

ΘΕΩΝΗ

Περιοδικό για τον κινηματογράφο

ΤΕΥΧΟΣ 45 • ΜΑΡΤΙΟΣ 1993

ΔΡΧ. 600

Δράκουδας

ΚΛΙΝΤ ΗΣΤΓΟΥΝΤ
Οι Ασυγχώρητοι

Χρήστος Βακαλόπουλος
Ελένη Καραϊνδρου



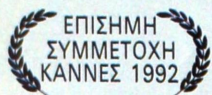
• ΚΡΙΤΙΚΗ • ΘΕΩΡΙΑ • ΜΟΥΣΙΚΗ • ΒΙΝΤΕΟ • ΒΙΒΛΙΟ • ΦΕΣΤΙΒΑΛ

ΜΕΤΑ ΤΟ ΤΑΧΙ ΜΠΛΕΣ
(ΒΡΑΒΕΙΟ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ - ΚΑΝΝΕΣ 1990)

ο ΠΑΒΕΛ ΛΟΥΝΓΚΙΝ,
ξαναπαίρνει τους δρόμους της Μόσχας.

ΛΟΥΝΑ ΠΑΡΚ

LUNA PARK



ΟΛΕΓΚ ΜΠΟΡΙΣΟΒ

ΑΝΤΡΕΪ ΓΚΟΥΤΙΝ

ΝΑΤΑΛΙΑ ΕΓΚΟΡΟΒΑ

Λούνα Παρκ: ένας τεχνητός Παράδεισος, που
ανοίγει τις πόρτες του μόνο
σ' όσους «πληρώνουν» εισιτήριο...

PROPTIKA
ΠΡΟΒΟΤΙΚΗ

Εισαγωγικό σημείωμα

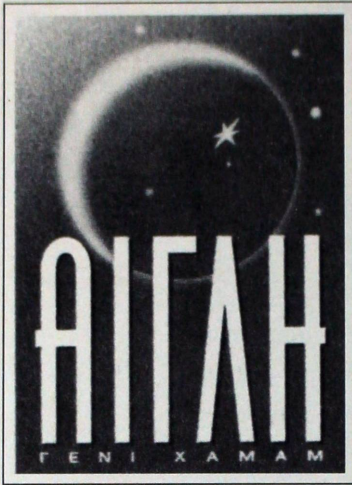
"Μείνετε μαζί μας!": η πρόσκληση επιμένει, με συχνότητα επωδού, να αναφέρεται σε μια συνάντηση που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. "Στη συνέχεια του προγράμματός μας δείτε! (ή: ακούστε!)", επιμένει η ίδια φωνή".

Η προστακτική είναι η προνομιούχα έγκλιση στη γραμματική των μέσων μαζικής επικοινωνίας, έστω κι αν κρύβεται πίσω από το προσώπειο της δωρεάς, της αφειδώλευτης παραχώρησης ενός ανεξάντλητου όγκου οπτικοακουστικών αγαθών. Κι αν στα ΜΜΕ η προστακτική λανθάνει ή εκδηλώνεται περιστασιακά μέσα από τις ρωγμές που χαράζει στην επιφάνεια του Μέσου ή αγωνία του για μεγαλύτερη ακροαματικότητα/θεαματικότητα, σ' έναν άλλο τομέα, τη διαφήμιση, η εν λόγω έγκλιση αποτελεί το εμφανέστατο κέντρο απ' όπου εκπορεύονται τα λογής μυνήματα (: απολαύστε, γευθείτε, πείτε, νιώστε, δείτε, χαρείτε!...). Και όσο η σχέση Μέσων και διαφήμισης τείνει να πάρει τη μορφή του σφιχτού εναγκαλισμού, τόσο και το οξύμωρο σχήμα της διατεταγμένης ευτυχίας τείνει να γίνει το κυρίαρχο μοντέλο για τις ζωές των ανθρώπων.

Ο μάλλον μακρύς αυτός πρόλογος θέλει να περιγράψει αποφατικά την σημερινή κατάσταση της *Οθόνης*. Στο προηγούμενο τεύχος είχαμε ευαγγελισθεί την ανανέωση του περιοδικού. Στο παρόν, ύστερα από τη βραχύβια συνεργασία μας με τις εκδόσεις Εντευκτηρίου που δεν αποδείχτηκε γόνιμη, είμαστε αναγκασμένοι να αναστείλουμε την έκδοσή μας.

Για να το πούμε αλλιώς: η *Οθόνη* δεν έχει τη δύναμη να φωνάξει, στο σημερινό τοπίο των ιλουστρασιών κραυγών, "*Μείνετε μαζί μας!*" - το πολύ που μπορεί είναι να λάβει το θάρρος, που της επιτρέπουν τα 14 χρόνια της, να υψώσει για λίγο τη συναισθηματική θερμοκρασία αυτών των γραμμών για να πει στους αναγνώστες και τους φίλους της: "*Σας ευχαριστούμε όλους. Καλήν αντάμωση!*".

Αλέξανδρος Μουμιτζής



ΣΥΝΕΔΡΙΑΚΕΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ
ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

ΚΑΣΣΑΝΔΡΟΥ &
ΑΓ. ΝΙΚΟΛΑΟΥ 3
ΤΗΛ. / FAX. 270 016
546 33 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΚΑΦΕ ΑΛΦΑ

Καφενείο



ΚΑΦΕ ΑΛΦΑ

Καφενείο

ΓΩΝΙΑ ΕΘΝ. ΑΜΥΝΗΣ - ΑΛΕΞ. ΣΒΩΛΟΥ
ΤΗΛ.: 221 468 • ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Στο εξώφυλλο: Ο Κλιντ
Ήστυουντ στους *Ασυγχώρητους*.

ΘΘΟΝΗ

Τρίμηνο περιοδικό
για τον κινηματογράφο
Τεύχος 45
Μάρτιος 1993
Τιμή τεύχους: 600 δρχ.

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ
Αλέξανδρος Μουμιτζής

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΥΛΗΣ
Θωμάς Λιναράς

ΣΥΝΤΑΞΗ

Γιάννης Δεληολάνης
Περικλής Δεληολάνης
Σωτήρης Ζήκος
Ιορδάνης Καμπάς
Βασίλης Κεχαγιάς
Νίκος Κολοβός
Αχιλλέας Κυριακίδης
Πάνος Μανασσής
Ελένη Μάρα
Θόδωρος Νάτσινας
Θωμάς Νεδέλκος

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Πάνος Κοκκαλένιος
Δημήτρης Κολιοδήμος
Κώστας Κωνσταντίδης
Νίκος Οικονομίδης
Απόστολος Παπιάς
Ελένη Σωτηρίου
Δημήτρης Χαρίτος
Λευτέρης Χαρίτος

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

Νότης Φόρσος

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου
"Οθόνη"

ΠΑΡΑΓΩΓΗ

TYPE Shop
Ορέστου 28
546 42 Θεσσαλονίκη
Τηλ.: 834 936

ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ

Μαρία Τσιουτάνη
Βασ. Ηρακλείου 24 • Θεσσαλονίκη
τηλ.: 284 987

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ (Ετήσιες)

Ιδιωτών: 2.000 δρχ.
Εταιρειών: 4.000 δρχ.
Εξωτερικού: 20 U.S. \$

Συνεργασίες, Αλληλογραφία,
Συνδρομές
Περιοδικό ΘΘΟΝΗ
Τ.Θ. 50 818 Θεσσαλονίκης 22
540 14 Θεσσαλονίκη
Τηλ.: 031/417 975 - 816 451

ΟΘΘΟΝΗ: Quarterly film magazine/revue
trimestrielle du cinéma

- 1** Εισαγωγικό Σημείωμα
- 4** Επίκαιρα (Όσκαρ, Τσαϊνατάουν)
- 6** Θέματα: Συγγραφείς, σεναριογράφοι, σκηνοθέτες
- 8** Από τον Ντίκενς στον Γκρίφιθ, Όλα τα πρωινά του κόσμου /
Αλέξανδρος Μουμιτζής
- 10** Κάμερα στυλό, Εκδοτικά 1992 / *Θωμάς Νεδέλκος*
- 12** Ειδήσεις
- 14** Είπαν
- 15** Προσεχώς

Κλιντ Ήστυουντ

- 19** Οι Ασυγχώρητοι I / *Θωμάς Λιναράς*
- 22** Οι Ασυγχώρητοι II / *Νίκος Οικονομίδης*
- 24** Το "στραβοπάτημα" του Κλιν Ήστυουντ, Malpaso / *Θωμάς Λιναράς*
- 27** Η φιγούρα του Ήστυουντ στο γουέστερν / *Νότης Φόρσος*
- 28** Συνέντευξη του Κλιντ Ήστυουντ

Δράκουλας

- 31** Από τον λογοτεχνικό μύθο στην οθόνη του κινηματογράφου /
Πάνος Μανασσής
- 34** Ο κύκλος του αίματος / *Νότης Φόρσος*
- 36** Ο μύθος που γοητεύει εδώ και ένα αιώνα / *Πάνος Κοκκαλένιος*
- 39** Φιλμογραφία του Δράκουλα και του Βαμπρισμού / *Πάνος Κοκκαλένιος*

Κριτική

- 42** Παντρεμένα ζευγάρια / *Γιάννης Δεληολάνης*
- 44** Επιστροφή στο Χάουαρντς Εντ / *Θόδωρος Νάτσινας*
- 46** Κόκκινοι αγορί / *Θωμάς Λιναράς*
- 48** Μοιραίο πάθος / *Θωμάς Νεδέλκος*
- 50** Τα μαύρα φεγγάρια του έρωτα / *Λευτέρης Χαρίτος*
- 52** Ο Ισοροπιστής / *Ελένη Μάρα*
- 54** Η πεντάμορφη και το τέρας / *Θόδωρος Νάτσινας*
- 56** Videodrome / *Δημήτρης Κολιοδήμος*

Μουσική Οθόνη

- 58** Συνέντευξη με την Ελένη Καραϊνδρου
- 62** Άλαν Μένκεν
- 63** Σάουντρακ: Ο τελευταίος των Μοϊκανών, Ο Σωματοφύλακας
- 64** Χρονικό: Από τον κινηματογράφο στα μέσα μαζικής επικοινωνίας /
Νίκος Κολοβός
- 68** Ανεπίκαιρα: Τα λικέρ πεθαίνουν όρθια / *Αχιλλέας Κυριακίδης*
- 70** Δραμινά παραλείπόμενα / *Δημήτρης Χαρίτος*
- 74** Μνήμη Χρήστος Βακαλόπουλος
- 77** Αυτοί που έφυγαν

Η απατηλή λάμψη των βραβεύσεων

στη μνήμη του Χίτσκοκ, του Τσάπλιν, του Γουέλς: αυτών που "δεν το πήραν"

Λένε πως η τελετή της απονομής των βραβείων Όσκαρ είναι το μείζον κινηματογραφικό γεγονός της χρονιάς. Τελετή και βράβευση, σ' αυτή την περίπτωση, πάνε μαζί. Δοκιμάστε να τις ξεχωρίσετε - δεν μπορείτε.

Ισχυρίζονται ακόμη πως η εν λόγω τελετή αποτελεί μια μεγάλη γιορτή για τον κόσμο του κινηματογράφου και του θεάματος. Ποιού κινηματογράφου και ποιού θεάματος; Μην τολμήσετε να ρωτήσετε. Δεν θα λάβετε απάντηση. Τέτοια ερωτήματα έχουν πάψει προ πολλού να τίθενται και αν ακούσατε τη λέξη: Χόλλυγουντ, αυτή ήταν απλώς ένα συνώνυμο της λέξης: σινεμά.

Περίεργη γιορτή και περίεργη βράβευση πράγματι, όταν αποκλείει ολοκληρωτικά και τους φυσικούς εορτάζοντες (το κοινό) και τους φυσικούς κριτές (κοινό ή κριτικούς). Το πρώτο περιορίζεται στην τηλεοπτική παρακολούθηση μιας ψυχρής (αναγκαστικά), αστραφτερής (υποχρεωτικά), άφογης και υπερκωδικοποιημένης τελετής. (Αυτά σε πρώτη φάση. Στη συνέχεια, το ίδιο κοινό, σχεδόν υπνωτισμένο, θα τρέξει στις αίθουσες για να "ψηφίσει" με την εκεί παρουσία του τις βραβευμένες ταινίες.) Όσο για

τους κριτικούς, είναι απολύτως εξορισμένοι, όπως και το κοινό, από όλα τα στάδια της βράβευσης. Ποι-οί ψηφίζουν; Μα η ευρεία (αγία)

κινηματογραφική οικογένεια, η οποία αριθμεί περίπου 5.000 μέλη. Στους κόλπους της θα βρείτε τα πάντα: από σπουδαίους σκηνοθέτες και ηθοποιούς έως απίθανους σταρ ή τεχνικούς. Πώς ψηφίζει αυτό το ετερόκλητο σινάφι; Μήπως λαβώνουν τον κόπο να δουν όλες τις υποψήφιες ταινίες (όπως είναι η αυτονόγη υποχρέωση κάθε κριτικής επιτροπής ακόμη και στη . . . Μπουργκίνα Φάσο). Μήπως η "καλή δουλειά" μετράει περισσότερο από το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα (έχετε ακούσει τεχνικούς του κινηματογράφου να συζητάνε για ταινίες); Μήπως η φήμη μιας ταινίας, η διαφημιστική άλως που την περιβάλλει παίρνει τα πρωτεία από το καθαυτό προϊόν. Μήπως οι δημόσιες σχέσεις, ο ανταγωνισμός (αλλά και οι συμμαχίες) των μεγάλων εταιρειών ή ακόμη ο άμεσος, ωμός χρηματισμός, καθιστούν εντέλει ανυπόληπτα τα δισυμμότερα κινηματογραφικά βραβεία.

Είναι κι αυτές μερικές από τις ερωτήσεις που έχουν πάψει να τίθενται. Έμμεση απάντηση δίνει η περίπτωση μιας ειδικής βράβευσης: του Όσκαρ ξενόγλωσσης ταινίας - εκεί όπου τα παραπάνω ερωτήματα αποκτούν μια ιδιαίτερη οξύτητα. Σ' αυτή την περίπτωση το παιχνίδι είναι πλέον γυμνό και αποκάλυπτο, και το αποτέλεσμα σχεδόν πάντοτε κωμικοτραγικό.

Για να λέμε όμως και του στραβού το δίκιο, η πρόσφατη βράβευση των Ασυγχώρητων (καλύτερης ταινίας - σκηνοθεσίας - δεύτερου ανδρικού ρόλου - μοντάζ) επικύρωσε το προσωπικό και καθ' όλα αντισυμβατικό όραμα του Κλιντ Ίστυγουντ. Συγχωρεμένη για φέτος η Ακαδημία.



Νυχτερινή λάμψη



The noir family tree's bitterest fruit: Roman Polanski in CHINATOWN

FILM NOIR: TODAY

SON OF NOIR

Η επανέκδοση της ταινίας του Ρομάν Πολάνσκι *Τσαϊνατόουν*, σε καινούρια κόπια δεκαεπτά χρόνια μετά, αποτελεί αναμφισβήτητα ένα κινηματογραφικό γεγονός. Το *Τσαϊνατόουν* δεν είναι ούτε αναφορά - σχόλιο στο φιλμ νουάρ ή μοντέρνα αναβίωσή του στη δεκαετία του εβδομήντα ούτε, βέβαια, η τελευταία λέξη πάνω στο είδος.

Αντίθετα, είναι ένα τέλειο μοντέλο που όχι μόνο συμπυκνώνει (αισθητικά και θεματικά) τον πυρήνα του είδους, αλλά, πηγαίνοντας ενάντια στο ρεύμα, ξαναζωντανεύει τη λάμψη των μεγάλων κινηματογραφικών μύθων. Το *Τσαϊνατόουν* κινηματογραφεί την ανεπαίσθητη μετατροπή του ονείρου σε εφιάλτη, χαρτογραφεί

τον επικίνδυνο κόσμο της νύχτας και βυθίζεται στη διαφθορά μιας κοινωνίας χωρίς νόμο και ηθική, όπου η αθωότητα είναι το προσωπείο της ενοχής και ο ρομαντισμός η κρυμμένη όψη της απελπισίας. Αυτή η μαύρη (στη θεματική της) και λαμπρή (στην κινηματογραφική της) ταινία μας μιλά μ' έναν μοναδικό τρόπο για την αρρώστια της εξουσίας και τους ανιάτους ιούς της: το χρήμα, το σεξ (στην πιο "βρώμικη" εκδοχή του), το έγκλημα. Το *Τσαϊνατόουν* χαράζει πορείες θανάτου ανάμεσα στην ψυχή και το σώμα, φωτίζοντας στιγμιαία τα ανομολόγητα και αβυσσαλέα πάθη που παρασέρνουν τους ήρωές του σ' ένα όλο και πιο πυκνό σκοτάδι, στοιχειωμένο από τους δαίμονες της ύ-

παρξης. Ο Ρομάν Πολάνσκι στην καλύτερη στιγμή της καριέρας του δεν σκηνοθετεί μονάχα ένα από τα πιο εκτυφλωτικά νουάρ όλων των εποχών, αλλά μπλέκει στις σκοτεινές του διαδρομές δύο από τους μεγαλύτερους ηθοποιούς του σύγχρονου αμερικάνικου κινηματογράφου, τον Τζακ Νίκολσον και τη Φαίη Νταναγουαίη, μ' έναν θρύλο: τον πατριάρχη-Νώε της ταινίας Τζων Χιούστον, που δίνει τη φοβερή απάντηση στην ερώτηση για το τί επιθυμεί ακόμα αφού κατέχει και εξουσιάζει τα πάντα: "*The future Mr Gitties, the future*".

Θ.Α.

Συγγραφείς, σεναριογράφοι, σκηνοθέτες

Kim Newman

Δεν υπάρχει ίσως καλύτερο παράδειγμα για τη συμπεριφορά του κινηματογράφου προς τους συγγραφείς από την περίπτωση της κλασικής ταινίας του Χάουαρντ Χωκς *To Have and Have Not* (ελλ. τίτλος: *Η Σειρήνα της Μαρτινίκας*) με τους Μπόγκαρτ και Μπακόλ. Ο σκηνοθέτης αγόρασε τα δικαιώματα του βιβλίου του Έρνεστ Χέμινγουαίη, για να το δώσει στη συνέχεια σ' έναν άλλο βραβευμένο με Νόμπελ συγγραφέα, τον Γουίλλιαμ Φώκνερ, με τη σύσταση να απαλλαγεί από όλα, εκτός από τον τίτλο και τη βάρκα, και να αρχίσει απ' την αρχή. Όταν τελείωσε ο Φώκνερ, ο Χωκς στράφηκε στον εξαιρετικό σεναριογράφο Ζυλ Φέρδμαν, έναν από τους πλέον αναγνωρισμένους τεχνίτες του Χόλλυγουντ, με τη σύσταση να ξαναγράψει και οπωσδήποτε να βελτιώσει το προϊόν του συνδυασμού των δύο μεγαλοφυιών. Στη συνέχεια ο Χωκς άρχισε γυρίσματα με τους ηθοποιούς του, προτρέποντάς τους να αυτοσχεδιάζουν σ' όλες σχεδόν τις κλασικές σκηνές διαλόγου που θυμόμαστε στην ταινία, ρίχνοντας πού και πού και καμιά αράδα απ' τον Χέμινγουαίη, τον Φώκνερ ή τον Φέρδμαν, για να μείνουν κι αυτοί ευχαριστημένοι.

Ο συγγραφέας και σεναριογράφος Γουίλλιαμ Γκόντμαν περιλαμβάνει εκατοντάδες παρόμοια ανέκδοτα στο βιβλίο του *Adventures in the Screen Trade* (Περιπέτειες του κινηματογραφικού επαγγέλματος), αλλά παραβλέπει συχνά το γεγονός ότι πολλές φορές οι συγγραφείς κάνουν λάθος και το σωστό είναι με το μέρος των σκηνοθετών ή των παραγωγών. Ο Χέμινγουαίη και ο Φώκνερ ήταν απάριστοι στο χαρτί, αλλά μόνον ο Χά-

ουαρντ Χωκς θα μπορούσε να είχε κάνει το *To Have and Have Not* στην οθόνη.

Στην Αμερική, η παρουσία των σεναριογράφων στη βιομηχανία του κινηματογράφου άρχισε να γίνεται αισθητή μόλις πρόσφατα, χάρη στην τελευταία τάση της προσφοράς υπέργογκων αμοιβών για μελλοντικά σενάρια. Το ρεκόρ που κατείχε ο Σέην Μπλακ για το σενάριο της ταινίας *Ο τελευταίος πρόσκοπος* με 1,75 εκατομμύρια δολάρια, πέρασε στη συνέχεια στον Τζο Έστερχαζ που πήρε για το *Βασικό ένστικτο* τρία εκατομμύρια δολάρια. Ωστόσο, η δουλειά και των δύο πρώτων θυμίζει μάλλον χλιαρές επανεκδόσεις προηγούμενων επιτυχιών τους, όπως το *Φονικό όπλο* του Μπλακ ή το *Στην άκρη του νημάτος* του Έστερχαζ. Μήπως λοιπόν τελικά αυτοί οι τόσο πετυχημένοι σεναριογράφοι δεν αμείβονται υπέργογκα για τις ικανότητές τους μπροστά σ' έναν επεξεργαστή κειμένου, αλλά για το ότι σκέφτονται περισσότερο σαν παραγωγοί παρά σαν σκηνοθέτες;

Στην Αγγλία, ο αυξημένος σεβασμός που απολαμβάνουν οι σεναριογράφοι τελευταία, οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι ονόματα που εμφανίζονται συχνά στις λίστες υποψηφίων για το λογοτεχνικό βραβείο Μπούκερ, όπως του Ίαν Μακ Γιουάν ή του Γουίλλιαμ Μπόυντ, έχουν στρέψει την προσοχή τους στον κινηματογράφο. Ο Γκράχαμ Γκρην, από τους πρωτοπόρους σεναριογράφους στην Αγγλία, παρόλο που μυθιστορηματοποίησε το σενάριο του για τον *Τρίτο άνθρωπο* αντιμετώπιζε ωστόσο τη δουλειά του για το σινεμά μάλλον σαν υποστήριγμα του κυρίως λογοτεχνικού έργου του. Ο

Χάρολντ Πίντερ, που έκανε μια πετυχημένη αρχή στη δεκαετία του εξήντα με τον *Υπηρέτη*, σήμερα ασχολείται με μεγαλύτερη επιτυχία με τη διασκευή έργων άλλων συγγραφέων, όπως π.χ. είναι η περίπτωση των σεναρίων που έγραψε για τη *Γυναίκα του γάλλου υπολοχαγού*, τον *Τελευταίο μεγιστάνα*, τον *Μεσάζοντα* ή το *Ξένοι στη Βενετία*. Παρατηρούνται ακόμα περιπτώσεις, όπως αυτή του Χανίφ Κιουρρείσι, που άρχισε να γράφει βιβλία μετά την επιτυχία του σεναρίου του για το *Ωραίο μου πλυντήριο*.

Σημαντική στην αναβάθμιση του ρόλου των σεναριογράφων στην Αγγλία θεωρείται, παράδοξα, η συμβολή της τηλεόρασης και ιδιαίτερα του BBC. Στην τηλεόραση, όπως και στο θέατρο, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο, ο συγγραφέας τραβάει συνήθως περισσότερο την προσοχή απ' ό,τι ο σκηνοθέτης.

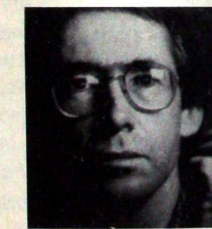
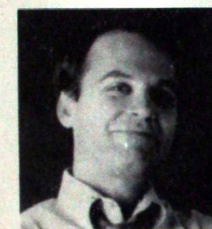
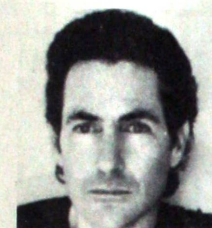
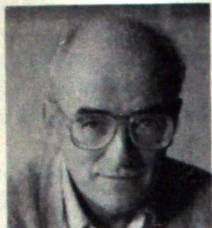
Όλοι λένε ότι δεν μπορείς να κάνεις μια καλή ταινία, αν δεν έχεις καλό σενάριο. Ωστόσο, κανείς δεν φαίνεται να νοιάζεται ούτε για το ένα ούτε για το άλλο. Ίσως τελικά αυτό που χρειάζεται το σενάριο του Πίντερ για το *Ξένοι στη Βενετία* του Μακ Γιουάν ή το σενάριο του Έστερχαζ για το *Βασικό ένστικτο* να είναι ένας σκηνοθέτης σαν τον Χάουαρντ Χωκς, που θεωρεί ότι δουλειά του είναι να πάρει στα χέρια του ένα καλό σενάριο και να προσπαθήσει να το κάνει καλύτερο.

Τί λένε όμως για όλα αυτά οι ίδιοι οι συγγραφείς;

Ντόναλντ Γουεστλέηκ (συγγραφέας πολλών διηγημάτων που έγιναν σενάρια για τον κινηματογράφο, έγραψε επίσης το σενάριο για τους *Κλέφτες* του Στήβεν Φρήαρς από το βιβλίο του Τζιμ Τόμσον):

Οπωσδήποτε δεν βλέπω τα διηγήματά μου αρχικά σαν ταινίες. Μάλιστα, συμβαίνει συχνά τα σημεία εκείνα στα οποία σκέφτομαι: "Τί καταπληκτική κινηματογραφική σκηνή" να μην εμφανίζονται τελικά στην ταινία. Οπωσδήποτε η διασκευή διηγημάτων άλλων συγγραφέων είναι πολύ δύσκολη δουλειά και ιδιαίτερα η προσπάθεια να

To Have and Have Not (Χ. Χωκς).
Από πάνω προς τα κάτω: Ντόναλντ
Γουεστλέηκ, Μπάρρυ Γκίφορντ,
Σκοτ Τερό, Βλαντιμίρ Ναμπόκωφ,
Ίαν Μακ Γιοϋαν.



ανασύρει κανείς στην επιφάνεια τα κρυμμένα νοήματα. Πιστεύω πώς η τάση που υπάρχει τελευταία για διασκευές βιβλίων σε σενάρια αποδεικνύει ότι μια σφιχτοδεμένη πλοκή είναι πράγματι η ραχοκοκκαλιά μιας μεγάλης ταινίας.

Μπάρρυ Γκίφορντ (συγγραφέας της *Ατίθασης Καρδιάς* του Ντέιβιντ Λυντς):

Μου άρεσε η ιδέα να γυρίσει ο Ντέιβιντ Λυντς το βιβλίο μου σε ταινία, γιατί είναι ένα ξεχωριστό άτομο, ένας οραματιστής. Αυτό είναι πολύ καλύτερο από το να σκηνοθετήσει την ταινία κάποιος που θ' ακολουθήσει πιστά το βιβλίο με αποτέλεσμα η ταινία να ξεθωιάσει. Ο Ντέιβιντ πήρε μικρές, απαραίτητες στιγμές από το βιβλίο και τις μεγέθυνε εκατό φορές για να ταιριάξουν με την δική του άποψη, έτσι ώστε όταν πρωτοείδα την ταινία στις Κάννες να με εντυπωσιάσει σαν αναμμένος προβολέας. Το μόνο που ήθελα ήταν να διατηρήσει την τρυφερή ερωτική ιστορία, την αίσθηση ότι ο Σαίηλορ και η Λούλα είναι ο Ρωμαίος και η Ιουλιέττα του Νότου. Αυτό το έκανε, και έτσι και το βιβλίο και η ταινία διατηρούν τη συνοχή τους.

Σκοτ Τερό (συγγραφέας του *Ένοχος χωρίς αποδείξεις*, που σκηνοθέτησε ο Άλαν Πάκουλα):

Όπως θα απαντούσε αμέσως ο Άλαν Πάκουλα, σωστά κατά τη γνώμη μου, στην περίπτωση του *Ένοχος χωρίς αποδείξεις* το βιβλίο και η ταινία δεν υποκαθιστούν το ένα το άλλο. Είναι ξεχωριστά έργα, που προφανώς σχετίζονται μεταξύ τους, παραμένουν όμως ανεξάρτητα.

Νομίζω ότι το μεγαλύτερο πρόβλημα με τις διασκευές βιβλίων σε ταινίες είναι ο χρονικός περιορισμός των δύο ωρών. Οι αιθουσάρχες δεν αγοράζουν πρόθυμα μεγαλύτερες ταινίες, γιατί δεν προλαβαίνουν να γεμίσουν τρεις φορές την αίθουσα το απόγευμα του Σαββάτου και να πουλήσουν αρκετό ποπ-κορν. Είναι παράλογο, είναι σαν να μην υπήρχαν βιβλία μεγαλύτερα από 75 σελίδες. Ωστόσο αυτό συμβαίνει με την κυρίαρχη μορφή αφήγησης του αιώνα μας. Υπάρχουμε κάτω από τον α-

νόητο, επιφανειακό περιορισμό.

Βλαντιμίρ Ναμπόκωφ (συγγραφέας της *Λολίτας* που σκηνοθέτησε το 1962 ο Στάνλεϋ Κιούμπρικ, όπως διηγείται η σύζυγός του Βέρα):

Ο Βλαντιμίρ ανησυχούσε πολύ για την ταινία, αλλά, αμέσως μετά την ειδική προβολή που οργανώθηκε για μας πριν από την πρεμιέρα, αισθάνθηκε πολύ ήσυχος. Η ταινία θα ήταν ίσως διαφορετική αν την είχε γυρίσει ο ίδιος, αλλά οπωσδήποτε ήταν εξαιρετική. Του άρεσαν οι ερμηνείες και των τεσσάρων ηθοποιών και ακόμα θεώρησε μερικές από τις παρεκκλίσεις από το βιβλίο πολύ πετυχημένες.

Ίαν Μακ Γιοϋαν (συγγραφέας του *Ξένοι στη Βενετία*, που σκηνοθέτησε ο Πολ Σρέηντερ):

Δεν είδα το *Ξένοι στη Βενετία* αλλά μου άρεσε το σενάριο, ήταν ακριβώς ό,τι θα περίμενε κανείς από τον Πίντερ, τόσο λιτό και κομψό, μ' εκείνη την καταπληκτική του ικανότητα να ενσωματώνει την απειλή ακόμα και στις πιο απλές ανθρώπινες συναλλαγές. Πράγματι, με τη φαντασία δύο μεγάλων δημιουργών σε δράση, του Πίντερ και του Σρέηντερ, περίμενα με μεγαλύτερο ενδιαφέρον μια μεταμόρφωση παρά μια διασκευή.

Νομίζω ότι γενικά η ιδέα της διασκευής βιβλίων σε σενάρια εμπεριέχει αδυναμίες, αν και φυσικά αποφέρει μεγάλα κέρδη στους συγγραφείς. Η διαδικασία της δημιουργίας της ταινίας θεωρείται σχεδόν παρασιτική για τους περισσότερους συγγραφείς, πράγμα που αγνοούν οι θεωρίες για τους σκηνοθέτες ως συγγραφείς-δημιουργούς. Ελάχιστοι σκηνοθέτες έχουν ιδέα από λογοτεχνία, απλώς διαβάζουν διηγήματα και περιλήψεις για να βρουν κάτι που θα μπορούσαν να οικειοποιηθούν. Είναι η έλλειψη φαντασίας από μέρους τους που τους οδηγεί σ' αυτό. Ίσως η μόνη διέξοδος θα ήταν να σκηνοθετούν περισσότεροι συγγραφείς. Αυτό είναι κάτι που με βάζει σε μεγάλο πειρασμό, αλλά τότε θάπρεπε να παρατήσω το γράψιμο.

(Περιοδικό Mirabella,
Νοέμβριος 1990·
μετάφραση: Ελένη Σωτηρίου)

Μάθημα μουσικής

Αλέξανδρος Μουμτζής

Α. Εισαγωγικά

Από τις στήλες αυτές θα επιχειρείται η συγκριτική προσέγγιση δύο έργων: μιας ταινίας και ενός βιβλίου. Με άλλα λόγια, θα παρουσιάζεται η περιπέτεια της μεταφοράς ενός λογοτεχνικού έργου (παλαιού ή σύγχρονου) στην οθόνη, με παραδείγματα αντλημένα από την κινηματογραφική επικαιρότητα.

Είναι αλήθεια ότι η σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου είναι τόσο παλιά όσο ο... κινηματογράφος. Στα χρόνια που πέρασαν γνώρισε όλες τις δυνατές τροπές, από τον ειρηνικό γάμο ως το θυελλώδες διαζύγιο λόγω... ασυμφωνίας χαρακτήρων.

Κι αν η υψηλή λογοτεχνία αντιτάθηκε επίμονα στη μεταφορά

της σε εικόνες (βλ. για παράδειγμα την "αντίσταση" του Προυστ, την αποτυχία του βισκοντικού Ξένου ή τα προβλήματα της Δίκης του Γουέλς), ελάχισσα ή περιφρονημένα έργα υπήρξαν η πρώτη ύλη για κινηματογραφικά αριστουργήματα (βλ. φιλμ νουάρ, Μπουνιουέλ...).

Κινιάρ, Πασκάλ. *Όλα τα πρωινά του κόσμου*. Μτφρ.: Ρένα Χατχούχ, Αθ., Καστανιώτης 1992, 117 σ. 20,5X12 cm.

[Quignard, Pascal. *Tous les matins du monde*. Gallimard 1991].

Όλα τα πρωινά του κόσμου

Σκην.: Αλαίν Κορνώ, σεν.: Π. Κινιάρ και Α. Κορνώ πάνω στο ομότιτλο μυθιστόρημα του πρώτου, μουσ.: Σαιντ Κολόμπ, Μαρέν Μαραί, Ζαν Μπατίστ Λουλύ, Φρανσουά Κουπρέν, ερμηνευτές: Ζαν Πιέρ Μαριέλ, Ζεράρ Ντεπαρντιέ, Γκιγιώμ Ντεπαρντιέ, Αν Μπροσέ (Γαλλία, 1992) - βλ. και κριτική *Οθόνη* αριθ. 44.

Το θέμα είναι όντως πολύ μεγάλο και αξίζει ένα μελλοντικό αφιέρωμα της *Οθόνης*. Προς το παρόν όμως, ας επιστρέψουμε στο δίδυμο παράδειγμά μας.

Β. Το βιβλίο

Μυθιστόρημα χαρακτηρίζεται το βιβλίο του Πασκάλ Κινιάρ. Ο τίτλος ευσταθεί μερικώς, αν υπολογίσει κανείς το σύνολο των γεγονότων, το χρονικό διάστημα στο οποίο αυτά εκτυλίσσονται, αλλά και το εύρος και "βάρος" των θεμάτων που αναπτύσσονται. Είναι όμως τελείως αδικαιώτως, αν εκτιμηθεί τόσο η έκταση του βιβλίου (117 αριαιογραμμένες μικρόσχημες σελί-

δες) όσο και η δομή του (μικρά κεφάλαια δύο έως εννέα σελίδων, συνήθως τριών ή τεσσάρων, με συχνά απότομο κλείσιμο).

Προσεγγίσαμε ήδη τη βασική αδυναμία του βιβλίου. Ο Π. Κινιάρ δεν έχει τη στόφα του συγγραφέα μυθιστορημάτων. Σε ένα κείμενο με νοβελιστική, το πολύ, έκταση προσπαθεί να χωρέσει πολύ περισσότερο υλικό. Χωρίς "καταλύσεις" της δράσης, χωρίς αφηγηματικές ανάσες, χωρίς επεξεργασία της ατμόσφαιρας, χωρίς οικονομία πλοκής. Με ξαφνικά passages à l'acte, όπως η επίσκεψη στον ζωγράφο, που καταστρέφουν αντί να πλουτίζουν τον ρυθμό της μυθοπλασίας.

Ίσως το βιβλίο να αναζητεί τον τύπο του στα σχήματα της μουσικής - ειδικά της μουσικής μπαρόκ την οποία ο Κινιάρ γνωρίζει και αγαπά. Η επανάληψη ή και ο ελαφρός "μετατονισμός" κάποιων γεγονότων, μερικά "μοτίβα" που επανέρχονται (π.χ. τα χέρια του Σαιντ Κολόμπ), η συγκοπή ορισμένων προτάσεων, η σιωπή ως αντίπαλο θέμα της μουσικής, η κομψότητα της γλώσσας ενισχύουν αυτή την υπόθεση.

Στο κείμενο του Κινιάρ αφθονούν τα καλούμενα μεγάλα θέματα: η τέχνη, η μουσική και η ζωγραφική· η τέχνη και η εξουσία· η ιστορία και ο μύθος· η διδασκαλία και η μύηση· η γυναίκα και ο έρωτας πέρα από το θάνατο. Συνεκτικός τους κρίκος αλλά και κινητήριος μοχλός της ιστορίας είναι, θα λέγαμε, δύο *πένθη*. Η απώλεια της γυναίκας για τον Σαιντ Κολόμπ και η απώλεια της φωνής για τον νεαρό Μαρέν Μαραί. Είναι περισσότερο από φανερή η σχέση και των δύο απωλειών με τη σεξουαλικότητα.

Κοινή είναι και η θεραπεία που



δοκιμάζουν οι τραυματισμένοι: η μουσική. Ως απόκρυφη μοναχική δημιουργία που καταφέρνει in extremis να μορφοποιεί το ειδώλο της νεκρής γυναίκας ο πρώτος - ως ορμή για γνώση του μουσικού θαύματος ο δεύτερος. Για να ολοκληρωθεί η πορεία το Μαραί θα χρειαστεί μια τρίτη απώλεια: της Μαντέν.

Γ. Η ταινία

Τα 114 λεπτά της ταινίας αποτελούν ένα πιο ευρύχωρο πλαίσιο για



να ξεδιπλωθεί η πλούσια πραγματεία του έργου. Η ιστορία αναπτύσσεται πιο ομαλά και πιο ήρεμα (έστω και με κάποια υπόκωφη βία: η σιωπή π.χ. ως την πρώτη φορά που θα μιλήσει ο Σαιντ Κολόμπ). Αφηγηματικά, ο Κορνώ μένει πιστός στο βιβλίο - ας μην ξεχνούμε πως ο Κινιάρ έγραψε το σενάριο της ταινίας παράλληλα με το μυθιστόρημα. Με μια ριζική αλλαγή (που θυμίζει την ανάλογη του Φόρμαν στο *Αμαντέους*): την πλαισίωση της ιστορίας από δύο επινοημένες σκηνές με πρωταγωνιστή τον ώριμο πλέον Μαρέν Μαραί. Η καινοτομία δεν δικαιώνεται. Και αν η καταληκτική σκηνή ελέγχεται απλώς αμήχανη και συμβατική, η ενεργκηρία, χαρίζοντας στον Μαραί τον τίτλο του αφηγητή, ο-

δηγεί αναγκαστικά στο ερώτημα: ποιός αφηγείται στην ταινία; Πώς γνωρίζει ο συνθέτης τα μυστικά, απολύτως ιδιωτικά οράματα του δασκάλου του; Η υπόθεση να τα πληροφορήθηκε στην τελευταία τους μυστική συνάντηση δεν ακούγεται πειστική. Εκτός κι αν όλη η αφήγηση είναι ένας μύθος επινοημένος από τον Μαρέν Μαραί για την τέρψη των δικών του μαθητών. Αν η δεύτερη αυτή υπόθεση ευσταθεί, η απόσταση της ταινίας από το βιβλίο είναι πολύ μεγαλύτερη απ' ό,τι νομίστηκε αρχικά.

Η ταινία οργανώνεται με βάση

τρία προϋπάρχοντα υλικά: το βιβλίο, τη μουσική και τη ζωγραφική. Απ' αυτή την άποψη, βρίσκεται ήδη αρκετά μακριά από το μυθιστόρημα, το οποίο είναι υποχρεωμένο σε μια ρηματική, μεταφορική προσέγγιση τόσο της μουσικής όσο και της ζωγραφικής. Ο Κορνώ τονίζει περισσότερο το θέμα της ζωγραφικής: ο πίνακας με τις γκοφρέτες π.χ. συμμετέχει στην λειτουργία του θαύματος της εμφάνισης του ειδώλου της γυναίκας. Από την άλλη πλευρά, αφήνει τη μουσική να ακουστεί, δίνοντάς της πρώτο ρόλο. Το εύρημα του αφηγητή πάλι, παρά τις αδυναμίες του σε πραγματικό επίπεδο, δίνει την ευκαιρία στην εξάισια φωνή του Ντεπαρντιέ να μιλήσει, παραλίγο θα λέγαμε: να τραγουδήσει, τα μελω-

δικά γαλλικά του κειμένου. Εύστοχο είναι και το εύρημα της επιλογής του Ντεπαρντιέ και του γιού του για τους ρόλους αντίστοιχα του ώριμου και του νεαρού Μαραί με τη χρήση και για τους δύο ρόλους της ίδιας φωνής (του πατέρα).

Στο κυρίως μυθολογικό επίπεδο η ταινία μένει πιστή στο βιβλίο, αποφεύγοντας πιθανούς σκοπέλους (κάποια επεισόδια της σεξουαλικότητας του Σαιντ Κολόμπ, που αν στο βιβλίο εξείχαν ως αδεξιότητες, στην ταινία, με δεδομένο τον εγγενή ρεαλισμό του κινηματογραφικού μέσου, θα εισπράττονταν τουλάχιστον ως κακογουστιά) και δίνοντας εκεί όπου απαιτείται λύσεις κινηματογραφικές. Οι σκηνές π.χ. της εμφάνισης του ινδάλματος της γυναίκας κινηματογραφούνται χωρίς κανένα ιδιαίτερο εφέ, πολύ μακριά από τον κυρίαρχο "γοτθικό" τρόπο απεικόνισης των φαντασμάτων. Η μέθοδος του Κορνώ μεταφέρει εδώ κάτι από την απλότητα, την ποιήση αλλά και το ήθος της ιαπωνικής παράδοσης (οι ταινίες του Μιζογκούτσι, για παράδειγμα).

Αφήσαμε εμπρόθετα χωρίς σχολιασμό ένα ερώτημα οντολογικής τάξεως που επίμονα θέτουν βιβλίο και ταινία: τί είναι η μουσική. Και ακόμη: πώς παράγεται και πώς κοινωνείται. Στα ερωτήματα αυτά Κινιάρ και Κορνώ δίνουν, κάποτε ρητά, συνηθέστερα υπόρρητα, υπαινικτικά ή αποφατικά, τις ίδιες απαντήσεις. Περιοριζόμαστε να επισημάνουμε ότι στην *ειρηνική, μαγικομεταφυσική* αυτή θεώρηση της μουσικής πράξης υπάρχει ένας *βίαιος, ασκητικά λιτός* και αβίασταχα υλικός αντιλογος. Αυτός ο αντιλογος έχει ένα κινηματογραφικό όνομα: *Το χρονικό της Άννας Μαγδαληνής Μπαχ των Ζαν-Μαρί Στραούμπ και Ντανιέλ Υγιέ.*

¹ Από την άποψη αυτή δεν είναι καθόλου τυχαία η εκλογή του οργάνου. Η βιόλα ντα γκάμπα, όπως γράφει ο ίδιος ο Κινιάρ στο βιβλίο του *Το μάθημα της μουσικής* (P. Quignard, *La leçon de musique*, éd. Hachette), είναι το πιο κοντινό όργανο στην ανθρώπινη φωνή.

ΕΚΔΟΤΙΚΑ '92

Θωμάς Νεδέλκος

Στις γραμμές που ακολουθούν επιχειρείται η συνοπτική παρουσίαση των σχετικών με τον κινηματογράφο βιβλίων που κυκλοφόρησαν στα βιβλιοπωλεία στη διάρκεια του 1992. Η καταχώριση των βιβλίων γίνεται με αλφαβητική σειρά με βάση το όνομα του συγγραφέα. Από την παρουσίαση εξαιρούνται ορισμένες κατηγορίες βιβλίων, οι εξής:

α) Τα βιβλία στα οποία στηρίχτηκε το σενάριο μιας ταινίας. Ενδεικτικά: *Πράσινες τηγανιτές ντομάτες* της Φάνι Φλαγκ και *Επιστροφή στο Χάουαρντ Εντ* του Ε.Μ. Φόρστερ, και τα δύο των εκδόσεων Κατασιωτή.

β) Τα σενάρια ταινιών ή τα βιβλία που προέκυψαν από την προληψήσια ταινία. Ενδεικτικά: *Τα χρόνια της μεγάλης ζέσης* της Φρίντας Λιάππα των εκδόσεων Νέα Σύνορα - Λιβάνης.

γ) Τα βιβλία (μη κινηματογραφικά) που έγραψαν άνθρωποι του κινηματογράφου. Ενδεικτικά: *Φωτιά στα σωθικά*, νουβέλα του Πέντρο Αλμοντοβάρ στις εκδόσεις Βαβέλ-Σέλας.

δ) Οποιοδήποτε έντυπο υλικό, ανεξαρτήτως τίτλου (φυλλάδιο, τεύχος, πρόγραμμα, περιοδικό) που είχε ως στόχο την υποστήριξη κάποιας κινηματογραφικής εκδήλωσης, χωρίς όμως να διαθέτει την ανεξαρτησία ή επάρκεια ενός βιβλίου. Ενδεικτικά: το έντυπο με τίτλο *Τάσεις του σύγχρονου γαλλικού κινηματογράφου* που κυκλοφόρησε με αφορμή την εκδήλωση των ΚΖ' Δημοτηρίων ή τα ενδιαφέροντα τεύχη του περιοδικού *Παράλληλη*.

ε) Τα βιβλία με αμιγώς τεχνικό ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο. Ενδεικτικά: τα χρήσιμα βιβλία

των καθηγητών της σχολής Σταυράκου για την Σκηνογραφία, το Μοντάζ, την Επεξεργασία του έγχρωμου φιλμ.

Όσον αφορά στα περιοδικά για τον κινηματογράφο, σημειώνουμε το δικό μας (*Θόνη*) με δύο τεύχη στη διάρκεια του 1992, το περιοδικά *Σινεμά* με 10 τεύχη, το πρώτο τεύχος του νεοεμφανισθέντος περιοδικού με τον τίτλο *Αντικινηματογράφος* (βλέπε παρουσίασή του στην *Θόνη* αριθ. 44, σελίδα 11) και τα δύο τελευταία τεύχη του περιοδικού *Παράλληλη* που από έντυπο υποστήριξης κινηματογραφικών εκδηλώσεων μεταπήδησε στην κατηγορία του περιοδικού για τον κινηματογράφο. Τέλος, από τα μη κινηματογραφικά περιοδικά σημειώνουμε το αφιέρωμα στο Σενάριο στο τεύχος 290 του περιοδικού *Διαβάζω*.

Ακολουθεί η παρουσίαση των κυρίως βιβλίων.

1. Αραματζής Γιώργος. *Λαϊκισμός και Κινηματογράφος*. Αθ., Ροές/Δοκίμια 1991, 80 σ. 21X14 cm, 832 δρχ.

Εκτός από τον τίτλο υπάρχει και ο υπότιτλος *Μελέτη για τον ελληνικό λαϊκό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60* στις μέσα σελίδες. Το κείμενο αποτελεί την προσαρμογή στα ελληνικά της διπλωματικής εργασίας του συγγραφέα στην Σχολή Ανωτέρων Σπουδών στις Κοινωνικές Επιστήμες του Παρισιού. Υπάρχουν εξι ενότητες (συμπεριλαμβανομένης της εισαγωγής και του επιλόγου), που ακολουθούνται από σημειώσεις και περίληψη στα γαλλικά.

2. Γκοντάρ, Ζαν-Λυκ. *Πάθος-Όνομα Κάρμεν-Χαίρε Μαρία*. Αθ., Αιγόκερως 1991, 96 σ. 17X14 cm, 416 δρχ.

Το Νο 52 της σειράς Κινηματογραφικό αρχείο του Αιγόκερου περιέχει κείμενα

του ίδιου του Γκοντάρ και μια συνέντευξη του σχετικά με τις τρεις αυτές ταινίες του, σε μετάφραση της Θάλειας Σκανδάμη.

3. Γκοντάρ Ζαν-Λυκ. *Κείμενα και συνεντεύξεις*. Αθ., Αιγόκερως 1992, 272 σ. 21X14 cm, 1.872 δρχ.

Τον Β' τόμο των κειμένων και συνεντεύξεων του Ζαν-Λυκ Γκοντάρ μετέφρασαν οι Θάλεια Σκανδάμη και Νέλλη Τραγουστή. Υπάρχουν τρεις ενότητες με τίτλους *Τα χρόνια του Μάο (1968-1974)*, η πρώτη, με 10 κείμενα. *Τα χρόνια του βίνεο (1975-1980)*, η δεύτερη, με επτά κείμενα και *Τα χρόνια του '80 (1980-1985)* η τρίτη, με 13 κείμενα.

4. Κακίσης Σωτήρης. *Οι απέναντι*. Αθ., Αδάμ 1992, 300 σ. 21X14 cm, 2.080 δρχ.

Στο βιβλίο καταχωρίζονται 21 συνεντεύξεις με ανθρώπους του κινηματογράφου, κυρίως ηθοποιούς, που δημοσιεύθηκαν στο παρελθόν σε διάφορες εφημερίδες ή περιοδικά. Υπάρχουν επίσης και αρκετές φωτογραφίες.

5. Κολιοδήμος Δημήτρης. *Μπρους Λη*. Αθ., Αιγόκερως 1992, 96 σ. 17X14 cm, 416 δρχ.

Το Νο 53 της σειράς Κινηματογραφικό αρχείο του Αιγόκερου περιέχει εισαγωγή, το κυρίως κείμενο χωρισμένο σε 10 υποενότητες, επίλογο και αναλυτική φιλομογραφία. Υπάρχουν επίσης οκτώ επιπλέον σελίδες με φωτογραφίες.

6. Λαξ Έρικ. *Γούντν Άλεν*. Αθ., Νέα Σύνορα-Α.Α. Λιβάνη 1992, 496 σ. 23X14 cm, 2.392 δρχ.

Το βιβλίο διαθέτει και τον υπότιτλο *Η βιογραφία μιας ιδιοφυσίας*, ενώ την μετάφραση έκανε ο Γιάννης Γαλάτης. Προτάσσεται ένα σημείωμα του συγγραφέα που ακολουθείται από την εισαγωγή, από το κυρίως κείμενο χωρισμένο σε πέντε μέρη και από τις ευχαριστίες. Για το βιβλίο αυτό υπάρχει εκτενές κείμενο στην *Θόνη* αριθ. 44, σ. 10.

7. Μπαλάζ Μπέλα. *Το Σενάριο, ο ήχος, το μοντάζ*. Αθ., Αιγόκερως 1992, 96 σ. 17X14 cm, 324 δρχ.

Το Νο 7 της σειράς Κινηματογραφική Θεωρία του Αιγόκερου μετέφρασε ο Μάκης Μωραΐτης. Υπάρχει πρόλογος στην αρχή (από την αγγλική έκδοση) και σημειώσεις στο τέλος, ενώ το κυρίως μέρος χωρίζεται σε εξι ενότητες που με τη σειρά τους διαιρούνται σε πολλές μικρές υποενότητες.

8. Ντυράς Μαργκερίτ. *Τα πράσι-*

να μάτια. Αθ., Αιγόκερως 1992, 208 σ. 21X14 cm, 1.664 δρχ.

Το βιβλίο περιλαμβάνει το σύνολο των κειμένων της Μαργκερίτ Ντυράς που δημοσιεύτηκαν στο τεύχος Ιουνίου 1980 των *Cahiers du cinéma*, καθώς επίσης και επιπλέον φωτογραφίες και κείμενα (κυρίως συνεντεύξεις) που εμφανίστηκαν σε μεταγενέστερα τεύχη του ίδιου περιοδικού. Τη μετάφραση έκανε η Μαρία Αγγελίδου, ενώ η έκδοση αυτή έγινε σε συμφωνία με επιθυμίες της συγγραφέως για τη σελιδοποίηση και τη γενικότερη εμφάνισή του βιβλίου.

9. Παναγιωτόπουλος Νίκος. *Επάγγελμα: Ερασιτέχνης Σκηνοθέτης*. Αθ., Αιγόκερως 1992, 176 σ. 21X14 cm, 1.284 δρχ.

Το βιβλίο περιέχει κείμενα και συνεντεύξεις που σκηνοθέτησε και δημοσιεύτηκαν σε διάφορα έντυπα (κυρίως περιοδικά και εφημερίδες). Υπάρχουν επίσης και δηλώσεις ολίγων λέξεων ή προτάσεων, ενώ το χρονικό εύρος εκτείνεται από το 1973 έως το 1990. Συμπεριλαμβάνονται και οι συνεντεύξεις του Νίκου Παναγιωτόπουλου προς την *Θόνη* το 1984 και το 1988.

10. Πέτερς Κάρτστεν-Ράαμπ Κουρτ. *Φασμιντέρ*. Αθ., Κάκτος 1992, 446 σ. 20,5X12,5 cm, 2.600 δρχ.

Το όλο έργο είναι χωρισμένο σε 23 μέρη (συμπεριλαμβανομένων του προλόγου στην αρχή και μιας βιογραφίας-φιλμογραφίας στο τέλος). Τη μετάφραση έκανε ο Νίκος Μαστοράκης. Την έκδοση συνοδεύουν αρκετές φωτογραφίες.

11. Σερέφης Σάκης. *Φιλμογραφία της Θεσσαλονίκης*. Θεσσαλονίκη, Εντευκτήριο 1992, 72 σ. 27X17 cm.

Το βιβλίο αναφέρει ως χορηγό το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και περιέχει Φιλμογραφία (τέσσερις σελίδες), Σχόλια (οκτώ σελίδες), Σηνές από τα έργα (23 σελίδες), Κείμενα τριών σκηνοθετών για τις ταινίες τους (10 σελίδες), την "Προσευχή" (μία σελίδα) και Σύνοψη στα αγγλικά (δυόμισι σελίδες).

12. Σολδάτος Γιάννης. *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. Στ' τόμος. Αθ., Αιγόκερως 1992, Ε' έκδοση αναθεωρημένη, 288 σ. 21X14 cm, 1.872 δρχ.

Ο έκτος τόμος της *Ιστορίας* καλύπτει τα χρόνια από το 1984 έως το 1990 και είναι ο τελευταίος, όπως δηλώνει στην αρχή ο Γιάννης Σολδάτος. Στο βιβλίο συ-

μπεριλαμβάνονται 46 σελίδες με φωτογραφίες.

13. Σούλμπεργκ Μπαντ. *Κινούμενες εικόνες*. Αθ., Χατζηνικολή 1992, 528 σ. 24X17 cm, 7.000 δρχ.

Στο εξώφυλλο του βιβλίου υπάρχει και ο υπότιτλος: *Αναμνήσεις ενός αρχοντόπουλου του Χάλλουιντ*. Την μετάφραση έκανε ο Γιούρι Κοβαλένκο. Το έργο χωρίζεται σε τέσσερα μέρη με τίτλους *Γένεση*, *Έξοδος*, *Η Γη της Επαγγελίας*, *Βασιλείς* που ακολουθούνται από Ευρετήριο και Πίνακα Εικονογραφήσεων.

14. Ταμπούρι Λήνα. *Φιλιά στο νεμέ*. Αθ., Γκοβόστης 1992, 128 σ. 23X23 cm.

Η πλέον πολυτελής έκδοση της χρονιάς. Περιέχει κυρίως φωτογραφίες. Την μετάφραση έκανε η Ηρώ Διαμαντούρου. Το υλικό ταξινομείται σε τέσσερις ενότητες με τίτλους *Αθωότητα*, *Πάθος*, *Δέσμευση*, *Παντοπία*, ενώ προηγείται δισελιδη εισαγωγή.

15. Τάσουλας Μανουήλ. *Ναρκίς*. Αθ., Οδός Πανός 1992, 128 σ. 21X14 cm, 1.352 δρχ.

Το έργο οργανώνεται σε πολλές μικρές επίτιτλες ενότητες. Στο τέλος παρατίθεται Φιλμογραφία και 31 σελίδες με φωτογραφίες, πέραν των φωτογραφιών που υπάρχουν διάσπαρτες στο κείμενο. Αισθητή η απουσία περιεχομένων.

16. Τριανταφύλλου Σώτη. *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου (1975-1992)*. Αθ., Αιγόκερως 1992, 240 σ. 23,5X14 cm, 1.768 δρχ.

Μετά τα Περιεχόμενα και τον Πρόλογο ακολουθούν πολλά αυτόνομα κεφάλαια για τον κινηματογράφο συγκεκριμένων χωρών ή ομάδων χωρών. Στο τέλος υπάρχει Επίλογος, Προτεινόμενη βιβλιογραφία και Αλφαβητικό Ευρετήριο Ονομάτων. Υπάρχουν επίσης, σε δύο μέρη, και 32 σελίδες με φωτογραφίες.

17. Χωρίς Συγγραφέα. *Θανάσης Βέγγος*. Αθ., 33ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1992, 64 σ. 24X16 cm.

Στο εξώφυλλο ως υπεύθυνος της έκδοσης αναφέρεται η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου. Την επιμέλεια του τεύχους είχαν οι Γιάννης Μπακογιαννόπουλος και Γιάννης Σολδάτος. Την εκτύπωση έκαναν οι εκδόσεις Αιγόκερως. Στο εσώφυλλο υπάρχει και ο υπότιτλος: *Ο άνθρωπος που έτρεχε πολύ*. Το βιβλίο περιλαμβάνει τέσσερα κείμενα, μία συνέντευξη, φωτογραφίες και προ-

σεγγμένη Φιλμογραφία.

18. Χ.Σ. *Ατομ. Εγκογιάν*. Αθ., 33ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1992, 24 σ. 24X16 cm.

Τη μετάφραση και επιμέλεια των κειμένων είχε η Σώτη Τριανταφύλλου. Η εκτύπωση έγινε από τις εκδόσεις Αιγόκερως. Υπάρχει αναφορά σ' όλες τις ταινίες του Εγκογιάν, Φιλμογραφία με περίληψη της υπόθεσης και συνοπτικό σχόλιο και αγγλική μετάφραση αυτού του τελευταίου.

19. Χ.Σ. *Τζων Κασσαβέτης*. Αθ., 33ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1992, 136 σ. 24X16 cm.

Την επιμέλεια του υλικού είχε ο Νίκος Σαββάτης, ενώ την εκτύπωση έκαναν πάλι οι εκδόσεις Αιγόκερως. Η ύλη του βιβλίου επιμερίζεται σε Παρουσίαση, Εισαγωγή, Βιογραφία, Συνέντευξη του Κασσαβέτη, Κείμενο για όλες τις ταινίες του (μερικές φορές περισσότερα του ενός), ένα κείμενο για τη σχέση του Κασσαβέτη με το θέατρο, τρεις μαρτυρίες για τον Κασσαβέτη και αναλυτική Φιλμογραφία που περιλαμβάνει και τις εμφανίσεις του Κασσαβέτη ως ηθοποιού στον κινηματογράφο, στο θέατρο και στην τηλεόραση.

20. Χ.Σ. *Κινηματογράφος, νταϊσμός, σουρρεαλισμός*. Αθ., Αιγόκερως 1992, 160 σ. 20,5X14 cm, 1.248 δρχ.

Το σύνολο του έργου (Επιλογή Κειμένων, Εισαγωγές, Επιμέλεια και Σημειώσεις) φρόντισε ο Γιάννης Σολδάτος. Περιέχονται: ένα κείμενο του Ανδρέα Εμπειρικού, τέσσερα του Λουίς Μπουιουέλ, δύο του Μπ. Περέ, ένα του Αντρέ Μπρετόν, δύο των Ρενέ Κλαρ-Φρανσίς Πικαμπά, τέσσερα του Αντονέν Αρτώ, ένα του Μαν Ραϊύ, ένα του Ζ. Ριγκό, ένα του Ρ. Κρεβέλ, ένα του Ζ. Βασέ, δύο του Λ. Αραγκόν, ένα του Π. Ελυάρ, δύο του Ρ. Ντεσός, δύο του Φ. Ζουπώ, ένα του Ρ. Βιτράκ, δύο του Σ. Νταλί, ένα του Νικίτα Ράντου, ένα του Οδυσσέα Ελύτη και δύο του Μίλτου Σαχτούρη.

21. Χ.Σ. *Αμπάς Κιαρυστάμι*. Αθ., 33ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1992, 32 σ. 24X16 cm.

Την επιμέλεια και μετάφραση των κειμένων έκανε η Σώτη Τριανταφύλλου, ενώ την εκτύπωση επιμελήθηκαν οι εκδόσεις Αιγόκερως. Στο βιβλίο συμπεριλαμβάνεται προσεγγμένη Φιλμογραφία.

Κλειστόν λόγω Πελαργού

Με αφαίρεση της άδειας λειτουργίας καταστήματος τιμωρήθηκε ο ιδιοκτήτης καφετέριας(!) στην Πτολεμαίδα που τόλμησε να αγνοήσει τις εντολές του "Αγίου Φλωρίνης" και να προβάλει την ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Το μετέωρο βήμα του πελαργού*. Ένας ακήρυκτος πόλεμος συνεχίζεται. Στο κατώφλι μιας Ευρώπης χωρίς σύνορα, η ελληνική επαρχία, βυθισμένη στο μεσαίωνα της λογοκρισίας και του κυνηγιού μαγισσών, αρνείται να αντικρύσει στην οθόνη το αληθινό της πρόσωπο και παραμένει προσκολλημένη στο "Ιησούς Χριστός νικά και όλα τα κακά σκορπά". Η "εκδίκηση" όμως θα είναι καλλιτεχνική, αφού ο Αγγελόπουλος αρχίζει τα γυρίσματα της νέας του ταινίας από τον τόπο του "εγκλήματος": την Πτολεμαίδα!

Νηραίος σαν τον διάβολο

Ο Πιέρ Κλεμεντί, ηθοποιός που έκλεβε την παράσταση με την σαγηνευτική του παρουσία σε κλασικές ταινίες του ευρωπαϊκού κινηματογράφου όπως η *Ωραία της ημέρας*, το *Χοιροστάσιο*, ο *Κονφορμιστής* ή το *Σουήτ Μούβι*, ήρθε στην Ελλάδα για να παίξει στην ταινία του Στέλιου Παυλίδη *Ποιός σκότωσε τον Κ.Μ.* Μακριά από το σινεμά για μεγάλο διάστημα, αφού φυλακίστηκε στην Ιταλία για υποθήση ναρκωτικών, "εμπειρία ζωής, πόνο και οδύνη" όπως είπε ο ίδιος, επανέρχεται στην μεγάλη οθόνη. Χαιρόμαστε που θα ξαναβρούμε την φιλόλιγνη φιγούρα του και το σκοτεινό του βλέμμα σε μια ελληνική ταινία.

Στον αστερισμό της βλακείας

Βρισκόμαστε στα πλατώ ενός τηλεοπτικού στούντιο όπου γυρίζεται μια εκπομπή βαριετέ. Χρόνος: 1957· τόπος: Νέα Υόρκη. Το συνεργείο και οι ηθοποιοί αποδεικνύονται τελειώς ανίκανοι να ανταποκριθούν στις συνθήκες των γυρισμάτων. Κάθε προσπάθεια οδηγεί στην αταξία, την καταστροφή, το χάος. Αυτό είναι το θέμα της νέας τηλεοπτικής σειράς του Νταϊβιντ Λυντς (σε συνεργασία πάντα με τον Μαρκ Φροστ) με τίτλο *Στον αέρα*, στην οποία συμβαίνουν... ση-

μεία και τέρατα. Όπως έγραψε κάποιος κριτικός, πρωταγωνίστρια της σειράς είναι η... βλακεία, η οποία "αποτελεί τον κινητήριο μοχλό της μυθοπλασίας" δίνοντας στα δράματα "μια σχεδόν ηλεκτρική δύναμη".

Έγκλημα στα παρασκήνια

Ένας τηλεοπτικός χωρισμός σε μια βραζιλιάνικη σαπουνόπερα προκαλεί ένα άγριο έγκλημα στην πραγματική ζωή. Ο Γκιγέρμο Πάντουα δολοφόνησε την συμπρωταγωνίστριά του Ντανιέλα Πέρεζ το ίδιο βράδι που εκείνη του ανακοίνωσε στο τηλεοπτικό στούντιο τον χωρισμό τους στην μικρή οθόνη, σύμφωνα με τις επιταγές του σεναρίου. Το συμβάν που συγκλόνισε την βραζιλιάνικη κοινή γνώμη και αποδείχθηκε χρυσοφόρο για το κανάλι που προβάλλει το σήριαλ, το οποίο έσπασε όλα τα ρεκόρ θεαματικότητας μετά το φόντο, σηματοδότηκε επίσης από τρία γεγονότα που του προσδίδουν μια διάσταση ακραίας ερωτικής παράνοιας:

1. Τον τηλεοπτικό χωρισμό αποφάσισε η σεναριογράφος της σειράς Γκλόρια Πέρεζ, μητέρα της δολοφονημένης!
2. Στο έγκλημα παρευρισκόταν (κανείς δεν ξέρει αν συμμετείχε κιόλας) η σύζυγος του δολοφόνου Πάολα, έγκυος τεσσάρων μηνών!
3. Ο Γκιγέρμο και η σύζυγός του Πάολα είχαν χαραγμένα με ανεξίτηλο τατουάζ τα ονόματά τους, ο μεν της δε και η δε του μεν, στα γεννητικά τους όργανα!

Και μετά σου λέει ότι η τρέλα πάει στα βουνά. Στην τηλεόραση ζει και βασιλεύει, η βραζιλιάνικη και όχι μόνον.

Τσιγάρο ή υγεία;

Στα πλαίσια της μανιακής κατάδιξης των καπνιστών που έχει καταλάβει την Αμερική (μέχρι και στον Λούκυ Λουκ έκοψαν το τσιγάρο οι αθεόφοβοι), οι ταινίες *A River Runs Through It* του Ρόμπερτ Ρέντφορντ και *Backdraft* του Ρον Χάουαρντ έχουν προβλήματα με την αντικαπνιστική υστέρια. Στην πρώτη, δύο εκ των πρωταγωνιστών διαπράττουν ξεκάθαρα επί της οθόνης την ακόλαστη όσο και εγκληματική πράξη του καπνίσματος, ενώ στην δεύτερη

μια ομάδα πυροσβεστών ανάβουν τσιγάρο μετά την κατάσβεση μιας πυρκαγιάς. (Δεν διευκρινίζεται εάν η πυρκαγιά προκλήθηκε από τσιγάρο). Αυτές οι συγκεκριμένες σκηνές που περιείχονταν στα διαφορεμιστικά τράιλερ των ταινιών προκάλεσαν τις διαμαρτυρίες της εταιρείας Smokefree Educational Services, η οποία απ' ό,τι φαίνεται ασχολείται με πόσα τσιγάρα και από ποιούς ανάβονται στο σινεμά και στην τηλεόραση, για να επιβάλλει τις ανάλογες κυρώσεις, προστατεύοντας έτσι τους αθώους πολίτες από τις "βλαβερές συνέπειες του καπνίσματος". Εάν βέβαια το κτίριο της εν λόγω εταιρείας έπανε φωτιά (χτύπα ξύλο) και οι πυροσβέστες κατέφθαναν με αναμμένα πούρα, θα ήταν ενδιαφέρον να μαθαίναμε τις αντιδράσεις των υπευθύνων. Πού ξέρεις, μπορεί και να άναβαν τσιγάρο... απ' το κακό τους!

Μόνο αίμα

Το αίμα, που πίνει ο *Δράκουλας* στην ομώνυμη ταινία του Φράνσις Φορντ Κόππολα μέσα στις αίθουσες κερδίζεται έξω απ' αυτές, προσδίδοντας στην ταινία μια διάσταση εξωκινηματογραφικής κοινωνικής ωφέλειας. Στην Ιταλία και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, κινητά συνεργεία αιμοληψίας ανταλλάσσουν λίγο από το αίμα των υποψήφιων θεατών με δωρεάν εισιτήρια. Στις Σκανδιναβικές χώρες τα νοσοκομεία συμφώνησαν με τους αιθουσάρχες ώστε οι αιμοδότες να βλέπουν την ταινία δωρεάν, επιδεικνύοντας την ειδική ταυτότητά τους. Προτού λοιπόν "παγώσει το αίμα" σας στη θέα του *Δράκουλα*, δώστε λίγο απ' αυτό βοηθώντας τους συνανθρώπους σας. Άλλωστε βλέποντας την ταινία με λιγότερο αίμα στις φλέβες σας κινδυνεύετε λιγότερο από τον αιμοσταγή βρुकόλακα!

Ελληνικές ταινίες στην Νέα Υόρκη

Με την προβολή της ταινίας του Μιχάλη Κακογιάννη *Στέλλα*, θα αρχίσει στις 23 Απριλίου στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης μια σημαντική εκδήλωση για τον ελληνικό κινηματογράφο με τον τίτλο *Σινεμυθολογία*. Πρό-

κειται για μια αναδρομική έκθεση της ελληνικής ταινίας από το 1920 ως το 1990, που περιλαμβάνει 47 ταινίες οι οποίες επιλέχτηκαν ανάμεσα σε 400. Η εκδήλωση οργανώθηκε σε συνεργασία του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης, του Υπουργείου Πολιτισμού, του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και της Ταινιοθήκης της Ελλάδας και θα διαρκέσει έως τις 20 Ιουνίου. Θα πραγματοποιηθεί επίσης σε πολλές πόλεις των ΗΠΑ, και υπάρχει το ενδεχόμενο να περιοδεύσει και σε άλλες χώρες. Πρόκειται για μια εκδήλωση εξαιρετικής σπουδαιότητας για τη διάδοση των εικόνων του τόπου μας μέσα από έναν φορέα διεθνούς κύρους όπως το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης.

Το τελευταίο φέσι

Στους αντίποδες των Όσκαρ υπάρχουν τα Ράτζι. Τα εν λόγω πλαστικά αγαλματίδια αξίας 400 δραχμών απονέμονται στις χειρότερες κινηματογραφικές παραγωγές της χρονιάς στην Αμερική. Τα προγνωστικά λένε ότι θα δοθεί σκληρή μάχη για την κατάκτηση της πρώτης (από το τέλος) θέσης ανάμεσα στις ταινίες: *Ο σωματοφύλακας* και *Χριστόφορος Κολόμβος: η ανακάλυψη της Αμερικής*. Αν δεν τις είδατε, μην τρέξετε. Περιμένετε πρώτα τα αποτελέσματα, για να είστε απόλυτα βέβαιοι για το φέσι που πρόκειται να φορέσετε.

Ένα ηλίθιο Όχι στον Ηλίθιο

Αντί να υποκλίνονται στην καλλιτεχνική του μεγαλοφυΐα, οι ανόητοι Ρώσοι γραφειοκράτες έκαναν τα πάντα για να εμποδίσουν την καριέρα και το έργο ενός από τους μεγαλύτερους κινηματογραφιστές όλων των εποχών, του ποιητή των εικόνων Αντρέι Ταρκόφσκι και έτσι αρνήθηκαν την πρότασή του να γυρίσει σε ταινία το κλασικό έργο του Ντοστογιέφσκι *Ο ηλίθιος*. Προφανώς οι αξιωματούχοι ταύτιστηκαν με τον τίτλο του βιβλίου και η αρνητική τους απάντηση ήταν ακριβώς η συνέπεια αυτής της ταύτισης.

ΕΟΚ: Τηλεοπτικές και κινηματογραφικές πρωτιές

Γαλλία: Είναι η χώρα που έχει τις

περισσότερες κινηματογραφικές αίθουσες (5.063) στην Ευρώπη.

Ιρλανδία: Οι Ιρλανδοί είναι οι πλέον κινηματογραφόφιλοι, αφού πηγαίνουν κατά μέσο όρο 3,3 φορές την εβδομάδα στο σινεμά.

Ισπανία: Αντίθετα οι Ισπανοί είναι αυτοί που παρακολουθούν περισσότερο τηλεόραση. Διακόσια δεκατέσσερα λεπτά ημερησίως. Δηλαδή γύρω στις 3,5 ώρες.

Ιταλία: Με 940 κανάλια η Ιταλία έχει τους περισσότερους τηλεοπτικούς σταθμούς σ' όλη την Ευρώπη.

Πακτωλός

Ο πιο ακριβοπληρωμένος συγγραφέας του πλανήτη ζει στη πολιτεία του Μαϊν με την οικογένειά του, είναι 45 χρονών και ακούει στο συνηθισμένο όνομα Στήβεν Κινγκ. Αυτός όμως ο πρώην καθηγητής Γυμνασίου, γράφει ιστορίες που μπορούν να σου κόψουν την ανάσα και να σου παγώσουν το αίμα. Γι' αυτή την κάπως ασυνήθιστη ικανότητά του, ο κος Στήβεν Κινγκ υπέγραψε συμβόλαιο που θα του αποφέρει 26 (εικοσιέξι) εκατομμύρια δολάρια για τα επόμενα τέσσερα βιβλία που πρόκειται να γράψει. Αυτό θα πει μεροκάματο του τρόμου.

Χαμένος στο διάστημα

Ο Όλεγκ Γιανκόφσκι στη *Νοσταλγία* του Αντρέι Ταρκόφσκι μετέφερε ξανά και ξανά το κερί από την μια άκρη της στέρνας στην άλλη,

προσπαθώντας να κρατήσει ζωντανή τη φλόγα της ελπίδας και της πίστης ανθρώπινης ψυχής. Αυτός λοιπόν ο μοναχικός αναζητητής του θαύματος, ο χτυπημένος από την ανίατη αρρώστια της νοσταλγίας, έφθασε στην Ελλάδα για να υποδυθεί τον πρωταγωνιστή-συγγραφέα της *Terra Incognita* (*Άγνωστη Γη*). Αυτός είναι ο τίτλος της ταινίας του Γιάννη Τυπάλδου, μιας ελληνορωσικής παραγωγής, τα γυρίσματα της οποίας άρχισαν στις 15 Μαρτίου. Σημαδεμένος βαθιά από την εμπειρία της συνεργασίας του με τον Αντρέι Ταρκόφσκι, ο Όλεγκ Γιανκόφσκι είπε γι' αυτόν: "*Ήταν δύσκολος άνθρωπος και απαιτητικός. Αν οι συναντήσεις του με τον ηθοποιό δεν απέδιδαν, αν δεν γινόταν η "βιολογική ένωση", τότε το ταξίδι μαιωνόταν. Όπως συμβαίνει και με τους αστροναύτες. Δοκιμάζονται πρώτα αν μπορούν να συνυπάρξουν απομονωμένοι στο Διάστημα*".

Από τον ποιητή που συντρίβεται κάτω από το βάρος της νοσταλγίας, έως τον νεκροζώντανο συγγραφέα ο οποίος αναζητά σε μια άγνωστη γη τα ίχνη ενός χαμένου φίλου, ο εξαίρετος Όλεγκ Γιανκόφσκι μοιάζει να βρίσκεται σε μια μεταφυσική τροχιά, πιστεύοντας ότι "*η Ρωσία θα χαρίσει ένα νέο 19ο αιώνα στο κόσμο στη χαρραγή του 21ου...*"

Το ευχόμαστε, παρ' όλο που τα δείγματα δεν είναι και τόσο ευσιώνα.

Σωματοφύλακας: Φέσι με βραβείο.



"Για να σας πω την αλήθεια, κοιμόμουν στις περισσότερες προβολές! (γέλια) Έχω κοιμηθεί ακόμη και στον Κανόνα του παιχνιδιού ή το 8 1/2. Εντούτοις, ξαναείδα την ταινία την προηγούμενη εβδομάδα, και ήταν ένα σοκ για μένα. Όταν είσαι νέος δεν εκτιμάς τα πράγματα όπως όταν έχεις αποκτήσει κάποια εμπειρία. Βρήκα ότι η ταινία μου έμοιαζε με το 8 1/2."

... ο **Τζων Σίνγκλετον** σε συνέντευξή του στα *Cahiers du cinéma* (τεύχος 462, Δεκέμβριος '92).

"... η τηλεοπτική διαφήμιση είναι ο πιο υγιής καθρέφτης του κινηματογράφου στη χώρα μας."

... ο **Γιώργος Πανουσούπουλος** στο *Σινεμά* (τεύχος 31, Δεκέμβριος '92).

"Στην ταινία Έρωτας στη Χουρμαδιά, αν κάποια σκηνή γυριζόταν τέλεια, έλεγε: "α, αυτή βγήκε πολύ καλή, θα την κόψουμε". Έτσι πετάξε τα καλύτερα κομμάτια της ταινίας. Εμένα, αν έπαιζα πολύ καλά σε κάποια σκηνή, μου έλεγε: "σταμάτα να παριστάνεις τον ντε Νίρο". Απ' το διευθυντή φωτογραφίας ζητούσε να πετάξει τις καλύτερες λήψεις. Απ' τον οπερατέρ ζητούσε να δουλεύει με την κάμερα στον ώμο, να μη φοβάται

τα κουνήματα [...] Η σκηνή της δημοπρασίας [σημ.: στο Παρακαλώ, γυναίκες, μην κλαίτε] που ήταν αρχικά εντυπωσιακή και πλούσια, στο μοντάζ καλουπώθηκε αρκετά, τίμημα στην ενότητα του συνόλου."

... ο **Αργύρης Μπακιρτζής** για την κινηματογραφική του εμπειρία στις ταινίες του Σταύρου Τσιώλη (*Επαφή* - δεκαπενθήμερη εφημερίδα της Πτολεμαΐδας, αριθ. 54, 21.12.92).

"Δεν υπάρχει αμερικάνικο όνειρο, εγώ σας το λέω. Δεν είναι εύκολο να τα καταλάβει κάποιος, σαν και μένα, που προέρχεται απ' την Ευρώπη, όπου ο καθένας έχει το δικό του όραμα της Αμερικής... Και τώρα που δεν υπάρχει αμερικάνικο όνειρο, τί θα συμβεί; Ελπίζω να μην αρχίσουμε να ονειρευόμαστε στα γαπωνέζικα."

... ο **Εμίλ Κουστουρίτσα** σε συνέντευξή του στο *Studio* (τεύχος 69, Ιανουάριος '93).

"Ο κόσμος θέλει να δει πώς εκφράζεται ο μορφωμένος, πώς ντύνεται ο πλούσιος... και το κορίτσι από το πολυκατάστημα να τους μιμηθεί."

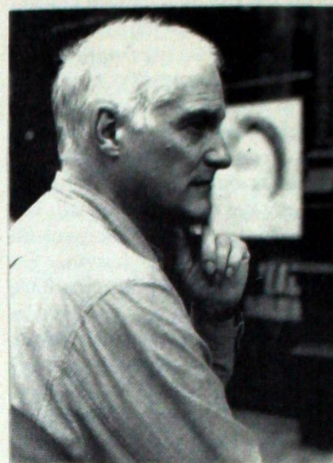
... ο **Νίκος Φώσκολος** σε συνέντευξή του στο *Λοιπόν*, εξηγώντας την υψηλή θεαματικότητα της *Λάμπης*.

"Ως Ρουμάνος, οφείλω να ομολογήσω ότι λυπάμαι που το μοναδικό σύμβολο της Ρουμανίας στη Δύση είναι ο Δράκουλας. Ως υπουργός Τουρισμού όμως, δεν έχω παρά να το εκμεταλλευτώ."

... ο **Νταν Ματέι** υπουργός Τουρισμού της Ρουμανίας, μετά το θόρυβο που προκάλεσε ο κατά Κόππολα Δράκουλας (αναδημοσίευση: *Καθημερινή*, 9.2.1993).

"Είμαι τελείως στα κάτω μου. Είμαι 39 χρόνων, δεν έχω γυναίκα, δεν έχω παιδιά. Δεν πιστεύω σε τίποτε έξω από τη μηχανή μου και τους φίλους μου. Θα ήθελα να βρω την ψυχική γαλήνη... Αναρωπιέμαι πώς ο Χριστός βρήκε τη δική του."

... ο **Μίκυ Ρουρκ** στη *France Soir*.



Ο Μπάρμπετ Σραίντερ.

"Την εποχή που γύριζα το Μπαρφλάυ, για να αναγκάσω τους παραγωγούς να σεβαστούν τις υποχρεώσεις τους, έκανα απεργία πείνας για ένα Σαββατοκύριακο, ξαπλωμένος στο δρόμο μπροστά στα γραφεία τους. Το πρωί της Δευτέρας, αφού έκανα μια αναισθητική ένεση στο χέρι μου, μπήκα στο γραφείο τους οπλισμένος σ' ένα ηλεκτρικό πριόνι και τους απειλήσα ότι θα έκοβα το δάχτυλό μου, εκεί μπροστά τους, αν δεν άλλαζαν γνώμη."

... ο **Μπάρμπετ Σραίντερ** στο *Elle*.

"Ο Γαλιλαίος είπε πως δυστυχομένη είναι η χώρα που χρειάζεται ήρωες. Εγώ λέω πως δυστυχομένη είναι η χώρα που χρειάζεται πολιτιστική ηγεσία. Μυρίζει απολυταρχισμό, αυθεντίες, δικτατορία. Θυμάσαι τον "σοσιαλιστικό ρεαλισμό"; Πολιτιστικές ηγεσίες τον επινόησαν. Από που νομίζεις πως προκύπτουν οι *Εξολοθρευτές Νο 1, 2, 3* και τα *Μόνος στο σπίτι 1, 2*; Από τις πολιτιστικές ηγεσίες του Χόλλυγουντ."

... ο **Ζυλ Ντασέν**, σχολιάζοντας την άποψη του Διονύση Σαββόπουλου, ότι η χώρα έχει ανάγκη από πολιτιστικές ηγεσίες (*Τα Νέα*, 11.2.93).

Ο Εμίλ Κουστουρίτσα στα γυρίσματα του *Arizona Dream*.



ΣΧΕΔΙΑ - ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ

☞ *Η οικογένεια Ανταμς II έχει εξασφαλίσει τη συμμετοχή στους κόλπους της της Άντζελα Χιούστον (Μορτίσια) και του Ραούλ Τζούλια (Γκομέζ) και βρίσκεται στο στάδιο της ολοκλήρωσης του σεναρίου.*

☞ *Ο καθρέφτης έχει δύο όψεις τιτλοφορείται (προσωρινά;) ένα σχέδιο που φιλοδοξεί να έχει πρωταγωνιστές τις Λιζ Τάιηλορ (μαμά), Μπάρμπαρα Στρέιζαντ (κόρη) και τον Χάρισον Φορντ (εραστής κόρης). Για τη σκηνοθεσία υποψήφιος είναι ο Ρισάρ Λα Γκραβανές που ήταν ο σεναριογράφος του *Φίσερ Κινγκ*.*

☞ *Η χαμένη πόλη θα είναι ενδεχομένως η πρώτη σκηνοθετική απόπειρα του, κουβανικής καταγωγής, Άντυ Γκαρσία, που ακολουθεί κι αυτός τον δρόμο που χάραξαν οι Μπάρμπαρα Στρέιζαντ, Ρόμπερτ ντε Νίρο, Μελ Γκίμπσον, Τζούντυ Φόστερ και άλλοι ηθοποιοί. Η ιστορία της ταινίας είναι η ιστορία μιας εξόριστης κουβανικής οικογένειας.*

νειας.

☞ *Καρδιά βουνό*: ένας άλλος ηθοποιός, ο Ρόμπερτ Ρέντφορντ, δεν θα περιμένει άλλα τέσσερα χρόνια (όπως συνέβη με τις δύο προηγούμενες ταινίες που σκηνοθέτησε), αλλά ελπίζει ότι σύντομα θα βάλει μπρος το νέο του σχέδιο που εξελίσσεται σ' ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης γιαπωνέζων στο Γουαϊόμινγκ στη διάρκεια του δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου.

☞ *Οι ήρωες του Τσαρλς Σουλτζ (ο Τσάρλι Μπράουν, ο Σνούπυ, η Λούσυ, και όλη η υπόλοιπη συμμορία) "κινδυνεύουν" σοβαρά. Ο Τζων Χιούζ προσπαθεί να εξασφαλίσει τα δικαιώματα ώστε να γυριστεί "κανονική" ταινία (δχι καρτούν δηλαδή) με πρωταγωνιστές τους ήρωες του Σουλτζ!*

☞ *Ο χωρισμός των υδάτων* είναι ο τίτλος ενός σχεδίου που αναφέρεται στη ζωή του Μάρτιν Λούθερ Κινγκ: ο Τζόνναθαν Ντημ πάντως το σκέφτεται.

☞ *Ο ελαπτοματικός ντετέκτιβ* ίσως βρει τη θέση του σ' ένα φανταστικό κόσμο που προετοιμάζει ο Τέρρυ Γκίλλιαμ.

☞ *Το ασανσέρ για δολοφόνους* προετοιμάζει στην Αμερική ο Βενσάν Μαλ 36 ολόκληρα χρόνια μετά το πρωτότυπο ομότιτλο έργο του αδελφού του.

☞ *Είναι ωραία μια πόλη τη νύχτα*: ακόμα ένας ηθοποιός, ο Ρισάρ Μπερανζέ, που θέλει να γίνει σκηνοθέτης. Στο καστ η Ρομάν Μπερανζέ, ταχώς ανερχόμενη στη Γαλλία τον τελευταίο καιρό.

ΓΥΡΙΣΜΑΤΑ - ΜΟΝΤΑΖ

☞ *Ο Φρανκεστάιν της Μαίρης Σέλ-λεϊ*: μετά τον *Δράκουλα του Μπραμ Στόκερ* ήρθε και η σειρά του (αυθεντικού, λέγεται) Φρανκεστάιν. Λογικό, θα σκεφτόταν κανείς, αν έβλεπε ότι συμμετέχει και ο Φράνσις Φορντ Κόππολα στην παραγωγή. Πάντως σκηνοθέτης (και πρω-



Ο Μαρσέλ Καρνέ διευθύνοντας το γύρισμα της *Μύγας*.

ταγωνιστής) θα είναι τελικά ο Κέννεθ Μπράνα και όχι ο Ρομάν Πολάνσκι.

☞ *Το σπίτι των πνευμάτων* είχε νέες περιπέτειες. Προστέθηκε η Γουϊνόννα Ράιντερ στο ρόλο της κόρης της Μέριλ Στρηπ, καθώς η προκάτοχός της στο ρόλο, η Περνίλα Όγκαστ έμεινε έγκυος. Θυμίζουμε ότι η ταινία γυρίζεται σε Ισπανία, Πορτογαλία και Δανία σε σκηνοθεσία Μπιλ Όγκαστ, ενώ συμμετέχουν στο καστ και οι Τζέρεμυ Άιρονς, Γκλεν Γκλόουζι και Αντόνιο Μπαντέρας.

☞ *Μύγα*: ύστερα από πολλές αναβολές γυρισμάτων, τελειώσε, επίτελους, η νέα ταινία του Μαρσέλ Καρνέ, βασισμένη σε έργο του Γκυ ντε Μωπασάν.



Η Σαντρίν Μπονναίρ ως Ζαν ντ' Αρκ.

☞ *Μια καινούρια ζωή*: η καινούρια ταινία του Ολιβιέ Ασαγιάς, με τον Μπερνάρ Ζιρωντώ στον κύριο ρόλο.

☞ *The Firm*: ο Τομ Κρουζ είναι ένας νεαρός δικηγόρος, ο Τζην Χάκμαν ο πελάτης του και η Ζαν Τρίπλχορν (η ψυχολόγος του *Βασικού Ενστίκτου*) η γυναίκα του. Όλα αυτά συμβαίνουν υπό την καθοδήγηση του Σίντνεϋ Πόλλακ.

☞ *Φιλαδέλφεια* είναι ο τελικός τίτλος της ταινίας του Τζόναθαν Ντημ με τους Τομ Χανκς, Ντένζελ Γουάσιγγκτον, Μαίρη Στήνμπουργκεν, Αντόνιο Μπαντέρας, Τζέισον Ρόμπαρτς και Τζόαν Γούντγουορντ. Προηγούμενοι τίτλοι: *Σε κίνδυνο* και *Άνθρωποι σαν εμάς*.

☞ *Being Human*: στην πατρώα γη, την Σκωτία, ο Μπιλ Φορσάιτ (*Local hero*) καθοδηγεί τους Ρόμπιν Γουίλλιαμς, Τζων Τορτούρο, Άννα Γκαλιένα (*Ο σύζυγος της κομώτριας*).

☞ *Λευκή ταινία (ισότητα)*. Ο Κριστόφ Κισλόφσκι προχωράει ακάθεκτος στην τριχρωμία του (των χρωμάτων της γαλλικής σημαίας).

☞ *The Hudsucker Proxy*: οι αδελφοί Κοέν (με τον Τζόελ στη σκηνοθεσία) ξανά επί το έργον, με κύριους βοηθούς τους Τιμ Ρόμπινς και Πολ Νιούμαν.

☞ *Πέραν της αθωότητας* βρίσκονται οι Ντον Τζόνσον, Ρεβέκκα ντε Μορνέ, όπως τουλάχιστον ισχυρίζεται ο Σίντνεϋ Λιούμπετ.

☞ *Μαντάμ Μπάτερφλαν*: ο Ντέιβιντ Κρόννμπεργκ σ' ένα "περίεργο" έργο, με τους Τζέρεμυ Άιρονς και Τζων Λον.

☞ *Joy Ride*: καιρό είχαμε να ακούσουμε για τον Πήτερ Γουέιρ. Στην νέα του ταινία πρωταγωνιστούν οι Τζεφ Μπρίτζες και Ιζαμπέλλα Ροσελλίνι.

☞ *Short Cuts*: με ανεβασμένες τις μετοχές του, μετά τον *Παίκτη*, ο Ρόμπερτ Άλτμαν επανέρχεται πολύ πιο σύντομα απ' ό,τι μας είχε συνηθίσει. Συμπαραστάτες του εδώ οι Τιμ Ρόμπινς (ξανά) και Τζέιφιερ Τζέισον Λη.

☞ *Ιωάννα ντ' Αρκ*: ο Ζακ Ριβέτ ολοκλήρωσε τα γυρίσματα του πιο τολμηρού από οικονομική άποψη σχεδίου του. Υπενθυμίζουμε ότι το ρόλο της Παρθένου της Ορλεάνης υποδύεται η Σαντρίν Μπονναίρ.

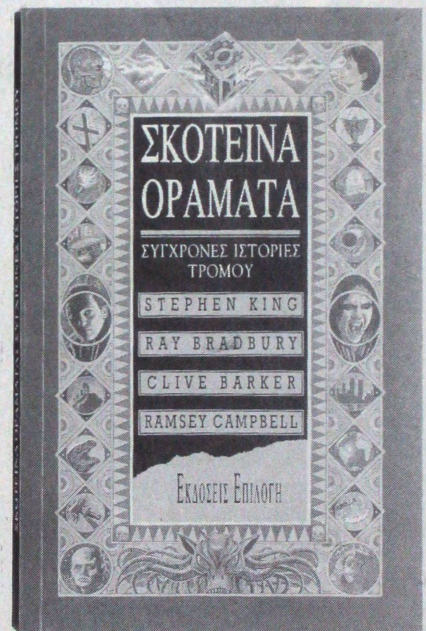
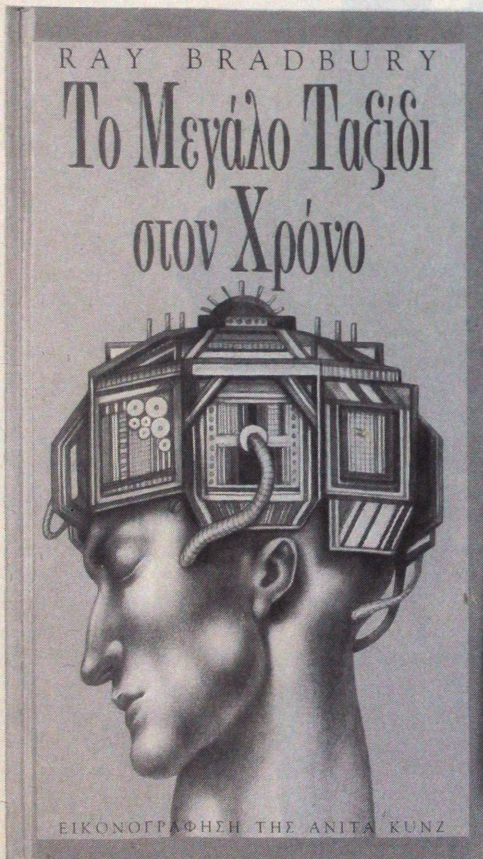
☞ *Στη γραμμή του πυρός* βρίσκεται ο Κλιντ Ήστγουντ στην ομότιτλη ταινία του γερμανού Βόλφγκανγκ Πέτερσεν. Υποδύεται τον σωματοφύλακα του προέδρου Κέννεντυ στο μοιραίο ταξίδι.

cafe bar - jazz club



ΙΣΑΥΡΩΝ 12 - Διαγωνιος

ΤΗΛ. 031/281614



Εκδοσεις Επιλογή

με έδρα τη Θεσσαλονίκη

Βασ. Ηρακλείου 40, 546 23, τηλ. 241 917



Paint it black

ΟΙ ΑΣΥΓΧΩΡΗΤΟΙ

Θωμάς Λιναράς

*Όχι, αν οι άνθρωποι φοβούνται
να σκοτώσουν δεν είναι γιατί
τρέμουν τη δικαιοσύνη,
αλλά γιατί ξέρουν ότι ο φονιάς
τραβάει την προσοχή των θεών.*

Νόρμαν Μαίηλερ

Οι Ασυγχώρητοι, ας το ξεκαθαρίσουμε απ' την αρχή, είναι μια από τις πιο σπουδαίες ταινίες της αμερικανικής κινηματογραφίας της τελευταίας δεκαετίας. *Οι Ασυγχώρητοι* καταγράφουν την οδυνηρή διαδρομή ενός ανθρώπου που επιζητά απεγνωσμένα να αποτινάξει από πάνω του το στίγμα της παράβασης της θείκης εντολής: ου φονεύσεις. Ο Γουίλλιαμ Μάνου υπήρξε η προσωποποίηση αυτής της παράβασης. Πρώην πληρωμένος δολοφόνος, απόρριμμα του παρελθόντος, παλεύει να επιβιώσει συντροφιά με τις τύψεις και τα γουρούνια του. Καταδικασμένος να θυμάται, αδυνατεί να συμβιβαστεί με το παρόν και να δράσει, αφού "κάθε δράση προϋποθέτει τη λησμονιά". Αποσυρμένος σε μια νεκρή ζώνη της πραγματικότητας (στο αγρόκτημά του δεν ευδοκιμεί τίποτα), ζει σαν ζωντανός νεκρός, ένας έκπτωτος άγγελος του κακού.

Το δίλημμα

Η ταινία περιγράφει το βασανιστικό οδοιπορικό αυτού του κουρασμένου και ανήμπορου ήρωα προς την εξιλέωση και από κει στη λήθη. Τα δύο πανομοιότυπα πλάνα της αρχής και του τέλους, οριοθετούν μια πραγματικότητα όπου το καλό φοράει το προσωπίο του κακού και αντιστρόφως, όπου το πεδίο δράσης είναι η αμφισβητούμενη και συνεχώς μεταβαλλόμενη περιοχή ανάμεσα στην Κόλαση και τον Παράδεισο. Ο ήρωας της ταινίας βρίσκεται στο Καθατήριο, χωρίς να επιζητεί τον εξαγνισμό (ο Παράδεισος είναι μια άλλη Κόλαση), αλλά την εξιλέωση και την συγχώρηση από τον ίδιο του τον εαυτό. Δεν υπάρχουν καλοί και κακοί στην ταινία, αφού κανείς από τους ήρωες ούτε είναι ούτε αισθάνεται αθώος. Ο καθένας κουβαλάει τις ενοχές και τις τύψεις του και έρχεται αντιμέτωπος με την σκοτεινή πλευρά του εαυτού του: η σύγκρουση έχει κυρίως εσωτερικό χαρακτήρα.

Ο Γουίλλιαμ Μάνου παγιδεύεται σ' ένα ηθικό δίλημμα. Πληρωμένος φονιάς και καταπατητής του νόμου σ' ένα παρελθόν που θα ήθελε να έχει σβήσει από τη μνήμη του, καλείται από μια ανελέητη μοίρα να σκοτώσει

ξανά. Αυτή η διατεταγμένη εντολή για φόνο τον υποχρεώνει να κοιτάξει κατάματα τον εαυτό του. Απ' τη μια μεριά η αποστολή είναι ενδεδυμένη το προσωπείο του "καλού" (αποκατάσταση της αδικίας), από την άλλη απευθύνεται στην κακή φήμη αυτού που ο Γουίλιαμ Μάνυ υπήρξε στο παρελθόν και όχι σ' αυτό που πραγματικά είναι, δηλαδή ένας απόκληρος της ζωής, ένας πρώην. Η ανάμνηση της κακής του φήμης τον συναντά, λοιπόν, με τη μορφή του τυφλωμένου από το μύθο (και γι' αυτό μύωπα) επιδοξου πιστολά και έτσι σέρνεται σ' ένα ψυχικό Γολγοθά, όπου ο φονιάς επιζητά την εξιλέωση μέσα από το φόνο.

Ο ήρωας διακατέχεται από μια υπαρξιακή αγωνία και η ταινία ποτίζεται από μια σκοτεινή όσο και μελαγχολική μεταφυσική ανησυχία.

Το τέλος των μύθων

Στους *Ασυγχώρητους* η εποχή των μεγάλων μύθων του Γουέστ, της εντιμότητας και της προδοσίας, της παλληκαριάς και της δειλιάς έχει οριστικά τελειώσει. Το Μπιγκ Ουίσκι, κατοικημένο από παραιτημένες υπάρξεις, βρίσκεται στα σύνορα μιας εποχής. Είναι ένας σκομπιδοπόπος της ιστορίας της Δύσης, όπου ο ηρωισμός του μύθου εκπίπτει σε μια σειρά από μικρές, βρώμικες και ανήθικες ιστορίες μιας πραγματικότητας που ποτέ δεν τυπώνεται στα βιβλία.

Ο σερίφης Λιτλ Μπιλ (κλέβει την παράσταση με την ηθοποιία του ο μεγάλος Τζην Χάκμαν) είναι ο αδιαφιλονίκητος άρχοντας του Μπιγκ Ουίσκι και κινητήριος μοχλός της βίας, ένα alter ego του Γουίλιαμ Μάνυ. Εκφραστής ενός άνομου και κυνικού Νόμου, είναι ο μόνος ήρωας της ταινίας που δεν βασανίζεται από τύψεις ή εσωτερικές συγκρούσεις, ο μόνος που δεν ζει μέσα στον φόβο του θανάτου. Μονοδιάστατος και μονοκόμματος, προσωποποίηση του βίαιου πυρήνα κάθε εξουσίας, θα ξετυλίξει το νήμα της βίας, το οποίο θα οδηγήσει τα φαντάσματα της Ιστορίας και τα ναυάγια του Μύθου στο Μπιγκ Ουίσκι.

Ο Εγγλέζος Μπομπ ως Δούκας του θανάτου (εκπληκτικό πέρασμα του Ρίτσαρντ Χάρρις) έρχεται κατευθείαν από το Μύθο για να εισπράξει τον εξευτελισμό και την πτώση της μυθικής του εικόνας και να επιστρέψει εκεί όπου ανήκει: στο πουθενά. Ο βιογράφος σκιαγραφείται σαν μια γελοία φιγούρα, είτε ως πλαστογράφος της ιστορίας είτε ως λουστραδόρος του μύθου, που επιβιώνει ανάμεσα στην αλήθεια και το ψέμα.

Ο Γουίλιαμ Μάνυ δεν φτάνει στο Μπιγκ Ουίσκι κυνηγός, αλλά κυνηγημένος από την ίδια του τη συνείδηση. Μοιάζει με κάποιον που καταδιώκει τον εαυτό του για να εισπράξει την αμοιβή της επικηρύξης του. Η ζοφερή διαδρομή του Γουίλιαμ Μάνυ είναι ένα οδοιπορικό "φόβου ψυχής" στη σκοτεινή πλευρά του μύθου, ένα ταξίδι στα βάθη της νύχτας όπου ο ήρωας "ψάχνει το πέρασμα στον ουρανό που τίποτα δε φέγγει". Στο Μπιγκ Ουίσκι κατοικεί ο εσωτερικός δαί-

μονας που τον στοιχειώνει με τη μορφή του ο Λιτλ Μπιλ. Ο Μάνυ θα διανύσει την οδυνηρή απόσταση από το έγκλημα στην τιμωρία, από τη μοναχικότητα της απόσυρσης στην πραγματική μοναξιά. Θα αναμετρηθεί με την εικόνα του παλιού εαυτού του, θα αντικρύσει στον καθρέφτη της ψυχής τη διπλή του όψη - του θύματος και του θύτη - και θα αναχωρήσει προς το Άγνωστο "κάνεις δεν θα ξανακούσει πια γι' αυτόν" ηθικά ηττημένος και πραγματικά ασυγχώρητος.

Ου φονεύσεις

Οι *Ασυγχώρητοι* είναι μια ταινία βουτηγμένη στο σκοτάδι (εξαιρετική η φωτογραφία του μόνιμου συνεργάτη του Ήοτγουντ Μπρους Σάρτις) γιατί το θέμα της είναι η πιο σκοτεινή από τις ανθρώπινες πράξεις: ο φόνος. Το φως της ταινίας λιγοστεύει καθώς ο ήρωας βυθίζεται σε μια ηθική κόλαση. Η ταινία χάνει σταδιακά το ρεαλιστικό της επίπεδο και οπτικοποιεί περισσότερο τις παραισθήσεις και τους εφιάλτες του Γουίλιαμ Μάνυ, αγγίζοντας τη σφαίρα του φανταστικού. Η σκέψη της πράξης του φόνου που πρέπει να γίνει αποθεΐται από τον ήρωα, που ξέρει πως αυτό είναι το "σημείο της μη επιστροφής". Ο Μάνυ συνειδητοποιεί ότι σκοτώνοντας σκοτώνει την ευκαιρία να συγχωρηθεί.

Η σκηνή του πρώτου φόνου περιγράφεται σαν μια ψυχική δοκιμασία δυσβάκτακτη για το βλέμμα.

Η ταινία δεν προσδίδει στην πράξη του φόνου ούτε το κίνητρο της εκδίκησης ούτε την διάσταση της κάθαρσης. Το κλασικό σχήμα αθωότητας-ενοχής δεν αφορά αυτές τις εικόνες. Δεν υπάρχουν ούτε καλοί που δικαιούνται να σκοτώσουν ούτε κακοί που πρέπει να σκοτωθούν. Θύτες και θύματα είναι εγκλωβισμένοι σε μια παγίδα με μόνη διεξοδο το φόνο: για τον Γουίλιαμ Μάνυ η τιμωρία είναι να σκοτώσει, για τον Λιτλ Μπιλ να σκοτωθεί. Ο φόνος δεν υπηρετεί την μυθολογία ούτε κορυφώνει την δράση, αλλά αντίθετα ανοίγει ρήγματα στο φιλικό σώμα της ταινίας και καταγράφεται ως πράξη ηθικής κατάπτωσης και ψυχικής οδύνης. Οι σκηνές βίας στους *Ασυγχώρητους* γεννιούνται δύσκολα, είναι δύσπεπτες για το βλέμμα. Κινηματογραφούνται με μια αίσθηση απόθησης και απόρριψης που πηγάζει μέσα από τους ήρωες και αποτελεί το ηθικό αντίβαρο της ταινίας.

Στην τελική αναμέτρηση σχεδόν δεν βλέπουμε τί συμβαίνει. Η πράξη του φόνου κλέβει το φως απ' τις εικόνες, τις "μαυρίζει" με το σκοτάδι του θανάτου. Η κάμερα παρακολουθεί τους ήρωες να υπαναχωρούν (ο Μόργκαν Φρήμαν αδυνατεί να πυροβολήσει) ή να αποστρέφουν το βλέμμα μπροστά στο πρόσωπο της φρίκης. (Ο μύωπας νεαρός κλονίζεται ψυχικά όταν σκοτώνει και συνειδητοποιεί μέσα από το φόνο την αξία της ανθρώπινης ζωής). Όσο αυξάνεται η βία στην ζοφερή διαδρομή του Γουίλιαμ Μάνυ τόσο εντείνεται η εσωτερική δυσφορία της ταινίας απέναντι στις ίδιες της τις εικόνες. Τα πλάνα γίνονται όλο και πιο σκοτει-



νά, υπονομεύοντας την απεικόνιση της βίας που μεταφέρουν. Προσπαθούν να κρύψουν το ανομολόγητο παρά να το αναπαραστήσουν.

Οι Ασυγχώρητοι ούτε καταγγέλουν την βία μέσω της βίας ούτε την χρησιμοποιούν ως αυτοσκοπό. Ανατρέπουν το στημένο παιχνίδι αυτής της σχέσης που αποτέλεσε το "νόμιμο" άλλοθι πολλών ταινιών που συγκαλυμμένες πίσω από την λογική της "καταγγελίας" εκθείασαν απροκάλυπτα την βία σ' όλες της τις μορφές, ανάγοντάς της μάλιστα και σε "αισθητική αξία"

Οι Ασυγχώρητοι δεν είναι μονάχα μια σπουδή πάνω στους μηχανισμούς της βίας (ψυχικής και σωματικής) αλλά ένα σχόλιο για το ανώφελο του φόνου. Κανείς δεν λυτρώνεται στο τέλος γιατί όπως είπε και ο Φριτς Λαγκ: "ο θάνατος δεν είναι λύση". Ο Κλιντ Ήστυουντ συναντά από άλλα κινηματογραφικά μονοπάτια το σινεμά της "ηθικής ανησυχίας" και την *Μικρή ιστορία για ένα φόνου* του Κριστόφ Κισλόφσκι.

Στην καρδιά του σκοταδιού

Η ταινία αρχίζει νύχτα και τελειώνει πάλι νύχτα, καταγράφοντας έτσι το ψυχικό σκοτάδι του ήρωα. Η κάμερα με βασανιστικά αργούς, τελετουργικούς ρυθμούς κινηματογραφεί όχι τη δράση αλλά την έλλειψή της, όχι τα γεγονότα (άλλωστε είναι τόσο λίγα), αλλά τα ψυχικά συμβάντα, τις παλινωδίες και τις εσωτερικές συγκρούσεις που προκαλεί στον ήρωα η σκέψη του φόνου. Ολόκληρη η τελευταία ενότητα με τον Γουίλλιαμ Μάνου να ξανάρχεται στη ζωή (ή μήπως να νεκρανασταίνεται;) σ' ένα τοπίο σιωπηλό και χιονι-

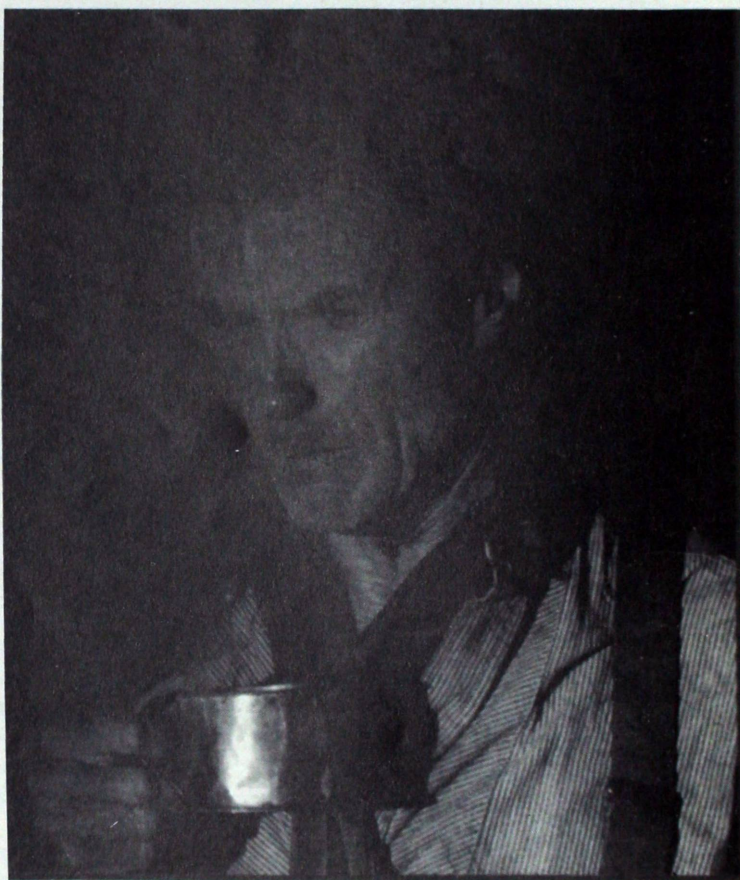
σμένο αρχίζει σιγά - σιγά να σκοτεινιάζει για να καταλήξει στο πυκνό σκοτάδι της νύχτας της τελικής αναμέτρησης. Η ταινία αποκτά μια μεταφυσική διάσταση αφού ο ήρωας μοιάζει να επιστρέφει από τα βάθη του εαυτού του έχοντας νιώσει το άγγιγμα του θανάτου. Το χιόνι που τον τυλίγει θα μπορούσε να ήταν ένα σάβανο αλλά ταυτόχρονα να συμβολίζει και τον εξαγνισμό του. Απ' αυτό το διφορούμενο της υπόστασης του ήρωα αναδύεται (έστω και θαμπά) η μνήμη της βιβλικής φιγούρας του Περιπλανώμενου πιστολέρο και του Σιωπηλού καβαλλάρη που έρχεται από το Αλλού όχι για να απονείμει δικαιοσύνη (δεν υπάρχουν αθώοι ή ένοχοι), αλλά για να αποδώσει "τα του Καίσαρος τω Καίσαρι".

Ο Γουίλλιαμ Μάνου, συμβιβασμένος με την ήττα, ξέροντας βαθιά μέσα του ότι δεν θα συγχωρεθεί ποτέ, δεν εκδικείται για τον άδικο χαμό του φίλου του, αλλά πληρώνει ένα χρέος - τιμωρία προς τον ίδιο του τον εαυτό. Ο Λιτλ Μπιλ δεν είναι παρά το αντεστραμμένο είδωλο του Γουίλλιαμ Μάνου έτσι όπως φαίνεται στον παραμορφωτικό καθρέφτη του Νόμου. Σκοτώνοντάς τον ο Ήστυουντ εξορκίζει το φάντασμα του ίδιου του του μύθου, για να μπορέσει να χαθεί εξιλεωμένος αλλά αλύτρωτος στη λησμονιά του Μέλλοντος, κλείνοντας οριστικά τον Μύθο μιας εποχής μ' αυτή την εκτυφλωτική - μέσα στη σκοτεινιά της - ταινία.

Υπόλογοι της φρίκης και δέσμιοι του θανάτου

ΟΙ ΑΣΥΓΧΩΡΗΤΟΙ

Νίκος Οικονομίδης



Unforgiven: σπουδή πάνω στη βία. Ο τίτλος όμως βαραίνει, οι εικόνες αποκτούν τη δύναμη του βιώματος μιας τραγωδίας. Η Άγρια Δύση δύνει και η ιστορία αυτή μπορεί να είναι μια άποψη πάνω στην Ιστορία της Αμερικής ή στην Ιστορία του σινεμά. Η αφήγηση είναι κλασική, η μυθοπλασία όμως στήνεται πάνω σ' ένα συμβάν που φαίνεται ασήμαντο, ανίκανο να ενεργοποιήσει τη δράση μιας ταινίας γουέστερν. Η δράση για μεγάλο διάστημα μοιάζει κολλημένη, οι αναμετρήσεις λείπουν, ο ήρωας - του οποίου περιμέναμε την επιστροφή - σέρνεται αξιοθρήνητος. Η ίδια του η επιθυμία είναι ανεξιχνίαστη: προφασίζεται, για την επιστροφή του στο ρόλο του πιστολά, το χρήμα. Μπορεί να είναι κι έτσι ή μπορεί κίνητρό του να είναι η νοσταλγία του για το παρελθόν, ακόμα κι αν συνειδητά

το απορρίπτει.

Πριν ξεκινήσει η μυθοπλασία, ο ήρωας είναι αποσυρμένος στην οικογένειά του εν ειρήνη - αλλά και στη μοναχικότητα - και εκεί επιστρέφει μετά το τέλος της, παγιδευμένος σ' αυτό το πλάνο με το οποίο αρχίζει και τελειώνει η ταινία. Αυτή η ζωή αποτελεί ένα εκτός πεδίου της ταινίας, μια ζώνη· ιερή όπου κάθε πέρασμα μοιάζει απαγορευμένο. Βγαίνοντας ο Γουίλιαμ Μάνου από την δική του "ζώνη" στις κινηματογραφικές εικόνες φαίνεται σαν ένας έκθετος αντι-ήρωας, ανίκανος για δράση και αδύναμος. Όμως αυτή τη φορά ο ήρωας που ξαναπλάθεται από το μηδέν μεταφέρει τη γνώση της ιερής του "ζώνης", και θα έρθει να εξαγνίσει την πόλη ξεγυμνώνοντάς την, αποκαλύπτοντας όλους τους κατοίκους της ως συμμετοχούς στην αδικία, θα

γίνει ένας Άγγελος εξολοθρευτής που σκοτώνει δικαίους και αδίκους (κανείς δεν είναι αθώος), ταρακουνώντας το όνειρο εφησυχασμού των θνητών. Ο Γουίλιαμ Μάνυ κόβει τις αλληλεξαρτήσεις, καταργεί την υποφώσκουσα βία, σκοτώνοντας επιβάλλει τον απόλυτο τρόμο, γίνεται ο πραγματικός Δούκας του θανάτου. Καλοί και κακοί δεν διαφέρουν πλέον, κανείς δεν μπορεί να επαναπαύεται αυτάρεσκα στις αρετές του.

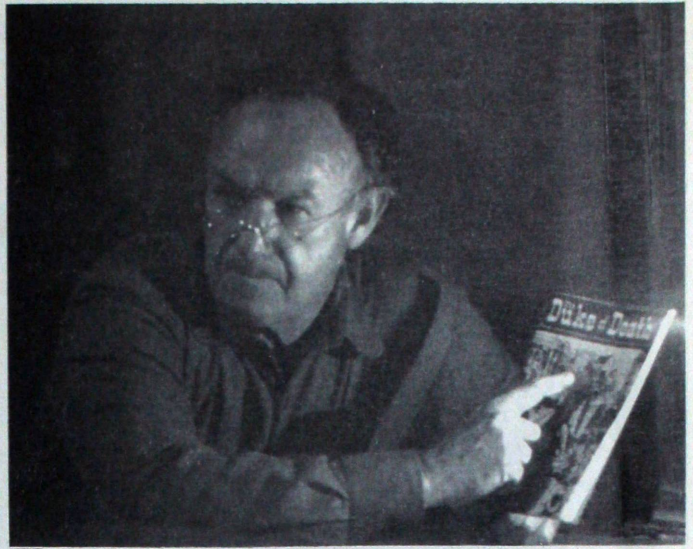
Με όλο το ξέσπασμα της βίας του τέλους *Οι Ασυχώρητοι* είναι μια ταινία αγάπης και πίστης, αν και επισκιαζονται από την οδύνη του μοιραίου και την αίσθηση του τραγικού. Παρά την έντεχνη "κοιλιά" της ταινίας, η οποία δημιουργεί μια αντιστοιχία με την ψυχολογία αυτών των "κουρασμένων ηρώων", καθώς η ιστορία ξετυλίγεται, αντιλαμβανόμαστε πως δεν πρόκειται μόνο για τη ματιά ενός σκηνοθέτη-ηθοποιού που στοχάζεται πάνω στην ηλικία και στους ρόλους του αλλά και για μια τελευταία ματιά στη μυθολογία της άγριας Δύσης. Όσο φτάνουμε προς το τέλος, η αίσθηση της ανημπόριας μετατρέπεται σε αγωνία, ο κάθε φόνος μεγεθύνεται στο κάτοπτρο της φρίκης και το τελικό μακελειό εκβιάζει μια νέα οπτική πάνω στην αλήθεια των πραγμάτων. Τίποτα δεν μπορεί πια να είναι το ίδιο μετά τη μέρα της Κρίσης.

Οι ήρωες της ταινίας κινούνται ανάμεσα στο κατακριτέο ηθικά και την αθωότητα: ο "κακός" Ρίτσαρντ Χάρρις κατά τη διάρκεια της ταινίας όχι μόνο δεν κάνει τίποτα "κακό" αλλά δέχεται έναν άγριο ξυλοδαρμό και εξευτελιζεται· ο Κλιντ Ήστγουντ είναι από τη μια ένα "κάθαρο" στιγματισμένο από το παρελθόν του κι από την άλλη ένας άνθρωπος αγαθός, πιστός στην οικογένεια και στη φιλία· ο Τζην Χάκμαν εκπροσωπεί το νόμο προκαλώντας μια άγρια βία που την πληρώνει με τη ζωή του στο τέλος της ταινίας, αφού είναι "αυτός που πρέπει να εξοντωθεί". Δίπλα τους ο ουδέτερος βιογράφος που έλκεται κάθε φορά από την πιο "ηρωική" εικόνα, παθητικός και δειλός ο ίδιος, θα γελοιοποιηθεί και 'εξακολούθησε αλλά θα επιζήσει.

"Δεν μου άξιζε τέτοιο τέλος", λέει ο Σερίφης στο τέλος, ενώ ο Γουίλιαμ Μάνυ του απαντά: "Δεν έχει να κάνει με το τί αξίζει ή δεν αξίζει κανείς".

Unforgiven: είμαστε υπόλογοι της φρίκης και δέσμιοι του θανάτου.

Επιστροφή στην αρχή: ο Γουίλιαμ Μάνυ έφυγε, λέει η διήγηση, με τα παιδιά του και κανείς δεν ξανάκουσε τίποτα γι' αυτόν. Η φιγούρα του εξαφανίζεται από το πλάνο και το τοπίο μένει άδειο από ανθρώπους.



UNFORGIVEN (ελλ. τίτλος: *Οι ασυχώρητοι*)

Σκην.: Κλιντ Ήστγουντ, σεν.: Νταϊήβιντ Γουέμπ Πηπλς, φωτ.: Τζακ Ν. Γκρήν, μουσ.: Λέννι Νιχάουζ, ερμηνευτές: Κλιντ Ήστγουντ, Τζην Χάκμαν, Μόργκαν Φρήμαν, Ρίτσαρντ Χάρρις (Η.Π.Α., 1992).

Το "στραβοπάτημα" του Κλιντ Ήστυουντ

MALPASO

Θωμάς Λιναράς

Ο μακρύς δρόμος του Κλιντ Ήστυουντ προς τους *Ασυγχώρητους* είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με το όνομα Malpasο (που σημαίνει κακό ή λάθος βήμα, "στραβοπάτημα") την δική του κινηματογραφική εταιρεία, μέσα από την οποία χάραξε την ανεξάρτητη όσο και εκκεντρική του διαδρομή στις παρυφές της χολλυγουντιανής παραγωγής.

Στα τέλη της δεκαετίας του εξήντα, περίοδο αναδιάρθρωσης και δομικών αλλαγών στο σύστημα παραγωγής του κλασικού χολλυγουντιανού μοντέλου, θα ξεπεταχτούν μέσα από την κρίση και τις ανακατατάξεις μια σειρά από (ημι)ανεξάρτητες εταιρείες παραγωγής μέσα από τις οποίες η κινηματογραφική βιομηχανία θα αναζητήσει το μέλλον της και τα καινούρια της είδωλα. Μέσα απ' αυτά τα νέα ρεύματα (που αργότερα θα εξελιχθούν σε mainstream) εμφανίστηκαν σκηνοθέτες και ηθοποιοί που θα δώσουν μια ριζοσπαστική στροφή στον αμερικανικό κινηματογράφο στις αρχές της δεκαετίας του εβδομήντα, με ονόματα όπως οι Φράνσις Κόπολα, Μάρτιν Σκορσέζε, Ρόμπερτ ντε Νίρο, Τζακ Νίκολσον, Μπομπ Ράφelson, για να αναφέρουμε ενδεικτικά μόνο μερικούς.

Η Malpasο θα οργανωθεί σαν μια εταιρεία παραγωγής που θα στηριχθεί σ' έναν στέρεο επαγγελματισμό, καλύπτοντας όλες τις φάσεις της διαδικασίας παραγωγής, και θα μπορέσει να διατηρήσει ακέραια την μικρή αλλά επιθετική της παρουσία στην περιφέρεια του

Χόλλυγουντ για πάνω από είκοσι χρόνια. Έχει στο ενεργητικό της περίπου τριάντα ταινίες, όλες όσες γύρισε ο Ήστυουντ ως πρωταγωνιστής ή ως σκηνοθέτης. Ο ίδιος σκηνοθετεί τις μισές απ' αυτές, ενώ πρωταγωνιστεί σ' όλες, εκτός από τρεις: το *Breezy*, 1967 και το *Bird*, 1988, που όμως σκηνοθετεί ο ίδιος, και το *Ratboy*, 1986, που σκηνοθετεί η σύντροφός του Σάντρα Λόκε. Η πρώτη παραγωγή γίνεται το 1967 με το γουέστερν του Τεντ Ποστ *Hang'em High* (ελλ. τίτλος: *Κρεμάστε τους ψηλά*) και η πρώτη ταινία που σκηνοθετεί ο ίδιος ο Ήστυουντ είναι το θρίλερ *Play Misty for Me* (ελλ. τίτλος: *Νύχτα εκδίκησης*) το 1971, ενώ παραγωγή της Malpasο είναι και η πρώτη σκηνοθετική δουλειά του Μάικλ Τοιμίνο *Thunderbolt and Lightfoot* (ελλ. τίτλος: *Η μεγάλη ληστεία της Μοντάνα*) το 1974.

Η καρδιά και το μυαλό της Malpasο είναι φυσικά ο Κλιντ Ήστυουντ και γύρω του δουλεύει μια σταθερή ομάδα ανθρώπων. Οι Ρόμπερτ Ντάλεϋ και Φριτς Μαϊντς στον ρόλο των παραγωγών, ο εξαιρετος διευθυντής φωτογραφίας Μπρους Σάρτις (εκπληκτική η δουλειά του στους *Ασυγχώρητους*) και ο βοηθός του Τζακ Γκρην, του οποίου η "σκοτεινή" φωτογραφία στο *Bird* εντυπωσίασε ιδιαίτερα. Στο μοντάζ έχουμε σταθερά δύο μόνο ονόματα, τους Φέρις Γουέμποτερ και Τζόελ Κοξ, ενώ στη μουσική συναντούμε συχνά τους Λάλο Σίφριν, Ντη Μπάρτον, Τζέρρυ Φιλντιγκ και Λέννι Νίχαουζ, και σπανιότερα τους πιο γνωστούς Έννιο Μορρικόνε, Μισέλ Λεγκράν, Μωρίς Ζαρ και Τζων Γουίλλιαμς.

Όσον αφορά στη σκηνοθεσία, στη δεκαετία του εξήντα και του εβδομήντα κυριαρχεί το όνομα του Ντον Σήγκελ που σκηνοθετεί το *Two Mules for Sister Sara*, 1970, (ελλ. τίτλος: *Οι γύπες πετούν χαμηλά*) με σενάριο βασισμένο σε μια ιδέα της μεγάλης αλλά παραγνωρισμένης μορφής των γουέστερν, του σκηνοθέτη Μπαντ Μπάντιτσερ. Ο Σήγκελ σκηνοθετεί επίσης το *The Beguiled*, 1971, (ελλ. τίτλος: *Ο προδότης*), τον πρώτο *Βρώμικο Χάρρυ*, 1971, και μια από τις μεγαλύτερες εμπορικές επιτυχίες της Malpasο, τον *Δραπέτη του Αλκαιράζ*, 1978. Συναντούμε ακόμα τον Τζων Στάρτζες, που σκηνοθέτησε τον *Τζο Κιντ*, ένα μάλλον απο-



Η μεγάλη ληστεία της Μοντάνα (Μάικλ Τοιμίνο).

τυχημένο γουέστερν, τον Τζαίμς Φάργκο, τον Μπάντυ βαν Χορν (για πολλούς ψευδώνυμο του ίδιου του Ήστυουντ), τον Ρίτσαρντ Μπένζαμιν και τον Ρίτσαρντ Ταγκλ. Ο Τεντ Ποστ, εκτός από την πρώτη ταινία της Malpaso, σκηνοθετεί επίσης το *Ένα Μάγκνουμ 44 για τον επιθεωρητή Κάλλαχαν*, 1973, στο σενάριο του οποίου συνεργάζονται δύο ονόματα που θα γίνουν ευ-

νίες για τη τζαζ, και το *Λευκός κυνηγός, μαύρη καρδιά*, 1990, φόρος τιμής στον μεγάλο Τζων Χιούστον και ταυτόχρονα σπουδή πάνω στην κινηματογραφοφιλία. Ακόμα, το 1982 ο Ήστυουντ σκηνοθέτησε το εξαιρετικό *Honkytonk Man* (ελλ. τίτλος: *Στο δρόμο για το Νάσβιλ*), μια από τις πιο τρυφερές ταινίες "δρόμου" της δεκαετίας του ογδόντα που ξεχειλίζει από ανθρωπιά, α-



Οι γύπες πετούν χαμηλά

(Ντον Σήγκελ).

ρίτερα γνωστά στα τέλη της δεκαετίας του εβδομήντα, ο Μάικλ Τοιμίνο και ο Τζων Μίλιους.

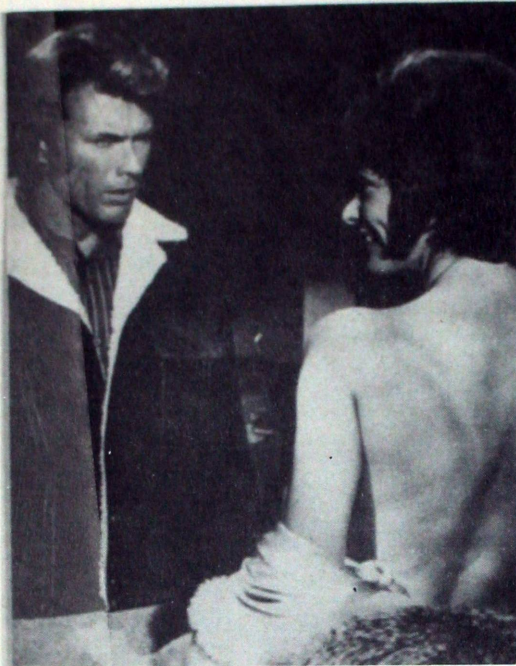
Η μέθοδος όμως της Malpaso συγκεκριμενοποιείται και ορίζεται από τον Κλιντ Ήστυουντ, ο οποίος, υιοθετώντας τον τριπλό ρόλο του παραγωγού-σκηνοθεατή-πρωταγωνιστή, δίνει το ιδεολογικό στίγμα της εταιρείας. Στη διάρκεια της εκπληκτικής του διαδρομής ως τους *Ασυγχώρητους*, υπογράφει μερικά από τα διαμάντια της αμερικανικής κινηματογραφίας, που στην εποχή τους πέρασαν απαρατήρητα για να ανακαλυφθούν αργότερα από την ευρωπαϊκή κριτική.

Σημειώνουμε ιδιαίτερα δύο ταινίες με ήρωα τον "άνθρωπο δίχως όνομα", το *High Plains Drifters*, 1972, (ελλ. τίτλος: *Περιπλανώμενος πιστολέρο*) και το *Pale Rider*, 1985, (ελλ. τίτλος: *Σιωπηλός καβαλλάρης*). Ακόμα το *Bronco Billy*, 1980 και το εκπληκτικό *The Outlaw Josey Wells*, 1976, (ελλ. τίτλος: *Εκδικητής εκτός νόμου*) σε σενάριο του Φίλιπ Κάουφμαν, ένα από τα ωραιότερα "γουέστερν της παρακμής". Σχετικά πρόσφατα, το *Bird*, 1988, μια από τις καλύτερες ται-

γάπη και κάντρου μουσική.

Η σκηνοθετική επιλογή της μιας μόνο λήψης για κάθε σκηνή, η χρονολογική συνέχεια της μυθοπλασίας, η αντίληψη ότι η πραγματική ταινία γεννιέται και ταυτόχρονα ωριμάζει στη διάρκεια του μοντάζ, το χαμηλό κόστος και η γρήγορη παραγωγή, οι μόνιμοι συνεργάτες και ο τελικός έλεγχος της ταινίας μακριά από οποιαδήποτε παρέμβαση του χολλυγουντιανού παραγωγού, διατηρούν την αυτονομία της εταιρείας και επιβάλλουν τον Ήστυουντ ως αυθεντικό κινηματογραφικό δημιουργό.

Ο Ήστυουντ κατάφερε να συνενώσει στα πλαίσια της Malpaso δύο διαφορετικά, αλλά αλληλοτροφοδοτούμενα, στο επίπεδο της παραγωγής και της χρηματοδότησης, κινηματογραφικά πεδία, που στην ουσία είναι τα δύο βασικά κινηματογραφικά του προσώπια. Πατώντας γερά στην μεγάλη παράδοση της αστυνομικής περιπέτειας δημιουργεί τον άτεγκτο επιθεωρητή Κάλλαχαν (πέντε ταινίες), χρησιμοποιώντας έξυπνα όλα τα κλισέ του είδους και φτιάχνοντας έναν εμπορι-



Πάνω:
Νύχτα εκδίκησης
(Κλιντ Ήστγουντ).
Κάτω:
Στο δρόμο για το
Νάσβιλ (Κλιντ
Ήστγουντ)

κό ευπρόσωπο κινηματογράφο, χτίζοντας ταυτόχρονα τον μύθο (μονοδιάστατο είναι αλήθεια) του ήρώα του. Ταυτόχρονα όμως τον προικίζει με μια αυστηρή προσωπική ηθική και με μια διάσταση κοινωνικού καθήκοντος, έξυπνα κρυμμένη πίσω από τον σκληρό πυρήνα. Από την άλλη, υλοποιεί τα προσωπικά του οράματα κρατώντας ζωντανό (μαζί με τον Σαμ Πέκινπα) τον μύθο του γουέστερν, που στα τέλη της δεκαετίας του εξήντα είναι "είδος προς εξαφάνιση". Μέσα από το πέρασμα της μοναχικής και επικίνδυνης φυγούρας του "αθρώπου χωρίς όνομα" (ήδη γνωστής από την τριλογία του Σέρτζιο Λεόνε), ο μύθος της άγριας Δύσης χάνει σταδιακά τη λάμψη και τον επικό του χαρακτήρα για να καταλήξει στη βροχερή νύχτα της ελεγείας των *Ασυγχώρητων*.

Η Malpasso μπόρεσε να επιβιώσει στο πέρασμα του χρόνου και στις αναδιαρθρώσεις στο σύστημα παραγωγής του αμερικανικού κινηματογράφου κρατώντας την στέρεα δομή του κλασικού μοντέλου και τον λειτουργικό καταμερισμό των ρόλων, ταυτόχρονα με μια ανεξαρτησία στις επιλογές της (αρκετές από τις οποίες ήταν αδιάφορες ή και αποτυχημένες) και μια ελευθερία πνεύματος, που μονάχα οι μικρές και σφιχτοδεμένες εταιρείες μπορούν να πετύχουν. Η Malpasso, έχοντας ως συνεκτικό ιστό έναν *άνθρωπο του σινεμά*, καθοδηγήθηκε με αυστηρό τρόπο, γνωρίζοντας το μέγεθος και τη θέση της στην κινηματογραφική βιομηχανία. Ποτέ δεν έθεσε στόχους έξω από τα όριά της, υποστηρίζοντας μια "βιοτεχνική" αντίληψη για τον κινηματογράφο (παρόμοια μ' εκείνη του Ρότζερ Κόρμαν), όπου ο σκοπός είναι να επιτύχεις "το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα με τα λιγότερα δυνατά μέσα".

Το γεγονός ότι όλα αυτά τα χρόνια η Malpasso στηρίχτηκε σε δύο κολοσσούς όπως η Γιουνιβέρσαλ και η Γουώρνερ, χρησιμοποιώντας σύστημα διανομής, τεχνικό και υποδομή, στούντιο και χώρους, δείχνει την εξυπνάδα του Δαυίδ που κρυμμένος στην τεράστια σκιά του Γολιάθ μαθαίνει να επιβιώνει και να δημιουργεί, χαράζοντας τον δικό του δρόμο, παραχωρώντας το ελάχιστο δυνατό στον ισχυρό "παρτεναίρ" και κλέβοντας ενίοτε την παράσταση, όπως το *upport group* από το μεγάλο όνομα της συναυλίας.

Η εμμονή στη χάραξη μιας αυστηρά προσωπικής όσο και πολυδιάστατης πορείας, αυτός ο παράξενος συνδυασμός περιθωρίου και κυρίαρχου μοντέλου, η πίστη στη δυνατότητα ύπαρξης (ακόμα και σήμερα) ενός βιοτεχνικού κινηματογραφικού μοντέλου, η επίμονη και επίπονη αναμέτρηση με τους μεγάλους μύθους του Γουέστ που οδήγησε στους αριστουργηματικούς *Ασυγχώρητους*, αυτή η μικτή διαδρομή του εκκεντρικού Κλιντ Ήστγουντ θα πρέπει να επανεκτιμηθεί και να πάρει τη θέση που της αξίζει στον σύγχρονο κινηματογράφο.

Η φιγούρα του Ήστυουντ στο γουέστερν

Νότης Φόρρος

Ο Κλιντ Ήστυουντ είναι από τις εξαιρέσεις των ηθοποιών που, αν και αμερικανός, δημιούργησε την κινηματογραφική του περσόνα στην Ευρώπη και μάλιστα σε μια μη αγγλόφωνη χώρα: την Ιταλία. Και αυτό δεν είναι το μόνο παράδοξο. Ο Ήστυουντ καθιερώθηκε ως ηθοποιός στο γουέστερν-σπαγγέτι, την πιο επίμονη και επιτυχημένη εμπορικά ευρωπαϊκή παραλλαγή ενός από τα πιο "αμερικάνικα" κινηματογραφικά είδη.

Το γουέστερν-σπαγγέτι ήταν μια ελεύθερη μεταγραφή κάποιων μορφικών στοιχείων του αμερικανικού αρχέτυπου που απέδιδε μεγαλύτερη σημασία, στις καλύτερες και πιο επιτυχημένες εκδοχές του, σε μια χορογραφία της βίας μέσα σε μια συχνά εξπρεσιονιστική αισθητική. Ταυτόχρονα προέβαινε σε μια έμμεση μεταφορά των ευρωπαϊκών πολιτιστικών και θρησκευτικών αξιών (ο καθολικισμός σε αντίθεση με τον αμερικανικό καλβινισμό).

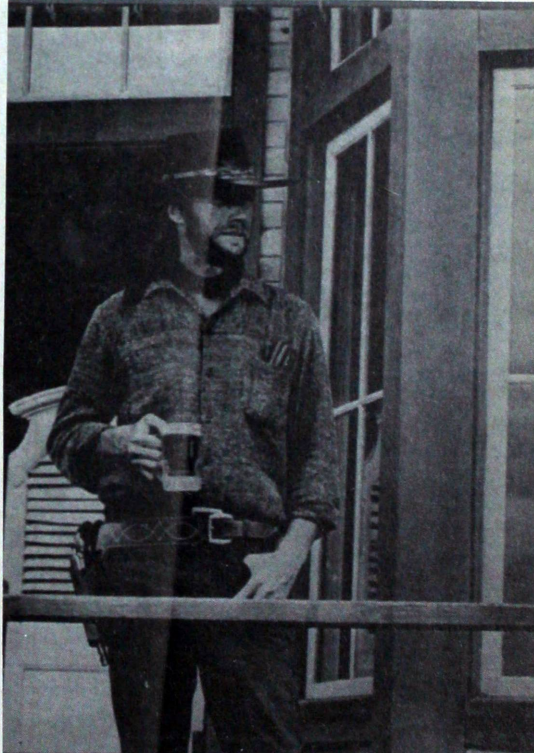
Μέσα σε αυτό το πλαίσιο διαμορφώθηκε η εικόνα του Ήστυουντ, δημιουργήμα ενός μεγάλου μαιτρ, του Σέρτζιο Λεόνε. Ο Λεόνε αξιοποίησε το στυλ του Ήστυουντ (ξερακιανός, με όμορφο αλλά σκληρό πρόσωπο), εγγράφοντας σε αυτό τη σκληρότητα μιας κοινωνίας που δεν έχει ηθικούς φραγμούς, όπου οι άνθρωποι κουβαλούν μόνο πηγάματα του παρελθόντος τους. Και οι τρεις χαρακτήρες που ενσαρκώνει ο Ήστυουντ στην εξαιρετική τριλογία του Λεόνε έχουν μια θεϊκή ιδιότητα. Εμφανίζονται ως εξολοθρευτές-άγγελοι σε μια κοινωνία όπου το καλό με το κακό ελάχιστα διαφέρουν, όπου ο νόμος είναι αυτός που επιβάλλει ο ισχυρότερος.

Δεν είναι τυχαίο ότι και στο *Μια χούφτα δολάρια* αλλά έμμεσα και στο *Ο καλός, ο κακός και ο άσχημος*, ο Ήστυουντ "ανασταίνεται". Το πουράκι, το καπέλο, το αξύριστο πρόσωπο που δεν γελά ποτέ, φαίνεται ότι μπαίνουν στο πετσί του Ήστυουντ και παραμένουν ακόμη και όταν τον παραλαμβάνει ο δεύτερος μεγάλος δάσκαλός του, ο Ντον Σήγκελ. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Ήστυουντ συνεχίζει το γουεστερνικό στυλ του και στα αστυνομικά του έργα. Ο επιθεωρητής Κάλλαχαν δεν είναι τίποτε άλλο απ' τον λεονικό ήρωα μεταφερμένο στις σύγχρονες αμερικανικές πόλεις, αφού έχει περάσει ενδιάμεσα από τον ρόλο του σημερινού σερίφη στο *Το Δίκιο σου το παίρνεις με αίμα* (*Coogan's bluff*). Ταυτόχρονα ο Σήγκελ συνεχίζει, με εξαίρεση το *Οι γύπες πετούν χαμηλά* (*Two Mules for Sister Sara*) να καλλιεργεί ένα κλίμα μισογυνισμού (επεκτείνοντας την άποψη του Λεόνε για τη γυναικεία απουσία). Έτσι, ως τη σχέση του με τη Σάντρα Λόκε, ο Ήστυουντ μοιάζει είτε να απειλείται από τις γυναίκες - *Καταζητούμενος* (*Beguiled*) - είτε να τις αγνοεί. Ακόμη όμως και η παρουσία της Λόκε ως γυναικείας φιγούρας σπάνια παίρνει κάποια συμβατική μορφή.

Παρόλα αυτά, ο ίδιος ως σκηνοθέτης ξεφεύγει από το πρότυπο που τον ακολουθεί, είτε επιλέγοντας πιο συμβατικούς ρόλους όπως στη *Νύχτα της εκδίκησης* (*Play Misty for me*), όπου υποδύεται το ρόλο ενός ντιοκ-τζόκευ που κινδυνεύει από μια ψυχοπαθή γυναίκα που θέλει να κυριαρχήσει στη ζωή του (σας θυμίζει τίποτα;) είτε σκηνοθετώντας ταινίες πολύ μακριά από το στυλ του, όπως το *Breezy*, όπου ο πρωταγωνιστής είναι ένας μεσήλικας που ερωτεύεται μια νεαρή, και πρόσφατα το *Bird*. Όμως στα γουέστερν που σκηνοθετεί κρατάει το χαρακτήρα που του προσέδωσαν οι μέντορές του, στους οποίους αφιερώνει και την τελευταία του ταινία-γουέστερν: ο Λεόνε και ο Σήγκελ.



Ο καλός, ο κακός και ο άσχημος.



Περιπλανώμενος πιστολέρο.

Ο ΚΛΙΝΤ ΉΣΤΓΟΥΝΤ μιλάει στον Πήτερ Κήου για το Γουέστερν



Π.Κ.: Σας προκαλούσε ανησυχία το γεγονός ότι θα κάνατε μια ταινία που ανήκει σ' ένα είδος που θεωρείται νεκρό;

Κ.Η.: Το Γουέστερν έχει θεωρηθεί νεκρό πάρα πολλές φορές εδώ και πάρα πολλά χρόνια - φαντάζομαι ότι αυτό θα συμβεί τουλάχιστον άλλες είκοσι φορές πριν από το τέλος του αιώνα. Θυμάμαι όταν γύρισα το *A Fistful of Dollars* (ελλ. τίτλος: *Για μια χούφτα δολάρια*), πριν καν ολοκληρωθεί η ταινία, είχαν γίνει δηλώσεις ότι το Γουέστερν ήταν ήδη νεκρό. Μετά, ένα μικρό άρθρο στο *Variety* έλεγε ότι το Γουέστερν είναι νεκρό, αλλά υπάρχει μια ιταλική ταινιούλα, το *Per un Pugno di Dollari* που πηγαίνει καλά. Αυτό δεν μ' απασχόλησε πολύ, γιατί αυτός δεν ήταν ο τίτλος της δικής μου ταινίας. Μετά υπήρξε πάλι κάτι άλλο για το *Per un Pugno di Dollari* με τον Κλιντ Ήστυγκουντ, και σκέφτηκα: "Για μισό λεπτό, εγώ τί δουλειά έχω μ' αυτό;", μέχρι που κατάλαβα ότι είχαν αλλάξει τον τίτλο. Η ταινία γύρισε την Ευρώπη και τα πήγε καλά. Κι αυτή είναι ακόμα μια περίπτωση όπου το Γουέστερν είχε θεωρηθεί νεκρό.

Π.Κ.: Η ταινία τελειώνει με μία αφιέρωση στον Ντον και στον Σέριτζο. Πώς συμβαδίζουν τα Σπαγγέτι Γουέστερν με τις υπόλοιπες ταινίες που έχετε κάνει;

Κ.Η.: Αυτές ήταν ταινίες για ευχαρίστηση, αλλά ήταν στυλιζαρισμένες και λειτουργικές και η ιστορία δεν σήμαινε και πολλά. Ήταν κυρίως σάτιρα, όπου εμφανίζεται ένας ήρωας και συμβαίνουν γεγονότα - στην πραγματικότητα ο ήρωας δεν έχει μεγάλη συναίσθηση, όσον αφορά το πού ήταν ή πού πηγαίνει. Τουλάχιστον όχι στον ίδιο βαθμό όπως ένας χαρακτήρας του τύπου του Τζόσου Γουέλς, ο οποίος είναι θύμα και μαχητής που προσπαθεί να αποφύγει τη σύγκρουση, αλλά η σύγκρουση τον καταδιώκει. Ή σαν αυτόν τον ήρωα, τον Γουίλλιαμ Μάνυ, που τον σκοτώνει η συνείδησή του.

Το πρώτο Γουέστερν που έκανα στις Ηνωμένες Πολιτείες μετά τα ευρωπαϊκά γουέστερν ήταν το *Κρεμάστε τους ψηλά*. Την εποχή εκείνη μου είχε γίνει πρόταση για ένα πολύ μεγαλύτερο Γουέστερν, το *Mackenna's Gold*. Αλλά εγώ ήθελα να κάνω το *Κρεμάστε τους ψηλά*, γιατί πραγματευόταν τα υπέρ και τα κατά της θανατικής ποινής. Ήθελα να εξερευνήσω καινούρια πράγματα, δεν ήθελα να βαλτώσω στον χαρακτήρα του "ανθρώπου δίχως όνομα".

Π.Κ.: Οι Ασυγχώρητοι, όπως ο Σιωπηλός Καβαλλάρης, ο Περιπλανώμενος πιστολέρο και ο Εκδικητής ε-

κτός νόμου προβάλλουν έναν ήρωα, ο οποίος είναι μια υθική, βιβλική φιγούρα της Θείας Δίκης. Ποιός είναι ο λόγος για μια τέτοια έλξη;

Κ.Η.: Οι μυθικοί χαρακτήρες προκαλούσαν πάντα το ενδιαφέρον μου, αν και ο εκδικητής τύπου Ιεχωβά στον *Σιωπηλό καβαλλάρη* είναι αρκετά διαφορετικός από τον Μάνυ. Ο Μάνυ έχει πολλούς δαίμονες: όταν αρρωσταίνει, επισκέπτεται την κόλαση σε παραισθήσεις που φανερώνουν πολλά συναισθήματα, στα οποία συμπεριλαμβάνεται και η ανάμνηση της γυναίκας του, που έβαλε τη ζωή του στον ίδιο δρόμο για κάποιο διάστημα. Προσπαθεί διαρκώς να πείσει τον ίδιο του τον εαυτό ότι έχει αξία. Αυτός και ο Λιτλ Μπιλ μοιάζουν πολύ, αλλά ο Λιτλ Μπιλ έχει το πλεονέκτημα ότι δρα στο όνομα του νόμου.

Π.Κ.: *Μοιάζοντας, λοιπόν και με τον Βρώμικο Χάρρυ ή την αστυνομία του Λος Άντζελες, που νικά τον Ρόννυ Κινγκ.*

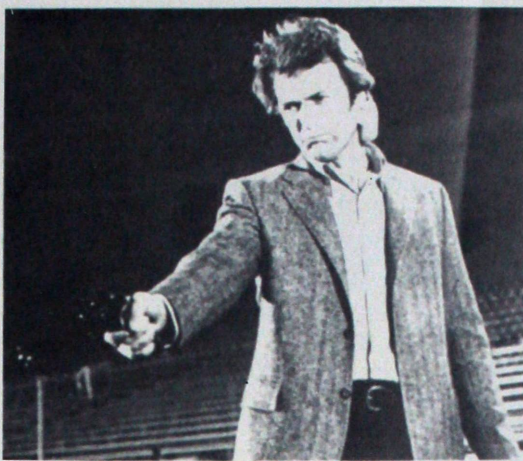
Κ.Η.: Ο Βρώμικος Χάρρυ έχει το ίδιο πλεονέκτημα με τον Λιτλ Μπιλ, διότι δρα από την πλευρά του σωστού, τουλάχιστον σύμφωνα με την κρίση του. Πολλοί αστυνομικοί που έχουν εμπλακεί σε εγκληματική δραστηριότητα μπορούν επίσης να επιχειρηματολογήσουν ότι εφαρμόζουν τον νόμο με δικαιοσύνη. Αυτό τους απαλλάσσει κάπως, αλλά νομίζω ότι οι εγκληματίες, οι οποίοι δεν έχουν καμμία σχέση με την εφαρμογή του νόμου, συχνά βρίσκουν ορθολογικό αυτό που κάνουν. Οι περισσότεροι άνθρωποι νομίζουν ότι αυτό που κάνουν είναι σωστό.

Π.Κ.: *Θα θέλατε να συζητήσετε τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζονται οι γυναίκες στην ταινία;*

Κ.Η.: Λοιπόν, αρχίζει με την αδικία: το γεγονός ότι οι γυναίκες αυτές αντιμετωπιζόνταν σαν περιουσιακό στοιχείο, χωρίς να τους αποδίδεται ο απαραίτητος σεβασμός όταν διαπραττόταν μία εγκληματική πράξη σε βάρος τους αποτελεί τον καταλύτη της ιστορίας. Νομίζω ότι αυτή ήταν μία ελκυστική πλευρά του εγχειρήματος, και επίσης μου άρεσε το γεγονός ότι ο Γουίλιαμ Μάνυ ζούσε με την ανάμνηση μιας γυναίκας και ήταν, μάλιστα, μονογαμικός στη μνήμη της και αυτή η γυναίκα γίνεται μια μορφή που τον συνοδεύει.

Π.Κ.: *Πώς νομίζετε ότι μπορεί να ενταχθεί αυτή η ταινία στο ζήτημα των οικογενειακών αξιών; Ο Μάνυ διαπράττει εγκλήματα κυρίως για να υποστηρίξει την οικογένειά του.*

Κ.Η.: Δεν ξέρω πώς μπορεί να ενταχθεί. Ο τύπος βρίσκεται σε απόγνωση, αλλά είναι ένας συνδυασμός της επιθυμίας να φροντίσει την οικογένειά του και της γοητείας της περιπέτειας. Όταν ο Σκόφλντ Κιντ χάνεται στον ορίζοντα και ο Μάνυ τον ακολουθεί με το βλέμμα, είναι σαν όνειρο, σαν μια αίσθηση του τύπου: "Θα μπορούσα να κάνω ξανά αυτό που έκανα κάποτε. Προφανώς δεν τα καταφέρνω σαν χοιροτρόφος. Θα μπορούσα να φύγω και να κάνω αυτό που ξέρω καλύτερα. Θα μπορούσα να καταστρέψω αυτούς τους τύπους με τη δίκαια αιτιολογία ότι διέπραξαν ένα φρικτό



... στο ρόλο του επιθεωρητή Κάλλαχ

έγκλημα. Και σίγουρα αυτό δεν θα έκανε τη συνειδησή μου χειρότερη".

Π.Κ.: *Είχατε πει, δύο χρόνια πριν, ότι ίσως βρίσκεστε σ' ένα σημείο στην καριέρα σας, όπου ο σκηνοθέτης περνά μπροστά από τον ηθοποιό.*

Κ.Η.: Σκεφτόμουν να τα ξεχωρίσω αυτά τα δύο. Ακόμα και πριν από οκτώ χρόνια όταν είχα αρχίσει να μελετώ αυτό το σενάριο, σκέφτηκα ότι ίσως να ήταν μια καλή τελευταία ταινία, όπου θα έκανα και τα δύο. Στην επόμενη ταινία που θα κάνω, απλώς θα παίζω, και θ' αφήσω κάποιον άλλο να σκηνοθετεί. Υποδύομαι έναν τύπο της μυστικής υπηρεσίας με πολλές αποσκευές. Σκηνοθετεί ο Βόλφγανγκ Πέτερσεν και ο τίτλος της ταινίας είναι *In the line of fire* (Στη γραμμή του πυρός).

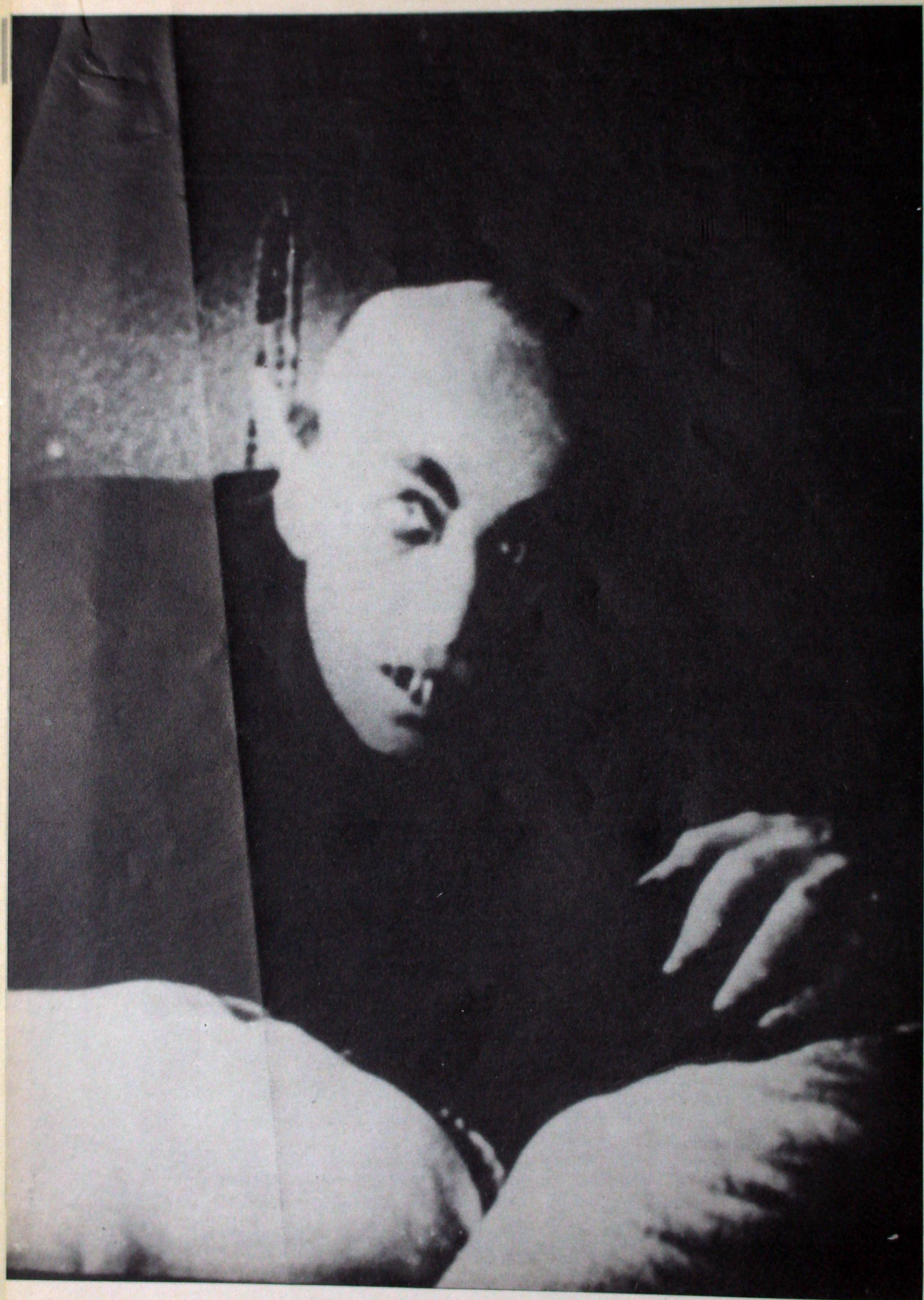
Π.Κ.: *Ανατριχιάζετε στο άκουσμα της λέξης "auteur";*

Κ.Η.: Θεωρώ τη δημιουργία μιας ταινίας συνολικό έργο. Είναι αποτέλεσμα της δουλειάς πολλών ανθρώπων και το θεωρώ υπερβολικά εγωιστικό να την αποδίδουμε όλη σ' ένα άτομο. Ο σκηνοθέτης είναι απλώς εκείνος που ανεμίζει συνεχώς τη σημαία και συνεχίζει να τους ενθαρρύνει όλους να καταλάβουν το ύψωμα. Μπορείς να δώσεις μορφή στη σκηνοθεσία ή στον χαρακτήρα, αλλά σε τελική ανάλυση, η δύναμη που διαθέτεις είναι η υποστήριξη με την οποία περιβάλλεσαι.

Π.Κ.: *Νομίζετε ότι τελικά οι Ασυγχώρητοι θα σας δώσουν τον σεβασμό που αξίζετε;*

Κ.Η.: "Eserve has nothing to do with this" (αν το αξίζω, δεν έχει καμμία σημασία). Χα, χα. Πάντα υπάρχει μια κατάλληλη ατάκα σε μια ταινία. Σαν την ατάκα στο *Λευκός κυνηγός, μαύρη καρδιά*, ότι θα θεοπίσουν ένα ειδικό Όσκαρ στο όνομά μου, που θα απονέμεται πάντα στα λάθος πρόσωπα.

(Πρώτη δημοσίευση: Sight and Sound, Οκτώβριος '92 μετάφραση: Ελένη Σωτηρίου)



Από τον λογοτεχνικό μύθο στην οθόνη του κινηματογράφου

Πάνος Μανασσής

Τις περισσότερες φορές ένας λογοτεχνικός χαρακτήρας, μέσα από την διαδικασία προσαρμογής του σε διαφορετικά μέσα, παίρνει νέα ζωή και αποκτά νέα χαρακτηριστικά σε κάθε του ερμηνεία, για να ξεφύγει τελικά από τα δεσμευτικά όρια του δημιουργού του. Ένα τέλειο παράδειγμα αυτής της περίπτωσης είναι ο *Δράκουλας* του Μπραμ Στόκερ, που στην περίπτωση της ταινίας του Φράνσις Φορντ Κόππολα έχει τον υπότιτλο *The Untold Story*. Στον κόσμο του κινηματογράφου η συνήθης δικαιολογία για μια ακόμη εκδοχή μιας χλιοειπωμένης ιστορίας είναι η χρήση των τεχνολογικών μέσων που έχουν εξελιχθεί από την προηγούμενη φορά, ή των ειδικών εφέ. Στην περίπτωση του Κόππολα η αλήθεια βρίσκεται αλλού. Μπορούμε να αναζητήσουμε την αιτία αυτού του εγχειρήματος όχι στους τεχνολογικούς νεωτερισμούς αλλά στην πιστή απόδοση ενός μυθιστορήματος, που σύμφωνα με τη γνώμη του Φράνσις Φορντ Κόππολα και του σεναριογράφου του δεν έχει αποδοθεί ποτέ πιστά στην κινηματογραφική οθόνη. Συναντά ωστόσο κανείς πολλές εκπλήξεις όταν συγκρίνει το αυθεντικό "σκοτεινό" μυθιστόρημα με τις δεκάδες δημοφιλείς εκδοχές του, που έχουν απορροφήσει όλους τους ψυχικούς κραδασμούς ενός αιώνα. Όταν πρωτοεκδόθηκε ο *Δράκουλας* πούλησε ένα εκατομμύριο αντίτυπα και από τότε συνεχίζει να πωλάει. Η παραδοξότητα βρίσκεται στο ότι, ενώ η βαμπυρική ιστορία έχει διασκευαστεί δεκάδες φορές τόσο για το θέατρο όσο και για τον κινηματογράφο, λίγοι είναι αυτοί που φαίνεται να έχουν διαβάσει πραγματικά το βιβλίο. Από το 1931 μέχρι σήμερα έχουν γίνει εικοσιπέντε διασκευές του θρύλου του *Δράκουλα* και γύρω στις διακόσιες ταινίες με μια ευρύτερη βαμπυρική θεματολογία. Η πραγματικότητα είναι πρόσφορη για την εμφάνιση του τέρατος και οι ρίζες βαθιές. Ιστορικά ο θρύλος τοποθετείται στην μεσαιωνική Ευρώπη, ενώ οι ρίζες του χάνονται σε δοξασίες θρησκευτικές όλων των λαών. Στο πυκνό σκοτάδι ενός κόσμου που έχανε τον μανδύα της ηθικής του, βυθιζόταν στην δεισιδαιμονία και επιζητούσε με πάθος τις συγκινήσεις, η λατρεία του βρυκόλακα άρχισε να παίρνει έναν αταβιστικό χαρακτήρα. Πριν από τέσσερις αιώνες, κάπου στη Βοημία, ο βρυκόλακας πήρε για πρώτη φορά τη μορφή λαϊκού μυθιστορήματος και στη συνέχεια προχώρησε θριαμβευτικά στον χώρο της λογοτεχνίας.

Αυτός που έδωσε την τέλεια μορφή στο τέρας ήταν ο Μπραμ Στόκερ, πριν όμως απ' αυτόν και άλλοι διάσημοι συγγραφείς σύρθηκαν για λίγο στα μέρη της σκιάς για να αντικρύσουν τον τρόπο του εσωτερικού τους κόσμου και βρήκαν παράξενη συντροφιά στη μορφή του βρυκόλακα. Ανάμεσά τους συναντάμε τα ονόματα των Έντγκαρ Άλαν Πόε, Νικολά Γκόγκολ, Λόρδου Μπάυρον, Θεόφιλου Γκωτιέ και πολλών άλλων. Στην κούρσα αυτή φυσιολογικό ήταν να συμμετέχει κάποια στιγμή και ο κινηματογράφος που βρήκε στη μορφή του *Δράκουλα* έναν ιδανικό ήρωα για το γοητευτικό παιχνίδισμα του φωτός με τη σκιά. Το πρώτο στάδιο στην κινηματογραφική εξέλιξη του *Δράκουλα* ήταν το *Νοσφεράτου: μια συμφωνία τρόμου* (1992) του Μουρνάου, μια ανεπίσημη διασκευή του βιβλίου που τονίζε την τερατώδη πλευρά του κόμητα και που εξακολουθεί ν' αρέσει ακόμη και σήμερα. Ο Φράνσις Φορντ Κόππολα ισχυρίζεται ότι είναι η καλύτερη ταινία που



Ο Μπέλα Λουγκόζι στον *Δράκουλα* του Τ. Μπράουνινγκ.



Ο Κρίστοφερ Λη έχει ολοκληρωτικά ταυτιστεί με το ρόλο του Δράκουλα στη φαντασία του κοινού.

έχει γίνει ποτέ για τον *Δράκουλα* και ο σεναριογράφος του Τζιμ Χαττ την περιγράφει ως την πιο πιστή στο πρωτότυπο. Το καινούριο στοιχείο που εισάγει η ταινία και που καθιερώθηκε απ' όλες σχεδόν τις συνέχειες, παρ' όλο που δεν υπάρχει στο πρωτότυπο, είναι ο θάνατος του Δράκουλα από το φως της ημέρας. Στα τέλη της δεκαετίας του '20 το μυθιστόρημα έγινε θεατρικό έργο και για λόγους σκηνικής οικονομίας όλη η δράση εξελισσόταν στο Λονδίνο. Ο *Δράκουλας* μπήκε πλέον στα σπίτια μας και μπορούσαμε να τον προσκαλέσουμε για δείπνο. Το 1931 ο Μπέλα Λουγκόζι, μας πα-

ρουσιάζει τον *Δράκουλα* σαν πολιτισμένο αριστοκράτη σε μια ταινία που ανακατεύει στοιχεία από το μυθιστόρημα και από το θεατρικό έργο, ορίζοντας έτσι την δημοφιλή εικόνα του βαμπίρ. Όταν η Hammer Films αποφάσισε να ασχοληθεί με τον *Δράκουλα* το 1958 έχοντας πρωταγωνιστή τον Κρίστοφερ Λη, οι αλλαγές ήταν αισθητές: Συμπύκνωση της ουσίας του μυθιστορήματος αποφεύγοντας τις λεπτομέρειες και επικεντρώνοντας την προσοχή στις αριστοκρατικές και γοητευτικές ποιότητες του *Δράκουλα*. Παράλληλα ο Κρίστοφερ Λη είχε τη δυνατότητα να αναδείξει την τερατώδη πλευρά του χαρακτήρα του. Κατά κάποιον τρόπο ο Κρίστοφερ Λη έθεσε ένα πλαίσιο το οποίο ακολούθησαν όλοι στη συνέχεια, μια που ύστερα απ' αυτή την ταινία όλοι σχεδόν οι σκηνοθέτες ισχυρίζονταν ότι ανέτρεχαν για έμπνευση στο πρωτότυπο και αναδείκνυαν στοιχεία που είχαν περάσει απαρατήρητα από τις υπόλοιπες εκδοχές. Ήδη ο *Δράκουλας* γίνεται σταδιακά ανθρώπινος και συμπαιθητικός, για να καταλήξουμε στα χρόνια της δεκαετίας του '70, μια χρυσή εποχή για τον Στόκερ αφού γίνονται πέντε διασκευές του βιβλίου του. Το στοιχείο της σεξουαλικότητας είναι πλέον έντονο και τα θηλυκά θύματα του *Δράκουλα* υποκύπτουν σ' αυτόν με αυξανόμενη προθυμία. Τα χρόνια της αθωότητας ξεθωριάζουν, και το βαμπίρ μετατρέπεται σε καταλύτη που απελευθερώνει τις καταπιεσμένες επιθυμίες μας. Ο απόβλητος της καταπιεστικής βικτωριανής κοινωνίας γίνεται πλέον ο αντιήρωας της σύγχρονης εποχής. Για πρώτη φορά μάλιστα το 1973 δημιουργείται η σύνδεση ανάμεσα στον φανταστικό χαρακτήρα του Στόκερ και στην ιστορική του πηγή, με τον Τζακ Πάλλανς να εμφανίζεται σε φλαμπάκ σαν Vlad The Impaler. Το 1979 ήταν σημείο καμπής: Από την μια ο Τζωρτζ Χάμιλτον σαν παλιομοδίτης ήρωας με ρομαντικά ιδεώδη, από την άλλη ο Κλάους Κίνσκι, στον *Νοσφεράτου* του Χέρτσογκ, σαν μια καταδικασμένη τραγική μορφή που βασανίζεται δια μέσου των αιώνων. Η αλλαγή είναι ολοκληρωτική και έχει ήδη συντελεστεί: το 1922 το βαμπίρ δεν ήταν παρά μια τρομακτική μαριονέτα που κουνιόταν πέρα δώθε από τον σκηνοθέτη της με σκοπό να τρομοκρατηθεί το κοινό. Το 1979 έχει γίνει πλέον ένας χαρακτήρας με σάρκα και οστά, θλιβερός περισσότερο παρά τρομακτικός. Το αποκορύφωμα αυτής της τάσης ήταν η ομώνυμη ταινία του 1979 με τον Φρανκ Λανγκέλλα στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Κάθε κίνησή του είναι τέλεια, η έκφρασή του γοητευτική, το κοινό πλέον παίρνει το μέρος του βρυκόλακα και θέλει να τον δει να θριαμβεύει εξαιτίας μάλιστα του γεγονότος ότι οι "ήρωες" της ιστορίας, ο Τζόνθαν Χάρκερ και ο Βαν Χέλσινγκ, παρακινούνται από προσωπικές βεντέτες και όχι από κάποια ηθικά κίνητρα. Η παλιά βικτωριανή ηθική πεθαίνει και ο *Δράκουλας* αντιπροσωπεύει την νέα απαισιόδοξη ηθική που τον αντικαθιστά. Στο τέλος φαίνεται ότι νικείται, όλοι όμως ξέρουμε ότι θα επιστρέψει. Και πράγματι επιστρέφει στο πρόσωπο του Γκάρου

Όλντμαν στην τελευταία εκδοχή του μυθιστορήματος που είναι η ρομαντική αποθέωση του τραγικού ήρωα. Στην προκειμένη βέβαια περίπτωση αυτό που προβάλλει επιφανειακά είναι η ποιότητα στο πρωτότυπο και η απουσία άμεσης οργανικής σχέσης με τους κινηματογραφικούς προκατόχους του. Ωστόσο μια προσεκτική εξέταση της κινηματογραφικής ιστορίας του *Δράκουλα* μας δείχνει ότι αυτή η τελευταία ερμηνεία δεν είναι παρά το τελευταίο στάδιο μιας μακράς εξέλιξης. Ας ακούσουμε με προσοχή τα λόγια του σεναριογράφου: "Ο χαρακτήρας του *Δράκουλα* δεν έχει αποδοθεί ποτέ πιστά ιστορικά γι' αυτό που είναι. Ο *Δράκουλας* δεν είναι ένα αιμοβόρο τέρας, είναι ένας παρεξηγημένος χαρισματικός τραγικός ήρωας". Εύκολα διαπιστώνει κανείς, ότι αυτός ο τελευταίος *Δράκουλας* του Κόππολα στηρίζεται περισσότερο στη λογοτεχνία και στην ιστορία παρά στις ταινίες. Ανασύρονται οι έννοιες του εθνικού ήρωα, του μεγάλου στρατηλάτη και του ανθρώπου που χάνει την πίστη του και τελικά επιζητεί τον έρωτα και τη συγχώρεση. Το κουβάρι βέβαια αυτής της ιστορίας είναι μπλεγμένο αρκετά και ο Λέοναρντ Βολφ, ένας από τους πιο επιφανείς μελετητές του βαμπρικού μύθου, σημειώνει: "στην εποχή μας ο θρύλος του *Δράκουλα*, που είναι μια σύνθεση του βαμπρικού φολκλόρ, αποσπασμάτων από το μυθιστόρημα του Στόκερ και από τις κινηματογραφικές διασκευές του, βρίσκεται τόσο κοντά στην ατμόσφαιρα της εποχής μας που εύκολα ξεχνά κανείς πού αρχίζει μια λεπτομέρεια και πού τελειώνει μια άλλη".

Η αλήθεια είναι ότι στα 1992 ακόμη και ο ίδιος ο Κόππολα έπρεπε να βρει ένα τρόπο για να εκσυγχρονίσει το βικτωριανό μυθιστόρημα για το σύγχρονο κοινό και ταυτόχρονα να δικαιολογήσει τις επιλογές του σεναρίου του με αναφορές στο πρωτότυπο κείμενο. Απ' την άποψη αυτή είναι πολύ ενδιαφέρον να εξακριβώσουμε αν πράγματι τα όσα γίνονται ή υπονοούνται στην ταινία έχουν τη βάση τους στο βιβλίο. Για παράδειγμα, η σχέση του Κόμητα *Δράκουλα* με την Μίνα και η ενσάρκωση στην Μίνα της γυναίκας του Βλαντ, Ελιζαμπεθ. Ας αφήσουμε όμως πάλι τον σεναριογράφο να μιλήσει: "Ιστορικά ο *Δράκουλας* έχασε τη γυναίκα του Ελιζαμπεθ το 1462. Ήταν ένας μεγάλος ήρωας και προστάτευσε την Χριστιανοσύνη από τους Τούρκους, ειδικά μάλιστα στο διάστημα μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης. Η γυναίκα του αυτοκτόνησε όταν πληροφορήθηκε ότι ο *Δράκουλας* σκοτώθηκε στη μάχη (πράγμα που δεν είχε γίνει σ' αλήθεια), και ότι η ίδια κινδύνευε να αιχμαλωτιστεί και να βασανιστεί. Στο σημείο αυτό πήρα κάποιες ελευθερίες και συνέθεσα την Μίνα και την Ελιζαμπεθ, μια που αυτό ακριβώς το γεγονός μου φάνηκε ότι έστρεψε τον *Δράκουλα* κατά της Εκκλησίας". Θα μπορούσε κανείς να εντοπίσει κι άλλες τέτοιες λεπτές διαφορές από το πρωτότυπο και να επιχειρηματολογήσει με τις ώρες γι' αυτές. Το γεγονός όμως είναι ότι αυτές οι αποκλίσεις από το πρωτότυπο κείμενο είναι μηδαμινές, αν συγκριθούν με τις



Μπραμ Στόκερ, η αρχή του κακού.

προηγούμενες κινηματογραφικές εκδοχές. Ίσως η γενική ποιότητα του σεναρίου να τις κάνει περισσότερο ορατές σαν στάμπες σε μία γυαλισμένη επιφάνεια. Ακόμη και η πίστη όμως στο πρωτότυπο δεν μπόρεσε να εμποδίσει αυτόν το χαρακτήρα, που επέζησε εδώ και εκατό χρόνια, να πάρει μια νέα ζωή και να ξαναγεννηθεί σε μια νέα μορφή για τη δεκαετία του '90. Ήδη η χριστιανική αλληγορία έχει δώσει τη θέση της στην υπαρξιακή αγωνία και διακρίνουμε απόηχους από την πλούσια ερωτική βαμπρική κοσμολογία της διάσημης συγγραφέως Αν Ραίς. Η Αν Ραίς έχει πλάσει ένα πολύ ζωντανό και συναρπαστικό σύμπαν, πλούσιο σε μεταφορές και σύγχρονες ευαισθησίες που μοιάζει να δημιουργεί ήδη ένα αξεπέραστο προηγούμενο και μας ψιθυρίζει απειλητικά ένα απαισιόδοξο μήνυμα: η δεκαετία του '80 έχει τελειώσει, έχουμε συγκρουστεί με τις αξίες μας και αυτό που μας προσφέρουν τα βαμπίρ είναι η δυνατότητα να ζήσουμε μια αιώνια ζωή σε αντίθεση με την πίστη σε κάποιο θεό που δεν βλέπουμε και στις υποσχέσεις μιας κοινωνίας που ποτέ δεν τηρούται· έχουμε φτάσει σ' ένα σημείο όπου δεν λειτουργεί τίποτε, κι αν πράγματι έτσι έχουν τα πράγματα, τότε ας αποδεχθούμε αυτή την κατάσταση και ας γίνουμε άτρωτοι. Αν έχουμε φτάσει, όπως ισχυρίζονται ο Κόππολα και ο Χαρτ, στην Εποχή του Σκότους, τότε ας βυθιστούμε στην άβυσσο του πάθους εκεί όπου το πάθος εξισώνεται με το αίμα και η Αγάπη Ποτέ Δεν Πεθαίνει.

Ο κύκλος του αίματος

Νότης Φόρος

Όσοι από τους θεατές της τελευταίας έκδοσης του κινηματογραφικού Δράκουλα θεώρησαν ότι τα ιστορικά στοιχεία που αναφέρονται στην αρχή δεν υπακούουν παρά σε μυθοπλαστική αναγκαιότητα, είτε του βιβλίου του Στόκερ είτε του έργου του Κόππολα, έχουν κάνει μεγάλο λάθος. Τόσο ο Δράκουλας ως ιστορική προσωπικότητα όσο και η ανθρώπινη σχέση με το αίμα είναι πραγματικότητες που τις συναντάμε όχι μόνο στα βιβλία της Ιστορίας αλλά και στην καθημερινή πραγματικότητα.

Το αίμα, ως κατ' εξοχήν ζωοδόχο στοιχείο (μαζί με την καρδιά και το μυαλό) χρησιμοποιήθηκε σε πολλές τελετουργίες αρχαίων θρησκειών που έφταναν και σε ακρότητες όπως οι ανθρωποθυσίες. Η εξίσωση αίμα = ζωή αλλά και μια υποσυνείδητη ταύτιση αίματος - σπέρματος κυριαρχεί σε πολλές αρχαίες αντιλήψεις αλλά και σε πιο σύγχρονα σατανιστικά δόγματα. Για παράδειγμα, οι ελληνικές και ρωμαϊκές

Λάμιες ήταν ταυτόχρονα ερωμένες και βαμπίρ. Μετά τη σεξουαλική πράξη ακολουθούσε η καταβρόχιση του θύματος. Αυτό άλλωστε έμμεσα αναγνωρίζεται στη χριστιανική θρησκεία με τη μετουσίωση του αίματος σε κρασί και του σώματος σε ψωμί. Ο Χριστιανός καταβροχθίζει το σώμα και πίνει το αίμα του Ιησού ερχόμενος σε μια συμβολικά ερωτική σχέση μαζί του. Να σημειώσουμε επίσης και μια άγνωστη ρουμανική παράδοση, όπου στα χαρακτηριστικά των βαμπίρ καταλέγεται και η σεξουαλική εξουθένωση μέχρι θανάτου των ερωτικών του συντρόφων του άλλου φύλλου.

Όσο και αν φαίνεται παράδοξο, τα βαμπίρ δεν ήταν

φαινόμενο που απασχόλησε την Καθολική εκκλησία, καθώς αυτή αναλώθηκε στο κυνήγι των μαγισσών.

Άλλωστε, στην Καθολική εκκλησία υπάρχει και το θεολογικό παράδοξο, ότι τα σώματα των αγίων δεν αποσυντίθενται. Αντίθετα, η Ορθόδοξη εκκλησία πρόωθησε, με τον τρόπο της, την ιδέα του βαμπριρισμού, υποθετώντας την άποψη ότι τα σώματα των αρετικών δεν αποσυντίθενται. Άλλωστε το πιο εκτεταμένα καταγεγραμμένο ξέσπασμα της αντιβαμπρικής υστερίας λαμβάνει χώρα στην Ορθόδοξη Σερβία το 1732. Συγκεκριμένα αναφέρεται η οργανωμένη παρουσία του κλήρου στην πόλη Μεντουένα, όπου μέσα από παλουκώματα προσπάθησε να καταπολεμήσει την εξάπλωση του βαμπριρισμού ως "επιδημία" που προσέβαλε την πόλη.

Πέρα όμως από τον βαμπριρισμό ως αποκρυφιστικό ή θρησκευτικό φαινόμενο, μπορούμε να καταγράψουμε μια άλλη ομάδα βαμπίρ, αυτή των μαζικών σφαγέων που η λαγνεία τους για αίμα έχει περάσει μέσα από κινηματογραφικές



Ένα σύγχρονο πορτραίτο της "αιμοσταγούς κόμησας" Ελίζαμπεθ Μπάθουρ.

κές ταινίες χωρίς να έχει τα "γραφικά" στοιχεία των ταινιών του Δράκουλα. Το Μ του Φριτς Λανγκ και αργότερα το Η τρυφερότητα των λύκων (*Tenderness of the Wolves*) του Ούλι Λόμελ δεν είναι παρά καταγραφές, λιγότερο ή περισσότερο στυλιστικές, των Γερμανών αιμοδιψών δολοφόνων νεαρών ατόμων Πήτερ Κούρτνερ και Φριτζ Χάαρμαν. Η κόμησα Ελίζαμπεθ Μπάθουρ παίρνει το μπάνιο της σε αίμα γυναικών στις *Ανήθικες ιστορίες (Immoral Tales)* του Μπόροβζυκ (με έντονους ομοφυλοφιλικούς υπαινιγμούς), ενώ η παρουσία της ίδιας είναι καταλυτική σε κάποιες εκδοχές

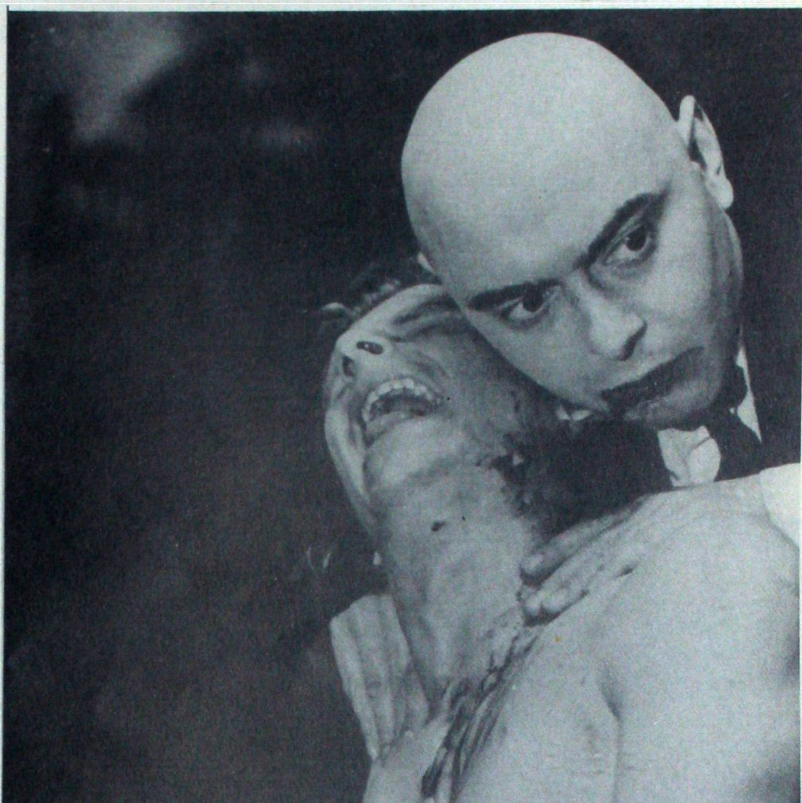
δευτεροκλασάτων ταινιών με πρωταγωνίστριες γυναίκες βαμπίρ (*Countess Dracula*, *Daughters of Darkness*, *La Noche de Walpurgis* κ.α.)

Ο Εντ Γκαϊν ήταν αφορμή για το *Ψυχώ* του Ρόμπερτ Μπλοχ και κατά συνέπεια της ταινίας του Χίτσκοκ, καθώς και για ταινίες όπως το *Texas Chainsaw Massacre* και το *Deranged*.

Από τα ονόματα που αναφέρουμε, το πιο ενδιαφέρον για τις πραγματικές βαμπρικές του εξαρτήσεις είναι η κόμησα Ελιζαμπεθ Μπάθορι, σε αντίθεση με τον πρίγκηπα Βλαντ Ντρακόλ που η θηριώδης φύση του (ανασκόλιπε τους πάσης φύσεως εχθρούς του) ήταν μια αφορμή στο βιβλίο του Στόκερ, ο οποίος μάλλον θα πληροφορήθηκε για την ύπαρξη της κόμησας από το βιβλίο της Sabine Baring Gould *To βιβλίο των λυκανθρώπων*, από τις έρευνές του στο Βρετανικό Μουσείο. Να σημειώσουμε ότι τα περισσότερα από τα βαμπρικά στοιχεία που αποδίδονται στον Κόμητα είναι ανύπαρκτα ιστορικά, ταιριάζουν όμως περισσότερο στην κόμησα που η δράση της ανάγεται στην ίδια περίπου ιστορική περίοδο (γεννήθηκε το 1560) και στον ίδιο χώρο (παντρεύτηκε ρουμάνο πρίγκηπα). Η αξιότιμη αυτή κυρία σκότωσε με βασανιστήρια περίπου 600 κοπέλες σε 15 χρόνια. Ο ψυχοπαθολογικός χαρακτήρας της ταιριάζει περισσότερο με αυτόν που αποδίδεται στο Δράκουλα, μια που πίστευε ότι η χρήση του αίματος θα τη βοηθούσε να διατηρήσει την επιδερμίδα της χλωμή (μόδα της εποχής) και το κορμί της υγιές. Αυτή ήταν η αιτία των συχνών εξαφανίσεων νέων γυναικών στην περιοχή σε μια εποχή που κανείς δεν τολμούσε να ρωτήσει το γιατί. Το τέλος της ήταν αντίστοιχα φρικτό, καθώς την έκτισαν ζωντανή σε ένα κάστρο.

Να σημειώσουμε επίσης ότι, πριν από Στόκερ, ένας άλλος διάσημος λογοτέχνης ήταν φανερά επηρεασμένος από τον βαμπρισμό: Ο λόρδος Βύρωνας (πράγμα που φαίνεται αρκετά στην ταινία του Κεν Ράσσελ *Gothic*). Όπως βλέπουμε λοιπόν, ο κινηματογραφικός Δράκουλας δεν είναι παρά η συνέχεια μιας αιμοσταγούς πορείας των βαμπίρ από την Ιστορία στην τέχνη.

(Σημείωση: Χρήσιμες πληροφορίες ανελήθησαν από το βιβλίο του Νταϊνβιντ Πίρι *The Vampire Cinema*).



Πάνω: Η τρυφερότητα των λύκων (Φριτς Χάαρμαν).

Κάτω: Η Ντελφίν Σερίγγκ ενσαρκώνοντας την κόμησα Μπάθορι.

Ο μύθος που γοητεύει εδώ και έναν αιώνα

Πάνος Κοκκαλένιος

Ο μύθος του βρυκόλακα είναι συνυφασμένος με έντονο το ερωτικό στοιχείο, πράγμα που έγινε φανερό από την πρώτη, ουσιαστικά, κινηματογραφική μεταφορά, τον *Νοσφεράτου* του Φρήντριχ Μουρνάου το 1921.

Νοσφεράτου
(Φρ. Μουρνάου).

Το γεγονός ότι η ηρωίδα φιλοξενεί τον Δράκουλα στο κρεβάτι της ως την ανατολή του ήλιου, για να σώ-

σει τη ζωή του άνδρα της και των φίλων της, ρισκάροντας τη δική της, κάνει την ταινία έντονα αισθησιακή, παρ' όλη την αποκρουστική μορφή του δράκουλα και τη στυλιζαρισμένη χρήση των σκιών που επέβαλλε ο γερμανικός εξπρεσιονισμός της εποχής.

Η συγκεκριμένη ταινία, με τον *Μαξ Σερκ* στον πρωταγωνιστικό ρόλο, αποτελεί και την πρώτη ρεαλιστική ταινία τρόμου. Γυρισμένη κατά το μεγαλύτερο μέρος της σε φυσικούς χώρους, με τη μορφή του Δράκουλα να ακολουθείται από την γκροτέσκα σκιά του, σαν σατανική κατάρα, διατηρεί τα χαρακτηριστικά του γερμανικού εξπρεσιονισμού και ταυτόχρονα αποτελεί ένα σημαντικό κινηματογραφικό εγχείρημα.

Ο *Δράκουλας* του Τοντ Μπράουνινγκ, της Γιουνιβέρσαλ, οφείλει μεγάλο μέρος της επιτυχίας του στην αριστοτεχνική φωτογραφία του Φαρλ Φριντ που κατάφερε να μετατρέψει τους λόφους της Δυτικής Ακτής και να τους παρουσιάσει σαν να ήταν το υποβλητικό και παγερό τοπίο της Τρανσυλβανίας. Πάντως η σκηνοθεσία ήταν αρκετά μονότονη και άψυχη, ανεξάρτητα από τις καταπληκτικές ερμηνείες του Έντουαρντ Βαν Σλόαν και του Μπέλα Λουγκόζι.

Ύστερα από τη μεγάλη εμπορική επιτυχία, η Γιουνιβέρσαλ επανήλθε μετά πέντε χρόνια, ξαναζωντανεύοντας τον μύθο στο *Η κόρη του Δράκουλα* του Λάμπερτ Χίλιερ. Οι συγκρίσεις με την *Νύφη του Φρανκεστάιν* ήταν αναπόφευκτες. Ταινία πλοκής, χωρίς όμως έντονη δράση και θέαμα, σε καμμία περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί καθαρά φιλμ τρόμου. Για πολλά χρόνια ήταν παραγκωνισμένη και από τους κριτικούς και από τους φανατικούς του είδους, ίσως επειδή της έλειπε η σημαντική προσωπικότητα-κλειδί, όπως αυτή του Καρλώφ ή του Λουγκόζι. Σήμερα θεωρείται πάντως περισσότερο ουσιαστική, με την Γκλόρια Χόλντε αρκετά ενδιαφέρουσα στο ρόλο της κόρης και τον Έντουαρντ Βαν Σλόαν να επαναλαμβάνει τον ρόλο του ως Βαν Χέσλιν. (Αξιοσημείωτη είναι η σκηνή όπου η Ναν Γκέυ υποδύεται ένα νεαρό κορίτσι που θέλει να δοκιμάσει τις αμυντικές της δυνάμεις στην έλξη της γυναίκας Δράκουλα. Εδώ υπάρχουν κάποια στοιχεία των λεσβιακών σχέσεων των βρυκολάκων που βέβαια θα φτάσουν στο αποκορύφωμά τους στην ταινία του Ροζέ Βαντίμ *Αίμα και τριαντάφυλλα*).

Στα 1943, ο *Γιός του Δράκουλα* του Ρόμπερτ Σιόντρακ ήταν ένα πνευματώδες θρίλλερ με καλούς διαλόγους, πλοκή και οπτικά εφφέ. Ανανεωτικό στοιχείο του μύθου στην ταινία αποτελεί η μετά την ερωτική





έληξ μεταξύ της ηρωίδας και του βρυκόλακα επιθυμία της πρώτης να τον ακολουθήσει στον κόσμο των βρυκολάκων.

Η επιστροφή του βρυκόλακα τον ίδιο χρόνο πλησιάζει αρκετά στην παραδοσιακή εκδοχή. Η Κολούμπια και η επιτυχία της ταινίας έφεραν τον Δράκουλα στην επικαιρότητα στην καρδιά του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου. Η Φρίντα Ίνσκορτ ήταν η θηλυκή έκδοχή του Βαν Χέλσιν, ενώ η Νίνα Φοκ έκανε τον ρόλο του θύματος πολύ πιο ενδιαφέροντα απ' ό,τι απαιτούσε το σενάριο. Το σημαντικότερο στοιχείο της ταινίας ήταν η επανεμφάνιση του Λουγκόζι στον κύριο ρόλο, για πρώτη φορά μετά τον *Δράκουλα*. Αυτήν τη φορά ήταν περισσότερο αιμοχαρής και σκοτεινός. Η ταινία είχε ρυθ-

μό, οι διάλογοι ήταν εύστοχοι, όχι όμως πάντα αποτελεσματικοί.

Στα 1958, στην Αγγλία, η Χάμμερ ξεκίνησε την ανάλυση του κόμητα με τον *Τρόμο του Δράκουλα*, ρημίκ της εκδοχής του '31. Η εταιρεία, όπως συνήθιζε, εστίαζε την άποψή της στον συναισθηματικό αντίκτυπο και στην ταχύτητα των σκηνών παρά στην πειθώ της ατμόσφαιρας. Στην πρώτη και καλύτερη ταινία της εταιρείας, ο Κρίστοφερ Λη στο ρόλο του Δράκουλα ήταν μονοδιάστατος και η συμμετοχή του προοδευτικά γινόταν όλο και μικρότερη. Αντίθετα, ο Πήτερ Κάσιγκ ήταν θαυμάσιος ως Βαν Χέλσιν, συνεχίζοντας την παράδοση που τον ήθελε να δίνει υπόσταση και αξιοπιστία ακόμη και στις πιο απίθανες ταινίες τρόμου.

Ο γιός του Δράκουλα
(*P. Σιόντμακ*).



Δράκουλας
(Φρ. Φ. Κόππολα).

Από το σύνολο των ταινιών της Χάμμερ ξεχωρίζει *Το φιλί του βρυκόλακα*, σε σκηνοθεσία του Ντον Σαρπ, το 1963. Το φιλμ κορυφώνεται στη μακάβρια σκηνή του χορού, σκηνή έντονα σουρεαλιστική που θυμίζει Κοκτώ.

Και ενώ το σύνολο των δημιουργών της περιόδου προσπαθεί να τελειοποιήσει την έγχρωμη απεικόνιση, από την Ιταλία ήρθε η ασπρόμαυρη κατάθεση του Μάριο Μπάβα με την *Μαύρη Κυριακή* το 1960. Το φιλμ αποτελεί εικονογράφηση της γοθικής ατμόσφαιρας και του μπαρόκ τρόμου, εφιαλτικού στο μεγαλύτερο μέρος του και, παρά την υπερβολή των ντεκόρ, καταφέρνει να δημιουργήσει έναν χώρο όπου τα φαντάσματα είναι κάτι το πολύ συνηθισμένο. Η τεχνητή - αδιάκοπα ζουμ - ασυνέχεια στο θέμα και τη δομή δημιουργεί διαρκώς απρόσμενες καταστάσεις. Σίγουρα η καλύτερη από τις ταινίες του σκηνοθέτη.

Το *Αίμα και τριανάφυλλα* του Βαντίμ, γαλλική παραγωγή του '61, ήταν η πρώτη σοβαρή προσπάθεια μεταφοράς της κλασικής ιστορίας τρόμου της Καρμίλλα, του θηλυκού βρυκόλακα. Αργό φιλμ, κομψό, γυρισμένο στους αγρούς της Γαλλίας όπου υπάρχουν πολλοί πύργοι. Και πάλι η επίδραση του Κοκτώ είναι εμφανής, ενώ ο ερωτισμός αντικαθιστά το φόβο. Στην ουσία πρόκειται για μια γκροτέσκα μορφή παραμυθιού, όπου χρησιμοποιείται αποτελεσματικά το χρώμα, αποδίδοντας εκφραστικά τις παγερές σκηνές.

Από ευρωπαϊό δημιουργό έρχεται μία από τις σημαντικότερες απόψεις για τον μύθο, η *Νύχτα των βρυκόλακων* του Ρομάν Πολάνσκι το '67. Από τις πιο προσεγγίσεις του θέματος, αναπλάθει τα τοπία της Τρανσυλβανίας, τα ντεκόρ, τα κοστούμια και εν γένει την εποχή, με ρεαλισμό και ευαισθησία, προσθέτοντας με δεξιοτεχνία τους εύθραυστους χαρακτήρες.

Στο φιλμ υπάρχουν αρκετά "εσωτερικά" αστεία (φόρος τιμής στις παλαιότερες ταινίες). Το πιο φανερό είναι η ενσάρκωση του νεαρού ήρωα από τον ίδιο τον σκηνοθέτη, αναφορά στον αντίστοιχο ρόλο του Νοσφεράτου του Μουνράου, με τον ηθοποιό του οποίου έμοιαζε πολύ. Υπάρχουν ακόμη αστεία και ανατροπές σχετικές με τα στοιχεία που θεωρούνται ταυτόσημα με την παράδοση των βρυκόλακων. Η κωμωδία και ο τρόμος συνυπάρχουν για να δημιουργούν ένα κλίμα συνεχούς ανασφάλειας. Ο ευγενικός κόμης είναι περισσότερο συμπαθής και γοητευτικός παρά αποκρουστικός, ενώ ο ήρωας φοβάται τις ομοφυλοφυλικές διαθέσεις του νεαρού βρυκόλακα και όχι τον αιμοχαρή χαρακτήρα του. Στην Αμερική κυκλοφόρησε σε έκδοση με ενισχυμένο το στοιχείο του τρόμου και μειωμένη την καυστική αίσθηση του χιούμορ.

(Στοιχεία για το άρθρο ανλήθηκαν από το βιντεοαρχείο του Γιώργου Ζερβόπουλου).

BLOOD OF THE VAMPIRE (1958). Εγγλέζικη παραγωγή του Χένρυ Κας επηρεασμένη από το κόμικ.

EL VAMPIRO (1959). Μία έκδοση από την Ισπανία.

BLOOD AND ROSES (1960). Η άποψη του Ροζέ Βα-ντίμ και όπως είναι φυσικό, κατατίθεται για την Καρ-μέλα και όχι για τον Δράκουλα.

BRIDES OF DRACULA (1960). Εξαιρετική και η δεύτερη ταινία πάνω στον μύθο από τα στούντιο της Χάμμερ. Καινούρια σκηνοθεσία του Τέρενς Φίσερ με τους Ντέιβιντ Πηλ και Πήτερ Κάσινγκ.

BLOOD SUNDAY

(1960). Η σειρά της Ιταλίας με την πρώτη ταινία του Μάριο Μπάβα.

KISS OF VAMPIRE

(1962). Η τρίτη ταινία της Χάμμερ που διατηρεί την ίδια αισθητική, με σκηνοθέτη αυτήν τη φορά τον Ντον Σαρπ.

DRACULA PRINCE OF DARKNESS (1965).

Είναι η πρώτη φορά που τα σημάδια της παρακμής για την Χάμμερ δεν κρύβονται εύκολα, παρά το διδυμο Τέρενς Φίσερ - Κρίστοφερ Λη.

DANCE OF THE VAMPIRES ή *THE FEARLESS VAMPIRE*

KILLERS ή *PARDON ME, YOUR TEETH ARE IN MY NECK* (1967). Η πρώτη ταινία του πολωνού σκηνοθέτη Ρομάν Πολάνσκι στην Αμερική. Επιτυχημένη και απολαυστική παρωδία του μύθου, χωρίς το στόρυ να απομακρύνεται από το βιβλίο του Στόουκερ.

DRACULA HAS *Dracula has risen from the grave.*

RISEN FROM THE GRAVE (1969). Μία ακόμη ταινία της Χάμμερ, με τον Κρίστοφερ Λη.

TASTE THE BLOOD OF DRACULA (1969). Το ίδιο με την προηγούμενη.

COUNTESS DRACULA (1970).

LUST FOR A VAMPIRE (1970). Μεταφορά της Καρ-μέλα με τον Ραλφ Μπέιτς, από τα στούντιο της Χάμμερ.

COUNT YORGA VAMPIRE (1970). Νεανική ταινία



DRACULA HAS *Dracula has risen from the grave.*

RISEN FROM THE GRAVE (1969). Μία ακόμη ταινία της Χάμμερ, με τον Κρίστοφερ Λη.

TASTE THE BLOOD OF DRACULA (1969). Το ίδιο με την προηγούμενη.

Ο εκφυλισμός:

COUNTESS DRACULA (1970).

LUST FOR A VAMPIRE (1970). Μεταφορά της Καρ-μέλα με τον Ραλφ Μπέιτς, από τα στούντιο της Χάμμερ.

COUNT YORGA VAMPIRE (1970). Νεανική ταινία

κατασκευασμένη στα στούντιο του Ρότζερ Κόρμαν. Δράση τοποθετημένη στο Λος Άντζελες. Ακολούθησε και η:

THE RETURN OF COUNT YOURGA.

VAMPIRE LOVERS/CARMILA (1970). Αγγλο-ισπανική παραγωγή με τους Κρίστοφερ Λη, Πήτερ Κάσινγκ και Φρεντ Γουίλιαμς.

JONATHAN (1970). Γερμανική έκδοση με ναζί και βαμπίρ.

VAMPIRE CIRCUS (1971). Ένα τσίρκο γεμάτο Δράκουλες από τα στούντιο της Χάμμερ.

DRACULA (1972). Αμερικάνος βρυκόλακας αλλά και... μαύρος. Μία παραγωγή της Αμερικαν Ίντερνάσιοναλ.

DRACULA A.D. (1972). Αμερικανο-εγγλέζικη παραγωγή, μία προσπάθεια επαναφοράς του μύθου στο προσκήνιο με το διδυμο Κρίστοφερ Λη και Π. Κάσινγκ.

SON OF DRACULA (1974). Ροκ έκδοση, χαρακτηριστικό δείγμα της δεκαετίας του '70, αγγλικής παραγωγής από πρώην μέλη των Μπιτλς.

VAMPIRA (1974). Με τον Ντέιβιντ Νίβεν.

DRACULA (1974). Ο ανατρεπτικός Δράκουλας του Άντυ Γουόρχολ σε σενάριο και σκηνοθεσία του Πωλ Μόρισεϋ, με τον Ούντο Κιέρ.

NOCTURNA (1979). Θηλυκός δράκουλας που σαγηνεύει, τραγουδώντας και χορεύοντας ντίσκο.

MARTIN (1979). Η Σειρά του Τζωρτζ Ρομέρο.

LOVE AT FIRST BITE (1979).

Ένας διαφορετικός δράκουλας με την έξοχη ερμηνεία του Τζωρτζ Χάμιλτον.

Δύο αξιόλογες στιγμές του '70:

NOSFERATU (1978). Γερμανική παραγωγή σε σκηνοθεσία του Βέρνερ Χέρτζογκ με τον Κλάους Κίνσκι ως Δράκουλα.

DRACULA (1979). Αγγλική παραγωγή του Τζων Μπάνταμ, με τους Λώρενς Ολίβιε και Φρανκ Λανγκέλλα.



Lust for a Vampire.

Βαμπίρ '80 και '90:

FRIGHT NIGHT, FRIGHT NIGHT II, ONCE BITTEN, LOST BOYS, BILLY THE KID AND THE VAMPIRE, BUFFY THE VAMPIRE SLAYER, DRACULA IN VENECIA, MARRIED A VAMPIRE, HUNGER, κ.ά.

Dracula made in Greece:

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ ΚΑΙ ΣΙΑ (1959). Κωμωδία του Ερρίκου Ιατρού με τον Κώστα Χατζηχρήστο. Σε ένα χωριό, κάποιος ντυμένος βρυκόλακας, τρομοκρατεί τους χωρικούς.

ΔΙΑΒΟΛΑΝΘΡΩΠΟΙ (1975). Του Κώστα Καραγιάννη. Σε ένα ελληνικό νησί, ο απόγονος του Δράκουλα,

κόμης Κόροφαξ, μαζί με τους πιστούς της αίρεσής του, θυσιάζει νεαρούς τουρίστες. Πρωταγωνιστεί ο Πήτερ Κάσινγκ, διώκτης του στο ρόλο του Πατέρα Ρας, ο Ντόναλντ Πλέζανς.

Ο ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ ΤΩΝ ΕΞΑΡΧΕΙΩΝ (1983). Μία ταινία του σκηνοθέτη Νίκου Ζερβού. Δράκουλας κατ' όνομα ο Νίκος Τζούμας, Φρανκενστάιν κατ' επάγγελμα και δημιουργημά του, ένα ροκ αλλόκοτο συγκρότημα. *Ο ΚΟΜΗΣ ΤΣΑΚΩΝΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΔΡΑΚΟΥΛΙΝΕΣ ΤΟΥ (1989)*. Βιντεοκωμωδία του Τάκη Σιμονετάτου, με τον Κώστα Τσάκωνα να έρχεται στην Ελλάδα για να προεδρεύσει στο δρακουλουσυνέδριο.

(έρευνα: Πάνος Κοκκαλένιος)

Εμμηνόπαυση στο Μανχάτταν

ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΑ ΖΕΥΓΑΡΙΑ

Γιάννης Δεληολάνης

Τα *Παντρεμένα ζευγάρια* είναι η μόνη ταινία στην πολύχρονη καριέρα του Γούντυ Άλλεν που τροφοδοτήθηκε με τόση φήμη, τόσο καιρό πριν από την προβολή της. Το αποτέλεσμα ήταν σχεδόν να "θαφτεί" κάτω από τον σωρό του ημιδημοσιογραφικού, ημισκανδαλοθηρικού θορύβου που την συνόδευσε.

Τα πράγματικά γεγονότα, δεν μπορεί, τα ξέρετε όλα. Εν ολίγοις, ο Γούντυ τα έφτιαξε με μια θετή κόρη της Μία Φάρρουσ (είχαν μια ολόκληρη "συμμορία" από παιδιά, στην πλειοψηφία τους υιοθετημένα), τινάζοντας στον αέρα έναν μακροχρόνιο γάμο. Τα συν τα πλην και οι παραλλαγές της υπόθεσης γνώρισαν μια παράλογα (;) εκτεταμένη δημοσιογραφική κάλυψη, συστήνοντας τον Γούντυ και τη Μία ακόμη και σε ανθρώπους που δεν είχαν δει ούτε ένα πλάνο από ταινία τους.

Λάδι στη φωτιά που άναψε ο τόπος πρόσφερε η τελευταία ταινία που ο Άλλεν είχε γράψει και σκηνοθετήσει πριν από τα γεγονότα. Θέμα της ταινίας οι κλωνισμοί των σχέσεών τους στους... μεσήλικες του Μανχάτταν, όχι σε όλους φυσικά: σε λίγους. Σύμφωνα με τη συνηθισμένη ημιαυτογραφική μέθοδο του Γούντυ, αυτοί οι λίγοι αντανακλούν τις σκέψεις, τις τάσεις, το

περιβάλλον του ίδιου του "δημιουργού" τους. Δεν είναι όμως τόσο το έργο καθαυτό που μας απασχολεί σ' αυτές τις σελίδες (μια "σινέ-κριτική" της ταινίας κινδυνεύει να αφήσει άθικτη την "ουσία" της) όσο ο ίδιος ο Άλλεν και κάποιες τεχνικές "λεπτομέρειες" στο ιδιόρρυθμο αλληλοκαθρέφτισμα ταινίας και γεγονότων. Η Τζούλιετ Λιούις, το τοπ νυμφίδιο στα *Ζευγάρια*, λέει σε κάποια στιγμή την άποψή της για το πώς η τέχνη αντιγράφει τη ζωή η οποία αντιγράφει τα κλισέ της τηλεόρασης. Ατάκα-φιλοσοφημένο ανέκδοτο μέσα στην ταινία δίνει τροφή για σκέψεις έξω απ' αυτήν.

Στο φιλμ η Μία και ο Γούντυ χωρίζουν οριστικά, η πρώτη για να καταλήξει με καινούριο σύντροφο, ο δεύτερος για να ζήσει τη μοναξιά που ο ίδιος επιλέγει αφού πρώτα θα έχει αποφύγει το φορτικό φλερτ της μικρής Τζουλιέτ.

Έξω από την ταινία συνέβη ακριβώς το αντίθετο. Σύμπτωση; Μάλλον όχι.

Ο Άλλεν έχει δηλώσει επαναληπτικά ότι ο κινηματογράφος είναι γι' αυτόν μια πρόσθετη αναλυτική θεραπεία, ένα "κρεβάτι" παράλληλο μ' εκείνο του ψυχαναλυτή. Με άλλα λόγια: ένα θέατρο σκιών όπου οι φοβίες και η ανασφάλεια ξαναβαφτίζονται από τη νονά φα-



Μαζί, πού αλλού,
στον καναπέ.

ντασία, για να εκπληρωθούν σ' ένα τεχνητό πεδίο μάχης. Το σενάριο στα *Ζευγάρια* μοιάζει να αντανακλά σκέψεις ήδη διαμορφωμένες στο νου του Άλλεν, μαζί την επίκληση για την εξέλιξή τους. Η παραξενιά της κατάστασης αυξάνεται από το γεγονός ότι ο Άλλεν και η Φάρρουσ παίζουν, πάνω κάτω, τους εαυτούς τους, ενώ ο Άλλεν, με την ιδιότητα του καθηγητή, είναι ο "πνευματικός πατέρας" της Τζουλιέτ Λιούις (το οιδιπόδειο είναι μια αγαπημένη πιπίλα του Γούντυ).

Οι ψυχολογικές περιπλοκές του σεξ, ψυχαναλυτικά φωτογραφημένες, βρίσκονταν βέβαια πάντα στο επίκεντρο του έργου του σκηνοθέτη. Έτσι και τώρα, η πραγματικότητα, με ένα σωρό πιθανά παρακλάδια της, εκτίθεται και τακτοποιείται κατά βούληση από τον Άλλεν, κάτω από το "κλινικό" φως των κινηματογραφικών προβολέων, με ένα γύρισμα, για να μιλήσουμε "τεχνικά", για πρώτη φορά τόσο ελεύθερο και ευκίνητο, τόσο απομακρυσμένο από το (κάποτε) στυλιζαρισμένο μπεργκμανικό παρελθόν του σκηνοθέτη. Οι εξομολογήσεις των ηρώων απευθείας στο φακό επιτείνουν αυτήν τη διάθεση. Κι αυτό ακριβώς εντυπωσιάζει: αν ο Άλλεν χρησιμοποιεί το φακό σαν μικρόφωνο και κωδικοποιητή των αληθινών του σκέψεων, τότε η εικόνα παρουσιάζεται τόσο βλοσυρή, που κανένα χιούμορ δεν μπορεί να την απαλύνει. Ο Γούντυ ομολογεί στο φακό ότι πάντα τον ελκύουν οι γυναίκες που του φέρνουν αντίρρηση, οι εξουσιαστικές, οι απαγορευτικές. Παραδέχεται ότι δεν μπορεί να ελέγξει τον εαυτό του. Η Μία δεν μπορεί να κάνει κάτι καλύτερο, καταρρέει όταν οι κινηματογραφικοί τους φίλοι τους ανακινούν ότι χωρίζουν, σαν να χώριζε η ίδια. Οι υπόλοιποι ήρωες της ταινίας δεν διαφέρουν και πολύ. Κυνηγούν όλοι ερωτικά φαντάσματα, με έλξεις και αποθήσεις σχεδόν ψυχαναγκαστικές, με μια έκδηλη αγωνία να τρέξουν, να κατακτήσουν, να προλάβουν... Να προλάβουν τί;

Αυτοί οι καθημερινοί άνθρωποι, εξαρτημένοι από τον ψυχαναλυτή τους, συζητούν προβλήματα της κάθε μέρας υπό τη σκιά ενός χρόνου-δικαστή. Ατέρμονες, άγονες συζητήσεις για θέματα που ο ίδιος ο καιρός θα έπρεπε να είχε φωτίσει: παιδιά, σχέσεις, τρόπος ζωής... "*Και σου χρειάστηκαν 15 χρόνια για να καταλάβεις ότι δεν ταιριάζετε...*" "*Την κάναμε ήδη αυτήν τη συζήτηση...*" "*Μέσα σε τρεις βδομάδες. Πότε πρόλαβες;*" Πότε πρόλαβε τί;

Όλα στον κόσμο του Άλλεν πρέπει να δηλωθούν με λόγια και όλοι είναι υπερπρόθυμοι να παίζουν αυτό το παιχνίδι: να ζητήσουν συγγνώμη, να εξηγήσουν, να προλάβουν να καταλάβουν τον απέναντι. Κι αυτός ο τελευταίος επίμονα διαφεύγει στα δικά του ρευστά, απρόβλεπτα όνειρα. Μόνη λύση ο συμβιβασμός. Οι Σύζυγοι πάσχουν από ένα κοινό, αδηλωτο άγχος. Οι σχέσεις διαλύονται γιατί κανείς δεν καταλαβαίνει τα προβλήματα του άλλου. Και γι' αυτό δεν ξέρει πως να τον αγαπήσει. Ένας και μόνος φόβος, ο φόβος της μοναξιάς. Στην ταινία, σε αντίθεση με τη ζωή, ο Γούντυ α-



"Ο Άλλεν έχει δηλώσει επαναληπτικά ότι ο κινηματογράφος είναι γι' αυτόν [...] ένα "κρεβάτι" παράλληλο μ' εκείνο του ψυχαναλυτή."

(*Επάνω: Μανχάτταν, κάτω: Παντρεμένα ζευγάρια*).

ποκαλύπτει τα πάντα εκτός από τα κίνητρα. Το φιλμ λέει πολλά. Τα γεγονότα έδειξαν πολλά, αλλά χωρίς συνοδευτικές δηλώσεις, χωρίς επεξηγήσεις, χωρίς κολακευτικά ζουμ άουτ. Στη ζωή, σε αντίθεση με την ταινία, υπάρχει ένα όριο στις "αποκαλύψεις". Οι άνθρωποι δεν χωρούν στα ταμπλόιντ. Εκεί υπάρχει μόνο μια κατασκευασμένη persona: είδωλο και κελυφος μιας αλήθειας βολικής για όλους τους ενδιαφερόμενους.

HUSBANDS AND WIVES

(ελλ. τίτλος: *Παντρεμένα ζευγάρια*)

Σκην., σεν.: Γούντυ Άλλεν, **φωτ.:** Κάρλο ντι Πάλμα, **ερμηνευτές:** Γ. Άλλεν, Μία Φάρρουσ, Τζούντυ Ντέιβις, Σίντνεϋ Πόλλακ, Τζουλιέτ Λιούις (ΗΠΑ, 1992).

Η κινητήρια δύναμη της κοινωνίας ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΟ ΧΑΟΥΑΡΝΤΣ ΕΝΤ

Θόδωρος Νάτσινας



Η επιστροφή στο *Χάουαρντς Εντ* ολοκληρώνει την τριλογία ταινιών βασισμένων σε βιβλία του Φόρστερ που είχε εξαγγείλει ότι θα γύριζε η ομάδα Άιβορυ (σκηνοθέτης), Μέρτσαντ (παραγωγός), Τζαμπάλα (σεναριογράφος). Έτσι σχεδόν ολοκληρώνεται και η κινηματογράφηση των βιβλίων του Φόρστερ, καθώς απομένει μόνο ένα, *Το μεγαλύτερο ταξίδι*, να γυρισθεί σε ταινία. Τα τελευταία δέκα χρόνια ο Φόρστερ έχει ασκήσει ένοστη γοητεία στους κινηματογραφιστές και μέσα σ' αυτή την περίοδο έχει εξαντληθεί (κινηματογραφικά) όλη η συγγραφική παραγωγή του.

Ο Φόρστερ στο έργο του περιγράφει την αγγλική κοινωνία σε μια περίοδο κρίσης και αλλαγής, η εξέλιξη της οποίας όμως γίνεται διαβρωτικά και βαθμιαία, όχι εκρηκτικά και επαναστατικά. Το στοιχείο που φαίνεται να γοητεύει τους κινηματογραφιστές είναι ο συνδυασμός της περιγραφής αυτής της περιόδου με την αφήγηση των επιπτώσεων που έχει σε πολύ ζωντανούς

και ελκυστικούς χαρακτήρες, των συναισθημάτων τους, του τρόπου που αποτυπώνεται στα μάτια τους.

Οι κοινωνικές αλλαγές που περιγράφονται στο *Χάουαρντς Εντ* είναι η άνοδος της μεσαίας αστικής τάξης και η μεταβολή της θέσης της γυναίκας. Η άνοδος της μεσαίας τάξης επιτρέπει τον γάμο των δύο οικογενειών, των αριστοκρατών-γαιοκτημόνων Γουίλκοξ και των μεσοαστών Σλέγκελ, ενώ η μεταβολή στη θέση της γυναίκας μπορεί να συναρτηθεί με την πορεία της μικρότερης αδελφής Σλέγκελ. Η κατάληξη των ιστοριών είναι ευτυχής, καθώς όλοι οι "καλοί" βρίσκονται στον παράδεισο του Χάουαρντς Εντ, αφού βέβαια έχουν περάσει κραδασμούς, αγωνίες και έχουν υποστεί κάποιες "απώλειες". Μια αλλαγή πάντα έχει τα θύματά της, τα οποία προέρχονται κυρίως από τις τάξεις που δεν χωρούν (ακόμα;) στον παράδεισο. Εδώ αναφερόμαστε κυρίως στον άτυχο Μπαστ, η κοινωνική τάξη του οποίου, οι υπάλληλοι γραφείων, θα πρέπει να περιμέ-

νει μερικά χρόνια για να κερδίσει την αποδοχή από τους άλλους. Εδώ δηλώνει την παρουσία της και αφήνει τον σπόρο της μέσα στον παράδεισο του τέλους.

Ο Άιβορ προσπαθεί να χωρέσει μέσα στις δύομισή ώρες της ταινίας πολλές υποθέσεις και ιστορίες. Αυτό γίνεται εις βάρος της ροής της αφήγησης και είναι δυνατόν να ενοχλήσει. Εντούτοις, αν υπάρχει κάτι ουσιαστικά ανησυχαστικό στην ταινία, βρίσκεται στην άποψη της για την κινητήρια δύναμη που οδηγεί στην κοινωνική αλλαγή. Άποψη κοινότυπη αλλά που συχνά ξεχνιέται. Ότι δηλαδή τα πάντα, οι κοινωνικές εξελίξεις κ.λπ., ξεκινούν επειδή όλοι επιθυμούμε να γίνουμε "αριστοκράτες". Η άποψη αυτή θεωρεί ως υπέρτατη αξία την ευχαρίστηση, την απόλαυση που συνοδεύει τον τρόπο ζωής και την κοινωνική θέση που περιγράφουμε ως αριστοκρατική. Είναι αλήθεια ότι λίγοι δεν θα ήθελαν να κατέχουν ένα παραμυθένιο Χάουαρντς Εντ, περιτριγυρισμένο από την πιο όμορφη φύση που γίνεται.

Η διατύπωση αυτής της άποψης γίνεται μέσα από την "αριστοκρατική" κινηματογράφηση και την πλούσια εικονογραφία. Η ευχαρίστηση της ταινίας αρχίζει από την γεμάτη, με χαρακτηριστικά στοιχεία και αξεσουάρ της εποχής, εικόνα: σπίνια, αγροκτήματα, αυτοκίνητα, διακοσμητικά και χρηστικά αντικείμενα. Το περιβάλλον που κατασκεύασαν τα ντεκόρ δεν παραμένει νεκρό ή μουσειακό γιατί το ζωντανεύει η ερμηνεία των ηθοποιών, η οποία αποτελεί το πιο δυνατό στοιχείο της ταινίας. Μέσα στο γενικά εξαιρετικό επίπεδο ερμηνείας ξεχωρίζουν οι δύο κυρίες Γουίλκοξ, η Βανέσα Ρεντγκρέιβ και η Έμμα Τόμσον. Η ψυχική επαφή των δύο χαρακτήρων, πάνω στην οποία βασίζεται η υπόθεση του έργου, αποδίδεται με τέτοια πειστικότητα και δημιουργεί τέτοια συγκίνηση που δεν αφήνει στον θεατή κανένα περιθώριο αντίθεσης στην εξέλιξη της πλοκής. Η σκηνοθετική παρουσία του Άιβορ παραμένει ιδιαίτερα διακριτική εκτός από λίγες "ονειρικές" παρεκτροπές. Όλα αυτά συντελούν στη δημιουργία ενός πανέμορφου συνόλου που φυσιολογικά οδηγεί στη δημιουργία του τέλειου παραδείσου του τέλους.

Η θέση που προκύπτει από την ταινία είναι ότι κινητήρια δύναμη της εξέλιξης των ανθρώπων και κοινωνικών σχέσεων είναι η επιθυμία γι' αυτό τον τρόπο ζωής, τον πλούσιο και άνετο, ο οποίος έχει την πολυτέλεια να ασχοληθεί με την κουλτούρα. Ο Μπαστ μάταια προσπαθεί σε κάποια στιγμή να πείσει ότι δεν έχει αυτή την επιθυμία. Σε μια συζήτησή του με την Χέλεν Σλέγκελ, αφού μιλούν για την ανθρώπινη φύση, για τη μουσική και το νόημα, λέει ότι "όλα αυτά είναι για τους πλούσιους, για μετά τα γεύματα". Και όμως αυτός είναι που τα αποζητάει, με ιδιαίτερη ένταση, καθώς νηστικός τριγυρνάει τα δάση και ζει όλη την κουλτούρα που ο ίδιος κατηγορεί ως χωνευτικό των πλουσίων.

Επιπλέον, σύμφωνα με αυτή την άποψη, η ηθική εξαγέρση απέναντι στην εξουσία που κατέχει το Χάουαρντς Εντ τελειώνει με την ικανοποίηση, με την ευχα-



ρίστηση, που συνοδεύει την απόκτησή του. Οι οποιοδήποτε ηθικές ή αυστηρές ιδεολογίες που αντιπαραθέτουν έναν άλλο τρόπο ζωής, τρόπο ζωής άλλων τάξεων ή κοινωνιών δείχνονται κενές και ματαιόδοξες. Αυτές οι απόψεις εξαφανίζονται με την είσοδο στον παράδεισο. Αυτή η κριτική θέση είναι ιδιαίτερη επίκαιρη, αν και βασισμένη σε έναν παλιό συγγραφέα (πρόκειται βέβαια για λανθασμένη εντύπωση ότι ο Φόρστερ είναι ιδιαίτερα παλιός καθώς πέθανε μόλις του 1970). Οι Μέρτσαντ-Άιβορ δεν δείχνουν την πιθανή αδιέξοδη κατάσταση που δημιουργεί αυτή η θέση. Εξάλλου στην εποχή του βιβλίου του Φόρστερ δεν είχαν φανεί τα αδιέξοδα της ανάπτυξης. Ίσως, αγνοώντας τα, να θέλουν να πουν ότι όσα αδιέξοδα και να βρεθούν, η επιθυμία που περιέγραψαν, ότι όλοι θέλουμε να γίνουμε "αριστοκράτες", παραμένει η κινητήρια δύναμη της κοινωνίας μας.

HOWARDS END

(ελλ. τίτλος: **Επιστροφή στο Χάουαρντς Εντ**)

Σκην.: Τζέιμς Άιβορ, **σεν.:** Ρουθ Πράουερ Τζαμπάλα πάνω στο ομώνυμο βιβλίο του Ε.Μ. Φόρστερ, **φωτ.:** Τόνυ Πηρς-Ρόμπερτς, **μουσ.:** Ρίτσαρντ Ρόμπινς, **ερμηνευτές:** Άντονι Χόπκινς, Έμμα Τόμσον, Βανέσα Ρεντγκράιβ, Έλενα Μπόναμ Κάρτερ (Μεγάλη Βρετανία, 1991).

Βαθύ κόκκινο

ΚΟΚΚΙΝΟΙ ΑΓΡΟΙ

Θωμάς Λιναράς

Οι *Κόκκινοι αγροί* είναι η πρώτη ταινία του κινέζου Ζανγκ Γιμού, ο οποίος μας εντυπωσίασε με τις επόμενες δουλειές του, τους *Σιωπηλούς ερασιτέες* και το *Σήκωσε τα κόκκινα φανάρια*. Δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο και για αυτή την ταινία (για την οποία υπήρξε μια ε-

κτενής, "προδρομική" αναφορά στην Οθόνη, τ. 37), που δεν κατορθώνει να βρει μια ισορροπία στην ανάπτυξη του θέματός της αλλά και μια στέρεα αφηγηματική δομή. Ενώ αρχίζει με την εξαιρετική σεκάνς της διαδρομής της πρωταγωνίστριας προς τον αφέντη-σύ-



ζυγό της, στην οποία συνδυάζονται εύστοχα χοροί και τραγούδια που σχολιάζουν τα δρώμενα, η συνέχεια δεν είναι ανάλογη.

Οι σχέσεις δούλου - αφέντη, που αναλύονται σε βάθος στις μετέπειτα ταινίες, εδώ εξατιμίζονται πολύ γρήγορα. Τη θέση του αφέντη καταλαμβάνει η ηρωίδα, χωρίς όμως να μπορέσει να αναδειχθεί σε δομικό κόμβο της μυθοπλασίας και να γεμίσει το κενό εξουσίας. Η ταινία δεν κατορθώνει να βρει έτσι τον κύριο αφηγηματικό της άξονα, ο οποίος μετακινείται από τον παρόντα - απόντα εραστή στον ληστή ή από τον επιστάτη Λο Χουάν στους γιαπωνέζους, χάνοντας μ' αυτό τον κατακερματισμό το κέντρο βάρους της ιστορίας της. Χωρίς σταθερό σημείο εκπόρευσης, η ματιά της ταινίας πάνω στους ήρωες και στις σχέσεις τους είναι θολή και αμήχανη. Επικεντρώνεται κυρίως γύρω από το οιοποιοί, το οποίο όμως δεν λειτουργεί όπως, για παράδειγμα, το βαφείο στους *Σιωπηλούς εραστές*, δηλαδή σαν ένα πλέγμα που σφίγγει ή χαλαρώνει γύρω από τους ήρωες, ορίζοντας τη δράση και τον εσωτερικό ρυθμό της ταινίας. Το οιοποιοί κινηματογραφείται ως εσωτερική σκηνή, σύμφωνα με την παράδοση του κινεζικού θεάτρου, όπου τα δρώμενα σχολιάζονται με τραγούδια την ίδια στιγμή που λαμβάνουν χώρα. Αυτό το εύστοχο, ενδογενές εύρημα όμως, αδυνατεί να αναχθεί σε μυθοπλαστικό ιστό που θα συνδέσει όλες τις "ιστορίες" της ταινίας. Εξαντλείται ως εσωτερικός σχολιασμός, παράγοντας μονάχα το περίφημο κρασί της Δεκάτης Ογδός Πλαγιάς, που "όποιος το πίνει δεν υποκλίνεται μπροστά στον αυτοκράτορα", μαζί με μια αίσθηση αδιέξοδου στον θεατή.

Το μεγάλο θέμα που θα αναπτύξει έξοχα στις δύο επόμενες ταινίες του ο κινέζος σκηνοθέτης, δηλαδή η σχέση του έρωτα με την εξουσία, εδώ αγνοφάνεται πίσω από το κόκκινο (του κρασιού και του αίματος) της υπερβολής, χωρίς να καταφέρνει να αναδυθεί από το βάθος της ταινίας στην επιφάνεια.

Εκεί λοιπόν που η ταινία μοιάζει κολλημένη, ξαφνικά παίρνει μια απότομη στροφή, και χωρίς τίποτα να μας προϋδεάζει γι' αυτό, προσγειώνεται στη φρίκη του πολέμου. Η οθόνη γεμίζει γιαπωνέζους σαν να έχουν βγει από την κόλαση, απλά και μόνο για να ενεργοποιήσουν μια ξεθωριασμένη (παρ' όλα τα έντονα χρώματα) μυθοπλασία και να ξαναζωντανέψουν με τα χρώματα του πολέμου τις χλωμές εξουσιαστικές σχέσεις. Δεν γίνεται καμιά ιστορική αναφορά και το γεγονός της εισβολής παρουσιάζεται αυθαίρετο, αφού δεν τοποθετείται σε κανένα ιστορικό πλαίσιο. Τα πάντα μοιάζουν μετέωρα και συγκεχυμένα, καθώς λείπει παντελώς ο συνδετικός κρίκος που θα "έδενε" την ταινία και θα γέμιζε τα χάσματα του σεναρίου και τις αυθαιρεσίες της πλοκής. Αυτή η εισβολή-μετεωρίτης, αντί να ξεκολλήσει την ταινία, ανοίγει ακόμα ένα ρήγμα, την κόβει στη μέση, τινάζοντας στον αέρα κάθε μυθοπλαστική συνέχεια και συνέπεια.

Από την παραγωγή του κρασιού, που υποτίθεται ότι

συμβολίζει τους χυμούς της ζωής και του έρωτα ως την οργάνωση της ενέδρας κατά των γιαπωνέζων, η ιστορία παλινοδοι αμήχανα ανάμεσα στην αμετροέπεια και την αφηγηματική δυστοκία. Το μόνο στοιχείο που κρατάει το ενδιαφέρον του θεατή είναι ένας αχαλίνωτος εικαστικός παροξυσμός, που παίζει με όλες τις δυνατές αποχρώσεις του κόκκινου. Αδυνατεί ωστόσο να συνδέσει το συμβολικό με το ρεαλιστικό επίπεδο της ταινίας και έτσι αυτοπαγιδύεται στον ουδέτερο χώρο του εντυπωσιασμού. Υπάρχει συνεχώς η αίσθηση ότι ο δημιουργός θέλει να μας πείσει για την εικαστική δύναμη των εικόνων του, εξαιρετικών πράγματι, πέφτοντας όμως στο σφάλμα της υπερβολής και χάνοντας το νήμα της αφήγησης και την ισορροπία της ταινίας.

Ο Ζανγκ Γιμού δεν μπορεί να ελέγξει το υλικό του, ούτε να ενσωματώσει δημιουργικά τις ετερόκλητες κινηματογραφικές του αναφορές (ηθογραφική, ιστορική ή πολεμική ταινία;), αδυνατεί να βρει το πέρασμα από τον μύθο στην Ιστορία και να δώσει επική πνοή στην ταινία του. Παρ' όλο που από την ταινία λείπει η χάρη του πρωτόλειου, η εικαστική δύναμη των εικόνων της, η εξαιρετική ψυχολογική χρήση του χρώματος σε σχέση με το χώρο και η αναπαραστατική της ακρίβεια την σώζουν in extremis, χωρίς πάντως να προϋδεάζουν για το ποιοτικό άλμα που θα κάνει ο κινέζος δημιουργός με την δεύτερη, μόλις, ταινία του.

ΧΟΝΓΚ ΓΚΑΟ ΛΙΑΝΓΚ (: Κόκκινο σόργο)

(ελλ. τίτλος: *Κόκκινο αγρόι*)

Σκην.: Ζανγκ Γιμού, **σεν.:** Τσεν Γιανιού, Ζου Βεί, Μο Γιάνγκ, **φωτ.:** Γκου Τσανγκβέι, **μουσ.:** Ζάο Ζίπινγκ, **ερμηνευτές:** Γκονγκ Λι, Γιναγκ Βεν, Τενγκ Ρουζούν (Κίνα, 1987).

Φανερή καλλιγραφία και διακριτικός σαρκασμός

ΜΟΙΡΑΙΟ ΠΑΘΟΣ

Θωμάς Νεδέλκος

Η διαφοροποίηση βορρά - νότου. Πέρα από την οικονομική αντίθεση βορρά-νότου (ή ενδεχομένως, και, ως ένα σημείο, εξαιτίας της), ο βόρειος άνθρωπος (άνδρας για να ακριβολογούμε) εμφανίζεται διαφορετικός από τον μεσογειακό ομόλογό του. Ενώ ο βόρειος βιώνει μια κυρίαρχη αντίφαση, αυτήν της εξωτερικής τάξης, ηρεμίας, ορθολογικής οργάνωσης, ελέγχου και γνώσης του περιβάλλοντος και του ίδιου αφενός και ενός ισχυρού, ανεξέλεγκτου πολλές φορές και έντονου έως και απειλητικού εσωτερικού κόσμου αφετέρου, ο μεσογειακός έχει σμικρύνει, ή και εξαφανίσει, αυτή την απόσταση ανάμεσα στο πραγματικό, το καθημερινό και το μεταφυσικό, και φαίνεται να πατά πιο στέρεα στα πόδια του, παρά τις όποιες (και πολλές) επί μέρους αδυναμίες ή ατέλειές του. Οι παραπάνω σκέψεις (με τον ομολογημένο κίνδυνο της υπεραπλούστεσης) βρίσκονται διάσπαρτες σε πολλά κείμενα (η σχετική βιο-

βιογραφία που θα μπορούσε να παρατεθεί θα αριθμούσε αρκετές σελίδες) που εμφανίστηκαν από τις αρχές του αιώνα ως τις μέρες μας και γράφτηκαν από μελετητές της κατ' εξοχήν τέχνης, της ζωγραφικής. Ο γερμανικός εξπρεσιονισμός, λόγου χάριν, απεικονίζει, εκτός των άλλων, αυτές τις τερατώδεις, ανεξέλεγκτες και υπερφυσικές δυνάμεις μπροστά στις οποίες ο άνθρωπος φαίνεται συχνά μικρός και φοβισμένος. Στην Μεσόγειο, απ' εναντίας, κυριαρχεί το φως και η διαφάνεια.

Οπότε τι δουλειά έχει, αναρωτιέται κανείς, ένας κατ' εξοχήν και αποδεδειγμένα "μεσογειακός" κινηματογραφιστής (*Οι ερασιτές, Η Ζαζί στο μετρό, Λακόμπ Λυσιέν, ο Μιλού τον Μάη*) με ένα σενάριο βρετανού που επικεντρώνεται σ' έναν υποδειγματικό "βόρειο" άνδρα; Άγνοια του κινδύνου ή τόλμη ενός σκηνοθέτη που και στο παρελθόν έδειξε τη γοητεία που ασκούσαν πάνω του ξένες κουλτούρες ή επιδράσεις (αρκεί να θυμίσουμε την *Καλκούτα* του, καθώς και τις αμερικανικές ταινίες του); Ίσως θα ακούσε, αντί άλλης απαντήσεως, η απλή αναφορά του κύριου και καθοριστικού στοιχείου στην εξέλιξη της μυθοπλασίας της ταινίας: του π ά θ ο υ ς του "βόρειου" άνδρα για μια (όχι τυχαία μη βρετανή) γυναίκα.

Το πάθος. Το πάθος έχει απασχολήσει, και δικαιολογημένα, κατά κόρον πολλούς κινηματογραφιστές. Το κυριότερο αίτιο υπέρβασης του ατόμου (η μόνη ίσως δυνατότητα μιας μορφής "επανάστασης" κατά μόνας) αντιμετώπιστηκε κυρίως από θέσης σωφρονισμού, επικρίσεων, επικλήσεων τιμωρίας και ηθικής απαξίωσης, με επικέντρωση περισσότερο στα συνήθη συνακόλουθά του (κοινωνικός υποβιβασμός και πιθανή οικονομική καταστροφή), και όχι από θέσεις που να το υπερασπίζονται ως λυτρωτική (σε υπαρξιακό επίπεδο) και απελευθερωτική (σε κοινωνικό επίπεδο) δύναμη του ατόμου.

Το σενάριο. Τα πάντα (σχεδόν) είναι προκαθορισμένα. Η καταγωγή του πρωταγωνιστή (βρετανός), η τάξη του (ανώτερη) και η εργασία του (υπουργός) δεν αφήνουν κανένα περιθώριο για την εξέλιξη της πλοκής. Ο ήρωας θα γνωρίσει το πάθος, θα κερδίσει τη γνώση και την εμπειρία και θα πληρώσει το τίμημα (κοινωνική πτώση). Ο μυθοπλαστικός ιστός φαίνεται γνωστός και χιλιοειπωμένος. Το μόνο που θα μπορούσε να εισα-



γάγει διαφοροποιήσεις με ενδιαφέρον θα ήταν η σκηνοθεσία.

Η σκηνοθεσία. Ο Λουί Μαλ κινηματογραφεί τον πρωταγωνιστή του μ' έναν τρόπο που θα μπορούσε να περιγραφεί με πολλές αποφατικές προτάσεις: δεν τον ερμηνεύει, δεν προσπαθεί να τον διερευνήσει ψυχολογικά ή ψυχαναλυτικά, δεν τον κρίνει (άμεσα), δεν τον δικαιολογεί (ούτε άγαλμα ούτε στα θηρία). Η συμπεριφορά του δεν διαφοροποιείται εξωτερικά, δεν γίνεται απολογητικός ή επιθετικός όταν δέχεται την πίεση λόγω της πτώσης (κοινωνικής, εργασιακής, οικογενειακής). Φαίνεται ότι δεν αισθάνεται ένοχος, ότι κυριότερο του μελέημα είναι να καταλάβει τί του συμβαίνει.

Ο κίνδυνος του κενού και της επανάληψης του ίδιου διαγνώστηκε έγκαιρα από τον Μαλ που υιοθέτησε μια σφιχτή σκηνοθετική γραμμή ("ακαδημαϊκή", θα λέγαμε) χωρίς εξάρσεις, κοιλιές ή αναπνοές που ταιριάζει με το θέμα του αλλά εισάγει κάποια διαφοροποίηση σε σχέση με τις γαλλικές ταινίες του που είχαν "κάτι" που θύμιζε απόχο της νουβέλ βαγκ (λόγου χάριν ο *Μιλού τον Μάνη*). Μάλιστα το σκηνοθετικό στοίχημα ο Μαλ το κερδίζει μετά το πρώτο μισό της ταινίας. Κι αυτό γιατί στην αρχή η γνωριμία και η έναρξη της σχέσης των δύο πρωταγωνιστών (του υπουργού και της κοπέλας του γιού του) γίνεται άμεσα, αφαιρετικά, χωρίς τίποτε που να θυμίζει φλερτ ή παιγνίδι και να μην αυτό φαίνεται συνεπές σε σχέση με το "πορταίτο" του πρωταγωνιστή, δημιουργεί όμως ένα αίσθημα δυσφορίας ή και βαριεστημάρας στον θεατή. Δεν είναι καθόλου τυχαίο το ότι προσέχουμε την πρώτη φορά που χαμογελούν μεταξύ τους οι δύο πρωταγωνιστές, λίγο πριν από την πτώση.

Επειδή η γραμμικότητα της πλοκής και η ακαδημαϊκότητα της σκηνοθεσίας κρίθηκαν ανεπαρκή εφόδια για τις φιλοδοξίες της ταινίας επιλέχθηκε μια συμπληρωματική ψυχαναλυτική συνιστώσα, συνιστώσα που υποστηρίζει (και εν μέρει δικαιολογεί) τον ρόλο της πρωταγωνίστριας. Ο αδελφός της αυτοκτόνησε από έρωτα γι' αυτή όταν εκείνη, στην εφηβεία της, συνδέθηκε με άλλους άνδρες, ο γιός του πρωταγωνιστή μοιάζει τον αδελφό της (το υποψιαστήκαμε αρχικά και μας το φώναξαν αργότερα για όσους δεν κατάλαβαν), και η κατάληξη γίνεται προβλέψιμη. Αυτό το προβλέψιμο στοιχείο καθώς και η απλοϊκότητα της ερμηνείας των πράξεων της πρωταγωνίστριας (από πλευράς σεναρίου) αποτελούν τα βασικά αρνητικά στοιχεία της ταινίας.

Οι ηθοποιοί. Ο Μαλ ευτύχησε να έχει έναν υποδειγματικό Τζέρεμυ Άιρονς στη διάθεσή του. Πλήρης, ελεγχόμενος και πληθωρικός ταυτόχρονα ("ολοκλήρωση του δυτικού ανθρώπου", σύμφωνα με συντάκτη κυριακάτικης εφημερίδας) προσθέτει άλλη μια σημαντική ερμηνεία στις όχι λίγες που προηγήθηκαν. Η μόνη του ανεπάρκεια, ίσως, οι σκηνές του έρωτα.

Προβλήματα φαίνεται να υπάρχουν με την Ζυλιέτ Μπινός. Πρέπει να εμφανίζεται με έντονη προσωπικό-

τητα, ελκυστική ταυτόχρονα και λιγομίλητη (λόγω και ξενικής καταγωγής) και μπερδεμένη. Μάλλον έπασαν πολλές οι απαιτήσεις της ταινίας για τις ικανότητες της. Πάντως προσπαθεί φιλότιμα και είναι επαρκής στις περισσότερες σεκάνς και ίσως η τοποθέτησή της δίπλα στον Τζέρεμυ Άιρονς την αδικεί. Αξίζει επίσης να σημειώσει κανείς τη συμπαθητική παρουσία του πολύ καλού θεατρικού (κυρίως) πρωταγωνιστή, του Ίαν Μπάννεν, στον ρόλο του πεθερού του πρωταγωνιστή.

Ο χώρος. Ο χώρος δεν φαίνεται να εξυπηρετεί κάποια συγκεκριμένη ανάγκη για όλη την ταινία (πλην του τέλους). Δεν ασκεί καμμία γοητεία, δεν αποτελεί πηγή έμπνευσης ή επιθυμίας (αρκεί να θυμίσουμε το *Χάουαρντς Εντ*), απλώς υπάρχει. Είναι εξαιρετικός (το εξοχικό σπίτι λόγου χάριν), οργανωμένος σύμφωνα με την πείρα αιώνων (ο κήπος) και φυσικά σχολιάζει με τον τρόπο του τους ανθρώπους που τον απεικονίζουν. Η μόνη σεκάνς που ο χώρος γίνεται κρίσιμος είναι η σεκάνς του τέλους. Εκεί το τοπίο είναι καθαρά μεσογειακό. Ο πρωταγωνιστής μετακόμισε σε πιο κατάλληλα για το πάθος του μέρη.

Το κατά Μαλ σχόλιο. Ο σκηνοθέτης φαίνεται να προσπαθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο να αντεπεξέλθει σ' ένα όχι τόσο ισχυρό σενάριο. Το καταφέρνει παρά τα επί μέρους προβλήματα (αρχή) και προς το τέλος οι θεατές έχουν καθηλωθεί. Δεν αποφεύγει όμως τον πειρασμό του σχολιασμού. Αυτός γίνεται με μαεστρία και "περνάει" μέσα από δύο πίνακες. Ο ένας είναι του Μαξ Ερνστ και απεικονίζει την Παναγία που σωφρονίζει (δέρνει) το θείο βρέφος. Ο Ερνστ καγχάζει τον "βόρειο" άνδρα που, όσο μεγάλος κι αν είναι, θα υπάρχει πάντα μια γυναίκα που θα τον μαλώνει, θα τον τυραννάει και θα τον νταντεύει. Ο άλλος είναι του Δεμπραίν και απεικονίζει την οικογένεια του Δαρείου που σέρνεται στα πόδια του Μεγάλου Αλεξάνδρου ζητώντας οίκτο. Επίσημη ζωγραφική της αυλής κάποιου απ' τους τελευταίους Λουδοβίκους αντανάκλα το ύφος μιας εποχής και θέλει να θέσει πρότυπα συμπεριφοράς. Ο πρώτος πίνακας βρίσκεται στο πρώτο διαμέρισμα της πρωταγωνίστριας, ο δεύτερος στο δεύτερο της μιας και μοναδικής πριν από την πρώτη συνάντηση.

Ο Μαλ υπηρετεί και υποστηρίζει ως την καλλιγραφία το σενάριο, αλλά ταυτόχρονα σαρκάζει (με διακριτικό τρόπο ομολογουμένως) τα δρώμενα.

DAMAGE

(ελλ. τίτλος: *Μοιραίο πάθος*)

Σκην.: Λουί Μαλ, **σεν.:** Νταϊήβιντ Χέαρ από το μυθιστόρημα *Επικίνδυνη* της Ζοζεφίν Χαρτ, **φωτ.:** Πήτερ Μπιζιού, **μουσ.:** Ζμπίγκνιεφ Πρσίονερ, **ερμηνευτές:** Τζέρεμυ Άιρονς, Ζυλιέτ Μπινός, Μιράντα Ρίτσαρντσον, Ρούπερτ Γκράιηβς (Γαλλία, 1992).

Το παιχνίδι και η παγίδα

ΤΑ ΜΑΥΡΑ ΦΕΓΓΑΡΙΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ

Λευτέρης Χαρίτος

Ύστερα από χρόνια σιωπής και δημιουργικής προετοιμασίας επανεμφανίζεται στο προσκήνιο των τελευταίων "μεγάλων" δημιουργών του κινηματογράφου ο Ρομάν Πολάνσκι. Έχοντας δοκιμάσει στο παρελθόν τις δυνατότητές του στην προσαρμογή λογοτεχνικού έργου για τη μεγάλη οθόνη (*Τες*), βρίσκεται αυτή τη φορά αντιμέτωπος με ένα βιβλίο αμφίβολης λογοτεχνικής αξίας αλλά μοναδικής ερωτικής δύναμης. *Τα μαύρα φεγγάρια του έρωτα* του Πασκάλ Μπρυκνέρ, τουλάχιστον στην Ελλάδα, χώρα εφήμερων παροξυσμών, αποτέλεσαν εγχειρίδιο σεξουαλικής αφύπνισης, άλλοθι προς μια νέα επανάσταση στον έρωτα, αποκάλυψη της σκοτεινής πλευράς της ανθρώπινης σάρκας ή, για πολλούς άλλους, ανάγνωσμα ερεθιστικό, βαθειά προσβλητικό, ύπουλα ανήθικο και τελικά επιφανειακό.

Ερχόμενος σε επαφή με την επιδερμική πολυπλοκότητα που παρουσιάζει το βιβλίο, ο Πολάνσκι αποφεύγει εξυπνα να υποκαταστήσει απλώς το λόγο και τις εικόνες που δημιουργεί ο λόγος με την κινηματογραφική τους απεικόνιση. Μεταφέροντας τη σταθερή δομή του βιβλίου στο σενάριο της ταινίας αλλά αποκλείοντας τις ακραίες και λεπτομερείς πορνογραφικές περιγραφές του, ο Πολάνσκι προσπαθεί να αφηγηθεί την ιστορία ενός παρανοϊκού έρωτα του οποίου οι ρίζες βρι-

σκονται στη σχέση εξουσιαστή-εξουσιαζόμενου. Η πρόθεσή του δεν είναι τελικά να οπτικοποιήσει τις ακραίες ερωτικές περιγραφές του Όσκαρ, του Αμερικανού συγγραφέα ήρωα, αλλά, κρατώντας έναν επιλεγμένο αριθμό γεγονότων, να οδηγήσει το κοινό σε ένα συμπέρασμα ουσιαστικό και άμεσα συνυφασμένο με τους δύο κύριους χαρακτήρες. Τα συναισθήματα που περιγράφονται στην ταινία, ενώ έχουν ως αφορμή την τρελή και σκληρή σχέση δύο ανθρώπων, αναφέρονται με επιτυχημένη ακρίβεια σε μια ολόκληρη γκάμα συμπεριφοράς και δυνατοτήτων της ανθρώπινης φύσης σε καταστάσεις ψυχικών, διανοητικών και σωματικών ακροτήτων.

Η άνοδος και η πτώση ενός έρωτα, οι αιτίες της οποίας (πτώσης) περιορίζονται στον σεξουαλικό κορεσμό. Οι ήρωες κινούνται χωρίς παρελθόν και χωρίς συγκεκριμένη θέληση για κάποιο ιδιαίτερο μέλλον. Ο Όσκαρ, ως μοντέρνος Χένρυ Μίλλερ με προσωπικό κομπούτερ αντί για γραφομηχανή, με συνεχή έλλειψη έμπνευσης, τριγυρίζει σαν έρμαιο στο κέντρο του Παρισιού. Η Μιμή (η τωρινή σύντροφος στη ζωή του Πολάνσκι, Εμμανουέλ Σενιέ, ηρωίδα του *Φράντικ*) μαθήτρια χορού, δυνάμει ερωτισμική, αποκάλυψη που ξεσπάει απροκάλυπτα με τη γνωριμία του Όσκαρ. Το





ατού της ταινίας είναι το ζευγάρι των τριαντάρηδων Αγγλων, ο σύζυγος του οποίου αποτελεί το θύμα-εξομολογητή στον οποίο ο Όσκαρ αφηγείται την παρανοϊκή του ιστορία σ' ένα ταξίδι από το Λονδίνο στην Κωνσταντινούπολη. Οι αντιδράσεις του φλεγματικού Βρετανού είναι άριστα δοσμένες και εκεί διακρίνεται η πολιτισμική ειρωνιά που ακολουθεί τον Πολάνσκι συνεχώς από τη στιγμή που άφησε την Πολωνία για την Ευρώπη.

Παρ' όλα αυτά, στην προσπάθεια να χαλιναγωγήσει τη διάχυτη πορνογραφική διάθεση του συγγραφέα, ο Πολάνσκι δεν καταφέρνει να δημιουργήσει κίνητρα για τους ήρωές του οι οποίοι από κάποια στιγμή και μετά δρουν αυθαίρετα, ακολουθώντας μια πορεία μοιραία προδιαγραμμένη από την ίδια τη φύση του ακραίου ερωτισμού που διακατέχει την κατά τα άλλα κοινότυπη σχέση τους. Κλασικό στοιχείο, ιδιαίτερα στις πρώτες του ταινίες, η αποστασιοποίηση, παρ' όλη τη δυναμική του ανάμιξη στους χαρακτήρες, είναι παρούσα και ιδιαίτερα εύστοχη μέσα στον κυκεώνα συναισθημάτων και εντάσεων. Απουσία όμως είναι η δυναμική εισβολή του στα σκοτεινά κίνητρα της ανθρώπινης ψυχής, η οποία υφίσταται μόνο σε επίπεδο προθέσεων.

Η ταινία μοιάζει με προσωπικό παιχνίδι του σκηνοθέτη με τους θεατές. Ο ξεπεσμός στον οποίο οδηγού-

νται οι ήρωες μοιάζει δελεαστικός. Λες και προκαλεί το κοινό σε ένα παιχνίδι διαστροφής όπου το πρώτο επίπεδο κατακρεουργεί τους κύριους χαρακτήρες του, σε δεύτερο επίπεδο όμως, οδηγεί προσεκτικά το θεατή σε μια καλοστημένη παγίδα οφθαλμοπορνεϊκής και συμμετοχής σε κάτι που ο ίδιος αναγνωρίζει ως καταστροφικό. Η αντίφαση γίνεται μαγεία στα χέρια ενός μεγάλου σκηνοθέτη.

BITTER MOON

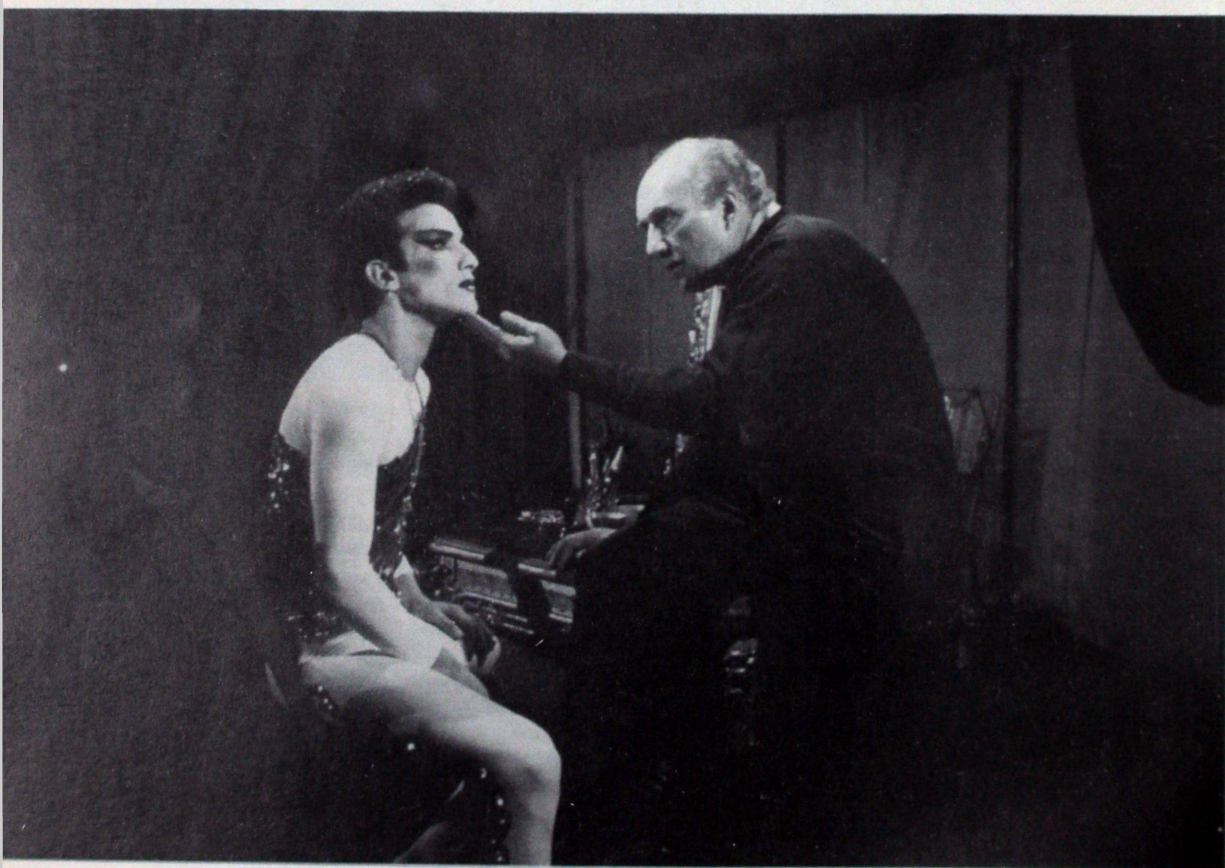
(ελλ. τίτλος: *Τα μαύρα φεγγάρια του έρωτα*)

Σκην.: Ρομάν Πολάνσκι, **σεν.:** Ρ. Πολάνσκι, Ζεράρ Μπραχ και Τζων Μπράουνιτζον από το μυθιστόρημα του Πασκάλ Μπρυκνέρ *Lunes de fiel* (ελλ. τίτλος: *Τα μαύρα φεγγάρια του έρωτα*), **φωτ.:** Τονίνο ντέλλι Κόλλι, **μουσ.:** Βαγγέλης Παπαθανασίου, **ερμηνευτές:** Πήτερ Κογιότ, Εμμανουέλ Σενιέ, Κρίστιν Σκοτ Τόμας (Γαλλία, Μεγάλη Βρετανία, 1992).

Η αυτοκτονία των καταπιεσμένων και η ενοχή της διανοήσης

Ο ΙΣΟΡΡΟΠΙΣΤΗΣ

Ελένη Μάρα



Η πολυτάραχη ζωή και η προκλητική προσωπικότητα του Ζαν Ζενέ γίνονται αφορμή στον *Ισορροπιστή*, τελευταία ταινία του Νίκου Παπατάκη, για κάποιες πικρές και απαισιόδοξες σκέψεις σχετικά με το πατρónισμα των καταπιεσμένων ατόμων από τις πνευματικές ηγεσίες. Το φιλμ βέβαια δεν είναι ούτε βιογραφία ούτε καταγγελία· αυτό που εμφατικά τονίζεται είναι η δυσκολία της σχοινοβασίας πάνω στη, συχνά δυσδιά-

κριτη, διαχωριστική γραμμή μεταξύ της ενοχής και της αθωότητας. Η γραφή είναι λιτή, η κορύφωση επέρχεται σταδιακά - αρκετοί ίσως θυμούνται παρόμοιες αρετές που παρουσίαζε η *Φωτογραφία* - το ομοφυλοφιλικό στοιχείο διακριτικά λανθάνει ώστε να μην αποσπά την προσοχή.

Θέμα της ταινίας είναι η σχέση, ερωτική αλλά κυρίως πνευματική, ενός ώριμου, προοδευτικού γάλλου

συγγραφέα με τον νεαρό γερμανοάραβα Φρανς Αλί, που εργάζεται σε τσίρκο, και η επιθυμία του πρώτου να μετατρέψει τον δεύτερο σε μεγάλο καλλιτέχνη-σχοινοβάτη. Ο Φρανς Αλί, ο ήρωας που κερδίζει τους προβολείς και την προτίμηση του σκηνοθέτη, σχοινοβατεί αδιάκοπα ανάμεσα στον αρσενικό και θηλυκό εαυτό του, στο βιασμό και την αυτόβουλη απόλαυση, στο τριτοκοσμικό περιθώριο και την ευρωπαϊκή κοινωνία των πολιτών, στο ρόλο του θύματος και του θύτη. Το τσίρκο, χλευαστικός αντικατοπτρισμός της πραγματικότητας (η χρήση του καθρέφτη ενσωματώνεται δομικά στους συμβολισμούς της ταινίας), λειτουργεί εδώ, όπως και στο μπεργκμανικό έργο, σαν ενδιάμεσο σκαλοπάτι στην τέχνη, από τη μια μεριά, το θάνατο και την πλαστογράφηση της φυγής, από την άλλη. Πρόκειται για ένα σύμπαν ψευδαισθήσεων που ισορροπεί ανάμεσα στην ευθυγράμμιση του τετνωμένου σχοινοβίου και το σάλτο στο κενό. Το οποιοδήποτε παραπάτημα, η οποιαδήποτε παρέκκλιση, ισοδυναμεί με αφανισμό. Τα αποκαλυπτήρια του φαλλού, δηλαδή της εξουσίας του άντρα, στο κέντρο της πίστας, συνιστούν μία από τις μεγάλες στιγμές της ταινίας. Το κόκκινο πέπλο του πόθου κρύβει το φαλλό από το βλέμμα, και μαζί τη στυγνή αλήθεια για τις σχέσεις εξουσίας. Ο Φρανς Αλί προτιμά το μάζεμα της κοπριάς από το φως των προβολέων, αφού το τσίρκο παραμένει αναλλοίωτο ως χώρος δράσης και αυτοπραγμάτωσης. Το μόνο που αλλάζει είναι η θέση που μπορεί να κατέχει κάποιος μέσα σ' αυτό. Με τη συμμετοχή του Φρανς Αλί στην ετεροφυλοφιλική σχέση, η σχοινοβασία δεν αίρεται, απλώς μετατοπίζεται, η λύτρωση μέσα από τον αυτοσαρκασμό γίνεται προσιτή, τα πράγματα λέγονται, στο μέτρο του δυνατού, με το όνομά τους: η γυναίκα, ο πόθος, η τρυφερότητα, ο σωφέρ-επιβήτορας, το παιχνίδι του έρωτα, της εξουσίας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η τέχνη απομυθεύεται, η ελικρίνεια κινήτρων όπως η έμπνευση, η πολιτική βούληση, η επιθυμία για κοινωνική αλλαγή, αμφισβητούνται. "Το πάθος του ποιητή να δημιουργήσει μέσα από ένα άλλο πλάσμα", όπως λέει σε συνέντευξή του ο Παπατάκης, δεν είναι αθώο, δηλαδή δεν είναι υπεράνω των σχέσεων καταναγκασμού και υποταγής. Ο συγγραφέας-ήρωας της ταινίας σχοινοβατεί, και αυτός, ανάμεσα στις ευγενείς προθέσεις της πηγαίας έλξης και την εγκεφαλικότητα της καθοδήγησης: μια εγκεφαλικότητα ρητή, που συγκεκριμενοποιείται στη σκληρή εγκατάλειψη του μαθητευόμενου από τον άπιστο μέντορα-εραστή: μετά το ατύχημα, ο Φρανς Αλί πετιέται, ούτε λίγο ούτε πολύ, σαν στυμμένο λεμόνι στο καλάθι των αχρήστων.

Δύο είναι οι γυναίκες της ταινίας: η Μητέρα και η Ερωμένη. Η όμορφη Ελέν - το όνομα παραπέμπει ειρωνικά στον γνωστό ελληνικό μύθο - είναι το πρόσχημα, η παραπλάνηση, η επιφάνεια των πραγμάτων, ο μεσοληβητής ανάμεσα στον άντρα διανοούμενο και την πολιτική εξουσία. Τρέφεται από τα αποφάγια του άντρα,

είναι το ίδιο το σχοινί πάνω στο οποίο ακροβατούν οι φιλοδοξίες του. Η μητέρα του Φρανς Αλί, η χοντρή γερμανίδα παλαιότερα, μία ακόμη παραλλαγή της αποδιάρθρωτικής αμφιταλάντευσης ανάμεσα στο θύτη και το θύμα, ενσαρκώνει τραγικά την εκπορνευμένη μητρότητα, το ξεριζώμα, την απώλεια της καταγωγής. Έμπνευση και αφαιρετικότητα χαρακτηρίζουν τη σεκάνς των δύο αντρών στο εσωτερικό της εκκλησίας, όπου το μυστικιστικό στοιχείο παραμερίζεται μπροστά στη διαπίστωση ότι μια ισότιμη συγκατοίκηση της αρσενικής και θηλυκής αρχής στη θρησκεία και στην ευρύτερη πνευματική ζωή δεν είναι εφικτή. Όταν ο Θεός-Πατέρας-Διανοούμενος πλάθει το δημιούργημά του "κατ' εικόνα και ομοίωση", η Παναγία περισσεύει.

Ο Φρανς Αλί δεν αγαπά τις αυταπάτες. Για το λόγο αυτό προτιμά την αυτοκτονία από το ατύχημα, πράξη επιλεγμένη και συνειδητή, συμπαρασύροντας μητέρα και ερωμένη, δηλαδή τον θηλυκό καταπιεσμένο εαυτό του. Το γαλλικό λογοπαίγιο που, δυστυχώς, δεν μπορεί να αποδοθεί στα ελληνικά (ο ήρωας λέει "je me tue", σκοτώνομαι, τονίζοντας την τελευταία λέξη που ηχεί όμοια με το "tu", το γαλλικό "εσύ") υπαινίσσεται φόνο, τόσο πνευματικό όσο και πολιτικό, με ένοχο τον συγγραφέα. Η θεαματικότητα της τελικής ιεροτελεστίας παραπέμπει για άλλη μια φορά στο τσίρκο ως υπαρξιακό περίγραμμα της ανθρώπινης πράξης. Τα τριάντα χρόνια που χωρίζουν την πρώτη σκηνοθετική δουλειά του Παπατάκη, την *Άβυσσο*, στην οποία οι καταπιεσμένοι, δύο υπηρέτριες, δολοφονούν τα αφεντικά τους, από τον *Ισορροπιστή* του σήμερα, φανερώνουν μία μετατόπιση της εξέγερσης, τον εσωστρεφή και αυτοκαταστροφικό χαρακτήρα που αυτή έχει αποκτήσει στις μέρες μας. Η ταινία εκφράζει την αναδίπλωση αυτή χωρίς κραυγές, με ακρίβεια και αυστηρότητα, ενώ η κάμερα χαρίζει την αμέριστη συμπάθειά της σε όσους, σαν το Φρανς Αλί, αυτοκτόνησαν, πολιτικά και ερωτικά προδομένοι.

LES EQUILIBRISTES

(ελλ. τίτλος: *Ο Ισορροπιστής*)

Σκην., σεν.: Νίκος Παπατάκης, **φωτ.:** Γουίλλιαμ Λουμπτσάνσκι, **μουσ.:** Μπρούνο Κουλαί, Γκαμπριέλ Φωρέ, Ομ Καλσούμ, **ερμηνευτές:** Λίλα Νταντί, Μισέλ Πικολί, Πόλλυ Γουόκερ (Γαλλία, 1991).

Η τσαγιέρα και το κηροπήγιο

Η ΠΕΝΤΑΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΤΟ ΤΕΡΑΣ

Θόδωρος Νάτσινας

Η πιο πρόσφατη ταινία κινούμενων σκίτσων της εταιρείας Ντίσνεϋ αποτελεί μια έκπληξη. Είναι το πρώτο κλασικό παραμύθι εδώ και πολλά χρόνια που η εταιρεία μεταφέρει στον κινηματογράφο. Ενώ ο ίδιος ο Ντίσνεϋ είχε καθιερωθεί από τις μεταφορές τέτοιων παραμυθιών, τις τελευταίες δεκαετίες, η εταιρεία "εκσυγχρονίσθηκε" και απέφυγε τα παλιά, καλά και γνωστά μονοπάτια των κλασικών παραμυθιών. Για την *Πεντάμορφη και το τέρας* όμως επέστρεψαν στην παράδοση. Ξέφυγαν από την τάση εκμοντερνισμού με θέματα σύγχρονα (π.χ. *Τρον*) ή πρωτότυπα (τα διάφορα ποντικάκια, γοργονίτσες κ.λπ.) και ξαναβρήκαν τη χρυσή φλέβα. Τόσο οικονομικά όσο και αισθητικά. Η ταινία γυρίστηκε με όλη την προσοχή στη λεπτομέρεια που διέκρινε τα αριστουργήματα του Ντίσνεϋ. Έτσι εκατοντάδες ζωγράφοι (600 λένε τα στοιχεία της παραγωγής) συμμετείχαν στον σχεδιασμό των εικόνων, θυμίζοντας την τελειότητα των παραγωγών του ιδρυτή τους. Βέβαια διατήρησαν κάποιες σύγχρονες μεθόδους όπως τον συντονισμό από υπολογιστή. Αλλά ο συνδυασμός εδώ γίνεται με μεγάλη μαστοριά. Δεν διακρίνεται η συνεισφορά του και έτσι ούτε ενοχλεί ούτε αφαιρεί από την ενιαία αισθητική της ταινίας.

Η ταινία ορισμένες στιγμές δείχνει ότι κινδυνεύει να γλυστρήσει προς την κατεύθυνση των γλυκανάλατων σύγχρονων παιδικών τηλεοπτικών παραγωγών. Τέτοια εντύπωση δίνει η πρώτη γνώριμά με την Μπελ-Πεντάμορφη στη βόλτα της στο χωριό. Γρήγορα όμως διαφαίνεται μια διάθεση ανατροπής αυτής της τάσης, καθώς ο περίγυρος είναι εντελώς διαφορετικός απ' ό,τι η ίδια πιστεύει. Τον παλιό καλό Ντίσνεϋ θυμίζει και η σκληρότητα που περιέχεται σε κάποιες σκηνές (μάχη με τους λύκους, μονομαχία του τέλους), καθώς στις ταινίες του ποτέ τα πράγματα δεν ήταν άσπρα-μαύρα όπως έχει δημιουργηθεί η εντύπωση.

Το στοιχείο όμως που ανυψώνει την ταινία είναι τα ανθρωπόμορφα αντικείμενα του πύργου του Τέρατος που συνιστούν ό,τι πιο απολαυστικό και χιουμοριστικό διαθέτει το φιλμ. Δεν είναι τυχαίο που είναι ξεκάθαρα εύρημα των σεναριογράφων, χωρίς καμιά σύνδεση με τον παραδοσιακό μύθο. Η απόδοση ανθρώπινων χαρακτηριστικών και συναισθημάτων σε ζώα και αντικείμενα (ή και αφηρημένες μορφές) αποτελεί μια από τις πρώτες επινοήσεις των δημιουργών κινούμενων



σχεδίων - ανακάλυψη που ο Ντίσνεϋ έφτασε στο υψηλότερο της σημείο. Εδώ τα ανθρωπόμορφα αντικείμενα κλέβουν την παράσταση και αποδεικνύουν για ακόμα μια φορά ότι η παμπάλαιη αυτή ανακάλυψη αποτελεί το κλειδί της επιτυχίας για τις ταινίες κινούμενων σκίτσων. Οι ίδιοι οι χαρακτήρες, της τσαγιέρας, του κηροπήγιου, του ρολογιού, θα ήταν πολύ αδύναμοι αν αποδίδονταν από ανθρώπινες φιγούρες, όπως γίνεται άλλωστε στο τέλος όταν τα μάγια λύνονται και όλοι επιστρέφουν στην αρχική τους μορφή. Στην *Πεντάμορφη και το τέρας* η κορύφωση, αλλά και αυτό που φεύγοντας κανείς θυμάται, είναι η ένταση του στροβιλισμού του χορού των αντικειμένων στον πύργο. Η σκηνή αυτή σίγουρα θα θεωρηθεί κλασική και θα αναφέρεται δίπλα στις ανάλογες σκηνές της *Φαντασίας*, του *Πινόκιο*, του *Ντάμπο* και της *Χιονάτης*.


Η ταινία γενικά αποτελεί πιστή και καλή εκτέλεση της γνωστής συνταγής, αλλά η επιτυχία της δικαιώνει όσους τόσα χρόνια μурμουρίζαν για τις λάθος επιλογές του στούντιο Ντίσνεϋ.

BEAUTY AND THE BEAST

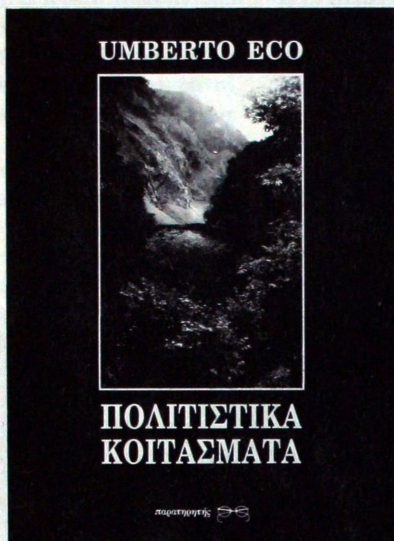
(ελλ. τίτλος: *Η πεντάμορφη και το τέρας*)

Σκην.: Γκάρυ Τρουνταίηλ και Κερκ Γουάιζ, **σεν.:** Λίντα Γούλμπερτον, **οπτικά εφέ:** Ράντυ Φούλλμερ, **μουσ.:** Άλαν Μένκεν, **παραγωγή:** Walt Disney Pictures σε συνεργασία με την Silver Screen Partners IV (ΗΠΑ, 1991).

ΞΕΧΩΡΙΣΤΑ ΒΙΒΛΙΑ

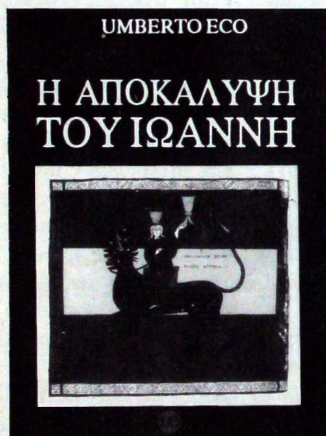
από τις εκδόσεις παρατηρητής 

ΜΟΛΙΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ



Σκέψεις και προτάσεις του διακεκριμένου σημειολόγου για τη διατήρηση και τη διαχείριση της πολιτισμικής κληρονομιάς
Ένα βιβλίο που διευρύνει την αντίληψη για τον πολιτισμό.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ ΑΚΟΜΑ



ΔΥΟ ΠΟΛΥΤΕΛΗ
βιβλία, μοναδικά
δώρα



Η κατά UMBERTO ECO εκδοχή της Αποκάλυψης του Ιωάννη
Κυκλοφορεί και σε επίτομη έκδοση

Η ορθόδοξη απεικόνιση της Αποκάλυψης από διακεκριμένους ζωγράφους.

Δημήτρης Κολιοδήμος

Ο τίτλος αυτών των σελίδων, δανεισμένος φυσικά από την μότιπηλ ταινία του Νταϊνβιντ Κρόνεμπεργκ, μπορεί να δημιουργήσει κάποιες παρανοήσεις. Λοιπόν, μια και "οι καλοί λογαριασμοί κάνουν τους καλούς φίλους", ας τις ξεκαθαρίσουμε: όχι, δεν πρόκειται από αυτόν εδώ το χώρο να αναφερόμαστε στις τελευταίες κυκλοφορίες σε βιντεοκασέτα. Κάτι τέτοιο είναι έξω από τις προθέσεις μας. Μέσα στις προθέσεις μας είναι ένα σερίανι στο χώρο του βίντεο με συγκεκριμένες, πολύ συγκεκριμένες στάσεις για χάζεμα: εκείνες που ο "υποψιασμένος" θεατής και αναγνώστης έχει ήδη αντιληφθεί: τις ταινίες του φανταστικού κινηματογράφου. Για να γίνουμε ακόμα πιο σαφείς: θα αναφερόμαστε και θα μιλούμε για ταινίες του φανταστικού που μπορεί να βρει κανείς σε κασέτες, ανεξάρτητα από το πότε (και από ποιά εταιρεία) κυκλοφόρησαν. Κι αυτή η "ελευθερία", δεν είναι καθόλου δυσεξήγητη. Η κρίση που έπληξε το βίντεο είχε δύο δυσάρεστες επιπτώσεις: αφ' ενός μεν τον περιορισμό των εταιρειών αναπαραγωγής και διανομής γραμμένων κασετών σε τρεις ουσιαστικά, αφ' ετέρου δε τη δραστική μείωση του αριθμού των "μηνιαίων" κυκλοφοριών τους και την σχεδόν απουσία από αυτές νέων ταινιών του φανταστικού.

ΤΟ . . . ΑΥΤΟ (Stephen King's It). Ο ογκώδης αυτός τόμος του Στήβεν Κινγκ ξεκίνησε να ζωντανώνει στη μικρή οθόνη με τη μορφή μιας εξάωρης μίνι σειράς, που θα σκηνοθετούσε ο Τζωρτζ Ρομέρο, στενός φίλος και συνεργάτης του συγγραφέα. Στην πορεία όμως, μετά τα γεγονότα που τον έκαναν να εγκαταλείψει τη σκηνοθεσία του *Νεκροταφείου ζωντανών*, προς όφελος της Μαίρης Λάμπερτ και όχι του μυθιστορημάτων του Κινγκ, *Το . . . αυτό* κατέληξε να γίνει τετράωρη μίνι σειρά (που σημαίνει 167 λεπτά καθαρή διάρκεια, αν αφαιρεθεί ο χρόνος των διαφημίσεων και ο χρόνος των τίτλων αρχής και τέλους των τριών ενδιάμεσων επεισοδίων), με τον Τόμμου Λη Γουάλλας πίσω από την κάμερα. Επιπλέον, με δεδομένη την (εμπορική τουλάχιστον) επιτυχία των έργων "του" Κινγκ, δεν πρέπει να μας ξενίζει καθόλου η σχεδόν ταυτόχρονη κυκλοφορία του σε κασέτα. Κι αν ακόμα σκεφτούμε την τύχη δύο άλλων έργων "του" Κινγκ, και τα δύο παραγωγής του Ντίνο ντε Λαουρέντις (στην Ελλάδα, *Το μάτι της γάτας* και η *Ασημένια σφαίρα* βγήκαν κατευθείαν στο βίντεο, μετά την άρνηση της Νέας Κίνησης να τα διανεμήσει στους κινηματογράφους), τότε μπορούμε να πούμε μετά βεβαιότητα ότι *Το . . . αυτό* είναι αυτό που περιμέναμε! Λιγότερο καλό από τον *Δράκουλα του Σάλεμ Λοτ*, που έγινε επίσης τετράωρη μίνι σειρά, είναι περισσότερο τρομακτικό από το έργο του Τόμμου Χούπερ, χάρη στην "ιδιοσυγκρασία" του σκηνοθέτη της ταινίας *Νύχτα τρόμου 2!*

Το *Αυτό*, του τίτλου είναι πλάσμα χωρίς όνομα και χωρίς μορφή, που ζει στους υπονόμους, αποκτά δύναμη από τους ενδόμυχους φόβους των ανθρώπων και αναγκάζει τα θύματά του να προκαλούν την καταστροφή και το θάνατο. Στο παρελθόν, ενάντια σ' αυτό το τρομακτικό πλάσμα (που προς το τέλος θα πάρει τη μορφή μιας γιγάντιας αράχνης, έτσι, για να μας απογοητεύσει!) είχαν αγωνιστεί επτά παι-

διά και πίστεψαν ότι το είχαν νικήσει. Όμως, αυτό που δεν ξέρουν είναι ότι *Το . . . αυτό* μπορεί να αναγεννάται κάθε τριάντα χρόνια, για να σκοτώνει παιδιά, τρεφόμενο από τους διαιώνιους φόβους των ανθρώπων και τα πάντα αναπτυσσόμενα μεταξύ τους μίσση. Κι έτσι, οι επτά παλιοί φίλοι, που είχαν δώσει όρκο τιμής να ενωθούν και να ξανααντιμετωπίσουν τον δαίμονα χωρίς όνομα, αν ποτέ ξαναεμφανιστεί, άντρες πια (οι εξή, η άλλη είναι γυναίκα), επιστρέφουν στη γενετήριά τους, την κομρόπολη Ντέρρυ του Μαϊην, έτοιμοι να κρατήσουν τον όρκο τους.

Το σενάριο του Λώρενς Κοέν στηρίζεται σε μια μικρή, πλην όμως λιάν σημαντική λεπτομέρεια: οι επτά αντίπαλοι του πλάσματος, η πρώτη από τις δαιμονικές μορφές του οποίου παίρνει το σχήμα ενός κλόουν (Τιμ Κάρρυ), δεν θυμούνται τίποτα από την προηγούμενη μάχη τους εναντίον του. Έτσι, ο σεναριογράφος εκμεταλλεύεται δύο στιγμές της ζωής τους και δύο συγκρούσεις τους με το Κακό, παντρεύοντας το παρόν με το παρελθόν. Ο Γουάλλας δίνει τις δύο αλληλένδετες ιστορίες (παιδιά εναντίον τέρατος, ενήλικοι εναντίον τέρατος) με ένα γνωστό στο κοινό ύφος: το "ρομαντισμό" της σαπουνοπερας. Ωστόσο, το έργο του είναι άνισο: με το πρώτο ήμισυ εμφανώς καλύτερο από το δεύτερο, και με την ιστορία των παιδιών να είναι πιο ενδιαφέρουσα από εκείνη των σαραντάρηδων εαυτών τους, το *Αυτό* δεν παύει να είναι ένα τηλεοπτικό "έπος", ανώτερο από πολλές άλλες μίνι σειρές. (Διανομή: Warner Video/Audio Visual).

ΔΟΚΤΩΡ ΧΑΣΑΠΟΣΤΑΪΝ (*Dr Hachenstein*). Οι Ρεζά Μιζμπανί και Μέγκαν Μπάρνερ, οι παραγωγοί αυτής της χαμηλού κόστους ταινίας, που δεν προβλήθηκε ποτέ στους κινηματογράφους της χώρας μας, φαίνεται ότι θέλησαν να ακολουθήσουν τα βήματα του Μελ Μπρουκς, φτιάχνοντας το δικό τους *Φρανκεστάιν τζούνιор*. Όμως,

ίσως επειδή το σενάριο του Ρίτσαρντ Κλαρκ (που είναι και ο σκηνοθέτης) δεν διέθετε το βέβηλο χιούμορ του Μπρουκς (ευτυχώς), αλλά και ίσως επειδή οι ηθοποιοί τους δεν διέθεταν το ταλέντο των Τζην Γουάιλντερ, Μάρτυ Φέλντμαν, Ματτλίν Καν και Τζην Χάκμαν (δυστυχώς), απέτυχαν να μας δώσουν μια σατιρική, *μη ανατρεπτική* εκδοχή του μύθου του Φρανκεστάιν.

Ο Κλαρκ τοποθετεί τη δράση του στα 1912, κάπου στην αγροτική Αμερική, σε μια περιοχή όπου ο μισότρελος δρ Έλλιοτ Χακενστάιν (Ντέιβιντ Μάιρ) προσπαθεί να βρει τρόπο ώστε να ξαναφέρει στη ζωή την πολυαγαπημένη του γυ-

ναίκα (το υποθέμα αυτό θυμίζει τον *Δόκτωρα Φάιμς*, αλλά εδώ αποσιωπάει το μοτίβο της εκδίκησης). Ο Χακενστάιν έχει ήδη πετύχει να ξαναζωντανέψει έναν ποντικό και πιέζεται από το χρόνο, αν θέλει να "αναγεννήσει" τη γυναίκα του (Σύλβια Λη Μπέηκερ) - στην πραγματικότητα, ό,τι έχει απομείνει απ' αυτήν: το ασώματο κεφάλι της, που εξακολουθεί να του μιλάει, αλλά και που αρχίζει να αποσυντίθεται! Πρέπει να βρει αμέσως τα απαραίτητα όργανα, αλλά οι μάλλον χαζοί ηλικιωμένοι προμηθευτές του (τους δύο τυμβωρύχους υποδύονται οι Ανν και Λόγκαν Ράμσον - η πρώτη ήταν υποψήφια για

το Όσκαρ ερμηνείας στο *Πέτα τη μαμά από το τραίνο* του Ντάνυ ντε Βίτο) του φέρνουν ένα αντρικό σώμα! Ευτυχώς, η τύχη είναι με το μέρος του: τρεις κοπέλες φτάνουν στο απομονωμένο σπίτι του και ζητούν τη βοήθειά του, μια και το αυτοκίνητό τους έχει πάθει βλάβη κάπου εκεί κοντά. Οι δύο από αυτές (Ντάνιαν ντε Ροζάριο και Κάθριν Ντέιβιντ Κοξ), χωριστά η μία από την άλλη, προσπαθούν να τον ξελογιάσουν, για να ικανοποιήσουν τους ερωτικούς πόθους τους, αλλά καταλήγουν στο ανατομικό τραπέζι του, προσφέροντας τα πόδια και τα χέρια τους, αντίστοιχα, για την αναδημιουργία της συζύγου του. Η τρίτη (Στέηου Τρέηβις), αντίθετα, που πρόκειται να "προσφέρει" τα μάτια της, κατορθώνει να γλυτώσει, χάρη στην ερευνητική περιέργεια του ανήλικου ανηψιού της (Τζων Αλέξης).

Με δυο λόγια, το ύφος της ταινίας του Κλαρκ είναι κάτι μεταξύ ταινίας τρόμου και νεανικής σεξοκωμωδίας. Ο ανάλαφρος τόνος της, ωστόσο, δεν είναι πάντα ικανοποιητικός: ο τρόμος σχεδόν αποσιωπάει (παρόλο που το χειρουργικό νυστέρι του Χακενστάιν δουλεύει ασταμάτητα για να μας χαρίσει μια δυο σπλάτερ σκηνές) και το χιούμορ μάλλον στομώνει (παρά την ελαφρομυαλιά των τριών κοριτσιών και την ύπαρξη της κουφής και μουγκής υπηρέτριας του γιατρού, η παρουσία της οποίας μας χαρίζει μια όμορφη σκηνή). Όμως δεν πρέπει να έχουμε "υπερβολικές" απαιτήσεις από μια διασκεδαστική μεν, αλλά και καθαρά εμπορική ταινία, στηριγμένη σ' ένα σενάριο που απαρνιέται τη λογική (ο πρωταγωνιστής θα μπορούσε να πάρει τα αναγκαία όργανα από το πρώτο του θύμα, χωρίς να χρειαστεί να χρησιμοποιήσει τα σώματα και των τριών)! Άλλωστε, από τη στιγμή που ο *Δόκτωρ Χαασποστάιν* δεν παίρνει τον εαυτό του στα σοβαρά, γιατί θα πρέπει να το κάνουμε εμείς; (Διανομή: *Ελλάς Κόσμος Video*).



Συνέντευξη με την Ελένη Καραϊνδρου

"Προχωρώ σαν να μην ξέρω τίποτε από μουσική· όλα τα ανακαλύπτω στην πορεία..."

Κώστας Κωνσταντινίδης - Πάνος Κοικαλένιος

"... Η κινηματογραφική μουσική είναι λειτουργική μουσική, χρηστική μουσική, ακόμη κι αν δεν είναι προγραμματισμένη. Μόνον στα πιο ρηχά μελοδράματα στοιβάζονται πλεοναστικά ο ήρωας, η ατμόσφαιρα και η ψυχική του διάθεση που εκφράζεται μέσω της μουσικής. Οι έξυπνοι συνθέτες δημιουργούν με τη μουσική τους ό,τι διαφορετικά δεν υπάρχει. Με απλούστερα λόγια, δεν εικονογραφούν, δημιουργούν χώρο για υπόγεια ρεύματα και εξάρσεις και γίνονται έτσι οι υπηρέτες όχι του διαλόγου αλλά της κάμερας. Οι καλύτεροι, και σ' αυτούς περιλαμβάνω την Ελένη Καραϊνδρου, είναι απλώς συνθέτες, προικισμένοι βεβαίως μ' αυτήν τη σεμνότητα, που προϋποθέτει την υποταγή σε μία καθολική αντίληψη..."

Peter Ruedi, Die Weltwoche, 30.192

ΟΘΟΝΗ: Η πρώτη σας δουλειά που κατάφερε να περάσει τα ελληνικά σύνορα ήταν η μουσική για την ταινία της Μάργκαρετ φον Τρότα *Αφρικάνα*. Μιλήστε μας, αν θέλετε, γι' αυτήν σας τη συνεργασία.

ΕΛΕΝΗ ΚΑΡΑΪΝΔΡΟΥ: Η παραγωγή ήταν γαλλογερμανοϊταλική. Απ' ό,τι καταλαβαίνετε, μ' αυτό τον τρόπο βρίσκονται πιο εύκολα τα χρήματα. Βεβαίως ήταν κάτι που υποχρέωσε την σκηνοθέτρια να εργάζεται και στις τρεις αυτές χώρες, με συνέπεια να δυσχεραίνεται το έργο της ακόμη περισσότερο. Εγώ δούλεψα με την φον Τρότα στην Ιταλία, στα στούντιο της Phonerama. Τα στούντιο αυτά θεωρούνται τα καλύτερα της Ιταλίας, αφού εκεί γίνονται οι ηχητικές επεξεργασίες όλων των μεγάλων ιταλικών παραγωγών. Την παραγωγή της ηχογράφησης ανέλαβε η δισκογραφική εταιρεία Μίλαν, ενώ τα έξοδα της αμοιβής μου οι γερμανοί παραγωγοί. Η τελική

επεξεργασία έγινε μεν στην Ιταλία, αλλά το πιο σημαντικό ήταν ότι η αρχική ηχογράφηση δημιουργήθηκε εξ ολοκλήρου στην Ελλάδα, με έλληνες μουσικούς, έλληνα διευθυντή ορχήστρας και έλληνες ηχολήπτες. Η ηχογράφηση, η ορχήστρα, η διεύθυνση, όλα ήταν ευρωπαϊκού επιπέδου και έτσι οι ξένοι παραγωγοί έμειναν κατενθουσιασμένοι.

ΟΘ.: Εκείνη την εποχή θα πρέπει να ταξιδέψατε αρκετές φορές. Δεν σας κόστισε ψυχικό αυτό...

Ε.Κ.: Μου είχε κοστίσει τα νεύρα μου... (γελάει). Να σας πω. Τα ταξίδια μου αρέσουν πολύ, και ο τρόπος που δούλεψα για την συγκεκριμένη ταινία μου άρεσε ακόμη περισσότερο. Ήταν μια περιπέτεια. Ο συνθέτης του κινηματογράφου, αν μη τι άλλο, δεν κάνει μονότονη ζωή.

ΟΘ.: Ο τίτλος *Αφρικάνα* δεν έχει καμιά σχέση με την ταινία. Ποιός ήταν ο λόγος της τελικής του επιλογής;

Ε.Κ.: Σε κάθε ταινία ο τίτλος είναι ένα πρόβλημα που απασχολεί τους πάντες. Τον ηθοποιό, τον σκηνοθέτη, τον συνθέτη, τους παραγωγούς. Σε όλες σχεδόν τις ταινίες όλοι συζητάνε για τον τίτλο, γιατί είναι πολύ βασικό και συνήθως είναι αυτό που μένει για πάντα. Στον *Μελισσοκόμο*, θυμάμαι συζητήσεις επί συζητήσεων. Θα παρέμενε αυτός ο τίτλος ή θα βαφτιζόταν κάπως αλλιώς; Αυτός ήταν και ο λόγος που η ταινία βγήκε με διαφορετικό τίτλο σε κάθε χώρα που προβλήθηκε. Το *Τοπίο στην ομίχλη* πάντως ήταν σταθερό. Ο *Λιποτάκτης* είχε αρχικό τίτλο το *Βασίλειο των περισσότερών*. Στην *Αφρικάνα* δεν βρέθηκε τίποτε καλύτερο, και έτσι παρέμεινε αυτός ο τίτλος.

ΟΘ.: Ακούγοντας τη μουσική σας, διαπιστώνουμε αρκετές διαφορές, όσον αφορά περισσότερο στο ύφος. Θα θέλατε να μας εξηγήσετε τί άλλαξε;

Ε.Κ.: Η συγκεκριμένη μουσική είναι τελείως διαφορετική απ' αυτές

που είχα κάνει, χωρίς όμως να πάω να είμαι ο εαυτός μου. Η καινοτομία ήταν ότι είχαμε συμφωνική ορχήστρα και πιάνο. Ο ήχος όμως του πιάνου ήταν ειδικά επεξεργασμένος και ίσως το προσέξατε στην αρχική σκηνή. Τα θέματα μπορούμε να τα χωρίσουμε σε τρία μέρη. Το θέμα του δημοσιογράφου που ερμήνευσε ο Σάμυ Φρέι ήταν ένα αργό μπλουζ, εκφράζοντας τη μοναχικότητα ενός ανθρώπου που βρίσκεται μέσα σε πολλές καταστάσεις και τελικά δεν είναι πουθενά. Τα άλλα δύο θέματα είναι αυτά των δύο ηρωιδών. Τα τρία θέματα μαζί ενώνονται μουσικά, τα συνδέει μία κοινή τονικότητα.

ΟΘ.: Ποιά νομίζετε πως είναι η σχέση της εικόνας με τη μουσική.

Ε.Κ.: Η σχέση εικόνας και μουσικής είναι μαγική και ανεξήγητη. Δεν υπάρχουν ούτε προδιαγραφές ούτε ετικέτες. Ό,τι αναζητείς το αναζητείς στο σκοτάδι και γι' αυτό πιστεύω ότι δεν αναλύεται. Εκείνο που τελικά μετράει είναι το ίδιο το αποτέλεσμα, αν δηλαδή αυτό το σύνολο είναι και το ζητούμενο του σκηνοθέτη και του συνθέτη.

ΟΘ.: Στην αρχική επαφή σας με τους σκηνοθέτες, συζητάτε για τη μουσική, σχεδιάζοντας την επένδυση ή λειτουργείτε κάπως διαφορετικά;

Ε.Κ.: Αυτά τα φραστικά κλισέ με ενοχλούν τρομερά. Δεν αισθάνομαι τον εαυτό μου επαγγελματία με την στενή έννοια. Δεν ετοιμάζω τίποτε από πριν, μ' αρέσει να ψάχνω. Προχωρώ σαν να μην ξέρω τίποτε από μουσική: όλα τα ανακαλύπτω στην πορεία και προσπαθώ να είναι καινούρια πράγματα. Όταν προετοιμάζονται είναι σαν να προδίδεις, είναι κάτι σαν το ζυμάρει που το πλάθεις, σαν τον πηλό που προσπαθείς να του δώσεις σχήμα. Περιγράφω την ψυχική κατάσταση στην οποία βρίσκομαι. Σαν να είμαι σ' ένα δωμάτιο κλειστό, σκοτεινό και να προσπαθώ να πάσω μια κλωστή. Είναι τόσο τρελό. Ίσως απ' έξω να φαίνεται εύκολο, γιατί οι απ' έξω προσέχουν άλλα πράγματα, την ενορχήστρωση, αν υπάρχει

όμπος και τέτοια. Μπορείς να βάλεις κατάλληλα έναν απλό ήχο και να είναι πιο σημαντικό από μία ολόκληρη ορχήστρα. Δεν ξέρω αν κανείς πρόσεξε τους ήχους που έβαλε ο Τζιοβάννι Φούσκο στην αρχή της *Νύχτας* του Αντονιόνι, τί ρόλο έπαιξαν. Ακόμη κι αν δεν προσέχτηκαν, αυτοί μπήκαν στην ψυχή του θεατή, πέρασαν στο υποσυνείδητο. Δεν χρειάζεται, συνέχεια να αναλύουμε, μερικές φορές φτάνει να εισπράττουμε.

ΟΘ.: Μιλήστε μας για τη μουσική σας στα *Σημάδια της νύχτας*.

Ε.Κ.: Στα *Σημάδια της νύχτας* δούλεψα μέχρι πριν από το μιξάζ. Εί-



μαι υπεύθυνη για τη μουσική που έγραφα και σε ποιά σημεία χρειαζόταν. Για την τελική μορφή της ηχητικής μπάντας, με τους διάφορους ήχους, διαλόγους και εφφέ, είμαι η τελευταία που θα μπορούσε να είναι υπεύθυνη. Αν ήμουν στην τελική μίξη, το αποτέλεσμα θα ήταν διαφορετικό απ' αυτό που προβλήθηκε στις αίθουσες. Η ηχητική μπάντα είναι ένα είδος χημείας. Ένα ηχητικό εφφέ αφαιρεί αυτό που θέλω να δώσω εγώ με τις νότες. Τα *Σημάδια της νύχτας* μου άρεσαν αρχικά ως σενάριο, όπως συμβαίνει με πολλές ταινίες. Σε μερικές όμως, καθώς προχωράει η ολοκλήρωσή τους, σου γεννιούνται διάφορα πράγματα για τα οποία άλλες φορές συμφωνείς και άλλες όχι. Έτσι έρχεται μία στιγμή που σε κάνει να αποφασίσεις αν θα φύγεις ή αν θα

μείνεις για να αγωνιστείς. Η μουσική που γράφω δεν θεωρώ πως είναι μουσική για να σώξει καταστάσεις και λάθη άλλων. Πρέπει να βγαίνει από μέσα σου. Δεν είμαι από τους συνθέτες που δίνουν δύο ή τρία θέματα και μετά φεύγουν. Αυτά γίνονται συνήθως στην τηλεόραση και εγώ δεν τα κάνω.

ΟΘ.: Πολλοί συνθέτες δεν εκδίδουν τα σάουντρακ, γιατί πιστεύουν ότι η μουσική που έχουν γράψει είναι άρρηκτα δεμένη με την εικόνα.

Ε.Κ.: Νομίζω ότι στο *Τοπίο στην ομίχλη*, το οποίο ήταν ένα μουσικό παραμύθι, η μουσική, παρά το ότι ήταν στενά δεμένη με την εικόνα, μπορούσε να σταθεί και μόνη της. Γενικότερα νομίζω, ότι ίσως αυτοί που υποστηρίζουν τα παραπάνω είναι μάλλον οι εταιρείες για να μην εκδίδουν τα έργα. Το περί αυτονομίας της μουσικής δεν μπορείς να το κρίνεις εκ των προτέρων. Πρώτα πρέπει να εκδοθεί, να υπάρξει ο διάλογος με τον κόσμο. Μπορεί κάποιες μουσικές να είναι μονότονες ή επαναληπτικές και όμως να ακούγονται ευχάριστα. Θέλω να πιστεύω ότι μια μουσική που δεν έχει γραφτεί ψυχρά, εγκεφαλικά, αλλά βγήκε από τις ανάγκες του "ψυχισμού" μιας ταινίας, ότι και να είναι, θα στέκει. Είμαι σίγουρη γι' αυτό.

ΟΘ.: Τί θυμάστε από τη συνεργασία σας με τον Τάκη Κανελλόπουλο;

Ε.Κ.: Πέρασε πολύς καιρός από τότε. Ο Τάκης Κανελλόπουλος ήταν ένας πολύ συμπαθητικός άνθρωπος. Μου έκανε εντύπωση που ζούσε στον κόσμο του. Πολύ ποιητικός. Η συνεργασία μας δεν ήταν ορθόδοξη με την σημερινή έννοια. Ήμουν βέβαια κι εγώ πολύ άπειρη. Μόλις είχα γυρίσει από το Παρίσι, έχοντας τελειώσει τις σπουδές μου. Στην αρχή δεν είχα δει την ταινία, απλώς έγραφα τα θέματα έχοντας υπ' όψη μόνον τις γεμάτες πάθος περιγραφές του. Αργότερα έγινε και μία προβολή. Πήγαμε στο στούντιο. Θυμάμαι ότι είχα κουβαλήσει και το πιάνο από το σπίτι

μου. Στην ηχογράφηση συμμετείχε και ο Δημήτρης Μαυρίκιος, που έπαιξε φουσαρμόνικα και τραγουδούσε. Αυτό τελικά που μου έχει μείνει είναι η εντύπωση ενός μοναχικού λύκου, ενός μοναχικού ποιητή. Η περίπτωση του Κανελλόπουλου ήταν ξεχωριστή.

Οθ.: Με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο πώς ξεκινήσατε τη συνεργασία σας;

Ε.Κ.: Το 1982 συμμετείχα στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με την *Ρόζα*, όπου είχα γράψει συμφωνική μουσική. Ο Χριστοφής, όπως και στην *Περιπλάνηση*, παρ' όλο το μικρό μπάτζετ, ήθελε ορχήστρα, με καθαρά κινηματογραφική μουσική. Στην επιτροπή τότε ήταν πρόεδρος ο Αγγελόπουλος. Εκεί άκουσε για πρώτη φορά τη μουσική μου και μου ζήτησε να συνεργαστούμε, ξεκινώντας το 1984, με το *Ταξίδι στα Κύθηρα*. Ήταν η πρώτη φορά που θα χρησιμοποιούσε συμφωνική μουσική. Όλα ξεκίνησαν από ένα κοντσέρτο που βάζει ο Μπρόντζι για να ακούσει. Από εκείνη τη μουσική έπρεπε να ξεκινήσω κι εγώ. Ο Αγγελόπουλος είχε στο νου του το Κοντσέρτο για μαντολίνα του Βιβάλντι και ήθελε παραλλαγές πάνω σ' αυτήν τη σύνθεση. Είχα πολλές αντιρρήσεις, γιατί το συγκεκριμένο κομμάτι είχε παραχρησιμοποιηθεί και το άκουσμά του παρέπεμπε σε άλλα πράγματα. Έγραψα λοιπόν ένα κοντσέρτο το οποίο ασφαλώς ήταν τελείως διαφορετικό. Το βασικό θέμα το εμπνεύστηκα από τις αφηγήσεις του σεναρίου από τον Θόδωρο. Ξέρετε, δεν είμαι οπτικός τύπος, μου αρέσει να μου διαβάζουν το σενάριο, ενώ αντίθετα λειτουργώ με την εικόνα, νιώθω έναν άμεσο ήχο σε σχέση μ' αυτήν. Ο Θόδωρος στην αφήγηση είναι τρομερός, είναι ένας παραμυθάς, σου δίνει με τα λόγια τον ρυθμό του έργου. Όταν μου διηγήθηκε το σενάριο για το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, γύρισα στο σπίτι και την άλλη μέρα είχα βρει όλα τα θέματα. Είχαμε βρει ο ένας τον άλλο με την πρώτη. Δεν συμβαίνει το ίδιο σε όλες τις ταινίες. Την μουσική την είχα

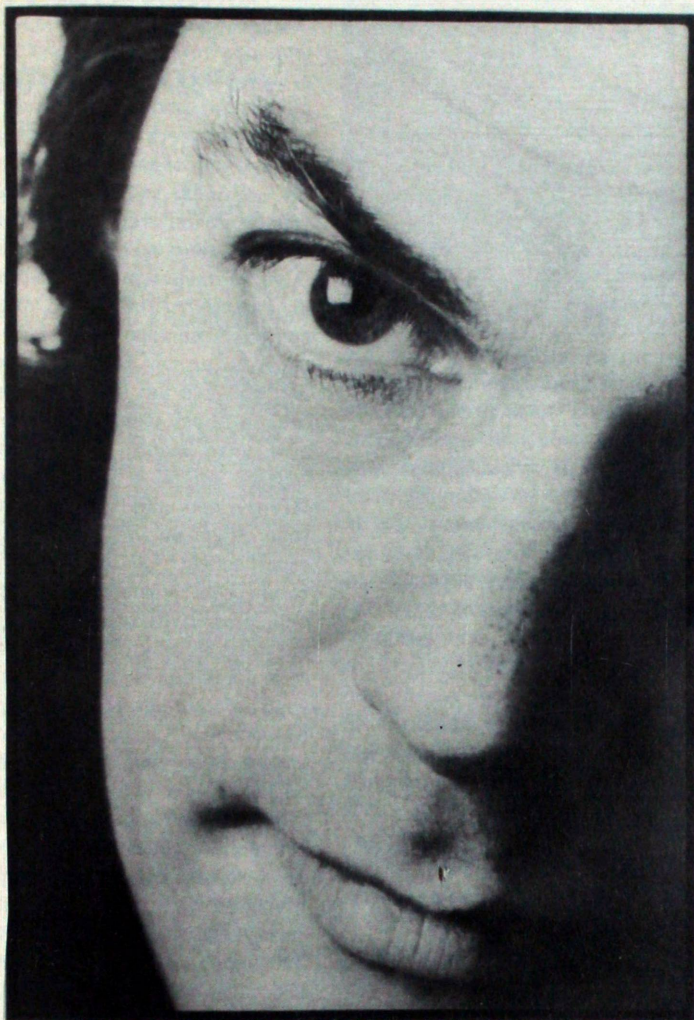
ηχογραφήσει όλη πριν δω καθόλου εικόνα. Πήγαινα στα γυρίσματα καθημερινά. Το βασικό μοτίβο το έγραφα χωρίς να ξέρουμε αν θα το χρησιμοποιήσουμε και πού. Δεν μου το είχε ζητήσει ο Θόδωρος, αλλά από μόνη μου πίστευα ότι υπάρχει μέσα στην ταινία, το άκουγα.

Οθ.: Στη δεύτερη συνεργασία σας; **Ε.Κ.:** Στον *Μελισσοκόμο* τα πράγματα ήταν διαφορετικά, πιο ακαθόριστα. Θέλαμε κάποιον ήχο, δεν ξέραμε τί ακριβώς, κάτι αέρινο. Είχαμε σκεφτεί ακόμη και τις τσατσάρες με το χαρτόνι που παίζαμε μικροί ή κάτι που να παραπέμπει σε ελληνικό πνευστό. Όταν έγραψα το θέμα, το έγραψα για πιάνο, δεν ήξερα πώς θα μπορούσε να διαμορφωθεί. Ο Γκαρμπάρεκ μου ήθελε ξαφνικά. Τον ήξερα βέβαια από τη δισκογραφία. Άρχισα να αισθάνομαι ότι αυτός ο άνθρωπος είχε κάτι δικό μας μέσα του, κάτι από τους βαλκάνιους λαούς, όχι πως ήταν φολκλόρ, αλλά είχε κάτι από αυτό το χρώμα, τον λυγμό. Ένας ερμηνευτής που συνδυάζει τη μοναξιά του σύγχρονου ανθρώπου με τους αρχέγονους ήχους. Πίστεψα άμεσα ότι αυτός είναι ο ιδανικός ερμηνευτής. Πήρα λοιπόν το τραίνο και πήγα στη Φλώρινα και έβαλα στον Θόδωρο να ακούσει το *Places*. Φυσικά του άρεσε. Του λέω λοιπόν ότι είναι από την Νορβηγία και ότι θα τον φέρω γιατί δεν υπάρχει κανένας άλλος που να μπορεί να παίξει το θέμα. Τον Γκαρμπάρεκ δεν τον ήξερα καθόλου. Βρήκα το τηλεφώνό του από το Εθνικό Θέατρο του Όσλο. Του τηλεφώνησα και του είπα ότι έχω γράψει ένα θέμα που μόνον αυτός θα μπορούσε να ερμηνεύσει. Η ενέργειά μου ήταν αφοπλιστική. Επικοινωνήσα μόνη μου, χωρίς ατζέντη και γραφεία. Ήταν ευγενικότατος και μου ζήτησε να ακούσει το θέμα. Δεν ήθελα να του στείλω κασέτα ή σκέτες παρτιτούρες, πήρα λοιπόν το αεροπλάνο και πήγα. Πριν παίξει, τουμίλησα επί τρεις ώρες συνέχεια. Του εξήγησα το σενάριο, του έδειξα φωτογραφίες για να μπει στο κλίμα, τον άφησα να ακούσει το *Ταξίδι*

στα *Κύθηρα*, το βορειοηπειρωτικό μοιρολόι με τον Χαλκιά. Ήθελα να επικοινωνήσει με τα δικά μου βιώματα. Μετά απ' όλα αυτά, μπήκαμε σ' ένα μικρό στούντιο που έχει, και το έπαιξε με την πρώτη. Μία ανεπανάληπτη στιγμή. Εγώ καθισμένη στα κήμπορντς και αυτός στα γόνατα για να χωρέσουμε στο στούντιο. Είχε πιάσει ακριβώς το πνεύμα του φιλμ. Αποφάσισε να έρθει στην Ελλάδα για την ηχογράφηση αλλά και για τη συναυλία.

Οθ.: Η φήμη της δισκογραφικής εταιρείας ECM αγγίζει τα όρια του μύθου για κάποιους καλλιτέχνες από τα μέρη μας. Παρά τις αυστηρές επιλογές τους και τα μεγάλα ονόματα που ηχογραφούν γι' αυτήν, πριν από δύο περίπου χρόνια είδαμε να ξεκινάει μία συνεργασία μαζί σας, η οποία δεν έμεινε στην παραγωγή ενός δίσκου, αλλά ακολούθησε κι άλλος. Ποιός ήταν ο λόγος που έπεισε τον διευθυντή της ECM Άαχερ να δουλέψει με μία συνθέτρια σαν εσάς, που, θεωρητικά τουλάχιστον, ήσασταν έξω από το κύκλωμα.

Ε.Κ.: Αυτό ξεκίνησε από πολύ παλιά, τότε που ο Άαχερ άκουσε για πρώτη φορά τη μουσική για το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, και μάλιστα χωρίς να το γνωρίζω. Το 1986 και αφού ο Γκαρμπάρεκ ήρθε στην Ελλάδα για τη συναυλία σαφώς και πήρε άδεια από την ECM, στην οποία ανήκει δισκογραφικά. Αυτό δεν ήταν και τόσο δύσκολο αφού είχε ήδη ακούσει τη δουλειά μου ο Άαχερ. Μετά τη συναυλία στο Ηρώδειο, είδαν οι υπεύθυνοι της εταιρείας το βίντεο και ενθουσιασμένοι από το τελικό αποτέλεσμα μου πρότειναν μια συνεργασία. Από το 1988 που έγινε αυτό μέχρι το 1990, άκουσε πολλές από τις παλαιότερες συνθέσεις μου και κατέληξε στο να προετοιμάσουμε μαζί τον δίσκο που ονομάστηκε *Music for films*, που περιέχει και παλιές μουσικές σε νέες εκτελέσεις αλλά και μουσικές σε καινούριο ρεμίζ. Εκείνο που όμως είχε μεγαλύτερη σημασία ήταν το γεγονός ότι οι άνθρωποι της ECM εξετίμησαν όχι μόνον τη μουσική,



Ο Γιαν Γκαρμπάρεκ φωτογραφημένος από τον Τζίνο Σπρίο.

αλλά και τους σολίστες και τον ήχο που δημιούργησε ο μόνιμος συνεργάτης μου ο ηχολήπτης Γιάννης Σμυρναίος, δεδομένου ότι για ακόμη μία φορά η ηχογράφηση έγινε στην Ελλάδα, ενώ η τελική επεξεργασία στα στούντιο της ECM.

ΟΘ.: Παρατηρούμε ότι για πρώτη φορά στην ιστορία της κινηματογραφικής μουσικής γίνεται μία παραγωγή με ένα ρεμίζ από πολλές ταινίες. Θεωρείτε το έργο σας ένα ενιαίο σύνολο, ώστε να μπορεί να παρουσιαστεί μ' αυτό τον τρόπο;

Ε.Κ.: Σίγουρα υπάρχει μία δική μου ενόχλητα ύφους και επειδή η επιλογή των θεμάτων, που έγινε με

τη συνεργασία του Άαχερ ήταν τέτοια ώστε να δένονται μεταξύ τους, πιστεύω, ότι τελικά αποτελεί ένα πραγματικά ενιαίο έργο. Άλλωστε το ίδιο δεν έγινε με τη συναυλία μου στο Ηρώδειο; Τα μιξαριστά θέματα που παρουσιάστηκαν εκεί θα πρέπει να δικαιώνουν αυτή την άποψη. Πάντως το γεγονός ότι η ECM αποφάσισε να κάνει έναν δίσκο με θέματα από τον κινηματογράφο δεν σημαίνει, απ' όσο τουλάχιστον ξέρω, ότι προσπαθεί να κατακτήσει τον χώρο του σάουντρακ, απλώς με επέλεξε ως συνθέτη.

ΟΘ.: Στις 3/10/92 σας απονεμήθηκε το βραβείο Φελλίνι στην Ιταλία.

Ε.Κ.: Ήταν μία σημαντική στιγμή. Τη βράβευση την έκανε το 9ο Φεστιβάλ του Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου για το σύνολο της μουσικής μου στον κινηματογράφο. Την ίδια βραδιά βραβεύτηκαν μαζί μου ο γερμανός σκηνοθέτης Φόλκερ Σλέντορφ, ο διευθυντής φωτογραφίας του Βιμ Βέντερς Ρόμπι Μίλερ και οι ηθοποιοί Βανέσα Ρεντγκρέντ και Τζέρεμυ Άιρονς. Πάντως ήταν η πρώτη φορά που τιμήθηκε Έλληνας συνθέτης με το βραβείο Φελλίνι το οποίο στα εννέα χρόνια της σταδιοδρομίας του απονεμήθηκε σε μουσικό μόνον τρεις φορές. Η τελευταία ήταν το 1990, τότε που δόθηκε στον Έννιο Μορρίκονε.

ΟΘ.: Κυκλοφορεί έντονα μία φήμη, ότι η τελευταία ταινία που γυρίζεται από τον Βιμ Βέντερς θα επενδυθεί από δική σας μουσική.

Ε.Κ.: Δεν μπορώ να πω τίποτε πάνω σ' αυτό. Είναι κάτι που δεν βγήκε από μένα.

ΟΘ.: Ποιοί είναι οι αγαπημένοι σας συνθέτες;

Ε.Κ.: Ο Νίνω Ρότα, ο Ντιαμέλο, ο Μίκλος Ρόζα, ο Μπέρναρντ Χέρμαν, ο Νικόλα Προβάνι, ο Τζιοβάννι Φούσκο και από τους Αμερικανούς ο Τζων Γουίλιαμς και ο Φίλιπ Γκλας.

ΟΘ.: Τι ετοιμάζετε αυτή την εποχή εκτός από την νέα σας συνεργασία με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο;

Ε.Κ.: Αυτήν τη στιγμή είμαι πολύ προσηλωμένη με έναν δίσκο που ετοιμάζω με την ECM, που δεν έχει να κάνει με τον κινηματογράφο ή με το θέατρο, αλλά με προσωπικά μου θέματα. Ανάμεσα σε όλα αυτά, δουλεύω και ένα κοντσέρτο για ορχήστρα, βιολοντσέλλο και βιόλα, και συνεργάζομαι με δύο πολύ μεγάλους ξένους σολίστες, τον τελίστα Τόμας Ντεμένκα και την Κιμ Κασκασιάν.

Παράλληλα, πρέπει να κάνω να ωριμάσει η ιδέα κάποιων συναυλιών, γιατί νιώθω την ανάγκη της επικοινωνίας με τον κόσμο, αλλά ακόμη δεν είμαι σε θέση να προσδιορίσω τίποτε.

Άλαν Μένκεν

Απόστολος Παππάς

Τα τελευταία χρόνια διαπιστώνουμε μια ανάκαμψη, αν όχι μια δεύτερη ακμή, των στούντιο Ντίσνεϋ. Αυτό δεν οφείλεται μόνο στην υψηλή ποιότητα του animation αλλά και στην πιστή τήρηση της παλιάς καλής συνταγής του θείου Γουόλτ. Πέρα λοιπόν από την επλεκτική θεματολογία και την εκλεπτυσμένη μυθοπλασία διακρίνουμε και μια υπέρμετρη φροντίδα στη μουσική επένδυση όπως πάντοτε γινόταν όταν ζούσε ο ίδιος ο Ντίσνεϋ.

Δεν μπορούμε λοιπόν να αγνοήσουμε τη συνισταμένη της μουσικής στις ταινίες των στούντιο Ντίσνεϋ, από τη στιγμή μάλιστα που της αναθέτουν πάλι πρωταγωνιστικό ρόλο. Και να λοιπόν, όπως τον παλιό καλό καιρό, ξεπροβάλλει ένας μουσικός Βεζούβιος από την ηχητική μπάντα των τριών τελευταίων δημιουργών. Ήταν το 1989 όταν τα στούντιο θα εμπιστευθούν τον Άλαν Μένκεν για τη μελοποίηση των κινούμενων εικόνων της *Μικρής γοργόνας*. Μέχρι τότε στο πλατύ κοινό ήταν άγνωστος, αλλά στα στούντιο Ντίσνεϋ είχε δώσει τις εξετάσεις του σε προηγούμενη παραγωγή τους, το *Μαγαζάκι του τρόμου*.

Έτσι ο Μένκεν θα βρεθεί κάπως απότομα στο podium από το οποίο είχαν περάσει εξάιρετοι μουσικοί, αξιόλογοι συνθέτες που στάθηκαν με τις παρτιτούρες τους στο ύψος των εκάστοτε υψηλών απαιτήσεων, ορθώνοντας μάλιστα το ανάστημά τους τόσο ώστε να συντηρούνται ακόμη και σήμερα οι μελωδίες και τα τραγούδια τους.

Οι Oliver Wallace, Paul Smith, Lee Harline και R. Scherman, με τα υ-

πέρλαμπρα έργα τους, ασκούσαν ασφυκτική πίεση στον Μένκεν για το αποτέλεσμα στο οποίο θα έπρεπε να φθάσει. Όμως ο τελευταίος θα βρει τη λύση του προβλήματός του. Έπρεπε να ακολουθήσει όσο μπορούσε την παλιά συνταγή των προκατόχων του. Πλούσιες σε ηχοχρώματα μουσικές κλίμακες, μελωδικά τραγούδια, εκθαμβωτικά crescendo, αντιστικτική και πολυρυθμική εναλλαγή στην απεικόνιση της δράσης. Αποτέλεσμα: να αφήσει άφωνους ακόμη και τους πιο απαιτητικούς, υπερκαλύπτοντας τις απαιτήσεις των παραγωγών και διεισδύοντας αβίαστα στις καρδιές όλων των θεατών. Βέβαια, εκτός από τη συνταγή, γιαυτό το αποτέλεσμα απαιτούνταν έμπνευση και ταλέντο, πράγμα που τελικά διέθετε με το παραπάνω.

Εκείνη τη χρονιά λοιπόν θα κερδίσει και το Όσκαρ μουσικής επένδυσης αλλά και αυτό του καλύτερου τραγουδιού, για το *Under the sea*, σε στίχους του επίσης πολύ άξιου Howard Aschman. Βέβαια στο σάουντρακ της ταινίας υπήρχαν πολύ ανώτερα τραγούδια, αλλά φαίνεται πως τα μέλη της ακαδημίας ενθουσιάστηκαν περισσότερο από τους λάτιν ρυθμούς και τα calypso (άλλωστε και το δεύτερο υποψήφιο τραγούδι από την ταινία ανήκε σ' αυτή την κατηγορία). Σίγουρα όμως ο Μένκεν άξιζε τα βραβεία για την εκπληκτική του αυτή εργασία που αρκετά χρόνια είχε να φανεί παρόμοια στον κινηματογραφικό ορίζοντα. Αν και το παρελθόν του δεν προίδεαζε γι' αυτό το συμφωνικό ξέσπασμα, ο Μένκεν δύο χρόνια αργότερα, το 1991, θα αποδείξει πως ό,τι κατάφερε δεν ή-

ταν τυχαίο.

Έτσι τη χρονιά αυτή με την *Περίπτωση και το τέρας* ο Μένκεν θα εντυπωσιάσει με την αριστουργηματική του εργασία. Όχι απλώς θα φθάσει σε ποιότητα το προηγούμενο έργο του, αλλά θα το ξεπεράσει. Τα τραγούδια της ταινίας σε μαγεύουν λες και αναβλύζουν ένα φίνο και μεθυστικό γαλλικό άρωμα (λίγο το ακορντεόν στην ενορχήστρωση, λίγο ο ρυθμός του γρήγορου βαλς), με κορυφαία στιγμή το ομότιτλο με την ταινία τραγουδι που κατακτά και πάλι το Όσκαρ (πάλι ο Άσμαν στους στίχους). Το αντίστοιχο βραβείο της μουσικής έρχεται και αυτό στα χέρια του Μένκεν, που καθίσταται ένας από τους ελάχιστους συνθέτες με τέσσερα βραβεία. Άλλωστε, πέρα από τα υπέροχα τραγούδια, τα συμφωνικά μέρη είναι τέλεια εναρμονισμένα με τις εκάστοτε εικόνες και είναι προικισμένα και με μια αυτόνομη συγκινησιακή δύναμη.

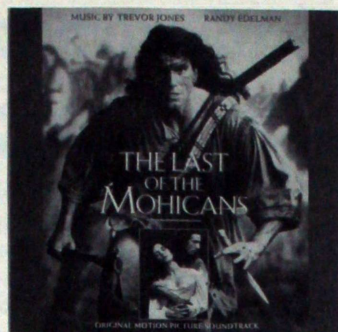
Και να που μόλις ένα χρόνο μετά, ο Μένκεν ξαναχτυπά. Αυτή τη φορά με το *Αλαντίν*, την τρίτη του κατά σειρά μεγάλου μήκους ταινία κινουμένων σχεδίων. Ένας Μένκεν εξίσου ορμητικός, δροσερός, πρωτότυπος και όχι υποτονικός όπως θα περίμενε ίσως κανείς μετά την "πιο κοπιαστική και δύσκολη εργασία", όπως χαρακτηρίζουν όλοι οι συνθέτες της 7ης τέχνης τη μελοποίηση των κινούμενων σχεδίων. Αυτή τη φορά θα μεταχειρισθεί με το πιο φίνο δυτικό τρόπο τις ανατολίτικες μουσικές κλίμακες για ορισμένες σκηνές, κάνοντας μια εύστοχη αναφορά στις περίφημες αραβικές νύχτες. Η πολυρυθμία δεν σταματά εδώ και φαφιάζει αρκετά, πότε με big-band ήχους, πότε με τον ήχο των μιούζικαλ του Μπάμπυ Μπέρκλεϋ και φυσικά υπάρχει και το ερωτικό ντουέτο που θυμίζει την περυσινή του επιτυχία. Αλλά ο Μένκεν ξέρει πώς να χειρίζεται τις επιτυχημένες συνταγές χωρίς να κουράζει με επαναλήψεις, γιαυτό και συνεχίζει ακάθεκτος να πλουτίζει τη συλλογή του και με άλλα βραβεία.

Πάνος Κοκκαλένιος

Ο τελευταίος των Μοϊκανών

Τρέβορ Τζόουνς,
Ράντυ Έντελμαν,
Κλανάντ

(517497-2 Polydor)



Τα νέα είχαν έρθει στα αυτιά μας από νωρίς για τη μουσική που έγραφαν ο Τρέβορ Τζόουνς και ο Ράντυ Έντελμαν για τον *Τελευταίο των Μοϊκανών* του Μάικλ Μαν. Από την ημέρα που άρχισε η προβολή της ταινίας στο εξωτερικό, επίμονες φήμες ήθελαν το έργο μία από τις καλύτερες μουσικές επενδύσεις του '92. Αυτό που έλειπε ήταν να την ακούσουμε. Στο σκη-

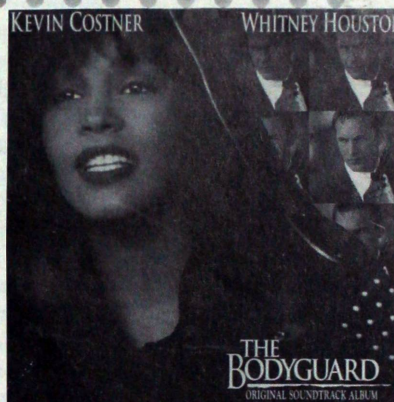
νοθέτη Μάικλ Μαν είχαμε απόλυτη εμπιστοσύνη (κρίνοντας από τις προηγούμενες ταινίες του) ως προς την επιλογή των μουσικών συνεργατών του. Για τους συνθέτες υπήρχαν κάποιες μικρές επιφυλάξεις, γιατί και οι δύο μας είχαν δώσει εξαιρετικά δείγματα, αλλά δυστυχώς αρκετές φορές και μέτρια έως απαράδεκτα. Ευτυχώς η ακρόαση διέλυσε κάθε αμφιβολία. Δεν

γνωρίζουμε τους λόγους για τους οποίους χρησιμοποιήθηκαν δύο συνθέτες, πάντως, είναι γεγονός ότι και οι δύο βρέθηκαν σε μεγάλη έμπνευση. Ο Τρέβορ Τζόουνς, έγραψε για συμφωνική ορχήστρα (εννέα θέματα) και ο Ράντυ Έντελμαν για συνθεσάιζερ συνοδευόμενα άλλοτε από ακορντεόν άλλοτε από κλασική κιθάρα ή βιολί (έξι θέματα). Δύναμη, υποβολή αλλά και λυρισμός, ρομαντισμός, μελωδία, καθώς η περιπέτεια και ο έρωτας των εικόνων τρέχουν καρέκαρέ. Μικρή έκπληξη η χρησιμοποίηση του θέματος *Ορχηστρικός Μοϊκανός* του Ντανιέλ Λανουά, όπως και του σκωτσέζικου μοτίβου για σόλο βιολί "Γκέιλ" του Ντάγκυ Μακ Λην. Ο δίσκος ολοκληρώνεται με την "ροκ-μπαλάντα" *I Will Find You* των Κλανάντ, για να μην ξεχνάμε ότι ο Μαν είναι ο πατέρας του... *Μαϊάμ Βάις*.

Τόσο η ταινία όσο και το σάουντρακ (που μας απασχολεί εδώ) αποτελούν το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα για τους χειρισμούς της καλλιτεχνικής βιομηχανίας στην προσπάθειά της να εκμεταλλευτεί στον μέγιστο βαθμό το δυναμικό της. Προφανείς, βέβαια, οι στόχοι της και κάθε άλλο παρά καλλιτεχνικοί. Έτσι η πρώτη πλευρά του δίσκου καλύπτεται από έξι τραγούδια της πρωταγωνίστριας, όλα στο κλίμα και την ατμόσφαιρα η οποία ανέδειξε σε αστέρι παγκόσμιας εμβέλειας, δηλαδή απαλή, τρυφερή, "όμορφη" και κυρίως ευκολοάκουστη (σούλα με κάποιες παρεκκλίσεις σε συγγενικά είδη (μην πάει ο νους σας σε τίποτα εξτρεμιστικό, όλα είναι ανάλαφρα). Τραγούδια όπου το αριστούργημα από το γλυκανάλατο απέχουν ελάχιστα και, το κυριότερο, τραγούδια στα οποία το βάρος ρίχνεται στη φωνή, όπου οι δυνατότητες της Γουίτνεϊ Χιούστον είναι αδιαμφισβήτητες. Η Ένωση των ξένων ανταποκριτών δεν ενέδωσε στις απαιτήσεις των εταιρει-

Ο σωματοφύλακας Διάφοροι συνθέτες (07822 186991 Arista)

ών, τα μέλη της *Ακαδημίας* όμως δεν είχαν κανένα πρόβλημα να ψηφίσουν ότι δύο από αυτά αξίζουν να διεκδικήσουν το Όσκαρ. Αν απορείτε γιατί το τραγούδι που ανοίγει τον δίσκο, το *I Will Always Love You*, που έγινε μάλιστα παγκόσμια επιτυχία, δεν προτάθηκε για βράβευση, να σας λύσουμε την απορία. Δεν είναι αυθεντικό (κάτι που είναι απαράβατος όρος για υποψηφιότητα), αφού πρωτακούστηκε το 1982 στο φιλμ *Το καλύτερο πορνείο του Τέξας* του Κόλλιν Χίγκινς, από την Ντόλυ Πάρτον, που είναι και η συνθέτης του τραγουδιού(!). Η δεύτερη πλευρά περιέχει μια σειρά από καλλιτέχνες που κινούνται στους ίδιους μουσικούς χώρους και (προπάντων) α-



νήκουν είτε στο δυναμικό της παραγωγού εταιρείας είτε στις θυγατρικές της. Ακούγονται ονόματα όπως ο Κέννυ Τζη, ο Άρον Νέβιλ, η Λίζα Στάνοφελντ, ο Τζο Κόκερ κ.ά. Υπάρχει βέβαια και το απόσπασμα της παρηγοριάς, ένα θέμα του Άλαν Σιλβέστηρ και όπως έλεγε ένας μεγάλος ευρωπαίος συνθέτης που εργάστηκε στο Χόλλυγουντ και ήταν συνηθισμένος σε τέτοια μεταχείριση: "Και το ένα είναι προτιμότερο από το τίποτα". (Αυτές τις μέρες συμπληρώνεται ένας χρόνος από τον θάνατό του).

Από τον κινηματογράφο στα μέσα μαζικής επικοινωνίας

Νίκος Κολοβός

1. Η θεωρία του κινηματογράφου (όχι η κοινωνιολογία, ούτε η οικονομία του) προσεγγίζει με βραδύ διασκελισμό το αδιέξοδό της. Η κριτική και η αισθητική την ακολουθούν κατά βήμα σ' αυτήν τη διαδρομή αυτοϊκανοποίησης, μηρυκασμού και κορεσμού. Ακόμη και ο εμβολιασμός της θεωρίας αυτής απ' τη γυναικεία φιλική θεωρία και την ψυχανάλυση, απ' όσο γνωρίζει ο χρονικογράφος, παύει βαθμιαία να παράγει νέες ποικιλίες. Μια πρώτη ματιά στα βιβλιογραφικά roundups του περιοδικού *Film Quarterly* και μια δεύτερη αναφορά στις εύγονες σελίδες βιβλιοκριτικής του περιοδικού *Screen* στην τριετία 1990-1992 αποδεικνύουν και τις δύο παραπάνω απόψεις. Το βιβλίο π.χ. *Θραύσματα τη γυάλινη πανοπλία* της Κριστίν Τόμπσον έρχεται να προβάλλει την αντίθεσή του στη χρήση της ψυχανάλυσης ως μέσου για τη μελέτη του κινηματογράφου. Το ίδιο αντικείμενο απ' την αντίπερα όχθη έχουν και οι μελέτες που συγκέντρωσε η Ε. Ανν Κάπλαν στο συλλογικό βιβλίο *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος*, με κορυφαία τη μελέτη της Λώρα Μάλβεϋ με τις "μετασκέψεις" της πάνω στο δοκίμιο της "Οπτική απόλαυση και αφηγηματικός κινηματογράφος". Το βιβλίο του Νταϊήβιντ Μπόρντγουελ *Συμπερασμός (inference) και ρητορική στην ερμηνεία του κινηματογράφου* κάνει μια σοφή και διαυγή καταγραφή της "ερμηνευτικής πρακτικής μ' έναν τρόπο που μόνον ο πολύ εγωπαθής κριτικός μπορεί να αγνοήσει, και μάλιστα με δικό του κίνδυνο" (S. Chatman). Η Λίντα Γουίλιαμς, στο βιβλίο της *Hard core: Εξουσία, απόλαυση και φρενίτιδα του θεατή*, υποστηρίζει την άποψη ότι ο πορνογραφικός κινηματογράφος "μπορεί να διαβαστεί ως θεωρητικός λογαριασμός και ανάλυση των μυθικά συγκεκριμένων απολαύσεων, τις οποίες καταφέρνει να δείξει τόσο άμεσα και φυσικά", όπως γράφει η συγγραφέας. Πέρα απ' αυτό, αναλώνεται στην αντίκρουση διαφόρων απόψεων που έχουν διατυπωθεί πάνω στο θέμα. Κανένα όμως απ' τα βιβλία αυτά δεν ανοίγει κάποιον καινούριο δρόμο για τη θεωρία του κινηματογράφου.

2. Στο αφιέρωμα της *Θρόνης* για τη δεκαετία του '80 και το μνημόσυνο ενός κινηματογράφου ημιθανούς και αναστημένου, είχαμε επιλογικά (αλλά όχι προφητικά) προγνώσει τα παρακάτω: "Η άποψη του μέσου (επικοινωνίας) σε συνδυασμό μ' εκείνη της μορφής τέχνης θα γεννήσουν ίσως μια νέα θεωρητική συζήτηση ενδιαφέρουσα και δημιουργική για τον κινηματογράφο". Δεν είναι ώρα ακόμη να υπερασπιστούμε φανατικά αυτή την πρόγνωση. Μπορούμε μόνον να συνδουλιζουμε κατά περιόδους το ενδιαφέρον γύρω απ' αυτήν. Μια τέτοια τακτική των "διαδοχικών προσεγγίσεων" εφαρμόζουν από καιρό όλα σχεδόν τα κινηματογραφικά περιοδικά. Ξεκινώντας απ' την επίσκεψη των συγγενικών ή όμορων πεδίων της τηλεόρασης και του βίντεο για να καταλήξουν στις σπουδές και τη θεωρία της επικοινωνίας. Το περιοδικό *Screen* π.χ. (No 4/1991) αφιέρωσε ολόκληρο το τεύχος του στις σπουδές επικοινωνίας με άρθρα, ρεπορτάζ, συζητήσεις και βιβλιοκρίσεις πάνω στο θέμα. Προσθέτουμε ότι το ιστορικό αυτό αγγλικό περιοδικό απ' τον εικοστό τόμο του (1980) δημοσιεύει παρόμοια κείμενα.

Το περιοδικό *Cinéaction* επίσης, με το τεύχος 44 (θέμα: "Η επίδραση της τηλεόρασης πάνω στον κινηματογράφο"), αποσκίρτησε προσωρινά απ' το μέτωπο της κινηματογραφολογίας (ας μας συγχωρηθεί ο σκόπιμος και καθόλου "αξιολογικός" αυτός νεολογισμός) προς την ευρύτερη *mediologie* (Regis Debrais), προς την πολυκλαδική παράταξη των μέσων επικοινωνίας. Η αμφιθυμική αυτή αποστασία συνεχίστηκε με τα τεύχη 48 (θέμα: "Οι τηλεοράσεις του κόσμου"), 57 (θέμα: "Τα ευρωπαϊκά τηλεοπτικά σήριαλ") και το εκτός σειράς τεύχος-βιβλίο του Κριστιάν Μποσσινό (*200 Français Téléastes*). Όπου έφτασε η ώρα της αναγγελίας μιας νέας σειράς τευχών με θεματολογία αντλημένη απ'

την ευθαλή αφθονία της τηλεόρασης, μια διδυμη μεταβάπτιση του περιοδικού (*Cinémaction-Cinéma/Cinémaction-Télévision*) και ένα τεύχος-έκπληξη (αριθμ. 63) για τις "θεωρίες των επικοινωνιών". Ο αρχισυντάκτης του περιοδικού αυτού έσπευσε απ' τις πρώτες σελίδες του τεύχους 63 να καθησυχάσει τους ορθόδοξους cinéphiles (και cinélecteurs) ότι η πράξη αυτή δεν σημαίνει οριστική διάσταση απ' τη θεωρία, την κριτική, την κοινωνιολογία και την ιστορία του κινηματογράφου, αλλά αναπόφευκτη ερωτοτροπία με την "διαπλατυσμένη οικογένεια του οπτικοακουστικού" (Γκυ Εννεμπέλ). Παρ' όλη την ειλικρινή ανακρίβεια της ομολογίας αυτής, θεωρία της επικοινωνίας υπάρχει, όχι όμως διακεκριμένα και θεωρία του οπτικοακουστικού φαινομένου. Επανορθωτική απόδειξη ο ίδιος ο τίτλος του αφιερώματος: "οι Θεωρίες της επικοινωνίας".

3. Είναι αναμφισβήτητο και ιστορικό γεγονός ότι ο κινηματογράφος απ' την πρώτη δεκαετία της κοινωνικής λειτουργίας του αποτελεί και μέσο (μαζικής) επικοινωνίας. Όσο κι αν προκαλούν αισθητικό τρόμο οι τρεις αυτοί όροι, όπως και η συντομογραφία τους ΜΜΕ, απ' το τέλος της δεκαετίας του '80, η επικοινωνιολογία διακρίνει τον κινηματογράφο ως χωριστό αντικείμενο μελέτης και έρευνας. Περιπτύσσοντάς τον με τη θεωρία και τη μεθοδολογία της. Βάζοντάς τον δίπλα στην τηλεόραση, το ραδιόφωνο, τον τύπο και τα άλλα ΜΜΕ. Λαμβάνοντας υπ' όψη βέβαια με σχετικό σεβασμό την ιδιαιτερότητά του ως μορφής τέχνης. Η ανάπτυξη του επιστημονικού αυτού ενδιαφέροντος δεν ήταν δυνατό να αποτραπεί, ούτε προβλέπεται ότι θα ανασταλεί. Το γενικότερο πρόβλημα που τίθεται δεν είναι να διασωθεί ο κινηματογράφος απ' την επιβάρυνση ή τον εκφυλισμό που κυφορεί η συνάφειά του με τα άλλα ΜΜΕ, ιδιαίτερα με την τηλεόραση και το βίντεο, αλλά το τί πρόκειται να προσκλήσει ή να απωλέσει απ' αυτήν. Ένα από τα ειδικότερα προβλήματα είναι το αν μπορεί να πιθανολογηθεί μια ανάκαμψη της θεωρίας του κινηματογράφου μέσω της γενικής θεωρίας των επικοινωνιών. Στο χρονικό τούτο θα μας απασχολήσει μόνο το τελευταίο αυτό ειδικό πρόβλημα.

4. Ο Andrew Tudor, σ' ένα σπάνιο (1969) "τετράδιο εργασίας" του Βρετανικού Ινστιτούτου Κινηματογράφου με γενικό τίτλο *Κοινωνιολογία και σημειολογία*, αποτολμώντας μια διάκριση κινηματογραφικής αισθητικής και κινηματογραφικής θεωρίας, γράφει διερευνητικά και όχι βεβαιωτικά τα παρακάτω: "*Η κινηματογραφική θεωρία, τελικά, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως αναφορά σ' ένα σώμα εργασίας το οποίο παρέχει κάποιους ισχυρισμούς γύρω απ' τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος λειτουργεί, επικοινωνωει κ.λπ. Αυτοί οι ισχυρισμοί αποτελούν υποθέσεις που πρέπει κατοπινά να δοκιμαστούν σύμφωνα με τους παραδεκτούς κανόνες επαλήθευσης και διάψευσης*". Και παρακάτω: "*Η κινηματογραφική θεωρία έτσι, μπορεί να περιλάβει καθετί, απ' την ψυχολογία της αντίληψης ως τη "λεκτική" δομή του μέσου: το ουσιαστικό της χαρακτηριστικό είναι ότι υποκινεί σε "ελέγξιμες" υποθέσεις οι οποίες αφορούν στον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος λειτουργεί μέσα σε κάποιες καθορισμένες θεωρητικές περιοχές*".

Ο ίδιος σ' ένα μεταγενέστερο βιβλίο του με τίτλο *Θεωρίες κινηματογράφου* (1973) γράφει με ασφαλέστατο τρόπο: "*Απ' τη μία άκρη υπάρχει το έλασσον αίτημα να καταστήσουν όλοι γράφουν για τον κινηματογράφο σαφείς τις υποθέσεις τους. Απ' την άλλη άκρη, ένα μείζον αίτημα ότι πρέπει να εργαστούμε προς την κατεύθυνση της διαμόρφωσης ενός γενικού και συστηματικού corpus εμπειρικά ελεγμένης γνώσης για τον κινηματογράφο: στην ουσία, μια επιστήμη του κινηματογράφου*" (σελ. 10-11). Η μείζων, μαξιμαλιστική, αυτή θεωρία του κινηματογράφου θα έχει ως σκοπό να συμπτύξει τις διάφορες "σχολές" και να συσπειρώσει, συνεχίζει ο Tudor, τις ειδικότητες που προήλθαν απ' τους ίδιους τους δημιουργούς και τους "έξωθεν" επιδρομείς (ψυχολόγους, κοινωνιολόγους και γλωσσολόγους) (σελ. 11).

Ο Tudor αποπειράται να βάλει τον κινηματογράφο μέσα στο σύστημα της ανθρώπινης επικοινωνίας, όπου και ανήκει εκ των πραγμάτων. Αψηφώντας τον χαρακτηρισμό του ως επιστημονολογικού ασθενή και ψυχρού ή αν-αισθητικού μελετητή, ο οποίος πάει να αφαιρέσει απ' τον κινηματογράφο την ικμάδα της τέχνης. Συνδέει τη θεωρία του κινηματογράφου με όλες τις επιστάσεις και τα επίπεδα στα οποία τα έργα του μπορούν να λειτουργήσουν, άρα και με το επικοινωνιακό επίπεδο. Κρίνει ότι μια ταινία/φιλμικό κείμενο αποτελεί ειδικότερο μέσο πολλαπλής επικοινωνίας (μεταξύ κινηματογραφιστή και θεατή, θεατή και ταινίας, θεατών μεταξύ τους σε αναφορά προς την ταινία, μεταξύ των δομών της ταινίας/φιλμικού κειμένου αυτού καθαυτού).

5. Μια ταινία οποιαδήποτε (ψυχαγωγική, πληροφοριακή, επιστημονική, καλλιτεχνική κ.λπ.) έχει και επικοινωνιακή λειτουργία. Οποιαδήποτε μορφής αντίρρηση πάνω στην άποψη αυτή θα καθιστούσε ανάπηρη την ίδια την ταινία και θα αναιρούσε μέγιστο τμήμα απ' τον παιγμένο κιόλας ιστορικό ρόλο του κινηματογράφου. Μια ταινία συνιστά επίσης ένα πολιτισμικό αγαθό. Παράγεται μέσα σε ορισμένες πολιτιστικές συνθήκες, εγγράφει συγκεκριμένες πολιτιστικές αξίες, φέρνει στους θεατές/αναγνώστες της διάφορα πολιτιστικά μηνύματα, και λειτουργεί κάτω από όρους τους οποίους καθορίζουν ως ένα βαθμό η εκάστοτε πολιτιστική κατάσταση των πραγμάτων. Έχει μία "πολιτιστική ποιότητα" (Ντένις Μακ Κουαίηλ), μία πολιτιστική λειτουργία.

6. Η θεωρία της επικοινωνίας παρουσιάζεται στεγνή και ανοίκεια όταν την δούμε απ' την άποψη της "σχολής της διαδικασίας", δηλαδή απ' την άποψη η οποία κάθε μέσο το εξετάζει ως μεταδότη, ως κανάλι μεταβίβασης μηνυμάτων. Το μοντέλο π.χ. των Shannon και Weaver (πηγή-μεταδότης-σήμα-δέκτης-προορισμός), το οποίο κατατάσσεται σ' αυτήν τη "σχολή", εφαρμόζεται και σε μία ταινία. Τυποποιεί όμως υπέρμετρα τη λειτουργία της ως μέσου επικοινωνίας, ενώ τα νοήματά της τα εγκλείει μέσα στα μηνύματα, απισχνάζοντάς τα. Μ' άλλα λόγια η συγκίνηση του δημιουργού και του θεατή "μαθηματικοποιούνται" και η παρουσία της περιρρέουσας κουλτούρας ως ενεργού παράγοντα στην αλυσίδα της επικοινωνίας αγνοείται. Εκείνο που προέχει για το μοντέλο αυτό είναι η αποτελεσματικότητά, η αδιάκοπη και ακριβής μετάδοση των μηνυμάτων.

Η "σχολή όμως της σημειωτικής", είναι θερμή και οικεία γιατί "βλέπει την επικοινωνία ως παραγωγή και ανταλλαγή νοημάτων", "ορίζει την κοινωνική αλληλόδραση ως λειτουργία που συγκροτεί το άτομο ως μέλος της κουλτούρας ή της κοινωνίας του" (John Fiske στο βιβλίο *Εισαγωγή στην επικοινωνία*, σελ. 18 και 19 της ελληνικής μετάφρασης, όπου βρίσκονται οι διακρίσεις και οι όροι).

Η "σημειωτική σχολή" ή προσέγγιση του φαινομένου της επικοινωνίας, την οποία προσοικειώθηκαν οι λεγόμενες στη γλώσσα της επικοινωνιολογίας "πολιτιστικές σπουδές", μπορεί να αποτελέσει το σημείο συνάντησης θεωρίας του κινηματογράφου και θεωρίας της επικοινωνίας. Οι ταινίες/φιλμικά κείμενα έχουν βέβαια διαβαστεί και αναλυθεί με βάση τη σημειωτική. Ο "θείος" Ρολάν Μπαρτ και οι ευδόκιμοι ανηψιοί κι εγγονοί του, απ' τον πληθωρικό και prolifique Χριστιάν Μετς ως τον σχολαστικό Ζαν-Λουί Μπωντρώ και τον ανήσυχο Μισέλ Μαρί, εργάστηκαν με ενθουσιασμό και γνώση καλλιτεχνώντας το πεδίο αυτό. Αυτοί όμως (και άλλοι βέβαια, όπως επισημάναμε σε αμέσως προηγούμενο "χρονικό" μας) δεν απλώθηκαν ως τη θεωρία της επικοινωνίας. Έμειναν στις νομιμοποιημένες και ελεγχόμενες περιοχές της αισθητικής, της θεωρίας και της κριτικής. Είναι ακόμη γεγονός ότι ο παράγοντας "θεατής" και η θέση του σε σχέση με την ταινία/φιλμικό κείμενο, η spectatorship, έχουν ελκύσει το ενδιαφέρον των θεωρητικών του κινηματογράφου. Με εργαλείο την ψυχανάλυση ανιχνεύθηκαν τα φαινόμενα της ταύτισης, της ηδονοβλεψίας, του φετιχισμού, όπου στηρίζεται η λειτουργία της σχέσης υποκειμένου-θεατή με το φιλμικό κείμενο - ιδιαίτερα στον αφηγηματικό κινηματογράφο. Με όργανο τη σημειωτική επισημάνθηκε η ενεργή σύμπραξη του υποκειμένου αυτού στην ανάγνωση των φιλμικών κειμένων. Όσο κι αν φαίνεται παράξενο όμως, η επικοινωνιακή λειτουργία της ταινίας/φιλμικού κειμένου, μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο όπου αυτό παράγεται και κυκλοφορεί, δεν έχει απασχολήσει τη θεωρία του κινηματογράφου. Έτσι στον ζωντανό περίγυρο της "μείζονος" θεωρίας που προτείνει ο Andrew Tudor, απομένει ευρύς χώρος για τη θεωρία της φιλμικής επικοινωνίας. Ο Σεργκέι Αϊζενστάιν με την πολυμερή ιδιοφύση του συνέβαλε ως πρωτοπόρος στο θεμελιώμα αυτής της "μείζονος" θεωρίας. Γενική αισθητική, ψυχολογία, κοινωνιολογία, γλωσσολογία, ακρόμη και ανθρωπολογία, τροφοδότησαν τη δική του overarching (θολωτή), όπως την χαρακτηρίζει ο Tudor, επιστημονική θεωρία για τον κινηματογράφο. Με αναβλύζον και ενεργό κέντρο του ενδιαφέροντός του τον *κινηματογράφο πάντα*. Και τη συμπαθητική, βαθειά ερωτική, σχέση του με τα φιλμικά κείμενα αναλλοίωτη (τα δικά του ως αποδείξεις και των άλλων ως αναφορές συνηγορίας). Δεν είμαστε σε θέση να προβλέψουμε τι είδους καρπούς θα αποφέρει αυτό το γγχείρημα. Είναι βέβαιο όμως ότι θα δείξει έναν άλλο, ανθρώπινο δρόμο για να φτάσουμε ως τις ταινίες με τις οποίες *επικοινωνούμε* πάντα με κρυφό ή έκδηλο πάθος.

ΥΓΙΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗ

Όμιλος Εταιρειών **Henkel** Γερμανίας. Μια ιστορία

πάνω από αιώνα. Μια ανάπτυξη που δεν σταμάτησε ποτέ.

Που έχει πάντα το προβάδισμα στην έρευνα και στην παραγωγή

εξειδικευμένων χημικών και βιομηχανικών προϊόντων.

Και που ανοίγει αδιάκοπα νέους τομείς στην τεχνολογία

και δημιουργεί τις επιχειρήσεις που θα τους εφαρμόσουν.

Έτσι δημιούργησε την **Henkel Hygiene**.

Στον τομέα καθαρισμού και απολύμανσης. Για να προσφέρει

ακόμα πιο ολοκληρωμένες, πιο εξειδικευμένες υπηρεσίες

με προϊόντα υψηλής ποιότητας. Με άρτια τεχνική υποστήριξη.

Με μεταφορά τεχνογνωσίας στους πελάτες της. Φέρνοντας

το έτος 2000 ακόμη πιο κοντά. Σε όλη την Ευρώπη.

Να γιατί ιδρύθηκε η **Henkel Hygiene**.

Για ακόμα πιο οργανωμένα, πιο αποτελεσματική εξυπηρέτηση.

Των βιομηχανιών τροφίμων και ποτών.

Και των καταναλωτών απορρυπαντικών και απολυμαντικών

επαγγελματικής χρήσης. Σε όλη την Ελλάδα.

Αυτό θα πει υγιής ανάπτυξη.



Henkel Hygiene S.A.

- Συστήματα και εξειδικευμένα προϊόντα καθαρισμού και απολύμανσης για βιομηχανίες τροφίμων και ποτών.
- Συστήματα και απορρυπαντικά επαγγελματικής χρήσης.

Αλαμάνας 10 & Δελφών Μαρούσι 151 25 Αθήνα
Τηλέφωνο (01) 68 97 400, 68 98 540-1
Fax (01) 68 98 580 Telex 21 44 36 ZHR GR

ΤΑ ΛΙΚΕΡ ΠΕΘΑΙΝΟΥΝ ΟΡΘΙΑ

Εισ μνήμην Χρήστου Βακαλόπουλου

Αχιλλέας Κυριακίδης



Φρέντυ Βιανέλλη *Όνειρο II.* Αν ο Ελληνικός Κινηματογράφος παρήλασε γι' άλλη μια φορά με τα καλά του στο 33ο (διεθνές, πλέον) Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, μόνο και μόνο για ν' αποδείξει ότι εξακολουθεί να μην έχει την παραμικρή σχέση με τον Αμερικάνικο, μπορούμε να πούμε ότι πέτυχε απόλυτα στο σκοπό του. Γιατί, ευτυχώς δηλαδή, δεν έχει καμμία. Κι όσο κι αν κάποιοι δημοσιογράφοι επιμένουν να θεωρούν δικαίωμά τους ότι μπορούν λ.χ. να συγκρίνουν ατιμωρητί και αναίδως το αιδόιον της Σάρον Στόουν με την εξάισια ερωτική σκηνή στην ταινία της Τώνιας Μαρκετάκη, ο υπογράφων (μαζί με άλλους,

φαντάζομαι, ρομαντικούς υπέρμαχους μιας βαθιάς, ανθρωποκεντρικής ευρωπαϊκής κουλτούρας) ομολογεί με παρηρησία ότι δεν διαθέτει το προς τούτο αναγκαίο (βασικό ή όχι, δεν έχει σημασία) ένστικτο. Μετά απ' όλα αυτά, έχει καταστεί, υποθέτω, προφανές ότι ο υπογράφων τυγχάνει να μην ανήκει ούτε μεταξύ αυτών που συγγράφουν μανιωδώς τον επικήδειο του Ελληνικού Κινηματογράφου ούτε μεταξύ αυτών που σπεύδουν να τον εκφωνήσουν - κι ως μην υπάρχει πτώμα.

Όσο για τον θανατόφιλο τίτλο του παρόντος σημει-

ώματος, έχει να κάνει περισσότερο με τις συνθήκες παραγωγής των ελληνικών ταινιών παρά με την καθαυτό ποιότητά τους. Αναρωτιέται δηλαδή κανείς με φρίκη πως θα διαδραματιζόνταν εδώ τα πράγματα αν, ο μη γένοιτο, ενέσκηπτε φοβερά τι θεομηνίας (σεισμός λ.χ.) και κάποιος έλλην σκηνοθέτης ζητούσε χρηματοδότηση για να γυρίσει μια ταινία μεγάλου μήκους για το Μέγα Χάσμα. Όσοι πιστοί γαρ έτυχε να παρακολουθήσουμε, στα πλαίσια του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, και κάποιοι (αν όχι όλες) τις ταινίες ενός πέροση κινηματογραφιστή, ονόματι Αμπάς Κιαροστάμι, δε ζητήσαμε και πολλά για να μηδίσουμε χωρίς δεύτερη κουβέντα. Πόσο μάλλον, όταν πληροφορηθήκαμε (άναυδοι) ότι ο Κιαροστάμι πήρε μέσα σε 2 (δύο) μέρες όλα τα απαραίτητα (χρήματα, τεχνικό και ανθρώπινο υλικό) προκειμένου να γυρίσει ένα συγκλονιστικό οδοιπορικό σε μια επαρχία του Ιράν, ρηγμαγμένη απ' το σεισμό του '86. Είναι πλέον ή βέβαιον ότι ο έλλην συνάδελφός του, δέσμιος των πατροπαράδοτων δημοκρατικών διαδικασιών (για τις οποίες, ως γνωστόν, ο αρχαίος του πρόγονος κατατρόπωσε στις Θερμοπύλες τους προγόνους του Κιαροστάμι), θα έπρεπε όχι μόνο να περιμένει τον επόμενο καταστροφικό σεισμό, αλλά και να προσεύχεται να συμβεί σε δύο-τρία χρόνια από της υποβολής της σχετικής του αιτήσεως.

Αναρωτιέμαι πραγματικά αν αξίζει τον κόπο - σήμερα, που οι περισσότεροι έλληνες κινηματογραφικοί κριτικοί σπεύδουν να κατοχυρώσουν για λογαριασμό τους κάποια γκανιάν για τα Όσκαρ, στην αγωνιώδη κούρσα ποίος θ' αποδειχθεί ακαδημαϊκότερος της Ακαδημίας - αναρωτιέμαι λοιπόν αν αξίζει τον κόπο να εκστασιάζεται κανείς προ ενός χαμένου αριουργήματος (*Η δολοφονία ενός κινέζου μπουκκέικερ* του Τζων Κασσαβέτη), να θλίβεται για τις θεαματικές επιλογές μιας νέας ελληνίδος σκηνοθέτιδος (*Δονούσα* της Αγγελικής Αντωνίου), να δονείται - αντιθέτως - από τα μάτια ενός μικρού Πέροση που - ούτε λίγο ούτε πολύ - ψάχνει να βρει το σπίτι του φίλου του, να αισθάνεται ύποπτος επειδή υποπεύεται μία ναρκισσιστική πομφόλυγα πίσω απ' τα βίντεο των βίντεο του Άτομ Εγκογιάν.

Και αν ο κινηματογράφος (;) του Εγκογιάν ("κινηματογράφος για ξενέρωτους" όπως είπε κάποιος θαμνός του Φεστιβάλ που, για λόγους προσωπικής του ασφαλείας, επιθυμεί να παραμείνει ανώνυμος) υπογράφει φαρδιά-πλατιά τη θανατική καταδίκη της τέχνης την οποία υποτίθεται ότι υπηρετεί, ο υπογράφων δεν μπορεί παρά να αισθάνεται ως ισπανός πατριώτης, αιχμάλωτος του απελευθερωτικού στρατού του Ναπολέοντος ή του απελευθερωτικού φακού του Λουίς Μπουγιουέλ, και να φωνάζει, στημένος στα εξή βήματα: "Κάτω η ελευθερία". Μ' άλλα λόγια, ορφανός από Ταρκόφσκι, σπεύδω να... πατροθετήσω τον Κιαροστάμι: έναν κινηματογραφιστή, το δέος του οποίου για την τέχνη του τον ωθεί να την επαναφεύρει. Με την ίδια λογική που νεαροί εκπρόσωποι μιας "ανεπτυγμένης" κινημα-



Και η ζωή συνεχίζεται του Αμπάς Κιαροστάμι.

τογραφίας, όπως είναι η γαλλική, ξαναβρίσκουν στον έρωτα την καλύτερη ιστορία που μπορεί να διηγηθεί κανείς σήμερα, έτσι κι ο Κιαροστάμι ανακαλύπτει εκ νέου τις μαγικές δυνατότητες που (μπορεί να) έχει ένα καθαρό, κινηματογραφικό βλέμμα, απαλλαγμένο από "μαλάματα". Τα παιδιά του Κιαροστάμι μαθαίνουν με το βλέμμα να συλλαβίζουν τον κόσμο - ο Κιαροστάμι μαθαίνει με το βλέμμα των παιδιών του να συλλαβίζει την τέχνη του. Μαζί του.

Κι ενώ η κινηματογραφική χρονιά έχει περάσει τη μέση, τα περσινά φαινόμενα επαναλαμβάνονται με κυκλική απήνεια: έλληνες κριτικοί διώχνουν έλληνες θεατές από ελληνικές ταινίες, σπεύδοντας να υποδεχτούν με φανφάρες (δάνειες, ως επί το πλείστον, από περιοδικά της Εσπερίας) κάθε αλλοδαπή μετριότητα. Είναι φανερό, μετά απ' αυτό, ότι ο υπογράφων τυγχάνει να συγκαταλέγεται σ' αυτούς που θεώρησαν ως το μόνο σημαντικό στους *Ασυγχώρητους* τη συμβολή τους στην πάταξη της λειψυδρίας των ουέστερν, που ένιωσαν αισθητική αναγούλα - αναγούλα με άλλο ένα ισπανικό υποπροϊόν και που είδαν, με φρίκη κοιτάζαμ Λουί Μαλ να σκηνοθετεί ένα σενάριο που θα είχε απορριφθεί χωρίς δικαίωμα έφεσης από την αρμόδια Γνωμοδοτική Επιτροπή του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου.

Επιστροφή στο (εγχώριο) μέλλον. Και το μεν τυπικόν, αλλά και αβέβαιον μέλλον ονομάζεται Φρέντυ Βιανέλλης (Βραβείο Πρωτοεμφανιζόμενου Σκηνοθέτη για το *Όνειρο II* και άσση σεμνότητας στην Τελετή Απονομής), το δε ουσιαστικόν και βέβαιον έχει να κάνει με το πλήθος ταινιών που γυρίζονται αυτή την εποχή από φερέλπιδες ή απελπισμένους έλληνες σκηνοθέτες. Αν θέλει ο Θεός, του χρόνου τέτοια εποχή, μπορεί και να βαδίζουμε στον κήπο Του, να 'χουμε *ονειρευτεί τους φίλους* του Νόλλα και να περνάμε *ζωή χαρισάμενη*.

ΔΡΑΜΙΝΑ ΠΑΡΑΛΕΙΠΟΜΕΝΑ

Δημήτρης Χαρίτος



Το κινηματογραφικό φεστιβάλ της Δράμας νίκησε αλλά ταυτόχρονα κινδυνεύει να καταποντισθεί μέσα στην ίδια του τη νίκη. Γνωστή, άλλωστε, η εκδοχή του δεινοσαυρισμού.

Ξεκίνησε σαν... ιδωτικό βίτσιο τοπικού χαρακτήρα (αυτό δηλαδή που εδώ και κάποια χρόνια εθιστήκαμε να το αποκαλούμε: πολιτιστική πρωτοβουλία γιά την ανάπτυξη της περιοχής) με την, όπως φάνηκε τότε, εμπνευση νεοσού της κριτικής του σινεμά. Αν, βέβαια, ο εμπνευστής τύχαινε να είναι π.χ. χορευτής, ίσως τότε στη Δράμα να είχαμε ένα ανάλογο χορευτικό φεστιβάλ, ή πάλι αν ο γνωστός δραμινός ζωγράφος Φαίδων Πατρικαλλάκης διακατεχόταν από μια παρόμοια τοπικιστική (λέγε πολιτιστική) επιθυμία, θα μπορούσε η Δράμα να ήταν ο τόπος διοργάνωσης μιας εικαστικής Μπιενάλλε κ.ο.κ.

Βέβαια στη Δράμα υπήρχε και η τοπική Κινηματογραφική Λέσχη, αλλά στην Ελλάδα έχουν κατά καιρούς λειτουργήσει πολύ περισσότερες από εκατό τέτοιες λέσχες - εβδομήντα λειτουργούν (ή υπολειπορούν) σήμερα. Αυτό πάει να πει ότι κάθε κινηματογραφική Λέσχη είναι η εμβρυακή μορφή ενός κινηματογραφικού φεστιβάλ; Δηλαδή, αυτή είναι η λογική εξήγηση του ότι στη Λάρισα (στην καρδιά της ηπειρωτικής Ελλάδας) ξεφυτρώνει από φέτος... Μεσογειακό (sic) κινηματογραφικό φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους;

Στη συνέχεια, για να γυρίσουμε στα δικά μας, μέσα

σε λίγα χρόνια, η πρωτοβουλία του προκατόχου του σημερινού Δημάρχου καθώς και η τότε πολιτική συγκυρία μετατρέψανε το ανεπίσημο (αλλά με ευαισθητο και νεανικό προφίλ) φεστιβάλ σε ημιεπίσημο (επίσημο με βούλα, που θα λέγαμε, δεν έχει γίνει ακόμα) αλλά και κάποιες πρώιμες ρυτίδες μιας κάποιας ενηλικίωσης.

Είναι αλήθεια ότι σ' αυτά τα χρόνια που πέρασαν, δηλαδή από το 1987, και έργο (οργανωτικό) έδειξε και φυσιογνωμία προσπάθησε ν' αποκτήσει, έργο μιας χούφτας ανθρώπων (της Οργανωτικής Επιτροπής), κατά πλειοψηφία από την Αθήνα, αλλά και της υπέρμετρης - εν πλήρη συγχύσει, έστω και συγγνωστής - φιλοδοξίας του προκατόχου Δημάρχου. Η πόλη, έτσι κι αλλιώς, με σπάνιες εξαιρέσεις, παρέμεινε ξένη κι αδιάφορη στην εκδήλωση. Ούτε και την κατάλαβε. Δηλαδή τί να καταλάβει; Μικρού μήκους ταινίες, σου λέει, και μάλιστα ελληνικές! Ούτε Τζούλια Ρόμπερτς ούτε Home Alone ούτε Βασικό Ένοικιο. Παιδικά πράγματα. Μόνο όσες φορές έμοιαζε ότι κινδύνευε η λειτουργία του Φεστιβάλ, καταστηματαρχες, επιμελητήρια (και βουλευτές φυσικά) κατηφόριζαν κατά Υπουργείο Πολιτισμού μεριά, και όπου αλλού έπρεπε, διαμαρτυρόμενοι, "εν απογνώσει - όχι βέβαια καλλιτεχνική - τελούντες".

Βέβαια, για να πούμε και του στραβού το δίκιο, αν τα δει κανείς λίγο πιο ψύχραιμα τα πράγματα, κι από κάποια απόσταση, θα παραδεχτεί ότι δίκιο έχουν οι αν-

θρωποι: όχι οι καταστηματαρχες, φυσικά. Στο μεγαλύτερο μέρος του το προσφερόμενο προϊόν δεν είναι ανάλωσιμο. Μαθητικές, οι λεγόμενες "διπλωματικές" ταινίες, είναι οι περισσότερες. Άτεχνες, ατάλαντες, με κάκιστο χειρισμό ήδηθεν σπουδαιοφανών θεμάτων ή κακοχωνεμένες απομιμήσεις τρόπων της μόδας, ενώ καταντάει προκλητική η άγνοι ή η αποφυγή ενασχόλησης με αληθινά και καθημερινά θέματα της γύρω μας πραγματικότητας. Οι ξαφνικές, οι αστραφτερές περιπτώσεις, που μοιάζουν απροσδόκητες, δεν υπάρχουν παρά για να επιβεβαιώσουν, κατά την κλασική εκδοχή, τον κανόνα. Ψώνια και ταλέντα, πιθανοί καλοί επαγγελματίες των διάφορων τεχνικών κλάδων του αντικειμένου και ευκαιριακοί ή προσχηματικοί καταφεύγοντες στη μαθητεία (βλέπε στρατιωτική αναβολή κ.λπ.), όλοι τους γίνονται θύματα μιας δραματικά ανεπαρκούς παιδείας που την υποθάλουν "νεκρές" σχολές μόνιμα προσανατολισμένες στο εισπρακτικό αποτέλεσμα.

Μα μια ατάλαντη πολιτεία μόνο ατάλαντους σκηνοθέτες βγάζει; Και μόνο στους σκηνοθέτες συντρέχει η περίπτωση;

Κι όμως, για να αντέχει η εκδήλωση, και όχι μόνο χάρη στα όποια χρήματα κάθε χρόνο διαθέτει το ΥΠ.ΠΟ., πάει να πει ότι κάποια ζωντανή ανάγκη τη συντηρεί, το πείσμα μιας παρόρμησης που δεν θέλει να αναπαράγει μόνο τα λάθη της, που και αν δεν έχει όραμα ξέρει ότι έχει δικαίωμα να το αναζητήσει. Και αυτά τα νέα παιδιά που θέλουν να δώσουν το δημιουργικό τους παρόν μέσα από τις κινούμενες εικόνες, δεν είναι αυτά που φταίει στο σύνολό τους γιατί δεν έχουν μάθει τους σωστούς τρόπους, γιατί η εν σπέρματι έμπνευσή τους δεν καθοδηγείται σωστά, γιατί τελικά τα πιο αδύνατα από αυτά πέφτουν θύματα μίας καλά στημένης εκμετάλλευσης ψεύτικων ταγών, της δημόσιας αδιαφορίας και μηχανισμών που λειτουργούν (που συντηρούνται, να το πούμε πιο σωστά) από τις καιγόμενες σάρκες αυτών των γρήγορα απογοητευμένων παιδιών. Μηχανισμοί-πυροτεχνήματα που υπάρχουν για να τρέφεται η ματαιοδοξία, οι μικρόχαρες φιλοδοξίες των ποικιλώνυμων επικεφαλής, διοργανωτών, προέδρων, ηγετίσκων και των παρόμοιων σχετικών και άσχετων. Δηλαδή, τί παραπάνω είναι στην ουσία τους αυτά τα περιθωριακά φεστιβάλ;

Τα νέα παιδιά όμως και οι καλλιτεχνικές τους αποπειρες είναι όλα μια "εν θερμώ" πραγματικότητα. Όχι μονοδιάστατη.

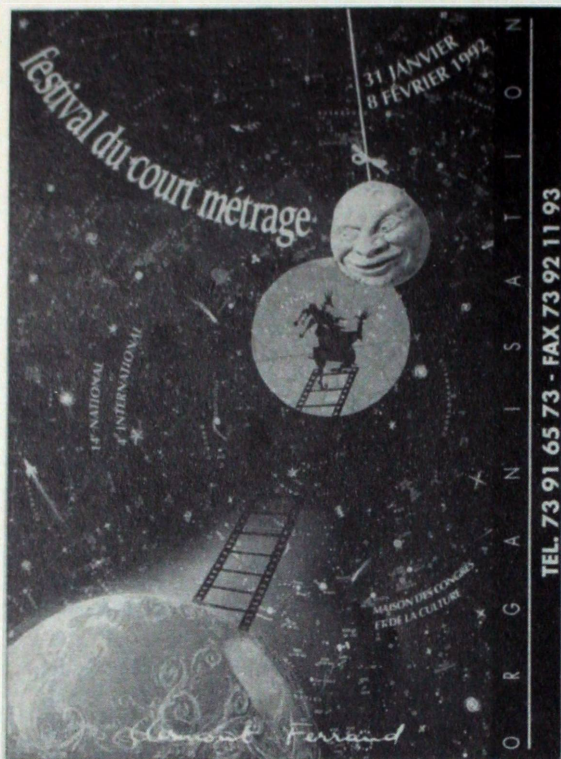
Τέλος πάντων, συνεργούσης και της εκάστοτε πολιτικής συγκυρίας, η Δράμα, όπως είχε προβλεφθεί, "κατετρόπως" το αντίστοιχο μικρομηκάδικο "αντιφεστιβάλ" της Θεσσαλονίκης και απόμεινε ο "κυρίαρχος του παιχνιδιού". Αλλά ποιά είναι το "παιχνίδι", σε ποιούς απευθύνεται και εν τέλει με ποιούς κανόνες; Για χάρη τίνων υπάρχει αυτό το Φεστιβάλ; Ποιές ακόρεστα αναπτυσσόμενες, φιλοδοξίες καλείται να ικανοποιήσει;

Αφού, για να πούμε τα πράγματα με τ' όνομά τους, ούτε Τάμπερε ούτε Ομπερχάουζεν ούτε Κλερμόν Φεράν μπορεί, για χίλιους λόγους, να γίνει η Δράμα. Τίποτα περισσότερο δεν μπορεί να γίνει, αλλά και αυτό που είναι το πιο σημαντικό είναι ότι ΔΕΝ πρέπει να γίνει κάτι περισσότερο γιατί, στην προκειμένη περίπτωση, το περισσότερο και το μεγαλύτερο - προς όποια κατεύθυνση - κινδυνεύει να είναι ένα εξωτερικό μέγεθος με περιεχόμενο κενό αέρος. Τα μεγέθη χρειάζονται τιμμεντένια οργανωτική υποδομή, ικανή να "σηκώσει" τις εκάστοτε νέες επιβαρύνσεις, και αθροιστικά. Αλλά η οργανωτική παρουσία δεν εκδηλώνεται μόνο ως προς τα "φέροντα" στοιχεία (με την ευκαιρία ετούτη, γνωρίζει ο Δήμαρχος της Δράμας π.χ., ότι στο κέντρο της πόλης λειτουργεί ξενοδοχείο με . . . κοινόχρηστες τουλέτες, ή έχει ποτέ του πάρει πρωινό στο κατ' όνομα "Ξενία", το οποίο εντούτοις είναι ένα αρχιτεκτονικό αριστούργημα του Άρη Κωνσταντινίδη, σ' ό,τι τουλάχιστον απόμεινε εξωτερικά;), όχι, λοιπόν, μόνο "φέροντα" στοιχεία αλλά και φαντασία, και ευλυγισία, και προσαρμοστικότητα, και ικανότητα πρωτοβουλιών, και ικανότητα πολιτικής που θα ελαχιστοποιεί παρεμβάσεις από όποια κατεύθυνση κι αν προέρχονται. Χωρίς περισσότερες επεξηγήσεις.

Οργάνωση δεν σημαίνει διαιώνιση μιας Οργανωτικής Επιτροπής από άσχετες, κατά πλειοψηφία, μετριότητες, δεν σημαίνει στενό και αναγκαστικό πατρонаρίσμα από, έστω και αγαθής προαιρέσεως, δημάρχους και τους περίξ αυτών παρατρεχάμενους. Σημαίνει γνώση και αρμοδιότητα. Σημαίνει, δηλαδή, την ανάληψη της ευθύνης του Φεστιβάλ από άτομο που θα ξέρει και θα μπορεί. Και, φυσικά, να μην ξεχνάμε ότι τα καλλιτεχνικά (τέτοια είναι και τα κινηματογραφικά) φεστιβάλ διευθύνονται από έγκυρα και καταξιωμένα άτομα του χώρου τους τα οποία, εκτός από τη βαθιά γνώση του αντικειμένου που καλούνται να υπηρετήσουν, διαθέτουν και ισχυρή διοικητική ικανότητα. Γι' αυτό, πίσω από κάθε τέτοια επιτυχημένη διοργάνωση (εννοούμε διεθνώς) υπάρχει μια ικανή προσωπικότητα και όχι το αποτυχημένο συνονθύλευμα των λεγομένων "φορέων".

Το Φεστιβάλ της Δράμας δεν αξιώθηκε μέχρι σήμερα να έχει παρά σκιώδη καλλιτεχνικό διευθυντή και ουδέποτε "δερβέναγα" διευθυντή που θα είχε αυτά τα χέρια του να επλξεί τους άμεσους συνεργάτες του με τα δικά του αποκλειστικά κριτήρια και, βέβαια, την απολογιστική ευθύνη του. Ίσως αυτή η έλλειψη να αποτελεί την πιο επικίνδυνη αδυναμία στις φιλοδοξίες προθέσεις (και εξαγγελίες) της Τοπικής Αυτοδιοίκησης και των άλλων Οργανωτικών παραγόντων, για τη διεθνοποίηση της δραμινής διοργάνωσης.

Κάποιοι μίλησαν για το φόβο ότι όλα θα ξεχειλώσουν ή και θα ξεχειλίσουν. Τα σχέδια (ακόμα και τα πιο μετριοπαθή) πρέπει να χωράνε στα διαθέσιμα μεγέθη. Αυτό είναι το δράμα της πραγματικότητας. Ούτε ένα δωμάτιο ξενοδοχείου δεν έχει, εδώ και χρόνια, προστε-



Η αφίσα του Φεστιβάλ Μικρού Μήκους του Κλερμόν - Φερράν.

θεί στην πόλη, έστω και στην "ποιότητα" αυτών που υπάρχουν. Η στρατηγική της πρόκλησης "πέφτω και κολυμπάω στα βαθιά" προϋποθέτει να υπάρχουν και ναυαγοσώστες και κανείς δεν ξέρει, στην προκειμένη περίπτωση, αν υπάρχουν τέτοιοι.

Ίσως δεν απέχει από την σωστή εκτίμηση αν κανείς υποστηρίξει ότι αυτό, δηλαδή το σημερινό, είναι το σωστό μέγεθος του Φεστιβάλ της Δράμας. Μία εν πολλοίς τυχαία χειρονομία που όμως, όπως αποδείχτηκε, έφερε στην επιφάνεια αληθινές ανάγκες μιας πολιτισμικής δραστηριότητας, αυτής της μικρού μήκους ταινίας και του νεαρού κόσμου των δημιουργών της που λαχταρούσε για μια οργανωμένη ευκαιρία συνάντησης αλληλογνωριμίας, αλληλοεπίδρασης, επαφής της με τους ώριμους δημιουργούς, τους κριτικούς, μια (απεγνωσμένη) αφορμή ανάδυσσης από την αφάνεια.

Η "κλειστή" Δράμα, μακριά από τη χλαλαή της μεγαλούπολης και τις περιπάσεις της δημιουργεί αυτή την κεντρόμολη ατμόσφαιρα, ερωτική σε ό,τι πιο ουσιαστικό μπορεί να περιμένουν όσοι μεταφέρονται (κυρίως) από την Αθήνα για ένα τέτοιο σκοπό. Μια διοργάνωση δική τους και για χάρη τους, για τα μεγέθη των δικών τους προβληματισμών, για τις οικονομικές δυνατότητες που έχει σήμερα η μίζερη νεοελληνική πολιτεία να στηρίξει αυτή (τη μοναδική) νεανική φεστιβαλική εκδήλωση που υπάρχει στην Ελλάδα. Είναι λάθος να προβληθούν δικαιολογίες αναλογικότη-

τας μεταξύ του Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης και αυτού της Δράμας. Τα μεγέθη δεν είναι συγκρίσιμα. Εκείνο όμως που μπορεί να ειπωθεί είναι ότι η απόπειρα διεθνοποίησης θα αφελληνίσει αφυδατωτικά τη σημερινή μορφή του δραματικού φεστιβάλ. Οι δημαρχιακές φιλοδοξίες όσο ευγενικές και αν είναι, προδίδουν άγνοια βαθύτερων διαστάσεων που έχει αυτή η κινηματογραφική γιορτή. Είναι σίγουρο ότι υπάρχουν μεγάλα περφόρμα να βελτιωθεί τούτο το φεστιβάλ, στη μορφή και τις προδιαγραφές με τις οποίες σήμερα λειτουργεί.

Καλύτερες π.χ. παράλληλες εκδηλώσεις (για χάρη φυσικά των νέων δημιουργών), και αυστηρότερη λειτουργία των οργανωτικών δομών. Δεν είναι π.χ. επιτρεπτό να μεταθέτεις σ' έναν Παντελή Βούλγαρη (και τα άλλα αξιόλογα μέλη της περσινής Κριτικής Επιτροπής) την ευθύνη διαλογής ενός επαχθέστατου αριθμού και όγκου ταινιών γιατί η Οργανωτική Επιτροπή δεν είχε το σθένος να κάνει πρόκριση η ίδια ή να αναθέσει το έργο σε μια Προκριματική Επιτροπή. Αλίμονο αν αυτός ο στρουθοκαμηλισμός ονομασθεί καινοτομία. Ή, δεν είναι είδος γραικυλισμού να παραχωρεί η Οργανωτική Επιτροπή (αν αυτή το έχει κάνει) τον χρόνο φιλέτο σε μια άχαρη προβολή δεκατριών γερμανικών ταινιών κάκιστης ποιότητας και να αρχίζει την προβολή των διαγωνιζομένων ελληνικών ταινιών μισή ώρα μετά τα μεσάνυχτα! Ποιά Κριτική Επιτροπή μπορεί να θεωρηθεί ότι είχε τη διανοητική εγρήγορση για να παρακολουθήσει με επάρκεια αυτή την προβολή;

Εκείνο για το οποίο κανείς δεν μπορεί να καταλογίσει ευθύνες στη διοργάνωση ενός κινηματογραφικού φεστιβάλ είναι ο αριθμός και η ποιότητα των ταινιών που θα ζητήσουν να πάρουν μέρος σ' αυτό. Αντίθετα, η διοργάνωση και η οργανωτική επάρκεια συντιστούν αποκλειστικά αρμοδιότητα και ευθύνη του επιτελικού σχήματος που το διοικεί. Εκεί λοιπόν που το επιτελικό σχήμα δίνει τις εξετάσεις του είναι ο χρονοπρογραμματισμός. Εκεί κρίνεται και ο βαθμός ερασιτεχνισμού κάτω από τον οποίο, λειτουργεί μια τέτοια διοργάνωση.

Τουλάχιστον την περασμένη χρονιά εκεί κρίθηκε. Και δεν είναι η αυστηρότητα, ούτε η επείκεια που καθοδηγεί αυτές τις γραμμές. Είναι η μεγάλη αγάπη γι' αυτό το υπέροχο, νεανικό πανηγύρι των (ελληνικών, εντούτοις) κινούμενων εικόνων, το αμάλγαμα λαθών και επιτεύξεων, εμπειρίας και άτολμων φτερουγισμάτων. Καμιά φορά σκέφτεται κανείς μήπως η προβολή των όποιων ταινιών δεν είναι παρά η "πρόφαση" γι' αυτή την υπέροχη συνάντηση γενεών - ερήμην της σπουδαιοφάνειας των "αρμοδίων" - έτσι καθώς έχουν "δραπετεύσει" από τον σκληρό εναγκαλισμό της βιοποριστικής (ή όποιας άλλης) πραγματικότητας για να ζήσουν ένα όνειρο μέσα στο άλλο (της σκοτεινής αιθουσας) το όνειρο.

Οι διεθνοποιήσεις (ας) είναι άλλου παπά ευαγγέλια. Είθε.

Θόδωρος Σούμας

Έρωτας, ψυχολογία
και αισθητική
στο χολλυγουντιανό σινεμά



Κλασικό αμερικάνικο σινεμά, Σεσίλ ντε Μιλ, Στροχάιμ,
Στέρνμπεργκ, Ντήτριχ, Φριτς Λανγκ, Η κομεντί, Λιούμπιτς,
Χωκς, Κιούκορ, Γουάιλντερ, Έντουαρντς, Άλφρεντ Χίτσκοκ,
Φίλμ νουάρ, Τουρνέρ, Όρσον Γουέλς, Σιόντμακ, Πολάνσκι,
Ράφελσον, Μάμετ.

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Είδα το Χρήστο κάποτε

Χάθηκε αδόκητα τον περασμένο Γενάρη στα 38 του χρόνια ο Χρήστος Βακαλόπουλος, ένας άνθρωπος που άγγιξε με την την ύπαρξή του πρώτα και κατά δεύτερο λόγο με τα γραπτά και τις ταινίες του όσους τον γνώρισαν. Έχοντας νιώσει εδώ και χρόνια τα όρια της ζωής και την πνοή του θανάτου με την αρρώστεια που κουβαλούσε μέσα του, ο Χρήστος εξέπεμπε το διακριτικό άρωμα της ευαισθησίας και της ευγένειας. Με μια αδιόρατη αλλά πάντα παρούσα θλίψη χαραγμένη στο πρόσωπό του, έζησε ανάμεσά μας στήνοντας την προσωπική του κινηματογραφική μηχανή λήψης στο ανθρώπινο ύψος.

Κριτικός με εξαίρετο και οξυδερκή λόγο για τον κινηματογράφο, σεναριογράφος, συγγραφέας και σκηνοθέτης, υπηρέτησε τις τέχνες και τα γράμματα (χωρίς ποτέ να γίνει τεχνικός της εξουσίας), ανακαλύπτοντας γέφυρες επικοινωνίας εκεί όπου άλλοι έβλεπαν χαλάσματα, αναζητώντας τα κρυφά περάσματα προς "ένα πανηγύρι της χαράς ή σε μια μυσταγωγία εναντίον της", όπως είπε και ο ίδιος. Αθεράπευτος εραστής του θαύματος της ζωής, πάλεψε έναν άνισο αγώνα ενάντια στο θάνατο και στη λησμονιά, προσπαθώντας να συλλάβει τη μοναδικότητα της στιγμής που φεύγει και να αναδειξει την πνευματικότητα της εσωτερικής ζωής, δικαιώνοντας τη φράση του Αντρέι Ταρκόφσκι: "Σκοπός της τέχνης είναι να ετοιμάσει τον άνθρωπο για το θάνατο, να οργώσει και να καλλιεργήσει την ψυχή του, κάνοντάς τον να στραφεί στο καλό".

Επίμονος διεκδικητής της ανθρώπινης αλήθειας και

λάτρης των μικρών καθημερινών στιγμών που μας την φανερώνουν, ακούρατος οδοιπόρος της εσωτερικότητας ο Χρήστος Βακαλόπουλος αναζήτησε την ποιότητα και την αξία εκεί όπου φωλιάζουν: στο βάθος των πραγμάτων. Η καθαρή του όμως ματιά και η

εκθαμβωτική ευφύια του ανακάλυπταν αυτό το βάθος ακόμα και όταν κρυβόταν στην επιφάνεια.

Τον θυμάμαι στο τελευταίο φεστιβάλ στη Θεσσαλονίκη να συζητάμε, καπνίζοντας το ένα τσιγάρο πίσω απ' το άλλο, για ταινίες και βιβλία και να μου διηγείται την ιστορία του βιβλίου που ετοίμαζε: Ο ήρωας, αφού άλλαξε πολλές δουλειές, κατέληξε κηπουρός κάπου σε μια βίλλα στην Αθήνα και όλοι τον θεω-



Ο Χρήστος (δεξιά) από μια παλαιά συζήτηση στην Οθόνη.

ρούσαν "αποτυχημένο", αλλά δεν τον ένοιαζε καθόλου γιατί είχε μια τόσο έντονη εσωτερική ζωή που οι άλλοι δεν θα μπορούσαν ποτέ να φανταστούν... και να μου κλείνει συνωμοτικά το μάτι, προτού με παρασύρει στο γενναίο γέλιο του που τόσο τον χαρακτήριζε. Θα θυμάμαι πάντα αυτό το κλείσιμο του ματιού, όσο κι αν "η μνήμη μας κάνει ευάλωτους, ευαίσθητους στον πόνο".

Τον φαντάζομαι στον κατακτημένο ουρανό του, με την "sky-movie" ταινία του, να συζητάει με τον Τζων Κασσαβέτη, τον Φριτς Λανγκ, τον Σταύρο Τορνέ, τον Νικόλαο Ραή, τον Γιοσουαίνο Όζου, τον Αντρέι Ταρκόφσκι, μ' ένα γέλιο κρυμμένο πάντα πίσω από τη λάμψη των ματιών του... τόσο μακριά αλλά ταυτόχρονα και τόσο κοντά μας.

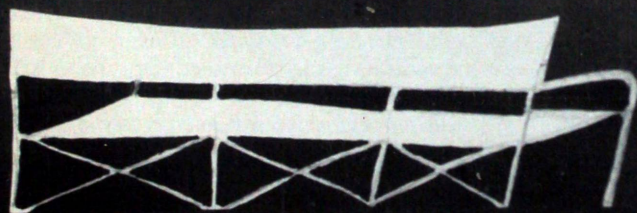
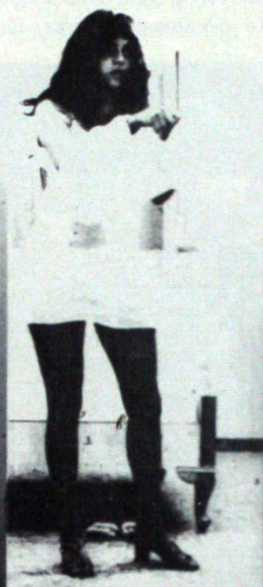
Πέρα από την κινηματογραφοφιλία ή για ένα ελληνικό βλέμμα

Στη διατήρηση της μνήμης του Χρήστου Βακαλόπουλου αναδημοσιεύουμε εδώ το άρθρο που κλείνει το βιβλίο του για τον κινηματογράφο με τον τίτλο *Δεύτερη προβολή*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, που περιέχει γραπτά τα οποία έχουν δημοσιευθεί σε διάφορα έντυπα στη διάρκεια δεκαπέντε χρόνων (1976-1989).

ΧΡΗΣΤΟΣ ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΡΟΒΟΛΗ

ΚΕΙΜΕΝΑ
ΓΙΑ ΤΟΝ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ
1976-89



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

Ο κινηματογράφος έγινε πραγματικά διεθνής όταν άρχισε να τον διανέμει η τηλεόραση. Το Χόλλυγουντ είχε βέβαια στραμμένο το ενδιαφέρον του σε μια διεθνή αγορά αλλά όπως προσπάθησα να εξηγήσω στον πρόλογο αυτού του βιβλίου οι κινηματογραφικές αίθουσες,

όπου πρωταγωνιστούσε μυστικά το κοινό, αποδείχθηκαν πιο σημαντικές από τις ίδιες τις ταινίες. Σύμφωνα μ' έναν παράξενο και ίσως αιώνιο νόμο, που τώρα αρχίζει να γίνεται αντιληπτός, το πλαίσιο υποδοχής και κυκλοφορίας οποιουδήποτε έργου τέχνης

καθορίζει και την αλήθεια του: οι εποχές που παράγουν θερινούς κινηματογράφους βρίσκονται υπό την επίδραση μιας ανομολόγητης πολιτιστικής άνοιξης, ενός θαύματος που έχει συντελεστεί στον εσωτερικό κόσμο των μελών μιας κοινωνίας. Η άνοιξη αυτή ουδέποτε αναγνωρίστηκε στην ώρα της κι όταν αυτό συνέβη με καθυστέρηση η αναγνώριση αγκάλιασε τις μορφές όλων αυτών των έργων, αγνοώντας τα πάντα για το εσωτερικό θαύμα από το οποίο γεννήθηκαν αυτές οι μορφές. Έτσι φτάσαμε σε μια εποχή όπου όλοι μιλούν με σεβασμό για τον *Πολίτη Καίτην* ή το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* την ίδια στιγμή που οι θερινοί κινηματογράφοι γκρεμίζονται δίπλα τους. Από αυτή την παρεξήγηση γεννήθηκε η κινηματογραφοφιλία και το καθήκον της είναι να λύσει αυτή την παρεξήγηση, να προσανατολισθεί με όλες της τις δυνάμεις εκεί όπου το θαύμα συμβαίνει χωρίς να αναγνωρίζεται, για μια ακόμα φορά. Με δυο λόγια η κινηματογραφοφιλία οφείλει να εγκαταλείψει τον κινηματογράφο και να υποβάλει τον εαυτό της στη δοκιμασία της πραγματικότητας. Άλλωστε η κινηματογραφοφιλία υπήρξε το αποτέλεσμα μιας έντασης της πραγματικότητας και σ' αυτό συνετέλεσαν περισσότερο οι θερινοί κινηματογράφοι και λιγότερο οι ίδιες οι ταινίες. Εκεί, σ' αυτούς τους ιερούς χώρους στους οποίους σήμερα αισθανόμαστε την ίδια αμηχανία μ' εκείνη που παρατηρείται συχνά στις εκκλησίες, σ' αυτούς τους χώρους που δεν ξέρουμε καν ποιός τους έ-

χτισε, οι άνθρωποι έμαθαν να βλέπουν κάτι μέσα απ' τα μάτια των άλλων.

Συμβαίνει σήμερα κάποιο θαύμα; Δεν έχουμε παρά να κοιτάζουμε γύρω μας για να το διαπιστώσουμε, ιδιαίτερα εμείς που εκπαιδευτήκαμε να βλέπουμε και ν' ακούμε με κάποια ένταση τα πράγματα και τους ανθρώπους. Θα αντικρύσουμε άραγε το θαύμα κατάντα ή θα κάνουμε πίσω, κλειδαμπαρωμένοι σ' ένα σύμπλεγμα μορφών που φιλοξενούνται τώρα πια στην τηλεόραση; Μόνο εμείς έχουμε το χάρισμα να παραμερίσουμε την εικόνα της πραγματικότητας που έχει σκεπάσει τα πάντα. Έχουμε το χάρισμα να φτάσουμε στην ίδια την πραγματικότητα κι εκεί να τρομάξουμε ή να γελάσουμε για τα καλά. Το συμπέρασμα είναι οριστικό: η εικόνα του κόσμου δεν μπορεί να τον εμποδίσει να γίνει κάτι άλλο από αυτό που διατάζουν οι *μορφές των πραγμάτων*. Ο κόσμος ξεπερνάει την εικόνα του κυνηγώντας την εσωτερική του αλήθεια. Οι καλύτερες ταινίες είναι αυτές που υποκύπτουν στο θαύμα της ύπαρξης, αυτές που υπερασπίζονται λιγότερο τον εαυτό τους και περισσότερο τον κόσμο.

Μια από τις υψηλότερες μορφές θεάτρου είναι η ορθόδοξη θεία λειτουργία γιατί αφομοίωσε σε τέτοιο βαθμό το αρχαίο ελληνικό θέατρο ώστε να μεταβάλει το θέατρο σε μυστική πράξη ένωσης με τη ζωή και τον θάνατο, να εξαφανίσει δηλαδή κάθε αναγνωρίσιμη θεατρική μορφή από αυτή την τέχνη και να την οδηγήσει στην ολοκλήρωσή της. Με τον ίδιο τρόπο το αρχαίο ελληνικό θέατρο είχε αφομοιώσει κάποιες θρησκευτικές τελετές παραμερίζοντας σταδιακά τη μορφολογία τους. Φαίνεται ότι ο κύκλος δεν έχει τελειωμό: τί άλλο ήταν οι θερινοί κινηματογράφοι από μια *μεταφορά* της δράσης από το εσωτερικό της εκκλησίας στον περίβολό της; Μερικές

από τις καλύτερες σελίδες του Παπαδιαμάντη αναφέρονται στις αθηναϊνές αυλές και η ατμόσφαιρα των θερινών κινηματογράφων υπάρχει ήδη μέσα σ' αυτές τις σελίδες; ο κινηματογράφος δημιουργήθηκε για να συλλάβει το αιώνιο που αλλάζει συνεχώς μορφές. Κι ο Παπαδιαμάντης - δεν έχει παρά να τον διαβάσει κανείς - είναι ο μεγαλύτερος Έλληνας κινηματογραφιστής: το ίδιο και ο Βασίλης Τσιτσάνης.

Πρέπει λοιπόν να εγκαταλείψουμε τον κινηματογράφο όπως φαίνεται να μας συμβουλευούν μερικοί σύγχρονοι ορθόδοξοι διανοητές; Η απάντηση είναι ότι δεν έχουμε αυτό το δικαίωμα όπως κι ο ίδιος ο κι-



Ο Χρήστος με τον Σταύρο Τορνέ στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1987).

νηματογράφος δεν έχει το δικαίωμα να παραμερίζει τη ζωή. Ο κινηματογράφος μας έμαθε να βλέπουμε και ν' ακούμε κι ακόμα μας έμαθε να μην αμφιβάλουμε για το δέος που πρέπει να συνοδεύει αυτή την ικανότητά μας. Όλες οι μεγάλες ταινίες συγκροτούνται γύρω απ' αυτό το δέος. Τον Παπαδιαμάντη δεν τον συναντάει μόνο ο Ταρκόφσκι αλλά και ο Ζακ Τουρνέρ που φαινομενικά γύριζε ασήμαντες ταινίες τρόμου ενώ στην πραγματικότητα υπερασπιζόταν την αλήθεια του κόσμου των νεκρών η οποία θέτει σε συνεχή δοκιμασία τους ζωντανούς, ιδιαίτερα όταν οι τελευταίοι καταστρέφουν

τις παραδόσεις τους. Τον συναντάει επίσης ο Γιασουχίρο Όζου που γύριζε την ίδια ταινία επί είκοσι χρόνια, με τους ίδιους ηθοποιούς που κοιτάζαν πάντα την κάμερα στα μάτια, μια κάμερα που ο Όζου τοποθετούσε λίγους πόντους πάνω από το έδαφος έτσι ώστε ο οπερατέρ του να αναγκάζεται συνεχώς να υποκλίνεται σ' εκείνους που κινηματογραφούσε.

Ο Παπαδιαμάντης έγραφε σε εφημερίδες, ο Τουρνέρ δούλευε για μικρές εταιρείες κι ο Όζου πέρασε τη ζωή του μέσα στο γαπωνοϊζικό αντίστοιχο της *Φίνος Φιλμς*. Ο καθένας τους διάλεξε ένα πλαίσιο υποδοχής στο οποίο πρωταγωνιστούσε μυστικά το κοινό. Η τηλεόραση σήμερα δεν έχει καθόλου κοινό, παρά μόνο άτομα που χρησιμοποιούν τις εικόνες σαν χάπια που καμιά φορά τα καταπίνουν με αηδία, είναι όμως εξαρτημένοι απ' αυτά και τα καταπίνουν. Στην Αμερική, εκεί που ο κινηματογράφος ασκήθηκε κάποτε με ταπεινότητα, εκεί όπου ο Φριτς Λανγκ γύρισε γουέστερν και αστυνομικές ιστορίες, στον τόπο όπου οι αναλφάβητοι στις αρχές του αιώνα υιοθέτησαν τον κινηματογράφο σαν τη δική τους τέχνη, σήμερα κυριαρχεί ένας κινηματογράφος των εργαστηρίων ψυχιατρικής έμπνευσης. Ο τελευταίος μεγάλος Αμερικανός κινηματογραφιστής ήταν ο Έλληνας Τζων Κασσαβέτης που πέθανε ενώ η *Κολούμπια* μπλόκαρε τη διανομή της τελευταίας του ταινίας. Κι' όμως ο Κασσαβέτης ήταν ο τελευταίος ανθρωποκεντρικός κινηματογραφιστής σε μια χώρα που έχει παραδοθεί στην ειδωλολατρία των εικόνων, στην αυτοκρατορία της τηλεόρασης.

Οι εναπομείναντες κινηματογράφοι μοιάζουν όλο και περισσότερο με τις μικρές εκκλησίες που συναντάει ο Παπαδιαμάντης στην εξοχή, τις ελληνικές εκκλησίες.

Αθήνα, Νοέμβριος 1989

☆ **Διλιαν Γκις** (1896-1993). Ίσως η χαρακτηριστικότερη ηθοποιός της εποχής του βωβού. Πρωτοεμφανίστηκε στο θέατρο (βωντιβίλ) στα έξι της χρόνια. Το 1912 η Μαίρι Πίκφορντ την παρουσίασε, μαζί με την αδελφή της Ντόροθι, στον Ντ. Γ. Γκρίφφιθ και έκτοτε έγινε η ιδανική πρωτανίστρια σ' όλες, σχεδόν, τις ταινίες του Γκρίφφιθ στο διάστημα 1912 έως 1922 (ανάμεσά τους και οι πολύ γνωστές *Γέννηση ενός έθνους* και *Μισαλλοδοξία*, καθώς και οι λιγότερο γνωστές *Σπαημένο κρίνο* και *Οι δύο ορφανές*). Μετά τον Γκρίφφιθ συνεργάστηκε και με άλλους σκηνοθέτες, με λιγότερη όμως επιτυχία, όπως τον Χένρυ Κινγκ (*Ρόμολα*, *Η λευκή αδελφή*), τον Κινγκ Βίντορ (*Η Μπόεμισσα*), τον Βίκτορ Σγιόστρομ (*Το πορφυρό γράμμα*, *Ο άνεμος*). Μετά τον ερχομό της Γκρέτα Γκάρμπο, η Λ. Γκις ένωσε να την παραμελούν στην MGM και στρά-

φηκε στο θέατρο. Έκτοτε δεν έγινε ποτέ ξανά σταρ πρώτου μεγέθους για να καταλήξει στην αφάνεια. Δίνει ξανά το παρόν στις αρχές της δεκαετίας του '80, όπου εμφανίζεται σε μικρούς ρόλους σε διάφορες ταινίες (γκεστ σταρ), ενώ επανέρχεται με πρωταγωνιστική εμφάνιση (αλλά και τελευταία ταυτόχρονα) στις Φάλαινες του Αυγούστου, το 1987, του Λίντσαϊη Άντερσον, δίπλα στους περίπου συνομιλήκους της, Μπέτυ Νταϊήβις, Βίνσεντ Πράις. Τα τελευταία χρόνια τιμήθηκε με πολλά βραβεία, θεωρούμενη κάτι σαν ζωντανό μνημείο του κινηματογράφου. Για τις εκτός Γκρίφφιθ εμφανίσεις της, η ίδια δήλωσε κάποτε την προτίμησή της (που μας βρίσκει σύμφωνους) στην *Νύχτα του Κινηγού*, το 1955, του Τσαρλς Λώτος.

☆ **Έντι Κονσταντίν** (1917-1913). Ο αμερικανός ηθοποιός ερμήνευσε πολλές φορές τον ρόλο του πράκτο-

ρα του FBI Λέμμου Κώστον σε πολλές γαλλικές ταινίες στη δεκαετία του 1950. Θα τον θυμόμαστε κυρίως από τη συμμετοχή του στην ταινία Αλφαβίλ, το 1965, του Ζαν-Λυκ Γκοντάρ. Πέθανε στο Βιομπάντεν της Γερμανίας.

☆ **Φράνκο Φράνκι**. Ήταν γνωστός κυρίως εξαιτίας του ντουέτου που σχημάτισε με τον Τσίτσιο Ιγκκράτσια. Οι δυο τους πρωταγωνίστησαν σε πάρα πολλές ταινίες β' διαλογής, ταινίες γρήγορα γυρισμένες, φτηνές σχετικά, όπου κυριαρχούσαν η υπερβολή, οι "χοινοτρόδες", το εύκολο γέλιο. Ο Φράνκι ήταν περισσότερο εκφραστικός από τον ψηλότερό του και λιγότερο κινητικό Τσίτσιο. Οι ταινίες τους (που χαρακτηρίζονται από αρκετούς γνήσια λαϊκές) γνώρισαν επιτυχία τις δεκαετίες του '60 και του '70, κυρίως ανάμεσα στα παιδιά. Η αναγνώριση του ταλέντου και της κωμικής φλέβας του Φράν-

Ο Έντι Κονσταντίν



κο Φράνκι έρχεται με τη συμμετοχή του, στη διάρκεια της δεκαετίας του '80, σε ταινίες των Ε. Πέτρι και Π. και Β. Ταβιάνι (*Χάος*).

☆ **Δημήτρης Νικολαΐδης** (1923-1993). Γεννήθηκε στην Αθήνα και, παράλληλα με τις σπουδές του στη Νομική, τελείωσε τη δραματική σχολή του Θεάτρου Τέχνης. Το 1944 εμφανίστηκε για πρώτη φορά στη σκηνή στον *Τελευταίο ασπροκόρακα* του Θεάτρου Τέχνης για να συνεχίσει την (θεατρική αρχικά) καριέρα του στο θίασο της Κατερίνας. Παντρεύτηκε την Σούλη Σαμπάχ και άρχισε να μοιράζει τον χρόνο του στο θέατρο και στον κινηματογράφο. Συμμετείχε σε περίπου 70 ταινίες όπου διακρίθηκε σε δεύτερους κυρίως ρόλους, οι οποίοι όμως του επέτρεψαν να αναδείξει το ταλέντο του και την εν γένει κινηματογραφική του παρουσία. Συνήθως κρατούσε τον ρόλο του ελαφρώς αφελούς, χαμογελαστού διακριτικού αντίζηλου ή φίλου του πρωταγωνιστή που θα διευκολύνει ή θα δυσκολέψει τα πράγματα, ανάλογα με τις ανάγκες της μυθοπλασίας. Χρησιμοποιούσε συχνά την ταχύτητα στον λόγο και την κίνηση, τις γκριμάτσες και το εύγλωτο βλέμμα του. Το 1966 δοκίμασε, με επιτυχία, τη σκηνοθεσία στην ταινία *Η γυναίκα μου τρελάθηκε* σε σενάριο Νίκου Τσιφόρου με τους Μαίρη Αρώνη, Λάμπρο Κωνσταντάρα, Γιάννη Βογιατζή. Από τις ταινίες του αναφέρουμε ενδεικτικά τις *Ένα κουτό κορίτσι*, *Δεσποινίς διευθυντής* (στον ρόλο του "διευθυντούσκου" κατά την Τζ. Καρέζη), *Γειονιά των αγγέλων*, *Μαίρη Μαίρη*.

☆ **Τζόζεφ Α. Μάνκιεβιτς** (1909-1993). Σεναριογράφος, σκηνοθέτης και παραγωγός του Χόλλυγουντ, ο Τζόζεφ Μάνκιεβιτς γνώρισε τη δόξα και την επιτυχία (Όσκαρ, συνεργασία με τους πλέον διάσημους σταρ, κριτική αναγνώριση), αλλά και την μικρή γεύση της αποτυχίας (χρεώθηκε, κατά κύριο λόγο, το εμπορικό φιάσκο της *Κλεοπάτρας*). Μετά τις φιλολογικές σπουδές του, δούλεψε αρχικά ως



Η Ώντρεϋ Χέπμπορν με τον Τζωρτζ Πέπαρντ στο *Breakfast at Tiffany's*.

δημοσιογράφος και μεταφραστής πριν στραφεί στον κινηματογράφο, όπου, χάρις στον σεναριογράφο αδελφό του, δούλεψε στον υποτιλισμό βουβών ταινιών και στη συνέχεια στους διαλόγους ταινιών, ως σεναριογράφος (υπογράφει τα σενάρια 16 ταινιών) και ως παραγωγός (18 ταινίες). Το 1946 στρέφεται στη σκηνοθεσία και γυρίζει συνολικά 19 ταινίες πριν αποσυρθεί το 1973. Ασχολήθηκε με όλα τα είδη (θρίλερ, κωμωδία, σάτιρα, κατασκοπία, μιούζικαλ, γουέστερν, θεατρικές διασκευές) και αν πρέπει να αναζητήσουμε τον κοινό παρονομαστή στις ταινίες του, θα τον βρούμε στους εξυπνους και ζωντανούς διαλόγους και στην πολύ πετυχημένη διεύθυνση των ηθοποιών. Ταινίες του: *Μιράντα* (η πρώτη του, το 1946), *Κάπου μες στη νύχτα*, *Οι συνωμότες της Σαίγκόν*, *Ψυχές*

στην ομίχλη, *Οι φυγάδες*, *Ένα γράμμα σε τρεις γυναίκες* (Όσκαρ σεναρίου και σκηνοθεσίας), *Το σπίτι των ξένων*, *Όταν το μίσος προσιάζει*, *Όλα για την Εύα* (Όσκαρ σεναρίου και σκηνοθεσίας), *Αποπλάνηση ενήλικου*, *Υπόθεση Κικέρων*, *Ιούλιος Καίσαρ*, *Συπόλητη κόμησα*, *Κουκλίτσες και μάγκες* (η μόνη εμφάνιση του Μάρλον Μπράντο σε μιούζικαλ), *Ένας καλός Αμερικανός*, *Σαφνικά πέρσει το καλοκαίρι*, *Κλεοπάτρα*, *Ραντεβού στη Βενετία*, *Ήταν ένας παλιάνθρωπος*, *Σλουθ* (η τελευταία του, το 1972).

☆ **Ώντρεϋ Χέπμπορν** (1929-1993). "Το καλύτερο γεγονός για τον κινηματογράφο μετά την Γκάρμπο και την Μπέργκμαν" (κατά Μπίλυ Γουάιλντερ) γεννήθηκε στο Βέλγιο, πέρασε στο Λονδίνο, όπου ασχολήθηκε με μπαλέτο και με το θέατρο, πριν βρεθεί στο Χόλλυ-

γουντ, όπου διακρίθηκε αμέσως. Απόσπ' Όσκαρ ερμηνείας με τον πρώτο πρωταγωνιστικό ρόλο της στις *Διακοπές στην Ρώμη* του Γουίλιαμ Γουάιλερ, το 1953. Η φιλόλιγνη κορμολογία της, ο ψηλός λαιμός της, το τεράστιο χαμόγελό της ("Ένα πρόσωπο όλο χαμόγελο", Γκρέγκορ Πεκ) και τα μεγάλα εκφραστικά της μάτια κατατούν το κοινό, μονίμως και δια βίου. "Εμοιαζε με πίνακα του Μοντιλάνι που τα χρώματά του είναι ακόμη νοπιά", είπε γι' αυτήν ο φωτογράφος Σέσιλ Μπήτον. Ακολουθεί η *Γλυκειά Σαμπρίνα* του Μπίλυ Γουάιλντερ το 1954, το *Πόλεμος και ειρήνη* το 1956 του Κινγκ Βίντορ, το *Έξυπνο μουτράκι* το 1957 του Στάνλεϋ Ντόνεν δίπλα στον Φρεντ Ασταίρ, το *Έρωτας το απόγευμα* το 1957 του Μπίλλυ Γουάιλντερ, το *Πρωινό στον Τίφαννς* το 1961 του Μπλέικ Έντουαρντς και το *Τσαοσέιντ* του Στάνλεϋ Ντόνεν το 1963 πριν φτάσουμε στον αξεπέραστο ρόλο της, και έναν από τους πιο χαρακτηριστικούς γυναικείους ρόλους από καταβολής κινηματογράφου, της φτωχής ανθοπώλιδας Ελάζα Ντούλιτλ που μεταμορφώνει ο Ρεξ Χάρισον σε *Ωραία μου Κυρία* (το 1964, σε σκηνοθεσία Τζορτζ Κιούκορ). Η ίδια παραμένει σεμνή και μετρημένη, όσο περισσότερο μπορεί μακριά από την δημοσιότητα. "Ποτέ δεν διέθετα μεγάλο ταλέντο ή τεχνική", δηλώνει απλά σε μια απ' τις σπάνιες συνεντεύξεις της. Ακολουθούν και άλλες ταινίες, όπως *Πώς να κλέψετε ένα εκατομμύριο δολάρια*, *Δύο για το δρόμο*, *Περίμενε μέχρι να νυχτώσει*, *Ρόμπιν και Μαριάν*, ενώ εμφανίζεται για τελευταία φορά στον κινηματογράφο στον ταιριαστό για την ίδια ρόλο του αγγέλου σην ταινία του Στήβεν Σπήλμπεργκ *Για πάντα* το 1987. Παντρεύτηκε και χώρισε δύο φορές (πρώτος της σύζυγος ο Μελ Φερρέρ) και απέκτησε δύο γιούς. Τα τελευταία της χρόνια εργάστηκε με ζήλο ως πρέσβειρα καλής θελήσεως για τους σκοπούς της UNICEF. Όπου κι αν πήγε (Βαγδάτη, Σομαλία) προσπάθησε



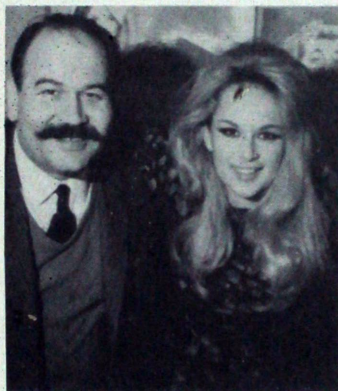
Ο Γκερεκ Τάλλετα παιδιά-πρωταγωνιστές ταινίας Ξυπόλι τάγμα.

να στρέψει τους προβολείς της δημοσιότητας από την ίδια στο πρόβλημα των πεινασμένων παιδιών.

☆ **Γκερεκ Τάλλας** (1909-1993). Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη. Το πραγματικό του όνομα ήταν Γρηγόρης Θαλασσινός. Σε μικρή ηλικία βρίσκεται μετανάστης

διεθνούς ταξιαρχίας εθελοντών και αγωνίζεται κατά του Φράνκο. Με την επιστροφή του στις ΗΠΑ στρέφεται στον κινηματογράφο και ειδικότερα στο μοντάζ. Στην Ελλάδα έρχεται για πρώτη φορά το 1952 και γυρίζει αμέσως το *Ξυπόλιτο Τάγμα*. Η ταινία κερδίζει την κριτική αναγνώριση και μερικά βραβεία, ενώ θεωρείται η κατ' εξοχήν ταινία - δείγμα της προσπάθειας ανάπτυξης της τάσης του νεορεαλισμού στον κινηματογράφο, αναλόγως με αυτήν της Ιταλίας. Οι ταινίες του: *Αγιούπα* (1955), *Απηγορευμένη αγάπη* (1958), *Κατηγορούμενος ο έρωας* (1959), *Κατάσκοποι στον Σαρωνικό* (1966).

☆ **Κώστας Καραγιάννης** (1932-1993). Ο αμφιλεγόμενος σκηνοθέτης και παραγωγός γεννήθηκε στην Αθήνα, σπούδασε κινηματογράφο στην Ιντέκ στο Παρίσι και σκηνοθέτησε την πρώτη του ταινία σε ηλικία 28 ετών (*Το νησί της αγάπης*). Ασχολήθηκε με όλα τα είδη του κινηματογράφου και γύρισε συνολικά περί τις 80 ταινίες με όλους σχεδόν τους γνωστούς πρωταγωνιστές του ελληνικού κινηματογράφου, τα χρόνια της μεγάλης ακμής του στις δεκαετίες του '60 και του '70.



Ο Κώστας Καραγιάννης με την Αλίκη Βουγιουκλάκη.

στις ΗΠΑ (Ατλάντικ Σίτυ) όπου ασχολείται με αυτό που τον ενδιέφερε, το θέατρο, αρχικά ως ηθοποιός και στη συνέχεια ως σκηνοθέτης. Το 1930 βρίσκεται στην Μόσχα και παρακολουθεί για 15 μήνες Στανισλάφσκι. Στη συνέχεια ακολουθεί τον Λόρκα με το θίασό του στην Ισπανία για έξι μήνες. Επιστρέφει αργότερα στην Ισπανία ως μέλος

(επιμέλεια:
Θωμάς Νεδέλκος)

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ

ΑΠΟ ΤΙΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ»



ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ "ΛΛΟΥΔ"



ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟ ΓΕΝΙΚΩΝ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ & ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΖΩΗΣ
ΑΡΙΣΤΟΜΕΝΗΣ Δ. ΦΙΚΑΣ
ΑΓ. ΜΗΝΑ 3, 546 25 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΤΗΛ. 541 797



ΙΑΣΤΙΝ
ΟΦΜΑΝ

ΙΖΙΝΑ
ΝΤΕΗΒΙΣ
(ΘΕΛΑΜΑ ΚΑΙ ΛΟΥΙΖ)

ΑΙΝΙΥ
ΓΚΑΡΣΙΑ
(ΝΟΝΟΣ Νο 3)

Για πρώτη φορά στη ζωή του
ο Μπέρνι Λαπλάντ έκανε κάτι σωστό.
Τώρα το μόνο που μένει είναι
να πείσει και τους άλλους.



Η νέα ταινία του
ΣΤΗΒΕΝ ΦΡΗΑΡΣ
(ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ)

ΗΡΩΑΣ ΚΑΤΑ ΛΑΘΟΣ

ACCIDENTAL HERO

Πως μια ανιδιοτελής πράξη θάρρους
μπορεί να κάνει τη ζωή σας μαρτύριο.