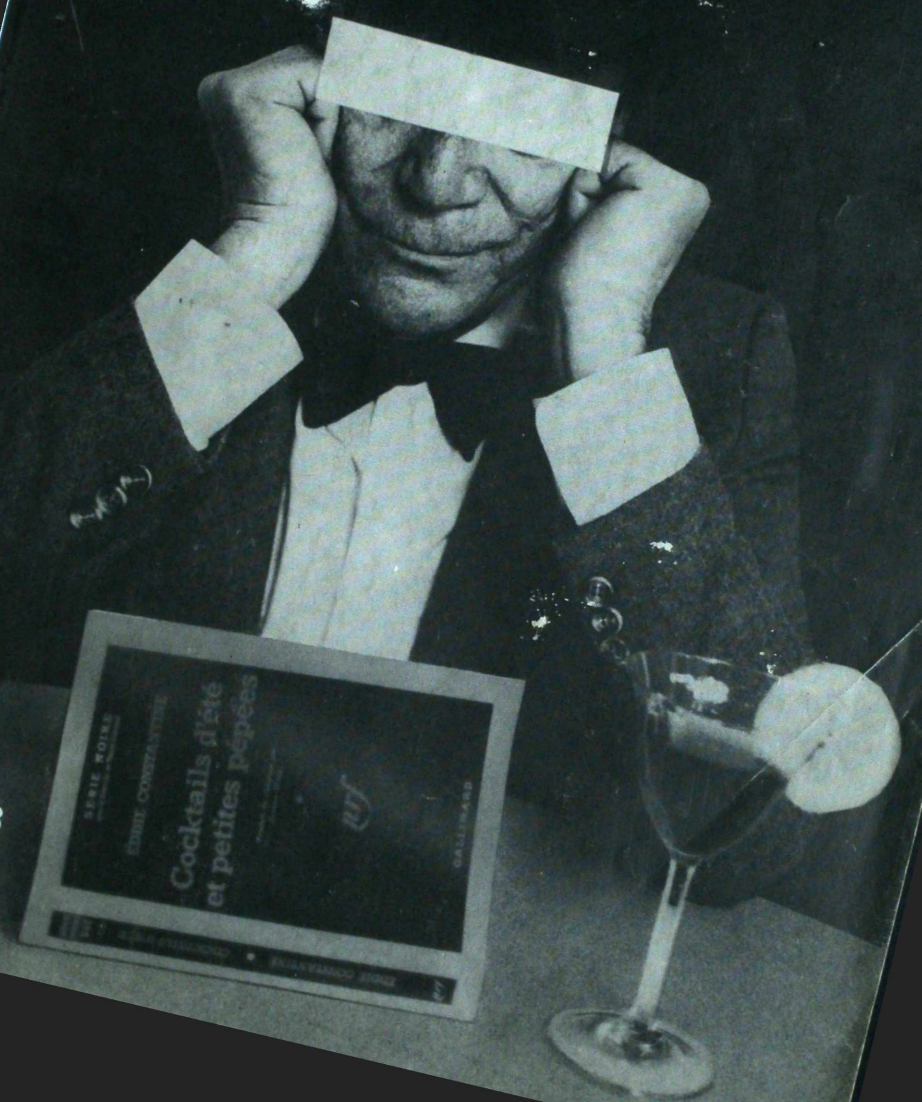


Τ
Περιοδικό
ΣΟΝΤΟ
της κινηματογραφικής λέσχης του ΘΕΘ.



Τεύχος 13
Αρχ. 120

II-000000005674

Περιοδικό «ΤΣΟΝΤΑ». Έκδοτής: Σωματείο
«Θεατρικό Έργαστήρι Θεσσαλονίκης»,
Κινηματογραφική Λέσχη, Κινηματοθέατρο
«ANETON», Παρασκευοπούλου 42,
Θεσσαλονίκη, τηλ. 830.766

ΤΣΟΝΤΑ-
ΤΕΥΧΟΣ 13

ΦΛΕΒΑΡΗΣ '84
ΙΟΥΝΗΣ '84

Υπεύθυνος τεύχους: Άχιλλέας Ψαλτόπουλος

Όμάδα εργασίας: Φανύ Θεοφιλίδου

Έλευθερία Κολάτου

Γεύση Παγωνίδου

Λίτσα Τατόγλου

Α. Ψαλτόπουλος

Σελιδοποίηση:

Α. Ψαλτόπουλος

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελίδα
Προλεγόμενα	3
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ:	
Κάτω άπ' τό ήφαιστειο, τοϋ Μάλκομ Λάουρυ, Τζών Χιοϋστον ...	4
Ό καθένας είναι Ζέλιγκ, ό Ζέλιγκ δέν είναι κανείς	7
Ό Μαστρογιάννι μιλά γιά τόν «χορό» τοϋ φίλου του Σκόλα	8
Τό «κύκνειο άσμα» τοϋ Φάσσμπιντερ, Καυγατζής	9
Σημειολογική άνάλυση γιά μιá προσπάθεια προσέγγισης τής ταινίας Νοσταλγία	11
ΟΙΚΟΛΟΓΙΑ - ΠΥΡΗΝΙΚΗ ΑΠΕΙΛΗ	18
Οικολογία καί οικολογικό κίνημα	19
Όταν τά ψάρια βγήκαν στη στεριά	24
Χιροσίμα άγάπη μου	26
Τό Σύνδρομο τής Κίνας	29
ΚΩΜΩΔΙΑ - ΣΑΤΙΡΑ	32
Πλαίητάιμ	33
Τά πάντα γύρω άπό τό σέξ	35
Έντιμότατοι φίλοι μου	39
Ό νύχτα τών βρυκολάκων	41
Ό κυρία θέλει έρωτα	45
Τί έκανες στόν πόλεμο Θανάση	48
Τό Μυστήριο μέ τίς 12 καρέκλες	49
ΓΕΝΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ	50
Συνέντευξη μέ τόν Ζάν Λύκ Γκοντάρ	51
Μπορείς νά τήν άγγίξεις, μπορείς νά τή μυρίσεις, Ταινίες 3 Διαστάσεων	57

Τά άτομα πού άπαρτίζουν τό Διοικητικό Συμβούλιο τοϋ σωματείου είναι:

Πρόεδρος: Άλεξάνδρα Βιδάλη

Άντιπρόεδρος: Κώστας Γακίδης

Γραμματέας: Λίτσα Τατόγλου

Ταμίας: Κατερίνα Σίωρη

Μέλη: Δημήτρης Ναζίρης, Νίκος Ναουμίδης, Λιάνα Οικονόμου, Στράτος Τρίπκος

ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΛΕΣΧΗΣ

Φλεβάρης '84 - Απρίλης '84

Τό πρόγραμμα προβολών τής λέσχης γιά τό όποίο περιέχεται ύλικό σ' αυτό τό τεύχος είναι:

A' ΚΥΚΛΟΣ: Οίκολογία - Πυρηνική άπειλή

Όταν τά ψάρια βγήκαν στή στεριά τοῦ *Μιχάλη Κακογιάννη*
Χιροσίμα άγάπη μου τοῦ *Άλλαίν Ρεναί*
Τό σύνδρομο τής Κίνας τοῦ *Τζ. Μπρίτζες*

B' ΚΥΚΛΟΣ: Κωμωδία - Σάτιρα

Πλαίητάίμ τοῦ *Ζάκ Τατί*

Τά πάντα γύρω άπό τό σέξ τοῦ *Γούντν Άλλεν*

Έντιμότατοι φίλοι μου τοῦ *Μάριο Μονιτσέλλι*

Ή νύχτα τῶν βρυκολάκων τοῦ *Ρομάν Πολάνσκι*

Ή κυρία θέλει έρωτα τοῦ *Ζάν Λύκ Γκοντάρ*

Τί έκανες στόν πόλεμο *Θανάση τοῦ Ντίνου Κατσουρίδη*

Τό μυστήριο μέ τίς 12 καρέκλες τοῦ *Μέλ Μπρούκς*

Σημειώσεις:

1. Αυτές είναι οί ταινίες πού έχει προγραμματίσει ή Λέσχη. Άν τυχόν ύπάρξουν άλλαγές στό πρόγραμμα αυτό, ζητάμε συνγνώμη αλλά είναι κάτι πού δέν μπορούμε νά τό προβλέψουμε καί όφείλεται σέ παράγοντες έξω άπό έμάς.
2. Στόν κύκλο τής κωμωδίας θά προβληθοῦν 6 ταινίες μόνο. Ή μία άναφέρεται σάν έναλλακτική λύση.

Προλεγόμενα

Είναι γνωστό, πώς κάποτε στην ιστορία κάθε περιοδικού εμφανίζονται πολλές όριακές στιγμές που καθορίζουν την πορεία του στο χρόνο και τη λειτουργία του γενικά σά μέσο επικοινωνίας στον έντυπο χώρο.

Ἡ «Τσόντα» μέ τό 13ο τεύχος της διανύει μιά τέτοια στιγμή ἐγκαινιάζοντας μιά καινούρια φάση πού τήν χαρακτηρίζουν:

— ἀποδέσμευση τοῦ περιεχομένου της ἀπ' τήν ὕλη τῶν ταινιῶν, στούς κύκλους τῶν ἀφιερωμάτων πού ὀργανώνει ἡ κινηματογραφική λέσχη του Θεατρικοῦ Ἑργαστηριοῦ Θεσσαλονίκης.

— πλουραλισμός στην ὕλη μας, πού ἀπό τώρα διακρίνεται σέ τρεῖς ἐνότητες: α. κινηματογραφική ἐπικαιρότητα (Παρουσίαση νέων ταινιῶν)

β. Σχολιασμός τῶν ταινιῶν πού προβάλει ἡ Λέσχη.

γ. Ἄρθρα, συνεντεύξεις, γενικά ἀπό τό χώρο τῆς ἑβδομης Τέχνης.

— Ἀμβλυνση τῶν σχέσεών της μέ τούς κινηματογράφους ἀναγνώστες της, καθῶς ἐπιζητᾷ συνεργασία τους ἢ παρατηρήσεις τους γιά τά θέματα πού θίγει.

Καθῶς εἴμαστε σέ μιά διαρκῆ ἀναζήτηση γιά τή βελτίωση τοῦ περιοδικοῦ, πιστεύουμε πώς τό τεύχος αὐτό δέν ἀποτελεῖ τήν τελική εἰκόνα τῆς νέας του πορείας.

Ἄπλά ἀντιπροσωπεύει μιά προσπάθειά μας γιά τό ἐπόμενο βῆμα πού αἰσιοδοξοῦμε θάναί καί πιά ἄρτιο.

ἐπικαιρότητα

Κάτω ἀπ' τὸ ἠφαιστειο
τοῦ Μάλκολμ Λάουρυ
Σκηνοθεσία: Τζών Χιούστον

Τὸ Μεξικό εἶναι ἡ χώρα χάνεται εὐκολότερα ἀπ' ὅπου-δήποτε ἄλλο. Εἶναι ἡ πιό θετική διεύθυνση γιὰ νὰ κρυφτεῖς, νὰ ξεχάσεις ἢ νὰ σέ ξεχάσουν, ἢ ἔρημος, ἢ σιέρρα καὶ οἱ ζοῦγκλες τοῦ ἔχουν προσελκύσει ἀνθρώπους, πού γιὰ κάποιο διάστημα ἢ γιὰ δλόκληρη ζωῆ, θέλουν νὰ μείνουν ἀνώνυμοι. Κι αὐτοὶ πού ἐξῆσαν στό Μεξικό ξέρουν, ὅτι δέν ὑπάρχει πιό τέλειος φονιάς ἀπ' τὸ χρόνο πού δέν ἔννοεῖ νὰ κυλήσει.

Ἵπῆρξε κάποιος πού τῶ-ξερε καλά: ὁ Μάλκολμ Λάουρυ. Τὸ '36 ὅταν ὅλοι οἱ διανοοῦμενοι πῆγαιαν στήν Ἰσπανία γιὰ νὰ βοηθήσουν τὴ Διεθνή ἐνάντια στό φασισμό, ὁ Λ. φεύγει γιὰ τὸ Μεξικό βαθεῖα πληγωμένος ἔπειτα ἀπὸ ἐρωτική ἀπογοήτευση. Ἐν τὸν συναντοῦσε τότε ὁ Χέμινγκουεθ θά τοῦδινε τὴ χαρακτηριστικὴ βολή.

Ἐντὶ νὰ τὸν ἀπασχολεῖ ὁ πόλεμος, τὸν βασανίζει τὸ προσωπικό του ἀδιέξοδο. Ἐντὶ γιὰ τὴν ἀνθρωπιστικὴ συνείδηση γιὰ τὴν παγκόσμια ἀλληλεγγύη, ἢ γνωστή, καταστρεπτικὴ διαμάχη γυναίκα-ἄντρα, πού κάποτε ὑπῆρξαν ἐρωτευμένοι.

Αἰσθανόταν μέσα του, ὅπως πολλοὶ συγγραφεῖς, ἐκεῖνο τὸ σπάνιο, τὸ μοναδικό, μιά μυστικὴ δύναμη πού δέν ἔλεγε νὰ βγεῖ.

Προσπαθεῖ νὰ τὴν ξεγελάσει καταναλώνοντας τεράστιες ποσότητες ἀλκοόλ. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν, ἀντὶ νὰ

δημιουργήσει ὁ Λάουρυ, προσωρινά γίνεται ἀλκοολικός, ἔπειτα ἀνίκανος, καταλήγοντας στό νὰ μὴ μπορεῖ νὰ γράψει μιά σωστὴ φράση.

Ἐπιπλέον τὸν παράτησε ὀριστικά κι ἡ γυναίκα πού ἀγαποῦσε. Ὁ Λάουρυ τότε ἦταν 27 χρονῶν.

Μόνο μετὰ ἀπὸ πολὺ καιρὸ κατορθώνει νὰ καταξιώσει τὴ συγγραφικὴ του ιδιότητα, μὲ τὸ γράψιμο αὐτοῦ τοῦ μεγάλου ἔργου, ἕνα ἔργο πού ἀποτελεῖ κραυγὴ γιὰ τελειότητα, ἢ κορυφωση τῆς τέχνης.

Δέκα χρόνια ἔγραφε ὁ Λ. τὸ «Κάτω ἀπ' τὸ ἠφαιστειο» πού ἐκδόθηκε τὸ 1947 καὶ σήμερα θεωρεῖται ἀπ' τοὺς κριτικούς σάν ἕνα ἀπὸ τὰ ἐργα-κλειδιά τοῦ αἰῶνα μας.

Ὁ ἥρωας τοῦ βιβλίου εἶναι ὁ ἀλκοολικός Τζέφφρυ Φέρμαϊν, πρῶν ἄγγλος πρόξενος πού ἢ μοῖρα τὸν ἔφερε σέ μιά μικρὴ ἐπαρχιακὴ, μεξικανικὴ πόλη στοὺς πρόποδες τοῦ σβησμένου ἠφαιστειοῦ Ποποκατίπιτλ. Ἡ πλοκὴ ζετιλύγεται τὴ μέρα τῶν νεκρῶν, τὸ Νοέμβριο τοῦ '39. Ἡ γυναίκα πού τὸν εἶχε ἐγκαταλείπει γιὰ μιά ἀκόμη φορά καὶ μαζί τῆς ζωντανεῖ ἢ ἐλπίδα τοῦ ἀλκοολισμοῦ ν' ἀποφύγει τὴν πτώση του στό μοιραῖο νεκρῶν.

Γιὰ μιά τελευταία φορά ὁ πρόξενος κάνει τὴ γύρα του ἀπὸ μπαράκι σέ μπαράκι, ἐξορκίζοντας μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ δράμα τῆς ζωῆς του πνιγόντὰς τὸ στό ποτό. Τὸ τέλος εἶναι μοιραῖο καὶ γιὰ τοὺς δύο: ἔρχεται ὁ θάνατος τῆς Ὑβόννης ἀπὸ κάποιο ἀτύχημα μὲ ἄλογο, ἐνῶ τὸν Φερμαϊν τὸν σκοτώνουν σέ συμπλοκή.

Τὸ 1956 ἀρχίζει ἡ περιπέτεια τῶν κινηματογραφικῶν δικαιωμάτων τοῦ βιβλίου, μόλις ἕνα χρόνο πρὶν πεθάνει, ὁ Λάουρυ. Ἐνας ἀμερικανὸς παραγωγὸς κλείνει συμβόλαιο γιὰ ἕξι μῆνες κι ὁ Λ. παίρνει κάποια λεφτά. Ὁ ἱστορία ὁμως δέν ὀδηγεῖ σέ κάποιο ἀποτέλεσμα.

Μετὰ τὸ θάνατό του, στήν Ἀμερικὴ, τὸ βιβλίο περνáει στήν ἀφάνεια, δέν ὑπάρχει κανὲν στὰ ράφια τῶν βιβλιοπωλείων, παρὰ μόνο στὴ στοίβα.

Μόνο γύρω στὰ 1980, στὴ Γαλλία τὸ «Κάτω ἀπ' τὸ ἠφαιστειο» ἐπανερχεται στοὺς κύκλους τῶν διανοοῦμενων καὶ μαζί του ἢ τελίλα γίνεται τῆς μόδας.

Δυὸ γνωστοὶ παραγωγοί, τὰ ἀδελφία Χακίμ ρισκάρουν τὴν ἐξασφάλιση τῶν δικαιωμάτων τοῦ ἔργου, χωρὶς τὸ ἴδιο νάναί κάποιο μπέστ-σέλλερ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ. Καὶ φυσικὰ ψάχνουν γιὰ τὸν κατάλληλο σκηνοθέτη. Ὁ μόνος πού θά μπορούσε νάναί ὁ πιό κατάλληλος ἦταν ὁ μεγάλος Λουὶ Μπουνουέλ πού ζοῦσε στό Μεξικό. Ὁ ἴδιος ἀρνεῖται καὶ τὴ στάση του αὐτὴ ἐρμηνεύει στήν αὐτοβιογραφία του «...ἀρκετὲς φορές ἀμερικανοὶ παραγωγοὶ μοῦ πρότειναν νὰ γυρίσω ταινία τὸ «Κάτω ἀπ' τὸ ἠφαιστειο», τοῦ Λάουρυ. Διάβασα πολλές φορές τὸ ἔργο γιὰ νὰ βρῶ κάποια κινηματογραφικὴ λύση. Ἡ πλοκὴ τῆς ἱστορίας, ἂν κρατήσουμε μόνο αὐτὴ, εἶναι πολὺ κλασσικὴ. Ὅλα συμβαίνουν στὸν ἐσωτερικὸ Κόσμο τοῦ ἥρωα. Ἀλλὰ πῶς νὰ δεῖξεις τῆς συγκρούσεις στήν ψυχὴ ἐνὸς ἀνθρώπου μὲ εἰκόνας;...»

Ἐταῖ ἦρθε κι ἔκλεισε ὁ

επικαιρότητα



χρονικός κύκλος τών δικαιομάτων πούχαν αγοράσει οι δύο παραγωγοί.

Μέ τή μετάφραση του έργου στά Ισπανικά έγιναν άμέτρητες προσπάθειες γιά νέα σενάρια (μέχρι σήμερα έχουμε πάνω από πενήντα), όπου ο ήρωας συγχωνεύεται συμβατικά σ' ένα άντρείκελο μιάς παρακμιακής μπουρζουαζίας. 'Αλλά και μ' αυτούς άκόμη τούς συμβιβασμούς δέν βρίσκονται χρηματοδότες.

Τώρα τό γυρνάει ο Τζών Χιοϋστον μέ 3, 4 εκατομμύρια δολλάρια, ένα ποσόν, πού στήν Βίβλο του τό χρειάστηκε μόνο γιά νά γυρίσει μία σκηνή...

Καθόλου παράξενο λοιπόν πού φθάνοντας στό Μεξικό και μετά τίς πρώτες συζητήσεις μέ τούς συνεργάτες του Χιοϋστον, σχημάτισα τήν ακόλουθη εντύπωση: εδω κανείς δέν εχει νά χάσει τίποτα. Μόνον από τίς πωλήσεις τής ταινίας στήν τηλεόραση και τά δικαιώματά της γιά βίντεο θά βγει μεγαλύτερο ποσό άπ' τό κόστος της. Γιά νά μήν αναφέρουμε καθόλου τίς εισπράξεις της από τούς κινηματογράφους.

Στήν πόλη Γκουερναβάκα, όπου γίνεται τό γύρισμα, συγκεντρώθηκε πλήθος δημοσιογράφων άπ' όλο τόν κόσμο. Στό χώρο του γυρίσματος μπορείς νά συναντήσεις διάφορους μύθους άπό κοντά. Καί πρώτα τόν τώρα εβδομηνταεπτάχρονο Τζών Χιοϋστον, ένα ζωντανό μύθο. 'Ανθρωπος πού ή ίδια του ή καριέρα άποτελεί δείγμα προκλητικής άδιαφορίας άπέναντι στό Χόλυγουντ.

Δίπλα στό Χιοϋστον ο Γκαμπριέλ Φινγκουέρα στήν κάμερα πού παλιότερα είχε γυρίσει πολλές ταινίες μέ τόν Μπουνουέλ. Μέ τόν Χιοϋστον γύρισε μόνο μία στό παρελθόν,



στό Μεξικό πάλι τή Νύχτα τής 'Γκουάνα μέ 'Αβα Γκάρντενερ και Ρίτσαρντ Μπάρντον.

'Υστερα είναι ο Τζών Σάου, δεξί χέρι του Χιοϋστον, πού ο ίδιος γνωρίζει τούς πάντες. "Ενας άπ' τούς βετεράνους, νοσταλγούς τής «χρυσής» εποχής του Χόλυγουντ. 'Αν του μιλήσεις γιά τόν Τραβόλτα πιστεύει πώς του χρειάζεται ένα γερό ξύλο.

Ο Χιοϋστον, αυτός ο έτοιμοθάνατος ήγέτης, είναι τρελλά έρωτευμένος μέ τό Μεξικό. "Όταν πρωτοήρθε εδω τό 1920, τό Μεξικό ήταν μία χώρα ληστών κι ευτυχώς, παραμένει τό ίδιο άκόμα. Τήν εποχή εκείνη ήταν ένας ήθοποιός χωρίς ρόλους, ένα συγγραφέας χωρίς δουλειά, ένας τρελλός μεθυστακας. Γιά τό Μεξικό άκριβώς ή σωστή δόση.

"Όσο πίο πολύ τό σκέπτομαι, άποτελεί τήν ιδανικότερη λύση μετά τόν Μπουνουέλ. Φυσικά ή γυναίκα του πρόξενου, αυτή ή 'υβόνη δέν τόν ενδιαφέρει καθόλου όπως κι όλο τό έρωτικό μέρος τής ιστορίας.

ἐπικαιρότητα

Στρέφεται στό χαρακτήρα τού άνδρα, πού ξέρει νά χάνει. Ὁ Χιούστον ἐνθουσιάζεται μέ τύπους σάν τόν Λάουρυ, πού καί στήν πώση τους ἀκόμη διατηροῦν ἀξιοπρέπεια.

Ὅμως δέν κάθεται νά συζητήσεις παρόμοιες ὑποθέσεις μέ τούς ἠθοποιούς του. Ἡ πώση ενός ἀλκοολικού, τού φαίνεται κάτι τό φυσικό, πού μεταξύ ἀνδρῶν δέν σηκώνει συζήτηση. Στή διάρκεια τού γυρίσματος παρατηρῶ πώς ἦν κάθε σχετική συζήτηση, μέ τό ψυχολογικό μέρος τήν ἀνακόπτει μέ τήν πρόφαση πώς ὑπάρχουν πιό σημαντικά πράγματα. Μέ τόν Φίννεϋ πού τρελλαίνεται γι' ἄλογα καί κάθε μέρα μετά τό γύρισμα εξαφανίζεται στό δωμάτιο τού ξενοδοχείου του μ' ἕνα μπουκάλι οὔσκου, δέν μιλά γιά τήν πνευματική κατάσταση ενός ἀνθρώπου σάν τόν Λάουρυ, ἀλλά γιά τόν ἵππόδρομο καί τά στοιχήματα.

Φαντάζομαι ὅτι ὅπως τώρα δουλεύει μέ τήν Ζακελίν Μπυσσέ ἢ τόν Ἄλμπερτ Φίννεϋ πού τρελλαίνεται γι' ἄλογα καί κάθε μέρα μετά τό γύρισμα εξαφανίζεται στό δωμάτιο τού ξενοδοχείου του μ' ἕνα μπουκάλι οὔσκου, δέν μιλά γιά τήν πνευματική κατάσταση ενός ἀνθρώπου σάν τόν Λάουρυ, ἀλλά γιά τόν ἵππόδρομο καί τά στοιχήματα.

Φαντάζομαι ὅτι ὅπως τώρα δουλεύει μέ τήν Ζακελίν Μπυσσέ ἢ τόν Ἄλμπερτ Φίννεϋ, θάχει δουλέψει μέ τήν Μονρόε, τόν Μπόγκαρτ, μέ τήν Ταίηλορ ἢ τόν Μπράντο, μέ τόν Μοντγκόμερυ Κλίφτ ἢ τόν Κλάρκ Γκέιμπλ.

Ὁ Χιούστον ἀφαίρεσε ὅλα τά στολιδία πού θά πρόσφερε αυτό τό καταπληκτικό μυθι-



στόρημα. Δέν τό δραματοποιεῖ, οὔτε τό καθιστά ἐπιτάφιο, ενός ἀλκοολικού. Θά κρατήσει τούς θεατές μέ κοιμμένη τήν ἀνάσα γιά τήν ἀκρῆια ἀπλότητα μιᾶς λιτῆς ἱστορίας. Ἴσως καί νά εἶχε διαγράψει τό γυναικεῖο ρόλο ἐντελῶς, ἀλλ' αυτό δέν τόν ἐπαιρνε.

Γι' αυτό κι ὁ Χιούστον στήν ἀπόδοση τού γυναικεῖου χαρακτήρα χρησιμοποιεῖ διακοσμητικά τήν παρουσία τῆς ἑλκυστικῆς —ἀλλ' ὄχι ταιλαντούχας— Μπυσσέ. Φυσικά τήν ἀπόφαση τῆς συμμετοχῆς τῆς στήν ταινία τήν πλήρωσε ἡ ἴδια ἀκριβά μέ δάκρυα. Κι αυτό γιατί σύντομα κατάλαβε ὅτι ὁ μέγας σκηνοθέτης τήν ἀγνοεῖ ὀλοκληρωτικά.

Ὅταν ἐπέστρεψα στή Γερμανία μέ ρώτησαν ἄν τού πήρα συνέντευξη. Φυσικά ἐγώ κάθε βράδυ ἀναρωτιόμουν γιά τό τί θά τόν ρωτοῦσα τῆς ἐπομένης. Ἀλλά τό βράδυ τῆς ἐπομένης εἶχα τίς ἀπαντήσεις μου μέσω τῆς δουλειᾶς του. Ἀποφάσισα νά μὴν τοῦ ζητήσω συνέντευξη

καί φαίνεται πώς τού ἄρεσε ὅτι κάποιος ἐκεῖ δέν τού ἔκανε ἐρωτήσεις.

Μιά μέρα μέ ρώτησε ἄν παίξω πόκερ, κι ὅταν πήρε καταφατική ἀπάντηση, μέ κάλεσε σπίτι του γιά ἕνα παιχνίδι.

Πρῖν ὅμως προλάβω νά καθίσω στό τραπέζι, βλέπω ἀπέναντί μου καθισμένο δίπλα στήν πισίνα ἕναν ἄνδρα πού μοῦ εἶναι ἀρκετά γνωστός. Εἶναι ὁ Τζάκ Νικόλσον, αὐτῆ τῆ φορά στό ζωντανό ρόλο τού ἐραστή τῆς κόρης τού Χιούστον. Ἐκεῖ λοιπόν καθόταν ὁ Νικόλσον καί κάπνιζε. Καί ἐγώ κάπου ἀνάμεσα σέ δυό προκλήσεις: νά παίξω πόκα μέ τόν Χιούστον, ἢ νά μοιραστώ ἕνα τσιγάρο μέ τόν Νικόλσον;

(Wolf Wondratscheks ἀπό τό περιοδικό Stern)
Μετάφραση ἀπ' τὰ γερμανικά:
Γεῦση Παγωνίδου
Ἐπιμέλεια κειμένου:
Ἐλευθερία Κολάτου

Ο ΚΑΘΕΝΑΣ ΕΙΝΑΙ ΖΕΛΙΓΚ, Ο ΖΕΛΙΓΚ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΚΑΝΕΙΣ

(σημειώσεις από την νέα ταινία του Γούντνυ Άλλεν)

Η πλαστογράφηση προσωπικότητων μās είναι γνωστή ήδη απ' τ' αρχαία της ιστορίας: πάντα θά υπήρχε κάποιος άνεπιθύμητο πρόσωπο, ένας Α. Τρόσκι ή ένας Ε. Ρέμ, πού στά φωτογραφικά ντοκουμέντα έχει σβηστεί. Στίς «άγνές» αυτές φωτογραφίες φαίνονται μετά ό Χίτλερ ή ό Στάλιν μόνο στους κύκλους πού τούς αποδέχονταν. Όλα είναι ψεύτικα, αλλά τά πράγματα φαίνονται σε τάξη.

Στήν τελευταία του ταινία ό Γούντνυ Άλλεν αντίστρέφει τή μέθοδο αυτή. Αντί να «έξαγνήσει» μέ ρετουσαρίσμα μορφές σε ιστορικές φωτογραφίες, έχει κατά κάποιον τρόπο νοθεύσει τήν αυθεντικότητα τους επεμβαίνοντας μέ τό χέρι του. Πίσω από τίς γνωστές φυσιογνωμίες της εποχής του '20 ή του '30, δίπλα στον Χίτλερ ή στον Πίο ΧΙ ή στον Τζάκ Ντέμσεύ, εμφανίζεται διαρκώς ένας μικροκαμωμένος, σοβαρός, άνθρωπος, μέ μάτια κουκουβάγιας πού φορᾶ γυαλιάκια κι έχει πεταχτά αυτά.

Τεχνητά τοποθετημένος πάνω σε αυθεντικά ντοκουμέντα, άποκτᾶ κι αυτός γνησιότητα. Κι έτσι αρχίζει ή ιστορία πού Α. Ζέλιγκ, μία ιστορία καθ' όλα φανταστική κι άπίστευτη.

Τό καινούργιο δημιούργημα του Άλλεν σού προκαλεί τήν εντύπωση άπᾶνης. Άπατηλά είναι όλα τά ντο-

κουμένα πού μās παρουσιάζει, αλλά γι' αυτό τό λόγο και τό ψέμα άρχίζει και γίνεται τόσο γοητευτικό.

Άλλά ποιός ή τί είναι ό Ζέλιγκ;

Άρχικά τό Ζέλιγκ είναι ή άπάντηση του Άλλεν στά παράπονα αυτών των θεατών και κριτικών πού ένοχλήθηκαν ή βαρέθηκαν στίς τελευταίες του ταινίες. Π.χ. σ' αυτούς πού ό *Νευρικός έραστής* φάνηκε ταινία πολύ προσωπική και χαμένη μέσα στίς ύπαρξιακές του άναζητήσεις.

Τώρα λοιπόν ό Άλλεν σ' όλη τή διάρκεια της νέας του ταινίας άποκαλύπτει τό γιατί ό φόβος του άποτελεί τή μισή του ύπαρξη κι ότι ή ταυτότητα του ή ή μή ταυτότητα, είναι ή ύλη πού πλάθει επιάλτες ή γλυκά όνειρα. Κάτι πού δέν ξεκαθαρίζεται ούτε στή διάρκεια του φίλμ ούτε όμως και στόν ύπνο.

Τόν Α. Ζέλιγκ βλέπουμε νά εμφανίζεται στή δεκαετία του '20 δίπλα ή πίσω από σημαντικές προσωπικότητες, κι άπρόοπτα πάλι να εξαφανίζεται. Γενικά είναι δύσκολο νά διακρίνει κανείς τήν προσωπικότητα αυτού του άνθρώπου. Αυτό πού είναι στήν πραγματικότητα, δηλ. ένας άσημαντος Έβραίος υπάλληλος του Μανχάτταν, δέν θέλει νάνοι πιά. Κι αυτό έξηγει γιατί ό Ζέλιγκ αλλάζει συνέχεια προσωπικότητα: τή μιά γίνεται Κινέζος άνάμεσα σε Κινέζους, παίζει τρομπέτα σάν μαύρος σε μιά μπάντα μαύρων μέ τή μύτη του πρησμένη ξαφνικά.

Κι όλα αυτά δίνονται σταθερά μέ εικόνες-ντοκουμέντα. Ό άτυχος Ζέλιγκ δέν

έπικαιρότητα

μās πλησιάζει όπωσ συνηθίζεται, σ' όλες τίς ταινίες, μέ τήν κανονική φιγούρα του κεντρικού ήρωα. Κάθε φορά εμφανίζεται μέσα από ξεχωριστό ιστορικό γεγονός και μ' άσπρόμαυρες λήψεις πού προσπαθούν νά ύποστηρίξουν τό πραγματικό.

Λ.χ. στή σκηνή του τσίρκου, όταν τόν παρουσιάζει ή εύρηματική άδελφή του ή στή σκηνή της κλινικής πού τόν όδηγει ή άτυχία και πού ή τύχη τόν βοηθά νά βρεί τήν εύτυχία του.

Κι άκόμα στό μέρος πού τόν κατατρέχει ή Δικαιοσύνη, καθώς θέλει να είναι περισσότερο άπό ένα άτομο, έχει γίνει επικίνδυνος γιά τά κοινωνικά δεδομένα.

Έπομένως ή ταινία περικλείει άναπόφευκτα και πολλά είδη κινηματογράφου. Λειτουργεί σά θρίλερ, δράμα, σάτυρα ή σάν ντοκουμανταίρ και τό καθένα μόνο γιά λίγα λεπτά ή και δευτερόλεπτα.

Ό Άλλεν μέ μιά μοναδική και συγχρόνως άπλή ιδέα κατάφερε ν' άνακαλύψει τή χρυσή φλέβα της φαντασίας.

Στήν άρχή, αυτόν τό μάγο της μεταμόρφωσης πού λέγεται Ζέλιγκ, τόν καθένα και κανένα ταυτόχρονα, οί συνάνθρωποί τον άντιμετωπίζουν σάν ενόχληση κι άρρώστια. Πρέπει νά διορθωθεί, νά περιοριστεί στίς φυσιολογικές φόρμες πού θά είναι μέν στενές, γιά τό πληθωρικό Έγώ του, αλλά θά δίνει τήν καθυσχαστική εικόνα του φιλήσυχου, ικανοποιημένου άστού.

Βλέπουμε λοιπόν τόν Άλλέν-Ζέλιγκ στους θάμνους άπομόνωσης της ψυχιατρικής

επικαιρότητα

κλινικής μ' ανέκφραστο πρόσωπο πάλι σε άσπρόμαυρα πλάνα που τρεμοπαίζουν κάτω από άσταθιή φωτισμό, έτσι ώστε η μζέρια του νά φαίνεται μακρινή και κάπως άστεία. Αυτή ή εντύπωση ύπογραμμίζεται άπ' τό ότι τόν "Άλλεν, συνηθισμένοι νά τόν βλέπουμε πάντα ύπερβολικά εύκίνητο, εδώ παίζει τό ρόλο του άβουλου άσθενή.

'Άλλ' αντίθετα μ' αυτό, τήν κωμικοτραγική εικόνα του ψυχιατρείου αντίπαράβαλλει με εικόνες ζωής στήν πυρετική κίνηση τής πόλης και στόν τρελλό ρυθμό τής διασκέδασης, πού μζς εμφανίζουν τό μικρο-τρελλό-εβραίο σάν μέρος του άμερικάνικο όνειρου.

Γιατί ένας άνθρωπος πού ανάμεσα σε ινδιάνους γίνεται ινδιάνος, σε ιρλανδούς, ιρλανδός, κ.λ.π. καταλήγει, άν και κάπως ύπερβολικά, νά γίνει αυτό πού ή 'Αμερική ζητά άπ' τά παιδιά της: «Νά είστε άληθινοί. Κάντε ότι κάνει ό γείτονάς σας!»

'Ο Ζελιγκ άρρωστος στό νοσοκομείο του Μανχάτταν γίνεται είδωλο, γιορτάζεται με ξεφάντωμα πού διοργανώνεται πρόσ τιμή του. Τό έθνος έχει παραληρήσει, ό Ζελιγκ ταλαιπωρείται.

Βλέπουμε τόν Ζέλιγκ νά κάθεται στήν ηλεκτρική καρέκλα μ' όρθάνοιχτα μάτια, ενώ άκούγεται κάποιον τραγουδι σε ξεφρενο ρυθμό. Οί έκκενώσεις του ρεύματος σχηματίζουν στό μέτωπό του πολύχρωμα στεφάνια.

Μιά εικόνα πού συγκεντρώνει όλα τά στοιχεία μαζί φόβου, νοσταλγίας, γέλιου. Και κάπως πιό τολμηρά:

άσκει κριτική στήν κουλτούρα μας.

Μέσα σ' όλα αυτά όμως παρουσιάζεται από τήν άρχή τής ταινίας ένα πρόσωπο πού δέν είναι φευγαλέο όπως τάλλα, πού ύπακούει σε κάποια άλλη ρομαντική δραματολογία.

'Η Μία Φάρρου στο ρόλο τής γιατρού 'Ενδόρας Φλέτσερ, πού άγωνίζεται γι' αυτόν τόν άρρωστο, μοιάζει περισσότερο νά χρειάζεται ή ίδια βοήθεια.

'Αλλά ό "Άλλεν έχει δημιουργήσει μιá άτμόσφαιρα γύρω άπ' αυτό τό πρόσωπο τέτοια, πού άπ' τήν άρχή ύποψιαζόμαστε ότι αυτή θά είναι ό σωτήρας άγγελος του Ζέλιγκ. "Άφησε σ' όλο αυτό τό τρελλοσύστημα μιá τρύπα γιά νά μπορέσει νά μπει ή γυναίκα-σωτήρας. 'Ο Ζέλιγκ μπορεί μόν νά γίνεται μαύρος ανάμεσα σε μαύρους, αλλά τό νά γίνει... γυναίκα άπέναντι σε μιá γυναίκα, δέν του περνά άπ' τό μυαλό! 'Εδώ άντέχει τή διαφορά και μάλιστα τήν επιζητά!

'Υπνωτισμένος στό γιαιτρείο της, τής κάνει έρωτική έξομολόγηση: ναι! Θέλει νά κάνει έρωτα μαζί της! Ναι! είναι καλή μαγειρίσα!

Τόσο γελοία ποτέ δέν έχει ξαναδειχτεί ή κωμική σοβαρότητα του έρωτα.

Κινηματογραφικά ή ιστορία του Ζέλιγκ θά όδηγηθεί σε άισιο τέλος: εύτυχισμένο τό ζευγάρι θά ζήσει μαζί, σύμφωνα με όλα τά γνωστά βαρετά πρότυπα.

Φυσικά ό τώρα άπόλυτα εύτυχισμένος και φυσιολογικός άνθρωπος Ζέλιγκ είναι και πιό βαρετός. Στήν τελευ-

ταία σκηνή με μικρόφωνο στό χέρι άπευθύνεται σ' όλο τό έθνος, με τό σύνθημα: «Νά βρει ό καθένας τόν τρόπο του γιά έλεύθερη έκφραση και τό θάρρος νά ζήσει».

Είναι ό ίδιος άνθρωπος πού πριν από λίγο τριγυνούσε σάν χαρούμενος σχιζοφρενής.

Πιό ώραία ούτε ό Τσάπλιν δέν μζς ξεγέλασε γιά τήν άδυναμία τών τρελλών και τήν δύναμη τών δυνατών.



'Ο Μαστρογιάννι μιλά γιά τό «Χορό» του φίλου του Scola

Ζευγάρια πού χορεύουν χωρίς νά μιλούν ποτέ. Μιά αίθουσα χορού με τίς σκάλες πού οδηγούν σε μιá έξοδο πού δε βλέπουμε ποτέ. Μελωδίες πού αλλάζουν, μόδες πού περνούν, όπως τά χρόνια. Και πάντα ζευγάρια πού χορεύουν, ενώ ή 'Ιστορία μας, από τό 1936 μέχρι σήμερα, ξετυλίγεται μπρός στά μάτια μας, στήν τελευταία ταινία του Σκόλα.

Στή Ρώμη, ο Μαστρογιάν- νι πήγαινε συχνά στο γύρι- σμα. Στο Παρίσι, είδε το «χο- ρό», και μιάς διηγείται το συ- ναίσθημά τους: «Τήν πρώτη φορά πήγα στο στούντιο από φιλία γιά τόν Ettoze, Ξαναγύ- ρισα από εύχαριστηση. Τά νούμερα τών ήθοποιών του Θεάτρου του Καμπανιόλ ήταν τόσο έξαιρητικά!

Μ' άρεζε νά τούς παρα- κολουθώ νά χορεύουν και νά μιμούνται τούς διαλόγους τούς. Κατάφερνα μάλιστα νά τούς έρμηνεύω, ήταν τόσο εκ- φραστικοί στίς σχέσεις τους μεταξύ τους.

Όταν είδα τήν ταινία, έ- νιωσα ακόμη μεγαλύτερη συ- γκίνηση. Περνάει τελείως ά- παρατήρητο τό γεγονός ότι λείπουν οί λέξεις και ότι είμα- στε συνέχεια στήν ίδια αίθου- σα χοροί, παρόλο πού ή δια- κόσμηση ποικίλει μέ τίς λε- πτομέρειες τών καθρεπτών, τά φώτα ή τίς καφεμηχανές πού αλλάζουν στο πάρασμα του χρόνου. Δέν είχα ούτε στιγμή τήν εντύπωση ότι βρίσκεσαι κλεισμένος μέσα στήν διακό- σμηση και ούτε έχεις τήν ανάγκη νά άναπνεύσεις. Ά- κόμη και ό έξω κόσμος είναι παρόν χάρι στούς θορύβους ενός άεροπλάνου και μιάς βόμβας.

Σ' αυτήν τήν περίπτωση ή είσοδος του (ψευτο) Γκα- μπέν πού συνοδεύεται από τήν σειρήνα ενός πλοίου, είναι φανταστική!

Κάθε χαρακτήρας, κάθε ρόλος είναι θαυμάσια έρμη- νευμένος. Ό νεαρός στρατιω- τικός πού έχει μιά ιστορία άγάπης τόσο διακριτική, τόσο ευαίσθητη κατά τή διάρκεια του πολέμου τής Άλγερίας

και πού... αλλά ίσως δέν πρέπει νά διηγούμαστε...

Είναι τόσο ώραιες οί εκπλή- ξεις, τόσο παρούσες! Αυτός ό χορός μ' άγγιξε πραγματικά. "Όχι μόνο γιά τή νοσταλγία νά ξαναδω και νά αισθανθώ τόν άνεμο πού μου θύμιζε στιγμές τής προσωπικής μου ζωής, όπως σ' όλους τούς θεατές, αλλά επίσης γιά τό χιούμορ και τίς διασκεδαστι- κές καταστάσεις πού ύπάρ- χουν σ' αυτήν τήν ταινία. Θά ήθελα νά κατάφερνα νά κάνω αισθητή αυτήν τήν συγκίνη- ση, ακόμη και στο θλιβερό τέλος ύπάρχει ή έλπίδα. "Όπως πάντα στίς ταινίες του Σκόλα, νιώθουμε ότι τίποτε τό τελειωτικό δέν έχει συμβεί και πώς τό επόμενο Σάββατο όλοι άνδρες και γυναίκες θάμαστε πάλι εκεί.

Έάν μπορούσαμε νά μιλή- σουμε γιά ήθικό συμπέρασμα τής ιστορίας θά ήταν τό γεγονός ότι είναι σημαντικό νά έχουμε τήν πεποίθηση ότι παρόλους τούς πολέμους, τίς δύσκολες στιγμές, παρόλα αυτά ή ζωή συνεχίζεται. Και μιά μέρα θά έχουμε τή λύση. Γιά όλους και γιά όλες.

Άλήθεια τών ήθοποιών, όπως και ή έλλειψη τών βεντετών είναι έξαιρητική. Είναι μιά άπόλαυση νά τούς ανακαλύπτεις όλους τόσο καλούς.

Στήν Ρώμη, όταν πήγαινα στο γύρισμα τής ταινίας υπέφερα. Και άναρρωτιόμουν μέ κάποια ζήλια «Γιατί νά μη παίζω σ' αυτήν τήν ταινία;»

Γνωρίζομαστε μέ τόν Έττορε από 20 χρόνια. Άλ- λά μετά τό *Αράμα Ζηλοτυπίας* γίναμε φίλοι. "Όχι μόνο γιά τό πάθος μας στον κινηματο-

έπικαιρότητα

γράφο αλλά και γιati μοιρα- ζόμαστε τά ίδια έρεθίσματα στή ζωή. Μαζί άπολαύνουμε νά γελάμε γιά όλα και γιά τίποτε, νά άφηγούμαστε ότι- δήποτε, νά γευματίζουμε και νάμαστε φίλοι. Μαζί είμαστε καλά».

Μετάφραση: Λίτσα Τατόγλου



ΤΟ ΚΥΚΝΕΙΟ ΑΣΜΑ ΤΟΥ ΦΑΣΣΜΠΙΝΤΕΡ ΚΑΥΓΑΤΖΗΣ

Η πιό άναμενόμενη ται- νία στο φεστιβάλ τής Βενετίας χωρίς καμιά έκπληξη (έκτός από αυτήν τής κριτικής έπι- τροπής) ήταν τό *Kerél* (Ό *Καυγατζής*) του Ράινερ Βέρνερ Φασσμπίντερ, ένας έκπληκτι- κός έπιτάφιος γιά τόν Γερμα- νό φαινόμενο. Χρησιμοποιών- τας ένα μοναδικό τεράστιο

ἐπικαιρότητα

ντεκόρ βουτιγμένο στις αποχρώσεις του πορτοκαλί, γύρισε την κινηματογραφική βερσιόν της νουβέλας του Ζάν Ζενέ *‘Ο Καυγατζής της Βρέστης σ’ Ένα στούντιο του Μονάχου* μέσα σέ 23 μέρες.

Σιλουέτες από ναυτικούς άγκομαχούν στην πλατιόρμα ενός πλοίου. Θαλασσοφαγώμενα σκαλοπάτια οδηγούν σ’ ένα πέτρινο τοίχο διακοσμι-



Fassbinder in Kamikaze '89

μένο με πύργους με την μορφή φαλλού. Στο «Καφέ-Φέρια» ή ώριμη αλλά γοητευτικότερη Ζάν Μορώ ντυμένη σέ εντυπωσιακά μαύρα τραγουδά «Κάθε Άντρας Σκοτώνει Ό,τι Άγαπά».

Τό *Κερέλ* δέν είναι μόνο ένας χορός κουρελιών ντυμένος τά καλλιτεχνικά κοστούμια της ταινίας. Ή ιστορία του Ζενέ άγάπης και πόνου, σαρκικού πάθους και μαρτυρίου σέ στυλ Χριστού—όπου ό σοδομισμός είναι ένας

διπλός τόνος βάρβαρης ταπεινώσης και μετασηματισμού αυτής— μετατρέπει τόν Μπράντ Νταιήβις σάν τόν άνεμοδαρμένο ναύτη Κερέλ, σέ ένα λεβέντη πού βρίσκει την σωτηρία. Ό τίτλος πού του έδωσε ό Ζάν-Πάβλ Σάρτρ του «Θείου Ζενέ» σίγουρα επικροτείται από τόν Φασσμπίντερ. Ό δικός του και ό δρόμος του Παραδείσου του Ζενέ σίγουρα είναι στρωμένος με άξιοθαύμαστα σπασίματα τών ταμπού. Ό Φράνκο Νέρο

σάν καπετάνιος πού λατρεύει μυστικά τόν Νταιήβις απομνημονεύει την «άγάπη του πού δέν τολμά νά μιλήσει τό όνομά της» σ’ ένα κασσετόφωνο. Ή Μορώ σιγοτραγουδά γιά τά μεγέθη τών φαλλών με λοζά καθαρά τραγούδια.

Και γύρω-τριγύρω, τό χωροδιακό μουσικό θέμα και τά έξωτερικά τών στούντιο σέ στυλ έργου Πάθους—φοινικίες, λευκοί τοίχοι, άκόμη και τό πέρασμα μιās τελετής Σταύρωσης— θελημένα κάνουν ρίμα με την εικονογραφία του σέξ και του Χριστιανισμού: άγάπη, άφοσίωση, σγνώμη, πόνος, και τό γνωστό *consummatum est*. Ό Φασσμπίντερ, όπως πάντα, τολμά νά μάς βγάλει έξω από τά ρούχα μας, βλέποντας και κρίνοντας τόν ήθικό κόσμο ξανά. Φάτε την Κύριε και

Κυρία Ήθική Πλειοψηφία.

Ή βαρελίσια Βαυβαρέζικη ιδιοφυία, έφυγε πολύ γρήγορα από τόν κόσμο του κινηματογράφου όπου τόν είχαμε μεγάλη άνάγκη. Ήταν επίσης και ό στάρ στό τμήμα της μή μυθοπλασίας στό φεστιβάλ της Βενετίας. Δύο ντοκουμανταίρ, *Πορτραίτο του Φασσμπίντερ* του Γκρέμμ και *Ό Μάγος της Βαυλόνας* του Ντήτερ Σίντορ περιλάμβαναν και τά δύο κινηματογραφικό υλικό του Ρ.Β.Φ. ταυτόχρονα σάν ήθοποιού και σκηνοθέτη. Με γουρλωμένα μάτια, χονδρός και εύσωμος, εμφανιζόταν σέ δέρμα λεοπάρδαλης στόν πρωταγωνιστικό ρόλο της ταινίας του Γκρέμμ *Καμικάζι 1989*. Ό Γκρέμμ και ό Σίντορ επίσης ξεχωριστά τόν άνιχνεύουν στό σέτ του *Κερέλ*, όπου ό άπαθής δημιουργός ξαφνικά μετατρέπεται σ’ ένα περφεξιονιστή τών πολλών - λήσεων. Πλησιάζοντας σ’ ένα τέλειο κλόουζ-άπ με ύπνωτικά μάτια και τά χείλια του νά κρέμονται, ό Φασσμπίντερ σέ στυλ Πήτερ Λόρρε μάς λέει: «Καπνίζω Κάμελ (παύση) 4 πακέττα την ήμερα».

HARLAN KENNEDY

Μετάφραση:

Άχιλλέας Φαλτόπουλος



Σημειολογική ανάλυση για μιá προσπάθεια προσέγγισης τής ταινίας «Νοσταλγία» του Α. Ταρκόφσκυ.

... Οί εικόνες του είναι σάν όνειρα κάποιας άλλης ύπαρξης, γεμάτες από ντελικάτες διαισθήσεις πού σάν γεγονότα γίνονται αντίληπτά μόνον τά μισά. Ήχοϋν σάν ξεχασμένες ειδήσεις πού δέν μπορούμε πλέον νά τίς καταλάβουμε, όπως οί ξεθωριασμένες άναμνήσεις πού ξαφνικά παράζουν τή συνείδηση του ανθρώπου καί ζητούν εξηγήσεις. Γεννοϋν κάποια συναισθήματα στο στήθος του καθένα, πού ύπήρχαν από πριν άσχημάτιστα...

Αυτά είχαν γραφτεί για τό έργο του Τζιορτζίνε, αλλά θά μπορούσε ν' άποτελεί κάλλιστα τόν πρόλογο για τή *Νοσταλγία* του Ταρκόφσκυ.

Για τά έργα του Ταρκόφσκυ είναι άκόμα πιό δύσκολο νά περιγράψω. Πώς νά περιγράψω με λέξεις αυτά πού αποδίδουν οί εικόνες: έγχρωμες ταινίες μ' άρκετές άσπρόμαυρες λήψεις. Χρώμα; Ήδη τό *Στάλκερ* μου φάνηκε βασικά μονόχρωμο — μιá ταινία πού τό μεσαίο τμήμα της τό δουλεύει σχεδόν άποκλειστικά με πρασινωπές, γαλαζωπές καί γήινες αποχρώσεις, λίγο μώβ ή όχρες.

Στή *Νοσταλγία* έναλάσονται τ' άσπρόμαυρα μέρη — μ' άρκετό γκρί — για τίς άναμνήσεις, τά όνειρα, τά δράματα, τό φανταστικό, μέ τήν έγχρωμη άπόδοση τής πραγματικότητας. Οί λίγες έξαιρέσεις διακρίνονται πα-

ραδειγματικά, καθώς φαίνονται σάν όπτικά θραύσματα πού άποκτούν έρμηνευτικό χαρακτήρα στο σύνολο. Κι όλα αυτά σέ εικόνες πού για πολύ ώρα μένουν άκίνητοποιημένες, σάν νά συγκρατείς τήν άνάσα σου.

Οί κινήσεις τής κάμερας, λίγες, άκολουθοϋν σκεπτικιστική γραμμή. Κινήσεις αντίκειμένων στα πλάνα πού θυμίζουν όνειρικό έξαναγκασμό. "Όλα άποτελοϋν έκφραστικά μέσα πού ό κύριός τους σκοπός είναι νά γοητέψουν τό θεατή. Αυτός αντίλαμβάνεται πώς του δίνεται γενναιόδωρα ό χρόνος νά δεί. "Όλα παραμένουν ρεαλιστικά καί πάλι όμως αινιγματικά.

Αισθάνεσαι τό δυσδιάστατο καί καλείσαι νά τό έρμηνεύσεις έχοντας μόνο τά στοιχεία πού δίνει ή ταινία.

Φυσικά ή άποκωδικοποίηση έξαρτάται από τίς προσωπικές γνώσεις του καθένα καί γι' αυτόν τόν λόγο ό καθένας μας νομίζει πώς τό άγνωρίζει περπατώντας πάνω στα άποτυπώματά του.

Μετά τή συνάντησή μου με τό *Στάλκερ* διάβασα τό έργο του Σίλλερ *Η πελοπόρα εικόνα του Σαίξ*. Ήψαξα για παράλληλους συσχετισμούς μεταξύ τών δύο έργων πού τό κεντρικό τους θέμα είναι ή άλήθεια. Άλήθεια σημαίνει αυτοαναγνώριση! "Ένας νέος πού ή μεγάλη του δίψα για τήν άλήθεια τόν όδήγησε στό Σαίξ τής Αιγύπτου: «Καί τί έχω, άν δέν έχω τά πάντα; Τήν άλήθεια μόνο πάχω, κι άκριβώς αυτή θέλετε νά μου άποκρύψετε;» ρωτάει ό νεαρός τόν ιερέα πού τόν όδηγεί στ' άδυτα καί πού του άναγγέλει

έπικαιρότητα

τήν άπαγόρευση τών θεών νά σηκώσει τό πέλο. "Ο ίδιος λέει πώς ποτέ ούτε αυτός τόλμησε νά παρασυρθεί. "Ο νεαρός μπαινει τή νύχτα στο άδυτο κι άνασηκώνει τό πέλο. «Τό τί είδαν τά μάτια του καί τί έμαθε εκεί ποτέ δέν όμολόγησε, παρά βαθεία λύπη τόν έσπρωξε στο τάφο. Άλλοίμονο σ' αυτόν πού άγγίζει τήν άλήθεια χρησιμοποιώντας τήν άμαρτία!»

"Ένα έργο μυθικό; Ή μιá ταινία πέρα από κάθε μύθο; "Ένας κόσμος μετά τήν Άποκάλυψη; "Ο Άνουβις, ό αιγύπτιος Θεός τών νεκρών, περιφέρεται μεταμορφωμένος σέ σκύλο με μυτερό ρύγχος κι άνασηκωμένα αυτιά, όχι σά φοβερός δαίμονας, αλλά σάν πιστός σύντροφος. Αυτός πού άγρυπνά δίπλα στοϋς νεκρούς, όπωσ ό σκύλος στο *Στάλκερ* πού φυλάει τά άποσυντεθμένα πτώματα τών δύο έρωτευμένων σέ μιá γωνία του σκοτεινού δωμάτιου. Είναι ό ίδιος όμως πού συνοδεύει τοϋς ζωντανούς πού μπαίνουν σέ χώρους έξωπραγματικούς.

Στή *Νοσταλγία* ό σκύλος εμφανίζεται αφινιδιαστικά σχεδόν, όπως καί στο *Στάλκερ*, τή στιγμή πού ξεπλώνει δίπλα στο κρεβάτι του Άντρέι. (Αυτός είναι καί τό κεντρικό πρόσωπο του φιλμ καί ταυτόχρονα τό «alter ego» του σκηνοθέτη). Άποτελεί σύμβολο πίστης; Σπίτι του στην πατρίδα του έχει ό Άντρέι επίσης έναν παρόμοιο σκύλο. Κι όταν βρίσκεται μακριά στην ξενιτιά, στην Ίταλία, έχοντας δίπλα του τό ζωο χαϊδεύοντάς το έπιστρέφει νοερά σπίτι του; Ή μήπως ό Άνουβις του άναγγέλλει τό θάνατο πού

ἐπικαιρότητα

πλησιάζει; Τά ζῶα-τοτέμ είναι κακοί ματαπόφοροι.

Στό πρώτο μέρος τοῦ βιβλίου τοῦ Ντοστογιέφσκυ Ταπεινοί καί Καταφρονημένοι ὁ συγγραφέας βλέπει ἕνα γέροντα μέ τό γέρικο σκυλί του: «... Γιατί, μόλις εἶδα τό σκυλί μου ἤρθε ἡ σκέψη ὅτι αὐτός ὁ σκύλος δέν είναι σάν ὄλους τοὺς ἄλλους, ἀλλά ἕνας πολύ ἰδιαίτερος σκύλος κι ὅτι μέσα του ἔχει κάτι τό φανταστικά καί τρομακτικά μοιραίο;...»

Στή *Νοσταλγία* αὐτός ὁ σκύλος είναι ὁ σύντροφος τοῦ Ντομένικο, τοῦ γερο-καθηγητή τῶν Μαθηματικῶν, πού τόν θεωροῦν τρελλό, ἀφοῦ εἶχε φυλακίσει τήν οἰκογένειά του μέσ' τό σπίτι γιά ἐφτά χρόνια. Μέχρι πού ἤρθε ἡ ἀστυνομία καί τοὺς ἀπελευθέρωσε μέ τή βία, μιά σκηνή πού ὁ Ντομένικο θυμάται ταραγμένως (μήπως στόν ἀποχαιρετισμό του μέ τόν Ἀντρέϊ τοῦ τή διηγείται) καί πού ὁ Ταρκόφσκυ τή δείχνει ἀσπρόμαυρη σάν σέ ἐπίκαιρα: τά χωριότοπαιδα νά τρέχουν πρός τό σπίτι, τή σύζυγο νά πέφτει στά γόνατα γιά νά φιλήσει τά πόδια του γυροφύλακα, τό ἄλα νά χύνεται μέσα ἀπό τό πεσμένο μπουκάλι.

Ἀργότερα ὁ ἴδιος ὁ Ἀντρέϊ θά μιλήσει στή θέση τοῦ Ντομένικο, μέ φρίκη γιά τήν πράξη του αὐτή. Ἐφτά χρόνια στέργησε τοὺς δικούς του ἀπ' τό φῶς τοῦ ἥλιου, τοὺς κρατοῦσε στό σκοτάδι. Ἐνας «προφήτης» πού περιμένει τό τέλος τοῦ κόσμου καί πού ἔχει τήν πεποίθηση ὅτι ὁ ἴδιος μπορεί νά προφυλάξει τήν οἰκογένειά του ἀπ' αὐτό. Τοὺς εἶχε θάψει ζωντανούς.

Ὅταν τό χάραμα ὁ Ντομένικο πάει στό χωριό συντροφιά μέ τό σκύλο του καί περνᾷ δίπλα ἀπ' τά λουτρά πού ἔχουν ζεστό νερό κι ἀτμούς, ἐνῶ μερικοί παραθεριστές — ἀσθενεῖς παίρνουν τό μπάνιο τους βουτηγμένοι μέχρι τό λαιμό, γυρίζει καί λέει στό σκύλο του πῶς δέν πρέπει νά δίνει σημασία σ' ὄλους αὐτούς πού θέλουν ν' ἀποκτήσουν τήν εὐθανασία.

Κι ὅταν ὁ Ἀντρέϊ φεύγει ἀπ' τό σπίτι τοῦ Ντομένικο, αὐτός φωνάζει τρομαγμένος τό σκύλο του. Τέλος, πάλι ὅταν ὁ γερο-τρελλός σκαρφαλωμένος στ' ἄλογο τοῦ Μάρκου Αὐρήλιου, προστά τό Καπιτώλιο τῆς Ρώμης, αὐτοπυρπολεῖται, ἔχει πιά πρὶν δέσει τό σκυλί του κάτω ἀπό τίς ἀψίδες στήν ἄκρη τῆς πλατείας.

Αὐτός ὁ σκύλος, πού προσωπικά πιστεύω ὅτι είναι ὁ Ἄνουβις, χρειάζεται κάποια ἐρμηνεία πού ἡ ταινία δέν δίνει. Μπορῶ νά μαντέψω πῶς συμβολίζει πίστη, χωρίς νά ξέρω τόν Αἰγύπτιο θεό τοῦ θανάτου.

Ἄλλά πάνω ἀπ' ὄλα ὑπάρχει καί κάποια τρίτη ἀξία πού ἀπαιτεῖ πληροφόρηση.

Ὁ Ντομένικο είναι ἐπιστήμων, ὁ Ἀντρέϊ λογοτέχνης, ποιητής. Καί οἱ δύο, ἀπό τήν μεσαιωνικό ἄποψη, βρίσκονται στήν ἐπιρροή τοῦ Κρόνου. Ἀπό ἀρχαῖα χρόνια οἱ τρεῖς ἐπιστήμες, ἡ φιλοσοφία, ἡ ἀστρολογία κι ἡ ἱατρική, προσπαθοῦσαν νά ταξινομήσουν τήν ἀνθρώπινη φύση σέ εἶδη. Διακρίνεται ὁ Μελαγχολικός τύπος κάτω ἀπό τήν ἐπιρροή τοῦ Κρόνου, πού ἢ ἀπό τή φύση του ἢ μέσω

τοῦ ἔργου του ἔχει καταστει Κρονικός χαρακτήρας.

Ἀνθρώπινος τύπος πού τόν διακρίνει ἡ μόνιμη ἐσωτερική σύγκρουση: ἀπ' τή μιά ἱκανός γιά πολύ ὑψηλές ἐπιδόσεις, ἀπ' τήν ἄλλη ὅμως μπορεί εὐκόλα νά πέσει σέ πλήρη ἀδράνεια (λατ. *acedia*). Ἡ μελαγχολία είναι ἡ μαύρη χολή (ἀναλύοντας τά ὄργανά τοῦ σώματος, βγάζανε συμπεράσματα γιά τό χαρακτήρα καί τίς ἀνθρώπινες ἀσθενεῖες).

Χαρακτηριστικό τοῦ μελαγχολικοῦ τύπου είναι τό «*Facies nigra*» δηλ. ἡ μαύρη ὄψη. Ποῖος ὅμως μπορεί νά τ' ἀναγνωρίσει ὅταν ἀρχί τῆς ταινίας ὁ Ἀντρέϊ σέ μεγάλο πλάνο κοιτάει μέσ' τήν κάμερα κι ἔχει κατάμαυρο πρόσωπο;

Στέκεται μέ τά πόδια του πάνω σ' ἕνα κομμάτι δαντέλας πεταγμένο στή λάσπη. Ἡ λάσπη είναι ἡ γῆ, ἡ βάση κάθε ὕλης, πού ὁ ποιητής μέ τήν ἱκανότητα πού διαθέτει νά μεταμορφώνει, τήν ἀνυψώνει σέ ποιητική ὕλη.

Ἄλλ' αὐτή ἡ δαντέλα, πού μοιάζει μέ δίχτυ, είναι καί τό σύμβολο τῆς *ivanitas*, τῆς ματαιοδοξίας πού ἔρχεται νά ἐξουδετερώσει ὄλες τίς γίνεις πράξεις. Αὐτή ἡ ἀσπρόμαυρη λήψη ἀνήκει στά ὄραματα τοῦ Ἀντρέϊ. Μήπως είναι τό σημείο ὅπου συνειδητοποιεῖ τήν «ἀρρώστια» του;

Ἡ ἰταλῖδα διερμηνέας καί συντρόφισσά του, ἡ Εὐγενία, ἔρχεται στό νάο τῆς ἐγκυμονούσας Μαντόνας ντελ Πάρτο καθώς γίνεται ἡ λειτουργία. Οἱ χωρικές μεταμορφώσεις στό ἱερό μιά πυραμιδοσχημη κατασκευή ἀπό κεριά κι ἕνα μεγάλο ξόανο τῆς Παναγίας

πού φορά ένα γκριζογάλαζο πέπλο.

Ἀνάμεσά τους μιά ἀσπροτυμημένη γυναίκα πού ἔρχεται καί γονατίζει μπροστά της γιά τή δέηση. Μετά ἀνοίγει τόν πέπλο της μαντόνας κι ἑκατοντάδες καρδερίνες ξεχύνονται ἐξω ἀπ' τήν ἐκκλησία, στούς αἰθῆρες. Γέννηση καί θάνατος εἶναι ἓνα. Γιατί αὐτά τά πουλιά πού εἶναι ἀφιερωμένα στόν Χριστό, εἶναι καί πουλιά τῆς ψυχῆς πού ἐγκαταλείπει κάποτε τή νεκρή σάρκα. Ὁ Ἀντρέι, ἐνῶ στέκεται ἔξω στό προαύλιο τῆς ἐκκλησίας, σηκώνει ἓνα πούλο πού πέφτει στή λάσπη. Σύμβολο «χαρίτος» γιά κάποιον στιγματισμένο;

Μπροστά στά μαύρα του μαλλιά ἔχει μιά ἄσπρη τούφα πού μεγαλώνει ἀδιόρατα σχεδόν, καθώς προχωράει ἡ ταινίας.

Ὁ τίτλος ἐργασίας τῆς ταινίας ἦταν *Ἐνα ταξίδι στήν Ἰταλία*. Ὁ Ἀντρέι καί ἡ Εὐγενία ἔχουν διασχίσει τή μισή Ἰταλία μέσ' τήν ὀμίχλη γιά νά δοῦνε τή «Μαντόνα ντέλ Πάρτο» τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα. Ἀλλά ὁ Α. καθώς φτάνουν μπροστά στήν ἐκκλησία πού βρίσκεται μέσα στό νεκροταφεῖο, ἀρνεῖται νά μπει.

Acedia? (ἀδράνεια;)

Οἱ ἱστορικοί τέχνης παλιά ὑποστήριζαν πῶς ἡ τοιχογραφία τοῦ Π. Φραντσέσκα μέ τήν ἔγκυο Παναγία ἔγινε ἐδῶ γιατί εἶχε θαφτεῖ ἡ μητέρα του ζωγράφου στό ἴδιο νεκροταφεῖο. Στ' ὄραμα τοῦ Α. βλέπει ἓναν μεγάλο ἄσπρο ἄγγελο πού ζητᾶ νά μπει στό ξύλινο σπίτι του, στή Ρωσία. Ἄν αὐτός ὁ ἄγγελος παρι-

στάνει τή φερωτή μελαγχολία, τότε θά εἶχε σκοτεινὴ ὄψη, ἀλλ' αὐτό στήν ταινία δέν φάνηκε. Σ' αὐτὴν τὴ λήψη ἀκούγονται ἀπὸ τὸ βάθος μοιρολόγια γυναικῶν; Μήπως εἶναι προάγγελος θανάτου;

Τὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Ταρκόφσκυ τὸ ἀφιέρωσε στὴ μνήμη τῆς μητέρας του. Μήπως ὁ Ἀντρέι στό προαύλιο τῆς ἐκκλησίας προαισθάνεται τὸ θάνατο τῆς μάνας του; Ἡ ἀπλὰ φοβάται ὅτι μπορεῖ νά τὴ χάσει, ἐνῶ βρίσκεται στήν ξενιτειά-μζέρια; Ἐννοεῖ τὴ φυσικὴ τὸν μητέρα ἢ τὴ μεγάλη μητέρα Ρωσία; Μπορεῖ νά ὑπονοεῖ τὸ φόβο, νά χάσει τοὺς δεσμοὺς πού τὸν δένουν μαζί της.

Ἀλλά δέν βρίσκεται μόνον ἡ ἔννοια τῆς μάνας σέ ἀναφορικὴ σχέση μέ τὴν πατρίδα Ρωσία. Εἶναι καί ἡ γυναίκα τοῦ Ἀντρέι, ἡ Μαρία, ἓνα σύμβολο γιά τὴν πατρίδα.

Τὴ νύχτα πού καταλύουν στήν πανσιόν, στό χωριὸ Β. Βινιόνι, ἐμφανίζεται στ' ὄνειρό του ἡ Μαρία. Ἡ Ρωσία-Μαρία συναντᾷ τὴν Ἰταλία-Εὐγενία. Οἱ δύο γυναῖκες ἀγγίζουσαν τὰ μάγουλά τους, κι ὅταν στήν ἐπανάληψη βλέπουμε τὸ πρόσωπο τῆς Εὐγενίας μετωπικά, εἶναι γεμάτο δάκρυα. Ὁ Ἀντρέι ἐπέλεξε τὴ Ρωσία κι ὄχι τὴν Ἰταλία...

Ὅταν ἀργά τὴ νύχτα φτάνουν στό χωριὸ Β. Βινιόνι—πρὶν τὴ νύχτα τὸν ὄνειρου— βλέπουμε τὸν Α. καί τὴν Εὐγενία νά κάθονται στὸν προθάλαμο τοῦ ξενοδοχείου, περιμένοντας τὴ θურωρῶ. Ἡ Ε. διηγεῖται κάτι πού διάβασε στήν ἐφημερίδα: Μιά ὑπέρτρια στό Μιλάνο ἔβαλε φωτιά στό σπίτι τῶν ἀφεντικῶν της.

ἐπικαιρότητα

Νοσταλγοῦσε ὀδυνηρὰ τὸ Νότο, τὴ φτωχικὴ ζωὴ της, μήπως ὅμως ὄχι ἀκριβῶς, ἀλλὰ τὴν ἴδια τὴν ἐλευθερία;

Ἡ Ε. μιλεῖ γιὰ τὴν αἰτία πού ὀδήγησε τὸν Α. στήν Ἰταλία.

Ἀκολουθεῖ τὰ ἴχνη ἐνὸς Ρώσου συνθέτη (ἀνυπαρκτοῦ πρόσωπο;) πρῶην μουσικοῦ, πού ὁ ἀφέντης του στό τέλος τοῦ 18ου αἰῶνα τὸν ἔστειλε νά σπουδάσει μουσικὴ στὴ Μπολώνια. Ἡ Εὐγενία δέν καταλαβαίνει γιατί αὐτὸς ὁ ἄνδρας, ὑποφέροντας μὲν ἀπὸ νοσταλγία, γύρισε πίσω τελικὰ στήν πατρίδα του, ὅπου ἐκεῖ θά ζοῦσε πάλι σά σκλάβος.

Ἀπὸ τὸν Α. μαθαίνει ὅτι αὐτὸς ὁ μουσικός ὅταν γύρισε πίσω, κατέληξε νά γίνει ἀλκοολικός καὶ ὀδηγήθηκε στήν αὐτοκτονία. Ὁ Α. τῆς δίνει μιά ἐπιστολὴ τοῦ συνθέτη, πού εἶχε στείλει στ' ἀφεντικό του ἀπὸ τὴ Μπολώνια, λέγοντας πῶς ἂν τὴ διαβάσει θα καταλάβει.

Ἡ Ε. ἀργότερα, πρὶν νά ἐγκαταλείψει τὸν Α. καθώς αἰσθάνονταν προσβλημένη—τὴν εἶχε χτυπήσει ὅταν τὸν ἀποκάλεσε «ψευτὴ» καί ἡ ἴδια ἀνταπέδωσε τὸ χτύπημα— διαβάσει τὴν ἐπιστολὴ. Σ' αὐτὴ ὁ συνθέτης διηγεῖται ἓνα ὄνειρο: ὄνειρεύτηκε πῶς ἀνέβασαν τὴν ὄπερά του κι ὅλοι οἱ τραγουδιστὲς ἦταν ἄσπρα ἀγάματα. Ξαφνικά καί ὁ ἴδιος αἰσθάνεται νά μεταμορφώνεται σ' ἓνα τέτοιο ἄγαμα, αἰσθάνεται τὴν παγωνιά τῆς πέτρας νά τὸν καλύπτει καί τὰ μέλη του ἀνίκανα νά κινηθοῦν. Φύλλα ἀπὸ δένδρα κόλλησαν στά χέρια του.— Περιορισμός τῆς τέχνης; Περιορισμὸς ἀκόμα καί σέ

ἐπικαιρότητα

μιά φαινομενικά ἐλεύθερη χώρα, ὅπως ἡ Ἴταλία;

Σέ μιά στιγμή, γεμάτη πάθος, ἡ Ε. κατηγορεῖ τόν Α. ὅτι δέν εἶναι πραγματικά ἐλεύθερος, ποτέ του δέν ἔμαθε νά χειρίζεται τήν ἐλευθερία.

Κάθεται στό κρεβάτι καί στεγνώνει μέ τό πιστολάκι τῆς πυρὸξανθα μαλλιά της, ξεσκεπάζει τό στήθος της καί πηγαίνει νά πετάξει τὰ ἄδεια μπουκαλάκια ἀπό τό ὑγρό λουσίματος. Διηγείται τ' ὄνειρό της: "Ἐνα σκουλίκι προσπάθησε νά κρυφτεῖ στά μαλλιά της κι αὐτὴ τόπιασε καί τό πέταξε κάτω, ἀλλά δέν μπόρεσε νά τό σκοτώσει... Ποιά εἶναι ἡ Εὐγενία; Σίγουρα μιά προσωποποίηση της Ἰταλίας, Μιᾶς Ἰταλίας πού ὄνειρευόταν ὁ Α. σπíti του, στή Ρωσία. Γυναίκα φιογούρα πού μοιάζει νά βῆκε ἀπό πίνακα τοῦ Μποτισέλλι.

Ἄλλά δέν εἶναι καί ἡ ἴδια ἡ ὁμορφιά; Κι ἐπιπλέον τό σκουλίκι στ' ὄνειρο ὑπογραμμίζει τή στενή σχέση γυναικας - γῆς, μιά σχέση πού στο ἔργο ἔχει ἤδη ἀναφερθεῖ. "Ἐναν στήν ἐκκλησία τῆς λένε πὼς πρέπει νά γονατίσει, ἂν θέλει νά ἐκπληρωθεῖ ἡ ἐπιθυμία της, ἡ ἴδια δέν μπορεῖ.

Ἐγκαταλείπει τόν Α. γιά νά ἐπιστρέψει στή Ρώμη (Βαβυλόνα;); ὅπου δίνεται σέ κάποιον ἄντρα, μέ παρουσιαστικό μαφιόζου.

Ἡ Ἰταλία ἔχει ἐκπορνευτεῖ, ἀγοράζεται. Ἡ Ε. ἔχει ἀλλάξει κι ἐξωτερικά; τὰ μαλλιά της μαζεμένα πίσω, φορᾶ μαῦρο φόρεμα πού δείχνει λύπη. Δέν εἶναι πιά ἡ προσωποποίηση τῆς ὁμορφιάς. Ἡ σημερινὴ Ἰταλία

εἶναι διαφορετικὴ ἀπ' αὐτὴν τῶν ὄνειρων μας.

"Ὅταν ὁ Α. μιλά στόν Ντομένικο γιά τὴ γυναίκα του Μαρία, λέει πὼς μοιάζει μέ τὴν Μαντόνα στό φρέσκο μὲντ λα Φραντσέσκα, μόνο πού εἶναι πιὸ μελαχρῶνι. Στ' ὄραμά του μοιάζει νά καλεῖ ἀπὸ μακριά τὴ Μαρία (ἀσπρόμαυρ ἐς λήψεις), εἶναι νύχτα. Ἡ Μαρία ξυπνᾶ καί σηκώνεται, μέ ἄσπρο τό νυχτικό της πλησιάζει στό παράθυρο κι ἀνασηκώνει τὴν μοναδικὴ κουρτίνα. Στό παράθυρο κάθεται ἕνα περιστέρι, ποὐλὶ τῆς Ἄφροδίτης, σύμβολο χριστιανικό, ἀλλά καί σύμβολο τῆς ψυχῆς τῶν νεκρῶν. "Ἐνας μετὰ τόν ἄλλον βγαίνου ἐξω τὰ μέλη τῆς οἰκογένειας τοῦ Α. οἱ κόρες του, ὁ γιός του, ἡ γριά μᾶνα μπροστὰ ἀπ' τό σπíti.

Ἄπο μακριά σάν ν' ἀκούγονται θόρυβοι τῆς νύχτας καί τραγούδια ἰταλικά.

Τό φεγγάρι προβάλλει πᾶνω ἀπὸ τὴν στέγη κι ὀλοὶ γυρνοῦν νά τό κοιτάξουν. Ἐνα φεγγάρι ὅπως στὰ μυθιστορήματα τοῦ Γκογκόλ. Ἐνα ρομαντικό φεγγάρι. Εἶναι ὅμως καί τό φῶς πού δέν μπορεῖς νά σβήσεις. Μιά πραγματικότητα πού τίποτε δέν τὴν ἀλλάζει.

Αὐτός ὁ νυχτερινός κόσμος, τό τοπίο μέ τὴν ὀμίχλη, τό ρεῦμα μπροστὰ ἀπ' τό σπíti, τὰ πρόσωπα, τό ἴδιο τό μισόφως — πού μπορεῖ νά ναι χάραμα ἢ σούρουπο— εἶναι ὁ τόπος ὅπου ἀνήκει ὁ Ἄντρέι.

Ὁ Α. διάλεξε τὴν πατρίδα, τὴν ἐπόμενη μέρα τῆς ἀναχώρησης τῆς Ε., τόν συναντᾶμε σ' ἕνα εἶδος «Locus amoenus» τερπνός, χα-

ρίεις τόπος.— Εἶναι μεθυσμένος ἀπ' τὴ βότκα καί στέκεται μέσα στὰ νερά, πού πλημμύρισαν ἕνα ἔρειπωμένο χωρὸ, πού σάν σπηλιά ἔχει ἀνοιγμα πρὸς τὸν οὐρανὸ καί πού οἱ τοῖχοι του ἀπὸ τὴν ὑγρασία ἔχουν σκεπαστεῖ ἀπὸ ὑδρόβια βλάστηση. "Ἐνα πούπουλο πέφτει ἀπ' τὸν οὐρανὸ καί στό βάθος τῶν νερῶν φαίνεται βυθισμένο ἕνα ἀγαλμα ἄγγελου.

"Ἐνα κοριτσάκι, ἡ Ἀγγέλα τόν παρακολουθεῖ, κι ὁ Α. τῆς διηγεῖται στα ρωσικά, μιά ἱστορία γιά κάποιον πού ἔσωσε ἕναν ἄλλο ἀπὸ τό βουρκο, πιστεύοντας πὼς ὁ ἄλλος πνίγεται μέσα ἐκεῖ.

Ξαπλωμένος στήν ἄκρη, ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἐξαντλητικὴ του προσπάθεια, περιμένει νά εἰσπρῆξει τὶς εὐχαριστίες τοῦ ἄλλου, πού ὅμως τοῦ ἐξηγεῖ ὅτι μάταια προσπάθησε νά τό σώσει ἀπὸ τό βουρκο, γιατί ὁ βουρκος ἦταν τό ἴδιο του τό σπíti!

Περπατώντας στὰ νερά μεθυσμένος ὁ Α. ἀπαγγέλει ρωσικούς στίχους ἀπὸ ποίημα τοῦ πατέρα του Ταρκόφσκυ: μιά πυρετώδης ἀνάμνηση τῶν παιδικῶν χρόνων τοῦ σκηνοθέτη.

Ρωτώντας τὴν Ἀγγέλα ἂν εἶναι εὐτυχισμένη, τό κοριτσάκι σταυρώνει τὰ πόδια καί ἀπαντᾶ καταφατικά.

Τὰ τέσσερα φυσικά στοιχεία καί τὶς τέσσερις ἀνθρώπινες φύσεις εἰς συναντοῦμε συχνὰ στό φίλμ σέ πλήρη ἀντιστοιχία μέ τὶς τέσσερις ἡλικίες τοῦ ἀνθρώπου (παιδικά - νεανικά χρόνια - ὀριμότητα - γῆρας)

Ἄλλ' ἐπίσης καί τὰ πρόσωπα τοῦ «ἰταλικοῦ ταξιδίου» ἀνταπο-

κρίνονται σ' αυτό: ἡ Ἀγγέ-
λα, Εὐγενία, ὁ Ἄντρεϊ, ὁ
Ντομένικο. Καί τό παιδί τό
δείχνει μέ σταυρωμένα τά
πόδια!

Τά τέσσερα φυσικά στοι-
χεῖα ὀρίζουν τό χαρακτήρα
τῶν εἰκόνων, τήν ἀτμόσφαιρα
τῶν διάφορων λήψεων: Ἡ Γῆ
- νεκροταφεῖο, νερό - τό χωριό
Βινιόνι μέ τά θερμά λουτρά
του, φωτιά - ἡ Ρώμη. Μόνο τό
στοιχεῖο τοῦ ἀέρα, πού εἶναι
ἄβιο, δέν δίνεται συγκεκριμέ-
νο. Μήπως τά πουλιά πού
πετοῦν; Τά πούπουλα πού
πέφτουν; Ἡ ὀμίχλη; Ὁ
ἀτμός; Ὅταν ἡ οἰκογένεια
τοῦ Ντομένικο ἀπελευθερώνεται,
ὁ μικρός του γιός πάει νά
ξεφύγει ἀπό τόν πατέρα πού
τόν ἀκολουθεῖ. Μιά σκηνή σέ
ἀργή κίνηση, πού στό τέλος
τήν δείχνει τό ἀγόρι νά
κάθεται στά σκαλοπάτια τῆς
ἐκκλησίας. Κι ἀμέσως βλέ-
πουμε μετά ἀπό ὄλες τίς
ἀσπρόμαυρες λήψεις, ἕνα
χρωματιστό δράμα: Ξαφνικά ὁ
ἥλιος, μιά ἰταλική πόλη στήν
πλαγιά τοῦ βουνοῦ.

— «Πατέρα» ρωτάει τό
ἀγόρι, «αὐτό εἶναι τό τέλος
τοῦ κόσμου;» Σημαίνει τά
οὐράνια Ἱεροσόλυμα, πού ἡ
ἀντίστοιχη ἕλική πόλη εἶναι
ἡ μητροπόλη Ρώμη; Κι ἐδῶ σέ
μιά φωτεινὴ εἰκόνα, βλέπουμε
τῆ Ρώμη πού ὁ φακός τήν
δείχνει κἀνοντας «ζούμ» κι
ἔπειτα ἀπομακρύνεται, κεντρι-
κά ὑπάρχει μιά κόκκινη ση-
μαία μέ σταυρό στή μέση.

Ἐδῶ δέν πρέπει νά ἀνα-
γνωρῶσιν τῆ «Βαβυλώνα», τῆ
μεγάλῃ πουτάνῃ;

Ὅλα τὰλλα στοιχεῖα πού
χρησιμοποιοῦνται στήν ται-
νία γιά ν' ἀποδώσουν τήν
Ἰταλία, μοιάζουν θολά, βρώ-

μικα, ἐρειπωμένα. Σύμβολα
γιά ἕνα δυτικό κόσμο πού
βρίσκεται στήν παρακμή του;
Γκριζα, παγωμένη, ὀμιχλώ-
δης, μιά Ἰταλία χειμωνιά-
τικη.

Ὅταν ὁ Α. ἐπισκέπτεται
τό Ντομένικο στό ἐρειπωμένο
σπίτι του, ξεσπᾷ μιά καταγι-
δα πού τό νερό τῆς εἰσχωρεῖ
παντοῦ ἀπ' τῆ σκεπή, κι
κάνει τά μπουκάλια καί τίς
κανάτες νά κουδουνίζουν. Ὁ
σκύλος πάει καί βρίσκει ἕνα
στεγνό μέρος νά κουλουρια-
στεῖ. Κι ἐδῶ πάλι ἔχουμε ἕνα
δαντελλένι ὀ κομμάτι πού
αὐτῆ τῆ φορά εἶναι κουρτίνα,
ἀταίριαστο στοιχεῖο σ' ἕνα
περιβάλλον τόσο φτωχικό. Ὁ
Ντομένικο μέσα ἀπ' αὐτήν
κοιτά ἔξω τό πράσινο δένδρο.
Ἔχει προσφέρει στόν Α.
ψωμί καί κρασί, τό ξερό ψωμί
τῶν μοναχικῶν καί τό πικρό
ποτό τῆς μελαγχολίας. Ἡ
μήπως μιά χειρονομία λῦτρω-
σης, ἕνα μυστικός Δεῖπνος;

Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ
Ντομένικο ἔχει τ' ὄνομα τοῦ
ἰδρυτῆ τῆς Δομινικανῆς ἐκ-
κλησίας πού προστατεύει ἡ
Ἁγία Αἰκατερίνη. Αὐτουνοῦ
ἡ μάνα πρὶν νά γεννηθεῖ
ὄνειρευτήκε ὅτι θά ξεγεννοῦ-
σε ἕνα ἀσπρόμαυρο σκυλάκι,
καθῶς λέει ἡ παράδοση, πού
περιπλανιέται στόν κόσμο
ἔχοντας στό στόμα του ἕνα
φανάρι.

Ἐνα τέτοιο ἀσπρόμαυρο
σκυλάκι ὑπάρχει στήν ταινία,
αὐτό πού συνοδεύει τῆ μονα-
δικῆ γυναικα-ἀσθενή, ἀνάμε-
σα στούς παραθεριστές τῶν
λουτρῶν. Στέκεται στήν ἄκρη
τῆς θερμῆς πηγῆς ἐνῶ ἡ
γυναίκα παίρνει τό μπάνιο τῆς
κι ἀλυχτᾷ σιγόφωνα ὅταν
περνᾷ ὁ Ντομένικο. Ἡ κυρία
αὐτῆ, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιποι ἀπο-

ἐπικαιρότητα

καλοῦν τόν Ντ. τρελλό, λέει
πῶς αὐτός εἶναι ἄνθρωπος μέ
πίστη.

Ἐδῶ ὁ Ταρκόφσκυ ἐπα-
ναλαμβάνει μ' αὐτά τά λόγια,
τήν ἀπάντηση τοῦ γέρου στήν
ἐκκλησία πού ἔδωσε στήν
Εὐγενία, ὅταν αὐτῆ εἶπε πῶς
δέν μπορεῖ νά γονατίσει. Εἶχε
πεῖ, πῶς οἱ χωρικές δέν
γονατίζουν ἀπό συνήθεια,
ἀλλά ἐπειδὴ ἔχουν τήν πίστη.

Ἀνάμιξη συμβόλων χρι-
στιανικῶν καί εἰδωλολατρι-
κῶν. Τά λουτρά εἶναι ἀφιερω-
μένα στήν Ἁγία Αἰκατερίνη
τῆς Σιένα πού ἐπιθυμεῖ τό
μαρτύριο. Τό ἀναφέρει μόνο
στό «Διάλογο» ὅπου γράφει:
« Ἡ ψυχὴ ἐπεισέρχεται σέ μιά
πύρινη ἀτμόσφαιρα...» καί «ἡ
φωτιά κι ἡ εὐτυχία ἔχουν γίνει
τώρα ἡ μόνη πραγματικότητα».
Ἔτσι κι ὁ Ντομένικο ὀδηγεῖ-
ται στό μαρτύριο τῆς αὐτο-
πυρπόλησης, πιστεύοντας ὅτι
ἔτσι θά νοουθετηθεῖ τόν κόσμο.
Γιά ὀλόκληρες μέρες μιλᾷ στό
Καπιτώλιο, μπροστά σ' ἕνα
πλήθος ἄρρωστων καί παρα-
λυτικῶν περιθωριακῶν.

Ἐνας ἀπ' αὐτούς, καθῶς ὁ
Ντ. καίγεται, πέφτει στά πόδια
τοῦ ἀγάλματος μ' ἐπιληπτικές
κινήσεις, ἐνῶ ἀπ' τό κασσετό-
φωνο ἀκούγεται δυνατά καί
παράφωνα ἡ ὀδηγὴ στήν εὐτυ-
χία, τοῦ Μπετόβεν, πού ἀπό-
τομα κόβεται.

Ὁ Ντ. πεθαίνει στή στάση
τοῦ Ὁστανωμένου, μέ τό
πρόσωπο στή γῆ καί τά χέρια
ἀνοιχτά.

Ἡ Ε., κατὰ τῆ θέληση τοῦ
Ντ. ὑπενθυμίζει στόν Α. τήν
ὑπόσχεσή του: δηλ. νά δια-
σχίσει ἀντί γι' αὐτόν τῆ
θερμῆ πηγῆ τῆς Ἁγίας Αἰκα-
τερίνης μ' ἀναμμένο κερί. Ὁ
ἴδιος δέν τό κατάφερε γιὰτί

ἐπικαιρότητα

κάθε φορά που τό επιχειρούσε, οί άλλοι τόν βγαζαν ἀπ' τό νερό, γιά νά τόν «σώσουν».

Στ' όνειρό του ό Α. περπάτησε έξω από τό σπίτι του Ντ. (μιά από τίς λίγες λήψεις που κινείται πρós τήν κάμερα) ανάμεσα στό χαλάσματα που άπέμειναν από τό νοικοκυριό του. Στόν καθρέπτη μιάς ντουλάπας θά άναγώρισε τό πρόσωπό του, αλλά τό πρόσωπο του Ντ.

Όταν λοιπόν του θυμίζον τήν ύπόσχεσή του, ό Α. άναβάλλει τήν άναχώρησή του κι επιστρέφει στό Βινιόνι. Άλλά εκεί βρίσκει πός έχουν άδειάσει τή θερμή, γιά νά καθάρισουν τά λουτρό. Παρακολουθεί τούς έργάτες που βγάζουν μπουκάλια, νομίσματα κ.ά.

Ή πηγή έχει θειούχο νερό κι ό Α. είναι καρδιακός. Κι όμως κατεβαίνει και τή διασχίζει. Δύο φορές του σβήνει τό κερί, μιά λήψη που φαίνεται άτέλειωτη, γεμάτη όμως ένταση κι άγωνία. Τήν τρίτη φορά κατορθώνει νά τό φέρνει στην άλλη όχθη τής πηγής. Τι σημαίνει όμως αυτό; Λειτουργεί σαν κάθαρση παράλληλη μέ τό θάνατο —θυσία του Ντομένικο—; Τό κερί είναι τό φώς τής ζωής ή λύχνος γιά τούς νεκρούς; Αυτός που φέρει τό κερί (Έωσφόρος!) είναι ό πεσμένος άγγελος. Άλλά αυτός που φέρνει τό φώς του κόσμου πάνω άπ' τό νερό (ό Χριστός) είναι και ό Χριστόφορος.

Τήν ίδια στιγμή άκούγεται τό «Ρέκβιεμ» του Βέρντι που άκούστηκε και στην αρχή τής ταινίας σά δεύτερο μουσικό θέμα. Ό Α. έχει καταρεύσει. Έχει «επιστρέψει» μέ τή

διτή σημασία της λέξης. Ξεκουράζεται στίς όχθες του ρέματος μπροστά άπ' τό ξύλινο σπίτι του, δίπλα του ό σκύλος, ό ψυχοπομπός. Ή κάμερα προχωρεί πρós τά πίσω —ζουμάρει;— και βλέπουμε ότι αυτό τό ρωσικό τοπίο έντάσσεται μέσα στά έρείπια ιταλικού ναού. Τά σύνορα γκρεμίστηκαν. Εικόνα λύτρωσης. Σιγά σιγά άρχίζει νά χιονίζει. Ή εικόνα παγώνει ή αρκετό διάστημα. Άκούμε τό τραγούδι μελαγχολικό, αλλά γεμάτο έλπίδα. Τό *Ρέκβιεμ* του Βέρντι άρχίζει μέ τά λόγια: «Κύριε, χάρισε τους τήν αιώνα γαλήνη και τό Θείο Φώς νά τούς όδηγεί» σέ λατινικό στίχο. Άλλά τί άκούσαμε όταν ό Α. μπήκε στό σπίτι του Ντ. Νόμιζα προς στιγμή πός άκουσα ένα «Dies irae» (Μέρα όργης). Άλλ' αυτό άκούγεται διαφορετικά στό Βέρντι. Είναι ή συνέχεια του άρχικού χορού...

Μπορεί κανείς νά καταλάβει αυτήν τήν ταινία, άν του λείπουν οί γνώσεις από ιστορία, θεολογία, κινηματογράφο, κι άκόμη από τό εικονολογικό λεξιλόγιο του Ταρκόφσκυ;

Πρέπει νά θυμηθεί κανείς τή «Θεία Κωμωδία» του Δάντη γιά ν' αποδώσει στό φόβο του Α. που διστάζει νά μπει στην εκκλησία, μιά επιπλέον διάσταση;

Έπρεπε ν' άναρωτηθώ γιά όλες τίς έννοιες και τήν έρμηνεία τους;

Πόσο μπορεί κανείς νά προχωρήσει στην προσπάθειά του νά εξηγήσει μ' άνάλυση τών στοιχείων που δίνονται, όταν ή ταινία τό δίνει ξεκάθαρα μέ εικόνες; Μιά ταινία

που πιστεύω πός σίγουρα «διαβάζεται» χωρίς όλες τίς έρμηνευτικές μου άναφορές.

Διά μέσου του Α. ό Ταρκόφσκυ δέν πιστεύει ότι ή γνώση όδηγεί στην κατανόηση. Οί εικόνες δέν μεταφέρονται μέ λόγια. Ή ποίηση δέν μεταφράζεται σέ μιά ξένη γλώσσα που άποτελεί προϊόν διαφορετικής κουλτούρας.

«Πόσο άλάτι πρέπει νά χεις φάει μέ κάποιον, γιά νά μπορείς νά τόν καταλάβεις;»

Ή Ε. διαβάζει ποίηση του Άρξένιγ Ταρκόφσκυ (πατέρα του σκηνοθέτη) από ιταλική μετάφραση. Ό Α. τής τό παίρνει άπ' τά χέρια και τό πετάει μακριά.

Τόσες άπορίες που ίσως ή κάθε πρόταση νά ήθελε στό τέλος της έρωτηματικό. Τι δέν άναγνώρισα, τί δέν κατάλαβα, τί είδα λαθεμένα;

Ό Ταρκόφσκυ πριν άρχίσει τό γύρισμα, δουλεύει γιά πολύ καιρό τά έργα του. Πώς διαμορφώνονται έπειτα αυτά, μιάς είναι γνωστό. Όμως οί άναφορές του γίνονται συνειδητά ή προέρχονται από τή φαντασία του κι από μνήμες, όπως σ' όλα τά σπουδαία δημιουργήματα τής Τέχνης. Ό Ταρκόφσκυ δέν συμπαθεί τίς ανάλυσεις στις ταινίες του. Άλλ' έμένα δέν μου είναι άρκετό ή άποκλειστική αισθητική απόλαυση. Θέλω νά καταλάβω. Και πάλι όμως άπομένουν άλυτα αίνιγματα. Αυτό τό ταξίδι θά παραμείνει γιά μένα «άγνωστος χώρος». Τά έργα του Ταρκόφσκυ παραμένουν μυστηριώδη, όσο κι άν τά έρμηνεύσεις. Ίσως γιατί καταγράφουν άποτελέσματα που έχουν αίτίες άόρατες. Αυτές οί εικόνες μέ τά

σιωπηλά χρώματα, με τὰ γεμάτα μυστικά σχήματα, δείχνουν μιά τεράστια δύναμη δημιουργίας.

«Τό τί είναι όμως όμορφιά, αυτό δέν τό ξέρω...» Α. Ντύρερ. "Αν μπορούσαμε νά τήν κατανοήσουμε ή νά τήν μετρήσουμε, ή νά τήν καταλάβουμε, τότε δέν θά μᾶς γλυστρουσε άπ' τά χέρια; Καί πάλι θά ξαναδῶ τή *Νοσταλγία* καί θά θαυμάζω...

Εὔα Μ.Τ. Σμίτ

Μετάφραση - Ἐπιμέλεια:

Γεύση Παγωνίδου

Ἐλευθερία Κολάτου



ΜΗ ΧΑΣΕΤΕ
ΤΗΝ ΕΠΟΜΕΝΗ
ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ
ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ 17 ΜΑΡΤΗ

Ο ἰ κ ο λ ο γ ί α



πυρηνική ἀπειλή

Οικολογία και οικολογικό κίνημα

Πληρώστε Πράσινα

*Επιστρέψτε το πράσινο που κλέψατε με τα λεφτά σας.
Επιστρέψτε το πράσινο που κλέψατε για την Πράσινή σας Υπόθεση,
για να πουλήσετε τους λαούς της γής
και για να μπαρκάρετε μεταμφιεσμένα στην πρώτη βάρκα διάσωσης
Επιστρέψτε αυτό το πράσιμο στα λουλούδια και στις ζούγκλες,
στα ποτάμια και στον ουρανό*

W.S. Bourroughs

*Είμαστε οι πρώτοι που δεν γνωρίσαμε παρά τα κοτόπουλα
με πετρέλαιο και το γάλα με εντομοκτόνο. Τα κόκκαλά μας
είναι εύθραυστα και τα δόντια μας τρίζουν. Επίζησαμε
μόνο και μόνο για να πολεμήσουμε.*

Patrick Edelin «Πανκ Περιπέτεια»

*Αν το οικολογικό κίνημα δεν κατευθύνει τις βασικές του προσπάθειες
για μια επανάσταση σ' όλους τους τομείς της ζωής -κοινωνικής καθώς
και φυσικής, πολιτικής καθώς και προσωπικής, οικονομικής καθώς
και πολιτιστικής- τότε το κίνημα θα γίνει σταδιακά η ασφαλιστική
δικλείδα της κατεστημένης τάξης.*

Ecology Action East (Η.Π.Α.)

Όταν το 1868 ο Γερμανός φυσιοδίφης Χέ-
κελ χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τον όρο
«οικολογία» για να δηλώσει έναν κλάδο της
Ζωολογίας, σίγουρα δεν μπορούσε να φαντα-
στεί ούτε την επιστημονική του εξέλιξη, ούτε
—πολύ περισσότερο— την πολιτική σημασία
που θα έπαιρνε εκατό χρόνια αργότερα.

Γιατί σήμερα —είναι σαφές πια ότι— η
οικολογία, ως έννοια, έχει διπλό περιεχόμενο:

Από τη μια ως **επιστήμη**, που ερευνά τις
λειτουργικές σχέσεις των οργανισμών μεταξύ
τους και με το περιβάλλον και που η ανάπτυξή
τους προϋποθέτει και ανταποκρίνεται σε μια
νέα —«σφαιρική»— προσέγγιση, διαλεκτική
στην ουσία της, της μελέτης της φύσης.

Από την άλλη, ως το **εργαλείο ανάλυσης,
κριτικής και αλλαγής της κοινωνίας**, ξεκινάει

από μια καινούργια οπτική γωνιά, για να
επανατοποθετήσει τον άνθρωπο μέσα στη
φύση, αξιοποιώντας τα πορίσματα της επιστή-
μης και μετουσιώνοντάς τα σε κοινωνική
πρακτική με άξονες πλεύσης την αλληλεξάρ-
τηση, τη φυσικότητα, την πολυπλοκότητα και
την πολυμορφία. Αυτή είναι η **πολιτική Οικο-
λογία** και είναι ένα πολύ σοβαρό ζήτημα, για
να το αφήσουμε στα χέρια των ειδικών επι-
στημόνων.

Έτσι γίνεται κατανοητό ότι, η οικολογία,
πέρα από τον εντοπισμό των φυσικών νόμων
που διέπουν τα οικοσυστήματα, την καταγγε-
λία της ανατροπής της οικολογικής ισορρο-
πίας και τον αγώνα για την προστασία του
φυσικού περιβάλλοντος, επεκτείνεται **αναπό-
φευκτα** στην κριτική του τρόπου ζωής, παρα-

γωγής και κατανάλωσης και αντιπροτείνει «ένα νέο μοντέλλο κοινωνίας, απελευθερωμένο από τη λογική της «προόδου», της ανεξέλεγκτης παραγωγής και της ειδικεύσεως, βασισμένο στην αυτοδιαχείριση και αυτοργάνωση, που ξανατοποθετεί τον άνθρωπο σε αρμονική σχέση με το περιβάλλον του» (Οικολογική Κίνηση Θεσσαλονίκης)

Πως φτάσαμε μέχρις εδώ...

Τι είναι όμως εκείνο που διατάραξε τις σχέσεις ανθρώπου-φύσης; Ας το δούμε λίγο ιστορικά.

Σιγά σιγά με την «εργασία» του ο πίθηκος γίνεται *άνθρωπος*. Αρχίζει δηλαδή να παρεμβαίνει πάνω στη φύση μετασχηματίζοντάς της προς όφελός του. Ταυτόχρονα *αναπτύσσεται* και ο ίδιος (όρθιο βάδισμα, γλώσσα εγκέφαλος κ.τ.λ.) και παραπέρα η ανθρώπινη κοινωνία.

Ολοένα και ξεχωρίζει από τ' άλλα ζώα (που προκαλούν μεταβολές στο περιβάλλον μόνο με την παρουσία τους) και γίνεται πια συνειδητός δημιουργός της ιστορίας του, αρχίζοντας να παράγει τα μέσα της ύπαρξής του.

«Από ένα επίπεδο ανάπτυξης του τυπικού κόσμου και πάνω, η τελειοποίηση των οργανισμών δεν έχει πλέον τη μορφή της δημιουργίας ιδιαίτερων σωματικών ικανοτήτων, αλλά της ανάπτυξης του οργάνου γνώσης του περιγύρου, δηλαδή της συνείδησης. Η συνείδηση γίνεται το ισχυρότερο όπλο για τη βελτίωση της θέσης των ανώτερων οργανισμών στα πλαίσια του γήινου οικοσυστήματος» (Ε.ΠΟΙ.Ζ.).

Αν όμως η ταξική πάλη είναι κάτι που χαρακτηρίζει τη σταδιακή εξέλιξη στις ταξικές κοινωνίες, άλλες είναι οι βασικές λειτουργίες που χαρακτηρίζουν τη ζωή στο σύνολό της: η συνεχής και όσο το δυνατό ακοπότερη ανταλλαγή ουσιών με το περιβάλλον και ο πολλαπλασιασμός. Αν αλλάξει κάτι στα συστατικά που έρχονται σε σχέση ή στις συνθήκες που αυτά αντιδρούν, εμφανίζονται διαταραχές στη λειτουργία της ζωής, που φτάνουν μέχρι την εξαφάνισή της. Στην «πάλη» αυτή της προσαρμογής στο περιβάλλον πολλά είδη εξαφανίστηκαν, ενώ άλλα —βελτιωμένα— επιβιώνουν, χωρίς όμως να θίγεται η γενικότερη —δυναμικού χαρακτήρα— ισορροπία της φύσης, αλλά —αντίθετα— να διευκολύνεται.

Ενώ όμως η ζωή δεν είναι παρά ένας ακόμη κρίκος στην αλυσίδα μιας πορείας δισεκατομμυρίων ετών του πλανήτη μας, η ανθρώπινη δραστηριότητα των 4.000 ετών του πολιτισμού μας έχει επιφέρει τεράστιες μεταβολές στο φυσικό περιβάλλον, θίγοντας —σήμερα πια— ακόμη και τους ίδιους τους αναγκαίους για τη διατήρηση της ζωής φυσικούς όρους.

Μπροστά, δηλαδή, στη διάρκεια και το μέγεθος των αλλαγών στη φύση και τον άνθρωπο, όχι μόνο οι δύο αιώνες που πέρασαν απ' τη «βιομηχανική επανάσταση», αλλά και τα 10.000 χρόνια από τότε που ο άνθρωπος άρχισε να ξεχωρίζει απ' τον υπόλοιπο ζωικό κόσμο και σταθεροποιήθηκαν τα σημερινά γεωλογικά και κλιματολογικά χαρακτηριστικά του πλανήτη μας, είναι ένα σύντομο επεισόδιο, που ωστόσο, έχει αρχίσει να γίνεται επικίνδυνο, καθώς απειλεί ν' ανατρέψει την τόσο λεπτή και σύνθετη ισορροπία που διαμόρφωσε στην μακραιώνη πορεία της η φύση, παρασέρνοντας έτσι, μαζί με το ανθρώπινο είδος, και τον πλανήτη στην καταστροφή.

Οικολογικές καταστροφές —τοπικού χαρακτήρα— έχουν γίνει στο ιστορικό παρελθόν, με αίτιο —κύρια— τον δυτικό άνθρωπο. Και θα μπορούσε κανείς —με λίγη καλή διάθεση— να τις παραλληλίσει με την προσπάθεια για την απόκτηση εμπειρίας απ' το ανθρώπινο είδος, μέσω της ανάπτυξης της συνείδησης.

Όμως η απόκτηση αυτής της «εμπειρίας» σήμερα, με την ανάπτυξη της επιστήμης και της τεχνικής από συγκεκριμένα ανταγωνιστικά στρώματα που —προσανατολισμένα στην παραγωγή για το κοντόφθαλμο κέρδος— ελέγχουν την κοινωνική ζωή, σ' όλο το πλάτος της και αδιαφορούν —στην ουσία— για τον άνθρωπο, απειλεί την ίδια την ύπαρξή μας.

Εδώ βρίσκονται και οι ρίζες της σύγχρονης οικολογικής κρίσης, δηλαδή στην καταπιεστική βάση της σύγχρονης κοινωνίας και στην αρχή «παραγωγή για την παραγωγή», πού, σήμερα, συμπληρώνεται απ' την αρχή «κατανάλωση για την κατανάλωση». Γιατί σήμερα οι ανάγκες κατασκευάζονται απ' τα μαζικά μέσα επικοινωνίας, για να δημιουργήσουν μια ζήτηση για ολότελα άχρηστα εμπορεύματα, που το καθένα έχει σχεδιαστεί προσεκτικά για να φθαρεί μετά από μια προκαθορισμένη χρονική

περίοδο.

Το σημαντικότερο όμως είναι ότι ο «καταναλωτισμός» δεν είναι απλά και μόνο μια οργάνωση της οικονομίας, αλλά τρόπος ζωής, που μπορεί να υπάρχει για πολύ, αν δεν δοθούν διεξόδους που ν' αντικαθιστούν τις καταναλωτικές αξίες.

Η παραδοσιακή ανάλυση

Παρόλα αυτά, υπάρχουν, ακόμα και σήμερα, αρκετοί παραδοσιακοί μαρξιστές που πιστεύουν —στηριζόμενοι μηχανικά στη μαρξιστική θέση για την όξυνση της αντίφασης των παραγωγικών δυνάμεων με τις συνθήκες παραγωγής— πως η εξέλιξη των παραγωγικών δυνάμεων (τεχνολογία, επιστήμη, ο άνθρωπος και η εργασία του) στον καπιταλισμό είναι η υλική βάση στην ανάπτυξη της οποίας θα μπορούσε πιο εύκολα να οικοδομηθεί ο σοσιαλισμός. Έχει αποδειχθεί όμως σήμερα, ότι για ν' αλλάξουν πραγματικά οι συνθήκες παραγωγής, πρέπει ν' αλλάξει όχι μόνο η χρήση αλλά και η φύση των παραγωγικών δυνάμεων (γιατί π.χ. είναι αδιανόητος ο εργατικός έλεγχος και η αυτοδιαχείριση σ' ένα εργοστάσιο).

Κλασικό παράδειγμα αποτελεί ο «παρκετός» σοσιαλισμός, στον οποίο —μετά από 67 χρόνια για την ΕΣΣΔ— υπάρχει ήδη ένας αναπτυσσόμενος καταναλωτισμός και μια λατρεία της παραγωγής, που —αν εξαιρέσουμε την έλλειψη ελευθεριών— δεν τον διαφοροποιούν και πολύ από τις «αναπτυγμένες» καπιταλιστικές χώρες.

Το ίδιο πνεύμα εκφράζεται και στην παραδοσιακή αριστερά της Δύσης, που, αν και εντάσσεται στο πρόγραμμα της κάποιας οικολογικής θέσεως —συνώνυμη όχι πιο προωθημένες απ' αυτές των αστικών κομμάτων— υπάρχουν φορές που αντιτίθεται σε κάποια θετικά μέτρα που παίρνει το αστικό κράτος, γιατί επιδιώκει να εκφράσει τις «θελήσεις των λαϊκών μαζών», που ωστόσο διαμορφώνονται κάτω απ' τον κυρίαρχο αστικό μηχανισμό (έτσι π.χ. το Κ.Κ. Γαλλίας διεκδικεί ήδη από χρόνια το δεύτερο οικογενειακό Ι.Χ. αυτοκίνητο).

Η κληρονομιά αυτή έρχεται απευθείας απ' τον προηγούμενο αιώνα, όταν το εργατικό κίνημα, ζώντας σε συνθήκες απόλυτης εξα-

θλίωσης, «στόχευε στη βελτίωση της ποιότητας της ζωής της εργατική τάξης σχεδόν αποκλειστικά μέσα απ' την ισχυροποίηση της θέσης της στην κατανομή του εισοδήματος «Οικολογική Πρωτοβουλία Θεσ/νίκης).

Γιατί η οικολογία σήμερα

Σήμερα όμως, ο δυτικός —τουλάχιστον— άνθρωπος είδε να ξεπερνιέται η εποχή της υλικής στέρησης και επιβίωσης και να ξανοίγονται μπροστά του απτές δυνατότητες αφθονίας με λιγότερο μόχθο και περισσότερο ελεύθερο χρόνο. Παράλληλα, αρχίζει να συνειδητοποιεί ότι ο πλανήτης δεν είναι απεριόριστος, ότι υπάρχουν συγκεκριμένα οικολογικά όρια, τα οποία πρέπει να σεβαστεί, για να μπορεί να επιβιώσει. Έτσι, αρχίζει απ' τη μια να κατανοεί ότι αυτή η «αφθονία» και η τεράστια παραγωγικότητα δεν οφείλεται τόσο στην ανάπτυξη της επιστήμης και της τεχνολογίας γενικά, αλλά στην —διαμέσου αυτών— εξαντλητική εκμετάλλευση κάθε «διαθέσιμου» —και αναντικατάστατο— φυσικού «πόρου», όπως και την καταλήστευση των χωρών του «Τρίτου Κόσμου» κι απ' την άλλη να αμφισβητεί το ίδιο το περιεχόμενο της «κοινωνίας της αφθονίας». Αρχίζει λοιπόν ν' αναζητά μια άλλη ποιότητα ζωής, ν' ανακαλύπτει και ν' αρχίζει ν' αναπτύσσει τα στοιχεία που συνθέτουν έναν άλλο τρόπο ζωής, σχέσης και συναναστροφής. Αρχίζει δηλαδή να σχηματοποιείται το οικολογικό κίνημα.

Οι ρίζες του κινήματος

Χρονολογικά, η γέννηση του οικολογικού κινήματος τοποθετείται στο τέλος της δεκαετίας του '60. Βέβαια, διάφορες πλευρές της οικολογικής κριτικής είχαν θιχτεί ήδη, είτε από μια «φυσιολατρική» σκοπιά αντίθεσης στη βιομηχανική κοινωνία, είτε ακόμα, και από κινήματα όπως των σιτουασιονιστών, των λετριστών, των ντανταϊστών κ.ά.

Οι πρώτες σοβαρές ανησυχίες όμως εκφράζονται το 1962, απ' την αμερικανίδα Ράκελ Κάρσον («Σιωπηλή Άνοιξη»), για να συνεχιστεί η ανίχνευση —σε θεωρητικό επίπεδο— με την Μάρτυρ Κόμμορ, τον Πάολ Έλριχ, τον Ζαν Ντορστ και άλλους. Το ενδιαφέρον γενικεύεται (έκθεση της Λέσχης της Ρώμης, Εθνι-

κή Διάσκεψη του Ο.Η.Ε. το 1971, Διακήρυξη του Μεντονκτλ.), η κοινή γνώμη αρχίζει να ευαισθητοποιείται, τα γεγονότα την επιβεβαιώνουν και οι πρώτες *κινητοποιήσεις* αρχίζουν με την είσοδο στη δεκαετία του '70.

Συχνά —όπως συμβαίνει και σήμερα— η οικολογική διαμαρτυρία καταλήγει σε αίτημα για *επέμβαση του κράτους*, ανταποκρίνεται δηλαδή σε μια μεταρρυθμιστική λογική: ζητά την προστασία ενός βιότοπου, ενός δάσους ή της παραδοσιακής κληρονομιάς, την προστασία των πεζών ή της δημόσιας υγείας κ.τ.λ.

Κάποιοι δίνουν ιδιαίτερη σημασία στη φυσική *ιατρική*, ή τους απασχολεί το θέμα της *διατροφής* χωρίς χημικές ουσίες, κρέας κτλ. και διαίδουν τις βιολογικές καλλιέργειες.

Έτσι, το οικολογικό κίνημα, μέσα από ατέλειωτες και —σχεδόν— ασύνδετες μεταξύ τους πρωτοβουλίες πολιτών, βοηθάει σιγά σιγά στην *άνθηση νέων αξιών*: ο κόσμος αρχίζει να ενδιαφέρεται για το περιβάλλον του, να ξεθάβει το ποδήλατό του, να προσέχει τη διατροφή του, να αλλάζει δηλαδή τον τρόπο της ζωής του.

Εναλλακτικό ρεύμα και ριζοσπαστικοποίηση

Εδώ ακριβώς το οικολογικό κίνημα έρχεται να συναντήσει τα διάφορα *εναλλακτικά κοινωνικά ρεύματα* που αναπτύχθηκαν στη δεκαετία του '60. Ήδη η Αριστερά έχει φανεί ανεπαρκής, ενώ ο «υπαρκτός» σοσιαλισμός αποδείχεται ανύπαρκτος και έχει πάψει να τροφοδοτεί τα κοινωνικά οράματα σημαντικού τμήματος της νεολαίας.

Το κίνημα της *αμφισβήτησης* και της *αντικουλτούρας*, που στις ΗΠΑ είχε βασισθεί και στο φυλετικό πρόβλημα, τους αγώνες για τις ατομικές ελευθερίες και τον πόλεμο του Βιετνάμ και στην Ευρώπη, όπως και στην Ιαπωνία είχε εκφραστεί μέσα απ' το Μάη του '68, τους Πρόβος, τους Κάμπουτερς, τους Ζεγκαγκούρεν κτλ., μαζί με τον αντιιμπεριαλισμό και μια κριτική της καθημερινής ζωής, της καταναλωτικής κοινωνίας του εισηθημονισμού, του πανεπιστημίου κ.τ.λ., στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70 παίρνει δύο μορφές:

Από τη μια της *υπερπολιτικοποίησης*, που —αν δεν αναλώνεται σε ανασυστάσεις «κομμάτων της εργατικής τάξης»— επιλέγει τη μορφή

του «αντάρτικου πόλης» (RAF, Μαύροι Πάνθηρες, Ερυθρές Ταξιαρχίες κ.τ.λ.) είτε βάζοντας τους ίδιους στόχους που είχε το φοιτητικό κίνημα (αντιιμπεριαλισμός, τύπος, αστυνομία) είτε παρεμβαίνοντας σε σχέση με τις κοινωνικές συγκρούσεις.

Από την άλλη, της *στροφής στην προσωπική σφαίρα*, που —αν δεν καταφεύγει σε μορφές απομονωτισμού, τάσεις φυγής, ναρκωτικά, ταξίδια στην Ανατολή κ.τ.λ.— επιδιέεται σ' έναν ενδιαφέροντα πειραματισμό με αντιθεσμούς και μια διαρκή πολιτικοποίηση της καθημερινότητας με κοινόβια, απελευθέρωση της σεξουαλικότητας, εναλλακτικές απασχολήσεις κ.τ.λ., είτε γιατί αυτό το επιβάλλει μια μπλοκαρισμένη κοινωνία, είτε γιατί είναι έντονη η αναγκαιότητα μιας οικολογικής στάσης απέναντι στη ζωή.

Από το 1974 και μετά λοιπόν, απλώνεται ένα πλατύ *εναλλακτικό δίκτυο* από ανθρώπους που —χωρίς να αυτοαποκαλούνται οικολόγοι— δεν ανάγουν τη λύση των προβλημάτων, αλλά *φτιάχνουν τους καιρούς* που ζούμε γιατί «και το παρόν —θα πει ο Γάλλος οικολόγος Μοσκοβισί— είναι το μέλλον κάποιου παρελθόντος και δεν είναι αναγκαστικά καλύτερο».

Το *εναλλακτικό ρεύμα*, δηλαδή, έρχεται να συναντήσει την *οικολογική διαμαρτυρία* και να τη *ριζοσπαστικοποιήσει*. Με αιχμή την αντίθεση στα *πυρηνικά εργοστάσια* και —στη συνέχεια— στους εξοπλισμούς, φθάνουν μέχρι και σε συγκρούσεις με την αστυνομία, βοηθώντας έτσι να κατανοηθεί η αναγκαιότητα της δράσης και σ' ένα πολιτικό επίπεδο. Παρ' όλο όμως που πρώτοι οι Γάλλοι κατεβάζουν ως υποψήφιο για τις προεδρικές εκλογές του 1974 τον Ρενέ Ντυμόν, οι Γερμανοί είναι εκείνοι που πετυχαίνουν να εκπορθήσουν *μαζικά* το εθνικό τους κοινοβούλιο *πέρσι*, για να βρεθούν σήμερα *μπροστά σ' ένα πλατύ προβληματισμό* γι' αυτή τους τη «νίκη».

Στη δεξιά ή την αριστερά;

Το οικολογικό κίνημα προσπαθώντας να ξεπεράσει τα παραδοσιακά σχήματα της δεξιάς και της αριστεράς, αποτελεί ένα *νέο κοινωνικό κίνημα* με *ανολοκλήρωτη* όμως τη φυσιογνωμία του. Έτσι —σε αντίθεση με την Αγγλία, τις Σκανδιναβικές χώρες ή την Ολλανδία— στη

Νότια Ευρώπη έχει έναν καθαρά πολιτικό χαρακτήρα και συμβαδίζει με μια προοπτική κοινωνικής ανατροπής που ρυθμίζει τους αγώνες της Ιταλικής «αυτονομίας».

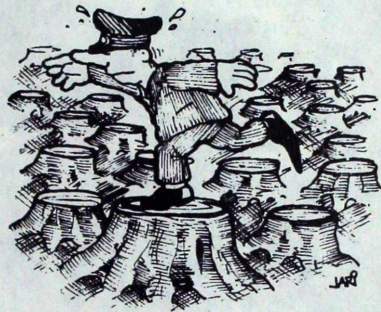
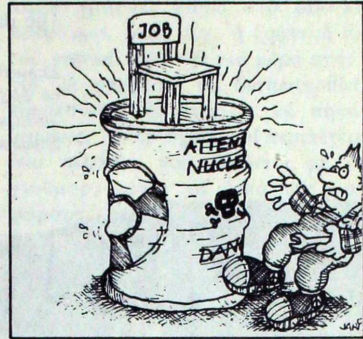
Το οικολογικό κίνημα όμως εξελίσσεται σιγά σιγά ολοκληρώνει την οπτική του, πιστεύει στην αυτονομία του και την κάνει πράξη: «Δεν είμαστε ούτε δεξιά, ούτε αριστερά, είμαστε μπροστά» λένε οι Γερμανοί. «Η δεξιά και η αριστερά πρώτα πρασίνισαν απ' το κακό τους, μετά πήρανε το πράσινο χαμόγελο και τελικά ντύθηκαν στα πράσινα απ' την κορφή ως τα νύχια. Και φώναξαν: «όλοι μας είμαστε οικολόγοι, πάντα ήμασταν». Είναι κωμικό «θα πει ένας Γάλλος οικολόγος, για να συμπληρώσει: «Όσο πιο πολύ προσπαθούν να προβάλουν σαν δικές τους τις θέσεις του οικολογικού κινήματος, τόσο πιο ριζοσπαστικό γίνεται».

Το οικολογικό κίνημα δεν έπεσε απ' τον ουρανό. Έχει πίσω του ν' αξιοποιήσει όλες τις αγωνιστικές εμπειρίες και τις ιδεολογικές κατακτήσεις του επαναστατικού κινήματος. Γιατί και η ίδια του η επιθυμία για μια κοινωνία πιο δίκαιη, με περισσότερη επικοινωνία και δημιουργικότητα, χωρίς αυταρχισμό και ιεραρχίες, τέντεται σαφώς με τον όραμα του σοσιαλισμού αλλά και την ουτοπία της αναρχίας, δίνονάς του όμως μια νέα διάσταση.

Σήμερα, ενώ βρισκόμαστε μπροστά σε μια βαθειά οικολογική κρίση και μια νέα —πιο επικίνδυνη— τεχνολογική πρόκληση, οι οικολόγοι μοιάζουν —για κάποιους— με τους ουτοπιστές σοσιαλιστές: είναι ρομαντικοί, που ξεπεράστηκαν απ' τις εξελίξεις.

Ας μη γελιόμαστε όμως. Αν οι οικολόγοι αποδειχθούν ρομαντικοί, αυτό δεν θα σημαίνει απλά την εξαφάνιση του κινήματός τους. Θα σημαίνει και την ολοκληρωτική μας εξαφάνιση.

Μιχάλης Τρεμπόπουλος



“Όταν τά ψάρια βγήκαν στή στεριά

The day the fish came out, Η.Π.Α. 1967.

Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης. Σενάριο: Κεϋ Τσιτσέλη (άπ
τό όμώνυμο βιβλίο της). Ήθοποιοί: Τόμ Κώρτενϋ, Κάντις
Μπέργκεν, Σάμ Γουαναμείκερ, Δημήτρης Νικολαΐδης, Δώρα
Στράτου. Μουσική: Μίκη Θεωδωράκη



“Ένα άμερικάνικο άεροπλάνο μεταφέ-
ρει δυό άτομικές βόμβες και μέσα σ’ ένα
κουτί τής πυρηνικές γομώσεις. Τυχαΐα
πέφτει κοντά σ’ ένα ελληνικό νησί τήν
Κάρρο πού είναι άρκετά άπομονωμένο άπ’
όλα τά άλλα. Οί δυό πιλότοι του σώζονται
και προσπαθοϋν νά φτάσουν στο χωριό
για νά ειδοποιήσουν τήν βάση τους. Γιά

νά άποφευχθεί τό σκάνδαλο, οί Άμερι-
κάνικες Ύπηρεσίες στέλνουν μιá ομάδα
πρακτόρων στο νησί για τήν περισυλλογή
των βομβών με τό πρόσχημα μιās εταιρίας
τουριστικής πού θά κτίσει ένα μεγάλο
ξενοδοχείο. Τά νέα μαθαίνονται. Τουρί-
στες αρχίζουν νά καταφτάνουν στο νέο
τουριστικό κέντρο. Ή τυχαΐα άνακάλυψη

ενός «κούρου» φέρνει ομάδα της αρχαιολογικής υπηρεσίας των Αθηνών στο νησί. Ένας βοσκός ανακαλύπτει το κιβώτιο και προσπαθεί να το ανοίξει και όλος αυτός ο κυκεώνας οδηγείται σε μία τραγική κατάληξη.

Τό 1967, τό γεγονός του Παλομάρες, δηλαδή του Ισπανικού νησιού όπου πραγματικά είχε πέσει κατά λάθος μία ατομική βόμβα, ήταν πρόσφατο. Ο Κακογιάννης έπηρεασμένος απ' αυτό τό γεγονός και μέ άμερικανικά κεφάλαια γυρίζει αυτή τήν ταινία πού ή προβολή της άπαγορεύεται τά χρόνια της δικτατορίας στην Ελλάδα, λόγω θέματος και έξ αίτίας του ό,τι «δυσφημεί τήν Έλληνική πραγματικότητα». Ός ένα βαθμό αυτό δέν είναι ψέμματα. Οι Έλληνες στην ταινία εμφανίζονται κεροσκόποι, τεμπέληδες, ήλίθιοι, γλυπηματίες, τριτοκοσμικοί. Μήπως, όμως, αυτή δέν ήταν και ή πραγματικότητα τό 1967;

Τό πρόβλημα της ταινίας βρίσκεται άλλοδ. Στο ότι ό Κακογιάννης δέν μπορεί νά κεντρώσει τήν ταινία του πουθενά.

Έτσι βάλλει ταυτόχρονα παντού και αυτό είναι πού τόν οδηγεί στο άδιέξοδο, μέ αποτέλεσμα ώρισμένες πολύ αιχμηρές παρατηρήσεις πάνω στο οικολογικό πρόβλημα, όπως π.χ. ή ξαφνική άλλαγή του νησιού από τήν μία μέρα στην άλλη για νά μπορέσει νά ανταποκριθεί στις τουριστικές απαιτήσεις νά πηγαίνουν χαμένες. Υπερισχύουν οι περιπέτειες των δύο πιλότων πού δίνονται μέ αρκετό χιούμορ, μέχρι τά όρια της χοντρής φάρσας, οι έρωτικές περιπέτειες της πανέμορφης Κάντις Μπέργκεν, ή συγκρατημένη ύστερία του άρχηγού της άποστολής. Αυτά μαζί μέ τό χαμηλό κόστος παραγωγής της ταινίας και μέ τίς πρόχειρες εικαστικές λύσεις τήν κάνουν νά μοιάζει όλο και περισσότερο μέ ένα προσχεδιάσμα ταινίας. Και είναι κρίμα γιατί ή άρχική ιδέα είναι πράγματι ιδιοφυής. Τό μόνο πού σώζεται είναι ίσως τό τέλος της, αλλά κι αυτό δέν έχει τήν δύναμη πού άπαιτείται για νά μδς θέσει όλους σε κατάσταση επιφυλακής.

ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΣ



ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ

Φιλμογραφία

1954: Κυριακάτικο ξύπνημα. 1955: Στέλλα. 1956: Τό κορίτσι μέ τά μαύρα. 1958: Τό τελευταίο ψέμα. 1960: Έρδϊκα. 1962: Ηλέκτρα. 1975: Αττίλας '74. 1977: Ίφιγένεια έν Αύλιδι.

Ξενόγλωσσες ταινίες και ξένες παραγωγές: Ζορμπάς, Ίακώβ και Ίωσήφ, Όταν τά ψάρια βγήκαν στη στεριά, Τρωάδες, Χαμένο κορμί.

Χιροσίμα αγάπη μου

Hiroshima mon amour, Γαλλία 1959.

Σκηνοθεσία: Άλαίν Ρεναί. Σενάριο-διάλογος: Μαργκερίτ Ντυράς. Φωτ.: Σασά Βιερνύ (Γαλλία) και Μίτσιο Τακαχάσκι (Ίαπωνία). Ντεκόρ: Έσάκα Μάγιο, Πέτρι. Μουσική: Τζιοβάννι Φοϋσκο και Τζώρτζ Ντελερύ. Μοντάζ: Άνρι Κολπί, Άνν Σαρρώτ. Ήθοποιοί: Έμμανουέλ Ρίβα, Έιτζι Όκάντα, Στέλλα Ντάσσιας, Μπερνάρ Φρεσσόν.



Ο Ρεναί δίστασε πολύ πρίν νά συμφωνήσει νά γυρίσει μιά ταινία μεγάλου μήκους, αλλά στά 1959, όταν ή έλευθερία πού προσφέρθηκε στους νέους σκηνοθέτες ήταν μεγαλύτερη από ποτέ, άρπαξε τήν ευκαιρία και σκηνοθέτησε τό *Χιροσίμα Άγάπη μου*, μιά ταινία πού άποδείχτηκε

τόσο άριστουργηματική και έπαναστατική όσο και ό *Πολίτης Καίην* του Όρσον Ουέλλες δεκαοκτώ χρόνια νωρίτερα. Ο Ρεναί στράφηκε στην συγγραφέα Μαργκερίτ Ντυράς πού μέχρι τότε δέν είχε ποτέ γράψει τό σενάριο μιάς ταινίας. Σέ μιά συνέντευξη ό Ρεναί εξήγησε τίς προθέσεις

του: «Ζήτησα ἀπ' τὴν Μαργκερίτ Ντυράς μιά ἐρωτική ἱστορία τοποθετημένη στὴν Χιροσίμα πού νά μὴν φαίνεται τόσο γελοία μέσα στοῦ πλέγμα τῆς ἀτομικῆς βόμβας. Ἄκόμη τὴν ἐνθάρρυνα νά «γράψει λογοτεχνία» χωρὶς νά ἀνησυχεῖ γι' αὐτό. Εἶχα τὴν πρόθεση νά συνθέσω ἕνα εἶδος ποιήματος ὅπου ἡ εἰκόνα νά λειτουργεῖ μόνο σάν ἀντίστιξη στοῦ κείμενο». Τό *Χιροσίμα Ἀγάπη μου* μιλά γιὰ μιά Γαλλίδα ἠθοποιό καί ἕνα Γιαπωνέζο ἀρχιτέκτονα πού συναντιοῦνται στὴν Χιροσίμα, περνοῦν μιά νύχτα καί μετὰ μιά μέρα μαζί καί τελικά χωρίζουν. Πρῶτα βλέπουμε πλάνα ἀπὸ γυμνά σώματα νά ἀγκαλιάζονται μὲ πάθος καί μετὰ ἀκοῦμε τίς φωνές τῶν δύο ἐραστῶν: ἡ γυναίκα διηγεῖται τίς ἐμπειρίες τῆς, ὁ ἄνδρας νά ἀρνεῖται ὅτι εἶχε δεῖ ὀτιδήποτε ἀπὸ τὴν Χιροσίμα. Μᾶς δείχνουν τὰ μέρη πού ἐπισκέφθηκε: τὸ νοσοκομεῖο, τὸ μουσεῖο καί σὲ ἀντίθεση, τὴν καινούργια, ξανακτισμένη Χιροσίμα. Μετὰ βλέπουμε τοὺς δύο ἐραστές τὸ ἄλλο πρῶτὶ νά μιλοῦν γιὰ τὴν προηγούμενη ζωὴ τῆς στὴ Νεβέρ καί νά λένε ἀτέλειωτους ἀποχαιρετισμούς. Ξανσυναντιοῦνται στὴ πλατεία τῆς Εἰρήνης ὅπου καί λαμβάνονται οἱ τελευταῖες λήψεις τῆς ταινίας γιὰ τὴν ὁποία ἤρθε ἡ γυναίκα στὴν Χιροσίμα. Οἱ δύο περνοῦν τὸ ἀπόγευμά τους στοῦ σπιτί του, κάνοντας ἔρωτα. Αὐτὴ μιλά γιὰ τὴν Νεβέρ, τὴν προηγούμενη ζωὴ τῆς, τὸν ἔρωτά τῆς γιὰ ἕναν Γερμανό στρατιώτη. Τό ζευγάρι περνᾷ τὸ βράδυ του μαζί σ' ἕνα καφενεῖο πού βλέπει στοῦν ποταμὸ καί οἱ μῆνες τῆς τοῦ Νεβέρ εἶναι τώρα τόσο ἔντονος ὥστε αὐτὴ τίς ξαναεῖ, μιλώντας ὄχι στοῦν Γιαπωνέζο, ἀλλὰ στοῦν νεκρὸ Γερμανὸ ἐραστή τῆς. Τὴ νύχτα περιπλανιέται στοὺς δρόμους καί σκέφτεται τὴν λύθη, στο τέλος δὲ συμβιβάζεται μὲ τὸ παρελθόν. Αὐτὴ καί ὁ Γιαπωνέζος ἐραστής τῆς συναντιοῦνται ξανά στοῦ ξενοδοχείο, ἀλλὰ ὁ ἀποχαιρετισμὸς τους εἶναι ἀναπόφευκτος.

Στὸ *Χιροσίμα ἀγάπη μου* ὁ Ρεναί καί ἡ

Ντυράς ἐξερευνοῦν τὴν δουλειὰ τῆς μνήμης μιὰς γυναίκας. Ἀρχικά εἶναι ἀπλά ἡ κίνηση τοῦ χεριοῦ τοῦ Γιαπωνέζου ἐραστή πού ξαναφέρνει τὸ παρελθόν μετὰ οἱ τρόμοι πού γεύεται στὴν Χιροσίμα, ὅταν ἀρχίζει νά τοὺς αἰσθάνεται βαθεῖα, αὐτὸ τὴν ὀδηγεῖ νά θυμᾶται τὸν προσωπικὸ της πόνο τῆς ἀπώλειας, τῆς ταπεινώσεως καί τῆς τρέλλας πού γεύτηκε στὴ Νεβέρ. Τό πάθος πού γεύτηκε γιὰ τὸν Γιαπωνέζο τὴν προκαλεῖ νά ξαναζήσει μὲ ὅλη τὴν ἔνταση τὸν προηγούμενη ἔρωτά τῆς γιὰ τὸν Γερμανὸ στρατιώτη. Τό παρελθόν καί τὸ παρόν γίνονται ἕνα — ὁ Γιαπωνέζος καί ὁ Γερμανὸς μπλέκονται καί γίνονται μιά ὑπαρξη. Ὁ ἔρωτάς τῆς στὴν Χιροσίμα ὑπῆρξε ἕνας παροδικός, ἀλλὰ θά γυρίσει πίσω στοῦ Παρίσι μιά διαφορετικὴ γυναίκα. Γιὰ νά εἰπωθεῖ αὐτὴ ἡ ἱστορία μιά καινούργια τεχνικὴ τοῦ φλάς-μπέκ ἦταν ἀπαραίτητη. Οἱ εἰκόνες τῆς Νεβέρ ἀρχίζουν ξαφνικά, ἐκεῖ πού δέν τίς περιμενε κανένας καί τὸ παρελθόν ἀποκαλύπτεται ὄχι μὲ μιά λογικὴ σειρά ἀλλὰ μόνο ὅπως αὐτὸ ἔχει ἐγγραφεῖ μέσα στὴν γυναίκα. Καθὼς οἱ μῆνες ἀξάνουν σὲ ἔνταση, ἔτσι καί τὰ φλάς-μπέκ φτάνουν τὴν μεγαλύτερη ἔντασή τους. Ἡ μουσικὴ τῶν Τζιοβάννι Φοῦσκο καί τοῦ Τζῶρτζ Ντελερὺ ἐξυπηρετοῦν στοῦ νά ἐνώσουν τὴν ταινία μὲ τὴν συνεχῆ ἐπανάληψη τῶν ἀρχικῶν θεμάτων.

Ὅπτικα ἡ ταινία εἶναι πάντοτε ἐνδιαφέρουσα: οἱ πρῶτες αἰνιγματικὲς λήψεις τῶν σωμάτων πού ἀγκαλιάζονται οἱ ἀκόλουθες λήψεις, μὲ τίς ὁποῖες ὁ Ρεναί εἶναι ἐξοικειωμένος ἀπ' τὰ ντοκυμανταίρ του. Ὁ σκληρὸς φωτισμὸς ἀπὸ νέον τοῦ μοντέρνου καφενεῖου στὴν ὄχθη τοῦ ποταμοῦ· τὸ πῖο μαλακὸ φῶς τῆς Νεβέρ καί οἱ σκηνές τοῦ νεανικοῦ ἔρωτα. Οἱ ἠθοποιεῖς τῶν δύο πρωταγωνιστῶν εἶναι ἐξαιρετικὲς. Τό πρόσωπο τῆς Ἐμμανουέλ Ρίβα εἶναι εὐαίσθητο σὲ κάθε μικρὴ ἀλλαγὴ τοῦ αἰσθηματος καί καθρεπτίζει μιά ὀλόκληρη γκάμα ἀπὸ αἰσθήματα ἀπὸ τὴν εὐαισθησία ὡς τὸ ὀλοκληρωτικὸ

πάθος και απόγνωση. Ο Έιτζι Όκάντα αντίθετα είναι ήρεμος, τιθασευμένος, συμπαθητικός, προσπαθώντας πάντα να καταλάβει αυτή την παράξενη γυναίκα που συνάντησε και που έρωτεύτηκε. Οι έρωτικές σκηνές των δύο έχουν μία γεύση που είναι ολοκληρωτικά πειστική. Συνδυάζει ένα ντοκουμανταίρ του παρελθόντος και του μέλλοντος της Χιροσίμα και μία δήλωση για την λησμονιά μας και την ατομική τρέλλα.

Έχει να κάνει με τις ανθρώπινες καταστάσεις μιάς συνθετότητας που σπάνια έχει παρουσιαστεί στον κινηματο-

γράφο και με τον χειρισμό αυτών των θεμάτων καταστρέφει τις συμβατικές απόψεις της ανάπτυξης της μυθοπλασίας, εφευρίσκοντας έτσι μία καινούρια αφηγηματική τεχνική που εξισορροπεί την εικόνα και το κείμενο, ενώνοντας τα διαφορετικά στοιχεία με την ύψηλά πρωτότυπη χρήση της ήχητικής μπάνας να ενώνει την μουσική και το ρεσιτατίβο.

ROY ARMES

(από τό βιβλίο FRENCH CINEMA

- The Personal Style)

Μετάφραση: Άχιλλέας Ψαλτόπουλος



Τό σύνδρομο της Κίνας

The China syndrome, Η.Π.Α. 1979

Παραγωγή: Μάικλ Ντάγκλας, Σκηνοθεσία: Τζαίμς Μπρίντζες.
Σενάριο: Τζαίμς Μπρίντζες. Φωτογραφία: Τζαίμς Κρέημπ.
Ήθοσοιοί: Τζαίην Φόντα, Μάικλ Ντάγκλας, Τζάκ Λέμμον,
Πήτερ Ντόνατ.

Τό Σύνδρομο της Κίνας είναι ένα συγκριτικά τρομακτικό θρίλλερ πάνω στους βασικούς κινδύνους της πυρηνικής ενέργειας, πού τό μεγαλύτερο λάθος του είναι μία έντονη αίσθηση της δικιάς του σημαντικότητας. Έξαιρετικές ερμηνείες από τούς Τζαίην Φόντα, Τζάκ Λέμμον και Μάικλ Ντάγκλας (πού έκανε επίσης τήν παραγωγή) στους κύριους ρόλους, συμπληρώνονται από εξαιρετικά-ρεαλιστικές συνθήκες παραγωγής κι αυτό θά οδηγήσει τήν Κολούμπια σέ μία τεράστια έπιτυχία, αλλά τό μήνυμα «ύπερφορισμένο» θά τρομοκρατήσει άλλους θεατές.

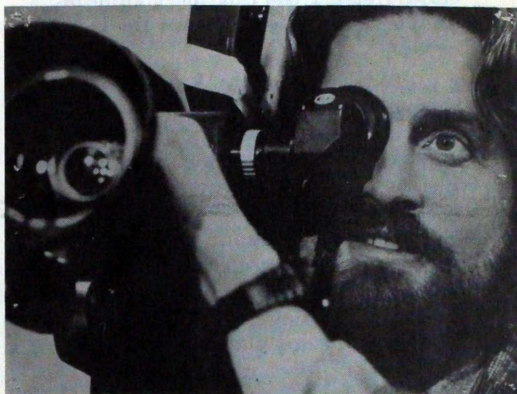
Περιοδικό *Variety*, Μάρτιος 7, 1979

Ό Ντάγκλας θά καυχηθεί πώς «δέν θά μπορέσετε νά ξεχωρίσετε τή δική μας παρουσίαση τών νέων από τά πραγματικά απογευματινά νέα τής τηλεόρασης»... Έπιπλέον δίνει μία προφητεία «πολλά άπ' αυτά πού ύπάρχουν στήν ταινία θά συμβοϋν και στήν ζωή κάπου στά επόμενα δύο ή τρία χρόνια».

Δηλώσεις του Μάικελ Ντάγκλας στο περιοδικό *Reddy News*, Ίαν.-Φεβρ. 1979

Αυτό πού συνέβη στήν Πενσυλβανία είναι πάρα πολύ γιά νά είναι σύμπτωση.

άνώνυμος θεατής, Νόρθγκέιτ Θήατερ, στο Σηάτλ, μετά από τήν προβολή τών 9:15, Μάρτιος 30, 1979.



Τό θέμα στό *Σύνδρομο τής Κίνας* είναι ή πυρηνική ενέργεια. Οί πιθανοί* πού προκύπτουν, ή πιθανότητα καταστροφής σ' ένα συγκεκριμένο έργοστάσιο πυρηνικής ενέργειας. Γιά νά γίνουμε πιό άκριβείς, τό φάσμα τής πυρηνικής καταστροφής ύψωσε τήν μυθολογία στό πραγματικό της θέμα: ή συνύπαρξη τής άπληστείας, του πείσματος, τής γραφειοκρατίας, τής παράνομης έργασίας, τής περιφρούρησης τής περιμέτρου, τής νομιμοφροσύνης στό ίδρυμα, καί ή έθνική ήλιθιότητα σέ μιá ηήδ έπικίνδυνη κατάσταση, μās έπιβεβαιώνουν όπτικά τήν καταστροφή.

«Τό σύνδρομο τής Κίνας;» Αυτός είναι ό τεχνοσαρδονικός όρισμός του τί θά μπορούσε νά συμβεί άν ό πυρηνικός αντίδραστήρας υπερθερμαίνόταν ξαφνικά, έλειανε ξαφνικά, εκαιγε τόν δρόμο του μέσα από τό συμπαγές πάτωμα του πύργου πού τόν περιείχε καί συνέχιζε τήν πορεία μιλώντας βέβαια υπερβολικά, μέχρι τήν Κίνα, ή εκτός άν έβρισκε υπόγειο νερό καί άνατιναζόταν μέ ραδιενεργό άτμό πού θά κάλυπτε μιá επιφάνεια πολλών τετραγωνικών μιλιών. Ένδιαφέρον. *Τό Σύνδρομο τής Κίνας* έκανε πρεμιέρα στίς 16 Μαρτίου, 1979. Στίς 28 Μαρτίου, σ' ένα έργοστάσιο πυρηνικής ενέργειας σ' ένα νησί στόν Σισκεχάννα Ποταμό, ή πυρηνική ενέργεια άρχισε νά πλησιάζει τά όρια κρισιμότητας. Μιά σειρά από άνθρωπίνα λάθη καί μηχανικές άποτυχίες, σχεδόν παρόμοιες μ' αυτές πού προτείνει ή ταινία δημιούργησαν τίς συνθήκες γιά τό λειώσιμο του κόνου.

Τό Σύνδρομο τής Κίνας δέν είναι μιá πολύ καλή ταινία. Θά μπορούσε νά είναι άποκαλυπτική πάνω στο πώς ή Έμερική αντιμετώπιζει τό πρόβλημα τής πυρηνικής ενέργειας, αλλά κι αυτό δέν γίνεται. Έπί πλέον δέν γίνεται καί πολύ τίμια καί άκόμα δέν τά καταφέρνει άπόλυτα.

Δέν πρόκειται, καί δέν ύπάρχει περίπτωση νά μαλώσουμε πάνω στό γεγονός

πώς οί φιμλοκατασκευαστές μοιράζονται μιá πολύ σκληρή άντί πυρηνική καί μερικές φορές άντί τεχνολογική άποψη: Οί έντονες αντιπυρηνικές καί γενικά άκτιβιστικές θέσεις τών στάρ σάν τήν Φόντα, του Λέμμον καί του Ντάγκλας, δέν χρειάζονται συστάσεις. Έ αρχική ιδέα ήταν του Μάικ Γκρέυ (*Έ Δολοφονία του Φρέντ Χάμπτον*). Ξαναδουλεύτηκε άπ' τόν Τ.Σ. Κούκ καί μετά από τήν Τζαϊν Φόντα καί τόν Τζαϊν Μπρίτζες.

Αυτό πού είναι άσχημο στήν ταινία είναι ό άκαρδος, καί άνατριχιαστικά καπελωτικός τρόπος μέ τόν όποιο οί συγγραφείς τής ταινίας έχουν σχεδιάσει τούς καλούς καί τούς κακούς, καί μέ δίνουν στόν θεατή από ένα βραβείο κάθε φορά πού θά κάνει τήν σωστή έκλογή.

Ένα δίδυμο δημοσιογράφων τής τηλεόρασης, ό καμεραμάν Άνταμς (Ντάγκλας) καί ή πανέμορφη τηλεπαρουσιάστρια Κίμπερλυ Ουέλλς (Φόντα) άναλαμβάνουν νά φέρουν σέ πέρας τήν έρευνα γιά τό τί συμβαίνει στό έργοστάσιο. Θά σκοντάψουν μπροστά στήν αντίδραστική επιφυλακτικότητα του άφεντικού τους Ντόν Γιάκοβιτς (Πήτερ Ντόνατ) διευθυντή του τηλεοπτικού σταθμού του Λός Άντζελες καί άρχικά στόν ύπεύθυνο τής αίθουσας έλέγχου του έργοστασίου Τζάκ Γκόντελλ (Λέμμον).

Μέ μιá κάποια σημαντική έννοια, *Τό Σύνδρομο τής Κίνας* είναι μιá τηλεοπτική ταινία. Άρχίζει καί τελειώνει μέ έγχρωμες ραβδώσεις σ' ένα μόνιτορ, καί πολύ άπ' τήν δράση του όχι μόνον τήν άφηγείται μέσα από τίς περιπέτειες τών ανθρώπων τής τηλεόρασης, αλλά επίσης αυτή δείχνεται καί μέσα από τηλεοπτικές όθόνες.

Πιθανόν επίσης τό *Σύνδρομο τής Κίνας* νά φανεί σέ μερικούς θεατές πώς είναι ή πρώτη φορά πού βλέπουν μιá ταινία πάνω στά μαζικά μέσα ενημέρωσης (μετά από τό *Δίκτυο*). Αυτό είναι τμήμα από τήν Άλήθεια πού προσφέρει ή ταινία

καί ἄν ἡ ταινία μέ τόν δικό της τρόπο μπορέσει νά ξεσηκώσει τίς συνειδήσεις γιά τήν μέθοδο τῆς TV παρά νά προκαλέσει μιᾶ ἀγανάκτηση γιά τά πυρηνικά, τότε πολύ καλά. Γιατί οἱ ἄνθρωποι μετά τήν πώση τοῦ Νίξον εἶχαν τήν ἔγνοια γιά τό τί πραγματικά συμβαίνει μέ τά πυρηνικά. Κάτι πού γραφειοκρατικά κρατιέται μυστικό. Ὑπάρχει ἕνας πόλεμος γιά νά μάθουμε τήν ἀλήθεια καί ὅλοι θέλουμε νά τόν κερδίσουμε. Καί μποροῦμε νά τό πετύχουμε ἢ τουλάχιστον νά αἰσθανθοῦμε πώς τόν κερδίζουμε, ἀπλᾶ πηγαίνοντας στήν ταινία ὅλοι μαζί καί γελώντας στά

κατάλληλα σημεία.

Κι ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται τό ἐπικίνδυνο μέρος τῆς. Ὁ κόσμος πιστεύει πώς ἔχει μάθει κάτι, ἀλλά αὐτό πού τοῦ δίνεται εἶναι προκατασκευασμένο καί περνάει γιά ἀλήθινό.

RICHARD T. JAMESON

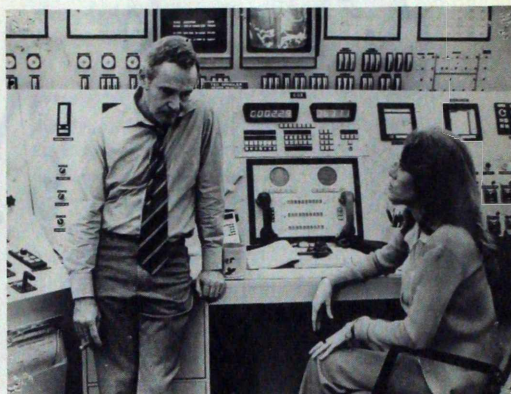
(Ἀπό τό κείμενο

H KINA EINAI KONTA

περιοδικό Film-Comment

May - June 1979)

Μετάφραση: Ἀχ. Ψαλτόπουλος



ΜΠΡΙΤΖΕΣ ΤΖΑΙΗΜΣ

Βιογραφία

Ἡθοποιός καί σκηνοθέτης: Γεννήθηκε στίς 4 Δεκ. 1949 στό Λός Ἄντζελες. Γιός τοῦ Λόιντ Μπρίτζες καί ἀδελφός τοῦ Μπῶ Μπρίτζες. Ζέν πρεμιέ τῶν ταινιῶν τοῦ Χόλλυγουντ τῆς δεκαετίας τοῦ 70. Πάρα πολύ φημισμένος γιά τά δυνατά πορτραῖτα του τῶν παραγμένων νέων Ὑποψήφιος γιά τό Ὁσκαρ γιά τήν ἔρμηνεία του στήν ταινία τοῦ Μπογκντάνοβιτς *Ἡ τελευταία παράσταση* (1971).

Φιλμογραφία

1970: *Τά χῶλλ τοῦ θυμοῦ*. 1971: *Ἡ τελευταία παράσταση*. 1972: *Βρώμικη Πόλη, Κακίες Συναναστροφές*. 1973: *Ὁ τελευταῖος Ἀμερικανός ἥρωας, Τό τηλεσίγροφ τοῦ Ἄισμαν, Λόλυ - Μαντόνα XXX*. 1974: *Ὁ Θάντερμπολτ καί ὁ Λάιτφουτ*. 1976: *Μεῖνε πεινασμένος, Κίνγκ Κόνγκ*. 1978: *Κάποιος σκότωσε τόν ἄντρας τῆς*. 1979: *Ἐφτά φόνιοι τόν χειμῶνα*.

Σάν σκηνοθέτης:

1973: *Χάρτινες χειροπέδες*. 1979: *Τό Σύνδρομο τῆς Κίνας*.

αφιέρωμα
στο
δέλεο



Πλαίητάϊμ

Playtime, Γαλλία, 1967.

Σενάριο, Σκηνοθεσία, 'Ηθοποιία: Ζάκ Τατί

'Η ἀληθινή ἀποκάλυψη τοῦ μεταπολεμικοῦ κινηματογράφου πραγματοποιεῖται σ' ἓνα τομέα πού δέν μπορούμε κᾶν νά χαρακτηρίσουμε κωμικό, τόσο ἀσυνήθιστη εἶναι ἡ τέχνη τοῦ Τατί! Εἶναι περιεργό τό γεγονός πώς οἱ δύο πρῶτες ταινίες πού πραγματικά ἔφεραν κάτι καινούριο στή μεταπολεμική γαλλική παραγωγή, *'Η μάχη τῶν σιδηροδρόμων* καί *'Η Ἡμέρα Γιορτῆς*, ξεκίνησαν σάν ταινίες μικροῦ μήκους καί μετά μεγάλωσαν κατά τό γύρισμα.

Στό μιούζικ χῶλλ καί σέ ταινιούλες ὅπου τό *Πρόσεχε, τό ἀριστερό σου* ὁ Τατί ἤδη εἶχε ἐκδηλώσει μιά πρωτότυπη προσωπικότητα πού δέν ἔχει καμιά σχέση οὔτε μέ τήν τέχνη τοῦ κλόουν οὔτε μέ τή φάρσα. Παρ' ὅλα αὐτά κανένας δέν περίμενε μιά δημιουργία τόσο ἀπροσδόκητη ὅπως τοῦ ταχυδρόμου στό *'Ημέρα γιορτῆς*. Θά φανεῖ καί στό μέλλον ἄξιος νά προχωρήσει σ' αὐτό τό γιοῦμοσ πού εἶναι νοσητευτικό, ἀκριβῶς ἐπειδή εἶναι τόσο ἀναποφάσιστο; Σ' αὐτήν τήν ἐρώτηση *Οἱ διακοπές τοῦ κ.* 'Υλῶ δίνουν μιά κατηγορηματική ἀπάντηση. 'Η αἴσθηση τοῦ εὐκολοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ πού δοκιμάσαμε στό *'Ημέρα γιορτῆς* ἐξαφανίζεται χωρίς ἡ σύνθεση νά χάνει τή γοητεία τοῦ σκίτσου. 'Η ἀδεξιότητα τοῦ κ. 'Υλῶ, οἱ γκάφες πού δέν φαίνονται ποτέ ἠθελημένες. 'Όλα λούζονται σ' ἓνα κλίμα ἐξωπραγματικό καί μᾶς συγκινεῖ ἡ δειλία μέ τήν ὁποία ὁ Ζάκ Τατί, πού εἶναι συγχρόνως σεναριογράφος σκηνοθέτης καί ἐρμηνευτής τῶν

ταινιῶν αὐτῶν, ἐκμεταλλεύεται τά ἀναρίθμητα κωμικά του εὐρήματα. Δέν βρίσκει τον ἑαυτό του, παρά μόνο δημιουργώντας τόν πιό χαρακτηριστικό κωμικό τύπο ἀπό τήν ἐποχή πού ἐμφανίσθηκε ὁ Σαρλώ τοῦ Τσάπλιν.

Πιό φιλόδοξη ταινία, ἀλλά καί πιό ἀνησυχητική ὑπῆρξε *'Ο θεῖος μου*: στό μέσον, ἓνας ἄνθρωπος μόνος, ἀνίκανος νά προσαρμостεῖ στήν ἐποχή του, στό περιβάλλον του, ἀντιμέτωπος μέ τήν κακία καί τήν πονηριά τοῦ σύγχρονου κόσμου ἐναντίον τοῦ ὁποίου ἐξαπολύει μιά σάτυρα λιγώτερο φανερή ἀπό τοῦ *Ζήτω ἡ ἐλευθερία* ἢ τῶν *Μοντέρνων καιρῶν*, ἀλλά πού βρίσκει ἐξίσου τόν στόχο του. 'Ο ἦχος παίξει ἓνα οὐσιαστικό ρόλο, τά λόγια δέν εἶναι πιά παρά ἦχοι ἐνῶ τό χρῶμα, θαυμάσια χρησιμοποιημένο, παίρνει μιά συμβολική ἀξία.

Γιά νά ἐξηγήσουμε τόν Τατί, πρέπει νά ἀναφερθοῦμε στόν Γκόγκολ. Μόνον σέ ἔργα ὅπως: τό *Νεκρές Ψυχές* καί ὁ *Ἐπιθεωρητής* μπορούμε νά ἀνακαλύψουμε τίς πηγές ἀπ' ὅπου ξεκινᾶ τό κωμικό στοιχεῖο τοῦ Τατί. Δυστυχῶς σέ 18 χρόνια δέν γύρισε παρά τρεῖς ταινίες, ἐνῶ ἡ τέταρτη, τό *Πλαίητάϊμ* σέ φίλμ τῶν 70 χιλιοστῶν καί μέ στερεοφωνικό ἦχο, χρειάσθηκε τρία χρόνια γιά νά τελειώσει. Βγήκε στό Παρίσι τό 1967 μέ μεγάλη ἐπιτυχία. Διαρκεῖ 2 ὥρες καί εἴκοσι λεπτά (ἀκριβῶς ὅσο καί *'Ο θεῖος μου*) καί μᾶς δείχνει μιά παρέα Ἀμερικανῶν πού ἐρχονται νά ἐπισκεφτοῦν τό Παρίσι, ἀλλά ἡ ἐκπληξῆ

τους δέν είναι εὐχάριστη βρῖσκουν μιά πολη, σάν αὐτή πού ἄφησαν μέ «μπίλντιγκς», «σοῦπερ-μάρκετς», «ντράγκστορς», «πάρκινγκς» καί «τζιούκ-μποξ». Εὐτυχῶς ὅμως συναντοῦν τον κ. Μαρσέλ καί ὄλους τοὺς Παριζιάνους, πού μέσα στόν γενικό μοντερνισμό, διατηροῦν τήν προσωπικότητά τους. «Ἡ ταινία μου» εἶπε σχετικά ὁ Τατί, «δέν ἔχει κακίες. Εἶναι μιά προκλήση νά συμφωνήσουμε μέ τό σύγχρονο «κάδρο» χωρίς νά ἀπαρνηθοῦμε τήν προσωπικότητά μας. Ὅσο γιά τά «γκάγκ» μόνο ἔνα ὑπάρχει: ἡ ἴδια ἡ ταινία. Ἄν κάνω μ' αὐτήν τόν κόσμο νά γελάει ἐπί δύο ὥρες καί εἴκοσι λεπτά, κέρδισα».

Ἐπιμέλεια: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος



Τά πάντα γύρω από τό σέξ

Everything you always wanted to know about sex*

(*But were afraid to ask), ΗΠΑ 1972

Σκηνοθεσία: Γούντνυ Άλλεν. Σενάριο: Γούντνυ Άλλεν. Φωτογραφία: Ντέιβιντ Μ. Γούλς, Μοντάζ: Έρικ Άλμπερτσον. *United Artists*. 87 min. Ήθοποιοί: Γούντνυ Άλλεν, Τζών Καραντάνι, Λού Τζακόμπι, Λουίζ Λάσσερ, Άντονι Κουαίηλ, Τόνυ Ράντωλ, Τζήν Γουάιλντερ, Λύν Ρέντγκράιβ.

Τό *Τά πάντα γύρω από τό σέξ* βρίσκεται πιό κοντά στην άγρια μπόρα τής σεξουαλικής άσυναρτησίας γιά τήν όποία είναι ίκανός ό Γούντνυ Άλλεν. Είναι μιά άνωση και όχι πολύ εύστοχη ταινία μέ εκπληκτικές μπουφόνικες στιγμές τήν μιά στιγμή, και παγερές σιωπές τήν άλλη. Τά περισσότερα επεισόδια είναι πολύ σύντομα γιά πλήρεις καταγραφές, αλλά όλα έκτός από τό πρώτο και τό τελευταίο άποτυγχάνουν έξ αιτίας τής άσθενικής τους κατασκευής. Είναι κρίμα πού ό Άλλεν δέν θέλησε ή δέν μπόρεσε να φτιάξει ένα σενάριο γιά τήν ταινία αντί γιά έφτά μικροπεισόδια. Παρ' όλα αυτά μάς δίνει μερικές από τίς πιό σκληρές άπόψεις του σέξ.

Οί καλύτερες στιγμές του ξεφερνοούν τόν Άξιαγάπητο Άββεϊσμό γύρω από τήν όμορφιά του σέξ δείχνοντας τό σέξ σάν μιά βλακεία. Οί άκαρπες προσπάθειες του γελωτοποιού νά ηηδήξει τήν Βασίλισσα φέρνουν στην επιφάνεια όλο τό πλέγμα τών ένοχών ενός άρσενικού έφηβου. Ό Τζήν Γουάιλντερ κάνει μούττες και σαλιαρίσματα στην προβατίνα του μετά από τό σέξ: ένα είδος κινηματογραφικού κλισέ, ή σκηνή έπίσης δείχνει τήν παράξενη σχέση πού μπορεί νά μπει μέσα μας από τήν «άγάπη». Άκόμα πιό παράξενο, ό Γουάιλντερ, πού έχει χάσει τήν δουλειά του έξ αιτίας του σοδομισμού κι έχει γίνει σερβιτόρος, όρμᾶ σέ ένα ράφι μέ ψητά κοτόπουλα, άνοίγει τά πόδια τους γυναι-

κολογικά και ούρλιάζει γιά τό «χάλι εκεί μέσα». Ντυμένος σάν τραβεστί ό Λού Ζακόμπι πρέπει να εκτελέσει ένα ταπεινωτικό δημόσιο στριπτιζ. Ένας διαγωνιζόμενος στό τηλεοπτικό παιγνίδι «ποιά είναι ή διατροφή μου;» του άρέσει νά έκθέτει τόν εαυτό του στους ύπόγειους σιδηρόδρομους. Ό βοηθός του Δρ. Μπερνάρντο ό Άϊγορ, έγινε ένας μογκολοϊδής καμπούρης έξ αιτίας ενός όργασμου τεσσάρων ώρων. Τά γενιτικά όργανα του άρσενικού σώματος στό έβδομο επεισόδιο — σάν μιά μηχανή, τό στομάχι σάν σκουπιδοτενεκές, ή γλώσσα ένα κομμάτι άψητου κρέας— όλοκληρωτικά άπομακρύνουν σκέψεις πάνω στην «σεξοποίηση». Άκόμα άπομακρύνουν και τήν ίδια τήν λέξη. Στιγμές σάν κι αυτές δίνουν στην ταινία ένα τόνο πού άπέχει πολύ λίγο από τήν άπέχθεια του Σουίφτ.

Τά Πάντα γύρω από τό σέξ, άνάμεσα στις πρώμες δημιουργίες του, ήταν ή λιγότερο δημοφιλής ταινία του Γούντνυ και δέχθηκε πολύ δυσμενείς κριτικές. «Ένα άποτυχημένο πείραμα σέ μιά καριέρα αδιάκοπων έπιτυχιών», έγραψε ό Πάλ ντ. Τσίμερμαν στό *Newsweek*. «Ήταν άναπόφευκτο νά συμβεί, σχολίαζε έπιτιμητικά ό Βίνσεντ Κάνμπυ. «Ό Γούντνυ δέν μπορούσε νά συνεχίσει νά είναι διασκευαστικός επ' άόριστον. Οί άπανταχού θαυμαστές του Γούντνυ μπορούν τώρα νά άναστενάξουν: Γούντνυ, πώς μπόρεσες νά μάς τό κάνεις αυτό;» Κι όμως, άπ'

αυτήν τήν άποψη, τό Σέξ είναι τό πιο θρασύ φίλμ τοῦ κανόνα, τουλάχιστο μέχρι στιγμῆς. Ἐξωφρενικά ασύμμετρο, βέβαια, ἀλλά θαυμάσια ριψοκίνδυνο, καθώς ὁ Γούντνυ ὁρμάει νά ἐξοργίσει ἐκεῖνο τό εἶδος τῆς ληθαργικῆς, συμβατικῆς, μεσοαστικῆς νοοτροπίας πού ἀποκαλύπτεται στή βλακώδη φυλλάδα τοῦ δρ. Ροῦμπεν. Εἶναι μιά κωμῳδία ἐποχιακοῦ κακοῦ γούστου, ὅπου ὁ Γούντνυ καταπιάνεται μ' ἕναν κατάλογο σεξουαλικῶν φετίχ καί ταμποῦ. Νταβραντισμένοι ἑτεροφυλόφιλοι, ὁμοφυλόφιλοι, τραβεστί, νευρικοί Ἑβραῖοι ἔφηβοι, ἀνικανοποίητες σύζυγοι, σεξοερευνητές τύπου Κίνσεϋ, ἄνθρωποι πού πλαγιάζουν μέ ζῶα, φετιχιστές τοῦ μαστοῦ καί κάθε καρυδιάς καρύδι, πού τούς παίρνει ὄλους σβάρνα ἢ σουρεαλιστική τσουγκράνα τοῦ Γούντνυ.

Μέχρι στιγμῆς, εἶναι τό μόνο φίλμ τοῦ Γούντνυ πού τό χιούμορ παρουσιάζει μιά γνήσια σκαμπρόζικη αἰχμῆ. Τό ἐπιθεωρησιακό του στυλ —τό φίλμ ἀποτελεῖται ἀπό ἑφτά ξεχωριστά σκέτς— ἐπιτρέπει στόν Γούντνυ νά τό δουλέψει κομμάτι κομμάτι, μέ ξεσπάσματα καί ἐμπνεύσεις τῆς στιγμῆς, καί τό ἀποτέλεσμα εἶναι μιά ἀπό τίς πιο νευρικές, πιο τσαπατσούλικες καί πιο αἰχμηρές κωμῳδίες του.

Αὐτή ἡ σκανταλιάρικη φάρσα τοῦ Γούντνυ πού θυμίζει Ραμπελαί, εἶναι μιά παρωδία παρά μιά ἀποθέωση τοῦ σέξ. Τό σέξ, λέει ἡ ταινία, εἶναι ἐπικίνδυνο, διεγερτικό καί ἀναπόφευκτο. Δημιουργεῖ φετιχισμούς, ἔμμονες ιδέες καί διαστροφές. Εἶναι ἕνα βρώμικο ἀστεῖο πού ἀποτρελαίνει τούς ἄντρες. Εἶναι ἡ σκανδάλη τῆς καταστροφῆς. Στά σκέτς πού ἐμφανίζεται, ὁ Γούντνυ εἶναι καί πάλι ἕνα σεξο-νευρωτικό ἐρεῖπιο, ταπεινωμένο καί ἐξευτελισμένο στήν ἀναζήτησή του γιά σεξουαλική ἱκανοποίηση. Χάνει τό κεφάλι του κατατομημένος. Ἐξακοντίζεται στό διάστημα σάν μέλος μιᾶς ὁμάδας σπερματοζωαρίων. Κυνηγáει ἕνα θεόρατο βυζί. Δέν μπορεί νά κάνει ἔρωτα μέ τή γυναῖκα του παρά μόνο σέ δημόσιους χώρους. Ἕνας ὑποψήφιος κολασμένος, αἰώνιο κορόϊδο καί θύμα τῆς σεξουαλικῆς του κάψας. Ὁ καημένος ὁ Τζήν Γουάιλντερ πού ἐμφανίζεται λαγνοχτυπημένος ἀπό μιά προβατίνα. Ὁ Λού Τζακόμπι, μέ μιά παρόρμηση νά φοράει γυναικεία φουστάνια κι οἱ διαγωνιζόμενοι τοῦ *Ποιά εἶναι ἡ Διαστροφή μου;* εἶναι ὄλοι τους σκλάβοι ἀλλόκοτων ψυχαναγκασμῶν. Κανένας τους δέ γλιτώνει ἀπό τή μέγγενη τῆς σεξουαλικῆς κάψας, καί κάτω ἀπό τά μάγια της



όλοι τους είναι τό ίδιο σχεδόν τρελάρεις όσο κι ό Δρ. Μπερνάρντο.

Ανοίγοντας τό Πιθάρι τής Πανδώρας μέ τά σεξουαλικά δεινά, ό Γούντυ βρίσκει τήν εύκαιρία νά περιγελάσει καί νά τινάξει στόν άέρα κοινές φαντασιώσεις, μονομανίες, φόβους, άγχη καί ταμπού. Η Αριστοφανική, νεανική καί σουρεαλιστική του κωμωδία έχει καθαρτικές δυνάμεις. Ενδίδοντας στό χιούμορ τής, είναι ένας τρόπος νά άνακτήσουμε τή σεξουαλική μας ύγεια. Καί μπορούμε, ίσως, νά πούμε, ότι σε κανένα από τ' άλλα έργα του Γούντυ δέ γίνεται τόσο φανερή ή βαθιά αίσθηση τής κοινής λογικής πού τόν διακρίνει, όσο σ' αυτό τό άναρχικό σεξουαλικό τσίρκο.

Παραγεμισμένο μέ παρωδίες άλλων

ταινιών — Αντονιονικά δράματα άνίας, ρομαντικά τρίγωνα, ταξίδια επιστημονικής φαντασίας, θρίλερ στοιχειωμένων σπιτιών— όσο καί μέ στοιχεία παρμένα από τήν τηλεόραση καί τίς διαφημίσεις, τό Σεξ είναι όπτικά τό πιό έξεζητημένο φίλμ του Γούντυ άπ' αυτή τήν πρώτη περίοδο. Πειραματίζεται μέ μία διαφορετική χρήση του χρώματος καί μέ μία στυλιζαρισμένη σκηνογραφία για κάθε επεισόδιο. Αποτέλεσμα: ή ταινία γίνεται αυτό τό σπάνιο κάτι, μία κωμωδία πού είναι τραχιά καί συνάμα εύχάριστη για τό μάτι.

FORSTER HIRSCH

(άπό τό βιβλίο του

Love, Death and Life

Woody Allen's Comedy)



ΑΛΛΕΝ ΓΟΥΝΤΥ

Βιογραφία

Ηθοποιός, σκηνοθέτης, σεναριογράφος, συγγραφέας θεατρικών έργων, κλαρινετίστας τής τζάζ. Γεννήθηκε στίς 1 Δεκέμβρη 1935 στό Μπρούκλιν τής Ν. Υόρκης καί είχε τό όνομα Άλλεν Στιούαρτ Κόνιγκσμπεργκ. Σπούδασε στό Πανεπιστήμιο τής Νέας Υόρκης. Κωμικός-φιλόσοφος του όποιου τό περιεργό

χιούμορ δέσποσε στην 'Αμερικάνικη σκηνή από τα μέσα του '60, στον τύπο, σε ήχογραφίες και πάνω στην σκηνή και στην όθονη. 'Ο "Άλλεν άρχισε να γράφει κωμικό ύλικό για τους στάρ της τηλεόρασης ενώ ήταν ακόμη έφηβος. Έγραψε επίσης ανέκδοτα για έφημερίδες και σκέτες για έπιθεωρήσεις πίστας. Στά 1961 άρχισε να έκτελει τα δικά του νούμερα στά καφέ του Γκρήνουιτς Βίλλαιτς. 'Ο δικός του ειδικός τρόπος της κυνικής παρωδίας και του ύπόγειου σχόλειου σύντομα έγινε περιζήτητος στά σώου της τηλεόρασης και στά καλύτερα νάϊτκλάμπς. Στράφηκε στον κινηματογράφο στά 1965 ταυτόχρονα σάν σεναριογράφος και ήθοποιός στο *Τί νέα Ψιψίνα*; Τήν επόμενη χρονιά δημιούργησε ένα άριστούργημα παράλογου χιούμορ ντουμπλάροντας σε έξυπνα 'Αγγλικά τήν ήχητική μάντα ενός φτηνού Γιαπωνέζικου θρίλλερ, πού τό τιτλοφόρησε *Τί συμβαίνει, Τίγρη Αίλλυ*; Έγραψε δυό έκπληκτικές έπιτυχίες για τό Μπρόντγουάη *Μή πείνεις νερό* και *Πέξε το ξανά Σάμ*, και οι δυό έγιναν άγρότερα ταινίες. 'Ο "Άλλεν έφτασε στο άποκορύφωμα της δόξας του τό 70 με μιά σειρά από έξαιρετικά έπιτυχημένες κωμωδίες. Οί ταινίες του, τυπικά να παρουσιάζουν έλλειψη ενότητας, περιέχουν στιγμές μεγάλης κωμικής έξυπνάδας, και αυτοσαρκασμού, έσωτερικών ανέκδοτων, και μιά άτέλειωτη σειρά από παρωδίες κινηματογραφιστών ('Αντονιόνι, Μπέργκμαν, 'Αϊζενστάϊν), συγγραφέων και φιλόσοφων. Στά 1977, ό "Άλλεν πέτυχε τήν πιό σημαντική κριτική και έμπορική έπιτυχία του με τόν *Νευρικό Έραστή*. 'Η ταινία απέσπασε τό "Όσκαρ καλύτερης ταινίας καθώς και δυό προσωπικά "Όσκαρ για τόν "Άλλεν, σάν σκηνοθέτη και συνσεναριογράφο. Στά 1978, ξάφνιασε τούς όπαδούς του με τήν πρώτη σοβαρή ταινία του *Έσωτερικές σχέσεις*, μιά άγωνιώδη, μελαγχολική και ψυχορευνητική ιστορία, γεμάτη χαρακτήρες πού οι ζωές τους είναι κατασπαραγμένες από άγχος, άμφιβολίες και μυριάδες άλλα βαθειά αισθήματα πού πάντα βρίσκονταν στην δουλειά του "Άλλεν αλλά σκουπίζονταν πάντα κάτω άπ' τό χαλί του γέλιου. 'Η ταινία του έξασφάλισε συμμετοχή για βραβείο "Όσκαρ σάν καλύτερου σκηνοθέτη.

Φιλμογραφία

1965: *Τί νέα Ψιψίνα*; 1966: *Τί συμβαίνει, Τίγρη Αίλυ*; 1967: *Καζίνο Ρουαγιάλ*. 1969: *Μή πείνεις νερό*. Ζητείται έγκέφαλος για ληστεία ("Αρπάξε τό παραδάκι και σκάστο). 1971: *Μπανάνες*. 1972: *Ωραϊός και σέξυ*, *Τά πάντα γύρω από τό σέξ*. 1975: *Υπναράς*. 1975: *Είρηνοποιός*. 1976: *Η βιτρίνα*. 1977: *Νευρικός Έραστής*. 1978: *Έσωτερικές σχέσεις*. 1979: *Μανχάταν*. 1980: *Ζωντανές άναμνήσεις*. 1982: *Σεξοκωμωδία καλοκαιρινής νύχτας*. 1983: *Ζέλιγκ*.



'Εντιμότατοι φίλοι μου

Amici miei, 'Ιταλία 1973.

Παραγωγή: Πιέτρο Τζέρμι. Σκηνοθεσία: Μάριο Μονιτέλλι.
 'Ηθοποιοί: Ούγκο Τονιάτσι, Φιλίπ Νουαρέ, Γκαστόν Μόσκιν,
 Όλγα Καρλάτου, Αντόλφο Τσέλι, Μπερνάτ Μπλιέ.



Σίγουρα ένα είδος κινηματογράφου που άνθει στην 'Ιταλία είναι αυτό της κωμωδίας-σατίρας που έχει πάντοτε ώρισμένες κοινωνικές αιχμές. Σ' αυτό τό είδος έχουν ειδικευθεί πολλοί 'Ιταλοί σκηνοθέτες, όπως ο Ντίνο Ρίτσι, ο Πιέτρο Τζέρμι, ο Μάριο Μονιτέλλι κ.λ.π.

Τί συμβαίνει στους 'Εντιμότατους φίλους μου του Μονιτέλλι; Ό πανέξυπνος αυτός σκηνοθέτης παρακολουθεί τά κατώματα 5 φίλων και παλιών συμμαθητών που βρίσκονται πιά σέ μία ώριμη

ηλικία. 'Απ' αυτούς οί περισσότεροι είναι εύκατάστατοι' ό ένας γιατρός, ό άλλος άρχισυντάκτης σέ εφημερίδα, ό άλλος ιδιοκτήτης ενός μάρ. 'Υπάρχει και ό φτωχός πιά άριστοκράτης. Όλοι αυτοί τις ελεύθερες ώρες τους τις γεμίζουν κάνοντας πλάκες, ό ένας στόν άλλο και όλοι μαζί στόν υπόλοιπο κόσμο της μικρής επαρχιακής πόλης όπου ζούν. Τό χιούμορ ρέει άφθονο, τό σέξ είναι κάτι πού τους άπασχολεί και όλα πηγαινουν καλά μέχρις ότου ό ένας άπ' αυτούς πεθαίνει.

Ο Μονιτσέλλι είναι σίγουρα ένας δεξιοτέχνης του είδους. Τό αποδεικνύει ξδῶ, ὅπου πράγματι βρῖσκειται στίς καλύτερες στιγμές του. Κατορθῶνει νά συνδυάσει τό ἀβίαστο χιούμορ μέ τήν κοινωνική κριτική καί ὑπάρχουν πράγματι στιγμές ὅπως αὐτή στόν σιδηροδρομικό σταθμό (μ' αὐτήν ἄλλωστε ἀρχίζει καί τό 'Εντιμότατοι φίλοι μου Νο 2) πού βγάζουν τό γέλιο ἀβίαστα ἀπό τόν θεατή. Σ' αὐτό συντελλοῦν καί ὄλοι οἱ ἡθοποιοί του πού πραγματικά ἀπολαμβάνουν τούς θαυμά-

σιους ρόλους τους.

Ἐκεῖ, ἴσως, πού θά μπορούσε κανείς νά ἔχει ἀντιρρήσεις εἶναι στό γεγονός ὅτι ὁ Μονιτσέλλι ἀναπαράγει τό μικροαστικό ἰδεῶδες. Καί τό γεγονός ὅτι οἱ «φίλοι» προσπαθοῦν νά ξεφύγουν ἀπό αὐτό μέσα ἀπό τίς φάρσες δέν ἀρκεῖ γιά νά τό ἀνατρέψει. Ὅμως, τά πρόσωπα εἶναι τόσο οἰκεῖα, γνωστά καί καθημερινά πού καθένας μας μπορεῖ νά τά ἀναγνωρίσει στόν διπλανό μας. Κι αὐτό εἶναι κάτι πού μᾶς κολακεύει καί μᾶς εὐχαριστεῖ.

ΜΟΝΙΤΣΕΛΛΙ ΜΑΡΙΟ

Βιογραφία

Σκηνοθέτης. Γεννήθηκε στίς 15 Μαΐου τοῦ 1915 στή Ρώμη. Σπούδασε στό πανεπιστήμιο τῆς Πίζας καί τοῦ Μιλάνου (φιλοσοφία καί λογοτεχνία). Ἄρχισε σάν κριτικός κινηματογράφου καί ἔρασιτέχνης κινηματογραφιστής, μετά δούλεψε σάν βοηθός σκηνοθέτη καί σεναριογράφος πρῖν γίνει ὁ ἴδιος σκηνοθέτης στό τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1940. Ἀπό τό 1949 ὡς τό 1953 συνεργάστηκε μέ τό Στένο (Στέφανο Βαντσίνα) σέ ὀκτώ κωμικές ταινίες μέ τόν Τοτό. Δούλεψε μόνος του ἀπό τό 1953 καί συνάντησε τόν διεθνή θρίαμβο μέ τήν ταινία *Ὁ Κλέφτας τοῦ Κλέφαντος*. Τό ἄλλο μεγάλο του ἐπίτευγμα εἶναι *Ὁ Μεγάλος Πόλεμος, Οἱ Σύντροφοι*. Συνεργάστηκε στά περισσότερα σενάρια του.

Φιλμογραφία

Σέ συνεργασία μέ τόν Στένο 1949: *Στό διάβολο ἡ δημοσιότητα*, 1950: *Ὁ Τοτό στό Σπίτι, Σκυλίσια Ζωή, Καί φτάνει ὁ βασιλιέρος*, 1951: *Κλέφτες καί ἀστυνόμοι*, 1952: *Ὁ Τοτό καί ὁ Βασιλιάς τῆς Ρώμης*, 1953: *Ὁ Τοτό καί οἱ γυναῖκες, Οἱ ἄπιστοι*, Μόνος 1954: *Ἀπαγορεύεται*, 1955: *Τοτό καί ἡ Καρολίνα*, "Ενας ἥρωας τῶν καιρῶν μας", 1956: *Ντονατέλλα*, 1957: *Γιοί καί Πατέρες*, 1958: *Ὁ Κλέφτας τοῦ Κλέφταντος*, 1959: *Ὁ Μεγάλος Πόλεμος*, 1960: *Ὁ παθιασμένος Κλέφτης*, 1962: *Βοκκάκιος '70* (ἐπεισόδιο «Ὁ Ρέντζο καί καί ἡ Λουτσιάννα»), 1963: *Οἱ σύντροφοι*, 1964: *Υψηλή ἀπιστία* (ἐπεισόδιο «Μοντέρνοι Ἄνθρωποι»), 1965: *Καζανόβας 70*, *Ὁ Μπρανκαλεόνε σταυροφόρος*, 1966: *Οἱ Βασίλισσες* (ἐπεισόδιο «Βασίλισσα Ἀρμενία»), 1968: *Τό κορίτσι μέ τό πιστόλι, Καπρίτσιο* ἀλλά ἰταλικά, 1969: *Τά ζευγάρια*, *Ὁ Μπρανκαλεόνε σταυροφόρος*, 1970: *Ὁ Μορταντέλλα*, 1973: *Θέλουμε τούς Κολονέλλους*, 1975: *Λαϊκό ρομάντσο*, *Ὁ ἐντιμότατοι φίλοι μου* (τό πήρε ἀπό τόν Τζέρμι), 1976: *Ἀγαπητέ Μισέλ, Κυρίες καί Κύριοι - Καληνύχτα σας* (ἕνα ἐπεισόδιο), 1977: *Ὁ ἀνθρωπάκος, Μοντέρνα Τέρατα*, 1979: *Ταξίδι μέ τήν Ἄνιτα*, 1983: *Ἐντιμότατοι φίλοι μου Νο 2*.

Ἡ νύχτα τῶν βρυκολάκων

The dance of the vampires, Η.Π.Α. 1967.

Σκηνοθεσία: Ρομάν Πολάνσκι. Σενάριο: Ρομάν Πολάνσκι, Ζεράρ Μπράχ, σέ μετάφραση Τζίλλιαν και Τζών Σάτρο. Παραγωγός: Τζήν Γκουτόφσκι. Φωτογραφία: Ντάγκλας Σλοκόμπ. Διεύθυνση παραγωγής: Γουίλφριντ Σίνγκλετον. Κοστούμια: Σοφί Ντιβάν. Μοντάζ: Ἄλασταιρ Μάκ Ἰντάϊρ. Μουσική: Κρυστόφ Κομέντα. Ἴθσοποιοί: Τζάκ Μάκ Γκόουραν, Ρομάν Πολάνσκι, Σαρόν Τέιτ, Φιόνα Λιούις, Ἄλρι Μπάς.

Τό νά δεχτεῖ κανεῖς τήν *Νύχτα τῶν Βρυκολάκων* σάν τίποτε περισσότερο ἀπό μιά παρωδία τῶν ταινιῶν τρόμου εἶναι σάν νά τήν ὑποτιμᾷ σ' ἓνα παράλογο βαθμό. Μιά παρωδία ἀπό μόνη της, δέν ἔχει λόγο ὑπαρξης παρά σέ σχέση μέ τό ἀρχικό μοντέλλο πού παρωδεῖ, ἐνῶ αὐτή ἡ γοητευτική ταινία - ἀστεία, τρομακτική καί τρυφερή μέ τήν σειρά της, γεμάτη νόημα καί ὀπτικά ἐκθαμβωτική— ἰσχύει ἀπό μόνη της. Σάν μιά παρωδία μόνο, πράγματι, μπορεῖ νά θεωρηθεῖ σάν μὴ ἀπόλυτα ἐπιτυχημένη, μέ τήν ἔννοια ὅτι ὑπερέχει τόσο πολύ ἀπό πολλά πρωτότυπα πού ξαφνικά γίνεται πρωτότυπο γι' αὐτά. Φτιαγμένη ἀπό ἓνα σκηνοθέτη πού λατρεύει τίς ταινίες τρόμου, μεταχειρίζεται τό θέμα της μέ ἀγάπη καί σεβασμό. Μέ τό ὄνομα Κόμης φόν Κρόλοκ ἡ ὀτιδήποτε διαφορετικό, ὁ Φρέντυ Μαίην, μέ τήν μαύρη βελούδινη φωνή του καί τήν ἐντυπωσιακή παρουσία του, εἶναι ὁ πιό ἐντυπωσιακός Δράκουλας ἀπ' ὅλους, ἡ ἐμφάνισή του ἡ πιό ἀπειλητική, ἡ τιμὴ του ἡ πιό βαθεῖα, τά δόντια του τά πιό ἀπειλητικά. Ἡ εἰσοδός του μέσα ἀπό τόν οὐρανό— νά πετᾷ πρὸς τά κάτω μέ ἀργή κίνηση, καί οἱ χιονοστιβάδες νά πέφτουν κάτω μαζί του μέσα στό μάντιο τῆς Σάρων— εἶναι ἡ πιό τρομακτικὴ ἐμφάνιση

— ἀπό ὄλες. Τό γέλιο βρίσκεται συνέχεια ἐκεῖ, ἀλλὰ καί οἱ στιγμές τοῦ τρόμου ὅταν ὑπάρχουν— ὁ καμπούρης γυρνώντας μέ τό στόμα του νά στάζει αἷμα ἀπό τό κυνήγι τοῦ λύκου, τό γκρό πλάνο τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ Χέρμπερτ (καί ἀργότερα) τῆς Σάρας καθὼς ἀποκαλύπτεται ἡ βαμπίρῖσια φύση τους — εἶναι αὐθεντικές. Ὁ Πολάνσκι μπορεῖ νά κοροϊδεύει τὴ σύμβαση — ποτε δέν κοροϊδεύει τὴν μοναδική στιγμή.

Ὁ Πολάνσκι περιέγραφε τὴν ταινία σαν ἓνα «καρτοῦν μέ ἀνθρώπους» καὶ αὐτὸ φαίνεται μέ τον τρόπο πού τό τοπίο σέ στὸλ Καρτοῦν εἰσβάλλει στό πραγματικὸ μέ ζωντανούς χαρακτήρες καθὼς τό ἔκλυθρο καί οἱ ἐπιβάτες του ἐμφανίζονται στὴν ὀθόνη — μιά μέθοδος πού κατασκευάστηκε πολὺ προσεκτικὰ ἀπὸ ἓνα εἰδικὸ συνεργεῖο στά στούντιο Πάινγουντ. Ἄν καὶ τὰ ντεκόρ, τό στόρυ καὶ ἡ περίοδος ἔχουν κατὰ πολὺ μετακινήθει ἀπὸ τὸν τρέχοντα ρεαλισμό, Ἡ *Νύχτα τῶν Βρυκολάκων* ἔχει τὴν δικιά της ἀξία σάν μιά ἀνάκλαση, καὶ ἓναν μῦθο πού ἀφορᾷ τό σήμερα καὶ πολλὰ ἀπὸ τά ἴδια τά θέματα τοῦ Πολάνσκι ἐξερευνοῦνται περαιτέρω.

Ὅπως στίς τρεῖς προηγούμενες ταινίες του, ἡ δράση του ἀρχίζει μέ τούς εἰσβολείς — ἀλλὰ αὐτὴν τὴν φορά ἡ

άποψη αντίστρέφεται, είμαστε με τό μέρος τῶν εἰσβολῶν μᾶλλον παρά μέ τούς ἄλλους. Ἐκὼμῃ μιά φορά ἔχουμε ἕνα μικρό ἰδιωτικό κόσμο —τό ἀπομονωμένο χωριό— πού παραβιάζεται. Ἡ δρᾶση συμβαίνει στό μεγαλύτερο μέρος τῆς σέ δύο κλειστοφοβικά ντεκόρ — τό πανδοχεῖο καί τό κάστρο πού βρίσκεται ἀνάμεσα σέ ἀνοικτές ἐκτάσεις χιονισμένων τοπίων καί λόφων. Οἱ χωρικοί ἀπεχθάνονται τήν εἰσβολή. Θά πιστεὺε κανεῖς πῶς μᾶλλον ἀπολαμβάνουν τήν ἀτμόσφαιρα τοῦ τρόμου καί τῶν ἀπαγορευσῶν μέσα στήν ὁποία περνοῦν τήν ζωῆ τους. Ἡ ὑποταγή τους στή σκιά τοῦ τρομακτικοῦ κάστρου καί τοῦ κατοικοῦ του ἔχει μιά μαζοχιστική ποιότητα —μιά ποιότητα πού βρίσκεται σέ γενικές γραμμές στήν ὑποταγή τοῦ θύματος στό βαμπίρ (ἐνῶ, ἀρκετά παράξενα, ἡ σεξουαλική ἀποψη αὐτῆς τῆς σχέσης δέν τονίζεται). Ὁ Πολάνσκι γιά ἄλλη μιά φορά δείχνει τήν ἀχρηστεία τοῦ νά πολεμᾷ κανεῖς τό κακό — ἄν τά μέσα εἶναι ἀνεπαρκῆ. Καθῶς ἡ ἀντίσταση τοῦ Τζῶρτζ* τελειώνει μόνο μέ τό θάνατο, τήν καταστροφή καί τήν τρέλλα, ἔτσι καί ἡ εὐγενική προσπάθεια τοῦ Καθηγητῆ γιά νά συντρίψει τίς δυνάμεις τοῦ κακοῦ τελειώνει μέ τό νά τίς ἀφήσει ἐλεύθερος σ' ὀλόκληρο τόν κόσμο.

Γιά ἄλλη μιά φορά ἀντιλαμβανόμεστε τήν ἀνθρώπινη μοναξιά καί τό ἀβοήθητο. Κανεῖς δέν μπορεῖ νά βοηθήσει ἢ νά ἐπικοινωνήσει μέ κανένα. Ἡ μόνη πραγματικά ἀποτελεσματική ἐπικοινωνία εἶναι αὐτή τῶν κακῶν — οἱ βρυκόλακες ἐδῶ, οἱ λάτρεις τῆς μαύρης μαγείας στό Μωρό τῆς Ρόζμαρυ. Ἡ ταινία εἶναι μιά ταινία πάνω στήν καταστροφική υπερηφάνεια τοῦ ψευδο-ἐπιστήμονα — τήν ἀνήθικη τρέλλα τῶν μισο-ἐνημερωμένων καλῶν, τῶν ὀραματιστῶν, τῶν προοδευτικῶν, τῶν πεφωτισμένων πού ἔχουν τό δικαίωμα νά «ξέρουν τί εἶναι καλύτερο γιά σένα» καί — ἀκόμα δταν πραγματικά μπορεῖ νά τό ξέρουν αὐτό — νά κάνουν

ἔτσι τήν δουλειά τους μέ τέτοια ὀλοκληρωτική ἔλλειψη δράσης καί εὐαισθησίας ὥστε νά σπείρουν τήν καταστροφή παντοῦ χωρῖς νά τό ἀντιλαμβάνονται καθόλου. Ὑπάρχει μιά στιγμή πού ὁ καθηγητής, παγιδευμένος στό παράθυρο τοῦ κάστρου καί προσπαθώντας νά πείσει τόν βοηθό του Ἄλφρεντ νά βάλει τά παλούκια, μοιάζει σέ ὄλα τόσο σατανικός, ὅσο καί ὁ Κρόλοκ ὁ ἴδιος.

Τά μόνα ἀντικείμενα στήν ταινία πού ἀποδεικνύονται ξεφονικά χρήσιμα εἶναι αὐτά πού χρησιμοποιοῦνται γιά σκοπούς διαφοροτικούς ἀπό αὐτούς πού σχεδιάστηκαν: ἕνα βιβλίο πάνω στόν ἔρωτα σώζει τήν ζωῆ τοῦ Ἄλφρεντ (ἡ τουλάχιστον τήν ψυχῆ του). Ἐνα παλιό κανόνι πού δείχνει σέ λανθασμένη κατεύθυνση, καί πού ξεφονικά χρησιμοποιεῖται ἀπό τόν Ἄμβρόνσιο — ἡ μόνη του πραγματική ἐπιτυχία κατά τήν διάρκεια ὀλόκληρης τῆς ἀποστολῆς — σπάζει τήν πόρτα καί ἀνοίγει τόν δρόμο γιά τήν φυγή. Ὁ,τιδῆποτε θά ἔπρεπε νά εἶναι ἀποτελεσματικό, ἀποδεικνύεται ἄχρηστο. Ἐκὼμῃ καί ὁ ἴδιος ὁ σταυρός-σύμβολο τοῦ καλοῦ εἶναι ἄχρηστος ἐνάντια σέ «λανθασμένο εἶδος τῶν βαμπίρ» — ἀποτελεσματικός μόνο μέσα σέ στενά πλαίσια. Μόνον ὁ διάβολος εἶναι δυνατός, ἐνεργητικός, μέ ἐπικοινωνία.

Ἡ σημαντικότητα τῆς σχέσης κύριος / ὑπηρετῆς εἶναι προφανής. Ὁ βρυκόλακας εἶναι βέβαια, ὁ ἀπόλυτος ἄρχοντας πού ρουφᾷ τό αἷμα τῆς ζωῆς ἀπό τά θύματά του γιά τό καλό του. Ὑπάρχει καθαρά μιά ἱεραρχία ἀκόμη ἀνάμεσα καί στους ἴδιους τούς βρυκόλακες. Ὑπάρχουν σίγουρα κλασσικές διαφορές καί πιθανόν μιά αἴσθηση ἀντισημιτισμοῦ. Τό πρῶτο θῆμα τοῦ Σαγκάλ εἶναι ὁ ὑπηρετῆς του.

Οἱ χωρικοί ζοῦνε σέ μιά παραδομένη, ἡμί-ὑπηρεσία στά πόδια τοῦ κάστρου. Ὁ Ἄλφρεντ εἶναι ὁ πιστός, ὑπάκουος μαθητευόμενος: ἕνας Σάντσο Πάντσα, πιστός — πού τοῦ λείπει τό θάρρος καί ἡ



κοινή λογική νά ἐμποδίσει τόν ἀφέντη τοῦ ἀπό ἀκόμη πιό τρομακτικές γκάφες, ἀλλά εἶναι καί πολύ πιό ἀγαπητός.

Ἐκτός ἀπό μία ἢ δύο σκηνές πού σκάζουμε στά γέλια, τό περισσότερο χιοῦμορ τῆς ταινίας ἐνισχύει τόν ὑπέροχο σαρκασμό μᾶλλον, παρά τό γέλιο τῆς κοιλιᾶς. Πόσο εὐχάριστο π.χ. νά βλέπεις τόν Ριχάρδο τόν III (τόν πιό κακό βασιλιά) ἀνάμεσα στούς φιλοξενούμενους τοῦ χοροῦ τῶν βρυκολάκων ἢ νά ἀναγνωρίζεις τήν Μάργκαρετ Μωλτάς, τήν διάσημη Ἀσχημη Κόμησσα τοῦ Τυρόλου σάν ἕνα πρόγονο τοῦ φόν Κρόλοκ, τό διάσημο πορτραῖτο τῆς νά δεσπόζει στό διάδρομο τοῦ κάστρου. Πόσο διασκεδαστικό τά τελευταῖα λόγια τοῦ Ἄλφρεντ στήν Σάρα πρὶν νά γίνει βαμπίρ καί νά τόν δαγκάσει, νά εἶναι αὐτά τοῦ ἔραστῆ ἀπό τούς «Μποέμ» πού ἀπευθύνονται στήν Μιμί. Πόσο προφανές νά ὑπάρχει ὁμοφυλοφιλία ἀνάμεσα στούς βρυκόλακες, μέ τήν ἐπιλογή τοῦ σέξ τοῦ θύματος, ἀντεστραμένη.

Τήν ταινία διατρέχει ἡ ἀτμοσφαιρική μουσική τοῦ Κόμεντα, πού ἀντικατοπτρίζει ὅλο τόν τρόπο καί τήν διαφάνεια μέ κατάλληλες σοβαρές συγχορδίες, ἀπειλητικά κρεσέντο, οὐρλιαχτά καί ἔνοχα πισικάτο ὅταν εἶναι ἀπαραίτητο — ἀλλά ἐπίσης συνοδεύει τίς συναντήσεις τῆς Σάρα καί τοῦ Ἄλφρεντ μέ ἕνα θέμα κυνηγημένης ὁμορφιάς καί λύπης πού βγάξει ἐπάνω τῆς ἕνα σοφό πάθος. Τό ἴδιο θέμα ἔχει ὑπέροχα μεταμορφωθεί γιά τόν χορό στήν σεκάνς τῆς αἰθουσας χοροῦ.

Γι' αὐτήν τήν σεκάνς ὁ Ντάγκλας Σλόκομπ μᾶς λέει: «Ἦταν, νομίζω, μία ἐπίδειξη δύναμης, καί τό ὅλο πράγμα τό εἶχε συλλάβει ὁ Πολάνσκι. Μᾶς πῆρε δύο μέρες νά τό κινηματογραφήσουμε, νά δουλέψουμε ὅλες τίς κινήσεις τῆς μηχανῆς, κρατώντας μία γραμμὴ ἐδῶ καί μία γραμμὴ ἐκεῖ καί μετὰ συγχρονίζοντας τόν χορό σέ ἕνα βλέμμα ἀνάμεσα στόν Ἄλφρεντ καί τόν Καθηγητὴ ἢ τήν Σάρα,

καί ἐνάοντάς τα μέ τούς ὑπόλοιπους. Ἡ ἐπιτυχία τοῦ σχεδίου βασιζόταν κατὰ πολὺ στήν ἐξυπνάδα τοῦ συνεργείου μας —καί εἴμασταν τυχεροί γιατί εἶχαμε μία ἐξαιρετικὴ ὁμάδα. Τό φινάλε, μέ ὅλη τὴν ὁμάδα νά προχωρεῖ πρὸς τό μέρος ἐνός τεράστιου καθρέπτη, καί ὅμως, μόνον οἱ τρεῖς νά φαίνονται, λειτούργησε κτίζοντας ἕνα δεῦτερο σκηνικό ἀντίστροφα πίσω ἀπὸ τόν «καθρέπτη» καί χρησιμοποιώντας σωσίες γιά τόν Καθηγητὴ, τόν Ἄλφρεντ καί τήν Σάρα. Ὅταν ἀρχίζουν νά χορεύουν μεταξὺ τους, βέβαια, τά ἀντίγραφα βγαίνουν ἐξω ἀπὸ τὴν εἰκόνα. Χρησιμοποίησαμε τὴν ἴδια μέθοδο στήν σκηνὴ ἀνάμεσα στόν Ἄλφρεντ καί τόν Χέρμπερτ, ἀλλά αὐτὴ δέν λειτούργησε τόσο καλά.

Σάν Ἄλφρεντ, ὁ Πολάνσκι δίνει μία ἐρμηνεία ἐξαιρετικὰ γοητευτικὴ καί μέ ἐμπιστοσύνη, χωρὶς νά δείχνει καμιά ἔνταση ἀπὸ τό γεγονός ὅτι θά πρέπει νά βρῆσκειται ταυτόχρονα καί ἀπὸ τίς δύο πλευρές τῆς κάμερας. Ὁ Ντάγκλας Σλόκομπ λέει: «Ἐφερε σὸ φῶς τό ἐνδιαφέρον πού ἔχει γιά τά παραμῦθια. Ἡ μορφή τοῦ Ἄλφρεντ εἶναι κατὰ πολὺ ὅμοια μ' αὐτὴ τοῦ ἴδιου τοῦ Πολάνσκι, μία λεπτὴ φιγούρα, νέα καί λίγο ἀπροστάτευτη — ἕνα ἴχνος Κάφκα. Εἶναι κατὰ πολὺ ἕνα προσωπικὸ δείγμα τοῦ χιοῦμορ του. Συνήθιζε νά χασκογελᾷ σ' ὅλη τὴν διάρκεια τῶν γυρισμάτων τῆς ταινίας».

IVAN BUTLER

(ἀπὸ τό βιβλίον Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΤΟΥ ROMAN POLANSKI)

Μετάφραση: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος

* (ἀπὸ τὴν ταινία του «Ἡ νύχτα τῶν δολοφόνων»)

‘Η κυρία θέλει έρωτα

Une femme est une femme, Γαλλία 1961.

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Ζάν Λύκ Γκοντάρ. Παραγωγή: Ζώρζ ντέ Μπωρεγκάρ / Κάρλο Πόντι. Φωτογραφία: Ραούλ Κουτάρ. Μουσική: Μισέλ Λεγκράν. Διεύθυνση Παραγωγής: Μπερνάρ Έβάν. Μοντάζ: Άνιές Γκιγιεμότ και Αίλα Χέρμαν. Ήθοποιοί: Άννα Καρίνα, Ζάν Κλώντ Μπριαλύ, Ζάν Πώλ Μπελμοντώ, Νικόλ Πακέν, Μαρί Ντυμπού, Ζάν Μορώ. 85 λεπτά.

‘Η Άντζελα, μιά στριπτιζέζ θέλει νά αποκτήσει ένα μωρό και νά παντρευτεί. ‘Ο έραστής της, ‘Εμίλ δέν θέλει. Μιά μέρα πού ή σύλληψη είναι ή πιά πιθανή, ό ‘Εμίλ επιβεβαιώνει τήν άπροθυμία του και ζητά βοήθεια από τόν φίλο τους τόν Άλφρεντ (Ζάν Πώλ Μπελμοντώ). Τήν στιγμή πού ό ‘Εμίλ άποφάσισε νά τής δώσει παιδι, είναι πολύ άργά γιά νά είναι βέβαιος πώς όποιοδήποτε παιδι θά είναι τό δικό του.

‘Από τά σπασμένα ζενερικ τής ταινίας, μέ τά φωτεινά χρώματα τούς ήχους τών παρασκηνίων ύπάρχει ένα είδος έορταστικής άτμόσφαιρας πάνω στό ‘Η κυρία θέλει έρωτα (ή ‘Η γυναίκα είναι γυναίκα). ‘Αλλά αυτό πού είναι έορταστικό δέν μπορεί κανείς εύκολα νά τό καταλάβει. Τό Παρίσι; (Ύπάρχει μιά άναφορά στην ταινία του Ρενέ Κλαίρ 14 ‘Ιουλίου στους τίτλους). Μιά ώρισμένη προσέγγιση στην κωμωδία του μενάζ α τρουά; (Τό όνομα του Μπελμοντό στην ταινία είναι Λιούμπιτς, και τό σενάριο του θά μπορούσε νά θεωρηθεί σαν ένα εκσυγχρονισμένο Σχέδιο Ζωής του Λιούμπιτς). ‘Η Άννα Καρίνα; (πολύ πιθανόν).

Τό Παρίσι του Γκοντάρ και του κόσμου πού κατοικούν τά θορυβώδη βουλεβάρτα του, δέν έχουν πραγματικές ρίζες και οί δηλώσεις του, μέ τίς όποιες φαίνεται νά εύχαριστείται τό κάνουν αυτό πιά προφανές. Στο ‘Η γυναίκα είναι γυναίκα όπως και στίς πιά ξεκάθαρα σοβαρές ταινίες τους είναι αυτή ή έλλειψη ριζών τής μοντέρνας έμπειρίας πού ό Γκοντάρ έξερευνά και δραματοποιεί (ή τήν εκθέτει άποδραματοποιώντας την);. ‘Ακόμη κι αυτό τό μικρό πακέτο από μικρά μιστρό, μάρ μέ στριπτιζ, πολιτικές ύποψίες και συζυγικές περιπλανήσεις διαρκώς παραβιάζεται στην νατουραλιστική επιφάνειά του, όχι μόνο από τίς κωμικές περιπλοκές του σεναρίου αλλά επίσης και από τίς υπενθυμίσεις του Γκοντάρ ότι ή ταινία όχι



μόνο δέν είναιμιά παράσταση αλλά και οι προβαλλόμενες εικόνες είναι από μόνες τους παραπλανητικές. Ἡ Καρίνα πηγαίνει πίσω ἀπό μιά κολώνα μέ τά ρούχα της τού στρίπ τής καί ἀμέσως ἐμφανίζεται ὀλότελα ντυμένη μέ τά ρούχα της τά καθημερινά. Ἀργότερα πετᾶ τό αὐγό πού πῆγει στόν ἀέρα, πηγαίνει νά ἀπαντήσῃ στό τηλέφωνο καί ἐπιστρέφει νά πιάσει τό αὐγό στό τηγάνι. Βρισκόμαστε σ' ἕνα κόσμο πού ὁ Κολόμβος του ἦταν ὁ Μελιές.

Ἡ ταινία ἔχει μιά ὁμορφιά πού εἶναι γυαλιστερή καί παθητική, σάν νά βρισκόμαστε σέ ἕνα γυαλί χρωματιστό καί γυαλιστερό, κομμάτια πού κατά κάποιον τρόπο συνθέτουν μιά ταινία, ἐνῶ ταυτόχρονα ἀρνοῦνται νά κρατηθοῦν μαζί: μιούζικαλ, θλήψη, φάρσα, ἀπόλυτη εὐαισθησία. Εἶναι αὐτός ὁ ταυτόχρονος ἑορτασμός τῆς ὁμορφιάς καί τῆς εὐαισθησίας του, τῆς εὐθυμίας καί τῆς προσωρινότητάς του, τῆς μεταβλητῆς φύσης ὅλων αὐτῶν τῶν αἰσθημάτων πού ἀποκαλύπτουν στό *Ἡ Γυναίκα εἶναι Γυναίκα* μιά παράξενη ρομαντική συμπεριφορά, ριζερβαρισμένη καί αὐτοαρνούμενη, πού εἶναι καί πιθανόν ὁ μόνος ρομαντισμός μιάς σύγχρονης εὐαισθησίας.

Ἀκόμη καί τά στοιχεῖα τοῦ σεναρίου τῆς χαμηλῆς κωμωδίας ἐδῶ ἔχουν ἀδειάσει ἀπό τήν μηχανική τους χρήση καί ἔχουν μετατραπῆ στά παράλογα εἰδικά στοιχεῖα πού ὀδηγοῦν σ' αὐτήν τήν μέρα τόν Νοέμβρη τοῦ 1961 τήν μέρα πού ἡ Καρίνα μπορεῖ νά συλλάβῃ τό παιδί πού θέλει. Χρησιμοποιεῖ τόν μικρό τροχό ὑπολογισμοῦ, ὄχι γιά νά μάθει πότε μπορεῖ νά ἔχει σεξουαλική ἐπαφή χωρίς κίνδυνον, ἀλλά γιά νά βεβαιωθεῖ γιά τό ἀντίθετο — μιά εἰρωνική ἀντιστροφή.

Σύμφωνα μέ τήν ἄποψη τοῦ Μπελμοντώ, ἡ Ἄντζελα εἶναι «μιά κοπέλλα πού κάνει λάθος κάθε μέρα». Βγάζει αὐτό τό συμπέρασμα ἀπό τήν ἱστορία του γιά τό κορίτσι πού πιστεῖει ὅτι ἔχει μεπερδέσει τά

σημειώματα πού ἔχουν γραφτεῖ στους δύο της ἔραστες καί χάνει καί τούς πιστεύοντας στό λάθος της.

Ἦγάρχει μιά ἀποκαλυπτική στιγμή ὅταν ὁ Γκοντάρ βάζει μέσα στήν ταινία μιά ἀνεπιτυχή λήψη. Ἡ Καρίνα σέ ἕνα κλόουζ-ἄπ, ὑπερασπίζεται τόν συναισθηματισμό της ἐνάντια στήν κοινή λογική τοῦ Μπριαλύ. Οἱ γυναῖκες πού κλαίει εἶναι ὁμορφες λέει, «Ἐγώ, βρίσκω ὅπως καί οἱ μοντέρνες γυναῖκες, πού ξέρουν τό ὄριο, ... ὄχι αὐτό ταιριάζει... δέν ταιριάζει;... δέν ταιριάζει;...» ρωτᾶ, ἀγνωρίζοντας τό λάθος της — καί ἀμέσως ἔρχεται ἡ σωστή λήψη — «Ἐγώ, βρίσκω ὅπως οἱ μοντέρνες γυναῖκες πού... θέλουν νά μιμηθοῦν τούς ἄνδρες». Διατηρώντας τό ἄγχος τοῦ χαρακτήρα μαζί μέ τήν ἀμηχανία τῆς Καρίνα γιά τά περιορισμένα της Γαλλικά, ὁ Γκοντάρ ἔχει ἀπομακρύνει ὅλες τίς διαφορές ἀνάμεσα στήν Ἄντζελα καί στήν ἠθοποιό πού παίζει τόν ρόλο. Ἡ ταινία ἔχει σωστά χαρακτηριστεῖ σάν ἕνα ντοκυμανταίρ πάνω στήν Ἄννα Καρίνα, ἀλλά εἶναι ὁ σταθερός βασικός κανόνας τοῦ Γκοντάρ νά ἐκθέτει τίς δραματικές συμβάσεις τῶν ταινιῶν του καί νά κάνει τόν θεατή νά συνειδητοποιεῖ ὅλη τήν ὥρα πῶς αὐτό πού βλέπει εἶναι ἠθοποιοί πού εἰκονογραφοῦν μιά δρῶση γιά τό συμφέρον του. Σέ μιά στιγμή θυμοῦ, ἡ Καρίνα τόν ἀπειλεῖ πῶς θά ἐπιστρέψῃ πίσω στήν Κοπενχάγη σέ μιά ἄλλη ὁ Μπριαλύ τήν κοροϊδεῖ γιά τήν ἀνικανότητά της νά προφέρει τό Γαλλικό «ρ». Μέ τό τέλος τῆς ταινίας εἶναι αὐτή πού φαίνεται νά διορθῶναι τήν προφορά τοῦ Μπριαλύ, μόνο καί μόνο γιά νά κάνει ἕνα ἀπ' αὐτά τά λογοπαίγνια μέ τά ὁποῖα ὁ Γκοντάρ ἀρέσκειται τόσο πολύ. «Ἄντζελα, εἶσαι φλεγόμενη» (infame = φλεγόμενη), λέγει ἀφοῦ ἔχει εὐχαριστήσῃ τήν ἐπιθυμία της γιά μητρότητα, ἐτσι ὥστε νά μήν ξέρουν ποτέ ἂν τό πιθανόν παιδί εἶναι δικό του ἢ τοῦ Μπελμοντώ μέ τόν ὁποῖο ἦταν αὐτή μερικῆς ὥρες πῶς πρὶν. «Ὅχι» τόν διορθῶνει, «εἶμαι μιά γυναίκα» (une

femme = μιά γυναίκα) προσπαθώντας να μᾶς δείξει πώς κατάλαβε «μιά γυναίκα» αντί για τό «φλεγόμενη».

Ἄλλά, τελικά ἡ εὐκαιρία τῆς ὀμορφιάς βρίσκεται στήν διατήρηση λεπτῶν αἰσθημάτων τῆς «Ἄντζελας» καί τήν πεισματάρικη θέλησή της, ἀνάμεσα στίς ἀποχρώσεις τοῦ χρώματος καί τοῦ ἤχου πού κτίζουν τήν διάθεση τοῦ πανηγυριοῦ. Ἄνάμεσα στή ριχτή πρακτικότητα καί στόν ἐξωτερικό ρομαντισμό τοῦ Μπελμοντώ, ὁ μόνος τρόπος πού ἔχει γιά νά ἱκανοποιεῖ τήν ἐπιθυμία της εἶναι ὁ

παράλογος αὐτός πού διαλέγει. «Δέν ξέρω πιά ἂν θά πρέπει νά γελῶ ἢ νά κλαίω», λέγει, καί ἀργότερα λέγεται ἀπ' ὅλες τίς διαδικασίες πώς δέν ἔχει σημασία ἂν εἶναι μιά κωμωδία ἢ μιά τραγωδία, Τό Ἡ κυρία θέλει ἔρωτα μπορεῖ νά μὴν εἶναι ἕνα ἀριστούργημα, καί δέν εἶμαι ἀκόμη σίγουρος ἂν εἶναι μιά πολύ καλή ταινία. Ἄλλά κατά κάποιο τρόπο δέν μέ νοιάζει.

EDGARDO COZARINSKY

(ἀπό τό βιβλίο «The films of Zean - Luc Godard»)

Μετάφραση: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος



Τί έκανες στόν πόλεμο Θανάση

Έλλάδα, 1971.

Σκηνοθεσία: Ντίνος Κατσουρίδης. Ήθοποιοί: Θανάσης Βέγγος.

Έφη Ροδίτη



Ή από τίς πιά συζητημένες καί ή πιά έμπορικé ταινία τής χρονιάς είναι τό *Τί έκανες στόν πόλεμο Θανάση*. Ή Βέγγος, μετά άπό μία μακρόχρονη σκληρή καί συνεπή δουλειά μέσα στόν έλληνικό κινηματογράφο, κατάφερε νά γίνει ό κορυφαίος λαϊκός κωμικός τής έποχής του. Αύτός ό ρωμηός «διάδοχος του καραγκιόζη» άφου κέρδισε τό πλατύ κοινό στή δεκαετία του ΄60 έρχεται τώρα νά κερδίσει καί τήν κινηματογραφική κριτική. Αρχίζει νά καθιερώνεται σάν λαϊκή παράδοση καί ταυτόχρονα σάν μία σανίδα σωτηρίας του έμπορικού κινηματογράφου πού άρχισενά παίρνει τόν οικονομικό του κατήφορο. Κι αύτή ή ταινία, όπως καί ή έπομένη πού θά κάμει ό Κατσουρίδης μέ τό Βέγγο (*Θανάση πάρε τό όπλο σου*) είναι άπό τίς τελευταίες μεγάλες οικονομικές έπιτυχίες του έλληνικού κινηματογράφου. Στό *Τί έκανες στόν πόλεμο Θανάση*, ό Βέγγος βρίσκεται στήν έποχή τής Γερμανικής κατοχής όπου πεινάει, φυλακίζεται καί κάνει άντίσταση (άκούσια). Ή ταινία παίρνει τό βραβείο καλλιτεχνικής ταινίας καί τό βραβείο πρώτου άνδρικού ρόλου.

Ή από τό βιβλίό του

Γιάννη Σολδάτου

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΚΑΤΣΟΥΡΙΔΗΣ ΝΤΙΝΟΣ

Φιλμογραφία

1960: *Έγκλημα στά παρασκήνια, είμαι άθώος*, 1963: *Ή κύριος πτέραρχος, Τής κακομοίρας*, 1965: *Οί άδίστακτοι*, 1966: *Σύντομο διάλειμμα*, 1970: *Ένας Βέγγος γιά όλες τίς δουλειές*, *Ή Θανάσης, ή Ήουλιέτα καί τά λουκάνικα*, 1971: *Τί έκανες στόν πόλεμο Θανάση*, 1972: *Θανάση πάρε τ' όπλο σου*, 1973: *Ή άνθρωπος πού έτρεχε πολύ*, 1976: *Ή Θανάσης στή χώρα τής σφαλιάρας*.

Τό μυστήριο μέ τίς δώδεκα καρέκλες

The twelve chairs, Η.Π.Α., 1970.

Σκηνοθεσία: Μέλ Μπρούκς. Σενάριο: Μέλ Μπρούκς*. 'Ηθοποιοί: Ρόν Μούντυ, Μέλ Μπρούκς, Φράνκ Λαντσέλλα, Ντόμ Ντέ Λουίζ.

* από τό μυθιστόρημα τών "Ιλφ καί Πετρόφ =

Στή μακρινή Ρωσσία συμβαίνει ένας θάνατος. Μέσα στά υπάρχοντα του νεκρού υπάρχουν 12 καρέκλες. Στήν μιά άπ' αυτές είναι κρυμμένος ένας όλόκληρος θησαυρός. Παπάδες, κληρονόμοι, τυχοδιώκτες άρχίζουν τό άγριο κυνήγι του θησαυρού. Μέ χιλιάδες κωμικά ευρήματα καί σπαρταριστά επεισόδια ό Μπρούκς ταυτόχρονα κτυπά τίς ταινίες έποχής, τό Ρώσσιο στύλ, τήν παντοδυναμία του χρήματος, τόν πόθο πού μένει πάντα άνεκπλήρωτος. 'Αρχές τής ψυχοκωμωδίας, καί ένα θέμα πού τό χειρίστηκαν κατά καιρούς καί άλλοι σκηνοθέτες όχι όμως τόσο επιτυχημένα.



ΜΠΡΟΥΚΣ ΜΕΛ

Βιογραφία

Κωμικός σκηνοθέτης. Γεννήθηκε καί είχε τό όνομα Μέλβιν Καμίνσκυ στά 1926, στή Νέα 'Υόρκη. 'Επιτυχημένος κωμικός στά νάϊτκλάμπ καί στήν Τηλεόραση, διάσημος γιά τόν χαρακτήρα του ενός γέρου 2.000 χρόνων. 'Εκανε επιτυχημένες ήχογραφήσεις καί δημιούργησε άρκετά τηλεοπτικά σήριαλ, συμπεριλαμβανομένου καί του 'Γίνε 'Εξυπνος. Μετά τό 1960 πρós τό τέλος τής δεκαετίας σκηνοθέτησε άρκετές ξεκαρδιστικές κωμωδίες, άν καί καμιά φορά χωρίς λεπτό γούστο. Παντρεύτηκε τήν "Άνν Μπάνκροφτ.

Φιλμογραφία

1968: *Οι Τρελλοί παραγωγοί*. 1970: *Οι δώδεκα καρέκλες*. 1974: *Μπόντες, Σπειρούνια καί Καντές Σέλλες, Φρανκεστάιν Τζούνιορ*. 1976: *Βουβή Ταινία*. 1977: *Άίγο πολύ τρελλούτσικος*. 1980: *'Η τρελλή ιστορία του κόσμου, μέρος 1*. 1983: *Νά ζεϊ κανεϊς ή νά μή ζεϊ*.



ΕΙΚΟΝΕΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ, ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑΣ

Συνέντευξη με
τόν Ζάν Λύκ Γκοντάρ

Κόλιν Μάκ Καίημπ

Οί πρώτες σου ταινίες φαίνεται πώς περιέχουν δύο διαφορετικές εικόνες γυναικών. Από τη μιά υπάρχει η γυναίκα σάν αϊνιγμα και μυστήριο, ή Μαριάνε στο *Τρελλό Πιερό*. Από την άλλη υπάρχει η γυναίκα σάν καταναλώτρια, ή Σαρλότ στο *Μιά Γυναίκα παντρεμένη*. Αυτή η διάκριση ισχύει;

Ζάν Λύκ Γκοντάρ:

Πιθανόν... εξαρτάται... Αλλά νομίζω πώς η πρωτοτυπία μου βρίσκεται στο ό,τι δεν διαχωρίζω τους άνδρες απ' τις γυναίκες. Είναι σάν δύο ειδών ζώα. Βάζω την σκηνοθεσία μου και τό σενάριό μου στο σώμα ενός άνδρα και στο σώμα του, ή στο σώμα μιās γυναικας και στο στόμα της, χωρίς νά άνησυχώ πώς επειδή είναι γυναίκα μπορεί, ή επειδή είναι ένας άνδρας δέν μπορεί, νά τό πεί.

Μερικές φορές τοποθετώ την φιλοσοφία μου σέ τρεις διαφορετικούς χαρακτήρες, ενώ οί πίο πολλοί σκηνοθέτες έχουν τόν χαρακτήρα του. "Αν είναι άριστεροί τότε ένα χαρακτήρας άντιπροσωπεύει τίς απόψεις τους και ό άλλο παίζει πίνγκ πόνγκ. Αυτή ήταν και ή δυσκολία πού είχε τό κοινό στό νά κατανοήσει τόν *Μικρό Στρατιώτη*: ότι τήν γνώμη μου δέν τήν εξέφραζε κανέναν από τούς χαρακτήρες. "Ο κόσμος περιμένει νά είσαι μέ τήν άποψη αυτού του χαρακτήρα ή του άλλου. Λέω πώς είμαι μέ τήν ταινία. "Ο Ρενουάρ έκανε τό ίδιο πράγμα σε μερικές ταινίες, *"Η Μεγάλη Χίμαιρα*, π.χ.

συνέντευξη δηλώσεις



πού ό κόσμος δέν καταλάβαινε τί συνέβαινε. Λέω ό,τι έχω νά πώ μέ όποιοδήποτε τό στόμα χρειάζεται. "Αν είναι γυναίκα είναι γυναίκα. Δέν σκέφτομαι άν θά πρέπει νά είναι γυναίκα ή άντρας.

"Η εικόνα της πορνείας είναι πολύ σημαντική στίς πρώτες σου ταινίες. Τήν εποχή του *Αυό* ή *τρία πράγματα πού ξέρω* γι' αυτήν γίνεται ή πίο σημαντική μεταφορά της σύγχρονης κοινωνίας.

"Ήταν. Γιατί μερικές φορές είναι πίο εύκολο νά δημιουργείς μιá έρωτική σχέση γιά χρήματα. Στόν γάμο υπάρχει όλόκληρη ζωή και 'ίσως πράγματι νά μήν χρειάζεται τίποτε παραπάνω. "Έτσι λοιπόν, κάτι υπάρχει στραβό, αλλά ή αλήθεια του τί είναι στραβό, είναι πραγματική. Και μετά υπάρχει ένα ακόμα πρόβλημα πού δέν μπορώ νά εκφράσω: πρέπει νά μιλάς. "Ιδιαίτερα άν ζεις σέ μιá πολή ή είσαι καταδυναστευμένος απ' τό γεγονός, ότι όλο και περισσότεροι άνθρωποι κυριαρχούνται από τίς πόλεις. Κι αυτό σημαίνει πώς δέν μπορείς άπλά νά κάθεις και νά κοιτάς και νά λές κάτι. Τά περισσότερα απ' τά πράγματα πού θέλω νά πώ, κανείς δέν ενδιαφέρεται νά τά άκούσει. Καμιά φορά μπορείς νά μιλάς μέ παραγωγούς ή μέ τεχνικούς αλλά όχι γιά πολύ ώρα γιατί αυτό σέ κάνει σπασιαλίστα. "Απλώς μιλάς γιά τό πώς νά κάνεις χρήματα ή θέτεις τεχνικές έρωτήσεις.

Συνειδητά προσπάθησες σέ ταινίες όπως τό *Μιά γυναίκα παντρεμένη* νά πεις τήν ιστορία της γυναίκας από τή σκοπιά της;

συνέντευξη δηλώσεις

ΟΧΙ. 'Αλλά είναι γεγονός πώς οι γυναίκες χαρακτηρες μου είναι δυνατότεροι απ' τους ανδρικούς.

'Ο τίτλος *Νούμερο δύο είναι κάτι που δείχνει τὰ δύο κύρια θέματα του τίτλου: γυναίκες και σκατά*. 'Αλλά ἡ μέριμνά σου με τόν πρωκτό δέν είναι ἀπλά μία μετάθεση του ενδιαφέροντός σου για τίς γυναίκες; 'Η γυναίκα ἐδῶ γίνεται μία μεταφορά ἀντί νά γίνει τὸ πραγματικό ἀντικείμενο τῆς ταινίας.

Ναί σίγουρα, σίγουρα. Ξέρεις αὐτὴν τὴν ταινία τοῦ Κασσαβέτη, *Μία γυναίκα κάτω ἀπό ἐπίδραση; (Μία γυναίκα ἐξομολογεῖται)*. 'Ε λοιπόν, ὄλες μου οἱ ταινίες ἔχουν γίνει κάτω ἀπό ἐπίδραση. 'Ισως εἶναι ὁ καιρός, ἴσως εἶναι... Τὸ *Νούμερο δύο* ἔγινε κάτω ἀπ' τὴν ἐπίδραση τῆς Μιένιλλε. Δέν ἦταν ἐκεῖ καὶ θύμωσε γιατί τίς πῆρα πολλὰ καὶ τῆς εἶπα πὼς πάντοτε τὸ ἔκανα αὐτό. 'Αν ἔκανα μία ταινία για τόν ἥλιο θά ἔπαιρνα ἀπ' τόν ἥλιο. Δέν παράγω πράγματα μόνος μου ἀπ' τόν ἑαυτό μου. Δέν ξέρω τί κάνουν οἱ ἄλλοι φιλμοκατασκευαστές. Πάντοτε παίρνω, ποτέ δέν ἐφευρίσκω.

'Η κριτικὴ σου πάνω στίς εἰκόνες τῶν γυναικῶν για τὴν καταναλωτικὴ κοινωνία εἶναι κατακριτέα ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι παράγεις συγκεκριμένες εἰκόνες;

Ναί σίγουρα. Πάντα τὸ κριτικαρα αὐτὸ ἀλλά καὶ τὸ χρησιμοποιοῦσα παρ' ὅλα αὐτά. Καταλαβαίνω. 'Αλλά νομίζω πὼς οἱ γυναίκες πρέπει νά κάνουν περισσότερες ταινίες. Οἱ ἄνδρες ἐλέγχουν πάρα πολύ. Προσπαθῶ νά κάνω ταινίες ὅπως ἄλλοι μαγειρεουν. Νά κάνω ἀρκετὸ χρόνο, ἔτσι ὥστε κάποιος νά μὴν χρειάζεται νά πᾶει σ' ἕνα σνάκ μπάρ ἢ νά πρέπει νά ἐτοιμάσει χάμπουργκερ καὶ σαλάτα. Πρέπει νά ἔχεις χρόνο για νά τὸ εὐχαριστηθεῖς. 'Εξηγῶ στὸν κόσμο πὼς δέν εὐχαριστιέμαι τὴν μαγειρικὴ γιατί

ἔχω μόνο μία ζωὴ καὶ ἔχεις χρόνο νά εὐχαριστιέσαι μόνο μ' ἕνα πράγμα. Γι' αὐτὸ λέω στὴν "Ανν-Μαρί «Τὸ νά βρεῖς τὰ χρήματα για νά γυρίζεις ταινίες εἶναι τὸ ἴδιο με τὸ νά ἐτοιμάσεις μία σαλάτα για σένα».

'Αλλά δέν μπορείς νά τὰ ἔχεις καὶ τὰ δύο. Εἴμαστε πολὺ μικροί. Εἴμαστε ἀνθρώπινα κορμιά καὶ τὰ ἀνθρώπινα κορμιά εἶναι τὸ περισσότερο μισὰ, ποτέ δέν εἶναι ὀλόκληρα. Εἶμαι πάντα κατάπληκτος ὅταν λένε οἱ ἄνθρωποι — αὐτὸ προέρχεται ἀπὸ τὸν Ντεκάρτ, ἀλλά τὸ λές στίς ἐρωτήσεις σου— «Σκέφτομαι αὐτό». Πάντοτε ἀναρωτιόμουν πὼς μπορούσε κάποιος νά πῆ «'Εγώ» με τέτοιο τρόπο. Νομίζω πὼς εἶμαι τὸ μόνο πρόσωπο, ξέχωρα ἴσως ἀπ' τόν Μάο ἢ ἀπὸ ἄλλους ἀνθρώπους πού δέν ἔχω ἀκούσει γι' αὐτούς πού σκέφτονται τὸν ἑαυτό τους μισό, ὄχι τέλειο. Οἱ ταινίες καὶ ἡ ἐπικοινωνία με βοηθοῦν νά σκέφτομαι ἔτσι ὅπως καὶ τὸ νά δουλεύω μαζί με κάποιον ἄλλον.

Στίς πιὸ πρόσφατες δουλιές σας ὑπάρχει ὄλο καὶ περισσότερὴ ἐμφαση στὰ παιδιὰ.

Βέβαια. Γιατί τώρα εἶμαι πιθανόν πολὺ γέρος για νά ἔχω παιδιὰ. Κοιτάζω σέ μία πραγματικὴ δημιουργία, μία ζωντανὴ δημιουργία... ταινίες ἢ βιβλία, ἢ μουσικὴ, αὐτές εἶναι δημιουργίες... ἀπ' τὸ τίποτα. 'Αλλά ἔχουν σχέση. Παλιότερα πολὺ συχνὰ μιλοῦσα για τίς ταινίες μου σάν νά ἦταν μαρὰ. Καὶ για μένα τὸ νά θέλω νά διευθῶ ἕνα μικρὸ οἶκο παραγωγῆς εἶναι σάν τὴν "Ανν-Μαρί με τὰ παιδιὰ. Βλέπεις πράγματα ν' ἀρχίζουν, εἶσαι ὑποχρεωμένος νά εἶσαι αὐτὸ καὶ ὄχι ἐκεῖνο καὶ νά μαθαίνεις καὶ νά ἀρχίζεις νά μιλάς καὶ νά ἀπομνημονεύεις. 'Ἐτσι λοιπόν, με ἐνδιέφεραν τὰ παιδιὰ καὶ ἐνδιαφερόμουν νά καταλάβω ποῦ ἦταν τὸ λάθος ἀνάμεσα στὴν σχέση δουλειὰ καὶ ἀγάπη κοιτάζοντας στὸ τί ἦθελαν τὰ παιδιὰ. Ξέρω τώρα πὼς ἂν κάνω μία

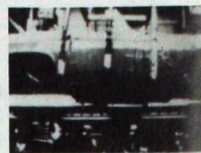
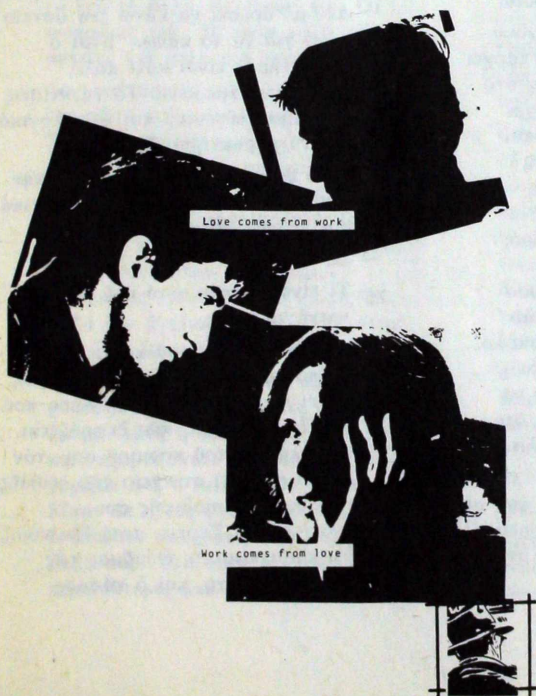
ταινία είναι σαν να μιλώ για τό τι κάνω, για τον εαυτό μου, αλλά ταυτόχρονα αυτό δίνει κάτι σε άλλους ανθρώπους έτσι ώστε να μπορούν να παίρνουν ένα τμήμα μου. 'Αλλά η κανονική πρόοδος παραγωγής βεβαιώνει πως δεν υπάρχει πιά αγάπη στην δουλειά. 'Υποτίθεται πως πρέπει να γίνεται με αγάπη. 'Η εργασία είναι αποτέλεσμα αγάπης και η αγάπη είναι αποτέλεσμα εργασίας. Και στίς ταινίες δεν μπορείς να τ'ά έχεις και τ'ά δυό. Γι' αυτό μιλάμε πάντα για ένα λάβ-στόρυ. Γιατί δεν υπάρχει πιά αγάπη. "Όμως οι άνθρωποι ακόμη άρέσκονται να πηγαίνουν σινεμά. 'Αλλά τ'ά παιδιά... τί θέλουν αὐτά;

'Από τό βιβλίο

GODARD:

IMAGES, SOUNDS, POLITICS

Μετάφραση: 'Αχιλλέας Ψαλτόπουλος



Συνέντευξη με την Γκόλντ Χούου από τον Ντέηβιντ Τόμσον

- Δέχεσαι τόν όρο «κωμικός»;
- Ναι.
- Είδα την Τζόαν Ρίβερς στό 'Αποφινό Σώου προχθές καί ήταν κωμική, πολύ ενεργητική. 'Αλλά είναι ή μόνη γυναίκα κωμικός πού υπάρχει. Γιατί αυτό;
- Δέν ξέρω, είναι ένα δώρο. Δέν διδάσκονται τά πάντα. Δέν ξέρω γιατί οί περισσότερες γυναίκες άποτυγχάνουν στό να είναι κωμικές. Δέν μπορώ ποτέ να πώ ένα ανέκδοτο. Γιατί έχω ένα στυλ. Είμαι ένα πρόσωπο πού έχει μία συμπεριφορά.
Τί σημαίνει αυτό για τόν ρόλο πού έχουν οί γυναίκες στην κωμωδία;
- Περιμένε, μία στιγμή. 'Υπάρχουν όλων τών ειδών κωμωδίες. 'Υπάρχει ό κωμικός πού είναι υπέροχος στό να λέει ανέκδοτα. Μετά υπάρχει αυτός πού στείνει τό άστείο, καί αυτός πού αντίδρα στό άστείο. Καθένας έχει κι από ένα είδος ταλέντου. 'Η κωμωδία είναι ένα τέτοιο δύσκολο, άραϊο, τρυφερό, είδος καί φόρμα, πού, ξέρεις, άκριβώς γι' αυτό είναι καί τόσο δύσκολο. Νά γιατί, κατά κάποιο τρόπο, είναι καί τό τόσο δύσκολο. Καί γι' αυτό κατά κάποιο τρόπο, είναι καί κάτι πού δέν μπορεί να προσδιοριστεί. 'Ετσι, λοιπόν, όταν λές τί σημαίνει αυτό στόν ρόλο της κωμωδίας, δέν ξέρω.
- 'Όταν κοιτάς σ' ένα σενάριο πού σε άφορα, προσέχεις στις άστειες γραμμές πού έχει ό χαρακτήρας σου, ή στις αντιδράσεις;
- Κοιτάζω την άλήθεια. Είναι τό πρώτο πράγμα πού κοιτώ. "Αν δέν μου φαίνεται κάτι άληθινό, δέν μ' ενδιαφέρει για τό πόσο άστείο είναι, δέν θέλω να τό κάνω. Δέν μ' ενδιαφέρει άν τά γκάγκς είναι τόσο καταραμένα άστεία ώστε να πέφτεις στό γόνατα άπ' τά γέλια — δέν θά τό κάνω. Γιατί θά πρέπει να πιστέψω στην κατάσταση πού βρίσκεται ή γυναίκα. Καί όχι μόνο πρέπει να την πιστέψω αλλά θά πρέπει καί να την συμπαθήσω. Καί θά πρέπει να σκεφτώ πώς έχει κάποιο είδος κοινωνικής σχέσης, μ' αυτό όπου βρισκόμαστε σήμερα. Αυτές είναι καί οί παράμετροί μου. Δέν μ' άρέσει να κάνω ένα άστείο μόνο για να τό κάνω. 'Ετσι ό χαρακτήρας είναι κάτι πολύ σημαντικό για μένα. Τό να κτίσεις ένα τίμιο, εύγενικό καί ψυχολογικά σωστό χαρακτήρα. Στερεό.
- Αυτό θά μπορούσε να καλύψει την δουλειά σου άν ήσουν άποκλειστικά μία σοβαρή ήθοποιός.
- 'Ω, ναι.
- Τί είναι λοιπόν αυτό πού κάνει τό κοινό να γελά;
- Νομίζω πώς έχει να κάνει με τόν τρόπο πού αντιμεταπίξεις την ζωή. 'Εχει να κάνει με τό πρόσωπο πού σου έχουν δώσει, πώς εκφράζεται, την γλώσσα του κορμιού σου, τόν ρυθμό σου, τό στοιχείο της πειθοϋς, τό είδος της παιδικής σου άνοιχτοσιάς. Ξέρεις, ποτέ δέν νόμιζα ότι είμαι κωμική. Ουμμάι πώς έκανα ένα έργο, καί ό κόσμος

συνέντευξη δηλώσεις

γελοῦσε καὶ ἡ μητέρα μου ἦρθε πίσω καὶ μοῦ εἶπε «δὲν νομίζω πῶς εἶσαι τόσο ἀστεία» καὶ εἶπα «οὔτε κι ἐγώ. Εἶμαι πάντα ὅπως εἶμαι». Ποτέ δὲν ἦμουν διαφορετική. Καὶ θά σοῦ πῶ κάτι. Εἶναι ἡ ἰδέα πῶς ἀγαπῶ τὸν κόσμο, πῶς ἀγαπῶ τὴν ζωὴ, πῶς ἔχω ἓνα πρόσωπο πού εἶναι πολὺ ἐκφραστικό, πῶς ἔχω ἓνα σῶμα, ξέρεις... Εἶναι κάτι θαυμάσιο. Δὲν μπορεῖς νὰ πεῖς πῶς ἡ Γκόλντνυ εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνον ἀστεία γιατί ξέρει πῶς νὰ πει τὶς γραμμὲς τῆς. Εἶναι κάτι περισσότερο ἀπ' αὐτό. Ὑπάρχει ἓνας ὀλόκληρος ἀστεῖος μικρὸς χαρακτήρας. Καὶ αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὸ πρόσωπο ξέρεις ἔφτασε κάτω στὸ κοινό. Καὶ πράγματι δὲν ἦμουν διαφορετικὴ ἀπὸ τότε πού ἦμουν μικρὸ κοριτσάκι.

- Νομίζω πῶς τὸ κοινό ἔχει ἐνθαρρυνθεῖ στὸ νὰ πιστεύει πῶς ἡ κωμῶδια καὶ ὁ πόνος ἀποκλείουν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο. Κι, ὅμως, ὄχι. Οἱ κωμῶδιες τοῦ '30 εἶναι πολὺ πιὸ ἀστείες καὶ πολὺ πιὸ πραγματικές.
- Δὲν περηφανεύομαι γι' αὐτό, ἀλλὰ δὲν εἶμαι κινηματογραφόφιλη. Σπάνια πηγαίνω κινηματογράφο, κάτι πού εἶναι τρομακτικό. Βλέπω μερικὲς ταινίες πού θέλω νὰ δῶ, ἀλλὰ δὲν εἶμαι κάποιος πού βλέπει ὅλες τὶς ταινίες πού προβάλλονται. Καὶ φυσικά ὅταν πρόκειται γιὰ παλιές ταινίες, διψῶ νὰ τὶς δῶ, ἀλλὰ δὲν βγαίνω ἔξω. Βέβαια, στὴν TV, ἔχω δεῖ μερικὲς.
- Ἀρχικά ἦσαν χορευτριά, καὶ μιὰ χορευτριά δουλεῖει πολλές ὥρες τῆν ἡμέρα. Αὐτὴ ἡ δουλειὰ σέ κάνει καλύτερη. Κάποτε οἱ ἠθοποιοὶ γύριζαν 3 ἢ 4 ταινίες τὸν χρόνο. Εἶσαι ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους πού δουλεύουν σκληρότερα ἀπ' ὅλους, ἀλλὰ παρ' ὅλα αὐτὰ δὲν γυρίζεις περισσότερες ἀπὸ 12 ἢ 15 ἐβδομάδες

τὸν χρόνο. Ἄν ἀληθεύει πῶς ἡ σκληρὴ δουλειὰ σέ κάνει καλύτερη, σκέφτηκες ποτέ πῶς μπορεῖ νὰ σέ προκαλεῖ περισσότερο μιὰ τηλεοπτικὴ σειρά;... Φαίνεται ἀηδιασμένη.

- Εἶναι τὸ πιὸ ἀνατριχιαστικό καὶ κούφιο ἀπ' ὅλα τὰ μέσα. Εἶναι μιὰ συνταγή. Σέ καταβροχθίζει καὶ μετὰ σέ φτύνει. Δὲν ὑπάρχει χρόνος γιὰ δημιουργία, οὔτε γιὰ ἐμβάθυνση καὶ τοῦ νὰ βρεῖς ὑπέροχες στιγμές. Καὶ πιθανόν αὐτές νὰ τὶς πετύχεις στὴν δέκατη λήψη. Ποτέ δὲν κάνεις 10 λήψεις στὴν τηλεόραση. Εἶναι μιὰ μηχανή. Ὑπάρχει μόνον ἡ τεχνικὴ. Γι' αὐτό καὶ οἱ ταινίες εἶναι κάτι ὑπέροχο. Ἐχουν ζεστασιά, μιὰ διαφορετικὴ ἀτμόσφαιρα ὀλοκληρωτικά, καὶ ὑπάρχει χώρος γι' αὐτές τὶς στιγμές πού μόνον συμβαίνουν μιὰ φορά. Ἡ τηλεόραση σέ πετᾷ μιὰ κι ἔξω. Τὰ χρήματα εἶναι μιὰ πολὺ σημαντικὴ ὑπόθεση ἐκεῖ.
- Ὅμως, ἡ ἐστία τῆς ἐθνικῆς προσοχῆς εἶναι ἡ τηλεόραση καὶ γίνεται πολὺ καλὴ δουλειὰ σ' αὐτὴν.
- Ὅπωςδήποτε. Εἶναι σάν νὰ ἀνήκεις σέ μιὰ ἐταιρεία καὶ νὰ κάνεις τὸ ἓνα ἔργο μετὰ τὸ ἄλλο. Ἀλλὰ ἔρχεται ἡ στιγμή πού πρέπει νὰ φύγεις γιατί θ' ἀρχίζεις νὰ ἐξαρτᾶσαι ἀπὸ τὰ ἴδια, τὰ παλιά πράγματα, καὶ θὰ δεσμεύεσαι συνέχεια. Δὲν ὑπάρχει χώρος γιὰ ἐξερρεύσηση ἢ γιὰ ἐπέκταση.
- Ἄν οἱ καλύτερες στιγμές σου στὴν κωμῶδια εἶναι τὸ νὰ ἀντιδρᾷς στὰ ἀστεία, δὲν νομίζεις πῶς ὑπάρχει μιὰ μεταφορὰ γιὰ τὶς σεξουαλικὲς σχέσεις σ' αὐτό;
- Ἴσως.
- Νομίζω πῶς τὸ κοινό σέ ἀρέσει γιατί γελαῖς στὸ ἀνέκοδο ἐνός ἀνδρα εὐγενικά.

συνέντευξη δηλώσεις

— Μμμ. Ναι. Είναι άστειο. Πρέπει να μου άρέσουν και αν νομίζω πώς δεν πρόκειται να μου άρέσουν, τότε προσπαθώ να τους μάθω πολύ καλά. Συμπεριλαμβανομένων και των σκηνοθετών. Προσπαθώ να κρατώ τις αποστάσεις, γιατί έτσι και αρχίσω να βλέπω τα πράγματα που δεν μου άρέσουν, αυτό το φυσικό αίσθημα της αγάπης του ενδιαφέροντος και της προσοχής μου είναι πιο δύσκολα.

Από τό περιοδικό

Film Comment

Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1982)

Μετάφραση: Άχιλλέας Ψαλτόπουλος



ΜΠΟΡΕΙΣ ΝΑ ΤΗΝ ΑΓΓΙΞΕΙΣ, ΜΠΟΡΕΙΣ ΝΑ ΤΗΝ ΜΥΡΙΣΕΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ 3 ΔΙΑΣΤΑΣΕΩΝ

Τα συστήματα μεγάλης όθονης, ειδικά αυτά που χρησιμοποιούσαν περιφερειακά όπτικά έφφε, όπως τό Σινέραμα και τό Τόντ-ΑΟ, άναπαρήγαγαν τόν ρεαλισμό τής σκηνής, κατά κάποιον τρόπο τοποθετώντας τό κοινό μέσα τής. 'Ο άλλος τρόπος πού ύπήρξε για νά τό πετύχουν, ήταν νά χρησιμοποιήσουν τήν στερεοσκοπία για νά παράγουν μιá εικόνα μέ βάθος. Αυτή ή μέθοδος είχε για βάση τήν χρήση μιá εικόνας «άριστερου ματιού» και «δεξιού ματιού» πού παρουσιαζόταν στό κατάλληλο μάτι μέ όπτικές μεθόδους, έτσι ώστε νά μπερδεύονται στόν εγκέφαλο και νά δημιουργούν μέ ψευδαίσθηση τριών διαστάσεων στην ταινία. 'Ο κινηματογράφος μόλι και είχε γεννηθεί όταν έγιναν οι πρώτες προσπάθειες για νά προστεθεί βάθος στην ταινία. 'Η πρώτη καταγραφή μιáς επίδειξης προβολής στερεοσκοπικών άκίνητων εικόνων ήταν από τόν J.C. 'Αλμείντα στην 'Ακαδημία τών 'Επιστημών στό 1856. 'Εδειξε δύο στερεοσκοπικές εικόνες χρωματισμένες κόκκινες και πράσινες σέ γρήγορη διαδοχή, ενώ τήν όθόνη τήν κοίταζε κανείς χρησιμοποιώντας γιαλιά πού είχαν έναν κόκκινο και ένα πράσινο φακό. 'Ο κόκκινος φακός «έβλεπε» μόνο τήν πράσινη εικόνα και ό πράσινος φακός, τήν κόκκινη. Οι δύο μαζί ένωνόνταν και μπερδεύονταν για νά δώσουν τήν ψευδαίσθηση μιáς μοναδικής εικόνας σέ βάθος. Στά 1981 ό Ντυκόσ ντύ Χαουρόν ζήτησε άδεια εύρεσιτεχνίας για μιá βελτίωση αυτής τής

- «ανάγλυφης» μεθόδου, όπου οι δύο

στερεοσκοπικές εικόνες, χρωματισμένες κόκκινες και μπλέ κάθονταν ή μιá πάνω στην άλλη, και βλέπονταν μέσα από κόκκινα και μπλέ γιαλιά. Αυτή ή μέθοδος χρησιμοποιήθηκε από τόν Τζ. Γκριβόλας στό 1897 για νά προβάλλει στερεοσκοπικές κινούμενες εικόνες. Δύο άρνητικά φίλμ είχαν τραβηχτεί μέ μιá διπλή κάμερα, μέ φακούς πού βρίσκονταν σέ άπόσταση 'ίδια μ' αυτή τών ανθρώπινων ματιών. Διπλοί προτζέκτορες, πού είχαν μηχανικά ένωθει, πρόβαλαν τίσ δυό ταινίες στην ίδια όθόνη μέσα από κόκκινα και μπλέ φίλτρα. Τό κοινό μπορούσε νά δει τίσ ταινίες σέ βάθος κοιτάζοντας τήν όθόνη μέ κόκκινα και μπλέ γιαλιά. Τίποτε περισσότερο δέν άκούστηκε για τίσ στερεοσκοπικές ταινίες μέχρι τών άρχων του 1920, όταν ύπήρξε ένα ξαφνικό ανανέωμα ένδιαφέροντος.

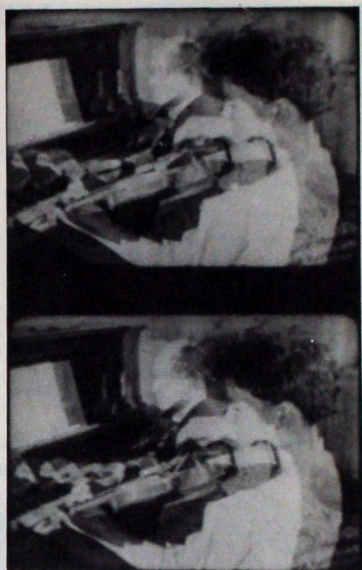
'Η μέθοδος Fairall χρησιμοποίησε τήν ανάγλυφη άρχή, μέ ένα στερεο ζευγάρι φίλμ σέ ένωμένους προτζέκτορες πού πρόβαλαν μέσα από κόκκινα μπλέ και πράσινα φίλτρα. 'Η δύναμη τής 'Αγάης, ή πρώτη, και ίσως ή μοναδική ταινία του Χένρυ Χ. Φαιρώλλ, προβλήθηκε τόν Σεπτέμβριο του 1982 στό θέατρο 'Αμπάσσαντορ Χοτέλ του Λός 'Αντζελες. 'Ο W.B.Nt. Kelley, του Πρίζμα Κόλορ, τύπωσε τίσ κόκκινες πράσινες έγχρωμες στερεοσκοπικές εικόνες του στίς αντίθετες όψεις ενός διπλού έπιστρομένου φίλμ. Τά άρνητικά τά έπαιρνε μιá κινηματογραφική μηχανή πού έξέθετε δύο κάδρα τής ταινίας ταυτόχρονα, μέ πρίσματα πού έδειναν τόν άπαραίτητο διαχωρισμό τών δεξιών και άριστερών τμημάτων θέασης.

ιστορία κινηματογράφου

Ἡ πρώτη ἐπίδειξις τῶν «πλαστικῶν» ταινιῶν τοῦ Κέλλυ *Ταινίος τοῦ μέλλοντος* δόθηκαν τὴν ἐβδομάδα τῶν Χριστουγέννων τοῦ 1922 στὸ Θέατρο Ριβολί στὴν Νέα Ἰόρκη, τὸ κοινὸ νὰ φορᾷ γυαλιὰ μέ χρωματιστὰ φίλτρα ἀπὸ Σελλοφάν. Ἡ ὁμοία «πλαστιγράμ» μέθοδος τοῦ Φρεντερικ Ε. Ἀϊβς καὶ τοῦ Τζάκομπ Ε. Λέβενταλ ἔκανε τὴν πρώτη δημόσια παρουσίασις στὰ 1923 στὸ Θέατρο Καμέο, τῆς Νέας Ἰόρκης. Οἱ ταινίαις περιλάμβαναν *Ἐνα ταξίδι πού φεύγει*, *Ἡ πόλις τοῦ φεγγαριοῦ*, *Ἄουτς καὶ Τζόβυ*. Αὐτέαις οἱ ταινίαις ξαναπροβλήθησαν στὰ 1925 ἀπὸ τὴν ἐταιρία Πατέ μέ τὸ ὄνομα Στερεοσκοπικς.

Ἡ στερεοσκοπικὴ μέθοδος «Τελεβιοῦ», πού δείχθηκε στὸ Σέλγουϊν Ἠθήτερ τῆς Νέας Ἰόρκης τὰ Χριστούγεννα τοῦ 1922 χρησιμοποίησε μίαν διαφορητικὴν μέθοδον θέασης. Στὸ πίσω μέρος κάθε καρέκλας εἶχε προσαρτηθεῖ ἕνα μηχανικὸ διάφραγμα, τὸ συγχρονισμὸ μέ τὸν προτζέκτορα. Τὸ διάφραγμα ἔκλεινε τὸ κάθε μάτι ἐναλλάξ, ἔτσι ὥστε τὸ ἀριστερὸ μάτι ἔβλεπε μόνον τίς εἰκόνες τοῦ ἀριστεροῦ ματιοῦ, καὶ τὸ δεξιὸ μάτι τίς εἰκόνες τοῦ δεξιοῦ ματιοῦ. Ὅπως θὰ περιμένα κανεῖς ἢ χρησιμοποίησις τῶν διαφραγμάτων ἔκανε κάποιον θόρυβον στὴν λειτουργία του. Ἡ ταινία πού εἶχε γιὰ ἀντικείμενον ἕνα διαστημικὸ ταξίδι *M.A.R.S.* «δὲν ἦταν κάτι πολὺ ἐντυπωσιακὸ σάν μίαν δραματικὴν σύνθεσις». Αὐτὴ ἢ μέθοδος ἦταν ὀπτικὰ ἀντίστοιχη μ' αὐτὴν πού παρουσίασε ὁ Σ. Ντυλιῦ στο Παρίσι στὰ 1903. Καμιά ἀπ' αὐτέαις τίς ἐπίδειξεις, ὅμως, δὲν ὀδήγησε σὲ κάποια πραγματικὴ ἐμπορικὴ ἐκμετάλλευσιν.

Μετά ἀπὸ αὐτὴν τὴν σύντομην ἀνθισιν δραστηριότητάς στὰ 1920, τίποτε δὲν συνέβη δέκα χρόνια. Στὰ 1935 ὁ Τζ. Φ. Λέμπνταλ ἀναβίωσε τὰ



Οἱ ὀντισκοπικαὶς στέρεο ταινίαις τοῦ 1930 χρησιμοποίησαν τὴν ἀνάγλυφον μέθοδον. Οἱ κόκκιναις καὶ οἱ μπλέ εἰκόναις τυπώνονταν σὲ μίαν ταινίαν μέ διπλοέκθεσιν, καὶ τὸ κοινὸ φοροῦσε γυαλιὰ μέ κόκκιναις καὶ μπλέ φίλτρα.

«πλαστιγράμς» του κάτω ἀπὸ τὸ καινούριον ὄνομα — «Ἰντισκοπικς». Μέ παραγωγὸν τὸν Πῆτε Σμίθ, ὁ Λέβενταλ γύρισε μίαν σειράν ἀπὸ μικροῦ μήκους ταινίαις, μέ τὰ στερεοσκοπικὰ ἀνάγλυφα ζεύγη τυπωμένα σ' ἕνα φιλμ καὶ μάλιστα Τεχνικολόρ. Οἱ σειρές ἀγοράστησαν στὰ 1936 ἀπὸ τὴν Μέτρο-Γκόλντουϊν-Μάγιερ, πού τίς ἔδειξε στὴν Ἀμερικὴν, Γαλλίαν, Ἀγγλίαν, Ἰσπανίαν, Ἰταλίαν καὶ Βόρειαν Ἀφρικὴν.

Ὁ Πῆτε Σμίθ ἔκανε τὴν παραγωγὴν ἑνὸς μικροῦ μήκους κωμικοῦ θρίλλερ, *Φόνος τριῶν διαστάσεων* στὰ 1940.

Ἐνῶ ἢ ἀνάγλυφον μέθοδος μποροῦσε νὰ δώσει καλὰς στερεοσκοπικὰς συνθέσεις,

ιστορία κινηματογράφου

είχε και τὰ ελαττώματά της. Μερικοί θεατές παραπονέθηκαν γιά ὀπτική κούραση καί τὸ σύστημα ἐπέτρεπε μόνο μονοχρωματικές εἰκόνες. Μιά ἐναλλακτική μέθοδος θέασης χρησιμοποίησε τίς ἰκανότητες τοῦ πολαρισμένου φωτός. Τὸ φῶς πού ἐκπέμπεται ἀπὸ τίς περισσότερες φωτεινές πηγές ἀποτελεῖται ἀπὸ κύματα πού ἐκπέπονται σέ ὅλα τὰ ἐπίπεδα. Ὁρισμένες οὐσίες ἔχουν τὴν ἰδιότητα νά ἐπιτρέπουν τὴν διάβαση ἢ τὴν ἀνανάκλαση μόνο σ' αὐτὰ τὰ μήκη κύματος πού ἐκπέπονται στό ἴδιο ἐπίπεδο. Χρησιμοποιώντας δύο τέτοια φίλτρα πολαροῖντ, μέ τὰ ἐπίπεδα πόλωσης σέ ὀρθογώνιες γωνίες μεταξύ τους, μέ δύο προτζέκτορες νά δείχνουν στερεοσκοπικά ζεύγη, μιά στέρεο εἰκόνα φαίνεται στήν ὀθόνη ὅταν χρησιμοποιοῦνται γυαλιά μέ τὰ ἴδια φίλτρα πόλωσης, τό καθ' ἕνα ἀπ' τὰ ὁποῖα ἐπιτρέπει νά περάσει μιά μόνο εἰκόνα ἀπ' τίς δύο. Ἡ πρώτη πρόταση γιά τὴν χρησιμοποίηση τοῦ πολαρισμένου φωτός μ' αὐτόν τον τρόπο ἦταν ἀπὸ τὸν Τζ. Ἄντερτον σέ μιά Ἀγγλική πατέντα τῆς 7ης Ἰουλίου 1891. Πρότεινε τὴν χρησιμοποίηση γυαλιῶν πόλωσης φτιαγμένων ἀπὸ λεπτοῦς δίσκους γυαλιοῦ, προβάλλοντας στερεοσκοπικά ζεύγη ἀκίνητων εἰκόνων σέ μιά ὀθόνη καλυμένη ἀπὸ μάτ ἀσημόχαρτο, ἀπαραίτητο νά διατηρεῖ τὴν πολαροποίηση τῶν ἀνακλώμενων εἰκόνων. Ὁ Ντρ. Τζ. Ἄρ. Γουίλσον υἱοθέτησε αὐτὴν τὴν μέθοδο στὴν κινηματογραφικὴ προβολή τῆς πατέντας του τοῦ 1896, χρησιμοποιώντας δύο ἐνωμένες εσωτερικά κάμερες καί μηχανές προβολῆς, μέ τὰ ἀποτελέσματα νά φαίνονται μέσα ἀπὸ πολαρισμένους ἀναλυτές. Ἐνῶ ἡ ἀρχὴ πού ἐφαρμόστηκε ἦταν πολὺ καλή, ἀντίθετα οἱ μὴ ἐπαρκεῖς πολωτές ἔκαναν τὴν μέθοδο μὴ πρακτικὴ.

Συμπωματικά, ἕνα ἀπλό, φτηνὸ καί

ἀρκετὰ ἐπαρκές ὕλικό πόλωσης ἀναπτύχθηκε σχεδόν ταυτόχρονα ἀπὸ τὸν Δρ. Ε. Α. Λάντ στὴν Ἀμερικὴ καί τὸν Μπερνάρντερ τῶν Τσαΐς-Ἰκόν καί Κέσεμαν στὴν Γερμανία. Ὁ Δρ. Λάντ στὴν πατέντα του τοῦ 1932 πρότεινε μιά μέθοδο τοποθέτησης κρυστάλλων Χεραπαθίτου σ' ἕνα λεπτὸ φίλμ, πού μετὰ ἀπλώθηκε ἢ τυλίχθηκε γιά νά εὐθυγραμμισε ὅλα τὰ κρυστάλλα μέ τὴ μορφή βελόνας πρὸς μιά κατεύθυνση. Τὸ σεντόνι τοῦ Πολαροῖντ, ὅπως ὀνόμασε ὁ Δρ. Λάντ τὸ ὕλικό του, σέ μικροσκοπικὴ κλίμακα, ἔμοιαζε μέ μιά σχάρα πού ἐπέτρεπε μόνον αὐτὰ τὰ μήκη κύματος πού βρίσκονταν σέ συμφωνία μέ τὸν χῶρο τῶν κενῶν τοῦ πλέγματος νά περάσουν ἐνδιάμεσα. Πρῶτες ἐπιδείξεις προβαλλομένων στερεοσκοπικῶν ταινιῶν πού χρησιμοποιήσαν πολοτικό ὕλικό ἔγιναν τὸν Ἰούνιο τοῦ 1936 στό Σπίτι τῆς Τεχνικῆς τοῦ Βερολίνου. Οἱ στερεοσκοπικὲς εἰκόνες καταγράφηκαν διπλά διπλά σ' ἕνα ἀπλό φίλμ καί προβλήθηκαν μέσα ἀπὸ ἕνα πολοτικό φίλτρο τῆς Τσαΐς πᾶνω σέ μιά μεταλλικὴ ὀθόνη. Ἡ ταινία *Σχεδὸν μορεῖς νά τὸ πιάσεις* ἔγινε σ' ἕνα λούνα πάρκ, χρησιμοποιώντας ἕνα ὕλικό διχρωματικό καί χρησιμοποιώντας ὕλικά τῆς Ἄγκφα. Δείχτηκε στό κοινὸ τῆς 12 Δεκεμβρίου 1937 στό Παλάτι τῆς Οὐφα στό Τσόο τοῦ Βερολίνου. Μιά δευτέρη παραγωγή, ἔγινε σ' ἕνα βελτιωμένο σύστημα χρησιμοποιώντας ἕνα ὀριζόντια κινούμενο φίλμ στὰ 1939. Ἐπίσης στερεοσκοπικὲς ταινίες δείχθηκαν στὴν Νέα Ἰόρκη στὴν Διεθνή ἔκθεση στίς 4 Μαΐου 1939. Ἡ ἐταιρία Κράϊσλερ ἔδειξε ἕνα ἀσπρόμαυρο φίλμ γιά τὸ πῶς συναρμολογεῖται ἕνα αὐτοκίνητο Πλύμουθ. Τὸν ἐπόμενο χρόνο ἡ Κράϊσλερ ἔδειξε μιά στερεοσκοπικὴ ἔγχρωμη ταινία *Τεχνικολόρ Νέες*

ιστορία κινηματογράφου

Τά περισσότερα συστήματα προβολής 3Δ απαιτούν τό κοινό νά φορά πολαρώντ ή χρωματιστά γυαλιά φίλτρου.



διαστάσεις στο περίπτερό της και ή Ρέιλρουντ, Πενσυλβάνια έδειξε ένα στέρεο φίλμ, *Τρόμος γιά Σας* σέ άσπρο και μαύρο μέ προβολή πολαρώντ. Και οί τρεις ταινίες έγιναν άπο τό Λούκς και Νόρλιγκ στούντιο· ύπολόγισαν πώς τίς τρεις ταινίες τίς είδαν πάνω άπό 4 εκατομμύρια κόσμος

Περίπου τήν ίδια εποχή ό Ρώσος μηχανικός Σεμυόν Πάβλοβις Ίβάνωφ τελειοποιούσε μία στερεοσκοπική μέθοδο πού δέν άπαιτούσε οί θεατές νά φορούν ειδικά γυαλιά. Βασίζόταν πάνω σέ πολλές μεθόδους γιά άκίνητη φωτογραφία πού έγιναν και παρουσιάστηκαν στίς άρχές του αιώνα, άπό τόν Α. Μπερτιέ, Ε. Έστενάβε και Φ.Ε. Αϊβς. Ή άρχή του παράλλαξ στερεογράμματος περιλάμβανε της τοποθέτηση μιά κανονικής όθόνης ή σχάρας άκριβώς μπροστά άπό τήν ευαίσθητη όθόνη ή σχάρας άκριβώς μπροστά άπό τήν ευαίσθητη όθόνη. "Όταν εκτίθονταν σέ μιά κάμερα διπλού φακού, τότε οί γραμμές του πλέγματος, όπως φαίνονταν άπό κάθε φακό έπεφταν σ' αυτά τά τμήματα της όθόνης πού δέν φαίνονταν άπό τόν άλλο φακό. "Έτσι στήν ίδια όθόνη, δύο

διαφορετικές εικόνες άπό τήν διπλή άρνητική μπορούσε νά φανεί μέσα άπό ένα πλέγμα έτσι τοποθετημένο ώστε νά άποκρύπτει άπό κάθε μάτι αυτά τά κομμάτια της εικόνας πού άνήκαν στήν άλλη. Μιά και μόνον εικόνα αλλά μέ βάθος μπορούσε νά φανεί. "Έτσι ό Ίβάνωφ υιοθέτησε αυτήν τήν ιδέα γιά τόν κινηματογράφο. Τό πρώτο δίπλωμα εύρεσιτεχνίας συμπληρώθηκε στα 1935 και χρησιμοποιώντας ένα καθρέφτη έδειξε τήν εφεύρεσή του στα 1937. Στα 1940 άντικατέστησε τόν καθρέφτη μέ μιά θαυμάσια όθόνη συρμάτινη. Τό σύστημα έγκαταστάθηκε στον κινηματογράφο Μόσκρα της Μόσχας στα 1941· 112 μίλια (180 Km) άπό σύρμα χρησιμοποιήθηκαν γιά νά φτιάξουν ένα πλαίσιο μπροστά άπό μία σκηνή διαστάσεων 14 επί 19 πόδια (4.25x5.8 μέτρα). Οί ταινίες κινηματογραφήθηκαν μέ μιά συμβατική κινηματογραφική μηχανή μέ ένα έξάρτημα πού χώριζε τήν δέσμη πάνω στο φακό και παρήγαγε δύο κάθετες εικόνες δίπλα δίπλα στήν σταθερή περιοχή του κάδρου. "Ο ήχος έτρεχε ανάμεσα στίς δύο εικόνες στο τύπωμα. Ή ταινία είχε όπίσθια προβολή μέ τό πλέγμα στήν πλευρά προβολής του

Ιστορία κινηματογράφου

προτζέκτορα της οθόνης να χωρίζει τις δύο εικόνες σε δύο γραμμικές εικόνες. Ένα παρόμοιο πλέγμα απ' τήν πλευρά του κοινού δημιούργησε τις σωστές συνθήκες προβολής για 200 θέσεις που σχηματίστηκαν με τήν μορφή βεντάλιας. Αυτό ήταν απαραίτητο γιατί σε μερικές θέσεις της πλατείας δέν υπήρχε σωστή προβολή στερεοσκοπικής εικόνας. Η μέθοδος δέχτηκε πολλές αλλαγές. Η τελευταία μέθοδος εφαρμόστηκε στα 1946, και χρησιμοποιήθηκε για να προβληθεί ή στέρεο ταινία *Ροβινσών Κροϊσος*, που δείχτηκε τον Φεβρουάριο του επόμενου χρόνου σε μία οθόνη τετράγωνη (5 μέτρων) στον κινηματογράφο Βοστόκ, της Μόσχας. Αργότερα ακόμη, στα 1952 ή ταινία απέκτησε και πήρε το κλασσικό της σχήμα, οι στερεό εικόνες να προβάλλονται ή μία πάνω στην άλλη μέσα από ένα σύστημα πρίσματος. Το 1955 12 κινηματογράφοι στην Ε.Σ.Σ.Δ. έδειχναν στερεοσκοπικές ταινίες. Στα καλύτερά του, το σύστημα δούλεψε πολύ καλά αλλά ό θεατής έπρεπε να κρατά το κεφάλι του ίσια, γιατί πολύ μικρές πλάγιες κινήσεις μπορούσαν να παράγουν ένα προσωρινό χάσιμο της στερεοσκοπικής εικόνας. Έν τούτοις, κάθε θέση είχε αρκετά μέρη απ' όπου μπορούσε να φαίνεται ή πραγματική εικόνα. Η γραμμική οθόνη δέν ήταν όρατη από νορμάλ αποστάσεις θέασης. Η μόνη προσθήκη για στερεογραμμικές μεθόδους κινούμενων εικόνων έξω απ' τήν Ε.Σ.Σ.Δ. ήταν το Κυκλοστερεοσκόπειο που αναπτύχθηκε από τον Φρανσουά Σαβόυ. Σ' αυτό το σύστημα οι δύο εικόνες προβάλονται σε μία πλεγματική οθόνη που κυνιόνταν πολύ γρήγορα, για να μετακινήσει τό γραμμικό έμφε. Δείχτηκε στό Λούνα Πάρκ του Παρισιού, στα 1949.

Σάν μία ιδιαίτερη άτραξιόν για τήν μεγάλη μεταπολεμική έκθεση, στό

Φεστιβάλ της Αγγλίας που έγινε στό Λονδίνο στα 1951, κτιστηκε ένας κινηματογράφος για να δείξει τις τελευταίες τεχνικές πάνω στις ταινίες και τήν τηλεόραση. Μιά σειρά στερεοσκοπικών ταινιών χρησιμοποιήθηκαν για τό Τελεσινεμά. Τό πρώτο δοκιμαστικό φίλμ που έγινε στό Ζωολογικό κήπο του Λονδίνου ήταν πολύ έντυπωσιακό. Δύο Τεχνικολόρ κινηματογραφικές μηχανές ενώθηκαν μεταξύ τους για να κάνουν μία στερεοσκοπική ταινία, *Ο μακρινός Τάμεσις*, που άργότερα μεγάλωσε και ονομάστηκε ξανά *Βασιλικός Ποταμός*, προβλήθηκε ταυτόχρονα μέ ένα στερεοφωνικό ήχητικό σύστημα τριών καναλιών. Ο Καναδός δημιουργός κινούμενων σκίτσων Νόρμαν Μάκ Λάρεν ανέλαβε να κάνει δυό στερεοσκοπικά κινούμενα φίλμ *Τώρα ήρθε ό καιρός - για να φορέσετε τά γυαλιά σας* και *Γύρω τριγύρω* και τό μπαλλέτο *Ο Μαύρος Κύκνος* κινηματογραφήθηκε. Τό πρώτο πρόγραμμα παρουσιάστηκε στόν διεθνή τύπο στις 30 Απριλίου 1951, χρησιμοποιώντας πολαρισμένο φώς και μέ γυαλιά Πολαρόϊντ για τό κοινό. Τό Τελεσινεμά ήταν μία μεγάλη έπιτυχία, μέ μεγάλες ουρές για κάθε προβολή. Εύθυνόταν για τήν άφύπνηση του ενδιαφέροντος στις στερεοσκοπικές ταινίες πάντα μέσα στή βιομηχανία του κινηματογράφου και ακολούθησε ένα κύμα στερεοσκοπικών παραγωγών στην Αμερική τό επόμενο χρόνο. Τό πρώτο που δείχτηκε ήταν τό *Μπουάνα Ντέβιλ* που κινηματογραφήθηκε σε «Natural Vision» (δέν θά πρέπει να τό μπερδεύουμε μέ τό πρώιμες διαδικασίες για φαρδεία φίλμ) από τον Άρτς Όμπλερ και δείχτηκε για πρώτη φορά στις 26 Νοέμβρη 1952 στό θέατρα Παραμάουντ στό Χόλλυγουντ και στό Λός Άντζελες. Υπήρξε μία θεαματική έπιτυχία για τό

Ιστορία κινηματογράφου

κοινό. Η ταινία προβλήθηκε σε "Ανσκο Κόλορ, και η προβολή της έγινε χρησιμοποιώντας αναλυτές πολαρόιντ. Η Αμερικάνικη βιομηχανία θεάματος χρησιμοποίησε πιά κατά κόρο τις ταινίες 3 διαστάσεων. Η Μέτρο Γκόλντουϊν Μάγιερ ξεσκόνισε τις παλιές ανάγλυφες Ώντιοσκοπικές και τις ξαναλανσάρησε με τό όνομα «Μετροσκοπίξ», στην Αμερική και την Εύρώπη. Η δεύτερη παραγωγή 3 διαστάσεων ήταν της Ουώρνερ Μπρός *Τό σπίτι τών Κέρινων Όμοιομάτων*, που δείχτηκε πρώτα στις 10 Απρίλη 1953, συνοδευόμενη με στερεοφωνικό ήχο έξη διαστάσεων.

κακοευθυγραμμισμένους προτζέκτορες. Πολλές άπ' τις παραγωγές τελικά προβλήθηκαν μόνο σε «έπίπεδες» προβολές, και μέσα στόν χρόνο τό σύστημα 3Δ ήταν νεκρό. Υπήρξαν μόνο σπασμοδικές προσπάθειες για νά ξαναεμφανιστεί τό στερεοσκοπικό φίλμ άπό τότε. Τό Διαστημόραμα, δείχτηκε στό Σικάγο στά 1966 στό έργο *Η Φούσκα* που χρησιμοποίησε ένα ζευγάρι άπό 2.66 σε 1 άναλογία εικόνων μισής όθόνης ή μία πάνω άπό την άλλη μέσα στην ταινία. Η ίδια μέθοδος εφαρμόστηκε άπό τόν Κάρλο Πόντι και τόν Άντυ Γουώρχολ για την ταινία *Φρανκεστάιν* στά 1974. Οί περισσότερες

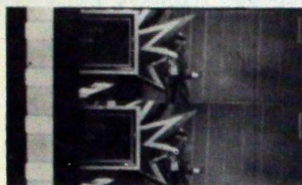


Ένα πόστερ για την πιο πετυχημένη ταινία 3Δ της Γουώρνερ. *Τό σπίτι τών κέρινων όμοιομάτων*, 1953.

Ήταν μία τεράστια έπιτυχία. Πάνω άπό 60 ταινίες μεγάλο μήκος κινηματογραφήθηκαν σε 3Δ, στά 1953 και μερικές 20 ή παραπάνω ήταν σε παραγωγή στό Χόλλυγουντ στά 1954. Όμως, στά τέλη του 1953 άρχισε νά πέφτει τό ενδιαφέρον του κοινού. Άρχισαν νά παραπονιούνται για πόνο στά μάτια και πονοκεφάλους, πιθανόν προκαλούμενους άπό

άπό τις άλλες αιτήσεις για τό στερεοσκοπείο στά 1960 και 1970 έγιναν για ταινίες σεξ και για παραγωγές «μαλακού πορνό». Πρίν νά εγκαταλείψουμε τις μεθόδους που αύξησαν και έμβάθυναν τούς όρίζοντες του θεατή, θά πρέπει να κοιτάξουμε σύντομα την χρήση μιας άλλης διάστασης — της μυρωδιάς! Η σχέση της μυρωδιάς με τις παραστάσεις τών

έργων άπασχόλησε τούς κινηματογραφιστές από παλιά. 'Ο Σ.Λ. Ρόθαφελ πρόσθεσε τήν μυρωδιά τών τριαντάφυλλων στήν άτμόσφαιρα στο θέατρό του στο Φόρεστ Σίτυ τής Πανσυλβάνιας στά 1906, κατά τή διάρκεια τής παράστασης τής ταινίας πάνω στο παιγνίδι μέ τά Ρόδα τής Πασαντένα. "Ένα παρόμοιο πείραμα έγινε άπ' τόν Α.Ε. Φάουλερ στο θέατρο Μπόστον Φένγουαϊη, όταν έδειξε τήν ταινία *"Η ώρα τών Πασχαλιών* στά 1929. "Άρωμα από Πασχαλιές προστέθηκε στο αϊρ κοντίσιον άκριβώς πρίν νά άρχισει ή ταινία τό κοινό άρχισε νά χειροκροτά καθώς ή μυρωδιά άρχισε νά άπλώνεται μέσα στο θέατρο. 'Ο Λόου Μπρουκ δοκίμασε πίο προχωρημένα πειράματα σέ σόου που



"Η μέθοδος Διαστημόραμα κατέγραψε ένα ζευγάρι από εύρεις εικόνες τήν μία πάνω άπ' τήν άλλη που και οι δύο είχαν τό μέγεθος του κανονικού κάδρου καταργώντας τήν άνάγκη τών διπλών προτζεκτόρων. 'Η ταινία προβαλόταν μέσα από φίλτρα πολαρόιντ και τό κοινό φορούσε γυαλιά πολαρόιντ.

έγιναν στό Χόλλυγουντ, τήν Σάντα Μπάρμπαρα και άλλου στά 1934. Οι χειριστές άφησαν μία ποικιλία από περισσότερες ή λιγότερες κατάλληλες μυρωδιές στο αϊρ κοντίσιον για νά συγχρονιστοϋν μέ κατάλληλες στιγμές μέσα στήν ταινία. Τό πρόβλημα ήταν, βέβαια, ό χρόνος που άπαιτείτο για μία μυρωδιά νά φτάσει σ' όλο τό θέατρο, και ό χρόνος που άπαιτείτο για νά άπομακρυνθεί και νά άντικατασταθεί από μία άλλη. 'Ο Μίκαελ Τόντ Υίόζ ξεπέρασε αυτά τά προβλήματα σέ κάποια έκταση μέ τό σύστημα Smell-O-Vision που δείχτηκε στήν ταινία

ίστορία κινηματογράφου

μεγάλου μήκους *Μυρωδιά Μυστηρίου* που έκανε πρεμιέρα στις 12 'Ιανουαρίου 1960 στο θέατρο Σινεσετίτζ του Σικάγο. "Ένας διοχετευτής μυρωδιάς, εγκαταστάθηκε μέ κόστος γύρο στα 30.000 δολ., πέρασε τις μυρωδιές μέσα από ένα σύστημα σωλήνων που ήταν εφάρμοσμένες στο πίσω μέρος κάθε θέσης, ββαιωνόταν δε πώς σχεδόν κάθε μέλος του κοινου έπαιρνε τήν μυρωδιά ταυτόχρονα και στήν κατάλληλη στιγμή σύμφωνα μέ τήν ταινία. Οι μυρωδιές άπελευθερώνονταν μέ ηλεκτρικά σήματα που έφταναν από τήν ήχητική μπάντα τής έγχρωμης ταινίας 70 mm. 'Η *Βρετανική Κινηματογραφία* ανέφερε, «Μερικές άπ' τις μυρωδιές που χρησιμοποιήθηκαν σ' αυτήν τήν ταινία είναι τριαντάφυλλα, ροδάκινο, ροκανίδια ξύλου, φρεσκοψημένο ψωμί, μπανάνες, μογιά για τά παπούτσια, ταμπάκκο, άρωμα, δροσιά του ώκεανου, έλαιοχρωματισμός, κρασί, σκόρδο, μυρωδιά όπλου, τριφύλλι, καφές, μπράντυ, λεβάντα, γαρύφαλλο, κανός τραίνου, θυμίαμα και τό τελευταίο, καθαρός άέρας!» Σέ συναγωνισμό μέ του Τόντ τό Smell-O-Vision ήταν τό 'Αρομάραμα, που τό έκανε ό Τσάρλς Βάϊζς. Λιγότερο πολύπλοκο από τόν αντίπαλό του, τό 'Αρομάραμα άφινε τό ρεπερτόριο του από 72 μυρωδιές μέσα στο θέατρο. 'Η μεγάλη μήκος ταινία *'Ο Μεγάλος Τοίχος τής Κίνας* συνοδευόταν από μυρωδιές όταν δείχτηκε στο Θέατρο Ντέ Μίλλ από τις 2 Δεκέμβρη 1959. Τό ύποδεχτηκαν καλά. «'Εδώ ή μύτη του κοινου συνηθίζει στις όσμες τών δρόμων του Χόνγκ Κόνγκ, φαλακροκάρακες, ξερό κρασί, γιορτές λουλουδιών, πυροτεχνήματα, κατασκευαστικές εργασίες, τίγρεις, άλογα κλπ.» ανέφερε ή *Βρετανική Κινηματογραφία*. Οι κριτικοί είχαν μπερδεμμένες

Ιστορία κινηματογράφου

άντιδράσεις. Μερικοί ήταν άκρωσ κολακευτικοί, αλλά ο κριτικός του Νιού Γιόρκ Πόστ είπε «Τά μεγάλα λειβάδια σέ μιά περίπτωση φάνηκαν σάν τόνικ κελαριού. Σέ ιδανικές περιπτώσεις έχεις τήν εντύπωση ότι σέ περιτριγυρίζουν όταν σέ κτυπά ή μυρωδιά σωστά, αλλά όταν αὐτή είναι λάθος, μισο-λάθος ἢ εντελῶς αδιάφορη, μπορεῖ νά είναι μιά καταστροφή». Καμιά ἄλλη τεχνική δέν χρησιμοποιήθηκε γιά ἄλλη ταινία. Ὁ Μπίλλ Ρόος τοῦ Smell-O-Vision ἀναφέρθηκε νά λέει «Φοβόμαστε πῶς οἱ ἀνταγωνιστές μας θά ἔρθουν στήν πρεμιέρα κουβαλώντας μαζί τους δοχεῖα μέ Ἄρώματα». Μετά λοιπόν ἀπό τήν θέαση, τήν ἀκοή καί τήν μυρωδιά, τό

μόνο πού ἀπέμεινε εἶναι ἡ αἴσθηση τῆς ἀφῆς. Στόν *Θαυμαστό Νέο Κόσμο*, πού γράφτηκε στά 1932, ὁ Ἄλντους Χάξλεϋ ἔγραφε:

«Ἄκουω πῶς τό νέο ἔργο στήν Ἄλάμπρα εἶναι πρώτης ποιότητας. Ἐπάρχει μιά ἐρωτική σκηνή πάνω σ' ἓνα χαλί ἀρκουδοτόμαρου· λένε πῶς εἶναι ἐξαιρετική Κάθε τρίχα τῆς ἀρκούδας ἀναπαράγεται ξανά. Τά πιό φανταστικά ἐφφέ».

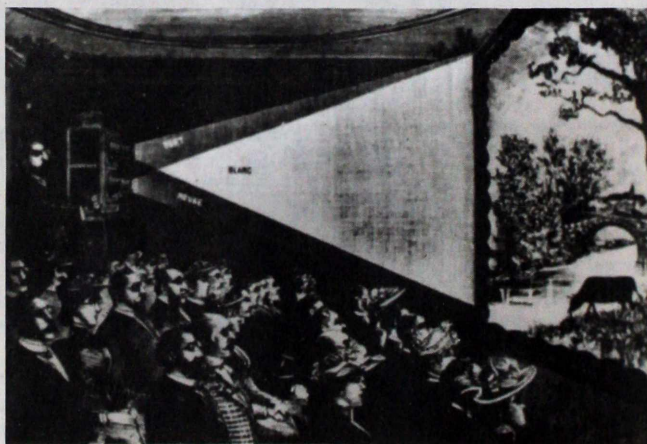
Πόσο θά πρέπει νά περιμένουμε;

BRIAN COE

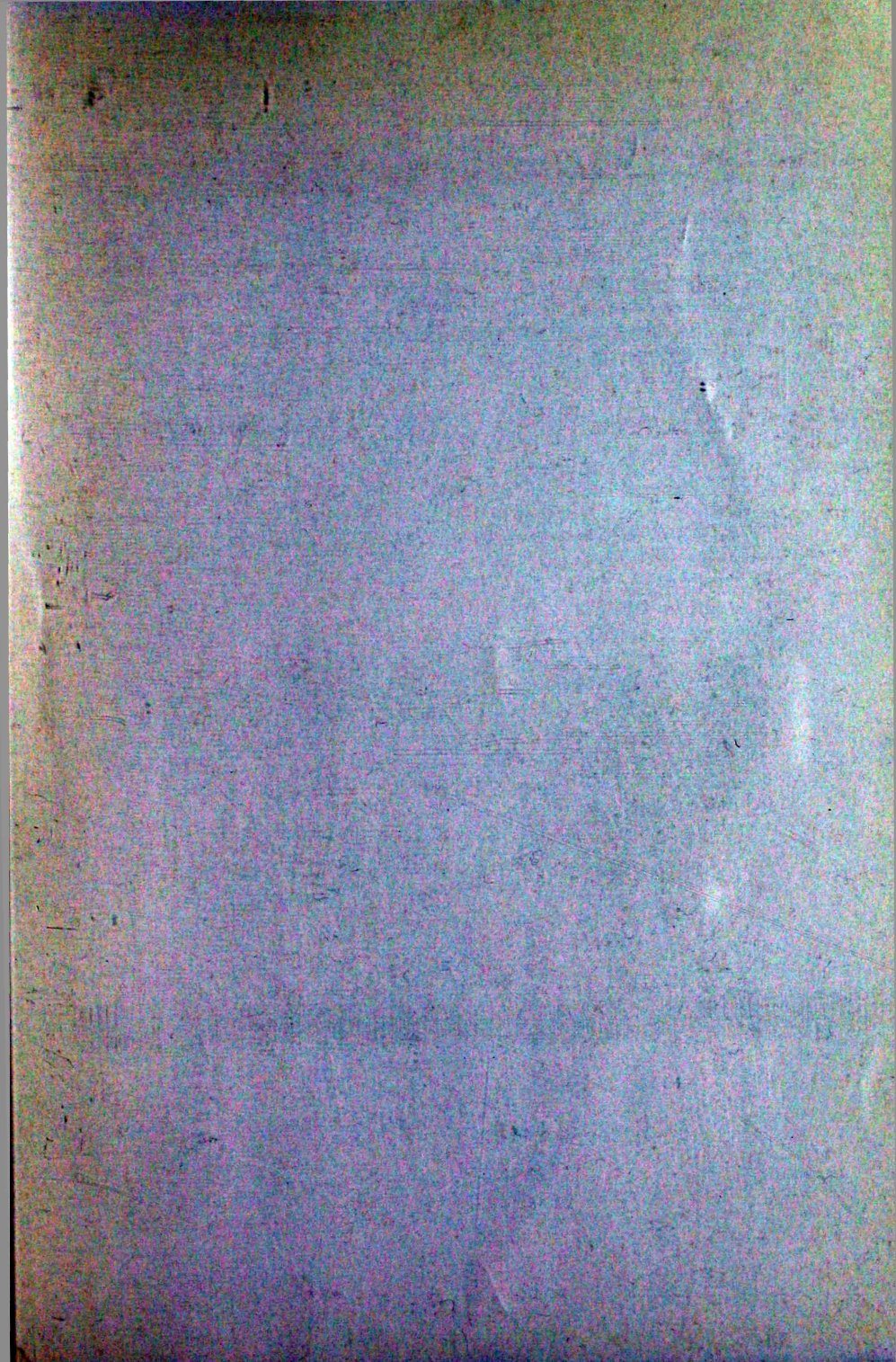
(ἀπό τό βιβλίο τοῦ Movie Photography

Κεφάλαια: Wider Still and deeper)

Μετάφραση: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος



Ἡ ἀναγλυφική μέθοδος τῶν μαγικῶν προβολῶν πού χρησιμοποιήθηκαν στά 1890 τοποθετοῦσε ἓνα ζεῦγος στερεοεικόνων μέσα ἀπό κόκκινα καί πράσινα φίλτρα. Τό κοινό ἔβλεπε τήν ὁθόνη μέ κόκκινα καί πράσινα γυαλιά, πού ἔδειχναν τήν εἰκόνα μέ βάθος.



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	<i>Σελίδα</i>
<i>Προλεγόμενα</i>	3
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ:	
<i>Κάτω απ' τὸ ἠφάιστειο, τοῦ Μάλκολμ Λάουρυ, Τζών Χιοῦστον</i> ...	4
<i>Ὁ καθέννας εἶναι Ζέλιγκ, ὁ Ζέλιγκ δέν εἶναι κανεῖς</i>	7
<i>Ὁ Μαστρογιάννι μιλά γιά τόν «χορό» τοῦ φίλου του Σκόλα</i>	8
<i>Τὸ «κύκνειο ἄσμα» τοῦ Φάσμπιντερ, Καυγατζῆς</i>	9
<i>Σημειολογική ἀνάλυση γιά μιὰ προσπάθεια προσέγγισης τῆς ταινίας</i> <i>Νοσταλγία</i>	11
ΟΙΚΟΛΟΓΙΑ - ΠΥΡΗΝΙΚΗ ΑΠΕΙΛΗ	12
<i>Οἰκολογία καί οἰκολογικό κίνημα</i>	19
<i>Ὅταν τὰ ψάρια βγῆκαν στή στεριά</i>	24
<i>Χιροσίμα ἀγάπη μου</i>	26
<i>Τὸ Σύνδρομο τῆς Κίνας</i>	29
ΚΩΜΩΔΙΑ - ΣΑΤΙΡΑ	32
<i>Πλαϊήτάιμ</i>	33
<i>Τά πάντα γύρω ἀπό τὸ σέξ</i>	35
<i>Ἐντιμότατοι φίλοι μου</i>	39
<i>Ἡ νύχτα τῶν βρυκολάκων</i>	41
<i>Ἡ κυρία θέλει ἔρωτα</i>	45
<i>Τί ἔκανες στόν πόλεμο Θανάση</i>	48
<i>Τὸ Μυστήριο μέ τίς 12 καρέκλες</i>	49
ΓΕΝΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ	50
<i>Συνέντευξη μέ τόν Ζάν Λύκ Γκοντάρ</i>	51
<i>Μπορεῖς νά τήν ἀγγίξεις, μπορεῖς νά τή μυρίσεις, Ταινίες 3 Διαστάσεων</i> ..	57