ΟΘΟΝΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 32 - ΜΑΡΤΙΟΣ 1988

ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 300

ΛΑΡΣ ΦΟΝ ΤΡΙΕΡ

ΒΕΝΤΕΡΣ • ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ

τα φτερα του ερωτα

ο τελευταιος αυτοκρατορας

ΟΘΟΝΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ ΕΚΤΟΣ ΣΕΙΡΑΣ ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 250

Τό κωμικό στόν κινηματογράφο

τοῦ Νίκου Κολοβοῦ

ΟΘΟΝΗ: ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΟΘΟΝΗ No 32
ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ - ΜΑΡΤΙΟΣ 1988

Στό ἐξώφυλλο: *Τό στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος*, τοῦ Λάρς φόν Τρίερ.
Στό ὀπισθόφυλλο: Ὁ Μπροῦνο Γκάνς στά *Φτερά τοῦ ἔρωτα*, τοῦ Βίμ Βέντερς.

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ:
Ἀλέξανδρος Μουμτζῆς
ΣΥΝΤΑΞΗ:
Ἄγγελος Βεζυρόπουλος
Γιάννης Δεληολάνης
Περικλῆς Δεληολάνης
Ἀλέξης Δερμεντζόγλου
Ἰορδάνης Καμπᾶς
Ἠλίας Κανέλης
Βασίλης Κεχαγιᾶς
Νίκος Κολοβός
Θωμᾶς Λιναρᾶς
Ἰωάννης Μιχαλόπουλος
Χρῆστος Μήτσης
Θόδωρος Νάτσης
Θωμᾶς Νέος
Νότης Φόρσος
ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ:
Θάνη Καρατσώλη
Δημήτρης Κολιοδῆμος
Νίκος Οἰκονομίδης
Φλώρα Πρισιμιτζῆ
Ἀθηνᾶ Τσαγγάρη

ΕΚΔΟΤΗΣ
Εκδόσεις ΑΤΤΙΚΗ Ο.Ε.

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ:
Νότης Φόρσος

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ:
Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου "Ὀθόνη"
Ἄγγελος Βεζυρόπουλος
Τ.Θ. 10 868
541 10 Θεσσαλονίκη
Τηλ. 215 828

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

ΑΤΕΛΙΕ:
ΦΩΤΟΤΥΠΟΣ Ο.Ε.
Λεωνίδου 8, Τηλ. 522 40 80

ΔΙΑΝΟΜΗ:
Ἀθήνα: Σ. Πομώνης
Ζαλόγγου 1, Τηλ. 322 08 89
Θεσσαλονίκη: Κέντρο Διάθεσης Βιβλίου
Λασσάνη 9, Τηλ. 237 463

Π-000000004638

ΕΙΔΗΣΕΙΣ - ΣΧΟΛΙΑ σελ. 2

Ἀδεκαριά καί Λαϊκισμός, τοῦ *Η.Κ.* ... 2
Κρατικά βραβεῖα καί κλιμακτήριος, τοῦ *Η.Κ.* ... 3
Κρίση ἤ καμπή; τῶν *Ἄγγελου Βεζυρόπουλου* καί *Νότη Φόρσου* ... 3
Πρεμιέρα στήν ἐπαρχία ... 6
Πρέπει νά ζήσει ... 7
Μπερδεμένες γοητεῖες, τοῦ *Θ.Λ.* ... 8
Ἐωθινόν καί νοσταλγοῦν ἄλλες εἰκόνες, τοῦ *Η.Κ.* ... 8
Ταμεῖα ... 9
Εἶπαν ... 10
Μνήμη ... 12
Εἰδήσεις ... 14
Ταινίες πού γυρίζονται ... 15
Οἱ καλύτερες ταινίες τοῦ 1987 ... 16

ΛΑΡΣ ΦΟΝ ΤΡΙΕΡ σελ. 18

Ὁ χρόνος εἶναι ἀπόρριμμα, τοῦ *Περικλῆ Δεληολάνη* ... 19
Τά σύνορα τῆς Εὐρώπης, τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη* ... 23
Ἡ ἀναδόμηση τοῦ βλέμματος, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρᾶ* ... 26

ΤΑ ΦΤΕΡΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ σελ. 28

Ὁδεύοντας πρός τό φῶς ... 29
Προσδεθεῖτε, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρᾶ* ... 30
Μιά γυναίκα καί μιά πόλη, τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ* ... 35
Ἀπό τόν Βίμ Βέντερς ... 38

ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑΣ σελ. 40

Μιά Γουελσική ταινία, τοῦ *Ἰορδάνη Καμπᾶ* ... 40
Ἡ ἀποδοχή τῆς ὡριμότητας ... 44

ΚΡΙΤΙΚΕΣ σελ. 47

Οἱ Δουβλινέζοι, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρᾶ* ... 47
Μωρίς, τοῦ *Θόδωρου Νάτση* ... 49
Οἱ σκληροί δέν χορεύουν, τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη* ... 52
Ὁ φίλος τῆς φίλης μου, τοῦ *Ἰορδάνη Καμπᾶ* ... 54
Σλάμ ντάνς, τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη* ... 56
Ἄγριο θηλυκό, τοῦ *Περικλῆ Δεληολάνη* ... 58
Ρόμποκοπ, τοῦ *Περικλῆ Δεληολάνη* ... 60
Πρίγκηπας τοῦ σκότους τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη* ... 62

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ σελ. 64

Ρωξάννη, Θἄθελα νἄσουν ἐδῶ, Σικελός, Καλημέρα Βαβυλωνία, Χέλρέισερ, Δαιμονισμένος ἄγγελος, Ἰστάρ, Made in Greece, Ἡ λέσχη τῆς ἀπάτης, Ἀπό κάποιον θά τό βρεῖ.

ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΔΙΜΗΝΟΥ σελ. 74

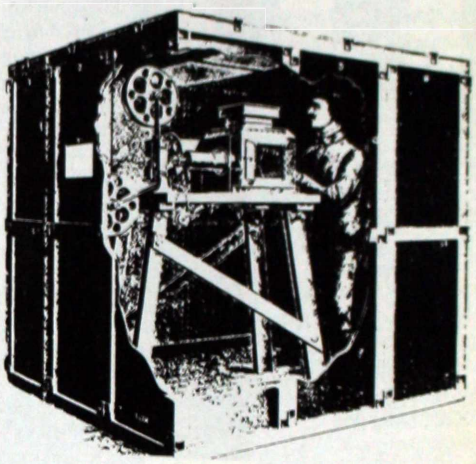
ΜΙΚΡΗ ΟΘΟΝΗ σελ. 79

Ζάκ Ριβέτ, Σύζυγοι, Στή σκιά τῆς ἀγάπης, Ἔντια σόνγκ, Οἱ ἅγιοι ἀθῶοι.

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ σελ. 85

Τά φτερά τοῦ ἔρωτα, τοῦ *Νίκου Οἰκονομίδη* ... 85

Εἰδήσεις - Σχόλια



ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Οἱ φίλοι τῆς Ὀθόνης θά θυμοῦνται ἴσως, πέρασαν κιόλας τέσσερα χρόνια, κάποια ἐνθουσιώδη σχόλια τοῦ περιοδικοῦ ἀπό τίς Κάννες γιά ἕναν περίεργο Δανό καί τήν ταινία του. Σήμερα λοιπόν, πού τό Στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος προβλήθηκε ἐπιτέλους καί στή χώρα μας, εἶναι ἡ κατάλληλη ὥρα γιά ἕνα ἀφιέρωμα πού... περίμενε πολύν καιρό. Ἐκτός ὅμως ἀπό τόν Τρίερ, δυό ἀκόμη ταινίες ἀποτέλεσαν ἰσάριθμα κινηματογραφικά γεγονότα (τά ὁποῖα μάλιστα συνοδεύτηκαν ἀπό ἀπροσδόκητη εἰσπρακτική ἐπιτυχία, ἰδιαίτερα τό δεύτερο): Τά φτερά τοῦ ἔρωτα καί Ὁ τελευταῖος αὐτοκράτορας. Δικαιωματικά λοιπόν γίνονται τά θέματα τῶν δύο ἄλλων ἀφιερωμάτων τοῦ περιοδικοῦ.

Τό ἑπόμενο τεῦχος, πού θά κυκλοφορήσει λίγο μετά τό Φεστιβάλ τῶν Καννῶν, φιλοδοξεῖ νά σᾶς πληροφορήσει γιά τό τί ἔγινε ἐκεῖ ὅπως καί νά ὁλοκληρώσει (καθώς εἶχε ὑποσχεθεῖ) τήν παρουσίαση μιᾶς πολύ γρήγορα ἐξελισσόμενης κινηματογραφίας: τῆς ἀγγλικῆς. Στό ἴδιο τεῦχος θά ἐπιχειρηθεῖ μιά ἐξέταση τῶν σοβιετικῶν ταινιῶν πού στιχίζονται (μᾶλλον πρόχειρα) κάτω ἀπό τόν γενικό τίτλο: κινηματογράφος τῆς περεστρόικα.

Στό μεταξύ, μέσα στόν Ἀπρίλιο, ἡ Ὀθόνη θά διοργανώσει στή Θεσσαλονίκη μιά "ἑβδομάδα κωμωδίας". Ταυτόχρονα θά κυκλοφορήσει καί τό ἐκτός σειρᾶς τεῦχος γιά τήν κωμωδία, τοῦ ὁποίου ἡ καθυστέρηση ὀφείλεται στούς χρονικούς περιορισμούς πού ἐπέβαλε ἡ ἐκδήλωση.

Κλείνοντας, θά θέλαμε νά ζητήσουμε συγγνώμη γιά ὁρισμένα λάθη τοῦ προηγούμενου τεύχους (μέ κορυφαῖο τήν προχρονολόγηση στό ἐξώφυλλο), νά διευκρινήσουμε ὅτι ἡ Ὀθόνη δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τά κινηματογραφικά βιβλία τῶν ἐκδόσεων Ἀττική (τά ὁποῖα διαφημίζει) καί νά πληροφορήσουμε τούς ἀναγνῶστες ὅτι σχεδιάζουμε ἀπό τώρα τήν νέα μορφή τῆς Ὀθόνης, τήν ὁποία ἐλπίζουμε ὅτι θά εἴμαστε σέ θέση νά παρουσιάσουμε τόν Σεπτέμβριο.

Ἀδεκαριά καί Λαϊκισμός

"Ζάχαρη!", διαβεβαίωνε ἐκ μέρους τοῦ διοικητικοῦ συμβουλίου τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου καί τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ ὁ Μάνος Ζαχαρίας τούς δημοσιογράφους - καί, μέσω αὐτῶν, πάντα ἐνδιαφερόμενο ἀναφερόμενος στή δραστηριότητα τοῦ ΕΚΚ καί στό χρηματικό ποσόν πού ἀναμενόταν, "ὥρα μέ τήν ὥρα", ἀπό τό Ὑπουργεῖο Οἰκονομικῶν. Πρόκειται γιά ποσόν στό ὁποῖο θά συμψηφιστεῖ ὁ φόρος πού ἐπεστράφη στόν ἑλληνικό κινηματογράφο ἀπό τά εἰσιτήρια τῶν κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν καί πού θά διατεθεῖ γιά λειτουργικά ἔξοδα τοῦ ΕΚΚ καί γιά τίς συμπαραγωγές του τῆς προσεχοῦς χρονιᾶς.

Τή θεαματική διάσταση τοῦ "ὅλα βαίνουν καλῶς", ὅμως, ἔρχεται νά ὑπονομεύσει ἡ πρωτοφανής καθυστέρηση τοῦ οἰκονομικοῦ μας ὑπουργείου νά ἀνταποκριθεῖ στίς ἀνάγκες τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς. Δεκαεννιά σενάρια περιμένουν πάνω ἀπό μήνα τήν τελική τους ἔγκριση, ἀλλά αὐτή "παγώνει" λόγω ἔλλειψης χρημάτων.

Γραφειοκρατία; Οικονομική δυσπραγία; Ἢ μήπως, ἡ ὁλοφάνερη κρατική ἀδιαφορία γιά τόν πολιτισμό, ὅταν δέν ἀποκομίζονται θεαματικά ὀφέλη ἀπ' αὐτόν· ὁ λαϊκισμός πού ποτέ δέν ἔπαψε νά εἶναι ἡ κυρίαρχη πρακτική τῆς κυβέρνησης στήν ἀντιμετώπιση τῆς πολιτιστικῆς παραγωγῆς;

Τόσο οἱ φανφάρες πού προηγήθηκαν - ὅταν ἀναγγελόταν ἡ πορεία ἀνάκαμψης στή λειτουργία τοῦ ΕΚΚ - ὅσο καί ἡ σιωπή πού ἀκολούθησε, παρά τίς συνεχεῖς ὀχλήσεις τῶν ἐνδιαφερομένων παραγωγῶν - σκηνοθετῶν (καί ὄχι μόνο), συνηγοροῦν μέ αὐτή τή διόλου κολακευτική διαπίστωση.

Η.Κ.

Κρατικά βραβεῖα καί... κλιμακτήριος

Τό πνεῦμα ἀπό τό ὁποῖο διαπνέονταν τά ἐτήσια κρατικά βραβεῖα, τά ὁποῖα ἀπονέμει κάθε χρόνο τό Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ, ἦταν - θά τό ξεκαθαρίσουμε ἀπ' τήν ἀρχή - τό πνεῦμα τῶν συντεχνιῶν πού καθορίζουν, ἰδιαίτερα μετά τό 1981, τίς ἐπιλογές τῶν συμπαραγωγῶν τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου. Ὅλη αὐτή ἡ πρεμούρα τῆς ὑποκατάστασης τῶν βραβείων ἀπό εὔφημες μνεῖες πού συνοδεύονταν ἀπό ἕνα μικρό χαρτζηλίκι γιά ἀνθρώπους πού κατά τεκμήριο δέν τό εἶχαν ἀνάγκη (ἐνῶ, ἀντίθετα, θά ἦταν χρήσιμο σέ ἄλλους, ἰδιαίτερα στόν Θέο καί τόν Τορνέ, οἱ ὁποῖοι ὅμως δέν πῆραν οὔτε αὐτό τό γλίσχρο ποσό) ἔκρυβε τό φόβο μήπως καί θιγεῖ κάποιος συνδικαλιστής, μήπως καί προκληθεῖ κάποια ρωγμή στό κυρίαρχο μοντέλο τῆς κινηματογραφίας μας, τό μοντέλο τῆς παραγωγῆς ἐφησυχασμένων ταινιῶν ἀπό ἀνάλογα βολεμένους σκηνοθέτες, οἱ ὁποῖοι ἀδιαφοροῦν ὄχι μόνο γιά τήν ἀναζήτηση νέων αἰσθητικῶν κριτηρίων, ἀλλά ἀκόμη καί γιά αὐτό τό γοῦστο τοῦ κοινοῦ στό ὁποῖο ὁμνύουν ἀλλά ἔχουν χάσει κάθε δυνατότητα πλέον νά τό ἐπηρεάζουν.

Μ' αὐτά καί μ' αὐτά, μήν παραξενεύεστε πού ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος μοιάζει νά διέρχεται τήν περίοδο τῆς κλιμακτηρίου. Εἶναι γνωστό ὅτι κάθε ζωντανός ὀργανισμός σ' αὐτή τήν περίοδο (καί ὁ κινηματογράφος εἶναι *ἀκόμη* ζωντανός ὀργανισμός) νιώθει ἔντονα τίς ἀνασφάλειες, ἁρπάζεται ἀπό τά βολικότερα σημεῖα καί... ἐπενδύει γιά τά γεράματά του.

Η.Κ.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΛΕΣΧΕΣ

Κρίση ἤ καμπή;

Σέ προηγούμενα ἄρθρα στό περιοδικό εἴχαμε ὑπαινιχθεῖ τήν κρίση (;) πού ὑπάρχει στό κύκλωμα τῶν Κινηματογραφικῶν Λεσχῶν, ὑποσχόμενοι μιά μελέτη πάνω στά προβλήματα, τίς δυνατότητες καί τίς ἀδυναμίες, τό παρόν καί τό μέλλον τῶν Λεσχῶν σέ συνάρτηση μέ τήν κρίση τοῦ κινηματογράφου, κυρίως στήν ἐπαρχία (ὅπου ἄλλωστε λειτουργοῦν καί οἱ περισσότερες Λέσχες[1]).

Μέ τό ἄρθρο αὐτό ἐπιχειροῦμε μιά "ἀπό τά ἔξω" κριτική ματιά πού ἐλπίζουμε ὅτι θά προκαλέσει κάποιο διάλογο ἀνάμεσα στό περιοδικό καί τίς Λέσχες πάνω στά θέματα πού θίγει ἤ πού δέν γνωρίζει τό περιοδικό.

Οἱ Κινηματογραφικές Λέσχες δέν εἶναι καινούριο φροῦτο. Ὑπῆρχαν καί στό παρελθόν κάποιες προσπάθειες στήν Ἑλλάδα, κυρίως στήν Ἀθήνα καί στή Θεσσαλονίκη. Περισσότερο ἤ λιγότερο ὀργανωμένες, ἀλλά ποτέ δέν ἔπαιξαν κάποιο σημαντικό ρόλο ἀντίστοιχο μέ αὐτόν πού ἔπαιξαν μετά τό '74. Στήν παντοδυναμία τοῦ κινηματογράφου, ἡ ἐνημέρωση γύρω ἀπό τά ρεύματα καί τίς νέες τάσεις ἦταν ἐλάχιστη καί περνοῦσε κυρίως μέσα ἀπό τό ἐμπορικό κύκλωμα (Ριβέτ, Ρεναί, Κουροσάουα, Ἀντονιόνι, Γκοντάρ). Ἄν σκεφτοῦμε ὅτι ὁ *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τό πρῶτο σοβαρό κινηματογραφικό περιοδικό θεωρίας καί κριτικῆς, ἔκανε τήν ἐμφάνισή του στό τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '60 (1969), εἶναι λογικό νά συμπεράνουμε ὅτι ἡ κινηματογραφική ἐνημέρωση τῶν Ἑλλήνων θεατῶν ἐπαφίετο ἀπό τή μιά στίς προσπάθειες τῆς Ταινιοθήκης ἤ τῶν ἐλάχιστων Κινηματογραφικῶν Λεσχῶν τῶν μεγάλων πόλεων καί ἀπό τήν ἄλλη στούς ἐλάχιστους καλούς κριτικούς τῶν ἐφημερίδων.

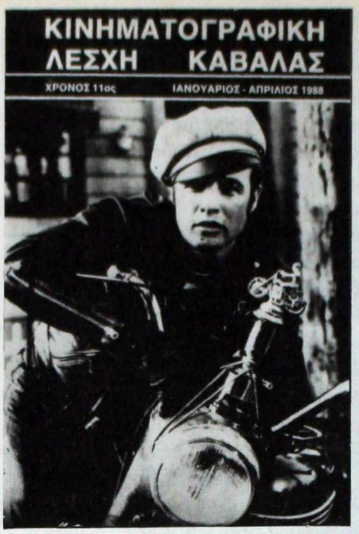
Στήν περίοδο τῆς χούντας ὁ ἀριθμός τῶν ποιοτικῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν πού εἰσήγοντο αὐξήθηκε ἀλλά παρέμενε ἐλάχιστος μπροστά σ' αὐτά πού συνέβαιναν στήν Εὐρώπη καί στήν Ἀμερική (καί ὄχι μόνο κινηματογραφικά). Ἔτσι λοιπόν τήν περίοδο τῆς δικτατορίας συμβαίνουν δυό ταυτόχρονα φαινόμενα. Ἀπό τή μιά ὁ ἐμπορικός κινηματογράφος περνᾶ στήν Ἑλλάδα τήν πρώτη μεγάλη του κρίση μέ τήν ἐξάπλωση τῆς τηλεόρασης, ἐνῶ ἀπό τήν ἄλλη, μέ τήν ἔντονη πολιτικοποίηση τῆς νεολαίας, δημιουργεῖται ἕνα δυνάμει νεανικό κοινό γιά ταινίες πού δέν μποροῦσαν νά ἔρθουν ἐκείνη τήν ἐποχή.

Μέ τή μεταπολίτευση γίνεται ἡ μεγάλη ἔκρηξη. Δεκάδες ταινίες εἰσάγονται κυρίως ἀπό τά μικρά γραφεῖα διανομῆς (Στούντιο, Ἀλκυονίς, Μητρόπουλος), καλύπτοντας ἕνα τεράστιο φάσμα καλλιτεχνικῶν καί πολιτικῶν ταινιῶν. Ταυτόχρονα ἀρχίζει νά δημιουργεῖται στήν ἐπαρχία ἕνας μεγάλος ἀριθμός Λεσχῶν, ἕτοιμος νά ἀπορροφήσει αὐτό τόν ὄγκο τῶν καινούριων ταινιῶν, δίνοντας μεγαλύτερη ἔμφαση στήν πολιτική ταινία. Καθώς βρίσκουν ἄφθονο κινηματογραφικό ὑλικό, ἀποκολλῶνται ἀπό τήν ὡς τότε ἐξάρτησή τους ἀπό τήν Ταινιοθήκη καί ξεκινοῦν τή δική τους ἱστορία. Καινούρια σωματεῖα δημιουργοῦνται, ἐνῶ ἔχουμε περιπτώσεις σωματείων μέ ἄλλα ἐνδιαφέροντα πού συστήνουν κινηματογραφικό τμῆμα (Στέγες Γραμμάτων καί Τεχνῶν, ἀκόμα καί ὁ... Χιονοδρομικός Ὅμιλος Γρεβενῶν). Αὐτή ἡ ἔκρηξη στηρίχθηκε συχνά στόν ἐνθουσιασμό μιᾶς μικρῆς ὁμάδας ἤ ἀκόμα καί ἑνός ἀτόμου, ἐνῶ ἔχουμε ἀρκετές περιπτώσεις Λεσχῶν πού δημιουργήθηκαν καί καθοδηγήθηκαν ἀπό πολιτικές παρατάξεις καί κόμματα. Ἀναφέρουμε χαρακτηριστικά ὅτι σέ ὅλα τά Πανεπιστήμια ὑπῆρχαν Λέσχες, μέ πιό σημαντική αὐτήν τοῦ Φ.Ο.Θ.Κ. Θεσσαλονίκης πού εἶχε προβάλει ταινίες, ἀκόμα καί σέ πανελλήνια πρώτη, προβάλλοντας δυό ταινίες κάθε ἑβδομάδα ὀργανωμένες σέ κύκλους πού συνοδεύονταν ἀπό ἕνα ὑποτυπῶδες περιοδικό εἴκοσι σελίδων ἐνῶ παράλληλα ὀργανώνονταν συζητήσεις, μαθήματα, ὁμιλίες κ.λπ.

Ὅπως βλέπουμε λοιπόν οἱ Λέσχες βρῆκαν ἕνα πρόσφορο ἔδαφος γιά νά ξεκινήσουν καί νά ἀναπτυχθοῦν. Ταυτόχρονα καί ὁ ἐμπορικός κινηματογράφος βρίσκει τήν ἰσορροπία του καί περνάει κι αὐτός μιά περίοδο ἄνθισης. Αὐτή τήν περίοδο ἔρχεται νά κλείσει ἀπό τή μιά τό βίντεο (ὅσον ἀφορᾶ τόν ἐμπορικό κινηματογράφο) καί ἀπό τήν ἄλλη ἡ κούραση τῶν ὁμάδων ἤ τῶν ἀτόμων πού ξεκίνησαν τίς Λέσχες σέ συνδυασμό μέ τήν τελμάτωση τῆς πολιτικῆς καί πολιτιστικῆς ζωῆς ὄχι μόνο τοῦ τόπου μας ἀλλά καί διεθνῶς. Ἔπαψαν νά ὑπάρχουν νέες ἰδέες στόν κινηματογράφο πού ἄρχισε νά στρέφεται στόν ἴδιο του τόν ἑαυτό, περνώντας μιά περίοδο στάθμισης τῶν ἐπιτευγμάτων του. (Ποιός ἐνδιαφέρεται πλέον γιά τόν Γιαντσό, τούς Στράουμπ καί Ὑγιέ, τήν Ντυράς, τόν Μόρισέυ;). Ταυτόχρονα ἐκεῖνο τό ἔντονο, πολιτικό κλίμα πού κρατοῦσε ἕναν κάποιο κινηματογράφο χάθηκε. Ὁ κινηματογράφος τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν πέρασε στό περιθώριο καί χρειάστηκε νά ἔρθει ἡ περεστρόικα γιά νά μᾶς ἀπασχολήσει καί πάλι περισσότερο φιλολογικά παρά οὐσιαστικά. (Ἡ ἑβδομάδα *Κινηματογράφος καί Περεστρόικα* δέν ξεπέρασε σέ εἰσιτήρια τήν πρώτη ἑβδομάδα τοῦ *Ἀλόγου πού κλαίει* τοῦ Ντονσκόι). Αὐτό φαίνεται ἀκόμα καί ἀπό τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἐνδιαφέρεται πλέον γιά τόν κινηματογράφο ὁ περιοδικός τύπος μέ πιό χαρακτηριστικό παράδειγμα τό *Cine 7*.

Στήν Ἀθήνα καί τή Θεσσαλονίκη ἡ κρίση τῶν Λεσχῶν ἐμφανίστηκε πολύ νωρίς, περίπου μιά ἑπταετία πρίν. Πρῶτα - πρῶτα ἔσβυσαν ὅλες οἱ Πανεπιστημιακές Λέσχες γιατί ἐκεῖ ἡ ἀλλαγή τῶν προσώπων εἶναι πολύ πιό γρήγορη: Ἡ ἐξάντληση τοῦ στόκ τῶν ταινιῶν καί ἡ ἀλλαγή τῶν ἐνδιαφερόντων τοῦ κοινοῦ ἔπληξε τίς ὑπόλοιπες Λέσχες. Ἤδη στήν Ἀθήνα καί τήν Θεσσαλονίκη ὑπάρχουν ἀρκετές αἴθουσες Τέχνης πού εἴτε μέ ἀφιερώματα εἴτε μέ πρώτη προβολή δέν ἀφήνουν πολλά περιθώρια γιά τίς Λέσχες, ἐνῶ οἱ καλοκαιρινοί κινηματογράφοι κυριολεκτικά σαρώνουν τά ἀποθέματα τῶν ἑταιρειῶν.

Στήν ἐπαρχία ἡ κρίση ἦρθε, περιέργως, κάπως ἀργότερα. Καί, μάλιστα, δέν "χτύπησε" μέ τόν ἴδιο τρόπο. Ἀσφαλῶς τό φαινόμενο τῆς κόπωσης τῶν ὁμάδων ἤ τῶν ἀτόμων σέ συνδυασμό μέ τήν μεταστροφή τοῦ κοινοῦ καί τό βίντεο ἦταν σημαντικοί παράγοντες ἀλλά μιά προβολή τῆς κινηματογραφικῆς Λέσχης στήν ἐπαρχία παραμένει ἕνα πολιτιστικό γεγονός. Ἔτσι, ἐνῶ σέ τριήμερη προβολή ταινίας ὁ τοπικός κινηματογράφος δέν ξεπερνάει πολλές φορές οὔτε τά ἑκατό εἰσιτήρια, ἡ Λέσχη, μέ τήν ἴδια ταινία, μπορεῖ νά φτάσει ἀκόμα καί σέ τετραπλάσιο ἀριθμό.



Ἔντυπα τῶν Λεσχῶν Καβάλας καί Καρπενησίου

Σημαντικό ρόλο στήν ἐπιβίωση τῶν Λεσχῶν, κυρίως τῆς ἐπαρχίας, διαδραματίζει καί τό κράτος, μέ τήν οἰκονομική ἐνίσχυση πού παρέχει κυρίως μέσω τῆς Ὁμοσπονδίας Κινηματογραφικῶν Λεσχῶν, ἕνα ὄργανο πού οὐσιαστικά παίζει ἐκτελεστικό ρόλο στήν κινηματογραφική κυρίως οἰκονομική πολιτική τῆς κυβέρνησης.

Συμπεράσματα:

1. Ὁρισμένες Λέσχες φυτοζωοῦν, πολλές φορές χάρις στήν κρατική βοήθεια, ἐνῶ ἤδη παρατηρεῖται τό φαινόμενο νά κλείνουν Λέσχες ἤ νά ἀναστέλλουν τή λειτουργία τους (Κουφάλια, Πολύκαστρο κ.ἄ.). Αὐτό ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι τά ἄτομα πού ἀπάρτιζαν τήν ἱδρυτική ὁμάδα καί πού διεκπεραίωναν τίς πρακτικές δουλειές ἤ εἶχαν τίς γνώσεις εἴτε φύγανε εἴτε ἔχασαν τό ἐνδιαφέρον τους χωρίς νά βρεθοῦν κάποιοι νά τούς ἀντικαταστήσουν. Ἐπίσης, ἡ ἀδυναμία κάποιων Λεσχῶν νά κατανοήσουν τίς ἀλλαγές στή νοοτροπία καί τίς κινηματογραφικές συνήθειες τοῦ κοινοῦ τῆς περιοχῆς τους τίς ὁδηγεῖ σέ συρρίκνωση καί πιθανό μελλοντικό ἀφανισμό. Ἐδῶ εἶναι πού τίθεται καί τό μεγάλο "ἰδεολογικό" πρόβλημα τῶν Λεσχῶν. Εἴτε θά ἐπιμείνουν σέ ἕνα πολιτιστικό μοντέλο πού δέν φαίνεται νά ἔχει πλέον κάποιο κοινό (κάτι πού συνέβαινε στό παρελθόν) μέ κίνδυνο νά σβύσουν, εἴτε θά ἀσπαστοῦν ἕνα καινούριο μοντέλο, πού λαβαίνει ὑπόψη του τίς νέες τάσεις πού ἔχουν διαμορφωθεῖ στόν ἴδιο τόν κινηματογράφο.

Στό σημεῖο αὐτό τίθεται ἕνα ἀκόμη πρόβλημα, αὐτό τῆς κινηματογραφικῆς παιδείας, πού ἡ ἔλλειψή της δέν εἶναι ἐμφανής μόνο στό κοινό ἀλλά συχνά καί στούς ἴδιους τούς ἰθύνοντες τῶν Κ.Λ., ἄν καί κάποια στιγμή ἔγινε μιά προσπάθεια μέσα ἀπό τήν Ο.Κ.Λ.Ε. ὥστε οἱ Λέσχες νά γίνουν πλέον μιά συστηματική πηγή κινηματογραφικῆς παιδείας πού ὅμως δέν ὁδήγησε πουθενά, ἀλλά τήν γενικότερη κρατική κινηματογραφική πολιτική.

2. Τό κράτος, μέ τήν ὡς τώρα πολιτική του προσπάθησε νά δημιουργήσει τίς ὑλικές προϋποθέσεις γιά τήν ὕπαρξη τῶν Λεσχῶν μέ τούς ἑξῆς τρόπους: α) Μέ τήν ἵδρυση Πολιτιστικῶν Κέντρων, ἐξασφαλίζοντας ἔτσι τόν χῶρο προβολῆς, β) μέ τή χορήγηση μέσω τῆς Ο.Κ.Λ.Ε. μηχανῶν καί χρημάτων, ἐξασφαλίζοντας ἔτσι τά μέσα λειτουργίας τῶν Λεσχῶν, γ) μέ τή δημιουργία ἑνός παράλληλου κυκλώματος διανομῆς ταινιῶν (Στούντιο) καί δ) μέ τή δημιουργία τῆς Ο.Κ.Λ.Ε. (πού μπορεῖ ὡς ἰδέα νά ἦταν παλιότερη ἀλλά ὁλοποιήθηκε καί ἀνδρώθηκε μέ τήν κρατική βοήθεια), προσπαθώντας ἔτσι νά συντονίσει τίς Λέσχες καί νά δημιουργήσει μέσω αὐτῆς μιά ὁδό παροχῆς πληροφοριῶν (κριτικές ἐφημερί-

δων, προγράμματα, προτάσεις γιά κύκλους ταινιῶν μέ βάση τίς ὑπάρχουσες ταινίες κ.λπ.) καί λειτουργικῶν διευκολύνσεων (μεσολάβηση ἀνάμεσα στά γραφεῖα καί τίς Λέσχες γιά τό κλείσιμο τῶν ταινιῶν, τήν πληρωμή τους κ.λπ.). Οὐσιαστική παρέμβαση ὅμως δέν ἔγινε οὔτε ἀπό ἐδῶ, ἄν ἐξαιρέσουμε τήν ὀργάνωση κάποιων κύκλων ἐκδηλώσεων (Κινηματογράφος καί Νεότητα, Ἀνοιχτή Γραμμή) ἤ σεμιναρίων.

3. Ὅσες Λέσχες κατάφεραν νά ὀργανώσουν τήν λειτουργία τους μέ ἕναν τρόπο λιγότερο ἐρασιτεχνικό ἤ συγκεντρωτικό πέτυχαν ὄχι ἁπλῶς νά ἐπιβιώσουν ἀλλά νά κατανοήσουν καί τή σημερινή κινηματογραφική πραγματικότητα ὥστε νά ἐξελιχθοῦν σέ ἕνα πραγματικά ζωντανό πολιτιστικό κύτταρο. Ὁρισμένες ἀπό αὐτές στήσανε ὁλόκληρες κινηματογραφικές ἐπιχειρήσεις σέ συνεργασία μέ τούς Δήμους ἤ τό Κράτος (Καβάλα, Καλαμάτα, Σέρρες, Ἔδεσσα κ.α.) δημιουργώντας ἀκόμα καί θερινούς κινηματογράφους. Αὐτή ἡ προσαρμογή τῶν Λεσχῶν στά νέα δεδομένα σήμαινε ἀλλαγή στόν προγραμματισμό καί τόν τρόπο ἐπικοινωνίας μέ ψυχαγωγία, πρεμιέρες, προβολή μέσα ἀπό τό ραδιόφωνο καί τίς ἐφημερίδες, καλές δημόσιες σχέσεις κ.λπ.

4. Σημαντική ἀλλαγή στίς ἐπιλεγόμενες ταινίες. Ἔτσι βλέπουμε οἱ Λέσχες νά στρέφονται σέ ταινίες ἔχοντας ὡς ὁδηγό ὄχι μόνο τήν καλλιτεχνική τους ἀξία ἀλλά καί τήν ἐμπορική τους ἐπιτυχία. Ἔτσι, γιά παράδειγμα, τήν περασμένη σαιζόν μποροῦμε νά δοῦμε στίς πρῶτες θέσεις τῶν ἐπιλογῶν τῶν Κ.Λ. ταινίες ὅπως: *Ὁ Τζώννυ πῆρε τό ὅπλο του, Ἡ Χάννα καί οἱ ἀδελφές της, Στήν παγίδα τοῦ νόμου, Τό ὄνομα τοῦ ρόδου, Τό τραῖνο τῆς μεγάλης φυγῆς, Ὁ μπαμπάς λείπει σέ ταξίδι γιά δουλειές, Μόνα Λίζα,* ἐνῶ καθόλου σχεδόν δέν κινήθηκαν δύσκολες ἤ ἄγνωστες ταινίες, ὅπως τοῦ Μπρεσόν, τοῦ Ριβέτ, τοῦ Ντουαγιόν ἤ τοῦ Γκορετά. Τό ἴδιο συνέβη καί μέ ταινίες παλαιότερων ἐτῶν. Παράδειγμα, οἱ ταινίες *Κοτόπουλο δυναμίτης* τοῦ Πίντοφ, *Ὁ πιό ζεστός μήνας* τοῦ Κάρασικ ἤ *Ὁ πρῶτος δάσκαλος* τοῦ Κοντσαλόφσκι ἔκαναν ἐλαχιστότατες προβολές. Ταινίες κλασικές, πού ἔχουν χρόνια νά παιχτοῦν ἔχουν κυριολεκτικά ἐξαφανιστεῖ ἀπό τά προγράμματα τῶν Λεσχῶν. Κανείς δέν ἀσχολεῖται σήμερα μέ τόν Πουντόβκιν, τόν Ἀιζενστάιν, τόν γερμανικό ἐξπρεσιονισμό, τήν νουβέλ - βάγκ, ἤ τήν πολιτική ταινία ὡς ἰδιαίτερο κινηματογραφικό εἶδος. Ἀσφαλῶς μιά δικαιολογία μπορεῖ νά εἶναι ἡ βελτίωση τῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν πού προβάλλει ἡ τηλεόραση, οἱ ὁποῖες καλύπτουν ἕνα εὐρύ φάσμα τῶν ἀπαιτήσεων τῶν κινηματογραφόφιλων θεατῶν ἤ τουλάχιστον αὐτῶν πού ἐπιζητοῦν μιά γνώση τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου.

Ἄν ληφθεῖ μάλιστα ὑπόψη ὅτι οἱ συνθῆκες προβολῆς κάποιων παλιῶν καί κατά συνέπεια φθαρμένων ταινιῶν εἶναι τραγικές, δικαιολογεῖται ἡ προτίμηση τῆς τηλεόρασης.

5. Εἶναι πλέον φανερό ὅτι τό κοινό τῶν Λεσχῶν ἔχει διαφοροποιηθεῖ ἤ ἔχει ἄλλες ἀπαιτήσεις. Ἔτσι, γιά παράδειγμα, στήν Ἐλευθερούπολη πού δέν ἔχει κινηματογραφική αἴθουσα σέ λειτουργία μιά ὁμάδα ὀργάνωσε τήν προβολή τῆς ταινίας *Ὅλα γιά ὅλα* γιά νά δεῖ τόν Συλβέστερ Σταλλόνε, ἐνῶ στήν Κινηματογραφική Λέσχη Κατερίνης, Λέσχη μέ ἱστορία καί γενικά ἐπιτυχημένο προγραμματισμό, τό κοινό προτίμησε τίς πιό πρόσφατες ταινίες τοῦ Κοντσαλόφσκι (*Τραῖνο τῆς μεγάλης φυγῆς* καί *Ἐραστές τῆς Μαρίας*) παρόλο πού εἶχαν παιχθεῖ σχετικά πρόσφατα στόν τοπικό κινηματογράφο ἀπό τήν ἀσπρόμαυρη - καί ἴσως καλυτερη - παλαιότερή του ταινία *Ὁ πρῶτος δάσκαλος*, πού ἔκανε τό ἕνα τέταρτο τῶν εἰσιτηρίων καί μάλιστα προσελκύοντας κοινό πού δέν ἦταν μόνιμο στή Λέσχη.

Ὅπως διαφαίνεται, ὁ ρόλος τῆς Λέσχης στήν κινηματογραφική ζωή τῆς ἐπαρχίας ἔχει ἀλλάξει. Οἱ προβλέψεις γιά τό μέλλον εἶναι συνυφασμένες μέ τίς ἀλλαγές πού συμβαίνουν στήν ἴδια τήν κινηματογραφία καί στό κοινό της. Ἀπαιτεῖται ἀπό τίς Λέσχες, εἴτε αὐτόνομα εἴτε ἀπό τήν Ο.Κ.Λ.Ε, μελέτη τοῦ τρόπου παρέμβασής τους καί τῶν δυνατοτήτων πού τούς ἀνοίγονται καθώς ὁ κινηματογράφος ὑποχωρεῖ. Κάθε αἴθουσα πού κλείνει στήν ἐπαρχία χάνεται. Οἱ πόλεις πού δέν ἔχουν πιά κινηματογραφική αἴθουσα σέ λίγο δέν θά μποροῦν νά ἔχουν καί Λέσχη. Πρέπει, λοιπόν, νά ὁλοκληρωθεῖ ἡ ὑλικοτεχνική βοήθεια πρός τίς Λέσχες καί αὐτό μπορεῖ νά τό κάνει μόνο τό κράτος. Ὅπου οἱ Λέσχες δέν ἐξαρτῶνται ἀπό τήν παραδοσιακή κινηματογραφική αἴθουσα δέν ἔχουν παρά νά ἀντιμετωπίσουν τό πρόβλημα τοῦ κοινοῦ, πού, ἀπ' ὅ,τι φαίνεται, δέν εἶναι διατεθειμένο νά χειραγωγηθεῖ ἀπό ξεπερασμένες πολιτιστικές ἐπιλογές, ἀλλά στρέφεται σαφῶς σέ μιά πιό κινηματογραφόφιλη ἀντιμετώπιση τοῦ σινεμά.

Ἕνα ἄλλο σημαντικό θέμα πού τίθεται καί πού θά καθορίσει τό μέλλον τῶν Λεσχῶν εἶναι ἡ δυνατότητα νά λειτουργήσουν ὡς μέσο παροχῆς κινηματογραφικῆς παιδείας ὥστε νά μπορέσουν νά συγκρατήσουν καί νά διευρύνουν τό κοινό τους. Αὐτό βέβαια εἶναι πολύ δύσκολο νά ἐπιτευχθεῖ γιατί ἀπαιτεῖ σοβαρή ὀργάνωση τῶν Λεσχῶν, ἐκπαίδευση τῶν ἀνθρώπων πού θά ἀναλάβουν αὐτό τό καθῆκον, δουλειά στό σχολεῖο μέσα ἀπό μαθήματα καί σεμινάρια (ὄχι βέβαια ἀπό τίς Λέσχες) καί τέλος ἕνα δυνατό συλλογικό ὄργανο. Βέβαια αὐτή ἡ συνάντηση τοῦ κράτους μέ τήν ἰδιωτική πρωτοβουλία δέν ἔχει ἐπιτύχει πουθενά στήν Ἑλλάδα, ἄν λάβουμε ὑπόψη καί τό ἔντονο κομματικό ἐνδιαφέρον γιά τόν ἔλεγχο συλλόγων καί καταστάσεων. Ἔτσι τό μόνο σίγουρο πού μποροῦμε νά ποῦμε γιά τό μέλλον εἶναι ὅτι ὅσες Λέσχες δέν προσαρμοστοῦν στά νέα δεδομένα ἤ δέν βροῦν τήν κατάλληλη ὑλικοτεχνική καί οἰκονομική ὑποστήριξη θά σβύσουν, ἐνῶ αὐτές πού θά ἀπομείνουν δέν ἔχουν παρά νά ἐπιλέξουν εἴτε νά ὑποκαταστήσουν τό σημερινό θνῆσκον ἐμπορικό κύκλωμα τῆς ἐπαρχίας - καθώς θά ἔχουν σαφῶς μειωμένο κοστολόγιο - ἐμμένοντας σέ ἕνα ψυχαγωγικό κινηματογράφο εἴτε νά ἰσορροποῦν ἀνάμεσα στόν ψυχαγωγικό καί τόν ποιοτικό ἀλλά πάντοτε "ἐμπορικό" κινηματογράφο.

Σημαντικό ρόλο ἐπίσης θά παίξει ὁ τρόπος προσφορᾶς τοῦ θεάματος μέσα ἀπό ἑβδομαδιαῖα ἀφιερώματα, κύκλους ὀργανωμένους καί πρωτότυπους, παράλληλη εἰσαγωγή τοῦ βίντεο, χάπενινγκ, πρῶτες προβολές καί δοκιμή κάποιων "μυθοπλασιῶν" πού θά ντύσουν τά γεγονότα ὥστε νά γίνει εὐκολότερα ἡ δοκιμαζόμενη σήμερα ἐπαφή μέ τό κοινό.

Ἄγγελος Βεζυρόπουλος -
Νότης Φόρσος

Top 5

Ἀναζητώντας μία ἀπάντηση στό ἐρώτημα "ποιές ταινίες προτιμοῦν περισσότερο οἱ λέσχες" καταφύγαμε στή συγκέντρωση ὁρισμένων στατιστικῶν στοιχείων, μέ τήν πολύτιμη βοήθεια τῆς Ο.Κ.Λ.Ε. Ἀθηνῶν. Σέ σύνολο 15 λεσχῶν τῆς Νοτίου Ἑλλάδος καί γιά τήν περίοδο Ἰανουάριος - Δεκέμβριος τοῦ '87, οἱ πέντε ταινίες μέ τίς περισσότερες προβολές (σέ παρένθεση ἀναφέρεται ὁ ἀριθμός τους) ἦταν:

1. *Μπραζίλ* τοῦ Τέρρυ Γκίλλιαμ (5)
2. *Κουρδιστό Πορτοκάλι* τοῦ Στάνλεϋ Κιούμπρικ (3)
3. *Χάος* τῶν ἀδελφῶν Ταβιάνι (3)
4. *Ντίβα* τοῦ Ζ.Ζ. Μπενέξ (3)
5. *Σκιάχτρα* τοῦ Μ. Μανουσάκη (3)

Μέ δύο προβολές ἀκολουθοῦν πολλές ταινίες ὅπως *Τό πλοῖο φεύγει* τοῦ Φελλίνι, *Τό ἐργοστάσιο* τοῦ Ψαρᾶ, *Τό Κόττον Κλάμπ* τοῦ Κόππολα, *Ἀλίκη στίς πόλεις* τοῦ Βέντερς, *Γυναίκα τῆς διπλανῆς πόρτας* τοῦ Τρυφφώ, *Γλυκιά συμμορία* τοῦ Νικολαΐδη.

Μπραζίλ

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΓΕΓΟΝΟΣ

Πρεμιέρα στήν ἐπαρχία

Ἡ ταινία *Τά παιδιά τῆς Χελιδόνας* τοῦ Κ. Βρεττάκου, πού βραβεύτηκε στό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μέ τό βραβεῖο καλύτερης ταινίας (μισό - μισό μέ τόν *Θεόφιλο* τοῦ Λ. Παπαστάθη) καί ἀπέσπασε ἄλλα πέντε ἐπιμέρους βραβεῖα, εἶχε τήν τιμητική της στό Καρπενήσι στίς 5 Δεκεμβρίου τοῦ 1987. Ἔγινε ἡ πρεμιέρα γιά τό κοινό, ἡ πρώτη προβολή μετά τό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ἡ ταινία εἶχε γυρίσματα στήν εὐρύτερη περιοχή Καρπενησίου. Ἔτσι ἡ Κινηματογραφική Λέσχη Καρπενησίου διοργάνωσε αὐτή τήν προβολή, προσφορά τοῦ Κ. Βρεττάκου, βρίσκοντας μεγάλη ἀνταπόκριση στό κοινό τῆς πόλης πού γέμισε ὑπέρ τοῦ δέοντος τήν αἴθουσα τῶν προβολῶν.

Δέν θά ἀσχοληθοῦμε ἐδῶ μέ τήν ταινία σάν κριτικοί (ἄλλωστε ἔχουν γραφεῖ πάρα πολλά), θά περιγράψουμε μόνο πῶς λειτούργησε ἡ προβολή ὡς πολιτιστικό γεγονός σέ μιά μικρή πόλη.

Μέρες πρίν, ὅταν ἀκόμη πιθανολογεῖτο ἡ προβολή στήν πόλη μας, ἄρχισε μιά κινητικότητα ὄχι καί τόσο συνηθισμένη. Μιά κινητικότητα πού στήν ἀρχή ἐκφράστηκε μέ προσέγγιση τῶν μελῶν τῆς Λέσχης γιά ἐπιβεβαίωση τῶν πληροφοριῶν καί μέ ἐρωτήσεις τοῦ τύπου: πῶς, ποῦ, πότε. Τά νέα διαδόθηκαν πολύ γρήγορα στό Καρπενησιώτικο κοινό, πού, θά ὁμολογήσουμε, δέν εἶναι καί τόσο κινηματογραφόφιλο (συνηθισμένο φαινόμενο στήν ἐπαρχία). Ἡ κινητικότητα τῶν πρώτων ἡμερῶν συνεχίστηκε τίς ἑπόμενες ἡμέρες πιό ἔντονη, δημιουργώντας ἀλυσιδωτές ἀντιδράσεις. Οἱ συζητήσεις στά καφενεῖα ἦταν "Τά παιδιά τῆς Χελιδόνας" πού στό ἀπέναντι βουνό (τήν Χελιδόνα) "βγῆκαν στό κλαρί" καί ἐκεῖ διαδραματίστηκε ἡ ἱστορία τους. Οἱ παλιότεροι κατέθεσαν τίς προσωπικές τους μαρτυρίες μέ τόν στόμφο καί τήν ἀλαζονεία τοῦ μάρτυρα πού ἔζησε τά γεγονότα· δίνοντας ὅμως βαρύτητα στίς συζητήσεις. Οἱ νεώτεροι προσπαθοῦσαν νά ἐπιχειρηματολογήσουν "γιά τό ἀμφιλεγόμενο τῆς Ἱστορίας" καταπώς τό εἶχαν διαβάσει στίς ἀνταποκρίσεις τῶν δημοσιογράφων ἀπό τήν Θεσσαλονίκη ἤ τό εἶχαν παρακολουθήσει οἱ ἴδιοι στήν ταινία στό Φεστιβάλ.

Καί νά, ἡ προβολή ἔτοιμη νά ἀρχίσει. Οἱ θεατές ἕτοιμοι στίς θέσεις τους ἤ ὄρθιοι. Οἱ συντελεστές τῆς ταινίας καί αὐτοί παρόντες στήν αἴθουσα. Ἡ τελετή (ἄν μποροῦμε νά τήν ποῦμε ἔτσι) σεμνή, χωρίς μικρόφωνα καί μεγαλοστομίες. Παρουσίαση τοῦ σκηνοθέτη, ἕνα θερμό χειροκρότημα καί οἱ πρῶτες εἰκόνες ξεχύθηκαν σάν χείμαρρος στό πανί. Στήν αἴθουσα σιωπή, οὔτε ἕνα "δοξόμπους" παρ' ὅτι ὁ κινηματογράφος διαθέτει ἐξῶστες. Στό διάλειμμα τσιγάρο, λίγες συζητήσεις γιά τήν ταινία, τήν παρουσία τοῦ σκηνοθέτη, τῶν ἠθοποιῶν, τῶν συντελεστῶν τῆς ταινίας.

Ἡ σκοτεινιά τῆς αἴθουσας φωτίστηκε ξανά ἀπό τήν δέσμη τῆς μηχανῆς. Ὁ μηχανικός μας, μέλος κι αὐτός τῆς Λέσχης μέ πολλά χρόνια προβολῆς στήν πλάτη του, μᾶς δήλωσε ὅτι εἶναι ἡ πιό "φρέσκια" κόπια πού προβάλλει, μέ ἐξαίρεση τίς προβολές στήν (τότε) ΥΕΝΕΔ, ὅπου ὑπηρετοῦσε τήν θητεία του.

— Ἡ προβολή τελείωσε μέ ἕνα θερ-

μό χειροκρότημα.

— Αὐτό ἦταν!

— Ἂν τό ἔβλεπε κάποιος συνηθισμένος ἀπό τήν βιτρίνα τῶν κινηματογραφικῶν φεστιβάλ, ἀπό τίς φιέστες τῶν πρώτων προβολῶν τῶν μεγάλων ἀστικῶν κέντρων θά ἔλεγε ὅτι: "ἡ ὅλη ἱστορία ἀπέτυχε".

— Ἀλλά...

— Ἡ ἐπιτυχία ἦταν μεγάλη. Στήν αἴθουσα μπῆκε καί κόσμος ἁπλός, χωρίς ἰδιαίτερες γνώσεις γιά τόν κινηματογράφο, πολλοί ἦρθαν καί ἀπό τά γύρω χωριά. Ἡ βαλτωμένη πολιτιστική ζωή τῆς πόλης γιά μερικές μέρες ἀναταράχτηκε. Τίς ἑπόμενες μέρες, ὅπως καί τίς προηγούμενες, τό θέμα ἦταν ἡ ταινία. Στά καταστήματα ἄνθρωποι σχετικοί μέ τόν κινηματογράφο (μέλη τῆς Λέσχης, κινηματογραφόφιλοι), παλιοί πού ἔζησαν τά γεγονότα ἀλλά καί ἄλλοι λιγότερο σχετικοί ἔδιναν τίς μάχες τους. Συζητήσεις ἀπό σοβαρές μέχρι ἁπλοϊκές. Τί ἤθελε νά πεῖ ὁ σκηνοθέτης, πῶς τό κατάλαβε ὁ μπάρμπα - Γιάννης, γιατί ἔτσι ἐκείνη ἡ σκηνή, γιατί τά ἔλεγε τόσο δύσκολα ἡ ταινία. Στό μεσημεριανό τραπέζι πολλῶν οἰκογενειῶν τό θέμα δέν ἦταν ἡ μίζερη πραγματικότητα καί ἡ βιοπάλη ἀλλά *Τά παιδιά τῆς Χελιδόνας*. Τό βράδυ στή γιορτή τοῦ φίλου Νίκου κάποιος μπῆκε τόσο φουριόζος στήν ἀναμμένη συζήτηση ὥστε ξέχασε νά τοῦ εὐχηθεῖ χρόνια πολλά. Ἀκόμη καί στά διάφορα στέκια (π.χ. ποδοσφαιρικά) ἡ ταινία εἶχε τό μερίδιό της στίς συζητήσεις. Ὁ ἀπόηχος τῆς προβολῆς συνεχίστηκε γιά μερικές μέρες ἀκόμη.

Ἡ κινηματογραφική Λέσχη πρόσφερε μιά πρωτιά στή μικρή μας πόλη πού ἔγινε θέμα ὅλων. Αὐτό εἶναι σημαντικό, ὅταν μάλιστα τό θέμα εἶναι θέμα πολιτισμοῦ.

Τό πολιτιστικό γεγονός στήν ἐπαρχία, ἂν εἶναι σημαντικό, δημιουργεῖ μιά σειρά ἀντιδράσεων, γίνεται συζητήσιμο, ἀξιοπρόσεκτο, οἱ πιό πολλοί ζοῦν στήν τροχιά του.

Στά μεγάλα ἀστικά κέντρα θά γίνει κοσμοσυρροή γιά τήν ἐξασφάλιση μιᾶς θέσης ἀλλά τό κοινό θά εἶναι τό γνώριμο κοινό πού συνωστίζεται σ' ὅλες τίς "πρῶτες ἐπίσημες". Οἱ ὑποκλίσεις θά εἶναι μεγάλες, οἱ προσφωνήσεις, οἱ ἐπισημότητες, οἱ ...

Ἀλλά ὅλα αὐτά θά εἶναι καί λίγο φτιασιδωμένα. Τήν ἑπομένη ἡμέρα θά γράψουν ἀσφαλῶς καί οἱ ἐφημερίδες ἀπό δημοσιογραφική δεοντολογία. Θά γράφουν ὅμως ὅτι ἔγινε ἡ προβολή χρησιμοποιώντας τό τοπικό "ἐκεῖ", στό "τάδε" μέρος, ἐνῶ στήν πόλη μας λέμε ὅτι ἡ προβολή ἔγινε "ἐδῶ", στόν δικό μας τόπο.

Τά παιδιά τῆς Χελιδόνας ἐπιστρέφουν στό Καρπενήσι

Αὐτή ἡ ἐμπειρία μᾶς δίνει τό θάρρος (γιατί χρειάζεται) νά προτείνουμε στούς σκηνοθέτες (καί ἄλλους πολιτιστικούς δημιουργούς) νά δίνουν μία ἀπό τίς πρῶτες προβολές τους στίς ἐπαρχιακές πόλεις. Κάποτε πρέπει νά δοῦμε τήν ἐπαρχία ὡς προτεραιότητα καί ὄχι μόνο σάν συμπλήρωμα τῆς Ἀθήνας.

Ντίνος Μπομποτσιάρης
Καρπενήσι 14/1/1988

Πρέπει νά ζήσει

Δημοσιεύουμε παρακάτω μιά ἐπιστολή πού εἶχε τήν καλοσύνη νά μᾶς στείλει ἡ "Λέσχη Ἐρασιτεχνῶν Φωτογραφίας καί Κινηματογράφου Καρδίτσας" (Λ.Ε.Φ.Κ.Κ.) μέ θέμα τό 6ο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ἐρασιτεχνικοῦ Κινηματογράφου. Ἡ ἐπιστολή δέν δημοσιεύεται ὁλόκληρη - ἀφαιρεῖται τό ρεπορτάζ τό σχετικό μέ τίς ταινίες πού ἔλαβαν μέρος στό Φεστιβάλ - διότι καί ἡ ἔκτασή της εἶναι πολύ μεγάλη καί ἡ ἐπικαιρική ἀφορμή πού τή στηρίζει ἀρκετά ἀπομακρυσμένη (ἀρχές Νοεμβρίου). Ἀντίθετα, ἡ κοινοποίηση τῶν θεσμικῶν προβλημάτων πού ἀντιμετωπίζει ἕνα ἐπαρχιακό φεστιβάλ - πού ἐπιμένει στό χρόνο - εἶναι, νομίζουμε, ἀναγκαία καί ἡ Ὀθόνη θά ἤθελε νά δηλώσει καί ἀπ' αὐτήν τή θέση τήν ὑποστήριξή της σέ τέτοιες πρωτοβουλίες.

Μέ ἐπιτυχία διοργανώθηκε πρίν ἀπό λίγο καιρό (6 καί 7 τοῦ Νοέμβρη) τό 6ο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ἐρασιτεχνικοῦ Κινηματογράφου Σοῦπερ 8 στήν Καρδίτσα (Δημοτικό Κινηματοθέατρο). Διοργανωτής, ὅπως καί στά προηγούμενα φεστιβάλ, ἦταν ἕνας πολιτιστικός σύλλογος: ἡ "Λέσχη Ἐρασιτεχνῶν Φωτογραφίας καί Κινηματογράφου Καρδίτσας" (Λ.Δ.Φ.Κ.Κ.) μέ τή συμπαράσταση τῆς Ἑταιρείας Ἑλλήνων Σκηνοθετῶν, τοῦ Δήμου Καρδίτσας καί τῆς Νομαρχίας.

Ἤδη τό Φεστιβάλ (μοναδικό στόν τόπο μας στό χῶρο τοῦ ἐρασιτεχνικοῦ κινηματογράφου) ἀποτελεῖ θεσμό πανελλαδικοῦ χαρακτήρα ὅπου οἱ ἐρασιτέχνες κινηματογραφιστές μποροῦν νά προβάλουν δημόσια τίς ταινίες τους, νά τίς θέσουν στήν κρίση τοῦ κοινοῦ (στό τέλος γίνεται μυστική ψηφοφορία ἀπό τό κοινό καί μεταξύ τῶν βραβείων ὑπάρχει καί βραβεῖο κοινοῦ). Ἔτσι δίνεται μιά παραπέρα ὤθηση στήν ἀνάπτυξη τοῦ ἐρασιτεχνικοῦ κινηματογράφου πού δέν ἀποτελεῖ παρά μιά ἰδιαίτερη συνιστώσα τῆς πολύπλευρης ἐρασιτεχνικῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Καί δέν χρειάζεται ν' ἀναφερθοῦμε ἰδιαίτερα στή μεγάλη σημασία πού ἔχει γιά τήν ἀνάπτυξη τῆς προσωπικότητας, τήν κατάκτηση τῆς συλλογικότητας καί τή διαμόρφωση μιᾶς ἀγωνιστικῆς στάσης ἀπέναντι στήν πραγματικότητα ἡ

ἀνάπτυξη μιᾶς τέτοιας δημιουργίας. Μάλιστα σέ μιά ἐποχή ὅπου ἡ κρίση τοῦ κοινωνικοῦ μας συστήματος βαθαίνει ὅλο καί περισσότερο, ἐνῶ ἡ ἐξέλιξη τῶν νέων τεχνολογιῶν ἀλλάζει συνέχεια τό κυρίαρχο σκηνικό.

Πραγματικά ἀποτελεῖ μεγάλη δοκιμασία γιά τόν ἐρασιτέχνη κινηματογραφιστή ἡ ὁλοένα μεγαλύτερη διάδοση τῆς κάμερας τοῦ βίντεο καί ὁ συνεχῶς αὐξανόμενος ἀριθμός τῶν βιντεοταινιῶν. Χωρίς σέ καμμιά περίπτωση νά ὑπονοεῖται ὁποιαδήποτε ἀντιπαράθεση ἀνάμεσα στήν κάμερα τοῦ φίλμ καί στήν κάμερα τοῦ βίντεο, ἐντούτοις ἄλλη κοινωνική λειτουργία ἔχει μιά κινηματογραφική προβολή καί ἄλλη μιά προβολή βίντεο. Καί ἤδη αὐτή ἡ κρίσιμη κατάσταση γιά τό σοῦπερ 8 διαπιστώθηκε καί στό τελευταῖο φεστιβάλ ὅπου ὁ ἀριθμός συμμετοχῶν ἦταν μικρότερος ἀπό ὁποιαδήποτε ἄλλη φορά.

Σ' αὐτό τό σημεῖο πρέπει ν' ἀναφερθεῖ ἰδιαίτερα ἡ τεράστια προσπάθεια πού καταβάλλει ἡ Λ.Ε.Φ.Κ. Καρδίτσας γιά τήν πραγματοποίηση τοῦ ἐτήσιου Φεστιβάλ της. Ἀναφέρεται στό φυλλάδιο τοῦ Φεστιβάλ: *"Ἡ πραγματοποίηση τοῦ Πανελλήνιου Φεστιβάλ γίνεται μέχρι σήμερα μέ πενιχρά οἰκονομικά καί τεχνικά μέσα πού διατίθενται κυρίως ἀπό τά μέλη τοῦ συλλόγου μας"*. Ἡ ὁποια οἰκονομική ἐπιχορήγηση ἀπό τή Νομαρχία μετατίθεται στό μέλλον ἀντί νά δοθεῖ ἔγκαιρα ἀπό πρίν. Ἔτσι δημιουργεῖται πρόσφορο ἔδαφος γιά τό μεγάλο ἰδιωτικό κεφάλαιο νά γίνει "χορηγός" τοῦ Φεστιβάλ, προωθώντας μέ "εὐγενή" τρόπο τά συμφέροντά του.

Ἀπέναντι σ' αὐτή τήν κατάσταση ἡ Κριτική Ἐπιτροπή τοῦ Φεστιβάλ συνέταξε μιά διακήρυξη ὑποστήριξη τοῦ θεσμοῦ ἡ ὁποία καταλήγει ὡς ἑξῆς: *"Τό Φεστιβάλ τῆς Καρδίτσας θά ἀποφύγει τόν κίνδυνο τοῦ μαρασμοῦ μέ δύο τρόπους: α) μέ γενναία οἰκονομική βοήθεια καί β) μέ τή βαλκανοποίησή του πού θά ἔχει σάν σκοπό τή μελλοντική διεθνοποίησή του. Ἡ Κριτική Ἐπιτροπή πιστεύει πώς αὐτό τό Φεστιβάλ, αὐτός ὁ τρόπος ἔκφρασης, κύτταρο τῆς ἐθνικῆς κινηματογραφίας, πρέπει νά ζήσει"*. [...]

Γιά τήν Λ.Ε.Φ.Κ.Κ.
Δημήτρης Καλαντίδης

Μπερδεμένες γοητεῖες

Στήν κινηματογραφική Λέσχη τῆς Λάρισας (πάντα μέ καλές ταινίες καί ἀρκετό κόσμο) τήν Δευτέρα 1/2/1988, ἐνῶ τό κοινό περίμενε τήν *Γοητεία τῆς ἁμαρτίας* (γιά τήν ἱστορία: καμιά σχέση μέ τόν πραγματικό τίτλο τῆς ταινίας πού εἶναι *Gruppo di famiglia in un interno:* Οἰκογένεια σέ ἐσωτερικό δωματίου) στήν ὀθόνη ἐμφανίστηκε ἡ *Γοητεία τῆς ἐξουσίας* τοῦ Σίντνεϋ Λιοῦμετ. Ἡ προβολή διακόπηκε καί ἡ ἐξήγηση πού δόθηκε ἦταν ὅτι τό γραφεῖο μπέρδεψε τίς κόπιες. Αὐτά παθαίνουν οἱ κινηματογραφόφιλοι, ὅταν τά γραφεῖα διανομῆς εἶναι τόσο ἀλάθητα. Ἡ ἄλλη *Γοητεία* τελικά προβλήθηκε ἐκτός προγράμματος. Κάποιοι ἔφυγαν, οἱ πιό πολλοί ἔμειναν.

Ἡ σωστή *Γοητεία* προβλήθηκε τήν ἐπόμενη Δευτέρα 8/2 σ' ἕνα κατάμεστο "Γαλαξία" (ὑπῆρχαν ὄρθιοι) καί τό κοινό ἀπήλαυσε τό ἀριστούργημα τοῦ Λουκίνο Βισκόντι, δυστυχῶς μέσα ἀπό μιά ἄθλια, *ἐντελῶς ἀποχρωματισμένη* κόπια, πετσοκομμένη τουλάχιστον γιά ἕνα πεντάλεπτο. Ἄν συμπεράνουμε δέ ἀπό τίς γρατσουνιές στήν κόπια, ἄγριες πρέπει νά εἶναι οἱ γάτες πού κυκλοφοροῦν στό γραφεῖο διανομῆς τῆς ταινίας.

Θ.Λ.

ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ

Ἐωθινόν καί νοσταλγοῦν ἄλλες εἰκόνες

"Ὁ ἐθισμένος δέν χορταίνει νά χάνει τά λογικά του", γράφει ὁ Κώστας Παπαγιώργης. Κι ὁ διαφευσμένος ἀπ' τό μεθύσι του οἰκτίρει τήν τύχη του καί ἐπανακάμπτει. Μήπως δέν ὑπάρχει μιά πλάγια συγγένεια μεταξύ τοῦ φίλου τοῦ πιστοῦ καί τοῦ φανατικοῦ φίλου τοῦ κινηματογράφου; Μήπως κι αὐτός δέν ἐπανακάμπτει διαρκῶς, παρά τίς ἀπογοητεύσεις πού τόν ποτίζει ἡ ὀθόνη τοῦ σινεμά ὅταν οἱ ταινίες ἀποκαλύπτονται ἀνεπαρκεῖς καί ὁ κινηματογραφιστής περισσότερο ἀφιερωμένος στό μύθο τοῦ δημοσίου προσώπου παρά στό δημιουργικό πάθος τοῦ καλλιτέχνη;

Ζοῦμε δύσκολους καιρούς καί γιά τό σινεμά ἀκόμη δυσκολότερους. Παλιότερα, ὅταν τά πράγματα ἦταν πιό οἰκεῖα, πιό μικρά, πιό πολύ ἀνοικτά στήν πίστη καί στήν ἀνυστεροβουλία, τίς ἀπογοητεύσεις μας προσπαθούσαμε νά τίς διεξέλθουμε μέ ἀφελεῖς ὀνειροπολήσεις καί ψευδαισθήσεις δημιουργίας. Χωρίς τά θεωρητικά κίνητρα - ἐντάξει -, μέ μόνη τήν κουτή κι ἀνυποψίαστη τόλμη μας. Οἱ συγκινήσεις μας πάντως εἶχαν ἕνα νόημα. Τώρα;...

Τώρα πού τά μεγέθη ἔχουν ἀποκατασταθεῖ στή μικρότητά τους, τώρα πού δέν ὑφίσταται κανένα πάθος, τώρα πού ἡ ἀγωνία τοῦ βιοπορισμοῦ καί τῆς "καριέρας" - τοῦ βιοπορισμοῦ μέσω τῆς "καριέρας" - μᾶς ποδηγετεῖ, τί ἀλήθεια μᾶς μένει γιά νά ἀρθοῦμε ὑπεράνω ὅσων καταστάσεων μᾶς λεηλατοῦν καθημερινά; Τώρα πού δέν μᾶς ἀφήνει ἐκστατικούς καμιά μαγεία τρέχουμε ἀποσπασματικά καί ἀραιά νά δοῦμε καμιά ταινία μ' ἀνοιχτό τό στόμα, νά ἐξηγήσουμε, νά καταναλώσουμε... Ὄχι νά δοῦμε, νά μαγευτοῦμε, νά ἐγκαταλειφθοῦμε. Κι εἴμαστε μόνοι μας. Γιατί ἀκόμα κι οἱ παρέες μας ἔχουν καλά ὀχυρωθεῖ στήν ἐπανάπαυση τοῦ καθημερινού βίου.

Τό σινεμά θά ἐπιζήσει γιά ἀρκετά χρόνια ἀκόμη. Κυρίως θά ἐπιζήσει τοῦ μύθου του. Ἴσως νά μήν προλάβουμε κάν νά βεβαιώσουμε τό θάνατό του. Ἡ τελετουργία του ὅμως θά φθίνει μαζί μας. Δέν θά τοῦ παραδινόμαστε γιατί μάθαμε - ἰσχυροί! - νά μήν παραδινόμαστε σέ κανέναν καί σέ τίποτα.

Τό σινεμά θά ἐπιζήσει, ὅμως ἐμεῖς δέν θά μεθᾶμε ἐκστατικοί μέ τίς ἐφαρμογές του - τίς ταινίες. Στήν καλύτερη περίπτωση θά συνεχίσουμε νά βλέπουμε καί νά μονολογοῦμε ἀμέθοδα - ποιός μᾶς ἀκούει, ποιός μᾶς διαβάζει, ἄλλωστε; Ἀπογοητευμένος νοσταλγός τοῦ τώρα πού δέν κατακτήθηκε ποτέ, σᾶς χαιρετῶ...

Η.Κ.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ
ΑΘΗΝΩΝ

200.000
Made in Greece

120.000 - 140.000
Μάγισσες τοῦ Ἤστγουικ, Βίος καί πολιτεία, Δαιμονισμένος ἄγγελος, Μέ τό δάκτυλο στή σκανδάλη.

100.000 - 120.000
Μέταλ Τζάκετ, Ραντεβού στά τυφλά, Ἀδιάφθοροι, Κυνηγός.

80.000 - 100.000
Κυρίαρχοι τοῦ σύμπαντος, Μπάτσος τοῦ Μπέβερλυ Χίλλς Νο 2.

60.000 - 80.000
Μεγάλη των Μπάτσων Σχολή Νο 4, Φτερά τοῦ Ἔρωτα, Λά μπάμπα, Διαβολική χήρα, Ρόμποκοπ.

40.000 - 60.000
Φονικό ὅπλο, Ὁ βάλτος, Ὁ ἄτρωτος, Μέρες ραδιοφώνου, Ντέρτυ Ντάνσινγκ, Θἄθελα νἄσουν ἐδῶ, Ροξάνη, Ἴστάρ, Ἀδιέξοδο, Ὁλέθρια σχέση.

* Ὁ πίνακας αὐτός εἶναι ἐνημερωμένος ὡς τό τέλος τοῦ Φεβρουαρίου 1988.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

70.000
Made in Greece.

50.000 - 55.000
Ραντεβού στά τυφλά.

45.000 - 50.000
Μάγισσες τοῦ Ἤστγουϊκ.

40.000 - 45.000
Τελευταῖος αὐτοκράτορας.

35.000 - 40.000
Βίος καί πολιτεία, Δαιμονισμένος ἄγγελος.

30.000 - 35.000
Ἀδιάφθοροι

25.000 - 30.000
Κυνηγός, Μέταλ Τζάκετ, Μπάτσος τοῦ Μπέβερλυ Χίλλς Νο 2, Μέ τό δάκτυλο στήν σκανδάλη.

20.000 - 25.000
Λά Μπάμπα, Ντέρτυ Ντάνσινγκ, Φτερά τοῦ ἔρωτα.

15.000 - 20.000
Ἴστάρ, Κυρίαρχοι τοῦ σύμπαντος, Μεγάλη τῶν μπάτσων σχολή Νο 4, Φτερά τοῦ ἔρωτα.

Λίγο διαφορετικοί εἶναι οἱ πίνακες πού παρουσιάζουμε σ' αὐτό τό τεῦχος. Ὁ πρῶτος εἶναι ὁ τελικός πίνακας γιά ὅλο τό 1987 γιά τίς ΗΠΑ. Τό νούμερο εἶναι σέ ἑκατομμύρια δολλάρια καί ἐννοεῖται φυσικά ὅτι κάποιων ταινιῶν δέν τελείωσε ἡ ἐμπορική ἐκμετάλλευση μέ τό τέλος τοῦ 1987 (πράγμα πού φυσικά ἰσχύει καί γιά τόν δεύτερο πίνακα).

Ὁ δεύτερος πίνακας περιέχει τίς ταινίες πού παίχτηκαν στό Παρίσι ἀπό τήν 1/1/1987 ὡς τίς 6/1/1988 (ὅλο τό 1987 σύν μία ἑβδομάδα). Τό νούμερο στό τέλος δείχνει τόν ἀριθμό τῶν εἰσιτηρίων (γιά τό Παρίσι μόνο).

Στόν πρῶτο πίνακα οἱ ἀριθμοί παρατίθενται μέ προσέγγιση 100.000 δολλαρίων.

Παρένθετα ἀναφέρονται στόν πρῶτο πίνακα ἡ ἑταιρεία παραγωγῆς καί στόν δεύτερο οἱ ἑβδομάδες προβολῆς.

Α. ΠΙΝΑΚΑΣ Ι - ΗΠΑ

1. *Ὁ μπάτσος τοῦ Μπέβερλι Χίλς ΙΙ* τοῦ Τ. Σκότ (Παραμάουντ)	153,6
2. *Πλατούν* τοῦ Ο. Στόουν (Ὁράιον)	137,9
3. *Ὁλέθρια σχέση* τοῦ Α. Λύν (Παραμάουντ)	123,5
4. *Τό χρυσό παιδί* τοῦ Μ. Ρίτσι (Παραμάουντ)	79,8
5. *Οἱ ἀδιάφθοροι* τοῦ Μπρ. ντέ Πάλμα (Παραμάουντ)	76,2
6. *Τό μυστικό τῆς ἐπιτυχίας μου* τοῦ Τζ. Χιούζ (Γιουνιβέρσαλ)	67,0
7. *Οἱ κοριοί* τοῦ Τζ. Μπάνταμ (Ντίσνεϋ - Μπουένα Βίστα)	65,4
8. *Φονικό ὅπλο* τοῦ Ρ. Ντόννερ (Γουῶρνερ)	65,1
9. *Οἱ μάγισσες τοῦ Ἤστγουϊκ* τοῦ Τζ. Μίλερ (Γουῶρνερ)	63,7
10. *Τρεῖς ἄντρες καί ἕνα μωρό* τοῦ Λ. Νιμόυ (Ντίσνεϋ - Μπουένα Βίστα)	59,5

Β. ΠΙΝΑΚΑΣ ΙΙ: ΠΑΡΙΣΙ

1. *Ὁ κροκοδειλάκιας* τοῦ Π. Φάιμαν (48)	1.353.280
2. *Ὁ τελευταῖος αὐτοκράτορας* τοῦ Μπ. Μπερτολούτσι (6)	894.138
3. *Οἱ ἀδιάφθοροι* τοῦ Μπρ. ντέ Πάλμα (11)	797.036
4. *Πλατούν* τοῦ Ο. Στόουν (32)	715.459
5. *Ὁ μπάτσος τοῦ Μπέβερλι Χίλς ΙΙ* τοῦ Τ. Σκότ (16)	636.491
6. *Ὁ μεγάλος δρόμος* τοῦ Ζ.Λ. Ὑμπέρ (41)	625.009
7. *Γειά σας παιδιά* τοῦ Λ. Μάλ (13)	607.139
8. *Παιδιά ἑνός κατώτερου Θεοῦ* τῆς Ρ. Χαίηνς (37)	578.713
9. *Με το δάχτυλο στήν σκανδάλη* τοῦ Τζ. Γκλέν (13)	559.480
10. *Μέταλ τζάκετ* τοῦ Στ. Κιούμπρικ (11)	549.825

●● εδω ●●

** *"Τό νά θεωροῦμαι ὁ καλύτερος ἀπό τούς μέτριους δέν πρέπει νά σημαίνει τίποτε γιά μένα οὔτε γιά σᾶς σ' ἕναν δημιουργικό χῶρο ὅπως εἶναι ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος".*

. . . ὁ **Νίκος Βεργίτσης** στήν τελετή τῆς ἀπονομῆς τῶν βραβείων τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (ἐξακολουθοῦμε νά μήν ἔχουμε καταλάβει ἀκριβῶς τί ἤθελε νά πεῖ ὁ σκηνοθέτης — συγχωρέστε μας).

** *"Τά Φεστιβάλ κινοῦνται μέσα ἀπό μιά διεθνή συμμορία ἐστέτ, δημοσιογράφων, πολιτιστικῶν καί πολιτικῶν παραγόντων καί ἄλλων παρακινηματογραφικῶν κύκλων, πού ἀποφασίζουν γιά τό ποῦ θά πάει καί φέτος ὁ Κινηματογράφος, καί πού εἶναι ἕτοιμοι ἀνά πάσα στιγμή νά ἐξαργυρώσουν τή συμμετοχή μιᾶς χώρας, ἀνεξάρτητα ἄν αὐτή εἶναι μεγάλη ἤ μικρή. Πλαισιώνονται βέβαια ἀπό ἕνα σμόκιν θίασο πού παίζει τόν ρόλο τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς, ἀπό ἄτομα κατά κανόνα ἁλωμένα ἤ ἀπό ἄλλα νεώτερα πού ἐκλιπαροῦν τήν ἅλωση καί τήν ἔνταξή τους μέσα σ' αὐτή τήν Διεθνή".*

. . . ὁ **Νίκος Νικολαΐδης** σέ συνέντευξη στό ἑλληνικό *Playboy* ('Οκτώβριος '87).

** *"Ἐκεῖνο πού ξέρω εἶναι ὅτι τά Κουρέλια, παρ' ὅλα τά ἐμπόδια καί τίς ἀπαγορεύσεις πού συνάντησαν, κατόρθωσαν νά σπάσουν τό φράγμα τῆς σιωπῆς καί τῆς συκοφαντίας πού ἔστησε σύσσωμος ὁ "πνευματικός κόσμος" τῆς χώρας, στήν προσπάθειά του νά μήν ἀφήσει τήν ταινία νά περάσει "κάτω". Ἡ προσπάθεια αὐτή ἔγινε ἀμέσως ἀντιληπτή ἀπ' τό κοινό καί τελικά λειτούργησε ἀρνητικά γιά τούς πρώτους καί ἀφυπνιστικά γιά τό δεύτερο. Ἡ νίκη αὐτή εἶναι ἡ πρώτη νίκη τῶν δημιουργῶν καί τοῦ κοινοῦ ἐνάντια στήν τρομοκρατία τῶν στοκαρισμένων διανοούμενων καί τῶν πρακτόρων τῆς σύγχυσης καί ἄλλων φορντικῶν καθαρμάτων, πού ὅμως λούφαξαν γιά λίγο καιρό καί ἐμφανίστηκαν πρίν λίγα χρόνια συνεπικουρούμενοι ἀπό μιά ἀκατανόητη διάθεση λήθης καί κάμποσους ἐπίγονους, υἱοθετώντας μεθόδους πιό ἐπικίνδυνες, ὅπως ἡ μέθοδος ἰσοπέδωσης ὅλων ἀνεξαιρέτως τῶν ταινιῶν σέ ἐπίπεδο ἀριστουργήματος, μέθοδος πού κυριολεκτικά ἀποπροσανατολίζει τό κοινό".*

. . . ὁ **Νίκος Νικολαΐδης** στήν ἴδια συνέντευξη.

Ὁ Νικολαΐδης μέ τό γιό του στά γυρίσματα τῆς Πρωινῆς περιπόλου

** *"Νά φαντασθεῖτε, ἤρθε πέρσι ὁ Φέρρης, πού εἶναι καί φίλος μου, καί μοῦ πρότεινε νά παίξω στήν ταινία του. Ἐγώ ἀρνήθηκα γιατί εἶχε γυμνά καί γιατί σ' ἕνα σημεῖο τό σενάριο ἔλεγε "τήν ἀγκαλιάζει...". Αὐτές οἱ τελίτσες, τοῦ εἶπα, δέν ξέρω τί μποροῦν νά γίνουν αὔριο."*

... ἡ **Ἄννα Φόνσου** σέ συνέντευξή της στό περιοδικό *Ἕνα* (26/11/87).

** *"Ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος δέν προχωράει, γιαυτό κι αὐτό τό συνέδριο θά εἶναι σταθμός."*

... ὁ **Νίκος Περάκης** στό (πληκτικό καί χᾶωδες) Β΄ συνέδριο κινηματογράφου (*Ἐλευθεροτυπία*, 14/12/87).

** *"Ἄν ζοῦσαν σήμερα οἱ μεγάλει συνθέτες, ἀντί γιά ὄπερες, εἶμαι σίγουρος, θά συνέθεταν μουσική γιά τόν κινηματογράφο".*

. . . ὁ μουσικός **Δημήτρης Παπαδημητρίου** στήν τηλεοπτική ἐκπομπή *Κλακέτα* (ΕΤ 2, 11/11/87).

** *"Κοίταξε, ἐγώ δέν τό θεωρῶ σάν κρίση, γιατί αὐτήν τή συγκεκριμένη ταινία τήν βλέπω ὑπεράνω κριτικῆς. Εἶναι τόσο σοβαρά τά πράγματα τά ὁποῖα γίνονται καί λέγονται μέσα στήν ταινία πού δέν δέχομαι κριτική ἀπό κανέναν".*

. . . ὁ **Νίκος Νικολαΐδης** (πάλι), ἀναφερόμενος στήν ταινία του *Πρωινή περίπολος*, σέ συνέντευξή του στό (ἐπίσης ὑπεράνω κριτικῆς) περιοδικό *Ciné - 7*, τεῦχος 6.

** *"Αὐτή ἡ κοπέλα* [ἡ Ζωή Λάσκαρη] *ἔχει κάτι τό ἀπροσδιόριστο πού μέ κάνει νά εἰμαι περήφανος πού εἶμαι Ἕλληνας".*

. . . ὁ σκηνοθέτης **Βασίλης Κεσίσολγου** στό (ἀπαράδεκτο) ἀφιέρωμα στούς Ἕλληνες ἠθοποιούς τῆς τηλεοπτικῆς ἐκπομπῆς *Κλακέτα* (ΕΤ 2, 18/11/87).

●● ... και αλλου ●●

** *"Η δουλειά μου στή Λάμψη ἦταν νά κάνω τήν 101η λήψη ἐπειδή ἁπλῶς καί μόνο ὁ Στάνλεϋ Κιούμπρικ σκεφτόταν ὅτι θά εἶναι καλύτερη ἀπό τή λήψη 100. Στήν Τιμή τῶν Πρίτζι ἡ δουλειά μου ἦταν νά πετύχω τά πάντα μέ τή λήψη Νο 1 ἐπειδή δέν εἴχαμε πολύν καιρό".*

. . . τό ἱερό (καλύτερα: δαιμονικό) τέρας τῆς ἠθοποιίας πού λέγεται **Τζάκ Νίκολσον** (περιοδικό *Starfix*, Ὀκτώβριος '87).

** *"Ἔχω πεισθεῖ ὅτι ἡ τέχνη πεθαίνει καί ὅτι ὅλες οἱ ἐποχές ὑπῆρξαν καλύτερες ἀπό τή δική μας. Ὅλες."*

... ὁ Γερμανός σκηνοθέτης **Χάνς Γιοῦργκεν Ζύμπεμπεργκ** σέ συνέντευξή του στόν *Νουβέλ Ὀμπσερβατέρ*.

Ὁ Σέπαρντ παίρνοντας μάτι τήν Μπάσιτζερ στήν ταινία τοῦ Ἄλτμαν Τρελός γιά ἔρωτα

** *"Τό καλύτερο πράγμα που ἐμφανίστηκε στή γῆ τά τελευταῖα 20 χρόνια."*

... ὁ **Ρόμπερτ Ἄλτμαν** γιά τήν Κίμ Μπάσινγκερ (περιοδικό *Photoplay*).

** *"Δεῖγμα ἀλάθητο γιά τό ἄν μιά ταινία εἶναι καλή, εἶναι τό ἄν κλαῖνε ἤ ὄχι οἱ γυναῖκες στήν αἴθουσα."*

... ὁ **Τζών Χιοῦστον** (τό ἀναφέρει ὁ γιός του, σέ συνέντευξή του στήν ἐφημερίδα *Γκάρντιαν* προσθέτοντας: *"Ὅταν ὅμως εἶδε τελειωμένη τήν τελευταία του ταινία οἱ Δουβλινέζοι δέν ἦταν οἱ γυναῖκες ἀλλά αὐτός ὁ ἴδιος πού ἔβαλε τά κλάματα".)*

** *"... Ἄν μέσα μου ὑπάρχει μιά δύναμη, αὐτή ἡ δύναμη βρίσκεται περισσότερο στό συναίσθημα παρά στή λογική ἀνάλυση [...] Ἄν ἔλεγα αὐτά τά πράγματα στή Ρωσία, σίγουρα θά μέ θεωροῦσαν γελοῖο. Καί θά ἤμουν τελικά σίγουρα καταγέλαστος, ἄν δέν εἶχα τή δυνατότητα νά βγαίνω ἔξω ἀπό τή χώρα μου, ἄν στή Δύση δέ μέ γνώριζε κανείς. Ὡστόσο, μπορῶ νά τά πῶ χωρίς αἰδώ καί χωρίς κονφορισμό ἐπειδή εἶμαι ἕνας Ρῶσος πού ταξιδεύει."*

... ὁ Σοβιετικός σκηνοθέτης **Νικήτας Μιχάλκωφ** σέ συνέντευξή του στό περιοδικό *Europeo* (ἀναδημοσίευση: *Τά Νέα*, 19/12/1987).

** *"Γιατί νά φοβηθῶ τόν Γκορμπατσώφ; Ἐγώ κάποτε συμπρωταγωνίστησα μέ τόν Ἔρρολ Φλύν."*

... ὁ Ἀμερικανός πρόεδρος **Ρόναλντ Ρήγκαν** - σκεφθεῖτε νά εἶχε παίξει καί μέ τόν Σταλλόνε! (3/12/87).

** *"Ἡ τηλεόραση δέν ἔφθειρε μόνο τόν κινηματογράφο - στόν ὁποῖο ἔκανε μιά ζημιά σχετική - ἀλλά καί τήν προσωπική μας σχέση μέ τήν πραγματικότητα. Ὅλη ἡ ζωή - ἡ φύση, οἱ φίλοι, ἡ λογοτεχνία, οἱ γυναῖκες - βαθμιαῖα ἐξαφανίζονται ἀπ' αὐτήν τή μικρή ὀθόνη πού γίνεται ὅλο καί πιό μεγάλη καί ἀντικαθιστᾶ τά πάντα. Τά καταβρόχθισε ὅλα: τήν πραγματικότητα, τή σχέση μας μέ τήν πραγματικότητα, κι ἐμᾶς τούς ἴδιους."*

... ὁ **Φεντερίκο Φελλίνι** σέ συνέντευξή του στό περιοδικό *Epoca* ('Ιανουάριος '88). Ἀποσπάσματά της ἀναδημοσιεύτηκαν στήν ἐφημερίδα *Τά Νέα* (30/1/88).

** *"...Καί ὁ σκηνοθέτης, ἀκόμη κι ὁ πιό στρατευμένος πολιτικά, ἀκόμη κι αὐτός πού, ναρκισσικά, κάνει πάντα τήν αὐτοβιογραφία του, ἀκόμα κι αὐτός πού κάνει λογοτεχνία στόν κινηματογράφο, στό τέλος κάνει μόνο προοπτικές, ὄγκους, χρώματα, ἀτμόσφαιρα. Μέ πιό σκληρά καί εἰλικρινή λόγια, θάλεγα ὅτι ἡ "ἔκφραση" τά περικλείει ὅλα. Τήν ἰδεολογία, τήν ἱστορία, τήν αὐτοβιογραφία."*

... ὁ **Φ. Φελλίνι** στήν ἴδια συνέντευξη.

** *"Φοβάμαι τά ἄλογα. Καί ἐπιπλέον μοῦ προκαλοῦν ἀλλεργία."*

... ὁ **Στήβεν Σπῆλμπεργκ,** ἀπαντώντας στήν ἐρώτηση γιατί δέ γυρίζει γουέστερν (ἐφημερίδα *Ντή Βέλτ*, ἀναδημοσίευση: *Ἐλευθεροτυπία* 20/1/88).

** *"Εἶναι τόσο διαφορετικοί! Δέν λένε ποτέ "ὄχι", οἱ Κινέζοι. Στή χειρότερη περίπτωση, λένε: "αὐτό τό πράγμα δέν ὑπάρχει ἐδῶ". Ἀλλά νά ποῦν ὄχι, εἶναι ἄκομψο... Ὑπάρχει στούς Κινέζους ἕνα γοητευτικό μίγμα ἀθωότητας, ἐκείνης τῆς ἀθωότητας αὐτῶν πού δέ γνωρίζουν τήν κοινωνία τῆς κατανάλωσης, καί μιᾶς πολύ σοφιστικέ εὐφυίας, διότι οἱ Κινέζοι ἔχουν ἱστορία τεσσάρων χιλιάδων χρόνων! Εἶναι ἄκρως εὐφυεῖς, εἶναι ἐπίσης ἐκπληκτικά αἰσθηματικοί. Δίνονται σ' ὅλες τους τίς καταστάσεις, φωνάζουν, κλαῖνε..."*

... ὁ **Μπερνάρντο Μπερτολούτσι,** περιγράφοντας τήν τρίχρονη ἐμπειρία στήν Κίνα (*Première*, Δεκέμβριος '87).

●● κοσμος ●●

ΡΟΥΜΠΕΝ ΜΑΜΟΥΛΙΑΝ (1898 - 1987). Πέθανε στίς 6 Δεκεμβρίου ὁ ἀρμενικῆς καταγωγῆς Ἀμερικανός σκηνοθέτης Ροῦμπεν Μαμούλιαν. Ἀπ' τούς πρωτοπόρους σκηνοθέτες τοῦ κινηματογράφου, ὁ Μαμούλιαν εἶχε γεννηθεῖ στίς 8 Ὀκτωβρίου 1898 στήν Τυφλίδα, σπούδασε ἐγκληματολογία καί ὑποκριτική στή Μόσχα, καί το 1923 πῆγε στή Νέα Ὑόρκη, προσκεκλημένος τοῦ Τζώρτζ Ἤστμαν τῆς ἑταιρείας Κόντακ, γιά νά σκηνοθετήσει θεατρικές παραστάσεις καί ὀπερέτες. Ἡ καριέρα του ὡς σκηνοθέτη ξεκίνησε κάπως τυχαία καί μέ προσωπικό του ρίσκο. *"Μέ πλησίασε ἡ Παραμάουντ καί μοῦ πρότεινε νά ὑπογράφω ἑπταετές συμβόλαιο συνεργασίας· τά πρώτα τέσσερα χρόνια θά μάθαινα ἁπλῶς τή δουλειά καί μετά, ἐάν μέ ἔκριναν ἱκανό, θά μοῦ ἐπέτρεπαν νά γυρίσω μιά ταινία. Γέλασα, καί τούς ἀντιπρότεινα πώς θά ὑπέγραφα συμβόλαιο, πράγμα πού τελικά ἔγινε, μόνον μέ τόν ὅρο πώς θά γύριζα μία ταινία μόλις τούς ἔλεγα πώς ἐγώ νιώθω πώς εἶμαι ἕτοιμος... Πάντα πίστευα πώς ἡ ἐλευθερία πηγαίνει δίπλα - δίπλα μέ τήν ὑπευθυνότητα. Ἕνας σκηνοθέτης πρέπει ν' ἀνησυχεῖ γιά τή μεγάλη ὑπευθυνότητα πού μεταφέρει. Πρέπει νά ἔχει καλό γοῦστο καί νά συνειδητοποιεῖ τή διαφορά τοῦ τί εἶναι προσωπικό καί τί δημόσιο..."*. Ἔτσι, ὕστερα ἀπό πέντε ἑβδομάδες μελέτης τοῦ χολυγουντιανοῦ μοντέλου παραγωγῆς, ὁ Μαμούλιαν ξεκίνησε τή σκηνοθεσία τῆς πρώτης του ταινίας *Χειροκροτήματα* (1929). Ἀπ' τίς πρῶτες ταινίες τοῦ ὁμιλοῦντος, μπορεί εὔκολα νά διακρίνει κανείς τούς πειραματισμούς τοῦ Μαμαούλιαν τόσο στή διεύθυνση τῶν ἠθοποιῶν ὅσο καί στή χρήση τοῦ ἤχου μέ πρωτότυπο καί εὑρηματικό τρόπο. *"Ἐκεῖνο πού μέ ἐντυπωσίαζε στόν κινηματογράφο, σέ σχέση μέ τό θέατρο πού ἔχει μόνον μία φυσική κίνηση, αὐτήν τῶν ἠθοποιῶν σέ μιά τριῶν διαστάσεων σκηνή, ἦταν ὅτι ἔχει τριῶν εἰδῶν κινήσεις, ὅλες ἰσοδύναμες καί ἰσάξιες. Μία εἶναι ἡ κίνηση τῶν ἠθοποιῶν· ἡ ἄλλη εἶναι ἡ κίνηση τῆς κάμερας καί ἡ τρίτη εἶναι ἡ διαδικασία τοῦ μοντάζ"*. Ἡ ἑπόμενη ταινία του

Χειροκροτήματα

ἦταν *Οἱ δρόμοι τῆς πόλης* (1931), γκαγκστερική ταινία μέ τόν Γκάρυ Κοῦπερ, μέ συχνή χρήση τῆς ὑποκειμενικῆς ἀφήγησης, τόΐδιο ἴσως σημαντική μέ τήν ταινία τοῦ Χώκς ὁ *Σημαδεμένος*.

Τόν ἑπόμενο χρόνο σκηνοθετεῖ τήν καλύτερή του ἴσως ταινία καί μιά ἀπ' τίς πιό σημαντικές ταινίες τοῦ φανταστικοῦ. Μέ βάση τή νουβέλα τοῦ Ρ.Λ. Στήβενσον γυρίζει τήν ταινία Δόκτωρ Τζέκυλ καί Μίστερ Χάυντν (1932), ὅπου στήν ἀρχή της χρησιμοποιεῖ μέ δεξιοτεχνία τήν ὑποκειμενική λήψη, ὁ ἥρωας δηλαδή εἶναι τό "μάτι" τοῦ φακοῦ. Ἔξοχα ρακόρ, ἀριστουργηματική χρήση τῆς κάμερας, πειραματισμός στόν ἦχο καί ὑποδειγματική ἡ μεταμόρφωση τοῦ Φρέντερικ Μάρτς σέ ἄσχημο καί κακό Μίστερ Χάυντν μπροστά στόν καθρέφτη.

Τήν ἴδια χρονιά γυρίζει τό μιούζικαλ *Ἀγάπα με ἀπόψε* (1932) μέ τόν Μωρίς Σεβαλιέ καί ἀμέσως μετά θά σκηνοθετήσει δύο ταινίες μέ τά δύο πιό μεγάλα ὀνόματα τοῦ Χόλυγουντ: τήν Μαρχέν Ντήτριχ στό *Τραγούδι τοῦ Ἔρωτα* (1933) καί τήν Γκρέτα Γκάρμπο στή *Βασίλισσα Χριστίνα* (1933). Ἀκολούθησαν οἱ ταινίες *We live again* (1934), *Becky Sharp* (1935) μέ τήν Μύριαμ Χόπκινς, ἡ πρώτη ταινία γυρισμένη μέ τό σύστημα τῆς τριχρωμίας, *The Gay Desperado* (1936) μέ τήν Ἄιντα Λουπίνο, *High wide and Handsome* (1937), *Τό χρυσό ἀγόρι* (1939) μέ τούς Μπάρμπαρα Στάνγουικ καί Γουίλιαμ Χόλντεν καί *Τό σημάδι τοῦ Ζορρό* (1940) μέ τόν Τάυρον Πάουερ στό ρόλο τοῦ μασκοφόρου ἐκδικητῆ. *"Γιά μένα"*, εἶχε πεῖ, *"ὁ κινηματογράφος πλησιάζει περισσότερο πρός τή ζωγραφική καί τίς γραφικές τέχνες παρά πρός τό θέατρο καί τό διάλογο"*. Αὐτή του ἡ πίστη γίνεται φανερή μέ τήν ταινία *Αἷμα καί ἄμμος* (1941) μέ τόν Τάυρον Πάουερ καί τή Ρίτα Χέηγουωρθ, ἡ δραματική βιογραφία ἑνός μεγάλου Ἰσπανοῦ ταυρομάχου, ὅπου τά πλάνα χρωματικά ἀποδίδουν τήν ἴδια ὀπτική ἀπόλαυση μ' αὐτήν κάποιου πίνακα τοῦ Γκόγια ἤ τοῦ Βελάσκεθ. Τό 1942 γύρισε τήν ταινία *Rings on her fingers*, μέ τήν Τζήν Τίρνεϋ καί τόν Χένρυ Φόντα καί τό 1948 τήν ταινία *Καλοκαιρινές διακοπές*, μέ τόν Γοῦλτερ Χιοῦστον καί τόν Μίκυ Ρούνεϋ, καί πάλι ἐμπνευσμένος ἀπ' τή ζωγραφική, αὐτή τή φορά Ἀμερικανῶν καλλιτεχνῶν. Τελευταία (δέκατη ἑκτη) ταινία πού γύρισε ὁ Μαμούλιαν ἦταν τό *Ἕνα ζευγάρι μεταξωτές κάλτσες* (1957), μιούζικαλ μέ πρωταγωνιστές τό χορευτικό ζευγάρι Φρέντ Ἀσταίρ - Σίντ Τσάρις.

Ἡ θέση τοῦ Μαμούλιαν στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου γίνεται ὅλο καί πιό σημαντική, ὅσο οἱ θεατές ξαναβλέποντας τίς παλιότερες ταινίες του διακρίνουν τά στοιχεῖα πού τόν χαρακτηρίζουν πρωτοπόρο καί ἀνανεωτή τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου.

Σημείωση: τά ἀποσπάσματα εἶναι ἀπό σπάνια συνέντευξη τοῦ Μαμούλιαν στόν καθηγητή τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Καλιφόρνια Ἄρθουρ Νάιτ.

Divine no more

Πέθανε ἀπό καρδιακή προσβολή στίς 7 Μαρτίου στός Λός Ἄντζελες ὁ Ντιβάιν (κατά κόσμον Χάρρις Γκλέν Μάιλστεντ), σέ ἡλικία 42 χρονῶν. Ἦταν μιά εἴδηση ὁπωσδήποτε ἀκατάλληλη γία τίς ἐφημερίδες τῆς Ἑλλάδας, ὅπου ὁ Ντιβάιν εἶναι οὐσιαστικά ἄγνωστος. Χωρίς ἀληθινό ὄνομα στή δημοσιότητα, ἀληθινή ἡλικία ἤ φύλο, ὁ θρυλικός τραβεστί ἔγινε γνωστός ἀπό τίς ταινίες τοῦ Τζών Γουώτερς, μέ ἀρχή τό *Πίνκ Φλαμίνγκος* (1972, Ὀθόνη 19). Ἐνδιάμεσα ἀπό τίς ταινίες ἀκολούθησε τήν καριέρα τοῦ πόπ στάρ, ἐπιμένοντας σέ μία ἔμφαση τῆς κακογουστιᾶς καί τετριμμένου, ἐκμεταλλευόμενος τό μυθικό προσωπεῖο πού τοῦ εἶχε προμηθεύσει ἡ συνεργασία μέ τόν Γουώτερς. Πρόσφατα συνεργάστηκε μέ τόν Πώλ Μπαρτέλ (*Death Race 2000, Eating Raul*) στήν μέτρια σάτιρα *Lust in the Dust* (1985, κυκλοφορεῖ σέ βιντεοκασέτα), ὅπου πρωταγωνιστοῦσε μαζί μέ τόν Κλίντ Ἤστγουντ τοῦ trash, τόν Τάμπ Χάντερ. Τελευταῖα κινηματογραφική του ἐμφάνιση εἶναι τό *Hairspray* τοῦ Τζών Γουώτερς, καί - σύμφωνα μέ φῆμες - τό *Walker* τοῦ Ἄλεξ Κόξ, πού ἴσως θά δοῦμε τοῦ χρόνου. Στίς ἑλληνικές ὀθόνες τόν εἴδαμε στό *Θηλυκοί μπελάδες* (1976), τοῦ Γουώτερς καί πάλι, καί τό *Περιθωριακοί* (Trouble in mind, κυκλοφορεῖ ἐπίσης σέ βιντεοκασέτα) τοῦ Ἄλαν Ρούντολφ.

Ἐκεῖ ὁ Ντιβάιν παίζει ἕναν ἔκφυλο Ἄλ Καπόνε ὀνόματι Χίλλυ Μπλού, μιά ἀρνητική προσωποποίηση τοῦ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ.

Σέ ἕνα ἡρωικό χῶρο, ὁ Ντιβάιν ἦταν ὁπωσδήποτε ἀντιρησίας, καί πολύ γρήγορα καθιερώθηκε σάν σῆμα κατατεθέν στό ἀμφίρροπο (καί κάπως συμπτωματικό) "κίνημα" τοῦ trash. Πρόκειται γιά ἕνα ὑπόγειο εἶδος, πού δέν μπόρεσε νά ἀποσπαστεῖ ἀπό τόν Γουώτερς καί τήν παρέα πού δημιούργησε. Ἔτσι ὁ Ντιβάιν κρατώντας καί ἀναπτύσσοντας τήν διφορούμενη ἀρχική του εἰκόνα ἀπομονώθηκε σ' αὐτήν, παραμένοντας μέχρι τό τέλος τῆς ζωῆς του ἕνα γοητευτικά ἀπωθητικό τέρας τῆς σόου μπίζνες.

Ἐλπίζουμε νά τοῦ ἀρέσει τό νέο του περιβάλλον. Ἄν μή τί ἄλλο, θα 'χει τροπική γεύση κι ἄνετους καναπέδες γιά τόν παράδοξο πρίγκηπα.

Γ.Δ.

●● ελλαδα ●●

ΝΙΚΟΣ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ (1910 1987). Ὁ θάνατος τοῦ Νίκου Σταυρίδη, σέ ἡλικία 77 ἐτῶν, σφραγίζει τό τέλος μιᾶς ἐποχῆς στίς κωμωδίες τοῦ ἑλληνικοῦ μεταπολεμικοῦ κινηματογράφου. Μέσα σ' αὐτό τόν κύκλο, πού ἔκλεισε ὁριστικά, βρίσκονται ἠθοποιοί ὅπως ὁ Λογοθετίδης, ὁ Εὐθυμίου, ὁ Αὐλωνίτης, ὁ Παπαγιαννόπουλος, ὁ Κωνσταντάρας, ὁ Φωτόπουλος. Αὐτό πού κάνει ἐφικτή τή συνάντησή τους σ' ἕναν κύκλο, ἐκτός ἀπ' τό γεγονός ὅτι ἔπαιξαν σέ ταινίες πού δημιουργήθηκαν μέ τόν ἴδιο, λίγο ὡς πολύ, τρόπο ἀντιμετώπισης τοῦ σεναρίου, τῆς σκηνοθεσίας καί τῆς παραγωγῆς, εἶναι ἡ σύγκλιση τῶν προσωπικῶν στοιχείων τοῦ καθενός σέ μιά κορυφή, πού θά ὀνομάζαμε τρόπο τῆς ἑλληνικῆς κωμωδίας. Καί τό προσωπικό στοιχεῖο τοῦ Σταυρίδη, ὅπως καί τῶν ὑπολοίπων, εἶναι ἄρρηκτα συνδεδεμένο μέ τήν παρουσία του ὡς ἠθοποιοῦ. Γιατί ἡ ἀπόδοσή του ὡς ἠθοποιοῦ σήμαινε βαθιά γνώση καί καλλιέργεια τῶν φυσικῶν, τῶν "σωματικῶν" του δυνατοτήτων. Γνώση πού ἐνσαρκωνόταν σ' αὐτό τό ἀμίμητο, ὑπερκινητικό, νευρικό, ἐλεύθερο καί αὐτοσχεδιαστικό προσωπικό ὕφος καί ἦθος ἑρμηνείας καί συμπεριφορᾶς.

Ὁ Νίκος Σταυρίδης εἶχε γεννηθεῖ τό 1910 στό Βαθύ τῆς Σάμου καί τήν πρώτη του ἐμφάνιση τήν ἔκανε στό θέατρο τό 1929 δίπλα στόν Αὐλωνίτη, στό ἔργο *Λοβιτούρα*. Στά ἑπόμενα 60 χρόνια εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία στό θέατρο, γιατί ἐκτός ἀπό μεγάλος ἠθοποιός ἦταν καί καλός τραγουδιστής, τενόρος. Στόν κινηματογράφο γύρισε περίπου 120 ταινίες συνολικά, σέ πρωταγωνιστικούς ρόλους, ἐνῶ δίπλα του βρέθηκαν πολλοί ἠθοποιοί τῆς νεώτερης γενιᾶς (Ρίζος, Γκιωνάκης, Μουστάκας, Ἡλιόπουλος) πού διδάχτηκαν πολλά καί προσπάθησαν νά ἀκολουθήσουν τό δρόμο του. Ἀπ' τίς πιό σημαντικές του ταινίες ἀναφέρουμε: *Ἔλα στό θεῖο, περιπλανώμενος Ἰουδαῖος, Ψυχραιμία Ναπολέων, Γραφεῖο συνοικεσίων, Παπατζῆς, Θυρωρίνα, Τά κίτρινα γάντια.*

ΦΩΤΗΣ ΜΕΣΘΕΝΑΙΟΣ (1931 - 1988). Στίς 11 Φεβρουαρίου πέθανε ὁ Φώτης Μεσθεναῖος. Ξεκίνησε ὡς ὀπερατέρ στό "Μπί-Μπί-Σί" καί συνέχισε σκηνοθετώντας τηλεοπτικά ντοκυμανταίρ καί μουσικές ἐκπομπές. Διετέλεσε διευθυντής στήν ΕΡΤ. Οἱ πιό γνωστές σκηνοθετικές του δουλειές ἦταν τά τηλεοπτικά σήριαλ *Τό μινόρε τῆς αὐγῆς* καί *Σάν τά τρελά πουλιά.*

●● στην ελλαδα ●●

** ΑΓΟΡΕΣ. Ἡ ἑλληνική ταινία, φαίνεται, ἄρχισε σιγά σιγά νά κινεῖται στή διεθνή ἀγορά. Ἔτσι, μεταξύ ἄλλων, τό γαλλικό κανάλι "7" ἀγόρασε τό *Ρεμπέτικο* καί διαπραγματεύεται πολλές ἄλλες ταινίες (*Ρεβάνς, Λούφα καί παραλλαγή, Μπαλαμός, Μέχρι τό πλοῖο, Στέλλα*...), ἡ σουηδική ἑταιρεία διανομῆς "Φόλνετς Μπίο" διαπραγματεύεται τήν ἀγορά 12 ταινιῶν, μεταξύ τῶν ὁποίων ἡ *Φωτογραφία*, τό *Καλή πατρίδα σύντροφε*, τά *Παιδιά τῆς χελιδόνας*, τό *Ρεπό* κ.ἄ., ἡ ἀγγλική ἑταιρεία "Μίρακλ Φίλμς" διαπραγματεύεται τόν *Ἀρχάγγελο τοῦ πάθους*, ἐνῶ ἀγόρασε δύο ταινίες μικροῦ μήκους, τήν *Τρύπα* καί τό *Τέλειο ἄγγιγμα*, καί ἡ βελγική ἑταιρεία "Στάνταρντ Φίλμς" διαπραγματεύεται τόν *Κλοιό* γιά τήν βελγική τηλεόραση. Ἐπίσης, ὁ *Θίασος* ἀγοράστηκε ἀπό ἑλβετική ἑταιρεία καί ὁ *Ἄγγελος* ἀπό τήν ἑταιρεία "Τέλεκαστ" (ἡ ὁποία ἐξεδήλωσε ἐπίσης ἐνδιαφέρον γιά τήν *Πρωινή περίπολο*, τόν *Ἀρχάγγελο τοῦ πάθους*, τήν τηλεταινία *Ὡραῖος ὡς Ἕλλην* καί γιά ὁρισμένα μουσικά προγράμματα τῆς ΕΤ-1, ὅπως τίς ἐκπομπές τοῦ Σαββόπουλου). Τέλος, τό τηλεοπτικό κανάλι "Ἓς Μπί Ἓς" ἐνδιαφέρεται γιά τήν ἀγορά τοῦ *Μελισσοκόμου* καί τῶν *120 ντεσιμπέλ* καί τό ἀγγλικό παράρτημα τῆς Κάννον διαπραγματεύεται τήν ἀγορά τοῦ *Ρεμπέτικου*.

** ΕΤ. 2. Γιά τήν ἔγχρωμάτωση τῶν παλιῶν ἀσπρόμαυρων ταινιῶν καί τίς διαμαρτυρίες πού ἔχει προκαλέσει ἔχουμε ξαναγράψει. Τώρα ξανααναφερόμαστε σ' αὐτήν τήν περίπτωση μέ τήν εὐκαιρία τῆς πρόσφατης προβολῆς ὁρισμένων ταινιῶν (*Τό γεράκι τῆς Μάλτας, 42η ὁδός, Κάπταιν Μπλάντ, Ὁ ἀετός τῶν θαλασσῶν, Ὁ οὐρανός τῆς δόξας*) ἀπό τήν ΕΤ2. Ἡ προβολή τους ἐπιβεβαίωσε τήν νοοτροπία ἐλέφαντα πού πιστεύουμε ὅτι κυριαρχεῖ παρά τήν ὕπαρξη δημοσιευμάτων καί στόν ἑλληνικό τύπο κατά τῆς ἐγχρωμάτωσης (ἄν ὑποθέσουμε ὅτι οἱ ὅποιοι θεωρούμενοι ὑπεύθυνοι ἀγνοοῦσαν τίς πολλές καί ποικίλες διεθνεῖς ἀντιδράσεις), ἡ προβολή τους ἔγινε χωρίς καμμία ἀναφορά στό θέμα (ἀπολογία ἤ ἔστω ἐξήγηση, ἤ ἀκόμα καί κάποιο σχόλιο), σάν νά μήν συνέβαινε τίποτα (πέρα βρέχει). Ἡ δέ διαβεβαίωση ἀπό πλευρᾶς ΕΤ2, ὅτι μόνο μικρός ἀριθμός ἐγχρωματισμένων ταινιῶν θά παιχθοῦν συνολικά μόνον ὡς πρόκληση μπορεῖ νά ἐκληφθεῖ (λές καί τό ὅλο θέμα ἦταν *πόσες* τέτοιες ταινίες θά παίζονταν).

** ΔΙΑΚΡΙΣΗ. Τήν ἕκτη θέση ἀνάμεσα στίς 12 καλύτερες ταινίες τῶν τελευταίων τριάντα χρόνων κατέκτησε ὁ *Θίασος* τοῦ Θ. Ἀγγελόπουλου, σύμφωνα μέ τά ἀποτελέσματα ψηφοφορίας 250 προσωπικοτήτων τοῦ κινηματογράφου ἀπό 24 χῶρες πού παίρνουν μέρος στό φετινό ἑορτασμό τοῦ Ἔτους Κινηματογράφου - Τηλεόρασης ('Από ἑλληνικῆς πλευρᾶς, ὁ πρόεδρος τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου κ. Μάνος Ζαχαρίας δέν συμμετεῖχε, ἄν καί εἶχε προσκληθεῖ, διότι, ὅπως δήλωσε, θά ἔπρεπε νά δεῖ κανείς πάρα πολλές ταινίες πρίν ἀποφασίσει). Στίς διακρίσεις, ὅμως, περιλαμβάνεται καί ἄλλος ἕνας Ἕλληνας: ὁ Μίκης Θεοδωράκης πού συγκαταλέγεται μεταξύ τῶν 12 καλύτερων συνθετῶν τῶν τελευταίων 30 χρόνων.

Γιά τήν ἱστορία, καλύτερη ταινία θεωρήθηκε τό *Ὀχτώ μέρες* τοῦ Φελλίνι καί δεύτερη τό *Φαννύ καί Ἀλέξανδρος* τοῦ Μπέργκμαν. Καλύτεροι ἠθοποιοί ἀνακηρύχθηκαν ὁ Μαρτσέλλο Μαστροϊάννι καί ἡ Ζάν Μορώ.

** ΒΡΑΒΕΙΑ. 'Απονεμήθηκαν τά ἐτήσια βραβεῖα γιά τόν κινηματογράφο. 'Αντιγράφουμε ἀπό τήν ἐπίσημη ἀνακοίνωση: *"Διαπιστώνοντας τό ὑψηλό καλλιτεχνικό ἐπίπεδο ἑνός μεγάλου ἀριθμοῦ ταινιῶν τῆς φετινῆς παραγωγῆς, πού ἡ κάθε μιά μέ τόν τρόπο της προωθεῖ καί ἀναπτύσσει τόν προβληματισμό καί τήν αἰσθητική στό χῶρο τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου..."*

Ἄν καταλάβατε καλά, στήν Ἑλλάδα πνέει ἕνας σαρωτικός ἄνεμος δημιουργίας, κάτι ἀνάλογο (ἄν ὄχι ἀνώτερο) μέ τή γαλλική νουβέλ βάγκ τῆς δεκαετίας τοῦ '50.

●● σε ολο τον κοσμο ●●

** ΤΙΜΕΣ. Μέ τήν εὐκαιρία τῆς αὔξησης τῆς τιμῆς τοῦ εἰσιτηρίου τῶν κινηματογράφων ἀπό 300 σέ 350 δρχ. ἄς ἀναφέρουμε καί κάποιες τιμές εἰς τήν ἀλλοδαπήν, ὅπου ἡ τιμή τοῦ εἰσιτηρίου, θά πρέπει νά τονισθεῖ, δέν εἶναι ἐνιαία κατά χώρα. Στό Λονδίνο σήμερα ἡ ὑψηλότερη τιμή εἶναι 7 λίρες (1.700 δρχ. περίπου), ἐνῶ στήν Νέα Ὑόρκη πρόσφατα ἡ ἀνώτατη τιμή εἰσιτηρίων ἔγινε 7 δολλάρια (950 δρχ. περίπου).

** ΕΤΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΙ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗΣ. Τό 1988 ὁρίσθηκε ἀπό τήν ΕΟΚ ἔτος γιά τόν κινηματογράφο καί τήν τηλεόραση. Πολλά καί διάφορα πρόκειται νά συμβοῦν στή διάρκεια αὐτοῦ τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ἔτους. Ἕνα ἀπό αὐτά θά εἶναι ἡ καθιέρωση κάποιων βραβείων γιά τόν κινηματογράφο, κάτι ἀνάλογο τῶν Ὄσκαρ (τί διάολο, μονοπώλιο τῶν 'Αμερικάνων θά εἶναι;). Ἡ τελετή προβλέπεται νά γίνει τόν Νοέμβριο (26 τοῦ μηνός) καί θά μεταδοθεῖ ζωντανή ἀπό ὅλες σχεδόν τίς εὐρωπαϊκές τηλεοράσεις.

Ὁ τόπος θά εἶναι τό Βερολίνο, ἡ φετεινή πολιτιστική πρωτεύουσα τῆς Εὐρώπης (μετά τήν 'Αθήνα τοῦ 1986, καί τή Φλωρεντία τοῦ 1987). Ὁ θεσμός ἐλπίζεται ὅτι θά μονιμοποιηθεῖ παρά τό κόστος του (δύο ἑκατομμύρια μάρκα προβλέπονται γιά φέτος). Θά δοθοῦν 12 βραβεῖα, σύν κάποια εἰδικά βραβεῖα (ἐνδεχόμενα) γιά τό ἔργο κάποιων ἀνθρώπων τοῦ κινηματογράφου στή διάρκεια ὁλόκληρης τῆς ζωῆς τους. 'Από τά 12 αὐτά βραβεῖα, μόνο τρία θά ἔχουν καί χρηματικό ἀντίκρυσμα: αὐτά τοῦ καλύτερου σκηνοθέτη, καλύτερου πρωτοεμφανιζόμενου ταλέντου καί καλύτερου σεναρίου. Τήν τελική ἐπιλογή θά κάνει ἐπιτροπή πού ἡ σύνθεσή της θά ἀνακοινωθεῖ στό φεστιβάλ Βερολίνου καί ἡ ὁποία θά κρίνει τίς προτάσεις (περισσότερες τῆς μιᾶς) κάθε χώρας τῆς ΕΟΚ γιά κάθε βραβεῖο. Τό πράγμα μπλέκεται λίγο ἀναφορικά μέ τό ποιός θά προτείνει ἀπό κάθε χῶρα. Ἡ ἐπικρατούσα σκέψη εἶναι ἕνα ἄτομο τῆς ἐπιλογῆς τῶν διοργανωτῶν.

● ● απ' ολο τον κοσμο ● ●

** Μ. ΜΠΡΑΝΤΟ. Ἡ πρό πολλοῦ ἀναμενόμενη ἐπιστροφή τοῦ **Μάρλον Μπράντο** εἶναι μᾶλλον βέβαιη. Καί τοῦτο γιατί ἔχουν ἀνακοινωθεῖ τά γυρίσματα (μέσα στήν Ἄνοιξη) τῆς ταινίας *Τζέρικο*. Τό *Τζέρικο*, τοῦ ὁποίου τό σενάριο ἔγραψε ὁ ἴδιος, ἀφορᾶ τή δραστηριότητα ἑνός πράκτορα τῆς ΣΙΑ στήν Κεντρική Ἀμερική, ρόλο πού κράτησε γιά τόν ἑαυτό του. Σκηνοθέτης τῆς ταινίας θά εἶναι ὁ Ντόναλντ Κάμμελ, συνεργάτης τοῦ Νίκολας Ρέγκ τή δεκαετία τοῦ '60.

Ἡ τελευταία του ταινία - ἕνα βίαιο ψυχολογικό θρίλλερ γυρισμένο στήν Ἀριζόνα - λεγόταν *The White of the Eye* (1987). Ὅσο γιά τόν Μπράντο, ἡ τελευταία του ἐμφάνιση χρονολογεῖται ἀπό τό 1981 στό *Formula* τοῦ Jack Advinsen.

● **Τζών Σλέσινγκερ:** Ἀπό τούς *Γιάνκς* (1979) καί μετά δέν εἶχε γυρίσει ταινία στή Βρετανία. Τό ἐπιχείρησε πρόσφατα μέ τή *Μαντάμ Σουζάτσκα* μέ τίς Σίρλεϋ Μάκ Λέην, Πέγκυ Ἄσκροφτ καί Τουίγκι.

● **Ἡ πρώτη νύχτα τῆς Σαλώμης:** Ἄρχισε νά τήν γυρίζει ὁ Κέν Ράσελ ἀπό τίς 14 Σεπτεμβρίου τοῦ 1987. Πρωταγωνιστεῖ ἡ ΓκλένταΤζάκσον.

● **Γεράκια:** Ἀπό τόν Βρετανό Ρόμπερτ Ἔλις Μίλλερ, μέ τόν Τίμοθυ Ντάλτον.

● **Πῆτερ Γκρήναγουαίη:** Μετά τήν *Κοιλιά τοῦ ἀρχιτέκτονα* οἱ *Πνιγμένοι σωρηδόν* μέ τήν σαιξπηρική ἠθοποιό (καί σύζυγο τοῦ Λῶρενς Ὀλίβιε) Τζόαν Πλουοράιτ.

● **Μπόμπ Χόπκινς:** Θά εἶναι σκηνοθέτης, σεναριογράφος καί πρωταγωνιστής τῆς ταινίας *Ράγκεντυ Ρόνυ*, σέ παραγωγή τῆς ἑταιρείας Χάντμέιντ.

● **Φερνάντο Σολάνας:** Στήν Ἀργεντινή γύρισε τό *Σούρ*.

● **Πώλ Μαζούρσκι:** *Τό φεγγάρι πάνω ἀπ' τό Παραντόρ* εἶναι ἡ ταινία πού γύρισε στή Βραζιλία.

● **Μετανάστες:** Τά προβλήματά τους ἀπασχολοῦν τόν Ἀλεξάντερ Πέτροβιτς. Ἡ ταινία γυρίστηκε στή Γαλλία καί πρωταγωνιστοῦν οἱ Ἰζαμπέλ Ὑππέρ, Μπερνάρ Μπλιέ, Ζάν Πιέρ Κασέλ.

● **Ἴστβαν Ζάμπο:** Ἀπό τόν Μάιο ὡς τόν Σεπτέμβριο τοῦ 1987 γύριζε τήν καινούρια του ταινία τό Βερολίνο, στή Βιέννη, στήν Οὐγγαρία καί στήν Τσεχοσλοβακία, μέ πρωταγωνιστές τούς Κλάους Μαρία Μπραντάουερ καί Ἔρλαντ Γιόζεφσον.

● **Ντουσέν Μακαβέγιεφ:** Μετά πολυετή περιπλάνηση στό ἐξωτερικό (*Σουήτ Μούβι, Μοντενέγκρο, Κόκα - Κόλα, Κίντ*) ἐπέστρεψε στή Γιουγκοσλαβία καί γύρισε *Μιά νύχτα ἔρωτα*, σέ παραγωγή ὅμως τῆς Κάννον.

● Καί ὁ **Ρόμπερτ ντέ Νίρο** θά πάει στό Βιετνάμ (καθότι τό Βιετνάμ εἶναι πλέον τῆς μόδας) στό *Τζάκ νάιφ* τοῦ Ντ. Τζόουνς.

● **Στάνλεϋ καί Ἴριν:** Σκηνοθεσία Μάρτιν Ρίτ. Πρωταγωνίστρια ἡ Τζέην Φόντα. Ἔναρξη γυρισμάτων τήν ἄνοιξη.

● Ἡ **Κόκκινη ζέστη** μόλις τελείωσε. Σκηνοθέτης ὁ Γουῶλτερ Χίλ· πρωταγωνιστές οἱ Ἄρνολντ Σβάρτσενέγκερ καί Τζίμ Μπελούτσι.

● Ὁ **Μάρτιν Σκορτσέζε** θά πραγματοποιήσει ἐπιτέλους ἕνα παμπάλαιο ὄνειρό του· γυρίζει τό *Πάθος*, βασισμένο στόν *Τελευταῖο πειρασμό τοῦ Χριστοῦ* ἀπό τό βιβλίο τοῦ Ν. Καζαντζάκη στό Μαρόκο. Στό ρόλο τοῦ Πόντιου Πιλάτου ὁ Μπόουι (ἀρχική ἐπιλογή ὁ Στίνγκ). Πρωταγωνιστοῦν ἐπίσης οἱ Μπάρμπαρα Χέρσεϋ καί Χάρβεϋ Κάιτελ (Ἰούδας).

● **Στίνγκ:** Μόλις τελείωσε τήν *Τρικυμισμένη Δευτέρα* μέ τήν Μέλανι Γκρίφιθ.

● **Σουσάν Σιρμάν:** Ἡ πιό στενή συνεργάτης τοῦ Φρ. Τρυφφώ τελείωσε τήν πρώτη της ταινία (τήν εἴδηση εἴχαμε ἀναφέρει καί παλαιότερα), τόν *Καλόγερο καί τό Μάγο*, μιά ἱστορία μέ μαγεία καί Ἱερά Ἐξέταση στό Μεσαίωνα.

● **Ἡ μικρή κλέφτρα** εἶναι τό τελευταῖο σενάριο τοῦ Φρ. Τρυφφώ. Τά δικαιώματά του ἔχει ὁ Κλώντ Μπερί πού τό πρότεινε στόν Κλώντ Μιλλέρ γιά νά τό σκηνοθετήσει.

● **Ἡλιοβασίλεμα:** Μόλις τελείωσαν τά γυρίσματα σέ σκηνοθεσία Κώστα Γαβρᾶ, μέ πρωταγωνίστρια τήν Ντ. Γουίγκερ.

● **Ὁ Λουίς Πουέντζο** ἦταν ὁ σκηνοθέτης τῆς *Ἐπίσημης Ἱστορίας* πού εἴδαμε καί στήν Ἑλλάδα. Τόν Ἰανουάριο ἄρχισε νά γυρίζει τόν *Γέρο γκρίνγκο*, παραγωγή τῆς Κολούμπια, μέ πρωταγωνιστές τόν Μπάρτ Λάγκαστερ καί τήν Τζέην Φόντα. Τά γυρίσματα γίνονται στό Μεξικό.

● **Ὁ Μάικ Νίκολς** ἀποφάσισε νά ἀφιερώσει χρόνο *Περιμένοντας τόν Γκοντό*.

● ● απο την ελλαδα ● ●

** **Τοπίο στήν ὀμίχλη:** εἶναι ὁ τίτλος τῆς ταινίας πού γυρίζει στή Φλώρινα ὁ Θόδωρος Ἀγγελόπουλος. Στήν παραγωγή τῆς ταινίας, ἡ ὁποία κοστολογήθηκε 140 ἑκατομμύρια (!), συμμετέχει ἡ ΕΤ-1 μέ 25 ἑκατομμύρια, τό Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου καί (ἀπ' ὅ,τι λέγεται) δύο εὐρωπαϊκά κανάλια. Κεντρικοί ἥρωες τῆς ταινίας εἶναι δύο παιδιά πού πιστεύουν ὅτι ὁ πατέρας τους βρίσκεται στή Γερμανία καί ἀποφασίζουν νά πᾶνε νά τόν βροῦν. Πρωταγωνιστοῦν ὁ Σταῦρος Τζώρτζογλου, ὁ Γ. Σκιαδαρέσης, ὁ Γ. Παλαιολόγου, ὁ Κ. Τσαλακός καί ὁ πιτσιρίκος Μ. Ζικές.

** **Πέρα ἀπ' τό Αἰγαῖο:** Ἔτσι τιτλοφόρησε τό προσεχές του κινηματογραφικό σχέδιο ὁ Ἐλία Καζάν. Τό γύρισμα θά ἀρχίσει μέσα στό '88 καί, ἐκτός ἀπό τήν Ἀμερική, θά ἔχει γυρίσματα στήν Ἑλλάδα καί στήν Τουρκία.

** **Βύρωνας** (ἤ ἡ *Μπαλάντα τοῦ δαιμονισμένου*) θά λέγεται ἡ νέα ταινία τοῦ Νίκου Κούνδουρου. Ὁ προϋπολογισμός τῆς ταινίας ἀνέρχεται σέ 130 ἑκατομμύρια (καί μάλιστα χωρίς νά συνυπολογίζονται οἱ ἀμοιβές τῶν ξένων ἠθοποιῶν!). Στήν παραγωγή συμμετέχουν: ἡ ΕΤ-1 μέ 40 ἑκατομμύρια (ἡ ταινία θά διασκευασθεῖ καί μέ τή μορφή τριῶν τηλεοπτικῶν ἐπεισοδίων), τό ἀγγλικό Κανάλι 4, τό Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου καί ἡ ἰδιωτική ἑταιρεία Προφίλμ.

** **Γ. Πανουσόπουλος:** Ἡ ἱστορία μιᾶς... καρδιᾶς πού ἀλλάζει σῶμα εἶναι τό θέμα τῆς ἑπόμενης ταινίας τοῦ δημιουργοῦ τῶν *Ἀπέναντι*. Τά γυρίσματα ξεκίνησαν στά μέσα τοῦ Φεβρουαρίου μέ πρωταγωνιστές τήν Μπέττυ Λιβανοῦ, τόν Ἀνδρέα Μπάρκουλη καί τή Μυρτώ Παράσχη.

ΟΙ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ 1987

Περικλῆς Δεληολάνης

Α. (ἱεραρχικά)

Τά φτερά τοῦ ἔρωτα, τοῦ Βίμ Βέντερς

Μπλέ βελοῦδο, τοῦ Νταίηβιντ Λύντς

Ὁ Τζώννυ πῆρε τ' ὅπλο του, τοῦ Ντάλτον Τράμπο

Ἡ θυσία, τοῦ Ἀντρέι Ταρκόφσκι

Β. (ἀλφαβητικά)

Οἱ ἀδιάφθοροι, τοῦ Μπράιαν ντέ Πάλμα

Οἱ Δουβλινέζοι, τοῦ Τζών Χιοῦστον

Θηλυκοί μπελάδες, τοῦ Τζών Γουῶτερς

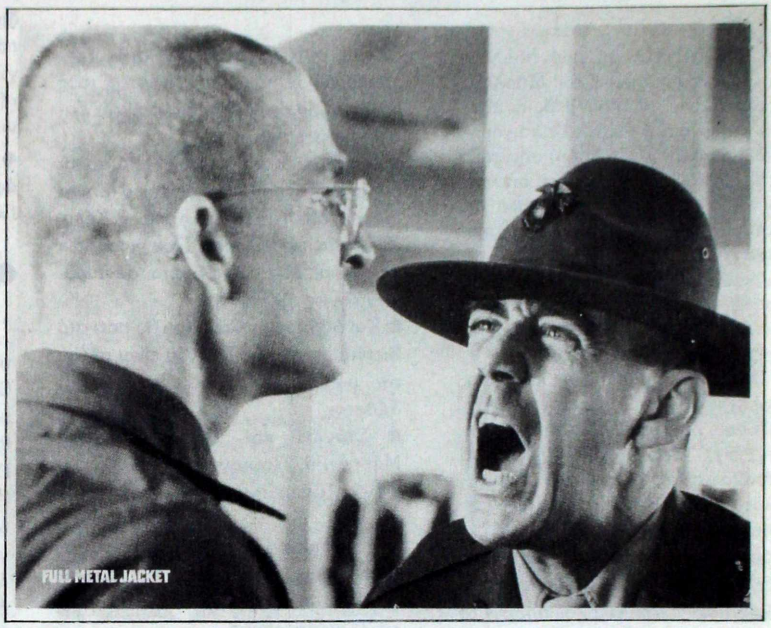
Σίντ καί Νάνσυ, τοῦ Ἄλεξ Κόξ

Σλάμντανς, τοῦ Γουέην Γουάνγκ

Τεντῶστε τά αὐτιά σας, τοῦ Στῆβεν Φρήαρς

Μέταλ τζάκετ, τοῦ Στάνλεϋ Κιούμπρικ

Τό χρῶμα τοῦ χρήματος, τοῦ Μάρτιν Σκορτσέζε



Γιάννης Δεληολάνης

Α. (ἱεραρχικά)

Ὁ Τζώννυ πῆρε τ' ὅπλο του, τοῦ Ντάλτον Τράμπο

Μετά τά μεσάνυχτα, τοῦ Μάρτιν Σκορτσέζε

Τά φτερά τοῦ ἔρωτα, τοῦ Βίμ Βέντερς

Θυσία, τοῦ Ἀντρέι Ταρκόφσκι

Β. (ἀλφαβητικά)

Οἱ ἀδιάφθοροι, τοῦ Μπράιαν ντέ Πάλμα

Μέταλ τζάκετ, τοῦ Στάνλεϋ Κιούμπρικ

Τό χρῶμα τοῦ χρήματος, τοῦ Μ. Σκορτσέζε

Οἱ Δουβλινέζοι, τοῦ Τζών Χιοῦστον

Σλάμντανς, τοῦ Γουέην Γουάνγκ

Σίντ καί Νάνσυ, τοῦ Ἄλεξ Κόξ

Ἄγριο θηλυκό, τοῦ Τζόναθαν Ντήμ

Ἀλέξης Ν. Δερμεντζόγλου

Α. (ἱεραρχικά)

Θυσία, τοῦ Ἀντρέι Ταρκόσφκι

Κατάσταση ἔκτακτης ἀνάγκης, τοῦ Ντένβιντ Ντρούρυ

Β. (ἀλφαβητικά)

Οἱ ἀδιάφθοροι, τοῦ Μπράιν ντέ Πάλμα

Ἀριζόνα τζούνιορ, τοῦ Τζόελ Κόεν

Γιά τούς ἔρωτές μας, τοῦ Μωρίς Πιαλά

Ἕνα ζήτα καί δύο μηδενικά, τοῦ Πῆτερ Γκρήναγουαίη

Ἡ ἐξαφάνιση ἑνός κατασκόπου, τοῦ Σάιμον Λάνγκτον

Μιά Κυριακή στήν ἐξοχή, τοῦ Μπερτράν Ταβερνιέ

Μπλέ βελοῦδο, τοῦ Ντένβιντ Λύντς

Σίντ καί Νάνσυ, τοῦ Ἄλεξ Κόξ

Συμβόλαιο μέ τό θάνατο, τοῦ Στῆβεν Φρήαρς

Τεντῶστε τ' αὐτιά σας, τοῦ Σ. Φρήαρς

Τό Ὡροστόπ τοῦ τρόμου, τοῦ Ρόμπερτ Χάρμον

Ἰορδάνης Καμπᾶς

(ἱεραρχικά)

Ἡ θυσία, τοῦ Ἀντρέι Ταρκόφσκι

Τά φτερά τοῦ ἔρωτα, τοῦ Βίμ Βέντερς

Μέταλ τζάκετ, τοῦ Στάνλεϋ Κιούμπρικ

Ὡραῖο μου πλυντήριο, τοῦ Στῆβεν Φρήαρς

Ὁ Τζώννυ πῆρε τ' ὅπλο του, τοῦ Ντάλτον Τράμπο

Ἡ χρονιά τοῦ δράκου, τοῦ Μάικλ Τσιμίνο

Τζίντζερ καί Φρέντ, τοῦ Φεντερίκο Φελλίνι

Μετά τά μεσάνυχτα, τοῦ Μάρτιν Σκορτσέζε

Ντετέκτιβ, τοῦ Ζάν - Λύκ Γκοντάρ

Μπλέ βελοῦδο, τοῦ Ντένβιντ Λύντς

Γιά τούς ἔρωτές μας, τοῦ Μωρίς Πιαλά

Πέτρινοι κῆποι, τοῦ Φράνσις Κόππολα

Ἄγριο θηλυκό, τοῦ Τζόναθαν Ντήμ

Ὁ στρατιωτής, τοῦ Κλίντ Ἤστγουντ

Βασίλης Κεχαγιᾶς

(ἱεραρχικά)

Τό χρῶμα τοῦ χρήματος, τοῦ Μάρτιν Σκορτσέζε
Τά φτερά τοῦ ἔρωτα, τοῦ Βίμ Βέντερς
Μέταλ τζάκετ, τοῦ Στάνλεϋ Κιούμπρικ

Δημήτρης Κολιοδῆμος

(ἀλφαβητικά)

Γκότθικ, τοῦ Κέν Ράσελ
Γράμματα ἑνός νεκροῦ ἀνθρώπου, τοῦ Κονσταντίν Λοπουσάνσκι
Δαιμονισμένος ἄγγελος, τοῦ Ἄλαν Πάρκερ
Ἕνα ζήτα καί δύο μηδενικά, τοῦ Πῆτερ Γκρήναγουαίη
Ματαντόρ, τοῦ Πέντρο Ἀλμαντοβάρ
Μέταλ τζάκετ, τοῦ Στάνλεϋ Κιούμπρικ
Μπλέ βελοῦδο, τοῦ Νταίηβιντ Λύντς
Σίντ καί Νάνσυ, τοῦ Ἄλεξ Κόξ
Συμβόλαιο μέ τό θάνατο, τοῦ Στῆβεν Φρήαρς
Φτερά τοῦ ἔρωτα, τοῦ Βίμ Βέντερς

Θωμᾶς Λιναρᾶς

Α. (ἱεραρχικά)

Τά φτερά τοῦ ἔρωτα, τοῦ Βίμ Βέντερς
Μετά τά μεσάνυχτα, τοῦ Μάρτιν Σκορτσέζε
Οἱ Δουβλινέζοι, τοῦ Τζών Χιοῦστον
Θυσία, τοῦ Ἀντρέι Ταρκόσφκι
Πέτρινοι κῆποι, τοῦ Φράνσις Κόππολα

Β. (ἀλφαβητικά)

Ἄγριο θηλυκό, τοῦ Τζόναθαν Ντήμ
Οἱ ἀδιάφθοροι, τοῦ Μπράιαν ντέ Πάλμα
Μέταλ τζάκετ, τοῦ Στάνλεϋ Κιούμπρικ
Μπλέ βελοῦδο, τοῦ Νταίηβιντ Λύντς
Μύγα, τοῦ Νταίηβιντ Κρόνενμπεργκ
Ντετέκτιβ, τοῦ Ζάν - Λύκ Γκοντάρ
Σίντ καί Νάνσυ, τοῦ Ἄλεξ Κόξ
Συμβόλαιο μέ τό θάνατο, τοῦ Στῆβεν Φρήαρς

Ἀλέξανδρος Μουμτζῆς

(ἱεραρχικά)

Θυσία, τοῦ Ἀντρέι Ταρκόφσκι
Τά φτερά τοῦ ἔρωτα, τοῦ Βίμ Βέντερς
Οἱ Δουβλινέζοι, τοῦ Τζών Χιοῦστον
Μέταλ τζάκετ, τοῦ Στάνλεϋ Κιούμπρικ
Μετά τά μεσάνυχτα, τοῦ Μάρτιν Σκορτσέζε
Ντετέκτιβ, τοῦ Ζάν - Λύκ Γκοντάρ
Τό χρῶμα τοῦ χρήματος, τοῦ Μ. Σκορτσέζε

Οἱ ἀδιάφθοροι

Χρήστος Μήτσης

Α. (ἀλφαβητικά)

1. *Οἱ ἀδιάφθοροι* τοῦ Μπράιαν ντέ Πάλμα
2. *Ἀπό κάποιον θά τή βρεῖ* τοῦ Σπάικ Λῆ
3. *Μέταλ τζάκετ* τοῦ Στάνλεϋ Κιούμπρικ
4. *Μετά τά μεσάνυχτα* τοῦ Μάρτιν Σκορτσέζε
5. *Μπλέ βελοῦδο* τοῦ Νταίηβιντ Λύντς
6. *Πέτρινοι κῆποι* τοῦ Φράνσις Κόππολα
7. *Σίντ καί Νάνσυ* τοῦ Ἄλεξ Κόξ
8. *Συμβόλαιο μέ τό θάνατο* τοῦ Στῆβεν Φρήαρς
9. *Τεντῶστε τ' αὐτιά σας* τοῦ Στ. Φρήαρς
10. *Τά φτερά τοῦ ἔρωτα* τοῦ Βίμ Βέντερς
11. *Ἡ φωτογραφία* τοῦ Νίκου Παπατάκη
12. *Τό χρῶμα τοῦ χρήματος* τοῦ Μ. Σκορτσέζε

Λ Α Ρ Σ Φ Ο Ν Τ Ρ Ι Ε Ρ

"Κάτι βρώμικο συμβαίνει στό βασίλειο τῆς Δανιμαρκίας"· εὔλογος τίτλος τῆς Libération γιά τήν ταινία πού μέ τήν προβολή της στίς Κάννες τό 1984 ἔσπασε τήν μετά - Ντράγιερ βαλτώδη σιωπή τῆς Δανέζικης κινηματογραφίας, προκάλεσε ἀπό δέος ἕως εὐφορία καί χάρισε τό βραβεῖο... τεχνικῆς στόν εἰκοσιοκτάχρονο σκηνοθέτη της Λάρς φόν Τρίερ. Τό στοιχεῖο *τοῦ ἐγκλήματος, πρώτη συνεργασία τοῦ Λάρς φόν Τρίερ μέ τόν συγγραφέα Νήλ Βέρσελ (κάτι σάν τό δίδυμο Βέντερς - Χάντκε, ἀλλοῦ στό τεῦχος), εὐόδωσε τό 1986 στήν ἵδρυση τῆς Element Film, ἀνεξάρτητης ἑταιρίας πού σέ συνεργασία μέ τό Δανέζικο Ἰνστιτοῦτο κάνει τό 1987 τήν παραγωγή τοῦ* Epidemic, *τῆς δεύτερης ταινίας τοῦ Λάρς φόν Τρίερ. Ταινία - ἐπιδημία, ἀσπρόμαυρη καί λαβυρινθώδης (δέν ἔχει ἐλπίδες γιά πλατιά διανομή), ξαναθέτει - ὅπως καί τό* Στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος *- τό ἐρώτημα γιά τόν κινηματογράφο. Ὅμως ἐκεῖ πού τό πρῶτο φίλμ ἀντλεῖ τίς εἰκόνες του ἀπό τήν* ἱστορία *τοῦ κινηματογράφου, γιά νά διαγράψει τό σύγχρονο "κενό" της, τό δεύτερο φιλοδοξεῖ ἤδη νά ξεκινήσει τήν μετα-*ἱστορία *του. Ὀξύτατη κριτική γιά τήν σύγχρονη αὐτοκρατορία τῶν εἰκόνων, τό* Epidemic *εἶναι μιά ταινία τρόμου πού ἐκτιμᾶ τήν παράδοση τῆς αὐστηρῆς εὐγένειας τοῦ Κάρλ Ντράγιερ, ἐνῶ συγχρόνως ἐκτρέπεται πρός ἕνα μοναχικό ρεαλισμό τοῦ δρόμου, τύπου... Μόντε Χέλλμαν. Εἶναι ἐπίσης τό δεύτερο μέρος τῆς τριλογίας* EUROPA, *τῆς ὁποίας τό τρίτο μέρος ἀναμένεται τό 1990 μέ τίτλο:* Europa.

"Ὁ χρόνος εἶναι ἀπόρριμμα"[1]

Α. Τό 1962 ὁ Ἀντρέι Ταρκόφσκι ἀντιμετώπιζε μεγάλα προβλήματα προσπαθώντας νά πείσει τό "γραφεῖο κινηματογραφίας" ὅτι ἡ *ποιητική* σύνδεση τῶν πλάνων εἶναι μιά ὁλοκληρωμένη *μέθοδος* ἄρθρωσης τῶν κινηματογραφικῶν εἰκόνων ἤ τουλάχιστον τό ἴδιο ἔγκυρη μέ τήν ἀφηγηματική αἰτιότητα τῆς κλασικῆς πλοκῆς. Στήν οὐσία *Τά παιδικά χρόνια τοῦ Ἰβάν*, ἡ πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, ἔθετε τό πραγματικό ἐρώτημα: *Πῶς νά κινηματογραφήσουμε τά ὄνειρα;*

"Θυμήθηκα τό ὑγρό χόρτο, τό φορτίο μέ τά μῆλα, τά ἄλογα μουσκεμένα ἀπό τήν βροχή νά ἀχνίζουν στή λιακάδα. Ὅλο τό ὑλικό βγῆκε ἀπό τήν ζωή, ὄχι μέ τήν μεσολάβηση παραπλήσιων πλαστικῶν τεχνῶν."[2]

Β. *"Θά δῶ τήν Εὐρώπη ξανά, μετά δεκατρία χρόνια... ἡ Εὐρώπη ἔχει ἀλλάξει... ἡ Εὐρώπη βρίσκεται σέ νάρκη... μπορῶ νά δῶ ἕναν ἄνθρωπο πού σέρνει ἕνα ἄλογο πού σέρνει ἕνα φορτίο μέ μῆλα".*[3] Ὁ ἄνθρωπος (ἔχει τή θλιβερή ὄψη ἀγάλματος πού βρίσκεται σέ μιά ἀλλόκοτη ὡρολογιακή κίνηση) καί τό ἄλογο θά ἐξαφανιστοῦν κάτω ἀπό θολά νερά, ἐνῶ τά μῆλα ἐπιπλέουν στήν κιτρινωπή ἐπιφάνεια τοῦ νεροῦ. Ἡ κίνηση αὐτῆς τῆς ἐπιφάνειας, τό ρυτίδωμά της (ἡ ἀπόκρισή της στόν χρόνο) καί ἡ ἐπιστροφή της στήν ἠρεμία τοῦ καθρέφτη, εἶναι ἴσως ἡ μόνη ἀλήθεια τοῦ *Στοιχείου τοῦ ἐγκλήματος*. Ἡ ἰλιγγιώδης ἐπιφάνεια τῶν σκοτεινῶν νερῶν ἐξαφανίζει ὅλα τά ἴχνη, καθιστᾶ ἀδύνατη τή χαρτογράφηση τῆς πορείας τοῦ Φίσερ. Ὅπως αὐτός, κι ἐμεῖς ἔχουμε στά χέρια μας ἕνα *trailing report*, πού ὁδηγεῖ πέρα ἀπό τήν ἀλήθεια, σ' ἕνα ἀθῶο βλέμμα. Ὁ ὑγρός νοῦς πού βρίσκεται στό κέντρο τῆς ταινίας κρύβει στό βάθος του τό κενό μέσα ἀπό τό ὁποῖο ὁ Φίσερ ὀφείλει νά κινηθεῖ πρός τήν *ἐνσωμάτωση*. Ὁ Φίσερ εἶναι μπάτσος. *"Ὁ τελευταῖος τουρίστας στήν Εὐρώπη"*[4] Δέν ἀφηγεῖται· ἐπιστρέφει στόν Λόγο: ὀνειρεύεται[5]. *"Προσοχή κύριε Φίσερ, περιπλανιέσαι, ὑπάρχει ἕνας τρίτος σταυρός πού δέν τόν βλέπουμε"*[6]. Ὁ Φίσερ στό τέλος ρωτάει: *"Μπορῶ νά ξυπνήσω τώρα;"*

Τό στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος (1984) εἶναι ἡ πρώτη μεγάλου μήκους ταινία τοῦ Λάρς φόν Τρίερ καί ἡ ἔναρξη τῆς συνεργασίας του μέ τόν συγγραφέα - σεναριογράφο Νήλ Βέρσελ. Εἶναι μιά ἀσπρόμαυρη ταινία πού κινεῖται πρός τό ἔγχρωμο, χωρίς ποτέ νά φτάνει σ' αὐτό (ἐκτός ἀπό τό φευγαλέο πλάνο τῆς εἰσόδου ἑνός ξενοδοχείου). Χρώματα ὑπάρχουν στήν ταινία, ἕνα κυρίαρχο κίτρινο, τό μπλέ τῆς τηλεόρασης καί μερικά κόκκινα στοιχεῖα (μιά λάμπα, μιά ἀδικαιολόγητη ἀντανάκλαση). Δέν πρόκειται γιά μιά "κίτρινη αἰσθητική" ἤ κάποια (σέ στύλ δεκαετίας τοῦ '60) ἄσκηση τῆς ἐλευθερίας τοῦ καλλιτέχνη, εἶναι ἕνας λογότυπος μιά ἀπελπισμένη ζωγραφική τοῦ Λόγου: τά χρώματα δέν ἀνακατεύονται, ὁ χρόνος σταμάτησε, τίποτε δέν κινεῖται πρός τήν ὑλοποίησή του. Ἡ Εὐρώπη εἶναι μιά *νεκρή ζώνη* (σάν αὐτήν τῆς ταινίας τοῦ Ντέηβιντ Κρόνενμπεργκ). Τό κίτρινο, τό μπλέ, τό κόκκινο εἶναι τά βασικά χρώματα τῆς ζωγραφικῆς. Μέσα στό κάδρο τῆς ταινίας εἶναι χρώματα - λέξεις. Λένε: αὐτό εἶναι κόκκινο, αὐτό εἶναι κίτρινο, αὐτό εἶναι μπλε. Οἱ εἰκόνες τῆς ταινίας εἶναι κενές. Ἡ διάρκειά τους (καί ἡ διάκρισή τους) εἶναι ἡ ἀπόκρισή τους στόν λόγο (θυμηθεῖτε τήν ἀφήγηση τοῦ καθηγητῆ γιά τόν θάνατο τοῦ Χάρυ Γκρέυ).Δέν ὑπάρχει χρόνος, διανύουμε ἕνα κινηματογραφικό διάστημα πού ἀντιστοιχεῖ σ' ἕνα ἱστορικό κενό. Στό "ἐσωτερικό" του ἡ φρίκη κινεῖται ἀνώνυμη.

Ἡ Εὐρώπη δέν ὑπάρχει. Εἶναι ἕνα τοπίο χωρίς χρόνο (ἕνα ὀνειρικό τοπίο, ὁ ὁρίζοντας λείπει, τό ἴδιο ἡ πηγή τοῦ φωτός). Ἡ ἀναζήτηση τοῦ Φίσερ εἶναι μιά κίνηση χωρίς χρόνο, ἡ ἀφήγησή του ἕνα ὄνειρο ἔγκλειστο στά ὅρια τῆς συνείδησης. Ὁ Φίσερ εἶναι ἀπομονωμένος σ' αὐτό τό "σκοτεινό βασίλειο", ἕνα ὄν χωρίς σῶμα. Στήν ἔλλειψή του

[1] *"Time is a waste product"*, ἀπόφθεγμα τοῦ Νήλ Βέρσελ ἀπό τό *Epidemic*.

[2] Ἀντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας τόν χρόνο*.

[3] Ἀποσπάσματα διαλόγων ἀπό τό *Στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος*.

[4] *Der Letzte Tourist in Europa*, τό τραγούδι τῶν τίτλων τοῦ *Στοιχείου τοῦ ἐγκλήματος* ἀπό τήν Sonja Kehler.

[5] Ἀκραγγίζοντας τόν Χάιντεγγερ μέ κάθε ἐπιφύλαξη: *"Ὁ κόσμος εἶναι κάτι "μέσα στό ὁποῖο" τό ἐδωνά - Εἶναι ὡς ὄν πάντα ἤδη ἦταν, κι ἄν κατά κάποιον τρόπο τό ἐδωνά - Εἶναι προσέλθει* ρητά *στόν κόσμο, δέν θά εἶναι τοῦτο τίποτ' ἄλλο ἀπό ἐπιστροφή."* Μάρτιν Χάιντεγγερ, *Εἶναι καί Χρόνος*, σελ. 136 τῆς ἑλληνικῆς ἔκδοσης. Ἡ ὑπογράμμιση στό *ρητά* εἶναι δική μου.

[6] Ὁ Αἰγύπτιος ψυχοθεραπευτής, ὁ "σκηνοθέτης" τῆς ταινίας.

ἀντιστοιχεῖ ἡ τελετή τῆς βουτιᾶς, ἡ ἐπιθυμία (τοῦ ἔρωτα, τοῦ φόνου), ἡ ταύτιση μέ τό φάντασμα τοῦ Χάρυ Γκρέυ. Ὅ,τι ἀπομένει εἶναι ἕνα σχῆμα. Ἑπτά φόνοι, ἑπτά πτώματα (τά πτώματα εἶναι πολύ *ἀληθινά*, εἶναι οἱ μόνοι χάρτες πού ὑπάρχουν στήν ταινία), ἀναζητοῦν δολοφόνο. Ὁ Φίσερ λέει: *"πιστεύω στήν χαρά"*. Ὁ ψυχοθεραπευτής... ἀπαντάει: *"Ποιός σᾶς παρακολουθεῖ κύριε Φίσερ;"*. Ποιός κινηματογράφος;

"Οἱ σκληρόπετσοι γέροντες μέ τίς πέτρινες καρδιές πρέπει νά πεθάνουν. Δέν θά συμβιβαστοῦμε μέ "καλοπροαίρετες ταινιες μέ οὐμανιστικό μηνυματάκι". Θέλουμε περισσότερα - τό ἀληθινό κόλπο, τήν σαγήνη, τήν ἐμπειρία - παιδιάστικη κι ἀγνή ὅπως ἡ ἀληθινή τέχνη."[7]

Τό στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος εἶναι ἕνα ἀπολαυστικό "non - sense" μέ εἰκόνες. Ὁ Τρίερ παίζει μέ τίς κινηματογραφικές του καταγωγές χωρίς νά ἀφηγεῖται καμιά ἱστορία. Ἀναπαράγει τό κινηματογραφικό ὄνειρο· ἕνα παιχνίδι τῶν αἰσθήσεων πού ἀναπαριστᾶ τήν βασική ἀνάγκη τῶν ἀνθρώπων νά πιστεύουν σέ κενά σχήματα. Θυμᾶται τόν Γουέλς (εἶναι, ὀνόματι, ὁ "πατέρας" τῆς ταινίας) τοῦ *Πολίτη Καίην*, τόν Λάνγκ τοῦ *Μ*, ὅλο τό φίλμ νουάρ ὥς τόν *Μπλαίηντ ράνερ*, τόν Ταρκόφσκι ἐπίσης, ὅμως σ' ἀντίθεση μέ τόν τελευταῖο, ἀναζητεῖ τά ὑλικά του στόν κινηματογράφο κι ὄχι στή ζωή. Ἐξάλλου οἱ καταγωγές τῆς ταινίας (μήν ξεχνᾶτε τό Νήλ Βέρσελ) μποροῦν νά ἀναζητηθοῦν καί στόν λόγο. Στόν Μπωντλαίρ, τόν Ρεμπώ, τόν Πόε κι ἀκόμη περισσότερο στόν Γουίλλιαμ Μπάροουζ, στόν ὁποῖο, ἄν μή τι ἄλλο, ὀφείλει τήν νεωτερική και βίαιη ἀντίληψη τοῦ χρόνου (ἡ ἐπιρροή του εἶναι ξεκάθαρη στό *Epidemic*). Ὁ Λάρς φόν Τρίερ εἶναι τελικά ἕνας μπάσταρδος πού παίρνει τόν ἑαυτό του ἀρκετά στά σοβαρά καί βρίσκει τήν ἀγωνία του ἀρκετά κρίσιμη ὥστε νά προστατεύει τό ἔργο του μέ ἕνα χρίσμα ἀδυσώπητης εἰρωνίας.

Στό στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος ἐμφανίζεται σέ μιά ἰλαροτραγική σκηνή, ὡς ξενοδόχος γνωστός μέ τό ὄνομα *Ὁ μεγαλύτερος μαλάκας ὅλων τῶν ἐποχῶν*. Οἱ διάλογοι ἔχουν τό... βάρος τοῦ διανοητικοῦ κίτς: "οἱ μέρες περνοῦν, ἡ μία μετά τήν ἄλλη, ἀπαράλλαχτες", καθώς συνεργεῖο καί ἠθοποιοί μοιάζουν νά ἔχουν μόλις συνέλθει ἀπό μιά κρίση γέλιου. Ἡ σκηνή βέβαια κρατήθηκε στό τελικό μοντάζ καθώς ὁ Τρίερ δέν ἀσχολεῖται μέ τήν δραματική *συνέχεια* τῆς ταινίας· ἀρκεῖται στή δομική της ἐπάρκεια. Ἡ ταινία θέλει, μπορεῖ καί εἶναι μιά "μικρή" ταινία. Ἀντιστέκεται σ' ὁποιονδήποτε λόγο πέρα ἀπό τόν κινηματογρα-

7 Ἀπό τό συνοδευτικό φυλλάδιο τοῦ *Στοιχείου τοῦ Ἐγκλήματος*, Λάρς φόν Τρίερ.

φικό. Ἀντιστέκεται στόν λόγο πού γέρασε μαζί μέ τόν κινηματογράφο (τό ξαναθυμίζω: ποιός ἤ τί μετά τόν Ἀντονιόνι, ποιός *συνεχίζει* ἐκτός ἀπό τόν Βέντερς;). Ὁ Τρίερ προτιμάει τήν ἀνησυχία τοῦ θεατῆ, τήν κινητικότητα ἀπό τήν κινηματογραφική καρέκλα, λέει: *"Μιά ταινία πρέπει νά εἶναι ἕνα πετραδάκι στό παπούτσι σας"*. Πράγμα πού μᾶς φέρνει στό *Epidemic*.

Τό *Epidemic* εἶναι ἡ νοητή συνέχεια τοῦ *Στοιχείου τοῦ ἐγκλήματος*, εἶναι παρ' ὅλα αὐτά μιά πολλή διαφορετική ταινία. Εἶναι ὅ,τι ἀπομακρύνει τήν πρώτη ἀπό μιά "ἄσκηση μηδενισμοῦ" καί τήν μετατρέπει σέ μιά πρόκληση τῶν μέσων τοῦ κινηματογράφου.[8] Ὁ ἀφηρημένος τρόμος τοῦ *Στοιχείου τοῦ ἐγκλήματος* ἀρχίζει νά ἀποκτᾶ μορφή. Ἡ ταινία εἶναι μιά μαρτυρία γιά τήν ἀνάγκη μιᾶς *ἐνεργητικῆς εἰκόνας*. Ἀμφισβητεῖ τίς γερασμένες τελετές τοῦ κινηματογράφου, νιώθει τήν παγωμένη ἀνάσα τῶν media, ἐφευρείσκει ἕνα νέο λογότυπο: Epidemic $_e$. Τόν τυπώνει κυριολεκτικά στήν ἀριστερή πάνω μεριά τοῦ κάδρου, ὁ τίτλος συνοδεύει τήν ταινία ὥς τό τελευταῖο καρρέ, ἡ ἐπιρροή του εἶναι φανερή: τοῦτο δῶ εἶναι ἡ λεζάντα, ἐγκαταλείψτε τίς εἰκόνες (ἐπιστρέψτε στόν κινηματογράφο). Ἡ ταινία εἶναι ἕνα προϊόν (στίς προβολές τῆς ταινίας στίς Κάννες, ὅπως καί τοῦ *Στοιχείου τοῦ ἐγκλήματος* ἄλλωστε, ἡ ταινία συνοδευόταν ἀπό ἕνα ἐνημερωτικό φυλλάδιο πού περιεῖχε πληροφορίες καθώς καί τά δύο μανιφέστα τοῦ Τρίερ. Πρόκειται γιά ἐπιμελημένα βιβλιαράκια, κάτι σάν... ὁδηγίες χρήσης. Καί στίς δύο περιπτώσεις αὐτά τά φυλλάδια κουβαλοῦν τόν λογότυπο τῆς ταινίας, τό κίτρινο χρῶμα τῶν σελίδων στήν πρώτη περίπτωση, τό Epidemic $_e$ μέ κόκκινα εὐδιάκριτα γράμματα στήν δεύτερη). Καμιά ταινία eine Product σέ κάθε περίπτωση.

Στό Epidemic ὁ Τρίερ υἱοθετεῖ μιά "πρωτόγονη" μορφή. Ἐγκαταλείπει τόν κόσμο τῶν ἀναφορῶν τοῦ *Στοιχείου τοῦ ἐγκλήματος* καί στρέφεται ἀλλοῦ. Διαιρεῖ τήν ταινία στά δύο, μοντάροντας δύο ταινίες σέ μία, ἀποκαλύπτοντας σέ μιά πλαστή ἑνότητα τίς δύο πλευρές τοῦ σκηνοθέτη. Ἀπό τήν μία ἡ εἰκόνα τῆς κόλασης, τό *φανταστικό* πεδίο: ἡ διαστρέβλωση τῆς ἱστορικῆς μνήμης, ἡ ἀγωνία τοῦ μαζικοῦ θανάτου, ἡ βία, ἡ ἐρωτική πράξη καί ὁ πόνος, ἡ μετακίνηση τῆς ἰδέας τοῦ θανάτου ἀπό τήν ἐκλεκτική τάξη ἑνός δολοφόνου - φαντάσματος, στή μαζική καί ἐξίσου ἀφηρημένη ἀπειλή ἑνός ἀόρατου ἰοῦ. Ποταμοί παραληρηματικοῦ λόγου, πραγματικές σελίδες ἀπό τήν ἀποκάλυψη, συνθέτουν μιά ποιητική τῆς παραφροσύνης. Αὐτό τό μέρος τῆς ταινίας (ἡ μνήμη της κινεῖται ἀνάμεσα στόν *Λόγο* τοῦ Κάρλ Ντράγιερ καί τόν *Στάλκερ* τοῦ Ταρκόφσκι. Πρόκειται, ἐκτός τῶν ἄλλων, γιά μιά τελετουργία τοῦ ἀσπρόμαυρου μέ διευθυντή φωτογραφίας τόν Χέννινγκ Μπέντσεν, φωτογράφο τοῦ *Λόγου* καί τῆς *Γερτρούδης*), γυρισμένο στά 35 mm, μιά ἐνσυνείδητη ἄσκηση κινηματογράφου, μιά ἄσκηση τοῦ ἀπραγματοποίητου σύγχρονου, μιά κατάδυση στό βάθος τῆς ψυχῆς, γιά νά ἀνακαλύψει τό ρολόι τῆς δημιουργίας, τό (χρονο) μέτρο τῆς μεταβολῆς: τήν φθορά. *"Ὁ χρόνος εἶναι ἕνα ἀπόβλητο"* μιᾶς διαδικασίας πού *εἶναι* ἔξω ἀπό τόν κόσμο, ὁ ἄνθρωπος ἐπιστρέφει κάθε στιγμή στό θάνατό του.

Παγερή ἀπαισιοδοξία; Τό πάθος δέν γνωρίζει ἠθικολογίες. Ὁ Τρίερ δοκιμάζει τά ὅρια τοῦ κινηματογράφου καί τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Θυμᾶστε τόν Μαγιακόφσκι;

"Γιά σᾶς, ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα θέαμα.
Γιά μένα, εἶναι σχεδόν μιά ἀντίληψη τοῦ κόσμου"[9]

Καί ὁ σκηνοθέτης;

Εἶναι ἕνας ὁδοιπόρος, ἕνας ταξιδιώτης, ἀπόγονος τῶν *Searchers* τοῦ Τζών Φόρντ. Ὁ Τρίερ γυρίζει στά 16 mm (μεγεθυμένα) τήν περιπέτειά του. Δίπλα του ὁ Νήλ Βέρσελ. Ἐργαλεῖο τους ἕνας χάρτης τῆς Εὐρώπης. Τό πεδίο τους (τί ἄλλο;) ἡ γηραιά Εὐρώπη, ὁ μολυσμένος Βορράς. Σ' αὐτό τό μέρος τοῦ *Epidemic* ὁ Τρίερ κάνει μιά ταινία τοῦ δρόμου, μέ ἥρωα τήν ἑαυτό του. Θυμᾶται τόν Μπόμπ Ράφελσον καί τόν Βίμ Βέντερς. Ἀναζητεῖ στό ταξίδι τόν ἐξαγνισμό, τήν ἐξαΰλωση, τό *ἐλάφρωμα* τοῦ χρόνου: ἐπιτέλους τό τοπίο κινεῖται. Ὁ ὁρίζοντας ἐξευμενίζει τούς σκοτεινούς συμβούλους. Ἡ κάμερα συχνά "γράφει" μόνη της.

[8] Δές *Ὀθόνη*, τεῦχος 29, σελ. 15.

EPIDEMIC

σκην.: Λάρς φόν Τρίερ, *σεν.:* Λάρς φόν Τρίερ καί Νήλ Βέρσελ, *φωτ.:* Χέννινγκ Μπέντσεν (35 mm), *Νύχολμ, Τρίερ, Βέρσελ, κ.ἄ. (16* mm), *μουσ.:* Πῆτερ Μπάχ, Ρίχαρντ Βάγκνερ, *τραγ.:* Epidemic We All Fall Down, *μουσ.:* Μπάχ / Βάγκνερ, *στίχοι:* Τρίερ, Βέρσελ, *παίζουν:* Ἄλαν ντε Βάαλ, Σβέντ Ἀλή Χαμάν, Οὔντο Κίερ, Λάρς φόν Τρίερ, Νήλ Βέρσελ.

[9] Μαγιακόφσκι, ποίημα γιά τόν κινηματογράφο.

Καί τό *Epidemic*;

Ἡ ταινία δέν ὁλοκληρώνεται. Ἀρθρώνεται μέ ἕνα πρωτογενές μοντάζ (cross - cutting) ἀνάμεσα στήν φανταστική της ἐκκίνηση (στά 35 mm) καί τήν ἀδύναμη πραγματοποίησή της (στά 16 mm). Ἁπλῶς ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι πιά ἀρκετός. Τό μάτι εἶναι νεκρό.

Ὁ Τρίερ προτείνει ἕναν *κινηματογράφο χωρίς τά μάτια.*

Ἐμπιστεύεται τήν πραγματοποίηση τῆς ταινίας του στό ἐσωτερικό βλέμμα ἑνός μέντιουμ. Τό ἀποτέλεσμα, ὅπως τό περιμένατε: ἀπόλυτη καταστροφή. Τό μέντιουμ περιγράφει εἰκόνες ἑνός ἀπέραντου πόνου, οἱ πόλεις γεμᾶτες πτώματα, οἱ νεκροί σαπίζουν ἐκεῖ πού πεθαίνουν. Παρακαλεῖ, ὅπως ὁ Φίσερ στό τέλος τοῦ *Στοιχείου τοῦ ἐγκλήματος,* νά ξυπνήσει. Εἶναι ἀδύνατο. Αὐτό τό μέντιουμ *εἶναι* ὁ Φίσερ, τό *Στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος* εἶναι ἀπόσπασμα ἑνός σεναρίου ἀπόλυτου ἐσωτερικοῦ τρόμου, ἀπερίγραπτου καί ἰλλιγιώδους, ὅπως στά γραπτά τοῦ Μπάροουζ καί τοῦ Λόβκραφτ.

Ὁ ἰός ἐλευθερώνεται στόν κόσμο. Ὁ Λάρς φόν Τρίερ, ὁ Νήλ Βέρσελ καί ὁ... διευθυντής τοῦ δανέζικου κινηματογραφικοῦ ἰνστιτούτου (!) εἶναι οἱ πρῶτοι νεκροί. Ἡ κάμερα σέ μιά φρενιτιώδη κίνηση ἐνσωματώνει τό θάνατο, τρυπάει τό ταβάνι καί πετᾶ πάνω ἀπό τίς ἄδειες πόλεις τῆς Εὐρώπης. Αὐλαία.

"Κάνω κινηματογράφο γιά νά προκαλέσω τόν θεό καί τόν ἄνθρωπο... γιά τόν ἴδιο λόγο πού ὁ Φρανκεστάιν δημιούργησε τό τέρας του"[10].

Ὁ Λάρς φόν Τρίερ συνδέει τό ἔργο του μέ τίς καταραμένες πρωτοπορίες τοῦ αἰώνα μας. Πειραματίζεται μέ τό μέσο του καί τόν ἑαυτό του σέ μιά ἐποχή πού κανένας δέν ἐνδιαφέρεται γιά τίποτα. Πού τό ἱστορικό κενό χάσκει μέ τή μορφή τῆς ἀφασίας. Εἶναι ἕνας νεαρός Καλιγκάρι. Ἕνας ἰδιοφυής "τρελός ἐπιστήμονας" (καλύτερα, ἐπιστημολόγος) τοῦ κινηματογράφου μέ μιά ἀγνή, διασκεδαστική καί ἐλευθεριάζουσα τάση πρός τό κακό.

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

10 "Pourquc filmez vous?" τεῦχος ἐκτός σειρᾶς τῆς *Libération,* Μάιος 1987 σελ. 26.

Τά σύνορα τῆς Εὐρώπης

THE ELEMENT OF CRIME (ἑλλ. τίτλος: **Τό στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος**)

σκην.: Λάρς φόν Τρίερ, *σεν.:* Λάρς φόν Τρίερ καί Νήλ Βέρσελ, *φωτ.:* Τόμ Ἔλλινγκ, *μοντάζ:* Τόμας Γκίσλανσον, *μουσ.:* Μπό Χόλτεν, *παίζουν:* Μάικλ Ἔλφικ, Μέμε Λέι, Ἔσμοντ Νάιτ, Τζέρολντ Γουέλς.

Τό στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος (1984) ἦταν ἡ πρώτη μεγάλου μήκους ταινία τοῦ Λάρς φόν Τρίερ. "Ἀουτσάιντερ" στίς Κάννες τήν χρονιά ἐκείνη, κατάφερε νά κερδίσει ὄχι ἁπλῶς ἕνα βραβεῖο, ἀλλά νά ἐπισκιάσει ὁλόκληρο τό ἐπίσημο πρόγραμμα (μαζί μέ ἄλλη μία ταινία στό δεκαπενθήμερο τῶν σκηνοθετῶν, τό *Stranger than Paradise* κάποιου Τζίμ Τζάρμους). Ἐξαιρετικά φιλόδοξο καί μέ πολλή προεργασία πίσω του, τό *Στοιχεῖο* ἔμεινε μακριά ἀπό τίς ἑλληνικές ὀθόνες γιά τέσσερα σχεδόν χρόνια (λόγω τῆς δυσπρόσιτης γιά τά δεδομένα τῆς ντόπιας ἀγορᾶς τιμῆς του).

Στό μεταξύ, πέρυσι βγῆκε στίς Κάννες τό *Epidemic*, μαζί μέ τήν ἀνακοίνωση μιᾶς τρίτης του ταινίας γιά τό 1990, πού θά κλείσει τήν τριλογία. Μέ τή βοήθεια τοῦ χρόνου πού μεσολάβησε ἀπό τήν ἀρχική ἔξοδο τοῦ *Στοιχείου τοῦ ἐγκλήματος*, ἔχουμε τήν εὐκαιρία σ' αὐτό τό ἀφιέρωμα νά κοιτάξουμε μ' ἕνα πιό κριτικό μάτι τό φίλμ. Προσωπική μου ἐκτίμηση εἶναι πώς τό *Στοιχεῖο* ἀποτελεῖ μία ἀπό τίς σημαντικότερες στιγμές τοῦ εὐρωπαϊκοῦ σινεμά στή δεκαετία τοῦ '80· ἀλλά, παράδοξα, ἡ ταινία κουβαλάει πίσω της μία σειρά ἀπό πιθανά ἀδιέξοδα στή σχέση της μέ τό σύνολο τοῦ κινηματογράφου (στό ὁποῖο πάντως δέν παύει ν' ἀνατρέχει, ὅπως θά δοῦμε παρακάτω). Σίγουρα δέν εἶναι ἀπό μόνη της ἕνα κίνημα, δέν χαρακτηρίζεται ἀπό τούς κανόνες ἤ τό σπάσιμο τῶν κανόνων πού πρεσβεύει μία νέα σχολή εἰκόνων, ὅπως π.χ. ἡ νουβέλ - βάγκ ἤ τό φρή σίνεμα τό '60. Ἀπροσδόκητο ἀποτέλεσμα: αὐτό τό πρῶτο ἔργο τοῦ Τρίερ εἶναι φτιαγμένο ὄχι ὡς ἐναρκτήριο μιᾶς τριλογίας (ἰδέα πού εἶμαι σίγουρος ὅτι τοῦ ἦρθε μετά τήν ὁλοκλήρωση τοῦ *Στοιχείου*), ἀλλά σάν νά εἶναι τό τελευταῖο ἑνός ὁλόκληρου κινηματογράφου. Τίποτα *παραπέρα* δέν μπορεῖ νά εἰπωθεῖ ἀπ' ὅλα ὅσα ὁ ἀπόλυτος φορμαλισμός τῆς ταινίας ἤδη περιέχει, κάθε τι εἶναι στήν τελική του θέση μ' ἕναν τρόπο πού δέν χωράει συζήτηση.

Τά παραπάνω βέβαια ἀφοροῦν τήν αἴσθηση πού τό *Στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος* μεταφέρει, δέν εἶναι βάση ἀνάλυσης τῶν προθέσεων τοῦ σκηνοθέτη. Ἀντίθετα μάλιστα, ὁ Τρίερ ἔχει τό βλέμμα του στραμμένο στό παρελθόν τῆς τέχνης του, οἱ μνῆμες τῆς ὁποίας διατρέχουν τό *Στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος*. Ἔτσι, ὁ Ταρκόφσκι εἶναι παρών στά στοιχεῖα τῶν εἰκόνων του μέσα ἀπό τή χρήση τῶν χαρακτηριστικῶν συμβόλων του, τοῦ νεροῦ καί τῶν ζώων· τό ἀμερικάνικο νουάρ ἐπιβιώνει στό θέμα, ἀλλά καί στούς διαλόγους τῆς ταινίας, φέρνει στό μυαλό παλιές καί νέες ταινίες τοῦ εἴδους (ἀνάμεσα στήν ἀναζήτηση τοῦ Φίσερ

καί σ' ἐκείνη τῶν ἀντίστοιχων ἀστυνομικῶν στόν *Ἀνθρωποκυνηγό* (1987) τοῦ Μάικλ Μάν καί στό *Ψωνιστήρι* (1977) - κυρίως σ' αὐτό - τοῦ Γουίλιαμ Φρήντκιν ὑπάρχουν ὁλοφάνερες ἀναλογίες). Μνήμη, τέλος, ἀπό τόν μεγάλο Ὄρσον Γουέλς στήν κινηματογράφηση, ἡ πιό βασική ἀπ' ὅλες. Γιατί ὅλη ἡ φιλόδοξη ἔμπνευση τοῦ *Στοιχείου* εἶναι καίρια συγκεντρωμένη στή διάπλαση τῆς φόρμας, στήν εἰκονοποιία τῆς ταινίας.

Τό πάθος τοῦ Τρίερ εἶναι φανερό σέ κάθε εἰκόνα του, ἀναζήτηση, ὅπως λέει κι ὁ ἴδιος, τῆς ἐποχῆς "πού ἡ χαρά τῆς δημιουργίας ξεχείλιζε ἀπό τό κάθε καρέ...". Ὅμως τά χρόνια πού τό σινεμά ἦταν μιά νεαρή τέχνη ἔχουν παρέλθει, καί τό *Στοιχεῖο* εἶναι ἕνα μοναχικό πυροτέχνημα, φίλμ ἐκθαμβωτικό πού ζητάει νά φωτίσει ὁλόκληρο τόν ὁρίζοντα τοῦ σινεμά. Εἶναι μία αἰχμή, ἕνα σημεῖο καμπῆς, ὅπου ἀκόμα καί ὁ Τρίερ πολύ δύσκολα θά ἐπιστρέψει. Ὅντως, ἡ δεύτερη ταινία του ἐμφανίζεται σάν κάτι πολύ πιό πρωτόγονο, ἕνα βῆμα πρός τά πίσω σέ σχέση μέ τόν ἀπόλυτο περφεξιονισμό τοῦ *Στοιχείου τοῦ ἐγκλήματος*.

Ὅμως ἄς μήν γελιόμαστε: πέρα ἀπό κάθε συμβατική ἀξιολόγηση, οἱ "ἀντιφάσεις" πού ἀνακινεῖ τό φίλμ τοῦ Τρίερ εἶναι σημάδι τῆς δύναμης αὐτῶν τῶν εἰκόνων· ἡ αὐστηρότητα τῶν ἐπιλογῶν τοῦ Δανοῦ ὑποστηρίζεται ἀπό ἕνα ξεχωριστό μάτι, μία δύναμη πού φέρνει στό μυαλό τό σινεμά τοῦ Γουέλς καί πού δέν συναντᾶμε συχνά σ' ἕναν εὐρωπαϊκό κινηματογράφο πού μοιάζει νά γίνεται ὅλο καί πιό μετριοπαθής, πιό φθαρμένος.

Πιό πολύ κι ἀπό τήν ἱστορία του, ὁ Τρίερ ἔχει τήν κάμερα στραμμένη στό ντεκόρ. Ὅλες οἱ πόλεις κρύβουν τό ἴδιο ὄνομα: Εὐρώπη. Ὁ Τρίερ μοιράζεται τήν ἐμμονή τοῦ Φίσερ γι' αὐτόν τό χῶρο. Τό χάος πού ἐπικρατεῖ μοιάζει ν' ἀναπαράγεται μέσα στή μυθοπλασία, ἀπό τίς συνεχεῖς παρεμβολές τῶν φωνῶν μέσα στό τεράστιο φλάς μπάκ τοῦ ὑπνωτισμένου Φίσερ, ἀλλά καί τίς παρεκβάσεις τῆς κάμερας ἀπό τό βλέμμα - μνήμη τοῦ ἥρωα. Τό νῆμα τῆς ἱστορίας κλονίζεται, ἀδυνατίζει, χωρίς ὅμως νά σπάζει ποτέ.

Ἡ εἰκόνα εἶναι παραδομένη στό κίτρινο, εἰκόνα τοῦ φίλμ καί τῆς Εὐρώπης ταυτόχρονα, φορέας τῆς σήψης καί τῆς παρακμῆς της. (Ἐλάχιστες εἶναι οἱ χρωματικές - πέρα ἀπό

τό αὐτονόητο μαῦρο - παρεμβολές, κυρίως ἀπό ἕνα ψυχρό μπλέ φῶς. Δέν ὑπάρχει πάντα ξεκάθαρος λόγος γι' αὐτό, ἐκτός ἴσως ἀπό τήν εἰκαστική λειτουργία - πού κάποτε φέρνει τό ἀντίθετο ἀποτέλεσμα, ἀφήνει ἔκθετο τό "καλλιγραφημένο" πλάνο. Ἡ μόνη φωτεινή πηγή πού ἀντιστέκεται σταθερά στή μονοχρωμία εἶναι ἡ τηλεοπτική ὀθόνη· ἀλλά ἡ τηλεόραση μονάχα ἀναπαράγει ἀποσπάσματα τῆς πραγματικότητας, φανερώνει τήν ἔλλειψη τῆς ἐναλλαγῆς· εἶναι μιά *βουβή* ἀντίθεση ὅπου δέν χωράει οὔτε ἡ ἐπικοινωνία οὔτε ὁποιαδήποτε διαφυγή).

Ὁ Φίσερ ἀνακαλεῖται ἀπό τό Κάιρο, γιά νά λύσει, μέ τήν ἀστυνομική του ἰδιότητα, μιά σειρά τελετουργικῶν φόνων. Ἡ ἀστυνομία στήν Εὐρώπη διοικεῖται ἀπό τόν Κρέημερ, παλιό συμμαθητή τοῦ Φίσερ· ὁ Κρέημερ μέ τό πέρασμα τοῦ χρόνου ἔχει γίνει ἕνας παράλογος βασιλιάς, ἔχει προσαρμόσει τή δύναμή του στό χάος πού κυριαρχεῖ, διατηρώντας ἕνα τυφλό σύστημα ἐλέγχου. Ἡ φιλοσοφία τοῦ Κρέημερ στηρίζεται στήν ἀνάγκη καί στήν κατάχρηση, εἶναι ἕνα καθαρόαιμο φασιστικό μοντέλο.

Ὁ Φίσερ θέλει νά *λύσει*. Θέλει νά *καταλάβει*. Ἐφαρμόζοντας τή μέθοδο τοῦ "Στοιχείου τοῦ ἐγκλήματος", τοῦ βιβλίου τοῦ παλιοῦ δασκάλου του, τοῦ Ὄσμπορν, ὁ Φίσερ θά θελήσει νά γίνει ὁ δολοφόνος, ὁ ἄνθρωπος πού λέγεται Χάρυ Γκρέυ. Ἐλπίζει ὅτι ἀναπαριστώντας τόν τρόπο κίνησης καί τίς πράξεις τοῦ Γκρέυ, θά φτάσει στίς σκέψεις καί στά κίνητρά του.

Ὅμως ὁ Χάρυ Γκρέυ, ἴσως νεκρός, ἀπουσιάζει ἀπό τήν ταινία. Ζεῖ μέσα ἀπό τό "στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος". Ὁ Ὄσμπορν καί ὁ Φίσερ, οἱ πιστοί τοῦ βιβλίου, ἔχουν πάρει τή θέση του, ὁλοκληρώνοντας τό σχῆμα τῶν φόνων.

"Ἐξιλέωση. Δέν καταλαβαίνεις τό νόημα τῆς λέξης", λέει ὁ Ὄσμπορν στόν Φίσερ. Ὁ γέρος ἐξιλεώνεται παίρνοντας ἐπάνω του τήν εὐθύνη καί γιά τόν φόνο πού ἐκτελεῖ ὁ Φίσερ. Ὁ ἀστυνομικός κυνηγάει πλέον τή σκιά του. Ὅταν ἐγκαταλείπει τήν ὑπόθεση οἱ πονοκέφαλοι τόν ἀκολουθοῦν ἀκόμα. *Γιατί βασανίζεσαι;*, ρωτάει ἡ Κίμ τόν Φίσερ. *Πιστεύω στή χαρά*, ἀπαντάει ἐκεῖνος. Ἡ φαινομενική ἀντίφαση εἶναι τό ἴδιο πραγματική μέ τή μεταμόρφωσή του ἀπό ἀστυνομικό σέ δολοφόνο. Ἡ ἀπουσία τῆς χαρᾶς εἶναι μία θυσία γιά χάρη τῆς κατανόησης καί τῆς βεβαιότητας, ὁ Χάρυ Γκρέυ ἕνα κενό προσωπεῖο πού σιγά - σιγά προσαρμόζεται στόν Φίσερ.

Πῶς φαντάζεσαι τόν Χάρυ Γκρέυ; Ὁ Φίσερ ἀπαντάει μέ μία ἄλλη ἐρώτηση: *Πῶς μπορεῖς νά φανταστεῖς κάποιον πού σκοτώνει κοριτσάκια καί μετά τά παραμορφώνει...* Δέν φαντάζεται. Ἡ θέση εἶναι ἐλεύθερη, καί ὁ Φίσερ εἶναι προορισμένος - μέσα ἀπό τή μέθοδο τοῦ Ὄσμπορν - νά... τήν καταλάβει.

Τό νεκρό ἄλογο (κυρίαρχο συμβολικό στοιχεῖο στήν ταινία) κάτω ἀπό τά νερά βρίσκει τό ἀντίστοιχό του στό πλαστικό κεφάλι ἀλόγου/σουβενίρ πού ὁ Χάρυ Γκρέυ ἐγκαταλείπει στόν τόπο τοῦ κάθε φόνου· ἡ κρυφή ἀναλογία ἐξομοιώνει τήν ὑπόθεση τῶν φόνων μέ τήν "ἀρρώστια" τῆς Εὐρώπης.

Μέσα στόν καταιγισμό τῶν εἰκόνων ἡ σημασία τῶν πραγμάτων γίνεται συχνά ἀσαφής, διφορούμενη, ὄχι μόνο στό ἐπίπεδο τῶν χαρακτήρων ἀλλά καί ἑνός συγκαλυμμένου ἱστορικοῦ βλέμματος πού εἰσδύει στήν ἱστορία: μιά φευγαλέα ἀναφορά στό Ἄουσβιτς, ὁ βοηθός τοῦ χειρουργείου πού κοιμᾶται ἀνήσυχα πάνω στά νυστέρια... Κάποιος πού σιγοσφυρίζει τό σκοπό ἀπό τό Λιλί Μαρλέν καί σ' ἕνα ἄλλο πλάνο ὁ Φίσερ, μέ τούς ἐπίμονους πονοκεφάλους του, κινηματογραφημένος σέ διπλοτυπία μπροστά ἀπό κάτι πού ἐκ πρώτης ὄψεως μοιάζει μέ τά ἐρείπια μιᾶς βομβαρδισμένης πόλης... Τό σχόλιο δέν γίνεται ποτέ συγκεκριμένο, διαπερνάει ὑπόγεια τήν ταινία, παράλληλα μέ τή βία, τήν ἀποσύνθεση, τίς ἐπιχειρήσεις "πυγμῆς" τοῦ ἀρχηγοῦ Κρέημερ.

Ἡ Εὐρώπη στό *Στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος* δέν ἔχει ἥλιο, ἐποχές, χρόνο. Μέσα ἀπό τό τέχνασμα τῆς ἀναδρομῆς τοῦ ὑπνωτισμένου μυαλοῦ τοῦ Φίσερ, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νά δεχτοῦμε τήν ἀφήγηση ἀκέραια μέ ὅλες τίς συνηχήσεις της, καί ἡ ταινία εἶναι ἐλεύθερη νά ἁπλωθεῖ στό παρελθόν, στό παρόν καί τό μέλλον μέσα ἀπό τό ἀπεριόριστο ὑποκειμενικό βλέμμα τοῦ Φίσερ.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Ἡ ἀναδόμηση τοῦ βλέμματος

Προσδιορισμός τοῦ χώρου: ἡ Εὐρώπη σέ μιά διαδικασία ὑγρῆς ἀποσύνθεσης καί ἀνεξέλεκτης παρακμῆς. Ἕνα ντεκόρ - ἐξ ἀρχῆς τῶν εἰκόνων - ὁλοκληρωτικῆς παράνοιας, ὅπου ὁ ὀρθολογισμός βουλιάζει στήν τρέλα τοῦ ἐγκλήματος. Μιά Εὐρώπη χωρίς συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ της, μέ μοναδική της μνήμη, τήν τηλεοπτική ἀναπαραγωγή τῆς δίκης τοῦ δασκάλου καί τῆς καταδίκης τῆς μεθόδου του, πού ὡστόσο παραμένει ἡ μόνη μέθοδος μέσα στήν πλήρη ἀναρχία πού συναντᾶ ὁ Φίσερ.

Ἡ ἐμμονή τοῦ Φίσερ στίς ὀρθολογικές διαδικασίες κατανόησης τῶν ἐγκλημάτων ὑπονομεύεται ἀπό τήν ἐνεδρεύουσα ταύτιση καί τήν ἐξαφάνιση κάθε διαφορᾶς σέ μιά κοινωνία, πού ἡ θέση της στηρίζεται στήν μηδενιστική ἄρνηση. Εἶναι μέσα σ' αὐτήν τή διαλεκτική τῆς ἀρνητικῆς σκέψης, πού τό σῶμα τοῦ Φίσερ, ἀναζητᾶ τή χαμένη του ταυτότητα, προσπαθώντας νά συλλάβει μιά εἰκόνα πού τοῦ ξεφεύγει (Χάρυ Γκρέυ) καί νά κατανοήσει μιά ἱστορία, τῆς ὁποίας τό σχῆμα συνεχῶς ἀλλάζει.

Κάιρο: τόπος ἐξορίας τοῦ σώματος καί ὅριο ἀξεπέραστο ἀκόμα καί τῶν ὀνείρων τοῦ Φίσερ.

Εὐρώπη: τόπος ἐξορίας μιᾶς μνήμης γεμάτης χάσματα καί παγίδες λησμονιᾶς, ὅπως ἕνα πάζλ μέ πολλά κομμάτια, τοῦ ὁποίου ὅμως δέν κατέχουμε τήν ἀρχική - τελική του εἰκόνα. Αὐτή ἡ ἔλλειψη μιᾶς τελικῆς εἰκόνας πού νά κλείνει τόν χρόνο τῆς ταινίας καί νά ἀπελευθερώνει τή μνήμη τῆς ἱστορίας της εἶναι τό κυρίαρχο διφορούμενό της.

Ἡ μνήμη (πού εἶναι τό σῶμα;) ἔξω ἀπό τήν Εὐρώπη μπορεῖ νά θυμᾶται. Μέσα σ' αὐτήν ἀποσύρεται (κανείς δέν θυμᾶται τίποτα), ἀποκαλύπτοντας μιά κατάσταση ἀφασίας, ὅπου οἱ ρόλοι ὑπάρχουν γιά νά ἀντιστρέφονται ἤ νά χάνονται ὁ ἕνας μέσα στόν ἄλλο, ὥς τήν τελική ταύτιση ὅπως ὁρίζει ἡ μέθοδος.

Οἱ ὑπόγειες διαδρομές τῶν εἰκόνων τῆς ταινίας, πού δέν ὁδηγοῦν πουθενά παρά μόνο στά κατεστραμμένα ἀρχεῖα τῆς Ἱστορίας, ἐκτροχιάζουν τόν Φίσερ σέ μιά περιπλάνηση μέ μόνη κατεύθυνση τό βάθος. Τά πλάνα ἀποκλείουν κάθε ἴχνος φυσικοῦ φωτισμοῦ καί συγκλίνουν στή δημιουργία ἑνός πεδίου, ὄχι στό ἐνδιάμεσο τῆς ἡμέρας καί τῆς νύχτας, ἀλλά κάτω ἀπ' αὐτές. Ἡ μόνη αἴσθηση πού παράγουν οἱ χῶροι εἶναι ἐκείνη τῆς σήψης.

Ἡ πρωτόφαντη στό σινεμά ἐκπληκτική φωτογραφική της ἄποψη (φωτογράφος ὁ Τόμυ Ἔλινγκ) ἀκυρώνει κάθε χαρακτηρισμό της, στό εἶδος τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας τοῦ στύλ "Εὐρωπαϊκή ἀπάντηση στό *Μπλαίηντ ράνερ*". Ὁ σκληρός ὅσο καί μαγικός ρεαλισμός τῶν εἰκόνων της σφίγγει τήν ἱστορία τους μέ τέτοιον τρόπο, ὥστε νά ἐξορίζεται ἀκαριαῖα κάθε πολυσημεία ἤ παραπομπή τῶν πλάνων. Τά πλάνα δέν εἶναι ὁραματικά, δέν ὑπαινίσσονται οὔτε ὑπονοοῦν. Μεταφέρουν τό κενό τοῦ Χάρυ Γκρέυ καί διασχίζονται ἀπό τή βαριά ὑλικότητα τοῦ σώματος τού Φίσερ. Τό βάθος τῆς ταινίας ἀναποδογυρίζεται στήν ἐπιφάνεια μέσα ἀπό τήν ἀπροσδόκητα αὐθεντική αἰσθητική της. Τό "μήνυμα" δέν μεταφέρεται ἀπό τόν λόγο, πού ἤ ἔρχεται ἔξω ἀπό τό πλάνο ἤ ἀποστειρώνεται περνώντας μέσα ἀπό τήν μικρή ὀθόνη. Ὁ μινιμαλιστικός λόγος τῶν ἡρώων περιορίζεται στό ἀναγκαῖο, χωρίς καμιά προέκταση στό νόημα. Τά περιγράμματα τοῦ κάθε πλάνου εἶναι σκληρά καί σαφή, ὅσο ρευστά εἶναι τά ρακόρ τους, μέσα στά ὁποῖα λυώνουν καί συγχέονται οἱ φιγοῦρες τοῦ Φίσερ καί τοῦ Χάρυ Γκρέυ.

Ἡ συμμετρία τῶν φόνων ἀντιτίθεται στό (τέλεια δομημένο) αἰσθητικό χάος τῶν εἰκόνων τῆς ταινίας. Ὁ Φίσερ ἀναζητᾶ μέσα στήν συνεχῶς μεταβαλλόμενη γεωγραφία τοῦ χώρου (τό *Στάλκερ* - ταινία φάρος) τή γεωμετρία ἑνός ἐγκλήματος πού πρέπει νομοτελειακά νά διαπραχθεῖ γιά νά διαταραχθοῦν οἱ αὐστηρές συμμετρίες, γιά νά δικαιωθεῖ ἡ μέθοδος, γιά νά παραχθεῖ ἡ δυνατότητα διαφυγῆς.

Ὁ φόνος θά ὁλοκληρώσει τό σύστημα, ἀνοίγοντας τό σημεῖο μέσα ἀπό τό ὁποῖο ἡ μνήμη θά ταξιδέψει στήν Αἴγυπτο, γιά νά ἐγκλωβιστεῖ (στήν ἀρχή ἤ στό τέλος τῆς ταινίας;) μέ τή διαδικασία τῆς ὕπνωσης. Ἐάν ὁρίσουμε τήν Αἴγυπτο σημεῖο ἐκκίνησης τοῦ πραγματικοῦ χρόνου τῆς ταινίας, ἐκεῖ ὅπου ἀνασύρεται ἡ μνήμη, τότε ἡ Εὐρώπη - ὁ φιλμικός της χρόνος - θά μποροῦσε νά ἀναζητηθεῖ στό φαντασιακό τοῦ Φίσερ. Ἀνοίγει ἴσως ἔτσι ἡ δυνατότητα νά διαβαστεῖ ἡ ταινία σάν μιά φαντασίωση ἤ σάν μιά ὀνειρική, ποτισμένη μέ ὄπιο, παραίσθηση. Προοπτική πού ἀκυρώνεται ὅμως ἀπό τήν ἀνυπαρξία, στήν ἀρχική σκηνή (ἡ φωνή μονάχα δηλώνει τήν παρουσία του), τοῦ σώματος καί τήν ἄγνωστη κατάληξή του στό τελικό πλάνο.

Τό ἐρώτημα "ποιός εἶναι ὁ Χάρυ Γκρέυ" ἀναποδογυρίζεται σ' ἐκεῖνο τοῦ "ποῦ εἶναι ὁ Φίσερ".

Τά γεγονότα ἐπιστρέφουν μέσω τῆς μνήμης ἑνός σώματος πού ἔχει ἤδη χαθεῖ στό κενό περίγραμμα τοῦ Χάρυ Γκρέυ ἤ ἴσως αὐτές οἱ μνῆμες ἔρχονται ἀπό ἕνα μυαλό παγιδευμένο σέ μιά ἐφιαλτική φαντασίωση τοῦ μέλλοντος;

Οἱ χῶροι τῆς ἱστορίας καί τῆς ἐξορίας εἶναι κλεισμένοι ὁ ἕνας μέσα στό χρόνο τοῦ ἄλλου, ὅπως δύο ἀνόμοιοι κύκλοι περασμένοι γύρω ἀπό τή μνήμη τοῦ Φίσερ ἤ μήπως εἶναι τό φαντασιακό τοῦ Φίσερ πού ἐμπεριέχει τόν χρόνο τῶν δύο κύκλων, βουτώντας ἀπό τόν ἕνα στόν ἄλλο, χωρίς ποτέ νά περνᾶ ἀπό τό κέντρο τους οὔτε νά ὁρίζει τά σύνορά της;

Ἀδύναμες προθέσεις τῆς γραφῆς καί χαμένες ὑποθέσεις τῆς κριτικῆς ἀπέναντι σ' αὐτές τίς εἰκόνες πού χαράζουν πολλαπλά τόν χρόνο τους, χωρίς ποτέ νά τόν ὁρίζουν, χωρίς ποτέ νά ἀγγίζουν τό κέντρο του, ἀπ' τό ὁποῖο θά ξεπηδοῦσε ἡ χαμένη εἰκόνα τοῦ Χάρυ Γκρέυ.

Ἡ ἀσύμμετρη κίνηση τῶν εἰκόνων στόν χῶρο καί τόν χρόνο δημιουργοῦν τήν αἴσθηση ἑνός ἀπροσδιόριστου κενοῦ πού "κλείνει τήν στιγμή πού ἀνοίγει"[1] μέ τό ὁποῖο ἡ ταινία παίζει καί ἀμφιταλαντεύεται, κενό πού μέσα του ἡ βία τῆς βουτιᾶς ἀποκτᾶ τό νόημα μιᾶς ἄσκοπης ἀλλά ὁριακῆς ὑπαρξιακῆς δράσης, στόν ἀντίποδα τῆς μεθόδου.

[1] Ὁρισμός τοῦ ἀσυνείδητου κατά Λακάν.

Εἶναι δύσκολη ἄν ὄχι ἀδύνατη ἡ ὁποιαδήποτε ἀναλυτική στάση ἤ "κριτική" τοποθέτηση ἀπέναντι σ' αὐτήν τήν ταινία, πού φωτίζει μέ τό κίτρινο ἀστέρι της τήν κινηματογραφική δεκαετία (καί ὄχι μόνον). Ἡ κινηματογραφική παράδοση τοῦ βλέμματος νεκρώνεται καί παραλύει στή διάρκεια τῆς θέασης. Εἶναι χωρίς μνήμη ὅπως καί ἐκεῖνο τῶν ἡρώων της. Τό βλέμμα τοῦ θεατῆ εἶναι τό πεδίο ὅπου ἡ ἀνησυχία τήκεται μέ τήν ἀπόλαυση, καθώς γεύεται σταλιά - σταλιά τήν χαρά τῆς δημιουργίας πού "στάζει ἀπό κάθε καρέ".

Οἱ εἰκόνες αὐτοῦ τοῦ ἐκτυφλωτικοῦ ἀριστουργήματος ξεπερνοῦν μέ τήν ὑβριστική καί ἀρχέτυπη αἰσθητική τους τά κινηματογραφικά δεδομένα. Δέν σπάζουν τά ὅρια ξεπερνώντας τήν παράδοση, οὔτε ἔχουν τήν πρόθεση νά τήν δημιουργήσουν. Ὁ Λάρς φόν Τρίερ καί ἡ ταινία του βρίσκονται ἐξ ὁρισμοῦ ἐκτός ὁρίων.

Ἄν ὁ Ἀντονιόνι, θεμελιωτής τοῦ μοντέρνου σινεμά, κινηματογραφοῦσε (σ)τήν ἔρημο καί (σ)τήν ὁμίχλη, ὁ "δαιμόνιος Δανός" κινηματογραφεῖ βουτώντας ἀπό ψηλά - χωρίς σχοινί - ἕνα ὑγρό χάος, κάνοντας ἴσως μιά ἀπό τίς λίγες μεταμοντέρνες ταινίες στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου.

"Εἶσαι ἀκόμη ἐκεῖ; Θέλω νά ξυπνήσω."

Κανείς δέν ξυπνᾶ. Κανείς δέν ἀπαντᾶ στήν ἀγωνιώδη ἐρώτηση.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

ΒΕΝΤΕΡΣ ΜΙ

τα φτερα του ερωτα

Οἱ ἄγγελοι...

Ἀνησυχοῦσα πρίν ἀρχίσει τό γύρισμα.

Πῶς νά τούς δείξω;

Τελικά ἀποδείχτηκε ὅτι δέν ἦταν αὐτό τό πρόβλημα.

Τό κύριο θέμα - κάθε μέρα, σέ κάθε πλάνο, ὥς τό τέλος - ἦταν μᾶλλον τό ἀντίθετο: Πῶς νά δείξω τί ἔβλεπαν.

Ἡ ὀπτική γωνία τῆς ταινίας ἦταν αὐτή τῶν ἀγγέλων.

Ἀλλά πῶς βλέπουν;

Πῶς εἶναι ἡ ματιά ἑνός ἀγγέλου;

Ἀδύνατο νά τό φανταστεῖ κανείς.

Πῶς νά λύσει κανείς αὐτό τό δίλημμα μέ τήν κάμερα;

Στήν πρώτη σελίδα τοῦ σεναρίου, μου εἶχα σημειώσει ἕνα ποίημα τοῦ Ρίλκε τό ὁποῖο μοῦ φάνηκε ὅτι ἀπέδιδε τήν κατάσταση σωστά.

Τή νύχτα θέλω νά μιλήσω στόν ἄγγελο, νά μάθω ἄν ἀναγνωρίζει τά μάτια μου.

Ἄν ξαφνικά μέ ρωτοῦσε: Κοιτάζεις τήν Ἐδέμ;

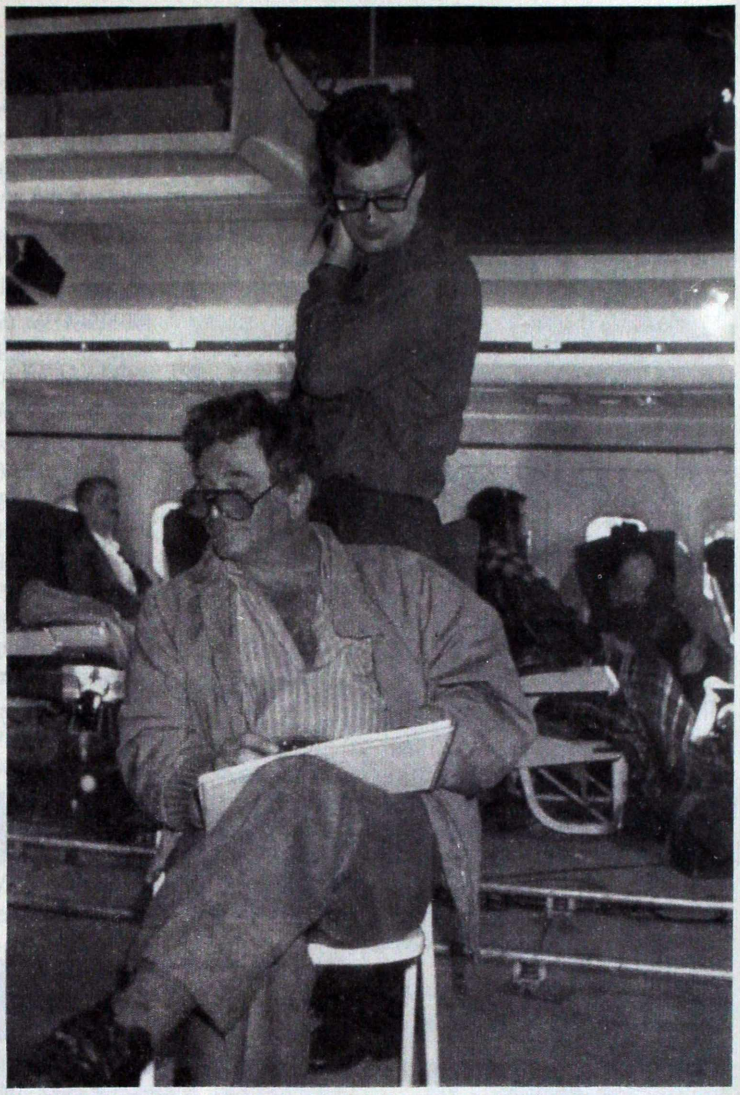
Θά ἔπρεπε νά ἀπαντήσω: ἡ Ἐδέμ καίγεται.

Θέλω νά ὑψώσω τό στόμα μου πρός αὐτόν, σκληρός ὅπως εἶναι αὐτός πού δέν ἔχει ἐπιθυμία κι ἄν ὁ ἄγγελος ἔλεγε: ἔχεις συνείδηση τῆς ζωῆς; θά ἔπρεπε νά πῶ: ἡ ζωή σέ σφίγγει.

Καί ἄν ἔβρισκε αὐτή τή χαρά μέσα μου πού στό μυαλό του γίνεται αἰώνια καί ἄν τή σήκωνε στά χέρια του θά ἔπρεπε νά πῶ: ἡ χαρά ἔχει χαθεῖ.

(Ἀπό τά ποιήματα γιά τόν Λού Ἀλμπέρ Λαζάρ).

Ὁδεύοντας πρός τό φῶς



Μπορῶ νά ἐπιχειρήσω νά περιγράψω κάτι ὅταν, σέ τελευταία ἀνάλυση, τό μόνο πού μπορῶ νά γράψω εἶναι: μιά ἐπιθυμία, ἐπιθυμίες.

Ὅποιος θέλει νά κάνει μιά ταινία, νά γράψει ἕνα βιβλίο, νά ζωγραφίσει ἕναν πίνακα, ὅποιος θέλει νά ἐφεύρει κάτι - ξεκινᾶ μέ αὐτή: μιά ἐπιθυμία. Κάποιος ἐπιθυμεῖ τήν ὕπαρξη κάποιου πράγματος. Ἐργάζεται γι' αὐτό. Θέλει νά προσθέσει κάτι στόν κόσμο. Κάτι ὁμορφότερο, πιό ἀληθινό ἤ ἁπλῶς νά δημιουργήσει κάτι ἄλλο ἀπό αὐτό πού ἤδη ὑπάρχει.

Ἄ, τό ξεκίνημα! Καθώς ἀνδρώνεται ἡ ἐπιθυμία, ἤδη ἀρχίζεις νά φαντάζεσαι κάτι διαφορετικό ἀπό αὐτό πού ἤδη εἶναι: τό φῶς κάτι ἄλλου ἤδη ἔχει λάμψει. Ἔτσι ὁδεύεις πρός τό φῶς, ἐλπίζοντας νά παραμείνεις πιστός στήν ἀρχική ἐπιθυμία. Σέ μιά ταινία πρέπει, δυστυχῶς, νά ἀναμετρᾶς τήν ἐπιθυμία σου. Αὐτό δέ πού εἶναι ἀκόμα πιό ἐνοχλητικό εἶναι ὅτι πρέπει νά περιγράψεις ἐκ τῶν προτέρων τό δρόμο πού θά ἀκολουθήσεις.

Ἐπιθύμησα καί εἶδα νά λάμπει **τό φῶς μιᾶς ταινίας μέσα καί γιά τό Βερολίνο. Μιά ταινία πού θά συμπεριλάμβανε μιά ὁρισμένη ἰδέα αὐτῆς τῆς πόλης ὅπως ἦταν μετά τόν πόλεμο. Μιά ταινία πού ἐπιτέλους θά ἔδειχνε αὐτό πού πάντα ἔλειπε σέ ὅλα τά φίλμ πού ἔγιναν γιά τό Βερολίνο, παρόλο πού μοιάζει τόσο προφανές: αἰσθήματα, φυσικά, ἀλλά ἐπίσης αὐτό τό κάτι στόν ἀέρα, στό χῶμα κάτω ἀπό τά πόδια σου, αὐτό πού τόσο ἔντονα ξεχωρίζει τή ζωή ἐδῶ ἀπό τή ζωή ἀλλοῦ, σέ ἄλλες πόλεις.**

Ἄς ἐπιστρέψουμε ὅμως στήν ἐπιθυμία γι' αὐτήν ἐδῶ **τήν** ταινία. Πρέπει νά προσθέσω ὅτι αὐτή ἦταν ἡ ἐπιθυμία κάποιου ὁ ὁποῖος ἔλειπε ἀπό τήν Γερμανία πολύ καιρό καί πού ποτέ δέν θά μποροῦσε οὔτε θά ἤθελε νά ἀναγνωρίσει ἀλλοῦ παρά μόνο σ' αὐτή τήν πόλη αὐτό τό κάτι πού τόν ὁρίζει Γερμανό. Παρόλα αὐτά δέν εἶμαι Βερολινέζος. Ὅμως, τά τελευταῖα εἴκοσι χρόνια οἱ ἐπισκέψεις μου ἐδῶ μοῦ προσέφεραν τίς μόνες πραγματικά γερμανικές ἐμπειρίες, διότι ἡ Ἱστορία ἐδῶ εἶναι παρούσα καί ὑλικά καί συναισθηματικά: μία Ἱστορία ἡ ὁποία στήν ὑπόλοιπη Γερμανία (στήν Ὁμοσπονδιακή) βιώνεται μόνο μέ ἄρνηση ἤ ἀπουσία.

Φυσικά, ἤθελα αὐτή ἡ ταινία - πάνω ἀπ' ὅλα - νά θέτει τή μοναδική ἀναμφισβήτητη ἐρώτηση πού ὑπάρχει: Πῶς νά ζεῖς;

Ἐπιπλέον, στήν ἐπιθυμία μου, τό Βερολίνο ἀντιπροσωπεύει τόν κόσμο, γιατί εἶναι "ἕνας ἱστορικός τόπος ἀλήθειας". Καμία ἄλλη πόλη δέν εἶναι σέ τέτοιο βαθμό ἕνα σύμβολο, ἕνας χῶρος ἐπιβίωσης.

Τό Βερολίνο εἶναι τόσο χωρισμένο ὅσο καί ὁ κόσμος μας, ἡ ἐποχή μας, ὅσο καί ὁ ἄνδρας μέ τή γυναίκα, ὁ νέος μέ τό γέρο, ὁ φτωχός μέ τόν πλούσιο, ὅσο καί κάθε ἐμπειρία μας. Πολλοί λένε ὅτι τό Βερολίνο εἶναι νεκρό. Ἐγώ λέω: **τό Βερολίνο** εἶναι πιό **πραγματικό ἀπό κάθε** ἄλλη πόλη. Εἶναι ἕνας τόπος, **κάτι** παραπάνω ἀπό μιά πόλη.

"Νά ζεῖς σ' αὐτή τήν πόλη τῆς ἀδιάσπαστης ἀλήθειας, παρέα μέ τίς ἀόρατες μορφές τοῦ μέλλοντος καί τοῦ παρελθόντος...". Αὐτή εἶναι ἡ ἀρχική μου ἐπιθυμία πού μέ ἔβαλε στό δρόμο γιά τήν ταινία.

Ἡ ταινία μοῦ μιλάει γιά τό Βερολίνο, ὄχι γιατί διαδραματίζεται ἐκεῖ ἀλλά γιατί δέν θά μποροῦσε νά διαδραματίζεται πουθενά ἀλλοῦ.

Ἀπό τό πρόγραμμα πού συνόδευε τήν προβολή τῆς ταινίας στίς Κάννες.

Προσδεθεῖτε!

"Ἡ στείρα ἡδονή τοῦ ἄντρα τρέφεται ἀπό τό στεῖρο πνεῦμα τῆς γυναίκας. Ὅμως ἀπ' τήν γυναικεία ἡδονή τρέφεται τό ἀνδρικό πνεῦμα. Ἡ ἡδονή της δημιουργεῖ τά ἔργα του. Βιβλία καί πίνακες δημιουργοῦνται ἀπό τήν γυναίκα - ὄχι ἀπό ἐκείνη πού τά γράφει ἤ τούς ζωγραφίζει. Ἕνα ἔργο γεννιέται: αὐτήν τή φορά ἡ γυναίκα κυοφόρησε αὐτό πού ὁ ἄνδρας γέννησε."

Κάρλ Κράους

Τό βλέμμα καί ἡ περιπλάνησή του

Ἕνα μάτι ἀνοίγει, ἀνοίγοντας μαζί καί τήν ταινία. Ἡ κάμερα τό καδράρει, προσπαθεῖ νά εἰσχωρήσει μέσα του, νά ἀνιχνεύσει τά ὅρια αὐτοῦ τού βλέμματος, νά περιηγηθεῖ τόν κόσμο πού, παγιδευμένος μέσα σ' αὐτό τό μάτι, περιμένει τήν ἀνακάλυψή του. Ἡ ἱστορία μπορεῖ ν' ἀρχίσει, ὄχι μόνον ἐκείνη τῆς ταινίας, ἀλλά καί τοῦ κόσμου. Τό βλέμμα τοῦ ματιοῦ εἶναι ὁλοκληρωτικό, ὑπάρχει πρίν ἀπό τήν Ἱστορία, πέρα ἀπό τόν χῶρο καί τόν χρόνο.

Τό σινεμά τοῦ Βέντερς ἀπαγκιστρώνεται ἀπό τίς ἀποσπασματικές περιπλανήσεις του στά τοπία τῆς καθημερινότητας, ἀπό τίς "ἄσκοπες" μετακινήσεις τῶν σωμάτων, ἀπελευθερώνεται ἀπό τά δεσμά τῶν μεταφορικῶν μέσων καί ἀνοίγεται ἐκεῖ πού τοῦ πρέπει καί τοῦ ἀξίζει: στίς *οὐράνιες διαδρομές*.

Ἐν ἀρχῇ λοιπόν δέν ἦταν ὁ λόγος ἀλλά ἡ κυριαρχία τοῦ βλέμματος. Τό πρῶτο καί τό τελευταῖο πλάνο περικλείουν τήν ὑπέρβαση αὐτοῦ τοῦ βλέμματος. Ὀντολογική διαστροφή: ἀπό τό θεῖο στό ἀνθρώπινο καί ὄχι τό ἀντίθετο. Ἀμέσως μετά εἶναι τό ἐργαλεῖο: ὁ λόγος. Μιά πένα πάνω στό λευκό χαρτί, ἀπό τό χέρι ἑνός ἀγγέλου. *"Ὅταν τό παιδί ἦταν παιδί ρωτοῦσε γιά τά παρακάτω"*, ρωτοῦσε - ἔκπληκτο καί ἀπορημένο - γιά τόν κόσμο, πού ἀκόμα ἀλώβητος καί ἀκέραιος, περίμενε λίγο πιό κάτω τήν ὑφαρπαγή του ἀπό τό ἀθῶο παιδικό βλέμμα. Τά παιδιά εἶναι τά μόνα πού μποροῦν νά δοῦν τόν ἄγγελο *"γιατί οἱ ἄγγελοι ἀντιπροσωπεύουν τήν χαμένη μας παιδική ἀθωότητα"*[1].

Τό ἀγγελικό βλέμμα εἶναι καταδικασμένο καί βλέπει (νά παρατηρεῖ), νά διαβάζει τίς πιό μύχιες σκέψεις, νά ἀφουγκράζεται τά πιό κρυφά συναισθήματα· περιπλανιέται στό μετρό, στούς δρόμους, μπαίνει στά ἀεροπλάνα καί στά σπίτια τῶν ἀνθρώπων. Πρόκειται ὅμως γιά ἕνα στερημένο βλέμμα. Τό ἀξεπέραστο ὅριό του εἶναι ἡ παγίδευσή του στόν φαινομενικό κόσμο. Δέν ὑπάρχουν ἀφοῦ δέν μποροῦν νά παρέμβουν. Εἶναι σκληρά τιμωρημένοι στήν ἀθανασία, πνεύματα χωρίς ὕλη, ἐνῶ τό βλέμμα τους δέν ἐμποδίζεται ἀπό τά πράγματα, δέν ἀντανακλᾶ στίς ἐπιφάνειες, δέν ἀλλοιώνεται ἀπό τήν καθημερινότητα, δέν χάνεται στίς σκοτεινές γωνιές τοῦ Βερολίνου, διαπερνᾶ τά μυαλά καί τά σώματα, χωρίς ὅμως νά μπορεῖ νά φωτίσει καί ν' ἀλλάξει τήν μοίρα τους. Ἡ φαινομενολογική παρατήρηση "ἀγγίζει" τήν ἰδέα τῶν πραγμάτων καί ὄχι τά ἴδια τά πράγματα, οἱ διαδρομές τῶν θνητῶν (τά ἀδιέξοδα, οἱ μεθοριακοί σταθμοί, οἱ ἀδύνατες ἐπιστροφές, οἱ παράλληλες καί τεμνόμενες τροχιές) εἶναι θνητές καί γι' αὐτό ἀποκλεισμένες γιά τούς ἀγγέλους. Τά χρώματα δέν κατακλύζουν τή ζωή τους. Εἶναι φύλακες μιᾶς φυλακισμένης πόλης, πού τούς βλέπει μέ τά παιδικά της μάτια, τούς ἀγνοεῖ μέ τά μάτια τῶν μεγάλων, τούς αἰσθάνεται μέ τά μάτια τῶν τυφλῶν (*«μιά τυφλή μ' ἔνιωσε καί "κοίταξε" τό ρολόι της»*) καί τήν "ντέντεκτιβ" αἴσθηση Κολόμπο καί πού μπορεῖ νά τούς συλλάβει μονάχα μέ τά μάτια τῆς ψυχῆς καί τοῦ ἔρωτα.

Ἡ περιπλάνηση τοῦ βλέμματος πρέπει νά σπάσει τόν ἐγωιστικό της κύκλο καί νά πάρει τήν "στροφή τῆς ὑπεροψίας" της.

Ἡ ψυχή τοῦ τείχους

"Σέ καμιά ἄλλη πόλη δέν θά μποροῦσα νά ἔχω γυ-

ρίσει αὐτή τήν ταινία παρά μόνο στό Βερολίνο'[2]. Ἐπιστροφή, γεωγραφική καί ψυχική, στήν Γερμανία, σέ ἀπόσταση ἐννέα χρόνων ἀπό τόν *Ἀμερικανό φίλο*. Σέ καμιά ἄλλη ταινία του (ἄν ἐξαιρέσουμε τό *Λάθος κίνηση*), δέν τόν ἀπασχόλησε τόσο ἔντονα τό παρελθόν τῆς γερμανικῆς ἱστορίας. Ὄχι ὡς νεκρή ἱστορική ἀνάλυση, ἀλλά ὡς ἕνα βύθισμα στίς οὐδέτερες ζῶνες της, ἐκεῖ ὅπου ἡ γερμανική ψυχή μάχεται τόν βαγκνερικό ἀγώνα τῆς μεγαλοπρέπειας, τῆς τελικῆς νίκης τοῦ καλοῦ πάνω στό κακό. Ὁ Νίτσε (τρελός ἄγγελος τῆς γερμανικῆς φιλοσοφίας) θά μᾶς ὁδηγήσει πέρα ἀπό τίς δύο ἔννοιες, στή φιγούρα τοῦ ἀνθρώπου πού γίνεται ὑπεράνθρωπος ξεπερνώντας τόν ἴδιο του τόν ἑαυτό, κάτι ἀνάλογο ἴσως μέ τόν ἐξανθρωπισμό τοῦ βεντερσιανοῦ ἄγγελου.

Φωτογραφικές ἀναφορές στούς μεγάλους δασκάλους τοῦ γερμανικοῦ φωτός: Λάνγκ καί Μουρνάου. Τό ἐξπρεσιονιστικό Βερολίνο πού βλέπουμε στήν ταινία ὑπάρχει καί δέν ὑπάρχει. Τό ἕνα του μέρος βουτηγμένο στόν μαγικό ρεαλισμό τοῦ Ἀνρί Ἀλεκάν - πού κάνει θαύματα - καί τό ἄλλο κρυμμένο πίσω ἀπό τό τεῖχος.

Οἱ ἄγγελοι μποροῦν νά χάνονται μέσα στό τεῖχος, ὅμως τό βλέμμα τους δέν τό ξεπερνᾶ.

Τό Βερολίνο, καρδιά τοῦ Τρίτου Ράιχ, εἶναι ἡ μόνη πόλη πού σέρνει ἀκόμα πάνω στό σῶμα της, ἀνεπούλωτες τίς πληγές τοῦ πολέμου. Ὁ Βέντερς γεννήθηκε στό τέλος τοῦ πολέμου. Παιδί τῆς νικημένης χώρας. Ξαφνικές σκηνές πολεμικῶν ἐπικαίρων ἀνοίγουν τήν ταινία καί τούς χώρους της στό ἱστορικό παρελθόν, μᾶς προσγειώνουν ἀπό τήν ἀγγελική ποίηση στή φρίκη τοῦ πολέμου.

Ἀκόμα καί ὁ πιό πολυταξιδευμένος (μέ τίς ταινίες του) σύγχρονος δημιουργός, εἰδικός ὄχι μόνο νά σπάει τά σύνορα, ἀνοίγοντας καινούριους κινηματογραφικούς ὁρίζοντες, ἀλλά κυρίως νά ζωντανεύει τούς ἐνδιάμεσους χώρους καί τούς νεκρούς χρόνους, μέ τούς περίφημους "χωρίς ταυτότητα" ἥρωές του, ἐπιστρέφει "μέσω νεφῶν" . Πατρίδα: ἡ χώρα τῆς ἐξορίας. Στό Βερολίνο ὁ Βέντερς προσπαθεῖ νά ἀγγίξει τό παρελθόν τῆς Γερμανίας, ἐκεῖ ὅπου ἡ ἱστορική ψυχή μπορεῖ νά ἐκπορθηθεῖ, ἐκεῖ ὅπου ὁ ἄγγελος (κόντρα στό τεῖχος) πηγαίνει νά κατακτήσει τήν ἱστορία του. Ταινία γυρισμένη στό μισό μιᾶς πόλης σέ μιά "ἄλλη" χώρα. Ἡ ἐπιστροφή εἶναι καί πάλι μιά ἀκόμη περιπλάνηση στό διχασμένο τοπίο μιᾶς ἀνύπαρκτης πολιτείας. Ποιός λέει ὅτι ὁ Βέντερς ἔπαψε νά ταξιδεύει; Οἱ ἄγγελοί του κυκλοφοροῦν μέ ταξί καί ἄδεια λεωφορεῖα στούς δρόμους τοῦ Βερολίνου, στά τσίρκα καί στά γυρίσματα ταινιῶν ὅπου... "*Two Hitlers? No, I don't believe you*"... ἕνας γενικά περίεργος τύπος κυκλοφορεῖ στά μέσα καί στά ἔξω (τῆς

πόλης καί τῆς ταινίας), προσπαθεῖ νά σκιτσογραφήσει, πάει βόλτες στούς κρατῆρες - μνημεῖα τοῦ Βερολίνου, νιώθει ἀνήσυχος, μιλάει μόνος του στίς καντίνες. Σίγουρα ὄχι Γερμανός. Ὁ ἠθοποιός τῆς ταινίας μέσα στήν ταινία: μεσίτης οὐράνιων οἰκοπέδων μέ θέα USA.

Ὁ Ποιητής ψάχνει μέσα στίς πληγές τῆς Ἱστορίας τούς ἤχους τοῦ Χρόνου καί τήν χαμένη ἐλπίδα. Μέσα στίς τρύπες μιᾶς πόλης σάν τό Βερολίνο: πρωτεύουσα μιᾶς ἀνύπαρκτης χώρας, μιᾶς πόλης πού εἶναι δύο καί γι' αὐτό καμμία. Ἐδῶ γύρισε ὁ Βίμ Βέντερς τήν πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους *Summer in the city* στά 1970. Ἡ ἐπιστροφή τοῦ περιπλανώμενου βλέμματος ἀπό ψηλά, ἑνός πνεύματος μέ ὄχι λιγότερο πάθος, πόθους, ἐπιθυμίες ἀπό τούς προηγούμενους ἥρωες τοῦ σκηνοθέτη. Οὐρανοκατέβατη, ἐπιστροφή λοιπόν, στήν πόλη ὅπου "δέν μπορεῖς νά χαθεῖς ποτέ ἐπειδή ὑπάρχει τό τεῖχος", στήν πόλη τῶν συμβάντων τῆς ψυχῆς καί ὄχι τῶν γεγονότων τῆς Ἱστορίας. Οἱ ἄγγελοι εἶναι καταδικασμένοι στήν ἀπόλυτη γνώση (ἡ ὁποία ὅμως δέν μεταφράζεται σέ ἐξουσία), κινοῦνται ἔξω ἀπό τά ὅριά της, γι' αὐτό ἴσως καί τό στέκι τους εἶναι ἡ βιβλιοθήκη. Δέν ἔχουν πρόβλημα νά διαβάσουν γιατί τά ξέρουν ὅλα ἐκτός... ἀπό τό πῶς εἶναι φτιαγμένη μιά γυναίκα, ἀπό τήν γεύση τοῦ καφέ καί τοῦ τσιγάρου, ἀπό τήν αἴσθηση τοῦ κρύου. Τό Βερολίνο εἶναι μιά πύλη γιά τόν "ἄλλο κόσμο". Ὁ κόσμος τῶν σκιῶν καί τοῦ θανάτου ἀντιστρέφεται σ' ἐκεῖνον τῆς ζωῆς καί τοῦ ἔρωτα. Τά χρώματα στό τελευταῖο μέρος εἶναι ζωηρά, ἔντονα καί αἰσιόδοξα.

Ὁ Ποιητής ὑμνεῖ τόν χαμό τῆς ἀθωότητας καί τῆς ἐλπίδας σέ ἀσπρόμαυρο. Αἰσθάνεται πιό ἄνετα στήν ἀνύπαρκτη πλατεία Πότσνταμ, παρά στή βιβλιοθήκη ὅπου *"οἱ ἀκροατές τῆς φωνῆς μου ἔγιναν ἀναγνῶστες μου"*. Ἡ συσσωρευμένη γνώση καί ἡ τεχνολογική πρόοδος ὁδηγοῦν στήν ζοφερότητα τῆς ἔλλειψης πίστης καί ἐλπίδας. Ἡ τεχνική συμβαδίζει μέ τόν πόλεμο καί τήν κυριαρχία, εἶναι ἡ "κακιά" οὐσία τοῦ σύγχρονου κόσμου, ὅπου ὁ ραψωδός μπορεῖ μονάχα νά ἀναπολεῖ τό κλέος μιᾶς ἄλλης πνευματικῆς ἐποχῆς. Ἡ "δυστυχισμένη συνείδηση" τοῦ Χέγκελ, βαριά κληρονομιά τῆς γερμανικῆς φιλοσοφίας καί τῶν συστημάτων τοῦ grand idéalisme, σκιάζει τήν παρουσία τοῦ ραψωδοῦ, πού, μέ μόνο ὅπλο τή φωνή τῆς συνείδησής του, βαδίζει ἐνάντια στό ρεῦμα τοῦ Χρόνου καί τῆς Ἱστορίας. Φιγούρα γιά παγκόσμιο ἀνθολόγιο, αὐτή τοῦ γέρου Ποιητῆ, φωνῆς βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ, σέ γεωγραφική καί ψυχική ἐξορία - κολώνα τῆς ταινίας καί στόλισμά της.

Τά "μεγάλα" θέματα συνδυάζονται μέ τά "μικρά" μέ μιά ἀνεξήγητη ἁρμονία, σχεδόν μαγικά. *"Γιατί ἡ ἀνθρωπότητα ὑμνεῖ πολύ λιγότερο τήν εἰρήνη ἀπό τόν πόλεμο;"*, ἀναρωτιέται ὁ Ποιητής, θέτοντας ἀναπάντητες ἐρωτήσεις. Ὁ Ποιητής εἶναι φτιαγμένος γιά νά ρωτᾶ καί νά ψάχνει. Τί ἄλλο; ὅπως καί ὁ ἄγγελος, τήν εὐτυχία ἤ τό ὅραμά της. Αὐτό βέβαια σημαίνει πώς *"Ἄν καλυτερεύουμε τίς εἰκόνες μας γιά τόν κόσμο, ὁ κόσμος θά γίνει λίγο καλύτερος"*· αὐτό δηλώνει ὁ *οὐμανιστής* - ὅσο καί ἄν σέ κάποιους ἴσως ξενίσει ὁ ὅρος - ἐρωτευμένος Γερμανός φίλος.

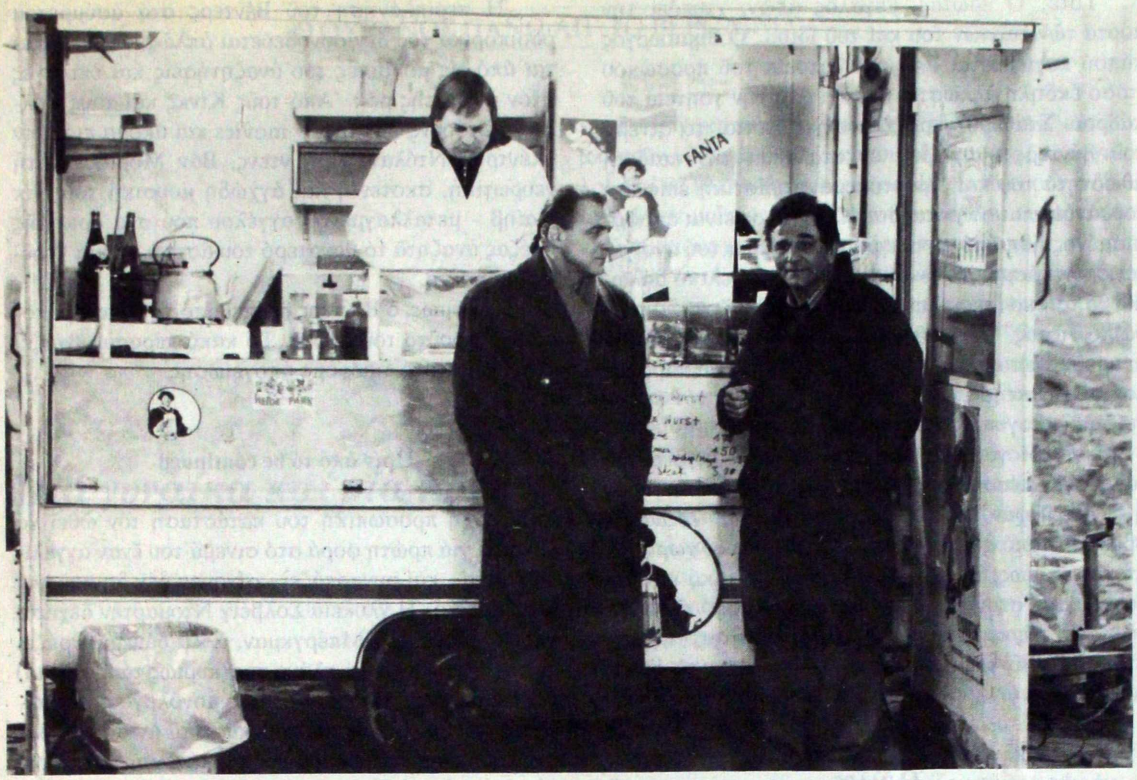
"Θά τήν ἀγκαλιάσω καί θά μέ ἀγκαλιάσει" εἶναι ἡ τελευταία σκέψη τοῦ ἀγγέλου, πρίν κατέβει στό ποτάμι γιά νά πηδήσει μ' ἕνα μεταφυσικό ἅλμα ἀπό τήν αἰωνιότητα στή νησίδα τοῦ χρόνου.

Ἄν ἡ γερμανική ψυχή εἶναι χωρισμένη σέ κρατίδια ὅσα καί οἱ κάτοικοί της, πού γιά νά ἐπικοινωνήσουν πρέπει νά πληρώσουν (σέ τί νόμισμα;) διόδια ὁ ἕνας στόν ἄλλο[4], τότε τό Βερολίνο εἶναι αὐτός ὁ μισός οὐ-τόπος, ὅπου ὅλες αὐτές οἱ μοναξιές συγκλίνουν, δημιουργώντας τήν πόλη μέ τήν περισσότερη θεσμική ἐλευθερία ὅσο καί πνευματικό βάθος στήν Γερμανία. Τόσο μόνη της καί τόσο ἐλεύθερη πού θά μποροῦσε νά ἐπιβιβαστεῖ, ἀφοῦ εἶναι *"ὁ σταθμός ὅπου σταματοῦν ὅλοι οἱ σταθμοί"* (κατά Κολόμπο), στό μαγικό ὄχημα τοῦ βεντερσιανοῦ σινεμά. Ἡ πόλη ἐκ τῶν πραγμάτων (κοιτᾶξτε τόν χάρτη) βρίσκεται στό *ἄλλοῦ* καί ὡς γνωστό *ἐκεῖ* συχνάζουν οἱ ἄγγελοι. Ἐνῶ ἡ περιπλάνηση τοῦ Μπροῦνο καί τοῦ Καμικάζι τέλειωνε κάπου στά σύνορα, ἐδῶ ἡ μεθόριος τοῦ λόγου καί τῶν εἰκόνων εἶναι τό τεῖχος. Μοντέρνο (ὅσο καί ἀποτρόπαιο) σύμβολο τοῦ διχασμοῦ τῆς γερμανικῆς ψυχῆς στή διάρκεια τῆς ἱστορίας. Τά περάσματα (ἄν ὑπάρχουν) ἐπικίνδυνα καί κρυφά, εἶναι γνωστά μονάχα στούς ἀγγέλους, ἀναγνωρίσιμα μονάχα ἀπό τόν ραψωδό, κατασκηνώσιμα ἀπό πλανόδιους θεατρίνους, βατά μονάχα γιά τά ἀγγελικά βλέμματα.

Τά βλέμματα τῶν ἀγγέλων διαπερνοῦν τήν ζωή τῶν ἀνθρώπων ἀλλά δέν τήν χαράζουν. Πρόσωπα σκυθρωπά, χωρίς χαρά, προφίλ ρακούν, ἕνας τύπος στό μετρό προσπαθεῖ νά δώσει κουράγιο στόν ἑαυτό του, μιά τουρκάλα σκέπτεται τό μαγείρεμα τό βράδυ, μιά ἄλλη στό ποδήλατο *"ἐπιτέλους μόνη, ἐπιτέλους μόνη"*, σκηνές στιγμιαίας παράνοιας, παράλληλες ζωές πού ποτέ δέν συναντιοῦνται, παρά μονάχα γιά κλάσματα τοῦ δευτερολέπτου στό βλέμμα ἑνός ἀγγέλου, πού περνάει, μικρός θεός χωρίς ἐξουσία πάνω στούς ἀνθρώπους, ἐκτός ἴσως... ἀπό τά ὄνειρά τους.

Compagneros

Ὁ Πῆτερ Φώλκ ἀλλάζει καπέλα ὅπως ρόλους. Μπουκμπέηκερ στήν Νέα Ὑόρκη, στοιχηματατζής στίς ἱπποδρομίες τοῦ Λονδίνου, ντέτεκτιβ στό Βερολίνο τοῦ '45, Colombo for ever, εἶναι ἡ ἀμερικάνικη ἀναφορά τοῦ Βίμ Βέντερς. Ἕνας ἠθοποιός πού παίζει τόν ἑαυτό του ἐνῶ παίζει τόν ρόλο κάποιου ἄλλου.



Χωρίς ἄλλο ἕνας πρώην ἄγγελος, κινούμενη παγίδα γιά τούς ἀναποφάσιστους. Οἱ ἄγγελοι συχνάζουν ἐκεῖ ὅπου γίνονται ταινίες, τούς ἔλκει ἡ δυνατότητα τοῦ σινεμά νά πεῖ ψέμματα (μέ θράσος), νά παίξει μέ τό ὄνειρο καί τήν πραγματικότητα, νά μετατρέψει τό παρελθόν καί τό μέλλον σ' ἕνα ἄλλο παρόν. Δέν πᾶνε σινεμά (οἱ αἴθουσες λείπουν) ἀλλά "συμμετέχουν" στά γυρίσματα, ἀόρατοι πρωταγωνιστές καί φύλακες εἰκόνων πού λυώνουν τό σελυλόιντ.

Ὁ Πῆτερ, ἔκπτωτος ἄγγελος, αἰσθάνεται τό φτεροκόπημα στόν ἀέρα. *"I can't see you but I can feel you"*. Ὁ τύπος τῆς καντίνας "τά παίζει", ὁ ἄγγελος ξαφνιάζεται, ὁ θεατής ὑπομειδιᾶ. Στίς ταινίες τῶν δημιουργῶν δέν ἔχει νόημα νά πειστεῖ κανείς ἀπό τίς εἰκόνες, γιατί ἡ πίστη εἶναι τό ὑλικό ἀπ' τό ὁποῖο εἶναι φτιαγμένες. Πίστη στό ἴδιο τό σινεμά!

Μιά χειραψία μέ τό ἄγνωστο μᾶς ἀνοίγει τίς πόρτες τῆς ζωῆς. Ὁ Πῆτερ Φώλκ μονολογεῖ στό φακό: *"Τώρα εἶμαι καλύτερος ἠθοποιός ἀπό παλιά"*. Σίγουρα. Ὅλοι του οἱ ρόλοι θαρρεῖς καί δέν ἦταν ἑρμηνεῖες, ἀλλά ἔμοιαζαν περισσότερο μέ φιλικές συμμετοχές σφραγισμένες μέ μιά ἔντονη προσωπική γοητεία. Μιά ἀκόμη ἀμερικάνικη παρουσία στήν γραμμή ἐξουσίας: Νίκολας Ραίη, Σάμ Φοῦλλερ. Οἱ μεγάλοι παραχαράκτες τοῦ ἀμερικάνικου σινεμά παρελαύνουν ὄχι ἑρμηνεύοντας, ἀλλά ἀποτίοντας φόρο τιμῆς, στόν τελευταῖο ἐναπομείναντα ἴσως Εὐρωπαῖο δημιουργό. Τό κινηματογραφικό συνεργεῖο καταπίνει τόν Κολόμπο στή σκηνή τῆς συνάντησης - ἀπό τίς ὡραιότερες τῆς ταινίας - ἐνῶ κάποιος τύπος (ποιό τό ὄνομα;), τελείως freak, νιώθει τό πέρασμα τοῦ χρόνου.

Μικρή στροφή

Ὅλοι μίλησαν γιά ἕναν διαφορετικό Βέντερς. Διαφορετικό ὡς πρός τί; Στό ὕφος, στό καδράρισμα; Οἱ εἰκόνες του ποτέ δέν εἶχαν ἄμεση ἀνάγκη πρόσδεσης στήν κινηματογραφική παράδοση. Οἱ ζωντανές κινηματογραφικές του ἀναφορές στίς ταινίες (πάντα ἐκεῖνο τό ἄλλο Χόλυγουντ - τό "εὐρωπαϊκό"), δημιούργησαν μιά σχέση ὄχι τιμητικῆς "ἐξάρτησης" ἀλλά αὐτονομίας καί ἐμπλουτισμοῦ, πάντα ἔξω ἀπό τά μεγάλα κινηματογραφικά κυκλώματα (μέ παρέκκλιση τό *Χάμμετ* καί λιγότερο τό *Παρίσι, Τέξας*). Πάντα μέσα στήν ἐποχή τους, οἱ ταινίες του ὄργωσαν τούς μεγάλους δρόμους, μᾶς ἀποκάλυψαν τά περιθωριακά μονοπάτια, τίς χαμένες δυνατότητες, τά ἀδιέξοδα ὁδοιπορικά στήν ἀναζήτηση μιᾶς ταυτότητας σέ κρίση. Ὁ Βέντερς κουβαλοῦσε ἀπό τήν ἐποχή τῶν ταινιῶν τοῦ μικροῦ μήκους τό στίγμα τοῦ δημιουργοῦ. Αὐτά ἄλλωστε εἶναι γνωστά, ἁπλῶς ἔτσι γιά νά μήν τά ξεχνᾶμε.

Τότε; Ὁ ἔρωτας, μεγάλος ἀπών, χτυπάει τήν πόρτα τῶν ταινιῶν του καί τοῦ ἴδιου. Ὁ δημιουργός κάπου παγιδεύεται ἀπό τήν λατρεία τοῦ προσώπου (τόσο ἔκδηλη ἄλλωστε) καί ὄχι ἀπό τήν γοητεία τοῦ κάδρου. Σταθερό γκρό-πλάνο γιά λεπτά: τό σινεμά τοῦ Βέντερς ὑποχωρεῖ, ἐγκαταλείπει τήν παιδική ἀθωότητά του καί τήν ντοκυμανταιρίστικη ἐπίφασή του, ἀνοίγεται στήν καρδιά. Ὁ ἄγγελος εἶναι ἀποφασισμένος ἤδη ἀπό τή στιγμή πού τό μάτι του ἀνοίγεται στόν κόσμο. Ἡ γυναίκα εἶναι τό ἀγγελικό δόλωμα, τό τσίρκο (περιπλανώμενοι "ἄγγελοι" χωρίς φτερά), ὁ χῶρος. Ἐκεῖ δέν αἰσθάνεται μόνος: τά παιδιά μποροῦν νά τόν δοῦν, τοῦ χαμογελᾶνε, ἐνῶ παρακολουθεῖ τήν πτήση ἑνός "ἀγγέλου" πού θά τόν προσγειώσει, ἀπογειώνοντας τήν ταινία.

Ἐνῶ οἱ γυναῖκες ὑπῆρχαν στίς προηγούμενες ταινίες του μέσα ἀπό τή νοσταλγία τῆς ἀπουσίας τους ἤ δέν ὑπῆρχαν καθόλου, ἀπό τό *Παρίσι, Τέξας* εἰσβάλλουν ἀπό τήν περιφέρεια στό κέντρο, χωρίς νά ἀτονοῦν, ὅμως, τά ὑπόλοιπα ζωτικά φιλμικά καί θεματολογικά στοιχεῖα - ἐκεῖνα τά δικά μας - τῆς ἀναζήτησης, τῆς περιπλάνησης, τῆς ταυτότητας, τῆς ἐπιστροφῆς, τοῦ ταξιδιοῦ ὅπου "ὅλα πρέπει ν' ἀλλάξουν".

Ὁ ἄλλος

Ἀρνεῖται τό ἔγχρωμο, στό τελευταῖο μέρος τῆς ταινίας ἡ ὀθόνη μαυρίζει στό πέρασμά του. Ἀρνεῖται τήν ἀλλαγή, πιστός φρουρός καί ἀμετανόητος νοσταλγός τοῦ φαινομενικοῦ κόσμου. Ἡ μόνη ἀγγελική κραυγή εἶναι αὐτή τοῦ Κάσιελ ὅταν μιά ἀνθρώπινη ζωή τοῦ ξεφεύγει μέσα ἀπό τά χέρια. Ἕνας ἄγγελος δύσπιστος, πού δέν πείθεται ἀπό τόν μονόλογο μπροστά στήν καντίνα, δέν δίνει τό χέρι του στή ζωή. Θά συνεχίσει τήν περιπλάνησή του καί θα παρακολουθεῖ ἀπό τήν ἀσπρόμαυρη κουκίδα του - ἑβδομήντα ὀκτώ ἐτῶν ὁ μεσιέ Ἀλεκάν - τήν ἔγχρωμη ἔγγαμη ἐλπίδα πού γεννιέται στήν καινούρια ζωή τοῦ πρώην φίλου του. Ὁ Ποιητής (πρώην ἄγγελος; νῦν ἄγγελος; - κανείς δέν ξέρει), πάντα θά χρειάζεται στίς μεταφυσικές βόλτες του ἕναν σκληροπυρηνικό ἄγγελο γιά φύλακα.

Κακό πέρασμα

Ἂν τό ὄνειρο εἶναι τό πεδίο παρέμβασης τοῦ ἀγγέλου στή ζωή τῶν ἀνθρώπων, ὁ τόπος τῆς πραγματικῆς συνάντησης, ἡ δίοδος μέσα ἀπό τήν ὁποία ὁ ἄγγελος θά κατακτήσει τήν ἱστορία του, ὁ τόπος ὅπου ἡ αἰωνιότητα χύνεται στό ποτάμι τοῦ χρόνου, εἶναι προϊόν μιᾶς "κακῆς σπορᾶς".

Ἡ περιπλάνηση τοῦ Βέντερς στά ἀσύμμετρα ὁδοιπορικά του δέν συνοδεύεται ἁπλῶς, ἀλλά ὁρίζεται ἀπό τίς μουσικές του ἀναζητήσεις καί ἐπιλογές στόν χῶρο τῆς ρόκ. Ἀπό τούς Κίνκς καί τούς Ρόλινγκ Στόουνς τῶν road - movies καί ἀκόμα πιό πρίν (Χέντριξ, Ντύλαν, Κρή ντενς, Βάν Μόρισον) στή νευρωτική, σκοτεινή καί ἀγχώδη μουσική τοῦ Νίκ Καίηβ - μεταλλαγμένου ἀγγέλου πού στά ὅρια τῆς πρέζας ἀναζητᾶ τό θανατερό του ἀστέρι μέ μιά "τρελή" μουσική.

Καί ὅμως, ὁ Βέντερς δρέπει ἀπό τήν "κακή σπορά" τό φροῦτο τοῦ ἔρωτα. Τό κακό πέρασμα βγάζει κατευθεῖαν στό διάδρομο ἀπογείωσης.

Πρίν ἀπό τό be continued

Ἂν ἡ προσωπική του κατάσταση τόν ὠθεῖ νά ὑμνήσει γιά πρώτη φορά στό σινεμά του ἕναν ἀγγελικό ἔρωτα - καί συναρπάζει - σίγουρα δέν δημιουργεῖ μιά ἠθοποιό. Ἡ γλυκειά Σολβέιγ Ντομαρτέν δέχεται γκρό - πλάνα ἀλά Μπέργκμαν, ἀλλά δέν τά ταράζει μέ τό βλέμμα της. Τά πλάνα της (κυρίως τά ἔγχρωμα) δέν πάλλονται. Ὁ τόσο ὡραῖος μονόλογος, στό τέλος, χάνει τήν ἰσορροπία του, καταντᾶ ἄνισος εἰς βάρος τῆς δραματικῆς κορύφωσης, κάνοντας τό πλάνο νά γέρνει ἐπικίνδυνα, ἐνῶ ὁ ἐξαίσιος, ἐξαίσιος (δίς) Μπροῦνο Γκάνς, εἶναι φανερά ἀμήχανος γιά πρώτη φορά μέσα στήν ταινία[5].

Τίποτα δέν χάνεται. Τό τελικό πλάνο σαρώνει τά πάντα στό πέρασμά του καί μᾶς ἐπιβιβάζει στό βεντερσιανό ὄχημα *Ὡς τήν ἄκρη τοῦ κόσμου*, πού θά εἶναι ὁ τίτλος τῆς νέας του ταινίας.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

[1,2] Βίμ Βέντερς.

[3] Θυμηθεῖτε μέ τή σειρά: Χάνς, Γιόζεφ Μπλόχ, ἡ Ἀλίκη καί ὁ Φέλιξ, ὁ Βίλχεμ, ὁ Μπροῦνο καί ὁ Καμικάζι, ὁ Τζόναταν καί ὁ Ντέννις Χόππερ καί ὁ Νίκολας Ρέγκ καί ὁ Σάμ Φοὒλλερ, ὁ Φρῆντριχ καί ὁ Σάμ Φοὒλλερ (διαλόγερος) καί ὁ Ρότζερ Κόρμαν, ὁ Ντάσιελ Χάμμετ, ὁ Τράβις· προσθέστε τίς εἰκόνες ἑνός Γιαπωνέζου καί ἑνός Ἀμερικανοῦ πού δέν ὑπάρχουν πιά καί νά... μιά ὁλόκληρη στρατιά πρώην ἀγγέλων.

[4] Ἐξαιρετικά καίριοι ὅσο καί πυκνοί οἱ διάλογοι (μονόλογοι) τοῦ Αὐστριακοῦ συγγραφέα (καί σκηνοθέτη), παλιοῦ συνεργάτη *(Ἡ ἀγωνία τοῦ τερματοφύλακα, Λάθος κίνηση)* καί φίλου του Πέτερ Χάντκε.

[5] Ἕνας ἀπό τρεῖς ἀγγέλους στούς ὁποίους καί ἀφιερώνεται ἡ ταινία, ὀνόματι Φρανσουά, θά μποροῦσε νά τοῦ κάνει μερικά μαθήματα (τελείως φιλικά), γιά τό πῶς ὑμνεῖ κανείς τόν ἔρωτα. Ἡ ἀφιέρωση τῆς ταινίας δείχνει τό σεβασμό καί τόν φόρο τιμῆς πού ἀποτίει ὁ δημιουργός της στόν μεγάλο δάσκαλο, στόν ποιητή, καί στόν ἄνδρα πού ἀγαποῦσε ὅλες τίς γυναῖκες.

Μιά γυναίκα καί μία πόλη

DER HIMMER UBER BERLIN (έλλ. τίτλος: **Τά φτερά τοῦ ἔρωτα**)

σεν. - σκην.: Βίμ Βέντερς, *σεν.:* Πῆτερ Χάντκε, *φωτ.:* Ἀνρί Ἀλεκάν, *μουσ.:* Γιούργκεν Νῆπερ, *παίζουν:* Μπροῦνο Γκάνς, Πῆτερ Φώκ, Σολβέιγ Ντομαρτέν.

Ὁ οὐρανός δέν εἶναι μόνο πάνω ἀπ' τό Βερολίνο. Σκεπάζει τό μικρό Τέξας, τό Χιοῦστον, τό Σάν Φραντσίσκο, τό Παρίσι, τό Μόναχο, τό Τόκιο. Εἶναι ἡ ἀδιαίρετη συνέχεια ἑνός χωρικοῦ διαστήματος ἀπό ὅπου μποροῦν νά ἐκπορευτοῦν οἰκτιρμοί καί θρῆνοι, συγκατάβαση καί εἰρήνη, ἡσυχασμός, ἐξιλασμός κι ἀγάπη. Δέν πρόκειται ὅμως γιά ἕναν μεταφυσικό τόπο, ἀλλά γιά μιά ποιητική σύλληψη. Οὐρανός εἶναι τό ἄνω μέρος μιᾶς πόλης. Ἡ θεατή στέγη κάθε κατοικημένης ἤ ἀκατοίκητης περιοχῆς τῆς γῆς. Ἀπ' αὐτήν μποροῦν νά "κατέβουν" κάποια ἄλλα ὄντα, οἱ ἄγγελοι, καί νά γίνουν ἄνθρωποι ἤ νά ἐπανακάμψουν στήν ἀχανή ἠρεμία τους. Ἄνθρωποι διαφορετικοί ἀπ' τούς μυριάριθμους χαμένους διαβάτες τῶν πόλεων.

Ἀπ' αὐτή καί μόνο τήν κινηματογραφική ποιητική σύμβαση καταλαβαίνει ὁ θεατής τή δομή πού θά πάρει τό φιλμικό κείμενο τοῦ Βέντερς. Ὅσο ἀνοιχτός εἶναι ὁ οὐρανός, τόσο ἀνοιχτή εἶναι καί ἡ φόρμα αὐτοῦ τοῦ κειμένου. Ἄλλωστε ὁ τρόπος πού προπαρασκευάσθηκε καί κινηματογραφήθηκε αὐτό δείχνει. Πρῶτα ἡ ἰδέα τῶν ἀγγέλων, ὕστερα οἱ διάλογοι τοῦ Πέτερ Χάντκε, πιό πρίν ἀκόμη οἱ τόποι τοῦ Βερολίνου, τέλος ἡ ἀνεύρεση τῶν ἴδιων εἰκόνων μέ τόν Ἀνρί Ἀλεκάν καί τούς ἠθοποιούς στήν πορεία τοῦ γυρίσματος.

Δέν λείπει τό νῆμα μιᾶς ἀφήγησης. Ἕνας περίεργος ἄγγελος μοναχικός καί ἀνέστιος σάν ἄνθρωπος τοῦ σημερινοῦ Βερολίνου βρίσκει στόν δρόμο του τόν ἔρωτα. Γίνεται ἄνθρωπος, *ἐνσαρκώνεται*. Διασχίζοντας ὅμως ἕνα δάσος ἀπό ἐρωτήματα, πρόσκαιρες ἀπαντήσεις, εἰκόνες, σιωπές, ἱστορικές μνῆμες, καθημερινά ἐπεισόδια πού προορίζονται γιά τήν ἀνθρώπινη αἰωνιότητα.

Ποῦ ἀρχίζει ὁ χρόνος καί ποῦ τελειώνει ὁ χῶρος; Ἡ παιδικότητα εἶναι μιά διαρκής σχολή ἐλεύθερης μαθητείας στήν ἐπιστήμη τοῦ ἀνθρώπου. Γιατί εἶμαι ἐγώ καί δέν εἶμαι ἐσύ; Γιατί νά βρίσκομαι ἐδῶ κι ὄχι ἐκεῖ. Μήπως ἡ ζωή πού ζοῦμε κάτω ἀπ' τόν οὐρανό εἶναι ἕνα ὄνειρο; Ἤ μήπως εἶναι καί ἀναπόφευκτο αὐτό τό ὄνειρο; Καθένας ἀνώνυμος ἄνθρωπος ἔχει μία ἱστορία. Τό πρόβλημα εἶναι πῶς τήν διαχειρίζεται.

Τελικά δέν εἶναι τά μεγαλειώδη ἔργα τῆς δημιουργίας ἤ τῆς καταστροφῆς πού προσδιορίζουν αὐτές τίς μυριάδες τῶν ἀσήμαντων ἱστοριῶν. Τίς ἐνσαρκώνει καί τίς πραγματοποιεῖ ὁ κάθε ἄνθρωπος ὡς ὑποκείμενο καί ἱστορικός καταγραφέας τους μαζί.

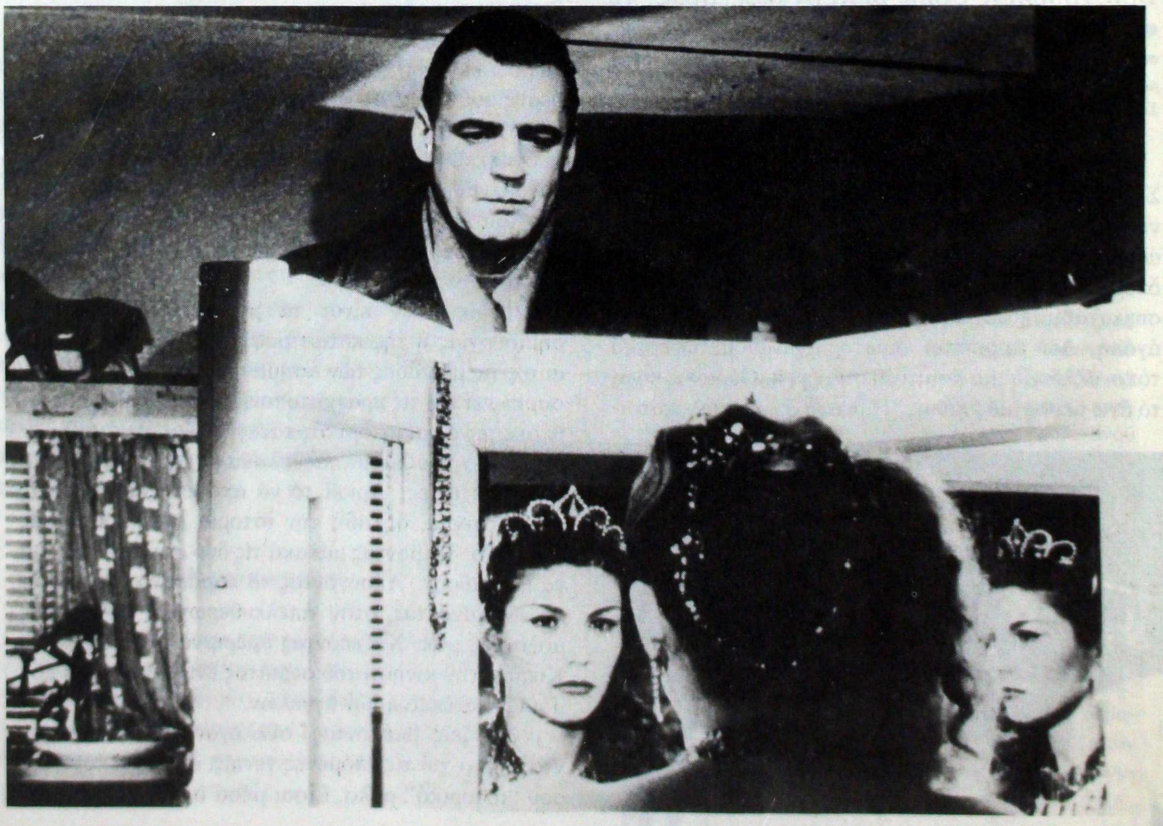
Δέν χρειάζονται πολύπλοκα σχέδια ἤ θριαμβευτικές ἐπιτυχίες. Ἀρκεῖ τό νά ἀποφασίζεις νά μπεῖς στήν ἱστορία, δηλαδή τήν ἱστορία σου, κρατώντας ἕνα μῆλο. Τρίβοντας μαλακά τίς δυό σου παλάμες γιά νά ζεσταθοῦν. Ἀκούγοντας τό παράπονο ἑνός ποιητῆ. Μπαίνοντας στόν ἀπελευθερωτικό ρυθμό τῆς μουσικῆς ρόκ. Χαζεύοντας ἀμέριμνα σ' ἕνα τσίρκο. Κυρίως τήν κίνηση τοῦ σώματος ἑνός ἀκροβάτη πού μοιάζει μέ ἐκείνη τῶν ἀγγέλων.

Νά ζεῖς βλέποντας, συλλέγοντας, καταγράφοντας. Ὄχι γιά τίς ἐπόμενες γενιές, ἀλλά γιά τόν δικό σου "ἱστορικό" ρόλο. Εἶσαι μέσα στήν γενική ἱστο-

ρία, ἀλλά ζεῖς, εἶσαι ἐλεύθερος, ἔχεις τή δυνατότητα νά ζεῖς καί τή δική σου. Προορισμός αὐτῆς τῆς περιήγησης εἶναι νά ξαναβρεῖ ὁ ἕνας ἄνθρωπος - ἱστορικός τόν ἄλλο. Νά διασταυρώσουν τίς ἱστορίες τους, νά τίς συνθέσουν. Νά μποῦν ὁ ἕνας στόν ἄλλο, ἀφοῦ προτήτερα ἀνοίξουν ὁ ἕνας στόν ἄλλο. Αὐτά ὅλα εἶναι μόνο ἕνας ἄξονας τῆς ποιητικῆς ἀνάγνωσης.

Τό φιλμικό κείμενο τοῦ Βέντερς ἀποτελεῖ ἕνα ποιητικό ἐρωτηματολόγιο. Οἱ ἀπαντήσεις ὅμως δέν εἶναι πάντα ἐπόμενες ἀπ' τά ἐρωτήματα. Συχνά ἐρώτηση κι ἀπάντηση εἶναι ἕνα. Κυρίως ἐπικρατοῦν οἱ ἀπαντήσεις, ἕνα καταφατικό πνεῦμα, τό ὁποῖο ἴσως φιλοδοξεῖ νά εἶναι ἡ ἄτυπη ἀρχή τῆς ἱστορίας τῶν νέων προγόνων τῆς ἀνθρωπότητας. Τό σενάριο εἶναι ἕνα αὐτοσχέδιο δίχτυ πού ἔπλεξαν χωρίς αὐστηρότητα ὁ Βίμ Βέντερς κι ὁ Πέτερ Χάντκε. Γεμᾶτο ἀνόμοια ἀνοίγματα. Ἡ εἰρήνη, ἡ μοναξιά, ὁ ἔρωτας. Μέ κεντρικό ἄξονα τῆς ἀφήγησης, μεσαῖο νῆμα τοῦ δικτύου αὐτοῦ, τό μικρό, μακρύ ταξίδι τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα στό Βερολίνο. Ἀνάμεσα στόν οὐρανό καί τίς γειτονιές του, τά κτίσματά του, τήν πρόσφατη ἱστορία του, τούς τοίχους καί τό τεῖχος τῆς διαίρεσής του, τήν προσθήκη τῶν νέων κατασκευῶν καί τίς ἀνοιχτές πληγές του. Ἕνα "δικτυωτό" (ἀδόκιμα εἰπωμένο) ντεκουπάζ, πού δέν ἀποβλέπει νά θεμελιώσει ἀλλά νά ἀποσυνθέσει τό χῶρο καί νά ρευστοποιήσει τελείως τό χρόνο.

Ὁ φωτισμός καί ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς ἡμέρας δέν διακρίνονται ἀπό ἐκεῖνα τῆς νύχτας. Πρόκειται γιά ἕνα συνεχόμενο ἡμερόνυχτο. Ὁ φωτογράφος Ἀνρί Ἀλεκάν φρόντισε νά τηρηθεῖ τέτοια ἰσορροπία τῶν τόνων στά μαυρόασπρα χρώματα ὥστε νά παραπέμπουν καί στό ἄλλο χρωματικό φάσμα. Κάποτε - κάποτε ὁ κόσμος βρίσκει τόν πλήρη χρωματισμό του. Ὀρθότερα τόν νιώθει, τόν βρίσκει ὁ κεντρικός ἥρωας, ὁ ἄγγελος Ντάμιελ. Τόν ἐξασφαλίζει τέλος μέ τήν ἀνεύρεση τῆς ἄλλης ἀνθρώπινης ὕπαρξης, τῆς Μαριόν. Τά χρώματα εἶναι σημεῖα. Ὑπάρχουν, ἀλλά ἀνευρίσκονται κιόλας, ὅταν ὁ Ντάμιελ ἀρχίζει νά ἐπιθυμεῖ τήν Μάριον τήν ἴδια, τό σῶμα της. Ὅταν ἡ συγκίνηση εἶναι ριζική, καθώς ἔρχεται μέ τήν ἀνάμνηση τοῦ μεγάλου πολέμου. "Γιατί δέν ἀφηγηθήκαμε ἀκόμη τό ἔπος τῆς εἰρήνης;" Τόν κόσμο ὁλόκληρο χρωματίζει ὁ ἔρωτας. Ἂν ἡ διχρωμία εἶναι ἡ δυνατότητα τῶν ἀγγέλων, ἡ πολυχρωμία εἶναι τό προνόμιο τῶν ἀνθρώπων. Ὅπως ἡ γεύση κι ἡ ὄσφρηση. Ἡ γεύση τοῦ ζεστοῦ αἵματος καί τοῦ ἀχνιστοῦ καφέ πού νιώθει ὁ Νταμιέλ γιά πρώτη φορά, καί χαίρεται σάν μικρό παιδί. Τά χρώματα εἶναι ἐρωτικά, ἀνθρώπινα σήματα. Ὁ οὐρανός ἀγκαλιάζει τό Βερολίνο καί ἐκεῖνο ἀναστρέφεται μέσα του. Μπορεῖ νά τό θεωρή-



σεις ἀπόληξη ἤ περιεχόμενό του. Κάποια στιγμή ὁ ἄγγελος - φύλακας - παρατηρητής γλυστρᾶ ἀπ' τά φτερά τοῦ ἀγάλματος καί κυλᾶ μέσα στό Βερολίνο. Ἤ μήπως τό τελευταῖο ἄρχισε νά χύνεται στόν οὐρανό; Μιά σειρά συγκεχυμένων (φλού) εἰκόνων ὑποβάλλει αὐτό τό νόημα. Ἡ χρήση τῆς γωνίας λήψης πλονζέ (ἤ birds eye view, κυριολεκτικά ἡ ἄποψη τοῦ πουλιοῦ), πού δέν σημαίνει τήν ἐπιβολή ἀλλά τήν προστατευτική τρυφερότητα. Τό Βερολίνο εἶναι μιά ζωντανή καί θλιμένη πόλη. Πολυθόρυβη καί μοναχική.

Τό *Nick's movie* καί ἡ *Κατάσταση τῶν πραγμάτων* εἶναι τό αἰσθητικό προγύμνασμα τοῦ φιλμικοῦ αὐτοῦ τοῦ κειμένου. Χωρίς νά ἀποκλείονται οὔτε τό *Πέρασμα τοῦ χρόνου*, οὔτε τό *Παρίσι - Τέξας*, οὔτε ἡ *Ἀλίκη στίς πόλεις*.

Μόνο πού ἐκεῖ ὑπέβοσκε ἡ ποιητική πρόθεση καί κάπου ἐκδηλωνόταν. Ἐδῶ ἔχουμε τήν ποιητική ἔκρηξη. Ὑπόκωφη ὄχι ἐκκωφαντική. Μέ τήν κατάργηση τῶν ἐκφραστικῶν ὁρίων πού χαρακτηρίζει κάθε ποιητικό κείμενο. Ἐκτεταμένοι μονόλογοι καί περιηγήσεις σιωπῆς πού γεμίζει ἡ μουσική τοῦ Γιοῦργκεν Κνίπερ. Φωνές ὅφφ "ἀπέξω" πού βρίσκονται μέσα στό φιλμικό κείμενο, τό δομοῦν. Καταγραφή ντοκυμενταρίστικη (σκηνές στό μπάρ ὅπου ἀκούγονται ἡ μουσική τῶν Μπάντ Σήντς καί ἡ σπαραγμένη φωνή τοῦ Νίκ Καίηβ. Τό νούμερο τῆς Μάριον ὁλόκληρο μέσα στό τσίρκο) καί ἀπροσδόκητα χάσματα, εἰκόνες πού φεύγουν ἀστραπιαῖα γιά νά μείνει ἡ ἀπορία τους. Κι ἐκείνη ἡ ἀπτή αἴσθηση τῶν πραγμάτων. Ἕνα τζάμι, μιά πόρτα, ἕνα ποτήρι, ἕνα χέρι, ἕνα μωρό, ἕνα ἄδειο λεωφορεῖο, ἕνα τίποτε, ἕνας μπογιατζής, τρία παιδιά πού κοιτάζουν, ἕνα γεροντικό ζευγάρι στό διαμέρισμά του. Ὁ διάλογος τῶν δύο ἀγγέλων στό ἀνοιχτό αὐτοκίνητο εἶναι ἀποκαλυπτικός. "Ἕνα παιδί ἄκουγε τήν Ὀδύσσεια κι ἔπαψε νά ἀνοιγοκλείνει τά μάτια του". Ἀποκάλυψη ὄχι τοῦ ἄλλου κόσμου ἀλλά τοῦ κωμικοῦ, τοῦ σημερινοῦ.

Οἱ ἄγγελοι κινοῦνται ἀόρατοι. Ὁ Ντάμιελ κι ὁ σύντροφός του Κάσσιελ μπῆκαν στή βιβλιοθήκη τοῦ Βερολίνου. Ἕνας βαθύς πολυσύνθετος ψίθυρος τούς ὑποδέχεται. Μιλοῦν οἱ σκυφτοί ἀναγνῶστες, οἱ σκέψεις τους, μά πιό πολύ τά βιβλία, ἡ ὑπομονητική μνήμη τοῦ κόσμου. Ἡ ἀκρίβεια τῶν θορύβων, ἡ μουσική τῶν ἤχων τῆς πόλης.

Οἱ ἄγγελοι ἔχουν μάτια, τά βλέπουν ὅλα, ἐκτός ἀπ' τά χρώματα. Σάν νά ζοῦν σέ διαρκές ὄνειρο ὅπου τά χρώματα μένουν ἐπίσης ἀδρανή. Οἱ ἄγγελοι ἔχουν ἀκοή, δέν ἔχουν φύλο, ὄσφρηση, γεύση, σάρκα. Οἱ ἄγγελοι τοῦ Βέντερς εἶναι ἀόρατοι, ἀλλά ἡ παρουσία τους γίνεται ἀντιληπτή. Σάν ἴσκιος, σάν ἀπαλός ἄνεμος, σάν ἀνάσα. Τούς μιλοῦν χωρίς νά παίρνουν ἀπάντηση. Παίρνουν τά ἀντικείμενα χωρίς νά τά ἀφαιροῦν. Μόνο τήν οὐσία τους. Γλυστροῦν στό κενό χωρίς νά τσακίζονται. Εἶναι οἱ τρόποι ποῦ βρῆκε ὁ σκηνοθέτης νά τούς ξεχωρίσει ἀπ' τόν πραγματικό κόσμο. Μαζί μέ κάποιες διπλοτυπίες, ὅπου ἡ ὁρατή παρουσία τους ἐξαϋλώνεται.

Δέν νομίζω ὅτι τελειώνει ὁ θεατής σέ μιά ἀνάγνωση. Ἄν ξαναδεῖ τήν ταινία μία, περισσότερες φορές, μπορεῖ νά πεισθεῖ τελικά ὅτι ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι μόνο ὁ μεγάλος μυθοποιός τοῦ αἰώνα μας, εἶναι καί τό ποιητικό του ὄργανο. Τό φιλμικό κείμενο τοῦ Βέντερς δέν ὑστερεῖ καθόλου ἀπ' τήν *"Πρωτεύουσα τοῦ πόνου"* τοῦ Ἐλυάρ ἤ τούς *"Ἀνέμους"* τοῦ Σαίν Τζών Πέρς. Ἔχει συγγένειες μέ τίς *"Ἐλεγεῖες τοῦ Ντουΐνο"* τοῦ Ρίλκε, γιατί ἐκεῖ γίνεται συχνά ἀναφορά στούς ἀγγέλους *"Πλέξε τό ἐγκώμιο αὐτοῦ τοῦ κόσμου στόν Ἄγγελο ὄχι τό ἄρρητο: δέν μπορεῖς νά τόν ἐντυπωσιάσεις μέ τό θάμπος πού ἔνιωσες· στόν κόσμο πού νιώθει ἐκεῖνος πιό αἰσθαντικά, ἐσύ εἶσαι μόνο ἕνας ἀρχάριος."* (Ἐνάτη ἐλεγεία).

Ἴσως εἶναι πιό συγκλονιστικό τό ποιητικό ἐρωτηματολόγιο τοῦ Βέντερς γιατί κάνει ὁρατή αὐτή τήν ποιητική του ἀξία.

Τελικά ὅλα ἐξηγοῦνται. Ἄγγελοι καί ἄνθρωποι ἕνα. Ἡ συγγένεια κι ἡ προσομοίωσή τους. Ὁ Βέντερς ἦταν ἐρωτευμένος μέ τή Σολβέιγ Ντομαρτέν κι ἀγαποῦσε πάντα τό Βερολίνο. Χρόνια ταξίδευε μέ τίς ταινίες του, καί χωρίς αὐτές, γιά νά φθάσει τελικά ὡς ἐκεῖ.

Ἡ ταινία του εἶναι ἡ Μάριον καί τό Βερολίνο, ἕνας γλυκός ἄνθρωπος καί μιά παράξενη πόλη.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Τά Καγιέ ντύ σινεμά *ἔδωσαν, μέ τήν εὐκαιρία τῶν τετρακοσίων τευχῶν συνεχοῦς κυκλοφορίας, στόν Βίμ Βέντερς τήν εὐκαιρία νά ἐκδώσει τό δικό του τεῦχος τῶν Καγιέ, ὡς ἀρχισυντάκτης. Εὐκαιρία γιά νά δημοσιεύσουν ὅλοι οἱ ἀγαπημένοι του σκηνοθέτες, τά ἀπραγματοποίητα σχέδιά τους, καί νά ἱχνηλατήσει ὁ ἴδιος τήν ἱστορία τῶν ταινιῶν του. Τό ἀποτέλεσμα, ἕνα* τεῦχος *Βέντερς (ὅπως* ταινία *Βέντερς). Ἀκολουθοῦν ἀποσπάσματα ἀπό τό γράμμα ἀποδοχῆς τοῦ Βέντερς πρός τά Καγιέ, καί ἡ δική του καταγραφή τῆς γέννησης τῶν* Φτερῶν τοῦ ἔρωτα.

ἀπό τόν **Βίμ Βέντερς**

Ποτέ δέν τά κατάφερα πολύ καλά μέ τό γράψιμο. Τό νά γράφω σημαίνει κυρίως ἄγχος γιά μένα.

Ἕνα σενάριο, ἕνα ἄρθρο, ἕνα γράμμα - πρόκειται πάντα γιά τό ἴδιο πράγμα: οἱ λέξεις, ἀναπόφευκτα, φτάνουν πολύ ἀργά, κι αὐτή μοιάζει νά εἶναι ἡ φύση τους.

Τό παράδοξο: τό σινεμά ξεκινᾶ πάντα μέ λέξεις, εἶναι οἱ λέξεις αὐτές πού ἀποφασίζουν ἄν οἱ εἰκόνες θἄχουν δικαίωμα νά γεννηθοῦν. Οἱ λέξεις εἶναι τό ἀκρωτήριο πού πρέπει νά παρακάμψει μιά ταινία γιά νά μπορέσουν νά ὑπάρξουν οἱ εἰκόνες.

Κι ἐκεῖ, σ' αὐτό ἀκριβῶς τό σημεῖο, εἶναι πού πολλές ταινίες πέφτουν ἔξω. Γιά κάθε εἶδους αἰτία (κι ἡ πιό ἀνόητη πού θά μποροῦσε νά σκεφτεῖ κανείς εἶναι ἡ ἔλλειψη χρημάτων): μένουν ἔγκλειστες μέσα στά σενάριά τους, τά ὁποῖα δέν γυρίζονται ποτέ.

Ἀναλογίζομαι πώς, κατά τήν Ἱστορία τῶν ταινιῶν πού ὑπάρχουν, τήν ἱστορία τῶν ταινιῶν πού χάθηκαν καθώς κι ἐκείνων πού δέν ἔγιναν ποτέ, θά μπορούσαμε, ἀνάλογα, νά συναρμολογήσουμε τήν ἀκόμη πιό ἀχανή ἱστορία τῶν ταινιῶν πού δέν πρόλαβαν νά γίνουν οὔτε κάν σενάρια: ἰδέες καί εἰκόνες συμπιεσμένες, ὄνειρα πού δέν σημειώθηκαν τήν ἐπομένη, ντεκουπαρισμένα, ὅμως χαμένα μέσα στά συρτάρια, γεγονότα, ἀρχές κάποιων ἱστοριῶν τῶν ὁποίων γίναμε μάρτυρες, καί πού στή συνέχεια ξεχάσαμε...

Ποιά εἶναι ἀκριβῶς ἡ στιγμή πού γεννιέται ἕνα φίλμ; Ἤ μήπως θά ἦταν προτιμότερο νά πῶ: "πού συλλαμβάνεται"; Δέ μοῦ φαίνεται κι ἄσχημη ἡ λέξη, ἄλλωστε πάντα εἶχα τήν ἐντύπωση πώς οἱ ταινίες μου γεννιοῦνται μέ τή συνάντηση δύο ἰδεῶν ἤ δύο εἰκόνων συμπληρωματικῶν.

Κι αὐτά τά "σπέρματα" μοιάζουν ν' ἀνήκουν σέ δύο μεγάλες οἰκογένειες: σ' αὐτή τῶν "εἰκόνων" (τοῦ βιώματος, τῶν ὀνείρων, τοῦ φανταστικοῦ) καί σ' ἐκείνη τῶν "ἱστοριῶν" (οἱ μῦθοι, τά μυθιστορήματα, τά γεγονότα)...

...Γιά πολύν καιρό, οἱ ποιητές καί οἱ ζωγράφοι ἦταν οἱ μόνοι πού ἀσχολοῦνταν μέ τή γιγαντιαία δουλειά τῆς μνήμης. Ἔπειτα, ἦταν οἱ φωτογράφοι πού ἔδωσαν ἕνα ἀρκετά σημαντικό χέρι βοήθειας, ἔπειτα οἱ ἄνθρωποι τοῦ σινεμά, μέ ὅλο καί περισσότερα μέσα καί μέ ὅλο καί λιγότερη καλή θέληση. Τελικά, σήμερα, εἶναι κυρίως ἡ τηλεόραση αὐτή πού "κρατᾶ" τίς εἰκόνες, ὅμως μές τήν ἀκτινοβολία τῶν ἠλεκτρονικῶν εἰκόνων πού μᾶς προσφέρει μοιάζει νά ὑπάρχει ἐλάχιστο ἀξιομνημόνευτο ὑλικό, καί μάλιστα σέ τέτοιο βαθμό ὥστε νά ἀναρωτιέται κανείς ἄν θά ἦταν καλύτερα νά ἐπιστρέφουμε στήν ἀρχαία παράδοση τῶν ποιητῶν καί τῶν ζωγράφων. Γιατί ἀξίζει καλύτερα νά βλέπουμε λίγες εἰκόνες γεμάτες ζωή, παρά πολλές ἀ-νόητες εἰκόνες.

Τό βλέμμα εἶν' ἐκεῖνο πού ὁρίζει ἄν κάτι ἔχει "θεαθεῖ".

Τό Βερολίνο εἶναι χωρισμένο στά δύο ὅπως κι ὁ κόσμος μας, ὅπως ἡ ἐποχή μας, ἄντρες καί γυναίκες, πλούσιοι καί φτωχοί, ὅπως καθεμιά ἀπ' τίς ἐμπειρίες μας. Πολλοί λένε πώς τό Βερολίνο εἶναι "φουτουριστικό". Ἀπαντῶ: τό Βερολίνο εἶναι πιό *πραγματικό*, ἀπ' ὅλες τίς ἄλλες πόλεις. Εἶναι περισσότερο μιά τοποθεσία - ἕνα *τοπίο* - παρά μία πόλη. [...]

Ἀπό τή στιγμή πού εἶχα τήν ἰδέα νά γυρίσω τό φίλμ στό Βερολίνο, τό ἀσπρόμαυρο ἐπιβλήθηκε αὐτομάτως, ἐξαιτίας τῆς ἴδιας τῆς πόλης βέβαια, ὅμως ἐπίσης κι ἐξαιτίας τῶν ἀγγέλων, γιά μένα, δέν μποροῦσαν στήν πραγματικότητα ν' ἀγγίξουν τά πράγματα δέν γνώριζαν τόν φυσικό κόσμο, ἔτσι λογικά, πολύ περισσότερο δέν γνώριζαν τά χρώματά του. Αὐτή ἡ προϋπόθεση τοῦ ἀσπρόμαυρου συνδέεται ἐξίσου μέ τόν κόσμο τῶν ὀνείρων...

Βρῆκα τά ὀνόματα τῶν ἀγγέλων μου σ' ἕνα Λεξικό Ἀγγέλων - Damiel καί Cassiel . Χωρίς ἀκόμα νά γνωρίζω ποιός θά ὑποδυόταν τούς ἀγγέλους μου, εἶχα τή βεβαιότητα πώς ὁ Bruno Ganz καί ὁ Otto Sander θά ἦταν μέσα σ' αὐτό τό Βερολινέζικο φίλμ. Κατά τή διάρκεια ὅλου αὐτοῦ τοῦ χρόνου κύησης ὅπου νομίζω τά τετράδιά μου μέ σημειώσεις, δέν μέ ἀπασχόλησε οὔτε γιά μιά στιγμή τό ζήτημα τοῦ κάστινγκ: οἱ 3 φωτογραφίες τῆς Solveig, τοῦ Bruno, καί τοῦ Otto βρίσκονταν στόν τοῖχο μου καί μέ ἐνέπνεαν ἀπ' τήν ἀρχή τῆς ἱστορίας.

Ἦταν προφανές πώς ἡ Solveig θά ἔπαιζε στήν ταινία. Ἦταν τό κύριο "σπέρμα" αὐτῆς τῆς ταινίας, ὅπως καί γιά τό *Μέχρι τήν ἄκρη τοῦ κόσμου*. Εἶχε δουλέψει στό σκοινί τοῦ ἀκροβάτη σ' ἕνα σχολεῖο γιά τσίρκο στό Παρίσι, ἀλλά λίγο ἐρασιτεχνικά. Κι ὅπως ὑπάρχει πάντα ἕνα τσίρκο κάπου στό Βερολίνο καί ὅπως εἶν' ἕνας χῶρος προνομιοῦχος χάρη στήν παρουσία τῶν παιδιῶν ἡ ἰδέα νά κάνουμε τή γυναίκα trapéziste δέν ἦταν τραβηγμένη ἀπ' τά μαλλιά. Ἐπί πλέον, προτιμοῦσα νά κάνει ἕνα ἐπικίνδυνο ἐπάγγελμα, μέ, τό ὁποῖο θά εἶχε πιθανότητες νά δελεάσει τόν Damiel, πού, ἀντιθέτως αὐτός δέ θά γνώριζε ποτέ τόν κίνδυνο τῆς πτώσης.

Ἔτσι λοιπόν, φανταζόμουν αὐτήν τήν κοπέλλα: trapéziste νά πετάει κάτω ἀπ' τήν τέντα μέ φτερά. Καί ἄν ὁ ἄγγελός μου τή συναντοῦσε ἐκεῖ, δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία πώς κάτι τέτοιο θά τόν ἔκανε νά γελάσει. Ἤ, ἀκόμα καί νά τήν ἐρωτευτεῖ...

Τό διηγήθηκα στή Solveig ἡ ὁποία δέν ἦταν σίγουρη πώς σοβαρολογοῦσα. Ὅμως παρόλ' αὐτά, τήν ἐπομένη, ξανάρχισε τό μάθημά της στή σχολή ἀκροβατῶν στό Παρίσι, κοντά στόνΠιέρ Μπεργκά. Τήν ἴδια στιγμή ἀρνιόταν ὁποιαδήποτε σκέψη μου νά τήν ντουμπλάρω καί ἐρεθιζόταν στήν ἰδέα νά ἐκτελέσει ἡ ἴδια ἕνα ἀκροβατικό νούμερο, ὅπως μία ἐπαγγελματίας (...)

Οἱ ρόλοι τοῦ Κέρτ Μπουά καί τοῦ Πῆτερ Φώλκ ἦρθαν νά προστεθοῦν πολύ ἀργότερα, ἀφοῦ εἶχαν ἤδη ἀρχίσει τά γυρίσματα.

Ὁ Κέρτ Μπουά - ὁ Ὅμηρος - θά ζοῦσε μέσα στή Βιβλιοθήκη καί οἱ διάλογοι τοῦ Πῆτερ Χάντκε, θά ἦταν ἡ ἐσωτερική του φωνή. Ὁ Μπουά δέν θά ἦταν οὔτε ἄγγελος, οὔτε ἄνθρωπος, θά ἦταν καί τά δύο τήν ἴδια στιγμή, ἀφοῦ εἶχε τήν ἡλικία τοῦ σινεμά.

Ἡ ἰδέα τοῦ ρόλου τοῦ Πῆτερ Φώλκ ἦταν μιά ἰδέα κωμωδίας: χρειαζόμουν μιά φιγούρα πολύ γνωστή, ὅπου σιγά - σιγά θά συνειδητοποιούσαμε πώς ἀνήκει σ' ἕναν ἀρχαῖο ἄγγελο... Ἔτσι, μοῦ μπῆκε ἡ ἰδέα γιά ἕναν ἠθοποιό, καί, ἀπαραιτήτως, γιά ἕναν ἀμερικάνο ἠθοποιό, γιατί μόνο ἕνας ἀμερικάνος ἠθοποιός εἶναι διάσημος σ' ὅλον τόν κόσμο. Κι ἕνα βράδυ τηλεφώνησα στόν καί τοῦ διηγήθηκα μιά μπερδεμένη ἱστορία μέ φύλακες ἀγγέλους, ἀκροβάτριες, κι ἕναν ἀμερικάνο ἠθοποιό πού ἔπεφτε πάνω σέ δυό παληούς συναδέλφους του.

Μετά ἀπό μία παύση, μέ ρώτησε ἄν μποροῦσα νά τοῦ στείλω ἕνα σενάριο. Τοῦ εἶπα: "ὄχι δέν μπορῶ. Δέν θά μποροῦσα οὔτε μιά σελίδα νά σᾶς στείλω γι' αὐτόν τόν ἀρχαῖο ἄγγελο, γιατί ὁ ρόλος δέν εἶναι γραμμένος: εἶναι ἁπλά μιά ἰδέα". Αὐτό τοῦ ἄρεσε. Εἶναι τρελό, ἴσως ἄν τοῦ εἶχα στείλει ἕνα σενάριο, νά μήν εἶχε δεχτεῖ. Ἀλλά, ὅπως δέν εἶχε τίποτα στά χέρια του, μοῦ εἶπε.: "κοίτα, ἔχω ξαναδουλέψει ἔτσι μέ τόν Κασσαβέτη. καί, γιά νά λέμε τήν ἀλήθεια, προτιμῶ νά δουλεύω χωρίς σενάριο".

Δέ μιλήσαμε παρά δυό φορές στό τηλέφωνο, ἀποβιβάστηκε μιά Παρασκευή βράδυ στό Βερολίνο, ἀναπτύξαμε τό Σαββατοκύριακο τίς σκηνές, καί τήν ἐπόμενη βδομάδα τίς γυρίσαμε. Τοῦ ἄρεσε πολύ ἡ ὁμάδα καί ἡ δουλειά τόσο, πού κάθησε μία βδομάδα παραπάνω. Ἔλπιζε πάντα πώς θά γυρνοῦσε ἴσως κάποιες καινούριες σκηνές. Δέν ἤξερε τό Βερολίνο καί βολτάριζε ὅλη τήν ὥρα. Ἦταν λίγο ὅπως ὁ ρόλος του στήν ταινία, πάντα τόν ψάχναμε, κι ἐκεῖνος ἔλειπε πάντα σέ περιπάτους...

(Μετάφραση - ἐπιμέλεια: Ἀθηνᾶ Τσαγγάρη)

Μιά Γουελσική ταινία

LAST EMPEROR (έλλ. τίτλος: **Ὁ τελευταῖος αὐτοκράτορας**)

σεν. - σκην.: Μπερνάρντο Μπερτολούτσι, *σεν.:* Μάρκ Πέπλο, *μουσ.:* Ρουίσι Σακαμότο, Φερντινάντο Σκαρφιότ τι, *παίζουν:* Τζών Λόν, Τζόαν Τσέν, Πῆτερ Ο' Τούλ.

Γιά τήν "πολιτική τῶν δημιουργῶν" πολλά ἔχουν γραφεῖ. Εἶναι δέ "ἡ πολιτική τῶν δημιουργῶν" ἕνα ἐφεύρημα τῶν Γάλλων θεωρητικῶν τοῦ κινηματογράφου, οἱ ὁποῖοι, ξεκινώντας ἀπό τή γραφή, πέρασαν στήν κινηματογραφία καί ἐφήρμοσαν ἤ ἐπέβαλαν τήν πολιτική τους.

Ὁ Φρανσουά Τρυφφώ, ὁ Ζάκ Ριβέτ, ὁ Ζάν - Λύκ Γκοντάρ, ὁ Ἐρίκ Ρομέρ, οἱ δημιουργοί τῆς νουβέλ - καί παντοτινῆς - βάγκ ἀνακάλυψαν στό ἔργο τοῦ Χάουαρντ Χώκς, τοῦ Τζών Φόρντ, τοῦ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ, τοῦ Νίκολας Ραίη, τοῦ Ἄντονυ Μάν μιά ἰδιαίτερη προβληματική δημιουργίας ταινιῶν. Μιά προβληματική ζητημάτων πού ξεκινᾶ ἀπό τίς μεθόδους τοῦ γυρίσματος καί φθάνει ὡς τίς συνεντεύξεις καί τίς τοποθετήσεις πέραν τῆς ταινίας. Αὐτή ἡ πολιτική σέ κάθε ἕνα δημιουργό βέβαια ἐμφανίζεται μέ διαφορετικό τρόπο.

Εἶναι δέ ἀναμφισβήτητη ἡ ἐπιρροή πού ἄσκησε στό ἔργο τῶν σκηνοθετῶν τῆς ἑπόμενης γενιᾶς ἡ ἔννοια τῆς "πολιτικῆς τῶν δημιουργῶν": Ὁ Ἀντρέ Τεσινέ καί ὁ Μπερτράντ Μπλιέ στή Γαλλία· ὁ Βέντερς καί ὁ Φασμπίντερ στή Γερμανία· ὁ Μπερνάρντο Μπερτολούτσι καί ὁ (ἄγνωστος ἀκόμα στήν Ἑλλάδα) Νάννι Μορέττι στήν Ἰταλία.

Ὁ Μπερνάρντο Μπερτολούτσι, λοιπόν, μᾶς προσφέρει τόν *Τελευταῖο αὐτοκράτορα*. Καί εἶναι ὁ *Τελευταῖος αὐτοκράτορας* μιά ταινία συνέχειας, ἕνας κρίκος μεγαλύτερος στήν ἁλυσίδα τῶν ταινιῶν του.

Τό ὡς τά τώρα ἔργο τοῦ Μπερτολούτσι διακρίνεται γιά τήν ἔντεχνη δομή τῶν εἰκόνων πού στηρίζονται πάνω σέ μιά ἀπουσία. Ὑπάρχει πάντα κάτι πού λείπει ἀπό τίς ἀναδυόμενες καταστάσεις πού "κτίζονται" πάνω σ' αὐτή τήν ἔλλειψη. Εἴτε εἶναι ἡ ἔλλειψη ἑνός φαντάσματος (*Ὁ Κομφορμίστας - Ἡ στρατηγική τῆς ἀράχνης*), εἴτε τῆς ψυχῆς (*Τελευταῖο ταγκό στό Παρίσι*), εἴτε τοῦ πατέρα (*Στρατηγική τῆς ἀράχνης, Τό φεγγάρι*), εἴτε τοῦ ἀντικειμένου διαπραγμάτευσης μέ τήν ἱστορία (*1900*), εἴτε τέλος ἡ ἔλλειψη τοῦ γιοῦ (*Ἡ τραγωδία ἑνός γελοίου ἀνθρώπου*), μιᾶς ταινίας πού ἀνατρέπει τήν καθιερωμένη στό ἔργο του σχέση πατέρα - γιοῦ.

Ὁ *Τελευταῖος αὐτοκράτορας* εἶναι ἕνα φίλμ πού συγκεντρώνει ὅλα τά προηγούμενα στοιχεῖα - ἀναφορές ἀπό τίς ταινίες πού προηγοῦνται καί μαζί ἕνα φίλμ πού στηρίζεται πάνω σ' αὐτά.

Εἶναι ἕνα φίλμ τῆς ἐπιθυμίας νά ἐξιστορηθεῖ ἕνα γεγονός πού καταλαμβάνει μεγάλο μέρος στήν ἱστορική πραγματικότητα καί, παράλληλα, ἕνα φίλμ ὅπου δημιουργεῖται ἡ ἀνάγκη μιᾶς ἰσορροπίας ἀνάμεσα στό μεγάλο καί τό μικρό. Στό Δημόσιο καί τό Ἰδιωτικό.

Ὁ Πού Γί εἶναι ἕνα ἄτομο διαρκῶς ἀπόν ἀπ' ὅ,τι συμβαίνει γύρω του. Ἡ ταινία αὐτό τό δείχνει ξεπερνώντας ὅλα τά "ἐμπόδια" πού μπορεῖ νά παρουσιάζονται ἀπό μιά ἐπιχείρηση τοῦ εἴδους. Ἐπιγραμματικά μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι ἡ ταινία εἶναι ἕνα ὄχημα πού μεταφέρει τίς δύο συνιστῶσες τοῦ θέματος πού διαπραγματεύεται. Τόν χῶρο πού περιβάλλει τόν Πού Γί καί τόν ἴδιο τόν Πού Γί. Εἶναι δύο παράλληλες πορεῖες πού στήν ταινία δέν συναντιῶνται παρά μόνο στό τέλος.

Ἡ ἀπουσία λοιπόν τοῦ Πού Γί κυριαρχεῖ. Μέ ὁδηγό αὐτήν τό φίλμ μετασχηματίζεται συνεχῶς. Ἀλλάζει τίς μορφές τῶν σχέσεων πού δημιουργοῦνται κάθε στιγμή μέ τόν θεατή. Τό ὑπερθέαμα δέν μπορεῖ νά λειτουργήσει ὅπως εἶναι συνηθισμένο νά λειτουργεῖ. Ἡ φυσιογνωμία τοῦ κατ' ὀνομασία αὐτοκράτορα ἀναιρεῖ συνεχῶς τό ὑπερθέαμα καί φροντίζει νά συγκινεῖ μέ τή μοναδικότητά της, ὅπως παρουσιάζεται πλήρως κενή ἀπό τό μεγαλειῶδες φωτοστέφανο τῆς θέσης.

Ἡ ἐκ τῶν προτέρων δήλωση τῆς "αὐτοκρατορικότητας" δέν μπορεῖ νά ξεπεράσει τή μικρότητα μιᾶς χαμένης ψυχῆς. Ἔτσι ἐκεῖνο πού μένει νά διαπραγματευθεῖ τό φίλμ, καί εἶναι τό πιό δύσκολο ἄρα καί τό πιό ἐπικίνδυνο, εἶναι ἡ ὑποστήριξη τῆς "θετικότητας" τοῦ ἥρωα. Μιά ὑποστήριξη πού χρειάζεται καί ἐπιστρατεύει ὅ,τι ὁ κινηματογράφος προϋποθέτει.

Μέσα στή θυελλώδη ἀναβίωση τῆς νεκρῆς ἀπαγορευμένης πόλης, ἡ μορφή τοῦ τελευταίου καί ἄγνωστου αὐτοκράτορα κατασκευάζεται παράλληλα μέ τήν ἀνίχνευση τῆς ψυχῆς του, γιά νά μπορέσουν αὐτά τά δύο νά συνυπάρξουν στό φίλμ καί νά μή γυρίσουν ἐναντίον του. Ὑπάρχει λοιπόν ἕνα παιχνίδι βίαιο ὅσο καί συγκινητικό, καί γι' αὐτό γεμάτο παγίδες. Ὄχι ὅμως πρωτότυπο. Ἡ προέκταση τοῦ "ἐγώ" - τοῦ κατακερματισμένου σέ πρώτη φάση - καί ἡ προβολή του σέ φίλμ δέν εἶναι κάτι πού τό συναντᾶμε γιά πρώτη φορά. Οὔτε καί σ' αὐτές τίς διαστάσεις τῆς παραγωγῆς.

Ὁ Ὄρσον Γουέλς στήριξε καί παρήγαγε τό ἔργο του σ' αὐτή τήν προβολή ἑνός "ὑπερ-ἐγώ" πού ἀνιχνεύεται συνέχεια ὅσο τό φίλμ προβάλλεται. Στήν περίπτωση τοῦ *Τελευταίου αὐτοκράτορα* ἔχουμε μιά ἀντικατάσταση καί μιά μεταφορά πού ἀγγίζει τόν ἐξωτισμό μέ σκοπό (;) νά ἀμβλυνθεῖ τό ἄγχος, ἡ νεύρωση, ἡ ὑστερία. Νά γίνει ἐπιτακτική καί ἐπιβεβλημένη ἡ μεταφορά τῶν παθῶν καί ἔτσι νά μήν περάσει ἔξω ἀπό τήν ταινία.

Ὅσο, λοιπόν, ὁ Γουέλς εἰσδύει ὡς τήν παράνοια στίς ταινίες του καί χάνεται, χωρίς νά τόν ἐνδιαφέρει τό ἀποτέλεσμα, τόσο ὁ Μπερτολούτσι φαίνεται νά ἀποφεύγει τήν κατά μέτωπο ἀντιπαράθεση μέ τό "ἐγώ" του. Κάτι πού θά ἦταν ἀρκετά "λογικό" ὡς ταινία πού ἀκολουθεῖ τήν *Τραγωδία ἑνός γελοίου ἀνθρώπου*.

Ὅμως, ἀπό τήν ἄλλη μεριά, κι αὐτό κάνει τό παιχνίδι ἀκόμη πιό ἐπικίνδυνο, ὁ ἴδιος δέν ἀποφεύγει, σ' αὐτό τό φίλμ, τό μεγάλο βαμπίρ - τώρα πιά - τῶν σκηνοθετῶν πού ζητοῦν τήν ἀντιμετώπιση μέ τό μεγαλειῶδες.

Ὁ Ὄρσον Γουέλς καί τό ἔργο του πλανῶνται στήν ταινία. Εἶναι δέ ο *Τελευταῖος αὐτοκράτορας* μιά γουελσική ταινία. Ἐνδείξεις ἀπτές ὑπάρχουν. Κινήσεις τῶν πλάνων (τῆς κάμερας) ὅπου στό τέλος τῆς κάθε κίνησης περιμένει κανείς νά συναντήσει τό "No Trespassing" πού δέν ὑπάρχει. Ὅμως ὑπάρχει τό "Rosebud". Τό σύμβολο τῆς χαμένης παιδικῆς ψυχῆς, τῆς χαμένης παιδικῆς ἀθωότητας. Τό σύμβολο τῆς ἄλωσης καί τῆς ἐκτροπῆς. Ὁ Πού Γί εἶναι ἕνας ὑστερικός Πολίτης Καίην πού βρίσκεται χαμένος στήν πορεία ἀναζήτησης τῆς δύναμής του. Εἶναι τό ἴδιο τραγικός ὅσο καί ὁ ἄλλος. Συγκλίνει συνεχῶς πρός τήν ταύτιση, τόσο πού ἀναγκάζει τό φίλμ νά ἐκτρέπεται κι αὐτό μέ τή σειρά του καί νά ἀναιρεῖται σέ σχέσεις μ' αὐτό πού φαίνεται νά εἶναι. Ἡ ὕπαρξη τοῦ "Rosebud" κρίνεται ἀναγκαία καί ἀναπόφευκτη.

Ὁ Πού Γί θα ξαναβρεῖ τό γρύλο πού ἔκρυψε πίσω ἀπό τόν αὐτοκρατορικό θρόνο καί θά τόν παραδώσει στά χέρια ἑνός ἄλλου παιδιοῦ. Μιά τελευταία προσπάθεια γιά μιά ἀκόμη μεταφορά τῆς ψυχῆς καί τῆς ἀθωότητας. Καί θά χαθεῖ (ὁ Πού Γί) ἀπό τόν κόσμο πού ποτέ δέν ἔκανε δικό του καί στόν ὁποῖο ποτέ δέν ὑπῆρξε.

Ὁ Μπερνάρντο Μπερτολούτσι, λοιπόν, ἐπανέρχεται μέ μιά ταινία πού εἰκονογραφεῖ μιά μοναχική πορεία πολλές φορές ἀνεξέλεγκτα. Πού συνδέεται μέ τό παρελθόν, τό δικό του καί τοῦ "Ἄλλου". Πού τιμᾶ τό "διαφορετικό ἄλλο" καί ἀντλεῖ δύναμη ἀπό τήν ἱστορία.

Πού ἀγκαλιάζει τέλος καί ὑμνεῖ τόν κινηματογράφο μέ τόν πιό ὑποδειγματικό τρόπο. Πού ἐπανατοποθετεῖ τό πρόβλημα τῆς διαδοχῆς στίς ἀναφορές γιά τό σινεμά. Μπερνάρντο Μπερτολούτσι, ὁ τελευταῖος αὐτοκράτορας;

Ἰορδάνης ΚΑΜΠΑΣ

Ἡ ἀποδοχή τῆς ὡριμότητας

— Ὑπάρχει σέ σᾶς - καί τό ξαναβρίσκουμε στό ἔργο σας - μιά διαρκής ἐναλλαγή ἀνάμεσα στήν τάξη καί τήν ἀταξία. Μιά πλευρά ἀσταθής, νομαδική, ταλαντευόμενη πού ἔχει ἀνάγκη νά φοβίσει τόν κόσμο καί ταυτόχρονα μιά θέληση νά σταματήσει γιά νά μποῦν ὅλα σέ τάξη.

— Εἶναι ἀλήθεια ὅτι πάντα ὑπῆρξα γοητευμένος ἀπό τήν ἀντίφαση. Ἡ μαγική σύγχυση... Πιστεύω ὅτι τό νά κάνεις μιά ταινία εἶναι πραγματικά νά ἐξορμήσεις στό χάος. Νά ταξιδέψεις αὐτό τό τόσο ἀπόλυτο χάος γιά νά καταφέρεις, στό τέλος, νά τό βάλεις λίγο σέ κάποια τάξη, σέ μιά κάποια ἁρμονία. Κάτι παρόμοιο γίνεται καί μέ τήν ψυχή, ἔτσι; Αἰσθάνομαι νά βρίσκομαι μέσα στό χάος καί τό σπουδαῖο γιά μένα εἶναι νά βρῶ λίγη ἁρμονία στήν ψυχή μου.

— Σᾶς βοηθάει ὁ κινηματογράφος νά βρεῖτε αὐτή τήν ἐσωτερική ἁρμονία;

— Ἡ ἁρμονία στόν κινηματογράφο δέν διαρκεῖ γιά πολύ. Ὑπάρχει ἀνάμεσα στό τέλος τοῦ μιξάζ καί στή στιγμή πού θά δώσω τήν ταινία στό κοινό. Δέν εἶναι παρά μόνο στό μοντάζ πού ἀρχίζει νά μπαίνει λίγη τάξη σ' ἕνα ὑλικό πού εἶναι ὡς τότε ἀπόλυτα ἐλεύθερο. Ἀλλά, κατά ἕνα γενικό τρόπο, ὁ καθημερινός κανόνας στόν κινηματογράφο εἶναι ἡ ἀταξία. Πάνω στό πλατώ τοῦ *Τελευταίου αὐτοκράτορα* οἱ Ἄγγλοι τεχνικοί ἐξεπλάγησαν ἀπό τόν τρόπο πού γυρίζουμε, ἀπό αὐτό τόν αὐτοσχεδιασμό, αὐτήν τή διαθεσιμότητα. Τό βρῆκαν πολύ ἄτακτο. Ἀλλά ἐγώ, ἄν δέν ἔχω αὐτή τήν "ἀταξία", δέν θά καταφέρω νά συλλάβω τήν ταινία [...].

— Τί ἦταν αὐτό πού σᾶς ἔθελξε ἀμέσως τήν πρώτη φορά στόν Πού Γί. Ἡ μοίρα του;

— Ἄκουσα νά μιλοῦν γιά τόν Πού Γί τό 1968 τή στιγμή τῆς μεγάλης φωτιᾶς, τῆς ἀγάπης τοῦ κόσμου γιά τήν κινέζικη πολιτιστική ἐπανάσταση. Ἐγώ ἤμουν γοητευμένος ἀπ' αὐτήν αἰσθητικά καί καθόλου ἰδεολογικά - ἤμουν περισσότερο μέ τό μέρος τῶν ἀναθεωρητῶν. Ἄκουσα νά μιλοῦν γιά τόν αὐτοκράτορα τῆς Κίνας πού ἀντί νά σκοτωθεῖ ἀπό τούς Ἐρυθροφρουρούς ἔγινε κηπουρός. Ἔβρισκα αὐτή τήν ἰδέα γοητευτική καί μετά, ὅταν ἤμουν στίς ΗΠΑ, μετά δυό χρόνια δουλειᾶς πού δέν τελεσφόρησε[1],

Ὁ πραγματικός Πού Γί

μοῦ πρότειναν τήν αὐτοβιογραφία τοῦ Πού Γί. Τήν διάβασα καί εἶπα: "Πρέπει νά πάω μακριά ἀπό αὐτό τό μέρος πού μ' ἔκανε νά ὑποφέρω. Γιατί ὄχι στήν Κίνα, στήν ἄλλη ἄκρη τοῦ κόσμου;". Ξέρετε, ὅταν πᾶμε συνέχεια στή δύση καταλήγουμε νά ξαναανακαλύπτουμε τήν ἀνατολή. Αὐτό πού μέ ἄγγιξε περισσότερο στήν ἱστορία τοῦ Πού Γί δέν ἦταν καθόλου τά ἱστορικά γεγονότα ἀλλά ἡ ἀνθρώπινη παραβολή πού περιέχει. Ἡ ἱστορία κάποιου πού εἶναι ἄρρωστος ἀπό τήν ἀρρώστεια τῆς δύναμης καί ὁ ὁποῖος μιά μέρα, πρός τό τέλος τῆς ζωῆς του, θεραπεύει πολύ ἁπλά. Αὐτό θά πεῖ πραγματικά ἡ ἱστορία μιᾶς θεραπείας.

— *Ἀλλά ὁ Πού Γί θεραπεύεται κάπως παρά τή θέλησή του. Δέν παίρνει τήν ἀπόφαση νά θεραπευτεῖ.*

— Ὄχι, εἶναι ἡ ἐλευθερία πού τόν θεραπεύει. Δέν πιστεύω πώς ὁ Πού Γί ἄλλαξε στή φυλακή. Ἀλλάζει ὅταν γίνεται ἄνθρωπος. Κινέζος ἀνάμεσα σ' ἑκατομμύρια Κινέζων, πού πάει ν' ἀγοράσει τά λάχανά του στήν ἀγορά καί κυκλοφορεῖ μέ ποδήλατο. Ποτέ πρίν δέν μπόρεσε νά τό κάνει αὐτό [...].

— *Ὑπάρχει μιά σταθερότητα στά πρόσωπα τῶν ἡρώων σας. Ὅλοι τους εἶναι ἀναποφάσιστοι καί* κυρίως *παθητικοί. Τελικά ἀφήνονται στά γεγονότα. Ὁ Φαμπρίτσιο, ὁ ἥρωας τοῦ* Πρίν ἀπό τήν ἐπανάσταση *ἦταν γεμάτος ἀπό ἀντιφάσεις καί δέν ἤξερε σέ ποιά παράταξη νά ἐνταχθεῖ· ὁ Ρόμπερτ ντέ Νίρο στό* 1900 *ἐπίσης δέν ἀποφασίζει τίποτα ὅπως ἀκριβῶς ὁ Πού Γί στόν* Τελευταῖο αὐτοκράτορα.

— Ναί, αὐτό εἶναι ἀλήθεια. Ὅλοι τους εἶναι λίγο διφορούμενοι. Ἀλλά δέν ξέρω ἄν αὐτό εἶναι ἕνα πραγματικό ἐλάττωμα, ἄν πρέπει τελικά νά χαθεῖ αὐτή ἡ ἀμφισημεία. Αὐτό πού εἶναι σπουδαῖο εἶναι νά βρεῖ κανείς τήν ἁρμονία στό διφορούμενο. Πιστεύω ὅτι σήμερα, πού τά πράγματα δείχνουν νά εἶναι τόσο σαφή, κατ' εἰκόνα τῶν διαφημιστικῶν ταινιῶν, τό διφορούμενο ἀποτελεῖ προσόν. Προξενεῖ τό ἐνδιαφέρον, τή γοητεία ἐπίσης [...].

— *Ὅταν συναντᾶμε τόσους πολλούς κομπάρσους, τόσους πολλούς τεχνικούς, τόσα πολλά χρήματα ἀκόμα, δέν ὑπάρχουν στιγμές ἰδιαίτερα ἀγχώδεις.*

— Ναί. Ἡ σκηνή τῆς στέψης, σωστά. Ἔφτασα στό πλατώ στίς 5 τό πρωί καί ὑπῆρχαν καμιόνια πού ξεφόρτωναν χιλιάδες Κινέζους στρατιῶτες. Ὅταν εἶδα τόσο κόσμο πῆγα στή σκηνή μου καί ἀναρωτήθηκα: "Ὥραῖα, εἶναι ἡ δεύτερη βδομάδα τῶν γυρισμάτων, δέν ὑπῆρξε καθυστέρηση, ἔκανα καλά τή δουλειά μου, ἀλλά σήμερα θά καλέσω ἕνα ἀσθενοφόρο πού θά μέ πάει στό νοσοκομεῖο καί θα ξεκουραστῶ γιά δυό - τρεῖς μέρες". Δέν μποροῦσα νά συνεχίσω, ἦταν ὑπερβολή καί, ἄλλωστε, τά πόδια μου δέν μέ κρατοῦσαν πιά. Καί ἀργότερα, λίγο οὐίσκι (στίς 10 ἡ ὥρα τό πρωί) λίγα χάπια καί πάει. Ἀλλά γιά μιά στιγμή ὑπῆρξε ὁλοκληρωτικός πανικός. Προφανῶς ἔπρεπε νά συμβεῖ τή μέρα τῆς σκηνῆς τῆς στέψης τοῦ νεαροῦ αὐτοκράτορα. Ἡ σκηνή τῆς γέννησης τῆς παντοδυναμίας. Εἶναι μιά σκηνή πού πιστεύω πώς ἔχει μιά ἠχώ πολύ βαθιά, ὄχι μόνο σέ μένα ἀλλά σ' ὅλο τόν κόσμο. Ὅλος ὁ κόσμος ὑπῆρξε παιδί, ὅλος ὁ κόσμος ὑπῆρξε τό κέντρο τοῦ σύμπαντος, τό κέντρο τῆς οἰκογένειας. Καί γιά νά τό ἀναπαραστήσω σ' αὐτό τό ἐπίπεδο, πραγματικά μοῦ προκάλεσε μιά τρομερή ἀγωνία [...].

— *Ὁ φωτισμός παίζει σπουδαῖο ρόλο στόν* Τελευταῖο αὐτοκράτορα. *Πῶς εἶναι ἡ συνεργασία σας μέ τόν Βιττόριο Στοράρο; Μιλᾶτε πολύ;*

— Ὄχι, πολύ λίγο. Κοιταζόμαστε πολύ *(γέλια)*. Ὁ Βιττόριο εἶναι ὁ ζωγράφος μου. Ἔχει μιά πλευρά ἀνατολίτη γκουρού. Εἶναι ἕνας ἤρεμος ἄνθρωπος, ἕνας ἄνθρωπος σοφός καί ὠφελήθηκα πολύ ἀπ' αὐτόν στή διάρκεια τῆς ταινίας. Κάθε φορά πού αἰσθανόμουνα νευριασμένος πήγαινα στό καμαρίνι του καί μιλούσαμε. Ἀγαπάει τό ἐπάγγελμά του τόσο, ὅσο εἶναι καθησυχαστικός καί ἄνετος. Ἐγώ, ἀπ' τή μεριά μου δέν ἔχω καμμία τεχνική γνώση. Εἶμαι ἀνίκανος νά τραβήξω μιά φωτογραφία. Ἀπεναντίας, αἰσθάνομαι πολύ τό σῶμα τῆς κάμερας. Τό σῶμα τῆς κάμερας μοῦ ἀνήκει, ἐνῶ ὁ φωτισμός καί τά χρώματα πού εἶναι μπροστά ἀπό τήν κάμερα ἀνήκουν καί στούς δυό μας, στόν Βιττόριο καί σέ μένα. Ἡ κάμερα σ' αὐτή τήν ταινία κινεῖται πολύ, ὑπερβολικά. Καί ἐγώ ἀσχολήθηκα μ' αὐτό. Ἴσως νά ἐμπεριέχει τήν κρυφή ἀνάγκη μου νά παίξω. Διαμέσου τῆς κάμερας βρίσκομαι στό κέντρο τῆς δράσης, τῶν ἠθοποιῶν καί αὐτῶν πού συμβαίνουν. Συμμετέχω, κοιτάζω, διαλέγω τί θά

δείξω, τί θά ἀποκλείσω.

— *Αὐτές οἱ κινήσεις τῆς κάμερας εἶναι ἀποφάσεις τῆς στιγμῆς;*

— Ναί, δέν κάνω σχέδια πρίν. Ἀφήνομαι νά παρασυρθῶ ἀπό τό συναίσθημά μου ἀπό τό διάκοσμο. Μ' ἀρέσουν πολύ οἱ πραγματικοί διάκοσμοι. Ἐδῶ γύρισα πολλές σκηνές στό στούντιο, ἀλλά ἐπρόκειτο γιά κινέζικα στούντιο στά ὁποῖα τά ντεκόρ ἦταν σχεδόν φυσικά! Στό στούντιο εἶναι πολύ σπάνιο, γιά παράδειγμα, νά ἀνυψώσω ἕναν τοῖχο. Σκέφτομαι ὅτι τελικά εἶναι σάν μιά προσθήκη στήν ἀρχιτεκτονική ἑνός τοπίου, τήν ὁποία αὐτό μπορεῖ ν' ἀπορροφήσει. Πρέπει νά σεβόμαστε τίς σχέσεις ἀνάμεσα στό χῶρο, τοῦς χαρακτῆρες καί τήν κάμερα. Ὅ,τι ἀποφασίζω γιά τίς κινήσεις τῆς κάμερας εἶναι τό ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς σχέσης. Ταυτόχρονα μέσα στήν ἀφήγηση καί στό χῶρο [...].

— *Θά μπορούσατε νά πεῖτε ὅτι πρόκειται γιά ταινία ὡριμότητας;*

— Ἔ, ναί. Αὐτό ἦταν ἕνα ἀπό τά μεγάλα προβλήματα στή ζωή μου. Τό νά δεχτῶ τήν ὡριμότητα. Γιαυτὸ καί θά ἔλεγα ἀκόμα ὅτι εἶναι μιά θετική ταινία. Γιατί περιγράφει τήν ἱστορία ἑνός αἰώνιου παιδιοῦ πού γύρω στά 50 του χρόνια παραδέχεται ὅτι ἔχει μεγαλώσει.

— *Μεγάλωσε, γέρασε, ἀλλά παραιτήθηκε.*

— Ναί, παραιτήθηκε καί κέρδισε.

— *Πιστεύατε πάντα ὅτι ὁ γρύλλος πού δόθηκε στόν μικρό αὐτοκράτορα θά μποροῦσε νά εἶναι ἀκόμα ζωντανός στό τέλος τῆς ταινίας;*

— Ἦταν γραμμένο στό σενάριο *(γέλια)*. Εἶναι ἀστεῖο γιατί πολλοί μέ ρωτᾶνε ἀφοῦ δοῦνε τήν ταινία: "Μπορεῖ νά ζήσει τόσο ὁ γρύλλος;". Ἀλλά ἐγώ ποτέ δέν σκέφτηκα ὅτι πρόκειται γιά τόν ἴδιο *(γέλια)*. Δέν θέλω νά μπῶ σέ μεγάλες συμβολικές ἐξηγήσεις, ἀλλά, γιά μένα, εἶναι αὐτονόητο: ὅταν τό μικρό παιδί ἐπανέρχεται, βλέπει πώς ὁ αὐτοκράτορας χάθηκε. Ἔτσι ἀνοίγει τό κουτί καί ἐμφανίζεται ὁ γρύλλος. Σάν νά ἔγινε γρύλλος ὁ αὐτοκράτορας.

[1] Ὁ Μπερτολούτσι πέρασε δυό χρόνια στό Λός Ἄντζελες προσπαθώντας νά μεταφέρει στόν κινηματογράφο τό μυθιστόρημα τοῦ Ντάσιελ Χάμμετ *Κόκκινη σοδειά*, μέ πρωταγωνιστή τόν Τζάκ Νίκολσον. Τό σχέδιο δέν πραγματοποιήθηκε γιά οἰκονομικούς λόγους.

(Ἀποσπάσματα ἀπό συνέντευξη τοῦ σκηνοθέτη στό γαλλικό περιοδικό Studio, *νο 9, Δεκέμβριος '87· μετάφραση:* Θ.Κ.)

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΟΙ ΔΟΥΒΛΙΝΕΖΟΙ

Ὄνειρο με μάσκα ὀξυγόνου

THE DEAD (ἑλλ. τίτλος: **Οἱ Δουβλινέζοι**)

σκην.: Τζών Χιοῦστον, *σεν.*: Τόνυ Χιοῦστον πάνω σ' ἕνα διήγημα τοῦ Τζόυς, *φωτ.*: Φρέντ Μέρφυ, *μουσ.*: Ἄλεξ Νόρθ, *παίζουν*: Ἀγγέλικα Χιοῦστον, Ντόναλντ Μάκκαν, Ἔλενα Κάρολλ.

Δύο μεγάλοι Ἰρλανδοί συναντιοῦνται σ' αὐτή τήν ταινία. Ὁ μεγάλος τυχοδιώκτης τοῦ παγκόσμιου σινεμά Τζών Χιοῦστον, πού δέν ἄφησε κινηματογραφικό εἶδος πού νά μήν τό μαρκάρει μέ τήν μεγαλοφυία του καί ὁ ἀπό πολλούς θεωρούμενος μεγαλύτερος Εὐρωπαῖος συγγραφέας τοῦ αἰώνα μας, Τζαίημς Τζόυς. Γιά πρώτη ἴσως φορά, ὁ γέρος ὑποκλίνεται ἀπερίφραστα καί ἔκδηλα στή μαγεία τῶν λέξεων (κρυφῶν εἰκόνων τῆς λογοτεχνίας), ψάχνοντας καί βρίσκοντας σ' αὐτές τό βαθύτερο νόημα τῆς ζωῆς καί τῆς ὕπαρξης. Μ' αὐτή τήν ταινία ὁ λόγος συναντᾶ τήν εἰκόνα πέρα ἀπό τά ὅρια τοῦ θανάτου, δημιουργώντας μιά ἐλεγεία τῆς ζωῆς πού φεύγει.

Μέ μάσκα ὀξυγόνου καί προσωπική νοσοκόμα στά γυρίσματα, ὁ ἄρρωστος Τζών Χιοῦστον κατεβάζει τούς τόνους, χαμηλώνει τά φῶτα, ἀμβλύνει τό καυστικό του ὕφος, ἀφήνει τή φαντασία τῆς ψυχῆς νά τόν μεταφέρει μέ τά φτερά της σέ τοπία μιᾶς παλιᾶς μνήμης, στίς ἀρχές τοῦ αἰώνα, στό Δουβλίνο. Ἔχοντας ἀπέναντί του (καί μέσα του) ἕνα ἀπό τά ὡραιότερα κείμενα τῆς ἀγγλικῆς λογοτεχνίας, σκηνοθετεῖ εἰκόνες πού δέν τοῦ ἐναντιώνονται, δέν προσπαθοῦν νά κυριαρχήσουν, ἀλλά καί πού δέν ὑποχωροῦν, παρά μονάχα διεισδύουν μέσα του, θωπεύουν τά κενά μεσοδιαστήματα, ξαραχνιάζουν τίς γωνιές ὅπου ἡ μνήμη καί ἡ λησμονιά μάχονται, ἀνοίγοντας μυστικές πόρτες γιά τό Ἄλλοῦ.

Τό κλειδί τό ὁποῖο ἀνοίγει τό διήγημα *Οἱ νεκροί* ἀπό τήν συλλογή *Οἱ Δουβλινέζοι* εἶναι ἡ ἀνάκληση τῆς μνήμης καί συνεπῶς ἡ ἀναζήτηση τοῦ χαμένου καιροῦ. Κάτι ξεχασμένο (θαμμένο) ξεπροβάλλει καί ἀναστατώνει τό παρόν. Τά πάντα ἀλλάζουν, ταυτόχρονα ὅμως καί κατασταλάζουν. Μιά ἤμερη σοφία καί μιά τελική κρίση πέφτει σάν ὁμίχλη τῆς μνήμης πάνω στά πράγματα, στά πρόσωπα, στή ζωή, κάνοντας ὅμως τίς εἰκόνες νά λάμπουν μ' ἕνα φῶς πού ἔρχεται ἀπό ἐκεῖ ὅπου ὅλοι θά πᾶμε.

Σέ κάποια στιγμή στή διάρκεια τοῦ δείπνου ὅλα τά πρόσωπα στρέφονται πρός τό βλέμμα τοῦ γέρου, πού ἐπιμένει πίσω ἀπό τήν κάμερα, τροφοδοτώντας τήν πίστη στόν κινηματογράφο. Μιά στιγμή ὅπου τό δικό μας βλέμμα ἀντλεῖ τή συγκίνησή του ἀπό τό ἐκτός πεδίου κινηματογραφικό μάτι τοῦ σκηνοθέτη - πατέρα πού πεθαίνει. *Οἱ Δουβλινέζοι* δέν εἶναι κύκνειο ἄσμα. Εἶναι μιά ἐπιλογή τοῦ πῶς πρέπει νά πεθάνει κανείς ἤ καλύτερα νά ἐξαφανιστεῖ μέσα σ' ἕνα πλάνο, σέ μιά παράγραφο, σέ μιά πτυχή τῆς μνήμης, σ' ἕνα τοῦνελ λησμονιᾶς, σέ μιά χιονισμένη πόλη πού πάντα ὑπῆρξε ζωντανή γιά τά μάτια τῆς ψυχῆς.

Οἱ εἰκόνες δέν περικλείουν οὔτε ἀναζητοῦν τίς λέξεις, ἀλλά τίς ἀγγίζουν, μετατρέποντας αὐτό τό φευγαλέο ἄγγιγμα σέ σημεῖο τήξης τοῦ χρόνου, ἀποκαλύπτοντας τήν πηγή ὅπου ἡ σκέψη λούζεται στό συναίσθημα. Οἱ τέχνες εἶναι οἱ χάριτες τῆς ταινίας, κυκλοφοροῦν ἀνεπαίσθητα μέσα στίς εἰκόνες της, ἀναδεικνύοντας τήν εὐαισθησία τους. Ὁ χορός, ἡ μουσική, ἡ ποίηση.

Ὁ γέρος προσθέτει τήν δική του - τόν κινηματογράφο -, καταθέτοντας τίς ἐμπειρίες καί τό ἀπόσταγμα μιᾶς ὁλόκληρης ζωῆς ἀφιερωμένης σ' αὐτήν. Ὄχι παραδομένης στήν ἀγκαλιά τῆς λογοτεχνίας, ἀλλά καθισμένης ἀπέναντί της σ' ἕνα τραπέζι ὅπου ἡ εἰκόνα δέν εἶναι τό ὅριο τοῦ λόγου ἀλλά ἡ ὑπέρβασή του.

Ἡ μνήμη, "ἄσβεστη βάτος", δέν καταδυναστεύει τήν ζωή τῶν ἡρώων. Ἀντίθετα, συσσωρεύοντας μέσα της τούς καρπούς μιᾶς γεμάτης διαδρομῆς, ἀνοίγει τό τελικό μονοπάτι ὅπου τά ἑτερόκλητα στοιχεῖα γίνονται ὁλότητα, ἐκεῖ ὅπου ὁ κύκλος ὁλοκληρώνεται κυλώντας σάν μουσική στό (κινηματογραφικό) πεδίο, ὅπου οἱ νεκροί ἀκοῦν τό τραγούδι τῆς ζωῆς: φευγαλέα στιγμή χωρίς ἀρχή καί τέλος, κάπου στά ὅρια τῆς μνήμης.

"Ἤθελα νά πεθάνω στόν ὕπνο", εἶπε ὁ γέρος. Καί πράγματι ἔτσι συνέβη. Αὐτή ἡ ταινία ἴσως νά μήν εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπό τό τελευταῖο του ὄνειρο.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

Μωρίς

MAURICE (έλλ. τίτλος: **Μωρίς**)

σεν. - σκην.: Τζαίημς Ἄιβορι, *σεν.:* Κίτ Χέσκεθ - Χάρβεϋ πάνω στό ὁμόνυμο ἔργο τοῦ Φόρστερ, *φωτ.:* Πιέρ Λόμ, *μουσ.:* Ρίτσαρντ Ρόμπινς, *παίζουν:* Τζαίημς Γουίλμπι, Χιού Γκράντ, Ρούπερτ Γκραίηβς.

Καί ξαφνικά μάθαμε τόν Τζέιμς Ἄιβορυ. Ἕνας ἀπό τούς λιγότερο γνωστούς σκηνοθέτες τῶν τελευταίων τριάντα χρόνων κατάφερε, ἐδῶ καί πέντε χρόνια περίπου, νά παίζονται οἱ ταινίες του μέ ἐπιτυχία σ' ὅλο τόν κόσμο. Ἐπιτυχία πού ἦρθε ὅταν ἔστρεψε τήν προσοχή του στήν μεταφορά στόν κινηματογράφο κλασικῶν ἔργων τῆς λογοτεχνίας.

Ἡ περίπτωση τοῦ Ἄιβορυ εἶναι ἰδιότυπη. Παρουσιάζει ἐνδιαφέρον γιά τά θέματα (καί τούς τόπους) μέ τά ὁποῖα ἀσχολήθηκε· γιά τήν μόνιμη συνεργασία του μέ τόν Ἰσμαήλ Μέρτσαντ καί, ἐν μέρει, μέ τήν Ρούθ Πράουερ Τζαμπβάλα· καί γιά τό πῶς κατάφερε νά ξαναζωντανέψει ἕνα εἶδος πού εἶχε γίνει ἀποκλειστικό, σχεδόν, προνόμιο τῆς τηλεόρασης.

Ὁ Ἄιβορυ γεννήθηκε τό 1928 στήν Καλιφόρνια. Σπούδασε κινηματογράφο στήν Γαλλία καί τήν Καλιφόρνια. Ἡ δεύτερή του ταινία ἦταν ἕνα ντοκυμανταίρ μικροῦ μήκους γιά μινιατοῦρες ἰνδικῆς τέχνης. Ἡ πρώτη του αὐτή ἐπαφή μέ τήν Ἰνδία ἦταν σημαδιακή γιά τήν καριέρα του. Σέ μιά προβολή αὐτοῦ τοῦ φίλμ τό 1961 γνώρισε τόν Ἰσμαήλ Μέρτσαντ, ὁ ὁποῖος μόλις εἶχε ὁλοκληρώσει τήν παραγωγή τῆς πρώτης του μικροῦ μήκους ταινίας. Ὁ Μέρτσαντ γεννήθηκε τό 1936 στή Βομβάη. Τό 1959 πῆγε γιά σπουδές στίς ΗΠΑ ὅπου προσπάθησε νά ἐνταχθεῖ στήν κινηματογραφική βιομηχανία. Ἡ γνωριμία τῶν δύο ὑπῆρξε καθοριστική. Ἀποφάσισαν νά πᾶνε στήν Ἰνδία καί νά γυρίσουν μία ταινία μεγάλου μήκους. Ἐνδιαφέρθηκαν νά κινηματογραφήσουν μία ἱστορία τῆς Ρούθ Πράουερ Τζαμπβάλα, μιᾶς συγγραφέως πού ζοῦσε σχεδόν ἀπομονωμένη κάπου στήν Ἰνδία. Ἡ γνωριμία αὐτή ὁλοκλήρωσε τήν ὁμάδα. Ἡ Πράουερ γεννήθηκε τό 1927 στήν Κολωνία ἀπό Πολωνοεβραίους γονεῖς, πέρασε τήν παιδική της ἡλικία στήν Ἀγγλία ὅπου γνώρισε τόν Ἰνδό μετέπειτα σύζυγό της. Ἔργα της δημοσιεύτηκαν γιά πρώτη φορά τό 1955, στά ἀγγλικά. Τό Δεκέμβριο τοῦ 1961 συναντήθηκε μέ τούς Μέρτσαντ καί Ἄιβορυ. Ἡ πρώτη τους ταινία, *ὁ Σπιτονοικοκύρης*, ὁλοκληρώθηκε τό 1963: παραγωγή τῆς ἑταιρείας Merchant Ivory Pictures (MIP), παραγωγός ὁ Μέρτσαντ, σκηνοθέτης ὁ Ἄιβορυ, σενάριο τῆς Τζαμπβάλλα. Ἀπό τό 1963 ὡς σήμερα ἡ MIP ἔχει παραγάγει πάνω ἀπό 20 ταινίες, πολλές μέ τήν παραπάνω διανομή ἁρμοδιοτήτων. Γιά ἀρκετά χρόνια οἱ ταινίες τους εἶχαν περιορισμένη ἀπήχηση. Οἱ ἴδιοι προσπαθοῦσαν βέβαια νά διευρύνουν τό κοινό τους, εἶναι δέ ἀξιοπερίεργο τό ὅτι συνεχῶς ἔβρισκαν πηγές χρηματοδότησης. Οἱ πρῶτες τους ἐπιτυχίες ἦρθαν μόλις στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '70. Ὡστόσο στό διάστημα αὐτό, 15 - 16 χρόνια, εἶχαν καταφέρει νά φτιάξουν 12 - 13 ταινίες. Κάτι πού τό ὀφείλουν κυρίως στίς ἱκανότητες τοῦ Μέρτσαντ νά ξετρυπώνει λεφτά ἀπό τό πουθενά. Ἡ μεγάλη τους ἐπιτυχία ἦρθε ὅταν καταπιάστηκαν μέ τήν μεταφορά λογοτεχνικῶν ἔργων. Σέ μία ἐποχή πού τέτοιες παραγωγές εἴτε ἦταν γιά τήν τηλεόραση εἴτε ἦταν ὑπερπαραγωγές (*Πέρασμα στήν Ἰνδία*), αὐτοί γύρισαν, τίς πρῶτες τους τουλάχιστον, μέ μικρό γιά τόν κινηματογράφο κόστος.

Ἦταν μιά ριψοκίνδυνη κίνηση γιατί ἡ κοινή παραδοχή ἦταν ὅτι δέν ὑπῆρχε κοινό γιά τέτοιες ταινίες. Μέ τήν πρώτη τους ταινία αὐτῆς τῆς σειρᾶς,

τούς *Εὐρωπαίους* (1979), ἀπέδειξαν ὅτι, ἀντίθετα, ὑπάρχει ἀρκετό κοινό πού νά φέρνει κέρδη γιά ταινίες σχετικά μικροῦ κόστους, προσεγμένες ἄν ὄχι ἀκαδημαϊκά φτιαγμένες, μέ κύριο πόλο ἕλξης τό ὄνομα τοῦ συγγραφέα καί μερικούς καλούς ἠθοποιούς.

Ἀναλογιζόμενος κανείς τήν σύνθεση καί τήν προέλευση τῶν μελῶν τῆς ὁμάδας δέν εἶναι περίεργο ὅτι οἱ ταινίες τους παρουσιάζουν ἕνα ἔντονα κοσμοπολίτικο χαρακτῆρα. Ἐπιπλέον δέν εἶναι περίεργο ὅτι τό προσφιλές τους θέμα εἶναι ἡ μετανάστευση, τό ταξίδι καί οἱ ἀλληλεπιδράσεις κάποιων ξένων μέ τό διαφορετικό περιβάλλον καί πολιτισμό πού ἀντιμετωπίζουν (Ἄγγλοι στήν Ἰνδία, Ἰνδοί στήν Ἀγγλία, Ἀμερικάνοι στήν Εὐρώπη, Ἄγγλοι στήν Ἰταλία, Γερμανοί στίς ΗΠΑ κ.λπ.). Οἱ περιοδεῖες καί τά ταξίδια ἀποτελοῦν στιγμές κατά τίς ὁποῖες ἀλήθειες γίνονται φανερές ἤ ἄμυνες πολλῶν μορφῶν ἀδυνατίζουν καί οἱ χαρακτῆρες ὁδηγοῦνται σέ θέσεις ἀπό τίς ὁποῖες δέν μποροῦν νά ξεφύγουν μέ εὔκολες ὑπεκφυγές. Αὐτές οἱ περιοδεῖες συχνά χαρακτηρίζονται ἀπό περιγραφές μοναξιᾶς, ἀπομόνωσης καί ἐρημιτισμοῦ. Τό τελικό ζητούμενο εἶναι πάντα τό ξεκαθάρισμα τῶν σχέσεων τοῦ ἀτόμου μέ τόν ἑαυτό του.

Τό "ξένο" στοιχεῖο σέ λίγες ταινίες τους δέν προέρχεται ἀπό διαφορετική κοινωνία ἀλλά ἀπό κάποια συνθήκη μέσα σέ μία κοινωνία, ἡ ὁποία δέν εἶναι καθόλου ἀποδεκτή, εἶναι ξεχασμένη, καλυμμένη, ἀπωθημένη. Ἡ σύγκρουση σ' αὐτή τήν περίπτωση δέν ἔρχεται σέ ταξίδι ἤ σέ κίνηση ἀλλά ἀντίθετα ὑπερβολικά στατικά, συχνά μέ τή δράση περιορισμένη σ' ἕνα χῶρο (*Τό Ἄγριο πάρτυ, Savages, Roseland*).

Ἕνα ἄλλο ἐνδιαφέρον τους εἶναι τό θέμα τῆς διδασκαλίας. Διδασκαλία μέ τήν εὐρύτερη ἔννοια. Γκουρού καί καθηγητές ἀπό τήν μία, ἠθοποιοί καί καλλιτέχνες ἀπό τήν ἄλλη εἶναι συχνές παρουσίες στίς ταινιές τους. Ἡ σημαντική στιγμή μιᾶς ἐκπαιδευτικῆς σχέσης δείχνεται νά διαρκεῖ ἐλάχιστα καί νά ἔρχεται τυχαῖα, ἐνῶ ἀπό τίς ἐκπαιδευτικές φιλοσοφίες σίγουρα ἔχουν μεγαλύτερη συμπάθεια γιά τόν Ἰνδό Γκουρού μέ τήν εἰρωνική γνώση τῶν ἀδυναμιῶν του (*Ὁ Γκουρού*) παρά γιά τόν δυτικό καθηγητή πού "ψυχρά" λογοκρίνει τίς γνώσεις του (*Μώρις*). Μέ τόν κόσμο τῶν ἠθοποιῶν (θεάτρου καί κινηματογράφου) καταπιάνονται σέ πολλές ταινίες (π.χ. *Shakespeare Wallah, Bombay Talkie, Τό Ἄγριο πάρτυ, Ἡ Τζέην Ὥστιν στό Μανχάταν*). Τό ἐνδιαφέρον τους δέν βρίσκεται στούς μηχανισμούς ἀναπαράστασης καί κατασκευῆς μύθων ἀλλά στόν χῶρο αὐτῶν τῶν ἀτόμων μέ τίς σημαντικές ἰδιομορφίες πού παρουσιάζει - ἐλευθερία κινήσεων, ἀνασφάλεια οἰκονομική, ἀντικείμενο δουλειᾶς πού εἶναι τά προβλήματα τῶν ἀτόμων - καί, ἐπομένως, στόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο παλεύουν αὐτοί οἱ ἴδιοι μέ τά αἰσθήματά τους.

Τέλος τό πιό ἐνδιαφέρον θέμα τοῦ ἔργου τους εἶ-

ναι ἡ ἀμηχανία. Φυσικά ἔχει ἄμεση σχέση μέ τά προηγούμενα, ἀλλά εἶναι καί πιό γενικό. Ἀμηχανία ἀπό καταστάσεις πού ἀγγίζουν τά ὅρια κάποιων παραδεκτῶν συνηθειῶν. Κάτι πού στίς συναντήσεις διαφορετικῶν πολιτισμῶν εἶναι σύνηθες φαινόμενο. Συχνά αὐτή ἡ ἀμηχανία ἐμφανίζεται σέ σκηνές μέ "ξένα" ροῦχα, (π.χ. σέ ὅλες τίς ἰνδικές τους ταινίες κάποια Εὐρωπαία θά μαθαίνει νά φοράει σάρι). Ἀμηχανία ὅμως καί ἀπό ἀπρόσμενες καί μυστικές ἐρωτικές σχέσεις. Ἄπειρα γεύματα γεμίζουν τίς ταινίες τους μέ στιγμές ὅπου ἱεροτελεστίες κρύβουν (καί δέν κρύβουν) τό τί γίνεται μεταξύ τῶν χαρακτήρων.

Ἡ ἀμηχανία, θά ἔλεγε κανείς, εἶναι καί τό ἀδύνατο σημεῖο τῶν ταινιῶν τους. Φαίνεται νά διακρίνει καί τούς ἴδιους. Πολλές φορές δημιουργοῦν τήν ἐντύπωση ὅτι δέν ἔχουν ξεκαθαρίσει τά αἰσθήματά τους ἀπέναντι στούς χαρακτῆρες καί τίς καταστάσεις τους. Ἡ ἀπόσταση πού χαρακτηρίζει τίς ταινίες τους δέν δημιουργεῖται ἐπειδή ἡ ματιά τους εἶναι ἀκαδημαϊκή, ὅσο καί ἄν οἱ "λογοτεχνικές" τους ταινίες εἶναι ἀκαδημαϊκά φτιαγμένες, ἀλλά ἐπειδή εἶναι καί οἱ ἴδιοι ἀμήχανοι. Σπάνιες στιγμές ἔξαρσης, ὅπως οἱ τρεῖς γυμνοί στό *Δωμάτιο μέ θέα* (πάλι τά ροῦχα), δίνουν τό μέτρο τοῦ τί λείπει ἀλλοῦ. Δέν εἶναι περίεργο μέσα σ' αὐτά τά πλαίσια ὅτι γενικά ἐρωτικές σκηνές εἴτε παραλείπονται εἴτε εἶναι ἀδέξιες (π.χ. *Κάψα καί σκόνη, Μώρις*).

Τό *Μώρις* γυρίστηκε καθώς οἱ MIP βρίσκονται στήν κορυφή τοῦ κύματος τῆς ἐμπορικῆς ἐπιτυχίας. (Τό *Δωμάτιο μέ θέα* ἦταν ἴσως ἡ πιό καλή τους στιγμή.) Τό *Μώρις* εἶναι τό δεύτερο μέρος μιᾶς τριλογίας βασισμένης σέ ἔργα τοῦ Φόρστερ. Εἶναι δέ καί ἡ πρώτη τους ταινία ἀποκλειστικά μέ Ἄγγλους χαρακτῆρες.

Τό βιβλίο τοῦ Φόρστερ θά ἦταν τολμηρό γιά τήν ἐποχή πού τό ἔγραψε. Μόνο πού ὁ ἴδιος δέν τόλμησε νά τό δημοσιεύσει ὅσο ζοῦσε. Τό ἄρχισε τό 1913 καί ἔκτοτε ἐπανερχόταν συχνά καί τό δούλευε. (Ὁ Φόρστερ πέθανε τό 1970, τό βιβλίο δημοσιεύτηκε τό 1971). Ἡ ἐνασχόληση μ' αὐτό τό θέμα τόν εὐχαριστοῦσε γιατί θεωροῦσε τό ἔργο αὐτό ὡς μία πράξη ἀντίθεσης πρός τήν κοινωνική ἄρνηση τῆς ὁμοφυλοφιλίας στίς πρῶτες δεκαετίες τοῦ αἰώνα. Ἀπό τή στιγμή μάλιστα πού ἀποφάσισε νά μήν τό δημοσιεύσει διέπραξε καί τό μεγαλύτερο ἀτόπημα γιά ἐκείνη τήν ἐποχή, χρησιμοποιήσε ἕνα θετικό τέλος μέ τόν κεντρικό ἥρωα νά βρίσκει ὁλοκλήρωση μέσα στήν ἀποδοχή καί δήλωση τῆς ὁμοφυλοφιλίας του.

Ἡ ταινία μᾶλλον θά εὐχαριστοῦσε τόν Φόρστερ. Εἶναι προσεγμένη καί προσεκτική· σενάριο, ἠθοποιοί, τοποθεσίες, μουσική πολύ καλά. Τό μοντάζ μόνο ἀφήνει τό ρυθμό σέ σημεῖα πιό χαλαρό ἀπό ὅ,τι θά ἔπρεπε. Ἡ ἀκαδημαϊκή καί ἀξιοπρεπής σκηνοθεσία πάντως δέν ἀποτολμᾶ κινήσεις πού νά ἀποσποῦν τήν προσοχή ἀπό τά δρώμενα, καί ἐκμεταλλεύεται ὅσο γίνεται τήν ἀγγλική ἐξοχή καί τόν εἰδυλλιακό χαρακτῆρα τοῦ Καίμπριτζ.

Τό *Μώρις* διαπραγματεύεται μιά ἐκπαίδευση, τήν αἰσθηματική ἐκπαίδευση τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα. Ὁ Μώρις εἶναι γόνος μίας οἰκογένειας μεσαίας τάξης, μεγαλωμένος σ' ἕνα σπίτι ὅπου ὑπῆρχαν μόνο γυναῖκες, ὁ ὁποῖος βγαίνει στόν κόσμο γιά νά ἀνακαλύψει τή θέση του. Ἡ τελική κατάληξη τῆς ἀπομόνωσης εἶναι μέσα στά ἀγαπημένα μοτίβα τῶν MIP. Ὁ Μώρις καταλήγει σ' αὐτήν ἀφοῦ δημιουργήσει σχέσεις μέ ἄτομα καί τῶν ἀριστοκρατικῶν τάξεων καί τῶν κατώτερων, ἀφοῦ δοκιμάσει τούς κόσμους ποικίλων κύκλων. Ἡ ἀπόρριψη ὅλων τῶν ἐπιλογῶν γίνεται σταδιακά ἀλλά σταθερά, ὡστόσο μέ κατανόηση καί ἀποδοχή ἀπίθανων καταλήξεων προσφιλῶν προσώπων του καί μέ ἀντιμετώπιση τοῦ πόνου ποῦ τοῦ προκαλοῦν χωρίς ἐκδικητικότητα. Ὅλα αὐτά χωρίς νά εἶναι ἕνας παθητικός καί ἀξιολύπητος χαρακτῆρας. Δέν εἶναι περίεργο πού οἱ Μέρτσαντ / Ἄιβορυ ἐνδιαφέρθηκαν γιά ἕνα ἔργο μέ τέτοια ἀντιμετώπιση τῶν πραγμάτων. Ἕνα ἀκόμη χαρακτηριστικό τῶν ταινιῶν τους εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἀπουσία τοῦ κακοῦ, ἡ ἀπουσία ἀντιπαθητικῶν ἤ διάτρητων προσώπων. Γιά ὅλους ἔχουν καί μία θετική ἄποψη. Ποτέ δέν συσσωρεύονται ἀρνητικά στοιχεῖα γιά κανένα. Καί φυσικά καί σ' αὐτή τήν ταινία οὔτε ὁ Κλάιβ, ὁ προδότης τῆς πρώτης σχέσης, οὔτε καμιά ἀπό τίς καταπιεστικές γυναῖκες τοῦ περιβάλλοντος τοῦ Μώρις δέν παρουσιάζεται ἀρνητικά.

Στό *Μώρις*, τό ἐνδιαφέρον τους γιά τήν ἀμηχανία καί ἡ δικιά τους ἀμηχανία συναντήθηκαν μέ τήν ἀμηχανία τοῦ Φόρστερ. Ἀμηχανία καί ἀνασφάλεια. Ὁ εὐσεβής πόθος τοῦ Φόρστερ πού ἔμεινε κρυφός τό 1913 γίνεται τό 1987 ἀπό τόν Ἄιβορυ ἕνα βαθιά ρομαντικό τέλος ὅπου ὁ πραγματικός ἔρωτας θριαμβεύει ἔξω ἀπό τά ὅρια τῆς κοινωνίας.

Ὅλα αὐτά πολύ καθαρά, κάτι πού εἶναι τελικά ἡ κεντρική ἀδυναμία τῆς ταινίας: ἡ καταγραφή τοῦ πάθους τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα μέ κύριο ἄξονα τήν πεντακάθαρη ἀξιοπρέπεια, σέ ἀντιδιαστολή ἀκριβῶς μέ τή βρωμιά τῶν παθῶν στίς σχισμές τῆς ἀξιοπρέπειας (πού εἶναι ἡ ἄποψη ἄλλων σύγχρονων Βρετανῶν, καθαρόαιμων καί μή, κινηματογραφιστῶν).

Ἡ ταινία δέν παύει νά εἶναι ἐνδιαφέρουσα, διακριτικά ἔξυπνη καί ὄμορφη. Οἱ ἱκανότητες αὐτῆς τῆς ὁμάδας νά συνθέτουν μία συγκρατημένη ἀλλά ὁλοκληρωμένη ἄποψη εἶναι φανερές. Ἄν δέν ἀποτελεῖ ἀριστούργημα, εἶναι ὡστόσο ἐπιβεβαίωση ὅτι οἱ Μέρτσαντ / Ἄιβορυ ἔχουν τελειοποιήσει τή γνώση τῆς "τεχνικῆς" τῆς δημιουργίας "λογοτεχνικῶν" ταινιῶν.

Θόδωρος ΝΑΤΣΗΣ

Οἱ σκληροί δέν χορεύουν

TOUGH GUYS DON'T DANCE (ἑλλ. τίτλος: **Οἱ σκληροί δέν χορεύουν**)

σεν. - σκην.: Νόρμαν Μαίηλερ, *φωτ.:* Μάικλ Μόγιερ, *μουσ.:* Ἄντζελο Μπανταλμέντι, *παίζουν:* Ράιαν Ο' Νήλ, Ἰσαμπέλλα Ροσσελλίνι, Ντέμπρα Σάντλουντ.

Ὁ Νόρμαν Μαίηλερ γύρισε τό *Οἱ σκληροί δέν χορεύουν* σέ ἡλικία ἑξήντα τεσσάρων χρόνων. Τό σημειώνουμε, γιατί εἶναι ἄσκοπο νά δοῦμε τό ἔργο ἑνός γέρου (ἀλλά ἐξαιρετικά ἀκμαίου!) συγγραφέα σάν νά ἐπρόκειτο γιά ἕνα νέο σκηνοθέτη. Οἱ εἰκόνες τῶν *Σκληρῶν* βρίσκονται στό μυαλό τοῦ Μαίηλερ ἀπό τήν ἐποχή πού ἔγραψε τό ὁμώνυμο βιβλίο - ὁ ἴδιος ἀνήκει στήν ὁμάδα τῶν "νέων" συγγραφέων τῆς Ἀμερικῆς, μέ πρῶτο του ἐνδιαφέρον τίς καταστάσεις, τίς εἰκόνες, τίς πράξεις τῶν ἡρώων. Ὁλοκληρώνοντας τήν εἰκόνα τους στό φίλμ τούς δίνει πρόσωπο καί φωνή, προεκτάσεις καί δυνατότητες πού ξεπερνοῦν τήν πιό δυσκίνητη λογοτεχνική μορφή.

Ὁ Μαίηλερ κερδίζει τό παιχνίδι: οἱ ρυθμοί τῆς ἀφήγησης λειτουργοῦν σέ ἀπόλυτη ἁρμονία μέ τήν εἰκόνα, οἱ ἀτάκες ἔχουν τή θέση τους χωρίς ν' ἀναστατώνουν ποτέ τήν ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας του, οἱ χαρακτῆρες εἶναι αὐτόνομες πειστικές παρουσίες - μᾶς ὑποχρεώνουν νά τούς δεχόμαστε (μεταξύ "ἀστείου καί σοβαροῦ") συνέχεια, καί μαζί τους τό πελώριο θέατρο τοῦ παραλόγου πού στήνεται. Παρ' ὅλα αὐτά εἶναι ὁλοφάνερη μιά διαστροφή στήν ταινία: ὁ αὐθαίρετος καλπασμός της εἶναι ἡ σαγήνη της, *Οἱ σκληροί δέν χορεύουν* εἶναι μιά προσπάθεια πού ὁλοκληρώνεται μέσα σέ μία ἰδανική ἀνισορροπία. Τό μανιακό γέλιο πού ἔρχεται κλείνοντας τό φινάλε τοῦ φίλμ εἶναι ἡ πυγμή τῆς ἀνενδοίαστης τρέλας του ἀλλά καί ἡ ἐπισφράγιση τῆς κινηματογραφημένης φάρσας.

Χιοῦμορ; Ναί, καί ὁ Μαίηλερ τό χρησιμοποιεῖ μέ τρόπο ἀδυσώπητα καυστικό, ὑπολογισμένο ἄψογα ὥστε νά ἐκτρέπει τίς καταστάσεις ἀπό τό κωμικό στοιχεῖο στήν καθαρόαιμη παράνοια. Ὁ Μαίηλερ σέβεται τόν παραλογισμό, γι' αὐτόν εἶναι κάτι γνήσιο, πραγματικό ὅσο τουλάχιστον καί οἱ ἥρωές

του, οὐσία καί ἀποκλειστική ἀλήθεια τοῦ κόσμου στόν ὁποῖο ζοῦν. Μέ τήν ἤσυχη ἀπαισιοδοξία τοῦ ἐσωτερικοῦ παρατηρητῆ, ὁ Μαίηλερ μᾶς πληροφορεῖ: *ἡ μοναδική θεραπεία τοῦ καρκίνου εἶναι ἡ σχιζοφρένεια.*

Στήν πραγματικότητα τό *Οἱ σκληροί δέν χορεύουν* εἶναι μιά πολύ ἁπλή ἱστορία γιά τήν Ἀμερική. Ἀλλά ὅλα τά *πολύ ἁπλά* τῆς ταινίας παράγονται μέσα ἀπό ἰδιοφυή κολλάζ[1] γεγονότων, ξαφνικές ἀναδρομές στό χρόνο, ἀνεξήγητους ψιθύρους μέσα στά κεφάλια τῶν ἡρώων. Στήν ταινία τοῦ Μαίηλερ ἡ περιπέτεια εἶναι ἡ ἀφήγηση, ὑποστηριγμένη ἀπό μία ἰδιόρρυθμη ἀλλά ἀπέριττη σκηνοθεσία καί τήν καθαρή δύναμη τῶν διαλόγων τοῦ σεναριογράφου/σκηνοθέτη.

Αὐτό πού ἀργοπεθαίνει ἀπό τόν ἀφανή καρκίνο τῆς ἐπανάληψης εἶναι ὁ στερεότυπος ἐθνικός μύθος τῆς ἐπιτυχίας. Οἱ (ἐπιζῶντες) Μάντλην (Ἰζαμπέλλα Ροσελλίνι) καί Τίμ (Ράιαν Ο' Νήλ) μπαίνουν στήν πολυτέλεια τοῦ νέου σπιτιοῦ τους, στό σημεῖο τῆς ὑποθετικῆς τελειότητας, ἀλλά ἡ πόρτα κλείνει πίσω τους σάν πύλη φυλακῆς. Ἡ πλατινένια ξανθιά, ὁ ἥρωας τοῦ Βιετνάμ, ὁ πλούσιος πού θά ὀργάνωνε τά μεγαλύτερα πάρτυ, ἔχουν ὅλοι χαθεῖ, νεκρές ἐποχές τῆς θρυλικῆς Ἀμερικῆς.

Οἱ σχέσεις πού ἀναπτύσσονται ἀνάμεσα στούς χαρακτῆρες εἶναι ἕνα ἐνδεικτικό κοινωνικό σχόλιο: τό πέρασμα τῆς ξανθιᾶς ἀπό τόν ἱεροκήρυκα σέ μιά ἄνευ ὅρων κοινωνική ἀναρρίχηση, ὁ παρανοϊκός μπάτσος Ἄλβιν Λοῦθερ Ρήτζενσυ (τό ἐπίθετό του σημαίνει "ἀντιβασιλεία"· ὅλο τό ὄνομα εἶναι λογοπαίγνιο μέ τόν Μάρτιν Λοῦθερ Κίνγκ, χαρακτηριστικό δεῖγμα τῆς ἀνεκδοτολογικῆς συγγραφικῆς "σχιζοφρένειας" τοῦ Ν. Μ.), ἡ γερασμένη στάρ τοῦ πορνό καί ὁ ἀκόλουθός της, ἀλλά καί ἡ καταρρακωμένη ὄψη τοῦ Τίμ (καταχρήσεις, καταχρήσεις), ὁ μελλοθάνατος πατέρας του, ἡ Ἰταλίδα πού δέν θά μπορέσει ν' ἀποκτήσει παιδιά... ὅλοι τους στόν ἀντίποδα τῆς ζωῆς - ὄνειρο πού τούς ξεφεύγει μέσα ἀπό τά χέρια, τήν κυνηγοῦν χωρίς νά τήν φτάνουν ὥς τό θάνατο.

Ἡ ταινία τοῦ Μαίηλερ ἔχει μία αὐτοτέλεια, μία ὁριστικότητα πού σέ ἀφήνει μετά τό τέλος της μ' ἐλάχιστα πράγματα γιά νά συμπληρώσεις, ἤ νά διορθώσεις. Ἡ ἐκπληκτική σχοινοβασία της ἀνάμεσα στό κωμικό καί στό τραγικό (εἶναι τό κρυφό της στοίχημα) μᾶς ἀφήνει ἄφωνους. Ἐκεῖ ὅπου ὅλα μοιάζουν γνώριμα, τό *Οἱ σκληροί δέν χορεύουν* παράγει τήν ἀπόλυτη ἔκπληξη.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

[1] Μιλώντας εἰδικότερα, θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε τήν μέθοδο τοῦ Μαίηλορ ὡς μία πιό *ἤρεμη* ἐκδοχή τῆς cut-up/fold-in μεθόδου τῆς γραφῆς τοῦ Γουίλιαμ Μπάροουζ, γιά τόν ὁποῖο ἐξάλλου ὁ Ν. Μ. δέν κρύβει τόν θαυμασμό του.

Προσοχή στά βλέμματα

L' AMI DE MON AMI (έλλ. τίτλος: **Ὁ φίλος τῆς φίλης μου**)

σεν. - σκην.: Ἐρίκ Ρομέρ, *φωτ.:* Μπερνάρ Λουτίς, *μουσ.:* Ζάν Λουί Βουλερό, *παίζουν:* Φρουνσουά Ἐρίκ Ντυρό, Ἐρίκ Βιελάρ.

Ὁ φίλος τῆς φίλης μου εἶναι ἡ δεύτερη ταινία τοῦ Ἐρίκ Ρομέρ μετά τή βραβευμένη του στό Φεστιβάλ Βενετίας *Ἡ πράσινη ἀχτίδα*. Προηγοῦνται οἱ *Τέσσερεις περιπέτειες τῆς Ρενέτ καί τῆς Μιραμπέλ*, ταινία πού δέν ἔχει παιχθεῖ στήν Ἑλλάδα δυστυχῶς.

Μέ τόν *Φίλο τῆς φίλης μου* ὁ Ρομέρ ἐπιστρέφει ἐκεῖ ὅπου εἶχε σταματήσει μέ τίς *Νύχτες τῆς Πανσελήνου*, κλείνοντας ἔτσι τήν παρένθεση τῶν δύο ἑπόμενων ταινιῶν. Παρένθεση πού εἶχε νά κάνει μέ μιά ἄλλη "ἐπιστροφή", στίς "ρίζες" αὐτή τή φορά, τῆς νουβέλ βάγκ καί τήν ἀντίληψη τῆς ἀμεσότητας, τοῦ αὐθορμητισμοῦ καί τή χρήση τῶν ἐλαφρῶν μέσων παραγωγῆς. Ὀλιγομελή ὁμάδα συνεργατῶν, μηχανή 16 mm καί σενάριο πού σχεδιάζεται λίγο πρίν ἀπ' τό γύρισμα. Ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς πρώτης ἐπιστροφῆς ἦταν οἱ δυό ταινίες - ἐκπλήξεις ὅσον ἀφορᾶ τό θόρυβο πού προκάλεσαν. Πού ἀφοῦ ξεπεράσθηκε ἡ ἀμηχανία τῆς ἔκπληξης ἔγιναν ἀντικείμενο πολλῶν συζητήσεων.

Μέ τήν πρόσφατη ταινία ὁ Ἐρίκ Ρομέρ, ἐνῶ φαίνεται νά γυρίζει πίσω, στήν οὐσία συνεχίζει τό προσωπικό παιχνίδι του μέ τόν κινηματογράφο.

Ἐπιστρέφει στήν αὐστηρή ἐπεξεργασία τῶν ταινιῶν πολύ πρίν ἀπό τό γύρισμα. Ἔτσι πού νά "φαίνεται" ὅτι ὅλα αὐτά πού συμβαίνουν στό φίλμ εἶναι προϊόν μιᾶς αὐθόρμητης σκέψης καί ἑνός ἄμεσου προβληματισμοῦ τῆς στιγμῆς, πού συνδυάζει τή δράση καί τή συμπεριφορά μέ τήν κινηματογράφηση. Δέν εἶναι ὅμως μόνο ἔτσι. Σίγουρα ἡ ἐλαφράδα ὑπάρχει. Καί ἡ "ἐπιφάνεια" κυριαρχεῖ. Σίγουρα τό διαπραγματευόμενο θέμα δέν ἔχει τίς προεκτάσεις ἤ τή διαστροφική παρουσίαση τῆς *Συλλέκτριας*, τῆς *Πωλίνας* ἤ τῆς *Γυναίκας τοῦ ἀεροπόρου*. Ἔχει ὅμως κάτι πού κάνει τήν ταινία νά διαφέρει ἀλλά καί νά τονίζει αὐτή τή διαφορά της.

Κι αὐτό τό κάτι εἶναι τό βλέμμα τῶν ἡρώων. Βλέμματα πού διαφέρουν καί πού βρίσκονται σέ συνεχή ἀντίθεση, ἄν ὄχι διαμάχη, μέ τή συμπεριφορά τοῦ καθένα καί τῆς καθεμιᾶς.

Ἔτσι μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι - γιά πρώτη ἴσως φορά - ὁ Ρομέρ στή σειρά "Κωμωδίες καί Παροιμίες" δέν ἐκθέτει τούς ἥρωές του. Δέν τούς ἀπογυμνώνει καί δέν τούς κοιτᾶ ἀπό ἀπόσταση. Εἶναι βέ-

βαια τοποθετημένος ἔντεχνα σ' ἕνα ντεκόρ πού τούς ἀπομονώνει καί πού τούς περιορίζει, καί πού μεταφέρει τόν προβληματισμό αὐτοῦ πού κοιτάζει ἀπ' ἔξω - στήν προκειμένη περίπτωση τοῦ θεατῆ - ἀλλά ἀπό αὐτό πού ὁρίζεται ὡς κεντρικό καί κυρίαρχο. Ὑπάρχει, δηλαδή, μιά ἀρκετά περίπλοκη σχέση, πού ἔχει νά κάνει μέ τόν λόγο καί τή συμπεριφορά. Ἐνῶ στίς προηγούμενες ταινίες ἡ ἔκθεση τῶν χαρακτήρων προερχόταν ἀπό τήν ἀπόσταση ἀνάμεσα στό λόγο καί στήν πράξη καί στήν παρουσίασή τους μέσα στό φίλμ, ἐδῶ αὐτά τά δύο συνδυάζονται ἁρμονικά.

Οἱ ἥρωες καί οἱ ἡρωίδες, ὄντα μικρά μέ περιορισμένη ἐμβέλεια στή δράση τους, συμπεριφέρονται ὅπως μιλοῦν καί τό φίλμ φαίνεται νά τούς παρατηρεῖ χωρίς νά ἐπεμβαίνει.

Ὅμως ὁ μέγας Ρομέρ εἰσάγει τό καινούριο στοιχεῖο πού ἀλλάζει τά πάντα καί πού διαφοροποιεῖ τήν ταινία.

Εἶναι τά βλέμματα πού ἐξέχουν, πού διαστέλλουν τά σώματα καί τά καθιστοῦν ἀκίνδυνα ἤ ἀσήμαντα. Βλέμματα πού ἀποδυναμώνουν τό λόγο. Κι αὐτό εἶναι τό πιό ἐπικίνδυνο, ἄν ἀναλογισθεῖ κανείς τή βαρύτητα πού ἔχει ὁ λόγος σέ μιά ταινία τοῦ Ρομέρ. Τόν ἀποδυναμώνουν καί τόν ἐκθέτουν. Ἔτσι ἡ ἔκθεση ὑπάρχει, μόνο πού ἔχει μεταφερθεῖ. Ὁ Ρομέρ ὑποστηρίζει τούς ἥρωες καί τούς βοηθᾶ. Δέν τούς ἀπογειώνει. Ἁπλῶς τούς δικαιολογεῖ. Σκηνοθετεῖ τή συμπεριφορά τους καί προσθέτει σ' αὐτήν τό βλέμμα. Γιά νά μπλέξει τίς καταστάσεις. Γιατί χωρίς ἀμφιβολία τά πράγματα μέ τόν *Φίλο τῆς φίλης μου* εἶναι ἀρκετά μπελγμένα.

Τόσο, πού *Ἡ γυναίκα τοῦ ἀεροπόρου* νά φαντάζει ἀπόμακρη. Οἱ παρεξηγήσεις ἐναλλάσσονται καί διαρκῶς ἐντείνονται. Καμιά φορά μπορεῖ νά λειτουργοῦν καί ἀποδιαρθρωτικά ἕως καταλυτικά. Εὔκολες λύσεις δέν δίνονται, παρα μόνο στό τέλος ὅπου τό ἄγχος ὅλων, ἀλλά καί τῆς ταινίας. κυριαρχεῖ ὥσπου νά ξεπερασθεῖ μ' ἕνα εἰρωνικό χάπυ ἔντ.

Ὁ Ρομέρ ὅμως, πέρα ἀπό τόν "ψυχολογικό χῶρο", ἐντάσσει τούς ἥρωές του καί στήν "πραγματικότητα". Εἶναι χαρακτῆρες πού ἐκπροσωποῦν κάτι. Πού ἔχουν μιά κοινωνική ὑπόσταση. Ὑπάλληλοι, φοιτητές. Πού ζοῦν ὄχι στό μεγάλο καί ἀπρόσωπο Παρίσι, ἀλλά σ' ἕνα μεγάλο ἀστικό προάστιο, μοντέρνο. Πού κινοῦνται σέ χώρους ὅμορφους. Ἐσωτερικό σπιτιῶν, ἑστιατόρια, πισίνες.

Εἶναι ἴσως ἡ δική του ὕστατη ἐπέμβαση στούς ἥρωες. Μιά ἔμμεση ἀποκαθήλωση καί μιά ἐπαναφορά τῆς θέσης του γιά τά δημιουργήματά του.

Μιά διαστροφική συμπεριφορά γιά τή δημιουργία μιᾶς μεγάλης ταινίας μέ μικρούς ἀνθρώπους.

Ἰορδάνης ΚΑΜΠΑΣ

Πέντε τεκίλες, ἕνας σπασμένος καθρέφτης

SLAMDANCE (ἑλλ. τίτλος: **Σλάμντανς**)

σκην.: Γουέην Γουάνκ, *σεν.:* Ντόν Ὄπερ, *φωτ.:* Ἀμίρ Μοκρί, *φωτ.:* Μίτσελ Φρόμ, *παίζουν:* Τόμ Χούλς, Μαίρη Ἐλίζαμπεθ Μαστραντόνιο, Χάρυ Ντήν Στάντον.

Τό *Slam dance,* τρίτη ταινία τοῦ Κινεζοαμερικανοῦ Γουέην Γουάνγκ, εἶναι ἄλλη μία πρόταση γιά ἕναν "μετα-βίντεο-κλίπ" κινηματογράφο στήν πιό χαρακτηριστική του μορφή: ἐν ὀλίγοις, ἕνα κλίπ μέ σενάριο. Ὅσο κι ἄν μειώνει τήν ταινία ἡ ἀποστειρωμένη, ὑπερβολικά clean εἰκόνα της, ὅσο κι ἄν οἱ πρωταγωνιστές της δέν εἶναι ἱκανοί παρά γιά μία διεκπεραίωση τῶν ρόλων τους, ἐμεῖς ἀποζημιωνόμαστε ἀπ' ὅλα τά ἄλλα. Τά πλάνα τοῦ Γουάνγκ εἶναι ἄψογα στημένα, προμηθεύουν τήν ταινία του μ' ἕναν πραγματικά μουσικό ρυθμό, χωρίς ὅμως νά παγιδεύονται στό μανιερισμό τοῦ βιντεοκλίπ (περίπτωση Μάλκαϊ, στό *Ραίηζορμπάκ,* πού κυκλοφορεῖ σέ βιντεοκασέτα, ἀλλά καί στόν *Χαϊλάντερ* του) καί νά χάνουν τήν κινηματογραφική τους ὑπόσταση. Στά σύν τοῦ *Slam dance,* δύο ἔξοχες φάτσες σέ δεύτερους ρόλους, ὁ Χάρρυ Ντήν Στάντον (παίζει τόν μπάτσο) καί ὁ Ντόν Ὄππερ (παίζει ἕναν μπράβο μέ ἠθικούς ἐνδοιασμούς, στοιχειώνοντας ἀπό τήν ἀρχή τοῦ φίλμ τόν ἀνύποπτο ἥρωα, μπλέκοντάς τον μέ τό ζόρι στήν ἱστορία). Ὁ ρόλος πού παίζει ὁ Ὄππερ εἶναι στήν πραγματικότητα αὐτός τοῦ alter - ego τοῦ πρωταγωνιστῆ, ἀνάμεσά τους ἐξελίσσεται μιά ἀλλόκοτη συμμαχία: ὁ ἀθῶος σκιτσογράφος Σ.Σ. Ντράντ (Τόμ Χάλς) φοράει τό "πρόσωπο" τοῦ Μπάντυ (Ὄππερ) γιά νά μπεῖ στό μπάρ τοῦ φίλου του (Ἄνταμ Ἄντ, περισσότερο μοντελάκι παρά ἠθοποιός· τά ἴχνη τοῦ Ἄγγλου

πρώην στάρ τῆς πόπ εἶχαν χαθεῖ ἀπό τότε πού τό συγκρότημά του (Adam and the Ants, φυσικά) διαλύθηκε· τί γυρεύει στό Λός Ἄντζελες;)· καί στό φινάλε, ὁ νεκρός Μπάντυ εἶναι ἐκεῖνος πού θά πάρει τήν ταυτότητα τοῦ Ντρούντ, βοηθώντας τον νά δραπετεύσει ἀπό τούς διῶκτες του.

Ὁ Ὄππερ, στέλεχος κάποτε τῆς New World Pictures (ἡ ἑταιρεία παραγωγῆς τῶν *Δολοφόνων χωρίς αἰτία* τῆς Σφήρις καί τοῦ *Hellraiser*) ἔχει κάνει καί τό σενάριο τοῦ *Slam dance*. Εἶναι ἡ δεύτερη σεναριακή δουλειά του μετά τό *Android* (ἑλληνικός τίτλος: *Ζόμπι ἀπό τό διάστημα*), ὅπου ἐπίσης πρωταγωνίστησε· τήν ταινία εἶχε σκηνοθετήσει ὁ Ἄαρον Λίπσταντ (σᾶς θυμίζει τίποτα τ' ὄνομα; Ἔκανε τό προπέρσινο *Σύνορα τῆς πόλης*, ἄλλο ἕνα ἀρκετά φιλόδοξο ἀλλά ἀποτυχημένο ταινιάκι γιά τήν New World).

Ὑποψιαζόμαστε ὅτι πρίν περάσει πολύς καιρός, θά δοῦμε καί τήν πρώτη σκηνοθεσία τοῦ - μπλεγμένου ἤδη στόν κόσμο τῆς ἀνεξάρτητης παραγωγῆς - κυρίου Ντόν Ὄππερ.

Ὁ μπερδεμένος Μπάντυ εἶναι ἕνας ἀπό τούς καλύτερους β΄ ρόλους πού συναντήσαμε τόν τελευταῖο χρόνο. Φιγούρα αἰνιγματική πίσω ἀπό τά μαῦρα γυαλιά του, τόν βρίσκουμε στή μέση τοῦ φίλμ, μέσα στ' ἀποχωρητήρια ἑνός μπάρ, νά μιλάει στόν μεθυσμένο Ντρούντ γιά τόν φόβο: *Δέν εἶναι τό ὅπλο ἁπλῶς κωλώνουμε... τά φῶτα εἶναι ἀναμμένα, ἀλλά τό σπίτι εἶναι ἄδειο...*

Σέ ἀντίθεση μέ τίς ἀστραφτερές εἰκόνες τοῦ Γουάνγκ, τό σενάριο τοῦ *Slam dance* ὁδηγεῖ σέ πιό σκιερές, νουάρ ἀτμόσφαιρες στήν ἐξέλιξή του, στήν βαθμιαία ἀνάπτυξη τῶν κινήτρων καί τῶν συγκρούσεων τῶν ἡρώων, ἀλλά καί τῆς συνομωσίας πού πλέκεται. Πίσω ἀπό τά κάδρα καί τά καρτούν πού σχεδιάζει ὁ Ντρούντ ἀποκαλύπτεται ἕνας νυχτερινός, ἐπικίνδυνος κόσμος. Ὁ σκιτσογράφος τελικά θά ἀνακαλύψει ὅτι ἡ αἰτία τῶν θανάτων πού συσσωρεύονται γύρω του εἶναι ὁ ἴδιος ὁ ἔρωτας: ὁ δικός του, τοῦ Μπάντυ, τῆς πλούσιας τῆς "ὑψηλῆς κοινωνίας" γιά τήν σκοτωμένη γυναίκα, ἀλλά καί τοῦ Ντρούντ γιά τήν γυναίκα του, τῆς γριᾶς σπιτονοικοκυρᾶς πού τοῦ κλέβει τήν ἀλληλογραφία... Μιά ἀπίθανη τοιχογραφία αἰσθημάτων καί τῆς ἐξουσίας πού αὐτά μεταφέρουν, παράλληλα μέ μιά διάχυση τῶν ρόλων, φτιάχνουν τήν παγίδα ἀπ' ὅπου ὁ Ντρούντ δέ θά μπορέσει νά βγεῖ παρά μόνο "πεθαίνοντας", ἀφήνοντας τά κομμάτια τῆς... ταυτότητάς του πίσω, σέ ἕνα ξένο φέρετρο μέ τό ὄνομά του. Στό τελευταῖο πλάνο τοῦ *Slam dance* ὅμως, ὁ καθρέφτης εἶναι πάλι ἀκέραιος ὁ Ντρούντ μᾶς κλείνει τό μάτι μέσα ἀπό τή νεκροφόρα πού ὁδηγεῖ, δραπέτης μέ τά ροῦχα τοῦ θανάτου.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

νίας (μέσω... αἰσθητικῶν προκλήσεων) πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στήν ἀνατολική καί τήν δυτική ἀκτή.

Ὁ Γουέην Γουάνγκ στό *Σλάμντανς* (κριτική τῆς ταινίας στό παρόν τεῦχος) ἀφαιρεῖ λεπτό πρός λεπτό τό αἷμα ἀπό τό σῶμα τῶν ἡρώων του, τούς μεταβάλλει σέ κενά ἐκμαγεῖα, φορτωμένα μέ ἄγνωστα συναισθήματα, πού ὀφείλουν νά κινηθοῦν στό ἐσωτερικό ἑνός κώδικα: τοῦ φίλμ νουάρ, πλουτισμένου ἀπό τήν Χιτσκοκική σκιά. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι μιά σειρά ἀπό πτώματα... "σημεῖα" καί ἡ τελική ἐξαφάνιση τῆς δομῆς στό κενό τῆς φάρσας· στό τέλος τῆς ταινίας ἕνας νεκρός δραπετεύει μέ μιά νεκροφόρα. Ἡ ταινία βέβαια, κάθε ἄλλο παρά ἀποτυχημένη εἶναι. Ὅμως...

Ὁ Τζόναθαν Ντήμ ζωντανεύει λεπτό πρός λεπτό τά σώματα τῶν ἡρώων του, μετατρέπει τίς ἀναφορές του σέ μάσκες, τήν περιπέτειά τους σ' ἕναν ἐκφυλισμό τῆς μάσκας, καί τήν ἐπιθυμία τους σέ συνειδητοποίηση τῆς "κινηματογραφικότητας" αὐτοῦ πού τούς συμβαίνει. Ἡ σταδιακή ἀνάδειξη τοῦ ἀρνητικοῦ ὁμοιώματος τοῦ Τσάρλυ ὁδηγεῖ στόν *φόνο*, περισσότερο βίαιος (καί περισσότερο ἀπό φόνος), γιατί εἶναι ἀναπόφευκτος.

Γιά νά τελειώνουμε, ἄς πάρουμε τά πράγματα ἀπό τήν ἀρχή. Ἕνας *γιάπι* μέ τάση πρός τό κακό (ἡ Λούλου - Μέλανι Γκρίφφιθ τόν ψυλλιάζεται ἀμέσως ὅταν φεύγει ἀπό τό ἐστιατόριο χωρίς νά πληρώσει), ἔλκεται ἀπό τήν γοητεία μιᾶς ἀδίστακτης ἐνζενύ (ἡ Λούλου) πού ξέρει νά ἐκτιμᾶ τά ἀτίθασα παιδιά. Ἡ Λούλου διατρέχει τίς μάσκες (ἀπό τήν Λουίζ Μπρούκς καί τά χρόνια τοῦ βωβοῦ ὡς τήν... Χόλι Μπάντι τοῦ *Διχασμένου κορμιοῦ*), μέ τήν ταχύτητα πού ὁ Τσάρλς (Τζάκ Ντάνιελς) ἀλλάζει πουκάμισα (ἐφόσον τό κυνήγι αὐτοῦ τοῦ "ἄγριου θηλυκοῦ" ἀποδεικνύεται, ἄν μή τί ἄλλο, μιά ἀπειλή γιά τήν γκαρνταρόμπα του). Τό ἀποτέλεσμα εἶναι νά ὑποστεῖ ὁ ἀνύποπτος (ὅπως ἕνας *θεατής* τοῦ κινηματογράφου) ἥρωας τόν ἐκφυλισμό τῆς δικῆς του μάσκας: μέσα ἀπό ἕνα μυστι(κιστι)κό πέρασμα (ἡ ἀμερικάνικη ἐπαρχία), θά ἀνακαλύψει τήν Ἀφρική στήν καρδιά τῆς Λούλου (καί τῆς Νέας Ὑόρκης). Ἀκόμη περισσότερο, θά εἰσχωρήσει στό παρελθόν της γιά νά ἀνακαλύψει τόν ἑαυτό του, ἤ μᾶλλον τό ἀρνητικό του ὁμοίωμα. Ὁ Ρέυ (Τζέηκ Λιόττα), εἶναι προκλητικός, βίαιος, ἕνα πραγματικό κωλόπαιδο, θά διεκδικήσει τήν Λούλου. Ἐξάλλου τήν γνωρίζει καλύτερα, αὐτήν καί τίς κακές της συνήθειες. Ὁ Τσάρλς θ' ἀλλάξει καί πάλι ροῦχα, θά παίξει ἕνα βρώμικο κόλπο στόν Ρέυ καί θά ἐπιστρέψει στήν πόλη. Μαζί μέ τή Λούλου, πού εἶναι πλέον Ὥντρεϋ.

SOMETHING WILD (ἑλλ. τίτλος: **Ἄγριο θηλυκό**)

σκην.: Τζόναθαν Ντήμ, *σεν.:* Μάξ Φράι, *φωτ.:* Τάκ Φουτζιμότο, *μουσ.:* Τζών Καίηλ, Λώρι Ἄντερσον, *παίζουν:* Μελανί Γκρίφφιθ, Τζώρτζ Ζβάρτς, Ραίη Λιόττα.

Τό ἄγριο θηλυκό εἶναι χαρακτηριστική ἔκφραση τῆς νεοϋρκέζικης hip σκηνῆς. Τείνοντας τίς ρίζες της στό ἄντεργκράουντ (τῆς Ν.Υ. καί ὄχι τοῦ κινηματογράφου: τό τελικό ἀποτέλεσμα καμιά σχέση δέν ἔχει μ' αὐτό), ἡ ταινία εἶναι μιά κωμωδία καταστάσεων πού διατρέχει ἕναν μαραθώνιο ἀναφορῶν (ὅπως οἱ ἥρωές της διατρέχουν τήν ἀμερικάνικη ἐπαρχία, τό ἀπειλητικό "ἀπέξω", γιά νά ἐπιστρέψουν τελικά στήν πόλη), γιά νά φτάσει σέ μιά ἀπόλυτη ἑνότητα δράσης καί ρυθμῶν, μιά ἀντανάκλαση τοῦ Μεγάλου Μήλου (ἤ τουλάχιστον μιᾶς συγκεκριμένης ἐκδοχῆς τῆς πόλης· θά ἐπανέλθουμε). Πρόκειται γιά τήν νεοϋρκέζικη ἀπάντηση στό *Σλάμντανς*· ἡ καλλιέργεια κι ἡ ἀκρίβεια τῶν ἀναφορῶν ἀπέναντι στήν εἰρωνεία καί τή βίαιη νεωτερικότητα τῆς δυτικῆς ἀκτῆς. Ἡ ἀναφορά γίνεται γιά χάρη τῶν συγκρίσεων καί εἶναι ἐνδεικτική μόνο τοῦ κλειστοῦ κυκλώματος ἐπικοινω-

Στό τέλος, ὅταν οἱ μάσκες ἔχουν πέσει (τό σκηνικό, ἕνα ἄδειο ἀπρόσωπο σπίτι στά προάστια τῆς Νέας Ὑόρκης), ὁ Τσάρλς θά σκοτώσει τόν Ρέυ. Στήν πραγματικότητα δέν πρόκειται γιά ἕναν ἁπλό φόνο, εἶναι μιά βίαιη μεταβίβαση ἐνέργειας, μιά πράξη ἐρωτική. Ὁ Τσάρλς ἐνσωματώνει τόν Ρέυ, σκοτώνοντάς τον κατακτᾶ τήν ἐφηβεία καί τίς ἀναμνήσεις τῆς Λούλου, κερδίζει ἕνα στοίχημα μέ τόν ἑαυτό του.

Ὁ Τζόναθαν Ντήμ (σκηνοθέτης τοῦ *Stop Making Sense*) σκηνοθετεῖ μέ κρυφή λάμψη μιά ταινία μέ εὐαίσθητες ἰσορροπίες καί μύριες ἐσωτερικές ἀντανακλάσεις. Ἀγκαλιάζει τήν παράδοση τῆς ἀμερικάνικης κομεντί (τοῦ Κάπρα, τοῦ Χώκς), κι ἀκόμη περισσότερο τά ζευγάρια τῆς Κάθρην Χέπμπορν μέ τόν Κάρυ Γκράντ ἤ τόν Σπένσερ Τρέησυ. Τό *Φιλαδέλφια στόρυ* καί τό *Bringing up Baby*. Εἰδικά στό τελευταῖο, ἐπιστρέφει μέ φετιχιστική μανία. Ὅλο τό πρῶτο μέρος τῆς ταινίας, ἡ ἐμπλοκή τοῦ Τσάρλυ στά δίχτυα τῆς Λούλου, ἡ ἔξοδος ἀπό τήν πόλη, εἶναι μιά ἀπευθείας μεταφορά. Ὅλες οἱ σκηνές - φετίχ εἶναι ἐδῶ: τό σκίσιμο τῶν ρούχων, ἡ ἄλλη γυναίκα πού δέν ὑπάρχει, ἀκόμη καί τό "μωρό" (μόνο πού σ' αὐτήν τή ταινία φωλιάζει στό σῶμα τῆς Μέλανι Γκρίφφιθ καί δέν εἶναι τόσο ἤμερο). Ὄχι ἄδικα, στό τέλος τῆς ταινίας ἡ Λούλου ἐνδύεται τήν πιό ἀκριβή της ἐνδυμασία, εἶναι ἡ Σούζαν τοῦ *Bringing up Baby*, καί τό αὐτοκίνητο (τελικά βρῆκε αὐτό πού ἤθελε) εἶναι αὐτό μέ τό ὁποῖο τό ζεῦγος Γκράντ - Χέπμπορν δραπετεύει πρός τόν ἔρωτά του. Ὁ Ντήμ φυσικά, δέν διακινδυνεύει ἀπευθείας συγκρίσεις μέ τήν λαμπερή γεωμετρία τῆς ταινίας τοῦ Χώκς. Καθοδηγεῖ τήν ταινία του μέσα ἀπό τίς ἀναφορές της (ἐκτός ἀπό τά παραπάνω: στό φίλμ νουάρ, στόν Χίτσκοκ), στήν ἐκτροπή της πρός τό ρυθμικό της ὑπόστρωμα (ἡ ἀφρικάνικη καρδιά τῆς ταινίας) πού ἐκτείνεται ἀπό τήν λευκή φάνκ ὡς τό χαμηλότονο ράπ.

Ὅπως κάθε ἀνεξάρτητη νεοϋρκέζικη ταινία, τό *Ἄγριο θηλυκό* εἶναι μιά *συνεταιριστική* ταινία. Ὁ Ντέηβιντ Μπέρν γράφει τό τραγούδι τῶν τίτλων, (καί νάταν μόνο αὐτός, οἱ ὑπόλοιποι Χέντς εἶναι ἐδῶ, ἡ Λώρι Ἄντερσον, τέλος θυμηθεῖτε τήν "ἐπαρχιακή μπάντα" τῆς σχολικῆς γιορτῆς, πού ἐξελίσσεται σ' ἕνα πραγματικό τζάμ· μέ τούς μετέχοντες στό τζάμ αὐτό μιά μουσική ἐκπομπή θάχε ἐξασφαλίσει τό ἐνδιαφέρον τῶν ἀκροατῶν της γιά μιά βδομάδα). Ὁ Τζών Γουῶτερς κάνει ἕνα ἀδυσώπητο ἀλλά σοφό πωλητή αὐτοκινήτων, ἐνῶ ὁ Τζών Σέηλς ὡς τροχονόμος μένει μέ τό στόμα ἀνοιχτό ὅταν ἡ Λούλου τοῦ δηλώνει ἀπερίφραστα ὅτι ἐνδιαφέρεται γιά τίς μοτοσυκλέτες ὑψηλοῦ κυβισμοῦ, ἐπειδή τῆς ἀρέσει νά ἔχει κάτι μεγάλο ἀνάμεσα στά πόδια της.

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Ὁ Μέρφυ δέν δάκρυσε

ROBOCOP (ἑλλ. τίτλος: **Ρόμποκοπ**)

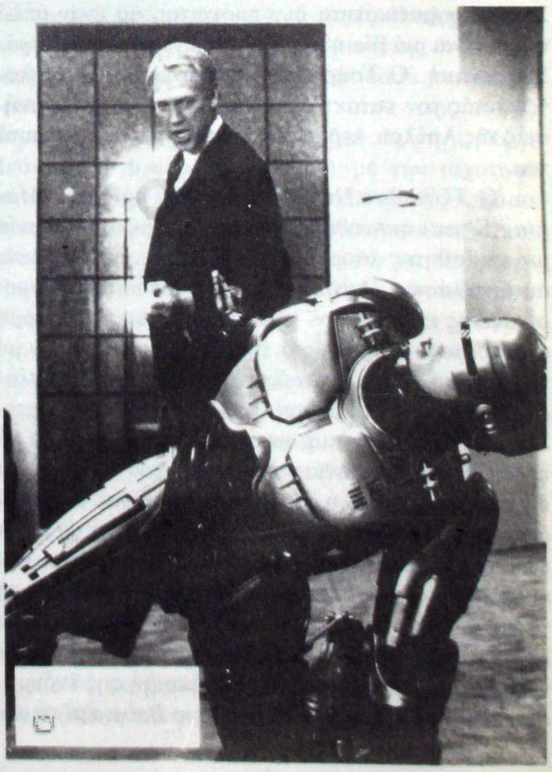
σκην.: Πώλ Βερχόφεν, *σεν.:* Ἔντουαρντ Νιούμάγιερ, Μάικλ Μάινερ, *φωτ.:* Τζόστ Βακάνο, *μουσ.:* Βασίλης Πολυδούρης, *παίζουν:* Πήτερ Γουέλλερ, Νάνσυ Ἄλλεν, Ντάνιελ Ὁ' Χέρχιλυ.

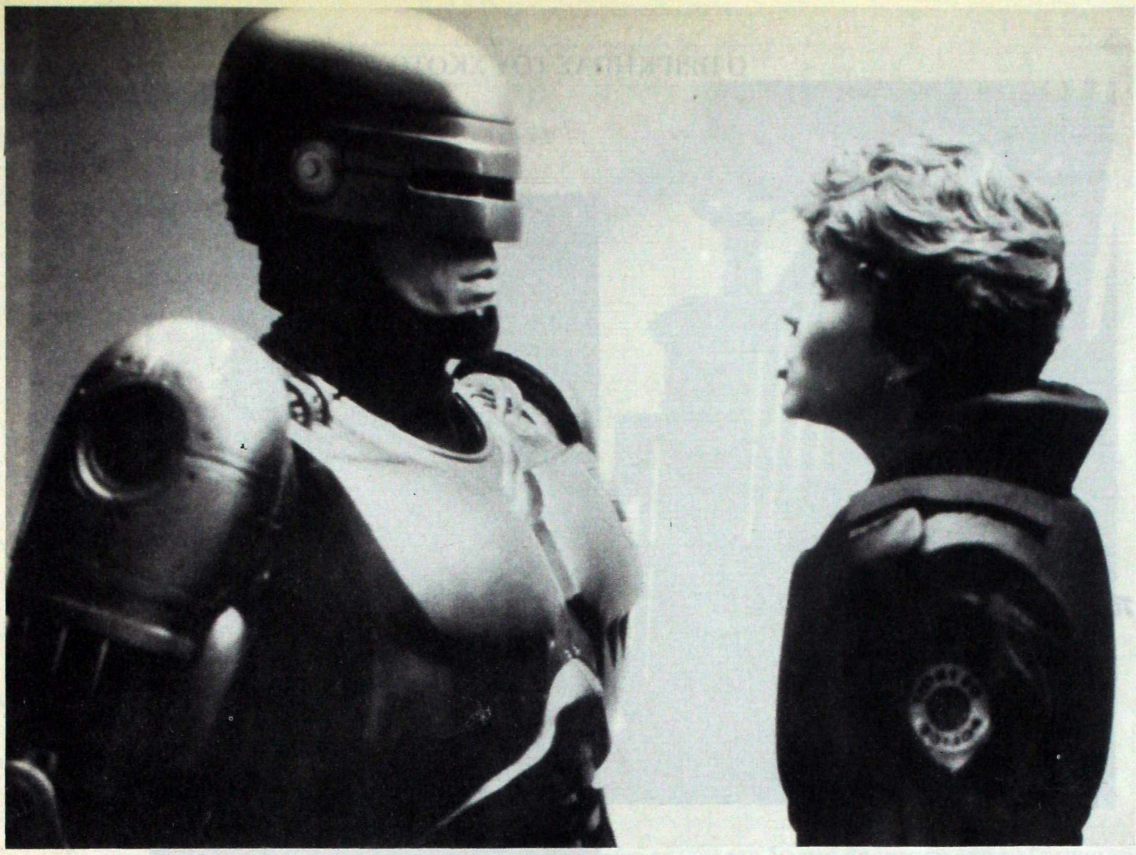
Ὅταν ὁ Μάικλ Τζάκσον ἀποφάσισε ὅτι δέν τοῦ ἀρέσει ἡ "νέγρικη φάτσα" του, κράτησε τήν ἀφρικάνικη καρδιά (τήν κίνηση, τό ρυθμό, τήν ἐνέργεια) καί κατασκεύασε ἀπό τήν ἀρχή τό πρόσωπο πού τοῦ ἐπέτρεψε νά τρυπήσει τήν παγωμένη καρδιά τῆς ἀμερικάνικης πόπ. Ἡ *προσθετική* (κλάδος τῆς *κοσμετικῆς*) τοῦ ἐξασφάλισε πλαστικά μῆλα προσώπου, διεύρυνση τῆς κάτω σιαγόνας, μικροστοιχεῖα ὑποστήριξης τῆς νέας δομῆς τῶν ὀστῶν τοῦ προσώπου - ἡ χημειοθεραπεία - τήν ἀλλαγή τοῦ χρώματος τοῦ δέρματος.

Ὁ Robocop κι ὁ Μάικλ Τζάκσον μοιράζονται μιά περίεργη ἀναλογία (πού ἴσως κρύβει μιά κοινή καταγωγή): ὁ Μάικλ πλαστικοποίησε τό πρόσωπό του, γιά νά διαβεῖ τά σύνορα πρός τόν κόσμο τῶν media, ἐνῶ ὁ Robocop τά *ἐνσωματώνει*. Κι ἐκεῖ γεννιέται ἡ διαφορά. Ἄν ὁ Μάικλ ἐξαφάνισε τό πρόσωπό του γιά νά βυθιστεῖ στά ἀλλεπάλληλα φοντού τοῦ κόσμου τῶν media, ὁ Robocop ἔχει μόνο τό πρόσωπό του γιά νά ὑπερασπιστεῖ μιά συνείδηση πού ἀντιστέκεται στό μηχανικό σῶμα καί τό τηλεοπτικό βλέμμα πού τοῦ ἐξασφάλισε ἡ *κυβερνητική:* ὁ Robocop προσπαθεῖ νά *θυμηθεῖ*.

Robocop εἶναι ἐπίσης ὁ τίτλος τῆς πιό τελευταίας ταινίας τοῦ Πώλ Βερχόφεν, τῆς καλύτερης ταινίας ἐπιστημονικῆς φαντασίας, μετά τό *Μπλαίηντ ράνερ*. Ταινία ἀμερικάνικη, ὅσο κι αὐστηρά προσωπική (μεταξύ τῶν ἄλλων, διάβαζε: εὐρωπαϊκή), εἶναι ἐξ ὁρισμοῦ ἕνα μίγμα ἑτερόκλητων πραγμάτων. Εἶναι κατ' ἀρχήν ἡ ἐξιλέωση τοῦ σκηνοθέτη ἀπέναντι στήν προσωπική ἀποτυχία τοῦ *Σάρκα καί αἷμα* (ἡ ταινία ἄρεσε στούς κριτικούς, ὄχι ὅμως καί στόν κόσμο), τήν πρώτη του ἀμερικάνικη περιπέτεια, ταινία πού ἔχει ἤδη ἀποκηρύξει. Κανένα πρόβλημα. Τό *Robocop* εἶναι ἕνα μικρό ἀριστούργημα ἀπ' ὅπου κι ἄν τό κοιτάξει κανείς. Εἶναι ἐπίσης ἡ θριαμβική ἐκδίκηση τοῦ Βερχόφεν στούς μικρόστομους Ὁλλανδούς πού μόνο λίβελλους τοῦχαν κρατημένους, κρύβοντας τόν βαθύ συντηρητισμό τους πίσω ἀπό ὕμνους γιά τόν "πατριάρχη" τοῦ ὁλλανδικοῦ σινεμά, τόν μετριότατο Πίμ ντέ λα Πάρα.

Στό *Σάρκα καί αἷμα* ὁ Βερχόφεν προσπαθεῖ νά "χωρέσει" τούς εὐρωπαϊκούς μύθους στήν ἀμερικάνικη παραγωγή. Ἀφοῦ πῆρε τό μάθημά του, ἐγκατέλειψε τίς γερασμένες ἰδέες κι ἀφέθηκε νά περιπλανηθεῖ στούς ψυχρούς ἀμερικάνικους μύθους καί τήν συνθετική τους (artilicial) εἰκόνα. Κι ὄχι μόνον αὐτό. Κατάφερε νά φθάσει στό βάθος τους, νά τούς διαρρήξει. Κάνει κάτι περισσότερο ἀπό τό νά "ζωντανέψει" ἕναν ἥρωα τῶν κόμικς: τόν ἐφοδιάζει μέ μιά συνείδηση καί τήν βαθιά θλίψη τοῦ χαμένου παραδείσου, τῆς ἔλλειψης τῆς μνήμης, τῆς χαμένης οἰκογένειας. Μέσα στό "μή-σῶμα" τοῦ Μέρφυ, ὅλες οἱ πα-





λιές, καλές ἀξίες τῆς Ἀμερικῆς γίνονται πλαστικές εἰκόνες. Κι ὅσο γιά τόν ἴδιο, βασανίζεται ἀπό μία καί μοναδική ἀνάμνηση: τήν στιγμή τοῦ θανάτου του. Ὁ Βερχόφεν λέει: *"τίποτα δέν διαρκεῖ"*.

Ἀντιμετωπίζει μέ σκεπτικισμό τήν σόφτ ὁμοιογένεια (καί τήν ὑπόγεια βία) τοῦ "συνθετικοῦ κόσμου" (ἀπό τά κόμικς καί τά γκράφικς ὥς τά εἰδικά ἐφφέ καί τό splatter): ἕνα πλαστικό κανάλι πρός τήν φαντασίωση. Παρόλα αὐτά μπολιάζει τόν βίαιο ρεαλισμό τῆς ταινίας του μέ τόν πλαστικό "αἰσθησιασμό" τοῦ συνθετικοῦ, ἀγγίζοντας ἔτσι ἕνα βίαιο ὑπερρεαλισμό, πού τοῦ ἐπιτρέπει νά ξανακινηματογραφήσει τό ἀγαπημένο του θέμα: τήν περιπέτεια τοῦ σώματος καί τό Πάθος, καί τήν ἀγαπημένη του φαντασίωση: τό μεσσιανικό σῶμα.

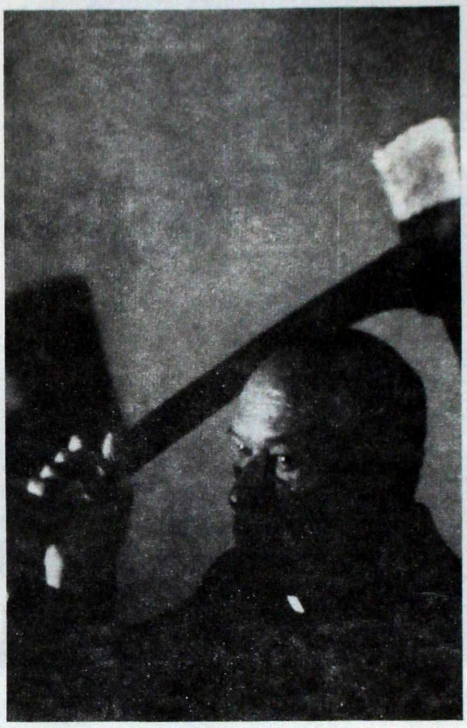
"Τό σινεμά εἶναι τό μάτι πού κοιτάζει. Κι ὄχι ἡ σκέψη πού χάνεται στίς εἰκόνες". Ἡ ἐκτέλεση τοῦ Μέρφυ εἶναι μιά πραγματική σταύρωση. Κάθε μία σφαίρα ἀντιστοιχεῖ σέ μιά πληγή. Ἀπόλυτη ἀκρίβεια· ἡ σκηνή ἀποδείχτηκε τελικά τόσο βίαια ὥστε ὁ Βερχόφεν ἔκοψε ἕνα σωρό πλάνα - σφῆνες τοῦ εἴδους: ἐκπυρσοκρότηση, δαχτυλάκι, ἐκπυρσοκρότηση, ἐπιγονατίδα κ.λπ. Ὁ θάνατος ἔρχεται ἀργά, μιά ἀληθινή χαλάρωση. Ἀλλά δέν εἶναι τό τέλος.

Τό σάιμποργκ γεννιέται μέσα ἀπό ἕνα τηλεοπτικό βλέμμα. Τό νέο σῶμα τοῦ Μέρφυ εἶναι ἕνα συνθετικό σῶμα, φορέας κι ὄχι ἀποτέλεσμα τῆς μετωνυμίας (ὁ Βερχόφεν δέν ἐπιχειρεῖ νά φτάσει στό "βιολογικό" καί φιλοσοφικό βάθος τῆς *Μύγας* τοῦ Κρόνενμπεργκ). Σάν μιά παραβολή τῆς καθόδου στόν Ἅδη, τό σάιμποργκ κουβαλάει στό συνθετικό του σῶμα τήν νέα πραγματικότητα. Δεν πρόκειται γιά μιά μελλοντολογική ταινία. Ὁ Βερχόφεν κινηματογραφεῖ τό σενάριο τῶν Ἔντ Νοϋμάγιερ (γνωστός στούς φάνς τῶν κόμικς ἀπό τήν δουλειά του στήν Μάρβελ) καί Μάικλ Μάινερ, στό Ντάλλας, πού εἶναι τό Σικάγο τοῦ αὔριο. Στήν οὐσία πρόκειται γιά μιά διαταραγμένη εἰκόνα τῆς σύγχρονης ἀμερικάνικης πόλης. Ὁ λόγος τῆς διαταραχῆς εἶναι ἡ παρεμβολή τοῦ συνθετικοῦ κόσμου στόν πραγματικό: τό σῶμα τοῦ Robocop, τό τηλεοπτικό του βλέμμα, ἡ αλά Φλάς Γκόρντον σχεδιασμένη Delta City, ἡ ἀλά Μάρβελ κόμικς εἰκόνα τοῦ ED - 209. Ἐν ὀλίγοις, τό φουτουριστικό ἀντικείμενο κι ὄχι ἡ εἰκόνα τοῦ μέλλοντος.

Ὅταν ὁ Robocop ἐπιστρέφει στό σπίτι τοῦ Μέρφυ, ἡ πικρία τόν ὁδηγεῖ στήν ἔκρηξη ὀργῆς. Μέ μιά γροθιά καταστρέφει τήν τηλεοπτική ὀθόνη· στήν οὐσία τό σάιμποργκ ἀκολουθεῖ κατά γράμμα τίς Γραφές: "Ἂν τό μάτι σέ κολάζει, βγάλτο". Ὁ Robocop, ὅπως κι ὁ Βερχόφεν· ἕνα πλάσμα βίαιο κι εὐγενικό.

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Ὁ πρίγκηπας ἐπιστρέφει



PRINCE OF DARKNESS (ἑλλ. τίτλος: **Πρίγκηπας τοῦ σκότους**)

σκην.: Τζών Κάρπεντερ. *σεν.:* Μάρτιν Κουώτερμας. *φωτ.:* Γκάρι Κήμπι. *μουσ.:* Ἄλαν Χόβαρθ. Τζών Κάρπεντερ. *παίζουν:* Ντονάλντ Πλέζανς, Λιζα Μπλαντ.

Μετά τέσσερα χρόνια καί δύο γρήγορα ξεχασμένες ταινίες (*Στάρμαν, Χαμός στή Τσάινατάουν*), ὁ Κάρπεντερ ἐπιστρέφει στήν παλιά του τέχνη. Ὁ *Πρίγκηπας τοῦ σκότους* εἶναι μία πολύ ἁπλή ἀλλά καί φιλόδοξη ταινία. Ὁ Σατανάς, τό "παλιό Κακό" τοῦ κόσμου, ἐνσαρκώνεται στήν Ἀμερική τοῦ σήμερα, στά γνώριμα ἐρημικά ἀστικά τοπία τοῦ *Σταθμοῦ 13*, προκαλώντας γιά ἄλλη μιά φορά τήν ἀφύπνιση τῶν ἀνυποψίαστων κατοίκων της σ' ἕναν "ὑπέρ πάντων ἀγώνα".

Ὑπάρχει μιά γνήσια φλέβα ἠθικολογίας στίς σκέψεις τοῦ Τζών Κάρπεντερ. Τά πρότυπα τῶν χαρακτήρων στίς ταινίες του παραμένουν ἀλώβητα ἐδῶ καί μιά δεκαετία - ἀλλά ὁ πεσσιμισμός τοῦ σκηνοθέτη ἔχει αὐξηθεῖ κι ἔχει κυριαρχήσει. Μέ τόν *Πρίγκηπα τοῦ σκότους* ὁ Κάρπεντερ ἐπιχειρεῖ μιά διπλή ἐξέλιξη: τήν ἀπόλυτη "πραγματοποίηση" τοῦ Κακοῦ - καί τήν ὕπαρξή του στή γῆ σάν μία μόνιμη παρουσία (στήν ταινία τό ὑπηρετοῦν οἱ ζητιάνοι καί οἱ ἀλῆτες τῆς πόλης) - μέ ἐπιστημονικούς ὅρους, ἔτσι πού τό κακό νά εἶναι ἡ μία μεριά τῆς ζυγαριᾶς τοῦ ἀνθρώπινου κόσμου, μιά συγκαλυμμένη ἀλήθεια πού περιμένει τήν κατάλληλη στιγμή γιά νά ξαναζήσει: καί ὁ Κάρπεντερ ὡς τό φινάλε τῆς ταινίας του φλερτάρει μ' αὐτή τήν ἐκδοχή τῆς ἀντεστραμμένης ὄψης, ἀφήνει τό ἐρώτημα νά αἰωρεῖται. Ἀπό τήν ἄλλη, ἡ δυναμική ἀντίσταση τῶν καλῶν φέρνει τή νίκη τους ἀπέναντι στόν ἐχθρό τους, καί τήν ἔννοια τῆς θυσίας στίς ἐξισώσεις τοῦ φίλμ. Ἡ κοπέλα χάνεται γιά νά μήν ἐνσαρκωθεῖ ὁ Σατανάς. Στό ἀντίστοιχο ἀσυνείδητο τοῦ ἥρωα, ἡ γυναίκα ἐπιστρέφει ὡς ἀπειλή, εἶναι ἡ ὄψη τοῦ ἴδιου τοῦ προπατορικοῦ κακοῦ. Ὁ Κάρπεντερ βλέπει συνέχεια τόν κόσμο πολύ κοντά στήν (δίκαια) καταδίκη του, πολύ κοντά στό ἄγγιγμα τῆς εἰκόνας τοῦ καθρέφτη.

Τό σενάριό του (γραμμένο ἀπό τόν ἴδιο μέ τό ψευδώνυμο Μάρτιν Κουώτερμας, ἀναφορά στόν ἥρωα μιᾶς διάσημης σειρᾶς ταινιῶν φαντασίας πού ἄρχισε μέ τό *The Creeping Unknown* τό 1956) ἔχει προβλήματα ἀνάπτυξης μερικές φορές, ἐπίμονο στίς ἰσορροπίες του, σχεδόν συμβολικό ἀπό τή μία, πασχίζοντας μέσα σέ ἐλάχιστο χρόνο νά εἶναι ἀπόλυτα πειστικό (ἀκόμα καί μέσα ἀπό τήν ἐπίφαση τῆς ψευδοεπιστήμης) καί ἀντιληπτό σέ ὅλη του τήν ἔκταση. Δέν πείθει πάντα, καί κυρίως δέν πείθει μέσα ἀπό διαλόγους τριάντα δευτερολέπτων τοῦ στύλ: *Ἡ κβαντοφυσική μοῦ λέει ὅτι κάτι πολύ τερατῶδες πλησιάζει.*

Ἀκόμα στό σενάριο χρεώνουμε τίς ὑπερβολικές ὁμοιότητες (αὐτό *δέν* εἶναι ἀναφορά Τζών) τῆς πολιορκίας τῶν ἡρώων μ' ἐκείνη τῶν ἀνθρώπων ἐνάντια στούς νεκρούς στήν (ἄπαιχτη) *Νύχτα τῶν ζωντανῶν νεκρῶν* τοῦ Τζώρτζ Ρομέρο· μόνο πού ἐδῶ, ἀντίθετα μέ τόν ἄγριο Ἰταλοαμερικάνο, ὁ Κάρπεντερ θέτει τό *Κακό* στή θέση τοῦ θανάτου καί μεταφέρει τή μόλυνση ἀπό τήν ἀνθρωποφαγία τῆς *Νύχτας* σέ μιά σωματική μετάδοση ὑγρῶν (ἀκόμα καί μέ τή μορφή τοῦ φιλιοῦ). Ἐδῶ τό πορτραῖτο ὁλοκληρώνεται· μόνο πού ἡ ἐξάπλωση τοῦ μικροβίου φέρνει μέ τή σειρά της ὑπερβολικά πρός τίς *Ἀνατριχίλες* (1975), ἑνός ἄλλου μεγάλου ἀνήθικου - ἠθικολόγου, τοῦ Νταίηβιντ Κρόνενμπεργκ.

Σέ ἀντίθεση μέ τόν Καναδό, ὁ Κάρπεντερ κρατάει τή μέγιστη δυνατή ἀπόσταση ἀπό τό ζήτημα τῆς σεξουαλικότητας. Φτιάχνει, ὅπως ἤδη εἴπαμε, τίς προσωπικές του παραβολές· ὅμως ἡ σύγκριση μέ αὐτά τά δύο πρωτότυπα δέν τόν εὐνοεῖ. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Κάρπεντερ εἶναι πιό ὑπαινικτικός, καί ἡ σχέση του μέ τόν σωματικό τρόμο (gore) σίγουρα πιό συγκρατημένη.

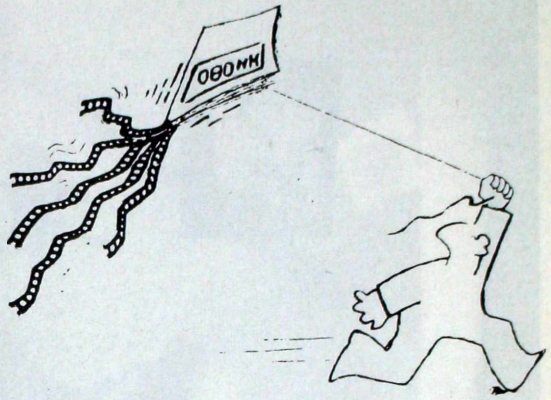
Ἀφήνοντας κατά μέρος τό σενάριο (καί τά παράπονα), μένουμε μόνοι μέ τήν ταινία.

Ὁ Κάρπεντερ εἶναι ἕνας μάγος τῆς εἰκόνας. Ὁ *Πρίγκηπας* βρίσκει τόν ρυθμό του στίς σκηνές τῆς δράσης, ὅπου τό ταλέντο πού γέννησε τή *Νύχτα μέ τίς μάσκες* ξεδιπλώνεται κινηματογραφώντας τά βίαια ξεσπάσματα τῆς ἀπωθημένης βίας.

Σέ μερικές στιγμές ἡ εἰκόνα τοῦ φίλμ εἶναι ὑπερβολικά καθαρή, φιλτραρισμένη μέσα ἀπό τήν ἐξέλιξη τοῦ σκηνοθέτη πρός μιά προσωπική αἰσθητική· φέρνει στό μυαλό τίς "οὐδέτερες" - κατά κάποιον τρόπο ἀποχαρακτηρισμένες - εἰκόνες τοῦ βίντεο κλίπ. Ἀλλά ὑποστηρίζεται ἀπό ἕνα γνήσιο ὅραμα κι ἕνα ἐσωτερικό ρυθμό τῶν σκηνῶν, τήν ξεχωριστή αἴσθηση ἑνός κορυφαίου τοῦ σύγχρονου φαντασιακοῦ κινηματογράφου. Ὁ Κάρπεντερ ξέρει πολύ καλά νά ἀφηγεῖται αὐτό πού τόν τρομάζει, μιλώντας μέ τό στόμα μιᾶς ὁλόκληρης κοινωνίας.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ



Ρωξάνη

ROXANNE (έλλ. τίτλος: **Ρωξάννη**)

σκην.: Φρέντ Σκέπισι, *σεν.:* Στήβ Μάρτιν, *φωτ.:* Ἴαν Μπαίηκερ, *μουσ.:* Μπρούς Σμῆτον, *παίζουν:* Στήβ Μάρτιν, Ντάρυλ Χάννα, Σέλλεϋ Ντυβάλ.

Ἡ *Ρωξάνη* εἶναι μιά "γλυκειά" ταινία. Δέν ξέρω πῶς κρίνει ὁ καθένας αὐτό τόν ὅρο ἤ ἄν τόν χρησιμοποιεῖ στόν κινηματογράφο, θεωρώντας τον δόκιμο, ἐγώ πάντως τήν πρώτη λέξη πού βρῆκα γιά νά χαρακτηρίσω αὐτή τήν ταινία ἦταν τό γλυκό. Ὅπως περίπου ἔβλεπε τόν κινηματογράφο ὁ Χίτσκοκ: μιά φέτα γλυκοῦ.

Θά ἦταν ἴσως ἐνδιαφέρον νά μιλήσουμε γιά τίς ταινίες αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Γιά τόν κινηματογράφο τῆς ἀπόλαυσης. Ὄχι αὐτῆς τοῦ κριτικοῦ λόγου ἤ τῆς διανόησης, ἀλλά γιά ἐκείνη τή "σωματική" ἀπόλαυση πού σοῦ ἀφήνουν μερικές ταινίες. Δέν ἔχει σημασία ἄν εἶναι μεγάλες ἤ μικρές.

Ἡ *Ρωξάνη* δέν εἶναι μιά πρωτότυπη ταινία. Βασισμένη στό *"Συρανό ντέ Μπερζεράκ"* τοῦ Ἐδμόνδου Ροστάν στηρίζεται πάνω σέ ἀρχέτυπους μύθους: τῆς ὡραίας καί τοῦ τέρατος, τῆς ἐξυπνάδας ἐνάντια στήν στείρα ὁμορφιά. Ὁ ἥρωάς μας εἶναι σχεδόν "παραμορφωμένος" ἀπό μιά μεγάλη μύτη πού δέν μπορεῖ νά κόψει. Ἀπό τήν ἄλλη, ὁ ὡραῖος τῆς ὑπόθεσης δέν μπορεῖ σχεδόν νά μιλήσει σωστά. Τό παιχνίδι λοιπόν τῆς ταινίας στήνεται πάνω στήν περίσεια τή σωματική καί τήν ἔλλειψη τήν πνευματική. Καί ἐπειδή τό σωματικό εἶναι αὐτό πού μπορεῖ λιγότερο νά καλυφθεῖ, ὁδηγούμαστε στό δεύτερο δομικό στοιχεῖο τῆς ταινίας, τήν παρεξήγηση. Ἡ κοπέλα βρίσκεται σέ μιά διαρκή πλάνη ὡς πρός τίς πνευματικές ἱκανότητες τοῦ ὡραίου. Ἔτσι λοιπόν σχηματίζεται ἕνα "περίεργο" τρίγωνο, ἱκανό νά ὁδηγήσει σέ μιά τραγωδία ἤ μιά κωμωδία. Τό δεύτερο εἶναι καί τό πιό δύσκολο νά ἐπιτευχθεῖ χωρίς νά καταλήξεις στό γκροτέσκο. Ἐδῶ εἶναι πού πετυχαίνει ἡ σκηνοθεσία κάνοντας ἐκ τῶν προτέρων κάποιες συμβάσεις.

α) Κλείνει τήν ταινία σέ μιά μικρή πόλη ὅπου ὅλοι σχεδόν οἱ κάτοικοι γνωρίζονται μεταξύ τους. Αὐτό βοηθάει στόν ἔλεγχο τῶν καταστάσεων καί τό στήσιμο ἑνός μπακγκράουντ πού θυμίζει Ποπάυ ἤ Μίκυ Μάους.

β) Ἀποδίδει στόν ἥρωα χαρισματικές πνευματικές ἰδιότητες πού δέν βρίσκονται στό περιβάλλον του. Σχεδόν τό σύνολο τῶν ἀνθρώπων πού τόν περιστοιχίζουν εἶναι ἄτομα πού δέν ξεπερνᾶν τόν μέσο ὅρο εὐφυίας.

γ) Ὁ τρόπος πού τοποθετοῦνται τά ἄτομα ἀπέναντι στό σωματικό ἐλάττωμα τοῦ ἥρωα εἶναι τέτοιος πού νά προκαλεῖ τό γέλιο, ἄρα νά ἀποτρέπει μιά βίαιη ἀπάντηση τοῦ ἥρωα. Ἀκόμα καί

ὅταν ὑπάρχει ἡ βία εἶναι τόσο ὑποβαθμισμένη πού λειτουργεῖ περισσότερο σάν μέρος τοῦ κωμικοῦ ἐπεισοδίου.

Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά ἡ ταινία πατάει στέραια στά κατασκευαστικά της στοιχεῖα:

α. Σενάριο

Τό σενάριο τῆς ταινίας εἶναι πολύ ἔξυπνο. Ἀφ' ἑνός καταφέρνει καί ἐνσωματώνει τίς προηγούμενες συμβάσεις πού ἀναφέραμε, ἀφ' ἑτέρου πετυχαίνει στούς διαλόγους καί τίς ἀτάκες της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ἡ σκηνή τῆς κωμικῆς ξιφομαχίας ἀνάμεσα στόν ἥρωά μας πού κρατάει μιά ρακέτα τοῦ τέννις καί σέ δυό τύπους πού κρατᾶνε μπαστούνια τοῦ γκόλφ. Ἡ σκηνή παραπέμπει στό ἀρχικό κείμενο τοῦ Ροστάν πού διαδραματίζεται στόν 16ο αἰώνα, ἐνῶ ταυτόχρονα ἔλκει τήν καταγωγή της ἀπό παλαιότερα κινηματογραφικά γκάγκ τοῦ κωμικοῦ κινηματογράφου. Στήν ταινία ὅλα εἶναι ἀναγνωρίσιμα. Ἔχουν ξαναγίνει καί ἔχουν ξαναγραφεῖ, ὅλα ὅμως εἶναι φρέσκα μέσα στό πλαίσιο τῆς ἴδιας τῆς ταινίας.

β. Ἠθοποιοί

Ἡ ἐπιλογή τῶν ἠθοποιῶν δέν εἶναι καθόλου τυχαία. Ὁ Στήβ Μάρτιν, ἕνας ἀπό τούς πιό ἀκριβοπληρωμένους ἠθοποιούς τοῦ Χόλυγουντ, εἶναι ἐξαιρετικός ὄχι μόνο στήν ἀπόδοση τῶν σεναριακῶν στοιχείων τοῦ χαρακτήρα πού ὑποδύεται ἀλλά καί στούς αὐτοσχεδιασμούς πού φαίνεται νά κάνει. Παράδειγμα ἡ σκηνή πού ἀπομακρύνεται χορεύοντας μέ τήν πλάτη γυρισμένη στό φακό, ὁ τρόπος πού κινεῖ τό σῶμα του ὅταν περπατάει κ.λπ. Ἀπό τήν ἄλλη ἡ Ντάρυλ Χάννα στέκεται πολύ καλά στό ρόλο τῆς περισσότερο γλυκιᾶς καί ὄμορφης παρά σεξουαλικῆς γυναίκας. Ἡ παρουσία της ἀποπνέει μιά "παρθενικότητα", ταιριαστή μέ αὐτήν τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα.

γ. Σκηνοθεσία

Ὁ Αὐστραλός Φρέντ Σκέπισι πετυχαίνει νά κρατήσει ἕνα ρυθμό καί μιά ἰσορροπία στά γεγονότα ὥστε νά μή γίνει ἡ ταινία κουραστική. Ἄν καί τά κωμικά ἐπεισόδια δέν εἶναι τό ἴδιο μοιρασμένα στά δυό μέρη τῆς ταινίας, αὐτό δέν γίνεται ἰδιαίτερα ἀντιληπτό.

Τό μεγαλύτερο ὅμως προσόν τῆς ταινίας εἶναι, κατά τή γνώμη μου, ὅτι καταφέρνει νά ἰσορροπήσει ἀνάμεσα στό κωμικό καί τό αἰσθηματικό. Αὐτό ἀκριβῶς δηλαδή πού σοῦ δίνει καί τήν αἴσθηση τῆς γλύκας.

Ν.Φ.

Ἀθυρόστομο λουλουδάκι

I WISH YOU WERE HERE
(ἑλλ. τίτλος: **Θάθελα νά 'σουν ἐδῶ**)

σεν. - σκην.: Νταίηβιντ Λήλαντ. *φωτ.:* Ἴαν Οὐίλσον. *μουσ.:* Στάνλεϋ Μάγιερς. *παίζουν:* Ἔμιλυ Λόυντ, Τόμ Μπέλλ, Πάτ Χέυγουντ.

Κύρια δύναμη αὐτῆς τῆς μικρῆς ἀλλά ἐνδιαφέρουσας στιγμῆς τοῦ ἀγγλικοῦ σινεμά εἶναι τό μεστό σενάριό της καί ἡ ὑπέροχη Ἔμιλυ Λόυντ πού τό ὀργώνει μέ τήν παιδική ἐρωτικότητα τῆς παρουσίας της.

Ὁ πουριτανισμός καί ἡ βρετανική ὑποκρισία τῆς δεκαετίας τοῦ πενήντα ξεβρακώνεται μέ μιά πολύ ἔντονη κριτική ματιά. Οἱ ἥρωες πού κινοῦνται γύρω ἀπ' αὐτό τό σῶμα πού τούς "φτιάχνει" ἐρωτικά καί τούς προκαλεῖ εἶναι χαρακτῆρες χωρίς καμιά ἠθική ἀρχή, τυποποιημένοι, τέλεια κονφορμιστικά ἀντίτυπα τῆς ἐποχῆς τους.

Ὁ Νταίηβιντ Λήλαντ (σεναριογράφος τῆς ἔξοχης *Μόνας Λίζα* γιά τόν σκηνοθέτη τῆς ὁποίας Νήλ Τζόρνταν πιστεύουμε ὅτι εἶναι ὁ πρῶτος τῆ τάξει "στό τοπίο τοῦ ἀνθισμένου ἀγγλικοῦ σινεμά") σκηνοθετεῖ τήν ἡρωίδα του στίς πολύ μικρές, καθημερινές της στιγμές καί χειρονομίες πού προκαλοῦν μικρά ἀλλά καίρια ρήγματα στόν ἐξο-

μοιωτικό καθρέφτη τῆς συμβατικῆς συμπεριφορᾶς τῶν γύρω της. Δέν τόν ἐνδιαφέρει νά κρατήσει κάποια ἀπόσταση. Ἡ κάμερα μπαίνει μέσα της. Δέν ὑπάρχουν ἐσωτερικά γεγονότα, οὔτε ψυχικές μεταλλάξεις. Ὅλα συμβαίνουν ἀπ' ἔξω στή σύγκρουσή της μέ τόν κοινωνικό περίγυρο, πού λειτουργεῖ μέ τήν παρανοϊκή του ὑποκρισία σάν παγιδευτικός κλοιός γιά τήν σεξουαλικά ἐνστικτώδη (καί γι' αὐτό ἔξω ἀπό κάθε σύμβαση) συμπεριφορά τῆς ἡρωίδας.

Σέ μιά κοινωνία πού χρησιμοποιεῖ τόν λόγο σάν ἀπορρυπαντικό πιάτων, τό φοβερό βρισίδι τῆς μικρῆς ἀνοίγει ὀπές στό κοινωνικό σύστημα ἐξ ἀποστάσεως. Ἡ τραγική φιγούρα τοῦ πατέρα ἀποδιοργανώνει τό εὐπρεπές οἰκοδόμημα τῆς ἀγγλικῆς οἰκογένειας. Ἡ ἡρωίδα τελείως μόνη συγκρούεται μέ τά πάντα, ὁ ψυχίατρος σαλτάρει τελείως (προσέξατε τήν κλασική φωτογραφία τοῦ Νίτσε στίς σκάλες;), ὁ κόσμος τήν φοβᾶται ἤ προσπαθεῖ νά τήν ἐκμεταλλευτεῖ, ἐνῶ ἡ ἴδια διεκδικεῖ ἀπεγνωσμένα τό δικαίωμα τῆς ὕπαρξής της, μέσα σέ μιά κοινωνία πού στήν ἑπόμενη δεκαετία θά διαλυθεῖ ἰδεολογικά (καί ὄχι μόνον) κάτω ἀπό τούς ἤχους τῆς μουσικῆς ρόκ.

Φανταστεῖτε την νά ὠρύεται δέκα χρόνια μετά σέ κάποιο κοντσέρτο τοῦ Μίκ Τζάγκερ καί τῶν Στόουνς! Ἡ Ἔμιλυ Λούντ (ὅπως καί ὁ σκηνοθέτης της Νταίηβιντ Λήλαντ) δέν θά χαθεῖ, εἰδικά μ' αὐτήν τή γλώσσα πού διαθέτει.

Θ.Λ.

Κλασικά εἰκονογραφημένα

THE SICILIAN (ἑλλ. τίτλος: **Ὁ Σικελός**)

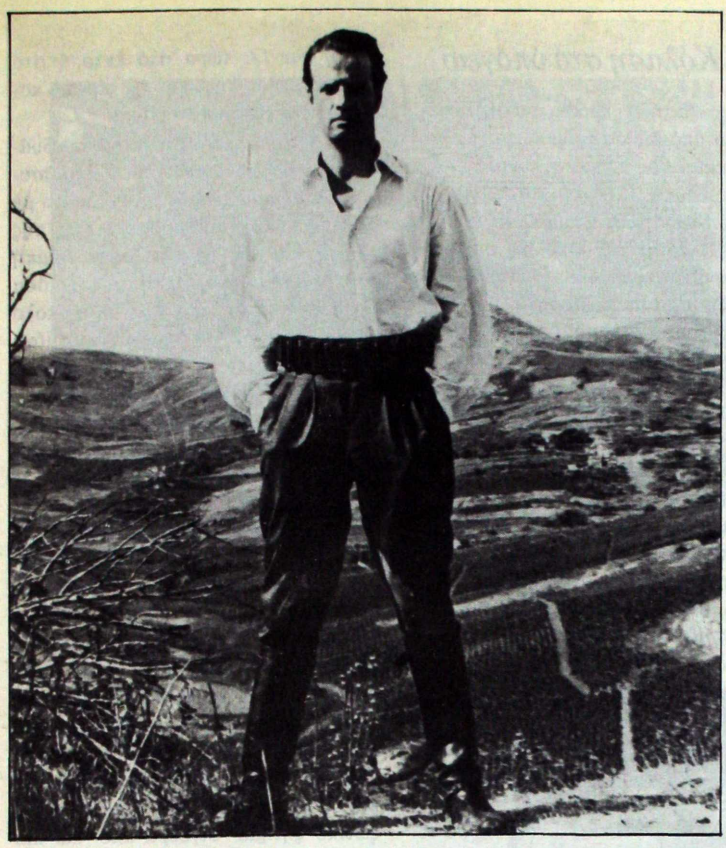
σκην.: Μάικλ Τσιμίνο, *σεν.:* Στήβ Σάγκαν, πάνω σέ ἕνα ἔργο τοῦ Μάριο Πούτζο, *φωτ.:* Ἄλεξ Τόμσον, *μουσ.:* Νταίηβιντ Μάνσφηλντ, *παίζουν:* Κρίστοφερ Λάμπερ, Τέρενς Στάμπ, Τζός Ἄκλαντ.

Ὁ Μάικλ Τσιμίνο, ἡ ὑπερβολή τοῦ σύγχρονου ἀμερικάνικου σινεμά, ταξιδεύει μέ τή βοήθεια τοῦ Μάρκο Ποῦζο (σεναριογράφου τοῦ *Νονοῦ*) στήν Ἰταλία γιά νά ξανα-ανακαλύψει ἕναν μύθο: ἐκεῖνο τοῦ Σαλβατόρε Τζουλιάνο, "ἁρματωλοῦ καί κλέφτη" τῆς πραγματικότητας τοῦ ἰταλικοῦ Νότου. Συγκρίνοντας τήν ταινία (ἀναπόφευκτα) μέ ἐκείνη τοῦ Φραντσέσκο Ρόζι, βλέπει κανείς τό ἐγχείρημα νά ἀποτυγχάνει. Ὄχι γιατί ἡ δεύτερη λειτουργεῖ ὡς σημεῖο ἀναφορᾶς - καθόλου - ἀλλά γιατί ὁ καινούριος "Τζουλιάνο" δέν διεισδύει στό χῶρο καί στά στεγανά του (μαφία - ἐκκλησία - κράτος), ἀδυνατώντας νά συγκροτήσει τίς σχέσεις ἐξουσίας πού τά συνδέουν, παραμένοντας στό ἐπίπεδο μιᾶς εἰκονογράφησης οὔτε κάν κλασικῆς.

Αὐτή ἡ χορογραφία τῶν ὀρεινῶν τοπίων δέν εἶναι τίποτα παραπάνω ἀπό τή ματιά ἑνός ξένου πού στοχεύει (ξώφαλτσα) στήν εἰκόνα τοῦ μύθου, χάνοντας καί παραμορφώνοντας τήν πραγματικότητα πού τόν παρήγαγε. Τό ἐπιδιωκόμενο ἐπικό βλέμμα ξεθωριάζει σέ μιά, ἀπό τήν ἀρχή, ἐνεδρεύουσα φολκλορική δίαθεση, ἀδυνατώντας νά τροφοδοτήσει μέ τό ἀπαιτούμενο πάθος τόν κεντρικό ἥρωα.

Ὁ Κρίστοφ Λαμπέρ παράγει σάλ αντι νά ταυτιστεῖ καί νά νιώσει τόν ἥρωα πού ἑρμηνεύει. Κινεῖται σπασμωδικά χωρίς δεσμούς μέ τόν χῶρο, χωρίς τά νήματα πού θά τόν συνδέουν μέ τήν ἱστορία καί τόν μύθο του: μιά κινηματογραφική μαριονέτα στήν ὑπηρεσία μιᾶς πλαδαρῆς σκηνοθεσίας.

Ὁ Τσιμίνο, ἤδη σέ πτώση μέ τήν ἀμφιλεγόμενη *Χρονιά τοῦ δράκου* (πού εἶχε ὅμως σκηνοθετική ἔνταση), ἔχει ριχτεῖ μετά μανίας στήν κατασκευή μιᾶς "μεγάλης" ταινίας πού θά τοῦ ξαναδώσει τήν ἀμφισβητούμενη θέση στούς σκηνοθέτες τῆς γενιᾶς του. Ἀπό τόν *Ἐλαφοκυνηγό* πέρασαν δέκα χρόνια. Ἡ μανία τῆς σκηνοθετικῆς του ὑπερβολῆς καί τό χάσιμο τοῦ μέτρου, στοιχεῖα πού σαγηνεύουν στίς ταινίες



του, ἐδῶ ὑποχωροῦν σχεδόν ὁλοκληρωτικά. Αὐτή ἡ ἐπίπεδη ἁγιογραφία, γραμμική καί χωρίς ἐκπλήξεις (οὔτε ἕνα ξέσπασμα), ἀπογοητεύει καί τούς πιό πιστούς του καί κατεβάζει τίς μετοχές του στό ἀμερικάνικο χρηματιστήριο, μέ μιά ἀκόμα ἐμπορική ἀποτυχία.

Σκηνοθέτης μέ ξεχωριστή πορεία στό σῶμα τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου, χρεωμένος μέ μιά ἀπό τίς μεγαλύτερες ἐμπορικές ἀποτυχίες στήν ἱστορία του (χρεωκόπησε τήν Γιουνάιτεντ Ἄρτιστς μέ τήν αἱρετική "ἀριστερή" του ταινία - καί καλύτερή του - *Πύλη τῆς Δύσης*), ὁ Μάικλ Τσιμίνο ἔχει κάτι πολύ περισσότερο νά μᾶς πεῖ καί νά μᾶς δείξει ἀπ' αὐτό τό ἀναμάσημα μιᾶς ξένης τροφῆς.

Ἡ ὑπαρξιακή παράνοια τοῦ *Ἐλαφοκυνηγοῦ* καί ἡ ἐξαιρετικά καίρια ὅσο καί σημαντική ματιά (ἀντάξια ἑνός Φόρντ) στήν ἱστορία τῆς χώρας του, μέ τήν *Πύλη τῆς Λύσης*, ταινία πού μισήθηκε ἀπό τήν ἀμερικάνικη κριτική καί κοινό ἐνῶ ἀγαπήθηκε στήν Εὐρώπη, τοῦ ἐξασφαλίζουν σίγουρα μιά πίστωση χρόνου γιά νά ξαναβρεῖ, ἄν μή τί ἄλλο, τήν σκηνοθετική του εὐρωστία καί ἕνα πιό ξεκάθαρο βλέμμα.

Θ.Λ.

Καλημέρα Βαβυλωνία

GOOD MORNING BABYLONIA (ἑλλ. τίτλος: **Καλημέρα Βαβυλωνία**)

σεν. - σκην.: Πάολο καί Βιττόριο Ταβιάνι, *σεν.:* Τονίνο Γκουέρα, *φωτ.:* Τζιουζέπε Λάντσι, *μουσ.:* Νικόλα Πιοβάνι, *παίζουν:* Βίνσεντ Σπάνο, Τζοακίμ ντέ Ἀλμέιντα, Γκρέτα Σκάσι.

Ὁ Νικόλα καί ὁ Ἀντρέα, τεχνίτες ἀπ' τήν Τοσκάνη, θά βρεθοῦν ἄνεργοι στήν Μητρόπολη τοῦ κινηματογράφου, μέ μόνα τους ἐφόδια τό ταλέντο καί τή φαντασία. Ὁ Πάολο καί ὁ Βιττόριο, μέ τά ἴδια ἐφόδια, θά κάνουν τό ὑπερατλαντικό ἅλμα γιά νά δοκιμάσουν μέ τή σειρά τους τήν τύχη τους στό μεγάλο κινηματογραφικό χρηματιστήριο τοῦ Χόλυγουντ. Ἡ αἰσθητική τους, αὐτή τοῦ λεπτοδουλεμένου μικροῦ ἐλέφαντα, σμιλεμένου μέ τό χέρι, θά ἀντιπαρατεθεῖ στά βιομηχανοποιημένα "κενά" ἀγάλματα, στόν ὄγκο τῆς μυθοπλασίας τοῦ Χόλυγουντ, πού ἀπό μιά στιγμή καί μετά ἀρχίζει νά τούς παρασέρνει. Οἱ τεχνίτες τῆς Τοσκάνης θά ἐπιβάλουν τή δουλειά τους, ἀλλά γιά τούς Ταβιάνι δέν φαίνεται νά εἶναι ἀκριβῶς ἔτσι. Ἐμφανῶς ἔξω ἀπ' τά νερά τους, παλεύουν ἀπεγνωσμένα νά ἐπιβάλουν τό δικό τους ρυθμό σ' ἕνα παιχνίδι τοῦ ὁποίου τούς ὅρους δέν ἐλέγχουν. Οἱ καλύτερες στιγμές τῆς ταινίας θά φέρουν τήν σφραγίδα τοῦ "ἐμιγκρέ". Ἡ Ἀμερική δέν θά μπορέσει νά ἐνσωματώσει τήν εὐρωπαϊκή κουλτούρα, ἀφήνοντας τά ἐπιτεύγματά της ἔκθετα στό θαυμασμό τῶν ὀπαδῶν της. Τά ὑπόλοιπα θά εἶναι ἀδιάφορα ἤ ἀποτυχημένα.

Ἡ ἐνιαία καί κατακτημένη αἰσθητική ἀντίληψη τῶν σκηνοθετῶν θά κινδυνέψει. Ἡ μυστική ἐπικοινωνία τῶν δύο ἀδελφῶν τῆς ταινίας, πηγή ἄντλησης τοῦ ταλέντου τῶν Ταβιάνι, θά σπάσει ὅταν θά πάψουν νά εἶναι ἴσοι. Ὁ θάνατος, τόν ὁποῖο θά ἐπιδιώξουν οἱ ἥρωες, εἶναι ὁ μόνος πού μπορεῖ νά τούς ξαναενώσει. Ἕνας θάνατος πού δέν εἶναι τό τέλος, ἀλλά ἡ ἀρχή μιᾶς νέας δημιουργίας. Ὁ Νικόλα καί ὁ Ἀντρέα στό τέλος τοῦ φίλμ κινηματογραφοῦν ὁ ἕνας τόν ἄλλο. Ἡ Τέχνη, αἰώνιος νικητής στή μονομαχία μέ τό ἐφήμερο, εἶναι αὐτή πού θά ξαναδώσει ζωή στούς καλλιτέχνες. Οἱ τεχνίτες τῆς Τοσκάνης θά συνεχίσουν νά ἀναστηλώνουν ἐκκλησίες. Καί οἱ Ταβιάνι νά κάνουν ταινίες.

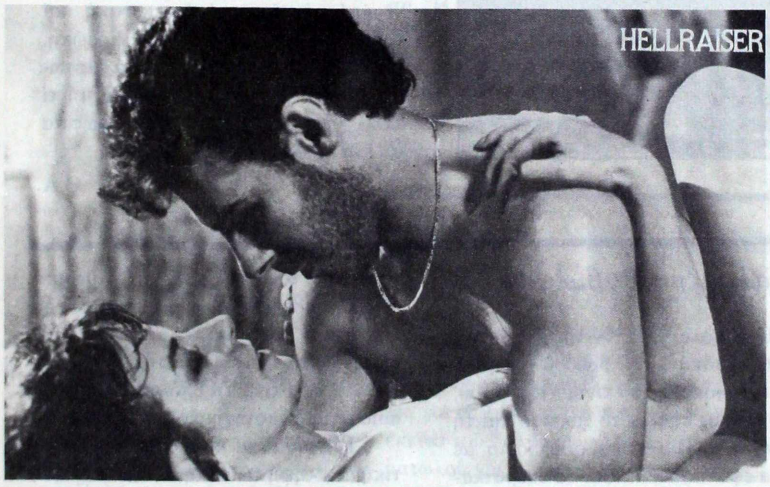
Α.Β.

Κόλαση στό ὑπόγειο

HELLRAISER (ἑλλ. τίτλος: **Χέλρέισερ**)

σεν. - σκην.: Κλάιβ Μπάρκερ, *φωτ.:* Ρόμπερτ Βίτζεον, *μουσ.:* Κρίστοφερ Γιάγκ, *παίζουν:* Ἄντριου Ρόμπινσον, Κλαίρ Χίγγινς.

Ἔχοντας ἤδη ἐκδόσει μία ὁλόκληρη σειρά ἀπό βιβλία τρόμου *(Books of Blood)* καί ὄντας ἀκόμα σχεδιαστής, ὁ Ἄγγλος Κλάιβ Μπάρκερ πατοῦσε σέ σταθερό ἔδαφος ὅσο ἑτοίμαζε τό *Hellraiser*. Οἱ βασικές δυσκολίες σέ μία ταινία τρόμου εἶναι δύο: πρῶτον, ἕνα καινούριο θέμα (ἤ τουλάχιστον μιά νέα ὀπτική)· δεύτερον, μία ἀπόδοσή του πού νά πείθει τόν θεατή, νά κρατάει τήν προσοχή του στόν ὑψηλό βαθμό πού χρειάζεται γιά νά τόν τρομάξει (τό χασμουρητό εἶναι ἡ χειρότερη προσβολή γιά κάθε σκηνοθέτη τρόμου). Καί ἐνῶ ἡ δεύτερη προϋπόθεση καλύπτεται ἀπό ἕναν καλό ἀφηγητή, στήν πρώτη περίπτωση τά πράγματα εἶναι κάπως πιό δύσκολα - ἰδίως στό σινεμά, ὅπου τά σήριαλ τῶν μανιακῶν δολοφόνων ἔχουν ἀγγίξει πιά τή σάτιρα (π.χ. *Παρασκευή και 13*, τώρα στό ἕκτο ἤ στό ἕβδομο μέρος της) καί τά τέρατα κοντεύουν νά γίνουν κατοικίδια.



Τό *Hellraiser* πετυχαίνει συνδυάζοντας καί τά δύο στοιχεῖα σ' ἕνα ἀσυνήθιστο ὅραμα τρόμου. Ἀσχολεῖται μέ μία ὁμάδα ἀπό ὄντα - μελετητές τῆς ὀδύνης καί τῆς ἡδονῆς: στήν ὁριακή τους μορφή τά δύο συμπίπτουν. Τά ὅσα συμβαίνουν στήν ταινία εἶναι δύσκολο νά περιγραφοῦν. Θά σημειώσουμε μόνο πώς οἱ διανομεῖς, πρίν ἡ ταινία κυκλοφορήσει στίς ΗΠΑ, τήν "ἐλάφρωσαν" ἀπό δύο ἀπό τίς πιό βίαιες σκηνές της. Ἔτσι, τό *Hellraiser* εἶναι ἕνα παλαβό ὅσο κι ἀριστοτεχνικό ταξίδι τρόμου. Ἡ ἐπιτυχία του ὁδήγησε αὐτόματα στό νούμερο δύο, πού γυρίζεται τώρα, μέ σενάριο τοῦ Μπάρκερ καί πάλι. Δέν ξέρουμε πῶς θά εἶναι ἡ συνέχεια, ἀλλά τό *Hellraiser* καταφέρνει νά μᾶς κάνει νά ξανασκεφτοῦμε τό *πόσα* μπορεῖ νά δείξει μία ταινία τρόμου πρίν αὐτοαναιρεθεῖ, πρίν γίνει ἀπόλυτα ὑπερβατική ἤ ἐπαναληπτική (καί στίς δύο περιπτώσεις παύει νά λειτουργεῖ τό σχῆμα· ἀποτέλεσμα: χασμουρητό). Ἡ νεότητα καί ἡ πρωτοτυπία τοῦ θέματος εἶναι ζωτικό ζήτημα· σίγουρα ἀπό 'κεῖ καί πέρα, ὁ σκηνοθέτης / ἀφηγητής ἔχει τό παιχνίδι στά χέρια του, προσέχοντας νά φτάσει στά ὅρια χωρίς νά... πέσει ἀπό τήν ἄλλη. Ἀλλά ἔλα πού τό σλόγκαν τῆς ταινίας τοῦ Μπάρκερ δηλώνει: *δέν ὑπάρχουν ὅρια.* Ὑπάρχουν. Ὅμως ὁ Μπάρκερ τά ἐξαντλεῖ, γιατί δέν ξεσκονίζει ὅπως οἱ ἄλλοι τά παλιά τέρατα· δημιουργεῖ νέα.

Γ.Δ.

Ὁ διάβολος και τό θύμα του

ANGEL HEART (ἑλλ. τίτλος: **Δαιμονισμένος ἄγγελος**)

σεν. - σκην.: Ἄλαν Πάρκερ, πάνω στό διήγημα τοῦ Γουίλλιαμ Χιόρτσμπεργκ, *φωτ.:* Μάικλ Σερεζίν, *μουσ.:* Τρέβορ Τζόουνς, *παίζουν:* Μίκυ Ρούρκ, Λίζα Μπονέτ, Ρόμπερτ ντέ Νίρο.

Ποτέ δέν εἴχαμε περί πολλοῦ τόν Ἄλαν Πάρκερ, σκηνοθέτη χωρίς προσωπικό ὕφος, στό πανόραμα τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου. Ἡ ἱστορία τῆς ταινίας εἶναι ἡ σχέση τῶν ἠθοποιῶν της, οἱ ὁποῖοι περισσεύουν ἀπό τά πλάνα καί δέν ἐγκλωβίζονται ἀπό τή σκηνοθεσία.

Ὁ Ρόμπερτ ντέ Νίρο, σ' ἕναν δαιμονικό ὅσο καί ἐκθαμβωτικό ρόλο, ὀρέγεται τήν καρδιά τοῦ Μίκυ Ρούρκ πού πραγματικά ἱδρώνει γιά νά τόν ἀντιμετωπίσει, πετυχαίνοντας ὅμως τήν καλύτερη ἑρμηνεία του μετά τόν *Ἀταίριαστο.*

Ὁ Ἄλαν Πάρκερ μπερδεύει τά εἴδη ἀπό τό νουάρ καί τό θρίλερ ἕως τόν ἀποκρυφιστικό τρόμο, ξεστρατίζοντας γρήγορα τήν ταινία του. Ὁ Χάρυ Ἄντζελ μπλέκεται σ' ἕνα παιχνίδι ὅπου διεκδικεῖ τό φόνο του κυνηγώντας τόν ἑαυτό του, κυνήγι ἀπό τό ὁποῖο τά πλάνα τῆς ταινίας ὑπολείπονται. Ἡ ἀλήθεια γεννᾶ τό φόβο, γίνεται ἐγκληματική, σκορπᾶ τόν φόνο. Δέν εἶναι ἐκείνη τοῦ θεοῦ ἀλλά τοῦ διαβόλου. Ἡ ταινία βυθίζεται σέ μιά ἀτμόσφαιρα ζοφερή, ὅπου ὁ ἔρωτας γίνεται σκηνή ἀπό ται-

νία splatter, μέ μιά ὑπερβολική δόση βουντού μαγείας πού δέν κολλάει πουθενά.

Ὁ Μίκυ Ρούρκ τρέχει συνεχῶς προσπαθώντας νά ξεφύγει ἀπό τόν ἑαυτό του, ἐνῶ ὁ Ρόμπερτ ντέ Νίρο, ἐγκάθετος στά πλάνα, μέ μεγάλα νύχια καί κότσο στό κεφάλι, ὁρίζει τήν μοῖρα τοῦ "ἄμοιρου στόν ἱστό τῆς ἀράχνης".

Ἡ ἐσχατολογική ἀποκάλυψη στό τέλος δέν ἀπελευθερώνει τήν δυσφορία τοῦ βλέμματος τοῦ θεατῆ ἀπό τήν θολούρα ἰδεῶν καί στύλ πού παράγει ἡ ταινία. Ἡ καρδιά τοῦ Ἄντζελ ἀνήκει ἐξ ὁρισμοῦ στόν διάβολο, ὅπως ἐξ ἄλλου καί ἡ ταινία, ἡ ὁποία θά πρέπει νά σημειωθεῖ ὅτι διαθέτει μιά σπουδαία φωτογραφία ἀπό τόν Μάικελ Σέρεζιν καί ἕνα ἔξοχο σαξοφωνικό μουσικό θέμα ἀπό τόν Τρέβορ Τζόουνς.

Τώρα σέ ὅτι ἀφορᾶ τούς ἠθοποιούς, δεδομένου ὅτι ἐδῶ βρίσκονται δύο "πρῶτοι", τά πράγματα εἶναι ξεκάθαρα καί φέτος. Ὁ Ρόμπερτ ντέ Νίρο, μέ δύο μικρούς ἀλλά πρωταγωνιστικούς ρόλους (ὁ ἄλλος στούς *Ἀδιάφθορους* - ὁ καλύτερος Ἄλ Καπόνε) κερδίζει ἄνετα τό παιχνίδι. Εἶναι σίγουρα ὁ σημαντικότερος Ἀμερικανός ἠθοποιός τῶν τελευταίων δεκαπέντε χρόνων. Ὁ Τζάκ Νίκολσον (κοντινότερος ἀντίπαλος) ἔχυσε πολύ ἱδρώτα στόν κοπιώδη ρόλο του στίς *Μάγισσες τοῦ Ἤστγουϊκ* καί ἦρθε φυσιολογικά δεύτερος. Τιποτα πρώτης γραμμῆς ἀπό τήν ἐποχή τῆς *Λάμψης*. Ὅσο γιά τό ἀουτσάιντερ, θά θυμᾶται γιά πολύ τήν πρώτη του χειραψία μέ τόν διάβολο.

Θ.Λ.

Ἰστάρ

ISTHAR (ἑλλ. τίτλος: **Ἰστάρ**)

σεν. - *σκην.:* Ἔλεν Μαίη, *φωτ.:* Βιττόριο Στυράρο, *παίζουν:* Ντάστιν Χόφφμαν, Γουῶρεν Μπήτυ, Ἰζαμπέλ Ἀτζανί.

Τό *Ἰστάρ* ἀνήκει στή σειρά ἐκείνη τῶν ταινιῶν πού ἡ φήμη τους - ἔστω καί ἀρνητική - προηγεῖται τῆς προβολῆς τους, μέ ἀποτέλεσμα νά εἰδωθεῖ ὄχι ἐλεύθερα, ἀλλά ἐκβιαστικά καί κάτω ἀπό τό βάρος αὐτῆς τῆς φήμης.

Στήν περίπτωσή μας ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά "ταινία - καταστροφή", "ἀδύναμη", πολλές φορές "γελοία" καί πολλά ἄλλα. Ὅμως ἡ πραγματικότητα πολύ ἀπέχει ἀπό τή φαντασία, κι αὐτή τή φορά πρός τό καλύτερο. Φυσικά ὅλοι αὐτοί οἱ χαρακτηρισμοί ἔρχονται ἀπό τούς κριτικούς τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν, καί καθώς ἡ δυναμική ἐπίδραση τῆς Ἀμερικῆς ἐπεκτείνεται καί στήν κριτική πέρα ἀπ' ὅλα τ' ἄλλα, τό *Ἰστάρ* στήν Εὐρώπη φαντάζει ἤδη ἀποδυναμωμένο καί ἀδικημένο.

Ὅμως αὐτό πού συμβαίνει μέ τήν ταινία ἀξίζει μιᾶς ἰδιαίτερης προσοχῆς πού ξεκινᾶ ἀπό τούς προβληματισμούς πού θέλει μιά τέτοια ὁλοσχερής ἀπόρριψη.

Εὔκολα γίνεται κατανοητό ὅτι αὐτή ἡ ἀπόρριψη σχετίζεται μέ τό ἀμερικάνικο μοντέλο στήν κινηματογραφία καί τίς προσπάθειες ἀνατροπῆς του.

Ἡ Ἐλάιν Μέυ, μιά σκηνοθέτος πού ἀνήκει στόν κασσαβετικό χῶρο καί πού εἶναι ἀπόλυτα προσαρμοσμένη στό στύλ δουλειᾶς τοῦ τελευταίου, ἐπιχειρεῖ νά ἰσορροπήσει, σ' ὅλες τίς διαστάσεις, τό φίλμ - ἀπόρροια μιᾶς ὁλοκληρωμένης σκέψης καί πρωταρχικῆς σύλ-

ληψης - μ' αὐτό τῆς μεγάλης παραγωγῆς.

Δυστυχῶς αὐτή ἡ σύγκρουση δέν ἔφθασε στίς αἴθουσες. Τό καταστροφικό τελικό μοντάζ χωρίς τήν εὐθύνη τῆς Μέυ δέν δίνει παρά ἐλάχιστα ἀπ' αὐτή τήν προσπάθεια.

Ἔτσι ἐκεῖνο πού μένει δέν εἶναι παρά μιά ἄριστη ἐπεξεργασία τοῦ πλάνου, μιά πολύ καλή διεύθυνση τῶν ἠθοποιῶν πού πραγματικά φαίνεται νά τό διασκεδάζουν, καί μιά ἱστορία ἐνδιαφέρουσα καί στή δομή καί στήν ἀφήγησή της.

Τό πιό ἐνδιαφέρον ὅμως εἶναι ὅτι τό *Ἰστάρ* εἶναι μιά μή - ταινία. Ἕνα σύνολο ἐτερόκλητο πού δίνει τήν ἔντονη ἐντύπωση μιᾶς εὐκαιρίας πού χάθηκε.

Ἴσως αὐτή ἡ ταινία θά μποροῦσε νά λειτουργήσει σέ ἄλλες ἐποχές, τότε πού ὁ κινηματογράφος - στήν αἴθουσα - ἦταν ἀπόλαυση· σέ ἐποχές κραταιᾶς σοβαροφάνειας μιά τέτοιου εἴδους ταινία ἀπορρίπτεται. Καί ἀπορρίπτεται γιατί προσπαθεῖ νά ἀνατρέψει ἕνα μοντέλο πού δέν θέλει νά δέχεται ἀμφισβητήσεις. Ὁ Τζέρρυ Λιούις καί οἱ ταινίες του ξέρουν καλά τί σημαίνει αὐτό.

Τό *Ἰστάρ* εἶναι μιά ἄτυχη ταινία, γιατί φόρεσε τά ροῦχα τῆς μεγάλης παραγωγῆς καί τοῦ γκλέημορ.

Καί ὁπωσδήποτε δέν μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι εἶναι ἤ ὄχι μιά καλή ταινία.

I.K.

Made in Greece

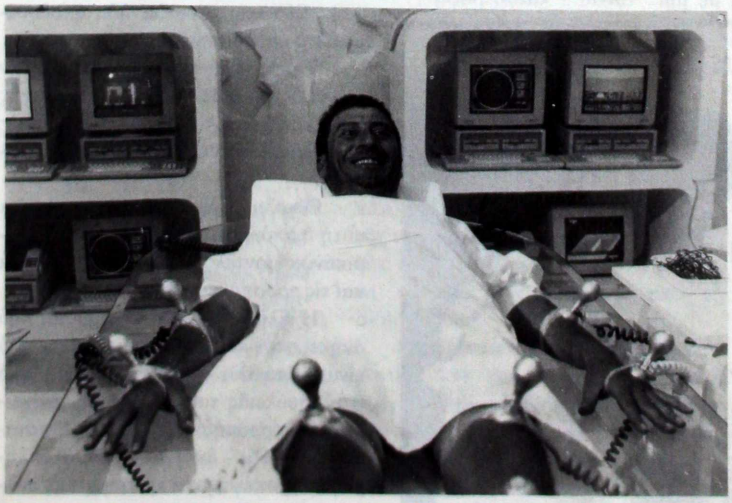
Ἡ περίπτωση τοῦ Χάρρυ Κλύνν θά μποροῦσε νά χαρακτηρισθεῖ μοναδική στήν Ἑλλάδα. Πρόκειται γιά ἕναν ἐπαγγελματία τοῦ θεάματος πού ἔχει καταλάβει σχεδόν ὅλους τούς πιθανούς χώρους καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης ἀλλά καί προβολῆς. Ἐπειδή τό φαινόμενο Χάρρυ Κλύνν δέν μπορεῖ νά μᾶς ἀπασχολήσει στίς ἄλλες του ἐκφράσεις θά προσπαθήσουμε νά προσεγγίσουμε τήν ταινία του πού εἶναι τόσο ἔντονα δεμένη μέ τήν καλλιτεχνική του παρουσία ὥστε θά μποροῦσε νά ὀνομαστεῖ καί *Made in Harry Klynn*.

Ἀρχικά δέν ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά ταινία ἀλλά μέ μιά σειρά σατιρικῶν ἐπεισοδίων, στά ὁποῖα καλεῖται ὁ Χάρρυ Κλύνν νά ἀποδείξει τό ταλέντο του σέ ἕνα μέσο πολλαπλῆς ἔκφρασης. Γιατί ὁ μέν δίσκος δέν ἀπαιτεῖ τήν ἐμφάνιση, τό κέντρο δέν ἀπαιτεῖ τό σκηνικό καί τό τηλεοπτικό σπότ δέν ἀπαιτεῖ τή διάρκεια. Ὁ κινηματογράφος ὅμως εἶναι ἕνα σκληρό μέσο πού δέν μπορεῖς νά τό ξεγελάσεις. Ὁ Χάρρυ Κλύνν τό προσπαθεῖ αὐτό μέ ἕναν διχασμό: ἀπό τή μιά ὑποδύεται ἕναν κεντρικό ἥρωα πού γίνεται μάρτυρας μιᾶς σειρᾶς ἐπεισοδίων, (ἕνα ρόλο πού ξεφεύγει ἀπό τίς συνηθισμένες μιμήσεις του) καί ἀπό τήν ἄλλη παρουσιάζει ὅλες αὐτές τίς κλισαρισμένες πιά καινοτυπίες (τραβεστί, λαϊκός τύπος, μιμήσεις Καραμανλῆ καί Παπανδρέου) - πού, τελικά, καταλαμβάνουν τό κύριο τμῆμα τῆς ταινίας - ξεπερνώντας τίς ὁποιεσδήποτε καλές προθέσεις. Ἐνῶ δηλαδή ἡ ταινία θά μποροῦσε θαυμάσια νά στηθεῖ πάνω στή φιγούρα τοῦ Γιάννη Γιαννάκη πού εἶναι κάτι καινούριο, γιά τόν Χάρρυ Κλύνν καί νά ἐπικεντρώσει τήν προσοχή της στό κωμικό πού μποροῦσε νά ἀναδυθεῖ ἀπό τήν παρουσία του καί τό πέρασμά του μέσα ἀπό τούς διάφορους χώρους ἤ καταστάσεις, ὁ Κλύνν προτίμησε νά τήν ἐξαρθρώσει, σπάζοντάς την μέ ἕναν ἔξυπνο τρόπο σέ ἐπεισόδια πού δέν προωθοῦν τήν πλοκή - ἡ σεκάνς μέ τόν ταξιτζή ἤ ἀκόμα περισσότερο ἡ σκηνή τῶν δύο γέρων (μέ τή φωνή τοῦ Καραμανλῆ καί τοῦ Παπανδρέου) μέσα στή σεκάνς τοῦ νεκροταφείου.

Ἕνα ἀκόμη ἀξιοσημείωτο γεγονός, δεῖγμα τῆς ἐπαγγελματικῆς συνείδησης πού ἀναμφίβολα ἔχει ὁ Χάρρυ Κλύνν εἶναι ἡ μεγάλη προσοχή πού δόθηκε στήν παραγωγή. Τά ποσά πού ξο-

MADE IN GREECE

σκην.: Πάνος Ἀγγελόπουλος, *σεν.:* Βασίλης Τριανταφυλλίδης, Γιάννης Κακουλίδης, *φωτ.:* Τάκης Ζερβουλάκος, *μουσ.:* Νίκος Στρατηγός, *παίζουν:* Χάρρυ Κλύν, Γιούλα Γαβαλά, Ἠλίας Λογοθέτης.



δεύτηκαν γιά τήν ταινία αὐτή εἶναι ἴσως τά μεγαλύτερα τῶν τελευταίων χρόνων καί, μάλιστα, συγκρινόμενα μέ ποσά πού δίνονται ἀπό τό Κέντρο και ὄχι ἀπό τήν ἰδιωτική πρωτοβουλία. Βλέπουμε λοιπόν ὅτι ἡ φιλοδοξία τοῦ Χάρρυ Κλύνν νά κάνει σωστό κινηματογράφο εἶναι ἐξίσου ἰσχυρή μέ τή ματαιοδοξία του νά κάνει τά πάντα.

Ὁ Χάρρυ Κλύνν εἶναι ἕνα μεγάλο ταλέντο. Αὐτό τό εἶδα περισσότερο στόν τρόπο πού ὑποδεύεται τόν κεντρικό ἥρωα τῆς ταινίας, στόν τρόπο πού τόν κινεῖ, ἀκόμα καί στή φάτσα πού ἐπιλέγει νά τοῦ δώσει, παρά στίς ὑπόλοιπες μιμήσεις του. Καί καθώς, ἔστω καί μέ τόν τρόπο πού βγῆκε στήν ταινία, τόν "ἀναπτύσσει" σέ μιά κωμική καί τραγική ταυτόχρονα φιγούρα, θά μποροῦσε νά πλάσει ἕναν ἀπό τούς πιό ἐπιτυχημένους χαρακτῆρες στή σύγχρονη ἑλληνική κωμωδία. Ἐκεῖνο ὅμως πού φαίνεται νά λείπει εἶναι ἡ ἐμπιστοσύνη στούς ἄλλους. Ὁ Χάρρυ Κλύνν εἶναι one man show, μόνο πού αὐτό δέν μπορεῖς νά τό κάνεις εὔκολα στόν κινηματογράφο. Ἔχοντας ὑπόψη τίς μεγάλες κωμικές φιγοῦρες τοῦ κινηματογράφου μας, τόν Βέγγο, τόν Φωτόπουλο, τόν Ἡλιόπουλο, ἀλλά καί περιπτώσεις ἐμπορικῶν (ἐθνικῶν) κωμικῶν, ὅπως ὁ ντέ Φυνές, βλέπουμε ὅτι ποτέ δέν προώθησαν τήν πολυδιάσπαση. Ἀκόμα καί ὁ Πῆτερ Σέλλερς πού κατέφυγε σέ μιμήσεις δέν στάθηκε ἐπιτυχημένος μόνο χάρις σ' αὐτές. Ἡ λογική τοῦ διαφημιστικοῦ σπότ, στό ὁποῖο ἀναμφισβήτητα ὁ Χάρρυ Κλύνν εἶναι ὁ πρῶτος, δέν ἰσχύει στόν κινηματογράφο.

Ἔτσι λοιπόν, ἀντί νά ἔπαιρνε τόν Περάκη γιά κομπάρσο, θά ἔπρεπε νά συμβεῖ τό ἀντίθετο: νά πάρει ὁ Περάκης τόν Χάρρυ Κλύνν σέ μιά κωμωδία του.

Ν.Φ.

Déjà vu

HOUSE OF GAMES (ἑλλ. τίτλος: **Ἡ λέσχη τῆς ἀπάτης**)
σεν. - σκην.: Ντάϊηβιντ Μάμμετ, *φωτ.:* Χουάν Ρουίζ Ἀνχία, *μουσ.:* Ἄλαρικ Ζάν, *παίζουν:* Λίντσεϋ Κρούζ, Τζό Μαντένα, Μάικ Νούσμπάουμ.

Ἀπό τή *Λέσχη τῆς ἀπάτης* λείπει ἡ αὐθεντικότητα. Ἡ αἴσθηση τοῦ "déjà vu" κυριαρχεῖ, παρ' ὅλο πού αὐτό τό "déjà vu" κινεῖται παράλληλα μέ τήν ταινία. Εἶναι μιά ταινία πού ἔχει ὅλες τίς ἀποχρώσεις τῆς ἐντιμότητας καί τῆς καλῆς θέλησης, μιά πρώτη κινηματογραφική προσπάθεια.

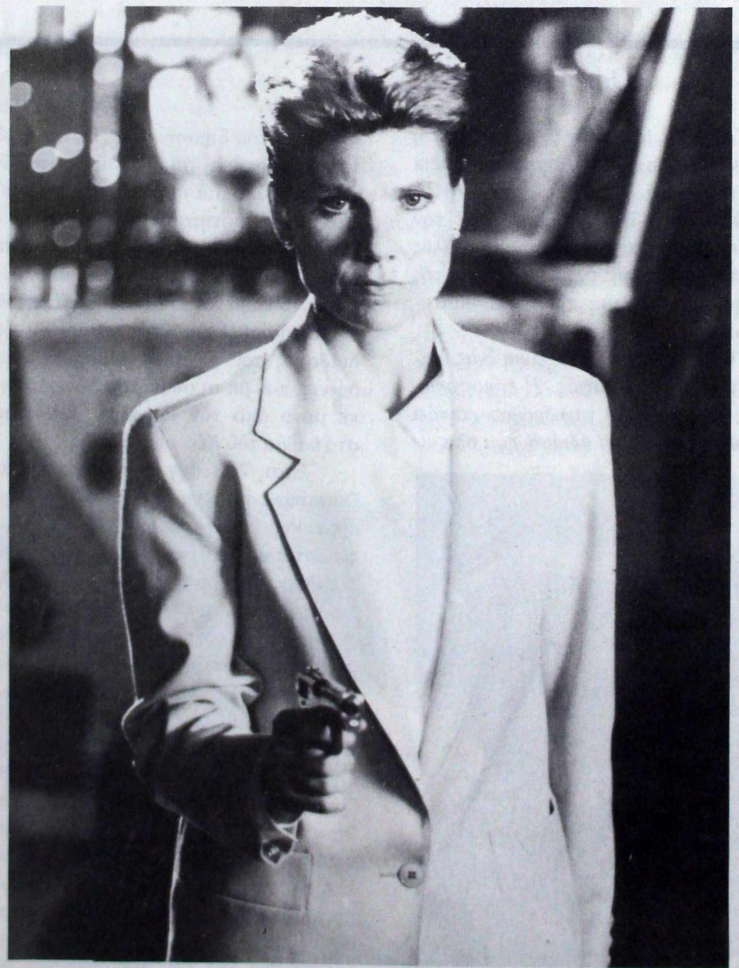
Ὁ Ντέιβιντ Μάμμετ εἶναι ἕνας ἱκανότατος σεναριογράφος. *Ἡ ἐτυμηγορία, Χθές τό βράδυ, Ὁ ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δυό φορές, Οἱ ἀδιάφθοροι:* ὅλα εἶναι δικές του δημιουργίες. Τά σενάριά του διακρίνονται ἀπό μιά ἀριστοτεχνική δομή, ἀπό μιά ἄριστη ἐπεξεργασία, ἀπό μιά πληρότητα ὁλοκληρωτική. Εἶναι δέ τόσο δομημένα πού ὁ ἑκάστοτε σκηνοθέτης δέν ἔχει παρά νά ἀκολουθήσει τό κείμενο. Ὁ Μάμμετ μπορεῖ νά χαρακτηρισθεῖ ὡς, ἴσως, ὁ μοναδικός διάδοχος τοῦ μεγάλου Μπάζ Μπεζεράιντς, πού μέ τή σειρά του ξεπεράσθηκε μόνο ἀπό τόν Ρόμπερτ Ὤλντριτς στό θαῦμα τοῦ *Kiss me Deadly.*

Ἔτσι, *Ἡ Λέσχη τῆς ἀπάτης* φαντάζει κάπως σάν ἕνα ἀπόσταγμα ἰδεῶν - εἰκονικῶν - πού κάποτε ὄφειλαν νά ἐμφανιστοῦν, ἀκολουθούμενες ἀπό ἕνα "στιβαρό" στόρυ καί ἀπό μιά συνεχῶς ἀνελισσόμενη ἀφήγηση. Ἡ ἔλλειψη ὅμως αὐθεντικότητας, πού ἀγγίζει τά ὅρια τῆς ἔκπληξης γιά τούς γνῶστες τοῦ ἔργου τοῦ Μάμμετ, βρίσκεται ἀκριβῶς στήν ἴδια τήν ἱστορία. Στήν ἴδια τήν ἀφήγησή της πού, χωρίς νά ἔχει "λάθη", εἶναι εὔκολα ἀναγνωρίσιμη. Ἴσως γιατί ἔχει προηγηθεῖ τό *Κεντρί,* ἴσως γιατί ὁ Μάμμετ - σκηνοθέτης φαίνεται νά πάσχει ἀπό τό σύνδρομο τῶν ἐπεξηγήσεων. Αὐτό τό σύνδρομο τῶν στιγμιαίων φιλμικῶν (εἰκονικῶν) ἀναφορῶν, πού σέ στιγμές ἀμφισβήτησης τῆς ταινίας ἀπό τόν ὁποιονδήποτε θά

κληθοῦν νά ὑποστηρίξουν τά δρώμενα καί τήν ἐξέλιξή τους.

Στήν προκείμενη ταινία ἔχουμε τή σκηνή τοῦ καθρέφτη στό διαμέρισμα τοῦ ξενοδοχείου, ὅπου ἡ γκόμενα βλέπει τόν μπάτσο καί ἔτσι τήν "πατάει". Ἡ ἡ ἄλλη σκηνή στό ταξί, ὅπου οἱ δυό συνένοχοι τήν περιμένουν νά φέρει τά χρήματα. Χωρίς βέβαια νά παραλείπεται ἡ λύση τοῦ προβλήματος ἀπό τόν κατά τά φαινόμενα ἀρχηγό τῆς συμμορίας· ἐκεῖ στό μπάρ.

Αὐτή εἶναι ἄλλωστε ἡ διαφορά πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στούς σκηνοθέτες πού "ἀφήνονται" καί στούς σκηνοθέτες πού ἐλέγχονται ὡς τήν αὐτολογοκρισία τους. Εἶναι ἡ διαφορά πού χωρίζει τίς μεγάλες "σκοτεινές" ταινίες ἀφήγησης (*Ὁ μεγάλος ὕπνος* τοῦ Χάουαρντ Χώκς, *Ὁ Χαφιές* τοῦ Ζάν Πιέρ Μελβίλ, *Μετά τά μεσάνυχτα* τοῦ Μάρτιν Σκορτσέζε, *Μπλέ βελοῦδο* τοῦ Ντέηβιντ Λύντς),



ἀπό ὅλες τίς ἄλλες, πού αὐξάνουν τήν ἔνταση ὡς τήν τελική ἔκρηξη. Τῶν ταινιῶν τοῦ Χίτσκοκ μή ἐξαιρουμένων, ἔστω κι ἄν αὐτές οἱ τελευταῖες ἔχουν τή δική τους ἰδιαιτερότητα.

Ἡ Λέσχη τῆς ἀπάτης, ὅμως, δέν χαρακτηρίζεται μόνο ἀπό τήν ἔκπληξη τῆς ἔλλειψης πού ἀναφέραμε. Χαρακτηρίζεται καί ἀπό τήν ὕπαρξη πολλῶν στοιχείων πού ἅπτονται τῶν εἰκόνων, καί πού συνδεδεμένα κατάλληλα καί ἁρμονικά τείνουν, καί ἐδῶ ἡ ἀπάτη ἤ τό game ἀγγίζει τά ὅρια τῆς σχιζοφρένειας, νά προσδώσουν στό φίλμ μιά πρωτόγνωρη ὀντότητα ὡς σύνολο.

Αὐτό κυρίως ὀφείλεται στήν προσπάθεια τοῦ Μάμμετ νά ἀποστασιοποιηθεῖ ἀπό τό οἰκεῖο βλέμμα. Τό ἐπιτυγχάνει ἀναμφίβολα γιατί "βγάζει" τήν ἐπιθυμία του "βόλτα" καί κινηματογραφεῖ ὡς θεατής πού θέλει νά ἀπομονώσει τό βλέμμα σέ ὅ,τι ἀρέσει καί σέ ὅ,τι κρίνεται σημαντικό.

Ἔτσι τό ντεκόρ ἐξαφανίζεται, τό κάδρο ἀπογυμνώνεται καί τά πρόσωπα ἀναδεικνύονται ὡς κυρίαρχο συστατικό του. Ἄλλωστε ὅλο τό παιχνίδι γίνεται μέ τά πρόσωπα. Μέ τό βλέμμα καί τίς κινήσεις. Οἱ μπλόφες ἐναλλάσσονται. Οἱ ἐνδείξεις γίνονται ὅλο καί πιό φανερές μέχρι νά ἀναιρεθοῦν τελείως γιά νά ξαναρχίσει ἕνας καινούριος γῦρος ἀλληλοχτυπημάτων. Ἔντεχνο καί διασκεδαστικό παιχνίδι ὅπου ὁ θεατής ἐμπλέκεται καί προβληματίζεται. Ἴσως ἡ ἐπιτυχία ὅλου αὐτοῦ τοῦ εἰκονικοῦ οἰκοδομήματος νά ὀφείλεται στήν προσπάθεια - ἐπιτυχημένη (πάλι) - τοῦ Μάμμετ νά ἀποφύγει τήν ἀνάλυση τῶν χαρακτήρων καί τῶν ἐνεργειῶν τους. Ὅλοι ἐνεργοῦν καί δροῦν ἀπόλυτα φυσιολογικά. Δέν ὑπάρχει προβληματισμός γιά τήν ὑποστήριξή τους, σέ ἀντίθεση μέ τόν προβληματισμό πού κυριαρχεῖ γιά τήν ὑποστήριξη τῶν σεναριακῶν δεικτῶν τῆς δράσης.

... Καί ὅλα αὐτά μέχρι πού τό παιχνίδι παίρνει τέλος. Μέ ἀπώλειες. Ἡ "ἐλαφρότητα" τῆς κίνησης δίνει τή θέση της στή βία. Ὁ θάνατος ἐμφανίζεται τελικός νικητής, καί τό φίλμ ξαναβρίσκει τίς συντεταγμένες του.

Ἕνα ὑποδειγματικό φίλμ - νουάρ ὅπου ὅλα ὑπάρχουν, ὅλα συγκλίνουν πρός τήν κάθαρση, ἀλλά καί πού ὅλα ἀποσυντίθενται.

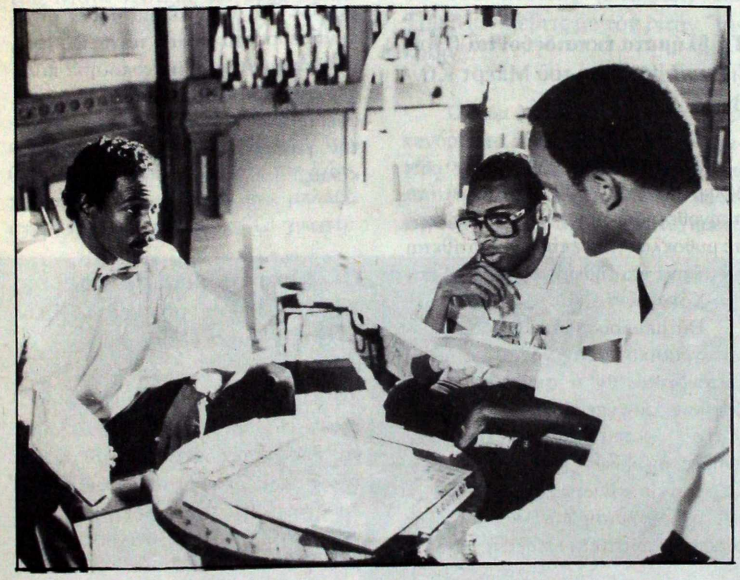
Ι.Κ.

Ἔγχρωμον καί ἀπολαυστικόν

SHE'S GOTTA HAVE IT
(ἑλλ. τίτλος: **Ἀπό κάποιον θά τό βρεῖ**)

σεν. - σκην.: Σπάικ Λῆ. *φωτ.:* Ἔρνεστ Ντίκερσον. *μουσ.:* Μπίλλ Λή. *παίζουν:* Τρέυσι Καμίλα Τζών. Σπάικ Λή. Ρέντμοντ Χίκς. Ραί Ντόουελ.

Ὁ Σπάικ Λῆ εἶναι ἕνας... ἔγχρωμος σκηνοθέτης πού γύρισε τό 1985 τήν πρώτη του ταινία *Ἀπό κάποιον θά τή βρεῖ* ἀσπρόμαυρη, κερδίζοντας ἀμέσως τόν τίτλο τοῦ πρίγκηπα τῆς νεοϋρκέζικης κωμωδίας (πίσω ἀπό τόν "βασιλιά" Γούντυ Ἄλλεν) καί τή δυνατότητα νά πηδήξει στά γρήγορα ἀπό τήν "ὑπόγεια" παραγωγή (130.000 δολλάρια, μιά βδομάδα γυρίσματα) στήν μεγάλη, μέ τό *School Daze*, ἕνα μιούζικαλ ἕξι ἑκατομμύριων δολλαρίων (γιά νά περάσει γρήγορα στήν τρίτη, στό *Hollywood Shuffle*, πού ὁλοκληρώθηκε στό τέλος τοῦ 1987). Οἱ ἥρωες τοῦ Σπάικ εἶναι ὅλοι μαῦροι καί δέν θά βρεῖτε στήν ταινία οὔτε ἕνα ἄσπρο γκαρσόνι. Ἡ ταινία παρόλα αὐτά κάθε ἄλλο παρά μαύρη κωμωδία εἶναι. Τό φίλμ ἔλκει τίς σύγκρισεις μέ τόν Γούντυ Ἄλλεν μόνο καί μόνο γιά νά τίς ἐξαντλήσει στή διαφορά της. Τό σέξ δέν εἶναι τό μόνιμο ὑπονοούμενο (ὁ κρυφός μοχλός πού κινεῖ τό λόγο καί τίς νευρώσεις στίς ταινίες τοῦ Γούντυ), ἀλλά ἀντίθετα μόνιμο ἀναφερόμενο τῆς ταινίας μιά καί ἡ ἐπιθυμία τῆς Νόλα δέν κρύβεται, οὔτε βέβαια καί τῶν τριῶν διεκδικητῶν της, ἀλλά δείχνεται μέ χάρη, αὐτοσυγκέντρωση καί προσωπική ἐπιθυμία.



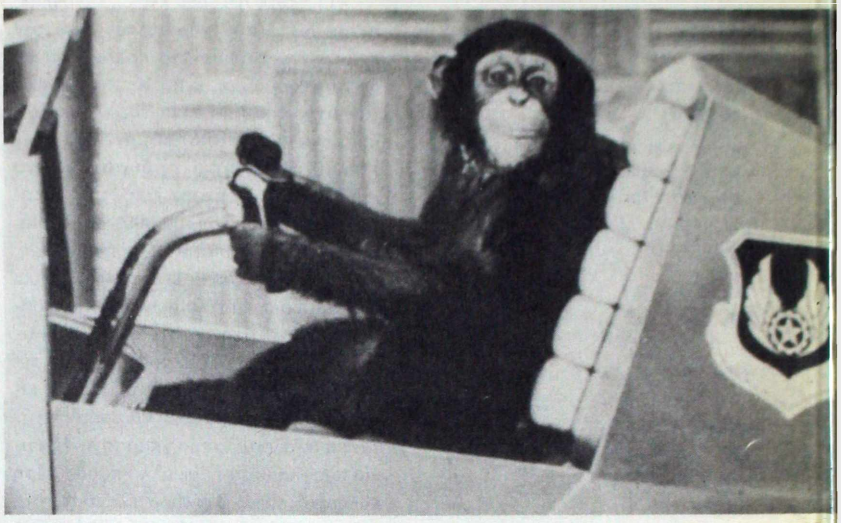
Ὁ Σπάικ Λῆ δέν γυρίζει μιά φαντασμαγορία τῆς Νέας Ὑόρκης (στή N.Y. ἀκόμη καί μέ τό low budget τῆς ταινίας τοῦ Σπάικ, εἶναι μᾶλλον δύσκολο νά τό ἀποφύγεις). Στήνει ἀντίθετα ἕνα ἰδιότυπο θέατρο τοῦ δρόμου, ἀλλά κυρίως τῆς κρεβατοκάμαρας (τῆς Νόλας Ντάρλινγκ γιά νἄμαστε ἀκριβεῖς).

Κι αὐτό γιατί ἡ εἰκόνα τῆς πόλης (τουλάχιστον ὅπως περνᾶ ἀπό τήν μαύρη ἰδιοσυγκρασία) ἀναδεικνύεται σέ τρεῖς τουλάχιστον ἐκδοχές της στόν λόγο καί στό ἴματζ τῶν τριῶν ἐραστῶν τῆς Νόλας. Ἡ ταινία ἀκολουθεῖ τίς ἀφηγήσεις τους γιά τή σχέση τους μέ τή Νόλα - τόν μόνο τρόπο πού ἔχουν γιά νά ἐξασφαλίσει τή διαφορά του ὁ ἕνας ἀπό τόν ἄλλο -, γιά νά τήν ἐξαφανίσει τελικά πάνω στό κορμί τῆς Νόλας, στήν ἀδούλωτη ἀφέλειά της καί τήν ἀκόρεστη ἐπιθυμία της.

Ἡ Νόλα ἀντίθετα, μοιάζει νά ἔχει τό ταμπεραμέντο γιά νά γευθεῖ τή διαφορά, τόν ράπ ρυθμό τοῦ Μάρς, τόν μπόντυ μπήλντινγκ ρυθμό τοῦ κυριλέ νέγρου πού τό παίζει λευκός (ὁ Σπάικ κυριολεκτικά τόν ἰσοπεδώνει) καί τό σπιτικό σέξ τοῦ καλλιεργημένου πρώην ἐπαναστάτη μικροαστοῦ, καθώς καί τό ...ἦθος νά τούς ἀφήσει πίσω της, καί νά ἐπιστρέψει, παντοτινή ἱέρεια τῆς δικιᾶς της *ἐκκλησίας*, στήν κρεβατοκάμαρά της.

Π.Δ.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΔΙΜΗΝΟΥ



Μυστικός πιλότος Χ (*Project X*) τοῦ Τζόναθαν Κάπλαν μέ τόν Μάθιου Μπρόντερικ.

Ὁ σκηνοθέτης φανερώνει μόνον κάποιες καλές προθέσεις που χάνονται μέσα στό διάτρητο σενάριο καί ὀρφανεύουν ἀπό τήν πλαδαρή ἀφηγηματική ἀντίληψη, συμπαρασύροντας καί τό νηπιακοῦ προβληματισμοῦ οἰκολογικό σχόλιο.

Τό δόκανο (*Streetsmart*) τοῦ Τζέρρυ Σάτσμπεργκ μέ τόν Κρίστοφερ Ρήβς.

Ἡ παγίδα ἀφορᾶ βασικά στήν τύχη τοῦ θεατῆ καί στήν κατάληξη τοῦ σκηνοθέτη. Παρά τίς ἱκανότητές του πού διαπιστώσαμε στίς προηγούμενες ταινίες του, ἐδῶ ἐξαντλεῖται ἄσκοπα σέ μιά φλυαρία χωρίς νά ἐκμεταλλευθεῖ τούς φυσικούς χώρους, χωρίς νά δημιουργήσει ἔστω μιά τυπική ἀτμόσφαιρα.

Τεχνίτης στόν ἔρωτα (*The pick-up artist*) τοῦ Τζέημς Τόμπακ μέ τήν Μόλυ Ρίνγουωλντ.

Ὁ σωρός τῶν δεκάδων ἀσφαιρων ξεθυμασμένων καί ἄκρως συντηρητικῶν ἀμερικάνικων κωμωδιῶν πού μᾶς πλημμύρισαν φέτος ἀποστρέφει τό βλέμμα τοῦ θεατῆ ἀπό κάποιες ταινίες πού ἔχουν ἐνδιαφέρον. Ὁ Τζέημς Τόμπακ, ὁ γνωστός Ἀμερικανός διανοούμενος καί καθηγητής, μετά τήν ἐμπορική ἀποτυχία τῶν προηγούμενων πολύ ἐνδιαφερόντων ταινιῶν του (*Ὁ δολοφόνος τοῦ Μανχάτταν. Γιά τόν ἔρωτα καί τό χρῆμα. Ἡ ἐκτεθειμένη*), ἐπιστρέφει μέ ἕνα φίλμ πού μεταμφιέζεται κάτω ἀπό τίς συμβάσεις τῆς νεανικῆς κωμωδίας. Ὁ Τόμπακ ἐμμεσα αὐτοβιογραφεῖται κυκλοφορώντας πάνω στό μυθοπλαστικό ὑλικό τῶν προηγούμενων ταινιῶν του. Θυμᾶται τόν *Τζογαδόρο* (ἦταν σεναριογράφος στήν πολύ καλή δημιουργία τοῦ Κάρελ Ράιζ) καί ἐξετάζει τούς ὅρους τοῦ κοινωνικοῦ καί ἐρωτικοῦ τζόγου. Προφανής ἡ διάθεσή του νά υἱοθετήσει μιά κοινωνιολογική ὀπτική ἀλλά καί νά συμβιβαστεῖ μέ τήν κλασική ἀφηγηματική ἄποψη, ἀφήνοντας ὅμως ὡς περίσσεια τήν σαστισμένη φιγούρα τοῦ Ντέννις Χόππερ.

Τά βλήματα ἐκπαιδεύονται (*Hollywood Airforce*) τοῦ Μπέρτ Κόνβι.

Ἡ ἐκπαίδευση γίνεται ἀπό τόν Μπέρτ Κόνβι πού ἐπιδιώκει νά σκηνοθετήσει μιά... *σκηνοθεσία* πού σέ μυθοπλαστικό ἐπίπεδο ὑποτίθεται πώς ἔγινε ἀπό ἥρωες πού δουλεύουν στό Χόλυγουντ.

Θά μποροῦσε τό σύνθετο κινηματογραφικό αὐτοσχόλιο νά εἶναι λειτουργικό, ἄν ὁ σκηνοθέτης δέν παρασυρόταν ὑπερβολικά ἀπό τίς πιθανές ρετρό αὐτοβιογραφικές μνῆμες, ἄν δέν ὑπερίσχυαν τά φαρσικά στοιχεῖα καί ἰδίως ἄν δέν ἐκβιαζόταν ἡ διαφήμιση μιᾶς προκλητικῆς φιλομιλιταριστικῆς ἐπίδειξης.

Ἔρχονται οἱ Φλόντερς τοῦ Ντίκ Μάας.

Ὁ ὁλλανδικός κινηματογράφος - μετά τόν ἀγγλικό - δείχνει πώς κατακτᾶ σταθερά τήν Εὐρώπη ἀλλά καί τίς ΗΠΑ ὅπου οἱ... μεταγλωττισμένοι στά ἀγγλικά Φλόντερς ἔκαναν σπουδαῖα καριέρα. Ἡ ὁλλανδική πρόκληση οἰκειοποιεῖται ἐδῶ τίς φόρμες τῆς ἐλαφράς σουρρεαλιστικῆς καί ἀναρχίζουσας σάτιρας μέ πλαίσιο τό οἰκιστικό πρόβλημα ἀλλά καί τήν ταξική ἀντιπαράθεση σέ ἐπίπεδο συμπεριφορῶν. Τά ἀποτελέσματα δέν εἶναι πάντα εὔστοχα ἀλλά ἡ ταινία ὡς γενική ἐντύπωση μᾶς ἱκανοποίησε πολύ περισσότερο ἀπό δέκα μαζί ἄχρωμες ἀμερικανικές κωμωδίες πού εἶχαν τήν γεύση τῆς ξεθυμασμένης κόκα κόλας.

Οἱ διακοπές μιᾶς 40άρας τῆς Κλαίρ Πέπλου μέ τούς Ζακλίν Μπισέ, Εἰρήνη Παπᾶ.

Ἀπό τίς "ταινίες" πού δέν πρέπει νά εἰσάγονται. Τρομερό ὀλίσθημα, ὅπου ἡ οὐζοποσία καί ὁ καυτός ἥλιος τῆς Ρόδου ὁδηγοῦν σέ μιά ἄνευ προηγουμένου παρεκτροπή πού φτάνει καί στά ὅρια τοῦ ἐθνικοῦ διασυρμοῦ.

Ντέρτυ ντάνσινγκ (*Dirty Dancing*) τοῦ Ἐμίλ Ἀρντολίνο.

Ὁ Ἀρντολίνο σκηνοθετεῖ ἀνενδοίαστα τήν ἱστορία τῆς χαμένης

ἀθωότητας καί ἐνοχοποιεῖται γιά τήν ἀφέλεια τῆς ἀπόκρυψης καί τήν κακοποίηση τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου.

Σούπερμαν - 4 τοῦ Σίντνεϋ Φιούρυ μέ τούς Κρίστοφερ Ρήβς, Τζήν Χάκμαν.

Σίγουρα μ' αὐτό τό "φίλμ" τελειώνει ὁριστικά καί ἀμετάκλητα ἡ σειρά, ἐκτός ἄν ἀναδομηθεῖ ὁλοκληρωτικά καί τῆς παραχωρηθεῖ κάποιος νέος πρωταγωνιστής. Ὅσο γιά τόν δημιουργό τοῦ *Φακέλου Ἴπκρες*, εἶναι νά ἀπορεῖ κανείς πῶς δέχτηκε καί ὑπογράφει τέτοιες δῆθεν εἰρηνόφιλες ἀφέλειες ὅπου τό σενάριο δέν εἶναι οὔτε κάν προσχηματικό καί ἡ ἐκκρεμότητα δέν συναντιέται πουθενά. Σίγουρα μέ τίς συγκρίσεις ὁ τρίτος *Σούπερμαν* δείχνει τίς σπουδαῖες ἐπιδόσεις τοῦ Λέστερ.

Καμιά προσευχή γιά τούς πεθαμένους (*A prayer for the dying*) τοῦ Μάικ Χότζες μέ τούς Μίκυ Ρούρκ, Μπόμπ Χόσκιν, Ἄλαν Μπέητς.

Τό φίλμ τό ἔχει ἀποκηρύξει ὁ φερόμενος ὡς σκηνοθέτης του (δημιουργός τοῦ *Συλλάβατε τόν Κάρτερ*) καί ὁ ὑπ' ἀριθμόν ἕνα μπλαζέ στάρ, ὁ κ. Μίκυ Ρούρκ. Τό γνωστό μπέστ - σέλλερ τοῦ Τζάκ Χίγκινς μετατρέπεται σ' ἕνα εὐτελέστατο μελόδραμα ὅπου ἐκτίθενται ἀνεπανόρθωτα οἱ ἠθοποιοί, ἡ ἀφήγηση παραπαίει δεδομένου ὅτι δέν ὑπάρχει ἄποψη γιά τήν συγκρότησή της καί ὁ IPA ταυτίζεται μέ συμμορία δολοφόνων καί τρομοκρατῶν.

Χάρρυ ὁ ἀπίθανος (*Bigfoot and the Hendersons*) τοῦ Γουίλλιαμ Ντήαρ μέ τόν Τζών Λίθγκου.

Ἕνας σπάνιος γορίλλας μετατρέπεται σέ θετό παιδί μιᾶς ἀμερικανικῆς οἰκογένειας ὅπου ὁ ἐξαιρετικός Ἀμερικανός καρατερίστας Τζών Λίθγκοου μιμεῖται ἀπεγνωσμένα τόν Τζάκ Νίκολσον. Ὁ Γουίλλιαμ Ντήαρ μᾶς εἶχε ἐντυπωσιάσει μέ τήν ἰσορροπημένη του σκηνοθεσία στή *Μούμια*. (Ἀπό τήν σπονδυλωτή ταινία *Ἀλλόκοτες ἱστορίες*). Ἐδῶ περιορίζεται στό νά ψαλιδίζει τήν ὑπερβολική ἀφέλεια τῶν καλῶν αἰσθημάτων καί τῆς κραυγαλέας κοινωνικῆς κριτικῆς.

Οἱ δύο ἀτσίδες (*Dragnet*) τοῦ Τόμ Μάνκιεβιτς μέ τόν Ντάν Ἔικρόιντ.

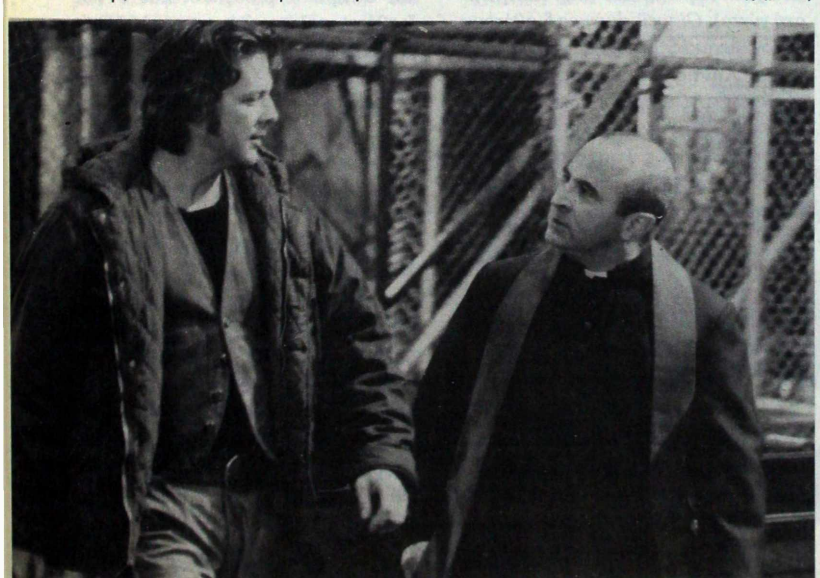
Ὁ Τόμ Μάνκιεβιτς ἐκθέτει ἀνεπανόρθωτα τό ἔνδοξο ὄνομα τοῦ πατέρα του Τζότζεφ. Μέ ἀφορμή μιά πετυχημένη τηλεοπτική σειρά καταλήγουμε σέ μιά ἄκρως ἀποτυχημένη κοινότυπη συντηρητική καί ἀδιάφορη ἀστυνομική κωμωδία. Τό πρόβλημα γίνεται πλέον ἰδιαίτερα σοβαρό, δεδομένου ὅτι τό Χόλυγουντ ἀστοχεῖ ἀκόμα καί σέ εἴδη στά ὁποῖα εἶχε μεγάλη παράδοση.

Τρελοί γιά δέσιμο (*The coutch trip*) τοῦ Μάικλ Ρίτσι μέ τούς Ντάν Ἔικρόιντ, Γουῶλτερ Ματτάου.

Ἡ παραδοσιακή γιά τίς ΗΠΑ ψυχαναλυτική πρακτική ἐξετάζεται ἀπό τόν Μάικλ Ρίτσι ὄχι σέ βάθος καί οὐσία ἀλλά ἀποτελεσματικά ὅσον ἀφορᾶ τόν ψυχαγωγικό χαρακτήρα τοῦ φίλμ. Αὐτό σημαίνει πώς οἱ ἰδέες μπορεῖ νά μήν προωθοῦνται ἐπαρκῶς ἀλλά ἡ ὀπτική διεκπεραίωση τῶν κλισέ δέν εἶναι ἁπλῶς ἐπαγγελματική ἀλλά ἔρχεται καί μέ τέτοια συναρμολόγηση, ὥστε προκαλεῖ τήν ἐντύπωση τῆς μεταφορᾶς τοῦ *ἄλλου*. Μιά ἀκόμα παρατήρηση: Ἡ μυθολογία τῶν Ἀμερικανῶν Γιάπις (*Ἄγριο θηλυκό, Μπλέ βελοῦδο, Μετά τά μεσάνυχτα, Κυνηγητό μέσα στή νύχτα*) ὑποχωρεῖ μπρός στήν εἰσβολή τοῦ ἀντικομφορμιστικοῦ καί περιθωριακοῦ στοιχείου πού ρυθμίζει *τελικά* (;) τήν κυκλοφορία τῆς ἐπικοινωνίας στόν ἀμερικανικό ὀργανισμό ὡς τήν ἐπιλογή καί πάλι τοῦ δρόμου καί τῆς περιπλάνησης.

Best seller τοῦ Τζών Φλύν μέ τούς Μπράιαν Ντέναχυ, Τζέημς Γούντς.

Ἕνα φιλόδοξο σενάριο δέν γνωρίζει τήν ἀνάλογη σκηνοθετική μεταχείριση κι ἔτσι τό ἐγχείρημα μένει ἀδικαίωτο καί ἀμήχανο, μέ τήν ταινία νά φαντάζει ὀρφανή καί μοναχική. Ὁ τρόπος πού τό προτεινόμενο ὡς πραγματικό μετατρέπεται μέσω τοῦ φαντασιακοῦ σέ λογοτέχνημα θά μποροῦσε νά δώσει ἀφορμή γιά σημαντικές ἐπεμβάσεις: Οἱ τελευταῖες ἀπαιτοῦσαν καί σκηνοθετική ἄνεση καί θεωρητική κατάρτιση, πράγματα πού στερεῖται ὁ ἄγνωστός μας Τζών Φλύν. Ἔτσι, θά τό ἐπαναλάβουμε, ἡ ταινία δίνει τήν αἴσθηση τοῦ πλεονάσματος.



Τό κλάμπ τῶν ξεφωνημένων βίπς (*Personal services*) τοῦ Τέρρυ Τζόουνς.

Γιαυτήν τήν πολύ σημαντική ταινία θά ἀσχοληθοῦμε διεξοδικά στό δεύτερο ἀφιέρωμά μας γιά τόν ἀγγλικό κινηματογράφο. Μέ ἀφορμή ἕνα πραγματικό περιστατικό, ὁ Τζόουνς διαπραγματεύεται μέ συνέπεια ἕνα πολύ ὀλισθηρό θέμα, κρατώντας ἴσες ἀποστάσεις καί ἀποφεύγοντας παράλληλα τή γνωστή βρετανική "ἀντικειμενικότητα". Ἔτσι κρίνει καί ἀποκαλύπτει χωρίς νά καταφεύγει στήν ἠθικολογία, ἐνῶ ἡ ἀφηγηματική του πλεύση ἀρχίζει ἀπό ἕναν ρεαλισμό μέ κατακερματισμένη ἀφήγηση γιά νά καταλήξει σέ ἕναν κατάμαυρο σουρρεαλισμό. Παρ' ὅλα αὐτά, ὅπως συνέβη μέ ὅλες σχεδόν τίς πολύ ἀξιόλογες δημιουργίες (μόνη ἐξαίρεση *Ὁ τελευταῖος αὐτοκράτορας*) κι αὐτή ἡ ταινία ἔμεινε ἔκθετη, ὀρφανή, στερεμένη ἀπό τή θωπεία τοῦ βλέμματος τῶν θεατῶν.

Μπαλάκια τρίτου τύπου (*Space balls*) τοῦ Μέλ Μπρούκς μέ πρωταγωνιστή τόν ἴδιο.

Μ' αὐτή του τήν ταινία ὁ Μέλ Μπρούκς δείχνει πώς ἀποσύρεται μᾶλλον ὁριστικά ἀπό τόν ἰδιαίτερο ἐκεῖνο χῶρο τῆς σύγχρονης σάτιρας πού ἀδόκιμα ἴσως ἀλλά ὄχι ἄστοχα βαφτίστηκε ψυχοκωμωδία. Τά *Μπαλάκια τρίτου τύπου* εἶναι μιά συνεχής κινηματογραφοφιλική διαδρομή πού γίνεται ὅμως γιά νά ἐξαντληθεῖ ὁ μυθοπλαστικός χρόνος κι ὄχι γιά νά σχολιαστεῖ τό μέσο. Ὑποβαθμισμένα ἐξάλλου εἶναι τά "ψυχοπαθολογικά" γκάγκ ἐνῶ ἡ σκηνοθεσία εἶναι χωρίς ὕφος, ρυθμούς καί ἔμπνευση.

Οἱ τρεῖς Ἀμίγκος (*The three Amingos*) τοῦ Τζών Λάντις μέ τούς Στήβ Μάρτιν, Τσέβυ Τσέηζ.

Τό ἔργο τοῦ Λάντις δέν διακρίνεται γιά τή σταθερότητά του, καθώς ἀριστουργήματα ἐναλλάσσονται μέ πολύ μέτριες προσπάθειες. Ἐδῶ ἔχουμε μία ἄνιση κωμωδία ὅπου ἔξυπνες καί πονηρές ἰδέες δέν ὁλοκληρώνονται καί τῆς ὁποίας ὁ ρυθμός δέν διατηρεῖται σταθερός. Ἡ παραδοσιακή "ἀμερικάνικη" τρελή κωμωδία (Ἀδελφοί Μάρξ, Λιούις, Μπρούκς) χαρακτηρίζεται ἀπό τήν ἔλλειψη κεντρικοῦ ἀφηγηματικοῦ ἱστοῦ πού νά προσφέρει μία ἑνότητα στό ἔργο. Ἐπομένως, γιά νά μήν ὑπάρχουν περιθώρια γιά χάσματα ὁ ρυθμός καί τά εὑρήματα τέτοιων ταινιῶν πρέπει νά κρατιοῦνται σέ ἐπίπεδα ὑψηλῆς καί συνεχοῦς ἔντασης. Δυστυχῶς ὁ Λάντις φαίνεται νά ἔχει χάσει αὐτή τήν ἱκανότητα στίς κωμικές του ταινίες μετά τό *Ἀτσίδες μέ τά Μπλέ*. Ἀντίθετα τά πάει πολύ καλύτερα σέ ἄλλα εἴδη, μέ μεγαλύτερο δέσιμο, ὅπου ἀπροσδόκητα εἰσάγει καί στοιχεῖα τοῦ κωμικοῦ (π.χ. *Κυνηγητό στή νύχτα*). *Οἱ τρεῖς ἀμίγκος* διαθέτουν μόνον μερικές πετυχημένες στιγμές ὅπου ὁ Λάντις κατορθώνει νά ξαφνιάσει (ζῶα τῆς ἐρήμου, τραγουδιστής θάμνος, κ.λπ.) καθώς καί τόν Στήβ Μάρτιν, ὁ ὁποῖος φτιάχνει βαθμηδόν ἕνα δικό του χῶρο στήν ἀμερικάνικη κινημτογραφική κωμωδία.

Τό μαγαζάκι τοῦ τρόμου (*Little shop of horrors*) τοῦ Φράνκ Ὄζ μέ τόν Στήβ Μάρτιν.

Ἕνα πετυχημένο σύγχρονο ἀμερικανικό θεατρικό μιούζικαλ γίνεται ταινία πού ἀναπαράγει κάποιες γνωστές σταθερές τῆς ὑπερατλαντικῆς κινηματογραφίας. Εἶναι μέν ὁ χῶρος τῶν ὑποπρονομιούχων καί τῶν καταπιεστῶν τους ἀλλά καί ὁ βαθύτερος φόβος πώς ἐάν αὐτό τό σύστημα ὑποτιμᾶ μιά ἐκ τῶν ἔξω διαταραχή οἱ σοβαροί κίνδυνοι πού θά ἐκλυθοῦν θά εἶναι πολύ περισσότεροι ἀπό τά ὁποιαδήποτε ὀφέλη. Ὁ Φράνκ Ὄζ σκηνοθετεῖ σωστά, ἀφήνει ἀφηγηματικές ἀνάσες, ἐπιταχύνει αἰφνιδιαστικά τούς ρυθμούς του καί δείχνει πώς γνωρίζει καλά νά χρησιμοποιεῖ τούς χρόνους καί τήν ἐκκρεμότητα. Μιά διαδρομή σέ γνωστά κινηματογραφικά εἴδη στερεώνει τήν τελική φοβία τῆς εἰσβολῆς ἀλλότριου ὄντος "ἀπό ἄλλον... πλανήτη".

Ἡ ἰδεολογική καί ἡ γενικότερη ἀποστείρωση συντηροῦνται καί πάλι ἔστω καί μέ τή μορφή ἑνός εὔθυμου καί σατιρικοῦ μιούζικαλ πού ὄντως διαθέτει πολύ καλή μουσική. Ὅσο γιά τόν ἀδικημένο Στήβ Μάρτιν, εἶναι ἐξαιρετικός.

Τά παιδιά τῆς νύχτας (*The lost boys*) τοῦ Τζόελ Σουμάχερ μέ τόν Κάιφερ Σάντερλαντ.

Τό ρόκ μπλέκει μέ τόν βαμπιρισμό τή νεολαία καί τήν ἀμερικανική οἰκογένεια. Βαθύτατα συντηρητική "νεανική" ταινία πού ναρκισσεύεται γιά τήν "πρωτοτυπία" της, διαφημίζει τήν "τολμηρότητά" της ἀλλά δέν μπορεῖ νά κρύψει τίς ἔντονες φοβίες γιά τήν εἰσβολή τῶν ἄλλων στόν κατεστημένο κοινωνικό κορμό.

Ὁ ἀκαταμάχητος ἥρωας γιά ὅλες τίς ἐποχές (*Biggles*) τοῦ Τζών Χόου μέ τόν Πῆτερ Κάσινγκ.

Τά ταξίδια στό χρόνο ὑπῆρξαν ἀπό τά ἀρχέτυπα θέματα τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας στόν κινηματογράφο. Ὡστόσο σ' αὐτό τό φίλμ ἡ ἐπίπεδη ἐπαγγελματική σκηνοθεσία στοχεύει μόνον στήν ἀνάλωση τοῦ ἀφηγηματικοῦ χρόνου κι ὄχι στόν ἐντοπισμό τοῦ ἐνδεδειγμένου κινηματογραφικοῦ χρόνου. Ἔτσι γενικά ὁ χρόνος στοιχειώνει σ' αὐτό τό φίλμ πού κυκλοφόρησε πρώτα σέ βιντεοκασσέτα καί στή συνέχεια στίς σκοτεινές αἴθουσες. Ἑτεροχρονισμοί...

Κυρίαρχοι τοῦ σύμπαντος (*Masters of the universe*).

Ἐπιστροφή στή νηπιακή ἡλικία τοῦ κινηματογράφου μέ μιά ταινία πρωτοφανοῦς ἀφέλειας καί προφανοῦς ἔνδειας μέ κακοποίηση πασίγνωστων κλισέ.

Ἐλπίδα καί δόξα (*Hope and Glory*) τοῦ Τζών Μπούρμαν

Κι' αὐτή ἡ ταινία πού προτείνεται γιά σημαντικά Ὄσκαρ ἐνδεχομένως νά μᾶς ἀπασχολήσει στό ἀφιέρωμά μας γιά τόν ἀγγλικό κινηματογράφο. Ὁ Μπούρμαν ἐπιχειρεῖ νά δεῖ τόν πόλεμο στό *ἐκτός πεδίου* του (δηλαδή στά μετόπισθεν) μέσα ἀπό τά μάτια ἑνός μικροῦ παιδιοῦ. Ὁ Μπούρμαν μᾶς εἶχε συνηθίσει στήν ποιητική "αὐθαιρεσία" πού φτάνει στά ὅρια τοῦ μυστικισμοῦ καί τῆς μεταφυσικῆς μέ σπουδαῖες ταινίες ὅπως τήν κοινωνιολογική σπουδή τοῦ *Λέων ὁ ἔνοχος, ἤ τό ἀντισυμβατικό ἀστικό θρίλερ Ὁ ἐπαναστάτης τοῦ Ἀλκατράζ*, τήν ἀπεικόνιση τῆς σύγκρουσης δύο πολιτιστικῶν οἰκιστικῶν πλαισίων στό *Ὅπου ξέσπασε ἡ βία* καί τή διαχρονική συναρμολόγηση τῶν μύθων τοῦ *Ἐξκάλιμπερ*. Περιμένετε λοιπόν τώρα νά μᾶς *πλημμυρίσει* ἡ ποιητική αὐθαιρεσία ὅπως τήν ἐκπέμπει ὁ ὑποκειμενισμός ἑνός μικροῦ. Παραδόξως ὁ Μπούρμαν δείχνει νά ἐπεξεργάζεται δημιουργικά μέ ἄψογο ἀκαδημαϊσμό σελίδες παιδικοῦ ἡμερολογίου ὅπου οἱ ἐκτροπές ἀπό τόν ρεαλισμό εἶναι μετρημένες καί ἡ μοναδική *κρυφή* σημασία εἶναι μιά κομπίνα τοῦ κρίκετ. Αὐτή ἡ ἀφηγηματική ἀντίληψη μπορεῖ νά μήν εἶναι πρός ἀπόρριψη ἀλλά σίγουρα δέν ἀποτελεῖ καί τήν ἐπιλογή μας.

Μετάνοια τοῦ Τενγκίς Ἀμπουλάντζι

Μία προβολή γιά τήν ἐξουσία καί τή διαφθορά. Μία ταινία - μείγμα, λίγο θρύλος γεωργιανῆς προέλευσης, λίγο ὀνειρικές καταστάσεις, λίγο μελό ἀντιστασιακῶν προδιαγραφῶν, λίγο μπρεχτικό ἔπος, λίγο τό φανταστικό, κ.λπ. Τό μείγμα τελικά δέν πετυχαίνει. Ὁ Ἀμπουλάντζε δέν φαίνεται ἱκανός νά βρεῖ τήν σωστή ἰσορροπία μεταξύ τῶν στοιχείων πού χρησιμοποιεῖ. Παρά τίς ἐνδιαφέρουσες προθέσεις καί ἰδέες τό χάος πού προκαλεῖ ἡ ἐναλλαγή ὅλων τῶν παραπάνω, ἡ ἐπανάληψη, ἡ φλυαρία καί τό μεγάλο μῆκος καθιστοῦν τήν ταινία κουραστική.

Οἱ κοριοί (*Stakeout*) τοῦ Τζών Μπάνταμ, μέ τούς Ρ. Ντρέυφους, Α. Ἑστεβέζ.

Μιά ταινία εὐχάριστη στή θέαση, μέ σωστές δόσεις χιοῦμορ καί ἀγωνίας. Ἀλλά ταυτόχρονα καί ἐνοχλητική στήν ἄποψή της γιά τήν παρακολούθηση ἀτόμων καί τηλεφώνων ὡς κάτι τό σχεδόν φυσιολογικό. (προφανές δικαίωμα γιά τήν ἀστυνομία).

Γκόθικ (*Gothic*) τοῦ Κέν Ράσελ, μέ τόν Γκάμπριελ Μπέρν.

Ἐπιστρέφοντας στά γνώριμά του λημέρια τῶν σκοτεινῶν προσωπικῶν ὑποθέσεων γνωστῶν καλλιτεχνῶν τοῦ παρελθόντος (π.χ. Μάλερ, Λίστ, Μπρέτσκα κ.π.α.), ὁ Ράσελ φτιάχνει γιά ἀκόμα μία φορά ἕνα σύνολο ἀρκετά ἀδύνατο. Ἂν ἡ ταινία ἀποκτᾶ κάποιο ἐνδιαφέρον, αὐτό βρίσκεται σέ ὅ,τι περικλείει τό κυρίως σῶμα της, δηλαδή τό τί γνωρίζουμε γιά τούς χαρακτῆρες καί τίς δημιουργίες τους, τόν τίτλο τοῦ φίλμ, τίς πρῶτες σεκάνς, τίς τελευταῖες μετά τόν ἐφιάλτη καί τίς σημειώσεις τοῦ τέλους. Ἡ ἀνατροπή τοῦ κλίματος τῆς νύχτας, μέ τά φαντάσματά της, στό φῶς τῆς ἡμέρας ξαναανατρέπεται μέ τίς σημειώσεις καί τήν κληρονομιά τῆς Σέλεϋ. Ἀλλά αὐτός ὁ "θρίαμβος" τῆς νύχτας δέν ἐνισχύεται ἀπό τό ἰσχνό ἐπίπεδο τῶν σκηνῶν τῶν φαντασμάτων, τῆς εἰκονογράφησης αὐτῆς τῆς πρώτης (:) γοτθικῆς παραίσθησης. Ὁ Ράσελ ποτέ δέν ὑπῆρξε σκηνοθέτης μέ ὁποιαδήποτε αἴσθηση μέτρου καί συχνά τά ἀποτελέσματα τῶν ταινιῶν του ἐξαρτῶνται ἀπό τούς ἐξωτερικούς περιορισμούς μέσα στούς ὁποίους ἐργάζεται. Τό στοιχεῖο πού τόν διασώζει εἶναι ὅτι δίνει τήν ἐντύ-

πωση πώς τό θέαμα πού προσφέρει δέν εἶναι ματαιόδοξη ἐπίδειξη ἀλλά ὄντως βασίζεται σέ εἰλικρινεῖς πόνους καί φαντασιώσεις.

Ἡ διπλή ζωή τῆς Τζούλια (*Julia and Julia*) τοῦ Πῆτερ ντέλ Μόντε, μέ τούς Κάθλην Τάρνερ, Γκάμπριελ Μπέρν, Στίνγκ.

Ἡ ἰταλική συμμετοχή στό φεστιβάλ τοῦ Ἀβοριάζ καί δεύτερη ταινία τοῦ Πῆτερ ντέλ Μόντε σκηνοθετεῖ τό πραγματικό σέ σχέση μέ τό ὄνειρο καί τήν τρέλα. Ἡ εὐνουχισμένη ἐπιθυμία τῆς Τζούλια, νά ὁλοκληρώσει δηλαδή τό γάμο της, εἶναι ἡ αἰτία τοῦ διχασμοῦ τῆς προσωπικότητάς της. Δημιούργημα τῆς φαντασίας, ἡ διπλή ζωή της γίνεται τό κατάλληλο παραισθησιογόνο γιά νά σκοτώσει, ἐνέργεια ὅμως πού ἀντί νά τήν ἐξαγνίσει θά τήν ὁδηγήσει στήν τρέλα. Ἡ ταινία εἶναι γυρισμένη μέ ὑψηλῆς πιστότητας βίντεο, ἀνάλογο μ' αὐτό πού χρησιμοποίησε ὁ Κόππολα, δυνατότητα πού ἐπιτρέπει στόν σκηνοθέτη νά ἐναλλάσσει τό χρῶμα καί τό φωτισμό ἀνάλογα μέ τά αἰσθήματα τῆς ἡρωίδας του. Ἡ Κάθλιν Τάρνερ, πού ἔχουμε σηνηθίσει νά βλέπουμε στό ρόλο τῆς διπρόσωπης γυναίκας, μέ τήν παρουσία της ὁλοκληρώνει τό... εἰκαστικό ἀποτέλεσμα.

Γουώλ - Στρήτ (*Wall Street*) τοῦ Ὄλιβερ Στόουν μέ τούς Τσάρλυ Σήν, Μάικλ Ντάγκλας, Ντάρυλ Χάννα, Μάρτιν Σήν.

Ὁ σκηνοθέτης τοῦ *Πλατούν* κέρδισε τόν πόλεμο τῆς ζούγκλας γιά δύο λόγους: Γιατί τόν περικύκλωσε μέ νευρώδη τρόπο μέ τήν κάμερα στό χέρι καί γιατί, συνδυάζοντας τόν ρεαλισμό μέ τόν συμβολισμό, παρέκαμψε τό διδακτικό ὕφος καί τίς νοηματικές ὑπερβολές.

Στό *Γουώλ Στρήτ* ἐπιτίθεται σκηνοθετικά μέ τόν ἴδιο τρόπο. Καί στύλ, ἡ κάμερα στό χέρι πολιορκεῖ χώρους, ἀπομονώνει πρόσωπα, ἐνῶ τό νευρῶδες μοντάζ δίνει τήν αἴσθηση τῶν ἀδιεξόδων. Μόνον πού ἡ παραπομπή στήν ζούγκλα εἶναι τόσο διαφανής ὥστε μοιάζει μέ ἕναν ἀχρείαστο χειρισμό. Ἀκόμα ἡ ὑπερφόρτωση τῶν εἰκόνων μέ μηνύματα, ἡ τρομοκρατία τῆς πειθοῦς (οἱ καλοί φιλελεύθεροι, οἱ κακοί καπιταλιστές), πού θυμίζει τίς συμβάσεις τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ, ἐκθέτουν τήν ταινία καί κάνουν ἄκρως ἀμφίβολη καί τήν ἰδεολογική της σταθερότητα.

Ἐφιάλτης στόν δρόμο μέ τίς λεύκες Νο 3, οἱ πολεμιστές τῶν ὀνείρων (*Nightmare on Elm street 3 Dream warriors*) τοῦ Τσάκ Ράσελ μέ τόν Γκραίγκ Γουάτσον.

Ἡ πραγματιστική καί ψυχαναλυτική ἑρμηνεία τοῦ γοητευτικοῦ παράδοξου τοῦ πρώτου φίλμ τοῦ Κρέηβεν πού ἀπό τό Σόλντερ εἶχε μετατραπεῖ στό δεύτερο σέ μιά μηχανιστική μόνον ἀναπαραγωγή εἶναι ἡ δημιουργική κατάθεση τῆς τρίτης συνέχειας. Ἡ διάθεση ἑρμηνευτικῆς ψηλάφησης δέν καταστρέφει τήν γοητεία τοῦ ἀνεξήγητου ἀλλά τροφοδοτεῖ τή δυνατότητα προσβάσεων στό πραγματικό πού ἀμφισβητεῖται ἔντονα: Ὁ Τσάκ Ράσελ ἔχει ἄποψη καί σίγουρα θά τήν ξανασυναντήσουμε στήν ἑπόμενη ταινία του.

Πατρίς, ληστεία, οἰκογένεια τοῦ Νίκου Ζερβοῦ μέ τούς Χρῆστο Βαλαβανίδη, Βλάση Μπονάτσο κ.ἄ.

Ὁ σκηνοθέτης πέρα ἀπό ὅλα τά ἄλλα ἔχει σαφῶς παρεξηγήσει καί τόν ὅρο *low - budget film* ἤ *B - movie*.

Ὡς ἐκ τούτου δέν μποροῦμε νά γράψουμε οὔτε μιά γραμμή γιά τήν ταινία του.

Καί δύο ἀβγά Τουρκίας τοῦ Ἄρη Φωτιάδη μέ τούς Ἀντώνη Καφετζόπουλο, Δημήτρη Πιατᾶ.

Ὑπάρχουν οἱ προθέσεις γιά νά γίνει ἕνα *road - movie* μέ στοιχεῖα πού παραπέμπουν στό μοντέλο τῆς ἀναρχίζουσας γαλλικῆς περιπετειώδους σάτιρας. Τό σενάριο ὅμως δέν δουλεύεται ἐπαρκῶς κι ἔτσι παράλληλα μέ τή σκηνοθετική ἀνεπάρκεια τα ὅσο σοβαρά θέματα θίγονται μένουν μετέωρα.

(Τά σημειώματα συνέταξε ὁ Α.Ν.Δ. Συνεισέφεραν οἱ Ι.Μ., Θ.Ν. καί Θ.Να.)

ΜΙΚΡΗ ΟΘΟΝΗ

Ένα τηλεοπτικό γεγονός

Ἡ πρώσφατη τηλεοπτική προβολή (12 Φεβρουαρίου, Κινηματογραφική Λέσχη τῆς ΕΤ-1) τῆς ταινίας τοῦ Ζάκ Ριβέτ Ἡ Σελίν καί ἡ Ζυλί πᾶνε βαρκάδα (Celine et Julie vont en bateau - *ἑλλ. τίτλος:* Ἡ Σελίν καί ἡ Ζυλί στό σπίτι τοῦ μυστηρίου) *ἔδωσε τήν εὐκαιρία γιά μιά (μερική ἔστω) ἐπαφή μέ τό ἔργο τοῦ πιό ἄγνωστου στήν Ἑλλάδα ἀπό τά τρομερά παιδιά τῆς (πάλαι ποτέ) νουβέλ βάγκ. Ὁ ἔρωτας καταγῆς, ἡ τελευταία ταινία τοῦ Ριβέτ πού προβλήθηκε στούς ἑλληνικούς κινηματογράφους, ὅπως καί ἡ* Καλογριά - *παιγμένη πρίν ἀπό εἴκοσι περίπου χρόνια - δέν εἶναι μέ κανένα τρόπο τά ἀντιπροσωπευτικότερα ἔργα τοῦ δημιουργοῦ τοῦ* Τρελοῦ ἔρωτα.*)*

Ἡ ταινία, βέβαια, καταδικάστηκε νά περάσει ἀπαρατήρητη μέσα στή ροή τῶν τηλεοπτικῶν μας προγραμμάτων - δέ χώρεσε εὔκολα στίς μικρές ὀθόνες, ἀκόμη καί ἡ διάρκειά της (185 λεπτά) ἦταν ἀσυμβίβαστη μέ τή λογική τοῦ τηλεοπτικοῦ χρόνου.

Ἡ Ὀθόνη, *νιώθοντας τήν ὑποχρέωση νά ὑπογραμμίσει αὐτό τό σημαντικό γεγονός, δημοσιεύει παρακάτω μερικά μικρά ἀποσπάσματα ἀπό μιά συνέντευξη μέ τό σκηνοθέτη. Σκέφτηκε ὅτι ὁ λόγος τοῦ Ριβέτ γιά τό πῶς γίνεται μιά ταινία ἔχει ἰδιαίτερη βαρύτητα, ἰδαίτερα ὅταν ἔχουμε νά κάνουμε μέ ἕνα σκηνοθέτη στόν ὁποῖο ἡ ἀπάντηση στό αἴνιγμα τοῦ ὕφους φωτίζεται ἀπ' αὐτό πού πρόχειρα θά ὀνομάζαμε τεχνική (καί τέχνη) τοῦ γυρίσματος.*

Ο ΖΑΚ ΡΙΒΕΤ ΜΙΛΑ

Ἀποσπάσματα ἀπό μιά συζήτηση τοῦ Ζάκ Ριβέτ μέ τή Φλώρα Πρισιμιτζῆ στό Παρίσι τόν Ἰούνιο τοῦ 1982.

ΓΙΑ ΤΟ *Η ΣΕΛΙΝ ΚΑΙ Η ΖΥΛΙ ΠΑΝΕ ΒΑΡΚΑΔΑ*

(...) Τό πῶς ξεκινῶ νά κάνω μιά ταινία εἶναι διαφορετικό κάθε φορά. Γιά τό Σελίν καί Ζυλί τά πράγματα ἦταν πολύ ἁπλά. Εἶχα ἕνα σχέδιο γιά μιά ταινία μέ τήν Ζυλιέτ Μπερτό καί τήν Ζάν Μορώ. Ἕνα πολύ ἀκριβό σχέδιο. Μιά ταινία μέ κοστούμια ἐποχῆς, δύσκολη στήν πραγματοποίησή της καί βέβαια πολύ ἀκριβή. Ἔτσι δέν μπόρεσα νά κάνω τίποτα. Εἶπα λοιπόν στήν Ζυλιέτ Μπερτό νά κάνουμε μιά ἄλλη ταινία, φθηνή, καί καθώς αὐτή ἦταν φίλη μέ τήν Ντομινίκ Λαμπουριέ εἶπα νά παίξουν μαζί. Ἔτσι μαζευτήκαμε ἕνα βράδυ στό σπίτι τῆς Ζυλιέτ, ἐγώ, ἐκείνη καί ἡ Ντομονίκ. Δέν ξέραμε τίποτα γιά τό τί θά κάνουμε. Ἀρχίσαμε νά ψάχνουμε γιά τά ὀνόματα. Ἡ Ζυλιέτ διάλεξε τό Σελίν καί ἡ Ντομινίκ τό Ζυλί. Ἔτσι φτιάχτηκε ὁ τίτλος τῆς ταινίας: Ἡ Σελίν καί ἡ Ζυλί... Μόνο πού ἔμοιαζε πολύ μέ τούς τίτλους τῶν ἄλλων ταινιῶν τήν ἐποχή ἐκείνη. Ἔτσι προσθέσαμε τό "vont en bateau" γιά λόγους καθαρά ἰσορροπίας ἀλλά καί γιά νά τονισθεῖ κάποια διαφορά. Ξεκινήσαμε ἀπό τόν τίτλο. Δέν ξέραμε τίποτα ἄλλο, παρά ὅτι ὅλοι θέλαμε νά βγεῖ κωμωδία. Μερικές μέρες ἀργότερα ἡ Ντομινίκ εἶπε: *"... κι ἄν ἡ μιά ἀπό τίς δύο κοπέλες ἐντυπωσιαζόταν ἀπό τήν ἄλλη..."*. Συμφωνήσαμε, ἀλλά γιά νά βγεῖ κωμωδία ἔπρεπε γιά παράδειγμα ἡ μιά νά τρέχει πίσω ἀπό τήν ἄλλη γιά νά τῆς δώσει κάτι πού ἐκείνη ἔχασε. Κι ἔτσι ἔγινε. Στή συνέχεια ὁ Λεονάρντο ντέ Γκρεγκόριο μᾶς ἦρθε μαζί μέ τήν ἱστορία τοῦ σπιτιοῦ (...)

ΓΙΑ ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ

(...) Δέν γράφω, δέν γράφω. Συζητῶ διάφορα πράγματα, ἀλλά δέν ὑπάρχει τίποτα γραμμένο. Ἴσως μερικές σημειώσεις ἀπό δῶ κι ἀπό κεῖ ἀλλά ὄχι σενάριο γραμμένο.

ΓΙΑ ΤΗ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

(...) Οἱ μέθοδοι τῆς σκηνοθεσίας εἶναι πάντοτε διαφορετικές. Ὁ ρόλος τοῦ σκηνοθέτη εἶναι νά δώσει τήν ἐκκίνηση στούς συνεργάτες του. Ἔχω τήν ἐντύπωση ὅτι τό ζητούμενο ἀποτέλεσμα ἐπιτυγχάνεται καλύτερα ἔτσι. Ἀκόμα καί στά πιό παραδοσιακά ἀμερικάνικα σήριαλ ὁ σκηνοθέτης εἶναι γιά νά προωθεῖ τά πράγματα. Ἡ μέθοδος αὐτή προϋποθέτει νά βλέπεις αὐτό πού συμβαίνει, καί ἀπό κεῖ νά προχωρᾶς ἀκολουθώντας ἔστω καί ὄχι μέ εὐχαρίστηση (...)

ΓΙΑ ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ

(...) Δέν νομίζω ὅτι μποροῦμε νά ἀλλάξουμε μιά ταινία στό μοντάζ. Εἶναι μιά θεωρία πού ἀνήκει στόν παραγωγό καί στόν διανομέα, ὅτι μποροῦν νά κάνουν μιά καλή ταινία μέ κακά στοιχεῖα. Μποροῦμε ὅμως νά σαμποτάρουμε μιά ταινία στό μοντάζ. Ὑπάρχουν πάρα πολλά παραδείγματα στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου (...) Θά μείνει ὅμως κάτι ἀπό τόν ἀρχικό ἐνθουσιασμό, ἀκόμη καί ἄν ἔχουν χαθεῖ σημαντικές σκηνές, ἀκόμη κι ἄν ἔχει καταστραφεῖ ἡ ἀρχική δομή τοῦ φίλμ. Ἀντίθετα, μιά ταινία φτιαγμένη μέ βαριεστημάρα καί μέσα στή μετριότητα δέν μπορεῖ νά ἀλλάξει οὔτε μέ τό πιό εὐφυές μοντάζ τοῦ κόσμου.

Ξοδεύω πολύ χρόνο στό μοντάζ. Ὅσο γίνεται τό γύρισμα κάνω ἀποκαταστάσεις περίεργες, μέ πολλά πράγματα νά μοῦ ξεφεύγουν. Κατά τή διάρκεια τοῦ μοντάζ τό μόνο πού ἔχουμε νά κάνουμε εἶναι νά κοιτᾶμε. Μ' ἀρέσει νά παρακολουθῶ προσεκτικά ὥστε νά μπορῶ νά διακρίνω τί συνέβη στό γύρισμα καί νά βρίσκω καινούριες ἰδέες. Ὅσο μ' ἀρέσει τό γρήγορο γύρισμα, τόσο μ' ἀρέσει τό ἀργό μοντάζ. Θέλω νά γυρίζω ἕνα φίλμ σέ τέσσερεις βδομάδες καί νά τό μοντάρω σέ ἕξι μῆνες. Μοῦ φαίνεται ἀρκετά λογικό.

ΓΙΑ ΤΗ ΝΟΥΒΕΛ ΒΑΓΚ ΚΑΙ ΤΑ ΚΑΓΙΕ ΝΤΥ ΣΙΝΕΜΑ

(...) Τότε ἤμασταν μιά μικρή ὁμάδα φίλων πού γνωριζόμασταν μεταξύ μας γιά δέκα χρόνια περίπου. Ἀκόμα καί σήμερα ἔχω ἐπαφή μέ δυό - τρεῖς. Βλεπόμαστε τακτικά. Πρίν ἀπό μᾶς οἱ Γάλλοι σκηνοθέτες δέν συζητοῦσαν μεταξύ τους. Γιά τούς σημερινούς δέν ξέρω. Στό τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '50 ἡ κατάσταση στόν γαλλικό κινηματογράφο ἀλλά καί στόν παγκόσμιο ἦταν ἀρκετά μπλοκαρισμένη. Ἐμεῖς εἴχαμε τή δύναμη νά ἀποτελέσουμε μιά ὁμάδα ὅπου βλεπόμασταν τακτικά, σχεδόν καθημερινά, συζητούσαμε συνεχῶς. Βλέπαμε ἀνθρώπους πού δέν ἦταν στά *Καγιέ*. Ὁ Ἀλαίν Ρεναί, ὁ Ζάκ Ντεμύ, ὁ Κρίς Μαρκέρ (...) Τό γραφεῖο τῶν Καγιέ ἦταν ἕνας ὁλόκληρος κόσμος ἀνοιχτός ἀπέναντι στήν ἀρτηριοσκλήρωση τῆς ἐποχῆς.

ΓΙΑ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

(...) Νομίζω ὅτι πρέπει νά βλέπουμε ἤ πολλές ταινίες ἤ καθόλου. Δέν ὑπάρχει μέση λύση. Θεωρῶ ὅτι τό χειρότερο εἶναι νά βλέπει κανείς μερικές μόνο ταινίες, γιατί κινδυνεύει νά ἐπηρεασθεῖ σέ λάθος κατεύθυνση.

Ξέρω σκηνοθέτες πού κάνουν ταινίες - κακές ἀπομιμήσεις τῶν ταινιῶν τοῦ Ρεναί ἤ τοῦ Γκοντάρ, χωρίς νά γνωρίζουν τίποτα γιά τό περιεχόμενο καί τήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου.

Σύζυγοι (πρωτότυπος τίτλος: *Husbands*)
20/11/87: Κινηματογραφική Λέσχη ΕΤ-1
σεν. - σκην.: Τζών Κασσαβέτης
φωτ.: Βίκτορ Κέμπερ
μοντάζ: Πῆτερ Τάνερ
παίζουν: Μπέν Γκατζάρα, Πῆτερ Φώλκ, Τζών Κασσαβέτης, Τζένη Ρανέικρ
διάρκεια: 127 λεπτά (1970).

Σίγουρα τό βελησνεκές αὐτῆς τῆς ταινίας δέν εἶναι τό τηλεοπτικό σημείωμα καί ἀσφαλῶς ἡ τηλεόραση δέν ἀνέχεται τήν αὐθάδειά της. Ὁ Τζών Κασσαβέτης εἶναι ἕνα σημαντικό σχολειό - ἄν καί σ' ἀπόμερο δρόμο - τοῦ ἀμερικάνικου σινεμά. *Οἱ Σύζυγοι* εἶναι μιά κορυφαία στιγμή αὐτοῦ τοῦ σχολείου. Καμιά παράδοση στίς εἰκόνες του. Οἱ ταινίες του ἔρχονται ἀπό τό τίποτα, γιά ν' ἀποδείξουν ὅτι καί στό Χόλυγουντ ὑπάρχει ἀνεξάρτητος κινηματογράφος. Ἕνα περιθωριακό μονοπάτι πολύ κοντά στούς μεγάλους δρόμους τῆς ἀμερικάνικης παραγωγῆς. Ἀρνεῖται τά ντεκόρ, λατρεύει ἐξ ἀποστάσεως (ὑπέροχες λήψεις μέ τηλεφακό) τόν φυσικό χῶρο, ὁ ὁποῖος ποτέ δέν εἶναι δεδομένος. Ἡ κάμερα σέ συνεχή κίνηση, νευρική, στό χέρι, τόν ἀνακαλύπτει ἐκ τοῦ μηδενός, "ἀποσβολώνει" τόν χρόνο στόν χῶρο μιᾶς τουαλέτας ὅπου συνωστίζονται τρεῖς "σκατόφατσες". Ἡ μυθοπλασία στήν ταινία ἐξασφαλίζεται μ' ἕναν τρόπο ἄγριο ὅσο καί εἰρωνικό. Ἡ ταινία φτύνει τήν ἱστορία της· χωρίς νά νοιάζεται γιά τό βλέμμα τοῦ κοινοῦ. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Κασσαβέτη ἔχει ἔντονα τό στοιχεῖο τοῦ ἀρχέγονου. Τό ὑλικό τῶν εἰκόνων του εἶναι τόσο στέρεο ὥστε νά κυριαρχεῖ μέ τό βάρος του πάνω στίς ἐκλεπτυσμένες κινηματογραφικές διαδικασίες, πού παράγουν τίς ταινίες ὅπως οἱ βιομηχανίες τά προϊόντα. Οἱ παραγωγοί δέν ἤθελαν ν' ἀκούσουν οὔτε τ' ὄνομά του. Ἡ Κολούμπια ἀπέκλεισε ἀπό τίς αἴθουσες ὡς ἀσύμφορη τήν τελευταία του ταινία *Μεγάλη ταραχή* μέ τούς Πῆτερ Φώλκ καί Ἄλαν Ἄρκιν.

Ἡ λογική τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ καί τῆς ἔκπληξης δέν ἔχει καμία σχέση μέ τά βαρύγδουπα σενάρια πού πρέπει νά διεκπεραιωθοῦν σέ εἰκόνες.

Ὁ Κασσαβέτης ἀγαπᾶ τά πρόσωπα καί ὄχι αὐτά πού κρύβουν στό μυαλό τους, τήν ἐξωτερίκευση τῶν σκέψεων καί ὄχι τό κρυφούλι τους, τήν ἐκδήλωση τῶν συναισθημάτων, τά παλλόμενα σώματα. Δέν βυθίζει τήν κάμερά του, τήν περιπλανᾶ στίς ἐπιφάνειες, περιμένοντας ν' ἁρπάξει τή στιγμή. Κινηματογραφεῖ τή συμπεριφορά.

Οἱ "ἥρωές" του πάσχουν ἀπό ὑπερκινητικότητα, εἶναι ἀνικανοποίητοι, ἀνασφαλεῖς, ἀγχώδεις. Δέν εἶναι οἱ ἐφησυχασμένοι πού ἁπλῶς κάτι τούς συμβαίνει (τρεῖς ἀπό τίς καλύτερες ταινίες τῆς χρονιᾶς πού πέρασε ἀσχολοῦνται μ' αὐτό τό θέμα) ἀλλά νευρωτικοί. Εἶναι οἱ ἴδιοι φορεῖς ἀνησυχίας, ἀπρόβλεπτοι γιά τούς ἑαυτούς τους καί τούς θεατές. Μεθοῦν ἐπειδή τούς ἀρέσει, ταξιδεύουν ἔτσι γιά πλάκα στό Λονδίνο, ὅπου ἡ ἀμερικάνικη χυδαιότητα κερδίζει κατά κράτος τήν ἀγγλική ἀξιοπρέπεια. Εἶναι ἀπόγονοι τῶν μπήτ καί τοῦ ὄν δή ρόουντ, ὅπου ἄλλωστε καί βρίσκονται.

Ὁ Κασσαβέτης δέν ὑποδύεται κάποιον χαρακτήρα, δέν παίζει κάποιο ρόλο μέ τήν κλασική ἔννοια. Ἁπλῶς σκηνοθετεῖ αὐτό πού οἱ ἄλλοι λένε: "βγαίνω βόλτα μέ τούς φίλους μου". Ἡ ταινία δίνει τήν αἴσθηση, μοναδική στό ἀμερικάνικο σινεμά, αὐτοῦ τοῦ "ἀπό μᾶς γιά μαᾶς" καί ἄν ἀρέσει καί σέ κάποιον ἄλλο, ἔχει καλῶς. Αὐτή εἶναι ἡ σπουδαιότητα τοῦ Τζών Κασσαβέτη. Δημιούργησε μόνος του ἕνα τέτοιο μονοπάτι στήν ἀμερικάνικη παραγωγή, ἀπό τό ὁποῖο πέρασαν γιά νάρθουν ὥς τίς μέρες μας, εἰκόνες φτηνές στό κόστος, πλούσιες στίς ἰδέες καί στίς φόρμες καί κυρίως κινηματογραφικά ἀνεξάρτητες (ἐνδεικτικά ἀναφέρεται ἡ ἤδη κλασική ταινία - βέλος τῆς ἀμερικάνικης ἀνεξάρτητης σκηνῆς - καί μιᾶς ἀπό τίς καλύτερες τῆς δεκαετίας: *Πιό ξένο ἀπό τόν παράδεισο* τοῦ Τζίμ Τζάρμους.

Τελειώνουμε μέ τήν εὐχή γιά τόν ἀπεγκλωβισμό τῆς τελευταίας του ταινίας ἀπό τούς κυρίους teste di cazzo (πουτσοκέφαλοι, κατά Μπενίνι) καί ἕνα μπράβο στήν δύσμοιρη καί καταλαιπωρημένη ἑλληνική τηλεόραση γι' αὐτό τό λαμπρό διαμάντι πού μᾶς πρόσφερε.

Θωμᾶς Λιναρᾶς

Στή σκιά τῆς ἀγάπης (πρωτότυπος τίτλος: *The Legend of Lylah Clare*)

26/12/87: ET-1
σκην.: Ρόμπερτ Ὄλντριτς
σεν.: Οὐγκο Μπάιλερ, Ζάν Ρουβερόλ
φωτ.: Ζοζέφ Μπιρόκ
μουσ.: Φράνκ ντέ Βόλ
μοντάζ: Μάικλ Λουτσιανο
παίζουν: Κίμ Νόβακ, Πῆτερ Φήντς, Ὄρνεστ Μπόργκναϊν, Ροζέλλα Φάλκ, Μάικλ Μέρφη καί Τζώρτζ Κέννεντυ.

Ἡ ταινία τοῦ Ὄλντριτς βυθίζεται στό μύθο, τόν ἀναπαράγει καί ταυτόχρονα προσπαθεῖ νά τόν καταστρέψει. Ἡ Λάιλα Κλαίρ, ἄν καί νεκρή, ὑπάρχει ὡς μύθος: γιά τό θάνατό της ὑπάρχουν διαφορετικές ἐκδοχές πού δέν ξέρουμε ποιά εἶναι ἡ ἀληθινή. Μέ τήν ἀνάμνησή της "ζοῦν" οἱ ἄνθρωποι πού τήν ἀγάπησαν ἀλλά καί τό "σύστημα" πού τήν καθιέρωσε ὡς ἠθοποιό. Ἡ ἐμφάνιση μιᾶς ἄλλης γυναίκας πού μοιάζει στήν Λάιλα εἶναι στιγμή θεϊκή· εἶναι ἡ δεύτερη εὐκαιρία πού περίμενε ὁ σκηνοθέτης πού τήν ἀνέδειξε - χωρίς αὐτήν ἦταν ἕνας ἀποτυχημένος - ἀλλά καί τό ἐμπορικό κύκλωμα, πού περίμενε νά κερδίσει περισσότερα ἀπ' αὐτήν. Ἡ ταύτιση τῶν δύο γυναικῶν γίνεται μέσα ἀπ' τή διαδικασία πού καθορίζει ὁ μύθος. Ἔτσι ἡ δεύτερη εὐκαιρία εἶναι μιά ἀπατηλή ψευδαίσθηση ἀφοῦ ἀκολουθεῖ τήν ἴδια πορεία πού χάραξε ἡ Λάιλα Κλαίρ μέ τή ζωή της. Ὅλοι βρίσκονται μέσα στό δίχτυ τοῦ παρελθόντος καί ἀναπόφευκτα διαπράττουν τά ἴδια σφάλματα. Ὁ Ὄλντριτς, σκηνοθετώντας τήν ἐπανάληψη τοῦ σφάλματος, προσπαθεῖ νά προσεγγίσει τήν τραγικότητα τῶν ἀνθρώπων σέ σχέση μέ τό μύθο. Γιατί πίσω ἀπ' ὅλα αὐτά ὑπάρχει ὁ μύθος τοῦ Χόλυγουντ, καί πρός αὐτόν στρέφονται τό κριτικό βλέμμα τοῦ Ὄλντριτς. Στό ἀριστουργηματικό τελικό πλάνο ὅλη ἡ ταινία ἀπορροφᾶται ἀπ' τό συμβολισμό μιᾶς τηλεοπτικῆς διαφήμισης σκυλοτροφῶν. Τό Χόλυγουντ καταβροχθίζει ἀνθρώπους καί παράγει μύθους, δηλαδή τρόπους διαφήμισης τῶν προϊόντων του γιά μιά ἐμπορικά πετυχημένη κατανάλωση.

Ὅσο εὔκολα καταναλώνεται ἀπ' τό βλέμμα μας ἡ ταινία τοῦ Ὄλντριτς, τόσο δύσκολα χωνεύεται μετά τήν τελική της διαπίστωση...

Ἰωάννης Μιχαλόπουλος

Ὄ Ἴντια σόνγκ (πρωτότυπος τίτλος: *India song*)

5/2/88: Κινηματογραφική Λέσχη ET-1
σεν., σκην.: Μαργκερίτ Ντυράς
φωτ.: Μπροῦνο Νουιτέν
μοντάζ: Σολάντ Λεπρένς
μουσ.: Κάρλος ντ' Ἀλέσιο, Μπετόβεν
παίζουν: Ντελφίν Σερίνγκ, Μισέλ Λονστντάλ, Ματιέ Καριέρ.
διάρκεια: 112 λεπτά (1975)

Τό πρόσφατο ἀφιέρωμα τῆς Κινηματογραφικῆς Λέσχης τῆς ET-1 μέ τόν ἐπίτιτλο "Τρεῖς θεμελιακές πρωτοποριακές ταινίες τοῦ μοντέρνου γαλλικοῦ κινηματογράφου" θέτει πρίν ἀπ' ὅλα τό ζήτημα τῆς ἀντοχῆς στό χρόνο αὐτοῦ πού στόν καιρό του ὑπῆρξε καινοτόμο καί ριζοσπαστικό. Ἀπό τή δοκιμή αὐτή, ὅπως τήν ἄσκησε ὁ ὑπογραφόμενος (καί μέ ὅλο τό ὑποκειμενικό βάρος τῆς πράξης: βλέπω μιά ταινία στήν τηλεόραση), τό *Γκότο* (1968) ἐλέγχεται γερασμένο καί μᾶλλον μοναχικό (χωρίς ἐπιγόνους) - καί αὐτό ἄσχετα ἀπό τό γῆρας τοῦ ἴδιου τοῦ δημιουργοῦ του, ὅπως ἐκδηλώνεται στίς πρόσφατες ταινίες του -, ἐνῶ ἡ *Σελίν καί ἡ Ζυλί* (1974) ἀποδεικνύεται τό ἴδιο ἀστραφτερή καί καινούρια ὅσο καί τήν πρώτη φορά: ἕνα ἀριστούργημα. Τί συμβαίνει ὅμως μέ τήν τρίτη ταινία τοῦ ἀφιερώματος; Μέ ἄλλα λόγια: πόσων χρόνων εἶναι σήμερα τό *Ἴντια σόνγκ*;

Ἄν ὁ κινηματογράφος τῆς Ντυράς ἐνδιαφέρει (ἤδη δύο ἀφιερώματα τῆς *Ὀθόνης*: τεῦχος 2 - 3 καί 24), εἶναι προπάντων διότι θέτει, μέ τόν δικό του τρόπο, ἕνα θεμελιῶδες πρόβλημα τῆς κινηματογραφικῆς πρωτοπορίας: τή σχέση τοῦ ἤχου μέ τό φῶς, τοῦ λόγου μέ τήν εἰκόνα, τοῦ ἐκφράζεσθαι μέ τό βλέπειν. Δέν σταματᾶ ὅμως ἐδῶ. Ἡ λύση πού προκρίνει, καί ἐδῶ βρίσκεται ἡ βαθύτερη συγγένεια μέ

ἄλλα ριζοσπαστικά κινηματογραφικά ἐγχειρήματα (ἀπό τόν Στράουμπ ὥς τόν Ζύμπερμπεργκ), βασίζεται στήν πίστη πώς αὐτά τά δύο βασίλεια ἀνήκουν σέ διαφορετικούς κόσμους· μέ ἁπλά λόγια: δέν μποροῦμε ποτέ νά μιλήσουμε (εὐθέως) γι' αὐτό πού βλέπουμε καί δέν μποροῦμε νά δοῦμε αὐτό πού λέμε. Ἴσως ἡ ἱστορία τῆς κινηματογραφικῆς πρωτοπορίας, μετά τό '65, νά εἶναι τό σύνολο τῶν τρόπων μέ τούς ὁποίους ὁ κινηματογράφος βίωσε, πραγματοποίησε ἤ "γεφύρωσε" αὐτή τή διάσταση.

Στό *Ἴντια σόνγκ*, ἡ ἀνεξαρτησία τῆς μπάντας τοῦ ἤχου ὡς πρός τίς εἰκόνες εἶναι κατάδηλη. Πρόχειρο παράδειγμα: σέ σκηνές ὅπου οἱ ἥρωες εἶναι προφανές ὅτι μιλοῦν - ἀκούγονται οἱ φωνές τους - τά χείλη της δέν κινοῦνται. Ἄν, ὅμως, οἱ δύο μπάντες εἶναι ἀνεξάρτητες καί, ὥς ἕνα βαθμό, ἀφηγηματικά αὐτοδέσποτες, δέν εἶναι μέ κανένα τρόπο σύμμετρες καί ἰσοβαρεῖς. Ἡ πλευρά τοῦ ἤχου, πλούσια, πολύχυμη καί ἑτερογενής, περιορίζει (ἤ ἀπωθεῖ;) τήν εἰκόνα, συρρικνώνοντάς την σέ λίγα, φτωχά καί ψυχρά πλάνα. (Ἡ ἐξέγερση τῆς μπάντας τοῦ ἤχου θά ὁλοκληρωθεῖ σέ μιά ἄλλη ταινία, τό *Βενετσιάνικο ὄνομά της στήν ἔρημη Καλκούτα*, ὅπως τό ἴδιο ἀκριβῶς ἠχητικό ὑλικό, αὐτό τοῦ *Ἴντια σόνγκ*, θά "ντυθεῖ" μέ πλάνα ἀπό τούς χώρους τῶν γυρισμάτων τῆς ταινίας, χωρίς πλέον καθόλου ἠθοποιούς).

Ἡ πρωτοκαθεδρία τοῦ ἤχου προδηλώνεται ἀπό τόν τίτλο τῆς ταινίας, ἐπιβάλλεται μέ τή θαυμάσια μουσική τοῦ Κάρλος ντ' Ἀλέσιο καί τήν 14η παραλλαγή πάνω σ' ἕνα θέμα τοῦ Ντιαμπέλλι τοῦ Μπετόβεν, ἐνισχύεται ἀπό τή μουσικότητα τῶν ὀνομάτων (Σαβανακέτ, Σαβανακέτ) καί τή λυρική ποιότητα τῶν φωνῶν (ἡ φωνή τῆς Σερίνγκ, γιά παράδειγμα) καί κυριαρχεῖ μέ τήν "ἁρμονική" συνήχηση τῶν λόγων τῶν ἡρώων καί τῶν ἀφηγητῶν (λόγων πού εἶναι ἤδη μουσικοί ὡς γλώσσα, ὡς λογοτεχνικό κείμενο).

Ὅμως ὁ ἦχος - καί ἡ ἀπουσία του: ἡ σιωπή - σκάβει τήν ταινία βαθύτερα· διαμορφώνει ὅ,τι θά λέγαμε πρόχειρα θεματικό ὑλικό τῆς ταινίας: τόν ἔρωτα, τόν πόθο, τόν θάνατο, τή μνήμη, τήν ἀφήγηση, τήν ἱστορία. Μερικά παραδείγματα: Ἡ 14η παραλλαγή Ντιαμπέλλι συνδέει τήν ἡρωίδα Ἄνν Μαρί Στρετέρ μέ τό βενετσιάνικο παρελθόν της· ἡ σύγκρουση Στρετέρ - ζητιάνας γίνεται δυνατή μέσα ἀπό τούς ἤχους (λόγια καί κλάμα) τῆς καθεμιᾶς· οἱ "ἰνδικοί" ἦχοι τῆς ταινίας σχηματίζουν τό περίγραμμα ἑνός τόπου ἀτοπικοῦ, μήτε ἐξωτικοῦ μήτε συγκεκριμένου, καί ἐπιτρέπουν στή μνήμη καί τή φαντασία νά πλάσουν ἐκεῖνες τόν δικό τους χῶρο· τό τραγούδι πού δίνει στήν ταινία τόν τίτλο της κυκλοφορεῖ σ' αὐτήν, μέσα ἀπό τή μνήμη / λήθη του, ὡς στοιχεῖο τῆς "μυθοπλασίας".

Τή περισσεύει λοιπόν γιά τίς εἰκόνες; Ἡ σκηνοθεσία ἐρημώνει τά τοπία, παγώνει τίς στάσεις τῶν σωμάτων, ἐπιμηκύνει τά πλάνα, δέν τρομάζει ἀπό τό κενό, ἀντίθετα τό ἐπιζητεῖ. Ἐκλεκτικές συγγένειες μέ τόν Ρεναί, δηλωμένες καί ὑπόδηλες. Ὅμως ἐκεῖ πρόκειται γιά ἕνα κενό κατοικημένο: τό κατοικοῦν οἱ σκιές τῆς Ἱστορίας καί τό ἐπιπλώνει τό φάντασμα τῆς αἰτίας (Σκέφτομαι πιό πολύ τή *Χιροσίμα παρά τό Μαρίενμπαντ*). Στό *Ἴντια σόνγκ* δέν ὑπάρχει χῶρος γι' αὐτά.

Λέω νά πῶ μιά ἱστορία: ἦταν κάποτε ἕνας ἄντρας καί μιά γυναίκα πού τούς πάντρεψαν ("γιατί ἔτσι ἔπρεπε")· ἔπειτα τό ζευγάρι χώρισε ("γιατί δέν μποροῦσαν νά συνεννοηθοῦν") καί ὁ καθένας τράβηξε τό δρόμο του. Ἡ γυναίκα τότε βρῆκε τόν ἑαυτό της· ἔγινε πλούσια, εὐτυχισμένη καί παραγωγική. Ὁ ἄντρας, ἀντίθετα, εἶχε χάσει τά νερά του· ἔπεσε σέ βαριά κατάθλιψη, δέν ἔτρωγε καί δέ σηκωνόταν ἀπ' τό κρεβάτι. Πέρασε καιρός, ὁ ἄντρας καί ἡ γυναίκα μεγάλωσαν, γέρασαν καί πέθαναν. Σήμερα πολύ λίγοι τούς θυμοῦνται καθώς δέν εἶχαν κάνει καί παιδιά.

Ὁ ἄντρας τῆς ἱστορίας ἄς εἶναι οἱ εἰκόνες τοῦ *Ἴντια σόνγκ*, ἡ γυναίκα οἱ ἦχοι του καί τό διαζύγιο ἡ κατάλοιπη γεύση ὅλων ἐκείνων πού βλέπουν τήν ταινία ἐν ἔτει 1988.

Μήπως ἐντέλει ὁ σημερινός θεατής, βομβαρδισμένος ἀπό τήν πληθώρα τῶν εἰκόνων τῆς τηλεόρασης (ἡμετέρας καί δορυφορικῆς), τοῦ βίντεο, τῶν κλίπ καί τῶν διαφημίσεων, πρέπει νά κλείσει τά μάτια γιά νά δεῖ τήν ταινία;

Μέ πόσα τρέχουν οἱ εἰκόνες σήμερα;

Ἀλέξανδρος Μουμτζῆς

MILENA BONITA

Οἱ ἅγιοι ἀθῶοι (πρωτότυπος τίτλος: *Los santos innocentes*)

26/2/88: Κινηματογραφική Λέσχη, ΕΤ-1

σεν.: Ἀντόνιο Λαρέτα, Μανουέλ Μάτχι, Μάριο Καμούς, ἀπό τό μυθιστόρημα τοῦ Μιγκουέλ Δελίμπες

σκην.: Μάριο Καμούς

φωτ.: Χάνς Μπούρμαν

μουσ.: Ἄντον Γκαρθία Ἀβρίλ

παίζουν: Ἀλφρέντο Λάντα, Φρανσίσκο Ραμπάλ, Τερέλε Πάβεζ

διάρκεια: 103 λεπτά (1984).

"Οἱ Ἅγιοι Ἀθῶοι" συναντοῦν τό ἑλληνικό κοινό γιά πρώτη φορά ἀπό τήν τηλεόραση, χάνοντας μ' αὐτό τόν τρόπο μέρος τῆς ἐμβέλειας πού μποροῦν νά ἔχουν κάτω ἀπό τίς ἰδανικές συνθῆκες προβολῆς γιά τίς ὁποῖες εἶναι προορισμένοι: τήν κινηματογραφική αἴθουσα. Ἔτσι τό φίλμ πού ἀφηγεῖται τήν ἱστορία τους βρίσκεται ἤδη συμπιεσμένο. Μικραίνει καί δέν μπορεῖ νά συγκινήσει. Χάνει τήν ἀμεσότητά του ἀλλά καί τήν ἀποδιαρθρωτική του ἱκανότητα.

Ὁ Μάριο Καμούς ἀπό τήν ἀρχή ἀποφεύγει τά "μεγαλόπνοα" σχέδια πού ἔχουν προορισμό νά ἐντυπωσιάζουν (ὅπως κάνει ὁ Κάρλος Σάουρα γιά παράδειγμα). Ἀφήνεται μέ σεμνότητα στήν ἀφήγηση τῆς ἱστορίας, ὥστε ἡ ἱστορία νά κυριαρχήσει, ἀλλά μαζί της νά κυριαρχήσει καί ἡ σεμνότητα - ἡ δική του καί τῆς ταινίας - ὅπως καί ἡ ἐντιμότητά του.

Χρησιμοποιεῖ, εἶναι γεγονός, τήν "τηλεοπτική αἰσθητική". Μιά γραμμικότητα, χωρίς κλυδωνισμούς καί χωρίς κινδύνους σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τή φόρμα. Αὐτό ὅμως δέν σημαίνει ὅτι δέν ἐπεμβαίνει στό ὑλικό του. Τεμαχίζει τήν ἱστορία σέ προσωπικές ἀφηγήσεις - μαρτυρίες τοῦ κάθε μέλους τῆς οἰκογενείας, τῆς μητέρας ἐξαιρουμένης (γιατί;) Ἔτσι φθάνει σέ μιά πλήρη ἀφηγηματική σύνθεση. Διαχέει τή συγκίνηση χωρίς νά ξεφεύγει σέ (ἔστω καί ἄδολους) μελοδραματισμούς. Κι αὐτό δέν συμβαίνει χάριν τῆς εὐκολίας. Συνδυάζεται ἁρμονικότατα μέ τούς χαρακτῆρες του. Οἱ χαρακτῆρες δέν ἐπεμβαίνουν. Παρακολουθοῦν καί ἀποθηκεύουν. Ἡ συμπεριφορά τους ὁρίζεται ἀπό μιά φαινομενική ἐγκατάλειψη κάθε εἴδους προσπάθειας γιά ὁτιδήποτε ἔχει σχέση μέ τήν ψευδαίσθηση καί τόν ἐφησυχασμό.

Ὅμως, ὅπως συμβαίνει πάντοτε, ἡ ἱστορία τούς δικαιώνει. Ἡ ὥρα τους εἶναι αὐτή τῆς ταινίας γιά νά καταγγείλουν αὐτά πού εἶδαν. Νά καταθέσουν μιά ἀνεπανάληπτη μαρτυρία γιά ἕνα κόσμο πού *δυστυχῶς* ὑπάρχει. Νά μαρτυρήσουν γιά σχέσεις πού ἐξακολουθοῦν νά ὑφίστανται καί - τό χειρότερο - νά κατευθύνουν τίς συνειδήσεις καί τίς πράξεις τῶν ἀνθρώπων. Φροντίζουν νά παραμένουν δίπλα - Ἅγιοι Ἀθῶοι - γιά ὁτιδήποτε συμβαίνει. Ἀκόμη καί ὅταν ὁ μικρός κύριος τιμωρεῖται. Ὅπως τιμωρεῖται ἔτσι διπλά καί καθαρά. Κατακτᾶ - λοιπόν - ὁ Καμούς ὅλους τούς χώρους ποῦ μπορεῖ κανείς νά κατακτήσει μέ μιά "μικρή" ταινία. Ἀκόμη - ἔστω καί γιά μιά φορά - κι αὐτόν τό χῶρο τοῦ καθαροῦ κινηματογράφου, ὅπου ἡ κάθε "τεχνική" ἀπαγορεύεται. Πρόκειται βέβαια γιά τή σκηνή ὅπου ὁ Ἀθαρίας καλεῖ τό κοράκι ἀπό τήν ὀροφή τοῦ σπιτιοῦ πού βρισκεται νά κάτσει στόν ὦμο του. Ἡ κάμερα ἀκολουθεῖ τό πέταγμα. Μοντάζ δέν ὑπάρχει. Ἡ εἰκόνα σ' ὅλη τή διάρκεια τοῦ πετάγματος παραμένει καθαρή. Ἕνα πραγματικό ἐπίτευγμα ἱκανότητας. Μιά ἀπόλυτη στιγμή ἀλήθειας. Ὅπως ὑπάρχουν πολλές μέσα στήν ταινία.

Οἱ ἅγιοι ἀθῶοι εἶναι, ἴσως, ἀπό ἐκεῖνες τίς ταινίες πού παραμένουν γιά τήν ἀλήθεια τους, γιά τή συγκίνηση πού προκαλοῦν, ἀλλά καί γιά τίς παρουσίες πού ὑπάρχουν μέσα της: οἱ ἠθοποιοί, στούς ὁποίους ὁ Καμούς καί ἡ ταινία ὀφείλουν πολλά. Μέ κορυφαῖο τόν Ἀλφρέντο Λάντα (ὁ πατέρας) ἀλλά καί τόν (ἀλήθεια, ποιός τόν θυμᾶται στό *Ναζαρέν* τοῦ μεγάλου Μπουνουέλ;) Φρανσίσκο Ραμπάλ (Ἀθαρίας - ὁ τρελός).

Ἰορδάνης Καμπᾶς

Τά φτερά τοῦ ἔρωτα

Προσπερνώντας τίς ἐπευφημίες πού συγκέντρωσε ἡ ταινία ἀπό κάθε λογῆς κριτικούς - σχόλια τοῦ τύπου "ὑπέροχο ἀριστούργημα", ἤ καί "κατανοητό ἀριστούργημα", σχόλια πού ἴσως εἶχε προγραμματίσει ἡ θεματολογία της, ἡ "σκηνοθετική ἄποψη" καί ἡ ἄποψή της, ἐν μέρει, γιά τόν κόσμο (ἕνα ἰσοπεδωτικό, ἴσως, ἀλληλούια) - μποροῦμε νά βροῦμε κάτι σημαντικό γιά συζήτηση σ' αὐτό πού εἶναι τελικά ἡ ταινία. Τί θά πεῖ "μεγάλη" ταινία, τί θά πεῖ "δέ μοῦ ἄρεσε", τί θά πεῖ "νόημα" τῆς ταινίας, ποιά εἶναι ἡ "ἀπόλαυση" καί, ἀναρωτιέμαι: "ὑπάρχει καί τί εἶναι τό στύλ";

Ὁ Βέντερς πιά εἶναι ἀπ' ὅλους, ἴσως, ἀποδεκτός κι αὐτό πού παρακολουθοῦμε θυμίζει ταινίες πού ἔχουν καταχωρηθεῖ στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου - ἀπό ποιούς; - ὡς ἀριστουργήματα.

Ἀλλά ὑπάρχει πραγματική ἱστορία τοῦ κινηματογράφου; Ἤ μήπως κάθε "ἱστορία τοῦ κινηματογράφου" εἶναι μιά ἰδιοποίηση τῶν κωδίκων του, πού ἀναπόφευκτα παραβλέπει κάθε τι πού περισσεύει καί δέν περιγράφεται - καί εἶναι φυσικό νά μήν περιγράφεται γιατί οἱ εἰκόνες ὑπάρχουν πρίν ἀπό τίς λέξεις. Μήπως ἡ καταχώρηση σέ αἰσθητικές τάσεις στόν τομέα τοῦ κινηματογράφου ἀτυχεῖ γιατί ἡ εἰκόνα, παραδόξως, εἶναι πιό ἀφηρημένη ἀπό τήν περιγραφή της;

Τό νόημα στήν ταινία τοῦ Βέντερς εἶναι ἁπλό: Ἡ αἰσθητική του ὑποστήριξη, θά ἔλεγε κανείς, τουλάχιστον ἐπαρκής. Ἡ φιλολογική φόρτιση μέ ἀπανωτές φράσεις ἴσως ὄχι πάντα δόκιμη. Ὅλα αὐτά σέ μένα δέ λειτούργησαν θετικά, ἄν καί τό "θετικά" ἴσως δέν ταιριάζει σέ μιά ταινία πού θά χαρακτηρίσω "ἀκατάταχτη". Μέχρι ἐδῶ λοιπόν θά διαφωνοῦσα μέ τίς ἐπευφημίες στό ὅτι ὁ Βέντερς δέν εἶναι ὁ πιό κατάλληλος σκηνοθέτης γιά νά ἀσχοληθεῖ μέ τό χῶρο τοῦ φανταστικοῦ, ἔτσι ὅπως σερβίρεται μέσα ἀπό τό πρίσμα τοῦ ὑπαρξιακοῦ κενοῦ καί τῆς βαρυφορτωμένης ἀπό σήματα καί ρήσεις ἀναζήτησης τοῦ νοήματος τῆς ὕπαρξης. Αὐτό πού καλεῖται "οὐμανισμός τῆς ταινίας" δέ μέ πείθει στό βαθμό τοῦ νά ἀποδεχθῶ τήν αἰσθητική του ὑποστήριξη ὡς ἀπόλαυση. Ἀκόμη τό "νόημα" πολλές φορές στήν ταινία ἐκφέρεται μέ τρόπο φιλολογίζοντα καί ἐξεζητημένο, ἡ ὑπογράμμιση τῆς ὑπογράμμισης βγάζει μάτια, ἀπωθεῖ, κάπου μακριά καιροφυλακτεῖ ὁ Φασμπίντερ.

Σάν "ἀκατάταχτη" ὅμως ἡ ταινία δέν μπορεῖ νά φορτωθεῖ ὅλα αὐτά τά ἀρνητικά γιατί, ταυτόχρονα, ἴσως, δέν τά ἔχει. Ἐδῶ ἀρχίζει ἡ ὑπόθεση πού μέ ὁδήγησε νά γράψω γι' αὐτήν. Στήν ἀρχή σκέφτηκα πῶς πρόκειται γιά δυό ταινίες πού κάπου συναντιοῦνται, ἀλλά τελικά νιώθω πῶς δέν ἔχω τό δικαίωμα νά πῶ κάτι τέτοιο. Ὅμως αὐτό πού κάνει τακτικά ἡ ταινία τό κάνει μέ τακτική ἐλεύθερη καί χαλαρή, σάν ἡ βεβαιότητα τῆς ματιᾶς στήν ὑπόθεση νά συγκρούεται μέ τή ρευστότητα τῆς σκέψης πού διατρέφει τήν ὑπόθεση. Γιατί ἡ οὐμανιστική πλευρά τῆς ταινίας δέν μπορεῖ παρά νά εἶναι παγκόσμια ἐνῶ ὁ Βέντερς φαίνεται ὅτι σκηνοθετεῖ πάντα τίς ἀτομικές περιπέτειες ἑνός φανταστικοῦ ἥρωα πού ἀλλάζει πρόσωπα, φορέα ὄχι μιᾶς ἰδέας ἀλλά μιᾶς συνέχειας, δηλαδή μιᾶς (ἀλλά ὄχι μόνο) ταινίας. Ἀκόμη κι ἐδῶ. Καί, κατά περίεργο τρόπο, ἐδῶ τονίζεται αὐτή ἡ συνέχεια ἀπό τή μεταβίβαση τῶν ρόλων καί τήν ἐναλλαγή τῶν βλεμμάτων. Τό ἀσπρόμαυρο προετοιμάζει μέ αὐστηρό τρόπο γιά τή λυτρωτική ἔλευση τῆς πολυχρωμίας (Ἡ ζωή ΔΕΝ εἶναι ἀσπρόμαυρη), ἀλλά τίποτα δέν ἔχει ὅρια ἀπόλυτα. Ἔγχρωμα πλάνα αἰωροῦνται μέσα στή διαδρομή τῆς ἀγγελικῆς μοναξιᾶς. Ἡ μυθοπλασία δέν περιορίζει τή σκηνοθεσία. Τά χρώματα πρός τό τέλος ἐναλλάσσονται (ὑποτίθεται ἀνάλογα μέ τό βλέμμα τῶν ἀγγέλων ἤ τῶν ἀνθρώπων πού ἦταν ἄγγελοι, ἀλλά δέν εἶναι μόνο ζήτημα φιλμικῶν ἡρώων). Ὑπάρχει κάτι πού μεταφέρεται καί ὁ καλύτερος τρόπος γιά νά ὑπογραμμιστεῖ αὐτό εἶναι τό *"Συνεχίζεται"* τοῦ τέλους. Ἡ οὐσιαστική ἀποχείωση γίνεται ἐκεῖ. Τό οἰκοδόμημα τοῦ νοήματος καταρρέει ἀπό τήν ἀνυπαρξία τοῦ φανεροῦ στόχου. Ἡ βεβαιότητα τῆς γνώσης τῆς ἀπάντησης στό γιατί τῆς ταινίας κλονίζεται καί οἱ ἱστορίες μποροῦν νά πᾶνε παντοῦ.

Αὐτή ἡ ἄσκηση τοῦ βλέμματος πού ἐπιπλέει τελικά στήν ταινία, πέρα ἀπ' τίς ρητορίες, ἐμπλέκει τό θεατή σέ δρόμους ἰδιωτικούς, ἀτομικούς, πρόσφορους σέ "ἀπόλαυση", ἀπόλαυση ὅμως ὄχι ἑνός δέκτη ἀλλά ἑνός μαθητῆ, μαθητῆ ὄχι τοῦ Βέντερς ἀλλά ἑνός ἀόρατου δασκάλου, πού αὐτό πού διδάσκει εἶναι ἀόριστο καί ὅμως γνωστό. Αὐτό πού ὑπάρχει ἀπέναντί μας, στά *Φτερά τοῦ ἔρωτα*, εἶναι τό ἄγνωστο τῆς ἐπιθυμίας, ὄχι τό μεταφυσικό ἄγνωστο μέ τίς θεολογικές προεκτάσεις, ἀλλά αὐτό πού νομίζουμε ἄγνωστο γιατί δέν μποροῦμε νά τό ὀνομάσουμε. Αὐτό πού προσπαθοῦν νά περιγράψουν οἱ λέξεις ὅταν πᾶνε νά μιμηθοῦν τίς εἰκόνες. Αὐτό πού αἰωρεῖται στίς ἰδέες ἀλλά ταυτόχρονα τίς ξεπερνᾶ γιατί ἡ σχέση του μ' αὐτές εἶναι ὅπως τῆς γοητείας μέ τήν περιγραφή της. Γιά ν' ἀποφύγουμε τό νῆμα τῆς φραστικῆς θεολογίας, ἴσως αὐτό νά πρέπει νά τό ὀνομάσουμε ἐδῶ στύλ.

Στύλ εἶναι αὐτό πού φαίνεται ἀλλά δέν περιγράφεται.

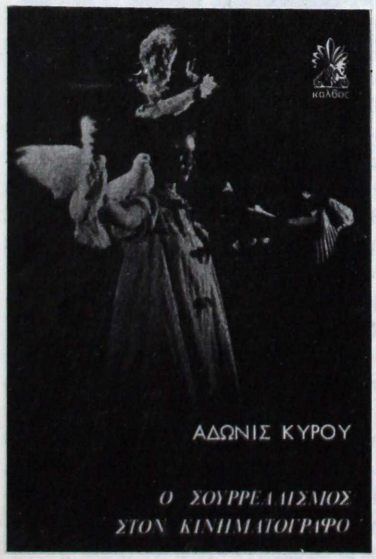
Τό ἀναγνωρίζουμε ἀλλά δέν ἀναγνωρίζουμε ὅλοι τό ἴδιο πράγμα.

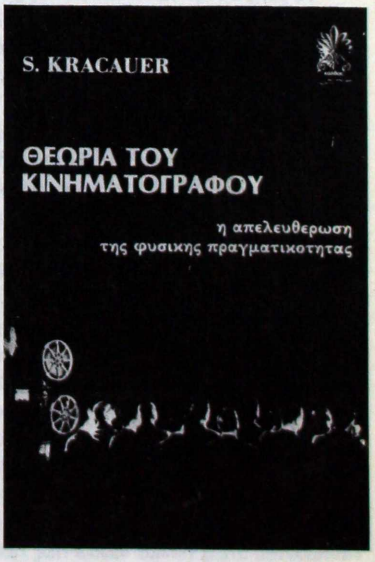
Διαφορά καί ὑποκειμενικότητα (ὄχι ὑποκειμενική ὀπτική) ἀνοίγουν τόν φυσικό, ἀβίαστο δρόμο γιά τήν παγκοσμιότητα τῆς ταινίας: Μιά ἀκόμη ματιά τοῦ Βέντερς στό πρωταρχικό περιρρέον ὑλικό τῆς φύσης.

Αὐτές οἱ σκέψεις μέ ἀφορμή τά *Φτερά τοῦ ἔρωτα* ἤ, καλύτερα, μέ ἀφορμή τήν πρώτη - καί μοναδική γιά τήν ὥρα - θέαση τῆς ἐν λόγω ταινίας ἀπό μένα (γιά νά ὀνομάζουμε ἀκριβῶς τά πράγματα ἐκεῖ ὅπου μποροῦμε).

Νίκος Οἰκονομίδης

εκδοσεις
"καλβος"
ΑΝΑΞΑΓΟΡΑ 1, ΑΘΗΝΑ
Τηλ. : 5246241





ΞΕΧΑΣΤΕ ΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΜΙΑΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΜΕ ΕΝΑ ΤΗΛΕΦΩΝΗΜΑ

- Casting (διανομή)
- ανεύρεση χώρων
- άδειες
- μηχανικός εξοπλισμός
- διεύθυνση παραγωγής
- γραφεία παραγωγής

STEFI 2

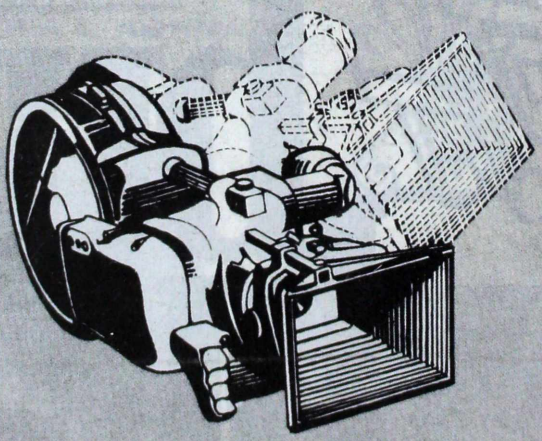
ΤΡΙΒΩΝΙΑΝΟΥ 18 ΜΕΤΣ ΑΘΗΝΑ 116 36 ΤΗΛ: 9028670-1 9025560

bu bug Club

116, kifissias av. tel. 6926055

DANIEL ARIJON

η γραμματική της φιλμικής γλώσσας



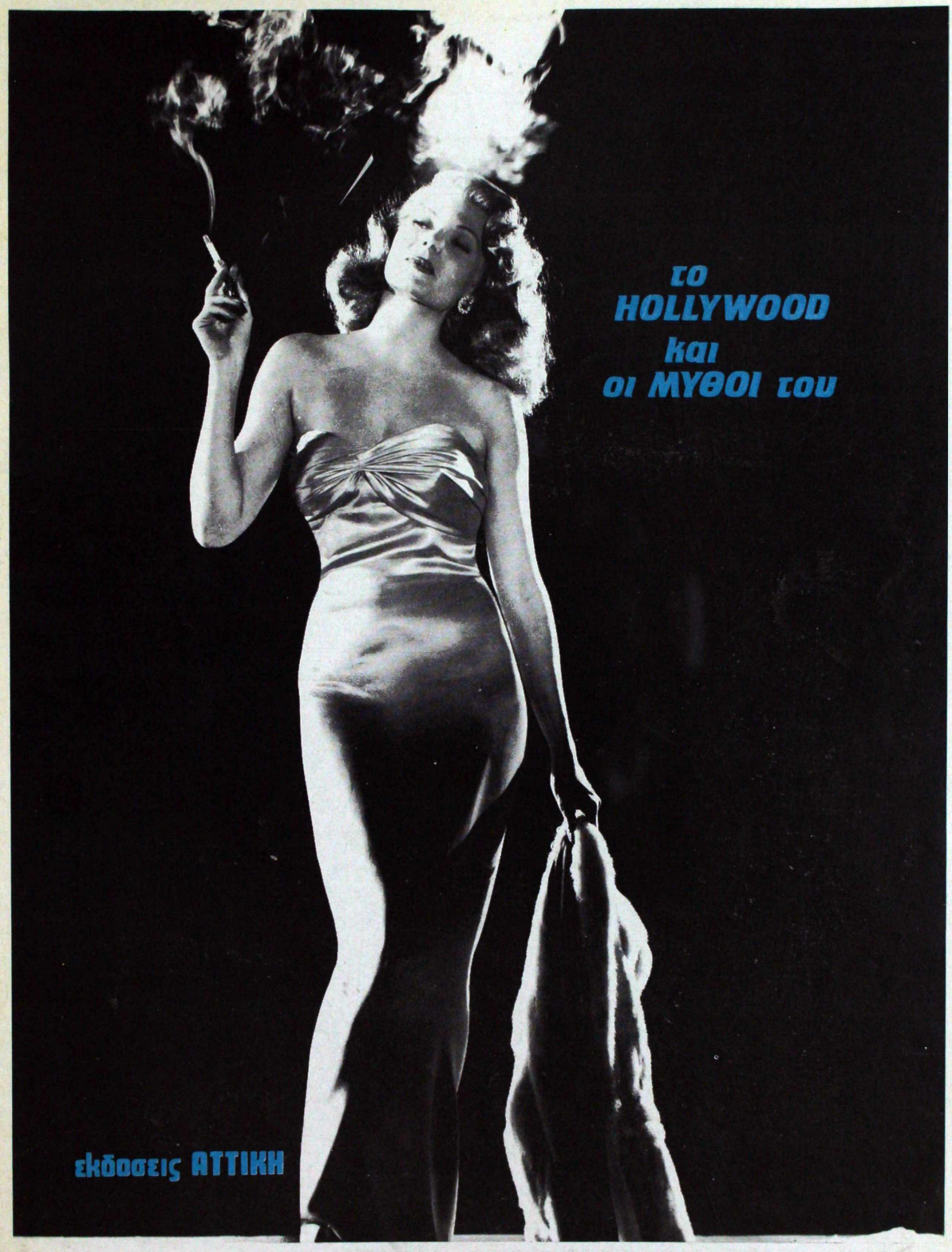
β τόμος

Plano

Κεντρική Διάθεση Δ. ΜΑΡΑΘΙΑΣ

Ζαλόγγου 1 Αθήνα ΤΗΛ.: 36.20.889

Κυκλοφορεί από τις **εκδόσεις ΑΤΤΙΚΗ**



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