο καί μοναδικό πλέον, τά ἴσα. Κάτω, ὅμως, ἀπό τήν ἐπίχριση τῆς ἀνταπόδοσης κρυβόταν ἕνα ὄχι καί τόσο καλά φυλαγμένο "μυστικό" (τό ὅτι πολλές ἀπό τίς ταινίες τῆς διοργάνωσης δέν ἦταν ἕτοιμες στήν ὥρα τους, μέσα στά χρονικά ὅρια τῶν ἡμερομηνιῶν τῆς Δράμας, καί ἄρα, ἀκόμα κι ἄν οἱ σκηνοθέτες τους ἤθελαν, δέν μποροῦσαν νά συμμετάσχουν στό φεστιβάλ της), καθώς ἐπίσης καί μιά τάση "μεγαλομανίας" (ὁ ἀριθμός τῶν ταινιῶν της ἔπρεπε νά εἶναι ἴσος μέ - ἄν ὄχι μεγαλύτερος ἀπό - τόν ἀριθμό τῶν ταινιῶν πού πῆγαν στή Δράμα). Τό δέ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς τάσης ἦταν ἡ ὕπαρξη ταινιῶν, ὅπως ἡ *Προπαγάνδα* τοῦ Γιώργου Μουζακίτη γιά παράδειγμα, πού γυρίστηκαν στό ἄψε - σβύσε, χωρίς νά ἔχουν νά ποῦν τίποτα καί χωρίς νά ὑπάρχει καμιά ἄλλη ἀναγκαιότητα.

Ἀπό τίς 32 μικρές ταινίες πού εἴδαμε στά πέντε διαφορετικά προγράμματα τοῦ "ἀντιφεστιβάλ", οἱ περισσότερες ἦταν κακότεχνες καί ἐρασιτεχνικές ἀπόπειρες δημιουργίας ἑνός πρώτου ἔργου. Εἶχαν μιά ἀνεκδοτολογική "πλοκή", ἀνίσχυρη νά συγκροτηθεῖ σέ ἀφήγηση (*Ὦ ἄνδρας τῆς διπλανῆς πόρτας* τῆς Ρενάτας Θεοχαροπούλου, *Ἀβεβαιότητες* τοῦ Χρήστου Κορδούλα, *Μωρό μου* τοῦ Στράτου Τζίτζη, κ.ἄ.) ἤ ἔπασχαν ἀπό μιά σύγχυση ἰδεῶν (*Προμηθέας* τοῦ Γιώργου Κεραμιδιώτη, *Ἐπίτηδες... γιά νά (μήν) μείνουν ἴχνη* τῆς Στέλλας Κοκκιναδᾶ, *Καρτέλα ἀσθενοῦς* τοῦ Κώστα Νταντινάκη, *Συμβαίνει συχνά ἤ σενάριο γυναικεῖο* τῆς Πηνελόπης Ἀθανασούλη, κ.ἄ.). Κινηματογραφικά, οἱ παραπάνω ἀδυναμίες, σέ συνδυασμό μέ τήν ἀπειρία τῶν κινηματογραφιστῶν, ὁδηγοῦσαν σέ μιά κατασκευαστική ἀσυναρτησία, πού παρενέβαινε καί περιόριζε δραστικά τήν τυχόν ἐμβέλεια τῆς ἀφήγησης. Μ' ἄλλα λόγια, τά μορφικά καί αἰσθητικά δεδομένα ἦταν τόσο φτωχά, ἡ ἔλλειψη αὐτογνωσίας καί μέτρου τόσο προφανής, ὥστε ἡ διαδικασία παραγωγῆς ἑνός συγκεκριμένου νοήματος στόμωνε καί μπλόκαρε ἐξ αἰτίας μιᾶς ἀνεπαρκοῦς καταγραφικῆς ἀκρίβειας, μιᾶς ἀδεξιότητας στό μοντάζ καί στούς ρυθμούς, μιᾶς "ἄσχετης" σκηνοθετικῆς ἄποψης.

Οἱ ταινίες αὐτές φανερώνουν, γιά ἄλλη μιά φορά, ὅτι τά καλά ἔργα δέν εἶναι μανιτάρια, πού φυτρώνουν μετά τή βροχή, καί ὅτι οἱ καλοί κινηματογραφιστές δέν εἶναι κάτι τό αὐθύπαρκτο. Κανείς σκηνοθέτης δέν εἶναι καλός ἐπειδή ἔφτιαξε μιά ταινία καί τήν ἔδειξε σέ κάποιο κοινό. Ἕνας ποταμός τυπωμένων σέ φίλμ εἰκόνων ἀποκτάει μιά ποιότητα ὅταν εἶναι προϊόν μόχθου καί σοβαρῆς δουλειᾶς - καί ἡ ποιότητα, ποτέ καί σέ καμιά περίπτωση, δέν μπορεῖ

νά προσδιορισθεῖ μέ τό χειροκρότημα μιᾶς ὁμάδας "φίλων", πού βρίσκονται στό ἴδιο ἐπίπεδο μέ τό φιλμοκατασκευαστή. Αὐτό, ὅμως, εἶναι κάτι πού οἱ νέοι κινηματογραφιστές δέν ἐννοοῦν νά τό καταλάβουν - ἐξ οὗ καί ἡ ἄμετρη καί ἄκριτη βιασύνη τους νά στέλνουν τίς "σπουδαστικές" δουλειές τους σέ κάθε δημόσια ἐκδήλωση. Ἀντί νά σφυγμομετρήσουν οἱ ἴδιοι τίς δυνάμεις τους καί τίς δυνατότητές τους, σπεύδουν νά μᾶς "ἐνημερώσουν" γιά τήν εἴσοδό τους στό χῶρο τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος καί σκοτώνονται νά μᾶς πείσουν ὅτι τό ἐξοργιστικά πρόχειρο καί ἐντελῶς ἀμήχανο ταινιάκι τους εἶναι ἕνα ὁλοκληρωμένο φιλμικό κείμενο. Ὅση ὅμως ἀγάπη κι ἄν ἔχει κανείς γιά τόν κινηματογράφο, ἰδιαίτερα ἄν αὐτός εἶναι ὁ κινηματογράφος τῆς πατρίδας του, εἶναι δύσκολο νά ἀποδεχτεῖ τήν πρόκληση, ἀκόμη κι ἄν αὐτή παίρνει τό "χαριτωμένο" ὕφος τῆς σάτιρας, ὅπως στήν περίπτωση τοῦ *P.C.D. ἡ θανάσιμη ἀπειλή* τοῦ Γιάννη Γρηγορίου.

Ἀλλά ἡ ἀμηχανία τῶν νέων κινηματογραφιστῶν φαίνεται περίτρανα στήν περίπτωση πού καταφεύγουν στήν ἀντιγραφή (ἤ τή μίμηση) ἑνός ξένου ὕφους: ὅταν ἐπιχειροῦν ἀναζητήσεις μεγάλων

Ντίπ ἀντί deap

δημιουργῶν ὅπως ὁ Τζίμ Τζάρμους (*Ντίπ ἀντί* deep τοῦ Θάνου Κλώσσα), ὁ Ζάν Λύκ Γκοντάρ (*Movie* τοῦ Νότη Νικολαΐδη), ὁ Ντζίγκα Βερτώφ (*Berlin 26* τοῦ Πάνου Ζενέλη) ἤ ὁ Βέρνερ Σραῖτερ (*Asfael* τοῦ Πέτρου Σεβαστίκογλου). Ἐδῶ πλέον βρίσκεται ὅλη ἡ κακοδαιμονία τοῦ σύγχρονου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ἡ ἑλληνικότητα τοῦ ὁποίου τίς πιό πολλές φορές ἐξαντλεῖται στό ἐπίπεδο τῆς παραγωγῆς.

Στήν οὐσία, πρόκειται γιά μιά "ἀνθυγιεινή" εἰσαγωγή καινοτομιῶν, θεματικῶν ἤ αἰσθητικῶν, ἀπό σκηνοθέτες πού κάποτε τούς θαυμάζαμε (καί πού, πολλοί ἀπό μᾶς, ἐξακολουθοῦμε νά τούς θαυμάζουμε), ἀλλά πού, παράλληλα, ἐπιβεβαιώνει τήν ἀδυναμία τῶν κινηματογραφιστῶν μας νά συντονιστοῦν μέ τήν ἑλληνική πραγματικότητα. Ἐνδιαφέρονται μόνο γιά τήν προσωπική τους "ἔκφραση" καί ἀδιαφοροῦν γιά τό ἄν αὐτή τέμνει (ἤ, ἔστω, ἐφάπτεται) μέ τό συλ-

Asfael

λογικό ποθητό. Ἄν οἱ ταινίες πού γυρίζονται στή χώρα μας κάθε χρόνο δέν καταφέρνουν νά ἀγγίξουν τούς παραλῆπτες τους, τό εὐρύ κοινό, εἶναι γιατί οἱ ἀναπαραστάσεις καί οἱ μυθοπλασίες τους περιφρονοῦν τούς θεατές τους. Ἀποτελοῦν ἕνα εἶδος "μανιφέστου" τῶν δημιουργῶν τους, πού ἐγκλωβίζονται, ἀγχωτικά, νευρωτικά, σ' ἕνα κλειστό σύμπαν, μέ ἀναφορές στό ἐκτός Ἑλλάδος, αὐτοδιαφημίζουν τίς ἱκανότητές τους καί προωθοῦν μιά ὑπερφόρτιση (στήν περίπτωση τῆς ἐπιτυχημένης καταγραφῆς) ἤ μιά ὑστερία (στήν περίπτωση τῆς ἀποτυχημένης ἀποτύπωσης), χωρίς πρωτοτυπία καί χωρίς πλατιά ἀποτελεσματικότητα. Ἀπό τήν ἄποψη αὐτή, δέν ἔχει καμιά σημασία ἄν ὁ Σεβαστίκογλου ἔφτιαξε μιά καλή ταινία, μέ σωστή φωτογραφία, ὑποβλητική ἀτμόσφαιρα καί σκηνοθετική εὐελιξία, ἤ ἄν ὁ Ζενέλης δέν μπόρεσε νά ὑπερβεῖ τήν προσχηματική ἀντιπαράθεση τοῦ τότε καί τοῦ τώρα τῆς γερμανικῆς μεγαλούπολης, μέ στιγμιότυπα ἀπό τή ζωή τῶν ἀνθρώπων ἐκατέρωθεν τοῦ "τείχους τῆς ντροπῆς". Αὐτό πού μετράει εἶναι τό κατά πόσο τοῦτοι οἱ κινηματογραφιστές θά μπορέσουν, στό μέλλον, μέ τίς ἑπόμενες δουλειές τους, νά περάσουν σέ μία ἱστορία τό ἴδιο γοητευτική ὁ πρῶτος ἤ σέ ἕνα ντοκυμανταίρ περισσότερο ἐπιδέξιο ὁ δεύτερος, πού νά μᾶς ἀφορᾶ ὅλους.

Πρός αὐτή τήν κατεύθυνση στρέφονται ὁ Κυριάκος Ἀγγελάκος καί ὁ Στέλιος Χαραλαμπόπουλος μέ τίς μεσαίου μήκους ταινίες τους. Στήν *Ἐποχή τῶν κυνηγῶν* ὁ Ἀγγελάκος μᾶς ἀφηγεῖται τήν ἱστορία ἑνός νέου πού φλέγεται ἀπό τήν ἐπιθυμία νά πετάξει. Βρισκόμαστε σέ κάποια περιοχή τῆς ἑλληνικῆς ὑπαίθρου, ὅπου ὁ ἥρωάς του, ὁ Ἀνδρέας, ἀσκεῖ τό ἐπάγγελμα τοῦ ταχυδρομικοῦ διανομέα. Τό ὄνειρό του, ὅμως, εἶναι ἄλλο: νά κατακτήσει τούς οὐρανούς ὡς πιλότος ἑνός δικοῦ του ἀεροπλάνου, πράγμα πού τελικά κατορθώνει, σέ πεῖσμα τῶν λοιδοριῶν τοῦ περιγύρου. Μέσα ἀπ' αὐτή τήν ἱστορία, πού, ἄν τήν δοῦμε σέ σχέση μέ τήν πραγματικότητα, φαντάζει παράλο-

γη (ποιός, σήμερα, ἐποχή πού ὁ ἄνθρωπος ἔχει πετύχει τήν κατάκτηση τοῦ διαστήματος, θά θεωροῦσε τρελό καί θά χλεύαζε κάποιον πού θέλει νά πετάξει μ' ἕνα ἀεροσκάφος;) ὁ σκηνοθέτης καταφέρνει νά μᾶς μιλήσει, συμβολικά καί ἀλληγορικά, γιά τή μισαλλοδοξία τῶν ἀνθρώπων, γιά τό φόβο τῶν παλιῶν ἀπέναντι στό νέο, γιά τήν ἐλπίδα μπροστά στό αὔριο. Ὁ φόβος, ἡ ἐξάρτηση, ἡ ἀγωνία, ἡ αἴσθηση τοῦ ἐπερχόμενου θανάτου, ἡ ἄρνηση τῆς φθορᾶς, ἡ ἐσωτερική ἠρεμία, εἶναι μερικές ἀπό τίς "ἔννοιες" πού διατρέχουν τό φιλμικό σῶμα, πού δημιουργοῦν τίς ἐντυπώσεις καί παίζουν μέ τά αἰσθήματά μας ὡς θεατῶν. Καί ὁ Ἀγγελάκος, μέ ἀφηγηματική εὐφράδεια, δίνει τούς τόνους καί τίς ἀποχρώσεις τοῦ μικροῦ χρονικοῦ του. Μπορεῖ ἡ ταινία του νά μήν εἶναι τόσο ἄρτια ὅσο οἱ *Ἀξέχαστες βραδιές*, τό προηγούμενο φίλμ του, διαθέτει ὅμως τήν ἴδια σιγουριά στήν κατασκευή της. Ἐπιπλέον, διαθέτει μιά ὁλοκληρωμένη γραμμική ἀνέλιξη, κατάσπαρτη ἀπό μικρές, γεμάτες εἰρωνία, νύξεις γιά τήν ἀπώλεια κάθε περιεχομένου στή ζωή μας.

Αὐτή ἡ ἀπώλεια, δεῖγμα ἑνός ἀδιεξόδου καί μιᾶς ἔλλειψης ἐπαφῆς, ἐνυπάρχει καί στή *Βόλτα* τοῦ Στέλιου Χαραλαμπόπουλου. Ἡ δική του δουλειά συνίσταται στήν ἀποκάλυψη τῶν στοιχείων πού ὑπάρχουν καί ἀπωθοῦνται μέσα σέ μιά δραματική κομεντί. Ὁ σκηνοθέτης ἔχει τήν πρόθεση νά κτυπήσει τό "φαίνεσθαι" τῆς πεζῆς καθημερινότητας, γι' αὐτό καί βάζει τούς δύο πρωταγωνιστές του, τό Βασίλη καί τήν Κάτια, νά ἐγκαταλείπουν τήν ἀσφάλεια τοῦ διαμερίσματός τους καί νά ἐπιχειροῦν μιά ἔξοδο πρός τή θάλασσα. Ἀπό τή στιγμή πού θά βγοῦν στόν ἀνοικτό χῶρο, στή σύγχρονη Ἑλλάδα τῆς "φτήνειας καί τῆς ξεφτίλας", τοῦ κάμπινγκ καί τῶν καψουροτράγουδων, τῆς τηλεόρασης πού ἀποβλακώνει, τῆς ἁπλοϊκότητας καί τοῦ συντηρητισμοῦ, θά δοῦν, θά ἀκούσουν καί θά βιώσουν ἕνα πλῆθος ἀπρόοπτων γεγονότων. Θά γίνουν θέαμα γιά τούς ἄλλους, ἀλλά καί θεατές τῶν ἄλλων, θά νιώσουν ὅτι ἡ εὐτέλεια τοῦ ἑλληνικοῦ βίου, σ' ὅλες της τίς μορφές, ἔρχεται νά ταράξει τήν ἁρμονία τοῦ ταξιδιοῦ τους.

Βόλτα

Ἡ ταινία, λοιπόν, λειτουργεῖ σάν μιά μελαγχολική, καί μαζί καυστική ματιά σ' ἕναν ἀποσυνδεμένο, διαβρωμένο κόσμο. Μιά ματιά πού, στιγμές - στιγμές, ἀποκτάει ἕναν ἀνάλαφρο χαρακτήρα, καί πού συχνά, χάρη στήν ἐπιμήκυνση τῶν ἀφηγηματικῶν χρόνων κυρίως, περνάει σ' ἕνα ὑπερρεαλιστικό γκροτέσκο. Ὁ Χαραλαμπόπουλος δέν σκαλίζει κάτω ἀπό τήν ἐπιφάνεια, οὔτε υἱοθετεῖ μιά διαλεκτική κριτική στάση ἀντιπαράθεσης. Ἁπλῶς, καταγράφει τήν πραγματικότητα μέ ὑποδειγματική λεπτότητα καί ἀφήνει τίς εἰκόνες του νά μιλήσουν ἀπό μόνες τους. Ὡς ὕφος, νομίζω ὅτι *Ἡ βόλτα* βρίσκεται πολύ κοντά στίς ταινίες τοῦ Λουίς Μπουνιουέλ: οἱ ἦχοι, οἱ εἰκόνες, οἱ χειρονομίες, τά βλέμματα, ἡ περιπλάνηση, τό φῶς καί τό σκοτάδι, μιλοῦν γιά κάτι, πού τά λόγια καί ἡ γλώσσα εἶναι ἀνίκανα νά ἐκφράσουν ἀπό μόνα τους. Ἀπογυμνώνουν τήν ἱστορία ἀπό τό ὅποιο "δραματικό" της βάρος καί τή μετατρέπουν σέ μια ἀποσπασματική, ἐλλειπτική παράθεση περιστατικῶν, φορτωμένων μέ νύξεις καί ὑπενθυμίσεις, ἐκφρασμένων συχνά μέ ποιητικές "παύσεις", πού ἐπισημαίνουν, πιστοποιώντας, τή σπαρακτική κακοφωνία ἑνός οἰκείου περιβάλλοντος. Καί τούτη ἡ γεμάτη εὑρήματα ἐπισήμανση, ἀφ' ἑνός μέν φανερώνει τόν κοινωνιολογικό "ὁπλισμό" τοῦ σκηνοθέτη, ἀφ' ἑτέρου δέ πετυχαίνει τό στόχο της διασκεδάζοντάς μας - καί τό γέλιο πού παράγει δέν εἶναι μικρή ὑπόθεση, ἰδίως ἄν ἀναλογιστοῦμε ὅτι τό χιοῦμορ εἶναι ἕνα σπάνιο γνώρισμα τοῦ συνήθως σκυθρωποῦ κινηματογράφου μας.

Ὁ Νίκος Γραμματικός, ἀπό τή δική του πλευρά, ἀναπτύσσει ἕναν ἄλλο προβληματισμό πάνω στήν πραγματικότητα. Μᾶς μιλάει γιά τήν ἄσκηση τῆς βίας μέσα σ' ἕναν κόσμο χωρίς ἀξίες καί χωρίς ἰδανικά. Στό *Μακρόθεν*, ἡ ἀδυναμία τῶν ἀνθρώπων νά ἐπικοινωνήσουν μεταξύ τους ἐπισημαίνεται ἀπό τόν ἴδιο τόν τίτλο καί διευρύνεται ἀπό τήν ἱστορία. Ἡ "ἀπόσταση" ἀνάμεσα στά ἄτομα τοῦ ἑλληνικοῦ, ἀλλά καί τοῦ εὐρύτερου, οἰκουμενικοῦ χώρου εἶναι δεδομένη ἐξ ἀρχῆς. Οἱ λόγοι, ὡστόσο, πού ἡ ἀνθρώπινη ἐπαφή βρίσκεται ὑπό διωγμόν δέν ἐνδιαφέρουν τό σκηνοθέτη, ἀφοῦ τό ἀντικείμενό του εἶναι οἱ συμπεριφορές τῶν μοναχικῶν ἡρώων του. Συμπεριφορές πού τούς φέρνουν κοντά στούς μανιακούς φονιάδες τῶν ταινιῶν τρόμου ἤ τούς πληρωμένους δολοφόνους τῶν ἀστυνομικῶν φίλμ, καί πού ἐξυπονοοῦν μιά ψυχολογική διασάλευση. Ὁ Γραμματικός, λοιπόν, ἀφήνει ἐκτός ἀφήγησης τά στοιχεῖα "προέλευση" καί "αἰτιολόγηση" καί στήνει τόν μυθοπλαστικό του καμβά

μέ βάση τά στοιχεῖα "μίσθωση" καί "ἐξόντωση". Ἔτσι, οἱ δύο ἄνδρες τῆς ταινίας του παραμένουν ἄτομα μόνα, πού καραδοκοῦν γιά τά θύματά τους, ἐκείνους ἐπί τῶν ὁποίων θά ἀσκήσουν τή βία τους, καί ζοῦν μέσα στό φόβο (τό φόβο μήπως ὁ ἀλύγιστος προσανατολισμός τους στραφεῖ τελικά ἐναντίον τους). Ἐκεῖνο, ὅμως, πού βαραίνει περισσότερο στό ἐξαίρετο αὐτό φίλμ δέν εἶναι ὁ κυνισμός καί ὁ ἀμοραλισμός τοῦ σεναρίου του, ἀλλά ἡ ἀκριβόλογη σκηνοθεσία του. Ὅλα λειτουργοῦν μ' ἕναν ἐσωτερικό ρυθμό, κουρδισμένα ἐκ τῶν προτέρων στή διάρκεια καί τήν ἔνταση πού πρέπει: Ἡ σύνθεση τῶν κάδρων, ἡ χρήση τῶν φωτισμῶν, ἡ κίνηση τῆς μηχανῆς, ἡ αὐστηρότητα τοῦ μοντάζ, οἱ ἐπί μέρους λεπτομέρειες τῆς διήγησης, τά ντεκόρ, ἡ αἴσθηση τοῦ ἀβέβαιου, ὑποτάσσονται σέ μιά ὁλοκληρωμένη φόρμα καί αἰσθητική, ἀποθέωση προετοιμασίας καί μελέτης. Ἄς μήν νομιστεῖ, ὅμως, ὅτι ὁ σκηνοθέτης προτείνει κάτι τό συγκεκριμένο. Ὄχι! Δημιουργεῖ ἁπλῶς, μέ μοναδική αἰσθητική τελειότητα, ἕνα ἀσφυκτικά κλειστό "σύστημα", ἀνάλογο ἐκείνου τῆς ταινίας τοῦ Ντόνοβαν Γουίντερ *Γυναῖκες πού σκόρπιζαν τό θάνατο*, ὅπου ἡ συμπλεκτική πορεία τῶν χαρακτήρων ὑπαγορεύεται ἀπό τή μακρόθεν θέωρηση τῶν σχέσεων καί τῶν συναναστροφῶν.

Καί μετά τίς ταινίες μυθοπλασίας τό "στρατευμένο" ντοκυμανταίρ. Ἡ *Καλκάντζα* τῆς Γιάννας Τριανταφύλλη εἶναι ἕνα φίλμ πού κινεῖται στόν ἀντίποδα τοῦ *Berlin 26*, προτρέποντας πρός μιά κατεύθυνση: μέσα ἀπό τήν "ἀποτίμηση" τῆς ζωῆς καί τῶν ἀνθρώπων τοῦ ὁμώνυμου συνοικισμοῦ τῆς Κομοτηνῆς, φέρνει στήν ἐπιφάνεια ἕνα δεῖγμα σύγχρονης ρατσιστικῆς μεταχείρησης καί στοχεύει νά συμβάλει στήν ἐξαφάνισή της. Ἡ Καλκάντζα εἶναι ἕνας συνοικισμός μέ μωαμεθανικό πληθυσμό, πού οἱ Ἕλληνες κάτοικοι τῆς πόλης ἀποκαλοῦν "τουρκόγυφτους" καί οἱ Τοῦρκοι τῆς μειονότητας ἁπλῶς "γύφτους". Οἱ δημότες της, πού ἀρνοῦνται αὐτούς τούς προσδιορισμούς τῆς καταγωγῆς τους, ζοῦν ἀποκομμένοι καί προσπαθοῦν νά μήν λυγίσουν κάτω ἀπό τό συντριπτικό βάρος τῶν ὑφισταμένων κοινωνικο-φυλετικῶν διακρίσεων. Διατηροῦν τά παραδοσιακά τους ἤθη καί ἔθιμα, βιώνουν τήν προσβλητική μεταχείριση καί τήν ἐκμετάλλευση, ἐκφράζονται μέσα ἀπό τήν τέχνη, δημιουργώντας αὐτό πού εἶναι οἱ ἴδιοι. Καί ἡ ταινία τῆς Τριανταφύλλη προσπαθεῖ νά ἐκφράσει μιά πολιτική συνείδηση, ἐπιχειρεῖ νά προβληματίσει (καί συνάμα νά προβληματιστεῖ) πάνω στά προβλήματα πού ὑπάρχουν σ' αὐτή τήν ἀποκομμένη καί ἐξαθλιωμένη περιοχή τῆς Βόρειας Ἑλλάδας. Ἕνα τέτοιο ἐγχείρημα, πού πρέπει νά ξεπεράσει ἀρκετά ἐπικίνδυνα ὅρια, μέ πρῶτο καί κύριο τή γραφικότητα, μένει, μοιραῖα,

ἀνοιχτό σέ πολλές ἀντιδράσεις καί πολλές ἀντιρρήσεις. Ἀντιδράσεις πού ἔχουν νά κάνουν μέ τήν τελματώδη κατάσταση τοῦ σημερινοῦ ἑλληνικοῦ ντοκυμανταίρ καί ἀντιρρήσεις πού σχετίζονται μέ τήν αὐτο-απαιτητικότητα τῆς δουλειᾶς τῆς σκηνοθέτριας.

Κατ' ἀρχήν, λοιπόν, πρέπει νά ὁμολογήσουμε τή θετική ἐντύπωση πού προξενεῖ, ὡς σύνολο, τό ἔργο της. Ἡ "καθαρή" αἴσθηση πού ἀποκομίζει ὁ θεατής εἶναι αὐτή τῆς εὐαίσθητης καταγραφῆς στιγμῶν καί γεγονότων τοῦ κοινωνικοῦ γίγνεσθαι, μέσα στά πλαίσια τῆς σοβαροφανοῦς ἀνάλυσης. Ὁ χαρακτηρισμός δέν ἔχει τίποτα τό μειωτικό γιά τήν ἀξία τῆς ταινίας στήν ἀπεικόνιση τῆς τραγικῆς διάστασης τῆς ζωῆς καί τῆς ὕπαρξης τῶν κατοίκων τῆς Καλκάντζας, ἀλλά καλό εἶναι νά χρησιμοποιοῦνται οἱ λέξεις μέ τά σωστά τους νοήματα. Κι αὐτό πού ἐννοῶ εἶναι ἡ ἁπλοϊκότητα τῆς προσέγγισης καί οἱ κινηματογραφικές παγίδες πού ἐμπεριέχει. Δέν ἀμφισβητῶ, τό ξεκαθαρίζω πρός ἀποφυγή κάθε παρεξήγησης, τήν ἐντιμότητα τῆς Τριανταφύλλη ἀπέναντι στό θέμα της. Καταπιάστηκε, ὅμως, μ' αὐτό χωρίς προηγουμένως νά τό ἔχει ἐρευνήσει σέ βάθος, πράγμα πού τήν ὁδήγησε στή συγκέντρωση ἑνός ὑλικοῦ ἐλλειποβαροῦς, πού εἴτε καλλιεργεῖ τή γραφικότητα, εἴτε περιορίζεται στήν ἁπλή καί μονοδιάστατη ἀνάγνωση τοῦ λαογραφικοῦ φίλμ, εἴτε ὀλισθαίνει ἐπικίνδυνα στήν ἐπιδερμικότητα τοῦ τηλεοπτικοῦ ρεπορτάζ. Καί μετά, στό στάδιο τῆς ἐπεξεργασίας, δέν κατόρθωσε νά ἐξισορροπήσει τό ἀντιφατικό αὐτό θεματικό ὑλικό. Ἡ δέ συνακόλουθη ἀποκάλυψη τῶν σκηνῶν βίας καί βασανιστηρίων (ἀποτελοῦν τό ὑλικό τῆς βιντεοταινίας πού γυρίζουν οἱ κάτοικοι τῆς περιοχῆς γιά δική τους "διασκέδαση") περιπλέκει περισσότερο τά πράγματα (ὄντας ἡ μορφοποιημένη πολιτιστική ἔκφραση τῶν βιωμάτων - καί τῶν πόθων; - μιᾶς μειονότητας, μήπως δικαιολογεῖ, σέ τελική ἀνάλυση, τή στάση τῶν Ἑλλήνων καί τῶν Τούρκων;). Παρόλα αὐτά ὅμως, ἡ ταινία εἶναι ἕνα ἐνδιαφέρον ντοκυμανταίρ, πού τό προτιμῶ ἀπό τό βραβευμένο στή Δράμα *Σεμνῶν θεῶν* τοῦ Φίλιππου Κουτσάφτη. Τουλάχιστον, γιά νά ἁπλοποιήσω πολύ τά πράγματα, δέν μοῦ προκαλεῖ κόπωση, δυσφορία καί πλήξη.

Ἡ μία καί μοναδική, τέλος, ταινία κινουμένων σχεδίων ἦταν μιά ἐκπληκτική δημιουργία. Ἄν καί δέν πρέπει νά ἔγινε στή χώρα μας (ἄποψη πού διατυπώνω μέ κάθε ἐπιφύλαξη, ἀλλά πού μοῦ δημιουργήθηκε ἀπό τά ἰταλικά ὀνόματα ὅσων βοήθησαν στήν κατασκευή της), τό γεγονός ὅτι ὁ ἀνιμέιτορ εἶναι Ἕλληνας μᾶς γεμίζει ἐλπίδες γιά τό μέλλον. Τό χιοῦμορ, ἡ γραμμικότητα, ἡ εὐκινησία τῶν σκιτσαρισμένων μορφῶν, ἡ ἐφραστικότητα καί ἡ εὐαισθησία του, εἶναι ἀρετές πού δύσκολα παραγνωρίζονται, ἰδιαίτερα σέ μιά χώρα πού δέν ἔχει παράδοση στό κινούμενο σκίτσο. Ὁ Δημήτρης Καραθανάσης εἶναι, λοιπόν, ἕνα σημαντικό κεφάλαιο, πού μέ τόν *Κόσμο* του καταφέρνει νά κάνει μιά ἀριστοτεχνική σάτιρα τῆς ὀδυνηρῆς πορείας τοῦ ἀνθρώπου μέσα σ' ἕναν κόσμο σημαδεμένο ἀπό τόν πόλεμο καί τήν κάθε λογῆς βία τῶν ὅπλων, μέσα σ' ἕναν κόσμο ἀπό τόν ὁποῖο ἡ ἔννοια καί τό νόημα τῆς ἀγάπης ἔχει ἐξοριστεῖ γιά πάντα. Βέβαια, τοῦτο τό ὑπαρξιακό θέμα ἔχει ἐξερευνηθεῖ ἀρκετά ἀπό τόν Ἰορδάνη Ἀνανιάδη, ἀλλά ὁ Καραθανάσης τό πιάνει ἀπό μιά διαφορετική σκοπιά, ἐξ ἴσου εὑρηματική καί πλούσια σέ συμβολισμούς καί ὑπονοούμενα. Καί μπορεῖ ἡ "ἀπαισιοδοξία" του νά ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τό νόημα τῆς "τρίπρακτης" ταινίας *Ὑρμίνη* τοῦ Στέλιου Λύτρα, γιά παράδειγμα, ἀλλά εἶναι περισσότερο εἰλικρινής καί δέν κρύβεται πίσω ἀπό τό ψευτοποιητικό ὕφος μιᾶς "ἀναμενόμενης" ἐπιστροφῆς στή φύση. Ὁ Γολγοθᾶς ὅλων μας βρίσκεται μέσα στά ὅρια τοῦ "δυτικοῦ πολιτισμοῦ" καί πρέπει νά ἀνακαλύψουμε τήν καινούρια "κοινωνική" συμπεριφορά χωρίς νά βγοῦμε στό "περιθώριο". Ἤ, γιά νά τό θέσουμε μέ τούς ὅρους τῶν Γιώργου καί Ἡρακλῆ Μαυροειδῆ στό *Μέχρι τό τέλος τῆς ἡμέρας*, μέσα στήν ἔντονη πλύση ἐγκεφάλου πού ὑφιστάμεθα ἀπό παντοῦ μποροῦμε νά ἐκδηλώσουμε μιά νέα ἀντιμετώπιση, ἀντλώντας δυνάμεις ἀπό ἕνα, παρηκμασμένο ἴσως, "ἡρωικό" παρελθόν. Στό μεταξύ, καί μέχρι νά ξεπεράσουμε τόν ἐσωτερικό μας διχασμό (*Πιθανότητες* τῆς Ράνιας Πρέβεζα) ἤ νά βγοῦμε ἀπό τό στρόβιλο τῆς πλήρους ἀδυναμίας ἐπικοινωνίας καί τῶν φαντασμάτων πού αὐτή δημιουργεῖ (*Μιά νύχτα σάν κι αὐτή* τῆς Λίτσας Κουτανίτου), μποροῦμε νά "διασκεδάζουμε" μέ τίς κοινότοπες ἐπιδόσεις τῶν μελῶν ἑνός διαφημιστικοῦ συνεργείου καί τά χοντροκομμένα καλαμπούρια τοῦ *Perlo*, στήν κατ' εὐφημισμό σάτιρα τοῦ Νίκου Καραπαναγιώτη.

Ὁ κόσμος

Δημήτρης ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

τοῦ Νίκου Κολοβοῦ

Οἱ Ὁρισμοί

Ἀποφεύγουμε τή χρήση ἐπίθετου γιά νά προσδιορίσουμε εἰδικότερα τή λέξη εἶδος. Γιατί πρέπει νά ξεχωρίσουμε ἀπ' τήν ἀρχή ἄν πρόκειται γιά εἴδη ταινιῶν (*films*) ἤ εἴδη κινηματογράφου (*cinema*).

Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνας. Συνιστᾶ μιά ἑτερογενή γλώσσα (λεκτικό) κι ἕναν τρόπο καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς. Ἀκόμη, ἀποτελεῖ ἕνα μέσο μαζικῆς ἐπικοινωνίας, πού λειτουργεῖ μέ συγκεκριμένο πάλι τρόπο μέσα στούς κοινωνικούς σχηματισμούς. Ὁ καλλιτεχνικός παραγωγός θά χρησιμοποιήσει τά ἴδια πάντα βασικά μέσα λήψης ἤ ἐγγραφῆς εἰκόνας καί ἤχου. Θά ἐκφραστεῖ μ' αὐτά ἀκόμη κι ὅταν δέν προέρχεται ἀπ' τή φυσική πραγματικότητα. Τά κινούμενα σχέδια δέν ἀναπαριστάνουν τή φυσική πραγματικότητα, ἀποτελοῦνται ὅμως ἀπό μιά σειρά εἰκόνες. Ὁ μουσικός ἦχος μιᾶς ταινίας δέν παραπέμπει στή φύση. Δίνει ὅμως μιά σειρά ἀπό μή φωνητικούς ἤ ἁπλῶς ἔντεχνους ἤχους. Ἐδῶ μποροῦμε νά προσθέσουμε ὅτι, παρ' ὅλη τήν ἐξέλιξη καί τόν ἐμπλουτισμό τοῦ κινηματογραφικοῦ λεκτικοῦ καί τήν ἐκπληκτική βελτίωση τῶν μέσων χρήσης του, ὁ κινηματογράφος δέν ἄλλαξε ριζικά, παρά μόνο μέ τήν προσθήκη τῆς φωνῆς καί τοῦ ἤχου. Ἡ κινηματογραφική ἔκφραση μετά ἐνενήντα χρόνια ζωῆς βασίζεται στούς ἴδιους κανόνες, στήν ἴδια «γραμματική» καί τό ἴδιο «συντακτικό».

Ὁ οἰκονομικός παραγωγός ἀπ' τήν ἄλλη, χρησιμοποιεῖ τίς ἴδιες μεθόδους γιά νά φτάσει στήν παραγωγή καί διανομή τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος. Ἡ ἴδια ἄν καί πιό περίπλοκη, στά ἐνενήντα αὐτά χρόνια, οἰκονομική ὀργάνωση, οἱ ἴδιοι τρόποι χρηματοδότησης καί διανομῆς. Ἀκόμη κι οἱ αἴθουσες προβολῆς καί τά μέσα διαφήμισης (ἀφίσα, τραίηλερ, ἀνακοινώσεις, φεστιβάλ, βραβεῖα κ.λ.π.) δέν ἔχουν μεταβληθεῖ.

Μέ δυό λόγια κανένα απ τα στοιχεία πού χαρακτήριζαν βασικά τήν καλλιτεχνική παραγωγή καί ἔδιναν τήν ταυτότητα τῆς οἰκονομικῆς παραγωγῆς στόν κινηματογράφο δέν διαφοροποιήθηκε τόσο, στήν ὡς σήμερα ἱστορία του, πού νά ἐπιτρέπει νά μιλήσουμε γιά χωριστά εἴδη. Ὑπάρχει κινηματογράφος — ἀντεργκράουντ ὡς χωριστό εἶδος ἤ μόνο κινηματογράφος; Ὁ κινηματογράφος αὐτός μπορεῖ νά συνέστειλε τό χῶρο ἤ νά διέστειλε ἀφόρητα τό χρόνο, γιά παράδειγμα. Μπορεῖ ἀκόμη νά ἀγνοήσει τό μοντάζ καί νά παραβιάσει τή «γραμματική» τοῦ κινηματογράφου. Ἀποτελεῖ ὅμως πάντα κινηματογράφο κι ὄχι ἕνα χωριστό εἶδος του. Χρησιμοποιεῖ μιά κάμερα, φίλμ, φῶς καί σκιά, τήν κινούμενη ἤ ἀκίνητη εἰκόνα, ἕνα χῶρο προβολῆς καί μιά μηχανή γι' αὐτό τό σκοπό. Ἀπαιτεῖ μιά οἰκονομική δαπάνη παραγωγῆς καί ἕνα δίκτυο διανομῆς, ἔστω κι ἄν εἶναι ἔξω ἀπ' τό γνωστό κερδοσκοπικό κύκλωμα. Εἶναι κινηματογράφος καί ὁ ἀντεργκράουντ, κι ὄχι ἕνα εἶδος κινηματογραφικό. Τό ἴδιο ἰσχύει γιά τό σύνολο τοῦ πειραματικοῦ κινηματογράφου, γιά τόν ἐπιστημονικό κινηματογράφο, γιά τόν παιδαγωγικό κινηματογράφο. Ὁ σκοπός κι ἡ θεματολογία τους δέν διαφοροποιεῖ τή δομή τοῦ κινηματογραφικοῦ λεκτικοῦ. Δέν διαιρεῖ σέ εἴδη τήν κινηματογραφική ἔκφραση, οὔτε ἐπηρεάζει τή φύση τοῦ μέσου. Τό συμπέρασμα εἶναι ὅτι ὁ κινηματογράφος ἀποτελεῖ ὅ ἴδιος ἕνα εἶδος τέχνης, ἕνα εἶδος θεάματος, ἕνα εἶδος οἰκονομικῆς καί καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς. Ἡ ὡς τώρα ἱστορική ἐξέλιξη, ὅμως, δέ μᾶς ἐπιτρέπει νά ξεχωρίσουμε, ἀναμφίβολα, διαφορετικά εἴδη κινηματογράφου μέ τήν ἔννοια πού ἐκθέσαμε. Τό θεωρητικό ἐρώτημα πού ἀνακύπτει ἐδῶ εἶναι: μπορεῖ μέσα ἀπό ἕνα λεκτικό (τοῦ κινηματογράφου) να προέλθει ἕνα ἄλλο (τοῦ εἴδους); Καί διαφορετικά: Μήπως τό λεκτικό τοῦ εἴδους διαμορφώνεται βαθμιαῖα σέ μιά ἄλλη «γλώσσα» συγγενική, ἀλλά διαφορετική ἀπό ἐκείνην τοῦ κινηματογράφου; Τό λεκτικό τοῦ μιούζικαλ, γιά παράδειγμα, ταυτίζεται ἤ εἶναι διαφορετικό ἀπ' τό λεκτικό τοῦ κινηματογράφου; Ἀποτελεῖ μιά ἄλλη «γλώσσα», ἕνα ἄλλο σύστημα ἤ μιά ἄλλη χρήση μόνο τῆς γλώσσας τοῦ κινηματογράφου; Ἡ κινηματογραφική λαλιά (parole) τοῦ μιούζικαλ, τά φιλμικά κείμενα Μπάσμπυ Μπέρκλεϋ γιά παράδειγμα, ἀναμφίβολα ἐμπλουτίζουν τό κινηματογραφικό λεκτικό. Ἐκεῖνα τοῦ Μιννέλλι ἐξειδικεύουν καί κάνουν παραλλαγές πάνω στόν ἀνεξάντλητο πλοῦτο τῶν κινηματογραφικῶν γλωσσικῶν

Les girls τοῦ Βινσέντε Μινέλλι

στοιχείων. Μένουν ὅμως πάντα μέσα στό κινηματογραφικό λεκτικό. Δέν ἀποσπῶνται ἀπ' αὐτό γιά νά συγκροτήσουν ἕναν χωριστό κώδικα (1).

Δέν ἔχομε κατά συνέπεια εἴδη κινηματογράφου, ἀλλά εἴδη ταινιῶν. Τό εἶδος ἀναφέρεται στίς ταινίες πού παράχθηκαν καί παράγονται μέσα σ' ἕνα ἐνιαῖο καί ὁμοιογενή στά θεμελιώδη καί κύρια στοιχεῖα τοῦ κινηματογράφου. Εἶναι διαφορετικό τό ζήτημα ἄν ὁ κινηματογράφος ὡς λεκτικό, ὡς τρόπος καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς καί μέσο ἐπικοινωνίας μέσα ἀπ' τήν ἱστορική του διαδρομή ὁδήγησε στή διαμόρφωση εἰδῶν ταινιῶν κι ἐπηρέασε τήν ἐξέλιξή τους. Εἶναι ἕνα ζήτημα πού ἐξετάζουμε παρακάτω. Μ' αὐτά τά δεδομενα, ὀρθό θά ἦταν στόν ὅρο εἶδος νά προσθέσουμε τό ἐπίθετο φιλμικό κι ὄχι κινηματογραφικό. Ἕνας ὁρισμός τοῦ εἴδους μπορεῖ νά εἶναι τοῦτος: Μιά σειρά ἀπό πρότυπα, φόρμες, στύλ, δομές πού ξεπερνοῦν τίς ἀτομικές ταινίες κι ἀναφέρονται τόσο στήν κατασκευή τους ἀπ' τόν κινηματογραφιστή, ὅσο καί στήν ἀνάγνωσή τους ἀπ' τό κοινό. Ἕνας «συμφωνημένος (εἰδικός) κώδικας», γραφῆς κι ἀνάγνωσης ἀνάμεσα στόν κινηματογραφικό παραγωγό καί τό κοινό, πού διαμορφώνεται ὄχι ἀπό ὁρισμένη, ἀλλά ἀπό μιά σειρά ταινιῶν (2).

Τό εἶδος παράχθηκε ἤ παράγεται ἀπ' τή γενίκευση ὅμοιων χαρακτηριστικῶν ἀπό πολλές ταινίες. Δέν βγῆκε ἀπό ἕνα θεωρητικό σύστημα, ἀλλά ἀπ' τήν πρακτική τοῦ κινηματογράφου, γιά νά καταστεῖ θεωρητικό ἀντικείμενο. Δέν ἀποτέλεσε θέμα διδασκαλίας, ἀλλά προϊόν μιᾶς ἱστορικῆς ἐξέλιξης, μιᾶς συγκεκριμένης κοινωνικῆς πραγματικότητας, ὅπως θά ἀναλύσουμε παρακάτω. Πιό συγκεκριμένα μιά σειρά ἀπό πρότυπα (patterns), ὅπως ἕνας τύπος ἥρωα, φόρμες, ὅπως ἕνα εἶδος ἀφήγησης, π.χ. ἡ περιγραφή τοῦ περίγυρου καί τῆς δράσης στό φίλμ νουάρ, δομές ὅπως τό ἀσκητικό στόρυ στό γουέστερν. Στοιχεῖα πού χωρίς σχέδιο ἤ προγραμματική πρόβλεψη, χωρίς προγενέστερη καλλιτεχνική πρόθεση, ἔχουν ἐγγραφεῖ σέ διάφορες ταινίες, ἀπό διάφορους κι ὄχι ἕναν καλλιτεχνικούς παραγωγούς. Ἔγιναν βαθμιαῖα δεκτά ἀπ' τούς θεατές γιά νά ἐπακολουθήσουν ἡ ἱστορική, ἡ κριτική κι ἡ θεωρία του κινηματογράφου, πού, γενικεύοντάς τα, κατέληξαν στή διάκριση τῶν εἰδῶν. Ἰδιαίτερα σημαντικό εἶναι τό γεγονός ὅτι κάθε μία ἀπ' αὐτές τίς «μεταγλωσσικές» ἐνασχολήσεις μέ τόν κινηματογράφο ἀναγνώρισε τή συμβολή τοῦ κοινοῦ στήν βαθμιαία διαμόρφωση τῶν εἰδῶν. Ὄχι μόνο μέ τήν ἔμμεσα ἐκφρασμένη ἄποψή του γιά τό ποιά εἶναι ἡ ἐπικρατέστερη φόρμα ἤ ἡ κυρίαρχη δομή πού διακρίνει μιά σειρά ταινιῶν, ἀλλά μέ τή σιωπηρή ἀποδοχή του, μέ τήν καθαρά καταναλωτική προτίμησή του (3).

(1) Alain Silver - Elizabeth Ward editors, *Film Noir*, ed. Secker and Warburg (1980), p. 6.

(2) Stephen Neale, Genre, ed. BFI (1980), p. 7.
Ἕνας ἄλλος ὁρισμός ἀπ' τόν Τζίμ Κίτσελ: «... μιά ποικιλόμορφη κι εὐλύγιστη δομή, ἕνας θεματικά γόνιμος κι ἀμφίβολος κόσμος ἱστορικῆς ὕλης, διάτρητος ἀπό ἀρχετυπικά στοιχεῖα, τά ὁποῖα ἐπίσης βρίσκονται σέ τήξη». Στό *Horizons West*, ed Thames and Hudson /BFI (1970), p. 19.

(3) Pierre Leprohon, *Histoire du Cinéma*. Editions du Gerb (1961), tome I, p. 41, 42.

Τό κοινό δέν προβαίνει σέ κριτικές ταξινομήσεις. Διακρίνει ὅμως ἕνα εἶδος ἐμπειρικά μέ βάση τά στοιχεῖα μιᾶς παράδοσης ἀπ' τό ἴδιο τό θέμα. Τό ἀναγνωρίζει ὡς μέρος ἑνός πολιτιστικοῦ χώρου ἀπ' τό ὁποῖο ἔχει παραχθεῖ, ἤ ὅπου ἔχει λειτουργήσει —καί ἀπ' τά ἐγγενή χαρακτηριστικά του βέβαια. Τελικά «εἶδος εἶναι ὅ,τι συλλογικά πιστεύουμε ὅτι εἶναι» (4). Ὄχι μόνο ὁ κριτικός καί ὁ θεωρητικός τοῦ κινηματογράφου, ἀλλά καί τό κοινό, οἱ οἰκονομικοί κι οἱ καλλιτεχνικοί παραγωγοί. Ὁμάδες πού ἀλληλοεπηρεάζονται καί συμφωνοῦν σιωπηρά γιά τά ἐξελισσόμενα ἤ μεταλλασσόμενα, ὡς ἕνα βαθμό, συμβατικά στοιχεῖα τοῦ κάθε εἴδους. Προπαντός, θά λέγαμε, τό κοινό πού ἐντοπίζει, ἐπιδοκιμάζει, σταθεροποιεῖ ὡς ἀποδέκτης μηνυμάτων τούς κώδικες τοῦ εἴδους κι εὐνοεῖ τή συνέχιση ἤ τήν ἀνανέωσή του.

Κανείς καλλιτεχνικός παραγωγός δέν θά συμφωνοῦσε μέ τήν ὑπόδειξη ἑνός κριτικοῦ χωρίς τήν εἰκαζόμενη κατάφαση τοῦ κοινοῦ ὡς τελικοῦ ἀποδέκτη καί καταναλωτῆ τοῦ ἔργου του.

Ἔχοντας δεδομένο τόν περιγραφικό ὁρισμό τοῦ εἴδους, θά πρέπει νά τόν διακρίνομε ἀπό φαινομενικά συγγενεῖς ἔννοιες. Τό εἶδος εἶναι διάφορο ἀπό μιά σχολή. Ἡ λεγόμενη Σχολή τοῦ Μπράιτον π.χ., ὀργάνωσε τήν καλλιτεχνική παραγωγή της πάνω σ' ὁρισμένους θεωρητικούς ἄξονες, ἐπηρέασε τήν τεχνική καί συνέβαλε στή διαμόρφωση τοῦ λεκτικοῦ τοῦ κινηματογράφου (5). Οἱ ταινίες της δέν ἀποτελοῦν ἕνα εἶδος «μπραϊτινό». Περιλαμβάνουν ντοκυμανταίρ ὅσο καί ταινίες μυθοπλασίας, πού ἀποτελοῦν δύο βασικές διακρίσεις ταινιῶν, καί μέ τήν πλατειά ἔννοια δύο βασικά εἴδη ταινιῶν. Τό εἶδος ἀκόμη πρέπει νά διακρίνομε ἀπ' τα κινήματα, ὅπως π.χ. τή γαλλική νουβέλ βάγκ, ἡ ὁποία σημειώνει μιά ἱστορική κι αἰσθητική περίοδο τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου, μέ ἄμεσες, ἤ ἔμμεσες ἐπιδράσεις καί σέ πολλούς ἄλλους ἐθνικούς κινηματογράφους, δέν ἀποτελεῖ ὅμως ἕνα εἶδος ταινιῶν. Ἀντίθετα οἱ ταινίες πού παρήγαγε περιλαμβάνουν ὁρισμένα δείγματα ἀπ' τό φίλμ νουάρ (οἱ ταινίες τοῦ Ζ.Π. Μελβίλ, κάποιες ταινίες τοῦ Τρυφφώ) ἀπ' τό φανταστικό κινηματογράφο (μιά ταινία τοῦ Γκοντάρ, μιά ἄλλη τοῦ Τρυφφώ) τό θρίλερ (ταινίες τοῦ Σαμπρόλ). Μ' ἄλλα λόγια ἡ νουβέλ βάγκ δέν ἀποτελεῖ ἡ ἴδια χωριστό εἶδος ταινιῶν, ἀλλά ἕνα αἰσθητικό κι ἱστορικό κίνημα τοῦ κινηματογράφου, πού ὁρισμένες ἀπ' τίς ἀόριστες ὁπωσδήποτε, ἀρχές του ἐφαρμόσθηκαν σέ διάφορα εἴδη.

Τό εἶδος θά πρέπει τέλος νά διακριθεῖ ἀπ' τόν ὅρο «σειρές» (series) ταινιῶν κι ἀπ' τόν ὅρο «σήριαλ» (serials), ταινίες μοιρασμένες σέ ἐπεισόδια (6). Οἱ πρῶτες ἀφοροῦσαν ἐπινόηση τῶν παραγωγῶν πού ἀνατρέχει στήν ἀρχή τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου. Μιά σειρά ἀπό ταινίες θρίλερ γουέστερν καί κωμωδίες καταστάσεων (situation comedies), μέ ἄξονα τίς περιπέτειες ἑνός συγκεκριμένου ἥρωα, ὅπως ὁ «Ἅγιος» (Τζώρτζ Σάντερς) ἤ ὁ Σέρλοκ Χόλμς (Μπάζιλ Ράθμπον) ἤ ὁ Δόν Καμίλλο (Φερναντέλ) ἤ ὁ Τζαίημς Μπόντ (Σήν Κόννερυ) ἤ ὁ Ρόυ Ρότζερς σέ ταινίες γουέστερν. Γιά νά μήν ἀναφερθοῦμε σέ χυδαιότερες μορφές ὅπως ἐκεῖνες τοῦ πυγμάχου Ρόκυ καί τοῦ πολεμιστῆ σούπερμαν Ράμπο (7). Ἡ ποικιλία τῶν εἰδῶν πού περιλάμβαναν αὐτές οἱ σειρές ἦταν μεγάλη, οἱ ἴδιες ὅμως σέ καμιά περίπτωση δέ θά μποροῦσαν νά χαρακτηρισθοῦν εἶδος χωριστό.

Τά σήριαλ «ὁ κινηματογράφος τοῦ φτωχοῦ», πού συνεχίζονται τώρα ὡς πρακτική στήν τηλεοπτική παραγωγή, ἀποτελοῦσαν ταινίες λαϊκῆς ἔμπνευσης καί κατανάλωσης, μέ στοιχεῖα ἀνάμιχτα, παρμένα ἀπό διάφορα κινηματογραφικά εἴδη. Οἱ σειρές τοῦ Φαντομᾶ ἀπ' τόν Λουΐ Φεγιάντ, οἱ περιπέτειες τοῦ Ταρζάν ἀπ' τήν ἑταιρεία Φέρστ Νασιονάλ, οἱ σειρές μέ τόν Σούπερμαν, δέν ἀποτελοῦν χωριστό εἶδος, ἀλλά τρόπο παραγωγῆς κι ἐκμετάλλευσης ταινιῶν βασισμένων σ' ὁρισμένα δημοφιλῆ εἴδη, ὅπως εἶναι τό θρίλερ, ὁ φανταστικός κινηματογράφος, τό γουέστερν. Ὁρισμένοι συγγραφεῖς, κυρίως ἱστορικοί, παραβλέπουν τήν αὐστηρότητα τῶν διακρίσεων καί χαρακτηρίζουν ὡς εἶδος καί τά σήριαλ καί τίς σειρές. Τό ὀρθό ὅμως εἶναι ὅτι πρόκειται γιά τρόπους παραγωγῆς κι ἐκμετάλλευσης μόνο κι ὄχι γιά αἰσθητικά ὁρισμένο εἶδος ταινιῶν (8).

Ἡ Καταγωγή

Τα εἴδη ταινιῶν δέν γεννήθηκαν αἰφνιδιαστικά, οὔτε διαμορθώθηκαν τυχαῖα στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Ἡ ἔμπνευση ὁρισμένων καλλιτεχνικῶν κι οἰκονομικῶν παραγωγῶν γιά ἕνα εἶδος καί στή συνέχεια ἡ συστηματική καλλιέργειά του δέν ὀφείλονται σέ κάποια ἀνεξήγητη δύναμη κι αἰτία ἀλλά σέ μιά σειρά ἀπό ἱστορικούς καί κοινωνικούς

(4) ο Andrew Tudor, *Theories of Film*, ἐd. Secker and Warbug (1973), ρ. 139. Ὁ ἴδιος συγγραφέας ἀμφισβητεῖ σοβαρά τή χρησιμότητα τῆς ἔννοιας αὐτῆς ὡς «πλεονάζουσας», τουλάχιστον γιά τήν κριτική. Περισσότερο τή θεωρεῖ χρήσιμη γιά τη «συνεννόηση, ψυχολογική καί κοινωνική μεταξύ κινηματογραφιστῆ καί κοινοῦ».

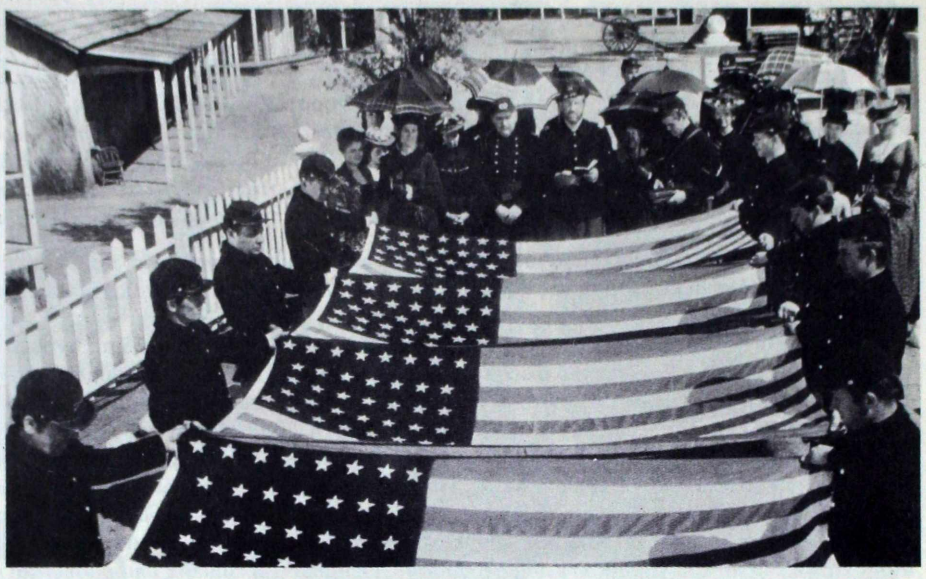
Ἐκεῖνος ἀναφέρει ὅτι στή σύγχρονη θεωρία παρουσιάσθηκε ἡ τάση «ὁμοίωσης» (sameness) τῶν εἰδῶν, «τά εἴδη οὐσιαστικά συνιστοῦν μία μοναδική ὁμοίωση πού ἀποκαλοῦμε «ταινίες»». Op. cit. ρ. 111.

(5) Δεῖτε τόν Georges Sadoul, *Histoire du cinema mondial*, ἐd. Frammarian (1972), ρ. 42-44.

(6) Λαθεμένη ἡ ἄποψη τοῦ Πιέρ Λεπροχόν, πού θεωρεῖ τίς σειρές αὐτές ὡς «νέο εἶδος», κατατάσσοντας ἐκεῖ τίς ταινίες τοῦ Λουί: Φεγιάντ. Op. cit., ρ. 50.

(7) Γιά μιά πρώτη ἐνημέρωση Liz-Anne Bowden editor, *The Oxford Companion to Film*, ἐd. Oxford University Press (1976), ρ. 625-626 καί Jean Mitry *Dictionnaire du Cinéma*, ἐd. Larousse (1986), ρ. 588-589.

(8) Ὀρθά ὁ Νταίηβιντ Ρόμπινσον τά χαρακτηρίζει «κλάδους παραγωγῆς» στό *World Cinema*, ἐd. Methuen (1986) ρ. 76.



Στόν ἦχο τῶν τυμπάνων τοῦ Τζότζεφ Νιοῦμαν

παράγοντες. Παράγοντες ἀκόμη πού ἀφοροῦν τό ἴδιο τό κινηματογραφικό μέσο καί τό κινηματογραφικό λεκτικό. Δέ θά γεννιοῦνταν τό εἶδος «φανταστικός κινηματογράφος» π.χ., χωρίς τήν ἐφευρετικότητα τοῦ Ζώρζ Μελιές, χωρίς τίς φανταστικές περιπλανήσεις του καί τίς ὀπτικές καινοτομίες του (9). Δέν θά γινόταν ἀποδεκτή, ὅμως, ἡ καλλιτεχνική πρωτοτυπία του, χωρίς ἕνα κοινό πού εἶχε συνηθίσει σέ μιά ἀφηγηματικότητα κι ἀνακάλυπτε στόν κινηματογράφο μιά καινούρια μορφή της. Ὅπως δέν θά εἶχε καμιά προοπτική ὡς θέμα ἄν οἱ ἐκμεταλλευτές κι οἱ οἰκονομικοί παραγωγοί δέν ἔβλεπαν σ' αὐτόν μιά κερδοσκοπική ἐπιχείρηση. Θά σημειώναμε ἐδῶ ὅτι δέν εἶναι συμπτωματικό ὅτι τά κυριότερα εἴδη ταινιῶν γεννήθηκαν κι ἀναπτύχθηκαν στό «ἐργοστάσιο τῶν ὀνείρων» τοῦ Χόλυγουντ. Στήν καρδιά καί τό σῶμα τῆς βιομηχανικῆς παραγωγῆς τοῦ κινηματογράφου.

Δέν θά γεννιόνταν τό Γουέστερν χωρίς τήν ἱστορική πορεία τῶν Ἀμερικανῶν ἀποίκων ἀπ' τήν Ἀνατολή πρός τή Δύση (ἱστορικός παράγοντας), χωρίς τόν ἐθισμό καί τήν προπαρασκευή τοῦ κοινοῦ ἀπό μιά σειρά λαϊκῶν ἀναγνωσμάτων μέ βάση τίς περιπέτειες στό Γουέστ, χωρίς τέλος τή διαμόρφωση ἑνός κώδικα στήν παραγωγή τῶν ταινιῶν τοῦ εἴδους.

Ἡ βασική καί «μείζων» διάκριση τῶν ταινιῶν σέ φιξιόν (ταινίες μυθοπλασίας) καί ντοκυμανταίρ, μπορεῖ νά μήν ἦταν προμελετημένη καί σκόπιμη. Ἐπιβλήθηκε ὅμως χάρη σέ πολύ συγκεκριμένους περιορισμούς τοῦ ἴδιου τοῦ μέσου, ἀλλά καί τῆς πραγματικότητας.

Ἡ κάμερα τῶν Λυμιέρ δέν μποροῦσε νά ἀλλοιώσει τίς εἰκόνες τοῦ σιδηροδρομικοῦ σταθμοῦ, οὔτε νά μεταβάλει τή σύνθεσή τους, πάρ' ὅλη τήν ψευδαίσθηση τῆς πραγματικότητας καί τοῦ βάθους πού ἔδινε (10). Τό ντοκυμανταίρ εἶναι προϊόν πρωταρχικό αὐτῶν τῶν δύο περιορισμῶν. Ἀπ' τήν ἄλλη, ἡ φιξιόν τοῦ Μελιές προῆλθε ἀπό μιά δυνατότητα τοῦ ἴδιου τοῦ μέσου (τεχνική μεταχείρισή του, τρύκ) καί μιά λαϊκή φιλολογία μεγάλης ἀποδοχῆς.

Μέ τά παραπάνω παραδείγματα διαγράψαμε τίς κυριότερες αἰτίες ἐμφάνισης τῶν κινηματογραφικῶν εἰδῶν.

α. Ἡ οἰκονομική παραγωγή καί διανομή διέβλεψε ἔγκαιρα ὅτι ἡ διάκριση σέ φιξιόν καί ντοκυμανταίρ δέν θά κρατοῦσε γιά μεγάλο διάστημα τό κοινό στίς αἴθουσες τοῦ κινηματογράφου. Τά προϊόντα ἔπρεπε νά ἐξειδικευθοῦν πολύ περισσότερο κι ὁ καταμερισμός ἐργασίας, πού ὑπῆρχε γενικά στήν παραγωγή, νά βρεῖ τήν ἀντίστοιχη λειτουργία του στήν κατανάλωση. Ἡ ἐμπορευματοποίηση τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος θά ἔπρεπε νά περάσει ἀπό ἕναν ἄλλου εἴδους καταμερισμό στήν κατανάλωση. Δέν εἶναι δυνατό νά συντηρηθεῖ καί νά ἀναπτυχθεῖ ἡ ἀγορά τῶν ταινιῶν χωρίς μιά ποικιλία θεματολογική, ἀλλά κυρίως εἰδολογική. Ἀπ' τήν ὥρα πού τό γουέστερν ἔφτασε στό κοινό, ἡ ἀνάγκη τοῦ τελευταίου νά

(9) Περιγραφές καί παρατηρήσεις στόν Georges Sadoul, *Louis Lumière*, ἐκδ. Seghes, (1964), σ. 28-34 καί David Robinson, *op. cit.*, σ. 41.

(10) Peter Nicholls, *Fantastic Cinema*, ἐκδ. Ebury Press (1984), σ. 12.

βλέπει ταινίες τοῦ εἴδους ἔπρεπε νά καλλιεργηθεῖ μέ μιά ἐξαντλητική ἔνταση. Οἱ ἱστορίες νά πολλαπλασιασθοῦν, οἱ καλλιτεχνικοί παραγωγοί νά κατευθυνθοῦν πρός αὐτό τό εἶδος, τό κοινό νά ἔχει συνεχῶς τό προϊόν αὐτό στήν πρώτη ζήτησή του.

Οἱ ἴδιες παρατηρήσεις ἰσχύουν γιά τό μιούζικαλ. Δέν τό ἐπέβαλε ὡς εἶδος ταινίας μόνο τό κοινό, οὔτε βέβαια οἱ καλλιτεχνικοί παραγωγοί του, ἀλλά κυρίως ἡ οἰκονομική παραγωγή μέσω τῆς ἀνάγκης πού καλλιέργησε ἐπίμονα καί καθοριστικά στό κοινό. Ἡ διαμόρφωση τοῦ εἴδους ἐξυπηρετοῦσε τήν τυποποίηση, πού ἀποτελοῦσε βασικό κανόνα στήν οἰκονομική παραγωγή (11).

β. Ὁρισμένες κοινωνικές καί ἱστορικές συνθῆκες. Ὁ φανταστικός κινηματογράφος ἔχει γίνει δεκτό ὅτι γεννήθηκε κι ἄνθισε σέ περιόδους οἰκονομικῶν καί κοινωνικῶν κρίσεων (2). Ἀκόμη σέ περιόδους ἀνάπτυξης τῆς ἐπιστημονικῆς τεχνολογίας καί τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς. Ὁ γερμανικός ἐξπρεσιονισμός, πού θεωρεῖται ἡ ἀρχή τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου, γεννήθηκε γύρω στή δεκαετία τοῦ '20.

Δηλαδή σέ μιά περίοδο οἰκονομικῶν καί πολιτικῶν κρίσεων στήν Εὐρώπη καί στίς ΗΠΑ. Μέσα ἀπ' αὐτόν λειτουργοῦσε, ὅπως ὑποστήριξε ὁ Ζ. Κρακάουερ, ὡς ἡ γερμανική ψυχή πού ζητοῦσε μιά ἑνότητα κι ἕναν προορισμό (13). Λειτουργοῦσε ἀκόμη καί μιά ἰδιαίτερη μορφή, θά πρόσθετα, φυγῆς ἀπ' τήν πιεστική πραγματικότητα σέ καταστάσεις ὅπου ἀκόμη κι ὁ τρόμος κι ἡ δράση φανταστικῶν πλασμάτων εἶχαν ἀπολυτρωτική ἐπίδραση. «Ἡ μιζέρια, ἔγραφε ἡ Λόττε Ἄισνερ, ἡ μόνιμη ἀνησυχία γιά το αὔριο, συνέβαλαν στό νά ρίξουν τούς Γερμανούς καλλιτέχνες ἔκθυμα σ' αὐτή τήν κίνηση πού ἔτεινε ἀπ' τό 1910 ν' ἀπαλείψει τίς ἀρχές πού ἦταν ὡς τότε σύμβαση τῆς τέχνης» (14).

Ἡ ἄνθιση τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου στή δική μας δεκαετία δέν ὀφείλεται ἀκριβῶς σέ μιά περίοδο οἰκονομικῆς κρίσης τοῦ τύπου τῆς δεκαετίας τοῦ '30. Σχετίζεται ὅμως ἄμεσα μέ μιά κρίση ἰδεολογική, μιά πολιτική ἀντιπαράθεση συνασπισμῶν κρατῶν, ἕναν ἀνταγωνισμό κατάκτησης στό διάστημα, μιά παιδική κι ἔντονη περιέργεια γνωριμίας μέ ἐξωγήινους κόσμους, μιά μόνιμη τάση φυγῆς ἀπ' τήν καθημερινότητα (15).

γ. Ἡ ἀπομίμηση ὁρισμένων εἰδῶν πού διαμορφώθηκαν προτήτερα στή λογοτεχνία καί κυρίως στήν παρα-λογοτεχνία. Ἀναφέραμε τά συναφῆ ἀναγνώσματα πού προηγήθηκαν ἀπ' τήν ἐμφάνιση τοῦ γουέστερν. Τό κοινό εἶχε κιόλας ἐθισθεῖ μέσω τοῦ γραπτοῦ λόγου στήν κατανάλωση τοῦ εἴδους. Ὁ κινηματογράφος δέν ἔκανε τίποτε ἄλλο ἀπ' τό νά ἐπαναλαμβάνει καί νά ἐμπλουτίζει τή θεματολογία αὐτή μέ ἀνάλογες ταινίες. Αὐτό ἰσχύει καί γιά τό φίλμ νουάρ καί τήν ἀστυνομική ταινία. Τά μυθιστορήματα τοῦ Ραίημοντ Τσάντλερ καί τοῦ Ντάσιελ Χάμμετ εἶχαν γραφεῖ ὅταν ἄρχισαν νά γυρίζονται ταινίες τοῦ εἴδους αὐτοῦ γύρω στή δεκαετία τοῦ '30.

Γιά τό μιούζικαλ ἰσχύει μιά ἄλλη παράμετρος, ἡ ἀνάπτυξη τῆς μουσικῆς κωμωδίας καί τοῦ μουσικοῦ θεάματος στίς ΗΠΑ σέ τέτοια κλίμακα, πού οἱ οἰκονομικοί παραγωγοί τοῦ κινηματογράφου νά ἀποφασίσουν νά τό μεταφέρουν στήν ὀθόνη. Σκοπός τους ὄχι ἡ καλλιτεχνική βελτίωση τοῦ εἴδους (ἡ ὁποία στήν πορεία ἔγινε) ἀλλά ἡ πρόσθετη κερδοσκοπία. Τό μιούζικαλ, ἀπ' τό περιορισμένο ἀναγκαστικά κοινό, τῆς θεατρικῆς σκηνῆς, πέρασε στό μεγάλο, τό πλατύ κοινό τοῦ κινηματογράφου. Ἔτσι τά πολιτιστικά δεδομένα μιᾶς ἱστορικῆς περιόδου συνέβαλαν στή δημιουργία ὁρισμένων εἰδῶν ταινιῶν.

Θά ἦταν ὀρθό νά παρατηρήσουμε ἐδῶ ὅτι οἱ ταινίες τοῦ κάθε εἴδους ἐπηρέασαν αὐτό τό πολιτιστικό περιβάλλον ἀνάλογα. Οἱ ταινίες γουέστερν ὥθησαν στήν ἀνάπτυξη μιᾶς παραλογοτεχνίας κι ἐπιφυλλιδογραφίας. Ὅπως ἐπίσης συνέβαλαν στήν ἐπανεμφάνιση καί ἀκμή τῶν σήριαλ τοῦ εἴδους στήν τηλεόραση. Τό ἴδιο συνέβη καί μέ τό φίλμ νουάρ. Ἐνῶ οἱ μουσικές κινηματογραφικές κωμωδίες ἔδωσαν ἄλλη διάσταση καί στίς θεατρικές παραγωγές τοῦ εἴδους. Ἀπ' τόν κανόνα αὐτό δέν παρεξέκλιναν κι οἱ ταινίες τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου. Ὁ Ἰσαάκ Ἀσίμοφ ὑπῆρχε καί πρίν ἀπ' τόν *Πόλεμο τῶν Ἄστρων*. Οἱ ἀναγνῶστες ὅμως, τό κοινό καί ἡ συναφής παρα-λογοτεχνία πολλαπλασιάστηκαν μετά τήν ἐμπορική ἐπιτυχία τῶν ταινιῶν. Τά βιβλία καί τά κόμικς, οἱ τηλεοπτικές σειρές κι οἱ βιντεοταινίες, κατέκλυσαν τήν ἀγορά. Ὁ Στανιολάς Λέμ ἔγινε εὐρύτερα γνωστός μετά τό *Σολάρις* τοῦ Ἀντρέι Ταρκόφσκι κι ὁ Ραίυ Μπράντμπιουρυ μετά το *Φαρενάτι 451* τοῦ Φρανσουά Τρυφφώ. Ζοῦμε σ' ἕναν κόσμο ἐπιστημονικῆς φαντασίας, τοῦ ὁποίου ἡ προβολή μετατέθηκε ἀπ' τή λογοτεχνία στήν εἰκόνα καί στό θέαμα, γιά να ἐπανέλθει τελευταία σ' ἐκείνην.

(11) Peter Bachlin, *Il cinema come industria*, ἐδ. Feltrinelli, (1958), ρ. 147-148. «Οἱ οἰκονομικοί παράγοντες μποροῦν γι' αὐτό νά φανοῦν ὅτι ἀσκοῦν μιά πίεση, πού ἀπολήγει ὄχι ἴσως στή δημιουργία εἰδῶν ὡς εἰδῶν, ἀλλά μάλλον στή συνέχισή τους ὡς τῆς βασικῆς φόρμας πού παίρνουν τά προϊόντα τῆς βιομηχανίας».
Δές ἐπίσης *Cinéma, Culture on Profit?* ἐδ. de La nouvelle Critique (1975), ρ. 20-22.

(12) Δημήτρης Παναγιωτάτος, *Ὁ φανταστικός κινηματογράφος*, ἐκδ. Δέκα (1979), σελ. 26 κ.ε. Βασικό ἐπιχείρημα καί τῆς Susan Sontag στο *Film Theory and Criticisim*, ἐδ. Gerald Must and Mashall Cohen, ἐδ. Oxford University Press (1979), ρ. 504.

(13) Siegfried Kracaur, *From Caligari to Hitler*, ἐδ. Princeton University Press (1966), ρ. 5 fal, 11.

(14) Lotte Eisner, *L' ecran demoniaque*, ἐδ. Ramsay (1985), ρ. 13.

(15) Γράφοντας γιά τά μυθιστορήματα «ἐπιστημονικῆς φαντασίας» ὁ Πέτρος Παρτινίδης ὑποστηρίζει ὅτι αὐτά «ἀποτελοῦν εὐκαιριακές μεταπλάσεις τοῦ παρόντος περισσότερο ἀπ' ὅσο ἀποκαλυπτικές μεταπλάσεις τοῦ μέλλοντος», στό *Συνηγορία τῆς παραλογοτεχνίας*, ἐκδ. Πολύτυπο (1982), σελ. 62.
Ἐπίσης γιά τήν ἐπίδραση τῶν ἐπιστημονικῶν ἰδεῶν κι ἐπιτεύξεων στήν ἀνάπτυξη τοῦ εἴδους, σελ. 63 κ.ἑ.

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΠΕΤΡΙΝΟΙ ΚΗΠΟΙ

Χαμηλόφωνο τραγούδι

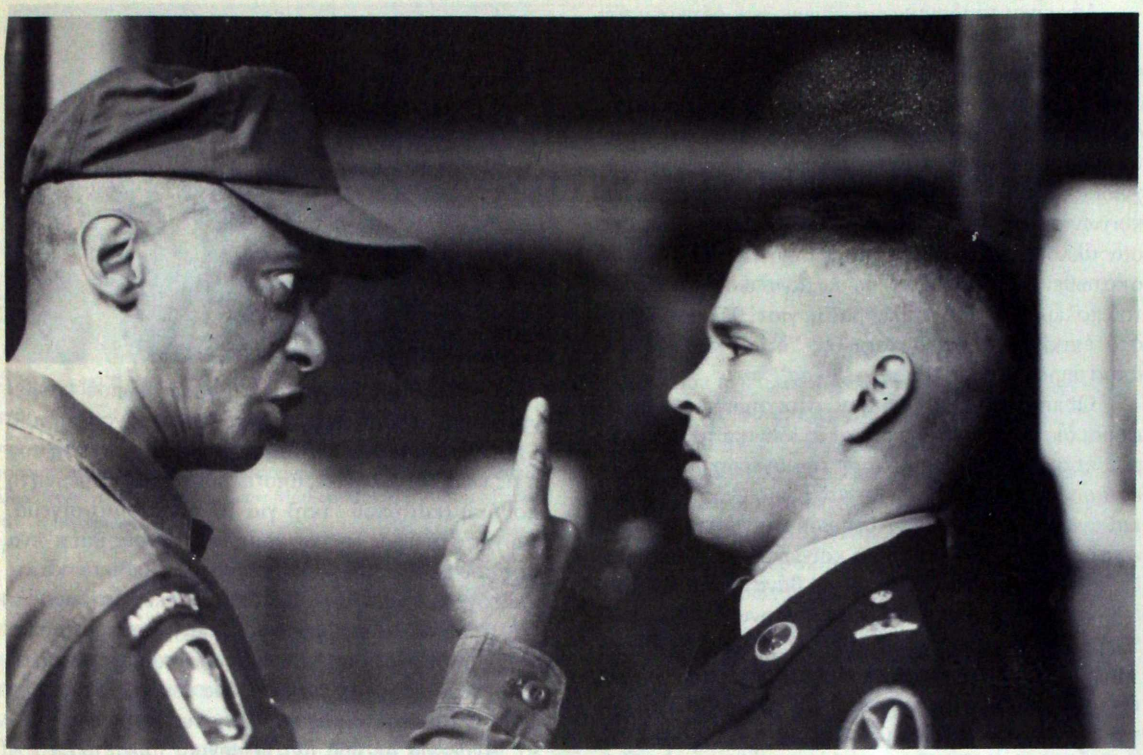
GARDENS OF STONE (έλλ. τίτλος: **Πέτρινοι κῆποι**)

σκην.: Φράνσις Κόππολα, *σεν.:* Ρόναλντ Μπάς, *φωτ.:* Τζόρνταν Κρόνενγουεθ, *μουσ.:* Κάρμινε Κόππολα, *παίζουν:* Τζέημς Κάαν, Ἀντζέλικα Χιοῦστον, Τζέημς Ἔρλ Τζόουνς, Ντήν Στόκγουελ.

Τό Βιετνάμ παραμένει ἕνα μόνιμα ἀνοιχτό τραῦμα τῆς ἀμερικάνικης κοινωνίας καί ἔμμονη ἰδέα τῶν μεγάλων κινηματογραφιστῶν της. Ὁ Φράνσις Κόππολα, ἔχοντας στίς πλάτες του τό βάρος τῆς κινηματογράφησης μιᾶς ἐσχατολογικῆς ἀποκάλυψης, ὅπου τό Βιετνάμ εἶναι εἰδωμένο σάν μιά δαντική πορεία πρός τήν κόλαση καί τό βάθος τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, ἐδῶ ἀνατέμνει τό τραῦμα κάνοντας μιά ταινία, ὅπως λέγεται, ἀπό τά "μέσα". Ὄχι περιγραφή τῶν συνεπειῶν ἀλλά ἀνίχνευση τῶν ἐναρκτήριων πόθων. Ἐάν "ἔξω" ἐνεδρεύει ἡ κίνηση τοῦ θανάτου, "μέσα" κυριαρχεῖ ἡ ἄκαμπτη τελετουργία καί ἡ ἀκινησία τῶν σωμάτων. Ἡ ἀπόδοση τιμῶν εἶναι ἡ καλλιέργεια τῶν λουλουδιῶν, πού, θρεμμένα μέ θάνατο, φυτρώνουν ἀνάμεσα στούς πέτρινους κήπους.

Ἡ ταινία ἐπικεντρώνει τήν προσοχή της στήν ἄποψη καί στό βλέμμα γιά τό Βιετνάμ αὐτῶν πού ἡ δουλειά τους εἶναι ὁ πόλεμος. Τῶν στρατιωτικῶν πού ὄχι μόνον πρέπει νά ὀργανώνουν τόν θάνατο, ἀλλά καί νά μποροῦν νά ἐπιβιώνουν ἀπέναντί του.

Ἡ κοινωνία τῶν πολιτῶν εἶναι σέ ἀπόσταση. Εἶναι ἡ περιοχή πού ὁριοθετεῖται γύρω ἀπό τό τραῦμα καί πού σκύβει νά τό περιεργαστεῖ μέ προσποιητό ἐνδιαφέρον καί ἄλλη τόση ὑποκρισία. Ὁ μικρόκοσμος τῆς στρατιωτικῆς κοινωνίας κλείνει τό τραῦμα μέσα του προστατευόντας τόν ἑαυτό του, "γλείφοντας τίς πληγές του". Αὐτό τό αὐστηρά περιχαρακωμένο κοινωνικά πλαίσιο σφίγγει τήν ταινία κάνοντάς την νά φαντάζει ἄκαμπτη, ὅπως καί οἱ χαρακτῆρες της, ἀποφεύγοντας ὅμως ταυτόχρονα κάθε πλατειασμό καί ἐνισχύοντας τήν ἔνταση τῶν δραματικῶν συγκρούσεων. Οἱ παγίδες πού στήνει τό Βιετνάμ στό ἀμερικάνικο σινεμά, ὁ κίνδυνος πού προκύπτει γιά τίς ἴδιες τίς εἰκόνες ὅταν θέλουν νά δείξουν τί πραγματικά συμβαίνει ἐκεῖ "ἔξω", αὐτή ἡ κίνηση τῶν εἰκόνων σέ ναρκοθετημένα πεδία πού τίς κάνουν πολλές φορές νά ἐκρήγνυνται, στήν προσπάθειά τους νά ἀναπαραστήσουν μιά διαδικασία θανάτου, ἐδῶ ἀποφεύγεται. Ὁ πόλεμος εἶναι ἀπών, ὁρίζεται ὡς τό ἐκτός πεδίου



τό ὁποῖο ὅμως τροφοδοτεῖ συνεχῶς μέ ἀνθρώπινο ὑλικό, ἐπεκτείνοντας τούς πέτρινους κήπους. Ἡ σιγουριά τῶν μετόπισθεν δέν ἀσφαλίζει μέ κανέναν τρόπο τήν ταινία, ἀφοῦ τό ἐκτός πεδίου κατακλύζει τό "μέσα", "εὐσυνείδητα" καί μέ "συνέπεια", θάνατο.

Ὁ πατέρας στέλνει τό εἴδωλό του ἐκεῖ ἔξω, γιά νά τό εἰσπράξει κλεισμένο σ' ἕνα μαῦρο κουτί, ἕνα ἀκόμα πέτρινο ἄνθος στούς κήπους. Τό δέλεαρ τοῦ θανάτου εἶναι μετάλλια καί ὄχι στέρεο hi-fi ἤ σπόρ αὐτοκίνητα μιᾶς κοινωνίας σέ κρίση πού κερδοσκοπεῖ πάνω στόν πόλεμο. Οἱ ψωνισμένοι βετεράνοι ἥρωες θά συνεχίσουν νά πυροβολοῦν τόν ἀόρατο ἐχθρό στούς ἀμερικάνικους δρόμους, κυνηγώντας τό μεγάλο παράσημο. "Ὁ Τζάκ δέν θά εἶναι ἔτσι σάν κι αὐτούς, ἀλλαγμένος", λέει ἡ νεαρή σύζυγος. Ναί, γιατί δέν θά ὑπάρχει καθόλου Τζάκ.

Νά γιατί γι' αὐτούς τούς σκληρόπετσους λοχίες τό πιό σημαντικό δέν εἶναι νά κερδίσεις ἤ νά χάσεις τόν πόλεμο, ἀλλά νά μείνεις ζωντανός, κρατώντας ζωντανούς καί τούς ἄνδρες σου. Ἡ ἀξία τοῦ διμοιρίτη καί ὄχι τοῦ προφυλαγμένου γραφειοκράτη ἀξιωματικοῦ τοῦ Πενταγώνου. Ὁ στρατός ὄχι μόνον ὡς πολεμική μηχανή πού σκοτώνει ἀλλά καί ὡς μικροκοινωνία ἀνθρώπων.

Ὁ ἐχθρός; Δέν ὑπάρχει ὅπως δέν ὑπάρχει καί τό μέτωπο, γι' αὐτό ὑπάρχει παντοῦ. Μέσα καί ἔξω. Ὄχι ἀνθρωπιστικά πυροτεχνήματα καί εὔκολες ἀντιπολεμικές νύξεις. Καλοί καί κακοί κυνηγημένοι ἀπό τόν θάνατο πηγαίνουν πέρα ἀπ' τό καλό καί τό κακό, σ' ἕνα πεδίο ὅπου ὁ θάνατος ὁρίζεται ὡς τηλεοπτικό θέαμα, ὡς ἀναλώσιμο ὑλικό μιᾶς κοινωνίας ἱκανῆς νά τρέφεται ἀπό τίς ἴδιες της τίς σάρκες.

Ὁ πόλεμος ὅπως ἡ ζωή. Ἕνα παιχνίδι πού πρέπει νά ξέρεις τούς κανόνες του γιά νά τό κερδίσεις, πού πρέπει νά ξέρεις πῶς νά τό ζήσεις γιά νά μήν πεθάνεις. Χωρίς στρατηγική καί στόχους δέν ἔχει νόημα νά πολεμᾶς, ἔτσι ὅπως χωρίς προσωπικούς κώδικες, ἀρχές καί κανόνες ζωῆς δέν μπορεῖς νά ζεῖς. Ἀκριβῶς μέ τήν ἔννοια τοῦ *πολεμόντα*, πού στήν διάλεκτο τῶν ἑλλονόφωνων χωριῶν τῆς Ν. Ἰταλίας σημαίνει ἀγωνίζομαι γιά τήν ζωή, κάτι πού ἐκεῖ "ἔξω" συμβαίνει στήν κυριολεξία.

Καμμία κριτική στά ἰδανικά τοῦ ἀμερικάνικου ἔθνους καί στίς ἀκατάλυτες ἀξίες τοῦ ἐλεύθερου κόσμου, οὔτε κάν ἁπλή ἀναφορά. Ἡ συλλογική συνείδηση, ἡ ματιά τῆς κοινωνίας πάνω στόν πόλεμο, συρρικνώνεται στό θέαμα πρός κατανάλωση τῆς μικρῆς ὀθόνης. Ὁ μέσος Ἀμερικάνος καί ἡ ἠθική του εἶναι ἐξορισμένοι ἀπό τίς εἰκόνες αὐτῆς τῆς ταινίας καί ὡς ὑλικότητα καί ὡς ἰδεολογία.

Δέν εἶναι τά ἰδανικά τοῦ ἔθνους πού ὁδηγοῦν τόν Τζάκ στό Βιετνάμ, παρά μονάχα ἡ φλόγα τῆς νιότης καί ἡ παράδοξη πίστη ὅτι ὁ κόσμος μπορεῖ ν' ἀλλάξει ὅταν ὁ καθένας κυνηγάει τά προσωπικά του �ράματα, ἀκόμα καί ὅταν αὐτά κουβαλοῦν μέσα τους τόν θάνατο. Τό μετάλλιο πολεμικοῦ πεζικοῦ κερδίζει τό παιχνίδι ἀπέναντι στά καταναλωτικά ὑποκατάστατα μιᾶς κοινωνίας σέ ἀποσύνθεση, πού δημιουργεῖ ἥρωες σάν ἄλλοθι γιά τή συλλογική ἐνοχή της. Ὁ Τζάκ θά σκοτωθεῖ γιατί ἀρνεῖται νά καταναλώσει τό θέαμα τοῦ πολέμου ἀπό τήν τηλεόραση, γιατί θέλει νά ζήσει στό ἐπικίνδυνο καί ἀνασφαλές "ἔξω" καί ὄχι στό ἀποστειρωμένο καί σίγουρο "μέσα".

Οἱ πέτρινοι κῆποι ἄσπροι, στοιχημένοι καί ἀδιάφοροι ἀκυρώνουν τίς ἀξίες καί τά ἰδανικά τοῦ ἐλεύθερου κόσμου καί μετατρέπουν τήν ἀγέρωχη, ἀστερόεσσα σέ πλαστικό σύμβολο στό βωμό ἑνός βρώμικου καί ἀνώφελου θανάτου. Αὐτή πού πραγματικά θρηνεῖ εἶναι ἡ οἰκογένεια καί ὄχι ἡ κοινωνία πού διασκεδάζει καί μετατρέπει τόν βρώμικο θάνατο τοῦ Βιετνάμ σέ διανοουμενίστικη διάθεση σαλονιοῦ. Ὁ λοχίας Χάζαρντ σπάει τό σαλόνι τῆς "φιλελεύθερης κωλοτρυπίδας" μέ τέτοια περιφρόνηση, πού ποτέ δέν θά ἔδειχνε γιά ἕναν κιτρινομούρη Βιετγκόγκ στήν ζούγκλα. Ὁ ἐχθρός κρατάει στά χέρια του τήν ζωή μας καί εἶναι γι' αὐτό σεβαστός, ἐνῶ ὁ πολίτης μᾶς βλέπει νά πεθαίνουμε στήν τηλεόραση. "Δέν ὑπάρχει κανένα μέτωπο στό Βιετνάμ", ἀκούγεται στήν ταινία. Πρέπει νά μπορεῖς νά παίρνεις τή θέση τοῦ ἄλλου πού δικαιοῦται τόν θάνατό σου γιά νά συνεχίσεις νά ζεῖς. Στήν ἄσκηση, σέ μιά ἐκπληκτική ἀντιστροφή ρόλων, οἱ "καλοί" ὑποδύονται τόν ρόλο τῶν "κακῶν", κερδίζοντας τό παιχνίδι καί ἀκυρώνοντας κάθε μανιχαϊσμό καί πολωτική σχέση ἀνάμεσά τους. Σημασία ἔχει νά ζεῖς ἀκόμα καί κάτω ἀπό τό βάρος ἑνός ἀντεστραμμένου κόσμου, ὑπερασπίζοντας τήν προσωπική σου ἠθική.

Καί ὅλα αὐτά μέσα ἀπό μιά σκηνοθεσία πού θά μποροῦσε νά ὀναμαστεῖ "σκηνοθεσία τῆς ἀξιοπρέ-

πειας". Κλασική ἀφηγηματική γραμμή, πού κρύβει ἔντεχνα τή μεγάλη δεξιοτεχνία ἑνός σκηνοθέτη πού οἱ πρωτοποριακές του ἀναζητήσεις καί ἡ σχέση του μέ τίς νέες τεχνολογίες, ἀποτελοῦν μιά ἀνεξερεύνητη ἀποθήκη (καί ὑποθ ίκη) γιά τό παγκόσμιο σινεμά. Διαυγής στό ὕψος της, σέ χαμηλούς τόνους καί μ' ἕνα ἦθος πού τόσο λείπει στόν σύγχρονο ἀμερικάνικο κινηματογράφο (πολλές φορές ἀθαράπευτα εἰκονολάγνο), ὁ Κόππολα κατορθώνει μ' αὐτή του τήν ταινία, ὄχι μόνο ν' ἀρθρώσει ἕναν καθηλωτικό καί οὐσιαστικό λόγο τῶν εἰκόνων γιά ἕνα θέμα νεκροθάφτη, ἀλλά νά μᾶς πείσει καί νά μᾶς συγκινήσει συγχρόνως.

Ἀνάμεσα σέ δύο ἀντικειμενικά ἴδιες, ἀλλά ὄχι ταυτόσημες γιά τό ὑποκειμενικό βλέμμα τοῦ θεατῆ, σκηνές θανατικῆς τελετουργίας, αὐτές οἱ εἰκόνες, κουβαλώντας στούς ὤμους τους τό συλλογικό ἀπωθημένο μιᾶς ὁλόκληρης ἐποχῆς, θάβουν ὁριστικά τό ἀμερικάνικο πτῶμα τοῦ Βιετνάμ, κλείνοντας τό ἐφιαλτικό ὅραμα τῆς ἀποκάλυψης μέσα στό φέρετρο ἀλλά καί μέσα στό μυαλό μας. Ὁ σκηνοθέτης μιλώντας μας γιά τόν πόλεμο μᾶς μαθαίνει τήν ζωή, ἀνιχνεύοντας συναισθήματα καί ἀνθρώπινες συμπεριφορές στήν χαμηλή πτήση ἑνός ἀσανσέρ, δείχνοντάς μας ἀνθρώπους μέ κεφαλαῖο Α πού ὅσο πᾶνε καί λιγοστεύουν. Μ' αὐτή τήν ταινία ξαναβρίσκουμε ἕναν πολύ δικό μας δημιουργό, ἐκεῖνο τῶν *Ἀνθρώπων τῆς βροχῆς*, τῆς *Συνομιλίας* καί τοῦ *Ἀταίριαστου*, μαζί μέ μιά στιβαρή καί μεστή ἑρμηνεία τοῦ Τζαίημς Κάαν, ἑνός μεγάλου κοππολικοῦ ἠθοποιοῦ (πολύ καλοί καί οἱ ὑπόλοιποι, μέ πρῶτον ἕναν ἔξοχο Τζαίημς Ἔρλ Τζόουνς).

Ὅπως καί νάχει, ἄς ἀφήσουμε τούς νεκρούς νά θάψουν τούς νεκρούς τους καί τούς ἐξαίσιους *Πέτρινους κήπους* νά χορταριάσουν καί ἄς περιμένουμε τήν ἑπόμενη ταινία ἑνός σκηνοθέτη πού ξαναβρήκαμε (μακριά ἀπό τούς συναρπαστικούς ὅσο καί ἐπικίνδυνους κήπους τῆς τεχνολογίας).

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

Μιά ἐπίσκεψη στό Βιετνάμ

FULL METAL JACKET (ἑλλ. τίτλος: **Μέταλ τζάκετ**)

σεν. - σκην.: Στάνλεϋ Κιούμπρικ, *σεν.:* Μάικλ Χέρ, Γκούσταβ Χάσφορντ, *στόρυ:* Γκούσταβ Χάσφορντ, *φωτ.:* Ντάγκλας Μίλσομ, *μουσ.:* Ἀμπιγκέηλ Μήντ, *παίζουν:* Μάθιου Μόντιν, Ἄνταμ Μπάλντουιν, Βίνσεντ ντ' Ὀνόφριο.

Τό φαινόμενο Κούμπρικ ἔχει παγιοποιηθεῖ στόν κινηματογράφο. Ἔχοντας ὁλοκληρώσει τήν δεύτερη καί (ἐκτός ἐκπλήξεως) τελευταία γιά τήν δεκαετία τοῦ '80 ταινία του, ὁ ἑξηντάχρονος πλέον σκηνοθέτης ἔχει ἐλαχιστοποιήσει κάθε περιθώριο σύγκρισης μέ τούς ἐπαγγελματίες ρεαλιστές τῆς σκηνοθεσίας. Ἡ ἐποχή εἶναι "γρήγορη": οἱ θεατές βιάζονται νά ἐλέγξουν ποῦ σπαταλήθηκαν τά χρόνια τῆς προετοιμασίας τῆς ταινίας, νά δοκιμάσουν μέ κάθε τρόπο τήν πιστότητά της. Ἔτσι μπαίνουν στό παιχνίδι τῆς σύγκρισης, τῆς ἐπικαιρότητας κ.λπ... Πράγματα ἀπό τά ὁποία ὁ Κιούμπρικ εἶναι πολύ μακριά.

Ἕνα σενάριο καταδίκης τῆς ταινίας - τό πιό δημοφιλές - εἶναι ἐκεῖνο πού τήν κρίνει μέ βάση τό θέμα της (γιά νά μήν μπερδευόμαστε: οἱ θιασῶτες τῆς ἄποψης ὡς θέμα ἐννοοῦν τόν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ)· ἱστορικός ὁ χῶρος (ἄν καί ὅλοι ἐμεῖς, οἱ θεατές, τόν ξέρουμε μονάχα ὡς φανταστικό), κατευθύνει ἀμέσως τή σύγκριση μέ τό περυσινό *Πλατούν* στά ζητήματα προτεραιότητας. Ὅμως εἶναι παράλογο: τό *Πλατούν* εἶναι μιά ταινία γιά τό Βιετνάμ ἐκεῖ πού τό *Φούλ Μέταλ Τζάκετ* εἶναι ἁπλῶς μία ταινία τοῦ Στάνλεϋ Κιούμπρικ· δέν εἶναι συγκρίσιμα. Ὁ Στόουν θέλησε μέσα ἀπό τό *Πλατούν* νά ξορκίσει τήν πραγματικότητα τῆς ἐμπειρίας τοῦ Βιετνάμ. Ὁ Κιούμπρικ ὅμως;

"Ὁ πόλεμος εἶναι κόλαση", λέει ὁ φονιάς Ἀμερικάνος στρατιώτης, καί ὕστερα ἡ εἰκόνα σβύνει. Τά λόγια του δέν ἔχουν βάρος καθώς βγαίνουν ἀπό τό χαμογελαστό στόμα. Καί ὁ οὐρανός πάνω ἀπό τά κεφάλια τῶν πεζοναυτῶν συχνά μοιάζει νά μήν εἶναι ἀληθινός, γιατί οἱ πεζοναῦτες, ὅπως κι ὁ οὐρανός, εἶναι μέρος τῆς Ἄψογης Εἰκόνας, τῆς μοναδικῆς πραγματικότητας τοῦ σκηνοθέτη Κιούμπρικ. Ὅπως το σενάριο, ἡ ἐπιλογή τῶν ἠθοποιῶν, ὁλόκληρη ἡ παραγωγή τοῦ φίλμ, ἔτσι καί τό Βιετνάμ εἶναι... δικό του. Ὅσο κι ἄν ψάξετε, δέν θά βρεῖτε αὐτή τή χώρα στήν ἐπιφάνεια τῆς γῆς. Ὅλες οἱ σκηνές μαχῶν εἶναι κινηματογραφημένες στό Λονδίνο. Ἡ πληροφορία αὐτή εἶναι, νομίζω, ἀρκετή γιά νά εἰπωθοῦν πολλά σχετικά μέ τήν δεύτερη ἀντίρρηση - πού κρύβεται πίσω ἀπό τήν πρώτη -, αὐτήν πού ἐπιμένει νά μετράει τόν *ρεαλισμό* τῆς ταινίας.

"Γιατί τό Βιετνάμ;" Ἡ δημοσιογραφία λειτουργεῖ ἐκεῖ ὅπου κανένας δέ θά τολμοῦσε νά ρωτήσει "γιατί ὁ 17ος αἰώνας" γιά τό *Μπάρυ Λύντον*. Κι ὅμως: εἴπαμε ἤδη ὅτι πρόκειται γιά ἕνα Βιετνάμ *κάπως* φανταστικό - ὅπως ὁ 17ος αἰώνας στό *Λύντον* - ὅπως ὁ 21ος αἰώνας στό *2001* - ὅπως ἡ ἀτομική βόμβα πού πέφτει μαζί μέ τόν τεξανό ἱππέα της στό *SOS Πεντάγωνο καλεῖ Μόσχα* - καί ἴσως καί λίγο περισσότερο. Ξεκινώντας ἀπό τήν μανιακή ἀναπαράσταση τῶν ρεαλιστικῶν λεπτομερειῶν, φτάνουμε καί σέ αὐτή τήν ταινία τοῦ Κιούμπρικ εὔκολα στό συμπέρασμα πώς κάθε μία ρεαλιστική λεπτομέρεια κάνει τή φαντασίωση ἀκόμη πιό πλατειά, ἀκόμη πιό ὁλοκληρωμένη. Ἔτσι ἡ σκηνή τοῦ φόνου στό τέλος τῆς ἐκπαίδευσης τῶν πεζοναυτῶν, μέ ὅλο τόν "βίαιο ρεαλισμό" τῶν

διαλόγων της, εἶναι ξεκάθαρα μία σκηνή ὀνείρου.

Οἱ ταινίες τοῦ Κιούμπρικ χαρακτηρίζονται ἀπό τή γοητευτική *ἀνεπικαιρότητά* τους. Τό πάθος τοῦ περφεξιονισμοῦ πού χαρακτηρίζει τόν σκηνοθέτη ἀναδεικνύει σέ κάθε πτυχή τῆς δουλειᾶς του ἕνα ἀκλόνητο προσωπικό ὅραμα. Ἔτσι στό *Φούλ Μέταλ Τζάκετ* ὅλες οἱ ἐκδοχές τῆς πραγματικότητας, ἡ ρεαλιστική ὅσο καί ἡ συμβολική ἄποψη, καί μαζί οἱ ἀπαραίτητες μνῆμες τῶν προηγούμενων ταινιῶν γιά τό Βιετνάμ, ἰσορροποῦν ἐξαϋλωμένες ἀπό τό φῶς πού γεμίζει τό κάθε πλάνο τῆς ταινίας. Εἶναι τό εἰδικό φῶς πού δίνει σέ ὁλόκληρη τήν κατάσταση τό ἐξωπραγματικό της στίγμα, πού δέν ἀφήνει χῶρο γιά ἀμφιβολίες: γιά νά παρακολουθήσει κανείς μιά ταινία τοῦ Κιούμπρικ πρέπει νά ἀποδεχτεῖ τήν ὁριακή ταυτότητά της, νά ξεχάσει κάθε προηγούμενη κινηματογραφική ἐμπειρία.

*

Ἡ ὑπνωτική γεωμετρία τῶν εἰκόνων τοῦ Κιούμπρικ σέ κρατάει πάντα ἕνα βῆμα μακριά ἀπό τά "πραγματικά γεγονότα" τῆς ταινίας.

Τό κάθε τι μοιάζει ἀπόμακρο, ἀκόμα καί στούς φόνους πού - ὄντες προϊόν τῶν συμπτώσεων (εἶναι θέμα τύχης ποιός θά εἶναι τό θύμα τοῦ Βιετκόνγκ ἐλεύθερου σκοπευτῆ) καί τῆς τύχης (ὁ ἄτυχος κάουμπόυ σκοτώνεται μέσα ἀπό μιά τρύπα στόν τοῖχο) - ἀναγκάζουν τόν θεατή νά νιώθει τόν θάνατο κοντά. Ἡ δραματική ὑπόσταση τοῦ *Μέταλ Τζάκετ* δέν ἀποκλίνει οὔτε στιγμή ἀπό τήν ἀφήγηση τῆς ἱστορίας του· παρ' ὅλο πού ἡ διάρκειά του εἶναι σχετικά μικρή (105΄), ὁ ἐσωτερικός χρόνος τῶν πλάνων μοιάζει, ὅταν ξανασκέφτεσαι τήν ταινία, νά τά ἐπεκτείνει ἀπεριόριστα. Ὅταν τό φίλμ τελειώνει, ὁ θεατής ἔχει τήν ἐντύπωση μιᾶς μεγαλύτερης διάρκειας.

Σέ θέματα τοῦ φανταστικοῦ, ἡ εἰκονοποιία Κιούμπρικ μεγαλουργεῖ ἀπερίσπαστα: *2001, Κουρδιστό πορτοκάλι, Λάμψη*... Ὅμως τό Βιετνάμ ἔχει ἀνακληθεῖ μέσω τοῦ κινηματογράφου στήν ἐπικαιρότητα, καί οἱ συνειρμοί τῆς νεόκτητης δημοσιότητας θά διαπεράσουν καί τό θέμα τοῦ Κιούμπρικ. Ἀναπόφευκτα οἱ κριτές θά εἶναι πολλοί. (Καί λέγεται ὅτι ὁ Κιούμπρικ, θέλοντας νά μάθει τί σκέφτονται, ἔχει ζητήσει νά τοῦ παραδοθοῦν οἱ δημοσιογραφικές κριτικές πού θά γραφτοῦν μετά τήν πρεμιέρα τοῦ φίλμ σ' ὅλο τόν κόσμο. Πρῶτες ἐντυπώσεις λοιπόν - καί γιά τίς δύο πλευρές. Ὁ κόσμος κοιτάζει τόν Κιούμπρικ καί ὁ Κιούμπρικ τόν κόσμο, ταράζοντας κάθε λίγα χρόνια τίς ἥμερες φιλοδοξίες τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας.)

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Ἔκλειψη

MATADOR (ἑλλ. τίτλος: **Ματαντόρ**)

σκην.: Πέντρο Ἀλμοντοβάρ, *σεν.:* Τζέσυς Φερρέρο, Πέντρο Ἀλμοντοβάρ, *φωτ.:* Ἀνχέλ Λουίς Φερναντέζ, *μοντάζ:* Χοσέ Σαλκέντο, *μουσ.:* Μπερνάρντο Μπονέζι, *παίζουν:* Ἀσούμπτα Σέρνα, Ἀντόνιο Μπαντέρας, Νάτσο Μαρτινέζ, Εὔα Κόμπο.

Σύμφωνοι. Θά δεχόμουν ὅτι τό *Ματαντόρ* εἶναι μαλακία, ἄν μποροῦσα ν' ἀνακαλύψω ἕναν τριαντάχρονο Ἀντονιόνι τοῦ καιροῦ μας πίσω ἀπό νέες εἰκόνες, γιά τίς καινούριες ἀγωνίες. Ἐκεῖ πού ἔχουμε μάθει ν' ἀναζητοῦμε τήν κρυφή γοητεία τῆς σκηνοθετικῆς ματιᾶς, τήν ἀπροσδιόριστη μανία τῆς σκηνοθεσίας νά παράγει μέσω τῆς κάμερας μιά ἠθική τάξη γιά τίς εἰκόνες τοῦ κόσμου, δέν θά βροῦμε τόν Πέντρο Ἀλμοντοβάρ. Ὁ ἄνθρωπος αὐτός βρίσκει τίς εἰκόνες του ἕτοιμες στό σινεμά καί τίς ξανακατασκευάζει μέ τήν ἀφέλεια πολυμήχανου παιδιοῦ, μέ τήν ἀποκαλυπτική εὐχέρεια τῆς διαστροφῆς: μαζεύει τίς εἰκόνες του ἀπό τά σκουπίδια, τίς εἰκόνες πού περισσεύουν. Εἶναι ἕνας ...M M M... (multi media man). Δέν ἀναρωτήθηκε ποτέ πρός τά ποῦ νά κοιτάξει. Αὐτό πού τόν εὐχαριστεῖ, τοῦ ἀνήκει. Ὁ Ἀλμοντοβάρ σκηνοθέτης;

Ἄς μη γελιόμαστε, ὁ Λάρς Βόν Τρίερ, ὁ «Εὐρωπαῖος» Τζάρμους (κι ἄλλοι), θά συνεχίσουν νά λάμπουν ὅταν ἡ σύγχρονη κινηματογραφική ἔκλειψη τελειώσει. Γιατί τήν συναισθάνονται καί ξέρουν νά τήν καταγράψουν μέ τόν κινηματογραφικό τρόπο. Ἕνας ἥρωας χωρίς μνήμη καί μιά ταινία — Epidemic (ἕνα σινεμά χωρίς τά μάτια) γιά τόν πρῶτο· τά σκοτεινά περάσματα (ἕνα ὑπαινικτικό μή μοντάζ) καί ἡ ἀγωνία τοῦ δραπέτη γιά τόν ἄλλο. «Hands up, who wants to die?[1]». Τό σινεμά πού ξέρουμε βρίσκεται ἀλλοῦ καί, σύμφωνοι, πρός τά ἐκεῖ εἴμαστε στραμμένοι. Ὅμως γιατί ὅλοι ἐμεῖς πού ἀναγνωρίσαμε κάποτε στόν κινηματογράφο τῶν δημιουργῶν ἕνα ἐργαλεῖο καί μιά δυνατότητα γιά νά βλέπουμε σινεμά (ἤ μᾶλλον νά στραφοῦμε πρός αὐτό), ἤ ἕναν τρόπο γιά νά φτιάχνεται τό σινεμά, ζητοῦμε ἀπό τόν ἐλευθέριο Ἀλμοντοβάρ, νά φορέσει τά πατίνια του Μαίτρ καί νά κινηθεῖ στήν πίστα τῶν δημιουργῶν;

Ὁ Ἀλμοντοβάρ εἶναι ἕνα ἀκόμη ἀστέρι πού ἀνέτειλε μέσα στή «νύχτα» τῆς ἡμέρας, τήν κινηματογραφική ἔκλειψη τοῦ '80. Ἐκεῖ πού κάνει σινεμά δέν ὑπάρχει κανένας auteur, δέν νομίζω ὅτι θἄχε ἀντίρρηση νά δεχτεῖ ὅτι «δημιουργοί» εἶναι ὅλοι οἱ ἄλλοι. Αὐτός εἶναι ἕνας ντίσκ-τζόκεϋ τῶν εἰκόνων. Γιά νά τελειώνουμε μέ τό ζήτημα τῆς καταγωγῆς, ποιῶν εἰκόνων;

Ἄν οἱ ἥρωές του ἔλκουν τήν καταγωγή τους ἀπό τούς ἥρωες τοῦ Μπουνιουέλ, ὅπως ὁ ἴδιος δηλώνει, συμμαζεύοντας πρόχειρα καί τό ζήτημα τῆς ντιρέκτ κινηματογράφησης, ἐμεῖς ἔχουμε τήν εὐχέρεια νά διακρίνουμε στή νωχελική τους ἀγένεια, τήν εἰκόνα τοῦ δευτεροκλασάτου ἠθοποιοῦ τῆς soap-opera, τοῦ ἀνώνυμου κομπάρσου τῶν βίντεο-κλίπ (τό πλαστικό δρά-

μα τῶν ἡμερῶν μας). Ἂν ἐπιμείνουμε στό ζήτημα τῆς κινηματογραφικῆς καταγωγῆς, οἱ ἥρωες τοῦ *Ματαντόρ* ἀντλοῦν τά κίνητρά τους ἀπό τίς σκοτεινές ἐπιθυμίες τῶν μπουνιουελικῶν σωμάτων καί τίς φιγοῦρες τους ἀπό ἕναν ἀντεστραμμένο κόσμο κινουμένων σχεδίων· πρόκειται γιά ἕνα *κοινό* παράλογο: στή θέση τῆς πυρετώδους κίνησης καί τῆς μηδενικῆς ἐπιθυμίας (οἱ ἥρωες τῶν καρτούν δέν ἔχουν σώματα, κινοῦνται ὅμως μέ τόν πυρετό καί τήν ἀθανασία τοῦ ὑπερ-σώματος), ἡ νωχελική ἀποδοχή τῆς διαστροφῆς (ἕνα ὁμοίωμα τῆς ἐπιθυμίας, ἕνα τεχνητό ὑπερπέραν πού γεννιέται ἀπό τό ἀνομολόγητο), μιά slow motion διεκδίκηση τοῦ νά ζεῖς μέσα στήν εἰκόνα σου κι ὄχι μέσα στό σῶμα. Ἡ διαστροφή εἶναι ὅ,τι περισσεύει, ὄχι μιά καθαρή ἀπόλαυση, παρά μιά παιγνιώδης δήλωση ταυτότητας, ἕνα παιγνίδι τῶν σημάτων, παιγνίδι μεταθέσεων. Ἔτσι ἡ ἐπιθυμία τοῦ θανάτου γεννιέται ὡς ἀγωνιώδης ἀναζήτηση τοῦ σώματος. Ἀναζήτηση μάταιη, οἱ ἥρωες αὐτοί εἶναι καρτούν, ἡ ταινία στηρίζεται σέ κενές συμμετρίες καί ἀδικαίωτες ἀναφορές (ἡ ἀναπηρία, ἡ ἐπιθυμία τοῦ θανάτου· Μπουνιουέλ καί πάλι). Τό δράμα αὐτῶν τῶν ἡρώων εἶναι ἀστεῖο. Παραλογισμός ἤ ἀποτυχημένοι χειρισμοί; Ὁ Ἀλμοντοβάρ προτιμᾶ νά κινεῖ κωμικά φαντάσματα, ἥρωες πού ὑποδύονται τήν εἰκόνα τους κι ὄχι μπρεσονικά μοντέλα. Διαλέγει τήν χοντρή πλάκα, τή φάρσα, γιά νά προστατέψει τό δράμα τους, τό γέλιο γιά νά διαγράψει τήν ἀπόστασή τους. Δέν εἶναι πνευματικός γιός τοῦ Μπουνιουέλ, εἶναι μιά «Pereversion[2]», ἕνα κακέκτυπο, μιά διαστροφή ἀκόμη.

Κι ὅμως. Ἐκεῖ πού οἱ ἄλλοι κατασκευάζουν τή σοφία τους (λές καί ἡ σοφία οἰκοδομεῖται), ὁ Ἀλμοντοβάρ εἶναι ἕνας πειρατής τῶν εἰκόνων. Ἐκεῖ πού οἱ ἄλλοι θέλουν νά εἶναι συνεχιστές τῶν «χρυσῶν παιδιῶν» τῆς κινηματογραφικῆς ἱστορίας, τρέπουν τήν ἐπιθυμία τους σέ περίεργες ἐπιμειξίες, κάτι πού εἶναι «σάν σινεμά», καί προσπαθοῦν νά τήν μεταμφιέσουν, ο Ἀλμοντοβάρ ψάχνει ἀλλοῦ. Ἡ μᾶλλον δέν ψάχνει, βρίσκει. Ἐφευρίσκει ἕνα μεταμοντέρνο παραλογισμό.

Ἐπιτρέψτε μου τήν αὐθαιρεσία. Ἐπιτρέψτε μου νά βλέπω στά πλάνα του τήν «εὐκολία» τοῦ πάζλ τῶν κόμικς (τά ζενερίκ στίς ταινίες του εἶναι ξεχωριστή ἀπόλαυση), τοῦ παγωμένου, σχεδόν περίσσιου, φωτογραφικοῦ περιγράμματος τοῦ σινερομάντσου, τήν 1/33 καθημερινή τηλεοπτική ὕπνωση: στά χρώματα τήν ψυχεδελική βουβαμάρα («It really disgusts you to see the Buyer sucking on them candy bars so nasty», a cop says[3]) στά σώματα τά σημάδια τῶν πληγῶν, ἐπιθυμία ὅπως αἷμα, ἡ πληγή μία ἀκόμη ἐκδοχή τῆς ἡδονοβλεψίας (splatter στήν ὀθόνη τοῦ βίντεο), καί κάτι ἀκόμα: τό ἄπνευστο μπήτ τοῦ «μή-μοντάζ» τῶν βίντεο κλίπ, μέσα στό περίγραμμα, ὄχι στά ρακόρ. Ὁ Ἀλμοντοβάρ, συχνά, κινηματογραφεῖ ὀθόνες.

Ἀπέναντι στόν ἐκφυλισμό τοῦ περιγράμματος, τήν ἀνίερη ἐπιμειξία τόσων «ξένων» εἰκόνων, ὁ Ἀλμοντοβάρ κρατάει μιά γενναία ἀπόσταση. Αὐτό πού τό σινεμά μόνο κατάφερε νά ἀναδείξει, αὐτό πού μπορεῖ ν' ἀποδειχθεῖ ὅτι εἶναι ἡ μόνη ἀλήθεια τῆς ἀρχαιολογίας του: τήν ἔξοδο τῶν κινήσεων, τοῦ φωτός καί τοῦ λόγου (ἐπίσης ἐκφυλισμένος, συχνά τηλεοπτικός), πρός τήν διαδοχή τῶν πλάνων, τή συμπληρωματικότητά τους, ἤ καλύτερα τό κενό ἀπ' ὅπου τό σινεμά παράγει χρόνους: τό διάστημα τῆς ἀφήγησης. Ὁ Ἀλμοντοβάρ ξέρει πῶς νά προστατέψει τούς ἥρωές του καί τό ἐρωτικό τους ρίγος (κι αὐτό κατασκευασμένο, σῆμα ὄχι πάθος) μέ τόν κινηματογραφικό τρόπο: τούς ἀνοίγει τό δρόμο τοῦ *μοντάζ*, τούς δίνει χρόνους γιά νά ἀφηγηθοῦν τήν ἱστορία τους, ἐν ὀλίγοις τό *χρησιμοποιεῖ*. Τό μοντάζ εἶναι ἐκεῖ, εἶναι ἕνα μέσο καταγραφῆς τῆς ἱστορίας ὑπόγειων ἡρώων, ὄχι μέσο ἀναζήτησης ἀλλά ἕνας τρόπος γιά νά προστατέψεις τή νύχτα. Σάν ἕνα παιδί, τόπαμε στήν ἀρχή· καμιά ἀλήθεια ἔξω ἀπό τό «ἀμβλύ νόημα» τοῦ σινερομάντσου, καμιά ἐπιθυμία ἔξω ἀπό τήν ἐπιθυμία νά ζήσεις μέσα στά σώματα χάρτινων ἡρώων. Δέν σᾶς ἀρκεῖ αὐτό γιά νά περιγράψει τή φιγούρα καί τήν ἐπιθυμία τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα; Τήν ἠλίθια ἐπιμονή του νά πιπιλάει τη φαντασίωση; Τήν χαρισματική του ἱκανότητα νά κατασκευάζει ὀθόνες, ἤ ἁπλῶς νά τίς ἀνακαλύπτει; Εἶναι κι αὐτός ἕνας ...M M M...(μέτριος - μαλάκας - μέντιουμ). Ὁ Ἀλμοντοβάρ δέν εἶναι διανοούμενος. Εἶναι χαρισματικός ἡδονοβλεψίας. Εἶναι ὑπόγειος, ἀντιφατικός ὅπως οἱ ἥρωές του, κι ἐπιμένει νά κάνει σινεμά. Underground. Μέ μικρή παραγωγή, μικρή κατανάλωση, συγκεκριμένους ἀποδέκτες.

Κι αὐτό ὄχι στήν κατεύθυνση τῆς καλλιτεχνικῆς ἀναζήτησης (ὁ Ἀντονιόνι πεθαίνει και αἰσθάνομαι ἄσχημα γι' αὐτό, πολύ ἄσχημα, ὅμως εἶναι γέρος), ἀλλά σάν μιά ἀκτιβιστική ἐπισήμανση τῆς πορείας μας μέσα στήν κινηματογραφική νύχτα τῶν ἡμερῶν. Ὁ Ἀλμοντοβάρ ἐκμεταλλεύεται τό σιωπηλό διάστημα τοῦ '80, τήν ὑποτονικότητα τῆς ἀναζήτησης, τήν ὕπνωση τῆς ἔμπνευσης, καί στήνει μέ τά στοιχεῖα αὐτά μιά δήλωση μπλόφα· ἕναν ἀναπάντεχο σινεμά... διαμαρτυρίας. Τό σινεμά Ἀλμοντοβάρ. Ἄν θά ζήσει ἤ θά πεθάνει, εἶναι ζήτημα ὅλου τοῦ ὑπόλοιπου κινηματογράφου. Τοῦ ποῦ θά στραφεῖ, πῶς θά ξαναζήσει. Ἐξάλλου ὁ ἴδιος δέν ἐνδιαφέρεται καθόλου γι' αὐτό. Τσικάνο ρόκερ, κατασκευαστής εἰκόνων (κόμικς, σινεμά, πορνό σινερομάντσα), παράλογος ἠθοποιός τοῦ θεάτρου (ἠθοποιός τοῦ δικοῦ του παράλογου θεάτρου)· εἶναι ἕνας ὑπέροχος ὑβριστής. Τό σινεμά Ἀλμοντοβάρ εἶναι καθρέφτης τῆς φαντασίωσης τοῦ Ἀλμοντοβάρ. Ἕνας τρόπος νά μοιράζεις τό... «μάτι». Ἔτσι καθώς οἱ ἥρωές του δέν εἶναι παρά πρωταγωνιστές τῆς δικῆς του φαντασίωσης, οἱ φιγοῦρες τους εἶναι μορφές ἀπό τήν προσωπική του τοιχογραφία, τή δική του μνήμη εἰκόνων. Ὅπως τά μυστηριώδη νετρίνα (τα φαντάσματα τοῦ ὑλικοῦ σύμπαντος) ἐκκινοῦν ἀπό τόν «ἡλιακό πρωκτό» καί, ἀγνοώντας τήν ἰσότροπη διασπορά τῆς ὕλης, διαπερνοῦν ὅλες τίς μᾶζες μέ τήν ταχύτητα τοῦ φωτός γιά νά φτάσουν στό τίποτα, ἔξω ἀπό τόν ὁρίζοντα τῶν κοσμικῶν συμβάντων, ἡ ἐπιθυμία κινεῖται καλύτερα στό σκοτάδι. Ὅ,τι λέμε πραγματικό, ἡ ἐπιθυμία τό διαπερνᾶ σά νά μήν ὑπάρχει. Ὁ Σάντ τόξερε, ὁ Μπατάιγ τόξερε, ὅλοι οἱ καταραμένοι ποιητές εἶναι ἐκεῖ γιά νά τό μαρτυρήσουν. Ὁ Ἀλμοντοβάρ δέν τό ξέρει, τό διαισθάνεται μέ τή χάρη τῆς διαστροφῆς: ἔχει τό κουράγιο νά διεκδικήσει τό βῆμα του στό... σκοτάδι τῆς κινηματογραφικῆς αἴθουσας. Θέλει νά κάνει τίς κολάσεις μας ἀπολαυστικές. Κι ἐλαφρές. Ἐπικίνδυνη ἀφέλεια.

Τό *Ματαντόρ* τελειώνει μ' ἕνα διπλό τελετουργικό ὀργασμό πού εἶναι καί φόνος μαζί. Δύο νεαρά σώματα (ἀρσενικό + θηλυκό = ἀπόλυτη σιωπή, ὁ ἄλλος πουθενά, καμιά συνομιλία) καί κουβεντοῦλες τοῦ στύλ: «Ἔτσι εἶναι καλύτερα», «Δέν εἶχαν ἄλλη ἐπιλογή», «Κρίμα, δέν πρόλαβα», ὅλα αὐτά στή μέση μιᾶς ἡλιακῆς ἔκλειψης. Ἕνα πουθενά σινεμά. Τήν ὥρα πού ὁ ἥλιος καί τό φεγγάρι μαζί παράγουν μόνο σκοτάδι. Σ' αὐτή τήν τελική στιγμή οἱ ἥρωες ἔχουν καί σῶμα καί ἐπιθυμία: εἶναι νεκροί. Ἕνα σινεμά τοῦ ἀνέφικτου ἤ μιά μεσσιανική παραβολή γιά ὄντα ἐξαίρετα καί μοναδικά;

Στήν ἑπόμενη ταινία του, τόν *Νόμο τῆς ἐπιθυμίας*, ὁ Ἀλμοντοβάρ στρέφει τήν ἔκφυλη εἰκονοποιητική του μανία πρός τήν γήινη, ναρκισσική ἀναπαραγωγή οἰκείων του καταστάσεων. Σάν ἕνας φαρσέρ. Κίτς; Ὁ Ἀλμοντοβάρ μᾶς κλείνει τό μάτι ἐκεῖ πού δέν κοιτάζουμε. Εἶναι λόγος αὐτός γιά νά τοῦ κόψουμε τήν καλημέρα;

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

1. Birthday Party, «*Sonnys's Burning*», κι ἀλλοῦ.
2. Λακάν, μή ἐξαιρετέος.
3. Burroughs, «Naked Lunch».

Τόν παλιό ἐκεῖνο τόν καιρό

RADIO DAYS (ἑλλ. τίτλος: **Μέρες ραδιοφώνου**)

σκην. - σεν.: Γούντυ Ἄλλεν, *φωτ.:* Κάρλο ντί Πάλμα, *μοντάζ:* Σούζαν Μόρσε, *μουσ.:* Ρίμσκι Κόρσακωφ, Κόουλ Πόρτερ, *παίζουν:* Μία Φάρροου, Ντιάννε Γουέστ, Μάικλ Τάκερ, Τόνυ Ρόμπερτς, Ντάννυ Ἀγέλλο.

Τά ὅρια πού εἶχαν διαφανεῖ στήν *Χάννα*, ταινία ἀπόσταγμα, κορυφαία στιγμή μιᾶς ὁλόκληρης περιόδου πού ἄρχισε μέ τόν *Νευρικό ἐραστή*, ἐδῶ γίνονται εὐδιάκριτα καί ὁδηγοῦν τόν κινηματογράφο τοῦ Γούντυ Ἄλλεν ἀντιμέτωπο μέ τά ἀδιέξοδά του. Ἡ σοφή ὡριμότητα, ἄν δέν ἀνοίγει καινούρια πεδία κινηματογραφικῆς δράσης, κινδυνεύει νά βυθιστεῖ στόν τέλειο μανιερισμό τῆς ἐπανάληψης καί στήν εὔκολη γοητεία τοῦ παρελθόντος.

Ἄν γιά κάποιους μεγάλους κινηματογραφιστές ἔχει εἰπωθεῖ ὅτι ὅλες τους οἱ ταινίες δέν εἶναι παρά μία καί μοναδική, στήν προσπάθειά τους νά σκηνοθετήσουν τήν αἰώνια ἐπιστροφή τῶν ἴδιων εἰκόνων, αὐτό γιά τόν Γούντυ Ἄλλεν δέν ἰσχύει. Ἐκτός ἴσως ἀπό τόν χῶρο. Ὁ Γούντυ παίζει στόν χῶρο τῆς Ν. Ὑόρκης ὅπως ἕνα παιδί μέ τό ἀγαπημένο του παιχνίδι: τήν ραδιοφωνική συσκευή. Κρατώντας ὅμως ὡς σταθερό σημεῖο τόν χῶρο καί μετακινώντας τον στόν χρόνο (δεκαετία τοῦ τριάντα), ὑπάρχει ὁ κίνδυνος ἡ ταινία του νά συγκρουστεῖ μέ τόν ὕφαλο τῆς νοσταλγίας καί νά ἐξωκείλει σ' ἕνα παρελθόν γεμάτο ραδιοφωνικούς ἤχους, ἀλλά μέ εἰκόνες γλυκερές πού λυώνουν γρήγορα, χωρίς πνοή καί διάρκεια, ναυαγισμένες σέ κάποιο σημεῖο τῆς ἄγονης γραμμῆς.

Τό ὕφος περιγραφικό, ἀμβλυμένο, χωρίς ὀξεῖες ὅσο καί καυστικές γωνίες, γεμάτο ἀναπόληση γιά μιά ἐποχή πού ἀνεπιστρεπτί πέρασε, ἀφήνοντας πίσω της τόν ἀπόηχο μιᾶς φανταστικῆς ἐπιδρομῆς Ἀρειανῶν, διά χειρός (καί φωνῆς) τοῦ ἱεροῦ τέρατος Ὄρσον Γουέλς.

Μακριά ἀπό τίς νευρώσεις, τίς ἔμμονες ἰδέες καί τά ψυχαναλυτικά κρεβάτια (πού παρ' ὅλη τήν ἐξαντλητική τους χρήση συνέχιζαν νά τροφοδοτοῦν τίς ταινίες του), τό σινεμά τοῦ Γούντυ Ἄλλεν προσπαθώντας νά ἐξορκίσει, μ' ἕνα ἄσφαιρο ὅπλο (τήν νοσταλγία), τόν φόβο τοῦ θανάτου, παρουσιάζει ἀρτηριοσκληρωτικά συμπτώματα καί δυσκολεύεται νά ἀνανεωθεῖ. Ἡ ματιά του πάνω στήν ἐποχή εἶναι πολύ συμβατική, χωρίς τήν "ὑστερία" καί τήν "τρέλα" ἄλλων ταινιῶν του, ἐξωραϊσμένη ἀπό μιά διάθεση σχολιασμοῦ τῆς πρόδηλου καί ἀπό τόν νόστο μιᾶς θαμπῆς καί σβησμένης παιδικῆς ἡλικίας, ὅπου ἡ "ἀκοή" τῆς ζωῆς ἀφαιροῦσε τήν ἐπιθυμία παρέμβασης τοῦ βλέμματος.

Τό *Radio days* περιγράφει μιά ἐποχή, ὅπου ὁ ραδιοφωνικός ἦχος ὑποκαθιστᾶ τήν εἰκόνα, ἀφήνοντας ταυτόχρονα ἐλεύθερη τήν φαντασία τῶν ἀκροατῶν σέ ἀκουστικά ταξίδια, στά ὁποῖα ἡ συμμετοχή τοῦ βλέμματος εἶναι ἀποκλεισμένη. Ἡ ἐποχή ἀκινητοποιεῖται, περιχαρακώνεται στά ὅριά της, ἐγκλωβίζοντας τό φανταστικό τῶν ἡρώων της, στά σουίνγκ τοῦ Μπένυ Γκούτμαν καί τοῦ Τόμυ Ντόρσεϋ ἀπό τήν μιά μεριά καί στόν μασκοφόρο ἐκδικητή ἀπό τήν ἄλλη. Οἱ ἥρωες τῆς ταινίας (ἐκπληκτική ἡ Νταϊάν Γουίστ κερδίζει τό παιχνίδι ἀπό τήν Μία Φάροου) σκιαγραφοῦνται σάν μαριονέτες, μονάχα ἀντανάκλαση καί ἐπιφάνεια - καθόλου βάθος - τῶν ὁποίων ἡ ζωή, τά ὄνειρα, ὁ θάνατος, ρυθμίζονται καθοδηγοῦνται, ἐλέγχονται, σβήνουν, ἀνάβουν (ἀλλά ποτέ δέν ταξιδεύουν - τό ταξίδι θά τούς ἔδινε ὑλική ὑπόσταση), ἀπό τό κουμπί τοῦ ραδιοφώνου.

Ὁ Γούντυ Ἄλλεν τροχιοδρομώντας τήν ταινία του στίς ραδιοφωνικές γραμμές, μέ ὄχημα τήν συσκευή τοῦ ραδιοφώνου (ἐκλεκτική ἡ μουσική εἶναι πράγματι μουσικός καθρέπτης τῆς δεκαετίας), δημιουργεῖ τόν χῶρο κίνησης τῶν εἰκόνων του: ἕναν ἠχητικό κύκλο, τέλειο καί αὐτάρεσκα αὐτάρκη, χωρίς ρωγμές καί ἐγκοπές, χωρίς προοπτική καί ἀνοίγματα, ἱκανός νά κυλήσει ἀπό τήν περιφέρεια στό κέντρο: τοῦ παρελθόντος. Στήν πραγματικότητα κινεῖται παραμένοντας στό ἴδιο σημεῖο, χωρίς νά πηγαίνει πουθενά, παράγοντας ἕνα ἀέναο πεδίο μαγι-

κῶν ὅσο καί νεκρῶν ἤχων. Κάτι σάν τά παιχνίδια τῶν παιδικῶν μας χρόνων, πού πεισματικά ἐνάντια στή φθορά τοῦ χρόνου, κρατήσαμε ὁλοκαίνουρια μέχρι σήμερα.

Οἱ κινηματογραφικές εἰκόνες ὅμως, γιά ν' ἀποδείξουν ὅτι μποροῦν νά παραμένουν ἀναλλοίωτες στόν χρόνο, πρέπει νά τόν ἀντιμετωπίζουν, ν' ἀνοίγονται καί νά προβάλλονται μέσα του καί ὄχι νά τοῦ κρύβονται, πίσω ἀπό τήν κουρτίνα τῆς νοσταλγίας.

Εἴμαστε βέβαιοι ὅτι βλέπουμε (ἤ ἀκοῦμε;) μιά ταινία τοῦ Γούντυ Ἄλλεν (ποτέ δέν μπόρεσε νά ἀναπληρώσει ἐπαρκῶς τό κενό τῆς ἀπουσίας του στήν ὀθόνη, ἴσως γιατί εἶναι ἕνας δημιουργός φτιαγμένος νά παράγει εἰκόνες σκηνοθετώντας τόν ἑαυτό του), πόσο ὅμως αὐτός ὁ κινηματογράφος στραμμένος ὁλοκληρωτικά πρός τό παρελθόν, μπορεῖ ἀκόμα νά μᾶς συναρπάζει; Ἡ ὑπέρμετρη νοσταλγία αὐτῶν τῶν εἰκόνων γιά τήν ἐποχή τους, ἡ ἀπουσία ὄχι κάποιας κριτικῆς στάσης, ἀλλά τῆς παραμικρῆς ἀπόστασης ἀπ' αὐτήν, τίς κάνει νά φαντάζουν ἀπόμακρες καί ξένες ἀπ' τό σήμερα, τίς παγιδεύει ὁριστικά μέσα στόν χρονικό τους θύλακα, παράγοντας ἔτσι μιά ταινία ἀπόλυτου ρετρό.

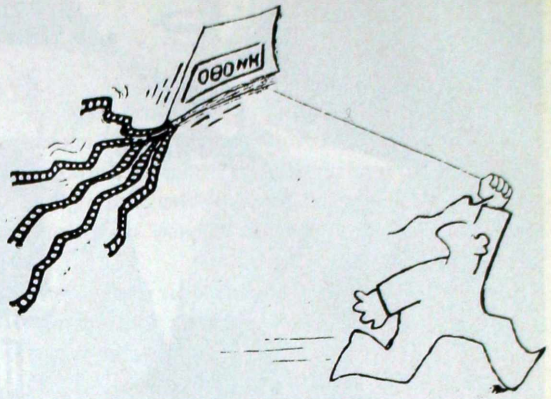
Ὁ *Ζέλιγκ* ἀνέτρεπε τήν ἔννοια τοῦ χρόνου, τρύπωνε στούς χώρους διαφορετικῶν ἐποχῶν, ἀφήνοντας στό πέρασμά του ἀβούλωτες τρύπες, ἀποδιοργάνωνε τήν ἐπικαιρότητα, γι' αὐτό καί ἦταν μιά τόσο μοντέρνα ταινία. Οἱ ραδιοφωνικές ἡμέρες εἶναι ἐγκλωβισμένες στή συσκευή τους καί στήν ἄμετρη νοσταλγία μιᾶς ἐποχῆς, ὅπου ἡ κυριαρχία τῆς εἰκόνας ἦταν πρό, ἀλλά ὄχι ἐντός τῶν πυλῶν καί ὅπου ἡ ἔξοδος γιά σινεμά ἦταν μιά καινούρια περιπέτεια. Ἐνῶ στό *Πορφυρό ρόδο τοῦ Καΐρου*, οἱ ἥρωες τῶν εἰκόνων του, διεκδικοῦσαν νά ζήσουν στήν πραγματικότητα καί ὄχι στήν νοσταλγία τοῦ βλέμματος τοῦ θεατῆ, μετατρέποντας τήν ὀθόνη σέ μιά πόρτα ἀνάμεσα στή ζωή καί στό ὄνειρο, ἐδῶ ἡ αὐτονομία τῆς εἰκόνας ὑποτάσσεται στήν πανταχοῦ παροῦσα διάχυτη κυριαρχία τοῦ ἤχου.

Ἡ περίσσεια συσκευασμένων (τηλέφωνο - ράδιο) ἤχων, περικυκλώνει ὁριοθετώντας αὐτές τίς γλυκερές εἰκόνες, μέ πρῶτο καί καλύτερο τόν ἦχο ὄφφ τῆς φωνῆς τοῦ ἀφηγητῆ - σκηνοθέτη, θέτοντας ὅμως ταυτόχρονα ὄφφ καί τό βλέμμα τοῦ θεατῆ, πού θέλει νά δεῖ καί ὄχι νά ἀφουγκραστεῖ, τόν ἦχο τῆς ἐφησυχασμένης καί ξέθωρης αὐτῆς μουσικῆς νοσταλγίας.

Ὁ μόνος τρόπος λοιπόν γιά νά δεῖτε πραγματικά αὐτή τήν ταινία εἶναι νά νοσταλγήσετε τήν ἐποχή της. Ὅμως "ἡ νοσταλγία δέν εἶναι πιά αὐτό πού ἦταν" καί οἱ ταινίες εἶναι φτιαγμένες γιά ν' ἀγαπιοῦνται ἀπό τό βλέμμα καί ὄχι νά συλλαμβάνονται ἀπό τό αὐτί.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ



Τό μεγάλο ποντικολαγωνικό

Ἡ κατασκευή ταινιῶν κινουμένων σχεδίων μεγάλου μήκους συνεχίζεται κανονικά στά στούντιο τῆς ἑταιρείας Ντίσνεϋ. Κανονικά ἀλλά καί ὡς ὑποχρέωση. Ἐδῶ καί πολλά χρόνια ἔχει λείψει τό λαμπύρισμα ἀπό τά προϊόντα τους. Μέσα σέ πλαίσια ἀσφάλειας παραγωγῆς βγάζουν ταινίες τακτικά, μία κάθε 3-4 χρόνια. Βέβαια κυριαρχεῖ μία ἀτμόσφαιρα ρουτίνας. Τά ὑψηλά πρότυπα παραγωγῆς τῶν ταινιῶν δέν κάνουν, εὐτυχῶς, τήν ἐμπειρία τους ἐντελῶς ἀρνητική. Ἡ λεπτομέρεια τῶν σχεδίων, ἡ προσεγμένη ἀπόδοση τῆς ἀτμόσφαιρας τῶν χώρων, οἱ ἐνδιαφέροντες χαρακτῆρες, ἡ ἔντονη παρουσία τῆς μουσικῆς εἶναι πάντα θετικά στοιχεῖα.

Ἡ τελευταία τους ταινία διατηρεῖ ὅλα αὐτά καί ταυτόχρονα διαθέτει μία ἐνδιαφέρουσα ἱστορία καί ἀρκετά ἀστεῖα -ἀναφορές στό κλασικό ὕφος καί μύθο τῶν διηγημάτων τοῦ Κόναν Ντόυλ. Ὁρισμένες σεκάνς μάλιστα ἔχουν τέτοια τελειότητα ἐκτέλεσης, πυκνότητα εὑρημάτων, διατήρηση ἐνδιαφέροντος καί ρυθμούς ἐξέλιξης πού θυμίζουν τή μαγεία παλαιότερων Ντίσνεϋ. Σέ μία τέτοια σεκάνς, ὁ Μπάζ, τό ποντικολαγωνικό τοῦ τίτλου, μέ τήν παρέα του κυνηγοῦν μιά κακιά νυχτερίδα σ᾽ ἕνα ἐργαστήρι παιχνιδιῶν. Τό παιχνίδισμα μέ τήν κλίμακα ἀντικειμένων καί ἡρώων, ἡ ἀναπάντεχη διαρρύθμιση τοῦ χώρου καί ἡ ἀλλαγή τοῦ χαρακτήρα τῶν παιχνιδιῶν (ἀπό φιλικά σέ ἐχθρικά) τήν καθιστοῦν ἴσως τήν κορυφαία στήν ταινία, ἄν καί ἐπαναλαμβάνει σεκάνς παλαιότερων ταινιῶν (π.χ. στό *Πινόκιο*).

Πολύ καλή ἐπίσης εἶναι ἡ σεκάνς μονομαχίας τοῦ Μπάζ μέ τόν κακό Ράτι-

γκαν στό τέλος. Ἡ μονομαχία διεξάγεται μέσα στό μηχανισμό τοῦ γνωστοῦ Μπίγκ Μπέν (τοῦ ρολογιοῦ). Οἱ τροχαλίες καί οἱ ροδέλες προσφέρουν ἕνα μεταβαλλόμενο περιβάλλον πού προσφέρει μία συνεχή ἀπειλή ἀλλά σέ κάποιες στιγμές μπορεῖ νά χρησιμοποιηθεῖ εὐεργετικά.

Ἐκτός αὐτῶν πάντως, οἱ δημιουργοί τῆς ταινίας προσπαθοῦν νά εἰσάγουν δύο στοιχεῖα πού μόνο σέ παλαιότερες ταινίες τοῦ Ντίσνεϋ συναντᾶ κανείς. Τό πρῶτο, πού χρησιμοποιεῖται μέ ἐπιτυχία, εἶναι ἕνας ἔντονος καί ξεκάθαρος σαδισμός, ὁ ὁποῖος διαπερνᾶ ὅλη τήν ταινία. Εἶναι τό στοιχεῖο πού ἐμπλουτίζει τήν ταινία καθώς ἔρχεται σέ συνεχή ἀντιπαράθεση μέ τήν μονοδιάστατη καλοσύνη τῶν «συμπαθητικῶν» χαρακτήρων. Φυσικά σαδισμός ὑπάρχει σέ πολλές παλιές ταινίες τοῦ Ντίσνεϋ. Οἱ περισσότεροι κακοί του ἀντλοῦσαν ἰδιαίτερη εὐχαρίστηση στά ὄνειρα, κυρίως, τῶν πράξεών τους. Ἀρκεῖ κανείς νά θυμηθεῖ τήν Κρουέλα Ντέ Βίλ καί τή χαρά μέ τήν ὁποία σχεδίαζε νά γδάρει τά 101 σκυλάκια τῆς Δαλματίας. Ὡς τώρα ὁ σαδισμός ὑπῆρχε ὡς ἀπειλή μέσα στά λόγια, τίς κινήσεις καί τήν παρουσίαση τῶν κακῶν. Σ' αὐτή τήν ταινία, ἐπηρεασμένοι ἀπό τόν γενικευόμενο ἐθισμό στήν ἀπεικόνιση τῆς βίας καί τοῦ θανάτου, οἱ ὑπεύθυνοι τῆς ἑταιρείας ἔκαναν τό ἀνάλογο βῆμα καί δείχνουν μία ἐν ψυχρῷ ἐκτέλεση. Ἕνας καημένος ποντικάκος ταΐζεται στήν κατοικίδια γάτα τοῦ πολύ κακοῦ Ράτιγκαν. Γιά τόν Ντίσνεϋ αὐτό εἶναι μεγάλη ἀκρότητα. Φυσικά σέ καρτούν ἔχουν ὑπάρξει καί splatter.

Ἀλλά καί ὁ Ντίσνεϋ;

Τό δεύτερο στοιχεῖο εἶναι μιά ἐμβόλιμη ἐμφάνιση σεξουαλικῆς πρόκλησης καί ἔλξης. Πιθανόν νά ἐπηρεάστηκαν ἀπό τήν ἐπιτυχία τῶν «ἐνήλικων» καρτούν τῆς τελευταίας εἰκοσαετίας. Ὅμως, ἐδῶ ὑπάρχει μόνο σέ μία σεκάνς, ξαφνικά, μέ τή μορφή μιᾶς τραγουδίστριας. Ὁ χειρισμός εἶναι ἀδέξιος καί ἀμήχανος. Ἀπό κάθε ἄποψη ἕνα περιττό στοιχεῖο.

Ἡ ὕπαρξη αὐτῶν τῶν δύο μέσα στήν ταινία εἶναι ἐνδεικτική προβληματισμοῦ μέσα στήν ἑταιρεία γιά τήν κατεύθυνση τῶν ταινιῶν τους. Ὁπωσδήποτε ἀπό αὐτό τό δεῖγμα τό συμπέρασμα εἶναι ὅτι τουλάχιστον οἱ σεναριογράφοι τους δέν νιώθουν ἄνετα στή χρήση καινούριων πραγμάτων. Οἱ ἑπόμενες ταινίες θά δείξουν ἄν πράγματι ὑπάρχει διάθεση ἐξέλιξης καί ἄν διαθέτουν τά ἄτομα μέ τίς ἀνάλογες ἱκανότητες γιά νά φτιάξουν κάτι καινούριο καί ὁλοκληρωμένο.

Θ.Να.

Ἕνα ἀπό τά ἴδια

Ἄν ὁ Σήν Κόννερυ δημιούργησε καί καθιέρωσε τόν Τζαίημς Μπόντ καί ὁ Ρότζερ Μούρ τόν ἐκμεταλλεύτηκε καί τόν ἔφτασε στά ὅρια τῆς καρικατούρας, τί μένει στόν καινούριο Μπόντ, τόν Τίμοθι Ντάλτον, νά κάνει; Ἴσως νά ξαναρχίσει ἀπ' τήν ἀρχή, μένοντας ὅμως μέσα στά γνωστά λίγο πολύ πλαίσια.

Ἔτσι ἀλλάζουν πολλοί ἠθοποιοί σταθεροί στίς ταινίες Τζ. Μπόντ (ἡ Μόνυ Πένυ γιά παράδειγμα)· τό σενάριο θέλει νά πιστεύει ὅτι προσαρμόζεται στούς καιρούς (οἱ καλοί Ἀμερικανοί, Ἄγγλοι ἀλλά καί Ρῶσοι συνεργάζονται γιά νά ἐξοντώσουν τήν ἀπειλή τῶν δύο κακῶν, ἑνός Ἀμερικανοῦ καί ἑνός Ρώσου· τώρα, ἄν μιά ὁμάδα Ἀφγανῶν ἀνταρτῶν διαλύει ἕνα ὁλόκληρο ρωσικό στρατόπεδο, ἔ, ἄς μήν τά θέλουμε κι ὅλα

THE LIVING DAYLIGHTS (έλλ. τίτλος: **Μέ τό δάκτυλο στή σκανδάλη**)

σκην.: Τζών Γκλέν, *φωτ.:* Ἄλεκ Μίλλς, *μουσ.:* Τζών Μπάρυ, *παίζουν:* Τίμοθυ Ντάλτον, Μύριαμ Ντ' Ἄμπο, Τζόε Ντόν Μπέικερ, Ζερόεμ Κράμπ.

δικά μας καί, ἐξ' ἄλλου, ποιός ἀσχολεῖται σήμερα μ' αὐτά; ἀκόμα καί ἡ ἐρωτική συμπεριφορά τοῦ νέου Μπόντ δείχνει νά συμμορφώνεται στίς μετά τήν ἀνακάλυψη τοῦ AIDS, ἀπαιτήσεις τῶν ἡμερῶν (ἐστίαση τοῦ ἐνδιαφέροντος σέ μία μόνο γυναίκα).

Τώρα ὅσον ἀφορᾶ τά πάγια, ἔχουμε τή σκηνοθεσία τοῦ Τζών Γκλέν, ἀλλά καί ἄλλες σταθερές: δράση, χρῆμα, τεχνολογικά εὑρήματα, τόποι ἐνδιαφέροντες (Γιβραλτάρ, Μαρόκο) καί ἐπίκαιροι (Ἀφγανιστάν).

Καί ὁ Τίμοθι Ντάλτον; Αὐτός δείχνει νά τό ψάχνει τό πράγμα. Μένει πιό κοντά στό δρόμο πού χάραξε ὁ Σήν Κόννερυ (ἄλλωστε εἶχε σχεδόν ἐξαντλήσει τήν γκροτέσκα πλευρά ὁ Ρότζερ Μούρ) καί περνᾶ τήν πρώτη «ἀγωνιστική» του περίοδο (γενικῶς τρίχες πολύ στήν ταινία), πείθοντας ἀρκετά γιά τήν ἐπάρκειά του.

Πάντως ἡ πορεία τοῦ νέου Μπόντ προβλέπεται δύσκολη· καί ἐπειδή τά κινηματογραφικά πράγματα ἄλλαξαν, ἀλλά καί γιατί τό κοινό θυμόταν ἀρκετά ἔντονα τόν Ρ. Μούρ καί τό ἕτοιμο, εὔκολο καλαμπούρι, τό στηριγμένο στήν ὑπερβολή. Ἡ ταινία αὐτή (μέ τήν ἔντονη ἔλλειψη χιοῦμορ) δέν φαίνεται νά τό ἱκανοποιεῖ.

Θ.Ν.

Μέ τήν Λάμψη *στά μάτια*

THE WITCHES OF EASTWICK (έλλ. τίτλος: **Οἱ Μάγισσες τοῦ Ἤστγουϊκ**)

σκην.: Τζώρτζ Μίλλερ, *σεν.:* Μάικλ Κρίστοφερ, βασισμένο στό ὁμώνυμο βιβλίο τοῦ Τζών Ἀπνταϊκ, *φωτ.:* Βίλμος Ζίγκμοντ, *μουσ.:* Τζών Γουίλλιαμς, *παίζουν:* Τζάκ Νίκολσον, Σέρ, Σούζαν Σάραντον, Μισέλ Πφάιφερ.

Ἕνα πολύ καλό βιβλίο, τρεῖς ἐξαιρετικές στάρ καί ἕνας μεγάλος ἠθοποιός, μαζί μ' ἕναν ἱκανό σκηνοθέτη, δέν ἀρκοῦν πάντα γιά νά γίνει μιά καλή ταινία.

Ἡ δύσκολη καί μέ εὔθραστη ἰσορροπία σχέση λογοτεχνίας - κινηματογράφου, ἐπανέρχεται γιά μιά ἀκόμη φορά στό προσκήνιο (πρόσφατο παράδειγμα τό *Ὄνομα τοῦ ρόδου*) γέρνοντας τήν ζυγαριά ὑπέρ τῆς πρώτης καί κάνοντας τόν δεύτερο νά μοιάζει σάν τήν ξεθωριασμένη οὐρά ἑνός πολύχρωμου χαρταετοῦ, ζωγραφισμένου ὑπέροχα ἀπό τήν πένα τοῦ Τζών Ἀπντάικ. Ὁ Χίτσκοκ εἶπε κάποτε: *"Εἶναι πολύ πιό εὔκολο ἀπό ἕνα μέτριο ἤ κακό λογοτεχνικό βιβλίο νά βγεῖ ἕνα πολύ καλό κινηματογραφικό ἔργο, παρά τό ἀντίθετο"*.

Ὑπάρχουν ἐλάχιστα παραδείγματα σκηνοθετῶν πού πλούτισαν αὐτή τή σχέση, ὄχι μετατρέποντας ἁπλῶς τίς λέξεις σέ εἰκόνες (σημεῖο παγίδας γιά πολλούς), ἀλλά δεσμεύοντας τό εἰδικό βάρος τοῦ λόγου στά ὅρια τῶν εἰκόνων.

Ὁ Τζώρτζ Μίλλερ, τοῦ ὁποίου ἡ καλύτερη ὡς τώρα δουλειά παραμένει, κατά τή γνώμη μας, ἡ συμμετοχή του στήν σπονδυλωτή *Ζώνη τοῦ λυκόφωτος*, ὅπου κινηματογραφεῖ μ' ἐκπληκτικό τρόπο ἕναν ἀεροπορικό ἐφιάλτη (διήγημα τοῦ Ρίτσαρντ Μάθεσον), ἐδῶ μᾶλλον χάνει τό κινηματογραφικό του στοίχημα. Οἱ εἰκόνες εἶναι τόσο "καθαρές" καί στιλπνές, πού γλυστροῦν μπροστά στό βλέμμα τοῦ θεατῆ, χωρίς νά μποροῦν νά τό συγκρατήσουν. Ἀπογυμνώνει τό βιβλίο ἀπό τούς χυμούς του καί τό ὀξύτατο χιοῦμορ του, σχηματοποιώντας μέ τόν πιό εὔκολο τρόπο τό σενάριο, χρησιμοποιώντας τό σκελετό τοῦ παιχνιδιοῦ τῶν σχέσεων τοῦ βιβλίου σάν σκαλωσιά γιά νά χτίσει ἕνα γυαλιστερό οἰκοδόμημα. Τό φίλμ ὑποβιβάζεται στό ἐπίπεδο ἑνός εὐπεπτου παραμυθιοῦ. Νά μήν ξεχνᾶμε ὅτι πρόκειται γιά μεγάλη, χολυγουντιανή παραγωγή, ὅσο κι ἄν ὁ σκηνοθέτης προσπαθεῖ νά κρατήσει τίς ἀποστάσεις του.

Ὁ πληθωρικός χαρακτήρας τῶν τριῶν μαγισσῶν ἀγγίζει τά ἐπίπεδα τοῦ κόμικς, ἡ σχέση τῆς κάθε μιᾶς μέ τήν "τέχνη" της (τί τό κοινό μπορεῖ νά ἔχει ἡ δημοσιογραφία μέ τή μουσική καί τή γλυπτική;) φαντάζει σεναριακό εὕρημα στό κυνήγι τοῦ κωμικοῦ (μέ δόσεις δια-

βολικοῦ μυστικισμοῦ), στοιχεῖο πάντα παρόν, πού ἀποτελεῖ καί τίς καλύτερες στιγμές τῆς ταινίας. Ἡ παντελής ἀπουσία δεύτερων ρόλων καί χαρακτήρων - ἄν ἐξαιρέσει κανείς τήν ἐκπληκτική σκιαγράφηση τῆς ὑστερικῆς γυναίκας - πού θά πλούτιζαν τήν ἀφήγηση καί θά γέμιζαν μιά νευρώδη ἀλλά ἄδεια σκηνοθεσία (τυπική διαδικασία) ὑποβιβάζει τήν ταινία στό ἐπίπεδο μιᾶς λαμπερῆς ὅσο καί κενῆς κατασκευῆς.

Τώρα σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τόν μέσα μαίγιστο καί βασικό ἀτού τῆς ταινίας Τζάκ Νίκολσον, ὁ ὁποῖος κρατάει στά χέρια του τίς τύχες τοῦ ὅλου ἐγχειρήματος, ἀκόμα μιά φορά εἶναι ὁ... ἑαυτός του, δηλαδή ἕνας πολύ μεγάλος καί χαρισματικός ἠθοποιός. Ὅμως οἱ κάποιες σκηνές πού προσπαθοῦν νά παραδώσουν τή *Λάμψη*, παγιδεύουν τόν Νίκολσον (ἴσως τόν ἔχουν παγιδεύσει γιά πάντα) στήν ἐπανάληψη.

Παραίνεση: γυναῖκες ὅλου τοῦ κόσμου (καί ὄχι μόνο γλύπτριες, μουσικοί και δημοσιογράφοι) ἀγαπῆστε τόν... διάβολο, ὅπου τόν βρεῖτε. Εἶναι ἕνας ἀκίνδυνος (σβήνει μέ τό κουμπάκι) φαφλατάς, παγιδευμένος διπλά, στή μικρή καί στή μεγάλη ὀθόνη.

Θ.Λ.

Μόνο πάνες

RAISING ARIZONA (ἑλλ. τίτλος: **Ἀριζόνα Τζούνιορ**)

σκην.: Τζοελ Κόεν, *σεν.:* Ἤθαν Κόεν καί Τζοελ Κοεν, *φωτ.:* Μπάρν Σόνφιλντ, *φωτ.:* Κάρτερ Μπάργουελ, *παίζουν:* Μπέν Μπάρενχολτζ, Νίκολας Κέητζ, Χάλυ Χάντερ.

Τό μυστήριο χάνεται στή δεύτερη ταινία τῶν Κόεν· ἡ γοητευτική ἰσορροπία τοῦ *Μόνο αἷμα* (1984), τῆς πρώτης τους ταινίας, δίνει τή θέση της στή σιωπηλή δεξιοτεχνία τοῦ *Ἀριζόνα τζούνιορ*. Λέγοντας "σιωπηλή", γιά νά ἐξηγηθοῦμε, ἐννοῶ πώς ἡ σκηνοθετική μαεστρία ἔχει γίνει στή δεύτερή τους ταινία αὐτοσκοπός, ἐξασφαλίζοντας ἀπό τή μιὰ τήν εἰσπρακτική ἐπιτυχία τῆς ταινίας καί τή συναίνεση τοῦ θεατῆ πού ἀκολουθεῖ τόν καταιγιστικό ρυθμό θέλοντας καί μή, κλέβοντας ὅμως ἀπό τήν ἄλλη τό ὑπόβαθρο τῆς ταινίας, κερματίζοντας τή γοητεία της. Τό νά καταφεύγουμε ἀπ' τά ἀριστερά στόν προφανή μύθο τῆς ταινίας (ὁ ἀπατεώνας καί ἡ ἀστυνομικίνα, ἡ κλοπή τοῦ παιδιοῦ τοῦ πλούσιου Ἀμερικάνου) γιά νά ἀνασύρουμε ὅπως ὅπως μία μεταφορά γιά τίς κοινωνικές δομές τῆς Ἀμερικῆς εἶναι μάταιο, ἄν ὄχι ἀνόητο. Ὅλα τά στοιχεῖα κινοῦνται μέ ἰλιγγίωδη ταχύτητα μέσα στό φίλμ, καί εἶναι ἀδύνατο νά διακρίνουμε τό σκοπό τῶν Κόεν· οἱ ἀναφορές εἶναι ἐπίσης συσκοτιστικές, μιά λανθάνουσα κινηματογραφοφιλία χωρίς ἀντίκρυσμα (π.χ. ὁ ἀλά Σέρτζιο Λεόνε ἀνθρωποκυνηγός τοῦ φίλμ). Ἀπορίες, καί μάλιστα εὔλογες, γιατί τό *Μόνο αἷμα* μᾶς ἔδειξε ὅτι αὐτοί οἱ δύο εἶναι ὄχι μόνο πιό πονηροί ἀλλά καί περισσότερο φιλόδοξοι ἀπ' ὅσο τό *Ἀριζόνα Τζούνιορ* ἀφήνει νά φανεῖ.

Γ.Δ.

Predator

PREDATOR (ἑλλ. τίτλος: **Ὁ κυνηγός**)

σκην.: Τζών Μάκ Τίερναν, *σεν.:* Τζέημς καί Τζών Τόμας, *φωτ.:* Ντόναλντ Μάκ Ἀλπίνε, *μοντάζ:* Τζών Λίνκ, Μάρκ Χέλφριχ, *μουσ.:* Ἄλαν Σιλβέστρι, *παίζουν:* Ἄρνολντ Σβαρτσενέγκερ. Κάρλ Γουέδερς, Ἐλπίντα Καρρίλο, Μπίλ Ντιούκ.

Ἡ "καινούρια ταινία τοῦ Σβαρτσενέγκερ" δέν εἶναι σέ καμιά περίπτωση "τοῦ Σβαρτσενέγκερ". Εἶναι τοῦ Τζών Μάκ Τίρναν. Τοῦ ἀνήκει καί δικαιοῦται νά εἶναι ὑπερήφανος γιά τό "κατόρθωμά" του. Πρόκειται ἀναμφίβολα γιά ἕνα "κατόρθωμα" πού μᾶς γυρνᾶ πίσω στή μεγάλη ἐποχή τοῦ Χόλυγουντ, ὅπου οἱ σκηνοθέτες τῆς κατηγορίας τοῦ "directed by" ἐπετύγχαναν νά ξεπεράσουν τούς στάρ καί μαζί ὅλα τά ἐκτός τῆς ταινίας ἐμπορικά στοιχεῖα καί νά δώσουν τό δικό τους στίγμα στό φίλμ. Εἶναι, λοιπόν, *Ὁ κυνηγός* μιά ταινία - ἔκπληξη γιά τίς σημερινές παραμέτρους ἀντιμετώπισης τέτοιων ταινιῶν, καί αὐτό ὀφείλεται κυρίως στό σκηνο-

θέτη του πού ἀπό τήν ἀρχή βρίσκεται "ἐκτός κλίματος" τοῦ ἀνάλογου εἴδους πού ἀνήκει ἤ ὀφείλει νά ἀνήκει ἡ ταινία. Καταφέρνει νά "ἐξαφανίσει" τόν Σβαρτσενέγκερ ὡς φιγούρα πού μπορεῖ νά κυριαρχεῖ ἔτσι ἤ ἀλλιῶς καί νά τόν ἐντάξει ὡς ἕνα δομικό στοιχεῖο μιᾶς ἐκπληκτικά ἀφηγούμενης ἱστορίας. Καταφέρνει ἐπίσης νά ἰσοπεδώσει τίς ὅποιες μεγαλόσχημες ἀναφορές πού εἶναι δυνατό νά γίνουν καί ἀφοροῦν τό στόρυ τῆς ταινίας. Ναί, τό τραῦμα τοῦ Βιετνάμ παραμένει ἀνοικτό καί κατασκευάζει φιλμικές ἱστορίες. Εἶναι ἐπίσης "ἱκανό" νά προσφέρει τή δυνατότητα τῆς ἐνοποίησης, ἔστω καί στό σινεμά" τῆς ἀμερικάνικης κοινωνίας. (Τό κάθε μέλος τῆς ὁμάδας εὔκολα ἀναγνωρίζεται ὡς ἀντιπρόσωπος τῶν ἐθνικῶν μειονοτήτων αὐτῆς τῆς χώρας). Ὁπωσδήποτε ὑπάρχει καί ἡ σύγκριση τῶν ἐνστίκτων τῆς ἀνθρώπινης φύσης πού προσπαθεῖ νά ἰσορροπήσει ἀνάμεσα στό καλό (Σβαρτσενέγκερ) καί στό κακό (Predator). Ὅλα αὐτά ὅμως φαίνεται νά μήν ἐνδιαφέρουν τόν Τίρναν. Εἶναι τό ἄλλοθί του γιά νά φτιάξει εἰκόνες πού ναί μέν δέν προεκτείνουν τίποτα, δέν παραπέμπουν πουθενά, "δέν ἔχουν βάθος", εἶναι ὅμως εἰκόνες πού ἰσορροποῦν, πού χαρακτηρίζονται ἀπό μιά ἁρμονία σημαντική γιά τό τόλμημα τῆς αὐθυπαρξίας τους. Εἶναι τέλος εἰκόνες πού ἐπαναπροσδιορίζουν αὐτό πού ὀνομάζεται σκηνοθεσία. Αὐτό πού ἐμπεριέχει ὅλη τή μαγεία τῆς δημιουργίας καταστάσεων ἐκ τοῦ μηδενός.

Ἔτσι τό ἴδιο τό φίλμ παρουσιάζεται προβληματικό. Ἀπευθύνεται ἐκεῖ πού ἀπευθύνεται καί μοιάζει νά μήν ἀντέχει σέ ἀποδοχή. Μοιάζει ἀρκετές φορές νά ἐπιβάλλει τή μή - ἀποδοχή προκαλώντας ἀρνητικές κρίσεις. Γιατί ὅπως εἶναι φυσικό καί πολλές φορές "νόμιμο", σήμερα, ἡ ταινία ἔπεται τῆς φήμης της καί ἐκβιάζεται νά ἀποτελέσει συμπλήρωμά της. Ὑπάρχουν λοιπόν ἀντιρρήσεις πού συνήθως βρίσκονται μακριά ἀπό τήν ταινία. Βρίσκονται στό "μετά". Οἱ κρίσεις δέν ἀρκοῦνται σ' αὐτό πού εἶναι ἀλλά σ' αὐτό πού θά ἔπρεπε νά εἶναι. Δημιουργεῖται πάλι ἡ αἴσθηση ὅτι, ὕστερα ἀπό τέτοιες, ἐπιτυχημένες γιά τή σκηνοθετική τους δεινότητα, ταινίες βρισκόμαστε πολύ μακριά ἀπό μιά ἀπροκάλυπτη ὅσο καί μή ἐμπειρική θέαση καί κρίση. Ὅτι δέν μποροῦμε νά κρίνουμε χωρίς αἰτιολογοκρισία "μή - σοβαρές" ταινίες καί γι' αὐτό πολύ εὔκολα τίς ἀπορρίπτουμε. Ὅμως δέν εἶναι ἔτσι καί οὔτε πρέπει νά εἶναι ἔτσι. *Ὁ κυνηγός* εἶναι μιά πρόσκληση σ' ἕνα παιχνίδι εἰκόνων πού ἀπό τή στιγμή πού θά τή δεχθεῖς κάθε δικαίωμα γιά ὁποιαδήποτε ἀρνητική κρίση πού δέν ἀφορᾶ αὐτές τίς εἰκόνες ἀποδυναμώνεται καί ἴσως ἐξαφανίζεται.

Τό Predator εἶναι ἀκόμα μιά εὐκαιρία νά ἐπανέλθουμε στόν κινηματογράφο τοῦ "τώρα" καί ὄχι τοῦ "μετά".

Στόν κινηματογράφο πού ἔχουμε ἀνάγκη.

Ι.Κ.

Κλισαρισμένες φαντασιώσεις

Ὁ Πίμ ντέ λά Πάρα ἀναλαμβάνει νά φέρει σέ πέρας ἕνα ἐπικίνδυνο καί δύσκολο ἔργο. Νά δέσει μιά κινηματογραφική ἱστορία - γιά τήν ἀκρίβεια τίς ἱστορίες τῶν ἡρώων του - μέ τήν Ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Γιατί, στήν ταινία, ὁ σκηνοθέτης χρησιμοποιεῖ κλισέ, σκηνές, σεκάνς παρμένες ἀπό τόν κινηματογράφο γιά νά ἀναπαραστήσει τίς μυθοπλαστικές λειτουργίες τῶν κύριων χαρακτήρων του μέ τίς ὁποῖες καλύπτουν μία μίζερη καί ἀδιέξοδη πραγ-

PAUL CHEVROLET EN DE ULTIEME HIALLUCINATIE (έλλ. τίτλος: **Ἡ τελευταῖα παραίσθηση τοῦ Πώλ Σέβρολετ**)

σεν. - σκην.: Πιμ ντέ λά Παρα, *σκην.:* Ντορνα Βαν Ρουβρού, Κάριν Λούμανς, *φωτ.:* Φράνς Μπρόμετ, *μουσ.:* Λουντβιχ ντέ Μπόερ, *παίζουν:* Πήτερ Φάμπερ, Τζέννυ Άρμαν, Λίς Σνουινς, Έλλεν Βόγκελ.

ματικότητα. Μόνο πού σ' αὐτούς δέν ὑπάρχει ἡ εὐεργετική λειτουργία τοῦ *τέλους* παρά μόνο μέ τόν δικό τους θάνατο. Τελικά, ἡ *Τελευταία παραίσθηση* δέν εἶναι μόνο μιά. Εἶναι τόσες ὅσοι καί οἱ χαρακτῆρες τῆς ταινίας.

Ὁ κεντρικός ἥρωας τῆς ταινίας, συγγραφέας ἀστυνομικῶν μυθιστορημάτων, προσπαθεῖ νά γράψει ἕνα βιβλίο πάνω στόν ἔρωτα. Μόνο πού εἶναι ἀνίκανος νά τόν βιώσει. Ὅλες του οἱ ἐρωτικές σχέσεις εἶναι καταδικασμένες ἀπό τήν ἀρχή. Γίνεται ἀντικείμενο σέ σχέσεις ἀδιέξοδες, μέ γυναῖκες νευρωτικές ἤ μισότρελες. Ὁ κόσμος τῆς φαντασίας του καί ὁ κόσμος τῆς πραγματικότητας εἶναι σμπαραλιασμένοι ἀπό τήν ἀποτυχία. Λειτουργεῖ σπασμωδικά. Τό ἴδιο συμβαίνει καί στούς ἄλλους κύριους χαρακτῆρες τῆς ταινίας. Ὁ φίλος του προσποιεῖται ὅτι εἶναι ὁ Πώλ Σέβρολετ καί ἐφευρίσκει διάφορες σκηνοθεσίες γιά νά μπορέσει νά κάνει ἔρωτα μέ τήν ἐρωμένη του. Ἡ γυναίκα του, μιά μισότρελη πρώην ἠθοποιός τοῦ θεάτρου, ζεῖ μέσα στίς δικές της φαντασιώσεις, ἀνίκανη νά ἔρθει σέ σεξουαλική ἐπαφή μέ τόν ἄντρα της ἀλλά καί μέ τόν συγγραφέα, ὅταν τό ἀποπειράται. Ἡ πόρνη ἀφηγεῖται κάποιες ἱστορίες ἀμφίβολης ἀλήθειας μέσα σέ ἕνα νευρωτικό ντελίριο γιά τήν ἐποχή τῆς ἄδολης νιότης της, ἐνῶ ἡ ἐρωμένη τοῦ συγγραφέα προσπαθεῖ, μάταια, νά ζήσει μιά ἐρωτική ἱστορία μαζί του ἀλλά ἔχει χάσει κι αὐτή ὁποιαδήποτε ἐπαφή μέ τόν ἑαυτό της σ' αὐτό τόν τομέα. Εἶναι χαρακτηριστική ἡ σκηνή πού κάνει ἔρωτα μαζί του ἀφοῦ πρῶτα κάνει μιά βόλτα στά νερά μιᾶς κρήνης στό στύλ τῆς Ἀννίτας Ἔκμπεργκ στή *Γλυκειά ζωή*.

Οἱ μόνοι χαρακτῆρες πού φαίνεται νά ζοῦν στήν πραγματικότητα εἶναι ἡ σύζυγος καί ἡ κόρη τοῦ συγγραφέα. Μόνο πού ἡ πραγματικότητα αὐτή εἶναι τόσο μίζερη καί νεκρή πού στεγνώνει τά ἄτομα. Ἡ μόνη πού τά καταφέρνει εἶναι ἡ κόρη, πού ἀνήκει ὅμως σέ μιά ἄλλη γενιά πού δέν ἀπασχολεῖ τόν σκηνοθέτη. Ἡ σύζυγος ὅμως εἶναι ἕνα πρόσωπο ἐξίσου μοναχικό καί τραγικό μέ τούς ὑπόλοιπους ἥρωες.

Ὅλοι λοιπόν οἱ χαρακτῆρες ζοῦνε σέ ἕναν κόσμο ψεύτικο, πού ὅμως εἶναι τόσο ἀδιέξοδος ὅσο καί ὁ πραγματικός. Καί τό ἐντυπωσιακό εἶναι ὅτι ὅλες αὐτές οἱ ψευδαισθήσεις εἶναι μιμήσεις παρμένες ἀπό προηγούμενες ταινίες. Ἡ σκηνή πού ἀνέφερα παραπάνω, ἡ παρουσία τοῦ Ἔντυ Κωνσταντίν, γνωστοῦ καί γιά τούς ρόλους του ὡς Λέμμυ Κώσιον (ἰδιωτικός ντέντεκτιβ, χαρακτήρας τοῦ συγγραφέα ἀστυνομικῶν ἱστοριῶν Πῆτερ Τσένεϋ, πού θά θυμοῦνται γιά τό σκληρό του στύλ οἱ πιό μεγάλοι στήν ἡλικία ἀναγνῶστες τῶν περιοδικῶν *Μάσκα* καί *Μυστήριο*).

Στό τέλος τῆς ταινίας, μετά μιά συμβολική φανταστική σκηνή, ὅπου ὁ Ἔντυ Κωνσταντίν βαρειά τραυματισμένος σκοτώνει τό συγγραφέα, ὁ τελευταῖος ἐπιστρέφει στή γυναίκα του, ἀφοῦ καταστρέψει τό κομπιούτερ πού γράφει τά κείμενά του. Τό πιό τραγική σκηνή τῆς ταινίας καθώς πιά ὁ συμβιβασμός γίνεται φανερός. Μετά τήν ἀποτυχία τοῦ ὀνείρου ἐπιστροφή στή ζοφερή πραγματικότητα. Οἱ μέχρι τότε σκηνές τῶν συζυγικῶν σχέσεων δέν μᾶς ἐπιτρέπουν παρά ἐλάχιστες ἐλπίδες. Κάθε συνάντηση τοῦ ζευγαριοῦ γινόταν μέσα στή σιωπή καί στήν ἔλλειψη ἐπικοινωνίας. Τί εὐχάριστο, λοιπόν, μπορεῖ νά κρύβει αὐτή ἡ ἐπιστροφή; Ἤδη ὁ κόσμος τῆς φαντασίας του βρίσκεται νεκρωμένος μπροστά στήν ἀποτυχία του νά ζήσει σέ ἁρμονία μαζί του.

Παρά τίς κάποιες ἄστοχες σκηνές, παρά τά κάποια ἀποτυχημένα σεναριακά εὑρήματα, ὁ Πίμ ντέ λά Πάρα μοῦ ἔδωσε μιά σκληρή γεύση τῶν προβλημάτων μιᾶς ἀστικῆς κοινωνίας πού δέν μπορεῖ νά ἀγαπάει καί νά φαντάζεται παρά μόνο μέσα ἀπό ξένες εἰκόνες.

Ν.Φ.

Θλιβεροί ἐπίγονοι

EXTREME PREJUDICE (ἑλλ. τίτλος: **Χωρίς κανένα δισταγμό**)

σκην.: Γουῶλτερ Χίλλ, *σεν.:* Ντέρικ Γουάσμπερν καί Χάρυ Κλάινερ ἀπό μιά ἱστορία τῶν Τζών Μίλιους καί Φρέντ Ρέξερ, *φωτ.:* Μάθιου Λεονέττι, *μουσ.:* Τζέρυ Γκόλντσμιθ, *παίζουν:* Νίκ Νόλτε, Πάουερς Μπούθ, Μαρία Κοντσίτα Ἀλόνσο.

Ἄλλος ἕνας ταλαντοῦχος καί ἐλπιδοφόρος (πάλαι ποτέ) Ἀμερικανός σκηνοθέτης ξεπουλάει ἐπιδεικτικά τίς εἰκόνες του, θυσιάζοντας στό βωμό τοῦ ἐμπορίου κάθε κινηματογραφική εὐαισθησία. Μετά τούς *Μαχητές*, ταινία ἤδη κλασική στό εἶδος της, καί τήν πραγματικά "δυνατή" καί καλύτερή του *48 ὧρες* (ταινία ἐφαλτήριο γιά τήν ἀπογείωση τοῦ Ἔντυ Μέρφι), ὁ Γουῶλτερ Χίλ συνεχίζει νά ψάχνεται καί συνεχίζει νά μᾶς ἀπογοητεύει.

Αὐτή ἡ περιπέτεια συνόρων, συνοδευμένη ἀπό κατασκοπικά στοιχεῖα καί τήν ἀνάλογη τεχνολογία καί διανθισμένη ἀπό τό ἀπαραίτητο ἐξωτικό στοιχεῖο (Μεξικό γάρ), θέλοντας νά εἶναι ἕνα σύγχρονο γουέστερν, δέν κάνει τίποτα ἄλλο ἀπό τό νά κοπιάρει, ἀκαλαίσθητα καί ἀσύστολα, τόν μεγάλο ἀντικομφορμιστή σκηνοθέτη Σάμ Πέκινπα.

Ἐκεῖ πού ὁ Πέκινπα μέ τήν περίφημη αἰσθητική τῆς βίας ἀποκαλύπτει τή βία τῶν αἰσθημάτων μιᾶς κοινωνίας πού ἐξορίζει τούς κατ' ἐξοχήν ἀντι - ἥρωές του, στά ὅρια τῆς ὕπαρξής τους ἀντιμέτωπος μέ τό θάνατο σέ κίνηση σλόου μόσιον, ἀναπαράγοντας ἔτσι δημιουργικά τόν μύθο τῶν "χαμένων" στήν ἔξοχη παράδοση τοῦ Τζών Χιοῦστον, ὁ Γουῶλτερ Χίλ μετατρέπεται σέ τέλειο μηρυκαστικό.

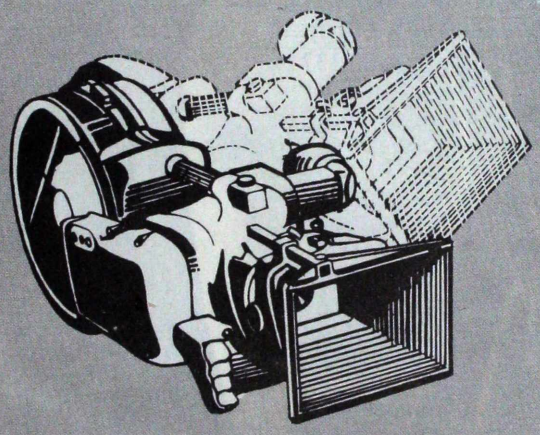
Τό ἀπίστευτα μπερδεμένο στίς λεπτομέρειες καί ἁπλοϊκό στή σύλληψή του σενάριο ὁδηγεῖ σέ μιά θολή κινηματογράφηση πού περιδιαβαίνει διάφορα κινηματογραφικά εἴδη μ' ἕναν τέτοιο τσαπατσούλικο τρόπο ὥστε οὔτε μιά ἀπό τίς εἰκόνες της νά μοιάζει αὐθεντική καί πηγαία. Οἱ χαρακτῆρες εἶναι ἀνύπαρκτοι, οἱ ἥρωες μπερδεύονται ὁ ἕνας μέσα στόν ἄλλο, κάθε ἔννοια τῶν σχέσεων καλοῦ - κακοῦ χάνεται κάπου στά σύνορα ΗΠΑ - Μεξικοῦ, πού τόσο τά τίμησε τό ἀμερικάνικο γουέστερν, ὁ Νίκ Νόλτε χρεώνεται τόν χειρότερο ρόλο τῆς καριέρας του, ἐνῶ ὁ μόνος πού φαίνεται νά διασώζεται εἶναι τό Σκάνερ τοῦ Κρόνενμπεργκ, ὁ Μάικλ Ἄιρονσάιντ. Ὅσο γιά τόν σκηνοθέτη, ἐκτός ἀπό τήν ἀδιαφορία μας χρεώνεται καί τήν ἀντιπάθειά μας γιά τόν ἄθλιο τρόπο μέ τόν ὁποῖο κακοποίησε στό τέλος τῆς ταινίας του τήν ἀριστουργηματική τελική σεκάνς ἀνθολογίας τῆς *Ἄγριας συμμορίας*.

Μέ πάρα πολλές ἐπιφυλάξεις λοιπόν στήν ἑπόμενη ταινία τοῦ Γουώλτερ Χίλ.

Θ.Λ.

DANIEL ARIJON

η γραμματική της φιλμικής γλώσσας

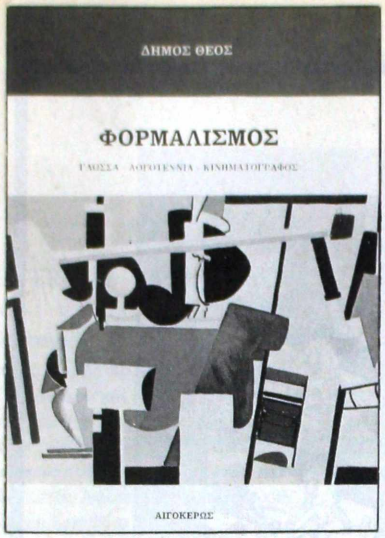


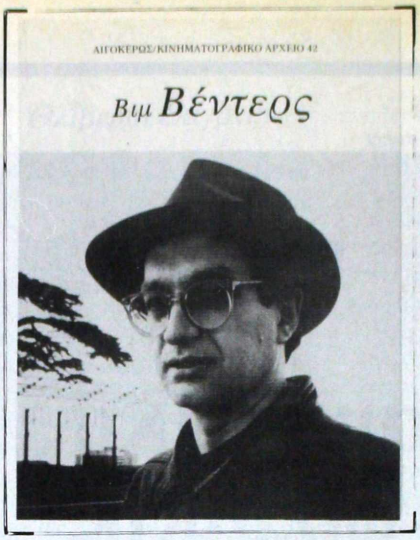
β τόμος

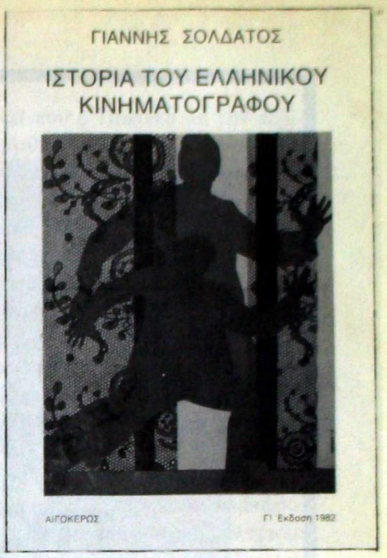
Plano

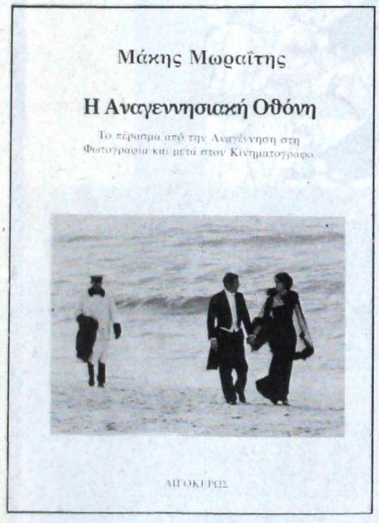
Κεντρική Διάθεση Δ. ΜΑΡΑΘΙΑΣ

Ζαλόγγου 1 Αθήνα ΤΗΛ.: 36.20.889

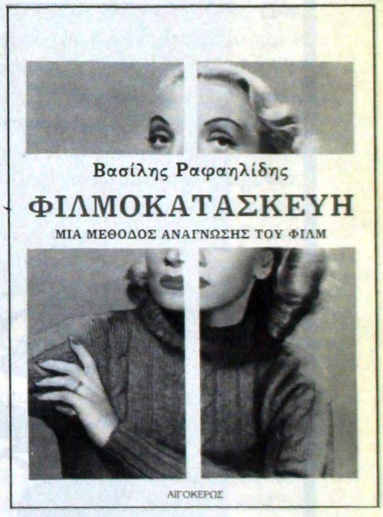


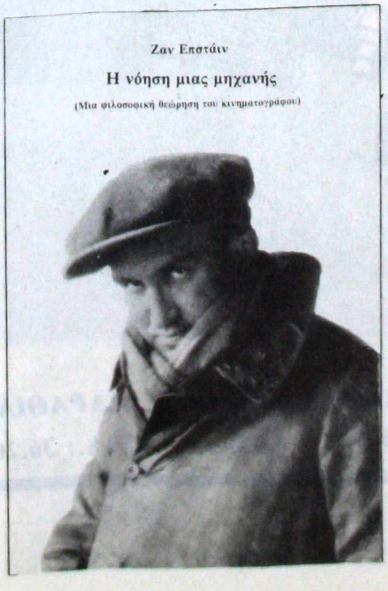


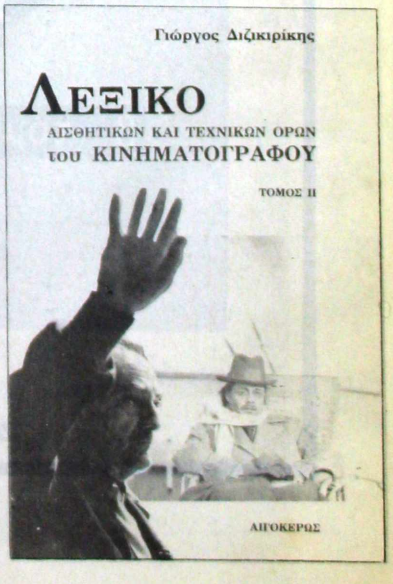




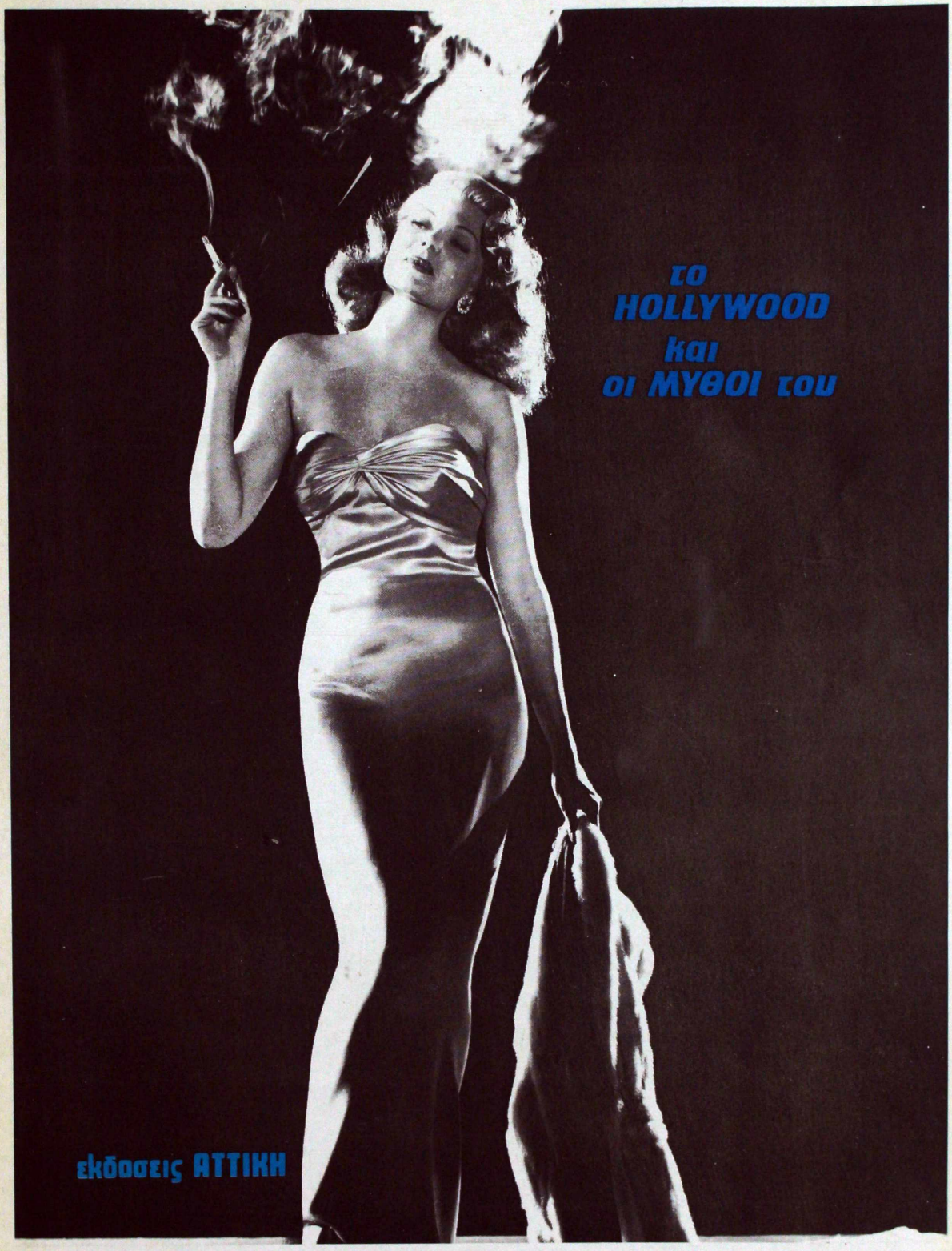
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
Ζωοδόχου Πηγής 17
Τηλ. 36 13 137







Κυκλοφορεί από τις **εκδόσεις ΑΤΤΙΚΗ**



Κεντρική Διάθεση Δ. ΜΑΡΑΘΙΑΣ
Ζαλόγγου 1 Αθήνα ΤΗΛ.: 36.20.889