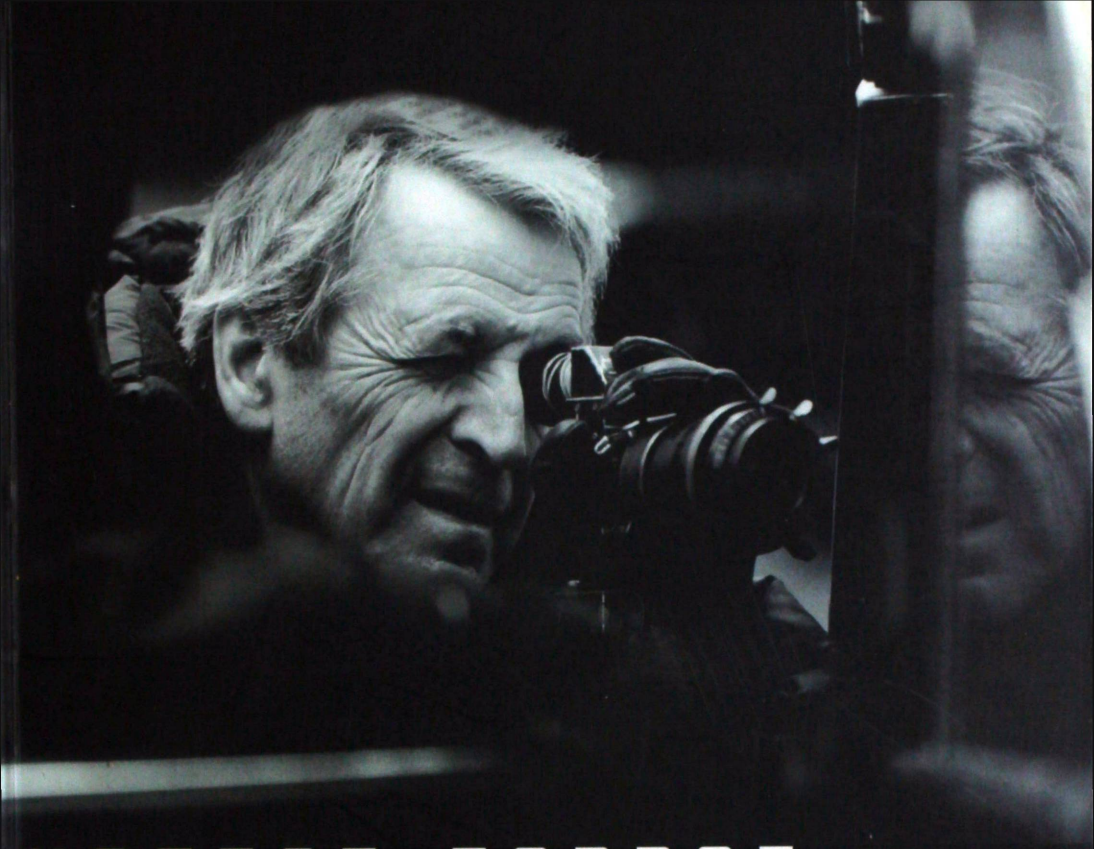


ΚΩΣΤΑΣ ΓΑΒΡΑΣ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΗΛΙΑΣ ΚΑΝΕΛΛΗΣ

II-000000006387

ΚΩΣΤΑΣ ΓΑΒΡΑΣ

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της αναδρομής στο έργο του Κώστα Γαβρά, που οργανώθηκε από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα, από 29 Νοεμβρίου έως 5 Δεκεμβρίου στον κινηματογράφο ΑΣΤΡΟΝ Filmcenter, και στη Θεσσαλονίκη από 6 έως 12 Δεκεμβρίου 2002 στον κινηματογράφο ΟΛΥΜΠΙΟΝ Renault-ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ.

Το αφιέρωμα περιλαμβάνει την προβολή 9 ταινιών του σκηνοθέτη.

Καλλιτεχνική διεύθυνση και επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος
Συντονισμός: Μυρτώ Ρηγοπούλου

Διοργάνωση: Υπουργείο Πολιτισμού
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Με τη συνεργασία του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών
της Εταιρείας ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ Α.Ε.
και του δικτύου Filmcenter του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου

Ευχαριστούμε τον Bernard Benoliel (Cinematheque Francaise) και την Martine Boutrolle (Ministere des Affaires Etrangeres, Paris). Ευχαριστούμε επίσης τους Κώστα Αριστόπουλο, Αγγελική Αρβανίτη, Νικόλα Βουλέλη (ΑΠΕ), την Fanny Aubert Malaurie και τον Ηλία Σκάντζικα (IFA),την Μαριλίζα Τοτόμη (Προοπτική), την Εύη Ζαμουζάκη (Piece of Cake), τους Τάκη Χατζόπουλο και Λάκη Παπαστάθη (CINETIC), και ακόμα την Τέτα Παπαδοπούλου, την Μικέλα Χαρτουλάρη, τον Dan Georgakas, τον Γιάννη Ζουμπουλάκη και τον Βασίλη Βασιλικό για την παραχώρηση του υλικού συνεντεύξεων με τον Κώστα Γαβρά.

Ευχαριστούμε ιδιαίτερα τον Κώστα Γαβρά και την Michele Ray-Gavras για την συνεργασία τους στην διοργάνωση του αφιερώματος και την παραχώρηση αρχειακού και φωτογραφικού υλικού.

Φωτογραφικό υλικό: Κώστας Γαβράς, ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ, BIFI-Bibliotheque du Film (Παρίσι),
Αγγελική Αρβανίτη (KG Productions) και ΑΠΕ.

Στη μετάφραση των κειμένων συνεργάστηκαν οι: Μαρία Αδαμοπούλου, Μαριάννα Ασπρομμάτη, Μαριάννα Κουτάλου, Μανταλένα Κριτσίνη, Βαγγέλης Μπιτσώρης, Μαριάννα Τόλια.

Επιμέλεια κειμένων: Ηλίας Κανέλλης με τη βοήθεια της Ρένας Βαρβιτσιώτη.

Εξώφυλλο: Δημήτρης Αρβανίτης
Σχεδιασμός-σελιδοποίηση: Δημήτρης Χριστόπουλος
Παραγωγή: Αρχέτυπο ΑΕΒΕ

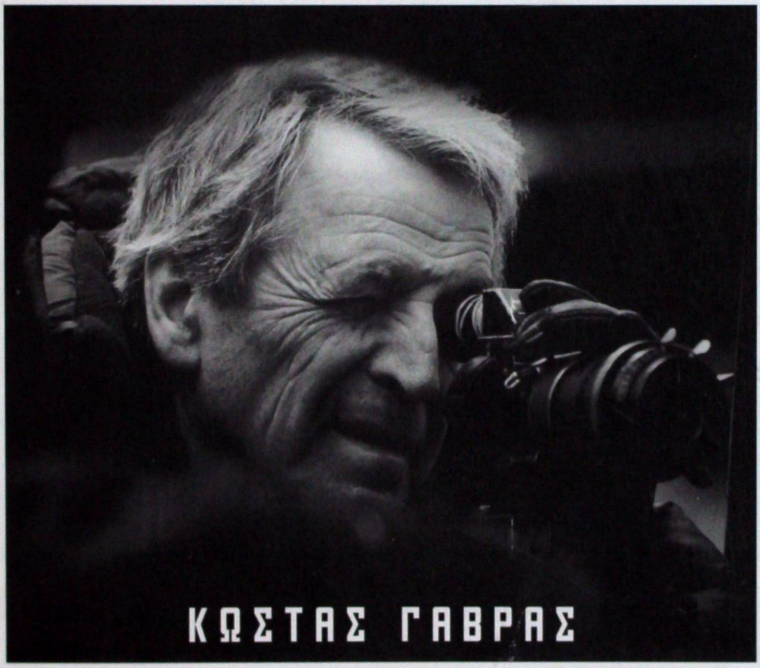
© Copyright Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2001
Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του παρόντος έργου στο σύνολό του ή των τμημάτων του με οποιονδήποτε τρόπο, καθώς και η μετάφραση ή διασκευή του ή εκμετάλλευσή του με οποιονδήποτε τρόπο αναπαραγωγής έργου λόγου ή τέχνης, σύμφωνα με τις διατάξεις του ν. 2121/1993 και της Διεθνούς Σύμβασης Βέρνης-Παρισιού, που κυρώθηκε με το ν. 100/1975.
Επίσης απαγορεύεται η αναπαραγωγή της στοιχειοθεσίας, της σελιδοποίησης, του εξωφύλλου και γενικότερα της όλης αισθητικής εμφάνισης του βιβλίου, με φωτοτυπικές, ηλεκτρονικές ή οποιεσδήποτε άλλες μεθόδους, σύμφωνα με το άρθρο 51 του ν. 2121/1993.

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
Πλατεία Αριστοτέλους 10, 546 23 Θεσσαλονίκη
Τηλ.: (0310) 378.400 Fax: (0310) 285.759
e-mail: info@filmfestival.gr
www.filmfestival.gr

ISBN: 960-87249-3-7

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



Επιμέλεια: **Ηλίας Κανέλλης**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πολιτική και ευαισθησία του Μιχάλη Δημόπουλου 6

«Ένας συμπάσχων παρατηρητής του παρόντος...» του Βασίλη Βασιλικού 8

Ωραίος ως Έλλην του Χρήστου Α. Χωμενίδη 9

Σασπένς από την πολιτική του Ηλία Κανέλλη 12

«Οι ηθοποιοί είναι σαν τα άλογα» Συνέντευξη στην Τέτα Παπαδοπούλου 22

«Ο κινηματογράφος είναι πολιτική» Συνέντευξη στη Μικέλα Χαρτουλάρη 32

«Ποτέ άδειες ταινίες...» Συνέντευξη στον Dan Georgakas 40

«Έχω αμφιβολίες για όλα» Συνέντευξη στη Μικέλα Χαρτουλάρη 48

Αμήν. *Τελεία και παύλα...* Συνέντευξη στον Γιάννη Ζουμπουλάκη 58

Η καθολική σιωπή Συνέντευξη στον Βασίλη Βασιλικό 62

Η αλήθεια και τα κόμματα Ο Jorge Semprun συζητεί με τον François Poulle 69

«Οι ταινίες έχουν τα σημάδια της εποχής τους» Η Françoise Bonnot συνομιλεί με τον René Prédal 74

Το θέαμα στην υπηρεσία της πολιτικής του Jorge Semprun 80

Το μήνυμα είναι το μέσον της Χριστίνας Μούργκα 81

Ο πολιτικός κινηματογράφος του μεγάλου κοινού του François Poulle 84

Υπέρ του Z, κατά της **Ομολογίας** της Simone de Beauvoir 102

Η τριλογία του Daniel Serceau 104

Η τελευταία λέξη του Χίτλερ, μια ακόμα γροθιά του Τοσκάνι του Sean O'Hagan 126

Η λατρεία του λογότυπου του Bertrand Poirot-Delpech, μέλους της Γαλλικής Ακαδημίας 135

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ 138
Γραφή και μοντάζ του Κώστα Γαβρά
Ιδανική διανομή του Alain Dorémieux

ΜΑΚΙ, ΤΑ ΛΙΟΝΤΑΡΙΑ ΤΗΣ ΚΟΛΑΣΕΩΣ 139

Z 140
Ο κύριος με τα «ζήτα» του Βασίλη Ραφαηλίδη
Οι ταινίες της κατηγορίας του **Z** του Gérard Leblanc

Η ΟΜΟΛΟΓΙΑ 144
Η αντικομμουνιστική εικόνα! του Βασίλη Ραφαηλίδη

ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΠΟΛΙΟΡΚΙΑΣ 145
Υποψίες δημαγωγίας του Βασίλη Ραφαηλίδη

ΕΙΔΙΚΟ ΔΙΚΑΣΤΗΡΙΟ 147
"Δεν βυθιστήκαμε στην καρδιά της νύχτας" του Jorge Semprun

Η ΛΑΜΨΗ ΜΙΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ 148
Δανεική λάμψη του René Prédal

ΑΓΝΟΟΥΜΕΝΟΣ 151
Η τραγωδία ενός λαού μέσα από την τραγωδία μιας οικογένειας του Gérard Camy

ΧΑΝΝΑ Κ. 153
Ένας αδύνατος συμβιβασμός; του Gérard Camy

ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΥΠΟΘΕΣΗ 156
Ένας καινούργιος προσανατολισμός; της Monique Martineau

ΤΟ ΣΤΙΓΜΑ ΤΗΣ ΠΡΟΔΟΣΙΑΣ 158
Πολιτική ταινία, θρίλερ – ή κάτι άλλο; του Roger Ebert

ΜΟΥΣΙΚΟ ΚΟΥΤΙ 160
Η «μελωδία» της μνήμης του Λεωνίδα Κακάρογλου

CONTRE L'OUBLI 163

ΜΙΚΡΗ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ 163

ΓΙΑ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ – ΣΗΜΕΡΑ 164

LUMIÈRE ET COMPAGNIE 164

MAD CITY 165
Πίσω από τους κοινούς τόπους των ΜΜΕ της Janet Maslin
«Ακούει κανείς;» του Guy Ferraton
Το θέαμα σαν ζωή του Λεωνίδα Κακάρογλου

ΑΜΗΝ. 170
Μάτια που δε βλέπονται γρήγορα λησμονιούνται του Ryan Gilby

ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ 173

ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ 174

Ο Κώστας Γαβράς στη Νέα Υόρκη, 15 Μαΐου 2002

Πολιτική και ευαισθησία

του Μιχάλη Δημόπουλου

Ο Κώστας Γαβράς είναι ένας κορυφαίος παγκόσμιος Έλληνας κινηματογραφιστής που εργάστηκε στη Γαλλία, πέρασε με απόλυτη επιτυχία και από τη δύσκολη διαδρομή του Χόλιγουντ και θεωρείται πάντα από τους βασικότερους και υποδειγματικότερους εκπροσώπους της πολιτικής ταινίας και του πολιτικού θρίλερ.

Προς το τέλος της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές του 1970, αυτό το κινηματογραφικό είδος προκάλεσε μεγάλες συζητήσεις και αντιδικίες στους κόλπους των κριτικών και των θεωρητικών του σινεμά, αλλά με τον Γαβρά, στη Γαλλία ή τον Έλιο Πέτρι στην Ιταλία συνάντησε πλατιά λαϊκή αποδοχή.

Ο Γαβράς εμφανίστηκε με το *Διαμέρισμα δολοφόνων* (1966), μια κλειστοφοβική και δυνατή αστυνομική ταινία. Το *Ζ* (1969), μεταφορά του μυθιστορήματος του Βασίλη Βασιλικού, που βασίζεται στη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη, τον καθιερώνει και ταυτόχρονα κινητοποιεί την παγκόσμια κοινή γνώμη κατά της χούντας των συνταγματαρχών. Στην *Κατάσταση πολιορκίας* (1973) καταγγέλλει επίσης, ανοικτά, τις δικτατορίες στη Λατινική Αμερική ενώ, λίγο πριν, στην *Ομολογία* (1970) η κριτική του παίρνει ως στόχο την τρομοκρατία και την καταπίεση του σταλινισμού, προκαλώντας γι' αυτό πολλές αντιδράσεις από μερίδα της επίσημης Αριστεράς.

Σ' αυτή την προβληματική, του ανθρώπου απέναντι στο καταπιεστικό σύστημα θα κινηθεί και με τις ταινίες της χολιγουντιανής περιόδου του, γυρισμένες οι περισσότερες τη δεκαετία του 1980. Σπουδαία στιγμή ο *Αγνοούμενος* (1982) με έναν συγκλονιστικό Τζακ Λέμον και θέμα τη δικτατορία στη Χιλή του Πινοσέτ και το ρόλο της CIA σ' αυτή την παρεκτροπή. Επίσης, σημαντικός σταθμός στη καριέρα του Γαβρά παραμένει το *Μουσικό κουτί* (1989), που, από το κορυφαίο θέμα του Ολοκαυτώματος, θέτει το ουσιαστικό ερώτημα και δίλημμα: της Μνήμης και της Ενοχής.

Με την τελευταία του ταινία, το *Αμήν*. (2002), καταπιάνεται ξανά με το ίδιο θέμα, στιγματίζοντας όμως, εδώ, τη βουβή στάση της ηγεσίας της Καθολικής Εκκλησίας στον Β' Παγκόσμιο πόλεμο.

Ευαίσθητος, ανοικτός και δημοκρατικός, γενναιόδωρος και τολμηρός, ο Κώστας Γαβράς –αν και, στον κινηματογράφο, ασχολήθηκε αποκλειστικά στη Γαλλία– εκπροσωπεί την δημιουργική Ελλάδα. Το πρώτο ουσιαστικό αφιέρωμα στο έργο του, στη χώρα μας, είναι το ελάχιστο από την πλευρά μας.

«Ένας συμπάσχων παρατηρητής του παρόντος...»

του Βασίλη Βασιλικού

Τον Κώστα Γαβρά τον ήξερα πριν τον γνωρίσω από την πρώτη (και εκπληκτική) αστυνομική ταινία του *Διαμέρισμα δολοφόνων*, που είδα στις αθηναϊκές οθόνες το 1966. Όταν το 1967 συναντηθήκαμε για πρώτη φορά στη Ρώμη, είχα την αίσθηση ότι γνωριζόμασταν από παλιά. Ίσως σ' αυτό έφταιγε ότι συνυπηρέτησα με τον νεότερο αδελφό του, τον Αποστόλη, και είχα εξοικειωθεί με το DNA της οικογένειας.

Οι Γαβράδες κατάγονται από το Βυζάντιο. Κι ο Κώστας κι εγώ ένα χειμώνα ολόκληρο πασχίζαμε να στήσουμε ένα σενάριο για την Εικονομαχία. Η απότομη όμως κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης έκανε πλέον απαγορευτικά τα γυρίσματα στη Ρωσία.

Κάθε ταινία του Κώστα είναι και το ακούμπισμα πάνω σε μια κοινωνική πληγή που αφορμίζει. Όλες όμως οι ταινίες του μαζί φτιάχνουν μια τεράστια τοιχογραφία του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα. Σχεδόν καμία δεν αναφέρεται σε άλλη, πλην της εποχής που έζησε, εποχή. Αυτό σημαίνει πως ούτε το παρελθόν τον ελκύει ούτε το μέλλον. Είναι, όπως λέει ο Σαρτρ, στις *Καταστάσεις* του, ένας συμπάσχων παρατηρητής του παρόντος.

Η φιλία μας παραμένει αράγιστη μέσα στα 35 χρόνια που γνωριζόμαστε. Κανένα συννεφάκι δεν κατάφερε να τη σκιάσει. Θυμάμαι το 1970 που μου έλεγε «κάποτε θα βρεθούμε σ' ένα καφενείο κάτω απ' την Ακρόπολη» (ήμασταν τότε στην αναγκαστική εξορία από τον τόπο μας) «με μπαστουνάκι και θα διηγούμαστε...»

Αυτή η εποχή αργεί ακόμη να φτάσει. «Αμήν» να μη φτάσει ποτέ! Στο *Αμήν*. ακριβώς όλες οι τεχνικές που κατά καιρούς χρησιμοποίησε βρίσκονται συμπυκνωμένες σε μια θυελλώδη ταινία. Κι ενώ στον *Πιανίστα* του Πολάνσκι είχα διαρκώς την αίσθηση μιας ταινίας που έχω ήδη ξαναδεί, στο *Αμήν*. ο τρόπος της γραφής είναι τέτοιος, που σαν να παρουσιάζεται πρώτη φορά το θέμα του Ολοκαυτώματος.

Τιμώντας τον Κώστα Γαβρά, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τιμά τον εαυτό του.

Ωραίος ως Έλλην

του Χρήστου Α. Χωμενίδη

Δυο ιδιότητες περιγράφουν το άστρο «Κώστας Γαβράς» όπως το παρατηρούμε διά γυμνού οφθαλμού ή ερασιτεχνικού έστω τηλεσκοπίου από την επιφάνεια του πλανήτη Ελλάδα: συμπατριώτης που διαπρέπει στην τέχνη διεθνώς· σκηνοθέτης που γυρίζει, επί τέσσερις και πλέον δεκαετίες, πολιτικές ταινίες ανεξαρτήτως των συρμών οι οποίοι –ως συρμοί– έρχονται και παρέρχονται.

Η πρώτη ιδιότητα τον συγκαταλέγει σε μία αριθμητικώς ελάχιστη συνομοταξία. Ο Κωνσταντίνος Καβάφης και ο Δημήτρης Μητρόπουλος, ο Νίκος Καζαντζάκης και η Μαρία Κάλλας, ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Βαγγέλης Παπαθανασίου, ο Ιάννης Ξενάκης, ο Μίκης Θεοδωράκης και η Μελίνα Μερκούρη... Αφήνω Σεφέρη και Ελύτη κατά μέρος, αφού τα βραβεία Νόμπελ δεν συνεπάγονται μοιραίως και παγκόσμια απήχηση, πέραν των ανά την υδρόγειο εδρών νεοελληνικής λογοτεχνίας – εντάσσω αντιθέτως ορισμένους πεζογράφους, που το έργο τους κέρδισε κατά καιρούς το ξένο κοινό: τον Στρατή Τσίρκα και τον Βασίλη Αλεξάκη στη Γαλλία, τον Θόδωρο Καλλιφατίδη στη Σουηδία και τον Βασίλη Βασιλικό, όταν το Ζ πουλούσε διεθνώς εκατομμύρια αντίτυπα.

Απέναντι στους παραπάνω ανθρώπους, η στάση των Ελλήνων του εσωτερικού είναι, στην ουσία της, αρκετή αντιφατική: από τη μία πλημμυρίζουμε από εθνική υπερηφάνεια και τους μακαρίζουμε που έφυγαν, έστω και διωγμένοι, από την Ελλάδα, η οποία –υποτίθεται– τρώει τα παιδιά της και «όπου και να ταξιδέψεις σε πληγώνει». Από την άλλη περιμένουμε, για να μην πω απαιτούμε, από εκείνους να λειτουργούν σαν πρέσβεις του Ελληνισμού –να προωθούν ενίοτε και τα εθνικά μας δίκαια, Κυπριακό, Μακεδονικό και τα ρέστα– και, πάντως, να δημιουργούν σε ευθεία αναφορά προς την πατρίδα, διακατεχόμενοι από ένα οδυσσεϊκό αίσθημα νόστου, που θα τους κάνει να επιστρέψουν –υπό μορφήν, έστω, τέφρας μέσα σε λίκιθο– τελικά σε εμάς.

Στο βαθμό που οι παραπάνω άνθρωποι ανταποκρίνονται στις προσδοκίες μας, σπεύδουμε να τους μυθοποιήσουμε, βοηθούσης και της απόστασης, γεωγραφικής ή χρονικής. Εάν αντιθέτως ο βίος και η πολιτεία τους απάδει από ό,τι θεωρούμε εμείς «καλό καγαθό», ανάμεικτα συναισθήματα μας προκαλούνται και αμηχανία μας καταλαμβάνει. Πώς πρέπει, για παράδειγμα, να τοποθετηθούμε –σαν Έλληνες, όχι σαν πολίτες του κόσμου– σχετικά με τον φημολογούμενο ρόλο του Ελίας Καζάν κατά την περίοδο του μακαρθισμού; Μήπως μας εξέθεσε όλους; Μήπως πρέπει να διαχωρίσουμε ως λαός τη στάση μας και, πάντως, να μην αποτυπώσουμε τη μορφή του σε γραμματόσημο; Μα πάλι είναι μεγάλος σκηνοθέτης – μη τυχόν και τον υιοθετήσουν οι Τούρκοι! Η Μελίνα μας, μια φορά, ποτέ δεν θα φερόταν έτσι... Ο Ντέμης Ρούσσος, απ' την άλλη, ίσως να 'κανε κι ακόμα χειρότερα! Η Μελίνα Μερκούρη και ο Ντέμης Ρούσσος είναι οι δύο περιπτώσεις

που ορίζουν, ασχέτως της καλλιτεχνικής τους αξίας, το εύρος της ταλάντωσης της ελλαδικής κοινής γνώμης απέναντι σε όσους ξεπερνάνε με το έργο τους τα στενά (;) εθνικά σύνορα.

Πού μπαίνει, θα ρωτήσετε, ο Κώστας Γαβράς σε όλη αυτήν την ιστορία; Δύσκολο να το πεις. Αρκάς, βεβαίως, στην καταγωγή, μεγαλωμένος στην Αθήνα αλλά φευγάτος από τόσο νέος, ώστε να μην αφήσει πίσω του ούτε καν ένα πρωτόλειο φιλμάκι «made in Greece». Έλληνας που υποστηρίζει με θέρμη τους συμπατριώτες του (έχω προσωπική εμπειρία επί τούτου), μα με ταινίες που μιλούν την παγκόσμια γλώσσα και που συχνά δεν έχουν τίποτα το αναγνωρίσιμα ελληνικό πέρα από την υπογραφή του. Πού είναι ο *Ζορμπάς* του Κακογιάννη -που τόσο κόσμο έφερε στις ελληνικές ταβέρνες ανά την υδρόγειο- ή, έστω, τα ομιχλώδη φλωρινιώτικα τοπία του Τεό Αγγελόπουλου; Μπορεί οι ταινίες του Γαβρά να διαθέτουν την αρτιότητα των χολιγουντιανών παραγωγών και πρωταγωνιστές του διαμετρήματος του Τζον Τραβόλτα και του Ντάστιν Χόφμαν, ήταν όμως ανάγκη, για να δείξει την αλλοτριωτική επιρροή των media, να τοποθετήσει τη δράση σε μια αμερικανική πόλη; Δεν θα γινόταν το *Mad City* να διαδραματίζεται στην Αθήνα -ή και στα Τρίκαλα- τον καιρό της ιδιωτικής τηλεόρασης; Ακόμα και αν ο ίδιος ο Γαβράς μάς εξηγούσε με απολύτως πειστικά επιχειρήματα γιατί δεν θα γινόταν, πολλοί από εμάς θα έμεναν με το παράπονο και θα τον ρώταγαν -με παιδιάστικο πείσμα- αν η επόμενη ταινία του θα γυριστεί επιτέλους επί ελληνικού εδάφους. *Amen!...*

Υπάρχει τουλάχιστον το Ζ. Ναι μεν το Αλγέρι υποδύεται εξ ανάγκης τη Θεσσαλονίκη, η ταινία ωστόσο όχι απλώς παραπέμπει - αφηγείται ευθέως την υπόθεση Λαμπράκη. Διεθνώς, το Ζ διέγραψε μια λαμπρή πορεία κι έφτασε μέχρι το Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας. Ελληνοκεντρικώς μιλώντας, βοήθησε στην αντίσταση κατά της χούντας των συνταγματαρχών κι έφτιαξε το προφίλ του Χρήστου Σαρτζετάκη, προετοιμάζοντας την ανάρρησή του στο ύπατο αξίωμα. (Είμαι απολύτως βέβαιος πως ούτε ο Βασιλικός ούτε ο Γαβράς είχανε φανταστεί ετούτη την ευτράπελη συνέπεια των κόπων τους.) Θυμάμαι το Ζ να ξαναπαίζεται το 1985 στους αθηναϊκούς κινηματογράφους και ο τίτλος του να αναγράφεται στις αφίσες ως «σαρτΖετάκης»! Για τρίτη και τελευταία φορά το είδα σε κάποια προεκλογική περίοδο, να το προβάλλει κάποιο πασοκικό κανάλι «για να θυμηθεί» λέει «ο κοσμάκης τα εγκλήματα της Δεξιάς». Αγανάκτησα.

Βρισκόμασταν στο 1989. Η μαζική πολιτικοποίηση, που είχε κυριαρχήσει στην Ελλάδα απ' τη Μεταπολίτευση, υποχωρούσε κι έδινε σταδιακά τη θέση της στο περιβόητο life style. Σε παγκόσμια κλίμακα, τα πράγματα ήταν κάπως ανάλογα: με την κατάρρευση των «σοσιαλιστικών» καθεστώτων, πολυάριθμοι διανοούμενοι έσπευδαν να κηρύξουν το τέλος της Ιστορίας. Ο καπιταλισμός είχε, προφήτευαν, θριαμβεύσει στους αιώνες και η πολιτική δεν θα 'ταν από εκεί και στο εξής παρά μια διαδικασία διαχείρισης των όποιων κοινών υποθέσεων από ικανούς ή λιγότερο ικανούς managers. Και όμως, ο Γαβράς επέμενε να γυρίζει πολιτικές ταινίες.

Ερώτηση εργασίας: εάν οι μετά Χριστόν προφήτες είχαν δίκιο πως η πολιτική όπως την εννοούσαμε είχε τελειώσει και ο Γαβράς είχε άδικο, το έργο του θα διέθετε λόγο ύπαρξης; Η εύκολη απάντηση ότι η ζωή και η τέχνη δεν αποτελούν συγκοινωνούντα δοχεία και, άρα, ο δημιουργός έχει το δικαίωμα να αυθαιρετεί όσο γουστάρει, εφ' όσον διαθέτει το ταλέντο και τα μέσα, δεν νομίζω να πολυστέκει. Σ' έναν πλανήτη όπου το έγκλημα θα είχε εξαλειφθεί διά παντός θα είχε κανένα νόημα να αφηγείσαι αστυνομικές ιστορίες; Στις ταινίες του Γαβρά και η πιο αυτόνομη πτυχή του μύθου και το παραμικρό επιμέρους στοιχείο που παρουσιάζεται επί της οθόνης

Στο Φεστιβάλ Βερολίνου στη διάρκεια συνέντευξης Τύπου για το *Αμήν.*, 13 Φεβρουαρίου 2002

είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τη συνολική σκέψη του σκηνοθέτη. Και η συνολική του σκέψη είναι πολιτική.

Δεν μιλάμε -προς θεού!- για φιλμ - έστω και υποδόριας, έστω και ιδιοφυούς προπαγάνδας. Ούτε έχουμε να κάνουμε με κάποιον που χειρίζεται τους χαρακτήρες του σαν ενσαρκώσεις συμβόλων. Οι ήρωες στις ταινίες του Γαβρά είναι αληθινοί άνθρωποι -κινούμενες, δηλαδή, αντιφάσεις- που η μοίρα τους ωστόσο καθορίζεται σε σχέση με το κοινό γίγνεσθαι, δηλαδή με την πολιτική. Σε έναν κόσμο μετα-ιστορικό, το έργο του Γαβρά θα φάνταζε τόσο παράδοξο όσο αποξενωμένοι θα αισθανόμασταν και εμείς οι ίδιοι, που συνδιαλεγόμαστε μεταξύ μας και με εκείνον.

Για καλή μας τύχη, η Ιστορία κάθε άλλο παρά τελείωσε ταυτόχρονα με τον Ψυχρό Πόλεμο. Ούτε οι πολίτες του ανεπτυγμένου κόσμου παραδόθηκαν ολότελα στις ηδονές της κατανάλωσης με την οίηση των θριαμβευτών. Και αν η κύρια απειλή εναντίον της Νέας Τάξης Πραγμάτων μοιάζει ακόμα σήμερα να εκπορεύεται από το φανατικό Ισλάμ, μια πιο ελπιδοφόρα εναλλακτική πολιτική πρόταση θα διατυπωθεί -είμαι σίγουρος- αργά ή γρήγορα.

Προς το παρόν, οι ταινίες του Κώστα Γαβρά διατηρούν ακέραιο το ενδιαφέρον και τη σπουδαία καλλιτεχνική αξία τους. Και ο ίδιος παραμένει νηφάλιος, ευπροσήγορος, φιλόξενος και γενναιόδωρος, φύσει και θέσει ωραίος ως Έλλην.-

Σασπένς από την πολιτική

του Ηλία Κανέλλη

Τη δεκαετία του 1960, στη Γαλλία, οι κινηματογραφιστές, μαζί με μεγάλα τμήματα των εργατικών κινημάτων, με σύσσωμο σχεδόν τον φοιτητικό κόσμο και με τα ριζοσπαστικοποιημένα τμήματα του πληθυσμού οραματίζονταν την ανατροπή του αστικού κατεστημένου, έστω και αν δεν ήσαν σύμφωνοι ούτε ήταν σαφές για όλους πώς θα ήταν ο κόσμος που θα αντικαθιστούσε τον «σηπόμενο» αστισμό. Όλα τότε συνέκλιναν προς την εξέγερση, αυτή την εξέγερση τα χαρακτηριστικά της οποίας μορφοποιήθηκαν στα χαρακτηριστικά του Μάη του '68 - και ο κινηματογράφος ήταν μια μόνο από τις πολλές ανθρώπινες δραστηριότητες που στέγαζε τις επεξεργασίες οι οποίες οδηγούσαν στην εξέγερση.

Πριν, ωστόσο, εξεγερθεί, ο γαλλικός κινηματογράφος ζητούσε να αναπροσανατολισθεί. Μια δράκα νέων και ζωηρών παιδιών, που δρούσαν γύρω από το περιοδικό *Cahiérs du Cinema*, εκείνα τα χρόνια σκέπτονταν, συζητούσαν και έγραφαν πολύ. Ήταν μανιακοί κινηματογραφόφιλοι. Είχαν να αναμετρηθούν με τους παλιούς μύθους του κινηματογράφου, έταξαν στους εαυτούς τους το χρέος να ξαναδιαβάσουν, αναθεωρώντας τη, την ιστορία του Χόλιγουντ (του τμήματος εκείνου της παραγωγής με τους ισχυρότερους μύθους) και, παράλληλα, να στοχασθούν για το κατά πόσον ο δικός τους κινηματογράφος, οι δικές τους ταινίες που οσονούπω αρχίζουν με τη σειρά τους να παραγάγουν, μπορούν να δημιουργήσουν νέους μύθους χωρίς παράλληλα να χάσουν από την οπτική τους το ύψιστο διακύβευμα: την κυοφορούμενη εξέγερση. Κάπως έτσι προέκυψε η nouvelle vague, το νέο κύμα, το κινηματογραφικό ρεύμα που, όντως, άλλαξε τον τρόπο με τον οποίο η Ευρώπη έβλεπε αλλά και έκανε σινεμά. Οι κινηματογραφιστές, στο εξής, δεν ήσαν επαγγελματίες στα γρανάζια μιας βιομηχανίας που τους ξεπερνούσε. Ήταν σκεπτόμενοι καλλιτέχνες που έκαναν τις ταινίες τους, τις δικές τους ταινίες – δημιουργοί. Αν χρειαζόταν, οι ταινίες τους θα γίνονταν εργαλεία για έναν καλύτερο κόσμο. Ώσπου να έρθει εκείνη η ώρα, όμως, ο κινηματογράφος προσπαθούσε να αλλάξει τα αισθητικά ήθη και τις πολιτικές νοοτροπίες.

Επρόκειτο για μια παράξενη στράτευση. Ενώ στόχος ήταν η κοινωνική ανατροπή, οι ταινίες της nouvelle vague πριν απ' όλα ανέτρεπαν τις ευκολίες με τις οποίες προσλαμβανόταν ο κινηματογράφος. Σύμφωνα με τη νέα νοοτροπία, δεν ήταν πια το αναψυκτικό σινεμαδάκι, το μεγάλο λαϊκό θέαμα, οι μυθολογίες... Ήταν μια τέχνη που διαμόρφωνε κριτήρια «υψηλά», ακόμα και αν χρειαζόταν να χρησιμοποιήσει τα δεδομένα παλαιότερων και λαϊκών κινηματογραφικών ειδών. Ακόμα και τα ταπεινά φιλμ νουάρ μπορούν να ειπωθούν με άλλο τρόπο, διακήρυσσε ο Γκοντάρ ήδη από την ταινία του *Με κομμένη την ανάσα*. Ανατρεπτικά.

Υπ' αυτές τις κινηματογραφικές προϋποθέσεις κάνει την εμφάνισή του στον γαλλικό κινη-

Διαμέρισμα δολοφόνων, 1966. Ανάμεσα στους μεγάλους ηθοποιούς της ταινίας και η Σιμόν Σινιορέ.

ματογράφο ο Κώστας Γαβράς, κάτοικος Παρισιού, με καταγωγή από την Ελλάδα – χωρίς ωστόσο η θεματική και ο προβληματισμός της πρώτης ταινίας που σκηνοθετεί να έχει να κάνει σε οτιδήποτε με τη χώρα προέλευσής του. Το αντίθετο. Πρόκειται για ένα φιλμ κατ' εξοχήν κινηματογραφόφιλο. Το *Διαμέρισμα δολοφόνων* (1966) φιλοδοξεί να είναι (και είναι) μια άσκηση στο φιλμ νουάρ, μια ταινία που μολονότι προσπαθεί να κρύψει τις επιρροές της αφήνει παράθυρα να φανούν πίσω τους οι εικόνες ενός Γουίλιαμ Γουάιλερ ή ενός Άλφρεντ Χίτσκοκ. Ένας φόνος σε ένα τρένο, νυχτερινή διαδρομή Μασσαλία - Παρίσι, ζητεί την ανακάλυψη του ενόχου – ενώ, στο μεταξύ, τα θύματα πολλαπλασιάζονται. Η ταινία προκαλεί εντύπωση στο Παρίσι. Ο Κώστας Γαβράς εισέρχεται ελπιδοφόρα στον κόσμο του κινηματογράφου, έστω και αν συνεχίζει να βρίσκεται σε απόσταση από τα τρομερά παιδιά της nouvelle vague.

Απ' τη Σορβόνη, στον κινηματογράφο

Ο Κώστας Γαβράς είχε γεννηθεί στα Λουτρά Ηραίας, στην Αρκαδία, στις 12 Φεβρουαρίου 1933. Ο πατέρας του είχε συμμετάσχει ενεργά στην αντίσταση κατά των κατακτητών στη διάρκεια της γερμανικής κατοχής. Στην πολιτικά ταραγμένη περίοδο που ακολούθησε την απελευθέρωση, ο πατέρας και η οικογένειά του υπέστησαν τις «συνήθεις» πολιτικές διώξεις της εποχής. Ο

νεαρός Κώστας, αφού τελείωσε το Γυμνάσιο στην Αθήνα, επεδίωξε να φύγει στις ΗΠΑ αλλά δεν έγινε δεκτός. Έτσι πήγε στο Παρίσι, στη Σορβόνη. Κοντά στο Πανεπιστήμιο, όμως, ήταν τότε η γαλλική κινηματογραφική λέσχη.

«Ερχόμουν στη Σορβόνη για να κάνω μάθημα και τα απογεύματα πήγαινα στην κινηματογραφική λέσχη» θυμάται πολλά χρόνια αργότερα ο Γαβράς. «Πήγαινα δύο και τρεις φορές την ημέρα. Εκεί πρωτογνώρισα ό,τι δεν μπορούσαμε να δούμε τότε στην Ελλάδα. Γνώρισα τους κλασικούς, Ρώσους και Αμερικανούς, τον Στροχάιμ, τον Φριτς Λανγκ και τους κλασικούς Γερμανούς, τον Ρενουάρ και τη γαλλική σχολή, τον Κομπαγιάσι, τον Όζου και τους μεγάλους Γιαπωνέζους. Κυρίως ανακάλυψα ότι ο κινηματογράφος θα μπορούσε να είναι τελείως άλλο πράγμα απ' ό,τι είχα γνωρίσει σαν μικρό παιδί στην Ελλάδα... Έτσι, σιγά σιγά, αποφάσισα να εγκαταλείψω τη Σορβόνη και αποφάσισα να δώσω εξετάσεις στην IDHEC (Institut de Hautes Etudes Cinematographiques)»[1]. Εκτός από την απαραίτητη κατάρτιση, η σχολή του εξασφάλισε και προσβάσεις στον κινηματογραφικό χώρο. Πριν πάρει το βάπτισμα του πυρός στη σκηνοθεσία, ο Γαβράς είχε ήδη εργασθεί ως βοηθός με τον Ανρί Βερνέιγ, τον Ρενέ Κλεμάν, τον Ζακ Ντεμύ, τον Ζαν Μπεκέρ... Αν και είχε αποστάσεις από τους θεωρητικούς των *Cahiers du Cinéma*, στον κινηματογράφο βρισκόταν μεταξύ σημαντικών προσωπικοτήτων που επαγγέλλονταν την ανανέωσή του. Αυτό, ωστόσο, δεν του εξασφάλισε την αποδοχή από τους εκπροσώπους της nouvelle vague, ούτε όταν παρουσίασε την πρώτη ταινία του ούτε αργότερα, όταν το 1967 γύρισε το τοποθετημένο στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο πολεμικό δράμα *Un homme de trop* (ελλ. τίτλος: *Μακί, τα λιοντάρια της κολάσεως*). Η ανοχή, ωστόσο, έγινε ανοιχτός πόλεμος όταν, μετά τα γεγονότα του Μάη του '68, ο Κώστας Γαβράς παρουσιάζει στο γαλλικό κοινό το πολιτικό θρίλερ Ζ – μια ταινία που γυρίστηκε στην Αλγερία, παρέπεμπε στη δολοφονία του έλληνα βουλευτή της ΕΔΑ Γρηγόρη Λαμπράκη από παρακρατικούς στη Θεσσαλονίκη το 1963 και, χάρη στην τεράστια εμπορική επιτυχία της, έστρεφε ευθέως το ενδιαφέρον των θεατών στη στρατιωτική δικτατορία στην Ελλάδα.

Γιατί, όμως, πολεμήθηκε τόσο πολύ το Ζ, κυρίως από την κινηματογραφική κριτική η οποία προερχόταν από τη nouvelle vague; Και γιατί, λίγο αργότερα, ορισμένοι από τους σημαντικούς εκπροσώπους της αριστερής διανόησης που τον είχαν υποστηρίξει στην περίπτωση του Ζ, τον επέκριναν, ιδίως όταν παρουσίασε την (ταυτόσημης κινηματογραφικής μεθόδου) *Ομολογία*; Οι απαντήσεις δεν θα είναι ευεξήγητες αν δεν προσπαθήσουμε, επί τροχάδην, να δούμε τι έφερνε το Ζ στον γαλλικό κινηματογράφο και στη σχέση του κινηματογράφου με την πολιτική.

Η πολιτική στο Ζ και στην κριτική του

Το Ζ ήταν μια ταινία που εξαρχής δήλωνε την πολιτική της θέση. Κατ' αρχάς, είχε τη φόρμα ενός θρίλερ και την οπτική μιας ταινίας καταγγελίας. Δεν ήταν η πρώτη φορά που ένας κινηματογραφιστής υιοθετούσε αυτή τη φόρμα. Ο Τζον Φρανκενχάιμερ στην Αμερική είχε προηγηθεί. Και αν δεν είχαν προσέξει πολλοί στην Ευρώπη, τότε ακόμη, το πολεμικό / ψυχαναλυτικό θρίλερ του *The Manchourian Candidate* (1962), γνώριζαν καλά τις *Επτά ημέρες του Μάη* (1964), ταινία με την οποία περισσότερο το παραλληλίζαν. Στην Ιταλία, εξάλλου, με ανάλογης πλοκής ιστο-

Κατάσταση πολιορκίας, 1973. Μπροστά από τον ΥΒ Μοντάν, ο Βασίλης Διαμαντόπουλος.

ρίες είχε ήδη διχάσει την κριτική ο Φρανσέσκο Ρόζι, ενώ πολιτικά θέματα χειρίζονταν και οι αδελφοί Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι.

Την ίδια στιγμή, όμως, στη Γαλλία, ο κινηματογράφος για μια σειρά οργισμένους νέους ήταν όργανο συνειδητοποίησης και συμβολής στον αγώνα για κοινωνική αλλαγή. Σημαντικοί κινηματογραφιστές διέθεταν τις ικανότητές τους, τα μηχανήματά τους, τη δημιουργικότητά τους σε κολεκτίβες, προκειμένου να παραχθούν ταινίες που θα προωθούν τα αιτήματα της αντίθεσης στον «σάπιο αστισμό». Η φόρμα του κύριου όγκου αυτών των ταινιών προσομοιάζει σε εκείνη του ρεπορτάζ, ο κινηματογράφος, πολύ περισσότερο ο πολιτικός κινηματογράφος, παρακολουθεί την πραγματικότητα και την «εξηγεί» με τις μεθόδους της «σωστής και δίκαιης» προπαγάνδας: ό,τι έχει νόημα πρέπει να εξυπηρετεί τη ρήξη.

Ο Γαβράς δεν υπηρετούσε αυτό ακριβώς. Σύμφωνα με τα δικά του λόγια, δεν είχε σκοπό καν να χρησιμοποιήσει τη φόρμα του θρίλερ. Δηλώνει σχετικά: «Εύρισκα πως από τον ελληνικό κινηματογράφο έλειπε μια διάσταση σαν εκείνη που συναντάμε στην ελληνική τραγωδία, η σχέση του θεάματος με την αρχή και τους μηχανισμούς της αρχής και της εξουσίας. Το Ζ δεν είναι ένα φιλμ πάνω στην ψυχολογία, είναι μια ταινία πάνω σ' έναν μηχανισμό. Η οικολογία είναι το ίδιο πράγμα, ασχολείται με το πώς μπορεί να χρησιμοποιηθεί ένας μηχανισμός και πού μπορούμε να φτάσουμε μ' έναν τέτοιο μηχανισμό»[2]. Αυτό που ο ίδιος, όμως, ονομάζει μηχανισμό, η κριτική ονόμασε σχηματοποίηση: θεωρήθηκε ότι η μέθοδός του υποβιβάζει τα ζωντανά πρόσωπα σε

Η λάμψη μιας γυναίκας, 1979. Ρόμι Σνάιντερ, Υβ Μοντάν.

σύμβολα, θεωρήθηκε ότι η πραγματικότητα επινοείται για λογαριασμό του φιλμικού κόσμου και όχι της πραγματικής ζωής, θεωρήθηκε ότι η ταινία υπέπιπτε στην τυπική μοιρασιά των ρόλων σε «καλούς» και «κακούς». Με άλλα λόγια, ο Γκοντάρ κατηγορήθηκε ότι εισάγει τις πονηριές του θεάματος σε μια ταινία που θέλει να αποκαλείται πολιτική. Σύμφωνα με το πνεύμα εκείνης της εποχής, ωστόσο, το θέαμα ήταν κάτι αγοραίο: η άποψη του Γκυ Ντεμπόρ, ότι το θέαμα ισοδυναμούσε με τις καταναλωτικές αξίες που δόξαζε το κατεστημένο κυριαρχούσε ιδιαίτερα στα τέλη της δεκαετίας του 1970 στους χώρους του γαλλικού κινηματογράφου και ευρύτερα της γαλλικής αριστερής διανόησης. Η μεγάλη εισπρακτική επιτυχία της ταινίας στην Αμερική και η βράβευσή της με το Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας μάλλον ενίσχυσε τα επιχειρήματα αυτού του τύπου της κριτικής. Στις πιο ήπιες και συζητήσιμες περιπτώσεις, τα επιχειρήματα ήταν τα εξής:

«Οι ταινίες του Κώστα Γαβρά είναι για τον πολιτικό κινηματογράφο ό,τι η αποκλειστικότητα για το τηλεοπτικό δελτίο. Σταματούν στην υπογράμμιση των απαράδεκτων παρεκτροπών της ομαλής τάξης πραγμάτων. Το Ζ, για παράδειγμα, δεν εκφέρει κατά βάσιν παρά ένα μόνο μήνυμα: στις δημοκρατίες μας, η βία θα όφειλε να παραμένει εκτός του πολιτικού παιχνιδιού (το a

priori εδώ έρχεται να παραβλέψει ότι η βία είναι συστατική του πολιτικού παιχνιδιού)...»[3]

Υπήρχαν όμως και οι περιπτώσεις κατά τις οποίες η ιδεολογική στάση του κριτικού θεωρούσε, περίπου, συμβιβασμένη την αντίληψη της ταινίας. Στις περιπτώσεις αυτές, ο Γαβράς βρήκε απέναντί του έναν μαξιμαλιστικό, αριστερίστικο λόγο που δεν συγχωρούσε τον «ρεφορμισμό» (τέτοιου τύπου κριτικές φιλοξενήθηκαν, κυρίως, στο περιοδικό *Positif*). Αν, σήμερα, η απόσταση του χρόνου κάνει όλη εκείνη την πολεμική να φαντάζει γραφική, στο τέλος της δεκαετίας του 1970 δεν ήταν καθόλου έτσι. Κατά κάποιον τρόπο, μάλιστα, η απόρριψη του Γαβρά από την αριστερή κριτική μπορούσε και να σημαίνει απόλυτη αδυναμία να μπορεί να βρει γάλλους παραγωγούς για το επόμενο εγχείρημά του. Η επιτυχία του *Ζ*, ωστόσο, τελικά δεν του δυσχέρανε την αναζήτηση πηγών χρηματοδότησης.

Και έπειτα, το 1970, παρουσίασε στους κινηματογράφους την *Ομολογία*. Άλλο ένα μικρό σοκ για τη γαλλική αριστερή διανόηση...

Τα ιερά και τα όσια

Σ' αυτή την ταινία, ο Γαβράς αντιτίθεται αυτή τη φορά σε ορισμένους από τους ελάχιστους από τη διανόηση της Αριστεράς που τον είχαν στηρίξει στο *Ζ* – μεταξύ των οποίων, στο ζεύγος Ζαν-Πολ Σαρτρ και Σιμόν ντε Μποβουάρ. Ο λόγος; Με την *Ομολογία* (ακόμη μια ταινία που αναδεικνύει τους μηχανισμούς, σύμφωνα με τη δική του ορολογία), «θεαματοποιεί», κάνει δηλαδή ευρέως γνωστή την ιστορία ενός τσεχοσλοβάκου κομμουνιστή, του Άρθουρ Λόντον, ο οποίος κατηγορήθηκε και διώχθηκε σε μια από τις εκκαθαριστικές δίκες το 1951, από το σταλινικό καθεστώς. Η ταινία παρουσιάζει τις ανατολικές χώρες ανελεύθερες, με αυταρχικά καθεστώτα, με μια εξουσία η οποία ποδοπατά δικαιώματα και ελευθερίες, μολονότι επαγγέλθηκε ακριβώς τη διαφύλαξη και την προστασία τους. Ο Γαβράς στρέφει έτσι εναντίον του και όσους από την αριστερή διανόηση πίστευαν ότι το *Ζ* ήταν ένα χρήσιμο φιλμ.

Αξίζει να προσεχθεί, π.χ., πώς του επιτίθεται για το συγκεκριμένο «ατόπημα» η Σιμόν ντε Μποβουάρ. Σε άσχετο, υποτίθεται, κείμενο για τη διαφορά λογοτεχνίας - κινηματογράφου, ισχυρίζεται: «[Ο Γαβράς] πέτυχε με το *Ζ* επειδή η πλοκή ήταν πολύ απλή, το πλαίσιο γνωστό: μια αστυνομική μηχανορραφία ανάμεσα στ' άλλα. Αλλά η *Ομολογία* δεν έχει νόημα παρά μόνον τοποθετημένη εντός μιας κατάστασης που παραπέμπει σε ολόκληρη τη μεταπολεμική ιστορία της ΕΣΣΔ και των χωρών της Ανατολικής Ευρώπης. Τα πρόσωπα δεν υπάρχουν μόνον τη στιγμή της δίκης: καθένα έχει μια ολόκληρη πολιτική ζωή πίσω του. Στο βιβλίο, γνωρίζαμε επακριβώς με ποιον είχανε να κάνουνε και μαθαίναμε τις αιτίες κάθε ενέργειας. Περιορισμένο σε θέαμα, το δράμα του Λονδίνου έχανε το βάρος και το νόημά του»[4].

Ό,τι η Μποβουάρ δηλώνει καλυμμένα, το λέει «έξω από τα δόντια» ο «δικός μας» Βασίλης Ραφαηλίδης, στην κριτική του για την ταινία, όταν παίζεται στην Ελλάδα[5]. Είναι προφανές ότι, τα χρόνια εκείνα, η Ανατολική Ευρώπη ήταν ταμπού, ήταν τα ιερά και τα όσια, για ένα τουλάχιστον τμήμα της Αριστεράς. Αρκούσε ένας καλλιτέχνης να ασχοληθεί με όσα συνέβαιναν εκεί για να του δοθεί να καταλάβει ότι έχει θέσει τον εαυτό του εκτός της κοινότητας των υποστηρικτών των χωρών του «υπαρκτού σοσιαλισμού».

Στο μεταξύ, όμως, ο Κώστας Γαβράς αφήνει το γκρίζο τοπίο της Ανατολικής Ευρώπης για πιο θερμά μέρη, με άλλου τύπου αλλά εξίσου σοβαρά ζητήματα πολιτικής ανελευθερίας. Στη Λατινική Αμερική και στην *Κατάσταση πολιορκίας* (1973), μια ένοπλη ομάδα επαναστατών (σήμερα θα τους αποκαλούσαμε τρομοκράτες) απάγει έναν πράκτορα της CIA και, στη συνέχεια, τον σκοτώνει. Οι κατηγορίες ότι τον κερδίζει το θέαμα συνεχίζουν να υπερίπτανται πάνω και από αυτή τη δουλειά του, ωστόσο η ταινία περιγράφει ένα σύνθετο πολιτικό πρόβλημα, από το οποίο δύσκολα βγαίνει αλώβητος ο θεατής: από πού αντλούν νομιμοποίηση να επιβάλλουν τη δική τους επαναστατική δικαιοσύνη οι Τουπαμάρος της ταινίας; αρκεί το ότι η δικαιοσύνη τους είναι απάντηση στην επέμβαση της ιμπεριαλιστικής δύναμης; Ο Γαβράς, φυσικά, απαντά – άλλωστε, η απάντηση μοιάζει εύκολη, ακόμη και για τη δική μας εποχή, αν η οπτική του φακού μάλιστα είναι αναφανδόν με την πλευρά των Τουπαμάρος, οι οποίοι διεκδικούν μαζί με την κοινωνική δικαιοσύνη και εθνική ανεξαρτησία.

Και επειδή αισθάνεται ότι πολύ περιπλανήθηκε στον κόσμο, βιάζεται να επιστρέψει στη Γαλλία και να σκηνοθετήσει το *Ειδικό δικαστήριο* (1975), πρωτίστως ένα δικαστικό δράμα: μια ταινία για το δικαστικό σύστημα του Βισύ, αλλά πάλι όχι μόνο μια ταινία για το δικαστικό σύστημα του Βισύ. Οι ταινίες του Κώστα Γαβρά, σε αυτή την καμπή, έχουν αρχίσει και διαγράφουν τη δυναμική τους. Δεν είναι απλώς πολιτικά ή πολιτικοδικαστικά θρίλερ. Είναι παρεμβάσεις μιας δρώσης καλλιτεχνικής συνείδησης σε μεγάλα ζητήματα που αφορούν τη διεθνή πολιτική αλλά και την κουλτούρα της ελευθερίας. Πολιτικές παρεμβάσεις με όπλο μια μορφή θεάματος.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1970, αρχίζει και η αριστερή κριτική της Γαλλίας να αντιλαμβάνεται ότι η *μέθοδος Γαβρά* είναι μια θεμιτή κινηματογραφική μέθοδος να μιλήσεις *και* για την πολιτική. Έχει, τρία χρόνια πριν, μεσολαβήσει η προσέγγιση ακόμα και του Γκοντάρ (με την ταινία του *Όλα πάνε καλά*) σε έναν λαϊκό κινηματογράφο ο οποίος θα θέσει με όπλο το θέαμα και διάμεσο τους σταρ τα μεγάλα ζητήματα του εργατικού και του λαϊκού κινήματος.

Στο μεταξύ, όμως, ο Γαβράς θα επιχειρήσει (για πρώτη και τελευταία ώς σήμερα φορά) να σκηνοθετήσει μια αμιγώς ερωτική ιστορία, με τα κοινωνικά προβλήματα που την ορίζουν σε δεύτερη μοίρα. Η *Λάμψη μιας γυναίκας* (1979), τελικά, είναι το αναγκαίο σκαλοπάτι για τη μετάβασή του στην Αμερική, όπου πλέον θα βρίσκει παραγωγούς μετά το 1982 και τον *Αγνοούμενο*. Ωστόσο, και στην Αμερική θα πάρει μαζί του τα βασικά χαρακτηριστικά του κινηματογράφου του: τη φόρμα του θρίλερ, την πολιτική και κοινωνική θεματολογία του, συχνά την πολιτική στράτευση της ταινίας του με τη μία ή την άλλη πλευρά, γεγονός που συχνά του έχει «εξασφαλισμένη» την ιδεολογική επίκριση.

Ένας αμερικανός κινηματογραφιστής;

Το 1974, ο Κώστας Γαβράς είχε δώσει μια συνέντευξη στον Πιερ Νίκο Σολίνας. Σ' αυτήν εξηγούσε τι εννοεί όταν διεκδικεί για τον εαυτό του το χαρακτηρισμό του πολιτικού σκηνοθέτη:

«Για μένα, πολιτική ταινία είναι αυτή που φέρνει στην επιφάνεια κάποιο πρόβλημα το οποίο οι άνθρωποι αγνοούν ή δεν σκέφτονται. Η ταινία τούς ωθεί να το σκεφτούν, να το συζητήσουν, να το αποτιμήσουν και τους ενημερώνει γι' αυτό σε πολιτικό επίπεδο. Θα έπρεπε να είναι μια

Χάννα Κ., 1983.
Η Τζιλ Κλέιμπουργκ στη δίνη του παλαιστινιακού προβλήματος.

ταινία που αποκαλύπτει τους πολιτικούς μηχανισμούς με τους οποίους ζούμε, τους μηχανισμούς που προκαλούν την παρούσα κατάσταση των πραγμάτων. Έτσι, πολιτική ταινία είναι εκείνη που προκαλεί πολιτικές αντιδράσεις, πολιτικές συζητήσεις και πολιτικές αντιπαραθέσεις. Θεωρώντας αυτά ως προϋποθέσεις, θα μπορούσα ακόμη να προσθέσω ότι η πολιτική ταινία πρέπει να είναι όσο το δυνατόν περισσότερο δημοφιλής ώστε αυτές οι αντιδράσεις, οι συζητήσεις, και οι αντιπαραθέσεις να έχουν αυτομάτως μεγάλη επίδραση».

Σε άλλη συνέντευξή του, πάλι, σημειώνει, απαντώντας στο ίδιο ερώτημα: «Με ενδιαφέρει ο κινηματογράφος με κάποιο περιεχόμενο (...) γιατί αλλιώτικα φτάνουμε πολύ γρήγορα στη θέση "ποιον ψηφίζετε;" Εγώ νομίζω πως πολιτική είναι η συμπεριφορά μας μέσα στην πόλη, όπως την αντιμετώπιζαν οι αρχαίοι Έλληνες. Πώς συμπεριφέρονται οι άλλοι, αλλά και πώς συμπεριφερόμαστε εμείς, με άλλα λόγια η επικοινωνία μας. Αυτές είναι οι ταινίες που με ενδιαφέρουν».[6]

Στην πραγματικότητα, λοιπόν, το ιδίωμα του Κώστα Γαβρά είναι κινηματογράφος με πολιτικούς στόχους. Με την «πλατιά» έννοια της πολιτικής. Σε αυτή την έννοια της πολιτικής, ο Γαβράς προσπαθεί να χωρέσει ορισμένα πράγματα που σε μια δημόσια συζήτηση επιπέδου θα μπορούσαμε να τα θεωρήσουμε αυτονόητα. Οι ταινίες του πριν απ' όλα έχουν ένα μοραλιστικό, πανανθρώπινο αίτημα: υπερασπίζονται τα ανθρώπινα δικαιώματα. Συνήθως υπερβαίνουν το ζήτημα για το οποίο γυρίστηκαν, φιλοδοξούν να εκφράσουν περισσότερο διαχρονικά ζητήματα της πολιτικής ηθικής. Λαμβάνουν θέση στα δύσκολα, πάντα με κάποιον πηγαίνουν και κάποιον αφήνουν. Προσπαθούν να μη συνθηματολογούν, να ενισχύουν την κριτική πτυχή του θεατή – κι ότι, από την άλλη, χρειάζονται το θεατή, γι' αυτό και μιλούν τη γλώσσα που ξέρει καλά, τη γλώσσα του θεάματος. Καταγράφουν πραγματικούς ανθρώπους, γι' αυτό και χρειάζονται καλούς

Ο αγνοούμενος, 1981. Η Σίσι Σπέισεκ, γυναικεία παρουσία σε μια ταινία που έχει φόντο τη Χιλή του δικτάτορα Πινοσέτ.

ηθοποιούς οι οποίοι να μπορούν να μιμούνται ανθρώπινες συμπεριφορές. Η συνοχή των αφηγήσεών του έχει περισσότερη σημασία από την ενδεχόμενη περιπλάνηση του βλέμματος στην κινηματογραφική δεξιοτεχνία, την οποία αρνιέται, χάριν της απόλυτης αφηγηματικής σαφήνειας.

Όλα τα παραπάνω παραπέμπουν στη μεγάλη παράδοση του μοραλιστικού κινηματογράφου που παρήχθη στο Χόλιγουντ, πριν αρχίσει να εκτοπίζεται μετά τη δεκαετία του 1970 από την πληθώρα των υπερπαραγωγών και την πλειοδοσία των εφέ. Οι ταινίες του Γαβρά δεν παραπέμπουν μόνο στον Φρανκενχάιμερ ή στον Άλαν Πακούλα – με τους οποίους συγγενεύει και θεματικά. Το γεγονός ότι δεν πρόκειται για ταινίες που κομπάζουν την κινηματογραφοφιλία τους, περισσότερο προσδίδει στην παρά αφαιρεί από την αξία τους – και τις προσδένει περισσότερο στο αμερικανικό πρότυπό τους. Η κινηματογραφοφιλία, άλλωστε, συχνά είναι το άλλοθι ενός επαγγελματικού ναρκισσισμού – αλλά ο ναρκισσισμός αυτός είναι ίδιον απομονωμένων κινηματογραφιών περισσότερο της Ευρώπης. Ο Γαβράς απ' την αρχή, καλώς ή κακώς, δεν συνδιαλέχθηκε με

τον γαλλικό και τον ευρύτερο ευρωπαϊκό κινηματογραφικό χώρο. Δεν συμμετείχε στις καλλιτεχνικές ζυμώσεις της εποχής του μεν, όμως κέρδισε την ιδιότητα του στιβαρού κινηματογραφιστή που «ξέρει τη δουλειά».

Ξέρει, δηλαδή, πριν απ' όλα να διηγηθεί μια ιστορία. Μια ιστορία που, κατ' αρχάς, ο θεατής πρέπει να τη δει όσο το δυνατόν πιο ξεκάθαρα. Όπως στο Ζ, κατ' αρχάς, είδε την υπόθεση Λαμπράκη και την εμπλοκή του με το ακροδεξιό παρακράτος στη μεταπολεμική Ελλάδα, έτσι και στον *Αγνοούμενο* θα δει την εξαφάνιση του Τσαρλς Χόρμαν στη Χιλή του δικτάτορα Πινοσέτ. Στη *Χάννα Κ.* (1983) θα του παρουσιαστεί ένα περιστατικό, τμήμα της μεγάλης διαμάχης Ισραηλινών με Παλαιστίνιους, ώσπου η πλάστιγγα να γείρει υπέρ του παλαιστινιακού αιτήματος για ένα ανεξάρτητο παλαιστινιακό κράτος. Στο *Μουσικό κουτί* θα διαπιστώσει πώς η οδυνηρή μνήμη των εγκλημάτων του Β' Παγκόσμιου Πολέμου στοιχειώνει τις ζωές ακόμα και των απογόνων όσων ενεπλάκησαν. Στο *Mad City* (1989), θα εκπλαγεί επειδή ο Μαξ Μπράκετ είναι ένα πρόσωπο, σαρξ εκ της σαρκός της εμπορευματοποιημένης τηλεόρασης, που θα εμπλακεί στο παιχνίδι της θεαματικότητας με κάθε μέσον προκειμένου να ικανοποιήσει έστω και αθέμιτα τις δικές του φιλοδοξίες... Τέλος, στο *Αμήν*. θα εκτεθούν σχεδόν ωμά μπροστά στα μάτια του τα θέματα της ανοχής από την Καθολική Εκκλησία της γενοκτονίας των Εβραίων από τους ναζί και τα όρια της ατομικής ευθύνης.

Ασφαλώς, πρόκειται για ταινίες που διεκδικούν μια ανάγνωση βαθύτερη, που διεκδικούν κρυμμένες όψεις, πολλαπλές αναγνώσεις και απροσδόκητες αποκαλύψεις. Ασφαλώς, επίσης, δεν πρόκειται για κινηματογράφο αποκαλυπτικό. Ο Κώστας Γαβράς κατ' αρχήν κάνει κινηματογράφο για το μεγάλο κοινό. Στρατευμένο, διδακτικό – πλην θεαματικό κινηματογράφο. Παρά τις αντιρρήσεις για τον κινηματογράφο του που, στον αντίποδα των παλαιών αριστεριστών, μπορεί να θέτουν σήμερα όσοι θα επιθυμούσαν ένα στιβαρό ρεύμα μιας νέας αβανγκάρντ, ουδείς μπορεί να παραγνωρίσει ότι είναι σημαντικό, ιδιαίτερα στην εποχή μας, ο κινηματογράφος της λαϊκής ψυχαγωγίας να συνεχίζει να θέτει βαθύτερα αιτήματα. Ο Γαβράς, πάντως, συνεχίζει να θέτει βαθύτερα αιτήματα.

1. Περ. *Κλικ*, Ιούνιος 1988, σ. 100
2. Όπ. π.
3. Gérard Leblanc, «Οι ταινίες της κατηγορίας του Ζ». Περ. *CinémAction*, no 35, Μάιος 1985
4. Ολόκληρο το σχετικό απόσπασμα, βλ. σελ. 102-103
5. Βλ. σελ. 141-142
6. Από συνέντευξη στον Νίνο Φενέκ Μικελίδη, *Ελευθεροτυπία*, 1/10/1995

«Οι ηθοποιοί είναι σαν τα άλογα»

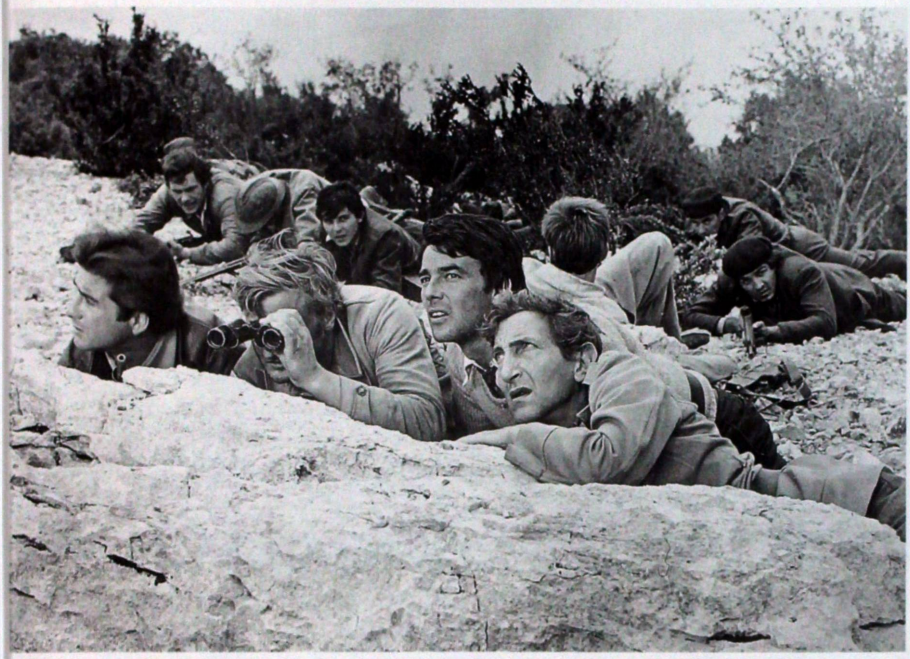
Συνέντευξη στην Τέτα Παπαδοπούλου

Η συνέντευξη που ακολουθεί, ίσως η μοναδική διεξοδική συνέντευξη του Κώστα Γαβρά στην ελληνική τηλεόραση, δόθηκε στην τηλεοπτική εκπομπή **Παρασκήνιο**, *κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού του σκηνοθέτη στην Ελλάδα. Είχε μόλις κυκλοφορήσει στους κινηματογράφους ο* **Αγνοούμενος** *και, στα πρώτα πλάνα της εκπομπής, ο Κώστας Γαβράς εμφανίζεται να παίζει τάβλι με τον πατέρα του. Στη διάρκεια του παιχνιδιού, ο σκηνοθέτης προσπαθεί να εκμαιεύσει από τους γονείς του, τον συμπαίκτη πατέρα του και τη μάνα που παρακολουθεί σιωπηλή, τη γνώμη τους για την ταινία. Είναι αδύνατον.*

Η συνέντευξη, προφανώς, ξεκίνησε έπειτα από εκείνη την οικογενειακή παρτίδα τάβλι. Και αποδεικνύεται εξαιρετικά χρήσιμη, αφού εκ των υστέρων μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι στο κείμενό της συμπεριλαμβάνονται οι βασικές βιογραφικές πληροφορίες για τα πρώτα χρόνια της κινηματογραφικής διαδρομής του Γαβρά, καθώς και τα βασικά ζητήματα που ανέδειξαν οι πρώιμες κινηματογραφικές ταινίες του, οι επιτυχίες του και οι πρώτες του εμπειρίες από την επαφή του με την Αμερική και τις χολιγουντιανές συνθήκες παραγωγής.

Οι βιογραφικές πληροφορίες είναι πολύ πληκτικές. Γεννήθηκα το 1933 στα Λουτρά Ηραίας από πατέρα δημόσιο υπάλληλο και μητέρα οικιακά. Πιο αργά, πήγαμε στην Τρίπολη λόγω της δουλειάς του πατέρα μου κι ακόμα πιο αργά ήρθαμε στην Αθήνα. Επί κατοχής, ο πατέρας μάς έστειλε στο χωριό του, γιατί αλλιώς θα πεθαίναμε απ' την πείνα. Ξαναγυρίσαμε ύστερα απ' την κατοχή. Επι κατοχής επικρατούσε μεγάλη πείνα στο χωριό γιατί είχε τους αντάρτες. Θυμάμαι, μια φορά, περάσανε οι αλογοσκούφηδες με τον Άρη τον Βελουχιώτη. Ο πατέρας είχε οργανωθεί. Έπαιξε νομίζω ένα ρόλο αρκετά δυνατό στην περιοχή, που του στοίχισε πολύ αργά ύστερα απ' την κατοχή. Ύστερα απ' την κατοχή ερχόμαστε στην Αθήνα, τελειώνω το Γυμνάσιο. Η ιστορία της οικογένειας είναι πολύ δύσκολη, γιατί ο πατέρας αρχίσει να πηγαίνει στη φυλακή, τον παίρνουν, τον ξαναφήνουν κ.λπ. Ύστερα απ' το Γυμνάσιο προσπαθώ να δουλέψω από δω κι από κει. Ήθελαν να με κάνουν έμπορο, η καλή λύση ήταν... «ή δικηγόρος», έλεγε ο πατέρας, «ή έμπορος». «Λοιπόν», του είπα μια μέρα, «άμα γίνω δικηγόρος, μπορώ να γίνω ύστερα πιλότος σε αεροπλάνο;» «Γίνε δικηγόρος κι ό,τι θες μετά, φτάνει να είσαι δικηγόρος.»

Ξαναγυρίσαμε στην Αθήνα ύστερα από την κατοχή, το 1945 την άνοιξη, αρχίσαμε το Γυμνάσιο. Τότε ήταν και οι πρώτες επαφές με τον κινηματογράφο. Στη γειτονιά υπήρχαν δυο καλοκαιρινοί κινηματογράφοι, το Άκρον και το Άξελ. Στο Άξελ είχε ένα μεγάλο πεύκο· απέναντι μπορούσαμε να ανεβαίνουμε και να βλέπουμε και μερικές βραδιές είχε δέκα, είκοσι παιδιά που βλέπανε.



Μακί, τα λιοντάρια της κολάσεως, 1967.

Προς το Γυμνάσιο, πιο αργά, το σκάμε πότε πότε με φίλους και αρχίζουμε να πηγαίνουμε στους κινηματογράφους της πλατείας Ομονοίας - στο Ρόζικλαιρ, στην Αλάσκα. Παίζανε δύο φίλμ όπου μπορούσε να περάσει κανείς όλο το απόγευμα - καουμπόικα, αστυνομικά, τέτοια φίλμ... Νομίζω αυτές είναι οι πρώτες βάσεις της κινηματογραφικής μου κουλτούρας.

Τελικά δεν μπόρεσα να γίνω δικηγόρος. Έφυγα στη Γαλλία και πήγα στη Σορβόννη. Γράφτηκα στη Σορβόννη, γιατί στη Γαλλία ήταν εύκολο - δηλαδή οι φοιτητές γράφονταν χωρίς διαγωνισμούς, δεν ζητούσαν τίποτα άλλο εκτός από τα χαρτιά τους. Τότε ο φοιτητής μπορούσε να τρώει φτηνά στα φοιτητικά εστιατόρια, να κοιμάται στις φοιτητικές εστίες και να κάνει σπουδές χωρίς λεφτά. Καμιά πληρωμή, ούτε για τα βιβλία ούτε για τους καθηγητές. Νομίζω πως χωρίς αυτό το προτέρημα δεν θα μπορούσα να κάνω ποτέ σπουδές - π.χ. στην Αμερική ή στην Αγγλία, όπου πρέπει κανείς να πληρώνει, δεν θα μπορούσα ποτέ να κάνω σπουδές. Έκανα δυο χρόνια φιλολογία. Ύστερα τα παράτησα και πήγα στη σχολή κινηματογράφου, στο Institute de Cinéma.

Στη Γαλλία βρίσκω έναν άλλο κινηματογράφο. Βρήκα ότι ο κινηματογράφος δεν ήταν μόνο οι ταινίες με τον Έρολ Φλιν ή τα καουμπόικα... Βρήκα έναν κλασικό κινηματογράφο, ανακάλυψα τη Cinémateque και, χάρη σ' αυτή, τον Ζαν Ρενουάρ, τον Τζον Φορντ, τον Κινγκ Βίντορ, τον Αϊζενστάιν, τους κλασικούς Ρώσους κ.λπ.

Όταν τέλειωσα τη σχολή, μου πρότειναν να περάσω τρεις εβδομάδες με τον ΥΒ Αλεγκρέ σ'

ένα φίλμ που έκανε, ως βοηθός· μαθητευόμενος. Ύστερα από τρεις εβδομάδες, ο πρώτος βοηθός, ο Κλοντ Πινατό -τώρα είναι σκηνοθέτης- μου πρότεινε να γίνω δεύτερος βοηθός στο επόμενο φίλμ. Το επόμενο φίλμ ήταν του Ρεναί Κλαιρ, *Όλο το χρυσάφι του κόσμου*, με τον Μπουρβίλ - εκεί γνώρισα τον Ρενέ Κλαιρ. Είναι μια από τις μεγάλες τύχες που είχα να τον γνωρίσω, γίναμε φίλοι. Μου έμαθε πολλά πράγματα. Ύστερα δούλεψα με άλλους σκηνοθέτες· τον Ζαν Ζιρώ, συγγραφέας που έκανε καριέρα και ως σκηνοθέτης· με τον Ανρί Βερνέιγ· με τον Ρενέ Κλεμάν· με την Ανιές Βαρντά... Είχα την τύχη να γνωρίσω αυτούς τους ανθρώπους, να δουλέυω μαζί τους, να δω ότι καθένας από αυτούς τους σκηνοθέτες είναι μια διαφορετική σχολή. Ο Ρενέ Κλαιρ, ο Ρενέ Κλεμάν και ο Ζακ Ντεμύ εκπροσωπούν τρεις διαφορετικές σχολές. Είδα πώς διηύθυναν τους ηθοποιούς, συζητούσαμε διαρκώς τους τρόπους τους. Εν τω μεταξύ, παρ' όλες τις δυσκολίες που είχαν εκείνη την εποχή στη Γαλλία -και σήμερα έχουν τις ίδιες-, μπόρεσα να δουλέψω στον κινηματογράφο, χωρίς να νιώθω ότι είμαι ένα σώμα στο οποίο εντάχθηκα αναγκαστικά. Με δέχτηκαν όλοι πολύ καλά. Τελείως κατά τύχην έπεσα μια μέρα σ' ένα βιβλίο που λεγότανε *Διαμέρισμα δολοφόνων* και άρχισα να γράφω ένα σενάριο, έτσι, για άσκηση. Όταν το τελείωσα, η γραμματέας που το «χτύπησε» στη γραφομηχανή το βρήκε καλό, το έδωσε μάλιστα σ' έναν παραγωγό. Μη νομίζεις, στη Γαλλία είμαι λίγο σαν ένα... δυστύχημα της κουλτούρας. Κάποιος που δεν «έπρεπε» να πετύχει, γιατί οι συνθήκες ήταν εναντίον ενός ανθρώπου που ερχόταν από την Ελλάδα και δεν είχε τα μέσα, δεν είχε καμία προοπτική να γίνει γάλλος σκηνοθέτης. Οι συγκυρίες, η μια ύστερα απ' την άλλη, τα μικροδυστυχήματα, το ένα μαζί με το άλλο, έκαναν τελικά ένα μεγάλο δυστύχημα: Κώστας Γαβράς. Γάλλος σκηνοθέτης. Γεννηθείς στην Ελλάδα.

Ποιες ήταν οι ταινίες σας;

Η πρώτη ταινία ήταν το *Διαμέρισμα δολοφόνων*. Ύστερα ακολούθησε η ταινία *Un homme de trop (ελλ. τίτλος: Μακί, τα λιοντάρια της κολάσεως)*, με αμερικανούς παραγωγούς. Νομίζω, το φιλμ έχει ορισμένα προβλήματα στο σενάριο. Κι ύστερα ήρθε το *Ζ*.

Ήρθα στις 15 Απριλίου 1967 στην Ελλάδα να δω τους γονείς μου. Φεύγοντας, ο αδελφός μου μου έδωσε ένα βιβλίο. Μου λέει: «Δες αυτό το βιβλίο. Το έγραψε ένας φίλος μου από το στρατό, είναι πολύ ενδιαφέρον». Ο αδερφός μου ήταν στο στρατό μαζί με τον Βασιλικό. Άρχισα να το διαβάζω στο αεροπλάνο, στο δρόμο της επιστροφής. Δεν είχα τελειώσει το βιβλίο ώσπου, ένα πρωί, μου τηλεφωνεί ο Υβ Μοντάν και με ρωτάει: «Τι συμβαίνει στην Ελλάδα;» «Τι συμβαίνει;» του λέω. Μου λέει «ξέσπασε πραξικόπημα». Ανοίγω το ραδιόφωνο και ακούω όλη την ημέρα της 21ης Απριλίου τις ειδήσεις για το πραξικόπημα. Νομίζω, εκείνη τη στιγμή, ξανανιώθω Έλληνας - είναι σαν μια φωτιά που ανάβει εσωτερικά. Αρχίζω επαφή με Έλληνες για το τι μπορεί να γίνει, πώς οι Έλληνες στο Παρίσι θα μπορούσαν να κινητοποιηθούν. Στο μεταξύ, εγώ τελειώνω το βιβλίο. Μιλώ με τον Χόρχε Σεμπρούν, του λέω την υπόθεση και αποφασίζουμε να γράψουμε το σενάριο...

Συζητώ στη συνέχεια με τον Υβ Μοντάν, μου λέει «εγώ κάνω όποιο ρόλο θέλεις στο φιλμ». Κι άλλοι ηθοποιοί μαθαίνουν για το σενάριο, το διαβάζουν και δέχονται όλοι. Ο Τρεντινιάν, ο Ζακ Περέν, ο Πιερ Ντυ αρχίζουν να ψάχνουν για λεφτά. Κι εκεί αρχίζει το πρόβλημα. Όλοι μου λέγανε «ένας βουλευτής σκοτωμένος στην Έλλάδα, ποιον ενδιαφέρει;» Όλοι οι παραγωγοί μού αρνούνται, όλες οι αμερικανικές εταιρείες που μου ζητούσανε να κάνω δουλειά για αυτούς μέχρι

Διαμέρισμα δολοφόνων, 1966. Κατρίν Αλεγκρέ, Ζαν Λουί Τρεντινιάν, Υβ Μοντάν.

τότε διαβάζουν το σενάριο και δεν δείχνουν κανένα ενδιαφέρον. Αποφασίζω να τα παρατήσω. Ο Ζακ Περέν τότε, που είχε δεχτεί να κάνει ένα ρόλο, μου λέει: «θέλεις να προσπαθήσω να το φτιάξω εγώ σαν παραγωγός;» «Το ξέρεις το Αλγέρι;» με ρωτά. Δεν το ήξερα. Μου λέει «δεν πας να δεις αν τους ενδιαφέρει μια συμπαραγωγή;» Βλέπω το Αλγέρι, νομίζω πως μπορεί η Θεσσαλονίκη να γυριστεί στο Αλγέρι. Το πρόβλημα ήταν οι γυναίκες που κυκλοφορούσαν ακόμη με τους φερεντζέδες. Συναντώ τον υπουργό που ασχολιόταν με τον κινηματογράφο. Διαβάζει το σενάριο και μου λέει «αν θέλετε μπορείτε να το γυρίσετε εδώ, αλλά εμείς δεν έχουμε λεφτά να σας δώσουμε, σας δίνουμε τους τεχνικούς, τα ξενοδοχεία, τις μηχανές...» Φυσικά αυτά έφταναν για να μπορέσουμε να συμπαραγάγουμε το φιλμ – και το γυρίσαμε στο Αλγέρι. Τότε μάλιστα, στα γυρίσματα, έγινε το πραξικόπημα στην Τσεχοσλοβακία. Επέστρεψα στο Παρίσι για το μοντάζ. Ο Λαντσμάν, που ήταν γραμματέας του Ζαν-Πολ Σαρτρ, μου δίνει τότε να διαβάσω την *Ομολογία*, ένα βιβλίο του Άρθουρ Λόντον. Διαβάζω το βιβλίο και βρίσκω το θέμα καταπληκτικό. Συζητώ με τον Σεμπρούν, συζητώ με τον Μοντάν και αποφασίζω να γυρίσω το φίλμ πριν βγει το Ζ – το οποίο, ωστόσο, στο μεταξύ, ξεπέρασε τις δυσκολίες και βρήκε διανομή στους κινηματογράφους πριν αρχίσουμε τα γυρίσματα.

Στην Τσεχοσλοβακία έφτασα το διάστημα που πλέον όλοι αποκαλούμε Άνοιξη της Πράγας. Όταν τελειώσαμε το σενάριο, όμως, η κατάσταση είχε σιγά σιγά αλλάξει στην Τσεχοσλοβακία – κι έτσι τελικά αποφασίσαμε να κάνουμε το φιλμ στη Γαλλία.

Γίνεστε λοιπόν σκηνοθέτης ταινιών με θέμα την πολιτική...

Δεν ήθελα να κάνω ένα οποιοδήποτε φιλμ. Και δεν με ενδιέφερε μια καριέρα σκηνοθέτη. Εκείνο

που με ενδιέφερε ήταν να κάνω τα φιλμ που μου άρεσαν. Φυσικά αυτό ορίζεται από μια συγκεκριμένη άποψη, φιλοσοφική άποψη για τον κόσμο...

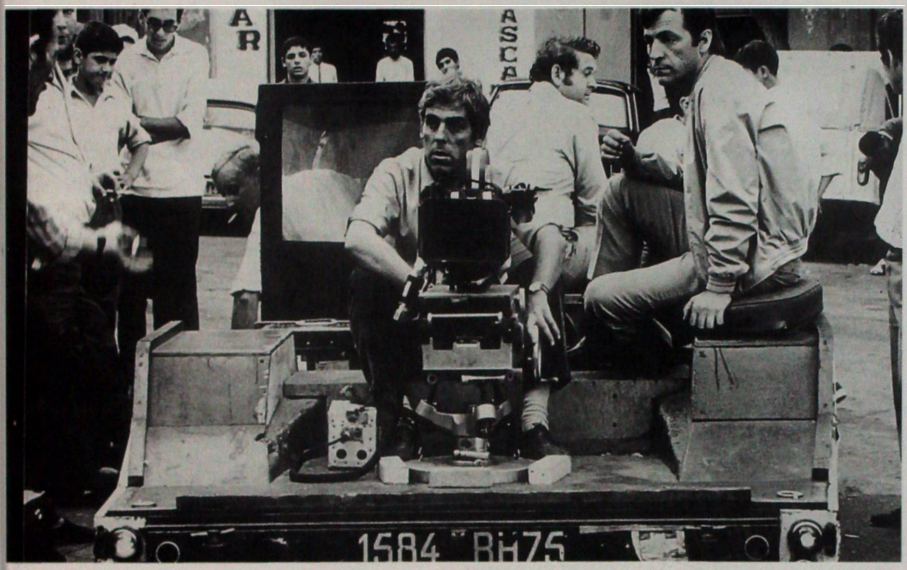
Δηλαδή;
Κατ' αρχήν δεν μπορώ να κάνω φιλμ αν δεν είναι μια αληθινή αγάπη, ένα αληθινό πάθος κι αυτό διαρκεί πολύ καιρό. Γι' αυτό άλλωστε έχω κάνει λίγες ταινίες. Μια δική μου ταινία για να ολοκληρωθεί χρειάζεται ένα δυο χρόνια. Ξεκινώ με διάφορες ιστορίες, διάφορα βιβλία που φτάνουν στα χέρια μου – τις διαβάζω, τις κοιτάζω αλλά πολύ συχνά δεν με ενδιαφέρουν. Πρέπει να βρεθούν θέματα που να είναι κοντά στη δική μου ευαισθησία. Αυτό σχετίζεται, όπως έλεγα πριν, με μια ορισμένη άποψη, μια ορισμένη ιδεολογία. Ποια είναι αυτή; Κατ' αρχήν φοβάμαι τις ιδεολογίες. Νομίζω κατά κάποιον τρόπο ότι οι ιδεολογίες, που είναι απαραίτητες για τις κοινωνίες για να δίνουν κατευθύνσεις, γίνονται συχνά φυλακές. Κι αυτό γίνεται όταν μετατρέπονται σε θρησκείες. Είναι φυσικά απαραίτητες – όπως οι γραμμές σ' ένα τρένο. Ένα τρένο χωρίς γραμμές δεν μπορεί να πάει πουθενά. Δεν είναι απαραίτητο, φυσικά, όλες οι γραμμές να οδηγούν στον ίδιο σταθμό. Τι συνέβη, π.χ., με τη χριστιανική φιλοσοφία; Φτάσαμε στις σταυροφορίες. Με την κομμουνιστική; Φτάσαμε στον Στάλιν και τα τρομακτικά πράγματα που έγιναν. Θέλω να πω ότι οι ιδεολογίες συχνά χάνουν εκείνο που έχουν στην αρχή ως περιεχόμενο, δηλαδή να καλυτερεύσουν την ζωή των ανθρώπων. Προσωπικά, συχνά με αποκαλούν ουμανιστή. Αλλά συχνά αυτός ο προσδιορισμός μοιάζει βρισιά. Και ο όρος χρησιμοποιείται ως άλλοθι, γιατί η βάση όλων των ιδεολογιών είναι ο ουμανισμός. Όμως αυτό πολύ γρήγορα ξεχνιέται για λόγους γραφειοκρατικούς, μόνο και μόνο διότι αυτοί που είναι στην εξουσία θέλουν να μείνουν εκεί με οποιονδήποτε τρόπο.

Οι επικριτές των ταινιών σας θεωρούν ότι σε όλα τα θέματά σας νομίζετε πως η λύση δίνεται μέσα στο πλαίσιο του αστικού καθεστώτος.
Νομίζω πως πάντα υπάρχει μια λύση. Εγώ δεν την ξέρω και τα φιλμ μου δεν προτείνουν ποτέ μια λύση. Τα φιλμ τα κάνω για να δείξω τους μηχανισμούς της κοινωνίας, της δικαιοσύνης, της αστυνομίας. Νομίζω πως από τη στιγμή που βλέπει κανένας τον μηχανισμό ανοιχτά, σαν βιβλίο, είναι δυνατόν να διορθωθούν τα πράγματα. Προσωπικά, δεν προτείνω ούτε διορθώσεις ούτε λύσεις...

«ΔΕΝ ΑΙΣΘΑΝΟΜΑΙ ΔΙΚΑΣΤΗΣ»

Οι ταινίες σας είναι ταινίες καταγγελίας;
Το ζήτημα της καταγγελίας είναι άλλο πράγμα. Προσωπικά δεν αισθάνομαι δικαστής για να καταγγέλλω. Είμαι με την πλευρά των θυμάτων. Νομίζω ότι υπάρχει ανάγκη να μιλήσει κανείς για τα θύματα. Να μιλήσουν τα θύματα και να πουν τι τους συμβαίνει, πώς και γιατί τους συμβαίνει – αν γίνεται. Φυσικά δεν έχω προτάσεις, γιατί στο κάτω κάτω της γραφής δεν είμαι πολιτικός ούτε φιλόσοφος. Έχω τη δύναμη του κινηματογράφου, ενός μέσου καταπληκτικού για να πω εκείνο που νιώθω. Το αν εισακούγομαι είναι άλλο θέμα.

Οι μηχανισμοί της κοινωνίας, αυτή η θεματολογία με ενδιαφέρει. Μάλιστα, ο κινηματογρά-



Ο Κώστας Γαβράς δεξιά, στα γυρίσματα του Ζ, το 1966.

φος δεν έχει θίξει με επάρκεια τέτοια θέματα. Γι' αυτό, ίσως, είχα στο στόχαστρό μου αυτά τα θέματα στην *Κατάσταση πολιορκίας*, στο *Ειδικό δικαστήριο*, στον *Αγνοούμενο*.

Μετά το Ζ, οι ταινίες σας απομακρύνονται από την Ελλάδα...

Η *Κατάσταση πολιορκίας*, που αφορά τη Λατινική Αμερική, κατά βάσιν έχει σχέση με την Ελλάδα. Κατ' αρχάς, ήθελα να κάνω ένα φιλμ πάνω στον Πιουριφόι, έναν αμερικανό πρέσβη που είχε παίξει σημαντικό πολιτικό ρόλο και στην Ελλάδα. Από την Ελλάδα πήγε στην Γουατεμάλα, όπου επίσης έπαιξε σημαντικό ρόλο εκεί, το 1955-56. Από τη Γουατεμάλα μετατέθηκε στην Ταϊλάνδη, όπου κι εκεί η παρουσία του ήταν έντονη. Ήταν ένας είδος τεχνίτη της αποικιοκρατίας - ένα θέμα που με ενδιέφερε πολύ. Πήγα λοιπόν στο Μεξικό για να συναντήσω ανθρώπους από τη Γουατεμάλα, που τον γνώριζαν. Εκεί κατάλαβα ότι εκείνη η τεχνική της αποικιοκρατίας είχε πολύ αλλάξει, οι «μοντέρνοι τεχνίτες» είναι πια άλλοι. Εκεί έπεσα πάνω στον Μιτριόνε. Τον είχανε πάρει στην Ουρουγουάη οι Τουπαμάρος, τον είχανε φυλακίσει και, τελικά, μέσα σ' ένα σύστημα που είχαν δημιουργήσει μόνοι τους, υποχρεώθηκαν να τον σκοτώσουν. Αυτό ήταν καταστροφή και γι' αυτούς και για την πολιτική. Εν πάση περιπτώσει, η αποικιοκρατία δεν επηρεάζει μόνο την αστυνομία ή την οικονομία. Πολύ συχνά επηρεάζει και την κουλτούρα...

Πώς αισθανθήκατε ως γάλλος σκηνοθέτης;

Το πρώτο μου φιλμ έρχεται μετά τη nouvelle vague, το γαλλικό νέο κύμα. Η nouvelle vague, ένας καινούργιος τρόπος να κάνεις ταινίες, είχε κιόλας φτάσει στην παρακμή του. Εγώ δεν μπορούσα να κάνω ταινίες με τους τρόπους της nouvelle vague, γιατί είχα μια κουλτούρα διαφορε-

τική από αυτή των Γάλλων. Ποια είναι η κουλτούρα αυτή; Το αρχαίο θέατρο, ο Παρθενώνας, ο Παπαδιαμάντης, το κλαρίνο και, φυσικά, εκείνη την εποχή, η μουσική του Χατζιδάκι και τα μπουζούκια. Τα προβλήματα της αφήγησης στην περίπτωση των ταινιών μου ετίθεντο εντελώς διαφορετικά για μένα - κάτι που το συνήθισα πια. Εγώ, λοιπόν, δεν θα μπορούσα να κάνω μια ταινία σαν Γάλλος. Δεν μπορούσα να δουλέψω όπως ο Γκοντάρ ούτε όπως ο Αλαίν Ρεναί ούτε όπως ο Ρενουάρ... Ακολουθώ λοιπόν τον δικό μου δρόμο. Και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η φόρμα και το περιεχόμενο των ταινιών μου είναι αντανάκλαση της ιδεολογίας και της προσωπικής άποψής μου. Για τις ταινίες μου, από την αρχή, παίρνω τη θέση αυτού που λέμε μέσος θεατής. Όταν μου αρέσει μια ταινία μπαίνω τελείως μέσα στην οθόνη. Και όταν κάνω μια ταινία προσπαθώ να είναι ακριβώς το ίδιο. Βλέπω και τις άλλες ταινίες, γιατί πιστεύω ότι ο αβανγκαρντισμός είναι αναγκαίος για την εξέλιξη της τέχνης αν και εκείνα που σήμερα είναι αβανγκάρντ (δίνοντας μαθήματα και σε μας που κάνουμε κινηματογράφο) αύριο μπορεί να θεωρηθούν τελείως λαϊκά.

Στην πορεία μου, αναμφισβήτητα ανιχνεύεται μια εξέλιξη - αρχίζοντας από το *Ζ* και φτάνοντας στη *Χάννα Κ.* Πιστεύω πως η *Χάννα Κ.* συνιστά μια βασική εξέλιξη και του περιεχομένου και της φόρμας. Ειδικά της φόρμας. Είναι πάντα δύσκολα να ξεχωρίσουμε τα δύο. Όμως, όπως εξελίσσεται το κοινό, έτσι εξελίσσονται και οι σκηνοθέτες. Φυσικά και με την πείρα και την ηλικία αλλάζουν τα πράγματα. Αλλάζουν κι οι σκέψεις.

Πώς επεξεργάζεστε τα σενάρια των ταινιών σας;

Όταν ένα βιβλίο με ενδιαφέρει πολύ, ή προσπαθώ να το διασκευάσω μόνος μου (όπως έγινε με δυο τρία φιλμ) ή, το συνηθέστερο, συνεργάζομαι με κάποιον. Στην πορεία, να συνεργάζομαι με κάποιον το βρίσκω σχεδόν απαραίτητο, γιατί η συνεργασία μου δίνει την εντύπωση σαν κάποιος να πετά την μπάλα σε έναν άλλο, κι εκείνη αμέσως μετά να του ξανάρχεται. Με σεναριογράφους όπως ο Σεμπρούν ή ο Φράνκο Σολίνας έχω την εξής σχέση: συζητούμε πολύ πάνω στο θέμα· περνάμε μια, δυο, δέκα εβδομάδες συζητώντας ώσπου να φτιάξουμε τον σκελετό· από τη στιγμή που ο σκελετός είναι φτιαγμένος, μιλούμε ακόμα λίγο για τις υπόλοιπες λεπτομέρειες της αφήγησης· και τότε, ο σεναριογράφος αρχίζει να δουλεύει· γράφει, μου δίνει τις πρώτες δέκα σελίδες, τις κοιτάζω, του κάνω τις παρατηρήσεις μου, αλλάζει πράγματα ή δεν αλλάζει - και συνεχίζουμε έτσι μέχρι το τέλος. Νομίζω ότι αυτή είναι μια πολύ υγιής σχέση. Γιατί δίνει στο σκηνοθέτη τη θέση του κριτικού από την αρχή. Ξέρετε, όταν γράφει κανείς το σενάριο πάει τόσο βαθιά στις λεπτομέρειες, στην κάθε λέξη, στην κάθε φράση - αλλά κινδυνεύει να χάσει το σύνολο.

Όταν φτιάχνετε εσείς ένα σενάριο έχετε στο μυαλό σας τους διαλόγους ή τις εικόνες;

Εκείνο που με ενδιαφέρει είναι οι εικόνες. Άμα σ' ένα θέμα βλέπω εικόνες, μπορώ να το προχωρήσω, αν δεν βλέπω εικόνες δεν μπορώ. Πρώτα έχω τις εικόνες κι ύστερα κάνω τον διάλογο. Νομίζω ότι ο διάλογος είναι κάτι που προστίθεται στις εικόνες και, με κάποιον τρόπο, τις τελειοποιεί. Χωρίς εικόνες δεν υπάρχει φιλμ. Μια στιγμή όμως. Όταν λέμε εικόνες δεν εννοούμε εικόνες εξαιρετικές. Ένα πρόσωπο είναι μια εικόνα - κι ίσως η πιο δυνατή, η πιο βαθιά.

Στα γυρίσματα της *Ομολογίας*, 1970. Αριστερά ο Άρθουρ Λόντον, ο άνθρωπος που ενέπνευσε την ταινία, δεξιά ο Υβ Μοντάν.

Πώς είναι η σχέση σας, η σχέση του σκηνοθέτη, με τους ηθοποιούς;

Πρώτα απ' όλα, μπροστά σ' αυτές τις βεντέτες νιώθει κανείς πολύ μικρός. Νομίζω ένας σκηνοθέτης, πριν απ' όλα, οφείλει να αντιπαλέψει αυτό το αίσθημα και οφείλει να μιλάει στους μικρούς ηθοποιούς όπως μιλάει στους μεγάλους. Ο Ρενέ Κλαιρ έλεγε ότι οι ηθοποιοί είναι σαν τα άλογα. Όταν νιώθουν ότι ο καβαλάρης, δηλαδή ο σκηνοθέτης, είναι δυνατός πηγαίνουνε όπου θέλει αυτός. Όταν νιώθουν ότι είναι αδύνατος τον πετάνε κάτω – και συμβαίνει πολύ συχνά αυτό. Εγώ πιστεύω για έναν ηθοποιό ότι ο σκηνοθέτης είναι ένας καθρέπτης. Αν μπορεί να δει τον εαυτό του σε αυτόν τον καθρέπτη, αν έχει μια σχέση συνεχή, ακολουθεί αυτόν τον καθρέπτη. Άμα νιώθει ότι ο καθρέπτης αλλάζει, τότε νιώθει άσχημα και αρχίζει να μην έχει καλές σχέσεις με το σκηνοθέτη. Αυτό είναι ό,τι χειρότερο μπορεί να συμβεί.

Όταν ο Τζακ Λέμον, στον *Αγνοούμενο*, είχε δεχτεί να κάνει τον ρόλο του Εντ Χόρμαν, ήρθε τρεις μέρες πριν απ' το γύρισμα. Έπαιξε την πρώτη σκηνή, τον έκοψα. Του λέω «Τζακ, πρέπει να ξαναρχίσουμε, δεν είναι καλό.» Μου λέει «τι δεν πάει καλά;» Του εξήγησα και ξανάρχισε. Την τρίτη φορά το έκανε όπως το ήθελα. Του είπα «τώρα είναι καλό.» Έτσι έγινε πολύ γρήγορα πολύ καλή η σχέση μας. Ο Λέμον με κοιτούσε και με ρωτούσε «λοιπόν;» Εγώ του απαντούσα με σαφήνεια, του ζητούσα να είναι περισσότερο φυσικός, περισσότερο λιτός. Ε, λοιπόν, ήταν αρκετή μια εβδομάδα ώστε η σχέση αυτή να γίνει πολύ απλή και εύκολη. Ο Λέμον ακολουθούσε απολύτως υπάκουα αυτά που του έλεγα. Το πιο δύσκολο για ένα σκηνοθέτη είναι να δείξει ό,τι θέλει – και ότι ξέρει τι θέλει.

Σας έχει συμβεί εσάς αυτό;

Μας συμβαίνει όλη την ώρα.

Ζ, 1969. Στο ρόλο του χτυπημένου Ζ (που παραπέμπει στον βουλευτή της ΕΔΑ Γρηγόρη Λαμπράκη) ο ΥΒ Μοντάν.

ΠΑΡΑΓΩΓΟΣ: ΕΧΘΡΟΣ Ή ΣΥΝΕΡΓΑΤΗΣ

Ποια είναι η σχέση του σκηνοθέτη με τους παραγωγούς;

Ένας παραγωγός είναι ή εχθρός ή συνεργάτης. Ως τώρα, είχα την τύχη να έχω παραγωγούς συνεργάτες. Είναι εκείνοι που βλέπουν ένα άλλο φιλμ από αυτό που βλέπει ο σκηνοθέτης. Στην περίπτωση του συνεχούς πολέμου σκηνοθέτη - παραγωγού, ο μόνος τρόπος που εγώ βλέπω είναι να νικήσει ο σκηνοθέτης, γιατί αλλιώς η ταινία δεν είναι κανενός. Ούτε του σκηνοθέτη ούτε του παραγωγού. Οι παραγωγοί είναι δεμένοι σε ένα δίλημμα: στα λεφτά που έχουν και στο πόσα λεφτά χρειάζεται μια ταινία. Αυτή η σχέση χρημάτων - τέχνης είναι το δράμα. Μερικοί νομίζουν ότι όσο περισσότερα λεφτά υπάρχουν τόσο το καλύτερο. Εγώ πήγα στην Αμερική απ' τη στιγμή που χρειάζονταν 10 εκατομμύρια δολάρια για να γίνει ο *Αγνοούμενος* και η εταιρεία παραγωγής τα είχε. Ο παραγωγός μου είπε: «Μην ανησυχείς για την εταιρεία παραγωγής, η ουσία είναι να κάνεις ένα καλό φιλμ. Αν το φιλμ είναι καλό και "δουλέψει" τότε θα είσαι ήρωας. Αν δεν είναι καλό και δεν "δουλέψει" θα σε πετάξουν.» Στη Γαλλία, η κατάσταση είναι τελείως διαφορετική. Στη Γαλλία ξέρουμε ότι ένα φιλμ στοιχίζει τόσα, τα βρίσκουμε ή δεν τα βρίσκουμε και δημιουργούμε χρέη. Επίσης, δεν μπορούμε να υπερβούμε τον προγραμματισμένο χρόνο π.χ. κατά μια εβδομάδα, γιατί σταματάει η ταινία. Όταν κάναμε το Ζ, ο Περέν μου λέει μια μέρα: «Ξέρεις, οι Ιταλοί μού προτείνουν 30 χιλιάδες δολάρια για να αγοράσουν την ταινία, και αυτά τα λεφτά μας

χρειάζονται για να τελειώσουμε. Τι κάνουμε;» Του λέω «πούλησέ το.» Το πούλησε 30 χιλιάδες δολάρια. Οι Ιταλοί κέρδισαν 2 εκατομμύρια δολάρια! Αυτά είναι τα μικρά δράματα που έχουν οι παραγωγές.

Τι σημαίνει για ένα σκηνοθέτη η φράση: «εκφράζομαι ελεύθερα»;
Νομίζω ότι αφορά μια ακόμα πάλη που πρέπει να κάνει ο σκηνοθέτης για να αποκτήσει αυτή την ελευθερία. Και φυσικά δεν είναι μόνο ζήτημα χρημάτων. Ο σκηνοθέτης έχει μια αρχική ιδέα. Ύστερα συναντά το σεναριογράφο που έχει μια ιδέα λίγο διαφορετική. Ο ηθοποιός το ίδιο, έχει την προσωπικότητά του. Τα σκηνικά ωθούν με τον τρόπο τους σε άλλες κατευθύνσεις... Όλα αυτά, στη διάρκεια των γυρισμάτων, προσπαθούν να σε αποσπάσουν από την ιδέα σου. Λοιπόν, η πάλη του σκηνοθέτη είναι να φτάσει στο τέλος έχοντας την ιδέα που είχε στην αρχή, χωρίς η ιδέα αυτή να αλλάξει στη διάρκεια της διαπραγμάτευσής της από διαφορετικούς ανθρώπους ή της υλοποίησής της σε διάφορους τόπους. Η ελευθερία, αν θέλετε, είναι λίγο ζήτημα πάλης. Κατακτιέται όπως και στη ζωή.

ΧΡΗΜΑ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Είναι άραγε πρόβλημα για τους ξένους σκηνοθέτες ότι πρέπει να κάνουν μια ταινία ακριβή;
Λέγοντας από την αρχή ότι εγώ θέλω να κάνω μια ταινία ακριβή ή μια ταινία φτηνή, αυτό συνιστά ήδη δέσμευση. Προσωπικά, νομίζω ότι μεγαλύτερη ελευθερία δίνει μια φτηνή ταινία. Και τώρα, στα σχέδιά μου είναι να κάνω μια φτηνή ταινία, ακριβώς για να αποδείξω στον εαυτό μου ότι είμαι ικανός να το κάνω. Τα μεγάλα μέσα τελικά αλλάζουν λίγο τα αισθήματα, τον τρόπο με τον οποίο βλέπει κανένας τη ζωή και τις ταινίες. Είμαι σίγουρος ότι την επόμενη, τη μεθεπόμενη ταινία θα προσπαθήσω να την κάνω με τα πιο λιτά μέσα.

Τι σημαίνει φτηνή παραγωγή;
Είναι σχετικό. Όταν έκανα την *Ομολογία* στην Αμερική, που στοίχισε εννιάμισι εκατομμύρια δολάρια, οι Αμερικανοί έλεγαν: «Α! φτηνή ταινία.» Αντιστοίχως, μια φτηνή ταινία στη Γαλλία κάνει ενάμισι με δυο εκατομμύρια δολάρια. Νομίζω στην Ελλάδα η σχέση είναι τελείως διαφορετική. Δεν είναι μόνο ζήτημα σκηνοθέτη. Είναι ζήτημα, επίσης, της αγοράς. Η αμερικανική αγορά είναι τεράστια, η γαλλική αγορά είναι διαφορετική. Οι γάλλοι ηθοποιοί πληρώνονται τεράστια ποσά, οι Αμερικανοί παίρνουν ακόμα πιο πολλά. Ο Τζακ Λέμον, για τον *Αγνοούμενο*, αμείφθηκε με 1 εκατομμύριο δολάρια. Κανένας γάλλος ηθοποιός δεν παίρνει 1 εκατομμύριο δολάρια. Αυτό που έχει σημασία να κρατήσουμε, πάντως, είναι ότι στο μέλλον θα ήθελα να κάνω ένα χαμηλού κόστους φιλμ – πρώτα απ' όλα για να δω αν ακόμα είμαι ικανός να το κάνω. Είναι ζήτημα ουσίας για μένα, για την υγεία μου... Επίσης, νομίζω ότι τα λίγα μέσα σπρώχνουν για λύσεις διαφορετικές – συχνά μάλιστα αυτές οι λύσεις είναι οι καλύτερες.

Απομαγνητοφώνηση της συνέντευξης που μεταδόθηκε
στην τηλεοπτική εκπομπή *Παρασκήνιο* της ΕΡΤ, 1983

«Ο κινηματογράφος είναι πολιτική»

Συνέντευξη στη Μικέλα Χαρτουλάρη

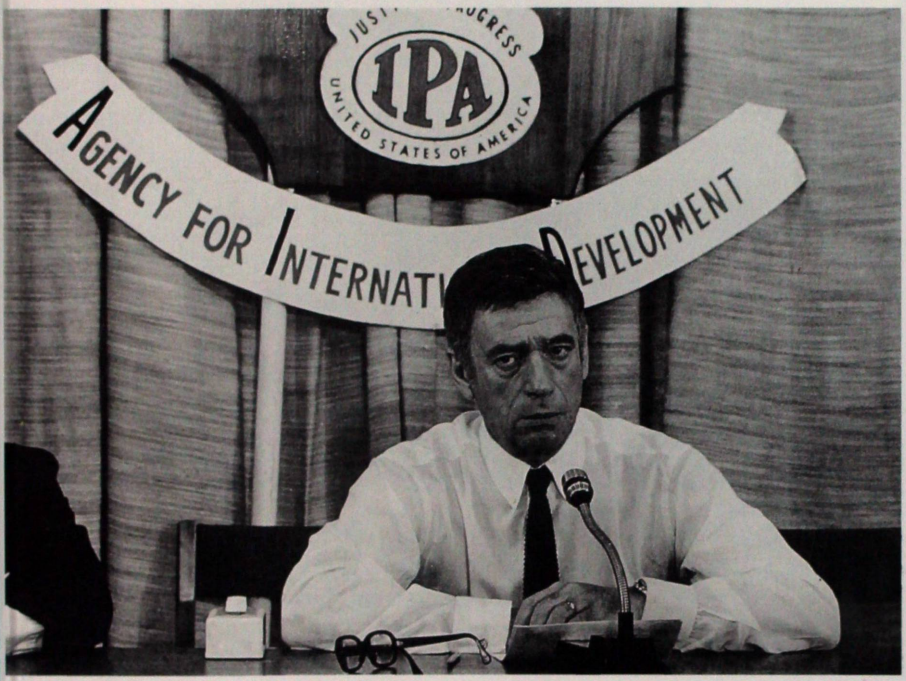
Όταν συζητάς με τον Κώστα Γαβρά, ένα πράγμα χαίρεσαι πάνω απ' όλα. Το βαθύτατο πολιτικό κριτήριό του με το οποίο προσεγγίζει όλες τις εκδηλώσεις της καθημερινότητας, όλες τις εκφάνσεις της δημιουργικής έκφρασης. Αυτή τη φορά εξηγεί ότι δεν πρέπει να βάζουμε όλες τις τρομοκρατικές πράξεις στο ίδιο καλάθι. Υπάρχει, λέει, η τυφλή τρομοκρατία, υπάρχει και η άλλη όπου οι τρομοκράτες ζουν κάτω από τόση πίεση ώστε δεν έχουν άλλη λύση από την ακραία. Εκείνος δεν έχει γυρίσει (ακόμα) καμιά ταινία με θέμα τη δράση κάποιας τρομοκρατικής οργάνωσης όμως έχει βρεθεί πολύ συχνά στα δικαστήρια επειδή αποκάλυψε τους κρατικούς μηχανισμούς που κρύβονταν πίσω απο βαθύτατα αντιδημοκρατικές -και με μια έννοια τρομοκρατικές- πράξεις. Χαρακτηριστικές οι δίκες που έκαναν -αλλά έχασαν- εναντίον του οι εμπλεκόμενοι (Βορειοαμερικανοί) στην υπόθεση των αγνοουμένων στη Λατινική Αμερική. Μόνο που τώρα ο Γαβράς προχωρά πιο βαθιά και αναζητά την επενέργεια των μηχανισμών στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Ειδικότερα στο *Μουσικό κουτί* διερευνά το θέμα της ατομικής ευθύνης και της συλλογικής μνήμης (ένα θέμα στο οποίο θα επανέλθει 12 χρόνια αργότερα, προσεγγίζοντάς το όμως από διαφορετική σκοπιά, με το *Αμήν*.). Αλλά μια συνέντευξη με τον Γαβρά δεν σταματά ποτέ εκεί. Εκτείνεται στις αγάπες του και στις αναμνήσεις του, στην τέχνη και στην ιδεολογία, στην επικαιρότητα και στη διαχρονία. [σ.σ.: ειδικά όσον αφορά την επικαιρότητα, πρέπει να σημειωθεί ότι η συνέντευξη δίνεται στον απόηχο του σκανδάλου Κοσκωτά στην Ελλάδα, στη διάρκεια που τη χώρα κυβερνά η οικουμενική κυβέρνηση.]

Με την Ομολογία καταδικάζετε τον σταλινισμό συμβάλλοντας έτσι στην ευαισθητοποίηση του κοινού απέναντι στο καθεστώς των ανατολικών χωρών. Αισθάνεστε ικανοποιημένος με τις πρόσφατες κοσμοϊστορικές αλλαγές; Σαν να έχετε βάλει και εσείς ένα λιθαράκι;

Δεν γνωρίζω τι πολιτικό ρόλο έπαιξε η ταινία. Δεν το βλέπω έτσι το πράγμα και νομίζω πως πρέπει κανείς να αποφεύγει τέτοιους ναρκισσισμούς. Αυτό που ξέρω είναι πως πυροδότησε στη Γαλλία μια από τις πρώτες ανοιχτές και σημαντικές συζητήσεις για τον σταλινισμό. Και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι νιώθω μια ικανοποίηση. Όμως η μεγαλύτερη ικανοποίηση είναι ότι μπορέσαμε να κάνουμε την ταινία. Γιατί ξέραμε ήδη πως είχαμε δίκιο. Αλλιώς, κανείς μας δεν θα είχε συμμετάσχει.

Είναι και ιδεολογικοί δηλαδή οι λόγοι που σας έκαναν να στραφείτε προς τον πολιτικό κινηματογράφο ή μόνον καλλιτεχνικοί; Γιατί, π.χ., ήταν μια καλή συνταγή;

Δεν βλέπω πώς μπορεί να διαχωρίσει κανείς το ένα από το άλλο. Εκτός αν θεωρήσουμε ότι η



Κατάσταση πολιορκίας, 1973. Ο ΥΒ Μοντάν.

Τέχνη δεν έχει ιδεολογία... Εγώ όμως δεν πιστεύω κάτι τέτοιο. Γι' αυτό κι όταν κάνω τις έρευνες μου -μόνος μου- πριν από τις ταινίες μου προχωρώ όσο γίνεται πιο βαθιά. Είναι απαραίτητο για την... πνευματική μου υγεία. Για να νιώθω τελείως ανεξάρτητος κι ας μη χρησιμοποιώ όλα τα στοιχεία που ανακαλύπτω.

Συναντήσατε ωστόσο κάποιες αντιδράσεις για όσα έχετε κατά καιρούς αποκαλύψει με τις ταινίες σας;
Είχα πρόβλημα με όλες. Το *Ζ*, π.χ., προκάλεσε υβριστικές κριτικές από τους Έλληνες της Αμερικής, αλλά και στους *New York Times*. Ο *Αγνοούμενος*, μάλιστα, έφτασε μέχρι τα δικαστήρια, αφού οι πραγματικοί πρωταγωνιστές του, ο πρόξενος, ο πρεσβευτής και ο στρατιωτικός ακόλουθος, μου έκαναν μήνυση ζητώντας 50 εκατ. δολάρια! Η δίκη ήταν εξαντλητική, κράτησε τρία χρόνια, αλλά τελικά την κερδίσαμε.

ΡΑΤΣΙΣΜΟΣ

Στις τελευταίες σας ταινίες θίγετε εντονότερα κοινωνικά ζητήματα όπως ο νεοφασισμός και ο ρατσισμός (Το στίγμα της προδοσίας) ή η ατομική ευθύνη και η συλλογική μνήμη (Μουσικό κουτί). Στρέφεστε μήπως προς ένα άλλο κινηματογραφικό είδος; Οι κριτικοί μιλούν για «θρίλερ ηθών».

Δεν θεώρησα ποτέ ότι οι ταινίες μου εντάσσονται σε κάποια κατηγορία, άρα δεν αισθάνομαι να μετατοπίζονται. Αυτό που κάνω είναι να διηγούμαι ιστορίες που μ' ενδιαφέρουν προσωπικά και βαθιά. Ήθελα βέβαια με τις παλαιότερες ταινίες μου να ξεσκεπάσω τους κρατικούς μηχανισμούς. Από τη στιγμή όμως που τους διερεύνησα, το θέμα έκλεισε για μένα. Νομίζω πως είναι οι ίδιοι παντού. Εκείνο, αντίθετα, που σιγά σιγά με ενδιαφέρει όλο και περισσότερο είναι η επενέργεια αυτών των μηχανισμών πάνω στα άτομα και οι επιδράσεις τους πάνω στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Μπαίνω δηλαδή τελικά στη θέση των θυμάτων.

Και η τελευταία σας ταινία, το Μουσικό κουτί, ***τι θέμα έχει;***
Πλέκεται γύρω από τις σχέσεις μιας κόρης (Τζέσικα Λανγκ) με τον πατέρα της (Άρμιν Μίλερ - Σταλ). Αυτή είναι δικηγόρος και αυτός ένας μετανάστης εδώ και 40 χρόνια στην Αμερική που κατηγορείται για εγκλήματα πολέμου. Η κόρη αναλαμβάνει την υπεράσπισή του και ανακαλύπτει σιγά σιγά τα διαφορετικά του πρόσωπα. Είναι μια ταινία πάνω στη μνήμη, που μπορεί να είναι και επιλεκτική, αλλά θίγει και το πρόβλημα της τιμωρίας και του ατιμώρητου οποιονδήποτε εγκλημάτων. Νομίζω πως οι κοινωνίες μας συγχωρούν πολύ εύκολα, ιδίως για πολιτικούς και οικονομικούς λόγους. Ο Χιροχίτο, π.χ., ήταν ένας εγκληματίας πολέμου σαν τον Χίτλερ ή τον Μουσολίνι, αλλά όταν πέθανε πρόσφατα πήγαν στην κηδεία του και ο Μπους sn. και ο Μιτεράν. Γυρίζουμε τελικά την πλάτη στην ουσία της ηθικής... Η ταινία προχωρά όμως και στις προσωπικές σχέσεις. Μιλά και για την αγάπη την πατρική, την αγάπη στην οικογένεια.

Είναι χαρακτηριστικό ότι θέματα ανθρώπινων σχέσεων και ταινίες όπως οι Επικίνδυνες σχέσεις, ***τα*** Φτερά του έρωτα, ***το*** Σεξ, ψέματα και βιντεοταινίες ***κ.λπ. προσελκύουν όλο και μεγαλύτερο κοινό. Πέρασε η μόδα του πολιτικού θρίλερ στο οποίο διακριθήκατε;***
Σε σχέση με ταινίες σαν κι αυτές, νομίζω πως το κοινό ακολούθησε την ποιότητα και πιστεύω ότι πάντα θα πηγαίνει στις καλές ταινίες. Δεν νομίζω ότι είναι ζήτημα μόδας. Ο κινηματογράφος άλλωστε, εξελίσσεται. Πέρα όμως από αυτό θεωρώ ότι όλες οι ταινίες είναι πολιτικές. Και ο *Μπάτμαν* είναι πολιτικός. Όταν δίνει δύο ώρες τελείως ψεύτικες και επιφανειακές σ' ένα θεατή, επιδρά πολιτικά.

Ωστόσο στον δυτικό κόσμο η πολιτικοποίηση υποχωρεί, ο ατομικισμός κερδίζει έδαφος και δεν ξέρουμε ακόμα πώς θα εξελιχθούν τα πράγματα στις ανατολικές χώρες...
Και η άρνηση της πολιτικοποίησης αποτελεί πολιτική στάση. Λέμε πολύ εύκολα πως πέθαναν οι ιδεολογίες ή ο κομμουνισμός. Είναι ένας απλουστευτικός τρόπος να αντιμετωπίζει κανείς τα πράγματα. Διότι συμβαίνει π.χ. στον κομμουνισμό ό,τι συμβαίνει και στις ανατολικές χώρες. Το ότι το σύστημα αυτό δεν έδωσε λύσεις, δεν πάει να πει ότι πέθανε αλλά ότι πρέπει να αλλάξει. Το πρόβλημα είναι ότι στις ανατολικές χώρες δεν είχε γίνει καμιά προετοιμασία του κόσμου για τέτοιες αλλαγές και νιώθει σαν ξεγυμνωμένος. Πολύ φοβούμαι ότι αυτό θα τους στρέψει προς τα δεξιά ή ακόμα και προς το φασισμό. Ήδη η Ουγγαρία ήρθε σε επαφή με τη Νότια Αφρική. Το βλέπει κανείς και στη Γαλλία, ακόμα και στη Γερμανία, που δεν μπορούσες να το φανταστείς. Και πολύ έντονα στην Αμερική. Αυτήν την εμφάνιση του φασισμού άλλωστε επισημαίνει η προηγούμενη ταινία μου, το *Στίγμα της προδοσίας*. Γι' αυτό πιστεύω ότι η επόμενη περεστρόικα

Ο αγνοούμενος, 1981.

πρέπει να γίνει στην Αμερική. Διότι ο νεοφασισμός εξαπλώνεται αφού δεν υπάρχει ιδεολογία να απαντήσει στα προβλήματα της αμερικανικής κοινωνίας.
Το κοινό είναι πως ο μαρξισμός από ιδεολογία έγινε θρησκεία. Όμως, μια ιδεολογία δεν είναι παρά μια ιδεολογία. Και όταν γερνά πρέπει να αντικαθίσταται. Αυτό είναι, με άλλα λόγια, και η διαρκής επανάσταση που υποστήριζαν οι κομμουνιστές...

Σας είχαν χαρακτηρίσει, κάποτε, αριστεριστή. Αισθάνεστε να έχετε γίνει πιο συντηρητικός με τα χρόνια; Άλλαξαν οι πολιτικές σας θέσεις;
Δεν ανήκα ποτέ στους αριστεριστές, παρ' όλο που νομίζω ότι σε πολλά είχαν δίκιο εκείνη την εποχή στη Γαλλία. Και ποτέ δεν πίστεψα πως πρέπει να ξεριζώσουμε το παρελθόν για να χτίσουμε το μέλλον. Ούτε όμως κλίνω και προς το συντηρητισμό. Ο συντηρητισμός είναι η αρχή της παρακμής.

ΠΕΡΙ ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

Θα σας ενδιέφερε να γυρίσετε μια ταινία με θέμα την δράση μιας τρομοκρατικής οργάνωσης;
Είναι απαραίτητο όταν μιλάμε για τρομοκρατία να κάνουμε μια διάκριση, γιατί τα βάζουμε όλα στο ίδιο καλάθι. Όταν π.χ. έγινε η ελληνική αντίσταση, το ΕΑΜ για τους τσολιάδες και τους Γερμανούς ήταν τρομοκρατία· ο Ντε Γκωλ, ο Χάβελ, ο Μπουμεντιέν, τρομοκράτες· ο Σεμπρούν τρομοκράτης για τους φρανκιστές. Υπάρχουν για μένα δύο τύποι τρομοκρατίας: η τυφλή –όπως είναι η Χεσμπολάχ, οι Ερυθρές Ταξιαρχίες ή, πιθανόν, λίγο οι δικοί μας εδώ–, όταν οι συνθήκες ζωής δεν δικαιολογούν να επιβάλλεται η άλλη γνώμη με τη βία αφού αναγνωρίζονται και εξασκούνται οι βασικές ελευθερίες. Υπάρχουν όμως και τρομοκράτες που ζουν κάτω από τόση πίε-

ση, ώστε δεν έχουν άλλη λύση γιατί καμιά ελευθερία δεν τους έχει δοθεί, πράγμα που συνέβαινε σε ορισμένες περιόδους με τους Παλαιστίνιους. Έτσι νομίζω πως είναι δικαιολογημένοι σήμερα οι φοιτητές στην Κίνα που αρχίζουν να κάνουν τρομοκρατικές πράξεις για να βγουν από το αδιέξοδο.

Να υποθέσω ότι θα σας ενδιέφερε να γυρίσετε μια ταινία για την Κίνα;
Είναι πολύ δύσκολο. Αλλά σαν θέμα σίγουρα θα με ενδιέφερε. Το πώς δηλαδή μια εξουσία αποφασίζει να σταματήσει τη λαϊκή έκφραση.

Και οι λεγόμενες «ποιητικές ταινίες», πιστεύετε πως μπορούν αν επιζήσουν στην εποχή μας;
Νομίζω ότι γενικά η ποίηση υφίσταται ένα πλήγμα με τη ζωή που κάνουμε. Όμως δεν απογοητεύομαι, γιατί στην κοινωνία η μετατόπιση των ενδιαφερόντων λειτουργεί σαν εκκρεμές. Και για τον άνθρωπο η ποίηση -μιλώ για την καλή, αυτή που δεν ξεπουλιέται- είναι θέμα αυτοσυντήρησης. Είναι μια βασική ανάγκη.

Αν οι ταινίες είναι ο καθρέφτης του δημιουργού τους, οι δικές σας φαίνεται να αποκαλύπτουν έναν κοινωνικά ευαισθητοποιημένο άνθρωπο που έχει στενές σχέσεις και με εξωκαλλιτεχνικούς κύκλους. Ισχύει αυτό;
Καταρχήν δεν νιώθω τον εαυτό μου διανοούμενο. Λειτουργώ κυρίως με το ένστικτό μου και κινούμαι πολύ. Το προσπαθώ μάλιστα να κινούμαι μακριά από τον κινηματογραφικό κύκλο. Με τις ταινίες μου συνέβη και το εξής: ανοίχτηκαν εκ των υστέρων για μένα πολλοί πολιτικοί κύκλοι κι ένας κοινωνικός τομέας που ούτε ήθελα, ούτε ήμουν προορισμένος να γνωρίσω. Το Ζ, π.χ., έγινε η αφορμή να γνωρίσω τον Φελίπε Γκονζάλες που σπούδαζε εκείνη την εποχή στο Παρίσι, τον Ηλία Ηλιού, τον Παπανδρέου, πολιτευτές της Δεξιάς... Μ' ενδιαφέρει όμως και γενικότερα τι γίνεται γύρω μου. Και περισσότερο με ελκύουν οι απλοί άνθρωποι. Γιατί ο κινηματογράφος υπήρξε πάντα μια τέχνη λαϊκή. Η μόνη ίσως που έφτανε τόσο αστραπιαία στο λαϊκό κοινό. Έτσι λοιπόν, όταν έρχομαι στην Ελλάδα μου αρέσει να πηγαίνω σε μικρές ταβέρνες όπου δεν ξέρουν ποιος είμαι και να συζητώ με τους θαμώνες, με τους ψαράδες. Αυτοί σου δείχνουν την αληθινή ζωή, γιατί όσο ανεβαίνεις στους κύκλους μας μπλέκονται ναρκισσισμός και άλλοι παράγοντες και δεν ξέρει κανείς τι είναι αυθεντικό και τι δεν είναι.

Από το 1968 που γυρίσατε το Ζ μοιάζετε να έχετε κόψει τους δεσμούς σας με την Ελλάδα. Έπειτα πήρατε και τη γαλλική υπηκοότητα, παντρευτήκατε Γαλλίδα...
Είναι αλήθεια ότι μέσα μου συνυπάρχουν το γαλλικό και το ελληνικό στοιχείο. Όμως, μετά μια εβδομάδα στην Ελλάδα χάνεται η γαλλική «απόχρωση». Άλλωστε, οι γαλλικές επιρροές είναι μόνο στην κουλτούρα. Η διαμόρφωση του χαρακτήρα μου έγινε στην Ελλάδα όπου έζησα τα 20 πρώτα χρόνια της ζωής μου. Τα βασικά πράγματα της ζωής τα έμαθα στη Γορτυνία. Από εκεί κατάγονται οι Γαβραίοι κι εγώ πέρασα από το 1939 ώς το 1945 στα Λουτρά Ηραίας. Μας είχε στείλει ο πατέρας μου γιατί στην Αθήνα θέριζε η πείνα. Εκεί λοιπόν έμαθα να μαζεύω ελιές, να φυλάω τις κατσίκες, να φτιάχνω το περιβόλι, είδα πώς ζευγαρώνουν τα ζώα, πώς γεννούν οι γυναίκες... Εκεί θυμάμαι και τον Άρη Βελουχιώτη με τους μαυροσκούφηδες. Είχαν έρθει γιατί η

Γορτυνία ήταν απελευθερωμένο μέρος και έμειναν κοντά μας 15 μέρες γιατί είχαν πάθει ψωρίαση. Θαυμάζαμε τα γένια τους, τα όπλα τους. Τον Άρη τον βλέπω ακόμα πάνω στο μικρό άλογό του που ήταν πολύ νευρικό...
Έχω μια τεράστια οικογένεια στην Ελλάδα και πολλούς φίλους, πηγαίνω συχνά και στην Κέα και θέλω να ταξιδέψω στη Μακεδονία και στη Θράκη.

Πώς και δεν θελήσατε να γυρίσετε μια ταινία ή, έστω, να συμμετάσχετε σε μια συμπαραγωγή στην Ελλάδα, με έλληνες ηθοποιούς;
Η Ελλάδα είναι το πάθος μου και το πιο δύσκολο είναι να μπορέσει κανείς να μιλήσει για το πάθος του. Προσπαθώ πάντα να βρω έναν τρόπο. Γιατί εμείς οι Έλληνες του εξωτερικού έχουμε συχνά την τάση να δίνουμε «μαθήματα», πώς πρέπει να ζείτε εδώ κ.λπ. και είναι πολύ εύκολο μια ταινία να πέσει σε αυτή την παγίδα. Έπειτα είναι και η παρατηρητικότητα που χάνεται όταν το πάθος είναι τόσο μεγάλο. Πρέπει λοιπόν να ξεπεράσω αυτές τις δυσκολίες. Από εκεί και πέρα αρκεί να βρεθεί μια ιστορία που να με ενδιαφέρει. Όπως τότε, η υπόθεση Λαμπράκη με το *Ζ*. Κάποτε στα 1975 - 76 συζητήσαμε με τον Λακαριέρ και για το *Κιβώτιο* του Άρη Αλεξάνδρου που μου άρεσε πολύ. Αλλά τότε όλοι ήταν εναντίον του βιβλίου και μετά την *Ομολογία* θα φαινόταν πολύ αντικομμουνιστικό...

Πώς αισθανθήκατε όταν είδατε τον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα της ταινίας σας να γίνεται, μετά το Ζ, Πρόεδρος της Δημοκρατίας;
Ο Σαρτζετάκης έκανε τον Σαρτζετάκη, όχι εγώ. Πρώτα υπήρξε αυτός και έπειτα η ταινία μου, κι αυτό το ξεχνάμε σήμερα. Κάποια στιγμή βέβαια, πριν τρία, τέσσερα χρόνια, τον συνάντησα. Ήπιαμε μαζί ένα ουζάκι στο γραφείο της βασίλισσας. Έβλεπα λοιπόν τον εαυτό μου, έβλεπα και τον Χρήστο Σαρτζετάκη, σκεπτόμουν από πού ερχόμαστε οι δυο μας και πού βρισκόμασταν κι είπα μέσα μου «κάτι ουσιαστικό άλλαξε εδώ». Ως Πρόεδρο της Δημοκρατίας δεν μπορώ να τον κρίνω όμως, γιατί δεν έχω όλα τα στοιχεία που θα χρειάζονταν. Ξέρω μόνο ότι για τη στάση του σε αυτή την κρίση που περνά ο τόπος σχεδόν ένα χρόνο τώρα μιλούν με πολύ σεβασμό...

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: ΔΥΟ ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΞΕΡΩ Γ' ΑΥΤΟΝ

Και την οικουμενική κυβέρνηση, πώς τη βλέπετε;
Δεν νομίζω ότι ένα κράτος μπορεί να διακυβερνηθεί για πολύ έτσι, αλλά αυτό που έγινε είναι πολύ σημαντικό. Είναι το τέλος του Εμφύλιου. Κι επιπλέον, η αριστερή παράταξη κρατά την πλειοψηφία... Θα χρειαζόταν πολύς χρόνος για να αναλύσω την άποψή μου, αλλά να μιλάμε για την Ελλάδα... Πρέπει να πω ότι είδα μια ταινία για την Ελλάδα, καταπληκτική: το ντοκυμαντέρ των τεσσεράμισι ωρών που γύρισε ο Κρις Μαρκέρ κατά παραγγελία του Ιδρύματος Ωνάση με τίτλο *Η κληρονομιά της Γλαύκας*, με πολλές διακεκριμένες προσωπικότητες να μιλούν. Ποτέ δεν είχα δει να λέγονται τόσο βαθιά, έξυπνα και καταπληκτικά πράγματα. Κι είναι κρίμα αν η ταινία δεν προβάλλεται εδώ επειδή, όπως μου είπε ο Κρις, κάπου κάποιος λέει μια αρνητική φράση για

την Ελλάδα. Μα αυτές είναι γνώμες. Τέτοιες ταινίες θα πρέπει να χρηματοδοτούνται και από το ΥΠΠΟ και από την τηλεόραση. Έχουν μεγαλύτερο αντίκτυπο από δυο σελίδες που αγοράζει η Ελλάδα στους *New York Times* για να μιλήσει για τον τουρισμό.

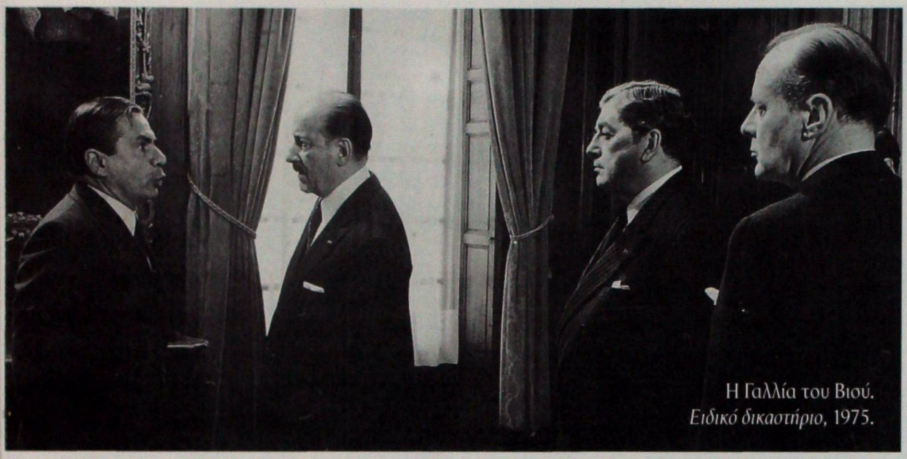
Ποια είναι η γνώμη σας για τον ελληνικό κινηματογράφο;
Η Μελίνα έκανε καλή δουλειά αν σκεφτεί κανείς τα μέσα που είχε. Όμως ο κινηματογράφος, γενικά, χρειάζεται πολλά λεφτά, πολλή δουλειά και πολύ χρόνο για να βγουν ένας δυο καλοί σκηνοθέτες. Είναι όπως όταν κάνουμε ανασκαφές επί χρόνια για να βρούμε αρχαία. Ο μόνος τρόπος, λοιπόν, είναι το κράτος να βοηθά. Μια ρουκέτα στοιχίζει περισσότερο από τον προϋπολογισμό του ελληνικού κινηματογράφου. Ποιο είναι πιο απαραίτητο για την Ελλάδα; Κατά τ' άλλα νομίζω ότι, σε σύγκριση με τις ευρωπαϊκές κινηματογραφίες, το ελληνικό σινεμά πάει καλά. Αν σκεφτεί κανείς και το ότι μεγάλοι κινηματογράφοι, όπως ο ιαπωνικός ή ο βραζιλιάνικος που αναπτύχθηκαν σε μεγάλες χώρες -γιατί κι αυτό έχει σημασία- έχουν εξαφανιστεί...

Και η ανανέωση, από πού θα έρθει;
Εγώ πιστεύω σε έναν κινηματογράφο που ανανεώνεται -αν και αυτή η λέξη έχει φθαρεί- δείχνοντας με διαφορετικό τρόπο την καθημερινή ζωή. Και αυτό δεν σημαίνει ότι διαφωνώ με τον «αβαγκαρντισμό». Αντίθετα, η πρωτοπορία είναι απαραίτητη σε όλες τις τέχνες και ιδιαίτερα στον κινηματογράφο, όπου οι οικονομικοί παράγοντες μας σπρώχνουν να ξεπέσουμε στην τηλεόραση και να γυρίζουμε σίριαλ ή ταινίες σαν σίριαλ...

Τι σας γοητεύει πέρα από τον κινηματογράφο;
Ο κινηματογράφος των άλλων. Το διάβασμα. Τα μουσεία. Σίγουρα όχι οι διακοπές, αλλά το περπάτημα στους δρόμους πολύ. Ο δρόμος είναι μεγάλο σχολείο και το πρόβλημα είναι να είσαι σε εγρήγορση και να μπορέσεις να κρατήσεις την οξυδέρκειά σου, γιατί εμείς οι κινηματογραφιστές όταν αποκτούμε μια ευχέρεια γινόμαστε καμιά φορά σαν τα μαχαίρια που χάνουν την κόψη τους...

ΚΑΤΩ Ο ΣΥΝΤΗΡΗΤΙΣΜΟΣ

Υπήρξατε για πέντε χρόνια (1982-87) διευθυντής της Γαλλικής Ταινιοθήκης, που είναι από τις σημαντικότερες της Ευρώπης. Σας πλούτισε ή σας έφθειρε αυτή η θητεία;
Και τα δύο. Ήταν φθορά, γιατί ήρθα αντιμέτωπος με ένα συντηρητισμό που δεν επέτρεψε να πραγματοποιηθεί το σχέδιό μου για την Ταινιοθήκη, σχέδιο που είχαν δεχθεί και ο Τζακ Λανγκ και ο Φρανσουά Μιτεράν. Πρότεινα να επεκταθεί η Ταινιοθήκη παίρνοντας και το κτίριο του Παλαί ντε Τόκιο, ώστε να δημιουργηθούν τρεις αίθουσες με τρία προγράμματα, όπου θα προβάλλονταν τα 400 - 500 κλασικά έργα του παγκόσμιου κινηματογράφου, οι ταινίες που δεν περνούν στις γαλλικές αίθουσες και τα συνηθισμένα ειδικά προγράμματα της Ταινιοθήκης. Παράλληλα, θα στηνόταν μια μεγάλη βιβλιοθήκη - βιντεοθήκη του κινηματογράφου και θα γινόταν και επέκταση του Μουσείου Κινηματογράφου του Ανρί Λανγκλουά. Το πρόγραμμα ήταν τριετές και χρειαζόταν 180 εκατ. φράγκα (4,5 δισ. δραχμές!) το χρόνο. Ακόμα και η δεξιά κυβέρνηση το είχε



Η Γαλλία του Βισύ.
Ειδικό δικαστήριο, 1975.

δεχθεί -με μισή καρδιά είναι αλήθεια, διότι για τη Δεξιά η τέχνη είναι κάτι το επιπόλαιο-, αλλά αντιδρούσαν οι άνθρωποι των μουσείων. Έπειτα εγώ έφυγα, όπως το είχα προγραμματίσει, και το σχέδιο ναυάγησε - ενώ τα λεφτά περιμένουν.
Η εμπειρία μου, πάντως, δεν ήταν μόνο αρνητική. Με πλούτισε με τις ταινίες που είδα, τους κινηματογραφιστές που συνάντησα... Κι έπειτα, απέκτησα και την πείρα της εξουσίας, αφού ξαφνικά έγινα επικεφαλής μιας επιχείρησης με 100 ανθρώπους και όλα τους τα προβλήματα!

Ένας δημιουργός πρέπει ή δεν πρέπει κατά τη γνώμη σας να αναλαμβάνει διοικητικές θέσεις;
Η απάντηση εξαρτάται από την ευαισθησία του καθενός και από την άποψή του για τη ζωή. Εγώ δεν νομίζω πως θα ξαναδεχόμουν, γιατί αυτό που με ενδιαφέρει είναι να κάνω ταινίες. Πιστεύω όμως ότι ένας δημιουργός μπορεί σε ορισμένες περιπτώσεις να βοηθήσει πολύ, με το κύρος του, το όνομά του... Αρκεί να σας πω ότι όταν έφτασα στην Ταινιοθήκη ο προϋπολογισμός της ήταν 5 εκατ. φράγκα (125 εκατ. δρχ.) το χρόνο και όταν έφυγα είχε φθάσει τα 35 εκατ. φράγκα (875 εκατ. δρχ.) το χρόνο! Γιατί το κράτος έδειξε εμπιστοσύνη...

Ποια είναι η μεγαλύτερή σας φιλοδοξία;
Να ζήσω με αξιοπρέπεια και να πεθάνω με αξιοπρέπεια.

Η μεγαλύτερή σας αδυναμία;
Α! Αυτό δεν θα σας το πω... Πιθανόν ο συναισθηματισμός μου... Τις αληθινές όμως αδυναμίες μου τις βαστώ για τον εαυτό μου!

Και ο μεγαλύτερός σας φόβος;
Να μην μπορέσω να πραγματοποιήσω τη μεγαλύτερή μου φιλοδοξία!

Τα Νέα, 17/01/1990

«Ποτέ άδειες ταινίες...»

Συνέντευξη στον Dan Georgakas

[Ο Dan Georgakas συνάντησε τον Κώστα Γαβρά στην Αμερική, στη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας του *Betrayed*. Η συζήτηση είχε το χαρακτήρα της αναδρομής. Λόγω της κοινής ελληνικής καταγωγής των δύο συνομιλητών, πολλά από όσα απασχόλησαν τη συζήτησή τους αναφέρονταν στην Ελλάδα. Λόγω της έντονης σχέσης και των δύο με την πολιτική, εξάλλου, πολύ συχνά η πολιτική, η ιδεολογία, οι εξελίξεις και ο τρόπος με τον οποίο καταγράφονται στις ταινίες του Γαβρά έρχονται και επανέρχονται στη συζήτηση. Μεταξύ άλλων, ο Γαβράς ερωτάται (και απαντά) για τη φιλελευθεροποίηση στη Σοβιετική Ένωση, για την πολιτική της περεστρόικα (ανασυγκρότηση) και της γκλάσνοστ (διαφάνεια) μέσω των οποίων επιχείρησε να διασώσει την καταρρέουσα ΕΣΣΔ ο τελευταίος της πρόεδρος, Μιχαήλ Γκορμπατσόφ. Η συνέντευξη που δημοσιεύουμε, έχει αναπτυχθεί και σε εκτενέστερη μορφή.]

Διατελέσατε πρόεδρος της Γαλλικής Ταινιοθήκης για πέντε χρόνια. Ποια ήταν η εμπειρία σας εκεί;

Όταν μου προσέφεραν τη θέση, μου είπαν πως θα είχα ό,τι ζητούσα. Μου είπαν ότι η δουλειά δεν θα απορροφούσε μεγάλο μέρος του χρόνου μου, ότι θα μπορούσα να πηγαίνω για λίγες ώρες κάθε εβδομάδα και ότι θα είχα καλούς συνεργάτες. Λοιπόν, δεν πήγαν όλα τόσο ομαλά. Μερικοί άνθρωποι που ήταν προσηλωμένοι στα παλιά ήθελαν να παραμείνουν τα πράγματα όπως ήταν. Η δική μου ομάδα πίστευε πως η Ταινιοθήκη έπρεπε ν' αλλάξει. Οι ταινίες δεν ήταν πια αυτό που ήταν άλλοτε. Όταν ο Ανρί Λανγκλουά ίδρυσε την Ταινιοθήκη, η βασική του μέριμνα ήταν να διατηρήσει τις παλιές ταινίες μεταφέροντάς τες σε πιο μόνιμο υλικό. Σήμερα κανείς δεν καταστρέφει ταινίες. Οι άνθρωποι καταλαβαίνουν ότι είναι πολύτιμες, και έτσι σώζονται οι παλιές ταινίες. Το πρόβλημά μας σήμερα είναι διαφορετικό – να σώσουμε το κοινό! Χάνουμε τους σινεφίλ. Οι άνθρωποι βλέπουν ταινίες στην τηλεόραση, κάτι που εγώ θεωρώ φρικτό. Μέρος της δουλειάς της Ταινιοθήκης είναι να φέρει το κοινό ξανά στις αίθουσες. Αυτό ήταν ένα πρόβλημα πάνω στο οποίο δουλεύαμε, για όσο διάστημα ήμουν επικεφαλής της Ταινιοθήκης. Καταφέραμε να φτάσουμε τον ετήσιο προϋπολογισμό μας. Αποκτήσαμε καινούργια κτίρια, δύο νέες αίθουσες και μια βελτιωμένη βιβλιοθήκη. Από σαράντα εργαζόμενους φτάσαμε περίπου στους ενενήντα. Τώρα μπορούμε να σώζουμε 110 ταινίες το χρόνο, αντί για δέκα. Έτσι είμαι ικανοποιημένος από τη θητεία μου εκεί. Είχε συμφωνηθεί να μείνω για ένα χρόνο και υπηρέτησα πέντε. Μετά την πεντηκοστή επέτειο της Ταινιοθήκης, το 1986, τους είπα ότι ήθελα να φύγω.

Δεν ήταν πολύ ασυνήθιστο να επιλεγείτε εσείς ως πρόεδρος της Ταινιοθήκης; Θεωρούμε ότι οι Γάλλοι δεν είναι συνήθως ανοιχτοί στις επιρροές των μη Γάλλων.

Χάννα Κ., 1975. Το παλαιστινιακό δράμα.

Κι εγώ εξεπλάγην. Δεν ξέρω πώς να το εξηγήσω. Παρ' όλο που η γαλλική κοινωνία είναι αρκετά κλειστή στους ξένους, το περιβάλλον του κινηματογράφου είναι πολύ πιο ανοιχτό. Ίσως επειδή το περιβάλλον αυτό αποτελείται βασικά από ξένους – Εβραίους της Κεντρικής Ευρώπης, που ήρθαν πρόσφυγες πριν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Επίσης, οι Γάλλοι που δουλεύουν στον κινηματογράφο έχουν πολύ πιο ανοιχτό μυαλό από τον απλό μπουρζουά που κάθεται πίσω από ένα γραφείο. Την ίδια έκπληξη ένιωσα πριν από πολλά χρόνια, μόλις βγήκε το Ζ, όταν οι συνάδελφοί μου σκηνοθέτες μού ζήτησαν να γίνω πρόεδρος της Ένωσης Σκηνοθετών. Νομίζω ότι αυτό είχε σχέση με το Ζ. Χρειάζονταν κάποιον που να ήταν γνωστός διεθνώς και να έχει κάνει μια μεγάλη επιτυχία. Αυτή για μένα ήταν μια πολύ ενδιαφέρουσα εμπειρία και πραγματικά με έβαλε μέσα στη γαλλική ζωή. Υπάρχει και μια άλλη πλευρά σ' αυτά τα πόστα. Δεν έχω πολλές αναστολές. Ας το θέσουμε έτσι: όταν έπρεπε να συναντήσω κάποιον γάλλο υπουργό για να προασπίσω κάτι, δεν επτοούμην. Η εξουσία και τα σύμβολα της εξουσίας μπορεί να είναι πολύ σημαντικά για τους Γάλλους, αλλά για μένα αυτός ο υπουργός ήταν απλώς άλλος ένας άνθρωπος. Έπειτα, υπάρχει η ελληνική ικανότητα να προσαρμοζόμαστε σε διαφορετικές καταστάσεις. Μπορούμε να είμαστε πρακτικοί, αλλά μέσα σ' αυτό υπάρχει ένα είδος ποίησης. Έχουμε τον Παρθενώνα. Για μένα, η Ταινιοθήκη ήταν ένα είδος Παρθενώνα του κινηματογράφου. Έλεγα συχνά ότι πρέπει να σώσουμε την Ταινιοθήκη, γιατί σε πενήντα ή εκατό χρόνια, οι άνθρωποι θα έρθουν να δουν αυτές τις ταινίες. Τα παραδείγματα μου έρχονταν εύκολα. Μπορούσα να τους θυμίζω ότι για είκοσι πέντε αιώνες οι άνθρωποι έρχονταν να δουν τα ελληνικά μάρμαρα. Οι Γάλλοι σέβονται πολύ την ελληνική κουλτούρα και ήταν εύκολο να δεχτούν αυτή την ιδέα.

«ΦΟΒΑΜΑΙ ΝΑ ΚΑΝΩ ΤΑΙΝΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ»

Έχετε σκεφτεί ποτέ να κάνετε ταινία στην Ελλάδα;
Το σκέφτομαι συνέχεια. Συνέχεια! Αλλά επειδή λείπω τόσο μακριά και για τόσον καιρό, και ακόμη έχω πάθος με την Ελλάδα, φοβάμαι να κάνω ταινία εκεί. Φοβάμαι μήπως κάνω κάποιο λάθος. Επίσης δεν θα ήθελα να πάω στην Ελλάδα και να δώσω την εντύπωση ότι κάνω μαθήματα. Αυτό είναι για μένα ένα πολύπλοκο πρόβλημα. Η βασική εξήγηση είναι ότι έχω τόσο πάθος με την Ελλάδα, αλλά ξέρω ότι μπορεί να χάσεις την οπτική γωνία, αν έχεις υπερβολικό πάθος.

Ποια πιστεύετε ότι θα είναι η επίδραση της γκλάσνοστ στον σοβιετικό κινηματογράφο; Θα μπορούν τώρα η* Ομολογία *και ο* Αγνοούμενος *να προβληθούν στο ανατολικό μπλοκ;
Ελπίζω ότι η *Ομολογία* θα προβληθεί στην ΕΣΣΔ. Δεν ξέρω για την Τσεχοσλοβακία. Ίσως χρειαστούμε περισσότερο χρόνο, πολύ περισσότερο χρόνο. Θα υπάρξουν πολλές αλλαγές. Ανέπτυξα εξαιρετικές σχέσεις με τους Ρώσους τον καιρό που ήμουν πρόεδρος της Ταινιοθήκης. Γνωρίζω πολλούς σοβιετικούς σκηνοθέτες και έχω δει βαθιές αλλαγές. Στην αρχή έβλεπα μονοκόμματους ανθρώπους, φουσκωμένους σαν διάνους, να μιλάνε με στόμφο για «κουλτούρα». Σιγά σιγά, άρχισαν να έρχονται κι άλλοι. Μιλούσαν διαφορετική γλώσσα. Κάθονταν διαφορετικά. Τώρα με έχουν προσκαλέσει να πάω στη Σοβιετική Ένωση. Έχουν δει την *Ομολογία*, αλλά πιστεύουν ότι «για το κοινό» πρέπει να ξεκινήσουμε με μια διαφορετική ταινία. Πιθανόν να πάω φέτος.

Προφανώς η πιο σημαντική αλλαγή στη Σοβιετική Ένωση είναι ότι ελαττώνεται η λογοκρισία. Οι άνθρωποι του κινηματογράφου μπορούν να δουν τα πάντα. Εντυπωσιάστηκα όταν έμαθα πόσα είχαν δει και για πόσα μπορούσαν να μιλήσουν.

Οι Σοβιετικοί έχουν ένα από τα πληρέστερα κινηματογραφικά αρχεία στον κόσμο. Έχουν χιλιάδες ταινίες, αλλά δεν τις δείχνουν στον κόσμο. Σε δημόσια προβολή βγαίνουν μόνο δύο την εβδομάδα, κατά μέσον όρο. Όταν συνάντησα το διευθυντή της Ταινιοθήκης τους, του είπα ότι προβάλλαμε 2.200 ταινίες το χρόνο. Δεν μπορούσε να το καταλάβει. Δεν το πίστευε. Αλλά έχουν ένα σύστημα με το οποίο οι σκηνοθέτες έχουν πρόσβαση στις ταινίες.

Σήμερα έχουν βάλει ξανά τον Τρότσκι σε επίσημα πορτρέτα και ταινίες. Αυτό είναι μεγάλο πράγμα γι' αυτούς. Για μας μπορεί να φαίνεται παράλογο ότι φτάσανε τόσο αργά σε αυτό, αλλά γι' αυτούς είναι σημαντικό κι έτσι είναι σημαντικό και για μας. Αυτό σημαίνει ότι θα υπάρχει πολύ λιγότερη ένταση στον στρατιωτικό τομέα. Για τους Ρώσους αυτό σημαίνει μια καλύτερη ζωή.

Έχουμε διαβάσει πολλά για πρώην αριστερούς, όπως ο ΥΒ Μοντάν, που έχουν ασκήσει δριμεία κριτική στη Σοβιετική Ένωση. Αυτή η κριτική είναι διαφορετική από την κριτική που ασκήσατε εσείς το 1972 με την* Ομολογία, *που ήταν μια σοσιαλιστική κριτική, μια κριτική από τα αριστερά;
Δεν μπορώ να πω για τον Μοντάν, αλλά νομίζω ότι ήταν αβανγκάρντ. Μ' αυτό εννοώ ότι οι Γάλλοι κινούνται προς το κέντρο. Αυτή είναι σημαντική εξέλιξη. Η Αριστερά συρρικνώνεται. Η άκρα Δεξιά φαίνεται να ενισχύεται, αλλά αυτό στην πραγματικότητα δεν είναι η αλήθεια. Το ποσοστό που βλέπετε να ψηφίζει Λεπέν υπήρχε ανέκαθεν. Απλώς, βρισκόταν κρυμμένο μέσα στο συντηρητικό κίνημα και, καθώς αυτό πλησίασε πιο πολύ στο Κέντρο, η Ακροδεξιά αποσπάστηκε.

Ο αμερικανικός Νότος του ρατσισμού. *Το στίγμα της προδοσίας*, 1987.

Ο Μοντάν φυσικά είναι φίλος μου. Μιλάω συχνά μαζί του. Μπορεί να μη συμφωνούμε σε κάποια θέματα. Δεν νομίζω ότι βρίσκεται τόσο κοντά στη Δεξιά, όσο λέει ο Τύπος. Αυτό που είναι αλήθεια είναι ότι μερικοί πολύ σημαντικοί Γάλλοι θα τον πρότειναν για Πρόεδρο, αν συμφωνούσε. Μπροστά τους είναι το σύνδρομο Ρέιγκαν, ας το σκεφτούν. Χρειάζεσαι κάποιον που να μπορεί να παίξει καλά τον βασικό ρόλο, που να μπορεί να βάλει τους σωστούς τόνους σε ένα έτοιμο σενάριο, με τις σωστές κινήσεις του σώματος και τις σωστές εκφράσεις του προσώπου.

«ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ, ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΔΟΥΛΕΙΑ»

Για να περάσουμε από τα πολιτικά σενάρια στα κινηματογραφικά σενάρια, υπάρχει στη Γαλλία μια τόσο σοβαρή κρίση στη συγγραφή σεναρίων, όσο και στις ΗΠΑ;

Ναι, τα σενάρια είναι μεγάλο πρόβλημα. Νομίζω ότι η θεωρία του δημιουργού, που ξεκίνησε με τη nouvelle vague, εξαφάνισε το σεναριογράφο. Οι καλοί σεναριογράφοι έχασαν το ενδιαφέρον τους για τον κινηματογράφο. Όχι μόνο δεν ασκούν έλεγχο στη δουλειά τους αλλά, όταν γίνονται συζητήσεις ή γράφονται κείμενα για ταινίες, μόνο ο ρόλος του σκηνοθέτη εκτιμάται. Αυτό έχει καταστεί πρόβλημα. Μια ταινία μπορεί να είναι έργο του σκηνοθέτη, αλλά είναι επίσης συλλογικό έργο. Δεν μπορούν όλοι οι σκηνοθέτες να γράψουν σενάρια. Πριν από χρόνια, όταν έβγαινε μια καινούργια ταινία, οι δημοσιογράφοι έπαιρναν συνέντευξη και από το σεναριογράφο εκτός από το σκηνοθέτη. Δεν δουλεύουν όλοι σαν τον Μπέργκμαν. Έτσι προσπαθούμε να φέρουμε πίσω τον σεναριογράφο.

Σε σχέση με τα σχόλια που κάνατε πριν για την προβολή ταινιών στην τηλεόραση, σας ενοχλεί η μείωση του μεγέθους των εικόνων;

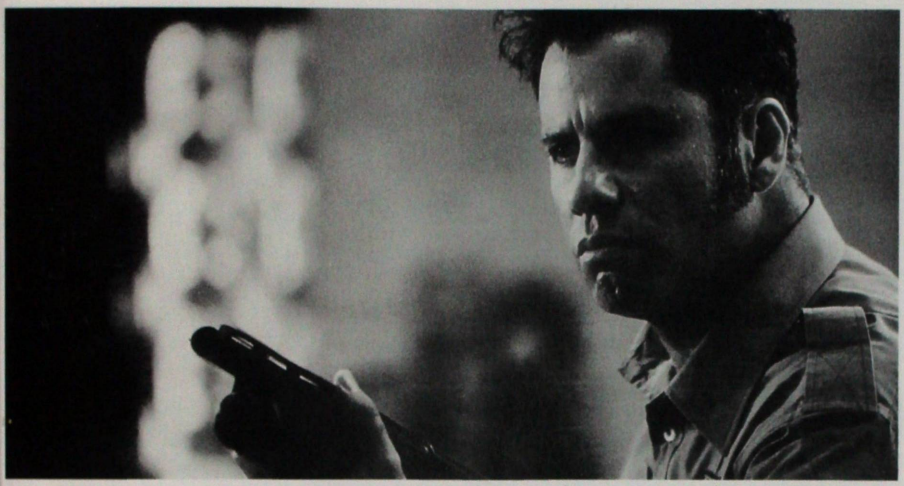
Λοιπόν, φυσικά, είχα την προσωπική μου εμπειρία από αυτό. Στη *Χάννα Κ.* το τοπίο είναι ένας από τους βασικούς «χαρακτήρες». Οι ανθρώπινοι χαρακτήρες παλεύουν για να αποκτήσουν έλεγχο πάνω σ' αυτόν το χαρακτήρα. Όταν βλέπεις την ταινία στο βίντεο ή στην τηλεόραση, χάνεις αυτή τη διάσταση. Είναι εντελώς νεκρή. Χάνεις την Ιερουσαλήμ. Χάνεις τα πάντα. Τις προάλλες παίχτηκε στην τηλεόραση το *2001, Οδύσσεια του Διαστήματος* του Κιούμπρικ. Είναι παράλογο. Μπορώ να σας πω πολλά τέτοια παραδείγματα, συμπεριλαμβανομένων και των πρόσφατων ταινιών του Κουροσάβα. Αλλά το μέγεθος είναι ένα μόνο από τα προβλήματα. Υπάρχει και η ιδέα του να βλέπεις μια ταινία στο καθιστικό σου. Δεν είναι καν μια αυθεντική επιλογή. Όταν απλώς πατάς ένα κουμπί, πηγαίνοντας από το ένα κανάλι στο άλλο, αφήνεις κάποιον σε έναν τηλεοπτικό σταθμό να κάνει την επιλογή για σένα. Μετά, κόβουν ή διακόπτουν την ταινία όπου θέλουν. Το βίντεο σου δίνει μεγαλύτερη δυνατότητα επιλογής, αλλά δεν είναι το ίδιο με το να πηγαίνεις στην αίθουσα. Όταν πας να δεις μια ταινία στον κινηματογράφο, σκέφτεσαι πριν επιλέξεις. Πρέπει να μετακινηθείς για να πας εκεί. Ζεις μ' αυτή την ταινία για ένα διάστημα, πριν και μετά, αλλά και κατά τη διάρκεια της προβολής. Αυτό είναι διαφορετικό από το να βλέπεις την ταινία στο καθιστικό σου.

Η πιο συνηθισμένη επίκριση της Αριστεράς για τις ταινίες σας είναι ότι οι φόρμες και οι τεχνικές του εμπορικού κινηματογράφου που χρησιμοποιούνται υπονομεύουν το πολιτικό τους περιεχόμενο. Ξέρω ότι σας είναι οικείο αυτό το επιχείρημα.

Υπάρχει σίγουρα μια αντίθεση ανάμεσα στο περιεχόμενο και στη φόρμα. Πρέπει να επιλέξεις. Πάντα πίστευα ότι είναι καλύτερο να χρησιμοποιείς φόρμες που είναι κατανοητές από το ευρύτερο κοινό. Ίσως να είναι το μόνο που μπορώ να κάνω, αλλά πιστεύω ακράδαντα ότι οι πολιτικές ταινίες απευθύνονται στο ευρύ κοινό. Αλλιώς μιλάμε μόνο σε αυτούς που είναι ήδη πεπεισμένοι ή ενημερωμένοι. Ξέρω ότι υπάρχουν και άλλοι τρόποι προσέγγισης. Μπορείς να εξειδικεύσεις, να εξερευνήσεις, να πειραματιστείς, αλλά ο κινηματογράφος μου αρέσει ως θέαμα, ως ψυχαγωγία. Μου αρέσει να συγκρίνω τον κινηματογράφο με το αρχαίο δράμα, που ήταν πραγματικά λαϊκό θέατρο.

Πιστεύω ότι κάποιοι κριτικοί εντυπωσιάζονται πάρα πολύ από έργα που φαίνονται σύνθετα, αλλά είναι απλώς μπερδεμένα ή δυσνόητα. Λέγεται, π.χ., ότι ο γραπτός λόγος που είναι διατυπωμένος με σαφήνεια, γίνεται «πολύ γρήγορα» κατανοητός. Πιστεύετε ότι κάτι τέτοιο ισχύει και για τις ταινίες;

Πρέπει να ορίσουμε επακριβώς τι είναι η επανάσταση και τι είναι η επαναστατική φόρμα. Νομίζω ότι η πιο επαναστατική φόρμα είναι οι βουβές ταινίες, γιατί είχαν μόνο λίγες γραμμένες λέξεις, καθόλου ήχο, καθόλου χρώμα, κι όμως υπήρχαν όλα. Αυτό ήταν επαναστατικό, με την έννοια ότι ήταν εντελώς διαφορετικό από οτιδήποτε είχαμε συνηθίσει. Μερικοί κριτικοί γράφουν ότι ο Γκοντάρ ή ο Ρομέρ ήταν επαναστάτες. Αυτό το είδος κινηματογράφου μπορεί να είναι ένας βολικός μανδύας για λίγους ανθρώπους. Πιστεύω ότι το πιο επαναστατικό πράγμα είναι να απευθυνθείς στο ευρύτερο κοινό κάνοντας όσο το δυνατόν λιγότερους συμβιβασμούς. Ο Κοκτώ έλεγε ότι υπάρχουν οι κανόνες για να κάνεις μια εμπορική επιτυχία, αλλά δεν τους ξέρουμε. Λί-



Mad City, 1997. Ο Τζον Τραβόλτα.

γο λίγο, έχουμε αποκτήσει μια ιδέα για το ποιοι είναι αυτοί οι κανόνες. Γιατί να μην τους χρησιμοποιήσουμε;

Ο ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΣΤΥΛ ΤΟΥ

Σκέφτομαι τον Αγγελόπουλο στην Ελλάδα. Μου αρέσουν οι ταινίες του, αλλά η φόρμα που χρησιμοποιεί μπαίνει συχνά στη μέση.

Κι εγώ έχω την ίδια γνώμη. Νομίζω ότι κάνει συμβιβασμούς προς την άλλη κατεύθυνση. Αυτό είναι ατυχές, γιατί το περιεχόμενο των ταινιών του είναι ενδιαφέρον, αλλά έχουν μεγάλη διάρκεια.

Επιμένει ότι οι μεγάλες σεκάνς, τα συνεχιζόμενα πλάνα, ακόμη και τα νεκρά σημεία υπάρχουν για να δίνουν στο κοινό την ευκαιρία να σκεφτεί.

Θυμάμαι, σε μια ταινία του, βγαίνει ένας άντρας από ένα μπαρ και βλέπει πέρα μακριά ένα μέρος όπου παίζουν μουσική. Σκέφτηκα: "Όχι, δεν θα μας κάνει να τον ακολουθήσουμε σε όλη αυτήν την απόσταση", αλλά αφού ξέρετε το στυλ του ξέρετε ότι αυτό ακριβώς πρέπει να συμβεί. Το πλάνο φαίνεται να διαρκεί μισή ώρα και νομίζω ότι αυτό κάνει κακό στην ταινία του. Αυτό γίνεται γιατί πιστεύει, από την ιστορία του και τη θεωρία του, ότι πρέπει να το κάνει. Το περιεχόμενο χάνεται μέσα στη φόρμα. Τα περιεχόμενα εξασθενούν. Παρ' όλα αυτά, συμβαίνει να έχει πολύ ταλέντο.

Νομίζω ότι είναι αληθινά αφοσιωμένος στο κοινό του. Με το Θίασο βρήκε ένα ευρύ κοινό στην Ελλάδα.

Αυτό είναι καλύτερο από μερικούς ανθρώπους στη Γαλλία που προτιμούν να μην έχουν κοινό. Αυτό είναι τέχνη για την τέχνη, τέχνη για πρίγκιπες και παπάδες. Ο κινηματογράφος είναι η πρώτη τέχνη που με τη γέννησή της έγινε αμέσως δημοφιλής στον πολύ κόσμο. Νομίζω ότι έτσι θα έπρεπε να παραμείνει. Θα έπρεπε να υπάρχουν πειραματικές και αβανγκάρντ ταινίες. Είναι απολύτως αναγκαίες. Βοηθάνε στην ανάπτυξη της τέχνης των μαζών. Μας διδάσκουν. Αλλά ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη που μπορεί και πάει παντού στον κόσμο. Γιατί να το χάσουμε αυτό;

Πέρυσι κάνατε μια δημόσια συζήτηση με τον Νικ Γκέιτζ στη Βοστώνη.
Ο αδελφός μου είναι επικεφαλής τμήματος στην Ιατρική Σχολή εκεί. Οι φίλοι του τον έπεισαν να με φέρει εκεί για την προβολή του *Αγνοούμενου*. Μερικοί Έλληνες της κοινότητας εκεί είχαν την ιδέα να φέρουν τον Νικ Γκέιτζ. Υπάρχει τέτοια αντίθεση στις απόψεις μας, που έλπιζαν ότι θα χυθεί αίμα στη σκηνή. Δεν έβλεπα το λόγο να γίνει κάτι τέτοιο. Ο Νικ έχει μια άποψη γι' αυτά τα γεγονότα, εξαιτίας του παρελθόντος του. Νομίζω ότι η *Ελένη*, ως προσωπικό βιβλίο, ήταν πολύ δυνατό. Είπε την ιστορία όπως την αισθανόταν. Η ταινία ήταν φρικτή. Την έκανε ένας Άγγλος που δεν ήξερε τίποτα για την Ελλάδα και αρκέστηκε στον τυπικό μανιχαϊσμό, στη σχηματοποίηση. Την ταινία μού την είχαν προτείνει η Universal και η Warner, αλλά δεν μπορούσα να την κάνω. Το να την αναλάβω έτσι όπως την ήθελαν, θα σήμαινε να παρουσιάσω την άποψη του Νικ. Η σημασία της ιστορίας έβγαινε από τα πάθη της. Ο μόνος τρόπος θα ήταν να χειριστώ το υλικό εντελώς διαφορετικά. Αυτό θα έδειχνε τη ζωή του με άλλον τρόπο. Δεν μπορούσα να κάνω κάτι τέτοιο. Και δεν ήθελα να ζωντανέψω τον εμφύλιο πόλεμο μαζί του, στη Βοστώνη. Ξέρω αυτά τα μίση πολύ καλά. Δεν αρκεί να υπενθυμίζουμε στον εαυτό μας ότι κάποιος έκανε αυτό και ο άλλος έκανε εκείνο. Είναι καιρός να πούμε: "Ας το συγχωρήσουμε. Όχι να το ξεχάσουμε. Αλλά να συγχωρήσουμε". Εμείς οι Έλληνες πρέπει να ενωθούμε. Ο εμφύλιος πόλεμος τελείωσε.

Τα νέα από την καινούργια σας ταινία, Το στίγμα της προδοσίας, ***λένε ότι σ' αυτήν αντιμετωπίζετε σχετικώς ευνοϊκά το FBI. Οι κριτικοί υποθέτουν ότι, αφού ήσαστε τόσο αυστηρός με την CIA στην*** Κατάσταση πολιορκίας ***και με το Στέιτ Ντιπάρτμεντ στον*** Αγνοούμενο, ***κάνετε μια χειρονομία καλής θέλησης δείχνοντας το FBI με θετικό τρόπο.***
Ω, αυτή είναι ακραία ερμηνεία αριστεριστών. Δείχνω ότι το FBI κάνει μερικά φοβερά πράγματα. Ταυτόχρονα, είμαι απολύτως πρόθυμος να παραδεχτώ ότι δεν κάνει μόνο κακά πράγματα. Αυτό θα ήταν λάθος άποψη. Εν πάση περιπτώσει, η ταινία δεν είναι για το FBI.

Μπορείτε να μας δώσετε κάποια ιδέα για το θέμα της ταινίας; Υποθέτω ότι εκφράζει κάποια άποψη.
Υπάρχει πάντα άποψη. Δεν μπορώ να κάνω άδειες ταινίες. *Το στίγμα της προδοσίας* μιλάει για τον παλιό μύθο των καουμπόι στην Αμερική και για την πίστη ότι ο θεός είναι με τη μια ή την άλλη πλευρά. Για την άνοδο του ρατσισμού στις ΗΠΑ και σε όλο τον κόσμο. Ένα μέρος της ταινίας είναι βασισμένο σε αληθινά γεγονότα που συνέβησαν πρόσφατα στην αμερικανική Δύση.

Έχω ακούσει ότι η ταινία δείχνει πώς το FBI διεισδύει σε μία ακροδεξιά ομάδα που έχει δολοφονήσει έναν Εβραίο καλεσμένο σε τοκ-σόου.

Αμήν., 2002. Ο Ματιέ Κασοβίτς και ο Ούλριχ Τουκούρ.

Αυτό είναι ένα μέρος της ιστορίας, αλλά με ρωτήσατε για το θέμα. Μετά το 1968 και μετά, τον Τζίμι Κάρτερ και την εκστρατεία του για τα ανθρώπινα δικαιώματα, τα ακροδεξιά στοιχεία στις ΗΠΑ δεν μπορούσαν να μιλήσουν τόσο πολύ. Δεν μπορούσαν να εμφανιστούν. Μετά ήρθε ο Ρέιγκαν. Τον βλέπεις να πηγαίνει σε νεκροταφείο των Ναζί και να καταθέτει στεφάνι. Νομιμοποιεί τους Ναζί. Έτσι όλοι αυτοί οι άνθρωποι βγάζουν το συμπέρασμα ότι μπορούν να οργανωθούν και να εκφράσουν ξανά τις απόψεις τους. Σύντομα, ο λόγος τους τους οδηγεί σε πράξεις και στην επανεμφάνιση του ρατσισμού. Αυτή η κίνηση συνδέεται επίσης με οικονομικές αιτίες.

Ένας άλλος λόγος, εδώ και στη Γαλλία, είναι ότι η δεύτερη κατηγορία πολιτών δεν είναι πια Ευρωπαίοι. Αυτούς τους μη Ευρωπαίους τους βλέπουμε όλο και πιο συχνά στην τηλεόραση, κι έτσι τώρα είναι πιο πολύ μέρος της κοινωνίας από την εποχή που βρίσκονταν στο περιθώριο και έπλεναν πιάτα ή έσκαβαν τους δρόμους. Τους βλέπουμε σαν μια πολιτική δύναμη, κι αυτό προκαλεί αντίδραση. Στη Γαλλία στο επίκεντρο βρίσκονται οι Άραβες. Τα εγκλήματα κατά των Εβραίων ήταν τόσο μεγάλα και τόσο γνωστά, ώστε ήταν δύσκολο για κάποιον να παραδεχτεί ότι είναι εναντίον των Εβραίων. Αλλά μπορούν να μιλάνε κατά των Αράβων, και μπορούν να είναι ακόμη αντισημίτες. Αυτό είναι το θέμα της ταινίας – όχι απλώς τα γεγονότα στην Αμερική, όχι απλώς το FBI.

Cineaste, vol. XVI, No 4, 1988
Μετάφραση: Μαριάννα Ασπρομμάτη

«Έχω αμφιβολίες για όλα»

Συνέντευξη στη Μικέλα Χαρτουλάρη

Ο Κώστας Γαβράς είναι σωστός επαγγελματίας. Όταν έχει έτοιμη κάποια ταινία, μιλάει. Δίνει συνεντεύξεις διευκρινιστικές και αναλυτικές σαν καλός μαθητής, πάντα ευγενικός αλλά και κοφτός. Όταν δεν έχει ταινία, δεν μιλάει. Τότε είναι όμως που κάνει τις καλύτερες κουβέντες, τις πιο στοχαστικές, γιατί είναι χαλαρός. Τότε σου δίνει το «ψωμί». Σου μιλάει για τα σχέδιά του που ναυάγησαν και για ό,τι του κεντρίζει το ενδιαφέρον, για τον αγώνα του να εξασφαλίσει τους ηθοποιούς που του ταιριάζουν, για τις κρούσεις που δέχεται από κυβερνητικούς παράγοντες να βοηθήσει σαν ακτιβιστής στην ευαισθητοποίηση του κοινού σε κάποιο θέμα, αλλά και για τον «πάγο» που του έβαλε η γαλλική τηλεόραση, σου εξομολογείται την απέχθειά του για την ιδεολογία του χρήματος και για το πρόβλημα της ατομικής και συλλογικής ευθύνης που τον καίει.

Σε μια τέτοια φάση τον συναντήσαμε στο Παρίσι. Το σπίτι του είναι «καμουφλαρισμένο» στη γειτονιά των διανοουμένων, στο βάθος της εσωτερικής αυλής μιας τρίπατης πολυκατοικίας, πιθανώς του 19ου αιώνα. Από πίσω, ένας κήπος, έτσι που νομίζεις ότι βρίσκεσαι σε εξοχική κατοικία. Μεγάλες τζαμαρίες, άσπροι καναπέδες, καμιά χλιδή, ατμόσφαιρα ζεστή, όπως ο οικοδεσπότης. Τα τηλέφωνα χτυπάνε – δεν απαντάει. Τα τρία του αγόρια λείπουν και η γυναίκα του, η δυναμική Μισέλ –ένας Κέρβερος που τον προστατεύει και μοιράζεται μαζί του τη δουλειά του παραγωγού– τακτοποιεί τα ψώνια από το σουπερμάρκετ. Τις προάλλες επισκέφθηκαν μαζί στο Μπομπούρ την έκθεση των γλυπτών του Πικάσο, που παρουσιάζονται για πρώτη φορά. «Είναι καταπληκτικό», λέει, «τι μπορούσε να κάνει αυτός ο άνθρωπος με δυο κομμάτια χαρτόνι ή δυο κουτάλια. Να πώς η τέχνη μπορεί να μας απελευθερώσει από τις εμμονές μας και τους φανατισμούς μας. Από τις φοβίες μας δηλαδή...».

Πάνε τρία χρόνια που ολοκλήρωσε την ενδέκατη ταινία του, το *Mad City*: ένα σκληρό σχόλιο για τα ΜΜΕ και τη χειραγώγηση της ειδησεογραφίας, με ήρωα έναν ρεπόρτερ που προσπαθεί να εκμεταλλευτεί, για καριερίστικους λόγους, το γεγονός ότι κάποιοι απλοί πολίτες γίνονται ξαφνικά όμηροι ενός απελπισμένου άνεργου. Ήταν μια «αμερικανική» ταινία του Γαβρά, ο οποίος δεν θα επιστρέψει στις μεγάλες οθόνες (με «ευρωπαϊκή» πια ταινία) προτού περάσει ενάμισης χρόνος. Η απουσία του από τους κινηματογράφους δεν ισοδυναμεί ωστόσο με περίοδο ξεκούρασης. Όλον αυτόν τον καιρό, ο σκηνοθέτης Γαβράς είχε παραχωρήσει τη θέση του στον παραγωγό και σεναριογράφο Γαβρά. «Είναι ενδιαφέρον το γράψιμο», λέει και έχει έτοιμα τρία (!) σενάρια κοινωνικού προβληματισμού, με φόντο την Κούβα, την Αλγερία και τη Δυτική Ευρώπη.

Το σενάριο της Κούβας θα αποτελέσει την επόμενη (πέμπτη) «αμερικανική» ταινία του. Αναφέρεται στη σχέση μεταξύ των μαύρων, «που εξακολουθούν να αντιμετωπίζονται σαν δού-

Η τυραννία της μνήμης. *Μουσικό κουτί*, 1989.

λοι», των κρεολών (μιγάδων), «οι οποίοι κάνουν τις δουλειές που αρνούνται οι λευκοί», και των λευκών, «που συνεχίζουν να συμπεριφέρονται σαν αποικιοκράτες».

Το σενάριο της Αλγερίας θα το γυρίσει ένας βοηθός του, σε παραγωγή Γαβρά. «"Αγόρασε" τα δικαιώματα του βιβλίου *Mon colonel* του Φρανσίς Ζαμπονί και εγώ προσφέρθηκα να αναλάβω την παραγωγή και να κάνω το σενάριο», εξηγεί. «Αν σου αρέσει, το κρατάς» του είπα. Είναι ελάχιστα, ξέρετε, τα φιλμ για το δράμα το αλγερινό. Το καλύτερο, κατά τη γνώμη μου, ήταν ένα παλιό, του ΥΒ Μπουασέ, το R.A.S (*Rien a signaler - Ουδέν νεώτερον*), αλλά υπάρχουν πολλά να ειπωθούν ακόμα».

Το σενάριο της Ευρώπης είναι αυτό που έγραψε τελευταίο, αλλά θα γυρίσει πρώτο. Αυτόν τον καιρό ολοκληρώνει μάλιστα το κάστινγκ του. Θα είναι η όγδοη «ευρωπαϊκή» ταινία του. Μια ταινία για την ευθύνη, όπως εξηγεί. «Η υπόθεση διαδραματίζεται κατά την περίοδο της Κατοχής στη Γαλλία, στη Γερμανία και στην Ιταλία και θίγει το ζήτημα όχι μόνο της συλλογικής αλλά και της ατομικής ευθύνης, πράγμα που νομίζω μας καίει σήμερα. Η ευθύνη αρχίζει από το άτομο και ανεβαίνει μέχρι την κορυφή της πυραμίδας. Για ό,τι έγινε στη Ρουάντα π.χ. φταίμε όλοι μας. Δεν είναι ζήτημα μόνο του ΟΗΕ ή των αρχηγών κρατών. Κανείς δεν κουνήθηκε, ενώ τα γνωρίζαμε όλα από την αρχή. Είναι πολύ εύκολο να μεταθέτουμε την ευθύνη στην πλάτη των

άλλων, αυτών π.χ. που παίρνουν τις αποφάσεις, όμως είναι λάθος. Γιατί, κατά κάποιον τρόπο, σε ό,τι γίνεται είμαστε συνεργοί και εμείς, οι "απλοί" άνθρωποι».

Ο Κώστας Γαβράς μπορεί να έχει γυρίσει κατ' εξοχήν πολιτικές ταινίες -το βραβευμένο με Όσκαρ *Ζ* ήταν η δεύτερη ταινία του (1969), ακολούθησαν η *Ομολογία* (1970), η *Κατάσταση πολιορκίας* (1973), το *Ειδικό δικαστήριο* (1975), η *Λάμψη μιας γυναίκας* (1979), ο *Αγνοούμενος* για την πρακτική των δικτατοριών και της CIA στη Λατινική Αμερική (1982), η *Χάννα Κ.* (1983) για τις σχέσεις Ισραηλινών - Παλαιστινίων, το *Μουσικό κουτί* για τις ανοιχτές πληγές του ναζισμού (1989), η *Μικρή Αποκάλυψη* (1993) και το *Mad City* (1997)-, ωστόσο ποτέ δεν θα σου πει ότι κάνει «πολιτικό κινηματογράφο». «Κάνω μάλλον κοινωνική ανάλυση», λέει συνήθως στους δημοσιογράφους, «με την έννοια ότι προσπαθώ να καταλάβω τι συμβαίνει στη ζωή μας». Γεγονός είναι πάντως ότι ξέρει καλύτερα από κάθε άλλον να πραγματεύεται ιδεολογικά τα μεγάλα κοινωνικά ζητήματα της επικαιρότητας, καταφέρνοντας να είναι καίριος και αιχμηρός και όταν οι ταινίες του δεν είναι «της μόδας». «Η μόδα ξεπερνιέται πριν προλάβεις να γυρίσεις την ταινία σου», εξηγεί. «Αρμόζει περισσότερο στην τηλεόραση. Εμένα με ενδιαφέρουν προβλήματα που διαρκούν στο χρόνο». Κι αυτό ισχύει τόσο για τις ταινίες που σκηνοθετεί ο ίδιος όσο και για εκείνες των οποίων αναλαμβάνει την παραγωγή.

Τι φιλοδοξείτε να πετύχετε με τις ταινίες σας;

Δεν έχω κάποιο «κοινωνικό σχέδιο» ή «στόχο». Έχω αμφιβολίες για όλα. Μ' ενδιαφέρει λοιπόν να πω τι σκέπτομαι - κι αν με ακούσουν, καλώς. Το θέμα είναι ότι μπορώ να γυρίσω μια ταινία μόνο όταν πιστεύω σε κάτι. Ίσως αυτός να είναι και ένας λόγος που περνά αρκετός καιρός μεταξύ των ταινιών μου. Διότι πρέπει να τα έχω ελέγξει όλα, να μην υπάρχει κηλίδα, η ταινία να ανταποκρίνεται απόλυτα στην ηθική αλήθεια του ζητήματος που πραγματεύομαι. Ξέρω καλά ότι την αληθινή πραγματικότητα, την πραγματική αλήθεια, δεν μπορείς να τη συλλάβεις. Είναι άπιαστη. Αυτό λοιπόν που θέλω να διαθέτουν οπωσδήποτε οι ταινίες μου, είναι μια αλήθεια σε ηθικό επίπεδο. Να μην εμπαίζουν το θεατή.

Τόσα χρόνια που κάνετε αυτή τη δουλειά, έχει καθόλου αλλάξει ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζετε τα θέματά σας;

Φυσικά. Όλα αλλάζουν. Η ανάγκη της ειλικρίνειας όμως, όχι. Ούτε και το γεγονός ότι ο κινηματογράφος, για μένα, είναι ένα θέαμα. Πρέπει δηλαδή να έχει στοιχεία θεαματικά, με την πιο αγνή έννοια της λέξης. Να τον παρακολουθεί το κοινό όπως μπορεί να παρακολουθήσει τις αρχαίες τραγωδίες, τον Σαίξπηρ ή τον Μολιέρο, χωρίς να του χρειάζονται ειδικές γνώσεις. Και να το απολαμβάνει. Να «ψυχαγωγείται».

Ποιο θα ήταν το αντίθετο;

Το αντίθετο είναι ένας κινηματογράφος αβανγκαρντίστικος, πρωτοποριακός, που ίσως να έχει ενδιαφέρον για τους «σινεφίλ», όμως το κοινό πλήττει τρομερά βλέποντάς τον. Η πρωτοπορία είναι απαραίτητη στον κινηματογράφο, χωρίς αυτήν δεν θα υπήρχε εξέλιξη, όμως εγώ διαφωνώ με το να γενικεύεται αυτή η τάση, όπως συμβαίνει τον τελευταίο καιρό στο γαλλικό σινεμά. Όλο και περισσότερες τέτοιες ταινίες βρίσκουν τρομερή υποστήριξη από τα ΜΜΕ, την κριτική,

τις επιτροπές επιχορηγήσεων κ.λπ. Αυτό, κατά τη γνώμη μου, είναι η αιτία για την οποία ο γαλλικός κινηματογράφος είναι σε κρίση και, μολονότι έχει μια ισχυρή παραγωγή 50 ταινιών τον χρόνο, χάνει όσο πάει το κοινό του, που στρέφεται -είναι φυσιολογικό- προς τις αμερικανικές ταινίες. Ένα παράδειγμα είναι η ταινία *Petite cherie*, σχεδόν χωρίς υπόθεση, που όμως υποστηρίχθηκε από τους πάντες.

Εσάς ποιο κοινό σάς ενδιαφέρει περισσότερο; Το ευρύ ή το μυημένο;
Όλα τα κοινά με ενδιαφέρουν. Αλλά καθόλου πιο πολύ οι «σινεφίλ». Διότι αναζητώ μια ουσιαστική σχέση με τους θεατές και, για τους ίδιους λόγους, δεν θα μπορούσα να αρκεστώ σε ταινίες αβανγκάρντ. Δεν ταιριάζει με την ιδιοσυγκρασία μου.

Αξίζει, λοιπόν, το κράτος να χρηματοδοτεί την παραγωγή ταινιών που, σε τόσο μεγάλο ποσοστό, αποτυγχάνουν στα ταμεία;
Οπωσδήποτε. Γιατί αυτό είναι άλλο θέμα. Αν θέλουμε να έχει κινηματογράφο μια χώρα, η κρατική βοήθεια είναι απαραίτητη. Με σοβαρότητα βέβαια. Με αυστηρή επιλογή, χωρίς ρουσφέτια, δίνοντας όχι όλα τα χρήματα του προϋπολογισμού αλλά ένα ποσοστό απαραίτητο για να γίνει η αρχή. Και εξασφαλίζοντας θετικές συνθήκες, π.χ. να υπάρχουν αίθουσες για τις ταινίες των νέων κ.λπ., ή δίνοντας και άλλου τύπου ενισχύσεις. Ποτέ φυσικά δεν θα φτάσουμε να κάνουμε ταινίες που να μοιάζουν με τις αμερικανικές. Όμως δεν πειράζει. Σημασία έχει να γυρίζονται φιλμ. Όσο πιο πολλά, τόσο περισσότερα θα είναι τα καλά. Έπειτα, μόνον έτσι θα ανανεώνονται οι γενιές των κινηματογραφιστών. Τι νομίζετε άλλωστε ότι γίνεται στην Αμερική; Από τα 200-250 φιλμ τον χρόνο που γυρίζονται εκεί, πόσα βλέπονται; Πενήντα; Και πόσα είναι καλά; Ελάχιστα.

«HELLO Mr GAVRAS, HOW IS JACK BARON?»

Υπάρχει ένας θυρωρός στα στούντιο της United Artists στο Χόλιγουντ που ρωτάει κάθε φορά τον Κώστα Γαβρά: «Hello Mr Gavras, how is Jack Baron?». Διότι ο Γαβράς διαθέτει κεραίες που τον πηγαίνουν μπροστά από την εποχή του. Και σε ανύποπτο χρόνο είχε ενδιαφερθεί να γυρίσει το τόσο προφητικό βιβλίο επιστημονικής φαντασίας της δεκαετίας του 1960, *Ο Τζακ Μπάρον και η αιωνιότητα* του Νόρμαν Σπίνραντ. Σε μια εποχή λοιπόν σαν τη σημερινή, όπου τα είδη αναμειγνύονται τόσο στη λογοτεχνία όσο και στον κινηματογράφο και όπου η επιστημονική φαντασία παρεισφρέει σε μυθιστορήματα ή ταινίες απαιτήσεων, εκείνος έχει ήδη ένα παρελθόν. «Είναι ένας ενδιαφέρων χώρος που σου επιτρέπει να κάνεις θεαματικά πράγματα», λέει, πιθανολογώντας μια μελλοντική επιστροφή του προς τα εκεί, κι ας απέτυχε στην πρώτη του προσπάθεια. «Φυλακίστηκα ένα χρόνο δουλεύοντας το σενάριο με τον Νόρμαν, είχα βρει μάλιστα κινηματογραφικές λύσεις καλύτερες από την κρυογονική για το θέμα της αθανασίας, όμως σκάλωσα στην ηθική του κεντρικού χαρακτήρα, που είναι αντιφατική. Ο δημοσιογραφικός αστέρας Τζακ Μπάρον αλλού εμφανίζεται θετικός, αλλού αρνητικός. Κι αν αυτό μπορείς να το επιτρέψεις στη λογοτεχνία, στον κινηματογράφο "κλοτσάει". Ο ήρωας φαίνεται ψεύτικος στο θεατή όταν δυσκολεύεται να καταλάβει την ψυχολογία του. Στο σινεμά, η συνέπεια παίζει μεγάλο ρόλο. Οι χα-

ρακτήρες οφείλουν να είναι συνεπείς και θα το βρείτε αυτό σε όλες τις σημαντικές ταινίες – όπως άλλωστε και στις αρχαίες τραγωδίες...».

Παλιότερα κάναμε τη διάκριση ανάμεσα στο ευρωπαϊκό και στο αμερικανικό σινεμά, μιλώντας για «κινηματογράφο του δημιουργού» και για «τέχνη», σε αντιδιαστολή με την «τεχνική» και τις εμπορικές ταινίες. Ισχύουν σήμερα αυτοί οι διαχωρισμοί;

Φυσικά όχι. Πρόκειται για υπεραπλουστεύσεις. Το Χόλιγουντ έχει βγάλει μεγάλες ταινίες, όπως και το σινεμά «d'auteur» που έλεγαν ή ο «αυτοσχεδιασμός» που ήταν δόγμα κάποτε «έβγαλαν» μεγάλες αποτυχίες. Το ζητούμενο είναι να μην ξεχνάς τον θεατή. Κι όταν δεν μπορείς να κάνεις «κινηματογράφο του δημιουργού» –διότι δεν ταιριάζει σ' όλους αυτό το είδος– είναι προτιμότερο να κάνεις καλό λαϊκό κινηματογράφο.

Εσείς φαίνεστε πως προσπαθείτε να τα συνδυάσετε και τα δύο, όταν π.χ. 35 χρόνια τώρα πραγματεύεστε τα πολιτικοκοινωνικά προβλήματα, με τους όρους των ταινιών δράσης...

Να σας πω: εγώ δεν θέλω να βάλω ταμπέλα στον εαυτό μου· μου βάζουν διάφορες κατά καιρούς, αλλά αρνούμαι να συνεργαστώ σ' αυτό.

Ας σας ρωτήσω τότε αλλιώς. Τα χρήματα που διαθέτουν οι αμερικανοί παραγωγοί συνιστούν την εγγύηση, πιστεύετε, για ένα καλύτερο αποτέλεσμα; Για καλύτερες ταινίες;

Το αν μια ταινία θα είναι καλή δεν είναι ζήτημα προϋπολογισμού αλλά θέματος, κατά τη γνώμη μου. Ο Αμπάς Κιαροστάμι, π.χ., που δεν έχει κονδύλια στη διάθεσή του, κάνει πολύ καλές ταινίες. Σήμερα ωστόσο τα πράγματα διαμορφώνονται κάπως διαφορετικά. Διότι ο κινηματογράφος ελέγχεται πια σε πολύ μεγάλο βαθμό από τους οικονομικούς παράγοντες που έχουν την τάση να κλωνοποιούν τα φιλμ τα οποία έχουν «δουλέψει» ενώ, παράλληλα, τα κασέ των ηθοποιών ανεβαίνουν σε αστρονομικά ύψη. Σιγά σιγά, δηλαδή, και το σινεμά υποκύπτει σ' αυτή τη γενική ιδεολογία που βλέπει το χρήμα ως τη μοναδική καταξίωση.

Άρα το πολύ χρήμα διαφθείρει την τέχνη...

Βέβαια. Ιδίως αν ο καλλιτέχνης είναι σκλάβος του. Είναι πολύ δύσκολο φυσικά να αντισταθείς όταν σου προσφέρονται 20 εκατομμύρια δολάρια για ένα ρόλο... Γι' αυτό οι μεγάλοι σταρ μοιάζουν πια όχι με καλλιτέχνες αλλά με ανώνυμες εταιρείες! Έχουν γύρω τους καμιά δεκαπενταριά ανθρώπους που διαλέγουν σενάρια γι' αυτούς, συζητούν τα συμβόλαιά τους, πλασάρουν τα λεφτά τους, ρυθμίζουν τη ζωή τους, φτιάχνουν το «ίματζ» τους και, φυσικά, τους σπρώχνουν προς ταινίες που υπόσχονται μεγάλα κέρδη, αφού πέρα από την αμοιβή τους παίρνουν και ποσοστά επί των εισπράξεων.

Έχει τύχει και σε σας, όταν δουλεύετε στο Χόλιγουντ, να συναντήσετε δυσκολίες με τους σταρ; Να μη βρίσκετε ηθοποιούς που να μιλάνε τη γλώσσα της τέχνης;

Εξαρτάται πάντα από το είδος των ηθοποιών στους οποίους απευθύνεται κανείς και από το τι τους ζητά. Όταν ζήτησα π.χ. τον Τζακ Λέμον για τον *Αγνοούμενο*, δεν τον ήθελε κανείς στην εταιρεία, αφού δεν επρόκειτο για κωμωδία. Χρειάστηκε να επιμείνω πολύ και, ευτυχώς, είχα μαζί

Αμήν., 2002. Ο Μαρσέλ Λιουρ και ο Ματιέ Κασοβίτς.

μου τον παραγωγό. Η Τζέσικα Λανγκ στο *Μουσικό κουτί* ήταν διαφορετική περίπτωση. Εκείνη την εποχή δεν βρισκόταν στα πάνω της και η ταινία από την άλλη είχε μεγάλες προοπτικές. Για το *Mad City*, πάλι, απευθύνθηκα στον Ντάστιν Χόφμαν που έχει φιλοδοξίες για πιο απαιτητικές ταινίες και στον Τζον Τραβόλτα που ήθελε ένα ρόλο διαφορετικό απ' όσους είχε υποδυθεί ώς τότε. Πρέπει να τα ζυγίζεις όλα για να εξασφαλίσεις το κάστινγκ που θέλεις.

Με αυτή την έννοια φαίνεται ανεξήγητο πώς ο Κιούμπρικ διάλεξε το ζεύγος Τομ Κρουζ - Νικόλ Κίντμαν για το Μάτια ερμητικά κλειστά...

Εγώ φοβάμαι πως μοιάζουν σαν αυτό που αποκαλούμε ντεκόρ-τσόντα. Η μόνη σκηνή που κολλάνε είναι εκεί που του λέει ότι θέλει να κάνει παιδί. Κρίμα, γιατί είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα ταινία. Αλλά να σας πω τι συνέβη, κατά τη γνώμη μου: η Warner θα είπε στον Κρουζ πως υπάρχει ένα μεγάλο πρότζεκτ κι όλα θα πήραν το δρόμο τους. Γιατί όταν ετοιμάζεις στην Αμερική μια ταινία με τόσο μεγάλο προϋπολογισμό (80 εκατ. δολάρια, νομίζω) δεν μπορείς να αρνηθείς σταρ τέτοιου μεγέθους που και καλοί θεωρούνται και εγγύηση για εισιτήρια αποτελούν. Δεν μπορείς να αγνοήσεις την οικονομική παράμετρο. Το ξέρω καλά γιατί ήμουν εκεί την ίδια εποχή και παρακολουθούσα τις περιπέτειες των γυρισμάτων.

Αυτό το στενό μαρκάρισμα προς το σκηνοθέτη, που είναι κανόνας στις αμερικανικές παραγωγές, δεν σας ενοχλεί - όταν μάλιστα μπορείτε να δουλεύετε και στην Ευρώπη, όπου ο σκηνοθέτης είναι βασιλιάς;

Είναι αλήθεια ότι υπάρχει αυτό το «μαρκάρισμα». Όμως, οι Ευρωπαίοι που δουλεύουμε στις ΗΠΑ έχουμε προνομιακή θέση γιατί μπορούμε να πούμε «όχι» -και να φύγουμε- σε ζητήματα που οι Αμερικανοί δεν έχουν αυτή την άνεση. Στο *Μουσικό κουτί*, π.χ., είχα ζητήσει τον Άρμιν Μίλερ-Σταλ, στον οποίον όμως οι Αμερικανοί αρνούνταν να δώσουν άδεια διότι είχε δουλέψει στην Ανατολική Γερμανία. Από την άλλη πλευρά, υπήρχαν πολλοί μεγάλοι ηθοποιοί που ήθελαν το ρόλο του μπαμπά της Τζέσικα Λανγκ με το σκοτεινό, πιθανόν ναζιστικό, παρελθόν. Με είχε πάρει, θυμάμαι, στο τηλέφωνο ο Κερκ Ντάγκλας - και ήταν συμπαθέστατος. Όμως, εγώ επέμεινα στον διευθυντή της Κολούμπια, ο οποίος τελικά έκανε ενέργειες στην Ουάσιγκτον και ο Άρμιν Μίλερ-Σταλ μπόρεσε να έρθει. Τώρα έχει εγκατασταθεί στην Αμερική... Μερικά πράγματα είναι λοιπόν δυνατά για κάποιους σκηνοθέτες... Ο Σκορσέζε π.χ., ο Κόπολα, ο Μπράιαν ντε Πάλμα και άλλοι επιβάλλονται στις εταιρείες.

Τηλεόραση γιατί δεν κάνατε ποτέ; Τη σνομπάρετε;

Καθόλου. Έχει πολλές δυνατότητες ως μέσο. Παλαιότερα μάλιστα είχα κάνει μια πρόταση για μια σειρά ταινιών φιξιόν με βάση επίκαιρα κοινωνικά ζητήματα. Όμως, οι υπεύθυνοι της (γαλλικής) τηλεόρασης φοβήθηκαν τις πολιτικές διαστάσεις που θα μπορούσαν να πάρουν αυτές οι ταινίες και υπαναχώρησαν. Τώρα δεν προλαβαίνω πια...

Φαίνεται πάντως να επιστρέφει στο προσκήνιο ένας κινηματογράφος με κοινωνικοπολιτικά μηνύματα και να υποχωρεί το ρεύμα των «ταινιών απόδρασης»...

Οι Αμερικανοί πάντα φρόντιζαν να έχουν ένα ηθικό άλλοθι, ακόμα και σ' αυτές τις «ταινίες φυγής», όμως ήταν τόσο επιφανειακό ώστε καταντούσε κενό. Οι λεγόμενες «entertainment movies» ήταν προϊόντα της κυρίαρχης, που λέγαμε, ιδεολογίας της οικονομικής επιτυχίας, η οποία και προωθήθηκε κατά κόρον από την τηλεόραση. Όμως η καπιταλιστική ιδεολογία ξεπέρασε τα όρια και η κατάσταση γύρισε. Έχει διαμορφωθεί λοιπόν ένα καινούργιο κοινό που ζητά πράγματι κάτι διαφορετικό, ζητά να δει κάτι από την κοινωνία του, να καταλάβει κάτι από τη ζωή του κι όχι απλώς να περάσει δυο ευχάριστες ώρες. Ζητά να ψυχαγωγηθεί με την έννοια που έδιναν οι αρχαίοι στον όρο - ζητά αγωγή της ψυχής. Το βλέπω από τις συζητήσεις που έχω με τον μικρότερο γιο μου και τους φίλους του. Είναι 18 χρόνων και ενδιαφέρεται για τα κοινωνικά ζητήματα, με έναν τρόπο όμως διαφορετικό από τον δικό μας, της γενιάς του 1968 κι έπειτα».

Τι εννοείτε;

Εμείς θεωρούσαμε ότι η λύση θα έρθει μέσα από συλλογικές κινητοποιήσεις και όργανα, π.χ. από τα κόμματα, ώσπου δυστυχώς αποδείχθηκε πως κάναμε λάθος. Οι νέοι, αντίθετα, αναζητούν απαντήσεις μέσα από μικρά σχήματα, ομάδες, που επιτρέπουν εξατομικευμένες λύσεις. Ζητούν κοινωνική δικαιοσύνη αλλά όχι όπως την εννοούσαμε εμείς, όχι την κοινωνική δικαιοσύνη στον περιορισμένο χώρο του ανεπτυγμένου κόσμου που ευαγγελίζεται την παγκοσμιοποίηση. Ποια παγκοσμιοποίηση άλλωστε, όταν τα 5 δισ. των κατοίκων του πλανήτη δεν παίρνουν μέρος σ'

Αμήν., 2002. Ο Ματιέ Κασοβίτς και ο Μισέλ Ντικοσόι.

αυτή τη γιορτή; Και φυσικά δυσπιστούν προς τους πολιτικούς, και πάλι όμως όχι με τη λογική τη δική μας, που έχουμε συμφέροντα να προστατέψουμε. Που ξεχωρίζουμε τους «καλούς» από τους «κακούς» πολιτικούς, μολονότι και οι «καλοί» έχουν μεγάλη ευθύνη εφόσον καλύπτουν τους «κακούς». Το λάθος της νεολαίας είναι ότι συγχέει τους πολιτικούς με την πολιτική και νομίζει ότι τα πράγματα μπορούν να διορθωθούν χωρίς την πολιτική. Όμως δεν μπορούν.

Η τέχνη γενικά και ο κινηματογράφος ειδικότερα μπορεί να βοηθήσει ώστε να προχωρήσουμε σε μια δικαιότερη και λιγότερο διεφθαρμένη κοινωνία;

Η τέχνη είναι η μόνη ελπίδα. Όχι επειδή μπορεί να αλλάξει άμεσα τα πράγματα -αυτό δεν μπορεί να το κάνει- αλλά επειδή μπορεί να μιλήσει για τα διάφορα προβλήματα, να τα ζωντανέψει και να τα κάνει κατανοητά στον κόσμο. Να τον ευαισθητοποιήσει. Είναι χαρακτηριστικό ότι πριν από οκτώ μήνες δέχθηκα ένα τηλεφώνημα από έναν γάλλο βουλευτή, υπεύθυνο για μια έκθεση σχετικά με τις τηλεφωνικές παρακολουθήσεις, ο οποίος με παρακάλεσε να κάνω μια ταινία για την κατάργηση της ιδιωτικής μας ζωής. Μου εξήγησε ότι οι Άγγλοι και οι Αμερικανοί έχουν ένα δίκτυο στον κόσμο για να ακούνε 90.000 τηλεφωνικές συνδιαλέξεις τη μέρα, που επιλέγονται ηλεκτρονικά, με βάση κάποιες «επικίνδυνες» λέξεις. Και με πληροφόρησε ότι υπάρχει ένα

απόρρητο σύστημα που κάνει τα κινητά τηλέφωνα, και όταν ακόμα είναι κλειστά, να λειτουργούν σαν μικρόφωνα. Αυτό το επιβεβαίωσα με κάποιους τεχνικούς εμπιστοσύνης... – αλλά δεν έκανα την ταινία. Δεν μπορώ να λειτουργήσω έτσι. Σκέπτομαι όμως: η αρχαία τραγωδία αναπτύχθηκε την περίοδο που αναπτύχθηκε και η δημοκρατία. Δεν ξέρουμε ποια επηρέασε ποιαν. Αλλά εγώ θέλω να πιστεύω ότι η τέχνη έδωσε μεγάλη ώθηση στη δημοκρατία.

«ΕΜΕΙΣ ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ» ΚΙ Ο ΚΟΣΜΟΣ

Ο Κώστας Γαβράς έφυγε νεότατος από την Ελλάδα. Ήθελε να σπουδάσει κινηματογράφο στην Αμερική αλλά, για πολιτικούς λόγους, σχετικούς με την αντιστασιακή δράση του πατέρα του, οι ΗΠΑ δεν του έδωσαν τότε βίζα. Έτσι βρέθηκε στη Γαλλία να σπουδάζει στη Σορβόννη και, έπειτα, στην περίφημη κινηματογραφική σχολή IDHEC, και να μαθητεύει δίπλα στον Ζαν Ρενουάρ και στον Ζακ Ντεμύ. Από τότε γύρισε 11 ταινίες, διακρίθηκε στην Αμερική (Όσκαρ) και στην Ευρώπη (Χρυσή Άρκτος), αναζωογόνησε τη Γαλλική Ταινιοθήκη, απέκτησε ξενική προφορά και γαλλική υπηκοότητα. Όμως, δεν έπαψε ποτέ να λέει «εμείς οι Έλληνες» και να παρακολουθεί και να υποστηρίζει το ελληνικό στοιχείο, χωρίς, ωστόσο, να χαρίζεται σε κανέναν. Όταν συναντηθήκαμε, ετοιμαζόταν να πάει σε μια συναυλία του Γιώργου Απέργη, εξεθείαζε τη νέα σκηνογραφική δουλειά του Γιάννη Κόκκου, μιλούσε για την τελευταία συνάντησή του με τον Γιώργο Χειμωνά και για το πόσο τον διασκεδάζουν τα βιβλία του Χρήστου Χωμενίδη, ήταν περιστοιχισμένος από πίνακες του Αλέκου Φασιανού και επέμενε να μιλάμε ελληνικά – κι ας αργούσε να βρει κάποιες ειδικές λέξεις. Μπορεί, λοιπόν, να κινείται σαν ένας διακεκριμένος πολίτης του κόσμου, όμως τα ελληνικά πράγματα συνεχίζουν να τον πονάνε.

«Το δράμα μας», τονίζει, «είναι, όπως έλεγε και ο Καστοριάδης, ότι η ζωή μας ορίζεται αφενός από το αρχαιοελληνικό πνεύμα που είναι συνδεδεμένο με τη δημοκρατία και, αφετέρου, από το βυζαντινό, που είναι συνδεδεμένο με την Ορθοδοξία και την εξουσία της Εκκλησίας. Αυτό δημιουργεί αυτόματα συγκρούσεις. Δεν μιλάω, βέβαια, για το θέμα των ταυτοτήτων, που σε μένα φαίνεται αυτονόητο. Διότι είναι σαφές ότι η αναγραφή του θρησκεύματος ευνοεί τον ρατσισμό. Είναι ένας τρόπος να εντοπίζονται οι Εβραίοι, οι Αλβανοί, οι άθεοι όπως εγώ κ.λπ. Το κακό είναι ότι δεν πήραν όλοι οι πολιτικοί ξεκάθαρη θέση, αφού κάποιοι ενδιαφέρονται, απ' ό,τι φαίνεται, περισσότερο για τον σταυρό του παπά της γειτονιάς τους...».

Υπάρχει, πάντως, μια στροφή του κόσμου προς τη θρησκεία, φαινόμενο που το εντοπίζουμε διεθνώς και με την άνθηση των αιρέσεων κ.λπ. Πώς το εξηγείτε;

Είναι η αντανάκλαση της απογοήτευσης του κόσμου από την πολιτική και τους πολιτικούς. Η ανάγκη του πατέρα, η ανάγκη της πίστης σε κάτι μετά την κατάρρευση, όπως λέγεται, των ιδεολογιών. Όσο θα χάνουν οι πολιτικοί την εμπιστοσύνη του κόσμου, τόσο θα την κερδίζει ο αρχιεπίσκοπος Χριστόδουλος, που προσπαθεί εναγωνίως να μιμηθεί τον πάπα. Κι ας το αρνείται.

Απ' έξω βλέπετε καλύτερα τις αδυναμίες μας, τα ελαττώματά μας...

Κοιτάξτε, πιστεύω ότι δεν έχουμε βρει τον τρόπο να προβάλλουμε τα επιτεύγματά μας. Κι από

πάνω βρίζουμε, κατακρίνουμε, κοροϊδεύουμε όποιον διακρίνεται. Η στάση που κράτησαν οι Έλληνες απέναντι στους Εβραίους κατά τη διάρκεια της Κατοχής π.χ., ήταν υποδειγματική - κι ας υπήρξαν κάποιοι ακροδεξιοί, προδότες. Παραμένει άγνωστη, όμως, γι' αυτό και επέμεινα να γίνει ταινία -που θα τη γυρίσει ο Παντελής Βούλγαρης σε δική μου παραγωγή- το βιβλίο-μαρτυρία της Ρέινα Ζιλμπέρτα *Ένα παιδί στο γκέτο της Θεσσαλονίκης* (σ.σ.: κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Ωκεανίδα) που βρίσκω συγκλονιστικό. Έχουμε έπειτα τον Αγγελόπουλο. Είναι ο άνθρωπος που έκανε γνωστό τον ελληνικό κινηματογράφο. Πόσες χώρες διαθέτουν έναν Αγγελόπουλο; Κι, όμως, συνεχώς μας ξινίζει. Είχαμε τον Καστοριάδη που άνοιξε τα μυαλά μας. Σ' όλον τον κόσμο ήταν πρώτο όνομα και τα βιβλία του δεν έπαψαν να συζητιούνται. Στην Ελλάδα, σιωπή. Ήθελε η Ελίζα Γουλανδρή να κάνει ένα μουσείο μοντέρνας τέχνης με πίνακες από την καταπληκτική συλλογή της - την έχω δει. Συνεχώς έβρισκε εμπόδια μπροστά της. Μεμψιμοιρούμε, αντί να σκεφτόμαστε ότι ένα τέτοιο μουσείο είναι «κράχτης». Τα παραδείγματα είναι τόσο πολλά και χάνονται στα βάθη της ιστορίας. Εμείς δεν δώσαμε το κώνειο στον Σωκράτη;

Έχετε, νομίζω, και προσωπική πείρα από μια πρόταση που είχατε κάνει για την Επίδαυρο...

Έβλεπα ένα μεγάλο θέαμα για την ελληνική μουσική, βασισμένο στον Τσιτσάνη, με τον Νταλάρα και άλλους πολλούς. Μου είπαν πως μόνο αρχαίο θέατρο σηκώνει ο χώρος. Μα ο Τσιτσάνης είναι κι αυτός τραγωδία, τους είπα. «Αν πούμε ναι σε σας, θα μας κατακλύσουν τέτοιες προτάσεις και τι θα κάνουμε τότε;» μου εξήγησαν. Τι να πω; Τους καταλαβαίνω. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει ότι παραιτούμαι. Η Επίδαυρος με ενδιαφέρει πάντα και έχω διάφορες ιδέες...

Και για τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 2004 ποια είναι η γνώμη σας;

Αν δεν τους πετύχουμε, θα πάμε πίσω 50 χρόνια. Θα είναι μια καταστροφή για την εικόνα της Ελλάδας, παγκοσμίως.

«Πρόσωπα 21ος Αιώνας»
Τα Νέα, 26/8/2000

Αμήν. *Τελεία και παύλα...*

Συνέντευξη στον Γιάννη Ζουμπουλάκη

Μέγα σκάνδαλο προκάλεσε στο τελευταίο Φεστιβάλ Βερολίνου η προβολή της ταινίας *Αμήν*. του Κώστα Γαβρά, όπου ο έλληνας σκηνοθέτης επανέρχεται στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου δηλώνοντας σαφώς ότι η Καθολική Εκκλησία πριν και κατά τη διάρκεια του πολέμου αδιαφόρησε με κραυγαλέο τρόπο μπροστά στον διωγμό και, εν συνεχεία, στην εξολόθρευση των Εβραίων από τους ναζιστές.

Βασισμένη στο θεατρικό έργο *Ο αντιπρόσωπος* του Ρολφ Χόχουτ, η ταινία αναφέρεται στην περίπτωση του γερμανού χημικού και αξιωματικού των Ες Ες Κουρτ Γκερστάιν (κατά τραγική ειρωνεία, του υπεύθυνου για την κατασκευή του αερίου που χρησιμοποιούνταν για τη θανάτωση των Εβραίων), ο οποίος ματαίως προσπάθησε να αποσπάσει το ενδιαφέρον του Πάπα Πίου XII ώστε ο τελευταίος να καταδικάσει τη θηριωδία.

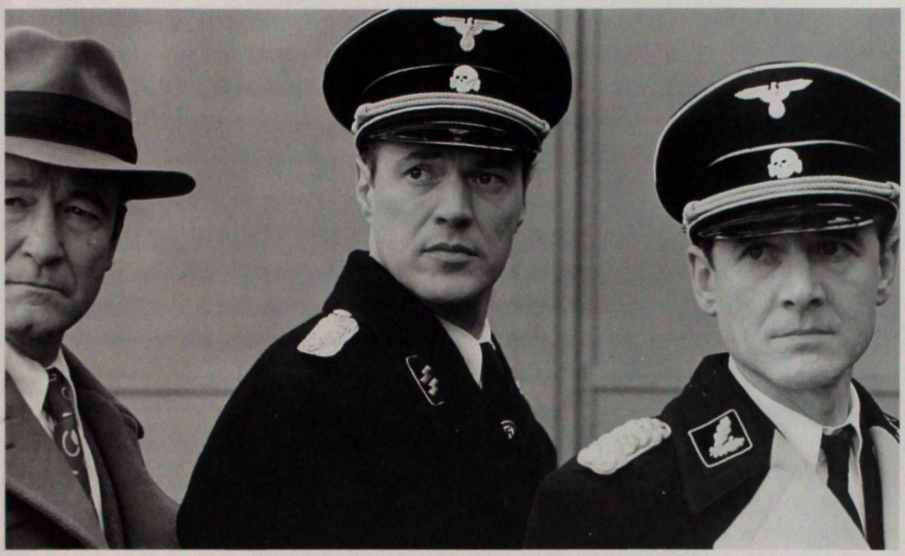
Οι αντιδράσεις εκκλησιαστικών οργανώσεων της Γαλλίας εναντίον της ταινίας υπήρξαν δριμύτατες, τόσο για την ταινία όσο και για την αφίσα της, που προκαλεί ακόμη περισσότερο, επειδή «παντρεύει» μια σβάστικα με το σταυρό. Ο Γαβράς αδιαφορεί για το αν θα καταλήξει στα δικαστήρια. Ούτως ή άλλως, από την εποχή του Ζ ώς σήμερα, είναι συνηθισμένος στις αντιδράσεις και στις συγκρούσεις που προκαλούν οι ταινίες του. «Διαφορετικά, θα ένιωθα ότι δεν είχα πετύχει το στόχο μου» δήλωσε χαρακτηριστικά. Ολόκληρη η συνέντευξη που δόθηκε στη διάρκεια του Φεστιβάλ των Καννών, στις Κάννες, έχει ως εξής:

Πότε υπέπεσε για πρώτη φορά στην αντίληψή σας το θεατρικό έργο του Ρολφ Χόχουτ;

Το είδα στο Παρίσι το 1964 με τον Μισέλ Πικολί. Είχε προκαλέσει τρομερό σκάνδαλο στην εποχή του. Οι θεατές ορμούσαν στη σκηνή και χαστούκιζαν τον ηθοποιό που έπαιζε τον Πάπα Πίο XII! Οι διαδηλώσεις και οι διαμαρτυρίες θρησκευτικών οργανώσεων έξω από το θέατρο ήταν καθημερινό φαινόμενο. Αργότερα, όταν έδειξα ενδιαφέρον για μια ταινία γύρω από το θεατρικό, έμαθα ότι τα δικαιώματα είχαν αγορασθεί από μια ιταλογαλλική εταιρεία παραγωγής. Ο Χόχουτ πίστεψε ότι πίσω της κρυβόταν ο Κάρλο Πόντι, ο οποίος όμως το αρνήθηκε. Όποια και αν είναι η αλήθεια, επί 30 χρόνια τα δικαιώματα ήταν δεσμευμένα. Αποδεσμεύθηκαν μόλις πριν από τέσσερα χρόνια, οπότε και επανήλθα με παραγωγό τον Κλοντ Μπερί.

Σκεφτήκατε ποτέ να γράψετε ένα πρωτότυπο σενάριο γύρω από το θέμα ή βρήκατε ότι το θεατρικό έργο του Χόχουτ το κάλυπτε;

Το θεατρικό ήταν κάτι παραπάνω από αρκετό. Ο Χόχουτ είχε το τεράστιο ταλέντο να συνδυάσει την ιστορία με την τέχνη και να σπάσει μια «συνωμοσία σιωπής» μέσα στην ίδια την πατρίδα του,



Αμήν., 2002. Μια ταινία για τα όρια της συλλογικής και της ατομικής ευθύνης.

τη Γερμανία. Το πρόβλημα με ένα πρωτότυπο σενάριο είναι ότι πρέπει διαρκώς να εφευρίσκεις καταστάσεις και ήρωες. Ο ήρωας Κουρτ Γκερστάιν τα λέει όλα και είναι πραγματικό πρόσωπο. Νομίζω ότι είναι σχεδόν αδύνατον να εφεύρει κανείς έναν τέτοιο ήρωα. Θα έδειχνε ψεύτικος.

Η ΔΙΑΡΚΗΣ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ ΤΟΥ Β' ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ

Πού αποδίδετε το γεγονός ότι, όπως φάνηκε εφέτος στο Φεστιβάλ Βερολίνου, έχει δημιουργηθεί μια τάση θεματικής επιστροφής του κινηματογράφου στην περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου; Προβλήθηκαν τουλάχιστον επτά ταινίες μυθοπλασίας και ντοκυμαντέρ που μας μετέφεραν στην περίοδο του πολέμου.

Ήταν τέτοια η περίοδος που νομίζω ότι δεν θα χάσει ποτέ το ενδιαφέρον της, διότι οι ανθρώπινες αντιδράσεις απέναντι στο φαινόμενο του πολέμου ήταν ποικίλες. Από τη μια πλευρά είχαμε τη χειρότερη μορφή τους, τους ναζιστές, που είχαν κυριολεκτικά κατασκευάσει μια βιομηχανία εξολόθρευσης ανθρώπων. Τουλάχιστον 40.000 στρατιώτες χρειάστηκαν για την κατασκευή, τη συντήρηση και τη λειτουργία των στρατοπέδων συγκέντρωσης. Από την άλλη πλευρά, υπήρξαν εκείνοι που δεν αντέδρασαν καθόλου δείχνοντας απόλυτη αδιαφορία. Και φυσικά, υπήρξαν εκείνοι που αντέδρασαν πολύ έντονα και το πλήρωσαν με τη ζωή τους. Η περίοδος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου μάς έδωσε ένα μόνιμο μάθημα ποικιλομορφίας ανθρώπινων συμπεριφορών κάτω από εξαιρετικά δραματικές καταστάσεις. Η γενιά μου γνώρισε από κοντά αυτή την περίοδο, αλλά οι νεότερες όλο και απομακρύνονται. Το καλό είναι ότι ο κινηματογράφος με την πάροδο των χρόνων εισχωρεί βαθύτερα σε εκείνη την περίοδο εξετάζοντάς την από διαφορετικές πλευρές.

Είναι αλήθεια ότι βοηθηθήκατε από το πρόσφατο άνοιγμα των αρχείων εκείνης της περιόδου στα οποία επί 50 χρόνια δεν υπήρχε πρόσβαση;

Εν μέρει. Τα βιβλία των ιστορικών με βοήθησαν περισσότερο. Διάβασα περίπου είκοσι αποφεύγοντας να συζητήσω με ιστορικούς, διότι πιστεύω ότι κάθε ιστορικός αντιμετωπίζει το θέμα προσωπικά. Παρατήρησα ότι, ενώ είχαν γραφτεί το καθένα από διαφορετική σκοπιά, όλα συνέκλιναν στην απόλυτη αδιαφορία του Βατικανού μπροστά στην εξολόθρευση των Εβραίων. Το Βατικανό είναι ένα εργαλείο εξουσίας. Εν προκειμένω αντέδρασε έτσι όπως θα αντιδρούσε η οποιαδήποτε πολιτεία, χωρίς θεολογικό ενδιαφέρον και με ακόμη λιγότερο ηθικό ενδιαφέρον. Ο Πάπας Πίος XII ήταν η πηγή αυτής της εξουσίας. Στην ταινία μου είναι μια αφηρημένη εικόνα, μία ακόμη φιγούρα. Η πραγματικότητα είναι το περιβάλλον του, οι τελετές, τα λόγια... Ο ρόλος που πρέπει να έχει η θρησκεία στις ανθρώπινες κοινωνίες είναι εκείνος της προσφοράς ήθους και ηθικής δύναμης – και κατά την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, όπως και σε πολλές άλλες περιόδους, η Εκκλησία δεν έπαιξε καθόλου το ρόλο της.

Τι νομίζετε ότι θα μπορούσε να είχε συμβεί αν η Εκκλησία είχε πάρει θέση για τον διωγμό των Εβραίων από τους ναζί πριν από την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου;

Εδώ υπάρχει ένα μυστήριο. Σε πολλές συγκλήτους κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, πριν από την εξολόθρευση, ο τότε Πάπας Πίος XI είχε πάρει θέση εναντίον των ναζιστών. Το 1939, λίγο πριν από την προετοιμασία μιας μεγάλης συγκλήτου όπου επρόκειτο να μιλήσει με σκληρά λόγια εναντίον του ναζισμού, ο Πίος XI πέθανε από καρδιακή προσβολή. Πολλοί αποδίδουν το θάνατό του σε δολοφονία, διότι ο γιατρός του ήταν ο πατέρας της Κλάρα Πετάτσι, ερωμένης του Μουσολίνι. Τον Μάρτιο εκείνης της χρονιάς εξελέγη Πάπας ο Πίος XII. Από τότε το ζήτημα των Εβραίων αποσιωπάται. Πάντως, μετά τη λήξη του πολέμου, ο Αντενάουερ δήλωσε ότι, αν οι γερμανοί ιερείς είχαν ξεσηκωθεί για να βοηθήσουν τους Εβραίους, η εξολόθρευση πιθανόν να είχε αποφευχθεί. Ήταν μια ευκαιρία που δόθηκε στην Εκκλησία για να σώσει την ψυχή της – και δεν την έσωσε.

Στη συνέντευξη Τύπου που δώσατε στο πλαίσιο της προβολής της ταινίας σας είπατε ότι από πολύ νωρίς στη ζωή σας καταλάβατε ότι τα όσα διδάσκει η Εκκλησία δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα. Πότε και με ποια αφορμή το νιώσατε για πρώτη φορά;

Στην περίοδο του Εμφυλίου, στην Ελλάδα, όταν ο πατέρας μου ήταν μέλος της Αντίστασης με το ΕΑΜ. Ήταν γνωστό στο σπίτι μας ότι η Εκκλησία είχε ταχθεί με τη μια πλευρά. Τότε άρχισα για πρώτη φορά να αμφισβητώ το ρόλο της.

Σε τι εκτίμηση έχετε το ρόλο της Εκκλησίας σήμερα;

Δεν μπορείς να μιλήσεις για την Εκκλησία γενικώς. Ποια Εκκλησία; Δείτε τι συμβαίνει στους ορθοδόξους. Δεν υπάρχει τίποτε κοινό ανάμεσα στους Σέρβους, στους Έλληνες, στους Ρώσους κ.ο.κ. Σε ό,τι αφορά τους καθολικούς, η γαλλική Εκκλησία είναι σαφώς πιο «προχωρημένη» από το Βατικανό. Για παράδειγμα, το Βατικανό μιλάει εναντίον των ομοφυλόφιλων την ώρα που η γαλλική Εκκλησία υποστηρίζει ότι αποτελούν μέρος της κοινωνίας μας. Στη Λατινική Αμερική οι ιερείς λένε ότι δεν τους ενδιαφέρει η φτώχια στη γη αλλά η σωτηρία της ψυχής για μια θέση

στον Παράδεισο. Άντε να πείσεις σήμερα τους Αργεντινούς ότι σημασία έχει η σωτηρία της ψυχής τους και όχι η φτώχια που τους έβγαλε στους δρόμους γιατί μαστίζει τη ζωή τους. Για ποια Εκκλησία μού μιλάτε;

Πιστεύετε στο θεό;
Όχι. Προσπαθώ να τον φθάσω, να τον βρω κάπου... Αλλά δεν τον βρίσκω πουθενά.

Αντιμετωπίσατε προβλήματα κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων από την Καθολική Εκκλησία;
Όχι, κανένα. Γυρίσαμε την ταινία στη Ρουμανία και, καθώς οι Ρουμάνοι είναι χριστιανοί ορθόδοξοι, όπως καταλαβαίνετε... Ακόμη και στη Ρώμη όμως η άδεια για κάποια γυρίσματα μας παραχωρήθηκε αμέσως. Τώρα, βεβαίως, η Εκκλησία αντιδρά.

«ΕΝΑ ΠΟΣΤΕΡ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΤΡΑΒΑ ΤΗΝ ΠΡΟΣΟΧΗ»

Ποιο ρόλο έπαιξε η περίφημη πια αφίσα της ταινίας;
Έχει όντως προκαλέσει μεγάλες συζητήσεις στη Γαλλία. Πολλές εκκλησιαστικές οργανώσεις έχουν ξεσηκωθεί απαιτώντας την απόσυρσή της, διότι παρουσιάζει τη σβάστικα σαν τον σταυρό του Χριστού. Τις προάλλες μάλιστα χρειάστηκε να κάνω μια ανακοίνωση Τύπου για να απαντήσω στη δική τους. Η απάντησή μου, εκτός από το ότι ένα πόστερ κατασκευάζεται για να τραβήξει την προσοχή, είναι πως το συγκεκριμένο αντιπροσωπεύει απολύτως το θέμα της ταινίας. Σε ό,τι αφορά το σεβασμό που πρέπει να έχει κανείς μπροστά στο σταυρό του Χριστού, το μήνυμα του πόστερ είναι ότι επί δέκα χρόνια η Καθολική Εκκλησία «συγκατοίκησε» με τους ναζί χωρίς κανένας να παραπονεθεί. Ακόμα και σήμερα ο σταυρός του Χριστού δεν χαίρει σεβασμού από τους ίδιους τους ιερείς.

Γιατί επιλέξατε ως σχεδιαστή της αφίσας τον Ολιβιέρο Τοσκάνι, πρώην φωτογράφο των προκλητικών διαφημιστικών αφισών της Benetton;
Το ότι η Benetton τον απέλυσε επειδή τόλμησε να λάβει μέρος σε μια καμπάνια εναντίον της ήταν ένας από τους λόγους που τον επέλεξα. Όταν κάναμε γυρίσματα στη Ρώμη τον κάλεσα για φαγητό και του πρότεινα την ιδέα του σχεδιασμού της αφίσας, διότι με ενδιέφερε η άποψη ενός Ιταλού. Οι πρώτες φωτογραφίες δεν με ικανοποίησαν. Μια ημέρα έλαβα στο φαξ μου την αφίσα της ταινίας που τελικά κυκλοφόρησε. Δεν άρεσε μόνο σε εμένα αλλά και σε όλους όσους την έδειξα. Από τα παιδιά μου, που είναι μικρά σε ηλικία, ώς τους ανθρώπους της παραγωγής. Πρόβλημα με την αφίσα δεν είχε καν η επιτροπή λογοκρισίας, η οποία την ενέκρινε προτού τυπωθεί.

Γιατί βάλατε μια τελεία μετά τη λέξη του τίτλου Αμήν.*;*
Δεν λέμε στην Ελλάδα «τελεία και παύλα»;

Το Βήμα, 24/02/2002

Η καθολική σιωπή

Συνέντευξη στον Βασίλη Βασιλικό

Τον Κώστα Γαβρά τον γνωρίζω εδώ και 35 ακριβώς χρόνια. Δηλαδή ανταμώσαμε στη Ρώμη το Μάη του 1967, ένα μήνα μετά την αποφράδα ημέρα της 21ης Απριλίου του ίδιου έτους. Όταν επιδίωξα τη συνέντευξη μαζί του που θα διαβάσετε παρακάτω, ο Κώστας κατακλυζόταν από συνεντεύξεις, λόγω της τελευταίας του ταινίας *Αμήν*. που έβγαινε τότε στο Παρίσι. Βρήκε όμως το χρόνο, ανάμεσα σε δύο τηλεοπτικά κανάλια που είχαν στηθεί από τα ξημερώματα έξω από το σπίτι του, να μου παραχωρήσει τη συνέντευξη που του είχα ζητήσει. Ο θόρυβος είχε ξεκινήσει με την αφίσα που ως εικός είχε προηγηθεί της ταινίας. «Όχι» μου απαντά ο Κώστας. «Η ταινία είχε προηγηθεί της αφίσας. Το φιλμ το είχαμε δείξει σε ορισμένα περιοδικά από το Δεκέμβριο κιόλας του 2001. Η αφίσα βγήκε τέλος Ιανουαρίου του 2002. Καταλαβαίνεις, για μερικούς η αφίσα ήταν η δικαιολογία για να χτυπήσουν το φιλμ. Για να πουν ότι ο σταυρός του Χριστού και η σβάστικα είναι το ίδιο πράγμα».

Εγώ δεν είδα τη σχέση των δύο. Η σβάστικα συνήθως παρουσιάζεται λοξά. Ο σταυρός καθέτως. Η αφίσα είχε τη σβάστικα καθέτως -εντάξει, με ένα πόδι που της έλειπε- αλλά ούτε προς στιγμήν ο νους μου δεν πήγε στο σταυρό. Πώς γίνηκε αυτή η άγρια μυθολογία;

Αυτή ήταν και η άποψη των δικαστών που μας αθώωσαν. Δεν βρήκαν αυτή την εσωτερική σχέση. Όμως, όποιος έχει τη μύγα μυγιάζεται, έτσι δεν το λέμε στην Ελλάδα; Πριν από λίγες μέρες ακόμα έβλεπα έναν ιερέα ο οποίος ευλογούσε τα ελικόπτερα που πήγαιναν να χτυπήσουν τους Ταλιμπάν που απόμειναν ζωντανοί. Πάντα άλλωστε αυτό δε γινόταν; Η όποια θρησκεία ευλογεί τους «ιερούς» γι' αυτήν πολέμους και τους εμφυλίους.

Ο Κώστας δεν πίνει, δεν καπνίζει, ακόμα και πρωινός αποφεύγει τον καφέ. Πίνει το ευγενέστερο τσάι.

Το Αμήν. Βασίζεται στο περίφημο θεατρικό έργο του Χόχουτ, Ο Αντιπρόσωπος ***(του Θεού επί της Γης, εννοείται, που δεν είναι άλλος από τον Πάπα, για τους καθολικούς). Είδε ο Χόχουτ την ταινία σου; Θέλω να πω, ζει ακόμα;***

Ζει και είναι ακμαιότατος και την είδε κι ενθουσιάστηκε. Είναι αλήθεια ότι η ταινία απομακρύνθηκε από το θεατρικό του. Στον *Αντιπρόσωπο* κεντρικός χαρακτήρας του έργου είναι ο ίδιος ο Πάπας. Στην ταινία είναι ο ναζί αξιωματικός. Στο στόμα του Πάπα έβαλα μόνο όσα εξακριβωμένα είχε πει. Στο θεατρικό υπάρχει η προσπάθεια του Πάπα να δικαιολογήσει την Καθολική Εκκλησία για τη στάση της στην κρίσιμη αυτή περίοδο του πολέμου, συζητώντας κυρίως με τον νεαρό παπά.

Αμήν., 2002. Το Ολοκαύτωμα και η συνενοχή της Καθολικής Εκκλησίας.

Τότε, θυμάμαι, το 1963, είχε γίνει σάλος με το έργο του Χόχουτ.
Τόσο, που υποχρεώθηκε το Βατικανό να βγάλει στο φως τα αρχεία του, τα οποία όμως σταματούσαν περιέργως στο 1939. Ο σημερινός Πάπας, πιο έξυπνος, εδώ και τέσσερα χρόνια δημιούργησε μια μεικτή επιτροπή από ιστορικούς (ανάμεσά τους και Εβραίοι), η οποία δούλεψε χρόνια πάνω στα αρχεία του πολέμου. Όμως, στο τέλος κατέληξε πως δεν μπορεί να βγει οριστικό συμπέρασμα που να καταδικάζει εκείνον τον Πάπα, γιατί έλειπαν, μυστηριωδώς, πολλά ντοκουμέντα.

Το πρόβλημα μένει τελικά χωρίς λύση. Ένας άγγλος συγγραφέας έβγαλε πρόσφατα ένα βιβλίο όπου κατηγορεί τον Πάπα ως ναζί. Αυτός φτάνει στο άλλο άκρο. Εγώ δεν πολυπιστεύω σε αυτή την εκδοχή. Νομίζω πως ο Πάπας ήταν γερμανόφιλος. Είχε περάσει κάπου 12 χρόνια στη Γερμανία νούντσιος. Μιλούσε άπταιστα γερμανικά, είχε πολλούς φίλους Γερμανούς. Ωστόσο, στην ταινία μου ο Πάπας δεν είναι το πρόβλημα, αλλά μέρος του. Το πρόβλημα είναι η καθολική -όχι με τη θρησκευτική έννοια- σιωπή εκείνη την εποχή. Ο Ρούσβελτ δεν είπε τίποτα, ενώ ήξερε. Οι Άγγλοι δεν έκαναν τίποτα, ενώ γνώριζαν. Αυτό που με εκνεύρισε ήταν ότι το πρόβλημα ματατέθηκε. Και εκμεταλλεύτηκαν την αφίσα για να μιλήσουν για το φιλμ.

Κατ' αρχάς δυο άνθρωποι ήταν τότε ενάντια στον Χίτλερ. Ο Τσόρτσιλ και ο Ντε Γκωλ. Ήταν οι μόνοι που έλεγαν πως πρέπει να εξαφανίσουμε από προσώπου Γης τους ναζί. Οι άλλοι κρυφοέλπιζαν ότι ο Χίτλερ θα καταστρέψει τη Σοβιετική Ένωση. Το πρόβλημά τους ήταν ο κομμουνισμός. Αν ο Χίτλερ το πετύχαινε αυτό, θα τα έβρισκαν μαζί του. Καθώς όμως απέτυχε, στράφηκαν εναντίον του.

Έχουμε όλοι δει πολλές ταινίες και ντοκιμαντέρ για το Ολοκαύτωμα. Πρώτη φορά όμως κατάλαβα πώς ακριβώς γίνονται οι μαζικές δολοφονίες.

Οι ναζί είχαν δοκιμάσει πολλούς τρόπους για να στήσουν τη βιομηχανία θανάτου. Πρώτα με τους σωλήνες εξατμίσεων των αυτοκινήτων, από όπου περνούσαν τα δηλητηριώδη αέρια, έπειτα με παλιές μηχανές υποβρυχίων. Τα αποτελέσματα για αυτούς δεν ήσαν ικανοποιητικά. Έτσι, αποφάσισαν να μαντρώνουν τους μελλοθάνατους σε παράγκες, όπου χωρούσαν 300 - 400 άτομα και, από την οροφή, όπως δείχνει κι η ταινία, έριχναν τα κουτιά με το «Zyclon-B», από την ελληνική λέξη «κυκλώνας», που σκότωνε σχεδόν ακαριαία. Στο σενάριο υπήρχε ένας διάλογος που εξηγούσε τον τρόπο, μα τραβούσε πολύ και τον έκοψα. Προσπάθησα να δείξω τα προβλήματα που είχαν για να στήσουν αυτή τη βιομηχανία, καθώς βιάζονταν – είχαν εκατομμύρια να ξεπαστρέψουν.

Το ερώτημά μου σε όλη τη διάρκεια της ταινίας ήταν γιατί ο γερμανός αξιωματικός, ο πρωταγωνιστής ουσιαστικά, δεν παραιτείται, δεν εξαφανίζεται.

Μπορούσε. Αλλά η απόφασή του ήταν να παραμείνει για να γίνει μάρτυρας. Ήξερε ότι οι άλλοι δεν θα μαρτυρούσαν ποτέ. Ήταν τόσο πολύ μέσα στα πράγματα, που ήταν ένοχοι συγχρόνως. Όταν παραδόθηκε στους Γάλλους έγραψε αναφορές στα γαλλικά, στα αγγλικά, στα γερμανικά. Τις έδωσε παντού. Κανένας δεν τον πίστευε τότε. Όλοι έλεγαν πως ήταν ένας παλαβός που προσπαθούσε να δικαιολογηθεί για αυτά που είχε κάνει.

Εκείνες τις μέρες στη Σινεματέκ του Παρισιού γινόταν μια μεγάλη αναδρομική προβολή των ταινιών του. Με αυτή την αφορμή σκέφτηκα να κάνουμε μια αναδρομή γι' αυτές μαζί. Καλά, για το *Διαμέρισμα δολοφόνων* δεν λέω τίποτα. Είναι μια πρωτότυπη αστυνομική ταινία, από τις καλύτερες που έχω δει. Σαράντα χρόνια μετά, τη θυμάμαι σαν να την είδα χτες. Στην ταινία αυτή παίζουν όλοι οι ηθοποιοί που θα χρησιμοποιήσει μετά και στις άλλες ταινίες του (Σινιορέ, Τρεντινιάν, Μοντάν, Περέν κ.λπ.). Γιατί στη ουσία είναι μια παρέα φίλων.

Αλλά στην επόμενη (*Μακί, τα λιοντάρια της κολάσεως*) υπάρχει μια έκπληξη. Συμβαίνει στο βουνό και οι αντάρτες, οι Μακί (πρωταγωνιστής είναι ο Μισέλ Πικολί), κατεβάζουν τα παντελόνια των χωροφυλάκων.

«Το γεγονός ότι δεν μπορούσα να κάνω μια ταινία για την ελληνική αντίσταση τότε (1965) με έκανε να βγάλω τα απωθημένα μου με τους γάλλους μπάτσους. Ήταν αυτά που είχα ζήσει κι εγώ από μικρό παιδί στην Κατοχή, πάνω στα βουνά. Είχαμε πάει σε ένα χωριό στη Γορτυνία, στα Λουτρά Ηραίας, όπου γεννήθηκα, και κάθε βράδυ ήταν γιορτή. Περνούσαν κάτι νέα παιδιά, που οι άλλοι τους λέγανε αντάρτες, με πιστόλια, με άλογα. Καμιά φορά είχαν και έναν ασύρματο και μας μάζευαν εμάς τα πιτσιρίκια στην πλατεία του χωριού, να ακούσουμε το BBC. Θυμάμαι έναν ψηλό άντρα με καταγάλανα μάτια που κουβαλούσε ένα θεόρατο ασύρματο και μας έλεγε: "Ελάτε παιδία, ν' ακούσετε Λονδίνο..."».

Ακολουθεί το Ζ και, μετά, η Ομολογία.

Με την *Ομολογία* είχαμε τις ίδιες επιθέσεις που κάνουν σήμερα στο *Αμήν*. Οι κομμουνιστές έλεγαν πως όλα αυτά που συμβαίνουν στην ταινία -δηλαδή οι κατασκευασμένες ομολογίες των κατηγορουμένων– είναι ψέματα. Εκείνη την εποχή, τα κομμουνιστικά κόμματα ανά τον κόσμο

Μακί, τα λιοντάρια της κολάσεως, 1967.

περνούσαν μια δύσκολη περίοδο, μετά την εισβολή των σοβιετικών τανκς στην Πράγα, τον Αύγουστο του 1968. Και η ταινία μου αυτή έδινε μια πολύ αρνητική εικόνα. Το Ζ, που ήταν εναντίον των δικτατοριών της Δεξιάς, μέσα σε λίγους μήνες είχε ξεχαστεί. Τους κομμουνιστές τούς ενόχλησε αφάνταστα η *Ομολογία*. Μάλιστα στη Χιλή, τρία χρόνια μετά, όταν γυρνούσα την άλλη ταινία μου, την *Κατάσταση πολιορκίας*, μερικοί αριστεροί ηθοποιοί ήθελαν να παρατήσουν τα γυρίσματα και να φύγουν. Είχαν πάρει εντολή από το κόμμα να μη συνεργαστούν μαζί μου. Με έσωσε όμως ο ίδιος ο Αλιέντε.

Είχα μιλήσει για το πρόβλημα –ξέρεις τι είναι να σταματάς μια ταινία που έχεις ήδη αρχίσει;– σε έναν στενό φίλο του προέδρου Αλιέντε, στον Ολιβάρες, που σκοτώθηκε αργότερα στο πραξικόπημα του Πινοσέτ. Κι ένα βράδυ βρίσκω ένα μήνυμα στο ξενοδοχείο μου ότι ο πρόεδρος με καλούσε σε δείπνο. Πήγα. Είχε περίπου καμιά δεκαριά ακόμα καλεσμένους, όλοι υπουργοί στην κυβέρνησή του. Κι εκεί ο Αλιέντε, εις επήκοον όλων, μου είπε: «Είμαι πολύ ευχαριστημένος που βρίσκεσαι στη Χιλή. Διάβασα το σενάριο της ταινίας σου. Αυτή η ταινία είναι απαραίτητο να γίνει. Εδώ, στη Χιλή». Το είπε αυτό πολύ δυνατά. Έκτοτε σταμάτησαν οι διαμαρτυρίες. Όταν έφυγαν οι άλλοι, μείναμε οι δυο μας και τα τσούζαμε...

Μα εσύ δεν πίνεις...

Κοντά του δεν μπορούσα να μην πιω λίγο. Μείναμε φίλοι ώς το τέλος. Και με τη γυναίκα του και

με την κόρη του αγαπιόμαστε πάντα. Όχι αυτή που γράφει βιβλία. Ιζαμπέλ Αλιέντε τη λένε κι αυτή. Αλλά η συγγραφέας είναι η ανιψιά του. Αυτό που δεν ξέρει ο πολύς κόσμος είναι ότι ο τάφος του, για όσα χρόνια δικτατόρευε ο Πινοσέτ, ήταν μυστικός. Κανείς δεν γνώριζε πού ήταν θαμμένος. Μόνο όταν έπεσε ο Πινοσέτ έκαναν τη μετακομιδή σ' έναν επίσημο τάφο. Τότε, στη Γαλλία, πρωθυπουργός ήταν ο Ροκάρ και με κάλεσε μαζί του για την τελετή. Πήγαμε με ειδικό αεροπλάνο για πέντε ώρες όλο κι όλο. Όλη η Χιλή είχε ξεχυθεί στους δρόμους. Από τον μυστικό τάφο στον καθεδρικό ναό και, από εκεί, στο κοιμητήριο. Χιλιάδες κόσμος. Πολλοί με αναγνώριζαν και φώναζαν το όνομά μου. Ακόμα δεν είχε τελειώσει η κυριαρχία του Πινοσέτ και με αυτό τον τρόπο εκδήλωναν τα συναισθήματά τους. Ήταν πολύ συγκινητικό.

Ποιο ήταν το πραγματικό περιστατικό που σου ενέπνευσε την Κατάσταση πολιορκίας*;*
Η δολοφονία ενός πράκτορα της CIA, του Νταν Μιτριόνε, στη Λατινική Αμερική. Τον είχαν συλλάβει οι αντάρτες των πόλεων και απειλούσαν πως θα τον σκότωναν, αν δεν απελευθέρωναν φυλακισμένους γκεριγιέρος. Τους Τουπαμάρος, όπως τους έλεγαν. Όπως ήταν αναμενόμενο, η κυβέρνηση δεν ενέδωσε και αυτοί σκότωσαν τον Νταν Μιτριόνε. Από κει και έπειτα ξεκίνησε και η κατηφόρα του κινήματος.

Τι σχέση είχε ο Νταν Μιτριόνε με τον «δικό μας» Πιουριφόι;
Καμιά, πλην του ότι και οι δύο, ο ένας γενικός πρόξενος στη Θεσσαλονίκη της μετεμφυλιακής περιόδου, ο άλλος πρέσβης στη Λατινική Αμερική, ήταν πρωτίστως πράκτορες της CIA. Και τον Πιουριφόι τον σκότωσαν στην Ταϊλάνδη με τη μέθοδο της νταλίκας. Δηλαδή ένα φορτηγό τον στρίμωξε και έκανε το αυτοκίνητό του να πέσει στον γκρεμό.

Οι ταινίες σου αποτελούν μια τοιχογραφία του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα. Ειδικό δικαστήριο, Αγνοούμενος, Χάννα Κ., *μια ταινία που έβαζε το μαχαίρι στο κόκαλο γι' αυτά που συμβαίνουν στην Παλαιστίνη. Θυμάμαι ότι οι αμερικανικές εφημερίδες ούτε τη διαφημιστική καταχώριση δεν δέχονταν, αν και ήταν επί πληρωμή. Ωστόσο οι ταινίες που εγώ θεωρώ πολύ σημαντικές είναι αυτές που γύρισες στις ΗΠΑ.* Betrayed (Το στίγμα της προδοσίας), Μουσικό κουτί, Mad City. *Ειδικά το* Betrayed *(προδομένος/-η, η αμφισημία του τίτλου ήταν και το σασπένς της ταινίας) αντιγράφηκε έξι μήνες μετά την προβολή του από το* Ο Μισισιπής καίγεται.
Ναι, πολλοί μού λένε, «πολύ μας άρεσε η ταινία σας *Ο Μισισιπής καίγεται*», και μού διηγούνται την ιστορία της δικής μου ταινίας.

Πώς έγινε αυτό;
Άσ' τα, μην τα συζητάμε. Συμβαίνουν αυτά. Μια καλή αντιγραφή μερικές φορές εξαφανίζει το πρωτότυπο.

Ο Κώστας δεν θέλει να συνεχίσει αυτή την ιστορία. Φως φανάρι ότι του είναι πολύ ενοχλητική. Ξαναγυρίζω στο *Αμήν*.

Πες μου για τις σκηνές στο Βατικανό...

Ζ, 1969. Πριν απ' όλα, εναντίον της δικτατορίας των συνταγματαρχών στην Ελλάδα.

Γυρίστηκαν στο «Σπίτι του Λαού», που είχε χτίσει ο Τσαουσέσκου, το δεύτερο μεγαλύτερο κτίριο στον κόσμο μετά το Πεντάγωνο. Καλύπτει ένα χώρο 300.000 τ.μ. Εκεί είχε σκοπό να στεγάσει όλες τις υπηρεσίες του κράτους. Προηγουμένως όμως κατεδάφισε παραδοσιακές γειτονιές και βυζαντινές εκκλησίες για να χτίσει αυτό το παλάτι που κατ' ευφημισμόν το έλεγε «Σπίτι του Λαού», όλο με μάρμαρο, καλοφτιαγμένο ξύλο, χρυσοποίκιλτα... Μια χλιδή άνευ προηγουμένου. Για να το μεταμορφώσουμε σε Βατικανό, δεν είχαμε παρά να επαλείψουμε τα μάρμαρα με χρώμα και να βάλουμε μερικά αντίγραφα πινάκων της Αναγέννησης. Πρώτη φορά επιτράπηκε να γυριστεί ταινία σε αυτό το μέρος.

Αλλά οι Ρουμάνοι είναι πολύ φιλέλληνες. Από τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας, τον Ιλιέσκου, και τον πρωθυπουργό, μέχρι τον απλό πολίτη. Τους αρέσουν οι Έλληνες, πολλοί μιλούν ελληνικά, έρχονται στην Ελλάδα για διακοπές. Κάθε φορά που τους ζητούσα κάτι, αμέσως το είχαν στη διάθεσή μου. Μια μέρα ήμουν μπροστά σε ένα κτίριο όπου ήθελα να γυρίσω μια σκηνή του έργου. Κατά τύχην περνά ένα αυτοκίνητο που συνόδευαν μοτοσικλετιστές και σταματά μπροστά μου. Κατεβαίνει ένας κύριος, μου λέει ότι είναι ο πρωθυπουργός της χώρας, με χαιρετά θερμά και με ρωτάει γιατί κοιτάζω το κτίριο. Του εξηγώ το λόγο και μου απαντά αμέσως: «έχετε την άδεια»... Εκεί γύρισα την αρχή του φιλμ. Πριν φύγει μου δίνει και την κάρτα του. «Ό,τι χρειαστείτε», μου λέει, «ο υπεύθυνος του γραφείου μου είναι στη διάθεσή σας». Οι Έλληνες έχουν κάνει επενδύσεις δισεκατομμυρίων στη Ρουμανία. Το ξενοδοχείο όπου έμενα ήταν γεμάτο από

Έλληνες. Με χαιρετούσαν, όλο «τι κάνετε κύριε Γαβρά;», «πότε θα μας έρθετε στην Ελλάδα, να γυρίσετε καμιά ταινία»...

Αλήθεια, πότε;
Μια καλή ιστορία, σύγχρονη, ενδιαφέρουσα. Αυτό μου λείπει. Μου στέλνουν πολλά βιβλία από την Ελλάδα. Αλλά το θέμα; Γράψτε μας καμιά καλή ιστορία κύριε Βασιλικέ...

Έγραψα το Κ... Ξέρω ότι από παλιά ήθελες να κάνεις μια ταινία με τον Άρη Βελουχιώτη – ένας θείος σου ήταν κοντά του. Τώρα υπάρχει το τελικό βιβλίο για αυτή τη θρυλική μορφή, ο Άρης, ο αρχηγός των ατάκτων *του Διονύση Χαριτόπουλου.*
Το διάβασα. Πρόκειται για μια πολύ καλή δουλειά. Του τηλεφώνησα για να του το πω εξάλλου. Βέβαια όλα ξεκινούν από το θείο μου, τον Γιάννη τον Σφυρή, τον αδελφό της μητέρας μου – Γαρδικιώτης ήταν το όνομά του στο βουνό. Ήταν κοντά στον Άρη – ο Χαριτόπουλος δεν το λέει ανοιχτά, αλλά το υπονοεί. Τον «καθάρισε» ο Άρης. Τεράστια προσωπικότητα ο Άρης Βελουχιώτης και η σχέση του με το ΚΚΕ πολύ ενδιαφέρουσα. Αλλά αυτό που με απασχολεί σε μια ταινία είναι να μην έχει ανεκδοτολογικό χαρακτήρα, αλλά ένα φόντο ή θέμα παγκόσμιο. Το ενδιαφέρον με τον Άρη είναι η τοποθέτησή του ενάντια στο Ζαχαριάδη, ενάντια στο κομμουνιστικό κόμμα. Αλλά είναι πολύ δύσκολο να καταλάβει κανείς σήμερα το κλίμα εκείνης της εποχής και να το κάνει αποδεκτό, χωρίς να καταστραφεί ο χαρακτήρας του Άρη. Θα πρέπει να βρεθεί τρόπος να εξηγηθεί πως η ανθρώπινη ζωή στοίχιζε φθηνά τότε. Οι άνθρωποι αλληλοσκοτώνονταν με ευκολία. Σε ενοχλούσε κάποιος, τον χτυπούσες και τελείωνες. Αυτό είναι το βασικό θέμα όλης της Κατοχής. Η ιδεολογία του κόμματος ήταν για μια δικαιότερη κοινωνία, η συμπεριφορά του όμως ήταν εντελώς αντίθετη. Φυσικά ο Άρης ήταν η εξαίρεση του κανόνα. Και το βιβλίο του Χαριτόπουλου, το ξαναλέω, είναι εκπληκτικό. Μόλις βρω τον «κρίκο» που θα το ενώνει μ' ένα φόντο παγκόσμιο θα...

Ο χρόνος πιέζει και απ' έξω τα τηλεοπτικά συνεργεία έχουν αρχίσει ήδη να εκνευρίζονται. Κλείνω το μαγνητόφωνο και αποχαιρετώ το διάσημο συμπατριώτη μας, μέχρι την επόμενη φορά που θα ξαναβρεθούμε.

Esquire (ελλ. έκδοση), τχ. 3, Μάιος 2002.

Η αλήθεια και τα κόμματα

Ο Jorge Semprun συζητεί με τον François Poulle

Ο Χόρχε Σεμπρούν έχει επί μακρόν μιλήσει για τη φύση της εργασίας του με τον Κώστα Γαβρά ήδη από τις πρώτες προβολές του *Ζ* και της *Ομολογίας*. Του ζητήσαμε λοιπόν, στη συνέντευξη το κείμενο της οποίας ακολουθεί, να μας μιλήσει περισσότερο για την πνευματική του διαδρομή και, κυρίως, για τη συνάντησή του με το σινεμά του Κώστα Γαβρά, που σημάδεψε μια εποχή ιδιαίτερα δυνατής συγγένειας μεταξύ ιδεολογίας και κινηματογράφου.

Ξεκινήσατε να γράφετε σαράντα χρόνων;

Ναι, γιατί πριν κάνω πολιτικό σινεμά έκανα πολιτική χωρίς σινεμά. Στρατεύθηκα για πρώτη φορά στη Γαλλία, στην Αντίσταση. Στο εσωτερικό ενός δικτύου που αποκαλούνταν Δράση Ζαν-Μαρί και υποδεχόταν όπλα και αλεξιπτωτιστές. Μετά, όπως συμβαίνει πάντα, μας κατέδωσαν και εμένα με συνέλαβαν στην Ιόν. Έφυγα από τη φυλακή της Οξέρ τέλη του 1943 και τέλη Ιανουαρίου του 1944 έφτασα στο στρατόπεδο του Μπούχενβαλντ. Συνέχισα την αντίσταση εκεί. Με αποτέλεσμα, μετά τον πόλεμο, να βρεθώ ενεργό μέλος του ισπανικού Κομμουνιστικού Κόμματος στην παρανομία, περίπου ώς το 1962-63. Τότε γινόταν ολόκληρη σειρά συζητήσεων αλλά και μια διαδικασία διαγραφών. Η δουλειά μου ως μόνιμου ενεργού μέλους σταμάτησε μετά τη διαγραφή μου, το 1964.

Το *Μεγάλο ταξίδι*, που ήταν το πρώτο μου βιβλίο -γιατί ώς τότε είχα γράψει πολύ αλλά μικρά αποσπάσματα, μικρά ποιήματα, πράγματα που έσκιζα αμέσως-, τοποθετείται σ' αυτή την καμπή της ζωής μου μεταξύ πολιτικής και λογοτεχνίας. Τον καιρό που το έγραφα, καθώς συμμετείχα ακόμη στη διεύθυνση του ΚΚ Ισπανίας, ζούσα στην παρανομία στη Μαδρίτη, σε ένα διαμέρισμα που είχε προβλέψει, αγοράσει και οργανώσει το κόμμα για να διαθέτουν τα στελέχη ένα ασφαλές μέρος. Το διαμέρισμα αυτό το κρατούσε ένα ζευγάρι: η γυναίκα φρόντιζε το σπίτι και ο άνδρας δούλευε σοφέρ του οικοδεσπότη. Αλλά ήταν εντελώς αποκομμένοι από όλη την οργάνωση του κόμματος. Η μόνη τους αποστολή ήταν να κρατούν το διαμέρισμα στη διάθεση των ανθρώπων που τους έστελναν και να αγνοούν τα πάντα. Επομένως, για όλο το διάστημα που έμεινα εκεί, δεν έμαθαν ούτε το ψευδώνυμό μου ούτε τη θέση μου στην ιεραρχία του κόμματος. Αλλά έτυχε ο άντρας αυτός να έχει υπάρξει στρατιώτης του Δημοκρατικού Στρατού, μετά πρόσφυγας στη Γαλλία, μετά τον είχαν συλλάβει οι Γερμανοί, και τέλος τον είχαν εκτοπίσει σε ένα ιδιαίτερα σκληρό στρατόπεδο, το Μαουτχάουζεν στην Αυστρία. Μου μιλούσε ασταμάτητα γι' αυτό το στρατόπεδο και τα όσα είχε υποφέρει εκεί χωρίς να υποψιάζεται ότι κι εγώ είχα επίσης γνωρίσει ένα παρόμοιο στρατόπεδο. Κι εγώ δεν μπορούσα να του πω: «Ναι ξέρω. Κι εγώ το γνώρισα αυτό» ή το αντίθετο: «Εδώ πρέπει να έχεις λάθος. Δεν ήταν σίγουρα έτσι». Γιατί όσο πιο πολύ τον ά-

κουγα, τόσο περισσότερο με εντυπωσίαζε η ανικανότητά του να επικοινωνήσει όλη τη φρίκη της εμπειρίας του. Συνειδητοποίησα λοιπόν ότι ορισμένα πράγματα δεν είναι δυνατό να περάσουν πραγματικά με τη μορφή της στεγνής μαρτυρίας. Για να δώσεις την αίσθηση ορισμένων πραγμάτων χρειάζεται η γραφή. Κι απ' αυτό γεννήθηκε η ιδέα να γράψω το *Μεγάλο ταξίδι*.

Το οποίο γράψατε απευθείας στα γαλλικά;

Ήμουν στην Ισπανία, σε έναν κύκλο όπου δεν μιλούσαν παρά μόνο ισπανικά - κι όμως, έγραψα στα γαλλικά. Φαντάζομαι ότι επειδή ακριβώς ήθελα να διηγηθώ κάτι μέσα στο οποίο η αφήγηση, η δουλειά πάνω στη γλώσσα είχε βαρύτητα... Τα γαλλικά, αυτή η πιο λιτή, περισσότερο μακρινή σε μένα γλώσσα, μου προσέφεραν την απόσταση που χρειαζόμουν. Για να λέμε την αλήθεια, είμαι κατ' ουσίαν δίγλωσσος. Ξεκίνησα να διαβάζω γαλλικά έφηβος στην Ισπανία, αλλά έμαθα να τα μιλώ όταν έφτασα με την οικογένειά μου στη Γαλλία το 1939, με την ιδιότητα του πολιτικού πρόσφυγα. Ήμουν δεκαέξι χρόνων και θέλησα να σβήσω αμέσως τα σημάδια του ξένου. Το *Μεγάλο ταξίδι*, αυτή η πρώτη προσπάθεια, εκδόθηκε και πήρε ένα λογοτεχνικό βραβείο που του επέτρεψε να μεταφραστεί σε δέκα τρεις γλώσσες.

Πώς συναντήσατε τον Αλαίν Ρεναί;

Είχε διαβάσει το *Μεγάλο ταξίδι*. Τώρα έχει αλλάξει μέθοδο, δουλεύει πια με έναν μόνο σεναριογράφο, τον Γκρυό. Αλλά εκείνο τον καιρό η ιδέα του ήταν να καλεί σε συνεργασίες συγγραφείς που δεν είχαν ποτέ ώς τότε ακόμη δουλέψει για τον κινηματογράφο: Ντυράς, Ρομπ-Γκρυγιέ... Όταν τον συνάντησα και μου ζήτησε να δουλέψω μαζί του, πίστεψα αρχικά ότι ήταν μια απ' αυτές τις παριζιάνικες αβρότητες που μένουν χωρίς αντίκρισμα. Είπα «ναι, ναι, ναι»» σκεφτόμενος ότι το πράγμα θα έμενε εκεί. Όμως όχι, καθόλου, επανήλθε αρκετές φορές λέγοντας: «θέλω οπωσδήποτε να κάνουμε κάτι μαζί». Εννοείται ότι όταν βάλαμε μπροστά άρχισε λέγοντάς μου: «Κανένα ζήτημα ότι θα κάνουμε κάτι για την Ισπανία γιατί είναι κάτι πολύ κοντινό σε σας, κι έπειτα εγώ δεν ξέρω γι' αυτό τίποτα. Αυτό που με ενδιαφέρει είναι η αγωνιστική σας εμπειρία» - κι ανοιχτήκαμε σε όλες τις όψεις του θέματος. Για να τελειώσουμε επιστρέψαμε στην Ισπανία. Και ήταν ο Ρεναί, για τον οποίο έχουμε την εικόνα ενός σκηνοθέτη του φαντασιακού, ο οποίος με κατηύθυνε να αναζητώ την πρακτικότητα και την πυκνότητα του σεναρίου.

Ο πόλεμος τελείωσε (La guerre est finie, *1966) θεωρείτε ότι είναι πολιτική ταινία;*

Ναι, σίγουρα. Ήταν μια από τις σπάνιες περιπτώσεις στον γαλλικό κινηματογράφο, τουλάχιστον στις ταινίες με υπόθεση, όπου όχι μόνο αγγίξαμε το ζήτημα της πολιτικής αλλά και όπου τα φανταστικά πρόσωπα πλήρως, σαν ζωτική ανάγκη, υιοθετούν τη στράτευση ως τρόπο ζωής τους. Σε άλλες χώρες, στην Ιταλία, τις ΗΠΑ, την ΕΣΣΔ, είχε υπάρξει πολιτικός κινηματογράφος. Στη Γαλλία ήταν κάτι καινούργιο.

(...)

Πώς φτάσατε στην ιστορία του Ζ;

Ο Κώστας Γαβράς μου έδωσε το θέμα, μια πρώτη κατά λέξη μετάφραση του μυθιστορήματος του Βασιλικού. Τη διάβασα μέσα σε δυο νύχτες και του είπα: «εντάξει, κάνουμε την ταινία».

Ο Κώστας Γαβράς στα γυρίσματα της ταινίας *Η λάμψη μιας γυναίκας*, 1979.

Υπήρχε η διάσταση του εμφύλιου πολέμου, αλλά πιο πρόσφατη, άρα και πιο δραματική από της Ισπανίας, υπήρχε κι η σύγκρουση Ανατολής - Δύσης με όλα τα τρομερά διακυβεύματα που σήμαινε για καθένα από τα δύο μπλοκ... Αλλά, κυρίως, ήταν τα βιώματά μου από την Ισπανία, που μου επέτρεψαν να διεισδύσω χωρίς δυσκολία στις μνήμες του Κώστα Γαβρά, Έλληνα που είχε πατέρα εξόριστο στα νησιά.

Η επιλογή να τεθεί το ζήτημα της προέλευσης της αλήθειας στο κέντρο της σεναριακής δομής, η κατεύθυνση ότι η αλήθεια βρίσκεται πέρα και πάνω από τα πολιτικά κόμματα, ποιανού ιδέα ήταν;

Το σενάριο του *Ο πόλεμος τελείωσε* είχε γραφτεί τον καιρό που περνούσα από τη στρατευμένη ζωή στις αλήθειες που δεν είναι οι αλήθειες του κόμματος. Εκείνη η συγγραφική εργασία μού είχε διευκολύνει ιδιαίτερα το πέρασμα αυτό στην προσωπική μου ζωή, γιατί μου είχε επιτρέψει να δω αντικειμενικά πολλά πράγματα. Το σενάριο του *Ζ* τοποθετείται τέσσερα χρόνια μετά, σε μια στιγμή όπου, για να χρησιμοποιήσω λόγο ψυχαναλυτικό, το πένθος είχε τελειώσει. Με αποτέλεσμα, η γραφή του *Ζ* να αντιστοιχήσει στην πιο έντονη και σοβαρή φάση της προσπάθειάς μου να ξεκαθαρίσω τις δικές μου εσωτερικές σχέσεις με τον μαρξισμό. Η μορφή του Λουί Αλτουσέρ συνέβαλε αποφασιστικά στο να απωθήσω τις «μαρξιστικές νομοτέλειες». Γιατί από το 1964-65 δημοσίευα, σε διάφορα θεωρητικά περιοδικά, άρθρα που επέκριναν τις «αντιανθρωπιστικές» θέσεις του Αλτουσέρ. Στην πραγματικότητα, τον καιρό που έγραφα το *Ζ* ήδη δεν ήμουν πια οπαδός της «δικτατορίας του προλεταριάτου» και, μέσω μιας μακράς και ήδη συντελεσμένης διαδικασίας, ήθελα να επανανακαλύψω τις αξίες αυτού που στη μαρξιστική ορολογία θα αποκαλούσαμε «τυπική δημοκρατία».

Η μικρή αποκάλυψη, 1993.

Η σκέψη για τη σχέση μεταξύ της προέλευση της αλήθειας και της κοινωνίας των πολιτών ήταν κοινή στην τριανδρία σας (ΥΒ Μοντάν, Κώστας Γαβράς κι εσείς);

Μοιραζόμασταν αυτή τη σκέψη, αλλά δεν την είχαμε αναπτύξει κι οι τρεις μας με τον ίδιο τρόπο. Που θα πει ότι ούτε ο Μοντάν ούτε ο Γαβράς είχαν υπάρξει μέλη κομμουνιστικών κομμάτων. Ο Κώστας ήταν από τους πολύ συμπαθούντες, και ο ένας κι ο άλλος υπήρξαν συνοδοιπόροι, αλλά δεν έκαναν ποτέ πολιτική από τα ενδότερα ενός κομμουνιστικού κόμματος. Αυτό τους επέτρεπε να βλέπουν ορισμένα πράγματα πιο καθαρά από μένα, αλλά, σε άλλα, τους εμπόδιζε να πάνε τόσο μακριά όσο είχα πάει εγώ όταν ανέλυσα το θέμα της προέλευσης της αλήθειας. Η σχέση αυτή ανάμεσα στην αλήθεια και στην κοινωνία των πολιτών πρέπει, κυρίως, να αποκατασταθεί κατ' αρχάς στην αληθινή ιστορική μνήμη. Πρέπει να τελειώνουμε με τις διαδοχικές και επαναλαμβανόμενες αμνησίες: να αποκαταστήσουμε αυτούς τους ανθρώπους που εκδιώχθηκαν από την ιστορική μνήμη επειδή δεν είχαν στοιχηθεί στη γραμμή της στιγμής. Στην πολύ σύντομη ιστορική περίοδο όπου είχα αναλάβει ευθύνες στο εσωτερικό του κόμματος, είναι αλήθεια ότι έμαθα τι ήταν η λογοκρισία, θυμάμαι μάλιστα ότι προσωπικά δεχόμουν να θολώνει η ίδια μου η μνήμη προκειμένου να εξυπηρετηθεί η αλήθεια του κόμματος.

Η ανάμειξη των [κινηματογραφικών] ειδών ήταν επιλογή κοινή και απ' τους δύο σας;

Μετά το Ζ και την εκπληκτική επιτυχία του, η πολιτική ταινία έγινε ο μαϊντανός που πάει με όλα. Όλος ο κόσμος είχε ένα προσχέδιο πολιτικής ταινίας στο συρτάρι. Αλλά πριν από το Ζ ήμασταν αθώοι, δεν είχαμε κανενός τύπου σύμπλεγμα σχετικά με το κινηματογραφικό είδος. Επιπλέον, το μυθιστόρημα του Βασιλικού ήταν ήδη διασκευή, ήδη είχε λάβει πολλές αποστάσεις σε σχέση με τον ιστορικό φάκελο, με την ακρίβεια των προσωπικών συμβάντων. Ο Βασιλικός είχε

Ζ, 1969. Ο ΥΒ Μοντάν.

προσθέσει στιγμές λυρισμού και στιγμές ειρωνείας. Από τη σκοπιά μας, δώσαμε την πλευρά Ζορό, προσθέσαμε δηλαδή αυτή τη δραματική ένταση που δεν υπήρχε καθόλου στο βιβλίο. Κι επίσης, προσθέσαμε τη δομή με φλας μπακ.

Είχατε μιλήσει με τον Κώστα Γαβρά γι' αυτή την πλευρά Ζορό – όπως τη λέτε;
Οπωσδήποτε. Ο Γαβράς κατέχει αυτή την ικανότητα του μπουρλέσκ, είναι χαρακτηριστικό του κινηματογράφου του. Έχει κλίση προς τη μείξη των ειδών και είμαι σίγουρος ότι κάποια μέρα θα επανέλθει. Ανταποκρίνεται στο μεσογειακό του ταμπεραμέντο. Ο αυθορμητισμός του είναι πολύ μεγαλύτερος από ό,τι το έργο του αφήνει να φανεί.

Αλλά στην Ομολογία ***εγκαταλείψατε αυτή τη μείξη των ειδών.***
Το πρόβλημα που τέθηκε στην *Ομολογία* ήταν ότι ο μάρτυρας ήταν εκεί, ζωντανός. Είχε τη δική του άποψη για την ιστορία του και χρειαζόμασταν την έγκρισή του για τη δική μας. Επιπλέον, μετά την επιτυχία του Ζ, υπήρχε αυτό το κάτι σαν σκιά της κινηματογραφικής κριτικής που αιωρούνταν πάνω μας και νιώθαμε λιγότερο ελεύθεροι.

Πλησιάσατε επίσης έναν ιδεολογικό πυρήνα ακόμη κεντρικότερο.
Τόσο με τους ηθοποιούς του Ζ όσο και με την ομάδα των ηθοποιών της *Ομολογίας* υπήρχε ελευθερία, μάλιστα κάποιοι (Βιτέζ, Σινιορέ) έθεσαν συνειδησιακά προβλήματα: έχουμε δίκιο; μήπως ρίχνουμε νερό στον μύλο του αντιπάλου; (...)

CinémAction, no 35, 1985
Μετάφραση: Μαριάννα Τόλια

«Οι ταινίες έχουν τα σημάδια της εποχής τους»

Η Françoise Bonnot συνομιλεί με τον René Prédal

Μοντέζ σε όλες τις ταινίες του Κώστα Γαβρά από τον καιρό του Ζ, η Φρανσουάζ Μπονό αναλύει με ακρίβεια τα χαρακτηριστικά της δεκαοχτάχρονης αυτής συνεργασίας σε μια συνέντευξη που παραχωρήθηκε τον Ιούνιο του 1985, εποχή κατά την οποία βρισκόταν στο Χόλιγουντ μοντάροντας την ταινία του Μάικλ Τσιμίνο *The Year of the Dragon* (*Η Χρονιά του Δράκου*). Θελήσαμε να αρχίσουμε τις ερωτήσεις μας πάνω στο πνεύμα αυτής της αφοσιωμένης σχέσης. «Βλέπουμε τα πράγματα με παραπλήσιους τρόπους και είμαστε πράγματι συμπληρωματικοί. Γνωριζόμαστε εδώ και είκοσι χρόνια, συνεννοούμαστε καλά και, άρα, δεν υπάρχει κανένας λόγος για να μην είμαστε αφοσιωμένοι ο ένας στον άλλο!» μας απαντά.

Τα μοντάζ σας κρατάνε πολύ;

Εξαρτάται προφανώς από την ταινία και την ποσότητα του υλικού που έχει γυριστεί. Χοντρικά, παίρνουν τέσσερις ώς έξι μήνες, μια διάρκεια αρκετά κοντινή στη μέση ευρωπαϊκή. Βεβαίως, ο χρόνος που διατίθεται στις ΗΠΑ είναι πάντα πολύ περισσότερος.

Ο Κώστας Γαβράς σάς φαίνεται δημιουργός που νοιάζεται περισσότερο για το μοντάζ των ταινιών του ή είναι η γραφή του σεναρίου και τα γυρίσματα που τον απασχολούν, νομίζετε, περισσότερο;

Σίγουρα το γράψιμο είναι πολύ σημαντικό και ποτέ ο Κώστας Γαβράς δεν ξεκινά γύρισμα αν δεν είναι πρώτα εντελώς ικανοποιημένος από το σενάριο. Γι' αυτόν το γύρισμα πρέπει να είναι η ακριβής πραγμάτωση αυτής της γραφής. Αλλά πιστεύω ότι το μοντάζ, τρίτο και τελευταίο στάδιο στην κατασκευή μιας ταινίας, συγκεντρώνει επίσης όλη του την προσοχή, επειδή αυτή η φάση πραγματώνει οριστικά όλες τις εκφρασμένες επιθυμίες των προηγούμενων σταδίων. Μετά, το φιλμ θα έχει να συναντήσει μόνο το κοινό του.

Ο Κώστας Γαβράς σας αφήνει πολλές ελευθερίες; Είναι πάντα στο πλευρό σας; Τι είδους πρωτοβουλίες έχετε τη δυνατότητα να πάρετε από μόνη σας;

Όντως, μου αφήνει πολλές ελευθερίες επειδή γνωριζόμαστε καλά, ξέρω τι θέλει και το γνωρίζει κι εκείνος. Ξεκινάω λοιπόν το μοντάζ μέσα στα γυρίσματα κι όσο εκείνος συνεχίζει το γύρισμα δεν έρχεται να δει τι κάνω, παρεκτός κι αν προκύψει κάποιο ειδικό πρόβλημα, φερ' ειπείν μια πιθανή έλλειψη ορισμένων πλάνων, τα οποία θα συμφωνήσει να γυρίσει όσο έχει ακόμη καιρό. Όταν τελειώνει έρχεται να δει τι έχω μοντάρει. Αν υπάρχουν πράγματα που δεν του αρέσουν, προφανώς τα τροποποιούμε, μπορεί να αντιστρέψουμε τα πλάνα ή, ακόμη, να αναζητήσουμε άλλες λήψεις που εγώ έχω απομακρύνει. Αλλά υπάρχουν επίσης σκηνές που του αρέσουν έτσι

Ειδικό δικαστήριο, 1975.

όπως τις έχω μοντάρει κι έτσι δεν κάνουμε καμιά αλλαγή εκεί. Δεν υπάρχει συνεπώς κανόνας, αλλά πιστεύω πως αν υπάρχει πραγματικά συνεργασία μεταξύ ενός μοντέρ κι ενός σκηνοθέτη, ο μοντέρ θα πρέπει να έχει τη δυνατότητα να προτείνει σε μια σκηνή ένα μοντάζ ενδεχομένως και διαφορετικό από αυτό που είχε φανταστεί ο δημιουργός, εφόσον βέβαια παραμένει απόλυτα πιστός σε αυτό που ήθελε να πει ο σκηνοθέτης. Εγώ έχω αυτή τη δυνατότητα με τον Κώστα Γαβρά και γι' αυτό το λόγο μ' ευχαριστεί να δουλεύουμε μαζί.

Μέσα σε περισσότερα από δεκαπέντε χρόνια συνεργασίας θεωρείτε ότι ο Κώστας Γαβράς έχει αλλάξει τους τρόπους με τους οποίους αντιμετωπίζει το μοντάζ και, γενικότερα, τους εργασιακούς τρόπους για την παραγωγή μιας ταινίας;

Οπωσδήποτε, αφού δεν υπάρχει σκηνοθέτης που να μην εξελίσσεται μέσα σε δεκαπέντε χρόνια. Όλοι εξελισσόμαστε, επίσης κι εγώ. Δεν μοντάρεις ποτέ δυο ταινίες με τον ίδιο τρόπο, ας πούμε. Έτσι, αν προστεθούν επιπλέον ο χρόνος που περνά, η αλλαγή των προσωπικών γούστων, η παραγωγή, ίσως ακόμη και μια κάποια ωριμότητα... κανείς δεν μένει αμετακίνητος. Σίγουρα λοιπόν έχουμε αλλάξει, αλλά αυτό έχει γίνει ασυνείδητα. Ποτέ δεν πήραμε ξαφνικά την απόφαση να μεταβάλλουμε απολύτως τον τρόπο μας με τον οποίο κάνουμε τα πράγματα γιατί δεν ήμασταν πια ικανοποιημένοι απ' αυτόν.

Το μοντάζ του Αγνοούμενου ***έγινε στις ΗΠΑ;***

Όχι. Ξεκίνησα στο Μεξικό ενώ συνεχιζόταν το γύρισμα και, μετά, ολοκληρώσαμε όλη την παραγωγή στη Γαλλία, με την εξαίρεση του ντουμπλάζ που πήγαμε και το κάναμε στις ΗΠΑ μαζί με

ορισμένες δουλειές του μιξάζ (π.χ., για να πάρουμε πολύ πιο ζωντανές φωνές, όπως γίνεται συχνά στην Αμερική αλλά όχι στη Γαλλία). Αλλά, συνολικά βλέποντάς το, δουλέψαμε με τους ίδιους όρους όπως στις άλλες ταινίες. Πάντως, το μοντάζ γίνεται εκ των πραγμάτων με αρκετά διαφορετικό τρόπο στις ΗΠΑ, όπου βρίσκομαι εδώ κι έξι μήνες για την ταινία του Τσιμίνο. Αλλά τελικά δεν πρόκειται παρά για διαφορετικές πρακτικές. Το πνεύμα της συνεργασίας μένει ίδιο.

Το μοντάζ μιας ψυχολογικής ταινίας όπως η Λάμψη μιας γυναίκας ***θέτει διαφορετικά προβλήματα από το μοντάζ των πολιτικών ταινιών;***
Βεβαίως! Από τη στιγμή που το θέμα, το στυλ, ο τρόπος της αφήγησης και του γυρίσματος διαφέρουν, πρέπει και το μοντάζ να είναι ιδιαίτερο και εξίσου απομακρυσμένο από τον τρόπο με τον οποίο θα μοντάραμε μια τυπική ρομαντική ταινία είτε μια ταινία δράσης. Το στυλ προσδιορίζεται εξαρχής από το θέμα και τη ματιά του σκηνοθέτη πάνω στην ιστορία του. Όσο για το ρυθμό του μοντάζ, την αλληλουχία των πλάνων μεταξύ τους, αυτή οφείλει να εμπνέεται από ό,τι έχει ήδη αποτυπώσει ο δημιουργός σε πλάνα, στα γυρίσματα. Θα κατέληγα λοιπόν λέγοντας ότι το κατάλληλο μοντάζ επιβάλλεται στον μοντέρ από τα τραβηγμένα πλάνα που θα δει.

Το μοντάζ της Χάννα Κ. ***ήταν λιγότερο γρήγορο: τα πλάνα δεν ήταν στο σύνολό τους πιο μακρά και ο αριθμός των γκρο πιο περιορισμένος;***
Είναι αλήθεια και οφείλεται στο περισσότερο αμφίσημο θέμα όπως και στον τρόπο με τον οποίο το κινηματογράφησε ο Κώστας Γαβράς. Δεν θα έλεγα ότι ήταν πιο αργός, αλλά ήταν περισσότερο αντικειμενικός, με την έννοια ότι κράτησε την κάμερα γενικώς μακρύτερα από τα πράγματα και, σε κάθε περίπτωση, όχι τόσο κοντά στα πρόσωπα, όπως συνηθίζει. Αυτή η επιθυμία εκφράστηκε έτσι στο μοντάζ που ο ρόλος του είναι να αντανακλά τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογραφιστής βλέπει την ταινία του. Δεν πιστεύω ότι ένας μοντέρ έχει δικό του ύφος. Ξέρω καλά ότι ορισμένοι μου λένε πως αναγνωρίζουν από τη μια ταινία στην άλλη τη μανιέρα μου στο μοντάζ, αλλά αυτοί οι άνθρωποι πραγματικά με εκπλήσσουν γιατί για μένα κάθε μοντάζ μου μοιάζει διαφορετικό.

Ακολουθείτε σχολαστικά το ντεκουπάζ ή ανασυνθέτετε μια νέα συνέχεια με αφετηρία σας τα κινηματογραφημένα δεδομένα των γυρισμάτων;
Ξεκινώ προφανώς διαβάζοντας πολλές φορές το σενάριο και μιλώντας πολύ με τον Κώστα. Αλλά αργότερα, όταν βρίσκομαι μπροστά στο κινηματογραφημένο υλικό, δεν επιστρέφω πια στο γραπτό ντεκουπάζ. Προτιμώ να δουλεύω φέρνοντας στη μνήμη όσα μου είχε πει προφορικά, προτάσσω δηλαδή την αίσθηση που είχα διαμορφώσει στις συζητήσεις μας. Άλλωστε, από τον τρόπο με τον οποίο έχουν γυριστεί τα πλάνα παίρνω τη γραμμή που θα ακολουθήσω – τη γραμμή αυτή που θέλησε να δώσει ο δημιουργός στα γυρίσματα. Ο Γαβράς, άλλωστε, δεν κάνει πάντα το ντεκουπάζ του με τον ίδιο τρόπο: ορισμένες σκηνές διαγράφονται με ακρίβεια, αλλά για πολλές άλλες δεν γράφει εκ των προτέρων αν π.χ. θα φιλμάρει με γκρο πλάνα ή θα κάνει τη σκηνή με τράβελινγκ. Στη γραφή του προτιμά να υπογραμμίζει πιο πολύ το νόημα και τα σημεία που η κινηματογράφηση πρέπει να αναδείξει παρά να υποδεικνύει τεχνικά προβλήματα. Έτσι, στο γύρισμα καθορίζεται η μορφή που τελικά θα πάρει κάθε σκηνή. Μπορώ να πω συνεπώς ότι

Μουσικό κουτί, 1989. Η Τζέσικα Λάνγκ και ο Αρμίν Μίλερ Σταλ.

δεν ακολουθώ το κείμενο του σεναρίου, αλλά μάλλον την ιδέα του σεναρίου, την οποία και προσπαθώ να κάνω πράξη χρησιμοποιώντας τα κινηματογραφημένα δεδομένα του γυρίσματος.

Σε επίπεδο μοντάζ, ποιο είναι το ειδικό χαρακτηριστικό του Κώστα Γαβρά, σε σχέση με άλλους δημιουργούς με τους οποίους έχετε συνεργαστεί;

Νομίζω ότι ο Γαβράς γνωρίζει πάντα ακριβώς το στόχο που θέλει να αγγίξει και, άρα, νοιάζεται πολύ για το πώς το μοντάζ θα συμβάλει στον προκαθορισμένο αυτό στόχο: είναι αυτό το πνεύμα μέσα στο οποίο προσανατολίζονται οι αναζητήσεις μας. Έχει επίσης πολύ ανεπτυγμένη αίσθηση του ρυθμού τον οποίο, κατά συνέπειαν, δουλεύουμε πολύ, έχοντας πάντα κατά νου αυτό που μπορεί να προσφέρει στην αφήγηση. Κάθε ιστορία πρέπει να βρει τον δικό της ειδικό ρυθμό, αυτόν που θα της επιτρέψει να δημιουργήσει τις μέγιστες εντυπώσεις.

Δουλεύετε αρκετά και τον ήχο ή είναι η εικόνα που πάντα έρχεται πρώτη;

Είναι πολύ ευαίσθητος στο ηχητικό μέρος, κι εγώ το ίδιο: οι θόρυβοι, η μουσική, η προσαρμογή των διαλόγων είναι σημαντικά στοιχεία στις ταινίες του Γαβρά. Σίγουρα η εικόνα έρχεται πρώτη, αλλά η εικόνα συχνά διαμορφώνεται από τον ήχο και δεν είναι παραδοξολογία αν πούμε ότι ο ήχος αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της εικόνας. Πολύ συχνά οι αλλαγές των σεκάνς ή οι διακοπές του ρυθμού επιβάλλονται από τα ηχητικά εφέ τα οποία χρησιμοποιούνται για να ανακοινώσουν ότι θα γίνει κάτι άλλο.

Δοκιμάζετε πολλά πιθανά μοντάζ ή ξέρετε από την αρχή τι ζητά ακριβώς ο Γαβράς;
Όπως είπα, κάνω μόνη ένα πρώτο μοντάζ χωρίς αυστηρές οδηγίες. Αν το πρώτο μοντάζ τού φανεί ότι συμβάλλει στην αφήγηση της ιστορίας με πειστικότητα, δεν δοκιμάζουμε κάτι άλλο. Ξαναπιάνουμε το μοντάζ όταν του φαίνεται ότι η σκηνή βγαίνει διαφορετικά από τον τρόπο με τιον οποίο την είχε σκεφθεί, ότι έχουμε αστοχήσει. Πάντως, δεν πειραματίζεται να δοκιμάζει συστηματικά και από ευχαρίστηση όλους τους θεωρητικά πιθανούς συνδυασμούς.

Ο Πιερ-Ουίλιαμ Γκλεν είπε ότι ο Κώστας Γαβράς γυρίζει πρώτα τις περισσότερες σκηνές σε μονοπλάνα και, στη συνέχεια, κάνει πολλά γκρο, με τα οποία, στη συνέχεια, θα σπάσει αυτά τα μονοπλάνα...
Εδώ νομίζω ότι ο Γκλεν γενικεύει, επειδή αναφέρεται σε μόνο ένα φιλμ, στο οποίο είχε κάνει τη φωτογραφία για τον Κώστα Γαβρά. Πράγματι, είναι αλήθεια ότι στην *Κατάσταση πολιορκίας* υπήρχαν πολλά μεγάλης διάρκειας μονοπλάνα που διακόπτονταν από γκρο. Αλλά, γενικά, συμβαίνει το αντίθετο: όταν κάνει μια σκηνή μονοπλάνο, δεν τραβά γκρο, επειδή έχει επιλέξει εξαρχής να κάνει τη σκηνή μ' αυτό τον τρόπο. Αν σκεφτεί αντιθέτως ότι η σκηνή πρέπει να έχει κοψίματα, κάνει στα γυρίσματα μια ολόκληρη σειρά πλάνων: γκρο, μεσαία, πιο μεγάλα, και τότε ο οριστικός ρυθμός της σκηνής δίνεται στο μοντάζ. Αν αποφασίσει το μονοπλάνο, τότε επιλέγει να επιβάλει αυτόν το ρυθμό από τα γυρίσματα – και δεν πρέπει να αγγίξουμε τίποτα πια στο μοντάζ. Πράγματι, όταν εντάσσουμε ένα ή δύο γκρο πλάνα στο μοντάζ, το κάνουμε επειδή ο ρυθμός του μονοπλάνου ήταν κακός και χρειάζεται να τον διορθώσουμε: ξαναπιάνουμε τη σκηνή, λοιπόν, οργανώνοντάς τη γύρω από ένα πολύ σύντομο γκρο! Όταν ο Κώστας Γαβράς κάνει πολλά πλάνα, συχνά το κάνει επειδή δεν ξέρει τι πραγματικά θα του δώσουν οι ηθοποιοί, και προσπαθεί να τους το αποσπάσει με πολλούς τρόπους. Σε άλλη σκηνή, αντιθέτως, θα αισθανθεί ότι η σκηνή είναι έτοιμη με τη μία, ότι είναι πράγματι σαφής και δεν υπάρχει ανάγκη να τεμαχιστεί.

Ανάμεσα στην αναζήτηση του αισθητικού αποτελέσματος (ένα «ωραίο» πλάνο) και στη διδακτική λειτουργία (ένα καθαρό, διαυγές μήνυμα), πώς γίνεται δυνατή η ισορροπία;
Πρέπει να υπογραμμίσω καταρχάς ότι η αισθητική της ταινίας καθορίζεται αποκλειστικά στα γυρίσματα. Το μήνυμα, αντίθετα, μας απασχολεί σε όλα τα στάδια της κατασκευής μιας ταινίας. Όμως δεν μ' αρέσει και πολύ η λέξη «διδακτική», ούτε κι η λέξη «μήνυμα», μολονότι είναι φανερό ότι υπάρχει μήνυμα στις ταινίες του Γαβρά. Ούτε και στον ίδιο αρέσουν αυτές οι λέξεις, πρέπει όμως ν' αναγνωρίσουμε ότι πολλές από τις συζητήσεις μας στρέφονται γύρω από το πώς μπορούμε να περάσουμε την προς μετάδοση ιδέα. Έτσι, όταν κάνει ένα ωραίο πλάνο αλλά αντιληφθεί ότι δεν εξυπηρετεί ευθέως την ιδέα που πρέπει να μεταδοθεί, το απομακρύνουμε από το μοντάζ... Γιατί, αν το αφήναμε, είναι σίγουρο ότι θα το μετανιώναμε δυο χρόνια αργότερα, όταν θα ξαναβλέπαμε την ταινία κάποια στιγμή! Για να είμαστε ειλικρινείς, άλλωστε, όταν ο Κώστας Γαβράς κάνει ένα ωραίο πλάνο, σχεδόν πάντα το κάνει επειδή βρίσκει τη στιγμή εκείνη έναν αισθητικό, μορφικά πλαστικό τρόπο για να εκφράσει την ιδέα του: τότε είναι τέλεια! Αλλά ποτέ η ομορφιά για την ομορφιά δεν είναι δυνατόν να διακόψει το νήμα της αφήγησης. Επιπλέον, ο Κώστας Γαβράς είναι όλο και περισσότερο κυρίαρχος του αποτελέσματος που θέλει να δώσει, με συνέπεια παρόμοιες συζητήσεις στην πράξη να μη γίνονται πια στη διάρκεια του μοντάζ

των πρόσφατων ταινιών μας. Διότι ο Γαβράς, στην πράξη, δεν τραβάει πλάνα που να μην έχουν ήδη την ακριβή θέση και το ακριβές νόημά τους: δεν υπάρχουν σκουπίδια, άχρηστα πλάνα ή καθαρά υποκειμενικά. Είναι όλα συνάρτηση της αφήγησης.

Ο Κώστας Γαβράς έχει προτιμήσεις στο στυλ των ρακόρ (μέσα στην κίνηση, αμέσως μετά την τελευταία ατάκα του ηθοποιού ή αφήνοντας μια μικρή ανάσα μετά από κάθε δράση...);

Δεν πιστεύω ότι υπάρχουν τόσο άκαμπτοι σκηνοθέτες. Εν πάση περιπτώσει, ο Κώστας δεν μου είπε ποτέ: θέλω ένα ρακόρ μέσα στην κίνηση ή δεν θέλω. Γιατί αυτό, με εκείνον όπως και με όλους τους δημιουργούς με τους οποίους έχω δουλέψει, αποτελεί κομμάτι των επιλογών που κατά προτεραιότητα με βαραίνουν: είναι ζήτημα αίσθησης, ζήτημα ρυθμού. Ο μοντέρ αποφασίζει μόνος του ποια στιγμή θα αλλάξει πλάνο. Κι αν αυτό είναι εντάξει, ο σκηνοθέτης ούτε καν θα αντιληφθεί ο ίδιος το ακριβές σημείο της αλλαγής γιατί, γενικά, δεν αναρωτιέται για τέτοια πράγματα. Άλλωστε, δεν υπάρχει κανόνας: δεν γίνεται να αποφασίσεις ότι θα κόβεις συστηματικά αμέσως μετά το τέλος της ατάκας ή αμέσως πριν από την έναρξη της επόμενης. Αυτά εξαρτώνται από τη σκηνή. Ασφαλώς και αν ο ηθοποιός περπατάει πρέπει να κόψεις μέσα στην κίνηση. Αλλά, εκτός από ορισμένες εικόνες, είναι ο μοντέρ που αποφασίζει ότι αυτό περνά καλύτερα σ' αυτή την εικόνα από ό,τι σ' εκείνη. Επιπλέον, μπορεί να επινοήσει ένα μοντάζ εντελώς διαφορετικό, κάνοντας ρακόρ σε ένα εντελώς διαφορετικό σημείο για να σημάνει μια διακοπή σε σχέση με την ιστορία. Προσωπικά, ψάχνω να βρω το προφανές σημείο στο οποίο πρέπει να γίνει η αλλαγή πλάνου. Αν αυτό το σημείο μού μοιάζει προφανές, θα πει πως αυτό το προφανές προκύπτει κυριολεκτικά από τα γυρίσματα, δηλαδή από τη ματιά του δημιουργού.

Υπάρχουν ορισμένα μοντάζ που θα ξανακάνατε σήμερα διαφορετικά, βλέποντάς τα από τη χρονική απόσταση που μεσολάβησε;

Οπωσδήποτε, εξαιτίας της εξέλιξης στην οποία μόλις αναφερθήκαμε. Υπάρχουν ευτυχώς αποσπάσματα που μας αρέσουν πάντα πολύ, κι άλλα που μας ξενίζουν. Αυτό είναι καλό γιατί, αναμφίβολα, αυτή η δυνατότητα αυτοκριτικής που έχουμε μας επιτρέπει να παραμένουμε δημιουργικοί. Το ίδιο ισχύει και για τους δημιουργούς: αν ο Κώστας Γαβράς έπρεπε να ξανακάνει σήμερα το Ζ ή αν έπρεπε να το κάνει για πρώτη φορά, δεν θα το έκανε με τον ίδιο τρόπο – και το μοντάζ μου θα ήταν επίσης εντελώς διαφορετικό. Όπως όλες οι ταινίες του Γαβρά, το Ζ, ως προς τον τρόπο με τον οποίο κινηματογραφήθηκε και ως προς το μοντάζ του, φέρει τα σημάδια της εποχής του και του γεγονότος ότι ήμασταν δεκαπέντε χρόνια μικρότεροι. Αυτά τα δυο στοιχεία –η ιστορία και η προσωπική μας ιστορία– ερμηνεύουν τη μορφή που πήρε τότε αυτή η ταινία. Εκείνη την εποχή, εξαιτίας του περιβάλλοντος και της προσωπικής μας ζωής, σκεφτόμασταν κατά ορισμένο τρόπο, έναν τρόπο ο οποίος εξηγεί το γύρισμα και το μοντάζ του Ζ. Δρούσαμε και αντιδρούσαμε κατά συγκεκριμένο τρόπο και εξαιτίας αυτού που ήμαστε προέκυψε το Ζ το 1968-69.

CinémAction, no 35, 1985
Μετάφραση: Μαριάννα Τόλια

Το θέαμα στην υπηρεσία της πολιτικής

του Jorge Semprun

Το πρόβλημα του πολιτικού κινηματογράφου δεν είναι διαφορετικό από του κινηματογράφου γενικώς: κάθε ταινία είναι πολιτική. Με το *Ο πόλεμος τελείωσε* εμφανίστηκε η αμιγώς πολιτική ταινία – ήταν δυο χρόνια πριν από το 1968. Η πολιτική ταινία είναι η ταινία εκείνη όπου η πολιτική αποτελεί δραματικό στοιχείο της: είναι ο πόνος, το πάθος και η ζωή των προσώπων, δεν αρκεί μόνο το γεγονός της τοποθέτησής τους μέσα σε ένα πολιτικό πλαίσιο. Από τη στιγμή εκείνη γεννιέται το πρόβλημα: μπορούμε να κατασκευάσουμε από το σινεμά αυτό ένα σινεμά πληροφόρησης και στράτευσης; Ό,τι κι αν είναι, είτε μέσα από ένα μήνυμα είτε μέσα από την απλή έκθεση, πρέπει να γνωρίζουμε αν θέλουμε να παραμείνουμε στην απλή ηθική επιδοκιμασία από μέρους ενός κοινού ή, πολύ περισσότερο, αν θέλουμε να οδηγήσουμε το κοινό αυτό στην πολιτική πράξη. Θα αναρωτιόμασταν γι' αυτά τα προβλήματα, που εγχέονται στο διπλό πλαίσιο του εμπορικού κινηματογράφου και της φαντασίας: σενάριο, διασημότητες, ταύτιση... Θα γνωρίζαμε τους κινδύνους της εκμετάλλευσης. Υπάρχει μια άλλη επιλογή: αυτή που φτύνει το θέαμα κι οδηγεί στον λεγόμενο «στρατευμένο» κινηματογράφο. Είναι ένας κλειστός κύκλος ανθρώπων που είναι πεπεισμένοι και κάνουν ταινίες για να πειστούν κι άλλο. Αν θέλουμε να είναι αποτελεσματικός ο πολιτικός κινηματογράφος, θα πρέπει, όπως κάθε πολιτική πράξη, να καταλήγει σε ένα αποτέλεσμα. Στο εμπορικό σύστημα, ένα πολιτικό φιλμ γίνεται έτσι κι αλλιώς αντικείμενο εκμετάλλευσης, αλλά την ίδια στιγμή έχει ρόλο αποτελεσματικό, αφού το βλέπει μεγάλος αριθμός θεατών. Μια εμπορική ταινία όπως το Ζ είχε αξιοσημείωτη επίδραση σ' ολόκληρο τον κόσμο. Παντού όπου υπάρχει στρατιωτική δικτατορία, το Ζ είναι ένα φιλμ ανατρεπτικό.

Από τη σκοπιά του συγγραφέα του κινηματογράφου, η αντίφαση βρίσκεται στην ίδια τη γραφή του. Πρέπει να είναι ευανάγνωστος, άρα να χρησιμοποιήσει κώδικες αποδεκτούς, συμβατικούς, για να περάσει έτσι στο κοινό κάτι που δεν είναι αποδεκτό και συμβατικό...

(από συνομιλία με τον Ch. Salé)
Μετάφραση: Μαριάννα Τόλια

Το μήνυμα είναι το μέσον

της Χριστίνας Μούργκα

Όταν, το 1969, το *Ζ* έπεσε σαν μετεωρίτης στον ουρανό του γαλλικού κινηματογράφου, πολλοί ήταν εκείνοι που το παραλλήλισαν με τις *Επτά ημέρες του Μάη* (1964) του Φρανκενχάιμερ: τα γεγονότα σχηματοποιούνται, τα πρόσωπα υποβιβάζονται σε σύμβολα και οι ρόλοι μοιράζονται σε «καλούς» και «κακούς», σε μια προσπάθεια επιβολής στη Γαλλία, ενός κινηματογράφου που μέχρι τότε, με εξαίρεση τον Γκοντάρ, δεν είχε αξιοποιηθεί. Ο πολιτικός κινηματογράφος είχε ήδη δώσει τα πρώτα του δείγματα στην Αμερική (Τζον Φρανκενχάιμερ, Στάνλεϊ Κιούμπρικ, Ότο Πρέμινγκερ) και στην Ιταλία (αδελφοί Ταβιάνι, Βαλέριο Ορσίνι, Φρανσέσκο Ρόζι), στη Γαλλία όμως υπήρχε μια απροθυμία από μέρους των σκηνοθετών απέναντι σ' αυτό το ζήτημα.

Οι τρεις επόμενες ταινίες του Γαβρά (*Ομολογία*, 1970, *Κατάσταση πολιορκίας*, 1973, *Ειδικό δικαστήριο*, 1975) κατορθώνουν να πραγματοποιήσουν αυτό που επιδίωκαν. Ο πολιτικός κινηματογράφος αποκτά μεγάλο ακροατήριο και μάλιστα μέσα από ένα σκηνοθετικό ύφος που οφείλει περισσότερα στη νουβέλ βαγκ παρά στον Φρανκενχάιμερ και στον Πρέμινγκερ.

«Αυτό που ψάχνω είναι ένας κινηματογράφος που να συνδέεται άμεσα με τα σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα»[1] λέει ο ίδιος ο σκηνοθέτης. Περισσότερο από πολιτικές ταινίες λοιπόν τον ενδιαφέρει να αγγίζει κοινωνικά θέματα υπερβαίνοντας τις ιδεολογίες και τη στείρα καταγγελία.

Πράγματι, το *Ζ* (1969), η *Ομολογία* (1970), η *Κατάσταση πολιορκίας* (1972), το *Ειδικό δικαστήριο* (1975), ο *Αγνοούμενος* (1982) και η *Χάννα Κ.* (1983) είναι ταινίες που ξεπερνούν την υπόθεση Λαμπράκη και την Ελλάδα, τη δίκη του Άρθουρ Λόντον και την Τσεχοσλοβακία, τους Τουπαμάρος και την Ουρουγουάη, το δικαστικό σύστημα της κυβέρνησης του Βισύ, την εξαφάνιση του Τσαρλς Χόρμαν και τη Χιλή, την αιώνια διαμάχη ανάμεσα στην Παλαιστίνη και το Ισραήλ. Πάνω απ' όλα υπερασπίζονται την αξιοπρέπεια του ανθρώπου και καταδικάζουν από ανθρωπιστική πλευρά τα αυταρχικά καθεστώτα που την καταπατούν.

Δεν αρνήθηκε να σκηνοθετεί με τους όρους του γαλλικού συστήματος παραγωγής και, αργότερα, του Χόλιγουντ χωρίς βέβαια να κάνει υποχωρήσεις που θα αλλοίωναν το μήνυμά του. Κι αυτό γιατί επέλεξε το θέαμα (δεν κάνει ντοκυμαντέρ ούτε ρεπορτάζ) για να διαδώσει τις ιδέες του σε όσο το δυνατόν ευρύτερο κοινό. Ίσως αυτός να είναι και ο λόγος που από τον *Αγνοούμενο* (1982) και μετά εγκαταλείπει την ελεύθερη και τολμηρή κινηματογράφηση της νουβέλ βαγκ και προσεταιρίζεται το αμερικανικό αφηγηματικό πρότυπο. Προτιμά την απλοποίηση από τις ακρότητες της γαλλικής αμφισβήτησης και την εκζήτηση. «Τα πλάνα τα οποία δεν υπηρετούν άμεσα την ιδέα που θέλει να μεταδώσει, τα πετάμε στο μοντάζ ακόμη κι αν είναι ωραία» λέει η μοντέζ του Φρανσουάζ Μπονό[2].

Ένα άλλο στοιχείο που τον συνδέει με τον αμερικανικό κινηματογράφο είναι ο ρόλος του δημοσιογράφου ο οποίος οδηγεί τη δράση και με τον οποίο ταυτίζεται ο θεατής στην αναζήτηση της αλήθειας. Ο Ζαν-Λουί Τρεντινιάν στο *Ζ*, ο Ότο Χάσε στο *Διαμέρισμα δολοφόνων* (1966) και, φυσικά, οι δυο πρωταγωνιστές του *Αγνοούμενου*, που παριστάνουν τους δημοσιογράφους συγγενεύουν με τον Ουίλιαμ Άλαντ του *Πολίτη Κέιν* (Όρσον Ουέλς, 1941), τον Τόμας Μίτσελ του *Αμερική, η χώρα της ελευθερίας* (Φρανκ Κάπρα, 1939), τον Γουόρεν Μπίτι στην *Υπόθεση Παραλλαξ* (Άλαν Πακούλα, 1974) και τους Ρέντφορντ και Χόφμαν στο *Όλοι οι άνθρωποι του προέδρου* (Άλαν Πακούλα, 1976).

Το *Mad City*, η τέταρτη κατά σειρά ταινία που ο Γαβράς σκηνοθετεί στην Αμερική μετά το *Betrayed*, το *Μουσικό κουτί* (1989) και τον *Αγνοούμενο* (δεν γυρίστηκε στην Αμερική, χρηματοδοτήθηκε όμως από αμερικανό παραγωγό), στηρίζεται στο ίδιο σχήμα. Μόνο που εδώ ο Μαξ Μπράκετ (Ντάστιν Χόφμαν) γίνεται ανήθικος όχι για να λάμψει η αλήθεια αλλά για την ικανοποίηση προσωπικών του φιλοδοξιών οι οποίες όμως γεννήθηκαν μέσα από τους μηχανισμούς της ίδιας της τηλεόρασης, η οποία επιβάλλει ανάγκες για να εξυπηρετεί τους σκοπούς της.

Πιο συγκεκριμένα, ο Μαξ Μπράκετ ήταν ένας από τους καλύτερους ρεπόρτερ ενός αμερικανικού τηλεοπτικού δικτύου. Όμως, όταν ο βετεράνος παρουσιαστής ειδήσεων Κέβιν Χόλαντερ (Άλαν Άλντα) του ζητά να δείξει στους τηλεθεατές τα διαμελισμένα πτώματα των θυμάτων ενός αεροπορικού δυστυχήματος, ο Μαξ αρνείται με αποτέλεσμα να χάσει τη δουλειά του. Έκτοτε κάνει ασήμαντα ρεπορτάζ σε μια μικρή επαρχιακή πόλη. Οσφραίνεται πως η απόλυση ενός διανοητικά καθυστερημένου φύλακα (Τζον Τραβόλτα) Μουσείου Φυσικής Ιστορίας είναι είδηση που μπορεί να αποκαταστήσει την χαμένη του υπόληψη και με τον κατάλληλο χειρισμού του γεγονότος κατορθώνει μέσα από μια καθημερινή ιστορία να αιχμαλωτίσει το ενδιαφέρον των τηλεθεατών. Η είδηση «πουλάει», το δίκτυο που τον είχε απολύσει ενδιαφέρεται γι' αυτόν όμως ο Μαξ όταν αντιλαμβάνεται πως η επιτυχία του θα οδηγήσει τον φύλακα στη καταστροφή αρνείται να ξεπεράσει τα όρια που του υπαγορεύει η προσωπική του ηθική – τα όρια της δημοσιογραφικής δεοντολογίας τα έχει ήδη ξεπεράσει.

Ο Μαξ υπακούοντας στην ανάγκη της τηλεόρασης για συνεχή ροή των εικόνων, για γεγονότα που να διεγείρουν τις αισθήσεις των τηλεθεατών παίζει προς στιγμήν το παιχνίδι της όμως όταν αυτή η επιταγή συγκρούεται με την προσωπική του ηθική αρνείται να συμβιβαστεί και να κάνει αυτό που είναι αναγκαίο για να ενταχθεί στο σύστημα. Κι αυτός είναι και ο λόγος που το σύστημα τον αποβάλλει για άλλη μια φορά. Οι κανόνες του είναι άγραφοι και αν δεν υποταχθείς σ' αυτούς θα σε συνθλίψει. Έτσι ο Μπράκετ, από θύτης που εμφανίζεται στην αρχή της ταινίας όταν το συνεργείο του «οπλίζει» την βιντεοκάμερα για να «επιτεθεί» στον διευθυντή της τράπεζας, μετατρέπεται σε θύμα στο τέλος της ταινίας όταν έχει στραμμένα επάνω του όλα τα μικρόφωνα ,που χάρη στη δεξιοτεχνία του διευθυντή φωτογραφίας, μοιάζουν με όπλα.

Η νεαρή βοηθός του Μαξ (Μία Κίρσνερ), η οποία μαθαίνει να μην είναι συναισθηματική και να μην ταυτίζεται με τα θέματα που καλύπτει, εγκαταλείπει τον Μαξ και τον επαρχιακό σταθμό για το μεγαλύτερο δίκτυο και την γρήγορη επιτυχία καθώς χάρη στη βοήθειά της το γεγονός διογκώνεται, μεγιστοποιείται και φτάνει να απασχολεί ολόκληρη τη χώρα. Οι άνθρωποι του δικτύου γνωρίζουν καλά πως να χειραγωγήσουν τη κοινή γνώμη: εκμεταλλευόμενοι την παντοδυναμία της εικόνας και τη δυνατότητά της να εισχωρεί παντού και γι' αυτό να διαμορφώνει και

Μουσικό κουτί, 1989. Ο Αρμίν Μίλερ Σταλ.

να επηρεάζει συμπεριφορές, την στρέφουν πότε υπέρ και πότε εναντίον του Σαμ ανάλογα με τις απαιτήσεις της τηλεθέασης. Οι ίδιες συνεντεύξεις μονταρισμένες με διαφορετικό τρόπο φορτίζονται με διαφορετικό νόημα, ένας άνεργος που διεκδικεί τη δουλειά του εμφανίζεται τη μια σαν στυγνός εγκληματίας και την άλλη σαν ένας αξιολύπητος κακομοίρης που δεν μπορεί να θρέψει τα παιδιά του.

Σίγουρα σε μια εποχή απάθειας και κατάργησης των μαζικών αντιδράσεων, η μαχητικότητα και ο πολεμικός τόνος του Γαβρά, φαίνονται κάπως ξεπερασμένα όμως αυτά τα μειονεκτήματα εξισορροπούνται από τη στέρεη δομή της ταινίας και τη δεξιότητα του σκηνοθέτη.

1. *Cinéma 70*, no 151
2. *CinémAction*, no 35, 1985, σελ. 111

Ο πολιτικός κινηματογράφος του μεγάλου κοινού

του François Poulle

Η Γαλλία βιώνει μια παράδοξη κατάσταση. Από τη μια πλευρά, είδε να γεννιέται το σινεμά και το αγαπάει ακόμα με πάθος. Από την άλλη, αγαπάει, σέβεται, εξυμνεί, την ηδονίζουν τα παιχνίδια της πολιτικής και, παρ' όλα αυτά, αγνοεί τον «πολιτικό κινηματογράφο». Τουλάχιστον αυτό που αποκαλείται «μεγάλος» πολιτικός κινηματογράφος.

Γιατί οι εφαπτόμενες, ελάσσονες συναντήσεις του κινηματογράφου και της πολιτικής υπήρξαν συχνές και, κάποιες φορές, γέννησαν πολλαπλές παραδόσεις:

—την παράδοση των ταινιών με λαϊκά θέματα που έγιναν από αριστερούς σκηνοθέτες: Ζαν Ρενουάρ, Ζαν Μπεκέρ κ.λπ.

—την παράδοση των ταινιών «πολιτικής παρέμβασης» (με ή χωρίς μυθοπλασία), που παρήγαγαν ιδεολογικά ρεύματα και διανεμήθηκαν με μαχητικό τρόπο. Οι μεγάλοι τους πρόγονοι είναι τα φιλμ *Η ζωή είναι δική μας* (*La vie est à nous*, 1963) του Ζαν Ρενουάρ και ο *Οκτώβρης στο Παρίσι*. Αλλά με την «Εθνοσυνέλευση του κινηματογράφου του Μάη του '68», οι ταινίες και, τώρα, τα βίντεο αυτού του τύπου γνώρισαν μια θεαματική εξάπλωση

—την παράδοση των ταινιών ή τηλεταινιών που έχουν πολιτική απήχηση, επειδή προσεγγίζουν από κοντά ή από μακριά γεγονότα τα οποία η πολιτική εξουσία εκείνης της στιγμής δεν θέλει να συζητιούνται. Εξ ου και τα τραβήγματα με τη λογοκρισία. Όπως η *Μάχη στο νησί* (*Le combat dans l'île*, 1962) του Αλαίν Καβαλιέ, *Ο μικρός στρατιώτης* (*Le petit soldat*, 1960) του Γκοντάρ, *Ο τρόμος και η αρετή* (*La terreur et la vertu*) του Στελιό Λορεντσί, τηλεταινία που βλέποντάς τη τόσοι θεατές έκαναν παραλληλισμό της προσωπικής εξουσίας του Ροβεσπιέρου και του Ντε Γκωλ με αποτέλεσμα ο σκηνοθέτης να μπει στο ψυγείο.

Πολιτικός κινηματογράφος και πολιτικοποιημένοι σκηνοθέτες

Αλλά στη Γαλλία δεν συναντάμε -όπως στις ΗΠΑ, στη Σοβιετική Ένωση ή ακόμη σε μεσαία έθνη όπως η Ιταλία- παράδοση «μεγάλου πολιτικού κινηματογράφου», συσχετισμένου με την παράδοση της ζωγραφικής ή του πολιτικού θεάτρου. Δεν συναντάμε έναν κινηματογράφο που να καταφεύγει στα μέσα της ποίησης, του μύθου και της πολιτικής σκέψης για να συναρπάσει, να εκθειάσει τις μεγάλες πράξεις που θεμελιώνουν ένα έθνος:

Η Αντιγόνη που σκεπάζει με χώμα το σώμα του αδελφού της ή ο μουσαμάς που σκεπάζει τους στασιαστές του Ποτέμκιν. Σε τέτοιες πράξεις, η πολιτική δεν είναι μόνο η ταμπέλα των πεποιθήσεων ή η άσκηση εξουσίας. Είναι η έρευνα της νομιμότητας των εξουσιών, της οροθέ-

Ζ, 1989. Ο Ζαν-Λουί Τρεντινιάν.

τησής τους και της συμβατικής αποδοχής τους.

Ο λόγος μιας τέτοιας απουσίας οφείλεται περισσότερο στον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο οι Γάλλοι βλέπουν την ιστορία και το έθνος τους παρά σε κινηματογραφικούς λόγους. Μερικοί ιστορικοί του κινηματογράφου θα ήθελαν να βαφτίσουν πολιτικό σινεμά τις στρατιωτικές εποποιίες -μερικές φορές ιδιοφυείς, όπως ο *Ναπολέων* (*Napoléon*, 1927) του Αμπέλ Γκανς- και τις ταινίες εποχής.

Δυστυχώς! Πολιτικό σινεμά δεν είναι ούτε ο κινηματογράφος των πολιτικά ενταγμένων σκηνοθετών ούτε ο κινηματογράφος που προσεγγίζει πολιτικά θέματα. Στο μυθικό και στο επικό πρέπει να προστεθεί η εμβάθυνση στις σχέσεις ηθικής και πολιτικής, στην προέλευση των θεσμών, στον πόνο μέσα στον οποίο γεννήθηκαν και στη χρήση τους.

Πριν από το Ζ και το ρήγμα που άνοιξε, μόνο δύο ταινίες του γαλλικού κινηματογράφου ταίριαζαν σ' έναν τέτοιο ορισμό: *Η υπόθεση Ντρέυφους* (*L'affaire Dreyfus*) του Ζορζ Μελιές, όπου στη σκηνή της καθαίρεσης βλέπουμε πραγματικά όλη την ντροπή ενός έθνους να πήζει στην οθόνη, και η *Μασσαλιώτις* (*La Marseillaise*, 1938) του Ζαν Ρενουάρ. Η δεύτερη, που χρηματοδοτήθηκε από λαϊκές συνδρομές, είναι η κινηματογραφική πρόταση της επινόησης της πολιτικής ιδέας (του έθνους), μολονότι οι διαστάσεις της συνείδησης και του μύθου είναι πίσω, στο φόντο.

Αν στη Γαλλία είχαμε πολλούς πολιτικοποιημένους σκηνοθέτες αλλά όχι πολιτικό κινηματογράφο, αυτό οφείλεται -τουλάχιστον σ' αυτό το συμπέρασμα καταλήγουμε- στο γεγονός ότι η σκέψη για την αστική κοινωνία και το έθνος, έως πολύ πρόσφατα -μέχρι την εποχή του Ζ- έλαμψε διά της απουσίας της.

Ζ: περισσότερο από μια ταινία, ένα φαινόμενο

Μιλώντας για «αστική κοινωνία», ερχόμαστε στην πρώτη ιδιαιτερότητα του Ζ. Το σενάριο γράφτηκε το 1967, γύρω από τις ιδέες της αστικής κοινωνίας και της ισορροπίας των θεσμών. Γυρίστηκε το 1968, βγήκε στις αίθουσες το 1969, ενώ οι στάχτες του Μάη του '68 έκαιγαν ακόμη, ενώ στους ιδεολογικούς χώρους (πανεπιστήμια, περιοδικά κ.λπ.) έπαιρνε τα γκέμια η αριστερίστικη ιντελιγκέντσια, τη στιγμή που αυτή η ιδέα της αστικής κοινωνίας διωκόταν με ιδιαίτερη σκληρότητα. Με παραγωγή αν όχι από περιθωριακούς, πάντως σίγουρα του περιθωρίου, γνώρισε μεγάλη επιτυχία υπερπηδώντας αυτή την άρχουσα ιντελιγκέντσια. Το κοινό την επέβαλε στους αιθουσάρχες. Πρόκειται για επιτυχία που ξεπερνά κατά πολύ τον κόσμο του κινηματογράφου. Αρκεί να σκεφτεί κανείς την καθιέρωση που αντιπροσωπεύουν για μια ταινία, δεκαπέντε χρόνια μετά, παρόμοιοι τίτλοι εφημερίδων: «Ο ανακριτής του Ζ γίνεται πρόεδρος της Ελληνικής Δημοκρατίας».

Το να εξερευνήσουμε μια τέτοια ιδιαιτερότητα απαιτεί πραγματική διεύρυνση του καθαρά φιλμικού πεδίου. Πρέπει να ανακαλέσουμε στη μνήμη μας -και συγγνώμη αν γελοιογραφούμε- το ιδεολογικό κίνημα της εποχής του Ζ. Πρέπει να ξαναδιαβάσουμε τα παλιά δημοσιεύματα τα στοκαρισμένα στα αρχεία. Παράξενο ταξίδι! Αυτή η ξύλινη γλώσσα, αυτές οι απλοϊκές πεποιθήσεις, αυτά τα σλόγκαν που έμοιαζαν με τις απαντήσεις που δίνουν σήμερα οι σέχτες... αυτό το πράγμα ήμασταν εμείς; Και όταν φτάνουμε στην υπογραφή, τι αστείο! Αυτός; Μα δεν έχει μόλις αναλάβει αποστολή στο...;

Το πιο ωραίο με το Ζ, είτε ξεθάβουμε χαρτιά είτε κάνουμε ερωτήσεις στον Χόρχε Σεμπρούν είτε αναλύουμε την ταινία, είναι ότι το ταξίδι δεν είναι ποτέ θλιβερό.

«Να καταλύσουμε το κράτος», έλεγαν

Την εποχή που βγήκε το Ζ, ένα ολόκληρο πολιτικό κίνημα που ονομαζόταν «αριστερισμός» έμπαινε ή ήταν ήδη στο προσκήνιο. Ειπώθηκε ότι ήταν ο κληρονόμος του κινήματος του Μάη του '68 και, πραγματικά, επρόκειτο συχνά για τα ίδια πρόσωπα που το εκπροσωπούσαν, αν όχι και για τις ίδιες ιδέες. Μερικοί έλεγαν ότι ο Μάης ήταν μια «γενική πρόβα», άλλοι η «αρχή ενός παρατεταμένου λαϊκού πολέμου». Σε όλες τις περιπτώσεις, τα καθήκοντα ήταν δύο: να καταστρέψεις το κράτος και να πάς στα εργοστάσια. Το μεσημέρι, στα φοιτητικά εστιατόρια, έβλεπες νεαρούς με μακριά μαλλιά να τραγουδούν το επαναστατικό τραγουδάκι σηκώνοντας τη γροθιά πριν φύγουν, μ' ένα μάτσο τρακτ στο χέρι. Και οι κινηματογραφιστές; Κάθε αριστερίστικο κίνημα είχε τους δικούς του κινηματογραφικούς κριτικούς και σκηνοθέτες. Γιατί, ενώ ένα χρόνο πριν από το 1968, το ζήτημα του παντρέματος του κινηματογράφου και της πολιτικής συζητιόταν χαμηλόφωνα και σε πολύ κλειστούς χώρους (παρ' όλο που ήδη είχε υπάρξει ο *Οκτώβρης στο Παρίσι* και το *Μακριά απ' το Βιετνάμ, Loin du Vietnam*), ένα χρόνο μετά το 1968 δεν υπήρχε πια χώρος στον μικρό κόσμο του κινηματογράφου παρά μόνο για το πολιτικό σινεμά, έστω κι αν βάφτιζαν «πολιτικά» τα πιο αλλοπρόσαλλα πράγματα: τα γυναικεία στήθη στην οθόνη, τα μακρόσυρτα πλάνα ή τη δικτατορία του προλεταριάτου. Αν και ήσαν μια μειονότητα μέσα στον

Κατάσταση πολιορκίας, 1973.Τουπαμάρος απαγωγείς εναντίον αμερικανικών επεμβάσεων.

πληθυσμό, οι αριστεριστές ασκούσαν τρομερή πίεση στην κοινή γνώμη και ξεσήκωναν ποικίλα συναισθήματα. Αφού άλλωστε και οι πιο εξτρεμιστές διανοούμενοι ήσαν μετριοπαθείς σε σχέση με τη μικροσκοπική φράξια του σωματείου κινηματογραφιστών που είχε ριχτεί στη στρατευμένη δράση. Ήταν η εποχή των μυστικών προβολών, των κρυφών γυρισμάτων και της διανομής τρακτ τα χαράματα, με μια αφέλεια που θα έκανε τους επαγγελματίες της παράνομης δράσης να ξεκαρδίζονται στα γέλια. Μπορούσες ακόμη να δεις ένα σκηνοθέτη στη φυλακή γιατί συμμετείχε στον ξυλοδαρμό κάποιου επιστάτη! Φυσικά, μεταξύ των σκηνοθετών υπήρχαν σοβαρές θεωρητικές διαφωνίες. Μερικές φορές ρυθμίζονταν με ξύλο, καβγάδες και απαγωγή μιας κόπιας. Αλλά, συνήθως, έδιναν αφορμή για ατέλειωτους μονόλογους στα βάθη ενός υπογείου –φυσικά παράνομου– της συνοικίας του Μαραί.

«Να κινηματογραφείς πολιτικά», έλεγαν

Κατ' αρχάς, τη στιγμή που βγήκε το Ζ, η μυθοπλασία ήταν απαγορευμένη. Το να θέτεις το ζήτημα των σχέσεων κινηματογράφου και πολιτικής με όρους δημιουργίας ενός μύθου μύριζε αστική ιδεολογία. Αυτό βέβαια δεν εμπόδισε ποτέ εκείνους που κραύγαζαν αυτά τα μεγάλα λόγια να πάνε την επόμενη μέρα να δουν μια αμερικάνικη ταινία.

Πολιτικό σινεμά λοιπόν ήταν να κάνεις ρεπορτάζ. Αλλά, προσοχή! Τι σήμαινε να κινηματογραφείς πολιτικά; Οι εκδοχές ήταν δύο: ο κινηματογραφιστής που συλλέγει το πραγματικό και ο κινηματογραφιστής που παράγει νοήματα.

Ο πρώτος, ο αποκαλούμενος «αυθόρμητος», δεν πιστεύει ή θεωρεί ασήμαντη την παραμόρφωση του πραγματικού που γίνεται μέσα από τις κινηματογραφικές μηχανές. Ο κινηματογράφος είναι πληροφόρηση και, όπως αυτή, πρέπει να είναι γρήγορος, εφήμερος, όσο πιο σύγχρονος γίνεται. Οι συλλέκτες του πραγματικού πιστεύουν περισσότερο στο φαινόμενο των media παρά στα φιλμικά κείμενα. Οι σημερινοί σκηνοθέτες είναι ίσως οι κληρονόμοι τους.

Ταινία φάρος: *Η επάνοδος στην εργασία στα εργοστάσια Wonder*, όπου ο οπερατέρ του ρεπορτάζ, τον Ιούνιο του 1968, πιάνει με την ίδια κίνηση της μηχανής μια εργάτρια που δεν θέλει να ξαναπιάσει δουλειά να κλαίει και τους υπεύθυνους των συνδικάτων να την παροτρύνουν.

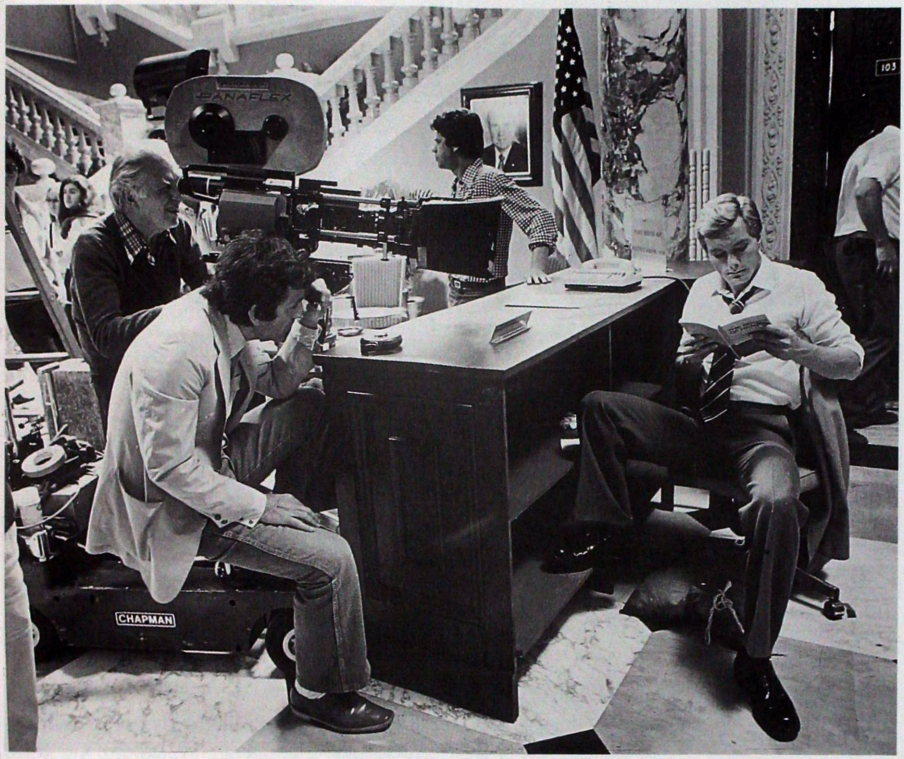
Για τους παραγωγούς νοήματος –τους αποκαλούμενους και «δογματικούς»– το γύρισμα δεν είναι πράξη μηχανών. Είναι, πρέπει να είναι, γλωσσική πράξη, μια πράξη σκέψης. Όλα, από το καδράρισμα μέχρι τη διανομή, συμπεριλαμβανομένου του μοντάζ και της ηχοληψίας, πρέπει να εκδηλώνουν την υποταγή της γλώσσας στην πολιτική. Οι όροι του παραλήπτη, του πομπού, του στόχου και της λειτουργίας –που θα συναντήσουμε παρακάτω– εμφανίζονται στα γραπτά εκείνης της εποχής.

Ταινία φάρος αυτού του δεύτερου ρεύματος: Να τολμάς να μάχεσαι, να τολμάς να νικάς, γυρισμένη στα εργοστάσια της Renault του Φλινς, κατά τη διάρκεια της απεργίας του Μάη του '68 και μονταρισμένη κατά τα πρότυπα της σοβιετικής αγκίτ-προπ.

Τέσσερα χρόνια μετά την προβολή του Ζ, η διαμάχη για το πώς να κινηματογραφείς πολιτικά πλησιάζει τις όχθες της μυθοπλασίας. Οι παρατάξεις έχουν ξεκαθαριστεί, πολλοί για να ζήσουν αναγκάστηκαν να κάνουν βρώμικες και ετερόκλητες δουλειές, μερικά γκρουπούσκουλα δεν απέχουν πολύ απ' την εξαφάνιση... Αλλά οι βασικές ιδέες δεν έχουν αλλάξει: παρατεταμένος λαϊκός πόλεμος και εργατική σκηνή. Αυτή μάλιστα χρησιμεύει ως πλαίσιο σε δύο ταινίες μυθοπλασίας: στο *Βία στη βία* (*Coup pour coup*) του Μαρίν Καρμίτζ και στο *Όλα πάνε καλά* (*Tout va bien*, 1972) του Ζαν-Λυκ Γκοντάρ. Η δράση είναι παρόμοια: η κατάληψη ενός εργοστασίου από τους εργάτες του, που έχουν κατεβεί σε απεργία. Στην προσέγγιση του θέματος βλέπουμε δύο ανταγωνιστικές θέσεις. Τον Καρμίτζ υποκινεί η γοητεία του βερισμού[1]: χρησιμοποιεί ως ηθοποιούς τους εργάτες που στην πραγματικότητα είχαν προκαλέσει και είχαν συμμετάσχει σ' αυτή την απεργία, τους βάζει να εκτελούν τις ίδιες κινήσεις που είχαν κάνει. Η μυθοπλασία γίνεται αποδεκτή μόνο σαν ξεσκαρτάρισμα του πραγματικού, ένα ρεπορτάζ που βλέπεται πιο άνετα. Και πάντα η ίδια άρνηση να θεωρηθούν οι μηχανές επικοινωνίας ως μέρος της γλώσσας.

Για το *Όλα πάνε καλά*, αντίθετα, πολιτικό σινεμά σημαίνει πρώτα απ' όλα να ερευνάς τη γλώσσα από τη σκοπιά της πολιτικής, να δείχνεις την απάτη. Αυτά τα ξαφνικά τράβελινγκ προς τα πίσω, που ξεκινούν από τους εργάτες οι οποίοι έχουν καταλάβει το εργοστάσιο και πηγαίνουν μέχρι το βάθος του στούντιο αφήνοντας να φανεί το βαμμένο ντεκόρ, οι πηγές φωτισμού και οι ράγες του τράβελινγκ, είναι η αλληγορία της δουλειάς του σκηνοθέτη, για να εκπαιδεύσει το θεατή του στο «θέαμα» που παράγουν οι μηχανές επικοινωνίας και ο πολιτισμός των media για να εδραιωθούν.

Από τη σκοπιά του Ζ, αυτή η διαμάχη σε σχέση με το ρεπορτάζ και τη μυθοπλασία έχει πε-



Στα γυρίσματα του *Αγνοούμενου*, 1982. Πίσω από την κάμερα ο Ρικάρντο Αρονόβιτς.

ρισσότερο ενδιαφέρον για το κρυμμένο της βάθος παρά γι' αυτό που επιδεικνύει. Πραγματικά, ήδη από το 1969, το *Ζ* πηγαίνει στον αντίποδα των θεωριών του «πώς να κινηματογραφείς πολιτικά» των αριστεριστών διανοούμενων: και ως προς το ζήτημα της αλήθειας και ως προς το εργαλείο επικοινωνίας, το φιλμ. Ένα μέρος της κριτικής της εποχής, μάλιστα, δεν έπεσε έξω, όταν ξιφουλκούσε εναντίον του με πύρινους λόγους.

«Από πού έρχονται οι σωστές ιδέες;» έλεγαν

Είναι ο τίτλος ενός άρθρου του Μάο Τσε Τουνγκ που αναφερόταν και διαβαζόταν πολύ την εποχή του *Ζ*. Σε σημερινή γλώσσα μεταφράζεται: από πού πηγάζει η αλήθεια;

Μια ερώτηση τόσο παλιά όσο πολιτική και κινηματογραφική όπως θα δούμε. Θυμόμαστε άλλωστε τη θλιβερή περιπέτεια του Σωκράτη. Είπε την αλήθεια αλλά υπερβολικά. Πραγματικά, είχε βρει μια φωνή προσέγγισης στην αλήθεια, που βραχυκύκλωνε τις αρχές του κράτους. Κι έτσι καταδικάστηκε σε θάνατο. Δεν θίγει κανείς ατιμώρητα τα καθεστώτα αλήθειας των κρατών.

Όσο για τους αριστεριστές διανοούμενους, πέραν των διαφωνιών, υπήρχε ομοφωνία στο θέμα του συστήματος της αλήθειας: είναι αληθινό όχι αυτό που αποδεικνύουν τα γεγονότα ή αυτό που η συνείδηση αισθάνεται ως αλήθεια, αλλά αυτό που έχουν ανάγκη τα στρατευμένα μέλη για να επιβεβαιώσουν τις θέσεις τους. Το ότι πολλά γκρουπούσκουλα επιθυμούσαν τον τίτλο του μοναδικού και επαναστατικού κόμματος δεν άλλαζε σε τίποτα το γεγονός ότι συμφωνούσαν με τον ορκισμένο εχθρό τους, το Κομμουνιστικό Κόμμα της Γαλλίας, με τη σκέψη ή τη διακήρυξη ότι, σε τελευταία ανάλυση, κάθε αλήθεια είναι η αλήθεια ενός κόμματος.

Στο όνομα αυτής της αντίληψης της αλήθειας, στο *Να τολμάς να μάχεσαι, να τολμάς να νικάς* (*Oser lutter, oser vaincre*), η μπάντα του ήχου αντικαθιστούσε τα θερμά χειροκροτήματα που χαιρέτιζαν τον λόγο του προέδρου της Εργατικής Συνομοσπονδίας μ' ένα χλιαρό χειροκρότημα. Δεν μπορούσαν να δείξουν τους εργάτες διαποτισμένους σε τέτοιο βαθμό από την αστική ιδεολογία. Στο όνομα της ίδιας αλήθειας, ο περίφημος θίασος των πραγματικών εργατών του *Βία στη βία* περιελάμβανε επαγγελματίες ηθοποιούς, αλλά το έκρυβαν από το κοινό.

Όσο για το δόγμα της εργατικής σκηνής, υπήρχε αμφισβήτηση. Ωστόσο η μέση αριστερίστικη άποψη μπορούσε να συνοψιστεί ως εξής: η εργατική τάξη είναι ο μοχλός κάθε κοινωνικής επανάστασης. Κι έτσι, το να κινηματογραφείς εργάτες ήταν επαναστατικό και το να μην κινηματογραφείς εργάτες ήταν αστική ιδεολογία. Παρ' όλα αυτά, διατηρούσαν μια επιφύλαξη για τους «φτωχούς αγρότες» ή τους «μικρέμπορους», γιατί ο καπιταλισμός επρόκειτο να τους μεταμορφώσει σε εργάτες και να αποτελέσουν έτσι πολύ μεγάλα αποθέματα για «ολόκληρο το λαό».

Σε κάθε περίπτωση όμως, η εργατική τάξη ήταν ο ευνοούμενος πομπός/δέκτης κάθε πολιτικής δουλειάς, άρα και του πολιτικού κινηματογράφου.

Εξαιτίας αυτών των δύο θέσεων –την τρίτη, του στόχου, θα την αναλύσουμε παρακάτω– η αριστερίστικη κριτική ξιφούλκησε με μανία εναντίον του *Ζ*. Αποκλήθηκε ταινία «αλλοτρίωσης», που δεν αμφισβητεί το καπιταλιστικό σύστημα, αφού αυτό την παρήγαγε. Ταινία που δεν βάζει στην κεντρική θέση την εργατική σκηνή: «Καμιά κοινωνική ανάλυση, καμιά πραγματική άποψη της πάλης των τάξεων. Καμία ένδειξη για το ρόλο που έπαιξε (ή δεν έπαιξε, ή θα παίξει) το προλεταριάτο, η πρωτοπορία της επανάστασης», διαβάζουμε στο *Positif* του 1969.

Και κυρίως, μέγιστο έγκλημα, η αντικατάσταση της αρχής της αλήθειας του κόμματος από την κοινωνική συνείδηση: «Η δριμύτερη κριτική μας (για την ταινία) είναι ότι τοποθετείται στο πεδίο των ηθικών κατηγοριών.(...) Το να παρουσιάζεις ένα άτομο ως τη συνείδηση που αντανακλά στο σύνολό της μια ιστορικο-πολιτική πραγματικότητα, σημαίνει να αγνοείς ότι σχέσεις τόσο πολύπλοκες ξεπερνούν κατά πολύ τα υποκειμενικά φαινόμενα, τα πρόσωπα, που είναι αποτελέσματα αυτών των σχέσεων αλλά ποτέ το σημείο αναφοράς» (*Cahiers du Cinéma*, 1969).

Το κλειδί του Ζ (και της τριλογίας): το καθεστώς της αλήθειας

Είναι λίγο βαρύγδουπο αλλά ωραία ειπωμένο, έτσι; Γιατί, πραγματικά, όλη η προβληματική του πολιτικού κινηματογράφου του μεγάλου κοινού, που ξεκίνησε η τριανδρία (Υβ Μοντάν, Κώστας Γαβράς, Χόρχε Σεμπρούν) με το *Ζ* και συνεχίστηκε με την *Ομολογία*, την *Κατάσταση πολιορκίας* (και σε μικρότερο βαθμό με το *Ειδικό δικαστήριο*) περιστρέφεται γύρω απ' αυτό: το υποκείμενο

Το ακροδεξιό παρακράτος στο στόχαστρο. *Ζ*, 1969.

και η ηθική του συνείδηση θεωρείται σημείο αναφοράς της αλήθειας, βασικό καύσιμο της δραματουργίας. Όπως σ' ένα αστυνομικό έργο της σειράς; Το αστυνομικό προσφέρει στο κοινό την αναμονή και την αποκάλυψη της αλήθειας σε κάποιο σημείο της πλοκής: την ταυτότητα του δολοφόνου ή τη λύση του αινίγματος. Στην τριλογία, δεν υπάρχει αστυνομικό αίνιγμα. Από την αρχή, ο θεατής βλέπει ποιος χτυπάει τον Λαμπράκη, ξέρει ότι ο Λόντον θα ομολογήσει, βλέπει τον δολοφονημένο Σαντόρε στο πορτ-μπαγκάζ ενός αυτοκινήτου. Το αίνιγμα δεν πηγάζει από τα γεγονότα. Είναι πολιτικό. Με ποια διαδικασία συνειδητοποίησης (*Ζ*), χειραγώγησης (*Ομολογία*), παράνομης καθοδήγησης (*Κατάσταση πολιορκίας*), μια σειρά γεγονότων που διαπιστώνονται εμπειρικά αλλάζει πλαίσιο και φτάνει στο επίπεδο της αποδεδειγμένης αλήθειας, μιας αλήθειας αποδεκτής από το κοινωνικό σώμα;

Ή ακόμη: Πώς διδάσκεται η διαδικασία της γνώσης; Από ποιες ελευθερίες έχει ανάγκη για να διδαχθεί; Από την ελευθερία της συνείδησης, απαντάει η τριανδρία. Μια απάντηση που μπορεί να θεωρηθεί κοινότοπη σήμερα αλλά, οπωσδήποτε, δεν είναι ακόμη κοινός τόπος σε πολλές χώρες του κόσμου και, εν πάση περιπτώσει, δεν ήταν στη Γαλλία της εποχής του *Ζ*.

Αυτό που είναι εκπληκτικό στην περίπτωση του *Ζ* είναι ότι η τριανδρία του, όπως και η αριστερίστικη ιντελιγκέντσια, φλερτάριζε με τον κομμουνισμό. Μόνο που προηγούνταν κατά δέκα χρόνια και εμφανιζόταν με κατεύθυνση προς τα δεξιά (επικαλούμενη περισσότερο την «αστική δημοκρατία») και όχι προς τα αριστερά (προς τη «δικτατορία του προλεταριάτου»). Όπως λέει ο Σεμπρούν, «πένθησε την αριστερά», αλλά δεκαπέντε χρόνια πριν από τους σημερινούς κύκλους διανοουμένων.

Το σενάριο του Z: οι αντιστάσεις της αλήθειας

Το Ζ, που βάζει λοιπόν αυτό το ζήτημα της αλήθειας σε τροχιά, λειτουργεί σαν πύραυλος με τρεις ορόφους.

Πρώτος όροφος: η σειρά των γεγονότων. Ένας πολιτικός αρχηγός δέχεται επίθεση. Μια ολόκληρη σειρά κοινωνικών δυνάμεων και θεσμικών μηχανισμών μπαίνει σε κίνηση: οι πολιτικοί του φίλοι, η δικαστική αρχή, η αστυνομία, η ιατρική, ο Τύπος. Ίσαμε αυτή τη στιγμή, η ταινία δεν έχει ακόμη αίνιγμα ή, τουλάχιστον, το αίνιγμά της έχει μικρή συγκινησιακή δύναμη: θα ζήσει ο αρχηγός; Ξέρουμε εκ των προτέρων ότι δεν θα ζήσει.

Δεύτερος όροφος: περίπου στα σαράντα λεπτά της ταινίας. Όλα ανατρέπονται: ο Μοντάν (Λαμπράκης) πεθαίνει, ο ανακριτής (Τρεντινιάν) μπαίνει στον αγωνιστικό χώρο. Και προκύπτει η ερώτηση: θα μάθει ο ανακριτής την αλήθεια για τη δολοφονική απόπειρα; Ωστόσο, το ενδιαφέρον είναι ότι η παρουσία του ανακριτή είναι ελάχιστη μέσα στα γεγονότα και ανάμεσα στα πρόσωπα που πρωταγωνιστούν στα πρώτα σαράντα λεπτά. Η άνοδός του είναι επίσης χαμηλών τόνων. Πρώτα απ' όλα, γιατί είναι μοιρασμένος ανάμεσα στις προσωπικές του πεποιθήσεις που τον κάνουν δύσπιστο προς την Αριστερά και στην απαίτησή του για την αλήθεια, ενώ η συνωμοσία των ταραχοποιών εντείνεται για να τον εμποδίσει να έχει πρόσβαση στα γεγονότα; Έπειτα γιατί, χάριν της πολιτικής οικονομίας της αφήγησης, ο ανακριτής δεν πρέπει να είναι ένας παντοδύναμος σούπερ ήρωας αλλά κάποιος «μικρός», μια προέκταση της επιθυμίας του θεατή για δικαιοσύνη;

Τρίτος όροφος: όταν ο ανακριτής διαμορφώνει, σχεδόν με κίνδυνο της ζωής του, την προσωπική του γνώμη, όλη η κινηματογραφική αίθουσα μεταμορφωμένη σε αίθουσα δικαστηρίου διαμορφώνει κι αυτή τη γνώμη της, την ίδια στιγμή, μαζί του! Χωρίς να έχει παρασυρθεί από τη γοητεία του. Μετά, ο μικρός ανακριτής εξαφανίζεται από την οθόνη για να την καταλάβουν οι μαριονέτες με τα γαλόνια. Ο πύραυλος μπήκε σε τροχιά. Η συζήτηση διεξάγεται στην αίθουσα και στην κοινή γνώμη. Τι το πολύτιμο έχει λοιπόν η (αστική) δημοκρατία για να θεωρούν οι ταραχοποιοί απαραίτητο να την καταστρέψουν; Ότι ένας άνθρωπος, έστω μικρός, έστω αδύναμος, μπορεί να αποκαταστήσει μια αλήθεια που πάει ενάντια στους δυνατούς και τους ισχυρούς.

Το μυστικό του Z: ένας κρυμμένος μύθος

Υπεραπλουστευμένο ως σενάριο; Μη βιάζεστε να βγάζετε συμπεράσματα. Γιατί, αντίθετα από μια συνηθισμένη τηλεοπτική σειρά, αυτή η δραματική δομή των τριών επιπέδων δεν είναι το σενάριο, αυτό που ο θεατής εισπράττει σε πρώτο βαθμό. Είναι ο μύθος. Και στον πολιτικό κινηματογράφο, ο μύθος πρέπει να είναι κρυμμένος όπως οι σπόροι μέσα στο μήλο ή η σαρκοφάγος του βασιλιά μέσα στον υπόγειο αρχαίο τάφο. Στην πραγματικότητα, η διαφορά μεταξύ του κινηματογράφου του δημιουργού και του κινηματογραφικού είδους δεν έγκειται, αντίθετα με αυτό που οι όροι θα άφηναν να υπονοηθεί, στην παρουσία ή στην απουσία δημιουργών, αλλά στην παρουσία ή στην απουσία κανόνων στους οποίους υποτάσσονται οι δημιουργοί. Κανόνες, ο σε-

βασμός των οποίων επιτρέπει την προσκόλληση του κοινού σε μια φόρμουλα, σε επινοήσεις με κάποιον αριθμό συστατικών, παρά τη σύνδεσή του μ' ένα δημιουργό.

Ο πρώτος απ' αυτούς τους κανόνες του πολιτικού σινεμά είναι ότι χρειάζεται ένας μύθος, ένας μύθος από σκληρό ατσάλι, αλλά πρέπει να είναι κρυμμένος. Όπως στις εξ αποκαλύψεως θρησκείες, ο μύθος πρέπει να υπακούει σε δύο κριτήρια: να μην είναι προσιτός παρά μόνο μέσα από μια διαδρομή, από μια βαθμιαία διαδικασία (η ίδια η πορεία μέσα από το αφηγηματικό υλικό να δίνει όλη την απόλαυση του τελικού πυρήνα), και ο ίδιος ο πυρήνας να μην είναι εικονικός.

Πρέπει να είναι τόσο σκληρός και αδιάσπαστος όσο ένα πρωτογενές άτομο. Για το Ζ αυτός ο κρυμμένος πυρήνας είναι –μόλις το είδαμε– η σκηνοθεσία μιας συνείδησης, μιας ωραίας ψυχής. Αλλά αυτά που κάνουν το Ζ το πρότυπο του πολιτικού σινεμά «α λα γαλλικά» είναι ο τρόπος με τον οποίο είναι οργανωμένο αυτό το πλησίασμα της ωραίας ψυχής, οι υπόγειοι χώροι, οι παγίδες και άλλα αδιέξοδα που δίνουν όλη του την αξία στο αφηγηματικό υλικό.

Τελικά, κάθε πολιτισμός σκηνοθετεί τις ωραίες του ψυχές ανάλογα με το ιδιαίτερο πνεύμα του. Στους Γάλλους, μια παλιά παράδοση που ανέρχεται μέχρι τον Ντ' Αρτανιάν και πολλούς άλλους θέλει τις ωραίες ψυχές να αποκαλύπτουν την ομορφιά τους μόνο όταν υπάρχει ανάγκη. Τον υπόλοιπο χρόνο καλούνται να δείχνουν επιπόλαιες, ειρωνικές, ακόμη και αυθάδεις. Είναι η διακριτικότητά τους. Όποιον επιδεικνύει σε κάθε περίπτωση την ομορφιά της ψυχής του τον κοιτάζουν ύποπτα. Είναι υπερόπτης, αλαζόνας και, ακόμη χειρότερο, ανάγωγος.

Το Ζ κρύβει λοιπόν την ομορφιά της ψυχής του κάτω από τέσσερα μεγάλα οχυρά, από τέσσερα συστατικά: την υπόσχεση της περιπέτειας, τη διπλή σκηνή, την ανάμειξη των ειδών και τη στρατηγική της επικοινωνίας (που λέγεται και «στόχευση κοινού»[2]). Πότε μεμονωμένα, πότε σε μια συγκεχυμένη μάζα, καθένα από τα τέσσερα αυτά συστατικά του πολιτικού κινηματογράφου «αλά γαλλικά» έχει υπογραμμιστεί από τους κριτικούς του κινηματογράφου. Και πρόσφατα ακόμη: «Πραγματευόμενος την πολιτική σαν γουέστερν ή σαν θρίλερ, κατηύθυνε το κοινό να αντιδρά όπως σ' ένα γουέστερν» (Ρενέ Πρεντάλ, 1984). Κάποιες επιθέσεις της κριτικής ήταν πολύ έντονες με αποτέλεσμα, στις επόμενες ταινίες της τριλογίας, να απαλειφθούν αυτά τα συστατικά και να γίνει περισσότερο εμφανής η πολιτική δομή.

Προσωπικά, πιστεύω ότι η εξασθένηση αυτών των συστατικών είναι η αιτία της υποβάθμισης του είδους. Από έναν κινηματογράφο που επέβαλε το μεγάλο κοινό, περάσαμε στον κινηματογράφο μιας μειονότητας και, μετά, στην απουσία του μεγάλου πολιτικού κινηματογράφου. Κατά τον ίδιο τρόπο, βλέπω σ' αυτές τις κατηγορίες περί αναμείξεως των ειδών ή περί στοχεύσεως του κοινού περισσότερο τα σημάδια μιας ανομολόγητης και μη ομολογημένης απέχθειας προς μια πολιτική ιδέα (την αστική κοινωνία), παρά τα ίχνη μιας πραγματικής αισθητικής ανάλυσης ενός κινηματογραφικού είδους.

Η υπόσχεση της περιπέτειας

Η συνάντηση με το Ζ αρχίζει πολύ πριν το δούμε. Από τη συνάντησή μας με τον τίτλο του. Ο τίτλος μιας ταινίας, όπως ο τίτλος ενός μυθιστορήματος, δεν αρκείται μόνο στην πληροφορία. Πρέπει να κρύβει μια υπόσχεση κι ένα κάλεσμα. Γι' αυτόν το σκοπό, οι τίτλοι συνήθως παίζουν

με την ευφωνία των λέξεων ή με τη ρίμα. Στην περίπτωση του Ζ το κάλεσμα του τίτλου συνδυάζεται μ' έναν εντελώς ιδιαίτερο τρόπο με το εννοιολογικό φορτίο του και λίγο ενδιαφέρει αν η πατρότητα ανήκει στον Βασίλη Βασιλικό και όχι στον Κώστα Γαβρά ή τον Χόρχε Σεμπρούν. Οι ταινίες του είδους είναι συλλογικά έργα. Το γράμμα «Ζ» είναι ταυτόχρονα φώνημα, καλλιτεχνική γραφή και πολιτιστική αναφορά. Είναι το τελευταίο γράμμα της γαλλικής γλώσσας αλλά, κυρίως, το γράμμα που μπορεί να χαράξει κάποιος με τη μύτη του ξίφους του, όπως ο Ζορό, ή με κιμωλία, όπως «Το κίτρινο σημάδι».

Είναι ένα μονόγραμμα, το μονόγραμμα του περιπλανώμενου ιππότη, του ερωτευμένου με τη δικαιοσύνη που αφαιρεί την τιμή από τους ανάξιους χωρίς ωστόσο να τους στερήσει τη ζωή. Αυτό που καλεί τους θεατές να έλθουν να δουν μια ταινία, ο τίτλος της οποίας συνοψίζεται στο μοναδικό γράμμα «Ζ», είναι ταυτόχρονα κάλεσμα σε περιπέτεια, παραπλάνηση και, τέλος, μόνο στο τέλος, πραγματοποιείται η τήρηση της υπόσχεσης. Γιατί ο δρόμος που ανοίγει το γράφημα «Ζ» είναι πλαστός. Οι κριτικοί το βροντοφώναζαν: αυτό το γράμμα δεν σημαίνει Ζορρό, αγαπητέ θεατή δεν είσαι πια παιδί, αυτό το γράμμα έχει μια σοβαρή πολιτική σημασία. Σημαίνει: «Ζει». Είναι το σύνθημα που έγραφε ο ελληνικός λαός στους τοίχους μετά το θάνατο του βουλευτή Γρηγόρη Λαμπράκη.

Ο τίτλος λειτουργεί λοιπόν σε δύο επίπεδα: ως μεταφορά της ταινίας και ως κάλεσμα. Από τη μια πλευρά, αυτό που θα δούμε είναι σοβαρό, απ' την άλλη δεν θα μας ζαλίσουν κιόλας! Πολιτική, ναι, αλλά με σάλτσα ιπποτικού μυθιστορήματος.

Η διπλή σκηνή

Στη γαλλική πολιτιστική παράδοση, μπορεί να δεχόμαστε με άνεση το ότι μας αρέσουν οι σαχλαμάρες, αλλά δεν αστειευόμαστε με την πολιτική. Δεν θα δείτε σε δικά μας έργα, όπως στο *Mr. Smith goes to Washington* (Φρανκ Κάπρα, 1939, ελλ. τίτλος: *Αμερική, η χώρα της ελευθερίας*), έναν μέλλοντα βουλευτή να παθιάζεται σαν παιδί με τα πυροσβεστικά οχήματα. Η πολιτική περιβάλλεται από πολυάριθμα ταμπού τα οποία, άλλες κοινωνίες εξίσου πολιτισμένες με τη δική μας, προορίζουν για άλλους τομείς. Κατ' αρχάς, η καλλιτεχνική δημιουργία που βασίζεται σε μια πολιτική ιδέα ήδη παραβιάζει ένα απ' αυτά τα ταμπού και όχι από τα μικρότερα. Είδαμε τον αριστερίστικο πουριτανισμό σ' αυτό το θέμα. Μέσα σ' ένα τέτοιο πλαίσιο, το δραματικό υλικό καθεμιάς από τις ταινίες της τριλογίας είναι πάντα προστατευμένο από μια ιστορική εγγύηση. Αυτό είναι που ονομάζουμε αρχή της «διπλής σκηνής».

Ό,τι θα συμβεί στην ταινία έχει ήδη συμβεί στην αληθινή πολιτική σκηνή. Και φροντίζουμε να το ξέρει ο θεατής, κι αυτή η ιστορική σκιά που το συνοδεύει να προστατεύει την αισθητική και πολιτική ιδέα της ταινίας. Γιατί μια ολόκληρη φημολογία, μια εξήγηση περιβάλλουν καθεμιά από τις ταινίες σαν σύννεφο. Να δείχνεις και να γελοιοποιείς ταραχοποιούς στρατιωτικούς σε μια χώρα που γνώρισε μερικούς τέτοιους έξι χρόνια πριν είναι ίσως ριψοκίνδυνο: θα μπορούσε να εκληφθεί ως πολιτική θέση. Πρέπει λοιπόν αυτοί οι ταραχοποιοί στρατιωτικοί να εμφανισθούν μπροστά στο κοινό με ένα άλλο όνομα από το πραγματικό, στο οποίο όμως να παραπέμπει ευθέως όταν τους βλέπουμε.

Λατινική Αμερική, στρατιωτική δικτατορία. *Κατάσταση πολιορκίας*, 1973.

Γιατί το κοινό του πολιτικού κινηματογράφου είναι κάπως σχιζοφρενικό: θέλει επεξεργασία, περιπέτεια, δηλαδή καλλιτεχνική δουλειά, αλλά ταυτόχρονα αυτή την καλλιτεχνική δουλειά, αυτή την αναγκαία συμπύκνωση, θέλει να τις αγνοεί.

Το ιδανικό θα ήταν η ταινία να υπάρχει μόνο σαν αόρατη γραμμή ανάμεσα στις δύο μοναδικές νόμιμες σκηνές: τη σκηνή του πραγματικού (από όπου προέρχεται η πλοκή) και την πολιτική σκηνή (όπου προσγειώνεται η ταινία). Και οι διανοούμενοι ενίσχυσαν αυτή τη σχιζοφρένεια κατηγορώντας το Ζ ότι ερμηνεύει την πραγματικότητα, ότι απομακρύνεται από το πραγματικό.

Κατηγορίες που θα μειωθούν στις επόμενες ταινίες αφού η τριανδρία (Μοντάν, Γαβράς, Σεμπρούν) θα διατηρήσει την αρχή της διπλής σκηνής αλλά θα εγκαταλείψει την ανάμειξη των ειδών, δηλαδή τα δάνεια από τις αστυνομικές ταινίες και το μπουρλέσκ.

Η ανάμειξη των ειδών

Ο πολιτικός κινηματογράφος του μεγάλου κοινού, ως είδος, θέτει ένα κάπως ιδιαίτερο πρόβλημα δραματουργικής τεχνικής. Οι ήρωές του έχουν διπλή φύση: είναι δανεισμένοι από την ιστορική σκηνή και, ταυτόχρονα, πρέπει να λειτουργούν σαν ήρωες μιας μυθοπλασίας, επινοήσεις ενός σεναριογράφου. Επιπλέον, πρέπει να ανυψώνονται σ' ένα τρίτο επίπεδο: αυτό των «ηθικών προσώπων». Πρέπει να μην ενσαρκώνουν τόσο τις έγνοιες της καθημερινής ζωής (όπως σε μια δραματική κωμωδία) αλλά τη συμπύκνωση συλλογικών στρατηγικών και τις συγκρούσεις κοινωνικών ομάδων, καθεμία από τις οποίες διαθέτει τη δική της ηθική.

Μ' αυτές τις προϋποθέσεις, τα δάνεια από τα άλλα είδη (μπουρλέσκ, σασπένς...) μπορούν να βοηθήσουν σ' αυτή την εξιδανίκευση, γιατί η φύση αυτών των στοιχείων που προέρχονται από κάποιο άλλο είδος είναι κι αυτή διπλή. Από τη μια πλευρά, είναι κωδικοποιημένα, ανήκουν σε κάποιο είδος κοινής κληρονομιάς της κοινότητας του θεάματος (συμπεριλαμβανομένων και των θεατών) και, από την άλλη, κάθε φορά, ανανεώνονται και ερμηνεύονται ξανά από διαφορετικούς ηθοποιούς και σκηνοθεσίες.

Μ' αυτή την ιδιότητα, επειδή είναι ένα είδος «μορφών στυλ», μπορούν να προκαλέσουν ή να διευκολύνουν αυτή τη μετάλλαξη ενός ήρωα του στρατευμένου κινηματογράφου σε ηθική αυθεντία, σε μια «μορφή» της δημόσιας ζωής.

Αλλά για να γίνει αυτό, αυτά τα στοιχεία, αυτές «οι στιγμές των ειδών» πρέπει να παρεμβάλλονται μέσα στη γενική οικονομία της αφήγησης με διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι τα μπαλέτα σε ορισμένες κωμωδίες. Πρέπει να είναι ταυτόχρονα σημεία στίξης και μεταφορές. Σημεία στίξης με την έννοια ότι σε κάποιες στιγμές σταματάει η αφήγηση, ο χρόνος διαστέλλεται και η αίθουσα μοιράζεται μια σχεδόν φυσική συγκίνηση. Μεταφορές ως προς το ότι αυτές οι «στιγμές» πρέπει να είναι η συμπυκνωμένη αναπαράσταση των δραματουργικών συγκρούσεων που έχουν συμβεί μέχρι αυτό το σημείο της αφήγησης.

Λάθος μοίρασμα χαρτιών!

Για να πάρουμε το παράδειγμα που έχει τόσο πολύ αναφερθεί, της καταδίωξης του Μανώλη (Σαρλ Ντενέρ) από έναν κομάντο της άκρας δεξιάς μ' ένα Πεζό 403, αυτή η σκηνή δέχτηκε κριτικές πότε για έλλειψη αληθοφάνειας, πότε ως υπερβολικά θεαματική. Ως προς την κατηγορία για έλλειψη αληθοφάνειας, δηλαδή να δείχνεις τους δολοφόνους να πυροβολούν από ένα αυτοκίνητο παρά μ' ένα πιστόλι με σιγαστήρα, μπορεί κανείς να απαντήσει ότι τα χρονικά γεγονότων όπως αυτά της διεθνούς τρομοκρατίας δείχνουν ότι οι δολοφόνοι έχουν πολύ συχνά μια κλίση προς το θέατρο παρά προς την κοινή λογική. Αντίθετα, η κατηγορία της υπερβολικής θεαματικότητας στέκει καλύτερα αν επανατοποθετηθεί μέσα στη γενική οικονομία της ταινίας. Η καταδίωξη ενός πεζού από ένα δολοφονικό αυτοκίνητο επιβάλλει, πράγματι, τη διαστολή του χρόνου και ένα είδος παρόξυνσης των συμβόλων (ο άνθρωπος μόνος και άοπλος καταδιώκεται από ένα ψυχρό μηχάνημα).

Λοιπόν, σ' εκείνο το σημείο της ταινίας, δεν απαιτείται τέτοιο ανέβασμα της έντασης. Βέβαια, ο Ντενέρ είναι δικηγόρος και αθώος, αλλά στα μάτια του θεατή δεν είναι ακόμη παρά ένα μέλος κόμματος που τσακώνεται με τα μέλη ενός άλλου κόμματος. Οι δραματουργικές εξάρσεις της ταινίας δεν έχουν φτάσει ακόμα στο σημείο όπου οι ηθικές κατηγορίες θα ξεπροβάλλουν πίσω από τις πολιτικές διαμάχες.

Πρόκειται λοιπόν περισσότερο για ένα λάθος της σκηνοθεσίας (ένα ξεκαθάρισμα λογαριασμών εμφανίζεται σαν πρόβλημα της κοινωνίας) παρά για ένα λάθος της δραματουργίας που θα δικαίωνε την αποδοκιμασία για την προσφυγή σε δάνεια από άλλα κινηματογραφικά είδη.

Εξάλλου, ας σκεφτούμε τι αποτέλεσμα θα είχε αυτή η ίδια σκηνοθεσία αν ερχόταν αργότερα και έβαζε αυτή τη φορά τον ανακριτή σε μπελάδες με το Πεζό 403!

Η Ντέμπρα Γουίνγκερ και ο Τομ Μπέρεντζερ. *Το στίγμα της προδοσίας*, 1973.

Καλή πολιτική χρήση του μπουρλέσκ

Αντίθετα, όταν η ταινία τελειώνει με την ενοχοποίηση των ταραχοποιών στρατιωτικών, τα στοιχεία που δανείζεται από το μπουρλέσκ προσφέρουν πλήρη αισθητική μετάφραση ενός πολιτικού μηνύματος και συμβάλλουν στην τοποθέτησή του στη σφαίρα της πραγματικής ζωής.

Η μέθοδος που χρησιμοποιείται είναι η επανάληψη: στο διάλογο («Είστε κατηγορούμενος»), στα πρόσωπα (ο ανακριτής μπροστά στους στρατιωτικούς, έναν έναν με τη σειρά), στο γκανγκ του τέλους (η λάθος πόρτα), στα καδραρίσματα.

Αλλά αυτή η επανάληψη παράγει μια επιτάχυνση και είναι μεταδοτική: από μια προσωπική πεποίθηση γίνεται δημόσιο κατηγορητήριο, από το ατομικό περνάει στα δημόσια πράγματα. Η ενοχοποίηση των ταραχοποιών εμπεριέχει πράγματι τρεις συνεχόμενες και διαφορετικές δικαστικές πράξεις. Κατηγορούνται από το δικαστή, που μόλις σηκώνει τα μάτια από τα χαρτιά του γιατί είναι καιρός να αποχωρήσει ως ανακριτής δικαστής και ως πρόσωπο της ταινίας. Κατηγορούνται και από το κοινό που γνωρίζει τη δικογραφία και έχει μπει στη θέση των ενόρκων βγάζοντας τη δική του απόφαση. Τέλος, καταδικάζονται/κατηγορούνται από τη δική τους αδεξιότητα (κάνουν λάθος στην πόρτα). Λες και αυτή η υλική αδεξιότητα που επαναλαμβάνεται από βαθμό σε βαθμό είναι η ομολογία της πολιτικής ηλιθιότητας μιας κάστας. Ομολογία ακόμη πιο σκληρή, γιατί αυτοί οι στρατιωτικοί εμφανίζονται με την επίσημη στολή τους, και δεν είναι το ι-

διωτικό τους πρόσωπο αλλά η ηθική τους θέση, η λειτουργία τους μέσα στο κράτος που συλλαμβάνεται έτσι επ' αυτοφώρω για ηλιθιότητα.

Η επανάληψη των ίδιων καδραρισμάτων, η επιτάχυνση του μοντάζ και των κινήσεων των ηθοποιών δεν χρησιμεύουν μόνο στο να κάνουν την αίθουσα να γελάσει (και γελάει πολύ!). Χρησιμεύουν επίσης μ' αυτή την επίδειξη του εντελώς φτιαχτού, μ' αυτό το σπάσιμο της φιλμικής αληθοφάνειας, στο να κλείσουν τη μυθοπλασία και να ενώσουν την πολιτική ρητορική της ταινίας με την επάνοδο στην πολιτική πραγματικότητα, όταν το φως δυναμώνει και η προειδοποίηση του φινάλε αντηχεί στα μεγάφωνα.

Το κοινό - στόχος ή η στρατηγική της επικοινωνίας

«Μιάμιση ώρα του πιο προπαγανδιστικού, επίμονου, αυτάρεσκου, φανταχτερού συστήματος» (*Cahiers du cinéma*, 1969). «Αν ο αφηγηματικός μηχανισμός του δουλεύει καλά, παραμένει σε κάποιο μέρος μια μηχανή όπου η ζωή, η ελευθερία των γεγονότων και η ελευθερία του θεατή δεν έχουν πάντα τη σωστή τους θέση» (*Télérama*, 1969). Σαν να λέμε ότι στο Ζ, εκτός από το ψεγάδι του Πεζό 403, όλα τα εφέ που απευθύνονται στις αισθήσεις, όλοι οι ήχοι και οι εικόνες ήταν οργανωμένες για να προξενήσουν στο θεατή κάποιες εντυπώσεις. Σα να λέμε ότι το Ζ είναι μια ταινία που στοχεύει σε μια πελατεία. Ναι, στοχεύει σε κοινό, και το αστείο είναι ότι ανάμεσα σ' αυτούς που το κατηγορούσαν γι' αυτό υπήρχαν κάποιοι που διεκδικούσαν το ίδιο για τις δικές τους παραγωγές («Ζήτω το σινεμά, όπλο της κομμουνιστικής προπαγάνδας», *Cahiers du cinéma*, 1973). Αλλά δεν στοχεύει με τον τρόπο ενός διαφημιστικού σποτ. Στην πραγματικότητα, βασιλεύει μια παράξενη σύγχυση σχετικά με το targeting και τις στρατηγικές επικοινωνίας. Πρώτα απ' όλα, παραλείπουν να αναφερθούν στη λειτουργία. Όλες οι ταινίες των ειδών στοχεύουν σε κοινό αλλά δεν στοχεύουν στα ίδια σημεία. Άλλες απευθύνονται αποκλειστικά στη σεξουαλική (ή γευστική) επιθυμία του θεατή, άλλες στις συγκινήσεις. Άλλες, πιο σπάνια, γιατί είναι πολύ πιο ριψοκίνδυνο, απευθύνονται στη συνείδηση. Όπως είδαμε, το Ζ είναι οργανωμένο προς μια τέτοια κατεύθυνση. Στοχεύει στη μεταβίβαση της συνείδησης του ανακριτή στον θεατή, και το πετυχαίνει.

Από μια άλλη άποψη, το να στοχεύεις σε κοινό συχνά παρουσιάζεται ως συνώνυμο της γλωσσικής φτώχειας. Οι εικόνες περιορίζονται σ' έναν καθαρά εκτελεστικό ρόλο και δεν επιτρέπουν στον θεατή να ζήσει την περιπέτεια της ανάγνωσης ή της συνάντησης μ' ένα κείμενο. Αντίθετα, στα σαράντα πρώτα λεπτά του Ζ, είμαστε ήδη έκπληκτοι και τα έχουμε χάσει από την πολυπλοκότητα της κινηματογραφικής γλώσσας που έχει μπει σε κίνηση. Η δράση αλλάζει ασταμάτητα πρωταγωνιστές και χώρους: μια είμαστε στο δρόμο, μια στην όπερα, μετά σ' έναν πολιτικό χώρο, σε μια κλινική κ.λπ. Κάθε φορά, η δράση πιάνεται αφού έχει αρχίσει και εγκαταλείπεται πριν τελειώσει. Οι χώροι μόλις που περιγράφονται και, παρ' όλα αυτά, είναι εντελώς αναγνωρίσιμοι.

Η διανοητική γυμναστική που απαιτείται από τον θεατή είναι απόλυτη, γιατί πρέπει όχι μόνο να αναγνωρίζει τους χώρους και τις πράξεις αλλά, επιπλέον, να συγκρατεί την αλυσίδα των βαθμών των εξουσιών και τη χρονική σύμπτωση των δράσεων.

Ο Ζαν-Λουί Τρεντινιάν. *Ζ*, 1967.

Το *Ζ* δεν είναι μια εμπειρία ποιητικού χαρακτήρα. Είναι αλήθεια ότι ο θεατής δεν έχει καιρό να ονειρεύεται. Τον έχουν πάρει και τον οδηγούν, τον κατευθύνουν προς μια μορφή συλλογικής συνειδητοποίησης σαν κι αυτή που είδα το 1969, άγνωστοι άνθρωποι που αρχίζουν να συζητούν μεταξύ τους μέσα στην αίθουσα. Αυτή όμως δεν είναι η λειτουργία μιας πολιτικής ταινίας; Να υποτάσσει την αισθητική της σε μια στρατηγική επικοινωνίας, να αφυπνίζει συνειδήσεις;

Στην πραγματικότητα, το Ζ αναλαμβάνει το ρόλο του οχήματος που μεταφέρει ένα μήνυμα, τον ίδιο ρόλο που ανέλαβαν σε άλλους τόπους, για άλλους πολιτισμούς, με διαφορετική πολιτική γραμμή και για έναν άλλο τύπο συνείδησης ταινίες όπως *Θωρηκτό Ποτέμκιν* ή *Το αλάτι της γης*.

«Πριν από το *Ζ* ήμαστε αθώοι», έγραψε ο Χόρχε Σεμπρούν το 1985.

Το να θεωρούμε το *Ζ* ως πρότυπο, όπως επί πολύ το έχουμε κάνει, είναι μια ευκολία της ανάλυσης που δεν πρέπει να την τραβάμε πολύ μακριά. Βέβαια, τις επόμενες ημέρες μετά την προβολή της ταινίας του, ο Κώστας Γαβράς δήλωνε: «Μετά το *Ζ*, θέλω και στην επόμενη ταινία μου να παραμείνω στην ίδια γραμμή» (*Le Monde*, 1969). Και το έκανε. Συνέχισε στην ίδια γραμμή «παντού όπου η εξουσία θίγει τις βασικές ελευθερίες του ανθρώπου» (*Le Monde*). Η *Ομολογία*, η *Κατάσταση πολιορκίας* καταγγέλλουν την εκμετάλλευση των σχέσεων μεταξύ αλήθειας και αστικής κοινωνίας. Κράτησε την ίδια ομάδα: τον Μοντάν και για τις τρεις ταινίες και τον Σεμπρούν για την *Ομολογία*. Κράτησε το σύστημα της διπλής σκηνής και μείωσε την ανάμειξη των ειδών.

Αλλά, περισσότερο από πρότυπο, το *Ζ* υπήρξε αυτό που ο Σεμπρούν ονομάζει «μια στιγμή»

Κου-Κλουξ-Κλαν στον αμερικανικό Νότο.
Το στίγμα της προδοσίας, 1987.

(σχεδόν μια κατάσταση χάριτος). Ένα είδος ανατροπής ολόκληρης σειράς αξιών ριζωμένων τόσο στη γαλλική ιντελιγκέντσια όσο και στο show-biz. Χρησιμοποιεί έναν σταρ, όπως ο Υβ Μοντάν, χωρίς να του δώσει τον πρωταγωνιστικό ρόλο, ούτε καν ρόλο – περισσότερο τον χρησιμοποιεί ως εμβληματική παρουσία, κάτι σαν εγγύηση για την παραγωγή. Το ίδιο συμβαίνει με την Ειρήνη Παππά, άλλη διεθνή σταρ, που δεν κάνει τίποτα, απλώς παρουσιάζεται. Με τη συμμετοχή μιας πλειάδας ηθοποιών, με μια παραγωγή-κομάντο και με τις πολλαπλές υπερβάσεις του, το Ζ μοιάζει κυρίως με το γλέντι μιας παρέας σαραντάρηδων που φλερτάρισαν κάποια στιγμή με τον μαρξισμό, τον πένθησαν και απολαμβάνουν να το ανακοινώνουν. Αυτό, του προσδίδει, δεκαπέντε χρόνια μετά, μια προκλητική νεότητα.

Με τα μάτια του Ζ

Το φαινόμενο Ζ είναι τόσο μοναδικό ώστε μπορούμε να διασκεδάζουμε αναποδογυρίζοντας τις προοπτικές και, αντί να δούμε την ταινία με τα μάτια της πολιτικής, να δούμε την πολιτική με τα μάτια του Ζ. Οι περισσότερες από τις υπολανθάνουσες θέσεις του μπήκαν στην εθνική συναίνεση, με αγγελιοφόρους συχνά αυτούς τους ίδιους που το συκοφαντούσαν: η υπεράσπιση των θεσμών, η βελτίωση της αστικής κοινωνίας αντί της καταστροφής του κράτους, η ισορροπία των εξουσιών, η προτεραιότητα της ηθικής συνείδησης έναντι της αλήθειας των κομμάτων.

Τότε γιατί η γενιά του Ζ έσβησε; Γιατί δεν υπήρξε πια μεγάλος πολιτικός κινηματογράφος; Σίγουρα γιατί από τις ιδέες του Ζ, είναι δύο –και όχι από τις μικρότερες– που δεν έχουν βρει α-

κόμη αγοραστή. Η πρώτη είναι αισθητική: ένας πολιτικός κινηματογράφος για το μεγάλο κοινό είναι ένας κινηματογράφος που σκηνοθετεί μύθους (τους μύθους που θεμελιώνουν το έθνος) αλλά τους θάβει κάτω από τη λάμψη του θεάματος. Εκτός αυτού, δεν είναι η μοναχική δημιουργία ενός σκηνοθέτη αλλά η σύνθεση μιας φόρμουλας και η εφαρμογή της. Η *Κόκκινη σκιά* (*L'ombre rouge*, του Ζαν-Λουί Κομολί, 1981) ανήκει σ' αυτή την αισθητική παράδοση, αλλά ο αρχικός του μύθος ήταν ίσως πάρα πολύ ελαφρός, υπερβολικά ελιτίστικος.

Η δεύτερη ιδέα είναι πολιτική και προέρχεται περισσότερο από την κοινωνία παρά από τους σκηνοθέτες της: για να δοθεί η καθημερινή ζωή στους μύθους της, ένα έθνος πρέπει να σκέφτεται τον εαυτό του ως μελλοντική προοπτική και όχι ως κληρονομιά. Πολίτες αυτού του έθνους είναι αυτοί που συνεισφέρουν στο μέλλον του και όχι αυτοί που έχουν διάσημους προγόνους.

Όπως μας θυμίζει ο Σεμπρούν, η τριανδρία του Ζ ήταν μέτοικοι: ένας Ισπανός + ένας Έλληνας + ένας γιος ιταλών μεταναστών. Ήταν τιμή τους αλλά βρέθηκε κάποιος που καταφέρθηκε γι' αυτό δημόσια εναντίον τους, όταν βγήκε το *Ειδικό δικαστήριο*.

Η τωρινή άνθηση ταινιών μυθοπλασίας που δηλώνουν ανοιχτά την καταγωγή τους από ένα έθνος μωσαϊκό διαφόρων λαών και πολιτισμών: βιετναμέζικο (*Η σκόνη της Αυτοκρατορίας*, Λαμ Λε, 1983), εβραϊκό/σεφαραδίτικο (*Λουίζα, η ανυπότακτη*, Σαρλότ Σιλβέρα, 1985), μουσουλμανικό του Μαγκρέμπ (*Το τσάι στο χαρέμι του Αρχιμήδη*, Σαρέφ, 1985...), όπως και η καλή υποδοχή αυτών των ταινιών, είναι ίσως σημάδια του ότι η γαλλική κοινωνία έχει, επιτέλους, αλλάξει και αποδέχεται τον εαυτό της. Ας ελπίσουμε ότι στο άμεσο μέλλον θα γεννηθεί ένας πολιτικός κινηματογράφος «α λα γαλλικά» και για το μεγάλο κοινό. Δεν φτάνει να το ελπίζουμε, πρέπει και να το δούμε.

1. Βερισμός: ιταλικό λογοτεχνικό ρεύμα του τέλους του 19ου αιώνα, εμπνευσμένο από τον ατουραλισμό (σ.τ.μ.)
2. Targeting, στη διαφημιστική γλώσσα (σ.τ.μ.)

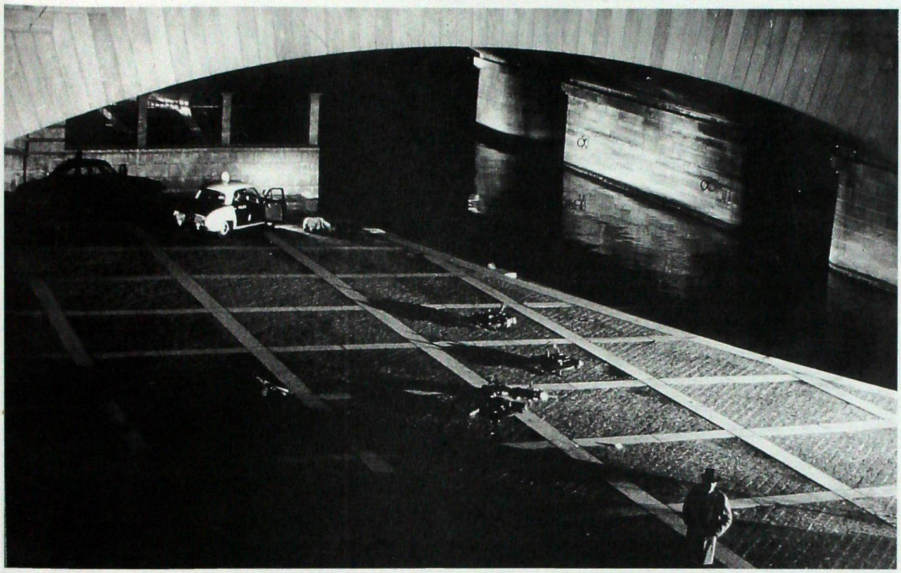
CinémAction, no. 35, 1985
Μετάφραση: Μαριάννα Κουτάλου

Υπέρ του Ζ, κατά της Ομολογίας

της Simone de Beauvoir

Τα μειονεκτήματα του κινηματογράφου δεν θα μέτραγαν και πολύ αν μου προσέφερε περισσότερα από οποιονδήποτε άλλον τρόπο έκφρασης: δεν είναι αυτό η περίπτωσή του. Βεβαίως, το ολοφάνερο της εικόνας είναι που δίνει στις ταινίες τη δύναμη ή τη γοητεία τους: αλλά, με την αναπόφευκτη πληρότητά της επίσης, η φωτογραφία διακόπτει την ονειροπόλησή μου. Είναι ένας από τους λόγους για τους οποίους -λέγεται συχνά- η διασκευή ενός μυθιστορήματος για την οθόνη είναι σχεδόν πάντα ατυχής. Το πρόσωπο της Έμμα Μποβαρί είναι απροσδιόριστο και πολλαπλό, η δυστυχία του ξεπερνά την ειδική περίπτωσή του. Στην οθόνη βλέπω ένα πρόσωπο συγκεκριμένο, κι αυτό περιορίζει την εμβέλεια της αφήγησης. Δεν δοκιμάζω τέτοια απογοήτευση όταν η πλοκή έχει συλληφθεί απευθείας για την οθόνη. Μ' αρέσει που η Τριστάνα έχει τα χαρακτηριστικά της Κατρίν Ντενέβ. Είναι επειδή έχω εξαρχής παραιτηθεί από την προσδοκία, αυτή η ιστορία να μην έχει παρά ανεκδοτολογική διάσταση. Συχνά επίσης, η σημασία που προσλαμβάνει η οπτική εικόνα φτωχαίνει τους τόπους που μου απο-καλύπτει. Πάνω στο χαρτί, «η απουσία κάθε ανθοδέσμης» υπάρχει με το άρωμά της, με την υφή των πετάλων καθώς επίσης με το χρώμα και με το σχήμα της: είναι μέσα απ' τις λέξεις που το σύνολο ενός άνθους θεωρείται. Ένα τοπίο στον κινηματογράφο, το βλέπω, αφουγκράζομαι τη βοή του: αλλά δεν αισθάνομαι την αλμυρή οσμή της θάλασσας, δεν με υγραίνουν οι αλισάχνες. Η πλαισίωση των φωτογραφιών συχνά τις απομονώνει από το υπόλοιπο του κόσμου. Όταν διαβάζω τη λέξη Τολέδο, μού παρουσιάζεται ολόκληρη η Ισπανία. Στην *Τριστάνα* [του Λουίς Μπουνιουέλ, 1970], οι δρόμοι του Τολέδο, με την τελειότητα ακόμη με την οποία φωτογραφίζονται, δεν μου δίνουν τίποτα άλλο εκτός απ' αυτούς τους ίδιους.

Μερικές φορές, όμως, η τέχνη του σκηνοθέτη του επιτρέπει να ξεπεράσει τους περιορισμούς αυτούς: ετούτη η εξοχή είναι τόσο ζωντανή που νομίζω ότι νιώθω τη δροσιά στο δέρμα μου. Δεν περιδιαβάζω ένα δρόμο αλλά το Λονδίνο, με ολόκληρη την Αγγλία γύρω μου. Αλλά ακόμη και στην καλύτερη των περιπτώσεων, καμιά ταινία δεν μπορεί να αγγίξει μια ορισμένη βαθμίδα πολυπλοκότητας. Λιγότερο εκφραστική από την εικόνα -άρα, εφόσον περιοριστεί να προσφέρει στο μάτι, λιγότερο γρήγορη- η γραφή απολαμβάνει υψηλά προνόμια όταν πρόκειται για τη μετάδοση σοφίας. Όταν ένα έργο είναι πλούσιο, μας επικοινωνεί μια βιωμένη εμπειρία που απάγεται από ένα πυθμένα γνωστικής αφαίρεσης: δίχως το πλαίσιο αυτό, η εμπειρία είναι ακρωτηριασμένη ή, ακόμη, ακατανόητη. Κι όμως, οι οπτικές εικόνες δεν αρκούν για να το προσφέρουν: αν προσπαθήσουν να το υποβάλουν, θα το κάνουν χοντροκομμένα και γενικώς με αδεξιότητα. Το αντιληφθήκαμε όταν ο Κώστας Γαβράς γύρισε την *Ομολογία*. Πέτυχε βέβαια με το *Ζ* επειδή η πλοκή ήταν πολύ απλή, το πλαίσιο γνωστό: ανάμεσα στα άλλα, μια αστυνομική μη-



Ατμοσφαιρικό φιλμ νουάρ. *Διαμέρισμα δολοφόνων*, 1966.

χανορραφία. Η *Ομολογία*, όμως, δεν έχει νόημα, παρά μόνον τοποθετημένη εντός μιας καταστάσεως που παραπέμπει σε ολόκληρη τη μεταπολεμική ιστορία της ΕΣΣΔ και των χωρών της Ανατολικής Ευρώπης. Τα πρόσωπα δεν υπάρχουν μόνο τη στιγμή της δίκης: καθένα έχει μια ολόκληρη πολιτική ζωή πίσω του. Στο βιβλίο γνωρίζαμε επακριβώς με ποιον είχανε να κάνουν και μαθαίναμε τις αιτίες κάθε ενέργειας. Περιορισμένο σε θέαμα, το δράμα του Λονδίνου έχανε το βάρος και το νόημά του.

Η προτίμησή μου για τα βιβλία προέρχεται κυρίως, σκέφτομαι, από το γεγονός ότι από τα παιδικά μου χρόνια επένδυσα στη λογοτεχνία. Είμαι πιο ευαίσθητη στις λέξεις απ' ό,τι στις εικόνες.

Ένας από τους κοινούς τόπους που παπαγαλίζουν ορισμένοι κύκλοι είναι ότι η λογοτεχνία δεν θα μπορέσει να έχει στο εξής παρά ρόλο δευτεραγωνιστικό. Το μέλλον βρίσκεται στον κινηματογράφο, στην τηλεόραση: στην εικόνα. Δεν το πιστεύω καθόλου. Όσο για μένα, δεν έχω τηλεοπτική συσκευή και δεν θα αποκτήσω ποτέ. Η εικόνα προς στιγμήν μας μαγεύει: αλλά ξεθωριάζει στη συνέχεια, ατονεί. Οι λέξεις έχουν ένα τεράστιο προνόμιο: τις παίρνουμε μαζί μας Αν πω: «οι μέρες μας πεθαίνουν μαζί μας» αναδημιουργώ μέσα μου με ακρίβεια τη γραμμένη φράση του Σατωμπριάν.

Η παρουσία των άλλων ανθρώπων μέσα σε κάθε άνθρωπο είναι με τη γλώσσα που πραγματώνεται. Κι αυτός είναι ένας από τους λόγους που με κάνουν να θεωρώ τη λογοτεχνία αναντικατάστατη.

Séries générales - Ιούνιος 1973

Η τριλογία

του Daniel Serceau

Κάθε ταινία προφανώς παρέχει ευχαρίστηση. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτή η ευχαρίστηση είναι ο σκοπός του θεάματος; Ο θεατής όταν εισέρχεται στην αίθουσα ενός κινηματογράφου έχει απαραίτητα καθορίσει για τον εαυτό του ένα πρόγραμμα ευχαρίστησης, μια προεξόφληση της απόλαυσης που εν μέρει έχει ήδη ικανοποιηθεί απλώς μέσω της απόφασης να «πάει σινεμά». Γι' αυτόν ανοίγεται ένας χρόνος ανάπαυλας, ένας χώρος φανταστικός, ο οποίος τον αποφορτίζει από την κοινωνική ζωή και τους ρόλους που αυτή επιβάλλει. Η μετάβαση από την κατάσταση του δρώντος προσώπου στην κατάσταση του θεατή –την έχει κινηματογραφήσει τόσο έξοχα ο Άλφρεντ Χίτσκοκ– επιτρέπει στον θεατή να εγκαταλειφθεί σε μια ροή συμβάντων, σκέψεων και εντυπώσεων για την οποία δεν είναι πλέον υπεύθυνος. Οποιαδήποτε και αν είναι η κριτική που ασκήθηκε γι' αυτό το θέμα (συχνά με εύστοχο τρόπο), αυτή η κατάσταση του είναι τόσο αναγκαία όσο και η αντίθετή της. Η αξία της έγκειται ακριβώς στην ποσότητα και στην ποιότητα της απόλαυσης που παρέχεται από την ταινία.

Αυτή η αλήθεια, γενική, δεν είναι λιγότερο αντιφατική. Αν και κάθε ταινία προκαλεί ευχαρίστηση, τα δράματα, οι κωμωδίες, οι ταινίες τρόμου ή πολέμου (για να μήν τις χαρακτηρίσουμε παρά μόνο συμβατικά) επιβάλλουν πολύ διαφορετικά επίπεδα στα συναισθήματα ευχαρίστησης και άλγους (του θεατή).

Η τριλογία του Κώστα Γαβρά (*Ζ, Η ομολογία, Κατάσταση πολιορκίας*) μάς το επιβεβαιώνει αμέσως. Ποιο μπορεί να είναι το κοινό σημείο (η κοινή απόλαυση) μεταξύ του *Ζ* και της *Ομολογίας*; Μπορεί κανείς να μιλά ακόμη για ευχαρίστηση, όταν τα φυσικά και ηθικά βασανιστήρια του φιλμικού προσώπου υποδουλώνουν το θεατή σε μια ορισμένη κατάσταση πνευματικής δυσφορίας; Δράματα και κωμωδίες, ταινίες τρόμου και πολέμου: δεν θα έπρεπε να τις διαφοροποιήσουμε ή, καλύτερα, να τις αντιπαραθέσουμε ριζικά, εφ' όσον οι μεν μάς προσφέρουν κατά το μάλλον ή ήττον ευχαρίστηση, οι δε άλλες, αντίθετα, βρίσκουν την ιδιαιτερότητά τους στην κλίμακα και στον τύπο της οδύνης που επιβάλλουν;

Εδώ προβάλλει ένα ιδιότυπο παράδοξο: γιατί οι θεατές επιβάλλουν στους εαυτούς τους τούτη τη δοκιμασία στο πλαίσιο μιας δραστηριότητας της οποίας το μερίδιο της διασκέδασης παραμένει κυρίαρχο; Επανερχόμαστε στο σημείο της θεματικής μας εκκίνησης, για να την αρθρώσουμε με πιο σύνθετο τρόπο. Αν όλες οι ταινίες παρέχουν υποχρεωτικά ευχαρίστηση (αν όχι, τότε δεν θα καταναλώνονταν, δεν καταναλώνονται), πρέπει να χαρακτηρίζονται από τους τύπους απόλαυσης (καθένας από αυτούς μπορεί να παίζει συνάμα σε πολλές κλίμακες) που οι ίδιες δημιουργούν. Αγαλλιάσεις και αγωνίες παύουν να είναι αντινομικές.

Τα διάφορα είδη ευχαρίστησης καθώς και τα αντίθετά τους τείνουν ομοίως προς τον ίδιο α-

Mad City, 1997. Ο Ντάστιν Χόφμαν και ο Τζον Τραβόλτα.

πολογισμό ικανοποίησης, η οποία ενδεχομένως έχει την ίδια ποικίλη φύση των ταινιών, και σ' αυτόν ακριβώς τον απολογισμό ερείδεται η καλαισθητική κρίση.

Εδώ παρουσιάζεται μια διαφορετική αξίωση για πολυπλοκότερη προσέγγιση του φαινομένου. Στο πλαίσιο του αφηγηματικού κινηματογράφου, η παραγωγή της ευχαρίστησης γίνεται υποχρεωτικά μέσα στο χρόνο: χρόνος της ανάπτυξης ενός γκαγκ, χρόνος της σταδιακής εξάλειψης μιας έντασης, χρόνος της λύσης μιας σύγκρουσης... Ως εκ τούτου, ο αφηγηματικός κινηματογράφος εισάγει μια αντίφαση, την παραγωγή της (τελικής) ευχαρίστησης προϋποθέτοντας την κατάσταση της εναρκτήριας απαρέσκειας.

Η προσδοκία του θεατή

Είναι προφανές ότι ο θεατής πριν εισέλθει στην αίθουσα δεν ξέρει τίποτε ή μάλλον ελάχιστα για την ταινία που επέλεξε να δεί. Ένα θέμα, η οικειότητά του με τον συγγραφέα ή με ένα φιλμικό γένος, η παρουσία ενός ηθοποιού που εξέρχεται ή όχι από τους συνηθισμένους ρόλους του, η ασαφής «σύνοψη» του σεναρίου, μερικές εικόνες ή σεκάνς που τις έχει δει εδώ ή εκεί αρκούν για τον προσδιορισμό μιας ιδέας ή ενός κλισέ της ταινίας στις οποίες ενοφθαλμίζεται η προσδοκία μιας ιδιαίτερης ευχαρίστησης (η απαρέσκειας).

Αυτή η προσδοκία πάντοτε θα απογοητεύει ή, εν πάση περιπτώσει, θα είναι άτοπη, εφ' όσον το χάσμα ανάμεσα στην ταινία που προεικάζει κανείς και στις εικόνες που βλέπει είναι ανα-

πόφευκτο. Διότι υπάρχει κάτι που ο θεατής ποτέ δεν θα μπορέσει να το προκαταλάβει. Δεν μπορεί να ξέρει ποια θα είναι τα αντικείμενα που θα ικανοποιήσουν ειδικά μια επιθυμία που ακόμη δεν γνωρίζει τη φύση της, και προπάντων ποιες θα είναι οι μυθοπλαστικές διαδικασίες που θα ενεργοποιήσουν αυτή την επιθυμία. Ας προχωρήσουμε ακόμη περισσότερο: μέσα στην ίδια, φαινομενικά ομοιογενή, αφήγηση αναζητούνται ή/και συντελούνται πολλών ειδών απολαύσεις, καθεμία σχετικώς αυτόνομα. Ένα φιλμ-νουάρ μπορεί να ικανοποιήσει την ηδονοβλεψία των θεατών του επ' ευκαιρία της εισβολής της αστυνομίας σε ένα στριπτιζάδικο, ή την επιστημονική του περιέργεια με την επέμβαση ενός ψυχιάτρου που έρχεται να εξηγήσει τις νοητικές διαταραχές ενός δολοφόνου. Σε μια κωμωδία μπορεί να εμπεριέχεται ένα μέρος ντοκιμαντερίστικου ή εθνογραφικού υλικού, κ.λπ. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η επένδυση σε είδη ευχαρίστησης που τα βρίσκουμε εν συνεχεία σε μια ταινία ακολουθεί πολύ διαφορετικούς δρόμους. Εμμένοντας στην οδική μεταφορά, θα διακρίνω τρεις δρόμους.

1. Οι κύριοι δρόμοι

Θα τους δούμε με το τυπικό παράδειγμα του *Ζ*: η αφήγηση ορισμένων ταινιών αρθρώνεται και ενδυναμώνεται γύρω από τη σταδιακή εξάλειψη των εντάσεων, την αναίρεση ορισμένων καταστάσεων δυσφορίας, εκεί όπου ακριβώς η διαδικασία του ντεκουπάζ βρίσκει την ουσιαστική λογική της. Η εμφάνιση ορισμένων στοιχείων σε δεδομένες στιγμές του ντεκουπάζ, ο τρόπος με τον οποίο χαρακτηρίζονται, ο ρυθμός και η φύση της ανέλιξής τους εξηγούνται εν προκειμένω από τις ανάγκες της παραγωγής μιας ευχαρίστησης (που θα την ονομάσουμε «εντύπωση της κεντρικής ευχαρίστησης»), εντός της οποίας αποκαλύπτεται και πραγματώνεται μία από τις σκοπιμότητες της αφήγησης. Ας χρησιμοποιήσουμε ως παράδειγμα μια ταινία καταστροφής: ο *Σεισμός* (*Earthquake*, 1974, σκηνοθεσία Μαρκ Ρόμπσον) μπορεί να εξομοιωθεί με τη μυθοπλαστική εμπειρία που διασφαλίζει μια λειτουργία που έχει μια σημασία παραπλήσια με την αντίστοιχη της κάθαρσης. Ο θεατής, σαν το παιδί που περιβάλλεται από τα παιχνίδια του, αφήνεται να τον κατακλύσουν οι εντυπώσεις του τρόμου και του τέλους του κόσμου, τις οποίες στην πραγματικότητα μπορεί να υφίσταται ακίνδυνα. Εδώ βρίσκουμε την ψυχολογική λειτουργία του θεάματος. Ο θεατής χαίρεται που απαλλάσσεται από μια τέτοια δοκιμασία. Αντλεί ευχαρίστηση από αυτό που έχει αποφύγει.

2. Οι δευτερεύοντες δρόμοι

Έχουμε ήδη μνημονεύσει δύο τέτοιους δρόμους, στο παράδειγμα του φιλμ-νουάρ μέσω της αναφοράς του στριπτιζάδικου και ενός ψυχίατρου. Πολλές σεκάνς προσφέρουν στον θεατή αυτόνομες ικανοποιήσεις, οι οποίες κεφαλαιοποιούνται βεβαίως στον απολογισμό του συνόλου των ικανοποιήσεών του αλλά δεν συμμετέχουν επ' ουδενί στη δυναμική της κεντρικής ευχαρίστησης.

3. Οι παρακάμψεις

Ο Ρολάν Μπαρτ έκανε λόγο για την «ερμηνευτική φράση», προσδιορίζοντας με αυτόν τον όρο τις παρεκβάσεις, τις αναβολές, τις ψευδείς ενδείξεις, τις παγιδεύσεις, τις παραλείψεις ή τις ανακρίβειες που παραπλανούν προς στιγμήν τον αναγνώστη και καθυστερούν την έλευση της τελικής λύσης. Προφανώς αυτά τα τεχνάσματα είναι συστατικά στοιχεία που συγκροτούν την εντύ-

πωση της κεντρικής ευχαρίστησης (αν δεν ήσαν, δεν θα υπήρχε η ταινία, συνεπώς ούτε ευχαρίστηση) και οφείλουν να συνδέονται με αυτήν. Στην ταινία, η ερμηνευτική φράση λειτουργεί όπως η ωρολογιακή βόμβα, προκαλώντας την άνοδο της έντασης καθώς αναστέλλει ακατάπαυστα την προσδοκώμενη ικανοποίηση και μάλιστα την καθιστά όλο και πιο απίθανη.

Φρονούμε ότι η ερμηνευτική φράση δεν μπορεί να εφαρμοστεί σε όλες τις ταινίες με όλη την επιθυμητή ευστοχία. Φρονούμε ότι αυτός ο όρος στην πραγματικότητα είναι κατάλληλος μονάχα για να εξηγήσει την οργάνωση ταινιών «χαμηλού προϋπολογισμού», όπου το διακύβευμα συνήθως περιορίζεται σε ερωτήσεις του είδους: «ποιος είναι ο δολοφόνος;», ή «θα φτάσει η περίπολος το στόχο της;». Φρονούμε ότι είναι ιδιαίτερα καταχρηστικός όταν αναφέρεται σε μείζονες ταινίες. Παραδείγματος χάριν, στην ταινία *Ουγκέτσου Μονογκατάρι* του Κένζο Μιζογκούτσι (1953) το ερώτημα δεν είναι πλέον να μάθουμε αν οι δύο άρρενες πρωταγωνιστές θα πραγματοποιήσουν ή όχι τα όνειρά τους. Ο σκοπός είναι τελείως διαφορετικός. Το ζήτημα είναι να κατανοήσουμε -κι αυτό μέσα στον καθαυτό χρόνο της φιλμικής ανέλιξης- γιατί οι δύο άνδρες τρέχουν πίσω από ένα λάθος αλλά συνάμα έχουν λόγο να εμπλέκονται σ' αυτό, γιατί οι γυναίκες τους δεν μπορούν παρά να αντιτίθενται -μολονότι οι κατηγορίες τους υποδεικνύουν προπάντων την έλλειψη κατανόησης-, γιατί ο αγώνας τους είναι μάταιος και ταυτόχρονα γόνιμος, κ.λπ. Με αυτή την έννοια, οι όροι «παρέκβαση», «παγίδευση», «πανουργία» και a fortiori «παραλείψεις» δεν είναι πλέον του συρμού, μάλιστα είναι λανθασμένες. Οφείλουμε να παρακολουθήσουμε ακριβώς τον περίπλου του φιλμικού ήρωα σε *όλα τα στάδιά του και στην ίδια τη στιγμή της γέννησής τους*. Το τέλος δεν είναι σημαντικότερο από οποιαδήποτε άλλη στιγμή της ταινίας. Όλα γίνονται εξίσου αναγκαία.

Ως εκ τούτου, η έννοια της «διανομής της ευχαρίστησης» χαρακτηρίζει τις φιλμικές διαδικασίες μέσω των οποίων ορισμένες ποιότητες και ποσότητες της ευχαρίστησης -που αρχικά υποκινούνται με τη μορφή του καθεστώτος της έλλειψης- τελικά θα βρουν την ικανοποίησή τους. Η διάβαση μέσα από την άρνηση, όπως είδαμε, είναι προφανώς αναγκαία. Η μυθοπλασία αρχίζει με τη δημιουργία μιας κατάστασης απαρέσκειας, της οποίας η διαλεκτική υπέρβαση επιτρέπει την έλευση του αντιθέτου της.

Η ικανοποίηση ενός κοινωνικού πάθους

Στο Ζ, όπως σε κάθε άλλη ταινία, οι δευτερεύουσες ικανοποιήσεις συντελούνται προφανώς ανεξάρτητα από τη βούληση του σκηνοθέτη. Συχνά γίνεται λόγος για την αμφισημία του θεάματος της βίας[1]. Καθώς η βία επιδεικνύεται κατ' ανάγκην για να στηλιτευθεί στη συνέχεια, θα πρέπει να γοητεύει τον θεατή που είναι τρομοκρατημένος και παρ' όλα αυτά ενδόμυχα σαγηνευμένος.

Για μας, αυτή η ανάλυση δεν μπορεί να είναι επαρκής. Το Ζ μάς επιτρέπει να την εξετάσουμε ενδελεχέστερα. Ο Γιάγκος και ο Βάγκος, οι δύο αλήτες, φασίστες και αργυρώνητοι, υποκινούν δύο αντίθετα είδη φαντασίας. Αν η βιαιότητά τους προκαλεί φόβο (όπως δυστυχώς και ο πολύ πιθανός κίνδυνος μιας κατάστασης αυθαιρεσίας που μπορεί πάντοτε να ενεργοποιηθεί), η προνομιακή θέση τους αφυπνίζει την άπληστη όρεξη του θεατή. Οι δύο άνδρες έχουν φτάσει σε μια παιγνιώδη κατάσταση χωρίς φραγμούς, όπου μπορούν να κάνουν τα πάντα εφ' όσον είναι

πεπεισμένοι για την ατιμωρησία τους. Καθώς τους παρακολουθεί και συμμερίζεται τις αψιθυμίες τους -πραγματώσεις φαντασιωτικών επιθυμιών από τις οποίες ουδείς αισθάνεται αλώβητος-, ο θεατής εφεξής βυθίζεται σε μια παράδοξη κατάσταση. Όπως συμβαίνει πάντοτε σ' αυτό το είδος κινηματογράφου, όπου αυτά που διαφεύγουν τη σκέψη αποτελούν την ευρεία πλειονότητα, η εντύπωση της σύγχυσης (θα επανέλθουμε σ' αυτό το θέμα) και της μη διαφοροποίησης εξαπλώνεται. Τίποτε δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί με κατηγορηματικό τρόπο. Στην προκειμένη περίπτωση, τι καταδικάζεται; Η βία; Ο φασισμός; Η φασιστική βία; Ο φασισμός ως συνώνυμο της βίας; Η τελευταία διατύπωση ενδεχομένως είναι η καλύτερη.

Το ερώτημα γίνεται κρισιμότερο στο βαθμό που η ταινία αντιπαραθέτει δύο μορφές βίας: τη «φασιστική» βία και τη δημοκρατική ή αντιφασιστική «αντι-βία». Όταν ο οικοδόμος (που τον υποδύεται ο Μωρίς Μπακέ) τρέχει πίσω από τον οδηγό του τρίκυκλου και κατορθώνει να ανέβει σ' αυτό, δεν ασκεί την ίδια βία που χρησιμοποιεί ο Βάγγος. Η επιλογή του ηθοποιού καθώς και η ερμηνεία του συσσωρεύουν τις συνδηλώσεις του μέτρου και της αταραξίας. Αντεπιτίθεται, αυτό είναι όλο. Ωστόσο, η αντίδρασή του όχι μόνο νομιμοποιείται, αλλά νιώθουμε πως είναι και αναγκαία. Πηδώντας πάνω στο όχημα, ο εργάτης ανταποκρίνεται στην άμεση ανάγκη του θεατή που νιώθει καταβεβλημένος και στερημένος λόγω της τόσο μεγάλης φασιστικής ατιμωρησίας.

Μόλις τώρα εντοπίσαμε το πρόγραμμα ευχαρίστησης αυτής της ταινίας, ένα πρόγραμμα όπου η σκηνή με τον «οικοδόμο» είναι απλώς ένα είδος προεικόνισης και μερικής ικανοποίησης.

Στον κινηματογράφο κάθε συνείδηση είναι κατ' ανάγκην παροντική. Επειδή ο θεατής είναι εγκλωβισμένος στο μηχανισμό της αναπαράστασης, η φαντασία του ουσιαστικά καθορίζεται από το ψυχικό υλικό (από τη μουσική, τους ήχους, τις ομιλίες, τις πράξεις, τις μορφές, τα αντικείμενα, τα χρώματα..., ή μάλλον από τα αποτελέσματά τους πάνω στην ψυχή), το οποίο πηγάζει από την προβολή. Οι συγκινήσεις του, οι αψιθυμίες του, οι επιθυμίες του, οι σκέψεις του, η φαντασία του εξαρτώνται από το ψυχικό υλικό, δηλαδή σε τελική ανάλυση από τα δικά του συναισθήματα ευχαρίστησης και άλγους. Καθώς βρίσκεται υπό την εξάρτηση του γίγνεσθαι της ταινίας, εύχεται την κατά το δυνατόν αρμονικότερη λύση των συγκρούσεών του, προϋπόθεση της ειρήνης του και δή της εσωτερικής του μακαριότητας. Με απλούστερους όρους, ελπίζει σε μια μορφή happy end.

Φυσικά -αν και μόνο αυτό θα έπρεπε να μας βάλει ψύλλους στ' αυτιά-, πολλές ταινίες δεν τελειώνουν επ' ουδενί με μια ειδυλλιακή κατάσταση. Οι θεατές εντούτοις δεν τις απορρίπτουν,

Στην περίπτωση του Ζ οι θεατές νιώθουν κατά φαντασίαν ότι βρίσκονται υπο το καθεστώς της φασιστικής αναισχυντίας, της φασιστικής αυθαιρεσίας και της φασιστικής βίας. Οι στρατιωτικοί εμποδίζουν την τέλεση της συνάθροισης, δολοφονούν τον χαρισματικό ηγέτη, πληγώνουν ένα άλλο βουλευτή, ελέγχουν την αστυνομία και αποπροσανατολίζουν την έρευνα. Η τάξη και ο νόμος φαίνεται να είναι με το μέρος τους. Η εξουσία τους θριαμβεύει. Είναι γνωστό ότι είναι εύρωστη. Συντριμμένος από το σκωτσέζικο ντους, ο θεατής τρέφει μια επιθυμία που προφανώς δεν έχει τα μέσα για να πραγματοποιηθεί, και για την οποία ο ίδιος δεν γνωρίζει πως μπορεί να την υλοποιήσει: να νικήσει τους στρατιωτικούς. Με άλλους όρους, ελπίζει σε μια πλήρη αντιστροφή της κατάστασης: οι νικητές αυτών των ημερών με τη σειρά τους να δουν τους εαυτούς τους πττημένους και ταπεινωμένους, εν ολίγοις να στερηθούν τη σημερινή τους ατιμωρησία και να γίνουν υποτελείς εκείνων τους οποίους ώς τώρα καταπίεζαν. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το πρό-

Ειδικό δικαστήριο, 1975.

γραμμα ευχαρίστησης έχει ξεκινήσει. Στο χώρο της μυθοπλασίας του το Ζ ανοίγει τη σκηνή μιας μεθυστικής ανακριτικής συνεδρίας, όπου αποδίδεται το αίθημα ικανοποίησης, ένα είδος αντεκδίκησης του (καταπιεσμένου) υποκειμένου επί της Ιστορίας. Η ταινία απελευθερώνει το υποκείμενο από το ζυγό και την ταπείνωση δεκάδων ετών προσφέροντάς του την ανεκτίμητη απόλαυση της επιβολής του στους δυνάστες του. Είναι γνωστό το μέγεθος της αγαλλίασης στην προτελευταία σεκάνς της ταινίας (η ποινική δίωξη όλης της στρατιωτικής ηγεσίας). Από την ευχαρίστηση ο θεατής πνίγεται σε χαρούμενα ξεφωνητά. Παίρνει πράγματι την εκδίκησή του.

Τελικά, η μυθοπλασία ικανοποιεί ένα κοινωνικό πάθος. Καταπραΰνει ορισμένες επώδυνες αψιθυμίες, δηλητηριασμένες από τις σχέσεις της πολιτικής δυνάστευσης. Εξαλείφει την ένταση που ή ίδια προκάλεσε στο πλαίσιο της επικαιρότητας ή της ιστορικής μνήμης. Αν και κάθε συνείδηση είναι παροντική, τείνει επίσης προς τη γενικότητα. Η κατάσταση που περιγράφεται στο πρώτο μισό της ταινίας Ζ δεν είναι παρά το πρωτότυπο κάθε σχέσης πολιτικής καταπίεσης και πολιτικής δυνάστευσης. Ως προς αυτό είναι καθολική. Αν αυτή η μέθη δεν έχει κανένα ηθικό στοιχείο, τότε δεν είναι βέβαιο ότι μπορεί να χαρακτηριστεί με πολιτικό τρόπο. Ως προς αυτό το σημείο, οι οπαδοί και των δύο στρατοπέδων τουλάχιστον συμφωνούν.

Ένα κλειδί της πολιτικής ιδεολογίας της ταινίας

Ηττημένες, οι δυνάμεις της αντιπολίτευσης θα όφειλαν να αναλάβουν εκ νέου την πρωτοβου-

λία. Εφεξής τίθεται ένα ερώτημα που μας δίνει ένα από τα κλειδιά της πολιτικής ιδεολογίας της ταινίας: ποιος θα εξασφαλίσει την ικανοποίηση του θεατή, ποιος θα είναι ο «σωτήρας» του αντικαθιστώντας τις καταπιεστικές αναπαραστάσεις με αντίθετες εικόνες;

Μια πρώτη απάντηση επιβάλλεται: οπωσδήποτε δεν θα είναι οι κοινοβουλευτικοί άνδρες. Διηρημένοι, οπαδοί της νομιμότητας και ειρηνιστές στην πλειονότητά τους, δεν ελέγχουν κανένα από τους αποφασιστικούς θεσμούς. Αυτοί είναι δύο: η Δικαιοσύνη και ο Τύπος.

Λέγαμε προ ολίγου ότι η ικανοποίηση του προγράμματος ευχαρίστησης προϋποθέτει -για να το απολαύσουμε- έναν ολόκληρο μηχανισμό παγιδεύσεων, επιβρανδύνσεων και αδιεξόδων. Επιπλέον όμως αξιώνει να υπάρχει ο αναγκαίος χρόνος για τη διαμόρφωση των πραγμάτων. Άρα συνεπάγεται τη διάρκεια. Στην πρώτη περίπτωση, ο σκηνοθέτης περιορίζεται στο να παίζει με τον θεατή. Στη δεύτερη, αποσυνδέει τους αρμούς μιας διαδικασίας. Διδάσκει και εκπαιδεύει. Η έμφαση, είτε τονίζει περισσότερο τη μία ή την άλλη εκδοχή, δείχνει τη φύση μιας ταινίας, δηλαδή το αληθινό περιεχόμενο και το αληθινό διακύβευμα του λόγου της.

Στο Ζ το πρόσωπο του αντιεισαγγελέα (το υποδύεται ο Ζαν-Λουί Τρεντινιάν) είναι η τυπική έκφραση ενός τέτοιου μηχανισμού. Καθώς καταλαμβάνει μία από τις θέσεις κλειδιά της μυθοπλασίας, έχει τη δύναμη να προκαλεί ανησυχία ή να καθησυχάζει, να αυξάνει ή να μετριάζει τις εντάσεις. Όλος ο χαρακτηρισμός του ανταποκρίνεται σε μια *προσταγή αβεβαιότητας*. Για να υπάρξει η ταινία, για να υπάρξει η απελευθέρωση στο τέλος μιας προσδοκίας μεγάλης διάρκειας, ο θεατής πρέπει να μη γνωρίζει (να το μάθει όσο είναι δυνατόν αργότερα) ποιος είναι ο πολιτικός χρωματισμός του δικαστή. Εν προκειμένω, ο Κώστας Γαβράς συσσωρεύει τυπικά τα πιο αντιφατικά σημεία: το πρόσωπο του ηθοποιού, ανεξιχνίαστο τις περισσότερες φορές, ο επιτακτικός τόνος της φωνής του, τα μαύρα γυαλιά, τόσα γνωρίσματα με καθαρά «φασιστικές» συνδηλώσεις (πρόκειται για ένα κλισέ, αλλά η σκηνοθεσία το εκμεταλλεύεται). Ο νομομαθής απειλεί έναν συνάδελφό του (τον υποδύεται ο Σαρλ Ντενέρ) με την κατηγορία της προσβολής της δικαιοσύνης και του αρχηγού του κράτους, αντικαθιστά τη λέξη δολοφονία με τη λέξη ατύχημα, Τέλος, αν και τον υποχρεώνουν να επιλέξει μεταξύ της σταδιοδρομίας του και της αλήθειας, αυτός παραμένει ακόμη μια φορά απαθής.

Να λοιπόν που βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ένα μηχανισμό που επιτελεί μονάχα μια θεαματική λειτουργία. Η ερμηνευτική φράση δεν μπορεί να περιοριστεί σε ένα είδος παιγνίου που είναι απαραίτητο για την αφήγηση. Ο μηχανισμός της γίνεται μηχανισμός συγκράτησης της ευχαρίστησης, η οποία όχι μόνο προεξοφλείται αλλά δημιουργείται σταδιακά από την απαρχή της μυθοπλασίας. Με τη συσσώρευση φόβων, απατηλών ή αβέβαιων υποδείξεων, ψευδών ενδείξεων, ακόμη και απογοητεύσεων, ο σκηνοθέτης δεν παύει να συντρίβει ή να εισακούει τον θεατή, οξύνοντας την επιθυμία του. Αυτόν το μηχανισμό πρέπει να τον εξετάσουμε από τη σκοπιά της *δυναμικής της παραγωγής της ευχαρίστησης*. Εδώ έγκειται η λειτουργία του, ο ασυνείδητος και όχι λιγότερο ουσιαστικός συντελεστής της συμμετοχής του θεατή στην ταινία.

Εδώ βρίσκουμε ένα άλλο κριτήριο χαρακτηρισμού (και, κατά την άποψή μου, της ιεράρχησης) των ταινιών. Στο μηχανισμό ευχαρίστησης ο αντιεισαγγελέας είναι μάλλον ένα απλό γρανάζι παρά φιλμικός ήρωας. Τα στάδια της αφήγησης δεν εμφανίζονται πλέον ως αντίστοιχα συστατικά στοιχεία ενός λόγου, αλλά σαν τεχνάσματα που διασφαλίζουν τη διαιώνιση μιας αμφιβολίας, μήτρας του ανικανοποίητου εν όψει μιας πιθανής ικανοποίησης. Εδώ, το ερώτημα «τι

Χάννα Κ., 1983.

είναι αυτός ο άνθρωπος;» γειτνιάζει με το ερώτημα «ποιος σκότωσε;». Το «εγώ» του φιλμικού ήρωα (οι ψυχολογικοί καθορισμοί του) λίγο μας ενδιαφέρει. Το μόνο που έχει σημασία είναι η δικαστική του εντιμότητα, η βούλησή του να φτάσει στην αλήθεια (η οποία ακριβώς παρουσιάζει ορισμένες δυσκολίες: ο Κώστας Γαβράς τείνει να τη μεταβάλει σε πράγμα καθ' εαυτό!), πυροδότηση τελικά της απόλαυσης του θεατή.

Ο αναγνώστης όμως πολύ εύκολα μπορεί να μας υπενθυμίσει ότι η ταινία δεν τελειώνει επ' ουδενί με το θρίαμβο της αντιπολίτευσης.

Ας επισημάνουμε ότι αυτό δεν ακυρώνει τη δυναμική της παραγωγής της ευχαρίστησης που φέραμε στο φως προ ολίγου. Η ευχαρίστηση μετά την αρχική της ικανοποίηση αποσυντίθεται. Ωστόσο, το σπειροειδές τέλος, αυτή η ταινία εντός της ταινίας (ο δημοσιογράφος εμφανίζεται ως ο αφηγητής που με τη σειρά του απορροφάται από την αφήγηση) συμβάλλει στη δράση και άλλων παρεμβολών που εισάγουν ένα διαφορετικό σύστημα ευχαρίστησης.

Κάποιοι κριτικοί έχουν επισημάνει ότι το αληθινό θέμα αυτής της ταινίας (από πολιτική άποψη) αρχίζει ακριβώς εκεί όπου τελειώνει. Ο θρίαμβος του μικρού δικαστή (και των δημοκρατικών δυνάμεων) δεν είναι κατά βάθος παρά ένας κόκκος άμμου στα γρανάζια μιας ισχυρής εξουσίας, η εμφάνιση μιας αντίφασης που δεν θα αργήσει να αναιρεθεί. Αντιλαμβανόμαστε ότι η μυθοπλασία εκτυλίσσεται σε τρεις χρόνους (επιβεβαίωση, άρνηση και επανεπιβεβαίωση της εξουσίας των στρατιωτικών), περιορίζοντας τον τρίτο χρόνο σε ένα είδος επιλόγου. Ο Κώστας Γαβράς τονίζει τον δεύτερο χρόνο (αν και είναι απατηλός)· όλη σχεδόν η δυναμική της ταινίας στηρίζεται στην έλευση αυτού του χρόνου. Επιτρέποντας όμως την εμφάνιση του τρίτου χρόνου, λαμβάνει υπ' όψιν και την αλήθεια του. Εφεξής, εξιλεώνεται, διοχετεύοντας προς όφελός

του μιαν άλλη ευχαρίστηση: την ευχαρίστηση που παρέχει ο αφοπλισμός της κριτικής.

Μετά από αυτή την επισήμανση, θα ήταν πολύ εύκολο να κατηγορηθεί ο σκηνοθέτης για μανιχαϊσμό και χειραγώγηση. Αν η ταινία έδινε στην τρίτη φάση όλη την έκταση που έπρεπε να έχει (με άλλα λόγια, αν επικεντρωνόταν σ' αυτήν), προφανώς δεν θα είχε την ίδια επιτυχία. Αυτό το παράδειγμα θα έπρεπε να μας απαλλάξει μια για πάντα από όλες τις συνοπτικές αναλύσεις που εξηγούν την παραγωγή και τη φύση των ταινιών μέσω του καπιταλιστικού χαρακτήρα τους. Είναι σαφές ότι το Ζ εγγράφεται στο πλαίσιο μιας οικονομίας της αγοράς, και ότι εφ' όσον έγινε επένδυση κεφαλαίου η ταινία οφείλει να αρέσει στο κοινό, ώστε το κεφάλαιο να πολλαπλασιαστεί ή έστω απλώς να αποσβεστεί. Ωστόσο η ταινία, επειδή η φύση της είναι η διασκέδαση, προσκρούει σε μια αναπόφευκτη αντίφαση: μέχρι ποίου βαθμού τα ενσυνείδητα ή ασυνείδητα αιτήματα του κοινού συμφιλιώνονται με την έκθεση της αλήθειας; Στο Ζ η τελική έκθεση (του δημοσιογράφου) ενδυναμώνει κατά μία έννοια την συνολική ικανοποίηση του θεατή. Ο θεατής περνά με βίαιο τρόπο από το επίπεδο της αγαλλίασης στο πιο σοβαρό αλλά και βαθύτερο επίπεδο του αναστοχασμού. *Η μικρή διάρκεια του δεύτερου επιπέδου επιτρέπει εν προκειμένω τη φανέρωση αυτής της μετάβασης.* Μπορούμε να πούμε ότι μετά τα παιγνίδια ο στοχασμός ανυψώνει την ψυχή; Ασφαλώς, υπό την προϋπόθεση όμως ότι γνωρίζουμε ποια είναι η προσήκουσα δοσολογία του.

Ζ, μια αντιφασιστική, αντικοινοβουλευτική ταινία

Είναι πάντοτε πολύ παρακινδυνευμένο να χαρακτηρίσουμε πολιτικά μια ταινία. Γενικά, η κριτική λαμβάνει υπ' όψιν μονάχα τα φανερά περιεχόμενά της, ανοίγοντας την πόρτα σε λάθη παντός είδους.

Η περίπτωση του Ζ είναι τυπική. Μέσα στο πλαίσιο του Μάη του '68, αυτή η ταινία επευφημήθηκε ως ένα δημοκρατικό έργο επειδή καταγγέλλει τα γρανάζια και τα τεχνάσματα των φασιστικών καθεστώτων. Εν ολίγοις, αποκαλύπτει τα λαδώματα, παρακινώντας τους θεατές να προβούν σε μια πιο εκλεπτυσμένη πολιτική ανάλυση. Υπό την κάλυψη μιας τυπικής τήρησης των κανόνων και των θεσμών ενός δημοκρατικού καθεστώτος, κάποιοι άλλοι μηχανισμοί επιτρέπουν την παραβίαση αυτών των θεσμών, διασφαλίζοντας με πλήρη ατιμωρησία το θρίαμβο παράνομων δραστηριοτήτων.

Το Ζ προσεγγίζει ρητά το θέμα της αντιφασιστικής βίας. Μπορεί ο σεβασμός της δημοκρατικής νομιμότητας να είναι ακόμη στην ημερήσια διάταξη, ενώ βρίσκεται αντιμέτωπος με τις ενέργειες μιας εξουσίας που είναι δικτατορική ή βρίσκεται στα πρόθυρα της δικτατορίας; Μήπως πρέπει να μάχεται κανείς στο ίδιο επίπεδο με τον αντίπαλό του; Αν και αυτή η προβληματική εμφανίζεται όντως στη διάρκεια της μυθοπλασίας, ουσιαστικά θα τη δούμε με τη μεσολάβηση των διαλόγων. Η πολιτική ιδεολογία της ταινίας διαδραματίζεται αλλού: στο χαρακτηρισμό των βασικών πρωταγωνιστών και σε μια σκηνή-κλειδί που εμφανίζεται φευγαλέα.

Οι κοντινοί άνθρωποι του γιατρού διαιρούνται καθαρά σε δύο στρατόπεδα. Από τη μια μεριά οι οπαδοί της νομιμότητας που καθοδηγούνται από τον βουλευτή Ζορζ Πεϋρού (τον υποδύεται ο Ζαν Μπουίζ), και από την άλλη οι υπέρμαχοι της δράσης στους δρόμους με ηγέτη τον

Μανώλη (τον υποδύεται ο Σαρλ Ντενέρ). Οι πρώτοι κατευνάζουν, αναμένουν, καθώς αρνούνται να κατηγορήσουν χωρίς αποδείξεις. Δηλώνουν ότι θέλουν να εκμεταλλευτούν τις αντιφάσεις. Οι δεύτεροι φωνασκούν, καταγγέλλουν, κατηγορούν, προσφεύγουν εύκολα στη γλωσσική υπερβολή. Αν και αμφισβητούν τη μη βία των συντρόφων τους, τελικά δεν κάνουν τίποτε περισσότερο.

Οι δύο θέσεις δεν θα εξελιχθούν στη διάρκεια της αφήγησης και επιπλέον η ταινία δεν αναλύει επ' ουδενί τις άδηλες όψεις τους. Αντιπαρατίθενται σε ένα είδος λεκτικής μονομαχίας που φαίνεται ανίκανη να επηρεάσει τη δράση. Εδώ θα επισημάνουμε ότι κατ' αυτόν τον τρόπο ελλοχεύει ο κίνδυνος μιας απαξιωτικής κρίσης για ό,τι προβάλλει ως συζήτηση, ή αλλιώς ως πολιτική διαλογική αντιπαράθεση.

Οφείλουμε αμέσως να υπογραμμίσουμε τρία σημεία:

1. Τη σύγκρουση ανάμεσα στους οπαδούς της νομιμότητας και τους υπέρμαχους της βίαιης δράσης (όσον αφορά την τέλεση της συνάθροισης καθώς και το αίτημα για προστασία που έχει υποβληθεί στην αστυνομία) θα τη διευθετήσει ο γιατρός (τον υποδύεται ο ΥΒ Μοντάν). Ως σώφρων, μοιράζει καλούς και κακούς βαθμούς, παίρνει τις αποφάσεις, βρίσκει τις λύσεις.

2. Μόνο οι υπέρμαχοι της δράσης επιδεικνύουν κάποια αποτελεσματικότητα. Μια γυναίκα δίνει σημασία σε κάποιες φήμες για δολοφονία που τις άκουσε από τον Κώστα (τον υποδύεται ο Ζαν Νταστέ). Πείθει αυτόν τον μάρτυρα να απευθυνθεί στον ανακριτή (που θα θεωρήσει ύποπτη τη μαρτυρία, γιατί ο Κώστας είχε λάβει μέρος στην αντίσταση στις τάξεις των κομμουνιστών). Ο Μανώλης σπεύδει να δει τον αντιεισαγγελέα μετά την καταδίωξή του από ένα αυτοκίνητο. Δίνει μια νέα ένδειξη (την προέλευση του αυτοκινήτου Φολξβάγκεν) που θα βοηθήσει στην πρόδο της έρευνας.

3. Τέλος, η ταινία δικαιώνει αναδρομικά τον Μανώλη και τους φίλους του. Η τελευταία αντιστροφή της κατάστασης δείχνει τον βαθμό υποδούλωσης που συνεπάγεται η τήρηση των κανόνων και του παιγνίου των δημοκρατικών θεσμών.

Η διαλογική αντιπαράθεση για τη βίαιη δράση

Θα επισημάνει κανείς ότι η διαλογική αντιπαράθεση μεταξύ υπέρμαχων και αντιπάλων της βίαιης δράσης δεν συνδέεται επ' ουδενί με το υπόλοιπο της μυθοπλασίας. Η αναταραχή στους δρόμους γεννιέται αυθόρμητα και σποραδικά, έξω από κάθε πολιτική καθοδήγηση. Οι συγκρούσεις των ιδεών ουδέποτε παρεμβαίνουν μαζί με την επιδίωξη της δράσης. Καθώς δεν επιτελούν μια κινητήρια λειτουργία, διατηρούν το καθεστώς των ιδεών τους, ενώ οι δυναμικές συγκροτούνται αλλού. Στην πραγματικότητα, τρία είναι τα πρόσωπα που καταλαμβάνουν μια θέση-κλειδί και επηρεάζουν τη ροή της «ιστορίας»: ο γιατρός, ο ρεπόρτερ-φωτογράφος -δημοσιογράφος μιας εφημερίδας της πρωτεύουσας (τον υποδύεται ο Ζακ Περέν)- και ο αντιεισαγγελέας (τον υποδύεται ο Ζαν-Λουί Τρεντινιάν).

Ο γιατρός, χάρη στην κοινωνική του θέση, το ανάστημα και την αύρα που αυτό εκπέμπει, επιβάλλεται εξ αρχής ως φιλμική προσωπικότητα που εκφράζει τη σύνθεση. Αποτελεσματικός, πραγματιστής, σημείο ισορροπίας ανάμεσα στις αντιφατικές τάσεις, διάχυτες στους κόλπους των αγωνιστών του, διαιτητεύει και διευθετεί τις τρέχουσες υποθέσεις χρησιμοποιώντας την

αρχηγική του εξουσία. Συσπειρώνει, καθησυχάζει. Θεληματικός, βέβαιος για τον εαυτό του, αξιόπιστος στις αποφάσεις του και στις πράξεις του, επιβάλλοντας τη «δημοκρατική αυθεντία» του στο σύνολο των αφοσιωμένων οπαδών του, ενσαρκώνει τέλεια τον τύπο του «δημοκράτη δεσπότη» στον οποίο αναφέρεται ο Σερζ Μοσκοβισί (στο βιβλίο του *L'âge des foules*, Fayard, Παρίσι 1981).

Ποια είναι η «υπόθεση» που υπερασπίζεται; Η τέλεση μιας ειρηνιστικής συνάθροισης, η έκκληση για αφοπλισμό. Άρα, ένα πρόγραμμα ελαχιστοποιημένο, δημοκρατικό ας πούμε, που συγκριτικά έρχεται σε αντίθεση με τις συγκρούσεις των οπαδών του. Είναι προφανές ότι ο προορισμός αυτού του προγράμματος είναι να πείσει (τον θεατή) και να συσπειρώσει όλους τους πολίτες που είναι προσηλωμένοι στις θεμελιώδεις και σχεδόν απολιτικές αξίες που καθορίζονται από τις έννοιες της ειρήνης, της εθνικής ανεξαρτησίας και του σεβασμού των δικαιωμάτων του ανθρώπου. Κατανοεί κανείς ότι οι διαλογικές αντιπαραθέσεις που αναφέραμε προ ολίγου τίθενται εκτός της μυθοπλαστικής εξέλιξης. Ο γιατρός δεν πρέπει να θέσει σε κίνδυνο την εικόνα του ως ηγέτη εμπλέκοντάς την σε τούτες τις διαλογικές αντιπαραθέσεις. Οφείλει να μείνει υπεράνω της συμπλοκής, για να επιτύχει μιαν ευρεία συναίνεση.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ταινία παίζει σε τρία επίπεδα, κατά τα άλλα ουδόλως αντιφατικά από την άποψη της μαζικής δράσης. Δείχνει πώς μπορεί να τεθεί τροχοπέδη στη λειτουργία μιας δημοκρατικής κοινωνίας και να την αντιστρέψουν προς όφελος ενός καθεστώτος δικτατορικού τύπου. Αναδεικνύει τους οπαδούς της μετάβασης στη βίαιη δράση, ποτέ όμως δεν τους εκχωρεί την πολιτική πρωτοβουλία και συνεπώς ούτε τους δικαιώνει ρητά. Επιπλέον, κατ' αυτόν τον τρόπο, καθησυχάζει και επιδεικνύει μετριοπάθεια. Εμφανίζει στη σκηνή έναν δημεγέρτη ειρηνιστή, ακέραιο, μετριοπαθή, ευαίσθητο, με ποικίλες ανθρώπινες αρετές: γι' αυτό και η δολοφονία του αποτελεί μεγαλύτερο σκάνδαλο. Υπερασπίζεται τη δημοκρατία, για να την αναθέσει όμως στα χέρια ενός πεφωτισμένου ηγέτη· αποκαλύπτει τους αρμούς μιας πολιτικής μηχανορραφίας, αλλά στη βάση της συναισθηματικής καταπληξίας. Με άλλα λόγια, το Ζ στηρίζεται στη ρητορική της πειθούς, η οποία υπάγεται στη δημοσιογραφική τάξη του πολιτικού σκανδάλου με θυμικό και ηθικό υπόβαθρο. Το καθεστώς καταγγέλλεται και παρουσιάζεται στα πλήθη ως ένοχο και τιμωρητέο, γιατί οργανώνει μια συνωμοσία, δολοφονεί έναν έντιμο άνθρωπο, χλευάζει όλους τους κανόνες της ηθικότητας και της νομιμότητας. Δευτερευόντως, η ταινία δείχνει και τον στοιχειώδη αντικομμουνισμό του καθεστώτος. Επομένως, την αξία της στηλίτευσης την αποκτά το εντυπωσιακό (η συνωμοσία, η δολοφονία). Χρειαζόμαστε το εξαιρετικό για να αποτιμήσουμε το σύνηθες της ζωής.

Το Ζ δεν είναι υπεύθυνο γι' αυτή την αντίφαση. Απλώς, και για πρώτη φορά, αυτή η αντίφαση αντιφάσκει προς την ίδια την ταινία. Διότι, αν χρειαζόμαστε το εξαιρετικό για να κινητοποιήσουμε τα πλήθη, αυτά δεν θα είναι άοπλα μπροστά στις «νόμιμες» πρακτικές του συνηθισμένου φασισμού, αληθινού κινδύνου όπως παρουσιάζεται από την ίδια την ταινία;

Ο σκοπός και τα μέσα

Μετά τον θανάσιμο τραυματισμό του γιατρού, στη σκηνή εισέρχονται άλλα δύο πρόσωπα. Αυτά

Ο Υβ Μοντάν στην *Ομολογία*, 1971. Εμβληματική φωτογραφία που χρησιμοποιήθηκε στην αφίσα της ταινίας.

θα αποκαλύψουν τη συνωμοσία, αυτά, όπως έχουμε πει, θα είναι οι συντελεστές της «ιστορίας».

Σαν σωσίας του σκηνοθέτη δεν εμφανίζεται ο δημοσιογράφος; Αντίθετα προς τους υποστηρικτές ενός πιο εκλεπτυσμένου, πιο σύνθετου, πιο «καλλιτεχνικού» κινηματογράφου, ο Κώστας Γαβράς μέσω του δημοσιογράφου δικαιολογεί τον τόνο της ταινίας του, που είναι ακριβώς δημοσιογραφικός και εντελώς σαρκαστικός. Αντίθετα προς την παλαιά αριστερά, οπαδό της νομιμότητας, τίμια, προσηλωμένη στις αξίες της τιμής, της ευθύτητας και του σεβασμού του άλλου -εν συντομία, λίγο οπισθοδρομική και με μια λέξη αναποτελεσματική-, ο δημοσιογράφος παρουσιάζεται ως νεωτεριστής που προσφεύγει σε ύποπτες μεθόδους, και δή απδιαστικές, αλλά τρομακτικά τελεσιουργές. Ο ρεπόρτερ το λέει απερίφραστα στον βουλευτή Πεϋρού που θέλει να δημοσιεύσει στη φυλλάδα του τη φωτογραφία του ανθρώπου που του επιτέθηκε: «Τί θέλετε, να σας είμαι αρεστός ή να είμαι αποτελεσματικός[2]».

Ο φωτογράφος και ο αντιεισαγελέας είναι οι επρόσωποι μιας νέας γενιάς, η οποία κατ' αρχάς χαρακτηρίζεται και κυρίως αξιοδοτείται για τον επαγγελματισμό της. Φυσικά, μας δίνονται και άλλες ενδείξεις. Ο ρεπόρτερ δεν έχει καμία συμπάθεια για τους διαδηλωτές της δεξιάς και ο δικαστικός είναι αφοσιωμένος στη νομιμότητα... συνεπώς στην Αριστερά! Ακόμη μια φορά επα-

νακάμπτουμε στην τροχιά μιας εντύπωσης που προκαλεί σύγχυση... Ποιοι είναι οι συντελεστές της δράσης τους; Ποιες είναι οι πολιτικές και δεοντολογικές θέσεις τους ή οι λογικές συνέπειες της ανωτερότητας της τεχνογνωσίας τους; Γνωρίζουμε ότι η άσκηση ενός επαγγέλματος δεν μπορεί να είναι απαλλαγμένη από κάθε ιδεολογικό καθορισμό. Ωστόσο, ο Κώστας Γαβράς ελάχιστα αναφέρεται σ' αυτό το σημείο. Απεναντίας, επιμένει πολύ στην αυτονομία των δύο ανδρών. Είτε ως παρατηρητές είτε ως τιμητές των δύο αντιτιθέμενων παρατάξεων, κατ' αρχάς είναι απλώς δύο επαγγελματίες που ασκούν την τέχνη τους.

Ο δημοσιογράφος δεν έχει άλλη ηθική από εκείνη του ρεπόρτερ που αναζητεί την εντυπωσιακή είδηση. Καθώς η απόκτηση της πληροφορίας είναι μια αναγκαιότητα, αυτομάτως γίνεται δικαίωμα, τουτέστιν τον νομιμοποιεί ακόμη και στις παράνομες ή ηθικά σκανδαλώδεις πρακτικές του. Κατά μία έννοια, το δόγμα της αποτελεσματικότητας υπερτερεί του δικαίου. Τα πάντα επιτρέπονται εν ονόματι του επαγγέλματος και της σταδιοδρομίας. Αυτή η μορφή αμοραλισμού ασκεί πάνω στο θεατή μια γοητεία ανάλογη με τη γοητεία της βίας[3]. Αυτό το χαρακτηριστικό είναι περισσότερο αξιοσημείωτο στο βαθμό που στον ρεπόρτερ αποδίδεται το στοιχείο του νεωτερισμού. Μοντέρνος, αποτελεσματικός, αμοραλιστής: αυτές είναι μάλλον οι αρετές του, καθώς η μία συνεπιφέρει την άλλη. Η ταινία, ακόμη μια φορά, στηρίζεται στη συνείδηση του πλήθους και της ικανότητάς του να ενώνει τα πιο αντιφατικά στοιχεία. Με τον δημοσιογράφο, η ταινία δίνει μια αίσθηση της δύναμης που απορρέει από την επιτηδειότητά του.

Εδώ χρειάζεται μια επισήμανση. Ακριβώς το ίδιο πράγμα δεν κάνουν και οι αντίπαλοι του δημοσιογράφου; Η παραβίαση των κανόνων της ηθικότητας και του σεβασμού του άλλου (ο ρεπόρτερ χειραγωγεί έναν μάρτυρα, εξαγοράζει ένα υποψήφιο για μετανάστευση, οικειοποιείται φωτογραφίες παρά τη θέληση των εικονιζομένων) δεν δικαιολογείται από τον αγώνα; Η ταινία εκτυλίσσεται σε δύο επίπεδα που είναι ανεξάρτητα το ένα από το άλλο. Αφ' ενός ανοίγει μια διαλογική αντιπαράθεση για το ερώτημα του σκοπού και των μέσων, η οποία εξάλλου δεν προχωρεί. Αφ' ετέρου αξιοδοτεί τη στάση και τη δράση του ρεπόρτερ. Με άλλα λόγια, οι κανόνες έχουν ήδη παραβιαστεί με την ευλογία του κοινού. Η διαλογική αντιπαράθεση έχει κριθεί. Ο ρεπόρτερ χειραγωγεί, έστω· είναι όμως αποτελεσματικός. Παρέχει στον εαυτό του τα μέσα του σκοπού του. Η δικαίωσή του ενυπήρχε εκ των προτέρων στην πολιτική του θέση. Έχει πολλές δυνατότητες και μάλιστα ανήκει στην αριστερά· συνεπώς, γι' αυτόν όλα επιτρέπονται.

Αυτό το σημείο είναι περισσότερο αξιοθαύμαστο στο βαθμό που ο σκηνοθέτης κινηματογραφεί δύο φορές τις δημοσιογραφικές πρακτικές. Όταν η Ελένη, η σύζυγος του γιατρού, αποβιβάζεται στο αεροδρόμιο, περιβάλλεται αμέσως από ένα σμήνος φωτογράφων που την πολιορκούν με ερωτήσεις το λιγότερο άτοπες. Η έκφραση του προσώπου της συζύγου καθιστά περιττό οποιονδήποτε σχολιασμό. Ο θεατής συμμερίζεται την αηδία της. Ο ρεπόρτερ (Ζακ Περέν) κάνει εντούτοις ακριβώς το ίδιο. Σπεύδει στο σπίτι της αμέσως μετά το θάνατο του συζύγου της. Ο Κώστας Γαβράς κατ' αρχάς υπογραμμίζει τον καιροσκοπισμό του. Τα πάντα αλλάζουν όταν διαδηλωτές εμφανίζονται κατω από τα παράθυρά της. Ο ρεπόρτερ συνδέει πολύ επιδέξια τον εαυτό του με τον αγώνα τους. Η πράξη αυτή τον δικαιώνει. Η αξία μιας κοινωνικής πρακτικής μεταβάλλεται ανάλογα με την «υπόθεση» που υπηρετεί. Ωστόσο, ο ρεπόρτερ στην πραγματικότητα υπηρετεί μόνο το επάγγελμά του. Διαφοροποιείται μόνο μέσω του καθεστώτος της αποτελεσματικότητας (ως χορηγός απόλαυσης) που του παρέχεται από τη μυθοπλασία.

Ο απαχθείς και ο απαγωγέας του. *Κατάσταση πολιορκίας*, 1973.

Το σύμπλεγμα της Πηνελόπης

Η ταινία μάς εκθέτει αυτό που αποκαλούμε σύμπλεγμα της Πηνελόπης. Αποσυνθέτει κάτωθεν αυτό που έχει συγκροτηθεί άνωθεν (και αντίστροφα). Εδώ, οι πρακτικές του σύγχρονου τύπου παραδίδονται στην απέχθειά μας (επιχείρημα της συναισθηματικότητας)· αλλού, μάς προσφέρονται ως παράδειγμα εν ονόματι της αποτελεσματικότητας (που νομιμοποιείται από τις υπηρεσίες που προσφέρονται στη δημοκρατία). Η αποτελεσματικότητα χαρακτηρίζει εξίσου και μάλιστα περισσότερο τη δεξιά (που μπορεί να δημιουργεί κυρίως ένα τελείως «παραδειγματικό» δίκτυο οικονομικής εξάρτησης). Τελικά, η ταινία αντιπαραθέτει δύο αποτελεσματικότητες, προικισμένες με αντίθετες αξίες λόγω της πολιτικής λειτουργίας τους. Αν η αποτελεσματικότητα της αριστεράς είναι καθ' εαυτήν δικαιολογημένη, τότε το Ζ αντιφάσκει προς την *Ομολογία*. Επαναστάτες δεν οδήγησαν στο θάνατο άλλους επαναστάτες εν ονόματι της αποτελεσματικότητας της Επαναστάσεως; Αντιλαμβανόμαστε ότι η διαλογική αντιπαράθεση αδυνατεί να προχωρήσει. Το ντεκουπάζ του Ζ προκαλεί μόνο σύγχυση.

Ο επαγγελματισμός, αυτήν τη φορά με την έννοια του καριερισμού, υποδεικνύει στον αντιεισαγγελέα να προστατεύσει τη στρατιωτική ιεραρχία. Δεν θα το κάνει. Μήπως αναζητεί τη «μεγάλη υπόθεση», μήπως είναι απλώς και μόνο ένας ακέραιος δικαστικός που σέβεται κατά γράμμα το νόμο, μήπως έχει πολιτικά κίνητρα; Το έχουμε πει, η απροσδιοριστία θα διατηρηθεί ώς το τέλος.

Η απροσδιοριστία ήταν αναγκαία. Αλλά και κάτι άλλο φαίνεται να έχει τη σημασία του. Η

πρόοδος της προανάκρισης στηρίζεται στη δεξιότητα του δικαστικού. Σε αυτό το στάδιο, ο νόμος παύει να του καθορίζει τη συμπεριφορά του. Η ανάκριση του Γιάγκου είναι ένα αριστούργημα επιτηδειότητας και πανουργίας. Να λοιπόν που βρισκόμαστε εκ νέου στα όρια του σεβασμού της ανθρώπινης οντότητας, εντός της αβέβαιης ζώνης της δικαστικής πρακτικής, όπου ο κανόνας ενός θεσμού εξαλείφεται μπροστά στην επιτηδειότητα ενός ανθρώπου. Ο Ότο Πρέμινγκερ το έδειξε έξοχα στην ταινία του *Ανατομία ενός εγκλήματος* (*Anatomy of a murder*, 1959): οι σοφιστείες της αγόρευσης της υπεράσπισης μπορούν να αθωώσουν έναν ένοχο (ή, προφανώς, να επιτύχουν το αντίθετο). Να λοιπόν που επανερχόμαστε στην προηγούμενη ανάλυσή μας. Εδώ είμαστε συνένοχοι της καλής χρήσης της «ισχύος», μιας ισχύος που είναι αγαθή από τη στιγμή που μας ευνοεί. Αν και η ισχύς υπηρετεί ακόμη το δίκαιο, με μια πλήρη αντιστροφή της κατάστασης, το δίκαιο καταλήγει να νομιμοποιεί την ισχύ. Από αυτή την άποψη, η ταινία δεν επιφέρει καμία αλλαγή στη συνείδηση των θεατών της. Δεν τους ωθεί να εξετάσουν με κριτική ματιά τις αξίες τους και τους ψυχικούς μηχανισμούς που καθοδηγούν τις γνώμες τους. Ακόμη χειρότερα, όπως λέγαμε: τούς βυθίζει στη σύγχυση. Τυπικό παράδειγμα: όταν το φιλμικό πρόσωπο, που το υποδύεται ο Μπερνάρ Φρεσόν, σπεύδει στο σπίτι της Ελένης για να της αναγγείλει τις ποινικές διώξεις, ήδη επαίρεται για τη νίκη. Η χήρα τον κοιτάζει με αποστροφή. Η θυσία του συζύγου της εξυπηρετεί την εκλογική τους νίκη. Αυτό είναι λοιπόν το καθεστώς της πολιτικής. Αγάλλεται κανείς πάνω στο πτώμα ενός ανθρώπου. Άρα, όλη η ταινία, το επαναλαμβάνουμε, εξυμνεί το δόγμα της αποτελεσματικότητας. Δεν είναι δυνατόν να θέλεις τα μέσα των σκοπών σου και συνάμα να κατηγορείς αυτούς τους σκοπούς για τα μέσα με τα οποία υλοποιούνται. Αλλά αυτό ακριβώς διαπράττει η μυθοπλασία. Εφ' όσον το θεαματικό στην προκειμένη περίπτωση είναι το όργανο της ευαισθητοποίησης των συνειδήσεων, το μαρτύριο δεν είναι αποτελεσματικό; Δεν οφείλουμε να το αποδεχτούμε; Η ταινία φτάνει σε μια βαθμίδα ακραίας ανακολουθίας. Από τη μια μεριά μάχεται υπέρ της δημοκρατίας και από την άλλη αποκαλύπτει τα αντικοινοβουλευτικά αισθήματα που είναι διάχυτα στις μάζες. Κατ' αυτόν τον τρόπο φτάνουμε στο ακόλουθο παράδοξο: το Ζ κολακεύει και συνάμα καταγγέλλει τους ίδιους τους θεατές του! Όταν οι ακροδεξιοί διαδηλωτές αποδοκιμάζουν τους βουλευτές της αντιπολίτευσης με το σύνθημα «Διεφθαρμένοι, όλοι οι βουλευτές», δεν κάνουν τίποτε άλλο από το να μιλούν τη γλώσσα που υποδηλώνει η αποστροφή της Ελένης κατά την συνάντησή της με τον δικηγόρο (τον υποδύεται ο Φρεσόν).

Το Ζ, ταινία μεγάλης επιτυχίας, δεν μπορούσε παρά να κολακεύσει τα πλήθη που ήλθαν να το χειροκροτήσουν για τον ίδιο ακριβώς λόγο. Η αντίφαση αρθρώνεται ως εξής: πώς είναι δυνατόν μια ταινία να μάχεται εναντίον των αυταρχικών καθεστώτων και να διασφαλίζει την υπεράσπιση της δημοκρατίας, αν δεν συμβάλει στην εκπαιδευτική διεργασία, χωρίς την οποία οι άνθρωποι παραμένουν ευάλωτοι στη χειραγώγηση εφ' όσον είναι ασυνείδητο το υπόβαθρο των κρίσεών τους, των πράξεών τους και, τελικά, της καλαισθησίας τους;

Πάνω σ' αυτές τις βάσεις, η κριτική της κατά συνθήκην αποκαλούμενης «εντύπωσης Ζ» γίνεται εν τέλει για μας εφικτή. Τι άλλο είναι η «εντύπωση Ζ» αν όχι η περιεσκεμμένη χρησιμοποίηση παραδοσιακών μέσων σαγήνευσης του πλήθους (το πνεύμα διασκέδασης, η αίσθηση του θεαματικού, η αναζήτηση συνταρακτικών εντυπώσεων, εν ολίγοις τα συνηθισμένα μέσα του εξαιρετικού), τα οποία υπηρετούν τη διάδοση πολιτικών θεμάτων ή ιδεών δημιουργώντας τις συνθήκες μιας ευρείας δημοκρατικής συναίνεσης; Με άλλα λόγια, παρέχεις στον εαυτό σου τα

μέσα του δικού σου σκοπού. Για να πείσεις και να συσπειρώσεις, μιλάς τη γλώσσα του πλήθους.

Αναλύοντας το Ζ, βρίσκουμε την επιβεβαίωση του θέματος που έδειξε τόσο έξοχα ο Σερζ Μοσκοβισί στο έργο του που ήδη αναφέραμε. Καθώς η αρχή της μη αντίφασης χαρακτηρίζει το πνεύμα των μαζών, αυτό αποδέχεται τη συνύπαρξη καταφάσεων όπου η μία αποκλείει ή αντιμάχεται την άλλη. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο μοντερνισμός εκθειάζεται και χλευάζεται, ενώ η υπεράσπιση της δημοκρατίας συνοδεύεται από την αφύπνιση αντικοινοβουλετικών αισθημάτων. Η ταινία, αν και υποκινεί ορισμένες αντιφασιστικές αντιδράσεις, εξυμνεί την ατομική πανουργία και πονηριά. Αντικειμενικά, θέτει τους πρωταγωνιστές της υπεράνω του νόμου. Στηρίζεται στα διάχυτα συναισθήματα και ανακλαστικά των θεατών, χωρίς ποτέ να τους επιτρέπει να τα αναλύσουν με κριτική ματιά. Ωστόσο, ο κινηματογράφος του Φριτς Λανγκ μάς είχε δείξει επαρκώς αυτόν τον κίνδυνο· εν κατακλείδι, δημιουργεί πολλούς διαύλους ταυτόχρονα, αφήνοντας το πεδίο ανοιχτό σε άλλες εντυπώσεις για διαφορετικές διαθέσιμες ερμηνείες.

Η κάθοδος στον Άδη: η Ομολογία

Η *Ομολογία* εκθέτει αφ' εαυτής τη φύση των διαφόρων ειδών ευχαρίστησης πάνω στις οποίες θεμελιώνεται. Ο σκηνοθέτης εγκλείει ορισμένες μεταγενέστερες σκηνές στο χρόνο του «ντοκιμαντέρ-μυθοπλασίας» μέσα στην ίδια την αφήγησή του. Στο Μόντε Κάρλο, το 1965, ο Άντον Λούντβικ αφηγείται τη σύλληψή του ενώπιον των φίλων του, του κομμουνιστή Ζαν (τον υποδύεται ο Αντουάν Βιτέζ), και ενός άλλου μη κομμουνιστή. Οι δύο φίλοι τον πιέζουν να γράψει ένα βιβλίο με αυτό το θέμα. Αρνείται. (Είναι ακόμη πολύ νωρίς.) Ωστόσο, ο μη κομμουνιστής συνομιλητής τού επισημαίνει ότι «η ιστορία δεν (του) μαθαίνει κάτι ουσιαστικό, εκτός από τις λεπτομέρειες, το μηχανισμό αυτής της κόλασης[4]» και ότι «αρκεί να διαβάσει τον αστικό Τύπο για να μάθει ότι αυτές οι δίκες ήταν φαλκιδευμένες[5]». Και θέτει ένα τελευταίο ερώτημα: «Όλα αυτά εξηγούν το πώς, αλλά το γιατί;[6]».

Αυτές οι σκηνές επιτελούν μια πρώτη λειτουργία. Δημιουργούν μια χρονική απόκλιση εισάγοντας ένα άλλο παρόν. Ήμασταν στην αρχή της δεκαετίας του 1950. Να λοιπόν που βρισκόμαστε στα 1965. Κάνει ωραίο καιρό, είμαστε στην ακροθαλασσιά. Ο θεατής διαφεύγει την «κόλαση». Εξάλλου, τη μετάβαση από τη μία δεκαετία στην άλλη την είχε προετοιμάσει επιδέξια το όραμα του φυλακισμένου, ο οποίος διαφεύγει επίσης την «κόλαση» αλλά μόνο μέσω της δύναμης της φαντασίας του.

Αυτή η σεκάνς εισάγει μιαν άλλη απόκλιση. Πράγματι, αλλάζουμε επίπεδο. Περνάμε από την ανασύσταση των γεγονότων στην προσπάθεια της θεωρητικής διασάφησής τους. Η εμπιστοσύνη στην αλήθεια μιας αφήγησης καταλήγει σε ερωτηματοθεσίες. Η εξέγερση διαλύεται μέσα στην αναμονή.

Στην *Ομολογία* πολλά προγράμματα ευχαρίστησης επενδύονται ταυτόχρονα[7].

Η επιστημονική μας περιέργεια μάς βοηθά να αποδεχτούμε και μάλιστα να θέλουμε την εκδίπλωση αυτής της «κόλασης» μέχρι τις πιο ασήμαντες λεπτομέρειες. Εν προκειμένω, ο κινηματογράφος είναι αναντικατάστατος, ακόμη και αν περιορίζεται (ακραία περίπτωση) στο να μετασχηματίζει σε εικόνες ένα κείμενο. Το καθεστώς αυτής της ιδιαίτερης μυθοπλασίας μπορεί α-

πό μόνο του να απαντήσει στη *γνωστική μας αξίωση* (γνώση, κατανόηση) εντός του *φαντασιωτικού αντικειμένου* της (θέαση, γνώση και κατανόηση μέσω της θέασης), οποιοδήποτε και αν είναι εξάλλου το μερίδιο ψευδαίσθησης και παγίδευσης. Στην επιθυμία μας να φανταστούμε κατά το δυνατόν ακριβέστερα και εντελέστερα το αντικείμενο που προσπαθούμε να κατανοήσουμε, δίνουμε προτεραιότητα στο όργανο της όρασης ως το μέσον που θα μας οδηγήσει στην κατά το δυνατόν ικανοποιητικότερη νοητική σύλληψη. Ωστόσο, η άμεση θέαση δεν είναι παρά μόνο το μέσον του διανοητικού μας ελέγχου. Ακολουθώντας μέρα με τη μέρα τις περιπέτειες της ανάκρισης -σαν να ήμαστε παρόντες μάρτυρες στο κελί της φυλακής-, έχουμε την εντύπωση ότι συλλαμβάνουμε τις λεπτομέρειες και τους μηχανισμούς της, εν ολίγοις ότι ακολουθούμε πιστά και αληθινά τη διαδικασία, με άλλα λόγια το «πώς».

Στην *Ομολογία* η ευχαρίστηση δεν χρειάζεται πλέον να αναμένει το τέλος της αφήγησης για να πραγματοποιηθεί. Σε κάθε στιγμή υποκινείται και συνάμα δημιουργείται, εφ' όσον ο θεατής επιθυμεί τη συνέχεια μιας αφήγησης της οποίας κάθε πληροφορία οξύνει την αμηχανία του και αποκρούει την δική του επιθυμία κατανόησης.

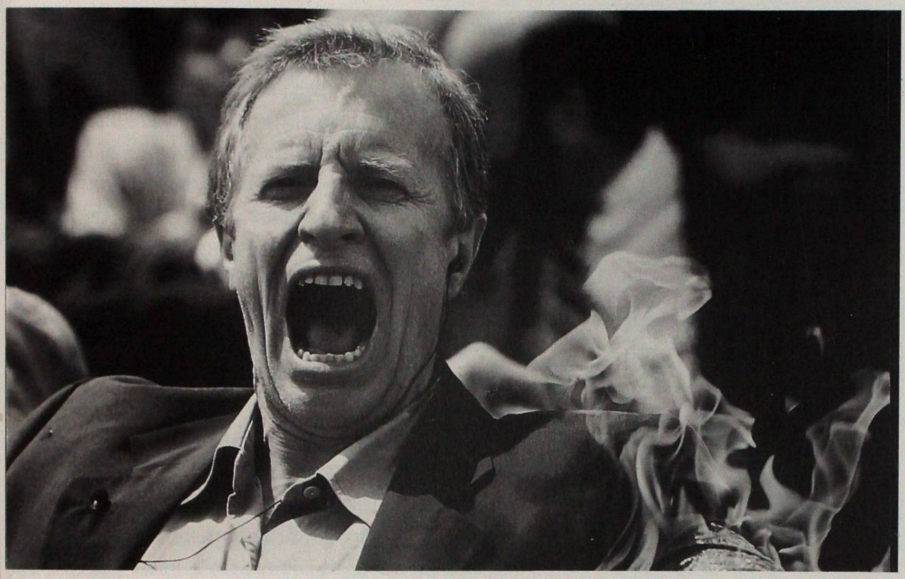
Ωστόσο, αυτή η ευχαρίστηση της γνώσης δεν μπορεί να διαχωριστεί από μιαν άλλη ευχαρίστηση, που έχει επίσης ενεργοποιηθεί από την έναρξη της αφήγησης.

Η παρεύρεση του θεατή σε τούτη την «κόλαση» προφανώς συνεπάγεται και την έξοδό του από αυτήν. Όπως είδαμε, οι σεκάνς που ακολουθούν τη δράση διασφαλίζουν αυτήν τη λειτουργία, αλλά ανταποκρίνονται σε μιαν άλλη ανάγκη που κινητοποιεί την περιέργειά μας. Εδώ, η αξίωση για κατανόηση δεν μπορεί να διαχωριστεί από τη βούληση για μετασχηματισμό. Η γνωστική επιθυμία δεν μπορεί να λαμβάνει χώρα χωρίς λόγο. Σ' αυτήν εκφράζεται η ανάγκη ενός διανοητικού ελέγχου επί του αφηγηματικού αντικειμένου, ώστε ο θεατής να μπορεί να το αντικρούσει. Η σεκάνς που κινηματογραφείται στο Μόντε Κάρλο, το αίτημα για τη συγγραφή του βιβλίου τείνουν ρητά προς την ίδια κατεύθυνση. Στην *Ομολογία*, το θέαμα ενός ολοκληρωτικού καθεστώτος και του μηχανισμού μιας φαλκιδευμένης δίκης καθοδηγούν τη βούλησή μας για τον μετασχηματισμό ενός παράλογου κόσμου που προκαλεί την αγανάκτησή μας. Εξ ου και η ευχαρίστηση που μας παρέχει. Αναπαριστάνω σημαίνει διατυπώνω· και διατυπώνω σημαίνει ήδη ότι δημιουργώ μια ρωγμή στον τοίχο της σιωπής, ο οποίος αποτελεί τον πρώτο συντελεστή του συντηρητισμού, την πρώτη θεμελίωση ενός καθεστώτος που προεκτείνει τις ρίζες του από την Ανατολή στη Δύση.

Ένα πρόγραμμα αντιπολιτευτικής ευχαρίστησης

Μέσω της ενεργοποίησης αυτού του ψυχικού μηχανισμού η *Ομολογία* είναι πράγματι μια «αντικομμουνιστική» ταινία, προσφέροντας ζωηρές ικανοποιήσεις σε όλους εκείνους που θα ήθελαν να τελειώσουν με τα λεγόμενα «ολοκληρωτικά» καθεστώτα των ανατολικών χωρών. Χρησιμοποιούμε τα εισαγωγικά επειδή η αληθινή φύση της κομμουνιστικής εξουσίας απομένει να διασαφηθεί.

Η *Ομολογία* -και αυτό δεν είναι μία απο τις μικρότερες αρετές της- δεν μπορεί να ανταποκριθεί εξ ολοκλήρου στη γνωστική μας αξίωση. Αν το δικό της «πρόγραμμα αντιπολιτευτικής



Ο Αντρε Ντιζολιέ. *Η μικρή αποκάλυψη*, 1992.

ευχαρίστησης» είναι σαφές, εντούτοις μας στερεί ένα μέρος από την προεξοφλημένη ικανοποίηση, και δη το ουσιαστικό της απόθεμα.

Ο μη κομμουνιστής φίλος δήλωνε στον Άντον Λούντβικ ότι αυτός μόλις του είχε εκθέσει το «πώς». Θα έπρεπε να είναι ακριβέστερος και να πεί: το μερίδιο του "πώς" - το οποίο απογυμνώνει τους μηχανισμούς αφ' ενός μιας βίαιης και προφανώς παράλογης φυλάκισης των κομμουνιστών ιθυνόντων, αφ' ετέρου της συγκρότησης ψευδών πρακτικών της δίκης για μια φαλκιδευμένη ετυμηγορία. Πώς συμβαίνει, μονομιάς, όλοι αυτοί οι άνθρωποι να βλέπουν να καταρρέουν τα σημεία αναφοράς τους και, διατηρώντας ανέπαφη την έσχατη αναφορά τους στο Κόμμα, να βρίσκονται σε κατάσταση διανοητικής σύγχυσης, ενοχοποίησης, χειραγώγησης και εν τέλει υπακοής, η οποία θα οδηγήσει την πλειονότητά τους στο θάνατο; Σ' αυτό το σημείο, το ντεκουπάζ είναι αναμφισβήτητα πολύ ισχυρό.

Ωστόσο -και αυτό δεν αποτελεί επ' ουδενί κριτική, αλλά απλώς ένα από τα όρια που καθόρισε στον εαυτό του το έργο-, το ντεκουπάζ δεν μπορεί να απαντήσει στο ερώτημα του "γιατί", εφ' όσον δεν λέει (δεν γνωρίζει) παρά ελάχιστα πράγματα για ένα άλλο τμήμα τού "πώς", εκείνο που βρίσκεται άνωθεν της αφήγησης και για το οποίο η αρχή της ταινίας μάς δίνει, αναγκαστικά, μόνο ορισμένα εξωτερικά αποτελέσματα.

Αν οι εκκαθαρίσεις (όπως μας λέει η ταινία) αποφασίστηκαν για να χρησιμεύσουν σαν κάλυψη των οικονομικών σφαλμάτων, αυτή η πληροφορία δεν εξηγεί ούτε την ύπαρξη (τη δυνατότητα ύπαρξης) ενός τετοιου συστήματος εκκαθαρίσεων, ούτε τη συγκέντρωση της εξουσίας στα χέρια μερικών (;) ανθρώπων, ούτε τη συνενοχή του κόμματος. Πώς είναι δυνατόν να κατέχει μια σημερινή θέση ένας πρώην κρατικός λειτουργός ναζί; Πώς είναι δυνατόν, σε ένα «σοσιαλιστικό»

καθεστώς, ένας αστυνομικός μηχανισμός να διακηρύσσει ότι είναι υπεράνω του Κόμματος; Πώς μπορεί κανείς να ανεχθεί και να οργανώσει αυτήν τη συρραφή φαλκιδευμένων αποδείξεων; Πώς είναι δυνατόν να διεξαχθεί μια δίκη πάνω σε αυτή τη βάση, κ.λπ., κλπ.; Δεν πρόκειται μόνο για τη θεσμική ανάγνωση που πρέπει να κάνουμε, ούτε καν μόνο για την ιδεολογική, αλλά και για την «ψυχολογική»: πρέπει να κατανοήσουμε τους ψυχικούς μηχανισμούς οι οποίοι, από την κορυφή έως τη βάση (οι εργάτες σφίγγουν το χέρι της Λίζε Λούντβικ μετά την ανάγνωση της επιστολής της στον Πρόεδρο της Δημοκρατίας), δικαιολογούν και συνεπάγονται παρόμοιες πρακτικές. Σε αυτό το επίπεδο, ορισμένες σεκάνς παρέχουν κάποια ψήγματα πληροφόρησης. Δεν εξηγούν, δεν μπορούν να αναλύσουν ενδελεχώς τη συνοχή ενός συστήματος. Με αυτή την έννοια, η *Ομολογία* είναι απλώς η πρώτη ταινία γι' αυτό το θέμα. Χρειαζόμαστε και άλλες. Πολλές άλλες. Δηλώνει πολλά το γεγονός ότι μέχρι σήμερα υπάρχουν τόσο λίγες παρόμοιες ταινίες.

Η διάσωση της ιδέας της επανάστασης: Κατάσταση πολιορκίας

Τοποθετώντας τη δράση των δύο εκ των τριών ταινιών του στο δυτικό στρατόπεδο, αρχίζοντας την τριλογία του με μία συγκεκριμένη, ο Κώστας Γαβράς προφανώς απαντούσε σε μια έγνοια τακτικής που τον οδήγησε να έλθει σε συμβιβασμό με την κυρίαρχη ιδεολογία στους κόλπους της αριστεράς. Η στηλίτευση των ανατολικών χωρών, ο χαρακτηρισμός του σοβιετικού καθεστώτος και των λαϊκών δημοκρατιών φαίνονταν πράγματι (φαίνονται πάντοτε;) λιγότερο επείγουσες υποθέσεις από την κριτική του αμερικανικού ιμπεριαλισμού ή των στρατιωτικών δικτατοριών. Εδώ δεν αναφερόμαστε στη στάση των δυτικών κομμουνιστικών κομμάτων (τα πιο προοδευτικά μέλη τους -η *Ομολογία* το δείχνει καθαρά- θεωρούσαν αυτές τις κριτικές άκαιρες), αλλά στη στάση πολλών αγωνιστών και συμπαθούντων της μη κομμουνιστικής αριστεράς, συμπεριλαμβανομένης και της άκρας αριστεράς. Το περίφημο γκράφιτι με το οποίο τελειώνει η *Ομολογία* («Λένιν ξύπνα, τρελάθηκαν») σχετικοποιεί με τη σειρά του το πεδίο αμφισβήτησης που τότε μπορούσε κανείς να προτάξει. Αυτό το σύνθημα δεν είναι μονάχα προφύλαξη και ρητορική επιτηδειότητα. Δείχνει το θεωρητικό πλαίσιο από το οποίο κάθε κριτική του σοσιαλισμού μπορούσε τότε να αναπτυχθεί, χωρίς να κινδυνεύει να χαρακτηριστεί αμέσως «δεξιόστροφη» και δη αντιδραστική. Επικαλούμενοι το όνομα και το πρόσωπο του Λένιν, οι συγγραφείς του συνθήματος προφανώς τον απαλλάσσουν απο κάθε κατηγορία. Με άλλα λόγια, τα κείμενα του Λένιν, η πολιτική καθοδήγησή του -που ως εκ τούτου έχουν αναχθεί σε δόγμα- διατηρούν ανέπαφη την αξία τους ως μήτρας (θεωρητική, οργανωτική;). Με αφετηρία αυτήν τη μήτρα, η «οικοδόμηση του σοσιαλισμού» είναι προορισμένη να μπορεί να επιτευχθεί. Όταν επικαλείσαι τον Λένιν σημαίνει ότι αποδεικνύεις την καλοπιστία σου, τουτέστιν τη βούλησή σου να υπηρετήσεις τον σοσιαλισμό. Η στάση του Άντον Λούντβικ (τουτέστιν του Άρθουρ Λόντον) -που αρνείται να δημοσιεύσει το αφήγημά του στη Γαλλία και αναμένει μια ιστορικά ευνοϊκή στιγμή για να το γράψει- τείνει σαφώς προς την ίδια κατεύθυνση. Η σκοπιμότητα δεν βρίσκεται στην καταγγελία, δηλαδή στην καταστροφή του καθεστώτος, αλλά στο μετασχηματισμό του. Οι θεωρητικές βάσεις (ο μαρξισμός, ο λενινισμός) δεν τίθενται υπό συζήτηση. Αν και στην *Ομολογία* ο Λούντβικ/Λόντον (τον υποδύεται ο Υβ Μοντάν) φροντίζει να μη μεταθέσει όλες τις ευθύνες μόνο στον Στάλιν («Ο

Στάλιν δεν ήταν τελείως μόνος του», δηλώνει), τουλάχιστον μέχρι την προτελευταία σεκάνς διατηρείται μια εμπιστοσύνη (η τελευταία σεκάνς την επικυρώνει a contrario): η πίστη στη δυνατότητα διόρθωσης των λαθών. Παίρνοντας την απόφαση για το ταξίδι στην Πράγα, ο Λούντβικ/Λόντον έχει την πεποίθηση ότι το βιβλίο του «θα χρησιμεύσει στην οικοδόμηση του σοσιαλισμού» ή, καλύτερα, ότι θα ενταχθεί σε ένα κίνημα επαναστατικοποίησης, της οποίας η παρόρμηση ήδη χρονολογείται πριν από μερικούς μήνες. Το έργο του το έγραψε με αυτή την προοπτική, μονάχα τούτη η προοπτική νομιμοποιεί τη δημοσίευσή του. Με αυτή την έννοια, το θεωρεί ακόμη ως ένα όργανο που τίθεται στην υπηρεσία της πάλης των τάξεων και αρθρώνεται σε συνάρτηση με αυτήν. Μετά τις 20 Αυγούστου 1968, αυτή η προοπτική ανακόπτεται. Η ταινία τελειώνει με μια διαπίστωση απορητικής χαύνωσης και οδυνηρής σύγχυσης. Εφεξής, ποια μπορεί να είναι η λειτουργία του βιβλίου (της ταινίας;). Σ' αυτή την ερώτηση, το ντεκουπάζ της ταινίας δεν απαντά.

Το θέαμα μιας παραδειγματικής διαδικασίας

Ολοκληρώνοντας την τριλογία του με την *Κατάσταση πολιορκίας*, ο Κώστας Γαβράς βρίσκει εκ νέου ένα θέμα που αρέσει στην παραδοσιακή αριστερά: την καταγγελία του αμερικανικού ιμπεριαλισμού και ενός εκλεπτυσμένου γραναζιού του: του Διεθνούς Γραφείου Ανάπτυξης. Επιδοκιμάζοντας όμως σε ευρεία κλίμακα τη δράση των Τουπαμάρος, ολοκληρώνει αυτό που υπαινισσόταν το *Ζ*: «Σε μια χώρα όπου δεν υπάρχει δημοκρατική λύση... ο ένοπλος αγώνας είναι η μόνη οδός που επιβάλλεται[8]. Εδώ, ο Γαβράς προσεγγίζει τα κινήματα της άκρας αριστεράς που τότε βρίσκονταν σε πλήρη αναβρασμό. Εκμεταλλευόμενος την πολιτική συγκυρία επιβεβαιώνει τις πεποιθήσεις του.

Μετά το *Ζ* και την *Ομολογία*, «έλειπε κάτι στην πολιτική μου κοσμοθέαση[9]». Τι έλειπε πράγματι; Αυτό που στο *Ζ* και στην *Ομολογία* υπήρχε μόνο σε κατάσταση αποτυχίας και έλλειψης: η επαναστατική πράξη.

Στην *Κατάσταση πολιορκίας* παρουσιάζονται ενδελεχώς δύο μηχανισμοί: αφ' ενός η απαγωγή ενός αμερικανού τεχνικού, υπεύθυνου για βασανιστήρια, αφ' ετέρου η αυθεντικά δημοκρατική διαδικασία λήψης αποφάσεων. Η *Κατάσταση πολιορκίας* είναι απλώς η ιστορία της οργάνωσης ενός λαϊκού δικαστηρίου που αποτελεί την εναλλακτική πρόταση έναντι ενός δικαστικού μηχανισμού που έχει συμβιβαστεί με την εξουσία. Η συγκρότηση του λαϊκού δικαστηρίου απορρέει κατ' ευθείαν από τη φύση αυτής της εξουσίας, η οποία καθιστά αναγκαία τη μετάβαση στον ένοπλο αγώνα καθώς αντιτίθεται προς την ελεύθερη άσκηση της δημοκρατίας.

Αυτό το δικαστήριο αναπτύσσει τη δράση του σε δύο χρόνους: αφ' ενός διεξάγει μια δίκη, αφ' ετέρου εκδίδει την ετυμηγορία του λαμβάνοντας υπ' όψιν την εξέλιξη μιας συγκεκριμένης κατάστασης. Ο σκοπός του δεν είναι να σκοτώσει (έναν βασανιστή) αλλά να απελευθερώσει ορισμένους πολιτικούς κρατούμενους. Στοιχειοθετεί την ενοχή (οι φυλακισμένοι που δεν έχουν άμεση ευθύνη στη συγκεκριμένη υπόθεση ελευθερώνονται) και τη δημοσιοποιεί.

Με άλλα λόγια, η ταινία μάς προσφέρει το θέαμα μιας παραδειγματικής διαδικασίας (λαμβάνοντας υπ' όψιν τη γεωπολιτική ιδιαιτερότητα της χώρας όπου εκτυλίσσεται η δίκη), παραδειγ-

ματικής ακόμη και μέχρι τις αδυναμίες και τα λάθη της που αναγνωρίζονται ανοιχτά και επηρεάζουν τις αποφάσεις που πρόκειται να ληφθούν (συζήτηση μεταξύ του Έστε –τον υποδύεται ο Ζαν-Λυκ Μπιντώ– και ενός εργάτη).

Το πρόγραμμα ευχαρίστησης κεφαλαιοποιεί τα κεκτημένα του *Ζ* και της *Ομολογίας*. Όπως στο *Ζ* διευθετεί τη διαδικασία μιας εκδίκησης έναντι της αμέριστης δυνάστευσης μιας φασίζουσας εξουσίας και ενός ιμπεριαλιστικού έθνους. Όπως στο *Ζ*, ακόμη μια φορά, αποδέχεται τη διαπίστωση της αποτυχίας. Ανώτεροι ιθύνοντες των Τουπαμάρος συλλαμβάνονται· ο Αμερικανός Φίλιπ Μ. Σαντόρε πρέπει να εκτελεστεί, οι φυλακισμένοι δεν ελευθερώνονται. Στο τέλος της αφήγησης, ένας άλλος Σαντόρε κατεβαίνει από ένα αεροπλάνο της εταιρείας Παναμέρικαν. Αυτή όμως η σκιά που πέφτει πάνω στη γιορτή δεν είναι εξ ολοκλήρου αρνητική. Το τέλος της *Κατάστασης πολιορκίας* διαφοροποιείται από το τέλος του *Ζ*. Ο κριτικός ρεαλισμός του ενδυναμώνει την αγωνιστική βούληση. Το εύρος των εμποδίων δεν αγνοείται επ' ουδενί. Αντί να αποθαρρύνει το θεατή, η ταινία τον ηλεκτρίζει.

Συνεπώς, αυτό είναι το πρώτο πρόγραμμα ευχαρίστησης. Μια καταβύθιση στο πραγματικό και στις αποτυχίες του, η οποία όμως γίνεται αποδεκτή, δικαιολογείται και υπερβαίνεται μέσω της βεβαιότητας και της ανωτερότητας του επιδιωκόμενου σκοπού. Ως τρίτος χρόνος της τριλογίας, η *Κατάσταση πολιορκίας* υπερβαίνει, καθώς τις ολοκληρώνει, τις αντιφάσεις και την αρνητικότητα του προηγούμενου διπτύχου: το αδιέξοδο του κοινοβουλευτικού αγώνα σε μια φασίζουσα χώρα και το αδιέξοδο της Επανάστασης στις ανατολικές χώρες μπορούν με τη σειρά τους να αναιρεθούν. *Η Επανάσταση είναι εκ νέου στην ημερήσια διάταξη.* Ο απόλυτος πεσιμισμός του τέλους της *Ομολογίας* έχει ξεπεραστεί. Έτσι συμπληρώνεται και κατά κάποιο τρόπο ψυχάζει εκ νέου το πολιτικό όραμα του Κώστα Γαβρά.

Μια φαντασίωση πολιτικής αμφισβήτησης

Ωστόσο, αυτό το το πρόγραμμα, λόγω των πολιτικών επιλογών του, δεν μπορούσε να αγγίξει άμεσα παρά μόνο ένα τμήμα των θεατών του. Γι' αυτό προϋποθέτει και ένα άλλο πρόγραμμα, που προορίζεται για ένα ευρύτερο κοινό: την αποκάλυψη της απόδειξης

Η *Κατάσταση πολιορκίας* πραγματώνει μια φαντασίωση πολιτικής αμφισβήτησης και σέβεται τον απατηλό χαρακτήρα της.

Ο Σαντόρε, όταν δικάζεται από το λαϊκό δικαστήριο, δεν αναγνωρίζει προφανώς τις κατηγορίες που του προσάπτουν. Ο ανακριτής, ο Χούγκο, οφείλει να περιοριστεί σε ένα πλέγμα αποδείξεων (ντοκουμέντα, φωτογραφίες, παρακολουθήσεις), το οποίο αποδεικνύει *αντικειμενικά* την ενοχή του απαχθέντος. Όταν τον αφήνουν μόνο του με τον πρόξενο της Βραζιλίας, ο Σαντόρε σχεδόν κατονομάζει τα παραπτώματά του, αναγνωρίζοντας ρητά την ύπαρξη των βασανιστηρίων. Έτσι ο θεατής βλέπει να πραγματώνεται το αντικείμενο της φαντασίωσής του (έχοντας όμως ελάχιστες πιθανότητες να το βιώσει κάποτε): ένας βασανιστής ομολογεί τους βασανισμούς, ο ιμπεριαλισμός των γιάνκηδων αυτοχαρακτηρίζεται ώς τέτοιος!

Η ταινία εντούτοις σέβεται το φαντασιωτικό χαρακτήρα του θεατή. Ο Σαντόρε δεν ομολογεί τίποτε ενώπιον των δικαστών του και λέει την αλήθεια μόνο μέσω της μυστικότητας μιας φευ-

γαλέας συζήτησης. Έτσι, ο θεατής είναι *πράγματι* παρών στην αποκάλυψη της απόδειξης, παρ' όλο που η απόδειξη δεν μπορεί να υπάρξει στην πραγματικότητα. Το μέσον με το οποίο επιτυγχάνεται αυτό το πράγμα είναι ο κινηματογράφος και το χάρισμα που έχει να είναι πλασματικά πανταχού παρών. Με τη μεσολάβησή του το μάτι του θεατή γίνεται ο οφθαλμός του Θεού.

Το καθεστώς της μυθοπλασίας (το ντοκυμαντέρ-μυθοπλασία) βρίσκει το λόγο ύπαρξής του. Επιτρέπει την «πλασματική» αποκάλυψη της απόδειξης, ήτοι τη μετάβαση στις ομολογίες, έσχατη επικύρωση της ορθότητας του κατηγορητηρίου. Οι τελευταίοι σκεπτικιστές δεν μπορούν παρά να σταυρώσουν τα χέρια. Αυτή ακριβώς είναι επομένως η λειτουργία ενός τέτοιου κινηματογράφου: να πείσει τον θεατή, να τον ωθήσει να προσχωρήσει σε μια θέση μέσω της ανάδυσης μιας ομολογίας.

Το έχουμε επισημάνει: αυτή η ανάδυση είναι απατηλή, είναι καθαρή φαντασίωση. Ως εκ τούτου, η *Κατάσταση πολιορκίας* θέτει ένα έσχατο ερώτημα: τι πρέπει να ικανοποιούμε στον κινηματογράφο; Την επιθυμία του θεατή που παραμονεύει την ανήκουστη στιγμή της αποκάλυψης της αλήθειας; Ή μήπως πρέπει να του μάθουμε να παραμένει στην έλλειψή του, εφ' όσον αυτή η αποκάλυψη έχει όλες τις πιθανότητες να μην πραγματοποιηθεί ποτέ; Μήπως η δράση και η πεποίθηση οφείλουν να διαμορφώνονται και να αναπτύσσονται χωρίς αυτήν τη βεβαιότητα, μολονότι η αδιάλειπτα αναζωπυρωμένη αξίωση για βεβαιότητα αποτελεί τη μοναδική εγγύηση εναντίον του κινδύνου της βαρβαρότητας;

CinémAction, no 35, 1985
Μετάφραση: Βαγγέλης Μπιτσώρης

1. Επισημαίνω αμέσως ότι δεν συμμερίζομαι αυτήν τη θέση. Σε ορισμένους σκηνοθέτες -όπως ο Νίκολας Ρέι, ο Φριτς Λανγκ, ο Τζον Φορντ, ακόμη και ο Χάουαρντ Χοκς και, a fortiori, ο Μιζογκούτσι ή ο Ρενουάρ- δεν υπάρχει αυτή η αμφισημία.
2. Απόσπασμα από τους διαλόγους.
3. Βλ. εδώ το κεφάλαιο «Η ικανοποίηση ενός κοινωνικού πάθους».
4. Αποσπάσματα από τους διαλόγους.
5. Αποσπάσματα από τους διαλόγους.
6. Αποσπάσματα από τους διαλόγους.
7. Εσκεμμένα, αποσιωπώ ένα άλλο πρόγραμμα του οποίου η προφάνεια είναι οφθαλμοφανής. Ο Άντον Λούντβικ θα βγει ζωντανός από τη δίκη; Η σκηνή του εικονικού απαγχονισμού του είναι το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα. Ο θεατής δεν μπορεί να αποφύγει το φόβο, ακόμη και αν βρει καταφύγιο σε ένα σύστημα λογικών συνειρμών του τύπου: αν ο Μοντάν πεθάνει τώρα, η ταινία θα τελειώσει, συνεπώς δεν μπορεί να πεθάνει...
8. Costa-Gavras, «Entretien avec Joël Magny», *Téléciné*, τεύχ. 178, Μάρτιος 1973.
9 *Αυτ.*

Η τελευταία λέξη του Χίτλερ, μια ακόμα γροθιά του Τοσκάνι

του Sean O'Hagan

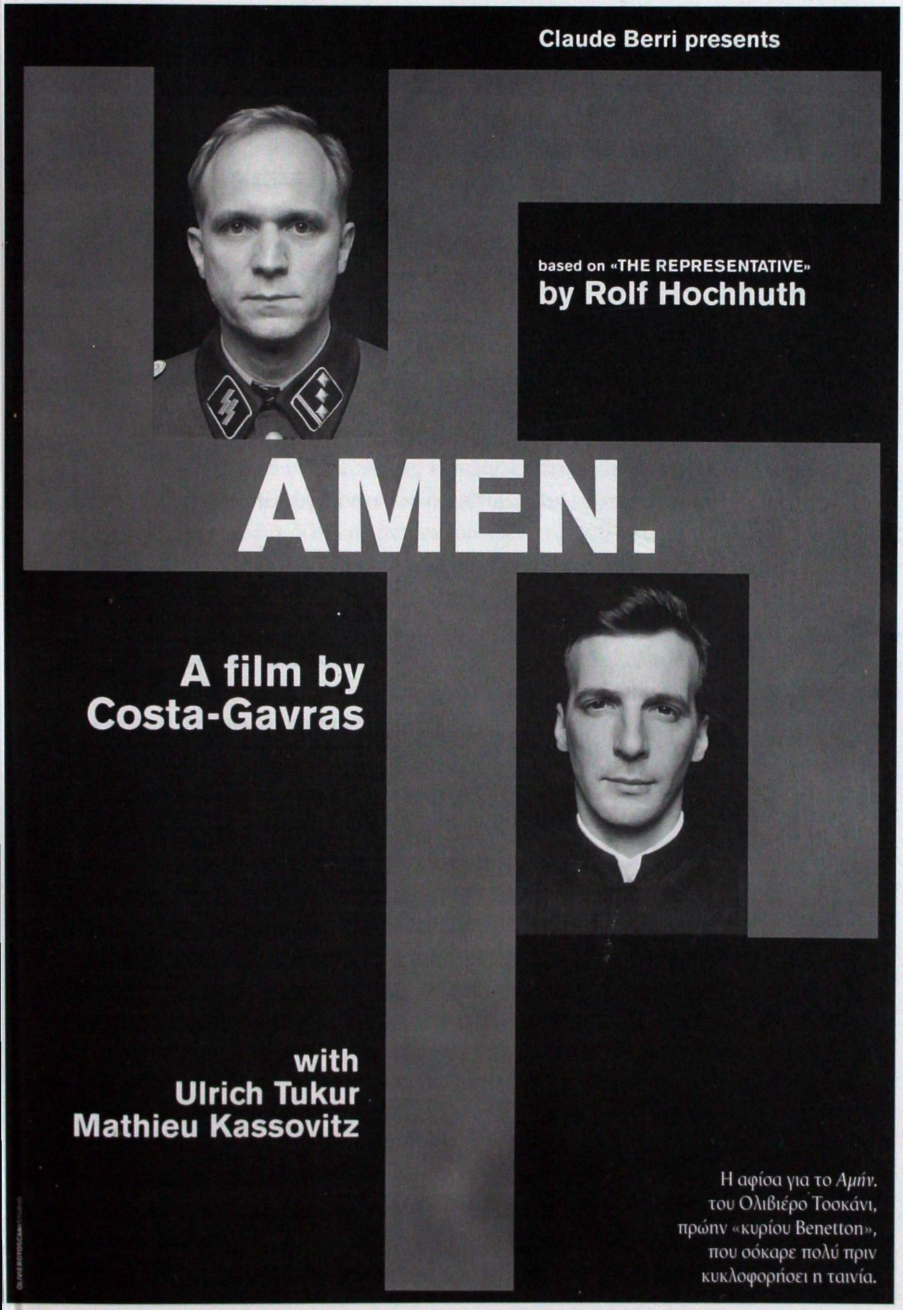
«Σήμερα, όταν κάνεις μια ταινία που απαιτεί από τους θεατές να συγκεντρωθούν και να σκεφτούν, πρέπει να τους προειδοποιήσεις από την αρχή», λέει ο Ματιέ Κασοβίτς, γάλλος ηθοποιός και σκηνοθέτης (μεταξύ άλλων, ο σκηνοθέτης του *Μίσους*). «Πρέπει να τους βάλεις να σκεφτούν πριν ακόμα αγοράσουν το εισιτήριο. Πρέπει οι άνθρωποι να κοιτάξουν την αφίσα και να πουν "Τι στο διάολο είναι αυτό;". Όταν συμβεί αυτό, είναι έτοιμοι να μπουν στην αίθουσα».

Η αφίσα του *Μίσους* έδειχνε σε κοντινό πλάνο τα οργισμένα, επίμονα μάτια ενός παιδιού του δρόμου. Όπως ο τίτλος, δήλωνε μια οργισμένη ταινία για τη ζωή στην πόλη, που θα σόκαρε. «Θα είχε το κοινό την ίδια αντιμετώπιση, αν ο τίτλος της ταινίας ήταν *Τρία παιδιά ψάχνουν σπίτι* και δεν είχα αυτή την αφίσα;» ρωτά γελώντας ο Κασοβίτς. «Αν τολμάς να κάνεις μια πολιτική ταινία μέσα σ' αυτό το κλίμα, καλό θα είναι να δώσεις στο κοινό μια γροθιά στο στομάχι από την αρχή. Έτσι λειτουργεί ο κόσμος. Αν θέλεις να κάνεις τους ανθρώπους να σκεφτούν, καλά θα κάνεις να παρουσιάσεις τη σύγκρουση πρώτα απ' όλα».

Τώρα, ο ηθοποιός Κασοβίτς βρίσκεται μπλεγμένος σε μια πολύ μεγαλύτερη σύγκρουση απ' ό,τι θα μπορούσε να φανταστεί ο σκηνοθέτης Κασοβίτς. Είναι το κεντρικό θέμα μιας εντελώς διαφορετικής πολιτικής ταινίας, η οποία ασχολείται με τα εγκλήματα του παρελθόντος και την ιδεολογία της Καθολικής Εκκλησίας. Το *Αμήν.* είναι μια ταινία για το Ολοκαύτωμα. Θέτει το ερώτημα, γιατί η Εκκλησία παρέμεινε σιωπηλή ενώ έξι εκατομμύρια Εβραίοι οδηγούνταν στο θάνατο; Τη σκηνοθεσία έχει κάνει ο βετεράνος των πολιτικών ταινιών Κώστας Γαβράς και πρωταγωνιστεί ο Κασοβίτς στο ρόλο του πατέρα Ρικάρντο, ενός νεαρού εβραίου ιερέα, που υπηρετεί στο Βατικανό κατά τη διάρκεια του Β' Παγκόσμιου Πολέμου. Θυμωμένος κι απογοητευμένος από την άρνηση του πάπα Πίου XII να καταγγείλει τις διώξεις κατά των Εβραίων, βάζει ένα κίτρινο αστέρι στο στήθος του κι επιβιβάζεται με τη θέλησή του σ' ένα τρένο που πηγαίνει σε στρατόπεδο συγκεντρώσεως, όπου συμπαραστέκεται στους εγκλείστους. Ενώ οι ανώτεροί του παρακολουθούν παθητικά, αυτός μόνος ενεργεί. Και, όπως τονίζει ο Κασοβίτς, «κάνει ό,τι θα έκανε ο Χριστός».

Από σταυρός, σβάστικα

Βασισμένο στον *Αντιπρόσωπο*, ένα εξίσου προκλητικό θεατρικό έργο του γερμανού συγγραφέα Ρολφ Χόχουτ, γραμμένο τη δεκαετία του 1960, το *Αμήν.* έχει προκαλέσει ποικίλες αντιδράσεις



Η αφίσα για το *Αμήν.* του Ολιβιέρο Τοσκάνι, πρώην «κυρίου Benetton», που σόκαρε πολύ πριν κυκλοφορήσει η ταινία.

στην Ευρώπη κι έχει γίνει πέτρα του σκανδάλου στη Γαλλία και στην Ιταλία. Ο μεγαλύτερος σάλος δεν οφείλεται στον αρνητικό τρόπο -που ωστόσο είναι βασισμένος στα στοιχεία μιας λεπτομερούς έρευνας- με τον οποίο ο Κώστας Γαβράς παρουσιάζει τον πάπα Πίο XII αλλά, κυρίως, στη σοκαριστική εικόνα της αφίσας της ταινίας. Με αδρές κόκκινες και μαύρες πινελιές ο σταυρός συγχωνεύεται με τη ναζιστική σβάστικα, δημιουργώντας μια εικόνα συγκλονιστικά άμεση και αυτόματα προκλητική. Είναι το πνευματικό τέκνο του Ολιβιέρο Τοσκάνι, του πιο διαβόητου και επιτυχημένου γραφίστα της Ευρώπης. Ο Τοσκάνι προτιμά να προκαλεί αντί να πείθει, όπως οι άλλοι γραφίστες: αυτός διηύθυνε τις διαβόητες καμπάνιες της εταιρείας Benetton στη δεκαετία του 1990, στις οποίες συμπεριλαμβανόταν ένα θύμα του AIDS κι ένα καταματωμένο νεογέννητο.

«Ο τίτλος και το λογότυπο της ταινίας ήταν δική μου επινόηση», λέει περήφανα ο Τοσκάνι «και ισοδυναμούν με τόμους ολόκληρους, ενώ ταυτόχρονα μεταφέρουν το μήνυμα απλά και άμεσα. Ο σταυρός και η σβάστικα θα έπρεπε να είναι τα δύο άκρα αντίθετα, αλλά, για μια στιγμή, ταυτίστηκαν. Αυτό μας δείχνει η ιστορία. Έχω δει βιβλία από την εποχή που αυτά τα δύο συνυπήρξαν. Είναι μια ιδέα που σοκάρει και χρειαζόταν μια εικόνα που να την εκφράζει».

Όταν η εικόνα του σταυρού με τη σβάστικα έκανε την εμφάνισή της στα διαφημιστικά ταμπλό του Παρισιού, ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων από τη Δεξιά και τις καθολικές οργανώσεις, προκαλώντας φλογερές αντιπαραθέσεις στα Μαζικά Μέσα Ενημέρωσης, σε μια χώρα ήδη διαιρεμένη από την άνοδο του Εθνικού Μετώπου του Λεπέν. Όλες οι εφημερίδες δημοσίευσαν κύρια άρθρα, υπέρ ή κατά της αφίσας. Η συντηρητική Φιγκαρό την καταδίκασε ως προκλητική. Το *La Croix*, ένα περιοδικό των Καθολικών, αναδημοσίευσε την αφίσα, αλλά κατέκρινε το μήνυμά της. Ένα άλλο περιοδικό των Καθολικών, το *Temoignage chrétien*, υποστήριξε την ταινία και χρησιμοποίησε στο εξώφυλλο μια παρωδία της αφίσας: στη θέση του γερμανού στρατιώτη και του ιερέα έβαλε ένα νεαρό Εβραίο εκτοπισμένο να κοιτάζει ικετευτικά τον Πίο XII. Άλλαξαν επίσης τον τίτλο της ταινίας από *Αμήν.* σε *La Faute* (*Το σφάλμα*). Στην πλειοψηφία τους, ωστόσο, οι αντιδράσεις της Εκκλησίας ήταν αρνητικές, όπως ήταν αναμενόμενο, και συνοψίζονται στη δήλωση του αρχιεπισκόπου Ζαν-Πιερ Ρικάρ, προέδρου της Συνόδου των γάλλων επισκόπων: «Όποια κι αν είναι η δημόσια ιστορική ερμηνεία του ρόλου της Εκκλησίας και του Βατικανού κατά τη διάρκεια του πολέμου, η υπέρθεση του Σταυρού της χριστιανοσύνης πάνω στη σβάστικα προκαλεί μια ανυπόφορη ταύτιση του συμβόλου της χριστιανικής πίστης με το σύμβολο της ναζιστικής βαρβαρότητας. Το μόνο που μπορώ να πω είναι ότι η αφίσα πληγώνει βαθιά τα αισθήματα των καθολικών».

Παρόμοια είναι και τα συναισθήματα των βρετανών καθολικών. Ο λόρδος Σεντ Τζον του Φόσλεϊ λέει: «Νομίζω ότι θα πετύχουν κάτι πραγματικά αξιοσημείωτο: να προσβάλλουν ταυτόχρονα όλους τους χριστιανούς και όλους τους Εβραίους». Στο μεταξύ, η διοίκηση του μετρό του Λονδίνου συζητάει για το πώς θα μετριάσει την προκλητικότητα της αφίσας, μειώνοντας το μέγεθος της σβάστικας.

Παρ' όλο που η Γαλλική Εκκλησία δεν ζήτησε να απαγορευθεί η αφίσα, μια μικρή ομάδα ακροδεξιών καθολικών, η οποία έχει το όνομα Agrif (αρχικά των λέξεων Alliance Générale Contre le Racisme et pour le Respect de l' Identité Française et Chrétienne που σημαίνουν Γενική Συμμαχία Ενάντια στο Ρατσισμό και για το Σεβασμό της Γαλλικής και Χριστιανικής Ταυτότητας)

προσέφυγε στη δικαιοσύνη και ζήτησε να απαγορευτεί η έκθεση της αφίσας σε δημόσιους χώρους. Οι λόγοι που επικαλέστηκαν ήταν ότι η αφίσα έθιγε το δημόσιο αίσθημα, σκανδάλιζε την Εκκλησία και συνιστούσε κατάφωρη και παράνομη προσβολή των Χριστιανών. Μετά από μια σύντομη διαδικασία, το δικαστήριο απέρριψε το αίτημά τους και αποφάνθηκε ότι η εικόνα ήταν πιστή απόδοση του θέματος της ταινίας, προσθέτοντας παράλληλα ότι η ίδια η Καθολική Εκκλησία στη Γαλλία είχε παραδεχτεί το 1997 ότι η σιωπή της κατά τη διάρκεια του πολέμου ήταν λάθος. Το Βατικανό, επίσης, είχε ζητήσει καθυστερημένα συγγνώμη για την αδράνειά του κατά το Ολοκαύτωμα.

«Πρόσεξε», μου είπε ο Κώστας Γαβράς όταν επισκέφτηκε το Λονδίνο προσφάτως, «οι διαμαρτυρίες κατά της αφίσας στη Γαλλία ενορχηστρώθηκαν από την άκρα Δεξιά, τους ανθρώπους του Λεπέν και μερικές εξτρεμιστικές οργανώσεις των καθολικών. Υποτίθεται ότι οι αντιρρήσεις τους βασίζονταν σε θέματα αισθητικής, αλλά ήταν επίσης ένας τρόπος να χτυπήσουν όχι μόνο την ταινία αλλά και την εκδοχή της ιστορίας που παρουσιάζει. Πίσω από αυτές βρίσκονται αυτοί που αρνούνται τα γεγονότα, που λένε ότι το Ολοκαύτωμα δεν έγινε ποτέ, καθώς και οι αναθεωρητές που υποστηρίζουν ότι η Καθολική Εκκλησία έκανε ό,τι μπορούσε. Η ταινία λέει την αλήθεια, κι αυτό δεν μπορούν να το δεχτούν οι συγκεκριμένοι άνθρωποι».

Καβγάς που... κόβει εισιτήρια

Ο Τοσκάνι, από την πλευρά του, είναι αμετανόητος για την προκλητικότητά του. «Ως καλλιτέχνης της εικόνας, πρόθεσή μου είναι να φτάνω στο σκοπό μου με τον πιο άμεσο τρόπο. Αυτό κάνει αυτή η εικόνα. Δείχνει το ένα λογότυπο να κρύβεται πίσω από το άλλο. Το έχω κάνει όσο πιο σαφές και άμεσο γίνεται, ώστε ο καθένας να καταλαβαίνει το νόημα».

Στην πατρίδα του Τοσκάνι, την Ιταλία, η εταιρεία διανομής Mikado που είχε αναλάβει τη διανομή της ταινίας, αποφάσισε την τελευταία στιγμή να μη χρησιμοποιήσει την αφίσα στους δρόμους. «Δεν έχουν τα κότσια», μου είπε ο Τοσκάνι. «Δεν είχαν το κουράγιο να πάνε κόντρα στη Δεξιά και τον Μπερλουσκόνι, κι έτσι προτίμησαν να αυτολογοκριθούν. Είναι θλιβερό, αλλά αυτό το πράγμα συμβαίνει εδώ όλο και πιο συχνά».

Αυτός ο καβγάς έχει προκαλέσει μεγάλο ενδιαφέρον για μια ταινία, η οποία, κάτω από άλλες συνθήκες, θα έπρεπε να παλέψει για να βρει θέση ανάμεσα στα μπλοκμπάστερ του καλοκαιριού. Η ειρωνεία είναι ότι από την άλλη μεριά έχει μεταθέσει το κέντρο βάρους μακριά από την ταινία την ίδια, η οποία αφηγείται με δυνατό τρόπο την δυσάρεστα παθητική σχέση του Βατικανού με τους Ναζί. Η σημασία που δίνεται στη λεπτομέρεια –κάθε λέξη του πάπα και των υφισταμένων του προέρχεται είτε από δημόσια αρχεία είτε από γραπτά ντοκουμέντα της εποχής– είναι χαρακτηριστική της μεθόδου δουλειάς του Κώστα Γαβρά, ο οποίος έγινε γνωστός για πρώτη φορά στα τέλη της δεκαετίας του 1960 με το *Ζ*, ένα πολιτικό θρίλερ που ξεσκέπαζε τις μηχανορραφίες της φασιστικής χούντας που κυβερνούσε την πατρίδα του, την Ελλάδα. Πέρασε στον εμπορικό κινηματογράφο το 1982 με τον *Αγνοούμενο*, μια χολιγουντιανή ταινία για την ανάμειξη των ΗΠΑ στην ανατροπή του προέδρου της Χιλής Αλιέντε. «Ακολούθησε τον ίσιο δρόμο σε όλες τις ταινίες του», εκτιμά ο Κασοβίτς, στον οποίο είχε δείξει τη δουλειά του Γαβρά ο πατέρας

του, ο σκηνοθέτης Πίτερ Κασοβίτς, και ο οποίος προφανώς τον θεωρεί μέντορά του. «Μπορείς να του έχεις εμπιστοσύνη ότι θα πει την αλήθεια και θα πει την ιστορία όμορφα. Όταν είδα την τελική κόπια του *Αμήν.*, με συνεπήρε. Έφυγα από την αίθουσα με μόνο ένα ερώτημα στο μυαλό μου: "πώς είναι δυνατόν να έχουν συμβεί όλα αυτά;"».

Αυτό είναι ένα ερώτημα που διατρέχει όλη την ταινία, καθώς διαγράφεται ξεκάθαρα η ενοχή του πάπα Πίου XII. Ορισμένοι νεότεροι ιστορικοί έχουν υποστηρίξει ότι ο πάπας γνώριζε από την αρχή τι συνέβαινε στους Εβραίους, και ότι η σιωπή του δεν οφειλόταν σε αμφιβολίες ή διπλωματία, αλλά σε κάτι πολύ πιο βαθύ και σκοτεινό – την κρυφή του πεποίθηση ότι οι Ναζί πρέπει να απαλλάξουν τον κόσμο και από τον κομμουνισμό και από τον ιουδαϊσμό. «Ίσως», λέει ο Κώστας Γαβράς, ο οποίος διαλέγει τα λόγια του με την ίδια προσοχή που διαλέγει και τις εικόνες του, γεγονός που δίνει στην εξαιρετική του ταινία αυτή τη δύναμη που διαρκεί, «αλλά ποιος μπορεί να ξέρει τι γινόταν μέσα στο μυαλό του; Ένα πράγμα, ωστόσο είναι σίγουρο, ότι όλοι γνώριζαν τι συνέβαινε. Ο Ρούσβελτ, ο Τσόρτσιλ, ο Ντε Γκωλ και ο Πάπας, όλοι ήξεραν από την αρχή. Ο Χίτλερ είχε ανακοινώσει τις προθέσεις του στο βιβλίο του *Ο Αγών μου*. Όταν ανέβηκε στην εξουσία το 1933, άρχισε αμέσως τα μποϊκοτάζ στην εβραϊκή κοινότητα. Δυο χρόνια αργότερα θέσπισε τους νόμους κατά των εβραίων υπηκόων. Μετά, ήρθε η Νύχτα των Κρυστάλλων, όταν έκαψε τις συναγωγές και τις επιχειρήσεις. Από το 1939 ίσαμε το τέλος του πολέμου, οι άνθρωποι περίμεναν από τον πάπα Πίο XII να καταγγείλει την εξόντωση των Εβραίων, αλλά αυτός παρέμεινε σιωπηλός. Αυτό είναι το πιο συγκλονιστικό: το πόσο κράτησε η σιωπή του».

Ο Πίος XII είχε περάσει 12 χρόνια στη Γερμανία ως παπικός εκπρόσωπος και ήταν, όπως το θέτει ο Κώστας Γαβράς, «γερμανόφιλος, αν όχι χιτλερικός». Όταν εξελέγη το 1939, μετά τον μυστηριώδη θάνατο του δηλωμένου αντιφασίστα Πίου XI, ο πρώτος διπλωμάτης στον οποίο παραχώρησε ακρόαση ήταν ο πρεσβευτής του Γ' Ράιχ. Την ίδια χρονιά έστειλε συγχαρητήριο μήνυμα στον φασίστα ηγέτη Φράνκο για την «καθολική νίκη του» στην Ισπανία. Όταν ο καθολικός πρόεδρος της Κροατίας Άντε Πάβελικ ξεκίνησε την εκστρατεία τρόμου εναντίον των Σέρβων, των Τσιγγάνων και των Εβραίων, το 1940, η οποία οδήγησε στις μαζικές συλλήψεις και εκτελέσεις 600.000 ανθρώπων στα στρατόπεδα θανάτου, ο Πάπας, που είχε ανακηρύξει την Κροατία «προπύργιο του καθολικισμού», αρνήθηκε να τον καταδικάσει. Όταν γίνονταν οι ομαδικές συλλήψεις των Εβραίων της Γαλλίας το 1942, ο Πίος XII επιδιδόταν στον λαμπρό εορτασμό του επισκοπικού ιωβηλαίου του. Αργότερα, την ίδια χρονιά, ο πρέσβης Όσμπουρν, ο βρετανός εκπρόσωπος στο Βατικανό, παρουσίασε στο γραφείο του πάπα έναν εκτεταμένο φάκελο με στοιχεία για τις εκτοπίσεις και τις εκτελέσεις των Εβραίων. Ο γραμματέας του Βατικανού Μονσινιόρ Ταρντίνι απάντησε ότι «ο πάπας δεν μπορούσε να πάρει θέση».

Σε όλη την ταινία η μεγαλοπρέπεια και η ιεραρχική δομή του Βατικανού αντιπαραβάλλονται με την υπερδομή της ναζιστικής μηχανής. Και οι δύο είναι μοντέλα αποτελεσματικότητας και ολοκληρωτισμού που βασίζονται στη συγκέντρωση της εξουσίας. Και οι δύο έχουν στο επίκεντρό τους τη λατρεία ενός εκλεκτού και φαινομενικά αλάθητου αρχηγού. Όταν αναφέρω αυτές τις ομοιότητες στο σκηνοθέτη, ωστόσο, τις υποβιβάζει. «Όχι, δεν προσπαθούσαμε να τονίσουμε αυτό το σημείο τόσο πολύ. Αυτό θα ήταν ανέντιμο. Επιπλέον, οι καθολικοί δεν ήταν οι μόνοι που σιώπησαν. Το ίδιο έκαναν και οι προτεστάντες. Ο αντισημιτισμός ήταν διαδεδομένος, σχεδόν ενδημικός στην οργανωμένη θρησκεία. Σκέψου το αυτό. Αν οι πνευματικοί και πολιτικοί

ανάμεσα στις φροντίδες του Κώστα Γαβρά ήταν, ανέκαθεν, η στρατηγική προώθησης τω

ηγέτες δεν αντιδρούσαν στις μαζικές συλλήψεις των Εβραίων, αυτό σημαίνει ότι ήταν κάτι αποδεκτό, σχεδόν φυσιολογικό».

Η ευθύνη

Μολονότι το *Αμήν.* είναι μια ταινία που βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στα ιστορικά γεγονότα, είναι ταυτόχρονα ένα πολύ προσωπικό ανθρώπινο δράμα για την προσωπική ηθική και την ακεραιότητα. Επανέρχεται το θέμα που βρίσκεται στο επίκεντρο των περισσότερων ταινιών του Γαβρά: ο θαρραλέος αλλά μάταιος αγώνας του ατόμου εναντίον της ισχύος και των μηχανισμών της πολιτικής εξουσίας. Ο βασικός χαρακτήρας της ιστορίας είναι εμπνευσμένος από ένα αληθινό πρόσωπο, τον Κουρτ Γκερστάιν, έναν πιστό Χριστιανό, ο οποίος εντάχθηκε στα SS το 1941, έγινε επικεφαλής του Τμήματος Υγιεινής και επέβλεπε την παραγωγή του αερίου Zyclon B το οποίο χρησιμοποιήθηκε για την εξόντωση χιλιάδων κρατουμένων στα στρατόπεδα του Μπέλζεν και της Τρεμπλίνκα.

Οι χριστιανικές πεποιθήσεις του Γκερστάιν ήταν πιο δυνατές από την αφοσίωσή του στη ναζιστική ιδεολογία, εξαιτίας αυτών των πεποιθήσεων ενημέρωσε τον επικεφαλής της δικής του θρησκείας, της Προτεσταντικής Εκκλησίας των Εξομολογητών, καθώς και τους ελβετούς και τους ολλανδούς διπλωμάτες αναφορικά με ό,τι συνέβαινε στα στρατόπεδα. Το 1942 προσπάθησε να συναντήσει τον εκπρόσωπο του πάπα, με την ελπίδα να πείσει τον ποντίφικα να καταγγείλει την εξόντωση των Εβραίων. Βρέθηκε μπροστά σ' ένα τείχος σιωπής.

Στην ταινία, τον Γκερστάιν βοηθά ο πατέρας Ρικάρντο, του οποίου ο πατέρας είναι ακόλουθος του παπικού εκπροσώπου. Ο Ρικάρντο πάλι, δεν έχει καμιά ανταπόκριση από τον Πίο XII, στην απελπισία του μάλιστα μπαίνει ο ίδιος στο στρατόπεδο, προς μεγάλη αμηχανία της Εκκλησίας, αλλά και των SS. Τα πολλά επίπεδα της αφήγησης αγγίζουν ξανά και ξανά το θέμα της σύγκρουσης καθηκόντων: και ο γερμανός στρατιώτης, ο Γκερστάιν, και ο καθολικός ιερέας, ο Ρικάρντο, έρχονται σε σύγκρουση με τους οργανισμούς που τους έχουν διαμορφώσει, καθώς και με τις εκκλησίες τους και τις οικογένειές τους. Είναι μια ταινία γι' αυτούς που είχαν αποστρέψει το πρόσωπό τους και γι' αυτούς που ενεργούσαν, και μία από τις χαρακτηριστικές και επαναλαμβανόμενες εικόνες της ταινίας είναι τα τρένα που μετέφεραν τους αθώους στο θάνατο, μέσα από τα χωράφια της Γερμανίας, όπου η καθημερινή ζωή συνεχιζόταν σαν να μη συνέβαινε τίποτα.

Μετά τον πόλεμο, κι ενώ είχε φυλακιστεί από τα γαλλικά στρατεύματα, ο Γκερστάιν, ο οποίος είχε πλέον καταρρεύσει, έγραψε τη μαρτυρία του για το τι είχε δει στα στρατόπεδα. Βρέθηκε κρεμασμένος στο κελί του στη στρατιωτική φυλακή του Σερς Μιντί στις 25 Ιουλίου 1945. Το 1946, η μαρτυρία του, η οποία μέχρι τότε είχε γίνει γνωστή ως «η αναφορά Γκερστάιν», χρησιμοποιήθηκε εναντίον των Ναζί στη δίκη της Νυρεμβέργης για τα εγκλήματα πολέμου. Η αποκατάσταση του Γκερστάιν ξεκίνησε με την πρώτη παράσταση, το 1963, του θεατρικού έργου του Χόχουτ *Ο αντιπρόσωπος*. Από τότε έχουν γραφτεί πολλά βιβλία γι' αυτόν, όπως *Ο διφορούμενος Θεός* του Σαούλ Φριντλάντερ και η βιογραφία του Πιερ Ζουφρουά *Κατάσκοπος του Θεού*.

Η φιλόδοξη ταινία του Κώστα Γαβρά, με την εκπληκτική ερμηνεία του Ούλριχ Τουκούρ στο ρόλο του Γκερστάιν, αφηγείται την ιστορία του με τόση δύναμη και προσοχή στη λεπτομέρεια,

που μας δίνει την πιο πολύπλοκη ταινία που έχει γίνει ποτέ για τη συνείδηση του ατόμου στην πιο ακραία στιγμή του 20ού αιώνα. «Είναι μια ταινία που θέτει κάποια πολύ δύσκολα ερωτήματα, όχι μόνο για εκείνη την εποχή αλλά και για το παρόν», λέει ο Κασοβίτς, που υποδύεται τον πατέρα Ρικάρντο, τον μόνο χαρακτήρα της ταινίας που δεν είναι εμπνευσμένος από κάποιο υπαρκτό πρόσωπο. «Ρωτά, πώς είναι δυνατόν μια ομάδα ευφυών ανθρώπων να κάθεται γύρω από ένα τραπέζι και να συζητά τις μαζικές δολοφονίες των Εβραίων, σαν να ήταν βιομηχανική παραγωγή; Τι έγινε ο ανθρωπισμός τους; Αυτό είναι ένα ερώτημα που έχει τεθεί ξανά πρόσφατα, στη Βοσνία και στη Ρουάντα».

Η ταύτιση του Κασοβίτς με το χαρακτήρα που υποδύεται τον οδήγησε, επίσης, στο να θέσει στον εαυτό του κάποια σημαντικά ερωτήματα. «Συνέχεια μέσα στην ταινία, πιάνεις τον εαυτό σου να αναρωτιέται: τι θα είχα κάνει εγώ; Ποιος μπορεί να δώσει μια ειλικρινή απάντηση; Όχι εγώ. Αν ήμουν ένας εικοσάχρονος Γερμανός κατά τη διάρκεια του πολέμου δεν ξέρω τι θα είχα κάνει. Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες, μ' αυτή την ατμόσφαιρα γύρω μου, γιατί θα ήμουν διαφορετικός από όλους τους άλλους; Αυτό είναι το πιο τρομακτικό απ' όλα. Αλλά σε τέτοιες στιγμές οι άνθρωποι χρειάζονται μια Εκκλησία δυνατή, που να ορθώσει το ανάστημά της και να δείξει τον σωστό δρόμο. Αν δεν το κάνουν αυτό, τότε ποιο το όφελος; Ποιος», ρωτάει κουνώντας το κεφάλι του, «είναι ο προορισμός τους;».

Τελικά οι μικροί και αδύνατοι, ο Γκερστάιν, ο καλός γερμανός στρατιώτης, και ο Ρικάρντο, ο γνήσιος χριστιανός ιερέας, είναι αυτοί που διαμαρτύρονται και ενεργούν. (Ο χαρακτήρας του Ρικάρντο μπορεί να είναι εν μέρει βασισμένος στον πατέρα Ντιγιάρ, έναν Ιησουίτη που είχε τη βάση του στο Βισύ. Το 1941 ήταν ένας από τους λίγους καθολικούς ιερείς που καταφέρθηκαν δημόσια εναντίον των Ναζί. Αργότερα τον εκτόπισαν στο Ντασό, όπου και πέθανε). Το *Αμήν.*, από πολλές απόψεις, είναι μια μαρτυρία γι' αυτό το είδος της ατομικής γενναιότητας, καθώς επίσης και μια καταδίκη για την οργανωμένη σιωπή στα ανώτερα κλιμάκια. Αντίθετα από άλλες ταινίες για το Ολοκαύτωμα -όπως *Η λίστα του Σίντλερ* του Σπίλμπεργκ και το άκαιρο *Η ζωή είναι ωραία* του Μπενίνι- δεν επιχειρεί να αναπαραστήσει τη φρίκη της ζωής στα στρατόπεδα συγκεντρώσεως. «Από σκηνοθετικής απόψεως δεν βλέπω πώς μπορείς ακόμα και να προσπαθήσεις κάτι τέτοιο», λέει ο Κώστας Γαβράς κουνώντας το κεφάλι του. «Είναι αδύνατον. Πώς μπορείς να καθοδηγήσεις έναν ηθοποιό να βγάλει τα ρούχα του και να υποδυθεί έναν Εβραίο που οδηγείται στο θάλαμο αερίων; Όχι, όχι. Ακόμη και τώρα που τα λέω αυτά, ντρέπομαι. Η απάντηση είναι να τα υποβάλεις όλα αυτά στο κοινό, να επαναφέρεις τις εικόνες που όλοι έχουμε στο μυαλό μας». Στο *Αμήν.* η φρίκη αυτών των εικόνων αντανακλάται μέσα από τα μάτια του Γκερστάιν, το πρόσωπο του οποίου αλλάζει για πάντα από τη στιγμή που κρυφοκοιτάζει μέσα στο «τμήμα υγιεινής». Όπως συμβαίνει με τη συνείδησή του και με την ψυχή του. Είναι μια δυνατή εικόνα που μας συγκλονίζει και μένει στο μυαλό μας για μέρες μετά. Μια εικόνα που ανακαλεί τον εφιάλτη της ιστορίας.

«Η αφίσα προέρχεται από την Ιστορία»

«Όλη αυτή η φασαρία για την αφίσα με απδίασε», λέει ο Κασοβίτς, που δίνει την πιο σημαντική

Ο Ούλριχ Τουκούρ, ο γερμανός συγγραφέας Ρολφ Χόχουτ, στο βιβλίο του οποίου *Ο Αντιπρόσωπος* στηρίχθηκε το σενάριο του *Αμήν*. και ο Κώστας Γαβράς, στο Φεστιβάλ Βερολίνου. 13 Φεβρουαρίου 2002

ερμηνεία της ολιγόχρονης καριέρας του. «Βρωμούσε υποκρισία. Αν θέλεις να πεις ότι η ταινία δεν αφηγείται σωστά τα γεγονότα, τότε να επικρίνεις την αφίσα. Αλλά αν δεν μπορείς να αντικρούσεις την άποψη της ταινίας, τότε μη λες τίποτα για την αφίσα. Βούλωσέ το. Ειδικά αν είσαι δεξιός καθολικός. Γιατί, ακόμα κι αν η εικόνα σε σοκάρει λίγο, αυτό δεν είναι τίποτα μπροστά σ' αυτό που έκανες εσύ πριν από 60 χρόνια. Δεν επινοήσαμε την αφίσα από το τίποτα. Την πήραμε από τα ιστορικά γεγονότα. Τότε δεν μίλησες, γιατί λοιπόν τώρα κάνεις τόσο σαματά;».

Το *Αμήν.*, τελικά, είναι άλλη μια υπενθύμιση του τι συνέβη -και του τι θα μπορούσε να είχε συμβεί- αν ο απόλυτος ηθικός και πνευματικός ηγέτης της Καθολικής Εκκλησίας είχε λύσει τη σιωπή του. Μου θυμίζει επίσης μιας επιγραφή που είδα σε ένα μνημείο πάνω από κάποιους τάφους της εποχής του πολέμου σε ένα μικρό νεκροταφείο στην επαρχιακή Γαλλία: «Το μόνο πράγμα που δεν μπορεί να κάνει ο Θεός είναι να αλλάξει το παρελθόν».

The Observer, 7/7/2002
Μετάφραση: Μαριάννα Ασπρομμάτη

Η λατρεία του λογότυπου

του Bertrand Poirot-Delpech, μέλους της Γαλλικής Ακαδημίας

Μα την αλήθεια, κατασκευαστές εικόνας και έμποροι γεγονότων κοροϊδεύουν τον κόσμο! Μας το επιβεβαιώνουν δύο φορές μέσα σε μια εβδομάδα. Επιτρέποντας να επιχειρήσουν να μας πείσουν ότι οφείλουμε να επιβεβαιώσουμε την αγάπη τους, αντί να ανακοινώσουν προγράμματα, οι υποψήφιοι για τα Ηλύσια, γίνονται περισσότερο κι από γελοίοι: ύποπτοι περιφρόνησης προς τους εκλογείς. Και εκβιάζοντας το νόημα ενός έργου ώς την πρόκληση, η αφίσα του *Αμήν.* κινδυνεύει να στερήσει την ταινία από ένα τμήμα του κοινού στο οποίο στοχεύει, το οποίο αξίζει. Ο τίτλος αρκούσε. Η λέξη «αμήν» λέει αρκετά για τη συναίνεση στο χείριστο, στην προκειμένη περίπτωση τη σιωπηρή συγκατάθεση του Βατικανού στις ναζιστικές φρικαλεότητες, τη μη βοήθεια στα θύματα. Η εκτροπή του συμβόλου της σταύρωσης σε αγκυλωτό σταυρό, για εντυπωσιασμό, «για να προκληθεί σοκ», συνιστά πλήγμα στην ίδια την ταινία. Κακό της κεφαλής του για όποιον νομίζει πως θα τα καταφέρει με το σκάνδαλο!

Τρεις κατηγορίες ερωτημάτων αναφύονται. Πρώτον: τι σκεφτόμαστε για τη δουλειά του κινηματογραφιστή; Η κριτική είναι εδώ για να μας διαφωτίσει. Δεύτερον: η μυθοπλασία του Ολοκαυτώματος είναι αποδεκτή ως αρχή; Η μνημειακή ταινία του Κλοντ Λαντσμάν (*Shoah*) απαντά αρνητικά. Το *Ολοκαύτωμα, Η λίστα του Σίντλερ, Η ζωή είναι ωραία* λένε: ίσως. Οι θεωρητικοί της μνήμης θα εξακολουθήσουν να επιδιαιτητεύουν ανάμεσα σ' αυτές τις δύο θέσεις.

Μένει η ακρίβεια. Οι προτεστάντες Γερμανοί παρεμπόδισαν την ευθανασία των αναπήρων από τον Χίτλερ τόσο όσο υποδεικνύει η ταινία; Στο έργο αφήνεται να εννοηθεί –έστω άδικα– ότι το Zyklon B χρησιμοποιήθηκε κι αλλού εκτός από το Άουσβιτς – είναι έτσι; Αυτή τη φορά είναι οι ιστορικοί της περιόδου που θα εκτιμήσουν τι δικαιολογείται και τι όχι από το σενάριο του Ζαν-Κλοντ Γκρινμπέργκ, που εμπνεύστηκε από το φανταστικό πρόσωπο του έργου του Χόχουτ *Ο αντιπρόσωπος* και το πολύ υπαρκτό πρόσωπο του χημικού των SS Γκερστάιν, ο οποίος προσπάθησε να σαμποτάρει τη θανάτωση των Εβραίων με αέρια και να ειδοποιήσει τους Συμμάχους.

Πέρα από τις όψεις αυτές, η δουλειά του Κώστα Γαβρά τροφοδοτεί μια γενικότερη συλλογιστική για τις ελευθερίες και τα περιθώρια διαμαρτυρίας στους κόλπους των πολύ οργανωμένων συλλογικοτήτων. Δίχως να εξομοιώνονται οι μεν με τους δε, οι λειτουργίες και οι καταναγκασμοί της ιεραρχίας των ναζί και του Βατικανού –σ' αυτό το σημείο η αφίσα βιάζει το κοινό– βλέπουμε δύο απομονωμένες συνειδήσεις σε μια εξέγερση ενάντια στην ευπείθεια και το έννομο συμφέρον των οργανισμών στους οποίους έχουν υποσχεθεί πίστη. Πώς καταδικάζεις τα μέσα στο όνομα του σκοπού, αν τον θεωρήσεις στην πρώτη του καθαρότητα; Πώς καταγγέλλεις έξω δίχως να προδώσεις το δικό σου στρατόπεδο; Τι κάνεις την ημέρα εκείνη όπου δεν απομένει

παρά η εμφανής άρνηση, η γελοιότητα μιας καλυμμένης «ωραίας ψυχής», το ξεπούλημα των δικών σου, το μαρτύριο;

Στις δεκαετίες του 1930 και του 1950 -ακόμα μια φορά στο όνομα υποθέσεων που δεν επιδέχονται παραβολή-, εναλλάξ οι καθολικοί και οι στρατευμένοι των ολοκληρωτισμών χρειάστηκε να παλέψουν ανάμεσα σε δύο πίστεις και αφοσιώσεις, στη συλλογική υπόθεση ή στον εαυτό τους, στη συλλογική δράση ή στην προορισμένη να χαθεί μοναχική μαρτυρία. Η μεγάλη τραγωδία του 20ού αιώνα θα ήταν αυτή: η εποχή των μηχανισμών που απανθρωποποιούν τον άνθρωπο και καταδικάζουν το πιστό άτομο στο κλείσιμο, τη σκλήρυνση, την αποκήρυξη, την ένοχη σιωπή ή την αμφίβολη θυσία.

Οι γάλλοι επίσκοποι έσωσαν τελικά την τιμή τους ανοίγοντας τα αρχεία τους και δηλώνοντας μεταμέλεια για το μέρος που τους αναλογούσε. Το Βατικανό δεν επέλεξε την ίδια διαφάνεια, σ' ό,τι αφορά το αδιαμφισβήτητο διφορούμενο του πάπα Πίου XII (βλ. *Le Vatican, l'Europe et le Reich* της Annie Lacroix-Riz, εκδ. A. Colin, 1996). Άλλοι κλήροι απέτυχαν σε άλλες περιστάσεις. Η καθολική Εκκλησία είναι από τη μονοθεϊστική οικογένεια η πιο συχνά υβριζόμενη. Το οφείλει στην επί μακρόν κυρίαρχη θέση της, στο γεγονός ότι κηρύσσει τη συγγνώμη, στο ότι την κάνει πράξη απέχοντας από τις διώξεις, στο ότι το Ευαγγέλιό της καλεί να στρέψεις την αριστερά μετά το χτύπημα στη δεξιά, και στην τρομακτική αποτυχία της απέναντι στην ουσία που καταπατήθηκε από τους ναζί.

Ο δημιουργός του *Ζ* και της *Ομολογίας* έβαλε όλη του τη διδακτική τέχνη για να προκαλέσει αναστάτωση και να μας δείξει σε τι και γιατί η Ρώμη έσφαλε. Ένας λόγος παραπάνω για να μη χαλούσε η υποδοχή της ταινίας από τη νέα ανερχόμενη βαρβαρότητα: τη λατρεία του λογότυπου.

Le Monde, 19/2/2002
Μετάφραση: Μαριάννα Τόλια

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

LES RATÉS (1958)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς. **Σενάριο:** Κώστας Γαβράς. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Jean Bachelet. **Βοηθός Σκηνοθέτη:** Johann Van der Keuken. **Ηθοποιοί:** Guy Mairesse, Paniaras, Jean Patrick. **Διάρκεια:** 5 λεπτά.

ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ (1965)

(Πρωτότυπος τίτλος: Compartiment tueurs)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς. **Σενάριο:** Κώστας Γαβράς, από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Sébastien Japrisot. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Jean Tournier. **Μουσική:** Michel Magne. **Μοντάζ:** Christian Gaudin. **Καλλιτεχνική Διεύθυνση:** Rino Mondellini. **Ηθοποιοί:** Catherine Allégret (Bambi), Jacques Perrin (Daniel), Simone Signoret (Éliane Darres), Michel Piccoli (Cabourg), Pascal Roberts (Georgette Thomas), Yves Montand (Grazzi), Pierre Mondy (Επιθεωρητής), Claude Mann, Charles Denner, Jean-Luis Trintignant, Nadine Alari, Monique Chaumette, Maurice Chevit, Jacques Dynam, Bernadette Lafont, Tanya Lopert, Christian Marin, Jenny Orléans, Paul Pavel, Philippe Rouleau, Serge Rousseau, André Valmy. **Παραγωγή:** PECF Γαλλία. **Διεύθυνση παραγωγής:** Julien Derode. **Διάρκεια:** 95 λεπτά. Ασπρόμαυρη. **Πρώτη προβολή:** 14 Ιανουαρίου 1966, Φινλανδία

Ένα κορίτσι βρίσκεται νεκρό μέσα σ' ένα βαγκόν-λι, στο τρένο που εκτελεί το νυχτερινό δρομολόγιο Μασσαλία-Παρίσι. Καθώς ο παρισινός αστυνομικός (ΥΒ Μοντάν) κλιμακώνει την έρευνά του, όλο και περισσότεροι επιβάτες βρίσκονται δολοφονημένοι. Οι δύο τελευταίοι επιζώντες (Ζακ Περέν, Κατρίν Αλεγκρέ) πρέπει να βρουν το δολοφόνο πριν γίνουν τα επόμενα θύματα Χωρίς την πολιτικοποίηση που χαρακτηρίζει τις μεταγενέστερες ταινίες του Κώστα Γαβρά, το **Διαμέρισμα δολοφόνων** *φανερώνει την αγάπη του σκηνοθέτη για τα αμερικανικά φιλμ νουάρ.*

Γραφή και μοντάζ

του Κώστα Γαβρά

Την εποχή του *Διαμερίσματος δολοφόνων*, ήμουν βοηθός του Κλεμάν. Τέλειωνα μια ταινία μαζί του. Τίποτα να κάνεις περιμένοντας τον άλλον. Έπεσα κατά τύχη πάνω σε ένα βιβλίο του Ζαπριζό κι έγραψα το σενάριο αμέσως, χωρίς να αγοράσω τα δικαιώματα, ούτε καν να τα κλείσω. Ο Ρενέ Κλεμάν μου είχε δώσει δύο συμβουλές. Η πρώτη: γνώση γραφής. Η δεύτερη: γνώση μοντάζ. Ο σκηνοθέτης πρέπει να ελέγχει απολύτως τη γραφή και το μοντάζ, έτσι θα κρατήσει τη διεύθυνση της ταινίας πάντα, ό,τι κι αν συμβεί. Διάβασα το σενάριο στη Σιμόν Σινιορέ και τον ΥΒ Μοντάν. Η Σιμόν μού ζήτησε το ρόλο της ηθοποιού. Ο ΥΒ οποιονδήποτε. Μετά, όλοι οι ηθοποιοί φίλοι μου μου ζήτησαν να παίξουν. Τέλος πάντων, η υπόθεση προχώρησε. Ο παραγωγός, κάπως ανήσυχος, προσέλαβε έναν φημισμένο ειδικό στους διαλόγους, που αλλοίωσε πλήρως τους διαλόγους. Επιστρέψαμε, χωρίς αυτόν, στους αρχικούς διαλόγους αυτού του βιβλίου, αλλά αλλάξαμε κάπως την οργάνωση της αφήγησης. (...) Αυτό τους ενδιέφερε. Για την πραγματοποίηση της ταινίας έπρεπε να έχουμε προηγούμενη έγκριση. Πήγαμε στη Νομαρχία και ζητήσαμε άδεια για γυρίσματα στο Παρίσι. Μας την αρνήθηκαν. Για να την πάρουμε χρειάστηκε να πραγματοποιήσουμε επανειλημμένα διαβήματα και να μετα-

τρέψουμε τον επιθεωρητή δολοφόνο σε απλό ασκούμενο!

Les Cahiers de la cinémathèque, no 25, άνοιξη - καλοκαίρι 1978, απόσπασμα συνέντευξης της 13/04/1972 στους François Guérif και Stéphane Lévy-Klein
Μετάφραση: Μαριάννα Τόλια

Ιδανική διανομή

του Alain Dorémieux

Το σινεμά του Κώστα Γαβρά είναι, κυρίως, αυτό της ταχύτητας, της έλλειψης, της δράσης που τρέχει με εκατό την ώρα, επιβαρύνοντας ίσως τα μηνίγγια του θεατή αλλά ποτέ τη συνοχή και την εσωτερική δομή της αφήγησης. Είναι επίσης αυτό των κοντινών πλάνων στα όντα και στα αντικείμενα, των αποκαλυπτικών λεπτομερειών, των προσώπων που περιγράφονται με μια ανελέητη διαύγεια. Αυτό το καθαρά μηχανικό αίνιγμα γίνεται έτσι, όπως το είχε θελήσει ο Ζαπριζό, το πρόσχημα να έρθουν στο φως τα ελατήρια, μερικές φορές συγκλονιστικά, τα οποία οδηγούν στη δράση τα εγκατεστημένα μέσα στην έκδηλη αλήθεια τους άτομα. Για να πετύχει σ' αυτόν το δρόμο, ο Κώστας Γαβράς υπηρετήθηκε εδώ από μια διανομή χωρίς κενά, όπου ο κάθε ερμηνευτής ταιριάζει στο ρόλο του με τέτοια ακρίβεια και τέτοια ειλικρίνεια τις οποίες συναντάμε συνήθως μόνο στον αμερικανικό κινηματογράφο. Μένει η αστυνομική πλοκή. Γι' αυτή, για όσους δεν έχουν διαβάσει το βιβλίο, να πούμε ότι (...) περιορίζεται στην ανανέωση, με τη χρήση κάθε είδους δεξιοτεχνικού κόλπου, ενός από τα αρχαιότερα νήματα του μυθιστορήματος - αίνιγμα. Επιπλέον, καθώς ο Ζαπριζό έγραφε στη δεκαετία του 1960, δεν παρέλειψε να καρυκεύσει την αφήγησή του με μια μεγάλη δόση σασπένς, την οποία η κινηματογραφική προσαρμογή του Κώστα Γαβρά εκμεταλλεύεται με ικανότητα διαβολική. Ορισμένες σκηνές κόβουν την ανάσα σε τέτοιο βαθμό σαν να βρισκόμασταν σε μια ταινία τρόμου, ενώ η τελική καταδίωξη, αριστοτέχνημα άψογης τεχνικής, εγγράφεται στη μεγάλη παράδοση των αμερικανικών φιλμ νουάρ.

Ellery Queen Mystère Magazine, no 216, 01/1966
Μετάφραση: Μαριάννα Τόλια

ΜΑΚΙ, ΤΑ ΛΙΟΝΤΑΡΙΑ ΤΗΣ ΚΟΛΑΣΕΩΣ (1967)

(Πρωτότυπος τίτλος: Un homme de trop)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς. **Σενάριο:** Κώστας Γαβράς, Daniel Boulanger, από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Jean-Pierre Chabrol. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Jean Tournier. **Κοστούμια:** Colette Baudot. **Μουσική:** Michel Magne. **Ήχος:** Guy Villette. **Μοντάζ:** Christian Gaudin. **Καλλιτεχνική Διεύθυνση:** Maurice Colasson. **Βοηθός Σκηνοθέτη:** Bernard Paul. **Ειδικά Εφέ:** René Albouze, Georges Iaconelli. **Ηθοποιοί:** Charles Vanel (Passevin), Bruno Cremer (Cazal), Jean-Claude Brialy (Jean), Michel Piccoli (Ο άγνωστος), Gérard Blain (Thomas), Claude Brasseur (Groubec), Jacques Perrin (Kerk), François Périer (Moujon), Claude Brosset (Ouf), Pierre Clémenti (Lucian), Michel Creton (Solin), Paolo Fratini (Philippe), Julie Dassin, Nino Segurini, René Alone, Edmond Ardisson, Michéle Bardollet, Michel Carles, Minoque Chaumette, André Dalibert, Gérard Darrieu, Mario David, Michel Dupliex, Jean Etcheverry, Philippe Forquet, Maurice Garrel, Jean-François Gobbi, Med Hondo, Billy Kearns, René Lefévre, Guy Mairesse, Roger Marion , Michel Modo, François Pavy, Mark Porel, Patrick Rréjean, Sady Rebbot, Mony Reh, Albert Rémy, Gérard Srafian, Serge Sauvion, Jacqueline Staup, Dominique Viriot. **Παραγωγή:** C.I.A. Cinematografica / Sol Produzione (Ιταλία), Les Productions Artistes Associés (Γαλλία), Tarra Film. **Διεύθυνση παραγωγής:** Κώστας Γαβράς, Raymond Froment. **Διάρκεια:** 90 λεπτά. Έγχρωμο. **Πρώτη προβολή:** 3 Νοεμβρίου 1967, Φινλανδία.

Δώδεκα αιχμάλωτοι γάλλοι στρατιώτες περιμένουν την εκτέλεσή τους σε ένα γερμανικό στρατόπεδο αιχμαλώτων. Ευτυχώς, ένας πολυμήχανος μαχητής της Αντίστασης και οι άντρες του έρχονται να σώσουν τους δώδεκα καταδίκους. Η επιχείρηση διάσωσης στέφεται από επιτυχία, αλλά οι αντάρτες απηυχούν όταν διαπιστώνουν ότι, εκτός από τους δώδεκα, τους έχει ακολουθήσει κι ένας ακόμα φυλακισμένος. Δεν έχει επάνω του ταυτότητα και, τώρα, οι αγωνιστές πρέπει ν' αποφασίσουν αν πρέπει να πεθάνει επιτόπου ή να συνεχίσει να είναι μαζί με τους άλλους. Ένα από τα μέλη της ομάδας ψηφίζει την άμεση εκτέλεσή του. Στη συνέχεια, όμως, ο άγνωστος συνοδεύει την ομάδα σε μια επιδρομή και σχεδόν θυσιάζει τη ζωή του για να σώσει ένα παιδί. Ο αρχηγός των ανταρτών δεν εντυπωσιάζεται και δίνει εντολή σε έναν από τους άντρες να τον σκοτώσει κάτω στο ποτάμι. Ο στρατιώτης υπακούει, αλλά τότε ο άγνωστος του αποκαλύπτει την αληθινή του ταυτότητα: είναι λιποτάκτης και ένθερμος ειρηνιστής. Ο στρατιώτης αφήνει το λιποτάκτη να ξεφύγει. Την ίδια νύχτα ο άγνωστος επιστρέφει και προσπαθεί να προειδοποιήσει τους αντάρτες για μια ενέδρα που τους έχουν στήσει οι Ναζί. Ο αρχηγός της ομάδας πηγαίνει να ειδοποιήσει τους άλλους, αλλά φτάνει πολύ αργά και όλοι συλλαμβάνονται ξανά. Στη συνέχεια, οι Ναζί τους απαγχονίζουν όλους – εκτός από τον ειρηνιστή.

Ζ (1969)
(Πρωτότυπος τίτλος: Ζ)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς. **Σενάριο:** Jorge Semprun (από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Βασίλη Βασιλικού). **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Raoul Coutard. **Κάμερα:** Jean Garcenot, Taibi Lamouri, Georges Liron. **Κοστούμια:** Piet Bolscher. **Μουσική:** Μίκης Θεοδωράκης. Τραγούδι: Μαρία Φαραντούρη. **Ήχος:** Michèle Boëhm. **Μοντάζ:** François Bonnot. Βοηθοί Σκηνοθέτη: Ghaouti Bendedouche, Philippe Monnier. **Ηθοποιοί:** Yves Montand (Επιθεωρητής), Ειρήνη Παππά (Ελένη, η γυναίκα του επιθεωρητή), Jean-Luis Trintignant (Εισαγγελέας), Jacques Perrin (Φωτορεπόρτερ), Charles Denner (Μανώλης), François Périer (Δημόσιος Κατήγορος), Pierre Dux (Στρατηγός), Georges Geret (Νίκος), Bernard Fresson (Matt), Marcel Bozzuffi (Βάγγος), Julien Guiomar (Συνταγματάρχης), Magali Noël (Αδερφή του Νίκου), Renato Salvatori (Γιάγκος), Habib Reda, Clotidle Joano, Maurice Baquet, Sid Ahmed Agoumi, Allel El Mouhib, Hassan Hassani, Gérard Darrieu, Jean Bouise, Jean-Pierre Miquel, Van Doude, Jean Dasté, Jean-François Gobbi, Guy Mairesse, Andrée Tainsy, Eva Simonet, José Artur, Bob de Bragelonne, Steve Gadler, Gabriel Jabbour, Georges Rouquier. **Παραγωγή:** Reggane Films, O.N.C.I.C. Productions, Valoria Films (Γαλλία). **Διεύθυνση παραγωγής:** Jacques Perrin, Ahmed Rachedi. **Διάρκεια:** 127 λεπτά. Έγχρωμο. **Πρώτη προβολή:** 26 Φεβρουαρίου 1969, Γαλλία. Διακρίσεις: 1969: Φεστιβάλ Καννών, Βραβείο καλύτερου πρώτου ρόλου (Jean-Louis Trintignant), βραβείο κριτικών (FIPRESCI) στον Κώστα Γαβρά. – Βραβείο καλύτερου σκηνοθέτη και καλύτερης ταινίας του New York Film Critics Circle Awards. 1970: Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας, Όσκαρ Μοντάζ (Françoise Bonnot). Υποψήφια για Όσκαρ Σκηνοθεσίας, Φωτογραφίας, Σεναρίου βασισμένου σε μυθιστόρημα. – Βραβεία BAFTA: βραβείο Anthony Asquith στον Μίκη Θεοδωράκη για τη μουσική της ταινίας. Υποψήφια για βραβείο Καλύτερης Ταινίας, Μοντάζ και Κινηματογραφικής προσαρμογής μυθιστορήματος (και Βραβείο Ηνωμένων Εθνών). – Βραβεία Edgar Allan Poe, βραβείο καλύτερης ταινίας. – Χρυσή Σφαίρα καλύτερης ξένης ταινίας, ΗΠΑ. – ΗΠΑ, βραβείο καλύτερης ταινίας του National Society of Film Critics.

Ο Ζήτα (ΥΒ Μοντάν) είναι ένας επιστήμονας που έχει προγραμματίσει να κάνει μια ομιλία κατά της χρήσης της ατομικής βόμβας. Καθώς φτάνει έξω από την αίθουσα στην οποία πρόκειται να μιλήσει, δέχεται την επίθεση μιας ομάδας ακροδεξιών εξτρεμιστών που συνδέονται πολιτικά με την κυβέρνηση και, ενώ η αστυνομία είναι δίπλα, δεν παρεμβαίνει. Συνέρχεται από το ισχυρό κτύπημα και κάνει την ομιλία, αργότερα όμως πεθαίνει από τα τραύματά του. Ένας δημοσιογράφος βρίσκει ένα μάρτυρα κι ένα δικαστή που είναι πρόθυμος να τον ακούσει, παρά τις διαμαρτυρίες της κυβέρνησης. Στη δίκη που ακολουθεί αποκαλύπτεται μια κυβερνητική συνωμοσία, αλλά τα πάντα ανατρέ-

ονται όταν στην εξουσία ανεβαίνει νέα κυβέρνηση έπειτα από στρατιωτικό πραξικόπημα, το οποίο οδηγεί στην αδιαλλαξία και την απαγόρευση των μακριών μαλλιών, των Beatles και των εκδηλώσεων υπέρ της ειρήνης. Ο σκηνοθέτης Κώστας Γαβράς χρησιμοποίησε αυθεντικά ντοκουμέντα από την έρευνα που έγινε για τη δολοφονία στις 22 Μαΐου 1963 του βουλευτή της ΕΔΑ και διακεκριμένου αγωνιστή του ειρηνιστικού κινήματος Γρηγόρη Λαμπράκη, τα οποία αποδεικνύουν ότι πίσω από τη δολοφονία κρυβόταν μια κυβερνητική συνωμοσία, ενώ η ταινία στηρίχθηκε στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Βασίλη Βασιλικού.

Ο κύριος με τα «ζήτα»

του Βασίλη Ραφαηλίδη

Στις λατινογενείς γλώσσες, το «Ζ» είναι το τελευταίο γράμμα του αλφαβήτου. Προφερόμενο μόνο του προσδίδει στο λόγο το γοητευτικό μυστήριο του τέλους. Για τους Λαμπράκηδες, που το καθιέρωσαν σαν σύμβολο ήταν το αρχικό της λέξης «ζει» (ο Λαμπράκης). Για μερικούς ξένους κριτικούς είναι αρχικό ενός μυστηριώδους ονόματος, του κυρίου Ζ (κατά το καφκικό Κ). Σύγχυση δικαιολογημένη, αφού ο Λαμπράκης σαν ήρωας της ταινίας, παραμένει επίμονα ανώνυμος.

Αυτοί που έχουν λόγους (οικονομικούς κυρίως) βάφτισαν την ταινία «πολιτική». Εμείς που δεν έχουμε τέτοιους λόγους τη βαφτίζουμε αστυνομική της αράδας πασπαλισμένη με καντιζάχαρη πολιτικής χημικής συστάσεως.

Ας μας επιτραπεί μια εξωφιλμική παρατήρηση: πώς γίνεται να χειροκροτούν οι πάντες (δεξιοί, κεντρώοι, αριστεροί) μια ταινία πολιτική; Τι είδους τραγέλαφος πρέπει να είναι μια τέτοια υπερταξικομματική πολιτική;

Για να κατανοήσουμε τούτο το μυστήριο, θα προσπαθήσουμε να δούμε πώς λειτουργεί η ταινία και στις τρεις της πτέρυγες, αριστερή, κεντρώα, δεξιά:

1) Ο Γαβράς ήξερε πως ελάχιστοι αριστεροί θα περιφρονούσαν την πολιτική σκοπιμότητα και θα έκαναν «επίθεση» σε μια ταινία της οποίας η «πρώτη ύλη» (το αρχικό γεγονός) τους ανήκει δικαιωματικά. Πολύ περισσότερο όταν η ταινία δείχνει όντως, έστω μόνο περιγραφικά, έστω και εντελώς επιπόλαια, το μηχανισμό της μεθοδευμένης τρομοκρατίας ενός κάποιου κράτους.

2) Οι δεξιοί, άσχετα από τη λειτουργία ενός παρακράτους, μπορούν να αισθάνονται λίαν υπερήφανοι για την ύπαρξη τουλάχιστον μιας «αταξικής» δικαιοσύνης που θριαμβεύει και που είναι ο πραγματικός απωθημένος πρωταγωνιστής της ταινίας. Οι εγκληματίες μπορεί να καταδικάζονται σε μικρές εικονικές ποινές, αλλά η ενοχή κάποιων φορέων εξουσίας είναι βεβαιωμένη. Φυσικά, οι ένοχοι είναι «αποβράσματα» και όχι γρανάζια στον ένα και αδιαίρετο καταπιεστικό μηχανισμό. Όμως, για όλα τα γρανάζια υπάρχουν ανταλλαχτικά, πράγμα που καθιστά τη δικαιοσύνη ελάχιστα ή καθόλου αποτελεσματική. Πράγμα που ο Γαβράς ή το αγνοεί ή το αποκρύβει, και επιμένει να θριαμβολογεί πάνω στην αξία και τη σημασία της δικαιοσύνης, που βέβαια θα έχανε το νόημά της αν δεν ήταν ταξική.

(Η προτελευταία σκηνή με τα αλλεπάλληλα «κατηγορώ» του Τρεντινιάν/Σαρτζετάκη είναι απολύτως ενδεικτική).

3) Οι παραδοσιακοί φιλελεύθεροι, μονίμως προσκολλημένοι στους αυτορυθμιζόμενους κοινωνικούς μηχανισμούς και τον φορμαλιστικό ουμανισμό του τύπου «αχ, ο καημένος!», δεν μπορούν παρά να οργισθούν (μόνο) παρακολουθώντας την αναπαράσταση της αυτόχρημα απάνθρωπης πράξης, όταν αυτή δεν είναι καθαγιασμένη από τη δικαιοσύνη (εκτέλεση).

Οι μόνοι που είναι δυνατόν να δυσαρεστηθούν από την ταινία είναι οι δεδηλωμένοι φασίστες, π.χ. οι απριλιανοί. Δηλαδή, μια αριθμητικά ασήμαντη μειοψηφία, που με κανένα τρόπο δεν είναι δυνατόν να επηρεάσει το «μποξ-όφις». Πάλι καλά. Διότι με λίγη ακόμη προσοχή, την ταινία θα ήταν δυνατόν να τη χειροκροτήσουν και αυτοί, οπότε αφενός δεν θα χανόταν ούτε μισό εισιτήριο, και αφετέρου θα είχαμε την πρώτη στην ιστορία πλήρως απολιτική «πολιτική» ταινία. Σχήμα οξύμωρο, βέβαια, αλλά που χαρακτηρίζει τον λεγόμενο «κινηματογράφο με πολιτικό θέμα» που δεν πρέπει να συγχέεται με τον πολιτικό κινηματογράφο. Αυτός βρίσκεται στους αντίποδες του Ζ.

Όπως και να είναι, το Ζ λάνσαρε τη συνταγή για τον «κινηματογράφο με πολιτικό θέμα» ή «πολιτικό κινηματογράφο για όλους», δεξιούς και αριστερούς, που φυσικά μόνο πολιτικός δεν είναι. Εξυπακούεται πως η συνεκτική ύλη ενός τέτοιου φιλμ είναι ο ουμανισμός, μαγική λέξη πασπαρτού που δικαιολογεί και την ανευθυνότητα, και την άγνοια, και τον καιροσκοπισμό.

Ονόμασαν το Ζ πολιτικό γουέστερν. Πρόκειται για χαρακτηρισμό καίριο. Διότι η παλιά συνταγή του γουέστερν προσαρμοσμένη στα καθ' ημάς λειτουργεί θαυμάσια: από το Ζ δεν λείπουν οι τρεχάλες και τα κυνηγητά, ούτε ο σερίφης και ο δικαστής, ούτε ο προγραμμένος, ούτε η διακοσμητική σύζυγος (για να μεγαλώσει ο λιγοστός ρόλος της Παππά πετιούνται και μερικά πλάνα φλας στα καλά του καθουμένου, τα οποία ωστόσο παίζουν και έναν ουσιαστικότερο ρόλο, αφού επιτείνουν τη συγκίνηση), ούτε τα άλογα που για λόγους σκηνικής οικονομίας έγιναν αυτοκίνητα και τρίκυκλα. Το μόνο που λείπει είναι το σαλούν. Φυσικά σε αυτό το γουέστερν ο ατρόμητος καουμπόι είναι ο δύστυχος Λαμπράκης (Υβ Μοντάν) που, αν γινόταν, σίγουρα θα υπέβαλε μήνυση για δυσφήμηση της πίστης του και των ιδανικών του, για τα οποία έπεσε θύμα σε έναν συγκεκριμένο τόπο, έναν καθορισμένο χρόνο: Θεσσαλονίκη 1963.

Βέβαια υπάρχει και η τελική εξηγητική σκηνή που επιχειρεί, κατόπιν εορτής, να προσδιορίσει όπως όπως το ιστορικό στίγμα, αραδιάζοντας μάλιστα και τίτλους απαγορευμένων από τη χούντα βιβλίων. Ωστόσο, πρώτον είναι σκηνή περιθωριακή (τοποθετείται έξω από τη μυθοπλασία) και, δεύτερον, γυρίσθηκε εκ των υστέρων και κολλήθηκε όπως όπως στο τέλος, όταν η ελληνική απριλιανή τραγωδία είχε ήδη ευαισθητοποιήσει τη διεθνή κοινή γνώμη. Πρόκειται για την πιο έξυπνη διαφήμιση που έγινε ποτέ για ταινία. (Το φιλμ γυρίσθηκε το 1968, και το σενάριο υποθέτουμε πως γράφηκε κανένα χρόνο νωρίτερα).

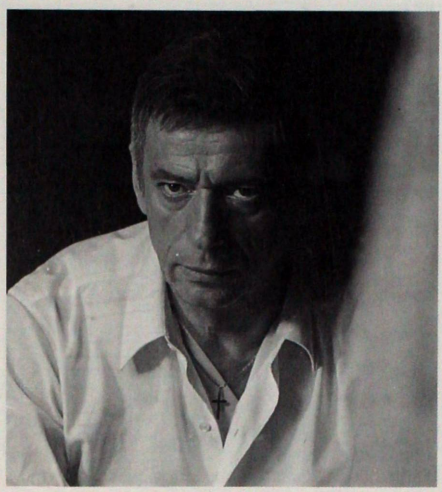
Είναι φανερό πως το μόνο για το οποίο δεν θα ήταν δυνατόν να κατηγορηθεί ο Γαβράς (και ο συνένοχός του Σεμπρούν) είναι η έλλειψη ευφυΐας καθώς και του τυπικού ρωμέικου επιχειρηματικού δαιμονίου. Όσο για τον Βασιλικό, ουδεμία σχέση έχει με την ταινία. Από το βιβλίο του πήραν μόνο το χρονικό, ώστε να μην πολυκουράζονται ψάχνοντας στα σώματα παλιών εφημερίδων.

Το Βήμα,
17/12/1974

Οι ταινίες της κατηγορίας του Ζ

του Gérard Leblanc

Οι ταινίες του Κώστα Γαβρά είναι για τον πολιτικό κινηματογράφο ό,τι η αποκλειστικότητα για το τηλεοπτικό δελτίο. Σταματούν στην υπογράμμιση των απαράδεκτων παρεκτροπών της ομαλής τάξης πραγμάτων. Το Ζ, για παράδειγμα, δεν εκφέρει κατά βάσιν παρά ένα μόνο μήνυμα: στις δημοκρατίες μας, η βία θα όφειλε να παραμένει εκτός του πολιτικού παιχνιδιού (το a priori εδώ έρχεται να παραβλέψει ότι η βία είναι συστατική του πολιτικού παιχνιδιού). Ο φασισμός είναι ξένο σώμα στις δυτικές δημοκρατίες μας σε τέτοιο βαθμό που πρέπει



να αναζητήσουμε αποφασιστικές εξωτερικές αιτίες όταν, ατυχώς, εγκαθίσταται εδώ ή εκεί (στο Ζ, η αναφορά είναι στην Ελλάδα, κι η εξωτερική αιτία αναζητείται στην επίδραση του αμερικανικού ιμπεριαλισμού στους ντόπιους στρατιωτικούς). Οι άλλοι τομείς του ελληνικού κρατικού μηχανισμού δεν μοιάζουν άλλωστε και πολύ κηλιδωμένοι από τον φασίζοντα ίλιγγο που κυριεύει, έτσι, τους στρατιωτικούς. Η δικαιοσύνη είναι προσωποποιημένη σε έναν αδέκαστο δικαστή, ο οποίος οδηγεί την έρευνά του ώς το τέλος, ό,τι κι αν θα μπορούσε αυτό να στοιχίσει στους αντικειμενικούς συμμάχους του. Ο δολοφονημένος αγωνιστής της ειρήνης (ο ΥΒ Μοντάν πέφτει για την ειρήνη τη δεκαετία του 1970, για τον πόλεμο τη δεκαετία του 1980) είναι ο ίδιος χειρουργός, και η ταινία δεν στερείται έντιμων γιατρών ούτε δικηγόρων έτοιμων να παραμείνουν προσηλωμένοι στην αλήθεια. Θα λέγαμε ότι το Ζ είναι μια ταινία που αποτίει φόρο τιμής στα ελεύθερα επαγγέλματα (μόνο οι στρατιωτικοί μοιάζουν να σχηματίζουν ένα βραδύνου και απρόσβλητο συμπαγές σώμα). Η δημοκρατία, ωστόσο, φαίνεται δυνατόν να αποκατασταθεί αφ' εαυτής, από τις ίδιες τις δομές του κράτους.

Άλλωστε, ό,τι δείχνεται στην ταινία να εκπροσωπεί το λαό δεν εμπνέει ανησυχία. Δεν βλέπουμε τίποτα άλλο παρά το λούμπεν προλεταριάτο, από τις τάξεις του οποίου οι έλληνες στρατιωτικοί –μολυβένια στρατιωτάκια, πιόνια στα χέρια μιας μεγάλης εξωτερικής δύναμης– αντλούν τους τραμπούκους τους για να διαταράξουν ό,τι απομένει από τη δημοκρατική ζωή της χώρας. Κατά έναν γενικό τρόπο στην ταινία, ο δρόμος αντιπροσωπεύει πάντα μια απειλή, είναι επικίνδυνος, απρόβλεπτος, μονίμως γεμάτος μεθυσμένους και ωρυόμενα πλήθη, ανεξέλεγκτα στοιχεία. Υπόκειται σε μια βία πάντα έτοιμη να ξεσπάσει, δεν ξέρουμε με ποια τυφλά κίνητρα.

Κατ' αντιπαράθεση, ας παρατηρήσουμε πώς κινηματογραφείται η άψογη σύγκληση της ειρηνιστικής συγκέντρωσης. Πρόκειται για ειρηνιστικό κίνημα του σαλονιού, όπου ο λόγος έχει μεγαλύτερη βαρύτητα από τα βίαια κτυπήματα, τα οποία αφθονούν στο δρόμο. Η δημοκρατία ταυτίζεται με τη λογική και τη σύνεση, με την τάξη ενός καλά δομημένου λόγου. Η αίθουσα υπογραμμίζει τον ενθουσιασμό της χειροκροτώντας, αλλά χωρίς υπερβολές, χωρίς ξεχειλίσματα. Η αίθουσα είναι εξίσου συνετή με τον ομιλητή, σχηματίζει τείχος γύρω του για να τον προστατέψει, μάταια, από το δρόμο. Η φονική κίνηση, εκτελεσμένη μέσα στη μέγιστη προδοσία, δεν θα έχει εν τούτοις την τελευταία λέξη. Ο ακέραιος δικαστής βρίσκεται ήδη επί το έργον, κανένας εκφοβισμός δεν θα σταθεί ικανός να τον εμποδίσει να ξεσκεπάσει τους ενόχους. Η ηθική του νόμου είναι ακέραιη και αποκαθιστά τη δημοκρατία.

Υπάρχει πολλή αλήθεια στην ιστορία που αφηγείται το Ζ, το οποίο βασίζει τον μύθο του σε πραγματικά γεγονότα και πρόσωπα που, πράγματι, υπήρξαν (σε ένα τηλεοπτικό δελτίο, ανακοινώνοντας την προβολή της ταινίας, δεν παρέλειψαν να μας υπενθυμίσουν την αληθινή ιστορία του μικρού αδιάφθορου δικαστή και των ισχυρών στρατιωτικών). Τα γεγονότα υπήρξαν προσδιορισμένα από τις αντιφάσεις, τις οποίες η ταινία, σε καμιά στιγμή της, δεν εκθέτει ως είχαν. Για παράδειγμα, είναι αλήθεια ότι υπάρχουν ιμπεριαλισμοί ισχυρότεροι από άλλους κι ότι οι πρώτοι, στο τρέχον στάδιο της παγκοσμιοποίησης της οικονομίας, ασκούν πιέσεις στους δεύτερους για να επιβάλλουν τους οικονομικούς και πολιτικοστρατιωτικούς προσανατολισμούς εκείνους που πρωτίστως τους εξυπηρετούν στον αγώνα τους για την παγκόσμια ηγεμονία (οι

ΗΠΑ και η ΕΣΣΔ, είναι γνωστό, βρίσκονται σε άγρια διαμάχη για την πρώτη θέση). Είναι αλήθεια ότι η αστική τάξη ποτέ δεν συμφωνεί εντελώς με το βαθμό της αναγκαίας για την άσκηση της εξουσίας βία μέσα σε μια δοσμένη κατάσταση κι ότι οι αποκλίσεις τους αυτές αναγνωρίζονται τόσο στα πολιτικά προγράμματα των αντιδραστικών κομμάτων, όσο και στον κρατικό μηχανισμό όπου τα κόμματα αυτά διαμοιράζουν τους εκπροσώπους τους, ανάλογα με τις συνεχείς μεταβολές των συσχετισμών δυνάμεως. Είναι αλήθεια, τέλος, ότι υπάρχουν μέσα στον κρατικό μηχανισμό δυνάμεις λιγότερο εμφανώς συνδεδεμένες με την καταστολή από άλλες, και πως οι δυνάμεις αυτές έχουν αποστολή τους να προσαρμόζουν την καταστολή στο δίκαιο, όσο αυτό είναι δυνατόν.

Υπάρχει πολλή αλήθεια, ας επαναλάβουμε, στην ιστορία που αφηγείται το Ζ. Κι όμως, τίποτα σε αυτή την ταινία δεν μοιάζει πολιτικά αληθοφανές, επειδή τα γεγονότα, όσο ακριβή κι αν είναι, βρίσκονται απομονωμένα από τις αντιφάσεις που αποτελούν τη βάση τους, επειδή τα πρόσωπα, όσο κι αν αναφέρονται στους πρωταγωνιστές της πραγματικής ιστορίας, δρουν σύμφωνα με συμπεριφορικά σχήματα τα οποία δεν εντοπίζουν την πηγή τους μέσα στις αντιφάσεις αυτές. Ο μύθος του Ζ τυπολογεί τα πρόσωπά του με αναφορά στις συμπεριφορές τους και τους στόχους που τα κινητοποιούν, λιγότερο σε συνάρτηση προς το πλαίσιο της συγκεκριμένης ιστορίας και περισσότερο προς την αιώνια ανθρώπινη φύση. Το Ζ αποσπά τα πρόσωπά του από τις αντιφάσεις της ιστορίας για να τα εισαγάγει στην παγκοίνως γνωστή κατεστημένη τάξη των μανιχαϊστικών μύθων, όπου το Καλό αντιπαρατίθεται στο Κακό στο διηνεκές. Υπό αυτή την έννοια, το Ζ δεν είναι παρά μια νέα περιπέτεια της διαρκούς αντιπαράθεσης των δυνάμεων του Καλού στις δυνάμεις του Κακού. Επικαλείται εκείνο τον ίδιο τύπο υποστήριξης που τα παιδιά με τη σωστή αγωγή -από τον κινηματογράφο και την τηλεόραση μεταξύ άλλων- προσφέρουν στους «καλούς» και αρνούνται στους «κακούς».

Απόσπασμα από ευρύτερη μελέτη
με τίτλο "Cinéma et politique?",
CinémAction, no 35, Μάιος 1985

Η ΟΜΟΛΟΓΙΑ (1970)

(Πρωτότυπος τίτλος: L'Aveu)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς. **Σενάριο:** Από το βιβλίο των Arthur London και Lise London, Jorge Semprun. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Raoul Coutard. Μακιγιάζ: Maud Begon. **Μουσική:** Giovanni Fusco. **Ήχος:** William Robert Sivel. **Μοντάζ:** Françoise Bonnot. **Βοηθός Σκηνοθέτη:** Alain Corneau. **Ηθοποιοί:** Yves Montand (Anton / Gerard), Simone Signoret (Lise), Gabriele Ferzetti (Kohoutek), Michel Vitold (Smola), George Aubert, Michel Beaune, Marc Bonseignour, Thierry Bosc, Jean Bouise, André Cellier, Monique Chaumette, Jean-Paul Cisife, Marcel Cavalier, Gérard Darrieu, Pierre Decazes, Pierre Delaval, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Jacques Emin, Pierre Eyraud, Jean-François Gobbi, Maurice Jacquemont, William Jacques, Jean-Pierre Janic, Patric Lancelot, Jean Lescot, Guy Mairesse, Henri Marteau, François Marthouret, Pierre Moncorbier, Charles Moulin, Umberto Raho, Jacques Rispal, Michel Robin, Paul Savatier, Gilles Sègal, Claude Vernier, Nicole Vervil, Pierre Vielhescaze, Antoine Vitez. **Παραγωγή:** Les Films Corona / Les Films Pomereu (Γαλλία), Fono Roma / Selenia Cinematografica (Ιταλία), PIC. **Διεύθυνση παραγωγής:** Robert Dorfmann, Bertrand Javal. **Διάρκεια:** 135 λεπτά. Έγχρωμο.

Ο ΥΒ Μοντάν πρωταγωνιστεί στο ρόλο ενός αξιωματούχου στην Ανατολική Ευρώπη, ο οποίος φυλακίζεται χωρίς λόγο από τους κομμουνιστές ανωτέρους του. Δεν μαθαίνει το λόγο της σύλληψής του, ενώ ούτε η γυναίκα του (Σιμόν Σινιορέ) πληροφορείται οτιδήποτε για την τύχη του. Κάτω από ψυχολογικά βασανιστήρια, ο Μοντάν ανακρίνεται για τις δραστηριότητές του κατά τη διάρκεια του πολέμου. Στο τέλος της δοκιμασίας του, ο φυλακισμένος δέχεται να υπογράψει κάποια χαρτιά που του ρίχνουν μπροστά του. Τελικά ανακαλύπτει ότι θα είναι κατηγορούμενος σε μια δίκη - παρωδία που έχει σκηνοθετήσει η κυβέρνηση. Δεν γνωρίζει τις αιτίες που κρύβονται πίσω από αυτή την υπόθεση, όπως δεν τις γνωρίζει και το κοινό. Η ταινία είναι βασισμένη στην αληθινή ιστορία του πιστού κομμουνιστή Άρθουρ Λόντον, ο οποίος ήταν κατηγορούμενος σε μια δίκη εκκαθάρισης το 1951.

Η αντικομμουνιστική εικόνα!

του Βασίλη Ραφαηλίδη

Η *Ομολογία* είναι μεταγενέστερη του *Ζ* (γυρίστηκε το 1970) και αποτελεί το δεύτερο μέρος μιας «πολιτικής» τριλογίας, της οποίας το τρίτο μέρος είναι η *Κατάσταση πολιορκίας*. Στο πρώτο μέρος «καταγγέλλεται» η «φασιστική βία», στο δεύτερο η «σοσιαλιστική βία», στο τρίτο η βία των νεοαποικιοκρατών και των κομπραδόρων. Δηλαδή, όλες οι μορφές βίας τσουβαλιάσθηκαν άκριτα και, ως εκ τούτου, το οικονομικά αποδοτικό ουμανιστικό επιμύθιο βγαίνει αυτόματα: η βία γενικά είναι απάνθρωπη.

Στην *Ομολογία* η «σοσιαλιστική βία» είναι ομολογημένη από έναν κομμουνιστή, τον Άρθουρ Λόντον, που υπήρξε υφυπουργός Εξωτερικών της Τσεχοσλοβακίας από το 1949 μέχρι το 1951, όταν αυτή τη χρονιά συνελήφθη ως «κατάσκοπος», και που αποκαταστάθηκε το 1956, ύστερα από το 20ό συνέδριο, χωρίς ποτέ να πάψει παρ' όλα ταύτα να είναι κομμουνιστής και χωρίς η *Ομολογία* του να είναι αφήγημα αντικομμουνιστικό. Ήταν απλώς αφήγημα δημοσιευμένο με την έγκριση του ντουμπτοικού Κ.Κ. Τσεχοσλοβακίας και αποσκοπούσε στην εδραίωση ενός «σοσιαλισμού με ανθρώπινο πρόσωπο». Ο Λόντον πίστευε στην αξία και τη σημασία της ρήσης του Γκράμσι: «Μόνο η αλήθεια είναι επαναστατική». Και δεν δίστασε να διαλαλήσει αυτή την αλήθεια, όσο σκληρή και αν ήταν για ένα κόμμα που το υπηρέτησε από εφηβικής ηλικίας.

Αυτό όσον αφορά τον Λόντον που ήταν και παρέμεινε κομμουνιστής, παρά τα όσα υπέστη από τους ίδιους τους συντρόφους του.

Όμως ο Γαβράς όχι μόνο δεν είναι κομμουνιστής, πράγμα που θα του έδινε την ευχέρεια μιας σωστότερης προσέγγισης «από τα μέσα» ενός τόσο δύσκολου θέματος, αλλά φαίνεται πως ούτε καν πήρε τον κόπο να μελετήσει τις απόψεις του Καίστλερ (*Το μηδέν και το άπειρο*) επί του ιδίου θέματος το οποίο εξακολουθεί να παραμένει μέγα μυστήριο για τους ψωφοδεείς βολεψηματίες αστούς για τους οποίους η συμπεριφορά του Λόντον (και των ομοιοπαθών του, των δικών της Μόσχας) αποτελεί μυστήριο και μαζί λογικό σκάνδαλο.

Έτσι, ένα σκληρό κομμουνιστικό ντοκουμέντο

και μια καλόπιστη αλλά ανελέητη κριτική «από τα μέσα» τα μετέτρεψε, ίσως άθελά του, σε αντικομμουνιστικό ημιλίβελο. Πώς τα κατάφερε; Η απάντηση είναι απλή: Στην αφήγηση με το λόγο (Λόντον) υπάρχει η δυνατότητα σχολιασμού και «φιλολογικών» επεξηγήσεων. Στην αφήγηση με την εικόνα το ίδιο καθήκον μετατίθεται στην οπτική σήμανση που υποκαθιστά το λεκτικό σχόλιο. Φυσικά, κάτι τέτοιο, πέρα από τη βαθιά γνώση του θέματος, απαιτεί μια ικανότητα και ένα ταλέντο. Θα θέλαμε πολύ να πιστέψουμε πως ο Γαβράς είναι κάτι περισσότερο από επιδέξιος φιλμοποιός – ότι είναι δηλαδή δημιουργός.

Το Βήμα,
6/1/1976

ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΠΟΛΙΟΡΚΙΑΣ (1973)

(Πρωτότυπος τίτλος: État de siège)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς. **Σενάριο:** Κώστας Γαβράς, Franco Solinas. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Pierre-William Glenn. **Κοστούμια:** Piet Bolscher. Μακιγιάζ: Maud Begon. **Μουσική:** Μίκης Θεοδωράκης. **Ήχος:** Michèle Boëhm. **Μοντάζ:** Françoise Bonnot. **Βοηθός Σκηνοθέτη:** Emilio Pacul, Pablo de la Barra. **Ηθοποιοί:** Yves Montand (Philip

Μοντάν), δήθεν ειδικός για το κυκλοφοριακό, αποσπασμένος ως ειδικός σύμβουλος στη μυστική αστυνομία της κυβέρνησης σε μια αδιευκρίνιστη στρατιωτική δικτατορία της Λατινικής Αμερικής, εκπαιδευτής στην «τέχνη» των βασανιστηρίων πολιτικών κρατουμένων, απάγεται από τα μέλη μιας αριστερής οργάνωσης αντιστασιακών. Χρησιμοποιώντας την ανάκρισή του ως φόντο, η ταινία πραγματεύεται τις συνήθως βάρβαρες συνέπειες της συμπλοκής μεταξύ της κυβέρνησης και των οπαδών της άκρας Αριστεράς. Η αληθινή ιστορία συνέβη στην Ουρουγουάη. Παρ' όλο που στην ταινία δεν αναφέρονται ονόματα, είναι φανερό ότι εκεί διαδραματίζεται η υπόθεση.

Υποψίες δημαγωγίας

του Βασίλη Ραφαηλίδη

Πρόκειται για μια υπερστιλβωμένη ψευδοπολιτική ταινία που μοιάζει με εξωτικό παραμύθι, παρά το αληθινό του θέματος.

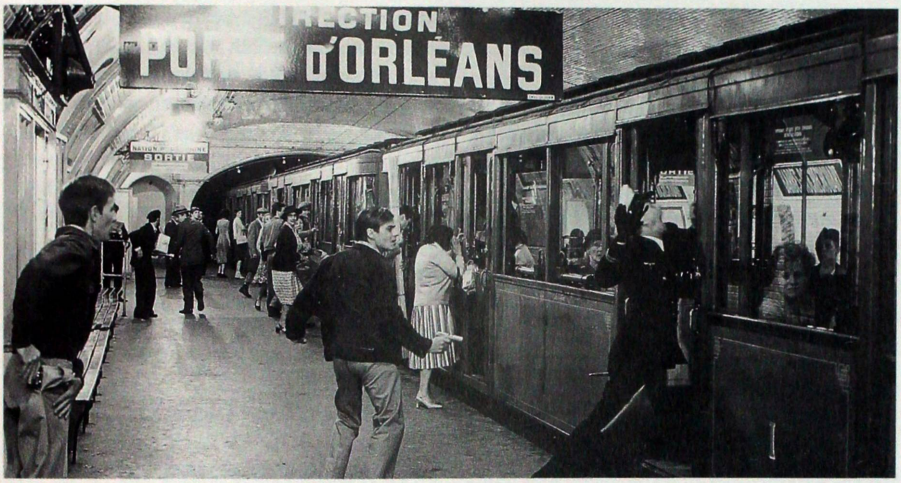
Ο Γαβράς περιγράφει με ακρίβεια τα της απαγωγής και της εκτελέσεως από τους Τουπαμάρος ενός αμερικανού πράκτορα της CIA κάπου στη Λατινική Αμερική, αλλά δεν κάνει καμιά προσπάθεια να ερμηνεύσει τους μηχανισμούς που κάνουν τους ήρωές του να δράσουν έτσι και όχι αλλιώς. Και όταν ένα πολιτικό γεγονός περιγράφεται ευσυνείδητα μεν αλλά επιπόλαια χάνει το εγγενές πολιτικό του περιεχόμενο.

Άλλωστε, μια ταινία με πολιτικό θέμα δεν είναι κατ' ανάγκην πολιτική. Για να γίνει πρέπει ο κινηματογραφιστής να κατανοήσει απολύτως το νόημα των τεκταινομένων, ώστε να ξεφύγει από τη δημοσιογραφική περιγραφή. Αλλιώς το φιλμ δεν έχει κανένα λόγο ύπαρξης εκτός φυσικά από το να είναι ένα εμπορεύσιμο προϊόν. Πολύ φοβούμαστε ότι αυτή είναι η περίπτωση του Γαβρά.

Πρέπει να σημειωθεί παρεμπιπτόντως ότι οι απόψεις μας δεν αρέσουν καθόλου σε όσους πιστεύουν στην πολιτική σκοπιμότητα αυτής της ταινίας. Εμείς δεν βλέπουμε καμιά τέτοια σκοπιμότητα, και ισχυριζόμαστε πως άλλο πράγμα είναι η ταινία με πολιτικό θέμα και άλλο η πολιτική ταινία. Η διαφορά είναι ανάλογη με αυτήν που υπάρχει ανάμεσα σε ένα ασχολίαστο πολιτικό ρεπορτάζ και σε ένα

Michaële Santore), Renato Salvatori (Λοχαγός Lopez), O.E. Hasse (Carlos Ducas), Jacques Weber (Hugo), Jean-Luc Bideau (Este), Maurice Teynac (Υπουργός Εθνικής Ασφάλειας), Yvette Etiévant (Γερουσιαστίνα), Evageline Peterson (Κυρία Santore), Harald Wolff (Υπουργός Εξωτερικών), Nemesio Antunez (Πρόεδρος Δημοκρατίας), Mario Montilles, Adré Falcon, Jerry Brouer, Roberto Navarrete, Douglas Harris, Gilbert Brandini, Eugenio Guzman, Gloria Laso, Jean-François Gobbi, Maurice Jacquemont, Aldo Francia, Eduardo Naveda, Rafael Benavente, Martha Contreras, Robert Holmes, Alejandro Cohen, Gérard Manneveau, Alejandro Misle, Julio Zarata, Jacques Perrin, Alejandro Sieveking. **Παραγωγή:** Cinema X (Ισπανία), Dieter Geissler Filmproduktion (Γερμανία), Reggane Films, Unidis-Euro International Films. **Διεύθυνση παραγωγής:** Jacques Perrin, Jacques Henri Barratier, Léon Sanz. Έγχρωμο. **Διάρκεια:** 115 λεπτά. Έγχρωμη. **Πρώτη προβολή:** 20 Αυγούστου 1973, Σουηδία. Διακρίσεις: 1973: Βραβείο Louis Delluc στον Κώστα Γαβρά. 1974: Βραβεία BAFTA, βραβείο Ηνωμένων Εθνών. Υποψήφια για βράβευση η μουσική της ταινίας του Μίκη Θεοδωράκη. 1974: Χρυσές Σφαίρες, ΗΠΑ: Υποψήφια για βραβείο καλύτερης ξένης ταινίας.

Στις αρχές του 1970 ένας αξιωματούχος των ΗΠΑ (ΥΒ



πολιτικό δοκίμιο όπου το πολιτικό γεγονός αναπτύσσεται με τους τρόπους της μυθοπλασίας (φιξιόν) και όχι του ντοκυμαντέρ δεν είναι δυνατόν να γίνεται λόγος για αντικειμενικότητα και αλήθεια, αφού η έντεχνη αναγωγή του αρχικού γεγονότος στην περιοχή του μύθου επιβάλει μια αλήθεια εντελώς διαφορετική από αυτή που μπορεί να έχει το αρχικό γεγονός. Η τέχνη έχει τη δική της αλήθεια, δεδομένου ότι ανάμεσα στο γεγονός και την αναπαράστασή του παρεμβάλλεται ενεργητικά ένας δημιουργός.

Όταν αυτός ο δημιουργός μυθοποιώντας, το αρχικό πραγματικό περιστατικό δεν είναι σε θέση να ξεχωρίσει πού σταματάει το ντοκουμέντο και πού αρχίζει η μυθοπλασία, το μόνο που καταφέρνει τελικά είναι να προκαλέσει σύγχυση ως προς τις αναπαραστατικές δυνατότητες της τέχνης των κινούμενων εικόνων. Είτε ντοκουμεντάρει κανείς με τους τρόπους και τα μέσα της φιλμαρισμένης δημοσιογραφικής έρευνας είτε αναπλάθει δημιουργικά τα δεδομένα της ίδιας έρευνας. Οι ενδιάμεσες συμβιβαστικές λύσεις είναι ύποπτες δημαγωγίες – και ίσως καθιστούν ύποπτες ακόμα και τις αρχικές προθέσεις.

Το Βήμα,
16/12/1980

ΕΙΔΙΚΟ ΔΙΚΑΣΤΗΡΙΟ (1975)

(Πρωτότυπος τίτλος: Section Spécial)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς. **Σενάριο:** Κώστας Γαβράς, Jorge Semprun (από το ομώνυμο βιβλίο του Hervé Villeré). **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Andréas Winding. **Κάμερα:** Jean Harnois. **Σκηνογραφία:** Max Douy. **Κοστούμια:** Hélène Nourry. Μακιγιάζ: Antoine Garabedian. **Μουσική:** Éric Demarsan. **Ήχος:** Françoise London, Harald Maury. **Μοντάζ:** Françoise Bonnot. Βοηθοί Σκηνοθέτη: Denys Granier-Deferre, Jean-Michel Lacor. **Ηθοποιοί:** Luis Seigner (Υπουργός Δικαιοσύνης), Roland Bertin (Γενικός γραμματέας του υπουργείου Δικαιοσύνης), Michael Lonsdale (Υπουργός Εσωτερικών), Ivo Garrani (Ναύαρχος), François Maistre, Jacques Spiesser, Henri Serre, Heinz Bennent, Hans Richter, Pierre Dux, Jacques François, Claudio Gora, Michel Galabru, Claude Piéplu, Hubert Gignoux, Jacques Ouvrier, Alain Nobis, Jean Bouise, Jean Champion, Julien Bertheau, Julien Guiomar, Maurice Teynac, Guy Rétoré, Yves Robert, Jacques Rispal, Eric Rouleau, Guy Mairesse, Bruno Cremer, Jacques Perrin. **Παραγωγή:** Goriz Films, Janus Film, Les Productios Artistes Associés (Γαλλία), Reggana Films. **Διεύθυνση παραγωγής:** Gérard Crosnier, Jacques Perrin, Giorgio Silvagni. **Διάρκεια:** 118 λεπτά. Έγχρωμο. **Πρώτη προβολή:** 16 Μαΐου 1975, Ελβε-

τία. Διακρίσεις: 1975, Φεστιβάλ Καννών, βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας.

Βασισμένη σε μια αληθινή ιστορία, η δράση αυτής της ταινίας τοποθετείται στη Γαλλία την εποχή του πολέμου, αλλά οι παραλληλισμοί με τις πολιτικές διώξεις της εποχής στην οποία παράγεται είναι ολοφάνεροι. Ένας νεαρός γερμανός αξιωματικός του Ναυτικού σκοτώνεται στο κατεχόμενο Παρίσι. Η δουλοπρεπής κυβέρνηση του Βισύ ψάχνει να βρει τους δράστες. Τέσσερις νεαροί ιδεολόγοι Γάλλοι συλλαμβάνονται, βασανίζονται και καταδικάζονται σε θάνατο. Είναι σαφές ότι δεν έχει σημασία αν είναι ένοχοι ή όχι: οι φλόγες του ολοκληρωτισμού πρέπει να συντηρηθούν, ακόμη και με το αίμα αθώων. Και είναι ιδιαίτερα βολικό αν οι κατηγορούμενοι είναι αναλώσιμοι, σύμφωνα τουλάχιστον με την άποψη των αρχών.

"Δεν βυθιστήκαμε στην καρδιά της νύχτας"
του Jorge Semprun

«[...] Δεν θεωρώ ιδιαίτερα το *Ειδικό δικαστήριο* πολιτική ταινία της ίδιας πνοής με τις προηγούμενες (*Ζ, Ομολογία, Κατάσταση πολιορκίας*), όχι. Το κύριο ενδιαφέρον του ήταν να προσεγγίσει μια συγκεκριμένη στιγμή της ιστορίας της Γαλλίας. Είχαμε δείξει τους κακούς Τσεχοσλοβάκους, τους κακούς έλληνες συνταγματάρχες, έβρισκα ενοχλητικό το γεγονός ότι μιλούσαμε τόσο λίγο για τους Γάλλους. Κι ενώ με τον περιορισμό της πλευράς Ζορό, το *Ειδικό δικαστήριο* λειτούργησε στα μάτια μου όπως οι προηγούμενες ταινίες του Γαβρά, η υποδοχή υπήρξε πραγματικά κακή ("c'est du sous-Cayatte", "είναι περίπτωση υπο-Καγιάτ", έχει λεχθεί [ο.ο.: κακία, που παραπέμπει στον γάλλο σκηνοθέτη Αντρέ Καγιάτ (1909-1989)' ο Καγιάτ, «ειδικευόταν» σε δικαστικά δράματα, που θεωρήθηκε ότι τα διεκπεραίωνε χωρίς την παραμικρή σκηνοθετική ανησυχία, στο πλαίσιο ενός λαϊκού κινηματογράφου στερεοτύπων]). Σαφώς και δεν βυθιστήκαμε στην καρδιά της νύχτας, στην προσδοκία της αλήθειας τόσο όσο στις προηγούμενες ταινίες. Αλλά εκείνο που κυρίως μου "χτύπησε" στις αντιδράσεις με τις οποίες έγινε αποδεκτή η ταινία ήταν ο εκνευρισμός των Γάλλων. Λες κι εμείς, μετανάστες, πήγαμε να τους κάνουμε μάθημα. Ένας κριτικός ξεκινούσε το άρθρο του ως εξής: "Με ποιο δικαίωμα ένας Έλληνας πρόσφατα πολιτογραφημένος κι ένας Ισπανός, και ούτω καθεξής, επιτρέπουν στον εαυτό τους;..."»

CinémAction, no 35, 1985
Μετάφραση: Μαριάννα Τόλια

Η ΛΑΜΨΗ ΜΙΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ (1979)
(Πρωτότυπος τίτλος: Clair de femme)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς. **Σενάριο:** Κώστας Γαβράς, Christopher Frank, Milan Kundera (από το ομώνυμο βιβλίο του Romain Gary). **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Ricardo Aronovich. **Κάμερα:** Philippe Brun. **Μουσική:** Jean Musy. **Ήχος:** Pierre Gamet. **Μοντάζ:** Françoise Bonnot. Βοηθοί Σκηνοθέτη: Jochen D. Girsch, Bernard Paul. **Ηθοποιοί:** Yves Montand (Michel), Romy Schneider (Lydia), Lila Kedrova, Heinz Bennent, Catherine Allégret, Roberto Benigni, Eliane Borras, Jean-Claude Bouillaud, Isabelle Bucaille, Giuliana Calandra, Miranda Campa, Bob Castella, Margherita Ciboldi, Béatrice Constantini, Fanny Delbrice, André Dumas, Gabriel Dussurget, Jacques Dynam, Jean-François Gobbi, Gabriel Jabbour, Michéle Lituac, Philippe Manesse, Daniel Mesguich, Mireille Pame, François Perrot, Jean-Pierre Rambal, Jean Reno, Michel Robin, Katia Romanoff, Dieter Schidor, Ibrahim Seck, Jacques Sempey, Romolo Valli, Hans Verner. **Παραγωγή:** Corona Cinematografica, Iduna Film Produktiongesellschaft (Δυτική Γερμανία), Janus Film, Parva Cinematografica (Ιταλία), Société des Films Gibe. **Διεύθυνση παραγωγής:** Georges-Alain Vuille. **Διάρκεια:** 105 λεπτά. Έγχρωμο. **Πρώτη προβολή:** 13 Σεπτεμβρίου 1979, Δυτική Γερμανία. Διακρίσεις: 1980: Βραβεία César, Γαλλία, βραβείο ήχου στον Pierre Gamet.

Ο Μισέλ (ΥΒ Μοντάν) προσπαθεί να συνέλθει από το θάνατο της γυναίκας του, ενώ η Λύντια (Ρόμυ Σνάιντερ) πενθεί για το χαμό της κόρης της. Και οι δύο είναι μόνοι τους. Ο Μισέλ προσκολλάται όλη τη νύχτα

στη Λύντια, μια τυχαία γνωριμία, και προσπαθεί να ξεκινήσει μαζί της ερωτική σχέση. Στην πορεία, ο θεατής ανακαλύπτει ότι και τα δύο πρόσωπα ζουν μια θλιβερή ζωή, βουτηγμένα στην ενοχή. Εκείνη, έχει έναν σύζυγο σχεδόν αφασικό, γεγονός που δεν της επιτρέπει να μην πάψει να σκέπτεται την απώλεια της κόρης της, η οποία έχει πέσει θύμα αυτοκινητιστικού δυστυχήματος. Εκείνος, υπήρξε σύζυγος μιας γυναίκας που έχει αυτοκτονήσει, προκειμένου να απαλλαγεί από τους πόνους μιας ανίατης ασθένειας... Το πρωί, θα ξαναπάρουν ο καθένας το δρόμο του...

Δανεική λάμψη

του René Prédal

Από το 1969 έως το 1975, ο Κώστας Γαβράς γύρισε τέσσερις ταινίες σε επτά χρόνια, την Τριλογία (*Ζ*, *Ομολογία* και *Κατάσταση πολιορκίας*) και το *Ειδικό δικαστήριο*. Τούτο το τελευταίο έργο, όμως, έτυχε πολύ κακής υποδοχής, μολονότι ο σκηνοθέτης είχε διαλέξει ένα γαλλικό θέμα (αυτό που ήθελε η κριτική) και μολονότι είχε προσπαθήσει να απαλύνει την τεχνοτροπία του μειώνοντας τον αριθμό των γκρο πλάνων. Η συνέντευξη Τύπου στο Φεστιβάλ των Καννών υπήρξε θυελλώδης και τα άρθρα παρισινών εκδόσεων κατηγορούσαν ακόμη τις επιφυλάξεις απέναντι στο «σύστημα Κώστας Γαβράς», που το έκριναν αναποτελεσματικό και ξεπερασμένο. Αναμφισβήτητα ο Γαβράς αντιλαμβάνεται το χτύπημα. Σιωπά αρκετά χρόνια και μόνο τέσσερα χρόνια αργότερα γυρίζει ένα καινούργιο φιλμ με την προφανή θέληση να προβεί σε αλλαγές, αλλά και επιθυμώντας να βρίσκεται επάνω σε μια έπαλξη καθ' όλα χαρακτηρισμένη. Από το 1976 ο ΥΒ Μπουασέ αποσπάται απ' την πολιτική γυρίζοντας την ταινία *Πέντε αινίγματα ζητούν λύση* (*Un taxi mauve*), ενώ ο Αλαίν Κορνώ σημειώνει τη μεγάλη επιστροφή του καθαρού αστυνομικού με τη διπλή επιτυχία και κριτική του *Police python* (ελλ. τίτλος: *Ο σκληρός νόμος του επιθεωρητού Φερρώ*, 1976) και της *Απειλής* (*La Menace*, 1977), που ερμηνεύτηκαν και τα δύο από έναν ΥΒ Μοντάν δοκιμασμένο στο *Όλα πάνε καλά* (1972) του Ζαν-Λυκ Γκοντάρ και αρχίζοντας να πραγματοποιεί με τον Κλοντ Σοτέ τη μεγάλη στροφή της αποδέσμευσης.

Ο Σοτέ και ο Μοντάν φαίνονται να στήνουν τους δυο πόλους από τους οποίους ξεκίνησε η παραγωγή του φιλμ *Η λάμψη μιας γυναίκας*. Ο Κώστας Γαβράς χρησιμοποιεί και πάλι τον ηθοποιό φετίχ της Τριλογίας, δίνοντάς του μάλιστα ένα ρόλο αντίθετο προς τους τυποποιημένους ρόλους του ισχυρού άνδρα (καλού ή κακού) που είχε υποδυθεί στο *Ζ*, στην *Ομολογία* ή στην *Κατάσταση πολιορκίας*. Στη *Λάμψη μιας γυναίκας*, λοιπόν, θα είναι ασθενικός, δυστυχής, παθητικός. Ο κινηματογραφιστής αξιοποιεί εξάλλου το ζεύγος ΥΒ Μοντάν - Ρόμι Σνάιντερ, εμβληματικό ζεύγος του κόσμου του Κλοντ Σοτέ, ο οποίος θριάμβευε τότε, στη δεκαετία του 1970 (*Σεζάρ και Ροζαλί*, *César et Rosalie* με τους Μοντάν - Σνάιντερ το 1972, *Η παλιοπαρέα*, *Vincent, François, Paul et les autres* το 1974 με τον Μοντάν, *Μια απλή ιστορία για ελεύθερες γυναίκες*, *Une histoire simple* το 1978 με τη Σνάιντερ). Ένα θέμα ούτε αστυνομικό ούτε πολιτικό, βγαλμένο από τον πολύ κοσμικό Ρομαίν Γκαρύ, έτεινε να βεβαιώσει τη σταθερότητα της συσκευασίας, επειδή το μυθιστόρημα ευνοεί μια αναπαράσταση που θα όφειλε να δοξάσει ένα ντουέτο ηθοποιών.

Το αποτέλεσμα εντούτοις εξουδετέρωσε όλους τους υπολογισμούς. Εκτός από τη Ζινέτ Ζερβαί στο *Jeune Cinéma* («Η *Λάμψη μιας γυναίκας* είναι ένα πολύ ωραίο ερωτικό έργο. Σπάνια ένα φιλμ άγγιξε μια τέτοια έκφραση συνολικού πόνου μπροστά στο θάνατο της αγαπημένης ύπαρξης»), οι κριτικές μέχρι εδώ, οι ασχολούμενες με το έργο του Κώστα Γαβρά, δεν κρύβουν την κατάπληξή τους. Ο Ζαν-Πιερ Ζινκολάς μιλάει για «φιλμ γκροτέσκ όπου η δράση εμπλέκεται μέσα στο ακατανόητο» (*Positif*), ενώ ο Φρανσουά Σεβασού υπογραμμίζει «τη θέληση του φανταχτερού, το γούστο του μελό, το γραφικό και τους εύκολους αισθηματισμούς» (*La Revue du Cinéma*).

Πράγματι, η αποτυχία είναι προφανής. Η συγκυρία που κάνει να συναντηθούν δυο πλάσματα δοσμένα ταυτόχρονα σε μια στιγμή αβάσταχτη της ζωής τους είναι το ίδιο απίθανη όπως εκείνη η σύμπτωση του φοβερού γεγονότος που περιέγραψε ο Ανρί Τομάς στο έργο *Le tour de Notre Dame* (μια αυτόχειρας που προκαλεί το θάνατο σε μια περαστική γυναίκα πέφτοντας επάνω της). Αλλά, αν αυτός ο συγγραφέας δίνει με αυτήν την απίστευτη σύ-

μπτωση το τέλος της ιστορίας του, ο Ρομαίν Γκαρύ ξεκινά ανάποδα, για να αναπτύξει ένα σύνθετο δίκτυο ροκαμβολικών συνεπειών, υφασμένο επάνω στο φόντο ενός απίστευτου περιβάλλοντος παρακμής με έντονη νοσταλγία και με ρετρό αισθητική. Πρέπει να δικαιώσουμε τον Κώστα Γαβρά, που αποδοκίμασε αυτή την ελάχιστα ενδιαφέρουσα γενική οπτική γωνία, έτσι ώστε να επικεντρώσει αποκλειστικά το βλέμμα του πάνω στα δύο πρόσωπα. Όλα τα εξωτερικά γεγονότα στη συνάντησή τους δεν είναι πράγματι ποτέ επεξεργασμένα γι' αυτά καθεαυτά, αλλά χρησιμεύουν για να κάνουν την αντιπαράθεση αρσενικού / θηλυκού να προχωρήσει. Έτσι απογυμνωμένο το θέμα γίνεται επιβλητικό: η δύναμη της ζωής, η αλήθεια του έρωτα μπορούν να δικαιολογήσουν δυνάμεις θανάτου; Ο βολονταριστικός δυναμισμός που ωθεί τον άνδρα προς τη γυναίκα μπορεί να είναι πιο δυνατός από τις αντίθετες κινήσεις που συγκρατούν καθέναν μέσα στον αυτοκαταστροφικό του κόσμο; Αυτός πιάνεται για να μη βουλιάξει, αντιστέκεται για να επιχειρήσει να μην αφεθεί να κατακλυσθεί από την τρέλα, αλλά η τραγικότητα της μοίρας τους θα οδηγήσει τελικά αυτά τα δυο πρόσωπα – κυριολεκτικά ξεπερασμένα από τον αφόρητο χαρακτήρα γεγονότων που τα συνθλίβουν.

Όταν συγκρίνει κανείς τον ψυχολογικό πόνο που περιγράφεται στη *Λάμψη μιας γυναίκας* με εκείνον της κοινωνικής και πολιτικής αντήχησης της *Ομολογίας*, σκέπτεται τους περίφημους παραλληλισμούς του Αλαίν Ρεναί στο *Χιροσίμα, αγάπη μου*, ανάμεσα στον πόνο της μικρής κουρεμένης του Νεβέρ και στον άλλο πόνο, όλης της πόλης η οποία είχε πληγεί από την ατομική βόμβα.

Αλλά ο Ρεναί είχε διηγηθεί την ιστορία του μέσα σ' ένα νεωτεριστικό, λεκτικό ύφος, ικανό να μας προβληματίσει ακριβώς πάνω στο απερίγραπτο. Θα χρειαζόταν, λοιπόν, για να χειριστεί αυτό το θέμα, είτε η ασκητική σκληρότητα ενός Ίνγκμαρ Μπέργκμαν είτε, αντίθετα, η φλογοβόλα τρέλα, χθες ενός Ντάγκλας Σερκ, σήμερα ενός Αντρέι Ζουλάφσκι ή του Πατρίς Σερό του La *chair de l'orchidée* (ελλ. τίτλος: *Γυναίκα με το κόκκινο λουλούδι*, 1974): συνοπτικά, το λιγότερο ή το περισσότερο, το κενό ή το παραλήρημα, αλλά σίγουρα όχι η καταθλιπτική εφαρμογή ενός καταμερισμού χωρίς επινόηση, που μειώνει το μέγεθος των καταστάσεων συμπιέζοντάς τις σε ανέκδοτα όχι πολύ αξιόπιστα. Ο Γαβράς καταγράφει με τρόπο απαθή τις ιδιορρυθμίες των δύο ηθοποιών πραγματευόμενος τον πόνο φιλμάροντας αρχικά σε γκρο πλαν, στη συνέχεια επιλέγοντας το champs-contre-champs (χρησιμοποιώντας και το εκτός πεδίου) και, κατά τρίτον, μοιράζοντας στα δύο ένα δεμένο πλάνο, κατά προτίμηση ταιριασμένο με ένα τραπεζάκι καφενείου, ανάμεσα στα δυο πρόσωπα. Ο Ρικάρντο Αρονόβιτς μάταια έκανε ό,τι μπορούσε για να περιβάλει την ιστορία με σκοτάδι κλειστών θυρών χωρίς βάθος, έτσι ώστε τελικά να θεωρεί κανείς τον εαυτό του θεατή δραματικής τηλεοπτικής σειράς, ο οποίος δεν μπορεί να πιστέψει ούτε στιγμή στη φρίκη που υποτίθεται ότι θα έπρεπε να αναβλύσει από μη λεχθέντα και από μη ολοκληρωμένες ενέργειες. Καμιά αμφιβολία ότι, γυρίζοντας το *India song* στη θέση της Μαργκερίτ Ντυράς, ο Κώστας Γαβράς θα είχε δώσει με δύναμη μερικά εκφραστικά γκρο πλάνα του υποπρόξενου της Λαχώρης που ούρλιαζε με ανοιχτό το στόμα, σαν για να δείξει τις αμυγδαλές του σ' έναν ωτορινολαρυγγολόγο! Οι διάλογοι της *Λάμψης μιας γυναίκας* είναι με τον ίδιο τρόπο σχεδόν απρόφερτοι: το ψεύτικο, πομπώδες βάθος τους δεν ταιριάζει με τον υποτι-

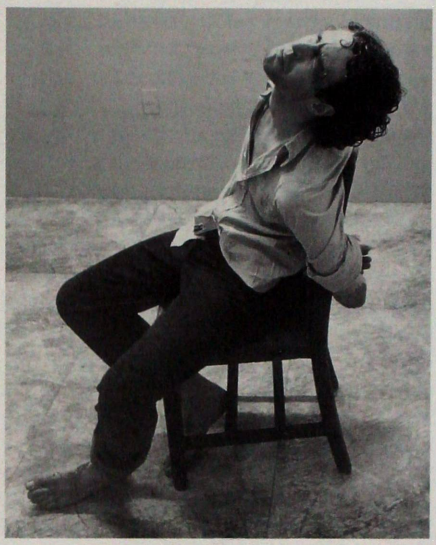
θέμενο πόνο των πρωταγωνιστών, που θα έπρεπε να είναι εκμηδενισμένοι από τη δυστυχία τους. Κατά συνέπειαν, η ερμηνεία δεν είναι παρά στο ύψος της πρόζας. Πάντως, η Ρόμι Σνάιντερ ξεφεύγει καλύτερα από τον Υβ Μοντάν, διότι υιοθετεί μια ερμηνεία στην οποία φαίνεται να υπεκφεύγει εντέχνως, ενώ οι απελπισμένες φωνές του άνδρα για κατανόηση περισσότερο βάσει των αισθημάτων παρά του νου δεν μπορούν να είναι πειστικές, όταν απορρέουν από έναν ηθοποιό που τον περισσότερο χρόνο είναι καθισμένος και κινηματογραφημένος σε κοντινά πλάνα προσεκτικά ταιριασμένα.

Αν και δηλωτική μιας ειλικρινούς προσπάθειας αμφισβήτησης, η ταινία *Η λάμψη μιας γυναίκας* σκοντάφτει στην αντιφατικότητα ενός ψυχολογικού θέματος που φοβίζει και μιας δραματικής διαχείρισης του θέματος αυτού με μικρή έμπνευση. Για να προβάλουμε στην οθόνη απλά, σε φυσικό μέγεθος, έναν άνδρα, πρέπει να έχουμε μια κατάσταση πολύ δυνατή. Άρα, το θέμα της ταινίας μένει στο επίπεδο των ιδεών: ποτέ δεν ενσαρκώνεται σε ρωμαλέες σκηνές. Θα ήταν αναγκαίο να υιοθετηθεί μια άλλη στρατηγική, παρά αυτή όπου όλα συνδέονται λογικά, γιατί οι δρόμοι της καρδιάς και του πνεύματος είναι πολύ πιο ελικοειδείς από αυτό το αμείλικτο δρομολόγιο, όπου τελικά, αν εξαιρεθεί η ανεκδοτολογική έκβαση της ιστορίας, δεν υπάρχει άλλη έκπληξη.

CinémAction, no 35, 1985
Μετάφραση: Μανταλένα Κριτσίνη

ΑΓΝΟΟΥΜΕΝΟΣ (1982)
(Πρωτότυπος τίτλος: Missing)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς. **Σενάριο:** Κώστας Γαβράς, Donald Stewart (από το ομώνυμο βιβλίο του Thomas Hauser). **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Ricardo Aronovich. **Κάμερα:** Philippe Brun. **Σκηνογραφία:** Linda Spheeris. **Κοστούμια:** Joe I. Tompkins. Μακιγιάζ: Mark Reedall. **Ειδικά Εφέ:** Laurencio Cordero, Jesus 'Chuco' Durun. **Οπτικά Εφέ:** Bill Taylor, Albert Whitlock. **Μουσική:** Βαγγέλης Παπαθανασίου. **Ήχος:** Michèle Boëhm, Jacques



Lévy, Vince Melandri. **Μοντάζ:** Françoise Bonnot. **Καλλιτεχνική Διεύθυνση:** Lucero Isaac, Agustun Ituarte. **Διανομή Ρόλων:** Wallis Nicita. Βοηθοί Σκηνοθέτη: Elie Cohn, Anna Roth. **Ηθοποιοί:** Jack Lemmon (Ed Horman), Sissy Spacek (Beth Horman), Melanie Mayron (Terry Simon), John Shea (Charles Horman), Charles Cioffi (Κάπταιν Ray Tower), David Clennon (Πρόξενος Phil Putnam), Richard Venture (Πρεσβευτής Ηνωμένων Πολιτειών), Jerry Hardin (Συνταγματάρχης Sean Patrick), Richard Bradford, Joe Regalbuto, Keith Szarabajka, John Doolittle, Janice Rule, Ward Costello, Hansford Rowe, Tina Romero, Richard Whiting, Martin LaSalle, Terence Nelson, Robert Hitt, Félix Gonzalez, M.E. Rios, Jorge Russek, Edna Nochoecha, Alan Penwrith, Alex Camacho, M. Avilla Camacho, Kimberley Farr, Elizabeth Cross, Piero Cross, Gary Richardson, Robert Johnstreet, Linda Spheeris. **Παραγωγή:** PolyGram Filmed Entertainment / Universal Pictures (Ηνωμένες Πολιτείες). **Διεύθυνση παραγωγής:** Peter Guber, Jon Peters. **Διάρκεια:** 122 λεπτά. Έγχρωμο (Technicolor). **Πρώτη προβολή:** 12 Φεβρουαρίου 1982, Ηνωμένες Πολιτείες. Διακρίσεις: 1982: Όσκαρ Καλύτερου Σεναρίου βασισμένου σε μυθιστόρημα στους Κώστα Γαβρά, Donald Stewart. Υποψηφιότητες για Όσκαρ: Καλύτερου ανδρικού

πρώτου ρόλου στον Jack Lemmon, Καλύτερου γυναικείου πρώτου ρόλου στη Sissy Spacek, Καλύτερης φωτογραφίας στους Edward Lewis (I) και Mildred Lewis. 1983: Βραβεία BAFTA. Καλύτερου μοντάζ στη Françoise Bonnot, καλύτερου σεναρίου στους Κώστα Γαβρά και Donald Stewart. 1982: Φεστιβάλ Καννών. Βραβείο πρώτου ανδρικού ρόλου στον Jack Lemmon, Χρυσός Φοίνικας στον Κώστα Γαβρά. 1983: Βραβεία London Critics Circle Film. Σκηνοθέτης της χρονιάς ο Κώστας Γαβράς, βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας στον Κώστα Γαβρά, βραβείο καλύτερου σεναρίου στους Κώστα Γαβρά και Donald Stewart.

Αυτό το γεμάτο ένταση πολιτικό δράμα του Κώστα Γαβρά τοποθετείται σε κάποια αδιευκρίνιστη χώρα της Λατινικής Αμερικής, την οποία κυβερνά μια στρατιωτική δικτατορία. Ο αμερικανός ακτιβιστής Τσαρλς Χόρμαν (Τζον Σι), μόνιμος μπελάς για το καθεστώς ήδη από την άφιξή του, εξαφανίζεται ξαφνικά. Στην προσπάθειά της να ανακαλύψει τι του συνέβη, η σύζυγός του Μπεθ (Σίσι Σπέισεκ) συναντά εμπόδια, όχι μόνο από το καθεστώς αλλά και από το αμερικανικό προξενείο. Ο πατέρας του Εντ Χόρμαν (Τζακ Λέμον), ένας αφοσιωμένος πατριώτης, συμμετέχει στην έρευνα της Μπεθ. Ο Εντ και η νύφη του δεν συμφώνησαν ποτέ στα πολιτικά, και τώρα αυτός αρνείται να πιστέψει ότι η εξαφάνιση του γιου του μπορεί να εντάσσεται σε ένα γενικότερο σχέδιο συνωμοσίας ή συγκάλυψης. Αλλά καθώς οι μέρες γίνονται εβδομάδες, ο Εντ καταλήγει στο συγκλονιστικό συμπέρασμα ότι αυτός και η οικογένειά του έχουν προδοθεί από την αμερικανική κυβέρνηση για λογαριασμό του «φίλου» νοτιοαμερικανού δικτάτορα, που κρατάει το λαό του μέσα σ' έναν σιδερένιο κλοιό. Η ταινία, μεταφορά στην οθόνη από τον Κώστα Γαβρά και τον Ντόναλντ Ε. Στιούαρτ ενός βιβλίου του Τόμας Χάουζερ, είναι εμπνευσμένη από την αληθινή ιστορία του, νεκρού τώρα, Τσαρλς Χόρμαν.

Η τραγωδία ενός λαού μέσα από την τραγωδία μιας οικογένειας

του Gérard Camy

Μπορούμε να χωρίσουμε τον *Αγνοούμενο* σε δυο μέρη. Το πρώτο μυρίζει θάνατο και φόβο. Ολόκληρη η ζωή μοιάζει να 'χει σταματήσει κάτω από το βάρος των στρατιωτικών. Τα πτώματα στριμώχνονται στους δρόμους, οι στρατιώτες στρέφουν τη κάνη σε οτιδήποτε κινείται. Ο θεατής παρακολουθεί τη ζωή ένος μποέμ ζευγαριού το οποίο μπορεί να μην αμφισβητεί τα γεγονότα με έντονο τρόπο, όμως διέπεται από αίσθημα δικαιοσύνης. Η Μπεθ έχει καθυστερήσει. Δεν μπορεί να επιστρέψει σπίτι της λόγω του στρατιωτικού νόμου. Βρίσκει καταφύγιο σε μια αυλόπορτα και περιμένει εκεί τρομοκρατημένη να περάσει κι αυτή η άγρια νύχτα καταστολής. Οι μαζικές εκτελέσεις φαίνονται ακόμη πιο φοβερές κάτω από τα πυρά και τις απαγορεύσεις. Ξαφνικά, ένα υπέροχο άσπρο άλογο διασχίζει καλπάζοντας το σημείο όπου βρίσκονται παρατεταγμένα τα αυτόματα πολυβόλα. Ένα τζιπ με στρατιώτες το ακολουθεί. Ακούγονται πυροβολισμοί. Το άλογο εξαφανίζεται με τον ίδιο τρόπο που εμφανίστηκε. Όμως, αυτή η εικόνα ήταν ένα προμήνυμα για την Μπεθ. Με την εξαφάνιση του ελεύθερου αλόγου αρχίζει η δικτατορία και μαζί της η σκληρότητα. Το άλλο πρωί όταν επιτέλους θα καταφέρει να φτάσει στο διαμέρισμά της, ο Τσαρλς θα έχει εξαφανιστεί.

Το δεύτερο μέρος αναφέρεται στις έρευνες της Μπεθ και του πατέρα του Τσαρλς. Ο Εντ ενσαρκώνει μια Αμερική βαριά, σιωπηλή. Μια Αμερική που σέβεται την ιεραρχία. Η έρευνά του έχει να κάνει με ένα ιδανικό το οποίο αγνοεί και θα ανακαλύψει σιγά σιγά καθώς θα συγκρούεται με τον τρόμο. Εντούτοις φθάνοντας στο αεροδρόμιο κι έχοντας απόλυτη εμπιστοσύνη στη δικαιοσύνη και στην ιδιότητα του αμερικανού πολίτη, του φαίνεται αδιανόητο ότι μπορεί ένας αθώος άνθρωπος να φυλακιστεί. Αρχίζει να σκέφτεται ότι πιθανόν ο γιος του να είναι ένοχος. Εντούτοις, ο «μεγάλος περίπατός» του στα νεκροτομεία και στα στάδια τα οποία έχουν μετατραπεί σε φυλακή, αλλά και στα γραφεία της πρεσβείας, η οποία είχε γίνει συνένοχος της εξουσίας, μετατράπηκε σε ένα ταξίδι στη κόλαση. Ένα ταξίδι στη διάρκεια του οποίου οι ελπίδες χάθηκαν μαζί με τη βεβαιότητά του και την εμπιστοσύνη του στην αμερικανική δύναμη. Ιδιαίτερη σημασία έχει ο διάλογός του με έναν αμερικανό σύμβουλο ο οποίος του εξηγεί ότι τόσο ο ίδιος όσο και οι ομόλογοί

του έχουν χρέος να υπερασπιστούν τα αμερικανικά συμφέροντα σε ένα καθεστώς στρατιωτικό. «Δεν είναι αυτά τα δικά μου συμφέροντα» ξεσπά καθώς η απάντηση έρχεται αιφνιδιαστική. «Βεβαίως και είναι δικά σας από τη στιγμή που τα προνόμια και η θέση των Όρμαν εξαρτώνται μόνο από τον αμερικανικό επεκτατισμό».

Την ίδια στιγμή που διεξάγει την έρευνά του ο Εντ μαθαίνει καλύτερα το γιο του, συλλέγει τα σχέδιά του, τις σημειώσεις του και αποδέχεται αυτό τον άνθρωπο που είναι τελικά πολύ διαφορετικός από τον ίδιο. Αυτή η συγκέντρωση σε ένα πρόσωπο το οποίο ελάχιστα βλέπουμε του επιτρέπει να συνεχίσει να ζει μέσα από τις επίμονες αλλά και εξευτελιστικές για τους δύο ήρωες -τον πατέρα και τη νύφη του- έρευνές τους. Ο Κώστας Γαβράς ακολουθεί βήμα βήμα αυτό το αταίριαστο ζευγάρι το οποίο αντιπροσωπεύει δυο γενιές, δυο αντιλήψεις ζωής, δυο πολιτικές τοποθετήσεις και το οποίο παρ' όλα αυτά βρίσκεται ενωμένο με στόχο να φτάσει ώς το τέλος. Η καχυποψία ανάμεσα στον Εντ και την Μπεθ δίνει τη θέση της στη συνενοχή. Γιατί και οι δύο τους μισούν αθεράπευτα τους «δολοφόνους». Αυτές οι σχέσεις είναι για τον Γαβρά ένα από τα βασικά κίνητρα για να γυρίσει αυτή την ταινία, στη διάρκεια της οποίας μοιάζει να συντροφεύεται από τη συνειδητοποίηση του Εντ. Η επιθετικότητα της Μπεθ απέναντι σε όλους τους επισήμους δεν τον ερεθίζει. Έτσι, πέρα από την τραγωδία ενός λαού, ο Γαβράς περιγράφει τη τραγωδία μιας οικογένειας και δυο ανθρωπων οι οποίοι μέσα από μία μεγάλη πορεία, ξανασυναντώνται κι εκτιμούν κι αποδέχονται ο ένας τον άλλο. Εντούτοις ο *Αγνοούμενος* ξεφεύγει από τον μανιχαϊσμό των ταινιών στις οποίες ο ήρωας, μαζί με τη συνειδητοποίησή του, οδηγείται στην αλλαγή των ιδεών και της κατεύθυνσης των πράξεών του. Ο Εντ Όρμαν, στο τέλος, συνεχίζει να πιστεύει ότι ο γιος του θα ήταν καλύτερα αν είχε μείνει στην Αμερική. Και ο σκηνοθέτης δεν φαίνεται να του δίνει άδικο. Ο γιος του θα ήταν ακόμη ζωντανός. Ο Εντ διακατέχεται από μια συντηρητική σοφία την οποία ο Γαβράς δεν απορρίπτει. Εξάλλου, σε μερικές περιπτώσεις φαίνεται ότι θέλει να μας κάνει να καταλάβουμε ότι ο συντηρητισμός γίνεται μια βιολογική άμυνα για κάθε άνθρωπο, λιγότερο επικίνδυνη από τις εξτρεμιστικές πράξεις όλων όσοι ονειρεύονται να αλλάξουν τον κόσμο μέσα σε μια νύχτα.

Η *Χάννα Κ.* με άλλον τρόπο ακολουθεί την ευαισθητη εξέλιξη του συγγραφέα του *Αγνοούμενου*. Μια εξέλιξη η οποία δεν αποκλείει τον δίκαιο αγώνα τον οποίο κάνει σε κάθε ταινία του στο όνομα ένος ανθρωπισμού συχνά τσακισμένου. Ο *Αγνοούμενος* καταγγέλλει την Αμερική και, μαζί της, όλους εκείνους οι οποίοι δεν βρίσκονται σε επαγρύπνηση απέναντι σε απαίσιες αλλά τόσο διαδεδομένες πρακτικές. Ένα μέλος της πρεσβείας λέει στον Εντ: «Κύριε, να πάρετε αυτή την υπόθεση σοβαρά γιατί είστε άμεσα εμπλεκόμενος. Εάν ο γιος σας δεν είχε εξαφανιστεί θα ήσασταν ακόμη σπίτι σας, στη ζεστασιά».

Μέσα απ' αυτή την ιδιαίτερη ιστορία ο Γαβράς στέλνει ένα παγκόσμιο μήνυμα. Χωρίς να ονοματίζει ποτέ τη χώρα όπου συμβαίνουν οι καταστάσεις τις οποίες αφηγείται, θέλει να δημιουργήσει το αίσθημα ότι το γεγονός που αφηγείται θα μπορούσε να συμβεί οπουδήποτε σε οποιονδήποτε, οποιαδήποτε στιγμή. Αυτή η σιωπή στο επίπεδο του σεναρίου πηγάζει από μια πολιτική επιλογή. *(...)*

CinémAction, no 15, 1985
Μετάφραση: Μαρία Αδαμοπούλου

ΧΑΝΝΑ Κ. (1983)
(Πρωτότυπος τίτλος: Hanna K.)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς. **Σενάριο:** Κώστας Γαβράς, Franco Solinas. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Ricardo Aronovich. **Κάμερα:** Philippe Brun. **Σκηνογραφία:** Ariel Roshko, Gianni Silvestri. **Κοστούμια:** Edith Vesperini. Μακιγιάζ: Jean-Pierre Eychenne, Lee Harman. **Μουσική:** Gabriel Yared. **Ήχος:** Pierre Gamet. **Ειδικά Εφέ:** Giovanni Corridori, Jean-François Cousson. **Μοντάζ:** Françoise Bonnot. **Διανομή Ρόλων:** Beatrice Banet, Margot Capelier, Levia Hon. **Βοηθός Σκηνοθέτη:** Claire Denis. **Ηθοποιοί:** Jill Clayburgh (Hanna Kaufman), Jean Yanne (Victor Bonnet), Gabriel Byrne (Joshua Herzog), Mohammed Bakri (Selim Bakri), David Clennon (Amnon), Oded Kotler (O

«ξένος»), Gideon Amir (Δικηγόρος), Izviad Arad, Kassim Arian, Abu Bakarat, Roy Baranes, Luca Barbareschi, Michal Bat-Adam, William Berger, Edward Betz, Manuel Cauchi, Jacques Cohen, Bruno Corazzari, Cyrus Elias, Shimon Finkel, Uri Gavriel, Michael Greenspan, Murray Gronwall, Ronald Guttman, Amnon Kapeliouk, Dafna Levy, Yoram Loewenstein, Dan Muggia, Tal Ron, Zuabi Shawki, Peter Snay, Robert Sommer, Zinedine Soualem, Moffed Titi, Dalik Wolinitz, Esther Zewko. **Παραγωγή:** Films A2 / Gaumont (Γαλλία), K.G. Productions. **Διεύθυνση παραγωγής:** Michèle Ray-Gavras. **Διάρκεια:** 111 λεπτά. Έγχρωμο. **Πρώτη προβολή:** 7 Σεπτεμβρίου 1983, Γαλλία. Διακρίσεις: 1984: Βραβεία César, Γαλλία, Καλύτερο Μοντάζ στην Françoise Bonnot.

Σ' αυτό το πολιτικό δράμα, η Χάνα Κάουφμαν, μια αμερικανοεβραία δικηγόρος, αναλαμβάνει τη νομική εκπροσώπηση του Σελίμ Μπακρί, ενός νεαρού Παλαιστίνιου, ο οποίος έχει κάνει αγωγή κατά του κράτους του Ισραήλ και ζητά να του αναγνωριστεί το δικαίωμα να ζήσει στα πατρογονικά του εδάφη της Δυτικής Όχθης. Ο δικηγόρος της κυβέρνησης του Ισραήλ, ένας ξιπασμένος Εβραίος, είναι εραστής της Χάνα και πατέρας του αγέννητου παιδιού της. Τα πράγματα περιπλέκονται όταν η Χάνα με τον Σελίμ, επίσης, γίνονται εραστές.

Ένας αδύνατος συμβιβασμός;

του Gérard Camy

Μέσα από το γκρίζο φως της αυγής ένα άσπρο σπίτι απομονώνεται στο μεσαίο πλάνο. Μια γυναίκα κάθεται μπροστά στη πόρτα με το μωρό της. Η εικόνα αποπνέει ηρεμία και γαλήνη. Μια αραβική μελωδία ενισχύει αυτή την εντύπωση της ακινησίας και της αιωνιότητας. Ξαφνικά, στρατιώτες βγαίνουν από το σπίτι και η κάμερα μετακινείται αργά για να μας αποκαλύψει μια μεγάλη στρατιωτική κινητοποίηση. Είμαστε μάρτυρες μιας μεγάλης εφόδου. Καμία λέξη δεν έχει ακόμη ακουστεί. Αυτοί οι στρατιωτικοί θα μπορούσαν να έχουν οποιαδήποτε εθνικότητα. Ο Κώστας Γαβράς δίνει στην ταινία του με αυτόν τον τρόπο μια παγκόσμια διάσταση. Για να μας μιλήσει για τη καταπίεση των λαών επιλέγει να στρέψει το ενδιαφέρον μας στους Παλαιστίνιους οι οποίοι κυνηγήθηκαν από τους Ισραηλινούς και οι οποίοι προσπαθούν να αποκτήσουν μια πατρίδα.

Με όχημα μια γυναίκα και τις συγκρούσεις της με τρεις διαφορετικούς άντρες, με διαφορετικές απαιτήσεις ο καθένας, ο Γαβράς σκύβει πάνω απ' αυτό το μεγάλο πολιτικό θέμα. Η Χάννα Κάουφμαν είναι μια Εβραία Πολωνέζα στην καταγωγή, γαλλικής υπηκοότητας μετά το γάμο της, και Ισραηλίτισα από επιλογή. Δικηγόρος στο επάγγελμα και μαιτρέσα ενός νέου ισραηλινού πολιτικού επιτρόπου από τον οποίο περιμένει παιδί. Επιφορτισμένη να υπερασπιστεί έναν Παλαιστίνιο ο οποίος κατηγορείται για τρομοκρατικές πράξεις, συνειδητοποιεί τις αντιφάσεις και τις δυσκολίες της χώρας της. Με τις δικές της εμμονές να την περιτρυγυρίζουν και τα αισθηματικά της να μπλέκονται με την επαγγελματική της ζωή, η Χάννα αναζητά μια ταυτότητα η οποία δεν μπορεί να ακουμπήσει στο ψέμα, τη βία και την παρεκτροπή. Ο τίτλος της ταινίας *Χάννα Κ.* είναι συμβολικός. Κι αν η Μπεθ στον *Αγνοούμενο* αντιπροσώπευε τη γενιά του 1960 με τα ιδανικά και τις ελπίδες, η Χάννα «συνομιλεί» με την ουτοπία μέσα στην οποία τελικά καταφεύγει χωρίς σταθερές βάσεις. Η σεκάνς στην οποία η Χάννα δέχεται να συμβιβαστεί δείχνει τη δυσκολία πολλών Ισραηλινών να υπάρξουν ανάμεσα σε πράξεις που θεωρούν αναγκαίες για την επιβίωσή τους αλλά τις οποίες δεν ανέχεται η εβραϊκή ηθική.

Τίποτε δεν είναι απλό για τον Κώστα Γαβρά. Δεν μπορεί κανείς μπροστά σε τέτοιες καταστάσεις να αποφασίσει ποιος έχει δίκιο και ποιος άδικο. Η *Χάννα Κ.* είναι μια ταινία φωτεινή, διαυγής, η οποία αφήνει να φανούν οι μηχανισμοί χωρίς να αναζητεί τους ψευτοδραπέτες. Μια ταινία που δείχνει ότι έτοιμες λύσεις δεν υπάρχουν. Δεν κρίνει, αλλά δείχνει τις επιπτώσεις μιας σύγκρουσης στη καθημερινή ζωή. Το πορτρέτο της ηρωίδας του εναλλάσσεται με το πορτρέτο του Ισραήλ, της Ιερουσαλήμ... Κι όλα είναι φορτισμένα από την ιστορία, το δράμα, τα μυστήρια που ο Γαβράς επιθυμεί να μας ωθεί να ανακαλύψουμε μέσα από την πλοκή, ακολουθώντας μια αφηγηματική μέθοδο ανά-

λογη με εκείνη του *Αγνοούμενου* στον οποίο κάθε τόπος έχει επιλεγεί σε σχέση με τα συναισθήματα των προσώπων. Μια ακόμη σεκάνς δείχνει την κατάσταση των πραγμάτων και των όντων. Η Χάννα ακολούθησε τον Σελήμ μέχρι το εγκαταλελειμμένο παλαιστινιακό χωριό, πραγματικό αντίποδα της Ιερουσαλήμ. Τον χάνει, τον ξαναβρίσκει μέσα στα ερείπια, πίσω από τους εναπομείναντες τοίχους οι οποίοι «σπάνε» στην κυριολεξία το κάδρο της εικόνας. Ο Σελήμ εμφανίζεται, χάνεται, για να εμφανιστεί εκ νέου λίγα μέτρα πιο κάτω. Γίνεται η εικόνα της παλαιστινιακής μνήμης και, όταν από το εσωτερικό ενός σπιτιού -όρθιος ακόμη-, απευθύνεται στη Χάννα, η φωνή του, ζωντανή επίπληξη, μοιάζει με παγκόσμια ηχώ. Ο Σελήμ αντιπροσωπεύει όλους όσοι έχουν κυνηγηθεί από τον τόπο τους και, στερημένοι από τα δικαιώματά τους, παλεύουν με τη δύναμη της απελπισίας ενάντια σε καταστάσεις αναπόφευκτες. Λίγο αργότερα, όταν ο Σελήμ αγκαλιάζει τη Χάννα και τη σκεπάζει με φιλιά αγάπης, ελπίδας και συγγνώμης, ο Γαβράς θυμίζει ότι υπάρχει η δυνατότητα μιας συμφωνίας βασισμένης στην κατανόηση και την ειλικρίνεια. Παράλληλα, θυμίζει ότι είμαστε μπροστά σε δύο περιθωριακούς ανθρώπους, απελπιστικά αναποτελεσματικούς. Η τελευταία εικόνα διέπεται από απόλυτο πεσιμισμό. Αστυνομικοί με όπλα -επιθετικοί- παρουσιάζονται στην πόρτα της Χάννα. Το πλάνο παραμορφώνει τη γεωμετρία της διάταξης των αστυνομικών. Κι αυτό το τελευταίο πλάνο δυναμώνει τον ντροπιαστικό χαρακτήρα αυτής της απάντησης του Ισραήλ. Η *Χάννα Κ.* είναι μια ταινία μεγάλης ευαισθησίας που έχει το πλεονέκτημα να θέτει ερωτήματα σημαντικά μέσα σε μια κοινωνία σπαραγμένη. Οι ψυχικές καταστάσεις της Χάννα, τα ερωτήματά της, οι σχέσεις της με τους άλλους επιτρέπουν μια αυθεντική προσέγγιση του τι σημαίνει συνύπαξη.

Ο Αγνοούμενος βραβεύθηκε το 1982. Η *Χάννα Κ.* είχε πολύ κακές κριτικές. Η άρνηση της κριτικής να συνεργαστεί με τον κινηματογράφο για έναν καλύτερο κόσμο -ειδικά όταν μετατρέπεται σε σιωπή και σεκταρισμό- δεν μπορεί παρα να οδηγήσει στην απώλειά της. Τι απομένει λοιπόν στον εμπορικό κινηματογράφο; *Ο Αγνοούμενος* και η *Χάννα Κ.* είναι δύο ταινίες εξαιρετικές. Απευθύνο-

νται σε δύο χώρες δημοκρατικές και κινητοποιούν την ελεύθερη πλευρά της συνείδησής τους. Ευαισθητοποιούν τους θεατές απέναντι στις ασυνέχειες δύο εθνών τα οποία θεωρούνται παραδοσιακά πεδία φιλοξενίας και ελευθερίας. (...)

Ο Κώστας Γαβράς έχει επιλέξει έναν τύπο κινηματογράφου ο οποίος με τη φωτεινότητα των θεμάτων του και τη δραματουργία του αλλά και τη σοβαρότητα του λόγου του, εξαλείφει κάθε παρεξήγηση πάνω στις ιδέες που προτείνει. Με εικόνες που άλλοτε μας κάνουν να ουρλιάζουμε κι άλλοτε να κλαίμε, που μας κάνουν να προβληματιζόμαστε, απευθύνει έκκληση ενάντια στην αδιαφορία, καταγγέλλοντας τη σήψη και τη φθορά αλλά και τα μεγάλα εγκλήματα της εποχής μας, το βιασμό της ανθρώπινης αξιοπρέπειας. Συνεχίζει με τις δυο αυτές ταινίες μια πορεία περισσότερο εσωτερική παραδίδοντας έργα χρήσιμα, γεμάτα κουράγιο και διαύγεια.

«Όλα θα ξεχαστούν και τίποτε δεν θα διορθωθεί» έγραφε ο Μίλαν Κούντερα. Ενάντια σ' αυτή τη μοίρα παλεύει ο Γαβράς.

CinémAction, no 15, 1985
Μετάφραση: Μαρία Αδαμοπούλου

ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΥΠΟΘΕΣΗ (1986)

(Πρωτότυπος τίτλος: Conseil de famille)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς. **Σενάριο:** Κώστας Γαβράς, από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Francis Ryck. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Robert Alazraki. **Κάμερα:** Patrick Blossier, Nathalie Durand. **Κοστούμια:** Corinne Jorry. Μακιγιάζ: Thi-Loan Nguyen. **Ειδικά Εφέ:** Euro-Titres (Γαλλία). **Μουσική:** Georges Delerue. **Ήχος:** Michel Crivellaro, Gina Pignier. **Μοντάζ:** Marie-Sophie Dubus. **Διανομή Ρόλων:** Dominique Besnehard, Margot Capelier, Marie-Cristine Lafosse. **Βοηθός Σκηνοθέτη:** Frédéric Blum. **Ηθοποιοί:** Johnny Hallyday (Πατέρας), Fanny Ardant (Μητέρα), Guy Marchand (Maximilien Faucon), Laurent Romor (ο François παιδί), Rémi Martin (François), Juliette Rennes (η Martine παιδί), Caroline Pochon (Martin), Ann-Gissel Glass (Sophie), Fabrice Luchini, Jérôme Barrier, Maxime Beaugrand, Claudine Berg, Julien Bertheau, François Bette, Philippe De Brugada, Rosine Cadoret, Charly Chemouny, Emmanuelle Collomb, Florence Collomb, Michel Crémadès, Marie-Laure Delacotte, Robert Deslandes, Gérard Dubois, Marc Estrada, Jeanne Herviale, François Levantal, Anne Loisel, Emmanuelle Loisel, Anne Macina, Vincent Martin (II), Françoise Michaud, Sophie Michaud, Fabienne Mirbeau, Georges Montillier, François Négret, Laurent Peters, Léna Soumani, Alexandra Vidal, Stéphanie Vidal, Bertrand Vuarnesson. **Παραγωγή:** Films A2 / Gaumont (Γαλλία), K.G. Productions. **Διεύθυνση παραγωγής:** Michèle Ray-Gavras. **Διάρκεια:** 117 λεπτά. Έγχρωμο. **Πρώτη προβολή:** 19 Μαρτίου 1986, Γαλλία. **Διακρίσεις:** 1987: Βραβεία César, Γαλλία, βραβείο καλύτερου πρωτοεμφανιζόμενου ηθοποιού στον Rémi Martin (II).

Ο Κώστας Γαβράς πειραματίζεται με ένα ασυνήθιστο μείγμα κωμωδίας και γκαγκστερικής ταινίας. Όταν ένας πατέρας (Τζόνι Χαλιντέι) βγαίνει από τη φυλακή, γυρίζει στη γυναίκα του (Φανί Αρντάν) και στα δυο παιδιά του, που τώρα βρίσκονται στην εφηβεία, για να συνεχίσει τη ζωή του από εκεί που την άφησε. Σκοπεύει δηλαδή να μεγαλώσει τα παιδιά του σωστά, ενώ παράλληλα θα συνεχίσει να κάνει διαρρήξεις για να βγάζει εύκολα λεφτά. Συνεργάζεται ξανά με τον παλιό του συνεταίρο (Γκυ Μαρσάν), αλλά γρήγορα ο πανούργος γιος του τον πείθει να τον κάνει κι αυτόν συνεταίρο. Τα χρόνια περνάνε, και μόλις η οικογένεια μοιάζει να έχει βρει τις ισορροπίες της, για πρώτη φορά μέσα σε πολύν καιρό, ένα εμπόδιο ξεπετάγεται από μια εντελώς αναπάντεχη πηγή.

Ένας καινούργιος προσανατολισμός;

της Monique Martineau

Οκτώβριος 1985, και ο Κώστας Γαβράς γυρίζει μέσα σ' ένα πρώην άσυλο φρενοβλαβών μια κωμωδία: *Οικογενειακή υπόθεση*.

Στην όχθη του Σηκουάνα, ένα μεγάλο εγκαταλελειμμένο πάρκο, μια δενδροστοιχία μέσα στις λάσπες, ουρές αυτοκινήτων μέσα στις δασικές αλέες, δυο κατρειπωμένα, αστικά σπίτια, ανοιχτά φορτηγά αυτοκίνητα κινηματογραφικού συνεργείου και μια ετερόκλητη πραμάτεια εποπτικού υλικού αραδιασμένη στη χλόη. Τεράστιοι σωλήνες περνούν από ένα παράθυρο. Έντονη η δραστηριότητα απ' τη μεριά των τεχνικών. Ετοιμάζουν «την πλημμύρα». Όλοι φορούν λαστιχένιες μπότες.

Ο Γκυ Μαρσάν, αξιαγάπητος, φλυαρεί μαζί μου: «Η *Οικογενειακή υπόθεση* είναι μια κωμωδία. Είμαστε ανάλαφροι, αφηρημένοι ηθοποιοί, με τους οποίους δουλεύει ο Κώστας Γαβράς. Το ενδιαφέρον της ταινίας εντοπίζεται στο μικρό αγόρι, στο βλέμμα του μικρού αγοριού καθώς κοιτάζει τους μεγάλους και τις δραστηριότητές τους. Είμαστε, λοιπόν, ηθοποιοί της ταινίας μέσα στην ταινία. Είναι αναπάντεχο μέσα στο έργο του Γαβρά. Κανείς δεν ξέρει τι τον τράβηξε σ' αυτή την ιστορία, ίσως η μη ηθική, η αναρχική πλευρά του, ίσως η αθωότητα των ηλικιωμένων ανθρώπων και των παιδιών. Κανείς δεν θα το μάθει παρά μόνο όταν τελειώσει το φιλμ. Αγνοώ ποιο θα είναι το τελικό μήνυμα. Αλλά αναζητά κανείς μέσα στο έργο, χωρίς να δίνει βαρύτητα, πως ζούμε, ποιες είναι οι κοινωνικές αξίες».

Τον ρωτώ για τον τρόπο με τον οποίο ο Κώστας Γαβράς κατευθύνει τους ηθοποιούς του: «Συζητά

μαζί μας περί του πρακτέου για να αποβεί κατανοητό, αλλά δεν μας υποχρεώνει σε ψυχολογικές αναζητήσεις. Βέβαια μας περιγράφει τους ήρωες αλλά, καθώς οι ρόλοι έχουν καλά διανεμηθεί, δεν έχουμε πολλή δουλειά. Η μέθοδος της δουλειάς του είναι ότι δεν έχει μέθοδο. Κάθε μέρα είναι διαφορετικά. Μερικές φορές μελετά εκ των προτέρων, κάποιες άλλες αυτοσχεδιάζει. Τυχαίνει να περάσουν δυο μέρες χωρίς να μας κάνει υποδείξεις, άλλοτε πάλι τυχαίνει να υποδεικνύει κάθε ατάκα».

Για τα παιδιά του έργου μού μιλάει με τρυφερότητα: «Είναι καταπληκτικά. Η Ζιλιέτ δεν θεατρινίζει, είναι πολύ σταρ, πολύ ελεύθερη μέσα στην ωριμότητά της. Ο Λοράν είναι πολύ ικανός, πολύ ενδιαφέρων. Τον φωνάζουν για να συμμετάσχει στο γύρισμα μιας σκηνής, μαζί με το φίλο του (Τζόνι Χαλιντέι) και το γιο αυτού του τελευταίου. Ξαφνικά, αρχίζει να τρέχει δυνατά νερό. Οι δυο ηθοποιοί συζητούν με τον Γαβρά. Ο Γκυ Μαρσάν πρέπει να φθάσει στο δωμάτιο μούσκεμα: «Εγώ μένω εμβρόντητος και δεν κάνω τίποτα», λέει.

Κώστας Γαβράς: Μένεις εμβρόντητος αλλά πρέπει να κάνεις κάτι.

Τζόνι: Μπορώ να πω εγώ: εντάξει, πηγαίνετε, το σκάμε, την κοπανάμε...

Κώστας Γαβράς στον Γκυ Μαρσάν: Μόλις εκτοξεύεται ο πίδακας του νερού, φθάνεις.

Γκυ Μαρσάν: Πρέπει για μια στιγμή να δείξω τον αιφνιδιασμό μου.

Κώστας Γαβράς: Οπωσδήποτε.

Τζόνι: Μήπως υποτίθεται ότι πρέπει να έχω βγάλει τα γάντια;

Κώστας Γαβράς: Έχεις απόλυτο δίκιο. Θα είναι τελείως βρεγμένα.

Απομένει ένα τελευταίο πλάνο για γύρισμα, το πιο δύσκολο: το νεαρό αγόρι προκαλεί τη διαρροή του νερού μέσα στην μπανιέρα. Ο Τζόνι πρέπει να προσπαθήσει να τη βουλώσει.

Έξω έχει πέσει η νύχτα. Κάνει κρύο. Η κούραση μετά από μιας βδομάδας γύρισμα φαίνεται να ενσκήπτει στην ομάδα, αλλά κανείς δεν διαμαρτύρεται για την καθυστέρηση. Αυτό το δύσκολο πλάνο συνεπάγεται πολλές λήψεις που εκτυλίσσονται στην πιο μεγάλη δυνατή πρεμία, αν και κάθε φορά ο πατέρας και ο γιος του είναι πιτσιλισμένοι και οι μηχανικοί επιχειρούν μάταια να ρυθμίσουν νμε κάποιο τρόπο τη ροή του πίδακα του νερού.

Παρά την προχωρημένη ώρα που γυρίζει, ο Κώστας Γαβράς είναι ανήσυχος ώς το τέλος για τη λεπτομέρεια και ζητά από την αμπιγιέζ ένα τι-σερτ για τον Τζόνι, ο οποίος δεν πρέπει να είναι βρεγμένος πριν αρχίσει η διαρροή του νερού. Ο Τζόνι, οργισμένος μπροστά στην κάμερα, χαμογελά σαν παιδί ανάμεσα στις λήψεις. Τελικά, ο πίδακας του νερού εξακοντίζεται ακριβώς όπως επιθυμεί ο σκηνοθέτης, που λέει στην ομάδα του: «Πολύ καλά, σας ευχαριστώ».

Τότε, γρήγορα οι ηθοποιοί στεγνώνουν, ξαναντύνονται. Η ομάδα των τεχνικών συγυρίζει. Και επιτέλους μπορώ να ρωτήσω το σκηνοθέτη.

—Γιατί διαλέξατε αυτό το θέμα;

—Με διασκέδαζε. Είχα γελάσει πολύ διαβάζοντας το βιβλίο του Φρανσίς Ρικ. Έγραψα μόνος το σενάριο. Με διασκεδάζει πολύ να τροποποιώ, να κάνω άλλα πράγματα. Γυρίζοντας μια κωμωδία ανακαλύπτω παγίδες που δεν γνωρίζω. Πρέπει να βρω ένα άλλο ύφος, έναν άλλο τρόπο αφήγησης. Γι' αυτή τη λίγο ασυνήθιστη ιστορία μού χρειαζόταν ένα απροσδόκητο ζευγάρι που να προέρχεται από κοινούς ανθρώπους. Ο Τζόνι Χαλιντέι μου φαινόταν ότι είχε μια κάποια μαγεία. Έπρεπε να τον ταιριάξω με κάποιον εξίσου σπουδαίο. Ήθελα πάντα να γυρίσω ταινία με τη Φανί Αρντάν. Για να βρω τα δυο παιδιά του ζευγαριού, πέρασα μεγάλη αγωνία. Βάλαμε παντού αγγελίες και κάναμε δοκιμές με ένα πλήθος παιδιών. Τελικά, βρήκαμε τον Λοράν στη Νίκαια και την Ζιλιέτ στο Μοντλιμάρ. Είναι χαρά να τους σκηνοθετείς. Ο Λοράν χθες έπαιζε σε μια σκηνή έξι σελίδων. Ήξερε το κείμενό του απ' έξω κι ανακατωτά. Αυτός ο γιος όταν μεγαλώνει παίζεται απ' τον Ρεμύ Μαρτέν.

Άφησα μπερδεμένη τον τόπο του γυρίσματος. Πού, διάβολε, πήγε το «σύστημα Ζ» που όλοι έχουν σοφά αναλύσει; Ο Κώστας Γαβράς με την *Οικογενειακή υπόθεση* φαίνεται να βγαίνει απ' αυτό το σύστημα. Για πάντα;

CinémAction, no 35, 1985
Μετάφραση: Μανταλένα Κριτσίνη

ΤΟ ΣΤΙΓΜΑ ΤΗΣ ΠΡΟΔΟΣΙΑΣ (1988)

(Πρωτότυπος τίτλος: Betrayed)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς. **Σενάριο:** Joe Eszterhas. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Patrick Blossier. **Κάμερα:** Armin Matter. **Καλλιτεχνική Διεύθυνση:** Stephen Geaghan. **Σκηνογραφία:** Jim Erickson. **Κοστούμια:** Joe I. Tompkins. Μακιγιάζ: Art Anthony, Al Magallon, Joann Wabisca. **Ειδικά Εφέ:** Ken Speed. **Μουσική:** Bill Conti. **Ήχος:** Catherine D'Hoir. **Μοντάζ:** Joële Van Effenterre, **Διανομή Ρόλων:** Mary Goldberg, Mindy Marin. **Βοηθός Σκηνοθέτη:** Rob Cowan. **Ηθοποιοί:** Debra Winger (Katie Phillips / Cathy Weaver), Tom Berenger (Gary Simmons), John Heard (Michael Carnes), Betsy Blair (Gladys Simmons), John Mahoney (Shorty), Ted Levin (Wes), Jeffrey DeMunn (Flynn), Albert Hall (Al Sanders), David Clennon (Jack Carpenter), Robert Swan (Dean), Richard Libertini (Sam Kraus), Maria Valdez (Rachel Simmons), Brian Bozak (Joey Simmons), Alan Wilder (Duffin), Clifford A. Pellow (Αιδεσιμώτατος Russell Johnson), Ralph Foody, Jack Ackroyd, W. Wayne Arrants, Mimi Bensinger, Joyce Leigh Bowden, Dan Conway, Bill Corsair, Joel Daly, Bill Dow, Dolores Drake, Eric Geisreiter, Ruston Harker, Frank Harmon, Bob Herron, Leroy R. Horn, Timothy Hutton, Judith C. Jacobs, Timothy Jerome, Ed Johnson, Fred Keating, Christopher Kubasik, Wayne Lawson, Wally Marsh, Stephen E. Miller, Terry David Mulligan, Rodger Parsons, Suzie Payne, Shawn Schepps, Reid Seibert, Mary Sharmat, Howard Siegel, Leslie Stolzenberger, Howard Storey, Vic Vogt, Jefferson Wagner, Kevin C. White, Will Zahrn. **Κασκαντέρ:** Rick Le Fevour. **Παραγωγή:** Winkler Films (Ηνωμένες Πολιτείες), CST Telecommunications. **Διεύθυνση παραγωγής:** Joe Eszterhas, Hal W. Polaire, Irwin Winkler. **Διάρκεια:** 127 λεπτά. Έγχρωμο. **Πρώτη προβολή:** 26 Αυγούστου 1988, Ηνωμένες Πολιτείες.

Μια πράκτωρ του FBI (Ντέμπρα Γουίνγκερ) καταφέρνει να εισδύσει σε μια ρατσιστική οργάνωση τύπου Κου Κλουξ Κλαν. Ενώ υποτίθεται ότι είναι μια γυναίκα ευφυής και με γρήγορη αντίληψη, η Γουίνγκερ ερωτεύεται έναν ντόπιο αγρότη (Τομ Μπέρεντζερ), ενάντια σε κάθε κανόνα λογικής και σε κάθε μέτρο προφύλαξης. Προς μεγάλη της έκπληξη, μαθαίνει ότι ο αγαπημένος της είναι ο πιο φανατικός ρατσιστής απ' όλους.

Πολιτική ταινία, θρίλερ – ή κάτι άλλο;

του Roger Ebert

Το στίγμα της προδοσίας είναι μια ταινία που μου προκάλεσε ανάμεικτα συναισθήματα: από τη μια η έντονη συμπάθεια που ένιωθα για τους χαρακτήρες κι από την άλλη οι βασικές αμφιβολίες που είχα για την πλοκή. Εδώ υπήρχαν χαρακτήρες που σε έπειθαν, ανακατεμένοι σε μια ιστορία που κανείς δεν μπορούσε να πιστέψει. Κι αυτή η αντίφαση θέτει θεμελιώδη ερωτήματα, του τύπου: πώς είναι δυνατόν οι χαρακτήρες, που φαίνονται τόσο ευφυείς, να πιστεύουν την ίδια τους την ιστορία; Αυτή είναι η μεγαλύτερη παγίδα όταν δημιουργείς χαρακτήρες που μπορούν να σκέφτονται.

Η ταινία ξεκινάει την εποχή του θερισμού, με την Ντέμπρα Γουίνγκερ στο ρόλο μιας πλανόδιας εργάτριας που προσλαμβάνεται για λίγες μέρες στη φάρμα ενός χωρισμένου αγρότη στην Αϊόβα (Τομ Μπέρεντζερ) για να οδηγεί τη θεριζοαλωνιστική μηχανή. Από την αρχή υπάρχει μια χημεία μεταξύ τους, κι όταν αυτή αναπτύσσει μια πολύ καλή σχέση με τα παιδιά του έρχεται ο έρωτας. Ο Μπέρεντζερ ζητά από τη Γουίνγκερ να μείνει στη φάρμα και μετά το θερισμό – και εκείνη δέχεται.

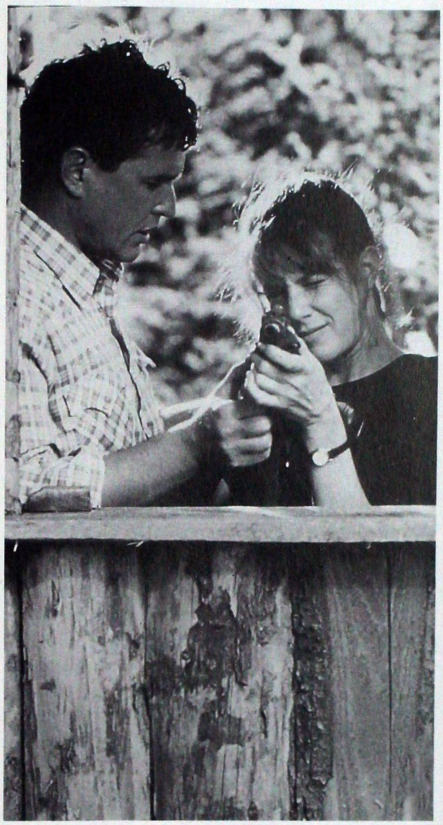
Αλλά Το στίγμα της προδοσίας δεν είναι ερωτική ιστορία. Στην ουσία είναι ένα θρίλερ και γρήγορα μαθαίνουμε ότι η Γουίνγκερ είναι πράκτορας του FBI κι ότι το FBI υποπτεύεται ότι ο Μπέρεντζερ ανήκει σε μια ακροδεξιά τρομοκρατική οργάνωση που ευθύνεται για τη δολοφονία ενός αριστερού καλεσμένου σε ένα τοκ-σόου στο Σικάγο. Πώς είναι δυνατόν να αληθεύει κάτι τέτοιο; Πώς αυτός ο αγρότης με το ανοιχτό, τίμιο πρόσωπο, που πηγαίνει στην εκκλησία κάθε Κυριακή και τρώει μηλόπιτα, μπορεί να είναι ένας νεοναζί δολοφόνος;

Στην αρχή η Γουίνγκερ δεν το πιστεύει και λέει στους συνδέσμους της στο FBI ότι κυνηγάνε λάθος άνθρωπο. Αλλά αργότερα, όταν ερωτεύεται ακόμη

περισσότερο τον Μπέρεντζερ, αυτός αποφασίζει να της εμπιστευτεί τα μυστικά του. Η πρώτη του γυναίκα έφυγε γιατί δεν μπορούσε να αντέξει την κρυφή του παράνοια, ωστόσο συνειδητοποιεί ότι με εκείνη πρέπει να είναι ειλικρινής, γιατί την αγαπάει. Η επιθυμία του να μοιραστεί την κρυφή ζωή του οδηγεί σε μια από τις πιο παράδοξες σκηνές της ταινίας, γιατί υπάρχει τόση ειρωνεία στο ότι ο άνθρωπος αυτός, ο οποίος ανήκει σε μια ακροδεξιά παραστρατιωτική οργάνωση, χρησιμοποιεί όλες αυτές τις κλισέ εκφράσεις της ποπ κουλτούρας, όταν της λέει ότι πρέπει να είναι ειλικρινείς ο ένας με τον άλλο και να μοιράζονται τα πράγματα που είναι σημαντικά.

Η πλοκή είναι έξυπνα δομημένη από το σεναριογράφο Τζο Έστερχαζ (που δημιούργησε τις διπλές ανατροπές στην ταινία *Η άκρη του νήματος*) και το σκηνοθέτη Κώστα Γαβρά, που έχει ειδικευτεί στο να δείχνει μυστικές ακροδεξιές ομάδες σε ταινίες όπως το *Ζ* και ο *Αγνοούμενος*. Η Γουίνγκερ και ο Μπέρεντζερ είναι ένα συμπαθητικό ζευγάρι από την αρχή, κι ακόμα και όταν η ιστορία έχει προχωρήσει αρκετά παραμένει το συναίσθημα ότι αυτός ο αγρότης της Αϊόβα δεν μπορεί να είναι τόσο διπρόσωπος και ρατσιστής όσο φαίνεται. Μετά, καθώς μετατοπίζεται το κέντρο βάρους της ταινίας, βλέπουμε κυρίως την ιστορία από την πλευρά της Γουίνγκερ, η οποία καταφέρνει θαυμάσια να προκαλέσει τη συμπάθεια, καθώς ο Κώστας Γαβράς αυξάνει την ένταση και τη βάζει να παγιδεύεται ανάμεσα στην αγάπη και τον κίνδυνο.

Αυτό είναι ουσιαστικά το ίδιο δίλημμα που ο Έστερχαζ έθεσε στην Γκλεν Κλόουζ στην *Άκρη του νήματος*. Μπορεί να εμπιστευτεί τον άντρα που αγαπάει, ή ο άνθρωπος αυτός είναι ένας διπρόσωπος δολοφόνος, όπως φαίνεται να δείχνουν όλα τα στοιχεία; Σ' εκείνη την ταινία ο θεατής δεν ήξερε την απάντηση μέχρι την τελευταία στιγμή, αλλά στο Στίγμα της προδοσίας η απάντηση είναι φανερή από πολύ νωρίς (ακόμη και ο [πρωτότυπος] τίτλος, *Betrayed*, είναι αποκαλυπτικός). Η αγωνία του θρίλερ δεν συνδέεται με τη συμπεριφορά του Μπέρεντζερ αλλά με το πώς η Γουίνγκερ θα γλιτώσει από έναν υπαρκτό κίνδυνο. Και καθώς άρχισε να ξεδιπλώνεται αυτή η πλευρά της πλοκής, άρχισα να έχω προβλήματα.



Ξέρω ότι υπάρχουν ακροδεξιές παραστρατιωτικές ομάδες στην Αμερική. Ξέρω ότι τα μέλη μιας από αυτές καταδικάστηκαν πρόσφατα για τη δολοφονία του Άλαν Μπεργκ, του φιλελεύθερου καλεσμένου σε ένα τοκ-σόου στο Ντένβερ, γεγονός που ενέπνευσε αυτήν την ιστορία. Δεν έθεσα υπό αμφισβήτηση αυτήν την παράμετρο της πλοκής. Ακόμη και όταν η ταινία έφτασε στο σημείο να διογκώνει τις αντιφάσεις στο χαρακτήρα του Μπέρεντζερ, το αποδέχτηκα ως αναγκαίο συστατικό ενός θρίλερ.

Αυτό που με ενόχλησε ήταν δύο άλλα στοιχεία. Το ένα ήταν ο αδέξιος τρόπος με τον οποίον η πλοκή εκθέτει τη Γουίνγκερ σε κίνδυνο. Ένας πράκτορας του FBI, τον οποίον υποδύεται ο Τζον Χερντ, είναι ειδικός στο να βρίσκεται στο λάθος μέρος

τη λάθος ώρα και να ενεργεί απερίσκεπτα. Η βλακεία αυτού του χαρακτήρα θα ήταν από μόνη της εκνευριστική, ακόμη και αν στην ταινία δεν υπήρχε ένα παλιό ειδύλλιο ανάμεσα στη Γουίνγκερ και τον Χερντ, έτσι ώστε στη δουλειά του αστυνομικού να προστεθεί και η ζήλια. Πολλές φορές έπιασα τον εαυτό μου να αναρωτιέται γιατί ο χαρακτήρας που υποδύεται η Γουίνγκερ, δηλαδή μια τόσο έξυπνη γυναίκα, παίρνει τόσο ηλίθιες αποφάσεις στην ταινία, προκαλώντας την ίδια της την προδοσία.

Ένα άλλο στοιχείο που με ενόχλησε πολύ περισσότερο ήταν μια ιδιαίτερα απδιαστική και βίαιη σκηνή, στην οποία ο Μπέρεντζερ και οι ακροδεξιοί σύντροφοί του πιάνουν έναν μαύρο και μετά στήνουν ένα «κυνήγι», κατά τη διάρκεια του οποίου τον κυνηγούν μέσα στο δάσος τη νύχτα και τελικά τον σκοτώνουν. Είναι κατακριτέο να βάζεις τέτοιες σκηνές μέσα σε μια ταινία που προτίθεται να ψυχαγωγήσει, όποια κι αν είναι τα κίνητρα των χαρακτήρων ή η υποτιθέμενη σημασία για την πλοκή. Αυτή η σεκάνς είναι τόσο κυνική, που με αναστάτωσε όσο τίποτα από όσα έχω δει εδώ και πολύν καιρό. Επιπλέον παραβιάζει τους κανόνες με τρόπο τόσο ενοχλητικό, που η ροή της αφήγησης διακόπτεται απότομα και η ταινία μετά βίας συνέρχεται μετά. Φαντάζομαι ότι ο Κώστας Γαβράς, ο οποίος έχει άψογα διαπιστευτήρια αριστερού, θεώρησε ότι αυτή η σκηνή ήταν απαραίτητη για να καταδικάσει τον υπόγειο ρατσισμό που ήθελε να ξεσκεπάσει. Αλλά *Το στίγμα της προδοσίας* δεν είναι μια μικρή, γενναία πολιτική δήλωση όπως το *Ζ*, είναι μια χολιγουντιανή ψυχαγωγική ταινία με μεγάλους σταρ, και τα απαίσια ρατσιστικά ανθρωποκυνηγητά δεν έχουν θέση μέσα σ' αυτό.

Περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, Το στίγμα της προδοσίας είναι τελικά μια ταινία που χαρακτηρίζεται από βαθιά σύγχυση. Ο Κώστας Γαβράς πρέπει να το θεώρησε πολιτική ταινία, ο Έστερχαζ αναμφισβήτητα το είδε σαν θρίλερ, ενώ η Γουίνγκερ και ο Μπέρεντζερ, κι αυτό είναι προς τιμήν τους, το ερμηνεύουν σαν τις πολύπλοκες ανθρώπινες ιστορίες των χαρακτήρων που υποδύονται. Γι' αυτό η ταινία προκαλεί αυτή την αναστάτωση: μέσα στη σύγχυση, την αδέξια εξέλιξη της πλοκής και τα αντιφατικά κίνητρα των δημιουργών, υπάρχουν δύο ερμηνείες τόσο δυνατές, που οι χαρακτήρες ζωντανεύουν και προκαλούν τη συμπάθεια, παρ' όλα τ' άλλα.

Chicago Sun-Times,
26/10/1988

ΜΟΥΣΙΚΟ ΚΟΥΤΙ (1989)
(Πρωτότυπος τίτλος: Music Box)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς. **Σενάριο:** Joe Eszterhas. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Patrick Blossier. **Σκηνογραφία:** Jim Erickson. **Κοστούμια:** Rita Salazar. Μακιγιάζ: Art Anthony, Steve LaPorte. **Ειδικά Εφέ:** Sturm's Special Effects International. **Μουσική:** Philippe Sarde. **Ήχος:** William Flageollet, Pierre Gamet, Gérard Lamps. **Μοντάζ:** Joële Van Effenterre. **Διανομή Ρόλων:** Pam Dixon Mickelson, Mary Goldberg. **Βοηθός Σκηνοθέτη:** Jeanne Caliendo. **Ηθοποιοί:** Jessica Lange (Ann Talbot), Armin Mueller-Stahl (Mike Laszlo), Frederic Forrest (Jack Burke), Donald Moffat (Harry Talbot), Lukas Haas (Mikey Talbot), Cheryl Lynn Bruce (Georgine Wheeler), Mari Töröcsik (Magda Zoldman), J. S. Block (Δικαστής Silver), Sol Frieder (Istvan Boday), Michael Rooker (Karchy Laszlo), Elzbieta Czyzewska (Melinda Kalman), Magda Szekely Marburg (Judit Hollo), Felix Shuman (James Nathanson), Michael Shillo (Geza Vamos), George Pusep (Vladimir Kostav), Mitchell Litrofsky (Sandy Lehman), Albert Hall (Mack Jones), Ned Schmidtke (Dean Talbot), Joe Guzaldo (Joe Dinofrio), Tibor Kenderesi (Pal Horvath), Christiana Nicola (Marie), Kevin C. White, Gyorgy Emod, Ralph Foody, Magda Sass, Owen Rice, Margo Winkler, Larry Brandenburg, Pauline Kaner, Mark Steggeroa, Leonard E. Boswell, Douglas Marcinek, Agnes Gallwitz, Zoltan Gera, Jane MacIver, Megan Warner, Erica Heit M.D., Tracy Grant, Toni Fleming, Edward Blatchford, Andy Avalos, Tim Skilling, Tom Stienke, Rocky Finlay, Donez Harris, Nicholas Christianson, Richard D'Angelo, George Carson, Mimi Bensinger, Bob Jordan, Dan Resin, Elizabeth Owens, Nicholas J. Giangiulio, John Juback, Lainie Cooke, Anne Gartlan, Ellis Williams, Marta Sebestyén. **Παραγω-**

γή: Carolco Pictures. **Διεύθυνση παραγωγής:** Joe Eszterhas, Hal W. Polaire, Irwin Winkler. **Διάρκεια:** 124 λεπτά. Έγχρωμο. **Πρώτη προβολή:** 22 Δεκεμβρίου 1989, Toronto, Los Angeles, New York . **Διακρίσεις:** 1990: Academy Awards, ΗΠΑ, Υποψήφια για Όσκαρ Καλύτερου Γυναικείου Πρώτου Ρόλου στην Jessica Lange. - Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Βερολίνου, Χρυσή Άρκτος στον Κώστα Γαβρά.

Η ταινία The Music Box που γύρισε ο Κώστας Γαβράς το 1989 ουδεμία σχέση έχει με τη μικρού μήκους ομότιτλη ταινία που γύρισαν το 1932 οι Λόρελ και Χάρντι - το κινηματογραφικό δίδυμο Χοντρός και Λιγνός. Η ταινία του Γαβρά είναι ένα κοινωνικό-οικογενειακό δράμα, στο οποίο η Τζέσικα Λανγκ υποδύεται μια δικηγόρο, που βλέπει, προς μεγάλη της έκπληξη, να συλλαμβάνεται ο πατέρας της, ένας γλυκός μετανάστης από την Ουγγαρία (Άρμιν Μίλερ-Σταλ). Απειλείται με απέλαση επειδή είπε ψέματα για τις δραστηριότητές του κατά τη διάρκεια του Β' Παγκόσμιου Πολέμου. Μεταξύ άλλων, κατηγορείται για συνεργασία με τους Ναζί και για εγκλήματα πολέμου. Σίγουρη ότι η υπόθεση είναι στημένη από την κομμουνιστική κυβέρνηση της Ουγγαρίας για λόγους εκδίκησης, η δικηγόρος αναλαμβάνει την υπεράσπιση του πατέρα της και οι έμπειροι χειρισμοί της ξεσκεπάζουν τα τεράστια κενά που υπάρχουν στα στοιχεία τα οποία έχει συγκεντρώσει ο εισαγγελέας (Φρέντερικ Φόρεστ). Αλλά καθώς κάνει τη δική της έρευνα, ανακαλύπτει ότι ο πατέρας της πλήρωνε όλη του τη ζωή έναν εκβιαστή. Γιατί;

Η «μελωδία» της μνήμης

του Λεωνίδα Κακάρογλου

Η μνήμη
Κύριο όνομα των θλίψεων
Ενικού αριθμού
Μόνον ενικού αριθμού
Και άκλιτη.
Η μνήμη, η μνήμη, η μνήμη

Κική Δημουλά, «Το λίγο του κόσμου»

Υπάρχουν ταινίες που αν και γεμάτες με έναν φορτωμένο ρητορικό λόγο διασώζονται, γιατί, ηθελημένα ή αθέλητα, κυκλοφορεί στο υπόστρωμα των εικόνων τους ένα θαυματουργό νερό που ξεπλένει τις «αμαρτίες» των δημιουργών τους.

Το *Μουσικό Κουτί* είναι μια απ' αυτές. Δεύτερη ταινία του Κώστα Γαβρά στις ΗΠΑ, σχεδόν αμέσως μετά το *Betrayed* (*Το στίγμα της προδοσίας*, 1988) με τους ίδιους βασικούς συνεργάτες. Τον Τζο Έστερχαζ στο σενάριο και στη συμπαραγωγή και τον Πάτρικ Μπλοσέ στη φωτογραφία.

Το εγχείρημα μοιάζει με δίπτυχο για ένα θέμα που ενδιέφερε πάντα τον Γαβρά -τον ναζισμό και τα εγκλήματά του-, αλλά ώς τότε δεν είχε επαρκώς ασχοληθεί μαζί του. Καλύτερα, «την αναβίωση του φασισμού και του ρατσισμού - γιατί αυτά τα δυο πάνε μαζί...», όπως λέει σε μια συνέντευξη ο ίδιος.

Και στο μεν *Betrayed* ο φασισμός αναδύεται στον αμερικανικό Νότο, στη «βαθιά» Αμερική, ενώ στο *Μουσικό Κουτί* δεσπόζει στην επιβλητική αίθουσα του δικαστηρίου, στις εντυπωσιακές επαύλεις, στο κέντρο και στην καρδιά της Αμερικής.

Η δεύτερη συνεργασία του Γαβρά με τον Έστερχαζ είναι πιο φιλόδοξη και εντυπωσιακή. Αν στο Betrayed όλα αυτά που γίνονται φαίνονται απωθητικά και τελείως μακρινά, στο *Μουσικό Κουτί* η Ιστορία συμβαίνει «τώρα»! Η μνήμη που την ακολουθεί είναι ο παρελθών χρόνος, αποτυπωμένος σε μερικές μαυρόασπρες φωτογραφίες.

Μ' αυτό το δεδομένο, ότι δηλαδή όσο πιο κοντινό είναι ένα φρικτό γεγονός τόσο πιο απωθητι-

κό γίνεται, στο πρώτο κιόλας τέταρτο της ταινίας ο Έστερχαζ έχει «χτίσει» μεθοδικά μια σειρά από κλισέ που οδηγούν την ταινία με ιλιγγιώδη ταχύτητα στον εκτροχιασμό.

Η Αν Τάλμποτ είναι η νέα, όμορφη, διαζευγμένη δικηγόρος που ανατρέφει μόνη της τον μικρό γιο της. Ο Μάικλ Λάζλο, ο πατέρας της, είναι ούγγρος πολιτικός πρόσφυγας που, από το 1953, όταν ήρθε στη γη της επαγγελίας, την Αμερική, δουλεύει σκληρά τόσο στο εργοστάσιο όσο και σπίτι ν' αναθρέψει την Αν και τον αδελφό της, αφού η γυναίκα του έχει πεθάνει νέα. Στη δεύτερη κιόλας σεκάνς της ταινίας, ο πατέρας της Αν έχει κατηγορηθεί από τις εφημερίδες ότι ήταν συνεργάτης των Ναζί με πλούσια εγκληματική δράση και ότι η κομμουνιστική κυβέρνηση της Ουγγαρίας ζητά την έκδοσή του.

Η Αν αναλαμβάνει να τον υπερασπιστεί αν και δεν έχει ασχοληθεί ως τότε με τέτοιες υποθέσεις...

Αυτό που χαρακτηρίζει αυτές τις πρώτες πληροφορίες είναι η βαθιά λατρευτική σχέση Μάικ - Αν προς το μικρό παιδί. Τα άλλα πρόσωπα είναι τελείως τυπικά, ακόμη και ο αδελφός. Ο μόνος που «διασώζεται» είναι ο πρώην πεθερός μεγαλοδικηγόρος που από τη μία προσφέρει βοήθεια στην Αν, από την άλλη όμως τη γεμίζει ταραχή όταν τονίζει, κατηγορηματικά μάλιστα, στον μικρό εγγονό του ότι το Ολοκαύτωμα ήταν ένα ψέμα ή όταν υποστηρίζει, μάλιστα απευθυνόμενος στην ίδια την Αν, ότι ο Κλάους Μπάρμπι (ο επιλεγόμενος «Χασάπης της Λυών») δεν ήταν ένα ναζιστικό τέρας αλλά ένας άνθρωπος όπως κι αυτοί.

Μ' αυτό το υλικό, η ταινία μοιάζει μετέωρη. Μια ακόμη καταγγελία των εγκλημάτων του Ναζισμού, ένας ψυχροπολεμικός λόγος για τον κομμουνισμό (είναι χαρακτηριστικό το ότι, μολονότι η ταινία διαδραματίζεται στο τέλος του «υπαρκτού σοσιαλισμού», με την πτώση του τείχους κ.λπ., μοιάζει να γίνεται στα 1960). Αυτό κατορθώνεται με τη μεθοδική απαλοιφή του παρόντος χρόνου. Δεν υπάρχουν τωρινές πληροφορίες για τον κόσμο. Οι εφημερίδες και η τηλεόραση μιλούν μόνο για τα εγκλήματα του Λάζλο, η πόλη κινηματογραφείται από ψηλά σαν μια οποιαδήποτε πόλη στο χρόνο, το εσωτερικό των σπιτιών είναι όλα εσωτερικά επαύλεων ή πλουσιόσπιτων που είναι γεμάτα έργα τέχνης. Ο χρόνος ενοποιείται με το χρόνο των θυμάτων της τραγωδίας που αφηγούνται στο δικαστήριο τις ιστορίες τους.

Σ' αυτόν τον απόντα και πανταχού παρόντα χρόνο (και στη θανατηφόρα και ενοχλητική μνήμη του), η Αν πρέπει να επέμβει, να τον σταματήσει, να αλλάξει τις μνήμες των θυμάτων με τη μνήμη του πατέρα της.

Ο Έστερχαζ, πιο κοντά στο κινηματογραφικό είδος που αποκαλούμε δικαστικό θρίλερ παρά στην κοινωνική καταγγελία, συναντά τον φιλελεύθερο Γαβρά που, πρόθυμος, περνά για μια ακόμη φορά το φωτοστέφανο του τυπικού ήρωα - μάρτυρα στην Αν. Κάτι που της ταιριάζει απολύτως. Νέα, όμορφη, χαμογελαστή και, προπάντων, έτοιμη να θυσιαστεί για το υπέρτατο αγαθό, την ελευθερία, έναντι οποιουδήποτε αντίτιμου.

Όλη η ταινία έχει θεατρική μορφή. Τα «εξωτερικά», ελάχιστα. Τα «εσωτερικά» είναι οι χώροι για τα κρυμμένα αισθήματα, για τις πράξεις που έγιναν ή δεν έγιναν. Η αίθουσα του δικαστηρίου είναι η ορχήστρα του αρχαίου θεάτρου όπου οι μάρτυρες, μέλη ενός ατέλειωτου χορού, εξιστορούν τα πάθη τους. Και η Αν, η κορυφαία του χορού, θα οδηγηθεί στη θυσία...

Αυτό το συνεχές πήγαιν' - έλα της μνήμης είναι ένα λάιτ μοτίβ αδυσώπητο και θανατηφόρο. Όλοι θυμούνται τα εγκλήματα; Όλοι; Όχι. Η Αν θυμάται τη ζωή με τον πατέρα της, την αληθινή ζωή που φτάνει στα όρια ενός (ανομολόγητου;) πάθους.

Η ταινία αρχίζει με ένα χορό «ερωτευμένων»: η Αν και ο Μάικ. Σε κάθε συνάντησή τους η αγάπη επιβεβαιώνεται μέχρι τον οριστικό χωρισμό, όταν ο Μάικ ουρλιάζοντας λέει: «Δεν θέλω να χάσω το γιο μου».

Σε μια ταινία καλών προθέσεων, γεμάτη συναισθήματα, ο έρωτας απουσιάζει επιδεικτικά. Στη μοναδική σκηνή που η Αν βρίσκεται δίπλα σ' ένα άλλο άτομο, τον αντίπαλό της στο δικαστήριο, τον Μπερκ, όταν πηγαίνει να δημιουργηθεί μια ερωτική ατμόσφαιρα, η Αν την καταστρέφει. Οι μόνες στιγμές αφοσίωσης, αγάπης και (γιατί όχι;) ενός λανθάνοντος έρωτα είναι αυτές με τον πατέρα της.

Το Μουσικό Κουτί, σαν αντικείμενο, εκπέμπει μια μουσική μελωδία, ως επί το πλείστον μνήμης παρωχημένης. Εδώ γίνεται και το αντικείμενο κά-

θαρσης και λύτρωσης. Η μελωδία της μνήμης, αργά αργά, φανερώνει το μυστικό. Η μνήμη, η μνήμη, η μνήμη. «Όλα αυτά έγιναν, αλλά πρέπει να θυμόμαστε. Νοιάζομαι για τη μνήμη» λέει στην Αvv ο Μπερκ, στην ερώτησή της γιατί κυνηγά έναν γέρο άνθρωπο.

Κι αν η μνήμη κυλά κι εναλλάσσεται σαν ρυάκι παγωμένου νερού, η ταινία η ίδια στοιχειώνεται από τα νερά. Όλα τα θύματα της τραγωδίας μιλάνε για το ποτάμι. Η Αvv στα νερά του Δούναβη -κοκκινωπά στο ηλιοβασίλεμα- καθρεφτίζει το ταραγμένο βλέμμα της.

Δίπλα της παίζουν νέα παιδιά που δεν ακούν τις οιμωγές των θυμάτων. Ένας ατέρμων χρόνος τις έχει βυθίσει στο απέραντο πουθενά. Υπάρχουν ταινίες που, γεμάτες από τη ρητορική ενός πέτρινου λόγου, διασώζονται από ένα «θαυματουργό» νερό που κυλάει στο υπόστρωμα των εικόνων τους. Ένας τραγουδιστός ήχος, ένα κελάρυσμα νερών στο μακρινό γαλάζιο. Όπως σ' αυτό που η Αvv μόνη, αγκαλιά με το γιο της, σαν σε νεκρή φύση, αφήνει τη μακρινή αυτή μελωδία να σκεπάσει τη μελωδία του Μουσικού Κουτιού.

Οκτώβριος 2002

CONTRE L'OUBLI (1991)

Πάνω από είκοσι προσωπικότητες του γαλλικού κινηματογράφου απευθύνουν έκκληση να μην εκτελούνται οι πολιτικοί κρατούμενοι σ' όλον τον κόσμο. Κάθε σκηνοθέτης μιλάει με πάθος για λογαριασμό ενός ανθρώπου που έχει πέσει θύμα πολιτικών διώξεων, οι οποίες οδήγησαν σε φυλάκιση, βασανιστήρια ή δολοφονία, ενώ στην οθόνη προβάλλονται εικόνες από τη ζωή των ανθρώπων αυτών, φυλακισμένων ή μη. Πολλοί σκηνοθέτες γύρισαν ταινίες μικρού μήκους γι' αυτό το θέμα και υπάρχουν μεγάλες διαφορές στον τρόπο με τον οποίο καθένας από αυτούς δραματοποίησε την έκκλησή του. Πρόκειται για μια παραγωγή της Διεθνούς Αμνηστίας.

ΜΙΚΡΗ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ (1993)

(Πρωτότυπος τίτλος: La Petite Apocalypse)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς. **Σενάριο:** Κώστας Γαβράς, Jean-Claude Grumberg από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Tadeusz Konwicki. Κατηγορία: Κωμωδία. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Patrick Blossier. **Σκηνογραφία:** Wladyslaw Bielski, Ewa Braun. **Κοστούμια:** Edith Vesperini. **Ειδικά Εφέ:** Georges Demetrau. **Μουσική:** Philippe Sarde. **Ήχος:** Alain Lachassagne, Joële Van Effenterre, Pierre Gamet, Claude Villand. **Μοντάζ:** Joële Van Effenterre. **Διανομή Ρόλων:** Lissa Pillu. **Βοηθός Σκηνοθέτη:** Frédéric Blum. **Ηθοποιοί:** Pierre Arditi (Henri), André Dussollier (Jacques), Jiry Menzel (Stan), Anna Romantowska (Barbara), Maurice Bénichou (Arnold), Carlo Brandt, Henryk Bista, Chiara Caselli, Enzo Scotto Lavina, Jacques Denis, Olga Grumberg, Jan Tadeusz Stanislawski, Beata Tyszkiewicz, Ανδρέας Βουτσινάς, Έλενα Γαβρά, Thibault de Montalembert, Kazimierz Kaczor, Bagdan Baer, Jean-Claude Grumberg, Françoise Castro, Jean Lescot, Jean-François Lapalus, Alexia Stresi, Alexandre Bancel, Rachid Madaoui, Gilles Porte, Dominique Odic, Pierre 'Speedy' Duval, S. Guilbaud, Stefano Masciarelli. **Κασκαντέρ:** Bernard Chevreul, Philippe Guégan, Rémy Julienne, Zbigniew Modej, Patrick Steltzer, Daniel Vérité. **Παραγωγή:** Bymages / Canal+ / Centre national de la Cinématographie / Sofiarp (Γαλλία), Héritage Films, K.G. Productions, Nickelodeon Network (Ηνωμένες Πολιτείες). **Διεύθυνση παραγωγής:** Conchita Airoldi, Dino Di Dionisio, Michèle Ray-Gavras. **Διάρκεια:** 110 λεπτά. Έγχρωμο. **Πρώτη προβολή:** 10 Φεβρουαρίου 1993, Γαλλία.

Σ' αυτήν την κυνική κωμωδία, ένας φημισμένος, άνεργος, παράνομος συγγραφέας από την πρώην κομμουνιστική Πολωνία οδηγείται από την απελπισία του σε ασυνήθιστες μεθόδους, προκειμένου να καταφέρει να δημοσιεύσει τα ανέκδοτα έργα του. Ο Σταν (Γίρι Μένζελ) μένει στη σοφίτα του σπιτιού της πρώην γυναίκας του, μαζί μ' ένα φίλο του δημοσιογράφο (Αντρέ Ντισολιέ). Μια μέρα παθαίνει ένα ατύχημα που πείθει την πρώην γυναίκα του και τον άντρα της (Άννα Ρομάντοφσκα και Πιερ Αρντιτί) ότι έχει τάσεις

αυτοκτονίας. Έτσι έρχονται βιαστικά σε επαφή με ένα δημοσιογράφο για να δουν αν μπορούν να δώσουν κάποια δημοσιότητα στο γεγονός, ώστε να εκδοθούν τα έργα του Ζταν και να αποκομίσουν κι αυτοί κάποιο όφελος, αν όχι χρηματικό, τουλάχιστον από τη σχέση τους μαζί του. Ο οργανισμός με τον οποίο έρχονται σε επαφή απαντά ότι θα χαρούν πολύ να δημοσιεύσουν τα γραπτά του Ζταν αν εκείνος δεχτεί να αυτοκτονήσει δημόσια και η αυτοκτονία του, στην πλατεία του Αγίου Πέτρου, να μεταδοθεί ζωντανά από την τηλεόραση, ενώ ο πάπας θα απευθύνεται στους πιστούς...

ΓΙΑ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ - ΣΗΜΕΡΑ (1995)

(Πρωτότυπος τίτλος: Á propos de Nice, la suite)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς, Catherine Breillat.
Σενάριο: Κώστας Γαβράς για το επεισόδιο *Aux Niçois qui mal y pensent)*

Σε ένα είδος κινηματογραφικού ντοκυμαντέρ αναφοράς στο κλασικό Á propos de Nice, που έχει γυρίσει το 1932 ο Ζαν Βιγκό, επτά διαφορετικοί σκηνοθέτες γυρίζουν ο καθένας τη δική του εκδοχή για το πώς βλέπει την κοινωνική και την πολιτική κατάσταση στη Γαλλία. Ο Γαβράς σκηνοθετεί ένα επτάλεπτο φιλμ (Aux Niçois qui mal y pensent), στο οποίο επιχειρεί να δώσει την εικόνα των πολιτών που είχαν υποστηρίξει σε πρόσφατες εκλογές τον ηγέτη της ρατσιστικής ακροδεξιάς Ζαν-Μαρί Λεπέν. Ο ηγέτης του Εθνικού Μετώπου φτάνει στο χώρο όπου πρέπει να μιλήσει, όπως πάντα, υπό τους ήχους της θριαμβικής εισαγωγής από το δεύτερο μέρος του Ναμπούκοφ. Βαθμιαία, η μουσική σβήνει και ακολουθούν γκρο πλάνα προσώπων για επτά λεπτά, εντελώς βουβά. Επτά λεπτά σιγή...

LUMIÈRE ET COMPAGNIE (1995)

Μερικοί από τους μεγαλύτερους σκηνοθέτες του κόσμου ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμα της Σάρα Μουν και του Φιλίπ Πουλέ και ξεκίνησαν να κάνουν ταινίες διάρκειας 52 δευτερολέπτων, χρησιμοποιώντας την αυθεντική χειροκίνητη κάμερα των αδελφών Λυμιέρ, φιλμ που είχαν φτιάξει οι ίδιοι (σύμφωνα με την συνταγή των ίδιων των Λυμιέρ, με την προσθήκη ενός νέου υλικού ασφαλείας, καθώς τα πρώτα φιλμ ήταν εξαιρετικά εύφλεκτα), φυσικό φωτισμό και μη συγχρονισμένο ήχο, για να αποτίσουν με αυτόν τον τρόπο φόρο τιμής στους αδελφούς Λυμιέρ και να γιορτάσουν τα

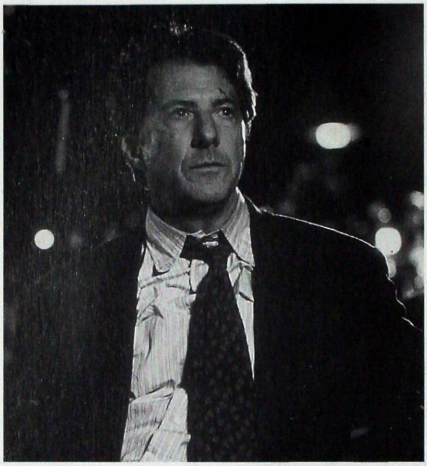
πρώτα 100 χρόνια Κινηματογράφου. Η Σάρα Μουν διηύθυνε το τεράστιο αυτό εγχείρημα και εξασφάλισε τη ροή ανάμεσα στα αποσπάσματα, ενώ ο Φιλίπ Πουλέ, συνεργάτης του Μουσείου Κινηματογράφου, εγκαταστάθηκε στη Μπεζανσόν στη Γαλλία. Μόλις ξεκίνησε η εφαρμογή του σχεδίου, η καλλιτεχνική διευθύντρια Ανν Αντρέ απευθύνθηκε σε 150 σκηνοθέτες. Από αυτούς ανταποκρίθηκαν οι 39 – σκηνοθέτες που προέρχονται από όλον τον κόσμο, ανάμεσά τους ο Ντέιβιντ Λιντς, ο Σπάικ Λι, ο Κώστας Γαβράς, ο Τζέιμς Άιβορι, ο Ζακ Ριβέτ, η Λιβ Ούλμαν, ο Αντρέι Κοντσαλόφσκι...

MAD CITY (1997)

(Πρωτότυπος τίτλος: Mad City)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς. **Σενάριο:** Tom Matthews και Eric Williams (στόρυ), κινηματογραφική προσαρμογή Tom Matthews. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Patrick Blossier. **Κάμερα:** Chris Squires. **Καλλιτεχνική Διεύθυνση:** Ben Morahan. **Σκηνογραφία:** Jan Pascale. **Κοστούμια:** Denise Cronenberg, Deborah Nadoolman. Μακιγιάζ: Janis Clark , Michelle Bühler, Allan A. Apone, June Westmore, Robert Ryan. **Ειδικά Εφέ:** Randy Cabral, David P. Kelsey. **Οπτικά Εφέ:** Christian Guillon, François Vagnon. **Μουσική:** Thomas Newman, Philippe Sarde. **Ήχος:** John S. Coffey, Pauline Dairou, Edward Tise, George Tyson. **Μοντάζ:** Françoise Bonnot. **Διανομή Ρόλων:** Amanda Mackey Johnson, Cathy Sandrich. **Βοηθός Σκηνοθέτη:** Dennis Maguire, Julian Wall. **Ηθοποιοί:** John Travolta (Sam Baily), Dustin Hoffman (Max Brackett), Mia Kirshner (Laurie), Alan Alda (Kevin Hollander), Robert Prosky (Lou Potts), Blythe Danner (Κυρία Banks), William Atherton (Dohlen), Ted Levine (Lemke), Tammy Lauren (Δεσποινίς Rose), William O'Leary, Raymond J. Barry, Lucinda Jenney, Akosua Busia, Ebbe Roe Smith , Bingwa, Chris Byrne, Bobby Brewer, Max Becker, Philip David Robinson, Milton Davis Jr., Jeremy Espinoza, Nicole Fellows, Victoria Gregson, Molly Hager, Sarah Haney, Kyla Pratt, Paige Tamada, Hannah Vaughan, Dyllan Christopher, Kiersten Nally, Sylvia Short, Scanlon Gail, Charlie Holliday, Kevin Cooney, John Landis, Susan Segal, Jenna Byrne, Jason Cottle, Randall Batinkoff, Julian Wall, Laura Davis, Nick Scoggin, Julio Oscar Mechoso, Reuben Grundy, David Clennon, Jay Leno, Stephen E. Kaufman, Richard Portnow, Bill Rafferty, Kurt Johnson, Susan A. Burig, D. Seifert, J. P. Bumstead, Sean O'Kane, Donal O'Sullivan, Lee Ann Manley, Velina Brown, Michèle-Barbara Pelletier, Patricia Smith, Adina Goldman, Roger Shamas, Stephen Brown, Richard Gross, Adam M. Koppekin, Aaron Lucich, Caryn Matchinga, Tom Fridley, Christopher Michael Moore, Dirk Blocker, Pamela S. Lawn, John Halbleib, Shannon L. Linke, Eric Wycoff, Norman Berry, Chad Russell, Stephen Lazanco, Omar Lima. **Κασκαντέρ:** Bud Davis, Mark Riccardi, Keith Tellez. **Παραγωγή:** Arnold Kopelson Productions, Punch Productions. **Διεύθυνση παραγωγής:** Stephen Brown, Wolfgang Glattes, Anne Kopelson, Arnold Kopelson, Jonathan D. Krane. **Διάρκεια:** 114 λεπτά. Έγχρωμο. **Πρώτη προβολή:** 10 Οκτωβρίου 1997, Σουηδία.

Ο ερευνητής ρεπόρτερ της τηλεόρασης Μαξ Μπράκετ (Ντάστιν Χόφμαν) έχει προβλήματα στη δουλειά του και καταλήγει να κάνει ρεπορτάζ ρουτίνας από το Μάντλιν της Καλιφόρνια. Ο Μαξ και η πρόθυμη βοηθός του Λόρι (Μία Κίρσνερ) καλύπτουν ένα θέμα στο τοπικό Μουσείο Φυσικής Ιστορίας, όταν ξεσπάει ένα άλλο, πολύ μεγαλύτερο. Η κυρία Μπανκς, διευθύντρια του μουσείου, αρνείται να μιλήσει στον πρώην φύλακα Σαμ Μπέιλι (Τζον Τραβόλτα) σχετικά με την απόλυσή του, που έγινε λόγω περικοπών στα κονδύλια. Οργισμένος ο Σαμ πυροβολεί και, κατά λάθος, τραυματίζει έναν άλλο φύλακα. Συνειδητοποιώντας ότι βρίσκεται στο επίκεντρο μιας συνταρακτικής είδησης, ο Μαξ τηλεφωνεί στον προϊστάμενό του (Ρόμπερτ Πρόσκι) και ξεκινάει το ζωντανό ρεπορτάζ. Μια τάξη μαθητών επισκέπτεται το μουσείο και ο Σαμ τους κρατά ομήρους. Ο σύνδεσμος του Σαμ με τον έξω κόσμο είναι ο καιροσκόπος Μαξ, ο οποίος χειρίζεται επιδέξια την κατάσταση, υποδεικνύοντας στον Σαμ τι να πει στην κάμερα. Μέσα σε διάστημα λίγων ωρών το συμβάν γίνεται αντικείμενο ενδιαφέροντος σε όλη τη χώρα. Μικροπωλητές έρχονται να



διαλαλήσουν τα προϊόντα τους στο χώρο έξω από το μουσείο, ενώ ολόκληρη η Αμερική παρακολουθεί τα γεγονότα. Το σενάριο των Έρικ Γουίλιαμς και Τομ Μάθιους είναι μεταφορά στη σύγχρονη εποχή της κλασικής ταινίας που γύρισε ο Μπίλι Γουάιλντερ το 1951, Το τελευταίο ατού *(*The Big Carnival*), στην οποία ένας πανούργος δημοσιογράφος (Κερκ Ντάγκλας) καθυστερεί τη διάσωση ενός ανθρώπου που έχει παγιδευτεί σε μια κατολίσθηση, προκειμένου να συνεχίσει το ρεπορτάζ. Εξ αυτού, άλλωστε, το όνομα Μπράκετ παραπέμπει στον Τσαρλς Μπράκετ, συνεργάτη του Γουάιλντερ επί σειρά ετών.*

Πίσω από τους κοινούς τόπους των ΜΜΕ

της Janet Maslin

Δεν υπάρχει άλλη κριτική θέση που το Χόλιγουντ ν' αγαπάει τόσο πολύ, όσο εκείνη που εξετάζει τις ειδήσεις οι οποίες μεταδίδονται από την τηλεόραση. Να το τέλειο στρατηγικό σημείο για να καταγγείλει κανείς τη γυαλιστερή συσκευασία, την επιθετική εκμετάλλευση, την αμφιλεγόμενη ηθική, τα εγωιστικά κίνητρα και τόσες άλλες αδυναμίες που οι ταινίες δεν γνωρίζουν ποτέ.

Έτσι το *Mad City*, μια προειδοποιητική ιστορία από τον Κώστα Γαβρά, καταγγέλλει μόνο τους συνήθεις υπόπτους σε μια ιστορία μιας απλής ψυχής που προκαλεί τη φρενίτιδα των Μαζικών Μέσων Ενημέρωσης. Αλλά ο Κώστας Γαβράς, ένας σκηνοθέτης που ξέρει να ηλεκτρίζει και δουλεύει μ' ένα λαμπρό επιτελείο ηθοποιών, μπορεί να πει αυτή την ιστορία με στυλ. Ο Ντάστιν Χόφμαν δίνει μια ψύχραιμη και επιδέξια ερμηνεία στο ρόλο ενός κουρασμένου βετεράνου της τηλεόρασης που ξέρει πάρα πολλά από τα κόλπα του επαγγέλματός του.

Ο Μαξ Μπράκετ, ο χαρακτήρας που υποδύεται ο Χόφμαν, χειρίζεται με έμπειρο τρόπο και τη νεαρή βοηθό (την οποία υποδύεται η Μία Κίρσνερ, η μαθήτρια που έκανε στριπτίζ στο *Exotica*), αφού το γεμάτο θαυμασμό βλέμμα της δεν είναι κάτι καινούργιο γι' αυτόν. Ο Μαξ δεν χρειάζεται ειδύλλια: είναι ήδη ερωτευμένος με την καριέρα του, ακόμη κι αν αυτή συμβαίνει να βρίσκεται σε ύφεση. Υποβιβασμένος από το εθνικό δίκτυο στις τοπικές ειδήσεις (μια κλασική λεπτομέρεια σε τέτοιου είδους ταινίες), πέφτει τυχαία πάνω στη συνταρακτική ιστορία που μπορεί να εξασφαλίσει το μέλλον του.

Στον Μαξ ανατίθεται να κάνει ρεπορτάζ πάνω στις περικοπές των κονδυλίων στο τοπικό Μουσείο Φυσικής Ιστορίας, στο οποίο η Μπλάιντ Ντάνερ ποζάρει σαν αριστοκράτισσα διευθύντρια. «Μαξ, βλέπω δεινόσαυρους εκεί», λέει ο Γουίλιαμ Άθερτον, ο υπεύθυνος του τοπικού καναλιού. «Φοβάμαι ότι το μουσείο θα έχει την ίδια μοίρα μ' αυτά τα τεράστια ζώα».

Στην πραγματικότητα, το μουσείο θα έχει μια πολύ πιο ζωντανή τύχη, από τη στιγμή που ο άρτι απολυθείς φύλακας Σαμ Μπέιλι (Τζον Τραβόλτα) εμφανίζεται με ένα ντουφέκι και συλλαμβάνει μια ομάδα μαθητών τους οποίους θα κρατήσει ομήρους (άλλο ένα συνηθισμένο συστατικό). Για καλή του τύχη, ο Μαξ παγιδεύεται μέσα στο κτίριο καθώς αρχίζει η πολιορκία.

Έτσι όπως τον ερμηνεύει ο Τραβόλτα, ο παρεξηγημένος αθώος που βρίσκεται στο επίκεντρο της κρίσης των ΜΜΕ (όπως συμβαίνει σε ταινίες που εμφανίζουν τα μέσα σαν τσίρκο, από την *Πρώτη σελίδα* ως το *Τελευταίο ατού* του Μπίλυ Γουάιλντερ και το πολύ πιο πρόσφατο *Πολίτης Ρουθ*) είναι πραγματικά μια συγκινητική φιγούρα. Η σύγχυσή του είναι πραγματική. Η ζωή του είναι δύσκολη. Τα πάντα γύρω του είναι κάπως απομακρυσμένα, όπως δεί-

χνει και το όνομά του (το Μπέιλι προφέρεται όπως η λέξη bailey που δηλώνει τον εξωτερικό τοίχο κάστρου). Κι έτσι, καθώς ο Μαξ οδηγεί τον Τύπο σε μια καμπάνια που θα προκαλέσει τη συμπάθεια του κοινού για την κατάσταση του Σαμ, το ίδιο κάνει και η ταινία.

Αλλά καθώς ο Μαξ και ο Σαμ γίνονται φίλοι, με τον Μαξ να βοηθάει τον Σαμ να συγκεντρώσει και να εκμεταλλευτεί τα γεγονότα της ζωής του, οι δύο σταρ που τους υποδύονται λειτουργούν θαυμάσια μαζί και δείχνουν την υποκριτική τους δεινότητα.

Στο μεταξύ, ο Κώστας Γαβράς αφηγείται την ιστορία σαν ψυχαγωγικό κομμάτι, ενώ το σενάριο του Τομ Μάθιους αγγίζει όλα τα απαραίτητα βασικά θέματα. Οι δημοσιογράφοι κάνουν πλίθιες ερωτήσεις σ' έναν τραυματισμένο φύλακα του μουσείου (Μπιλ Ναν): «Πώς νιώθετε; Είστε καλά;»

Τα τοπικά κανάλια παρουσιάζουν την ιστορία του Σαμ όσο πιο μελοδραματικά γίνεται, κάτω από τον βαρύγδουπο τίτλο «Αγωνία για τους ομήρους στο Μουσείο». Και το βαρύ πυροβολικό από το εθνικό δίκτυο, τον οποίο υποδύεται επιδέξια ο Άλαν Άλντα, εξασκεί την δύναμη των γαλαζοαίματων της τηλεόρασης. Όλοι υποκύπτουν σ' αυτήν την ενσάρκωση του κύρους του εθνικού δικτύου, όταν μπαίνει σ' ένα δωμάτιο ή ανεβαίνει σ' ένα αεροπλάνο, κι έτσι μπορεί να πάει στο μουσείο και να κλέψει την παράσταση από τον παλιό του εχθρό, τον Μαξ.

Παρ' όλη την οργή που διατρέχει την ταινία, η οποία είναι ιδιαίτερα εμφανής σε σκηνές όπου γίνεται η σύνδεση ανάμεσα σε εκθέματα ειδών που έχουν εκλείψει και στον Σαμ, το *Mad City* καταφέρνει να μας αποσπάσει ένα δυο χαμόγελα. Το καλύτερο αφορά το χαρακτήρα της εκκολαπτόμενης δημοσιογράφου, την οποία υποδύεται η Μία Κίρσνερ.

Φυσικά ανακατεύεται στην ιστορία των ομήρων και έχει την ευκαιρία να προβάλει την ικανότητά της στην ταμπλόιντ ειδησεογραφία σε μια επίδειξη του τύπου «ένα αστέρι γεννιέται». Αφού καταφέρει με καλοπιάσματα να πάρει συνέντευξη από τη μητέρα του Σαμ, ανακεφαλαιώνει πολύ εύστοχα κάνοντας την ακόλουθη δήλωση: «Θέλω να δείξω στους ανθρώπους ότι ο Σαμ δεν μπορεί να είναι

τόσο κακός, εφόσον έχει ένα σκύλο που τον αγαπάει πάρα πολύ!».

The New York Times,
7/11/1997
Μετάφραση: Μαριάννα Ασπρομμάτη

«Ακούει κανείς;»
του Guy Ferraton

Το *Mad City* θα αλλάξει για πάντα τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουμε τα Μαζικά Μέσα Ενημέρωσης. Σ' έναν άστατο κόσμο -τον κόσμο τού δωρεάν- η αλαζονεία, η φήμη και η διασημότητα είναι όπλα στο στρατό του διαβόλου. Η ευφυΐα της απαισιόδοξης ματιάς του σκηνοθέτη Κώστα Γαβρά πηγαίνει πέρα από τη σφαίρα των ΜΜΕ και φτάνει ώς την ψυχή.

Ο Γαβράς έχει γίνει γνωστός για τα πολιτικά θρίλερ των δύο προηγούμενων δεκαετιών (*Ζ, Κατάσταση πολιορκίας, Αγνοούμενος*). Το έργο του υποστηρίζεται από τις ερμηνείες, με στυλοβάτη τον Τζον Τραβόλτα, στο ρόλο του Σαμ Μπέιλι, ενός φύλακα με παιδική ψυχή. Δεν θα μπορούσε ποτέ να βλάψει κάποιον ηθελημένα, αλλά την πρώτη φορά που εμφανίζεται κρατάει ένα ντουφέκι με αρκετά πυρομαχικά για να ισοπεδώσει το συρφετό των Μαζικών

Μέσων Ενημέρωσης, τους δημοσιογράφους που πρόκειται να κατεβούν στο Μάντλιν της Καλιφόρνιας. Είναι επίσης ένας άνεργος σύζυγος και πατέρας, γεμάτος ενοχές που δεν μπορεί να εξασφαλίσει στην οικογένειά του τα προς το ζην. Το σενάριο του Τομ Μάθιους αποκαλύπτει τις συνηθισμένες ανθρώπινες αδυναμίες στην πολυπλοκότητα των σχέσεων μέσα στο δίκτυο. «Είσαι το καλύτερο θέαμα στην πόλη, Σαμ!». Σ' αυτά τα λόγια κλείνεται το συμφέρον του Μαξ Μπράκετ (Ντάστιν Χόφμαν), ρεπόρτερ των βραδινών ειδήσεων του τηλεοπτικού σταθμού KXBD. Είναι απολύτως πειστικός στο ρόλο ενός ανθρώπου που τον απασχολούν μόνο ο εαυτός του και τα όνειρά του για τη μεγάλη ώρα – τη ζώνη υψηλής τηλεθέασης.

Ο Μπράκετ έχει μόλις υποβιβαστεί και του έχει ανατεθεί να καλύψει μια ιστορία μείωσης των κονδυλίων για ένα μουσείο δεινοσαύρων. Ο Μπέιλι μέχρι πρόσφατα είχε δύο αφεντικά – τη γυναίκα του και την έφορο του μουσείου που τον απέλυσε. Έτσι αρχίζει η μακριά κατάβαση στην κόλαση «σε ζωντανή μετάδοση».

Ο Μπέιλι δεν είναι ό,τι καλύτερο, αλλά δεν είναι κακός. Πυροβολεί κατά λάθος τον Κλίφορντ Γουίλιαμς, τον μαύρο πρώην συνάδελφό του. Σ' αυτή την άτυχη στιγμή εμφανίζεται μια ομάδα μαθητών που επισκέπτονται το μουσείο, ενώ ο ρεπόρτερ Μπράκετ κρύβεται στην τουαλέτα μ' ένα μικρόφωνο και, ιδού, ξεκινάει ένα τηλεοπτικό δράμα κράτησης ομήρων.

Ο Μπράκετ καλωσορίζει την ανάδειξή του σε τηλεοπτικό αστέρα, αλλά το μόνο που καταφέρνει είναι να εγκλωβιστεί στην άσχημη πλευρά των μέσων, στη χειραγώγηση και στην παράνοια. Ο ύμνος του Λου Ριντ που ακούγεται στην ταινία («Is anybody listening?», «Ακούει κανείς;»), μεταφέρει το μήνυμα στις οθόνες της τηλεόρασης και τα τοκ σόου στην εξαχρειωμένη καρδιά της Αμερικής.

Ο Άλαν Άλντα παίζει τον Κέβιν Χολάντερ, τον τέλειο εκπρόσωπο της ζώνης υψηλής τηλεθέασης, που θα ανατρέψει τα φιλόδοξα σχέδια του Μπράκετ («Αυτή η ιστορία είναι δική μου!»). Ο Χολάντερ δεν έχει συγχωρήσει ένα παλιότερο περιστατικό που τον μείωσε επαγγελματικά. Τα λαμπερά φώτα τυφλώνουν τα ΜΜΕ, την αστυνομία, τον έφορο του μουσείου, την κοινή γνώμη. Ακόμη και η γυναίκα του τραυματισμένου φύλακα παίζει το παιχνίδι του φυλετικού καιροσκοπισμού. Βγαίνουν μπλουζάκια με το πρόσωπο του Μπέιλι κι ένα τσίρκο ξεδιπλώνεται έξω από το μουσείο και σε όλη τη χώρα.

Μέσα στο μουσείο, τα παιδιά εμπιστεύονται το παιδί εντός του Μπέιλι, μια απλή ψυχή που αρνείται να ξεπουληθεί ολοκληρωτικά στην τερατωδία. Αυτός από την πλευρά του πιστεύει ότι η τακτική του Μπράκετ θα του εξασφαλίσει συμπάθειες και μια μικρότερη ποινή, και γίνεται ο καινούργιος, αληθινός φίλος του.

Η ανθρώπινη παραφροσύνη, όπως οι σκελετοί και τα υπολείμματα του παρελθόντος μέσα στο μουσείο, μένει ακίνητη στον κόσμο του Κώστα Γαβρά, έναν κόσμο κατακερματισμένων εικόνων, περιορισμών και αποκαλύψεων. Ο Κλίφορντ πεθαίνει από το τραύμα του και ο Μπέιλι από την τρύπα στην καρδιά του, ενώ μέσα από τον όχλο υψώνεται η φωνή του Μπράκετ: «Τον σκοτώσαμε!». Στην τελευταία σκηνή που κλείνει το αριστούργημα του Γαβρά, η ποιητική αδικία ουρλιάζει μέσα στο τρομαχτικό παγωμένο κάδρο, ενώ μόνο τα κόκκινα, λευκά και μπλε φώτα της αστυνομίας τρεμοσβήνουν θαμπά.

Την επόμενη φορά που θα δείτε τις ειδήσεις στην τηλεόραση, ξανασκεφτείτε το τι συμβαίνει στον κόσμο. Μετά σκεφτείτε το για άλλη μια φορά. Η απάντηση έρχεται μέσα από το τελευταίο ρεφρέν της μουσικής: «Αλαζονεία! Αλαζονεία! Αλαζονεία! Αλαζονεία!».

Film Review, Νοέμβριος 1997
Μετάφραση: Μαριάννα Ασπρομμάτη

Το θέαμα σαν ζωή
του Λεωνίδα Κακάρογλου

> «Οι άνθρωποι της τηλεόρασης έχουν αποστολή να μεταφέρουν το μήνυμα. Μόνο που, σιγά σιγά, πιστεύουν ότι το μήνυμα είναι οι ίδιοι».
>
> Μάρσαλ ΜακΛιούαν

Από τους τίτλους κιόλας της ταινίας προετοιμαζόμαστε για έναν πόλεμο που θα ξεσπάσει. Οι κάμε-

ρες, τα μικρόφωνα οπλίζονται τελετουργικά. Οι «στρατιώτες» τεχνικοί μοιάζουν έτοιμοι να πέσουν για το καθήκον κι ο «αρχηγός», ετοιμοπόλεμος κι αυτός, είναι καθ' οδόν για ακόμα μια αποστολή, σε αναζήτηση ενός ακόμη θηράματος...

Η δέκατη τέταρτη ταινία του Γαβρά είναι ένα δριμύτατο σχόλιο για τα ΜΜΕ, για τους ανθρώπους τους και τους θεατές που τους περικυκλώνουν. Ο Γαβράς, αφού ασχολήθηκε με τις καταγγελίες των στρατιωτικών δικτατοριών, των κομμουνιστικών - σταλινικών καθεστώτων, των εγκλημάτων του ναζισμού και, γενικώς, με κάθε ανελεύθερη και καταπιεστική εξουσία, σ' αυτή του την ταινία συναντά τον θαυμαστό «γενναίο» κόσμο της τηλεόρασης.

Μάλιστα, τον συναντά στη χώρα όπου η τηλεόραση είναι το κέντρο του κόσμου, από ένα εκφραστικό μέσο όπως ο κινηματογράφος όπου το ίδιο θέμα έχει ξαναειπωθεί πολλές φορές. Η ταινία του είναι σαν μια σύνοψη κάποιων ταινιών δημιουργών από τον Φρανκ Κάπρα μέχρι τον Μπίλι Γουάιλντερ (κυρίως με το *Big Carnival*) αλλά και από τον Όλιβερ Στόουν (*Γεννημένοι δολοφόνοι*) μέχρι τον Στίβεν Φρίαρς (*Ήρωας κατά λάθος*) και, βεβαίως, κυρίως, τον Σίντνεϊ Λιούμετ με το *Δίκτυο* και τη *Σκυλίσια μέρα*.

Σ' όλες αυτές τις ταινίες, ο ρόλος του δημοσιογράφου είναι ξεκάθαρος. Ξεπερνάει τα ασαφή όρια της λεγόμενης ελευθερίας του Τύπου και βρίσκεται στο πεδίο της μάχης όπου όλα επιτρέπονται για τη νίκη και τη δόξα της κυκλοφορίας ή, όταν πρόκειται για τηλεόραση, της τηλεθέασης. Σαν σύγχρονος Άρχοντας των Καρπαθίων που μετακόμισε στις τηλεοπτικές οθόνες και αποτρελάθηκε να ρουφά το φρέσκο αίμα των θυμάτων των ρεπορτάζ και των τηλεθεατών.

Όμως ο Γαβράς είναι ένας φιλελεύθερος δημιουργός με όλη τη σημασία του όρου και όλα αυτά τα γνωρίζει πολύ καλά, αφού ξεφεύγει από τις παγίδες που του στήνει το θέμα του, χρησιμοποιώντας αυτόν ακριβώς τον φιλελευθερισμό των ιδεών του για να προσεγγίσει τα πρόσωπα του δράματος σαν πρόσωπα μιας ιλαροτραγωδίας. Ο «φοβερός» κακοποιός Σαμ είναι ένας εξαθλιωμένος υπάλληλος του Μουσείου που πρόσφατα έχει απολυθεί από τη δουλειά του και το μόνο που ζητά είναι να ξαναπροσληφθεί, έστω με λιγότερες αποδοχές και μειωμένο ωράριο. Ο δημοσιογράφος, βαριεστημένος και κουρασμένος, στην κρίση της μέσης ηλικίας, ηθικά εξοντωμένος και διχασμένος, ψάχνει το «γεγονός» που θα τον βγάλει από τη μιζέρια του επαρχιακού καναλιού και θα τον πάρει σ' ένα μεγάλο κανάλι. Ο Σαμ είναι ένα θύμα της καθημερινής τηλεθέασης. Ο δημοσιογράφος, ο θύτης της ίδιας τηλεθέασης.

Ο φιλελευθερισμός του Γαβρά βλέπει με συμπόνια αυτούς τους δύο αντίθετους αλλά, στο βάθος, όμοιους χαρακτήρες. Ο Σαμ δεν έχει τρόπο να διεκδικήσει την επαναπρόσληψή του στο Μουσείο, γι' αυτό οπλίζεται, αν και κατά βάθος δεν νιώθει άνετος – δεν είναι καθόλου άνετος μάλιστα που κρατάει το όπλο.

Από τη δική του πλευρά, ο δημοσιογράφος είναι έρμαιο των δικών του αντιφάσεων. Το βλέπουμε από τη στιγμή του εγκλωβισμού του στις τουαλέτες του Μουσείου. Ένας μονόλογος για τον εαυτό του είναι η πιο αυθεντική αυτοκριτική για το τέλμα της ζωής του.

Όταν αντιλαμβάνεται τι έχει συμβεί στο Μουσείο νιώθει ότι βρίσκεται κάπου αλλού. Διστακτικός στην αρχή, αποφασιστικός στη συνέχεια, επεμβαίνει στο γεγονός και το σκηνοθετεί. Εδώ ακριβώς βρίσκεται και η πρωτοτυπία του εγχειρήματος του Γαβρά. Το ντοκυμαντέρ της καθημερινής ζωής το σκηνοθετεί ο δημοσιογράφος με απόλυτο μέτρο και ικανότητα στους ρυθμούς. Συνήθως, η τηλεοπτική κάμερα αφήνεται και καταγράφει τα πάντα σ' έναν πολτό που τα έχει όλα. Εδώ ο ρεπόρτερ σκηνοθετεί αυτό ακριβώς που θέλουν οι θεατές του, προσεκτικά και μεθοδικά. Του υπαγορεύει τι θα πει, τον καθοδηγεί όπως ένας πραγματικός σκηνοθέτης θα καθοδηγούσε τον ηθοποιό του. Η πραγματικότητα σε ολοζώντανη μετάδοση.

Ο Σαμ στο ύψος του, ακολουθεί τις οδηγίες, παίζει το ρόλο του. Όμως ο ρεπόρτερ ξέχασε τη βασική αρχή που πάντα κυριαρχούσε τις πράξεις του. Μέθυσε από το θρίαμβο και έχασε τον έλεγχο της κατάστασης. Όσο πιο «δραματική» γίνεται η κατάσταση, τόσο πιο πολύ αστυνομοκρατείται η περιοχή έξω από το μουσείο. Τόσο πιο πολύ αγριεύουν τα πράγματα. Το κεντρικό κανάλι επεμβαίνει, ο ανταγωνιστής του καταφτάνει, ένας πανικός

και μια γιορτή παράλληλα για την ήσυχη γειτονιά. Λούνα παρκ, καλλιτέχνες του δρόμου, μικροπωλητές. Ένα ατέλειωτο πανηγύρι. Μια συνεχής γιορτή. Η «εικόνα» μέσα από το μουσείο ενοποιείται με την «εικόνα» έξω απ' αυτό, κάνουν μια νέα μοναδική εικόνα. Μια εικόνα για τα εκατομμύρια τηλεθεατές που με διάπλατα μάτια παρακολουθούν τα τεκταινόμενα.

Τώρα πια κανείς δεν ενδιαφέρεται για τον Σαμ. Αυτό που έχει σημασία τώρα πια είναι το θέαμα. Το θέαμα σαν ζωή.

Η αμερικανική κοινωνία είναι χωρισμένη ταξικά και κοινωνικά, αλλά και γεωγραφικά. Το μόνο σημείο στο οποίο οι κάτοικοι της Αμερικής αποκτούν επαφή είναι η οθόνη της τηλεόρασης. Η τραγική κατάληξη λίγους θα λυπήσει. Κάποια άλλη φορά, σε κάποια άλλη γειτονιά, το θέαμα θα συνεχιστεί - έστω κι αν στο τέλος ο νόμος θα επιβάλει την τάξη.

Ένα μικρό γεγονός πάντα θα αλλάζει τον κόσμο. Η πόλη θα ξαναγίνει πάλι η ίδια, μια Mad City με Mad People.

Οκτώβριος 2002

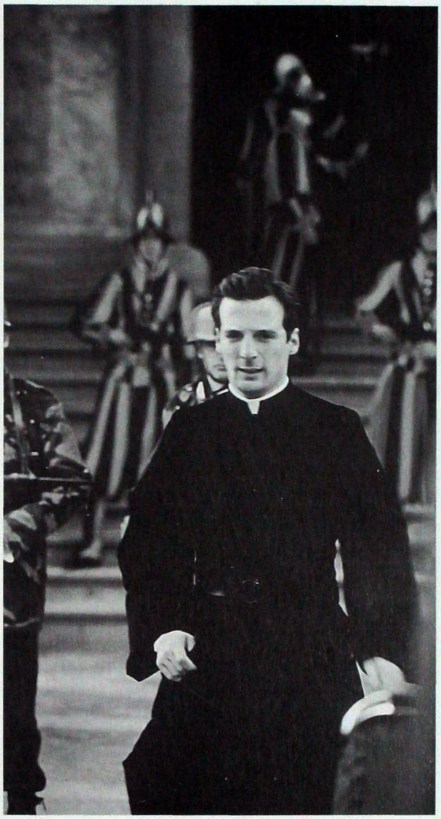
AMHN. (2002)

(Πρωτότυπος τίτλος: Amen.)

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς. **Σενάριο:** Κώστας Γαβράς, Jean-Claude Grumberg, από το θεατρικό έργο *Ο αντιπρόσωπος*, του Rolf Hochhuth. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Patrick Blossier. **Καλλιτεχνική Διεύθυνση:** Maria Miu. **Κοστούμια:** Edith Vesperini. **Οπτικά Εφέ:** François Vagnon. **Μουσική:** Armand Amar. **Ήχος:** Dominique Gaborieau, Pierre Gamet. **Μοντάζ:** Yannick Kergoat. **Διανομή Ρόλων:** Sabine Schroth. **Βοηθός Σκηνοθέτη:** Cristian Ciurea, Alain Olivieri. **Ηθοποιοί:** Ulrich Tucur (Kurt Gerstein), Matieu Kassovitz (Riccardo Fontana), Ulrich Mühe (Doctor), Michel Duchaussoy (Καρδινάλιος), Ion Caramitru (Fontana), Marcel Iures (Πάπας), Friedrich von Thum (Ο πατέρας του Gerstein), Antje Schmitd (Κυρία Gerstein), Hanns Zischler (Grawitz), Sebastian Koch (Höss), Erich Hallhuber (Von Rutta), Burkhard Heyl (Διευθυντής), Anguw MacInnes (Tittman), Bernd Fischerauer (Επίσκοπος Von Gallen), Pierre Franckh (Ιερέας Wehr), Richard Durden (Πρεσβευτής Taylor), Monika Bleibtreu (Κυρία Hinze), Justus von Dohnanyi (Βαρόνος Von Otter), Günther Maria Halmer (Ιερέας Dibelius), August Zirner (Von Weizsäcker), Horatiu Malaele (Fritsche), Ovidiu Cuncea (Stephan Lux), Markus Hering (Karl), Susanne Lothar (Alexandra Baltz), Alexander Geringas (Helmut Franz), Theodor Danetti (Ηλικιωμένος Καρδινάλιος), Radu Banzaru (Armin Peters), Constantin (Nonce), Heinz Gerhard Lueck (Ηλικιωμένος Μοναχός), Marina Berti, Michael Mendl, Niels Hansen, Matthias Koeberlin, Nina Proll, Marin Moraru, Hinnerk Schönemann, Ion Haiduc, Maria Rotaru, Dorina Chiriac, Cornelia Pavlovici, Cornel Ciupercescu, Robinson Reichel, Lilly Tukur, Charles Brian, Sophie Parea, Laurentiu Cizmas, George Ivascu, Ion Pavlescu, Constantin Cotimanis, Valentin Teodosiu, Rodica Lazar, Stefania Zamfirescu, Doru Badiu, Andreea Macelaru, Rudy Rosenfeld, Costin Anghel, Alexandru Repan, Ion Siminie, Sandu Mihai Gruia, Florin Kevorkian, Valeriu Crisan, Cristian Ieremia, Natasa Raab, Andriana Andronache, Andrei Finti, Andrei Boncea, Zoltan Butuc, Laurentiu Bobalca, Nicolae Calugarita, Karina Bobe, Christine Georgescu, Cici Caraman, Lucia Maier, Andrei Duban, Andrei Gheorghe, Bogdan Uritescu, Fred Wesson, Cornel Vulpe, Petre Moraru, Mihai Niculescu, Mircea Stoian, Geo Dobre, Viorel Comanici, Mihai Calin, Marius Galea, Gabriel Spahiu, Nicodim Ungureanu, Stefan Potzolli, Emil Hostina, Bogdan Florea, Alex Jitea, Marian Ralea, Florin Busuioc, Florin Dobrovici, Cristian Motriuc, Alin Panc, Pavel Bartos, Dorina Lazar, Anca Sigartau, Oana Ioachim, Tamara Popescu, Nicolae Borza, Adrian Plopeanu, Daniel Iordan, Dan Astileanu, Mihai Razus, Doru Stan. **Κασκαντέρ:** Stefano Maria Mioni. **Παραγωγή:** KG Productions / Katharina / Le Studio Canal+ / Renn Productions / TF1 Films Productions (Γαλλία), KC Medien AG (Γερμανία), Katharina / Renn Productions, Mediapro Pictures (Ηνωμένες Πολιτείες). **Διεύθυνση παραγωγής:** Claude Berri, Andrei Boncea. **Διάρκεια:** 132 λεπτά. Έγχρωμο. **Πρώτη προβολή:**

13 Φεβρουαρίου 2002, Διεθνές Φεστιβάλ Βερολίνου.

Η ταινία, βασισμένη στο θεατρικό έργο Ο Αντιπρόσωπος *του Ρολφ Χόχουτ, αναφέρεται στην περίπτωση του γερμανού χημικού και αξιωματικού των Ες Ες, Κουρτ Γκερστάιν, που υπήρξε υπεύθυνος για την κατασκευή του αερίου το οποίο χρησιμοποιούνταν για τη θανάτωση των Εβραίων. Αργότερα, προσπάθησε να αποσπάσει το ενδιαφέρον του Πάπα Πίου XII έτσι ώστε ο τελευταίος να καταδικάσει τη θηριωδία, αλλά οι προσπάθειές του δεν βρήκαν ανταπόκριση...*



Μάτια που δε βλέπονται γρήγορα λησμονιούνται

του Ryan Gilby

Ενώ ο κινηματογράφος, σήμερα, κινείται, κυρίαρχα μάλιστα, στην εποχή της CG (Computer-Generated: εποχή εικόνων που παράγονται από ηλεκτρονικούς υπολογιστές), είναι αναζωογονητικό να θυμηθούμε μια εποχή που ασκούσε έντονη επιρροή ένα εντελώς διαφορετικό CG (Costa-Gavras: Κώστας Γαβράς). Όταν ο έλληνας σκηνοθέτης Κώστας Γαβράς βρισκόταν στην ακμή του, στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970, οι ταινίες από ηλεκτρονικό υπολογιστή ήταν ακόμα όνειρο. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι θαυμάσιες πρώτες ταινίες του Γαβρά, όπως το *Ζ* και η *Κατάσταση πολιορκίας*, στερούνταν τεχνικής: το γρήγορο μοντάζ προμήνυε τη δουλειά του Όλιβερ Στόουν, ενώ η ντοκυμαντερίστικη τόλμη και η πολιτικοποιημένη οργή προοιωνίζονταν τον Κεν Λόουτς. Ο Κώστας Γαβράς κατάλαβε ότι η διαφώτιση του κοινού περνάει μέσα από την ψυχαγωγία: «μόνο όταν καθηλώσεις τους θεατές στα καθίσματα μπορείς να τους χτυπήσεις με την αλήθεια».

Η καινούργια του ταινία, η γαλλογερμανική συμπαραγωγή *Αμήν.*, από μια άποψη, συνιστά μερική επιστροφή του κινηματογραφιστή έπειτα από δύο δεκαετίες μέτριων αμερικανικών εγχειρημάτων. Η ταινία, που είναι βασισμένη στο θεατρικό έργο του Ρολφ Χόχουτ *Ο αντιπρόσωπος*, αφορά το Ολοκαύτωμα, τους ισχυρούς που έβλεπαν τι συνέβαινε και απέστρεφαν το πρόσωπό τους κι εκείνους τους υφισταμένους που αγωνίζονταν να πείσουν τον κόσμο ότι τα τρένα που μούγκριζαν στο δρόμο για το Άουσβιτς και το Μπέλζεκ δεν μετέφεραν εργάτες στις καινούργιες τους δουλειές.

Ο αξιωματούχος των Ναζί, Κουρτ Γκερστάιν (Ούλριχ Τουκούρ), ο ιθύνων νους πίσω από την εκμετάλλευση του θανατηφόρου αερίου Zyclon B, ο οποίος όμως δεν είχε προβλέψει τη χρήση του, είναι ένας από τους πρώτους που θα αποκαλύψει την αλήθεια. Μοιράζεται τις πληροφορίες του με έναν εβραίο ιερέα, τον πατέρα Ρικάρντο (Ματιέ Κασοβίτς), και προσπαθούν να κινητοποιήσουν το Βατικανό. Όπως συμβαίνει στις περισσότερες ταινίες του Κώστα Γαβρά, οι καλές προθέσεις γρήγορα συνθλίβονται κάτω από τα γρανάζια της γραφειο-

κρατίας. Ο Γκερστάιν και ο Ρικάρντο ανακαλύπτουν ότι η κυβέρνηση των ΗΠΑ έχει ήδη γράψει στο Βατικανό ρωτώντας αν αληθεύουν οι φήμες για τα στρατόπεδα συγκεντρώσεως των Ναζί.

Το Βατικανό με τη σειρά του έχει στείλει απάντηση στην κυβέρνηση των ΗΠΑ, επίσης ζητώντας επαλήθευση. Οι ανθρώπινες ζωές έχουν μετατραπεί σε ευγενική αλληλογραφία παραπεταμένη στις θυρίδες. Ο πάπας Πίος XII δεν κάνει καμιά δήλωση και μία από τις πιο μελαγχολικές σκηνές της ταινίας είναι εκείνη που δείχνει τον Γκερστάιν και τον Ρικάρντο να περιμένουν δίπλα στο ραδιόφωνο την παπική καταγγελία που ξέρουμε ότι δε θα γίνει ποτέ.

Ο αρχικός τίτλος του *Αμήν.* ήταν *Αυτόπτης μάρτυρας*, κάτι που θα ήταν υπερβολή, αν και θα υπογράμμιζε τη βασική ειρωνεία της ταινίας: κάθε δραματική στιγμή, από την πρώτη χρήση στα κρεματόρια του δηλητηριώδους αερίου Zyclon B μέχρι τη μοίρα των κεντρικών χαρακτήρων, κρύβεται από τα πεινασμένα μάτια μας. Καθώς η ταινία βγάζει την ένταση μέσα από το απογοητευτικό θέαμα της απραξίας των ισχυρών, έτσι και η επιλεγμένη τεχνική είναι η απόκρυψη. Βλέπουμε τα τρένα αλλά όχι το φορτίο τους. Η τουλούπα του μαύρου καπνού μέσα από την καπνοδόχο είναι αρκετή.

Αυτή η ταινία σε μεγάλο βαθμό λειτουργεί ή χάνει μέσα από τα πλάνα που δείχνουν τις αντιδράσεις. Ο Κώστας Γαβράς ξέρει ότι έχουμε χορτάσει εικόνες από το Ολοκαύτωμα. Καλύτερα να αφήσουμε αυτό το άχαρο καθήκον στη φαντασία μας και στον Γκερστάιν που, έπειτα από ένα ολοήμερο ταξίδι στο Μπέλζεκ, έχει την έκφραση του ανθρώπου ο οποίος έχει καταλάβει τον τρόπο που δρα το κακό και τη δική του συνέργεια σ' αυτό.

Τα πιο δυνατά σημεία της ταινίας είναι εκείνα στα οποία επισημαίνονται τα σημάδια που προδίδουν την ανθρώπινη κοινοτοπία, η οποία υπογραμμίζει τη μεγαλύτερη φρίκη: η έγκυος γυναίκα του Γκερστάιν προβλέπει ότι θα γεννήσει έναν μέλλοντα ανθυπολοχαγό γιατί νιώθει το μωρό να περπατάει μέσα στη μήτρα της με το βήμα της χήνας, ο σατανικός γιατρός (Ούλριχ Μύχε) σκιτσάρει σώματα δίχως πρόσωπο πάνω σε μια εικόνα ενός άδειου θαλάμου αερίων.

Το μεγαλύτερο σφάλμα σε ταινίες σαν τη *Λίστα του Σίντλερ* και *Η ζωή είναι ωραία* ήταν η απροθυμία τους να αντιμετωπίσουν την ανωνυμία, τη μονοτονία του Ολοκαυτώματος. Όταν ο Μπενίνι χαρίζει στον εαυτό του μια ξεχωριστή σκηνή θανάτου, στην πραγματικότητα υποκύπτει στην ιδέα ότι όλα σταματούν όταν ένας κινηματογραφικός αστέρας είναι στην οθόνη. Αυτό δεν έχει καμία σχέση με το Ολοκαύτωμα.

Δεν θα βρείτε τέτοια μειονεκτήματα στο *Αμήν.* (Ο μόνος συμβιβασμός που φαίνεται να έχει γίνει είναι ότι οι χαρακτήρες μιλούν αγγλικά με γερμανική προφορά). Τα κοντινά πλάνα συνήθως γίνονται στους χαρακτήρες τους οποίους ευνοεί η αφήγηση, αλλά από την αρχή της ταινίας αυτή η σύμβαση ανατρέπεται απότομα, όταν μια νέα γυναίκα με γλυκό πρόσωπο ξαφνικά χάνει την καίρια θέση που είχε στην ιστορία και γίνεται άλλο ένα νούμερο στις στατιστικές. Καθώς η ταινία βαδίζει προς το τέλος της, εύχεσαι να μην εγκαταλειφθεί αυτή η ανελέπτη στάση. Και διατηρείται, χωρίς να αποκαλύπτει τίποτα. Η εικόνα μένει άφωνη ώς το τέλος.

Μόνο σε μερικά σημεία ο Κώστας Γαβράς δεν ξέρει πώς να δώσει διέξοδο στο θυμό του. Ένα μεγάλο μέρος της ταινίας δείχνει ανθρώπους να μιλάνε μέσα σε δωμάτια με ψηλά ταβάνια και μπορείς να νιώσεις μια υποψία κλειστοφοβίας: ο σκηνοθέτης βάζει μέσα μια σκηνή θύελλας ή μια σκηνή σε αυτοκίνητο, σαν να φοβάται ότι θα αρχίσει να μας κυριεύει νευρικότητα. Μετά υπάρχουν ολόκληρες σεκάνς που μοιάζει σαν να έχει φύγει από το πλατό και να έχει αφήσει την κάμερα ανοιχτή.

Φυσικά, μερικές από αυτές τις στιγμές είναι αρκετά δραματικές από μόνες τους και δεν χρειάζονται σκηνοθετική έμφαση. Μια συζήτηση στην οποία οι στρατηγοί των Ναζί μιλάνε κεφάτα με αντικείμενο το σχέδιο εξόντωσης για το 1948 και το 1949 δεν απαιτεί τίποτα πέρα από την προσοχή του θεατή που δεν πιστεύει αυτά που ακούει.

The Observer, 14/7/2002
Μετάφραση: Μαριάννα Ασπρομμάτη

ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ

Ως βοηθός σκηνοθέτη

CRESUS (1960)
Σκηνοθεσία: Jean Giono.
Βοηθός σκηνοθέτη: Κώστας Γαβράς.

UN SINGE EN HIVER (1962)
(ελλ. τίτλος: *Οι δυο αλήτες*)
Σκηνοθεσία: Henri Verneuil.
Βοηθός σκηνοθέτη: Κώστας Γαβράς.

LE JOUR ET L'HEURE (1962)
(ελλ. τίτλος: *Αύριο ξημερώνει μια άλλη μέρα*)
Σκηνοθεσία: Réne Clement.
Βοηθός σκηνοθέτη: Κώστας Γαβράς.

ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ (1963)
(πρωτότυπος τίτλος: *La Baie des anges*)
Σκηνοθεσία: Jacques Demy.
Βοηθός σκηνοθέτη: Κώστας Γαβράς.

ECHAPPEMENT LIBRE (1964)
(ελλ. τίτλος: *Το μυστικό της χρυσής λιμουζίνας*)
Σκηνοθεσία: Jean Becker.
Βοηθός σκηνοθέτη: Κώστας Γαβράς.

LES FELINS (1964)
(ελλ. τίτλος: *Ο τυχοδιώκτης του Μόντε Κάρλο*)
Σκηνοθεσία: Réne Clement.
Βοηθός σκηνοθέτη: Κώστας Γαβράς.

Ως παραγωγός

LE THE AU HAREM D'ARCHIMEDE (1985)
Σκηνοθεσία: Mehdi Charef.
Παραγωγός: Κώστας Γαβράς, Michele Ray-Gavras.

Άλλες συμμετοχές

Ο Κώστας Γαρβράς έχει συμμετάσχει, επίσης, ως ηθοποιός, σε πολύ μικρούς ρόλους, στις ταινίες του Τζον Λάντις *The stupids*, 1996 (υποδύεται έναν τύπο σε βενζινάδικο) και στο *Οι κατάσκοποι που ήρθαν από τη ζέστη* (*Spies like us*), 1985 (ως αστυνομικός που περιπολεί στην εθνική οδό). Στην ταινία του Μοσέ Μιζράχι, *La vie devant soi*, 1977 (ως Ραμόν) και στην ταινία του συνεργάτη του Χόρχε Σεμπρούν, *Le deux memoires*, 1974, όπου υποδύεται τον εαυτό του.

Επίσης έχει συνεργαστεί με τον Φερνάντο Μοράντι και τον Φράνκο Σολίνας για το σενάριο της ταινίας του Τζόζεφ Λόουζι, *Μίστερ Κλάιν* (*Monsieur Klein*), 1976.

Επιμέλεια φιλμογραφίας: Ρένα Βαρβιτσιώτη

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

2001, Η Οδύσσεια του διαστήματος, 44
Αγγελόπουλος, Θεόδωρος, 10, 45, 57
Αγνοούμενος, Ο, 7, 18, 21, 22, 27, 29, 30, 31, 33, 42, 46, 50, 52, 66, 75, 81, 82, 129, 152, 153, 154, 155, 159, 167
Αγών μου, Ο, 130
Αΐζενστάιν, Σεργκέι, 23
Άκρη του νήματος, Η, 159
Αλάτι της γης, Το, 99
Αλεγκρέ, Υβ, 23
Αλεξάκης, Βασίλης, 9
Αλεξάνδρου, Άρης, 37
Αλιέντε, Ιζαμπέλ (του Σαλβαδόρ), 65, 66
Αλιέντε, Ιζαμπέλ, 66
Αλιέντε, Σαλβαδόρ, 66, 129
Άλντα, Άλαν, 82, 167, 168
Αλτουσέρ, Λουί, 71
Αμήν., 7, 8, 21, 32, 58, 61, 62, 64, 66, 126 128, 130, 132, 133, 134, 135, 171, 172
Αμερική, η χώρα της ελευθερίας, βλ. *Mr Smith goes to Washington*, 82, 94
Ανατομία ενός εγκλήματος, βλ. *Anatomy of a murder*, 118
Αντενάουερ, Άικ, 60
Αντιπρόσωπος, Ο, βλ. *Stellvertreter, Der*, 58, 62, 126, 132, 135, 171
Απειλή, Η, βλ. *Menace, La*, 149
Απέργης, Γιώργος, 56
Απλή ιστορία για ελεύθερες γυναίκες, Μια, βλ. *Histoire simple, Une*, 149
Άρης, ο αρχηγός των ατάκτων, 68
Αρντάν, Φανί, 157
Αρονόβιτς, Ρικάρντο, 150
Βαρντά, Ανιές, 24
Βασιλικός, Βασίλης, 7, 9, 10, 24, 68, 72, 94, 142
Βελουχιώτης, Άρης, 22, 36, 37, 68
Βερνέιγ, Ανρί, 14, 24
Βία στη βία, βλ. *Coup pour coup*, 88, 90
Βίντορ, Κινγκ, 23
Βιτές, Αντουάν, 73, 119
Βούλγαρης, Παντελής, 57
Γαβράς, Αποστόλης, 8
Γεννημένοι δολοφόνοι, 169
Γκανς, Αμπέλ, 84
Γκαρύ, Ρομαίν, 149, 150
Γκέιτζ, Νικ (Γκατζογιάννης, Νίκος), 46
Γκερσταίν, Κουρτ, 58, 59, 132, 133, 135, 171, 172
Γκλεν, Πιερ-Ουίλιαμ, 78
Γκονζάλες, Φελίπε, 36
Γκοντάρ, Ζαν-Λυκ, 12, 16, 18, 28, 44, 81, 84, 88, 149
Γκορμπατσόφ, Μιχαήλ, 40
Γκράμσι, Αντόνιο, 145
Γκρινμπέργκ, Ζαν-Κλοντ, 135
Γουάιλερ, Γουίλιαμ, 13
Γουάιλντερ, Μπίλι, 166, 169
Γουίλιαμς, Έρικ, 166
Γουίνγκερ, Ντέμπρα, 158, 159, 160
Γουλανδρή, Ελίζα, 57
Γυναίκα με το κόκκινο λουλούδι, βλ. Chair de l'orchidée, 150
Διαμέρισμα δολοφόνων, 7, 8, 13, 24, 64, 82, 138
Δημουλά, Κική, 161
Δίκτυο, Το, 169
Διφορούμενος θεός, Ο, 132
Δρόμοι του Νότου, Οι,
Ειδικό δικαστήριο, 18, 27, 50, 66, 81, 90, 101, 147, 148, 149
Ελένη, 46
Ελύτης, Οδυσσέας, 9
Επάνοδος στην εργασία στα εργοστάσια Wonder, Η, 88
Επικίνδυνες σχέσεις, 34
Επτά ημέρες του Μάη, 14, 81
Έστερχαζ, Τζο, 159, 160, 161, 162
Ζ, 7, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 21, 24, 25, 27, 28, 30, 33, 36, 37, 41, 50, 58, 64, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 114, 117, 118, 119, 123, 124, 129, 136, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 149, 159, 160, 167, 171
Ζαμπονί, Φρανσίς, 49
Ζαπριζό, Σεμπαστιάν, 138, 139
Ζαχαριάδης, Νίκος, 68
Ζερβαί, Ζινέτ, 149
Ζιλμπέρτα, Ρέινα, 57
Ζινκολάς, Ζαν-Πιερ, 149
Ζιρώ, Ζαν, 24
Ζορμπάς, 10
Ζουλάφσκι, Αντρέι, 150
Ζουφρουά, Πιέρ, 132
Ζωή είναι δική μας, Η, βλ. *La vie est à nous*, 84
Ζωή είναι ωραία, Η, 133, 135, 172
Ηλιού, Ηλίας, 36
Ήρωας κατά λάθος, 169
Θεοδωράκης, Μίκης, 9
Θίασος, Ο, 45
Θωρηκτό Ποτέμκιν, 99
Ιλιέσκου, Ίον, 67
Κ, 68
Καβαλιέ, Αλαίν, 84
Καβάφης, Κωνσταντίνος, 9
Καγιάτ, Αντρέ, 148
Καζάν, Ελίας, 9
Καζαντζάκης, Νίκος, 9
Καίσλερ, Άρθουρ, 145
Κακογιάννης, Μιχάλης, 10
Κάλλας, Μαρία, 9
Καλλιφατίδης, Θεόδωρος, 9
Κάπρα, Φρανκ, 82, 94, 189
Καρμίτζ, Μαρίν, 88
Κάρτερ, Τζίμι, 47
Κασοβίτς, Ματιέ, 126, 129, 133, 171
Κασοβίτς, Πίτερ, 130
Καστοριάδης, Κορνήλιος, 56, 57
Κατάσκοπος του Θεού, 132
Καταστάσεις, 8
Κατάσταση πολιορκίας, 7, 18, 27, 46, 50, 65, 66, 78, 81, 90, 91, 99, 104, 123, 124, 125, 145, 148, 149, 167, 171
Κιαροστάμι, Αμπάς, 52
Κιβώτιο, Το, 37
Κίντμαν, Νικόλ, 53
Κιούμπρικ, Στάνλεϊ, 53, 81
Κίρανερ, Μία, 82, 165, 167
Κλαιρ, Ρενέ, 24, 29
Κλεμάν, Ρενέ, 14, 24, 138
Κληρονομιά της Γλαύκας, Η, 37
Κλικ (περιοδ.), 21
Κόκκινη σκιά, Η, βλ. *L'Ombre rouge*, 101
Κόκκος, Γιάννης, 56
Κοκτώ, Ζαν, 44
Κομολί, Ζαν-Λουί, 101
Κομπαγιάσι, Χιτόμι, 14
Κοντσαλόφσκι, Αντρέι,
Κόπολα, Φράνσις-Φορντ, 54
Κορνώ, Αλαίν, 149
Κοσκωτάς, Γιώργος, 32
Κούντερα, Μίλαν, 155
Κουροσάβα, Ακίρα, 44
Κρουζ, Τομ, 53
Λακαριέρ, Ζακ, 37
Λαμπράκης, Γρηγόρης, 7, 37, 81, 91, 92, 94, 141, 142
Λάμψη μιας γυναίκας, Η, 18, 50, 76, 148, 149, 150, 151
Λανγκ, Τζακ, 38
Λανγκ, Τζέσικα, 34, 53, 54
Λανγκ, Φριτς, 14, 119, 125
Λανγκλουά, Ανρί, 38, 40
Λαντσμάν, Κλοντ, 25, 135
Λε, Λαμ, 101
Λέμον, Τζακ, 29, 31, 52
Λένιν, Βλαντιμίρ Ίλιτς Ουλιάνοφ, 122
Λεπέν, Ζαν-Μαρί, 42, 128
Λιούμετ, Σίντνεϊ, 169
Λίστα του Σίντλερ, Η, 133, 135, 172
Λόντον, Άρθουρ, 17, 25, 81, 91, 122, 123, 145
Λόουτς, Κεν, 171
Λορεντσί, Στελιό, 84
Λουίζα, η ανυπότακτη, 101
Μάθιους, Τομ, 166, 168
ΜακΛιούαν, Μάρσαλ, 168
Μακριά απ' το Βιετνάμ, βλ. *Loin du Vietnam*, 86
Μακί, τα λιοντάρια της κολάσεως, βλ. *Homme de trop, Un*, 14, 24, 64, 139
Μάο, Τσε Τουνγκ, 89
Μαρκέρ, Κρις, 37
Μαροάν, Γκυ, 156-157
Μαρτέν, Ρεμύ, 157
Μασσαλιώτης, βλ. *La Marseillaise*, 85
Μάτια ερμητικά κλειστά, 53
Μάχη στο νησί, βλ. *Le combat dans l'île*, 84
Μεγάλο ταξίδι, Το, 69, 70
Με κομμένη την ανάσα, 12
Μελιές, Ζορζ, 85
Μερκούρη, Μελίνα, 9, 38
Μηδέν και το άπειρο, Το, 145
Μητρόπουλος, Δημήτρης, 9
Μιζογκούτσι, Κένζι, 107, 125
Μικρή αποκάλυψη, Η, 50
Μικρός στρατιώτης, Ο, βλ. *Le petit soldat*, 84
Μίλερ-Σταλ, Άρμιν, 34
Μισισιπής καίγεται, Ο, 66
Μίσος, Το, 126
Μιτεράν, Φρανσουά, 34, 38
Μιτριόνε, Ντταν, 27, 66
Μολιέρος, 50
Μοντάν, Υβ, 24, 25, 42, 43, 64, 72, 90, 92, 95, 99, 100, 113, 122, 125, 138, 142, 143, 149, 151
Μοσκοβισί, Σερζ, 114, 119
Μουσικό κουτί, 7, 21, 32, 33, 50, 53, 54, 66, 82, 160, 161, 162
Μουσολίνι, Μπενίτο, 34, 60
Μπακέ, Μωρίς, 108
Μπάρμπι, Κλάους, 162
Μπαρτ, Ρολάν, 106
Μπάτμαν, 34
Μπεκέρ, Ζαν, 14, 84
Μπενίνι, Ρομπέρτο, 133, 172
Μπέργκμαν, Ίνγκμαρ, 43, 150
Μπέρεντζερ, Τομ, 158, 159, 160
Μπερί, Κλοντ, 58
Μπερκ, Άλαν, 159
Μπιντώ, Ζαν-Λυκ, 124
Μπίτι, Γουόρεν, 82
Μπλοσέ, Πατρίκ, 161
Μπονό, Φρανσουάζ, 74, 81
Μπουασέ, Υβ, 49, 149
Μπουιζ, Ζαν, 112
Μπουμεντιέν, Ραούλ, 35
Μπουνιουέλ, Λουίς, 102
Μπουρβίλ, 24
Μπους, Τζορτζ, sn., 34
Μπράκετ, Ταραλς, 166

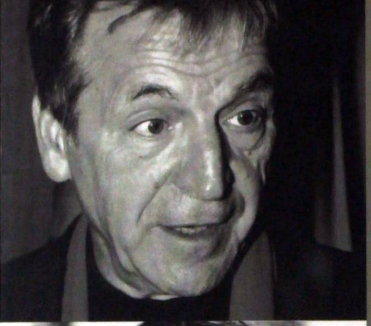
Μύχε, Ούλριχ, 172
Να τολμάς να μάχεσαι, να τολμάς να νικάς, βλ. *Oser lutter, oser vaincre*, 90
Ναν, Μπιλ, 167
Ναπολέων, βλ. *Napoléon*, 85
Ντάγκλας, Κερκ, 54, 166
Νταλάρας, Γιώργος, 57
Νταστέ, Ζαν, 113
Ντε Γκωλ, Σαρλ, 35, 63, 84, 130
Ντε Μποβουάρ, Σιμόν, 17
Ντεμπόρ, Γκυ, 16
Ντε Πάλμα, Μπράιαν, 54
Ντεμύ, Ζακ, 14, 24, 56
Ντενέβ, Κατρίν, 102
Ντενέρ, Σαρλ, 96, 110, 113
Ντυ, Πιερ, 24
Ντυράς, Μαργκερίτ, 70, 150
Ξενάκης, Ιάννης, 9
Όζου, Γιασουχίρο, 14
Οικογενειακή υπόθεση, 156, 157
Οκτώβρης στο Παρίσι, 84, 86
Όλα πάνε καλά, βλ. *Tout va bien, 18, 88*
Ολιβάρες, Λουγούστο, 65
Όλο το χρυσάφι του κόσμου, 24
Όλοι οι άνθρωποι του προέδρου, 82
Ολοκαύτωμα, Το, 135
Ομολογία, Η, 7, 14, 17, 25, 31, 32, 37, 42, 50, 64, 65, 69, 73, 81, 90, 91, 99, 102, 103, 104, 117, 119, 120, 122, 123, 124, 136, 144, 145, 148, 149, 150
Ορσίνι, Βαλέριο, 81
Ουγκέτσου Μονογκατάρι, 107
Ουδέν νεώτερον, βλ. *Rien a signaler*, 49
Ουέλς, Όρσον, 82
Πάβελικ, æΑντε, 130
Παιδί στο γκέτο της Θεσσαλονίκης, Ένα, 57
Πακούλα, Άλαν, 20, 82
Παλιοπαρέα, Η, βλ. *Vincent, François, Paul et less autres*, 149
Παππά, Ειρήνη, 100, 142
Παπαδιαμάντης, Αλέξανδρος, 28
Παπαθανασίου, Βαγγέλης, 9
Παπανδρέου, Ανδρέας, 36
Πέντε αινίγματα ζητούν λύση, βλ. *Taxi mauve, Un*, 149
Περέν, Ζακ, 24, 25, 30, 64, 113, 116
Πετάτσι, Κλάρα, 60
Πέτρι, Έλιο, 7
Πεϋρού, Ζωρζ, 112
Πιανίστας, Ο, 8
Πικάσο, Πάμπλο, 48
Πικολί, Μισέλ, 58, 64
Πινατό, Κλοντ, 24
Πινοσέτ, Αουγκούστο, 7, 21, 66
Πίος XI (Πάπας), 60, 130
Πίος XII (Πάπας), 58, 60, 126, 128, 130, 132, 136, 172
Πιούριφοϊ, Τζον, 27, 66
Πολάνσκι, Ρομάν, 8
Πόλεμος τελείωσε, Ο, βλ. *La guerre est finie*, 70, 71, 80
Πολίτης Κέιν, Ο, 82
Πολίτης Ρουθ, 166
Πόντι, Κάρλο, 58
Πρέμινγκερ, Έτο, 81, 118
Πρεντάλ, Ρενέ, 93
Πρόσκι, Ρόμπερτ, 165
Πρώτη σελίδα, 166
Ραφαηλίδης, Βασίλης, 17
Ρέι, Νίκολας, 125
Ρέιγκαν, Ρόναλντ, 43, 47
Ρεναί, Αλαίν, 28, 70, 150
Ρενουάρ, Ζαν, 14, 23, 28, 56, 84, 85, 125
Ρέντφορντ, Ρόμπερτ, 82
Ρικάρ, Ζαν-Πιέρ, 128
Ρικ, Φρανσίς, 157
Ριντ, Λου, 168
Ροβεσπιέρος, 84
Ρόζι, Φρανσέσκο, 15, 81
Ροκάρ, Μισέλ, 66
Ρομέρ, Ερίκ, 44
Ρομπ-Γκρυιέ, Αλαίν, 70
Ρόμπσον, Μαρκ, 106
Ρούσβελτ, Φραγκλίνος, 63, 130
Ρούσσος, Ντέμης, 9
Σαΐξπηρ, Ουίλιαμ, 50
Σαρέφ, Μεχντί, 101
Σαρτζετάκης, Χρήστος, 10, 37, 142
Σαρτρ, Ζαν-Πολ, 8, 17,
Σατωμπριάν, 103
Σεβασού, Φρανσουά, 149
Σεζάρ και Ροζαλί, βλ. *César et Rosalie*, 149
Σεισμός, Ο, βλ. *Earthquake*, 106
Σεμπρούν, Χόρχε, 24, 25, 28, 35, 69, 86, 90, 91, 94, 95, 99, 101, 142
Σεξ, ψέματα και βιντεοταινίες, 34
Σερκ, Ντάγκλας, 150
Σερό, Πατρίς, 150
Σεφέρης, Γιώργος, 9
Σιβέρα, Σαρλότ, 101
Σινιορέ, Σιμόν, 64, 73, 138
Σκληρός νόμος του επιθεωρητού Φερρώ, βλ. *Police phython*, 149
Σκόνη της αυτοκρατορίας, Η, 101
Σκορσέζε, Μάρτιν, 54
Σκυλίσια μέρα, 169
Σνάιντερ, Ρόμι, 149, 151
Σολίνας, Πιερ Νίκο, 18
Σοτέ, Κλοντ, 149
Σολίνας, Φράνκο, 28
Σπίλμπεργκ Στίβεν, 133
Σπίνραντ, Νόρμαν, 51
Στάλιν, Ιωσήφ Βησαριόνοβιτς Τζουγκασβίλι, 26, 122, 123
Στίγμα της προδοσίας, Το, βλ. *Betrayed*, 33, 34, 40, 46, 66, 82, 158, 159, 160, 161
Στόουν, Όλιβερ, 169, 171
Στροχάιμ, Έριχ φον, 14
Σφυρής, Γιάννης (Γαρδικιώτης), 68
Σωκράτης, 57, 89
Ταβιάνι, Πάολο, 15, 81
Ταβιάνι, Βιτόριο, 15, 81
Τελευταίο ατού, 166
Τζακ Μπάρον και η αιωνιότητα, Ο, 51
Τομάς, Ανρί, 149
Τοσκάνι, Ολιβιέρο, 61, 128, 129
Τουκούρ, Ούλριχ, 132, 171
Τραβόλτα, Τζον, 10, 53, 82, 165, 166, 167
Τρεντινιάν, Ζαν-Λουί, 24, 64, 82, 92, 110, 113
Τριστάνα, 102
Τρόμος και η αρετή, Ο, βλ. *La terreur et la vertu*, 84
Τρότσκι, Λεόν, 42
Τσάι στο χαρέμι του Αρχιμήδη, Το, 101
Τσαουσέσκου, Νικολάε, 67
Τσιμίνο, Μάικλ, 74, 76
Τσίρκας, Στρατής, 9
Τσιτσάνης, Βασίλης, 57
Τσόρτσιλ, Ουίνστον, 63, 130
Υπόθεση Ντρέυφους, Η, βλ. *L'affaire Dreyfus*, 85
Υπόθεση Πάραλλαξ, 82
Φασιανός, Αλέκος, 56
Φλιν, Έρολ, 23
Φορντ, Τζον, 23, 125
Φρανκενχάιμερ, Τζον, 14, 20, 81
Φράνκο, Φρανθίσκο, 130
Φρεσόν, Μπερνάρ, 118
Φρίαρς, Στίβεν, 169
Φριντλάντερ, Σαούλ, 132
Φτερά του έρωτα, Τα, 34
Χάβελ, Βάτσλαβ, 35
Χάλιντεϊ, Τζόνι, 157
Χάννα Κ., 21, 28, 44, 50, 66, 76, 81, 152, 153, 154, 155
Χαριτόπουλος, Διονύσης, 68
Χάσε, Έτο, 82
Χατζιδάκις, Μάνος, 9, 28
Χειμωνάς, Γιώργος, 56
Χερντ, Τζον, 159
Χιροσίμα αγάπη μου, 150
Χιροχίτο, 34
Χίτλερ, Αδόλφος, 34, 63, 130
Χίτσκοκ, Άλφρεντ, 13, 104
Χοκς, Χάουαρντ, 125
Χόρμαν, Τσαρλς, 21
Χόφμαν, Ντάστιν, 10, 53, 82, 165, 166, 168
Χόχουτ, Ρολφ, 58, 62, 63, 126, 132, 135, 171
Χριστόδουλος (αρχιεπίσκοπος), 56
Χριστός, 10
Χρονιά του Δράκου, Η, βλ. *The year of the Dragon*, 74
Χωμενίδης, Χρήστος, 56

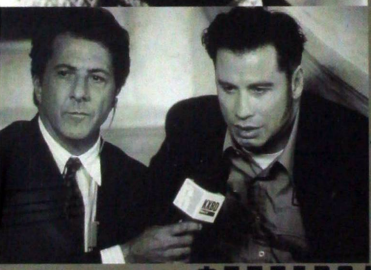
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΞΕΝΩΝ ΚΑΙ ΜΗ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Anatomy of a murder, βλ. *Ανατομία ενός εγκλήματος*, 118
Cahiers du Cinéma (περιοδ.), 12, 14, 90, 98
César et Rosalie, βλ. *Σεζάρ και Ροζαλί*, 149
Cinéma 70, 83
CinémAction (περιοδ.), 21, 83
Chair de l'orchidée, βλ. Γυναίκα με το κόκκινο λουλούδι, 150
Coup pour coup, βλ. *Βία στη βία*, 88, 90
Betrayed, βλ. *Στίγμα της προδοσίας, Το*, 33, 34, 40, 46, 66, 82
Big Carnival, The, 166, 169
Combat dans l'île, Le, βλ. *Μάχη στο νησί*, 84
Exotica, 166
Georgakas, Dan, 38
Histoire simple, Une, βλ. *Απλή ιστορία για ελεύθερες γυναίκες, Μία*, 149
Homme de trop, Un, βλ. *Μακί, τα λιοντάρια της κολάσεως*, 14, 24, 64
India Song, 150
Jeune Cinéma (περιοδ.), 149
L'âge des fooles, 114
La Croix (περιοδ.), 128
La vie est à nous, βλ. *Ζωή είναι δική μας, Η*, 84
Lacroix-Riz, Annie, 136
Leblanc, Gérard, 21
Loin du Vietnam, βλ. *Μακριά απ' το Βιετνάμ*, 86
Mad City, 10, 21, 48, 50, 53, 66, 82, 166, 167
Manchourian Candidate, The, 14
Marseillaise, La, βλ. *Μασσαλιώτις*, 85
Menace, La, βλ. *Απειλή, Η*, 149
Mon Colonel, 49
Mr Smith goes to Washington, βλ. *Αμερική, η χώρα της ελευθερίας*, 82, 94
Napoléon, βλ. *Ναπολέων*, 85
New York Times (εφημ.), 33, 38
Ombre rouge, L', βλ. *Κόκκινη σκιά, Η*, 101
Oser lutter, oser vaincre, βλ. *Να τολμάς να μάχεσαι, να τολμάς να νικάς*, 90
Petite cherie, 51
Petit soldat, Le, βλ., *Μικρός στρατιώτης, Ο*, 84
Police phython, βλ. *Σκληρός νόμος του επιθεωρητή Φερρώ*, 149
Positif (περιοδ.), 17, 90, 149
Ray-Gavras, Michele, 48
Revue du Cinéma, La (περιοδ.), 149
Shoah, 135
Taxi Mauve, Un, βλ. *Πέντε αινίγματα ζητούν λύση*, 149
Télécíné (περιοδ.), 125
Télérama (περιοδ.), 98
Temoimnage chrétien (περιοδ.), 128
Tour de Notre Dame, Le, 149
Tout va bien, βλ. *Όλα πάνε καλά, 18, 88*
Vatican, l'Europe et le Reich, Le, 136
Vie est à nous, La, βλ. *Ζωή είναι δική μας, Η*, 84
Vincent, François, Paul et les autres, βλ. Παλιοπαρέα, Η, 149
Year of the Dragon, The, βλ. *Χρονιά του Δράκου, Η*, 74

Σημείωση του επιμελητή:

Η ανά χείρας έκδοση, κατ' αρχάς, ελπίζουμε ότι θα μπορέσει να λειτουργήσει ως ένα εισαγωγικό εγχειρίδιο στον κινηματογράφο του Κώστα Γαβρά. Η πολιτική θεματολογία των ταινιών του, ωστόσο, και ο τρόπος με τον οποίο τις υποδέχθηκε κάθε φορά η κριτική, επέβαλλε να προσεγγίσουμε ταυτόχρονα με τις ταινίες και το πολιτικό κλίμα της εποχής που γυρίστηκαν, όχι «αγιογραφικά» αλλά όπως τουλάχιστον αυτό καθρεφτίστηκε στα κριτικά σημειώματα γι' αυτές. Έτσι εξηγείται, π.χ., η παρουσία κειμένων όπως αυτό της Σιμόν ντε Μποβουάρ, που μόνο παρεμπιπτόντως αναφέρεται στις ταινίες του Γαβρά, αλλά και άλλων κειμένων που είναι έως επικριτικά· οι ταινίες του Γαβρά, άλλωστε, προκαλούν τον δημόσιο διάλογο. Εκεί που δυσκολευτήκαμε ήταν να βρούμε αξιόπιστα κριτικά κείμενα για τον Γαβρά, ιδιαίτερα το διάστημα 1968-78, στα ειδικά κινηματογραφικά περιοδικά που κυκλοφορούσαν στη Γαλλία· όσα εντοπίσαμε, ήταν περισσότερο πολιτικές παρά κινηματογραφικές κριτικές. Η σχετικώς υπερβολική παράθεση κειμένων από το τχ. 35 του περ. *CinémAction*, 1985, οφείλεται στο ότι αυτή είναι η πρώτη συγκέντρωση ψύχραιμων κειμένων για το έργο του Γαβρά, που να μπορούν να σταθούν στο χρόνο. Το γεγονός ότι οι ταινίες του συνεχίζουν να είναι αντικείμενο πολιτικών και ιδεολογικών συγκρούσεων, τέλος, εξηγεί και γιατί επιλέξαμε να αναδείξουμε για το ελληνικό αναγνωστικό κοινό τη συζήτηση για τη θεωρηθείσα προκλητική αφίσα της τελευταίας ταινίας του Γαβρά, *Αμήν.*, προκρίνοντας ασφαλώς κείμενα που δεν υιοθετούν την έξαλλη ακροδεξιά ρητορική.





ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΚΩΣΤΑΣ ΓΑΒΡΑΣ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΕΔΙΑΣΗ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ: Δ.Θ.ΑΡΘΑΝΙΤΗΣ

1 234501 000736 >