

ΘΘΘΝΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 37 - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1989

ΔΡΧ. 300

- *Ελληνικός Κινηματογράφος*
- *Κριστόφ Κισλόφσκι*
- *Μπάτμαν*



ΟΘΟΝΗ Νο 37

ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1989

Στό εξώφυλλο: Μιά μικρή ταινία για έναν μεγάλο έρωτα, του Κριστόφ Κισλόφσκι, στο οπισθόφυλλο: Η Μπέτυ Νταϊήβις

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ:

Άλεξανδρος Μουμτζή

ΣΥΝΤΑΞΗ:

Γιάννης Δεληολάνης
Περικλής Δεληολάνης
Σωτήρης Ζήκος
Ίορδάνης Καμπάς
Βασίλης Κεχαγιᾶς
Νίκος Κολοβός
Θωμᾶς Λιναρᾶς
Χρήστος Μήτσης
Θόδωρος Νάτσης
Θωμᾶς Νέος
Νότης Φόρσος

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ:

Πάνος Κοκκαλένιος
Ἀχιλλέας Κυριακίδης
Πάνος Μανασσής
Δημήτρης Χαρίτος
Μιχάλης Τραϊτσης
Ellen von Kassel

ΕΚΔΟΤΗΣ:

ΛΕΣΧΗ ΦΙΛΩΝ ΚΙΝΗΜΑ-
ΤΟΓΡΑΦΟΥ "ΟΘΟΝΗ"

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ:

Νότης Φόρσος

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ:

Ἄγγελος Βεζυρόπουλος
Τ.Θ. 10 868
541 10 Θεσσαλονίκη
Τηλ. 215 828
Συνδρομή ἔξι τευχῶν:
ἔσωτερικοῦ: 1.500 δρχ.
ἔξωτερικοῦ: 20 δολάρια

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ:

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

ΑΤΕΛΙΕ:

ΦΑΣΜΑ
Εγνατία 136, Τηλ. 230 448

ΔΙΑΝΟΜΗ:

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

ΟΘΟΝΗ: ΔΙΜΗΝΟ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΕΙΔΗΣΕΙΣ - ΣΧΟΛΙΑ	σελ. 2
Ευρωπαϊκό Ίδρυμα σεναρίου, του Θ. Νάτση	2
Ευρωπαϊκός λαϊκός κινηματογράφος, του Θ. Νάτση	3
Μόστρα του Πέζαρο, του Μιχάλη Τραϊτση	5
Γιόρις Ίβενς, του Θ. Νάτση	6
Τό χρώμα στον κινηματογράφο	7
Κόκκινοι άγροί, του Νίκου Κολοβού	9
ΕΙΠΑΝ, επιμέλεια Α. Μ.	11
ΜΝΗΜΗ, επιμέλεια Θ. Ν.	12
Ίρβιν Μπερλίν, του Πάνου Κοκκαλένιου	18
ΕΙΔΗΣΕΙΣ	19
ΣΧΕΔΙΑ, ΓΥΡΙΣΜΑΤΑ, ΝΕΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ	23

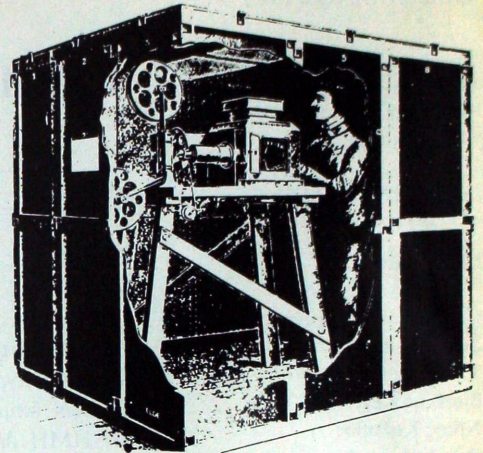
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	σελ. 25
Slowly the bloods, του Ἀχιλλέα Κυριακίδη	25
Πολυκριτικές για τίς ταινίες Δεξιότερα τῆς δεξιάς, Oh, Babylon, Ξένια, Ὀλγα Ρόμπαρντς, ROM, Γάμος, στό περιθώριο, Τελευταῖο στοίχημα	26
Συζήτηση μέ τόν Χρήστο Βακαλόπουλο	36
Περί του βλέμματος	42
ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΙΔΙΩΤΙΚΟΥ ΟΡΑΜΑΤΟΣ, του Δημήτρη Χαρίτου	50
Σχόλιο για τῆ μουσική, του Ἀλέξανδρου Μουμτζή	55

ΜΠΑΤΜΑΝ	σελ. 56
BATMAN — ἡ μανία, του Γιάννη Δεληολάνη	56
Νυκτερίδες καί ἀράχνες τό μέλλον του σινεμά, του Σωτήρη Ζήκου	58
Σχόλιο για μιᾶ "μικρομέγαλη" ταινία, του Ίορδάνη Καμπά	60
ΜΠΑΤ - ΜΙΟΥΖΙΚ, του Πάνου Κοκκαλένιου	62

ΚΡΙΣΤΟΦ ΚΙΣΛΟΦΣΚΙ	σελ. 64
Ἀπορίπτω από τίς ταινίες μου κάθε τί πού δέν εἶναι σαφές	64
Τά μονοπάτια τῆς ἐσωτερικότητας	65
Ἡ ἀβάσταχτη ἐλαφρότητα του νά σκοτώνεις, του Νότη Φόρσου	70
Οὐ μοιχεύσεις, του Βασίλη Κεχαγιᾶ	72

ΚΡΙΤΙΚΕΣ	σελ. 73
Μικρή Βέρα, του Βασίλη Κεχαγιᾶ	73
Ὁ Ἰντιάνα Τζόουνς καί ἡ τελευταία σταυροφορία, του Πάνου Μανασσή	75
Οἱ κατηγορούμενοι, του Νίκου Κολοβού	77
Μιά ἄλλη γυναίκα, του Σωτήρη Ζήκου	79

Ειδήσεις - Σχόλια



ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Ή από τόν Μπάτμαν ως τόν Κισλόφσκι ή απόσταση είναι ελάχιστη: όση ανάμεσα σέ δύο γειτονικά αφιερώματα τής Όθόνης.

Ή από τόν Μπάτμαν ως τόν Κισλόφσκι ή απόσταση είναι τεράστια και δέν μπορούν νά τήν καλύψουν τά υπερτεχνολογικά μπατ-οχήματα. Ένα έρασιτεχνικό τηλεσκόπιο καταφέρνει νά διανύσει πολύ μεγαλύτερες αποστάσεις όταν τρέχει μέ τά καύσιμα του βλέμματος.

Βλέπετε, ό κινηματογράφος (εϋτυχώς) δέν είναι ξνας. Μόνο ή βιομηχανία τόν βλέπει (και τόν θέλει) ένιαίο και τόν μετρά μέ αριθμούς. Έμεις τόν θέλαμε πολλαπλό και τόν μετράμε μέ τή συγκίνηση.

Έκτός από τά δύο μικρά αφιερώματα στόν Μπάτμαν και τόν Κισλόφσκι, ό αναγνώστης αυτού του τεύχους θά βρει ένα εκτενέστερο αφιέρωμα στόν ελληνικό κινηματογράφο μέ άφορμή τό τελευταίο (και άπογοητευτικό) Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου. Τό διαζύγιο τών θεατών μέ τό ελληνικό σινεμά μοιάζει όριστικό, όμως ή Όθόνη επιμένει: ή σπίθα τής δημιουργίας δέν έχει σβήσει.

ή σύνταξη

ΕΠΕΤΕΙΟΣ

Ή εϊσοδος σέ μία νέα δεκαετία είναι εύκαιρα γιά άποσημώσεις και ίσολογισμούς: ιδίως όταν συμπύπει (περίπου) και μέ τήν πρώτη δεκαετία τής ζωής του περιοδικού.

Γιορτάζοντας λοιπόν ή Όθόνη τήν ένηλικιώσή της (!) (ευχές δεκτές, συνδρομές όχι πλέον, διότι τό μέλλον άβέβαιον), έτοιμάζει ένα έκτός σειράς

τεύχος, αφιερωμένο στή δεκαετία που μάς πέρασε (πού, μεταξύ μας, δέν ήταν και τόσο ρόδινη). Στο τεύχος αυτό θά βρείτε τίς καλύτερες ταινίες τής περιόδου (ψηφίζουν παλιοί, περαστικοί και τωρινοί συντάκτες του περιοδικού), σχόλια, έπισημόσεις, άλμανακ, φωτογραφίες: ό,τι μπορεί νά χαρακτηρίσει τή δεκαετία που πέρασε. Οι δέκα ταινίες που θά "νικήσουν", θά προβληθούν σέ ειδική εκδήλωση του περιοδικού στή Θεσσαλονίκη και, ίσως, στήν Άθήνα.

ΕΟΚ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ευρωπαϊκό Ίδρυμα σεναρίου

Ή Ε.Ο.Κ., στά πλαίσια τής ολοκλήρωσης τής έσωτερικής αγοράς, έχει άρχεισει ένα πρόγραμμα παρέμβασης και ένίσχυσης όλων τών δραστηριοτήτων που βρίσκονται στήν άρμοδιότητά της. Κάθε, σχεδόν, επαγγελματική, καλλιτεχνική και κοινωνική δραστηριότητα διαθέτει τό δικό της κοινοτικό πρόγραμμα, μέσω του οποίου σεβαστά κονδύλια διαθέτονται και σέ άτομα και σέ ομάδες που μπορούν νά παρουσιάσουν προτάσεις που νά συμφωνούν μέ τούς όρους που τίθενται.

Ό κινηματογράφος δέν λείπει από τούς τομείς μέ τό δικό τους πρόγραμμα, κάτι που πρέπει νά είναι αρκετά γνωστό πλέον, από άρθρα και εκδηλώσεις γιά τήν κρίση του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Τό πρόγραμμα γιά τόν κινηματογράφο ονομάζεται "MEDIA '92". Σκοπός του ή υποστήριξη τών κινηματογραφικών και τηλεοπτικών βιομηχανιών τής Ευρώπης, έτσι ώστε νά εκμεταλλευτούν επιτυχημένα τήν ένιαία αγορά.

Τό πρόγραμμα αυτό περιέχει κα-

μιά δεκαριά επιμέρους κλάδους, οι οποίοι καλύπτουν τὰ τέσσερα κυριότερα σκέλη αὐτῶν τῶν βιομηχανιῶν: διανομή, παραγωγή, χρηματοδότηση καὶ ἐκπαίδευση (ἢ διαφορά χρηματοδότησης καὶ παραγωγῆς δὲν διευκρινίζεται στὰ φυλλάδια πού υπάρχουν ὡς τώρα). Ἔνας ἀπὸ τοὺς ἐπιμέρους κλάδους τοῦ MEDIA '92 εἶναι καὶ τὸ Εὐρωπαϊκὸ Ἴδρυμα Σεναρίου (Ε.Ι.Σ.). Λίγα λόγια γιὰ τὸ Ε.Ι.Σ.: Τὸ ὄνομά του στα ἀγγλικά εἶναι "The European S.C.R.I.P.T. Fund". Τὸ S.C.R.I.P.T. προέρχεται ἀπὸ τὰ ἀρχικά τῆς φράσης: Support for Creative Independent Production Talent, (Ἔνθετο τῆς ταλέντων δημιουργικῆς ἀνεξάρτητης παραγωγῆς). Κατὰ τὴν script σημαίνει καὶ σενάριο. Ἐπικεφαλῆς του εἶναι ὁ Ρίτσαρντ Ἀπτεμωρ. Στὸ διοικητικὸ συμβούλιο συμμετέχουν, μεταξύ ἄλλων, ὁ Ἀγγελόπουλος καὶ ὁ Τόμ Στόππαρντ. Γενικὴ γραμματέας εἶναι ἡ Ρενέ Γκοντάρ καὶ ἐλεγκτὴς (editor) ὁ Ντόν Ρανβό. Τὸ Ε.Ι.Σ. ἄρχισε νὰ λειτουργεῖ ἀπὸ τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1989.

Σκοπὸς τοῦ Ἴδρύματος (fund σημαίνει καταρχὴν ταμεῖο), εἶναι νὰ υποστηρίξει πρωτοβουλίες οἱ ὁποῖες νὰ ἐγγυῶνται τὴν ἀνάπτυξη ποιοτικῶν παραγωγῶν γιὰ τὴν εὐρωπαϊκὴ τηλεόραση καὶ τὸν κινηματογράφου μέσω μιᾶς δομῆς συνχρηματοδότησης σεναρίων καὶ ταινιῶν σὲ φάση προ-παραγωγῆς. (pre-production). Τα κονδύλια θὰ διατίθενται ἀποκλειστικὰ σὲ προτάσεις εἴτε ὁμάδων συγγραφέων, παραγωγῶν καὶ/ἢ σκηνοθετῶν, εἴτε συγγραφέων.

Ὀυσιαστικὰ τὸ Ε.Ι.Σ. χρηματοδοτεῖ τὴ συγγραφή ἑνὸς σεναρίου καὶ τὴν προ-παραγωγή τῆς ταινίας μὲ ἕνα ποσὸ μεταξύ 8.000 καὶ 37.500 ECU (1,5 - 7 ἑκατομμύρια δρχ.). Ἡ ἐπιχορήγηση θεωρεῖται "δάνειο" μὲ τὴν ἔννοια ὅτι τὰ χρήματα ἐπιστρέφονται ὅταν ἡ ταινία γυρίζεται. Τὸ σκεπτικὸ αὐτῆς τῆς συνθήκης εἶναι νὰ ἀνακυκλώνεται αὐτὸ τὸ ποσὸ καὶ νὰ χρησιμοποιεῖται γιὰ τὴν προώθηση καινούριων σχεδίων. Πόσο ἀκριβῶς δίνει τὸ Ε.Ι.Σ., πότε, μὲ ποιὸς δρους καὶ, κυρίως, πῶς ἀπαιτεῖ τὴν ἐπιστροφή τῶν χρημάτων δὲν εἶναι ἀπόλυτα ξεκάθαρα, καὶ μᾶλλον καθὼς τὸ Ε.Ι.Σ. θὰ λειτουργεῖ αὐτοὶ οἱ ὅροι θὰ μεταβάλλονται. Π.χ., ἐνῶ ὡς πρόσφατα στὶς πληροφορίες πού διέθεταν ὑπῆρχε

ὁ ὅρος ὅτι ἡ ἐπιχορήγηση πρέπει νὰ ἐπιστραφεῖ τὴν πρώτη ἡμέρα τῶν γυρισμάτων, στὸ πὸ τελευταῖο ἄρθρο γιὰ τὸ Ε.Ι.Σ., (Ἐλευθεροτυπία, 28/11/89), ἀναφέρεται ὅτι καταβάλλονται προσπάθειες ἀπὸ τοὺς υπεύθυνους τοῦ Ε.Ι.Σ. ἡ ἐπιστροφή νὰ γίνεται ἀργότερα, μετὰ τὸ γύρισμα ἢ ἀκόμα καὶ μετὰ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας.

Τὸ Ε.Ι.Σ. προτιμᾶει προτάσεις πού συνοδεύονται ἀπὸ κάποια δέσμευση παραγωγῶν γιὰ χρηματοδότηση τῆς ταινίας, ὁπότε προσφέρει τὸ 20 - 80% τοῦ προϋπολογισμοῦ ἀνάπτυξης τοῦ σχεδίου. Τὸ ποσὸ αὐτὸ δίνεται σὲ δύο δόσεις, 50% μὲ τὴ συμφωνία, 50% μὲ τὴν παράδοση τοῦ σεναρίου καὶ τοῦ προϋπολογισμοῦ παραγωγῆς. Ὡστόσο, τὸ Ε.Ι.Σ. δέχεται καὶ προτάσεις ἀπὸ "μοναχικούς", ὅπως τοὺς ἀποκαλεῖ, συγγραφεῖς, πού δὲν ἔχουν καμιά σχέση μὲ παραγωγούς. Μάλιστα δεσμεύει 30% τῶν διαθέσιμων κονδυλίων του ἀκριβῶς γιὰ τέτοιες περιπτώσεις. Ἔχει δὲ καὶ τὴ δυνατότητα νὰ βοηθήσει στὴν ἀνεύρεση παραγωγῶν. Στὴν περίπτωση πού δὲν πραγματοποιηθεῖ ἡ παραγωγή τῆς ταινίας, ἡ ἐπιχορήγηση δὲν ἐπιστρέφεται.

Ὅπως εἶναι εὐλόγο, ἔχει ὑπάρξει σημαντικὴ προσφορά προτάσεων. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρεται ὅτι τὸν Ἀπρίλιο ἀνακοινώθηκε ὅτι ὑπῆρξαν 844 αἰτήσεις, ἀπὸ τίς ὁποῖες ἐγκρίθηκαν οἱ 32. Ἀπὸ τίς 244, οἱ 139 ἦταν ἀπὸ μοναχικούς συγγραφεῖς καὶ οἱ 105 ἀπὸ ὁμάδες. Ἀπὸ τίς 32 ἐγκρίσεις, οἱ 23 ἦταν γιὰ ὁμάδες καὶ οἱ ἑννιά γιὰ συγγραφεῖς. Πρὸς τὸ παρὸν ἔχουν ἀνακοινωθεῖ ἑπτὰ ἐπιχορηγήσεις σὲ Ἑλληνες, συγκεκριμένα στοὺς Παντελεὴ Βούλγαρη,

Δῆμο Ἀβδελιώτη, Ἀνδρέα Πάντζη, Στέλλα Μπελέση, Τόνια Μαρκετάκη, Κώστα Βρεττάκο καὶ Κωστούλα Μητροπούλου. Ἄλλα γνωστὰ ὀνόματα στοὺς ἐπιχορηγούμενους εἶναι τῶν Ντ. Μ. Τόμας, Ντέρεκ Τζάρμαν, Χ. Μπαρντέμ.

Ὅσο γιὰ τὰ θέματα πού κυρίως ἐνδιαφέρουν, ὁ Ρανβό ἔχει δηλώσει ὅτι τὸ Ε.Ι.Σ. εἶναι "ἐναντίον τῶν Εὐρωσλατών καὶ τῶν εὐρωγλυκῶν. Προτιμοῦνται τοπικὰ θέματα στὴν Ἰρλανδία ἢ τὴν Ἑλλάδα παρά συρραφές σκηνῶν γυρισμένων σ' ἄλλη τὴν Εὐρώπη." Δίδεται μεγάλη ἔμφαση στὴ δυνατότητα πραγματοποίησης τῆς ταινίας, ἔτσι ὥστε νὰ μὴ δημιουργηθεῖ "μιὰ λίμνη σεναρίων τῆς ΕΟΚ δίπλα στὸ βουνὸ τοῦ βουτύρου της." Δίδεται, ἐπίσης, ἔμφαση σὲ καινούριες, σύγχρονες καὶ πρωτότυπες ἰδέες. Κατὰ τὰ ἄλλα, δὲν τίθενται περιορισμοί, ὅλα τὰ εἶδη καὶ οἱ φόρμες τοῦ κινηματογράφου καὶ τῆς τηλεόρασης εἶναι εὐπρόσδεκτα, π.χ. ταινίες μεγάλου καὶ μικροῦ μήκους, σειρές στὴν τηλεόραση, τηλεταινίες, μίνι σειρές, κ.λπ.

Γιὰ ὅσους ἐνδιαφέρονται, ἡ διεύθυνση τοῦ Ε.Ι.Σ. εἶναι:

THE EUROPEAN SCRIPT FUND
21 STEPHEN STREET
LONDON W1P 1PL
Τηλ: 0044 1 255 1444
Fax: 0044 1 436 7950

Ἐπίσης ἡ Ὄθονη διαθέτει ἀντίγραφα τῶν αἰτήσεων καὶ ἐπιπλέον πληροφορίες (πληροφορίες: 031 - 280 394, Θ. Νάτσης).

Θ. Νάτσης

ΣΥΝΕΔΡΙΟ

Εὐρωπαϊκὸς λαϊκὸς κινηματογράφος

Τὸν Σεπτέμβριο πού μᾶς πέρασε (14-17/9), ἡ σχολὴ κινηματογραφικῶν σπουδῶν τοῦ πανεπιστημίου τοῦ Γουόρβικ (Warwick) στὴν Ἀγγλία διοργάνωσε ἕνα διεθνὲς συνέδριο μὲ τίτλο "Εὐρωπαϊκὸς Λαϊκὸς Κινηματογράφος". Τὸ συνέδριο εἶχε σημαντικὴ ἐπιτυχία ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις καὶ ἀξίζει νὰ

ἀναφερθοῦμε σὲ ὀρισμένα στοιχεῖα του.

Κατ' ἀρχὴν, μιὰ διευκρίνηση: ὁ ὅρος "λαϊκός" τοῦ τίτλου τοῦ συνεδρίου ἀποτελεῖ μετάφραση τοῦ ἀγγλικοῦ "popular", καὶ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ἐμπεριέχει καὶ τὴν ἔννοια "ἐμπορικός".



Ο Ηρακλής κατακτά την Άτλαντίδα, του Βιττόριο Κοτταφάβι δείγμα Ιταλικού λαϊκού κινηματογράφου.

Τό σκεπτικό των διοργανωτών του συνεδρίου ήταν ότι, στα πλαίσια των κινηματογραφικών σπουδών, δέν έχει προσεχθεί άρκετά ό ευρωπαϊκός "λαϊκός" κινηματογράφος, σ' αντίθεση μέ τόν "λαϊκό" κινηματογράφο του Χόλυγουντ από τή μιά, καί μέ τόν ευρωπαϊκό κινηματογράφο τέχνης / πρωτοπαρίας / των δημιουργών από τήν άλλη. "Όπως γράφουν οί ίδιοι στήν έκδοση πού συνόδεψε τό συνέδριο: "Σκοπός του συνεδρίου είναι άκριβώς νά καλυφθεί αυτό τό κενό, φέρνοντας σέ έπαφή μελετητές πού ήδη έρευνοούν είτε τόν δικό τους είτε άλλους έθνικούς κινηματογράφους τής Εϋρώπης καί προκαλώντας συζήτηση γιά τίς διάφορες έννοιες των όρων "λαϊκός" ("popular") καί "ευρωπαϊκός".

Ήδη από τίς πρώτες αυτές παραγράφους διαφαίνεται ένα μπλέξιμο όρων καί έννοιων, κάτι πού ήταν ίσως ένα από τά μειονεκτήματα τής διοργάνωσης. Στο ζεύγμα: "λαϊκός / ευρωπαϊκός" του τίτλου έλάνθανε έξ άρχης ή τετράδα: "λαϊκός / έθνικός / ευρωπαϊκός / χολυγουντιανός", γεγονός πού άποτελοϋσε μάλλον μειονέκτημα, διότι οί συνδέσεις αυτών των έννοιων δέν ήταν ξεκάθαρες πρίν άπό τό συνέδριο, αλλά ούτε ξεκαθάρισαν κατά τή διάρκειά του.

Τό συνέδριο κατάφερε νά συγκεντρώσει ένα μεγάλο άριθμό όμιλητών καί συμμετεχόντων, από τίς περισσότερες χώρες τής Εϋρώπης, οί όποιοί κάλυψαν ένα έντυπωσιακά εύρο φάσμα θεμάτων. Πληροφοριακά, ύπήρχε συμμετοχή από, ή γιά, 17 χώρες (άπό τή Φιλλανδία ως τή χώρα των Βάσκων), μέ γύρω στίς 70 εισηγήσεις (σέ τέσσερις παράλληλες ταυτόχρονες συνεδρείες), ένας μεγάλος άριθμός ταινιών καί σέ φίλμ καί σέ βίντεο, συνεχώς καί σέ διάφορα σημεία. "Όλα αυτά σέ τρεισήμιου μέρες, κάτι τό όποίο ήταν τελικά τό ούσιαστικότερο μειονέκτημα. Τό άποτέλεσμα ήταν ότι έπρεπε κανείς νά επιλέξει καί, φυσικά, νά χάσει δλόκληρα τμήματα του συνεδρίου. Ή άίσθηση ότι έχανε κανείς πολλά άντισταθμιστηκε από τήν πολύ ζεστή άτμόσφαιρα έπαφής καί άνετης έπικοινωνίας μεταξύ των συμμετεχόντων, κάτι πού χαρακτηρίσε τό συνέδριο πίο πολύ από τά περιεχόμενά του αυτά καθ' έαυτά.

Γενικές έντυπώσεις από τίς έργασίες του συνεδρίου είναι άδύνατο νά παρουσιαστοϋν άκριβώς γιατί έπρεπε κανείς νά επιλέγει συνεχώς. Παρουσιάστηκαν άνακοινώσεις, μέ θέματα άγνωστων, γιά μένα, κινηματογράφους, καί ειδικότερα αυτές πού άσχολοϋνταν μέ τόν κινηματογράφο τής Άνατολικής

Εϋρώπης. Άπό τίς άνακοινώσεις αυτές προέκυψαν θέματα καί συμπεράσματα πού, ενώ συντάχθηκαν άνεξάρτητα, είχαν πολλά κοινά σημεία. Τέσσερα τέτοια σημεία ήταν τά εξής: α) τό "έθνικό" πρόβλημα, β) ή σχέση των ευρωπαϊκών κινηματογράφων μέ τό "έθνικό" πρόβλημα, β) ή σχέση των ευρωπαϊκών κινηματογράφων μέ τό Χόλυγουντ, γ) ή χρήση του όρου "λαϊκός / popular" γιά τούς κινηματογράφους τής Άνατολικής Εϋρώπης, καί δ) ή ύπαρξη ενός μοντέλου "έμπορικου / popular" κινηματογράφου, διαφορετικού άπό τόν χολυγουντιανό.

α) Ή σχέση των έννοιων έθνικός καί "popular" / έμπορικός" κινηματογράφος δημιουργοϋσε συνεχώς προβλήματα τά όποια δέν ξεκαθαρίστηκαν. Οί έμπορικές κινηματογραφικές βιομηχανίες παράγουν "έθνικό" κινηματογράφο; Άν ναι, τότε πώς όρίζεται ό κινηματογράφος πού άποκαλείται "έθνικός" καί δέν είναι έμπορικός; Μήπως αυτός ό κινηματογράφος συχνά λειτουργεί άπλως ως ένα άκόμα "είδος" (genre) των διαφόρων κινηματογραφιών; Όποτε, σ' αυτή τήν περίπτωση, μήπως αυτοί οί "έθνικοί" κινηματογράφοι άπλως ιδεολογικοποιούν τά "ειδικά" (generic) τους χαρακτηριστικά;

β) Τό Χόλυγουντ είναι μιά συνεχής σταθερά, ένα μέτρο σύγκρισης, θετικά καί άρνητικά. Σέ πολλές κινηματογραφίες είναι μέτρο έπιτυχίας, αισθητικής καί έμπορικής, νά χαρακτηριστούν τά προϊόντα τους "έφάμιλλα του Χόλυγουντ". Έτσι, ενώ οί ταινίες π.χ. του νορβηγικού παραπολεμικού έμπορικού κινηματογράφου διαθέτουν "έθνικά" χαρακτηριστικά, χρησιμοποιούν τό κλασικό άφηγηματικό καί εικονογραφικό μοντέλο πού επικράτησε νά θεωρείται ότι είναι "του Χόλυγουντ", καί μέ αυτό συγκρίνονται. Μέ τήν συνεχή αυτή παρουσία του, τό Χόλυγουντ έθεσε σέ άμφισβήτηση τή χρήση του "Ευρωπαϊκού" στον τίτλο: Γιατί "Ευρωπαϊκός" όταν δλοι έχουν τό Χόλυγουντ στό μυαλό τους; Τό έρώτημα άκολουθήθηκε από τό συμπλήρωμά του: Μήπως αυτό πού ονομάζεται "χολυγουντιανό" μοντέλο δέν πρέπει νά ονομαστεί έτσι, άφου στή δημιουργία του βοήθησαν ισότιμα οί προπολεμικοί

κινηματογράφοι της Βόρειας και Κεντρικής Ευρώπης:

γ) Από τους εισηγητές που προέρχονταν από την ΎΑνατολική Ευρώπη, πολλοί τόμισαν, ότι στις χώρες τους "λαϊκός / popular" κινηματογράφος δέν έχει ούσιαστικά ύπάρξει. Ταινίες, π.χ., πολωνικής παραγωγής μπορεί νά είχαν έμπορικé έπιτυχία, αλλά αυτό δέν άρκει για νά όνομαστούν "λαϊκές". Η παραγωγή ταινιών μέ άποφάσεις έπιτροπών, μέ κριτήρια μία πολιτιστική πολιτική και προς τό έσωτερικό αλλά και προς τό διεθνές κύκλωμα τών φεστιβάλ και τών ειδικών κινηματογράφων όδήγησε στή δημιουργία "έθνικών" κινηματογραφικών αλλά όχι "popular" κινηματογραφικών. Αυτό συνοδεύτηκε από παραδείγματα ταινιών μέ "λαϊκή" άπήχηση από πολλές χώρες, συμπεριλαμβανομένης και τής ΕΣΣΔ, τά όποια έδιναν ένδειξεις ότι και σ' αυτές τίς χώρες ταινίες του δυτικού μοντέλου θά ήταν οι πίο "λαϊκές". Η έκπληξη ήρθε από τήν Σοβιετική Ένωση,

καθώς κατά τά φαινόμενα ταινίες του ίνδικού έμπορικού κινηματογράφου είχαν μεγάλη έπιτυχία, ένώ, τή δεκαετία του '50, ό Ράτζ Καπούρ, ήταν ίσως ό πίο δημοφιλής κινηματογραφικός σάρ.

δ) Αυτό τό τελευταίο όδηγεϊ και σε μία άλλη διαπίστωση, ή όποία έχει άμεση σχέση μέ τόν έλληνικό κινηματογράφο, ειδικά τόν "παλιό". Τό μοντέλο πού όνομάστηκε "χολυγουντιανό" ή δυτικό άποτελεί ένα μόνο από τά μοντέλα πού κυριάρχησαν στις διάφορες κινηματογραφικές βιομηχανίες. Και φαίνεται σάν τό μόνο γιατί, τουλάχιστον στή Δύση, κυριαρχεί. Έντούτοις, διαφαίνεται ότι ένα έξ ίσου πετυχημένο και διαδομένο μοντέλο έμπορικού κινηματογράφου είναι αυτό πού πίο γνωστό του παράδειγμα είναι ό ίνδικός κινηματογράφος. Τό μοντέλο αυτό διαθέτει διαφορετική άφηγηματική και εικονογραφική οικονομία από τό δυτικό, μέ κύριο, ίσως, χαρακτηριστικό τήν έμφαση στόν άμεσο συναισθηματισμό.

Γνωστά μας παραδείγματα οι ίνδικές και τουρκικές έμπορικές ταινίες, τά "μελό" του έλληνικού κινηματογράφου, ισπανικές και μεξικάνικες ταινίες. Ταινίες οι όποιες, σύμφωνα με τά παραπάνω, θά ήταν δημοφιλείς, ("λαϊκές;"), και σε χώρες τής ΎΑνατολικής Ευρώπης. Η Έλλάδα μπορεί νά τοποθετηθεί στα όρια έπιρροής τών δύο μοντέλων και οι παραγωγές του "παλιού", έμπορικού κινηματογράφου, έπομένως, νά ίδωθούν σε σχέση μέ τίς έπιρροές τους από τά δύο μοντέλα: άλλες (οί πίο "άξιοπρεπείς") περισσότερο από τό δυτικό, άλλες (οί ταινίες μέ τόν Ξανθόπουλο π.χ.) περισσότερο από τό άλλο, τό προς τό παρόν άνώνυμο.

Μερικές μόνο έντυπώσεις, σύντομες, από ένα συνέδριο, του όποιου ή έπιτυχία μάλλον προμηνύει ένδιαφέρουσα συνέχεια.

Θ. Νάτσης

ΕΝΑ ΤΕΤΑΡΤΟ ΑΙΩΝΑ

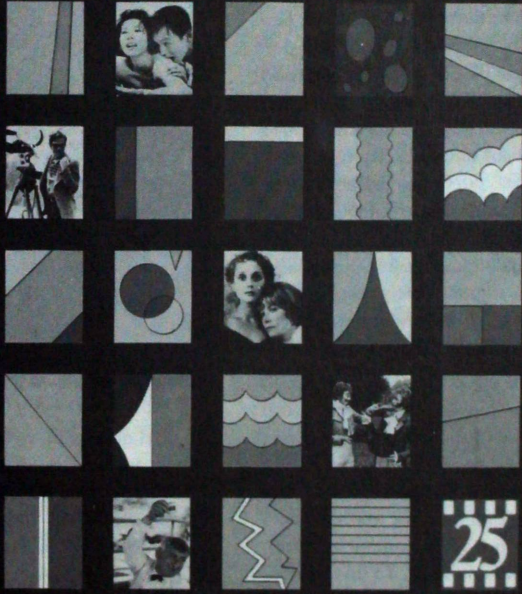
Η Μόστρα του Πέζαρο

Έδώ και 25 χρόνια, για όποιο άνταπά τόν κινηματογράφο και ένδιαφέρεται νά γνωρίζει τί συμβαίνει έξω από τά μεγάλα έμπορικά κυκλώματα, ή Μόστρα του Πέζαρο είναι ένας ύποχρεωτικός τόπος συνάντησης.

Φέτος ή Μόστρα ξεκίνησε μέ τό πρόσχημα τής έπετείου για νά καταλάβει τί άκόμα ύπάρχει ζωντανό στόν κινηματογραφικό χώρο, χρησιμοποιώντας τήν έτικέτα "Τοιοτικές Έμπειρίες του Νέου Κινηματογράφου". Ός Νέος Κινηματογράφος (Ν.Κ.) νοούνται όλες οι τάσεις άνανέωσης πού έμφανίστηκαν κατά τή διάρκεια του δεύτερου μισού τής δεκαετίας του '60. Οι φτεινές ταινίες λοιπόν θά μπορούσαν νά είναι όχι μία σύνοψη, αλλά μία συστηματική θεώρηση αυτών τών έμπειριών σε σύγκριση μέ ό,τι γίνεται σήμερα στόν Ν.Κ. τής δεκαετίας του '80.

Ό προγραμματισμός τών ταινιών έγινε μέ τέτοιο τρόπο ώστε νά ύπάρχουν όλόκληρες μέρες αφιερωμένες στην επανεξέταση τών ιστορικών

XXV MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA



PESARO
2-11 GIUGNO
1989

Comune di Pesaro
Provincia di Pesaro e Urbino
Regione Marche
Ministero Turismo e Spettacolo

ἐμπειριῶν μέσω των πρόσφατων ταινιών πολλῶν πρωταγωνιστῶν ἐκεῖνης τῆς κινηματογραφικῆς περιόδου (Ρομέρ, Ρούς...) καί μερικῶν κινηματογραφιστῶν πού ἐνσαρκώνουν ὄλο τό φάσμα τοῦ Ν.Κ. σήμερα (Κράμερ, Ἀσαγιᾶς...).

“Ὅσον ἀφορᾶ τόν ὀργανωτικό τομέα, δέν εἶναι λίγα (κυρίως οικονομικά) τά προβλήματα πού θά συναντήσει ὁ νέος διευθυντής τῆς Μόστρας Ἀντριάνο Ἀππρά, μιά καί ὁ ἔως τώρα διευθυντής Μάρκο Μίλλερ μετακινήθηκε στήν Ὀλλανδία γιά νά διευθύνει ἀπό τόν ἐπόμενο χρόνο τό πολυσυζητημένο Φεστιβάλ τοῦ Ρότερνταμ. Φέτος, ὁ Μάρκο Μίλλερ προσπάθησε νά πειραματιστεῖ σέ μιά φόρμουλα πού θά ἦταν ὄσο τό δυνατόν περισσότερο ἄτυπη καί λιγότερο ἀκαδημαϊκή, δίνοντας ἔτσι στήν Μόστρα τή ζωτικότητα πού εἶχε ἀπό τό '65 ὡς τό '69. Μιά προσπάθεια πού γιά πρωταρχικό σκοπό εἶχε νά παραμερίσει τίς μονογραφίες, γιατί, ὅπως ἰσχυρίζεται ὁ ἴδιος, ἡ μονογραφική ὑπόθεση εἶναι τόσο ἐπίπονη ὄσο καί ἀμφίβολη, κινδυνεύει πάντα νά ξεπέσει σέ μιά ἀκαδημαϊκή συμπεριφορά, γιά νά ἀποκατασταθεῖ μέ μιά κενή διακήρυξη μετανοῶν. Ἐνα φεστιβάλ δηλαδή πού θά βάζει στό ἴδιο ἐπίπεδο μιά ἀνεξάρτητη ἀμερικανική ταινία καί μιά ἰνδική μπορεῖ νά εἶναι ἐπικίνδυνο γιά τήν ἰνδική ταινία, ἄν δέν τῆς ἀποδίδεται ἡ ἴδια βαρύτητα ἀκόμα καί σέ ὄρους παρουσίας πληροφοριακοῦ ὕλικου. Ὀργανώνοντας, ἔτσι, μιά μονογραφική ἡμέρα πλαισιωμένη μέ ἰνδικές ταινίες δέν σημαίνει ὅτι παρέχεις ὑπηρεσίες στόν ἰνδικό κινηματογράφο, ἀλλά ὅτι τόν θέτεις στό περιθώριο.

“Ὅσον ἀφορᾶ τό θέμα τῆς προώθησης τῶν ταινιῶν τῆς Μόστρας στό ἐμπορικό κύκλωμα, εἶχαν γίνει κάποιες προσπάθειες πέρυσι μέ τήν καθιέρωση βραβείων πού στόχευαν νά προτείνουν τίτλους καί δημιουργούς πού κανονικά δέν θά μπορούσαν νά μποῦν στό ἰταλικό ἐμπορικό κύκλωμα. Τά βραβεῖα δόθηκαν, οἱ ταινίες πωλήθηκαν, ἀλλά ὄλη ἡ προσπάθεια ἔμεινε στά συρτάρια τῶν γραφείων διακίνησης. Ἴσως πρέπει ν' ἀλλάξουν οἱ λόγοι καί οἱ ὄροι γιά τούς ὁποίους ὀργανώνονται φεστιβάλ στήν Ἰταλία. Τελευταία ἐπαληθεύονται ὄλο καί περισσότερο οἱ ἰσχυρισμοί ἀ-

τῶν πού πιστεύουν ὅτι τά φεστιβάλ γίνονται κυρίως γ' αὐτούς πού τά ὀργανώνουν καί ὄχι γιά τίς ταινίες, τούς κινηματογραφιστές, τό κοινό.

Γιά τή σχέση τῆς Μόστρας μέ τή μικρή ὀθόνη θά πρέπει ἀρχικά νά παρατηρήσουμε πῶς μετατράπηκαν οἱ συνθηκες κατανάλωσης κινηματογράφου στήν τηλεόραση. Ὡς πρῖν ἀπό 3-4 χρόνια ἦταν πάντα δυνατό σέ περιστάσεις ἀρκετά δύσκολες ἀπό τήν πλευρά τῆς Μόστρας νά βρεθεῖ μιά συμφωνία ἔτσι ὥστε οἱ ταινίες πού προβάλλονταν στό Πέζαρο νά πωλοῦνται ἀπό τό τρίτο κανάλι τῆς ἰταλικῆς τηλεόρασης. Εἰδικά ἡ προβολή κάποιος ἀπό τίς ταινίες τοῦ προγράμματος ἀπό τήν τηλεόραση κατά τή διάρκεια τῆς Μόστρας, τή βοηθοῦσε πάρα πολύ νά ἐπωφεληθεῖ ἀπό

τήν τηλεοπτική ἀπήχηση. “Ὅλα αὐτά δέν εἶναι πιά ἐφικτά, γιατί ἀκόμα καί τό τρίτο κανάλι ρίχτηκε στή μάχη τῆς ἀκροατικότητας.

Μπορεῖ νά φανεῖ κοινοτυπία, μά ἔνας ἀπό τούς ἀντικειμενικούς στόχους τῆς Μόστρας θά μπορούσε νά εἶναι ἡ ἐπιθυμία νά ἐκπλήξει τό κοινό. Πρέπει νά σοῦ δίδεται ἡ εὐχαρίστηση τοῦ νά ἀνακαλύπτεις πράγματα καινούρια, ἐρεθιστικά. Σ' ἔνα Ν.Κ. πού βρῖσκει τίς κλειστός πόρτες τῶν γραφείων διακίνησης, τῆς τηλεόρασης καί τοῦ ἐπίσημου κράτους ὑπάρχουν οἱ ἀνησυχητικές τάσεις κάποιου Κράμερ, κάποιου Ἀσαγιᾶς, κάποιου Μουλλέ καί κάποιων ἄλλων ἀκόμα πού μάς κάνουν νά ἐλπίζουμε.

Μιχάλης Τραῖτσος

Γιόρις Ἴβενς



Ὁ Γιόρις Ἴβενς στα γυρίσματα τῆς τελευταίας του ταινίας. Μία ἱστορία τοῦ ἀνέμου.

Τό ἀφιέρωμα στό ἔργο τοῦ Γιόρις Ἴβενς, μιά ἀπό τίς παράλληλες ἐκδηλώσεις τοῦ 30ου Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, ἦταν τό τρίτο στή σειρά ἀφιέρωμα σέ ἔργο ἑνός σκηνοθέτη πού ὀργανώνει ὁ Ἀνδρέας Παγούλατος σέ διαδοχικά φεστιβάλ. (Πρῶτο ἦταν τό ἀφιέρωμα στό ἔργο τοῦ Ἀντονιόνι, τό δεύτερο στόν Ρούς).

Γράφοντας γιά μιά ἐκδήλωση τοῦ Φ.Ε.Κ. εἶναι ἀναπόφευκτη ἡ ἀναφορά στά ὀργανωτικά δεδομένα, ἀφοῦ αὐτά ἐπηρεάζουν σημαντικά τίς συνθηκες

κάτω ἀπό τίς ὁποῖες ὁ θεατής βλέπει τίς ταινίες. Καί αὐτή ἡ ἐκδήλωση εἶχε τήν ἴδια, ἄδικη, μοῖρα μέ ἄλλες τοῦ φεστιβάλ, ἑνός φεστιβάλ πού χαρακτηρίστηκε ἀπό ἕνα ἐξωπραγματικό καί ἀδικοιολόγητο γιγαντισμό σέ συνδυασμό μέ μιά ἀποκαρδιωτική ἀνοργανωσιά, χειρότερη ἀπό συνήθως, καθώς ἡ φθορά καί ἡ ἀποσύνθεση διαπότιζαν ὄλη τήν ἀτμόσφαιρα. Τό ἀποτέλεσμα, γιά τό ἀφιέρωμα τοῦ Ἴβενς τουλάχιστον, ἦταν λίγος κόσμος, οἱ προβολές νά γίνονται σέ ἕνα ἀπωθητικό χῶρο, καί ἡ ὥρα

προβολής να εντοπίζεται με μεγάλη δυσκολία. Π.χ. προσωπικά έχασα την τρίτη και τελευταία προβολή του αφιερώματος γιατί έρμηνευσα λάθος το πρόγραμμα.

Παρ' όλα αυτά, όπως συνηθίζεται να λέγεται σ' ανάλογες περιπτώσεις, ή αναδρομή στο έργο του Ίβενς είχε ενδιαφέρον, διπλό μάλιστα. Πρώτα, το έργο του ουσιαστικά παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα, και δεύτερον, δόθηκε ή ευκαιρία ο Ιδιάζων και συχνά αταξινόμητος κινηματογράφος του να αξιολογηθεί με τὰ μέτρα και σταθμά των σημερινών κρίσιμων και ρευστών συνθηκών.

Το έργο του Ίβενς (1898-1989, στην προηγούμενη Όθνη υπάρχει βιογραφικό κείμενο), χαρακτηρίζεται από τρία στοιχεία: 1) τήν αποψη του στρατευμένου και ανθρωπιστή άριστερου, 2) τὸ γεγονός ότι εργάστηκε σέ πάρα πολλές χώρες σ' όλο τόν κόσμο και συνέχεια για 70 χρόνια, 3) τὸ ότι δούλεψε τὸ προσωπικό του σὺλ φτιάχνοντας κάτι ανάμεσα σέ ντοκυμανταίρ και σέ κινηματογράφο τὸ ὕφους και τῆς μυθοπλασίας.

Ἡ κυριότερη ἐντύπωση πὸ μένει ἀπὸ τὶς ταινίες του τώρα εἶναι ὅτι οἱ μάχες γιὰ τὶς ὁποῖες πάλεψε ὁ Ίβενς δέν μᾶς πολυαφοροῦν και πολιτικά ἀλλά κυρίως αἰσθητικά. Ἡ δουλειά σὸ ρυθμό και τὴ μουσικότητα τῶν εἰκόνων, ἡ ἀνάμιξη ντοκυμανταίρ και μυθοπλασίας, οἱ μαπές σέ "διαφορετικούς" κόσμους, τὸ κυνήγι τῆς ζωντανῆς εἰκόνας ἀπὸ τὴν "ἀλλή" πλευρά του ὀδοφράγματος, ὅλα αὐτά τὰ στοιχεῖα τὰ χρησιμοποιεῖ, ὡς ἕνα βαθμό, ἡ σύγχρονη παραγωγή τῶν βίντεο-κλίπ, τῶν προγραμμάτων ντοκυμανταίρ, ἐνημέρωσης και εἰδήσεων τῆς τηλεόρασης. Κυρίως ἱστορικό εἶναι πλέον τὸ ενδιαφέρον τῶν ταινιῶν, και ἀπὸ τὴν ἱστορία (και τὴν νοσταλγία) βγαίνει ἡ εὐχαρίστηση πὸ μπορούν νά δώσουν ἀκόμα: τὰ πλοῖα ἑνός ποταμοῦ τὸ 1927, ἡ Μαδρίτη τὸ 1936, ἡ φωνὴ του Χέμινγουαῖ, οἱ ματιές Κινέζων και Χιλιανῶν πρὸς τὴν κάμερα.

Τὸ εἰσαγωγικό κείμενο τοῦ προγράμματος τοῦ αφιερώματος περιγράφει τὴν σημερινὴ κατάσταση με ζοφερά χρώματα, διατεινόμενο ὅτι αὐτὴ "τείνει νά στερήσει τὸ ντοκυμανταίρ ἀπὸ

ὁποιαδήποτε ἀναζήτηση σὸ πεδίο τῶν ἐκφραστικῶν μέσων" και χρησιμοποιεῖ τὴ ρήση του Ζάν Ρουῆ ὅτι τὸ "βίντεο εἶναι, γιὰ τὸ ντοκυμανταίρ ὅ,τι τὸ AIDS γιὰ τόν ἄνθρωπο". Ἡ νοσταλγική αὐτὴ μαπιά, σ' ἕνα μυθικό παρελθόν ἀπλῶς θέλει 1) νά ἀγνοήσει ὅτι πάντα τὰ ντοκυμανταίρ πὸ "ἀναζητοῦσαν" ἦταν ἕνα μικρὸ ποσοστὸ του συνόλου, 2) νά μὴ δεῖ ὅτι και ἡ τηλεόραση παράγει ἐν-

διαφέρον ἔργο, 3) νά ὑποβαθμίσει τὴ σημασία του γεγονότος ὅτι οἱ ἀναζητήσεις του παρελθόντος ἔχουν ἐνσωματωθεῖ και γίνε κοινὰ ἀποδεκτές και 4) νά ἀποκρύψει τὸ γεγονός ὅτι τὸ ὁποιοδήποτε ντοκυμανταίρ ἔχει πλέον μεγαλύτερο κοινὸ ἀπὸ ὁποτέδήποτε στὴν ἱστορία του.

Ο.Ν.α.

Α. ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ

Τὸ χρώμα σὸν κινηματογράφο

— Συνηθῶς τὸ χρώμα σὸν κινηματογράφο εἶναι μιὰ ἐνοχλητική παρουσία, γιὰ νά μὴν πούμε παράταιρη. Μέ ποιά ἔννοια; Στὴν καθημερινὴ ζωὴ δέν ἀντιλαμβανόμαστε τὸ χρώμα. Ἡ καλύτερα, τὸ ἀντιλαμβανόμαστε και ταυτόχρονα δέν τὸ ἀντιλαμβανόμαστε. Γύρω μας ὑπάρχει μιὰ ἀπειρη ποικιλία ἀποχρώσεων, ὅμως ἀκόμα και ὅταν κοπάζουμε τὰ χρώματα δέν τὰ βλέπουμε, γιὰ τὰ χρώματα καθεαυτὰ δέν μᾶς χρησιμεύουν.

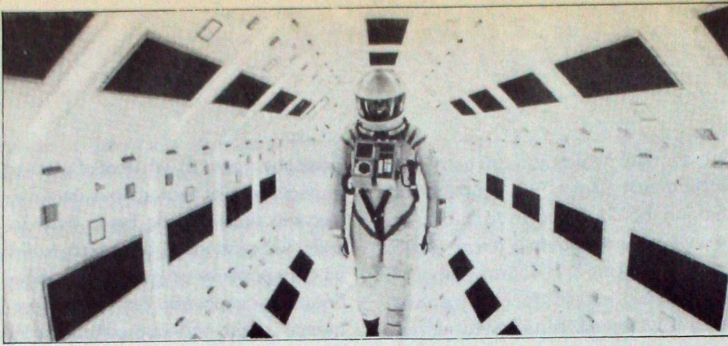
Ὅταν ἕνα συγκεκριμένο χρώμα γίνετα πραγματικὸ σημερινό, σέ κάποια στιγμή τὸ μάτι μας ἐπικεντρώνετα πάνω του και περνᾶ στὴ συνειδησή μας. Γιὰ νά διασχίσουμε τὸ δρόμο κοιτᾶμε τόν σηματοδότη. Ἄς πάρουμε μιὰ ἀλλή περίπτωση. Ἐχεις λουλουδία σὸ χέρι τὰ ὁποῖα σχηματίζουν ἕνα μπουκέτο. Ἐκείνη τὴ στιγμή τὸ μάτι σου ἐκτελεῖ μιὰ ἰδιαίτερη, ἐκλεκτική διαδικασία πάνω στὰ χρώματα. Ὅταν βρισκόμαστε μπροστά σ' ἕνα ἀντικείμενο ἀσυνήθιστο, ἔξωτικό, περίεργο, εἶναι τὸ χρώμα τὸ πρῶτο πρᾶγμα πὸ μᾶς χτυπάει σὸ μάτι. Ὑπάρχουν φαινόμενα πὸ τὰ ἀντιλαμβανόμαστε πάντα σέ συνδυασμό με τὰ χρώματα. Τὸ ἡλιοβασίλεμα και παράδειγμα. Εἶναι πάντοτε ἔγχρωμο γιὰ μᾶς. Καί ὄχι μόνο τὸ ἡλιοβασίλεμα ἀλλά και πολλά ἀλλὰ φυσικά φαινόμενα. Γενικά στὴν καθημερινὴ μας ζωὴ ἀντιλαμβανόμαστε τὰ χρώματα με τρόπο ἀποσπασματικό και ἀσυνεχῆ. Πολύ συχνὰ κοπάζουμε ἕνα χρώμα ἀλλά δέν τὸ βλέπουμε. Τὸ χρώμα ἔχει γιὰ μᾶς μιὰ δευτερεύουσα σημασία ἢ δέν ἔχει καμία. Ὅταν γυρίζουμε μιὰ ταινία ἀποτυπώνουμε αὐτὸ πὸ βλέ-

πουμε σὸ φιλμ και ὅλα γίνονται ἔγχρωμα. Δέν μπορούμε νά δεχτοῦμε αὐτές τὶς εἰκόνες ὡς πραγματικότητα παραβλέποντας τὸ χρώμα. Τὸ χρώμα στὶς εἰκόνες τῆς ταινίας εἶναι παρόν παντού, ἐπιβάλλετα συνεχῶς σὸ βλέμμα μας. Μιὰ στυλιστικὴ σύμβαση, πὸ ὅμως μπορεί νά εἶναι καλλιτεχνική ἢ και ἀντικαλλιτεχνική.

— Στὸ Σολάρις ποιά ἦταν ἡ συγκεκριμένη σχέση με τὸ χρώμα;

— Τὸ χρώμα μου χρησιμεύει γιὰ νά καταστήσει τὴν εἰκόνα πὸ ἀθηντική, πὸ κατανοητὴ με μιὰ κάποια ἔννοια πὸ νουοραλιστική. Ἡ πονηριά κρύβετα ἐδῶ. Δέν θέλω τὸ χρώμα νά ἀποδεικνύει ὀδηγήποτε ἔχει μιὰ δικιά του αὐτόνομη ἄξια, ἀκόμα και ἂν εἶναι ὕψηλης ποιότητας. Δέν μου χρησιμεύει τὸ χρώμα πὸ ἔχει μιὰ δραματουργική λειτουργία, θεματικὴ ἢ συμβολική.

Μ' ἄλλα λόγια, τὸ ἀξενισταϊνικό σύστημα ἐδῶ δέν λειτουργεῖ. Νά εἶναι ἕνα τελείως διαφορετικὸ πρᾶγμα. Τὸ χρώμα πρέπει νά δίνει στὴν εἰκόνα μεγαλύτερη ὕλικότητα νά τὴν κάνει πὸ χειροπαστή. Τὸ χρώμα γιὰ μένα εἶναι στοιχεῖο στὴ διαδικασία κατασκευῆς ἑνός φιλμ. Ὁ Γέρζυ Βόϊσικ λέει ὅτι τὸ νά κάνεις μιὰ ταινία σημαίνει νά ἀκινήτοποιήσεις τὴν κατάσταση τῆς ὕλης τὴ στιγμή πὸ ἀλλάζει σὸν χρόνο. Αὐτὸς ὁ ὀρισμός γιὰ μένα προσαρμόζεται τέλεια σὸν ἔγχρωμο κινηματογράφο, ἀκριβῶς γιὰ αὐτὸς ὁ τύπος κινηματογράφου ἀπαιτεῖ μιὰ ἐπεξεργασία και μιὰ διαδικασία κατασκευῆς πολύ πὸ συγκεκριμένη, λεπτομερειακή και "εἰδική" ἀπ' ὅ,τι τὸ ἀσπρόμαυρο. Ἀκριβῶς τότε τὸ χρώμα γίνετα ἕνα καταπληκτι-



‘Οδύσσεια του διαστήματος, του Στάνλεϊ Κιούμπρικ

κό μέσο για να τονίσει κανείς τη φορμαλιστική δομή της ταινίας. Χρώμα και φορμαλιστική δομή, είναι πολύ στενά συνδεδεμένα: για παράδειγμα, για μένα το κόκκινο χρώμα πηγαίνει στο μεταξωτό, ενώ για ένα ύφασμα βαμβάκερο το σωστό χρώμα είναι το γαλάζιο. ‘Όταν τά φύλλα της σφενδαμιάς κιτρινίζουν και γίνονται κόκκινα, αλλάζει και η μορφή τους, μεταβάλλονται και τό χρώμα σ’ αυτή τήν περίπτωση εκφράζει διαδικασίες μεταβολής τής φορμαλιστικής δομής. Τό ίδιο ίσχυει για ένα παλιό δέντρο, του οποίου ή επιφάνεια μπορεί να είναι επίπεδη ή ρυτιδωμένη.

‘Ας πάρουμε ένα παράδειγμα. Είμαστε καθισμένοι εδώ και συζητάμε. ‘Υποθέτουμε ότι από τόν δρόμο έρχεται ό θόρυβος ενός αυτοκινήτου. ‘Ένα λεπτό μετά δέν τόν άκούμε πιά και άκούμε μονάχα τής φωνές μας. Συγκεντρώσαμε τήν προσοχή μας και προσαρμοστήκαμε στόν θόρυβο. ‘Αν έπρεπε να μαγνητοφωνήσουμε αυτή τή σκηνή, ό θόρυβος θά σκέπαζε τής φωνές μας. Θάπρεπε να κάνουμε κάτι, για παράδειγμα, να έχουμε ένα μικρόφωνο. ‘Έάν είχαμε ένα φίλμ, θά μπορούσαμε να μιξάρουμε τό θόρυβο. Τό ίδιο πράγμα ίσχυει και για τό χρώμα. Στή ζωή προσαρμοζόμαστε στό χρώμα, μά πώς μπορούμε να τό μιξάρουμε στόν κινηματογράφο για να φτάσουμε στή σωστή άπόκρωση. ‘Υπάρχουν δύο δυνατότητες: ‘Η πρώτη συνίσταται στό να “καθαρίσουμε τό χρώμα” διαμέσου του ίδιου του χρώματος. Δηλαδή, ελαττώνοντας τήν ένταση του χρώματος, ψάχνουμε κλίμακες διάχυτες άλλά ταυτόχρονα ίσοροπημένες, επιμένοντας στους γκριζους τόνους μέ τέτοιον τρόπο ώστε τό χρώμα να μήν φαίνεται πιά δυνατό και καθοριστικό άπό όσο είναι στήν καθημερινή ζωή. Τήν άλλη δυνατότητα θά τήν έλεγα ψυχολογική: να επιμένεις στή συγκίνηση (να φορτώνεις σε επίπε-

δο συγκινησιακό τή δράση) μέ τέτοιον τρόπο πού να γίνεται κατανοητή άπόλυτα και δλοκληρωτικά, πολύ περισσότερο άπ’ όσο θά μπορούσε να μάς επιβάλλει τό ίδιο τό χρώμα. Τό να σκηνοθετείς ένα έγχρωμο φίλμ, για μένα, σημαίνει πάνω άπ’ όλα να μήν επιτρέπεις τό χρώμα να άναδυθεί σε πρώτο πλάνο, να ενεργεί μέ τέτοιον τρόπο ώστε αυτό να μήν είναι επιδεικτικό.

— Τότε τί σημαίνει για σάς ή ανάγκη του χρώματος; Δέν θά ήταν καλύτερο να κάνετε άσπρόμαυρες ταινίες;

— Στόν έγχρωμο κινηματογράφο δέν είναι όλες οι φορμαλιστικές δομές φωτογενείς και πάνω άπ’ όλα ή πιά δυναμική, εκείνη πού θά έπρεπε να εκφράζει τό σμάλο του χρόνου. ‘Ας πάρουμε τό 2001, ‘Οδύσσεια του διαστήματος του Κιούμπρικ: ήταν ένα φίλμ όπου όλα έμοιαζαν τέλεια. ‘Όμως ό χώρος και τό περιβάλλον έμοιαζαν να μήν άγγίζονται άπό τόν χρόνο σάν μιá εκθεση νητζάιν. ‘Ακόμη και τά “πρόϊστορικά” τοπία μ’ εκείνα τά φυσικά βράχια, πού έμοιαζαν σάν να είχαν παρθεί άπό κάποιον σχολικό άτλαντα, φάνταζαν, σε ό,τι άφορά τήν φορμαλιστική όπτική του γωνία, άποσιρωμένα. ‘Υπήρχε στύλ, όχι όμως τό σωστό στύλ, και ίσως να μήν ήταν καν ένα κινηματογραφικό στύλ, γιατί ή μεγάλη άνωτερότητα του σινεμά σε σχέση μέ τήν ζωγραφική συνίσταται άκριβώς στή να μπορεί να δημιουργεί φορμαλιστικές διαδικασίες. Στή ζωγραφική συνήθως τό χρώμα είναι κυρίαρχο και πράγματι ή δομή των άναπαριστώμενων άντικειμένων, όσο και εάν είναι επεξεργασμένη, διαλύεται στή ζωγραφική επιφάνεια. ‘Αρκεί να θυμηθεί κανείς τόν Βερμέερ. Είναι τό σύνορο τής ζωγραφικής. Πιά πέρα άπ’ αυτό τό σύνορο ή ζωγραφική προσπαθεί να πειραματιστεί μέ δυνατότητες πού είναι χαρακτηριστικές του κινηματογράφου. Για μένα τό πιά φυσιολογικό πράγμα

είναι ότι στόν κινηματογράφο είναι ή φορμαλιστική δομή εκείνη πού προσδιορίζει τό χρώμα και παράγει ένα νατουραλιστικό τόνο, ό όποιος προσβάλλει τήν ποιότητα τής εικόνας. Στόν κινηματογράφο ή φορμαλιστική δομή είναι θεμελιώδης. ‘Όπωσδήποτε τό να δουλεύει κανείς ταυτόχρονα και στό χρώμα και στή δομή είναι πολύ δύσκολο. ‘Εγώ όμως, όταν δέν μπορώ να βρω τή σωστή λύση για κάποια συγκεκριμένη σκηνή, προτιμώ να έμπιστευθώ μιá ιδέα πού σχετίζεται μέ τή δομή. Μονάχα έτσι θά μπορέσει τό χρώμα να μεταδώσει με σαφήνεια αυτό πού άπεικονίζεται, δηλαδή θά μπορέσει να εκφράσει τήν “ιστορία” του, τήν “άμεσότητά”, του, αισθήσεις πού ό θεατής θά πρέπει να νιώσει πάνω στό δέρμα του.

Νά σε τί μου χρησιμεύει τό χρώμα! Νά καθιστώ όσο γίνεται πιά άυθεντική τήν ποιότητα μιás συγκεκριμένης στιγμής, τήν άναπνοή της, αυτό πού θά μπορούσε να όνομαστεί μιá ψυχολογική κατάσταση τής φύσης. Νά κατακτήσει κανείς τό άνωτερο όριο μιás τέλει αναλογίας μέ μιá αισθήση ζωική, συγκεκριμένη και άνεπανάληπτη.

— Πώς βλέπετε τό χρώμα στό τοπία του Σολάρις σε σχέση μέ εκείνα του 2001: ‘Οδύσσεια του διαστήματος;

— Τό χρώμα στό Κιούμπρικ είναι βασικά άσυνήθιστο: ό σκηνοθέτης φαίνεται γοητευμένος άπό τόν κοσμικό έξωτισμό. ‘Ας σκεφτούμε τό τελικό “ναύαγιο” στό διάστημα μ’ εκείνη τήν άπίστευτη ποικιλία των χρωματικών έφέ. Στό Σολάρις είναι διαφορετικά. ‘Όταν τό χρώμα χρησιμοποιείται για να δημιουργήσει ένα άσυνήθιστο έφέ, χάνει τή δύναμή του. Μιλώ φυσικά κατά προσέγγιση, όμως στή φαντασία μου τό χρώμα δέν πρέπει να είναι έξωτικό, δέν πρέπει να είναι φανερά “έξωγήινο” (και γι’ αυτό καθοριστικά φυσικό όπως στόν Κιούμπρικ). ‘Ο Στανιούλαβ Λέμ έγραψε πώς τό πιά σημαντικό πράγμα στό Σολάρις είναι ή συνάντηση του ανθρώπου μέ τό άγνωστο. Δέν θέλησα να ύπογραμμίσω αυτό τό στοιχείο άποκλειστικά μέ θεαματικά έφέ. Τά χρώματα του Σολάρις πρέπει να φαίνονται φυσικά, κανονικά, άκόμα και συννημένα. Πιστεύω ότι έπρεπε να διαλεχτούν άπό μιá ποικιλία γήινων χρωμάτων, άπό τά φώτα πού ή γη μάς προσφέρει.



Σόλαρις: Η Νατάλια Μπόνταρτσουκ

“Ας πάρουμε ένα παράδειγμα: ο Λέμ μιλά για δύο ήλιους, έναν κόκκινο και έναν γαλάζιο: “Εάν έπρεπε να μεταφέρουμε αυτό το έφε στην θόνη κατά κυριολεξία, θά είχαμε ένα έφε, δέν λέω έξωπικό, αλλά τουλάχιστον, θεαματικό. Θέλω τό χρώμα του “κόκκινου ήλιου” να είναι όσο γίνεται περισσότερο όμοιο μ’ εκείνο τό χρώμα πού έμεις γνωρίζουμε όταν ο ήλιος δύει. “Ο “γαλάζιος ήλιος” μέ τόν ίδιο τρόπο δέν πρέπει να είναι άληθινά γαλάζιος: φαντάζομαι ένα άσημμένο άσπρο χρώμα πού τείνει στό άσημένο καί στό χρώμα του γαλαζία. Τό χρώμα καθεαυτό δέν πρέπει να

είναι ποτέ έξωπικό, άσυνήθιστο. Άσυνήθιστος θά μπορεί ίσως να είναι ο κόσμος όπου χρησιμοποιείται.

(Τό άνωτέρω κείμενο άποτελεί συνέντευξη του Ταρκόφσκι πού δόθηκε στόν Λεονίντ Κόζλωφ τό 1970, ή όποία παρέμεινε άνέκδοτη ώς τό 1989, όπότε δημοσιεύτηκε στό πρώτο τεύχος του περιοδικού *Kinovedčeskie Zapiski*. Η μετάφραση έγινε από τόν Θωμά Λινάρά από τήν Ιταλική δημοσίευση του έργου πού παρουσιάστηκε τό περιοδικό *Cinema Massimo* ν° 2, Οκτώβριος του '89).

ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΙΝΑ

Κόκκινοι άγροί

Η Ιστορία της Ένάτης, μιās γυναίκας άπ’ τήν εποχή της προ-επαναστατικής Κίνας, τελειώνει τό 1930. Αρχίζει όμως κάποιους αιώνες πριν. Ίσως πρώτύτερα άκόμη. Ο Πατέρας της τήν “πούλησε” για ένα μουλάρι στό φεουδάρχη έμπορο Μεγαλοκέφαλο Λί. Εκείνη έμοιαζε μ’ ένα σιωπηλό άνθος. Ο άντρας της ήταν γέρος πιά καί λεπρός. Στους άνθρώπους πού έστειλε ο Λί να τή μεταφέρουν προστέθηκε ένας ξένος άχθοφόρος. Ήταν άσχημος αλλά δυνατός καί τολμηρός. Τήν έσωσε στό δρόμο, εκεί στό στοιχειωμένο Στενό του Φονιά, όπως τό έλεγαν, άπ’

τό βιασμό. Ο ίδιος, τήν τρίτη ήμέρα του γάμου, ένώ πήγαινε να έπισκεφτεί τόν πατέρα της, εκεί στό Στενό του Φονιά πάλι, τήν έκανε δική του. Μά ο άντρας της Ένάτης, ο Μεγαλοκέφαλος Λί, δολοφονήθηκε. Η φίμη έλεγε τότε πώς τήν πράξη έκανε ο άχθοφόρος σωτήρας καί βιαστής της. Η Ένάτη τόν δέχτηκε για δεύτερο άνδρα της. Πήρε στά χέρια της τό οίνοποιείο πού κληρονόμησε άπ’ τόν Λί. Η ζωή συνεχίστηκε ώσπου ήρθαν οί Ίάπωνες κατακτητές. Ήπιασαν τό ληστή Σαμπάο ή τόν άδελφό Λούχαν, έπιστάτη του οίνοποιείου. Κανένas δέν κατάλαβε άν ήταν δύο πρόσωπα ή ένα αυτοί οί παράξενoi καί μοναχικοί άνθρωποι. Έσυραν πολλούς αχμαλώτους. Τό κόκκινο άντάρτικο φούντωσε. Οί Ίάπωνες έγδαραν στό Στενό του Φονιά τόν Σαμπάο ή Λού-

χαν, σκότωσαν πρώτύτερα ένα χωρικό. Η Ένάτη ξεσήκωσε τούς εργάτες της να άνατινάξουν τό φορτηγό των κατακτητών. Στην ένέδρα σκοτώθηκαν όλοι. Έχθροι καί φίλοι, εκτός άπ’ τόν άντρα καί τό παιδί. Εκείνη τράβηξε κατά τόν Παράδεισο, εκεί άπ’ όπου ήρθε τούς άλλους αιώνες.

Τό σενάριο στηρίζεται σ’ ένα μύθο της βόρειας Κίνας. Στη μοίρα της Ένάτης. Μιās νεαρής γυναίκας πού ή άξία της ίσοδυναμούσε μ’ ένα καλό μουλάρι. Τό σώμα της μπορούσε να τό διεδικήσει ένας έμπορος, ένας ληστής, ένας άχθοφόρος. Μέ τόν τρόπο του ο καθένας. Κάποιος άδελφός Λούχαν όμως, κομμουνιστής κι άντάρτης, μπορούσε να διαφυλάξει τή λειτουργία του σώματος αυτού. Δίνοντας της τήν πρωτοβουλία, άνοίγοντας τή σκέψη της. Η Ένάτη σ’ αυτή τήν άγροτική, καθυστερημένη μικροκοινωνία παίρνει βαθμιαία έναν ήγετικό ρόλο. Έμπνέει, οργανώνει καί κατευθύνει. Έφτασε στό σπίτι του Λί σαν φοβισμένο κατοικίδιο ζώο καί πεθαίνει σαν παραδειγματική λαϊκή ήρωίδα.

Οί διηγηματικοί κύκλοι πού οργανώνονται μέσα στην άφήγηση περιτρέφονται γύρω άπ’ αυτή τήν κοινωνική καί άτομική μεταμόρφωση της Ένάτης. Ένας άφηγητής μέ φωνή όφ, τούς διαγράφει στό φιλικό κείμενο μέ μαλακό μολύβι. Άχνά, για να μη διακρίνονται άν άποτελούν στοιχεία κάποιου παραμυθιού ή άναπόδειχτη πραγματικότητα. Θυμάται καί παρεμβαίνει κατά καιρούς για να τροφοδοτήσει τή διήγηση μέ τή συνέχειά της. Η ένότητα της μεταφοράς της Ένάτης μέ τό φορείο κι ή σωστική πράξη του άχθοφόρου. Η άλλη στό σπίτι του άθέατου τελικά Λί, όπου εμφανίζεται ο άδελφός Λούχαν καί ή Ένάτη έκπαρθευέται. Η έπομένη της έπίσκεψής της στό πατρικό σπίτι, στην όποία η Ένάτη άμφισβητεί τόν πατριαρχικό λόγο, καί στην όποία παρεμβάλλεται ή σκηνή της έρωτικής συνεύρεσής της μέ τόν άχθοφόρο. Η γιορτή της δοκιμής του κρασιού στην όποία ο άχθοφόρος είναι ο προλετάριος πού έσχωρεί βία στο πεδίο της άρχουσας τάξης. Άρπάζει κυριολεκτικά ένα μέρος άπ’ τήν έξουσία καί τά αγαθά της. Τή γονιμοποιεί δυναμικά. Άμφισβητεί τήν παρα-έξουσία του

ληστή Σαμπάο. Έπιβιβάζονται στη νέα εποχή μετά τη θύελλα. Η Ένάτη τόν αποδέχεται ως άντρα της, γεννά ένα παιδί μαζί του, κρατά κι εκείνη μία θέση αποφασιστική στο νοικοκυριο. "Αν ο άχθοφόρος ένσαρκώνει τήν συμπαγή άρσενική δύναμη, ή γυναίκα του μεταφέρει τήν πειστικότητα τής όμορφιάς και τής γλυκύτητας του φίλου της. Η κάμερα, μέ πάμπολα γκρό πλάνα και κοντινά πλάνα, άναδειχνει αυτές τίς σημασίες. Προηγείται ή "καθοδήγηση" τής Ένάτης άπ' τόν άδελφό Λούχαν, ή όποία άφήνεται μάλλον σκόπιμα στό σενάριο άσαςφής όπως και ή φυγή του Λούχαν άπ' τό ύποστατικό. Ένα ιστορικό γεγονός, ή θηρωδία τών Ίαπώνων εισβολών, ίσχυροποιεί άκόμη περισσότερο τήν κοινωνική συνείδηση τής Ένάτης. Τήν τελική πράξη του σαμποτάζ εκείνη τήν σκέφτεται και τήν οργανώνει. Οί άνθρωποι και τά γεγονότα, κοινωνικά και ιστορικά, τήν άναδειχνουν σέ ήγετική μορφή.

Η σκηνοθεσία είναι άρκετά χαλαρή γιατί διστάζει άνάμεσα στή γοητεία του μύθου και τή σκληρότητα του πραγματικού. Οί σκηνοί χώροι είναι περιορισμένοι, συνεχόμενοι, λιτά οργανωμένοι. Άναφέρονται σέ μία άχρονολόγητη εποχή. Τό χωράφι του ζαχαρόχορτου, τό παλιό οίνοποιείο μέ τά παραρτήματά του, τό σπίτι του πατέρα τής Ένάτης, τό μαγειρείο του χασάπη. Μέ-

νει άκαθόριστο άν πρόκειται γιά ένα μεγάλο ύποστατικό, γιά μικρό οίκισμό ή μεγάλο χωριό. Στίς τελευταίες σκηνές του σφαγιασμού έμφανίζεται ένα έτερόκλητο πλήθος ανθρώπων (άστών και χωρικών) οί όποιοι φέρνονται ως αίχμάλωτοι. Κάποιες άδόκιμες παραχωρήσεις γίνονται πρός τή μεριά του παραμυθιοϋ. Τό χωράφι μέ τό ζαχαρόχορτο παίρνει μυστηριακή θέση στή διήγηση. Εϊδικότερα τό Στενό του Φονιά γίνεται φωλιά ληστών, χώρος μυητικών γεγονότων και άλλεπάλληλων άπρόσμενων κινδύνων. Είναι τό σύμβολο τής Φύσης ή τό λίκνο του μύθου; Η κάμερα παίζει αυτάρεσκα μέ τά άναρριπίσματα τών φυλλωμάτων. Ό ήχος τους έξωθειται νά πάρει μουσική άξία. Ό ήλιος πάει νά τυλίξει στή δόξα του τήν Ένάτη. Τό φεγγάρι κι ή νύς αφήγησης. Είναι άφελείς σκηνοθετικές λύσεις όλα αυτά. Νομίζω ότι έπαρκοϋσε ή καταδήλωση τών σκηνοικών χώρων. Η φθαρμένη ύλικότητα τους, έμψυχωμένη άπ' τά άυθεντικά σώματα σκλάβων, κυρίων, ληστών, εισβολών, προσφερόταν νά περιλάβει τίς σημασίες του παραμυθιοϋ και τής πραγματικότητας ως φιλικές πιά άλήθειες.

Άπ' τήν άλλη στό τραγούδι δίνει ό σκηνοθέτης λειτουργικό ρόλο. Πληρώνει τέσσερες ένότητες και τά κατάληκτικά πλάνα, ζωογονώντας τήν αφήγηση, ένισχύοντας τό διφυή χαρα-

κτήρα τών διηγηματικών στοιχείων, τέρποντας τό θεατή.

Η λαϊκή τελετουργία (τό στόλισμα κι ή μεταφορά τής νύφης, ή δοκιμή του κρασιού συνδυασμένη μέ τήν προσευχή στό Θεό του Κρασιού, ή όρκιση τών έργατών - σαμποτέρ) είναι ένα άλλο ένδιαφέρον σκηνοθετικό γεγονός. Η κάμερα, ταξιδεύοντας μέ χαριτωμένα τράβελινγκ στήν πρώτη περίπτωση, μιμούμενη θά έλεγε κάποιος τά πηδήματα τών άχθοφόρων, ή μετωπικά στημένη, στή δεύτερη, έγγράφει στό φιλικό κείμενο εικονικά στοιχεία, τά όποια θά μπορούσαν νά ένσωματωθούν σ' ένα ντοκυμανταίρ.

Τά χρώματα πού κυριαρχούν είναι τό κόκκινο τών ύφασμάτων, του κρασιού, του αίματος, τής φωτιάς, τό κίτρινο του οίνοποιείου - οίκισμοϋ, τό πράσινο του χωραφιού. Χρώματα - σύμβολα: Η "έρμος", ή γονιμότητα τής πεδιάδας, ή ζωπικότητα του λαού. Χρώματα τής παλιάς και τής νεότερης Κίνας πού μέ δικαιολογημένη παιδικότητα θέλει ό σκηνοθέτης νά φαίνεται κυρίως κόκκινη. Χύνοντας συχνά μέ τή χρήση φίλτρου μία κοκκινωπή άπόχρωση στίς εικόνες.

Οί σκηνές οί όποιες συνέχονται μέ τήν Ίστορία (ή καταστροφή του ζαχαρόχορτου, ή κίνηση του πλήθους πάνω στό χωράφι, ή έκδορά του Σαμπάο - Λούχαν, ή άνατίναξη του φορτηγοϋ) έχουν ένταχθεί στή διήγηση μέ έναν υπερβάλλοντα ρεαλισμό. Όρθά νομίζω, γιατί άναφέρονται στή μία άπ' τίς δύο βασικές παραμέτρους της.

Δέν έχομε ίδει άλλη ταινία του Ζιάνγκ Γιμού. Η έμπειρία του ως όπερατέρ και ήθοποιού είναι έκδηλη στό χειρισμό τής κάμερας, άκόμη και στή φλυαρία της, και στό στήσιμο τών ήθοποιών. Η αφήγησή του άποφεύγει τελικά τίς παγίδες τής λαογραφικής γραφικότητας και τής ιδεολογικής λαϊκής ρητορικής. Η ταινία του μπορεί νά ένταχθεί στήν κατηγορία ένός ένικουό - λαϊκού κινηματογράφου. Μέσα στον όποιο χωροϋν ή άτομική μοίρα και ή συλλογική περιπέτεια, ό μύθος, ή ιστορία κι ή πραγματικότητα. Η άφύπνιση τών άδρανών συνειδήσεων και ή ψυχαγωγία του θεάματος.

Νίκος Κολοβός



** "Τό φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους πρέπει νά γίνει τό κατ' ἔξοχήν φεστιβάλ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου καί νά ἀντικαταστήσει τό φεστιβάλ μεγάλου μήκους, πού κατακλύζεται ἀπό "γερασμένους νέους" καί "νεάζοντες γέρους".

... ὁ **Θόδωρος Ἀγγελόπουλος** (Καθημερινή, 29-9-89).

** "Θέλω ὁ κινηματογράφος νά λειτουργεῖ ἀπό τό στομάχι καί κάτω, νά δίνει κλωσιά σ' ἀρχίδια".

... ὁ τακτικός τροφοδότης τῆς στήλης **Κώστας Φέρρης**, συνομιλώντας μέ τό κοινό μετά τήν προβολή τῆς ταινίας του στό φεστιβάλ.

** "Εἶναι φασισμός νά ἀπευθύνεται ὁ κινηματογράφος στή σκέψη".

... ὁ **Κώστας Φέρρης**, στήν ἴδια συζήτηση.

** "Εἶναι πολύ ἀπλό τό μήνυμα: καί οἱ δύο εἶναι υπάλληλοι ἰδιωτικοῦ τηλεοπτικοῦ καναλιοῦ. Χτυποῦν τήν ὑπόστασή μας σάν ἀνεξάρτητων δημιουργῶν".

... ὁ **Κώστας Φέρρης** ἐναντίον τοῦ Λευτέρη Ξανθοπούλου καί τοῦ Ἀπόστολου Δοξιάδη, θεωρώντας τους υπεύθυνους γιά τή μή ἀπονομή τῶν μεγάλων βραβείων τοῦ φεστιβάλ φεστιβάλ (Ἐλευθεροτυπία, 14-10-89).

** "Δεξιότερα τῆς δεξιᾶς δέν εἶναι μόνο ἡ χούντα".

... ὁ συνδικαλιστής **Νίκος Ἀντωνάκος**, κατά τή διάρκεια τῆς ἀπονομῆς τῶν βραβείων τοῦ Φεστιβάλ, ἐπικρίνοντας τήν ἀπόφαση τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς.

** "Πιστεύω ὅτι τό μεγάλο λάθος τοῦ ἀνθρώπου εἶναι ἡ ἐπωνυμία του, ἡ ταυτότητά του, ἡ προσωπικότητά του, καί ὅτι ἡ μεγάλη ἐλευθερία του εἶναι ἡ κατάκτηση τῆς ἀνωνυμίας. Θέλω ἀκόμα νά ἀγγίξω, καί ὁ Θεός νά μέ βοηθήσει νά τήν ἀγγίξω πιά πολύ ἀπ' ὅσο τήν ἔχω ἀγγίξει αὐτή τή σχέση μέ τή γέννηση καί τό θάνατο. Ξέρω ὅτι ὁ θάνατος

σήμερα εἶναι ὀδυνηρό πράγμα, εἶναι τιμωρία γιά τήν ἐπωνυμία πού ἔχουμε. Τό τελικό μήνυμα, πού δέν ἔχει ἀκόμα κατακτηθεῖ, εἶναι ὅτι ὁ θάνατος εἶναι χαρά. Θάνατος δέν ὑπάρχει. Ἡ ζωὴ εἶναι αἰώνια."

... ὁ **Ἀλέξης Δαμιανός** σέ συνέντευξη στήν Κυριακάτικη Ἐλευθεροτυπία (23-10-89).

** "Ὁ κινηματογράφος, ὅμως, εἶναι ἀκόμα, γιά μένα, μιὰ ἐχθρική γλώσσα. Κάθε φορά τήν κατακτῶ μέσα ἀπό ἄλλους δρόμους. Ἡ ζελατίνα, ἡ μαχανή εἶναι τό πιά ἐπιπόλαιο μάτι πού μπορεῖ νά πέσει πάνω σ' ἕνα ἀντικείμενο σ' αὐτή τή γῆ."

... ὁ **Ἀλέξης Δαμιανός** στήν ἴδια συνέντευξη.

** "Τό πρόβλημα εἴμαστε ἐμεῖς [οἱ σκηνοθέτες]. Εἴμαστε κενοί, βαρετοί, χωρίς χιούμορ. Μεγαλομανεῖς. Δέν ἀγαπᾶμε τά πρόσωπα πού περιγράφουμε. Πού εἶναι ὁ Ἡλιόπουλος τοῦ Δράκου, ἡ Παπαγιάννη τῆς Ἐκδρομῆς, ἡ Σταθοπούλου τῆς Ἀναπαράστασης, ὁ Χατζηχρήστος τοῦ Ἡλία τοῦ 16ου; Δέν ματώνουμε, δέν κλαῖμε, δέν χαιρόμαστε. Ζηλεύουμε τίς λίγες ἐπιτυχίες τῶν συναδέλφων μας, κοιτουμπολεύουμε ἀγρίως καί ραδιοσυνομιλοῦμε σέ πολλαπλά ἐπίπεδα. Δίκαια οἱ φίλοι μας οἱ θεατές μᾶς γύρισαν τήν πλάτη".

... ὁ **Παντελής Βούλγαρης** στό Βῆμα (12-11-89).

** "Εἶναι ἀλήθεια, εἶμαι ἕνας δεινόσαυρος. Ἀλλά αὐτό δέν εἶναι λόγος νά τρελαίνεσαι ἀπό χαρά. Ξέρουμε τί ἀπέγιναν οἱ δεινόσαυροι."

... ὁ **Ρόμπερτ Μήτσαμ** στή Nice-Martin.

** "Τό νά γυρίζεις μιὰ ταινία μέ τόν Φελίφι εἶναι σάν νά κάνεις ἐρωτά, τέτοια φυσική προσπάθεια ἀπαιτεῖται, σέ κάθε στιγμή. Ἐχεις τό συναίσθημα ὅτι συμ-

μετέχεις σέ μιὰ "μεγάλη παρτούζα", μέ τήν ἔννοια ὅτι ὅλος ὁ κόσμος φλέγεται μέσα σ' ἕναν κοινό ἴλλιγγο. Τό πλάτω τοῦ Φελίφι εἶναι ἕνα τεράστιο κρεβάτι ὅπου ὁ καθένας ξαπλώνεται γιά νά ἀφεθεῖ ἐκεῖ ἡδονικά. Ὑπάρχει αὐτός πού ζεντύνεται, αὐτός πού λέει ἱστορίες [...]. Ὁ Φελίφι εἶναι ἕνα ἔθνικο κεφάλαιο καί θά ἀξίζε νά πληρώνουμε γι' αὐτόν φόρο ὅπως γιά τό ρεῦμα καί τό γκάζι!"

... ὁ **Ρομπέρτο Μπενίνι** στό *Télérama*.

** "Βρισκόμαστε στή λίθινη ἐποχή".

... ὁ Σοβιετικός σκηνοθέτης **Ἐλεμ Κλίμωφ**, ἀναφερόμενος στίς τεχνικές δυνατότητες τοῦ κινηματογράφου τῆς χώρας του (Ἐλευθεροτυπία, 26-9-89).

** "Ἀκριβῶς ὅπως ὅλοι οἱ τεμπέληδες εἶμαι ἐπίσης μεγάλος δουλευταράς".

... ὁ **Κριστόφ Κισλόφσκι** στή Βενετία.

** "Βλέπετε, τό σκάκι στηρίζεται στούς κανόνες πού κυβερνοῦν τή ζωὴ. Ἐχω τήν ἐντύπωση, ὅτι αὐτή ἐδῶ τή στιγμή, ἐνῶ ἐμεῖς μιλάμε, κάποιος ἐργάτης ἐνός ἐργοστασίου αυτοκινήτων ἔχει μόλις τσακωθεῖ μέ τή γυναῖκα του, ἔφτασε στή δουλειά του συγχυσμένος καί συναρμολογεῖ τά κομμάτια λάθος. Ἐνα χρόνο μετά, δταν κάποιος ἀπό μᾶς θά διασχίσει κανονικά μιὰ διάβαση, ἐκεῖνο τό αυτοκίνητο δέν θά μπορέσει νά φρενάρει ἐγκαίρως. Ὅλοι μας κινώμαστε ἀσυναίσθητα πρὸς τήν κρίσιμη στιγμή." ... ἀκόμη μιὰ φορά, ὁ **Κριστόφ Κισλόφσκι** (Συνέντευξη στό *Estuero*, π' 2, 1980).

** "Γιατί νά ἀναζητηθεῖ τέτοιο ἄτομο. Ἄν εἶμαι ἐλεύθερος, θά παίξω ὁ ἴδιος".

... ὁ **Μιχαήλ Γκορμπασῶφ**, σχετικά μέ μιὰ Ἰσραηλινοσοβιετικὴ ταινία πού σχεδιάζεται νά γυρισθεῖ μέ θέμα τήν ἀληθινή ἱστορία ἐνός σοβιετικοῦ ἀεροπλάνου τό ὁποῖο ἀπῆλθε ἀπό ἔνοπλους ληστές καί ὀδηγήθηκε στό Ἰσραήλ. Ὁ Σοβιετικός ἠγέτης, σύμφωνα πάντα μέ τίς ἀνεπιβεβαίωτες πληροφορίες τῆς Ἰσραηλινῆς ἐφημερίδας *Γέντιοθ Αχρόνοθ*, προορίζεται γιά τό ρόλο τοῦ... **Μιχαήλ Γκορμπασῶφ**.

■ ΚΛΕΑΡΧΟΣ ΚΟΝΙΤΣΙΩΤΗΣ

(1927 - 1987). Γεννήθηκε στά Γιάννενα καί παρακολούθησε άρχικά σπουδές στό Έθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, τίς όποίες διέκοψε μετά δύο χρόνια γιά νά στραφεί στόν κινηματογράφο. Στήν άρχή (1949 - 1958) έργάζεται ώς μηχανικός προβολής· διευθύνει γιά κάποιο χρονικό διάστημα τό γραφείο τύπου τής κινηματογραφικής εταιρείας Σκούρας Φίλμ. Τό 1958 ίδρύει δική του εταιρεία παραγωγής καί γυρίζει, ώς παραγωγός, μόνος του ή σέ συνεργασία μέ άλλους, 25 περίπου ταινίες μεγάλου μήκους καί 4 μικρού μήκους. Άρκετές από τίς ταινίες του κέρδισαν βραβεία καί διακρίσεις στά διάφορα φεστιβάλ πού συμμετείχαν στήν Έλλάδα (Θεσσαλονίκη) καί στό έξωτερικό (Μόσχα, Μαρόκο). Άπό τίς παραγωγές του αναφέρουμε τίς ταινίες *Στουρνάρα 288* (1959) του Ντ. Δημόπουλου, *Προδοσία* (1965) του Κ. Μανουσάκη, *Επιστροφή* (1965) του Έρ. Άνδρέου, *Επιτάφιος γιά έχθρούς καί φίλους* (1966) του Τσεχοσλαβάκου Γ. Σίκονενς, *Κορίτσια στόν ήλιο* (1968) του Β. Γεωργιάδη, *Η κόμισσα τής φάμπρικας* (1969) του Ντ. Δαδήρα. Τελευταία του συμπαραγωγή (μαζί μέ τό Έλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου) ήταν τό *Άγκίστρι*



Φεστιβάλ. 1962: Ο Κλεάρχος Κονιτσιώτης καί η Έλενη Βασιλείου στήν χορευσπεριό. Τότε ζούσε καί ο έμπορικός μας κινηματογράφος.

(1976) μέ τήν Μπ. Μπουσέ. Διετέλεσε μέλος του Συνδέσμου Έλλήνων Παραγωγών καί πρόεδρος του τά χρόνια 1975 - 1976. Έπεδίωκε πάντα τήν τεχνική καί καλλιτεχνική άριότητα τών ταινιών του. Ύπηρξε τακτικός στήν πα-

ρουσία του στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπου τό 1986 ύπέστη τό πρώτο του ξμφραγμα καί τό 1989 μέ τή λήξη του 30ου φεστιβάλ βρέθηκε νεκρός στό δωμάτιό του στό ξενοδοχείο όπου διέμενε.

■ ΣΥΛΒΑΝΑ ΜΑΓΚΑΝΟ (1930 -

1989). Γεννήθηκε στήν Ρώμη. Ο πατέρας της ήταν Σικελός καί ή μητέρα της Άγγλιδα. Σπουδάζει άρχικά χορό καί 16 έτών εκλέγεται Μίς Ρώμη. Πρώτη της εμφάνιση στόν κινηματογράφο γίνεται τό 1946 σ' ένα μικρό ρόλο στήν ταινία *Έλιξίριο του έρωτα* του Μ. Κόστα. Άκολουθούν δύο-τρεις άκόμη μικροί ρόλοι καί τό 1948 έρχεται ή φήμη χάρη στούς *Πόθους στούς βάλτους* του Τζιουζέπε ντέ Σάντις. Η αισθητική καί πληθωρική Μαγκάνο γίνεται σύμβολο του σέξ αλλά καί του Ιταλικού νεορεαλισμού καθώς καί σύζυγος του παραγωγού τής ταινίας Ντίνο ντέ Λαουρέντις τόν επόμενο χρόνο (1949). Άκολουθούν ταινίες πού εκμεταλλεύονται αυτή τήν αισθησιακή της πλευρά όπως *Άννα* (1951) του Α. Λαπουάντα, *Τό χρυσάφι τής Νάπολης* (1954) του Β. ντέ Σίκα, *Άνθρωποι καί λύκοι* (1956) του Τζ. ντέ Σάντις, *Τό αντίλλαγμα τής*



Η Σιλβανα Μαγκάνο στόν Οιδίποδα του Παζολινι

ντροπής (1958) του Ρ. Κλεμάν, *Η Θύελλα* (1959) του Α. Λαπουάντα. Στη συνέχεια ξερχεται σιγά - σιγά η στροφή σε ρόλους δύσκολους και δραματικούς συνήθως υπό τήν καθοδήγηση γνωστών σκηνοθετών, όπως στις ταινίες *Μεγάλος πόλεμος* (1959) του Μ. Μοντισέλλι, *ή Γιοβάννα και οι άλλοι* (1960) του Μ. Ρίττ, *Η δίκη της Βερόνας* (1962) του Κ. Λιπσάνι, *Οιδίπους τύραννος* (1967) του Π. Π. Παζολίνι, *Θεώρημα* (1968) πάλι του Παζολίνι, *Θάνατος στη Βενετία* (1970) του Λ. Βισκόντι, *Δεκαήμερον* (1971) του Παζολίνι, *Τό λυκόφως των θεών* (1972) και *Η γοητεία της άμαρτίας* (1987) του Ν. Μιχάλλκοφ που ήταν και η τελευταία της κινηματογραφική εμφάνιση.

Η Σ. Μαγκάνο απέκτησε τρεις κόρες κι έναν γιό που σκοτώθηκε σε αεροπορικό δυστύχημα. Τό 1983 χώρισε από τον Ντ. Ντέ Λαουρέντις και περνούσε τά τελευταία χρόνια της ανάμεσα στη Ρώμη και τή Μαδρίτη. Στη Μαδρίτη υπέστη μιιά δύσκολη επέμβαση στους πνεύμονες, έπεσε σε κώμα και δέν συνήλθε ξανά.

■ **ΚΑΡΛΟ ΝΤΑΠΟΡΤΟ** (1901-1989). Πέθανε σε νοσοκομείο της Ρώμης, από καρδιακή προσβολή. Ήταν κωμικός ήθοποιός, γνωστός στην Ίταλία ως "ό βασιλιάς του άστείου". Είχε γίνει γνωστός για τούς κωμικούς του ρόλους σε ταινίες (κυρίως της δεκαετίας του '50) καθώς και από τίς εμφανίσεις του σε επιθεωρήσεις, σε ραδιοφωνικές αλλά και τηλεοπτικές εκπομπές. "Άξια λόγου είναι ή εμφάνισή του στην ταινία *Η οικογένεια του Έττορε Σκόλα* στον ρόλο ενός ηλικιωμένου, ρόλος που είχε γραφεί από τον Σκόλα ειδικά γ' αυτόν.

■ **ΖΑΚ ΝΤΟΝΙΟΛ-ΒΑΛΚΡΟΖ** (1920 - 1989). Κριτικός κινηματογράφου αλλά και σεναριογράφος, λογοτέχνης, ήθοποιός και σκηνοθέτης. "Ως κριτικός είναι κυρίως γνωστός διότι άπετέλεσε τόν ένα από τούς δύο (ό άλλος ήταν βέβαια ό Αντρέ Μπαζέν) ιδρυτές των *Καμιά ντύ σινεμά* (1951). Πέρασε στή σκηνοθεσία τό 1959 με τό *Νερό στό στόμα* με τήν Μπερνταντέ Λαφόν. "Ως σεναριογράφος συνεργάστηκε με τόν Ζάκ Ριβέτ.



Ο Γκράχαμ Τσάπμαν με τό χέρι στό στόμα, από τή συνέντευξη τών Μόντυ Πάυθους στό φεστιβάλ Καννών 1984. Φωτογραφία: Θωμάς Νέος.

■ **ΓΚΡΑΧΑΜ ΤΣΑΠΜΑΝ** (1941 - 1989). Υπήρξε γιατρός άρχικά, και ήθοποιός στην τηλεόραση στή συνέχεια. Τό 1969, μαζί με τούς Τζών Γκλήτζ, Μίκαελ Παλίν, Έρικ Άιντλ, Τέρρυ Τζόουνς και Τέρρυ Γκίλλιαμ συμμετέχει στην ίδρυση τών Μόντυ Πάυθους που γίνονται γρήγορα γνωστοί σ' όλο τόν κόσμο για τό ιδιαίτον χιούμορ τους. Συμμετέχει στις πρώτες ταινίες τών Μόντυ Πάυθους: *Στό Άδελφάτο των Ίπποτών της έλευινής τραπέζης* (1974) του Τέρρυ Γκίλλιαμ είχε τόν ρόλο του βασιλιά Άρθού-

ρου ήταν ό Μπραίαν στό *Ένας προφήτης μάτι προφήτης* (1979) του Τέρρυ Τζόουνς (άγγλ. τίτλος *Η ζωή του Μπραίαν*) και είχε συμμετοχή στό *Νόημα της ζωής* (1983) πάλι του Τέρρυ Τζόουνς. Υπήρξε δηλωμένος όμοφυλόφιλος, άλκοολικός και καπνιστής πίπας. Ό θάνατός του όφειλόταν σε καρμίο του λαιμού και συνέβη τρεις έβδομάδες μετά τήν γιορτή για τά 20 χρόνια τών Μόντυ Πάυθους. Στό πλευρό του τίς τελευταίες του στιγμές ήταν οί Τέρρυ Γκίλλιαμ, Τέρρυ Τζόουνς και Μίκαελ Παλίν.

■ **ΤΣΕΖΑΠΕ ΤΖΑΒΑΤΙΝΙ** (1903 - 1989). Έγινε γνωστός κυρίως ως σεναριογράφος ταινιών προπάντων της άκμης του Ίταλικού νεορεαλισμού τά χρόνια 1943-1952. Ξεκίνησε τήν καριέρα του ως δημοσιογράφος. Στή συνέχεια εξέδωσε έφημερίδες και περιοδικά κινηματογραφικού περιεχομένου (στή δεκαετία του '30) πρίν στραφεί στή συγγραφή σεναρίων. Υπήρξε επίσης συγγραφέας μυθιστορημάτων και άλλων έργων και ποιητής. Τελευταία άσχολόταν με τή διεύθυνση παραγωγής ταινιών και με τηλεοπτικές παραγωγές. Τό 1981-82 σκηνοθέτησε και τήν μόνη του ταινία *Η άλήθεια*. Από τή σεναριογραφική του δραστηριότητα άναφέρουμε τήν άρμονική του συνεργασία με τόν Βιτόριο ντέ Σίκα και τά σεναρία του τών ταινιών *Ούμπέρτο Ντ.*, *Θαύμα στό Μιλάνο*.

■ **ΛΥΣΙΕΝ ΝΟΕΛ** (1897-1989). Γεννήθηκε στό Παρίσι και δούλεψε άρχικά σε τράπεζα πρίν από τόν πρώτο παγκόσμιο πόλεμο του 1914. Στή συνέχεια άσχολήθηκε με τό σκίτσο (κόμικς και γελιογραφίες) και τό τραγούδι. Στίς άρχές του '30 έμφανίζεται στον κινηματογράφο με τό όνομα Νοέλ - Νοέλ σε ρόλους ζέν πρεμιέ, ρομαντικούς και λίγο άφελείς. Γίνεται γνωστός ως Ζοζέφ Άντεμά, ρόλο που ένσαρκώνει σε τρεις ταινίες μικρού μήκους και δύο μεγάλου μήκους. Άκολουθούν ρόλοι κωμικού σε άγνωστες για μās ταινίες, που τόν καθιερώνουν ως τόν Μπουρβίλ της έποχής. Άσχολείται με τό γράψιμο σεναρίων, σκέτς και ραδιοφωνικών σειρών. Έχει μεγάλη κινηματογραφική έπιτυχία ως ήθοποιός στην ταινία του Ρενέ Κλεμάν *Ό ήσυχος πατέρας* (1946).

■ ANTONY ΚΟΥΑΙΗΛ (1913-1989).

Βρετανός ηθοποιός του θεάτρου αλλά και του κινηματογράφου. Σπούδασε ηθοποιία στη Βασιλική Δραματική Σχολή και έμφανίστηκε στη σκηνή το 1931· το 1932 συμμετείχε στο "Όλντ Βίκ και το 1936 πρωτοεμφανίστηκε στο Μπροντγουαίη. Στη διάρκεια του β' παγκόσμιου πολέμου υπηρέτησε στο πυροβολικό για έξι χρόνια· στο τέλος του πολέμου είχε το βαθμό του ταγματάρχη. Διετέλεσε διευθυντής σαϊξπηρικού θιάσου στο Στράτφορντ (πατριδα του Σαίξπηρ) από το 1948 ως το 1956. Από τις ταινίες του αναφέρουμε τις: "Άμλετ (1948), *Η μάχη του ποταμού Πλάτα* (1957), *13 εγκλήματα ζητούν ένοχο* (1957) του Α. Χίτσκοκ, *Τά κανόνια του Ναβαρόνε* (1961), *Λώρενς της Άραβίας* (1962) του Ντ. Λύν, *Η πτώση της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας* (1964), *"Άννα των χιλίων ημερών*, (1969) του Τσάρλς Τζάρροτ για την οποία ήταν υποψήφιος για όσκαρ β' ανδρικού ρόλου, *Τό χρυσάφι του Μακένα* (1969), *"Όλα γύρω απ' τό σέξ* (1972) του Γ. "Άλλεν.

■ ΛΟΥΤΣΙΑΝΟ ΣΑΛΤΣΕ (1922 -

1989). Πέθανε στην Ρώμη από καρδιακή προσβολή ο 'Ιταλός σκηνοθέτης που επιδόθηκε στην κωμωδία δείχνοντας στις ταινίες του κάποια προτίμηση για τό γκροτέσκο. Από τις ταινίες του σημειώνουμε τόν *Φασίστα* (1961) με τόν Ούγκο Τονιάτσι, τόν *Έλ Γκρέης* (1964) με τούς Μέλ Φερέρ, Φ. Ραίη, Ρ. Σκιαφίνο, *"Άνοιξε τήν πόρτα της κρεβατοκάμαρας σου με τήν Μ. Μελάτο*, *Ποῦ θά πάμε για διακοπές* (σπονδυλωτή ταινία που τά υπόλοιπα μέρη της γύρισαν οί 'Άλμπέρτο Σόρντι και Μάουρο Μπολονίνι) *"Ό τραγικός Φαντόσκι* (1975) και *Άθωοι στό έξωτερικό* (1983) με τήν Μπρούκ "Άνταμς.

■ ΛΗ ΒΑΝ ΚΛΗΦ (1925-1989). Γεν-

νήθηκε στο Νιού Τζέρσεϋ τό 1925. Μετά τή στρατιωτική του θητεία στή διάρκεια του β' παγκόσμιου πολέμου στρέφεται στο θέατρο αρχικά και στο Χόλυγουντ στή συνέχεια όπου θα ειδικευθεί σέ ρόλους κακού σέ ταινίες, κυρίως γουέστερν, όπως *Τό τραίνο θά σφυρίξει τρεις φορές* (1952) του Φρ.



Ό "Άντονι Κουαίηλ (άριστερά) στόν Λώρενς της Άραβίας.

Τσίνεμαν, *Τό ήμερολόγιο ενός καταδίκου* (1953) του Ρ. Γουόλς, *Χωρίς στραματοπέλεγμα* (1955) του Κ. Βιντόρ, *Λύγισα για πρώτη φορά* (1956) του Ρ. Γουάιζ, *Ό έκτος που διέφυγε* (1955) του Τζ. Στάρτζες, *Αίμα στον πράσινο βάλο* (1956) του Τζ. Στάρτζες, *Ένας άνδρας με καρδιά* (1957) του Α. Μάν, *Μπραβάντος* (1958) του Χ. Κίνγκ, *Ό δρόμος βάφτηκε με αίμα* (1959) του Μπ. Μπέπιτσερ, *Ό άνθρωπος που σκότωσε τόν Λίμπερτι Βάλας* (1962) του Τζ. Φόρντ. Η καριέρα του πιθανώς νά συνεχιζόταν σ' αυτή τήν κατεύθυνση, άν τις άρχές της δεκαετίας του '60 δέν

συναντούσε τόν Σέρτζιο Λεόνε και τό Ιταλικό γουέστερν-σαππαγέτι. Χάρης στις ταινίες *Μουσαχία στο "Έλ Πάσο* (1965) και *Ό καλός, ο κακός κι ο άσχημος* (1966), ο Λη Βάν Κλήφ ξεφεύγει απ' τή μετριότητα και δημιουργεί τόν δικό του τύπο του σκληρού και κακού ήρωα. Στη συνέχεια, ο Λ. Βάν Κλήφ θα εμφανίζεται σέ διάφορες ταινίες στήν Εϋρώπη και στις Η.Π.Α., απ' τις οποίες σημειώνουμε τήν *Απόδραση απ' τήν Νέα Υόρκη* (1977) του Τζών Κάρπιεντερ. Ό Λη Βάν Κλήφ είχε τρία παιδιά απ' τόν πρώτο του γάμο και ο θάνατός του όφειλόταν σέ καρδιακή προσβολή.



Ό Λη βάν Κλήφ στην ταινία *Γιά μιá χούφτα δολλάρια*

■ **ΣΑΜΜΥ ΦΑΙΗΝ** (1902-1989). Πέθανε από καρδιακή ανεπάρκεια ο συνθέτης Σ. Φαίην σέ ηλικία 87 ετών. Ο Φαίην συνέδεσε τό δνομά του μέ μουσική καί τραγούδια πολλών κινηματογραφικών ταινιών. Ύπηρξε υποψήφιος γιά "Όσκαρ έπτά φορές, άπ' τίς όποιες τό κέρδισε δύο· τήν πρώτη γιά τό τραγούδι του "Μουσική άγάπη" πού άκούγονταν στήν ταινία *Καλάμιτ Τζαίην* (1953) μέ τήν Ντόρις Νταιή καί τό δεύτερο γιά τό όμότιπλο τραγούδι τής ταινίας *Η άγάπη είναι κάπι θαυμάσιο* (1955) μέ τούς Γ. Χόλντεν, Τζ. Τζόουνς. Άξίζει νά σημειώσουμε άκόμη τή μουσική του γιά πολλές ταινίες τών στούντιο Γουόλτ Ντίσνευ, καθώς καί τραγούδια του πού τραγουδήθηκαν άπ' τόν Φράνκ Σινάτρα.



Ό Κόρνελ Γουάιλντ στή Γυμνή λεία, σέ δική του σκηνοθεσία.

■ **ΚΟΡΝΕΛ ΓΟΥΑΪΛΝΤ** (1915-1989). Γεννήθηκε στή Νέα Ύόρκη καί υπήρξε άπό τούς σημαντικούς ήθοποιούς τής δεκαετίας του '40. Πέθανε στό νοσοκομείο Κέδρρι του Σινά, άπό λευχαιμία. Άπό τίς ταινίες του άναφέρουμε τίς: *Γυμνή λεία*, *Χάι Σιέρα*, *Όμάρ Καγιάμ*, *Κωνσταντίνος ό Μέγας*, *Μπίγκ Κόμπο*. Ύπηρξε έπίσης σκηνοθέτης καί παραγωγός· πήρε μάλιστα καί "Όσκαρ γιά τήν ταινία *Ένα τραγούδι γιά νά θυμάσαι*, πού άναφερόταν στή ζωή του Σοπέν. Παντρεύτηκε καί χώρισε δυό φορές (ό πρώτος του γάμος ήταν μέ τήν ήθοποιό Πατρίσια Νάιτ).

■ **ΖΩΡΖ ΣΙΜΕΝΟΝ** (1903-1989). Γεννήθηκε στό Βέλγιο καί άποσύρθηκε τά τελευταία του χρόνια στήν Έλβετία. Ύπηρξε γιά πολλούς ό μεγαλύτερος σεναριογράφος του γαλλικού κινηματογράφου. Οί σκηνοθέτες πού συνεργάστηκαν μαζί του είναι πάρα πολλοί. Άναφέραμε ένδεικτικά μερικά όνόμα-



Ό Σιμενον (δεξιά) μέ τον σκηνοθετή Κλωντ Σαμπροζ.

τα: Ζάν Ρενοάρ, Ζυλιέν Ντυβιβιέ, Ζάκ Τουρνέρ, Μαρσέλ Καρνέ, Άρνί Βερένιγ, Ζάν Ντελανούα, Κλώντ Ώτάν-Λαρά, Έντουάρ Μολιναρό, Πιέρ Γκρανιέ - Ντεφέρ, Μπερτράν Ταβερνιέ, Ζάν Πιέρ Μελβίλ, Κλώντ Σαμπρόλ. Χωρίς νά έχει γράψει τίποτα μέ στόχο άπειθείας τόν κινηματογράφο έχει υπογράψει τό σενάριο πολλών ταινιών όπως *Οί άγνωστοι στό σπίτι*, *Ό ταξιδιώτης άπό τήν Τουσαίν*, *Πανικός*, *Σέ περίπτωση δυστυχίας*, *Ό γάτος* (1971) του Π. Γκρανιέ Ντεφέρ (μέ τούς Σιμόν Σινιορέ, Ζάν Γκαμπέν πού παίχτηκε πρόσφατα σέ κάποιο έλληνικό κανάλι

στήν τηλεόραση), *Τό τραίνο κ.ά.* Τά 300 περίπου βιβλία του άποτελέσαν πηγή γιά δεκάδες ταινιών καί τηλεταινιών. Άρκει νά σημειωθεί ότι στόν κινηματογράφο μόνο υπήρξαν τέσσερεις διαφορετικοί άστυνόμοι Μαιγκρέ (ό πλέον διάσημος ήρωας, δημιούργημα του Ζ. Σιμενόν), οί Χάρυ Μπάουρ, Άλμπέρ Πρεζάν, Μισέλ Σιμόν καί (ό γνωστότερος σέ μās) Ζάν Γκαμπέν. Ό Ζώρζ Σιμενόν άτύχησε νά δει τήν κόρη του (καί μοναδικό του παιδί) νά αυτοκτονεί έξ αίτίας ψυχολογικών προβλημάτων πού σχετιζόνταν μέ τήν διασημότητα του ίδιου.

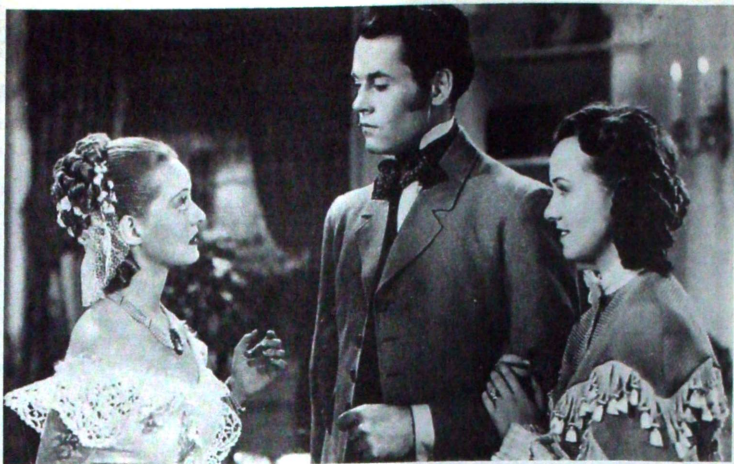
■ **ΜΠΕΤΤΥ ΝΤΑΙΗΒΙΣ** (1908-1989). Γεννήθηκε στό Λόουελ τής Μασαχουσέτης καί ξεκίνησε τήν καριέρα της στό θέατρο. Άσχολήθηκε μέ τόν κινηματογράφο στά τέλη τής δεκαετίας του '20. Δέν έγινε δεκτή άπ' τήν Μέτρο Γκόλντιν Μάγιερ (ήταν πολύ άδύνατη) αλλά προσελήφθη άπό τήν εταιρεία Γουόρνερ καί έμφανίστηκε γιά πρώτη φορά στήν όθόνη τό 1931 στήν ταινία *Η κακή άδελφή* του Χ. Χένλεϊ. Τόν έπόμεινο χρόνο (1932) άναλαμβάνει πρωταγωνιστικό ρόλο στήν ταινία *Ό άνθρωπος πού έπαιζε τόν Θεό* του Τζ. Άντόλφι. Τήν ίδια χρονιά πρωταγωνιστεί σέ δυό ταινίες του Μ. Κέρτις σέ ρόλους ξανθιάς καί λίγο χαζής καλλονής. Οί ίκανότητές της διαφαίνονται τό 1934 στήν *Άνθρώπινη δουλεία* του Τζ. Κρόμγουελ, βασισμένη στό όμότιπλο έργο του Σ. Μάμ. Άκολουθούν ρόλοι

σχετικά τυποποιημένοι σίς ταινίες *Η πόλη τών συνόρων* (1935) του Α. Μάγιο, *Η γυναίκα τής πρώτης σελίδας* (1935) του Α. Γκρήν, *Τό πετρωμένο δάσος* (1936) του Α. Μάγιο, πού προβλήθηκε πρόσφατα στήν τηλεόραση. Ή άρνηση τής Μπ. Νταιήβις νά συνεχίσει νά δέχεται τυποποιημένους ρόλους τήν όδηγεϊ στά δικαστήρια, μέ άποτέλεσμα κάποια καλλιτεχνικά όφέλη. Άκολουθούν οί ταινίες *Η σημαδεμένη* (1937) του Γ. Γουάιλερ, *Οί άδελφές* (1938) του Α. Λίτβακ, *Σκοτεινή νίκη* (1939) του Ε. Γκούλντινγκ (ταινία πού προβλήθηκε πρόσφατα στήν τηλεόραση μέ συμπρωταγωνιστή τόν Χ. Μπόγκαρντ καί τήν ίδια στόν ρόλο μιās τυφλής), *Χουαρέζ* (1939) του Γ. Ντίπερλε, *Όλα καί τόν ουρανό άκόμα* (1940) του Α. Λίτβακ, *Η έχιδνα* (1940) του Γ. Γουάιλερ, *Τό μεγάλο ψάρι* (1941) του

Ε. Γκούλντινγκ, *Μικρές άλεπούδες* (1941) του Γ. Γουάιλερ (κι αυτή ή ταινία προβλήθηκε πρόσφατα στην τηλεόραση), βασισμένη στο όμοιπλο βιβλίο της Λίλιαν Χέλμαν, ένας από τούς καλύτερους ρόλους της, *Πέρα άπ' τό δάσος* (1949) του Κίνγκ Βιντόρ. Άκολουθεί ή μία από τίς δύο διάσημες εμφανίσεις της στην ταινία *Όλα για τήν Εύα* (1950) του Τζ. Μάνκιεβιτς, μέ συμπρωταγωνιστές τούς Άνν Μπάξτερ, Τζώρτζ Σάντερς και τήν Μαίρυλιν Μονρόε σ' έναν μικρό χαρακτηριστικό ρόλο. Μεσολαβούν μερικές ταινίες άπ' τίς όποιες μνημονεύουμε τήν *Κόμισσα και τόν γκάνγκστερ* (1961) του Φ. Κάπρα και άκολουθεί, τό 1962, ό δεύτερος διάσημος ρόλος της στην ταινία *Τί άπέγινε ή Μπέμπυ Τζέην* του Ρ. Ψλντριτς μέ συμπρωταγωνίστρια τήν Τζ. Κρόφορντ. Η ταινία γνωρίζει έπιτυχία και έπιχειρείται ή επανάληψη της *Χάς, χάς γλυκειά Σαρλότα* (1964) του Ρ. Ψλντριτς πάλι, μέ τούς Όλιβια ντέ Χάβιλαντ, Τζ. Κόπτεν. Άκολουθούν κάποιες ταινίες, τρόμουκυρίως, μέ τελευταία της εμφάνιση στις *Φάλανες του Αύγουστου* (1987) του Λ. Άντερσον δίπλα στην Λίλιαν Γκίς.

Η Μπ. Νταϊήβις ύπήρξε δύσκολη και άπαιτητική στίς συνεργασίες της, αλλά και υπερβολικά έργατική. Ύπέστη έγκεφαλικό έπεισόδιο, κάταγμα λεκάνης και προσβλήθηκε από καρκίνο πού ήταν και ή αίτια του θανάτου της· χρειάστηκε μάλιστα να ύποσσει και μαστεκτομή πριν άπό πέντε χρόνια, αλλά συνέχισε να εργάζεται και να κυκλοφορεί κανονικά. Πρόσφατα είχε παρακολουθήσει τό φεστιβάλ του Σάν Σεμπάστιαν στην Ίσπανία. Πέθανε στο άμερικανικό νοσοκομείο του Παρισιού. Στόν τάφο της ζήτησε να γραφτεί "Μπέπυ Νταϊήβις - δούλευε σκληρά". Άπό τίς κατά καιρούς ρήσεις της έπιλέγουμε τήν παρακάτω: "Ύπηρεξα γυναίκα πού ήξερε ότι ή όμορφιά ήταν ή έξυπνάδα της".

Κέρδισε δύο όσκαρ, ενώ ήταν υποψήφια συνολικά 10 φορές. Παντρεύτηκε τέσσερις φορές και είχε μία καθυστερημένη κόρη. Τό κύριο χαρακτηριστικό του προσώπου της ήταν τά μάτια της· τό σχετικό τραγούδι "Μάτια σάν τής Μπέπυ Νταϊήβις" είχε μεγάλη έπιτυχία πριν άπό λίγα χρόνια.



φωτ. 1 : Μέ τόν Χέγγυ Φόντα και τήν Μάργκαρετ Λίντσεϊ στό Τζέ-ζεμπελ του Γουάιλερ (1933), τό δεύτερο Όσκαρ της.
φωτ. 2: Μέ τούς Άνν Μπάξτερ, Μαίρυλιν Μονρόε και Τζώρτζ Σάντερς στό Όλα για τήν Εύα (1950) του Μάνκιεβιτς.
φωτ. 3: Μέ τήν Τζόαν Κρόφορντ στό Τί άπέγινε ή Μπαίμπυ Τζαϊν; του Ψλντριτς (1961).

Ίρβιν Μπερλίν (1888 - 1989)

Τό έτος 1888, στους μουσικούς κύκλους τής Άμερικής, άνακηρύχθηκε ώς έτος Μπερλίν καθώς είχαν συμπληρωθεί 100 χρόνια άπό τή γέννησή του. Τό γεγονός γιορτάστηκε μέ συναυλίες, προβολές καί τιμητικές βραδιές, στίς όποιες παρέστη ό ίδιος ό Μπερλίν. "Ένα χρόνο άργότερα, ή Άμερική πενθεί γιά τόν ίδιο άνθρωπο.

Ό Ίρβιν Μπερλίν γεννήθηκε στό Τιμούν τής Σοβιετικής Ένωσης στίς 11 Μαΐου τού 1888, μέ τό όνομα Ίσραελ Μπαλίν. Ήταν ή προεπαναστατική περίοδος καί ή οικογένειά του έγκατέλειπε τήν πατρίδα πρός άναζήτηση καλύτερης τύχης στήν Άμερική. Ή τύχη, όμως, δέν ήταν τόσο καλή γι' αυτόν. Έτσι, άναγκάστηκε πέντε έτών νά πουλάει έφημερίδες καί δεκατεσσάρων νά τραγουδάει δικά του τραγούδια sé μικρομάγαζα τής Νέας Υόρκης. Δέν είχε καθόλου μουσικές γνώσεις, μόνον άγάπη καί άστείρευτο ταλέντο. Τά μαγαζιά διαδέχονταν τό ένα τό άλλο ώσου ό Χάρρυ φόν Τίλλερ τού βρήκε δουλειά στό Μιούζικ Χώλλ τού Τόνυ Πάστορ.

Έκει τραγουδά έβδομο βράδυ γιά τέσσερα χρόνια, πειραματίζεται στό πιάνο καί μαθαίνει τίς νότες άκούγοντάς τε. Τό 1907 δημοσιεύει τό πρώτο του τραγούδι, αλλά μόνον ώς σπιχουργός. Καθώς ούτε ό ίδιος ούτε ό συνθέτης Μ. Νικόλσον γνωρίζουν νά γράφουν καί νά διαβάζουν μουσική, ένας βιολιστής τούς γράφει τή μουσική τους sé κλίμακες. Τό *Marie from sunny Halv* άκούγεται στό κλάμπ.

1908: Όλυμπιακοί άγώνες τού Λουδίνου καί τού ζητιούν νά γράψει ένα τραγούδι πρός τιμήν ένός Ίταλού μαραθωνοδρόμου ό όποίος έμεινε άνάπηρος κατά τή διάρκεια τών άγώνων. Γιά πρώτη φορά τυπώνεται sé δίσκο τό όνομά του. Μάλιστα, άπό τυπογραφικό λάθος γράφτηκε, άντί γιά Balin, Berlin. Αυτό τό όνομα τό κράτησε τελικά καί άντικατέστησε τό Ίσραελ μέ τό Ίρβιν.

Τρία χρόνια άργότερα έρχεται ή μεγάλη έπιτυχία *Alexander's ragtime band*, ή όποία, παρ' όλο πού ό συνθέτης ίσχυριζόταν έπίμονα ότι ό τόνος τής σύνθεσης δέν χαρακτηριζόταν άπό τό ίδίωμα τού ράγκ, έμεινε γνωστή ώς ό βασιλιάς τού ραγκάμ. Τό 1973 γυρίζεται ταινία μέ τόν ίδιο τίτλο.

Τά χρόνια περνούν, τά τραγούδια πληθαίνουν. Τραγούδια γιά τό Μπρόντγουάη στήν άρχή καί γιά τό Χόλυγουντ στή συνέχεια. Ό Ίρβιν Μπερλίν κατέγραφε τήν καθημερινότητα, τά άπλά ενδιαφέροντα, αλλά καί έμμεσα τήν άνοησία τών Άμερικανών καί τήν πορεία τής ίστορίας μέσα άπό αυτή τήν καθημερινότητα.

Τά τραγούδια του άποτελούν ίστορικά ντοκουμέντα καί μέσα άπό αυτά άντλούμε στοιχεία γιά τήν οικονομική, τήν πολιτική καί τήν κοινωνική ζωή τής έποχής αυτής στόν Δυτικό κόσμο. Μιά άντιπαράθεση είναι χαρακτηριστική:

1912: Κατάργηση άλογομαζών

Keep away from the fella who owns an automobile

1912: Εϊσοδος τού άεροπλάνου

I was awaiting around

1913: Διάδοση τού κινηματογράφου

At the picture show.

1914: Α' παγκόσμιος πόλεμος

For your country and my country.

1919: Συνθήκη τής Γενεύης

The leg of Nations

1924: Έφεύρεση τού τηλεφώνου

All alone

1930: Οικονομικό κράχ

Face the music

1940: Β' παγκόσμιος πόλεμος

This is the army

Ό Ίρβιν Μπερλίν έγραψε μουσική καί τραγούδια γιά πέντε θεατρικά καί 21 κινηματογραφικά έργα, άνάμεσα στό όποια: *Τραγουδιστής τής τζάζ* (1927), *Putting another tophat* (1935), *Carefree* (1937), *Holliday inn* (1942), *Annie get your gun* (1950), *There is no business like show business* (1954).

Ή πορεία του ήταν κοινή μέ τήν πορεία τής χώρας πού τόν φιλοξένησε (μέ όλες τίς άνάλογες διακυμάνσεις καί τά στάδια). Ένας άκόμη μετανάστης πού έχτισε τήν ψευδαίσθησή του άμερικάνικου όνειρου.

Πάνος Κοκκαλένιος



φωτ. 1: Ό Ίρβιν Μπερλίν
φωτ. 2: Holiday Inn (1942) μέ τούς Μπίνγκ Κρόσμπυ, Μάρτζορι Ρέινολντς, Φρέντ Άσταίρ καί Βιρτζίνια Νταιήλ τού Μάρκ Σάντριτς.
φωτ. 3: Λευκά Χριστούγεννα (1954) μέ τούς Ντάνου Καίη, Βέρα-Έλλην καί Μπίνγκ Κρόσμπυ, τού Μάικλ Κούρτζι.

**** ΤΑΙΝΙΕΣ.** Στο προηγούμενο τεύχος γράψαμε για τις έγκρισεις για το 1989 του Έλληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, τις ταινίες δηλαδή που επέλεξε να χρηματοδοτήσει μερικώς (35 - 45% του κόστους τους) το Ε.Κ.Κ. Άναζητώντας το τί συνέβη στη συνέχεια (τό αν δηλαδή άρχισαν να γυρίζονται αυτές οι ταινίες) συγκεντρώσαμε άποψητικές πληροφορίες. Μόνο μία ταινία άρχισε να γυρίσματα της ως το καλοκαίρι του '89: ή *Κόκκινη μαργαρίτα* του Βασίλη Βαφέα με πρωταγωνιστή τόν Κώστα Βουτσά καί συμμετοχή καθοριστική στην παραγωγή (έτσι έγινε δυνατό να ξεκινήσει ή ύλη υπόθεση) τής Σπέντζος Φίλμ. Οι υπόλοιποι σκηνοθέτες υπέγραψαν άρχικά τά συμβόλαια με τό Ε.Κ.Κ. (πλήν του Ν. Νικολαΐδη) καί στή συνέχεια έψαξαν για άλλες πηγές χρηματοδότησης, καθόσον τό 35 - 45% του προϋπολογισμού τής ταινίας δέν άρκει. Οι περισσότεροι άπευθύνθηκαν στην έλληνική τηλεόραση για συγχρηματοδότηση. Καί έκει άρχισε τό σήριαλ ή Ε.Τ., δηλώνοντας πότε οικονομική δυσπραγία, πότε άνυπαρξία έπιτροπής έπιλογής τών σεναρίων (ας μήν ξεχνάμε καί τήν άβεβαιότητα λόγω προεκλογικής καί μετεκλογικής περιόδου) δέν έκανε άπολύτως τίποτα, ως τις άρχές Δεκεμβρίου '89. Τότε καί μόνον τότε ή ΕΤ-1 διά του γενικού τής διευθυντή Ροδόλφου Μορώνη, ύστερα άπό εισήγηση του τομάρχη ψυχαγωγίας Θανάση Ρεντζή, πήρε τήν άπόφαση να προχωρήσει στή χρηματοδότηση τής παραγωγής 13 ταινιών. Άπό αυτές τις 13 ταινίες οι τέσσερεις θά μετατραπούν σε τηλεοπτικά σήριαλ καί οι υπόλοιπες έννέα δχι.

Οι ταινίες που θά χρηματοδοτηθούν άπό τήν ΕΤ-1 είναι οι: *Θάνατος τό άπομειήμερο* του Ν. Νικολαΐδη με 20.000.000 δρχ., *Θά άγαπηθούμε στό παρελθόν* του Δ. Παναγιωτάτου με 11.000.000 δρχ., *Άντε γειά* του Γ. Τσεμπερόπουλου με 11.000.000 δρχ., *Ολιμένο μωρό* του Π. Τάσιου με 11.000.000 δρχ., *Μοίρα* τής Γκ. Άγγελή με 11.000.000 δρχ., *Στά χρόνια τής μεγάλης ζήτησης* τής Φρ. Λιάππα με 11.000.000 δρχ., *Χωρίς έπάγγελμα* του



Ο Βασίλης Βαφέας με τόν Κώστα Βουτσά, άπό τά γυρίσματα τής προηγουμένης — δύστυχως — άποτυχημένης ταινίας του. Έμεις πάντως πιστεύουμε άκόμη στό σκηνοθέτη του Ρεπό.

Ν. Κορνήλιου με 30.000.000 δρχ., *Νυχτερινή έξοδος* του Μ. Δίτσα με 11.000.000 δρχ., *Κόκκινη Μαργαρίτα* του Βασίλη Βαφέα με 11.000.000 δρχ., καθός έπίσης καί οι ταινίες *525 Τάγμα Πεζικού* του Ν. Κανάκη με 30.000.000 δρχ., (6 ήμίωρα έπεισόδια), *Η έποχή τών Κενταύρων* του Λ. Ξανθόπουλου με 40.000.000 δρχ., (πέντε ώριαία έπεισόδια), *Ποιός σκότωσε τόν Κ. Μ.* του Στ. Παυλίδη με 25.000.000 δρχ. (τρία ώριαία έπεισόδια) καί *Κρυστάλλινες νύχτες* τής Τ. Μαρκετάκη με 36.000.000 δρχ. (τέσσερα ήμίωρα έπεισόδια).

Όλα αυτά τά προβλήματα χρηματοδότησης είχαν για άποτέλεσμα τήν δλοκλήρωση τών γυρισμάτων, μόνον δύο ταινιών μέχρι τέλους '89, εκείνων του Β. Βαφέα καί του Ν. Νικολαΐδη.

Στό μεταξύ τό Ε.Κ.Κ. θά προχωρήσει στην άξιολόγηση τών νέων σεναρίων που υποβλήθηκαν μέχρι 30/6/89. Τήν γνωμοδοτική έπιτροπή άποτελοούν οι Βαγγέλης Γκούφας, Παντελής Βούλγαρης, Ντίνος Δημόπουλος, Γιάννης Τοισόπουλος, Νίκος Σαββάτης.

**** ΒΡΑΒΕΙΟ.** Τό 1988 στό Βερολίνο, πολιτιστική πρωτεύουσα τής Εύρώπης τότε, δόθηκαν για πρώτη φορά τά Φελίξ, τά ευρωπαϊκά βραβεία κινηματογράφου, θεσμός που άποφασίστηκε να

διατηρηθεί. Έτσι, τόν Νοέμβριο του 1989 άκολούθησε τό Παρίσι καί για τό 1990 προετοιμάζεται ή Γλασκώβη.

Στή Γαλλία δέν πολυδιαφημίστηκε ή τελετή (σάν να μήν τούς ένδιέφερε), παρ' δλο που μεταδόθηκε άπ' ευθείας στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες. Η βραδιά ήταν άφιερωμένη στόν Φεντερίκο Φελλίνι με φωταγωγήση τής λεωφόρου τών Ήλυσίων πεδίων σύμφωνα με τό ντεκόρ τών ταινιών του. Άπό τις πιο συγκινητικές στιγμές τής βραδιάς (μιά βραδιά που διακρίθηκε για τήν έξαιρετική τσαπατσουλιά της καί τήν έλλειψη όργάνωσης) ήταν ή μετάδοση μνημάτος τής 90χρονης Μαρλένε Ντήντριχ που δέκοφε, για τόν σκοπό αυτό, σιωπή δέκα χρόνων. Τό τέλος τής βραδιάς είχε μιά ελληνική νότα. Κλήθηκαν να δώσουν τό σημαντικότερο βραβείο, αυτό τής καλύτερης ταινίας για τό 1989, οι Μελίνα Μερκούρη καί Ύβ Μοντάν. Καί τό έδωσαν στόν Θόδωρο Άγγελόπουλο για τό *Τοπίο στην Όμίχλη*, που ευχήθηκε ό κινηματογράφος που κάνουν να χρησιμεύσει ως άνοιγμα για τή δημιουργία ένός νέου ευρωπαϊκού κινηματογράφου, ένός καλύτερου κινηματογράφου σ' έναν καλύτερο κόσμο.

**** ΑΡΙΘΜΟΙ.** Τις πρώτες 80 μέρες τής χειμερινής σαιζόν τά άριθμητικά δεδο-

μένα των εισιτηρίων των κινηματογράφων στην Ελλάδα ήταν αποθαρρυντικά (τουλάχιστον) για τις ελληνικές ταινίες. Συγκεκριμένα στις 12 πρώτες θέσεις του σχετικού πίνακα υπήρχαν 11 αμερικανικές ταινίες και μία βρετανική με σύνολο 900.000 εισιτηρίων. Η μόνη ελληνική ταινία που βρήκαμε ήταν το *Oh Babylon* του Κ. Φέρρη με 9.000 εισιτήρια στην Αθήνα και 1.000 εκτός Αθηνών. Και αυτό παρά τη σχετική διαφήμιση που έγινε στη συγκεκριμένη ταινία.

**** ΕΥΡΩΕΙΚΟΝΕΣ.** Πρόκειται για το όνομα του ειδικού ταμείου του Συμβουλίου της Ευρώπης που ασχολείται με τις ταινίες. Το ταμείο αυτό που ιδρύθηκε το 1988 στοχεύει στην ενίσχυση των συμπαραγωγών καθώς και των ταινιών. Στο ταμείο συμμετέχουν 15 χώρες (οι 12 της ΕΟΚ και η Ελλάδα, η Νορβηγία και η Κύπρος) και προβλέπεται η έντυπωσιακή αύξηση του αριθμού αυτού σε σύντομο χρονικό διάστημα. Μέχρι στιγμής ο μόνος που πέτυχε χρηματοδότηση από το ταμείο αυτό είναι ο πρωτοεμφανιζόμενος σκηνοθέτης Νίκος Κορνήλιος για την ταινία του *Χωρίς έπαγγελμα*, ενώ σχεδόν βέβαια θεωρείται η συμμετοχή του ταμείου στη χρηματοδότηση της ταινίας *Κρυστάλλινες νύχτες* της Τώνιας Μαρκετάκη. Στο ταμείο αυτό προσβλέπουν και άλλοι σκηνοθέτες, όπως για παράδειγμα ο Νίκος Κούνδουρος για το φιλόδοξο σχέδιό του για τον λόρδο Βύρωνα.



Μαύρη βροχή, ένα ακόμη βραβείο για τον Ίμαμούρα.

**** ΒΡΑΒΕΙΑ I.** Το χρυσό βραβείο του διεθνούς φεστιβάλ φανταστικών ταινιών του Παρισιού πήρε η *Σάντα Σάνγκρε* του Άλεξάντρο Ζοντορόφσκι. Ειδικό βραβείο της κριτικής επιτροπής δόθηκε στην ταινία *Τσίμπημα* του Φρέντ Γκόντγουιν.

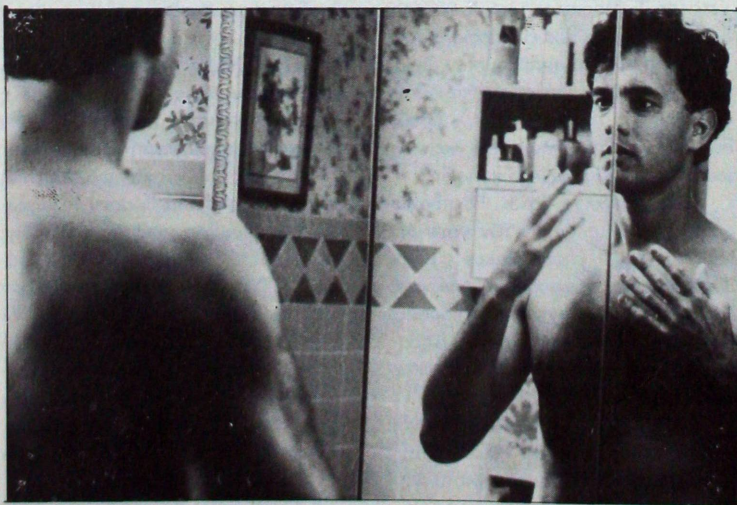
**** ΒΡΑΒΕΙΑ II.** Υπάρχει και μεγάλο βραβείο Μαρτίνι για τον κινηματογράφο. Το βραβείο αυτό συνοδεύεται από 500.000 γαλλικά φράγκα και το απονέμει κριτική επιτροπή που αποτελείται από φοιτητές. Πέρσι το βραβείο πήραν οι *Επικίνδυνες σχέσεις* του Στ. Φρήαρς. Φέτος, δεύτερη χρονιά λει-

τουργίας του θεσμού, το βραβείο κέρδισε η *Μαύρη βροχή* του Σοέι Ίμαμούρα.

**** ΒΡΑΒΕΙΑ III.** Προς τιμήν του Ζώρζ ντε Μπορεγκόρ, παραγωγού της εποχής της νουβέλ βάγκ, απονέμονται κάθε χρόνο στην Γαλλία όρισμα βραβεία. Για το 1989 τα βραβεία αυτά κέρδισαν: Ο Φιλίπ Καρκασάν ως καλύτερος παραγωγός της χρονιάς, Ο Ζάν Κλώντ Μπισώ (βραβείο ανακάλυψης για τις *Λευκές νύχτες*) και ο Μπετράντ Μπλιέ για τη σκηνοθεσία της ταινίας *Η ζωή και τίποτα άλλο*.

**** Τ. ΧΑΝΚΣ.** Το *Τέρνερ και Χούτς*, η τελευταία ταινία του ήθοποιου Τόμ Χάνκς, δεν είχε την αναμενόμενη υποδοχή στις αμερικανικές αίθουσες. Έχοντας μόνο μία πραγματικά "μεγάλη" επιτυχία στο ένεργητικό του, το περυσινό *Big* (θεία δίκη ο τίτλος), ο νεαρός ήθοποιός βλέπει την θέση του (που του απέδωσαν μάλλον βιαστικά) ως "Βασιλιά της κωμωδίας" να ταλαντεύεται. *Once is not enough*.

**** ΤΖ. ΜΠΟΑΜ.** Ο *Τζέφρυ Μπόαμ* περιζήτητος στο Χόλυγουντ... Ρωτάτε ποιός είναι αυτός; Απλώς είναι ο κύριος που έγραψε το σενάριο της *Νεκρής Ζώνης*, της εξαιρετικής ταινίας του Νταϊνβιντ Κρόνεμπεργκ (ως τότε ο Καναδός έγραφε μόνος τα σενάρια του), το τελικό σενάριο του *Inner Space* (Φανταστική Καταδίωξη) του Τζόε



Ο Τόμ Χάνκς στο *Big*. Η τελευταία του επιτυχία. Νορίς νά τό κρύνουμε.

Ντάντε, κάνοντας τήν εταιρεία παραγωγής Γουώρνερ Μπρός πολύ χαρούμενη για τή συνεργασία του και τό σενάριο του *Ό Ιντιάνα Τζόουνς και ή τελευταία σταυροφορία*, τήν τρίτη ταινία (καί τελευταία...) τής σειράς του Στήβεν Σπήλμπεργκ.

**** ΑΡΙΘΜΟΙ.** Σ' όλη τή διάρκεια του 1988 γυρίστηκαν 200 βίντεο κλίπ στή Γαλλία, 700 στή Βρετανία καί 2.500 στίς ΗΠΑ.

**** ΓΑΛΛΙΑ.** Κάθε μήνα τό γαλλικό κανάλι M6 παρουσιάζει πάνω από 2.600 βίντεο κλίπ.

**** ΜΠΑΤΜΑΝ.** Προβλήματα μέ τήν λογοκρισία αντιμετώπισε ή ταινία *Μπάτμαν σέ όρισμένες χώρες τής Εύρώπης*. Στό Βέλγιο, ή δευτεροβάθμια επιτροπή επικύρωσε τήν πρωτοβάθμια απόφαση νά χαρακτηριστεί ή ταινία άκατάλληλη στήν λογική του ότι, όπως εξήγησε ένα μέλος τής επιτροπής, τά παιδιά που τούς άρέσει νά σπάν καί νά καταστρέφουν θά κάνουν είδωλο τόν Τζόκερ. Μετά τήν απόφαση προβλέπεται μείωση κατά 30% τών εισπράξεων. Στήν Βρετανία τέλος ή ταινία άπαγορεύθηκε για τά παιδιά μέχρι 12 ετών.

**** Η.Π.Α.** Ό πίνακας που άκολουθεί περιέχει τίς έμπορικότερες ταινίες στίς Η.Π.Α. άνά δεκαετία. Οί άριθμοί αναφέρονται σέ εκατομμύρια δολλάρια εισπράξεων μόνον για τίς Η.Π.Α. καί τόν Καναδά.

Δεκαετία του Τριάντα (1931-1940)

1. *Όσα παίρνει ό άνεμος* (1939) 77, 645
2. *Η Χιονάτη καί οι έπτά νάνοι* (1938) 61, 752
3. *Πινόκιο* (1940) 32, 957
4. *Φαντασία* (1940) 28, 660
5. *Κίνγκ Κόγκ* (1933) 5

Δεκαετία του Σαράντα (1941-1950)

1. *Μπάμπι* (1942) 47, 265
2. *Η κληρονόμος* (1949) 41, 087
3. *Μελωδία του Νότου* (1946) 29, 228
4. *Σαμσών καί Δαλιδά* (1949) 11,5
5. *Τά καλύτερα χρόνια τής ζωής μας* (1946) 11, 3

Δεκαετία του Πενήντα (1951-1960)

1. *Οί δέκα έντολές* (1956) 43
2. *Η ώραία καί ό άλήτης* (1955) 40, 249
3. *Μπέν Χούρ* (1959) 36, 992



*Βίβιαν Λή, Όλίβια ντε Χάβιλαντ καί Κλάρκ Γκαϊμπλ στί *Όσα παίρνει ό άνεμος*. Η μεγαλύτερη εισπρακτική έπιτυχία του κινηματογράφου, 350 εκ. δολλάρια μέ σημερινές τιμές.*

4. Πήτερ Πάν (1953) 24, 532

5. *Ό γύρος του κόσμου σέ 80 ήμέρες* (1956) 23, 12

Δεκαετία του Έξήντα (1961-1970)

1. *Η μελωδία τής ευτυχίας* (1965) 79, 748
2. *Λάβ Στόρν* (1970) 50
3. *Δόκτωρ Ζιβάγκο* (1965) 47, 116
4. *Οί δύο ληστές* (1969) 146, 039
5. *Άεροδρόμιο* (1970) 45, 22

Δεκαετία του Έβδομήντα (1971-1980)

1. *Ό πόλεμος τών άστρων* (1977) 193, 5
2. *Η αυτοκρατορία άντεπιίθεται* (1980) 141, 6
3. *Τά σαγόνια του καρχαρία* (1975) 129, 549
4. *Γκρήζ* (1978) 96, 3
5. *Ό έξορκιστής* (1973) 89

**** ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ - ΣΟΝΥ.** Η γνωστή κινηματογραφική εταιρεία άνηκε έδώ καί έφτά χρόνια στήν Κόκα-κόλα. Παρά τίς συνεχείς προσπάθειες έχανε διαρκώς χρήματα. Έτσι, έδώ κι ένα χρόνο, ή Κόκα - κόλα αποφάσισε νά τήν πουλήσει. Ό άγοραστής βρέθηκε στήν Ιαπωνία. Η Σόνυ πρόσφερε 3,5 δισεκατομμύρια δολλάρια, ποσό που άποτελούσε καί ρεκόρ για άγορά άμερικανικής εταιρίας από Ιαπωνική. Η Σόνυ είχε ήδη πραγματοποιήσει βήματα διεόδουσης στήν άμερικανική αγορά: είχε επεκταθεί στήν αυτοκινητοβιομηχανία καί είχε άγοράσει πριν από τρία χρόνια τήν εταιρία δίσκων CBS για δύο δισεκατομμύρια δολλάρια. Η Σόνυ, άγοράζοντας τήν Κολούμπια, άποκτά: α) τήν θυγατρική τής Κολούμπια εταιρεία Τράϊ Στάρ, β) 2.700 ταινίες (όπως,

ένδεικτικά, τις Τζ'ιλντα, Τούτσι, Γκάντι), γ) μια ισχυρή εταιρεία διανομής ταινιών, δ) ένα δίκτυο 820 αιθουσών κινηματογράφου, ε) ένα από τα πιά πετυχημένα τμήματα τηλεοπτικών παραγωγών, 5) τό όνομα και τό σήμα τής εταιρείας (κάτι σάν τό άγαλμα τής έλευθερίας πού φωτίζει τόν κόσμο) και ζ) τό ...χρέη τής Κολούμπια πού φθάνουν τά 1,3 δισεκατομμύρια δολλάρια. Ώς επικεφαλής τής εταιρείας διάλεξε τούς Πήτερ Γκούβερ και Τζών Πήτερς, παραγωγούς πετυχημένων ταινιών όπως ό "Άνθρωπος τής βροχής" και ό Μπάτμαν. Ή άγορά έγινε σέ μία εποχή βολική γιά τούς Γιαπωνέζους: τό γιέν παρουσιάζεται ται ισχυρό άπέναντι στό δολλάριο. Τί άνάγκασε όμως τήν Σόνυ νά προβεί στήν συγκεκριμένη άγορά; Σίγουρα ό άγχιος άνταγωνισμός τής μέ τήν JVC. Οί δύο εταιρείες προωθοϋν στήν άγορά δύο διαφορετικά συστήματα άναπαραγωγής εικόνας (βίντεο) καλύτερα από τά σημερινά: ή Σόνυ τό 8mm και ή JVC τό σοϋπερ VHS, όποτε χρειάζονται υλικό ύποστήριξης (ταινίες). Πάντως οί πρώτες δηλώσεις τών Γιαπωνέζων επικεφαλής τής Σόνυ ήταν καθήσυχαστικές γιά τούς Άμερικανούς πού φοβούνταν ότι θά έχαναν ένα κομμάτι τής κουλτούρας τους. Ή Σόνυ, τονίστηκε, δέν θά επέμβει στό καλλιτεχνικό μέρος και ή γιαπωνέζικη παρουσία θά είναι άδιόρατη γιά τούς Άμερικανούς.

** ΒΙΝΤΕΟ-ΚΟΡΝ. Στήν Ουάσιγκτον έγκαινιάστηκε έδώ και μερικούς μήνες ή πρώτη εταιρεία διανομής βιντεοταινιών κατ' οίκον. Ό πελάτης διαλέγει κάποια ταινία από ένα συνεχώς ενημερούμενο κατάλογο και τηλεφωνεί στήν εταιρεία καθορίζοντας και τήν ώρα παραλαβής. Στή συνέχεια, ύπάλληλος τής εταιρείας παραδίδει τήν ταινία (σύν πόπ-κόρν, κόκα - κόλα και άλλα παρεμφερή, άν έχουν ζητηθεί) εισπράτει τό αντίτιμο και κανονίζει τή μέρα και ώρα παραλαβής τής ταινίας. Πρίν από τήν επίσημη έναρξη υπήρξε ένα δεκαήμερο δοκιμαστικό μέ πελάτες ένα ειδικό κοινό (γεροντοκοινότητες, βουλευτές κ.λπ.). Τό βασικότερο πρόβλημα τής εταιρείας ήταν οί πελάτες πού μένουν σέ άπομακρυσμένες περιοχές.



Μπάτμαν, μάλλον θά μās ξανά άποσολήσει στό μέλλον μέ κάποια συνέχεια, λόγω επιτυχίας στήν Άμερική. Στήν Εϋρώπη ή ύποδοχή δέν ήταν άνάλογη.

Ή κίνηση τών ταμείων

Ό πίνακες πού ακολουθοϋν δίνουν τήν εικόνα τών πιά έμπορικων ταινιών γιά τις ΗΠΑ και γιά τό Παρίσι. Στόν πρώτο πίνακα, ό πρώτος αριθμός άναφέρεται στίς έβδομάδες προβολής και ό δεύτερος στίς εισπράξεις σέ δολλάρια (ώς τις 2 Ώκτωβρίου του 1989).

Στόν δεύτερο πίνακα, πού είναι κάπως συγκεντρωτικός, ό πρώτος αριθμός άναφέρεται στίς έβδομάδες προβολής και ό δεύτερος στόν αριθμό τών εισιτηρίων (άπό τις 4/1/89 έως τις 10/10/89) γιά τό Παρίσι μόνο. Έννοείται πώς ή προβολή και ή έμπορική εκμετάλλευση πολλών ταινιών τών δύο πινάκων συνεχίζονται και μετά τις ήμερομηνίες αυτές.

ΠΙΝΑΚΑΣ I: Η.Π.Α.

1. Μπάτμαν, του Τ. Μάρτον	14, 245.893.171
2. Ό Ίνιάντα Τζόουνς και ή τελευταία σταυροφορία, του Στ. Σπηλμπεργκ	18, 194.179.299
3. Φονικό όπλο II, του Ρ. Ντόννερ	12, 141.872.763
4. Άγάπη μου, συρρίκνωσα τά παιδιά, του Τζ. Τζόνσον	14, 124.160.085
5. Γκόστυμπάστερς II, του Ι. Ράιτμαν	15, 111.431.036
6. Ό κύκλος τών νεκρών ποιητών, του Π. Γουέρπ	17, 91.238.162

ΠΙΝΑΚΑΣ II: ΠΑΡΙΣΙ

1. Ό άνθρωπος τής βροχής, του Μπ. Λέβινσον	30, 1.493.660
2. Ένα φάρι μέ τό όνομα Γουάντα, του Τσ. Κράιτον	38, 841.360
3. Έπικίνδυνες σχέσεις, του Στ. Φρήαρς	29, 638.973
4. Πολύ καλή γιά σένα, του Μπ. Μπλιέ	22, 574.003
5. Τζαίημς Μπόνι, άδεια γιά φόνο, του Τζ. Γκλέν	8, 530.635
6. Μπάτμαν, του Τ. Μάρτον	4, 484.763
7. Καί οί Θεοί τρελάθηκαν II, του Ζ. Ύς	11, 459.310
8. Γορίλλες στήν όμίχλη, του Μ. Άπτεντ	29, 417.990
9. Φονικό όπλο II, του Ρ. Ντόννερ	10, 406.028
10. Οί περιπέτειες του Βαρόνου Μυνχάουζεν, του Τ. Γκίλλιαμ	10, 399.991
11. Ό έρωτας είναι μία μεγάλη περιπέτεια, του Μπλ. Έντουαρντς	17, 389.360
12. Οί δίδυμοι, του Ι. Ράιτμαν	20, 372.066

● **Ο Νταϊβιντ Κρόνενμπεργκ** έτοιμάζεται ν' άρχισει τόν Μάρτιο νά γυρίζει τήν νέα ταινία του, βασισμένη σ' ένα μυθιστόρημα του Γ. Μπάροουζ. Παραγωγός του θά είναι ο Τζ. Τόμας (Τελευταίος αυτοκράτορας).

● **Η Σοφία Λάωρεν** θά πρωταγωνιστήσει στήν καινούρια ταινία της Λίνα Βερμύλλερ. Η προηγούμενη κινηματογραφική εμφάνιση της Σ. Λάωρεν ήταν τό 1977 στήν ταινία *Μία ξεχωριστή μέρα* του Ε. Σκόλα.

● **Ουράνος:** στήν προσεχή ταινία του Κλώντ Μπερί θά συναντηθούν γιά πρώτη φορά οί Ζ. Ντεπαρντέ, Φ. Νουαρέ μέ τόν Ρ. Μπερανζέ.

● **Κανένας δέν γλυτώνει από δώ ζωντανός** πιτλοφορείται (προσωρινά) τό σχέδιο γυρίσματος πού προωθεί αυτό τόν καιρό ο Όλιβερ Στόουν και άναφέρεται στή ζωή του Τζίμ Μόρισον και στους Ντόρς. Τό προγενέστερο σχέδιο του Ό. Στόουν γιά τήν ζωή της Έβίτα (μέ τήν Μέριλ Στρήπ στόν πρωταγωνιστικό ρόλο) άναβλήθηκε ως τήν εξασφάλιση Ισχυρού χρηματοδότη (παραγωγού).

● **Ο Ζάν Σάρλ Τασελά** προετοιμάζει τό σενάριο γιά μιά ταινία πάνω στή ζωή του Μπρανόμ, ένας όχι τόσο διάσημου συγγραφέα και άποπλανητή του τέλους του 17ου αιώνα, πού, αντίθετα μέ τόν Δόν Ζουάν, ήθελε νά κρατά τίς γυναίκες πού αγαπούσε. Υποψήφιοι πρωταγωνιστές οί Ρισάρ Μπερανζέ, Σαμπίν Άζεμá.

● **Λοχαγός Φρακάς:** γυρίζεται / γυρίστηκε τέλη '89 - Ιανουάριο '90 ή καινούρια ταινία του Ε. Σκόλα μέ τήν Όρνέλλα Μούτι.

● **Νοστρόμο:** ή μεγαλύτερη ύπερπαραγωγή των προσεχών μηνών (40 εκατομμύρια δολάρια ο προϋπολογισμός, Άπρίλιο - Μάιο τά γυρίσματα) ένώνει τόν Νταϊβιντ Λύν στή σκηνοθεσία (προηγούμενη ταινία του τό *Πέρασμα στήν Ινδία* τό 1985), τόν Σέρζ Σηλμπερμάν στήν παραγωγή (ό γνωστός παραγωγός του Μπουνιουέλι) και τούς Ειρήνη Παπα και Μάρλον Μπράντο (πιθανώς) στή διανομή. Η ταινία άναφέρεται στήν Νότια Άμερική στήν άρχή του αιώνα μας και βασί-

ζεται στο μυθιστόρημα του Τζόζεφ Κόνραντ.

● **Άβάνα** λέγεται ή καινούρια ταινία του Σίντεν Πόλλακ πού γυρίστηκε στά τέλη '89 μέ πρωταγωνιστές τούς Ρόμπερτ Ρέντφορντ, Λένα Όλίν (της Άβάσταχτης ελαφρότητας του είναι). Πρόκειται γιά τήν έβδομη συνεργασία των Σ. Πόλλακ - Ρ. Ρέντφορντ.

● **Χαϊλάντερ II:** θά άρχισει νά γυρίζεται στά τέλη Ιανουαρίου του '90 μέ τούς Ίδιους συντελεστές, τόν Ράσελ Μαλκάχου στή σκηνοθεσία και τόν Κριστόφ Λαμπέρ ως πρωταγωνιστή.

● **Τό σπίτι των πνευμάτων** λέγεται ή νέα ταινία του Μπίλ Ξγκυστ (Πέλε ο κατακτητής) πού στηρίζεται σε σενάριο του Ίγκμαρ Μπέργκμαν.

● **Χειμωνιάτικη νύχτα στήν πόλη** λέγεται ή νέα ταινία του Μισέλ Ντεβίλ (γυρίσματα 20 Ιανουαρίου - τέλη Φεβρουαρίου '90).

● **Ρόκυ V:** ναι, προετοιμάζεται κι αυτό (13 χρόνια μετά τό 1ο) μέ σκηνοθέτη τόν Τζών Άβιλντσεν και τόν Συλβέστερ Σταλόνε πρωταγωνιστή, σεναριογράφο και συμπαραγωγό.

● **Πάντα** τονίζει ο Στήβεν Σπηλμπεργκ, συνεπικουρούμενος από τούς Ρίτσαρντ Ντρέφους, Χόλυ Χάντερ, Ξντρεύ Χέμπορν.

● **Ευρώπη - Ευρώπη** πιτλοφορείται ή νέα ταινία της Πολωνέζας Άνιέσκα Χόλλαντ μέ τήν Μπύλ Όζιέ.

● **Χότι σπότ:** ή καινούρια ταινία του Ντέννις Χόππερ.

● **Ο Μιλού τόν Μάιο** άπασχόλησε τόν Λουί Μάλ και τούς Μιού - Μιού, Μισέλ Πικολί.

● **Νικίτα** λέγεται ή ταινία πού γύρισε ο (δραστήριος) Λύκ Μπεσόν παράλληλα μέ τήν Άτλαντίδα πού άναφέραμε πίο πάνω.

● **Πλαστικός εφιάλτης** φοβίζει τόν Βόλφγκανγκ Πέτερσον. Τόν παρηγορούν οί Γουίλλιαμ Χάρτ, Σίσι Σπάσεκ.

● **Τό σκηνικό** έπιμελήθηκε ο Άντριέ Κοτσαλόφσκι. Τώρα, τό πόσο τόν βοήθησαν οί Συλβέστερ Σταλόνε και Κούρτ Ράσελ άπομένει νά εξακριβωθεί.

● **Λευκός κυνηγός, μαύρη καρδιά:** ο Κλίντ Ήσγουντ αυτοσκηνοθετείται γιά μιά άκόμη φορά.



Ο Κλίντ Ήσγουντ σε μιά νέα σκηνοθετική άπόπειρα.

● **Ο Νονός III:** τὰ γυρίσματά του θά τελειώσουν ἀρχές Μαρτίου '90 στά Ζάετροπ στούντιο ἀπό τόν Φράνσις Φόρντ Κόππολα (φυσικά). Τό σενάριο ὑπογράφει ὁ Μάριο Πουζο, τήν φωτογραφία ὁ Γκόρντον Γουίλλις, τή μουσική ὁ Καρμίν Κόππολα καί στή διανομή συναντοῦμε τούς Ἄλ Πατσίνο, Νταϊάν Κήτον, Τάλια Σίρ καί τόν Ἑλαί Γουάλλας (τό μόνο καινούριο ὄνομα στήν ὄλη ὑπόθεση).

● **Τό πλήρωμα** ἀντιστέκεται στόν Ἄντονιόν: τὰ γυρίσματά του ἀναβλήθηκαν πάλι.

● **Ὡς τό τέλος τοῦ κόσμου** πιλοφορεῖται ἡ νέα ταινία τοῦ Βίμ Βέντερς μέ τούς Γ. Νταφέ, Ρ. Μίτσαμ, Ζ. Ντυτρόν, Ζ. Μορώ, Ρ. Βόγκλερ.

● **Ὁ δύσκολος δρόμος:** σκηνοθετεῖ ὁ Τζών Μπάνταμ τούς Τζ. Γούντς, Μ. Φόξ (γυρίσματα τόν Ἰανουάριο τοῦ '90).

● **Μιά φορά τριγύρω:** ἡ καινούρια ταινία τοῦ Λάσε Χάλστρωμ (*Σάν ἀδέσποτο σκυλί*) μέ τούς Ρ. Ντρέυφους, Χ. Χάντερ.

● **48 ὥρες II:** Σκηνοθετεῖ ὁ Γουώλτερ Χιλ τούς Νίκ Νόλτε, Ἔντυ Μέρφου (γυρίσματα τόν Ἰανουάριο '90).

● **Αἶψα Ἀμερική** λέγεται ἡ καινούρια ταινία τοῦ Ρότζερ Σπόπσογουντ πού μόλις γυρίστηκε στήν Ταυλάνδη καί στό Λός Ἄντζελες. Πρωταγωνιστεῖ ὁ Μέλλ Γκίμπσον.

● **Στά Ξυπνήματα,** πού μόλις γύρισε ὁ Τζένυ Μάρσαλ, σημειώνουμε τόν πρωταγωνιστικό ρόλο πού ἔχει ὁ Ρόμπερτ ντέ Νίρο.

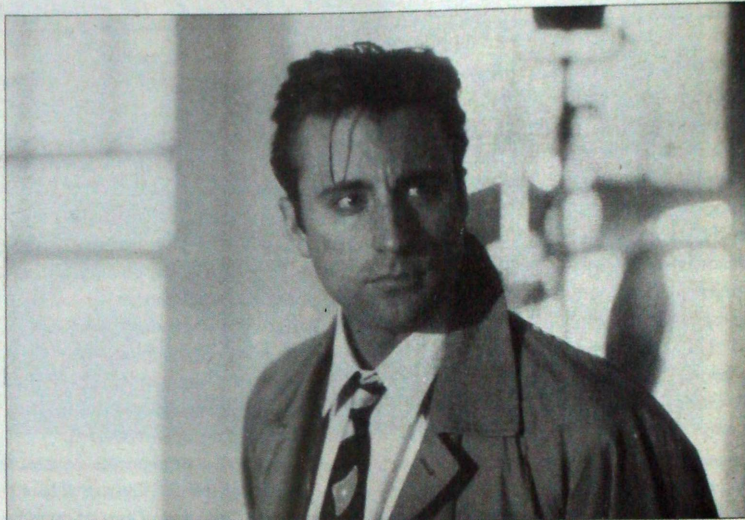
● **Ἀπελπισμένες ὥρες** ἴσως νά περάσει στή διάρκεια τῶν γυρισμάτων ὁ Μίκαελ Τσίμινο, τή στιγμή πού οἱ πρωταγωνιστές του εἶναι οἱ Μίκου Ρούρκ καί Μίμι Ρότζερς.

● **Τούς Χέντρυ καί Τζούον** σκηνοθέτησε στό Παρίσι ὁ Φίλιπ Κάουφμαν.

● **Λάβ σαπρὶμ** λέγεται ἡ καινούρια ταινία τοῦ Σπάικ Λη πού ἀναφέρεται στήν ζωή ἑνός τρομπετίστα ἀνάμεσα σέ δύο γυναῖκες καί στή μουσική του.

● **Ὅχι, ἢ ἡ μάταιη δόξα τοῦ διοικητή:** ἡ νέα ταινία τοῦ Μανουέλ ντέ Ὀλιβείρα (θά δοῦμε ἄραγε ποτέ τίς ταινίες του στήν Ἑλλάδα;)

● **Καρπιστάλ ἀπ' τήν ἄκρη:** τήν ὑπογράφει ὁ Μάικ Νίκολς μέ τήν συνδρομή τῶν Μέρυλ Στρήπ, Σίρλεϋ Μάκ



Ἄραγε ὁ Νονός III θά ἔχει τήν ἴδια ἐπιτυχία μέ τούς ἄλλους;

Λαίην, Ρίτσαρντ Ντέυφους, Ντένις Κουάντ, Τζήν Χάκμαν (τί ἠθοποιοί!).

● **Καί στό Ρώσικο σπίτι** πού γύρισε στίς Ρωσία, Η.Π.Α., Βρετανία καί Πορτογαλία ὁ Φρέντ Σκέπσι υπάρχουν ἀρκετοί γνωστοί ἠθοποιοί: Σών Κόννερ, Μισέλ Φάιφερ, Ρόν Σάντερ, Τζαίημς Κόξ, Κλάους Μαρία Μπρατάνουερ.

● **Ἡ σιωπή τῶν ἀρνιῶν:** τήν γύρισε ὁ Τζόναθαν Νηίμ μέ πρωταγωνιστές τούς Τζόντι Φόστερ, Ἄντονου Χόπκινς, Σκώτ Γκλέν.

● **Εἴμαστε ὄλοι καλά** ἰσχυρίζεται ὁ Τζιουζέπε Τορνаторέ (*Σινεμά ὁ Παράδεισος*) μέ τήν βοήθεια τῶν Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι, Μισέλ Μοργκάν.

● **Ἀτλαντίς:** γυρίστηκε στίς θάλασσες ὄλης τῆς γῆς ἀπό τόν Λύκ Μπεσόν πού χρειάστηκε ἕνα ὀλόκληρο χρόνο.

● **Ἐπιστροφή στό μέλλον III:** μέ τόν Ρόμπερτ Ζεμέκνις νά σκηνοθετεῖ καί τόν Μίκαελ Φόξ νά πρωταγωνιστεῖ.

● **Χρυσοί οὐρανοί:** ἡ νέα ταινία τοῦ Νίκολας Ρέγκ, μέ τήν Τερέζα Ράσελ (φυσικά).

● **Θεωρούμενος ἀθῶος:** ὁ Ἄλαν Πάκουλα σκηνοθετεῖ τούς Χάρισον Φόρντ καί Γκρέτα Σκάσι.

● **Q καί A:** ἡ νέα ταινία τοῦ Σίντνεϋ Λιούμπετ μέ τούς Νίκ Νόλτε, Τίμοθι Χάπτον.

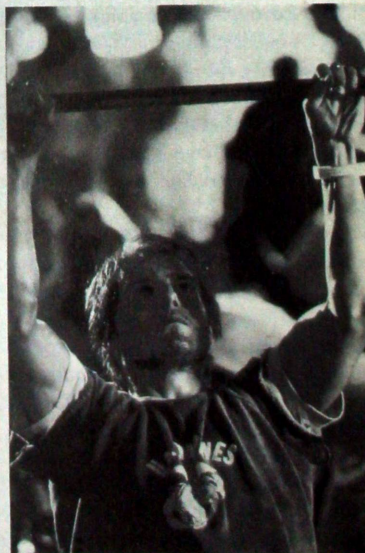
● **Ἡ γιορτή τῶν μητέρων** γυρίστηκε ἀπό τόν Πασκάλ Κανέ, "παλαίμαχο" κριτικό τῶν *Καγιέ* ντό *σινεμά*.

● **Τέξασβιλ:** 18 χρόνια μετά τήν *Τελευταία παράσταση* ὁ Πήτερ Μπογκνάνοβιτς ξαναεἰσφέρει ἐπί ὀθόνης τούς Τζέφ Μπρίτζες καί Σύμπιλ Σέπαρντ.

● **Γεννημένος τήν 4η Ἰουλίου:** ἡ νέα ταινία τοῦ Ὀλίβερ Στόουν μέ τούς Τόμ Κρούζ, Γουίλλιαμ Νταφέ.

● **Ἐλάτε νά δεῖτε τόν παράδεισο** μᾶς προτρέπει ὁ Ἄλαν Πάρκερ.

● **Νοσταλγία γιά τόν μπαμπά:** τήν γύρισε ὁ Μπέτρικ Ταβερνιέ μέ τούς Ντέρκ Μπόγκαρτ καί Τζαίην Μπέρκιν.



Ὁ Τόμ Κρούζ στο Γεννημένος τήν 4η Ἰουλίου.

*Slowly the bloods**

Ἐπειδή:

— ἀκόμα κι ἂν δεχτείς ὅτι ἡ φετινὴ χρονιά ἦταν κακὴ “ἐκ συμπτώσεως”, διαπιστώνεις μὲ θλίψη ὅτι οἱ κακὲς ταινίες παρέρχονται (καὶ πῶς...), ἀλλὰ οἱ θεσμοὶ κι οἱ “δημοκρατικὲς διαδικασίες” μένουν,

— ἂν ἰσχύουν τὰ πιό πάνω, θὰ ὀδηγηθοῦμε μὲ μαθηματικὴ ἀκρίβεια στὰ ἴδια καὶ οἱ ἐπαναλαμβανόμενες “συμπτώσεις” εἶναι, ἂν μὴ τι ἄλλο, ὑποπτες,

— δὲν ὑπάρχει καλὸς ἢ κακὸς Ἑλληνικὸς Κινηματογράφος - ὑπάρχει καλὸς καὶ κακὸς Κινηματογράφος,

— τὸ θέμα δὲν εἶναι νὰ παράγουμε “συμπαθεῖς” ἢ “ἀξιοπρεπεῖς” ταινίες ἢ “φιλότιμες προσπάθειες”, ἀλλὰ καλὲς ταινίες, ἔστωσαν ἀντιπαθεῖς καὶ ἀναξιοπρεπέστατες,

— τὸ πρόβλημα δὲν λύνεται, ἂν ἀπ’ τῆς μιᾶς “ξεμπερδεύουμε μὲ τὸν Ἀριστοτέλη” (Φέρρης) καὶ ἀπ’ τῆς ἄλλης κάνουμε μαλλιά κουβάρια τὸν Εὐριπίδη (Φέρρης),

— ἡ δύστηνος ἑλληνικὴ γλῶσσα ψυχорραγεῖ μὲν, ἀλλὰ δὲν ἔχει πεθάνει ἀκόμα καὶ, ἐπομένως, ποναίει ὅταν τῆς φορτώνουμε κάτι “φόνους νεκρῶν θυμάτων” (Ἀθῶος ἢ ἔνοχος),

— διάλογος (στὸν Κινηματογράφο, ἀλλὰ καὶ ὅπου ἄλλοῦ) δὲν εἶναι δύο ἀνθρωποὶ πού μονολογοῦν ἐναλλάξ (Περλέγκας - Φέστα στὸ Δεξιότερα τῆς Δεξιᾶς, καὶ ἄλλοι, ἀλλαχοῦ)

— τὰ ὀχυρά τῶν ξένων ἀγορῶν δὲν πρόκειται νὰ πέσουν (δικὴν τειχῶν τῆς Ἱερικοῦς) μὲ τὸ νὰ βάζουμε νὰ μιλάμε ἀγγλικά παπάδες, χῆρες καὶ ὄρφανά (Ὁ Παράδεισος ἀνοίγει μὲ ἀντικλεῖδι, πρόπερσι), πρόξενοι μαινόμενοι (Δεξιότερα τῆς Δεξιᾶς, φέτος) καὶ μαινάδες προξενήτρες (Ὁ Babylon, φέτος καὶ γιὰ πάντα),

— δὲν μᾶς φτάνει τὸ ἰδεολογικὸ ἀλαλούμ, στὸ ὅποιο ἔχουμε περιπέσει ὡς Ἔθνος, ἔχουμε καὶ εἰσαγόμενους ἠθοποιούς νὰ μᾶς θυμίζουν ὅτι “ἀκόμα δὲν γαμήσαμε” (Τὸ τελευταῖο σχοιχίμα),

— κανεὶς δὲν ζήτησε ἀπὸ τοὺς Ἑλληνες σκηνοθέτες νὰ “ἐφεύρουν τὴν πυρίτιδα”, ἀλλὰ (τουλάχιστον) νὰ δυναμιτίζουν μὲ ἐπάρκεια,

— ὅ,τι καὶ νὰ “χει νὰ καταλογίσει κανεὶς στὸν Θόδωρο Ἀγγελόπουλο, θὰ ’ταν ἀσύγνωστη ἐμπάθεια νὰ μὴν τοῦ ἀναγνωρίσει μιὰ ἀγωνία, ἓνα ὄραμα, ὅπου ἀκόμα καὶ τὰ ἐκφραστικὰ του ἀδιέξοδα ἐγγράφονται στὸ Ἑνεργητικὸ μιᾶς ἀναζήτησης,

διὰ ταῦτα:

φεύγοντας ἀπ’ τῆς Θεσσαλονίκης, κουβαλώντας καὶ τὰ τριάκοντα στὴν πλάτη, καβαλᾶς σάν τὸ γυφτάκι τὸ πρῶτο αὐτοκίνητο πού θὰ περάσει, πού μπορεῖ καὶ νὰ σέ βγάλει σέ κάτι οἰκεία τοπία, ἡλιοβόρα, ὅπου ἐκεῖ τουλάχιστον ὁ θάνατος εἶναι γόνιμος, ἐκεῖ τὰ χρώματα τῆς Ἰριδος ξορκίζουνε τὴ σκιά τοῦ φόβου, ἐκεῖ ὁ λιποτάκτης συναντᾶει τὸν Θίασο τῆς Χελιδόνας καὶ ὄνειρεύονται μιὰ κίβδηλη (ἐπιτέλους) ἀναπαράσταση τῆς Ἱστορίας, ἔτσι, πρόσωπο μὲ πρόσωπο μὲ τοὺς ἀπέναντι, μ’ ἐκείνη τῆ γλυκιά τὸν Ἀράκου συμμορία καὶ τὰ κορίτσια Στέλλα ἢ Εὐδοκία ἢ Ἄννα νὰ συνοδεύουν τὸν Θεόφιλο, ἔστω στὰ ψέματα, ἔστω μὲ ἐνῦπνιους χοροὺς, μέχρι τὸ πλοῖο.

Τίποτα δὲν ἔχει χαθεῖ.

* Ὁ τίτλος, φόρος τιμῆς στὴς γενναῖες κατὰ πάντων ἐπιθέσεις τοῦ ἐλαφροῦ ἱππικοῦ τῆς Ἑταιρείας Ἑλλήνων Σκηνοθετῶν, θέλει νὰ τιμῆσει ἐμμέσως καὶ τὴν ἐπιχειρούμενη διεθνοποίηση τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου.

ΔΕΞΙΟΤΕΡΑ ΤΗΣ ΔΕΞΙΑΣ

Δεξιότερα της δεξιᾶς είναι τό...χᾶος. Ἡ ταινία τοῦ Ἀντωνάκου μοιάζει ἀδιάφορη, καθυστερημένη τουλάχιστον δέκα χρόνια ἀπό τὴν ἐποχὴ πού θά ἔπρεπε νά ἔχει γυριστεῖ. Χαρακτήρες τυποποιημένοι στό ἔπακρο καί μιά ἄπνοη σκηνοθεσία συμπληρώνουν τὴν εικόνα τῆς ταινίας. Χούντα καί βασανισμοί, "γιά νά μὴν χάνεται ἡ μνήμη". Πότε κάποιος θά γυρίσει μιά ταινία γιά τόν Μέγα Ἀλέξανδρο (τόν πρωτότυπο, ὄχι τό ἄλλο!), πού κινδυνεύει πολύ σοβαρότερα νά ξεχαστεῖ;

γ.δ.

*

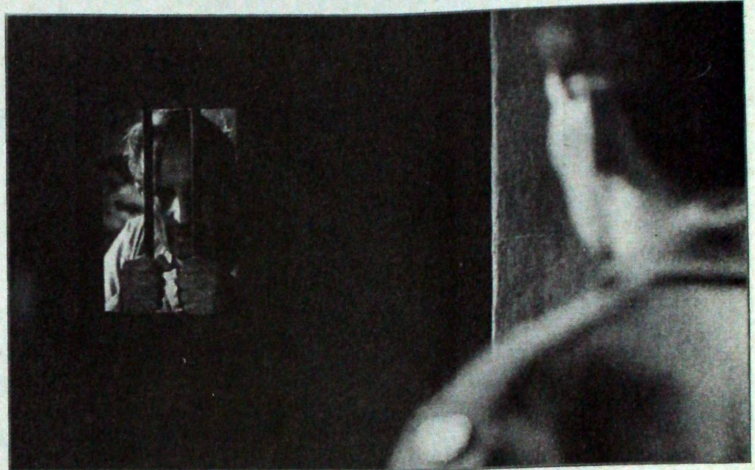
Ὁ ἐπίκαιρος τίτλος καί ἡ ἀνεπίκαιρη ταινία. Σήμερα — εἴκοσι χρόνια, σχεδόν, ἀπό τὴν ἐποχὴ στὴν ὁποία ἀναφέρονται τὰ τεκταινόμενα τοῦ φίλμ — γνωρίζουμε τοὺς πολλοὺς τρόπους μέ τοὺς ὁποίους μπορεῖ νά βρεθεῖ κάποιος δεξιότερα τῆς Δεξιᾶς. Ἡ ταινία γνωρίζει μόνον τόν κλασικό τρόπο.

Χαρακτηριστικὴ περίπτωση: Ἡ ἰδέα τῆς κατασκευῆς τῆς ζεκινάει — μέ τὴ συγγραφὴ τοῦ σχετικοῦ βιβλίου ἀπὸ τό σκηνοθέτη — πρὶν ἀπὸ μιά δεκαπενταετία. Οἱ γνωστοὶ ἀνασταλτικοὶ παράγοντες πού δροῦν χρόνια πάνω στὴν φυσιολογικὴ ἐξελικτικὴ πορεία τοῦ ἑλληνικοῦ σινεμά ἐμποδίζουν τὴν ἐγκαιρὴ κατασκευὴ τῆς. Ὁ "βετεράνος - πρωτοεμφανιζόμενος" σκηνοθέτης, σύμπτωμα τῆς ψυχοπαθολογικῆς κατάστασης τοῦ κινηματογράφου μας, τὴν ὁλοκληρώνει μόλις σήμερα. Τὰ γεγονότα ἔχουν ἤδη ξεπεράσει τίς φιλότιμες κατασκευαστικὲς προσπάθειές τῆς.

β.κ.

*

Πολύ ἀργά γιά τόν Νίκο Ἀντωνάκο ἦλθαν οἱ εἰκόνας. Οἱ εἰκόνας πού δίνουν ζωὴ, πού διευθετοῦν μιά ἀρρυθμία. Οἱ εἰκόνας τοῦ κινηματογράφου.



Ἡ συσσώρευση μέσα στό χρόνο πολλῶν βιωματικῶν καταστάσεων δέν ἐπιτρέπει τὴν πολυτέλεια τῆς κατασκευῆς τους σέ κινηματογράφο, οὔτε βέβαια καί τὴν ὁποιαδήποτε συγκατάβαση. Παρ' ὅλα αὐτά, ἡ ταινία ὑπάρχει καί ὑπόκειται σέ ἔλεγχο. Νά σημειωθεῖ ὅτι ἡ ἐκκεντρικότητα στὴν ἀφήγηση (πολλές καί ἄχρηστες κινήσεις τῆς κάμερας) δέν ἰσορροπεῖ μέ τὴν "ἐκκεντρικότητα" τῶν ἰδεολογημάτων. Ἄν καί ὁ πολιτικός κινηματογράφος μ' αὐτὴ τὴν ἐκδοχὴ (τοῦ Ἀντωνάκου) ἔχει μᾶλλον τελειώσει, ὥστόσο μπορούσε τό Δεξιό-

τερα τῆς Δεξιᾶς νά ὑπάρξει "αὐτόνομα" καί ὄχι "ὀργανωμένα" στό πλαίσιο ἑνὸς ἀνωχοῦς μαθήματος τῆς ἱστορίας. Πού κι αὐτὴ ἔχει τελειώσει.

Γ.Κ.

*

Τό πράγμα φαίνεται μαγιάτικο ἀπὸ μακριά. Ὄντως, τό Δεξιότερα τῆς Δεξιᾶς (τί τίτλος!) χρειάστηκε νά "σιτέψει" στά συρτάρια πολλὰ χρόνια (πρῶτα ὡς βιβλίο, μετὰ ὡς σενάριο) ὥσπου νά καταλήξει σέ ταινία. Δέν εἶναι ὁμως αὐτὴ ἡ κύρια ἀδυνα-

μία του έγχειρήματος του Νίκου Αντωνάκου.

Αυτό που σκηνοθετείται είναι η γνωστή "ξύλινη" καθησυχαστική φαντασίωση της άριστερας με τὰ στερεότυπα σχήματα, τούς μοιρασμένους ρόλους και τίσ "ήθικες συνειδήσεις έν κρίσει".

Στά πιό αδύνατα σημεία της ταινίας: οί ποζάτες κινήσεις της μηχανής (πού έγκαταλήφθησαν γρήγορα ύπέρ μιās έξαιρετικά συμβατικής κινηματογράφησης), τό στήσιμο τών ρόλων τών διαφόρων φορέων έξουσίας (πού άγγιζε τήν άφέλεια), ή έξαιρετικά "τεμπέλικη" μουσική του Χρήστου Λεοντή, ή άνυπόφορα ρητορική σκηνή του τέλους...

Στά ύπέρ: τό παίξιμο τών δύο νέων πρωταγωνιστών (Γιώργος Νινιός, Γεράσιμος Σκιαδαρέσης).

α.μ.

*

Ο σκηνοθέτης της δήλωσε ότι πολλά χρόνια προσπαθούσε νά τήν γυρίσει. Έμεις, μετά τήν προβολή της ταινίας, εύχηθήκαμε νά τό είχε καταφέρει νωρίτερα. Ίσως έτσι (κάπου στά 1976 μέ 1980, άς πούμε) ή ταινία του (ταινία μέ ίντριγκες, σχέσεις ύποτέλειας και έσωτερική διαπάλη γιά τήν έξουσία στά χρόνια της χούντας) νά μήν μās είχε αφήσει τόσο έντονη τήν αίσθηση του έκτός χρόνου, άν όχι και έκτός τόπου.

θ.ν.



Βλέποντας κανείς τήν ταινία Δεξιότερα της δεξιάς, τό πρώτο έρώτημα πού θέτει στον έαυτό του είναι κατά πόσο μιά τέτοια ταινία έχει νόημα σήμερα. Παρόλα όσα μās έχουν πει, ότι οί λαοί πού χάνουν τή μνήμη τους δεινοπαθούν, ή ταινία του Άντωνάκου δέν έχει κανένα νόημα. Άκολουθώντας μιά πολυδιάστατη άφηγηματική πλοκή, κάτι δύσκολο άκόμα και γιά πεπειραμένους σκηνοθέτες, ο Άντωνάκος επιλέγει μέσα από τήν Ίστορία κάποια έπεισόδια και μέ διδακτικό τρόπο προσπαθεί νά

τά κάνει ταινία. Τό άποτέλεσμα είναι τά έπεισόδια αυτά νά άποδυναμώνουν τόν κεντρικό κορμό της ταινίας πού είναι ή σχέση ανάμεσα σε έναν κρατούμενο άντιστασιακό άξιωματικό και σε ένα φύλακά του και νά περάσουμε σε φλυαρίες κομματικής κατανάλωσης, μέ γραφικούς τύπους πού υποτίθεται ότι αντιπροσωπεύουν τίσ τάσεις του ΚΚΕ και σε άνούσιες και κακοπαιγμένες έρωτικές ιστορίες ανάμεσα σε άντιστασιακούς έν δράσει και ύποψήφιες Κνίτισες. Θά ήταν όμως άδικο γιά τήν ταινία νά μήν άναγνωρίσουμε τή μυθοπλαστική ικανότητα του σκηνοθέτη στην κεντρική του ιστορία, τή σχέση δηλαδή του στρατιώτη μέ τόν άξιωματικό, πού όλοκληρώνεται και έρμηνευτικά. Όλες οί άλλες προσπάθειες του σκηνοθέτη (σχέση στρατιωτικών μέ Κυπατζήδες, σατανικών Άμερικανών μέ σχιζοφρενείς μυστικούς κ.λπ.) θά μπορούσαν περισσότερο νά θεωρηθούν μιά κακοστημένη φάρσα σε βάρος της ίδιας της ταινίας. Οί φιλοδοξίες του σκηνοθέτη δέν μπορούσαν νά έξυπηρετηθούν από τό άφελές σενάριο και τήν ξεπερασμένη αντίληψη του γιά τόν πολιτικό κινηματογράφο.

ν.φ.



Ο Η, Β Α Β Υ Λ Ο Ν !

Πολλά ρυθμικά - θεαματικά Οη στη σειρά μᾶς φτιάχνουν ένα *Babyfilm-lon*, που εκφράζει τήν παρδαλή ασυνέχεια τῆς ἐποχῆς στό ἀόρατο φόντο τῆς ἐλληνικῆς μυθολογίας (εἶναι πού ὁ "Διόνυσος, σάν πρόσωπο, ἀπουσιάζει"). Τί ἄλλο νά πεῖ κανεῖς; Ὁ Φέρρης καί πάλι συντονισμένοι στους ἀφηγηματικούς τόνους, χρώμους καί χρώματα τῆς ἐποχῆς. Καί στό ρυθμό τῆς ρέγκε. Ἀπό τό 'Αντάτζιο τοῦ Ρεμπέτικου μέχρι τό 'Αλέγκρο τοῦ Oh Babylon χάσκει τό κενό τοῦ τηλεοπτικοῦ λόγου (καί τοῦ κατ' εὐφημισμὸν λεγόμενου "ἐλεύθερου χρόνου"), ἐνῶ εἶναι ν' ἀπορεῖ κανεῖς πῶς εἶναι δυνατόν νά ἀναπαρασταθεῖ μιά σύγχρονη παραβολή βασισιμένη στίς "Βάκχες" τοῦ Εὐρυπίδη, μέ τήν αἰσθητικὴ τοῦ βίντεο-κλίπ. Γιατί ἐδῶ πού τά λέμε, μιά ταινία πού ὡς πρὸς τό "ἐνδότερο" θέμα τῆς παραεῖναι ἐγκεφαλικὴ καί ὡς πρὸς τὴ μορφή τῆς φλοιώδης, χωρίς ἐνδιάμεση ἢ ἐνδιάθετη οὐσία/σημασία καμμία, εἶναι ἀπλῶς μιά ταινία μέ διπλό ἄλλοθι καί ὄχι ἓνα προωθημένο σκηνοθετικὸ ἐγχεῖρημα. Ἔστω κι ἂν δὲν βλέπεται, καθ' ὁμολογίαν τοῦ σκηνοθέτη τῆς, ἀλλά ἀκούγεται, δηλαδή στό βίντεο, μέ τὸν ἦχο ἀνοιχτό καί τήν ὀθόνη σκοτεινὴ. Ἀλλά αὐτό εἶναι ἓνα ἄλλο ζήτημα, πού ἔχει σχέση μέ τὴ μουσικὴ τῆς Θέσσιας Παναγιώτου.

σ.ζ.

*

Θαυμαστικὴ ἐπίκληση τοῦ χαοτικοῦ, στό ὁποῖο μᾶς παραπέμπει ὁ ὄρος "βαβυλωνιακός" ἀπὸ τὸν Κώστα Φέρρη. "Ἐνα χάος πού προσπαθεῖ νά τό βάλει σέ τάξη ὁ ἐπιστρατευθεὶς Εὐρυπίδης. Ἀδύνατον. Ἡ ἀτάξια αὐξάνεται, τό "μουσικοτραγωδιακό" σύμφυρμα διογκώνεται.

Μένει μόνο τό πρῶτο συστατικὸ τοῦ ἀχαρμᾶ στή μνήμη μας: τό μουσικό. Ἐκεῖ ὁ Φέρρης πιστοποιεῖ αὐτό πού ἀπὸ τὸν Προμηθεά σέ β' πρόσωπο ἄρχισε νά διαφαίνεται καί στό



Ρεμπέτικο βρέθηκε στίς καλύτερες στιγμές του: τὴν ἰκανότητα νά "εἰκονοποιεῖ" τὴ μουσικὴ νά μεταγραφεῖ τίς νότες. Ἐνας σκηνοθέτης πού προηγήθηκε τοῦ βίντεο-κλίπ καί σήμερα τό ξεπερνάει.

β.κ.

*

Στό Oh Babylon ὑπάρχει ἓνα μουσικό θέμα. Αὐτό συμβαίνει καί στά μουσικά βίντεο: ἐκεῖ ἡ μουσικὴ καί οἱ στίχοι χρησιμοποιοῦνται καί ἐπαναλαμβάνονται, ντυμένα μέ εἰκόνες, γιὰ νά ἀνακαλύψουν ἓνα συναίσθημα. Μιά ταινία θά φιλοδοξοῦσε νά κάνει τό ἀντίθετο, νά χρησιμοποιήσει

τὴ μουσικὴ γιὰ νά στηρίξει ἓνα ἀφηγηματικὸ θέμα. Ἀλλά σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση πού ὑποτίθεται ὅτι "ἡ ἀφήγηση καταργεῖται", ἡ οὐσία τῆς ιδέας τοῦ σκηνοθέτη εἶναι πολὺ ἐνδόμυχη γιὰ νά γίνεи κατανοητὴ καί ἔτσι μπορούμε νά ποῦμε ἀόριστα ὅτι ἡ ταινία θυμίζει συρραφὴ βίντεο κλίπ. Ὅμως τό πρόβλημα στό Oh Babylon βρίσκειται ἄλλοῦ: Εἶναι μιά ταινία ταυτόχρονα μέ πειραματικὸ χαρακτήρα καί μέ τὴν ὄψη μιᾶς ὑπερπαραγωγῆς. Μοιάζει σάν μιά πειραματικὴ θεωρητικὴ παράσταση, ὅπου ἀπὸ μιά λεπτομέρεια ἐνός παραδοσιακοῦ θεατρικοῦ ἢ λογοτεχνικοῦ ἔργου δημιουργεῖται ἓνα σενάριο μέ τό στόχο νά μεταδοθεῖ ὀλόκληρη ἡ ἐννοια

του έργου. Η μέθοδος, οι πρόβες, πολλές φορές ή πρωτοποριακή μουσική συμβάλλουν στη δημιουργία ενός κάποιου αποτελέσματος, από εκεί και πέρα σε κάθε παράσταση συμβαίνει κάτι καινούργιο που εκπλήσσει και τους δημιουργούς και τους θεατές. 'Αλλά εδώ είναι κινηματογράφος. Η παράσταση είναι μιά και τελεσιδικη, έτσι τό πειραματικό στοιχείο χάνει τή δημιουργική του ιδιότητα.

ε.ν.κ.

*

ΩΧ BABYLON. Το Dobby stereo sound system SX κ.λπ. είναι ένα ήχητικό "σύν" σε μιά κινηματογραφική ταινία. Η ειδική χρήση αυτού του συστήματος μπορεί να δώσει άλλες, μεγαλύτερες, ωραιότερες διαστάσεις στην ταινία.

Φαντάζομαι ότι τό Ρεμπέτικο θά ήταν μιά πραγματικά μεγάλη ταινία σε ντόλμπι.

ι.κ.

*

"Όπως κάποιος μέσα σ' ένα μεγάλο, πλούσιο μά άδειο δωμάτιο βγάζει ήχους περιέργους, λέξεις και φρά-



σεις χωρίς νόημα κι έπειτα στέκεται και άκούει ευχαριστημένους τήν ήχώ τους, έτσι, μού φαίνεται, και ό Κ. Φέρρης στοιχειώνει τό δικό του δράμα, τό στολίζει με άρχοντικές γιρλάντες, τό φορτώνει με πλουμιστούς ήχους, κάθεται σε μιά γωνία του και

μέ περίσσιο ναρκισσισμό τό καμαρώνει.

Πρέπει να τό ποΰμε: τό Oh! Babylon (μέ άγγλικούς διαλόγους εύτυχώς, γιατί στά έλληνικά θά ήταν ...κωμωδία — εξάλλου και ό Εύρυπίδης, στίς "Βάκχες" του όποίου στηρίζεται τό έργο, στά άγγλικά έπίσης συνθέτετε τίς τραγωδίες του) άποτελεί μνημείο διανοητικής ξιπασιάς αλλά και άνεπάρκειας για στοιχειώδη στοχασμό, μέ ή χωρίς τόν κινηματογράφο. Τό μαρτυροΰν οι παθόντες: Εύρυπίδης, Διονύσος, Άριστοτέλης, Πενθεΰς, Άγάνη, Έλιοτ, Όρσον Γουέλς...

α.μ.

*



Μεταφυσική ρέγγε όπερα από τόν σπεσιαλίστα του είδους(!) Κώστα Φέρρη. Άφοσιωμένη στα συμβολικά της μονοπάτια, ή Βαβυλώνα κερδίζει και ταυτόχρονα χάνει από τίς έντονες όπτικές έντυπώσεις — χάνει κάτι από τήν ουσία μιάς αντίληψης που ποτέ δέν κατορθώνει να άρθρωθεί όπως ήθελε. Ό Κρεμασμένος, άγαπημένο λάιτ μοτίφ τής ταινίας, χαρακτηρίζει τελικά και τήν ίδια.

γ.δ.

Ξ Ε Ν Ι Α

Φωτιά και νερό συναντιούνται στην πρώτη μεγάλου μήκους δουλειά του Πατρίς Βιβάνκο, με τὰ ανάλογα αποτελέσματα. Ρόουντ μούβι με λανθάνουσα τουριστική ματιά στις πόλεις, ή Ξένια είναι μιὰ ήρωϊκή φαντασία για γυναίκες, πολύ "σφιγμένη" για νά φτάσει στον προορισμό της.

γ.δ.

*

"Μιά ζωή σέ θυμάμαι νά φεύγεις". Κρίμα όμως πού δέν έφτασες πουθενά. Νά δύο φράσεις πού θά άρκοῦσαν νά κρίνουν τό αίσθημα πού δημιουργεί αυτή ή ταινία. Πές μου πώς γίνεται δηλαδή, μιὰ ταινία πού ή σεναριακή της σύλληψη προσφέρει τόσες δυνατότητες άφηγηματικής ανάπτυξης, πού ή κεντρική ήρωϊδα ως δραματουργική φιγούρα είναι έλκυστική, πού ή έρμηνεία της Θέμιδος Μπαζάκα είναι έμφατική, προσφέροντας μιὰ διάσταση διαρκούς έσωτερικής άναταραχής στό χαρακτήρα, πού ή φωτογραφία και ή μουσική επένδυση δέν ύστερούν σέ τεχνική - λειτουργική πληρότητα ως προς τό θέμα, νά συνθέτει ένα αισθητικό αποτέλεσμα διάσπαρτων έντυπώσεων, πού δέν καταφέρνει νά υπερβεί σέ αξία τό άθροισμα όλων αυτών των συντελεστών; Μήπως αυτό πού λείπει είναι ή ιδιαίτερη σκηνοθετική όπτική και ή τέχνη της αναλογίας του μέρους προς τό όλον; Τί νά πει κανείς; Μπορεί. Άλλά μπορεί και όχι. Ίσως ή έλλειψη νά είναι πιό ουσιαστική. Ίσως ή έμπνευση χάθηκε στή διαδρομή, όπως και ή ευκαιρία νά δοῦμε έπιτέλους μιὰ καλή έλληνική ταινία.

σ.ζ.

*

Τό παιδί πού πρέπει νά έρθει στόν κόσμο κάτω από τό φώς της μόνης χώρας πού βιώνει καθημερινά μέσα της (στό τοπίο της, στό γλέντι της, στόν άγώνα της) τήν ταύτιση της ζωής και του θανάτου, τήν απόλυτη



ισορροπία του ίσολογισμού: ζωή = θάνατος. Συμβολικά αυτό κατατίθεται από τον σκηνοθέτη με την απώλεια της μητέρας τή στιγμή της γέννησης.

Η Άνδαλουσία με τό έρωτικό και ζωογόνο φώς της, πού σέ πληθωρικές δόσεις φτάνει στα όρια του λευκού ενός νεκροτομείου. Τό ίδιο φώς τό όποιο φωτίζει τή ζωοφόρο έρωτική κλίση και τήν κατάφυκτη, μαρμάρινη νεκρική κλίση.

Η "άναρχική" Ξένια, ένστικτώδης φορέας της αλήθειας και ό άνδρας πού προσπαθεί νά όδηγηθεί σ' αυτήν, γαντζωμένος πάνω της. Η Ξένια πάνω από γλώσσες, φυλές, αδιέξοδα.

Ο σκηνοθέτης, άγωγός όλων αυτών των καταστάσεων, μέσα από μερικά μέτρα σελλυλιντ, φωτισμένων από τήν άγωνία του. Κι αυτή ή άγωνία είναι, στ' αλήθεια, ένας καλός διευθυντής παραγωγής.

β.κ.

Ίσως ή πιό έντιμη ταινία του Φεστιβάλ. Έντιμη γιατί δέν "προτείνει" τίποτα άλλο άπ' αυτό πού είναι. Μιά προσπάθεια για μιὰ γραμμική άφήγηση με πολλούς άτυχεις διαλόγους και μιὰ συνεχώς καλή ήθοποιό. Ο Πατρίς Βιβάνκο μπορεί νά κάνει καλύτερο σινεμά, αν δουλέψει κάτω από καλύτερες συνθήκες και με όχι τόσους πολλούς "συνεργάτες" ή "βοηθούς".

Ι.Κ.

*

Ο θάνατος και ή γέννηση, ή αληθινή ζωή και ή θεατρική σύμβαση, ή έλξη του θανάτου και ή αναζήτηση της ταυτότητας, ή αντίστροφη των ρόλων και τό τέλος του παιχνιδιού, ό προορισμός του ταξιδιού και οι άνοιχτοί όρίζοντες της περιπλάνησης...

"Αν κάτι άπουσιάζει από τήν Ξένια, είναι ή "τρίτη διάσταση" αυτών των "μεγάλων" θεμάτων, ή βαθύτε-

ρη συγκίνηση, τό ρίγος τής τραγωδίας.

"Αν κάτι ξεχωρίζει στην Ξένια είναι, πέρα από τήν ικανότητα του Βιβάνκο, γνωστή ήδη από τήν πολύ καλή Τηλεμέτρη, νά διαβαίνει τά σύνορα όχι σάν τουρίστας αλλά ως γνήσιος κινηματογραφιστής, ή υπόκριση τής Μπαζάκα (καί μάλιστα σέ συνθήκες ελάχιστα εύνοϊκές: αδύνατοι διάλογοι, άνεπαρκής συμπρωταγωνιστής, "έχθρικοί" φωτισμοί...).

α.μ.

*

Αυτό πού είναι φανερό στην ταινία του Βιβάνκο είναι ή σκηνοθετική επάρκεια καί ή υπαρκτή κάποιων ιδεών, πού μπορεί νά είναι επηρεασμένες από τόν μοντέρνο γαλλικό κινηματογράφο, αλλά στό κάτω - κάτω αυτό δέν είναι άμαρτημα. Έκείνο όμως πού φαίνεται νά λείπει είναι ένα λιγότερο βαρύγδουπο σενάριο γιά νά μπορεί νά στηρίξει δραματουργικά τήν ταινία, καθώς καί μιá πιό προσεγμένη διεύθυνση τών ήθοποιών. Στην Ξένια ενιωθες κάποιες στιγμές ότι οί χαρακτήρες ήταν χάρτινοι, κάτι σάν μιá πρόφαση γιά νά είπωθούν κάποια πράγματα ήσσονος σημασίας από δυό ήθοποιούς πού όρισμένες φορές δέν καταλάβαιναν τί συμβαίνει.

ν.φ.



Μιά ταινία πέντε γλωσσών (έλληδικά, ιταλικά, γαλλικά, ισπανικά, άγγλικά), γυρισμένη σέ τέσσερις χώρες (Έλλάδα, Ίταλία, Γαλλία, Ίσπανία), μπορεί εδκόλα νά "μπατάρει", ή έστω νά μήν αποφύγει τίς μπανανόφλουδες (άπό τίς πιό μικρές: άπό μπλέ θάλαμο του ΟΤΕ νά μιλάει ό ήρωας ύπεραστικό μέ Γαλλία). "Αν όμως τήν ήρωίδα τήν υπόδύεται ή Θέμις Μπαζάκα, τό πράγμα αλλάζει: μέ τήν πληθωρικότητά της, καί ξεπερνώντας μερικές φορές τόν σκηνοθέτη, σ' ένα ρόλο θηλυκού Ζορμπά, όπως κατά κόρον αναφέρθηκε στόν τύπο, δημιουργεί μιá "άλλη" ταινία πού θά τήν χαρακτηρίζαμε (πρόχειρα, μιá πού ή ταινία επιβάλλει διεξοδικότερη άνάλυση) τουλάχιστον ένδιαφέρουσα.

θ.ν.

ΟΛΓΑ ΡΟΜΠΑΡΝΤΣ

Σενάριο ύποψηφο για μεγάλες δόξες "ψάχνει" τόν εαυτό του σ' όλη τη διάρκεια της "Ολγας Ρόμπαρντς, χωρίς να προλαβαίνει να φτάσει εκεί που σκόπευε. Καλοστημένα σκηνικά, μά οι χαρακτήρες απειλούνται συνεχώς από την μηχανιστική αντίληψη στη σκηνοθεσία. Παράξενο, αλλά όχι κι άσυνήθιστο τό γεγονός. Οι ιδέες ζούν στον κόσμο των ιδεών (κανένα πρόβλημα), οι ταινίες στον κόσμο του σινεμά. Για την αρμονική συνεργασία των δύο μπορεί να χρειαστεί χρόνος και...τύχη.

γ.δ.

*

Τό παιχνίδι των γνώριμων εικόνων (του κινηματογράφου) με ελληνικούς κώδικες προϋποθέτει την άριστη γνώση τους και την άριστη καταγραφή τους σε ελληνικό στυλ ώστε τό αποτέλεσμα να είναι πετυχημένο, άν όχι τέλειο. Προϋποθέτει όμως και κάτι άλλο. Σεβασμό στις προηγούμενες "μεγάλες" εικόνες. Κάτι που λείπει από την "Ολγα Ρόμπαρντς. Πνιγμένη (ή ταινία) από αναφορές πού εναλλάσσονται άλλες φορές γρήγορα, άλλες φορές άτσαλα, άλλες φορές σωστά, είναι πάντα όμως επιτηδευμένα έξυπνακίστικες, άσφυκτιά σ' ένα οργανωμένο άδιέξοδο. "Αν δέ προσθέτουμε και τή συνειδητή επιτηδευση στους λόγους πού άκολούθησαν τήν ταινία του νέου σκηνοθέτη, τότε μπορούμε να ποΰμε, όχι άβάσιμα, ότι ό Βακαλόπουλος δέν μπορεί να κάνει άλλη ταινία.

ι.κ.

*

Οί ιδέες, ή άτμόσφαιρα, τό παιχνίδι, τό φώς, κομμάτια σκηνών, στιγμιαίες έμπνευσεις, φευγαλέα πλάνα...

... αλλά και ή στυλιστική έτερογένεια, ή άίσθηση του λειψού (άλλά και του περιττού), ή χαλαρότητα (ή ή τεμπελιά;) στην όργάνωση του ύλικού, ή



ενοχλητική άίσθηση της παρέας (πού δέν γίνεται κοινότητα), οι παραχωρήσεις στην εύκολία, ή άνεκδοτολογική διάθεση.

Τί είναι τελικά ή "Ολγα Ρόμπαρντς; Μιά ταινία για τό θάνατο, γιάτόν έρωτα, για τόν κινηματογράφο; "Ένα δράμα, ένα θρίλλερ ή ένα μεγεθυμένο ευφολόγημα; "Η μήπως άπλώς μία ταινία για τό ...μπάσκει;

α.μ.

*

"Αν, από έπιλογή του σκηνοθέτη, τίποτα δέν όλοκληρώνεται (χαρακτήρες, μυθοπλαστική άνέλιξη) και σχεδόν όλα άφήνονται στον θεατή, αυτό θά μπορούσε να έχει δύο όψεις: του έξυπνου και μοντέρνου από τήν μία και του εύκολου από τήν άλλη. Στην ταινία πιστεύουμε πως συνυπάρχουν και τά δύο.

θ.ν.

Η μεγαλύτερη άδυναμία της ταινίας του Χρήστου Βακαλόπουλου "Ολγα Ρόμπαρντς θά μπορούσαμε να ποΰμε ότι είναι ή προσχηματικότητα της πλοκής της. Καθώς οι χαρακτήρες στέκονται άστήρικτοι από τό σενάριο και τήν σκηνοθεσία, αυτό πού άπομένει είναι ή εύφωια και τό στυλ του ίδιου του σκηνοθέτη πού δέν περνάει άπαρατήρητο, άκόμα και στη σκηνή πού παίζει και ό ίδιος. Αύτή ή υπόθεση της Έλληνοαμερικανίδας έπαγγελματία δολοφόνου και του "έπιστήμονα" πού άνακαλύπτει σιγά - σιγά όλο τό μυστήριο, σε συνδυασμό με τά πρόσωπα πού τούς περιβάλλουν μοιάζει με ένα καλοειπωμένο άνέκδοτο από αυτά πού σε κάνουν να γελάς αλλά δέν τά θυμάσαι τήν επόμενη ώρα. Με έντυπωσίασε ή έρμηνεία του σκηνοθέτη Σταύρου Τσιώλη στο ρόλο του "έπιστήμονα".

ν.φ.

R O M

Η εικόνα αντίστέκεται, όσο μπορεί, στο φολκλόρ και τή γραφικότητα, μάχεται, όσο γίνεται, τήν τηλεοπτική αισθητική και τίς στερεότυπες παραστάσεις της, άπλώνεται σ' ένα πλήθος θεμάτων, θησαυρίζοντας ένα πλούσιο αλλά και άσπόνδυλο ύλικό, προβληματίζεται γιά τίς δυνατότητες και τά όρια τής αναπαράστασης...

Ο λόγος βομβαρδίζει τίς εικόνες μέ πλήθος έτερογενών άφηγήσεων. "Άλλοτε τίς φωτίζει μ' ένα πλάγιο φώς (και τότε ή ταινία κερδίζει), άλλοτε τίς συμπληρώνει συμβατικά (και ή ταινία άδυνατίζει), άλλοτε φοβάται τή δική του μοναξιά και εκβιάζει μιά χωρίς έμπνευση εικονογράφηση (και ή ταινία βουλιάζει) και άλλοτε άναζητά τήν επικύρωσή του στήν "άληθεια" του δοκιμίου (και τότε άπλώσ φλυαρεί)...

Rom: ούτε έξωγήνοι ούτε άδελφοί. Μιά φιλέρευνη, διακριτική, εύγενική και συγκινημένη (μέ έλεγχόμενη πάντως αισθηματική θερμοκρασία) ματιά στή ζωή τών τσιγγάνων. "Άν κανείς άναζητήσει τήν άλλη άληθεια, τό βλέμμα πού άνησυχεί και ταραίζει, πού κόβει και ματώνει, πού προτιμάει τά τοπία τής "άγριας πλευράς", τότε θά ψάχνει γιά μιά άλλη ταινία.

α.μ.

*

"Άν άγαπώ κάτι, τό υπερασπίζομαι συναισθηματικά. "Άν γνωρίζω κάτι, μιλάω γι' αυτό ώς ειδικός (μέ γνώσεις μέν, αλλά έξω άπ' τό χορό). "Άν ξέρω και άγαπώ ταυτόχρονα κάτι, τό άποτέλεσμα μπορεί νά είναι έλκυστικό· όπως και ή ταινία του Μενέλαου Καραμαγγιώλη. Ξέφυγε άπ' όλες τίς εύκολες παγίδες (φολκλόρ, άντிரαισθητικές καταγγελίες) και, παρά τίς ύπαρκτές άδυναμίες της, επέτρεψε (κάτι σπάνιο) στους τσιγγάνους νά βρεθούν στο κέντρο· πρός κέρδος όλων: τών τσιγγάνων, του Καραμαγγιώλη και ήμων.

θ.ν.



Τό Rom παρουσίαζε τους τσιγγάνους σαν κάτι αρκετά έξωτικό. Άλλά κατέγραφε και μία κοινότητα μέ τήν όποία γνωριζόμαστε. Τήν έξωτικότητα τήν προκαλούσε ή άφηγηματική φωνή πού έκανε τήν πιό πολλή "ξενάγηση", μήν αφήνοντας τά πρόσωπα νά μιλούν (θύμιζε κάτι πού γινόταν σέ πιό ύποκειμενικό βαθμό στο Γη χωρίς ψωμί του Μπουνοέλ). Η κινηματογράφηση συνέβαλε στήν οικειότητα: τά γκρό πλάνα, οι φυσικές στιγμαίες εικόνες. Τό έξωτικό και τό κοινό συναντιούνται μέ τήν έννοια ότι ύπήρχαν πράγματα πού δέν βλέπουμε ή δέν ξέρουμε συνήθως, ενώ, από τήν άλλη, ύπήρχαν καταστάσεις πιθανώς γνώριμες στον καθένα. "Όπως εκείνη ή σκηνή όπου κάτι άγόρια έπαιζαν και έκαναν μπάνιο σέ μιά λίμνη. "Έτσι όπως βγαίνουν όλα μαζί από τό νερό, ή κάμερα τά άκολουθεί από πίσω. "Όλα μέ μαδρα μαγιό μοιάζουν

ίδια, ίδια μέ όποιοδήποτε.

e.v.k.

*

"Ένα ντοκυμανταίρ — μή γελιόμαστε — δέν είναι ή άπεικόνιση τής πραγματικότητας. Είναι ή πειστική ψευτιά του μοντάζ· ή πραγματικότητα στο χειρουργείο τής μουβιόλας. Τό ROM είναι ή πορεία αυτών πού έχουν έξοκειλει, κατεβαίνοντας τό ποτάμι τής Ιστορίας. Τό συγκεκριμένο ντοκυμανταίρ είναι ή περιγραφή ενός λαού χωρίς σπίτι, ό όποιος αντίστέκεται στα μέτρα και τά σταθμά τής "κοινωνικής λογικής". Παρά ταύτα, λαός πολύ κοινωνικός — τί πιό άλληλέγγυο, συντροφικό και όμαδικό; — και πολύ λογικός. Γι' αυτό και θέλουν νά τόν μαντρώσουν.

Θά νικοῦσαν και χωρίς τήν ύπερβολική προστασία του συνοδού λόγου.

β.κ.

ΓΑΜΟΣ ΣΤΟ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟ

Υπήρχαν... και ήθοποιοί υπήρχαν (άπό εκείνους τούς παλιούς πού σήκωσαν στίς πλάτες τους τό ελληνικό σινεμά πάνω άπό μιά δεκαετία) και άπό εύρηματικότητα στους διαλόγους κάτι υπήρχε. Έτσι πού νά κερδίζουν τό άβίαστο γέλιο τού θεατή φορές - φορές· και κεντρικός δραματογραφικός άξονας υπήρχε γύρω άπό τόν όποιο περιστρεφόταν ή ταινία.

Είπα ταινία... Νά τί έλειπε!

β.κ.

*

Η νοσταλγία γιά τόν παλιό (:), καλό (:;) ελληνικό κινηματογράφο. Δύο καταπληκτικοί ήθοποιοί. (Ο Πανουσόπουλος μέ τούς ίδιους έκανε μιά θαυμάσια ταινία). Ορισμένες "άστείες" άτάκες, μιά χοντροκομμένη σάτιρα και μιά έκτυφλωτική άγνοια τών στοιχειωδών κινηματογραφικών κανόνων δέν μπορούν νά συνθέσουν μιά κινηματογραφική ταινία. Δέν είναι έτσι ό κινηματογράφος.

ι.κ.

*

"Αν στό 30' φρεσιβάλ έλειπαν όι ταινίες, περίσσευαν όι ήθοποιοί. Αυτόι στηρίζουν, όσο στηρίζουν, και τήν ταινία τού Βασ. Κεσίσογλου.

Προπάντων, βέβαια, ή 'Αλέκα Παϊζη. Πλάι της ό Σταύρος Ξενίδης, έπαρκής sé ρόλο πού υπηρέτησε καλύτερα στό παρελθόν (Ταξίδι τού μέλλυτος). Και άκόμη ή "Όλγα Τουρνάκη, ή Γιώτα Φέστα, ό Βαγγέλης Καζάν...

"Αν τό νήμα πού μπορεϊ νά συνδέσει τόν παλιό έμπορικό κινηματογράφο μέ τόν κινηματογράφο τού σήμερα είναι όι ήθοποιοί, τό στοιχείο μιάς ταινίας φαίνεται πολύ ένδιαφέρον. Θά μπορούσε μάλιστα νά είχε κερδηθεί, άν ή σκηνοθεσία δέν άρκοϋνταν νά άντιγράψει (μερικές φορές μάλιστα χωρίς ιδιαίτερη έπιτυχία) τόν κινηματογράφο τού Φίνου.

α.μ.



Ο Γάμος στό Περιθώριο, ένώ έχει ένα θέμα, μιά πλοκή, λειτουργεί και σαν ένα κολλάζ άπό μικρές "βινιέτες". Βλέπουμε τά προβλήματα πού έχουν όι δύο ηλικιωμένοι μέ τούς συγγενείς τους, όμως επίσης και τά προβλήματα πού έχουν όι συγγενείς τους στίς δικές τους σχέσεις. Βλέπουμε τί συμβαίνει στό περιβάλλον, όπως τούς πολιτικούς ύποψηφίους πού βγάζουν λόγους. "Υστερα είναι και τό παρελθόν, εκείνες όι λοογραφικές σκηνές μέ τόν παππού και τή γιαγιά ως νέους. "Όλα αυτά είναι ένα άπλό παστις γιατί άποτελοϋν ένα συνονθύλευμα κομματιών πού τό καθένα έχει παρωδιακά στοιχεία. Τό ότι όι δύο γέροι θέλουν νά παντρευτοϋν είναι ένα παρωδιακό στοιχείο επειδή αυτοί "μυοούνται" τούς νέους ή μιά νεώτερη εποχή. Η έρμηνεία, όμως, πού δίνουν στους ρόλους τους άδυνατίζει τήν παρωδήση. Η παρωδία φαίνεται πίο πολύ στη σκηνή μέ τούς πολιτικούς ύποψηφίους.

Εκείνη ή σκηνή όμως πού ή κόρη μιλάει στόν παππού σ' ένα δωμάτιο,

όπου βρίσκονται όι δύο τους, μοιάζει σαν πρόβα. Είναι επίτηδες φτιαγμένη έτσι. Η ήμιτέλειά της είναι παρωδία; Η είναι άπλως άσχημη σκηνοθεσία; Αλλά αυτό είναι και τό σοβαρότερο έρώτημα γιά τήν τέχνη της εποχής μας.

ε.ν.κ.

*

Οι έπιτυχημένες δόσεις χιοδιμορ δέν άρκοϋν γιά νά άποκρύψουν τήν έξάρτηση της ταινίας άπό τόν έμπορικό ελληνικό κινηματογράφο: Υπάρχουν βέβαια και σύγχρονα μολιάσματα άμφιβόλου άξίας (τά καλαμπούρια μέ τά ύπαρκτά πολιτικά πρόσωπα και ή χρήση τού ίδιου ήθοποιού σ' όλους τούς ρόλους παραπέμπουν άμεσα στόν Χάρρυ Κλύν), αλλά τό μεγάλο άτού της ταινίας βρίσκεται τελικά στους πρωταγωνιστές της: τήν 'Αλέκα Παϊζη (κυριώς) και τόν Σταύρο Ξενίδη.

θ.ν.

ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΣΤΟΙΧΗΜΑ

Η περίπτωση του Κώστα Ζηρίνη είναι κάπως ιδιαίτερη. Τό ότι ο ίδιος φαντάζει ξεπερασμένος δεν στοιχειοθετεί έπιχείρημα άμεσης απόρριψης τής ταινίας του.

Η ταινία του πρέπει να προσεχθεί όχι για τήν άριότητά της, ούτε για τήν ιδιαιτερότητα του θέματος που διαπραγματεύεται, αλλά κυρίως για τή μεταφορά σέ εικόνες - με πολύ έσωτερική βία - καταστάσεων βιοματικών και απόκρυφων που ξεγυμνώνουν τόν ήρωα - Όλμπρίνσκι - Ζηρίνη. Χωρίς να έχει ο σκηνοθέτης τήν "ώμή" ευαισθησία του Κόρρα (Λιποτάκτης) βρίσκεται στην άλλη πλευρά άπ' αυτή που προσπαθεί να κρατηθεί ο Άντωνάκος. Ο Ζηρίνης δεν είναι ψυχρός παρατηρητής τής ιστορίας. Δέν προσφέρει άντικειμενική κρίση. Παίζει τό παιχνίδι του πάθους σέ βάθος. Όλα για όλα. Καταθέτει τήν "ψυχική του όδύνη" και φαίνεται να μήν περιμένει τίποτα.

"Αν δούμε λοιπόν τήν ταινία άπ' αυτήν της τή διάσταση μόνο, τότε πολύ εύκολα μπορούμε να τήν χαρακτηρίσουμε έπιτυχημένη. Όμως δέν είναι έτσι. Δέν μπορεί να είναι μόνο έτσι. Μιά ταινία είναι πολλά "πράγματα" μαζί, που δυστυχώς λείπουν άπό τό Τελευταίο στοιχίημα και τό άποδυναμώνουν με άποτέλεσμα να είναι χαμένο. Ίσως μία άλλη φορά.

Ι.Κ.

*

Η αυτοανάλυση του πρωταγωνιστή (άριστερός, διανοούμενος, μοναχικός και σέ άδιέξοδο) και ή έντριγκα, για να υπάρχει και ενδιαφέρον (κατασκευή ενόχων άπό τήν άστυνομία και έλιγμοί διάσωσης) δέν άρκοϋν για να άποκρύψουν τό βασικότερο μειονέκτημα τής ταινίας: τήν άκαμψία της και τήν έλλειψη στοιχειώδους γοητείας. Άκόμα και ο Ντάνιελ Όλμπρίνσκι φαίνεται να προβληματίζεται με τόν στεγνό ρόλο του.

θ.ν.



Συζήτηση με τον Χρήστο Βακαλόπουλο



Νότης Φόρος: Βλέποντας την ταινία σου, παρόλο που είχα την εντύπωση ότι έβλεπα δύο ή τρεις ταινίες ταυτόχρονα και όσο ατέλής και αν μου φάνηκε ο χαρακτήρας της πρωταγωνίστριας, ένιωθα ότι βρίσκομαι υπό την επίρροή μιās ακαθόριστης γοητείας. "Όχι τόσο απ' αυτά που έκανε η Ίδια ή "Όλγα, όσο γι' αυτά που λέγανε οι άλλοι γι' αυτήν ή που συνέβαιναν έρήμην της. Νιώθω ότι στην ταινία ή ηρωίδα όρισμένες φορές λειτουργεί σαν πρόσχημα για να κινηθούν κάποιοι άλλοι χαρακτήρες. "Ετσι, καταλήγω, ότι μεγαλύτερη βαρύτητα

στην ταινία σου έχει ο καθηγητής, ή σχέση του ζευγαριού ή ακόμα και ο Τσάκωνας που παίζει σε τρεις σκηνές, από ότι η Ίδια ή Ρόμπαρντς, κάτι που θα έλεγα ότι είναι από τις αδυναμίες της ταινίας. "Η εντύπωσή μου από την ταινία σου είναι ότι παραμένει κάπως σκόρπια.

Χρήστος Βακαλόπουλος: "Υπάρχει ένα βιβλίο της Μαρίας Μήτσορα που λέγεται "Σκόρπια δύναμη". Στο μυθιστόρημα αυτό ή ηρωίδα διαλύεται μέσα στα

καθημερινά συμβάντα. Η αφήγηματική δομή της ταινίας μου συγγενεύει πολύ μ' αυτό τό βιβλίο. Οί άνθρωποι δέν μπορούν νά συγκεντρώσουν τόν έαυτό τους καί μέ τίς πράξεις τους σκορπίζουν ενέργεια ή όποία κατακάθεται παντού. Αυτή είναι ή ιστορία μας. Ό ισχυρός χαρακτήρας στην πραγματικότητα δέν υπάρχει καί τόν κατασκεύασε κάπως ό κινηματογράφος.

Ν.Φ.: Μπορεί ή ταινία νά φαίνεται σκόρπια μέ τήν έννοια ότι δέν ολοκληρώνεται σέ κανένα της στοιχείο, παρόλα αυτά, πιστεύω ότι μέσα από αυτή τήν ταινία συμβαίνουν και αναδεικνύονται κάποια πράγματα. Μπορεί ή Όλγα Ρόμπαρντς νά είναι ένας κεντρικός χαρακτήρας πού νά μήν ολοκληρώνεται μέσα στην ταινία ώς αφήγηματικό στοιχείο, νά σκορπίζεται μέσα από τίς όπτικές γωνίες από τίς όποιες δείχνονται οί άλλοι χαρακτήρες, αλλά αυτό δέν σημαίνει ότι όλα είναι σκόρπια. Δηλαδή, ό χαρακτήρας του καθηγητή είναι περισσότερο ολοκληρωμένος από ό,τι ή κεντρική ήρωίδα σου. Άκόμα καί τά στοιχεία πού δίνεις γι' αυτόν, πού κινείται, τί κάνει, είναι πιά πολλά.

Χ.Β.: Η ήρωίδα μου δέν είναι τόσο μιά γυναίκα όσο μιά ενέργεια. Η ενέργεια αυτής της γυναίκας πρωταγωνιστεί στην ταινία. Κατά συνέπεια διαπερνάει καί όλους τούς άλλους. Η μέθοδος είναι τό βότσαλο μέσα στό νερό πού κάνει αυτούς τούς κύκλους. Μπορεί τό βότσαλο νά εξαφανίζεται, νά τό βλέπουμε γιά μιά στιγμή καί νά βλέπουμε πιά πολύ τούς κύκλους πού σχηματίζονται, αλλά δέν σημαίνει ότι τό ισχυρό στοιχείο δέν είναι τό βότσαλο. Άπλως παρακολουθούμε τήν ενέργειά του καί τήν ενέργεια ενός πράγματος μπορούμε νά τήν παρακολουθήσουμε καλύτερα πάνω στους άλλους. Πιστεύω ότι αν έμενα περισσότερο σέ αυτό τό πρόσωπο, μπορεί νά είχε μιά μεγαλύτερη κινηματογραφικότητα, μέ τήν έννοια ότι θά ταίριαζε περισσότερο μέ αυτό πού έχει ό θεατής στό κεφάλι του, αλλά θά ήταν λιγότερο κοντά στην αλήθεια της ενέργειάς του, κάτι πού μέ ένδιέφερε περισσότερο καί από τήν ταινία τήν ίδια. Αυτοί οί άνθρωποι γνωρίζουν τή συγκεκριμένη γυναίκα γιά δεκαέντε μέρες. Από εκεί καί πέρα μπορεί νά τήν ξεχάσουν. Δέχονται, όμως, μιά ενέργεια, ή όποία μπορεί νά είναι ανυπολόγιστη γιά όλη τους τή ζωή. Νά υπάρχει άκόμα καί όταν τήν έχουν ξεχάσει. Τό έρώτημα είναι: μπορεί μιά ταινία νά τό καταγράψει αυτό; Αυτό είναι τό πρόβλημα. Γιατί ώς τώρα έχουμε ταινίες όπου υπάρχει ένας πρωταγωνιστής, ζει τήν ιστορία του, τή βλέπουμε γιά μιάμιση ώρα, βγάζουμε καί ένα ήθικό δίδαγμα, μερικοί κοιτάνε καί τά εικαστικά, αλλά τό νά καταγράψεις μιά ενέργεια, κάτι άόρατο, είναι κάτι διαφορετικό. Δέν ξέρω αν πέτυχε ή όχι,

αλλά ήταν πρós αυτή τήν κατεύθυνση ή όλη προσπάθεια.

Ν.Φ.: *Θά σου πώ μερικές παρατηρήσεις πού έκανα γιά τήν ταινία πού δέν ξέρω αν έμπίπτουν στίς προθέσεις σου ή φάνηκαν έτσι στά μάτια μου. Μιά παρατήρηση ήταν ή χρήση των χώρων. Έχω τήν έντύπωση ότι ή ταινία σου σ' αυτό μοιάζει μέ τό Ένα ή δύο πράγματα πού ξέρω γι' αυτήν, στό επίπεδο ότι ή ταινία του Γκοντάρ στην πραγματικότητα μιλάει γιά τήν πόλη, τό Παρίσι. Αυτό νομίζω ότι συμβαίνει καί στην ταινία σου. Οί χώροι πού χρησιμοποιείς (ταράτσες, γήπεδο, γκαράζ κ.λπ.), αλλά καί ό τρόπος πού τούς κινηματογραφείς είναι πολύ καθημερινοί, ένω, αντίθετα, ό χώρος πού ζει ή κοπέλα είναι τελείως άπρόσωπος. Η επίτηδευση πού υπάρχει σ' αυτό τό χώρο μοιάζει μέ τό φτιαχτό στοιχείο του χαρακτήρα της ήρωίδας. Ό χώρος πού κινείται είναι ούσιαστικά νεκρός. Μαύρα σεντόνια, άπουσία πολύ προσωπικών άντικειμένων...*

Χ.Β.: Είναι ώραία παρατήρηση, γιατί τό δεύτερο θέμα, τό όποιο είναι κρυφό, είναι ή Άθήνα. Η Ρόμπαρντς έρχεται καί πραγματικά είναι σαν νά ζει στό κενό. Είναι ένα σύγχρονο άτομο. Νά σου πώ, ή πληροφορία πού έχω έγώ γιά τήν κατάσταση ενός ατόμου στην Άμερική είναι μιά επιφάνεια. Από τή στιγμή πού επιστρέφει στην Ελλάδα, όλη πιά ή ταινία αρχίζει καί γίνεται μιά σχέση μέ τό παρελθόν της. Άλλά αυτή ή σχέση δέν είναι προφανής. Ούτε καί ή ίδια ξέρει από πού της έρχεται αυτό τό παρελθόν. Ένω δέν ξέρει τίποτε γιά τήν πόλη, τήν διαπερνάει ή ενέργεια της πόλης. Καί όλο τό θέμα γίνεται μιά σχέση μέ τό παρελθόν. Υπάρχει ή φωτογραφία, ή μονόπολη, τά τραγούδια... Αυτός ό άπρόσωπος χώρος, ό τεμαχισμένος, πού είναι στην πραγματικότητα αυτή, έρχεται σέ αντίθεση μέ έναν έξωτερικό χώρο πού φωτίζεται από τό φώς πω ότι υπάρχει ένα κρυφό νήμα στίς ζωές των ανθρώπων. Πάλι στίς ζωές λέω, γιατί δέν μέ ενδιαφέρει ό κινηματογράφος. Γι' αυτό καί όσα είπες γιά τόν Γκοντάρ τά θεωρώ πολύ μακρυνά. Έπειδή, λοιπόν, δέν μέ ενδιαφέρει ό κινηματογράφος, υπάρχει αυτό τό κρυφό νήμα. Τό συναντάει, θέλοντας καί μή, σέ μιά προνομίωχα στιγμή, αυτό τό φώς.

Ν.Φ.: Κατά κάποιον τρόπο ό αφήγητής, αυτός πού παρακολουθεί καί εξαιτίας του άποκαλύπτεται τό παρελθόν της Ρόμπαρντς καί πού είναι ό επιστήμονας, είναι ό χαρακτήρας πού κινείται περισσότερο στη πόλη καί όχι ή Ρόμπαρντς.

Χ.Β.: Είναι ό μόνος πού μπορεί νά αναγνωρίσει αυτό τό πράγμα γιατί είναι κάποιος πού έχει καθαρίσει τόν έαυτό του καί έχει γίνει ένας σύγχρονος άσκητής της πόλης. Πράγματι, ή ταινία έχει μόνο ένα

υποκειμενικό πλάνο, τή στιγμή πού πεθαίνει ή Ρόμπαρντς καί αυτός βλέπει τόν ουρανό. Είμαστε άναγκασμένοι νά περάσουμε μέσα από ένα τέτοιο πρόσωπο μέ τήν έννοια ότι είναι τό μοναδικό πρόσωπο πού είναι πνευματικά καθαρό, όπως ήταν παλιά οί άγιοι. Οί άλλοι δέν μπορούν νά αποτελέσουν κινητήριο πρόσωπο τής αφήγησης γιατί είναι διαλυμένοι, ζούν άποσπασματικά. Αυτός θά φτάσει μέχρι τό τέλος. Για νά παρακολουθήσουμε ένα πρόσωπο στόν κινηματογράφο δέν θά πρέπει αυτό τό πρόσωπο νά έχει κανένα έγωισμό. Αυτή είναι ή δική μου γνώμη. Πρέπει νά χρησιμοποιήσουμε πρόσωπα πού νά έχουν άποβάσει τόν έγωισμό τους γιατί άλλιώς τί νόημα έχει νά τονώσουμε τόν έγωισμό τής ντίβας, τού ήθοποιού, τού στάρ, τού πρωταγωνιστή ή ακόμα καί τών άντι-ήρώων; Αυτό νομίζω ότι κάνει τίς ταινίες όλο καί πίο βαρετές. Πιστεύω ότι έχει έγκαθιδρυθεί ένα κλίμα βαρεμάρας γύρω από τόν κινηματογράφο πού όφείλεται σέ δύο πράγματα. Τό ένα είναι ή θέση τών προσώπων, τών ήρώων, πού είναι όλο καί πίο ψεύτικο γιατί βασίζονται σέ εικόνες ήρώων πού έχουμε από προηγούμενες ταινίες καί τό δεύτερο, πού είναι ακόμα χειρότερο, είναι ή ένασχόληση μέ τό στυλ.

Άλλά στυλ δέν μπορεί νά υπάρξει εκεί πού δέν υπάρχουν άνθρωποι. Τό στυλ είναι οί άνθρωποι. Έτσι, όλο αυτό τό στυλ είναι τό στυλ τού κενού. Όσο στυλ θά είχε ή σελιδοποίηση ενός κειμένου καί όχι τό ίδιο τό κείμενο.

Ν.Φ.: Μόνο πού ό καθηγητής ως χαρακτήρας έχει ακόμα λιγότερα στοιχεία καταγωγής άπ' ό,τι ή Ρόμπαρντς. Δέν ξέρουμε από πού προέρχεται, γιατί τόν λένε καθηγητή, τί δουλειά κάνει ουσιαστικά. Πιστεύω ότι για τόν θεατή ό χαρακτήρας αυτός μάλλον φαντάζει έξωπραγματικός. Οί θεατές δέν μπορούν νά ταυτιστούν μέ έναν τέτοιο χαρακτήρα.

Χ.Β.: Μά αν μπορούσαν νά ταυτιστούν, θά είχε αλλάξει ή ζωή τους. Μόνο πού πιστεύω ότι ούτε μέ τούς άλλους σύγχρονους ήρωες μπορεί νά ταυτιστεί ό θεατής. Ούτε μέ τόν Μπάτμαν μπορείς νά ταυτιστείς, ούτε μέ τόν Ρότζερ Ράμπιτ, ούτε μέ τόν Ίντιάνα Τζόουνς.

Ν.Φ.: Μά, δέν νομίζω νά συγκρίνεις τόν ήρωά σου μ' αυτούς.

Χ.Β.: Αυτό πού θέλω νά πω είναι ότι ό κινηματογράφος πλέον άσχολεϊται μέ έξωπραγματικούς ήρωες καί όχι μέ τούς γύρω του. Αυτούς προσπαθεί



νά τους αποφύγει. Η δική μου ταινία δέν διεκδικεί καμιά θέση στόν κινηματογράφο, ἀπλῶς ἀνοίγει ἕνα λογαριασμό, κατά τή γνώμη μου, μέ αὐτό πού συμβαίνει πραγματικά καί εἶναι ἄσχετο μέ τόν κινηματογράφο.

Ν.Φ.: *Ἐγώ πιστεύω τό ἀνάποδο. Οἱ ἄνθρωποι πού κινῶνται στήν ταινία σου δέν ἔχουν καμιά σχέση μέ τούς γύρω μας. Ἀντίθετα, εἶναι φανταστικά πρόσωπα, κινηματογραφικά, πού κινῶνται σέ ἕναν πραγματικό κόσμο. Αὐτόν τόν ἐκφράζει περισσότερο ὁ Τσάκωνας.*

Χ.Β.: *Ὅχι, αὐτή ἡ τυπολογία μπορεῖ νά ὑπάρχει στά σήριαλ. Ἄν καθίσουμε τώρα καί σοῦ ἀναφέρω ἀνθρώπους πού ἔχω γνωρίσει, θά εἶναι πολύ πιό ἐξωπραγματικοί καί ἀπό τήν Ρόμπαρντς καί τόν ἐπιστήμονα. Ἐγώ πιστεύω ὅτι μόνο ἀπό τέτοιους ἀνθρώπους περιστοιχιζόμαστε. Ἀπό ἀνθρώπους πού δέν μπαίνουν σέ καμιά τυπολογία. Ἄλλωστε ἡ ἴδια ἡ πραγματικότητα εἶναι ἐξωπραγματική. Τό ἄνθρωποι γάτες τοῦ Τουρνέρ εἶναι πιό κοντά στήν πραγματικότητα ἀπό ταινίες ὑποτίθεται κοινωνικές. Ἡ τό παιδί πού σκοτώνει τόν πατέρα του στήν ταινία τοῦ Ροσελλίνι *Γερμανία ἔτος μηδέν* εἶναι πιό ἐξωγήινο στά μάτια τοῦ κόσμου ἀπό τόν Ε.Τ. Ἡ πραγματικότητα εἶναι ἀναληθοφανής καί ἐξωπραγματική. Ὅσο περισσότερο τό παραδεχτοῦμε, τόσο καλύτερες ταινίες θά κάνουμε.*

Ν.Φ.: *Ἐγώ δέν ἔχω κανένα πρόβλημα μέ τό ἄν ἡ Ὀλγα Ρόμπαρντς μπορεῖ νά εἶναι ἐπαγγελματίας δολοφόνος. Ἐχουμε ἤδη τό παράδειγμα τῆς Τιμῆς τῶν Πρίτζι μέ τήν Τάρνερ, ὅπου κανένας δέν γύρισε νά πει, μά τί εἶναι αὐτά πού μᾶς δείχνετε. Αὐτό ὁμως ὀφείλεται στόν τρόπο τῆς ἀφήγησης τῆς ταινίας.*

Χ.Β.: *Ὁ τρόπος πού ἀφηγοῦμαι στήν ταινία εἶναι σύντομος καί ἐλλειπτικός καί, βέβαια, δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τόν τρόπο πού δέχεται τό κοινό τίς εἰδήσεις ἀπό τήν ἐφημερίδα. Ἀπό αὐτή τήν ἀποψη, ἄν τό κοινό θέλει αὐτό τόν τρόπο ἀφήγησης, εἶναι δικαίωμά του, ἐγώ ὁμως κάνω κινηματογράφο.*

Ν.Φ.: *Υπάρχουν, ὁμως, μερικά πράγματα πού μᾶς ἀπασχολοῦν μέσα σέ μιά ταινία. Οἱ ρυθμοί γιά παράδειγμα. Ἡ οἱ πληροφορίες καί ὁ τρόπος πού παρέχονται μέσα ἀπό τήν πλοκή στους χαρακτήρες καί κατ' ἐπέκταση στους θεατές...*

Χ.Β.: *Στίς πληροφορίες δέν ἔδωσα καμιά σημασία, γιατί πιστεύω ὅτι ἄν ἀρχίσουμε νά ἀσχολούμαστε μέ τίς πληροφορίες, ἡ ταινία ὑποχωρεῖ καί μπορεῖ νά καταληξοῦμε νά ἔχουμε ἕνα πολύ ὠραῖο σύστημα πληροφοριῶν πού θά τό ξεχάσουμε τήν ἄλλη μέρα. Ἐγώ τίς πληροφορίες τίς ἔβαλα στήν ἄκρη καί περισσότερο μέ ἐνδιέφερε ἡ κυκλοφορία κάποιων ἀντικειμένων πού περισσότερο ἐξασφάλιζαν μιά συ-*

νέχεια γιά νά προχωρήσει ἡ ταινία. Πιστεύω, ὅτι καμιά ταινία ἄξια λόγου δέν ἀσχολεῖται μέ τίς πληροφορίες, μέ ἀποκορύφωμα τό μεγάλο ἀριστούργημα τοῦ Χάουαρντ Χώκς *Big Sleep*, ὅπου δέν ἔχω καταλάβει, παρόλο πού τό ἔχω δεῖ ὀκτώ φορές, ποιός εἶναι ὁ δολοφόνος ἢ γιατί τό ἔκανε.

Ν.Φ.: *Ἀπλῶς, ἐγώ πιστεύω, γιά παράδειγμα, ὅτι ὁ χρόνος πού ἀναλίσκεις στίς σκηνές στό γκαράζ εἶναι ὑπερβολικός γιά τή ροή τῆς ταινίας. Μοιάζουν μέ στάσεις. Τελικά πιστεύω ὅτι στό τέλος ἡ προσωπικότητα τοῦ Τσάκωνα πέφτει βαριά γιά τήν ταινία.*

Χ.Β.: *Χαίρομαι πού πέφτει βαριά. Γιά μένα, ἄν ὑπάρχει μιά σχέση μέ τήν πόλη, εἶναι αὐτό: ὁ Τσάκωνας, τό βενζινάδικο. Αὐτό εἶναι τό κέντρο τῆς πόλης. Ἡ καρδιά τῆς πόλης μέσα σέ ἕνα χῶρο. Καί τό ἤθελε αὐτό ἡ ταινία. Εἶναι ἕνας ἀπό τούς ὁμόκεντρος κύκλους πού ἐφτιαξε τό βότσαλο αὐτό τό βενζινάδικο. Ἄν ἐξετάσουμε τί γίνεται σ' αὐτό τό βενζινάδικο, θά δοῦμε ὅτι χωρίς αὐτό δέν ὑπάρχει ταινία γιατί τελικά ὄλες οἱ πληροφορίες περνᾶνε ἀπό ἐκεῖ, ὅταν χάνεται κάποιος ἐκεῖ τόν ἀναζητᾶνε καί τελικά μέσω τοῦ βενζινάδικο φτάνουμε στήν Ὀλγα. Ἐγώ τίς βρίσκω καί πολύ σύντομες. Ὅσο γιά τόν Τσάκωνα, εἶναι ἀμετακίνητος ἐκεῖ στή θέση του, ὅτι καί ἄν συμβεῖ. Αὐτό εἶναι τό νόημα αὐτοῦ τοῦ προσώπου.*

Ν.Φ.: *Τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ τή μητέρα τῆς κοπέλας.*

Χ.Β.: *Ναί, αὐτά τά δύο πρόσωπα ἐξασφαλίζουν τή συνέχεια τῆς παράδοσης. Μέσα στό φευγαλέο καί τό πολύ γρήγορο, αὐτοί συμπεριφέρονται σάν νά μή συμβαίνει τίποτα. Ὅλα ὁμως περνᾶνε μέσα ἀπό αὐτούς, ἀπό τήν τελετή πού ὀργανώνουν αὐτοί, πού εἶναι ἡ καθημερινότητα. Χωρίς αὐτούς τούς δύο ἡ ταινία θά ἦταν πραγματικά ἀσυνάρτητη.*

Ν.Φ.: *Υπάρχει καί ἕνα ἄλλο πρόσωπο πού γιά μένα ἦταν πολύ θετικό στήν ταινία. Ὁ χαρακτήρας πού ἐπαιξε ὁ Καφετζόπουλος. Ἡθελα ἐπίσης νά σοῦ πῶ γιά τή σκηνή στό ἀραβικό ἐστιατόριο, ὅπου ὁ ἐπιστήμονας παρακολουθεῖ καί ἀνακαλύπτει κάποια στοιχεῖα γιά τήν Ρόμπαρντς καί τό ρόλο τοῦ Καφετζόπουλου. Νιώθω ὅτι αὐτές οἱ πληροφορίες δίνονται περισσότερο γιά τόν θεατή, γιά νά γίνει πιό κατανοητή ἡ ταινία...*

Χ.Β.: *Αὐτή ἡ σκηνή μ' ἄρεσε γι' αὐτό πού εἶναι καί πιστεύω ὅτι ἦταν ἀπό τίς καλύτερες τῆς ταινίας. Ἔτσι, βέβαια, ὅπως προέκυψε ἀπό τό γύρισμα καί ὄχι ὅπως τήν εἶχα στό σενάριο. Σέ αὐτή τή σκηνή γίνεται τό ἐξῆς. Ἐνας ἄνθρωπος, ντυμένος μέ ρούχα δεξιῶσης, ἔρχεται στά ἔγκατα τῆς γῆς καί εἶναι ἕνα ἄλλο κέντρο πού κινεῖ τά νήματα...*

Ν.Φ.: *Πιστεύω ὅτι εἶναι ἀπ' τίς πιό κινηματογραφοφιλικές σκηνές τῆς ταινίας σου...*

Χ.Β.: Ναι, είναι μιά κινηματογραφοφιλική σκηνή, ή μοναδική μου παραχώρηση στον κινηματογράφο. Μου άρεσε, λοιπόν, αυτό τό πράγμα. Δύο άνθρωποι συζητούν, μέσα στά υπόγεια, στήν ύγρασία, σ' αυτό τό χώρο αλλά είναι ταυτόχρονα σάν νά όρίζανε τό μέλλον του κόσμου. Υπήρχε μιά ύποψία του κακοϋ, σάν νά είναι στό σκοτάδι, στά έγκατα. "Ηθελα αυτό τό πρόσωπο, πού τό έπαιξα εγώ, νά είναι σάν εκπτώτος άγγελος... Μέ ενδιαφερε περισσότερο τό πρόσωπο από ό,τι οι πληροφορίες πού παρείχε. Αυτό πού μέ ενδιαφέρει στον κινηματογράφο είναι ή δυνατότητά του σέ δύο δούμισυ λεπτά νά μεταφέρει τήν αίσθηση ενός όλόκληρου κόσμου. Ένώ ξεκίνησε σάν μιά άχρηστη σκηνή, μέ τό γύρισμα πήρε ένα βάρος μέσα στήν ταινία, κατέκτησε τή θέση της και φώτισε τήν ταινία μέσα από τό σκοτάδι στό όποιο υπάρχει.

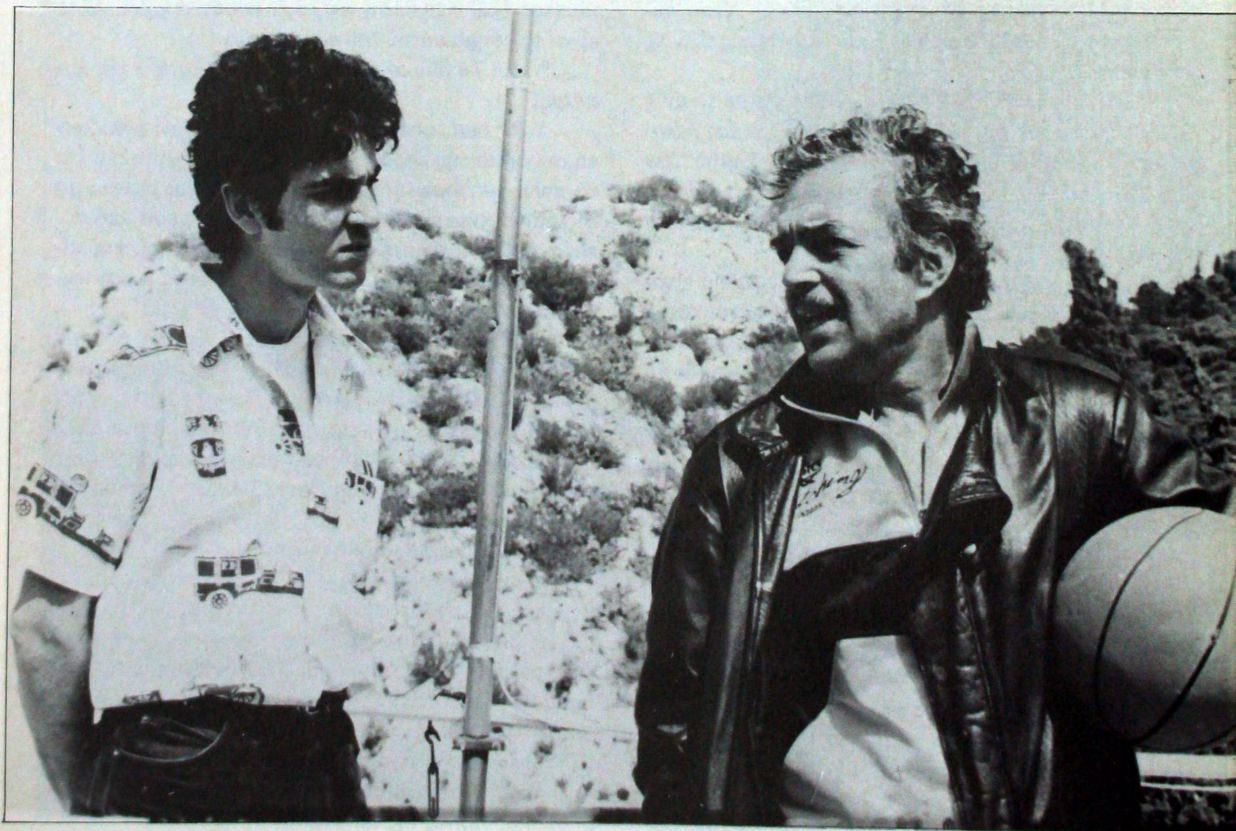
Ν.Φ.: *Θάθελα νά σου κάνω μιά διαφορετική έρώτηση. Κάποια στιγμή επέλεξες νά φτιάξεις ένα συγκεκριμένο σενάριο. Επέλεξες δηλαδή τά γεγονότα, τά όποια μπορεί νά συμβαίνουν δίπλα μας αλλά δέν φαίνεται νά είναι κυρίαρχα. Και αυτό τό λέω γιατί νιώθω ότι αυτό πού μās λείπει από τόν κινηματογράφο είναι κάποιες ταινίες πού νά μιλάνε γιά μās. Δέν σου λέω νά ξα-*

νακάνεις τή Ρεβάνς...

Χ.Β.: Έγώ πιστεύω ότι ή πραγματικότητα πού ζούμε δέν είναι ενδιαφέρουσα. Πιστεύω ότι άνήκω σέ μιά κατηγορία ανθρώπων οι όποιοι δέν ζούν, άς πούμε, αλλά προσπαθούν νά μή ζήσουν και έπειδή άκριβώς υπάρχει ό κινηματογράφος και μπορώ νά συνδεθώ μέ τήν πραγματική ζωή, γι' αυτό επέλεξα αυτό τό σενάριο ή καλύτερα μέ επέλεξε εκείνο, άν θέλεις. Γιατί ήταν ένα σενάριο πού είχε διάρκεια μέσα στά χρόνια και σχηματίστηκε σιγά-σιγά και μέ ξεπέρασε. 'Αλλά δέν πιστεύω ότι έχει κανένα ενδιαφέρον ή καθημερινή μου ζωή παρά μόνον όταν πραγματοποιούνται ρήγματα και βγαίνω σέ χώρους και καταστάσεις σάν κι αυτές πού περιγράφονται σ' αυτή τήν ταινία. Και μιά από αυτές τίς καταστάσεις ήταν ό χώρος του βενζινάδικου. 'Αλλά αυτό τό βενζινάδικο, όπως και τό έστιατόριο, αυτό πού μου προσέφερε είναι ή αίσθηση τής ίντριγκας πού θά μπορούσε νά κρύβεται πίσω από τή βιτρίνα του.

Ν.Φ.: *Στήν ταινία σου, όμως, επέλεγεις κάποιους χαρακτήρες πού θά μπορούσαν νά πάρουν έτικέτες...*

Χ.Β.: Αυτό πού μέ ενδιαφέρει είναι άνθρωποι πού θά έρθουν στή δημοσιότητα όταν τούς συλλάβουν.



Αυτοί, γιά μένα, εἶναι τά πιό πραγματικά καί τά πιό κινηματογραφικά πρόσωπα. Γενικά εἶναι ἄνθρωποι παρασυρμένοι ἀπό κάτι. Ξέρεις γιατί εἶναι δύσκολο νά κάνουμε ταινίες γιά μᾶς; Γιατί ἐμεῖς εἶμαστε πολύ ἀπασχολημένοι ἀπό τήν εἰκόνα πού δίνουμε στούς ἄλλους, ἀλλά αὐτή ἡ εἰκόνα εἶναι ἤδη γνωστή καί δέν ἐνδιαφέρει. Νά κάνεις μιά ταινία γιά ἕναν φοιτητή. Γιατί; Ἀφοῦ ἔχει κωδικοποιηθεῖ, ξέρομε τήν εἰκόνα του καί ὁ ἴδιος παλεύει νά φανεῖ ἀντάξιος τῆς εἰκόνας πού δημιούργησαν γι' αὐτόν τά κόμματα, τά βιβλία, οἱ ταινίες, τά ἄρθρα κ.λπ. Ἐκεῖνο πού πραγματικά πρέπει νά πιάνει ὁ κινηματογράφος — καί αὐτή εἶναι μιά παράδοση πού δέν πρέπει νά χαθεῖ — εἶναι αὐτή ἡ παράξενη ἔλξη πρὸς τό ὑπόστρωμα τῆς κοινωνίας, πού εἶναι αὐτό πού τήν κρατάει.

Ν.Φ.: Τελικά, ὅμως, αὐτά τά ἄτομα δέν φαίνεται νά σέ ἀπασχολοῦν σοβαρά. Τά βλέπεις ὑπερφιάλα. Δέν μπορεῖς νά μιλήσεις γι' αὐτά γιατί δέν ἔχεις καμιά σχέση μαζί τους. Τά βλέπεις εἴτε μέ τά μάτια ἑνός κινηματογραφικοῦ κριτικοῦ πού ἔχει ἐντυπώσει στίς κινηματογραφικές δομές, μέ τόν τρόπο τοῦ στησίματος τῶν προσώπων, ἀλλά τῶν κινηματογραφικῶν προσώπων, ἢ μέ τά μάτια ἑνός παιδιοῦ πού εἶναι περίεργο καί θέλει νά σκέφτεται πῶς εἶναι τά παρασκήνια αὐτῆ τῆς στιγμῆς, ξεπερνώντας τήν ἐπιφάνεια ἀλλά αὐτά πού λές γιά τήν πραγματικότητα, τήν ἀλήθεια, ἂν ὑπάρχει...

Χ.Β.: Κάνεις λάθος, μέ αὐτά τά πρόσωπα ἔχουμε καθημερινή ἐπαφή. Τά πρόσωπα πού συναντᾶμε στό λεωφορεῖο εἶναι ὅλα τέτοια πρόσωπα. Ὁ θεῖος μου εἶναι ἕνα τέτοιο πρόσωπο, ὁ φίλος μου πού μέ πῆγε καί εἶδα τόν Βάνια τόν ἀκορντεονίστα στήν πλατεία Ἀβυσηνίας εἶναι ἕνα τέτοιο πρόσωπο. Μπορῶ νά σοῦ ἀναφέρω ἑκατοντάδες τέτοια πρόσωπα. Δέν εἶναι τίποτε φοβερά αὐτά τά πρόσωπα. Αὐτό ἤθελα νά δείξω στήν ταινία μου. Μέ αὐτά ζοῦμε καθημερινά. Ἐπειδή ὅμως ἐμεῖς εἶμαστε ἀπασχολημένοι μέ τό νά δίνουμε καθημερινά τήν εἰκόνα μας στούς ἄλλους, παραγνωρίζουμε τό γεγονός.

Ν.Φ.: Ἐχω τήν ἐντύπωση, ὅτι, μέ ἐξαιρεση τόν χαρακτήρα τοῦ Τσάκωνα καί τῆ μητέρα, γιά τοὺς ὑπόλοιπους χαρακτήρες σου δέν λές τίποτα. Ὁ ἐπιστήμονας στήν ταινία σου εἶναι κεντρικό πρόσωπο ἀλλά δέν ἔχει κανένα βάθος ὡς χαρακτήρας. Καί ἐπειδή, ἀκριβῶς, εἶναι χαρακτήρες πού δέν ἔχουν βάθος, οὔτε ἡ Ρόμπιαντς οὔτε ὁ καθηγητής, τοὺς προσπερνᾶς μέ τόν ἴδιο τρόπο πού προσπερνᾶμε τά πρόσωπα μπαίνοντας σ' ἕνα λεωφορεῖο. Μπορεῖ νά ἀναρωτιέσαι γι' αὐτά ἂν τσακώθηκαν μέ τῆ γυναῖκα τους τό πρωί, ἢ ἂν κάποιος τους εἶναι ἐπαγγελματίας πορτοφολάς ἢ ταλαίπωρος δημόσιος υπάλληλος, ἀλλά αὐτό δέν σοῦ δίνει καμιά γνώση γι' αὐτά τά ἄτομα.

Χ.Β.: Πράγματι, δέν ὑπάρχει βάθος. Ἡ ἔννοια τοῦ βάθους δημιουργήθηκε ἀπό τοὺς Ἑβραίους, οἱ ὅποιοι νιώθουν ἔνοχοι, δέν ξέρω γιατί. Δημιούργησαν μιά θεωρία ὅτι ὑπάρχει ἕνα βάθος στόν ἄνθρωπο, τό ὅποιο πρέπει νά ψάξουμε κ.λπ., κ.λπ. Ἐγώ δέν πιστεύω ὅτι ὑπάρχει κανένα βάθος στόν ἄνθρωπο. Ὁ ἄνθρωπος εἶναι ὅπως μιά πεταλούδα. Ἐχει τό ἴδιο βάθος καί τήν ἴδια ἀξία. Διότι εἶναι ἕνα πλάσμα τοῦ Θεοῦ. Καί ἀπό τῆ στιγμῆ πού εἶναι ἕνα πλάσμα τοῦ Θεοῦ δέν ἔχει κανένα βάθος. Ἐχει μιά ὑπαρξη καί μιά οὐσία καί τό βάθος εἶναι μιά ἐβραϊκή, ψυχαναλυτική θεωρία. Ἐγώ τοὺς ἄνθρώπους στό λεωφορεῖο τοὺς ἀγαπᾶω. Δέν σημαίνει ὅμως ὅτι παριστάνω καί τόν φιλόσοφο, τό κατηχητικό, νά πάω νά μιλήσω μαζί τους καί νά λύσω τά προβλήματά τους. Τοὺς ἀγαπᾶω ἔτσι, γιατί ὑπάρχουν. Ὅπως ἀγαπᾶω καί μιά πεταλούδα. Κατά συνέπεια τοὺς φιλιᾶω καί ἔτσι.

Ν.Φ.: Ἀρα τοὺς κοιτᾶς μέ τόν ἴδιο τρόπο πού κοιτᾶς τόν κόσμο στό λεωφορεῖο.

Χ.Β.: Ναι, δέν εἶναι διαφορετικός καί δέν ὑποκρίνομαι ὅτι μπορῶ νά κάνω κάτι διαφορετικό ἀλλά αὐτό εἶναι τεράστιο ὅταν δεῖς καθαρά. Ἐγώ πιστεύω ὅτι τό ἴδιο κάνει καί ὁ Ροσελλίνι ὅταν φιλιᾶρει τόν Ἅγιο Φραγκίσκο τῆς Ἀσίζης. Πῶς εἶναι αὐτός ὁ ἅγιος καί οἱ ἄλλοι δέκα; Δέν ἔχουνε κανένα βάθος αὐτοί. Ἡ ὠραιότερη σκηνή τῆς ταινίας, τήν ὅποια ξαναπῆρε ὁ Παζολίνι στήν ταινία *Uccellacci e ucellini*, εἶναι τῆ στιγμῆ πού ὁ Ἅγιος τοὺς μαθαίνει πῶς νά μιλάνε μέ τά πουλιά. Ὅπου ἐκεῖ, πραγματικά, ὁ βάθος ἔχει ἕνα πουλί ἔχουν κι αὐτοί οἱ μοναχοί. Ἐχει κάποιο βάθος ἕνα σπουργίτι; Τεράστιο, γιατί εἶναι δημιούργημα τοῦ Θεοῦ. Ἀλλά δέν ἔχει τίποτα ἀπό τό ἔνοχικό βάθος πού ἔδωσε στήν ἀνθρωπότητα ἡ ψυχανάλυση.

Ν.Φ.: Θά ἤθελα νά κλείσω μέ μιά παρατήρησή μου, πού ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τά σχόλια πού ἄκουσα. Γιά μένα ἡ Λαζαρίδου ἦταν πολύ πειστική στό ρόλο της. Εἶχα συνεχῶς τήν αἴσθησι, ἀπό τήν ἔκφραση τοῦ προσώπου της, ὅτι εἶχα μπροστά μου ἕναν ἄνθρωπο πού πέθαινε.

Χ.Β.: Χαίρομαι πού τό λές, γιατί εἶναι μιά ταινία πού ὀφείλεται καί σ' αὐτήν. Καί ἀπό τήν ἄλλη εἶναι μιά ταινία ἐπικοινωνίας μέ αὐτήν, γιατί χωρίς νά τῆς πῶ τίποτα, τῆς βγῆκε αὐτός ὁ ρόλος. Ἦσως ἐπειδή μέ εἶδε στό νοσοκομεῖο ὅταν πῆγα νά πεθάνω, περιπυρ ἐνάμισυ χρόνο πρὶν ἀρχίσει ἡ ταινία. Ἀλλά αὐτό εἶναι πάλι κάτι πού δέν ἔχει σχέση μέ τόν κινηματογράφο. Πιστεύω λοιπόν ὅτι μπορεῖς νά δείξεις ἕναν ἄνθρωπο πού πρόκειται νά πεθάνει μέ μιά εἰκόνα. Καί αὐτό τό βρίσκεις πιό εὐκολα σέ μερικά γουέστερν, παρά στόν Μπέργκμαν.

Περί του βλέμματος

(Μία συζήτηση του Άχιλλέα Κυριακίδη με τον Μενέλαο Καραμαγγιώλη)

— Θά 'θελα νά ξεκινήσουμε άνιχνεύοντας τίς διαφορές ανάμεσα στό φιζιόν και στό ντοκουμανταίρ. Τίς βαθύτερες διαφορές, άν υπάρχουν φυσικά.

— Μία από τίς διαφορές θά μπορούσε νά έντοπιστεί στό ότι, στίς ταινίες φιζιόν, ό ήθοποιός διδάσκεται μία ιστορία πού δηλώνεται ώς πραγματικότητα, ενώ στό ντοκουμανταίρ, ή πραγματικότητα παρέχει αυτούσιες τίς σκηνές της, άσχετα άν άποκόβονται άργότερα, στό μοντάζ, και γίνονται μέρος της μυθοπλασίας. Κάπου εκεί ξεκινά κι αυτό πού λέγεται “δραματοποιημένο” ντοκουμανταίρ.

— Άν δηλαδή στό Rom έπαιζαν ένας ή δύο ήθοποιοί, θά ήταν “δραματοποιημένο” ντοκουμανταίρ;

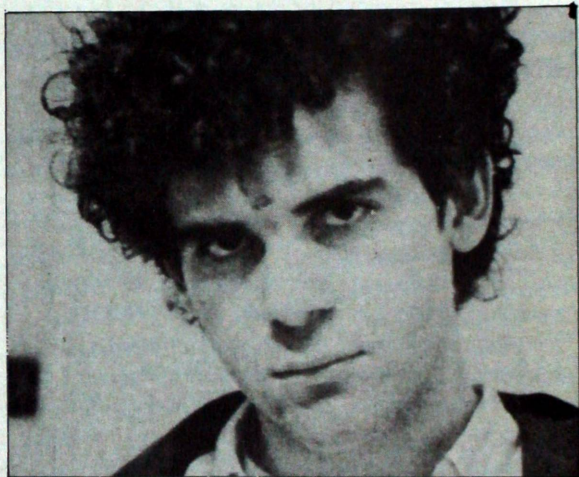
— Τό Rom θά απέφευγα νά τό χαρακτηρίσω, μιās και περιέχει πληθώρα “ήθοποιών”, πού άπλως αυτοσχεδιάζουν τή ζωή τους, τή σχέση τους μέ τό θέμα. Έπιβάλλονται στήν ταινία και τήν κατευθύνουν, χωρίς τήν ένδεδέχεται και τή φιλοδοξία του τελικού προϊόντος (τής ταινίας), αλλά μέ τό ένδιαφέρον τους κυρίως προσανατολισμένο στή συμμετοχή. Πώς θά 'ταν ή ίδια ταινία πιά “δραματοποιημένη”. Άν αυτοί οι ίδιοι άνθρωποι είχαν διδαχτεί, είχαν “ύπακούσει” sé κάτι; Τότε θά προδίδανε τίς “ντοκουμανταριστικές” φιλοδοξίες της ταινίας...

— Θέλετε νά πείτε, ότι έσάς κατευθύνουν, έσάς οδηγούν - όχι τήν ταινία.

— Ναι! κι έδώ έχουμε άλλη μία ουσιώδη διαφορά φιζιόν - ντοκουμανταίρ. Στό δεύτερο, ό δημιουργός είναι έντονα και πανταχού παρών στήν ταινία.

— Δέν ξέρω άν “κομίζω γλαδκα” μ' αυτό πού θά πώ, αλλά θαρρώ πώς, ανάμεσα σ' αυτά τά δύο κινηματογραφικά “είδη” ισχύει, ό,τι άκριβώς διακρίνει τό δοκίμιο από ένα διήγημα ή ένα μυθιστόρημα. Στό διήγημα, υπάρχει τό άλλοθι της μυθοπλασίας, τό άλλοθι του όνειρου. Δέν χρειάζονται πολλές εξηγήσεις. Στό δοκίμιο, αντίθετα, είσαι ύποχρεωμένος νά τεκμηριώσεις αυτό πού έχεις ταχθεί νά άποδείξεις, αυτό πού άποτελέσει και τήν γενεσιουργό αίτία της συγγραφής του. Μήπως λοιπόν στό ντοκουμανταίρ πρέπει νά άνιχνεύουμε (άν δέν είναι πρόδηλη) και τήν πρόθεση του δημιουργού;

— Είμαι και ζήτημα θέματος. Θά 'λεγα λοιπόν: ώς ένα βαθμό. Γιατί υπάρχουν ντοκουμανταίρ, όπου ή



πρόθεση του δημιουργού πρέπει νά είναι άνιχνεύσιμη. Υπάρχουν όμως και θέματα, όπου ό Μύθος δημιουργείται ούτως ή άλλως. “Όπως στό Rom. “Όταν έρθεις σ' έπαφή μέ τούς τσιγγάνους, είναι άδύνατο νά παραβλέψεις τό θέμα “Μύθος”. Γι' αυτό λοιπόν (έπιστρέφω sé μία προηγούμενη έρώτησή σας) δέν θέλησα νά χαρακτηρίσω αυτή τήν ταινία. Ούτε ντοκουμανταίρ ούτε δραματοποιημένο ντοκουμανταίρ ούτε τίποτα. Τό “ταινία” είναι ήδη άρκετό. Και γι' αυτό, όταν μέ ρώτησαν άν θά μπορούσε νά γίνει άλλως αυτή ή ταινία, πιά “μυθοποιημένη”, άπάντησα πώς, πριν κάνω τό Rom, τό σκεφτόμουνα. Τώρα πού έχω τήν έμπειρία της ταινίας αυτής, λέω πώς δέν θά μπορούσε νά γίνει κάτι τέτοιο. Γιατί οι τσιγγάνοι πάλι θά πήγαιναν τήν ιστορία εκεί πού ήθελαν αυτοί, πέρα από τή γραπτή ιστορία πού θά τούς έδινε. Υπάρχει κι αυτή ή καταπληκτική άπόστασή τους από τόν γραπτό λόγο. Οι τσιγγάνοι είναι μία άπ' τίς ελάχιστες φυλές πού δέν έχουν γραπτή Ιστορία.

— Η ταινία σας πρόλαβε νά έγείρει δύο βασικές ένστάσεις πού, ώστόσο, αντίφασκουν. Σύμφωνα μέ τή μία, άπομυθοποιείτε τούς τσιγγάνους. Κατά τήν δεύτερη, τούς ώραριοποιείτε.

— Ίσως και μόνο τό γεγονός ότι οι δύο αυτές “ένστάσεις” είδαν τό φώς στίς έφημερίδες τήν ίδια μέρα, τίς κάνει νά αυτοαναιρούνται κατά κάποιο τρόπο,

χωρίς νά πρέπει νά “άπολογηθῶ”. Ἐλπίζω νά τίς ἀναφεῖ καί ἡ ἴδια ἡ ταινία. Ἄς ξεκινήσω ἀπό τή δεύτερη. Πῶς μπορεῖ κανεῖς νά ὠραιοποιήσῃ τούς τσιγγάνους, ὅταν ἡ ἴδια ἡ εἰκόνα τους εἶναι ἀμειλικτή, ὅταν ὁ χῶρος τους περιγράφεται μέ πλάνα παντός μεγέθους; Ἀκόμα κι ἂν ἐπιχειροῦσε νά τούς ὠραιοποιήσῃ κάποιο σχόλιο, θά τό ἀνέτρεπε ἡ εἰκόνα. Ἀπό τήν ἄλλη, οἱ δύο ἀπό τούς τέσσερεις ἀφηγητές τῆς ταινίας, πού δέν εἶναι τσιγγάνοι, παίρνουν σαφῶς τίς ἀποστάσεις τους, χωρίς νά προσθέτουν, ἀλλά καί χωρίς νά κρύβουν τίποτα. Ἄν τώρα ἡ καταπληκτική “κυκλοθυμική” διάθεση αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων νά στηνοῦν γλέντια μέσα στήν “ἄκρα δυστυχία”, πού θά ἔλεγε ὁ Σολωμός, θεωρεῖται ὠραιοποίηση, θά καταφύγω πάλι στήν εἰκόνα: τό κοριτσάκι πού, ξυπόλυτο μέσ στίς λάσπες, φόρεσε μιά γούνα-ἀποφόρι γιά νά παίξει στήν ταινία εἶναι τό καλύτερο παράδειγμα: Ἡ ταινία *στηρίχτηκε ἐν πολλοῖς σ’ αὐτή τήν εἰδική ικανότητα τῶν τσιγγάνων νά τινάζουν ἕνα ζοφερό κλίμα στόν ἀέρα καί νά τό μετατρέπουν σέ πανηγύρι*. Ἀπό δῶ ξεκινάει ἡ παρανόηση τῆς δῆθεν ὠραιοποίησης. Μά δέν θά ἔταν πολύ εὐκολο (καί καθόλου ἀντάξιο τους) νά τούς ἀντιμετωπίσει κανεῖς μέ μελό διάθεση, παραβλέποντας κάποιες πλευρές τῆς ζωῆς τους ἢ χώνοντάς τους στό μικροσκοπιο μέ διάθεση ἐντομολόγου;

— *Ναί (λέει ὁ Δικηγόρος τοῦ Διαβόλου), ἀλλά τά παραμῦθια...*

— Ἡ ταινία *πόνταρε* στό Παραμῦθι αὐτῆς τῆς φυλῆς. Εἶναι ἕνα ἀπό τά μυστικά του πού φυλάει καλά κρυμμένο. Ἐνα παραμῦθι καθρέφτη τῆς καθημερινῆς του ζωῆς, πού τήν ἀνάγει σέ ἐπίπεδο τοῦ Μύθου καί ἀποκαλύπτει τήν ψυχοσύνθεση ἐνός ὀλόκληρου λαοῦ. Ἐνῶ ὑπάρχουν οἱ ἀφηγήσεις πού μᾶς δείχνουν τό σήμερα, τήν καθημερινή ζωή, τά προβλήματα, ὅλη τήν πραγματικότητα, ὑπάρχουν καί ἀποσπάσματα ἀπό παραμῦθια, πού συνθέτουν ἕναν καινούριο, τόν βασικό καμβά τῆς ταινίας, δημιουργώντας μίαν ἀντίστιξη ἀπαραίτητη γιά νά φανεῖ τό πολυδιάσπαστο τοῦ χαρακτήρα τῶν τσιγγάνων. Δέν μιλάμε γιά ἕνα λαό πού ἀπ’ τό πρωῒ ὡς τό βράδυ γκρινιάζει γιά τά προβλήματά του μόνο, ἀλλά γιά ἕνα λαό πού ἔχει ἀκόμα τή δυνατότητα νά μετατρέπει τήν πραγματικότητα σέ διαχρονική.

— *Εἶπατε πρῖν πῶς ἡ εἰκόνα θά ἀναιροῦσε ἀμέσως ἕνα τυχόν ὠραιοποιητικό σχόλιο, κι ὥστόσο, νά πού τό ὄφφ παραμῦθι ἐρχεται διαρκῶς σέ τέλεια σύγκρουση μέ μιά πραγματικότητα (τῆς εἰκόνας) ἐντελῶς ἄθλια. Ἡ “πραγματικότητα” τῆς εἰκόνας θριαμβεῖ ἀκόμα καί μέσ’ ἀπ’ τά λόγια τῶν ἰδίων τῶν τσιγγάνων, ὅπως ἐκεῖνα πού ἀπευθύνονται στόν κινηματογραφιστή (ἢ/καί σέ*

μᾶς): “Ἐμεῖς ἐδῶ πεθαίνουμε κι ἐσεῖς βγάζετε λεφτά”. Μήπως λοιπόν τό παραμῦθι, ὄχι μόνο δέν χωράει σέ μιά τέτοια “ντοκουμενταρίστικη” ἀποτύπωση τῆς ζωῆς τους, ἀλλά ἀποτελεῖ καί περὶ τῆς πολυτέλειας;

— Μόνο ἔτσι, μέ τή συνεχῆ ἀντιστικτική σχέση λόγου-εἰκόνας, θά μπορούσε νά χτιστεῖ αὐτή ἡ ταινία, ἔτσι ὅπως τήν ἤθελα. Κι αὐτή ἡ ἀντίστιξη, ἂν δέν ἐπιτυγχάνεται πάντα, τουλάχιστον *ἐπιχειρεῖται* πάντα. Διαφωνῶ ὅμως στό ὅτι, ὅπως λέτε, σ’ αὐτή τήν ἄθλια εἰκόνα δέν χωράει τό παραμῦθι. Ἰσα-ἴσα, ὅλα τά πλάνα τῆς ταινίας καί ἔχουν γυριστεῖ ἔτσι καί ἔχουν διαλεχτεῖ ἔτσι στό μοντάζ, ὥστε μέσα σ’ αὐτά τά στοιχεῖα τῆς ἀθλιότητος πού ἐντοπίζει κανεῖς, νά βρῖσκει τά στοιχεῖα τοῦ παραμυθιοῦ. Γιά μένα, ἡ πῖο συνοπτική, ἡ πῖο ἐπιγραμματική φράση εἶναι αὐτή πού “κλείνει” τήν ταινία: “Τήν ἀλήθεια τῶν τσιγγάνων μόνο οἱ ἴδιοι τήν ξέρουν”. Ἀπό τή μιά, ἔχουμε τή τσιγγάνα νά λέει: “Ἐρχεστε ἐδῶ, μπαίνατε στά σπίτια μας, μᾶς μετράτε, μᾶς φωτογραφίζετε, μᾶς κοροῖδεύετε”, κι ἀπ’ τήν ἄλλη, ἔχουμε πάντα ἐκεῖ τό παραμῦθι νά ἐπιμένει: μέ τό κοριτσάκι μέ τή γούνα, μέ τό ἐσωτερικό ἐνός τσαντιριοῦ, μέ τόν γάμο. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι οἱ “τοιχοῖ” τῶν τσιγγάνων στολιζόνται μέ πανιά, πού ἔχουν πάνω κεντημένους μύθους: τόν Χριστό, τήν Παναγία, τήν Ἁγιά-Σοφία, τόν Ἐλβις Πρίσλεϋ. Νιώθουμε ἔξοφικά ὅτι οἱ μεγάλες ιδέες, τά εἰδωλα, οἱ θεοὶ τοῦ αἰῶνα μας καί οἱ παλιοὶ θεοὶ, πού τούς ἐνστερνίστηκαν γιά νά μπερδέσουν νά ἐπιβιώσουν στήν ἡμερῶν μας, βρῖσκονται ὀλόγυρά τους σάν στοιχεῖα τοῦ παραμυθιοῦ, θαρρεῖς γιά νά τούς βοηθήσουν νά πολεμήσουν αὐτή τήν ἀθλιότητα. Καί, ἐπειδή ἀκριβῶς τό παραμῦθι τῶν τσιγγάνων εἶναι ἰδιόμορφο, ἔχει θέση, δέν εἶναι πολυτέλεια, ἔχει ἕναν ἐντελῶς ὀργανικό ρόλο, ἀκριβῶς γιατί βγαίνει μέσα ἀπό τίς συνθήκες πού ζοῦνε. Τό δημιουργοῦν οἱ ἴδιοι: δέν εἶναι νεκρό, μουσειακό ἔκθεμα.

— *Ἡ χειρομαντεία, εἶναι κι αὐτή ἕνας τρόπος δαιώνισης τοῦ παραμυθιοῦ: Θά ἔλεγα πῶς βρίσκω πολλές ὁμοιότητες ἀνάμεσά τους: καί τά δύο βαυκαλιζοῦν, “παραμυθοῦνται”, καί τά δύο ἀπευθύνονται ἀπό κάποιον πού δέν τά πιστεύει σέ κάποιον πού πιστεύει ἀπόλυτα, τουλάχιστον τῆ στιγμῆ πού τ’ ἀκούει...*

— Ἡ μοῖρα δέν ἔχει ἀπόλυτη σχέση μέ τό παραμῦθι. Οἱ περίφημες “προφητείες” τους ἀποτελοῦν μέρος τῆς προσπάθειας τῶν τσιγγάνων καί νά ζοῦν ἀνάμεσά μας καί νά διαφυλάσσουν τή φυλετική τους ταυτότητα. Οἱ ἴδιοι ἀποφεύγουν τίς προφητείες γιά τό δικό τους μέλλον ἢ, κι ἂν ἀκόμα συμβεῖ νά διαβάσουν τούς οἰωνούς, δέν πέφτουν στήν παγίδα νά τούς πιστέψουν καί νά τούς σχολιάσουν: ἐπιστρατεύουν ξανά αὐτό πού σχηματικά ὀνομάζω “παραμῦθι” καί πού ἔχει νά

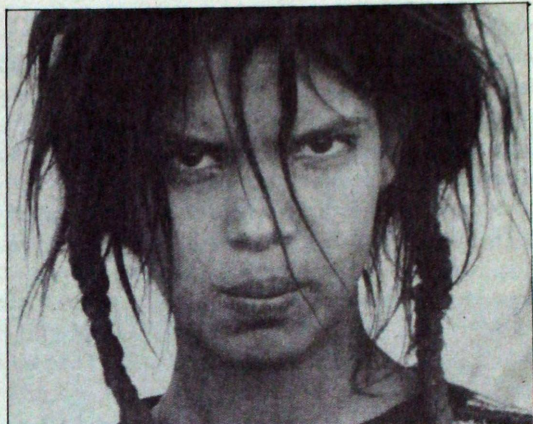
κάνει με μιά ιδιαίτερη αντίληψη ζωής: με μιά αίσθηση της μοίρας που, πλάνης, προχωράει μαζί τους, που δέν επιβάλλει ήθικα συστήματα σάν τά δικά μας, που δέν απαιτεί σώνει και καλά “θετικούς” ήρωες: ο ήρωάς τους μπορεί νά πουλήσει τή μάνα του και τόν πατέρα του, μπορεί νά συνεργαστεί με τό διάβολο και, αν τυχόν νικηθεί απ’ τό θάνατο, νά συνεχίσει μετά τίς μπαγαποντιές.

— *Μά και τά “δικά μας” παραμύθια είναι τρομερά: ο Φάουστ συνεργάζεται εξίσου καλά με τόν διάβολο, μιά απλή άνυπακοή της Κοκκίνοσκουφίτσας οδηγεί τό παραμύθι του Περώ σ’ ένα λουτρό αίματος... Έδω, πώς τιμωρείται ή άνυπακοή, ή παρέκκλιση; Μ’ άλλα λόγια, τί “περί Ηθικής;”*

— Η ήθική των τσιγγάνων (ή παράδοξα διαμορφωμένη ήθική τους που μοιάζει άπαράδεκτη στους στενόμυαλους και τούς φοβισμένους) προκύπτει στην ταινία, όχι μόνο με τίς άναφορές στους ήρωες των παραμυθιών, αλλά και με τίς άναφορές στον έρωτα, στον γάμο, στην μοιχεία, στις άπαγωγές...

— *Η ταινία σας, ώστόσο, δείχνει νά επιμένει σ’ ένα μοντέλο ήθικής των τσιγγάνων που, όχι μόνο εκλήσσει με τό ότι δέν συμβαδίζει διόλου μ’ αυτό που έχουμε στη φαντασία μας, αλλά και φαίνεται ξεπερασμένο, άκόμα κι άπ’ τή δική μας, μικροαστική ήθική. Άναφέρομαι, φυσικά, στό ταμπού του αίματοβαμμένου σεντονιού μετά τήν πρώτη νύχτα του γάμου.*

— *Ναί, αλλά ή συγκεκριμένη σκηνή της ταινίας, στην όποια άναφέρεστε, μιλάει για μιά “κλεμμένη” που παντρεύτηκε με τέσσερα παιδιά και “τή γλέντησαν σάν παρθένα”... Οι παρθενοραφές και τά σφαγμένα κοκόρια άκυρώνουν στην ουσία τό ταμπού του παρθενικού σεντονιού κι είναι ένα θαυμάσιο παράδειγμα της συνολικής αντίληψης αντίστοιχων ήθικων περιορισμών. Η όλη παρουσία των τσιγγάνων, που δείχνουν μιάν εικόνα για νά επιβιώσουν χωρίς νά τήν ένστερνίζονται, είναι και ή πεμπτουςία της ήθικής τους, όπως τουλάχιστον προκύπτει μέσα άπ’ τήν εξέλιξη της ταινίας. Αυτό που έσεεις λέτε “ταμπού”, οι ίδιοι τό μεταχειρίζονται σάν θεατρικό στροιχειό, σάν τό άπαραίτητο συστατικό μιάς σύμβασης που έξυπηρετεί τή φυλετική συνέχεια: τό αίμα στό σεντόνι, έν έτει 1989, διατρανώνει τήν παρουσία και τήν πορεία των τσιγγάνων άνά τούς αιώνες... Μιλάμε όμως για πράγματα που δέν είναι και τόσο εύκολο νά όρίσεις μέσα σέ μιά ταινία που, εύτυχώς ή δυστυχώς, δέν είναι δοκίμιο, που πρέπει νά ‘ναι έλκυστική και που έχει τήν κατάρα νά είναι μιά άπό τίς πρώτες “άποτυπώσεις” της ζωής των τσιγγάνων στην Έλλάδα. Και γι’ αυτό, ύπηρεξαν πολλοί που “φαντάστηκαν” άλλιώς τήν ταινία και περίμεναν, άς πούμε, μιά έθνογραφική*



ταινία ή άλλοι οι όποιοι, μέσα άπό τήν ενοχή που νιώθουμε όλοι άπέναντι στό θέμα, τήν περίμεναν νά λύσει αυτόματα όλα τά προβλήματα των τσιγγάνων.

— *Μας ενδιαφέρει νά μάθουμε έσεεις τί περιμένετε άπ’ τήν ταινία, έσεεις τί θέλατε... Δέν θέλω νά ξαναγυρίσω σέ πράγματα που συζητήσαμε πίο πριν, αλλά όφείλω νά σάς ξεκαθαρίσω ότι αυτή τήν “έρώτηση” δέν θά σάς τήν υπέβαλλα ποτέ αν ή ταινία σας ήταν φιξιον...*

— *Στόχος ήταν νά γίνει μιά ταινία για τούς τσιγγάνους: μιά ταινία που δέν έρχεται νά λύσει, αλλά νά όρίσει ως ένα βαθμό τά ούτως ή άλλως όφθαλμοφανή προβλήματα των τσιγγάνων. Σίγουρα δέν ύπηρεξε ούτε στιγμή ή πρόθεση νά έμφανιστεί, υπό μορφή σεκλιόνιτ, ο Μεσσίας των γύφτων. (Νομίζω, άλλωστε, ότι όσες φορές έπιχειρήθηκε κάτι τέτοιο, άπέτυχε παραγωγώς). Πρωταρχικός στόχος ήταν νά καλυφθεί μιά όσο τό δυνατόν μεγαλύτερη “γκάμα” των προβλημάτων τους, αλλά και των ιδιαζόντων χαρακτηριστικών τους. Βασικό έννασμα στάθηκε ή πολύ χαρακτηριστική εικόνα των τσιγγάνων με τούς καταλισμούς τους, που “φρουρούν άγρυπνοι” τίς εισόδους των περισσότερων έλληνικών πόλεων... “Ένα άλλο έρέθισμα ήταν ή ειδική σχέση των τσιγγάνων με τό άντικείμενο — ως φετίχ, αλλά και ως κινητό “άξεσουάρ” που ζει, άκριβώς επειδή δέν έχει μιά σταθερή θέση, όπως τά άντικείμενα στά σπίτια μας. “Άς θυμηθούμε και τόν τσιγγάνο στά Έκατό χρόνια μοναξιά” του Μάρκες: “Τά πράγματα έχουν τή δική τους ζωή, φτάνει μόνο νά ξυπνήσεις τήν ψυχή τους”...*

— *Άν δέν φοβόμουν μή θίξω ευάισθητα θέματα έθνοτητας, θά ‘λεγα πως τό Rom δέν είναι τόσο μιά ελληνική ταινία για τούς τσιγγάνους, αλλά μιά ταινία για τούς “Έλληνες τσιγγάνους”...*

— *Μά, για πολλούς ρομαντικούς, τό Rom προέρχεται δήθεν άπό τό “Ρωμιός”! Ο Φολτάιτς φτάνει νά ύποστηρίζει πως είναι άπόγονοι του Όρφέα, του*

Όδυσσέα ή του Μεγαλέξανδρου! Οί ίδιοι, εύφυώς, δέν άρνούνται τίποτα: συμμετέχουν ένεργά στόν νεοελληνικό βίο. Η σκηνή της φωτογράφησης τών δύο μικρών τσιγγάνων, “μεταμφιεσμένων” σέ τσολιά και άρχαιο Έλληνα (παραπομπή στά άποκριατικά ήθη) ύπάρχει στήν ταινία για νά δείξει άκριβώς τήν ποιότητα τής σχέσης τους μέ τόν έλλαδικό χώρο. Σήμερα, δέν ύπάρχει χωριό χωρίς τούς μόνιμους (χώρια δηλαδή άπ’ τούς περιπλανώμενους) τσιγγάνους του τό 1821, δέν ύπήρχε μπουλούκι χωρίς τούς συνοδούς - τσιγγάνους. “Ήρωες”, όπως ό Καραϊσκάκης, έχουν άνατραφεί άπό τσιγγάνους και ή τελευταία πριγκίπισσα του Βυζαντίου άπό τσιγγάνους σώθηκε: ό Μύθος έπιμένει πώς τήν ξεχωρίζει εύκολα και σήμερα ν’ άκολουθεί τά μπουλούκια γιατί είναι ξανθιά. Μαζί της, έπομένως, έπιζει και ή Μεγάλη Ίδέα... Άπό τήν άλλη, είναι ή ψυχή κάθε σχεδόν πανηγυριού και οί ουσιαστικοί φορείς του δημοτικού τραγουδιού. Ό Παλαμής τούς χρησιμοποιεί σάν σημαντικό “άντίβαρο” για τίς χαμένες πατρίδες, στόν *Δωδεκάλογο του Γύφτου*, ό Παπαδιαμάντης, στή *Γυφτοπούλα*, για τό χαμένο Βυζάντιο και ό Δροσίνης, στό *Βοτάνι τής άγάπης*, τούς έντάσσει σκανδαλωδώς στόν νεοελληνικό χώρο μέ έρωτικά δράματα. Έχουν λοιπόν μία πολύ ειδική σχέση μέ τήν Ελλάδα τόσους αιώνες, χωρίς νά έχουν χάσει τίποτα άπό τήν πραγματική τους ταυτότητα: αντίθετα, έμεις θελήσαμε νά τούς δούμε ως “Έλληνες: και δέν άναφέρομαι μόνο στήν ρομαντική έτυμολογική ψευδο-θεωρία για τό *Rom*, αλλά και στή σημερινή πολιτική του ελληνικού κράτους νά τούς στέλνει σέ σχολείο, όπου διδάσκονται μόνο τά ελληνικά, και νά τούς βομβαρδίζει μέ εικόνες-πρότυπα, ικανά νά διαστρέψουν τόν φυλετικό τους χαρακτήρα.

— *Ξέρω πώς σās προσάπτουν άκόμα ότι δέν δείζετε τίς “άσχημες” πλευρές αυτής τής συμβίωσης - τούς τσιγγάνους πού κλέβουν λ.χ.*

— Μά τό ποσοστό τών τσιγγάνων πού κλέβει σέ σχέση μέ τόν αριθμό τους είναι ίσως μικρότερο άπό τό ποσοστό τών κλεφτών στους μή τσιγγάνους “Έλληνες!” Άν δηλαδή γινόταν μία ταινία για τούς νεοέλληνες, θά στεκόμασταν στους μικροκλέφτες - και πώς; Στο *Rom* θίγεται τό θέμα συχνά, αλλά ως άπόρροια του δικού τους ήθικου συστήματος, ή κλοπή ως έξάρτηση άπό τίς τύψεις ή τόν φόβο μιās ένδεχόμενης τιμωρίας, καθώς και ή σχέση τών τσιγγάνων μ’ αυτό πού λέμε άπάτη ή λειτουργία του ψέματος. Κι αυτό νομίζω είναι τό σημαντικό: ένα τόσο ευαίσθητο θέμα, προκειμένου για ένα λαό τόσο παρεξηγημένο και, ως έκ τούτου, τόσο ευθικτο, νά μήν τό δείξ σκανδαλοθηρικά, αλλά στό βάθος, στήν ουσία του.

— *Αυτά τά μεμονωμένα περιστατικά, σ’ ένα ντοκυμανταίρ, είναι άκρως έπικίνδυνα νά όδηγήσουν σέ καταστροφικές γενικεύσεις. Στο φιζιόν, αντίθετα, αποτελούν τόν μίτο του Μύθου και, βέβαια, κανείς δέν διανοείται εκεί νά γενικεύσει. Κανείς δέν σκέφτηκε, βλέποντας λ.χ. τό Άγόρι του “Όσιμα, ότι όλοι οί Γαπωνέζοι ρίχνουν τά παιδιά τους κάτω άπ’ τά περαστικά αυτοκίνητα για νά έκβιάσουν μετά τούς όδηγούς!*

— Αυτό μου θυμίζει μία κυρία δημοσιογράφο πού στή Θεσσαλονίκη έπέμενε νά μέ ρωτά γιατί δέν έδειξα “πού βασανίζουν τά παιδιά τους” ή “πού τούς κόβουν τά χέρια για νά ζητιανεύουν!” Γιατί νά τό δείξω, άφου κατ’ άρχάς δέν ισχύει; Πηγαίνετε μία μέρα στό Νοσοκομείο Παίδων ή έξω άπό ένα σχολείο πού πηγαίνουν τσιγγανόπουλα, και θά διαπιστώσετε τήν ύπερβολική φροντίδα πού δείχνουν στά παιδιά τους οί τσιγγάνοι... Νομίζω, τελικά, ότι μ’ αυτή τήν ταινία εκδηλώθηκε κατά κάποιον τρόπο και ένα σύμπλεγμα ένοχών πού έχουμε άπέναντι σέ κάποιους λαούς - και ειδικά στους τσιγγάνους.

— *Είμαστε και λίγο “Άριοι”, έ; Αυτές οί μεμψιμοιρίες είναι φιλτραρισμένες εκδηλώσεις ενός ρατσισμού, πού κανένας μας δέν όμολογεί...*

— Σίγουρα, πάντως, δέν θά βρούμε στήν Ελλάδα ούτε δείγματα τών ανατριχιαστικών διωγμών και έξοντώσεων πού ύπέστησαν οί τσιγγάνοι σέ όλη τήν Ευρώπη. Θά μπορούσα μάλιστα νά πώ ότι στόν τόπο μας οί τσιγγάνοι έχαιραν σεβασμού και, ουσιαστικά, δέν κυνηγήθηκαν ποτέ. Μιά τυχόν σημερινή ρατσιστική συμπεριφορά άπέναντι τους, θά τήν ένέτασα σέ μία σύγχρονη άνηθη φασιστοειδών ανά τήν Ευρώπη, πού έπιτίθενται έναντίον τών “ξένων”, τών τριτοκοσμικών. Έξ ού ό Μεγαρίτης πού πρότεινε νά τούς στερώσουμε, ώστε νά εξαφανιστούν σέ 20 - 30 χρόνια, ή ό Θηβαίος πού τούς χτυπούσε μέ τήν καραμπίνα στό ψαχνό ή ή συχνή συνδρομή τών ΜΑΤ για νά τούς άπομακρύνουν. Άν θέλετε, ή σημερινή τους κατάσταση έχει σχέση μέ τήν πολιτική διάσταση τής παρουσίας τους. Τόν κίνδυνο τόν έντόπισε πρώτη ή Μαρία Θηρεσία, πού τούς έπαιρνε τά παιδιά και τά ‘δινε νά τά μεγαλώνουν Ούγγροι - μία πολιτική πού συνεχίζεται ως τίς μέρες μας.

— *Η φόρμα τής ταινίας παλινδρομεί άνάμεσα σέ μία έξόχως ποιητική άνάπλαση τής “πραγματικότητας” και σέ μία στεγνή περιδιάβαση του φακού σέ πρόσωπα και χώρους.*

— Η ταυτόχρονη έγγύτητα και άπόσταση τών τσιγγάνων μέ ό,τι τό ελληνικό είναι κι ένα παράδειγμα τής γενικότερης σχέσης τους μέ τήν πραγματικότητα: αυτό άπαιτούσε έναν “ειδικό” κινηματογραφικό χειρισμό του θέματος. Ό φακός έπρεπε νά καταγράφει,

ἀλλά και νά "ἀπουσιάζει" - νά 'ναι και διακριτικός και ἐπεμβατικός.

— *Ἐπάρχει ὁμως και ὁ λόγος - ὁ ὄφφ λόγος, τό σχόλιο. Ἀκούγεται ἀβάσταχτα πικρός, καταγιστικός.*

— Ἀκριβῶς αὐτό ἐνοοῦσα πρίν, λέγοντας ὅτι τό "θέμα" (οἱ τσιγγάνοι) *κατηύθυναν* τήν ταινία. Ἦταν πρόθεσή μου, στό *Rom* νά 'ναι ὅλα καταγιστικά. Γιατί τό *Rom* μιλάει γιά ἕνα λαό καταγιστικό, πού παρουσιάζεται ἀπότομα, πού φεύγει ξαφνικά και πού, ὅταν μένει, δημιουργεῖ και ἀντιμετωπίζει "ἀβάσταχτα" (ὅπως λέτε) προβλήματα. Ἡ παγκόσμια λογοτεχνία βρίθεται ἀπό παράφορους τσιγγάνικους ἔρωτες. Γιατί ὁ λόγος τῆς ταινίας νά μήν εἶναι παράφορος;

— *Ὁ ὄφφ λόγος καλύπτεται (ἢ ἐξυπηρετεῖται) ἀπό τέσσερις ἀφηγητές - δύο ἄντρες και δύο γυναῖκες. Παρόλο πού κρατοῦν τέσσερις διαφορετικούς ρόλους, ὁ θεατής συχνά συγγέει τίς δύο γυναικεῖς και τίς δύο ἀντρικές φωνές. Γίνεται κάποια συνειδητή ἀντιστροφή ἢ σύγχυση ρόλων;*

— Τό περίεργο εἶναι ὅτι δέν ὑπάρχει καμιά ὁμοιότητα στίς φωνές· ἡ ὁμοιότητα ὑπάρχει στόν ρυθμό πού οἱ ἀφ τους. Πρόθεσή μου ἦταν νά δημιουργήσω μιά αἴσθηση ὅτι ὁ καθένας ἀπό τούς τέσσερις ἀφηγητές μιλάει *συνέχεια* και ὅτι ἀπλῶς κάποιος παντεξούσιος ἠχολήπτης "ἀνοίγει" πότε τόν ἕνα πότε τόν ἄλλο: γι' αὐτό και κάποια στιγμή στήν ταινία οἱ ἀφηγήσεις μπλέκονται ἢ ἀλληλοκαλύπτονται. Ἄν θέλετε, εἶναι μιά πλευρά τῆς αἴσθησης τοῦ ἐσωτερικοῦ Λόγου πού ἔχει κανεῖς ὅταν προσπαθεῖ νά προσεγγίσει τήν τσιγγάνικη ψυχοσύνθεση. Στήν ταινία ὑπάρχει και ἕνα "ἀπότ" δειγμά, ὅταν οἱ τσιγγάνες μιλάνε ὅλες μαζί μπροστά σέ μιά ἀνοιχτή θόνη τηλεόρασης, ἀποδίδοντας ἔτσι ἐκ τῶν ἔσω αὐτή τήν εἰδική σχέση τους μέ τόν φακό, μέ τό συνεργεῖο, τή γλώσσα μας, τή λογική μας, τήν δική μας πραγματικότητα πού τούς ἔχει περικλείσει ἀσφυκτικά. Γι' αὐτό και μπλέκονται οἱ ἱστορίες, γι' αὐτό και οἱ ἀφηγήσεις ἀλληλοαναιροῦνται ἢ ἀλληλοενισχύονται. Τό ἴδιο γίνεται και στήν εἰκόνα και στήν μουσική.

— *Οἱ δύο γυναικεῖς φωνές "ἐκπροσωποῦν" αὐτή τήν πραγματικότητα. Εἶναι προσγειωμένες, γήινες, μιλάνε γιά προβλήματα, γιά τήν καθημερινότητα, ἀλλά και γιά τίς παραδόσεις τῆς φυλῆς πού τούς ἐπικουροῦν, ὡς παραμυθία, στήν ἀντιμετώπιση αὐτῶν τῶν προβλημάτων. Ἀντίθετα, οἱ δύο ἀντρικές φωνές ἐκφέρουν ἕνα λόγο ἀναλυτικό, ἀπόμακρο, ἐπιστημονικό, "ἀπό καθέδρας".*

— Ἐτσι εἶναι, γιατί οἱ γυναῖκες εἶναι τσιγγάνες. Ἡ μιά βλέπει τή ζωή μέσα ἀπό ἕνα ἀμειλικτό παρόν και ἐν ὄψει ἐνός ἐξίσου ἀμειλικτό μέλλοντος. Ἡ δευτέρη, ἡ και πρεσβύτερη, ἔχοντας ἀκριβῶς βιώσει αὐτά τά προβλήματα, προσφεύγει σέ διαχρονικούς ἥρωες

παραμυθῶν, πού τουλάχιστον ἐξασφαλίζουν τή συνέχεια. Στό τέλος, ἡ νεώτερη μᾶς κάνει μιά ἀποκάλυψη: πρόκειται γιά μιά τσιγγάνα πού ἔχει ἀλλάξει και κανεῖς δέν καταλαβαίνει τήν καταγωγή τῆς! Ταυτόχρονα ὁμως, αὐτή ἡ τσιγγάνα εἶναι πού ἐξαπολύει τήν τελική ἐπίθεση, ἀκυρώνοντας τόν ἕναν ἀπ' τούς δύο ἄντρες - ἀφηγητές, τόν φωτογράφο, πού μαζί μέ τόν δάσκαλο, ὅσο κι ἂν προσπαθοῦν νά εἰσχωρήσουν στόν τσιγγάνικο βίο, κάπου σταματοῦν. Κάπου ὑπάρχει ἕνα ὄριο, ἕνα ἄβατο: "Τήν ἀλήθεια τῶν τσιγγάνων μόνο οἱ ἴδιοι τήν ξέρουν". Ἐπειδή ὁμως και οἱ τέσσερις αὐτοῖ ἀφηγητές εἶναι δημιουργήματα μυθοπλασίας, χαρακτήρες σεναριακοῖ, κάθε τόσο και βάζουν, θά 'λεγα, τά πράγματα στή θέση τους, ἀποκαθιστώντας ταυτόχρονα τή σχέση τῆς ταινίας μέ τό ρεαλιστικό ντοκυμανταίρ.

— *Ὁ ἐν πολλοῖς "ἀπολογητικός" λόγος ἐνός ἀπ' τούς ἀφηγητές, τοῦ φωτογράφου, ἐνόχλησε κάποιους, κυρίως γιά τά "τσιτάτα" τοῦ Μπάρτ και τοῦ Λακάν, πού ἔδωσαν τήν ἐντύπωση ἀχρεΐαστων βακτηριῶν.*

— Τό ὅτι ὁ ἀφηγητής ἐνόχλησε, εἶναι μέσα στίς προθέσεις τοῦ "ρόλου" του. Ἐδῶ ἔχουμε νά κάνουμε μέ ἕνα πρόσωπο πού πλησιάζει τούς τσιγγάνους, χωρίς νά ἔχει ἐξορκίσει ἐντελῶς τόν συμπαθητικό οἶκτο, ἕνα σύμπλεγμα ἀνωτερότητας και ἐνοχῆς συγχρόνως, πού πασκιζει νά τό ἀντιπαλέψει μέ τόν ἔρωτά του γιά τή φυλή. Μή μπορώντας, ὡστόσο, νά εἰσχωρήσει στό βάθος τῆς τσιγγάνικης ψυχοσύνθεσης, τούς βλέπει σάν "ρέπλικες", σάν τέλεια μοντέλα γιά τίς ἀποτυπώσεις του. Ὅσο ὁμως περισσότερες αἰσθάνεται ὅτι ξεκλειδώνει τά μυστικά τους, τόσο λιγότερο ἐκτιμᾷ τίς ἴδιες του τίς φωτογραφίες (μέ τίς ὁποῖες πίστευε στήν ἀρχή πῶς θά μπορούσε νά συνθέσει ἕνα εἶδος ἀποτυπωμένης Ἱστορίας). Στό τέλος, και ἀφοῦ ἔχει ἀκυρωθεῖ ἀπό τούς ἄλλους ἀφηγητές, σχεδόν ὁμολογεῖ τήν ἀποτυχία τοῦ ἐγχειρήματός του. Σᾶς προλαβαίνω: ναί, εἶναι ἕνα εἶδος αὐτοκριτικῆς ὡς ἕνα βαθμό. Ἐμεῖς "πυροβολοῦμε" τούς τσιγγάνους πίσω ἀπό τήν κάμερα, ἀλλά οἱ ἴδιοι τό διασκεδαίζουν κι οἱ σφαῖρες τούς περνᾶνε πάντοτε ξυστά.

— *Δέν ξέρω πῶς θά μπορούσε κανεῖς ν' ἀποφύγει τόν Λακάν - ἔστω νά τόν σκεφτεῖ: ἡ ταινία σας εἶναι ἕνα βλέμμα πάνω στό βλέμμα τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν πάνω σ' ἕνα βλέμμα ὀρθάνοιχτο, εὐπιστο. Πῶς νά μήν εὐδοκίμησουν ὕστερα οἱ Μῦθοι! Ἀπό τήν ὀπτασία τῆς Παναγίας ὡς τίς ἀνοιχτές τηλεοράσεις και τήν Ὁραία μου κυρία ...Βρῆκα πολὺ ἐπιτυχή τήν ἐπιλογή τῆς συγκεκριμένης ταινίας: μῦθος τοῦ Χόλγουντ, μῦθος τῆς Σταχτοπούτας, μῦθος τοῦ ἀποδιωγμένου περιθωριακοῦ πού κάποτε ἐντάσσεται ...*

— Στά παραμύθια τῶν τσιγγάνων γίνεται συνέχεια λόγος γιά μιὰ μυστηριώδη “Βασίλισσα τῶν Τσιγγάνων”, πού μόνο ἡ φυγή της ἀπό τό παλάτι τοῦ πατέρα της κι ἡ ἀπάρνηση τῆς προηγούμενης ζωῆς της τῆς προσέδωσε τά φυλετικά χαρακτηριστικά τῆς πρώτης γύφτισσας. Τό *Ἐραία μου κυρία* εἶναι μιὰ πρόκληση, γιατί ἐδῶ ἔχουμε μιὰ ἀντίστροφη πορεία: ἡ κόρη ἑνός περιπλανώμενου γίνεται πριγκίπισσα, προσφέροντας ἕνα πρότυπο στοὺς τσιγγάνους θεατές: νά πού κάποια, κάποιος ἀπό μᾶς μπορεῖ νά ἐνταχθεῖ ὡς ὁμοειδῆς στό εὐρύτερο κοινωνικό σύνολο. Ἐκεῖ ἀκοῦμε καί τήν τσιγγάνα, πού φιλοδοξεῖ νά γίνει φωτομοντέλο, νά διαφημίσει τό σῶμα της, τά μαλλιά της... “Ὁμως, τό *Ἐραία μου κυρία* ἐπιλέχθηκε καί γιά νά σηματοδοτήσῃ τόν κίνδυνο ἀπό τά εἰδῶλα τῆς θόνης. Ὁ κίνδυνος αὐτός ἐγκυμονεῖται ἀπ’ τίς εἰκόνες τοῦ γυαλιοῦ ἢ τοῦ πανιοῦ, πού εἶναι πιά τόσο προσιτές στοὺς τσιγγάνους, ὥστε νά ἔχουν ἀλλάξει τόν τρόπο ζωῆς τους. Τῆ θέση τῆς βραδινῆς πυρᾶς - πυρῆνα συγκεντρώσεων πῆρε ἕνα βίντεο, ἕνα πρόχειρο κυλικεῖο ὅπου βλέπουν τηλεόραση καί ἕνας γραμματιζόμενος πού διαβάζει τούς ὑπότιτλους φωναχτά. Θεωρῶ ἐπιδοφόρο τό γεγονός ὅτι οἱ προτιμήσεις τους στρέφονται πρὸς τίς ἰνδικές ταινίες ἢ τίς τουρκικές...

— *Αὐτό μοῦ δίνει τήν ἀφορμὴ νά παρατηρήσω ὅτι διαίσθανθηκα (δέν θέλω νά πῶ: διέκρινα), διαισθάνθηκα στήν ταινία σας μιὰ ρομαντική στάση - ἀπάντηση σ’ ἕνα ἀκόμη μεγάλο Δίλημμα. Ἐδῶ πιά δέν ἔχουμε νά κάνουμε μέ τό “Κανόνια ἢ βούτυρο”, ἀλλά μέ τό “Πρόοδος ἢ γραφικότητα”.*

— Τό *Rom* δέν παίρνει θέση σέ ζητήματα στέγασης, ἐκπαίδευσης ἢ ἀλλοτριώσης: ἀφήνει τούς ἴδιους τούς τσιγγάνους νά δώσουν τό στίγμα τῶν προθέσεών τους. Ἡ εἰκόνα ὁμως δέν μπορεῖ νά σκεπάσει οὔτε τίς διαστάσεις τῶν προβλημάτων οὔτε τούς τυχόν διαγραφόμενους νέους κινδύνους. Στή συγκεκριμένη περίπτωση, ὁ κίνδυνος δέν ἐντοπίζεται μόνο σέ μιὰ ἀπειλούμενη φυλετική ἀλλοτριώση: Ἐδῶ τά μέσα ἐνημέρωσης ἔχουν ἀλλάξει ἄρδην τήν αἰσθητική, τόν τρόπο διασκέδασης ἑνός ὁλόκληρου λαοῦ, ὄχι μόνο τῶν τσιγγάνων... Τό πρόβλημα δηλαδή εἶναι τό εἶδος καί ἡ ποιότητα τῶν προτύπων πού ἐκπέμπουν οἱ θόνες - καί τό πρόβλημα ἀφορᾶ ὄλους. Ἐλπίζω νά μή διαφαίνεται στήν ταινία ἡ παραμικρὴ ὑποψία μιᾶς ἀποψῆς ὅτι τάχα οἱ τσιγγάνοι πρέπει νά ζοῦν ἔτσι ὅπως ζοῦν, ἀπομονωμένοι, σάν ἐκθέματα Μουσείου, γιά νά μή χάσουν τήν ταυτότητά τους ἢ, ὅπως λέτε ἐσεῖς, τήν τόσο παρεξηγημένη τους γραφικότητα...

— *Θέλω νά ξαναγυρίσουμε στή φόρμα τῆς ταινίας. Ὁ Ἄντονιόνι, νομίζω, ἔλεγε πῶς τό πῶθ θά τοποθετήσει*

τὴν κάμερα εἶναι τό μείζον ἠθικό θέμα στὸν Κινηματογράφο. Ὁ φακός σας, πότε ἐρωτεύεται τό “ἀντικείμενο” τοῦ μέχρι τρέ-γκρό πλάν πότε παρακολουθεῖ (ἀμύχανα;) ἀπὸ ἀπόσταση - καμιά φορά, πολὺ μεγάλη ἀπόσταση.

— Ἡ ταινία ἔχει μιὰ “ἀποκαλυπτική” σχέση μέ τό ἴδιο της τό ὑποκείμενο· ξεκινᾶμε σταδιακά ἀπὸ μιὰ καταγωγή μυστηριώδη, ἀπὸ μιὰ ὁμιχλώδη παρουσία, πού συνεχῶς θεωροῦμε ὅτι ὅλο καί τὴν προσεγγίζουμε. Δέν ξέρομε ἀν ἡ ὁμίχλη ἐξαλείφεται ἢ ἀπλῶς χωνόμαστε ὅλο καί πιο βαθιά της, ἢ πρόθεση ὁμως εἶναι ὁ φακός νά πλησιάσει τό θέμα ἐξελικτικά, ἀποτυπώνοντας μαζί μέ τὴν εἰκόνα καί τὴν ἴδιο τὸν τρόπο προσέγγισης. Ἡ λεπτομέρεια λ.χ. ἀναδεικνύει (καί ἀποδεικνύει) τό ἀναλλοίωτο, τὴ διαχρονικὴ παρουσία τῶν τσιγγάνων, ἐνῶ τό γενικό δέν προσπαθεῖ νά κρύψει τίποτα· καί, συγχρόνως, ἐντάσσει τό θέμα στό σημερινό, φυσικό του πλαίσιο. Ἀκόμα, τό μέγεθος τῶν πλάνων, ἢ ἀπόσταση τοῦ φακοῦ, ποικίλλει ἀνάλογα μέ τὸν ἀφηγητὴ πού “παίζει” στή συγκεκριμένη σκηνή, ἀνάλογα μέ τὴ σχέση του μέ τὴ συγκεκριμένη δράση, μέ τὴ συμμετοχὴ του, μέ τό βαθμὸ τῆς συγκίνησης ἢ εἰλικρινείας του. “Ἐνας ἄλλος λόγος χρήσης κοντινῶν πλάνων, κυρίως ὅταν ὁ φακός περιεργάζεται τό περιβάλλον τῶν τσιγγάνων, εἶναι τό “λάιτ-μοτιβ”, ἕνα σημαντικό στοιχεῖο τοῦ τσιγγάνικου Λόγου. Στὴν ταινία, πειραματιζόμεστε νά τό ἀποδώσουμε καί μέ τὴν εἰκόνα καί μέ τὸν τρόπο σύνθεσης τῶν εἰκόνων καί μέ τὴν ἀφήγηση καί μέ τὴ μουσική. Εἶναι ἕνα στοιχεῖο πού, στήν προσπάθειά μας νά ἀποτυπώσουμε καί νά ἀνασυνθέσουμε τὴν τσιγγάνικη ζωὴ, ἔπαιξε ἕναν ταυτόχρονα συνεκτικό καί διαλυτικό ρόλο. Πῶς λ.χ. θά “ἀπέδιδε” ὁ φακός αὐτό πού λέει κάποια στιγμή ἡ ἀφηγήτρια: “Οἱ τσιγγάνες χορεύουν γρήγορα γιά νὴ μὴν πιάνονται”, ἀν ὄχι μέ μιὰ ἰλιγιώδη προσκόλλησή του στή χορευτριά;

— *Ὅλα αὐτὰ εἶναι ὠραῖα, ἀλλά καί ἐπικίνδυνα. Ἄν μὴ τι ἄλλο, ἡ παρανόηση караδοκεῖ. Ὁ φακός σας ἐρωτοτροπεῖ ἀπὸ πολὺ κοντὰ μέ στοιχεῖα τῆς ζωῆς τῶν τσιγγάνων, πού πέφτουν εὐκόλα στό δόκανο τῆς ἀστικῆς κριτικῆς, ἀν ὄχι τῆς περιφρόνησης. Ἀναφέρομαι στά κομμάτια τους, στά ρούχα τους, στά στολίδια τῶν σπιτιῶν τους, σ’ ἕνα λαμέ παπούτσι, σ’ ἕνα “χρυσό” σερβίτσιο τσαγιοῦ... Κρίνουμε λοιπὸν τὴν αἰσθητικὴ τους; Τῆ θεωροῦμε κι αὐτὴ κομμάτι τῆς “γραφικότητος”;*

— Ἡ προσέγγιση τοῦ φακοῦ σ’ αὐτὰ τὰ ἀντικείμενα δέν εἶναι γιά νά τούς ἀπονείμει αἰσθητικούς χαρακτηρισμούς, μά γιά νά καταδείξει πῶς τό ἀντικείμενο σ’ αὐτούς τούς ἀνθρώπους, ἕνα ἀντικείμενο ἀνήσυχο, ἀεικίνητο, λειτουργεῖ καί χρηστικά καί ὡς φετιχ. Κριτικὴ στήν αἰσθητικὴ τους; Ὅχι μόνο δέν ὑπῆρξε τέτοια πρόθεση ἀπὸ μέρους μας, ἀλλά καί δέν χωρά-

ει... ἐξ ἀντικειμένου! "Όλα αυτά τά στοιχεῖα πού ἀπομονώνει ὁ φακός, θά εἶμαι εὐτυχῆς ἂν λειτουργήσουν στούς θεατές ὅπως τά εἶδα ἐγώ: κομμάτια φαινομενικά ἀνεξάρτητα, εὐάλωτα στήν κριτική ὅπως λέτε ἐσεῖς, πού ὅμως δέν εἶναι παρά τά κομμάτια αὐτοῦ τοῦ γοητευτικοῦ πάζλ πού λέγεται τσιγγάνικη ζωή, τσιγγάνικη περιπέτεια. Θυμίζω πάλι τή φράση τοῦ Μάρκες. Μιλᾶμε συνέχεια γιά τή σχέση τοῦ φακοῦ μέ τά ἀντικείμενα: μά τό τελευταῖο πού μπορεῖ νά βρεῖ τήν ψυχή ἐνός πράγματος εἶναι τό βλέμμα...

— *Νά ὅμως πού τό βλέμμα σας, ὁ φακός σας, δείχνει νά φοβᾶται τήν τρυφερότητα ὅταν τήν βρίσκει. Ἡ μοναδική, ἴσως, σκηνή τρυφερότητας στήν ταινία σας (ὁ πατέρας πού γυρίζει ἀπ' τή δουλειά καί παίρνει τό μωρό στήν ἀγκαλιά του), ὄχι μόνο εἶναι τραβηγμένη ἀπό ἀπόσταση, ἀλλά καί προδίδει εὐκολά τήν "κατασκευή" της: τά πρόσωπα αὐτῆς τῆς οικογενειακῆς σκηνῆς εἶναι πίσω ἀπό τό ἔντεχνα φωτισμένο πανί ἐνός ἀντίσκηνοῦ...*

— Μέ τίς ἴδιες αὐτές σκιές ἀρχίζει καί κλείνει ἡ ταινία. Ἡ προσέγγιση δηλαδή καί ἡ ἀπομάκρυνση γίνονται πανομοιότυπα. Μετά τίς πρῶτες σκιές πού δημιουργεῖ ἡ φωτιά καί τό πανί τοῦ τσαντιριοῦ (δέν εἶναι τυχαῖο ἴσως ὅτι ὁ Καραγκιόζης γεννήθηκε στήν περιοχὴ ἀπ' ὅπου εἰκάζεται ὅτι ξεκίνησαν οἱ πρῶτοι τσιγγάνοι), ἀρχίζουμε πιά νά τοὺς βλέπουμε χωρίς (φανερὰ τουλάχιστον) ἐμπόδια. Στό φινάλε, ἀφοῦ βάζουν οἱ ἴδιοι πιά τή φωτιά μέ τό ἡλιοβασιλεμα, ξαναπαίρνουν τή θέση τους μέσα στό τσαντίρι. Τό πανί λοιπόν γίνεται (ἢ εἶναι) ἓνα εἶδος διαχωριστικοῦ ὀρίου, πρίσματος ἢ καί φίλτρου, κάτι πού τοὺς χωρίζει καί οὐσιαστικά ἀπό μᾶς: σηματοδοτεῖ, ἐν τέλει, τό ἄβατο. Ὁ φακός ἀποχωρεῖ ἡττημένος.

— *Πρὶν ὅμως ἡττηθεῖ, ἔχει ἐπιχειρήσει νά τό παραβιάσει αὐτό τό ἄβατο. Καί ἐπανερχομαι: ἡ σκηνή μέ τίς σκιές πίσω ἀπ' τό πανί δέν κλείνει μόνο τήν ταινία, τήν εἰσάγει κιόλας. Ὡστόσο, ἡ τρυφερή σκηνή μέ τόν πατέρα προοιωνίζει πράγματα μέ τά ὁποῖα δέν ἔχουν καμία σχέση αὐτά πού βλέπουμε στή συνέχεια. Μήπως λοιπόν τό πανί, ἐκτός ἀπ' ὅλα αὐτά πού εἶπατε, σημαίνει καί τήν "ἀπάτη" τῆς Τέχνης;*

— Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, καταδεικνύεται ἔτσι καί ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στήν πραγματικότητα καί στήν εἰκόνα πού ἔχουμε στό μυαλό μας γιά τοὺς τσιγγάνους. Ἀλλιῶς τοὺς βλέπουμε μέσα ἀπό τό πρίσμα τῆς τέχνης ἢ μέ μιὰ ἀπόσταση ἀσφαλείας κι ἄλλα θά δοῦμε ἂν κάνομε τόν κόπο νά τοὺς πλησιάσουμε, ἐγκαταλείποντας τά φίλτρα.

— *Ὁ Ἀντονιόνι μᾶς ἔκανε νά ... "ἠθικολογήσουμε" πολύ. Στό κάτω-κάτω, ἐκτός ἀπ' τή γραμματική ὑπάρχει καί τό συντακτικό: τό μοντάζ. Θά 'λεγα μάλιστα πώς τό ντοκυμανταίρ εἶναι μιὰ ταινία πού κατ' ἐξοχὴν "κα-*



τασκευάζεται" ἐκ τῶν ὑστέρων, στό μοντάζ.

— Μιλῆσαμε πρὶν γιά τήν ἀντιστικτική σχέση λόγου-εἰκόνας. Τό δεύτερο πράγμα πού θεωρήσαμε θεμελιώδες γιά μιὰ τέτοια ταινία ἦταν νά ἐπιχειρήσουμε νά δώσουμε μέ τό μοντάζ μιὰ αἴσθηση ἀποσπασματικότητας, ἀντίστοιχης μέ τά τσιγγάνικα παραμῦθια. Τό λέω πάντως μέ κάποιο δισταγμό, γιατί εἶναι ἡ πρώτη φορά πού ἐπιχειρῶ σ' ἓνα ντοκυμανταίρ ν' ἀκολουθήσω τόσο πιστά τήν περιπέτεια ἐνός "ἥρωα", μέσα ἀπό δεδομένα πού ὁ ἴδιος καθορίζει. Πρῶτη φορά δηλαδή ἀντιμετώπισα μιὰ τόσο ἔντονη γοητεία πού μοῦ ἀσκούσε τό ἴδιο τό θέμα, πρώτη φορά ἔνωσα τό ὑποκείμενο τῆς ταινίας νά μοῦ ἐπιβάλλει τόν τρόπο πού θά τό ἀποτύπωνα.

— *"Ἐχετε ἀναφερθεῖ καί πρὶν στό θέμα τῆς ταινίας καί στό πόσο σᾶς ὀδηγοῦσε τό ἴδιο τό θέμα στοὺς χειρισμούς καί τίς ἐπιλογές σας. Μά, αὐτή δέν εἶναι ἡ πεμπουσία τοῦ ντοκυμανταίρ;*

— Ὑπάρχουν θέματα πού σοῦ ἐπιτρέπουν νά αὐθαιρετήσεις ἢ, γιά νά εἶμαι πιό ἡπιοσ, νά ἐλιχθεῖς, ἀλλά καί θέματα πού σέ δυναστεύουν, πού συχνά ἀκυρώνουν σεναριακές προθέσεις, πού ἐπεμβαίνουν δυναμικά στό γίνεσθαι τῆς ταινίας. Τό *Rom* ἦταν γιά μένα, ἀπ' αὐτὴ τήν ἀποψη, μιὰ πειραματική ταινία: τήν ξεκίνησα, ἔχοντας στό νοῦ μου μόνο τί δέν ἤθελα νά κάνω. Ὅσο προχωροῦσαν τά γυρίσματα, ἔνωθα ὅτι ἡ φόρμα τῆς ταινίας μοῦ ἐπιβαλλόταν ἐρήμην μου - κι

ήταν κάτι προτόγνωρο για μένα, κάτι που μ' έκανε να αναθεωρήσω, χωρίς να τό έχω επιδιώξει, μεθόδους και τρόπους, που είχα δοκιμάσει πριν και μάλιστα με επιτυχία.

— Αισθάνεστε πώς έχετε απομακρυνθεί πολύ από την προηγούμενη ταινία σας, την Έλαιας αίγλη;

— Καί ναι καί όχι. Τό *Rom* έγινε σέ απόλυτη σχέση με την *Αίγλη*, ενώ όμως εκεί είχα να παλέψω με ένα θέμα πού, στην αρχή τουλάχιστον, μου φαινόταν νε κρό καί άχαρο (τά βιομηχανικά κτίρια στη Λέσβο), εδώ κονταροχτυπήθηκα με τό ακριβώς αντίστροφο. Έκει, χρειάστηκε να φτιάξω έναν μύθο, να μυθοποιησω κάποια τεκμήρια - εδώ, να τεκμηριώσω έναν Μύθο. Στο *Έλαιας αίγλη* ή αντίστιξη ήταν διστακτική, ενώ στό *Rom* αποχαλινώνεται, οι άφηγητές πολλαπλασιάζονται, αυτο- καί άλλοηλο-αναιροῦνται, ό χρόνος διαλύεται με άπανωτά φλάς μπάκ, φλάς φόργουωρντ καί ένεστῶτες διαρκείας, ή δράση παρακολουθεί (ή προσπαθεί να παρακολουθήσει) τήν αντίνομία καί τήν άποσπασματικότητα του τσιγγάνικου παραμυθιού. Μιά άλλη μεγάλη διαφορά είναι ότι στό *Rom* έπρεπε να άποφευχθεί πάση θυσία ή συναισθηματική προσέγγιση του θέματος, κάτι πού θά ήταν τόσο εύκολο, ώστε να μήν έχει κανένα ενδιαφέρον. Αντίθετα, στό *Έλαιας αίγλη* επιδιώχθηκε γιατί ήταν πρόκληση να συγκινήσεις με... βιομηχανικά κτίρια! Έ λοιπόν, υπήρξαν θεατές πού έκλαμαν...

— Πόσο διαφορετικό θά ήταν τό *Rom*, αν δέν ήταν παραγγελία της EPT; Συναισθάνομαι πώς βρισκόμαστε σε μία άτμόσφαιρα ντοκυμανταίρ, όποτε τί δουλειά έχουν εδώ οι ύποθετικές έρωτήσεις, αλλά...

— Άς πούμε ότι, αν δέν είχα χρηματοδοτή, ή ταινία μπορεί να μήν είχε τελειώσει άκόμα ή καί να μήν τελειωνε ποτέ. Τό ότι ήταν παραγγελία δημιούργησε κάποιες νόρμες, προκάλεσε βέβαια καί κάποια προβλήματα, αλλά δέν έπηρέασε ουσιαστικά τή φόρμα της ταινίας.

— Παίρνετε ύπόψη σας τόν θεατή; Έκτιμάτε ότι ό τηλεθεατής διαφέρει άπ' τόν κινηματογραφικό θεατή;

— Τά βρίσκω λίγο σχηματικά όλα αυτά. Γεγονός είναι πώς δέν χρησιμοποίησα "κόπλα", για να κάνω τήν ταινία μου πιο εύπεπτη, ούτε κατέφυγα σε λαϊκίστικα τερτίπια για να γαργαλήσω τούς θεατές - όποιοι κι αν είναι. Θά 'λεγα μάλιστα πώς θεωρώ κάπως άδικο τόν διαχωρισμό τηλεοπτικού καί κινηματογραφικού έργου, γιατί έτσι είναι σαν να προσδίδεται κάποια άνυποληψία στις τηλεοπτικές παραγωγές. Οι κινηματογραφικές άρετές μιās ταινίας δοκιμάζονται πιο σκληρά, όταν ή ταινία παίζεται στη μικρή όθόνη. Ό τηλεθεατής πρέπει να πεισθεί να άγνοήσει χίλιους πειρασμούς πού τόν περιβάλλουν' ό κινημα-

τογραφικός θεατής είναι καθλωμένος έτσι κι άλλως...

— Δέν είναι συνεπώς μία τηλεοπτική ταινία, αλλά μία ταινία πού άπλως χρηματοδοτήθηκε από τήν Έλληνική Τηλεόραση - αυτό δέν λέτε;

— Πάλι μου ζητάτε να χαρακτηρίσω τό άποτέλεσμα, ενώ τό μόνο πού μπορώ να χαρακτηρίσω εγώ τουλάχιστον είναι οι προθέσεις μου. Τό *Rom* είναι μία παραγωγή της Τηλεόρασης, σε μία εποχή πού όλες οι Τηλεοράσεις του κόσμου κάνουν κινηματογραφικά άνοιγματα. Στο κάτω - κάτω, ή ταινία μου έχει ήδη εισπράξει τίς πρώτες αντιδράσεις ενός δύστροπου κοινού σε μία έντελως "κινηματογραφική" έπαφή. Όλοι ξέρουμε πόσο εύκολο είναι να άπορριφθεί μία ταινία από τό κοινό του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, άκόμα καί ν' άποτελέσει άντικείμενο χλεύης (πόσο μάλλον όταν έχει ως θέμα της τούς τσιγγάνους)... Η αντίδραση του κοινού ήταν πολύ θερμή.

— Μου έχετε πει πώς μπήκατε "τυχαία" στον χώρο του ντοκυμανταίρ, αλλά άναρωτιέμαι: πόσο μπορεί να ισχύει τό "τυχαίο" ύστερα από πέντε ταινίες; Μ' άλλα λόγια, τό φιζιόν δέν σας έρεθίζει;

— Τώρα πιά έχω συμφιλιωθεί άπόλυτα με τήν ιδέα πώς στό ντοκυμανταίρ μπορείς να κάνεις ό,τι καί στό φιζιόν - κι ίσως καί περισσότερα καμιά φορά...

— Τό *Rom* συμμετέχε στό 30ό Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου, για τό όποιο θά άποτολομούσα να πω ότι ή ποιότητα των ταινιών πού προβλήθηκαν δέν του επέτρεψαν να είναι όσο θά έπρεπε πανηγυρικό. Παρ' όλα αυτά, έπιτρέψτε μου να πω πώς βλέπω πάντα φώς στό βάθος του τούνελ καί δέν είναι από κανένα τραίνο πού χάσαμε... Συμμερίζετε τήν μη άπαισιοδοξία μου;

— Παρά τίς ήδονιζόμενες Κασσάνδρες πού προοιωνίζουν θανάτους (ή αυτόκλητους "ιατροδικαστές" πού τούς διαπιστώνουν), ό Έλληνικός Κινηματογράφος προχωρά σιγά-σιγά, με δειλά βήματα: ταινίες μικρού μήκους γίνονται πολλές καί καλές, ή θεματολογία των ταινιών μεγάλου μήκους έχει διευρυνθεί έντυπωσιακά (έσεις μπορεί να προβληματίζεστε με τήν ποιότητα των ταινιών, δέν είναι όμως μικρό πράγμα, σ' ένα Φεστιβάλ σαν τό φετινό, να έκπροσωποῦνται όλα τά είδη του Κινηματογράφου...) Στο κάτω - κάτω, γιατί ξαφνικά έχουμε τήν άπαιτηση, ό Έλληνικός Κινηματογράφος να βγάξει μόνο άριστουργήματα; Γιατί δέν τό ζητάμε τόσο πειστικά καί άπ' όλους τούς άλλους τομείς, Τέχνης ή μή; Κατά τή γνώμη μου, μία πολύ καλή ταινία τό χρόνο είναι ήδη ένα σοβαρό επίτευγμα. Όσο για μένα, θά ήθελα να δω να γίνονται περισσότερες έλληνικές έρωτικές ταινίες...

Νοέμβριος 1989

Καί ὁ κινηματογράφος τοῦ ἰδιωτικοῦ ὁράματος

(Ἔνας Γκιούλιβερ στή χώρα τῶν
“Μικρομηκάδων”)

τοῦ Δημήτρη Χαρίτου

Στήν ἀρχή εἶναι οἱ ἀριθμοί· γιατί τά φαινόμενα ἔχουν μεγέθη καί κατά κανόνα γίνονται ἀντιληπτά μόνο μέ τούς ἀριθμούς. Ἀργότερα ἀκολουθοῦν οἱ σχολιασμοί, οἱ ἀποφάνσεις, τά κουτσομπολιά καί τά ἰδεολογήματα. Οἱ ἀριθμοί, λοιπόν, πού πρέπει νά ἔχουν ἀνατολή καί δύση ἢ ἀλλιῶς ἀρχή καί τέλος. Βέβαια, τό τέλος τῶν ἀριθμῶν εἶναι τό τώρα. Τό ὅποιο δικό τους αὔριο, αἰσιδοξο ἢ ὄχι, εἶναι ἢ “μιά καινούρια μέρα”, πού ἔλεγε καί ἡ Σκάρλετ Ὁ Χάρα. Ἐπί τοῦ παρόντος, τό κινηματογραφικό αὔριο ἀνήκει στίς Παρασκευές ὅπου οἱ πρεμιέρες τῶν νέων ταινιῶν πού τίς συνοδεύουν μέ τόν ἐκμαυλισμό ἢ τήν παραμυθίασά τους οἱ διαφημιστικές καταχωρήσεις στίς ἐφημερίδες τῆς ἴδιας μέρας.

Μικροί — καί ἀπένταροι — συνηθίζαμε νά τίς κόβουμε προσεχτικά μέ τό ψαλίδι καί νά τίς στοιβάζουμε σέ χάρτινα κουτιά ἀπό σοκολατάκια τοῦ Παυλιδῆ ἢ τοῦ Φλόκα· συλλέκτες τοῦ ἀνέφικτου: Τά καλλίγραμμα πόδια τῆς Λάνα Τάρνερ ἢ τῆς Μπέτυ Γκράιηπλ κι ἄν δέν καταλάγιασαν ἐρωτικούς πυρετούς τῆς ἐφηβείας! Τώρα πιά μέσα στό σαρωτικό κορεσμό ποιός νά “χαζέψει” π.χ. στό αἰλουροειδές πού ἀκούει στό ὄνομα Κίμ Μπάσιντζερ, γιά νά μήν μιλήσουμε γιά τήν Ὁρνέλλα Μούτι ἢ τήν Ναστάζια Κίνσκι (ἀλλά καί γιά κάποιες τοῦ ἑλληνικοῦ σινεμά) πού τίς “γνωρίζουμε” τόσο καλά ὅσο καί ὁ καθρέφτης τοῦ λουτροῦ τους. Ἀλλά ἦταν καί τό καλοψαλιδισμένο ὑπογένειο τοῦ Κάπταιν Μπλουντ ἢ τοῦ Ρομπέν τῶν δασῶν ἢ ὁ μόνιμα ἀνασηκωμένος γιακάς τῆς καπαρντίνας τοῦ Μπόγκαρτ ἢ οἱ ὑποβλητικοί ὄγκοι τοῦ Τσάρλς Λῶτον καί τοῦ Ὁρσον Ουέλς ἢ ἡ προσπάθεια νά πετύχουμε, μέσα σέ κάποιο πλάνο τῶν ταινιῶν του, τή γραφική φιγούρα τοῦ Χίτσκοκ κι ἀργότερα οἱ στρουκτουραλιστικοί καβγάδες γιά τόν Γκοττάρ. Τί καλπασμούς τῆς φαντασίας καί τί φιλοδοξίες δέν τροφοδότησαν! Ὁ μακαρίτης ὁ Τρυφῶς τολμοῦσε νά κλέβει φωτογραφίες ἀπ’ τά ταμπλά ξξω ἀπό τήν εἰσοδο τῶν σινεμά. Ὅμως, μέ τί γενναιοδωρία, μιᾶ ζωῆ, δέν ἀποζημίωσε τούς ἀπανταχοῦ αἰθουσάρχες γιά τά κλοπιμαῖα!

Αὐτά — καί ἄλλα πολλά — ἔκαναν, καί πιθανόν νά κάνουν ἀκόμα, ὅλοι ὅσοι “ἀποφασίζουν” νά ἀφοσιωθοῦν στή διακονία αὐτοῦ τοῦ “ἐργοστασίου τῶν ὀνειρῶν”, ὄντας, σίγουρα, ὀνειροπαρμένοι οἱ ἴδιοι. Ἀρρώστια τοῦ αἵματος — καί μεταδοτική — ὁ κινηματογράφος. Ἐτσι, στό τέλος, μέ μιᾶ ἀδιευκρίνιστη — ὡσαν ἀποκρυφιστική — διαδικασία ἐπιλογῆς, οἱ ταγμένοι μέ μιᾶ Ἰβάρα μηχανή (οὔτε στά δάχτυλα τοῦ ἑνός χεριοῦ οἱ τυχεροί μέ 35άρες) θά προσπαθῆσουν νά γίνουν καί αὐτοί κατασκευαστές ὀνειρῶν. Στή συντριπτική τους πλειοψηφία “μικροῦ μήκους” ὀνειρῶν, τουλάχιστον στήν ἀρχή. Γι’ αὐτούς, λοιπόν, ὁ λόγος· γι’ αὐτούς καί οἱ ἀριθμοί. Τῶν δικῶν μας “μικρομηκάδων” τά

ἄγια πάθη. Βέβαια, γιά τά πάθη πού γίνονται παθήματα ἀλλά ὄχι καί μαθήματα, πιο κάτω ὁ λόγος.

Μετά τό “ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος” τῶν Γραφῶν ὅλες οἱ ἄλλες ἀρχές εἶναι συμβατικές καί τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου εἶναι ἡ πιο πρόσφορη ἀπ’ αὐτές. Ἐτσι, τό 1960, στήν πρώτη κιόλας διοργάνωση τοῦ φεστιβάλ προβλήθηκαν δέκα μικροῦ μήκους ταινίες. Ἐκτοτε δέν ὑπῆρξε χρονιά οὔτε διοργάνωση τοῦ ΦΕΚ χωρίς νά συμπεριλαμβάνει καί τέτοιες ταινίες. Αὐτά μέχρι τό 1987, ὅποτε οἱ μικροῦ μήκους ἀπογαλακτίστηκαν ἀπό τό “μητρικό” περιβάλλον τῆς Θεσσαλονίκης καί μέ τή συμβολή (ἢ συμβουλή ἦταν “ἄλλων”) τοῦ ΥΠΠΟ ταξίδεψαν στή Δράμα, ἰδρύσαντες (μετατρέψαντες, δηλαδή, τό μέχρι τότε ἀνεπίσημο σέ ἐπίσημο) Φεστιβάλ Ἑλληνικῶν Ταινιῶν Μικροῦ Μήκους. Ἀλλά ὅπως συμβαίνει συχνά στόν τόπο μας, δέν ἦταν ὅλα τά παιδιά σύμφωνα οὔτε καί “ὑπάκουα” κι ἕνα ἀρκετά σημαντικό μέρος ἀπό αὐτά (μερικοί ἰσχυρίζονται, τά πιο σημαντικά) παρέμεινε στή Θεσσαλονίκη τήν οἰονεί γενέτειρα (τίνος πράγματος;) ὅπου καί αὐτονομήθηκαν μέν σέ “ἀντιφεστιβαλιστές” διατήρησαν, ὅμως, τήν ἀρίθμηση ἐκείνη τῶν διοργανώσεων τοῦ μεγάλου Φεστιβάλ.

Ἀπό τό 1960, λοιπόν, μέχρι φέτος, τριάντα χρόνων παραγωγική προσπάθεια ἀπέδωσε συνολικά 955 ταινίες μικροῦ μήκους. Ταινίες πού μέ ὅποιονδήποτε τρόπο ἐμφανίστηκαν στίς διοργανώσεις αὐτές. Σίγουρα ὁ ἀριθμός πρέπει νά εἶναι λίγο μεγαλύτερος. Πῶς νά ὀρκιστεῖ κανεῖς γιά τήν 100% ἀκρίβεια ἀριθμῶν ὅταν ἡ συγκέντρωσή τους ἐπιχειρεῖται ἀπό ὑδραργυρική ἀξιοπιστίας πηγές; Συνεπῶς, μιᾶς καί ὁ ἀριθμός αὐτός στριφογυρίζεται τήν πιθανότερη ἀκρίβεια, νά δοῦμε τά ἐπιμέρους ἀθροίσματά του, πού εἶναι: α) 384 ταινίες στό διαγωνιστικό μέρος τῶν 27 πρώτων (μέχρι, δηλαδή, τό 1986) διοργανώσεων, κι ἀκόμα ἑννέα ἐκτός συναγωνισμοῦ, ἐνῶ τό 1974, πρώτη μεταδικτατορική διοργάνωση, ἔγινε καί προβολή μιᾶς ἐπιλογῆς 13 μικροῦ μήκους πού τίς εἶχε ἐξαφανίσει ἡ χούντα. β) Ἀπό τά διαθέσιμα στοιχεῖα γνωρίζουμε ὅτι κατά καιρούς, μέσα στό ἴδιο χρονικό διάστημα ’60-’86, ἀπορριφθῆκαν ἀπό τίς Προκριματικές Ἐπιτροπές (ἢ καί ἀπό τή λογοκρισία) 213 ταινίες. γ) Τό 1977, χρονιά κρίσης καί τό φεστιβάλ σπάει στά δύο. Στό “Ἀντιφεστιβάλ” προβάλλονται μαζί μέ τίς μεγάλες καί 20 μικροῦ μήκους στό διαγωνιστικό καί ἑπτὰ στό πληροφορικό. δ) Ἀπό τό 1983 καθιερώνεται τό “πληροφοριακό τμήμα” καί γιά τίς μικροῦ μήκους. Ἐκεῖ, καί μέχρι τό 1986, προβλήθηκαν 61 ταινίες. ε) Ἀπό τό 1987 ἔχουμε πλέον τό διπλό καθεστῶς - πρόβλημα (ἢ πιο σωστά, προβληματικό καθεστῶς) μέ τούς “Μικρομηκάδες” — εὔστοχη ὀνομασία πού καθιερώνεται στό πανελλήνιο ἀκαριαῖα — χωρίς νά

φαίνεται τρόπος νά λυθεί. Τό θετικά σημαντικό σ' αυτό τό μπερδέμα είναι ή, επιτέλους, αυτόνόμησή τους από φτωχός συγγενής πού ήταν μέχρι τότε τού Φεστιβάλ τών... μεγαλομηκάδων. Άλλά ὅπως λέει καί ὁ λαός "τό μονό σχοινί δέν φτάνει, τό διπλό περισσεύει". Οἱ ἀριθμοί, λοιπόν, λένε ὅτι στίς τρεῖς πρώτες χρονιές στά δύο φεστιβάλ προβλήθηκαν 140 ταινίες στή Δράμα καί 108 στή Θεσσαλονίκη. Αὐτές οἱ σχεδόν 250 ταινίες τών τριῶν χρόνων εἶναι ὅσες εἶχαν συνολικά παραχθεῖ τά δεκαπέντε πρώτα χρόνια τού ΦΕΚ. Ποιός μπορεί νά ἀρνηθεῖ ὅτι, γιά μιᾶ ἀκόμα φορά, "οἱ ἀριθμοί εὐημεροῦν;"

Άριθμοί ἀληθινοί, ἀριθμοί ἐντυπωσιασμοῦ ἀλλά καί γιά περίσκεψη. Κοντά χίλιες ταινίες σέ τριάντα χρόνια μόνο τή βροχή τών ποιητικῶν συλλογῶν μπορεί νά θυμίσει, φυσικά μόνο στήν ἀριθμητική σύγκριση γιὰτι γιά νά γίνει — κυρίως σήμερα — μιᾶ μικροῦ μήκους ταινία θέλει λεφτά πού σέ τίποτα δέν συγκρίνονται μέ τό κόστος ἐκτύπωσης μιᾶς ποιητικῆς πλακέτας. Τί μπορεί ἄραγε νά σημαίνει αὐτή ἡ ἀνιούσα πλημμυρίδα ταινιῶν μικροῦ μήκους ὅταν αὐτή βρίσκεται στή διαμετρικά ἀντίθετη πορεία τών μεγάλου μήκους, ποιά προοπτική ἐνθαρρύνει τούς νέους δημιουργούς, ποιά αἰσιοδοξία στρατεύει τόσα νέα ἄτομα στή μαγική φράση: κινηματογραφικός σκηνοθέτης, ἀφοῦ γνωρίζουμε ὅτι σ' αὐτή τήν "ἄνθιση" δέν μετέχει οὔτε ἓνας δόκιμος σκηνοθέτης μας - καλῶς ἢ κακῶς. Καί ἂν ὑποθέσουμε ὅτι συνεχίζεται αὐτός ὁ φρενήρης δρόμος καί στά ἀμέσως ἐπόμενα χρόνια, πού ἄλλοῦ θά μπορούσε νά ὀδηγήσει ἐκτός ἀπό τόν καταποντισμό τού εἴδους καί τού περιεχομένου του μέσα στόν ὠκεανό τῆς ἀσημαντότητας; Γιατί, ἢ ἔχουμε ἐθνικό κινηματογράφο, ὅποτε οἱ μικροῦ μήκους ταινίες ἀποτελοῦν τό φυτώριο καί τόν προθάλαμο (ἄρα περιέχουν σέ δυναμική σμίκρυνση τά κύρια γνωρίσματα γραφικῆς καί θεματικῆς ἰδεολογίας) τών μεγάλου μήκους, ἢ ἔναν — στήν πλειοψηφία τους φυσικά — παρασιτικό ἀπομιμητισμό αὐτοῦ πού δέν μπορεί νά γίνει ἢ πού δέν ὑπάρχει, γιὰτι αὐτοεξαντλεῖται μέσα στό ἀδιέξοδό του ἢ χαμαιλεοντιζόμενο, κατά τίς προσταγές τού συρμοῦ, στά κραιγαλέα ἐξωτερικά. Σίγουρα ἀκούγεται ἀστεῖο νά κερκισοβατεῖ στά τριάντα χρόνια του τό κυρίως φεστιβάλ ἀπό ἔλλειψη ταινιῶν καί νά λειτουργοῦν μέ τά ὅλα τους δύο "μικρομηκάδικα", μέ δεκάδες ταινίες, μέ φανταχτερές (καί ἀξιόλογες) κριτικές ἐπιτροπές καί ἄφθονη δημοσιότητα. Άλλά μήπως ὀλόκληρη ἡ νεοελληνική πραγματικότητα δέν μαστίζεται ἀπό τό σύνδρομο τῆς ἀντίφασης;

Μά επιτέλους εἶναι κανένα ἀπό τά δύο τους ἀληθινό φεστιβάλ ἢ μήπως ἀποσιωποῦμε τό γεγονός, ὅτι ἔξω ἀπό τίς φέστες, τά πολύχρωμα ἐντυπα καί τίς ἀφίσεις, τίς εὐκαιριακές ἐφημεριδοῦλες, τό ὑπέροπον κλίμα ἐφήμερου ψιλοβεντετισμοῦ, τίς τελετές βράβευσης (μπαλέτα, κηδεῖες κ.λπ.) καί ἄλλα ἠχηρά παρόμοια, ὅλα ἔλκοντα τήν καταγωγή τους ἀπό τό "κεραμοῦν καί φαῦλον" τού Ἀλεξανδρινοῦ, καί κατόπιν ψαχνόμεστε νά βροῦμε τό "προϊόν" — ὄχι στόν παιδαριώδη ἀνταγωνισμό τού ποῖο ἀπό τά δύο θά προβάλλει τίς πῖο πολλές ταινίες — ἀλλά σέ ὅλα ἐκεῖνα τά ποικιλικά, πού τό ἄθροισμά τους συνιστᾷ τό μέσα καί τό ἔξω μέγεθος ἑνός καλλιτεχνικοῦ φεστιβάλ. Πῶς μπορεί κανεῖς,

ὄση καλή θέληση καί ἂν διαθέτει, νά ἀποκαλέσει καλλιτεχνικό φεστιβάλ (δύο, κιόλας!) τά "ἐπί πτυχίω" κινηματογραφικά σκαλαθύρματα τών ἐλληνικῶν κινηματογραφικῶν σχολῶν (νά τονιστοῦν θά πρέπει ἐδῶ — καί χωρίς ἐπιείκεια ἀλλά καί χωρίς ἄλλα σχόλια — μία, μία οἱ τρεῖς λέξεις: "ἐλληνικές", "κινηματογραφικές", "σχολές") πού μέχρι καί γιά πρόσχημα στρατιωτικῆς ἀναβολῆς χρησιμεύουν; Γιατί, στό κάτω - κάτω τῆς γραφῆς, δέν παίρνουν τήν ἡρωϊκή πρωτοβουλία αὐτές οἱ ἴδιες οἱ σχολές νά διοργανοῦν ἀπό κοινού "ἐορτήν" ἀποφοιτήσεως ὅπου μαζί μέ τά ἡδύποτα θά προβάλλονται καί τά ἀποδεικτικά δείγματα καλλιτεχνικῆς καταρτίσεως καί ἐπάρκειας τών ἀποφοιτοῦντων; Οὔτε, κατά συνέπεια, Δράμα, οὔτε "Ἀντιφεστιβάλ", οὔτε τά ἑκατομῦρια τού ΥΠΠΟ, τά ὅποια, στήν προκειμένη περίπτωση, "διαμοιράζονται" ἄριστερά καί δεξιά χάριν τίνος πράγματος; Ποῖο εἶναι τό ζητούμενο; Μήπως "Ἡ ἀγωνία τού τερματοφύλακα" μπροστά στό "ἓνας μουρλός πετάει μιᾶ πέτρα στή θάλασσα καί χίλιοι γνωστικοί ψάχνουν νά τήν βροῦν";

Ἄν, μέ ἓνα ὑποθετικό σενάριο, πρῖν ἀπό τά δύο φεστιβάλ ὑπῆρχε μιᾶ κοινῆς ἀποδοχῆς Προκριματικῆ Ἐπιτροπή, θεσπισμένη ἀπό τούς φορεῖς ἢ ἀπό τό κράτος, αὐστηρά ἀντικειμενικῶν κριτηρίων, πού θά ξεσκαρτάριζε κυριολεκτικά τίς ὑποψήφιες ταινίες ἐνῶ οἱ διαγωνιζόμενοι θά ἦταν ἐλεύθεροι νά πάνε σέ ὅποια ἀπό τίς δύο διοργανώσεις: Δράμα ἢ Θεσσαλονίκη, πιστεῖται κανένα ἀπροκατάληπτος ὅτι οἱ ταινίες πού θά ἀπέμεναν θά ἐπαρκοῦσαν γιά πάρα πάνω ἀπό ἓνα φεστιβάλ; Νά γιὰτι ἢ ὑπαρξῆ καί τών δύο διοργανώσεων συντηρεῖ, δίνει τήν ψευδαἰσθηση ὑπαρξῆς, στά ὑποπροϊόντα ἢ τά ἀνώριμα καί ὑποβαθμίζει τό ἀντικείμενο; Τελικά, ἢ ἀντίθεση καί ἡ διάσταση, πίσω ἀπό τίς εὐλογοφανεῖς ἀλλά καί γι' αὐτό ἐυκόλα ἀνατρέψιμες δικαιολογίες, ὑποκρύπτουν τήν προαιώνια ἀγάπη τού πρωτάτου καί τού "κάποιος εἶμαι" ἀφοῦ οἱ ὀμάδες πρωτοβουλίες σιγά, σιγά μετατρέπονται σέ ἐξουσία, κάτω ἀπό τήν παραίτηση τού περιεχομένου μιᾶς ὑποθετικῆς ἐξουσίας. Τό πρώτο ἀποτέλεσμα μιᾶς συγχωνεύσεως τών δύο διοργανώσεων θά ἦταν ὁ παραμερισμός κάποιων ἀπό τούς "ἡγετικούς" ρόλους ἑνός ἀνυπαρκτοῦ στή μονιμότητά του συνόλου. Ποιός θέλει νά παραμείνει σέ ὄλη του τήν καλλιτεχνική ζωῆ "μικρομηκάς"; Μέ τή μοναδική ἐξαίρεση τού Νίκου Γραμματικοῦ (σέ Δράμα καί Θεσσαλονίκη) πού παρουσίασε ταινίες του καί τίς τρεῖς χρονιές στή διοργάνωση τού "Ἀντιφεστιβάλ", καί κυρίως μέ ἐπαγγελματικό ποιοτικό ἀποτέλεσμα, καθώς καί τρεῖς ἢ τέσσερις τό πολύ ἄλλες περιπτώσεις πού παρουσίασαν δύο ταινίες, δεκάδες δεκάδων ἄλλα ὀνόματα, γιά πλήθος λόγους ἢ αἰτίες, μπήκαν καί βγήκαν ἀπό αὐτά τά ἐπωνομαζόμενα φεστιβάλ μέ πιθανότητα πού ἀγγίζει τά ὄρια τῆς βεβαιότητας — αὐτό τουλάχιστον ἀποδεικνύει τριάντα χρόνων προῖστορία — ὅτι δέν θά ἐπανεμφανιστοῦν. Ἐνας ἢ δύο στούς δέκα θά περάσουν στό χώρο τών μεγάλου μήκους ταινιῶν, μέ ποικίλο βαθμό ἐπιτυχίας, καί οἱ ὑπόλοιποι οὔτε μικρομηκάδες, οὔτε μακρομηκάδες; στό μεγάλο χωνευτήρι ὄλων τῶν ὄντων. Ποιανοῦ λοιπόν, σταθεροῦ, ἐπώνυμου συνόλου εἶναι αὐτοῖ οἱ πεισματάρηδες μόνιμοι ἐκπρόσωποι;

Νά 'ξεραν (άν κιόλας δέν τό ξέρουν) αὐτά τά κατά τ' ἄλλα θαυμάσια παιδιά, πόσο ἔωλα, πόσο παιχνίδια φαντάζονται, ἄθελά τους, τήν προσπάθεια τῶν ταλαντούχων. Γιατί, βέβαια, ὑπάρχει μιὰ ἀλήθεια σημαντική πού καμιά ἀντίφαση δέν μπορεῖ νά τήν παραμερίσει, πῶς ἂν ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος θά ἔχει συνέχεια καί πιο γενικά ὀλόκληρο τό ὀπτικοακουστικό, μέσα ἀπό αὐτά τά ταλαντούχα παιδιά θά τήν ἔχει. Αὐτά θά εἶναι οἱ σκηνοθέτες του, αὐτά θά εἶναι οἱ ὀπερατέρ του, αὐτά θά εἶναι οἱ μοντέρ του. "Ἄν, συνεπῶς, δέν προστατευτοῦν οἱ ἄξιοι ἀπό τό συμφυρμό, τό συναγελασμό μέ τούς περιστασιακοὺς καί τούς ἀτάλαντους, ἀπό ψευδεπιγραφούς φανατισμούς, ἀπό τή στεῖρα ἀνταγωνιστικότητα, ἀπό τόν κακόμοιρο συντεχνιασμό, πῶς θά μπορέσουν νά μορφοποιήσουν τίς βάσεις μιᾶς ἐθνικῆς (ἴχι φολκλορικῆς) κινηματογραφίας; Οὔτε ὁ Τζάρμους, οὔτε ὁ Ταρκόφσκι, οὔτε ὁ Κρόνεμπεργκ, οὔτε ὁ Βέντερς εἶναι τό ζητούμενο τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Αὐτή ἡ ἐπιδημικὸ βᾶθος σινεφιλία ἀποτελεῖ τραγικὴ παρεξήγηση πού συναθροίζομενη μέ τήν περίπου καθολικὴ — καί ἰσόποση τῆς φιλοδοξίας τους — ἀπαιδευσία τῶν μαθητῶν τῶν σχολῶν, τούς ὀδηγεῖ σέ χωράφια πού ἴχι σινεμά, ἀλλά οὔτε πατάτες δέν καλλιεργοῦνται. Ἀλλά ἡ ἐκπαίδευση σέ τέτοιους τομεῖς εἶναι εὐθὺν τῆς Πολιτείας, ὅπως εὐθὺν τῆς Πολιτείας εἶναι ἡ λύση τῶν προβλημάτων (τουλάχιστον αὐτῶν πού περιγράφονται ἐδῶ) καί ἴχι ἡ στρουθοκαμηλικὴ τακτικὴ: ἄφησέ τους νά τά βροῦν μόνοι τους (διάβαζε πιο σωστά: παράτα τους νά βγάλουν τά μάτια τους). "Ἄλλο πράγμα εἶναι ἡ πολιτικὴ ἴσων εὐκαιριῶν γιά ὅλους καί ἄλλο ἡ ἐξισωτικὴ πολιτικὴ ἐξουθένωσης. "Ἄλλο εἶναι ἡ ἀποτελεσματικὴ, ἡ σχεδιασμένη οικονομικὴ στήριξη ἐπιλεγμένου στόχου καί ἄλλο ἡ διανεμητικὴ διασπάθιση δημοσίου χρήματος. Καί σέ τελευταία ἀνάλυση, ὁ κρατικὸς φορέας θά πρέπει νά ἀναδεχτεῖ τήν ἠθικὴ εὐθὺν, ὅτι προτιμότερο εἶναι νά εἶσαι στους νέους χρήσιμος παρά ἄρεστός. Ἐπιτέλους, ὑπάρχουν καί κάποια ἄλλα εἶδη κόστους σαφῶς πιο ἀκριβά ἀπό τό χολερόβλητο πολιτικὸ.

Στό ὄνομα, γι' αὐτό, τῶν ὄσων ἀρνητικῶν ἢ θετικῶν διαπιστώσεων ἀξίζει τόν κόπο ἕνα ἐγγύτερο πλησιασμα τοῦ ὕλικου τῶν πρόσφατων ταινιῶν τῆς Δράμας καί τοῦ



Πλαστικό, τῆς Στέλλας Θεοδωρακῆ.

"Ἀντιφρεσιβάλλ" μέ τήν ταυτόχρονη δῆλωση, ὅτι ὁ ὕπογράφων τό κείμενο αὐτό εἶναι, θά 'λεγε κανεὶς ἀπό συγκυρία καί ἀπό κάποιες ἄλλες καθαρά ἀνθρώπινες ιδιότητες, θερμὸς φίλος καί μέ πλήρη κατανόηση τοῦ "ἐν πολλοῖς" μαγικοῦ κόσμου τῶν "μικρομηκάδων". Σέβεται καί ἀγαπάει τόν ἐνθουσιασμό καί τίς φιλοδοξίες τους, ὅπου καί ὅσο φυσικά αὐτές τεκμηριώνονται. Χαίρεται μαζί τους κάθε τους ἐπιτυχία σέ κάθε στάδιο τῆς διαδικασίας πού συνεπάγεται ἡ διοργάνωσή τους. Ἀλλά ἐπίσης στο ὄνομα αὐτοῦ τοῦ περιεχομένου τῆς δῆλωσης του θεωρεῖ ἐξίσου ὑποχρέωσή του τὴ μὴ παρασιτώπηση τῶν ὄσων ἴχι ἐχάριστων, κατὰ τήν ἀνθρώπινη κρίση του, πιστεύει ὅτι εἶναι τέτοια.

Καί πρὶν ἀπ' ὅλα τό θεματικὸ-σεναριακὸ ὕλικό τόσο στή Δράμα ὅσο καί στή Θεσσαλονίκη, ἀφοῦ οἱ ἐννιά καί κάτι στους δέκα σκηνοθέτες εἶναι καί σεναριογράφοι τῶν ταινιῶν τους. Ἡ κομματικὴ προθήκη θεματογραφία πέθανε (πολὺ καλῶς) ἀπὸ ἄρκετά χρόνια, ὅμως μαζί τῆς συναποβίωσε καί τὸ πολιτικὸ (πέρα πολὺ κακῶς) σενάριο καί ἡ κοινωνικὴ κατ' ἐπέκταση θεματογραφία πού αὐτό στήριζε. Μέχρι πρότεροι εἴχαμε μιὰ ἐνοχλητικὰ φανερὴ ὑπεροχὴ "ταινιῶν δρόμου" μέ τίς ἀπαραίτητες μοτσικλέτες, σκηνές σέ μπάρ καί μπαράκια καί γενικά μιὰ εἰκονολατρικὴ ἀντίληψη μέσα σέ ἕνα ζενιθ ἄσκοπης κίνησης καί ἕνα ναδὶρ ἐπίσης ἄσκοπης ἀκίνησις. Στὴν καλύτερη περίπτωσι εἴχαμε μιὰ βιρτουοζιτὴ τῆς κάμερας, ἀλλά τά... ἀμήχανα μηχανάκια, ἢ καί τ' αὐτοκινητάκια, δέν μπορούσαν νά μηχανευτοῦν μιὰ ἐσωτερικὴ δικαιολογία τοῦ σαματῶ τους. Καί πρὶν προλάβει "ἄλεκταρ νά λαλήσει τρίς" ἔκανε κυρίαρχη τήν παρουσία του ὁ φανταστικὸς κινηματογράφος (ποιητικὸς σέ μικρὴ ἔκταση, πιο αἰσθητὸς ὁ ρεαλιστικὸς καί ἀκόμα πιο πολὺ ὁ φανταστικὸς τῶν νοσηρῶν φαντασιώσεων μέ τὴ συνειπικούρηση τῶν τερτιπιῶν τῆς τεχνολογίας). Στὴν "ζῶνῃ τοῦ λυκόφωτος" τῆς ἀμηχανίας ἢ τῆς ἀδιαφορίας γιά ὅ, τι συμβαίνει γύρω μας, οἱ νέοι δημιουργοὶ ὀμφαλοσκοποῦν στους κόσμους τοῦ ἀνύπαρχου - μακάρι νά ἦταν τοῦ ὑπερβατικῶ -, θιασῶτες ὄλοι τους ἐνός ἀποκλειστικὰ μεταγυτομβέργιου κόσμου ὅπου ἡ εἰκόνα γίνεταὶ αὐτοσκοπὸς. Πόσο πλεόν μακριὰ βρίσκεται ἡ λογικὴ τῶν βιντεοκλίπ; "Ὅχι ὅτι τό εἶδος πού λέγεται φανταστικὸς κινηματογράφος δέν ὑπάρχει, οὔτε ὅτι δέν ἔχει δώσει ἐξαιρετικὰ δείγματα 7ης τέχνης. Ἀλλά ἐδῶ εἶναι πού λέμε: "Ὅλα τά 'χε ἡ Μαριόρη, μόνο ὄ... φανταστικὸς κινηματογράφος τῆς ἔλειπε". Πάντως, γιά νά ποῦμε καί τοῦ στραβοῦ τό δίκιο, κάποιοι ἀπὸ τούς πιο ταλαντούχους δημιουργοὺς ἐτούτης, τῆς πιο πρόσφατης γενιᾶς, ἔχουν νά δείξουν ἀξιόλογες μικροὺς μήκους ταινίες — τίς εἶδαμε καί πέρσι καί φέτος — στὴν περιοχὴ τοῦ φανταστικοῦ σινεμά. Ἀλλά πεισματικά ἐπαναλαμβάνουμε: εἶναι αὐτὴ ἡ προτεραιότητα τοῦ ἑλληνικοῦ σινεμά;

Ἐκεῖνο, ὅμως, πού δείχνει ἀκόμα πιο ἀνησυχητικὸ εἶναι ἡ ἐπιδημία στή θεματογραφία τῆς μοναξιάς. Βγαίνει μέσα ἀπὸ μιὰν ἀντι-ηρωικὴ ἐσωστρέφεια καί ἀρνητικὴ στάση στὰ κοινὰ τῆς ζωῆς, ἀφοῦ οἱ ἥρωες αὐτῶν τῶν μικρομηκάδικων ταινιῶν εἶναι κατὰ κανόνα νέα μέν ἄτομα, ἄνευρα, μέ ἄδειο ψυχισμό καί ἀπροσέγγιστα — τό πιο πιθανὸ αὐτοβιογραφικὰ πορτραῖτα τῶν ἴδιων τῶν δημιουρ-



“Αβαξ, του Νίκου Γραμματικού.

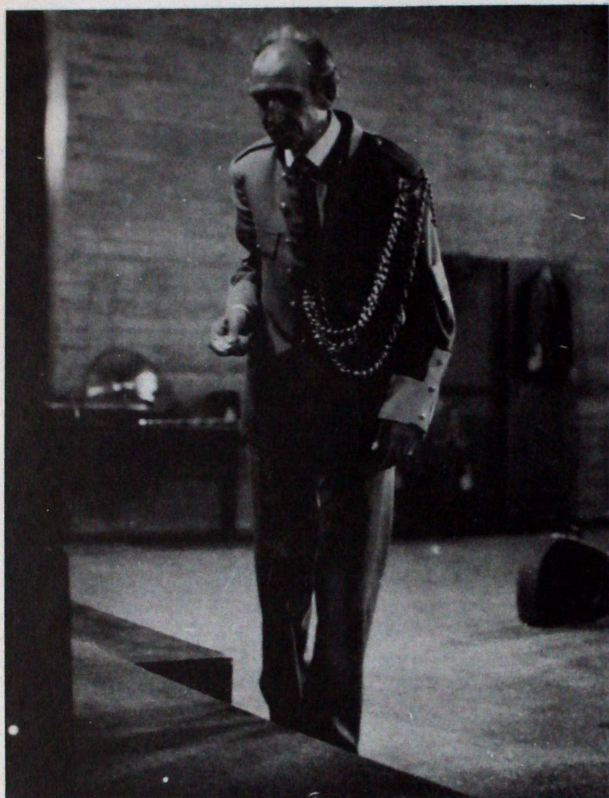
γών τους. “Εγκλειστα, στά δωμάτια τους, κατασκευάζουν ένα μίζερο “ιδιωτικό δράμα” στο δέ μέτρο που αυτό είναι αληθινό, που αντικατοπτρίζει δηλαδή ένα μεγάλο άριθμό (καί φυσικά αντιπροσωπευτικό) νέων, διανοούμενων ανθρώπων — τέτοιοι μήπως δέν πρέπει νά λογαριάζονται και οι κυοφορούμενοι σκηνοθέτες μας; — τότε βρισκόμαστε μπροστά σ’ ένα νοσηρό (γι’ αυτό και άπογοητευτικό) σύμπτωμα τής κοινωνικής μας πραγματικότητας στο πεδίο τής νεολαίας. Αυτή ή πρός τά μέσα, άδιέξοδη φυγή σημαίνει πρίν άπ’ όλα άρνηση τών νέων μας ανθρώπων νά κοιτάξουν κατάφατσα στόν καθρέφτη τό αληθινό είδωλο τής ταυτότητάς μας τής συλλογικής. Τί κάνουν, άλίμονο, αυτοί οι νεόκοποι κινηματογραφικοί μας ήρωες; Ζούν σ’ ένα κιτσάδικο δωμάτιο, τηλεφωνούν, καπνίζουν (είναι άπίστευτο, αλλά τουλάχιστον στίς μισές άπό τίς “μικρομηκάδικες” ταινίες τής τελευταίας τριετίας συμπρωταγωνιστής είναι ...τό τσιγάρο!), άκούν ρόκ, ντίσκο, ή χέβυ μουσική (ή μουσική τους ενημέρωση π.χ. στην κλασική φτάνει σέ τέτοιο σημείο που... τέσσερις ταινίες φέτος είχάν επένδυση τίς δόλιες “τέσσερις εποχές” του Βιβάλντι. Τόσο μόνο;), πλήττουν μέ κατ’ όνομα έρωτικές σχέσεις άπ’ τίς όποιες άπουσιάζει ο έρωτας (αυτός που έχει πάθος και τσαγανό) και βέβαια πάνω άπ’ όλα λείπει ο λόγος· ο έπαρκής, ο φυσικός, ο δικαιολογημένος, ο λειτουργικός λόγος όργανο επικοινωνίας και κατανόησης. “Αν δέν ταλαιπωρεί τ’ αυτιά του θεατή ή άγράμματη ειλολογίτιδα, θά κυριαρχεί ή κοινοτυπολογία, ή άμχανολογία ή ή άλαλία· γνήσια όλοι τους παιδιά τής ελληνικής εκπαίδευσης.

Η προθυμία νά μιμηθούν τά έξωτερικά γνωρίσματα έξων κινηματογραφικών προτύπων, άγνωώντας ότι ή άλλοτριωτική κατακρήμνιση τών ήρώων τους άποτυπώνει άλλες συνταρακτικές άναστατώσεις άτομικών και κοινωνικών διεργασιών που δέν έχουν σχεδόν καμιά σχέση μέ τίς ελληνικές. “Η, τουλάχιστον, όχι ακόμα σέ αξιόλογη έκταση, τέτοια που νά δικαιολογεί τή συμπεριφορά τών νέων σκηνοθετών μας.

Σπάνιο είδος ο πειραματικός κινηματογράφος, σπάνιο επίσης και τό ντοκυμανταίρ, αλλά και όταν υπάρχει βρίσκεται σέ σύγχυση μέ τήν εκπαιδευτική καταγραφή και τήν άδυναμία κριτικού σχολιασμού. Σέ μηδενισμό τό κινούμενο σχέδιο ή όταν επιχειρείται είναι άτεχνο, κακόγουστο και πρόχειρο. “Ακόμα περιμένουμε τήν επανάληψη τής επιτυχίας του ‘Αλέκου Παπαδάτου *Τζιτζίκι και μυρμήγκι*. Καλώς ή κακώς έχουμε πλήρη έξοβελισμό του πολιτικού σινεμά (δέν είπαμε και έτσι, παιδιά!) και τό χειρότερο όλων σπανιότατη ή ματιά πάνω στην ελληνική πραγματικότητα, όπως και νά τήν λένε αυτή: ήθογραφική, ρεαλιστική, νατουραλιστική, πάντως νά άνιχνεύεται και νά σηματοδοτείται ή νεοελληνική κοινωνική μας γεωγραφία, π.χ. αυτό που προσπάθησε, θεματικά, νά δώσει ή Πανωραία Γαλατά μέ τό *Τελευταία πνοή*. Λίγο καλύτερος κινηματογράφος, μιά άλλη αντίληψη χειρισμού και θά είχαμε στην αίθουσα άρωμα “Ευδοκίας”.

“Αλλά στην περιοχή τών “μικρομηκάδων” μόνο άρνητικά φαινόμενα υπάρχουν; Και ή καλή μερίδα; Και βέβαια υπάρχει αυτή. Και είναι χαρά τών ματιών και τών αυτιών όταν τήν συναντάμε. Αυτή, άλλωστε, είναι ή κυρία έπίδα, πώς άν συντηρηθούν ευνοϊκά και άλλες προϋποθέσεις, σχεδόν όλες ευθύνης και άρμοδιότητας του κράτους (συνεπής κινηματογραφική πολιτική, φαντασία αλλά και ρεαλισμός κριτήρια πολιτιστικά, χωρίς νά άγνοεί τήν άπό τό παρελθόν διαμορφωμένη πραγματικότητα στόν επαγγελματικό χώρο, και φυσικά όχι μίζερη οικονομική στήριξη), μέ λίγη τόλμη μπορεί ή μικρού μήκους ταινία, χειραφετούμενη άπό παραμελημένους προθάλαμους τής μεγάλου μήκους, νά γίνει μιά αυτοδύναμη έθνική σχολή παράλληλης άξίας και σύγκρισης μέ αυτήν, και μέσα σ’ όλα φυσικά, άφου τής έξασφαλιστεί και ή άνάλογη μετέπειτα ζωή και ή δημοσιότητα. “Αν, όπως όλα δείχνουν, δέν μπορέσει νά υπάρξει μιά καλύτερη μέσοπρόθεσμα προοπτική άνετων οικονομικών όρων για άριθμητικά περισσότερες μεγάλου μήκους ταινίες και βέβαια, πιό ευπρόσωπες παραγωγές (μήν κολλήσουμε και τελειώσ στο καλλιτεχνίζον χαμηλό κόστος), τότε είναι μιά λαμπρή ευκαιρία έκμετάλλευσης τής δημοσιότητας που έχει δοθεί τά τρία τελευταία χρόνια και του ενδιαφέροντος που έχει δημιουργηθεί για τίς μικρού μήκους ταινίες στο εύρύτερο κοινό, μέ τήν σέ βάθος, συστηματική και ποιητική παραγωγή τους και — προς Θεού! — όχι μόνο άπό τούς τελειόφοιτους τών κινηματογραφικών σχολών.

Είναι φανερό ότι ή περιήγηση αυτή έχει μάλλον σκόπιμα άποφύγει επώνυμα δείγματα τών άρνητικών συμπτωμάτων και τών “μικρομηκάδικων” ταινιών που έχουμε δει τά τρία τελευταία χρόνια, έλέω άνταγωνισμού. “Η καιτ ή σκηνοθεσία, ή άθλια τεχνική, ή μιζέρια τών μέσων περισσότερο είναι ευθύνη τών σχολών που καταρτίζουν έλλειπώς τούς μαθητές τους, και είναι ακόμα τό οικονομικό κόστος. “Αλλά ή έπιλογή του θέματος και ή γραμμή χειρισμού του άνήκει άποκλειστικά στο μαθητή. Τί νά φαρμακώνεις, λοιπόν, για κάτι που ο καθένας γνωρίζει τό ρόλο του σ’ αυτή τήν ιστορία, όπως γνωρίζει και τήν ευθύνη του. “Επιτέλους, μέ άνακούφιση νά όνομάσουμε κάποιες ταινίες που



Ένός λεπτού σιγή, του Στρατού Τζιτζι.

έδειξαν άρετές αξιόλογης κινηματογραφικής γραφής, ταινίες με θέση και άποψη ή στο θέμα ή στο χειρισμό (όποιου θέματος κι αν είχαν επιλέξει). Αν παραβλέσουμε τόν αριθμητικό ανταγωνισμό άνάμεσα στά δύο μικρομηκάδικα φεστιβάλ, στόν ποιητικό τό 1987 τήν πρωτιά τήν είχε ή Θεσσαλονίκη, τό 1988 ή Δράμα καί φέτος, 1989, πάλι ή Θεσσαλονίκη. Όργανωτικά, όμως, σταθερά τά πρωτεία άνήκουν στη Δράμα. Έκεί, δηλαδή υπάρχει ή βεβαιότητα πώς ό,τι γίνεται — καί γίνονται πολλά σέ μία όλόκληρη πόλη — γίνεται αποκλειστικά καί μόνο γιά τή συγκεκριμένη εκδήλωση. Όλος ό χώρος του φεστιβάλ καί όλοι όσοι μαζεύονται εκεί, γιά μία έβδομάδα, ζουν έντονα καί ζεστά αυτό τό θαυμάσιο πανηγύρι καί τή χαρά τών νέων παιδιών πού δοκιμάζουν τά καλλιτεχνικά τους φτερά, έρχονται σέ έπαφή μεταξύ τους, γνωρίζονται, άλληλοεκτιμούν ό ένας τήν περίπτωση καί τή δουλειά του άλλου, σ' ένα περιβάλλον γαλήνιο, χωρίς — τό πίο σημαντικό — νά αισθάνονται ότι είναι ό φτωχός συγγενής καμιάς "άπέναντι", πίο μεγάλης πόρτας... Ένα φεστιβάλ, δικό τους, όχι παραπληρωματικό κάποιου άλλου.

Άλλά στή διάσταση τής άλλης πραγματικότητας, φέτος ή Δράμα άντιμετώπισε μία φανερή καί γι' αυτό βασανιστική φτώχεια ποιότητας τών ταινιών. Έξαιρώντας κανείς τό *Βέρα Κρούς* του Τάκη Σπυριδάκη, τά *Μάρμαρα* του Άλέξη Μπίστικα καί τή *Σκωρία φωτός* τής Βουβούλας Σκούρα,

πού καί οι τρεις τους είχαν — σέ άλλο μέτρο καί από άλλη γωνία ή κάθε μία — σωστή κινηματογραφική γραφή, άποψη γι' αυτό πού έκαναν καί ποιητικότητα στήν εμπνευσή τους, ό,τι ακολουθήσε βρισκόταν σέ αισθητή απόσταση. Μέ μεγάλη έπιείκεια θά μπορούσαν ακόμα νά μνημονευτούν, γιά τίς μερικές αλλά άνισες άρετές τους, αλλά καί τίς ύποσχέσεις πού έδινε τούτο τό δείγμα τής δουλειάς τους γιά τό μέλλον, τό *Όλα είναι μία ιδέα* τής Μ. Μαντελένη, τίς *Άντανακλάσεις* τής Φ. Οικόμου, τό *Άντικαπινητικό* του Π. Τηλιακού, τίς *Μεταμορφώσεις* του Κ. Μεγαπάνου καί, ακόμα, αλλά μόνο γιά τίς θεματικές τους επιλογές καί όχι γιά τόν αδύναμο χειρισμό τους, τήν *Τελευταία πνοή* τής Π. Γαλατά καί τό *Όταν έχει πανσέληνο κανείς δέν κοιμάται* του Π. Παγουλάτου.

Στή Θεσσαλονίκη τά πράγματα φέτος ήταν σαφώς καλύτερα από τή Δράμα. Έκεί ή ποιότητα κάλυπτε, αναλογικά, τούς αριθμούς άφου ή επιλογή κάποιων ταινιών παίρνει τό χαρακτήρα τής προτίμησης από κάποιες άλλες πού στήν κρίση κάποιων άλλων θά είχαν τό "πάνω χέρι". Μέ αυτή τήν παράδοση τό *Άβαξ* του Ν. Γραμματικού, του πίο παραγωγικού αλλά καί του πίο συνεπή, "στά έργα όχι στά λόγια" "μικρομηκά", *Οί μοναχικές γυναίκες είναι επικίνδυνες* τής Κωστ. Τωμαδάκη, τό *Πλαστικό* τής Στ. Θεοδωράκη, τό *Στή γωνιά παραμονεύει ό εφιάλτης* του Α. Σφακιανάκη, τό *Μετάλικά* του Τ. Μπαρδάκου, τό *Romeo τών συσκευών* του Ν. Σούλη καί τό *Ένός λεπτού σιγή* του Στ. Τζιτζι ήταν περίπου άψογα δείγματα μιās έλπιδοφόρας κινηματογραφικής γραφής, μέ καθαρό μετιέ, ποικιλία θεμάτων καί χειρισμού καί σίγουρο ταλέντο. Κοντά τους, αλλά μέ εμφανείς ρωγμές στό συνολικό αποτέλεσμα, θά μπορούσε κανείς εύκολα νά αναφέρει τό *Don't worry* του Β. Θωμόπουλου, τήν *Πρόβα* τής Έλ. Καποκάκη, τήν *Σαλώμη τών ρόδων* του Ν. "Ε." Παναγιωτόπουλου, τό *Μπέμπυ - Σίττερ* του Α. Κοβότσου, τήν *Άλλη μέρα* του Θ. Ευσταθιάδη καί τό *Θαρσείν χρή* του Γ. Μαυροειδή. Βέβαια θά έπρεπε νά μνημονευτεί ή μοναδική φέτος ταινία πού θέλησε νά άγγίξει κάποιες φανερές πλευρές τής πολιτικής μας ζωής, αλλά ό *Θεατής* του Θ. Άναστόπουλου, γιατί γι' αυτήν πρόκειται, τό μόνο πού κατάφερε ήταν νά μπλέξει τά εύκολα μέ τά δύσκολα καί τήν ήθογραφία μέ τή σάτιρα. Μελό μέ σάτιρα; Δέν παντρεύονται.

Άξιο ευχάριστης αναφοράς είναι ότι στό σύνολο αυτής τής επιλογής πού έπιχειρήθηκε εδώ, έπτά ταινίες άνήκουν σέ γυναίκες δημιουργούς. Άλλά ακόμα πίο ευχάριστο ξάφνιασμα προκαλεί ή διαπίστωση ότι στίς περίπου εκατό ταινίες πού προβλήθηκαν φέτος καί στίς δύο διοργανώσεις, τριάντα έγιναν από γυναίκες σκηνοθέτες! Πόσες άραγε από αυτές θά άντέξουν μέσα στόν ασφυκτικά άντροκρατούμενο χώρο του κινηματογράφου; "Άρωμα γυναίκας" λοιπόν στό έλληνικό σινεμά. Άμποτες.

Δ. Χ.

1. Ό τίτλος αποτελεί παραλλαγή του τίτλου τής γνωστής μονογραφίας του Ηλία Κεφάλα. "Η γενιά του ιδιωτικού όράματος" (Έκδ. Τέθριπρον) καί πού αναφέρεται στήν ποιητική γενιά του '80.

Σχόλιο για τή μουσική

Η κριτική επιτροπή του φεστιβάλ βράβευσε φέτος τή μουσική τής Θέσιας Παναγιώτου για τό *Oh Babylon*: μέ μία μόνο αντίθετη ψήφο. Η μοναχική αυτή ψήφος εξηγεί παρακάτω τήν “παραφωνία” τής.

Ένα “θεωρητικό” έρώτημα κατ’ αρχήν: Αξιίζει τή βράβευση ή μουσική μιās ταινίας όταν ή ίδια ή ταινία κρίνεται όμόφωνα άποτυχημένη ή ή άστοχία του σκηνοθετικού έγχειρήματος συμπαρασύρει στην πτώση και τά έπιμέρους στοιχεία, όπως ή μουσική ή ή φωτογραφία;

Η άπάντηση, τουλάχιστον για τήν περίπτωση τής μουσικής, πρέπει νά είναι όχι. Μιά έμπνευσμένη μουσική δημιουργία μπορεί νά άυτονομηθεί από τό υπόλοιπο έργο ως άυταξία αισθητική και νά άντέξει στό χρόνο, έστω κι άν ή ταινία πού τήν προκάλεσε είχε λησμονηθεί από γεννησιμιού τής. Μέ μία λεπτομέρεια: δέν θά πρόκειται για κινηματογραφική μουσική, αλλά άπλως για μουσική, χωρίς έπίθετο, ή έστω για μουσική μέ κινηματογραφικές άφορμές.

Η μουσική του *Oh Babylon*, λοιπόν, μπορεί νά διακριθεί και νά βραβευθεί παρά τήν κατάρρευση τής ταινίας. Μπορεί όμως;

Η μοναχική ψήφος λέει όχι, άν και βρίσκει στή μουσική σημαντικές άρετές: έναν όγκο ύλικού και δουλειάς (συνθετικής και ένορχηστρωτικής), μία εύρύτητα έπιλογών, τήν άπουσία τής φτήνειας και τής χοντροκοπιās, μία ισχυρή αίσθηση ρυθμού (κάτι πού χαρακτηρίζει τόν Φέρρη και για τίς άλλες — ευτυχέστερες — ταινίες του). Αυτό πού λείπει είναι ή έμπνευση, ή δημιουργία του καινούριου ήχου, αυτού πού θά καταξιώσει τό έγχείρημα και θά δικαιώσει τή βράβευση.

Η μοναχική ψήφος λέει όχι και για έναν άκόμη λόγο: στό ίδιο φεστιβάλ ύπήρχε μία ταινία, τής όποιās ή πλευρά: μουσική πέρασε άπαρατήρητη. Πρόκειται για τή μουσική του Νίκου Κηπουργού και για τό *Rom* του Μενέλαου Καραμαγγιώλη. (Ειρωνία! Η πρώτη μουσική του Ν. Κηπουργού για τόν κινηματογράφο ήταν για μία ταινία του Κ. Φέρρη, τό *Δού φεγγάρια τόν Αύγουστο* — για τήν άκριβεια, δέν έπρό-



κειτο για μουσική ειδικά για τήν ταινία, αλλά για μουσικά κομμάτια πού χρησιμοποιήθηκαν σ’ αυτήν).

Η μοναχική ψήφος θυμάται τά θαυμάσια τραγούδια του συνθέτη τής “Αλιπούπολης” του Γ’ προγράμματος (ειδικά στήν πρωτογενή τους έκδοχή, πριν από τήν κάπως ίσοπεδωτική ένορχηστρωτική επέμβαση του Μάνου Χατζηδάκι κατά τήν έκδοσή τους σέ δίσκο). Θυμάται άκόμη κάποιες όψιμότερες, λίγες πάντως, σκηνικές δημιουργίες πού προδίδουν ευαισθησία αλλά και γνώση, στέρεη γνώση τής μουσικής (συμπεριλαμβανόμενης και τής μουσικής πρωτοπορίας), ή όποια όμως δέν φορτώνει τό αποτέλεσμα μέ έγκεφαλικότητα, καθώς ίσορροπεί καλά μέ μία “παιδική” στάση άπέναντι στό ύλικό τής.

Η μοναχική ψήφος δέν θά υπερασπιστεί εδώ τή μουσική του Ν. Κηπουργού για τό *Rom*. Δέν ξέρει ούτε άν μπορεί ούτε άν πρέπει νά τό κάνει. Άρκείται στήν έπισήμανσή τής. Για τά υπόλοιπα, ως φροντίσουν άλλοι άρμοδιότεροι.

Άλέξανδρος Μουμτζής

BATMAN - ή μανία



“Όπως πιθανότατα θά έχετε και μόνοι σας ως τώρα καταλάβει, ή *Όθόνη* είναι ένα...*ψύχραιμο* περιοδικό — όπερ σημαίνει ότι προτιμάει (καί έχει συνηθίσει) νά βλέπει τά πράγματα λιγάκι (ή καί πολύ) άναδρομικά, νά έξετάζει τή θέση τους στό σινεμά άφοϋ ό άρχικός θόρυβός τους έχει καταλαγιάσει.

Γράφοντας για τόν *Μπάτμαν* τά πράγματα είναι διαφορετικά: ό θόρυβος για τήν ταινία είχε άρχίσει άπό τόν προηγούμενο χειμώνα (άπό τά γυρίσματα), συνεχίστηκε μέ τήν άστρονομική του έπιτυχία τό καλοκαίρι στίς ΗΠΑ, συνεχίζεται μέ τίς προβολές του φίλμ στίς ευρωπαϊκές αίθουσες (όπου, πρέπει νά πούμε, ή ύποδοχή του δέν ύπήρξε τό ίδιο ένθουσιώδης μέ τίς ΗΠΑ), καί καταλήγει στό άλλεπάλληλα κύματα τής μπατ-μανίας που άκόμα καί τώρα φτάνουν στην Εϋρώπη, πρόθυμα νά γεμίσουν μέ ύπερρωϊκές νότες τόν χειμώνα μας: μπλουζάκια, κουκλάκια, ζώνες, αυτοκόλλητα, χαρτάκια, σηματάκια, ήμερολόγια, περιοδικά, γελιογραφίες (άκόμη καί στό *Νέα*), βιβλία, κασετίνες... Μοιάζει, άν τό καλοκοιτάξεις, σάν κατάλογος μπακάλικου.

Ή άλήθεια δέν άπέχει καί πολύ άπό τό γεγονός αυτό. Είμαστε φίλοι του Μπάτμαν άπό παλιά, καί πριν άπό άρκετά χρόνια θά είμαστε άκκληκτοι άπό τούς καταναλωτικούς μπατ-θησαυρούς που κατακλύζουν τήν άγορά... άλλά πρέπει νά σημειώσουμε, τώρα, ένα ή δύο βασικά πράγματα. Κατ' άρχήν, ή μπατ-μόδα είναι, όσον άφορά τήν Εϋρώπη, προκατασκευασμένη. Τό φαινόμενο τής ταινίας *Μπάτμαν* στίς ΗΠΑ, τήν πατριδα των “σοϋπερ-ήρώων”, καί τά πενήντα χρόνια ιστορίας του Μπάτμαν, δικαιολογούν τήν μπατ-έξαρση στην Άμερική — άλλά ή Εϋρώπη άγοράζει τήν γιορτή σε κονσέρβα.



Η υπερβολική δημοσιότητα της ταινίας του Τίμ Μπάρτον δέν μοιάζει νά βοήθησε καί πολύ τήν ευρωπαϊκή καριέρα της. Τό Παρίσι σνόμπαρα τόν *Μπάτμαν*, προτιμώντας τόν τελικό Ίντιάνα Τζόουνς. Κακό προμήνυμα καί γιά τήν Ελλάδα, όπου ή ταινία έκανε ένα μέτριο ξεκίνημα σε 30 κινηματογράφους σέ όλη τή χώρα... (κι ενώ, επίπλέον, είχαν διατεθειά δεκαοκτώ έκατομμύρια δραχμές μονάχα γιά διαφήμιση).

“Όλα αυτά, βέβαια, δέν πληγώνουν καί τόσο τήν κολοσσιαία φήμη του *Μπάτμαν*, μίν φανταστεείτε τίποτα τέτοιο. Μόνο στήν Αμερική ή ταινία έχει ήδη “βγάλει” δέκα φορές σέ έσοδα τόν όγκώδη προϋπολογισμό της (τών 35 έκατ. δολλαρίων, ή έξι δισεκατομμυρίων δραχμών), μέσα σέ πέντε μήνες. Ένα μέρος από τά χρήματα κατέληξε σίς ευρωπαϊκές διαφημιστικές έκστρατείες. (Γιατί όχι; Τό *Μπάτμαν* έφερνε μόνο κέρδη πιά.)

“Όμως ή λογική αυτή κατέληξε σέ μειονέκτημα γιά τήν αγορά της Ελλάδας (κι όχι μόνο). Ένώ οι θεατές θά ανακαλύπταν μόνοι τήν ταινία σέ άλλες συνθήκες, τώρα μπήκαν στήν αίθουσα παραζαλισμένοι από τή διαφήμιση, περιμένοντας νά δούν τήν περιπέτεια φαντασίας πού θά έσβησε όλες τίς άλλες.

Τελικά, οι προσδοκίες έσβησαν τήν ταινία. Οι θεατές δέν νοιάστηκαν γιά τά πρωτοφανή ντεκόρ της Γκόθαμ Σίτυ, δέν άρκέστηκαν (οί περισσότεροι!) στόν ντελιριακό *Τζόκερ* του Τζάκ Νίκολσον, δέν σκέφτηκαν πώς τό *Μπάτμαν* είναι ή συνεπέστερη ως τώρα μεταφορά ενός κόμικ στήν ζωντανή όθόνη (δέν είναι τόσο εύκολη δουλειά όσο φαίνεται...) ... Οι θεατές κόταζαν τή συνταγή κι όχι τά συστατικά της. Περιμένοντας τό *ύπέρ* πού δέν έρχόταν, τό κοινό βρέθηκε άντιμέτωπο μόνο μέ μία εξαιρετικά κομψή καί καλοστημένη ιστορία δράσης. Άδιανόητο, αλλά τί μπορούσε νά γίνει; Ό *Μπάτμαν* είναι μόνο ένας τουρίστας στήν Ευρώπη.

“Όσο γιά τήν μπατμανία — αν δέν σάς άπασχολεί καί τήν άγνωστε, δέν θά έχετε πρόβλημα. Γιατί έν όψει του γεγονότος ότι έχουν ήδη σχεδιαστεί δύο - τρεις (ή τέσσερεις, ή...) *συνέχειες* του *Μπάτμαν*, ή σχετική μόδα θά παραμείνει σάν ή μμόνιμος γείτονας στήν Γηραιά Ήπειρο, φλερτάροντας τήν προσοχή μας μέ νέες κολεξιόν μπατεξαρτημάτων.

Νυχτερίδες και άράχνες τό μέλλον του σινεμά



Ο Μπάτμαν είναι όπως η κόκα - κόλα (πάει με όλα) και στο στήθος έχει πάντα τό σήμα κατατεθέν του, πού είναι μία νυχτερίδα με άνοιχτά τά φτερά. Ο Μπάτμαν είναι ό ήρωας ενός κόμικ, από τά πιό παλιά (1939), πού ό καθένας “όφείλει” σήμερα νά ξέρει γι’ αυτόν, είναι μία ταινία πού όποιος δέν τήν έχει δει, κινδυνεύει νά θεωρηθεί “κοινωνικά άπροσαρμοστος”, είναι ή μεγαλύτερη κινηματογραφική επιτυχία (εισπρακτικά) όλων τών εποχών (νέο παγκόσμιο ρεκόρ), είναι τό πιό θορυβώδες διαφημιστικό γεγονός τής χρονιάς.

Ο Μπάτμαν είναι ένα compact¹ πού κοιτάζει τό πνεύμα τών νέων καιρών και τήν τελευταία λέξη στόν κόσμο του μάρκετινγκ, στην προώθηση προϊόντων εύρείας κατανάλωσης, είναι δηλαδή κάτι πού βλέπεται ως ταινία (ή σαν ένα μεγάλης διάρκειας διαφημιστικό σπότ), πού διαβάζεται ως κόμικ και βιβλίο, πού ακούγεται ως σάουντρακ, πού χορεύεται στό ρυθμό τών τραγουδιών του Πρίνς, πού μασιέται ως τσίχλα, πού τρώγεται ως πόπ-κόρν ή τσίπς, πού πίνεται ως άναψυκτικό τής κόκα-κόλα (με φάστ φούντ ή χωρίς), πού φοριέται ως μπλουζάκι με στάμπα στό στήθος τό σήμα του Μπάτμαν ή, για τούς πιό σοβαρούς, ως σήμα μεταλλικό, στό άριστερό πέτο του σακακιού.

Ο Μπάτμαν είναι αυτό πού πουλάει και άγοράζεται, πού σχολιάζεται παντού, πού δημοσιεύεται σε όλα τά εξώφυλλα τών περιοδικών, πού είναι πάντα παντού για νά σάς σώσει σε κάθε δύσκολη στιγμή σας. Είναι κάτι σαν τό κοκκαλάκι τής νυχτερίδας, πού σας φέρνει τύχη, ευεξία, αισιοδοξία, σας άνοίγει τήν όρεξη νά καταναλώνετε τό κάθε τι, σας ταξιδεύει σε κόσμους μυθικούς, χωρίς νά χρειαστεί νά πάτε

πουθενά, σας φέρνει τόν έναν κοντά στόν άλλο, άρκει νά πείτε τήν μαγική λέξη “Μπάτμαν” ή νά διαγράψετε (κάπου, όπουδήποτε) τό σχήμα τής νυχτερίδας με άνοιχτά τά φτερά.

Περιστό νά τό πούμε βέβαια, πώς ό Μπάτμαν είναι πριν και πέρα άπ’ όλα αυτά ή κότα, ή όποια, μεταμφιεσμένη σε μαύρη νυχτερίδα, γεννάει χρυσά άβγά σε όσους επένδυσαν σ’ αυτήν τά λεφτά τους. Έξ ού και τό σήμα στό στήθος τής μαύρης στολής του ήρωα, πού έχει κίτρινο λαμπερό χρώμα, (όπως ό κρόκος του άβγού κι ό χρυσός) και τό ωοειδές του σχήμα. Έξαρτάται πώς τό βλέπει κανείς.

Άλλά βέβαια, αυτό πού μäs ενδιαφέρει εδώ, είναι πώς ό Μπάτμαν είναι, εκτός τών άλλων, και μία ταινία, με ενισχυμένα (μέχρι υπερβολής) όλα τά χαρακτηριστικά μιäs σύγχρονης κινηματογραφικής υπερ-παραγωγής, κάτι πού άρμόζει βέβαια σ’ έναν υπερ-ήρωα και σ’ έναν σουπερ-στάρ, όπως ό Τζάκ Νίκολσον. Σε όρους θεάματος είναι ένα mixed - media happening για μικρούς και μεγάλους και σε όρους αισθητικής... έ, πού νά βγάλει τώρα άκρη κανείς σ’ αυτή τήν άποθέωση του στυλ. Στυλιζαρισμένες κόμικ - φιγούρες, ενσαρκωμένες με στυλιζαρισμένες έρμηνείες, νά κινούνται με στυλ μέσα στό στυλιζαρισμένο νηζάιν τών ντεκόρ και τών έντυπωσιακών σκηνηκών.

Έξάλλου ό Μπάτμαν αυτός δέν είναι ένας ήρωας άπλως, είναι όλοι οι ήρωες και οι μύθοι μαζί πού εμφανίστηκαν στην όθόνη (τή μεγάλη και τήν μικρή). Είναι ό Ζορρό, ό Ρομπέν τών δασών, ό Άρσέν Λουπέν, ό Λόου Ρένντζερ σε εκσυγχρονισμένη έκδοσή, είναι μία σύνθεση και παραλλαγή του κάθε ήρωα -

έκδικητή, μασκοφορεμένου ή μή, πού ζει διπλή ζωή κι έχει διπλή ταυτότητα, νόμιμη και παράνομη, πού έχει δηλαδή και την πίτα ολόκληρη και τό σκύλο χορτάτο. Είναι πολυεκατομμυριούχος και συνάμα "υπερασπιστής των φτωχών και των άδυνάτων", είναι θνητός και υπεράνθρωπος μαζί, είναι δίκαιος και άμειλικτος όταν χρειαστεί, είναι μπλαζέ και άνθρωπος ταυτόχρονα, μοναχικός και συναισθηματικός, πολυπράγμων διανοούμενος και πρακτικός υπεράνω κάθε νόμου όταν δρᾷ, είναι ό,τι μπορεί νά φαντασθεί κανείς. Είναι ένας μοντέρνος ταρζάν τών πόλεων πού περιίπταται μέ ένα μέσον δικής του κατασκευής, είναι ένας Τζέιμς Μπόντ έντεταλμένος στη δική του μυστική ύπηρεσία, είναι ένας Ίπότης της ασφάλτου, πού διαθέτει τόν δικό του Κίτ (τό Μπάτμομπιλ), πού τόν ύπακουει σάν μηχανικό σκυλί, είναι ένας ήρωας μέ ικανότητες άράχνης), είναι μιά παραλλαγή του Σούπερμαν, είναι ένας άκόμα ήρωας του κινηματογραφικού μύθου της αυτοδικίας, πού έκδικείται τόν θάντο τών δολοφονημένων γονιών του. Και τί δέν είναι, δηλαδή; Νά ένα έρώτημα, πού θά άξιζε νά τεθεί σ' έναν διαγωνισμό της διαφημιστικής έκστρατείας της ταινίας.

Δίπλα του, τό άπαραίτητο συμπληρωματικό όμοίωμα ενός τέτοιου μυθικού ίματζ, ή τέλεια γυναίκα, ή φωτορεπόρτερ Βίκυ Βέηλ, πού έρμηνεύει ή πιό δημοφιλής αισθησιακή στάρ του άμερικάνικου κινηματογράφου, ή Κίμ Μπάσιντζερ. Η Βίκυ Βέηλ / Κίμ Μπάσιντζερ, ή όποία ένσαρκώνει έδω τά πιό έτερόκλητα, αλλά δελεαστικά χαρακτηριστικά του σύγχρονου προτύπου της θηλυκότητας, πού καθιέρωσε ή διαφημιστική αισθητική και ή "όμόλογη" λειτουργία τών μέσων μαζικής έννημέρωσης. Είναι κομψή, τολμηρή, δυναμική, ξέρει τί θέλει, πάντα καλοντυμένη (σέ κάθε σκηνή αλλάζει φορέματα, θαρρείς και πρόκειται για έπίδειξη μόδας), είναι "προχωρημένη" (κοιμάται μέ τόν Μπρους Γουέην από την πρώτη βραδιά) και συνάμα "παρωχημένη" (έχει μιά παλιομοδίτικη όμορφιά), είναι επίπονη, άφοσιωμένη, άριστοκρατική, είναι ριψοκίνδυνη φωτορεπόρτερ (κι άς μήν της φαίνεται και πολύ), είναι μητρικά προστατευτική πρós τόν Μπρους Γουέην, αλλά την προστατεύει διαρκώς ό Μπάτμαν από τόν αντίζηλό του τόν Τζόκερ. Είναι άδες οι γυναίκες μαζί δηλαδή στη συσκευασία της μιᾶς, γιατίο και ως χαρακτηρισμός δέν έχει καμιά υπόσταση δραματουργική, είναι ένα μανεκέν πού ούτε στιγμή δέν ξεχνάει κανείς πώς πρόκειται για την Κίμ Μπάσιντζερ σ' ένα άκόμα σχηματικό ρόλο πού του ταιριάζει και της ταιριάζει σάν φόρεμα έφαρμοστό. "Ε, και λοιπόν;

Ό πρωταγωνιστής όμως αυτού του καρναβαλί-

στικου σώου είναι ό σατανικός γελωτοποιός, ό Τζάκ Νέπιερ - Τζόκερ, πού λειτουργεί ως άρμός και ρακόρ μιᾶς άφήγησης: άνισόρροπης και άνισόπεδης. Είναι ό κεντρικός ρόλος της μάσκας, είναι ό στάρ - ήθοποιός (Τζάκ Νίκολσον), πού παίζει πάλι τόν έαυτό του, είναι ό παρανοϊκός παλμός της έκφρασης πού έπίδεικνύει την έρμηνευτική του δεξιοτεχνία. Ό Τζόκερ είναι τό άρνητικό ίσοδύναμο του Μπάτμαν και κάτι παραπάνω: είναι ό ήρωας μέ τά χίλια πρόσωπα, είναι ό Μπαλαντέρ της μυθοπλασίας, είναι ό ύποχθόνιος Άρλεκίνος, πού κάνει τόν Μπάτμαν νά μοιάζει σάν ένας ήρωας ξενέρωτος κι άνιαρός. Ό Τζόκερ είναι κακός, πολύ κακός έως γοητευτικός, μιά τραγική φιγούρα (άλλά μόνο φιγούρα), πού παραπέμπει όλοφάνερα στον "Άνθρωπο πού γελά" του Βίκτορος Ουγκώ (και τί μ' αυτό;), είναι ένας έγκληματίας - φιλόσοφος, είναι ένας καλλιτέχνης της καταστροφής, μισεί μέ πάθος την όμορφιά, γελάει σαρκαστικά μέ την κακομούτσουνη φάτσα του, είναι μιά μεγαλοφυᾶ στην ύπηρεσία του κακού, είναι ικανότατος δολιοφθορέας καλλυντικών, είναι ένας μύστης της Άσχημιας, τόν γοητεύουν οι μεταμφιέσεις, οι τηλεοπτικές έμφανίσεις, τά χάπενινγκ και τά τρύκ. Ό Μπάτμαν είναι άπλως ό άντάξιος αντίπαλός του, πού έχει μέ τό μέρος του την παράδοση της ήθικης εκείνης της έποχής πού γράφτηκε ή πρωτότυπη ιστορία σέ κόμικ και γιαυτό θά πρέπει "ύπουλα" και άναρχοιστικά νά ήττηθεί. "Έτσι για τά μάτια βέβαια, γιατί ουσιαστικά ή σκηνοθεσία και ή πληθωρική έρμηνεία του ρόλου από τόν Τζάκ Νίκολσον άνακυρύσσουν νικητή της ταινίας τόν Τζόκερ σέ βάρος του Μπάτμαν. Μικρό τό κακό, άφου ό δεύτερος θά έχει την ευκαιρία νά πάρει την ρεβάνς την έπόμενη φορά, πού ό Τζάκ Νέπιερ - Τζόκερ δέν θά έχει τά κιλά του Τζάκ Νίκολσον.

Άλλά ίσως τελικά όλα αυτά νά μήν έχουν και μεγάλη σημασία, άφου αυτό πού υπερέχει και κυριαρχεί πάνω άπ' τούς ήρωες, τή μυθοπλασία, την αισθητική τών γκάτζετ, τά μηχανικά έφέ, τή στυλιζαρισμένη σκηνοθεσία, την κλοουνίστικη έρμηνεία, είναι βέβαια - τί άλλο - ή προβολή του σήματος του φιλικού προϊόντος, πού είναι τό έμβλημα του ήρωα και ό θυρέος του, τό λογότυπο Μπάτμαν.

Batman for ever and enjoy Coca - Cola together.
"Άντε και του χρόνου πάλι μαζί.

Σωτήρης ΖΗΚΟΣ

1 Compack: Προέρχεται από τή σύντμηση της άγγλικής έκφρασης Complex Packages και εκφράζει την ένσωμάτωση "άγαθών" και "ύπηρεσιών" πού παρέχονται ως "σύνθετα πακέτα" αντί τών προϊόντων / έμπορευμάτων από μιά έπιχειρηση.

Σχόλιο για μιιά “μικρομέγαλη” ταινία



BATMAN (έλλ. τίτλος: **Μπάτμαν**).

σκην.: Τίμ Μπάρτον, σεν.: Σάμ Χάαμ και Ρουώρεν Σκάρου, φωτ.: Ρότζερ Πράττ, μουσ.: Ντάννυ Έλφμαν, τραγούδια του Πρίνς, παίζουν: Τζάκ Νίκολσον, Μάικλ Κήτον, Κίμ Μπάσινγκερ, Τζάκ Πάλλανς, Τζέριου Χώλλ, Λη Γουάλλας.

Η κινηματογραφική δεκαετία που χάνεται παίρνει μαζί της και όλα όσα δέν μπορούν να ανταποκριθούν σε μιιά εποχή που προσφέρει και προφέρεται. Μιιά εποχή ιδανική για αναζήτηση του μύθου, γνωστού ή άγνωστου δέν έχει τόση σημασία όσο έχει ή υποστήριξή του.

Και εδώ ακριβώς βρίσκεται τό πρόβλημα αλλά και ή έντεχνα δοσμένη προβληματική τής ταινίας του υπερεκτιμημένου Τίμ Μπάρτον.

Και είναι ό Μπάτμαν μιιά προβληματική ταινία που παρουσιάζεται ως προβληματική, ή όποια παίζει μέ τό “image” που τής αποδίδεται μέ τήν τρομακτική διαφημιστική καμπάνια που μέ τή σειρά της βαραίνει πάνω στην ταινία όπως βαραίνει και τό δισυπόστατο

τής προσπάθειας για τήν εικονοποίηση του άλλου μεγάλου ήρωα τής αμερικάνικης μυθολογίας του κόμικ. Η έκπληκτική σ’ όλους τούς τομείς διαφημιστική έκστρατεία έφερε μέν τή φοβερή έμπορική έπιτυχία αλλά έφερε και αυτό που ίσως κάνει τήν ταινία να κινείται έξω από τίς κινηματογραφικές εικόνες που καθορίζουν τήν αυτονομία του όποιουδήποτε συνοδευτικού έργου που καταπιάνεται μ’ αυτές. Έτσι μπορούμε να πούμε ότι εκεί όπου έπιτυγχάνει ό μέγας Σπήλμπεργκ και τό απόλυτα δικό του δημιούργημα, ό Ίντιάνα Τζόουνς, άποτυγχάνει ό Μπάτμαν ως ταινία και ως κινηματογραφικός χαρακτήρας. Κι αυτό περισσότερο όφείλεται στη σκηνοθετική άδυναμία ή άνικανότητα του Τίμ Μπάρτον, που φανερά “μπερδεύτηκε” ανάμεσα στους δαίδαλους των προηγούμενων τής ταινίας αναλύσεων για τή διχασμένη προσωπικότητα του ήρωά του. Μιιά προσπάθεια που γινόταν πάντα κάτω από τό βάρος των συνεχών σεναριακών και άνεπιτυχών σκηνοθετικών αναφορών και σημα-



τοδοτήσεων. 'Ο Μπάρτον δέν αφήνει ούτε στιγμή τήν ιστορία του νά ξεελιχθεί, νά κυλήσει καί νά παρουσιασθεῖ. Προσπαθεῖ νά παίξει μέ τή σχιζοφρένεια τοῦ Μπάτμαν. Ἀρκετά ἀμφισβητούμενη σ' ὅ,τι ἔχει σχέση μέ τήν προηγούμενη θητεία του στό κόμικ. Εἶναι σίγουρο ὅτι ἔγινε προσπάθεια νά εἰσαχθεῖ καί ὄχι νά τονισθεῖ αὐτή ἡ ἰδιότυπη σχιζοφρένεια τοῦ χαρακτήρα, ἡ ὁποία πέφτει στό κενό γιατί δέν στηρίζεται σκηνοθετικά, δέν ἐντάσσεται στό κινηματογραφικό στερέωμα πού ταινία τέτοιου τύπου ὀφείλει νά ἔχει ἢ νά κατασκευάζει. Μιά ἄνευ προηγούμενου ἀποσπασματικότητα χαρακτηρίζει τόν Μπάτμαν. Μιά συρραφή ἐπεισοδίων, εἰκόνων, καταστάσεων, σχηματοποιημένα ὅλα αὐτά σέ κινηματογραφικές εἰκόνες. Κι ἂν ἡ συζήτηση γιά ἀπ' εὐθείας ἀναφορά στήν ἀποσπασματικότητα τοῦ κόμικ μπορεῖ νά δικαιώσει τόν Μπάρτον, τότε ὅλοι ὅσοι εἶναι δυνατό νά ἀποδεχτοῦν αὐτό τό ἐπιχείρημα πιάνονται εἴτε ἀδιάβαστοι εἴτε ἐφησυχασμένοι. Κι αὐτό γιατί ἡ ἀποσπασματικότητα τοῦ κόμικ στηρίζεται κυρίως καί μεγαλοπρεπῶς στή συνέχεια τῆς ἑλλειπτικότητας, στήν ἀπόκρυψη τοῦ ἐμφανοῦς, στήν ἀστάθεια τῆς ἀνυπαρξίας τῆς κίνησης. Ἐκεῖ ὅπου ὁ κινηματογράφος ἔρχεται νά ἐπιδειχθεῖ καί ὄχι νά δανειστεῖ πηγαίνοντας χρόνια πίσω.

Πάχει λοιπόν ὁ Μπάτμαν ἀπό ἑλλειψη ρυθμοῦ.

Τοῦ λείπουν οἱ ἀνάσες ἐκεῖνες πού θά τοῦ δώσουν τήν ἰδιαιτερότητα τῆς στιγμῆς καί τήν ἐγκυρότητα τῆς διάρκειας. Καί βέβαια δέν εἶναι οἱ ἀνίσχυρες ὡς ἀστείες σκηνές τοῦ Μπάτμομπι ἢ τά γκρό-πλάνα στά μάτια τοῦ Κῆτον, ἀλλά ούτε καί ὅλος ὁ Τζόκερ, τόν ὁποῖο ὁ Νίκολσον ἐνσαρκώνει γιά τήν αἰωνιότητα. Σεναρίου καί σκηνοθεσίας λοιπόν τό πρόβλημα. Τό ἀλφαβητάρι τοῦ σινεμά. Ἡ γνώση τοῦ τί, τοῦ πῶς καί τοῦ γιατί κινηματογραφοῦμε. Ἡ γνώση τῆς ἐπιλογῆς τῶν προκατασκευασμένων εἰκόνων. Σ' αὐτόν τό χώρο ὁ Μπάτμαν ἦταν καί εἶναι πολύ τυχερός, πλὴν ὅμως καί ἄτυχος γιατί ἔπεσε στά χέρια τοῦ Μπάρτον. Μέσα ἀπό ἓναν "ἀμύθητο θησαυρό" εἰκόνων βγῆκε μιά ἄμορφη καί ἀκατέργαστη ἱστορία.

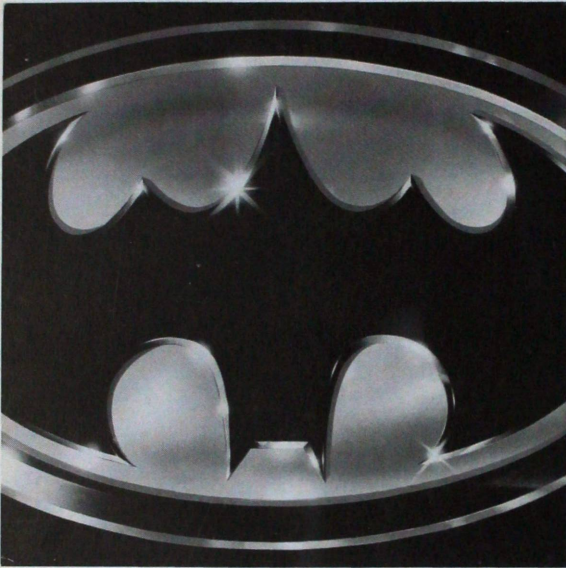
"Πάντα ὑπάρχουν καλές ἱστορίες, τό θέμα εἶναι νά ξέρεις νά τίς πεις σωστά", εἶπε κάποτε ὁ Κίνγκ Βίντορ. Καί ἔχει δίκιο.

Ἰορδάνης ΚΑΜΠΙΑΣ

Υ.Γ. Ἡ εὐτυχῆς συγκυρία, γιά μᾶς πού ἀγαπᾶμε τό σινεμά, τῆς ταυτόχρονης προβολῆς τοῦ *Ἰντιάνα Τζόουνς* καί τοῦ *Μπάτμαν* ἀποδίδει "τά τοῦ Καίσαρος τῷ Καίσαρι".

Γιά τόν Στήβεν Σπῆλμπεργκ καί τή Μεγαλοσύνη του.

Ι.Κ.



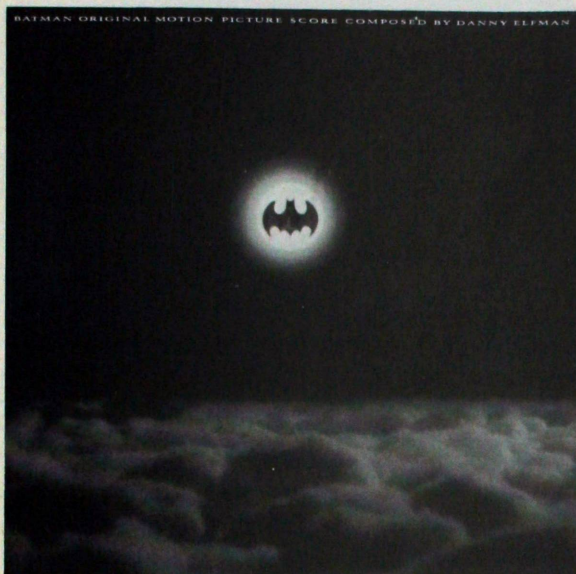
Τό φαινόμενο πού λέγεται “Μπάτμαν” έχει εξαπλωθεί καί στό χώρο τής δισκογραφίας καί μάλιστα τής έλληνικής. Έτσι, λοιπόν, στήν παραφιλολογία πού προηγήθηκε μπορούμε νά προσθέσουμε καί τέσσερα σάουντρακ, τά όποια συνδέονται μ’ αυτόν. Καί τά τέσσερα κυκλοφόρησαν στή χώρα μας πρίν από τήν πρεμιέρα του φίλμ. Στή συνέχεια θά γνωρίσουμε αυτούς τούς δίσκους μέ τή χρονολογική σειρά πού έχουν έκδοθει στό έξωτερικό.

Πρώτο στή σειρά είναι τό σάουντρακ του τηλεοπτικού σήριαλ τό όποιο προβλήθηκε στήν Άμερική από τό 1965 ως τό 1967. Στα 120 επεισόδιά του πρωταγωνιστούσε ό Άνταμ Γουέστ στον όμώνυμο ρόλο καί ό Μπάτ Γουόρντ στό ρόλο του Ρόμπιν, ένω στό ρόλο του κακού έχουν θητεύσει, ανάμεσα σ’ άλλους, ό Βίνσεντ Πράις καθώς καί ή Τζόαν Κρῶφορντ. Ό Νήλ Χέφτι γράφει τό κυρίως θέμα του σήριαλ, πού όπως συνηθίζταν στίς περιπτώσεις αυτές, ήταν γρήγορο καί εκτελούνταν από μπάντα τζάζ μέ συνθεσάιζερ, αντί για μία τυπική όρχήστρα, πού θά ήταν φυσικότερο. Τά υπόλοιπα θέματα αποτελούν μία ποικιλία στό ίδιο στύλ, δηλαδή τζάζ τής παρακμής μέ συνθεσάιζερ, καί ήχουν πρωτόγονα στά σημερινά αυτιά. Τά περισσότερα είναι προσαρμοσμένα στίς ανάγκες των επεισοδίων καί δύσκολα ξε-

χωρίζει κάποια ολοκληρωμένη σύνθεση. Έξ άλλου ό Χέφτι είναι γνωστός για τίς τηλεοπτικές επενδύσεις στον κινηματογράφο καί κυρίως από τό γουέστερν *Μονομαχία στό Ντιάμπλο*.

Ό δεύτερος δίσκος προέρχεται πάλι από τό ίδιο σήριαλ, αλλά αυτή τή φορά από τόν γνωστό μας Νέλσον Ρίντλ, καί γίνεται άμέσως αισθητή ή διαφορά κλάσεως. Ό τελευταίος διευθυντής μεγάλης μπάντας διασκευάζει τό θέμα του Χέφτι, αφαιρώντας τούς ηλεκτρονικούς ήχους καί τό κάνει πιό ρόκ, πιό γρήγορο, πιό ένδιαφέρον. Τά διάφορα θέματα, πάντα από μεγάλη μπάντα, τά ακούμε σέ ειδική εκτέλεση για τό δίσκο, ανακατεμένα μέ ήχητικά άποσπάσματα, ώστε νά έχουμε ένα ολοκληρωμένο καί πολύ καλό άποτέλεσμα. Η σύγκριση των δύο επενδύσεων είναι σαφώς υπέρ του Ρίντλ, τόσο από άποψη σύνθεσης όσο καί έννορχήστρωσης.

Έρχόμαστε στό σήμερα καί στήν ταινία πού χαλάει κόσμο καί τίς γνωστές ιστορίες πού αναπτύχθηκαν γύρω της καί πού ήθελαν τόν Μάικλ Τζάκσον καί τόν Πρίνς νά μονομαχούν μέχρι θανάτου για τό ποιός θά γράψει ένα τραγούδι για τό φίλμ. Ήθελαν τόν Πρίνς νά έμπνέεται από τόν ήρωα καί νά γράφει για χάρη του τραγούδια, τριψήφια τόν αριθμό. Τελικά στό σάουντρακ είχαμε έννέα τραγούδια. Από αυτά



ἀκούγονται στό φίλμ ὀλοκληρωμένα τρία: τό *Party man*, ἀπό τή σκηνή τοῦ μουσείου, τό *Trust*, ἀπό τή σκηνή τῆς παρέλασης τοῦ ἄρματος τοῦ Τζόκερ καί τό *Scandals*, ἀπό τοὺς τίτλους τοῦ φίλμ.

Τελευταῖος δίσκος εἶναι αὐτός πού σχεδόν κανεῖς δέν ξέρει, καθώς ὄλοι γνωρίζουν ὅτι τή μουσική ἐπέन्दυση τῆς ταινίας ἔχει γράψει ὁ Πρίνς. Τήν αὐθεντική, ὅμως, μουσική ἔχει γράψει ἕνας ἄλλος καλλιτέχνης τοῦ ρόκ, ὁ ἀρχηγός καί μέλος τοῦ συγκροτήματος Bingo-Bingo, Ντάννυ Ἔλεμαν, τόν ὁποῖο τά τελευταῖα χρόνια ἔχει κερδίσει ὁ κινηματογράφος, ἀφοῦ γράφει τή μία μουσική ἐπέन्दυση μετά τήν ἄλλη καί μάλιστα βελτιωμένη μέ τό πέρασμα τοῦ χρόνου.

Μουσική του ἐπέन्दυση βρίσκουμε στίς ταινίες: *Forbidden zone*, *Back to school*, *Pee wee's big adventure*, *Wisdom Summer school*, καθώς καί στίς ἀρκετά σημαντικές ταινίες πού προβλήθηκαν καί στήν Ἑλλάδα *Πάρτυ φαντασμάτων*, *Σκαθαροζούμης*, *Διώκτης τοῦ μεσονυκτίου*. Ἡ συνολική δουλειά του δείχνει ἕνα πολυδιάστατο ταλέντο καί μιᾶ ἀνεση σύνθεσης σ' ὅλα τά μουσικά μοτίβα, μᾶς δείχνει ἐπίσης τήν ἀμερικάνικη καταγωγή τοῦ συνθέτη, ἀλλά καί τίς ρίζες τῆς μουσικῆς του. Ἔτσι, μέ τήν ἴδια ἀνεση πού διευθύνει τίς συμφωνικές συνθέσεις πού συνοδεύουν τά φαντάσματα στόν *Σκαθαροζούμη*, εἶτε σέ κωμικές

εἶτε σέ τρομακτικές σκηνές, ντύνει καί τά κάδρα τῶν αὐτοκινητοδρόμων στόν *Διώκτη τοῦ μεσονυκτίου*, μέ μουσική ἐπηρεασμένη ἀπό τήν κάντρου, ἀλλά καί ἀπό τή σχολή τοῦ Ράι Κούντερ.

Μέ τήν ἴδια ἀνεση συνοδεύει καί τόν Μπάτμαν μέσα στήν ταινία του. Τό κυρίως θέμα εἶναι ἐπικό καί πομπῶδες, μιᾶ φανφάρα ἀξία νά ταυτιστεῖ μέ τόν ἀναγεννημένο ὑπερήρωα. Τά ὑπόλοιπα θέματα εἶναι ἢ ἥρωικά (παρλλαγές τοῦ κυρίως θέματος) ἢ "ὑπόγεια". Τό ἐρωτικό θέμα εἶναι διασκευή τοῦ *Scandals* τοῦ Πρίνς. Ἡ ὀρχήστρα πού παίζει εἶναι ἡ Συμφωνική τοῦ Λονδίνου, ὑπό τή διεύθυνση τῆς Σίρλεϋ Γουῶκερ.

Οἱ δίσκοι τοῦ Μπάτμαν δέ σταματοῦν ἐδῶ. Ὑπάρχουν τά μᾶξι τῶν τραγουδιῶν τοῦ Πρίνς, καθώς καί ἄλλοι μέ ἐπεισόδια ἀπό ραδιοφωνικά σήριαλ ἢ τύπου *Batman meet sean* κ.λπ., τά ὁποῖα δέν ἔχουν κυκλοφορήσει στή χώρα μας.

Πάνος ΚΟΚΚΑΛΕΝΙΟΣ

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

- Batman* (TV) τοῦ Νήλ Χέφτι *BMG: NL 90391*
- Batman* (TV) τοῦ Νελσον Ρίνολ *Mercury: 834908-1*
- Batman* (sangs) τοῦ Πρίνς *WEA: 25936-1*
- Batman* (score) τοῦ Ντάννυ Ἔλεμαν *WEA: 925977-1*

Απορρίπτω από τίς ταινίες μου κάθε τι πού δέν είναι σαφές

Στό Φεστιβάλ Καννών, μετά τήν προβολή τής ταινίας Ού φονεύσεις τοῦ Κριστόφ Κισλόφσκι, οἱ θεατές βρίσκονταν, περίπου, ἀνάμεσα στήν αὐτοκτονία καί τήν ἀπομόνωση. Ὑστερα ἀπ' αὐτό, ὁ Κισλόφσκι, ἕνας παράξενος Alien στόν κόσμο τοῦ κινηματογράφου, παρουσίασε τόν Δεκάλογό του. Πέρα ἀπό τό "δέκα" μικρές ἀριστουργηματικές ταινίες του ὁ Κισλόφσκι μιλά.

... Εἶμαι ἀρκετά αἰπαισιόδοξος: γιά τόν ἑαυτό μου, γι' αὐτό πού μᾶς περιβάλλει, γιά τήν ἀνθρώπινη φύση.

... Μέ τό πέρασμα τοῦ χρόνου ἡ πολιτική ἔπαυε νά μ' ἐνδιαφέρει. Τήν βρίσκω ἐνοχλητική καί συνεχῶς ἐπαναλαμβανόμενη. Ὅπως ἡ καθημερινή ζωή. ... Εἶναι γεγονός ὅτι στήν Πολωνία, τώρα, ἔχουν ἀλλάξει πολλά. Δέν ἔχει ἀλλάξει ὅμως τίποτα. Οἱ κομμουνιστές παρέδωσαν τήν ἐξουσία, ἀλλά τό νερό πάλι κόβεται, τό γκάζι, πάλι κόβεται, οἱ δρόμοι εἶναι τό ἴδιο βρώμικοι καί τά σκυλιά τό ἴδιο ἐγκαταλελειμένα στήν ἐναρξη τῶν διακοπῶν.

... Καμιά ταινία τοῦ δεκαλόγου δέν λογοκρίθηκε. Ἐμεῖς οἱ δημιουργοί ἔχουμε μιά ἀπόλυτη ἐλευθερία, ἀλλά δέν ἔχουμε χρήματα γιά νά κάνουμε τίς ταινίες πού θέλουμε. Ζοῦμε ἔτσι μιά κατάσταση ἐντελῶς παράξενη.

... Ὅσο μεγαλώνω τόσο μ' ἀρέσει νά ἀπλοποιῶ τά πράγματα. Ἀπορρίπτω ἀπό τίς ταινίες μου καθετί πού δέν εἶναι σαφές.

... Προσπαθῶ νά δίνω πολλές ἐλευθερίες στά γυρίσματα. Οἱ συνεργάτες μου δέν εἶναι ὑπέρτερες πού ἐκτελοῦν διαταγές. Γιά παράδειγμα ζητῶ πάντα ἀπό τόν διευθυντή φωτογραφίας νά προσθέσει ὅ,τι ιδέες ἔχει γιά τό φωτισμό, τό καδράρισμα κ.λπ. Ἐγώ ἀρκοῦμαι σέ μιά πρακτική ιδέα τοῦ γεγονότος καί ἀφήνω στούς ἄλλους τήν πραγματοποίηση τής λεπτομέρειας.

... Τούς ἠθοποιούς τοῦς διαλέγω μέ τέτοιον τρόπο, ὥστε νά ἀνταποκρίνονται στήν καθημερινή πραγματικότητα. Ὅμως, ὅπως ὅλα στήν Πολωνία εἶναι ἀποδιαρθρωμένα, ἔτσι καί οἱ ἠθοποιοί εἶναι ἀπείθαρχοι, διασκορπισμένοι. Τρέχουν ἀπό τή μιά ταινία στήν ἄλλη. Ἀπό τήν τηλεόραση στό θέατρο καί τό ραδιόφωνο. Γιά νά ζήσουν βέβαια. Δέν ἔχουν ἄλλη ἐπιλογή.

Ἡ δημόσια ζή τής Πολωνίας μπορῶ νά πῶ ὅτι δέν ἔχει μέλλον. Στήν ἰδιωτική μας ζωή ἴσως ὑπάρξει κάτι. Εἶναι ὅμως πολύ δύσκολο νά εἶναι κανεῖς εὐτυχισμένος στήν ἰδιωτική του ζωή ὅταν ἡ θλίψη καί ἡ κούραση γύρω του τόν ξεπερνοῦν.

(Ἀπό τή *Λιμπερασιόν* τῆς 12ης Ὀκτωβρίου '89· μετάφραση: I. K.)

Τά μονοπάτια τής έσωτερικότητας

Είναι δύσκολα τά πολωνέζικα όνόματα: Κριστόφ Κισλόφσκι· κουράζεσαι γιά νά τό μάθεις. "Όμως πρέπει νά τό κάνεις, γιατί άλλιώς είναι αδύνατο νά καταλάβεις τό πολωνικό σινεμά. "Έναν κινηματογράφο πού γιά πολλούς περιορίζεται στην τριάδα Βάιντα - Ζανούσι - Καβαλιέροβιτς. Αυτή ή τριάδα έχει τώρα έναν άξιοσέβαστο αντίπαλο.

Στά τέλη του 1988 τό πρώτο Ευρωπαϊκό Όσκαρ, τό άγαλματάκι Φελίξ "γιά τό καλύτερο Ευρωπαϊκό φίλμ τής χρονιάς", άπονεμήθηκε στό *Ου φονεύσεις* του Κριστόφ Κισλόφσκι. Μερικές έβδομάδες όμως πριν από τήν άπονομή παρουσιάστηκε ένας επικίνδυνος αντίπαλος του Κισλόφσκι, πού δέν ήταν άλλος από τόν ίδιο τόν Κισλόφσκι, μέ τό *Μιά μικρή ταινία γιά τόν έρωτα*, πού κατά τήν γνώμη μας άξιζε περισσότερο τό Φελίξ.

Σέ κάθε περίπτωση, ή παρουσία αυτού του έλάχιστα γνωστού ευρωπαϊού σκηνοθέτη επιβάλλεται στό πανόραμα του Ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Παλιότερα πίστευα ότι έφθανε μία αξιόλογη ταινία γιά νά κατακτήσει κανείς τήν διεθνή άναγνώριση. Τί αυταπάτη! Η εμφάνιση ενός νεαρού Πολωνού σκηνοθέτη, του Ρομάν Πολάνσκι, μέ *Τό μαχαίρι στό νερό* πέρασε άπαρατήρητη στή Δύση. "Όταν ζαναδιανεμήθηκε ως τό πρώτο φίλμ του σκηνοθέτη του *Μωρού τής Ρόζμαρι* και του *Τσαϊνατάουν*, χαρακτηρίστηκε ιδιοφυές. "Όμως στην περίπτωση του Κισλόφσκι πού γυρίζει ταινίες από τά 1969 υπάρχει ένα επιπλέον κέρδος: ή εξέλιξή του φωτίζει μ' ένα παράξενο φώς ένα οικουμενικό πρόβλημα αυτών των τελευταίων καιρών, τήν ιδιωτικοποίηση τής τέχνης, τήν άρνησή της νά υιοθετήσει μία κοινωνική διάσταση.

"Και εγώ όπως και άλλοι κατέληξα νά ενδιαφερόμαι μονάχα γιά τό συγκεκριμένο άτομο. Η κοινωνία είναι μία άφάιρηση. Στην Πολωνία είμαστε 37 εκατομμύρια μοναχικών και ξεχωριστών ατόμων. Καμιά συλλογική μοίρα δέν μέ ενδιαφέρει ούτε μέ συγκινεί πιά".

Ό Κισλόφσκι και οι συνομήλικοί του άποτέλεσαν γιά μένα αυτό πού χαρακτήρισα παλιότερα τρίτο

πολωνικό κινηματογραφικό ρεύμα. Τό πρώτο ήταν εκείνο πού διαμορφώθηκε και άνδρώθηκε κοινωνικά και επαγγελματικά πριν από τόν πόλεμο. Τό δεύτερο ήταν αυτών πού συνειδητά έλαβαν μέρος στον μεγάλο πόλεμο και πού έκαναν όμως τίς σπουδές τους μετά και τό τρίτο από σκηνοθέτες πού σχηματίστηκαν και ώρίμασαν στους κόλπους του σοσιαλισμού. Οί σκηνοθέτες λοιπόν του τρίτου ρεύματος φαίνεται νά είναι οι πιο ευαίσθητοι στην ιδιομορφία και τά προβλήματα τής πολωνικής σοσιαλιστικής κοινωνίας. Χωρίς άμφιβολία ήταν εκείνοι πού μέ όλες τους τίς δυνάμεις θέλησαν νά αλλάξουν και νά καλύτερεύσουν τό σύστημα του οποίου άποτελούσαν μέρος, από τήν νεαρή τους ήλικία.

Ό Κισλόφσκι άρχισε νά γυρίζει όταν ακόμα σπούδαζε στό Λότζ. Τό πρώτο του ντοκυμανταίρ - εμφάνιση του 1969 είχε μία λεπτή ειρωνία και όνομαζόταν *Στήν πόλη του Λότζ*. Στή θέση των συνηθισμένων διθυράμβων γιά τή δόξα και τό μεγαλείο του πολωνικού προλεταριάτου και του σοσιαλισμού είχε τοποθετήσει μία σειρά από καμικά και καυστικά ανέκδοτα. Στο *Ρεφραίν* παρατηρούσε έναν υπάλληλο γραφείου κηδεϊών στην καθημερινή του δραστηριότητα, σέ πλήρη αντίθεση μέ τή συγκινησιακή συμμετοχή των πενθούτων συγγενών, ό όποιος, μέ τήν ψυχρή του επαγγελματική ικανότητα μπορούσε νά κυριαρχεί σέ δύσκολες γιά όλους καταστάσεις. Θά ξαναβρούμε τό ίδιο ενδιαφέρον γιά τίς αντιθέσεις στό *Ημουν στρατιώτης*: Ό Κισλόφσκι, μιλώντας γι' αυτό τό έπάγγελμα, τό τόσο άνδρικό και μαχητικό, άναζητούσε τους αντιπροσώπους του άνάμεσα στους τυφλούς, τους καταδικασμένους στή βοήθεια του διπλανού τους.

Άναφέρω αυτές τίς ταινίες μεσαιού μήκους, πού πιθανώς οι άναγνώστες δέν θά δούν ποτέ, γιά νά τοποθετήσω καλύτερα τήν εξέλιξη του Κισλόφσκι στό ιστορικό πλαίσιο. Αυτές οι άντικοφορμιστικές ταινίες έβλεπαν τό φώς στην άυστηρή και άκαμπτη πε-

ρίοδο του Γκομούλκα, που τέλειωσε με τις αίματοχυσίες των εργατών της Βαλτικής τον Δεκέμβριο του 1970.

Ο Κισλόφσκι τότε ανήκει στους στους καλλιτέχνες που σε συμφωνία με τον Μάρξ δέν ήθελαν να εξηγήσουν τον κόσμο, αλλά να τον αλλάξουν. Αρχίζουν έτσι οι πρώτες του συγκρούσεις με τους ιθύνοντες του κόμματος. Παίρνει πολύ στά σοβαρά την κυβερνητική ενθάρρυνση για εφαρμογή της μαχόμενης τέχνης γύρω από τα κείρια πολιτικά προβλήματα της χώρας. Οι ταινίες του μπλοκάρονται από τη λογοκρισία, συναντούν προβλήματα διανομής και κριτικάρονται από τον κυβερνητικό τύπο. Τό *Συνεργείο* δείχνει την φυσική προσπάθεια των εργατών, τον ένα δίπλα στον άλλο, και τη συνδικαλιστική διαμάχη για την καλύτερη δυνατή εκμετάλλευση αυτής της προσπάθειας. Η *Αυτόβιογραφία* παρουσιάζει την πρακτική άσκηση της εξουσίας του κόμματος, σε μία σύγκρουσή του μ' ένα στέλεχος υπερβολικά ανεξάρτητο - μία αθηντική περίπτωση με αληθινά πρόσωπα.

Το *Οι έργατες του 1971*, τίτλος που ξαναχρησιμοποιήθηκε δέκα χρόνια μετά για ένα ντοκυμανταίρ πάνω στη γέννηση της Αλληλεγγύης με την προσθήκη *Τίποτα για μās - χωρίς εμάς*, υπογραμμίζει την αναγκαιότητα συμμετοχής της υποτιθέμενης κυβερνητικής τάξης στην πολιτική της οικονομικής ανάπτυξης. Ο δημιουργός αναγκάστηκε να κόψει και να ξαναμοντάρει και οι ταινίες τέλειωναν σε κάποιο γραφειοκρατικό ντουλάπι.

Όμως υπάρχει και ένας άλλος λόγος για τον οποίο αναφέρω αυτές τις ταινίες μεσαιού μήκους. Θέλω να υπογραμμίσω την αθηντικότητα της διαμόρφωσης του Κισλόφσκι, ενός μαθητή-μοντέλου της σχολής του Λότζ, εκπαιδευμένου με τό απόφθεγμα του Μπαζέν της "πίστης στην πραγματικότητα". Για τον Αντρέι Βάιντα — είδωλο όλόκληρης εκείνης της γενιάς σπουδαστών του Λότζ — τό σινεμά της μυθοπλασίας έπρεπε να είναι έντελως ξεχωριστό από τό ντοκυμανταίρ. Για τό Κισλόφσκι ίσχυε τό αντίθετο. Φαινόταν να δημιουργεί τις προθέσεις του χωρίς να αντιλαμβάνεται εάν ήταν κάτω από τό βασίλειο της μυθοπλασίας ή του ντοκυμανταίρ. Κιινόταν όπως ο Τσάπλιν στό τέλος του *Μετανάστη*, με τό άριστερό πόδι στη θέση του δεξιού και τό αντίθετο.

Όταν δημιουργεί την *Radioscopia*, ένα αθηντικό ρεπορτάζ για ένα σανατόριο και για την παθητικότητα που οδηγεί ή φηματίωση, ένστικτωδώς ψάχνει την ιστορία, τον ήθοποιό, τις ψυχολογικές συνέπειες. Οι πρωταγωνιστές εξετάζονται με διαλεκτικό τρόπο: Θέλουν να γυρίσουν άμεσως στό σπίτι, στη ζωή, αλλά και μυστικά χείρονται για κάθε άναβολή μās τέτοιας άπόφασης. Αντίθετα, με τό *Υπόγειο πέ-*



Οι φονεύσεις.

ρασμα, μία ταινία μυθοπλασίας μεσαιού μήκους για την προσπάθεια να ξανακερδηθεί μία παλιά χαμένη άγάπη, αντί να παρατηρεί τό δράμα των δύο πρωταγωνιστών, καταγράφει με μία φαινομενολογική άντικειμενικότητα τους ουδέτερους χώρους, τά νεκρά διαστήματα, κάποια φιλονικία πίσω από τό παράθυρο, τά διαφημιστικά ταμπλώ, μία έφημερίδα που την παρασέρνει ο άνεμος στό τουνελ.

Με την πιό βραβευμένη του ταινία μεσαιού μήκους, τό *Από την πλευρά του νυχτοφύλακα* (1977), ο Κισλόφσκι άρχίζει να άποκτά μία κάποια φήμη. Πρόκειται για ένα φίλμ πικρό και άπαισιόδοξο για τη γέννηση του "καθημερινού φασισμού" (ή έκφραση είναι του Μιχαήλ Ρόμ) στό πιό κατώτερο επίπεδο. "Ενας άπλός, αλλά φανατικά πεπεισμένος όπαδός της πειθαρχίας, διαβεβαιώνει ενάντια σ' όλες τις έμπειρίες των τελευταίων δεκαετιών, ότι ο κανονισμός άξίζει περισσότερο από τον άνθρωπο. Ποϋ είναι ή θέληση ν' αλλάξει κανείς τον κόσμο; *Δεν ήθελα να έπηρεάσω τίποτα και κανέναν. Νά φωτίσω, να δημιουργήσω έρεθίσματα. Αυτό ναί. Εάν κάποιοι άργότερα σκεφτούν, προβληματιστούν και θελήσουν ν' αλλάξουν κάτι, αυτό θά με ίκανοποιήσε. Όμως πρέπει να είναι αυτοί που θά κάνουν την άλλαγή, χωρίς εμένα*".

Όμως άς άκολουθήσουμε τη χρονολογική σειρά γιατί είναι σημαντική. Όταν μιλάμε για μία εμφάνιση συνήθως σκεφτόμαστε μία ταινία μεγάλου μήκους, μυθοπλασίας, προορισμένη για τις κινηματογραφικές αίθουσες. Στην περίπτωση του Κισλόφσκι μπορούμε να μιλήσουμε για μία εμφάνιση πριν από την εμφάνιση. Στο φεστιβάλ του Μανχάμ στά 1975, τό πρώτο βραβείο άπονεμήθηκε στό *Personel*, μία ταινία μεγάλου μήκους για την τηλεόραση, φτιαγμένη από κάποιον Πολωνό που ως τότε ήταν παντελώς άγνωστος. Είναι ή ιστορία ενός άθώου έφηβου που φτάνει στό θέατρο της Όπερας για να δουλέψει ως βοηθός ράφτη. (Ο ίδιος ο Κισλόφσκι δούλεψε στην Όπερα.) Ο σκηνοθέτης βεβαιώνει πως δέν τον εν-

διαφέρουν τά πρόσωπα πού διαλέγουν ανάμεσα στό καλό καί στό κακό, αὐτές οἱ ἐπιλογές εἶναι ἐξαιρετικά σπάνιες στή ζωή. Ὁ ράφτης του δέν εἶναι ὑποβαθμισμένος ἢ ταπεινωμένος, κατακτᾷ εὐκολά τήν ἐμπιστοσύνη τῆς διεύθυνσης καί κινεῖται μέ ἄνεση. Τυχαῖα ὅμως μπλέκεται σέ μιά σύγκρουση σέ ὄ,τι ἀφορᾷ τόν κύρος, ἀνάμεσα στόν φίλο του καί σέ κάποιον τραγουδιστή. Ὁ πρωταγωνιστής, ἀνάμεσα στό κακό καί στό καλό, διαλέγει τό λιγότερο κακό. "Ἐχει μπλεξίματα γιατί δέν δέχεται τή δημιουργία μιᾶς ὁποιαδήποτε προνομιοῦχας κάντας, ὅπως ἐκείνη πού χρησιμοποιεῖ τήν μεγαλοπρεπή καί γεματή κύρος "εἴσοδο τῶν καλλιτεχνῶν" σέ σχέση μέ τήν μετριοπαθή καί ταπεινή εἴσοδο "γιά τό προσωπικό". "Ἐτσι, τό δημοκρατικό μήνυμα διαγράφεται διαμέσου μιᾶς εὐθύγραμμης δραματογραφίας, μέ μιά τάση ὅμως καταγραφῆς τῶν ἐκπλήξεων καί προσοχῆς στή λεπτομέρεια τῶν ιδιαίτερων στοιχείων τοῦ χώρου καί τῆς ἀτμόσφαιρας.

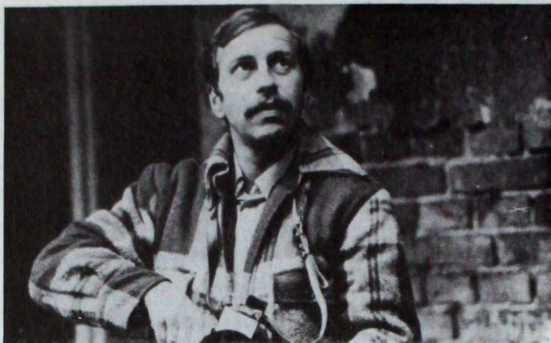
Γιά νά μπεῖ στό χῶρο τῶν ταινιῶν μεγάλου μήκους, ὁ Κισλόφσκι διάλεξε τό διήγημα *Ἡ οὐλή* ἐνός κάποιου Ρόμουαντ Κάρας — συνεπῶς ὄχι ἀγνωρισμένη λογοτεχνία — γιατί τό ὑλικό πού τοῦ πρόσφερε δέν ἦταν ὀλοκληρωτικά καθορισμένο ἀλλά εὐκολά χειραγωγίσιμο. Πρόκειται γιά τήν ἱστορία ἐνός στελέχους τῆς σοσιαλιστικῆς βιομηχανίας πού εἶναι ὑπεύθυνος γιά τήν κατασκευή ἐνός ἐργοστασίου πού καταστρέφει τό περιβάλλον. Σέ σύγκρουση μέ τόν τόπικό πληθυσμό, ἀρχικά ὑπερασπίζεται τήν λογική τῆς τεχνοκρατίας καί ὅταν ἀντιλαμβάνεται τό λάθος του πρέπει ἤδη νά ἀποχωρήσει. Θά ἦταν ἐσφαλμένο νά θεωρήσουμε αὐτό τό φιλμ ἐξω ἀπό τόν καιρό του. Ἡ πτώση τοῦ διευθυντή στήν *Οὐλή* συμπίπτει μέ τόν ἐρχομό τοῦ Γκιέρεκ μετά τήν πτώση τοῦ Γκομούλκα, συνέπεια τῶν ἐργατικῶν ἀνταρξαῶν καί τῶν αἱματοχυσίῶν τῆς Βαλτικῆς. "Ὅμως αὐτές οἱ ἱστορικές ἀναφορές, ἄν καί ἀκριβεῖς, ἦταν μονάχα ἓνα καμουφλάζ σέ σχέση μέ τή λογοκρισία. Οἱ οικονομικές συγκρούσεις, οἱ λανθασμένες ἐπενδύσεις καί ἡ ὀικολογική καταστροφή δέν ἦταν χαρακτηριστικά μονάχα τῆς περιόδου τοῦ Γκομούλκα. Ἦταν ἀντίθετα ἡ οὐσία τῆς ὀικονομικῆς καταστροφῆς στήν ὁποία ἡ καταχρεωμένη Πολωνία τοῦ Γκιέρεκ εἶχε ἀρχίσει νά βυθίζεται. Ἡ κρίση πού θά ξεσποῦσε στά 1980 μέ τήν Ἀλληλεγγύη εἶχε δώσει ζωή σ' ἓνα κινηματογραφικό κίνημα πού εἶχε δρόμο νά διανύσει. "Ἐνας ἀπό τούς νέους σκηνοθέτες πέταξε ἓνα σύνθημα πού προκάλεσε ἐντύπωση: "Ὁ κινηματογράφος τῆς ἠθικῆς ἀνησυχίας". Φράση παγιδευτική, πού ἀφοροῦσε ὄχι μόνο τήν ἠθική ἀλλά καί τήν πολιτική καί τήν κοινωνική ἀνησυχία. Δέν ἔχει βέβαια σημασία, γιατί ὁ κι-

νηματογράφος τῆς ἠθικῆς ἀνησυχίας εἶχε μιά τόσο μεγάλη ἐπιρροή ὥστε νά θεωρηθεῖ τό δεύτερο συλλογικό ρεῦμα ὀλόκληρου τοῦ πολωνικοῦ σινεμά, συγκρινόμενο μονάχα μέ τήν "πολωνική σχολή" τοῦ 1955-59. Ἦταν ἓνας κινηματογράφος τῶν νέων τῆς τρίτης γενιάς, τῆς ὁποίας ἀκριβῶς *Ἡ οὐλή* ὑπῆρξε ἡ πρώτη τῆς ἐκδήλωση (ἐπίσης καί οἱ δύο "μεγάλοι" συμμετεῖχαν, ὁ Ζανούσι μέ τό *Καμουφλάζ* καί ὁ Βάιντα μέ τό *Χωρίς ἀναισθητικό*, ὅμως καί οἱ δύο αὐτές ταινίες ἔγιναν μετά τήν *Οὐλή*). "Ὀλη αὐτή ἡ τάση ταιπωρήθηκε ἀπό τήν λογοκρισία, οἱ ταινίες κόπηκαν, τό μοντάζ πολλές φορές ξαναφτιάχτηκε, καί ἀπαγορεύτηκαν μέ τήν κατηγορία ὅτι δυσφήμιζαν τήν πολωνική πραγματικότητα χωρίς νά δίνουν λύσεις.

Σ' ὅλη αὐτή τήν περίοδο "πρὶν ἀπό τήν Ἀλληλεγγύη", ὁ Κισλόφσκι πίστευε πραγματικά στή δυνατότητα νά ἐπηρεάζει τήν πραγματικότητα διαμέσου τῆς τέχνης; Πολύ λιγότερο ἴσως ἀπό τούς συναδέλφους του, ὅμως τό πρόβλημα τόν διακατέχει τό ἴδιο. Γιά τόν *Ἐρασιτέχνη κινηματογραφιστή* διάλεξε — μ' ἓνα σενάριο ὅπως πάντα ὑπογεγραμμένο ἀπό τόν ἴδιο — ἓναν κινηματογραφιστή στά πρῶτα του βήματα, ἓναν ἄπειρο, πού ὄχι μόνο προσπαθεῖ νά μάθει τή λειτουργία τοῦ ζούμι ἢ ἐνός τράβελινγκ, ἀλλά καί τή λειτουργία τῆς συνεισφορᾶς του μέσα ἀπό τήν τέχνη του, στό φαντασιακό κάποιου ἄλλου. Ὁ ἐρασιτέχνης, ὁ μη-ἐπαγγελματίας εἶναι πραγματικά ἐλεύθερος, μπορεῖ νά ἐκφραστεῖ ὅπως αὐτός θέλει; "Ἐ λοιπόν, τό νά τόν χειραγωγῆσει καί νά τόν μεταχειριστεῖ κανεῖς εἶναι τό πιό εὐκολο πράγμα. Ὁ διευθυντής τῆς ἐταιρείας του σάν ἓνας ἄλλος Πυγμαλίωνας, τοῦ ἀποκαλύπτει — ἐνάντια στή θέλησή του — τά ὄρια τῆς ὑπευθυνότητος τοῦ κυνηγοῦ τῶν εἰκόνων. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, ὁ Κριστόφ Ζανούσι πού στήν ταινία ἐρμηνεύει τόν ἑαυτό του, τοῦ λείει, ἀλλάζοντας τήν περίφημη φράση τοῦ Στάλιν, "Ἐμεῖς δέν εἶμαστε πιά οἱ μηχανικοί τῶν ἀνθρώπινων ψυχῶν".

Στά 1979 ὁ *Ἐρασιτέχνης κινηματογραφιστής*, μιά πολωνική ταινία, κερδίζει τό πρῶτο βραβεῖο στό φεστιβάλ τῆς Μόσχας, γεγονός ἐξαιρετικό γιά τήν ἐποχή του καί τό βραβεῖο τῆς Φιπρέσκι. "Ὅμως στήν τελική σκηνή, ὁ ἐρασιτέχνης, ἀπελπισμένος, καταστρέφει τό φιλμ, πού ἀκόμα δέν ἐμφανίστηκε, ἐνός πανηγυρικοῦ ρεπορτάζ καί στρέφει τή μηχανή λήψης πρὸς τό πρόσωπό του. Μιά συμβολική χειρονομία πού ξαναχρησιμοποιήθηκε ἀργότερα ἀπό τόν ἴδιο τόν Κισλόφσκι.

Προσοχή, μιά χειρονομία πολύ πιό δύσκολη γιά ἓναν Πολωνό, παρά γιά ἓναν Βέλγο ἢ Σουηδό, γιατί πιστεύω ὅτι τό πολωνικό σινεμά ἐξαρτᾶται πολύ πιό ἄμεσα ἀπό τήν κοινωνική πραγματικότητα πού τό πε-



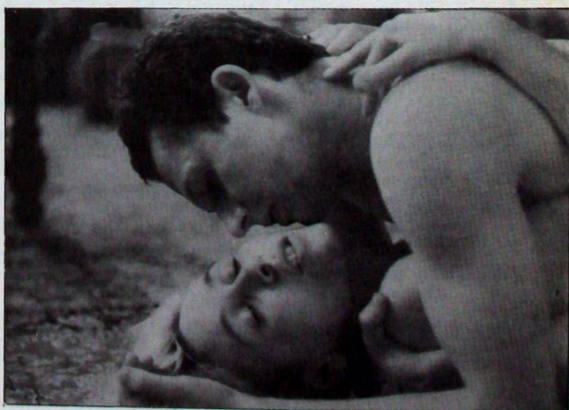
Ο έρασιτέχνης.

ριβάλλει. Αυτή η πραγματικότητα του επιτίθεται, τό πληγώνει πολύ πιό συχνά, χωρίς προοπτικές διαφυγής. Είναι έτσι; 'Ο Κισλόφσκι παρ' όλα αυτά βρίσκει μιά εναλλακτική λύση και τήν εκμεταλλεύεται. "Στίς ταινίες μου παρουσιάζω δύο στυλ ζωής — λέει σέ μιά συνέντευξη στό *Sight and Sound* n° 2 1981 — ένα ιδιωτικό και έσωστρεφές πού συνίσταται στήν αυτοπραγμάτωση και ένα άλλο πού μένει συνδεδεμένο στήν πραγματικότητα πού μās περιβάλλει, μέ τίς δεσμευτικές συνθήκες τών κοινωνικών σχέσεων. Αυτά τά δύο στυλ χρησιμοποιούν γλώσσες τελείως διαφορετικές και συνεπώς ή σύγκριση μένει πάντα φανερή και άνοιχτή".

Στή διάρκεια τών 16 μηνών τής Άλληλεγγύης, στήν περίοδο τής διπλής έξουσίας, ό Κισλόφσκι επεξεργάζεται τήν *Περίπτωση*, άκραιο έπιβεβαίωση τής σχετικότητας τής ύπαρξης. "Ένας άνθρωπος τρέχει για νά προφτάσει τό τραίνο πού ξεκινάει. Η τύχη του θά εξαρτηθεί όλοκληρωτικά από τό άν θά καταφέρει νά πηδήσει σέ κάποιο βαγόν, άν θά αποτύχει στήν προσπάθειά του ή άν θά τόν συλλάβει ή άστυνομία του σταθμού. Θά γίνει τυπικό μέλος του κομμουνιστικού κόμματος ή στέλεχος τής παράνομης άντιπολίτευσης ή άπολιτικός γιατρός πού θά χάσει τή ζωή του σέ μιά θεαματική άεροπορική καταστροφή; Αυτό τό φαταλιστικό τέλος θεωρήθηκε μιά απόδραση, όμως οι τρεις παράλληλες βιογραφίες δίνουν μιά εικόνα όλοκληρωτική τών επιλογών πού έχει στά χέρια του ένας Πολωνός στά τέλη τής δεκαετίας του έβδομήντα, κυρίως χάρις σέ μερικά ανθρώπινα πρόσωπα σέ δεύτερο πλάνο πού όμως είναι φοβερά άληθινά. Τελειωμένη τόν Δεκέμβριο του 1981, ή ταινία έπρεπε νά πάρει τήν άδεια τής ύπουργικής έπιτροπής. "Όμως χωρίς κανείς νά ξέρει τό γιατί, έμεινε κλεισμένη στά κουτιά για έξι χρόνια. "Ίσως μιά καθαρά τυχαία "περίπτωση". Δύο πράγματα όμως είναι βέβαια. Τή στιγμή πού θά έπρεπε νά προβληθεί, τό φίλμ ξεπεράστηκε και "πνίγηκε" κατά κάποιον τρόπο από τά ραγδαία πολιτικά γεγονότα. Το έπόμενο

φίλμ του Κισλόφσκι, τό *Χωρίς τέλος* του 1984, ξεπερνά τήν *Περίπτωση* από τήν πλευρά του θεατή.

Τό *Χωρίς τέλος* ήταν ένα "τοπίο μετά τή μάχη", μετά τήν ήττα τής Άλληλεγγύης και μιλούσε — μέ τή μεγαλύτερη τιμιότητα μέ τήν όποία θά μπορούσε νά μιλήσει κανείς έκεινη τήν έποχή — για έναν νεαρό έργάτη που συνελήφθη και καταδικάστηκε έπειδή όργάνωσε μιά πολιική άπεργία. Η ιστορία τής υπεράσπισης του κατηγορούμενου σχεδιάζει μέ λεπτομέρεια και σχολαστικότητα τήν εναλλακτική λύση ενός τολμηρού και άξιοπρεπούς συμβιβασμού, πάνω από τους έξτρεμισμούς τής μιάς και τής άλλης πλευράς. Για νά πούμε τήν άλήθεια, τό ενδιαφέρον του Κισλόφσκι βρισκόταν άλλου. Η υπεράσπιση του έργάτη δέν ήταν παρά ή άφορμή για νά διηγηθεί μιά τρελή σουρεαλιστική σχεδόν ιστορία άγάπης, ενός δικηγόρου πού πέθανε πριν άρχισι τό γύρισμα τής ταινίας και τής γυναίκας του, ή όποία μετά τό θάνατό του πείστηκε ότι έπρόκειτο για ένα πάθος "ώς τόν τάφο". 'Από δώ προέρχεται και ή καθαρά μεταφυσική πλευρά τής ταινίας — ό δικηγόρος παρουσιάζεται σαν πνεύμα — του όποίου ό θάνατος - αυτοκτονία για μερικούς είναι τραγικός και άπελπισμένος, για άλλους είναι γεμάτος έλπίδα και πραγμάτωση. Οι κριτικοί πού στό *Χωρίς τέλος* ανέλυναν πάνω άπ' όλα τήν πολιτική πλευρά τής ταινίας, έμειναν έκπληκτοι από τίς μετέπειτα απόψεις του σκηνοθέτη και τίς είδαν σαν ένα κρυφό προσωπείο τής ταινίας. "Όμως δέν είναι άκριβώς έτσι. Αυτήν τή στροφή προς τήν έσωτερικότητα τής έμπειρίας θά πρέπει νά τήν διαβάσει κανείς στό πλαίσιο μιάς παρακμής, ήθικης, πολιτικής και οικονομικής τής Πολωνίας, στό πλαίσιο μιάς έγκατάλειψης τών όνείρων και τών φιλοδοξιών μιάς παραδομένης πιά κοινωνίας. Οι Πολωνοί έμαθαν νά ζούν σέ μιά ιδιαίτερη διαχωριστική μοναχικότητα. Τριανταεπτά έκατομμύρια μοναχικών άτόμων.



Τυφλή τύχη.

“Στις αρχές τής δεκαετίας τού εβδομήντα, είχαμε ένα είδος έλπίδας πού σήμερα θά όνόμαζα ψευδαίσθηση. Υπήρχε λοιπόν μιά βασική άρχική δύναμη. Τώρα δέν υπάρχει πιά. Πρέπει νά ψάξουμε κάτι πού νά δίνει ώθηση” δήλωσε πρόσφατα ό Κισλόφσκι στό περιοδικό *Kultura* n° 38 τού 1988.

Τό βρήκε. Μαζί μέ τόν σεναριογράφο τού Κριστόφ Πιεσιεβιτς — δικηγόρος μεταξύ τών άλλων στό δικαστήριό ενάντια στά μέλη τής Άλληλεγγύης — σταμάτησε μπροστά στις Δέκα έντολές. Γιατί; Γιατί οι ήθικοί κανόνες υπάρχουν τουλάχιστον από έξι χιλιάδες χρόνια και κανένας δέν τούς άρνείται, παρ’ όλο πού όλοι μας τούς παραβιάζουμε. Ό Κισλόφσκι βεβαιώνει μέ έπιμονή πώς και οι δύο τους άφησαν κατά μέρος κάθε θρησκευτική διάσταση τού Δεκάλογου. Δέν θέλγαν νά κάνουν κήρυγμα, αλλά νά έλπίζουν ότι μπορούν νά μεταδώσουν στους θεατές μερικές μεταφυσικές άξίες.

Τά τελευταία σαράντα χρόνια έκαναν τούς Πολωνούς νά είναι έξαιρετικά δύσπιστοι πρός τήν άκραία σχετικότητα τής αλήθειας, κοινωνικής και ήθικής, πού είναι συνδεδεμένη μέ τόν “ύπαρκτό σοσιαλισμό”. Άπ’ αυτό προέρχονται οι τάσεις, πολύ πιο προωθημένες έδω άπ’ ό,τι στη Δύση, μιάς ανάγκης πίστης σέ άξίες σταθερές, στέρεες πού νά μήν μπορούν νά μετακινηθούν μιά ώραία μέρα 180 μίρες. Δηλώνει ό Κισλόφσκι στό *Film* n° 43 τού 1988: “Άποφασίσαμε νά αναφερθούμε στόν Δεκάλογο πάνω άπ’ όλα για νά αντιπαραθέσουμε αυτές τις καταστάσεις τις θολές και άπροσδιόριστες πού σχηματίζουν τήν ύπαρξή μας μέ τις άπλές και ξεκάθαρες έντολές: ού φωνεύσεις, ού κλέψεις...”

Άνάμεσα στις δέκα έντολές, δύο πήραν τήν μορφή ταινιών για τις κινηματογραφικές αίθουσες: Τό *Ού φωνεύσεις* και ή *Μικρή ταινία για τόν έρωτα*, ίσως οι δύο πολωνικές ταινίες πού κέρδισαν τά περισσότερα διεθνή βραβεία. Ό σκηνοθέτης και ό σεναριογράφος είναι οι ίδιοι, όμως κάθε ταινία είναι γυρισμένη από διαφορετικό όπερατέρ, ένώ οι ήθοποιοί είναι οι ίδιοι. Και οι δύο ταινίες είναι λιτές και χωρίς καμιά άναφορά σέ έθνικό επίπεδο. Επίσης είναι γυμνές και σέ δραματουργικό επίπεδο: ξεκινούν από καταστάσεις έξαιρετικά προφανείς. Έπικεντρώνονται πάνω σέ δύο “άμαρτωλούς” — δολοφόνος και γυναίκα μέ έλευθέρια έρωτική συμπεριφορά — πού παρατηρούνται από δύο μάρτυρες — δικηγόρος και έρωτευμένος — πού μās θέτουν τις πιο άπλές έρωτήσεις, άφελείς θά μπορούσε νά πει κανείς. Μπορεί κανείς νά σκοτώσει μέ ήρεμία, στό βασίλειό τού νόμου, ακόμα και όταν για τόν κατηγορούμενο δέν υπάρχουν ιδιαίτερες συνθήκες; Υπάρχει στ’ αλήθεια ό έρωτας ή είναι μονάχα ένα πάθος τής σημαντικής;

Υπερβολικά άφελές; Όλα έξαρτώνται από τις άπαντήσεις. Αυτές τού Κισλόφσκι έντυπωσιάζουν για τήν καθαρότητά τους. Ό σκηνοθέτης έξηγει ότι αυτό τό φίλμ δέν είναι ενάντια στην ποινή τού θανάτου, αλλά πάνω στό άνώφελο τού φόνου. Μιά άπόχρωση. Σύμφωνα μέ τήν ίδια τάξη ιδεών μπορεί νά πει κανείς ότι ή άλλη ταινία δέν είναι ενάντια στην έλευθεριότητα τών ήθών, αλλά ενάντια στό άνώφελο τού νά μήν αγαπάς. Δεδομένου ότι αυτό τό σενάριο φαίνεται πιο κοινότυπο, τό βρίσκουν καλύτερο γιατί περιέχει περισσότερες έκπληξεις.

Τά πρόσωπα τού Κισλόφσκι ύποφέρουν. Ό πόνος είναι ίδιον τού ανθρώπου. Για νά κάνει τόν θεατή νά καταλάβει τόν πόνο, ό σκηνοθέτης χρησιμοποιεί μιά μουσική πέτρινη και άκανόνιστη, σύνθεση τών εικόνων σέ βάθος, όπου μέ δυσκολία πηγάζει ή ουσία πίσω από κάτι τι ούδέτερο και υπερβολικά μεγάλο. Έξωτερικά άσχημα μέ στοιχεία άποσύνθεσης, ούρανός συννεφιασμένος και τεχνητά κίτρινος. Ένας φωτισμός πολλές φορές άνεπαρκής για νά προκαλέσει άνήσυχες αντιδράσεις.

Και όμως ό Κισλόφσκι μπορεί νά εκμαιεύσει άπ’ τό φαινόμενο τού πόνου μιά άξία βαθειά ήθική όχι άπαραίτητα για τούς πρωταγωνιστές, αλλά όπωσδήποτε για τόν θεατή. Ό πεσιμισμός τού Κισλόφσκι λοιπόν είναι αισιόδοξος. Η δημοσιογράφος τού *Φιγκαρό* τόν ρώτησε: — “Όμως γιατί οι Δέκα έντολές;” — “Μά γιατί υπάρχουν” — “Ναί, όμως είναι ξεχασμένες άπ’ όλους”. — “Ακριβώς γι’ αυτό”.

Jerzy Plazewski

Η μετάφραση έγινε από τόν Θ. Α. από τό ιταλικό περιοδικό *Cinecritica* n° 13, Άπρίλιος - Ιούνιος 1989)

Φιλμογραφία ταινιών μεγάλου μήκους

1975: *Rersonel* (προσωπικό) - τηλεόραση

1976: *Blizna* (Η ούλή)

Spokoj (Ηρεμία) - τηλεόραση

1979: *Amator* (Ό έρασιτέχνης), έλλ. τίτλος: *Ό έρασιτέχνης κινηματογραφιστής*

1981: *Przyzadek* (Η περίπτωση)

Krotki dzien pracy (Μιά σύντομη ήμέρα έργασίας) - τηλεόραση

1984: *Bez Konca* (Χωρίς τέλος)

1988: *Krotki film o zabijaniu* (Μιά μικρή ταινία για τόν φόνο) - *Ού φωνεύεις*

Krotki film o milosci (Μιά μικρή ταινία για τόν έρωτα)

Η άβάσταχτη δυσκολία του νά σκοτώνεις

KROTCKI FILM O ZABIJANIU (έλλ. τίτλος: **Οὐ φονεύσεις**)

σκημ.: Κριστόφ Κισλόφσκι, σεν.: Κριστόφ Κισλόφσκι, Κριστόφ Πισιέβιτς, φωτ.: Σλαβομίρ Ίντζιακ, παίζουν: Μίροσλαβ Μπάκα, Κριστόφ Γκλόμπιτς.

Κάνοντας μία αποτίμηση τῆς δεκαετίας, οἱ Ἀμερικανοὶ κριτικοὶ κατέληξαν ὅτι ὁ κινηματογράφος βρίσκεται σέ σαφὴ ὑποχώρηση σέ σχέση μὲ τὴν προηγούμενη, ἐντοπίζοντας τὴ θεματικὴ του ἰσχύτητα καὶ τὸν προσανατολισμὸ του στὴν καθαρὰ ψυχολογικὴ λειτουργία, κυρίως ἀπὸ τὴ μεριά τῶν στυντιο. Παρόλα αὐτά, ἡ δεκαετία αὐτή, ἢ καλύτερα τὸ τέλος τῆς, πάει νά ἀναδειξοῦ ἕναν σκηνοθέτη πού θά σταθεῖ στὰ ὀρόσημά της. Ὁ Πολωνὸς Κριστόφ Κισλόφσκι ἔχει γίνεο δεκτὸς ἀπὸ τὴν εὐρωπαϊκὴ κριτικὴ μὲ ἕναν ἐνθουσιασμὸ προτόγνωρο γιὰ ἕνα σκηνοθέτη τῆς ἡλικίας αὐτῆς καὶ μάλιστα εἰδικὰ μὲ τὴν προβολὴ ἑνὸς ἔργου του, τοῦ *Δεκάλογου*. Ὁ *Δεκάλογος* εἶναι ἕνα σύνθετο καὶ πρωτότυπο ἔργο γιατί συνδυάζει διαφορετικὲς τεχνικὲς καὶ μέσα. Κατ' ἀρχὴν ὑπάρχει τὸ κινηματογραφικὸ μέρος τοῦ *Δεκαλόγου*, πού εἶναι δύο ταινίες γυρισμένες γιὰ τὴν προβολὴ τους στίς κινηματογραφικὲς αἰθουσες. Τὸ *Οὐ φονεύσεις* πού εἶναι μικρότερο σέ διάρκεια καὶ τὸ *Οὐ μοιχεύσεις ἢ Μιά μικρὴ ἱστορία ἔρωτα*. Οἱ ὑπόλοιπες ἐντολές ἔχουν γυριστεῖ γιὰ τὴν τηλεόραση.

Εἶναι φανερό, ἀπὸ τὴν ἰδιομορφία τοῦ θέματός του, ὅτι ἡ ἀντιμετώπιση ἑνὸς τέτοιου ἔργου ἔχει καὶ πολλές "ἰδεολογικὲς" παγίδες γιὰ τὴ στάση πού ἀπαιτεῖται στὴν ἀντιμετώπιση τῆς οὐσίας τῶν ἐντολῶν ἀλλὰ καὶ κινηματογραφικὲς, γιατί ἀπαιτεῖται ἕνας συγκεκριασμὸς τῶν ἰδιαιτεροτήτων τῶν μέσων. Ὁ Κισλόφσκι, ὄχι μόνο κατάφερε νά ξεπεράσει τοὺς σκοπέλους πού ἔθετε τὸ θέμα του ἀλλὰ ἐπέτυχε αὐτὸ

πού ἦταν καὶ τὸ πῶς δύσκολο κινηματογραφικὰ: ὄχι μόνο νά ζεῦξει τὰ δύο μέσα, ἀλλὰ νά καταφέρει νά προσδώσει ἕνα ἰδιάζον χρῶμα σέ κάθε ἱστορία του, ἀποφεύγοντας τὴν κοινοτυπία καὶ τὴν ἐπανάληψη. Εἰδικὰ οἱ κινηματογραφικὲς ἐκδοχές του εἶναι ἐξαιρετικὲς. Αὐτὸ λοιπὸν τὸ μεγαλόπνοο ἔργο τοῦ ἔδωσε δικαιωματικὰ μία θέση στίς σημαντικότερες σκηνοθετικὲς μορφές τῆς δεκαετίας.

Παρακολουθώντας τὶς δύο ταινίες μὲ μιά χρονικὴ ἀπόσταση (ἢ πρώτη προβλήθηκε στίς Κάννες, ἐνῶ ἡ δεύτερη στίς ἀθηναϊκὲς αἰθουσες) μπορούμε νά ἐντοπίσουμε αὐτὸ τὸ στοιχεῖο πού προαναφέραμε, τὴ διαφορετικὴ κινηματογραφικὴ ἀντίληψη πού μεταφέρει ἢ κάθε ταινία, ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ ἕνα ἄλλο πολὺ σημαντικό γεγονός. Ὁ Κισλόφσκι, μέσα ἀπὸ τὶς ταινίες του, κάνει καὶ μιά ἀποτίμηση τοῦ κινηματογράφου ὡς γραφῆ. Οἱ ταινίες "περιέχουν" τοὺς σημαντικὸς μαῖτρ τοῦ κινηματογράφου. Στὸ *Οὐ φονεύσεις* μπορεῖ κανεὶς εὐκόλα νά βρεῖ τὸν Μπρεσσόν (στὸν χαρακτήρα τοῦ δικηγόρου καὶ στίς σκηνές τῆς φυλακῆς), τὸν Χίτσκοκ (στὴ σκηνὴ τοῦ φόνου τοῦ ταξιτζῆ ἀπὸ τὸ νεαρὸ ἥρωα τῆς ταινίας), ἐνῶ στὸ *Μιά μικρὴ ἱστορία ἔρωτα*, τὸ στυλ θυμίζει κάποιες στιγμές Ἀντονιόνι καὶ ἄλλες Τρυφῶ, χωρὶς ὅλα αὐτὰ νά σοῦ δίνουν τὴν αἴσθηση κάποιος ἀντιγραφῆς. Οἱ ταινίες εἶναι ἕνας διπλὸς δεκάλογος, θεματικὸς ἀλλὰ καὶ κινηματογραφικὸς.

Τὸ *Οὐ φονεύσεις* εἶναι μιά ἱστορία ἑνὸς φόνου. Ἀναίτιο καὶ τελικὰ παράλογο. Εἶναι, ταυτόχρονα, καὶ μιά καταδίκη τῆς θανατικῆς ποινῆς. Ἡ ταινία παρακολουθεῖ τρεῖς παράλληλες μικρὲς ἱστορίες: ἑνὸς νεαροῦ πού γίνεται δολοφόνος, ἑνὸς ἀντιπαθητικοῦ ταξιτζῆ πού γίνεται θύμα καὶ ἑνὸς δικηγόρου πού



υπερασπίζεται τό νεαρό θύτη καί ταυτόχρονα απαιτεί τήν κατάργηση τῆς θανατικῆς ποινῆς γιά λόγους ἀνθρωπιστικούς. Αὐτές τίς τρεῖς ἱστορίες παρακολουθεῖ ὁ σκηνοθέτης μέ ἕνα λιτό καί ἐλλειπτικό τρόπο. Στήν ταινία του, οἱ χαρακτήρες ἐμφανίζονται ἀπό τό πουθενά. Δέν ἔχουν προσωπική ἱστορία ἀπό πίσω γιά νά μπορεῖ ὁ θεατής νά ψάξει τά αἷτια τῶν συμπεριφορῶν τους. Τούς παρακολουθεῖ σέ ἕνα πολύ σύντομο χρονικό διάστημα: Μιά μέρα, μιᾶ μικρή χρονική περίοδο γιά τόν δικηγόρο, ἀνάμεσα στήν ἀπόκτηση τοῦ πτυχίου του καί τήν ἀσκηση τῆς δικηγορίας στή συγκεκριμένη ὑπόθεση. Ἐτσι, ὁ θεατής εἶναι ὑποχρεωμένος νά ἀντλήσει τίς ἐλάχιστες πληροφορίες του ἀπό τήν ἴδια τή δράση ἢ ἀκόμα ἀπό τήν ἀπουσία τῆς δράσης. Ὁ νέος περιφέρεται στούς δρόμους ἄσκοπα. Σέ μιᾶ πόλη θλιβερή, λασπωμένη, φωτισμένη ἀπό ἕνα κίτρινο χρῶμα δυστυχίας. Παρόμοια περίπου εἶναι καί τά πράγματα γιά τόν τσαμπουκαλή καί ἀντιπαθητικό ὁδηγό τοῦ ταξί. Ἀντίθετα τά χρώματα στόν δικηγόρο, μπορεῖ νά εἶναι πεθαμένα, ἀλλά θυμίζουν περισσότερο Μπρεσόν.

Ἡ ταινία τοποθετεῖται σέ δύο οὐσιαστικά χρονικές στιγμές. Τήν ἡμέρα τοῦ φόνου, ὅπου καί ὁ δικηγόρος παίρνει τό πτυχίό του καί τήν ἡμέρα τῆς ἐκτέλεσης. Παρόλα αὐτά, ὁ Κισλόφσκι καταφέρνει καί κάνει τίς δικές του καταγγελίες. Ὅχι τόσο γιά τήν καταδίκη τῆς θανατικῆς ποινῆς ὡς ὀργανωμένου καί τελετουργικά στημένου φόνου τῆς κοινωνίας, ὅσο γι'

αὐτόν τό μίζερο καί ἀποπνιχτικό μικρόκοσμο πού γεννᾷ κάποιες συμπεριφορές. Ἀκόμη, τόν Κισλόφσκι ἐνδιαφέρει καί τό τελετουργικό τοῦ φόνου. Ὁ πρῶτος φόνος, αὐτός πού διαπράττει ὁ νεαρός κρατᾷ πολύ ὥρα. Μοιάζει μέ τή διαδικασία τοῦ φόνου στήν ταινία τοῦ Χίτσκοκ *Σκισμένο παραπέτασμα*. Ὁ φόνος δέν εἶναι εὐκόλη ὑπόθεση. Ἐπίσης δέν εἶναι ἀπόρροια μιᾶς κατανοητῆς διαδικασίας. Ἡ στάση τοῦ Κισλόφσκι μοιάζει περισσότερο οὐδέτερη. Τό θῦμα δέν εἶναι παρά ἕνας κακότροπος ἀνθρώπος. Ὁ φονιάς εἶναι ἕνας ἀσήμαντος τύπος. Ὁ δικηγόρος ἕνας ὄνειροπόλος νεαρός, μάλλον ἰδεαλιστής. Καί ὁ Κισλόφσκι εἶναι ὁ φορέας τῆς ἱστορίας. Ὅχι ὁ διεκπεραιωτής ἀλλά ὁ παρατηρητής. Ἐνας θεός πού καταγράφει τό νόημα τῆς ἐντολῆς. Τήν ἀξία καί τή χρησιμότητά της σήμερα. Στήν Πολωνία. Σέ μιᾶ πόλη χωρίς ὄνομα. Σέ μιᾶ ἀπρόσωπη συνοικία. Μέ ἀνθρώπους πού μπορεῖς νά συναντήσεις στό κάθε σου βῆμα. Δέν εἶναι ἐξαιρετικοί καί οἱ πράξεις τους δέν εἶναι ἀντικείμενα κάποιου πάθους. Αὐτή ἡ ἀπόσταση πού δέν ἐπιτρέπει στόν θεατή καμιά ταύτιση εἶναι καί τό μεγάλο πλεονέκτημα τοῦ *Οὐ φονεύσεις*. Νά λοιπόν καί ὁ μπρεσσονικός τρόπος κινηματογράφησης. Θά μπορούσε κανένας νά πῆ ὅτι μιᾶ ταινία σάν τό *Χρῆμα* θά ἀποτελοῦσε μέρος τοῦ *Δεκαλόγου*. Μόνο πού ὁ δεκάλογος δέν εἶναι φτιαγμένος σάν τό *Χρῆμα*. Καί τό ἀποδεικνύουν οἱ ἄλλες ταινίες του.

Νότης ΦΟΡΕΟΣ

Οὐ μοιχεύσεις



KROTKI FILM O MIŁOSCI (έλλ. τίτλος: **Μιά μικρή ταινία για ένα μεγάλο έρωτα**).

σκην.: Κριστόφ Κισλόφσκι, σεν.: Κριστόφ Κισλόφσκι, Κριστόφ Πίσεβιτς, φωτ.: Βίτολντ Άνταμεκ, μουσ.: Ζμπίγκνιεβ Πρέισνερ, παίζουν: Γκραζύνα Σαπολόβσκα, Όλαφ Λουμπασένκο.

Στόν έρωτα, ή Πράξη και ή Σιωπή κρύβουν τόν ίδιο πόνο. Ό Κισλόφσκι σκηνοθετεί τήν άφασία του βλέμματος που έρωτεύεται και τή φλυαρία του σώματος που προσπαθει να τό έρωτευουόν. Κι ενώ τό σώμα φαίνεται να είναι ό φορέας τής Πράξης, στήν ουσία εκφράζει τή βουβή πίκρα του, τήν ίδια στιγμή που τό βλέμμα πέφτει στή φωτιά του έρωτα και πυρπολείται.

Τό εύρημα είναι γνωστό στους Έλληνες θεατές (ανάλογο μ' αυτό του Γιώργου Πανουσόπουλου στους Άπέναντι) : ένας νεαρός υπάλληλος του ταχυδρομείου παρακολουθεί τή γειτόνισά του, με τή βοήθεια ενός τηλεσκοπίου, σε κάθε της κίνηση, συνεπώς και στις έρωτικές της περιπτώξεις. Τό τηλεσκόπιο - γέφυρα με τίς άπέναντι εικόνες χαρίζει στο βλέμμα μία όθόνη, αυτήν του άπέναντι παράθυρου, όπου προβάλλεται ένα "φίλμ" έρωτικού μυστηρίου. Κι ό θεατής - ταχυδρομικός είναι έπόμενο να έρωτευθεί τήν πρωταγωνίστρια, είδωλο του φαντασιακού του.

Τόν έρωτα τόν κρατάει σφιχτά μέσα της ή φωτεινή δέσμη του βλέμματος. "Ό,τι προβάλλεται στις εικόνες είναι πλαστό και άπιαστο. "Όταν τό

βλέμμα μεταφράζεται σε Πράξη συνουσίας, τό φαντασιακό χάνει τά στηρίγματά του, ό έρωτας ξεθυμαίνει. Η προσπάθεια του θεατή ν' άποκρυπτογραφήσει τίς εικόνες, να τρυπώσει μέσα τους: να ή αυτοκτονία του. Ό τελικός λόγος του ταχυδρομικού ("Ξέρεις, δέν σε παρακολουθώ πιά") γκρεμίζει τή ματαιοδοξία τής πρωταγωνίστριας. Ό πόθος της έγκειται στο να βλέπεται. Τό έρωτικό δίδυμο έχει χάσει τους συνδέσμους του.

Ό μοιχεύσεις είναι ή έντολή που άποπειράται να εικονογραφήσει ό Κισλόφσκι με τήν ταινία του αυτή. Παράξενο· ούτε τυπική μοιχεία φαίνεται να υπάρχει, ούτε ή ποιή τής παράβασής της. Κι αυτό διότι ή μοιχεία πραγματοποιείται από τή γυναίκα (παρά τό γεγονός ότι τό συνηθισμένο μοντέλο απαιτεί στή θέση του μοιχου τόν άνδρα, στόν *Δεκάλογο* τό μοντέλο αυτό αντιστρέφεται) στο επίπεδο των πρόσκαιρων σχέσεων και όχι μέσα στή συζυγική δέσμευση. Η ποιή είναι ή άπάλεια του θεατή - ταχυδρομικού, ό όποιος δέ θα ήταν υπερβολικό να πούμε ότι, κατά τόν Κισλόφσκι, διαπράττει κι αυτός μοιχεία άπέναντι στή λανθάνουσα οιδιπόδεια σχέση του. Ό δέ ταχυδρομικός γνωρίζει τήν έμπλοκή τής σαρκικής έπαφης, μετά τήν όποία θα διακόψει τό παιχνίδι του τηλεσκοπίου. Τό παιχνίδι θα τό ξαναρχίσει ή μόνη πιστή έρωμένη τής ταινίας: ή θεία του.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

ΚΡΙΤΙΚΕΣ



Η ΜΙΚΡΗ ΒΕΡΑ

Προστατέψτε τὰ τέρατα

MALENKA VERA (έλλ. τίτλος: **Μικρή Βέρα**)

σκην.: Βασίλι Πιστιούλ, σεν.: Μαριά Χμέλικ, φωτ.: Γεφίμ Ραζνίκοφ, μουσ.: Βλαντιμίρ Ματέτσκι, παίζουν: Ναταλία Νεγκόντα, Άντρέι Σοκόλοφ, Γιούρι Ναζάροφ.

Ἡ Βέρα εἶναι — καλύτερα: θά μπορούσε νά εἶναι — μιά κοπτοράφτρα τῶν δυτικῶν συνοικιῶν· ἡ Βέρα διαβάζει φωτορομάντζα καί τά βράδια πηγαίνει στή ντίσκο· ἡ Βέρα — ὅπως καί ἡ ἄλλη, ἡ Εὐδοκία τοῦ Δαμιανοῦ — δέν ἔχει βιβλιᾶριο καταθέσεων. Μ' ἄλλα λόγια: ἡ Βέρα εἶναι ἕνα υπερκρατικό προϊόν, χωρίς ἔθνική καταγωγή, πρωταξιάδερφη τῆς Ντόλυ Μπέλ καί μακρινή συγγενής τῆς Καμπίρια. Ὅπως καταλαβαίνουμε, καμιά "γκλάσνοστ" καί καμιά "περεστρόικα" δέν μποροῦν νά στηριχτοῦν πάνω τῆς. Οἱ σοσιαλιστικές μεταρρυθμίσεις περνοῦν μακριά τῆς κι ἄς ἀποτελεῖ — ἐν ἀγνοία τῆς — σύμβολό τους.

Ἡ Σοβιετική Ἑνωση καταλαβαίνει, ἐπιτέλους, ὅτι ἡ πολιτική εἶναι καί θέαμα. Νοιώθει τήν ἀνάγκη, κοντά στόν σώουμαν Γκορμπατσώφ νά στήσει τήν ὁμάδα αὐτῶν πού θά πλαισιώσουν τόν πρωταγωνιστή, θ' ἀναδείξουν τίς χαρισματικές κινήσεις του. Ἡ

Βέρα εἶναι ἕνα ἀπό τά ἄτομα πού ἐπιστρατεύονται γι' αὐτόν τό σκοπό. Καλεῖται ν' ἀποδείξει ὅτι στό καθεστῶς τῆς σοσιαλιστικῆς ἀνανέωσης, ἐκτός ἀπό τίς δραστήριες σταχανοβίτισες, ἔχουν θέση καί οἱ "γκόμενες". Στό φῖλμ, βέβαια, ἡ Βέρα δέν παίρνει χαμπάρι ἀπ' ὅλα αὐτά. Αὐτή νοιάζεται μόνο νά ἐξοικονομήσει ἕνα διχτυωτό καλσόν, ἕνα καλύτερο κραγιόν, ἕνα τζήν-γέφυρα μέ τό δυτικό κόσμο.



Ο καλύτερος ήθοποιός του θεάματος της περεστρόικα, ο κρυφός πρωταγωνιστής του φιλμ, είναι ο ίδιος ο “Γκόρμπυ”. Η Βέρα καταντάει τελικά ένας πολύ καλός β’ ρόλος. Ο συνειρμός του θεατή εύκολος: νά οι κινητήριες δυνάμεις της Ιστορίας, αυτές που εξαναγκάζουν τόν Γκορμπατσώφ στο προχώρημα των αλλαγών. Κι άς υποστηρίξει ο Τιργκό ότι καμιά αλλαγή από τή μεριά τής εξουσίας δέν προωθείται, εάν ή ίδια δέν αισθανθεί τήν ανάγκη τής πραγματοποίησης της. Κανένα τείχος του Βερολίνου δέ μοιάζει νά γκρεμίζεται μέ σκοπό τήν κατάργηση τής εξουσίας, παρά μόνο τήν ενίσχυσή της, γιά νά δικαιωθεί καί ή καχυποψία του Μπένγιαμιν, όπως διατυπώνεται στην *Ουτοπία τής Ιστορίας*. Η Βέρα είναι ο συνήγορος των προοδευτικών μεταρρυθμίσεων, ή απάντηση τής αθωότητας στην άμφισβήτηση. Η άδιέξοδη σχέση, ή οικογενειακή της άκαταστασία καί ο μετέωρος σεξουαλισμός της φαίνονται νά παίρνουν αυτόματα απάντηση, γιά μās, τούς γνώστες των εξελίξεων καί τής τελικής δικαίωσης τής νεαρής Μοσχοβίτισας από τήν ίδια τήν πολιτική. Πώς νά μή γίνει αυτό τό φιλμ σύμβολο του κινηματογράφου τής περεστρόικα;

Καί όταν λέμε “σινεμά τής περεστρόικα”, είναι πλάνη νά προσπαθήσει ο νους μας νά βρει σημεία



αναφορᾶς σέ μιά οργανωμένη κινηματογραφική όντότητα. Ένας άδόκιμος όρος είναι, ο όποιος άγκαλιάζει ένα σύμφυρμα ταινιών άπαγορευμένων, παραγκωνισμένων, ύποεκτιμημένων. “Σινεμά τής περεστρόικα” στην ουσία του δέν ύπάρχει. Υπάρχουν μόνον ένδειξεις από φιλμ, όπως ή *Μικρή Βέρα* ή ή *Παρέλαση πλανητών* του Βάντιμ Αμπρασίνοφ, ότι ή σύγχρονη σοβιετική κινηματογραφία άπετάσσει τό “δαίμονα του όμαδισμού” — όρος επίσης άδόκιμος — των άνθρωπίνων έκδηλώσεων καί δίνει χώρο στις προσωπικές χαρές πού οργανώνουν μικρές κοινότητες μέθεξης, τς παρέες.

Η *Μικρή Βέρα* του Βασίλι Πιστιούλ δέν είναι ένα κολοσσιαίο έργο, ούτε καν ένα έργο χωρίς προβλήματα. Γνωστό καί κοινότυπο αυτό, στήριζε τή διαφήμιση τής ταινίας, αφήνοντας τς δάφνες του “μοναδικού” γιά άλλα φιλμ καί διεκδικώντας τά εύσημα του “εϊλικρινούς” μέσα στην άπλότητά του. Σέ μιά κινηματογραφία, ή όποία χρόνια κατατρυχόταν από τό σύμπλεγμα του όγκώδους (άκόμη καί οι νεότεροι δέν έδειξαν σημεία άπεμλοκής, όρα: Κλήμωφ, Γκέρμαν καί — γιατί όχι — Ταρκόφσκι), ο Βασίλι Πιστιούλ πρόλαβε νά διεκδικήσει τή λεία ενός μικρού μεγέθους, ή όποία άποδείχτηκε διόλου εύκαταφρόνητη. Οί ίδιοι οί ύπερασπιστές του φιλμ έσπευσαν νά αναγνωρίσουν τς άδυναμίες καί τς άτέλειες, γιά νά κερδίσουν τήν πίστα του πρωτόγνωρου στό σύνολό της. Έτσι, όπως συμβαίνει συχνά σ’ αυτές τς περιπτώσεις, κερδήθηκαν θεατές από τό πνεύμα τής περιέργειας, οί όποιοι μετέθεσαν τήν άξία του φιλμ. Η ρετσέτα τής “άντιπροσωπευτικής ταινίας”, πού σιγά - σιγά τής έπικολλήθηκε, έδρασε σάν στίφτης πού ξεζούμησε από τήν Βέρα τς πραγματικές άρετές της.

Η μοναξιά τής μικρής Βέρας βρήκε τελικά πολλούς συντρόφους, πού τήν καταδίκασαν σέ μιά άφορητη όμαδικότητα. Η Βέρα κλήθηκε άθελά της νά έκπροσωπήσει όχι τούς φυσικούς της συγγενείς (είπαμε: τήν Εύδοκία καί τήν παρέα της), αλλά τούς καλυμμένους πολιτικολόγους πού τής φόρτωσαν εύθύνες δυσανάλογες μέ τς άνάγκες της καί τήν ηλικία της. Η ταινία δέ στερείται ούτε πλατειασμού (τό τελευταίο μέρος της είναι σχεδόν άνιαρά έπεξηγηματικό) ούτε πομφόλυγων πού σπάνωντας άποκαλύπτουν τήν κενότητά τους (έννοοϋμε κάποιες φιλικές ύπερβολές πού άποδεικνύονται άνερμάτιστες). Αλλά, όμως, τά αντιπαρέρχεται κανείς εύκολα όταν κάνει τή γνωριμία του μέ τή Βέρα — μέλος, τελικά, τής μάνας των μοναχικών καρδιών του Λοχία Πέππερ — στό φυσικό της χώρο: στά σπήλαια, όπου ζοϋν ξεχασμένα τά προϊστορικά τέρατα καί όχι στά κλουβιά μέ τά μαντρωμένα ζωάκια προς τέρψιν των τουριστών.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

Bye, bye Indiana

INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE (έλλ. τίτλος: **Ο Ίντιάνα Τζούνσ και η τελευταία σταυροφορία**)

σκημ.: Στήβεν Σπήμεργκ, σεν.: Τζέφρεϋ Μπόουμ πάνω σέ μία ιστορία τών Τζώρτζ Λούκας καί Μέννο Μέγιες, φωτ.: Ντάγκλας Σλόκομπ, μουσ.: Τζών Γουίλιαμς, παίζουμ: Χάρισον Φόρντ, Σών Κόννερυ, Ρίβερ Φοϊνίξ, Άλισον Ντουόντ.

Στήν *Τελευταία σταυροφορία*, ό Ίντιάνα Τζούνσ συνεργάζεται μέ τόν πατέρα του καί στό τέλος μάλιστα τής ταινίας ενηλικιώνεται, ό Σπήμεργκ όμως φαίνεται νά περνά άκόμα τήν εφηβική του ηλικία. Μία συνταρακτική εφηβεία πού ζωντάνεψε τρεις ταινίες μέ τόν γνωστό ήρωα καί έδειξε μία έκλεκτική προτίμηση γιά τίσ πρώτες θέσεις στους πίνακες τών έμπορικών έπιτυχιών. Οί θεατές βλέπουν καί ξαναβλέπουν τόν Ίντιάνα Τζούνσ, ιδίως τά παιδιά. Ό στόχος τής ταινίας; Τά λεφτά. Άλλά άς βάλουμε τά πράγματα στή θέση τους. Ό Σπήμεργκ είναι ένας σκηνοθέτης πού έχει τήν εξαιρετική ικανότητα νά γοητεύει τούς θεατές του κάνοντάς τους ταυτόχρονα πλάκα. Έπιπλέον, είναι ίσως ό μεγαλύτερος βιτρούζος τής γενιάς του.

Στόν Ίντιάνα Τζούνσ τó θέμα δέν ξεκινάει από κάποια άλήθεια αλλά από τήν προσεκτική έκτίμηση τών έπιθυμιών τών θεατών. Προσφέρει άπλόχερα στό κοινό αυτά πού θέλει νά δει, συναρμολογώντας ένα κολλάζ από γνωστές καί μοναδικές κινηματογραφικές στιγμές πού άντιγράφουν επιδέξια τή μαγεία του κινηματογραφικού παρελθόντος. Έχουμε νά κάνουμε μέ μία ταινία πού τó πλαίσιο άναφοράς της είναι ό ίδιος ό κινηματογράφος.

Ωστόσο ή ταινία έχει τά πάντα: περιπέτεια, λίγο έρωτα, έξαιρετική τεχνική, μυστικισμός, συμβολισμούς, ένταση, γραφικούς “κακούς”, φίδια, ειδικά έφέ, έντυπωσιακό σκημικό, έναν γοητευτικό ήρωα καί ένα σενάριο πού φέρνει στό προσκήνιο καί τόν πατέρα του. Όλα τά στοιχεία ενός σύγχρονου κινηματογραφικού μύθου σέ ιδανική άναλογία. Αυτό

όμως είναι καί τó πρόβλημα. Όλα είναι πολύ ύπολογισμένα καί τέλεια. Φυσικά στό σύμπαν του Σπήμεργκ τó ζητούμενο δέν είναι σίγουρα ή άληθοφάνεια. Άλλωστε θά ήταν άδικο νά έπιζητούμε έπιταγές ρεαλισμού από έναν ήρωα πού συγγενεύει μέ τόν Τζαίημς Μπόντ, τόν Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ καί όλους τούς ύπόλοιπους υπερβολικούς ήρωες του κινηματογραφικού μύθου.

Πίσω από τόν Ίντιάνα Τζούνσ υπάρχουν όλες οι ώς τώρα ταινίες του κινηματογράφου καί ή νοσταλγία γιά τόν τρόπο πού βλέπαμε κινηματογράφο όταν ήμασταν παιδιά. Πάνω σ’ αυτές τίσ εικόνες συναντιούνται ή μνήμη τής άθωότητας τής παιδικής ηλικίας μέ τήν αίσθηση τής ασφάλειας καί τής απόλαυσης ότi αυτό πού βλέπεις καί φοβάσαι δέν συμβαίνει σ’ έσένα. Οί περισσότεροι βέβαια θεατές δέν παίρνουν στά σοβαρά τόν Ίντιάνα Τζούνσ καί καλά κάνουν. Άλλωστε τó μόνο πού μετράει στά σοβαρά είναι ή εισπρακτική έπιτυχία τής ταινίας. Καί καλό θά είναι νά μήν ξεχνάμε ότi τά παιδιά είναι οι “θεατές” τής ταινίας, τά παιδιά τά όποια μέ τόν Ίντιάνα Τζούνσ βρήκαν τόν ιδανικό τύπο θεάματος καί γύρισαν πίσω στίς σκοτεινές αίθουσες. Γιατί ό Σπήμεργκ μέ τίσ ταινίες του άπειθύνεται κυρίως στά μικρά καί τά “μεγάλα” παιδιά, πράγμα τó όποιο είχε λησμονηθεί άπ’ τούς παραγωγούς στή δεκαετία του ’70.

Σ’ αυτό τó σκημικό πού χαρακτηρίζεται άπ’ τή νοσταλγία του παρελθόντος δέν έχει θέση ή πίστη σέ ιστορικά δεδομένα ή συγκεκριμένα γεγονότα παρά μόνο σέ σχέση μέ τίσ άνάγκες του γνωστού μύθου. Αυτό πού μετράει καί κινεί τόν μηχανισμό είναι ή έκταση τών υπερβολών καί τής σπατάλης: όσο περισσότερο τόσο καλύτερα. Έτσι κι άλλιώς, ή ταχύτητα καί ή έναλλαγή τών έντυπώσεων φαίνεται νά έμποδίζουν τó μπουκωμα, χωρίς όμως νά άναιρούν καί τόν γιγαντισμό του όλου έγχειρήματος. Η σειρά του Ίντιάνα Τζούνσ μπορεί σίγουρα νά γίνει μετά μερικά χρόνια άντικείμενο μελέτης στίς κινηματογραφικές σχολές, αλλά δέν μπορεί νά ζεστάνει τίσ κρύες καρδιές μας. Η ταινία ξεδιπλώνει τίσ εικόνες καί τίσ ιδέες της μέ τέτοια ένταση καί ταχύτητα πού δέν αφήνει χώρο γιά άναπνοή στή φαντασία μας, εκείνο τó ζωτικό χώρο όπου ό μαγικός κόσμος τών εικόνων άπορροφάται από τίσ αισθήσεις μας καί άναδημιουργείται σέ σχέση μέ τήν “έσωτερική θερμοκρασία” του καθενός. Βέβαια, ό ίδιος ό Σπήμεργκ έχει όρίσει τó πλαίσιο καί τούς κανόνες του δικού



του κόσμου και θά ήταν παράλογο νά τοῦ ζητούσαμε νά δημιουργήσει σά νάταν κάποιος ἄλλος, μόνο πού οἱ συναισθηματικές γέφυρες πού ρίχνει στό κοινό του μοιάζουν νά στηρίζονται περισσότερο σέ τεχνικές, ἐφέ και ὑπολογισμούς παρά στήν πίστη τους στόν ἀνθρώπινο παράγοντα.

Ρίξτε ὅμως μιά ματιά και στόν ἥρωά μας! Εἶναι ἕνας καλλιεργημένος ἄνθρωπος, καθηγητής και ἀρχαιολόγος, πού ἀναγκάζεται νά φορέσει τόν μανδύα τῆς Περιπέτειας γιά νά σώσει τόν κόσμο ἀπ' τό Κακό. Ἐκεῖ, στό μακρινό παρελθόν αὐτός συναντάει τόν πατέρα του και ἐμεῖς τή σοφία τῆς γενιᾶς τῶν πατεράδων μας, προστατευόμενοι μέσ' τό κουκούλι τῆς παιδικῆς μας ἀθωότηας. Ὁ πραγματικός κόσμος βρίσκεται ἔξω ἀπ' τήν ταινία και τόν συναντᾶς ὅταν βγαίνεις ἀπ' τό σινεμά, ἔχοντας ἀκόμη στά αὐτιά σου τούς ἤχους ἀπό τή μουσική τοῦ Τζῶν Οὐίλλιαμς. Τό ἀστείο εἶναι πῶς μέχρι τήν ἐπόμενη γωνία ἔχει ἀπομείνει κιόλας μόνος. Γιατί ὁ Ἰντιάνα Τζόουνς εἶναι μιά ταινία — συνταγή, μιά συνταγή τῶν συνταγῶν. Ἡ πλοκή ταυτίζεται μέ τή δράση, πού μέ τήν σειρά τῆς ταυτίζεται μέ τήν ἀνάπτυξη τῶν χαρακτήρων και τήν τεχνική. Ἡ ἀμερικανική κινηματογραφική ἔκφραση στό ζενίθ τῆς, just movies.

Βάλτε ὅλα τά στοιχεῖα πού θέλετε και ἔπειτα συναρμολογήστε τα: θά βγεῖ ταινία. Βέβαια δέν εἶναι και τόσο εὔκολο, οὔτε πετυχαίνει πάντα. Ὁ Στήβεν Σπῆλμπεργκ εἶναι πρωτομάστορας τοῦ νέου ἐμπορικοῦ κινηματογράφου πού τρέχει μέ μεγάλη ταχύτητα και δίνει σάρκα και ὀστά σ' ἕνα θεαματικό ντελίριο πού στηρίζεται ἀποκλειστικά στή λάμψη τοῦ κινηματογραφικοῦ μύθου. Ὁ Ἰντιάνα Τζόουνς σοῦ δημιουργεῖ μιά αἴσθηση οικειότητας, ἔτσι ὥστε σοῦ εἶναι δύσκολο νά πεῖς ἄν σοῦ ἀρέσει ἤ ὄχι. Ἡ ἱστορία του σοῦ θυμίζει ἀμυδρά κάποιες ἄλλες στιγμές, ὁ ἥρωας και οἱ ἀντιδράσεις του σοῦ εἶναι γνωστές, τό χιοῦμορ σέ βρίσκει ἀπροετοίμαστο και ὑποκύπτεις, ἡ ταινία σέ προκαλεῖ νά μὴν τήν παίρνεις σοβαρά, και σύ προσπαθεῖς νά βγάλεις ἀπ' ὅλα αὐτά μιά ἄκρη. Ὁ Ἰντιάνα Τζόουνς εἶναι γνώστης αὐτῆς τῆς κατάστασης, μιά πού ξέρει καλά ὅτι σ' αὐτό τόν κόσμο πού χαρακτηρίζεται ἀπό τήν ἀπουσία περιπέτειας και μνήμης οἱ χάρτινες εἰκόνας του συνιστοῦν τήν μόνη δυνατή περιπέτεια, αὐτήν τῶν διακλαδώσεων τοῦ κινηματογραφικοῦ μύθου. Τέλος τέλος ἴσως πρέπει νά ζητήσουμε τή βοήθεια τῶν παιδιῶν, αὐτά ξέρουν καλύτερα.

Πάνος ΜΑΝΑΣΣΗΣ

Οι κατηγορούμενοι



THE ACCUSED (έλλ. τίτλος: **Οι κατηγορούμενοι**).

σκην.: Τζόναθ Κάπλαν, θεμ.: Τόμ Τόπορ, φωτ.: Ράλφ Μπότ, μουσ.: Μπράντ Φίντελ, παίζουν: Κέλλυ Μάκ Γκίλλις, Τζόντυ Φόστερ, Μπέρλυ Κούλσον.

Η ταινία αυτή θά περνούσε απαρατήρητη σάν μιά ακόμη σκανδαλιστική, "δικαστική" περίπτωση. Έπιλεγμένη έστω άπ' τήν πλούσια νομολογία τών Η.Π.Α. "Όταν κάθε ώρα βιάζονται έξι γυναίκες στή θαλερή αυτή κοινωνία, τά βίαια γεγονότα μπορούν νά άποβούν πληκτική συνήθεια. "Άλλωστε κι ό ίδιος ό άμερικάνικος κινηματογράφος, ιδιαίτερα στίς ταινίες Β, ύποβιβάζει συχνότατα τό βιασμό τής γυναίκας σέ άπλό διηγηματικό στοιχείο ή κίνητρο τής αφήγησης. "Ό Τζόναθαν Κάπλαν παραβιάζει και τούς δύο αυτούς κανόνες. Η ιστορία τής Σάρα Τομπάις (Τζούντι Φόστερ) δέν είναι ή καταγραφή ενός έρεθιστικού δικαστικού χρονικού. Η κατάταξη τής ταινίας του στήν κατηγορία Β δέν στερεί άπ' τήν ιστορία αυτή τήν έκρηκτική άλήθεια τής.

Τό άύθεντικό γεγονός συνέβη τό 1983 στό

Μπέντφορντ τής Μασαχουσέτης. Μιά γυναίκα έπεσε θύμα πολλαπλού βιασμού σέ ύποπτο μάρ, μπροστά στά μάτια μιås ομάδας άντρών. Τό σενάριο τής ταινίας αναδιφά τό φάκελλο τής σχετικής δικογραφίας, κατά τόν τρόπο του κλασικού χολυγουντιανού κινηματογράφου. Παραγεμίζει τή διήγηση μ' όρισμένα δευτερεύοντα διηγηματικά στοιχεία. Η συνήγορος πού χειρίζεται τήν ύπόθεση είναι γυναίκα γοητευτική, διαξευγμένη μητέρα, έχει άδύνατες στιγμές. "Ένας προκατελημμένος άπέναντί τής και μισογύνης προϊστάμενος πού τήν άποτρέπει άπ' τό έγχείρημά τής, μιά γυναίκα - θύμα, δύστροπη, έλάχιστα συνεργάσιμη, επίπολαιη, άπόβρασμα του περιθωρίου. Τά έρωτήματα πού προβάλλουν άπ' τό σενάριο τής ταινίας είναι δύο κυρίως: α) Η γυναίκα δικαιούται και μπορεί νά διαθέτει τό σώμα τής όπως θέλει και τήν ευχαριστεί ή οι σχετικές πράξεις κι ή άπόλαυσή τους ύπόκεινται σέ περιορισμό; β) Βιαστές είναι μόνο εκείνοι πού έκτελούν τήν ύλική πράξη του βιασμού στό σώμα τής ή και οι ήδονοβλεψίες πού προτρέπουν κι ένθαρρύνουν τούς άμεσους δράστες; Μ' άλλα λόγια, όταν ή γυναίκα είναι ντυμένη, κινείται ή χορεύει,

μιλά ή συμπεριφέρεται *προκλητικά*, αίρεται τό κοινω- νικά άποδοκιμαστέο και ποινικά κολάσιμο του βια- σμού; Επίσης, όσοι δέν έπεμβαίνουν στο σώμα της, άνέχονται όμως ή υποθάλλουν εκείνους που τό κακο- ποιούν σεξουαλικά μέ τή χρήση βίας, είναι άμέτοχοι στο έγκλημα;

Ό σεναριογράφος (Τόμ Τοπόρ) δίνει άπαντήσεις οι όποιες έρχονται σε αντίθεση μέ τόν κυρίαρχο πα- τριαρχικό λόγο. Άναγνωρίζοντας τό δικαίωμα στη γυναίκα νά — είναι — *προκλητική* και νά διαλέγει τόν τρόπο ζωής, νά όρίζει τίς έρωτικές της έκδηλώσεις. Ή Σάρα εργάζεται, φωτοζωεί, παίρνει κάπου - κάπου ναρκωτικά, συμβιώνει μ' έναν άδέσποτο νεαρό, έχει άπομονωθεί προσωρινά στο περιθώριο. Κινδυνεύει νά περάσει στίς στρατιές τών λούμπεν προλεταρίων. "Ένα βράδυ, πειραγμένη άπ' τή συμπεριφορά του φί- λου της, επιθυμεί νά κάνει έρωτα μέ κάποιον άλλο. Πηγαίνει στο προαστιακό μπάρ "Ο μύλος" και αφή- νεται νά παρασυρθεί στο μικρό της όργιο. Στην άρχή θεληματικά, ήδονικά. Ή αυθόρμητη όμως διαθεσιμό- τητά της παρεξηγείται άπ' τούς άρσενικούς θαμώνες του μπάρ. Παρά τήν άπεγνωσμένη αντίδρασή της, ή Σάρα από έρωτικό ύποκείμενο καθλώνεται βίαια στη θέση του σεξουαλικού άντικειμένου πολλαπλής χρήσης. Αυτή τήν αυθαίρετη, επώδυνη και μονομερή μεταβολή του ρόλου της τήν άναδείχνει τό σενάριο. Μετά τό δραματικό γεγονός, ή δικαστική έρευνα πού άρχίζει, άφού έντοπίσει τούς άυτοηγούς του βια- σμού, περιορίζεται στην πρώτη φάση της σ' ένα συμ- βιβασμό. Οι δράστες όμολογούν τίς πράξεις βιαιότη- τας πού έκαναν πάνω στο σώμα της Σάρας και φυλα- κίζονται για άπειλή κατά τής ζωής της, όχι για βια- σμό. Ή συνήγορος (Κέλλυ Μάκ Γκίλλις) επανέρχε- ται στο γεγονός, επεκτείνοντας τήν έρευνα προς τούς ήδονοβλεψίες θαμώνες του μπάρ. Αυτούς πού θεώ- ρησαν τό σωματικό της μαρτύριο και τίς επιδειξεις κτηνοβασίας ως σέξ - σόου. Ή ποινική δίωξη κι ή καταδίκη τών τελευταίων άποτελεί μία άμφισβήτηση τής πατριαρχικής έξουσίας. Παρά τή νομική και ήθι- κή συμβατικότητα του άποτελέσματος. Γιατί άκρι- βώς άποδοκιμάζει τήν καταχρηστική έπιβολή τής δύ- ναμης του άντρικού σώματος πάνω στο γυναικείο σώμα.

Ό σκηνοθέτης Τζόνathan Κάπλαν χειρίζεται μέ- τρια ή ύποτονικά τό όξύ αυτό θέμα. "Ίσως μία γυναί- κα σκηνοθέτρια νά πρόσθετε τήν εύαισθησία πού άπαιτούσε ή κινηματογράφηση του. Κατορθώνει όμως νά καταστήσει "συμπαθή" τήν ήρωίδα του. Νά άνατρέψει τήν προκατάληψη τών δικωκτικών άρχών και του θεατή. Νά τούς ύποχρεώσει νά τήν άκούσουν. Δείχνοντας τίς συνθήκες τής ζωής της (σκηνές στο

έστιατόριο όπου εργαζόταν, στο τραίηλερ όπου ζού- σε, σκηνές άπ' τήν συμβίωσή της μέ τό νεαρό μηχα- νόβιο). Άποκαλύπτοντας τίς ρίζες της σε μία χαμένη οικογένεια κι ένα ύποβαθμισμένο περιβάλλον. Άφή- νοντας τή λεκτική περιγραφή (άπ' τή Σάρα) και τήν όπτική έγγραφή της στο φιλικό κείμενο (μέσω τής μαρτυρικής κατάθεσης ενός αυτόπτη μάρτυρα) νά άναπτυχθούν χρονικά και δραματουργικά. Δίνοντας τήν εύχέρεια στην Τζούντι Φόστερ τήν ίδια νά υπε- ρασπιστεί τήν έλευθερία και τήν αξιοπρέπεια της ενάντια στους μειωτικούς χαρακτηρισμούς πού της προσάπτει ό διάχυτος και χυδαίος μαζί άντρικός λό- γος. Ή συνήγορος Κάθριν Μέρφυ πειθεται άπ' τήν έπιμονή και τήν ειλικρίνεια της Σάρας νά τήν υπερα- σπιστεί. Ό μάρτυρας πού κατήγγειλε τό γεγονός άνώνομα δέχεται νά καταθέσει στη δίκη. Τό ίδιο ή φίλη της. Οι ένορκοι κι ό δικαστής άναγνωρίζουν τήν ευρύτερη κοινωνική βανασότητα πού έκδηλώθηκε σε βάρος της. Θά έλεγε κανείς, ότι έμμεσα καταδικά- ζουν τή βεβήλωση του πόθου της ως γυναίκας.

Τό περιβάλλον κι ή άτμόσφαιρα του μπάρ έχουν μία πειστική ενάργεια. Συγκροτούν ένα σκοτεινό λάκκο άρσενικής μπόχας και φαλλοκρατούμενης άκολασίας. Ή ένότητα του βιασμού μέσα σ' αυτόν σκηνοθετείται έτσι ώστε νά τρομοκρατεί κι όχι νά θέλγει τό βλέμμα του θεατή. Νά γίνεται ένα ντοκου- μέντο υπέρ και όχι κατά του θύματος. Μέσα σε πέντε λεπτά διαφοροποιεί τό χαρακτήρα του βιασμού τής Σάρας ως τυπικού περιστατικού πού καταγράφηκε στο Κέντρο Βιασμών, τής ύπόθεσης μέ συζητήσιμο ποινικό χαρακτήρα, ως τιμωρίας της νεαρής γυναίκας για τήν ξεχειλή σεξουαλικότητά της. Τόν καθιστά άκρως ένδιαφέρον κι επικίνδυνο κοινωνικό γεγονός.

Έμπρός σ' αυτό τό θετικό ιδεολογικό άποτέλε- σμα, συγχωρούνται τά κενά τής διήγησης (κανείς δέν άντιλαμβάνεται νομίζω τήν μηχανική έχθρότητα του προϊσταμένου της Κάθριν Μέρφυ άπέναντί της, ούτε διακρίνει τήν εξέλιξη της σχέσης Σάρας / Κάθριν), ό στείρος άκαδημαϊσμός τής σκηνοθεσίας (ιδιαίτερα στη διαδικασία ένώπιον του άκροατηρίου), ή άμήχα- νη διεύθυνση τών ήθοποιών (κυρίως τής Κέλλυ Μάκ Γκίλλις, ή όποία συγγείε τό "γούρλωμα" τών ματιών και τό ύψηλό παράστημα μέ τή συναισθηση και τή σοβαρότητα αντίστοιχα), τήν τυποποιημένη εικονο- ποιία και τυπολογία τών χώρων και τών προσώπων. *Οι κατηγορούμενοι* είναι μία ταινία Β, αλλά εντάσσε- ται άνετα στην όλιγάριθμη σειρά τών ταινιών πού υπερασπίζονται ειλικρινά τή θέση της γυναίκας μέσα στον "άνδροκρατούμενο πολιτισμό μας".

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Γιατί έτσι σάς άρέσει

ANOTHER WOMAN (έλλ. τίτλος: **Μιά άλλη γυναίκα**).

σεν.-σκην.: Γούντι Άλλεν, φωτ.: Σβέν Νύκβιστ, μουσ.: κομμάτια των Έρικ Σατί, Κούρτ Βάιλ, Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπάχ, παίζουν: Φίλιπ Μποςκό, Μπέττυ Μπάκλεϊ, Μπάιθ Ντάννερ, Μία Φάρρου.

Μιά άλλη γυναίκα: Νά μιά ταινία πού μᾶς προσφέρει ως *άλλη* μιά ευκαιρία νά ἀναρωτηθοῦμε γιά τούς ὄρους ὑπαρξης καί τό μέλλον τοῦ *άλλου* κινηματογράφου, *άλλου* ἀπ' αὐτόν πού φαίνεται σήμερα νά κυριαρχεῖ: τόν κινηματογράφο τῆς εὐτράπελης δράσης, τῆς θεαματικῆς ὑπερέντασης, τοῦ στυλ καί τῶν στάρ, τῆς ἐπαναχρησιμοποίησης τῶν πιό ἐπιτυχημένων κλισέ, τῆς καρικατοῦρας καί τῶν ρυθμῶν, τῶν κατ' ἐπίφασιν μεγάλων μεγεθῶν, τῆς ὁμοιογενοποίησης τῶν εἰδῶν, τοῦ κινηματογράφου πού εἶναι γιά ὄλους καί γιά κανέναν.

Μιά άλλη γυναίκα: Μιά ταινία προσώπων καί σχέσεων, πού δέν μπορεῖ παρά νά ἀποτελεῖ μιά “ὑπόθεση προσωπική”, τοῦ σκηνοθέτη μέ τό ἔργο του, τοῦ κάθε ἠθοποιῦ μέ τόν ρόλο του, τοῦ κάθε χαρακτήρα στήν ἱστορία μέ τόν ἑαυτό του καί τό *άλλο* του, τοῦ κάθε θεατῆ αὐτῆς τῆς ταινίας, στίς στιγμές τῆς ἀφήγησης πού ἀναγνωρίζει τόν ἑαυτό του ὡς αὐτό πού ἦταν, πού εἶναι ἢ θά μποροῦσε νά γίνει. Θέλω νά πῶ, πιό ἀπλά δηλαδή, πῶς ἂν αὐτή ἡ ταινία σ' ἀρέσει, δέν αἰσθάνεσαι διόλου ὑποχρεωμένος νά πείσεις καί κάποιους ἄλλους ὅτι εἶναι καλή, ἀλλά οὔτε καί, στήν ἀντίθετη περίπτωση, νά ἀρνηθεῖς τό δικαίωμα τῆς

“προσωπικῆς ἐπιλογῆς” κάποιου ἄλλου θεατῆ. Δέν πρόκειται γιά μιά ταινία μεγάλη ἢ μικρή, καλή ἢ κακή, γιά ὄλους ἢ/καί γιά κανέναν δηλαδή, ἀλλά γιά μιά ταινία *άλλη*, γιά τόν καθένα, πού ἀποποιεῖται τόν ὄρο *κοινό*, μέ τήν ἔννοια τοῦ μέσου ὄρου τῶν θεατῶν. Πράγμα πολύ σπάνιο γιά μιά ταινία σημερινή, ἀλλά καί γιά τήν ἴδια τήν ἐποχή, πού τόσο συχνά χαρακτηρίζεται (καλῶς ἢ κακῶς) ἐποχή τῆς μαζικῆς κουλτούρας.

Μιά άλλη γυναίκα: Ἄλλη μιά ἢ μιά *άλλη* (σύμφωνα μέ τά παραπάνω) ταινία “κρίσης”, πού διακρίνει τόν χρόνο ἀφήγησης, ἀλλά καί τήν ζωή τῆς κεντρικῆς ἡρωίδας, σέ παρελθόν καί παρόν, γιά νά ρευστοποιήσει τή στατικότητα τῶν πρώτων εἰκόνων, γιά νά ἀποκαθλώσει τή σημασία τῶν ἐξωτερικῶν χαρακτηριστικῶν, γιά νά μετασηματίσει μιά “ἱστορία σέ πρώτο πρόσωπο” σέ πολλές, μικρές ἱστορίες ἄλλων προσώπων, πού δέν παρατίθενται ἀποσπασματικά καί δέν ἐξαρθρώνουν τήν προσωπικότητα τῆς ἡρωίδας, ἀλλά, ἀντίθετα, τήν ὀλοκληρώνουν δραματοργικά, ἀποκαλύπτοντας βαθμιαία καί χωρίς τεχνάσματα σκηνοθετικά, τίς στιγμές καί τίς ὄψεις τοῦ ἑαυτοῦ τῆς, πού ἀκόμα καί ἡ ἴδια ἀγνοοῦσε μέχρι τή στιγμή τῆς κρίσης, μέχρι τή στιγμή πού ἦρθε τυχαῖα ἀντιμέτωπη μέ τήν *άλλη γυναίκα*.

Μιά άλλη γυναίκα: Μιά ταινία πού καταργεῖ τούς διαχωρισμούς ἀνάμεσα στό θέμα τῆς καί τήν αἰσθητική του πραγμάτωση (ἡ σκηνοθετική πρακτική εἶναι



τόσο λιτή και διακριτική, δηλαδή “ά-διάκριτη”, για να επιτρέψει να προβληθούν τά πρόσωπα και οι σχέσεις τους, σέ βαθμό που μοιάζει να αυτοαναιρεϊται), ανάμεσα στην χρονική και λογική συνέχεια των γεγονότων που παραθέτει (ή αφηγηματική διαδοχή μοιάζει σχεδόν συνειρμική), ανάμεσα σε πρωτεύοντα και δευτερεύοντα πρόσωπα/χαρακτήρες (τό καθένα αποτελεί τό συμπληρωματικό ή/και άρνητικό ισοδύναμο του άλλου), ανάμεσα στον παρελθόντα και στον παρόντα χρόνο της ζωής των ήρώων (οι πράξεις και οι αποφάσεις του παρόντος μέ φόντο τόν χρονικό όρίζοντα του παρελθόντος και τό αντίστροφο έχουν διαρκώς ίση δραματουργική αξία από τήν άρχή ως τό τέλος της αφήγησης), ανάμεσα σ’ αυτό που προκαλούν και ύφίστανται, που πράττουν και πάσχουν τά πρόσωπα του έργου (δέν υπάρχουν άθωοι και ένοχοι, “καλοί και κακοί” ήρωες σ’ αυτήν τήν ταινία), ανάμεσα σ’ αυτό που νιώθουν, αντιλαμβάνονται κι ανακαλύπτουν κάθε στιγμή και αυτό που βλέπει και βιώνει (ταντιζόμενος μαζί τους) κι ό θεατής.

Μιά άλλη γυναίκα: Η ιστορία μιās άλλης γυναίκας που τήν βλέπεις ως θεατής σάν να ξαναζεις τήν ιστορία της δικής σου ζωής. Τίς ευκαιρίες που χάθηκαν ανεπίστρεπτα, τήν πρόκληση του έρωτα που σέ τρόμαξε κάποτε, αυτούς που πλήγωσες χωρίς να τό ξέ-

ρεις ή χωρίς να τό θέλεις, αυτούς που σέ πλήγωσαν χωρίς να τό καταλάβουν ποτέ, τίς στιγμές που ήττήθηκες από τόν έαυτό σου νομίζοντας πώς είσαι νικητής. “Όλες αυτές τίς μικρές και πολύτιμες, άνυποπτες και σημαντικές στιγμές της ζωής, που άποκαλύπτουν κάποτε κι όταν πιά είναι πολύ άργά, μιά τρομακτική άλήθεια για σένα: “πώς όλα θά μπορούσαν να ήταν άλλιώς, άν...”. Κι αυτή ή δυνατότητα, που θά μείνει για πάντα μιά δυνατότητα, ένα άνοιχτό κι αναπάντητο “άν”, να ξεδιπλώνεται μπρός σου, σάν μιά παράλληλη ζωή ενός άλλου ή μιās άλλης, σάν μιά ταινία στην όθόνη του σινεμά. Και τότε νιώθεις παράξενα, άγωνία μαζί και γαλήνη, σάν να είδες τόν έαυτό σου όπως είναι πραγματικά, στην καλή και στην ανάποδή του μεριά, για πρώτη φορά — όπως ή ήρωίδα αυτού του έργου, στην τελευταία σκηνή, πριν πέσουν άπότομα οι τίτλοι.

Μιά άλλη γυναίκα: Μιά ταινία που τήν άποδέχeste ή τήν άρνεϊστε, γιατί έτσι σάς άρесе. Κι όπως έλεγε ό Γούντνυ Άλλεν στο *Μανχάτταν*: “Έτσι, είναι ή άγαπημένη μου άπάντηση, όταν δέν ξέρω τί άλλο να πώ”, έννοώντας ότι γι’ αυτήν που νιώθουμε ή έπιθυμούμε δέν χρειάζονται εξηγήσεις. Έτσι, λοιπόν. . .

Σωτήρης ΖΗΚΟΣ



"Νιώθω ότι τα συναισθηματά μου περνούν μέσα από τα μάτια μου."

Μ. Νταβις