

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

# Καμερα

για τον κινηματογραφο



για την αληθοφάνεια της εικόνας

**Η ΚΡΙΤΙΚΗ**  
**ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ**

Vittorio Storaro:

*Γράφοντας με το φως*

No 3  
ΑΝΟΙΞΗ 1985  
Δρχ. 150



ΞΕΝΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΜΑΞ ΖΑΚΟΜΠ  
ΣΥΜΒΟΥΛΕΣ  
Σ'ΕΝΑ ΝΕΟ ΠΟΙΗΤΗ



Μετάφραση  
ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΩΣΤΙΕΡΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

Μαξ Ζακόμπ  
ΣΥΜΒΟΥΛΕΣ Σ' ΕΝΑ ΝΕΟ ΠΟΙΗΤΗ  
Εισαγωγή - μετάφραση: Αντώνης Φωστιέρης

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

Ζ. Πηγής 3, 106 78 ΑΘΗΝΑ, Τηλ.: 3601331.

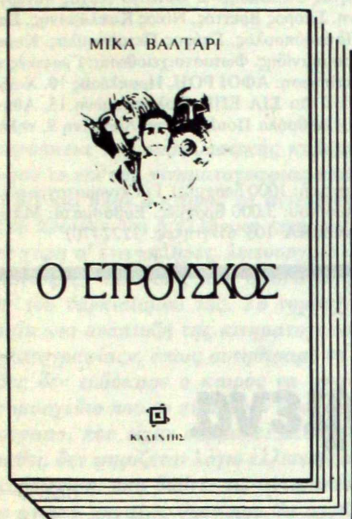
ή λέξη

Μηνιαίο περιοδικό  
έλληνικής και ξένης λογοτεχνίας

Έκδοση-Διεύθυνση:  
Αντώνης Φωστιέρης & Θανάσης Θ. Νιάρχος



ΠΙ-000000005726



ΜΙΚΑ ΒΑΛΤΑΡΙ

Ο ΕΠΡΟΥΣΚΟΣ

Πολεμιστής και εραστής,  
σοφός και πειρατής,  
αψήφησε ανθρώπους και Θεούς  
για να βρει τον εαυτό του...



Εκδόσεις **ΚΑΛΕΝΤΗΣ**  
Κολοκοτρώνη 15 - 1<sup>ος</sup> όροφος  
Τηλ. 3234270 - 3231781  
105 62 ΑΘΗΝΑ

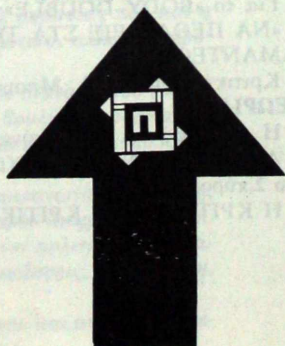


## ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΣ

Ένα βιβλιοπωλείο  
στο ΧΟΛΑΡΓΟ  
που θα το ζήλευε το κέντρο.

- Κάπι νέο στο χώρο του βιβλίου
- Αναγνωστήριο
- Παιδική γωνιά
- Αυστηρή επιλογή βιβλίων
- Εκπτώσεις
- Ειδικές προσφορές

**Μέτωνος 62 ΧΟΛΑΡΓΟΣ**  
(1η παράλληλος της  
Μεσογείων, 3η στάση)  
☎ 6523145





Περιοδικό: ΚΑΜΕΡΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ - ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ - Νο 3, ΑΝΟΙΞΗ 1985 - Γραφεία: Παρνασσού 2, πλατεία Κλαυθμώνος, ΑΘΗΝΑ 105 61 - Τηλέφ. 3222470. Έκδοση-Διευθунση: Ηλίας Κανέλλης-Μηνάς Ταταλίδης. Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν: Ορέστης Ανδρεαδάκης, Αγγελική Βαλαβάνη, Σπύρος Βρεττός, Νίκος Κακλαμάνης, Σπύρος Κακουριώτης, Μαρία Κηρύκου, Παναγιώτης Παπαδόπουλος, Σπύρος Πετρόπουλος, Κυριάκος Πορτοκάλης. Επιμέλεια εξωφύλλου: Κώστας Τσομπανίδης. Φωτοστοιχειοθεσία: Γραφικές τέχνες: «ΜΕΜΦΙΣ» Αναξαγόρα 5, τηλέφ. 5247984. Εκτύπωση: ΑΦΟΙ ΡΟΗ, Ηρακλέους 10, Χαϊδάρι, τηλέφ. 5811191 - Κεντρική διάθεση: ΚΑΛΕΝΤΗΣ και ΣΙΑ ΕΠΕ, Κολοκοτρώνη 15, Αθήνα 105 62 - Θεσσαλονίκη: ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ - Ανθούλα Πουλουκτσή, Λασσάνη 9, τηλέφ. 237463

**Συνδρομές:** Ετήσιες (6 τεύχη): 1200 δραχμές (φοιτητική: 1000 δραχμές). Για κινηματογραφικές εταιρείες, οργανισμούς, τράπεζες, υπηρεσίες του δημοσίου: 3.000 δραχμές. Εμβάσματα: Μηνάς Ταταλίδης, Παρνασσού 2, πλατεία Κλαυθμώνος, ΑΘΗΝΑ 105 61 (τηλέφ. 3222470)

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ	σελ. 3
ΠΛΑΝΑ... και γκρο πλάνα	5-19
● Για τις ελληνικές ταινίες μικρού μήκους: του Ηλία Κανέλλη	20-26
<b>ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ</b>	27-39
● Η χαμένη(:) κιβωτός του Αμερικάνικου κιν/φου:	
του Σπύρου Πετρόπουλου	27
● Οι Ινδιάνοι είναι πολύ μακριά	
για τον Sam Peckinbah του Κυριάκου Πορτοκάλη	34
<b>ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ</b>	
● Γράφοντας με το φως	
● Συνέντευξη του Vit. Storaro στους Dennis Schaeffer και Carry Salvato	40
<b>ΚΡΙΤΙΚΗ</b>	51-64
● Για το «ΒΑΡΙΕΤΕ»: του Μηνά Ταταλίδη	51
● Για την «ΚΑΡΜΕΝ»: του Μηνά Ταταλίδη	54
● Για το «BODY DOUBLE»: του Ορέστη Ανδρεαδάκη	57
● «ΝΑ ΠΕΘΑΙΝΕΙΣ ΣΤΑ ΤΡΙΑΝΤΑ», «ΕΝΑΣ ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΣΟΥΑΝ», «ΑΜΑΝΤΕΟΥΣ»	60
● Κριτική - βιβλίο: Λ. Μπουνιουέλ Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΝΟΗ	63
<b>ΘΕΩΡΙΑ</b>	64-80
● Η Αληθοφάνεια της Εικόνας: του Μηνά Ταταλίδη	65
● ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ και ΧΩΡΟΣ στον ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ:	
του Σπύρου Βρεττού	68
● Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ: του Νίκου Κακλαμάνη	73





Η αυταρέσκεια της σοσιαλιστικής κυβέρνησης, σε ό,τι αφορά τα πολιτιστικά που οδήγησε το επί της κινηματογραφίας επιτελείο του υπουργείου Πολιτισμού, να κομπάζει ότι πια ήλθε ο καιρός να αντιμετωπισθεί «το κινηματογραφικό έργο ως πολιτιστικό προϊόν», ότι η ελληνική κινηματογραφία θα ενισχυθεί συνολικά σε μόνιμη βάση χάρη σ' ένα «πλήρες, λειτουργικό και αποτελεσματικό σύστημα προστασίας, ανάπτυξης, διάδοσης και απόλαυσης», φαίνεται ότι εγκλωβίστηκε στον καθρέφτη του ναρκισσισμού της. Το νομοσχέδιο για τον κινηματογράφο, για την «Προστασία και ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης και ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφίας», όπως συνηθίσαμε να το διαβάζουμε τρία τόσα χρόνια στις εφημερίδες δεν ευδόκησε ο καιρός να ψηφισθεί από τη Βουλή της «Αλλαγής».

Ένα νομοσχέδιο που το περιμεναν όλοι όσοι ασχολούνται επαγγελματικά με τον κινηματογράφο, που είχαν συμβάλει μέσω των επαγγελματικών τους σωματείων να θεσμισθεί, δεν ψηφίζεται λόγω έλλειψης πολιτικής βούλησης από μια «σοσιαλιστική» κυβέρνηση, που βιώνει τις αντιφάσεις της και την ολιγωρία της. Ένα νομοσχέδιο —«από μηχανής θεό» που θα άγγιζε τα φοβερά προβλήματα που, καιρό τώρα, ορίζουν την κρίση του κινηματογράφου στη χώρα μας:

- Το πρόβλημα της παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών.
- Τη μείωση των θεατών του κινηματογράφου.
- Το κλείσιμο αιθουσών.
- Την ανεργία των κλάδων που ασχολούνται με το σινεμά.
- Το πρόβλημα της διανομής.
- Τον ανταγωνισμό από τις ξένες (κυρίως) αμερικάνικες ταινίες.
- Το σπάσιμο των στεγανών της ξένης αγοράς.
- Την ειδική κινηματογραφική εκπαίδευση.
- Την εισβολή των νέων τεχνολογιών κλπ.

Οπωσδήποτε, το τελικό σχέδιο νόμου που, αν και κατατέθηκε στη Βουλή, δεν εισήχθη στην ημερήσια διάταξη μ' αποτέλεσμα να μην ψηφισθεί δεν ήταν η μαγική λύση των προβλημάτων —μια που ο κινηματογράφος είναι κύρια, δημιουργία αλλά και γιατί το ίδιο το νομοσχέδιο είχε συναντήσει πολλές αντιδράσεις από τους κινηματογραφιστές. Όμως πιο σοβαρή είναι η απεμπόληση της σημασίας που και η διατήρηση της θεσμικής εκκρεμότητας σ' έναν ιδιαίτερα ζωτικό, αλλά και προβληματικό χώρο.

Θά 'ναι κοινοτυπία να πούμε, ότι είναι πια καιρός —κι όσο περνάει τόσο το χειρότερο για την ελληνική κινηματογραφία— όχι μόνο η νέα Βουλή να προχωρήσει στην άμεση ψήφιση του νομοσχεδίου, αλλά να μην αγνοούνται και και οι πιο κάτω ζωτικές για τον κινηματογράφο μας αναγκαιότητες.

Α. Άμεση επιστροφή του φόρου επί των εισιτηρίων στον παραγωγό. Επιδότηση, με τα χρήματα της επιστροφής του φόρου, του κρατικού κέντρου κινηματογράφου.

Β. Επιδότηση, από τα χρήματα του προϋπολογισμού για τον πολιτισμό, κινηματογραφικών δραστηριοτήτων όπως: Λέσχες, ταινιοθήκες, εκδόσεις, εκπαίδευση, υποτροφίες, φεστιβάλ, κιν/κό αρχείο κλπ.

Γ. Η συμπαραγωγή ταινιών από το Κέντρο Κινηματογράφου και ανεξάρτητες ε-



ταιρείες παραγωγής. Η δυνατότητα για συμμετοχή στη συμπαραγωγή με ποσό στο μέγρι 49%. Η υιοθέτηση του τρόπου ενίσχυσης του κινηματογράφου με τη μέθοδο της προκαταβολής επί των εισπράξεων που αποτελεί χρηματοδότηση και όχι συμμετοχή στην παραγωγή. Ο τρόπος αυτός —δοκιμασμένος σε άλλες χώρες, παρουσιάζει ουσιαστικά προτερήματα για τους ακόλουθους λόγους: 1) Απλουστεύεται η σχέση ιδιώτη παραγωγού και ΕΚΚ η οποία σε περίπτωση συμπαραγωγής δημιουργεί περίπλοκες γραφειοκρατικές διαδικασίες (π.χ. εκτός των άλλων φορολογία του παραγωγού επί του ποσού του τιμολογίου που εξέδωσε επ' ονόματι του ΕΚΚ). 2) Αποτρέπεται η δημιουργία ενός πανίσχυρου οργανισμού παραγωγής ταινιών που θα εμπόδιζε την ανάπτυξη μεμονωμένων ιδιωτικών επιχειρηματιών πρωτοβουλιών και θα οδηγούσε σε εξαφάνιση, λόγω των άνιστων όρων ανταγωνισμού, τις υφιστάμενες δυνατότητες παραγωγής από μεμονωμένους παραγωγούς. 3) Αποτρέπεται η δημιουργία ενός κινηματογραφικού μονοπωλίου παραγωγής που θα συγκέντρωνε όλο το κινηματογραφικό δυναμικό της χώρας, με αποτέλεσμα να εκλείψει ο ελεύθερος καλλιτεχνικός ανταγωνισμός και να διαμορφωθούν κρατικά καλλιτεχνικά κριτήρια στη δημιουργία κινηματογραφικών έργων, όπως επίσης και έλλειψη ενδιαφέροντος για την επικοινωνία μεταξύ δημιουργού και κοινού. 4) Απελευθερώνεται ένα σημαντικό (ώς 49%) ποσοστό επί της κυριότητας της ταινίας και καθίσταται διαπραγματεύσιμο για τη συμμετοχή στην παραγωγή κι άλλου χρηματοδότη, ειδικά δε στις περιπτώσεις ξένων συμπαραγωγών. Τα προτερήματα αυτά του προτεινόμενου ρόλου του ΕΚΚ, υπερσχύουν όπως πιστεύουμε από τον διατυπωμένο στο νομοσχέδιο.

**Δ.** Η συμμετοχή της ελληνικής τηλεόρασης στο οικονομικό κόστος των παραγωγών ταινιών.

**Ε.** Η φροντίδα για τη διανομή και την πώληση στο εξωτερικό ελληνικών ταινιών.

**ΣΤ.** Η διασφάλιση των δικαιωμάτων του δημιουργού και του δικαιώματος της πατρότητας - πνευματικής ιδιοκτησίας του έργου του, ώστε να εμποδίζεται οποιαδήποτε αλλοίωση, παραμόρφωση, ακρωτηριασμός ή άλλη τροποποίηση του έργου του.

**Ζ.** Η άρση του άρθρου που καθορίζει επακριβώς τα μέλη του συνεργείου στην παραγωγή της κινηματογραφικής ταινίας πράγμα που διαφυλάσσει απ' το πραγματικά αιματηρό κόστος τις φτηνές ή τις προσωπικές παραγωγές, είτε βάζει φραγμούς και εμπόδια στην εισαγωγή των ραγδαία αναπτυσσόμενων νέων τεχνολογιών.

**Η.** Η κατάργηση των ιδιωτικών σχολών κινηματογράφου —επίσημου θεσμού παραπαιδείας και ημιμάθειας— και η το συντομότερο πρόβλεψη Πανεπιστημιακής σχολής κινηματογράφου.

**Θ.** Αναδιάρθρωση του θεσμού του Φεστιβάλ. Πάψιμο των περιφημων «κλικάδωρικων» δημοκρατικών διαδικασιών και αντικατάστασή τους από ένα μόνιμο σχήμα κριτικής επιτροπής, ευρύτερα αποδεκτής.

Αυτά, ευελπιστώντας ότι δεν θα μείνει και σ' αυτή τη Βουλή το πρόβλημα της νομοθεσίας για τον κινηματογράφο «έπεα πτερόεντα».

**Καμερα**  
για τον κινηματογράφο



## KANNES '85:



8 έως 20 Μαΐου έγινε και φέτος το 38ο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ των Καννών. Το πιο «μνημειακό» από τα ανάλογα φεστιβάλ, μια που προβλήθηκαν περισσότερες από 600 ταινίες στα διάφορα τμήματά του και στις παράλληλες εκδηλώσεις του: Στο συναγωνιστικό τμήμα, στο «Ένα κάποιο βλέμμα», που προβάλλονται επιλεγμένες ταινίες με κάποια ιδιαιτερότητα, χωρίς όμως να διαγωνίζονται, στη «Διεθνή εβδομάδα της Κριτικής», στο «Δεκαπενθήμερο των σκηνοθετών», στις «Προοπτικές του Γαλλικού κινηματογράφου» και στην πιο ελεύθερη «Αγορά των ταινιών».

Στο επίσημο συναγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ προβλήθηκαν οι ταινίες:

«Το κόκκινο τριαντάφυλλο του Καΐρου» του Γούντυ Άλεν (εκτός συναγωνισμού), «Το φιλί της γυναίκας αράχνης», του Έκτορ Μπαμπένκο, «Μάσκα» του Πήτερ Μπογκντάνοβιτς, «Χλωμός καθαλάρης» του Κληντ Ήστγουντ, «Αντίο Βοναπάρτη» του Γιούσεφ Σαχίν, «Μάτια αγγέλου» του Λουίς Φιούρι (εκτός συναγωνισμού), «Ο

Τζόσουα τότε και τώρα» του Τεντ Κότσεφ, «Ο μπαμπάς λείπει σε επαγγελματικό ταξίδι» του Εμίρ Κουστουρίκα, «Ευτυχία» του Ρέι Λόρενς, «Κόκα Κόλα Κιντ» του Ντούσαν Μακαβέγιεφ, «Ο μακαρίτης Ματίας Πασκάλ» του Μάριο Μοντισέλι, «Μπέρντι» του Άλαν Πάρκερ, «Η επίσημη ιστορία» του Λουίς Πουένζο, «Ο τρελός του πολέμου» του Ντίνο Ρίζι, «Ασημαντότητα» του Νικόλας Ρεγκ, «Μίσμα» του Πολ Σρέντερ, «Συνταγματάρχης Ρεντλ» του Ίσθβαν Σάμπο, «Αντίο κιβωτός» του Σούτζι Τεραγιάμα και «Μάρτυρας» του Πήτερ Γουέιρ. Τη Γαλλία, εκπροσωπούν στο διαγωνιστικό τμήμα τρεις ταινίες, «Κοτόπουλο ξυδα-

## ΚΟΝΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΣΕΛΥΛΟΪΤ

το» του Κλωντ Σαμπρόλ, «Ο ντετέκτβ» του Ζαν Λυκ Γκοντάρ «Ραντεβού» του Αντρέ Τεσινέ, τρεις ταινίες που αντιπροσωπεύουν διαφορετικά ρεύματα της πρωτοστατών της, όπως ο Σαμπρόλ και ο Γκοντάρ κι ενός μεταγενέστερου (κι αυτού κριτικού στα περιβόητα «CAHIERS DU CINEMA»), όπως ο Αντρέ Τεσινέ).

Στο φετινό Φεστιβάλ οργανώθηκαν και μικρά αφιερώματα σε προσωπικότητες —σκηνοθέτες και ηθοποιούς— που πρόσφεραν πολλά στον κινηματογράφο. Ο Τζέιμς Στιούαρτ, ήταν ένα απ' τα τιμώμενα πρόσωπα. Παραβρέθηκε στις Κάννες και προβλήθηκε, για πρώ-



Εμίρ Κουστουρίκα: «Ο μπαμπάς λείπει σε επαγγελματικό ταξίδι» (Χρυσός Φοίνικας, Φεστιβάλ Καννών '85)



# ...γκρο-πλانا

## Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΔΕΝ ΘΑ ΠΕΘΑΝΕΙ ΠΟΤΕ

Η κρίση που, πολύπτυχη, χαρακτηρίζει την περίοδο που περνάμε, τον κινηματογράφο, δεν θα μπορούσε ν' αφήσει αλώβητο ούτε το στάδιο της μέχρι σήμερα σχέσης του φιλικού προϊόντος με το κοινό μέσω της εμπορικοποίησής του: το στάδιο της προβολής στην κινηματογραφική αίθουσα.

Η είδηση ότι τρεις ακόμη κεντρικές αίθουσες (Έμπασσου, Παλλάς, Απόλλων) κλείνουν και μετατρέπονται σε αίθουσες συναυλιών έως σούπερ-μάρκετς, δεν θα 'πρεπε ίσως να βάζει σε κίνηση τις φοβίες μας για την ολοένα μεγεθυνόμενη απώλεια των χώρων των χειμερινών ονειρώξεών μας, μια που δεν αποτελούν παρά έναν ακόμα κρίκο στην αλυσίδα των αιθουσών που κλείνουν και σίγουρα δεν θα 'ναι οι τελευταίες (Σύμφωνα με ανακοίνωση άλλωστε του συλλόγου των αιθουσαρχών χίλιες αίθουσες προβολής έχουν κατεβάσει τα ρολά τα τελευταία δέκα χρόνια). Το πρόβλημα είναι σαφώς μεγαλύτερο και έχει σχέση και με τη μεταβατική περίοδο που βρίσκεται ο κινηματογράφος μετά την αλλαγή των όρων παραγωγής και διακίνησή τους που επιβάλλει η εξέλιξη και η εισβολή της ηλεκτρονικής τεχνολογίας.

Το πολύπτυχο τούτο πρόβλημα, που χωρίς κινδυνολόγα διάθεση προβλέπουμε ότι θα επιδεινωθεί τα επόμενα χρόνια, μπορεί ωστόσο ν' αντιμετωπισθεί. Στην Ευρώπη, άλλωστε, η επιχειρηματική ενστροφία των αιθουσαρχών και οι απαιτήσεις του κοινού για μια εναλλακτική σχέση με το κινηματογραφικό θέμα το αντιμετώπισαν αποτελεσματικότερα. Είναι γενικό πια το φαινόμενο του χωρισμού μεγάλων αιθουσών σε πολλές μικρότερες και το μοίρασμα σ' αυτές διαφόρων κινηματογραφικών εκφράσεων, με στόχο την ανταπόκριση στην ποικιλία απαιτήσεων του κοινού. (Στην Ελλάδα την ίδια κίνηση διαμόρφωσης της αίθουσας σε χώρο παράλληλων προβολών, προετοιμάζει ο επιχειρηματίας του κινηματογράφου «Ααβόρα»).

Νομίζουμε ότι αυτή η λύση για τις αίθουσες, μπορεί να είναι μια ένωση βιωσιμότητας και επιχειρηματικής ανάκαμψης, αν βέβαια συνδυασθεί με τη βελτίωση της ποιότητας των προβολών (στην κατεύθυνση του σεβασμού του θεατή - καταναλωτή), πράγμα που σημαίνει σταδιακή αντικατάσταση των απαρχαιωμένων μηχανημάτων προβολών.

Δεν είμαστε ομφαλοσκόποι, ξέρουμε καλά το οικονομικό κόστος μιας γενικής στροφής προς το καλύτερο. Πιστεύουμε όμως ότι το κράτος θα βοηθήσει προς την κατεύθυνση της βελτίωσης του προσφερόμενου κιν/κού θεάματος με δασμολογικές, οικονομικές ευκολίες, καθώς και με θεσμοθέτηση ενισχύσεων και φορολογικών απαλλαγών προς τους τολμητές αιθουσαρχες.

Άλλωστε, ο κόσμος για να επιστρέψει στον κινηματογράφο χρειάζεται εχέγγυα, εκτός από ταινίες ποιοτικές και ποιοτική προβολή τους. Παράγοντες που αλληλεπηρεάζονται μεταξύ τους και που είναι καιρός να συσφίξουν τις «κλωνισμένες σχέσεις» τους. Για το μέλλον της έβδομης τέχνης...

H.K.

τη φορά ολοκληρωμένη (μαζί με τα 30 λεπτά που έλειπαν από την κόπια που διοχετεύθηκε στο εμπόριο) η ταινία του: «Η ιστορία του Γκλεν Μίλλερ». Ο Πορτογάλος σκηνοθέτης Μανουέλ ντε Ολιβείρα και οι πρόσφατα νεκροί Φρανσουά Τρυφώ και Τζόζεφ Λόουζι (προβλήθηκε η άπαικτη ταινία του «Χαμάμ Γυναϊκών») ήταν τα άλλα τιμώμενα πρόσωπα.

Η Ελλάδα συμμετείχε στο φετινό Φεστιβάλ με τον «Έρωτα του Οδυσσέα» του Β. Βαφέα, (Δεκαπενθήμερο των σκηνοθετών), ενώ και το «Μπορντέλο», η καινούργια ταινία του Ν. Κούνδουρου προβλήθηκε στο «Ένα κάποιο βλέμμα».

Στο τμήμα «Ένα κάποιο βλέμμα» συμπεριλαμβάνονταν φέτος και ταινίες των Βιτόριο Κοταφάβι («Ο διάβολος στο λόφο»), Ρενέ Φερέ («Το μυστήριο Αλεξίνα»), Πέτερ Χάντκε («Η αρρώστια του θανάτου»), Ματίας Κλόπσικ («Η κληρονομιά»), Πωλ Λέντιν («Φρίντα»), Μάλκομ Μόουμπρι («Μια ιδιωτική λειτουργία»), Βιμ Βέντερς («Τόκιο-Γκα»), Χάσκελ Γουέξλερ («Λατίνο»), Μιτσούχο Γιαναγκιμάτσι («Χιματσουρί»), κ.ά.

Ενδιαφέρον επίσης είχε η τούρτα στο πρόσωπο του αγρίως σφυριχθέντα Γκοντάρ, το συμβόλιό του με την αμερικάνικη εταιρεία KANNON για μια νέα ταινία, το πολύ καλό, εκτός συναγωνισμού φιλμ του Γούντυ Άλλεν (βραβείο κριτικών), η αφίσα του φεστιβάλ, η διαβεβαίωση των Αμερικανών επιχειρηματιών ότι δεν θ' αφήσουν τον κινηματογράφο να πεθάνει και ότι θ' αρχίσουν ένα νέο πρόγραμμα κατασκευής ή ανακαίνισης εκατοντάδων αιθουσών στην Αμερική και την Ευρώπη...

Ο «Χρυσός Φοίνικας» δόθηκε στο Γιουγκοσλάβο Εμίρ Κουστουρίτσα και στην ταινία: «Ο μπαμπάς λείπει σε επαγγελματικό ταξίδι».



## ΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Μια πολύ ενδιαφέρουσα συζήτηση για την τύχη του ελληνικού κινηματογράφου, έγινε στις 18 Μαρτίου στο θέατρο «Αθήναιο» με πρωτοβουλία της Πανελληνίας Πολιτιστικής Κίνησης. Συμμετείχαν εννέα άνθρωποι του κινηματογράφου και ένα ολοζώντανο κοινό που κατέκλυσε την αίθουσα. Εισηγητές λοιπόν, ήταν: Ο Δημήτρης Δανίκας, σκηνοθέτης, ο Σωκράτης Καψάσκης, σκηνοθέτης και αιθουσάρχης, ο Κώστας Καζάκος ηθοποιός και θιασάρχης, ο Γιώργος Καρυπίδης, σκηνοθέτης, ο Νίκος Παναγιωτόπουλος, σκηνοθέτης και διαφημιστής, η Μαρία Παπαδοπούλου, κριτικός, και ο Βασίλης Ραφαηλίδης, κριτικός και δημοσιογράφος.

Η εκδήλωση άρχισε με μια ανάλυση του Κώστα Καζάκου. Μίλησε για τη σημερινή κατάσταση του ελληνικού κινηματογράφου, παραθέτοντας διάφορα στοιχεία και αναφέρθηκε στην ευθύνη του καλλιτέχνη απέναντι στο λαο(α)πόψεις για μια στρατευμένη τέχνη). Αμέσως μετά, αυτές οι απόψεις αντικρούστηκαν από τον Νίκο Παναγιωτόπουλο: «Η ελευθερία του καλλιτέχνη δεν πρέπει να κηδεμονεύεται ούτε ακόμη στο όνομα του υψηλότερου ιδανικού».

Ακολούθησε η παρέμβαση του Δημήτρη Δανίκα που με πειστικά επιχειρήματα διατύπωσε την άποψη ότι η έννοια μιας τέτοιας ελευθερίας στην πραγματικότητα είναι χωρίς αντίκρουσμα, όταν η κηδεμονία των μονοπωλίων, της μόδας, της τυποποιημένης αισθητικής και του δυτικού τρόπου ζωής (καταναλωτισμός, υπερβολή του θεάματος κ.λπ.) είναι τόσο εξώφθαλμα φανερή.

Στην συνέχεια ο Σωτήρης Δημητρίου, έκανε μια αναδρομή στην ιστορία του κινηματογράφου, επισημαίνοντας την κατά μέτωπον επίθεση του αμερικανικού

κινηματογράφου εναντίον των εθνικών κινηματογραφιών. Μια επίθεση που κλιμακώνεται σε τρία στάδια: α) Με την εξαγορά από το Χόλλυγουντ των εθνικών στούντιο και τον έλεγχο των δικτύων διανομής. β) Με την λογοκρισία που επιβάλλεται μέσω των κυβερνήσεων και γ) με το εμπόργκο της πρώτης ύλης (φιλμ). Ένα παράδειγμα εξαφάνισης εθνικού κινηματογράφου από το Χόλλυγουντ αποτελεί ο Λιτνοαμερικάνικος κινηματογράφος.

Ο Σωκράτης Καψάσκης αναφέρθηκε στα προβλήματα της διανομής ταινιών και στο αδιαμνηστέο γεγονός της επικυριαρχίας των αμερικάνικων συμφερόντων.

Η παρεμβολή του Βασίλη Ραφαηλίδη ξεκίνησε από την σχετική ασάφεια που προκάλεσε η εκφορά των εννοιών «λαός», «κοινό», «πρωτοπορία» και διευκρίνισε ότι η γενικότερη χρήση τους τις αποστερεί από κάθε συγκεκριμένο νόημα. Επσήμανε δε την ανάγκη, ότι αυτές οι έννοιες θα πρέπει να αντιμετωπίζονται εξειδικευτικά και πάντα σε συνάρτηση με έναν σημαντικό επικαθορισμό. Ακόμη, ευχήθηκε ευθαρσώς —κάνοντας χιούμορ σε μετωνυμικό επίπεδο— την κορύφωση της κρίσης! με την ελπίδα ότι θα υπάρξει ένα καινούργιο, περισσότερο δημιουργικό ξεκίνημα του ελληνικού κινηματογράφου. Επίσης υπογράμμισε, ότι μόνο στην περίπτωση παραγωγής ταινιών που θα παιζόντουσαν στο εξωτερικό, θα ήταν δυνατόν να ορθοποδήσει ο ελληνικός κινηματογράφος.

Μετά πήρε τον λόγο η Μαρία Παπαδοπούλου, παρουσιάζοντας μια ολοκληρωμένη εικόνα της δραματικής κατάστασης που επικρατεί σήμερα (απόλεια περίπου εκατό εκατομμυρίων εισιτηρίων σε δέκα χρόνια). Υποστήριξε ότι ο μεγαλύτερος υπεύθυνος αυτής της κατάστασης είναι ο ηλεκτρονι-

κός κίνδυνος των τηλεοπτικών συσκευών και των συστημάτων βίντεο —άποψη που αμφισβητήθηκε εν μέρει— και υπενθύμισε τη συρρίκνωση του αριθμού των κινηματογραφικών αιθουσών.

Σ' αυτό το σημείο υποστηρίχθηκε από τον Β. Ραφαηλίδη, ότι το βίντεο παρέχει την δυνατότητα στενότερης επικοινωνίας με το κινηματογραφικό υλικό ενώ ο Δ. Δανίκας αντέταξε την γνώμη ότι ο ερχομός της μεγάλης τηλεοπτικής οθόνης θα σημάνει την καταστροφή του κινηματογράφου. Η κατασκευή της ταινίας για τη μικρή οθόνη συνεπάγεται μια διαφορετική αισθητική (οπτική της βιντεοκάμερας - ηλεκτρική σύνθεση της εικόνας), έναν άλλο τρόπο επικοινωνίας (έναν ή ελάχιστοι θεατές μπροστά στην οθόνη), ιδιαίτερη σκηνοθετική τεχνική (ερμηνεία ηθοποιών - δραματουργία - ντεκουπάς) κ.λπ.

Επίσης συζητήθηκαν και άλλα θέματα, που είναι αδύνατον να συμπεριληφθούν, όπως για παράδειγμα η περίπτωση του πετυχημένου διεθνώς ουγγρικού κινηματογράφου, ενώ ο Νίκος Παναγιωτόπουλος εξέθεσε την άποψη ότι το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου θα πρέπει να χρηματοδοτεί λιγότερες και καλύτερες ταινίες.

Τέλος, η συζήτηση έκλεισε με τα προβλήματα που αντιμετωπίζει η Ο.Κ.Λ.Ε. (Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας), αναφέρθηκε στην πενιχρή ενίσχυση των κινηματογραφικών λεσχών (90.000 δρχ. ετησίως) και έθιξε τον ανταγωνισμό που υφίστανται οι επαρχιακές αίθουσες από τα καφέ-βίντεο!!

Η συζήτηση κράτησε πέντε ώρες με θερμή συμμετοχή του κοινού σε ερωτήσεις και... επερωτήσεις και απέδειξε το γενικότερο ενδιαφέρον που υπάρχει για τα προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου.

ΜΗΝΑΣ ΤΑΤΑΛΙΔΗΣ



«Η ψυχανάλυση πέθανε, είναι νεκρή η σημειολογία, το μέλλον ανήκει στην τεχνολογία...»

Μ' αυτό το σλόγκαν εμφανίζεται δυναμικά η άποψη των νεοφρεϊχιστών στη στήριξη, χωρίς όρους, της πραγματικά δυναμικής εισβολής των νέων τεχνολογιών στα Mass media, στην Ευρώπη κι ιδιαίτερα στη Γαλλία. Συνέπεια μιας τέτοιας προβληματικής λοιπόν, είναι η πλειοδοσία στην εισβολή των computers στο χώρο της πληροφορικής· και καθρέπτης της άνευ όρων παράδοσης της κριτικής στα παρεπόμενα μιας τέτοιας εισβολής, η κριτική συμπίεση με τα νέα δεδομένα που δημιουργούνται: η ταχύτητα των ρυθμών, η σαφήνεια της αφήγησης, η πλειοδοσία σε εφέ, η τεχνική αρτιότητα αναγορεύονται σε ταμπού, κύρια στοιχεία απόσπασης της θετικής κριτικής στάσης.

Βέβαια, είναι στρουθοκαμηλισμός η τέχνη να κλείσει τα μάτια μπροστά στα καινούργια δεδομένα που διαμορφώνει η εξέλιξη. Ωστόσο, απ' την άλλη, η λατρεία του μέσου, που καταλυτικά εισβάλει μπορεί να έχει αποτελέσματα αρκετά δυσάρεστα όπως: στήριξη του απρόσωπου και του γιγαντισμού, εξαφάνιση ή συρρίκνωση του προσωπικού λόγου, υποβάθμιση του δημιουργού... Κατ' αναλογία, μια πλειοδοσία της κριτικής στα επιφαινόμενα που δημιουργεί η νέα κατάσταση μπορεί να συντελέσει ώστε να συρρικνωθεί ο —συμπληρωματικός οπωσδήποτε— κριτικός λόγος που αποκωδικοποιεί, προβάλλει, ανιχνεύει, κατατάσσει, συμπληρώνει!...

Ο θάνατος του Σαρτρ, του Λακάν, του Μπαρτ, του Φουκώ οπωσδήποτε συντέλεσε να φτωχύνει η Γαλλική Κριτική Σχολή. Οι ιδεολογικές μεταπτώσεις και η αμηχανία του πολιτικού λόγου αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία του συμπτώματος. Οι τεχνοκράτες βρίσκουν ευκαιρία να προβάλουν τη θέση τους - αμαχητί παράδοση στη σαφήνεια του ηλεκτρονικού μέσου.

Η υστερία αυτή των τεχνοκρατών, μη διεκδικώντας παρά τη δικαίωση της επιθυμίας τους και του δίκην μαζικού ασυνείδητου κινήτρου τους, της προβολής του εαυτού τους μέσω του μέσου —αλλά του καταναλωτικού, του αλλοτριωμένου τους εαυτού— ορίζει και το πλαίσιο των αντιστάσεων. Που δεν μπορεί να είναι μιας αριστεριστικής υφής γενική άρνηση της εξέλιξης, αλλά η κρίση της επιδειξιμανίας και της ναρκισσιστικού τύπου ερήμην επιβολής του μέσου.

Από και και πέρα, η κριτική αντεπιτίθεται. Και δεν θα επιτρέψει ποτέ την παράδοσή της σε μίαν απρόσωπης εξουσιαστικής κατεύθυνσης χρήση, των μαζικών μέσων επικοινωνίας. Και βέβαια, δεν θα ανεχθεί ούτε πατρώνες που να εξασφαλίζουν τη «θεωρητική» κάλυψη μιας τέτοιας σκοπιμοθρίας.

**ΑΡΑΤΕ ΠΥΛΑΣ!**

H.K.

Έφθασε λοιπόν το πλήρωμα του χρόνου (έστω και λίγο καθυστερημένα όπως παραδέχτηκε η Π.Ε.Κ.Κ.) για την κριτική της κρίσης του κινηματογράφου (η κρίση, αμφίσημη: ως κριτική και ως κρισιμότητα).

Έτσι, στις 22.4.85 συνάχθηκε στην αίθουσα του πνευματικού

**ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ-ΚΡΙΤΙΚΟΙ 1-0  
ΕΝΑΝΤΙΑ ΣΤΗΝ ΕΠΙΔΕΙΞΙΟΜΑ-  
ΝΙΑ ΤΩΝ ΑΝΤΙΠΑΛΩΝ**

Η σοβούσα κρίση στις σχέσεις ανάμεσα στους σκηνοθέτες και τους κριτικούς επιδεινώθηκε με τις... πρώτες ζέστες (25-28 Απριλίου). Αφορμή η εκδήλωση που οργάνωσε η ΠΕΚΚ, και στην οποία επρόκειτο να παρουσιασθούν οι δέκα καλύτερες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου. Την... εξ Εσπερίας εισαγόμενη μέθοδο εκλογής της αξιολογικής σειράς των ταινιών αμφισβήτησαν έντονα τέσσερις σκηνοθέτες που έσπευσαν να απαγορεύσουν την προβολή των ταινιών τους. Την εκδήλωση που «τινάχθηκε στον αέρα» συμπλήρωσαν οι απαραίτητες έντυπες αντεγκλήσεις, με πολλά άσφαιρα πυρά, μια που στο χορό μπήκε η Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών και καταδίκασε τη σκοπιμότητα της εκδήλωσης.

Το κείμενο που αιτιολογούσε την εκδήλωση και την αξιολόγησή των κριτικών ήταν το εξής:

Είναι φορές που η κριτική «ανακάλυπτε» ταινίες, σε σύγκρουση με το κλίμα της εποχής και τις αισθητικές επιλογές της. Κι άλλες που, αντίθετα, μοιάζει να καθυστερεί, όταν αποφασίζει το ίδιο το καλλιτεχνικό δημιουργήμα. Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα στην ιστορία των σχέσεων της ελληνικής κριτικής του εθνικού μας κινηματογράφου προσφέρουν, η «Αναπαράσταση» και η «Ευδοκία» αντίστοιχα.

Σήμερα, όταν πια το σώμα του ελληνικού κινηματογράφου μπορεί και πάλι ν' αντιμετωπισθεί ενιαία, χωρίς να διακρίνεται σε καινούργιο και παλιό, τούτη η χρονική περιπέτεια του Λόγου και του βλέμματός της κριτικής αποκτά μια πρόσθετη σημασία.

Γιατί, σαν κάθε σύμβαση, η έκφραση των προτιμήσεων των μελών της Π.Ε.Κ.Κ. για τις 10 καλύτερες ελληνικές ταινίες, διατηρεί το χαρακτήρα του εφήμερου και του περιορισμένου. Θα μπορούσαν να είναι αρκετές περισσότερες αυτές οι 10 ταινίες.

Όμως, για πρώτη ίσως φορά, η





κριτική εδώ απομακρύνεται από την τηλεϊδική ετυμηγορία και δεν παραμένει απλό εργαλείο ανάλυσης. Προτιμάει να αναμετρηθεί με τα όρια των δυνατοτήτων της, σε μια ανοιχτή, ερωτική συνομιλία με τον κορμό του ελληνικού σινεμά, αλλά και τους φίλους του, που μπορούν πια να παίξουν πρωταγωνιστικό ρόλο σ' αυτό το διάλογο, αρχίζοντας απ' την κριτική της κριτικής.

**Π.Ε.Κ.Κ.**

Η «οργισμένη» απάντηση των σκηνοθετών, ήρθε ισοπεδωτική για θέσεις και απόψεις (σωστός «οδοστρωτήρας»), ισοπεδώνοντας τις διάφορες τάσεις του κριτικού λόγου και «ξεμπερδεύοντας» μια και καλή «μ' αυτούς τους παράσιτους που τρέφονται με ξένα (φιλμικά) σώματα». Είναι η παρακάτω:

«Όπως είναι γνωστό οι κινηματογραφικοί κριτικοί, και όχι όλοι, αποφασίσανε σαν βαθμολογητές έργων τέχνης, ποιες είναι οι δέκα καλύτερες ταινίες απ' αρχής ελληνικού κινηματογράφου.

Ορισμένοι συνάδελφοι σκηνοθέτες, Κούνδουρος, Κακογιάννης, Βούλαρης, Αγγελόπουλος, που οι ταινίες περιλαμβάνονται στη δεκάδα, με ανακοίνωσή τους τονίζουν, πως η επιλογή των κριτικών «είναι πράξη αυθαι-

ρετης εξουσίας», «πονηρή κωμωδία», «υποκατάσταση της κοινής γνώμης», και απαγορεύουν την προβολή των ταινιών τους σ' αυτή την εκδήλωση.

Η Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών έχει εκφράσει την αντίθεσή της στην εκδήλωση, και τη θεωρεί τουλάχιστον άστοχη ενέργεια γιατί:

α. Οι καλλιτέχνες δημιουργοί δεν μπορούν με κανένα κριτήριο να μπουν σε λίστα σαν μαραθωνοδρόμοι ή σπρίντερ (αυτός πρώτος, αυτός δεύτερος κλπ).

Όποιοι επιχειρούν κάτι τέτοιο αννοούν τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

β. Το δικαίωμα της προτίμησης ενός έργου έναντι ενός άλλου είναι καθαρά υποκειμενική διαδικασία που βρίσκει την ιδέωδη λειτουργία της ανάμεσα στο κοινό.

γ. Σήμερα ιδιαίτερα, που τα κρίσιμα προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου (έλλειψη τεχνικής υποδομής και σοβαρής κινηματογραφικής παιδείας, έλλειψη θεσμικού πλαισίου και θεωρητικής γνώσης) βρίσκονται στην πιο οξυμένη τους φάση, εκδηλώσεις σαν αυτή των κριτικών προσπαθούν να δημιουργήσουν αντιθέσεις ανάμεσα στους σκηνοθέτες δημιουργούς και να επιτείνουν την αισθητική και ιδεολογική σύγχυση. Να απομακρύνουν δηλαδή το θεατή από τα πρα-

γματικά προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου.

Επειδή κατά το παρελθόν με «κριτικούς» αφορισμούς, όπως, «να επέμβει ο εισαγγελέας», «να πετάξει το Negative στη θάλασσα», «μην τη δείτε γιατί θα κάνετε εμετό», έχει αποδειχτεί η αδυναμία λειτουργικής σχέσης, των κριτικών με ελληνικές ταινίες, η Ε.Ε.Σ. ύστερα από αυτή την ανώριμη και ηγεμονιστική κίνηση των κριτικών, διερωτάται σοβαρά, αν η συμμετοχή τους στα κέντρα λήψης αποφάσεων —Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Τηλεοπτικοί σταθμοί, ΥΠΠΕ— ανθρώπων δηλαδή με νοστροπία αθητικού βαθμολογητή, εξασφαλίζει αντικειμενικές κρίσεις.

Γ' αυτό η Ε.Ε.Σ. καλεί τους κριτικούς που δεν συμπεριζονται τέτοιες χωριστικές απόψεις καθώς και τους κριτικούς που είναι μέλη της Ε.Ε.Σ. να διαχωρίσουν τη θέση τους».

Οι οργίλες αντιπαράθεσεις στο μεταξύ δε σταματούν εδώ, εμείς όμως σεβόμενοι τις αντοχές των αναγνωστών μας δε συζητούμε την παράθεσή τους. Στο κάτω-κάτω, αν θέλαμε να «ευφρανθούμε» αντιπαράθεση τύπου «χούλιγκανς», τα γήπεδα προσφέρονται αφειδύλευτα.

Εκείνο που λείπει —και δεν προσφέρουν σίγουρα οι τέτοιοι επιπέδου κάθετες αντιπαράθεσεις— είναι ο διάλογος και στα πλαίσια του εμείς ευνοούμε τη δημιουργική αντιπαράθεση και την καλή πίστη όλων των μερών. Γι' αυτό αντιπαρερχόμαστε και τις στατιστικές και το μπαράζ των εντυπώσεων των πλαστών αντιπαλοτήτων.

Επιτέλους, είμαστε μεγάλα παιδιά πια...

**H.K.**

## «Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΩΝ ΖΟΜΠΙ»

Ο «πολύς» κάποτε Νίκος Μαστοράκης, επανεμφανίζεται ως κομής της τον τελευταίο καιρό. Τελευταίες πληροφορίες τον θέλουν να αντιπροσωπεύει την τελευταία ταινία του Νίκου Κούνδουρου στις Κάννες, το «Μπορντέλο».

Βέβαια, η είδηση διαφεύστηκε ως ανακριβής. Αυτό θα έλεπε...



κέντρου Αθηνών ένα ευάριθμο κινηματογραφόφιλο κοινό για να παρακολουθήσει τους πατροπαράδοτους, φευ, διαφισημούς μεταξὺ κριτικών και σκηνοθετῶν κινηματογράφου. Συγκεκριμένα, στη συζήτηση παραβρέθηκαν οι εκπρόσωποι: Γίωρ. Μυλωνάς (Ο.Κ.Λ.Ε.), Νίνος Φένεκ Μικελίδης - Δημήτρης Δανίκας (Π.Ε.Κ.Κ.), Κώστας Φέρρης (Ε.Ε.Σ.), Γρηγόρης Δανάλης (Ε.Τ.Ε.Κ.Τ.), και Εὐα Κοταμανίδου (Σ.Ε.Η).

Η συζήτηση ἄρχισε με το Δημήτρη Δανίκα που μίλησε περὶ «δισταύρωσης του κριτικῶν λόγου μεταξύ δημιουργῶν και θεατῶν» και επισήμανε την αναγκαιότητα να αρθρωθεῖ ο κριτικὸς λόγος ως εργαλεῖο ἔρευνας, ἀμφισβήτησης, πολυεπίπεδης ἀνάλυσης και ολοκληρωμένης υποκειμενικῆς ἔκφρασης —χωρὶς βεβαίως να απομακρύνεται ἀπὸ τις παραδεδεγμένες και ἐξ αντικειμένου παγιωμένες ἀξίες (π.χ. σύγκριση με καθιερωμένα ἀριστουργήματα)— και ὄχι απλώς και μόνον ως λόγος πληροφοροφύσης, που στην καλλίτερη περίπτωση υποβαθμίζει δραστικά την πιο ὕψιστη, ἀν θέλετε, διανοητικὴ λειτουργία: την κριτικὴ ως ἀποκάλυψη του ἔσχατου νοήματος —ως λυτρωτικὴ κάθαρση ἰδεῶν και ἀισθήσεων. Ἐπίσης ἀναφέρθηκε και στα ζητήματα τῶν ἀξιολογικῶν κριτηρίων ἀνάδειξης τῶν κιν/κων κριτικῶν, ὅπως και στα προβλήματα που δημιουργοῦνται ἐν γένει ἀπὸ τους ἀρχισυντάκτες τῶν εφημερίδων στις στήλες κριτικῆς, υπογραμμίζοντας τὴ δραματικὴ συρρικνώση που υφίσταται ἡ ἴδια ἡ δομὴ του κριτικῶν λόγου καθὼς ἀπονεκρῶνεται ἀπὸ κάθε γόνιμη διαλεκτικὴ ποιότητα.

Ὁ ἀντιλογος, ἀκούστηκε ἀπὸ τον Κώστα Φέρρη που, κυρίως ἐκφράζοντας τις προσωπικῆς του ἀπόψεις, ἔλυσε το πρόβλημα τῆς κριτικῆς σκέψης πάνω στον κινηματογράφο με την βαρύγδουπη φράση: «Ἡ κριτικὴ δεν ἀφορᾷ τους σκηνοθέτες!»

Βεβαίως δεν ἔμεινε ἐκεῖ: μας πληροφοροφῆσε ὅτι οἱ κινηματογραφικῆς κριτικῆς εἶναι για γέλια και ὅτι τελικὰ κακῶς επικρατεῖ ἡ ἐντύπωση ὅτι οἱ σκηνοθέτες ὑπάρχουν χάρη στο νεολογισμό «εἶσαι ὁ, τι δηλώσεις!» (στο κάτω-κάτω, ἐπεξηγεῖ, ἕνας σκηνοθέτης ἔχει δουλέψει προηγουμένως ως βοηθὸς για πολλὰ χρόνια και ἐπὶ πλέον ἔχει τελειώσει μια κινηματογραφικὴ σχολή). Ἀντίθετα, ο κριτικὸς εἶναι αὐτὸς που αυτοχρίεται ἐνώπιον Θεοῦ και ἀνθρώπων.

Ἐπίσης ἀπέδωσε ευθύνες στην Πανελλήνια Ἐνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου ἐπειδὴ, κατὰ τὴ γνώμη του, ο τρόπος ἀσκησης τῆς κριτικῆς τῆς ἐπιβάλλει στους σκηνοθέτες το συγκεκριμένο γλωσσικὸ ὄψος με το ὁποῖο ἡ ἐκφραστοῦν.

Ἡ Εὐα Κοταμανίδου ἀναφέρθηκε στα προβλήματα ἠθοποιῶν σε σχέση με τους σκηνοθέτες και τους κριτικῶν.

Ὁ Γρηγόρης Δανάλης διευκρίνησε ὅτι θεωρεῖ ἀπαραίτητη τὴ θέσπιση κάποιων κανόνων τῆς κριτικῆς και ὅτι τα κινηματογραφικὰ προβλήματα του τόπου θα λυθοῦν με την ἀναβάθμιση τῶν σπουδῶν στις διάφορες σχολές.

Ὁ εκπρόσωπος τῆς Ὁμοσπονδίας Κινηματογραφικῶν Λεσχῶν μίλησε με συγκεκριμένο ὄψος πάνω στα διαλεχθέντα, υποστηρίζοντας ὅτι ἡ ἀλήθεια βρίσκεται στη «μέση» (σχετικὰ με τὴ διάμαχη κριτικῶν - σκηνοθετῶν).

Οἱ εἰσηγήσεις τελείωσαν με την εὐστοχη διαπίστωση του



(Τῆς ἀπεσταλμένης μας:)

Το 31ο Διεθνὲς φεστιβάλ ταινιῶν μικροῦ μήκους κατόρθωσε και φέτος, μέσα ἀπὸ οικονομικῆς και υπογειῶς ἐκκολαπτόμενες πολιτικῆς δυσκολίες να διεξαχθεῖ στο ἐπαρχιακὸ και ἐπὶ πολλοὶς συμβατικὸ περιβάλλον του Oberhausen, του κρατιδίου τῆς Βόρειας Βεσφαλίας. Οἱ οικονομικῆς δυσκολίες εἶναι ἀπόρροια τῶν πολιτικῶν, μιας και οἱ κύριοι χρηματοδότες του φεστιβάλ εἶναι οἱ πολυεθνικῆς εταιρεῖες —που φυσικὰ ἀπολαμβάνουν μείωση τῶν φόρων τους με την προσφορά τους αὐτῆ— καθὼς και το υπουργεῖο πολιτισμοῦ του κρατιδίου και κατὰ προέκταση ἡ κυβέρνηση τῆς Βόννης. Και εἶναι ἡλιού φαινότορο, ὅτι μια δεξιὰ κυβέρνηση θα προσπαθήσει να ἐπιπρεάσει προς μια συντηρητικὴ κατεύθυνση ἕνα φεστιβάλ, που καυχιεῖται για τον ἐντονα πολιτικοποιημένο χαρακτήρα του με ἰδιαιτέρη προτίμηση στην προβολὴ ταινιῶν με τα προβλήματα του Τρίτου Κόσμου (ἐξ ου και το μῦθο του φεστιβάλ «Προς τον γείτονα»).

Θεωροῦμε ὅμως θετικὸ το γε-



γονός ότι αυτόν τον δεξιό επηρεασμό, που δεν μπορούμε να γνωρίζουμε σε ποιά βαθμό είναι και παρέμβαση, τον υποψιάζονται και τον πολεμούν αρκετοί άνθρωποι του κινηματογράφου, όπως φάνηκε από τις συζητήσεις με τον Τύπο. Το έναυσμα, ήταν η αντικατάσταση του Wolfgang Ruf, του επί δεκαετία προέδρου της μόνιμης επιτροπής του φεστιβάλ, μιας και ο ίδιος παραιτείται. Συγκεκριμένα, ζητήθηκε να διεξαχθούν ανοιχτά, όλες οι διαπραγματεύσεις, που θα αφορούν το διορισμό του νέου προέδρου του φεστιβάλ, μια και αυτή η επιλογή θα έχει άμεση σχέση με τη μελλοντική επιβίωση και τον πολιτικό χαρακτήρα του φεστιβάλ. Όμως, παρά τις πιέσεις, η μόνιμη επιτροπή, δεν δέχτηκε να δεσμευτεί ως προς το θέμα των ανοιχτών διαπραγματεύσεων, αλλ' αντιπαρήλθε καθρησυχάζοντας τους φόβους των αντιπροσώπων του Τύπου και του κινηματογράφου, λέγοντας ότι θα απευθυνθεί σε διακεκριμένους ειδικούς που θα παίξουν μόνο συμβουλευτικό ρόλο στις διαδικασίες επιλογής.

Θεωρούμε πάντως, θετικό το γεγονός, ότι όλη η φετινή δεκαμελής κριτική επιτροπή, για πρώτη φορά στα χρονικά του φεστιβάλ αποτελείται αποκλειστικά από γυ-

ναίκες. Παρ' όλα αυτά, δεν έλειψαν οι σεξιστικές ταινίες: σ' ένα Βελγικό animation, μια μοναχική κοπέλα αποδέχεται άβουλα και παθητικά την ανδρική κυριαρχία στην πιο άγρια εκδήλωσή της — κυριαρχία πάνω στη ζωή της, αφού τελικά τη σκοτώνει— και μια από τη σχολή animation του Βελιγρადίου, όπου ο άνδρας καταπιέζεται από μια μέγαιρα γυναίκα και της ξεφεύγει με τις φαντασιώσεις του για ένα κόσμο γυναικών καλλονών. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις, οι θεατές αντέδρασαν με γιουχαίσματα. Μια ομάδα από τους θεατές, την επόμενη μέρα μοίρασε έγγραφη διαμαρτυρία, καταφερόμενη εναντίον της σεξιστικής τάσης ορισμένων δημιουργών και εναντίον της επιτροπής που επέλεξε τις ταινίες αυτές για να προβληθούν στο διαγωνιστικό τμήμα του φεστιβάλ. <sup>1</sup>

Η ίδια η κριτική επιτροπή, επισήμανε στο τέλος, την έλλειψη ταινιών γύρω από τη γυναίκα και τα προβλήματα της και ευχήθηκε να είναι περισσότερες οι ταινίες αυτού του είδους, την επόμενη χρονιά.

Το διαγωνιστικό πρόγραμμα περιλάμβανε 120 ταινίες και ήταν χωρισμένο κατά θεματικές ομάδες - αφιερώματα. Ξεχώρισε ο αφιέρωμα για τη Λατινική Αμερική,

κύρια ντοκυμανταίρ, που έδειχναν το μέγεθος του κοινωνικού και πολιτικού προβλήματος των χωρών αυτών με τη συνεχή και άγρια παρέμβαση της ιμπεριαλιστικής πολιτικής των Η.Π.Α. (Βραζιλία, Σαλβαδόρ, Νικαράγουα κ.ά.). Το δεύτερο αφιέρωμα που ξεχώρισε, ήταν αυτό που περιλάμβανε ταινίες για τους μετανάστες εργάτες του τρίτου κόσμου σε προηγμένες χώρες, καταδείχνοντας τα κοινωνικά και οικονομικά τους προβλήματα στη νέα τους πατρίδα.

Εντυπωσιακή ήταν η συμμετοχή των ανατολικών χωρών, με εξαίρεση την περίπτωση της Πολωνίας, όπου ανάμεσα στις πολλές ταινίες της που συμμετείχαν, αρκετές προσπαθούσαν να μας πείσουν για το «τεράστιο έργο της εκκλησίας στη συνειδητοποίηση του πολιτικού λαού»...

Ένδιαφέροσα, ήταν και η παρουσία του Βελγίου, με πολλά animation φιλμ. Η Ελλάδα, εκπροσωπήθηκε με την ταινία «**Διάδρομος 600 Volt**» του Μανώλη Πλάντζου, παραγωγής Ε.Κ.Κ. και κινηματογραφικού τομέα του Θ.Τ.Π.Α., που προβλήθηκε στο διαγωνιστικό τμήμα μαζί με τις υπόλοιπες ταινίες που καταπίανταν με τα προβλήματα των μεταναστών.

Αρκετές και αξιόλογες ήταν οι πειραματικές ταινίες του προγράμματος, που έδωσαν το στίγμα των σημερινών μορφικών αναζητήσεων. Από τις παράλληλες προβολές ξεχώρισε το αφιέρωμα στον κινηματογράφο για παιδιά, το αφιέρωμα με ταινίες που είχαν για θέμα τους τα τραίνα και η προβολή μουσικών ταινιών με τη συνοδεία μουσικής από ζωντανή ορχήστρα.

Μερικές από τις ταινίες που ξεχώρισαν, είναι οι παρακάτω:

1) «**Το αστείο παιχνίδι**» (Das lustige Spiel) των Heynowski και Scheumann (Ανατολική Γερμανία). Οι δύο γνωστοί δημιουργοί,





Γιώργου Μπράμου ότι, τουλάχιστον στο χώρο του ημερησίου Τύπου, ο κριτικός λόγος έχασε την εξουσία του, γιατί τώρα αυτός ο λόγος μετασηματίστηκε σε ένα «παράλληλο» λόγο: μια μεταγλώσσα που αναπνέει το δικό της οξυγόνο αφού αναπτύσσεται με αφορμή το κινηματογραφικό έργο χωρίς να το ερμηνεύει αναγκαστικά αυτό καθ' αυτό.

Στη συζήτηση έλαβαν μέρος οι σκηνοθέτες Γιώργος Καρυπίδης, Νίκος Αντωνάκος, Νίκος Ζερβός, Παύλος Τάσιος και ο κριτικός Σωτήρης Δημητρίου. Επίσης ακούστηκαν ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις εκ μέρους του ακροατηρίου, χωρίς να λήψουν βέβαια και οι απαραίτητες αντεγκλήσεις.

Αξίζει να υπογραμμίσουμε ότι παρά τις διαμετρικά αντίθετες απόψεις, που γενικά υποστηρίχτηκαν, νομίζουμε ότι έγιναν τα πρώτα ουσιαστικά βήματα για μια συναίνεση «εκ των έδων». Εννοούμε, φυσικά, τη διακριτική αποδοχή της αντίληψης —μεταξύ κριτικών και σκηνοθετών— πως από εδώ και στο εξής η στέιρα, άκριτη και νευροπαθητική πολεμική χωρίς θεμελιωμένα επιχειρήματα, θα πρέπει να λήξει οριστικά και αμετάκλητα.

Μπορούμε λοιπόν να ισχυριστούμε, ότι επιτέλους άρχισε να «ξεμασκάρεται» η πυκνή σκιά μιας απλής αλήθειας και συγχρόνως έμμεσης εξιλύωσης: Οι αντιπαραθέσεις σε προσωπικό επίπεδο δεν είναι δυνατόν να σημαίνουν τίποτα άλλο εκτός από τη θλιβερή πιστοποίηση της υπέρπουσας ανωριμότητας και διανοητικής δυστοκίας στον κινηματογραφικό χώρο.

#### ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΩΝ... ΑΠΑΓΟΡΕΥΣΕΩΝ

M. T.

Η μαζική περί ηθικής ψύχωση, υποκριτική και παμπόνηρη, ιδιαίτερα σκαμπιόζικη και ανεκτική όταν πρόκειται να γαργαλίσει τις ορέξεις και τα μύχια καταπιεσμένα ταμπού του μικροαστισμού μας και, έλλογα, άτεγκτη και παρεμβατική, όταν νιώθει τα βάρη στα οποία στέκεται να απειλούνται από τη δύναμη της καταγγελίας και από την ανατρεπτική δυναμική κάποιων εκφράσεων, εμπίλοχωρεί πια και στα πιο πρωθυμμένα χαρακώματα σουλίας των υποφιασμένων. Γιατί, για τι άλλο πρόκειται παρά για δόλια παρέμβαση κατασταλτική, η απαγόρευση και ματαίωση της προβολής του φιλμ του Ρ. Β. Φασμπίντερ «Το παιχνίδι της τύχης», από την κρατική τηλεόραση και μάλιστα από την ειδική εκπομπή κινηματογραφοφιλίας, τη μεταμεσονύκτια (γκέτο) «Κινηματογραφική Λέσχη»;

Η ελληνική τηλεόραση, ιδιαίτερα άψυχη και εφησυχαστική, είναι γνωστό ότι πληρώνει την κάθε φορά κυβερνητική της εξάρτηση εμμένοντας (και συντηρώντας) στις μικρομεσαίες διαθέσεις ενός εγκλωβισμένου εκλογικού σώματος, αφόρητα συναινετικού και αγόγγυστα καταναλωτικού. Οι επιθυμίες των διαφωνούντων συμφέρει να μετεξελίσσονται σε νευρωση —αλλά να εκφράζονται, ε όχι, αυτό συνιστά ιερουσία...

Μόνη απορία: Πώς εξηγείται η ανοχή του υποφιασμένου Τύπου απέναντι σε τέτοιου είδους καταπατήσεις του δικαιώματος, ενός, έστω μικρού, κοινού, να βρίσκει οικείους λόγους στην άφωνη τηλεόραση (Οι λιγοστές εξαιρέσεις κάποιων μεμονομένων φωνών δεν απαμβλύνουν τη γενική εντύπωση); Και, κυρίως, πώς δέχτηκαν μια, τέτοιου είδους, απαγορευτική παρέμβαση οι υπεύθυνοι της εκπομπής, άνθρωποι γνωστοί για τις διαθέσεις τους απέναντι στην προάσπιση της δουλειάς τους, όπως ο Μιχάλης Δημόπουλος ή ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος;

H. K.

αποκαλύπτουν για άλλη μια φορά τους έμμεσους δρόμους διαχέυσης της κυρίαρχης ιμπεριαλιστικής ιδεολογίας για ενδεχόμενο πυρηνικό πόλεμο, μέσα από «αθώα» παιχνίδια για μικρούς και μεγάλους. «Ένα αστειό παιχνίδι για 2-6 παίκτες. 34.500 φορές η βόμβα της Χιροσίμα σ' ένα κουτί αγορασμένο από το σουπερμάρκετ της γειτονιάς σας, για 12,5 δολάρια. Μια ευκαιρία να παίξετε την Αποκάλυψη στη γλυκερία ζεστασιά του σπιτιού σας»!

**2) «Η σφενδόνα του Δαβίδ»** (Dawidowa Proca), animation του Krzysztof Raynoch, (Πολωνία).

Ο αρχαίος μύθος του Δαβίδ που νικάει με την σφενδόνα του το Γολιάθ και μετά γίνεται βασιλιάς του λαού. Στη συνέχεια ο σύγχρονος μύθος των επιτιθεμένων και αμυνομένων (δυνατών και αδυνάτων), αυτή τη φορά μπροστά από ηλεκτρονικές θόδες να διεξάγουν με κουμμάτι τον πόλεμο των Άστρων. Άραγε θα υπάρξει νικητής μετά τη σύγχρονη αυτή αναμέτρηση;

**3. Άνθρωποι του Κόσμου, Άνθρωποι του Αίματος.** (Rovo da Lua, Rovo do Sangue). Του Margcello G. Tassara (Βραζιλία).

Ένα Βραζιλιάνικο ντοκυμανταίρ για τη ζωή των Yanomahí Ινδιάνων που έγινε από φωτογραφικό υλικό που μαζεύτηκε μέσα σε μια 10ετία. Οι φωτογραφίες σε βαθύ μπλε διαδέχονται η μια την άλλη με μια τεχνική που αποκαθιστά την αρχική δυναμική των εικόπων. Η ταινία δείχνει από τη μια μεριά τον παραδοσιακό πολιτισμό αυτών των Ινδιάνων ενώ από την άλλη αποκαλύπτει τις τραγικές επιπτώσεις της επαφής τους με το λευκό άνθρωπο. Ο κόσμος που χάνεται, ο κόσμος που έρχεται...

**4. Εν ονόματι της Εθνικής Ασφαλείας.** (Em Nome Da Seguranca Nacional) του Renato Tapaíros (Βραζιλία).

Ο νόμος της Χούντας του 1964 στη Βραζιλία για την Εθνική Ασφάλεια αποτέλεσμα του επεκτατικού δόγματος των ΗΠΑ επεφύ-



λαζε απάνθρωπες συνέπειες (βασανιστήρια, εξαφανίσεις κλπ) για όλους όσους αντιστάθηκαν στο καθεστώς.

Η ταινία έχει σαν κεντρικό σημείο το λαϊκό δικαστήριο που συνέστησαν διακεκριμένες προσωπικότητες που κατά τον ένα ή άλλο τρόπο υπέστησαν τις συνέπειες. Ένα κοινωνικό κατηγορώ που εκφράστηκε πολιτικά από τον αρχηγό του Εργατικού κόμματος, από την πρόεδρο των Φοιτητών, από τον πρόεδρο του Δικηγορικού Συλλόγου αλλά και από απλούς πολίτες που υπέστησαν τις απάνθρωπες διώξεις.

Το ντοκμανταίρ δοσμένο περιγραφικά με έσοχα παρεμβαλλόμενα στοιχεία fiction είναι μια συντριπτική μαρτυρία - καταδίκη της ιμπεριαλιστικής πολιτικής των ΗΠΑ προς επιβολή των ανδρικών τους στον κυριότερο σύμμαχό τους στη Ν. Αμερική.

**5. Σπίθα κουράγιου** (The Spark of Courage).Κολλεκτίβα Φιλιππίνων. (Δ. Γερμανία και Φιλιππίνες).

Το ντοκμανταίρ αυτό καταγράφει τα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα των Φιλιππίνων που κυριαρχούνται από μια αυξανόμενη ανησυχία μετά τη δολοφονία του Aquino. Φτώχεια, πείνα, μια ελλειπής κοινωνική πολιτική και η ωμή καταπίεση από την κυβέρνηση του Marcos, οι στρατιωτικοί και η διεφθαρμένη οικονομική διαχείριση έχουν οδηγήσει σε ανοιχτές διαδηλώσεις ενάντια στο καθεστώς. Καθοδηγητική φυσιογνωμία και σύμβολο για την επιθυμία των Φιλιππινέζων για ελευθερία είναι ο Benigno «Ninoy» Aquino, ο οποίος κατά την επιστροφή του από την εξορία πυροβολήθηκε στο αεροδρόμιο της Μανίλας. Οι εκδηλώσεις εορτασμού για τα γενέθλια του δολοφονημένου αρχηγού της αντιπολίτευσης μετατράπηκαν σε μια γιγαντιαία διαδήλωση, ένα φάρο για την διογκούμενη Αντίσταση.

**6. Τοτέμ** (Totem) (Δανία του Claus Bohm).

Το κίνημα πανκ στις δυτικές κοινωνίες δόθηκε σαν μια θεληματική εξορία ενός μέρους της νεολαίας (στέκια σε εγκαταλειμμένα εργοστάσια και σπίτια, ντύσιμο πέρα από τα συμβατικά πρότυπα) που αρνείται σε ιδεολογικό επίπεδο την επιβολή της κυρίαρχης αστικής ιδεολογίας. Κλειστάς μορφές, απουσία διαλόγων, κινήσεις ρομπότ, μουσική με παραταμένους οξείς ήχους που καταλήγουν στο πρωταρχικό κλάμα-κραυγή του νεογέννητου (αναγέννηση μετά την παντελή απόρριψη της δοσμένης κοινωνίας;) είναι η έκφραση της παγωμένης αντιμετώπισης της κρατούσης τάξης πραγμάτων.

Στην αρχή και στο τέλος ο πανκ περπατάει μέσα σ' ένα υπόγειο διάδρομο (υπόγεια κουλτούρα, υποκουλτούρα) που οι άκρες του χάνονται μέσα στο σκοτάδι: συμβολισμός του αβέβαιου και σκοτεινού μέλλοντος του κινήματος μετά τη σταδιακή ενσωμάτωση των εξωτερικών του τουλάχιστον γνωρισμάτων από την «Τάξη πραγμάτων» μέσα από τη μόδα;

**8. Κύβοι** (Kubiek) (animation film) του Pierre Leterme (Βέλγιο).

Η δοσμένη ελευθερία του σύγχρονου ανθρώπου μεταφρασμένη σε κυβικούς χώρους - δωμάτια. Η αγωνιώδης του προσπάθεια να μεταποίσει τα όρια αυτής της «ελευθερίας» με αποτέλεσμα τον εγκλωβισμό του σε νέα μεγαλύτερα κυβικά σχήματα. Κι όταν βρίσκει διέξοδο έξω απ' αυτά αντιλαμβάνεται ότι βρίσκεται παγιδευμένος σ' ένα ατέλειωτο εφιαλτικό οικοδόμημα από κύβους.

Στο τέλος ένας κύβος ξετυλίγεται αργά για να μετατραπεί σ' ένα πολύχρωμο πουλί που χάνεται πετώντας. Το άπιστο όραμα της ελευθερίας ή η ιδεαλιστική ελπίδα ότι όλα τα εμπόδια μια μέρα θα υπερνικηθούν;

**9. Στοπ, απαγορεύεται η είσοδος** (Stop, Wstep Wrbroniony) του



Εξώρισε το αφιέρωμα για τη Λατινική Αμερική

Krzysztof Kiwerski (Πολωνία).

Ένα πειραματικό animation φιλμ από την Πολωνία, στο οποίο το μάτι της κάμερα περιπλανιέται μέσα από διαδοχικά δωμάτια και καταστάσεις μέσα από πόρτες που ανοίγουν διαδοχικά για να αποκαλύψουν τυχαίες και μερικές φορές σουρεαλιστικές σκηνές. Έχοντας όμως ανοίξει πολλές πόρτες φτάνουμε τελικά σε μια που δεν μπορούμε να ανοίξουμε. Και τότε η κάμερα υποχωρεί διανύοντας όλη την προηγούμενη πορεία της αντίστροφα μέσα από ένα πανδαιμόνιο χρωμάτων και special effects.

**10. Mamasuncion** του Chano (Ισπανία).

Η ιστορία μιας γριάς γυναίκας που επί 45 χρόνια περιμένει γράμμα από το μετανάστη γιό της και που, όταν στο τέλος το λαβαίνει μαθαίνει το θάνατό του μετά από μια επιτυχημένη ζωή. Ένα μέρος της περιουσίας του γιού μεταβιβάζεται στην κοινότητα που τον τιμά μεγαλόσχημα, πράγμα που καμιά αξία δεν έχει πια για την έρημη γριά. Ούτε και τα λεφτά που της φέρνουν μπορούν να της δώσουν τίποτε πλέον, παρά μόνο μια αναλαμπή στη φωτιά που συμβολικά τα καίει, καίγοντας μαζί τους και την τελευταία προσδοκία της να τον δει μια μέρα.

**11. Στο κελλάρι** (Do rívnice) του Jan Svankmajer (Τσεχοσλοβακία).

Η ιστορία ενός μικρού κοριτσιού μεταμορφώνεται σε μια χώρα θαυμάτων όπου τα πράγμα-



**ΣΟΣΙΑΛ - ΙΣΜΟΣ, ΣΥΓΚΕΝΤΡΩΤ - ΙΣΜΟΣ,  
ΚΛΑΣΣΙΚ - ΙΣΜΟΣ**

Την χρονιά αυτή ευχτήσαμε να δούμε το υπουργείο μας του Πολιτισμού να αναλαμβάνει δειλά-δειλά μια παρέμβαση στο χώρο των κινηματογραφικών προβολών που είναι εγκλωβισμένους ανάμεσα σε θεσμούς που πάσχουν από χρόνια, αγκύλωση (Ταινιοθήκη), αβοήθητο ερασιτεχνισμό (λέσχες) ή κερδοσκοπικό μονισμό (εταιρείες διανομής). Η συν-διοργάνωση κύκλων προβολών με έργα (αντιπροσωπευτικά ή όχι είναι μια άλλη συζήτηση) διαφόρων εθνικών κινηματογραφιών είναι ένα βήμα που φυσικά και το χαιρέτιζουμε και ολόψυχα ευχόμεσαστε να συνεχιστεί με περισσότερο θάρρος και του χρόνου.

Θα μπορούσε βέβαια κανείς να γεγείρει πολλές αντιρρήσεις σχετικά με τον προσανατολισμό των διοργανωτών, την επιμονή τους θα έλεγε κανείς στην προβολή περισσότερο του κινηματογράφου των ανατολικών χωρών (Ουγγαρία, Πολωνία, ΕΣΣΔ, Τσεχοσλοβακία), παρά άλλων (Αυστραλία, Κύπρος).

Μέσα σ' αυτή τη δεκαετία είδαμε τον ανατολικό κινηματογράφο να περνά από μια φάση πολιτιστικής ηγεμονίας τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης και κάτω από την επίδραση του τότε υπερπολιτικού κλίματος, σε μια φάση πλήρους εξαφάνισης. (Μόνο ένα γραφείο διανομής προβάλλει σοβιετικές ταινίες περασμένων δεκαετιών απλά γιατί τις αγόρασε τότε).

Κι απ' αυτή την άποψη η γνωριμία μας με την πρόσφατη παραγωγή αυτών των χωρών είναι ένα θετικό βήμα· αν και η ίδια η φύση των ανταλλαγών ανάμεσα σε «αδελφά» υπουργεία θα πρέπει να μας κάνει αρκετά καχύποπτους σε σχέση με την αντιπροσωπευτικότητα των ταινιών που είδαμε, πολύ δε περισσότερο αφού όλες οι ταινίες έπασχαν αφόρητα από έλλειψη μορφικού πλουραλισμού, ακολουθώντας σε γενικές γραμμές τα κλασσικά αφηγηματικά μοντέλλα.

Αυτό ισχύει πολύ περισσότερο για τον Σοβιετικό Κινηματογράφο. Οι ταινίες της εβδομάδας παρά την θεματική τους πολυμορφία (υπήρχαν ρομαντικές εικονογραφίες του αιώνα όπως και έργα ηθικοπλαστικής επιστημονικής φαντασίας) έπασχαν αθεράπευτα από τον πιο στείο κλασσικισμό, την πλήρη μορφική αποστέωση. Καμιά αναζήτηση φορμαλιστικού ή ιδεολογικού χαρακτήρα παρά μόνο το σίγουρο και σταθερό βήμα στις λεωφόρους όχι βέβαια του κομμουνισμού αλλά του πιο ανεγκέφαλου κλασσικισμού.

Για να μην γινόμαστε όμως άδικοι οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι το φαινόμενο της επιστροφής στον κλασσικισμό δεν είναι φαινόμενο μόνο του κινηματογράφου της ΕΣΣΔ ή των ανατολικών κοινωνιών αλλά παγκόσμιο, σύμπτωμα κι αυτό της γενικής κρίσης του κινηματογράφου ως *medium*. Κι ο Κόππολα επιστρέφει στο κλασσικό σινεμά, φτιάχνει όμως τους *Outsiders* και το *Rumblefish*, παίρνει τις ταινίες του *Nikolas Ray* ή του *Orson Welles* όχι αντιγράφοντας αλλά αντίθετα ανανεώνοντας αυτές τις φόρμες, αναζητώντας ανιχνεύοντας αν μη τι άλλο σ' αυτούς τους δύσκολους καιρούς το καινούριο.

Ενώ αντίθετα ελάχιστοι σοβιετικοί οι γνωστοί σ' εμάς τουλάχιστον πρωτοποριακοί σκηνοθέτες, αναζητητές, ανανεωτές

τα και οι καταστάσεις μεγεθύνονται απειλητικά για να τρέψουν τη μικρή ηρωίδα σε μια φυγή προς την έξοδο, προς την ελπίδα. Όμως το κελλάρι, παραμένει, μια χειροπιαστή μα και συγχρόνως σκοτεινή πραγματικότητα να προκαλεί το δέος σε μια εκ νέου κάθοδο σ' αυτό της μικρής ηρωίδας. Ένα έξοχο fiction film του Jan Svankmajer που για μια ακόμη φορά καταπιάνεται με τα θέματα του φόβου, της απελπισίας, της ελπίδας, της ανταρσίας, αυτή τη φορά όπως τα βιώνει η παιδική ψυχολογία.

**Μαρία Κηρύκου**

**ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ  
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ**



★ Ταινίες που  
ετοιμάζονται:

1. Ο **Alexander Kluge** γυρίζει το φιλμ «**Unheimlichkeit der zeit**» (Η φρίκη του χρόνου), με διευθυντή φωτογραφίας τον **Thomas Mauch**.

2. Ο **Hans Jurgen Syberberg** γυρίζει με την **Edith Clever** (Η αριστερόχειρη γυναίκα, Η ιστορία της φων «Ο»...) μια πεντάωρη ταινία με τίτλο «**Die Nacht**» (Η Νύχτα). Η Ε. Clever διαβάζει κείμενα των Holderlin, Goethe, Novalis, von Kleist... Φωτογραφία: **Haver Schwarzenberger**.

3. Ο **Niklaus Schilling** έκανε μια νέα ταινία σε video με τίτλο «**Domire**». Η ταινία διαδραματίζεται μέσα σε μια κουκέτα τράινου.

4. Ο **Volker Schlöndorff** γυρίζει τη νέα του ταινία στη Νέα Υόρκη με πρωταγωνιστή τον **Dustin Hoffman**, βασισμένη στο θεατρικό έργο του Arthur Miller «Ο Θάνατος του εμποράκου». Ρημίκ της ταινίας του **Laslo Benedek**, του 1952.



## ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΚΟΤΡΩΝΗΣ

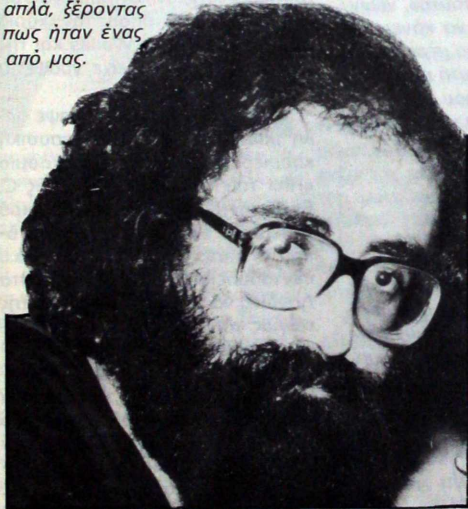
Οι στήλες των νεκρολογιών στις εφημερίδες είναι ατέλειωτα ίδιες, ονόματα ανθρώπων που περνούν καθημερινά σαν φόρος στη βιομηχανία μιας απρόοπτης κι ωστόσο μαθηματικά καθορισμένης συγκίνησης. («αχ, πάει κι αυτός»).

Χωρίς να μπορούμε κι εμείς να ξεφύγουμε απ' αυτή την παράδοση, σήμερα θέλουμε, όχι να αποτίσουμε «φόρο τιμής», απλά να μιλήσουμε για έναν φίλο, συνάδελφο και συνεργάτη.

Με τον Βαγγέλη Κοτρώνη συναντηθήκαμε (σαν περιοδικό) στη διοργάνωση (απ' την Κάμερα, το ΘΤΠΑ και το *Cine Fantastico*) της εβδομάδας ταινιών μικρού μήκους τον περσινό Οκτώβρη, μια στιγμή μόνο της πολυπρόσωπης δραστηριότητάς του. Συνεργάτης του *Ιδεοδρόμιου*, εκδότης της *Χιονιάτης για μεγάλους και του Cine - Fantastico*, συν-ιδρυτής με την Ε. Βασιλείου των *Fast Movie Productions*, πρωταγωνιστής στον *Δράκουλα των Εξαρχείων* και σκηνοθέτης δυο ταινιών μικρού μήκους, του *Flash* (1984) και του ημιτελούς *Βέρντα-λακ*.

Στους πλατύτερους κινηματογραφόφιλους κύκλους το όνομα του Βαγγέλη Κοτρώνη συνδέεται, βέβαια, με τις μεταμεσονύκτιες προβολές ταινιών τρόμου και φανταστικού κινέφου στο Ριάλτο πρώτα και στο *Ελυζέ* πρόσφατα.

Οι μελοδραματικοί τόνοι μπορεί να αρμολίζουν σ' οποιοδήποτε άλλο, όχι όμως και στα «Κοτρώνεν». Δεν μπορούμε παρά να τον αποχαιρετίσουμε έτσι απλά, ξέροντας πως ήταν ένας από μας.



11 Μαΐου 1985 από αυτοκινητιστικό ατύχημα

## Fondu au noir

Λίγο καιρό πριν συμβεί το μοιραίο γεγονός στον Βαγγέλη, είχαμε πάρει την παρακάτω επιστολή του:

Θά 'θελα να αναφερθώ στο άρθρο του συνεργάτη του περιοδικού Κυριάκου Πορτοκάλη «Η ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟΥ» στο τεύχος Νο 2. Εκεί ο κ. Πορτοκάλης θέλοντας να στηρίξει τη θέση του περί «πολιτιστικού ιμπεριαλισμού» που βέβαια ασκεί το Χόλλυγουντ με «όχι ευκαταφρόνητα αποτελέσματα τουλάχιστον από οικονομικής πλευράς» —που βέβαια μόνο προς χάριν αστεϊσμού μπορούν να διαβαστούν— παθ' αίφνης πεπονόφλουδα ολκής που σίγουρα θα μείνει στη μνήμη των έλλογων αναγνωστών.

Γράφει λοιπόν ο κ. Πορτοκάλης: «Να λοιπόν η κυριότερη αιτία στροφής της χολλυγουντιανής κινηματογραφικής παραγωγής προς τις εφηβικές εν γένει ταινίες. Ταινίες νοσταλγίας των χαμένων χολλυγουντιανών ειδών (μέσ' στην παρένθεση αναφέρεται στους RIDERS και στα STAR WARS), ταινίες χέβυ-μέταλ (Ιππότες της ασφάλτου: KNIGHTRIDERS)»...

Λοιπόν κ. Πορτοκάλη ο Αμερικάνικος κινηματογράφος σαφώς δεν οριοθετείται στο Χόλλυγουντ. Η ταινία του Τζωρτζ Α. Ρομέρο «KNIGHTRIDERS» εκτός βέβαια από το ότι δεν έχει καμιά σχέση με το HEAVY METAL —ούτε σαν μουσική, ούτε σαν κόμικ, ούτε σαν τρόπος ζωής— τυχαίνει και νά 'ναι μια ανεξάρτητη LOW - BUDGET παραγωγή.

Για να εμπλουτιστούν οι κινηματογραφικές σας γνώσεις κ. Πορτοκάλη σας πληροφορώ πως ο Τζωρτζ Α. Ρομέρο είναι ο μοναδικός εκείνος σκηνοθέτης του «φανταστικού κινηματογράφου» που αρνήθηκε όλες τις προσφορές της Χολυγουντιανής υπερπαραγωγής και συνέχισε να εργάζεται στο Πίτσμπουργκ όπου και έχει φτιάξει ΟΛΕΣ του τις ταινίες με μια μικρή ανεξάρτητη εταιρεία, τη LAUREL CORPORATION, που ίδρυσε μ' ένα φίλο του, τον Τζων Ρουμπινστάιν. Όταν ρώτησαν μάλιστα τον Ρομέρο για το αν θα σκεφτόταν να γίνει σκηνοθέτης του Χόλλυγουντ, να πηγαινει απ' το ένα στούντιο στο άλλο, απάντησε: «Δεν μπορώ να πω πως είναι τελείως απίθανο. Ξέρω, πάντως πως θά 'ταν δύσκολο να το κάνω. Έχω ένα στυλ που δουλεύω, τελείως διαφορετικό από το Χόλλυγουντ».

Λοιπόν κ. Πορτοκάλη, άλλη φορά που θα βρεθείς στη θέση να υποστηρίξεις μια θέση σου ερευνά το μπαγκκράουντ των ταινιών που θα αναφερθείς για να μη μας κάνεις να ξαναθάσουμε.

Φιλικά

Βαγγέλης Κοτρώνης



πού βρίσκονται; Ο μιν Αντρέι Ταρκόφσκι, εξόριστος, ετοιμάζει καινούργια ταινία στη Σουηδία ενώ ο άλλος μεγάλος πρωτοποριακός, ο Αρμένης Σεργκέι Παρατζζάνωφ, του οποίου το έργο «Το χρώμα του ροδιού» προβλήθηκε μόλις φέτος στην Ελλάδα, άρτι αποφυλακισθείς, βρίσκεται —ευτυχώς— και πάλι στα στάντντιν.

Σίγουρα τα αίτια της κρίσης του σοβιετικού κινηματογράφου δεν βρίσκονται στους λίγους (πιθανόν) πειραματιστές που εμποδίζονται να δουλέψουν. Βρίσκονται μάλλον στο ότι οι νέοι κιν/στές εκεί πολύ περισσότερο από ότι στη Δύση στρέφονται, προκειμένου να τους ανοιχτεί η πόρτα προς τις μεγάλες παραγωγές και κατά συνέπεια προς το κοινό, στους δοκιμασμένους και ασφαλείς δρόμους του κλασικισμού. Κανείς δεν πρόκειται να τους κατηγορήσει για φουρμαλισμό, κι αν η ταινία δεν έχει τεράστια επιτυχία σίγουρα μπόλικοι μέσα στα τόσα εκατομμύρια θα πάνε να τη δουν. Έτσι και το πλάνο καλύπτεται, και η ταινία βγάζει τα έξοδά της, κι ο σκηνοθέτης θα πάρει την άδεια να κάνει την επόμενη και δεν θα τον διαγράψουν από το σενδικάτο. Κι όλοι στο τέλος μένουν ευχαριστημένοι, κράτος, στούντιο, σκηνοθέτης. Φυσικά το κοινό προτιμά τις ανάλογες ξένες παραγωγές και καλά κάνει, μια και αυτές είναι καλοφτιαγμένες (ταινίες με τον Μπελμοντό ή τον Τσελεντάνο έχουν τεράστια επιτυχία στη Σ.Ε.).

Όλα τα παραπάνω δεν είναι αυθαίρετα. Είναι όσα με χαριτωμένη αφέλεια είπαν αν και απέφυγαν επίσης χαριτωμένα να βγάλουν το προφανή συμπεράσματα, τα μέλη της σοβιετικής αντιπροσωπείας που ήρθαν με ευκαιρία την εβδομάδα σοβιετικού κινηματογράφου.

Συγκεκριμένα, απαντώντας σε μια ερώτηση για τους νέους σκηνοθέτες και πως αυτοί έχουν πρόσβαση στην παραγωγή είπαν πως στην ΕΣΣΔ μια ένωση υπάρχει, («το Ντεμπούτο», νέων σκηνοθετών (αποφοίτων) όπου ο καθένας μπορεί να κάνει μια ταινία 20-30 λεπτών (κρατική παραγωγή φυσικά) ένα μέρος των οποίων προβάλλεται και στις αίθουσες. Μόνο που αυτή η μικρού μήκους ταινία αποτελεί στην ουσία τις εξετάσεις που θα επιτρέψουν την πρόσβαση στην παραγωγή μεγάλου μήκους. Και πρόκειται κυριολεκτικά για εξετάσεις μιας κι αυτή η ταινία υπόκειται στην κρίση μιας Επιτροπής, που κυριολεκτικά αποφασίζει αν ο εν λόγω σκηνοθέτης θα κάνει κινηματογράφο ή όχι. Έτσι ακόμη κι αν ο πειραματισμός επιτρέπεται στα λόγια, αυτές οι διαδικασίες έγκρισης είναι ο πραγματικός μηχανισμός της λαοκρασίας, της εσωτερικευμένης και όχι της κατασταλτικής, της αυτολαοκρασίας. Όπως χαρακτηριστικά είπαν κι οι ίδιοι οι Ρώσοι «... οι νέοι σπάνια πειραματίζονται γιατί προτιμούν να κάνουν κάτι σίγουρο, χωρίς κανείς να τους επιβάλει, για να πάρουν την άδεια για τη μεγάλο μήκους». Κι όμως, υπάρχει κάτι που τους επιβάλλει, κι αυτό είναι η γεννεσιουργός αιτία της κρίσης του σοβιετικού κινηματογράφου, είναι ο ίδιος ο συγκεντρωτισμός στην παραγωγή και στη λήψη των αποφάσεων, η ύπαρξη ενός και μόνο χρηματοδότη, παραγωγού, διανομέα και (ίσως) καταναλωτή: του συγκεντρωτικού κράτους.

Έτσι σε δύση κι ανατολή, η κρίση των οικονομικής ανάπτυξης

## Fondu au noir

MICHAEL REDGRAVE. Μάρ-

τιος '85. Μια μέρα μετά τα 77α γενέθλιά του, πέθανε στο Λονδίνο, ύστερα από μακρόχρονη αρρώστια, ο Άγγλος ηθοποιός M. Redgrave. Αναδείχθηκε στο London Old-Vic Theater παίζοντας σαιιπηρικούς ρόλους πλάι στον Laurence Olivier. Από το τέλος της δεκαετίας του '30 απέκτησε φήμη και σαν κινηματογραφικός ηθοποιός όπου ερμήνευσε ρόλους σοβαρών και επικίνδυνων ανδρών. Χαρακτηριστικότεροι ρόλοι του είναι αυτοί στις ταινίες του A. Hitchcock: «The Secret Agent» 1936, «The Lady vanishes» '38, του Anthony Asquith, «The way to the stars» '45, του Carol Reed «The look down» '39, του Joseph Losey «The Go-between»... (Η γνωστή ηθοποιός Vanessa Redgrave καθώς επίσης και η Lynn Redgrave είναι κόρες του).

**ANTON KARAS.** Πέθανε στη Βιέννη σε ηλικία 78 χρονών ο Anton Karas, γνωστός παγκοσμίως απ' τη μουσική της ταινίας του Carol Reed «The Third Man» (Ο τρίτος άνθρωπος) όπου τον κύριο ρόλο είχε ο Orson Welles και της οποίας το σενάριο είχε γράψει ο Graham Greene.

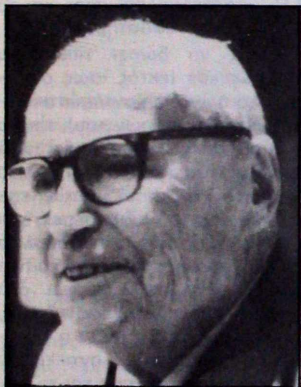
Ο Anton Karas δεν έγραψε άλλη μουσική. Όλη του η μουσική καριέρα ήταν αυτό το παγκόσμιο «Hit» του 1949. Ο Βρετανός C. Reed τον συνάντησε σ' ένα μικρό ταβερνάκι έξω απ' τη Βιέννη, όπου ο Karas έπαιζε τσίτερ για... πενταροδεκάρες. Τον κάλεσε στο Λονδίνο να γράψει τη μουσική της ταινίας του χρησιμοποιώντας μόνο αυτό το τυπικά βιεννέζικο μουσικό όργανο. Εκεί ο Karas ξαναθυμήθηκε εντελώς τυχαία, ένα κομμάτι που είχε συνθέσει προ δεκαπενταετίας, το απλό και πολύ έντονο «Harry Line theme» που έμελε να γίνει παγκόσμια επιτυχία. Ο μέχρι τότε άγνωστος μουσικός που στο επάγγελμα ήταν μηχανι-



κός έκανε το 1950 και 51 έκανε μερικές μεγάλες τουρνέ και έδωσε με το τσίπτερ του παραστάσεις στη Βρετανία, σε περισσότερες από 30 πολιτείες των ΗΠΑ, στη Γερμανία, Σκανδιναβία κ.α. μέχρι που πήρε και ένα μετάλλιο απ' τον Πάπα Πίο τον Χίλο. Απ' το 1953 και μετά ο Καρας έπαιξε τη μελωδία του αυτή μέχρι και το 1973 για εβδομήντα πέντε χιλιάδες φορές, λέγοντας κάποτε ότι «Κάτι καλύτερο δεν μπορώ και κάτι χειρότερο δεν κάνω!»

**HENRY HATHAWAY (Marquis Henri Leopold de Fiennes)**  
**13.3.1898 - 11.2.1985**

Πέθανε τον περασμένο Φεβρουάριο σε ηλικία 87 ετών, ο γνωστός παλαιμάχος αμερικανός



σκηνοθέτης Henry Hathaway, αφήνοντας πίσω του ένα μεγάλο αριθμό ταινιών (58) που καμιά τους δεν θα μπορούσε σήμερα ν' αντέξει στη... φθορά του χρόνου, χωρίς αυτό όμως να σημαίνει ότι είναι και «κακές» ταινίες. Γεννήθηκε τον Μάρτιο του 1898 στο Σακραμέντο από οικογένεια Θεατρική (ο πατέρας του Θεατρικός μάνατζερ και η μητέρα του ηθοποιός Θεάτρου). Από το 1908 και μέχρι το 1917 έπαιξε σε αρκετές ταινίες όντας προστατευόμενος του Allan Dwan. Μετά τον πόλεμο και συγκεκριμένα το 1921 μεταπηδά «πίσω» από την κάμερα και δου-

λεύει σαν βοηθός σκηνοθέτη μέχρι το 1932, κυρίως πλάι στους Josef von Sternberg και Victor Fleming. Η επιρροή τους και ιδιαίτερα αυτή του Fleming θα φανεί στις μετέπειτα δικές του ταινίες (κυρίως στην συνέπεια της εκτέλεσης αλλά και στη σύνθεση των εικόνων - πλάνων του). Απ' το 1932 αρχίζει να σκηνοθετεί ο ίδιος. Και φυσικά πρωτίστως ασχολείται με το γουέστερν, τον «κατεξοχήν αμερικάνικο κινηματογράφο» όπως χαρακτήρισε το «είδος» ο Αντρέ Μπαζέν. Η μακρόχρονη κινηματογραφική του καριέρα, συμπεριλαμβανομένων και των τριών σταδίων της: (ηθοποιός, βοηθός σκηνοθέτη, σκηνοθέτης), συμπίπτει με την ίδια την ιστορία του αμερικανικού κινηματογράφου, όπως αυτή γράφεται απ' τις αρχές του αιώνα μέχρι και τη δεκαετία του '70. Παρ' όλο που παραβρέθηκε σ' όλα τα στάδια ανάπτυξης, αλλά και παρακμής, αυτής της κινηματογραφίας δεν είχε κατορθώσει ποτέ να βάλει το δικό του «στίγμα», τη δική του σφραγίδα, όπως είχαν κάνει κάποιοι άλλοι «γερόλυκοι» που ακούνε στα ονόματα Ford, Hawks, Huston, Ray κ.λ.π. Ο Henry Hathaway απλώς ήταν παρών! Μην έχοντας τη «στόφα» των προαναφερθέντων αλλά και την αναγκαία «κουλουρά», δεν μπορεί να «απογειωθεί» το έργο του, καταδικάζοντάς το έτσι στη χρησιμότητά του, μόνο σαν μουσειακό είδος. Η δουλειά του χαρακτηρίζεται απ' την έλλειψη ενός προσωπικού «στυλ». Σίγουρα δεν ήταν ένας στυλίστας...

Ενώ υπάρχει και ένα περιστατικό όπου ο ήρωας απορρίπτει την βία σαν τη μοναδική λύση και αυτό γίνεται στο «The Trail of the Lonesome Pine» όταν ο Fred Stone πείθει τον Fred Mac Murray να μην εκδικηθεί το θάνατο του αδελφού της αγαπημένης του, για το συμφέρον της ειρήνης και της κοινότητας.

Ίσως όμως να 'ταν δυνατό να ορίσουμε το σύνολο του έργου του (κάπως παρακινδυνευμένα) σαν ένα «ύστερο γουέστερν», όχι μόνο επειδή υπάρχουν τόσες αλλαγές και ειδικότερα της προοπτικής μέσα στα γουέστερν του αλλά κυρίως επειδή έχει να κάνει με ιστορίες γερασμένων ανδρών, στο φθινόπωρο της ζωής των, που δεν μπορούν πια να αλλάξουν.

Οι πρώτες του 8 ταινίες, στις οποίες πλην μιας εξαιρέσεως πρωταγωνιστεί ο Randolph Scott, είναι περιπέτειες γουέστερν διάρκειας μιας ώρας και βασίζονται πάνω σε ιστορίες του Zane Grey. Στη συνέχεια θα ασχοληθεί με την κωμωδία (**Go West, Young Man 1936, You're in the Navy Now 1951, North to Alaska 1960...**), το μελόδραμα (**Peter Ibbetson 1935, Niagara 1953, Woman Obsessed 1959, Circus World 1964...**), τις πολεμικές περιπέτειες (**Come on Marines, The Lives of a Bengal Lancer 1935, The Real Glory 1939, Sundown 1941, The Desert Fox 1951, Raid on Rommel 1971...**) τις περιπέτειες περιόδου (**The Black Rose, 1950...**) με το θρίλλερ γενικά και ειδικότερα με τη γκαγκστερική ταινία (**Johnny Apollo 1940, The Dark Corner 1946, Kiss of Death 1947, Call Northside 777 1948, Seven Thieves 1960...**), το κατασκοπευτικό θρίλλερ (**13 Rue Madeleine 1946, Diplomatic Courier 1952**) καθώς και με τις εξωτικές περιπέτειες (**Legend of the Lost 1957, The Last Safari 1967...**) ενώ επανερχόταν τακτικά στο γουέστερν με το οποίο έκλεισε την καριέρα του (**Rawhide 1950, Garden of Evil 1954, From Hell to Texas 1958, The Sons of Katie Elder 1965, Nevada Smith 1966, 5 Card Stud 1968, True Grit 1969** και **Shootout 1971**) κ.λ.π. που κατά τη γνώμη μας, μαζί με τις γκαγκστερικές ταινίες του αποτελεί την καλύτερη πλευρά του έργου του.



μοντέλων η κρίση τόσο του σοσιαλισμού όσο και του καπιταλισμού μεταφράζεται και σε κρίση κουλτούρας, κρίση του κινηματογράφου, κρίση τελικά του ίδιου του ανθρώπινου υποκειμένου. Και είναι ίσως πολύ χαρακτηριστικό για την συνειρση των δύο μπλοκ μέσα στην κρίση το παράδειγμα του «Η Μόσχα δεν πιστεύει στα δάκρυα» (Όσκαρ καλύτερης ξένης ριχναν απ' τα γύρω μπλακόνια οι «ευυπόληπτοι αγανακτισμένοι πολίτες», τους οποίους ενοχλούσε, λέει, η ύπαρξη του εν λόγω κινηματογράφου. Άλλωστε τα κορνάρια και οι θόρυβοι των δρόμων κάλυπταν την έτσι κι αλλιώς προβληματική ηχητική μπάνα του φίλμ, ενώ, αν τύχαινε να βλέπουμε την εν λόγω ταινία σε κινηματογράφο των Εξαρχείων, μπορούσε να φύγουμε... καρου-μπαλιασμένοι από τίποτα σκληροπυρηνικούς ΜΕΑτζήδες.

### **Σ. Κ. ΚΑΤΙ ΝΥΧΤΕΣ ΜΕ ΦΡΕΝΑΡΙΣΜΑΤΑ, ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΔΙΑΦΗΜΙ- ΣΕΙΣ ΚΑΙ... ΚΟΥΒΑΔΕΣ ΝΕΡΟ...**

Ανέφελες νύχτες του περασμένου καλοκαιριού, βλέποντας κάποια ταινία στην «ΑΘΗΝΑΙΑ» του Κολωνακίου, φεύγαμε μούσκεμα εξαιτίας των κουβάδων νερού (κοινώς μπουγέλων) που μας έριχναν απ' τα γύρω μπλακόνια οι «ευυπόληπτοι αγανακτισμένοι πολίτες», τους οποίους ενοχλούσε, λέει, η ύπαρξη του εν λόγω κινηματογράφου. Άλλωστε τα κορνάρια και οι θόρυβοι των δρόμων κάλυπταν την έτσι κι αλλιώς προβληματική ηχητική μπάνα του φίλμ, ενώ, αν τύχαινε να βλέπουμε την εν λόγω ταινία σε κινηματογράφο των Εξαρχείων, μπορούσε να φύγουμε... καρου-μπαλιασμένοι από τίποτα σκληροπυρηνικούς ΜΕΑτζήδες.

Είναι σαφές λοιπόν, ότι οι θερινοί κινηματογράφοι των νυκτερινών μας καλοκαιριάτικων ρεμβασμών, είναι από τη φύση τους ένας τρόπος διασκέδασης προβληματικός. Πολύ περισσότερο που η λειτουργία τους δε συναντάει καν τη συναίνεση, ούτε των πέρηξ κατοικούντων, υπεύθυνων για τη μείωση της έντασης του ήχου μετά την ώρα της κοινής ησυχίας — η ένταση του ήχου των τηλεοράσεων αντίθετα είναι σ' αυτούς επιθυμητή έως... υπνωτική — αλλά και διαρκώς παραπονούμενων για την ανόσια επιμονή των θερινών κινηματογράφων.

Όμως το μεγάλο πρόβλημα των θερινών κινηματογράφων, είναι η ανυπόληπτη στάση των αιθουσαρχών, απέναντι στους καταναλωτές-θεατές, στάση που συμπυκνώνεται στις πιο κάτω εκφράσεις:

— Τα ίδια, αενάως επανακυκλούμενα προγράμματα προβολών. Τα ίδια αφιερώματα (πολλές φορές άσχετα μεταξύ τους), η ίδια μονοτονία στους προγραμματισμούς. Η επανάληψη βρυκολακιάζει τις ταινίες.

— Η κακή ποιότητα της προβαλλόμενης κόπιας. Γραμμές, κακός ήχος, πετσοκομμένη διάρκεια. Η επανάληψη καταδειχνει και τη φθορά.

— Η κακή ποιότητα της προβολής. Υποφωτισμένη εικόνα (κάρβουνο χασάπη), κομμένη εικόνα, αλλοπρόσαλλος υποτιτλισμός (στις παλιότερες ιδίως κόπιες).

Όλα αυτά τα πράγματα, που και φέτος δεν φαίνεται να μεταβάλλονται καλούν την εγρήγορση των θεατών. Αναζητήστε τον κινηματογράφο με τον πρωτότυπο προγραμματισμό. Διαμαρτυρηθείτε έντονα για την κακή προβολή. Απαιτήστε επιστροφή των χρημάτων σας στις περιπτώσεις της λειψής κόπιας. Αυτενεργήστε, υπερασπίζοντας το καταναλωτικό σας υπόβαθρο.

Εντείνοντας τις αντιστάσεις μας αποδειχνουμε ότι και οι κινηματογραφόφιλοι απαιτούμε να εβόνται την τόσο λεπτή, βιταϊό-ζικη οφθαλμολαγνεία μας...

**Η. Κ.**

Ήταν όμως ένας τέλειος τεχνίτης, ένας επαγγελματίας (ίσως ένας απ' τους τελευταίους, λένε οι διάφοροι «ιστορικοί» του κινηματογράφου). Ένας πιστός υπηρέτης των μεγιστάνων - παραγωγών του Χόλλυγουντ (είναι γνωστό ότι ποτέ του δε δοκίμασε να αποκρύψει τους συμβιβασμούς και τις παραχωρήσεις προς αυτούς), αλλά και των χολλυγουντιανών «ειδών», θα πρόσθετα εγώ, καθώς και της φιλμς του αν και δεν ήταν απ' τα κορυφαία στο «είδος» τους, τουλάχιστον υπηρέτησαν σωστά το κάθε συγκεκριμένο «είδος». Στην ακμή των μεγάλων στούντιο, στην εποχή του «σταρ-σύστημα» και της άνθισης των αυθεντικών κινηματογραφικών «ειδών» ο Η.Η. υπηρέτησε «σωστά» και τα «είδη» και το «σύστημα»!

Χωρίς να δώσει τίποτα το «προσωπικό» (εκτός ίσως απ' εκείνο το ημντοκυμανταιρίστικο ύφος μερικτών ταινιών του), τίποτα το ιδιαίτερο, χωρίς επιθυμίες αλλά και «αντιστάσεις», χωρίς τίποτα το «κρυμμένο», αλλά αντ' αυτών, επιδεικνύοντας μια αξιοπρέπεια και μια κυριαρχία πάνω στη δουλειά του δημιούργησε ένα έργο ευανάγνωστο που περιλαμβάνει όλα σχεδόν τα κινηματογραφικά είδη, και που το χαρακτηρίζει η συνέπεια απέναντι στο αντικείμενό του. Ένα έργο που αν και το διέπει μια συνολικότητα, ωστόσο τα περιεχόμενά του ποικίλλουν χωρίς κάποιο θεματικό ειρμό, καθώς ένας μεγάλος αριθμός από ανόμοιες ιδέες διακρίνονται σε πολλές ταινίες του, δημιουργώντας έτσι αρκετές ασάφειες. Στις ταινίες π.χ. του John Ford, η βία δίνεται μ' ένα τρόπο «λογικό» και χαρακτηρίζεται σαν η απειλή που υποβάθκει υπονομούμεντας την ειρήνη της κοινότητας, η οποία αν δεν αναχαιτισθεί απ' τον νόμο και την τάξη οδηγεί στην αναρχία. Ο Η. Η. Hathaway είναι πολύ πιο ασάφης. Ο Tyrone Power στο «The Black Rose», ο Victor Mature στο



«Kiss of Death» και ο Steve Mc Queen στο «Nevada Smith», όλοι τους ξανακερδίζουν το χαμένο τους αυτοσεβασμό μέσα από βίαιες πράξεις. Την ίδια στιγμή ο Jack Hawkins στο «The Black Rose» πάλι, ή ο James Cagney στο «13 Rue Madeleine» πεθαίνουν σαν ήρωες κάτω από βίαιες περιστάσεις.

Πριν κλείσουμε, έτσι αποπασματικά θα πρέπει να αναφέρουμε ότι ο H. Hathaway είναι αυτός που λάνσαρε για πρώτη φορά το ημι-ντοκουμανταριστικό φιλμ («The House on 92nd street» 1945) και που αργότερα θα δώσει ένα από τα καλύτερα παραδείγματα αυτής της τάσης, το «Call Northside 777» 1948. Η δουλειά

του σ' αυτό το χώρο μπορεί να θεωρήθηκε σαν λιγότερο ευαίσθητη απ' αυτή του Elia Kazan («Boomerang 1947») ή του Jules Dassin («Brute Force 1947, Naked City 1948») σίγουρα όμως την τεχνική του συναγωνίζεται μόνο το «Naked City» του Dassin.

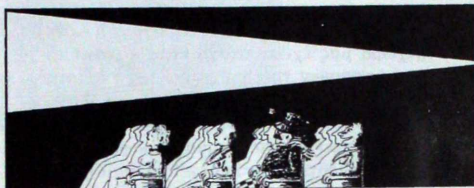
Αυτά για να τον θυμόμαστε...

**ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΠΟΡΤΟΚΑΛΗΣ**

**ΕΝΑΛΛΑΚΤΙΚΟ**

**FILM FESTIVAL**

**ΒΕΝΕΤΙΑΣ**



Ένα εναλλακτικό Φεστιβάλ με κινηματογραφικά έργα που θα επιλεγούν από την οπτική γωνία της νεότητας. Θα οργανωθεί φέτος στα πλαίσια της μόστρας της Βενετίας, που θα πραγματοποιηθεί στα τέλη Αυγούστου και αρχές Σεπτεμβρίου.

Το εναλλακτικό αυτό Φεστιβάλ θα πραγματοποιηθεί με μεταμεσονύχτιες προβολές δήλωσε στο Γαλλικό Πρακτορείο Ειδήσεων ο Τσιάν Λουίτζι Ρόντι που οργανώνει την εκδήλωση αυτή. Ο Ρόντι οργάνωσε επίσης τις 22ες συναντήσεις του Σορέντο που πραγματοποιήθηκαν στα τέλη Απριλίου και ήταν αφιερωμένες στο γαλλικό κινηματογράφο.

Στο εναλλακτικό Φεστιβάλ θα παρουσιασθούν φιλμ ροκ, πανκ, αντεργκράουντ και έργα πολιτικής αμφισβήτησης, τα οποία δεν έχουν προβληθεί μέχρι τώρα. Μια ειπιροπή από πέντε άτομα ηλικίας κάτω των 35 ετών έχει συσταθεί για την οργάνωση του Φεστιβάλ.

Τέλος θα γίνει επίσημος εορτασμός των 40 χρόνων από την πτώση του φασισμού, στα πλαίσια

του οποίου θα προβληθούν μεταξύ άλλων τα έργα «Νύχτα και ομίχλη» του Αλαίν Ρενάι, «Ο καιρός του γκέτο» του Φρέντρικ Ροσίφ, το διαρκείας 3,30 ωρών κινηματογραφικό έργο του Κλωντ Λαντζάμ («Shoah») για τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, το οποίο πρόκειται να προβληθεί σύντομα στους κινηματογράφους του Παρισιού, και πολλά άλλα ευρωπαϊκά φιλμ πάνω στο φασισμό.

#### **ΤΕΜΕΝΟΣ 1985**

**ΜΑΡΚΟΡΟΥΣΟΣ POINT: Λυσσαρέα, Γορτυνία, Πελοπόννησος.**

Για έκκτη συνεχή χρονιά, ο Γκρέκορου Μαρκόπουλος οργανώνει την προβολή της φιλικής παραγωγής του μαζί με τις ταινίες του συνεργάτη του Μπομπ Μπήβερς.

Ραντεβού λοιπόν στις 6 και 7 Σεπτεμβρίου σε ένα τόπο παρθένο και ίσως μυθικό. Η περιπέτεια της διαδρομής των αποφασιστικών οδοιπόρων-θεατών γαληνεύει χάρη στη φιλοξενία των κα-

τοίκων της περιοχής και το κέρασμα προς τους τολμηρούς Εικονολάτρες πριν από την προβολή.



Στην Λυσσαρέα Γορτυνίας, μπορείτε να πάτε μέσω Δημητσάνας Παλούννης ή Ολυμπίας, Λουτρά Ιρέας.

**Όσοι πιστοί προσέλθετε.**



# Periplum... ελλείψει πυξίδος

του Ηλία Κανέλλη

*...Μικρό-μικρό σου τόδωσα  
μεγάλο φέρε μου το...*

*(Από λαϊκό ναούρισμα)*

Οι μικρού μήκους ταινίες που παράγονται κάθε χρόνο στη χώρα μας έχουν στόχο κατά κανόνα το σπάσιμο των στεγανών της δημοσιότητας για τους νέους επίδοξους σκηνοθέτες. Πράγματι, αν αναλογισθεί κανείς το δικαίωμα των νέων δημιουργών να δημιουργήσουν απρόσκοπτα κινηματογραφικές ταινίες και τις δυνατότητες που παρέχει το διαμορφωμένο σύστημά της, στα πλαίσια της ελεύθερης ανταγωνιστικής οικονομίας, κινηματογραφικής παραγωγής για την πρόσβαση στην ταινία μεγάλου μήκους, η προσπάθεια επιβολής στην «αγορά εργασίας» χάρη στην αποδοχή της μικρού μήκους ταινίας είναι θεμιτή και σε πολλές περιπτώσεις δημιουργική.

Το, σε κυρίαρχο αναδειγμένο όμως αυτό κίνητρο παραγωγής μικρού μήκους ταινίας στην Ελλάδα, ήδη βάζει τα όρια της προβληματικής των δημιουργών και ορίζει κατά προσέγγιση, το χαρακτήρα των ταινιών αυτών, ως την αφετηρία ανίχνευσης της αφηγηματικότητας μέσω της κινηματογραφικής γραφής. Πράγμα που φαίνεται και από το σύνολο της παραγωγής της κινηματογραφικής χρονιάς που διανύσαμε.

Το κείμενο που ακολουθεί κάνει μια απόπειρα να κωδικοποιήσει τις τάσεις στις μικρού μήκους δημιουργίες. Επιπλέον, ξεχωρίζει κάποια δείγματα αναζητησιακής απόπειρας από το σύνολο των ταινιών που παράχθηκαν, ενώ υπάρχουν αρκετά πληροφορικά στοιχεία για το πως λειτουργεί το κύκλωμα παραγωγή-διακίνηση (= απόσβεση του κόστους) των μικρών ταινιών.

## A. ΚΑΝΩ ΣΙΝΕΜΑ, ΑΡΑ ΥΠΑΡΧΩ...

Οι περισσότεροι σκηνοθέτες των φετινών ταινιών μικρού μήκους κάνουν την παρθενική τους εμφάνιση. Αυτή η στατιστικού περιεχομένου διαπίστωση, κινεί τις νοητικές παραδοχές του καθένα να διαπιστώσουν τα εξής:

— Στις περισσότερες περιπτώσεις πρόκειται για την πυξιακή ταινία σπουδαστών των σχολών κινηματογράφου.

— Αποτελούν μια πρώτη προσπάθεια εκφοράς της ιδιαίτερα δύσκολης να αρθρωθεί σωστά (δυσκολοπρόφερτης) κινηματογραφικής γλώσσας.

— Τα κατασκευαστικά τους κίνητρα υπακούουν πιο πολύ στη βιωμένη εμπειρία και στα απωθημένα ορμώμεντα, παρά στη διανοητικά και γνωστικά κατεργασμένη εκδοχή.

— Έχουν σαφή την άγνοια των ορίων τους (διάρκεια σε σχέση με τη δόμηση της αφήγησης, επικοινωνία με τους συνεργάτες, επικοινωνία με το θεατή, οικονομικοί όροι...)

— Ρέπουν προς την κλασικότροπη αφηγηματικότητα, επειδή είναι ανοκλήρωτοι οι δημιουργοί τους να επιχειρήσουν πειραματικά ανοίγματα.

Στα όρια όλων αυτών των διαπιστώσεων αιωρείται το άγχος που βιώνουν οι δημιουργοί μικρού μήκους, της απορρόφησής τους από τις δομές της κινηματογραφικής βιομηχανίας (ή βιοτεχνίας;) και η κατοχύρωσή τους, επαγγελματικά, ως ειδικευμένων (ή ειδικευόμενων) εργατών του κινηματογράφου (και της τηλεόρασης). Με άλλα λόγια, προσπαθούν να παγιώσουν σε Status, αποδεκτό απ' τους παράγοντες της κινηματογραφικής παραγωγής, την παρόρησή τους να ζήσουν δημιουργώντας κινηματογραφικές ταινίες.

## B. ΠΛΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΔΕΙΞΙΟΜΑΝΙΑ

Ο Ελληνικός Κινηματογράφος πάντως, βρίσκεται σε μια θέση, που μπορεί να παινεύεται για το επίπεδο των επιμέρους συντελεστών της παραγωγής. Οι ταινίες της κάθε χρονιάς (κυρίως οι μεγάλοι μήκους εμπορικές παραγωγές) στηρίζονται πια στην επαγγελματική συνεισφορά των συντελεστών τους: άσπρη φωτογραφία, όλο και πιο προσεγμένο καστ, επιλε-





Ρέϊνας Εσκενάζυ: Πιερό

γμένη μουσική επένδυση, αρκετά τεχνικά μέσα... Είναι φυσικό λοιπόν, οι δημιουργοί των μικρού μήκους ως προσβλέποντες στον επαγγελματισμό να επιδιώκουν την όσο το δυνατό πιο «αστραφτερή» παραγωγή.

Ο «περφεξιονισμός» ωστόσο αυτός, μιας σημαντικής μερίδας δημιουργών λειτουργεί σε πολλές περιπτώσεις σαν αυτοσκοπός. Η αδυναμία καταβίθισης στους κινδύνους της δημιουργικής εντελέχειας, η απομίμηση-ουσιαστικά των αξιών χρήσης της καθημερινότητας έτσι που αυτές να μεταπίπτουν σε κοινότυπες αναπαραστατικές αξίες, παγκοίμως γνωστές και βιωμένες, η υποκατάσταση της πραγματικότητας από μια έκφραση που για να γίνει αποδεκτή, πρέπει να είναι αναγνωρίσιμη, οικεία, «λαϊκή», ευανάγνωστη μα και συνάμα υποβλητική, «αλλουστρασιόν», μια έκφραση που να «καταδέχεται την πεζότητα»(1), υποδηλώνει την υποκατάσταση της αίσθησης από την ψευδώνυμη εκφραστική επιδεξιότητα (π.χ. Χρ. Χριστοδουλίδης: *Ευτυχώς*, Σπ. Μαζάνης: *Η απειλή της Μορμόνας*, Π. Καρκανεβάτου: *Spot* και *103 Νυκτερινοί Μεγάκκλοι*, Άρη Εμμανουήλ: *Χόμο Βάλιουμ*, Χρήστου Βακαλόπουλου: *Βεράντες*, Πάνου Κέκα: *Ερωτική Φαντασία*, Κυριάκου Αγγελάκου: *Αξέχαστες Βραδιές*, Όλγας Παναγοπούλου: *Γκανιάν* κ.ά.).

Όμως, η άσκηση δεξιοτήτων των περφεξιονιστών σκηνοθετών μικρού μήκους, πρέπει να ειπωθεί, ότι αποτελεί το πιο εξαργητόσιμο εισιτήριο στο επίπεδο της άλωσης του στόχου: της διοχέτευσης των δημιουργών τους στον επαγγελματικό στίβο των μεγάλων παραγωγών κινηματογράφου και τηλεόρασης.

Με αποτέλεσμα το μαζικό προσανατολισμό της μικρού μήκους ταινιών στην προαναφερθείσα κατεύθυνση.

#### Γ. ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ

Κατά τ' άλλα, στο σύνολό τους οι ταινίες θα μπορούσαν να ιδωθούν κύρια με αναφορά στη θεματική τους (μια που είναι αυτό το κριτήριο για το οποίο δημιουργήθηκαν και το οποίο κατ' εξοχήν πρόβλεψαν).

Θέματα λοιπόν που ξεκινούσαν από βιωμένες εμπειρίες, περιστρέφονταν στην αδυναμία επικοινωνίας, στην αλλοτρίωση που ενυπάρχει στις ανθρώπινες σχέσεις, στα όρια που μπορεί να οδηγηθούν οι ανθρώπινες συντεταγμένες. Πολλές λύσεις, απ' το συμβιβασμό (*Αξέχαστες βραδιές*) ως την γκροτέσκο αυτοκτονία (*Μια Κυριακή* του Γ. Παρασκευόπουλου), απ' την αναστολή της σύγκρουσης και τη μετάθεση (*Μάρκ Γκαστίν: Ηλεκτρικό Δράμα*) στην απομυθοποίηση (Ρέϊνα Εσκενάζυ: *Η Πιερό*)... Πέρα από τις επιμέρους λύσεις, βέβαια, υπάρχει η κοινότητα στη διεκπεραίωση. Όλες αυτές οι ταινίες αγχώνονται, μ' όλη την ανομοιομερέιά τους σε κατασκευαστικό επίπεδο, να αρθρώσουν το κλασικό σχέδιο της αφηγηματικότητας: μύθος με αρχή-μέση-τέλος, με χαρακτηρισολογική προσέγγιση των ηρώων και μίαν —αδέξια πολλές φορές— προσαρμογή του μέτρου της αφήγησης στα όρια του εσπευσμένου χρόνου, που απαιτεί πιο συγκεκριμένα, ακριβή και σύντομα ειδοποιά στοιχεία των ηρώων και εύστοχη προσκόλληση στην απρόσκοπτη και αναλογικά σωστή εξέλιξη του μύθου.



Μάρου Καραμάνη:  
Ο Αθηναίος



Άρη Εμμανουήλ: Χόμο Βάλιουμ

Κάποιες άλλες ταινίες, ξεκινώντας από το προσωπικό βίωμα, επεκτείνονται στην αυθαιρεσία της μυθοπλασίας. Έτσι, δημιουργείται η πρόσμειξη των στοιχείων που χαρακτηρίζουν τις προσωπικές ταινίες. Πρόσμειξη που δεν ευτυχεί όμως, είτε γιατί η γλυκεράδα της προσωπικής ανάμνησης έχει ασυνείδητα βαρύνοντα ρόλο, είτε γιατί η απόπειρα χάνεται στη ρητορικότητα και στους πλατασμούς (Γιώργου και Ηρακλή Μαυροειδή: *Μέχρι το τέλος της μέρας*, Αντώνη Πετράκη: *Κωνσταντίνος ο έγκλειστος μιλά*).

Συγγενείς απόπειρες μυθοπλασίας, συναντάμε κάποιες παραπλήσιες ταινίες. Μοναδική διαφορά η άντληση του μύθου από το φανταστικό, όπως αυτό προκαλεί στα έργα επιστημονικής —και όχι μόνο— φαντασίας. Ενδιαφέρουσα η αναφορά στην αισθητική του βίντεο - κλιπ (χωρίς να σημαίνει αυτό ότι αναιρείται η προηγούμενη θέση του κειμένου αυτού για τον βαρύνοντα εντέλει περφεξιονισμό) από τον Σπ. Μαζάνη για την *Απειλή της Μορμόνας*.

Αδύνατες υπερβολικά, αντίθετα οι άλλες ταινίες του είδους, πελαγοδρομούν ανάμεσα στη σύγχυση και την αδυναμία συνέπειας στη γραφή (Θ. Σούμα: *Ο διαγραμμένος*) ως την αδυναμία ολοκλήρωσης του κινηματογραφικού προσδοκώμενου (Σπ. Πετρόπουλου: *Ηρεμη Διαδρομή*, Στ. Βαλούκου — Β. Σπηλιόπουλου: *Τα ίχνη*)

Μια άλλη τάση που εκφράστηκε στην τελευταία παραγωγή, είναι η κωμωδία. Λεκτικά γκαγκς, ανα-



χρονισμοί, η διανοούμενη επιρροή του Γούντνι Άλ-λεν (*Χόμο βάλιουμ*) η σωματική (και μυθολογική ι-διαίτερα για ένα συγκεκριμένο χώρο) παρουσία του Δημήτρη Πουλικάκου (Εύρη Παπανικόλα: *Το κά-νον κάθε μέρα*, μια ταινία που ανέδειξε συν τους άλ-λους και τον αλλαλούμ χαρακτήρα των κριτικών επι-τροπών αξιολόγησης, μια που πήρε την ενίσχυση του κρατικού βραβείου, ενώ είχε κοπεί απ' την επι-τροπή του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) ενώ ιδιαίτερα σπινθηροβόλα (αν και πεπερασμένη) υπήρξε η κατα-βύθιση στην παιδικότητα και η άντληση κωμικών καταστάσεων από την παιδική ροπή προς τις σκαν-δαλιές (Μάριου Καραμάνη: *Αθηνάιος*).

Συνολικά βέβαια διαφαίνεται ένα κέφι, λείπει ω-στόσο η αίσθηση του μέτρου μ' αποτέλεσμα να μην αποφεύγεται η φλυαρία και η κούραση, ενώ η εμμο-νή και η κατανάλωση σε μια, σε πρώτο επίπεδο αφη-γηματικότητα αποκλείει την αναζήτηση.

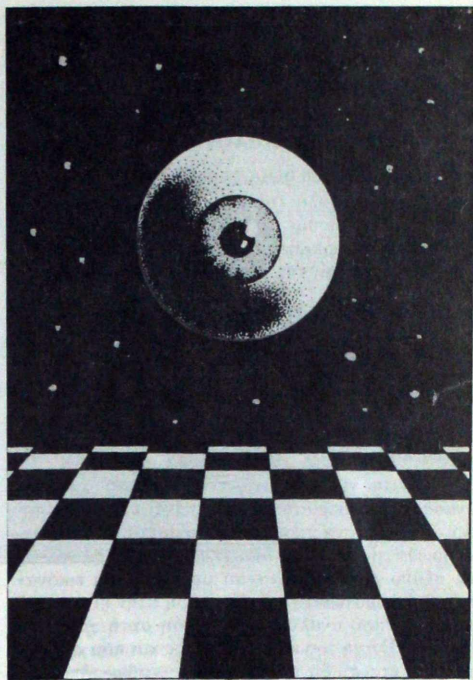
Αυτή η τελευταία διαπίστωση, καθορίζει και τα φίλμς κινουμένων σχεδίων. Μ' όλο που οι δημιουρ-γοί τους έδειξαν ότι έχουν τις δυνατότητες να κα-λυεργήσουν την τέχνη τους (Κ. Καπάκα: *Σκηνές*, Δημ. Τράγκαλου: *Διακόσιες δέκα πέντε και μία*, Γιώργου Μπαγανά: *Όνειρο*).

Βλέπουμε λοιπόν ότι η βασική αδυναμία των νέων κινηματογραφιστών είναι η αναζήτηση, η ανί-χνευση του κινηματογραφικού μέσου και των δυνα-τοτήτων του, ο πειρατισμός...

#### **Δ. ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΠΡΑΞΗΣ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΑΔΥΝΑΜΙΕΣ**

Οι ταινίες που αυτοχαρακτηρίζονται πειραματικές, στο σύνολό τους επιβεβαιώνουν την αυτάρεσκη επι-θυμία των δημιουργών τους για το διαφορετικό, χω-ρίς και να το αποσυνδέουν από τον εντυπωσιασμό, προσανατολίζοντάς το προς τη βασανιστική αναζή-τηση. Αναζήτηση που να συσσωματώνει δημιουργι-κά κίνητρα, τα αδιέξοδα της αφηγηματικότητας, τη φύση και την ιδιομορφία του μικρού μήκους φίλμ, το οικονομικό κόστος, το πολιτισμικό προτσές, τη φαντασία ακόμη...

Οι «πειραματικές» φετινές ταινίες (με μιαν εξαίρε-ση για την οποία θα μιλήσουμε στο τέλος) δεν αρ-θρώνουν το ζητούμενο καινούργιο. Η *Εσωτερική μετατόπιση* της Βουβούλας Σκούρα, η οποία προέρχεται από τον εικαστικό χώρο, είναι μια συμ-πλεγματική εξομολόγηση, βιοματικού χαρακτήρα, που αναδεικνύει τα Οιδιπόδεια της δημιουργού και τη χωρίς αναπόκριση πρόθεση να προκαλέσει, μια που, αφελώς, προσφεύγει στην εκνευριστική χρήση του κουδουνίσματος ενός τηλεφώνου. Η *Μεταγλωσ-σική ενάντια στην ενδοσκόπηση* του Λ. Μαθιόπουλου δεν κατορθώνει επίσης παρά να περάσει αδιάφορη, με το χιλιοειπωμένο πια εγχείρημα της αμόρσας (2).



Γ. Μπαγανά: *Όνειρο*

Αν επιμένουμε στην ανάγκη του πειρατισμού, είναι γιατί πιστεύουμε στον κινηματογράφο και στην ταινία μικρού μήκους. Έχοντας υπ' όψη μας ό-τι μια ταινία κοστίζει και, η ανάγκη για απόσβεση του κόστους, είναι το βασικό άγχος της παραγωγής, είναι πολύ δύσκολο να απαιτεί κανείς το ρίσκο σε ταινία μεγάλου μήκους της αναζήτησης, της απόκλι-σης από τη νόρμα της ακαδημαϊκής αφήγησης και της απεμπόλησης του μεγάλου κοινού. Η ταινία μι-κρού μήκους αντίθετα έτσι που η εμπορική της πρόσβση είναι σήμερα ΑΔΥΝΑΤΗ (σε επόμενα τεύχη μας θα διατυπωθούν συγκεκριμένες προτάσεις για το σπάσιμο αυτής της μη διαπερατότητας της α-γοράς), έχει τη δυνατότητα της αναζήτησης, του τολμηρού παιχνιδίσματος. Άλλωστε η μικρή διάρ-κεια και η κατά συνέπεια ελλειπτικότητα της γρα-φής, η πιο περιληπτική χαρακτηρισολογία, η κείρια σήμανση των δεδομένων της αφηγηματικότητας προσδιορίζουν τη διαφορετική αντιμετώπιση της ταινίας μικρού μήκους από τους δημιουργούς τους.

Αλλά η ανακολουθία των δεδομένων και της πρα-γματικότητας, ο εγκλωβισμός του σώματος των μι-κρού μήκους ταινιών δεν βαρύνει μόνο τους δη-



μουργούς: βαρύνει ιδιαίτερα το κράτος που η πολιτική του τόσο στην εκπαίδευση όσο και —κυρίως— στη χρηματοδότηση των μικρού μήκους ταινιών είναι ιδιαίτερα φειδωλή.

### Ε' ΕΠΙΛΟΓΕΣ

Τελειώνοντας, θα θέλαμε να μειούμε σε τρεις ταινίες από το σύνολο της φετινής παραγωγής, απλά γιατί τις ξεχωρίσαμε τόσο σαν προθέσεις όσο και σαν προσπάθειες πλησιάσματος με μια άλλην οπτική των δυνατοτήτων της μικρού μήκους ταινίας.

#### α) ΑΥΤΗ ΚΑΙ Η ΑΛΛΗ της Στέλλας Αρκέντη

*Παραγωγή: Στέλλα Αρκέντη*

*Σενάριο: Στέλλα Αρκέντη*

*Φωτογραφία: Σταμάτης Γιαννούλης*

*Σκηνογραφία: Λιλή Κεντάκα*

*Ηθοποιοί: Αίνα Βάθη, Ελένη Βεινόγλου*

*Διάρκεια: 3'*

Πρόκειται για μια ταινία που διαρκεί όσο και μια ανάσα. Για να είμαστε ακριβείς είναι μια ταινία που δεν χρειάζεται να προσφύγει στο μοντάζ για να ολοκληρωθεί, μια που την αποτελεί ένα μόνο πλάνο. Ένα πλάνο που «οριοθετείται με λέξεις και εικόνα», που συσσωματώνει τη δράση χάρη στην κίνηση της μηχανής, που αναλύει την κίνηση αυτή χάρη στη δομική αλλαγή του καθραρίσματος και που καταδειχνοντας έτσι τη δυναμική του «φαινεσθαι», όπως αυτή έχει διαμορφωθεί μέσα από την παγίωση των κωδικών. Μια ταινία σ' αναζήτηση του κινηματογραφικού

φαινομένου και του κατ' εξοχήν υλικού του: της κινηματογραφικής γλώσσας.

#### β) ΕΛΑΣΣΟΝ ΜΠΛΟΥΖ του Βασίλη Ελευθερίου (3)

*Παραγωγή: Βασίλης Ελευθερίου*

*Σκηνοθεσία: Βασίλης Ελευθερίου*

*Σενάριο: Χάρης Αρώνης, Μιχ. Γιαννακάκης*

*Μουσική: Χάρης Αρώνης*

*Ηθοποιοί: Χάρης Αρώνης, Βάσω Σπηλιοπούλου*

*Διάρκεια: 30'*

Από την ταινία αυτή επιθυμούμε να κρατήσουμε μόνο μια σκάνες, που όμως, είναι η βασική που καθορίζει τη θεματική της. Είναι η σκάνες της περιπλάνησης του ήρωα της ταινίας στους χώρους ενός παλιού εργοστασίου, συμβατικά μετουσιωμένου σε πεδίο υπαρξιακής περιδιάβασης: Μια ρευστή, τελετουργική δράση σ' έναν αδιευκρίνιστο κινηματογραφικό χρόνο που περνάει από την θαλπωρή της ανάμνησης της παιδικότητας στην αναζήτηση του ερωτικού ειδώλου —της απουσίας και της ερήμωσης, της απόλειας του χρόνου και της εγκατάστασης του φόβου στον άνθρωπο— και στην αντιμετώπιση ενώπιος ενωπίω της φθοράς και του θανάτου. Σήμα της ατμοσφαιρικής αυτής υποβλητικότητας οι ημιφωτισμένοι γκριζοί όγκοι αδρανών μηχανημάτων, ιδιαίτερα συμβάλλοντες στην απόδοση της αποπνεύσας αίσθησης μπαρόκ.

Μια δουλειά αξιολογή, γιατί αποδέχεται την περιπέτεια της προσωπικής αναζήτησης μέσω της προσωπικής γραφής, που παρέμεινε άνιαη, κυρίως λόγω της αμηχανίας των συμφραζομένων.



Γιάννη Βολτοϊδη: Τα παιδικά χρόνια του Ορφέα





Κ. Μαζάνη:  
Η απειλή της  
Μορμόνας

## § ΤΑ ΠΑΙΔΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΟΡΦΕΑ

ΤΟΥ Γιαννη Βολτσιδη

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Γιάννης Βολτσιδής  
Φωτογραφία: Διονύσης Πετροτσόπουλος  
Μοντάζ: Χρόνης Τσιχλάκης  
Βοηθός σκηνοθέτης: Δημήτρης Βανδώρος  
Ήχος: Δημήτρης Τρικαλίτης  
Σκηνογραφία: Δημήτρης Μαρτίδης  
Παίζουν: Μέμη Σπυράτου, Τούλα Γιαννακίδου, Αργύρη Μπουμπάκης, Λόης Βουλγαράκης κ.ά.  
Παραγωγή: Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών  
Διάρκεια: 33'

Ο αντικοφορμισμός μιας ταινίας σαν αυτή είναι το πιο ευανάγνωστο στοιχείο της. Ταινία «εποχής» με εντελώς σχηματική και συμβατική την ανάπτυξη της εποχής, μένει ένα τρυφερό, μα και... σκαμπριώζικο παραμύθι που μιλάει για την παιδικότητα, τον έρωτα, τον πόλεμο.

Γραμμική αφήγηση, μικρές σεκάνς που κομματιαστά προχωρούν ελάχιστα τη δράση, επεξηγηματικοί μεσοτίτλοι που εισάγουν σε τρεις βασικές ενότητες της διήγησης ενός παραμυθιού: ο χώρος που η παιδική ψυχή βιώνει την εμπειρία, ο διάχυτος ερωτισμός που μετεξελίσει βαθμιαία το αδιαμόρφωτο σύνδρομο του Οιδίποδα σε συγκεκριμένη έκρηξη της λιμπιντο, ο πόλεμος, μετωνυμία του θανάτου.

Προσπάθεια να γίνουν παραπομπές σε πολλά. Η φύση καθράρεται με τον τρόπο του Αϊζενστάιν αλλά και του Παζολίνι, το ακαδημαϊκό μοντάζ ανατρέπεται. Όμως αυτή η πλειοδοσία στα κινηματογραφικά απωθημένα μαζί με την ασύδοτη πολλές φορές προχειρότητα στο στήσιμο των πλάνων, εμποδίζει την ταινία να φτάσει σ' ένα, έστω μικρό κοινό. Εμείς όμως, πιστεύουμε ότι ο Γιάννης Βολτσιδής μπορεί να δώσει στο μέλλον πράγματα σημαντικά.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1 «Roland Barthes: Μυθολογίες», Μετάφραση: Καίτη Χατζηδήμου - Ιουλιέττα Ράλλη, μεταφραστική επιμέλεια: Γιάννης Κρητικός, εκδ. Ράππα, σελ 154.

2. Αμόρσα: Το «καμμένο», το μαύρο φιλμ. Χρησιμοποιείται κυρίως στην αρχή των πράξεων κατά τις προβολές και στα πλαίσια της αφήγησης μιας ταινίας στη σύνδεση δύο πλάνων όταν μεσολαβεί σβήσιμο της εικόνας (foudu), στην υποδήλωση της νύχτας ή του σκοταδιού και σε πειραματικές ταινίες.

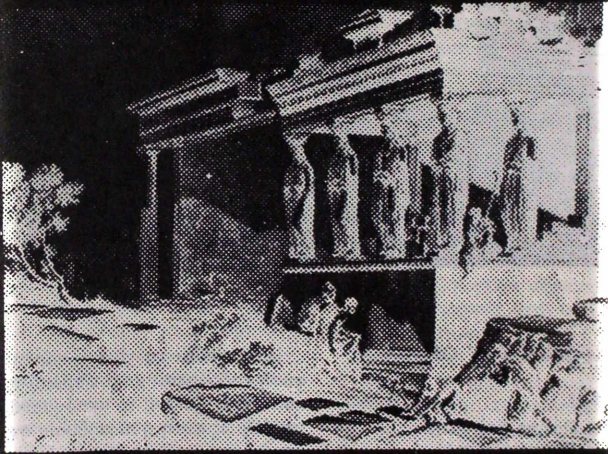
3. Η προσωπική συμμετοχή του υπογράφοντος στη δημιουργία της συγκεκριμένης ταινίας, ελπίζω ότι δεν είναι παράγων φόρτισης τέτοιας, που να προκαταλαμβάνει ευνοϊκά την κριτική μου προδιάθεση. Ωστόσο καλό είναι, τέτοιου είδους εξαρτήσεις να δηλώνονται κυρίως για λόγους δεοντολογίας.



Γιάννη Σπανδωνή

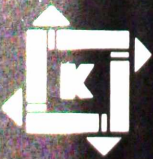
# ΘΡΗΝΟΣ

Α' Βραβείο Παρνασσού



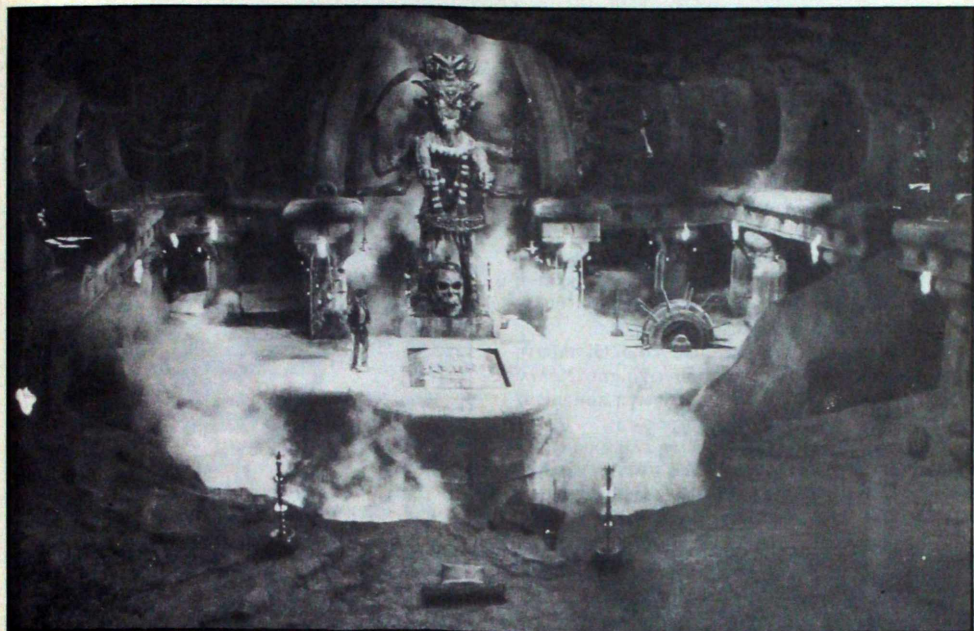
Ένας σκλάβος διηγείται την αρπαγή των μαρμάρων του Παρθενώνα και το στοιχειωμα της Μαρμαρωμένης Βασιλοπούλας, της Καρυάτιδας, που την κουβάλησαν στα ξένα.

Κάτω απο την πένα του Γ. Σπανδωνή ζωντανεύει ένας παλιός αθηναϊκός θρύλος που ασκεί μια μυστικιστική, φετιχιστική γοητεία στους Νεοέλληνες.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΛΕΝΤΗ  
Κολοκοτρώνη 15 - 1ος όροφος  
Τηλ. 32.34.270





# Η χαμένη (;) κιβωτός του Αμερικανικού κιν/φου

του Σπύρου Πετρόπουλου

Σε άλλες εποχές όταν η οικονομική κρίση χτυπούσε την πόρτα του αμερικανικού κινηματογράφου οι μεγάλες εταιρείες κατέφευγαν στη λύση των υπερπαραγωγών για να φέρουν πίσω στις κινηματογραφικές αίθουσες το κοινό που είχε απορροφηθεί από την TV (π.χ. γύρω στο 1960 με ταινίες όπως το «Ελ Σιντ» ή «Η πτώση της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας»).

Σήμερα που έχει συνειδητοποιηθεί ότι ο κιν/φος δεν περνά απλώς μια κρίση αλλά ακούγεται όλο και πιο έντονα ο επιθανάτιος ρόγχος του, ακολουθείται πάλι η ίδια τακτική. Παράγονται δηλαδή ταινίες όπου έχουν επενδυθεί εκατομμύρια δολάρια αλλά με ένα επιπλέον στοιχείο: τις δυνατότητες που προσφέρουν τα επιτεύγματα της ηλεκτρονικής. Η ηλεκτρονική είναι ο νέος θεός που λατρεύεται στον αμερικανικό

αλλά και στον παγκόσμιο κιν/φο κι απ' αυτήν αναμένεται να τον βγάλει απ' το αδιέξοδο για τους πιο αισιόδοξους, να του δώσει απλώς παράταση ζωής, για τους απαισιόδοξους.

Η νέα γενιά των κινηματογραφιστών, αλλά και των θεατών, είναι αυτή που αγάπησε πρώτα την εικόνα της TV και έπειτα αυτή της μεγάλης οθόνης κι ακόμα γνώρισε τις κινηματογραφικές ταινίες μέσα στα πλαίσια του τηλεοπτικού προγράμματος. Είναι η γενιά που μέσα από τους **computers** και τα ηλεκτρονικά παιχνίδια είναι περισσότερο εξοικειωμένη με τη νέα τεχνολογία. Δίνουν λοιπόν προτεραιότητα στην λατρεία της ηλεκτρονικής κάνοντας ένα κιν/φο όλο και λιγότερο ανθρωποκεντρικό αντί να εκμεταλλευτούν τον αποτελεσματικότερο έλεγχο των εκφραστικών μέσων, που προσφέρει αυτή η τε-



χνολογία, για το αντίθετο αποτέλεσμα.

Τα παιχνιδίσματα με την ηλεκτρονική, εκτός από μερικές εξαιρέσεις, γίνονται αυτοσκοπός. Με τη βοήθεια δε των διαφημιστικών εκστρατειών η λατρεία αυτής της τεχνολογίας, σαν αυτοσκοπός, περνάει από τους επαγγελματίες κινηματογραφιστές στους απλούς θεατές που εκστασιάζονται όλο και περισσότερο από τα διαπανρά **special effects**.

Έτσι ο αμερικανικός κιν/φος βυθίζεται όλο και περισσότερο σε αδιέξοδο. Την σιγουριά και την αισιοδοξία του παλιότερου κιν/φου την έχει διαδεχθεί το άγχος και ο πανικός της κατάρρευσης της κινηματογραφικής βιομηχανίας που προσπαθεί να βρει διέξοδο στο γιγαντισμό της παραγωγής.

Μια διευκρίνηση εδώ είναι αναγκαία. Οι παρατηρήσεις αυτές αφορούν την παραγωγή του Χόλλυγουντ κι όχι την ανεξάρτητη παραγωγή που μας είναι άγνωστη στο μεγαλύτερο μέρος της.

Στις δεκαετίες του '30, '40, '50, η πληθώρα της κινηματογραφικής παραγωγής και η ανάγκη να καλυφθούν οι απαιτήσεις του κυκλώματος της διανομής επέτρεπε την ύπαρξη ταινιών χαμηλού κόστους (B' MOVIES) αλλά πολλές φορές υψηλής αισθητικής ακόμα κι αν δεν πληρούσαν τις εμπορικές προδιαγραφές που απαιτούσε το Χόλλυγουντ.

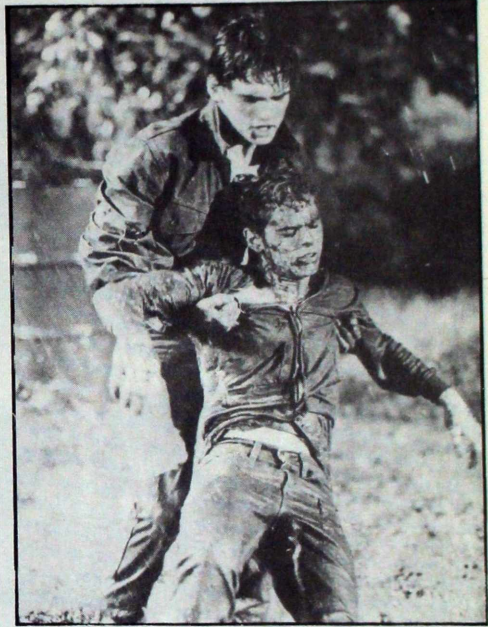
Σήμερα η κάθε ταινία πρέπει να είναι ένα ξεχωριστό γεγονός.

Ο γιγαντισμός κυριαρχεί, ένας γιγαντισμός μπροστά αλλά και πίσω από την κάμερα (συνεργείο, διοικητικά στελέχη κλπ).

Το άγχος είναι το φορτίο που κουβαλούν οι ταινίες αυτές.

Ο κλασικός κιν/φος με μικρές ιστορίες έφτιαχνε τη μυθολογία του, μια μυθολογία που χιζότανε συλλογικά από χιλιάδες κινηματογραφικές ψηφίδες. Οι σημερινές ταινίες πάσχουν από ένα αθεράπευτο εγωισμό. Κανένας δεν θέλει να κάνει «μικρές» ταινίες, κανείς δεν θέλει να διηγηθεί «μικρές» ιστορίες, κανείς δεν φαντάζεται τον εαυτό του σαν μέρος ενός δημιουργικού συνόλου. Όλοι θέλουν να κάνουν τη μεγάλη ταινία (εμπορικά ή καλλιτεχνικά) που από μόνη της να υπηρετεί τον μεγάλο μύθο, το μεγάλο θέμα. Ο Φ. Φ. Κόπολα είναι από τις λίγες εξαιρέσεις: από τον «Νοβό» (**Godfather**) στην «Συνομιλία» (**Conversation**), από την «Αποκάλυψη τώρα» και το «Κάτι από την καρδιά» (**Apocalypse now, One from the heart**) στους «Αουτσάιντερς, Επαναστάτες χωρίς όριο» και τον «Ατάριαστο» (**Outsiders, Pumblefish**).

Η δύναμη και η γοητεία του αμερικανικού κιν/φου οφειλόταν και στο γεγονός ότι οι δημιουργοί του δεν είχαν περιθώρια αμφιβολίας για το είδος του κιν/φου που έπρεπε να κάνουν: το μοντέλο ήταν δεδομένο και υποχρεωτικό για όλους. Δε σπαταλού-



Φ.Φ. Κόπολα: *Outsiders*

σαν χρόνο και κόπο για αναζητήσεις, η προσπάθειά τους ήταν προσπάθεια κατάκτησης και τελειοποίησης αυτού του μοντέλου. Ένα σύστημα κωδικών αυστηρό, συμπαγές και αλληλένδετο με την αμερικανική ιδεολογία. Οι αναζητήσεις όσων εργάζονταν στο Χόλλυγουντ, ορίζονταν μέσα σ' αυτά τα δεδομένα πλαίσια. Όσοι ήθελαν τα έργα τους να έχουν μια προσωπική σφραγίδα, έπρεπε να περιοριστούν αλλά και να παλέψουν μέσα σ' αυτά. Και υπήρξαν θαυμαστές περιπτώσεις δημιουργών που εκφράστηκαν σ' αυτά τα πλαίσια (Χίτσκοκ, Φορντ, Χιούστον) όσο και τραγικές περιπτώσεις όπου η θέληση για ανεξαρτησία συγκρούστηκε με τους μηχανισμούς παραγωγής (από τον Στρογάιμ ως τον Τσιμίνι). Τότε ένα από τα κύρια στοιχεία γοητείας του κιν/φου ήταν ο σεβασμός του κοινού, δηλ. η διάθεση του κιν/φου να παίζει με το κοινό του. Τώρα πια κανείς δεν τολμάει να εμπιστευθεί τη φαντασία του θεατή· όλα πρέπει να περιέχονται στο κινηματογραφικό κάρδο, τίποτα δεν πρέπει να συμπληρώνεται από το θεατή. Η περίπτωση του Σπλίνπεργκ είναι το αντίθετο της διακριτικότητας. Το παράδειγμά του ακολουθεί η πλειοψηφία της σύγχρονης παραγωγής ξεχνώντας ότι η λιτότητα της έκφρασης και το παιχνίδισμα του βλέμματος ήταν κάποτε οι κύριες αρετές του αμερικανικού κιν/φου.



Τώρα η γνώση των εκφραστικών μέσων οδηγεί στην υπερβολή του άσκοπου περφεξιονισμού και γίνεται επίδειξη δεξιοτεχνίας των επί μέρους συντελεστών μιας παραγωγής (σκηνοθέτες, φωτογράφοι, μοντέρ, ηθοποιοί).

Η πρώτη ταινία του Τζωρτζ Λούκας, το «**THX 1136**» ήταν ενάντια στη λογική της υπερπαραγωγής. Εδώ δεν υπήρχαν εκατομμύρια δολλάρια αλλά έπρεπε να υποκριθούν ότι υπήρχαν. Το παιχνίδι να δείχνεις ένα στο θεατή κι αυτός να φαντάζεται δέκα. Αυτό το παιχνίδι χάνεται από τον αμερικανικό κιν/φο αν και ήταν αυτός που το εφάρμοσε με τη μεγαλύτερη αποτελεσματικότητα.

Υπάρχει το παράδειγμα των δυο εκδόσεων του «**Cat people**» (το 1942 από τον Ζακ Τουρνέρ και πρόσφατα από τον Πωλ Σрайντερ).

Ο χυδαίος νατουραλισμός και τα ανατριχιαστικά εφφέ της εικόνας του Σрайντερ είναι πολύ φτωχά μπροστά στη φαντασία και του λιγότερο ευφάνταστου θεατή όταν την ενεργοποιούσαν οι απειλητικές σκιές της σκηνοθεσίας του Τουρνέρ.

Ο κλασικός αμερικανικός κιν/φος ήταν πάντοτε

σημείο αναφοράς και πηγή έμπνευσης για τους νεότερους κινηματογραφιστές. Ήδη από την αρχή της καριέρας του ο Όρσον Ουέλλες υποβάλλει τα σέβη του στην απλότητα της έκφρασης του Τζων Φορντ.

Εξαιρέση δεν αποτελεί και η γενιά των «τρομερών παιδιών» που εμφανίστηκαν στο Χόλλυγουντ γύρω στο 1970 και τα ονόματά τους εξακολουθούν να ακούγονται μέχρι σήμερα άλλοτε περισσότερο κι άλλοτε λιγότερο ηχηρά. Άλλοι μεσουρανούσαν κι άλλοι αρχίζουν να παραμερίζονται. Μετά από μερικές εκλάμψεις αστέρια όπως ο Φρήνκνιν ή ο Μπογκτάνοβιτς έχουν χάσει τη λάμψη τους. Η περίπτωση του Ντε Πάλμα δεν είναι μακριά. Αν και το όνομά του προφέρεται ακόμα μ' αρκετό θαυμασμό, δύσκολα μπορούμε να τον κατατάξουμε με τις κραυγαλέες του αντιγραφές στο χώρο των κινηματογραφιστών που εμπνέονται δημιουργικά από το παρελθόν. Ακόμα και οι Σπήλμπεργκ και Λούκας δεν χάνουν την ευκαιρία να ψελλίσουν μερικά ονόματα από την ιστορία της αμερικανικού κιν/φου, αυτοί τουλάχιστον όμως δεν δίνουν καλλιτεχνικό άλλοθι στις κατασκευές τους. Η πρόταση που έχουν να κάνουν (τε-



Ζακ Τουρνέρ: *Cat People*



χνική και μόνο τεχνική) και το αποτέλεσμα για το οποίο φτιάχτηκαν οι ταινίες τους (η εμπορική επιτυχία) τους δικαιώνουν, εν μέρει, γιατί τι σημαίνει άραγε, όπως επισημαίνει ο Ρ. Κόρμαν, να φτιάχνονται, ακριβώς ταινίες πάνω σε φτηνά είδη. Αυτό δηλ. που συνέβη στην δεκαετία του 1970 όπου κυριάρχησαν οι επενδύσεις πολλών δολλαρίων πάνω σε είδη που άλλοτε ανήκαν στην περιοχή των Β' ΜΟΥΒΙΕΣ (τρόμος, καταστροφής, επιστημονική φαντασία).

Οι Ντε Πάλμα, Σπύλμπεργκ, Κάρπεντερ κοπιάρουν μηχανικά αυτό που θεωρούν ότι υπήρξαν οι πρόγονοί τους από τον Χωκς ως τον Χίσκοκ: το συνοδεία, την περιπέτεια, τον τρόπο. Ποιος κινηματογραφόφιλος θα προτιμήσει τις καταδιώξεις του «Paper moon» (Χάρτινο Φεγγάρι) του Μπογκτάνοβιτς από τους κατ' εξοχήν καταδιωγμένους ήρωες του Βέντερς στο «Πέρασμα του χρόνου»; Το τραγούδι στο γραφείο του σερίφη στο «Ρίο Μπράβο» φαίνεται να συνεχίζεται πάνω στις διαδρομές στο «Πέρασμα του χρόνου» μέσα σ' ένα φορητό με τη συνοδεία ενός φορητού πικ-απ. Η διαμάχη Βέντερς - Κόππολα για τον Hamett εκφράζει αυτήν ακριβώς τη διαφορά αντίληψης για την κληρονομιά του κλασσικού κιν/φου. Έτσι η επιλογή δεν είναι δύσκολη. Η εκδοχή των Χωκς - NYBY για το «The thing» μοιάζει αρκετά μακρυνή από την αιματηρή «Απειλή» του Κάρπεντερ, κι όσοι επιμένουν ότι το «Rock 'n' roll can never die» καλύτερα να προτιμήσουν τους «Ξεγραμμένους» (Out of the blue) του Ντένις Χόππερ από το γρανιτοειδές «ΚΡΙΣΤΙΝ», αντίθετα με τη «Νύχτα με τις μάσκες» (Halloween) αλλά και τις προηγούμενες απ' αυτήν ταινίες του Κάρπεντερ, που είναι κοντά στο πνεύμα και την αποτελεσματικότητα των φιλμς του Ρ. Κόρμαν, όσο όμως αυξάνεται ο προϋπολογισμός των ταινιών του τόσο πιο αδιάφορες γίνονται. Για δε τον Ντε Πάλμα από τις πρόσφατες παραγωγές του, ο μεν «Σημάδεμένος» (Scarface) μοιάζει με μια ακόμα εκδοχή του «Ρόκυ» στο δε «Διχασμένο κορμί» (Double body) το μόνο παιχνίδι που απομένει στο θεατή είναι η βαρετή απαρτίθιση των χιτσκοκικών αναφορών ή μάλλον η μηχανική αντιγραφή τους. Το να κάνεις όμως ταινίες σαν κινηματογραφόφιλος σημαίνει να σχολιάζεις τον κιν/φο που αγάπησες και σου δημιούργησε την επιθυμία να κάνεις ταινίες, αλλά οι περισσότεροι σήμερα δεν κάνουν σχόλια, αλλά Remakes.

Μαζί με τα Remakes και την μόδα του retrò έρχεται και η ιδεολογική αρτηριοσκληρωση της εποχής του Ρήγκαν. Το τρίπτυχο πατρίς - θρησκεία - οικογένεια περιφέρει πάλι το φάντασμά του πάνω από τη Χολλυγουντιανή παραγωγή. Περάσανε ήδη 40 χρόνια από τότε που ο Τζων Φορντ υπεράστισε αυτό το τρίπτυχο με αφοπλιστική ειλικρίνεια. Στο φιλμ «Αγαπημένη μου Κλημεντίνη» (My darling Cleme-

ntine 1946) υπάρχει ένας χορός σε μια μισοκτισμένη εκκλησία κάτω από τη σκιά της αμερικανικής σημαίας. Η αισθητική συγκίνηση που προκαλεί αυτή η σκάνες δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για τη γνησιότητα των αισθημάτων του μεγάλου δημιουργού. Όμως τα χρόνια πέρασαν και η ήρεμη σιγουριά που ενέπνεαν παρουσίες όπως του Χ. Φόντα, Ρ. Μίτσαμ ή ακόμα και του Τζ. Γουέιν έχει ξεχαστεί, η Αμερική προτιμάει να στηρίζεται στους μυνώνες του Ρόκυ και του Κόναν. Από την άποψη του Ελία Καζάν, για την Αμερική σαν χώρα της επαγγελίας, με το «Αμερική, Αμερική» στο «Η Μόσχα στο σουπερ μάρκετ» (Moscow on the hudson) κι από το ξεκαρδιστικό «Έρχονται οι Ρώσοι» (The russians are coming, 1946) του Ν. Τζούσιον στο εμετικό «Κόκκινη αυγή» (Red Down) του Τζ. Μίλιου, από την απλότητα της χειρονομίας του Τζων Φορντ στις υποδείξεις του ψυχροπολεμικού μάρκετινγκ.

Οι ήρωες των Λούκας = Σπύλμπεργκ μοιάζουν απλοί κολεγιάπαιδες κι όσο κι αν συσσωρεύονται σκηνοί δράσης ποτέ δεν διακινδυνεύουν την κάθαρση της βίας όπως ο Μ. Σκορσέζε που δείχνει ολοφάνερα να συμπάσχει με τους ήρωες του, όπως και ο Φ.Φ. Κόππολα στο «Αποκάλυψη τώρα».

Οι πρώτες σκηνοθετικές απόπειρες του Σπύλμπεργκ, το «something evil» και «Μονομαχία» (Duel) για την TV όσο και το «Sugarland express» για τον κιν/φο, έδειξαν πως κάθε άλλο παρά για ρουτινιέρη διεκπεραιωτή των παραγγελιών των μεγάλων στούντιο πρόκειται.

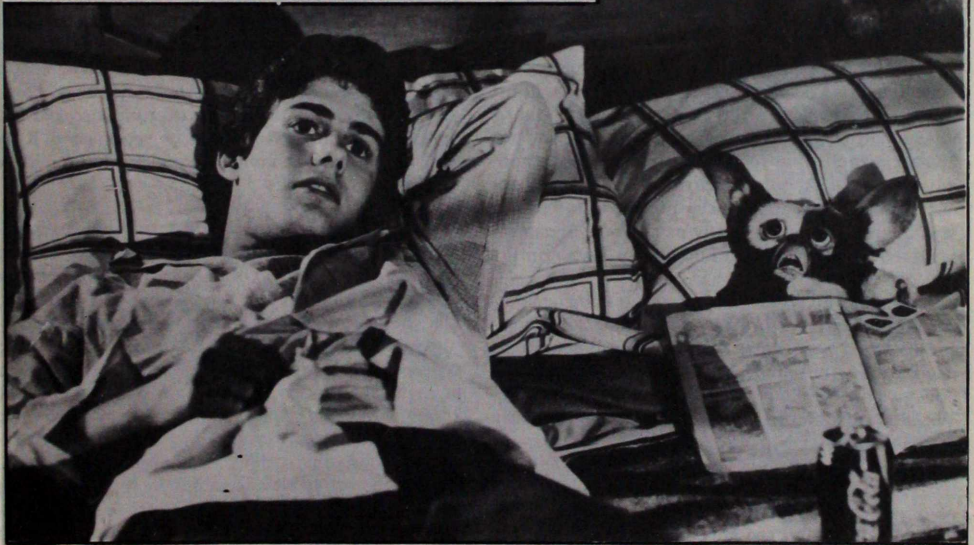
Ήρθε όμως και η εποχή που έγινε ο ίδιος μια major. Δέσμιος της επιτυχίας του αποφεύγει να υπογράψει άμεσα ταινίες όπως «Το πνεύμα του κακού» (Poltergeist) και Gremlins στις οποίες υπάρχει η γεύση του μισοτελειωμένου και της ατομίας και ανώδυνου υπαινιγμοί για κριτική στάση σε όψεις της αμερικανικής κοινωνίας παρ' όλο που τις παρέδωσε σε χέρια δημιουργών με αξιολογα δείγματα γραφής (Ντάντε, Χούπερ). Προφανώς η αστηρή επίβλεψη του Σπύλμπεργκ δεν ώθησε τα πράγματα ως μια κριτική ματιά. Ίσως κι από έλλειψη ικανότητας, ίσως δεσμευμένος με νήματα φόβου, αυτολογοκρισίας και άγχους για το κунήγι του μεγάλου κοινού. Στον «Indiana Jones» όσο και στην «Επιστροφή των Τζεντάι» οι Λούκας - Σπύλμπεργκ φαίνονται αρκετά κουρασμένοι κι η εμπορική επιτυχία είναι περισσότερο αποτέλεσμα της εκτεταμένης ταχύτητας του κοινού παρά μιας γνήσιας κινηματογραφικής απόλαυσης. Ο εγκλωβισμός από την ίδια τους την επιτυχία είναι κάτι παραπάνω από φανερό, είναι δική τους επιλογή άλλωστε, η επιλογή του να βαδίζουν με σιγουριά, αντιθέτως με τον Φ.Φ. Κόππολα. Στον «Indiana Jones» πχ. η αγωνία για τα πολλά εισιτήρια υπερφορτώνει τόσο το φιλμ με πυκνή δράση και όγκο οπτι-





*E. T.*

*Οι ήρωες των Λούκας - Σπήλμπεργκ  
μοιάζουν απλοί κολλεγιόπαιδες*



*Gremlins*





Τζων Φορντ: Αγαπημένη μου Κλημεντίνη

κών ερεθισμάτων - σοκ, ώστε και ο πιο καλοπροαίρετος θεατής που έχει προετοιμαστεί να δεχθεί όλες τις συμβάσεις, αισθάνεται κορεσμένος. Το «**Stars war**» και ο «**Indiana Jones**» είναι μια τράπεζα που θα γεμίσει για καιρό τα ταμεία της Lucas film, όμως αν στα πρώτα επεισόδια υπήρχε το παιχνίδισμα της μνήμης του κιν/φου που μαγεύτηκαν σαν παιδιά με την, μηχανική έστω, συγκόλληση αναφορών σε κινηματογραφικά σήριαλς (δεν υπάρχει αμφιβολία ότι διασκέδαζαν όταν τα φτιάχνανε) τώρα πια δύσκολα γίνεται πιστευτό ότι η κατασκευή τους προσφέρει αρκετή ευχαρίστηση τόσο στους ίδιους όσο και προπάντων, στους θεατές, που ξαναέρχονται στις αίθουσες προβολής με αυξανόμενη δυσαρέσκεια: το φαγητό, όσο κι αν προσφερόταν σε καινούργιο περιτύλιγμα δεν αναιρούσε την αίσθηση του ξαναζεσταμένου.

Μπορούμε άραγε να μιλήσουμε για κινηματογραφοφιλία; Βλέποντας αυτές τις παραγωγές παρατηρείται μια επιδερμική, έστω, γνώση της ιστορίας του αμερικανικού κιν/φου. Το αποτέλεσμα όμως θα μπορούσε να είναι το ίδιο ακόμα κι αν απουσίαζε παντελώς μια οποιαδήποτε ιστορική διαπαιδαγώγηση. Με το «**Something evil**» ο Σπήλμπεργκ διάλεξε κάτι το σατανικό, να κάνει το ντεμπούτο του στον επαγγελματικό στίβο του Χόλλυγουντ. Σε πρώτη ματιά δεν διαφέρει από τα άλλα ομοειδή φιλμς, μπορούμε όμως να διακρίνουμε ένα πάθος που σημάδεψε τις με-

τέπειτα ταινίες του: τη λατρεία της τεχνικής που ξεδεδεται αφειδώς για την παραγωγή εντυπώσεων, γεγονός που είχε σαν πιο αξιόλογο σταθμό τον «**Ε.Τ.**». Η εκπαίδευση που προσφέρουν οι αμερικανικές κιν/κες σχολές και η πείρα από τη μαθητεία στο σύστημα παραγωγής είναι αρκετά για ανθρώπους με τη διάθεση των Σπήλμπεργκ - Λούκας να κατακτήσουν τους ακαδημαϊκούς αφηγηματικούς κώδικες και να τους χρησιμοποιούν για να αιχμαλωτίσουν το ενδιαφέρον των θεατών με μια σκηνοθετική μαεστρία που όμως κάθε άλλο παρά προσωπική γραφή είναι. Κάθε αναφορά λοιπόν σε κινηματογραφοφιλία μοιάζει με κακόγουστο αστείο.

Ο κιν/φος των σήριαλς ήταν αποτελεσματικός χάρη στην οικονομία των μέσων του, το αποτέλεσμα προβάλλονταν σαν μια αδιαίρετη δημιουργία και οι επί μέρους συντελεστές απεκρύπτοντο διακριτικά, πράγμα που συνέβαινε και στις καλύτερες παραγωγές εκείνης της εποχής. Οι Σπήλμπεργκ και Λούκας καταλαμβάνουν τους μηχανισμούς παραγωγής με το μόνο δυνατό τρόπο: γίνονται οι ίδιοι **major**. Δεν κρύβουν μεν την περιφρόνησή τους για τις κιν/κες εταιρείες του Χόλλυγουντ, οδηγούνται όμως στο ίδιο αδιέξοδο: την αναζήτηση του μεγάλου κοινού. Οι επενδύσεις πολλών εκατομμυρίων έχουν ανάγκη μια μεγάλη αγορά με όλες τις δεσμεύσεις που συνεπάγεται αυτή η απαίτηση. Η αδιαφορία του κοινού



για τους πειραματισμούς του «**THX 1136**» οδηγεί τον Λούκας στο «**Stars wars**». Ο Σπλίμπεργκ δεν είχε τέτοιες ανησυχίες, από την αρχή της καριέρας του είχε στόχο να φτάσει εδώ που έφτασε. Ο Φ.Φ. Κόππολα φαίνεται να αντιστέκεται στην ευκολία, όχι όμως και στον εντυπωσιασμό.

Η πορεία του σημαδεύεται διαδοχικά από επιτυχίες και αποτυχίες. Υπάρχει μια εμμονή του Κόππολα στο μιούζικαλ, γεγονός που μόνο αποτυχίες του έχει φέρει έως τώρα. Άρχισε την καριέρα του με ένα ανούσιο μιούζικαλ, το «**Tonight for sure**» το 1969 έρχεται το μέτριο «**Κάτω από το ουράνιο τόξο**» (**Finnian's rainbow**), το 1982 απογοητεύει με το «**One from the heart**» ενώ τώρα οι πρώτες εντυπώσεις από το «**Cotton club**» δεν είναι ικανοποιητικές. Στον αντίποδα υπάρχουν μια σειρά από «μικρά» φίλμς λιγότερο φιλόδοξα αλλά πολύ πιο αξιόλογα. («**You are a big boy now**» 1966, «**The rain people**» 1969, «**Conversation**» 1974 και το πρόσφατο «**Rumblefish**»). Ο Κόππολα είναι ο συνδετικός κρίκος μεταξύ των μεγαλομανών και των οραματιστών του κιν/φου, συνδιάζει και τα δύο χαρακτηριστικά. Το όνομά του ακούγεται την τελευταία δεκαετία περισσότερο από κάθε άλλου αμερικανού σκηνοθέτη, ίσως αρκετά υπερβολικά. Η προσφορά του στον κιν/φο ίσως δεν έχει να κάνει τόσο με την καθαρά σκηνοθετική του δουλειά, όσο με τους πειραματισμούς του πάνω στην ηλεκτρονική.

Ο **Indiana Jones** βρήκε τη χαμένη κιβωτό και τα διαμάντια της ευτυχίας, ας ελπίσουμε ότι οι δημιουργοί του δεν πιστεύουν ότι βρήκαν την χαμένη κιβωτό του κιν/φου για να κάνουν το κοινό να ονειρεύεται. Περισσότερο απ' όλους φαίνεται να ψάχνει ο Κόππολα, που βυθίζεται στην καρδιά του σκοταδιού ψάχνοντας για ένα τον κιν/φο που να μην περνάει μέσα από την τηλεοπτική αισθητική ή να μη μοιάζει με ταινίες που να θυμίζουν πρακτικά συνεδριάσεων των δικηγόρων, που συνωστίζονται στα διοικητικά συμβούλια των κιν/κων εταιρειών. Αλλά για έναν κιν/φο που να ξανακερδίζει τη συνενοχή του θεατή και την απόλαυση των ηδονών του ματιού. Οι προσπάθειά του Κόππολα στον τομέα της ηλεκτρονικής μπορεί να είναι σημαντικότερη από του να είναι ένας ακόμα μεγάλος σκηνοθέτης. Ίσως είναι ο άνθρωπος κλειδί στην ιστορία του κιν/φου που τον περνάει από τη βιομηχανική στην ηλεκτρονική επανάσταση. Κι αυτό γιατί διαθέτει τις γνώσεις και την καλλιτεχνική ευαισθησία ενός αξιόλογου δημιουργού, ενώ παράλληλα καταφέρνει να πειραματίζεται με τα μέσα που μόνο μεγάλες κιν/κες εταιρείες μπορούν να προσφέρουν. Παρ' όλες τις οικονομικές αποτυχίες κατορθώνει να απομυζά κεφάλαια που επενδύονται στο μέλλον του κιν/φου. Σ' αυτό το σημείο στοχεύει και η αξιολόγηση του Λούκας που από την μεριά του φροντίζει να περάσει ο κιν/φος από τη «χημεία» στην «ηλεκτρονική».

*Μπράιαν ντε Πάλμα: Ο Σημαδεμένος*





# Οι Ινδιάνοι είναι μακριά πολύ πιο μακριά από ποτέ

## Οι γενναίοι πεθαίνουν μια φορά...

«Ο θάνατος πρέπει να 'χει χάρη και στυλ, μόνο αυτό μετράει» είχε πει κάποτε ο Peckinrah, αυτός ο κατά το ήμισυ-Ινδιάνος και κατά το ήμισυ-λευκός επαναστάτης, που μια ζωή ήταν «εκτός νόμου», «εκτός χρόνου» και «εκτός χώρου», ακριβές αντίγραφο των απελπισμένων ηρώων, των εξ' ίσου «απελπισμένων» ταινιών του. Τότε και μόνον τότε δεν πειράζει που ο θάνατος είναι ένα μακάβριο αστείο! Για να θυμηθούμε τον παράδοξο και ξαφνικό θάνατο του Καϊήμπλ Χογκ, όταν η μοίρα του παίζει ένα άσχημο παιχνίδι στην πιο ακατάλληλη στιγμή. Ένας θάνατος φιχτίφ, που όμως δεν παύει να διαθλά και τον πραγματικό (βιολογικό) θάνατο του ίδιου του Sam, που ποτέ του δεν έπαψε να τον ερωτοτροπεί: έπινε ακόμη βότκα «από νεροπότρηρα» και ας είχε ήδη ένα βηματοδότη στην καρδιά. Άλλωστε ποτέ του δεν έσκυψε το κεφάλι, ποτέ του δεν το 'βαλε στα πόδια μπροστά στις όποιες δυσκολίες. Πως θ' αν λοιπόν δυνατό τώρα να δειλιάσει μπροστά στο ... χάρη; Ήδη το σκηνικό (του θανάτου) ήταν καθ' όλα γνώσιμο σ' αυτόν, μια που το 'χε σκηνοθετήσει αρκετές φορές στο παρελθόν και μάλιστα σε ρυθμό ...slow motion (ραλαντί)!

«Είχε την φήμη του αυτόνομου, του παράλογου και ταυτόχρονα πολυδάπανου στυλίστα» όπως διαπιστώνει και ένας άλλος «μοναχικός βαβαλλάρης» και συνάδελφός του, ο Samuel Fuller.

Λένε ακόμη ότι ήταν ένας «ζωντανός αναχρονισμός», ένας άνδρας με αδιάλλακτο ατομισμό, γεννημένος σε λάθος εποχή. Ένας πιστολάς στη διαστημική εποχή!

## Ο κατ' εξοχήν κινηματογραφιστής της βίας

Ήταν ο τελευταίος αναρχικός του Χόλλυγουντ και ο θάνατος στις πιο βίαιες εκδοχές του, ήταν το θέμα του. Λογική κατόληξη μιας πάλης ανάμεσα στην επιβίωση και τον ατομισμό. Οι ήρωές του αδιάλλακτοι ατομιστές, ξεπερασμένοι απ' την εποχή τους, αδιόρθωτα ρομαντικοί, αναπολούν και ψάχνουν του τη χαμένη κατόληξη μιας ελευθερίας μέσα σε μια χώρα που αλλάζει ραγδαία και που σαφώς διάκειται εχθρικά απέναντί τους, καθώς στο πρόσωπό τους η κοινωνία αυτή (διάβαζε ο καπιταλισμός) βλέπει τους φυσικούς της εχθρούς, τους αποδιοπομπαίους τρά-



γους που θα πρέπει ή να συμβιβασθούν στις προστάγές της, ή να εξολοθρευτούν για τα καλά. Έτσι όλοι τους, χαμένοι εκ των προτέρων, βαδίζουν προς το θάνατο επικαλούμενοι τον «ελεύθερο βίο» των προγόνων τους που χάθηκε για πάντα, όντας το τίμημα που έπρεπε να καταβληθεί προς δόξαν της «ανόδου» και του «εκπολιτισμού».

Πιθανότατα ήταν ένας από τους τελευταίους που είχε τη δική του άποψη, τη δική του «εικόνα» για την άνοδο του αμερικάνικου καπιταλισμού και την ανάπτυξη αυτής της κοινωνίας, γι' αυτό και μπορούσε ακόμη να σοκάρει: Ήταν λίγο-πολύ ένα βλέμμα «υπαρξιακό» πάνω στην ίδια την Αμερική. «Εδώ περπατάς στη «χώρα της ελευθερίας», πρόσεξε!» είχε πει κάποτε ο Peckinrah σμαμ συνέντευξη αναφερόμενος στην πατρίδα του. Αυτή η έξυπνη πρόταση ίσως να χαρακτηρίζει και τη σχέση του με τη χώρα που αγάπησε και την κοινωνία που έγινε όλο και πιο αμφίβολη γι' αυτόν.

Σ' ολόκληρο το έργο του διατύπωσε χωρίς συμβιβασμούς την αδιάλλακτη πίστη του: το να ζήσεις σαν «ατομιστής» σ' αυτό τον κόσμο, γίνεται όλο και περισσότερο αδύνατο. Οι άνθρωποι που έχουν ακόμη τη σωματική και πνευματική δύναμη γι' αυτό γίνονται όλο και λιγότεροι. Όντας δε αδύνατη μια συ-



νύπαρξη με τον κοινωνικό τους περίγυρο χωρίς την ανάλογη έκπτωσή τους στα κάθε λογής «πρόνια» στα χέρια της όποιας εξουσίας, εξαναγκάζονται να περάσουν στους «απ' έξω» του κοινωνικού συνόλου, μη έχοντας άλλη λύση (Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι όντως δεν υπάρχει άλλη λύση, έτσι για να εξηγουμαστε...). Εξ' άλλου το μόνο που τους ενδιαφέρει είναι «να διαβούν το κατώφλι του «σπιτιού» τους δικαιωμένοι», αδιαφορώντας επιδεικτικά για τις συνέπειες που συνεπάγεται μια τέτοια πρακτική.

Τέτοιες όμως ανατρεπτικές και συνάμα κυνικές σκέψεις (καθώς και η τόλμη του να αμφισβητήσει κάποιες «συμβάσεις») δεν είχαν θέση στον κομφορμιστικό κόσμο του Χόλλυγουντ. Αποτέλεσμα, μετά τις δυο πρώτες του ταινίες, ο ταλαντούχος και πολλά υποσχόμενος σκηνοθέτης την εποχή εκείνη (αρχές της δεκαετίας του '60) να έλθει γρήγορα σε σύγκρουση με τους παραγωγούς, που θα του κοστίσει πολλά ταλαιπωρίες και βάνανυσες επεμβάσεις στο έργο του, απειλώντας τον μάλιστα πως θα τον εξοτώσουν ολοκληρωτικά σαν κινηματογραφιστή. Πράγμα όμως που τελικά δεν έγινε γιατί μετά από ένα σαμποτάρισμα από μέρους τους τεσσάρων χρόνων, εξαναγκάζονται να του προσφέρουν πάλι δου-

λειά, υποτασσόμενοι τελικά στο αναμφισβήτητο ταλέντο του.

### ...όταν η ζωή βρίσκει το νόημα της στην τέχνη του θανάτου

Μια ουτοπία κάποιας ακαθόριστης ελευθερίας φωτίζει τις λίγες αισιόδοξες στιγμές των ηρώων του Peckinpah, δίνοντάς τους έτσι τη δύναμη να προχωρήσουν στη δική τους κάθαρση, αλλά και στη λύτρωσή τους, καθώς αυτοί κινούνται μέσα στους σκοτεινούς λαβύρινθους που οι ίδιοι τους έφτιαξαν.

Τα φίλμς του είναι ένας τρόπος ζωής, ή αλλιώς ένας τρόπος του να πεθαίνεις, πολύ πιο παράξενος απ' τον τρόπο ζωής και θανάτου του φανταστικού κόσμου του Jean Pierre Melville. Οι ήρωες του Peckinpah παρ' όλο που έχουν ένα κοινό σημείο μ' αυτούς του Melville και που δεν είναι άλλο απ' αυτό της «θανατερής» τους απελπισίας και της μοναξιάς τους (για να θυμηθούμε τον Alain Delon στο «Le Samurai» και τον Warren Oates στο «Bring me the head of Alfredo Garcia») διαφέρουν ωστόσο ως προς την αντιμετώπιση του θανάτου. «Πεθαίνουν» ένα θάνατο βίαιο, μαζοχιστικό, μακάβριο που έρχεται σα φυσική κατάληξη της αντίθεσής των με τον περίγυ-

- Φέρτε μου το κεφάλι του Αλφρέντο Γκαρσία





ρό τους. Αρνούνται να συμβιβασθούν και γι' αυτό πεθαίνουν. Πεθαίνουν επίσης για ένα ακόμη λόγο: είναι ξεπερασμένοι και γιατί φαντάζουν σαν όντα εκτός χρόνου και χώρου. Η ζωή τους βρίσκεται έτσι το αληθινό της νόημα στο τέλος της, στον ίδιο το θάνατο, που όσο πιο βίαιος τόσο πιο καθαρτικός είναι. Σ' αντίθεση προς τους ήρωες του Melville που όντας κι αυτοί περιήφανοι και αξιοπρεπείς «κινούνται και δρουν σαν από απελπισία, σκοτώνουν και σκοτώνονται σαν από αμηχανία και περιδινούνται σ' έναν φαύλο κύκλο απ' όπου μόνο ο θάνατος μπορεί να τους βγάλει», για να αναφέρω μια άποψη του Βασίλη Ραφαηλίδη.

Μια βία παράλογη και εξετρεμιστική στυλιζαρισμένη έξοχα δίνει την ανάλογη μορφή σ' αυτό το παιχνίδι του θανάτου, αντανακλώντας ταυτόχρονα και την ίδια την υπόσταση της αμερικάνικης κοινωνίας και της ιμπεριαλιστικής της μανίας. Τον κατηγορήσαν ότι προβάλλει αυτή την ωμή βία, που από πολλούς χαρακτηρίστηκε αυτοσκοπός και που στη συνέχεια βρήκε αρκετούς μιμητές (προσπάθειες όμως που στην πλειοψηφία τους ήταν αποτυχημένες). Η βία όμως καθώς και ο τρόπος που τη χειρίζεται ο Reckinrah είναι μια αναγκαιότητα και είναι μέρος μόνο της όλης του θεματικής, καθώς εξάλλου δικαιώνεται και αισθητικά κάτω απ' την φόρμα του τελετουργικού.

Αν το κύριο χαρακτηριστικό του έργου του είναι ο θάνατος (ο θάνατος νοούμενος σαν βιολογικό και ταυτόχρονα αισθητικό γεγονός) σαν η μόνη δυνατή κατάληξη μιας πορείας καταδικασμένης εξ αρχής, όπως αυτή σχημασιδοτεείται ήδη συμβολικά εκ των προτέρων (για να θυμηθούμε την αρχή της «Άγριας Συμφοράς...», όπου τα παιδιά βσανίζουν τους σκορπιούς που βρίσκονται ανάμεσα σε σκοτωμένα μυρμηγκία και στο τέλος βάζουν φωτιά στα ζωντανά του θύματα), η βία γιατί προσωπεύει το μέσον δια του οποίου πραγματοποιείται τούτος ο σκοπός (ο θάνατος).

Οι ήρωές του δε βρήκαν τη θέση τους (καλύτερα θα λέγα την δικαίωσή τους) μέσα στην ιστορία αλλά και την κοινωνία, όπου ίσως να κατόρθωναν να ...γεράσουν ή απλώς να επιβιώσουν, γι' αυτό η μοναδική λύση που ξανóiγεται μπροστά τους είναι να καλπάζουν μπροστά..., όχι γιατί εκεί τους περιμένει κάτι που θα μπορούσαν να κατακτήσουν (εξάλλου η κατάκτηση των «ανοιχτών οριζώντων» του γουέστ έχει συντελεστεί που πολλού και κινηματογραφικά αλλά κυρίως και «ιστορικά»), αλλ' επειδή δεν υπάρχει γι' αυτούς άλλος δρόμος.

Η επιβίωση είναι αδύνατη για αυτούς τους ανθρώπους. (Στο «Conroy» π.χ. ο S.P. ήθελε το τέλος της ταινίας του στην έκρηξη πάνω στη γέφυρα όπου ο Ντακ (K. Kristofferson) οδηγεί το φορτηγό του με

το εύφλεκτο υλικό πάνω στο οδόφραγμα της εθνοφυλακής, και όχι το χάλπυ-εντ (;) που πρόσθεσε αργότερα ο παραγωγός. Ενώ η περίπτωση του «Geta-way» όπου ο Μακ Κόου (Steve Mc Queen) μαζί με τη γυναίκα του κατορθώνουν στο τέλος να διαφύγουν και απ' την αστυνομία αλλά και απ' τους γκάγκστερς που τους κυνηγούν και να επιζήσουν καταφεύγοντας στο γειτονικό Μεξικό, θα μπορούσε να εκληφθεί σαν ένα σύντομο όνειρο (όπως π.χ. η Σιτσιλιάννα κοπέλα που ονειρεύεται την επιβίωσή της την στιγμή του θανάτου της, στην ταινία των αδ. Ταβιά- «Η Νύχτα του Σαν Λορέντζο»). Εξάλλου το Μεξικό δεν είναι ποτέ Αμερική. Είναι ίσως η «ονειρική» εκείνη χώρα όπου οι ήρωές του S.P. θα μπορούσαν να καταλήξουν, ενσαρκώνοντας έτσι την επιθυμία τους για ελεύθερη ζωή. Σε καμιά όμως περίπτωση το αισιόδοξο τέλος της ταινίας δεν σημαίνει επιβίωση μέσα στο ολοκληρωτικά διεφθαρμένο σύστημα.

### «Καλύτερα να καίσι παρά να σβήσεις»

Κάποτε οι ήρωές του έχουν κάποια σχέδια, κάποιο σκοπό στη ζωή τους. Σύντομα όμως βλέπουν να τους ξεφεύγουν μέσα από τα χέρια τους και να εξανειμίζονται τελικά και οι λιγοστές τους ελπίδες, καθώς η κοινωνία με την εχθρική της στάση απέναντί τους δεν επιτρέπει τις ψευδαισθήσεις. (Και σίγουρα δεν τις επέτρεψε ποτέ καθ' όλη τη διάρκεια της «καταραμένης» ιστορίας της δημιουργίας της Αμερικής, σ' αντίθεση με το πολυθρυλούμενο «αμερικάνικο όνειρο»). Αυτόματα τότε μετατρέπονται σε «μηχανές του ολέθρου» και της καταστροφής σκορπώντας τον θάνατο γύρω τους, λυτρώνοντας έτσι και τον εαυτό τους καθώς πεθαίνουν του «βιολογικό... τους θάνατο, μιας και τον «κοινωνικό» τους τον έχουν ήδη βιώσει, στην αρχή της ταινίας...

Τις περισσότερες όμως φορές δεν υπάρχουν ούτε αυτά τα μικρά σχέδια. Στο «Bring me the head of A. Garcia» π.χ. ο Μπέννου (W. Oates) μας εκμυστηρεύεται ότι δεν υπάρχει ένας τόπος που να πήγε κάποτε στη ζωή του και να θέλει να ξαναπάει. Στο «Geta-way» ο Μακ Κόου έρχεται έτσι και αλλιώς απ' τη φυλακή, ενώ ο Καϊημπλ Χογκ έρχεται απ' την έρημο. Στο «Killer Elite» το θέμα είναι η απόδραση απ' την οργάνωση. Κοινό χαρακτηριστικό λοιπόν όλων των περιπτώσεων η παντελής έλλειψη έστω και του παραμικρού ίχνους δυνατότητας διαφυγής απ' το προδιαγραφόμενο τέλος. Η απελπισία του Sam ήταν ολοκληρωτική. Το 1972 έλεγε: «Αυτός ο κόσμος βυθίζεται, τελειώνει. Αισθάνομαι χωρίς ρίζες».

Σίγουρα «αμερικάνικο όνειρο» δεν υπήρξε. Υπήρξε μόνο μια μυθολογία που σκόπιμα καλλιεργήθηκε γύρω απ' αυτό και καλλιεργείται ακόμα. Και αυτό είναι που σιχαινόταν ο Sam και το πολέμησε με τόσο λύσσα...





Κομβόν — Άγρια Σύγκρουση

### Σύντομη αναδρομή:

Μετά τις θεατρικές του σπουδές στο πανεπιστήμιο της Νότιας Καλιφόρνιας άρχισε να δουλεύει σαν ηθοποιός και θεατρικός σκηνοθέτης. Στη συνέχεια επιδίδεται στη συγγραφή σεναρίων, δουλεύει σα βοηθός σκηνοθέτη για να καταλήξει στην τηλεόραση το 1956. Κατά τη διάρκεια της τηλεοπτικής του θητείας θα φανεί το εκρηκτικό του ταλέντο μιας και είναι με ταξίδ άλλων, ο δημιουργός δυο σημαντικών σειρών: των «**The Rifleman**» 1958 και «**The Westerner**» 1960.

Το 1961 αρχίζει η σκηνοθετική του καριέρα με τους «Ανάσιμους συντρόφους» (**The Deadly Companions**) που μαζί με το «**Ride the High Country**» (1962) είναι ακόμη γουέστερν, παγκόσμια παραμύθια με μια τάση ματαιότητας και λύπης για τις χαμένες αξίες του παλιού Γουέστ. Τα «**Majior Dundee**» (1964), «**The Wild Bunch**» (1968) και «**Pat Garrett and Billy the Kid**» (1973) θα μπορούσαν ίσως να θεωρηθούν προσπάθειες ιστορικών φιλμς ή μήπως αντι-ιστορικών γουέστερν;

Πάντως η «Άγρια Συμμορία», το αριστούργημα του Feckinrah και ένα από τα δέκα καλύτερα γουέστερν αποτελεί ένα σταθμό για το «είδος» του, καθώς κλείνει μια περίοδο (απομυθοποιώντας την ταυτόχρονα) που είχε αρχίσει το 1939 με το «**Stagecoach**» του John Ford και που στο μεταξύ είχε δώσει τα αριστουργήματά της.

Ακολουθεί η γεμάτη από αισθήματα «Μπαλάντα του Καίημπλ Χογκ» (**The Ballad of Cable Hogue**, 1970) που είναι μια ήπια ανάπαυλα μέσα στην «αιματηρή» φιλομορφία του, καθώς τραγουδά το θάνατο του παλιού Γουέστ. Τα «αχρύνια σκυλιά» (**Straw Dogs**, 1971) είναι άλλο ένα παράδειγμα της τυπικής Πεκινπαϊκής φιλοσοφίας της βίας, όπου ο παγιδευμένος ήρωας εξεγείρεται εναντίον του εχθρικού κοινωνικού περιγυρου και σε μια έκρηξη ακατάσχετης βίας φανερώνει το «ζώον» που κοιμάται μέσα του. Το «**Junior Bonner**» (1972) που ακολουθεί είναι ένα «σύγχρονο» γουέστερν όπου ένας καβαλλάρης του ροντέο, πιστός στις δικές του αξίες αρνείται να συμ-



**Φιλμογραφία:**

- 1961, **The Deadly Companions.** Οι θανάσιμοι σύντροφοι  
1962, **Ride the high Country.** Κάλπασε την απέραντη χώρα  
1964, **Major Dundee.** Ο ταγματάρχης Ντάντη  
1969, **The Wild Bunch.** Άγρια συμμορία  
1970, **The Ballad of Cable Hogue.** (ε.τ.) Γύπες πάνω απ' την έρημο  
1971, **Straw Dogs.** Αχυρένια σκυλιά (ε.τ.) Αδέσποτα σκυλιά.  
1972, **Junior Bonner.** Τζούνιορ Μπόννερ  
1972, **The Getaway.** Η διαφυγή (ε.τ.) Ήταν δυο φυγάδες  
1973, **Pat Garrett and Billy the kid.** (ε.τ.) Η μεγάλη μονομαχία  
1974, **Bring me the head of Alfredo Garcia.** Φέρτε μου το κεφάλι του Αλφρέντο Γκαρσία  
1975, **The Killer Elite.** Η αριστοκρατία του εγκλήματος (ε.τ.)  
1977, **Cross of iron.** Ο Σιδηρούς Σταυρός  
1978, **Convoy.** Κονβόι, άγρια σύγκρουση (ε.τ.)  
1982, **The Osterman Weekend.** Το Σαββατοκύριακο του Όστερμαν. (ε.τ.) Το 48ωρο των κατασκόπων  
1984, «Valotte» «Too date for Goodbyes»: Music video clips.

— Φέρτε μου το κεφάλι του Αλφρέντο Γκαρσία





βιβασθεί με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Το «**The Getaway**» (1972), η πιο αξιολογητέα τελικά ταινία του σκηνοθέτη θα μας δώσει και τον πιο ολοκληρωμένο γυναικείο χαρακτήρα σ' ολόκληρο το έργο του. Η Κάρολ (**Ali Mac Graw**) είναι η ιδανική σύντροφος ζωής του πεκινπαϊκού ήρωα. Σ' αντίθεση με το **Getaway** το «**Bring me the head of Alfredo Garcia**» 1974 είναι η πιο «μαύρη» ταινία του και ίσως η πιο χαρακτηριστική της ιδιοσυγκρασίας του. Μια ελεγχόμενη ύστατη απελπισία και του θανάτου, όπου πρωταγωνιστεί ένα κομμένο κεφάλι. Στην μορφή του γκαγκστερικού θρίλλερ αν και η θεματική του είναι αυτή ενός γουέστερν και συγκεκριμένα χρησιμοποιώντας ένα απ' τα πιο αγαπημένα του μοτίβα, αυτό της φιλίας ανάμεσα σε δυο άνδρες, φτιάχνει την επομένη του ταινία το «**Killer Elite**» (1975) που όμως δε στέκεται στο ύψος προηγούμενων ταινιών του. Η βία σ' όλο της το μεγαλείο, κάτω όμως από άλλο σκηνικό και συγκεκριμένα αυτό του β' παγκοσμίου πολέμου με τη σύγκρουση δυο ηρώων που έχουν τα τυπικά χαρακτηριστικά του πεκινπαϊκού μανιχαϊσμού, είναι το θέμα του «**Cross of iron**» (1977). Στο «**Convoy**» (1978) επιχειρεί να αναστήσει ένα νεκρό είδος, το γουέστερν, μεταφέροντας το στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα και συγκεκριμένα στους ατέλειωτους αμερικανικούς αυτοκινητόδρομους και αντικαθιστώντας τ' άλογα με τα καμιόνια και τους κάου-μπόυς με τους σύγχρονους καβαλλάρηδες, τους οδηγούς, χωρίς ωστόσο και να το καταφέρει. Το «**The Osterman Weekend**» (1982) έμελε να είναι το κύκνειο άσμα του. Εδώ χρησιμοποιώντας τα παραδοσιακά του πια θεματικά αλλά και φορμαλιστικά μοτίβα στην πιο τέλεια τους μορφή (π.χ. το slow motion) ανατρέπει το παραδοσιακό αμερικάνικο αφήγηματικό μοντέλο σ' ένα θρίλλερ όπου τα αρχικά δεδομένα της ίντριγκας ανατρέπονται συνεχώς κατά την ανέλιξη του στόρου από ένα σενάριο εντελώς χρωτικό.

Τελευταία του δουλειά μέσα στο 1984 τα δυο μου-

σικά βίντεο-κλιπς «**Valotte**» και «**Too date for Goodbyes**».

### Επιλογές...

Ένας απελπισμένος περφεξιονίστας καθώς και ένας μεγάλος στυλίστας μέσα στη μεγάλη παράδοση του αμερικάνικου κινηματογράφου, άξιος διάδοχος του Ford. Ο άνθρωπος που κατείχε την τεχνική της δράσης και της αισθητικοποίησης της βίας και που ασθανόταν μια μαζοχιστική ηδονή για το θάνατο. Αυτός ήταν ο Sam Peckinpah, ο ερυθρόδερμος!

Στην αρχή της καριέρας του όλοι είχαν στηρίξει τις ελπίδες τους σ' αυτόν για την ανανέωση του γουέστερν, δίνοντάς του ξανά την χαμένη του αίγλη και την εθνική του διάσταση. Εκείνος όμως σύντομα το ενταφίασε οριστικά, παίρνοντας έτσι εκδίκηση απ' τα «χλωμά πρόσωπα» για την παραχάραξη της ιστορίας των προγόνων του.

Πολλοί αναρωτιούνται, πως αυτός ο μισοινδιάνος που δεν έκανε σχεδόν τίποτα άλλο εκτός από γουέστερν, μα ποτέ ένα «σωστό» γουέστερν, να μην κάνει ποτέ μια ταινία για τους Ινδιάνους... Δικαιολογώντας αυτή την επιλογή του είπε κάποτε (επιτιθέμενος ενάντια του «δασκάλου» και «ειδώλου του», του John Ford) ότι, ποτέ δεν θα 'βαζε λευκούς σε ρόλους Ινδιάνων και ότι «όλα είναι «σκατά» σχετικά με τους Ινδιάνους στο γουέστερν».

Και όμως ο Sam Peckinpah δεν έκανε τίποτα άλλο εκτός από ταινίες για τους Ινδιάνους. Γιατί τι άλλο μπορεί να 'ναι οι ταινίες που μιλούν για ανθρώπους των οποίων η γη λεηλατήθηκε, ο πολιτισμός τους καταστράφηκε και η ελευθερία του συρρικνώθηκε, και που μπορούσαν να βρουν την ταυτότητά τους μόνο στον «καυγά» και κατ' επέκταση στο θάνατό τους;

Τουλάχιστον στο θάνατο η παλιά κουλτούρα νικά την καινούργια!

Κυριάκος Πορτοκάλης  
Μάρτιος 1985



— Ο Σιδηρούς Σταυρός



# —Γράφοντας με το φως—

*Ο Διευθυντής Φωτογραφίας, VITTORIO STORARO, των ταινιών The Conformist, Reds, Last tango in Paris, και Apocalypse Now, αποκαλύπτει τη θεωρία του για την επιρροή των χρωμάτων στα συναισθήματα.*

— Πως κινήθηκε, για πρώτη φορά, το ενδιαφέρον σου για την κινηματογραφία;

Δεν ήταν μια δική μου απόφαση. Ο πατέρας μου με έσπρωξε να μελετήσω φωτογραφία.

— Τι δουλειά έκανε ο πατέρας σου;

Ο πατέρας μου δούλευε σαν μηχανικός προβολής σε μια μεγάλη ιταλική φίρμα. Εγώ προσωπικά, ανακάλυψα αργότερα ότι η φωτογραφία μου έδινε τη δυνατότητα να εκφράζομαι. Σήμερα πια, μπορώ να πω με ειλικρίνεια ότι δε θα μπορούσα να δω τον εαυτό μου να κάνει οτιδήποτε άλλο, εκτός από το να προσπαθώ να εκφραστώ μέσα απ' το φως στην κινηματογραφία.

Έτσι λοιπόν άρχισαν όλα. Ο πατέρας μου προσπαθούσε να με ενθαρρύνει, ώστε να πάω σ' ένα σχολείο όπου δίδασκαν φωτογραφία. Και, βέβαια, στην ηλικία των δεκατεσσάρων χρόνων, δεν είσαι σε θέση να ξέρεις τι θέλεις.

— Μήπως υπήρχε κάτι, που τον έκανε να πιστεύει ότι έχεις ταλέντο σ' αυτό τον τομέα;

Όχι. Πιστεύω ότι σκεφτόταν τον εαυτό του. Ήταν κάτι που εκείνος πάντα σκεφτόταν ότι ήθελε να κάνει κάτι που ποτέ δεν το έκανε. Έτσι έσπρωξε έναν απ' τους γιους του, στο να γίνει η συνέχεια του δικού του εαυτού. Χαίρομαι γι' αυτό επειδή, εδώ και λίγα χρόνια, έχω πραγματικά ανακαλύψει κάτι για τον ίδιο μου τον εαυτό.

*Φωτογραφία, για μένα, σημαίνει στην κυριολεξία να γράφεις με το φως.*

— Να ζωγραφίζεις με το φως;

Όχι, όχι. Για μένα είναι γράψιμο με το φως, με την έννοια ότι προσπαθώ να εκφράσω κάτι που έχω μέσα μου. Με την αισθαντικότητά μου, τη δομή μου σαν άτομο, το πολιτιστικό μου υπόβαθρο, προσπαθώ να εκφράσω την ιστορία της ταινίας μέσα απ' το φως. Προσπαθώ να έχω μια ιστορία παράλληλη με την καθαυτή ιστορία ώστε μέσα από το φως και το χρώμα να νιώθεις και να καταλαβαίνεις, συνειδητά και ασυνείδητα, πολύ πιο καθαρά τι πραγματεύεται η ιστορία που βλέπεις. Για αρκετά χρόνια νόμιζα ότι,

το φως και μόνο το φως, ήταν το βασικό πράγμα. Μ' απασχολούσε σοβαρά το γεγονός ότι χρησιμοποιούσα στοιχεία που έμπαιναν ανάμεσα σε μένα, στη χρήση του φωτός από μένα και στο κοινό. Μιλώ για τα διαφορετικά είδη φακών, τις διαφορές των μηχανών λήψεως, τα διαφορετικά είδη των φιλμ, τις διάφορες μεθόδους εμφάνισης και τα διάφορα είδη οθονών. Αυτά αποτελούσαν ένα είδος εμπόδιου στο να εκφραστώ πραγματικά και ξεκάθαρα. Αυτά τα προγράμματα έμπαιναν στη μέση κι εμπόδιζαν αυτό που προσπαθούσα να πω στο κοινό μέσα από μια ιστορία.

Είχα λοιπόν μια πολύ ενδιαφέρουσα εμπειρία στο θέατρο, με τον σκηνοθέτη *Luca Ronconi*. Με είχε ρωτήσει αν ήθελα να δουλέψω μαζί του στο θέατρο. Έτσι, για μια σαζόν έπαγα να δουλέψω στον κινηματογράφο και δούλεψα στο θέατρο. Ξέρεις, ότι στο σινεμά μερικές φορές φτιάχνουμε μια ποιότητα φωτισμού στα εσωτερικά ώστε, σύμφωνα μ' αυτά που γίνονται από τα φίλτρα να μπορούν μετά η τάδε τονικότητα, το τάδε χρώμα και η τάδε λάμψη να αλλαχτούν. Θα ήθελα πραγματικά να μπορούσα να έδειχνα στο κοινό, τι ακριβώς κάνω. Αυτός ήταν ένας από τους βασικούς λόγους για τους οποίους δούλεψα στο θέατρο. Επιπλέον ήθελα να μάθω γιατί, στο θέατρο, η ιστορία του φωτισμού είχε παραμείνει χωρίς αλλαγές για πάρα πολλά χρόνια. Ήταν κάτι πολύ σημαντικό να δεις κάποιο εσωτερικό όπερας φωτισμένο με νέο τρόπο.

Έκανα τον *Katchen Von Heilbronn* του *Kleist* και τον *Ορέστη* του *Ευριπίδη*. Κι αυτό που ανακάλυψα μέσα απ' αυτές τις δουλειές, ήταν ότι η συνολική έκφρασή μου δε γινόταν μόνο με το φως. Το φως ήταν το βασικό πράγμα, ήταν η αφετηρία. Οι φακοί, η κάμερα, το υλικό του φιλμ, αρνητικό αλλά και θετικό, το κάθε ξεχωριστό στοιχείο που θα επηρέαζε την τελική κόπια — αυτό ήταν και το θέμα που αφορούσε τη δική μου έκφραση.

— Όστε αυτές οι εμπειρίες στο θέατρο πραγματικά βοήθησαν;



Ναι. Ξέρεις, μιλάμε για το φως. Το φως σαν τέτοιο είναι ενέργεια. Είναι λοιπόν πολύ δύσκολο να μετατρέψεις αυτό που νιώθεις, σε καθαρή ενέργεια. Είναι ανάγκη να το μεταφράσεις σε κάτι απτό. Αυτή την ενέργεια, που είναι το φως, τη σταματάει (φράζει) ένα αντικείμενο ή ανθρώπινι φυγόδρομοι και καταγράφεται σε φιλμ μέσα από κάποιο είδος γυαλιού και μετά εμφανίζεται και τυπώνεται. Είναι όπως το χαρτί και η πένα για το συγγραφέα ή ο μόνοςμάς για το ζωγράφο. Αυτά τα στοιχεία δεν αποτελούν κάτι που θα γίνει εμπόδιο στην έκφρασή μου και σ' αυτό που θέλω να πω. Αυτό ήταν κάτι σημαντικό που ανακάλυψα για τον εαυτό μου.

**— Είχες επίσης μελετήσει πολύ και είχες κάνει αρκετές ταινίες μικρού μήκους όσο ανέβαινες επαγγελματικά για να φτάσεις στη θέση του πρώτου οπερατέρ.**

Ναι, μελετούσα φωτογραφία και κινηματογράφο επί εννέα χρόνια. Αμέσως μετά απ' αυτό έγινα ο νεότερος πρώτος βοηθός οπερατέρ και χειριστής κάμερας. Κατόπιν, για μερικά χρόνια ήμουν χειριστής κάμερας. Μετά ήρθε μια μεγάλη κρίση στον κινηματογράφο, στην Ιταλία και σταμάτησα να δουλεύω για δύο χρόνια.

**— Αυτό συνέβη το 1963-64. Εμφανίστηκε μια ύφεση στις παραγωγές κι υπήρχε οικονομική κρίση μέσα στη βιομηχανία του κινηματογράφου;**

Ναι, οι παραγωγοί άρχισαν να κατεβάζουν τα ρολά. Ο κινηματογραφιστής με τον οποίο δούλευα έμεινε άνεργος. Αυτή η περίοδος ύφεσης μου έδωσε την ευκαιρία να ερευνήσω και να μελετήσω μόνος μου, όλα εκείνα τα προβλήματα που δεν είχα μπορούσε να επεξεργαστώ στην περίοδο των σπουδών μου. Κι αυτό γιατί βασικά όταν σπουδάξεις μαθαίνεις, απλά και μόνο γιατί πρέπει να μάθεις. Οι γνώσεις σου περιορίζονται σε ονόματα, ημερομηνίες και πράγματα που είσαι αναγκασμένος να τα μάθεις. Αποκομίζεις τεχνικές γνώσεις κυρίως. Έτσι χρησιμοποίησα αυτή την περίοδο ανάπαυλας σαν μια εποχή για ανάπτυξη και φορμάρισμα της κουλτούρας μου. Έτσι βρήκα λύσεις και τρόπους για τη χρήση όλων των τεχνικών γνώσεων που είχα ως τότε. Αυτή ήταν μια από τις πιο σημαντικές στιγμές της ζωής μου. Όπως όλοι, δεν πιστεύω ότι απλά ξεκινάς απ' το σημείο Α και πηγαίνεις κατευθείαν στο σημείο Β. Πάντοτε ανεβοκατεβαίνεις με τον ίδιο τρόπο που κινείται και η ενέργεια. Έτσι όσο περισσότερο κατεβαίνεις και χάνεις μέσα στις ρίζες και στο υπόστρωμα που σε συνθέτει, τόσο ψηλότερα μπορείς να σκαρφαλώσεις μετά στο βουνό. Θα συναντάς πολύ σπουδαίες στιγμές κι εγώ τις έχω ζήσει αυτές τις στιγμές σ' όλη μου τη ζωή. Έρχεται κάποια στιγμή, αφού έχω πραγματοποιήσει κάτι σημαντικό, κάτι που πιστεύω ότι ήταν μια απίστευτα μεγάλη σπατάλη ενέργειας, ό-

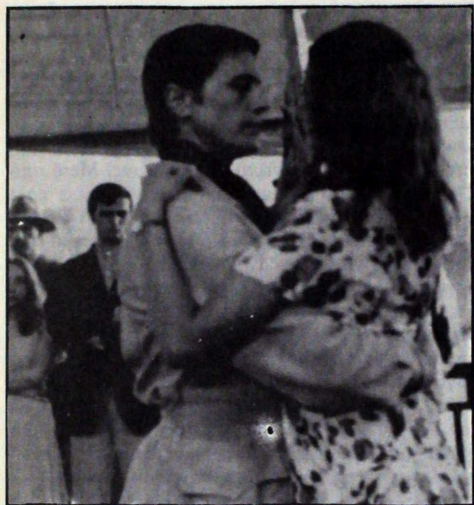
που πραγματικά πρέπει να σταματήσω για να ξαναγεμίσω τη μπαταρία μου. Ή να γυρίσω προς τα πίσω και να μελετήσω περισσότερο ή να κάνω μια ταινία που να είναι εξ ολοκλήρου διαφορετική απ' αυτό που είχα κάνει. Προσπαθώ να εμπλακώ σε μια περιέλιξη του εαυτού μου για να δημιουργήσω νέα ενέργεια. Ακόμα και η σκέψη ότι αρχίζουμε πάλι από την αρχή, είναι σημαντική στη ζωή μας. Μετά από την περίοδο που λέγαμε, άρχισα να δουλεύω πάλι σαν βοηθός οπερατέρ και γνωρίστηκα με τον *Bertolucci* στην ταινία *Before the Revolution*. Ύστερα από αυτή τη γνωριμία, με ξανακάλεσε κοντά του κι έτσι άρχισε μια ολόκληρη καινούργια εποχή για μένα. Ωστε, αν δεν είχα ποτέ εκείνη την επαγγελματική κρίση, αν δεν είχα μπορούσε να ξαναρχίσω απ' την αρχή, δε θα είχα τη δυνατότητα να εξελιχθώ μαζί του αργότερα.

Στα πρώτα του χρόνια, ο *Connie Hall* δούλευε με τον *Ted McCord*. Ο *Connie* έλεγε ότι κάθε φορά που ο *Ted* άρχιζε μια νέα ταινία, εμφανιζόταν στο πλατώ σα να μην είχε ξαναγυρίσει ποτέ του ταινία.

Πιστεύω ότι αυτό είναι ένα από τα σημαντικότερα συναισθήματα που πρέπει να έχουμε. Θυμάμαι με λεπτομέρεια την πρώτη προβολή της κάθε ταινίας που έχω κάνει. Θυμάμαι την πρώτη μου ταινία πιο ιδιαίτερα. Τη στιγμή που η οθόνη πρόκειται να φωτιστεί από μια εικόνα, στην καρδιά μου κυριαρχεί μια απίστευτη συγκίνηση. Βλέπεις μια εικόνα που κινείται και το μαγικό συντελείται και πάλι. Εκείνη τη στιγμή δεν έχει σημασία τι είδους εικόνα είναι αυτή —αλλά και μόνο το γεγονός ότι μπορείς και βλέπεις μια εικόνα είναι κάτι πολύ μαγικό. Είναι κάτι πολύ οδυνηρό μέχρι εκείνη ακριβώς τη στιγμή, κατά την οποία το φως που περνάει το εμφανισμένο φιλμ διασχίζει το σκοτάδι του δωματίου και μπορείς να δεις την εικόνα. Μετά μπορείς να κάνεις αναλύσεις και να συζητάς αν ήταν καλή, ή κακή και δεν ξέρω γω. Όμως εκείνη η στιγμή είναι μια θαυμαστή στιγμή.

Πρέπει να πω, ότι στις πρώτες-πρώτες μέρες κάθε νέας ταινίας, είμαι πολύ τρομαγμένος. Γιατί κάθε φορά προσπαθώ να κάνω ένα βήμα πιο μπροστά. Προσπαθώ να έχω τη δύναμη και την ενέργεια για να το κάνω γιατί, αλλιώς, απλά βαριέσαι να κάνεις τα ίδια και τα ίδια συνέχεια. Οι πρώτες μέρες μιας νέας ταινίας δημιουργούν έναν απίστευτο πόνο και βάσανα μέχρι να καταφέρει να το δεις στην οθόνη, τότε προχωράς. Και δε σταματάς ποτέ. Μέρα με τη μέρα, πρέπει να συγκεντρώνεσαι με ένταση σ' αυτό που κάνεις, αλλιώς θα αποσπαστεί η προσοχή σου. Αμέσως μόλις διαβάσω το σενάριο και μιλήσω με τον βασικό δημιουργό της ταινίας, το σκηνοθέτη και πάρω την πρώτη κατεύθυνση σχετικά με προς τα που πρέπει να κατευθυνθεί η ταινία, προσπαθώ να





— Η στρατηγική της αρχής

βρω έναν τρόπο για να καταλάβω πως θα συνθέσω στο μυαλό μου μια εικόνα, από τη φωτογραφική σκοπιά, σχετικά με τη συγκεκριμένη ιστορία. Προσπαθώ να ανακαλύψω ποια είναι η βασική ιδέα και πως μπορεί να αντιπροσωπευτεί μ' ένα συμβολικό, συναισθηματικό, ψυχολογικό ρεαλιστικό και σωματικό (αισθητηριακό) τρόπο. Αυτός είναι ο τρόπος που καταπιάνομαι με μια ταινία.

— Αυτός είναι ο ρόλος σου σαν κινηματογραφιστή;

Ναι. Κι αν δεν τα βρω αυτά απ' την αρχή, δε νομίζω ότι μπορώ να γίνω την ταινία. Γιατί δεν θα ήξερα τι κάνω. Αφού ανακαλύψω μια συγκεκριμένη κατεύθυνση αυτού του είδους, τότε αντιπροτείνω στο σκηνοθέτη αυτά που νομίζω ότι μπορούν να γίνουν στο φωτογραφικό τομέα. Αν συμφωνήσουμε, αυτός θα είναι κι ο δρόμος μου, η δομή μου. Είναι πολύ ξεκάθαρο από την αρχή. Βέβαια, μια και υπάρχει η εξέλιξη των πραγμάτων γύρω μας, κάθε ταινία μπορεί ν' αλλάξει μαζί μες μέρα με τη μέρα. Έτσι αυτό το βασικό σχέδιο, η δομή, είναι πολύ σημαντικό να υπάρχει, γιατί θα είναι εκεί σαν οδηγός για να ξεπερνάς ο,τιδήποτε πιστεύεις ότι τυχόν μπορεί να σε παρασύρει. Μερικές φορές βλέπεις κάτι που μπορεί να κάνεις ή να πεις. Θα ήταν όμως λάθος γιατί θα τραβούσε την προσοχή σου από τη βασική ιδέα. Γι' αυτό θα πρέπει να έχεις πολύ δυνατή σιγουριά όταν επιλέγεις αυτού του είδους το φωτισμό, αυτού του είδους τους τονισμούς, αυτού του είδους τη συναισθηση και αυτού του είδους το χρώμα, που θεωρείς ότι είναι σωστά για τη συγκεκριμένη ιστορία.

Όταν γράφεις ένα βιβλίο, το κάθε ξεχωριστό κεφάλαιο δεν είναι τόσο σημαντικό όσο το ίδιο το βιβλίο. Όμως, αν η κάθε σελίδα δεν σε βοηθάει στην κατανόηση της επόμενης, τότε αυτή η σελίδα δεν έχει συμβάλει στο σύνολο.

— Μιλάς για μια ενότητα;

Μιλώ για την ενότητα του έργου σαν τέτοιου. Έτσι απ' τη στιγμή που θα έχεις αυτή την ιδέα, αυτή την εσωτερική διαίσθηση σχετικά με το τι θές να κάνεις με την ταινία, προσπαθείς να το ξεκαθαρίσεις ώστε να μπορείς να μιλήσεις γι' αυτό. Μερικές φορές έχεις κάποια ιδέα που είναι δύσκολο να την εκφράσεις. Γι' αυτό, στις τελευταίες μου ταινίες, προσπάθησα να καταγράψω αυτές τις ιδέες. Επειδή αφού έχεις καταφέρει να εξωτερικεύσεις τις ιδέες σου, πρέπει να είσαι πολύ σταθερός με τον σκηνοθέτη, τον υπεύθυνο παραγωγής, τον ενδυματολόγο, κ.λπ. Όλοι έχουν την ανάγκη να πηγαιίνουν προς την ίδια κατεύθυνση. Κι από κείνη την ώρα, λεπτό προς λεπτό, μέρα με τη μέρα σ' όλη τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας μέχρι την τελική κόπια, όλα φτιάχνουν μία αψίδα. Ποτέ δε σταματάς. Πάντα μπορείς να προσθέσεις, πάντα μπορείς να συνεχίζεις μέχρι να έχεις την τελική κόπια. Μόνο τότε μπορείς να πεις «Το έκανα. Νάτο. Είναι στην οθόνη». Με το εργαστήριο, μπορείς να χρησιμοποιήσεις τεχνικές για ν' αποκαλύψεις μια εικόνα ή για να εκφράσεις μια εικόνα, από το αρνητικό στο θετικό, μ' ένα ιδιαίτερο τρόπο που σου χρειάζεται γι' αυτή τη συγκεκριμένη ταινία. Συνήθως δεν κάνω ποτέ τα ίδια για δυο ταινίες στο εργαστήριο. Η κάθε μία είναι διαφορετική. Όμως, υπάρχουν κάτι βασικά πράγματα που πάντα τα κάνω, που είναι τμήματα του εαυτού μου, κομμάτια της έκφρασής μου και που τ' αναγνωρίζει κανείς σ' όλες τις ταινίες μου. Κι αυτό γιατί είμαι ένα συγκεκριμένο άτομο, όπως και κάθε άλλος που προσπαθεί να εκφραστεί μέσα από κάτι.

Η πρώτη μου ταινία το 1968 ήταν μια απίστευτη στιγμή στη ζωή μου. Ήταν σαν τον πρώτο μου έρωτα. Ήταν η πρώτη φορά που είχα την ευκαιρία να εκφραστώ σ' ένα πλήρες «έργο». Είχα προηγουμένα κάνει ταινίες μικρού μήκους όμως μια μεγάλου μήκους σου δίνει την ευκαιρία να εκφραστείς πιο στέρεα, πιο ολοκληρωμένα και πιο συγκεκριμένα. Προσπαθούσα να είμαι παρών την κάθε στιγμή της κάθε μέρας, έλεγα στον εαυτό μου «Vittorio πρόσεχε, γιατί αυτή η στιγμή δε θα ξανάρθει ποτέ. Θα κάνεις εκατοντάδες ταινίες που θα είναι μεγαλύτερες, μικρότερες, καλύτερες ή χειρότερες, όμως αυτή η συγκεκριμένη στιγμή της ζωής σου δε θα ξανάρθει ποτέ». Μετά την πρώτη σου ταινία μπορείς να προσθέσεις και ν' αναπτύξεις μερικά πράγματα ποτέ όμως δεν θα είναι σαν εκείνη την πρώτη φορά. Θυμάμαι, ότι δυο μέρες πριν το τέλος της πρώτης μου ταινίας,



έκλαιγα σαν μωρό. Κάποιος φίλος μου δεν το καταλάβαινε και ρώτησε να μάθει τι μου συμβαίνει. Του είπα τι σκεφτόμουν. Ήταν μία υπέροχη στιγμή της ζωής μου γιατί επρόκειτο να χάσω κάτι πολύ, πολύ σημαντικό. Δηλαδή, την αθωότητα που έχεις όταν κάνεις κάτι για πρώτη φορά.

Ο,τιδήποτε έκανα από τότε, όπως οι ταινίες *Spider's Stratagem* (Στρατηγική της Αράχνης), *The Conformist* (ο Κονφορμιστής), *Last Tango in Paris* (Τελευταίο Ταγκό στο Παρίσι), 1900 και *Apocalypse Now* (Αποκάλυψη τώρα), αποτελούν ένα είδος διακλαδώσεων από πράγματα που γεννήθηκαν στην πρώτη μου ταινία. Απλά, συνέχισα εξελίσσοντας εκείνη την κύρια ιδέα. Νομίζω ότι η πρώτη μου ταινία είναι σαν γραμμικό σχέδιο.

— Τα πάντα βρίσκονται εκεί, σ' εκείνη την πρώτη έκφραση;

Τα πάντα. Είναι σαν το δαχτυλικό μου αποτύπωμα. Μετά την πρώτη μου ταινία, έπαιρνα κάθε απλό στοιχείο που υπήρχε, και προσπαθούσα να το αναπτύξω. Προσπαθούσα να το κάνω πιο ξεκάθαρο μεγαλύτερο, πιο έκδηλο. Ειδικότερα αυτή η προσπάθεια αφορούσε τη μεταγραφή του μαύρου άσπρου και του χρώματος. Επειδή η διαλεκτική της σύγκρουσης ανάμεσα στην τεχνητή ενέργεια και τη φυσική ενέργεια ήταν πάντα μια από τις συνιστώσες της προβληματικής μου. Η σύγκρουση ανάμεσα στη μέρα και τη νύχτα, στις σκιές και το φως, στο μαύρο και το άσπρο, στην τεχνολογία και την ενέργεια. Αυτά πάντα μπορείς να τα αναγνωρίζεις μέσα σ' εμένα και μέσα στη δουλειά μου. Η διαλεκτική για δύο διαφορετικά πράγματα, όπου δύο διαφορετικοί πόλοι συγκρούονται μόνο επειδή είναι χωρισμένοι. Και τη στιγμή που αυτοί οι δύο πόλοι θα ξαναενωθούν, θα υπάρξει ισορροπία. Θα είναι το ομορφότερο πράγμα που μπορεί να συμβεί.

Συγκεκριμένα, μπορεί να έχετε προσέξει ένα από τα σύμβολά μου που το χρησιμοποίησα στα *Spider's Stratagem*, *The Conformist* και στο *Last Tango in Paris*. Όποια λάμπα κι αν χρησιμοποίησα σ' αυτές τις ταινίες ήταν πάντα στρογγυλή. Ήταν μια υδρόγειος. Είναι η εικόνα δυο μισών πραγμάτων που έχουν ενωθεί. Οποιοσδήποτε κύκλος, ήταν πάντα για μένα, το σύμβολό μου. Νομίζω ότι ανάπτυξα αυτόν τον τομέα, ανάμεσα σ' αυτές τις δυο ενέργειες, από την πρώτη μου ταινία μέχρι και την *Apocalypse Now*. Με την *Apocalypse Now* ήθελα να εκφράσω την κύρια ιδέα του *Joseph Conrad* (*Heart of darkness*), που είναι η επιβολή μιας κουλτούρας πάνω σε μιαν άλλη κουλτούρα. Προσπαθούσα να εκφράσω τη σύγκρουση ανάμεσα στη φυσική ενέργεια και στην τεχνική ενέργεια. Αφού είχα εκτελέσει ένα τόσο γιγαντιαίο φιλμ - όπερα όπως η *Apocalypse Now*

ένοιθα ότι θα έκλεινα το πρώτο κεφάλαιο της ζωής μου. Ήταν πολύ δύσκολο για μένα να ξεκινήσω πάλι απ' την αρχή μετά απ' αυτό, επειδή τίποτα δε μπορούσε να μου δώσει μια ιδέα ή αρκετή ενέργεια για να αρχίσω κάτι νέο. Έτσι γι' άλλη μια φορά στη ζωή μου, σταμάτησα και προσπάθησα να δραπετεύσω στο παρελθόν μου. Ξέφυγα, έχοντας χωθεί μέσα σ' όλα τα βιβλία μου και σε κάθε γνώση που είχα παλιά όταν σπούδαζα. Έκανα έρευνα στο θέμα, ποιά «χρώμα» ήταν πραγματικά προορισμένο για μένα. Ερέυνησα όλες τις έννοιες περί χρώματος, όλες τις θεωρίες περί χρώματος. Έγραφα για αυτή την έρευνά μου κι αυτή αποκαλύφθηκε ότι ήταν πάλι μια πολύ σπουδαία στιγμή της ζωής μου. Ήταν υπέροχο να επιστρέφω στο σπουδαστή, ήταν υπέροχο να γυρίσω πίσω μέσα στον εαυτό μου και ήταν υπέροχο να γνωρίζω που βρισκόμουν εκείνη τη στιγμή. Γιατί πριν απ' αυτό, δεν ήξερα που ήμουν. Ήξερα από που είχα περάσει, όμως δεν ήξερα τι βρισκόταν μπροστά μου ή ποιά κατεύθυνση θά 'πρεπε να πάρω συνεχίζοντας. Η έρευνα πάνω στο χρώμα μου ξανάδωσε τη δύναμη να συνεχίσω σε μια συγκεκριμένη κατεύθυνση. Η ταινία *La Luna* ήταν η πρώτη που έκανα σ' αυτό το νέο κεφάλαιο της ζωής μου, χρησιμοποιώντας κύρια το συμβολισμό των χρωμάτων. Το *φεγγάρι* (*La Luna*) είναι το σύμβολο της μητέρας στην ψυχανάλυση. Μόλις λοιπόν το κατάλαβα αυτό,



— Το Τελευταίο Ταγκό στο Παρίσι  
— Maria Schneider





— *One from the heart*

προσπάθησα να χρησιμοποιήσω το σύμβολο του χρώματος του συγκεκριμένου χαρακτήρα για να εκφράσω τον ίδιο τον χαρακτήρα. Όσον αφορά το φως, προσπάθησα να περιβάλω το χαρακτήρα μ' ένα τέτοιο τρόπο ώστε να του δίνω βάθος. Προσπάθησα να δώσω πυκνότητα στους χαρακτήρες, προσπάθησα να αυξήσω τον όγκο τους. Δε μιλάω για τη χρήση των τριών διαστάσεων, μιλάω για το δόσιμο όγκου, για κάτι που είναι περισσότερο η παρουσία της προσωπικότητας. Όμως, κύρια ήθελα ν' αναπτύξω το σύμβολο του χρώματος στο *Φεγγάρι*.

#### — Τι εννοείς λέγοντας «το σύμβολο;»

Στην ψυχανάλυση, κάθε χρώμα αντιπροσωπεύει κάτι συγκεκριμένο, με μια έννοια συναισθηματική. Αυτό δεν το επινόησα εγώ, είναι κάτι πάνω στο οποίο έχουν μελετήσει οι επιστήμονες και οι ερευνητές. Μ' άλλα λόγια αν ονειρευτείς κάτι σε κίτρινο και κόκκινο, αυτό έχει μια συγκεκριμένη έννοια εξαιτίας των χρωμάτων που παίρνουν μέρος. Έτσι χρησιμοποίησα αυτή τη θεωρία του συμβόλου του χρώματος για να εκφράσω τα συναισθήματα των χαρακτήρων στο *Luna*. Η δεύτερη εφαρμογή αυτής της θεωρίας έγινε στην ταινία *One from the Heart*. Σ' αυτή την ταινία μ' απασχόλησε η φυσιολογία του χρώματος. Δηλαδή, με ποιους τρόπους αντιδρά το ανθρώπινο σώμα στο χρώμα. Λοιπόν, το ανθρώπινο σώμα είναι εκτεθειμένο στο φως και στο χρώμα εδώ

και χιλιάδες χρόνια. Κι από την αρχή της ύπαρξής του, αντιδρά, με τον ίδιο τρόπο: μόλις εκθέσεις το σώμα στο φως (ή στο κίτρινο), γεμίζεις ενεργητικότητα, έχεις ανάγκη να δουλέψεις. Κάθε φορά που εκθέτεις το σώμα στο σκοτάδι (ή στο μπλε), έχεις ανάγκη να ξεκουραστείς. Από την αρχή της ύπαρξής του, το ανθρώπινο σώμα κάνει αυτού του είδους το ταξίδι μέσα στη νύχτα και στη μέρα. Σήμερα, οι επιστήμονες έχουν αποδείξει ότι το σώμα αλλάζει με την παρουσία ενός συγκεκριμένου χρώματος. Γίνεσαι πιο ενεργητικός ή πιο χαλαρός ή πιο θλιμμένος. Ακόμα κι η πίεση του αίματος αλλάζει. Έτσι στην ταινία *One from the Heart* προσπάθησα να στηρίξω τη συγκινησιακή κατάσταση του κάθε χαρακτήρα μέσα από την αντιστοιχία του κάθε χρώματος.

— Πώς εκπαιδευτήκες ή πώς έχεις καταφέρει να σκέφτεσαι με τέτοιους μοναδικούς όρους;

Για παράδειγμα όταν ο *Francis Coppola* μου μίλησε για το *One from the Heart* μου είπε την ιστορία που ήταν πολύ απλή και ρεαλιστική. Εκτυλισσόταν στο Λας Βέγκας. Έτσι πήγαμε στο Λας Βέγκας κι έμεινα κατάπληκτος με τον τρόπο που είναι χτισμένο το Λας Βέγκας. Το Λας Βέγκας έχει μια τόσο απίστευτα μεγάλη ποσότητα από φως που οφείλεται στην αρχιτεκτονική του κι ο λόγος είναι για την ενεργητικότητα ή το κορμί σου. Μιλούσαμε ακριβώς γι' αυτό το πράγμα λίγο πριν: Πως το σώμα αντιδρά



στο φως και το σκοτάδι. Στο Λας Βέγκας ποτέ δεν έ-  
χεις την ανάγκη να νιώσεις ότι είναι βράδυ ή αργά.

### — Τα φώτα, βασικά αντικαθιστούν τον ήλιο;

Ακριβώς, όταν είσαι μέσα στο ξενοδοχείο ή στο καζίνο, δεν βλέπεις τον ήλιο απ' έξω, έτσι θέλεις να βγεις για περίπατο ή να αναπνεύσεις λίγο καθαρό αέρα. Όμως, βλέπεις όλα τα τζάμια βαμμένα μπλε και νιώθεις ότι δεν έχει ήλιο έξω· έτσι θες να μείνεις μέσα και να παίζεις. Χρησιμοποίησαν αυτές τις αρχές πάνω στα χρώματα για να προκαλούν μια συγκεκριμένη αντίδραση πάνω στο ανθρώπινο σώμα. Έχοντας λοιπόν την ιστορία τοποθετημένη στο Λας Βέγκας και βασιμμένη στο πάθος και το συναίσθημα των ανθρώπων, σκέφτηκα να χρησιμοποιήσω τη φυσιολογία του χρώματος σαν τέτοιου για να ορίσω τη «διάθεση» της ταινίας.

Θυμάμαι ότι δεν ήξερα γιατί ο *Bernardo Bertolucci* είχε βαφτίσει την ταινία του *La Luna*. Ξαφνικά όμως θυμήθηκα ότι *Luna* σημαίνει μητέρα. Αυτό ήταν και το κλειδί. Έτσι προσπάθησα να εκφράσω με χρώμα και φως, την ιστορία μέσα από το σύμβολο του χρώματος. Όταν διάβασα το βιβλίο του Conrad, *Heart of Darkness*, στην προετοιμασία μου για την *Apocalypse Now* αναρωτήθηκα για τι πράγμα μιλούσε το βιβλίο. Η βασική σύλληψη ήταν για μια κουλτούρα πάνω σε μια άλλη, ήταν μια σύγκρουση ανάμεσα σε δυο διαφορετικές κουλτούρες. Αναρωτήθηκα πως μπορούσα να το δείξω αυτό. Ένιωθα ότι ήταν η διαφορά ανάμεσα στη φυσική ενέργεια και στην τεχνολογική (τεχνητή) ενέργεια. Από εκεί άρχισα. Στην ταινία *The Conformist* η ιστορία εκτυλίσσεται σε μια πολύ κλειστοφοβική περίοδο. Ήταν η εποχή μιας δικτατορίας. Μια από τις ιδέες που είχαμε για τον *Conformist* ήταν να χρησιμοποιούμε μια τοποθεσία για κάθε ένα εσωτερικό. Και έξω απ' το παράθυρο, δε θα δείχναμε ποτέ την αληθινή πραγματικότητα. Έτσι, έξω απ' τα παράθυρα έχουμε κάτι πλαστό, κάτι όχι πραγματικό, κάτι ζωγραφισμένο. Για παράδειγμα, η σκάνος στο τρένο έγινε με προβολή από πίσω. Θέλαμε να δείξουμε το είδος της σύγκρουσης ανάμεσα στη δηλωμένη πραγματικότητα και στην αληθινή πραγματικότητα. Ήθελα να δείξω, χρησιμοποιώντας το φως, την ιδέα της κλειστοφοβίας, του να είσαι σε κλωβί. Χρησιμοποίησα γι' αυτό την ιδέα ότι το φως ποτέ δε μπορούσε να αγγίξει τις σκιές. Κι έτσι υπήρχε ένας ξεκάθαρος διαχωρισμός ανάμεσα στις σκιές και το φως. Γι' αυτό το λόγο χρησιμοποιούσα μια τεχνική που δίνει πολύ έντονες σκιές και πολύ έντονο φως στο πρώτο μισό της ταινίας. Όμως, όταν ξεκίνησα για το Παρίσι —το Παρίσι για μας ήταν ένα ελεύθερο έθνος, εκεί όπου όλοι πήγαιναν για να ξεφύγουν απ' τη δικτατορία— έκφρασα αυτή την αίσθηση της ελευθερίας, α-

φήνοντας το φως να εισχωρήσει στις σκιές. Άλλαξα τελείως το στυλ του φωτός κι έδωσα στο κοινό χρωματισμούς που δεν τους είχε δει στην ταινία αυτή ωρύτερα. Ο *Konformist* ήταν σχεδόν μια μαυρόασπρη ταινία στην αρχή. Όμως, στο δεύτερο μισό, στο Παρίσι, βλέπεις άλλα. Βλέπεις το φως να εισχωρεί στις σκιές. Είναι, γι' άλλη μια φορά, σαν δυο τμήματα που ενώνονται.

Όλες οι βραδινές σεκάνς στο *Conformist* είναι μπλε. Εκείνη την εποχή δεν ήξερα ακριβώς γιατί είχα διαλέξει το μπλε. Απλά ένιωθα ότι έτσι έπρεπε. Αργότερα, κατάλαβα τι είδους σύμβολο είναι το μπλε, διανοητικά. Όταν συζητούσαμε για το *Last Tango in Paris* πήγα για πρώτη φορά χειμώνα στο Παρίσι κι είδα όλα τα φώτα της πόλης αναμμένα. Ο φυσικός φωτισμός ήταν τόσο χαμηλός, ώστε αυτή η πόλη είχε συνηθίσει να έχει πάντα όλα τα τεχνητά φωτά της αναμμένα. Η σύγκρουση ανάμεσα σ' αυτές τις δυο ενέργειες (φυσική και τεχνητή), των έδωσε το διαφορετικό μήκος κύματος ή δόνησης, του διαφορετικού βαθμού της κλιμακας κελβίν που μπορείς να παρουσιάσεις, τα διαφορετικά χρώματα που μπορείς να έχεις. Έτσι άρχισα να καταλαβαίνω πως μπορεί να είναι σημαντικό να εκφράσεις την ιστορία σε μια τέτοια πόλη. Χρησιμοποίησα το πορτοκαλί χρώμα. Γι' άλλη μια φορά ήταν το διαφορετικό μήκος κύματος ή ενέργειας που μου έδωσε την ιδέα (υψηλό βαθμό αυτού του μήκους κύματος μου έδιναν την εντύπωση ότι εδώ είχα να κάνω με το πάθος). Αρχίσαμε να βάφουμε το άδειο διαμέρισμα πορτοκαλί. Αρχίσαμε να χρησιμοποιούμε τον χειμωνιάτικο ήλιο, που ήταν πολύ χαμηλός σε φως, κατά τη διάρκεια της ημέρας. Το φως του ήλιου μας έδινε πολύ ζεστούς τόνους. Και το χρώμα του τεχνητού φωτισμού διπλά στο φως της ημέρας υποδείκνυε το ίδιο χρώμα. Ήταν (το πορτοκαλί) το χρώμα του πάθους, των συγκινήσεων. Έτσι, λοιπόν, βγήκε η ιδέα για το *Τελευταίο Ταγκό στο Παρίσι*.

Στην ταινία *The Spider's Stratagem* η βασική ιδέα για να προσεγγίσεις την ταινία σου δινόταν από την ίδια την ιστορία. Ήταν κάτι που δεν υπήρχε, όμως εμείς θέλαμε να το δείξουμε σαν αληθινή (πραγματική) ιστορία. Έτσι η σκέψη ήταν να δείξουμε αυτή τη μικρή χώρα σαν μια τεράστια σκηνή, επειδή η ιστορία εκτυλίσσεται σε μια μικρή πόλη. Το είδος του χρωματισμού που χρησιμοποιήσαμε ήταν πολύ δυνατό και πολύ καθαρό. Σ' αυτή την ταινία υπήρχε η απίστευτη στιγμή του να βγαίνεις από μια μεγάλη πόλη όπως το Μιλάνο ή η Ρώμη και, για πρώτη φορά να πηγαίνεις στην ύπαιθρο. Στην πόλη, ο καπνός κι η ομίχλη λειτουργούν σαν ένα είδος φίλτρου, έτσι ώστε ποτέ δεν βλέπεις πραγματικά το αληθινό χρώμα των πραγμάτων. Δεν βλέπεις πραγματικά το κόκκινο της δύσης, το μπλε του νερού ή το πράσινο του



λειαδιού. Έτσι, ήταν μια απίστευτη και βαθιά εντυπωσιακή συγκινησιακή εμπειρία το να βλέπεις, μέσα στον καθαρό αέρα, το αγνό χρώμα της φώδης. Ήταν απίστευτο το ν' ακούς χωρίς το φιλτράρισμα των ήχων της πόλης. Ξέρεις, όταν μόνιμα ακούς το θόρυβο του αυτοκινήτου, του κλιματισμού και της TV χάνεις την ικανότητα ν' ακούς πραγματικά. Αν όμως αφαιρέσεις αυτό το επίπεδο θορύβων, ξαφνικά ακούς τα φύλλα να πέφτουν, τον αέρα να κινείται μέσα από τα δέντρα. Κι αυτή ήταν μια πολύ σημαντική ανακάλυψη. Η οπτική γωνία για το *The Spider's Stratagem* προήλθε από αυτό το είδος της εμπειρίας.

Σαν γενιά κινηματογραφιστών, αντιπροσωπεύουμε όλους τους κινηματογραφιστές που προηγήθηκαν από μας. Είμαστε σ' αυτό το σημείο, επειδή έχει προηγηθεί όλη η δουλειά που γινόταν μέχρι τώρα. Χωρίς αυτούς, δεν θα είμασταν εδώ σήμερα. Δεν υπάρχει αμφιβολία πάνω σ' αυτό. Όμως, ακόμα και πριν από εκείνους, υπάρχει μια ολόκληρη ιστορία ζωγραφικής. Από τότε που το πρώτο σχέδιο χαράχτηκε πάνω στα τοιχώματα των σπηλαίων, από τα πρώτα Αιγυπτιακά σχέδια, από τον Pierra della Francesca είχαμε πάντα τρόπους να εκφράσουμε ιστορίες συναισθημάτων και συγκινησιακές φιογούρες μ' ένα ιδιαίτερο στυλ. Δεν υπάρχει αμφιβολία όταν, κάνεις ένα σχέδιο, τραβάς μια φωτογραφία ή κινηματογραφείς μια ταινία, ότι είναι η έκφραση μιας ιστορίας δύο χιλιάδων χρόνων, είτε το έχεις συνειδηση αυτό είτε όχι. Γι' αυτό πιστεύω ότι πρέπει να έχουμε συνειδηση αυτόν που έχουμε γίνει προηγούμενα. Και νομίζω ότι θα ήταν λάθος να πάρεις έναν ζωγράφο και να του ζητήσεις να ζωγραφίσει μ' ένα συγκεκριμένο στυλ του παρελθόντος. Θα ήταν λάθος να ζητήσεις από ένα κινηματογραφιστή να τραβήξει μια ταινία στο ίδιο στυλ με μια άλλη γιατί αυτό ποτέ δεν μπορεί να γίνει. Κι ο λόγος είναι ότι τα ίδια στοιχεία δεν υπάρχουν με τρόπο ίδιο μ' αυτόν που υπήρχαν προηγούμενα. Όμως, μπορείς να κάνεις αναφορές στην παρελθούσα δουλειά με το σκοπό να είσαι πιο ξεκάθαρος με τον εαυτό σου σχετικά με το πού θες να πας και το τι θες να κάνεις.

— Είναι λοιπόν απλά ένα σημείο αναφοράς;

Η ύπαρξη μιας αναφοράς σου δίνει τη δυνατότητα να διαλέξεις, αποφασίζοντας να κινηθείς προς αυτήν αντί για την άλλη κατεύθυνση. Έτσι, η γνώση της κουλτούρας, της ιστορίας και των ατομικών σου εμπειριών είναι πολύ σημαντική. Αυτή τη στιγμή δεν είναι μόνο η ζωγραφική σημαντική αλλά και το θέατρο, ακόμα και αυτή ακριβώς η συζήτηση που κάνουμε τώρα. Το είδος των σκηνών που κάνουν τα χαρτιά σας στο τραπέζι ακριβώς τώρα, δημιουργούν ένα περιβάλλον για μένα. Είναι κάτι, που ίσως επηρεάζει το μυαλό μου. Δεν ξέρω πως, γιατί, ή ποτέ, εί-

ναι όμως κάτι που θα ξαναέρθει σίγουρα στη σκέψη μου.

**Αυτό που λες δηλαδή, είναι ότι υπάρχει αρκετή ασυνείδητη έκφραση στη δουλειά σου.**

Όχι μόνο στη δική μου δουλειά, αλλά στη δουλειά όλων.

**— Ναι, αλλά μερικοί άνθρωποι δεν το παραδέχονται με τίποτα αυτό.**

Ακριβώς επειδή είναι υποσυνείδητο. Αλλιώς θα ήταν συνειδητό. Καταλαβαίνεις ότι είναι υποσυνείδητο επειδή δεν μπορείς να το εξηγήσεις η επειδή δεν ξέρεις από που σου ήρθε, θέλω να πω γιατί ξαφνικά μου 'ρχεται μια ιδέα κι ύστερα σβήνω αυτό το φως αντί για το άλλο; Στο πάρισμο αυτής της απόφασης, υπάρχουν τόσα πολλά εκατομμύρια στοιχείων που με ωθούν να κάνω εκείνη την επιλογή. Μπορεί να διαλέξεις το πράσινο αντί για το κόκκινο, το μαύρο αντί για το άσπρο.

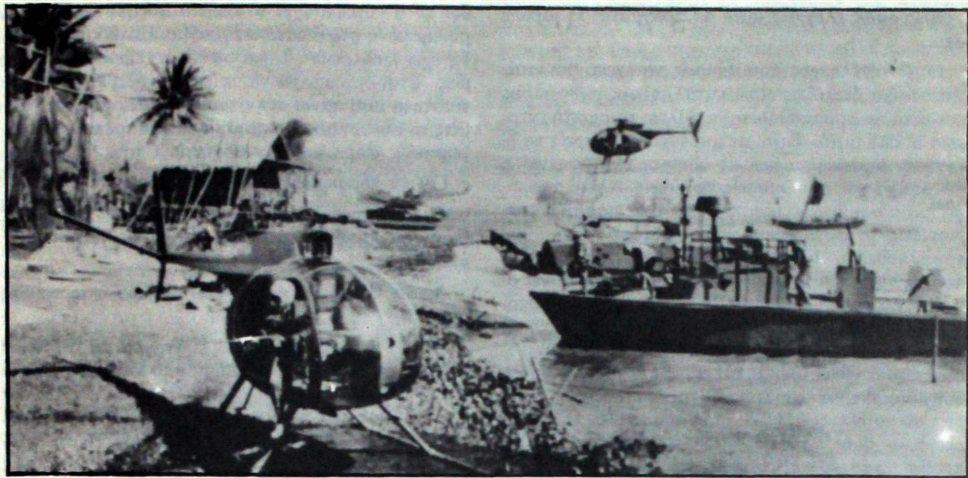
**— Όμως, δε συμφωνείς ότι μερικές φορές δεν ξέρεις το γιατί; Αλλά μόλις το κοιτάξεις αμέσως ξέρεις ότι είναι αυτό που θές.**

Ίσως μερικές φορές να μην ξέρεις. Ξέρεις όμως, ότι αυτό είναι αυτό που θές, αυτό είναι αυτό που νιώθεις. Ξέρεις ότι είναι αυτό που θές να πετύχεις. Αργότερα, ίσως ανακαλύψεις το γιατί. Ειλικρινά, εγώ δεν ήξερα γιατί έκανα το Παρίσι σε μπλέ τόνους για τον *Κονφορμίστα* και δυο χρόνια αργότερα το έκανα πορτοκαλί για το *Last Tango in Paris*. Τότε, ήταν η αίσθηση που μου ερχόταν από εκείνα τα είδη που μήκουσε κύματος κι από εκείνα τα είδη χρωματισμών. Οκτώ χρόνια αργότερα, ανακάλυψα τι εκφράζονταν αυτά τα χρώματα κι έτσι ίσως τώρα να ξέρω γιατί είχα κάνει εκείνες τις επιλογές. Τότε ήταν κάτι συγκινησιακό και κάτι που το ένιωθα.

**— Είναι κάτι που δεν μπορείς να το εξηγήσεις λογικά.**

Μερικές φορές πράγματι δεν μπορείς να το εξηγήσεις. Σου έρχεται μέσα από τη διαίσθηση και το κάνεις. Μπορεί να είναι δύσκολο να μιλήσεις γι' αυτό, ιδίως αν βρίσκεσαι σε δημοσιογραφικό στάδιο. Σας έδωσα να διαβάσετε αυτές τις δυο σελίδες γύρω από την ιδέα που συνέλαβα την ταινία *One from the Heart* επειδή έχω τελειώσει τα γυρίσματα. Έχουμε να ξανασάνουμε μερικές λήψεις αλλά βασικά έχω τελειώσει. Το ενενήντα εννιά τοις εκατό αυτών που έκανα έχει γίνει. Έτσι μπορώ εύκολα να μιλάω τώρα γι' αυτά. Όταν είσαι μέσα στη δημιουργική στιγμή, είναι δύσκολο να μιλήσεις γι' αυτήν. Αν ήδη έχεις μέσα στο μεδούλι σου όλα όσα θέλεις να πεις, σημαίνει ότι ήδη έχεις τελειώσει. Μόνο εάν ξέρεις, τι μπορεί να γίνει και ποιος, κατά τη γνώμη σου, είναι ο σωστός τρόπος για να το κάνεις, τότε μέρα με τη μέρα, βήμα με βήμα και λεπτό με λεπτό, το κάνεις. Έχεις την πραγμάτωση της ιδέας που είχες. Μετά καταλαβαί-





— Αποκάλυψη τώρα: μια σύγκρουση ανάμεσα σε δυο διαφορετικές κουλτούρες

νεις, ότι είσαι σωστός ή ότι μπορείς να τα σπρώξεις και να τα αναπτύξεις περισσότερο ή ότι μπορούν να πραγματοποιηθούν ακριβώς όπως τα είχες σκεφτεί. Μετά, μπορείς να μιλήσεις γι' αυτά. Πριν, είναι μόνο μια διαίσθηση. Δεν ξέρεις αν θα λειτουργήσει ή όχι, δεν ξέρεις αν μπορεί να γίνει ή όχι. Ξέρεις λογικά, σαν επαγγελματίας, ποιές είναι οι πιθανότητες που έχεις. Μπορεί τα είναι στο θέμα ή στο ενενήντα τοις εκατό. Ποτέ όμως δεν μπορούν να είναι στο εκατό τοις εκατό. Αν παράγεις μια εικόνα και θέλεις να την ξανακάνεις πάλι ίδια ακριβώς όπως την έκανες την πρώτη φορά, είναι αδύνατο να πετύχεις επειδή ποτέ δεν θα σου ξαναέρθει με τον ίδιο τρόπο. Ποτέ.

— **Μα μπορείς να ξέρεις πραγματικά τι έχεις κάνει πριν να το δεις, πριν προβληθεί τελικά; Τώρα μόλις, είπες ότι τελειώσες με την ταινία *One from the Heart* κι ότι ξέρεις τι έχεις κάνει. Ξέρεις όμως πραγματικά;**

Μπορώ να πω ότι σίγουρα έχει γίνει κατά ενενήντα εννιά τοις εκατό. Αυτό έρχεται σαν αποτέλεσμα του πόσο σίγουρος είσαι για τις τεχνικές σου γνώσεις, πόση εμπειρία έχεις σ' αυτό τον τομέα και πόσο συγκεντρωμένος ήσουν την ώρα που παρήγαγες τη συγκεκριμένη εικόνα. Νομίζω ότι ξέρω αρκετά ώστε από την ώρα που θα σκεφτώ μια εικόνα ώσπου να την εμφανίσω, να ξέρω πως θα φαίνεται στην οθόνη. Και νομίζω ότι ξέρω πως μπορώ να την βάλω στην οθόνη. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πάντα θα υπάρχουν ποσοστά τοις εκατό. Μερικές φορές είναι ένα κι άλλες ενενήντα τοις εκατό από καινούργια πράγματα. Είναι αυτά που δεν περιμενες. Είναι ίσως κάτι που το ένιωθες βαθειά μέσα σου, όμως που δεν

μπορούσες να περιγράψεις τι είναι. Ποτέ δεν πιστεύω όποιον μου λέει, «το ήξερα ότι ήταν ακριβώς έτσι.» Μπορεί να βρίσκεται στην ίδια κατεύθυνση και μπορεί να μοιάζει αλλά ποτέ δεν μπορεί να είναι ακριβώς ίδιο. Ποτέ. Η τεχνολογία αλλάζει και μπαίνει ανάμεσα στη σκέψη σου και στην οθόνη. Και στην τεχνολογία, έχεις επιλογές. Μερικά αντικείμενα είναι μονίμως μεταβλητά. Για παράδειγμα, το επίπεδο του εργαστηρίου αλλάζει κάθε μέρα. Η ανοχή αλλάζει κάθε μέρα, η δομή της εμουλσιόν αλλάζει κάθε μέρα κι οι οθόνες αλλάζουν σύμφωνα με την κάθε αίθουσα. Το φως, ο γλόμπος ο ίδιος, αλλάζει κάθε λεπτό επειδή κάθε στιγμή εκπέμπει ενέργεια που δεν αντικαθίσταται. Μέρα με τη μέρα, έχεις διαφορετική εικόνα. Νιώθω ότι, τα συναισθήματα των ανθρώπων που πρόκειται να δημιουργήσουν μια εικόνα, θα αλλάξουν την εικόνα. Το φιλμ είναι τόσο ευαίσθητο ώστε μπορεί να καταγράψει τα συναισθήματα των ανθρώπων που είναι παρόντες. Όταν βλέπεις μια ταινία μπορείς να νιώσεις αν έγινε με χαρά, θυμό ή πάθος. Και αν αλλάξεις ένα στοιχείο του πληρώματος η ταινία θ' αλλάξει. Το συλλογικό συναισθήμα θα είναι διαφορετικό. Επειδή ο καθένας από μας, είτε έχει μια πολύ μικρή δουλειά είτε μια πολύ μεγάλη, δημιουργεί αποφάσεις κάθε στιγμή. Το σπρώξιμο του «ντόλλυ» (γερανός) λίγο γρηγορότερα ή λίγο αργότερα αλλάζει την ταινία Η τοποθέτηση ενός καλύματος προς απ' το φως, μια ιδέα πιο χαμηλά, ή μια ιδέα πιο ψηλά, αλλάζει την ταινία. Και μιλάω για κάτι πολύ απλό. Πραγματικά πιστεύω ότι μια ταινία δεν είναι απλά μια ταινία και ότι βάζουμε όλο τον εαυτό μας σ' αυτήν σαν ανθρώπινα όντα.



— Πως όμως ελέγχεις αυτά τα πράγματα; Η μήπως όχι;

Ο μόνος έλεγχος που μπορείς να έχεις, συνιστάται στο να διαλέξεις τους κατάλληλους ανθρώπους και μετά να προσπαθήσεις να βάλεις τη σωστή ενέργεια σ' όλο αυτό. Έτσι, με μια έννοια, μπορείς να ελέγχεις, μπορείς να δώσεις οδηγίες. Αυτός είναι ο μόνος έλεγχος που μπορείς να κάνεις. Αλλιώς, όσο πιο πολύ έλεγχο εξασκείς, τόσο περισσότερο περιορίζεις το συναίσθημα κι άλλο τόσο περιορίζεις την ελευθερία. Έτσι καταλήγεις να έχεις μια ταινία που την έφτιαξαν φυλακισμένοι. Αυτό συμβαίνει όταν δεν επιτρέπεται στους ανθρώπους να σκέφτονται, να πουν μια ιδέα τους, να πουν ένα συναίσθημά τους σε κάποιον. Πιθανόν να υπάρχουν δεκαεννιά ιδέες που δεν είναι πολύ καλές, ίσως όμως να υπάρχουν δυο ή τρεις που είναι. Έτσι δε νομίζω ότι μπορείς να το ελέγξεις. Ο κόσμος προσπαθεί. Η μορφή ελέγχου που μπορείς να εξασκήσεις είναι να προσπαθήσεις να σπρώχνεις στη σωστή κατεύθυνση. Κι όταν κάποιος πάει σε λάθος κατεύθυνση, προσπαθείς να τον πείσεις, να τον κάνεις να καταλάβει ποιά είναι η σωστή κατεύθυνση. Μερικές φορές αυτό δεν είναι εύκολο.

— Λόγου χάρη, ποια είναι η σχέση σου με το συνεργείο σου;

Το συνεργείο μου το είχα πάντα. Είναι το ίδιο από την πρώτη μου ταινία. Είναι σαν οικογένειά μου, η επαγγελματική μου οικογένεια.

— Είσαι δικτατορικός; Πόση ελευθερία επιτρέπεις;

Λοιπόν, χρειάζεται ένας καπετάνιος, ένας μάστрос. Αν αφήσεις απλά τον καθένα να κάνει ο,τιδήποτε θέλει θα βρεθείς να φτιάχνεις ταυτόχρονα εκατό ταινίες. Νομίζω ότι χρειάζεται ένας αρχηγός για να δίνει τη σωστή κατεύθυνση, κι αυτό προσπαθώ να κάνω. Στον δικό τους συγκεκριμένο τομέα, πιστεύω ότι πρέπει να τους επιτρέπεται να εκφράζονται δηλ. σαν χειριστές κάμερας, σαν μακινίστας, σαν υπεύθυνος φωτισμού. Στο ξεκίνημα της ταινίας, προσπαθείς να είσαι όσο συγκεκριμένος γίνεται σχετικά με την κατεύθυνση και τον τρόπο που θες ν' ακολουθηθεί, επειδή δεν ξέρεις αν οι άλλοι άνθρωποι θα πάνε σ' άλλη κατεύθυνση. Γι' αυτό άλλωστε, βήμα με βήμα, πλησιάζεις περισσότερο τη σωστή κατεύθυνση καθώς οι άνθρωποι σου σε γνωρίζουν όλο και καλύτερα. Γίνεται πιο εύκολο να είμαστε πιο ελεύθεροι μεταξύ μας. Απλά συζητάμε στην αρχή για τον τύπο του στυλ που θέλουμε να έχουμε στην ταινία κι από εκεί αναπτυσσόμαστε. Μετά δε χρειάζεται να ελέγχο για τον τρόπο που έστησε τα φώτα ο υπεύθυνος φωτισμού, ή τον τρόπο που ο οπερατέρ έκανε ένα πανοραμίκ. Δε χρειάζεται να ελέγχο για να

δώ αν η κάμερα έχει το σωστό φίλτρο κι αν είναι ρυθμισμένη στο σωστό διάφραγμα. Είναι κάτι που ήδη έχει καθιερωθεί. Είναι σαν μια γλώσσα ανάμεσά μας. Έτσι εγώ μπορώ να αφιερώσω όλη την ενεργητικότητα μου πάνω στην ταινία. Αλλιώς, αν συλλάβεις το συνεργείο σου σε κάθε ταινία πρέπει να αρχίζεις κάθε φορά απ' την αρχή μαζί τους.

— Για να εδραιώσεις τους βασικούς κανόνες.

Είχαμε αρκετό χρόνο για να εδραιώσουμε τους βασικούς κανόνες και τώρα μπορούμε να πετάξουμε..

— Δε θά 'θελες να κάνεις εσύ κάμερα στις ταινίες σου;

Όχι. Για αρκετά χρόνια, κρατούσα απ' το λεβιέ την κάμερα επειδή ήταν τμήμα από κάτι που μου ήταν δύσκολο να το εξηγήσω. Ήταν τμήμα του να κάνεις την φωτογραφία πιο συγκεκριμένη και να τη χτίζεις σε εικόνα, περισσότερο απ' το να δουλεύεις πάνω στο τρίποδο ή στο ντόλλυ. Όμως όχι, δεν το κάνω πιά αυτό.

— Πιστεύεις στον πολύ αυστηρό έλεγχο πάνω στο εργαστήριο;

Άρχισα τη συνεργασία μου μ' ένα συγκεκριμένο εργαστήριο. Δεν έχει σημασία το εργαστήριο σαν τέτοιο, αλλά ο τεχνικός που δουλεύει σ' αυτό. Είχα μια καλή σχέση μ' αυτό τον άνθρωπο και συμμετείχε τόσο πολύ σαν να ήταν μέλος του συνεργείου μου. Στις αρχές, θυμάμαι τις δυσκολίες που είχα σχετικά με το αν θα με καταλάβαινε ή όχι. Όταν έκανα το *Τελευταίο Ταγκό στο Παρίσι*, ένιωθε ότι παραείχα πολύ κίτρινο και πορτοκαλί. Ήταν επειδή δεν καταλάβαινε τι κάναμε και γιατί. Έτσι του φώναξα στο πλατώ και του τα εξήγησα όλα. Μετά ήταν πολύ πιο ξεκάθαρο γι' αυτόν, αυτό που κάναμε. Έχουμε δουλέψει μαζί αρκετές ταινίες πια. Κι όταν πρόκειται ν' ακολουθηθώ μια νέα κατεύθυνση, προσέχω να είμαι πολύ συγκεκριμένος για το τι προσπαθώ να κάνω. Ένα από τα πιο σημαντικά πράγματα είναι το πως διαβάζει όσα έχω γράψει. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι, όταν διαλέγει ένα φως εκτύπωσης, η συγκεκριμένη επιλογή είναι τμήμα της προσωπικότητάς του. Έτσι η εικόνα που θα δώ θα είναι το δικό μου συναίσθημα, η συμμετοχή μου σαν όλα τα τεχνικά μέσα συν το δικό του συναίσθημα. Βάζει το συναίσθημά του πάνω από το συναίσθημα και τις γνώσεις μου. Κι έτσι η εικόνα γίνεται μια νέα εικόνα.

— Για την ταινία *One from the Heart* λόγου χάρη, δεν χρησιμοποίησες εργαστήριο απ' το Χόλλυγουντ;

Η ταινία αυτή ξεκίνησε σαν ταινία της MGM κι έτσι έπεισα τους ανθρώπους της MGM να μου επι-



τρέψουν να φέρω τον κύριο αυτό από την Technicolor Ρώμης. Δίνω μεγάλη σημασία σ' αυτό. Και σ' αυτή την ταινία προσπαθούσα να κάνω μερικά πράγματα με το χρώμα και δε μπορούσα ν' αρχίσω απ' την αρχή μ' έναν άλλο άνθρωπο του εργαστηρίου. Έτσι τον έφερα κοντά μου και αρχίσαμε την ταινία μ' ένα εργαστήριο στο Χόλλυγουντ. Όμως ανακαλύψαμε ότι χρησιμοποιούν μηχανές high speed στο εργαστήριο, που είναι διαφορετικές απ' αυτές που είχαμε συνηθίσει στη Ρώμη. Στο Χόλλυγουντ, που είναι το πιο σπουδαίο κέντρο στον κόσμο του κινηματογράφου, τα εργαστήρια έχουν τα νέα μηχανήματα για να εμφανίζουν το αρνητικό σε πολλή μεγάλη θερμότητα με μια μηχανή high speed. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι όποτε κερδίζεις κάτι, θα χρειαστεί κάπου να πληρώσεις γι' αυτό το κέρδος. Σαν αποτέλεσμα, το εργαστήριο σου κάνει οικονομία χρόνου αλλά χάνεις σε ποιότητα στην εικόνα. Τα τελευταία χρόνια, μας έχουν θεωρήσει σαν τυχερή γενιά κινηματογραφιστών. Σήμερα έχουμε πραγματικά τη δυνατότητα να είμαστε ελεύθεροι σε σχέση μ' αυτά που μπορούσαν να κάνουν οι κινηματογραφιστές του παρελθόντος. Είμαστε ελεύθεροι να χρησιμοποιούμε το φως κι απλά να χειριζόμαστε τη βασική μας πηγή, το φως, χωρίς να νοιάζομαστε για μια σειρά τεχνικές λεπτομέρειες της εμφάνισης για να βρισκόμαστε μια ισορροπία κ.ο.κ. Όμως εδώ στο Λος Άντζελες αρχίζει μια υποτροπική πορεία. Ο τρόπος με τον οποίο έχει φτιαχτεί ο εμφανιστής high speed κι ο τρόπος που τον χρησιμοποιούν εδώ, η ποικιλία τονισμών που μπορείς να καταγράψεις σε μια κόπια σήμερα είναι λιγότερη από χθές. Αυτή είναι μια από τις αιτίες που

έπαπα να χρησιμοποιώ το εργαστήριο του Χόλλυγουντ για την ταινία One from the Heart και στράφηκα σ' ένα εργαστήριο έξω από την πόλη που ακόμα χρησιμοποιούσε το παλιό σύστημα. Ήταν γελοίο το ότι δεν μπορούσα να κάνω αυτό που ήθελα σ' ένα εργαστήριο εδώ. Νομίζω ότι αυτή η κατάσταση είναι πολύ κακή κι ότι κάτι πρέπει να γίνει γι' αυτό. Είναι πολύ σημαντικό το ότι ένα εργαστήριο πρέπει ν' ανταποκρίνεται στις επιθυμίες και τις ανάγκες του κινηματογραφιστή. Από την αρχή το πίστευα αυτό για το εργαστήριο, επειδή όταν αρχίζω κάτι συγκεκριμένο, προσπαθώ να συνεχίσω μ' αυτό. Γι' αυτό το λόγο χρησιμοποίησα τον ίδιο άνθρωπο και το ίδιο εργαστήριο ακόμα κι όταν έκανα το *Τελευταίο Ταγκό στο Παρίσι*. Έστειλα το φιλμ στη Ρώμη. Όταν δούλενα στο Λονδίνο έστειλα επίσης κάθε μέρα το φιλμ στη Ρώμη. Υπάρχει και κάτι άλλο που είναι πολύ δύσκολο για ένα μοντέρνο εργαστήριο κι αυτό είναι να προσπαθήσεις να τους κάνεις να δοκιμάσουν κάτι διαφορετικό. Το βρίσκουν δύσκολο να αλλάξουν τον τρόπο που κάνουν τη δουλειά. Κι όμως αυτή η μικρή αλλαγή στη μεταχείριση είναι που δίνει την προσωπικότητά σου στο φιλμ. Σου επιτρέπει να εκφραστείς καλύτερα στη συγκεκριμένη εικόνα. Σήμερα, με τις νέες μεθόδους εμφάνισης και τη νέα τεχνολογία, προσπαθούν να μην έχουν καμιά αλλαγή ανάμεσα στο δικό μου φιλμ και στο φιλμ κάποιου άλλου κινηματογραφιστή. Προσπαθούν να τα ισοπεδώσουν όλα σ' ένα μέτριο επίπεδο. Αυτό επιτρέπει στο εργαστήριο να βγάξει ένα μάζιμουμ αριθμό ποδιών φιλμ ανά λεπτό. Αυτό είναι πολύ καταστροφικό επειδή δε θα υπάρχει κανένας διαχωρισμός



The Conformist



ανάμεσα στο ένα και το άλλο φιλμ, ανάμεσα στον ένα και τον άλλο κινηματογραφιστή. Θα κολλήσουμε σε ένα δοσμένο επίπεδο κι όλες οι δουλειές θα είναι μια ίσια γραμμή, δεν θα υπάρχει ποικιλία. Δεν θα σου επιτρέπουν να χρησιμοποιείς την προσωπικότητά σου που είναι ότι πιο σημαντικό έχουμε. Θα έπρεπε να μπορούμε να διαφέρουμε όπως οι ζωγράφοι και οι μουσικοί.

— Ας μιλήσουμε για την ταινία του *Warren Betty, Reds*, στην οποία επένδυσες τόσο πολύ χρόνο και ενέργεια. Και τώρα δε σου επιτρέπουν να τελειώσεις τις τελευταίες πέντε μέρες των γυρισμάτων, επειδή κάνεις γυρίσματα μέσα στο Χόλλυγουντ κι η επαγγελματική ένωση δε δέχεται να δουλεύεις μέσα στο χώρο της δικαιοδοσίας της. Είναι ακριβώς ό,τι έλεγες πριν. Η ένωση σου λέει ότι κάποιος άλλος μπορεί να τελειώσει την ταινία και δε θα υπάρχει καμιά διαφορά! Θα φαίνεται ίδια όπως κι αν γίνει!

Έγραφα το παρακάτω γράμμα στην Αμερικανική Ομοσπονδία Κινηματογραφιστών: «Αν είναι αλήθεια ότι κάποιος είναι «συγγραφέας», δηλαδή, κάποιος που έχει τη δημιουργικότητα για να μετατρέψει μια ιδέα ή μια έμπνευση σε λογοτεχνία, ζωγραφική, μουσική ή φωτογραφία: αν είναι αλήθεια ότι η φωτογραφία είναι η λογοτεχνία του φωτός: Αν είναι αλήθεια ότι, ο κινηματογραφιστής είναι ένας συγγραφέας που χρησιμοποιεί το φως, τη σκιά, τις αποχρώσεις και το χρώμα, σε συνδυασμό με την εμπειρία του, την εναισθησία του, τη νοημοσύνη και τα συναισθήματά του για να αποτυπώσει το προσωπικό του στυλ και την προσωπικότητά του σ' ένα δοσμένο έργο, τότε είναι ακατανόητο πως η ένωση που αντιπροσωπεύει τους κινηματογραφιστές ενός έθνους, να εμποδίζει συνειδητά την κρίσιμη τελική βδομάδα κινηματογράφησης, στον εκπρόσωπο ενός άλλου έθνους σε μια δουλειά που βρίσκεται σε εξέλιξη περισσότερο από ένα χρόνο.

Είναι σα να αρνείστε σ' ένα συγγραφέα την άδεια να τελειώσει το τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου του, ή σα να σταματάτε τις τελευταίες πινελιές ενός ζωγράφου, ή σα να αρνείστε σ' ένα συνθέτη την ευκαιρία να ολοκληρώσει το «φινάλε» του.

Αυτό το θέμα είναι ένα χτύπημα στην καρδιά των προσπαθειών που έχουν γίνει ως τώρα για να προχωρήσει η τέχνη και η κατάσταση των πραγμάτων. Μας σπρώχνει πίσω στο παρελθόν όπου ο διευθυντής της φωτογραφίας εθεωρείτο απλά ένας μυστηριώδης τεχνικός, που άλλαζε θέση με οποιονδήποτε άλλο τεχνικό κάθε στιγμή, και έτσι, ήταν ένας ανήμπορος μάρτυρας των ξαφνικών παραβιάσεων της δημιουργικής του προσπάθειας και της προσω-

## VITTORIO STORARO

- 1968 *Youthful, Youthful*
- 1969 *Crime at the Tennis Club*  
*The Spider's Stratagem*  
*The Bird with the Crystal Plumage*
- 1970 *The Conformist*  
*Adventure of Enea*
- 1971 *'Tis Pity She's a Whore*  
*Bad Day for the Aries*  
*Body of Love*
- 1972 *Adventure of Orlando*  
*Last Tango in Paris*  
*Bleu Gang*
- 1973 *Malice*  
*Giordano Bruno*  
*Identikit*
- 1974 *Footprints*
- 1975 *1900*  
*Scandal*
- 1976/ *Apocalypse Now\**  
77
- 1978 *Agatha*  
*Luna*
- 1979/ *Reds*  
80
- 1981 *One from the Heart*

πικής οπτικής που φέρνει σε μια ταινία.

Είναι μια πράξη ενάντια στους κινηματογραφιστές όλων των εθνών σαν συγγραφέων της δουλειάς τους. Μια πράξη κατά των μελών της ίδιας της ένωσης που την κάνει. Μια πράξη ενάντια στη μαγεία της λογοτεχνίας του φωτός-φωτογραφίας.»

### Τα είπες με πολύ ευφράδεια.

Νομίζω ότι είναι τρελλό, να νομίζεις ότι μπορείς να υπερασπίζεσαι τη δουλειά των κινηματογραφιστών και την ίδια ώρα, να πιστεύεις ότι είμαστε τόσο εύκολα αντικαθιστώμενοι όσο και το τμήμα ενός μηχανισμού. Αυτή υπήρξε μια από τις πιο αποθαρρυντικές εμπειρίες της ζωής μου. Δεν μπόρεσα να κρατήσω το φωτόμετρό μου, δεν μπόρεσα να δω μέσα από την κάμερα το έργο για το οποίο συνεργάζομαι εδώ και δεκατρείς μήνες.

Γη συνέντευξη πήραν οι Dennis Schaefer και Larry Salvato για το περιοδικό «Film Quarterly». Άνοιξη 1982. Τη μετάφραση από τα αγγλικά έκανε η ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΒΑΛΑΒΑΝΗ.



# Ένα υπερθέαμα λεπτών αποχρώσεων

του Μηνά Ταταλίδη

**ΒΑΡΙΕΤΕ, 1985**

Παραγωγή: **ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ - ΜΟΝΙΕ LAB ΕΠΕ**

Σενάριο - σκηνοθεσία: **ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ**

Φωτογραφία: **ΑΡΗΣ ΣΤΑΥΡΟΥ**

Μοντάζ: **ΚΩΣΤΑΣ ΙΟΡΔΑΝΙΔΗΣ**

Ηχοληψία: **ΝΙΚΟΣ ΑΧΛΑΔΗΣ**

Δση Παραγωγή: **ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ**

Σκηνικά: **ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ**

Ενδυματολόγος: **ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗ**

Μακιγιάζ: **ΦΑΝΗ ΑΛΕΞΑΚΗ**

Ηθοποιοί: **ΝΙΚΗΤΑΣ ΤΣΑΚΙΡΟΓΛΟΥ, ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΓΕΡΜΑΝΟΣ, ΟΛΙΑ ΛΑΖΑΡΙΔΟΥ, ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ, ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ, ΜΙΜΗΣ ΧΡΥΣΟΜΑΛΗΣ, ΔΕΣΠΩ ΔΙΑΜΑΝΤΙΔΟΥ.**

Διανομή: **Ε.Α.Κ.Ε.**

*«Η ελευθερία του καλλιτέχνη δεν πρέπει να κηδεμονεύεται, ούτε ακόμη, στο όνομα του υψηλότερου ιδανικού»*

**ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ**

Το «Βαριετέ», μπορώ να ισχυριστώ ότι είναι το πρώτο φιλμ, που όταν το ανακαλώ στη μνήμη μου, αυτό παρουσιάζεται από το τέλος προς την αρχή. Πρόκειται για ένα φιλμ που δεν προτείνει απλώς μια αντιαφήγηση στο επίπεδο της μυθοπλασίας, αλλά και μια αντιαφήγηση στο επίπεδο των «συστολών - διαστολών» του χρόνου δράσης που θεμελιώνει άλλωστε, και την ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στο χρόνο της πραγματικότητας και στο χρόνο της αναπαράγωγής της.

Η διαμόρφωση των δομικών στοιχείων του «Βαριετέ» επιτελείται στη βάση των βαθύτερων επιθυμιών του «σκηνοθέτη» (Νικ. Τσακίρογλου) που αναζητά τις κινηματογραφικές του ιδέες μέσα στο χώρο των άμεσων εμπειριών του, αλλά με μια διαφορά: το κινηματογραφικό του σχέδιασμα εκτυλίσσεται εμπρόθετα, εγκλωβισμένο στην πλοκή των διαπροσωπικών του σχέσεων. Κατά τη διάρκεια των περιπλανησών του, ο σκηνοθέτης περιορίζεται να παρακολουθεί το τεμάχισμα μιας δύναμης φιλικής δράσης σαν η ανασύνθεση της πραγματικότητας — με κινηματο-

γραφικό τρόπο— να έχει ολοκληρωθεί και έτσι ο χρόνος θέασης του φιλμ να ταυτίζεται δυναμικά με τον χρονο-διάγραμμα που θα ακολουθήσει ο «μύθος» στο τελικό στάδιο του μοντάζ.

Ο σκηνοθέτης, μέχρι και το τέλος των αναζητήσών του, δεν κατέληξε στην οριακή εκείνη απόφαση, που θα τον προέτρεπε να αρχίσει την καταγραφή των ιδεών του πάνω στο σελulόιντ, γιατί σε τελευταία ανάλυση δεν χρειάζεται κάτι τέτοιο: Ο σκηνοθέτης βιώνει την πραγματικότητα — πλήρης νοητική διαύγεια και ενσυνείδητη πρακτική— με όρους εκ προοιμίου κινηματογραφικούς: Η έρευνα για τη συλλογή στοιχείων που θα συναρθρώσουν το φιλικό κείμενο, κατ' αρχήν ως σενάριο, δεν είναι τίποτα άλλο από ένα, ομολογουμένως, πειστικό πρόσχημα: Ναι, είναι δυνατόν η ζωή, να είναι και κινηματογράφος (δηλαδή, έλλογη δομή, ενεργητική και αποφασιστική επέμβαση πάνω στο χασματικό σώμα της πραγματικότητας, με όργανο την ευαισθησία, τον αισθησιασμό, και γιατί όχι, την επιστημονική γνώση του καλλιτέχνη), ή πολύ περισσότερο, όλες οι καλλιτεχνικές μορφές έκφρασης που οργανώνουν αισθητικά και ιδεολογικά το ανθρώπινο υποκείμενο.

Ο κινηματογραφιστής Παναγιωτόπουλος, εξομωίνεται με τον ήρωά του, σκηνοθέτη Νικήτα Τσακίρογλου, και μέσω αυτού διηγείται μια ιστορία ή αναπαριστά τον κόσμο, γιατί δεν μπορεί να καταφύγει —λόγω της φύσης του κινηματογράφου— στο θαυμαστό όργανο διαφοροποίησης, τη γλώσσα. Η διεργασία του δεν μπορεί να είναι γλωσσική αλλά στυλιστική (1). Αυτή η παρατήρηση, νομίζουμε ότι πρέπει να μας απασχολήσει ιδιαίτερα, γιατί ακριβώς το «Βαριετέ» καταδηλώνει εμφαντικά την αποθέωση της στυλιστικής διεργασίας.

Η ανυπαρξία ενός κινηματογραφικού λεξικού, αντίστοιχο με το γλωσσικό λεξικό, από την μια μεριά καταδυναστεύει τον κινηματογραφικό δημιουργό προκειμένου να εκφραστεί με σχετική ευκολία, και από την άλλη μεριά, τον προκαλεί να βουτήξει σ' έναν απέραντο ωκεανό από εικόνες, δυνάμει συμβο-

● Σύγχρονος Κινηματογράφος, τεύχος 35

1. Π. Π. Παζολίνι: Ο κινηματογράφος της ποίησης. Μετάφραση: Κλαίρη Μητσούκη





Βαριετέ. Βαγγέλης Γερμανός, Όλια Λαζαρίδου, Μίμης Χρυσomάλλης

λικές. Από αυτές τις εικόνες θα συλλέξει τελικά το αρχικό οπτικό υλικό του, που αργότερα θα φορτίσει μέσω των μορφολογικών προσωπικών του επεμβάσεων, με ένα ιδιαίτερο νόημα. Εφ' όσον, δεχόμαστε λοιπόν, ότι το εικονικό σημείο δεν αρθρώνει ένα αργίο σύνταγμα (αλληλουχία λεπτομερειών στο επίπεδο του δομικού συνόλου της εικόνας) αλλά κατά κάποιον τρόπο εδραϊώνει ένα είδος εξουδετέρωσης των εννοιολογικών υποστάσεων του συστήματος (παράλλαξη υψής στο ίδιο στοιχείο - λεπτομέρεια, του δομικού συνόλου της εικόνας) της εικόνας, τότε ο δημιουργός υποχρεώνεται εκ των πραγμάτων να εξασκήσει μια «αισθητική βία» στο εικονικό σημείο με πρόθεση να μεταστρέψει τη στυλιστική υπόσταση της εικόνας σε γραμματολογική.

Με άλλους όρους, η στυλιστική υπόσταση μιας εικόνας ταυτίζεται με την νατουραλιστική μορφή μιας εξ αντικειμένου πραγματικότητας και η γραμματολογική μεταστροφή της, συνεπάγεται την υποκειμενική αντίδραση του δημιουργού απέναντι στην ανορθολογική φυσικότητα των εικονικών σημείων, με σκοπό να παράγει τις απαραίτητες εκείνες λεπτές αποχρώσεις που θα σημάνουν αποφασιστικά τις καλλιτεχνικές και φιλοσοφικές προτάσεις του. Αυτή η δυσπρόστατη φύση της εικόνας, τελικά, είναι πιθανό να επιβεβαιώνει την άποψη ότι ο χειμαρρώδης πληθωρισμός των εικόνων εκτρέπει τις γνωστικές - διανοητικές λειτουργίες του δέκτη, πέρα από την συλλογιστική ακρίβεια του γραμματικού λεκτικού. Είναι όμως, εξ ίσου πιθανότερο, η φορμαλιστική αναζήτηση πάνω στις δυνατότητες κατασκευής ενός φιλικού κειμένου, που να ισορροπεί ανάμεσα στις

ασυνείδητες, υπνωτιστικές ονειρικές επιδράσεις —μέσω της αυτοματικής διεργασίας πρόσληψης— και στην «αισθητική καθαρότητα» της σήμανσης των εικονικών σημείων, να εξελίξει το κινηματογραφικό μέσο σε ένα ακριβές όργανο στυλιστικολεκτικής σύλληψης.

Η πραγματικότητα δεν είναι τελικά παρά κινηματογράφος εκ του φυσικού. Είναι ένα γιγαντιαίο θέαμα, ένα «χάππενινγκ», όπου όλοι οι άνθρωποι είναι θεατές και ηθοποιοί, υποκείμενα σε διάφορα δράματα. (2). Εμείς θα συμπληρώναμε μονολεκτικά: «Βαριετέ». Αν κατά τον PEIRCE, η καθ' ό' λογική είναι η τυπική επιστήμη των όρων υπό τους οποίους αληθεύουν οι παραστάσεις, τότε, η δυναμική ανάδραση που προξενεί ο άκρατος αισθητισμός των εικονικών σημείων του «Βαριετέ», οφείλεται ακριβώς στην ανατρεπτική αντιστροφή της παραπάνω διατύπωσης: Η λογική δεν επαληθεύεται μόνον εξ αιτίας των παραστάσεων (εικονικών) δια μέσου των «αισθητικών όρων» αλλά ταυτόχρονα συγκρούεται και με την «υλικότητα του χρόνου»: Μπροστά της είναι αδύνατον να αντιπαρατεθεί ο,τιδήποτε, ούτε και ο παντοδύναμος μύθος της τέχνης. Να λοιπόν που ξεκινώντας από τα χρωματισμένα χιόνια της τελευταίας σκηνής του «Βαριετέ», χωρίς καμιά δυσκολία, κινηθήκαμε αντίστροφα και φθάσαμε στο πρώτο πλάνο του φιλμ (ή του θεάματος «Ζωή»); στη φωτογραφία ενός πρόωρα χαμένου σκηνοθέτη και υπερευαίσθητου ανθρώπου, του Λάμπρου Λιαρόπουλου. Ο Λιαρόπου-

- Σύγχρονος Κινηματογράφος, τεύχος 35
- 2. Ν. Κολοβού: Γλώσσα και κινηματογράφος.



λος όντας ευαίσθητη ύπαρξη, είχε ταυτίσει ολικά την κανιβαλλική καθημερινότητα (πάντα νιώθω την καυτή ανάσα, των πάσης φύσεως ανθρωποφάγων εζουσιών, στο σβέρκο μου) με τα πιο ευγενικά ιδανικά της τέχνης, στην απέλιπδη προσπάθειά του να ξεπεράσει την πρώτη μέσα από την δεύτερη.

Έτσι, όταν ο Νίκος Παναγιωτόπουλος προτάσει την φράση του Λ. Λιαρόπουλου: «Μου ζητάς να σου πω μια ιστορία με αρχή, μέση και τέλος - αρχή, γίνε-

ται κάθε στιγμή και το τέλος δεν χωράει στην οθόνη που βλέπεις», δηλώνει με τον πλέον σαφή τρόπο, ότι θα παρακολουθήσουμε ένα δυναμικό θέαμα γεννημένο κατ' ευθείαν απ' τη ζωή, που αποτελεί εξ' άλλου και το κατ' εξοχήν θέαμα, και επίσης ότι έφθασε η ώρα να απεκδυθούμε του μύθου της τέχνης μέσα από την τέχνη του μύθου (μυθοπλασία), έστω και αν η υπερβατικότητα του εγχειρήματος οδηγεί νομοτελειακά στη συντριβή.



Βαριετέ. Βαγγέλης Γερμανός, Δέσποινα Γερογιάννου

Κ. Π.



# Η (Γ) Κάρμεν του

ΓΑΛΛΙΑ, 1983

Σκηνοθεσία: Jean-Luc Godard, Σενάριο και προσαρμογή: Anne - Marie Mieville, Φωτογραφία: Raoul Couhard, Χολόγνια: Francois Musy, Μουσική: Beethoven, Κουαρτέτο: 9, 10, 14, 15 και 16 ηχογραφημένα από το κουαρτέτο Πρατ, Τραγούδι: Ruby's Arms - Tom Waits, Φίλμ: Eastmancolor 1/33, 1/66, Ηθοποιοί: Maruschka Detmers (Carmen X), Jacques Bonafé (Joseph Bonafé), Myriam Roussel (Claire), Christophe Odent (Le Chef), Jean - Luc Godard (Oncle Jean)  
Διεύθυνση παραγωγής: JLG Films, Παραγωγή: SARA Films, Διάρκεια 1 ώρα 25'

«Αυτοσχεδιάζουμε; Ναι. Καταστρέφουμε; Ναι. Πόσο τυχαία είναι η αμηχανία της δημιουργικής εξέλιξης, όταν γεννάει ένα σημειωτικό σύστημα εξέχουσας σημαντικής πληρότητας στο επίπεδο εκφοράς του κινηματογραφικού λόγου; Όσο τυχαίο είναι να κλείνουμε τα μάτια αντί να τα ανοίξουμε και επίσης όσο τυχαίο είναι τα κλασικά μνημεία της δυτικής κουλτούρας να αποχτούν καινούργιες σημειοδοτήσεις αρθρωμένα με σύγχρονες σημαίνουσες φόρμες που παραπέμπουν στα διαχρονικά συνειδησιακά προβλήματα.

Όνομα: Κάρμεν (Μύθος). Χωρίς όνομα: Αμφισβήτηση (Μυθοποίηση). Μετωνυμία: Ο άνθρωπος δεν κερδίζει πια. (Απομυθοποίηση). Πριν από μερικά χρόνια οι κραυγές του τύπου «Κάτω οι πολυεθνικές», «Όταν τα σκατά αποκτίουν αξία, οι φτωχοί δεν θά 'χουν κόλο», «η φαντασία στην εξουσία κλπ», θεμελιώναν ένα επαναστατικό προτσές που συχνά γινόταν αιτία να χάνουν τον ύπνο τους οι μακάριοι κρατούντες. Σήμερα ηχούν τόσο παράδοξα αδύναμες, όσο μια συμφωνία του Μπετόβεν σε μουσική υπογράμμιση μιας αλανιάρικης απαγγελίας του Τομ Γουέτς. Σήμερα, είναι δυνατόν, ακόμη και η εκλεπτυσμένη εκφορά του c (Κα) να ηχησει αντιθετικά σαν χονδροειδέστατο g (Γκα), και επίσης να χειροκροτήσουμε ενθουσιασμένοι για τη βίαιη ερμηνεία του βιολοντσέλου που ενδεχομένως να συγχωριζέται με τους απωθητικούς γδούπους ενός πλυντηρίου πιάτων. Μην εκπλήσσεθε λοιπόν για τον σκηνοθέτη κ. Γκοντάρ που νοσηλεύεται σε ένα χαρούμενο τρελλάδικο. Τώρα η ικανοποίησή του δεν αντλείται από τη δημιουργία, αλλά από την αναγγελία της δημιουργίας. Απλώς, το όνομα «τα λέει όλα» και συγχρόνως τα υποκαθιστά. «Ποιά είναι αλήθεια, η φύση της κρίσης;». «Γεγονός είναι πάντως ότι ο Μάο χόρτασε την Κίνα φαγητό.»

Το κολαράκι της Κάρμεν είναι ταυτόχρονα παιδικό και γυναικείο γιατί ο μύθος συγκροτείται από τη φθορά της ιστορικής ιδιότητας των πραγμάτων: τα πράγματα χάνουν μέσα στο μύθο την ανάμνηση της

## ( ) Κοντάρ

κατασκευής τους, για να θυμηθούμε τον Μπαρτ. Ο Γκοντάρ δε διστάζει να κατεβάσει το κόκκινο κυλότακι της Κάρμεν, γιατί αντιτίθεται στη θεμελίωση της τέχνης μέσα στη φύση και το χρόνο σαν αποσαφήνιση μιας αιώνιας αλήθειας, ακόμη και αν πρόκειται για τον προαιώνιο έρωτα σε μουσική του Μπιζέ. Ζούμε σε μια εποχή που η αστική ανωνυμία δεν είναι τίποτε άλλο από μια ταξική εταιρία επαρκώς αιτιολογημένη σε ένα οικονομικό σύστημα, φαινομενικώς ανοιχτού, αλλά ουσιαστικά αεροστεγώς συσκευασμένου στη λογική της εντροπίας των απανταχού μονοπωλίων.

Ο Γκοντάρ αναστατώνει στην κυριολεξία τη γλώσσα του κινηματογράφου με πρόθεση να επεκτείνει το αφηρημένο σχήμα των εννοιών και των σημείων μέχρι τα έσχατα σύνορα του δεσμού ανάμεσα στο σημαίνον και το σημασιόμενο: Ο σκοπός του είναι φανερός: Διευρύνοντας τις εννοιολογικές δομές απελευθερώνει την οπτικοακουστική γλώσσα από τις καταπιεστικές συμβάσεις και εξισώνει την ποιητική αυθαιρεσία με την απομυθοποιημένη παράδοση, από διυστεμένη αντιπαράθεση σε συνισταμένη επαναστατική θέση.

Η εκφραστική δυναμική του Γκοντάρ διαπερνά τις πολιτικές λειτουργίες των κοινωνικών ομάδων σαν διαβρωτική ακτινοβολία που επιδρά μακροπρόθεσμα στην καθησυχασμένη αστική συνείδηση. Αν και στον Γκονταρικό κόσμο, οι κοινωνικές και πολιτικές σχέσεις είναι εκ των προτέρων δοσμένες, μοντελοποιημένα σχήματα ντεφάκτο, η αισθητική τους ανάπτυξη αυτονομείται σε τέτοιο βαθμό, ώστε η διαμαρτυρία για την αντιφατική τους φύση να τελείται με όρους ενάντιους στην κυρίαρχη ιδεολογία. Έτσι λοιπόν, αν βρεθούμε τυχαία στο διάδρομο που οδηγεί στο λουτρό της Κάρμεν, ας μη διστάσουμε να θαυμάσουμε τη λουόμενη πρόκληση, **έστω και επί ποιή αναντιστάτου**. Το αρχέτυπο πρότυπο του παθιασμένου έρωτα, ενός υπηρέτη φρουρού του κατεστημένου οικονομικού συστήματος, απέναντι στη φιλογερή πρόκληση μιας ανάρτησης των πόλεων, διαμορφώνει την πλαστότητα των συναισθηματικών εκρήξεων, αφού σε τελευταία ανάλυση η κοχλάζουσα πραγματικότητα θα φέρει στην επιφάνεια τις αντίπαλες «φουσκάλες» που βέβαια θα εκραγούν εκκωφαντικά.

Στον παραδοσιακό μύθο, η Κάρμεν πέφτει θύμα ε-





*Prénom Carmen: Myriam Roussel*

νός ερωτιστικού έρωτα: Στην έκδοση κατά Γκοντάρ πάλι ο θάνατος της Κάρμεν έχει σαν αφορμή την άρνησή της απέναντι στον ερωμένο της με τη διαφορά όμως ότι η βαθύτερη αιτία προβάλλει ανάγλυφα: Ο υπηρέτης - φρουρός δεν ενεργεί ως ερωτικό υποκείμενο της ανθρώπινης φύσης αλλά ως αυτόματο νευρόσπαστο στην υπηρεσία της μουρζουζαζίας. Το υποχείριο της εξουσίας επιχειρήσει να απαγκιστρωθεί από το όχημα των ψευδαισθήσεων, γιατί η επίμονη αποκαθίλωση των βασανιστικών ενοχών της ψευτοθικής συμπεριφοράς, η παρώθηση στην αποκάλυψη της βαθύτερης εσωτερικότητας, είναι πραγματικά μια επαναστατική κατάκτηση, σε ατομικό επίπεδο. Η λυτρωτική επίδραση της επιβεβαιωμένης εσωτερικότητας, επιτρέπει στο άτομο να ξεφύγει από τον κλοιό των αλλοτριωτικών σχέσεων και να απαλλαγεί από την επιβολή των εξουσιαστικών επικαθορισμών.

Η απόδραση λοιπόν, από το χώρο της εξουσίας και του ελέγχου, πραγματοποιήθηκε μέσω του έρωτα και οδήγησε τόσο την Κάρμεν όσο και τον ερωμένο της σε εκείνο το φυσικό χώρο, όπου οι αστικές αξίες αποδυναμωμένες, αδυνατούν να υποτάξουν τις ορμές των ερωτευμένων.

Το άτομο, έξω από τις νόρμες των καπιταλιστικών παραγωγικών σχέσεων και της ιδεολογίας του κέρδους παραδίνεται με ικανοποίηση στην έξαρση των συναισθηματικών διαξίψιμων, στο άσβεστο πάθος για ευτυχισμένη ζωή και σε ατελείωτα φαντα-

στικά ταξίδια. Συνεπώς η εξωτερικήυση της υποκειμενικότητας, είναι πράξη ίσης πολιτικής αξίας με οποιαδήποτε άλλη επαναστατική πράξη. Παρά το γεγονός ότι ο θάνατος συναντάει την Κάρμεν σαν αναπότρεπτη νομοτέλεια, ο τρόπος ζωής της δεν ήταν αναγκαστικά ταυτόσημος με την κοινωνική της παρουσία. Η αυτοδυναμία της επεκτείνεται από τον απελπισμένο θείο Γκοντάρ, όψιμο σκηνοθέτη - συμμοριτή μιας δραματικής ιστορίας, μέχρι την επαναστατική της οργάνωση.

Η ιστορία των μοιραίων (;) συμπτώσεων που μεταβάλλουν τη ζωή της δεν είναι μόνο απλές παραστάσεις μιας τυφλής σκηνοθέτριας - θεάς και δεν οφείλονται αποκλειστικά στην ταξική της προέλευση. Φυσικά η ουσιαστική κατεύθυνση της πορείας της στο κοινωνικό πεδίο καθορίστηκε από τον καμβά των ταξικών διαστρωματώσεων της αστικής κοινωνίας, που βέβαια δεν καλύπτει ολοκληρωτικά το λαβυρινθώδες πλέγμα του ανθρώπινου πεπρωμένου. Από τις αρχαϊκές απεικονίσεις των σπηλαιών της Αλταμίρα μέχρι τις σημερινές τεχνικές video των κολοσσιαίων σύγχρονων μητροπόλεων, η λατρεία στον έρωτα είναι η ισχυρότερη και μοναδική κατάφαση που ενοποιεί ένα πολιτισμό χιλιετηρίδων, ως έκφραση αντίστασης εναντίον του δαίμονα της εξουσίας.

Δεν πρόκειται μόνο για το ένστικτο της ζωής που αντιστέκεται στην ανακυκλούμενη φθορά της ύλης, δηλαδή στο θάνατο, αλλά ουσιαστικά πρόκειται για



την ίδια την φύση του σύμπαντος κόσμου: ο έρωτας παρελαύνει στην ιστορία και ανασυντίθεται στην τέχνη με αισθητική μορφή, πάντοτε με τη διάταξη μιας προϊούσας αντιπαλότητας - αναπτυσσόμενης σε επίπεδο μάχης: Η φύση των πραγμάτων είναι τουλάχιστο διπλή (έρωτας και θάνατος). Πάνω από όλες τις αλήθειες λοιπόν, κυριαρχεί μια πρωταρχική και ευρύτερη αλήθεια: η φύση είναι ερωτική - η χειραγώγησή της από κάθε μορφή εξουσίας, αποτελεί θεμελιώδη πολιτική - και ο πολιτισμός είναι μια ιστορία γραμμένη με «άλλα λόγια» αφού βεβαίως η πολιτική οικονομία αδυνατεί να ερμηνεύσει τις ψυχολογικές ποιότητες (αισιοδοξία - απαισιοδοξία, μίσος - αγάπη κλπ) και πολύ περισσότερο τα ιλιγγιώδη στροβιλισματά της ερωτευμένης ψυχής που εκβάλλουν σε απέραντους ωκεανούς δημιουργικότητας και καταστροφικότητας συγχρόνως. **Όνομα Γκοντάρ:** επιστροφή στο «αιώνιο θέμα».

Προφανώς ο Γκοντάρ αρχίζει να αμφιβάλλει για την αμεσότητα της πολιτικής επανάστασης, ενώ ταυτόχρονα συνειδητοποιεί ότι η οντολογική απελευθέρωση είναι πιοδυσχερής, ίσως και προϋπόθεση για την οριστική ρήξη με το παρελθόν της αστικής προκατάληψης. Ο πεσσιμισμός της Κάρμεν δεν ξεκινάει από την αποτελεσματικότητα ή αναποτελεσματικότητα της αντάρτικης δράσης, αλλά τελειώνει εκεί σαν τελευταία ελπίδα ανατροπής της κοινωνίας. Πριν από ο,τιδήποτε άλλο προέχει η εσωτερική ισορροπία των όντων και μάλιστα πολύ περισσότερο όταν η ερωτική θύελλα αντλεί δύναμη εξ' ίσου ισχυρή με αυτή των θαλασσιών κυμάτων ή όταν εξομοιώνεται με τις συγχροδίες του Μπετόβεν. Χωρίς την απελευθέρωση των θεμελιωδών ενστίκτων της επιθετικότητας και της λιμπιντο από κάθε λογής κοινωνικό περιορισμό, ακόμη και το όραμα της αταξικής κοινωνίας αδυνατεί να στεριώσει, αν δεν ριζοσπαστικοποιηθεί η ανθρώπινη συμπεριφορά. Ο επαναστατημένος άνθρωπος παραμένει μέχρι σήμερα ένα ιδεατό εκτοπλασματικό μοντέλο, μακριά από κάθε κοινωνική τελείωση, και η σπάνια εμφάνισή του κατά καιρούς συνήθως είναι αναποτελεσματική γιατί ακριβώς είναι μοναδική. Ο χώρος της τέχνης λοιπόν, παραχωρεί αυθόρμητα τις απέραντες εκτάσεις του για να καλπάζει ορμητικά ο επαναστατημένος άνθρωπος. Ωστόσο, αν οι παραγωγικές σχέσεις αυτονομούνται δραστικά στο εκκλησιασμά της τέχνης, σαν παράσταση του γνωσιολογικού και εικαστικού υλικού της ιστορίας, αυτό δεν σημαίνει αναμφίβολα τον επαναστατικό χαρακτήρα της τέχνης.

Ο σκηνοθέτης Γκοντάρ δεν έχει μόνο ανάγκη από εκατομμύρια γαλλικά φράγκα για να πραγματοποιήσει την «Κάρμεν», χρειάζεται επίσης τη συνδρομή της πνευματικής και συναίσθηματικής διαύγειας που

θα του επιτρέψει να ολοκληρώσει την αισθητική μιας ανάπλασης όπερας σε ένα αυτοδύναμο κινηματογραφικό έργο. Αυτοδύναμο με την έννοια ότι η ιδιαίτεροτητα της μορφικής του σύνθεσης, αναδειχθεί δυναμικά την πολιτική διάσταση των ερωτικών σχέσεων. Συνεπώς, από τη μια μεριά, ο Γκοντάρ επιχειρεί την οργανική σύνδεση της αισθητικής τόλμης με την πολιτική επιδίωξη ως αποτελεσματικό σχήμα εκφοράς του κινηματογραφικού λόγου και από την άλλη μεριά, υποχρεώνεται να συμπεράνει ότι μια τέτοιου είδους συνάφεια δεν συνεπάγεται οπωσδήποτε και την ταύτιση των όρων που την αποτελούν, γιατί η πρώτη υπερβαίνει τη δεύτερη: η σχέση τους είναι ανταγωνιστική.

Τα μουσικά εμβόλιμα του Μπετόβεν προσιωνίζουν μια επαναστατική στρατηγική της τέχνης ή αντίθετα προδικάζουν την υπέρβαση της τέχνης έξω από τους νόμους της επαναστατικής πρακτικής; Παρά το γεγονός ότι το ερώτημα αιωρείται αναπάντητο, ο Γκοντάρ δε διστάζει να το εκφράζει σαν μύχια επιθυμία του να δύναται η επαναστατημένη τέχνη να διεγείρει τις ανθρώπινες συνειδήσεις και μάλλον περισσότερο να προβάλλει με το ερώτημα αυτό το διϊστορικό alter ego της εξεγερμένης ατομικότητας. Παρ' όλα αυτά, η τέχνη δεν έχει καμιά πιθανότητα να πραγματοποιήσει το ουτοπιστικό όραμά της, ενώ η μαχόμενη επανάσταση είναι δυνατόν να το πετύχει κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις. Πόσο καταφατική λοιπόν είναι η εξτρεμιστική μορφή της ( )Κονταρικής (Γ)κάρμεν;

Εδώ, δεν παρακολουθούμε τη βασανιστική πορεία ενός εξεζητημένου ερωτικού πάθους που φτάνει μέχρι το τέλος χάρη στην επικουρία του θανάτου: αυτό που επικρατεί τελικά στην ψυχή του θύλακα της εξουσίας είναι η ανάγκη για ανάμνηση ευτυχισμένων στιγμών παρά η εναντίωση του στο εξουσιαστικό σύστημα εν ονόματι του ερωτά του. Ο θάνατος της Κάρμεν αποβαίνει διπλά χρήσιμος στην εξουσία: οι ερωτικές εξάρσεις της Κάρμεν -άρα η απαρχή της απελευθέρωσης σε όλα τα επίπεδα- καθυποτάσσονται βίαια από τον ίδιο τον εραστή της που επανέρχεται μεταμελημένος στις τάξεις των ταγών της εξουσίας, απαλλαγμένος πια από το «ερωτικό βασανιστήριο». Από εδώ και μπρός ο πρώην εραστής θα αρκείται στην ανάμνηση της ευτυχίας και όχι στην ίδια την ευτυχία, στην ιδέα της επανάστασης και όχι στην ίδια την επανάσταση, στην παθητική αποδοχή των ταξικών οριοθετήσεων και όχι στην ενεργητική μεταβολή τους.

Το εξουσιαστικό σύστημα εξουδετέρωσε ένα ακόμη ελεύθερο άτομο· ολικά ερωτικό -υπαρξιακά ελεύθερο- και γι' αυτό επικίνδυνο. Ο «κινηματογράφος» πέθανε, ο κινηματογράφος γεννήθηκε.

**ΜΗΝΑΣ ΤΑΤΑΛΙΔΗΣ**



# Οι μεταμορφώσεις του φόβου

του Ορέστη Ανδρεαδάκη

**BODY DOUBLE**  
USA, 1984

*Παραγωγή: Brian De Palma. Διανομή: Warner Columbia Film. Σκηνοθεσία: Brian de Palma. Σενάριο Robert J. Antech και B. De Palma. Φωτογραφία: Stephen H. Burum. Ηχοληψία: James Tannenbaum. Μουσική: Pino Donaggio. Μοντάζ: Jerry Greenberg, Bill Pankow. Παιζουν: Graig Wasson (Jake), Melanie Griffith (Holly), Gregg Henry (Sam), Deborah Shelton (Gloria), Guy Boyd (Jim Mc Lean), Dennis Franz (Rubin), David Haskell (Καθηγητής Δραματικής Τέχνης), Rebecca Stanley (Kimberly), Al Israel (Corso).*

Τί γίνεται όταν κάποιος ξεκινήσει την καριέρα του με ένα έργο που σαρκάζει την κοινωνία και τα προϊόντα της και μετά ενσωματωθεί σ' αυτήν και την τροφοδοτεί με τα ίδια προϊόντα; Ο Μπράιαν Ντε Πάλμα πάντως αφού έκανε την πρώτη του ταινία (HI MOM) που υπήρξε και μια από τις πιο σοβαρές επιτεύξεις του αντεργκράουντ αμερικάνικου σινεμά και της σχολής της Νέας Υόρκης αρχίζει να παράγει «θέαματα», αλλά και να μελετά τον κινηματογράφο βαδίζοντας στα βήματα του μεγάλου Δασκάλου: του Άλφρεντ Χίτσκοκ. Οι ταινίες του Sisters (1973), Carrie (1977), Fury (1978) και Dressed to the kill (1980) έχουν στον πυρήνα της αφήγησης μια ψυχοπαθολογική κατάσταση· είναι η ιδιαιτερότητά του που τον κάνει να ξεχωρίζει απ' το δάσκαλο. Αργότερα με τον Blow Out (1981) και τώρα με το Body double αποδεικνύει πως είναι ένας μεγάλος βιρτουόζος που δουλεύει πάνω στο χιτσκοκικό μοντέλο του «σασπένς», της αναίτιας δηλαδή εκκρεμότητας της δράσης στις στιγμές της μεγάλης έντασης.

Αυτές οι δυο τελευταίες ταινίες του έχουν και κάτι κοινό μεταξύ τους, αλλά και με παλιότερες ταινίες του Χίτσκοκ: οι ήρωες, αφ' ενός έχουν κάποια σχέση με τον κινηματογράφο, ως συντελεστές μιας ταινίας και η ιστορία αφ' ετέρου βασίζεται πάνω στις ιστορίες του Vertigo και του Rear window.

Στο Blow out, ένας ηχολήπτης του κινηματογράφου γίνεται άθελά του «ηχητικός» μάρτυρας φόνου, όπως παλιότερα, μάρτυρας φόνου είχε γίνει ένας φωτορεπόρτερ (ο Τζέιμς Στιούαρτ-Τζεφ-στο Rear window). Την άθελη παρουσία του ηχολήπτη συμπληρώνει η θελημένη παρουσία ενός φωτογράφου. Σ' αυτή την ταινία—όπως και στο Body Double που θα δούμε παρακάτω— υπάρχουν εν σπέρματι άλλες

δυο υποθετικές ταινίες: μια εκείνη που δουλεύει ο ηχολήπτης και μια εκείνη που θα μπορούσε να φτιάξει ο φωτογράφος μαζί με τον ηχολήπτη και την οποία δεν θα δούμε ποτέ ή μάλλον θα μπορούσε να είναι η ταινία που γύρισε ο Ντε Πάλμα ξεκινώντας από τα στοιχεία που φέρνουν στο φως οι δυο αυτοί υποθετικοί συντελεστές.

Στο Body Double που στα ελληνικά μεταφράζεται εκείνος που μοιάζει πολύ με κάποιον—εξωτερικά—ο σωσίας, ο ΑΝΤΙΚΑΤΑΣΤΑΤΗΣ (ή αντικαταστάτρια) έχουμε πάλι μια μυθοπλασία που βασίζεται στα δυο χιτσκοκικά αριστουργήματα (Rear window και Vertigo).

Τα πρόσωπα του έργου...

Τα πρόσωπα του έργου είναι τα ίδια πρόσωπα που ο Χίτσκοκ χρησιμοποιεί στο Vertigo. Ο Τζέικ Σκάλλο, ο ανώριμος και φοβισμένος νέος ηθοποιός που χάνει τη δουλειά του εξαιτίας της κλειστοφοβίας του, είναι ο Σκόττι (Τζαίημς Στιούαρτ) εξίσου ανώριμος στην αντιμετώπιση του υποσυνειδήτου του. Η υψοφοβία του δεύτερου και η κλειστοφοβία του πρώτου κάνουν φανερή την άρνηση αμφοτέρων για ενηλικίωση και για αποδέσμευση από «ομφάλιους λώρους», μητρικούς ή ερωτικούς, που τους τροφοδοτούν ασφάλεια αλλά ταυτόχρονα τους ευνουχίζουν και τους καθιστούν δεσμούς του φόβου και της ανικανοποίητης λίμπιντο. Σε μια αποκαλυπτική σκηνή ο Τζέικ ομολογεί πως νιώθει συνεχώς ένα μωρό που, κρυμμένο πίσω απ' το νυγείο (παίζοντας «κρυφτό») φοβάται να φωνάζει για να μην τον βρουν τ' αδέρφια του και συγχρόνως φοβάται ότι τελικά δεν θα τον βρουν και θα μείνει για πάντα σφηνωμένος εκεί. Αντιμετωπίζει ένα ξεκάθαρο «φάντασμα». Επιθυμία να βγει από τη μήτρα στον κόσμο αλλά και





Body Double

φόβο για το τι θα αντιμετωπίσει έξω.

Τα χαρακτηριστικά αυτά θα κάνουν το Σαμ Μπούσαρντ (συνάδελφο του Τζέικ) να τον επιλέξει για ένα σημαντικό ρόλο. Ο Σαμ θα «σκηνοθετήσει» (όπως παλιότερα ο Έλστερ Γκάβιν στο Vertigo) μια παράσταση χρησιμοποιώντας μια ηθοποιό η οποία θα παίξει για ένα μικρό χρονικό διάστημα το ρόλο της δρώντας απλά σαν μοτέρ και συμπαρασύροντας μαζί της και τον Τζέικ. Ο σκηνοθέτης — Έλστερ Γκάβιν πρέπει να πλάσει την Τζούντι (Κιμ Νόβακ) σε Μαντλέν-Καρλότα ένα άτομο με σχιζοειδή προσωπικότητα. Ο σκηνοθέτης Σαμ Μπούσαρντ απλά χρησιμοποιεί μια πορνο-σταν για να παίξει τον εαυτό της και βάζει τον Τζέικ σχεδόν πειστικά στη θέση του αδύναμου προς δράση θεατή. Τον τοποθετεί μακριά από το παράθυρο που δίνεται η παράσταση, έτσι ώστε η εικόνα που σχηματίζεται απέναντί του να μη διαφέρει από μια κινηματογραφική οθόνη (ή μια «μπούκα» θεάτρου) όπου ο Τζέικ «προβάλλει» τα φαντάσματά του και αισθάνεται λίγο ή πολύ ως ο αόρατος εραστής με τον οποίο κάνει έρωτα (αυνανίζεται) η Holly Body - Γκλόρια Ραβέλ. Εξάλλου έχει ήδη αποδειχτεί ανίκανος να κάνει πράγματα έρωτα μαζί της αφού — μετά το γεμάτο πάθος αγκάλιασμά τους στην παραλία — εκείνη θα φύγει μέσα από μια σκοτεινή στοά και αυτός δεν θα μπορέσει να την α-

κολουθήσει, γιατί θα ξαναπάθει ... κλειστοφοβία ή μάλλον θα ξαναιώσει τον τρόμο μπροστά στην ενδεχόμενη απιστία προς την ιδανική μητέρα-ερωμένη.

Για να λυτρωθεί, όπως και ο Σκότι πρέπει να βοηθήσει μόνος του τον εαυτό του. Στη σκηνή που γίνεται φανερό ετούτο ο Τζέικ είναι μέσα σ' ένα τάφο ενώ ο σκηνοθέτης Σαμ του αποκαλύπτει πως δεν ήταν παρά ένα δημιούργημά του. «Εγώ σου έδωσα τον ρόλο», του λέει κι εκείνος πραγματικός ηθοποιός πια μεταφέρεται στο πλατώ με τα φώτα και την κάμερα από πάνω του και με το σύνθημα του σκηνοθέτη: «Δράση», αποδεσμεύεται μια για πάντα από το πάθος του και συγχρόνως σώζει τον εαυτό του και την Holly από το θάνατο.

Η είσοδος του Τζέικ στο σπίτι της Γκλόρια-Holly με το τηλεσκόπιο, όπως και η είσοδος του Τζεφ (στο Rear Window) με τον τηλεφακό (ή με τη φορητή κλειδαρότρυπα όπως παρατηρεί καταλυτικά η Θέμα Ρίτερ) η δημοσιοποίηση αυτή του ιδιωτικού χώρου έχει τα σπέρματα της ηδονοβλεψίας, όπως εξάλλου κάθε εισβολή που ο θεατής πραγματοποιεί με τη βοήθεια της φωτινής δέσμης της κινηματογραφικής μηχανής προβολής. Ηδονοβλεψίες και οι δυο αρνούνται τη δράση, αφήνοντας τα φαντάσματά τους να δράσουν γι' αυτούς.



Ο δαιμόνιος (Ζυγός) Ντε Πάλμα τοποθετεί αυτά τα στοιχεία στο film μ' ένα συγκλονιστικό τρόπο, δημιουργώντας ακατάπαυστες ανατροπές στη δράση.

Όπως το συνηθίζει δομεί την ιστορία, χωρίζοντάς την σε 4 μέρη, όπου το πρώτο και το δεύτερο αναιρείται από τα άλλα. Το σχολαστικά περιγραφικό ύφος οδηγεί το θεατή σε μια λάθος κατεύθυνση ενώ με μια δυναμική έκρηξη ανατρέπει τα στοιχεία που τόσο σχολαστικά έθεσε.

Χρησιμοποιεί το σασπένς που διδάχτηκε από τον Χίτσκοκ αποδεικνύοντας πως είναι ένας άριστος μαθητής του· κάθε θέμα αναπτύσσεται πριν το προηγούμενο «εξαπλωθεί», αναστέλλοντας συνεχώς τη δράση ενώ δε διστάζει να βάλει στην ιστορία μια πορνό σκηνή, που όμως λειτουργεί και σαν video-

clip του συγκροτήματος «F.G. to H» για το τραγούδι τους: Reelax. Στην ίδια σκηνή αφήνει την κινηματογραφική μηχανή να διαγραφεί για λίγο μέσα από έναν καθρέφτη. Τέλος παίζοντας με τον τίτλο της ταινίας (Body Double) δημιουργεί συνεχείς αντικαταστάσεις. Η Holly αντικαθιστά την Γκλόρια, ο Ινδιάνος τον Σαμ Μπάσταρντ, ένας άλλος ηθοποιός τον Τζέικ στον ρόλο του στην ταινία που γυρίζεται μέσα στην ταινία. Σημαντικό στοιχείο εδώ, είναι το χιούμορ που ο Ντε Πάλμα για πρώτη φορά χρησιμοποιεί με αποκορύφωμα τη σεκάνς του φινάλε που τινάζει κυριολεκτικά στον αέρα με καυστικό τρόπο όσα έχτισε σ' όλη την ταινία· μοιάζει να παραδέχεται πως, όπως υποστηρίζει ο Χίτσκοκ, το να στήσεις ένα παιχνίδι είναι μια εξόχως σημαντική υπόθεση!

### Γραφτείτε συνδρομητές στην «KAMERA για τον κινηματογράφο»

Η επιβίωσή μας και η ανεξαρτησία μας εξαρτάται από την οικονομική μας αυτάρκεια.

Βοηθήστε την απρόσκοπτη συνέχιση της έκδοσής μας, την προσπάθεια για ποιότητα και πληρότητα.

Γραφτείτε συνδρομητές.

#### ΔΕΛΤΙΟ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ

Όνομα .....  
Επώνυμο .....  
Διεύθυνση .....  
Τηλέφωνο .....

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ: Ετήσιες (6 τεύχη) 1200 δραχμές, για φοιτητές 1000 δραχμές για κινηματογραφικές εταιρείες, οργανισμούς, τράπεζες, υπηρεσίες του δημοσίου 3000 δραχμές.



## Η ΑΒΑΣΤΑΧΤΗ ΕΛΑΦΡΑΔΑ ΤΗΣ ΥΠΑΡΕΞΗΣ

(Για τον «Αμαντέους» του Μίλος Φόρμαν)

AMADEUS, USA 1984

Σκηνοθεσία: Milos Forman. Σενάριο: Peter Shaffer. Διευθυντής Φωτογραφίας: Miroslav Ondricek. Μουσική επιμέλεια: Neville Marriner. Σκηνογράφος: Patrizia von Brandenstein. Σκηνογραφία σκηνών όπερας: Twyla Tharp. Μοντάζ: Nena Danevic, Michael Chandler. Κοστούμια: Theodor Pistek. Παραγωγή: The Saul Zaentz Company. Παιζουν: Murray Abraham, Tom Hulie, Elizabeth Berridge, Simon Callow, Roy Dotrice, Zeffres Zones, Charles Kay. Διανομή: E.A.K.E. A.E. Δάρκεια 157 λεπτά.

Η ζωή του συνθέτη Β.Α. Μότσαρτ είναι ο καμβάς της τρίωρης υπερπαραγωγής, που βραβεύθηκε με το Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας για τη χρονιά που διανύουμε. Με φόντο πραγματικούς χώρους, υποβλητική φωτογραφία σε σινεμασκόπ, εξαιρετικά κοστούμια και με ιδιαίτερα επιδέξια σκηνοθεσία, η ταινία αφηγείται την εγκατάσταση του Μότσαρτ στην Βιέννη και την πορεία της μουσικής του —εν παραλλήλω προς την πορεία της ζωής του: από τα πρώτα του μουσικά βήματα μέχρι το «Ρέκβιεμ» και το θάνατό του.

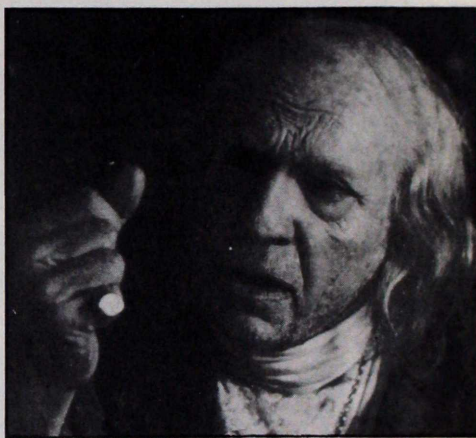
Κοινωνικός χώρος που διεξάγεται η δράση, το παλάτι και η περίεξη αριστοκρατία, κενή και ματαιόδοξη, ικανή να χειροκροτά και να εντέλλεται.

Και κινητήρια δύναμη άθησης του μύθου ο αυλικός συνθέτης Σαλιέρι, γνώστης της μεγαλοδοξίας του Μότσαρτ και αφάνταστα αδύναμος να την προσεγγίσει.

Όμως, η αδυναμία του αυτή, βιώνεται ως έλλειψη. Έλληνει απέναντι στο ιδανικό, το δυνάμει τέλειο, το Θεό. Η μετριότητα του Σαλιέρι απηχεί τη μετριότητα της κοινότητας, που χαρακτηρίζει την καθημερινότητα, πράγμα που γεμίζει ανασφάλεια και άγχος απέναντι στο άπιστο.

Η αντίδραση του Σαλιέρι, στην αρχή βρίσκει την εκτόνωσή της στο κοινωνικό επίπεδο: επιδιώκεται η συντριβή του αντιπάλου του. Όμως, σιγά-σιγά ξεπερνιέται αυτή η στάση, το πρόβλημα γίνεται υπαρξιακό. Αρχίζει να αφορά τον άνθρωπο που το βιώνει και την αποκλειστική σχέση της αναγνώρισης της μετριότητας από μέρους του με τις υποτιθέμενες δυνάμεις που καταπιέζονται στην έξαρσή τους. Ο συνθέτης Σαλιέρι, πρώτα γίνεται «κακός», ένας τυπικός «κακός» του αφηγηματικού κινηματογράφου. Όσο περνούν όμως τα χρόνια (και ανελλίσσεται ο φιλικός χρόνος) και ο Μότσαρτ χάνει την κοινωνική στήριξη εξαιτίας της μανίας του για σκάνδαλο, για πρόκληση και για άρνηση να κολακίσει τις μουσικές επιθυμίες του «υποπονημένου» κοινού της εποχής του, ο Σαλιέρι μετασχηματίζεται σ' έναν καταραμένο, γνώστη της μετριότητάς του και υπόλογο απέναντι στον εαυτό του. Το δράμα της αντίφασης της λογικής και της επιθυμίας στο ίδιο πρόσωπο διογκώνεται υπερβολικά.

Η από σύμπτωση αδυναμία να οικειοποιηθεί ο Σαλιέρι το τελευταίο έργο του Μότσαρτ, ένα επιβλητικό μαπαρόκ



— Ο Σαλιέρι περιχαράκωνεται στην τρέλλα του (F. Murray Abraham)

«Ρέκβιεμ», σε συνάρτηση με το ότι, ο πρώτος οδηγεί το δεύτερο στο θάνατο (μια εκδοχή που ξεσήκωσε την ομόθυμη αντίδραση των Ιταλών κινηματογραφόφιλων, δέοντως σωβινιστών), μεγεθύνει τα όρια αυτού του τραγικού χαρακτήρα: η τρέλλα περιχαράκωνει τον Σαλιέρι, τον αποκλείει από τον κόσμο, τον λυτρώνει, τον τρώνει και την υποχρέωση της διαρκούς σύγκρουσης με τον εαυτό του. Ο Σαλιέρι πια, μπορεί να είναι όσο θέλει σαρκαστής και κυνικός, η «κακία» του αφορά πια τον ίδιο αποκλειστικά, έτσι όπως τον γίνουνταν τα τείχη του γκέτο που όρθωσαν οι «υπερασπιστές» της τάξης.

Για να αποκαλυφθεί εύστοχα ότι «η καταδίκη και τα προνόμια είναι ένα και το αυτό πράγμα, ότι δεν υπάρχει καμιά διαφορά ανάμεσα στο ποταπό και το ευγενές... ότι η ανθρώπινη ύπαρξη χάνει τις διαστάσεις της κι αποκτά μιαν αβάστακτη ελαφράδα». Την ίδια «άπειρη ελαφράδα ενός κόσμου χωρίς διαστάσεις»!

Ο «Αμαντέους» του Μίλος Φόρμαν είναι μια ταινία κλασική αφηγηματική, χωρίς ιδιαίτερες εξάρσεις πέρα από έναν τυπικό επαγγελματισμό.

Η επιτυχία του και στη χώρα μας δείχνει ότι δυνατότητα του κινηματογράφου να αναπλάθει το μυθολογικό είδωλο της εποχής μας συνιστά και την αυτοδυναμία του.

**ΗΛΙΑΣ ΚΑΝΕΛΛΗΣ**

### ΣΗΜΕΙΩΣΗ 1

1. Ο τίτλος αυτού του κεμένου και οι προτάσεις στα εισαγωγικά είναι από το τελευταίο βιβλίο του Milan Kundera: «L'insoutenable légèreté de l' être» («Η αβάστακτη ελαφράδα της ύπαρξης»).



**ΕΝΑΣ ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΣΟΥΑΝ**

ΓΑΛΛΙΑ, 1983

Σκηνοθεσία: Φόλκερ Σλέντορφ

Σενάριο: Πήτερ Μπρουκ, Ζαν-Κλωντ Καριέρ, Μαρί-Ελεν Έστιεν.

Διασκευή: Φόλκερ Σλέντορφ από το μυθιστόρημα του Μαρσέλ Προυστ.

Φωτογραφία: Σβεν Νικβιστ.

Μουσική: Χανς-Βέρνερ Χέντζε.

Ντεκόρ: Ζακ Σόλνιε.

Κοστούμια: Υβόν Σασίνο Ντε Νεσλ.

Παίζουν: Τζέρεμι Αιρονς (Σουάν), Ορνέλα Μουτί (Οντέτ Ντε Κρέσι), Αλαίν Ντελόν (Βαρόνος Ντε Σάρλι), Φανή Αρντάν (Δούκισσα Ντε Γκέρμαν), Μαρί Κριστίν Μπαρό (Μαντάμ Βερντουρέν), Ναταλί Ζίβε (Μαντάμ Κοτάρ), Σαρλότ Κερ (Φιλιπίν Πασκάλ).

Διάρκεια: 110'

Διανομή: Ε.Λ.Κ.Ε. Α.Ε.



— Απ' τη μεριά του Σουάν:  
Αλαίν Ντελόν

Μια κειμενική μεταφορά στην οθόνη. Φέρει το ίχνος μιας βίας: η βία που είναι το ίδιο το κείμενο. Πολύ περισσότερο στην περίπτωση μας «Το αναζητώντας τον χαμένο χρόνο του Μ. Προυστ». Λέγοντας ένα τέτοιο πράγμα δεν υπονοούμε το αδύνατο της μεταφοράς. Κάθε άλλο.

Αλλά υπερασπιζόμαστε την αξίωση του κειμένου να θέτει τους όρους του. Πως σε τελική ανάλυση καθορίζουν την μεταφορά και πρώτα το πρόβλημα, που είναι η αφήγηση του χρόνου που θέτει το κείμενο και που θα έπρεπε να 'ναι το προσδιορισμένο και εμφανές σημείο του φιλμ.

Πιστεύουμε ότι η λειτουργία του χρόνου στο κείμενο του Προυστ «από τη μεριά του Σουάν» είναι ανομοιογενής, διεσπαρμένη, μη γραμμική, πολύ περισσότερο έχουμε να κάνουμε με πολλούς κομματιασμένους χρόνους (1): Λόγου χάρι ο χρόνος του αφηγητή —που στο έργο του Shlondorff δεν υπάρχει.

Ο χρόνος του Σουάν Πριν γνωρίσει την Οντέτ, όταν τη γνωρίζει, ο χρόνος μετά το γάμο τους, ή ο χρόνος όταν βρίσκονται υπό χωρισμό, ακόμα αυτό συμβαίνει στη λειτουργία των φλας μπακ που στο φιλμ του Shlondorff δεν διασπάνε την αφήγηση δεν την καθορίζουν σαν ετερότητα, αλλά σαν ενιαία εφαρμογή της.

Ακόμα και η λειτουργία των διάφορων προσώπων δεν έχει καμιά σχέση με το κείμενο του Προυστ. Ο Βαρόνος ντε Σαρλί μοιάζει περισσότερο σαν ένας πολυλόγος, ομοφυλόφυλος, παρά σαν ένα πρόσωπο που αντανακλά(ται) από πολλαπλές σημασίες που πάντα μένουν σκοτεινές και αδιευρύντες.

Το ίδιο συμβαίνει με το γιατρό Κοτάρ που στο έργο του Shlondorff παραμένει ένα πρόσωπο τυχαίο. Ενώ αντίθετα στο κείμενο του Προυστ οριοθετείται από μια σχέση αντιθετική: ηλίθια προσωπικότητα - καλός χρήστης των σημειών της Ιατρικής.

Με λίγα λόγια ο Volker Shlondorff δεν καταφέρνει να θέσει σε λειτουργία τις κύριες σημειοδοτήσεις που καθορίζουν το κείμενο του Προυστ, που είναι τα πάντα, φτιάχνοντας όμως ένα θετικό πλαίσιο από τα ντεκόρ του Ζακ Σονπιέ και τα κοστούμια της Υβόν Σασίνο ντε Νεσλ.

Τελειώνοντας, υπογραμμίζω ότι δεν υπερασπίζομαι τη διάκριση κείμενο /μεταφορά, παράσταση/ αναπαράσταση: αντίθετα βλέπω στη λειτουργία αυτή το στοιχείο της usure (2), που τελικά καταστρέφει αυτή τη συμβατική σχέση λογοτεχνικού-φιλμικού κειμένου και δημιουργεί τη μαγεία του κινηματογράφου- και που τότε θα ήταν μιά άλλη ανάγνωση του Προυστ από τον Shlondorff, αρκεί όμως αυτό το στοιχείο να υπήρχε.

**ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ**

**ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ**

1. Προυστ και τα σημεία: Ζακ Ντελέζ
2. usure: φθορά μέσω της χρήσης της.



ΕΙΝΑΙ ΣΚΛΗΡΟ ΝΑ ΠΕΘΑΙΝΕΙΣ  
ΣΤΑ ΤΡΙΑΝΤΑ



– Θολές φωτογραφίες

*Mourir au 30 ans (1981)*

Σκην: Ρομαίν Γκουπίζ, Μοντάζ: Φρανσουάζ Πρενάν

Φωτογρ: Σόφι Γκουπίζ, Ζαν Σιαμπώ, Ρενάν Πωλς

Διάρκεια: 95'

*«C'est dur de mourir au printemps, tu sais»  
Jacques Brel*

Εικόνες που φτάνουν μέσα από τη βαθεία σήραγγα μιας εικοσαετίας.

Θολές φωτογραφίες της παιδικής μας ηλικίας.

Ο μπαμπάς, η μαμά, το γυμνάσιο, εφηβικές παρέες, αγόρια, κορίτσια...

Τι ξέρουμε για όλα αυτά:

Μερικοί τρέχουν πάνω κάτω με κόκκινες σημαίες. Τι σημαίνει αυτός ο οργασμός στο κόκκινο;

...Στις διαδηλώσεις παίζαμε ξύλο και τραγουδούσαμε τη Διεθνή. Κάποιοι μπήκαν στις οργανώσεις... Οι θολές ασπρόμαυρες φωτογραφίες της επιθυμίας.

Η πάλη για την απελευθέρωση της επιθυμίας γίνεται όργανο της καταστολής της. Στα γυμνάσια του νόμου της ενότητας των αντιθέτων.

...Αλλάζαμε τον κόσμο. Κι ο κόσμος άλλαξε. Προς το χειρότερο. Ερήμην μας.

Δεν γίναμε «πρωταγωνιστές της ιστορίας». Χάσαμε για άλλη μια φορά το τρέινο... Εδώ ονειρεύονταν το Παρίσι. Στο Παρίσι ονειρεύονταν το Βερολίνο. Στο Βερολίνο ονειρεύονταν το Βιετνάμ. Κι έτσι φτιαχτόταν μια παγκόσμια αλυσίδα επαναστατικών αλληλοεξαρτήσεων. Ο παγκόσμιος μύθος του 1968.

Τι έμεινε απ' αυτόν τον μύθο; Ότι μένει από κάθε εφηβεία.

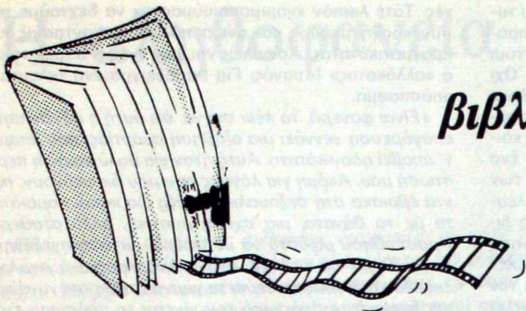
...Η πίκρα για όσα χάθηκαν χωρίς να τα ζήσουμε ως το τέλος.

Τα νεκρά όνειρα. Οι νεκροί φίλοι. Μια γεύση θανάτου στο στόμα...

16.3.85

ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΚΟΥΡΙΩΤΗΣ





## βιβλίο - κριτική

### Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΝΟΗ ή ΤΟ ΚΑΤΑ ΛΟΥΪΣ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟ

*«Είμαι ένας φτωχός θνητός, ασήμαντος μέσα στο χώρο και το χρόνο. Ο Θεός δεν ασχολείται μαζί μας. Και να υπάρχει, είναι σαν να μην υπήρχε».*

Η παρουσίαση ενός ξεχωριστού ανθρώπου μέσα από τις εκφραστικές δυνατότητες του γραπτού λόγου περιέχει εν σπέρματι μιαν ακατανίκητη έλξη για τον αναγνώστη και πολύ περισσότερο όταν πρόκειται για την ένθετη προσωπικότητα του Λουίς Μπουνιούελ.

Ομολογουμένως μας συμβαίνει πρώτη φορά να συγκλονιζόμαστε κυριολεκτικά από μια αυτοβιογραφία, αλλά νομίζουμε ότι αυτό δεν έχει μεγάλη σημασία όσο έχει η συνειδητοποίηση των παράδοξων αισθημάτων που μας κυριέψαν περιδιαβάζοντας τον λόγο του «οργανωμένου αναρχικού», κατά τον χαρακτηρισμό του Πήτερ Γιάνσεν.

Η «Τελευταία πνοή» αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο τα θαυμαστά αποτρόπαια γεγονότα της ζωής και της γνώσης, ενώ ταυτόχρονα ο αναγνώστης διατηρεί την εντύπωση ότι ένα τρίτο πρόσωπο ενεργεί για λογαριασμό του πρώτου. «Δεν έβλεπα πια τίποτε παρά μόνο σκοτάδι, δεν άκουγα πια τίποτε παρά μόνο σιωπή». Αν η εκφορά των σκέψεων και καταστάσεων από γραμματολογική και συντακτική άποψη επιτελείται στο πρώτο ενικό πρόσωπο, τότε που οφείλεται η παραδοξότητα της αίσθησης ότι ένα τρίτο πρόσωπο —ο αναγνώστης; το άλλο έγκο του συγγραφέα; η μοίρα; ή τύχη;— ερμηνεύει παράλληλα τα τεκταινόμενα ως δρώμενα ανεξάρτητα από την προσωπική θέληση του εξομολογούμενου— ως δρώμενα αναγόμενα στις νομοτέλειες της φύσης και του τυχαίου;

*«Οφείλω πολλά στον Χιμένεθ Καμπαγιέρο, που ζει πάντα στην Μαδρίτη. Αλλά συχνά, η φιλία έρχεται αντίμετωπη με την πολιτική. Ο διευθυντής της Γκακέρα Λιτεράρια, που με κάθε ευκαιρία επικαλείτο την μεγάλη Ισπανική αυτοκρατορία, εκδήλωνε φασιστικές τάσεις. Δέκα χρόνια αργότερα ενώ πλησίαζε ο εμφύλιος πόλεμος και ο καθένας διάλεγε το στρατόπεδό του, συνάντησα τον Χιμένεθ Καμπαγιέρο στην αποβάθρα του σταθμού, στη Μαδρίτη. Περάσαμε ο ένας πλάι στον άλλο χωρίς να χαίρεθούμε».*

Επιχειρώντας μια απάντηση για το ερώτημα που βάλαμε λίγο πιο πάνω, νομίζουμε ότι αυτή η υποβλητική διάσταση της συμπαρουσίας μιας δεύτερης φωνής μέσα



στην πρώτη κατά την έννοια της ρηματικής ενέργειας του INTERSUM (Πάρειμι), οφείλεται σε δυο γεγονότα. Το πρώτο είναι ότι ο εσωτερικός κόσμος του Μπουνιούελ είναι διαποτισμένος από τη βαθιά παράδοση του Ισπανικού τρόπου ζωής του περασμένου αιώνα και τη θυελλώδη ιστορική διαπλοκή του σύγχρονου ισπανικού κράτους. Το δεύτερο γεγονός είναι οι ακλόνητες ηθικές αρχές του πάνω σε καίρια ζητήματα της ανθρώπινης δραστηριότητας, που διαπερνούν και τις πιο θωρακισμένες ιδεολογικές αντιστάσεις του αναγνώστη. Ακόμη θα λέγαμε ότι οφείλεται στη διπλή και συντονισμένη επένδυση των ιστορικοποιημένων τελικά, καλλιτεχνικών και πολιτικών εμπειριών του: ουσιαστική συμμετοχή στον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο και το γαλλικό σουρεαλιστικό κίνημα.



Μια άλλη, επίσης σαγηνευτική παραδοξότητα που τυλίγει υπνωτιστικά τον αναγνώστη, είναι η αενάως προβαλλόμενη κινηματογραφική ταινία στη συνείδησή του, με θέμα το φωτεινό υποκείμενο της ελευθερίας. Όχι μόνο επειδή το σώμα του κινηματογράφου ανδρώθηκε από τα σφύζοντα πνευματικής υγείας και αισθητικής αρμονίας μέλη-φίλμς του Λουίς, αλλά και γιατί η ίδια η κοινωνική του παρουσία, δεν είναι τίποτε άλλο από ένα βίαιο ερωτικό πάθος οπτικοακουστικής διάστασης των ξεχασμένων ιδανικών του δυτικού πολιτισμού: απελευθέρωση από τις αστικές προκαταλήψεις, κοινωνική δικαιοσύνη, αληθινή ισότητα και πραγματική κατάργηση της στυγνής τυρρανίας των πολιτικών σκοπιμοτήτων.

Άλλη εκπλήσσοσα παραδοξότητα που συνέχει τον αναγνώστη, είναι η απρόσμενη ικανοποίηση που αντλεί από το λαγούμι της καθημερινής ζωής του Λουίς. Η εξομολόγηση των προσωπικών του απολαύσεων με το μυστικοπαθή ύφος κάποιου ιερόσυλου παραβάτη, καθηλώνει τον αναγνώστη με την πεποίθηση ότι τον καθιστά κοινωνό της πιο αξιοπερίεργης συνήθειας που υπήρξε ποτέ.

*«Μια μέρα λοιπόν, μας ήρθε η ιδέα ν' ανοίξουμε ένα μπαρ που θα ονομαζόταν Η ΚΑΝΟΝΙΑ και που θα ήταν σκανδαλωδώς ακριβό, το ακριβότερο στον κόσμο, δε θα είχε παρά μόνο εκλεκτά ποτά, απίστευτα εκλεπτυσμένα, που θα έφταναν απ' όλες τις γωνιές της γης... Μπροστά στην είσοδο, δικαιολογώντας το όνομα του μπαρ, θα υπήρχε ένα παλιό κανόνι με φυτίλι και μπαρούτι, που θα έριχνε μια δυνατή κανονιά, σε οποιαδήποτε ώρα της μέρας ή της νύχτας, κάθε φορά που κάποιος πελάτης θα είχε ξοδέψει χίλια δολάρια... Είναι ενδιαφέρον να σκέφτεσαι ένα ταπεινό υπάλληλο, σε μια γειτονική πολυκατοικία, να ξυπνάει στις τέσσερις το πρωί από μια κανονιά και να λέει στη γυναίκα του, που κοιμάται δίπλα του: 'Άλλο ένα καθίκι που πέταξε για την πλάκα του χίλια δολάρια!».*

Η αλληλοδιαδοχή όμως των παράδοξων εντυπώσεων συνεχίζεται. Ο αναγνώστης αποδέχεται με έκσταση τις εκφάνσεις του φανταστικού ως εμπρόθετες λειτουργίες του πραγματικού, γιατί όπως ισχυρίζεται ο Μπουινιούελ δεν υπάρχουν σαφή όρια μεταξύ τους, αφού οι πνευματικές μας λειτουργίες βιώνουν εξ ίσου και τις δυο εκδο-

χές. Τότε λοιπόν «νομιμοποιούμαστε» να δεχτούμε την συνεκδοχή μνήμης και ονειροπόλησης, φαντασίας και πραγματικότητας: Ασφαλώς ναι, μας γνέφει σαρκαστικά, ο «αλλόκοτος» Ισπανός. Για παράδειγμα ένα τελευταίο απόσπασμα.

*«Είναι φανερό, το λέω συχνά, ότι αυτή η αδυσώπητη απαγόρευση γεννάει μια αίσθηση αμαρτίας, που μπορεί ν' αποβεί ηδονικότατη. Αυτή ήταν για πολύ καιρό η περίπτωση μου. Ακόμη για λόγους που μου διαφεύγουν, πάντα έβρισκα στη σεξουαλική πράξη μια κάποια ομοιότητα με το θάνατο, μια σχέση μυστική, αλλά σταθερή. Προσπάθησα μάλιστα να μεταφέρω αυτό το ανεξήγητο συναίσθημα σε εικόνες, στον «Ανδολουσιανό σκύλο», εκεί που ο άντρας χαϊδεύει τα γυμνά στήθη της γυναίκας και ξαφνικά το πρόσωπό του γίνεται το πρόσωπο ενός πτώματος. Είναι άραγε επειδή βρέθηκα, στην παιδική μου ηλικία και στη νεότητά μου, θύμα της πιο άγριας σεξουαλικής καταπίεσης που γνώρισε ποτέ η ιστορία.»*

Η μόνη απαίτηση που μπορεί να κυβερνάει μια ζωή και δεν είναι άλλη από μια ρωμαλέα προσωπική ηθική—όπως εύστοχα διατυπώνει ο βιογράφος του Ζαν-Κλωντ Καριέρ, δια ζωής φωνής του Λουίς φυσικά— αποτελεί νομίζουμε τη λυδία λίθο αυτής της μεγαλειώδους προσωπικότητας.

Πραγματικά λοιπόν, η «Τελευταία πνοή», είναι η παράλληλη ανάπτυξη τριών συγκλονιστικών χρονικών: Η προσωπική ζωή του Λουίς Μπουινιούελ, η συμπεκνωμένη εξιστόρηση του ισπανικού εμφύλιου πολέμου και η αναφορά σ' ένα σημαντικό τμήμα της ιστορίας του κινηματογράφου. Η ανυπέρβλητη ποιότητά τους λοιπόν, παράγεται ακριβώς στο επίπεδο της συγχρονίας τους: Η διαλεκτική τους δομή μορφοποιεί ένα φιλοσοφικό ογκόλιθο τιτάνιων διαστάσεων και η μορφή τους συνάπτει με την ιστορία τον ίδιο δεσμό που συνέχει τη φωτογραφία ενός υποκείμενου με το φανέρωμα του εαυτού του ως τέλεια διαφορετικού: μια κριτική αποσκίρτηση της συνείδησης από το ίδιο το υποκείμενό της.

*(Λουίς Μπουινιούελ: Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΝΟΗ. Μετάφρ. από τα γαλλικά: Μαρία Μπαλάσκα, σ.σ. 347 και φωτογραφίες, εκδόσεις ΟΔΥΣΣΕΑΣ)*

ΜΗΝΑΣ ΤΑΤΑΛΙΔΗΣ

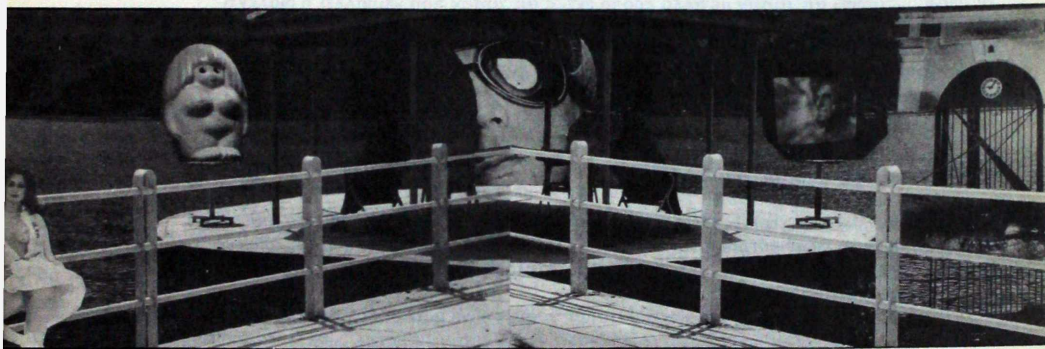


# Η αληθοφάνεια της εικόνας

του Μηνά Ταταλίδη

Ένας, σχεδόν, οξυδερκής άνθρωπος διαχωρίζει σε κάθε περίπτωση την αλήθεια από την εφεύρεση, την ειλικρίνεια από την πλαστότητα, την φυσική από την προσποιητή συμπεριφορά. Υπάρχει ένα ορισμένο φίλτρο παρατήρησης, το οποίο κερδίζει κάποιος με την πείρα της ζωής, και τον προστατεύει απ' το να εμπιστευτεί φαινόμενα - συνειδητά ή κατά λάθος από αδυναμία - μιας κατεστραμμένης δομής επικοινωνίας.

ANDREJ TARKOWSKIJ'



Η αντανάκλαση της πραγματικότητας, στη συνείδηση του Υποκειμένου συντελείται διαστροφικά και ανεξάρτητα από κάθε «σταθερή» ποιότητα του Αντικειμένου — αναλογικό φαινόμενο μιας διάθλασης— εξ αιτίας της μοναδικότητας που διέπει κάθε ανθρώπινο ψυχισμό: η αληθοφάνεια της παράστασης (εικονικής και πραγματικής) —προσφεύγοντας σε όρους της φυσικής— εξαρτάται από την ίδια τη φύση της διάθλασης (πυκνότητα του υγρού, ειδικό βάρος, συντελεστής διαφάνειας κλπ). Διαφορετικά: βυθιζόμενο το Αντικείμενο (Πραγματικότητα) στο Υγρό Στοιχείο (Ψυχισμός του Υποκειμένου) παράγεται το φαινόμενο της διάθλασης, που στη συνείδηση του Υποκειμένου ισοδυναμεί με τον «αποδεκτό βαθμό πραγματικότητας».

Στη φωτογραφία —επάνω— η πραγματικότητα για τον operator\* αντιστοιχούσε με τον «ρεμβασμό μπροστά στη θάλασσα». Αργότερα, όταν το Υποκείμενο - Operator διχάστηκε σε Υποκείμενο - Spectorator\* η πραγματικότητα «μεταστάθμισε» στο «εσωτερικό διάστημα» (Υποσυνείδητο). Ο «αποδεκτός βαθμός πραγματικότητας» ανάνηψε!

Πόσο διαφέρει η «ψευδαισθήση» της πραγματικότητας που παράγει η τέχνη από την ίδια την πραγματικότητα ως παραγωγό «ψευδαισθήσεων» της συνείδησης;



## Πραγματικότητα: Ένα φιλοσοφικό ζήτημα

Τι είναι πραγματικότητα; Μήπως πρόκειται για μια ερώτηση χωρίς απάντηση; Μια και όλο περισσότερες ενδείξεις μας πείθουν ότι η βαθύτερη φύση της είναι στενά συνδεδεμένη με την έννοια του χρόνου· έννοια κατ' εξοχήν φιλοσοφική, και γι' αυτό ανοιχτή σε πλήθος ερμηνειών.

Ας ξεκινήσουμε όμως αντίστροφα. Τι δεν είναι πραγματικότητα; Σε σχέση με το υποκείμενο προσδιορίζεται ως απουσία συνείδησης ή παρουσία θανάτου. Όμως το παρόν δεν υφίσταται αυθόπαρκο στη συνείδηση του υποκειμένου και «υπάρχει» μόνο επειδή υποδειχεται κυριολεκτικά από το παρελθόν. Δηλαδή η χρονικότητα της παρούσας στιγμής αποκτά νόημα για το υποκείμενο μόνο όταν αντιδιαστέλλεται απέναντι στο παρελθόν που διαρκώς διαγκώνεται, απορροφώντας ενέργεια από το μέλλον ή καλύτερα από την παρουσία θανάτου ως έκφραση της ίδιας της ζωής σε φάση αρνητική ή αντίθετη.

Πραγματικά η υπόσταση του ανθρώπου δεν είναι δυνατό να αξιολογηθεί αν πρώτα δεν εκμηδενισθεί εντός του αενάως μεταλλασόμενου βιολογικού και κοινωνικού σώματος. Αφού λοιπόν, το ανθρώπινο ον, διαγράφει μια εκκρεμή κίνηση (αμείλικτα συρρικνούμενη) σχετικής διάρκειας —μέχρι να μηδενιστεί η ταλάντωση— εν συνεχεία αντικειμενοποιείται ως αναγκαία συνθήκη (Ο θάνατος επιφέρει ταυτόχρονα και την ολική έκλειψη του Υποκειμένου). Η μετάλλαξη του όντος —Υποκειμένου σε Αντικείμενο— σημείο προϋποθέτει τη διαμεσολάβηση του θανάτου. Η πραγματικότητα που μας περιβάλλει, υφίσταται χάρη σε άπειρα ενεργειακά πεδία μικροκοσμικής και μακροκοσμικής τάξης, και το μοναδικό έλλογο ενεργειακό της παράγωγο, το ον - Υποκείμενο δεν μπορεί να διαφοροποιηθεί απ' αυτήν με άλλο τρόπο εκτός απ' αυτόν που επιβάλλει η διαλεκτική συνθετότητα της φύσης. Από τη μια μεριά το όριο του θανάτου αποκρυσταλλώνει τη δράση του Υποκειμένου και από την άλλη αναπτύσσεται ένας ιδιαίτερος δεσμός του Υποκειμένου με την πραγματικότητα, σε βαθμό ευθέως ανάλογο με την ποιότητα της δράσης του Υποκειμένου.

### Υποκείμενο: Το κέντρο του κόσμου.

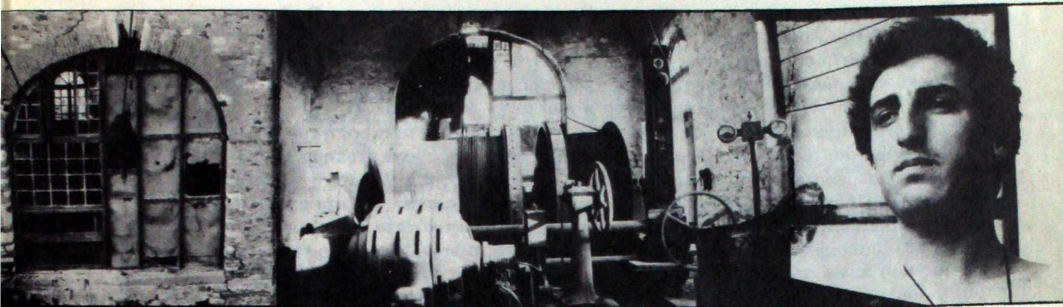
*«Έτσι, αυτό που φαίνεται ως συμπαγής κόσμος, δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα αιθέριο είδωλο, η μόνη πραγματικότητα είναι το ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ μας: και η φύση με τις άπειρες γεννήσεις και καταστροφές, δεν είναι παρά η αντανάκλαση της δικής μας εσωτερικής δύναμης, η «σνειροφαντασία μας».*

HERMAN MELVILLE<sup>2</sup>

Αν ο Μέλβιλ υπονοεί, ότι προφανώς η πραγματικότητα ερμηνεύεται αναγκαστικά από τη θέση του «υποκειμενικού βλέμματος» και που σε τελευταία ανάλυση σημαίνει ότι ο πληθικός αριθμός της πραγματικότητας ισούται με το σύνολο των βλεμμάτων, τότε θα πρέπει να υποθέσουμε ότι οι πάσης φύσεως εικόνες (τεχνητή αναπαραγωγή της πραγματικότητας) μας προτείνουν μια υπερ - πραγματικότητα· μια πραγματικότητα παραλληλορωματική και ταυτόχρονα αποσπασματική. Η διαλεκτική αντίθεση ανάμεσα στο εσωτερικό σύμπαν και τον εξωτερικό άπειρο χώρο προκαθορίζει τα σύνορα μεταξύ των διανοητικών λειτουργιών (σκέψη, φαντασία, μνήμη) και της ανθρώπινης δράσης.

Θα ισχυριστούμε λοιπόν, ότι οι εικόνες σηματοδοτούν, εκείνα τα σημεία των συνόρων όπου τα διαχωριστικά όρια μεταξύ του Υποκειμένου και του εξωτερικού κόσμου μεταβάλλονται σε διόδους διανοητικής και ψυχικής επικοινωνίας, εξομοιώνοντας αποφασιστικά μέσα από μια ταυτιστική λειτουργία το πραγματικό και το δυνάμει πραγματικό.





*Δεν αμφιβάλλουμε για την ύπαρξη του κόσμου, αλλά για την ικανότητα των αισθήσεων του Υποκειμένου να ανταποκριθεί στην ερμηνεία της αντικειμενικής πραγματικότητας «σε βάθος». Το Είναι (Υπαρξη) και το Νοείν (σκέψεις) οδηγούν το Υποκείμενο έξω από το «Κέντρο του Κόσμου» χάρη στη διαλεκτική τους αλληλεπίδραση μέσω της επιστήμης. Ο σεβασμός της επιστήμης εδραιώνεται εν πολλοίς στην **απόδειξη** : η φωτογραφική μαρτυρία είναι απείρως αξιοπιστότερη από μια θεϊκή μαρτυρία και σχεδόν πάντα η πρώτη εκμηδενίζει τη δεύτερη. (Σε κάθε περίπτωση, οι επιστήμες παραδέχονται ένα ελάχιστο ποσοστό σφάλματος).*

## **H «μυστική» ζωή των φωτεινών σημείων.**

Μια βιντεο-κάμερα υποκαθιστά επαρκώς το μάτι, το αυτί και τη μνήμη ενός Υποκειμένου. αφού καταγράφει την πραγματικότητα με μεγάλη ακρίβεια αποτυπώνοντας επιπλέον «δια παντός» το σχετικό πληροφοριακό υλικό πάνω στη μαγνητοταινία - επιτρέποντάς μας έτσι, να μιλήσουμε και για «ικανότητα μνήμης». Ο παρατηρητής αυτού του υλικού, που θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε και «ανάφορο της πραγματικότητας», δεν αντιμετωπίζει πάντα το εκτόπλασμα του πραγματικού αλλά και κάτι επιπροσθέτως: Την ίδια τη διάθεση του ανάφορου, είτε είναι ψυχική (πορτραίτο), είτε είναι απλώς αναλογική (αντικείμενο).

Κάθε ζωντανή παρουσία εκπέμπει διαμέσου ενός «χαρακτηριστικού κυματισμού» της ψυχικής του ενέργειας ένα πλήθος «ατομικών σημάτων» που εκφέρονται στο επίπεδο του βλέμματος, των μορφασμών και ευρύτερα στο επίπεδο της γενικής κινησιολογίας του και συμπεριφοράς του. Συνεπώς, οι φωτεινές ακτίνες που εκπέμπονται από το ανάφορο, μεταφέρουν ταυτόχρονα με τις συμβατικές πληροφορίες (περιγράμματα όγκων, χρωματικές διαδοχές, σχέσεις αποστάσεων και προοπτικής κ.λ.π.) και το πλήθος των «ατομικών σημάτων» που παράγει το πεδίο ψυχικής ενέργειας του ανάφορου με τη μορφή του «χαρακτηριστικού κυματισμού».

Αν λοιπόν, δεχθούμε, ότι πράγματι στην καθημερινή πρακτική θεωρείται φυσικό γεγονός η ερμηνεία των «κινήσεων» ενός προσώπου, κυρίως στο επίπεδο της άμεσης χρονικής συμβατότητας (παρόν) όπως και σε πολύ μικρότερο βαθμό, βέβαια, η κατά προσέγγιση πρόβλεψη αυτών των «κινήσεων» στον απώτερο χρόνο (μέλλον), τότε η ίδια διαδικασία είναι δυνατόν να ακολουθηθεί και στο επίπεδο της βίντεο ή κινηματογραφικής επικοινωνίας. Για να ισχυροποιήσουμε την έννοια αυτού του «φαινόμενου» θα καταφύγουμε στην περιγραφή δύο παραδειγμάτων, όπου το πρώτο συντελείται μέσα σε συνθήκες άμεσης επικοινωνίας (πραγματική επικοινωνία) και το δεύτερο σε συνθήκες έμμεσης επικοινωνίας (τηλεοπτική επικοινωνία).



1. Παρακολουθώ τον διαπληκτισμό του φίλου μου Α με τον άγνωστο Β. Αμέσως προαισθάνομαι την —με βεβαιότητα— οριακή αντίδραση του Β (απόπειρα φόνου), πριν οποιοδήποτε εξωτερικό και εμφανές δεδομένο στοιχείο προδικάσει μια τέτοια εξέλιξη. Το «νευρικό ερέθισμα» που με οδήγησε στο προαίσθημα για τον επικείμενο θάνατο του φίλου μου Α, αποδειχεται αδιαμφισβήτητα άσφαλο:

Τις επόμενες στιγμές, και πριν ενεργοποιηθώ εγκαίρως για την αποτροπή του εγκληματικού ενδεχομένου, ο Α πέφτει βαριά πληγωμένος από το φονικό χτύπημα του Β.

2. Παρακολουθώ το νυχτερινό «Δελτίο Ειδήσεων» εμπρός στην τηλεοπτική συσκευή. Στην οθόνη, ο Πρόεδρος της Λιβανικής κυβέρνησης Αμιν Τζεμαγιέλ, συζητά με εκπροσώπους των διαφωνούντων Χριστιανών, σχετικά με την ανεκτικότητα του πρώτου στο ζήτημα της εξασκούμενης επιρροής της Συρίας πάνω στο Λίβανο. Η εστίαση του ενδιαφέροντός μου πάνω στο πρόσωπο του Τζεμαγιέλ, προξένησε (για κλάσμα δευτερολέπτου) το ίδιο ακριβώς «νευρικό ερέθισμα» που ανέφερα στο πρώτο παράδειγμα. Τώρα με συνέχει το ίδιο ακριβώς προαίσθημα φόβου για την τύχη του. Πραγματικά, την άλλη μέρα 15.3.85, πληροφορούμαι από το ραδιόφωνο την επίθεση εναντίον του από μερικούς στασιαστές της φρουράς του...

### Προς μια «αναφορική πραγματικότητα».

Τα εικονικά σημεία, λοιπόν, εγκαθιδρύουν μια πραγματικότητα το ίδιο «νόμιμη» με αυτή που εν γένει, ονομάζουμε φυσική. Η αέναη ροή των εικόνων (άπειρες φωτογραφίες σε εφημερίδες και περιοδικά καθώς και κινηματογραφικές - τηλεοπτικές ταινίες) συναρθρώνουν γύρω μας μια υπερπραγματικότητα ασύλληπτων διαστάσεων. Οι γνωστικές μας λειτουργίες διευρύνονται με αριθμητική πρόοδο ενώ παράλληλα οι νοηματικές διεργασίες που παράγονται από τα ερεθίσματα του φυσικού περιβάλλοντος, βαθμηδόν εξομοιώνονται με αυτές που παράγονται από τις εικόνες. Στο μέλλον, η κυριαρχία των εικόνων θα αποτελεί μια τόσο αδιαφιλονίκητη πραγματικότητα, ώστε οι όροι περί «αναλογικής εικόνας» και «αναφορικής πραγματικότητας» θα προβιβασθούν σε φυσικούς, διαμορφώνοντας μια πληρέστερη ερμηνεία της πραγματικότητας.

#### ΣΗΜ.

\*Οι όροι, **Operator, Spectator** και (φωτογραφικό) **ανάφορο της πραγματικότητας** είναι παρμένοι από το δοκίμιο του Ρολάν Μπαρτ, «Φωτεινός θάλαμος». Αντίστοιχα σημαίνουν: Χειριστής (φωτογράφος), Παρατηρητής (θεατής) και **κατανάγκην** πραγματικό αντικείμενο- εμπρός στο φακό.

1. **ANDREJ TARKOWSKIJ**  
*Die Versiegelte Zeit,*  
Frankfurt /M. Ullstein, 1985

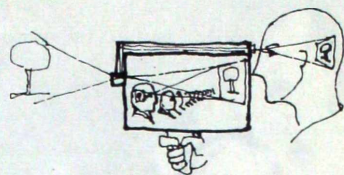
2. **HERMAN MELVILLE,**  
*Moby - DICK or the Whale,*  
Penguin Books, 1972

(Φωτογραφίες: ΜΗΝΑΣ ΤΑΤΑΛΙΔΗΣ)



# ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ

## μέσ' από τη ματιά των σκηνοθετών



του Σπύρου Βρεττού

Ο δρόμος είναι πάντα το μέρος του τοπίου που σχεδιάζεται εμπειρικά. Υποδηλώνει εμφαντικά μια συγκεκριμένη και επαναλαμβανόμενη κίνηση από ένα μέρος σε άλλο.

Είναι μια κίνηση καθιερωμένη από την επαναλαμβανόμενη μετακίνηση πολλών ανθρώπων. Μπορεί να 'ναι ένα μονοπάτι ή μια εθνική οδός. Μπορεί να 'ναι στενός ή φαρδύς, με ή χωρίς δένδρα στα πλάγια.

Όλες αυτές οι μορφές είναι διαβαθμίσεις της ίδιας της ιδέας του δρόμου.

Η ρυθμική επανάληψη των δένδρων στο πλάι του δρόμου στο *Με κομμένη την ανάσα* του Godard σημειώνει τα δευτερόλεπτα μιας κίνησης που συμβαίνει εκείνη τη στιγμή ή την περιστροφή ενός φιλμ. Ο δρόμος και η κίνηση πάνω σε αυτόν είναι ένα είδος εμπειρικής βίωσης μιας ταινίας, μια συνέχεια όμοια ως προς την εμπειρία ενός φιλμ που προβάλλεται σε μια οθόνη.

Μια άλλη ανθρώπινη παρουσία στο τοπίο είναι αυτή ενός κτιρίου ή μιας προσπάθειας αναδιαμόρφωσης του τοπίου. Αν οι δρόμοι είναι κατασκευές για δημόσια και κοινωνική χρήση τα σπίτια είναι για χρήση ιδιωτική. Είναι πάνω-κάτω ένα ακόμα κάλυμα για τον άνθρωπο επιπλέον από τα ρούχα του. Τα κτίρια και το τοπίο δεν είναι μόνο ημερολογιακές ενδείξεις μιας συγκεκριμένης περιόδου της ανθρώπινης ιστορίας.

Η σχέση τους με το περιβάλλον και η ίδια τους η ταυτότητα δημιουργούν μια υποστήριξη ή μια αντίθεση στη δράση του φιλμ. Στο φιλμ του Frits Lang *Μητρόπολις* όπως έχουμε αναφέρει και προηγουμένως χιλιάδες σκλάβοι σέρνουν μια τεράστια κυκλική πέτρα. Αυτό το απλό αντικείμενο αρκεί για να μας μεταφέρει πίσω στην εποχή της Βαβυλώνας. Όταν η εξουσία είχε χαρακτήρα ιερό. Στην *Ηλέκτρα* του Κακογιάννη μια φιλική διήγηση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας «Ηλέκτρα» το τοπίο και η «ναΐφ» αρχιτεκτονική έχουνε κάποια στοιχεία που όχι μόνο μας μεταφέρουνε στην Αρχαία Ελλάδα, αλλά ταυτόχρονα εκφράζουν την προσωπικότητα της Ηλέκτρας. Αντιπροσωπευτικό αυτών των effects είναι η παρουσίαση μερικών σκαλοπατιών της πρόσοψης του σπιτιού της. Αυτά τα σκαλοπάτια απεικονίζονται σαν ένα είδος κριπιδώματος. Και βέβαια μπορούμε να τα δούμε σε πολλούς αρχαίους ναούς και τοπία.



— Τα αρχιτεκτονικά νοήματα δεν λειτουργούν απομονωμένα από την καθημερινή ζωή (Orson Welles: Ο πολίτης Κέιν)





Μια διαμόρφωση χώρου σαν των Βερσαλλιών χρησιμοποιημένη τον 20ό αιώνα (όπως στον *Πολίτη ΚΕΪΝ* του Welles δεν είναι απλώς μια επανάληψη ενός στυλ. Υποδεικνύει ένα φόβο αντιμετώπισης της πραγματικότητας, ένα φόβο προσωπικής έκφρασης κάποιου μέσα στα πλαίσια του 20ου αιώνα. Μια πρόσκληση στην παλιά παράδοση όπως ένα παιδί που δεν μπορεί με τίποτα να ενηλικιωθεί και πάντα κρέμεται από την μάνα του.

Όπως βλέπουμε στον κινηματογράφο, τα αρχιτεκτονικά και περιβαλλοντικά νοήματα δεν λειτουργούν απομονωμένα από την καθημερινή πρακτική ζωή όπως στο αρχιτεκτονικό σχέδιο. Αυτά τα νοήματα πάντα λειτουργούν σε συνδυασμό με άλλα και δημιουργούν υποστήριξη ή αντίθεση, με άλλα λόγια συναισθημα.



Αυτή η συναισθηματική δόνηση είναι το κουδούνι που μας ξυπνάει, που μας δίνει την ώθηση για μια μεγάλη αναδιάρθρωση του εαυτού μας σε διάφορες πλευρές της ζωής μας.

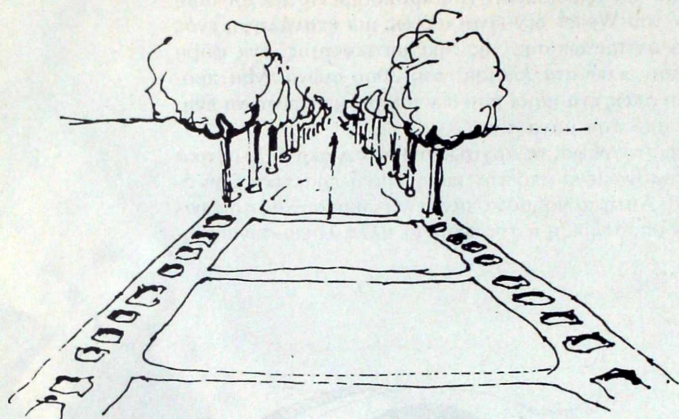
Για να δώσουμε έμφαση στη σημασία του φυσικού περιβάλλοντος ο Mathew Patrick παγιδεύει τους δύο ηθοποιούς του κάτω από τα ερείπια ενός κτιρίου κατεστραμένου από σεισμό ή πυρηνικό πόλεμο. Πρέπει να νοιώσουν την έλλειψη της ελευθερίας για να καταλάβουν την αξία της.

Ο Αρχιτέκτονας μνημειακών κτιρίων ή τοπίων έχει λύσει ένα αισθητικό δομικό και λειτουργικό πρόβλημα. Το μνημειακό κτίριο εκφράζει τη φιλοσοφία της περιόδου που χτίστηκε. Όταν ο Αρχιτέκτονας σχεδιάζει προσπαθεί να λύσει ένα σωρό προβλήματα όπως την αντίσταση, τις καιρικές συνθήκες, τη χρήση, την αισθητική, το σεβασμό στο περιβάλλον, την ιστορική αντίληψη των πραγμάτων. Τα σχέδια του αρχιτέκτονα εμφορούνται από μια ιδεώδη προοπτική. Όταν το αρχιτεκτόνημα πραγματοποιείται, όλες οι θεωρήσεις αρχίζουν να λειτουργούν. Αυτή είναι η στιγμή που μια άλλη, πολύ πιο περίπλοκη δράση ενδιαφέρει τον κινηματογραφιστή.

Είναι η σχέση του κτιρίου με τις εμπειρίες του χρήστη, του επισκέπτη ή του θεατή του. Πως το προσεγγίζει ο χρήστης; Τι σκέφτεται και τι νοιώθει; Είναι μέρα ή νύχτα; Είναι πόλεμος ή ειρήνη; Κάθε ραφιναρισμένο αρχιτεκτονικό πρόβλημα έχει πάντα ένα διαφορετικό νόημα. Καμιά φορά ο θαυμασμός, άλλοτε ειρωνεία, λύπη, ηρωισμός κτλ.

Σ' αυτό το σημείο παρουσιάζεται και το θέμα του περιβάλλοντος των ανθρώπων που ζουν πάνω σ' αυτό τον πλανήτη και στο οποίο κανένας αρχιτέκτονας δεν έχει ποτέ αναμιχθεί. Ας μιλήσουμε για λαϊκή αρχιτεκτονική. Αυτή είναι η λύση μπροστά στις αναγκαιότητες. Από τα ιγκλού στα οποία οι εσκιμώοι με σο-





φία χρησιμοποιούν όλα τα είδη των σχηματισμών του πάγου και του χιονιού (*Nanook, Flaerty*) μέχρι τα κωνικά σα σπηλιές σπίτια της Καπαδοκίας στην Τουρκία (*Media, Pazolini*), από τα γιαπωνέζικα μέχρι τα ελληνικά σπίτια. Ο ιδιοκτήτης και ο χτίστης που συχνά συμβαίνει νάναι το ίδιο πρόσωπο δουλεύει μ' ένα μοντέλο σε φυσική κλίμακα. Όλα τα σχέδιά του φτιάχνονται στο μυαλό του από το επαναλαμβανόμενο αίσθημα του διαστήματος σε συνδυασμό με τον τρόπο ζωής του. Έτσι που το αποτέλεσμα είναι μια μοναδική και γνήσια λύση. Η σχέση του με το αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα δεν είναι πνευματική αλλά ουσιαστική. Τελικά έχει μ' αυτό μια σχέση όπως αυτό του σαλιγκαριού με το κέλυφός του. Το σπίτι είναι ένα έμφυχο αντικείμενο (Η νύχτα του Σαν Λορέντσο των Αφών Ταβιάνι)· καμιά τέχνη. Κάτι σαν το τελετουργικό του αυθορμητισμού. Η τέχνη ποτέ δεν χρησιμοποιήθηκε χάριν της τέχνης. Από τις βραχογραφίες του Λεσκό μέχρι τη μουσική των Αφρικάνικων φυλών, από τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες και τα αγάλματα μέχρι τις πυραμίδες της Αιγύπτου. Πάντα υπήρχε ένα στοιχείο ενόρασης και τελετουργίας. Οχι τέχνη για την τέχνη, όχι αρχιτεκτονική για την αρχιτεκτονική, τίποτα άσχετο με το μεγάλο πάθος τον ίλιγγο της ζωής τη δόνηση της ανθρώπινης ψυχής.

Μια από τις πιο σημαντικές πλευρές του τοπίου μετά την ανθρώπινη παρέμβαση είναι οι εμπειρίες που αυτό δίνει.

Ο χώρος καθορίζεται και προσανατολίζεται όχι μόνο μέσω των οπτικών πληροφοριών που παρέχει αλλά επίσης και από το είδος των προσωπικών εμπειριών που συνέβησαν εκεί.

Ενας πατέρας ποτέ δεν θα ξαναδεί με τον ίδιο τρόπο την πλατεία του χωριού του αν έτυχε να δει την έγκυο γυναίκα του να σκοτώνεται εκεί (*Η νύχτα του Σαν Λορέντσο* των Αφών Ταβιάνι). Η μνήμη των παιδικών εμπειριών σ' ένα γκέτο έχει μεγαλύτερη σημασία σ' έναν ενήλικα από το να 'ναι σ' ένα ακριβό εστιατόριο. Η πολυτέλεια, η εξεζητημένη αισθητική ενός χώρου περνάει σε δεύτερο πλάνο και πίσω από τη δομή της ζωής. Η λαϊκή αρχιτεκτονική του κόσμου συνίσταται από χώρους με κτίρια και αντικείμενα φορτισμένα με εμπειρία. Η καταναλωτική εποχή μας, μας στέρησε κάθε πιθανότητα να γεμίσουμε τους χώρους και τ' αντικείμενα με νόημα.

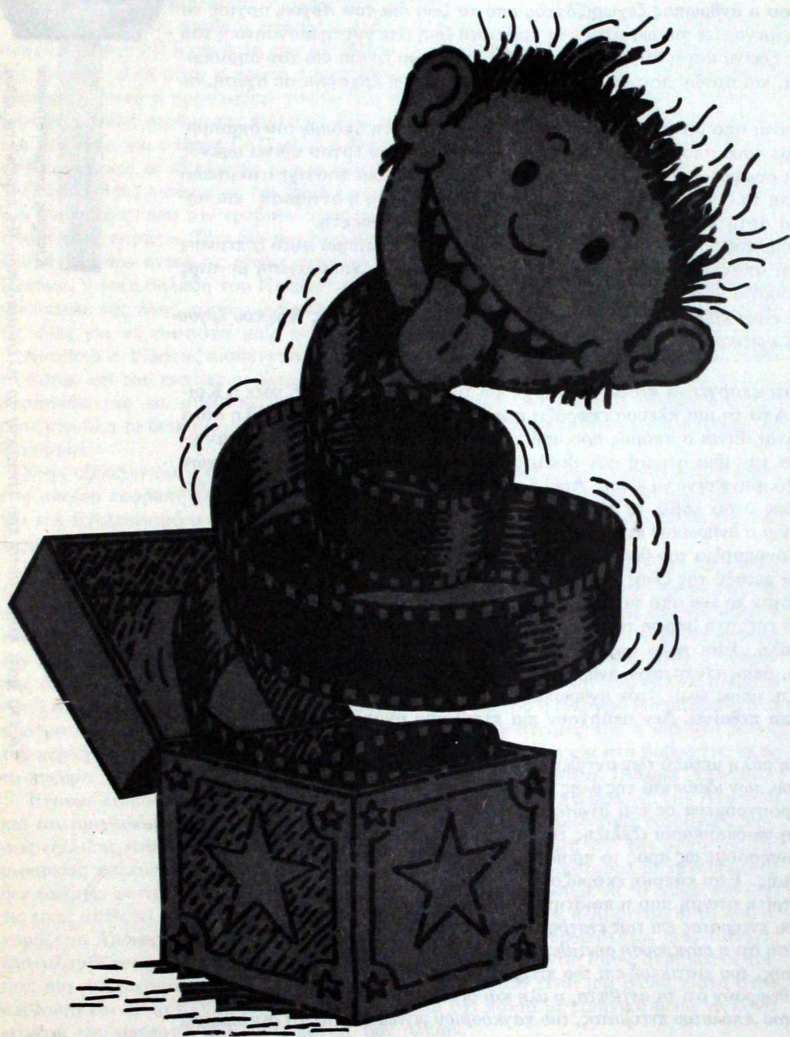
(ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ)



*Η κριτική, ως διαδικασία αποκωδικοποίησης ενός κινηματογραφικού έργου και εκφοράς ενός νέου αυθιπαρκτου λόγου, δημιουργεί ήδη ένα πεδίο συζήτησης με αφορμή τις τάσεις της, τις μεθόδους της, τις επιδιώξεις της...*

*Σ' αυτή τη συζήτηση ενδίδουμε και εμείς, αρχίζοντας από σήμερα τη δημοσίευση κειμένων σχετικών με τα όρια της κριτικής διαδικασίας στοχεύοντας στη γενίκευση ενός ουσιαστικού διαλόγου.*

*Πρώτο κείμενο, μια μελέτη του συνεργάτη μας Νίκου Κακλαμάνη με τίτλο:*  
**ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ.**





# Κριτική της Κριτικής

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Από την αρχή που ο άνθρωπος ξεχωρίζοντας από τα ζώα δια του Λόγου, άρχισε να κατασκευάζει αντικείμενα είτε για ωφέλεια στη πρακτική ζωή είτε για τη διανοητική του ανάπτυξη, από τότε ξεκινάει και η σύγκρουση μεταξύ αυτού του έργου και του δημιουργού του από τη μια, και αυτών που το οικιοποιούνται δηλαδή έρχονται σε σχέση, σε κρίση με αυτό.

Το έργο βέβαια είναι από μόνο του μια Κρίση γιατί εκφράζει τη σκοπιά του δημιουργού του σε σχέση με τους αποδέκτες. Αλλά και ο αποδέκτης του έργου κρίνει αφενός μεν αν το έργο είναι σύμφωνο με τον εαυτό του, αν δηλαδή η έννοια που είχε στο μυαλό του ο δημιουργός και το δημιουργημένο έργο βρίσκονται σε φάση ή αντιφάση και αφ' ετέρου αν η σκοπιά αυτή είναι σύμφωνη με την κρίση του αποδέκτη.

Θα προσπαθήσουμε εδώ, όχι χωρίς το βάσιμο φόβο ότι το εγχείρημα αυτό ξεπερνάει τις δυνάμεις μας, να απαντήσουμε σε τέσσερα προβλήματα που έχουν σχέση με τους Δημιουργό - Δημιουργία - Κριτικό - Θεατή.

Αυτά είναι α) Τι είναι κρίση β) Είδη κρίσεων γ) Παράδειγμα Κρίσεως Κιν/κού έργου και δ) Κριτική του κριτικού.

## α) Τι είναι Κρίση

Παραδεχόμενοι ότι υπάρχει το ατελές σαν αρχή και το Τέλειο σαν τέλος, τότε η Κρίση είναι στη μέση. Από τη μια πλευρά εκφράζει αυτό που είναι και από την άλλη αυτό που θα έπρεπε να είναι. Είναι ο σπόρος που από την ανυπαρξία γίνεται φανερός σαν *ε-νέργεια σπόρος* και την ίδια στιγμή σαν *δύναμη δένδρο*. Έτσι με μια σειρά συνεχών κρίσεων γίνεται αυτό που ήταν να είναι. Άρα, λοιπόν, Κρίση είναι Ζωή. Ότι βρίσκεται σε κρίση αλλάζει έως ότου λάβει το τέλος του, το σκοπό του.

Το ίδιο ακριβώς και ο άνθρωπος κινούμενος από την περιοχή της ανυπαρξίας πριν τη γέννηση μέχρι την ανυπαρξία του θανάτου, διαγράφει έναν κύκλο όπου κάθε στιγμή υπάρχει κρίση-σχέση μεταξύ της ζωής και του Θανάτου και αδιάκοπη πάλη. Η διακοπή της κρίσης γίνεται όταν το ένα από τα δυο, η ζωή, γίνει πια τόσο μικρή δηλαδή πάρει το τέλος της, το σκοπό της, στη μορφή του γέροντα, ο δε Θάνατος, το άλλο μέρος της κρίσης γίνει πολύ μεγάλο. Έτσι πολύ σοφά ο Αριστοτέλης γράφει στα *«Μετά τα Φυσικά»* ότι όταν η ύπαρξη, όπως είναι στον άνθρωπο, το νήπιο και ο γέρος, λάβει τα εναντί - οτι όταν η ύπαρξη, όπως είναι στον άνθρωπο, το νήπιο και ο γέρος, λάβει τα εναντί της, εντελώς έχει και πεθαίνει. Δεν υπάρχουν πια περιθώρια ανάπτυξης - μεταβολής - κρίσης.

Τώρα η αδιάκοπη πάλη μεταξύ των αντιθέτων, της ζωής και του θανάτου, του πνεύματος και του ενστικτού, των ιδεών και της ύλης συντίθενται πάντα σε μια τρίτη στιγμή που εκφράζει τα δυο προηγούμενα σε ένα ανώτερο στάδιο. Και ενώ δεν μπορούμε να αμφισβητήσουμε αυτή τη διαδικασία εξέλιξης της κρίσης δηλαδή την πορεία γενικά, όμως μπορούμε να διαφωνήσουμε ως προς το προϊόν της σύνθεσης δηλαδή την ποιότητα αυτής της τρίτης στιγμής. Έτσι κάποιος εκφράζουν τη γνώμη ότι η σύνθεση των αντιθέτων εκφράζεται σε μια τρίτη στιγμή που η ποιότητά της έχει τη σημασία της *νίκης της ζωής επί του Θανάτου, του πνεύματος επί των ενστικτών, των ιδεών επί της ύλης*. Αντίθετα, άλλοι κάνουν την κρίση ότι η σύγκρουση συντίθεται σε μια τρίτη στιγμή, που είναι η *νίκη του Θανάτου επί της ζωής, του ενστικτού επί του πνεύματος, της ύλης επί των ιδεών*. Και τέλος κάποιος τρίτος θεωρούν ότι τα αντίθετα, η ύλη και οι ιδέες, το ένστικτο και το πνεύμα κλπ., είναι στιγμές του Απόλυτου πνεύματος, του παγκόσμιου γίγνεσθαι και ότι δεν υπάρχει



Κριτικός κινηματογράφου

Το ένα μάτι κοιτά αυτό που είναι και το άλλο αυτό που θα έπρεπε να είναι.



νίκη και ήττα αλλά συνεχής εναλλαγή και αλληλοαναγνώριση μέσα σ' αυτό το Απόλυτο που οποίου την ύπαρξη οι άνθρωποι και η φύση γενικότερα κάνουν φανερή. Αλλά οι γνώμες αυτές θα εξετασθούν διεξοδικότερα στην επόμενη παράγραφο.

## β) Η Κρίση του Πνεύματος Είδη Κρίσεων

Το πλήθος των ανθρώπων νομίζει ότι ο καθένας κάνει τη δική του, εντελώς προσωπική κρίση για την εξέλιξη και τα πράγματα. Η ανθρώπινη διανόηση όμως προσπάθησε και πέτυχε να συνενώσει τις πολλές γνώμες και να κάνει θεωρίες. Ας ακολουθήσουμε πολύ σύντομα αυτή τη διαδικασία εξέλιξης-κρίσης του πνεύματος στις πιο σημαντικές θέσεις του. παρακάμπτοντας ενδιάμεσους μεταβατικούς σταθμούς.

Πρώτος μεγάλος σταθμός υπήρξε η *Ανατολή*, η ρίζα όλων των θεωριών. Τότε εκφράστηκε η άποψη ότι η σύνθεση των αντιθέτων γίνεται δια του ΤΑΟ, του *δημιουργικού μέσου δρόμου*, αλλά αυτή η πρώτη προσπάθεια σύνθεσης ήταν αρκετά αφηρημένη και μεταφυσική. Αυτή η προσπάθεια γίνεται πιο συγκεκριμένη στους αρχαίους Έλληνες, το δεύτερο μεγάλο σταθμό της εξέλιξης. Εδώ το συμφυλιωτικό σύμβολο μεταξύ των αντιθέτων δεν είναι πια ο Θεός-ΤΑΟ αλλά ο *Νους του ανθρώπου*. Δημιουργούνται τότε δύο αντίθετες τάσεις οι *ιδεαλιστές* και οι *υλιστές*.

Ο Ιδεαλιστής αισθάνεται την *πάλη* των δυο αντιθέτων δυνάμεων, αφ' ενός των ιδεών, του πνεύματος, που τον τραβούν προς τα *επάνω*, και της ύλης, του ενστικτού που τον τραβά προς τα *κάτω*. Τότε δια του Νου-Βούλησης που χρησιμοποιεί σαν *όργανο* «συμφυλιώνει» τις δύο αντίθετες τάσεις στην τρίτη που είναι ο περιορισμός της ύλης από τον Πνεύμα, η νίκη δηλαδή του Πνεύματος. Και όσο μεγαλύτερος είναι ο *περιορισμός* του ενστικτού, της ύλης, τόσο ο άνθρωπος ξεπερνάει τον εαυτό του και τείνει να πλησιάσει τις ιδέες και να ταυτιστεί μαζί τους, Θεοποιούμενος.

Αντίθετα ο Υλιστής αισθάνεται την *πάλη* των ιδεών - κανόνων να τον τραβούν προς τα *κάτω*, και του ενστικτού-ύλης να τον τραβά προς τα *πάνω*. Δια του Νου και αυτός, προσπαθώντας να συνθέσει αυτά στην τρίτη στιγμή, αναγνωρίζει βουλητικά στο ενστικτο-ύλη το διακαίωμα της *νίκης* επί των κανόνων-ιδεών που προσπαθεί διαρκώς να διασπάσει.

Στην εξέλιξη του τέλος του παγκόσμιου πνεύμα μετασχηματίζεται στον Χριστιανισμό, του οποίου έκφραση υπήρξε το *Απόλυτο πνεύμα (ΧΕΓΚΕΑ)* (να σημειώσουμε εδώ ότι για τον Εγγελιανισμό ο Ιδεαλισμός και ο Υλισμός δεν είναι κοσμοθεωρίες αλλά *γνωσιολογία*, δηλαδή μετρούν τα όρια της γνώσης του ανθρώπου).

Για το ΧΕΓΚΕΑ οι δύο τάσεις, του πνεύματος προς τα *πάνω* και του ενστικτού προς τα *κάτω*, είναι συνενωμένες όχι πια νοητικά αλλά *υπερλογικά*. Με κάποιο τρόπο που ξεπερνά τη νόσησή μας τα αντίθετα αποτελούν μια ολότητα, ένα *γίνεσθαι* και ενώ αδυνατούμε να το εννοήσουμε όμως αυτό λειτουργεί, η δε λειτουργία είναι να κάνει φανερή την ύπαρξη της ολότητας αυτής μέσα από τους ανθρώπους και τη φύση. Έτσι ο άνθρωπος δε συμμαχεί βουλητικά με ένα εκ των δυο αντιθέτων εναντίον του άλλου, αλλά το Απόλυτο πνεύμα καθίσταται το *υπέρ-Υποκειμενο* του οποίου η ενέργεια διοχετεύεται στα πράγματα. Εδώ τα αντίθετα αλληλοαναγνωρίζονται σαν στιγμές που η μια στο βάθος της περιέχει την άλλη δηλαδή στο βάθος του πνεύματος η ύλη και στο βάθος της ύλης το πνεύμα. Άρα, αυτό που πραγματικά υπάρχει είναι το γίνεσθαι. Πνεύμα-Υλη μαζί.

Έχουμε λοιπόν εν συντομία, αν αφαιρέσουμε τη μήτρα του πνεύματος, την Ανατολή και τον ομιχλώδη τρόπο μέσα από τον οποίο εμπήσε τρεις διαφορετικές διαδοχικές κρίσεις εξέλιξης του παγκόσμιου πνεύματος. Οι τρεις αυτές γνώμες από την αρχή της δημιουργίας πλεύουν μεταξύ τους και θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε με σιγουριά ότι δεν υπάρχει φαινόμενο, αντικείμενο, πράξη, που να μην μπορούμε να το δούμε και από τις τρεις αυτές πλευρές. Η αμφισβήτηση της μιας τάσης από τις άλλες είναι αυτό που ονομάζεται *Χρόνος*. Είναι, δηλαδή, οι ιστορικές στιγμές της ανθρωπότητας που συνεχώς επαναλαμβάνονται ανακυκλούμενες και όπου κάθε φορά γίνονται αυτές ακριβώς οι κρίσεις πιο συγκεκριμένες. Η επικοινωνία αυτών των τάσεων είναι μια βαθιά πίστη στον άνθρωπο και γι' αυτό ακριβώς προσπαθούσε, και όχι πάντα με ειρηνικά μέσα να κάνει φανερή την υπεροχή κάθε μιας έναντι των άλλων.



Όμως ως προσπαθήσουμε να δούμε πιο συγκεκριμένα πώς λειτουργούν οι κρίσεις αυτές μέσα στην πράξη.

### γ) Υπόδειγμα Κρίσεως Κιν/κού έργου

Όπως είπαμε παραπάνω η διαδικασία εξέλιξης της κρίσης δεν μπορεί να αμφισβητηθεί από καμιά θεωρία. Και οι τρεις παραδέχονται ότι υπάρχει κίνηση και εξέλιξη και η διαδικασία εξέλιξης της κρίσης είναι ο Συλλογισμός. Δηλαδή η κίνηση γίνεται στις αντίθετες προτάσεις-ποιότητες όπου η κάθε μία είναι το συλλογιστικό αποτέλεσμα των προηγούμενων σε ένα ανώτερο επίπεδο για την ολοκλήρωση της κρίσης. Οι πιο διαφορετικοί δημιουργοί σε όλες τις στιγμές εξέλιξης της ιστορίας έχουν κοινό το συλλογισμό. Η διαδικασία της σκέψης από την πλευρά της μορφής. Εκεί που υπάρχει διαφωνία είναι στον τρόπο που συμφιλιώνονται οι αντίθετες προτάσεις και στην ποιότητα αυτής της τρίτης συνθετικής στιγμής. Είναι, δηλαδή, ο τρόπος συμφιλίωσης ο νους όπως ισχυρίζονται ο Ιδεαλισμός και ο Υλισμός ή το Υπερλογικό Απόλυτο πνεύμα των Φιλοσόφων: Και η τρίτη αυτή στιγμή είναι μια κίνηση προς τις ιδέες ή μια κίνηση προς την ύλη: Ή είναι αναγνώριση των κατηγορουμένων και της ουσίας του απολύτου πνεύματος;

Ας δούμε αυτές τις τρεις θεωρίες μέσα από την Κριτική ενός Κιν/κού έργου και αυτός είναι το «Salò» του Pier Paolo Pasolini. Παραθέτω πολύ σύντομα την υπόθεση του έργου. Τέσσερις αξιωματούχοι του Φασιστικού καθεστώτος με τη βοήθεια τεσσάρων γυναικών και κάποιων άλλων που στρατολογούν σαν βοηθούς αστυνόμους, συγκεντρώνουν έναν αριθμό παιδιών σε έναν πύργο. Οι τέσσερις υπογράφουν μια συμφωνία μεταξύ τους ότι κατά τη διάρκεια της παραμονής τους στον Πύργο θα έχουν το δικαίωμα να εξευτελιστούν, να βασανιστούν και τέλος να θανατώσουν οποιονδήποτε θέλουν.

Πράγματι η σύγκρουση αυτών με τα παιδιά καταλήγει αφ' ενός μεν στη θανάτωση με-



Αν ο εξουσιαζόμενος παραδειχτεί στο βάθος του τον εξουσιαστή, τότε η σύγκρουση γίνεται αναγνώριση (P. P. Pasolini: «Salò»).



ρους των παιδιών. ενώ το υπόλοιπο μέρος αλλοτριώνεται και συνεργάζεται με αυτούς.

**Η πρώτη Κριτική διαδικασία** είναι να βρεθούν οι *δυνάμεις* - *αντίθετα* που δρουν στο έργο. Αφ' ενός υπάρχουν οι *ιδέες-εξουσίες* που συμβολίζονται στους τέσσερις αξιωματούχους, Πολιτική - Δικαστική - Θρησκευτική - Εκτελεστική. Αφ' ετέρου υπάρχει ο *λαός* - *ύλη* που είναι παιδιά από όλες τις τάξεις. Ο συνδυετικός κρικός είναι οι Κανόνες που υπογράφουν, δηλαδή νοητική σύνδεση των αντιθέτων, οι νόμοι της εξουσίας. Η τρίτη στιγμή από τη σύγκρουση των ιδεών και της ύλης είναι η *κυριαρχία των ιδεών* επί της ύλης, ο περιορισμός και η προσπάθεια εξαφάνισης των παιδιών.

**Η δεύτερη Κριτική διαδικασία** είναι να επαναπροσδιοριστεί το έργο ως προς τον εαυτό του. Δηλαδή, αν η ΜΟΡΦΙΚΗ διαδικασία της εξέλιξης - κρίσης του έργου, ο Συλλογισμός, είναι σωστός. Εδώ, βέβαια, σ' αυτό το έργο, δεν υπάρχει τέτοιο πρόβλημα γιατί ο Pasolini υπήρξε ιδιοφυΐα. Κάθε εικόνα - πρόταση έχει μια *ποιότητα* που προστίθεται στην προηγούμενη έως ότου να ολοκληρωθεί ο Συλλογισμός.

**Η τρίτη Κριτική διαδικασία** είναι να προσδιοριστεί το έργο ως προς τον κρίνοντα. Εδώ ευρίσκονται οι αντιθέσεις. Αν δηλαδή είμαστε υλιστές θα πρέπει η κρίση μας και το έργο σαν κρίση στον ιδεαλισμό από την πλευρά του υλισμού να ταυτίζονται. Πραγματικά αυτός είναι ο Ιδεαλισμός (Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι αυτός είναι ο Ιδεαλισμός στην ακρότητά του, ο Φασισμός). Στις τελευταίες σκηνές του έργου βλέπουμε τους εξουσιαστές - φορείς των ιδεών να βλέπουν μέσα από τα κυάλια όλο να μικραίνουν τα βασιανιζόμενα και θανατούμενα ανθρωπάκια, ενώ αυτοί όλο και μεγαλώνουν, γίνονται οι Υπεράνθρωποι, αγγίζουν τις ιδέες. Ο περιορισμός της ύλης από το πνεύμα είναι αδιάκοπος. Αλλά αν είμαστε Ιδεαλιστές θα υπερμυνηθούμε της διαδικασίας αυτής. Θα πούμε τότε ότι οι εκλεκτοί έχουν το δικαίωμα να αναπτυχθούν, και αυτή η ανάπτυξη γίνεται πάντα σε βάρος των ασθενεστέρων. Θα ισχυριστούμε ότι εκεί όπου η σύγκρουση μεταξύ Εξουσίας και λαού, ιδεών, και ύλης, έδωσε σαν τρίτη συνθετική στιγμή την κυριαρχία της ύλης επί των ιδεών, του λαού επί της εξουσίας, δημιουργήθηκε και εκεί ηθική αλλά όχι πια των εκλεκτών αλλά της μάζας, η ηθική της *συλλογικής μετριότητας*. Ο άνθρωπος εκεί μαζικοποιήθηκε χάνοντας το πρόσωπό του και την υπόστασή του ενώ αναδύθηκε το τέρας του Σταλινισμού και η Θεοποίηση του ιερατείου - κόμματος. Τέλος, αν ακολουθούμε τη Χεγκελιανή άποψη θα αντιστρέψουμε και τον Ιδεαλισμό και τον Υλισμό. Θα πούμε ότι στο βάθος του Εξουσιαστή υπάρχει ο δούλος και αντίστροφα. *Η αντίθεση* Εξουσίας-Εξουσιαζόμενου δεν μπορεί να καταργηθεί. Όμως, αν ο Εξουσιαζόμενος παραδεχθεί στο βάθος του τον Εξουσιαστή τότε η σύγκρουση γίνεται αναγνώριση. Αλλά και ο Εξουσιαστής πρέπει να παραδεχτεί ότι στο βάθος του υπάρχει ο Εξουσιαζόμενος δηλαδή ότι και ο ίδιος είναι δούλος του Απολύτου πνεύματος. Έτσι η αναγνώριση του εξουσιαστή ότι στο βάθος του είναι Εξουσιαζόμενος σταματά την προσπάθεια ολοκληρωτικής αναιρέσης του Εξουσιαζόμενου. Μέσα από την αλληλοαναγνώριση των αντιθέτων, η τρίτη συνθετική στιγμή δεν εκφράζει πια την κυριαρχία του ενός μέλους προς το άλλο, αλλά και τα δύο μέρη γίνονται *φορείς* και *λειτουργίες* του Απολύτου που τα συγκρατεί κάνοντάς το φανερό στη ζωή.

Αλλά αφού ο Κριτικός βιώνει ανάλογα μια από τις τρεις κρίσεις δεν μπορεί παρά να την εξειδικεύει και στον εαυτό του. Έτσι ο Ιδεαλιστής κριτικός προβάλλει τη δική του ηθική σαν *μέτρο* στην κρίση του έργου προσπαθώντας να είναι όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικός. Αλλά θεωρεί ότι η υποκειμενικότητά του δεν είναι του κοινού ανθρώπου, παρά του «αισθητικός ζειν» Υπεράνθρώπου, του κοινωνού του κόσμου των ιδεών και της ομορφιάς.

*Ο ίδιος γίνεται ο Κανόνας.*

Ο Υλιστής Κριτικός αντίθετα προσπαθεί να είναι όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικός δηλαδή ταυτίζεται με την *ωφελμιστική* πλευρά του έργου τέχνης και με το πόσο προωθεί τον αγώνα ενάντια στους Κανόνες-Εξουσία. Η ηθική του στατευμένου γίνεται Κανόνας. Η πύλη των τάξεων βρίσκει εδώ την πλήρη της ανάπτυξη. Ότι δεν την εξυπηρετεί είναι κακό.

Τέλος ο Χεγκελιανός προσπαθεί να συμφιλιώσει τα αντίθετα. Η ηθική του δεν είναι



ούτε υποκειμενική ούτε αντικειμενική αλλά είναι η ηθική του Απόλυτου, τις διαθέσεις του οποίου προσπαθεί να κάνει φανερές μέσα από αυτό.

Είπαμε, βέβαια, ότι το έργο είναι Κρίση - σχέση του Δημιουργού προς τους θεατές. Μήπως αφού υπάρχει το έργο οι Κριτικοί να είναι περιττοί; Και αν δεν περιτεύουν, πόσο και πώς επηρεάζουν τους θεατές, τον κρινόμενο και τον ίδιο τον εαυτό τους; Αυτά είναι τα ερωτήματα της επομένης παραγράφου.

#### δ) Η Κριτική του Κριτικού

Χωρίς καμιά αμφιβολία κρίση σημαίνει ζωή. Κρίση σημαίνει διά-κρίση των αντικειμένων έξω από εμένα και διά-κρίση του εαυτού μου σε σχέση με αυτά. Είναι γνωστά τα πειράματα σε ανθρώπους που υποχρεώθηκαν να ζήσουν μέσα σε λευκά κελιά χωρίς να διακρίνουν αντικείμενα στο χώρο. Έχασαν τον εαυτό τους. Οδηγήθηκαν στην τρέλλα και την παρακμή. Έτσι, λοιπόν, η Κριτική λειτουργία είναι ένας ΜΕΣΟΣ ΟΡΟΣ, ένας μεσίτης απολύτως απαραίτητος. Μέσα από αυτή την Κριτική λειτουργία κάθε φαινόμενο, αντικείμενο, πράξη πλησιάζεται. Ποτέ δεν μπορούμε να πλησιάσουμε κάτι άμεσα. Και αυτό το ίδιο το έμμεσα πλησιάζόμενο έπειτα χρησιμεύει σαν νέος μέσος όρος για το πλησίασμα άλλου και έτσι συνεχώς. Με αυτή τη Λογική, λοιπόν, κάθε τι είναι ένας μέσος όρος μέσα από τον οποίο περνά η ζωή μας μέχρι να λάβει το τέλος της, το σκοπό της.

Διαλέγω σημαίνει εκφράζω μια κρίση. Προτιμώ αυτό και αφήνω το άλλο. Με αυτή την Κριτική λειτουργία ΣΥΜΠΟΡΕΥΕΤΑΙ ο Κριτικός υποβοηθώντας την. Θα ισχυριζόταν κάποιος ότι αφού η Κριτική λειτουργία είναι σύμφυτη στον άνθρωπο, και Κριτικός και Κριτική λειτουργία όροι εναλλάξιμοι, τι χρειάζεται ο Κριτικός; Η κρίση αν και είναι από ποσοτική άποψη σε όλους όμοια, από ποιοτική άποψη είναι διαφορετική.

Άλλη η κρίση του παιδιού, άλλη του γέρου. Η διαφορά είναι ότι η κρίση του νέου είναι κενή φόρμα, ενώ του γέρου είναι γεμάτη περιεχόμενα, τα περιεχόμενα μιας βιωμένης ζωής. Για να αναπτυχθεί η Κριτική λειτουργία και να αυτονομηθεί χρειάζεται πειθαρχία και προσοχή. Έτσι στα παιδιά η κρίση των γονέων λειτουργεί σαν κανόνας αρχικά καταπιεστικός γιατί ευρίσκεται έξω από την κρίση του παιδιού, αλλά αυτούς τους εξωτερικούς κανόνες με το χρόνο τους κάνει εσωτερικούς και αυτοπειθαρχείται. Το ίδιο συμβαίνει με τον Πολίτη και τους Νόμους. Αρχικά οι Νόμοι δρουν καταπιεστικά έως ότου ο πολίτης και οι Νόμοι δε βρεθούν σε αντιθετική θέση, ώστε να λέμε ότι αυτός αυτονομήθηκε και έγινε ο ίδιος κανόνας. Κατ' αναλογία λοιπόν και ο Κριτικός λειτουργεί με το Κύρος του και τους Συλλογισμούς του σαν κανόνας, βοηθώντας την κριτική λειτουργία του Θεατή. Αλλά, παράλληλα, βοηθώντας τους άλλους αυτοπροσδιορίζεται και ο ίδιος και αναπτύσσεται σαν Κριτική λειτουργία. Κριτικός λοιπόν, σημαίνει ΠΕΙΘΑΡΧΙΑ ΚΑΙ ΠΡΟΣΟΧΗ. Με τη βοήθειά του στην Κριτική λειτουργία του Θεατή τον κάνει να περάσει και να γίνει Ειδικευμένος. Το όριο του Ειδικευμένου Θεατή είναι η αυτονομημένη Κριτική λειτουργία και αρχή ενός νέου στάδιου όπου ο θεατής γίνεται Δημιουργός, δηλαδή χρησιμοποιεί αυτή σαν κανόνα, για να κάνει δικό του έργο. Αλλά αυτός ο Ειδικευμένος Θεατής δεν είναι άλλος από τον Κριτικό που βοηθώντας άλλους, βοηθά τον εαυτό του περνώντας τον στο στάδιο της πράξης. Άρα η καλύτερη στιγμή του Κριτικού είναι ακριβώς *το πέρασμά του στην πράξη*, που είναι μια κρίση ανώτερη από τον Κριτικό λόγο. Έτσι σαν Κριτικός είναι πάντα ελλιπής. Αλλά και η πράξη είναι μια κρίση ελλιπής, έχει δηλαδή δυνατότητες για μεγαλύτερη ανάπτυξη, αν και δεν παύει ποτέ πια να είναι σαν πράξη ανώτερη από τον Κριτικό λόγο.

Αλλά γεννιέται το πολύ σημαντικό ερώτημα, αν ο Κριτικός έχει τη δυνατότητα να μεταβάλει άμεσα τον Κρινόμενο ή η διαδικασία είναι έμμεση;

Ισχυρίζομαι ότι ο Κριτικός γράφει περισσότερο για τον εαυτό του παρά για ν' αλλάξει άμεσα τον κρινόμενο. Προσπαθεί να συγκεκριμενοποιηθεί, παίρνοντας αφορμή και μόνο το κρινόμενο έργο. Συγκεκριμενοποίηση θα πει να σταθεροποιήσω συγκεκριμένες σκέψεις, διαισθήσεις, αισθήσεις, συναισθήματα. Ο Ηράκλειτος ισχυρίστηκε ότι *«της φύσης της αρέσει να κρύβεται»*. Ό,τι είναι πραγματικό είναι βαθιά κρυμμένο μέσα μας. Η ανακάλυψη της φύσης μας, του ταλέντου μας, είναι μια βαθιά ασυνείδητη πίστη ότι θα ανα-



γεννηθούμε. Είναι πραγματικά μια δεύτερη γέννηση. Η ενέργεια του Κριτικού λόγου πόνος στον κρινόμενο είναι μόνο έμμεση. Αν, δηλαδή, ο κρινόμενος μέσα από τον Κριτικό λόγο συγκεκριμενοποιήσει κάποια πράγματα, αλλάζει. Είναι βέβαιο ότι ο κάθε άνθρωπος έχει την κλίση του, το ταλέντο του. Άλλος μηχανικός, άλλος τσαγκάρης, άλλος δήμαρχος και άλλος καλλιτέχνης. Πώς θα μπορούσαμε αλήθεια να αλλάξουμε το ταλέντο ενός τσαγκάρη και να τον κάνουμε δήμαρχο ή έναν μηχανικό να τον κάνουμε καλλιτέχνη; Αδύνατον. Το μόνο που μπορούμε είναι να ανακαλύψουμε τον εαυτό μας και το ταλέντο μας και έμμεσα να βοηθήσουμε τους άλλους, χωρίς να προβάλλουμε επάνω τους τον εαυτό μας, να αυτοανακαλυφθούν. Να πάψουν έτσι οι σκουπιδιάρηδες να κάνουν έργα «τέχνης» και κάποιοι σκουπιδιάρηδες να γίνουν «δημιουργοί».

Γεννιέται επίσης και ένα τελευταίο ερώτημα. Είναι τα περιεχόμενα της Κριτικής, με αφορμή τα οποία αλλάζουμε σαν Θεατές ή η εγκυρότητα, το κύρος του Κριτικού; Για μένα προσωπικά σαν θεατή, υπήρξε το Κύρος του Κριτικού πιο σημαντικό από αυτά που έγραφε. Μου εχρειάζετο πάντα ένα ενδιάμεσο κριτικό συναίσθημα, μια κατηγορηματική εντύπωση που θα με έκανε να δώσω ΠΡΟΣΟΧΗ στο πλησιαζόμενο έργο, όμως τα περιεχόμενα που το θεμελιώναν δεν με ενδιέφεραν πολύ. Γιατί αφού είχα μπροστά μου το έργο σαν περιεχόμενο, μου φαινόταν το λιγότερο ταυτολογία και το περισσότερο ότι ήμουν ηλίθιος μην μπορώντας να τα κατανοήσω. Θυμάμαι όταν ήμουν αδιαφοροποίητος θεατής, κάποιος φίλος μου, τότε ώριμος άνδρας, λειτουργήσε σαν έγκυρος μεσίτης της προτρέποντάς με να ακολουθήσω κάποιους επώνυμους κριτικούς. Αφού ο φίλος μου ήταν για μένα έγκυρος και γι' αυτόν έγκυροι οι τότε Κριτικοί, θα ήταν και για μένα. Τους παρακολουθούσα λοιπόν συνεχώς και μέσω αυτών είχα τη δυνατότητα να περιορίσω το πλήθος των έργων δηλ. ουσιαστικά να κάνω πιο συγκεκριμένο τον εαυτό μου. Κάποια στιγμή η λειτουργία αυτών άρχισε να μικραίνει ενώ ταυτόχρονα άρχισε να με γαλιώνει η εγκυρότητα της κοινής γνώμης που ξεχώριζε πια όχι περιεχόμενα αλλά δημιουργούς. Άρχισα να διακρίνω λοιπόν δημιουργούς προσπαθώντας να τους περιορίσω σε όσο το δυνατόν λιγότερους.

Φτάνοντας στο όριο της αυτή η προσπάθεια με έκανε να γίνω εγώ ο ίδιος μεσίτης του εαυτού μου ορίζοντας διαισθητικά το δημιουργό που περισσότερο με εξέφραζε. Από τη στιγμή αυτή η ακριβής διάκριση του εαυτού μου ήταν πολύ κοντά. Λε χρειαζόταν παρά μια ακόμα αντιστροφή, όμως η σπουδαιότερη. Να διακρίνω στον εαυτό μου το ΔΗΜΙΟΥΡΓΟ. Γιατί αυτός ήταν ο μοναδικός Μεσίτης που συνεχώς προβάλλετο στους άλλους θέλοντας να γίνει φανερός. Βέβαια σε όλη αυτή την πορεία ο συνεχής περιορισμός των έργων και η τελική ανακάλυψη του ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ μέσα στον εαυτό μου συνοδεύετο από μια αντιστροφή προσθετική διαδικασία μέσα στη Θεωρία. Γιατί αν ήμουν μόνον υποκειμενικός χωρίς την ίδια στιγμή να είμαι μέσα από τη Θεωρία αντικειμενικός, θα με έκανε να προβάλλω στείρα το υποκειμένο μου σαν κανόνα και θα έκανε την κρίση μου απολύτως σχετική και χωρίς θεωρητικό στήριγμα.

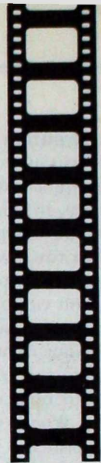
## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

*Αισθάνομαι την ανάγκη να πω ότι μετά αυτό το μελέτημα πάνω στην Κριτική της Κριτικής λαβαίνω το όριο μου σαν ειδικευμένου Θεατή, συγκεκριμενοποιώ δηλαδή αυτήν την ιδιότητα στον εαυτό μου και το τέλος αυτό είναι αρχή πέρασματος σε ένα καινούργιο επίπεδο, στην πράξη. Επειδή προηγούμενο άρθρο μου πάνω στο θέμα «Σχιζοφρένεια και Κιν/στές» προκάλεσε τη δυσάρεσκεια σε φίλο σκηνοθέτη, οφείλω να τονίσω ξανά ότι και τα προηγούμενα και το παρόν, αφορούν πρωταρχικά εμένα. Απλά προσπαθώ να κάνω φανερή την εξελικτική πορεία της δικής μου Κρίσης. Εάν κάποιοι ΠΡΟΒΑΛΟΥΝ θετικά ή αρνητικά συναισθήματα επάνω στο Κριτικό δοκίμιο, που από μόνο του πρέπει να είναι ένα ολοκληρωμένο έργο, αυτό είναι κάτι που δεν αφορά ουσιαστικά τον Κριτικό. Η αλλαγή τους μέσα από τον Κριτικό λόγο αφορά αυτούς τους ίδιους.*

ΝΙΚΟΣ ΚΑΚΛΑΜΑΝΗΣ

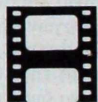


ΣΤΙΣ 20 Αυγούστου

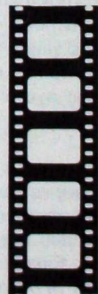


Ο Αντρέι Ταρκόφσκι  
γράφει για τον  
κινηματογράφο

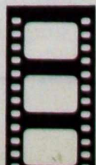
Το επόμενο τεύχος της  
ΚΑΜΕΡΑ, διπλό, ζωντανό,  
ανανεωμένο



Ένα κείμενο  
του Uberto Eco  
Η απύουσα  
δομή



Συνεχίζοντας τη  
συζήτηση για την  
κριτική του κινηματο-  
γραφου





Quino

