

Καθρέφτης

του κινηματογράφου



Χρόνος 3ος
Τεύχος 7
Χειμώνας 1998

AK

Η γεύση του κρυφού στον Αμπάς Κιαροστάμι
Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης '97

Κινηματογράφος της Ανατολής:
Σεγιούν Σουζούκι - Τζον Γου - Τακέσι Κιτάνο

Τα κινηματογραφικά μαθήματα του Κριστόφ Κισλόφσκι
Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος:
Μάρκο Φερέρι - Κλοντ Σαμπρόλ - Ρομπέρ Μπρεσσόν

Ο Ντεγκά και ο κινηματογράφος

Avant - Garde for ever: Κένεθ Άνγκερ - Μάγια Ντερέν

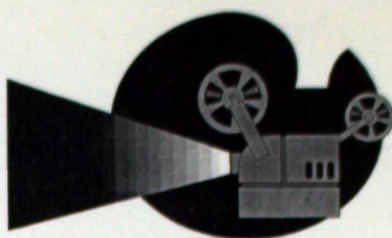
Η γλυκόξινη γεύση του κερασιού!



ΑΡΙΘΜΟΣ
14200 950

καθρέφτης







Κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές



Ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ και οι έμπειροι επαγγελματίες συνεργάτες του

Π-000000005940

αναλαμβάνουν

-  Την οργάνωση και την εκτέλεση κινηματογραφικών και τηλεοπτικών παραγωγών.
-  Τον καταρτισμό προτάσεων προς το Κέντρο Ελληνικού Κινηματογράφου και τα τηλεοπτικά κανάλια.
-  Το σχεδιασμό προγραμμάτων κινηματογραφικών προβολών με ελληνικές και ξένες ταινίες για Κινηματογραφικές Λέσχες και Δημοτικούς κινηματογράφους.
-  Τη συμπαραγωγή κινηματογραφικών ταινιών και τηλεοπτικών προγραμμάτων.
-  Τη συμπαραγωγή, οργάνωση και εκτέλεση σπουδαστικών ταινιών.
-  Το σχεδιασμό και την οργάνωση σεμιναρίων πάνω σε θέματα του κινηματογράφου και των Μ.Μ.Ε.



ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ

Φειδίου 18 Α
106 78 Αθήνα
Τηλ. 3817913

Περιεχόμενα

- Της Σύνταξης • Ο Καθρέφτης ψηφίζει για το '97: Funny Games, Γλυκό πεπρωμένο, Κορίτσια καριέρας 2
- Σε πρώτο πλάνο • Οι άνθρωποι που ήξεραν πολλά (Ρόμπερτ Μίτσαμ - Τζέιμς Στιούαρτ) του Μάρτιν Σκορτσέζε - Ο κινηματογράφος στην τηλεόραση, της Δέσποινας Χονδροκούκη - Συζήτηση του Ραμίν Νιάμι με τη Σαντρίνα Βλάχου 3
- Δημήτρης Μπάμπας • Η γεωγραφία του Σινεμά: η εκδοχή της Θεσσαλονίκης 7
- Emmanuel Burdeau • Η γεύση του κρυφού: Συζήτηση με τον Αμπάς Κιαροστάμι 13

Μεγάλες εκπλήξεις από τον κινηματογράφο της Ανατολής

- Αλέξης Αλεξίου • Σεγιούν Σουζούκι: Γεννημένος να σκοτώνει 20
- Δημήτρης Μπάμπας • Τα αληθινά πρόσωπα του Τζον Γου 23
(Μετάφραση)
- Αλέξης Αλεξίου • Τακέσι Κιτάνο: ο Σαμουράι των πόλεων 26
- Κριστόφ Κισλόφσκι • Μαθήματα Κινηματογράφου, Ασκήσεις αναπνοής (Β' μέρος) 30
- Κλοντ Σαμπρόλ • Τελετές σκηνοθεσίας 34

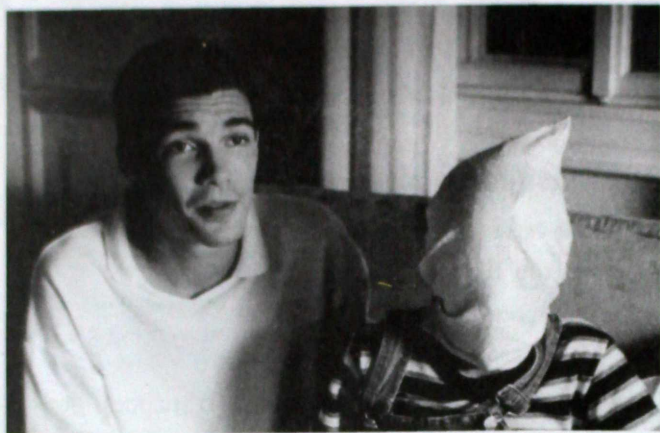
Ενθυμήσεις από τον Μάρκο Φερέρι

- Χάνα Συγκούλα • Ο Μάρκο; Ένα αγνό παιδί! 36
- Ορνέλα Μούτι • Ο Μάρκο, η βάση της καριέρας μου 37
- Αντρέα Φερεόλ • Το Μεγάλο Φαγοπότι 39
- Ρομπέρ Μπρεσόν • Σημειώσεις για τον κινηματογράφο 43
- Olivier Joyard • Κένεθ Άνγκερ, ο μετρ της τελετουργίας 46
- Ελένη Γιαννουλίδου • Ο Μοντερνισμός στον *Παίκτη* του Ρόμπερτ Άλτμαν 51
- Aaron Scharf • Οι κινηματογραφικές συνθέσεις του Ντεγκά 56
- Χρήστος Καλλιτίσης • Λογοτεχνία και κινηματογράφος 61
- Maya Deren • Ο καλλιτέχνης σαν Θεός στην Αϊτή 69
- Λάμπρος Σκάρλας • Η σελίδα του φανταστικού 72

καθρέφτης του κινηματογράφου. Ιδιοκτησία: ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ, Αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία, Φειδίου 18Α, Αθήνα. Εκδότης - διευθυντής: Μάκης Μωραΐτης. Συνεργάτες: Σαντρίνα Βλάχου, Αλέξης Αλεξίου, Ελένη Γιαννουλίδου, Αλέξανδρος Λιζάρδος. Πληκτρολόγηση κειμένων: Λεμονιά Παπαδοπούλου. Ηλεκτρονική σελιδοποίηση: Μαρία Μπαστέα, Κολοκοτρώνη 130, τηλ. 7667635. Μοντάζ: Εύη Κώτσου, Θεμιστοκλέους 37, τηλ. 3836006. Εκτύπωση: Άγγελος Ελεύθερος, Νιρβάνα 80, τηλ. 8328330. Βιβλιοδεσία: Εμμανουήλ Λυράκης, Κεραμεικού 51, τηλ. 5245658. Διάθεση και προηγούμενα τεύχη του **καθρέφτη** από τη διεύθυνση του περιοδικού, Φειδίου 18Α (ημióροφος), τηλ. 3817913.

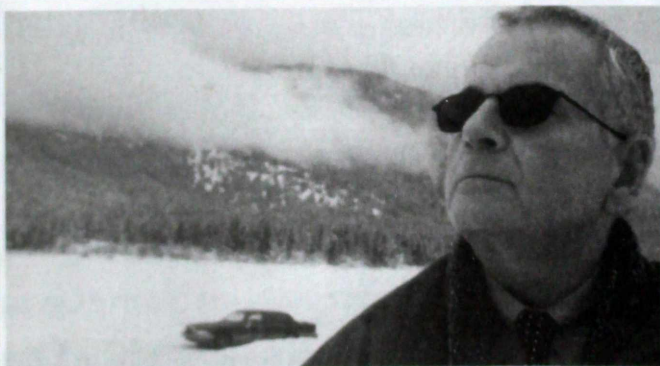
Φωτογραφία εξωφύλλου: *Η γεύση του κερασσιού*, του Αμπάς Κιαροστάμι.

Ο Καθρέφτης ψηφίζει για το '97



Funny Games
του Μίκαελ Χάνεκε.

Για την ακύρωση του περίφημου “απρόσωπου” της βίας. Την καίρια δραματουργική αιτιολόγηση της “αναίτιας” βίας. Την επαναφορά της χωρο-χρονικής ισχύος του πλάνου που στις μέρες μας τείνει να εξαφανιστεί.



Το γλυκό πεπρωμένο
του Ατόμ Εγκογιάν.

Γιατί ήρθε να ενταχθεί στην παράδοση του Μπέργκμαν και του Ταρκόφσκι που θέλει τον κινηματογράφο στοχαστικό: Για τη Μοίρα του ανθρώπου, τις αντοχές του και τη συμπεριφορά του απέναντι στις μεγάλες τραγωδίες, την έσχατη απώλεια του Οικείου και τη διατήρηση της ανθρωπίνης αξιοπρέπειας.



Κορίτσια καριέρας
του Μάικ Λη.

Γιατί αγγίζει εκείνες τις ευαίσθητες χορδές μας που ενίοτε μας στέλνουν στους ψυχιάτρους. Την κωμικο-τραγική αίσθηση του “απωλεσθέντος” χρόνου. Γιατί οι Cune έχουν και την ετυμολογική τους σημασία: θεραπεία.

“Οι εμπειρίες
δύο κοριτσιών
σε σχέση με τους
άντρες, το σεξ, το
άγχος και το γέλιο”
The Sunday Times

ΣΕ ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ

ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΠΟΥ ΗΞΕΡΑΝ ΠΟΛΛΑ

James Stewart και Robert Mitchum

Του Martin Scorsese



Αυτοί οι ηθοποιοί έχουν προσλάβει τέτοιες διαστάσεις στη συλλογική μας συνείδηση, που μου φαίνεται σχεδόν περιττό να διαδηλώσω και εγώ την σπουδαιότητά τους. Αλλά έτσι κι αλλιώς θα κάνω την δήλωση: Ο James Stewart και ο Robert Mitchum ήταν δύο από τους μεγαλύτερους ηθοποιούς στην κινηματογραφική ιστορία. Εκ πρώτης όψεως φαίνεται ότι κάνουν μια ωραία αντίθεση: Ο Stewart αδέξιος, με παιδικό ιδεαλισμό και ο Mitchum λακωνικός, απογοητευμένος, μοναχικός. Αλλά ο καθένας τους είχε μια πολύ πιο περίπλοκη προσωπικότητα [persona], απ' όση αυτή η αντίθεση υπονοεί. Επίσης αυτοί οι δύο ηθοποιοί, που υποτίθεται ότι ήταν διαφορετικοί μεταξύ τους, μοιράζονταν κάτι ουσιαστικό. Ήταν η δυσφορία της μεταπολεμικής Αμερικής που έκανε star τον Mitchum και η οποία ανέτρεψε την ήδη καθιερωμένη εικόνα του star στον Stewart.

Δεν είμαι σίγουρος αν ο Mitchum θα γινόταν star αν είχε γεννηθεί λίγο νωρίτερα. Η ψυχρότητά του, η αίσθηση κούρασης για τα εγκόσμια και η μελαγχολική του απάθεια ήταν τόσο πολύ προϊόντα του καιρού του, που θα έκαναν λίγη αίσθηση [αν εμφανιζόταν] στην δεκαετία του '20 ή του '30. Ακόμα και ο Humphrey Bogart, στον οποίο οφείλεται η απεικόνιση της απογοήτευσης στις αμερικάνικες ταινίες, ήλιπζε. Για τον Mitchum, ελπίδα ποτέ δεν υπήρξε, ούτε ως πιθανότητα. Την πρώτη φορά, όπου ο χαρακτήρας [που υποδύεται] εμφανίζεται στην ταινία του Jacques Tourner, *Out Of The Past*, ψαρεύοντας σε μια λίμνη

μαζί με το κορίτσι που αγαπά, ο θεατής γνωρίζει ότι η ευτυχία του είναι μόνο προσωρινή. Και όταν ένας κωφάλαλος (Dickie Moore) φτάνει για να του πει ότι έχει έναν επισκέπτη, ο Mitchum ξέρει ότι το πεπρωμένο του έφθασε. Υπάρχει ένα είδος ανατολίτικης ηρεμίας και παραίτησης στον πρώιμο Mitchum - στο *Out Of The Past*, στο *Pursued* (ένα από τα αγαπημένα μου, και ένα παράδειγμα του παράδοξου υποείδους noir γουέστερν) και στην υπέροχη ταινία του Nicholas Ray, *The Lusty Men*.

Τα εγκώμια για τον James Stewart σπάνια αναφέρουν την ριζική αλλαγή στην κινηματογραφική του προσωπικότητα, η οποία συνέβη μετά την επιστροφή του από τον πόλεμο. Αντίθετα, εστιάζονται στις ταινίες που γύρισε με τον Frank Capra στη δεκαετία του '30 και στην ταινία *Harvey*. Αλλά είναι γεγονός ότι μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, μια σειρά από έμμονες ιδέες εισχώρησαν στο έργο του Stewart: μοναξιά, μια βαθιά οργή για τον κόσμο. Αν ο προπολεμικός Stewart αντιπροσώπευε κάτι ουσιαστικά Αμερικάνικο, ο μεταπολεμικός Stewart αντιπροσώπευε κάτι αληθινά παγκόσμιο. Είναι δύσκολο να σκεφτώ κάποιον άλλο Αμερικάνο ηθοποιό, ο οποίος να επανακατασκεύασε την εικόνα του τόσο ολοκληρωτικά και τόσο γενναία. Οι μόνοι οι οποίοι, ως παράδειγμα, μπορούν να συγκριθούν μαζί του, είναι ο Dick Powell (στην δεκαετία του '30 τραγουδιστής αισθηματικών τραγουδιών και στη δεκαετία του '40 σε ρόλους σκληρού) και οι λιγότερο γνωστοί John Payne



και Dennis O' Keele, οι οποίοι ξεκίνησαν ως αφελείς άνδρες και κατέληξαν ως σκληροί. Αλλά αυτοί οι ηθοποιοί δούλεψαν όλη την καριέρα τους σε Β-πονίες, κάτι που τους έδωσε πολύ μεγαλύτερη κινητικότητα, απ' ό,τι ο Stewart είχε.

Η νέα φάση στην καριέρα του Stewart άρχισε με το *It's A Wonderful Life* (1946), όπου έβαλε όλη τη φυσική ενέργεια που μπορούσε να συγκεντρώσει για την απεικόνιση ενός άνδρα που βρίσκεται στο τέλος της ζωής του - και στην μικρή παράξενη ταινία *No Highway In The Sky* (1951), στην οποία υποδύεται έναν επιστήμονα που οδηγείται σε ακρότητες, από έναν μονομανή επιστημονικό φόβο τον οποίο κανένας άλλος δεν συμμερίζεται. Ήταν στις 8 ταινίες που έκανε με τον Antony Mann (από το *Winchester '73* το 1950, έως το *The Man From Laramie*, το 1955), όπου το νέο βάθος [στην ηθοποιία] του Stewart - με την μείξη μιας βαθιάς ευσπλαχνίας, ενός εκ-βαθέων θυμού και μιας ακραίας σωματικής παρουσίας- επιτράπηκε να αναδειχθεί. Οι χαρακτήρες που υποδύθηκε για τις ταινίες του Mann ήταν εγωκεντρικοί, δυναστεύονταν από την απληστία και ήταν σχεδόν αυτοκτονικά προσηλωμένοι στην επιδίωξη ενός μόνο σκοπού· ήταν πολύ συχνά απλώς κακοί. Ο Stewart και ο Mann υποτίθεται ότι θα έκαναν το *Night Passage* μαζί, αλλά τσακώθηκαν και η ταινία έγινε από άλλο σκηνοθέτη. Ήταν κρίμα που μια τέτοια δημιουργική συνεργασία έπρεπε να τελειώσει, αλλά αυτό το τέλος ήταν αναπόφευκτο, δεδομένης της τεταμένης εξερεύνησης μιας τέτοιας επικίνδυνης περιοχής. Δυστυχώς ο χωρισμός φαινόταν ότι επηρέασε τον Stewart τόσο άσχημα, που δημόσια σπανίως ανέφερε τις ταινίες του Mann.

Η δουλειά του James Stewart έφτασε σε μια απaráμλλη ειλικρίνεια στο *Vertigo* (1958) του Alfred Hitchcock. Το κοντινό πλάνο του Stewart, όταν περιμένει την Kim Novak να βγει από το μπάνιο - έχοντάς την επανακατασκευάσει ως την γυναίκα των

ονείρων του - είναι κάτι τελείως διαφορετικό απ' οτιδήποτε άλλο στην καριέρα του, ή στην καριέρα του Χίτσκοκ, ή ακόμα στην κινηματογραφική ιστορία. Και το τελευταίο πλάνο της ταινίας είναι το καλύτερο παράδειγμα ενός σκηνοθέτη και ενός ηθοποιού, οι οποίοι ενώνονται για να δημιουργήσουν μια ταινία-αποκάλυψη. Το *Vertigo* είναι η τελευταία ταινία που έκανε ο Stewart με τον Hitchcock - και είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς τι θα είχαν κάνει αν συνέχιζαν την συνεργασία τους.

Ο Stewart έκανε κάποια ενδιαφέροντα πράγματα μετά το *Vertigo*, ειδικότερα τις δύο ταινίες για τον John Ford στις αρχές της δεκαετίας του '60 (*The Man Who Shot Liberty Valance* και το *Two Rode Together*) και επίσης το *Anatomy Of A Murder* (1959) και το *The Flight Of The Phoenix* (1966). Αλλά αρκετές από τις τελευταίες εμφανίσεις του είναι χαλαρές, σαν να ήταν έκπληκτος με το έργο του στην δεκαετία του '50. Ο Mitchum από την άλλη πλευρά, συνέχισε να πειραματίζεται. Μπορεί δημόσια να παρουσίαζε τον εαυτό του ως έναν αδιάφορο επαγγελματία, ο οποίος εμφανιζόταν μόνο για να εισπράξει την επιταγή του, αλλά είναι προφανές ότι τον έλκυαν τα παράξενα φιλόδοξα σχέδια - τα πιο αξιοσημείωτα ήταν τα *Track Of The Cat*, *Home From The Hill*, *The Wonderful Country* και το *El Dorado*. Και φυσικά ο Mitchum κατάφερε κάτι αρκετά σημαντικό στο *Night Of The Hunter* (1955): μια στιλιστική παραισθητική ενσάρκωση του κακού. Στη δεκαετία του '70 η ηθοποιία του απέκτησε μια απλή τραγική αυθεντικότητα, ειδικότερα στο *The Friends Of Eddie Coyle*.

Είχα την μεγάλη ευχαρίστηση να δουλέψω με τον Robert Mitchum το 1991 στο *Cape Fear*. Όταν τον χαιρέτησα στο πλατό, η απάντησή του στην ερώτησή μου «Τι κάνεις» ήταν ένα άγριο ψέλλισμα, «Ακόμα ζωντανός». Αργότερα μου είπε την παρακάτω ιστορία: Ο Lex Barker μια μέρα προχωρούσε στο δρόμο, όταν έπεσε πάνω σε κάποιον γνωστό του. Ο συνομιλητής του τον ρώτησε πως ήταν και ο ηθοποιός απάντησε «Πολύ καλά. Ο γιατρός μου έδωσε ένα λευκό χαρτί ως αποτέλεσμα του τσεκ-απ». Έπειτα έπεσε νεκρός στο πεζοδρόμιο. Μετά απ' αυτό το γεγονός ο Mitchum, ποτέ δεν αναφερόταν στην καλή του κατάσταση. Συνάντησα τον James Stewart δύο φορές και αυτές ήταν σε επίσημες και τυπικές περιστάσεις. Ήταν κατάλληλα ευγενής, αλλά σύντομος.

Φαίνεται ότι αυτοί οι δύο γίγαντες - οι οποίοι καθυπόταξαν την ιδιωτική τους ζωή για χάριν της επαγγελματικής τους - για πάντα θα καταλαμβάνουν μια θέση τιμής στο καλλιτεχνικό μας πάνθεον.

(Δημοσιεύτηκε στο αμερικάνικο κινηματογραφικό περιοδικό *Premiere*, τεύχος September 1997)

Απόδοση Δημήτρης Μπάμπας

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Η σχέση ξεκίνησε ανάποδα. Εξελίχθηκε όμως και έτσι. Το ένα μπήκε στη ζωή του άλλου και την άλωσε στην κυριολεξία. Δεν νοείται τηλεόραση χωρίς ταινίες, η τουλάχιστον δεν νοείται κανάλι ακροαματικότητας χωρίς ταινίες. Ακόμα και τα ειδικού ενδιαφέροντος κανάλια φροντίζουν έτσι ώστε με τον ένα ή τον άλλο τρόπο να έχουν «μυρωδιά» κινηματογράφου.

Υπάρχει όμως και η απόλυτη σχέση, αυτή η οικονομική. Ο κινηματογράφος κάνει δεύτερη καριέρα στην τηλεόραση. Τα έσοδα των παραγωγών από την τηλεόραση δεν είναι αμελητέα. Τα φεστιβάλ έχουν στρέψει την προσοχή τους εδώ και πολλά χρόνια στους καταναλωτές που φέρουν την ονομασία τηλεοπτικών καναλιών. Παρουσιάσεις επί παρουσιάσεων για ένα κοινό που αγοράζει για όλη την υφήλιο τις χολυγουντιανές αλλά και τις ευρωπαϊκές παραγωγές. Οι εταιρίες εισπράτουν έσοδα, πνευματικά δικαιώματα προβολής, θέτουν όρους για ώρες τηλεθέασης, ζώνες τηλεθέασης κλπ.

Είναι παραδεκτό ωστόσο ότι η μεγαλύτερη τηλεθέαση των ανά τον κόσμο καναλιών σημειώνεται στην ζώνη προβολής ταινιών μεγάλου ενδιαφέροντος και πρώτης τηλεοπτικής προβολής, όπως συνηθίζεται να λέγεται. Αυτό σημαίνει την αύξηση της τηλεθέασης όλης της ημέρας για το κανάλι και την καλύτερη αντιμετώπισή του στον διαφημιστικό ανταγωνισμό.

Η ίδια προβολή της ταινίας «πρώτης προβολής» είναι κρίσιμη για τους διαφημιζόμενους για ολόκληρη την εβδομάδα. Ακόμα και τα τρέιλερ, δηλαδή τα διαφημιστικά σποτάκια της ταινίας σπονσονόρονται. Ο επιλεγμένος σπόνσορας (χορηγός) διαφημίζεται αμέσως μετά την προβολή του διαφημιστικού της ταινίας και βέβαια πληρώνει κάθε φορά.

Την δε ημέρα της προγραμματισμένης προβολής το κανάλι φροντίζει ώστε στα πλαίσια που του παρέχει ο νόμος να αξιοποιήσει στο έπακρο τον διαφημιστικό χρόνο. Έως και τεχνάσματα μεταφοράς των μικρών δελτίων ειδήσεων μετέρχονται ώστε να επιμηκυνθεί ο διαφημιστικός χρόνος.

Τι γίνεται όμως με την ίδια την διάδοση της ταινίας; Όσο πετυχημένη και να είναι στον κινηματογράφο, η τηλεθέαση της μπορεί να αγγίξει υπερπολλαπλάσια νούμερα. Και αν αυτό μετρηθεί επί τον αριθμό προβολών της στα επόμενα χρόνια και σε πολύ περισσότερα του ενός κανάλια τότε ο αριθμός που θα προκύψει δείχνει και την διάδοση της ταινίας. Είναι φυσικό. Μια ταινία που μπαίνει μέσα σε όλα τα επίπεδα μέσω της τηλεόρασης γίνεται ευρύτερα γνωστή.

Ένα πρόβλημα που παρουσιάζεται στους κινηματογράφους είναι και ο σύντομος χρόνος προβολής των ταινιών. Ασφαλώς οι αίθουσες δεν μπορούν να παίξουν και για τον τελευταίο πιθανό θεατή την ταινία και κατά συνέπεια επί μακρόν. Όταν αρχίζει να πέφτει το ενδιαφέρον ή όταν υπάρχει άλλη ταινία που είναι φρέσκια και θα γεμίσει την αίθουσα, η προηγούμενη

αποσύρεται και περνά στους κινηματογράφους β' προβολής. Έτσι πολλοί, κυρίως εργαζόμενοι άνθρωποι, δεν βλέπουν την συγκεκριμένη ταινία εκτός και εάν προβληθεί από την τηλεόραση. Έχει παρατηρηθεί βέβαια ότι ακόμα και αυτοί που έχουν δει την ταινία στον κινηματογράφο και τους άρεσε είναι μέσα στο γκρουπ των τηλεθεατών της.

Πολλοί μπορούν να αντιτάξουν ότι ο κινηματογράφος έχει άλλη αίσθηση, χρώμα, ποιότητα εικόνας, συστήματα ήχου και ασφαλώς έχουν δίκιο. Όμως μεταξύ του να μην πάρεις το μέγιστο από μια ταινία και του τίποτα οι περισσότεροι προτιμούν το πρώτο. Γι' αυτό και η τηλεόραση που δεν έχει ακόμα στην Ελλάδα τουλάχιστον, ψηφιακή εικόνα και στερεοφωνικό ήχο που θα χάριζε ευκρίνεια και πιστότητα σε μια κινηματογραφική παραγωγή, παραμένει το καλύτερο μέσο μαζικής διάδοσης των δημιουργημάτων μεγάλων κινηματογραφιστών.

Δέσποινα Χονδροκούκη

Κάπου στην Πόλη με τον Ραμίν Νιάμι

Μέσα σε 33 μέρες και με πολύ χαμηλό προϋπολογισμό, αφού και οι ηθοποιοί εργάστηκαν άνευ πληρωμής, ο Ιρανός στη καταγωγή Ραμίν Νιάμι μας παρουσιάζει στην πρώτη μεγάλη μήκους ταινία του, *Somewhere in the city*, ένα απόσπασμα της ζωής έξι ανθρώπων που ψάχνουν τον έρωτα, την ευτυχία και το όνειρο. Μένει 12 χρόνια στην Νέα Υόρκη σε μια πολυκατοικία παρόμοια με αυτή της ταινίας και ουσιαστικά αναφέρεται στους γειτόνους του, απλώς έχει αλλάξει τα ονόματα και τους ορόφους. Είναι ουμανιστής, δεν πιστεύει στη βία και γι' αυτό ο χαρακτήρας του κακού ληστή πεθαίνει από καρδιακή προσβολή καθώς πυροβολεί στον αέρα, λέγοντας ότι το μήνυμα που περνάει ο Ταραντίνο είναι κακό για τη νεολαία του σήμερα. Η επόμενη ταινία του ονομάζεται *Οι Αμαρτωλοί* και θα είναι επίσης κωμωδία. Πιστεύει στον άνθρωπο και όχι στην εθνικότητά του. Λόγω του ότι ζει και στην Νέα Υόρκη όπου όλοι μιλούν αγγλικά αλλά ο καθένας με τον τρόπο του. Όλοι ασχέτως εθνικότητας ψάχνουν την αγάπη, ζουν λύπες, υπάρχουν και πεθαίνουν.

Μια απλή συζήτηση μ' έφερε πιο κοντά στο έργο του αλλά και σ' αυτόν σαν άνθρωπο.

Σαντρίνα Βλάχου: Τι έχετε ακούσει για την ταινία σας;

Ραμίν Νιάμι: Έγινε σχετικό γκάλοπ στις χώρες που παίχτηκε και η ταινία άρεσε σε γκέι, σε γυναίκες των 30-40 και στην νεολαία αλλά όχι στους άντρες· ένας λόγος ίσως ήταν ο χαρακτήρας του Τσε τον οποίο μόνο οι γυναίκες βρήκαν γοητευτικό, ίσως ήταν ο ρομαντικός.

Σ.Β: Ιδεαλιστής;

Ρ.Ν: Ναι, ακριβώς, έλεγε πραγματικά την αλήθεια, υπάρχει ρατσισμός, κοινωνική ανισότητα αλλά κανείς δεν ήθελε να τον ακούσει, δεν ήταν πολιτικός.

Σ.Β: Ίσως πίστευε πάρα πολύ.

Ρ.Ν: Ακριβώς.

Σ.Β: Τελικά μάλλον καλύτερα να μην παθιάζεσαι με τα πιστεύω σου αλλά να προσποιείσαι ότι παθιάζεσαι.

Ρ.Ν: Την απάντηση την αφήνω στους θεατές να αποφασίσουν.

Σ.Β: Η σκηνή που κατά την διάρκεια μιας αγόρευσής του σχετικά με την κακομεταχείριση του λαού από τους πλούσιους, χτυπάει το κινητό του, είναι αρκετά ειρωνική.

Ρ.Ν: Ναι, και τα δύο αυτά στοιχεία (το κινητό και η αγόρευση) προδίδουν το γεγονός ότι όλοι οι Μαρξιστές και οι κομμουνιστές είναι διανοούμενοι και οι περισσότεροι ανήκουν στην μπουρζουαζία. Ποιος φτωχός και αγράμματος έχει την ώρα, την όρεξη και την γνώση να μιλήσει για αδικίες και επανάσταση;

Σ.Β: Πως καταφέρατε να δουλέψουν οι ηθοποιοί άνευ πληρωμής;

Ρ.Ν: Τους άρεσε πάρα πολύ το σενάριο γιατί είδαν την ανθρωπιστική άποψή του και επιπλέον τους προσφέρθηκε η ευκαιρία να παίξουν ένα ρόλο που δεν είχαν ξαναδοκιμάσει.

Σ.Β: Γνωρίζετε τον Μόχσεν Μακχιάλμπαφ;

Ρ.Ν: Ναι, είναι φοβερός άνθρωπος. Η ταινία του *Γκαμπέχ* είναι σαν περσικό χαλί γεμάτο χρώματα και ωραίες εικόνες.

Σ.Β: Τι γνώμη έχετε για το Χόλυγουντ;

Ρ.Ν: Χα, χα! υπάρχουν πολλές ταινίες, κάποιες από αυτές είναι καλές, οι περισσότερες όμως δυστυχώς δεν αφήνουν ελεύθερο τον θεατή να σκεφτεί για τον εαυτό του.

Σ.Β: Οι τόσες πρόσφατες χολυγουντιανές ταινίες για εξωγήινους πως εξηγούνται;

Ρ.Ν: Κοίτα, ο φόβος των Ρώσων δεν υπάρχει πια, ούτε και των Γερμανών, ή των Βιετναμέζων, επομένως οι αμερικάνοι έπρεπε να βρουν κάποιο κακό, και κανένας δεν πρόκειται να πάρει το μέρος των εξωγήινων.

Σ.Β: Θέλουν να είναι οι αστυνόμοι του κόσμου;

Ρ.Ν: Ακριβώς.

Σ.Β: Πιστεύετε στους εξωγήινους;

Ρ.Ν: Είναι μάλλον εγωιστικό να πιστεύουμε ότι είμαστε μόνοι. Αλλά το τι υπάρχει εκτός από εμάς μπορεί να είναι οτιδήποτε και ίσως όχι αυτό που μας δείχνουν.

Σ.Β: Πως νιώθετε όταν βλέπετε την ταινία σας και όταν την συζητάτε με άλλα άτομα;

Ρ.Ν: Μου αρέσει πάρα πολύ να την βλέπω γιατί στην οθόνη καθρεφτίζεται κάτι που ευχαριστήθηκα ν' αρχίσω και να ολοκληρώσω και μου αρέσει όταν μιλάω με ανθρώπους που έχουν πιάσει το νόημα της ταινίας μου.

Σ.Β: Πιστεύετε ότι εγώ έχω πιάσει το νόημα;

(Ενός λεπτού σιγής και μετά...)

Ρ.Ν: Ναι, για να μιλάμε.

Σ.Β: Τι γνώμη έχετε για την Νέα Υόρκη;

Ρ.Ν: Είναι μια πόλη σαν τον πύργο της Βαβέλ. Όλοι καταγόμαστε από διαφορετικά μέρη παρ' όλο που μιλούμε την ίδια γλώσσα. Αυτό που μας ενώνει περισσότερο είναι ότι κυνηγάμε το όνειρο.

Σ.Β: Τι γνώμη έχετε για την Ελλάδα;

Ρ.Ν: Μου αρέσει πάρα πολύ αλλά δυστυχώς φεύγω την Δευτέρα.

Αν και off the record αξίζει να πούμε ότι η φωνή στο τηλέφωνο που ακούστηκε στο τέλος ήταν του Μπιλ Κλίντον (ενός μπρεσαρίου) κάτι που όλοι στην Αμερική αναγνώρισαν. Χαρακτηριστικό ήταν το «Don't call me in Washington» και το παίξιμό του στο σαξόφωνο που ήταν τόσο χάλια που μπόρεσε να ξυπνήσει και πεθαμένους, την Ορνέλα Μούτι που κείτονταν στο κρεβάτι σαν την Μαίριλυν Μονρόε. Βασικά διακωμωδεί το γεγονός ότι όλοι οι πρόεδροι των Η.Π.Α είχαν και έχουν φιλενάδες.

Είπαμε πολλά και διάφορα σ' αυτή την «συνέντευξη» που δεν ήταν όμως συνέντευξη αλλά περισσότερο μια συζήτηση δύο ανθρώπων για τη ζωή, τα όνειρα, τους ανθρώπους, το πνεύμα, τους σκηνοθέτες και τους ηθοποιούς. Πάνω από όλα ήταν ένας φιλικός άνθρωπος χωρίς κόμπλεξ ανωτερότητας ή κατωτερότητας, με το χαμόγελο στα χείλη, γιατί κατά βάθος είναι και αυτός σαν όλους εμάς, ένας άνθρωπος που μένει σε μια ανώνυμη πόλη και ψάχνει το όνειρο.

Σαντρίνα Βλάχου

Η γεωγραφία του Σινεμά: η εκδοχή της Θεσσαλονίκης

Δημήτρης Μπάμπας



Τα χρυσά μήλα των Εσπερίδων, της Σοφίας Παπαχρήστου

Κάθε φεστιβάλ είναι ένας τόπος όπου η γεωγραφία του σινεμά έχει την τιμητική της: Μια στιγμή στον χρόνο όπου ταινίες απ' όλο τον κόσμο δημιουργούν έναν δυνητικό χάρτη εικόνων, μία δυνητική ταινία-ντοκιμαντέρ που εκθέτει την κατάσταση ενός είδους κινηματογράφου στον κόσμο σήμερα. Το 38ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης είναι μία τέτοια στιγμή στον χρόνο: οι αριθμοί του προκαλούν μία απρόσμενη αίσθηση πληρότητας και ικανοποίησης στον διψασμένο για νέες εικόνες φίλο του κινηματογράφου: 182 ταινίες περιλάμβανε φέτος το πρόγραμμά του · το μεγαλύτερο στα 6 χρόνια διεθνούς του παρουσίας.

Ένα πολύ ισχυρό διεθνές διαγωνιστικό πρόγραμμα, το ως συνήθως αδύναμο και ικανό να προκαλέσει κατάθλιψη ελληνικό τμήμα, οι Νέοι Ορίζοντες με το ετερόκλητο και άναρχο των επιλογών τους, ένα τμήμα αφιερωμένο σε ταινίες μυθοπλασίας ή ντοκιμαντέρ που αφορούσαν τα χρόνια του πολέμου στην Γιουγκοσλαβία και το για τρίτη φορά ειδικό βαλκανικό τμήμα -αυτήν την φορά με αρκετούς νέους Βαλκάνιους σκηνοθέτες: τα διάφορα τμήματα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης σταθερά προσπαθούν να περιγράψουν σημεία και τόπους όπου το ανεξάρτητο/ εναλλακτικό σινεμά -το εκτός Χόλιγουντ και μεγάλων ευρωπαϊκών παραγωγών- αναπνέει και υπάρχει. Εκτός όμως από γεωγραφία του σινεμά του, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης είναι και ένας τόπος όπου εκτίθεται και μία εκδοχή της ιστορίας του κινηματογράφου -σύμφωνη

με τον συγκεκριμένο προσανατολισμό του φεστιβάλ. Φέτος τιμώμενα πρόσωπα ήταν ο Κλωντ Σαμπρόλ - ένας σκηνοθέτης που διεκδικεί να παραμείνει αόρατος μέσα από τις εικόνες των ταινιών του- ο Μανουέλ ντε Ολιβείρα -μία προσωποποιημένη εκδοχή της ιστορίας του κινηματογράφου, καθώς είναι σχεδόν 90 χρονών και ξεκίνησε να κάνει σινεμά από τα χρόνια του βωβού- αλλά και ο εν πολλοίς άγνωστος στην Ελλάδα Αρτούρο Ριπστάιν -ένας σκηνοθέτης που έδωσε στο μελόδραμα ένα δυναμικό σε σημασίες περιεχόμενο. Παράλληλα μικρά αφιερώματα σε σχετικά άγνωστους στην Ελλάδα δημιουργούς σχηματίζουν το πρόγραμμα του φετινού Φεστιβάλ: ο Τούρκος Ομέρ Καβούρ -με το σινεμά του «φανταστικού ρεαλισμού», μία ανατολίτικη και εξαιρετικά γοητευτική εκδοχή σινεμά/ παραμυθιού, συγγενή με το σινεμά του David Lynch - ο Ισλανδός Φρίντρικ Θορ Φρίντρικσον - με τα μεταφυσικά οδοιπορικά του στα τοπία της Ισλανδίας - ο Γάλλος Τόνι Γκάντλιφ - ένας μοναδικός σκηνοθέτης που το σινεμά του διαθέτει την ένταση του τσιγγάνικου πάθους - ο Αμερικάνος Έρολ Μόρις - με τα μεταμοντέρνα ντοκιμαντέρ - ο Ταϊβανέζος Τσάι - Μινγκ Λιάνγκ, ο Γιουγκοσλάβος Ζιβογίν Πάβλοβιτς - με ένα σινεμά πικρό και ωμό, όπου επιμένει να θέτει συνεχώς το βλέμμα του θεατή «επί των τύπο των ήλων» - και τέλος ο Ρώσος Αλεξάντερ Σοκούροφ.

Αμμηχανία διακατέχει τον θεατή όταν έρχεται αντιμέτωπος μ' ένα τέτοιο πρόγραμμα. Αμμηχανία και



Βασιλική, του Βαγγέλη Σερντάρη

απογοήτευση, γιατί οι δέκα μέρες που το φεστιβάλ διαρκεί, θα τον αφήσουν με το αίσθημα ανικανοποίητου. Το κείμενο αυτό προσπαθεί να αντισταθμίσει το αίσθημα του ανικανοποίητου σε μία προσπάθεια να διασωθούν μέσα από την γραφή οι οπτικές εντυπώσεις και οι απολαύσεις- που το φεστιβάλ προσέφερε. Αναγκαστικά λοιπόν ασχολείται με μία εκδοχή του φεστιβάλ -απολύτως προσωπική, όσον αφορά τις επιλογές των ταινιών- και έχει την μορφή ενός μικρού οδοιπορικού, μίας Οδύσσειας του βλέμματος, μίας περιπλάνησης μέσα στα τοπία που ο χάρτης του φετινού Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης απεικόνιζε. Στο τέρμα αυτού του οδοιπορικού, στο τέλος της διαδρομής υπάρχει η Ιθάκη - ή διαφορετικά- η κινηματογραφική εκδοχή του Παράδεισου.

ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

Αφετηρία και σημείο αναχώρησης του οδοιπορικού η Ελλάδα και το τίποτα: η ταινία *No Budget Story* (Ρένου Χαραλαμπίδη) είναι αυτό που δηλώνει ο τίτλος της: μια μηδαμινού προϋπολογισμού επανεγγραφή στην ελληνική πραγματικότητα της ταινίας *In The Soup* (Alexander Rockwell). Παρ' όλη την φτώχεια -ή ίσως ακριβώς λόγω αυτής- οι εικόνες της ταινίας αναδύουν την απόλαυση (ή την δυστυχία) του να γυρίζεις μία ταινία, να κάνεις σινεμά στην Ελλάδα του σήμερα. Έξυπνες ιδέες και μια χαλαρότητα στην σκηνοθεσία, αποτελούν τα στοιχεία της ταινίας, στοιχεία δυσεύρετα στο έρημο τοπίο του Ελληνικού σινεμά.

Ανάλογη εικόνα ευθυμίας και ευφορίας, θα βρούμε και στην ταινία *Ta Χρυσά Ρόδα των Εσπερίδων* (Σοφία Παπαχρήστου), μία κωμωδία στην γραμμή της *Νίκης της Σαμοθράκης* του Δήμου Αβδελιώτη. Εδώ το απρόσμενα -για ελληνική κωμωδία- ευρηματικό σενάριο συνεπικουρείται από το κωμικό των χαρακτήρων

(που υποδύονται ορισμένοι από τους πιο ενδιαφέροντες ηθοποιούς του ελληνικού σινεμά σήμερα) και διαμορφώνει ένα αποτέλεσμα που κατορθώνει να ισορροπεί μία μη πραγματική-εκδοχή του λαϊκού με την αίσθηση που ανέδυσαν οι παλιές κωμωδίες του εμπορικού κινηματογράφου.

Στις *Χαμένες Νύχτες* (Αγγελική Αντωνίου) είναι η ελληνικότητα που χάνεται μέσα στους διάλογους στην γερμανική γλώσσα δύο ελληνίδων στο Βερολίνο (!). Οι εικόνες -επιμελείς και προσεγμένες δίχως άλλο- της ταινίας διαθέτουν μια τηλεοπτική ευπρέπεια και εκτέμπουν την θερμοκρασία του τόπου που απεικονίζουν: θερμοκρασία κάτω του μηδενός στο Βερολίνο του χειμώνα.

Αντίθετα, οι εικόνες του *Μιρουπαφσίμ* (Γιώργου Κόρρα, Χρήστου Βούπουρα) διαθέτουν την θέρμη και την ζέση μίας νέας φιλίας. Παρ' όλο που η ταινία δεν διαθέτει την πληρότητα της προηγούμενης ταινίας του σκηνοθετικού διδύμου (...*Λιποτάκτης*) και σε αρκετά σημεία δείχνει ως επανεγγραφή της, είναι αποφασισμένη να αναμετρηθεί με το θέμα της: τον τρόπο που ελληνική κοινωνία αντιμετωπίζει τον Ξένο, τον Άλλον, δηλαδή τους Αλβανούς λαθρομετανάστες. Ένα σινεμά κοινωνικό -κάτι που απουσιάζει από το



Χαμένες νύχτες, της Αγγελικής Αντωνίου

ελληνικό κινηματογραφικό τοπίο- το οποίο διαθέτει τόσο την εντιμότητα όσο και την τόλμη να ασχοληθεί με τις αντιφάσεις που προκύπτουν κατά την διαδικασία εξεργασίας του θέματος: το τμήμα στην Αλβανία αξιοποιεί αυτές τις αντιφάσεις μ' ένα τρόπο δημιουργικό και κινηματογραφικά γόνιμο.

Η ΔΙΕΘΝΗΣ ΔΕΣΜΗ ΕΙΚΟΝΩΝ

Η κοινωνική διάσταση είναι παρούσα και σε αρκετές από τις ταινίες του διεθνούς διαγωνιστικού.

Στους *Κουρασμένους Ταξιδιώτες/ Tired Companions* (Zoran Solomun) είναι οι πρόσφυγες από την πρώην Γιουγκοσλαβία που αναζητούν μία καλύτερη ζωή. Κουρασμένοι από τον πόλεμο οι χαρακτήρες της ταινίας βρίσκονται σ' ένα αφιλόξενο και σκληρό τόπο: είναι οι σταθμοί των τρενών, η αδιάφορη Δυτική Γερμανία, οι συνοριακοί σταθμοί οι χώροι που διαδραματίζεται η πλοκή. Σκληρή και άμεση, η σκηνοθεσία αφιερώνεται στο να διαλύσει τις αυταπάτες των ηρώων της: δεν υπάρχει έξοδος, δεν υπάρχει απόδραση. Καθώς η αφήγηση κινείται προς την ολοκλήρωσή της, τα κοινωνικά στοιχεία, μοιάζουν απλώς ως οι αφορμές για τον σκηνοθετικό λόγο που κινείται σε υπαρξιακές κατευθύνσεις.

Στο *Εικοσιτέσσερα Επτά/ Twenty four Seven* (Shane Meadows) είναι η παράδοση του κοινωνικά προσανατολισμένου βρετανικού σινεμά, που προσφέρει το υπόβαθρο της ταινίας. Μέσα από μία ιστορία για μια επιχείρηση σωτηρίας της νεότητας που αναλώνεται και καταστρέφεται στις μικρές επαρχιακές πόλεις της Βρετανίας, ο σκηνοθέτης κάνει ένα πικρό σχόλιο για τις χαμένες μάχες και την μελαγχολία της ήττας. Ο ήρωας της ταινίας διαθέτει μια τραγική ποιότητα αντίστοιχη με αυτήν που διαθέτουν οι χαμένοι ήρωες των ταινιών του Τζον Χιούστον: η επιτυχία δεν υπάρχει ως δυνατότητα, η ευτυχία δεν μπορεί να κατακτηθεί από τον κεντρικό ήρωα.

Στην τούρκικη *Τούμπες Μέσα σε Φέρετρο/ Tabutta Rovasata* (Dervis Zaim) είναι οι αναμνήσεις του ιταλικού νεορεαλισμού, η αφετηρία για την σκηνοθεσία. Μέσα από την ιστορία ενός τούρκου περιθωριακού, η αφήγηση έχει την ευκαιρία να μιλήσει για τον ευαίσθητο και γεμάτο παραισθήσεις κόσμο ενός ανθρώπου που κινείται εκτός των τειχών, στο υπόστρωμα της κοινωνίας. Χιούμορ αλλά και τραγικότητα συνθέτουν το δίπολο μέσα στο οποίο κινείται η σκηνοθετική γραμμή της ταινίας, καθώς απεικονίζει την πορεία προς την «διασημότητα» του αλαφροϊσκιατου κεντρικού χαρακτήρα.

Αντίθετα στην *Συλλέκτρια/Neioperho* (Auli Mantila) είναι μόνο τα τραγικά στοιχεία που συνθέτουν την προσωπικότητα της κεντρικής ηρωίδας, μιας διανοητικά διαταραγμένης νεαρής κοπέλας. Η βία που η ηρωίδα προκαλεί μοιάζει ως μια απελπισμένη κραυγή απελπισίας, ως μια απάντηση, γεμάτη οδύνη και πόνο, απέναντι στην μοναξιά και στην αποξένωση που βιώνει μέσα στο ψύχος της σύγχρονης Φιλανδίας.

Τραγικό τέλος για τον κεντρικό χαρακτήρα υπάρχει και στο κορεάτικο *Πράσινο Ψάρι/ Green Fish* (Lee Chang-Dong), μία ταινία που δεν κρύβει τις αναφορές της στο παλιό κλασικό χολιγουντιανό σινεμά: είναι οι επιρροές από την νουάρ μυθολογία που στοιχειώνουν την αφηγηματική γραμμή. Η σκηνοθεσία χαρακτηρίζεται από τις ποιότητες και τις σημασίες που συναντάμε στο μοντέλο του κλασικού κινηματογράφου: Η πορεία του νεαρού ήρωα μοιάζει ως μια απέλπιδα αναζήτηση της ευτυχίας, ως μια αναπόδραστη κίνηση προς το τίποτα, ως η οφειλόμενη θυσία του αμυνού για την κατάκτηση της χαμένης



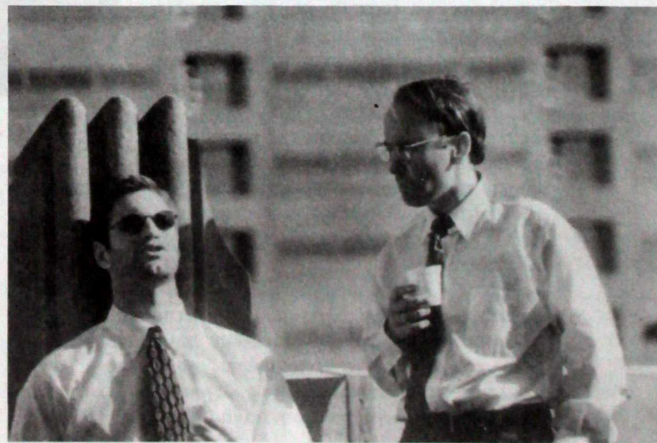
Ντερβίς Ζαΐμ, *Τούμπες μέσα σε φέρετρο*.

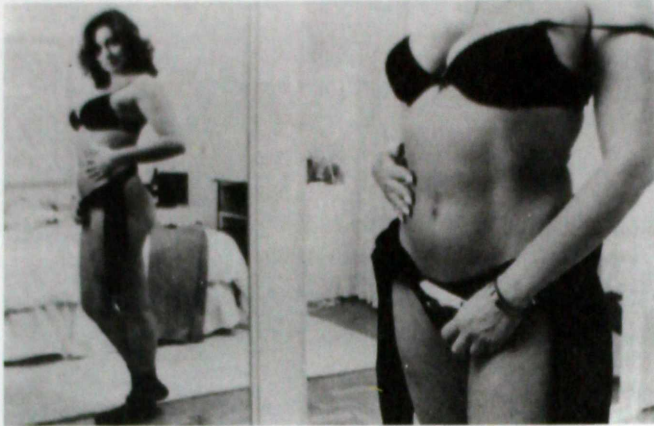
οικογενειακής ενότητας.

Στο *Παρέα με Ανδρες/ In the Company Of Men* (Neil LaBute) χαρακτηρίζεται από κυνισμό, σκληρότητα, δραματικές εντάσεις και σεναριακές ανατροπές: στοιχεία που μεταβάλλουν την αρχική αίσθηση που ο θεατής σχηματίζει για την ταινία: μία περιπέτεια αισθημάτων. Εκκινώντας από μια ιστορία για τις σχέσεις των δύο φύλλων -ένα θέμα αιώνιο και πάντα ενδιαφέρον- η σκηνοθεσία γρήγορα μεταβάλλει την οπτική της: είναι ο κρυφός αγώνας για την κατάκτηση της εξουσίας, η αιώνια πάλη για την κυριαρχία που κρύβεται πίσω από τις αισθηματικές περιπέτειες των ηρώων.

Νεανική περιπέτεια αισθημάτων θα μπορούσε να είναι ένας χαρακτηρισμός για την *Γυμνόστηθες Γυναίκες Μιλάνε για την Ζωή τους/ Topless Women Talk About Their Lives* (Harry Sinclair). Μιλώντας για τις ζωές των μη-γυμνόστηθων ηρώων του, η σκηνοθεσία κινείται σ' ένα χώρο που έχει καθορισθεί από

Νιλ Λαμπιούτ, *Παρέα με άντρες*.





Νικόλας Μπάρκερ, *Άστροτα κρεβάτια*.

τον ανεξάρτητο αμερικάνικο κινηματογράφο. Τοποθετώντας, στο κέντρο της αφηγηματικής γραμμής, την εγκυμοσύνη της κεντρικής ηρώιδας -ένα εξαιρετικά σπάνιο γεγονός στον κινηματογράφο, καθώς η εγκυμοσύνη εξακολουθεί να αποτελεί ένα θέμα-ταμπού- η ταινία χαρακτηρίζεται από σαρκασμό και ένα θετικό βλέμμα απέναντι στους ήρωές της. Η αμηχανία που χαρακτηρίζει το τελικό αποτέλεσμα, είναι τελικά παράγωγο ακριβώς αυτής της σκηνοθετικής επιλογής: αντιμετωπίζοντας η σκηνοθεσία με θετικό βλέμμα του νεαρούς της ήρωες ενστερνίζεται τόσο την αμηχανία όσο και την αδεξιότητά τους απέναντι στη ζωή.

ΣΤΗ ΓΡΑΜΜΗ ΤΩΝ ΟΡΙΖΟΝΤΩΝ

Η αμηχανία της νεότητας αποτελεί και τον κεντρικό άξονα της ταινίας *Τα Αδέλφια Βίτμαν / The Witman Brothers* (Janos Szasz). Διαθέτοντας η σκηνοθεσία τις ποιότητες και τα χαρακτηριστικά ενός κεντροευρωπαϊκού κινηματογράφου, που διέθετε και η προηγούμενη ταινία *Βόντσεκ / Woyzeck*, του σκηνοθέτη, αυτήν τη φορά ασχολείται με τα πάθη και τις τραγωδίες μιας μη- τυπικής νεότητας: Η ανακάλυψη της σεξουαλικότητας και η απουσία της μητέρας, χαρακτηρίζει τα δύο πρόσωπα της αφήγησης, καθώς ανεβαίνουν τις σκάλες της αμαρτίας και της παράβασης. Το σκοτεινό τοπίο της νεανικής ψυχής και η πορεία των δύο ηρώων προς την καταστροφή αποτελεί το κέντρο του ενδιαφέροντος για τον σκηνοθέτη, καθώς αδιαφορεί για τις άλλες πιθανές διαστάσεις του θέματός του.

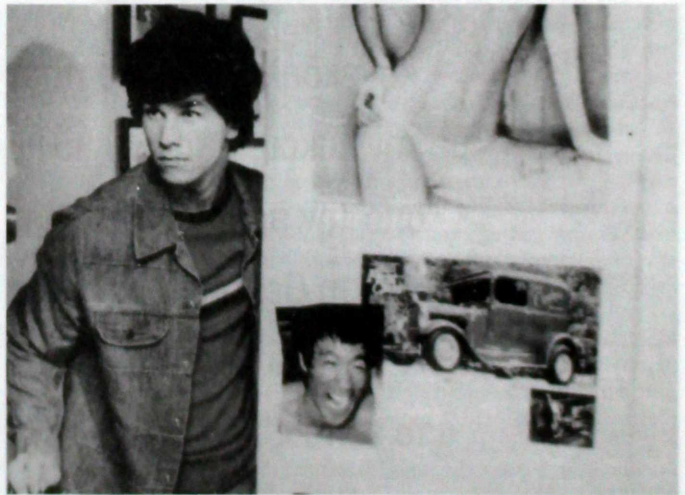
Στο *Οι Παράνομοι/ Bandits* (Katya Von Granier) θα συναντήσουμε όλα τα μειονεκτήματα και τα πλεονεκτήματα ενός ευρωπαϊκού κινηματογράφου που αποφασίζει να αναπαράγει, χωρίς ενοχές, τις αφέλειες και τις ευκολίες του χολιγουντιανού σινεμά. Μια αναπαραγωγή χολιγουντιανής μουσικής ταινίας,

μία επανεγγραφή των Blues Brothers είναι αυτή η γερμανική ταινία. Σύμφωνα με την σκηνοθετική άποψη οι κατασκευαστικές αξίες της ταινίας και η παλιομοδίτικη rock που παίζει το ομώνυμο του τίτλου συγκρότημα, συνιστούν επαρκή λόγο ύπαρξης αυτής της ταινίας.

Επανεγγραφή των ιδεολογικών στερεοτύπων του ιταλικού νεορεαλισμού αλλά και του πάλοι ποτέ σοσιαλιστικού ρεαλισμού θα συναντήσουμε στην γαλλική ταινία *Μάριος και Ζανέτ/ Marius and Jeanette* (Robert Guediguan). Ο χώρος είναι η κατακερματισμένη από την ανεργία, γαλλική εργατική τάξη και το αίτημα των ηρώων της ταινίας είναι η αγάπη και η αλληλεγγύη. Όμως είναι ακριβώς η σκηνοθετική αφέλεια και τα ιδεολογικά στερεό-

τυπα που κρύβονται στην κάθε γωνία του πλάνου που αδυνατίζουν την υπόσταση των ηρώων της ταινίας και τους κάνουν να μοιάζουν ως χάρτινοι ήρωες, ως καρικατούρες της πραγματικής ζωής.

Μια «μεταφυσική γκάνγκστερ ταινία» είναι το *Πυροτεχνήματα/ Hana-Bi* (Takeshi Kitano). Ο ήρωας - ένας χαρακτήρας, με εμφανείς τις επιρροές από τους ήρωες του Ζαν-Πιέρ Μελβίλ και του αμερικάνικου



Παύλ Τόμας Άντερσον, *Boogie Nights*.

poir - βρίσκεται μπροστά σε μια προσωπική κρίση: Ο φίλος του παράλυτος, η γυναίκα του στα πρόθυρα του θανάτου και ο ίδιος, κυνηγημένος από την Μαφία, προσπαθεί να ορθοποδήσει μέσα στα συντρίμια της ζωής του. Παρ' όλο που η γραμμικότητα στη αφήγηση διακόπτεται από συνεχή χρονικά πρωθύτερα, η αισθητική του γραμμή παραμένει απρόσμενα λιτή, λαμπρή και καθαρή, σε σχέση με το θέμα που η σκηνοθεσία διαχειρίζεται. Βαθύτητα και τραγικότητα είναι τα χαρακτηριστικά της αφήγησης, ενώ η βία -

φυσική αλλά και ηθική- παραμονεύει σε κάθε πλάνο της. «Προσπάθησα να απεικονίσω τη βία μ' ένα τρόπο αφαιρετικό και έμμεσο» ήταν η απάντηση του σκηνοθέτη στις ενστάσεις για τη βία της ταινίας.

Η βία στις διαπροσωπικές σχέσεις αποτελεί το αποτέλεσμα της περιπλάνησης στον κόσμο, στο αγγλικό *Κάτω απ' το Πετσί της/ Under The Skin* (Carine Adler): Η μητέρα έχει πεθάνει και οι δύο αδελφές βρίσκονται ξαφνικά αντιμέτωπες με την μοναξιά. Καθώς η μικρότερη θα αποδυθεί σε ένα απεγνωσμένο κινήγι εραστών, είναι η κάθοδος της στην κόλαση (αλλά και στη βία) των περιστασιακών σχέσεων που θα οδηγήσει στην επάνοδο της στον «ίσιο δρόμο». Ειλικρίνεια και τρυφερότητα είναι το αίτημα σ' αυτήν την αγγλική ταινία που δεν κρύβει της επιρροές της: η μία από τις κεντρικές ηθοποιούς είναι η πρωταγωνίστρια στα *Μυστικά και Ψέματα* του Μάικ Λη, η Claire Rushbrook.

Στο γαλλικό *Κλάπινγκ Μέχρι Θανάτου/ Clubbed to Death* (Yolande Zauberman), οι διαπροσωπικές σχέσεις καθορίζονται από το περιβάλλον της ταινίας: ένα κλαμπ στα προάστια, ναρκωτικά και υπόκοσμος. Η σκηνοθεσία παρακολουθεί ένα «τυφλό έρωτα» ανάμεσα σε μία νεαρή Γαλλίδα και ένα Άραβα μετανάστη, καθώς αυτός ανθίζει σ' ένα μάλλον μη γόνιμο έδαφος. Οι ανταπάτες, που συνοδεύουν κάθε έρωτα, εδώ απουσιάζουν, αφού είναι η σκληρότητα και η αγριότητα του περιβάλλοντος χώρου που φέρνει τα δύο πρόσωπα κοντά σε αναζήτηση λίγης τρυφερότητας.

Η αναζήτηση του έρωτα είναι το αίτημα για τους τέσσερις κεντρικούς ήρωες και στα *Άστρωτα Κρεβάτια/ Unmade Beds* (Steve Wax). Ακολουθώντας τους δρόμους ενός συμβατικού ντοκιμαντέρ ο σκηνοθέτης αφήνει τους τέσσερις ήρωές του να αφηγηθούν στον κινηματογραφικό φακό (και στους θεατές) τις απεγνωσμένες (και τελικά αποτυχημένες) προσπάθειές τους να βρουν ερωτικούς συντρόφους στη σημερινή Νέα Υόρκη. Αυτή η ασάφεια που η φόρμα της ταινίας δημιουργεί -ο θεατής αναρωτιέται αν παρακολουθεί ντοκιμαντέρ ή ταινία μυθοπλασίας- δίνει στα πρόσωπα και στις ιστορίες τους δύναμη και πειστικότητα, και κάνει τους θεατές συμμετόχους στην αγωνία για την «κατάκτηση» του απαραίτητου συντρόφου.

Στο ντοκιμαντέρ *Εκτός Ελέγχου/ Fast Cheap and Out of Control* (Erol Morris) έχουμε επίσης τέσσερα πρόσωπα στο κέντρο της προσοχής του θεατή. Ένας θηριοδαμαστής, ένας κηπουρός, ένα βιολόγος και ένας μηχανικός ρομπότ, συνθέτουν με τις παράλληλες αφηγήσεις τους για τον τομέα που τους ενδιαφέρει, το λόγο που η σκηνοθεσία σχολιάζει. Κοινό σημείο και για τα τέσσερα άτομα η αφοσίωση και η προσήλωση στον τομέα που τους ενδιαφέρει. Αναδύουν οι εικόνες του ντοκιμαντέρ την αμηχανία του ανθρώπου του 20ου αιώνα μπροστά στην πραγματικότητα και την προσπάθειά του να τη θέσει υπό τον έλεγχό του. Μία προσπάθεια η οποία είναι ατέρμονη και όπως αποδεικνύεται είναι και μάταιη.

Στο μουσικό ντοκιμαντέρ *Η Χρονιά του Αλόγου/*

The Year of the Horse (Jim Jarmousch) είναι ο λόγος και η μουσική του Neil Young και του συγκροτήματός του, των Crazy Horse, που κυριαρχεί. Ένα ντοκιμαντέρ απ' ένα σκηνοθέτη- θαυμαστή του Neil Young, αφού χρησιμοποίησε στην τελευταία του ταινία *Dead Man*, τη μουσική του. Η εκτεταμένη χρήση κινηματογραφημένου υλικού σε super-8 και σε 16 mm και η μεταγραφή αυτού του υλικού στο φορμά των 35 mm, δίνει στην τελική εικόνα της ταινίας μία άγρια και ακατέργαστη χροιά, απόλυτα σύμφωνη με τη μουσική στην οποία το ντοκιμαντέρ είναι αφιερωμένο: την rock μουσική όπως παίζεται από έναν επίζησαντα σήμερα, στην δεκαετία του '90.

Οι επίζησαντες της δεκαετίας του '70 - '80 είναι τα κεντρικά πρόσωπα στην ταινία *Boogie Nights* (Thomas Paul Anderson). Επίζησαντες από τη χρυσή εποχή της βιομηχανίας πορνό, αφού αυτό είναι το πλαίσιο αλλά και το θέμα της ταινίας. Καθώς οι επιρροές από τις ταινίες του Σκορσέζε δεν κρύβονται -τόσο στην δραματική πλοκή όσο και στους αφηγηματικούς τρόπους της ταινίας- είναι τελικά η τολμηρότητα του θέματος που αποτελεί το σημείο του ενδιαφέροντος για τον θεατή. Καθώς η αφήγηση ακολουθεί τα ίχνη της πορείας ενός νεαρού αστέρα της πορνό βιομηχανίας από την άνοδο στον «παράδεισο», στην πτώση και στην κάθοδο στην «κόλαση», η αρχική αφέλεια που συνοδεύει της αρχικές εικόνες της ταινίας αντικαθίσταται σιγά-σιγά από την σκληρότητα και τους σκοτεινούς τόνους. Η σκηνοθεσία γρήγορα κάνει φανερή την οπτική με την οποία προσεγγίζει το θέμα της: είναι μία άλλη ιστορία για τις περιπέτειες πραγμάτωσης του αμερικάνικου ονείρου.

ΤΟ ΤΣΙΠΤΑΝΙΚΟ ΠΑΘΟΣ ΚΑΙ

Η ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ

Η περιπλάνηση των τσιγγάνων σε αναζήτηση μιας πατρίδας, ενός φιλόξενου τόπου, αποτελεί τον κεντρικό αφηγηματικό άξονα στο *Λάτσο Ντρομ/ Latcho Drom* (Tony Gatliff). Μια περιπλάνηση κυρίως μουσική, καθώς η σκηνοθεσία αδιαφορώντας για τις όποιες παραμέτρους του θέματος (ιστορικές, κοινωνιολογικές, ανθρωπολογικές) στέκεται στην ανυπόκριτη γοητεία και στη σαγήνη που εκπέμπει αυτός ο λαός και η μουσική του. Όμως καθώς το ντοκιμαντέρ εγκαταλείπει τα φωτεινά χρώματα της Μέσης Ανατολής και της Μεσογείου, καθώς ο χρόνος πλησιάζει στο σήμερα, οι τόνοι στην εικόνα και στο τραγούδι σκοτεινιάζουν: είναι η ατέρμονη περιπλάνηση ένα διαρκές μαρτύριο...

Η περιπλάνηση αποτελεί και το φάντασμα που πλανιέται πάνω από την δραματική πλοκή της ταινίας *Οι Πρίγκιπες/ The Princess* (Tony Gatliff). Μία ιστορία τσιγγάνων, με όλα τα στερεότυπα του είδους - πάθος, ένταση και στο τέλος, ως κατάληξη, ο δρόμος και η περιπλάνηση. Όμως η σκηνοθεσία κατορθώνει να υπερβεί τα στερεότυπα και να ρίξει μια ματιά στην πίσω πλευρά του τσιγγάνικου πάθους: αναζήτηση μιας πατρίδας, οι αλλαγές στην σύγχρονη κοινωνία που ξαφνικά αγγίζουν του πλάνητες τα πράγματα

αλλάζουν και συνεπαγόμενες δυσκολίες της προσαρμογής θέτουν σε κίνδυνο τις παραδοσιακές δομές. Αυτές τις δυσκολίες επιλέγει για να απεικονίσει στις εικόνες της ταινίας η σκηνοθεσία.

Η περιπλάνηση όμως δεν αποτελεί ένα σταθερό θεματικό άξονα μόνο στις προηγούμενες ταινίες. Στο *Πυρετός στον Πάγο/ Cold Fever* (Fridrik Thor Fridriksson) και στο *Το Νησί του Διαβόλου/ Devil's Island* (Fridrik Thor Fridriksson) η περιπλάνηση στα τοπία της γενέθλιας χώρας του σκηνοθέτη της, Ισλανδίας αποτελεί το κεντρικό αφηγηματικό άξονα. Οι ήρωές του -ένα ζευγάρι ηλικιωμένων στη δεύτερη ταινία και ένας Γιαπωνέζος στην πρώτη- αναζητούν στα κρύα τοπία της Ισλανδίας την ανάπαυση της ψυχής και την γαλήνη του πνεύματος. Καθώς αυτοί οι ήρωες περιπλανιούνται στα γοητευτικά τοπία, είναι η εισβολή στις εικόνες μιάς απροσδόκητης πνευματικότητας, η οποία φαίνεται ότι συνοδεύει τον χώρο. Το τοπίο αποκτά κάποιες μη αναμενόμενες μεταφυσικές διαστάσεις, κάτι που κάνει την μέχρι τότε τουριστική περιπλάνηση του θεατή στην Ισλανδία, να αποκτά το βάρος μίας ενεργούς συμμετοχής στο πνευματικό οδοιπορικό των ηρώων· κάνει τον θεατή συνταξιδιώτη στο ταξίδι που οι ήρωες επιχειρούν στα βάθη της ψυχής τους.

Η ΙΘΑΚΗ

Αν κάθε φεστιβάλ είναι μια μικρή -ή μεγάλη, ανάλογα με τις αντοχές του θεατή- περιπλάνηση του βλέμματος, μία ιδιότυπη Οδύσσεια στο χώρο των κινηματογραφικών εικόνων, ένα οδοιπορικό του πνεύματος με όχημα τις εικόνες, τότε το αίτημα που κάθε φίλος του κινηματογράφου θέτει, η ελπίδα που αποζητά σ' αυτήν την ταξιδιωτική περιπέτεια του βλέμματος και του πνεύματος, είναι η Ιθάκη των εικόνων. Ένα απάγκιο λιμάνι εικόνων, όπου θα γείρει το κουρασμένο του βλέμμα, όπου θα ξαποστάσει προσωρινά το πνεύμα του, όπου θα γαληνέψει την ψυχή του. Σ' αυτό το Φεστιβάλ, η Ιθάκη της περιπλάνησης ήταν ένας Ρώσος σκηνοθέτης, που απουσίαζε από τη Θεσσαλονίκη: βρισκόταν χαμένος κάπου στη Σιβηρία γυρίζοντας την νέα του ταινία. Το όνομα του Αλεξάντερ Σοκούροφ. Μέσα από τις τέσσερις ταινίες του -*Ημέρες Έκλειψης/ Dni Satmenija, Μαντάμ Μποβαρύ/ Spasi I Sohrani, Δεύτερος Κύκλος/ Krug Vtoroj, Μητέρα Και Γιος/ Mat' I Syn*- ο θεατής παρακολουθεί την πνευματική πορεία ενός γνήσιου τέκνου της Ρώσικης παράδοσης. Αλλά κυρίως παρακολουθεί τον στοχασμό ενός δημιουργού που φαίνεται να επανακαθορίζει -μετά τον Αϊζενστάϊν και το *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, μετά τον *Πολίτη Κέην* και τον *Ορσον Ουέλς*- το πεδίο δράσης του κινηματογράφου. Οι αργοί αφηγηματικοί ρυθμοί, η εκτεταμένη χρήση του πλάνου-σεκάνς, η ταύτιση αφηγηματικού και ψυχολογικού χρόνου, η παντελής απουσία του μοντάζ,

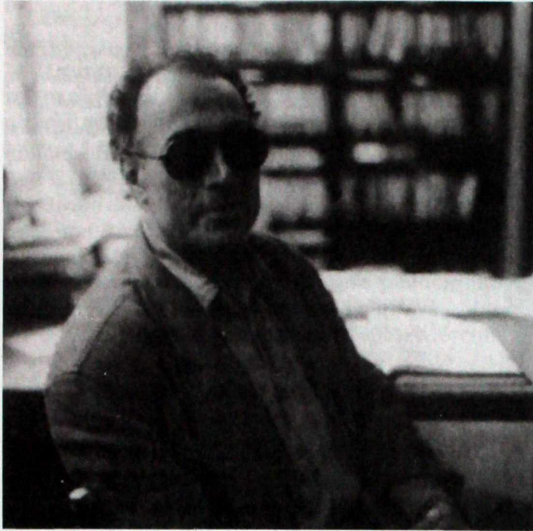


Αλεξάντερ Σοκούροφ, *Μέρες Έκλειψης*.

η επιμέλεια στη διαμόρφωση της εικόνας, οι εσωτερικοί ρυθμοί του κινηματογραφικού κάδρου, η διευθέτηση και κατανομή των όγκων και των σχημάτων μέσα στην εικόνα, δηλώνουν την άποψη που ο σκηνοθέτης έχει για τον κινηματογράφο: Είναι το κινηματογραφικό κάδρο ένας ιερός τόπος, είναι ο χώρος όπου το σινεμά του Αλεξάντερ Σοκούροφ αναπτύσσεται.

Συγχωρέστε το επιγραμματικό της αναφοράς και επιτρέψτε σ' αυτό το κείμενο ένα μικρό αφορισμό, καθώς οποιαδήποτε επιπλέον κριτική αναφορά στο έργο του θα ήταν επιπόλαια, επιφανειακή και θα αδικούσε τελικά τον πλούτο ιδεών του σκηνοθέτη: Ο Αλεξάντερ Σοκούροφ είναι ο μεγαλύτερος εν ζωή σκηνοθέτης και οι τέσσερις ταινίες που είχαμε την ευκαιρία να δούμε, αποτελούν τις ταινίες με τις οποίες θα μπορούσε να κλείσει τα μάτια του ένας φίλος του κινηματογράφου, τις τελευταίες κινηματογραφικές εικόνες που θα μπορούσε να δει κάποιος που αγαπά το σινεμά.

Η γεύση του κρυφού



Συζήτηση με τον Αμπάς Κιαροστάμι

Πως υποδέχτηκαν στο Ιράν τον Χρυσό Φοίνικα που δόθηκε στη Γεύση του Κερασίου; Μάλλον αθόρυβα.

Δεν υπήρξε εθνική υπερηφάνεια;

Όχι, γιατί η εκδήλωση των Καννών συνέπεσε με το τρίημερο θρησκευτικό πένθος. Επιπλέον αύριο (28 Μαΐου) θα γίνουν οι προεδρικές εκλογές. Επομένως, εξαιτίας αυτών των δύο μέγιστων γεγονότων, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης δεν μίλησαν για τις Κάννες. Μόνο η εβδομαδιαία εφημερίδα της Περσικής γλώσσας, το «Σινεμά στην Τεχεράνη» αναφέρθηκε στο γεγονός.

Και η τηλεόραση; Τίποτα.

Τι σκέφτεστε γι' αυτή την κατάσταση; Είναι καλύτερα για σας;

Ναι, είναι πολύ καλύτερα έτσι. Ήμουν, προφανώς, πολύ ευχαριστημένος που πήρα αυτό το βραβείο, αλλά η ιδέα να το φέρω στο Ιράν δυσκόλεψε την κατάσταση. Βεβαίως εκεί κάτω οι κινηματογραφιστές και οι καλλιτέχνες ήταν πολύ ικανοποιημένοι γι' αυτό το βραβείο. Όμως, από το αποτέλεσμα αυτών των εκλογών θα εξαρτηθεί το είδος ολόκληρου του ιρανικού κινηματογράφου. Φαίνεται ότι ο Βούδας

έλεγε «Ο ήσυχος είναι αυτός που δεν λάμπει ποτέ», δηλαδή αυτός που παραμένει κρυμμένος.

Πως δεχτήκατε το γεγονός ότι μοιραστήκατε τον Χρυσό Φοίνικα με τον Σοχέι Ιμαμούρα για την ταινία του Το Χέλι;

Θεωρώ ότι το βραβείο δεν μοιράστηκε, υπήρξαν δύο Φοίνικες. Δεν έχω την αίσθηση ότι πήρα μισό βραβείο. Αλλά με εξέπληξε το γεγονός ότι και οι δύο ταινίες προέρχονται από την Ανατολή.

Επιπλέον, ο Youssef Chahine, που πήρε το βραβείο των 50 χρόνων του φεστιβάλ των Καννών, για το σύνολο του έργου του, έρχεται επίσης από την Ανατολή.

Εδώ είναι που το ψηφίο 50 παίρνει την πραγματική του έννοια.

Δηλαδή;

Δεν είναι πια ένα απλό ψηφίο. Είναι ενέργεια με μια πολύ συγκεκριμένη ένταση. Οι εφημερίδες γράφουν: «Η βία δεν θα περάσει». Αν αυτό είναι μια απόφαση παρμένη με αφορμή την πεντηκοστή επέτειο, τότε είναι κάτι πολύ ισχυρό.

Υπάρχει βία στην ταινία του Ιμαμούρα: ένας άντρας σκοτώνει τη γυναίκα του και τον εραστή της στην

αρχή της ταινίας. Πρέπει στη συνέχεια για να εξιλεωθεί από το έγκλημά του, να αρνηθεί κάθε είδος αγάπης μέχρι το τέλος...

Δεν ξέρω, αλλά εφόσον υπάρχει βία μέσα στον κόσμο, ίσως να είναι απαραίτητο να τη δείξουμε. Κανείς δεν συμφωνεί με τη βία, όμως όλοι τη δείχνουν και όλοι πάνε να τη δουν.

Στην ταινία σας, η βία συμβολίζεται από την επιθυμία για αυτοκτονία;

Ναι, υπάρχει, κατά κάποιο τρόπο, βία στην ταινία μου, αλλά θα έπρεπε ίσως να διαχωρίσουμε δύο πράγματα: Την βία που εκδηλώνεται φανερά κι εκείνη που είναι υπόκωφη, σιωπηλή, δεδομένου ότι η κρυμμένη και σιωπηλή βία υπάρχει παντού.

Αυτό που είναι χαρακτηριστικό στην ταινία σας, είναι αυτή η ιδέα για έναν άνθρωπο που θέλει να αποφασίσει για το θάνατό του και να διαλέξει ο ίδιος τις συνθήκες του θανάτου του.

Υπάρχει ένας «αέρας» ελευθερίας μέσα στην απόφαση κάποιου να αυτοκτονήσει: Είναι η μόνη στιγμή που μπορούμε να «σηκώσουμε κεφάλι» στο θεό ή στη φύση. Η ζωή είναι ένα άθροισμα από εξαναγκασμούς, εκτός από μια τέτοια πράξη, η οποία αποτελεί επιλογή. Δεν έχουμε διαλέξει ούτε την ημερομηνία, ούτε τον τόπο της γέννησής μας· ούτε την εθνότητά μας, ούτε τους γονείς μας, τη θρησκεία, το χρώμα, τη φυλή μας. Η μόνη στιγμή όπου μπορούμε να προβάλλουμε αντίσταση μπροστά στη φύση ή στο Θεό, είναι όταν μπορούμε να πούμε: «Πρέπει να συνεχίσω να ζω ή όχι;» Υπάρχει βία σ' αυτή την πράξη, αλλά αυτή συνοδεύεται από ανταρσία, από μια πρόκληση.

Πρόκληση;

Αυτό θα μπορούσε να ήταν επίσης μια απειλή...

Και συγχρόνως, αυτό που είναι εκπληκτικό, είναι ότι ο ήρωάς σας ψάχνει τον Άλλο, μέσα απ' όλες τις επαφές του: Τον στρατιώτη, τον ιερέα. Θα έλεγε κανείς ότι σχεδόν ψάχνει μέσω αυτών τα επιχειρήματα που θα τον έπειθαν ίσως να παραμείνει στη ζωή.

Ένας θεατής με ρώτησε γιατί να διαλέξω αυτόν τον τρόπο αυτοκτονίας: θα μπορούσε να καταπιεί χάπια, στο σπίτι του, πεθαίνοντας ήσυχα. Εγώ του απάντησα: «Ναι, κρίμα». Ο ήρωάς μου όμως δεν μου μίλησε ποτέ. Εάν το είχε κάνει, θα είχα καταλάβει τα αίτιά του. Οπότε, πρέπει να μαντέψω. Ένας από τους λόγους, είναι ότι έψαχνε για επικοινωνία, για επαφή. Θα μπορούσε να ήταν ένας μανιακός. Η επιλογή των τόπων, για παράδειγμα, δείχνει ότι η ζωή, έχει γι' αυτόν ακόμη σημασία. Σύμφωνα με τις στατιστικές που μπόρεσα να συμβουλευτώ, στους 80 ανθρώπους που έχουν τάσεις αυτοκτονίας, μόνο ένας την πραγματοποιεί: πράγμα που δείχνει, βέβαια, ότι η επιθυμία για ζωή είναι πολύ πιο ισχυρή από την ιδέα του θανάτου. Μέσα στην πρόκληση, στην απειλή τους,

υπάρχει εντούτοις, στους υποψήφιους αυτόχειρες, η θέληση για ζωή. Έτσι, τη νύχτα που ο ήρωάς μου γυρίζει στο σπίτι, την παραμονή της αυτοκτονίας του, βάζει θερμομέτρο για να δει αν έχει πυρετό, αν είναι καλά στην υγεία του. Όταν του προσφέρουν να φάει ένα αυγό, λέει ότι έχει χοληστερίνη ανεβασμένη, και ότι θα ήταν επικίνδυνο γι' αυτόν. Αυτή η ρήξη με τη ζωή, που αναπαριστάνει η αυτοκτονία, αυτή η ανταρσία, πρέπει να έχει πηγές κοινωνικές ή συγκινησιακές.

Αυτό που με συγκλόνισε είναι ότι η εμπειρία που περιγράφεται στην ταινία μπορεί να βιωθεί μέσα σε οποιοδήποτε πολιτισμό, δυτικό, ανατολικό... Η ελεύθερη επιλογή της ίδιας του της ζωής και επομένως του ίδιου του θανάτου του, είναι μια βίαιη εμπειρία...

Συμφωνώ, η αυτοκτονία δεν συνδέεται αποκλειστικά με έναν πολιτισμό. Είναι κάτι που ίσως να απασχολεί τον άνθρωπο από τα πολύ παλιά χρόνια. Οι παγκόσμιες στατιστικές δείχνουν ότι στα 100.000 άτομα, ένα μόνο αυτοκτονεί. Είναι πολύ μικρό ποσοστό, σχεδόν μηδενικό.

Κάτι, που δείχνει σε ποίο σημείο το απαγορευμένο έχει ισχύ...

Ναι, γι' αυτό μπορεί κανείς να μη μιλάει καθόλου για αυτοκτονία. Αλλά, από την άλλη πλευρά, γνωρίζουμε ότι πάνω από το 70% των ανθρώπων την σκέφτηκαν σοβαρά στη διάρκεια της ζωής τους. Πρέπει, λοιπόν, να θεωρήσουμε την αυτοκτονία σαν μια πραγματική εκδοχή. Στο ποσοστό αυτό του 70%, οι αιτίες ποικίλουν. Στη Σουηδία, για παράδειγμα, το ποσοστό είναι πιο ανεβασμένο από οπουδήποτε αλλού. Στο Ιράν και την Ινδία, αυτή η μάστιγα αγγίζει κατ' αρχήν τους νέους. Όμως στην Ιαπωνία, οι τάσεις αυτοκτονίας αφορούν περισσότερο τα ηλικιωμένα άτομα, όσα είναι γύρω στα 50. Χωρίς αμφιβολία, επειδή πιστεύουν ότι δεν ανέλαβαν τις ευθύνες τους. Κατά τη γνώμη μου, αυτός είναι ο πιο ευγενικός σκοπός για μια αυτοκτονία.

Επειδή ανήκει σε έναν κώδικα τιμής...

Αυτό είναι, και είναι κι ένας λόγος που με ώθησε για να κάνω την ταινία. Ο ήρωάς μου, λέει: «Η ζωή είναι μια επιλογή και όχι ένας εξαναγκασμός». Όσο η απόφαση ν' αυτοκτονήσεις είναι πιθανή, παραμένει μια επιλογή. Πρέπει, λοιπόν, να αισθάνεται κανείς υπεύθυνος για τη ζωή του. Και είναι αυτή ακριβώς η αίσθηση ευθύνης που χαρακτηρίζει τους Γιαπωνέζους. Στις Κάννες, ένας αμερικάνος κινηματογραφιστής μου είπε: Ευτυχώς που τελειώνει το φεστιβάλ. Βαρέθηκα, θα ήθελα να φύγω. Αυτός ο άνθρωπος επιλέγει. Εάν μας είχαν καλέσει στις Κάννες απαγορευοντάς μας να φύγουμε, δεν θα είχαμε πάει ποτέ. Λοιπόν, η πιθανότητα αυτοκτονίας κάνει τη ζωή να μοιάζει σαν ταξίδι με ανοιχτό εισιτήριο επιστροφής. Έτσι, στην ταινία μου, υπάρχει κάτι το υπαρξιστικό: «Όσο είμαστε στη ζωή, έχουμε την ευθύνη γι' αυτήν». Είναι

αυτό που είχε γράψει ο Cioran: «Χωρίς την πιθανότητα της αυτοκτονίας, θα είχα ήδη αυτοκτονήσει εδώ και μερικά χρόνια». Το να συναισθάνεσαι την πιθανότητα της αυτοκτονίας, είναι σαν να συναισθάνεσαι την ίδια την ελευθερία σου.

Στο Ιράν, όπου ο κινηματογράφος έχει χαρακτήρα παιδαγωγικό, δεν διακινδυνεύει κανείς να σας πει ότι η ταινία σας αποτελεί μια απολογία για την αυτοκτονία;

Η ταινία μου δεν είναι μια απολογία για την αυτοκτονία. Νομίζω ότι η θρησκεία και η τέχνη μπορούν να έχουν ένα κοινό σημείο: η τέχνη δικαιολογεί, σχολιάζει, εξετάζει, ενώ η θρησκεία επιβάλλει κάτι. Η θρησκεία, όμως, δεν έχει επιρροή πάνω σε όλο τον κόσμο. Το να θέσει κανείς μια σωστή ερώτηση, μπορεί να οδηγήσει σε μια ακριβή απάντηση. Η αυτοκτονία του Άρθουρ Κέσλερ, το 1983, έγινε δεκτή από κάποιους σαν ένα αρνητικό μήνυμα. Για μένα, ήταν κάτι άλλο: Χρόνια πριν, ο Κέσλερ λέει ότι εάν σταματούσε να είναι θετικός απέναντι στη ζωή θα σκοτωνόταν. Λοιπόν, μέχρι το θάνατό του, αισθανόταν θετικός. Στα 1944, ο νικητής του αμερικανικού λογοτεχνικού βραβείου Πούλιτζερ, είχε, επίσης, γράψει: «Εφόσον δεν μπορώ πια να είμαι παραγωγικός, προτιμώ να φύγω. Και, εκμεταλλευόμενος το φυσικό μου δικαίωμα, σας αποχαιρετώ». Το μήνυμα αυτών των αυτοκτονιών είναι ότι αυτοί που μένουν και ζουν πρέπει να συνειδητοποιούν τις ευθύνες τους - δηλαδή, να ξέρουν εάν η ζωή τους προχωράει ή όχι. Αυτοί που αυτοκτονούν, απευθύνουν σ' αυτούς που μένουν στη ζωή ένα θετικό μήνυμα. Πιστεύω, ότι, η θρησκεία και η τέχνη μπορούν να έχουν έναν κοινό σκοπό, παρά τα εντελώς ανταγωνιστικά μέσα τους.

Μέσα στην ταινία όμως, ο ήρωας συγκαλεί ζωντανά πρόσωπα που είναι σχεδόν πειστικά, όπως ο στρατιώτης, ο ιερέας ή ο ταριχευτής. Έχει κανείς την εντύπωση ότι ο ήρωας δεν είναι τόσο ελεύθερος όσο κηρύσσει μια τέτοια πράξη. Εάν το ήθελε, θα το έκανε. Έχει, πάντως, ανάγκη από το λόγο του Άλλου.

Αγνώω το λόγο για τον οποίο αυτός ο ήρωας δρα μ' αυτόν τον τρόπο. Εάν αυτός ο ήρωας, σύνθετος και λίγο φλύαρος, δεν μίλησε, είναι γιατί δεν το ήθελε. Δεν μας ενημέρωσε: είναι στο χέρι μας να μαντέψουμε, σύμφωνα με τη δική μας σκέψη.

Ο λόγος δεν είναι ότι ο άνθρωπος, όποιος κι αν είναι, οφείλει να ερευνησει κάτι το «διαφορετικό», να ερευνησει την έννοια της ζωής;



Από την ταινία του Αμπάς Κιαροστάμι, *Η γεύση του κερασσιού*.

Εγώ έχω τη δική μου γνώμη γι' αυτό που συνέβη, κι εσείς τη δική σας. Θεατές με ρωτούν: «Γιατί στην ταινία, δεν λέτε τι συμβαίνει στον ήρωα»; Εγώ τους αντιστρέφω την ερώτηση: «Τι νομίζετε, εσείς προσωπικά για τον ήρωα»; Κάποιοι πιστεύουν ότι έχει ένα πρόβλημα αισθηματικό. Πιστεύω ότι αυτοί οι θεατές εναποθέτουν τον προσωπικό τους πόνο πάνω στον ήρωα της ταινίας.

Για τα 100 χρόνια του κινηματογράφου, πριν δύο χρόνια σας είχα δώσει ένα κείμενο το οποίο δημοσιεύσατε, όπου έλεγα ότι οι κινηματογραφιστές θα πρέπει να αφήνουν ανολοκλήρωτες τις ταινίες τους, έτσι ώστε οι θεατές να μπορούν να τις συμπληρώσουν και να μεταφέρουν σ' αυτές τη δική τους φαντασία. Ο

Cioran, μέσα στο βιβλίο των αναμνήσεών του, μιλάει για πρόσωπα που έρχονταν να τον δουν γιατί ήθελαν να τελειώνουν με την υπόθεση ζωής. Έρχονταν βιαστικά, για να ανακοινώσουν την απόφασή τους. Ο Cioran απαντούσε ότι μπορούσαν να το κάνουν, ότι η στιγμή ήταν σωστή, και ότι η ιδέα ήταν καλή. Τότε, το εκάστοτε πρόσωπο απαντούσε: «Ναι, αλλά σήμερα διστάζω», προφασισζόμενο, για παράδειγμα, το τρύπιο παπούτσι του ή τα βρώμικα πόδια του. Μπορεί να αναρωτηθεί κανείς γιατί ένα άτομο τόσο αποφασισμένο να πεθάνει, έρχεται να μιλήσει γι' αυτό στον Cioran, για να παραιτηθεί μετά από αυτή την απόφαση, εξίσου γρήγορα. Απλώς, τα άτομα αυτά, θέλουν να τραβήξουν πάνω τους την προσοχή. Επομένως, εκτός από τα κίνητρα που αναφέρατε, υπάρχει άλλο ένα που είναι σημαντικό: το να τραβήξεις πάνω σου την προσοχή.

Πιστεύω ότι η αυτοκτονία έχει μια έννοια πιο ισχυρή, πιο φιλοσοφική. Κατά κάποιο τρόπο, είναι το όριο της ελευθερίας. Ακόμη κι αν έχει κανείς συνείδηση της ελευθερίας του, σε κάποια δεδομένη στιγμή, περιμένει τη φράση εκείνη, τη λέξη ενός ατόμου, που μπορεί ξαφνικά να ξαναδώσει την εμπιστοσύνη για τη ζωή.

Η ερμηνεία σας είναι σωστή, είπα όμως: «ένα από τα κίνητρα». Και εάν ανέφερα τον Cioran, είναι για να πω ότι εκείνη τη συγκεκριμένη στιγμή, το άτομο εκείνο είχε ανάγκη την προσοχή του άλλου.

Εφόσον, όμως, κάποιος έχει δει τις προηγούμενες ταινίες σας, ειδικότερα το Και η ζωή συνεχίζεται, που είναι ένα είδος εγκώμιου για τη ζωή, δυσκολεύεται να πιστέψει στην αυτοκτονία.

Ας υποθέσουμε ότι καταργούμε την αυτοκτονία, η ιδέα, πάντως, παραμένει η ίδια. Εάν σκεφτεί κανείς την τριλογία που σχηματίζουν το Που είναι το σπίτι του φίλου μου, το Και η ζωή συνεχίζεται και το Μέσα στους ελαιώνες, και αντικαταστήσει το πρώτο από αυτά με τη Γεύση του κερασιού, αυτή η τριλογία, ως προς το περιεχόμενό της, θα ήταν πιο λογική, πιο σωστή. Αυτά τα 3 τελευταία φιλμ έχουν κάτι κοινό: την αντιμετώπιση, κατάματα, της ζωής και του θανάτου. Γνωρίζετε τον Omar Khayyam; Τα τετράστιχα του ποιητή αυτού, που είναι επίσης ένας μεγάλος σοφός του Ιράν, στα τέλη του 11ου αιώνα και των αρχών του 12ου, είναι ένα επίμοιο εγκώμιο της ζωής, συγχρόνως, όμως, παρουσιάζει παντού τον θάνατο. Ο θάνατος του χρησιμεύει για να αντιληφθεί τη ζωή, και να απορρίψει την ιδέα της αυτοκτονίας.

Μια από τις πιθανές εξηγήσεις σχετικά με τα κίνητρα του ήρωα, δεν είναι επίσης και μια μεταφορά πάνω στη μεγάλη δυσκολία του να κάνει κινηματογράφο στο Ιράν;

Δεν θα επέτρεπα να πω ότι κάτι δεν υπάρχει, ακόμη και αν γνώ δεν το είχα σκεφτεί ποτέ. Έτσι, νομίζω ότι εσείς κάνατε μια τελείως δική σας ταινία, με βάση τη δική μου, ερμηνεύοντάς την. Και, εάν φτάσατε σ' αυτή

την άποψη, είναι επειδή παρεμβάλατε τη δική σας υποκειμενική ματιά.

Πολλοί άνθρωποι, στη διάρκεια της προβολής, αναρωτήθηκαν: «Γιατί στο τέλος υπάρχει μια σκηνή γυρίσματος μιας ταινίας;». Είναι κι αυτός ένας τρόπος να πεις ότι η ζωή συνεχίζεται μέσα από τον κινηματογράφο...

Δεν είναι μόνο αυτός ο σκοπός μου. Όταν ο ήρωας κατεβαίνει στο λάκκο, στο τέλος της ταινίας, για ένα λεπτό δεν βλέπουμε τίποτα. Και το φεγγάρι εξαφανίζεται πίσω από τα σύννεφα, σαν να γίνεται κλείσιμο με «φοντού». Εδώ, η ζωή, ο κινηματογράφος, και το φως γίνονται «ένα». Στην οθόνη, δεν φαίνεται πλέον τίποτα. Στη συνέχεια, το πρώτο σημάδι ζωής, 6 μήνες μετά, ένα ανοιξιάτικο πρωινό, εμφανίζεται στην οθόνη. Έτσι, το μαύρο της αμόρσας είναι η υλική υπόσταση του θανάτου, του χάους. Το ανοιξιάτικο, όμως, πρωινό, η πρασινάδα - εικόνα ζωής - είναι κι αυτό εικόνα κινηματογραφική. Όταν το φως εξαφανίζεται, το φως, η φύση και η ζωή αλληλοσυμπληρώνονται σε μια κίνηση. Ακόμα κι αν δεν έδειχνα την κάμερα και το γύρισμα, θα εξακολουθούσε να έχει την ίδια έννοια: αυτό το τελευταίο μέρος, είναι ένα είδος ανάστασης μετά από το απόλυτο σκοτάδι, η ανανέωση της ζωής. Δεν θέλησα να παρέμβω στην ερμηνεία του θεατή, αλλά προσπάθησα να τον κάνω να καταλάβει ότι αυτό που είχε δει μέχρι εκείνη τη στιγμή, ήταν μια αφήγηση. Γι' αυτό δεν παρουσίασα ποτέ τον ήρωά μου. Δεν μίλησα ποτέ γι' αυτόν, για το πρόβλημά του. Για εμάς, αυτός ο άνθρωπος παραμένει ένα αίνιγμα. Δεν ήθελα, λοιπόν, να διηγηθώ την ιστορία του, για να αποφύγω κάθε ταύτιση με τον θεατή. Ο ήρωάς μου είναι σαν κι αυτά τα ανθρωπάκια που σχεδιάζουν στα αρχιτεκτονικά σχέδια, που προορίζονται για να δώσουν την κλίμακα των κατασκευών. Είναι σχήματα, όχι πρόσωπα για τα οποία μπορείς να εκφράσεις συναισθήματα. Μοιάζει, λίγο, όπως με τους ηθοποιούς του θεάτρου: ένας άνθρωπος έρχεται στη σκηνή για να παίξει ένα ρόλο, μετά φεύγει. Το στυλ της σκηνοθεσίας είναι κι αυτό λίγο θεατρικό, γιατί θέλησα όλοι να αποστασιοποιηθούν από τους πρωταγωνιστές. Εάν μπορούσα, θα είχα γυρίσει όλη την ταινία με ομαδικά πλάνα, έτσι ώστε κανείς να μη μπορεί να ταυτιστεί. Γύρισα το τελευταίο μέρος σε video, για να μην αναγκαστώ να ακολουθήσω αυτή την ιστορία - να αποφασίσω εάν ο άνθρωπος αυτός ήταν ζωντανός ή όχι. Για μένα, αυτό δεν έχει σημασία. Υποθέτω ότι, θεωρητικά, θα έπρεπε να πεθάνει. Ίσως όμως να σώθηκε, την επόμενη μέρα. Αυτό που έχει σημασία, είναι ότι η ζωή συνεχίζεται. Το δέντρο άνθισε και πάλι. Η φύση είναι πράσινη, ζωντανή: αυτό είναι πολύ πιο σημαντικό από το να ξέρεις αν ο άνθρωπος ζει ή πέθανε. Στην ταινία μου Και η ζωή συνεχίζεται, ισχύει το ίδιο πράγμα: δεν είχε σημασία να ξέρουμε εάν τα παιδιά που έπαιζαν στο Που είναι το σπίτι του φίλου μου ήταν ακόμη ζωντανά μετά το σεισμό στο χωριό τους. Είχα πάντα αμφιβολίες για το αν ο ρόλος μου είναι να δηγούμαι ιστορίες, να είμαι παραμυθός.

Επινοήσατε το τέχνασμα του ανθρώπου στο αυτοκίνητο. Αυτό έχει σχέση με κάποια παράδοση πολιτιστική ή θρησκευτική, με την παράδοση του εράνου, η ιδέα, δηλαδή κάποιου που ψάχνει κάτι;

Έχουμε μια θρησκεία «διπλής κατεύθυνσης»: μια καθυστερημένη, όπου δεν υπάρχει έρανος, και μια άλλη, πιο εξελιγμένη, όπου ο έρανος ισχύει. Σε ολόκληρη τη μυστική ποίηση του Ιράν, υπάρχει η ιδέα του ταξιδιού-μύησης, που οδεύει προς την ολοκλήρωση. Πρόκειται περισσότερο για την πολιτιστική ιρανική κουλτούρα, σε όλο της το μεγαλείο, παρά για κουλτούρα θρησκευτική. Η θρησκεία δεν έκανε άλλο, από το να υιοθετήσει την ιρανική σκέψη. Εκτός από αυτό, το αυτοκίνητο είναι, απλούστατα, μια ωραία ιδέα. Δεν είναι μόνο ένα μέσο μεταφοράς, παριστάνει επίσης ένα μικρό σπίτι, μια ταπεινή κατοικία μ' ένα μεγάλο παράθυρο, που η θέα του αλλάζει στη στιγμή. Δεν θα βρείτε πουθενά τέτοιο σπίτι στην πραγματικότητα, αφού η θέα των σπιτιών δεν αλλάζει. Είναι καταδικασμένη να δείχνει αιωνίως το ίδιο πράγμα. Αντίθετα, το παράθυρο του αυτοκινήτου είναι μεγάλων διαστάσεων και, επιπλέον, αντανακλά την κίνηση. Έχει επίσης, το αυτοκίνητο, ένα άλλο πλεονέκτημα: Όταν τραβάμε πλάνα από το εσωτερικό του, οι άνθρωποι έξω δεν ξέρουν ότι συμμετέχουν, ακριβώς εκείνη τη στιγμή, σε ταινία. Είναι ένα διαρκές travelling, ή, ακόμη, σαν κίνηση γερανού. Όταν ο άνθρωπος της ταινίας, με το αυτοκίνητό του, πάει στην κορυφή του λόφου, κάνει μια ανοδική πορεία, σαν κίνηση γερανού με πολύ μακρύ «λαιμό». Το αυτοκίνητο είναι επίσης ένα κάθισμα όπου δύο πρόσωπα μπορούν να

δουν το ίδιο τοπίο, την ίδια θέα. Και ακόμη κι αν και οι δύο παραμένουν σιωπηλοί, αυτό δε σημαίνει ότι έχουν μαλώσει. Μπορεί κανείς να βάλει κάποιον να κάτσει στο αυτοκίνητό του, χωρίς να είναι υποχρεωμένος να είναι ή να γίνει φίλος μαζί του. Και τότε, αυτός ο κάποιος κατεβαίνει και φεύγει.

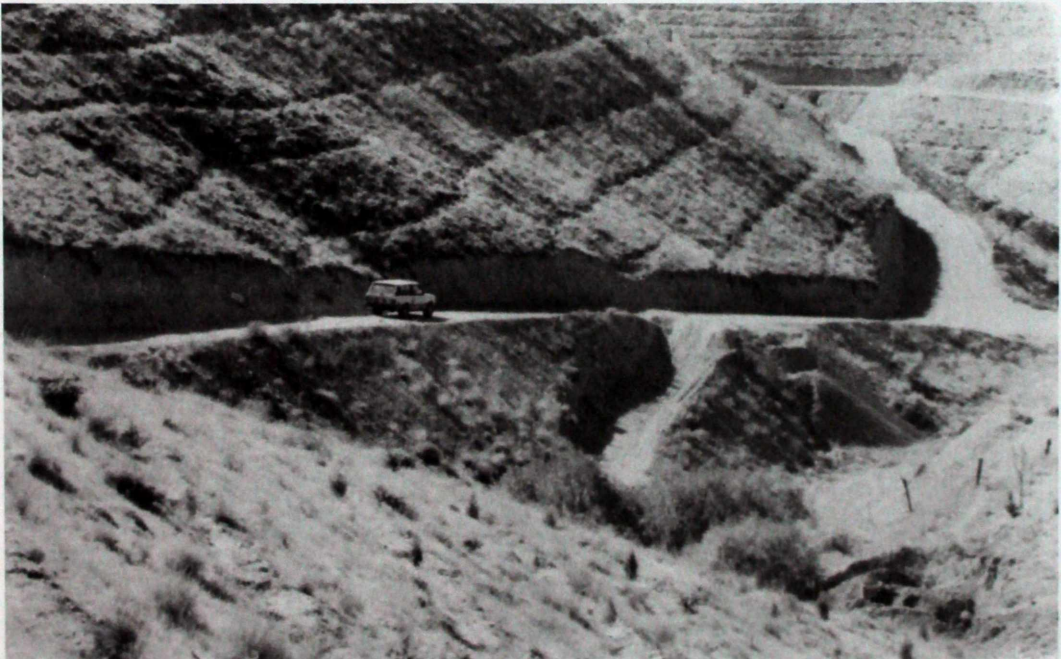
Όταν γράφατε τους διαλόγους των τριών προσώπων: του νέου στρατιώτη, του νεκρού ιερέα... τι ευχαρίστηση πήρατε εκθέτοντας τα επιχειρήματά τους;

Την ευχαρίστηση την πήρα συναντώντας τους και γνωρίζοντάς τους από πριν: λέγοντας «πριν» εννοώ πριν να μιλήσω μαζί τους. Δεν τους δημιουργώ τους χαρακτήρες, υπάρχουν ήδη. Είναι ο λόγος για τον οποίο υποστηρίζω ότι το αυτοκίνητο αποτελεί την ιδανική έδρα. Καλείτε τους ανθρώπους και, καθώς δεν σας κοιτούν ευθέως, σας ανοίγονται ήρεμα, όπως στον ψυχαναλυτή τους. Η πιο μεγάλη ευχαρίστηση, είναι η εμπιστοσύνη που σας δείχνουν. Είναι η χαρά να ανακαλύπτεις τον κόσμο, το σύμπαν τους. Είναι το να ανακαλύπτεις τις ιδιαιτερότητές τους, αλλά και τα κοινά τους σημεία.

Τους διαλέξατε με βάση την ιδεολογία τους ή όχι;

Ναι, ο στρατιώτης είναι ο βασικός άξονας. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, συμβολίζει την ενέργεια της νιότης. Ήμουν, επίσης, υποχρεωμένος να δείξω έναν ιερέα: αυτό που θα είχε πει κάποιος γι' αυτή την ιστορία, μετά την κυκλοφορία της ταινίας, από θρησκευτική πλευρά, το είπαμε εμείς οι ίδιοι, στην

Στην αναζήτηση του ενταφιαστή: από τη Γεύση του κερασιού



ταινία. Οι κληρικοί καθησυχάζονται όταν κάποιος άλλος μιλάει σαν εκείνους. Ο γέρος, τελικά, είναι για μένα ένας αγράμματος που έζησε κι έχει πολλή πείρα. Δεν είναι ούτε νέος, ούτε κληρικός, ούτε μορφωμένος.

Αυτό που λέει, όμως, είναι σημαντικότατο: είναι η ζωή, η ανατολή, η δύση του ήλιου...

Έχει την εμπειρία της ζωής. Και κάποιες φορές, ο ιερέας και ο ηλικιωμένος, έχουν τις ίδιες προθέσεις. Ο ιερέας λέει ότι δεν έζησε αυτά τα πράγματα, αλλά ότι του τα μετέφεραν, ενώ ο γέρος, από την εμπειρία του, φτάνει στα ίδια συμπεράσματα. Συγχρόνως έχει ομοιότητες με τον Δον Ζουάν, τον ήρωα του Κάρλος Καστανέντα, τον λατινο-αμερικανό ψυχεδελικό συγγραφέα. Ο γέρος, όπως κι ο Δον Ζουάν, είναι άνθρωποι που έζησαν για πολύ καιρό στην έρημο, που περιπλανήθηκαν πολύ στη ζωή. Στο μυθιστόρημα του Καστανέντα, ο Δον Ζουάν είναι συγχρόνως νέος στο πνεύμα, κληρικός και μορφωμένος, με την έννοια ότι η ζωή του τα έμαθε όλα. Είναι ένας άνθρωπος ελεύθερος και ανεκτικός. Σε μια στιγμή, λέει στον κεντρικό ήρωα: «Μόνο εσύ μπορείς να πάρεις αυτή την απόφαση, μόνο εσύ μπορείς να ξέρεις εάν θέλεις να το κάνεις αυτό. Και εάν το θέλεις, μπορώ να σε βοηθήσω». Για μένα, είναι η αποθέωση του ελεύθερου πνεύματος είσαι εσύ αυτός που αποφασίζεις για το ίδιο σου το μέλλον.

Βλέποντας την ταινία, είχα την αίσθηση ότι υπάρχουν άνθρωποι, ο λόφος, το βουνό, και ότι όλα αυτά ήταν το Ιράν, η ίδια η χώρα, που προσπαθούσε να γεμίσει την τρύπα στην οποία θέλει να πεθάνει ο ήρωας.

Δεν ήθελα να περιορίσω την ταινία στο Ιράν, ή σε κάποιον άλλο συγκεκριμένο γεωγραφικό τόπο. Πιστεύω ότι ολόκληρος ο κόσμος, αυτή τη στιγμή, προσπαθεί να γεμίσει ένα κενό. Όταν ξαναείδα την ταινία μου στις Κάννες, διαπίστωσα ότι ο ήρωάς μου έψαχνε μόνο ένα φτυάρι και κάποιον για να τον θάψει. Και δεν βρίσκει αυτό το άτομο. Όμως, όταν το αυτοκίνητό του ανατρέπεται και βρίσκεται μέσα στο λάκκο, αυτή η εικόνα είναι αληθινή, δείχνει ότι οι άνθρωποι, για να σώσουν τη ζωή, έχουν δυνάμεις που

τις χάνουν μπροστά στο θάνατο. Είναι κάτι που δεν είχα σκεφτεί πριν, αλλά για το οποίο βεβαιώθηκα όταν ξαναείδα την ταινία μου. Το λέω άλλη μια φορά, ένας κινηματογραφιστής δεν δημιουργεί την ταινία του ολοκληρωτικά. Σαν θεατής, αργότερα, τότε είναι που την τελειώνει οριστικά. Κάποιες από τις ιδέες μου δεν προβάλλονται καθόλου στις ταινίες μου, ενώ άλλες, τις οποίες δεν είχα σκεφτεί, εμφανίζονται μετά. Για παράδειγμα, υπάρχει ένα απόσπασμα όπου οι άνθρωποι βρίσκονται με φτυάρια στα χέρια, σαν μια συμφωνική ορχήστρα, μόνο που αντί να παίζουν κάτι πένθιμο και αρνητικό, παίζουν κάτι χαρούμενο και θετικό.

Και το τελευταίο πλάνο-video, δεν θα το μεταφέρετε σε φιλμ;

Όχι, θα το αφήσω όπως είναι, χωριστά από το φιλμ. Η κόπια, όμως, που παίχτηκε στις Κάννες ήταν πολύ κακή. Η κόπια στο Ιράν είναι πολύ καλύτερη. Η ταινία τελείωσε, αυτό, όμως, το στιγμήτοπο είναι σαν ερασιτεχνικό ταινιάκι, οικείο, γυρισμένο στο video, μέσα σε μια ατμόσφαιρα ταπεινή, σαν να κινηματογραφήσε κάποιος την ίδια τη ζωή, την ανάσταση. Είναι ένα ντοκουμέντο που προστέθηκε στην ταινία. Δεν θέλω αυτό το κομμάτι να είναι αδιαχώριστο από την ταινία. Το video του δίνει μια υφή ενημερωτική, δεν υπάρχει σκηνοθεσία.

Ελπίζετε να βγει η ταινία στο Ιράν;

Το εύχομαι. Το Ιράν σήμερα βρίσκεται σε μια ιδιαίτερη κατάσταση. Στην αρχή της επανάστασης, πιστεύαμε ότι αυτό θα τελείωνε. Αλλά υπάρχει διαρκής ένταση, κάθε μέρα. Θα δούμε τι θα γίνει...

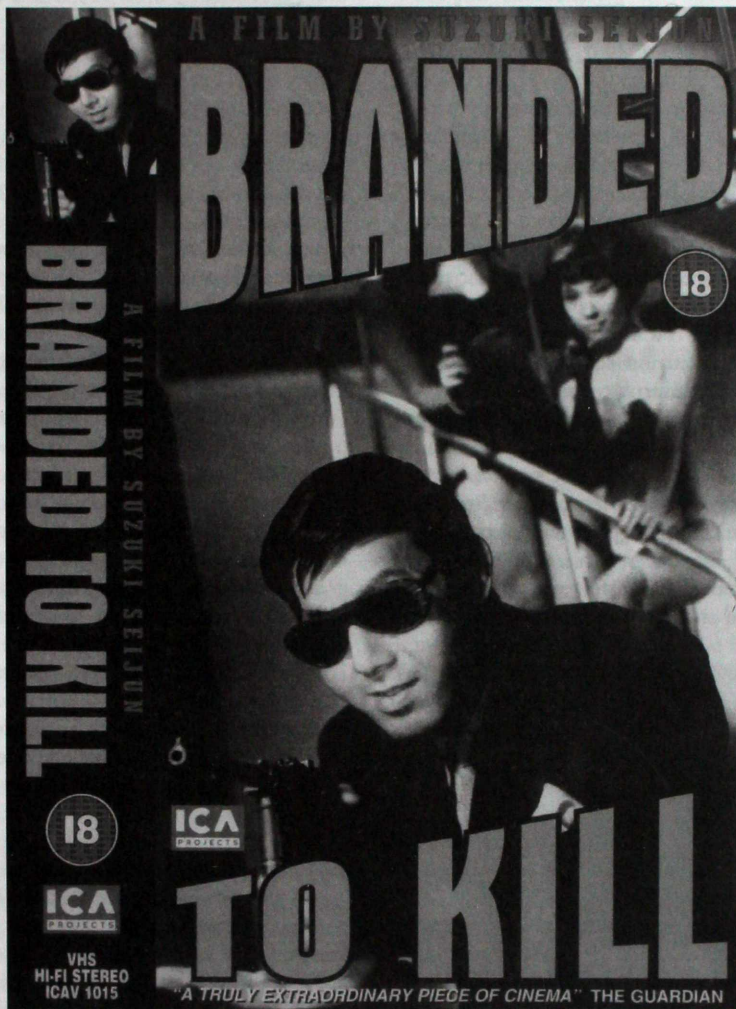
Και αυτό μπορεί να είναι κάτι χειρότερο;

...Νομίζω πως ναι. Αν δίστασα να απαντήσω, είναι γιατί θα ήταν καλύτερα εάν η κατάσταση χειροτέρεζε. Ίσως αυτό οδηγούσε σε κάποια βελτίωση...

Από τα Cahiers du Cinema
Μάιος 1997
Μετάφραση: Λίλα Σέρρα



Μικρό Αφιέρωμα



Μεγάλες εκπλήξεις
από τον
κινηματογράφο της Ανατολής

Σεγιούν Σουζούκι * Τζον Γου * Τακέσι Κιτάνο

Σεγιούν Σουζούκι: Γεννημένος να Σκοτώνει

Αλέξης Αλεξίου

Ο Σεγιούν Σουζούκι αποτελεί μια από τις σημαντικότερες, αν και ελάχιστα αναγνωρίσιμες από τους δυτικούς μελετητές και διανοούμενους σινεφίλ κύκλους, φυσιογνωμίες του ιαπωνικού σινεμά που αυτοδικαίως καταλαμβάνει μια εξέχουσα θέση μέσα στον, ορμητικό, ρου της ασιατικής, και όχι μόνο, κινηματογραφικής ιστορίας. Πρωτοπόρος (με όλη τη σημασία της λέξης) κινηματογραφιστής, με μια ιδιαίτερα παραγωγική καριέρα που περιλαμβάνει πάνω από 40 ταινίες, οι περισσότερες από τις οποίες γυρίστηκαν μέσα σε ελάχιστο χρόνο, κυριολεκτικά η μια πάνω στην άλλη, όπως υπαγόρευε η πολιτική των μεγάλων γαπωνέζικων studio κατά τις δεκαετίες '50, '60. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι μέσα σε 11 χρόνια (από το 1956 έως το 1967) ο Σουζούκι έχει να επιδείξει ούτε λίγο ούτε πολύ 39 ολόκληρα φιλμ (!!!) που φέρουν τη δική του σκηνοθετική υπογραφή - το ασιατικό ανάλογο του Roger Corman, από άποψη παραγωγικότητας;

Η καριέρα του Σουζούκι ξεκινάει κάπου στα 1949 στα στούντιο Σοχίκου όπου βρίσκει δουλειά ως βοηθός σκηνοθέτη. Το 1954 μεταπηδά στα περίφημα Νικάτσου (τα αρχαιότερα στούντιο στην Ιαπωνία, απ' όπου μάλιστα τη δεκαετία του '30 ξεκίνησε την καριέρα του και ο Κουροσάβα). Αφού κάνει τη θητεία του ως βοηθός για τα επόμενα δύο χρόνια, το 1956 παίρνει επιτέλους το σκηνοθετικό χρίσμα γυρίζοντας τρεις(!) ταινίες. Το 1967 η καριέρα του διακόπτεται απότομα. Το φιλμ του *Koroshi No Rakuin* (Αγγλ. τίτλος *Branded to Kill*) εξοργίζει τα αφεντικά του στούντιο που το βρίσκουν ακατανόητο, απαράδεκτο, αποτυχημένο κ.τ.λ. και τον απολύουν. Το, δίχως προηγούμενο, αυτό συμβάν προκαλεί αναταραχή στον καλλιτεχνικό κόσμο της Ιαπωνίας. Ο Σουζούκι είχε ήδη κατορθώσει με τις ταινίες του να απολαμβάνει μία ιδιαίτερη μορφή εκτίμησης, σχεδόν λατρείας, ένα πρώιμο cult status, τόσο μεταξύ των καλλιτεχνών-συναδέλφων του όσο και (κυρίως) μεταξύ του φοιτητόκοσμου. Με την κοινή γνώμη στο πλευρό του καταφεύγει στη δικαιοσύνη. Η δικαστική διαμάχη με τα στούντιο Νικάτσου θα διαρκέσει πάνω από 3

χρόνια. Ο Σουζούκι θα νικήσει μα η νίκη του δεν θα είναι παρά πύρρειος, αφού θα έχει μπει πια στη μαύρη λίστα και των υπολοίπων στούντιο. Τελικά το 1977 θα επιστρέψει με το *Hishu Monogatari* για να ξεκινήσει μια νέα καριέρα. Μάλιστα, το 1981 με το *Zigeunerweisen* θα βραβευτεί για πρώτη φορά σε δυτικό φεστιβάλ, αυτό του Βερολίνου.

Το έργο του Σουζούκι μόλις τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει να ανακαλύπτεται και να διερευνάται από τους δυτικούς μελετητές και επαίοντες. Το βασικό πρόβλημα έγκειται στο ότι οι τύχες των περισσότερων από τις 40 και πλέον ταινίες του αγνοούνται. Στην πλειοψηφία τους οι ταινίες αυτές θεωρούνται «χαμένες». Μοιραία λοιπόν το έργο του μείζονος αυτού ιάπωνα δημιουργού ταξινομείται στα, προς μελλοντική διερεύνηση, άγνωστα αντικείμενα (βλ. U.F.O.).

Σε αυτό το σημείο, το υπόλοιπο του άρθρου τούτου «οφείλει» να αναλωθεί σε μια, οιονεί, παρουσίαση της, κατά πολλούς, σπουδαιότερης ίσως ταινίας του Σουζούκι.

KOROSHI NO RAKUIN

(Αγγλ. τίτλος: *Branded to Kill* - 1967)

Ένα μεταλλαγμένο υβρίδιο γκανγκστερικής ταινίας, film noir, σουρεαλιστικής σάτιρας και, αλλά sixties, ψυχεδέλειας, το *Branded to Kill* ανήκει στο σπάνιο είδος των ταινιών εκείνων που μοιάζουν να ανθίστανται σε κάθε προσπάθεια περιγραφικής, πόσο μάλλον κριτικής, προσέγγισης. Παρ' όλ' αυτά η πρόκληση είναι μεγάλη για να μπορέσει κανείς να την αγνοήσει, έστω και αν είναι γνωστό εκ των προτέρων ότι θα αποτύχει

Ο Χανάντα (στον πρωταγωνιστικό ρόλο ο Γιο Σισίντο, ηθοποιός με τον οποίο ο Σουζούκι συνεργάστηκε σε μερικές από τις καλύτερες ταινίες του), ένας επαγγελματίας δολοφόνος (νούμερο 3 στην κατάταξη), αναλαμβάνει μαζί με τον Καζούγκα, έναν έκπαιτο γκάνγκστερ, πρώην φονιά και νυν αλκοολικό, να συνοδέψει ένα σημαντικό πρόσωπο από το Τόκιο στο Ναγκάνο. Στη διαδρομή αυτή θα έρθουν

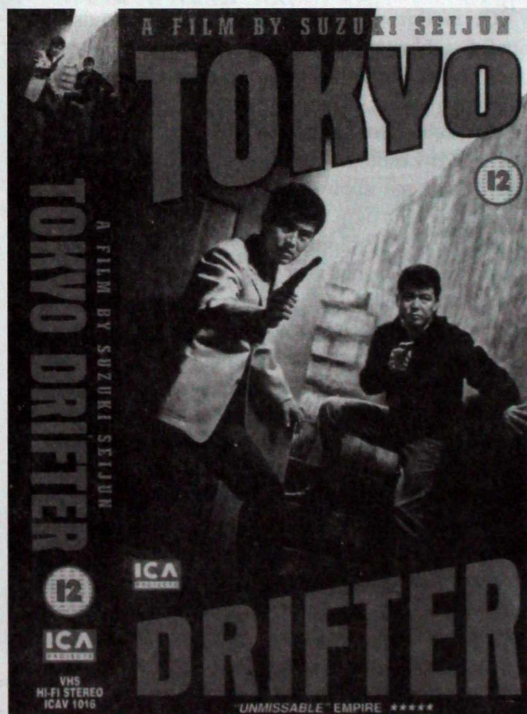
αντιμέτωποι με ανταγωνιστικές συμμορίες του υποκόσμου με επικεφαλής τους Νούμερο 2 και 4.

Ήδη από τις πρώτες, έξοχα στημένες, σεκάνς είναι φανερό ότι ο Σουζούκι ελάχιστα ενδιαφέρεται για μια αληθοφανή απόδοση της δράσης, των προσώπων και των καταστάσεων στις οποίες αυτά εμπλέκονται. Αυτό που φαίνεται να τον ενδιαφέρει περισσότερο είναι, από τα πρώτα κιόλας λεπτά, να μυήσει τον θεατή σε έναν άκρως στυλιζαρισμένο, ελάχιστα ρεαλιστικό, ιδεατό κινηματογραφικό χώρο, οριοθετούμενο από την απουσία ορθολογικών παραμέτρων, που μοιάζει να παραπέμπει περισσότερο στον κόσμο των κόμικς παρά σε αυτόν της καθημερινότητας. Παράδειγμα, σε μια χαρακτηριστική σκηνή ο Καζούγκα ορμάει πάνω στον Νούμερο 4. Οι δυο άνδρες αγκαλιάζονται και αλληλοπυροβολούνται. Ο Καζούγκα πέφτει νεκρός βγάζοντας αφρούς από το στόμα ενώ ο Νούμερο 4, ατάραχος και ανέκφραστος, απομακρύνεται λίγο, βγάζει, εν κινήσει και με πολύ στυλ, το σακάκι του για να σωριαστεί ξαφνικά στο έδαφος και να σκεπάσει το πρόσωπό του με αυτό λίγο πριν ξεψυχήσει (!)

Η ταινία συνεχίζει στο ίδιο τέμπο. Ο Χανάντα, αφού κατορθώσει να ξεπεράσει και το εμπόδιο του Νούμερο 2, παραδίδει τελικά τον πελάτη του σώο και αβλαβή στον προορισμό του. Στο δρόμο της επιστροφής το αμάξι του χαλάει μέσα στη βροχή και αναγκάζεται να κάνει οτοστόπ. Μία πανέμορφη γυναίκα, που ακούει στο όνομα Μισάκο, με ένα ανοιχτό(!) σπορ αμάξι θα σταματήσει και θα τον πάρει μαζί της. Ακολουθεί μια εκπληκτική στιχομυθία του στυλ: «Είσαι παντρεμένη;», «Μισώ τους άνδρες», «Τότε δεν έχεις ελπίδα», «Η ελπίδα μου είναι να πεθάνω», ενώ τα πρόσωπα λούζονται στη βροχή, ώσπου ο Χανάντα να προσέξει ένα κρεμασμένο, στην κεραία του ραδιοφώνου, πουλί με μια βελόνα περασμένη στο λαιμό του. Με την εισαγωγή του χαρακτήρα της Μισάκο (η Αννού Μαρί σε ρόλο femme fatale) αυτό που αρχικά ξεκινά σαν ένα ανορθόδοξο και με ψήγματα αυτοπαρωδίας ταινίας γιακούζα μπολιάζεται στην πορεία με τα τυπικά συστατικά του film noir για να βυθιστεί σιγά σιγά σε ένα ονειρικό, ψυχεδελικό, υπερβατικό σύμπαν. Ο Χανάντα επιστρέφει σπίτι του και κάνει έρωτα με τη γυναίκα του (Μαρίκο Ογκάβα) ενώ στο μυαλό του επιστρέφει βασανιστικά η μορφή της μυστηριώδους γυναίκας - σκηνές βουτηγμένες μέσα σε έναν πρωτοφανή, με λανθάνοντα σαδομαζοχιστικά στοιχεία, ερωτισμό που ακόμα και σήμερα προκαλούν με την τόλμη τους (κάπου εδώ ξεκινάει και η δυσaréσκεια των αφεντικών του Σουζούκι).

Ο Χανάντα πληρώνεται από έναν τύπο (Γιαμπουχάρα) να εκτελέσει 4 άτομα («Υπάρχουν 4 πουλιά. Το ίδιο ποσό με τον ίδιο τρόπο», ακούγεται να του λέει από το τηλέφωνο). Οι τρεις πρώτες εκτελέσεις πραγματοποιούνται από τον Χανάντα με απaráμιλλη

βιρτουοζιτέ αν και όχι πάντα με τον πλέον ορθόδοξο τρόπο - σε κάποια από τις σκηνές αυτές τον βλέπουμε να πυροβολεί στα μάτια, μέσα από το σωλήνα του νεροχύτη, έναν οφθαλμίατρο που πριν έχει αφαιρέσει ένα γυάλινο μάτι από κάποιον ασθενή του!!! Η Μισάκο επισκέπτεται τον πρωταγωνιστή σπίτι του (μπροστά στα μάτια της, έτοιμης να εκραγεί από τη ζήλια, γυναίκας του) και παραγγέλει την τέταρτη εκτέλεση. Η αποστολή όμως αυτή καταλήγει σε οικτρή αποτυχία, όταν τα φτερά μιας πεταλούδας (!) καλύπτουν το σκόπευτρο και ο Χανάντα πυροβολεί άθελά του μια περαστική γυναίκα. Από το σημείο αυτό και έπειτα ο πρωταγωνιστής αρχίζει να εγκλωβίζεται μέσα σε έναν απερίγραπτο, δαιδαλώδη εφιάλη, μέσα σε έναν ατελείωτο λαβύρινθο απίστευτων δολοπλοκιών, εξωφρενικών καταστάσεων, ιδεοληπτικών φαντασιώσεων και ποτισμένων στο αλκοόλ οραμάτων, για ανακαλύψει ότι ο ίδιος δεν είναι παρά ένα πόνι που πρέπει να αναλωθεί στην τελευταία παρτίδα ενός αρωστημένου παιχνιδιού. Όλοι και όλα μοιάζουν να συνομωτούν εναντίον του, χωρίς τίποτα να υπακούει σε κάποια φαινομενική λογική: Η γυναίκα του που προσπαθεί να τον κάψει ζωντανό και συντάσσεται με τον εχθρό (η προδοσία είναι ένα από τα κλασσικά μοτίβα του νουάρ), η Μισάκο, την οποία δείχνει να έχει παράφορα ερωτευτεί, που δοκιμάζει με κάθε μέσο να τον σκοτώσει, ο Νούμερο 1 που επιδίδεται σε έναν



ύπουλο πόλεμο νεύρων με τελικό στόχο να τον εξαντλήσει και μετά εύκολα να τον αποτελειώσει.

Η όλη υπόθεση είναι αδύνατον να συνοψιστεί - εξάλλου κάτι τέτοιο θα είχε ελάχιστη αξία. Το *Koroshi No Rakuin* είναι μια εμπειρία από αυτές που δεν περιγράφονται αλλά βιώνονται. Το σενάριο του Χασίρο Γκουριού είναι ιδιοφυές σε σύλληψη. Οικοδομεί αρχικά την νοηματική του ενότητα πάνω σε όλα τα γνώριμα κλισέ του είδους για να τα διακομωδήσει, να τα αποδιοργανώσει και, εν τέλει, να τα αποδομήσει (αποσαθρώνοντας έτσι σταδιακά την αφηγηματική του συνοχή). Ο θεατής αδυνατεί να προβλέψει τι πρόκειται να συμβεί στη συνέχεια. Τα πάντα είναι δυνατά. Τα πάντα και τίποτα, λες και το είδος του γκανγκστερικού θρίλερ (αυτό τουλάχιστον με το οποίο το φιλμ συγγενεύει περισσότερο) έχει μόλις ανακαλυφθεί.

Το *Koroshi No Rakuin* αποτελεί κάτι σαν την απόλυτη ονειρώξη ενός σινεφίλ. Οι σκηνές ανθολογίας συσσωρεύονται η μία μετά την άλλη. Ενδεικτικά, υπάρχει μια σκηνή όπου ο Χανάντα κάνει έρωτα με την Μισάκο σ' ένα σκοτεινό δωμάτιο γεμάτο νεκρές πεταλούδες, ενώ σε μια άλλη, παρακολουθούμε με κομμένη την ανάσα, τη μάχη του ήρωα με πέντε άνδρες σε μια εγκαταλειμμένη προκυμαία, δίχως φυσικά να ξεχνάμε τις σκηνές παγίδευσης του ήρωα μέσα στο ίδιο του το διαμέρισμα, το οποίο στην κυριολεξία πολιορκείται από τον Νο 1, ή την αριστοτεχνικά στημένη τελική σεκάνς όπου Νούμερο 1 και Νούμερο 3 συγκρούονται σε μια άδεια, αχανή πυγμαχική αρένα.

Οι αισθητικές αναζητήσεις και καινοτομίες του Σουζούκι, οδηγούν το φιλμ σε πρωτόγνωρα μονοπλάτια οπτικής υπερβολής, συχνά στα όρια του εικαστικού παραληρήματος. Αν και σε ασπρόμαυρο, η εκπληκτική φωτογραφία του Καζούε Ναγκατσούκα, υποβάλλει διαρκώς την αίσθηση μιας ψυχεδελικής πολυχρωμίας. Κατάχρηση των ευρυγώνιων φακών, περίεργες γωνίες λήψης, ευρηματική χρήση του zoom, διπλοτυπίες, ουσιαστική αξιοποίηση τόσο των φυσικών, εξωτερικών, ντεκόρ όσο και των λιτών, μινιμαλιστικής σχεδίασης, σχεδόν αφαιρετικών, εσωτερικών ντεκόρ, δεκάδες οπτικά ευρήματα, λάιτ μοτίφ (π.χ. το πρόσωπο της Μισάκο που πάντα κρύβεται πίσω από τρεχούμενο νερό, είτε αυτό είναι της βροχής, του συντριβανιού ή του ντους). Ειδικότερα, αυτή η ιδεοληπτική επανάληψη συγκεκριμένων εικόνων ανάγει απλά αντικείμενα (όπως οι αναπτήρες) και πράξεις (ο Χανάντα αρέσκεται στο να μυρίζει επίμονα τον ατμό από το ρύζι που βράζει) σε ένα είδος φετίχ, μετατρέπει ολόκληρα οπτικά μοτίβα (όπως τα πουλιά με τις βελόνες περασμένες στο λαιμό τους, ή οι νεκρές πεταλούδες) σε σύμβολα (φορείς) μιας αλλόκοτης, νοσηρής σεξουαλικότητας με επίκεντρο και, σε τελική ανάλυση, απόλυτο φετίχ τον ίδιο το Θάνατο. Η εμμονή αυτή των προσώπων με τον θάνατο, ή μάλλον την ιδέα

του, (εμμονή που, εν γένει, χαρακτηρίζει το σύνολο της ιαπωνικής κουλτούρας και έχει την πηγή της στις παραδόσεις, στα έθιμα και στην ιδιοσυστασία μιάς ολόκληρης φυλής) γίνεται αντιληπτή σε πολλά σημεία του φιλμ, κι όχι μόνο στη σκηνή γνωριμίας του πρωταγωνιστή με την Μισάκο (βλ. παραπάνω στιχομυθία) ή στην τελική σεκάνς όπου ένας παρανοϊκός Χανάντα αντιμετωπίζει τον Νο 1 σε ένα παιχνίδι θανάτου. «Είμαστε κτήνη και θα πεθάνουμε σαν κτήνη» ακόμη τη γυναίκα του να λέει σε ανύποπτο χρόνο, αφήνοντας έτσι, από πολύ νωρίς, να διαφανεί η μοίρα (όλων) των προσώπων.

Ο Σουζούκι επιδιόδομος κι αυτός στο δικό του, φορμαλιστικό, παιχνίδι σπρώχνει το είδος (genre) στα αφηγηματικά του όρια, δοκιμάζοντας έτσι την αντοχή των συρματοπλεγμάτων στα σύνορα της avant-garde και αυτού που συνηθίζεται να αποκαλείται «παραδοσιακό αφηγηματικό σινεμά», καθιστώντας παράλληλα επιτακτική την ανάγκη επαναπροσδιορισμού του όρου «ταινία είδους» (όλα αυτά μόλις εν έτει 1967 !!!). Η ουσία βέβαια βρίσκεται στο ότι ο Σουζούκι αποφεύγει με ευκολία την παγίδα του αβανγκαρντίστικου μανιρισμού (στην οποία δίχως αμφιβολία θα έπεφταν αρκετοί από τους σημερινούς, εξίσου φιλόδοξους, συναδέλφους του). Η ταινία του επιτυγχάνει, με θαυμαστό πραγματικά τρόπο, την τέλεια ισορροπία ανάμεσα στα εξωτερικά κελεύσματα, αυτά του στούντιο για μια «ταινία είδους» με αναγνωρίσιμα από το κοινό στοιχεία, και στα εσωτερικά, αυτά των προσωπικών, καλλιτεχνικών, των οραμάτων. Απ' ότι φαίνεται όμως, ήταν και αυτή ακριβώς η τελευταία παράμετρος που εξόργισε τα αφεντικά της Νικάτσου.

Βλέποντας για πρώτη φορά την ταινία αυτή ο δυτικός σινεφίλ ίσως να φέρει κάποια στιγμή στο μυαλό του δύο άλλα πολύ γνωστά φιλμ: Το, κατά διαβολική σύμπτωση, ίδιας χρονιάς ('67) *Point Blank* και το, κάπως μεταγενέστερο, *Performance*. Είναι όμως πολύ αμφίβολο το κατά πόσο, σπουδαίοι δημιουργοί όπως ο Boorman ή ο Roeg γνώριζαν (ή και γνωρίζουν) την ύπαρξη, πόσο μάλλον τη δουλειά, του Σεγιούν Σουζούκι. Όπως και να έχει, παρά τις όποιες ομοιότητες, ακόμα και αυτά τα δυο εξαιρετικά φιλμ θα έμοιαζαν να ωχριούν μπροστά στο φιλμ του Σουζούκι σε μια υποτιθέμενη (αλλά μάλλον άκυρη και ανούσια) σύγκριση.

Ισχυρό σοκ αυθεντικής κινηματογραφικής ηδονής, ακόμα και για τον προετοιμασμένο θεατή, το *Koroshi No Rakuin*, σε τελική ανάλυση, δεν κάνει τίποτα άλλο από το να ξεγυμνώνει την άγνοιά μας για τα όσα εκπληκτικά συνέβησαν, αλλά και συνεχίζουν να συμβαίνουν, στις κινηματογραφίες της Άπω Ανατολής.

Τα Αληθινά πρόσωπα του Τζον Γου

Ο John Woo είναι υπεύθυνος για το Face/Off, ένα μπλοκμπάστερ που καταφέρνει να διαφοροποιηθεί αισθητά από το πλήθος των ταινιών δράσης με τα συνήθη ειδικά εφέ, το προσηματικό σενάριο, και την ακατάσχετη ροή αδρεναλίνης και τεστοστερόνης. Η ταινία διαθέτει την σφραγίδα ενός σκηνοθέτη-δημιουργού: μια υπερκινητική απεικόνιση των σκηνών των συγκρούσεων, μια χορογραφία της βίας που συναντάμε και στις ταινίες πολεμικών τεχνών του Χονγκ-Κονγκ. Ο John Woo δεν κρύβει την καταγωγή του: προέρχεται από αυτό το ανατολίτικο σινεμά της δράσης και της πάλης. Τα τελευταία χρόνια προσπαθεί να επιβιώσει στον χώρο του Χόλιγουντ - και το Face/Off αυτό που τελικά αποδεικνύει είναι ότι μάλλον τα καταφέρνει. Στην συνέντευξη που ακολουθεί προσπαθεί να περιγράψει τις δυσκολίες της μετάβασης από την σκηνοθετική ελευθερία που απολάμβανε στο Χονγκ-Κονγκ στους περιορισμούς του Χόλιγουντ.

Δημήτρης Μπάμπας



ΓΙΑ ΤΟ HARD TARGET ΚΑΙ ΤΟ ΧΟΛΙΓΟΥΝΤ

Δεν είμαι ικανοποιημένος με το αποτέλεσμα. Οι ταινίες μου είναι σαν παιδιά μου. Η κάθε μια τους έχει τα δυνατά της σημεία και τις αδυναμίες της και τις αγαπώ όλες ξεχωριστά. Δεν ήμουν εξοικειωμένος με το Χολιγουντιανό σύστημα. Το στούντιο παραγωγής καταλάβαινε την δουλειά μου, αλλά δεν καταλάβαινε το πως δουλεύω. Τους άρεσε το στυλ μου, αλλά δεν καταλάβαιναν τι χρειάζεται για να το πετύχω. Λόγω του προϋπολογισμού δεν είχα αρκετές μέρες γυρισμάτων για να κάνω, σύμφωνα με το στυλ μου, τις σκηνές δράσης. Ήταν πολύ δύσκολο για μένα να κατανοήσω το ζήτημα. Επίσης, οι εγωισμοί των ανθρώπων. Χάνοντας χρόνο και ενέργεια σε τόσο μικρά πράγματα με απομάκρυνε από την δουλειά μου. Όμως αισθάνομαι ακόμα ευγνωμοσύνη για τον παραγωγό και το συνεργείο με τους οποίους δούλεψα. Δούλεψαν σκληρά για να κάνουν τις δύσκολες λήψεις εύκολες. Είμαι ευγνώμων για την επαγγελματική τους νοοτροπία.

ΝΟΣΤΑΛΓΩΝΤΑΣ ΤΟ ΧΟΝΓΚ-ΚΟΝΓΚ

Στο Χονγκ-Κονγκ τα πράγματα ήταν απλούστερα. Έλεγα περισσότερο την κατάσταση. Δεν υπήρχαν πολιτικές ή παιχνίδια των στούντιο, απλώς συγκεντρωνόμασταν στη δουλειά μας. Είχα μόνο μια συνάντηση με το στούντιο παραγωγής

και εκεί συζητούσαμε το σενάριο, την επιλογή των ηθοποιών και τον προϋπολογισμό. Μετά από αυτή την συνάντηση ήμουν ελεύθερος να δουλέψω όπως ήθελα. Το στούντιο δεν έβλεπε τις καθημερινές λήψεις. Τους έστελνα μια αναφορά και αυτό ήταν όλο. Ήταν τόσο απλό. Εδώ στο Χόλιγουντ τα πράγματα είναι πιο πολύπλοκα. Το σύστημα εδώ μπορεί να σε απογοητεύσει. Όμως παρ' όλες τις δυσκολίες υπάρχει τόσο πολύ αφοσίωση στο σχέδιο μιας ταινίας. Αυτό πάντα μ' εντυπωσιάζει. Το πλήθος των ταλέντων που υπάρχει, σε παρακινεί και σε προσηλώνει στη δουλειά - είναι υπέροχο.

ΜΙΑ ΜΕΘΟΔΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Στο Χονγκ-Κονγκ έλεγα πλήρως όλες τις ταινίες

κατάσταση. Έπειτα έχουν ελευθερία να σκεφτούν κάτι παρόμοιο και εγώ τους ρωτώ πώς ένιωσαν. Στη συνέχεια αυτά που νιώθουν, τα εντάσσουμε στην σκηνή που γυρίζουμε, καθώς αυτοί επεξεργάζονται τους ρόλους τους. Αυτό που χρειάζομαι είναι η τελική διαμόρφωση του ρόλου τους - πριν απ' αυτήν μπορούν να κάνουν ότι θέλουν. Όπως συνήθως συμβαίνει μ' έναν πίνακα, αυτό που καταλήγει είναι μια πολύ συναισθηματική σκηνή, εξαιτίας του ότι υποδύονται στα αλήθεια, αυτό που προηγουμένως έχουν βιώσει.

(...) Εξαιτίας του ότι έχω πολλές επιρροές από τα μιούζικαλ και τα κόμικς, όταν κάνω μια σκηνή δράσης συνήθως το μόνο που έχω στο μυαλό μου είναι μια ακατέργαστη ιδέα. Συνήθως το μόνο που επιτρέπω στους παραγωγούς να γνωρίζουν είναι την βασική



Για ένα καλύτερο αήριο, 1988

μου. Μερικές απ' αυτές γυρίστηκαν χωρίς πλήρες σενάριο και τις περισσότερες από τις σκηνές - ιδιαίτερα οι σκηνές δράσης - τις έκανα από ένστικτο. Ξέρω τους ηθοποιούς καλά και γνωρίζω την συμπεριφορά τους. Όταν γράφω το σενάριο είναι σαν να βλέπω ήδη την ταινία. Όταν γυρίζουμε, οι ηθοποιοί κάνουν ακριβώς αυτό που φαντάστηκα. Λοιπόν, δεν υπάρχει για μένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο γύρισμα. Έτσι συνήθως ζητώ από τους ηθοποιούς να κάνουν κάτι άλλο - «Ας φτιάξουμε κάτι άλλο».

Η τελική διαμόρφωση της σκηνης είναι έτοιμη και στην συνέχεια συνήθως ζητώ από τους ηθοποιούς να ξαναθυμηθούν, κάποια ιστορία ή κάποιο γεγονός που συνέβη σ' αυτούς στο παρελθόν, σε μια παρόμοια

ιστορία και πόσους κασκαντέρ χρειάζομαι, πόσες μέρες γυρίσματος και πόσες κάμερες. Μόνο αυτά. Κανένας δεν ξέρει πως θα δείχνει και σαν τι θα' ναι η ταινία. Όταν πηγαίνω στον τόπο γυρίσματος ζητώ απ' όλους ένα λεπτό ησυχία για να σκεφτώ. Έπειτα κοιτάζω γύρω μου και προσπαθώ να δω τι εμπνευση μπορώ να αντλήσω. Στο μυαλό μου υπάρχει πάντα κάποιο είδος δράσης ή κίνησης που διαμορφώνεται ακριβώς εκείνη τη στιγμή. Μετά περπατώ σ' όλον τον χώρο των γυρισμάτων (στο σκηνικό), συνήθως τοποθετώντας τον εαυτό μου στη θέση του χαρακτήρα. Φαντάζομαι ότι είμαι ο δολοφόνος ή ο αστυνομικός. Στην συνέχεια εκτελώ τη σκηνή δράσης ο ίδιος, πυροβολώντας τους τύπους στα αριστερά μου και

συνέχεια στα δεξιά μου. Φαντάζομαι κάποιον να με εμποδίζει και πηδώ για να τον αποφύγω πάνω στο τραπέζι. Κάνω όλη τη δράση ο ίδιος. Θέλω να διαφυλάξω την ομορφιά που 'χει η κίνηση του σώματος. Έτσι όταν πυροβολώ στον αέρα θέλω να υπάρχουν τρύπες στην οροφή. Χρησιμοποιώ τα σκηνικά για να δημιουργήσω τη δράση -αν υπάρχει διάδρομος, ίσως χρησιμοποιήσω έναν ηθοποιό να τρέχει και να γλιστρά κάτω από το χωλ με δύο όπλα. Αν υπάρχει εκεί κάποιο έπιπλο θα το χρησιμοποιήσω. Αν έχω περάσει εγώ μια σκηνή και αισθάνομαι μετά άνετα, ξέρω ότι και οι ηθοποιοί μου θα αισθάνονται άνετα. Αν εγώ δεν μπορώ να το κάνω, αυτό σημαίνει ότι ούτε ο ηθοποιός μου μπορεί να το κάνει. Όταν κάνω όλες τις σκηνές δράσης, παρακολουθώ επίσης το συνεργείο που με παρακολουθεί. Ελέγχω την ανταπόκρισή τους σ' αυτά που κάνω για να δω αν η δράση λειτουργεί. Επίσης τότε επιλέγω όλες τις γωνίες και μπορώ να κάνω ότι θέλω· έτσι στο Χονγκ-Κονγκ δεν χρειάζομαι προσχέδια (storyboard). Νομίζω ότι τα προσχέδια πάντα περιορίζουν τη δημιουργία.

ΤΟ ΓΚΑΝΓΚΣΤΕΡΙΚΟ ΦΙΛΜ

Στον κόσμο των γκάνγκστερ υπήρχε ανέκαθεν η πάλη του καλού και του κακού. Το κοινό, θέλει να δραπετεύσει, να μπαινεί σ' αυτόν τον κόσμο. Τα πράγματα που συμβαίνουν στις γκανγκστερικές ταινίες προσφέρουν στο κοινό έναν τρόπο για να συμμετέχει στην πάλη του καλού και του κακού. Στον πραγματικό κόσμο η ζωή του γκάνγκστερ δεν είναι τόσο λαμπερή. Δεν έχουμε πλέον επικές ταινίες, παρόμοιες μ' αυτές του παρελθόντος, όπου το κοινό να μπορεί ν' αποδράσει διαμέσου αυτών. Τώρα όμως πλέον έχουμε ταινίες γκάνγκστερ, τις οποίες το κοινό μπορεί να χρησιμοποιήσει και με την φαντασία να πολεμήσει το κακό και να ζήσει μια έντιμη ζωή.

ΟΙ ΚΩΜΩΔΙΕΣ

Έκανα αρκετές πετυχημένες κωμωδίες στην αρχή της καριέρας μου, αλλά δεν πιστεύω ότι αυτές μου πάνε. Έκανα κωμωδίες για ένα μεγάλο διάστημα στο

παρελθόν και αυτές έκαναν εισπράξεις, έτσι που το στούντιο ήταν ευχαριστημένο και ήθελαν να συνεχίσω. Δε μου ήταν δύσκολο που έπαψα να γυρίζω κωμωδίες και άρχισα να κάνω δραματικές ταινίες. Μ' αρέσουν επίσης και οι ταινίες χαρακτήρων, ταινίες που δείχνουν τις αληθινές αξίες της ανθρώπινης καρδιάς. Επηρεάστηκα πολύ από τις ευρωπαϊκές, γαπωνέζικες και αμερικάνικες ταινίες. Και τελικά είμαι ευτυχισμένος που έκανα αυτό που πάντα πίστευα.

ΟΝΕΙΡΟ ΖΩΗΣ

Πάντα ονειρεύομουν να κάνω ένα μιούζικαλ. Επηρεάστηκα νέος τόσο πολύ απ' αυτά. Έχει περάσει πολύς καιρός από τότε που είδαμε μια ταινία όπως το *West Side Story* ή το *Cabaret*. Στην Ασία δεν υπάρχει αγορά για μιούζικαλ. Το νεαρότερο κοινό δεν δείχνει να ενδιαφέρεται πραγματικά για το μιούζικαλ. Όμως νομίζω ότι κάποια μέρα αυτό μπορεί να αλλάξει. Υπάρχουν τόσο καλά ταλέντα εδώ στο Χόλιγουντ, που θα 'ταν ωραίο να δουλέψω μαζί τους. Πιστεύω ειλικρινά ότι ένα μιούζικαλ θα 'ταν ένα υπέροχο σχέδιο για μένα, αφού αισθάνομαι ότι μου ταιριάζει.

ΕΠΙΡΡΟΕΣ

Το οπτικό ύφος των Κιούμπρικ, Τρυφώ, Κουροσάβα, Μέλβιλ, Φελίνι, Πέκινπα, Κόπολα και Σκορσέζε ήταν για μένα η μεγαλύτερη επιρροή. Μερικές από τις αγαπημένες μου ταινίες είναι: *Τα 400 κτυπήματα* του Φρανσουά Τρυφώ, *Ο Σαμουράι* του Ζαν-Πιέρ Μέλβιλ, *Ο Λώρενς της Αραβίας* του Ντέιβιντ Λην, *Οι επτά Σαμουράι* του Ακίρα Κουροσάβα, *West Side story* του Ρόμπερτ Γουάιζ, *Η άγρια συμμορία* του Σαμ Πέκινπα, *Κακόφημοι δρόμοι* του Μάρτιν Σκορσέζε, *Ο νονός* του Φράνσις Φορντ Κόπολα, *Ψυχώ* του Χίτσκοκ, *Ο εξορκιστής* του Γουίλιαμ Φρήνκνικ.

(Απόσπασμα συνέντευξης του John Woo στο περιοδικό του Internet, BIZ)

Απόδοση: Δημήτρης Μπάμπας



Τακέσι Κιτάνο

Ο Σαμουράι των Πόλεων



Δεν υπάρχει μεγαλύτερη μοναξιά από αυτή του σαμουράι, εκτός ίσως από τη μοναξιά του τίγρη στη ζούγκλα.

Bushido

Αλέξης Αλεξίου

Μέσα Ιουλίου, Εξάρχεια. Κάτω από τον καλοκαιρινό έναστρο θόλο, η οθόνη του θερινού. Η ταινία; *Σονατίνα*, του Τακέσι Κιτάνο. Οι τίτλοι του τέλους πέφτουν, τα φώτα ανάβουν. Η μουσική από τη διπλανή ταβέρνα καλύπτει την υπέροχη μελωδία του Joe Hisaishi. Το λιγοστό κοινό σηκώνεται και βαδίζει αργά προς την έξοδο. Μουρμούρα και ψίθυροι. Απογοήτευση; Για κάποιους μπορεί... Δικαιολογημένη; Σίγουρα όχι. Αναμενόμενη; Ίσως... για μια ταινία που, λίγο καιρό πιο πριν, διαφημιζόταν από μερίδα της κριτικής ως φιλμ έντονης δράσης, γοργών ρυθμών, κοφτού μοντάζ, αλλά και ως «ταξίδι στην χώρα της αδρεναλίνης» (sic). Ελλειπής ή λανθασμένη ενημέρωση; (φαινόμενο όχι ακριβώς ασυνήθιστο για αρκετούς ημεδαπούς κριτικούς). Ολέθριο διαφημιστικό σφάλμα (που χρεώνεται στο γραφείο διανομής); Όπως και να 'χει η ταινία αποσύρθηκε σχεδόν αμέσως (κακή περίοδος για μια καλή ταινία;). Ειρωνεία: Λίγες βδομάδες αργότερα ο Χρυσός Λέοντας της Βενετίας απονέμεται θριαμβευτικά στα *Πρωτοσχήματα* του μικροκαμωμένου αυτού Ιάπωνα δημιουργού. Η *Σονατίνα* κερδίζει μια σύντομη παράταση ζωής στα θερινά και όλοι πια μιλούν για τον «Beat» Τακέσι. Κι όμως οι Έλληνες σινεφίλ δεν ήξεραν να προφέρουν το όνομά του λίγες ώρες πιο πριν.

Όχι, ο κύριος αυτός δεν είναι κάποιος πρωτοεμφανιζόμενος δημιουργός. Έχοντας ήδη στο

ενεργητικό του έξι ταινίες αποτελεί, για τους δυτικούς θιασώτες του μοντέρνου ασιατικού σινεμά, τον πιο αξιόλογο και ιδιόμορφο (μαζί ίσως με τον Σίνια Τσουκαμότο) Ιάπωνα δημιουργό της νέας γενιάς. Κι όμως, η *Σονατίνα*, η τέταρτη κατά σειρά, καθώς και η πιο γνωστή, από τις ταινίες του, προβλήθηκε με σχεδόν 4 χρόνια καθυστέρηση στη χώρα μας. Ας αφήσουμε καλύτερα το γιατί κι ας ρίξουμε μια ματιά στο πρώιμο έργο, και ειδικότερα στα δύο πρώτα φιλμ, του ιδιότυπου αυτού ανατολίτη κινηματογραφιστή.

VIOLENT COP (Αγγλ. τίτλος - 1989):

Ο «Beat» Τακέσι, διάσημος σταιρ (το πρώτο ήμισυ του «τρομερού» κωμικού ντουέτου «Two Beats»- ο «Beat» Κιγιόσι το δεύτερο) της γιαπωνέζικης τηλεόρασης, αποφασίζει να κάνει το πρώτο του σκηνοθετικό βήμα στη μεγάλη οθόνη. Απόρροια ετούτου του εγχειρήματος, ένα ιδιόρρυθμο γκανκεστερικό θρίλερ που, αν και δείχνει να οφείλει τις καταβολές του στα *yakuza movies* των δεκαετιών '60, '70 (ταινίες που, στη συντριπτική τους πλειονότητα, παραμένουν απρόβλητες στη Δύση και, δυστυχώς, ξεχασμένες και από αυτούς ακόμα τους Ιάπωνες), δε θυμίζει τίποτα το συγκεκριμένο. Φαίνεται πως η άρνηση του φιλμ (αλλά και του συνολικού του έργου) να κατηγοριοποιηθεί κόστισε στον Τακέσι την, κατά τα άλλα ακατάλυπη, επιφυλακτικότητα με την οποία, αρχικά τουλάχιστον, αντιμετώπιστηκε.

Το σενάριο του Χισάσι Νοζάβα ξετυλίγεται με

φαινομενική, και, εν τέλει, πρραπλανητική, απλότητα. Ο επιθεωρητής Αζούμα (που ερμηνεύεται εντυπωσιακά από τον ίδιο τον Τακέσι), είναι ένας ψυχρός, ενίοτε στασικός, σχεδόν μονίμως ανέκφραστος, μπάτσος φασιστικής νοοτροπίας και μεθόδων που αρέσκεται στις πλέον ανορθόδοξες, απροκάλυπτα βίαιες ενέργειες όταν τίθεται αντιμέτωπος με ζητήματα τόσο επαγγελματικά όσο και προσωπικά (όπως η ψυχικά διαταραγμένη αδερφή του). Όταν ένας συνάδελφος και στενός φίλος του Αζούμα, που φέρεται μπλεγμένος σε εμπόριο ναρκωτικών, καταλήγει σε μια γέφυρα απαγχονισμένος, ο πρωταγωνιστής αποφασισμένος να τιμωρήσει τους ενόχους ξεκινάει έναν προσωπικό πόλεμο με την τοπική yakusa και ειδικότερα εναντίον του αρχιμαφιόζου Νίτο και του πρωτοπαλίκαρου του Κιγιοχίρο. Η σχεδόν ψυχωτική συμπεριφορά του Αζούμα γρήγορα θα τον οδηγήσει εκτός σώματος και η υπόθεση του νεκρού του φίλου θα μπει στο αρχείο ως αυτοκτονία. Όμως, για λόγους ρεβανσισμού, η συμμορία του Κιγιοχίρο θα απαγάγει, θα ναρκώσει και θα βιάσει την αδερφή του πρώην επιθεωρητή. Ο τελευταίος τελικά θα εκτελέσει εν ψυχρώ τον Νίτο, ενώ η τελική αναμέτρηση με τον Κιγιοχίρο θα λάβει χώρα μέσα στην ερημική αποθήκη όπου κρατείται η αδερφή του.

Η όλη πλοκή λίγη σημασία φαίνεται να έχει. Η ιστορία παραμένει προσχηματική (κάτι που άλλωστε συμβαίνει και στις επόμενες ταινίες του Τακέσι). Από την πρώτη κιόλας σκηνή του φιλμ, όπου ο Αζούμα ξυλοκοπεί βάνουσα ένα 13χρονο παιδί, μέλος μιας νεανικής συμμορίας, ο θεατής συνειδητοποιεί ότι δεν έχει να κάνει με μια γιαπωνέζικη εκδοχή του «Βρώμικου Χάρου», στην, έστω πιο ψυχρωτική, έκδοσή του. Όλες οι σκηνές βίας -και υπάρχουν αρκετές τέτοιες σκηνές- είναι κινηματογραφημένες με μια πρωτοφανή, παγερή και αποστασιοποιημένη ματιά. Παραδόξως, είναι αυτό το άτεγκτο, ψυχρό και συνάμα απέριττο και πλήρως αντιθεματικό ύφος τους που εντείνει ετούτο το φιλικό σοκ, πολλαπλασιάζοντας την ωμότητα και τον ρεαλισμό. Και αυτό που κραταιώνει την παραδοξότητα, συγχίζοντας και αποπροσανατολίζοντας τον θεατή, είναι μια διφορούμενη διάθεση της ταινίας για ακροβασία στο μεταίχμιο (αυτο)παρωδίας και σουρεαλισμού. Το «χιούμορ» του «Beat» Τακέσι είναι υπερβολικά αλλόκοτο, αγγίζοντας θωπευτικά τα όρια ενός, ξεχωριστού, παραλογισμού, για να χαρακτηριστεί «μαύρο». Σε μια από τις σκηνές της ταινίας ο Αζούμα επισκέπτεται την αδερφή του για να ανακαλύψει στο κρεβάτι της έναν από τους πολλούς περιστασιακούς εραστές της. Ο τελευταίος, αμήχανος, αρχίζει να ντύνεται βιαστικά. Ο Αζούμα αρχικά τον ξεπροβοδίζει ευγενικά για να τον πετάξει στη συνέχεια από τις σκάλες και κατόπιν να τον συνοδέψει με σφαλιάρες και κλωτσιές μέχρι τη στάση του λεωφορείου υποβάλλοντάς τον ταυτόχρονα σε λεπτομερέστατη ανάκριση. Και όμως, το ύφος της σκηνής δεν είναι ακριβώς κωμικό. Σε μια από τις επόμενες σκηνές παρακολουθούμε αμήχανοι την καταδίωξη ενός ξυπόλυτου(!) κακοποιού στους

δρόμους. Εικόνες βίαιης πάλης με τους αστυνομικούς σε αργή κίνηση, δίχως φυσικό ήχο, με χαλαρωτική τζαζ ως μουσική υπόκρουση. Ο θεατής ριλαξάει και ίσως αμήχανα κάπου να χαμογελά. Ξαφνικά ο κακοποιός αρπάζει ένα ρόπαλο και το φέρνει στο κεφάλι του μπάτσου. Επιστροφή σε αληθινό χρόνο και φυσικό ήχο. Ακούμε και βλέπουμε το κρανίο να ανοίγει. Ο θεατής πετάγεται από την καρέκλα του. Σε ένα άλλο σημείο του φιλμ, Αζούμα και Κιγιοχίρο έρχονται αντιμέτωποι στο δρόμο. Η αντιπαράθεση τους δε θυμίζει σε τίποτα τον υπερτονισμένο παλι-καρισμό των αμερικάνικων ταινιών αλλά χαρακτηρίζεται από μια παράταιρη, για ταινία του είδους, στατικότητα. Σε μια στιγμή ο Κιγιοχίρο πεσμένος στο έδαφος βγάζει το όπλο και ετοιμάζεται να πυροβολήσει, ο Αζούμα τον κλωτσάει και η σφαίρα βρίσκεται στο κεφάλι μια περαστική κοπέλα. Η σκηνή σοκάρει γιατί οι στατικές, αποστασιοποιημένες εικόνες βίας που έχουν προηγηθεί δεν σε προετοιμάζουν για κάτι τόσο έντονο συναισθηματικά.

Η ιδιαιτερότητα της κινηματογραφικής γλώσσας του Τακέσι Κιτάνο (η οποία άλλωστε θα φανεί ευκρινέστερα και στις επόμενες δουλειές του) δεν είναι το μοναδικό στοιχείο που εντυπωσιάζει το δυτικό θεατή. Το *Violent Cop* αποτελεί κατά κάποιο τρόπο ένα στοχασμό πάνω στη χαμένη ηθική και τις αξίες των σαμουράι και στο πως αυτές (ή η απουσία τους) αποτυπώνονται στο σύγχρονο πρόσωπο της ιαπωνικής κοινωνίας. Ο Αζούμα δεν είναι παρά ένας σύγχρονος σαμουράι των μεγαλουπόλεων. Η παλαιομοδίτικη αυτή αίσθηση του δικαίου που τον διακρίνει τον καθιστά απροσάρμοστο, αιρετικό και μη αρεστό-και από αυτόν ακόμα τον θεατή που αρνείται να ταυτιστεί. Είναι αυτός ακριβώς ο παρωχημένος τρόπος σκέψης που καθιστά τη συμπεριφορά του αλλόφρονη, σχεδόν ψυχωτική. Με βάση το παραπάνω σκεπτικό είναι μάλλον στόχος ανέφικτος για τον δυτικό θεατή να κατανοήσει και να αποδεχθεί το φινάλε, την πιο έντονη, συναισθηματικά φορτισμένη, σκηνή του φιλμ. Αζούμα και Κιγιοχίρο αλληλοπυροβολούνται, αφήνοντας τα κορμιά τους γυμνά, ακάλυπτα, έκβητοι ο ένας στις σφαίρες του άλλου. Λες και δεν έχει καμία σημασία η στέγη του νικητή, ούτε καν αυτή ακόμα η πράξη του θανάτου, όσο η μέθεξη και η τελετουργική πορεία προς αυτόν (εδώ υπάρχει σημείο επαφής με το σινεμά του Τζον Γου, αν και η αιθητική προσέγγιση του τελευταίου στο θέμα της βίας είναι εκ διαμέτρου αντίθετη). Ο δυτικός θεατής αδυνατεί να συλλάβει το κίνητρο πίσω από μια φαινομενική πράξη παράνοιας (η αδερφή του Αζούμα πέφτει νεκρή από τα χέρια του ίδιου του αδερφού της). Η απουσία της καθιερωμένης «δυτικής» κάθαρσης μοιάζει να βυθίζει το φιλμ στο έρεβος του απόλυτου πεσσιμισμού. Στη σημερινή εποχή ακόμα και η «θυσία» ενός σαμουράι δεν αποτελεί παρά μάταιο ρομαντισμό που δεν αρκεί να αναστρέψει τη φυσική ροή των πραγμάτων: Τη διαιώνιση του κύκλου του αίματος, της διαφθοράς και της βίας.

BOILING POINT (Αγγλικός τίτλος - 1990)

Λίγο μόλις καιρό μετά την ολοκλήρωση του *Violent Cop*, ο Τακέσι αποφασίζει να μεταφέρει στο κινηματογραφικό πανί ένα δικό του, ετούτη τη φορά, σενάριο. Αποτέλεσμα, ένα φιλμ απρόσμενα φρέσκο, διαφορετικό, «στοιχειωμένο» από το γνώριμο δεξιοτεχνικό φορμαλισμό του Τακέσι, που κατορθώνει με την «εκκεντρικότητά» του να ενοχλεί τον ανυποψίαστο θεατή και συνάμα να τον γοητεύει με την απλότητά του.

Η υπόθεση και πάλι υπερβολικά απλή. Ο κεντρικός χαρακτήρας του φιλμ, του οποίου το όνομα δε μαθαίνουμε ποτέ, (στον πρωταγωνιστικό ρόλο ο Μασαχίκο Όνο) είναι ένας χαζετικός νεαρός που δουλεύει σε ένα γκαράζ και που στον ελεύθερό του χρόνο παίζει (ή τουλάχιστον προσπαθεί να παίζει)

Γιακούτσα.

Το *Boiling Point* καθιερώνει κατά κάποιο τρόπο το αυστηρά προσωπικό κινηματογραφικό σύμπαν του Τακέσι. Τα ιδιαίτερα μορφολογικά και υφολογικά χαρακτηριστικά που συναντά κανείς στις επόμενες ταινίες του (όπως η *Σονατίνα*) είναι πλέον ξεκάθαρα. Παρατεταμένοι νεκροί χρόνοι, αργοί ρυθμοί, χαμηλοί τόνοι, στατικά πλάνα, χαλαρή αφήγηση, παιχνιδιάρικη διάθεση, υπόγειο διαβρωτικό χιούμορ, λανθάνουσα εκρηκτικότητα. Από τις πρώτες κιάλας σκηνές, η ραθυμία των ηρώων, η στασιμότητα των καταστάσεων συμπαρασύρει στην αδράνεια και αυτόν ακόμα το θεατή, επιτρέποντάς του την πολυτέλεια της χαλάρωσης, μόνο και μόνο για να τον αναγκάσει, στη συνέχεια, να πεταχτεί όρθιος στις σύντομες, αναπάντεχες, εκρήξεις βίας που διακόπτουν, που και που,



Boiling Point, 1990

baseball σε μια (αποτυχημένη) ερασιτεχνική ομαδούλα. Μια παρεξήγηση ανάμεσα σε έναν γκάνγκστερ και τον Μασαχίκο θα εμπλέξει τον τελευταίο, τους συναδέλφους, τους συμπαίκτες καθώς και τον προπονητή του Ιγκούτσι σε μια διένεξη με την τοπική μαφία, επικεφαλής της οποίας είναι ένας επιχειρηματίας που ακούει στο όνομα Οτόμο (παλαιός συνεργάτης του Ιγκούτσι). Όταν ο προπονητής ζητάει εξηγήσεις από τον πρώην συνεργάτη του καταλήγει άγρια γροθοκοπημένος από τους άνδρες του Οτόμο. Ο Μασαχίκο προκειμένου να εκδικηθεί, αποφασίζει μαζί με έναν συμπαίκτη του να φύγουν για την Οκιάουσα με σκοπό να αγοράσουν όπλα. Εκεί θα γνωριστούν με έναν άλλο γκάνγκστερ («Beat» Τακέσι) που και αυτός με την σειρά του έχει προβλήματα με την τοπική

την υπνωτιστικά αργή αφηγηματική ροή. Πρόκειται για την κατάλυση της παραδοσιακής (δυτικής;) αντίληψης περί ομοιογένειας του κινηματογραφικού ρυθμού. Κι όμως, κατά περίεργο τρόπο, το φιλμ παραμένει πάντα συνεπές στους δικούς του, εσωτερικούς, ρυθμικούς κανόνες.

Η αλλόκοτη, αλά Τακέσι, αίσθηση του χιούμορ διαποτίζει και διαβρώνει τις εικόνες του φιλμ στο σύνολό τους. Ενδεικτικά, σε μια σκηνή ο Μασαχίκο και ένας φίλος του πουλούν σε έναν νεαρό μια μηχανή. Ο Μασαχίκο πληροφορείται από τον φίλο του ότι ο αγοραστής δεν έχει δίπλωμα. Ο νεαρός καβαλάει τη μηχανή και φεύγει. Επόμενη σκηνή, πλάνο πρώτο: Το πρόσωπο του νεαρού γεμάτο αίματα, βλέμμα απλανές. Πλάνο δεύτερο (γενικό): Ο νεαρός και η μηχανή στην

άσφαλο, ακίνητοι. Οι περαστικοί τον κοιτούν, ακίνητοι και αυτοί. Το όλο στήσιμο της σκηνής καθώς και η απουσία κάθε ίχνους μουσικής υπόκρουσης (κάτι που χαρακτηρίζει εξάλλου ολόκληρο το φιλμ) θυμίζει, αμυδρά έστω, κάτι από Τατί.

Ο ίδιος ο «Beat» Τακέσι αρπάζει την ευκαιρία να εμφανιστεί σε έναν σύντομο αλλά αξιομνημόνευτο ρόλο. Ο χαρακτήρας που υποδύεται, από τον οποίο θα εμπνευστεί αργότερα και το βασικό ήρωα της *Σονατίνας*, είναι ένας ξοφλημένος γκάνγκστερ που, έχοντας καταχραστεί χρήματα της μαφίας, έχει λάβει εντολή από τα αφεντικά του να κόψει το μικρό του δάκτυλο και να τους το παραδώσει. Ο χαρακτήρας του Τακέσι παραμένει εντελώς απρόβλεπτος μέσα στο, σχετικά μικρό, χρόνο συμμετοχής του. Μπορεί τη μια να παιδιαρίζει στην παραλία παίζοντας baseball, και

κατορθώσει να τιμωρήσει τη μαφία με τον δικό του, ανορθόδοξο, τρόπο (οδηγώντας ένα βυτιοφόρο γεμάτο καύσιμα πάνω στα γραφεία της εταιρίας του Οτόμο!!!) ενώ η ταινία θα τελειώσει ακριβώς με τον τρόπο που αρχίζει: Ο Μασαχικό βγαίνει από το σκοτάδι της τουαλέτας για να πάρει τη θέση του στον αγωνιστικό χώρο του σταδίου.

Οι πρωταγωνιστές των ταινιών του Κιτάνο δεν ανήκουν στο, «μυθολογικής» υφής, ηρωικό σύμπαν δημιουργών όπως π.χ. ο Λέονε και ο Γου (όπου τα κίνητρα των κινηματογραφικών προσώπων είναι, λίγο ή πολύ, ξεκάθαρα). Γι' αυτό, ίσως, συχνά αδυνατούμε να κατανοήσουμε ορισμένες παράλογες, σε πρώτη ματιά, πράξεις τους. Αυτός είναι και ο λόγος που, μόνο ίσως, σε μια δεύτερη θέαση των ταινιών αυτών αποκαλύπτεται, πέρα από τον πλούτο της φόρμας, και



Σονατίνα, 1993

την άλλη να σπάει μπουκάλια στα κεφάλια των θαμώνων ενός karaoke μπαρ! Τη μια να βάζει τον μπράβο του να κάνει έρωτα με την κοπελιά του και την άλλη να του κόβει το δάκτυλο (το οποίο και παραδίδει στα αφεντικά του!) επειδή, όπως λέει, πήδηξε την γκόμενά του!!! Πάνω απ' όλα, όμως, πρόκειται για έναν χαρακτήρα που, όπως ο επιθεωρητής Αζούμα (*Violent Cop*) αλλά και ο γκάνγκστερ της *Σονατίνας*, διακατέχεται από την εμμονή της εκδίκησης αλλά και τη μελάγχολία του (προσωπικού του) Θανάτου.

Ευτυχώς όμως, για τον θεατή, το *Boiling Point*, διαφοροποιείται, έστω και ελαφρώς, από τον απόλυτο πεσσιμισμό της πρώτης ταινίας του Κιτάνο. Ο Μασαχικό θα επιστρέψει τελικά στην πόλη του και θα

αυτός του περιεχομένου και, εν τέλει, της ψυχής τους.

Το σινεμά του Τακέσι Κιτάνο μπορεί να πει κανείς ότι μερικές στιγμές παραπέμπει στο απέριτο, μινιμαλιστικό στυλ του Μελβίλ, στον εσωτερισμό του Όζου (όπως γράφτηκε κατά την προβολή της *Σονατίνας*) ή ότι «υποφέρει», όπως αυτό του Γου ή του Πέκινπα, από το φετιχισμό της βίας. Καταφέρνει όμως πάντοτε να είναι ολότελα προσωπικό, διαφορετικό, με λίγα λόγια μοναδικό. Και μόνο γι' αυτό του οφείλουμε την προσοχή μας.



Κριστόφ Κισλόφσκι

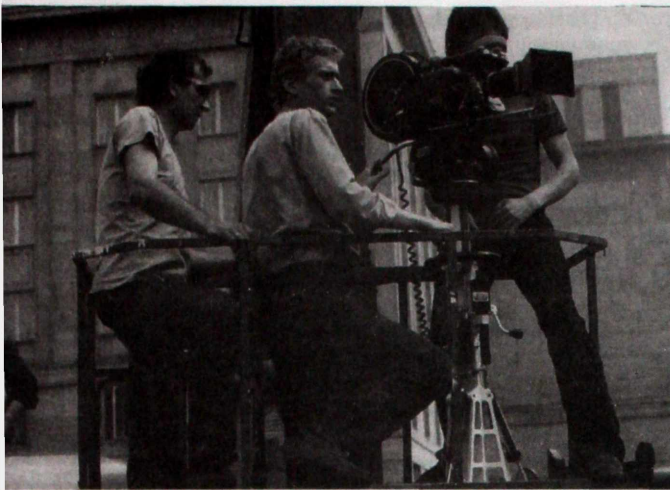
Μαθήματα κινηματογράφου, ασκήσεις αναπνοής

Β' μέρος

*Θα μας άρεσε να επιβεβαιώσουμε όλα όσα μας
είπατε μέχρι τώρα, μ' ένα συγκεκριμένο παράδειγμα:
πως γεννήθηκε η ταινία Η διπλή ζωή της Βερονίκ;
Πως σας ήρθε η ιδέα;*

Κ.Κ.: Πριν σας μιλήσω γι' αυτό, θα ήθελα να απαντήσω σε μια ερώτηση που μου έθεσε κάποιος από σας στη διάρκεια του διαλείμματος και αφορά την χρήση του μόνιτορ στη διάρκεια των γυρισμάτων. Ε, λοιπόν, για λίγα πράγματα είμαι βέβαιος: το να μην χρησιμοποιώ το μόνιτορ είναι ένα απ' αυτά. Εάν επιτρέπεται να μπει το μόνιτορ, είστε χαμένοι γιατί αρχίζετε να σκηνοθετείτε το μόνιτορ και όχι τους ηθοποιούς, το καταλαβαίνετε; Και εάν χάσετε αυτήν την επαφή, κινδυνεύετε να μην την ξαναβρείτε πια. Εκτός πια κι αν κάνετε όπως ο Μπουνιουέλ, οπότε μπορείτε να χρησιμοποιήσετε το μόνιτορ: στήνετε μια σκηνή, κλείνεστε μέσα με το μόνιτορ και ένα μπουκάλι κρασί και μένετε εκεί όλη την μέρα, χωρίς να βγείτε ούτε μια στιγμή. Όμως μονάχα εκείνος μπορούσε να επιτρέψει στον εαυτό του κάτι τέτοιο, γιατί είχε συνεργάτες τόσο έμπειρους και δεμένους μεταξύ τους, ώστε να τους έχει τυφλή εμπιστοσύνη. Αυτό που εσείς αντίθετα πρέπει να μελετήσετε και να μάθετε, είναι αυτό που πραγματικά βλέπει κανείς μέσα από την κάμερα: τι είναι στ' αλήθεια το φως, η σύνθεση των μορφών, τι είναι το πλάνο και το βάθος πεδίου. Ένας σκηνοθέτης πρέπει να ξέρει επακριβώς αυτά τα πράγματα και γι' αυτό το λόγο πρέπει να βάλει το μάτι του πολύ κοντά στην κινηματογραφική

μηχανή, τουλάχιστον στα 10 cm. Μονάχα έτσι μπορεί να δει μια εικόνα σχεδόν όμοια μ' αυτήν που θα καταγράψει η κάμερα: η διαφορά είναι αυτά ακριβώς τα 10 cm. Σ' αυτό το σημείο θα έχετε μια αντίληψη του μεγάλιου της εικόνας, της ποιότητας του φωτός και θα ξέρετε πως ερμηνεύουν τον ρόλο τους οι ηθοποιοί. Το να είστε κοντά στην κινηματογραφική μηχανή, σας δίνει και ένα άλλο πλεονέκτημα: να μεταδίδετε ενέργεια στους ηθοποιούς. Αυτοί το καταλαβαίνουν και ακόμα και εάν δεν σας βλέπουν, επειδή ας πούμε εκείνη την στιγμή σας έχουν γυρισμένη την πλάτη, παρ' όλα αυτά, αισθάνονται την παρουσία σας και καταλαβαίνουν εάν ο τρόπος που ερμηνεύουν σας αρέσει ή όχι. Εγκαθίσταται έτσι μια επικοινωνία ανάμεσα σε σας και τους ηθοποιούς χωρίς λόγια, μια σχέση αμοιβαίας εμπιστοσύνης. Αντίθετα, απ' την στιγμή που χρησιμοποιείτε το μόνιτορ, κόβετε αυτήν την επικοινωνία και περιορίζετε σε μια απλή δράση ελέγχου. Το μόνιτορ δεν απαιτεί από σας καμιά μορφή ενέργειας, σωστά; Όμως οι ηθοποιοί αισθάνονται εγκαταλελειμμένοι και έχουν την αίσθηση ότι δεν ενδιαφέρεστε πραγματικά γι' αυτό που κάνουν. Τώρα, επιστρέφοντας στην *Διπλή ζωή της Βερονίκ*, το πρόβλημα της μετεμψύωσης με απασχολούσε από παλιά. Τότε δέχτηκα ότι θα μπορούσε να υπάρχει ένα είδος ταυτόχρονης μετεμψύωσης, δηλαδή η ίδια ψυχή να ζει ταυτόχρονα σε δύο σώματα, την ίδια χρονική στιγμή. Άρχισα να σχεδιάζω έναν χαρακτήρα ή μάλλον δύο: δύο νεαρές



Ο Κισλόφσκι (αριστερά) στο γύρισμα της ταινίας, *Μικρή εργάσιμη μέρα*

γυναίκες που έχουν την αίσθηση ότι κάπου στον κόσμο υπάρχει το alter-ego τους. Είχα λοιπόν την δυνατότητα ν' αρχίσω την ταινία στην Πολωνία, στους οικείους σε μένα χώρους και με ανθρώπους που γνώριζα καλά, ενώ ταυτόχρονα μπορούσα να συνεργάζομαι και με το προσωπικό του κομματιού της Γαλλίας, όπως τον βοηθό σκηνοθέτη, τον παραγωγό, τη σεναριογράφο και την πρωταγωνίστρια: αυτό με βοήθησε να εισέλθω σταδιακά στον γαλλικό κόσμο, όπως κάποιος που μπαίνει σε μια πισίνα, κατεβαίνοντας σιγά-σιγά την σκάλα για να συνηθίσει το κορμί του στη θερμοκρασία του νερού.

Μπορείτε να μας μιλήσετε για την φάση πραγματοποίησης της ταινίας;

K.K.: Το πρώτο πράγμα που μου φάνηκε σημαντικό, ήταν να τοποθετήσω τις ηρωίδες μου σε περιβάλλοντα συγγενικά. Αρχίσαμε να ψάχνουμε χώρους που να παρουσιάζουν κοινά στοιχεία ανάμεσα στην Γαλλία και στην Πολωνία και ανακαλύψαμε ότι στο κέντρο της Γαλλίας, στο Clermont-Ferrand η χρωματική γκάμα ήταν παρόμοια μ' εκείνη της Κρακοβίας. Πράγματι τα κτίρια είναι κατασκευασμένα από την ίδια γκρίζα πέτρα. Εκτός των άλλων και το Clermont-Ferrand και η Κρακοβία βρίσκονται κοντά σε βουνά. Όμως εκτός από τα κοινά γνωρίσματα των χωρών, έπρεπε και το περιβάλλον γύρω από τις δύο νεαρές γυναίκες, ανθρώπινο και επαγγελματικό, να είναι κατά κάποιο τρόπο παρόμοιο. Γι' αυτό και αποφασίσαμε να προσδώσουμε και στις δύο ένα αξιοσημείωτο μουσικό ταλέντο. Και οι δύο επίσης, έχουν μεγαλώσει μονάχα με τον πατέρα, αφού οι μητέρες τους έχουν πεθάνει στην διάρκεια της παιδικής τους ηλικίας και αυτό είναι ένα σημαντικό δεδομένο που προσδιορίζει την εξέλιξή τους. Για ν' αρχίσουμε τα γυρίσματα έπρεπε να έχουμε ήδη έτοιμη την μουσική και χρησιμοποιήσαμε μια τραγουδίστρια, η φωνή της οποίας έπρεπε να συμβαδίζει με την

προσωπικότητα της Ιρέν Ζακόμπ, που εκείνη την εποχή ήταν 22 ετών και είχε ήδη έναν διαμορφωμένο χαρακτήρα. Αυτό που ήθελα ήταν ο θεατής να ταυτιστεί πλήρως μαζί της, να συμμετέχει στις συγκινήσεις της, να είναι διαθέσιμος απέναντί της και να αγαπήσει πράγματι αυτήν την ηρωίδα, που είναι η απόλυτη πρωταγωνίστρια της ταινίας και εμφανίζεται σε κάθε σκηνή πάνω στην οθόνη. Όμως παρ' όλα αυτά, ήταν ένας διπλός ρόλος: πολωνίδα και γαλλίδα. Αποφασίσαμε ότι σαν πολωνίδα έπρεπε να έχει μακρά μαλλιά και σαν γαλλίδα κοντά. Η Ιρέν Ζακόμπ είναι μια ηθοποιός που βασίζεται πάρα πολύ στο ένστικτο, παρά στην τεχνική. Απ' την άλλη μεριά δεν είχε μεγάλη πείρα, αλλά το αξιόλογο ένστικτό της λειτούργησε πολύ καλά σε σχέση με την ηρωίδα και το ύφος της ταινίας, που είναι μια ταινία πάνω στο ένστικτο και το συναίσθημα. Ο χαρακτήρας της ηρωίδας διαμορφωνόταν όλο και σε μεγαλύτερο βάθος, ενώ η Ιρέν έδειξε μεγάλη διάθεση, ακόμα και να μάθει την πολωνική γλώσσα. Μάλιστα μου ζήτησε να έρθει να μείνει στην Πολωνία αρκετό καιρό πριν τα γυρίσματα, όχι στο ξενοδοχείο, αλλά σε μια πολωνική οικογένεια, για να καταλάβει κάπως πως ζουν οι Πολωνοί. Μετά από ένα μήνα, μιλούσε σωστά στα Πολωνικά, έτσι ώστε στο ντυμπλάζ διατήρησα σχεδόν το 50% των διαλόγων της στα πολωνικά, ενώ για το άλλο μισό χρησιμοποίησα μια πολωνίδα ηθοποιό.

Δεν φαινόταν η διαφορά ανάμεσα στις δύο φωνές;

K.K.: Ελάχιστα, αλλά μπορώ να σας βεβαιώσω ότι ήταν πολύ πειστική. Έπειτα είχαμε κι ένα άλλο πρόβλημα. Η Ιρέν έπρεπε να μάθει τις τεχνικές του λυρικού τραγουδιού, για να μιμηθεί με ακρίβεια τις κινήσεις του στόματος, του προσώπου, του σώματος. Αναφέρομαι εδώ στον ειδικό τρόπο αναπνοής που χρησιμοποιούν οι λυρικοί τραγουδιστές. Έτσι πέρασε μια ολόκληρη εβδομάδα, κάνοντας ασκήσεις με τον συνθέτη και με μια πραγματική τραγουδίστρια: πιστεύω ότι το αποτέλεσμα στην οθόνη ήταν κάτι παραπάνω από πιστευτό. Και εδώ μπαίνει στο παιχνίδι ένας παράγοντας πολύ σημαντικός: αυτός της αξιοπιστίας. Εμείς πιστεύουμε σ' έναν ήρωα, σ' έναν χαρακτήρα, όταν καταφέρουμε να ταυτιστούμε μαζί του και να μούμε στον κόσμο του. Σ' εκείνο το σημείο, δεν μας ενδιαφέρει πια το γεγονός ότι είναι ένας ηθοποιός που υποκρίνεται, ερμηνεύοντας έναν ρόλο.

Στο μέρος της ταινίας που διαδραματίζεται στην Πολωνία, σε ότι αφορά την φωτογραφία, υπάρχει μια χρωματική επιλογή πολύ ιδιαίτερη, που καθιστά την φωτογραφία κάπως επιτηδευμένη. Μπορείτε να μας εξηγήσετε γιατί;

K.K.: Είναι αλήθεια, όμως πιστεύω ότι ο θεατής μετά από μερικά λεπτά, την προσλαμβάνει ως εντελώς φυσιολογική. Ήταν στις προθέσεις μου να δώσω στην ταινία μια συνισταμένη «ζεστασιά», μ' ένα φως στην ανταύγεια του χρυσού, γιατί θεωρώ πως τα ζεστά χρώματα είναι πιο κοντά στην ανθρώπινη ευαισθησία

από τα ψυχρά. Σ' αυτή την περίπτωση χρησιμοποίησα αυτήν τη χρωματική γκάμα για να δημιουργήσω ένα φωτοστέφανο «θερμότητας» γύρω από την πρωταγωνίστρια. Πρέπει να ξέρετε ότι ο διευθυντής φωτογραφίας Slawomir Idriak είναι ένας φανατικός των «μηχανικών» φίλτρων, αυτών που μοντάρονται πάνω στο φακό. Και είναι επίσης απόλυτα πεπεισμένος, ότι η χρήση συγκεκριμένων φίλτρων συνεισφέρει ουσιαστικά στην απόδοση μιας συγκεκριμένης ατμόσφαιρας, προσδίδοντας στην ταινία ένα οπτικό αποτέλεσμα ομοιογενές και ακριβές. Είχα συνεργαστεί ήδη μαζί του αρκετές φορές και κατόπιν στο *Μπλε*. Έχω μεγάλη εμπιστοσύνη στο ένστικτό του για τα χρώματα και θα σας εξηγήσω γιατί. Προτού αρχίσω τα γυρίσματα του *Δεκάλογου* του έδωσα τα δέκα σενάρια και του είπα: «Διάλεξε εσύ σε ποιά απ' αυτά θα ήθελες να δουλέψεις». Αφού τα διάβασε, μου απάντησε: «Θα μπορούσα να τα κάνω όλα εκτός απ' αυτό που αναφέρεται στην Πέμπτη εντολή» (Πρόκειται για το *Ου φονεύσεις*, σημ. μετ.). Στην πραγματικότητα εγώ ήθελα να δουλέψει ακριβώς σ' αυτό και επειδή επέμενα μου ζήτησε λίγο χρόνο για να το σκεφτεί. Έπειτα από δύο ημέρες μου εξομολογήθηκε ότι δεν αισθανόταν ότι μπορούσε να το κάνει: το θέμα της ωμότητας, του φόνου, ήταν πολύ μακριά από το ίδιο του το είναι. Όμως δέχτηκε να το κάνει με τον όρο να χρησιμοποιήσει ένα φίλτρο πράσινο. Συμφώνησα, αλλά τον ρώτησα να μου

εξηγήσει το γιατί. Μου είπε ότι τα πράσινα φίλτρα δεν χρησιμοποιούνται σχεδόν ποτέ, γιατί έχουν σαν αποτέλεσμα να δημιουργούν μια ιδιαίτερη απόσταση ανάμεσα στο θεατή και τον πρωταγωνιστή, ένα είδος μνησικακίας και αποδοκιμασίας για το πως παρουσιάζεται στα μάτια μας, που τον καθιστούν μισητό. Είναι σαν το πράσινο φως να ποτίζει τον πρωταγωνιστή με «αρνητικότητα», έτσι ώστε να μην μπορούμε σε καμιά περίπτωση να ταυτιστούμε μαζί του. Πιστεύω ότι είχε απόλυτο δίκιο, γιατί ο κόσμος που αναπαριστάται στον *Δεκάλογο 5*, είναι τόσο πολύ αποξενωμένος, που προκαλεί μια ταραχή στον θεατή. Να σκεφτείτε πως για να μπορέσει να γυριστεί η ταινία με βάση αυτήν την αρχή, ο Slawomir Idriak κατασκεύασε, ο ίδιος προσωπικά, σχεδόν 600 διαφορετικά φίλτρα, για κάθε ξεχωριστό πλάνο της ταινίας.

Μιλήσαμε για εικαστικές ιδιότητες, για φωτογραφία, για φόντα: στις ταινίες σας είναι πιο σημαντική η φόρμα ή το περιεχόμενο;

Κ.Κ.: Η φόρμα είναι λειτουργική στο περιεχόμενο και δεν μπορεί να είναι αλλιώς. Όταν η φόρμα είναι σαφώς διαχωρισμένη από το περιεχόμενο, τότε μιλάμε για μια πειραματική ταινία, δηλαδή μια ταινία όπου η φόρμα αναδεικνύεται σε σχέση μονάχα με τον εαυτό της. Εάν για την *Διπλή ζωή της Βερονίκ* θέλησα να έχω μια συνισταμένη «ζεστασιάς», δεν είναι επειδή μ' αρέσει το επιχρυσωμένο φως, αλλά γιατί μέσα απ' αυτό το φως, εκμαιεύω μια συγκεκριμένη αντίδραση απ' τη μεριά του κοινού για την ηρωίδα μου. Επαναλαμβάνω, η φόρμα είναι στην υπηρεσία του περιεχομένου.

Ήθελα να σας ρωτήσω κάτι σε σχέση με τον ήχο: στο Κόκκινο νομίζω ότι ακούγεται συχνά ο θόρυβος αεροπλάνων που περνούν. Έχει αυτό κάποια συγκεκριμένη σημασία στην ταινία;

Κ.Κ.: Ο χώρος όπου κάναμε τα γυρίσματα ήταν κοντά σ' ένα αεροδρόμιο και έτσι προμηθευθήκαμε τα προγράμματα των πτήσεων για να γυρίσουμε τις στιγμές όπου δεν περνούσε κανένα αεροπλάνο. Όμως δεν μπορούσαμε να προβλέψουμε τις καθυστερήσεις, τις αλλαγές των πτήσεων κ.τ.λ. Εκτός των άλλων δεν μπορούσαμε να γνωρίζουμε τις πτήσεις των στρατιωτικών αεροπλάνων. Έτσι, ενώ έπρεπε να χρησιμοποιήσουμε αυτά τα γυρίσματα και αφού δεν μπορούσαμε να ακυρώσουμε το ηχητικό μέρος, αλλάξαμε κάπως το σενάριο έτσι ώστε το σπίτι του δικαστή να βρίσκεται κοντά σ' ένα μικρό αεροδρόμιο. Στη συνέχεια ρίξαμε πάνω στον θόρυβο των αεροπλάνων, στρατιωτικών και της γραμμής, τον χαρακτηριστικό ήχο της μηχανής των μικρών ιδιωτικών αεροπλάνων. Και να που αναποδογυρίσαμε υπέρ μας, μια κατάσταση αμηχανίας, κάνοντας έτσι ώστε κάθε φορά που ο θεατής ακούει τον θόρυβο ενός αεροπλάνου στην ταινία, να σκέφτεται αμέσως το σπίτι του δικαστή.

Στο γύρισμα της ταινίας, *Εργάτες* '71



Επιστρέφοντας στην Διπλή Ζωή της Βερονίκ θα ήθελα να μάθω πόσο σημαντική υπήρξε η φάση του μοντάζ και ποιές αλλαγές υπήρξαν σε σχέση με το αρχικό σενάριο;

Κ.Κ.: Στο μοντάζ είχαμε πολλές διαφοροποιήσεις. Σχεδόν 30-40% σε σχέση με το αρχικό σενάριο. Πολλές ιδέες άλλαξαν. Το μοντάζ είναι η φάση που μ' αρέσει περισσότερο και γι' αυτήν την ταινία είχα μια προκλητική ιδέα. Ο παραγωγός είχε αποφασίσει να βγάλει την ταινία σε 16 αίθουσες στο Παρίσι και εγώ είχα σκεφτεί 16 διαφορετικές εκδοχές της ταινίας, μια για κάθε αίθουσα. Επρόκειτο για μικρές αλλά αισθητές διαφοροποιήσεις. Μετά δεν υπήρξε ούτε χρόνος ούτε χρήμα για την πραγματοποίηση αυτής της ιδέας, αλλά στην διάρκεια των γυρισμάτων πιστεύαμε πως θα μπορούσε να γίνει και γι' αυτό κάναμε πολλές παραλλαγές. Στις ταινίες μου συνήθως γυρίζω 5 ή 6 εκδοχές, διαφορετική την μία από την άλλη, αλλά στην περίπτωση της Βερονίκ αυτές έφτασαν στις 18 ή 20! Για παράδειγμα μια από αυτές, άρχιζε με την γαλλίδα Βερονίκ και τελείωνε με το πολωνικό της alter-ego. Μια άλλη προέβλεπε την παρουσία ενός μόνο πατέρα, της μια απ' αυτές και σε κάποια άλλη δεν υπήρχε καθόλου η πατρική φιγούρα. Για μένα αυτό είναι πολύ μεγάλη ευχαρίστηση: να έχω από ένα και μοναδικό υλικό τόσες πολλές δυνατότητες για διαφορετικά αποτελέσματα...κάνω τα πάντα για να συναντηθώ και να συνευρεθώ με τους ηθοποιούς πριν την ταινία. Μιλάμε, προσπαθώ να καταλάβω ποιοί είναι, συζητάμε για διάφορα πράγματα. Συχνά τους ζητώ να μου πουν τι όνειρο είδαν την προηγούμενη νύχτα, τους βάζω να μου πουν κάποιο διάλογο του ρόλου τους. Μετά αρχίζουμε να κάνουμε κάποιο μικρό γύρισμα, πρώτα με την βιντεοκάμερα, μετά με την κινηματογραφική κάμερα. Όταν συνάντησα τον Ζαν-Λουί Τρεντιγιάν, δεν υπήρξε ανάγκη να προβάρουμε τίποτα, γιατί μετά από 5' κατάλαβα ότι θα ήταν τέλειος για τον ρόλο του δικαστή στο *Κόκκινο*. Αυτός από χαρακτήρα, δεν είναι συνηθισμένος να «υποκρίνεται» πολύ, γι' αυτό και ήταν αρκετή η παρουσία του. Ο ρόλος του άρεσε αλλά δεν ήθελε να τον ερμηνεύσει. Τότε μου υπέδειξε έναν άλλο ηθοποιό, που σύμφωνα με την γνώμη του θα ήταν τέλειος για τον ρόλο. Τηλεφώνησα στον ατζέντη του τελευταίου και έμαθα ότι είχε πεθάνει πριν δύο εβδομάδες. Το είπα στον Ζαν-Λουί απ' το τηλέφωνο και αυτός μετά από ένα λακωνικό «Oh merde!», δέχτηκε να παίξει τον ρόλο.

Επιστρέφοντας ξανά στην Διπλή Ζωή της Βερονίκ, με ποιά κριτήρια επιλέξατε την τελική εκδοχή ανάμεσα στις τόσες;

Κ.Κ.: Το μοναδικό κριτήριο είναι το προσωπικό μου γούστο, η διαίσθησή μου, αν και ακούω με προσοχή τις γνώμες όλων των συνεργατών μου, με τους οποίους βλέπουμε το υλικό: τον οπερατέρ, τον συνθέτη, τον συν-σεναριογράφο, τον μοντέρ, τον τεχνικό του ήχου, τον παραγωγό. Έρχονται ακόμα και από την Πολωνία για να δουν όλες τις εκδοχές. Έτσι ρωτώ τον καθένα τους, τι σκέφτονται για καθεμιά από

τις εκδοχές και πολλές φορές προσκαλώ και άτομα που δεν είναι του χώρου, αλλά η γνώμη των οποίων μετρά για μένα. Αφού λοιπόν ακούσω όλες τις γνώμες η απόφαση είναι μονάχα δική μου.

Θα ήθελα να σας ρωτήσω ποιοί είναι οι σκηνοθέτες, σύγχρονοι ή του παρελθόντος, που προτιμάτε και τι σκέφτεστε για το ιταλικό σινεμά και ιδιαίτερα για τον Νάνι Μορέτι.

Κ.Κ.: Δεν μ' αρέσουν οι ταξινομήσεις αυτού του τύπου. Θα μπορούσα να σας πω ποιές ταινίες υπήρξαν σημαντικές για μένα. Όπως ξέρετε γιορτάζουμε τα πρώτα 100 χρόνια του κινηματογράφου. Δεν είναι κάτι ευχάριστο, γιατί αυτή η επέτειος μας θυμίζει ότι ο κινηματογράφος δεν είναι υγιής, δεν εξελίσσεται. Αφήνοντας κατά μέρος αυτό το γεγονός, συχνά με ρωτούν ποιές είναι οι ταινίες που προτιμώ, γι' αυτό και εγώ έκανα έναν κατάλογο. Όμως προσέξτε δεν τις έβαλα με μια σειρά σπουδαιότητας: η πρώτη ταινία είναι το ίδιο σημαντική με την τελευταία. Τώρα σε ότι αφορά το ιταλικό σινεμά, υπάρχουν δύο ταινίες: *La strada* του Φεντερίκο Φελίνι και *Η θέση* του Ερμάνο Όλμι. Δύο ιταλικές ταινίες στις δέκα, δεν είναι και άσχημα, έτσι; Τώρα, ο Νάνι Μορέτι μ' αρέσει πολύ και σαν άνθρωπος. Αγάπησα ιδιαίτερα το *Η λειτουργία* τελείωσε, η οποία με έκανε να τον σκεφτώ σαν πρωταγωνιστή στην *Διπλή Ζωή της Βερονίκ* στον ρόλο του Αλεξάντερ, του αρραβωνιαστικού της Βερονίκ. Ήταν πολύ ενθουσιασμένος με τον ρόλο και μάλιστα είχαμε υπογράψει και το συμβόλαιο. Δυστυχώς όμως, λίγο πριν τα γυρίσματα αρρώστησε και έτσι δεν στάθηκε δυνατόν να συνεργαστούμε. Μ' άρεσε επίσης και το *Αγαπημένο μου ημερολόγιο*. Ανάμεσα στις άλλες ταινίες υπάρχει φυσικά και ο *Πολίτης Κάιην* και ακόμα επτά ταινίες.

Υπάρχει κάποια ταινία του Μπουνιουέλ ανάμεσά τους;

Κ.Κ.: Όχι, προφανώς οι ταινίες του Μπουνιουέλ δεν στάθηκαν σημαντικές για μένα.

Είναι σημαντικό για σας να ξέρετε την αρχή και το τέλος μιας ιστορίας, προτού γράψετε το σενάριο;

Κ.Κ.: Ναι, είναι πολύ σημαντικό να ξέρει κανείς το τέλος. Πρέπει να ξέροουμε ακριβώς που θέλουμε να φτάσουμε. Μονάχα γνωρίζοντας το τέλος, μπορούμε ν' αποφασίσουμε ποιόν δρόμο θα πρέπει ν' ακολουθήσουμε.

Τι είναι για σας ο έρωτας;

Κ.Κ.: Δεν υπάρχει στον κόσμο πιο σημαντικό και όμορφο πράγμα και ταυτόχρονα πιο σκληρό και φοβερό από τον έρωτα.

(Το υλικό αυτού του σεμιναρίου πρωτοδημοσιεύτηκε στο ιταλικό περιοδικό *Cineforum* no 361, Ιανουάρ. - Φεβρ. 1997. Μετάφραση Θωμάς Λιναράς.)

ΤΕΛΕΤΕΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ



Σχολιασμοί του Κλοντ Σαμπρόλ

«Ο Claude Chabrol είναι μαζί με τον Alain Resnais, ένας από τους πολύ λίγους σκηνοθέτες που ενδιαφέρονται μ' έναν τρόπο, σχεδόν μόνιμο, για τον ανθρώπινο νου. Όχι όπως ένας επιστήμονας ή ένας ψυχαναλυτής, αλλά όπως ένας ακούραστος παρατηρητής της ζωής, της πιο προσωπικής, της εμπειρίας, της πιο ιδιωτικής. Αυτή η απασχόληση έγινε φανερή με το *L'Enfer*, μια ταινία που σχεδιάζει την παράνοια μέσα από μια οπτική ταυτόχρονα παραισθητική, κλινική και μυθιστορηματική και η οποία με τον τρόπο της είναι σύγχρονη με αυτή των Cronenberg, Carpenter ή Kubrick.»

Thierry Jousse, Cahiers Du Cinema

ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ: Βλέπω σχεδόν τα πάντα (...) Πιστεύω ότι η τηλεόραση ξυπνά το κριτικό πνεύμα. Στο μέτρο που την αφήνω ουσιαστικά συνέχεια ανοιχτή, μου δίνει αυτή τη δυνατότητα να είμαι συνέχεια σε εγρήγορση. Στα ενημερωτικά προγράμματα, καθώς είναι υποχρεωμένοι να δίνουν κάποια αποσπάσματα της πραγματικότητας, το στοίχημα είναι να βρεις που βρίσκεται η έλλειψη, σ' αυτήν την πραγματικότητα που περισσότερο σχολιάζεται, παρά δείχνεται. Έπειτα η τηλεόραση φέρνει τον κινηματογράφο σπίτι μου και μου επιτρέπει συχνά να βλέπω ντοκιμαντέρ που δεν προβλήθηκαν ποτέ στις αίθουσες και αθλητικά γεγονότα. Αν ήθελα θα μπορούσα να απασχολούμαι με την τηλεόραση εικοσιτέσσερις ώρες το εικοσιτετράωρο.

ΠΟΙΑ ΕΙΝΑΙ Η ΤΕΛΕΤΗ; Η σκηνο-θεσία, η τοποθεσία, όλες οι απαραίτητες τελετουργίες για το γύρισμα και για την προετοιμασία ενός φιλμ. Είναι καλός τίτλος (η λέξη *Τελετή-La Ceremonie*). Η απόδειξη: έχω τουλάχιστον δύο οι οποίοι προηγήθηκαν από μένα, ο Oshima και ο Laurence Harvey, του οποίου είναι και η μοναδική ταινία. Εξάλλου και τα δύο φιλμ πραγματεύονταν θανατικές εκτελέσεις.

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Πιστεύω απόλυτα ότι με την

σκηνοθεσία μπορώ να εκφράσω αυτό που θέλω να διηγηθώ. Το πρόβλημα είναι ότι συνήθως δεν αντιλαμβάνομαστε ότι υπάρχει σκηνοθεσία, παρά μόνο αν αυτή είναι κακή. Από τη στιγμή που θα αναφωνήσουμε «τι ωραίο πλάνο» το παιχνίδι είναι χαμένο. Φυσικά, με κάποιες εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα: όπου αισθανόμαστε το πλάνο, όπου η αίσθηση του πλάνου είναι το ίδιο το θέμα του πλάνου. Πράγμα που δεν συμβαίνει σ' αυτό το φιλμ (*La Ceremonie - Η Τελετή*). Για παράδειγμα στο *Citizen Kane (Πολίτη Κέην)* ή στη *Night Of The Hunter (Νύχτα Του Κυνηγού)*, η αίσθηση και η κατασκευή του πλάνου είναι το ίδιο θέμα της κινηματογραφικής εικόνας.

ΟΚΝΗΡΙΑ ΚΑΙ ΧΑΛΑΡΟΤΗΤΑ ΣΤΗ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Αυτό συμβαίνει γιατί δεν βλέπουν αυτό που τους δείχνεται. Υπάρχει εντύπωση ότι είναι εκεί, αλλά θα μπορούσε να 'ναι δίπλα -αλλά όχι. Συχνά μου λένε «λοιπόν σπάσατε πολύ πλάκα, φάγατε καλά» (Γέλια). Αλλά εδώ- στο φιλμ *La Ceremonie*-έχω την διαίσθηση ότι δεν θα μου το πουν πολύ. Το φιλμ είναι θαυμαστά απλό και γραμμικό, αλλά το ύφος δεν εμπεριέχει -όπως συνέβαινε στο *L'Enfer (Σε Ζηλεύω)*- ελευθερίες, λίγο εξπρεσιονιστικές. Είναι πολύ κολακευτικό για μένα να σκέφτονται ότι δεν κάνουν τίποτε παρά να διασκεδάζω, αλλά δεν σπάω και τόσο πλάκα γιατί δεν είναι εύκολο [να σκηνοθετήσεις κάνοντας πλάκα].

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΣΙΝΕΜΑ...: Πραγματικά αυτό που μ' αρέσει είναι να καταφέρνω να δημιουργώ αναστάτωση, με τέτοιο τρόπο ώστε και το παραμικρό τσίμπημα καρφίτσας να σας κάνει να αναπηδάτε στο ταβάνι. Αυτό μ' ενδιαφέρει πολύ περισσότερο από τα χτυπήματα του σφυριού κατακέφαλα. Γι' αυτό, είμαι υποχρεωμένος να το πω: απεχθάνομαι τον σημερινό

αμερικάνικο σινεμά στο 90% των περιπτώσεων -ο Ταραντίνο και όλες αυτές οι αηδίες- γιατί είναι το απόλυτο σκουπιδαριό -δεν υπάρχει αμφιβολία.

ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ: Δεν θα έχω ποτέ την ιδέα να κάνω ψυχανάλυση. Αυτά που αφηγούμαι στις ταινίες μου μπορεί να ενδιαφέρουν τους ψυχαναλυτές. Είναι φυσικό, ο ψυχαναλυτής είναι φτιαγμένος για να χάνει την ισορροπία του προς όφελος του πελάτη του (Γέλια). Τους προσάπτω ότι έχουν ένα «κλειδί» για όλα. Τελικά αυτό δίνει απαντήσεις που ταιριάζουν παντού. Είμαι λίγο επιφυλακτικός.

ΧΙΤΣΚΟΚ ΚΑΙ ΛΑΝΓΚ: Είμαι πολύ χιτσκοκικός αυτή τη στιγμή. Είμαι χιτσκοκικός κάθε φορά που ξαναβλέπω το *Notorious* (γέλια). Πρέπει να πω ότι είναι αρκετά δύσκολο να κάνεις ένα φιλμ ισάξιο του. Αλλά δεν έχω την συνείδηση οποιασδήποτε επιρροής. Όσον αφορά τη φόρμα, σίγουρα όχι. Υπάρχει βέβαια ένα πλάνο (στο *La Ceremonie*) που παράγει ένα αποτέλεσμα τελείως χιτσκοκικό.

(..) Μια συγκεκριμένη περίοδο ήμουν τελείως Λανγκικός και πίστευα μέσα μου ότι και ο μπάμπυ-Χίτσκοκ του χρωστούσε πολλά. Αλλά τελικά όχι. Εκτός των άλλων τα αποτελέσματα του Χίτσκοκ είναι πιο ευαίσθητα -με την έννοια μιας μεγαλύτερης ευαισθησίας- απ' αυτά του Λανγκ. Νομίζω ότι όσο μεγαλώνει κανείς γίνεται χιτσκοκικός.

ΟΙ EMMONEΣ ΤΟΥ ΧΙΤΣΚΟΚ ΚΑΙ ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ: Αυτό οφειλόταν στην προσωπική του ιδιοσυγκρασία. Επιθυμούσε, ποθούσε, ένα συγκεκριμένο είδος γυναικών απρόσιτων σ' αυτόν, την ωραία ξανθιά, πόρνη μέχρι θανάτου, αλλά κρυφά. Δεν συμεριζόμαι αυτή τη φαντασίωση του Χίτσκοκ, αλλά είναι αλήθεια ότι η γοητεία που του ασκούσαν οι γυναίκες είναι πιο παραγωγική σ' αυτόν απ' ότι στον Λανγκ.

ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ: Η *La Ceremonie* είναι λίγο μπουνιουελική, ακόμα και στον τρόπο του γυρίσματος. Για παράδειγμα, η ιδέα να κινηματογραφήσω τέσσερα πρόσωπα ταυτόχρονα. Και έπειτα θα' μαι πάντα ευγνώμων στον Μπουνιουέλ που μου αποκάλυψε αυτό το μικρό κουτί, το video-monitor. Χρησιμοποίησε το video, πολύ πριν απ' όλους τους άλλους, στο γύρισμα της *Charme Discret De la Bourgeoise* (Η Κρυφή Γοητεία Της Μπουζοζαζίας). Είναι εκπληκτικό πόσο χρόνο μπορεί να κερδίσει κανείς, ειδικά εγώ που είμαι πολύ προσεκτικός και ασχολούμαι ιδιαίτερα με την ταχύτητα ενός πανοραμίκ και άλλες βλακειές αυτού του τύπου. [Η επίπεδη σκηνοθεσία] (...) του επιτρέπει να απογειώνεται πιο γρήγορα. Ξαφνικά βλέπουμε ένα κέρατο να φυτρώνει στη μέση του μετώπου και αυτό δημιουργεί αμηχανία. Υπάρχει και κάτι άλλο που μας συνδέει -τον Μπουνιουέλ και εμένα: έχουμε ταυτόσημες σχέσεις με δύο κοινωνικά στρώματα, την αστική τάξη και τον κλήρο.

ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΣ ΝΟΥΣ: Είμαι απόλυτα γοητευμένος από το μυστήριο των ανθρωπίνων υπάρξεων, ακριβώς επειδή αυτό το μυστήριο δεν μπορεί να διερευνηθεί. Όσο περισσότερο προσπαθούμε να καταλάβουμε, τόσο λιγότερο



Κλοντ Σαμπρόλ, Σε ζηλεύω, 1993

καταλαβαίνουμε. Ο ίλιγγος που προκαλείται έτσι μ' αρέσει πολύ. Έχω λοιπόν την τάση να θέλω να ερευνησω, γνωρίζοντας τη ματαιότητα του πράγματος και ταυτόχρονα είμαι αναγκασμένος να βρισكو άλλα δίκτυα δυνάμεων, διαφορετικά η ζωή θα ήταν ένα αποκρουστικό χάος. Το εσωτερικό του ανθρώπινου εγκεφάλου είναι απροσπέλαστο. Δεν υπάρχει λόγος ώστε η σημασία της ύπαρξης αυτού του εγκεφάλου να μην είναι εξίσου απροσπέλαστη. Πρέπει να βρούμε ένα μέσο περιήγησης.

ΑΦΑΙΡΕΣΕΙΣ: Μπορούμε να τις αποκαλέσουμε απλουστεύσεις. Στις σφυγμομετρήσεις μας σερβίρουν πάντοτε μία πενηνταριά δείκτες για να «θάψουν» το μόνο διαφωτιστικό, οι άλλοι είναι παραπλανητικοί. Μ' αρέσει ν' ανακαλύπτω αυτό που δεν είναι παραπλανητικό. Για να γίνει αυτό είμαστε αναγκασμένοι να περάσουμε από την αφαίρεση, ώστε να εμφανισθεί κατόπιν το προφανές. Όσο περισσότερο ακολουθώ αυτό το δρόμο, τόσο λιγότερο καταλαβαίνω την υπεράσπιση της ιδέας του Θεού, όπως μας την παρουσιάζει η εκκλησία μας. Η φράση: «Πιστεύετε στην ύπαρξη του Θεού;» δεν φαίνεται αληθινή. Τα άτομα που σας θέτουν το ερώτημα είναι ανίκανα να ορίσουν οποιαδήποτε από τις δύο λέξεις, την ύπαρξη ή το Θεό. Επομένως το να πιστεύεις ή όχι δεν έχει απολύτως καμία σημασία... (Γέλια) Αυτό που μετράει είναι η λέξη πιστεύω, όπως το κατάλαβε ήδη ο Πασκάλ.

Η κλίση μου γι' αυτό που ευγενικά αποκαλείτε αφαίρεση έχει όμως τα όριά της. Είχα πάντα επιφυλάξεις για την ταινία του Λάνγκ *Beyond a Reasonable Doubt*, που είναι καθαρή αφαίρεση, γιατί δυστυχώς δεν βλέπω σ' αυτήν παρά το σκελετό μιας ταινίας. Το λέω τώρα γιατί περνάω τη χιτσκοκική μου περίοδο. Στον Χίτσκοκ η αφαίρεση υπάρχει, αλλά είναι λιγότερο καθαρή.

(Αποσπάσματα συνέντευξης του Claude Chabrol στα Cahiers Du Cinema, No 494).

Απόδοση Γιάννης Π. Κακουλίδης

Χάνα Συγκούλα:

Ο Μάρκο; Ένα αγνό παιδί!

Ο Μάρκο Φερέρι είχε έλθει στο γύρισμα της *Λιλί Μαρλέν* του Φασμπίντερ για να μου φέρει τις ιστορίες του Μπουκόφσκι ίσα για να μου τα δώσει, μετά ξαναέφυγε. Τις διάβασα. Δεν ένοιωθα και τόσο ήσυχη μπροστά σ' αυτές τις ιστορίες με φίδια και άλλα ζώα, πολύ περισσότερο γιατί δεν γνώριζα καλά το έργο του Φερέρι, μόνο το *Μεγάλο Φαγοπότι*, τον σκανδαλώδη Φερέρι, και δεν ήξερα πόση αγάπη και πόση τρυφεράδα μπορούσε να βάλει στην άποψή του για τα πράγματα. Μου τηλεφώνησε μετά από λίγο καιρό. Μου είπε: «Ναι;» είπα «Όχι», κι αυτό ήταν όλο, η κουβέντα μας ήταν δύο λέξεις όλη κι όλη.

Συνήθως, όταν λες όχι σε έναν σκηνοθέτη, είναι οριστικό, γιατί το παίρνει προσωπικά, οι σκηνοθέτες νοιώθουν οι ίδιοι απόρριψη. Ο Φερέρι καθόλου, κι αυτό ήταν υπέροχο. Με ξαναβρίσκει για δεύτερη φορά για να μου μιλήσει για την *Ιστορία της Πιέρρας*. Δώσαμε ραντεβού, και τη μέρα του ραντεβού, ο Φασμπίντερ πέθανε. Αυτή η σύμπτωση ήταν πολύ περίεργη. Του τηλεφώνησα, μου είπε ότι θα αλλάζαμε, φυσικά, αυτό το ραντεβού, και αμέσως μου μίλησε για τον Φασμπίντερ με όλη τη ζεστασιά που μπορεί κανείς να φανταστεί, κι αυτό επίσης ήταν υπέροχο για μένα. Γιατί, στον κινηματογράφο, όπως και σε όλα τα επαγγέλματα, υπάρχει πάντα ένας ανταγωνισμός ανάμεσα στους ανθρώπους. Αλλά ένοιωθα ότι ο Φερέρι είχε πραγματικά μια φλόγα ενθουσιασμού για την ποίηση κάποιου άλλου. Ήλπιζα ότι τα πράγματα θα ακολουθούσαν συνεχώς αυτό το ισχυρό τυχαίο, ότι η δουλειά μαζί του θα είχε, κατά κάποιον τρόπο, να κάνει μ' αυτό που μόρεσα να νοιώσω και να ζήσω με τον Φασμπίντερ. Και πράγματι, αυτή η σχέση υπήρχε. Το γύρισμα της *Ιστορίας της Πιέρρας* υπήρξε μάλιστα, θα έλεγα, ίσως το πιο ευτυχισμένο σ' όλη την καριέρα μου. Ήταν η μοναδική φορά που δούλεψα με άλλον σκηνοθέτη από τον Φασμπίντερ νοιώθοντας ότι δημιουργούσε ένα είδος αλληλεγγύης πιο δυνατής από αυτή που γεννιέται κανονικά ανάμεσα σ' ένα



σκηνοθέτη και μια ηθοποιό. Υπήρχε μια ευτυχία μεταξύ μας που δεν χρειαζόταν πολλά λόγια για να εκφραστεί και που ήταν εκεί κάθε μέρα. Όταν έφτανα στο χώρο του γυρίσματος, ένοιωθα ότι ο Φερέρι είχε εφεύρει μια ατμόσφαιρα, ένα πλαίσιο, που προκαλούσαν αμέσως αυτό που ήθελε να πει, που ανήκε, για μένα, στη σφαίρα ενός σύγχρονου μύθου, όχι απλώς μιας ιστοριούλας παραπάνω. Ήταν κάτι που διέκρινα επίσης στο πρόσωπό του, που, στις καλές του μέρες, μου φαινόταν ν' αναδύεται από το παρελθόν, κάτι πολύ αρχαϊκό, πολύ όμορφο, ακόμα κι αν έκανε πολλές γκριμάτσες και γινόταν κατά καιρούς πικρός και σαρκαστικός. Υπήρχε πίσω απ' αυτό ένα άνοιγμα στο άπειρο, υπήρχε η θάλασσα στο πρόσωπό του, η Μεσόγειος. Υπήρχε ακόμα πάνω του, όπως και σε ότι έλεγε ή σκηνοθετούσε, το ανθρώπινο ζώο. Ένα ζώο χαμένο, ίσως. Μου έλεγε λίγα πράγματα πάνω στο ρόλο μου και σ' αυτό επίσης μου θύμιζε τον Φασμπίντερ, που χρησιμοποιούσε λίγες λέξεις αλλά αποτελεσματικές. Ο Φερέρι μου είχε πει: «C' est una bella pazza, μια όμορφη τρελή!», αυτή η μάνα πρέπει να 'ναι σαν τη θάλασσα, τότε παλίρροια και τότε

άμπωτις». Μια τέτοια φράση τοποθετεί αμέσως τον χαρακτήρα έξω απ'τα όρια του ατόμου, και ανοίγει προς κάτι πιο ακαθόριστο.

Δουλεύοντας με τον Φερέρι, νοιώθεις σαν μέσα σ' ένα όνειρο, αυτή ήταν η δύναμή του. Πολύ συχνά, σ' ένα γύρισμα, νοιώθεις ότι φτιάχνεις ένα όνειρο: αλλά με τον Φερέρι ερχόταν αμέσως, σαν μια ανάδυση από τον ίδιο σου τον εαυτό. Το προετοίμαζε με αποτελεσματικό τρόπο αλλά, στο τόσο ποιητικό κλίμα που δημιουργούσε, τίποτα δεν ήταν κανονισμένο εκ των προτέρων. Ακόμα και το σενάριο, με το οποίο ήρθε να με βρει, δεν ήταν παρά μερικές σελίδες, που είχαν ένα ισχυρό δυναμικό αλλά τίποτα το ολοκληρωμένο. Υπήρχε πάνω του κάποια αμέλεια, ίσως μάλιστα και μια σκηνηρία. Αλλά ένοιωθες ότι είχε στιγμές πολύ εμπνευσμένες και ήταν όμορφο να ζεις αυτές τις στιγμές μαζί του. Ήταν επίσης κάποιος πολύ αγαπημένος από τα συνεργεία με τα οποία γυρνούσε, ενώ δεν δούλευε με τον παραδοσιακό τρόπο. Πίσω απ' όλες τις εκρήξεις του, απ' όλους τους χείμαρρους σκληρών λέξεων - *burta bestia!*, *porcha miseria!* - είχε εκπληκτική ευγένεια. Οι άλλοι το ένοιωθαν αυτό και τον αγαπούσαν. Ο Φερέρι ήταν έξω απ' τις νόρμες της κοινωνίας, είχε όμως ταυτόχρονα και την ανάγκη να βρει τη θέση του σ' αυτή την κοινωνία. Κάποιες φορές του αρνήθηκαν αυτή την θέση κι αυτό σίγουρα του έδωσε κάποιες απογοητεύσεις.

Στο *Το Μέλλον Είναι Γυναίκα*, ο κόσμος που είχε συλλάβει συναντούσε δύο πραγματικότητες πολύ ισχυρές: η Ορνέλα Μούτι ήταν πραγματικά έγκυος, κι εγώ, αυτό που δεν μπόρεσα να ζήσω στη ζωή μου και που υπήρξε, ίσως, η μεγαλύτερη επιθυμία μου, ήταν να γίνω μητέρα. Αποφάσισα να δεχτώ ότι τα πράγματα ήταν διαφορετικά, αλλά εκείνη την εποχή, αυτή η επιθυμία ήταν ακόμα πολύ δυνατή μέσα μου. Ο Φερέρι δεν το ήξερε αλλά το είχε αισθανθεί. Είχε κάτι από την αγνή φύση του παιδιού, και είχε εξ' άλλου μια άμεση σχέση με τα παιδιά, είχε αυτή την ένταση της παιδικής ηλικίας, αυτή την ικανότητα να καταλαβαίνει, τη βιαιότητα με την οποία αυτό σε καταλαβαίνει. Είναι και γι' αυτό που προξενούσε φόβο σε ορισμένους ανθρώπους. Στο *Το Μέλλον Είναι Γυναίκα*, υπήρχε λοιπόν αυτή η διπλή όψη της γυναίκας: η μια που φέρει το παιδί αλλά που αναζητά την ελευθερία, και η άλλη που έχει την ελευθερία αλλά ψάχνει το ρίζωμα σ' αυτή την ουσιαστική πραγματικότητα της μητρότητας. Η ταινία ήταν πρωτοποριακή πάνω σε ιδέες που, από τότε, ήρθαν στην επικαιρότητα, και που είναι ίσως πλάνες, η δυνατότητα μιας μητέρας να φέρει ένα παιδί για λογαριασμό κάποιας άλλης ή τεχνητή γονιμοποίηση, όλα αυτά τα όνειρα της επιστήμης που προέρχονται, μεταξύ άλλων, από το γεγονός, ότι η πορεία μας προς την ελευθερία είναι ταυτόχρονα μια απομάκρυνση απ' ό,τι μας έκανε να ζούμε με υπαρξιακό τρόπο. Ο Φερέρι έδωσε μορφή σ' αυτές τις ιδέες, σ' αυτά τα υπαρξιακά όνειρα. Πίστευε, νομίζω, ότι ο άνδρας κουράστηκε, στις



Η Χάνα Συγκούλα και η Ιζαμπέλ Υπέρ στην ταινία του Φερέρι, *Η ιστορία της Πιέρρας*, 1983.

χιλιετίες υπεροχής και αθλιότητας, να έχει την εξουσία σε όλους τους τομείς, και ότι η πραγματική πηγή ανανέωσης βρίσκεται στη γυναίκα. Όλες οι προσπάθειες του άνδρα να υποτάξει τη ζωή, τη φύση και την ίδια του τη φύση, μέσα από τη διάνοια και τις δομές εξουσίας, οδηγούσαν τη ζωή στο τέλος της. Ο Φερέρι ένοιωθε την ανάγκη μιας αναγέννησης της ανθρωπότητας, και είχε τη δύναμη να φανταστεί τα σημεία, αλλά ήταν ωστόσο απαισιόδοξος. Έβλεπε τον κόσμο να φτάνει στο τέλος του, το διαισθανόταν αυτό πολύ δυνατά. Οι ιστορίες του ήταν ένα είδος απολογισμού της καταστροφής, με ουτοπικά φλας πολύ ζωηρά, πολύ ζωντανά. Ότι ξεχειύλιζε απ' αυτό το κλουβί, μέσα στο οποίο κλειστήκαμε από μόνοι μας, ήταν, γι' αυτόν, καλοδεχούμενο. Για μένα ο Φερέρι ήταν κάποιος εντελώς έξω απ' το συνηθισμένο.

Ορνέλα Μούτι: *Ο Μάρκο, η βάση της καριέρας μου*

Ο Μάρκο Φερέρι είναι η βάση της καριέρας μου. Η μητέρα του συνόλου. Αυτός προετοίμασε την επιτυχία μου και με έπεισε ότι είχα τη θέση μου σ' έναν κινηματογράφο λιγότερο εμπορικό. Ποτέ δεν θα ξεχάσω την πρώτη μας συνάντηση. Ήμουν σε διακοπές σε μια χαμένη γωνιά, και είχε κάνει ολόκληρο ταξίδι με το αυτοκίνητο για να μου προτείνει τον κύριο ρόλο στην *Τελευταία Γυναίκα*, με τον Ζεράρ Ντεπαρντιέ. Με την πρώτη επαφή με τον Μάρκο νοιώθεις αμέσως αποπροσανατολισμένος. Κυρίως αν είσαι μια κοπέλα είκοσι χρονών. Ο ασυμβίβαστος χαρακτήρας του, έξω από κανόνες και



συμβάσεις, και η συνήθειά του να μη λέει ποτέ ψέματα αλλά αυτό που σκέφτεται, ήταν κάτι καινούργιο για μένα, και ασυνήθιστο, κθρίως για τους ανθρώπους του σινεμά. Εκείνος δε δίσταζε να λέει τα δυσάρεστα πράγματα. Μου επαναλάμβανε συνεχώς ότι ήμουν μια ηθοποιός του Ντίσιονε που δεν ήθελε να δει την αλήθεια καταπρόσωπο ούτε να την υπολογίσει. Ήθελε να με κάνει να συνειδητοποιήσω τα πράγματα και να με προσγειώσει. Εγώ δεν ήθελα, αρνιόμουν ν' αφήσω την πλευρά μου ως «Αλλίκη στη χώρα των θαυμάτων». Ήταν επιθετικός και προσπαθούσε να ραγίσει το καβούκι μου. Είχαμε πολλούς καυγάδες σ' όλη τη διάρκεια του γυρίσματος και μάλιστα δε μιλούμασταν πια. Όταν τέλειωσε η ταινία, ο Μάρκο ήταν πανευτυχής: «Αυτή η ηλίθια είναι καλοδεχούμενη στις ταινίες μου». Από εκείνη τη στιγμή βλέπαμσταν και τηλεφωνούμασταν συχνά. Και άρχισα να τον ακούω. Κατάλαβα πως ήταν χαζό ν' αρνιέμαι να βλέπω τα πράγματα όπως είναι. Οτι είχα προσλάβει σαν κακία προς εμένα, στην πραγματικότητα δεν ήταν παρά εκνευρισμός. Επιθυμούσε να μου μάθει πράγματα για

τη ζωή και να με κάνει πιο δυνατή, κι εγώ, από περηφάνεια, αρνιόμουν. Για τις *Ιστορίες Καθημερινής Τρέλας*, ήμασταν πανευτυχείς που ξαναβρήκαμε ο ένας τον άλλο, λίγα χρόνια μετά, στο Λος Άντζελες. Είναι μια ταινία που αγαπώ πολύ και, αν γνωρίζει κανείς καλά τον Μάρκο, δεν εκπλήσσεται που τον τραβούσε τόσο πολύ αυτή η απελπισμένη πλευρά που υπάρχει στον Τσαρλς Μπουκόφσκι. Ο Μάρκο απεχθανόταν το λουστραρισμένο και χαμογελαστό Λος Άντζελες που ξέρει όλος ο κόσμος. Κινηματογράφησε ανέκδοτες όψεις της πόλης, όπως κανείς δεν το είχε κάνει, αποκαλύπτοντας ότι χειρότερο είχε. Θυμάμαι το αξιοθρήνητο κτίριο, μέσα στο οποίο γυρίσαμε. Δεν ήξερα καν ότι μπορούσε να υπάρξει τέτοιος βαθμός διάλυσης. Αυτό άρεσε στον Μάρκο, οι σκοτεινοί, χαμένοι χώροι. Ήταν παράξενο που ξαναβρισκόμασταν τόσο κοντά στο Χόλυγουντ με τον Μάρκο, που δεν ένοιωθε παρά απέχθεια για τη Μέκκα του αμερικάνικου κινηματογράφου, και προσπαθούσε να κάνει την ταινία όσο το δυνατόν πιο αντι-χολιγουντιανή. Ο Μπεν Γκαζάρρα δεν είχε κανένα πρόβλημα στο να προσαρμοστεί στο σύμπαν του Μάρκο. Έχει μια πολύ ιταλική πλευρά και λάτρεψε την ταινία, τον ρόλο, τον Φερέρι. Ήτανε τόσο αντίθετο απ'ότι έκανε συνήθως. Για τους αμερικάνους ηθοποιούς δεν υπάρχει μεγαλύτερη ευτυχία από το να συναντήσουν μια ισχυρή προσωπικότητα ξαφνικά, έπειτα από αναμονή χρόνων.

Αντίθετα με ότι πολλοί δημοσιογράφοι είπαν, η ιδέα να κάνει *Το Μέλλον Είναι Γυναίκα*, δεν ήρθε στον Μάρκο επειδή περίμενα παιδί. Θα γυρίζαμε μια καινούργια ταινία μαζί αλλά, καθώς έμεινα έγκυος, του είπα ότι δυστυχώς δεν μπορούσα πια να το κάνω. Τον είδα ξαφνικά να γίνεται πανευτυχής και μου είπε: «Πολύ ωραία, αλλάζω ιστορία». Είχε ένα παλιό σχέδιο, που πάντα ήθελε να κάνει, στο οποίο μια γυναίκα περίμενε παιδί. Ο Μάρκο δεν ήταν του είδους να προσαρμόζει τις ιστορίες του σε ότι συνέβαινε στις ηθοποιούς του. Είχε, πάνω απ'όλα, πολλά σχέδια υπ' όψη του και διάλεγε το πρόσωπο που του φαινόταν ότι ταίριαζε καλύτερα.

Μπορεί να φαίνεται παράξενο, αλλά η δουλειά μαζί του μου άφησε πάντα την εντύπωση μιας μεγάλης ευκολίας. Ήξερε ακριβώς αυτό που ήθελε, υπήρχε ένα ακριβές σενάριο - απ' το οποίο μπορούσε ωστόσο να πάρει κάποιες αποστάσεις - και μόλις που έλεγε: «Πας εκεί και κάνεις αυτό». Ο Μάρκο έμοιαζε κάπως με τους ήρωές του, δεν του άρεσε να επικοινωνεί μέσω των λέξεων και καταλάβαινες καλύτερα αυτό που ήθελε χωρίς να χρειάζεται να το εκφράσει. Είχε απλώς μια μεγάλη εμπιστοσύνη στους ηθοποιούς του.

Υπάρχουν τόσοι σκηνοθέτες που μιλούν ακατάπανστα και που δεν καταλαβαίνεις τίποτα απ'ότι θέλουν να πετύχουν! Στο γύρισμα έμενε ήρεμος. Ούτε ευφορίες ούτε μεγάλοι ενθουσιασμοί. Αλλά αν δεν έμενε ευχαριστημένος, μπορούσε να γίνει πολύ σκληρός, γιατί ήθελε οι ηθοποιοί να καταλαβαίνουν από μόνοι τους αυτό που περίμενε. Αν το αποτέλεσμα δεν ήταν αυτό που ήλπιζε, έλεγε: «Μα τι κάνεις; Είσαι ένα τίποτα» και μεμιάς, ήταν σα να 'βγαίνες από λήθαργο.

Έπειτα από το *Το Μέλλον Είναι Γυναίκα* μου 'λειψαν πολύ τα γυρίσματα μαζί του. Κάθε φορά που τον έβλεπα, του το 'λεγα. Έχω την αίσθηση ότι, εδώ και μερικά χρόνια, ήταν κουρασμένος από τον κινηματογράφο. Λίγο μπουχτισμένος. Απογοητευμένος. Τις είδα όλες τις τελευταίες ταινίες του και είχα, μερικές φορές, την εντύπωση ότι δεν είχε πια την ίδια θέληση να εκφράσει κάτι το δυνατό. Πότε ήταν αποτυχία, πότε επιτυχία, αλλά δεν είναι αυτό που μετράει. Η ομορφιά στις ταινίες του προέρχεται από το λόγο του πάνω στην κοινωνία, το ζευγάρι... και βρίσκω ότι αυτός ο λόγος ήταν λιγότερο «σθεναρός» στις πιο πρόσφατες ταινίες του. Ίσως πάλι να ήταν κάπως λυπημένος που το ιταλικό κοινό δεν τον αναγνώρισε πραγματικά. Για τους ανθρώπους του ιταλικού κινηματογράφου, ο Μάρκο παρέμενε Δάσκαλος, αλλά το κοινό τον είχε κάπως ξεχάσει. Είναι οδυνηρό να το λες, αλλά το έργο του αγαπήθηκε, πάντα, περισσότερο στη Γαλλία παρά στην Ιταλία. Το γαλλικό κοινό αγαπά τους καλλιτέχνες και θέλει ν'ακολουθεί την πορεία τους. Αυτή την πίστη δεν την βρίσκεις στην Ιταλία, όπου ο κινηματογράφος, εκτός από μερικές εξαιρέσεις, είναι εντελώς στα χέρια της αγοράς. Μαζί με τον Μάρκο, είναι ένας ιταλικός κινηματογράφος μιας άλλης εποχής που φεύγει...

Η Αντρέα Φερεόλ θυμάται το... Μεγάλο Φαγοπότι

Αγνωστούς παντελώς ποιος ήταν ο Μάρκο Φερέρι. Μου έκαναν πρόταση για το *Μεγάλο φαγοπότι* λέγοντάς μου ότι θα έπαιζαν ο Πικολί, ο Νουαρέ, ο Τονιάτσι και ο Μαστρογιάννι. «Υπέροχα» είπα. «Ο σκηνοθέτης θα επιστρέψει σύντομα από το Παρίσι, θα σας ξανακαλέσουμε». Βγαίνοντας από τη συνάντηση αγόρασα το Periscopio. Μια φοβερή τύχη: στο Luxemburg 3 στις 10:30, θα έπαιζαν ταινίες του Μάρκο. Έπαιζα θέατρο το βράδυ, και το πρωί σηκωνόμουν για να πάω σινεμά. Έτσι είδα το *Ο Ντιλινγκερ είναι νεκρός*, τον *Σύζυγο της γυναίκας με το μούσι*, το *συζυγικό κρεβάτι*, *Break up*, *El Cochecito*.

Άρχισα να γνωρίζω αυτόν τον σκηνοθέτη, χωρίς να τον έχω δει ποτέ μου. Ο Remy Duchemin που ήταν βοηθός του Φερέρι, με είχε αφήσει να καταλάβω ότι ο Φερέρι έψαχνε μια γυναίκα μάλλον γεμάτη. Χωρίς να μου το ζητήσουν, άρχισα να τρώω, λέγοντας ότι στο



Η Ορνέλα Μούτι και ο Ζεράρ Ντεπαρντιέ στην ταινία του Φερέρι
Η τελευταία γυναίκα, 1976.

κάτω-κάτω 3 κιλά παραπάνω δεν ήταν και τίποτα. Πέρασε καιρός, ένας μήνας, το έβρισκα πολύ, δεν ήμουν συνηθισμένη στον κινηματογράφο. Μου όρισαν κι άλλη συνάντηση, με τον Φερέρι αυτή τη φορά, στα γραφεία του παραγωγού Jean-Pierre Ressam.

Ήταν γεμάτα κόσμο. Πολύς κόσμος σε ένα όχι και τόσο μεγάλο χώρο. Άλλοι όρθιοι, άλλοι καθιστοί. Μου πρόσφεραν θέση. Ένας κύριος όρθιος μου μιλούσε συνέχεια. Εγώ του απαντούσα, είχα την αίσθηση ότι δεν ήταν ο Μάρκο Φερέρι. Πράγματι ήταν ο πρώτος βοηθός του, ο Ερρίκο Μπέργκιερ. Τέλος ένας άντρας άρχισε να μου μιλάει, που καθόταν ακριβώς δίπλα μου και που δεν είχα κοιτάξει αφού παρακολουθούσα αυτόν που μου απηύθυνε το λόγο: ήταν ο Μάρκο Φερέρι. Μου είπε ότι έπρεπε να παχύνω. Ναι, ναι, θα παχύνω.

Λίγες μέρες αργότερα, μου τηλεφώνησαν για μια φωτογράφιση, πληροφωρώντας με ότι θα έπρεπε να ποζάρω με νυχτικό. Δεν ήξερα ακόμα τίποτα για την ταινία εκτός από το ότι έπρεπε να είμαι χοντρή. Ήξερα την διανομή, το όνομα του σκηνοθέτη και το θέμα της ταινίας: η τροφή. Έγινε και η φωτογράφιση. Μετά πέρασε πάλι ένα χρονικό διάστημα αρκετά μακρύ. Μέχρι ένα νέο τηλεφώνημα για να μου ζητήσουν να περάσω από την παραγωγή: ο κύριος Φερέρι θέλει να σας δει. Εν τω μεταξύ, έτρωγα, έτρωγα... Νέα ακόμα ηθοποιοί το έβρισκα υπέροχο. Τη μέρα του ραντεβού, Οκτώβριος ήταν, φόρεσα δύο πουλόβερ και ένα παλτό για να φαίνομαι πιο στρογγυλή από ότι ήμουν. Εκεί έπαθα το σοκ της ζωής μου: στο ίδιο γραφείο, με την προηγούμενη φορά, καθόταν μόνος ο Μάρκο Φερέρι.

Στους τοίχους, φωτογραφίες μου και μόνο, μεγεθυμένες, ασπρόμαυρες. Ο Μάρκο κοιτούσε όλες αυτές τις φωτογραφίες... Δε με είχα ποτέ δει τόσο σε φωτογραφίες. Για μια νέα ηθοποιό του θεάτρου, αυτό αποτελεί όνειρο. Είχα παίξει με τον Jean-Michel Ribes, ή στο TNP με τον Wilson, είχα κάνει κάποιες τουρνέ με το θέατρο. Μάθαινα το επάγγελμά της ηθοποιού του θεάτρου. Και τότε ο Μάρκο μου είπε: «Νομίζω ότι θα σας πάρω για τον ρόλο.» Χάρηκα. Μου είπε ακόμα ότι πρέπει να παχύνω. Να πάρω

είκοσι κιλά! Του είπα: «Σύμφωνου». Ήθελε επίσης να βάζω κόκκινα τα μαλλιά μου αλλά εκείνη την εποχή, δεν ήθελα να μου πειράξουν τα μαλλιά. Θα πάλευα γι'αυτό, τα μαλλιά μου μού ανήκαν. Παρ' όλα αυτά υπάκουσα, και το βρήκα υπέροχο. Το κόκκινο χρώμα γλύκανε τον χαρακτήρα μου, πήγαινε ωραία με την στρογγυλάδα του προσώπου. Μ' έκανε να μοιάζω με ιταλικό πίνακα... Τα καστανά μαλλιά θα'καναν τον χαρακτήρα πιο σκληρό. Όλα αυτά ήταν υπολογισμένα. Φεύγοντας από αυτό το ραντεβού με τον Φερέρι, περπατούσα μέσα σε ένα σύννεφο. Όταν επιτέλους διάβασα το σενάριο η χαρά μου μετριάστηκε: έπρεπε να αντανάσσω τον Τονιάτσι ενώ εκείνος έφτιαχνε το μπόρτς και εκσπερμάτωνε μες στο μπόρτς! Τη στιγμή του θανάτου του έπρεπε να τον αντανάσσω ενώ ο Νουαρέ του'δινε να φάει... Δεν είχα ιδέα για το πως

νυχτικό μου. Πήγα και βρήκα τον Μαρτσέλο, «Μαρτσέλο δεν ξέρω, φοβάμαι, τι θα μου κάνεις;» «Μην ανησυχείς, δεν θα καταλάβεις τίποτα!» Παρ' όλα αυτά, ζήτησα ν' απομακρύνουν λίγο τον κόσμο, δεν χρειαζόταν να δουν τον τεράστιο πισινό μου. Στη διάρκεια του γυρίσματος της σκηνής, πράγματι, δεν κατάλαβα το χέρι του Μαρτσέλο ενώ στα rushes φαίνεται ότι με αγγίζει. Ξαφνικά ανακάλυψα έναν άλλο κόσμο, αυτόν του κινηματογράφου: ο θεατής έχει την αίσθηση ότι είναι πράγματι έτσι αλλά στην πραγματικότητα δεν είναι παρά μια υπόθεση. Όλα έγιναν με ευγένεια, τακτ, ανθρωπιά και πίστη. Με άλλα λόγια το *Μεγάλο Φαγοπότι* δεν είναι μια πορνογραφική ταινία. Τώρα ξέρω πως αν διαβάσω ένα σενάριο αυτού του είδους, ζητάω επεξηγήσεις και μπορώ να διακρίνω πολύ καλά προς ποια κατεύθυνση θα κινηθεί η ταινία. Χρειαζόμαστε λέξεις για να καταλάβουμε μια κατάσταση. Ανακουφίστηκα λοιπόν γυρίζοντας την ταινία.

Ο Μαρτσέλο μου έμαθε την υπομονή. Στο πλατό, αν έπρεπε να περιμένει 5 ώρες πριν γυρίσει το πλάνο του, δεν είχε κανένα πρόβλημα, διάβαζε την εφημερίδα του, κοιμόταν λιγάκι. Έμαθα πολλά κοιτάζοντάς τον. Ο Ούγκο κοιμόταν συνεχώς: είχε δίκιο, έστω και για 10 λεπτά, ξαναπαίρνουμε δυνάμεις, φρεσκάδα. Ο Πικολί με έμαθε πως έπρεπε να γίνεσαι σεβαστός.

Αυτοί οι τέσσερις άντρες αγαπιόντουσαν, σέβονταν ο ένας τον άλλον, διασκέδαζαν μαζί. Υπήρχε και η χαρά γιατί πραγματικά τρώγαμε: δεν υπάρχει τίποτα πιο ελκυστικό στη ζωή από ένα καλό τραπέζι, με καλά κρασιά και καλούς φίλους γύρω γύρω. Εκεί δουλεύαμε μονίμως, γύρω από ένα καλό τραπέζι. Καθώς υπήρχε πολύ φαγητό, το βράδυ μπορούσαμε να καλέσουμε τους φίλους μας. Έτσι τελειώναμε τις μακαρονάδες, τα μύδια, την πολέντα...δεν είχε τέλος αυτή η γιορτή ανάμεσα σε ηθοποιούς και φίλους. Το γύρισμα είχε ξεκινήσει με τους τέσσερις αντρικούς χαρακτήρες, έξω από το σπίτι,

μετά μπήκαμε στο σπίτι, που έγινε ο μοναδικός χώρος. Αλλά όσο προχωρούσε η ταινία- διευκρινίζω ότι γυριζόταν κατά χρονολογική σειρά- οι ανδρικοί χαρακτήρες, ο ένας μετά τον άλλον μας εγκατέλειπαν. Πρώτα ο Μαστρογιάννι, έπειτα ο Πικολί... Ήταν θλιβερό όταν ο Μαρτσέλο «απεβίωσε»: είχε καθίσει στο ψυγείο για μια μέρα, αφού βρισκόταν μέσα στο πεδίο. Την επομένη, αφού ο ρόλος του είχε τελειώσει, δεν ήταν πια εκεί, ενώ στη θέση του ήταν μια κόκλα με ξαναφτιαγμένο το πρόσωπο του Μαρτσέλο. Η ταινία γινόταν όλο και πιο θλιβερή, «ζούσαμε» τον θάνατο του κάθε προσώπου του έργου. Είναι αλήθεια, είχα παχύνει, αλλά ήμουν ευτυχισμένη, ένιωθα καλά με τον εαυτό μου. Ήταν από αφέλεια- από άγνοια; Πολλοί μου έλεγαν: τι θα κάνεις μετά; Απαντούσα πως



Όλοι η παρέα στις Κάννες τον Μάιο του 1973 (από αριστερά: Μισέλ Πικολί, Ούγκο Τονιάτσι, Φίλιπ Νουαρέ, Αντρέα Φερεόλ και Μάρκο Φερέρι.

γίνεται κάτι τέτοιο στον κινηματογράφο. Η απάντηση ήρθε, αλλά συνέχιζα να τρώω. Ο Μάρκο με καλούσε συχνά να φάμε στο εστιατόριο, οι φιλενάδες μου έλεγαν ότι τρελάθηκα... κατάντησε εποποιΐα: δυο μήνες της ζωής μου με το φαΐ, μου έγινε έμμονη ιδέα. Η έκπληξη ήρθε στο γύρισμα. Οι σκηνές που εκ των προτέρων έβρισκα δύσκολες ή «ιδιαίτερες» δεν γυρίστηκαν με τόσο ωμό τρόπο όπως φαινόταν στο στάδιο του σεναρίου. Μπορώ να πω πως κανένας απ' αυτούς τους 4 άντρες δεν με άγγιξε και ούτε εγώ τους άγγιξα.

Η πρώτη σκηνή που γύρισα ήταν αυτή με τον Μαρτσέλο δίπλα στην πηγή: μου ζητάει να βγάλω το

το μετά ήταν μετά, κι ότι είχα κάτι να κάνω αυτή τη στιγμή: μπόρεσα ν' αρπάξω την ευκαιρία τη στιγμή που μου προσφέρθηκε. Μια μέρα, στα rushes, είδα τον πισινό μου και άρχισα να ουρλιάζω, να κλαίω. Όλοι με παρηγόρησαν...

Το να παχύνω στα πλαίσια του γυρίσματος δε με προβλημάτιζε, αλλά με το που με είδα ξαφνικά στην οθόνη... Γινόταν ένας καθρέφτης που μου' λέγε την αλήθεια... Στεναχωρήθηκα πολύ. Ο ρόλος μου αφορούσε την γυναίκα, όλες τις γυναίκες, ενσαρκώνει την μητρότητα, είναι αυτή που κάνει την παραμάνα με τον Νουαρέ. Με τους άλλους ήταν περισσότερο η «πόρνη». Είναι αυτή που συνοδεύει, μέχρι τον θάνατο. Είναι μια γυναίκα που προσφέρεται σε όλους αυτούς τους άνδρες, όπως προσφέρουμε την κοιλιά μας. Είναι η γη, η άκρα θηλυκότητα. Όταν λέω πόρνη δεν είναι αρνητικό, είναι αυτή που δίνεται, γιατί αυτό κάνει καλό στον άνδρα. Είναι επίσης η εξυπνάδα, γιατί, χωρίς να λείπει τίποτα, χωρίς να μιλάει μαζί τους γι' αυτό, καταλαβαίνει και αποδέχεται τα πάντα σαν μια μητέρα που δέχεται και συγχωρεί τα παιδιά της... Είναι επίσης ο Άγγελος του θανάτου, γιατί τους βοηθά παίρνοντας κέρδος, παίρνοντας ευχαρίστηση. Συμμετέχει σ' αυτόν τον τελευταίο δρόμο, συνοδεύοντάς τους ταυτόχρονα.

Είναι αυτό που μια μητέρα μπορεί να δώσει στα παιδιά. Είναι αυτή που τρέφει, που προστατεύει, αυτή που εμπιστεύονται. Και η νηπιαγωγός αυτό είναι. Ξέρει πως να τα καταφέρνει, να τα πλησιάζει... Ο Μάρκο είχε αυτό το παιδικό βλέμμα, αλλά με αυτή τη βαρύτητα. Σε όλη τη ζωή μου, αυτή θα είναι η πιο υπέροχη εμπειρία μου: ένας πρώτος μεγάλος ρόλος, με μια σπουδαία διανομή και έναν ασυνήθιστο σκηνοθέτη, μετά αυτή η επιτυχία σου ανοίγει όλες τις πόρτες. Χρωστάω όλα αυτά στον Μάρκο. Αν δεν τον είχα συναντήσει, δεν ξέρω τι θα είχε γίνει.

Φοβόμουνά τόσο πολύ στη διάρκεια αυτού του γυρίσματος, ένας φόβος μήπως δεν κάνω κάτι καλά. Επί πλέον, ο Μάρκο δεν μου είχε κάνει δοκιμαστικά, μόνο αυτές τις φωτογραφίες. Στην πρώτη σκηνή έτρεμα... Αισθανόμουν μεγάλη ευθύνη, ήθελα να του αποδείξω ότι μπορούσα να ανταποκριθώ στον χαρακτήρα. Μιλούσαμε κιάλας, φυσικά, αλλά δεν ξέρω αν, στη διάρκεια του γυρίσματος, κατάλαβα το βάθος και τη σημασία της ταινίας. Ουσιαστικά ο κεραυνός μου ήρθε στην προβολή στις Κάννες, όπου είδα την ταινία για πρώτη φορά. Πρέπει να υπήρχε μια αθωότητα, μια αρμονία στο γύρισμα, γιατί όλα πήγαιναν μια χαρά ανάμεσα στον Μάρκο και μένα, ανάμεσα στους ηθοποιούς και μένα. Αλλά απείχα πολύ από το να αμφιβάλλω για την σημασία της ταινίας. Μετά το γύρισμα, έφυγα κατευθείαν για τις πρόβες του *Ρωμαίου και Ιουλιέτας* του Robert Hossein, στη Reims. Εκεί, με πήραν τηλέφωνο για να μου πουν ότι η ταινία θα πήγαινε στις Κάννες. Και τον Μάιο, να' μαι στην αίθουσα του παλαιού Μεγάρου του φεστιβάλ. Ο πατέρας μου ήταν εκεί, με μια ομάδα φίλων και συγγενών. Η προβολή αρχίζει, είχα γοητευθεί, ξαναβρίσκοντας την ευχαρίστηση που είχαμε στο γύρισμα, αλλά ανακαλύπτοντας την ταινία στην



ολοκληρωτική της μορφή. Ταυτόχρονα, συνειδητοποιούσα ότι ο πατέρας μου βρισκόταν πίσω μου, και υπήρχαν οι πισινοί, η περίφημη «τάρτα Αντρέα»... Στο τέλος της προβολής, το πρώτο πράγμα που έκανα ήταν να γυρίσω προς τον πάτερα μου· κι εκείνος, που ήταν ένας υπέροχος άνθρωπος, μου έκανε σήμα με τον αντίχειρα σηκωμένο. Μετά, πολλοί γιουχάρανε στην αίθουσα, από την μια μεριά το σκάνδαλο, απ' την άλλη ο θριαμβός. Για μένα αυτό ήταν ένα άλλο σοκ: πως ο κόσμος μπορεί να ουρλιάζει τόσο για μια ταινία! Δεν μπορούσα να φανταστώ ότι κάτι τέτοιο θα μπορούσε να αποδεσμεύσει τόσα Πάθη! Ο κόσμος από την πλατεία μας φώναζε. Κάποιος μάλιστα, αυτό δεν θα το ξεχάσω ποτέ, ουρλιάζε: «Τώρα, κατουρήστε μας κιάλας.»

Αυτή η φράση ειπώθηκε εκεί, στο Μέγαρο, στο τέλος, ακριβώς, της ταινίας! Υπήρξαν ανυπόφορα Οουου! καθώς και βροντερά χειροκροτήματα... Προσπαθήσαμε να κατεβούμε τις σκάλες, οι άνθρωποι ουρλιάζαν πίσω μας. Κάτω, μια κυρία με άρπαξε και με ταρακούνησε σαν δαμασκηνιά λέγοντάς μου: «Ντρέπομαι που είμαι Γαλλίδα!» Ήμουν πραγματικά πανικόβλητη... και χρειάστηκε να περάσουμε όλη τη βραδιά περιτριγυρισμένοι από φύλακες, γιατί θέλαν να μας επιτεθούν... Δυο μήνες μετά πήγαμε με μια φίλη να φάμε σ' ένα ιταλικό εστιατόριο και με το που μπαίνα, ένας κύριος σηκώνεται έρχεται προς το μέρος μου και μου λέει: «Είναι ντροπή να σας βλέπω εδώ, φεύγω!» Όταν βγήκε η ταινία, ελάμβανα μηνύματα από άνδρες... Τους είχε συναρπάσει αυτή η γυναικεία εικόνα, μου κολλούσαν χωρίς μέτρο. Ο Μάρκο είχε φέρει στη μόδα την στρογγυλή γυναίκα, αυτή που κάνει καλό. Είχα γίνει φαντασίωση για τους άνδρες. Αναγκάστηκα να προφυλάσσομαι στην ιδιωτική μου ζωή, να μετακομίσω, να αλλάξω συνοικία. Ήταν μια άπιστευτη περίοδος στη ζωή μου, αυτό ξεπερνούσε τα όρια της ταινίας...

Νομίζω πως ο Μάρκο διασκεδάζε πολύ με όλα αυτά. Οι άλλοι ηθοποιοί ήταν καλύτερα προετοιμασμένοι από μένα. Ακριβώς επειδή όλοι μας λατρεύαμε την ταινία, αφήσαμε να δημοσιευτούν στις εφημερίδες ακόμα και απαντήσεις που μας προσβάλλανε, με την υπογραφή τη δική μας, της παραγωγής, και άλλων ηθοποιών που υποστηρίζανε τον Μάρκο και την ταινία του. Στο Paris Match, υπήρχε ένας δημο-

σιογράφος κατά, και γράφανε τρεις σελίδες ο καθένας... Μετά ξαναγύρισα στο θεατρικό μου έργο... Ξαναβρήκα όλη την ομάδα της ταινίας πολύ καιρό μετά, σε μια παρουσίασή της στην Νέα Υόρκη. Ο Μάρκο ήταν πολύ περήφανος που είχε κάνει αυτή την ταινία, που έβρισκε τέτοια αναγνώριση. Το *Μεγάλο Φαγοπότι* υπήρξε μια τεράστια επιτυχία στη Γαλλία, στον κόσμο, και η πρώτη επιτυχία για τον Μάρκο. Είναι μια οραματική ταινία, που θα μείνει στην ιστορία του κινηματογράφου. Την ίδια εποχή, υπήρχαν το *La Maman et la Putain* (Ζάν Εστάς), *Το τελευταίο τανγκό στο Παρίσι*. Αυτές οι ταινίες βγήκαν μαζί σχεδόν και προκαλούσαν απίστευτες αντιδράσεις. Σήμερα, δεν έχουμε πια αυτές τις ταινίες που προκαλούν τόσες αναταραχές, τόσες συζητήσεις... υπήρχε ζωή.

Ο Μάρκο είναι ο πατέρας μου στον κινηματογράφο... Η ταινία του μου άνοιξε τις πόρτες του Ιταλικού κινηματογράφου, για τον οποίο δούλεγα πολύ, και του ευρωπαϊκού: ο Φασμλίντερ, ο Σρέτερ, ο Γκρίναγουέι ήρθαν μετά από αυτή την ταινία. Μόνο μια ταινία τέτοιας δύναμης, τέτοιου ύψους, μπορεί να

το επιτρέψει αυτό. Είναι μια ταινία που σημάδεψε τόσο πολύ τα πνεύματα... Είναι λουπόν, μια ταινία που δημιούργησε την καριέρα μου. Αλλά με θυσιές, γιατί χρειάστηκε να χάσω βάρος. Αργότερα ξαναείδα τον Μάρκο που μου είπε: «Είναι γελοίο, δεν έπρεπε ν' αδυνατίσεις». Με είχε δημιουργήσει γυναίκα στρογγυλή, αλλά Ρούμπενς, ευχάριστη, όμορφη μέσα στο σώμα της. Δυσανεστήθηκε που αδυνάτισα, ακόμα και αν αυτό μου πήρε μερικά χρόνια. Η αντίδρασή του μ' έκανε να σκεφτώ, είπα στον εαυτό μου: έκανα αυτό τον υπέροχο ρόλο, αλλά πρέπει η γυναίκα που είναι μέσα μου να είναι ευτυχισμένη. Στην ουσία, έσπασα από μονή μου την εικόνα που είχε δημιουργήσει από μένα... και, κάποια στιγμή, είπα πως είχε ίσως δίκιο. Αλλά τέλος πάντων, έπρεπε να ξαναβρώ τον εαυτό μου...

Από τα Cahiers du Cinema

Ιούλιος '97

Μετάφραση: Πηνελόπη Ηλιάσκου



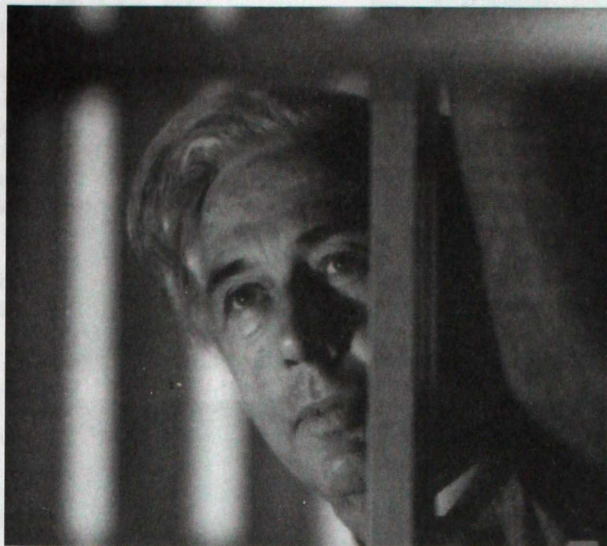
Εις μνήμην

Μάρκο Φερέρι,

που πέθανε στις 9 Μαΐου 1997

Σημειώσεις για τον κινηματογράφο

Ρομπέρ Μπρεσόν



Να απαλλαγώ από το σωρό των σφαλμάτων και των ψεμάτων που έχουν συσσωρευθεί.

Να γνωρίσω τα εκφραστικά μέσα μου, να βεβαιωθώ γι' αυτά.

*

Η ικανότητα να επωφελούμαι από τα εκφραστικά μέσα μου λιγοστεύει όσο αυξάνεται ο αριθμός τους.

*

Κινηματογραφική ταινία όπου η έκφραση επιτυγχάνεται με αναφορές εικόνων και ήχων κι όχι με μιμικές κινήσεις και με διακυμάνσεις της φωνής (ηθοποιών και μη-ηθοποιών). Ταινία που δεν αναλύει, δεν εξηγεί. Επανασυνθέτει.

*

Μια εικόνα πρέπει να μεταπλάθεται όταν έρχεται σ' επαφή με τις άλλες εικόνες, όπως ένα χρώμα δίπλα σε άλλα χρώματα. Ένα μπλε δεν είναι το ίδιο μπλε δίπλα σ' ένα πράσινο, σ' ένα κίτρινο, σ' ένα κόκκινο. Δεν υπάρχει τέχνη χωρίς μετάπλαση.

*

Το αληθινό του κινηματογράφου δεν μπορεί να είναι το αληθινό του θεάτρου ή του μυθιστορήματος ή το αληθινό της ζωγραφικής. (Αυτό που ο κινηματογράφος συλλαμβάνει με τα δικά του μέσα δεν μπορεί να είναι αυτό που το θέατρο, το μυθιστόρημα ή η ζωγραφική συλλαμβάνουν με τα δικά τους μέσα).

*

Κινηματογραφική ταινία όπου οι εικόνες, όπως οι λέξεις ενός λεξικού, δεν έχουν δύναμη και αξία παρά μόνο σε σχέση με τη θέση και την αμοιβαία σχέση τους.

*

Αν μια εικόνα κοιταγμένη ξεχωριστά, εκφράζει καθαρά κάτι, ενδεχόμενα μια κάποια ερμηνεία, θα μεταπλασθεί όταν έρθει σ' επαφή με τις άλλες εικόνες. Οι άλλες εικόνες δε θα ασκήσουν καμιά ισχύ επάνω της, αυτή δε θα ασκεί καμιά ισχύ στις άλλες εικόνες.

Ούτε δράση, ούτε αντίδραση. Είναι οριστική και άχρηστη για το κινηματογραφικό σύστημα. (Ένα σύστημα δεν καθορίζει τα πάντα. Είναι απλώς πρόκληση για κάτι).

*

Να πλαταίνω τις εικόνες μου (όπως με το σίδερο του σιδερώματος) χωρίς να τις ξεχειλώνω.

*

Να μοντάρω μια ταινία, σημαίνει να συνδέω μεταξύ τους τα πρόσωπα και να τα συνδέω με τα αντικείμενα μέσω των βλεμμάτων.

*

Δύο άνθρωποι που κοιτάζονται στα μάτια δε βλέπουν τα μάτια τους αλλά το βλέμμα τους. (Ισως είναι αυτός ο λόγος που μερδευόμαστε όσον αφορά το χρώμα των ματιών;).

*

Η ταινία μου γεννιέται πρώτη φορά στο κεφάλι μου και πεθαίνει στο χαρτί. Ανασταίνεται από τα ζωντανά πρόσωπα και τα πραγματικά αντικείμενα που χρησιμοποιώ και τα οποία πεθαίνουν πάνω στο φιλμ. Όμως όταν τοποθετηθούν με μια συγκεκριμένη σειρά και προβληθούν στην οθόνη αποκτούν ψυχή, όπως τα άνηθ μέσα στο νερό.

*

Δημιουργώ δε σημαίνει παραμορφώω κι ανακαλύπτω τα πρόσωπα και τα πράγματα. Σημαίνει δημιουργώ ανάμεσα στα πρόσωπα και τα πράγματα που ήδη αποκτούν και έτσι αυτά υφίστανται καινούργιες αναφορές.

*

Στα μοντέλα σου: «Μη σκέφτεστε τι λέτε, μη σκέφτεστε τι κάνετε». Καθώς και «Μη σκέφτεστε αυτό που λέτε, μη σκέφτεστε αυτό που κάνετε».

*

Η φαντασία βλέπει περισσότερο προς τα συναισθήματα παρά προς τα γεγονότα αν και θέλει τα



πρώτα όσο πιο τεκμηριωμένα γίνεται.

Θα καθοδηγήσεις τα μοντέλα σου με τους δικούς σου κανόνες, αφήνοντας αυτά να επενεργήσουν στον εαυτό τους, και αφήνοντας αυτά να επενεργήσουν σε σένα.

Η κινηματογράφηση. Να μπαίνεις σε μια κατάσταση έντονης άγνοιας και περιέργειας και παρόλα αυτά να βλέπεις τα πράγματα από πριν.

Αναγνωρίζουμε το αληθινό από την αποτελεσματικότητά του, τη δύναμή του.

Μέσα στο ανακάτεμα του αληθινού με το ψεύτικο, το αληθινό αποφέρει το ψεύτικο, το ψεύτικο εμποδίζει να πιστέψουμε στο αληθινό. Ένας ηθοποιός που παριστάνει ότι φοβάται τον πνιγμό, πάνω στη γέφυρα ενός αληθινού караβιού κτυπημένου από πραγματική τρικυμία, δε μας πείθει ούτε για τον ίδιο, ούτε για το караβι, ούτε για την τρικυμία.

Όχι μουσική υπόκρουση, ούτε στήριξη, ούτε ενίσχυση. Καθόλου μουσική.

Πρέπει οι θόρυβοι να γίνουν μουσική.

Μια εικόνα δεν έχει απόλυτη αξία. Οι εικόνες και οι ήχοι δεν οφείλουν την αξία και τη δύναμή τους παρά μονάχα στη χρήση για την οποία εσύ τους προορίζεις.

Μια εικόνα πολύ συνηθισμένη (κλισέ) δε θα φανεί ποτέ σωστή, ακόμα κι αν είναι.

Κάνε το μοντάζ της ταινίας σου στηριζόμενος στο γύρισμα. Δημιουργείται ένα πυρήνας (ασφάλειας και δύναμης) γύρω από τον οποίο περιστρέφονται όλα τα υπόλοιπα.

Αυτό που κανένα ανθρώπινο μάτι δεν είναι ικανό να συλλάβει, κανένα μολύβι, κανένα πινέλλο ή πένα να προσδιορίσει, η κινηματογραφική μηχανή το συλλαμβάνει χωρίς να ξέρει τι είναι και το προσδιορίζει με την ανενδοίαστη αδιαφορία μιας μηχανής.

Κινηματογραφώ κάποιον δεν σημαίνει του προσδίδω ζωή. Ακριβώς επειδή οι ηθοποιοί είναι ζωντανά πλάσματα μπορούν να ζωντανεύουν ένα θεατρικό έργο.

Ένας στεναγμός, η σιωπή, μια λέξη, μια φράση, κάποιος θόρυβος, ένα χέρι, ολόκληρο το μοντέλο σου, το πρόσωπό του, σε στάση, σε κίνηση, στο προφίλ, αντικριστά, ένα θέαμα τεράστιο, το διάστημα περιορισμένο... Κάθε πράγμα ακριβώς στη θέση του: τα μόνα σου εκφραστικά μέσα.

Ο ανεπαίσθητος δεσμός που ενώνει τις πιο απομακρυσμένες και τις πιο διάφορες εικόνες σου, είναι το όραμά σου.

Η δύναμη που έχουν οι εικόνες σου (διευρυμένες) να είναι άλλες απ' αυτές που είναι. Η ίδια εικόνα που περνά μέσα από δέκα διαφορετικά μονοπάτια θα είναι δέκα φορές μια διαφορετική εικόνα.

Τις ιδέες να τις κρύβεις έτσι που να μπορούμε να τις βρούμε. Το πιο σημαντικό θα είναι και το πιο καλά κρυμμένο.

Να μη κινηματογραφώ για να εικονογραφήσω μια

άποψη ή για να δείξω άντρες και γυναίκες από μια εξωτερική σκοπιά, αλλά για να ανακαλύψω από τι υλικό είναι φτιαγμένοι. Να φτάνω ως την «καρδιά της καρδιάς» που δεν παρασύρεται ούτε από την ποίηση, ούτε από τη φιλοσοφία, ούτε από τη δραματολογία.

Εικόνες και ήχοι σαν τους ανθρώπους που γνωρίζονται στο δρόμο και δεν μπορούν πια να χωρίσουν.

Τίποτα πολύ, τίποτα που να λείπει.

Η μουσική πιάνει όλο το χώρο χωρίς να προσδίδει καμία αξία στην εικόνα στην οποία προστίθεται.

Μία μόνο λέξη ή μία μόνο κίνηση λανθασμένη ή απλά κακοβαλμένη εμποδίζει το σύνολο.

Αφελής βαρβαρότητα του ντουμπλάζ.

Φωνή χωρίς πραγματικότητα, ασύμφωνη με την κίνηση των χειλιών. Σε αντίθετο ρυθμό με τους πνεύμονες και την καρδιά. Που «έχουν εξαπατήσει το στόμα».

Ένα παλιό πράγμα γίνεται καινούργιο αν το αποσπάσεις από αυτά που από συνήθεια το περιβάλλουν.

Ψάξε για μια σχέση ανάμεσα στην εικόνα, τον ήχο και τη σιωπή. Να δίνουν την εντύπωση πως είναι ικανοποιημένα μαζί, πως βρήκαν τη θέση τους. Μίλων: Silence was pleased.

Βάθυνη την αίσθησή σου. Ψάξε να δεις τι υπάρχει μέσα. Μην το αναλύεις με λέξεις. Μετάγραφέ το σε ανάλογες εικόνες, σε ισοδύναμους ήχους. Όσο πιο διαυγής είναι τόσο πιο πολύ επικυρώνεται το στυλ σου. (Στυλ: ό,τι δεν είναι τεχνική).

Η ταινία σου πρέπει να μοιάζει μ' αυτήν που βλέπεις μόλις κλείσεις τα μάτια σου. (Πρέπει να είσαι ικανός ανά πάσα στιγμή να τη δεις και να την ακούσεις ολόκληρη).

Να ξέρεις καλά τι γυρεύει εκεί πέρα ο κάθε ήχος (ή η κάθε εικόνα).

Αυτό που απευθύνεται στα μάτια δεν πρέπει να κάνει την ίδια δουλειά μ' αυτό που απευθύνεται στ' αυτιά.

Εάν τα μάτια έχουν τελείως κατακτηθεί μη δίνεις τίποτα ή σχεδόν τίποτα στ' αυτιά. Και αντίστροφα. Αν τα αυτιά έχουν τελείως κατακτηθεί μη δώσετε τίποτα στα μάτια. Δεν μπορούμε να είμαστε την ίδια στιγμή και όλο μάτια και όλο αυτιά.

Όταν ένας ήχος μπορεί να αντικαταστήσει μία εικόνα, απέφυγέ την ή ουδετεροποίησέ την. Τα αυτιά έχουν το πλεονέκτημα να εισχωρούν στο εσωτερικό

ενώ τα μάτια να βαδίζουν στο εξωτερικό.

Ποτέ δεν πρέπει ο ήχος να υπάρχει προς σωτηριάν μιας εικόνας, ούτε μία εικόνα προς σωτηριάν κάποιου ήχου.

Αν ένας ήχος είναι το αναγκαίο συμπλήρωμα μιας εικόνας, δώστε έμφαση είτε στην εικόνα είτε στον ήχο. Αν είναι ίσα και τα δύο, θα καταποντισθούν, ή θα ξεθωριάσουν όπως λέμε για τα χρώματα.

Ο ήχος και η εικόνα δεν πρέπει να προχωρούν μαζί, αλλά το καθένα να δουλεύει διαδοχικά, όπως στη σκυταλοδρομία.

Όταν το μάτι προκαλείται κάνει ανυπόμονο το αυτί, όταν το αυτί προκαλείται κάνει το μάτι ανυπόμονο. Να χρησιμοποιείς αυτή την ανυπομονησία. Η δύναμη του κινηματογράφου έγκειται στο ότι απευθύνεται στις δύο αισθήσεις με τρόπο ρυθμιστικό.

Στη μέθοδο της ταχύτητας, του θορύβου, αντιπαραθέτω τη μέθοδο της βραδύτητας και της σιωπής.

Η πραγματικότητα μόλις φθάσει στο μυαλό παύει να είναι πραγματικότητα. Η ματιά μας είναι πολύ διανοητική και σκεπτόμενη.

Δύο τα είδη της πραγματικότητας: 1ο Η σκληρή πραγματικότητα καταγραμμένη από τη μηχανή έτσι όπως είναι. 2ο Αυτό που εμείς αποκαλούσαμε πραγματικότητα και είναι παραμορφωμένη από την μνήμη μας και τους λανθασμένους μας υπολογισμούς.

Το πρόβλημα: Το να φαίνεται αυτό που εσύ βλέπεις μέσα από την παρεμβολή της κινηματογραφικής μηχανής που δε βλέπει αυτό που βλέπεις εσύ.

Και να ακούγεται αυτό που εσύ ακούς μετά την παρεμβολή μιας άλλης μηχανής που δεν ακούει αυτό που εσύ ακούς.

Τα πρόσωπα και τα πράγματα της ταινίας σου πρέπει να βαδίζουν με το ίδιο βήμα, συντροφικά.

Το μάτι επιφανειακό (γενικά), το αυτί βαθύ και ερευνητικό. Το σφύριγμα μιας ατμομηχανής μας δημιουργεί αμέσως την εντύπωση ενός ολόκληρου σταθμού.

Όχι στην ψυχολογία (αυτήν που δεν αποκαλύπτει παρά μόνο ότι μπορεί να εξηγήσει).

Όταν δεν ξέρεις τι κάνεις και αυτό που κάνεις είναι καλύτερο, εκεί βρίσκεται η έμπνευση.

Μοντάζ. Πέρασμα των νεκρών εικόνων σε ζωντανές εικόνες. Όλα ξαναανθίζουν.

Επιλογή, μετάφραση: Μάκης Μωραϊτης



Κένεθ Άνγκερ, ο μετρ της τελετουργίας

Olivier Joyard

Ο Κένεθ Άνγκερ σε φωτογραφία του 1963

Ο Κένεθ Άνγκερ μόλις διασχίζει το δεύτερο μισό του αιώνα ακριβώς όπως ξεκίνησε, πλέοντας σε παραγμένα νερά, μακριά από τον ακαδημαϊκό κινηματογράφο, βαδίζοντας ακριβώς στο περιθώριό του. Από την πρώτη του ταινία, όταν στα 17 του χρόνια σκηνοθετεί την πρώτη του «εφηβική αταξία», τα *Πυροτεχνήματα* το 1947, έγινε μια μυθική φιγούρα, παραγνωρισμένη όμως, αλλά πάντως ένας σημαντικός εκπρόσωπος ενός παραγκωνισμένου είδους, όπως είναι ο πειραματικός κινηματογράφος. Ο όρος αυτός, βέβαια, είναι κάπως πρόχειρος και απλοϊκός προκειμένου να περιγράψει ταινίες που έχουν κάποια αυθάδεια και μοναδικότητα.

Ο Κένεθ Άνγκερ υποστηρίζει ότι ποτέ δεν είχε κηρύξει κανένος είδους πόλεμο, σε προσωπικό επίπεδο, με κανέναν. Απαντάει όμως και στους υποστηρικτές της Πρωτοπορίας, λέγοντας: «Πιστεύω ότι η Πρωτοπορία είναι μια επίδειξη αυθάδειας. Μπορούμε να κάνουμε τα πάντα με τον κινηματογράφο: ντοκιμαντέρ, πορνογραφία, τέχνη ή σκουπίδια! Προσωπικά, μ' αρέσει να δουλεύω τις ταινίες μου μ' ένα δικό μου τρόπο. Αυτό δεν μπορεί να το επιτύχει κανείς σε εμπορικά πλαίσια, γιατί εκεί υπάρχουν περιορισμοί, ημερομηνίες λήξεως που πρέπει να τις λάβουμε υπ' όψη μας,

και πάντοτε πρέπει κάποιους να ικανοποιείς».

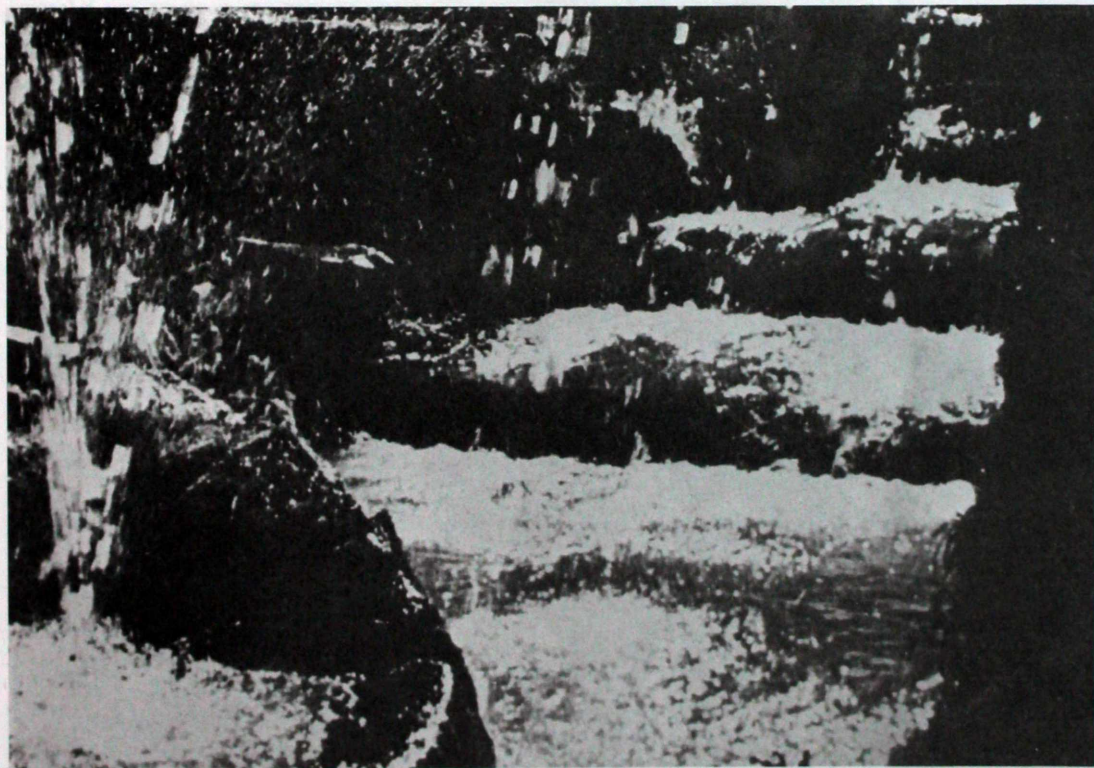
Ο Κένεθ Άνγκερ έχει να γυρίσει ταινία εδώ και πολλά χρόνια, από το 1980 (*Lucifer Rising*), ενώ στο διάστημα 1947-80, έχει σκηνοθετήσει μόνο 10, μένοντας πάντα στο περιθώριο του κλασικού συστήματος. Οι περισσότερες ταινίες του είναι πολύ σύντομες. Καμία δεν ξεπερνάει τα 40 λεπτά. Αυτή η αναιμική παραγωγή φανερώνει παρ' όλα αυτά μια εμμονή για τελειότητα. Ο ίδιος, λέει χαρακτηριστικά: «Ποτέ δεν είχα αρκετά χρήματα για να ολοκληρώσω τις ταινίες μου, αλλά αυτό ήταν προσωπική μου επιλογή. Έπρεπε να περιμένω. Αυτό μου έδωσε μια μεγάλη ελευθερία, τη δυνατότητα να ανασκευάζω συνεχώς τις ταινίες μου», ταινίες σε διαρκή εξέλιξη, που περικλείουν τα μυστικά ενός παθιασμένου καλλιτέχνη. Από τον διακριτικό μιμηταλισμό του *Puce moment* (1949) μέχρι την μεγαλοστομία του *Inauguration of the pheasure Dome* (1954), ο Άνγκερ δεν σταμάτησε να παραγεμίζει το «σύμπαν» του με βία αλλά και με χάρη όπως κάθε μεγάλος καλλιτέχνης, στήριξε το έργο του πάνω σε μια έμμονη ιδέα, το να κάνει τις ταινίες του ένα είδος τελετής, έτσι ώστε να βοηθήσει το θεατή να διεισδύσει σ' έναν κόσμο φαντασμάτων και μαγείας.

Η Βαβυλωνία του Χόλιγουντ

Ολόκληρο το έργο του Κένεθ Άνγκερ χαρακτηρίζεται από μια διαφορούμενη στάση απέναντι στον κινηματογράφο. Από μικρό παιδί ο Άνγκερ συγκεντρώνει φωτογραφίες και άρθρα σχετικά με το Χόλιγουντ, ιδιαίτερα της δεκαετίας του '20, τα οποία έχουν να κάνουν με διαστροφές, όργια κλπ... «Εμαθα να διαβάζω χάρη σ' αυτές τις σκανδαλοθηρικές στήλες των εφημερίδων» λέει ο ίδιος. Έτσι τα μυστικά που συγκέντρωσε διαβάζοντας όλα αυτά τα άρθρα θα τα μεταφέρει στο βιβλίο του *Η Βαβυλωνία του Χόλιγουντ* που πρωτοεκδόθηκε στη Γαλλία το 1957. Η δεκαετία του '20 συμβολίζεται από τον Βαλεντίνο, που, όμως, πεθαίνει μαζί με τον βωβό κινηματογράφο. Ο Άνγκερ όμως πάντοτε θα τον θαυμάζει. Αν και ο Άνγκερ γεννιέται με τον ομιλούντα κινηματογράφο, δεν τον αντιμετωπίζει σαν κάτι σημαντικό. Εκτός ορισμένων μικρών εξαιρέσεων, οι ταινίες του δεν έχουν διάλογους, ούτε και σύγχρονο γύρισμα. Με το *Puce moment*, ένα αληθινό θαύμα λεπτότητας και γλυκύτητας, σύντομης διάρκειας ενός (1) λεπτού, ο σκηνοθέτης μας παραδίδει μια νοσταλγική ματιά στον κινηματογράφο και στα συστατικά που τον γοητεύουν. Είναι η πρώτη του έγχρωμη ταινία. Εκεί ενυπάρχουν οι αναμνήσεις του από τη γιαγιά του, που ήταν ράφτρα, στο Χόλιγουντ, και η οποία τον ενθάρρυνε στην σκηνοθετική του κατεύθυνση. Η ταινία αναφέ-

ρεται επίσης στην Μπ. Λαμάρ, άλλη μια σταρ του βωβού. Η εισαγωγή της ταινίας περιλαμβάνει μια πολύ φαντασμαγορική παρέλαση που παρουσιάζεται από μια γυναίκα με «τετρατόδη μαλλιά». Έπειτα αυτή τη γυναίκα τη βλέπουμε να επιδίδεται σε πολλές διαφορετικές πόζες. Ο Άνγκερ μας βεβαιώνει ότι δεν έχει καμία απολύτως πρόθεση να αντιγράψει τον κινηματογράφο του Χόλιγουντ. Θέλει να δημιουργήσει τη δικιά του γλώσσα, χρησιμοποιώντας όμως τους μύθους του Χόλιγουντ. Η κλασική αφήγηση δεν τον αφορά. Αυτό που τον συγκινεί είναι οι αισθήσεις και επίσης ο αισθησιασμός της ποίησης, ο οποίος προέρχεται από την εικόνα και την αντιγραφή της. Μακριά από την εικονογραφική αντίληψη αυτής της ομορφιάς, τα πάντα στην ταινία του είναι ζωντανά και επιχρωματισμένα, και αναφέρονται άμεσα στην ψυχή. Μακριά από το Χόλιγουντ ο Άνγκερ διατηρεί μια πρωτότυπη σχέση με τον Αϊζενστάιν και ιδιαίτερα με μια από τις ανολοκλήρωτες ταινίες του Ρώσου, το *Que viva Mexico*. «Η γιαγιά μου, μια φορά, με συνόδευσε να δω μια ταινία που λεγόταν *Thunder under Mexico*. Νόμιζε ότι ήταν ντοκιμαντέρ. Όμως στην πραγματικότητα ήταν μια εκδοχή της ταινίας του Αϊζενστάιν, μονταρισμένη από τον παραγωγό της. Ακόμη κι αν αυτή η ταινία δεν ανταποκρινόταν στις επιθυμίες του δημιουργού της, εμένα με σοκάρισε. Ήμουν τότε πολύ μικρός. Θυμόμουν μια σκηνή όπου οι χωρικοί επαναστατούν και τιμωρούν τους κτηματίες. Τους

Από τα Υδροτεχνήματα



θάβουν μέσα στο χρώμα μέχρι τη μέση, και μετά αφήνουν τα άλογα να τριγυρνούν γύρω τους, μέχρι να πεθάνουν! Ήταν στ' αλήθεια πολύ σοκαριστική σκηνή. Ο Άνγκερ, ξαναβλέπει την ταινία λίγο αργότερα, εργαζόμενος σαν βοηθός του H. Langlois στη ταινιοθήκη του Παρισιού, στις αρχές της δεκαετίας του '50. Ο Langlois του ζητάει να μοντάρει το *Que viva Mexico* χρησιμοποιώντας σκηνές σκόρπιες, αλλά και σύμφωνα με τις γραπτές οδηγίες του Αϊξενστάιν. Ο Άνγκερ ακούει με κάποια μετριοφροσύνη αυτή την πρόταση, λέγοντας: «Ποτέ δεν θα ήθελα να έκανα το μοντάζ στη θέση του... Το μόνο που ήθελα ήταν να δείξω πόσο υπέροχες εντυπώσεις μπορούν να μας χαρίσουν οι ταινίες του. Ήταν μια ενδιαφέρουσα εμπειρία αλλά ποτέ δεν διανοήθηκα να παρουσιάσω το τελικό αποτέλεσμα σαν την οριστική εκδοχή της ταινίας. Για μένα η ταινία αυτή θα είναι πάντοτε ένα χαμένο αριστούργημα, μια τραγική ιστορία». Από αυτή του την εμπειρία, ο Άνγκερ διατηρεί την αυθάδη και μοναδική μορφή του κινηματογράφου, συγκρατεί τις δυνατές και ενοχλητικές εικόνες, που ακόμη και σήμερα διατηρούνε την ίδια μόνιμη αίσθηση παράβασης των νοημάτων και της σκέψης. Μ'αυτή την έννοια, το μοντάζ του Άνγκερ και τη σκηνοθετική του τεχνική, πρέπει να τα εκλάβουμε σαν αυστηρά όργανα ποιητικής δημιουργίας.

Η ποίηση: η μηχανική της ρευστής εικόνας

Ο Άνγκερ πάντοτε σύγκρινε τις ταινίες του με τα κινηματογραφικά ποιήματα, όχι όμως από κομπασμό. Όμως ένας από τους μεγαλύτερους ποιητές του κινηματογράφου, ο Ζαν Κοκτώ, του απέδωσε ένα βραβείο στο φεστιβάλ του Μπιάριτζ το 1949. Ο ίδιος ο Άνγκερ θα γράψει αργότερα στο ημερολόγιό του σχετικά μ' αυτή την ταινία ότι: «τα *Πυροτεχνήματα* ταυτίζονται με τις ενδόμυχες σκέψεις μου για την ηλικία των 17 χρόνων, που είχα όταν έκανα την ταινία, σκέψεις περί αμερικανικού ναυτικού, περί αμερικάνικων Χριστουγέννων και περί της γιορτής της Απελευθέρωσης».

Στην ταινία αυτή, υπάρχει το σαδομαζοχιστικό, ομοφυλοφιλικό, επίμονο όραμα του ίδιου του σκηνοθέτη. Όταν δομημένη, η ταινία αυτή, με τη μορφή ονείρου μέσα στο όνειρο, όπου το σώμα ενός εφήβου γίνεται έρμαιο της σαδιστικής μανίας μίας ομάδας ναυτών, οι οποίοι κρατούν αλυσίδες και φαλλικά σύμβολα, θα λέγαμε ότι τα *Πυροτεχνήματα* είναι κυριολεκτικά ένα μικρό ποιητικό σημείωμα. Είναι η υπενθύμιση μιας άλλης εφηβικής ιδιοφύας, του Λωτρεαμόν, που στην εποχή του είχε κι αυτός δημιουργήσει μια διακαή, μεγαλειώδη, όμως, βία. Στις ταινίες, λοιπόν, του Άνγκερ υπάρχει η δύναμη εκείνη που τις καθιστά εμπειρίες και όχι απλές ασκήσεις ύψους.

Τα εγκαίνια του ναού της ηδονής



Η εφεύρεση μιας ποιητικής φόρμας έγινε ο απώτερος σκοπός του Άνγκερ, μέχρι την ταινία *Ta εγκαίνια του ναού της ηδονής* (1954). Η ταινία του *Eaux D' Artifice* (1953), που γυρίστηκε στη Villa del Este, στη Ρώμη, είναι ένα είδος απάντησης του νερού στη φωτιά. Έτσι, λοιπόν, τα πρώην *Πυροτεχνήματα* του 1947, αντικαθιστώνται από τα *Υδροτεχνήματα* (*Eaux D' Artifice*) του 1953. Η ταινία, που ίσως και να είναι, οπτικά, η πιο όμορφη του Άνγκερ, περιέχει τη μουσική από τις 4 εποχές του Vivaldi.

Εκεί, μια γυναίκα ντυμένη πριγκίπισσα, κατεβαίνει από μια πανύψηλη σκάλα, μέσα σ' ένα ντεκόρ από σιντριβάνια και αγάλματα. Οι εικόνες της ροής του νερού, έτσι όπως πετάγεται, συνδυάζονται με μια μεγαλειώδη κίνηση. Οι σταγόνες του νερού είναι επίσης και σταγόνες εικόνας. Κινηματογραφικές εικόνες ρευστές. Ο Άνγκερ, μας παραδίδει μια ύλη σε εξέλιξη, που περιέχει όμως μια πολύ μεγάλη δύναμη ποιητικής αναφοράς. Η ταινία του βρίσκεται σε ένα στάδιο μόνιμης «διαρροής» και είναι παραγεμισμένη με μορφές που έρχονται, φεύγουν αλλά και μετασχηματίζονται. Έτσι, λοιπόν, και η νεαρή γυναίκα, θα λιώσει μέσα στο decor και τα αγάλματα θα αρχίσουν να εξαφανίζονται. Με *Ta εγκαίνια του ναού της ηδονής*, ο σκηνοθέτης μας παραδίδει ίσως το αριστούργημά του. Τη «μπλε» μονοτονία των *Υδροτεχνημάτων* την αντικαθιστά η έκρηξη χρωμάτων. Ο Άνγκερ επιστρέφει στις εκρηκτικές αποχρώσεις του *Puce moment*, ντύνοντας τους ηθοποιούς του με μεγαλειώδη κοστούμια. Όμως στην πραγματικότητα η ταινία του αποτελεί μια συνέχεια της προηγούμενης (*Υδροτεχνήματα*). Τα εγκαίνια του ναού της ηδονής διαρκούν 38' και παρουσιάζουν θεότητες και μυθολογικά πρόσωπα με μια μουσική υπόκρουση του Λ.Γιάνασεκ. Ποτέ άλλοτε δεν είχε επεξεργαστεί, ο σκηνοθέτης, την ουσία της εικόνας σ' ένα τόσο μεγάλο βαθμό, ξεπερνώντας την απλή άσκηση μοντάζ. Προπαντός ο Άνγκερ επεξεργάζεται το πλάνο σαν ένα είδος χώρου χωρίς προκαθορισμένες διαστάσεις, όπου τα πρόσωπα, τα αντικείμενα, αντιπαραβάλλονται με εντελέχεια. Έτσι, λοιπόν, και τα χρώματα αλληλοαντικαθιστώνται. Ακόμη και το μακιγιάζ των προσώπων αλλάζει ή αντικαθίσταται από τη μάσκα. Η ταινία ενοχλεί, ίσως, την αντίληψη, γιατί ερεθίζει τον θεατή, προκαλώντας του μια παραπλάνηση των νεύρων του. Με τη δύναμη ενός «τρυκ», ενός ψυχεδελικού ταξιδιού, η ταινία αυτή αγγίζει τα όρια του ονείρου. Είναι ένα προϊόν παραισιογόνου.

Έπειτα από πολλά χρόνια, μετά την αριστουργηματική αυτή ταινία, ο Άνγκερ επιστρέφει στη Νέα Υόρκη και γυρίζει το 1963 μια ταινία που έμελλε να γίνει cult, το *Scorpio Rising*. Δεν είναι η καλύτερη ταινία του, αλλά είναι η πιο πετυχημένη του. Για πρώτη φορά έρχεται σε άμεση επαφή με την Αμερικανική πραγματικότητα. Σκηνοθετεί μια ομάδα μηχανόβιων του Μπρούκλιν, ακριβώς επειδή ένα από τα μέλη αυτής της ομάδας τον έλκει. Πρόκειται για τον Μπρούς Μπάυρον, για τον οποίο αναφέρει ο ίδιος ο Άνγκερ ότι ήταν τρελός! Μια απίστευτη προσω-

πικότητα! «Τον βάφτισα Σκορπιό επειδή ο σκορπιός είναι ένα σύμβολο του σεξουαλικού οργάνου. Στην ταινία αυτή, τα πάντα αποκτούν έναν ερωτικό συμβολισμό: η μοτοσικλέτα, τα δερμάτινα γιλέκα, οι εικόνες του Τζέιμς Ντιν κολλημένες στον τοίχο...». Με μια μουσική υπόκρουση από διάσημες τραγουδιστικές επιτυχίες των '60 (Elvis Prisley, R. Charles κλπ...), ο Άνγκερ καταγράφει τη βία της εποχής του, φλερτάροντας με την Pop Art και με τα κόμικς. Κάθε πρόσωπο της ταινίας μετατρέπεται σε εικόνα, όπως επίσης και κάθε κινηματογραφημένο του αντικείμενο. Η πρόθεσή του δεν είναι απαραίτητα να διεισδύσει και να ενστερνιστεί τον τρόπο ζωής των ηθοποιών του. Αντιθέτως, όπως πάντα, τους μετατρέπει απλά και μόνο σε υλικό για τις έμμονες ιδέες του και για τον κινηματογράφο που πλημμυρίζει από τις έμμονες ιδέες του. Χάρη σ' αυτούς τους ηθοποιούς δίνει σάρκα και οστά στα οράματά του, και η ταινία του *Scorpio Rising* μ' αυτό τον τρόπο σηματοδοτεί την επιστροφή του στην αρχική βία των *Πυροτεχνημάτων*, όπως επίσης και στην βρωμερή σεξουαλικότητα της ίδιας ταινίας. Είναι, η ταινία αυτή, μια απάντηση σε όλους τους κομορφμιστές της εποχής εκείνης, ένα επαναστατικό έργο. Όμως, πέρα από αυτό, δεν παύει να είναι και ένα τμήμα βέβηλης ποίησης, που διανθίζεται από εικόνες θανάτου και καταστροφής, όπως και από σύμβολα μαγικά που πάντοτε υπήρχαν σαν εμμονές στο μυαλό του σκηνοθέτη.

Σινέ - μαγεία

Η μαγεία είναι κατά κάποιον τρόπο μια μόνιμη απασχόληση των ταινιών του Άνγκερ. Γι' αυτόν ο κινηματογράφος δεν είναι ένα απλό διαβατήριο, μια απλή άσκηση, ακόμα κι αν οι διάφοροι σκηνοθέτες Video-Clip ή διαφημίσεων επηρεάστηκαν από αυτόν, συγκρατώντας μόνο αυτή την πλευρά του κινηματογράφου του. Αν τον εξετάσουμε πιο βαθιά θα δούμε ότι για τον Άνγκερ, το σελιλόιντ είναι ένα είδος μαγείας, αδιαχώριστο από την ποιητική άσκηση, η οποία επικρατεί σαν ο μοναδικός όρος στις ταινίες του. Στην ταινία *Rabbit's moon*, που ο σκηνοθέτης ξεκίνησε το 1949, αλλά ολοκλήρωσε το 1970, και είναι η μοναδική ταινία του που γυρίστηκε στο Παρίσι, κατά τη διάρκεια της εκεί πολύχρονης διαμονής του, ο Άνγκερ χρησιμοποιεί έναν σεληνιακό περότο και τους συνοδούς του, «παντρεύοντας» τα στοιχεία της Ιταλικής Comedia del Arte και της ιαπωνικής μυθολογίας. Με μια παραδειγματική απλότητα η ταινία αναφέρεται στον Ζωρζ Μελιές χρησιμοποιώντας ονειρική ατμόσφαιρα, παίζοντας με τις μάσκες και με τις εμφανίσεις-εξαφανίσεις. Η μαγεία για τον Άνγκερ δεν είναι μια υπόθεση αδιάφορη. Έπειτα από *Ta εγκαίνια του ναού της ηδονής*, που είναι και μια μαγική ταινία, όπως κι αν τη δει κανείς, και ύστερα κι από το *Scorpio Rising*, οι δύο επόμενες ταινίες του, το *Rabbit's moon* και το *Lucifer Rising* δεν είναι παρά φόρος τιμής σ' ένα είδος αποκρυφισμού και στον δαίμονα: επιδεικνύοντας τον

θαυμασμό του για τον A. Crowley, μεγάλη αγγλική μορφή του εσωτερισμού, ο Άνγκερ θα δηλώσει: «Ο Crowley, ήταν μια αμφιλεγόμενη προσωπικότητα, μισητή από το λαϊκό τύπο της χώρας του. Ήθελε να ταυτίσει τη σεξουαλικότητα με την ιερότητα, όπως γινόταν και την εποχή του παγανισμού. Όμως οι άνθρωποι δεν έβλεπαν στο έργο του παρά ένα άλλοθι για μια ζωή στο ρυθμό των οργίων. Έτσι κι εγώ, όταν γύριζα το *Κάλεσμα του δαιμονικού αδελφού μου* (1966-69), συνάντησα την εχθρότητα και την έλλειψη κατανόησης του κόσμου».

Στο *Κάλεσμα του δαιμονικού αδελφού*, ο Άνγκερ δομεί την ταινία του γύρω από μια μυστική τελετουργία, την οποία όμως και την ταυτίζει με την εικονοπλασία της ροκ μουσικής. Προικισμένη με μια πειραματική μουσική υπόκρουση του Μ. Τζάγκερ, μπορεί να ειπωθεί σαν μια περίληψη όλου του του έργου. Μέσα σε 11', ο Άνγκερ ξαναβρίσκει τη δύναμη των προηγούμενων ταινιών του, ανακατεύοντας εικόνες μιας ακατανόητης τελετουργίας και ανάγοντας τον κινηματογράφο του σ' ένα είδος προχωρημένης μαγείας. Με την τελευταία του ταινία, *Lucifer Rising*, που ολοκληρώνεται το 1980, αναφερόμενος στο γεγονός ότι η ταινία αυτή έμεινε η λιγότερο πετυχημένη απ' όλες του, δηλώνει: «Ο Lucifer δεν έχει τίποτα το κοινό με τον Σατανά. Τον Σατανά τον έχουμε συνδέσει με τη μαύρη μαγεία και με δολοφονικές τελετουργίες. Ο Lucifer ετοιμολογικά σημαίνει «άγγελος του φωτός», κι αυτό που θέλω να πω με τις ταινίες *Lucifer Rising* και το *Κάλεσμα του δαιμονικού αδελφού*, είναι ότι ο Lucifer μπορεί να αποτελέσει μεγαλειώδη, υψηλή έμπνευση για τον κινηματογράφο, αφού ο κινηματογράφος δεν είναι παρά προβολή φωτός!».

Ο Άνγκερ είναι ο αληθινός εφευρέτης μιας μαγικής και ποιητικής γλώσσας, διανθισμένης με σύμβολα, με εικόνες αλλά και με ονειρικές φιγούρες. Αν θα έπρεπε να βρούμε μια λέξη για να χαρακτηρίσουμε τον κινηματογράφο του, θα χρησιμοποιούσαμε τη λέξη «τελετή», γιατί η τελετή είναι στην πραγματικότητα ο συνολικός σκοπός του Άνγκερ. Ο σαδομαζοχισμός των *Πυροτεχνημάτων* είναι μια τελετουργία, όπου υπάρχουν οι λειτουργοί - ναύτες, τα φετίχ της τελε-

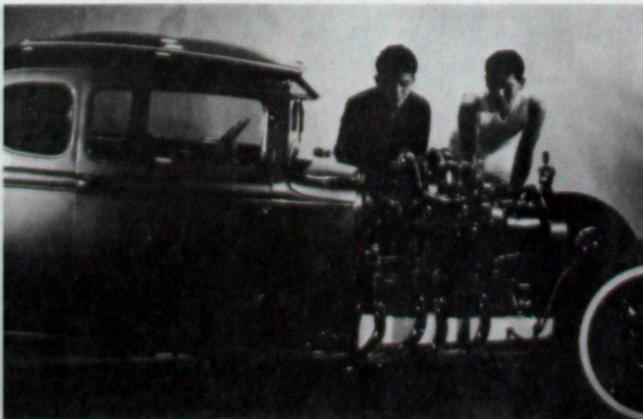
τουργίας - αλυσίδες που χτυπάνε το εφηβικό κορμί. Επίσης, η παρέλαση ρούχων από τις ταινίες *Puce moment* και *Εγκαίνια του ναού της ηδονής*, επαναλαμβάνουν το ίδιο μοτίβο, διαλαλώντας το και με τον τίτλο τους. Τα νερά, έτσι όπως πέφτουν στα *Υδροτεχνήματα* αλλά και οι βόλτες των μηχανόβιων στο *Scorpio Rising* είναι, επίσης, είδη τελετουργίας. Αυτές οι τελετουργίες παραμένουν μυστικές, απροσπέλαστες και έτσι, μετατρέπονται σ' ένα είδος μοναδικής εμπειρίας για το θεατή, για τις αισθήσεις και για την ψυχή του. Έτσι, λοιπόν, μπορούμε άνετα να μιλούμε μέσα στο ναό του Άνγκερ. Αυτός που μας καλεί όπως επίσης και τους αλχημιστές, είναι ένας εκπρόσωπος μιας μειονότητας, είναι κάποιος ασυμβίβαστος που καταλύει τα κοινωνικά σύμβολα, που υπογράφει τις ταινίες του με μια μοναδική λέξη: Άνγκερ, που σημαίνει θυμός!

(Το παραπάνω άρθρο γράφτηκε μ' αφορμή μια έκθεση φωτο-κολάζ του Κένεθ Άνγκερ στο Παρίσι, το 1997)

Μετάφραση: Διονύσης Ανδρώνης
Επιμέλεια Μετάφρασης: Λίλα Σέρρα

Φιλμογραφία του Κένεθ Άνγκερ
(Kenneth Anger)

- Fireworks (Πυροτεχνήματα)*, 1947
- Puce moment (Στιγμή βυθισμένη στα κόκκινα)*, 1949
- Eaux d' Artifice (Υδροτεχνήματα)*, 1953
- Inauguration of the pleasure Dome (Τα εγκαίνια του ναού της Ηδονής)*, 1954
- Scorpio Rising (Ο Σκορπιός εγείρεται)*, 1963
- Kustom Kar Kommandos (ανολοκλήρωτη)*, 1965
- Invocation of my Demon Brother (Το Κάλεσμα του δαιμονικού αδελφού μου)*, 1966-69
- Rabbit's Moon*, 1949-70
- Lucifer Rising (Ο δαίμονας εγείρεται)*, 1980



Από το ανολοκλήρωτο, *Kustom Kar Kommandos*.

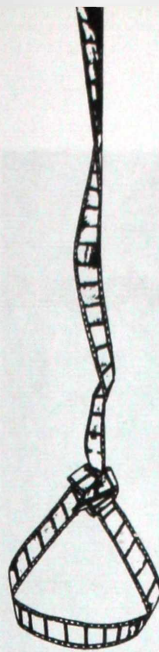
Μεταμοντερνισμός
στην ταινία του Ρ. Όλτμαν
Ο ΠΑΙΚΤΗΣ



EVERYTHING YOU'VE HEARD ABOUT HOLLYWOOD IS TRUE.

Τον μεταμοντερνισμό δεν είναι εύκολο να τον ορίσει κανείς αλλά ούτε και να τον προσδιορίσει χρονικά. Ο Todd Gitlin σε μια απόπειρα ορισμού αυτού του είδους της σύγχρονης τέχνης, περιγράφει τον μεταμοντερνισμό ως «εντελώς αδιάφορο ως προς τη συνέπεια και τη συνέχεια. Ενσυνείδητα «παντρεύει» ρυθμούς, στάσεις, στυλ. Απολαμβάνει την ανάμιξη ή την αντιπαράθεση μορφών, θέσεων, στάσεων, πολιτιστικών επιπέδων. Απεχθάνεται την πρωτοτυπία και αρέσκεται στην αντιγραφή, την επανάληψη, τον συνδυασμό κληροδοτημένων σκουπιδιών... Βρίσκει ευχαρίστηση στα επιπόλαια και επιφανειακά παιχνίδια και περιγελά την αναζήτηση ουσίας ως απλή νοσταλγία».

Ο ίδιος ο σκηνοθέτης της ταινίας, ο Ρ. Όλτμαν, θεωρεί ότι *Ο Παικτής* είναι μια αυτοπαθής ταινία, η οποία όχι μόνο σατιρίζει, παρωδεί και καταλύει τις Χολλυγουντιανές συμβατικότητατες αλλά επιπλέον εμπλέκεται σε έναν αυτοσχολιασμό και μια αυτοκριτική με το να επιδεικνύει ενσυνείδητα τη δική της ικανότητα να παίζει το Χολλυγουντιανό παιχνίδι.



Ελένη Γιαννουλίδου



A ROBERT ALTMAN FILM

The Player

Βασισμένη στα παραπάνω δεδομένα η παρούσα ανάλυση θα προβάλλει τον μεταμοντερνιστικό χαρακτήρα της ταινίας εστιάζοντας στα παρακάτω στοιχεία:

- την παράθεση όλων των συνδυασμών και των εναλλακτικών λύσεων
- τις έννοιες της παρωδίας και της αυτοπάθειας

Παράθεση όλων των συνδυασμών και των εναλλακτικών λύσεων

Παραθέτοντας όλους τους πιθανούς συνδυασμούς και τις εναλλακτικές λύσεις ενός προβλήματος οι μεταμοντερνιστικοί συγγραφείς προσπαθούν να αφηφίσουν τον νόμο της επιλογής. Ο νόμος της επιλογής συναντάται σε συστήματα με δομές ιεραρχικές. Στις ιεραρχικές δομές οι πιθανές λύσεις ενός προβλήματος ιεραρχούνται ανάλογα με το ποιά είναι καλύτερη ή χειρότερη, δίκαιη ή άδικη, νόμιμη ή παράνομη. Μία από αυτές επικρατεί όλων των άλλων οι οποίες ακολουθούν σε λανθάνουσα κατάσταση. Η λανθάνουσα κατάσταση τους έγκειται στο γεγονός ότι



ο αναγνώστης ή ο θεατής δεν συνειδητοποιεί την ύπαρξή τους μέσα στο κείμενο ή την ταινία μιας και αυτές ποτέ δεν φανερόνται. Η ιεραρχική κατάταξη των πιθανών λύσεων προστατεύει το σύστημα από το ενδεχόμενο, το απρόοπτο.

Εκτός όμως από τις ιεραρχικές δομές υπάρχουν και οι λειτουργικές. Οι λειτουργικές δομές ενσωματώνουν το ενδεχόμενο, το απρόοπτο -αυτό που οι ιεραρχικές αποκλείουν- θεωρώντας ότι όλες οι λύσεις σε ένα πρόβλημα είναι ισοδύναμες και εξίσου πιθανές.

Καμία δεν βρίσκεται σε λανθάνουσα κατάσταση αφού όλες φανερόνται στον αναγνώστη ή στον θεατή και συνειδητοποιούνται από αυτόν. Αν θέλαμε να παραστήσουμε γραφικά την ιεραρχική και την λειτουργική δομή θα καταλήγαμε στις παρακάτω παραστάσεις:

<u>Ιεραρχική δομή</u>	<u>Λειτουργική δομή</u>
1 -----	-----
2 -----	
3 -----	
4 -----	
5 -----	

Κ.Ο.Κ.

Σύμφωνα με αυτή τη διάκριση των δομών σε ιεραρχικές και λειτουργικές, η δομή του Παίκτη είναι λειτουργική. Υπάρχουν παραπάνω από μία λύσεις που προσφέρονται στα προβλήματα που τίθενται και όλες είναι εξίσου πιθανόν να επικρατήσουν. Ποιά είναι όμως τα προβλήματα που τίθενται ακριβώς και ποιές οι λύσεις που προσφέρονται;

1-Πιθανοί Σεναριογράφοι/άνθρωποι που απειλούν τον Γκρίφιν:

α) Ντέιβιντ Καχέιν

β) Τζουν

γ) ΝτεΛόνγκκρι

δ) κάποιος άλλος

2-Πιθανές εκβάσεις του εγκλήματος του Γκρίφιν:

α) να τον καταδώσει ο Γουόλτερ Στάκελ

β) να τον καταδώσει η Τζουν

γ) να παραδοθεί ο Γκρίφιν από μόνος του

δ) να τον πιάσει η αστυνομία, να τον αναγνωρίσει η μάρτυρας

ε) να το ομολογήσει

στ) να τη γλυτώσει

3-Πιθανές εκβάσεις του θέματος της δουλειάς του Γκρίφιν:

α) να συνεργαστεί με τον Λάρυ Λέβυ

β) να πάρει ο Λέβυ τη θέση του Γκρίφιν

γ) να πάρει ο Γκρίφιν τη θέση του Λέβισον

4-Πιθανές σχέσεις με γυναίκες:

α) ο Γκρίφιν με τη Μπόνι

β) ο Γκρίφιν με τη Τζουν

γ) ο Γκρίφιν και με τις δύο

5-Πιθανές εκβάσεις της σχέσης του Γκρίφιν με τον Σεν/γράφο:

α) ο Γκρίφιν σκοτώνει τον Σ.

β) ο Σ. σκοτώνει τον Γκρίφιν

γ) ο Σ. συνεχίζει να στέλνει καρτ-ποστάλ

δ) ο Σ. σταματάει να στέλνει καρτ-ποστάλ

ε) ο Σ. κάνει όλη την ιστορία σενάριο για ταινία

6-Πιθανότητες που αφορούν την ταινία του Οκλυ και του Σιβέλλα:

α) δεν γίνεται η ταινία καθόλου

β) γίνεται αλλά χωρίς μεγάλα ονόματα και αίσιο τέλος

γ) γίνεται με μεγάλα ονόματα και αίσιο τέλος

Όλες οι πιθανές λύσεις σ' αυτά τα προβλήματα φανερόνται στον θεατή είτε καθαρά μέσω της υπόθεσης είτε μέσω της σκηνοθεσίας. Έτσι παραδείγματος χάριν, όσον αφορά το έγκλημα του Γκρίφιν καταλαβαίνουμε από τις συζητήσεις που έχει με τον Στάκελ ότι ο Στάκελ δεν έχει καμία αμφιβολία ότι ο Γκρίφιν έχει διαπράξει το φόνο, επομένως θα μπορούσε να τον καταδώσει, ή ακόμη τον Γκρίφιν να λείπει σε μια σύσκεψη στο στούντιο ότι το προηγούμενο βράδυ ήταν στον κιν/γράφο Ριάλτο κοντά στον οποίο έγινε ο φόνος, αποκαλύπτοντας έτσι ένα στοιχείο που θα μπορούσε να τον συνδέσει με τον φόνο. Όσον αφορά τους πιθανούς Σεν/γράφους που απειλούν τον Γκρίφιν είναι μέσω της σκηνοθεσίας που φανερόνται δύο περιπτώσεις και πιο συγκεκριμένα μέσω του μοντάζ. Ο σκηνοθέτης οδηγεί τους θεατές να πιστέψουν ότι ο Σ. είναι ο ΝτεΛόνγκκρι ή η Τζουν. Ο Γκρίφιν έχει μια συνάντηση με τον Σ. στο σαλόνι ενός ξενοδοχείου. Φτάνει στο ξενοδοχείο, συναντά τον Σιβέλλα και τον Οκλυ κι έπειτα πηγαίνει στην πισίνα να περιμένει τον Σ. Βλέπουμε τότε τον ΝτεΛόνγκκρι, που τον έχουμε ξαναδεί να παρακολουθεί τον Γκρίφιν, να φτάνει στο ξενοδοχείο. Ρωτάει κάτι στη ρεσεψιόν κι έπειτα αρχίζει να προχωράει προς την πισίνα, όπως υποθέτουμε. Η κάμερα, η οποία τον ακολουθούσε έως

αυτή τη στιγμή, τον αφήνει να βγει από το πλάνο ενώ αυτή εστιάζει σε μια φωτογραφία του Χίτσκοκ πληροφορώντας μας έτσι ότι η σκηνή που πρόκειται να ακολουθήσει είναι μια σκηνή αγωνίας. Ακολουθεί ένα πλάνο όπου βλέπουμε κάποιον να κατεβαίνει σιγά κάποια σκαλιά. Πλησιάζει τον Γκρίφιν που κάθεται μόνος του και βάζει τα χέρια του στους ώμους του κατατρομάζοντάς τον. Η κάμερα αποτραβιέται για να αποκαλύψει τον Σιβέλλα. Το μοντάζ αυτής της σεκάνς παίζει καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία της εντύπωσης ότι ο ΝτεΛόνγκκρι είναι ο Σ. Τον ίδιο καθοριστικό ρόλο παίζει το μοντάζ και λίγα λεπτά αργότερα όταν δημιουργεί την εντύπωση ότι η Τζουν θα μπορούσε να είναι αυτή που απειλεί τον Γκρίφιν. Ο Γκρίφιν, αφού φεύγει από το ξενοδοχείο, δέχεται επίθεση του Σ. ο οποίος έχει βάλει έναν κροταλία στο αυτοκίνητό του. Ο Γκρίφιν σταματά το αυτοκίνητο και καταφέρνει να σκοτώσει το φίδι. Αμέσως περνάμε σ' ένα πλάνο όπου το αναγνωρίσιμο χέρι της Τζουν ζωγραφίζει ένα σχήμα που μοιάζει με φίδι. Αμέσως κάνουμε τη σύνδεση.

Μέχρις εδώ συζητήθηκε αυτό το χαρακτηριστικό του μεταμοντερνισμού που θέλει όλες τις εναλλακτικές λύσεις ενός προβλήματος απόλυτα ισοδύναμες. Όμως ακόμα και στο μεταμοντερνιστικό έργο δίνεται κάποια τελική λύση στα προβλήματα. Το ποιά λύση τελικά επιλέγεται είναι θέμα ενός άλλου μεταμοντερνιστικού στοιχείου, της παρωδίας.

Παρωδία και Αυτοπάθεια

Στον μεταμοντερνισμό όταν μιλάμε για παρωδία εννοούμε την παρωδία των συμβατικότητων. Σ' αυτή την έννοια της παρωδίας προστίθεται και η έννοια της αυτοπάθειας όταν η παρωδία των συμβατικότητων ενός συστήματος ιδιαίτερα γίνεται από το ίδιο το σύστημα, όταν ένα σύστημα ασκεί αυτοκριτική. Στην περίπτωση του *Παίκτη* ο κιν/γράφος ως σύστημα παρωδεί τις συμβατικότητες που ο ίδιος έχει δημιουργήσει, το Χόλλυγουντ ασκεί κριτική στο ίδιο το Χόλλυγουντ. Στον *Παίκτη* οι έννοιες της παρωδίας και της αυτοπάθειας μπορούν να εξεταστούν και ως προς το «περιεχόμενο», που αφορά στο τι παρουσιάζεται ως πραγματικότητα και ως προς τη «μορφή» που αφορά στον τρόπο με τον οποίο γίνεται η παρουσίαση.

Υπάρχουν δύο είδη παρωδίας: η παραδοσιακή - συμβατική παρωδία καθώς και η σύγχρονη. Η παραδοσιακή - συμβατική παρωδία καθώς και η σύγχρονη. Η παραδοσιακή - συμβατική παρωδία βασίζεται στην απλή αντιστροφή και στην έντονη αντίθεση μεταξύ του υψηλού και του κατώτερου και στοχεύει κατ' ευθείαν στην κωδικοποιημένη ιεραρχίας δομής. Παρ' όλα αυτά παραμένει η αντανάκλαση και η επιβεβαίωση της διάρκειας του υψηλού και του κατώτερου. Η μυστική λειτουργικότητα της παραδοσιακής - συμβατικής παρωδίας είναι η διατήρηση της υπάρχουσας αυστηρής ιεραρχίας. (Ένα παράδειγμα παραδοσιακής - συμβατικής παρωδίας θα ήταν ο επιθεωρητής Κλουζώ του Μπλίκ Έντουαρντς: ο αστέρας, γκαφατζής και ουσιαστικά



άνικανος αστυνομικός που όμως πιάνει πάντα τον κακοποιό).

Από την άλλη πλευρά η σύγχρονη παρωδία μετατρέπει τις σατιρικές αντιθέσεις της παραδοσιακής - συμβατικής παρωδίας σε εσωτερική διαλεκτική του αυτοσαρκαζόμενου έργου. Η σύγχρονη παρωδία στοχεύει στην ενσυνείδηση του ενδεχόμενου, του απρόοπτου καθώς και στην ελεύθερη εναλλαγή των πιθανοτήτων της λειτουργικής δομής όπου όλα τα στοιχεία είναι ισοδύναμα. Το πνεύμα της σύγχρονης παρωδίας συχνά αναφέρεται ως η βασική αρχή του μεταμοντερνισμού.

Οι λύσεις που δίνονται τελικά στα προβλήματα που απαριθμήθηκαν προωτύτερα είναι θέμα σύγχρονης παρωδίας. Ιδιαίτερα η έκβαση του εγκλήματος του Γκρίφιν διαταράσσει οποιαδήποτε προϋποτιθέμενη ιεραρχία αφού στο τέλος αυτός τη γλυτώνει. Αυτή η εναλλακτική λύση που τελικά επιλέγεται είναι παρωδία της συμβατικότητας γιατί σε σύγκριση με τη συμβατικότητα είναι κάτι το αδιανόητο.

Ο μεταμοντερνισμός τολμά να παρουσιάσει το τερατώδες, το αδιανόητο και το κάνει κατά κάποιο τρόπο ώστε να φαίνεται σαν κάτι που θα μπορούσε πραγματικά πολύ εύκολα να συμβεί.

Η έκβαση της ιστορίας της ταινίας του Σιβέλλα και του Όκλυ καθώς και το τέλος του *Παίκτη* που αποτελεί την έκβαση της σχέσης του Γκρίφιν με τον Σ., είναι εντελώς γελοία, γι' αυτό και μεταμοντερνιστικά, ακριβώς επειδή ακολουθούν μια μεγάλη συμβατικότητα του κιν/γράφου: το αίσιο τέλος.

Όταν ο Όκλυ συναντά τον Γκρίφιν στο ξενοδοχείο, την ώρα που ο Γκρίφιν υποτίθεται ότι θα συναντούσε τον Σ., και του λέει την υπόθεση του *Habeas Corpus* είναι αποφασισμένος να μην έχει η ταινία ούτε μεγάλα ονόματα ούτε αίσιο τέλος. Ο Γκρίφιν που δεν

καταλαβαίνει τους λόγους των καλλιτεχνικών απαιτήσεων του Όκλυ ρωτάει γιατί. Ο Όκλυ απαντά ότι αυτή είναι μια αληθινή, ανθρώπινη ιστορία που πρέπει να παιχτεί από ανώνυμους ανθρώπους κι όχι να κατακλυστεί από προσωπικότητες προδιαθέτοντας το κοινό. Φτάνει στο σημείο να πει ότι ο Η.Σ. δεν είναι καν αμερικάνικη ταινία. Ο Όκλυ εκφράζει πραγματικά όλη την απέχθεια που νοιώθει για τις Χολλυγουντιανές συμβατικότητες. Τη δεύτερη φορά που λέει την υπόθεση στον Λ. Λέβυ είναι το ίδιο επίμονος.

Στο τέλος της ταινίας βλέπουμε όλα τα στελέχη (εκτός από τον Γκρίφιν) να είναι συγκεντρωμένα στην αίθουσα προβολών όπου παρακολουθούν το τέλος του Η.Σ.

Σε λιγότερο από δύο λεπτά καταλαβαίνουμε ότι η ταινία έχει τα στοιχεία τα οποία ο Όκλυ τόσο επίμονα απέρριπτε: έχει και μεγάλα ονόματα και αίσιο τέλος.

Όταν η Μπόνυ, η μόνη ιδεαλίστρια της ταινίας, ρωτάει έκπληκτη τον Όκλυ γιατί ξεπούλησε τις ιδέες του, «Και με την πραγματικότητα;» εκείνος της απαντά: «Και με το παλιό τέλος που προβλήθηκε δοκιμαστικά; Σε κανέναν δεν άρεσε. Το ξαναγυρίσαμε και τώρα αρέσει σε όλους. Αυτή είναι η πραγματικότητα!» ο Όκλυ εφαρμόζει την ελεύθερη μεταμοντερνιστική διαλεκτική των εναλλακτικών λύσεων πάρα πολύ καλά.

Υπάρχει ένας συγκεκριμένος αριθμός πιθανών λύσεων σ' ένα δεδομένο πρόβλημα και όλες είναι ισόδυναμες. Αν δεν πιάσει η μία, θα πιάσει η άλλη. Η κάθε μία από αυτές αντιπροσωπεύει και μια πραγματικότητα. Η κάθε μία από αυτές μπορεί σε μια δεδομένη στιγμή και ανάλογα με τις συνθήκες να επικρατήσει.

Η γελοιοποίηση και ο εξευτελισμός του Όκλυ δεν είναι τίποτα σε σύγκριση με την γελοιοποίηση και τον εξευτελισμό του Σεναριογράφου. Το μόνο άτομο που από την πρώτη στιγμή της ταινίας φαίνεται να απεχθάνεται το κύκλωμα που τον απέρριψε, παρουσιάζεται στο τέλος κάτι παραπάνω από πρόθυμος να ανήκει σ' αυτό. Η πρώτη επαφή που βλέπουμε εμείς να έχει ο Σ. με τον Γκρίφιν είναι μέσω μιας καρτ-ποστάλ που του στέλνει η οποία γράφει «Το Χόλλυγουντ πέθανε». Ο Σ. θέλει να εκδικηθεί το στέλεχος που του κατέστρεψε την ευκαιρία να επιτύχει. Παρενοχλεί και απειλεί να σκοτώσει τον Γκρίφιν και πραγματικά κάνει μια απόπειρα όταν βάζει τον κροταλία μέσα στο αυτοκίνητό του. Παρ' όλα αυτά στο τέλος καταφέρνει να φτάσει στην κορυφή: παρουσιάζει στον Λέβυ κι έπειτα στον Γκρίφιν μια πολύ ενδιαφέρουσα ιδέα για ταινία, στην πραγματικότητα την υπόθεση του *Παίκτη*,

της ταινίας που μόλις είδαμε.

Επιπλέον, όταν ο Γκρίφιν τον ρωτάει ποιος είναι ο τίτλος της ταινίας, εκείνος απαντάει: Ο *Παίκτης*. Είναι μια πολύ ενσυνείδητη και αυτοπαθής στιγμή στην ταινία και συμβαδίζει με την μεταμοντερνιστική έννοια του μη-τέλους όπου ένας από τους μηχανισμούς της είναι η κυκλικότητα. Το τέλος του *Παίκτη* δεν είναι πραγματικό τέλος, η ταινία δεν εξελίσσεται σε μια ευθεία γραμμή αλλά ακολουθεί μια κυκλική κίνηση όπου η αρχή και το τέλος ακολουθούν το ένα αμέσως μετά το άλλο.

Ακόμα και στα γράμματα του τέλους, το τελευταίο μουσικό κομμάτι που ακούγεται είναι το ίδιο κομμάτι με το οποίο ξεκίνησε η ταινία.

Έγραφα πρωτότερα ότι οι έννοιες της παρωδίας και της αυτοπάθειας μπορούν να εξεταστούν και ως προς τη "μορφή" που αφορά στον τρόπο με τον οποίο γίνεται η παρουσίαση, δηλ. στη σκηνοθεσία. Η σκηνοθεσία

του Altman του τέλους της ταινίας είναι καθαρά χλευαστική και αυτοπαθής. Η Τζούν, η οποία μέχρι τώρα ήταν η αναρχική πραγματίστρια, όπως την αποκάλεσε ο Γκρίφιν, τώρα φαίνεται να έχει μετατραπεί σε μία πολύ καλή νοικοκυρά. Όντας έγκυος στέκεται δίπλα στην αμερικάνικη σημαία και χαιρετάει τον άντρα της που επιστρέφει από τη δουλειά, συνθέτοντας έτσι την εικόνα της πλούσιας κι ευτυχισμένης αμερικάνικης οικογένειας. Πλησιάζει τον άντρα της και, σε μια πραγματικά ευφύεστατη στιγμή της ταινίας, επαναλαμβάνουν τα λόγια που μόλις πριν λίγο ακούσαμε να ανταλλάσσουν η J.Roberts και ο B.Willis στο τέλος του *Habeas Corpus*. Η σκηνή, όπως και όλη η ταινία, τελειώνει με το πλάνο ενός φοίνικα. Το στοιχείο της αυτοπάθειας είναι και πάλι παρόν αν σκεφτούμε ότι οποιαδήποτε κάρτ-ποστάλ του Χόλλυγουντ έχει οπωσδήποτε και έναν τουλάχιστον φοίνικα.

Η παρωδία της κύριας συμβατικότητας του Χόλλυγουντ, του αίσιου τέλους, από πλευράς σκηνοθεσίας είναι καταλυτική. Δεν είναι όμως, η μόνη συμβατικότητα την οποία ο Altman παρωδεί. Ο Γκρίφιν αποκαλύπτει στην Τζούν εκείνα τα στοιχεία που απαραίτητα πρέπει να έχει μια ταινία για να είναι επιτυχής: «Σασπένς, γέλιο, βία, ελπίδα, γυμνό, σέξ, αίσιο τέλος. Κυρίως αίσιο τέλος.» «Και η πραγματικότητα;» ρωτάει η Τζούν. Ο Γκρίφιν δεν απαντάει. Ο Altman περιλαμβάνει όλα αυτά τα στοιχεία στον *Παίκτη* αλλά δίνει και την πραγματικότητα. Την πραγματικότητα των παιχνιδιών εξουσίας καθώς και των Χολλυγουντιανών συμβα-



τικοτήτων που αποτελούν τους κανόνες του παιχνιδιού. Αυτοί οι κανόνες δεν τίθενται από τα στελέχη των στούντιο αλλά από το ίδιο το κοινό. Ο Altman προσφέρει στο κοινό αυτό που ξέρει ότι θέλει αλλά όχι τη στιγμή που το περιμένει. Για παράδειγμα, υπάρχει γυμνό στη σκηνή όπου ο Γκρίφιν και η Μπόνι είναι στο τζακούζι. Εκτός από το ότι η Μπόνι διαβάζει δυνατά μια γελοία σκηνή σέξ από κάποιο σενάριο, δεν υπάρχει κανένα άλλο ερωτικό στοιχείο. Η Μπόνι είναι γυμνή απλώς επειδή οι άνθρωποι είναι γυμνοί στο τζακούζι. Αντιθέτως, η σκηνή σεξ με τον Γκρίφιν και την Τζούν αποτελείται εξ' ολοκλήρου από πολύ κοντινά πλάνα των προσώπων τους, μη ικανοποιώντας έτσι τις προσδοκίες του κοινού.

Αν προσπαθούσαμε να δούμε βάσει ποίου συστήματος σκηνοθέτησε ο Altman τον *Παίκτη* θα βρισκόμασταν σε αδιέξοδο. Ο Altman σκηνοθετεί όλες τις σκηνές της ταινίας του κατά τέτοιο τρόπο ώστε να θυμίζουν σκηνές, ή σαφέστερα τον τρόπο σκηνοθεσίας σκηνών, από παλαιότερες ταινίες. Έτσι τα πρώτα 8,5 λεπτά αποτελούν ένα και μόνο πλάνο κατά τη διάρκεια του οποίου γνωρίζουμε τουλάχιστον τους μισούς κύριους χαρακτήρες της ταινίας. Για να είναι ο Altman σίγουρος ότι εμείς δε θα αφήσουμε το μακροσκελές πλάνο να περάσει απαρατήρητο, βάζει τον Στάκελ να επαινεί κατ' επανάληψη το αρχικό μακροσκελές πλάνο της ταινίας *Touch of Evil* του Orson Welles, οδηγώντας μας, έτσι, σε αναπόφευκτο παραλληλισμό. Χρησιμοποιεί το γρήγορο μοντάζ για να δηλώσει ένταση και αγωνία - π.χ στη σκηνή όπου ο Γκρίφιν ψάχνει στο γραφείο της γραμματέως του για το όνομα του Σεναριογράφου - όπου, όμως, στην πραγματικότητα δεν υπάρχει λόγος για τέτοια υπερβολική ένταση,

ειδικά αν λάβουμε υπ' όψιν μας ότι ο Σ. στον οποίο καταλήγει ο Γκρίφιν δεν είναι αυτός που τον απειλούσε. Στη σκηνή όπου ο Γκρίφιν έχει πάει στο αστυνομικό τμήμα για να κοιτάξει φωτογραφίες κακοποιών παρατηρούμε ότι τα πλάνα του Γκρίφιν γίνονται σταδιακά όλο και κοντινότερα, δίνοντας έτσι έναν τόνο μελοδραματισμού και υπονοώντας ότι σιγά-σιγά ο Γκρίφιν παγιδεύεται, κάτι εντελώς παραπλανητικό αφού στο τέλος αφήνεται ελεύθερος.

Τέλος, είναι θέμα παρωδίας και αυτοπάθειας τα εικονιστικά λογοπαίγνια - η «στήξη», όπως λέει χαρακτηριστικά ο ίδιος ο Altman - δηλαδή τα πλάνα με τα πόστερ, τα οποία χρησιμεύουν για να σχολιάσουν ότι συμβαίνει τη δεδομένη στιγμή ή να μας προειδοποιήσουν για το τί πρόκειται να συμβεί. Οι παρακάτω σκηνές λειτουργούν ως χαρακτηριστικό παράδειγμα:

Μετά το πρώτο μακροσκελές πλάνο της ταινίας, ο Γκρίφιν έρχεται στο γραφείο της γραμματέως του και στέκεται ακριβώς μπροστά από ένα πόστερ με την επιγραφή «ΑΚΡΩΣ ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΟ». Πολύ νωρίς στην ταινία προειδοποιούμαστε για το χαρακτήρα του Γκρίφιν.

Όταν ο Γκρίφιν ανοίγει το συρτάρι στο γραφείο της γραμματέως ψάχνοντας να βρεί το όνομα του Σ. μπορούμε να δούμε μια μικρή καρτ-ποστάλ με την επιγραφή «ΜΕ ΕΚΑΝΑΝ ΕΓΚΛΗΜΑΤΙΑ». Μια πολύ μελοδραματική δήλωση η οποία δεν αντιπροσωπεύει τον Γκρίφιν στο ελάχιστο.

Στο τέλος της ταινίας, ή μάλλον, λίγο πριν το αίσιο τέλος ο Γκρίφιν μπαίνει στο αυτοκίνητό του και φεύγει. Η κάμερα κινείται προς τα πάνω και εστιάζει στη μεγάλη επιγραφή των στούντιο «ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΩΡΑ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ ΑΠΟ ΠΟΤΕ».





Η γυναίκα με τα χρυσάνθεμα, 1865

Οι κινηματογραφικές συνθέσεις του Ντεγκά

Aaron Scharf

Η πρώτη ίσως ένδειξη ότι ο Ντεγκά χρησιμοποιούσε στην τέχνη του τη φωτογραφία υπάρχει σε ένα από τα βιβλία του με σχέδια. Αφορά ένα σχέδιο με δύο γυναίκες με κρινολίνα, του 1860 ή 1861, και με τη σημείωση «Από φωτογραφία του Disderi». Ένα άλλο σχέδιό του της ίδιας χρονιάς, πορτρέτο του νεότερου αδερφού του Ρενέ, είναι «ολοφάνερα αντιγραμμένο από μια φωτογραφία του 1857».

Οι ιδιόμορφες αποκεντρωμένες συνθέσεις στα έργα του *La Femme aux chrysanthemes* (1865) και *Bouderie* (1873-5), όπως και η παράξενη γωνία «λήψης» της δεύτερης, τις ξεχωρίζουν από τις συνηθισμένες εικονικές συμβάσεις. Τοποθετημένα στα άκρα του χώρου, τα πρόσωπα μοιάζουν να επικοινωνούν με κάτι εκτός του κάδρου, ενισχύοντας έτσι το απρόοπτο στις συνθέσεις και δημιουργώντας έναν υπαινιγμένο χώρο έξω από την παράσταση. Τα στοιχεία αυτά σχετίζονται άμεσα με τις ενσταντανέ φωτογραφίες της εποχής, όπως και κάθε εποχής. Οι δύο αυτοί πίνακες του Ντεγκά φέρεται ότι στηρίχθηκαν σε φωτογραφίες: «Πριν μερικά χρόνια βρέθηκαν στο Λονδίνο οι φωτογραφίες από τις οποίες έκανε τα δύο έργα· για το πρώτο ήταν η κυρία Χέρτελ και για το δεύτερο η κυρία Φοντέν και ο κύριος Πονώ. Οι φωτογραφίες δείχνουν τη μεγάλη πιστότητα στη σύνθεση στα έργα του ζωγράφου».

Και στο μικρό πορτρέτο της Πριγκίπισσας του Μέτερνιχ υπάρχει ισχυρή απόδειξη ότι το έκανε από φωτογραφία: μια *carte-de-visite* του Disderi, του 1860, μόνο που από αυτήν απουσιάζει ο πρίγκιπας. Η υπεροχη φινέτσα στην πόζα αυτών των προσώπων, το ασυνήθιστο των φιξαρισμένων εκφράσεών τους και οι λεπτές και απροσδόκητες τονικές κατασκευές δεν μπορούσαν να αφήσουν ασυγκίνητο έναν καλλιτέχνη με την ευαισθησία του Ντεγκά.

Από το 1890, ο Ντεγκά κατείχε μια φωτογραφική μηχανή και έβγαζε πολλές φωτογραφίες. Αρκετές από αυτές ήταν δικά του πορτρέτα τα οποία χρησιμοποιούσε για να φτιάχνει τις φωτο-προσωπογραφίες του. Από μαρτυρίες της εποχής γνωρίζουμε ότι γνωστές συνθέσεις του με τοπία είναι φτιαγμένες από φωτογραφίες που τράβηξε ο ίδιος. Μετά το θάνατό του βρέθηκαν στο στούντιο του πολλές φωτογραφίες τοπίων και γυναικών που είχε τραβήξει ο ίδιος.

Προβλήματα προοπτικής

Στο βιβλίο του *Le secret professionnel* (1922) ο Ζαν Κοκτώ έγραψε:

«Η φωτογραφία είναι μη-ρεαλιστική, μεταβάλλει τους τόνους και την προοπτική... Ανάμεσα στους ζωγράφους μας ο Ντεγκά ήταν το θύμα της φωτογρα-

φίας, όπως οι Φουτουριστές ήταν τα θύματα της κινηματογραφίας. Γνωρίζω φωτογραφίες του Ντεγκά τις οποίες μεγέθυνε ο ίδιος και με τις οποίες δούλεψε τα παστέλ του, θαυμάζοντας τις συνθέσεις, την παραμόρφωση των μορφών του προσκηνίου».

Η ξεχωριστή στάση που κράτησε ο Ντεγκά απέναντι σε μια από τις πιο σταθερά εδραιωμένες και ανθεκτικές συμβάσεις της Δυτικής τέχνης, το σύστημα της ορθολογικής προοπτικής, μπορεί κάλλιστα να αποδοθεί στη φωτογραφία. Ότι συχνά χρησιμοποιούσε *teroussoirs*, που δέσποζαν στο προσκήνιο των εικόνων του ενώ τα αντικείμενα εμίκρυναν προς το βάθος, λέγεται πως το έκανε επηρεασμένος από τις γιαπωνέζικες γκραβούρες. Όμως η κλίμακα της προοπτικής που χαρακτηρίζει έναν μεγάλο αριθμό έργων του έχει να κάνει με τις αποκαλούμενες εκτροπές της φωτογραφικής εικόνας.

Πολλές ήταν οι συζητήσεις κατά τον 19ο αιώνα γύρω από αυτές τις «παραμορφώσεις». Ο Γουίλιαμ Νιούτον προειδοποίησε τους καλλιτέχνες να προσέχουν αυτό το «μειονέκτημα» στην προοπτική των φωτογραφιών, όπως το έκαναν ο Βερνέ, ο Ράσκιν, ο Τζον Μπρετ και άλλοι. Αρκετές διασκεδαστικές περιγραφές υπάρχουν σχετικά μ' αυτή την ιδιομορφία. Ένας διακεκριμένος φωτογράφος τοπίων, ο Φράνσις Φριθ, ισχυριζόταν ότι οι γυναίκες που ήθελαν να κρύβουν την ηλικία τους και οι άνδρες που είχαν μεγάλες μύτες «διέδιδαν στον κόσμο την άποψη περί σφαιρικών εκτροπών». Κατηγορούσε τους φακούς που χρησιμοποιούσαν οι φωτογράφοι πορτρέτων και συνιστούσε τη χρήση φακών ανάλογων μ' αυτούς που ο ίδιος χρησιμοποιούσε στη φωτογράφιση τοπίων;

Το στοιχείο αυτό που συχνά είναι παρών στις φωτογραφίες εσωτερικών χώρων διακρίνεται ιδιαίτερα στο έργο του Ντεγκά, *Cotton Bureau* (1873). Αυτή η εσφαλμένη προοπτική ονομάστηκε από τον Τζόρτζ Φρέντερικ Γουάτς «το σύγχρονο λάθος». «Η φωτογραφία», διαμαρτυρήθηκε ο Γουάτς, «έχει δυστυχώς εισάγει στην τέχνη μια εσφαλμένη αντίληψη που είναι ταυτόχρονα και άσχημη. Είναι εσφαλμένη στο βαθμό που παρουσιάζει στο προσκήνιο τα πάντα χωρίς να χρειάζεται ο θεατής να κουνάει τα μάτια του· έτσι όμως ο θεατής πρέπει να έχει μια τέτοια απόσταση από τον πίνακα που τελικά η οξεία προοπτική καθίσταται αδύνατη».

Όμως το «σύγχρονο λάθος» του Γουάτς ήταν τελικά μια σύγχρονη αλήθεια. Ο Ντελακρουά το γνώριζε γι' αυτό παρατήρησε ότι η κάμερα με πιστότητα αναπαρήγαγε αυτές τις παραμορφώσεις της φύσης, αληθινές μεν πλην όμως καλλιτεχνικά



Μπωντερί, 1873-5

γκροτέσκες.

Αμφισβητώντας την αντικειμενικότητα του συστήματος της προοπτικής που χρησιμοποιούσαν από την εποχή της Αναγέννησης, ο Άρθουρ Πάρσεϊ, ειδικός σ' αυτό τον τομέα, υποστήριξε το 1836 -πριν ανακοινωθεί η εφεύρεση της φωτογραφίας- ότι αν οι καλλιτέχνες ζωγράφιζαν και σχεδίαζαν με σωστή, προοπτική, η ασυνήθιστη όψη των έργων τους θα καταδικαζόταν από το κοινό. Οι φωτογραφίες του Τάλμποτ και του Νταγκέρ απέδειξαν ότι οι πρώιμες αυτές παρατηρήσεις του ήταν σωστές.

Το 1892, ύστερα από μισό αιώνα συζητήσεων αναφορικά με τις αιτίες αυτών των φωτογραφικών εκτροπών, έγινε ένα χρήσιμο πείραμα με τρεις φωτογραφίες του ίδιου τοπίου τραβηγμένες από τρεις διαφορετικούς φακούς. Ο ένας των 6°, ο δεύτερος των 25° και ο τρίτος των 73°. Η προκύπτουσα προοπτική ήταν διαφορετική την κάθε φορά. Οι παραλλαγές που παράγονται στις κλίμακες της προοπτικής εξαρτώνται

Πορτρέτο γραφείου βάμβακος, 1873

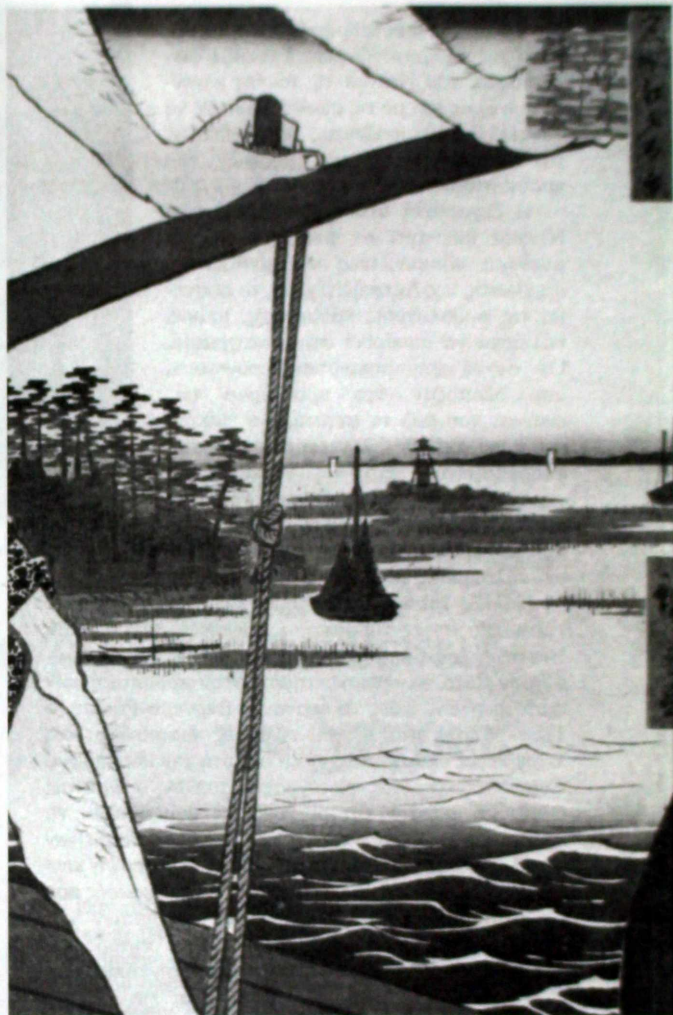


από την viewpoint που η κάθε γωνία λήψης απαιτεί. Όσο πιο μακριά στήνεται ο φακός από μετρήσιμα αντικείμενα του προσκηνίου, τόσο λιγότερο απότομη είναι η προοπτική ανάμεσα σ' αυτά και τα πιο μακρινά· όσο πιο κοντά τόσο πιο υπερβολική εμφανίζεται η κλίμακα. Αυτές τις εκφραστικές δυνατότητες του ευρυγώνιου φακού αρκετοί σκηνοθέτες του κινηματογράφου έχουν εκμεταλλευθεί. Ο Καρλ Ντράγιερ στο *Βαμπίρ* (1931), ο Όρσον Γουέλς στον *Πολίτη Καίην* (1940), ο Ντέιβιντ Λιν στο *Μεγάλες προσδοκίες* (1945).

Είναι πολύ πιθανό ο Ντεγκά να γνώριζε πολύ καλά αυτή τη φωτογραφική ιδιομορφία και το πόσο ταίριαζε με τις δικές του ιδέες περί της εικονικής παράστασης, όχι μόνο αργά στη ζωή του - όπως υποστηρίζει ο Κοκτώ - αλλά από τότε που πρωτοεμφανίστηκε στη δουλειά του. Είναι απίθανο πιστεύω να εισχώρησε στη δουλειά του έτσι απλά, ως αποτέλεσμα της «αθωότητας» του ματιού του. Και πράγματι, στις σημειώσεις του ανάμεσα στα χρόνια 1868-1880 προτείνει την αναπαράσταση των πραγμάτων σε γκρό, «έτσι όπως τα βλέπουμε όταν περπατάμε στο δρόμο». Άλλα σχόλιά του -όχι λιγότερο πρώιμα και σύγχρονα- δείχνουν ότι είναι αδύνατο να πιστέψουμε ότι μπορούσε να έχει αγνοήσει τις καταπληκτικές εικόνες που έδιναν οι στιγμιαίες φωτογραφίες. Όπως αρκετές από τις άλλες επινοήσεις του στη σύνθεση, η υπερβολική προοπτική του πρόσφερε τη δυνατότητα να δημιουργήσει μια νέα χωρική κλίμακα με χρονική απόχρωση που ήταν εντελώς σύμφωνη με την επιταχυνόμενη ανάπτυξη του Παρισιού που από τα 1850 γινόταν μια πολύβουη και πολυάσχολη μητρόπολη.

Η αποφασιστικότητα με την οποία άλλοι καλλιτέχνες αποκέρυξαν αυτές τις εικόνες επαναλαμβάνει τη θέση, που τόσο φανερά εκδηλώθηκε στην αντίθεση προς ορισμένες πόζες/στάσεις που αποκάλυψε η στιγμιαία κάμερα, ότι κάτω από πίεση ακόμη και οι καλλιτέχνες που είναι αφοσιωμένοι στην οπτική αλήθεια ξεπέφτουν στην σύμβαση. Έτσι, με τη δύναμη των πειστικών εικόνων της η φωτογραφία λειτουργήσε, εδώ όπως και αλλού, ως υπονομευτής των ιδεών περί της αμετάβλητης αντίληψης της φύσης.

Ο Έρνστ Γκόμπριτς υπογραμμίζει όχι τη σύμβαση αλλά τη λειτουργία ενσωματωμένων σταθερών που καλύπτουν «το σύνολο αυτών των σταθεροποιητικών τάσεων που μας εμποδίζουν να ζαλιστούμε μέσα σ' ένα κόσμο ρευστών εμφανίσεων». Μ' άλλα λόγια, η απόρριψη της απότομης (κοφτής) προοπτικής δεν είναι απλώς ένα σημάδι υπακοής στις εδραιωμένες αντιλήψεις περί φόρμας, αλλά στις ψυχολογικές επιταγές που απαιτούν τα πράγματα να παρουσιάζονται με ορισμένες φιξαρισμένες σχέσεις. Σύμφωνα με τον Γκόμπριτς, το μεγαλείο με την ανακάλυψη της Αναγεννησιακής προοπτικής δεν ήταν ότι συμμορφώθηκε με την οπτική αλήθεια αλλά ότι ενσωμάτωσε κάτι πιο θεμελιώδες: την ανάγκη να ειδοωθεί ο κόσμος έτσι.



Από τις *Εκατό όψεις του Γιέντο*, του Χιροσίζε.

Οι γιαπωνέζικες γκραβούρες

Η σύνδεση του Ντεγκά με τους γιαπωνέζους καλλιτέχνες έγινε στις αρχές του 1880 όταν ο Χιουσάμαν περιέγραψε τις κομμένες στα άκρα του κάδρου φιγούρες του Ντεγκά, «όμοια με τις γιαπωνέζικες γκραβούρες». Υπάρχουν πράγματι πολλά παραδείγματα αυτού του χαρακτηριστικού σε γκραβούρες ειδικά του 19ου αιώνα, αν και δεν είναι κοινό σε όλα τα στυλ και τις περιόδους. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ένα σωρό παραδείγματα στα οποία αποφεύγεται το κόψιμο στις άκρες και η αποκεντροποίηση της σύνθεσης.

Την τεχνική αυτή ωστόσο παρατηρούμε στην δημοφιλή τυπωμένη ξυλογραφία *ukiyo-e* του Χοκουσάι και του Χιροσίζε. Στο έργο του δεύτερου *Εκατό απόψεις του Γιέντο* (1858-9), η τεχνική αυτή εμφανίζεται με τον πιο υπερβολικό και ασυνήθιστο τρόπο. Υπάρχει λόγος που μας κάνει να πιστεύουμε ότι τα τελευταία έργα του Χιροσίζε οφείλουν κάτι στη

φωτογραφία. Καθώς αυτές οι γκραβούρες έγιναν δημοφιλείς στην Ευρώπη είναι πιθανό ότι λόγω του μεγάλου μεγέθους τους στα εικονογραφημένα βιβλία - έπιαναν συχνά δύο ολόκληρες μετωπικές σελίδες - τις αφαιρούσαν και τις καδράριζαν. Οι άλλες επινοήσεις που χρησιμοποιούσαν οι γιαπωνέζοι στη σύνθεση της εικόνας, όπως το υπερμεγέθες προσκίνιο και η κοφτή προοπτική, δεν εμφανίζονται τόσο συχνά όσο στη φωτογραφία. Ωστόσο, όσον αφορά τα υπερμεγέθη σχήματα στο προσκίνιο των εικόνων, πολλές γκραβούρες του Ουταμάρο με γυναίκες καδραρισμένες από τη μέση και πάνω, πορτρέτα ηθοποιών του Σαράκου και ορισμένες συνθέσεις του Χοκουσάι και του Χιροσίε ίσως να αποτέλεσαν τα πρότυπα.

Πάντως πριν γίνει οποιαδήποτε εκτίμηση για την επιρροή που εξάσκησαν, οφείλουμε να μάθουμε περισσότερα για το πότε ακριβώς ήρθαν οι γκραβούρες αυτές στην Ευρώπη και πως τις ερμήνευσαν οι καλλιτέχνες. Αυτό που γνωρίζουμε είναι ότι ένας μικρός αριθμός τους ήρθε στη Δύση πριν την εμφάνιση των μπρεσιονιστών. Ο Έντουαρντ Στρέιντζ μιλάει για λίγες γκραβούρες με τοπία του Χιροσίε που κυκλοφορούσαν στο Παρίσι το 1862. Επίσης, δημοφιλείς έγχρωμες γκραβούρες εμφανίστηκαν σε έκθεση του Παρισιού το 1867. Ο Λεμονάν ισχυρίζεται ότι ο Ντεγκά κατείχε έναν αριθμό από γκραβούρες του Χιροσίε, αν και δεν αναφέρει πότε τις απέκτησε.

Αυτό πάντως που πρέπει να ειπωθεί εδώ είναι ότι περισσότερο από το να ήταν αμοιβαίως αποκλειστικές επιρροές στον Ντεγκά, η φωτογραφία κι αυτές οι χαρακτηριστικές γκραβούρες αλληλο-ενισχύονταν. Η ευνοϊκή συγκυρία στα 1860 της συνύπαρξής τους

πρέπει να είχε θεμελιώδη σημασία για τον Ντεγκά.

Το cutting-off και η κινηματογραφική πρόοδος

Ένα υπέροχο άλμπουμ από τη συλλογή του Αντρέ Ζαμέ περιέχει 197 στερεοσκοπικές φωτογραφίες με τον τίτλο *Vues instantanees de Paris*.

Τραβηγμένες πιθανώς ανάμεσα στα 1861 και 1865, οι φωτογραφίες αυτές είχαν βγει στο εμπόριο από τον Ιππόλυτο Ζουβέ. Το κόψιμο στα άκρα προσώπων, αλόγων και αμαξών είναι το πρώτο στοιχείο που παρατηρούμε σ' αυτές. Αντικρύζουμε αρκετές απόψεις του Pont-Neuf τραβηγμένες από ψηλά όπως στους μπρεσιονιστικούς πίνακες με το ίδιο θέμα. Στις φωτογραφίες των λεωφόρων de Strasbourg, des Capucines και de la Concorde, όπως και σε πολλές άλλες, βλέπουμε την ίδια εικόνα των κομμένων σωμάτων των πεζών. Σε μερικές από αυτές, τα άλογα και οι άμαξες είναι κομμένα στα άκρα όμοια με τα αντίστοιχα στο έργο του Ντεγκά *Άμαξα στον ιππόδρομο*. «Η έμπνευση φαίνεται πως ήταν κάποια φωτογραφία».

Τα προηγούμενα έργα του Ντεγκά με άμαξες ιπποδρόμου δεν έχουν αυτό το κόψιμο στα άκρα. Την τεχνική αυτή μάλλον χρησιμοποίησε για πρώτη φορά στο έργο του *Jockeys a Epsom* του 1862, όπου η κεφαλή ενός αλόγου κόβεται στο ύψος του λαιμού. Από το έτος αυτό και μετά η τεχνική αυτή αποκτά σταθερότητα στη δουλειά του, ειδικά όταν τα θέματά του έχουν να κάνουν με άλογα και χορευτές. Ένα καλό παράδειγμα είναι το πολύ γνωστό έργο του *Πλατεία de*

Ντεγκά, *Η πλατεία de la Concorde*, 1875



la Concorde.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Ντεγκά παρουσίασε στο έργο του ένα είδος κινηματογραφικής προόδου, ειδικά στις συνθέσεις του με χορευτές, πολύ σπάνια είχε δοκιμαστεί στη ζωγραφική στο παρελθόν. Η αντιπαροβολή όμοιων αντικειμένων, και σε μερικές περιπτώσεις μάλιστα των ίδιων αντικειμένων, για να δώσει την αίσθηση των διαδοχικών φάσεων μιας φιγούρας σε κίνηση, προαγγέλλει τις φωτογραφίες του Έντουαρντ Μέιμπριτζ. Και σ' ένα κατοπινό του έργο που έπεται του Μέιμπριτζ, *Η μπαλαρίνα δένει τα κορδόνια της*, ο Ντεγκά παρουσιάζει μια φιγούρα όχι σε διαδοχικές στιγμές της ίδιας πράξης, αλλά εικόνες της ίδιας χρονικής στιγμής αυτής της πράξης όπως θα τις βλέπαμε αν η στιγμή αυτή είχε τραβηχτεί από διαφορετικές γωνίες - αν δηλαδή «διαβάζαμε» τη φωτογραφική πλάκα του Μέιμπριτζ κάθετα αντί για οριζόντια. Αξίζει να σημειώσουμε ότι και ο Μέιμπριτζ μερικές φορές οργάνωνε τις φωτογραφίες του μ' αυτό τον τρόπο. Μπορούμε ωστόσο να βρούμε από το παρελθόν την παράλληλη σχέση ανάμεσα στις κινητικές συνθέσεις του Ντεγκά και άλλων σύγχρονών του φωτογράφων. Ο Disderi, για παράδειγμα, στις αρχές της δεκαετίας του 1860 είχε τραβήξει πολλές *carte-de-visite* σειρές με χορεύτριες μααλέτου και άλλα πρόσωπα: αρκετές από αυτές ταξινομούνται διαδοχικά, σε σειρά, όμοια με τις συνθέσεις του Ντεγκά και γι' αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι τον βοήθησαν προς αυτή την κατεύθυνση. Και ήδη από το 1860 είχαν κατασκευαστεί κάμερες που μπορούσαν να τραβήξουν αρκετές διαδοχικές πόζες του ίδιου προσώπου σε μία μόνο φωτογραφική πλάκα. Τις *cartes* του ο Disderi τις έφτιαχνε μ' αυτό τον οικονομικό

τρόπο: μετά γινόταν η επεξεργασία της πλάκας και οι *prints* έμεναν ανέπαφες ή όπως γινόταν πιο συχνά, έκοβε τις εικόνες. Αρκετές από τις άκοπες *cartes-de-visite* έχουν σωθεί, οι περισσότερες του Disderi. Το 1862 περιέγραψε τις *chassis multiplicateurs* του, μια κάμερα με τέσσερις φακούς που με την κατάλληλη προσαρμογή παρήγαγαν οκτώ εικόνες στην ίδια πλάκα. Λίγο αργότερα κατασκευάστηκαν όμοιες κάμερες που μπορούσαν να πάρουν δέκα πέντε ή περισσότερους φακούς. Αν και αυτές ήταν κάμερες αντιγραφής που χρησιμοποιούνταν για τον ταυτόχρονο πολλαπλασιασμό μιας εικόνας, εύκολα μπορούσαν να προσαρμοστούν ώστε να τραβούν σειρά από διαφορετικές εικόνες.

Η ιδέα της οργάνωσης διαδοχικών εικόνων με στόχο την κινούμενη εικόνα ήταν σίγουρα στο μυαλό αρκετών γύρω στα 1860. Ήδη από τη δεκαετία του 1830 εφευρέσεις όπως το Φενακιστισκόπιο, το Στροβοσκόπιο και το Ζωοτρόπιο είχαν δει το φως της ημέρας. Χάρη σ' αυτά, σχέδια ή λιθογραφίες προβάλλονταν, μεταδίδοντας στα αντικείμενα την αίσθηση της κίνησης. Μετά την εμφάνιση της φωτογραφίας ήταν θέμα χρόνου η αντικατάσταση αυτών των σχεδίων και λιθογραφιών από φωτογραφίες σ' αυτές τις πρώιμες κινηματογραφικές μηχανές. Γύρω στο 1851 οι νέες στερεοσκοπικές φωτογραφίες χρησιμοποιήθηκαν σε μια εφεύρεση που λεγόταν Βιοσκόπιο. Το 1861 ο Ντυμόν κατοχύρωσε την πατέντα για μια φωτογραφική κάμερα που μπορούσε να καταγράψει ταχύτατες διαδοχές των φάσεων μιας κίνησης. Η ιδέα της παραγωγής διαδοχικών εικόνων που θα μπορούσαν να μπουν σε κίνηση υπήρχε ήδη στο μυαλό πολλών από τη δεκαετία του 1860.

Λογοτεχνία και κινηματογράφος

Ο Χρήστος Καλλίτσης συζητά
με τους

Γιώργο Σκαμπαρδώνη και Μιχάλη Κακογιάννη

«Το ενοχλητικό, όταν γράφει κάποιος, είναι πως δεν ξέρει ποτέ αν πρέπει να πει «όταν βγήκα έβρεχε», ή «έβρεχε όταν βγήκα». Στον κινηματογράφο είναι απλό, δείχνουμε και τα δύο συγχρόνως».

Ζαν Λυκ Γκοντάρ.

Η σχέση μεταξύ των δύο μέσων έκφρασης είναι προφανής. Ο κινηματογράφος μπορεί και συμπεριλαμβάνει μέρη της λογοτεχνίας, στηρίζεται σε αυτή και συχνά έχει μυθιστορηματική μορφή. Στις αίθουσες στην Ελλάδα προβάλλονται σχεδόν αποκλειστικά αφηγηματικές ταινίες. Εξαιρεση για παράδειγμα είναι η πρόσφατη ταινία του χιλιανού Ραούλ Ρουίζ *Τρεις ζώες κι ένας μόνο θάνατος*.

Η πρωταρχική ιδιότητα του κινηματογράφου να είναι θέαμα τον διαφοροποιεί από την λογοτεχνία. Το λογοτεχνικό έργο διευρύνει την φαντασία του αναγνώστη, το κινηματογραφικό την περιορίζει, την πλαισιώνει. Στη γλώσσα του κινηματογράφου οι περιγραφές αναπαριστώνται στην πραγματικότητα και καταγράφονται με τρόπο ώστε να μπορούν να προβληθούν σε μια οθόνη.

Μπορεί ο κινηματογράφος να συμπεριληφθεί στη λογοτεχνία;

Σαν αντικείμενο της μυθιστορηματικής πλοκής, όπως στο μυθιστόρημα «τραίνου» (roman de gare) *Η Περιφρόνηση* (Il disprezzo) του Αλμπέρτο Μοράβια. Έχει μεταφερθεί στον κινηματογράφο από τον Γκοντάρ. Περιγράφει τα γυρίσματα του ομηρικού έπους της Οδύσσειας από τον γερμανό σκηνοθέτη Φριτς Λανγκ.

Ο Αλαίν Ρομπ Γκριγιέ, συγγραφέας, σεναριογράφος και σκηνοθέτης, εξηγεί πως «Η λογοτεχνία

είναι μια δουλειά μοναχική και εσωτερική, φτιάχνεται με τις γραπτές λέξεις, ενώ ο κινηματογράφος είναι μια δουλειά ομαδική. Δεν είμαστε ποτέ μόνοι, υπάρχουν οι ηθοποιοί, οι βοηθοί κι επίσης το τυχαίο, το εξωτερικό. Δηλαδή οι συνθήκες δημιουργίας του μυθιστορήματος και μιας ταινίας είναι ολοκληρωτικά αντιτιθέμενες. Επίσης δεν αποτελούνται από τα ίδια υλικά. Οι γραπτές εικόνες δεν έχουν καμία σχέση με τις εικόνες και τον ήχο. Μεταξύ του γραπτού και του προφορικού λόγου υπάρχει μια πολύ μεγάλη διαφορά, η σύνταξη των φράσεων δεν είναι η ίδια»¹.

Προσαρμογή λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο

Στην αρχή του ο ομιλών κινηματογράφος ακολουθούσε την δραματουργική ανάπτυξη του θεάτρου. Μετά από κάποια χρόνια έγινε μια έρευνα προς την κατεύθυνση της δυνατότητας της αφήγησης στην οθόνη με τη δομή του μυθιστορήματος. Τότε έγιναν αντιληπτές οι ομοιότητες της ταινίας με το μυθιστόρημα: η περιγραφή μιας ιστορίας με αρχή, μέση και τέλος, η περιγραφή των χαρακτήρων, του τρόπου ένδυσής τους, η περιγραφή των χώρων, των ήχων και οι διάλογοι μεταξύ των συμμετεχόντων στην αφήγηση. Το μυθιστόρημα είναι ένα χρήσιμο εργαλείο για τον σεναριογράφο.

Η πρώτη μεγάλη κινηματογραφική επιτυχία μεταφοράς μυθιστορήματος είναι *Η Απληστία* (The Greed) του Φρανκ Νόρις, σε διασκευή του Έριχ φον Στρόχαϊμ, το 1926. Η ταινία φτιάχτηκε για να έχει διάρκεια 8 ωρών. Παρουσίαζε την εξέλιξη του χρόνου στη «φυσική» του ροή. Ίσως ο σκηνοθέτης να ήθελε να απασχολήσει τον θεατή του με το χρόνο που θα τον

απασχολούσε και ο συγγραφέας με το μυθιστόρημά του. Τελικά η ταινία μονταρίστηκε με διάρκεια 3 ωρών και 20 λεπτών.

«Θα μπορούσε κάποιος να σκεφτεί πως οι σημεινόμενες αξίες ενός μυθιστορήματος ή ενός θεατρικού έργου είναι ανεξάρτητες από τον τρόπο με τον οποίο εκφράζονται (στο εσωτερικό του συστήματος των συμβόλων). Όταν όμως οι σημασίες περνούν από το ένα σύστημα έκφρασης στο άλλο (λογοτεχνία-κινηματογράφος) οι αξίες τους διαφοροποιούνται».²

Μπορεί ένα άψογο μυθιστόρημα να γίνεται αποτυχημένη ταινία, ή ένα μέτριο να γίνεται μια πολύ καλή. Τα στοιχεία βοηθητικά για την κινηματογραφική αφήγηση είναι κυρίως ο ρυθμός της και η δράση. Σ' ένα μυθιστόρημα πλοκής η γλώσσα δεν χρησιμοποιείται για να εκφράσει ή ν' αναδημιουργήσει σκέψεις όπως στην λογοτεχνία αλλά για ν' αποκαλύψει και να εξαφανιστεί μέσα στην εικόνα που φτιάχνει. Συχνά όταν ένα έργο είναι πολύ καλό σε μια μορφή, θα συναντήσει αρκετές δυσκολίες αλλάζοντας μορφή έκφρασης από την πρωταρχική του.

Το πέρασμα ενός μυθιστορήματος από τις σελίδες ενός βιβλίου στην οθόνη διαφοροποιεί και την σημασία του. Το μυθιστόρημα αποτελεί απλώς μια αφηγηρία, όπως αφηγηρία είναι και το σενάριο της ταινίας. Οι γλώσσες του κινηματογράφου και της λογοτεχνίας προϋποθέτουν διαφορετική αντίληψη και διαφορετική οργάνωση σκέψης.

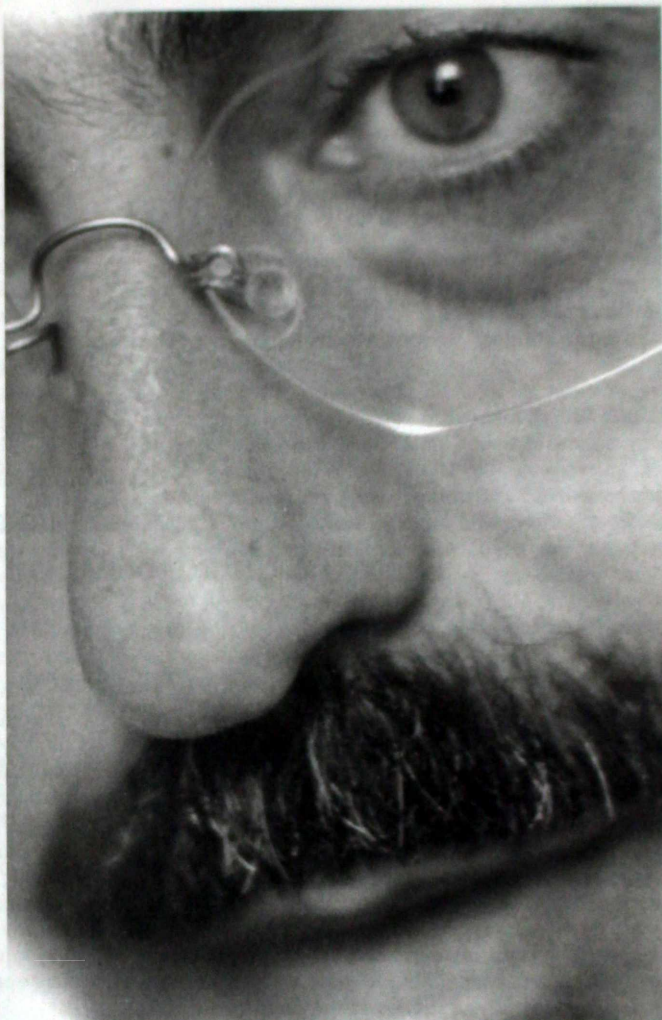
«Μεταθέτοντας ένα έργο από έναν τρόπο έκφρασης σε έναν άλλο, διασκευάζοντάς το, είναι σαν να προσποιούμαστε την ισοδυναμία του σημεινόμενου παρά την διαφορά των σημασιών, δηλαδή το τετραγώνισμα του κύκλου».³

Όταν ο σκηνοθέτης προσπαθήσει να μεταδώσει το ίδιο πράγμα με τον συγγραφέα, τότε προδίδει τη μυθιστορηματική του φόρμα. Η γλώσσα της τέχνης είναι αδιαχώριστη από τα σύμβολα με τα οποία εκφράζεται. Τα διαφορετικά μέσα έκφρασης δρουν στην συνείδηση με διαφορετικό τρόπο. Κατά τον Μπωντλέρ «ένα έργο είναι ολοκληρωμένο ανάλογα με την αναγκαϊότητά του: καθώς αυτή του προκαθορίζει πως δεν υποφέρει από τον φόβο της αντικατάστασης». Αναπόφευκτη, ίσως επιθυμητή, είναι η διαφοροποίηση των μηνυμάτων μιας ταινίας από το λογοτεχνικό έργο στο οποίο βασίστηκε.

Χρήστος Καλλιόσης

«Μια ταινία, μια σκηνή όπως κι ένας στίχος μπορεί να είναι πολύ καθοριστικά για την ζωή κάποιου».

Συνέντευξη από τον συγγραφέα
Γιώργο Σκαμπαρδώνη



Γεννήθηκε το '53. Σπούδασε γαλλική φιλολογία στο ΑΠΘ. Με την ελληνική λογοτεχνία ασχολείται από το '85. Βιβλία του έχουν μεταφραστεί στα αγγλικά, ιταλικά, πολωνικά, ολλανδικά και γερμανικά. Τα πρώτα του διηγήματα με τον τίτλο Μάτι φώσφορο, Κουμάντο γέρο, εκδόθηκαν από τον Ιανό το '89 και από τον Καστανιώτη το '92. Από τις τελευταίες εκδόσεις κυκλοφόρησε το '90 Η ψυχή της μεταλαβιάς και η Στενωπός των υφασμάτων το '92 (το '91 από τις εκδ. Τραμ). Με το τελευταίο βιβλίο κέρδισε το κρατικό βραβείο διηγήματος. Το '97 κυκλοφόρησε η σειρά διηγημάτων του με τίτλο Πάλι κεντάει ο στρατηγός από τις εκδόσεις Καστανιώτη. Πρόσφατα ο Γ. Σκαμπαρδώνης σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη Παντελή Βούλγαρη ολοκλήρωσε τη γραφή κινηματογραφικού σεναρίου με τίτλο Όλα είναι δρόμος.

Τι είναι ο κινηματογράφος και ποιός ο ρόλος του κατά την άποψή σας;

Ο κινηματογράφος για μένα είναι η πολύ θεαματική συνέχιση του μυθιστορήματος, δηλαδή είναι αφήγηση, αλλά είναι ταυτόχρονα και ποίηση και όνειρο, είναι αυτό που θα'λεγα κάπως πιο λαϊκά και το'χουνε πει πολλές φορές, ένας τρόπος φυγής από έναν ασφυκτικό περίγυρο. Αλλά πάντα η τέχνη ήταν φυγή χωρίς να είναι φυγή. Εννοώ τη φυγή με την έννοια του πλουτισμού, δηλαδή μιας διαδρομής η οποία στην επιστροφή της σου έχει διασφαλίσει πλούτο εμπειριών και άνοιγμα της ψυχής τέτοιο που σε κάνει να είσαι διαφορετικός. Δηλ. μέσα από αυτή την αφήγηση του δώρου ή της μιας ώρας που είσαι

αντίληψη των πραγμάτων, μια λοξή ματιά στο παιχνίδι όπως η ματιά ενός παιδιού το οποίο βλέπει απροκατάληπτα και χωρίς ιδεολογήματα τον καθημερινό του βίο. Θα'λεγα ότι βλέπει μάλλον με δέος και με θαυμασμό όλα αυτά που συμβαίνουν γύρω του, αυτή είναι η ματιά του παιδιού, είναι η ματιά της αθωότητας, η οποία δεν έχει μολυνθεί.

Τι σας έκανε να διαλέξετε την γραφή για επάγγελμά σας;

Είναι ένα ερώτημα στο οποίο δύσκολα μπορεί ν' απαντήσει κανείς λογικά. Η διάθεση και η ροπή προς



Από τα γυρίσματα της ταινίας του Παντελή Βούλγαρη, *Όλα είναι δρόμος.*

μέσα στον κινηματογράφο, σίγουρα βγαίνεις εντελώς διαφορετικός πάντοτε. Και για νεαρούς ανθρώπους, όπως και 'γω κάποτε υπήρξα, μια ταινία, μια σκηνή όπως κι ένας στίχος μπορεί να είναι πολύ καθοριστικός για την ζωή σου.

Ο Γιαν Σβέρακ, νέος Τσέχος σκηνοθέτης, έχει δηλώσει ότι νομίζει πως ένα πράγμα αναγκαίο στον κινηματογράφο είναι η διατήρηση της παιδικότητας, της νεανικότητάς του, γιατί αυτή του επιτρέπει να παρουσιάζει ανεπίτρεπτα πράγματα. Πως σχολιάζετε κάτι τέτοιο;

Νομίζω ότι είναι μια ευφυής παρατήρηση με την έννοια ότι η παιδικότητα ή αθωότητα στο βλέμμα είναι εκείνη η όραση, η οποία είναι αντισυμβατική. Δηλ. δεν είναι μια όραση την οποία έχουμε διδαχθεί, είναι μια όραση αυθόρμητη, είναι μια εντελώς διαφορετική

την ζωγραφική, προς το σινεμά, προς το γράψιμο ή προς τον αθλητισμό είναι ροπές που κινούν και κινούνται από το υποσυνείδητο περισσότερο παρά από την συνείδηση. Στην πορεία των πραγμάτων συνειδητοποιεί κανείς ότι θέλει να γράψει, αυτό όμως είναι μια διαδικασία δευτερογενής, γιατί η ροπή προς την γραφή αναδύεται βαθύτερα από την περιοχή της νοήσεως, επομένως δύσκολα μπορεί ν' απαντήσει κανείς γιατί θέλει να γράψει, ίσως γιατί αυτό είναι το πεπωμένο του.

Δηλαδή είναι από πίστη σε κάποιο ένστικτο η έλξη προς τη γραφή και η συστηματική άσκησή της. Πως ξεκινήσατε;

Ξεκίνησα γράφοντας ποιήματα όπως οι φιλόδοξοι νεαροί της εποχής και φυσικά ποιήματα ερωτικά τα

οποία ποτέ δεν θεώρησα ότι είναι αρκετά σοβαρά για να βγάλω στη δημοσιότητα. Η διαδικασία συναναστροφής μου με την ποίηση μου δίδαξε πάρα πολλά, μου δίδαξε την αυστηρότητα της γραφής, μου δίδαξε την αίσθηση της λιτότητας και της πυκνότητας, και κυρίως βέβαια την αντίληψη για το κείμενο και γι' αυτό ίσως έχω τραπεί καταρχάς προς το διήγημα, το οποίο συμπυκνώνει και το θέμα και το χρόνο και προσπαθεί, όπως ο ιακχισμός κεραυνού, να καρφώσει το θέμα του μέσα σε πάρα πολύ λίγες λέξεις. Αυτή είναι η σχέση του διηγήματος με την ποίηση, δηλαδή η διδαχή του σμικρού, του βραχύλογου και του κείμενου.

«Η τέχνη της γραφής αποτελεί παρηγοριά και όχι θεραπεία» δηλώνετε σε παλαιότερη συνέντευξή σας στο περιοδικό Ρεύματα. Δηλαδή η τέχνη απευθύνεται σε αρρώστους;

Σε αρρώστους με την έννοια της ηθικής ευαισθησίας ή σε ανθρώπους που έχουν ιδιαίτερη ευπάθεια απέναντι στη ζωή τους, απέναντι στον περίγυρο και απέναντι στο ίδιο το ερώτημα του βίου. Δηλ. είναι παρηγοριά με την έννοια ότι δεν επιλύει μερικά βασικά προβλήματα της ζωής, δεν μπορεί ας πούμε να σου εξασφαλίσει μια καλή σύνταξη ή ένα καλό μισθό. Ούτε μπορεί να σε βοηθήσει σε επίπεδο οικονομικό ή κοινωνικό, οπωσδήποτε όμως μπορεί να σε στηρίξει ψυχικά, να σου δώσει μια άλλη όραση και να ξανακαινουργώσει τον κόσμο μέσα από την εμπειρία του συγγραφέα η οποία διανύει και το δικό σου βλέμμα. Δηλ. η εμπειρία του συγγραφέα μεταβιβάζεται καλλιτεχνικά σε σένα και συ πλέον οράς διαφορετικά τη δική σου ζωή και το κόσμο γύρω σου.

Πόσο ο συγγραφέας ευελπιστεί στον αναγνώστη;

Πάντα ευελπιστεί και νομίζω ότι απευθύνεται στον αναγνώστη. Αλλιώς θα ήταν μια πράξη βαυκαλισμού και ματαιόδοξης αυτάρκειας η γραφή, ενώ νομίζω ότι είναι κατεξοχήν μια πρόθεση και μια θέληση, μια διάθεση ανοίγματος προς τον άλλο κοινής συγκίνησης ή μοιράσματος της καθημερινής τραγωδίας που βιώνουμε, μέσα από έναν άλλο κόσμο ο οποίος είναι

φανταστικός αλλά και πραγματικός ταυτόχρονα. Ο οποίος εμπεριέχει την τραγωδία αλλά και την ειρωνεία. Εμπεριέχει το λυρισμό αλλά και το σαρκασμό. Εμπεριέχει δηλ. ουσιαστικά όλα τα βλέμματα που μπορεί να έχει ένας συγγραφέας και τους άπειρους τρόπους με τους οποίους μπορεί να προσεγγίσει αυτό που ζούμε κάθε μέρα και αυτό είναι η βασική προσφορά προς τον αναγνώστη, δηλ. η διεύρυνση της δικής του όρασης. Αυτή είναι η αγωνία του συγγραφέα να δει τα πράγματα και να τα μεταδώσει στους αναγνώστες. Τελικώς δηλ. ο αναγνώστης είναι ο τελικός αποδέκτης.

Τι σας ελκύει στο είδος της αιγυπτιακής γραφής;

Πιστεύω ότι αίνιγμα είναι οι βασικές προϋποθέσεις και οι εκδοχές της ζωής. Ας πούμε αίνιγμα είναι η ίδια η ζωή, αίνιγμα είναι ο θάνατος, αίνιγμα είναι ο έρωτας. Δηλ. είναι πολύ δύσκολο να πούμε τι είναι ο έρωτας. Επομένως αφού τα βασικά στοιχεία, τα πρωταρχικά ορυκτά της ζωής είναι αιγυπτιακά, πως θα μπορούσε η γραφή να μην είναι αιγυπτιακή; Θέλω να πω ότι θα ήταν απλοϊκό ή ίσως λαϊκιστικό να προσπαθώ ν' αποδείξω μια κάποια αλήθεια ή να είμαι τόσο ευκρινής και πεντακάθαρος νοηματικά, όταν τίποτε δεν είναι καθαρό στην πραγματικότητα.

Τελευταία ασχοληθήκατε με τη συγγραφή ενός κινηματογραφικού σεναρίου για την ταινία Όλα είναι δρόμος του Παντελή Βούλγαρη. Ποιές ιδιαιτερότητες βρήκατε στη συγγραφή του;

Το σενάριο συνέγραψα με τον Π. Βούλγαρη χρησιμοποιώντας εμπειρίες που είχαμε από τον Μακεδονικό και τον Θρακικό χώρο, βιώματα προσωπικά, αφηγήσεις τρίτων, φαντασιώσεις αλλά κι επινοήσεις, τις συνδύσαμε και το δημιουργήσαμε.

Κατ' αρχήν κανείς προσφεύγει από τις βασικές αρχές της σεναριογραφίας μέχρι τη βαθύτερη γνώση του κινηματογράφου και ξέρει ότι για να γράψει ένα σενάριο πρέπει να χειριστεί διαφορετικά τον λόγο και την όρασή του, δηλ. πρέπει να γραφτούν σκηνές,

Mirupafshim, των Γιώργου Κόρρα και Χρήστου Βούπουρα.



πρέπει να γραφτούν πλάνα, ν' αφηγηθούμε τις ιστορίες μ' ένα τρόπο τέτοιο που να μπορούν να γίνουν εικόνες. Δηλ. σίγουρα αποφεύγει κανείς τους εσωτερικούς μονολόγους, σίγουρα αποφεύγει τις ψυχικές περιγραφές. Προσπαθεί κυρίως να προσεγγίσει εξωτερικά τη ψυχολογία και τις διαθέσεις του ήρωα αλλά και της αφήγησης της ιστορίας. Είναι εντελώς διαφορετική η γραφή ενός σεναρίου από τη γραφή της λογοτεχνίας, ιδιαίτερα της λογοτεχνίας που κάνω εγώ και έχει σχέση βέβαια με το σινεμά αλλά σε λίγα σημεία. Εγώ χειρίζομαι διαφορετικά τον λόγο απ' ότι ένας τυπικός σεναριογράφος, τουλάχιστον στα βιβλία μου. Το στοιχείο που εμείς πάμε να κοιμίσουμε σ' αυτό το σενάριο είναι το στοιχείο της ποιητικότητας, αλλά και το στοιχείο της ειρωνείας που συνδυάζεται με το λυρισμό.

Ποιά σχέση μπορεί να υπάρξει μεταξύ λογοτεχνίας, κινηματογράφου και δημοσιογραφίας;

Η δημοσιογραφία λίγο πολύ έχει πάντοτε σχέση με την λογοτεχνία με την έννοια ότι χρησιμοποιεί το πρωτογενές υλικό που είναι οι λέξεις. Η διαφορά είναι ότι η δημοσιογραφία για να γίνει δεν προϋποθέτει καλλιτεχνικούς όρους στην εκφορά της.

Η λογοτεχνία έχει κάποιες προϋποθέσεις, κάποια κλειδιά, κάποια μυστικά, κάποια ανίγματα που της προσδίδουν την έννοια της γοητείας ενώ η δημοσιογραφία είναι μια προσέγγιση πιο ευθύγραμμη, πιο φατική και αναφέρεται στην επικαιρότητα. Η λογοτεχνία δεν έχει σχέση με το επίκαιρο αλλά με το διαχρονικό. Βέβαια πρέπει να πούμε ότι η κινηματογραφία στηρίχτηκε με την λογοτεχνία, με την έννοια ότι το σινεμά στηρίζεται στην αφήγηση. Δεν μπορεί να υπάρξει σινεμά χωρίς αφήγηση και δεν μπορεί να υπάρξει σινεμά έξω από την έννοια του χρόνου και τις ποικίλες εκδοχές του χρόνου και όπως αυτός έχει χρησιμοποιηθεί στο μυθιστόρημα. Από τα φλάσμπια και μέχρι το γκρο και μέχρι ό,τι μπορεί κανείς να φανταστεί ή ν' αναφέρει. Νομίζω ότι η σύνδεση του σινεμά με την λογοτεχνία είναι αμεσότατη κι όχι ειδικά με τη λογοτεχνία αλλά κυρίως με το μυθιστόρημα αλλά και με την ποίηση θα μπορούσαμε να πούμε, γιατί υπάρχουν ποιητικές σκηνές, υπάρχει ποιητικότητα. Από τον κινηματογράφο γίνεται χρήση τεχνικών που υπάρχουν στο διήγημα και στο μυθιστόρημα.

Πως θα περιγράφατε τον εφιάλη της γραφής; Τι δυσκολίες κάποιου για την ολοκλήρωση του κειμένου προοριζόμενου για δημοσίευση ή έκδοση;

Η μεγαλύτερη αγωνία πάντα είναι η αγωνία του να διατυπώνεις αυτό που έχεις μέσα σου και το οποίο πολλές φορές δεν είναι συνειδητό με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, δηλ. το να φτάσεις στο άριστο αποτέλεσμα, να φτάσεις στο «μη επέκεινα», δηλ. στο σημείο εκείνο στο οποίο δεν επιδέχεται πια το κείμενο άλλη επεξεργασία. Τότε λες πια μέσα σου ότι τέλειωσε. Αλλά το ερώτημα είναι τότε τελειώνει ένα κείμενο; Σ' αυτό κανείς δεν μπορεί ν' απαντήσει θεωρητικά,

απλώς το βιώνει, το αισθάνεται και λέει ότι τώρα τέλειωσε και μετά από δεκάδες επεμβάσεις, παρεμβάσεις και διορθώσεις κλπ, κλπ, αισθάνεται ότι ένα κείμενο τέλειωσε. Η αγωνία η μεγάλη είναι εάν αυτό το κείμενο θα βρει την ανταπόκριση που θα έπρεπε με βάση τις προθέσεις του συγγραφέα, ή αν το ίδιο καθαυτό έχει φτάσει σε 'κείνο το ύψος το οποίο φιλοδόχησε ο συγγραφέας του.

Γράφετε για πράγματα που έχετε ζήσει ή που θα θέλατε να ζήσετε; Η εμπειρία έχει σχέση με την γραφή;

Η εμπειρία έχει σχέση με την γραφή αλλά πιστεύω σε μικρό βαθμό, με την έννοια ότι εμπειρία δεν είναι μονάχα αυτό που ζήσαμε, εμπειρία είναι και αυτό που ακούσαμε, εμπειρία είναι κι αυτό που έχουμε ονειρευτεί. Το ζήτημα είναι πως χειρίζεται και πως διαχειρίζεται κανείς την εμπειρία στις πολλαπλές της εκδοχές. Είπα ότι εμπειρία είναι και το όνειρο, είναι και η επινόηση. Δηλ. μπορώ να ξεκινήσω εγώ από κάτι απλό που έχω ζήσει το πρωί, αλλά στην πορεία της γραφής να φαντασιώσω την ίδια ιστορία διαφορετικά και μέσα στην φαντασίωση να επινοήσω άλλα πράγματα. Οπότε στην πορεία το ίδιο το κείμενο πηγαίνει εντελώς διαφορετικά απ' ότι περίμενε κανείς στην αρχή. Ενώ προσπαθεί να αφηγηθεί μια τυπική ιστορία, εντέλει το ίδιο το κείμενο σε οδηγεί κάπου αλλού. Και εκεί παρεμβαίνουν όλα αυτά που είπα, δηλ. η φαντασίωση, η επινόηση, η διαφοροποίηση στην πορεία της γραφής. Με άγνωστο τέλος. Απλώς παρασύρεσαι από ένα βαθύτερο ένστικτο το οποίο κι αυτό βρίσκεται στην περιοχή του υποσυνειδητού. Είναι μια περιπέτεια απρόβλεπτη η γραφή. Μπορεί να ξεκινήσει από κάτι συγκεκριμένο και να φτάσει εκεί που κανένας δεν το περιμένει.

Από που εμπνέεστε, από την φαντασία, από άλλα αναγνώσματα, από προσωπικά βιώματα;

Νομίζω ότι είναι από παντού. Αλλά κυρίως έχει μεγάλη σημασία κατά πόσο η κάθε εμπειρία, άσχετα αν προέρχεται από τον πραγματικό κόσμο ή από τον φανταστικό, βρίσκει ανταπόκριση στη δική μου ευαισθησία και στο δικό μου συγγραφικό όραμα για να μπορέσω ν' αρχίσω να τη διαχειρίζομαι συγγραφικά μετά. Δηλ. μπορεί να ζήσω κάτι σημαντικό το οποίο να μην ταιριάζει σ' αυτό που θέλω να πω. Και μπορεί να δω κάτι ελάχιστο το οποίο υπερμεγεθύνοντάς το μέσα μου ν' ανταποκρίνεται σε κάτι που αυτή την εποχή θέλω να γράψω. Το υπερδιαστέλλω, το υπερδιογκώνω θεληματικά. Άσχετα με το αν ως εμπειρία είναι ασήμαντη. Ή κάτι πολύ σημαντικό μπορεί επίσης να γίνει πολύ σημαντικό, όπως και κάτι ελάχιστο μπορεί να γίνει πολύ σημαντικό. Εξαρτάται από το αν ταιριάζει στη συγκεκριμένη συγγραφική μου φάση και στη διάθεση που έχω γι' αυτό που θέλω να γράψω.

Τι πιστεύετε για την ύπαρξη τάξης στην εργασία κάποιου; Η ύπαρξη αταξίας μήπως γίνεται μπουμερανγκ;

Είναι μπουμερανγκ και γι' αυτό τα τελευταία χρόνια προσπαθώ αυτή την αταξία να την δομήσω, έτσι ώστε να έχει ένα εσωτερικό ρυθμό. Δηλ. να έχει ορισμένες σταθερές. Είναι αταξία με πολλές μεταβλητές και με λίγες σταθερές. Αυτές οι λίγες σταθερές την σώζουν, με βοήθησε σε αυτό και το κομπιούτερ βέβαια, δηλ. ότι αποθηκεύω τα πάντα και μπορώ να τα βρω πάρα πολύ εύκολα. Ενώ παλιά κρατούσα πολλές σημειώσεις σε κασόνια, μέσα σε τετράδια, σε βιβλιάρια, σε πακέτα τσιγάρων, τις οποίες πολλές φορές έχανα ή δεν μπορούσα να διασώσω ή κουραζόμουν να τις αντιγράψω. Τώρα έχω βρει το μυστικό, να καταγράφω ό,τι σημειώνω από εδώ κι από εκεί στο κομπιούτερ και μετά να τα ανασύρω κάθε φορά που αυτό με βολεύει ή ορισμένες φορές προσφεύγοντας στο κομπιούτερ εμπνέομαι μόνο από τις σημειώσεις μου.

«Η λειτουργία μου είναι γνήσια ή αυθόρμητη»

Συνέντευξη από τον Μιχάλη Κακογιάννη

Συναντηθήκαμε με τον κ. Μ. Κακογιάννη στο ισόγειο ξενοδοχείου της Θεσ/νίκης. Αφού ολοκλήρωσε τα τηλεφωνήματα εξωτερικού από το δωμάτιο, κατέφθασε φρέσκος και μ' ευχάριστη διάθεση. Λίγες μέρες μετά έφυγε για τη Νέα Υόρκη. Είχε να διευθετήσει θέματα σχετικά με την παραγωγή της νέας του ταινίας, βασισμένη στο θεατρικό έργο του Τσέχωφ, ο Βυσινόκηπος. Στη Θεσσαλονίκη σκηνοθέτησε τη θεατρική παράσταση των Τρωάδων του Ευρυπίδη.

Ποιά η σχέση μεταξύ θεάτρου και κινηματογράφου; Πόσο μπορεί ένας σκηνοθέτης να πηγαίνει από τον κινηματογράφο στο θέατρο και αντίστροφα;

Εξαρτάται. Υπάρχουν σκηνοθέτες που δεν μπορούσαν να μεταπηδήσουν από το θέατρο στον κινηματογράφο και το αντίστροφο. Έχουν προσπαθήσει αλλά δεν μπόρεσαν να μεταφέρουν την οπτική και το ταλέντο τους.

Υπάρχει και μια κατηγορία σκηνοθετών που κάνει και θέατρο και κινηματογράφο. Μπορεί δηλ. και μεταφέρει την οπτική και το ταλέντο της από τον κινηματογράφο στο θέατρο. Ο κορυφαίος ανάμεσά τους είναι ο Μπέργκμαν. Μέσα σ' αυτή την κατηγορία είμαι κι εγώ. Είμαστε σκηνοθέτες που δουλεύουμε με τους ηθοποιούς. Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι η ενσάρκωση του χαρακτήρα από τον άνθρωπο. Όταν γίνεται καλά αυτό ισχύει το ίδιο στον κινηματογράφο και στο θέατρο. Υπάρχουν σκηνοθέτες κινηματογράφου που τους ξέρουμε οι οποίοι ασχολούνται μόνο με την αισθητική της φωτογραφίας ουσιαστικά και με την κίνηση της μηχανής. Αυτοί δεν μπορούν να μεταπηδήσουν στο θέατρο και υπάρχουν άνθρωποι στο θέατρο οι οποίοι είναι εντελώς δεμένοι από το διάγραμμα της σκηνής και δεν μπορούν ν' απλωθούν εκτός.

Πόση σημασία δίνετε στο θεατή;

Επειδή σέβομαι τον εαυτό μου αυτομάτως δίνω σημασία και στο θεατή. Κι εγώ θεατής δεν είμαι. Θέλω να πω δεν τον σκέφτομαι ως υπανάπτυκτο θεατή. Δεν λέω αυτό που θα το καταλάβει και ο πιο κουτός θεατής. Αλλά το επίπεδο το δικό μου το θεωρώ αντιπροσωπευτικό μιας μεγάλης μερίδας των θεατών. Δεν μ' αρέσει να τους κοροϊδεύω ούτε να τους κουράζω ούτε και να μιλάω πάνω από τα κεφάλια τους. Το οποίο είναι και μια υπεκφυγή, ένας έξυπνος τρόπος για να μοιάζεις διανοούμενος χωρίς να είσαι.

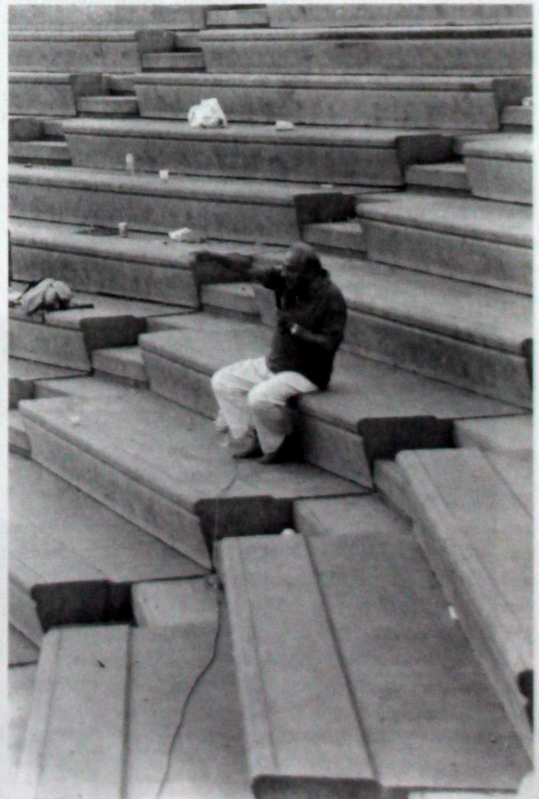
Η τέχνη απευθύνεται στους λίγους ή όχι;

Δεν τα καταλαβαίνω εγώ αυτά. Εμένα η λειτουργία μου είναι γνήσια ή αυθόρμητη και ούτε προσπαθώ να ξεγελάσω τον εαυτό μου ούτε κανέναν άλλο. Αυτό που εμένα με συγκινεί έχω αποδείξει ότι συγκινεί και πάρα πολύ άλλο κόσμο. Δεν βρίσκω τον λόγο να ερευνώ αλλιώς, δηλ. να κάνω κοινωνιολογικές μελέτες, για να βρω σε ποιούς μπορεί να έχει απήχηση μια ταινία, αυτό δεν το ξέρω.

Υπάρχει σχέση μεταξύ του σύγχρονου και του αρχαίου Έλληνα;

Ασφαλώς υπάρχει, πιστεύω να. Δηλαδή πολλά χαρακτηριστικά μας πιστεύω είναι τα ίδια, χωρίς να το θέλουμε, υπάρχει. Αυτά δεν είναι συνέχεια αίματος,

Ο Μιχάλης Κακογιάννης στο Θέατρο Δάσους Θεσσαλονίκης, τον Αύγουστο του '97



συνέχεια της γενιάς. Ίδιες συνθήκες φωτός, κλίματος που χάλκευσαν τον χαρακτήρα των Αρχαίων Ελλήνων, χαλκεύουν και το δικό μας κατά κάποιο τρόπο. Ας πούμε ένα χαρακτηριστικό, για να πάρουμε από τα αρνητικά χαρακτηριστικά που διέκριναν τους Αρχαίους Έλληνες, διακρίνει εντονότατα και τους σημερινούς, ο φθόνος.

Από την άλλη μεριά, η ποιητική διάθεση είναι ένα από τα χαρακτηριστικά που υπάρχει σήμερα σε πολύ ανεπτυγμένο βαθμό στην Ελλάδα σε σχέση με άλλες χώρες. Έχουμε βγάλει υπέροχους ποιητές, έχουμε μια ζωντανή καλλιτεχνική παράδοση και δεν μιλά μόνο για τους συνθέτες αλλά και για το λαό. Χορευτικά, μουσικά, εθιμοτυπικά, πολλά πράγματα που πηγάζουν πάλι από το χόμα, την ίδια γη που ήταν και η αρχαία Ελλάδα.

Τι πιστεύετε για το θεό σήμερα και στην Αρχ. Ελλάδα; Ο Δίας ήταν ο επικεφαλής των πάντων;

Ο Ευριπίδης δεν λέει ο Δίας. Ο Ευριπίδης λέει κάποιος από πάνω, μια άγνωστη δύναμη. Η οποία είναι πάνω από τους θεούς, το λέει συνέχεια. Κι αυτό νομίζω είναι η πιο σοφή αντιμετώπιση, είναι το άγνωστο, δεν το ξέρουμε. «Όποιος κι αν είσαι» λέει. Η προσευχή της Εκάβης στις Τρωάδες είναι κάτι το φιλοσοφικά εκπληκτικό, διότι λέει «ότι κι αν είσαι, αν είσαι ο νους του ανθρώπου, αν είσαι ο νους του νου του ανθρώπου».

Μου αρέσουν πάρα πολύ οι εκδηλώσεις των διαφόρων θρησκειών και οι παραδόσεις τους. Σχεδόν ζηλεύω τους ανθρώπους που έχουν τυφλή και απόλυτη πίστη, την οποία εγώ δεν μπορώ να διαθέσω. Απλώς νομίζω ότι όταν ζει κανείς σωστά ζει με όλες τις θρησκευτικές αρχές οποιασδήποτε θρησκείας.

Πως ερμηνεύετε την έννοια του χρόνου; Τι κάνει κάτι διαχρονικό;

Είναι διαχρονικό από μόνο του ένα μεγάλο έργο. Διότι δεν είναι σκλαβωμένο σε κάποιο παρόν που εκτείνεται προς τα μπρος, προς τα πίσω. Την στιγμή που ο άνθρωπος δεν μπορεί να γίνει αθάνατος, τίποτα ουσιαστικά δεν αλλάζει. Ο άνθρωπος γεννιέται, φτάνει σε μια ακμή, μετά φυραίνει και πεθαίνει. Έχουμε τεντώσει το ενδιάμεσο διάστημα μεταξύ γέννησης και θανάτου αλλά δεν έχουμε αλλάξει ουσιαστικά αυτό το πράγμα.

Και μόνο οι κουτοί άνθρωποι το ξεχνούν και λειτουργούν σαν να μην ζουν μέσα σ' αυτή τη φυλακή. Γι' αυτό δημιουργούν πολέμους, νομίζουν ότι θ' ανέβουν, για να πάνε που όμως, πάλι για να τους φάει το χόμα. Από 'κει και πέρα όλα τα καλά, τα σωστά πράγματα είναι διαχρονικά και η μεγάλη αλήθεια είναι που λέει πάλι η Εκάβη στις Τρωάδες, «μην πεις άνθρωπο ευτυχισμένο πριν πεθάνει».

Πόσο νοσταλγική είναι η σχέση του σύγχρονου δημιουργού, όπως εσείς, με την κλασική αρχαιότητα;

Δεν έχω καμία νοσταλγία. Δεν κάνω σχολαστικές

μελέτες, δραματουργικές αναλύσεις. Το καταλαβαίνω ένα έργο κι άμα το καταλάβω είναι σαν να είναι και δικό μου ταυτόχρονα.

Ποιά είναι η απόσταση μεταξύ μυθολογίας και ιστορίας;

Την μυθολογία την εκμεταλλεύεται κανείς, για να φέρει κοντά στον κόσμο γεγονότα ιστορικά ή και σύγχρονα ακόμα ή και μελλοντικά.

Ποιά ήταν η πιο μεγάλη δυσκολία που αντιμετώπισατε ως τώρα;

Η δυσκολία είναι η επιλογή. Η δυσκολία είναι ν' αποφασίσω, γιατί είναι τέτοια η σωματική και πνευματική απόλυτη προσφορά που πρέπει να κάνει κανείς που το ζυγίζει πριν, και πρέπει ν' αξίζει τον κόπο. Έχω κάνει και πράγματα όμως στην ζωή μου ελαφρότερα και πιο διασκεδαστικά.

Μπορείτε να εξηγήσετε την άποψη όπως την διατυπώνετε στον κατάλογο της παράστασης των Τρωάδων πως «Πνευματικές κατακτήσεις του 5ου αι. μπορούν να συγκριθούν με τις επιστημονικές προόδους των τελευταίων 30 χρόνων».

Έχουμε σήμερα μια αλματώδη εξέλιξη σε μια άλλη κατεύθυνση, την επιστημονική και της τεχνολογίας. Δηλ. η αλλαγή του 20ου αι. θα μείνει σαν τεράστιο γεγονός ιστορικό, η σχέση μας με το σύμπαν έχει αλλάξει εντελώς, όχι θετικά. Προτιμούσα να κοιτάζω το φεγγάρι σα μαγικό και άγνωστο παρά να αισθάνομαι ότι το έχω πατήσει. Η ταχύτητα με την οποία ταξιδεύουμε, η επαφή των ανθρώπων η οποία γίνεται με εντελώς άλλο ρυθμό, η κατάργηση των συνόρων. Μπορεί να είναι πράγματα φοβερά θετικά. Αλλά δεν βοηθούν την καλλιέργεια την ψυχική και του μυαλού, αντίθετα, πολλές φορές τα δένουν μέσα σε πολύ σκληρά δεσμά μιας γνώσης μηχανικής.

Σημειώσεις

1. Συνέντευξη Α.Ρ. Γκριγιέ στον υπογραφόμενο, περιοδικό Ρεύματα, v. 29.
2. Jean Mitry, Esthétique et psychologie du cinéma, ed. Universitaires, p. 347
3. Jean Mitry, όπως προηγουμένα, p. 439



Η Μάρτυα Ντερέν το 1945

Ο καλλιτέχνης σαν Θεός στην Αϊτή

Maya Deren

Το φθινόπωρο του 1947 πήγα στην Αϊτή να κινηματογραφήσω τελετουργίες Βουντού, για να τις εντάξω σε ένα φιλμ που έφτιαχνα με θέμα τα τελετουργικά μυστήρια. Είχα τη γνώμη πως αυτοί που είχαν κυκλοφορήσει εντυπωσιακές περιγραφές για ένα "άγριο Βουντού" απλώς δεν μπόρεσαν να καταλάβουν ότι το Βουντού είναι ένα μυστήριο διαφορετικό από εκείνα στα οποία ήταν μαθημένοι. Επιθυμία μου ήταν να αντικρίσω το θρησκευτικό τους τυπικό μέσα από το ρόλο, που τόσο καιρό διαδραμάτισε στις εσωτερικές τους ανάγκες και στη διανοητική συγκρότηση. Η αφήγηση που ακολουθεί είναι βασισμένη σε σημειώσεις από το ημερολόγιό μου και αναφέρεται στην πρώτη μου γνωριμία με το Βουντού.

Κυριακή, Σεπτέμβριος 28, 1947

Δεν ξέρω αν θα κατορθώσω να τα καταγράψω όλα στο χαρτί. Βρίσκομαι σε μία περίεργη ψυχική διάθεση. Νιώθω συγχρόνως υπερένταση και εξάντληση, ταλαντευόμενη πάνω στην κόψη του ξυραφιού ανάμεσα στο λήθαργο και στη βίαιη δράση και ανάμεσα στα δυο τους η δύναμή μου αναλώνεται σε τέτοιο βαθμό, που στο τέλος μένω ακίνητη να ισορροπώ σαν παράλυτη. Ούτε σε λήθαργο βρίσκομαι ούτε σαλεύω. Λέω στον εαυτό μου, πρέπει να τα καταγράψεις τώρα πριν ξεχαστούν ή φαίνονται σαν όνειρο. Κι όμως τόσο θα προτιμούσα να τα ζω σαν όνειρο που το να συνδέσω προτάσεις και ακριβείς διατυπώσεις μου φαίνεται ένα ανέφικτο κατόρθωμα. Η σκέψη μου σαν αργόρευστο υγρό χύνεται μέσα κι έξω από όλες τις ρωγμές της περασμένης νύχτας. Πως θα μπορούσα ποτέ να καταγράψω όλους τους ήχους, οσμές, κινήσεις, επαφές, μνήμες, επιθυμίες κι αυτές τις εκλάμψεις «ενόρασης» σε αυτή την ανερχόμενη έννοιά της -αυτή την ακεραιότητα της κάθε στιγμής που ολοκληρωτικά εμπεριέχει κάποιον και έτσι εμπεριέχει ολόκληρη την ιστορία;

Πόσο απρόθυμη είναι η σκέψη μου να καταπιαστεί με το θέμα της! Πως χασομεράει στο περιθώριο και ξαφνικά διαπιστώνει ότι είναι ύψιστης σημασίας κάποια άσχετη ενασχόληση. Υπάρχουν φορές που θα

έπρεπε κανείς να την δέσει και να την σύρει από το λουρί σαν ένα πεισματάρικο ζώο που αφού γραπωθεί από ότι σταθερό αντικείμενο βρει μπροστά του δεν του μένει τίποτα άλλο και τότε το καβαλικεύεις και το οδηγείς, με φόβο ίσως.

Χθες το απόγευμα ο Α ήρθε να πάρει ένα ποτό μαζί μου στο ξενοδοχείο. Είναι πολύ συμπαθής, μα όπως και ο Κ. έχει τη γνώμη ότι η πρόοδος, με την οποία οι Αϊτινοί έχουν ψύχωση, έγκειται στην αυξανόμενη εκλογίκευση. Αυτό επιτεινόμενο από τη σφοδρή επιθυμία του να είναι ευχάριστος μετέτρεψε την κουβέντα σε μία παρωδία διανοουμενίστικης συζήτησης. Ήταν φανταστικό να κάθεται εκεί στη βεράντα ανταλλάσσοντας συνηθισμένες σκέψεις ενώ, από μακριά, το χτύπημα των τυμπάνων, δυναμώνοντας με το λυκόφως -αν αυτό είναι διαυγές μαύρο, που είναι η νύχτα της Αϊτής, να του έδινε πράγματι τον τόνο,- πάλλωνταν σαν το κελάρυσμα του αίματος στο σφυγμό ενός κορμιού που βίωνε κάτι πολύ σημαντικό.

Δεν είναι η νοσηρότητα που έλκει τα πλήθη σε σκηνές καταστροφής ή ασυνήθιστης ευφροσύνης. Είναι ο πόθος να συμμετάσχουν σε μία στιγμή όπου η ζωή συντρίβοντας τους φραγμούς εξακοντίζεται σε ένα ανώτερο επίπεδο συναισθηματικής έντασης, έτσι ώστε η ζωή κάποιου μπορεί να ανάψει σαν πυροτέχνημα από τη φλόγα που ξαφνικά αναβλύζει. Μια

μεγάλη καρδιά σφυροκοπάει σαν το κορμί να μην μπορεί να πάρει ανάσα στους λόφους από πάνω μας. Τα παιδάκια, το ρυζί και τα φασολάκια δεν έχουν πια νόημα. Απότομα ανακοινώω ότι φεύγω για κάτω για να ψάξω για τα τύμπανα. Ο Α. και ο Κ. μπορούν να με συνοδεύουν αν θέλουν. Εν μέρει νιώθουν κι οι ίδιοι περίεργα έχοντας κεντρίσει από το δικό μου ενδιαφέρον. Εν μέρει νιώθουν καθήκον τους να με προστατέψουν.

Διασχίζουμε το μεγάλο πάρκο, γεμάτο κορίτσια με γιορτινά καλοκαιρινά φορέματα, οι άντρες στα κάτασπρα, και παίρνουμε ένα δρόμο, που σύντομα γίνεται χωματόδρομος. Η κατεύθυνση των τυμπάνων φαίνεται ξαφνικά να αντιστρέφεται και νιώθουμε χαμένοι ώσπου να συνειδητοποιήσουμε ότι είναι η ηχώ που ανακλάται σε ένα ψηλό τοίχο που προσπερνούμε, που δημιουργεί αυτή την εντύπωση. Αυτή είναι η πρώτη αυταπάτη και ο ήχος φαίνεται σιγά-σιγά ένα σκόπιο παιχνίδι σύγχυσης. Σβήνει και δυναμώνει χωρίς απολύτως κανένα λόγο. Συχνά έχουμε την εντύπωση ότι τα τύμπανα βρίσκονται μόλις κάπου στο επόμενο σταυροδρόμι και μετά ξαφνικά απελπιστικά μακριά στους λόφους. Τα απόμακρα αυλακωμένα μονοπάτια είναι σχεδόν εγκαταλειμμένα. Περνάμε τον χωρίς σκεπή σκελετό ενός σπιτιού -είτε ερειπωμένο από πυρκαγιά, είτε παρατημένη στην κατασκευή προσπάθεια- οι πόρτες και τα παράθυρά του βγάζουν από το πουθενά στο πουθενά. Και η σελήνη φωτίζοντας στο εσωτερικό το γρασίδι του παραλληλόγραμμου που θα ήταν το πάτωμα, είναι σαν θρίαμβος πάνω σε όλα αυτά.

Και τότε, ξαφνικά, οι φωνές που τραγουδούν με τα τύμπανα διαπερνούν τ' αυτιά μας και ξέρουμε πως βρισκόμαστε πια κοντά και αυτό δίνει φτερά στα πόδια μας. Αρχίζουμε να ρωτάμε για το δρόμο και ένας άντρας μας λέει ότι πάει εκεί κι ο ίδιος αναλαμβάνει να μας οδηγήσει. Περνάμε μέσα από μία στενή αλέα ανάμεσα σε δύο σπίτια, στρίβουμε γύρω από ένα τρίτο, και ξαφνικά, νάτο, κάτι σαν αιθρίον με στέγη, κάτι σαν φράχτη γύρω στις τέσσερις πλευρές του και ένα πάσσαλο στο κέντρο, οι τρεις τυμπανιστές στη μία άκρη, η λάμπα πετρελαίου κρεμασμένη από ένα καδρόνι της οροφής.

Στο κέντρο κορίτσια και μερικοί άντρες χορεύουν τραγουδώντας και ξάφνου γίνεται ξεκάθαρο πως τραγούδι και χορός δεν αποτελούν ανεξάρτητες μορφές έκφρασης. Χορεύουν σαν να ήταν μαριονέτες προσδεμένες στα τύμπανα με αόρατες ίνες ήχου.

Στο κέντρο κορίτσια και μερικοί άντρες χορεύουν τραγουδώντας και ξάφνου γίνεται ξεκάθαρο πως τραγούδι και χορός δεν αποτελούν ανεξάρτητες μορφές έκφρασης. Χορεύουν σαν να ήταν μαριονέτες προσδεμένες στα τύμπανα με αόρατες ίνες ήχου. Περιδιαβάζω στις παρυφές του περιστυλίου, στέκομαι με τους άλλους θεατές στις σκιές. Περιφέρομαι συνεσταλμένα στις άκρες του πλησιάζοντας αργά προς το κέντρο με μία ελικοειδή κίνηση υπερβολικής επιθυμίας σαν το νεοφερμένο στη γειτονιά παιδάκι, που διακριτικά διεισδύει στην παρέα. Νιώθω ότι αυτό το

αργό αγκάλιασμα είναι το σωστότερο. Υπάρχει κάποιος συνωστισμός εδώ στις άκρες και κάθε τόσο τα κορμιά αλληλεγγύζονται. Ένας όμως τριβεται στον δικό μου. Κάποιος άλλος πρόχρηι προσπερνώντας. Έχω την αίσθηση πως αν στεκόμουν έτσι ότι ξένο θα ξετριβόνταν από πάνω μου και ότι το κορμί μου θα πλάθονταν στο σχήμα αυτού του κόσμου, όπως η θάλασσα λειαινεί την πέτρα που έριξε σιγά-σιγά στη μορφή της κίνησής της.

Μα αυτό δεν είναι δυνατό. Ο Α. σκεπτόμενος ότι θα έπρεπε να βρίσκομαι δίπλα για να μπορώ να «παρατηρώ» τα πάντα, έχει πάει μπρος και τώρα έρχεται να πάρει κι εμένα στο κέντρο, όπου έχουν τοποθετηθεί για μας μερικά καθίσματα, ακριβώς δίπλα στα τύμπανα, όπου μάλλον θα εξελιχθεί η δράση. Ο φωτισμός είναι έντονος εδώ και αισθάνομαι να ξεχωρίζω από τους άλλους. Είμαι απομονωμένη στο κάθισμά μου. Η επαφή που είχα με τους άλλους χάθηκε και τώρα μπορώ μόνο να κοιτάζω.

Βλέπω να ξεπροβάλλει από το σπίτι, που προέκτασή του είναι αυτό το αιθρίο, ένας πολύ ψηλός λεπτός άντρας. Οι κινήσεις του έχουν μία παράξενη λεπτότητα, ιδιαίτερα στον τρόπο που πατάει με τα φθαρμένα, δερμάτινα παπούτσια του σαν να ήταν κάτι εύθραστο, ακόμη και πολύτιμο. Καθώς φτάνει στο φωτισμένο κεντρικό σημείο μπροστά στα τύμπανα, αρχίζει να τραγουδάει, όχι δυνατά, και να σείει μια μικρή κολοκύθα με ένα δίχτυ από ζωηρόχρωμες χάντρες πλεγμένο γύρω της. Από την κολοκύθα κρέμεται ένα μικρό ασημένιο κουδούνι και τώρα το κροτάλισμα των χαντρών και οι κωδωνοκρουσίες δείχνουν να εμψυσούν στους χορευτές καινούρια ζωντάνια. Κοιτάζει τέλος προς την κατεύθυνσή μας και μας γνέφει χαιρετώντας και η μεγαλοπρέπεια του χαιρετισμού του μας κάνει να αισθανόμαστε μεγάλη τιμή. «Ποιος είναι αυτός ο άντρας;» ρωτάει ο Α. κάποιον δίπλα. «Είναι ο ιερέας, ο Χούγκαν», απαντώ εγώ, και αυτός που ήταν να απαντήσει με κοιτάει με μία έκπληξη που μεταβάλλεται σε συνωμοτικό χαμόγελο μαζί μου ενάντια στους αδαείς που δεν καταλαβαίνουν. «Ο Χούγκαν Σαμπέιν» λέει ο άντρας κι εγώ κουνώ το κεφάλι, όπως όταν ξαναθυμάσαι κάτι που ήξερες από παλιά. Είναι η πρώτη από αυτές τις γνώσεις, άμεσες ανάμεσα σε εμένα και το αντικείμενο, που δεν προέρχονται από πληροφόρηση.

Ήταν κάπου ανάμεσα στα πόδια μου που οι μύες πρωτοαισθάνθηκαν αυτό το εύθραστο και μετέφεραν στην καρδιά και το μυαλό μου τη συγκλονιστική εμπειρία της γνώσης. Κινούσε το σώμα του όπως κάποιος θα μετέφερε ένα πολύτιμο αγγείο γεμάτο μέχρι τα χείλη με κάποιο δυνατό μαγικό φίλτρο που δεν πρέπει καθόλου να χυθεί και να πάει χαμένο ως τη στιγμή της ιερής λειτουργίας, όταν όλοι είναι προπαρασκευασμένοι και έτοιμοι να μεταλάβουν. Έτσι κινήθηκα κι εγώ φέροντας αυτή την αίσθηση, απαλά, σχεδόν γλιστρώντας, προσέχοντας μη τρανταχθεί, φυλάγοντάς το μη σκουντηθεί και η ένταση της προσοχής να γίνεται σχεδόν αφόρητη ως τη στιγμή εκείνη, που, τέλος, όλα τα άλλα είναι σωστά και έτοιμα.

Ο Α. μου μιλάει στο αυτί. «Αναλύει» τη σκηνή. Εγώ προσπαθώ να την βιώσω. Η ανάλυσή του με αποσπάει και με εμποδίζει να συμμετάσχω. Προσπαθώ να μην τον ακούω και θέλω φοβερά να σταματήσει την κουβέντα. Καταλαβαίνω ότι οι άνθρωποι γύρω δεν τους αρέσει να τους σχολιάζουν. Κάνω πως δεν τον ακούω και μάλιστα τους χαμογελώ, κάνοντας να εννοηθεί ότι υπάρχει διάσταση ανάμεσα σε εμένα και τον Α. και ότι είμαι με το πλευρό τους εναντίον του. Αυτοί ανταποδίδουν το χαμόγελο. Η λάμπα σβήνει με ένα ξαφνικό φύσημα του ανέμου. Μένει για μια στιγμή μόνο το φεγγαρόφωτο ακτινοβολώντας πλάγια από τις άκρες του περιστυλίου. Ανάβουν τη λάμπα. Ξανασβήνει και την ξαναάβουν.

Τα τύπανα που είχαν σταματήσει τώρα ξαναρχίζουν. Δεν θα πάω να καθίσω πίσω με τον Α. Πως θα πω στους ανθρώπους ότι δεν είμαι μία παρείακτη, ότι ανήκω κι εγώ στη φυλή εκείνων που το κορμί τους ληλατείται από αόρατες δυνάμεις, από Θεούς, που είναι έννοιες πολύ μεγάλες για να χωρέσουν στις ανθρώπινες διαστάσεις; Ότι κι εγώ, επίσης, μαζί με τους άλλους καλλιτέχνες έχω γνωρίσει αυτή την οδυνηρή αγωνία, αυτό το χάσιμο της ισορροπίας, αυτή την αίσθηση ότι το δέρμα θα εκραγεί σε χίλια κομματάκια μην αντέχοντας να χωρέσει κάτι, που είναι πέρα από τα ανθρώπινα όρια.

Ακόμα κι αν γνώριζα τη γλώσσα τους, δεν θα μπορούσα να τα εκφράσω. Τουλάχιστον ας χορέψω μαζί τους. Ζυγώνω συνεσταλμένα κι αθόρυβα στη μισοσκότεινη άκρη της πίστας και αρχίζω δειλά να κουνιέμαι. Νιώθω ευτυχισμένη που πάντα ήξερα να χορεύω. Φαίνεται ότι τα πάω καλά κι αυτοί είναι ευχαριστημένοι που μπορώ να κάνω τις κινήσεις τους. Στρέφουν χορεύοντας προς εμένα και χαμογελούν και, ανεπαίσθητα, ένας διάδρομος ανοίγεται προς το κέντρο. Από συστολή διστάζω να προχωρήσω μα την ίδια στιγμή νιώθω ότι αυτή την συστολή μου μπορεί να την εκλάβουν σαν ντροπή, ότι ντρέπομαι να με κοιτάζουν. Τελικά, ο χορός μου είναι θρίαμβος για την τελετή τους.

Διαισθάνομαι από μακριά ότι ο Χούγκαν δίπλα στα τύπανα χορεύει τους χορούς τους. Νιώθω ότι οφείλω να του υποβάλλω τα σέβη μου και ο μόνος τρόπος να το κάνω αυτό είναι να διασχίσω αργά χορεύοντας στο μικρό διάδρομο που έχει ανοιχτεί προς αυτόν για μένα. Είναι ο προεξάρχων αυτής της τελετουργίας. Εγώ που συμμετέχω σε αυτή πρέπει να του υποβάλλω τα σέβη μου. Η τελετή υπόκειται σε κανόνες που ακόμη κι αυτός κι εγώ πρέπει να τηρούμε. Οι μεγάλοι δάσκαλοι είναι ολόψυχα αφιερωμένοι, ανήκουν λιγότερο στον εαυτό τους από ότι οι άλλοι. Φτάνω μπρος του και λέω χαμηλόφωνα «Εγώ, μόνη μου, προσφέρω την αφοσίωσή μου, και υποβάλλω τα σέβη μου, στη δική σας». Χορεύουμε αντικριστά, εξερευνώντας με περιέργεια ο ένας τον άλλον και εκτιμώντας ο ένας στον άλλο τη συνειδητή αυτοεγκατάλειψη.

Τα μάτια μου είναι καρφωμένα στα δικά του, αλλά ολόγυρα στο οπτικό μου πεδίο διαγράφεται ένας κύκλος χορευτικής κίνησης. Είμαστε κλεισμένοι σε

έναν κύλινδρο φτιαγμένο από τραγούδι και βαθείς χτύπους. Και υπάρχει ένας τρίτος άηχος, αθέατος κύκλος γύρω μας επίσης... μια ένταση, μια επαγρύπνηση... το στεφάνι ενός βαρελιού που σφίγγει σαν μέγγενη με μια προσδοκία που κανείς δεν θα μπορούσε να διαψεύσει. Και εμείς οι δύο χορεύοντας στο κέντρο. Χορεύω όπως ποτέ πριν δεν έχω χορέψει. Δεν είναι πιο παθιασμένος ούτε πιο επιδέξιος ο χορός μου. Είναι, απλώς, ο σωστός, με όλη τη σημασία της λέξης, γιατί δεν υπάρχει ούτε απόφαση ούτε θρίαμβος αλλά μόνο η άσπογη εκτέλεση κάτι μοιραίου.

Εντούτοις, αισθάνομαι σαν κάποιο διάφανο πέπλο συνείδησης να περιβάλλει αυτή την πραγματικότητα: ότι υπάρχει κάτι σε αυτές τις κινήσεις που είναι ακόμη δικό μου· στα κοντύτερα άκρα μου, στα μακρύτερα μαλλιά μου, σε κάποιες στάσεις των δακτύλων μου που αρθρώνουν την δική μου, προσωπική ιστορία έκστασης και οδύνης. Δεν είναι σωστό μέσα από ένα ανώνυμο, ομαδικό χάος να προσπαθείς να βγάλεις έναν πρώτο ορισμό του μυστηρίου. Αποτελεί ένα μεγαλύτερο θρίαμβο το ότι εγώ -ατομική, μοναδική, ιδιαίτερη- επιστρέφω, φέρνοντας τα λάφυρα όλων των επιδρομών μου, πίσω στο συλλογικό, φυλετικό, γονικό σώμα.

Δεν τον ακολουθώ, ούτε αυτός εμένα. Αλλά τόσο αναπόδραστη είναι κάθε κίνηση μέσα στη λογική που κυβερνά και τους δυο μας, που είμαστε ενωμένοι μέσα της, όπως προεκτάσεις των πλευρών ενός τριγώνου που βρίσκουν στο σημείο της κορυφής μια έξω από τις διαστάσεις του χώρου και του χρόνου μοναδικότητα. Τίποτα δεν είναι δύσκολο. Ούτε να μάθεις, ούτε να το κάνεις. Πρόσωπο με πρόσωπο, αντικαθρεφτίζουμε ο ένας τις κινήσεις του άλλου. Και είμαστε εγώ κι αυτός που αντικαθρεφτιζόμαστε; Ή δεν είμαστε πάρα τα διπλά είδωλα, που διαιωνίζονται στο άπειρο και από τις δύο πλευρές, κάποιων χορευτικών εικόνων που γνωρίζουν την πραγματικότητα μόνο μέσα από τέτοιους καθρέφτες;

Τα μάτια μου τσούζουν ξαφνικά από το αλάτι του δικού μου ιδρώτα. Είναι το τσούξιμο του ωκεανού. Νιώθω τον ιδρώτα να στάζει από το πηγούνι μου, να σκορπίζει δεξιά κι αριστερά με το τίναγμα του κεφαλιού μου. Αυτό με κάνει χαρούμενη. Σου δίνει την αίσθηση της εσωτερικής κάθαρσης από καθετί παλιό.

Μετάφραση: Νότης Μπογατάς

EL VAMPIRO, 1957 του Fernando Mendez

Λάμπρος Σκάρλας

Οι μεξικάνικες ταινίες τρόμου των δεκαετιών '50 και '60 έχουν ένα ιδιαίτερο στυλ που δεν εντοπίζεται σε καμιά τάση του φανταστικού κινηματογράφου εκείνης της εποχής. Παραπέμπουν στην αισθητική των ταινιών της χρυσής εποχής του φανταστικού σινεμά. Το ύφος είναι νοσταλγικό και παλαιομοδίτικο. Λειτουργεί σαν προέκταση και μετεξέλιξη των ταινιών του Χόλιγουντ, παρουσιάζοντας τέρατα, βρυκόλακες, λυκάνθρωπους κ.α. βγαλμένα από την κινηματογραφική μυθολογία και οπτική του '30 και '40. Ακόμα και αν χρησιμοποιούν καθαρά μεξικάνικα στοιχεία όπως τις μούμιες των Ατζέκων ή το μύθο του φαντάσματος της "γυναίκας που κλαίει" -[που στη μεξικάνικη παράδοση ονομάζεται Llorona και έχει μεταφερθεί σε πολλές παραλλαγές στο μεξικάνικο σινεμά, π.χ. *La Llorona*- 1933 - Ramon Peon, *El grito de la muerte*-1958- Fernando Mendez, *La maldición de la Llorona*-1961- Rafael Baledon κ.α.]- πάλι το ύφος των ταινιών παραμένει το ίδιο.

Το *El vampiro*, είναι χωρίς αμφιβολία η καλύτερη μεξικάνικη ταινία τρόμου του '50 και '60 και συνάμα ο Mendez είναι ο πλέον αναγνωρισμένος δημιουργός ταινιών τρόμου. Αρχικά είχε ασχοληθεί με μελοδραματικές περιπέτειες πριν αρχίσει να γυρνάει έργα τρόμου.

Γυρισμένη ένα χρόνο πριν το *Dracula* ή το *Horror of Dracula* [1958] του Terence Fisher, η ταινία παρουσιάζει έναν αριστοκρατικό βρυκόλακα, τον Ούγγρο κόμη Lavud [που του υποδύεται έξοχα ο German Robles] ο οποίος τρομοκρατεί μια περιοχή στη Sierra Negra του Mexico. Σε μια τοποθεσία που ονομάζεται Sicomoros ζει μια παλιά αριστοκρατική οικογένεια [ένα μεσήλικας άντρας και δύο γυναίκες] που κατοικεί σε μια παραμελημένη και μελαγχολική βίλα. Ο βρυκόλακας δαγκώνει τη μια από τις δύο γυναίκες που γίνεται βρυκόλακας και βοηθός του κόμη, ενώ η άλλη θάβεται ζωντανή [πάσχει από νεκροφάνεια]. Την ημέρα της ταφής καταφθάνει στην περιοχή μια ανηψιά της οικογένειας και ένας γιατρός [τον παίζει ο Salazar που είναι παραγωγός της ταινίας].

Η γυναίκα που έχει θαφτεί ζωντανή εμφανίζεται σαν φάντασμα προειδοποιώντας τους για τον κίνδυνο που διατρέχουν. Ο βρυκόλακας με τη συνεργό του προσπαθούν να τους εξολοθρεύσουν όλους και να αποκτήσουν την κληρονομιά του σπιτιού. Στο τέλος, όμως, εξοντώνονται και οι δύο και η περιοχή λυτρώνεται από το κακό.

Ο Mendez δημιουργεί μια σκοτεινή, ελεγειακή ταινία.



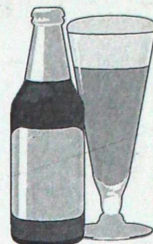
Πυκνή ομίχλη καλύπτει τα πάντα. Η παρακμαϊκή ατμόσφαιρα, τα ερειπωμένα σπίτια, οι σκοτεινοί διάδρομοι γεμάτοι ιστούς αράχνης, τα υποβλητικά τοπία με την άγνη βλάστηση, τα ανατριχιαστικά νεκροταφία και οι κρύπτες, και το έντονο contrast στην καταπληκτική ασπρόμαυρη εξπρεσιονιστική φωτογραφία [από τη δεκαετία του '30] δημιουργούν ένα μακάβριο και πένθιμο χαρακτήρα στο έργο. Χρησιμοποιώντας τα εκφραστικά μέσα των γοθικών ταινιών του Χόλιγουντ και συνδυάζοντας αγγλοσαξωνικά στοιχεία και εικόνες καθαρά μεξικάνικης παράδοσης [όπως στη σκηνή της ταφής της νεκρής], φτιάχνει ένα μοναδικό ρομαντικό έργο τρόμου, επηρεασμένο από τον Browning και τον βουβό εξπρεσιονισμό [ιδιαίτερα από το *Nosferatu*-1921].

Πετυχαίνει έτσι ένα ιδιότυπο λυρικό ύφος που συγχωνεύει εκ πρώτης όψεως ετερόκλητα στοιχεία [αγγλοσαξωνικό ρομαντισμό και μεξικάνικη μυστικιστική παράδοση]. Οι βρυκόλακές του παρουσιάζονται σαν γοητευτικά - αισθησιακά πλάσματα. Ειδικά για την γυναίκα βρυκόλακα, συνεργό του κόμη, ο βαμπρισμός μοιάζει απελευθερωτικός. Πλάσματα της νύχτας, πνεύματα νεκρών, περίεργα ματαφυσικά φαινόμενα συνυφαίνουν ένα κλίμα μαγείας και υπερφυσικού τρόμου που πηγάζει από μια ζοφερή φαντασία. Τα στοιχεία της φύσης στην ταινία γίνονται σύμβολα τρόμου και αγωνίας, προετοιμάζοντας τον θεατή για την είσοδο του κακού, την επικείμενη απειλή. Η παγωμένη ατμόσφαιρα ακινησίας και μυστηρίου που υποβάλλει την αίσθηση ότι κάτι ανησυχητικό θα συμβεί, εναλλάσσεται με βίαια ξεσπάσματα καταγίδας και θύελλας, σχεδόν αναίτια και εξαπραγματικά, που υποδηλώνουν την έλευση του υπερφυσικού στοιχείου. Όταν εμφανίζεται ο βρυκόλακας ή το θύμα του, μοιάζουν να ξυπνούν οι σκοτεινές δυνάμεις στη φύση, το αρχέγονο κακό.

Ο Mendez χειρίζεται τα θέματά του με μεγάλη δεξιοτεχνία. Χρησιμοποιεί υποβλητικές εικόνες, απότομα travelling που αποκαλύπτουν στοιχεία τρόμου. Καδράρει τις φιγούρες του μέσα από αραχνιασμένες καμάρες [κάδρο μέσα στο κάδρο] ή με πλονζέ λήψεις από πολύ ψηλά και από περιέργως γωνίες, προσθέτοντας ένα παράξενο τόνο αγωνίας στις σκηνές του. Η χρήση της μουσικής είναι ιδιαίτερα λειτουργική υπογραμμίζοντας τα δράματα. Τέλος, τα ειδικά εφέ [όπως η μεταμόρφωση του βρυκόλακα σε νυχτερίδα, η απουσία αντανάκλασης στον καθρέπτη] αν και λιτά, είναι πολύ πετυχημένα.

Beer - Restaurant **Lili Marlen**

Από τα πιο IN της Αθήνας



- όμορφο περιβάλλον
- μεγάλη ποικιλία πιάτων με ειδικές σπεσιαλιτέ
- 65 είδη μπίρας
- σπιτικά γλυκά



Ζωντανή μουσική
με πιάνο,
σαξόφωνο και
κλαρινέτο

Εξαιρετικές βραδιές
με
Ελληνική μουσική
και τραγούδι

Lili Marlen

Ρεθύμνου 12 (Μουσείο), τηλ.: 8230313

Κυκλοφορούν από τις εκδόσεις ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ

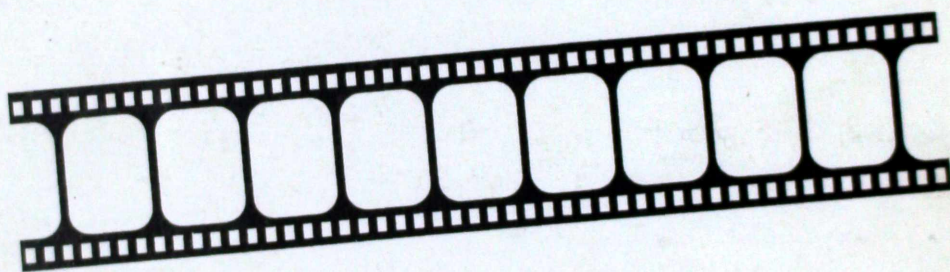
Πήτερ Γουόλεν

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

που η φωτογραφία πρέπει να υπηρετεί, τις ιδιότητες που πρέπει να τη διέπουν.

Με οξυδερκή τρόπο ο Γουόλεν εξετάζει όλες τις αισθητικές διαδρομές της φωτογραφικής τέχνης από την εποχή των Emerson και Robinson μέχρι σήμερα. Τις συγκλίσεις και αποκλίσεις των διαφόρων τάσεων ως προς το σκοπό

έκδοση 1997, σελ. 64, δρχ. 1000



Μάκη Μωραΐτη

Ο ποιητής Αντρέι Ταρκόφσκι

ποιητική ανάπτυξη της γραφής, τη σύνθετη συνδεσμολογία των εικόνων που συχνά κινούνται έξω από αφηγηματικές λογικές, τις παραδομένες από τα κλασικά μοντέλα αφηγηματικότητας, για να καλλιεργήσουν τον κάθετο ιστό ανάπτυξης, αυτόν που παράγει γνήσια φιλμική ποίηση.

Στο μικρό αυτό βιβλίο εξετάζεται λεπτομερώς η ποιητική διάσταση στο έργο του μεγάλου Ρώσου δημιουργού. Διερευνώντας το σύνολο του φιλμικού κόσμου του από τα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν* μέχρι τη *θυσία*, ο συγγραφέας επιχειρεί να προσδιορίσει τις μορφές που συνθέτουν την

έκδοση 1997, σελ. 64, δρχ. 1000