



ΕΡΩΤΗ

Κινηματογράφος
Γυναίκες

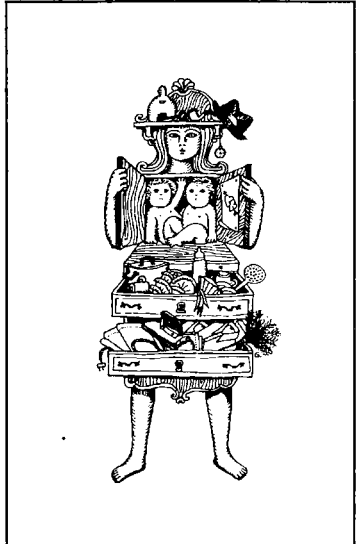
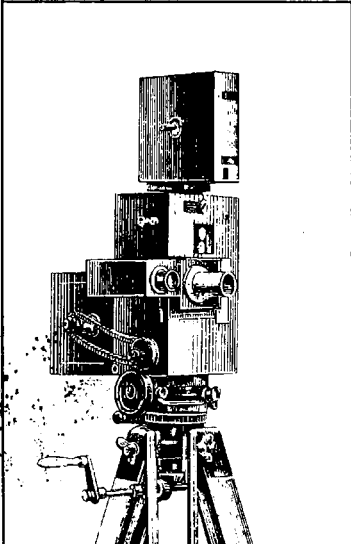
&

Γυναίκες
Κινηματογράφος

17/79

ΦΙΛΜ

Κινηματογράφος και Γυναίκες



Γυναίκες και Κινηματογράφος

17/79







ΑΥΤΟ ΤΟ ΤΕΥΧΟΣ, ΓΙΑΤΙ;

Τὰ τελευταῖα χρόνια ἡ παρουσία τῶν γυναικῶν στὸν κινηματογράφο, σ' ὄλους τοὺς τομεῖς (μοντάζ, διεύθυνση παραγωγῆς, σενάριο, σκηνοθεσία) εἶναι αἰσθητή. Ἐντονη εἶναι ἡ ἀναζήτησις καὶ ὁ προβληματισμός γιὰ μιὰ «ἄλλη» γραφή ἀπὸ τὴν μεριά πολλῶν κινηματογραφιστριῶν ἐνῶ οἱ μόδες πού ἀκολουθοῦν τὸν φεμινισμό δημιουργοῦν καταστάσεις σύγκρισης μεταξὺ γνήσιων καὶ πλασματικῶν ἐκφράσεων. Ἡ γυναικεία ὑπαρξὴ σάν μορφή καὶ σάν χαρακτήρας ζωγραφίστηκε, περιγράφηκε καὶ πλάστηκε μέ ὅλα τὰ μέσα, σέ ὄλους τοὺς τύπους μέσα ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή. Ὅμως ἡ ἀναζήτησις καὶ ἡ ὑπαρξὴ μιᾶς ταυτότητος αὐτοῦ πού θά μπορούσαμε νά ποῦμε γυναικεία *ἐαυτή* εἶναι σίγουρα δουλειά τῶν ἰδίων τῶν γυναικῶν.

Ἀπὸ τίς ἀπαρχές τοῦ κινηματογράφου βρίσκουμε γυναῖκες νά ἐργάζονται στὸ πλευρὸ τῶν ἀνδρῶν, καὶ ἄλλες νά δημιουργοῦν παράδειγμα ἢ γαλλίδα Alice Guy, (πρώτη γυναίκα σκηνοθέτης 1873-1968) πού τό ἔργο της παραγνωρίστηκε τελείως ἀπὸ τοὺς ἱστορικούς κι ἂν ἡ ἔνωσις Musidora (ἔνωσις γυναικῶν στὴν Γαλλία) δέν τὴν ἔφερνε σέ φῶς, ὅλοι θά τὴν ἀγνοοῦσαμε).

Σήμερα στίς 5000 κινηματογραφίστριες (πίσω ἀπὸ τὴν μηχανή) σ' ὅλο τὸν κόσμον γύρω στίς 500 εἶναι σκηνοθέτριες. Στὴν Ἑλλάδα σέ ὅτι ἀφορᾷ τὸν κινηματογράφο τό βᾶρος τῶν προβλημάτων εἶναι τέτοιο ὥστε ἡ γυναικεία παρουσία συνθλίβεται μπρὸς στὴν κυρίαρχη σύγκρουσις. Ἄν λάβουμε ὑπ' ὄψη μας τὰ ποσοστά συμμετοχῆς τῶν γυναικῶν στὴν παραγωγή (28%

του ἔργατικου δυναμικοῦ εἶναι γυναῖκες καί ἀπ' αὐτό τό 60% περίπου ἀνήκει στόν ἔργατικό τομέα. Δανία 45%, Φιλανδία 46%, Σουηδία 42%, Ἀγγλία 38%, Η.Π.Α. 38%, Ἰταλία 28%, Γαλλία 38% (στοιχεῖα τοῦ 1974) παρατηροῦμε ὅτι ἡ ἀνάπτυξη τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων δέν ἔχει φτάσει σέ τέτοιο σημεῖο ὥστε ν' ἀπορροφᾶται σημαντικά τό ἔργατικό δυναμικό. Ὁ κεντρικός ἄξονας τῆς γυναίκας παραμένει ὁ ἰδιωτικός χῶρος τῆς οἰκογένειας ἀκόμα καί ὅταν ὑπάρχει οὐσιαστική συμμετοχή καί σέ ἄλλους κοινωνικούς χώρους. Στόν κινηματογράφο σέ ἀντίθεση μέ ἄλλες τέχνες ὅπως ἡ ζωγραφική καί ἡ λογοτεχνία (ὅπου ἡ γυναικεία παρουσία εἶναι μεγαλύτερη) ἡ παραγωγική διαδικασία διεξάγεται ἔξω ἀπό τόν ἰδιωτικό χῶρο τῆς οἰκογένειας· αὐτό δημιουργεῖ ἐπιπρόσθετες δυσκολίες γιά τίς γυναῖκες. Παρ' ὅλα αὐτά οἱ δυνατότητες σιγά σιγά διευρύνονται καί οἱ γυναῖκες κατακτοῦν τό μέσο δηλαδή τήν τεχνική γιά νά ἐκφράσουν τήν δική τους προοπτική.

Σ' αὐτό τό τεῦχος ἀκούγονται ὅσο τό δυνατόν περισσότερες γυναικεῖες «φωνές», ἐκφράζονται ἀπόψεις κινηματογραφικῶν ομάδων, καί παρουσιάζονται οἱ κυριώτερες σκηνοθέτριες τοῦ διεθνοῦς χώρου, πού μέ τήν δουλειά τους συντέλεσαν στήν δημιουργία τοῦ φαινομένου **ΓΥΝΑΙΚΕΣ & ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ**

Τέλος οἱ Ἑλληνίδες Κινηματογραφίστριες παρουσιάζονται ἐπίσης διατυπώνοντας τίς ἰδιαίτερες ἀπόψεις τους. Ὁ στόχος εἶναι ν' ἀρχίζει ἕνας διάλογος οὐσιαστικός καί καιρῖος γιά τόν

ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.

ΓΚΑΙΗ ΑΓΓΕΛΗ

ΦΙΛΜ

περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεωρησης του κινηματογράφου



Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής

Έπιμέλεια τεύχους: Γκαίη Άγγελή
Συνεργάτες: Ίωάννα Ζερβού, Μαργαρίτα Καραπάνου,
Έφη Ρομποτή, Ρούλα Φασσέα, Κώστας Βάκκας, Άνδρέας
Παγουλάτος, Νίκος Ε. Παναγιωτόπουλος, Νότης Φόρσος.

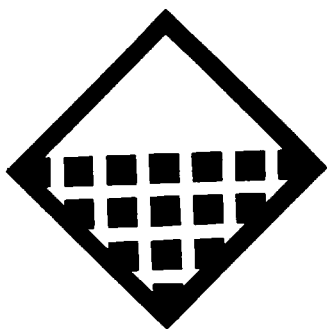


Τιμή τεύχους Δρχ. 120

ΤΕΥΧΟΣ 17 — Έκδοση ΙΟΥΛΙΟΣ 1979.



έκδόσεις Θ. Καστανιώτη
Ζ. Πηγής 3, Άθήνα 142
τηλ. 3603 234



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

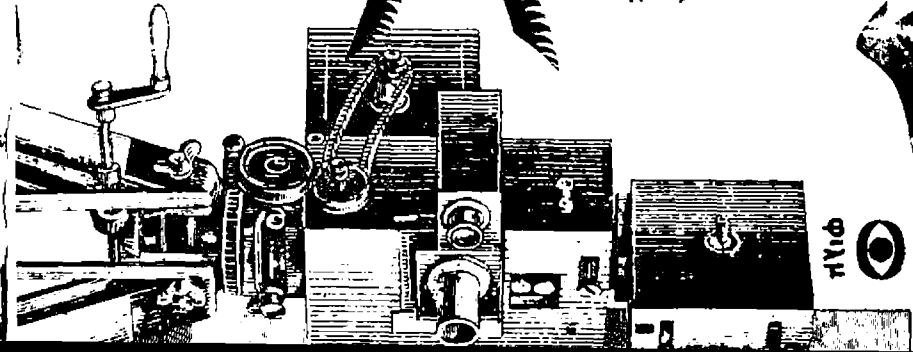
N. Φ. Μικελίδης: Γυναικείες μορφές στον Κινηματογράφο	10
N. Φ. Μικελίδης: Ή παρουσία των γυναικών στο 32ο Φεστιβάλ των Καννών	48
Φ. Φελλίνι: Ή γυναίκα είναι τό παν	52
M. Καραπάνου: Τή στιγμή που σβύνουνε τά φώτα	54
I. Bruno: Ή πρώτη ήταν ή Alice	57
L. Quaccinella: Maj Zetterling, Μιά άπ' τίς λίγες	67
T. Giraud & D. Villain: Συνέντευξη μέ τήν Marta Meszáros	76
I. Ζερβού: Μαργκερίτ Ντυράς, ΄Απ' τή Λογοτεχνία στόν Κινηματογράφο	84
A. Παγουλάτος -I. Άράντα: Συζήτηση μέ τήν Σαντάλ ΄Ακερμαν	90
Κινηματογραφική ομάδα -ALICE GUY-: Δοκιμάζοντας τόν Κινηματογράφο	101
F. Ginglietti - A. Santuari: Γιά ποιόν άσκειται ή Κριτική	106
L. Malvey: ΄Οπτική άπόλαυση και άφηγηματικός κινηματογράφος	113
A. Δημητρίου: Ή γυναίκα στό χώρο του Κινηματογράφου	133
Γ. Άγγελή: Μιά συνομιλία μέ τήν πρώτη Έλληνίδα σκηνοθέτιδα Μαρία Πλυτά	137
————— Λ. Κουρκουλάκου: Σύντομη παρουσίαση & Φιλμογραφία	146
————— Μ. Λυμπεράκη: Μαγνητοφωνημένη άutoπαρουσίαση	148
————— Τ. Μαρκετάκη: Άutoπαρουσίαση	152
————— Λ. Βουδούρη: Άναμνηστική φωτογραφία μ' όλη τήν οικογένεια	156
————— Φ. Λιάππα: Άutoπαρουσίαση	159
————— Μ. Γαβαλά: ΄Η σημασία του «κάνω Κινηματογράφο»	161
————— Π. Άλκουλη: ΄Η σχέση μου μέ τόν Κινηματογράφο	163
————— Μ. Νικολαΐδου: ΄Η πρώτη άπόπειρα	166
————— Μ. Χατζημιχάλη: Άutoπαρουσίαση	168
————— Α. Άγγελίδου: Άutoπαρουσίαση	171
K. Θωμαδάκη - Μ. Κλωνάρη: Σημειώσεις γύρω άπό ένα διαφορετικό Κινηματογράφο	173
A. Δημητρίου: Άυτοί περιμένουν. ΄Εμεϊς τί θά τούς δείξουμε;	176

Κινηματογράφος

Γυναίκες

Γυναίκες

Κινηματογράφος





ΝΙΝΟΥ ΦΕΝΕΚ ΜΙΚΕΛΙΔΗ

Γυναικείες μορφές στον κινηματογράφο Από τον Έντισον ως τις μέρες μας

Η ιστορία της γυναίκας στον κινηματογράφο ξεκινά με την ανακάλυψη του ίδιου του κινηματογράφου, εξελίσσεται ταυτόχρονα με τη δική του εξέλιξη και δέχεται, μαζί μ' αυτόν (για κακό ή για καλό), κάθε κοινωνικοπολιτική του επίδραση. Μέχρι το σημείο που ο κινηματογράφος αντανakλά την ίδια την πραγματικότητα μιάς ορισμένης κοινωνίας, η γυναίκα, σαν αναπόσπαστο τμήμα του, αντανakλά κι αυτή τη δική της πραγματικότητα. Πέρα όμως από το φαινομενικό περιεχόμενο των ταινιών του, ο κινηματογράφος εκφράζει, όπως σωστά τονίζουν οι σουρρεαλιστές, κι ένα άλλο, κρυφό περιεχόμενο. Γιατί η οθόνη, με τη δύναμη τής εικόνας (κι αργότερα, και του ήχου), καταφέρνει να ζωντανέψει, να κάνει αληθινό το όνειρο και τη φαντασία. Γι αυτό, στα χέρια φιλελεύθερων και προοδευτικών ανθρώπων, ο κινηματογράφος μετατρέπεται σε όργανο αλλαγής γιατί οδηγεί σε μια κοινωνική και πολιτική αφύπνιση, σε μια συνειδητοποίηση που οδηγεί στην εξέγερση και την Επανάσταση.

Σ' αυτή την Επανάσταση, το ζευγάρι, ο άντρας κι η γυναίκα, παίζουν τον πιό βασικό ρόλο. Ρόλος που ξεκινά και τελειώνει με τον απαλλαγμένο από κάθε αστικό ταμπού, τον ολοκληρωμένο, έρωτα. Έναν έρωτα που «δεν αφήνει χώρο γιά τη λατρεία των αφεντάδων και των θεών. Σβήνει κάθε μυστικισμό, κάθε ξένη πίστη, μετατρέπει το ανθρώπινο όν σε ενέργεια. Οι εραστές γεύονται την ευτυχία κι ύστερα πιά δεν αφήνουν κανένα να τους κλέψει αυτή την ευτυχία» (Άδωνις Κύρου: «Έρωτας - Ερωτισμός και Κινηματογράφος», Παρίσι 1966).

Βέβαια, ο κινηματογράφος ανακαλύφθηκε κι εξελίχθηκε μέσα σε μιá κοινωνία βασικά αστική κι αντιδραστική (λίγες είναι οι εξαιρέσεις, όπως ο σοβιετικός κινηματογράφος της πρώτης βασικά δεκαετίας, ή, πιό πρόσφατα, εκείνος των σοσιαλιστικών χωρών της τελευταίας δεκαετίας) γι' αυτό κι οι «υπερασπιστές» της Ηθικής, της Πατρίδας, της Εκκλησίας και της Οικογένειας, έκαναν (κι εξακολουθούν να κάνουν) το πάν για να τον εμποδίσουν από του να εκφράσει κέραια και ανεμπόδιστα αυτό που ήθελε. Κι όμως, χάρη στη δύναμη τού ίδιου του φίλμ (του γκρό πλάνου, της μηχανής και των κινήσεών της αλλά και της παρουσίας της ίδιας της Γυναίκας) και την επιμονή μερικών ελεύθερων πνευμάτων (ξεκινώντας από τον μάγο Μελιές και φτάνοντας μέχρι τον Μπουνιουέλ, τον Τσάπλιν, τον Αϊζενστάιν, κ.ά.), ο κινηματογράφος καταφέρνει πολλές φορές



Τό γυναικείο σώμα — κλασικό φετίχ του κινηματογράφου (Μπερναντέτ Λαφόν στο «Τρίγωνο τής άμαρτίας» του Σαμπρόλ).

να ξεπεράσει το ασφυχτικό εμπορικό πλαίσιο, όπου το ἔχουν κλείσει αδαείς και αντιδραστικοί ἔμποροι, μαζί με τη φούχτα των υποκριτών και ηθικολόγων που κυβερνούν και καταπιέζουν τους λαούς εδώ και αιώνες.

Ακριβώς αυτές τις αντινομίες, που εκφράζει στα 85 τόσα χρόνια της ιστορίας του ο κινηματογράφος, εκφράζει και η ιστορία της γυναίκας στον κινηματογράφο. Από τη μιὰ ἕνα απλό, σεξουαλικό, αντικείμενο για την ικανοποίηση του άντρα, σε μια αντροκρατούμενη κοινωνία, κι από την ἄλλη, μιὰ ξεχωριστή, αναγκαία δύναμη, για την απελευθέρωση ὄχι μόνο της ίδιας ἀλλά και του συντρόφου της ἀπό κάθε εἶδους δεσμά. Από τη μιὰ το ἔβλημα της καταναλωτικής κοινωνίας («ἕνα εἶδωλο δημιουργημένο ἀπό το συνδυασμό γραμμῶν και ὀγκῶν», που «αντιπροσωπεύει τα χαρακτηριστικά της ικανοποιημένης ἀνικανότητας» - (Τζερμαίν Γκρήαρ: «Ἡ γυναίκα ευνοῦχος». Ἀθήνα 1975) κι ἀπό τὴν ἄλλη ο ἄνθρωπος που αγωνίζεται, εἴτε μόνος εἴτε στο πλάι ἐνός συντρόφου, για μιὰ νέα, χωρίς καταπιέσεις, κοινωνία.

πρώτα βήματα - Ντιέες και Βάμπ

Η γυναίκα, όπως αναφέραμε κιόλας, κάνει την εμφάνισή της από τις πρώτες κινηματογραφικές ταινίες. Στις ταινίες του Λουί Λυμιέρ η γυναίκα είναι αναπόσπαστο τμήμα της αστικής οικογένειας: μητέρα, σύζυγος, νεαρό κορίτσι, πάντα υποδειγματική, χωρίς αληθινό φύλο ή κανένα ερωτισμό. Αντίθετα, στον Ζώρζ Μελιές, η γυναίκα αρχίζει να παίρνει μια θαυμάσια ερωτική μορφή: γυναίκες - αράχνες, γυναίκες - πλανήτες, γοργόνες, κλπ., που μοιάζουν να βγήκαν από τούς πίνακες ενός Μάξ Έρνστ («Ο στοιχειωμένος Πύργος», 1897. «Ταξίδι στη Σελήνη», 1902, «Η θαυμάσια ζωντανή βεντάλια», 1904, «Το παλάτι των 1001 νυχτών», 1905, «200.000 λεύγες υπό τη θάλασσα», 1907, κ.ά.).

Την ίδια περίπου εποχή, στις ΗΠΑ και στην Αγγλία, η γυναίκα σαν αντικείμενο του σέξ (σαν εμπορεύσιμο δηλαδή είδος) κυριαρχεί στην κινηματογραφική αγορά. Στα «Κινητοσκοπία» του Έντισον, στις ΗΠΑ, ο θεατής, που πληρώνει για να δει, μέσα από δυο φακούς, ταινίες που διαρκούν μισό λεπτό, θαυμάζει ημίγυμνες γυναίκες, χορεύτριες που εκτελούν αισθησιακούς χορούς, άλλες που ξεντώνονται (αφήνοντας πάντα λιγοστά εσώρουχα), κλπ. Στην Αγγλία, οι κινηματογραφιστές της «σχολής του Μπρίντον» μας προσφέρουν μια δική τους, το ίδιο τολμηρή άποψη της γυναίκας: «Η Σταχτοπούτα και η νεράιδα» του Τζώρτζ Άλμπερτ Σμιθ, 1898, «Το φλέρτ του στρατιώτη», και «Έλα σε παρακαλώ», 1898, του Ρόμπερτ Γουίλλιαμ Πάωλ, «Τι βλέπει κανείς με το τηλεσκόπιο», 1901, και πάλι του Σμιθ, κ.ά.

Στις ΗΠΑ, όμως, οι ταινίες των «Κινητοσκοπίων» (που αναγκαστικά είχαν, κάθε φορά, από ένα θεατή) άρχισαν να προβάλλονται σε κανονική θόνη, χρησιμοποιώντας το «Βιτασκόπιο» (μηχάνημα παρόμοιο με τον Κινηματογράφο των αδερφών Λυμιέρ), οι διάφοροι «προστάτες της ηθικής» κι εχθροί του έρωτα αρχίζουν ν' ανησυχούν και δεν χάνουν την ευκαιρία να επέμβουν. Τη δικαιολογία τους τη δίνει η ταινία «Το φιλί της Έρβιν και του Τζών Ράις» (1896), που γύρισε ο Φράνκ Γκάμμον για τον Έντισον. Παρ' όλο που σήμερα το φιλί αυτό μάς φαίνεται αθώο, αν όχι κωμικό, στην εποχή του, σκανδάλισε, με το ρεαλισμό και το υπερφυσικό του μέγεθος (η σκηνή ήταν γυρισμένη σε γκρό πλάνο), τις διάφορες γεροντοκόρες και τους πουριτανούς. Ένας μάλιστα δημοσιογράφος (ο Χέρμπερτ Στόουν) έγραψε ένα άρθρο (βλ. βιβλίο «Ένα εκατομμύριο και μιά νύχτες» του Τέρρυ Ράμσεϋ, Νέα Υόρκη, 1937) ζητώντας την επέμβαση της αστυνομίας γιατί το φιλί της Μαίη Έρβιν και του Τζών Ράις, «μεγεθυμένο σε γαργαντουικές διαστάσεις κι



Θήντα Μπάρα στή «Σαλώμη» (1918) του Γκόρντον Έντουαρντς.

επαναλαμβανόμενο τρεις φορές γίνεται εντελώς εμετικό ... και η παράσταση, με την τονισμένη της χυδαιότητα, μοιάζει σχεδόν ανήθικη».

Την ίδια χρονιά με «Το φιλί», η αστυνομία, για να μην απαγορεύσει εντελώς μιά ταινία, όπου η χορεύτρια Φατιμά χόρευε ένα αισθησιακό (για την εποχή του) χορό της κοιλιάς, τράβηξε πάνω στο ίδιο το σελλουλόιντ χοντρές γραμμές, που κάλυπταν τα πιο «επικίνδυνα» μέλη του λικνιστικού σώματος της χορεύτριας... Η γυναίκα, όταν αντιπροσωπεύει τον έρωτα και το σέξ γίνεται επικίνδυνη για την αστική κοινωνία και διώκεται με κάθε μέσο. Αντίθετα, στην ίδια κοινωνία το έγκλημα κι η βία περιγράφονται, στον κινηματογράφο, με την παραμικρή λεπτομέρεια, απο την προμελέτη και την προετοιμασία μέχρι την εκτέλεσή τους.

Οι ερωτικές ταινίες του Έντισον είχαν μεγάλη επιτυχία, γι' αυτό διάφορες γαλλικές εταιρίες αρχίζουν να τις μιμούνται και πολλές φορές τις ξεπερνούν σέ χάρη και τολμηρότητα. Στον κατάλογο της εταιρίας



Μιέρη Πίκφορντ στο «Καμάρι τῆς οἰκογένειας» (1917) τοῦ Μωρίς Τουρνέρ.

των ἀδερφῶν «πατέ», κάτω ἀπο τον τίτλο «ελευθεριάζουσες σκηνές πικαντικοῦ χαρακτήρα», βρίσκουμε ταινίες ὅπως, «Ἡ νύφη ετοιμάζεται νὰ ξαπλώσει», «Τὸ μοντέλο ξεντύνεται», «Τὸ ξύπνημα τῆς Παριζιάνας», «Ἡ γέννηση τῆς Ἀφροδίτης». Ἡ Λουίζ Μιλλύ, ἀρτίστα των καμπαρέ καὶ μοντέλο των τολμηρῶν καρτ - ποστάλ τῆς ἐποχῆς, γίνεται διάσημη με τὶς ἡμίγυμνες ἐμφανίσεις τῆς σε παρόμοιες ταινίες. Ἀπὸ τὴν παραγωγή αὐτὴ δὲν λείπει κι ὁ Μελιές. Στὸς καταλόγους του βρίσκουμε πολλὲς ταινίες με «καλλιτεχνικά» (ὅπως τα ονόμαζαν οἱ Γάλλοι) θέματα: «Λύκειο κοριτσιῶν», «Φιδίσιος χορὸς» (1896), «Πούλημα σκλάβων στὸ χαρέμι» (1897), «Ἡ νύφη ετοιμάζεται νὰ ξαπλώσει» (1899), τίτλος πολὺ συνηθισμένος ἐκείνη τὴν ἐποχὴ, κ.ἄ. Οἱ ταινίες αὐτὲς εἶναι πρόδρομοι τῆς γυναικῆς του κινηματογράφου, που θα κυριαρχήσει λίγα χρόνια ἀργότε-



Λίλιαν Γκίς στο «Σπασμένο κρίνο» (1919) του Ντ.Γ. Γκρίφφιθ.

ρα, με τις Ιταλίδες ντίβες και τις αμερικανίδες Βάμπ και θα φτάσει στο απόγειό της με τη Λουίζ Μπρούκς, τη Γκρέτα Γκάρμπο, τη Μάρλεν Ντήτριχ, τη Μαίη Γουέστ και άλλες και άλλες.

Η μαγεία του κινηματογράφου δίνει στη γυναίκα μια ιδιαίζουσα ομορφιά και μιιά εντελώς ξεχωριστή οντότητα. Αυτό το καταλαβαίνουν, σχεδόν από την αρχή, όλοι οι έξυπνοι παραγωγοί αλλά κι οι σκηνοθέτες. Ένα ωραίο πρόσωπο, μια λεπτή κίνηση ή έκφραση (που στο θέατρο, γιά παράδειγμα, θα ήταν εντελώς ασήμαντη) παίρνουν, με τη χρήση του γκρό πλάνου, ξεχωριστή αξία. Η κινηματογραφική εικόνα μετατρέπεται έτσι σ' επέκταση του ατομικού όνειρου, σε δημιουργό μιιάς αχαλίνωτης φαντασίας, που από στιγμή σε στιγμή κινδυνεύει να προκαλέσει έκρηξη και να τινάξει στον αέρα κάθε λογική (και μαζί αστική) αξία. Η γυναίκα

στην οθόνη μετατρέπεται έτσι σε καθαρή πρόκληση, πράγμα που οι περισσότερες αστυνομίες κι η κάθε λογοκρισία προσπαθούν με κάθε τρόπο να περιορίσουν, αν όχι να εξαφανίσουν.

Οι Ιταλοί, ανάμεσα στους πρώτους, αναγνωρίζουν τη ξεχωριστή αξία της και δημιουργούν τις πρώτες «θέες», τις «ντίβες» (1910 - 1911). Η Λυντα Μπορέλλι, η Φραντσέσκα Μπερτινι, η Πίνα Μονικέλλι, η Μαρία Ζακομπίνι, γυναίκες γεμάτες φλόγα και πάθος, που παρασύρουν και καταστρέφουν το κάθε τί στον «αμαρτωλό» δρόμο τους, ανατρέπουν κάθε προηγούμενη αντίληψη του κοινού για τη γυναίκα, αποθεώνοντας την προκλητική και σκανδαλώδη ομορφιά τους. Οι ντίβες αυτές που ράγιζαν τις καρδιές των αντρών και τους οδηγούσαν στην καταστροφή καταστρέφοντας ταυτόχρονα και τον εαυτό τους, ήταν τα πρώτα χαρακτηριστικά δείγματα της μοιραίας γυναίκας στον κινηματογράφο.

Την ίδια εποχή με τις ιταλίδες «ντίβες», στη Δανία παρουσιάζεται η πρώτη «Βάμπ» στο πρόσωπο της Άστα Νήλσεν. Με την πρώτη της ταινία, «Ο έρωτας μιά χορεύτριας» η Νήλσεν εισάγει μιά μοιραία χορεύτρια που ο έρωτάς της καταστρέφει τους πάντες, μαζί και την ίδια. Αυτή τη Βάμπ θα χρησιμοποιήσει ο αμερικανικός κινηματογράφος για να λανσάριε στις δικές του παραγωγές μ' ένα πιά μελετημένο κι εμπορικό τρόπο. Πρώτο του δημιούργημα, η Αμερικανίδα Θηοντόσια Γκούντμαν που θα μετατραπεί σε Θήντα Μπάρα, προκαλώντας γύρω από τ' όνομά της το μυστήριο (το ίδιο το όνομά της ήταν αναγραμματισμός της λέξης «αραβικός θάνατος», ενώ η «βιογραφία» που της έφτιαξε το Χόλλυγουντ την ήθελε να είναι γεννημένη στα πόδια των Πυραμίδων, από τό σμιξιμο ενός Σείχη και μιάς Αιγυπτίας πριγκίπισσας). Σέ ταινίες όπως το «Ήταν ένας τρελλός», «Κάρμεν» (1916), «Κλεοπάτρα», «Μαντάμ Ντυπαρύ» (1917), «Σαλώμη», «Όταν μιά γυναίκα αμαρτάνει» (1918), κ.ά., η Θήντα Μπάρα παρουσίασε το ίδιο πάντα προκατασκευασμένο σέξ - απήλ, πού ήθελε να μοιάζει με αιγυπτιακά αγάλματα, και που είχε τόση επιτυχία στο αμερικανικό και ξένο κοινό. (Ο τύπος της γυναίκας της αποκαλέστηκε «βάμπ», από τη λέξη «βαμπίρ», που σημαίνει βρυκόλακας, γιατί, όταν φιλούσε τον εραστή της του ρουφούσε τα χείλη μ' ένα πάθος που έμοιαζε σαν να του ρουφούσε τη ψυχή του).

Ενώ οι ντίβες κι οι βάμπ έδιναν μιά προχωρημένη γιά την εποχή τους εικόνα της γυναίκας, ο κινηματογράφος (και βασικά ο αμερικανικός) ανέπτυξε ταυτόχρονα κι ένα είδος κινηματογραφικής γυναίκας: της καλής, πιστής κι υπομονετικής γυναίκας. Της γυναίκας που την αντιπροσώπευαν η Μαιρη Πίκφορντ, που πολύ εύστοχα ονομάστηκε «η μικρή αρραβωνιαστικιά της Αμερικής» («Η μικρή πριγκίπισσα», 1917,



Οί λουώμενες καλονές τοῦ Μάκ Σέννετ.

«Η Ρεβέκκα της Φάρμας Σάννυμπρουκ», 1918, «Πολλυάνα», 1919, «Ο μικρός Λόρδος Φόντλεροϋ», 1921, «Η μικρή Άννυ Ρούνου», 1925, «Το καλύτερό μου κορίτσι», 1927, κ.ά), η Λίλιαν Γκίς, τακτική πρωταγωνίστρια του Ντ. Γ. Γκρίφφιθ («Η γέννηση ενός έθνους», «Μισαλλοδοξία», «Το λευκό ρόδο», 1923, κ.ά.), και άλλες. Οι γυναίκες αυτές παρουσιάζονταν συνήθως ανυπεράσπιστες κι εύθραστες (φτάνει να θυμηθούμε το βουτηγμένο σ' ένα έξοχο ρομαντισμό «Σπασμένο κρίνο» του Γκρίφφιθ, όπου η Γκίς πέθαινε κάτω από τα βάνανσα κι απάνθρωπα χτυπήματα ενός μέθυσου κι άστοργου πατέρα, επειδή τόλμησε ν' αγαπήσει ένα Κινέζο), έτοιμες να θυσιαστούν για την αγάπη του άντρα, που πάντα παρουσιαζόταν σαν το βασικό πρόσωπο της ταινίας και που γύρω του, εκτυλισσόταν βασικά η δράση.

Η γυναίκα στις κωμωδίες ήταν όμως κάτι το εντελώς διαφορετικό. Εδώ, η θηλυκή παρουσία είχε δύο βασικούς σκοπούς: πρώτα να ικανοποιεί και να προσελκύει όσο το δυνατό σε πιό προκλητικές στάσεις (πράγμα που αναγνώρισε πολύ νωρίς ο πανέξυπνος Μάκ Σέννετ, που δημιούργησε, παράλληλα με τους «Κήστοουν Κόπς», και τις «Μπέι-

δινγκ Μπιούτις», δηλαδή τις «Λουόμενες καλλονές» του, που εμφανίζονταν, συνήθως στις πλάζ, με τα εκτός μόδας, και κωμικά, κοστούμια του μπάνιου), κι ύστερα για να κινδυνεύουν χάρη του ήρωα και τις πιο πολλές φορές να δέχονται και να υποφέρουν τις ίδιες κακουχίες και τα ίδια χτυπήματα (του παράλογου «σλάπстик» που κυριαρχούσε τότε στην κωμωδία) με τον ήρωα.

Η εποχή της τζάζ - Λουίζ Μπρούκς, Κλάρα Μπούου

Με την είσοδο στη νέα δεκαετία, την περιβόητη «εποχή της τζάζ», με τα ξέγνοιαστα πάρτυ και την ανέμελη ζωή (που τόσο χαρακτηριστικά περιγράφει στα μυθιστορήματά του ο Σκώτ Φιτζέραλντ), δημιουργείται ένα νέο είδος γυναικας, η «φλάππερ», η «νεαρή κοπέλλα που περιφρονούσε τούς συμβατικούς περιορισμούς στη συμπεριφορά της και το ντύσιμό της» (σύμφωνα με το «Νέο Λεξικό Γουέμπστερ»). Η φλάππερ ήταν το σύμβολο της περιόδου της ευημερίας (στη διάρκεια της Προεδρίας των Χούβερ και Κούλιτζ), μιάς ευημερίας που για ορισμένους οφειλόταν στην Ποτοαπαγόρευση (που οδήγησε στην αύξηση της παραγωγής αλλά και τη δημιουργία του οργανωμένου εγκλήματος, των γκάγκστερ του Σικάγου, του Άλ Καπόνε και των άλλων συμμοριών).

Τη φλάππερ ενσάρκωσε στον κινηματογράφο, καλύτερα από οποιαδήποτε άλλη στάρ, η Κλάρα Μπούου (1905 - 1965). Η Κλάρα ενσάρκωνε ακριβώς την ανέμελη κοπέλλα που περνούσε τις νύχτες στα πάρτυ, χόρευε τον «τρελλό χορό» της τζάζ, διασκεδάζε με τους άντρες κι αφηφούσε κάθε ηθικό ταμπού της τότε κοινωνίας. Σε ένα αριθμό κωμωδίες, («Παγίδα για άντρες», 1926, «Η πλαστική εποχή», 1926, «Κίντ Μπούτς», 1926, IT, 1927, «Παιδιά του διαζυγίου», 1927, κ.ά.), η στάρ αυτή, που οι έρωτες της με γνωστούς ηθοποιούς και σκηνοθέτες (Γκάρντ Κούπερ, Βίκτωρ Φλέμινγκ, Γκίλμπερτ Ρόλαντ, κ.ά.) προκαλούν σκάνδαλα και ξεσηκώνουν τους πουριτανούς των διαφόρων Οργανώσεων Ηθικής, εκπέμπει το IT («τέτοιον»), που δίνει και τον τίτλο στην πιο αντιπροσωπευτική ταινία της και που η σεναριογράφος της, Έλινορ Γκλύν, περιγράφει σαν «ένα είδος μαγνητισμού και προσωπικότητας, του φυσικού στους τρόπους και της έλλειψης της συστολής. Με λίγα λόγια: ένα πρόσωπο που είχε το IT ήταν ένα αγνό παιδί της φύσης, αδιάφορο για τη γνώμη του άλλου».

Η φλάππερ γίνεται συνώνυμη με τη χειραφετημένη γυναίκα της δεκαετίας του '20. Με τη φλάππερ το Χόλλυγουντ βρίσκει την ευκαιρία



Λουίζ Μπρούκς

ν' αυξήσει την επιρροή του όχι μόνο σ' ολόκληρη την Αμερική αλλά και την Ευρώπη κι αλλού. Το ντύσιμό της (σόρτς, μεταξωτές κάλτσες, καπέλλο), το μέικ - άπ (καλλυντικά, κρέμες, πούδρα, κραγιόν) δημιουργούν ολάκερες βιομηχανίες, που από τότε θα παραμείνουν αναπόσπαστο τμή-



Πόλα Νέγκρι

μα της στάρ του κινηματογράφου και που θα μετατρέψουν τη γυναίκα σ' ένα είδος στερεότυπου θηλυκού.

Εκτός από την Κλάρα Μπόου, ο αμερικανικός κινηματογράφος θα λινσάρει κι άλλες φλάππερ: την Κόλην Μούρ («Φλεγόμενα νιάτα»),



Γκλόρια Σουάνσον

1923. «Το κρασί της νιότης», 1924, κ.ά.), την Γκλόρια Σουάνσον, την Μαιή Μάρραιη τη Νόρμα Τάλμετζ, κ.ά. Ξεχωριστή θέση ανάμεσα στις φλόππερ της δεκαετίας παίρνει η μοναδική Λουίζ Μπρούκς, «η πιό όμορφη γυναίκα του κινηματογράφου», όπως πολύ σωστά την ονομάζει

στο βιβλίο του «Ο σουρρεαλισμός στον κινηματογράφο» ο Άδωνις Κύρου. Η παρουσία της ήταν σχετικά πολύ σύντομη, κατώρθωσε όμως ν' αφήσει την εντύπωση της πιό ωραίας γυναίκας του κινηματογράφου (για την Μπρούκς βλέπε και την εξαιρετική περιγραφή που κάνει η Λόττε Άϊσνερ, στο βιβλίο της, «Η δαιμονική οθόνη»). Η Μπρούκς κατορθώνει να συνδυάσει το σαρκικό με τον πνευματικό έρωτα, ξεπερνώντας έτσι τον κάπως περιορισμένο ρόλο της φλάππερ. Ενώ τη μιά στιγμή, η στάρ αυτή (με το θαυμάσιο μακρύ λαιμό, τα κλασσικά χαρακτηριστικά της, το χτένισμα αλά Κλεοπάτρα, που της δίνουν κάτι από τ' αγάλματα της αρχαίας Ελλάδας) μπορεί να δημιουργήσει την εντύπωση της πιό αθώας και αγνής κοπέλλας, την επόμενη μπορεί να σκορπίσει τον ερωτισμό και να προκαλέσει το ρίγος και του πιό απαιτητικού θεατή. Και δεν είναι τυχαίο που στην τελευταία σκηνή της ταινίας της, «Το κουτί Πανδώρας» (1929), του Πάμπστ, ο Τζάκ ο Αντεροβγάλης, που ανεβαίνει στο δωμάτιο της Λούλου, με σκοπό να τη σκοτώσει, αφήνει να του πέσει το μαχαίρι, μπροστά στη θαυμάσια κι εκπληκτική ομορφιά της, νικημένος απο την ανεπανάληπτη θηλυκότητά της. «Μόλις παρουσιαστεί, η οθόνη σκίζεται, το άσπρο πανί μεταβάλλεται σε απελπιστικό τοπίο, επικίνδυνο ήλιο, προοπτική χωρίς τέλος. Είναι περιλαμπρή: Μελουσίν, γυναίκα ζώο, γυναίκα παιδί, ερωμένη, είναι η όμορφη γυναίκα» («Άδωνι Κύρου: «Ο σουρρεαλισμός στον κινηματογράφο»). Εκτός από το «Κουτί της Πανδώρας» και «Το ημερολόγιο μιάς παραστρατημένης» (ή «Τρεις σελίδες ενός ημερολογίου», 1930), που σκηνοθέτησε ο Πάμπστ, η Μπρούκς γύρισε και ορισμένες ταινίες στις ΗΠΑ («Η Αμερικανίδα Αφροδίτη», 1926, «Ένα κορίτσι σε κάθε λιμάνι», 1928, του Χώκς, «Γυριστές κάλτσες», 1928, «Ζητιάνοι της ζωής», 1928, του Γουίλλιαμ Γουέλμαν, κ.ά.).

Η δεκαετία του '20 βλέπει και την αναβίωση της βάμπ. Οι αμερικανικές ταινίες της Πολωνέζας Πόλα Νέγκρι (που είχε ξεκινήσει σε γερμανικές ταινίες όπως η «Μαντάμ Ντυπαρύ»): «Απαγορευμένος Παράδεισος» (1924) του Λούμπιτς ή εκείνες της Γκλόρια Σουάνσον («Οι υποθέσεις του Ανατόλ», 1921, του Ντέ Μιλ, «Σάντι Τόμσον», 1928, «Βασίλισσα Κέλλυ», 1928, του Στροχάιμ), ή εκείνες της Νίτα Νάλντι, και άλλων, δείχνουν πως η «μοιραία γυναίκα» μπορεί ακόμη να ξεμυαλίζει τους άντρες και να τους οδηγήσει στην καταστροφή.

Χρειάστηκε το πονηρό ταλέντο ενός Έρνστ Λούμπιτς για να βοηθήσει τους Αμερικανούς και τις Αμερικανίδες να ξεπεράσουν μερικά από τα πιό επικίνδυνα ταμπού τους, ιδιαίτερα το σέξ και το γάμο. Σε ταινίες όπως «Ο γαμήλιος κύκλος» 1924, «Απαγορευμένος Παράδεισος 1924, «Η



Γκρέτα Γκάρμπο στή «Μάτα Χάρι» (1931) του Τζ. Φίτζμορις.

βεντάλια της Λαίδης Γουίντερμάρ» 1925, «Ερωτική παρέλαση» 1929, κ.ά., ο Λούμπιτς ξεσκεπάζει, σχεδόν με κυνισμό, τα παρασκήνια του αστικού γάμου, κοροϊδεύοντας τόσο τον άντρα όσο και τη γυναίκα, βοηθώντας όμως, όπως παρατηρεί η Μάρτζορη Ρόζεν, με την κοροϊδία και το γέλιο, «το αντρικό κοινό ν' αρνείται τις απαιτήσεις της γυναίκας για προσωπική και κοινωνική ισότητα» (βλ. βιβλίο της, «Η Αφροδίτη του πόγκορν», Νέα Ύορκη, 1973).

Οι θεές της δεκαετίας του '30 - Γκάρμπο, Ντίντριχ, Χάρλουου, Μαϊη Γουέστ

Με την Γρέτα Γκάρμπο, ο κινηματογράφος αποκτά μια γυναίκα αληθινό μυστήριο. Η Σουηδέζα αυτή ηθοποιός, που ανακάλυψε ο σκηνοθέτης Μώρις Στίλλερ («Ο θρύλος του Γκιόστα Μπέρλινγκ», 1924) και χρησιμοποίησε ο Πάμπστ σε μιά από τις καλύτερες ταινίες του («Ο δρόμος χωρίς χαρά», 1925), ήταν από τις πιό ξεχωριστές μορφές που



Μάρλεν Ντήτριχ

παρουσιάστηκαν στον κινηματογράφο. Οι ταινίες της — που οι περισσότερες γυρίστηκαν τα πρώτα χρόνια του Ηχητικού — δεν έχασαν ούτε σήμερα τη φρεσκάδα και τη γοητεία τους. Ταινίες όπως «Η σάρκα κι ο διάβολος» (1927) του Κλάρενς Μπράουν, «Το φιλί» (1929) του Ζάκ

Φεντέ, «Άννα Κρίστι» (1930) του Κλάρενς Μπράουν, «Σούζαν Λέννοξ» (1931) του Ρόμπερτ Ζ. Λέναρντ, «Μάτα Χάρι» (1931) του Τζώρτζ Φίτζμωρις, «Γράντ Οτέλ» (1932) του Έντμουντ Γκούλντιγκ, «Βασίλισσα Χριστίνα» (1933) του Ρόμπερτ Μαμούλιαν, «Άννα Καρένινα» (1935) του Κλάρενς Μπράουν. «Η κυρία με τις καμέλιες» (1936) του Τζώρτζ Κιούκορ, «Νινότσκα» (1936) του Έρνεστ Λούμπιτς, κ.ά. μας παρουσιάζουν μια γυναίκα «χαμένη στο όνειρό της, απλησίαστη (Έντγκαρ Μορέν, «Οι στάρ», αμερικάνικη έκδοση, 1960), μια γυναίκα που η ομορφιά της είναι η ομορφιά του πόνου» (Μπέλα Μπάλας, «Η θεωρία του φιλμ»), μια γυναίκα που ξέρει να δημιουργεί και να διατηρεί ανέγγιχτο το μύθο της. Η Γκάρμπο, όπως γράφει ο Άγγλος κριτικός Κένεθ Τάουν, «μπορούσε (και το έκανε συχνά) να ρίχνει το κεφάλι της μ' ευλυγισία προς τα πίσω, σε ορθή γωνία με τη σπονδυλική της στήλη, και να φιλά αχόρταγα όσο ποτέ, χουφτώνοντας το κεφάλι του εραστή της έτσι που νόμιζες πώς έπινε απ' αυτό» («Ο Τάουν για το θέατρο», εκδ. Πένγκουιν, 1964).

Ένα παρόμοιο μύθο, μ' εκείνο της Γκάρμπο, καταφέρνει να δημιουργήσει και η Γερμανίδα Μάρλεν Ντήτριχ. Ανακάλυψη, ή πιο σωστά δημιούργημα του μεγάλου σκηνοθέτη Τζόζεφ φόν Στέρνμπεργκ, σαν ερμηνεύτρια της μοιραίας Λόλα - Λόλα, στον «Γαλάζιο άγγελο» (1930), η Ντήτριχ θα συνεχίσει μια λαμπρή, κι εκπληκτική καριέρα στις ΗΠΑ: «Μαρόκο» (1931), «Ατιμασμένη» (1931), «Τό εξπρές της Σαγκάης» (1932), «Ξανθή Αφροδίτη» (1932), «Η κόκκινη αυτοκρατορία» (1934), «Ο διάβολος είναι γυναίκα» (1935), όλες ταινίες σκηνοθετημένες από τον Στέρνμπεργκ. Σ' αυτές η Ντήτριχ υποδυόταν μια γυναίκα που με την ομορφιά της παρασύρει όλους τους άντρες αλλά που ξέρει να θυσιάζεται για να σώσει εκείνον που πραγματικά αγαπά («Μαρόκο», «Το εξπρές της Σαγκάης», «Ο διάβολος είναι γυναίκα»). Μόνο ο Στέρνμπεργκ κατάφερε να καταλάβει σωστά την Ντήτριχ και να δημιουργήσει μια γυναίκα, μοναδική στον αμερικάνικο κινηματογράφο, μια γυναίκα που μπόρεσε να γίνει κάτι το διαφορετικό από τη Γκάρμπο. Τό μύθο όμως της Ντήτριχ, με τις μοραίες και αξεδιάλυτες δυνάμεις, θά καταστρέψουν στις ταινίες τους σκηνοθέτες όπως ο Τζώρτζ Μάρσαλ («Ο Ντέστρου επιστρέφει», 1939) και ο Ρενέ Κλαίρ («Η φλόγα της Νέας Ορλεάνης», 1941), δημιουργώντας μιάν άλλη Ντήτριχ, πιο γήινη και προσιτή, που καυγαδίζει με άλλες γυναίκες για να κρατήσει τον άντρα της καρδιάς της και χρησιμοποιεί αθέμιτα (και κωμικά) μέσα για να νικήσει.

Η δεκαετία του '30 ήταν η περίοδος του «ντιπρέσσιον», της μεγάλης



Τζήν Χάρλουου στο «Δεϊπνο στίς όχτώ» (1933) του Τζώρτζ Κιοϋκαρ.

οικονομικής κρίσης που είχε σαρώσει την Αμερική. Μαζί με τα εκατομμύρια τούς άνεργους, ένας μεγάλος αριθμός ανήκε στις γυναίκες, που τήν προηγούμενη δεκαετία είχαν αρχίσει να παίζουν ένα πιο ενεργητικό ρόλο στην κοινωνική ζωή του τόπου τους. Παρ' όλο το δράμα και τις ελλείψεις, ο αμερικανικός κινηματογράφος συνεχίζει να παρουσιάζει τη γυναίκα σαν άνθρωπο που παίρνει μέρος σε κάθε κοινωνική δράση. Ιδιαίτερα στις κωμωδίες (μουσικές ή απλές κομεντί), που γυρίζονται ασταμάτητα απ' όλες τις εταιρίες, η γυναίκα παρουσιάζεται σαν γραμματέας - δημοσιογράφος - χορεύτρια σύζυγος, έτοιμη πάντα να δουλέψει και να ιδρώσει για να κερδίσει τόν εκλεκτό της καρδιάς της. Η επιμονή της την κάνει πολλές φορές εκνευριστική («Ο κύριος Σμίθ πάει στην Ουάσιγκτον», 1939, του Φράνκ Κάπρα, «Μεγαλώνοντας τον Μπέμπη», 1938, του Χάκς, «Οι χρυσοθήρες του 1933» του Μέρβην Λέρου, «Η γυναίκα της πρώτης σελίδας», 1935), πάντα όμως καταφέρνει να κάνει το δικό της. Ορισμένες φορές μετατρέπεται, ακόμη και σε ντετέκτιβ, ή και σε εγκληματία (ας μη ξεχνάμε πώς στη δεκαετία του '30 σκοτώνεται η περιθώρητ Μπόννυ Πάρκερ, στο πλάι του φίλου της Κλάιντ Μπάρρουου, απο αστυνομούς του Τέξας, ιστορία που θά δώσει τό θέμα του στην ταινία «Μπόννυ και Κλάιντ» του Άρθουρ Πέν, στη δεκαετία του '60).



Μαίη Γουέστ

Τό ξανθό κακό κορίτσι του '30 εκπροσωπεί περισσότερο από κάθε άλλη η Τζήν Χάρλοου (1911-1937). Η Χάρλοου είναι η διασκεδαστική, σέξυ γυναίκα, πού ξέρει να χρησιμοποιεί το κορμί της κι όλες τις φυσικές χάρες της γιά να κερδίσει αυτό που ποθει. Σέ ταινίες όπως «Η ξανθιά με τά πλατινένια μαλλιά» (1931) του Κάπρα, «Η κοκκινομαλλούσα» (1932), «Κόκκινη σκόνη» (1932), «Σεξοβόμβα» (1933), «Το κορίτσι απ' το Μιζούρι» (1934), κ.ά. Η Χάρλοου μας προσφέρει διάφορες παραλλαγές της γυναίκας που υποφέρει αλλά ξέρει να κάνει και τους άλλους (ιδιαίτερα τους άντρες) να υποφέρουν. Ο τραγικός θάνατός της τόνισε την επίδραση της μητέρας της, σε μια γυναίκα που, σ' αντίθεση με τις αντιλήψεις αλλά και τη χειραφέτηση πού έδειχνε στους ρόλους της, φέρθηκε σάν ένα ανώριμο παιδί.



Ἡ Φαίη Ραίη στά χέρια τοῦ «Κίγκ Κόγκ» (1933) τῶν Σέντσακ καί Κοῦπερ.



Πωλέτ Γκοντάρνι στοὺς «Μοντέρνους καιροὺς» (1936) τοῦ Τσαάπλιν.

Μιά άλλη ξανθιά της δεκαετίας είναι η Μαιή Γουέστ, η γυναίκα που πέτυχε να σατιρίσει το σέξ και για την τόλμη της αυτή έστρεψε κατά πάνω της όλα τα πυρά της πουριτανικής λογοκρισίας. Η ειλικρίνεια της Μαιή, η αθυροστομία της, η τολμηρότητα με την οποία αντιμετώπιζε το σέξ και τους άντρες, ήταν σίγουρα κάτι το ανεπανάληπτο για τον αμερικανικό κινηματογράφο όχι μόνο της περιόδου αλλά και των επόμενων τριών τουλάχιστο δεκαετιών. Από τη δεύτερη ταινία της, και πρώτη στην οποία πρωταγωνιστούσε, «Τόν αδίκησε» (1933), η Μαιή έδειξε τη δύναμη και την αυτοκυριαρχία να κατευθύνει την τύχη της και, με τις ταινίες της («Δέν είμαι άγγελος» 1933, «Πηγαίνοντας στην πόλη», 1934, «Η ωραία της δεκαετίας του 1890», 1934, «Η Άννα του Κλόνταϊκ», 1936, «Πήγαινε στη Δύση, νεαρέ», 1937, «Κάθε μέρα είναι γιορτή», 1937, «Μικρή μου τσικαντή», 1939, κ.ά.), κατάφερε να σώσει από τη πτώχευση την εταιρία «Παραμάουντ». Γιά τη Γουέστ όμως και τις ελευθεροστομίες της (που δεν ήταν παρά παρωδίες του σέξ) ο Κώδικας Ηθικής του Χόλλυγουντ γίνεται πιό αυστηρός και παραμένει βασικά ο ίδιος μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1960.

Η χρησιμοποίηση της γυναίκας σα μέσο ερωτικής ικανοποίησης αναπτύσσεται, στη δεκαετία του '30, βασικά στα μιούζικαλ και τις ταινίες τρόμου. Στις μουσικοχορευτικές ταινίες του ζευγαριού Φρέντ Ασταιρ - Τζίντζερ Ρότζερς και πιό πολύ ακόμη στα γεωμετρικά μαπαλέτα του Μπάσμπυ Μπέρκλεϋ («Χρυσοθήρες του '33», «42η οδός», «Χρυσοθήρες του '35», «Φούτλαϊτ Παρέηντ», «Χρυσοθήρες του '37», κ.ά.), οι ημίγυμνες χορεύτριες και οι όλο αισθησιασμό κινήσεις της μηχανής δημιουργούν μια ατμόσφαιρα ερωτισμού που δύσκολα βρίσκουμε σε άλλες ταινίες. Τόν ίδιο ερωτισμό δημιουργούν και οι ταινίες που γυρίζονται στη διάρκεια της «χρυσής εποχής» του τρόμου: στον «Φρανκενστάιν» (1931) του Τζέημς Γουέηλ, τον «Δράκουλα» του Τόντ Μπράουνινγκ, στο «Πιό επικίνδυνο κυνήγι» (ή «Τά σκυλιά του Κόμη Ζάρωφ», 1932) των Σέντσακ και Κούπερ, στο «Νησί του Δρα Μορώ» (1932), στη «Μνηστή του Φρανκενστάιν» (1935) του Μπράουνινγκ, και πάνω απ' όλα στον αριστουργηματικό «Κίνγκ Κόνγκ» (1933) των Σαίντσακ και Κούπερ, οι ηρωίδες, συνήθως με λιγοστά, ή σχισμένα ρούχα, φωνάζουν και στριγγλίζουν, ενώ τις μεταφέρουν στην αγκαλιά τους τα αποκρουστικά τέρατα, προσφέροντας, μέσα απ' τόν τρόπο και τα φρούδικά σύμβολα, μιá δυνατή δόση ερωτισμού, που καταφέρνει να ξεγελάσει τα στενοκέφαλα μυαλά της Αγογκρισίας.

Πλάι στο τυποποιημένο ρεύμα της γυναίκας, όπως διαμορφώνεται

στη δεκαετία αυτή, έχουμε και τις λιγοστές εξαιρέσεις, που μας παρουσιάζουν μορφές γυναικών που πάνω απ' όλα ξεχωρίζουν για την ανθρωπιά και την ευαισθησία τους: της γυναίκας όπως στο συγκινητικό «Έχω δικαίωμα να ζησω» (1936) του Φρίτς Λάνγκ, που παραστέκεται, ακόμη και στο θάνατο, στον αγαπημένο της που αντιμετωπίζει μιάν εχθρική κι απάνθρωπη κοινωνία, της γυναίκας στο θαυμάσιο «Πήτερ Ίμπετσόν» του Χέρνυ Χαθαγουαίη που πραγματοποιεί τον «Τρελλό Έρωτα» (αυτό που οι σουαρεαλιστές αποκαλούν *amour fou*) με τον αγαπημένο της, πέρα από το χρόνο και τον τόπο, της γυναίκας στο «Ζωολογικό κήπο της Βουδαπέστης» (1932) του Ρόουλαντ Λή, που γνωρίζει το μεγάλο έρωτα σ' ένα παράξενο, μαγευτικό ζωολογικό κήπο, της γυναίκας στο «Ταξίδι χωρίς επιστροφή» (1932) του Τάυ Γκάρνερτ, που συναντά τον αγαπημένο της πέρα από το θάνατο, της γυναίκας, τέλος, που μέσα στην καρδιά του «ντιπρέσιον» αγωνίζεται μαζί με τον αγαπημένο της για μιá καλύτερη και ευτυχισμένη ζωή («Διαβατικά πουλιά», 1933, του Φράνκ Μπορζέιγκι).

Κοντά σ' αυτές τις γυναίκες δέν πρέπει να ξεχνάμε και τη θαυμάσια Πωλέτ Γκοντάρντ, που αποδείχεται αντάξια του Σαρλώ, στους αριστουργηματικούς «Μοντέρνους καιρούς» (1936) του Τσάρλι Τσάπλιν.

Ο μισογυνισμός της δεκαετίας του '40

Σημαδιακή για το μισογυνισμό, που θ' αναπτυχθεί στη δεκαετία του 1940 και που θα οδηγήσει στην καταστροφή των μύθων της γυναίκας όπως την ενσάρκωσαν η Γκάρμπο και η Ντήτητριχ, είναι μια ταινία που γυρίστηκε ένα χρόνο πριν αρχίσει η νέα δεκαετία: το «Όσα παίρνει ο άνεμος» (1939) του Βίκτωρ Φλέμινγκ. Η ηρωίδα της ταινίας, Σκάρλετ Ο'Χάρα (που την ερμήνευσε με τελειότητα η Βίβιαν Λή), αντιπροσωπεύει, στην πραγματικότητα, τη σύγχρονη Αμερικανίδα, τη γυναίκα που μαθαίνει να χρησιμοποιεί τις μεθόδους των αντρών για να επιπλεύσει σε μια αντροκρατούμενη κοινωνία. Η Σκάρλετ γίνεται έτσι, «η πρώτη μορφή απομυθοποίησης της γυναίκας» (βλ. Ζάκ Σικλιέ, «Ο μύθος της γυναίκας στον αμερικανικό κινηματογράφο», Παρίσι, 1956). Η Σκάρλετ παρουσιάζεται σαν γυναίκα που θέλει να κυριαρχήσει, γι' αυτό και χρησιμοποιεί κάθε μέσο για να αποκτήσει χρήματα (μιά και σε μια καπιταλιστική κοινωνία το χρήμα είναι εκείνο που προσφέρει τη δύναμη), και για



Ἡ Τζέην Γκρήαρ στό «Μέσα ἀπ' τό παρελθόν» (1947) τοῦ Ζάκ Τουρνέρ.

να κερδίσει κυνηγάει τους άντρες. Στο κυνήγι όμως, αυτό, η Σκάρλετ μετατρέπεται σε μία ψυχρή γυναίκα, που δεν μπορεί να δώσει τίποτα από τον εαυτό της, γι' αυτό και τελικά χάνει τον μόνο άντρα που την καταλαβαίνει, τον Ρέτ Μπάτλερ.

Ο μισογυνισμός που αρχίζει να παρουσιάζεται στο «Όσα παίρνει ο άνεμος» θα πάρει συγκεκριμένη, και προσχεδιασμένη μορφή στις ταινίες της δεκαετίας του '40. Ξεκινώντας από τον κλασικό «Πολίτη Καίην» (1941), του Όρσον Γουέλς (όπου ο γάμος του μεγιστάνα Καίην οδηγεί σε αδιέξοδο και ρήξη) και φτάνοντας ως τα «φιλμ-νουάρ» της περιόδου «Το Γεράκι της Μάλτας» (1941) του Τζών Χιούστον, όπου ο ιδιωτικός ντετέκτιβ Σπέην (Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ) αναγκάζεται να παραδώσει στην αστυνομία τη γυναίκα που αγάπησε, μιά και φοβάται πώς μπορεί να τον προδώσει όπως πρόδωσε τόσους άλλους, το «Μεγάλο ύπνο» (1946) του Χάουαρντ Χάικς, όπου οι γυναίκες (Λώρεν Μπακόλ, Μάρθα Βικερς) αποδειχονται διεστραμμένες, καταστροφικές και εγκληματίες, το Shanghai Gesture (1941) του Τζόσεφ φόν Στέρνμπεργκ, το «Αντίο, γλυκιά μου» (1944), του Έντουαρντ Ντμύτρικ, το «Η κυρία της λίμνης» (1946), του Ρόμπερτ Μοντγκόμερυ, το «Με διπλή ταυτότητα» (1944) του Μπίλλυ



Τζέην Ράοσελ

Γουάιλντερ, όπου η Μπάρμπαρα Στάνγουϊκ παρασύρει τον ασφαλιστή Φρέντ Μάκ Μάρρεϋ στο να δολοφονήσει τον άντρα της (για να πάρουν τη διπλή ασφάλεια ζωής), κ.ά.

Άλλες χαρακτηριστικές ταινίες νουάρ της περιόδου είναι το «μέσα από το παρελθόν» (1947) του Ζάκ Τουρνέρ, όπου μιά μοιραία Τζέην



Τζέννιφερ Τζόουνς στη «Μονομαχία στον ήλιο» (1946) του Κίνγκ Βίντορ.

Γκρήαρ οδηγεί τον Κέρκ Ντάγκλας και τον Ρόμπερτ Μίτσαμ στην καταστροφή και το θάνατο. Ένα τύπο διεστραμμένης γυναίκας ερμηνεύει και η Μπάρμπαρα Στάνγουϊκ στην ταινία «Ο παράξενος έρωτας της Μάρθα Άϊβερς» (1946) του Λούις Μάιλστοουν, ενώ η Τζήν Τίρνεϋ, στο «Ας την κρίνει ο θεός» (1946) του Τζών Στώλ φτάνει στο σημείο ν' αυτοκτονήσει για να μπορέσει να ενοχοποιήσει την αντίζηλό της. Ένα παρόμοιο αχαλίνωτο πάθος κυβερνά τη Λάνα Τάρνερ στην ταινία «Ο ταχυδρόμος χτυπά πάντα δυό φορές» (1946) του Τάυ Γκάρνερ (μεταφορά ενός έργου του συγγραφέα Τζέιμς Κάιην, που διασκεύασε το 1942 και ο Βισκόντι με το «Οσσεσιόνε»), μ' αποτέλεσμα να οδηγήσει τον εραστή της, Τζών Γκάρφηντ, στο φόνο και την αγχόνη.

Η δεκαετία του '40 είναι, στα πρώτα της χρόνια, η περίοδος του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου, περίοδος που δημιουργείται και η «πιν-άπ», η όμορφη, ελκυστική στάρ, που η φωτογραφία της στολίζει τα παραπήγματα και τα χαρακώματα των Αμερικανών στρατιωτών. Από τις πιο γνωστές «πιν-άπ», ξεχωρίζουν η Μπέττυ Γκρέημπλ («Φεγγάρι πάνω απ' το Μιάμι», 1941, «Κόνεϋ Άϊλαντ», 1943, «Πιν-άπ γκέρλ» 1941, «Η φίλη μου η Σάλ» 1942, «Δέ ήσουν ποτέ ωραία, 1942, «Κάβερ γκέρλ», 1944).

Στη «Τζιλντα» (1944) του Τσάρλς Βίντορ, η Χέυγουορθ παρουσιάζεται σαν μιá όλη αισθησιασμό κι ερωτική φλόγα γυναίκα που προκαλεί και ταπεινώνει τους άντρες (ο Τζώρτζ Μακρέντυ την παντρεύεται μόνο για να έχει κοντά του ένα αντικείμενο ανεκτίμητης ομορφιάς κι ο Γκλέν Φόρντ την απωθεί, προτιμώντας την ύποπτη φιλία του με τον άντρα της). Κι αν τελικά η «Τζιλντα» τελειώνει μ' ένα «χάπυ-έντ» η απομυθοποίησή της θα πραγματοποιηθεί με τρόπο ρδυνηρό, στην «Κυρία απ' τη Σαγκάη» (1948) από τον Όρσον Γουέλς: η φαινομενικά αθώα ηρωίδα, που μας παρουσιάζεται σ' όλη σχεδόν την ταινία ντυμένη στ' άσπρα, δεν είναι παρά μια συμφεροντολόγα δολοφόνος, που παρασύρει στα δίχτυα της τον αθώο Ιρλανδό ναύτη (Όρσον Γουέλς) γι' αυτό και θ' αφηθεί να πεθάνει μόνη, ζητώντας μάταια βοήθεια από τον άντρα που την αγάπησε.

Την ίδια γήινη σεξουαλικότητα με τη Χέυγουορθ παρουσιάζει και η Τζέην Ράσσελ, η γυναίκα με τα ωραιότερα στήθη. Δημιούργημα του παραγωγού Χάουορντ Χιούς, η Ράσσελ κάνει την πρώτη της εμφάνιση στον «Παράνομο» (1946), για να παραμεριστεί με περιφρόνηση από τους δυό άντρες, που προτιμούν τ' άλογά τους απ' αυτήν. (Στη δεκαετία του '50, η Ράσσελ θα μπορέσει να εκμεταλλευτεί τις φυσικές της χάρες σε ταινίες όπως, «Οι άντρες προτιμούν τις ξανθές», 1953, κ.ά.).

Μιá παρόμοια γήινη σεξουαλικότητα κι ένα φλογερό αισθησιασμό παρουσιάζουν αστέρια η Άβα Γκάρντερ (όπως αποκαλύπτεται με το θρίλλερ, «Οι δολοφόνοι», 1946, του Ρόμπερτ Σιόντμαρκ, από τα χαρακτηριστικά φίλμ - νουάρ της περιόδου, με την στάρ στο ρόλο μιάς γυναίκας που προκαλεί το θάνατο του ήρωα) και η Τζέννιφερ Τζόουνς (η αποκάλυψη του αισθησιακού γουέστερν «Μονομαχία στον ήλιο», 1946, του Κίνγκ Βίντορ, που ο παράφορος έρωτάς της προκαλεί το θάνατο πολλών αντρών, μαζί και του αγαπημένου της, που τη φορά αυτή διαλέγει να πεθάνει μαζί του).

Μαίριλιν Μονρόε και οπισθοχώρηση της δεκαετίας του '50

Στη διάρκεια της δεκαετίας του '50 αρχίζει να παρατηρείται ένα είδος οπισθοχώρησης στην ανεξαρτησία και τη σχετική απελευθέρωση που η γυναίκα είχε αρχίσει ν' αποκτά στα χρόνια του '40. Στην περίοδο του πολέμου, με την απουσία των αντρών στο μέτωπο, οι γυναίκες είχαν πάρει σημαντική θέση στην παραγωγική ζωή του τόπου. Με την επιστροφή όμως των στρατιωτών από τον πόλεμο αρχίζει να δημιουργείται μιá περίοδος ανεργίας (στην οποία υποφέρουν τόσο οι άντρες όσο κι οι γυναίκες).



Η Μάριλιν Μονρόε σέ μά φωτογραφία «Κλασική» καί πασίγνωστη

Η δεκαετία που ακολουθεί εισάγει από τη μιά το φόβο ενός ατομικού πολέμου (η δοκιμή της βόμβας φτάνει στο σημείο να σχετιστεί με τη Ρίτα Χέυγουορθ, την πιό διάσημη «πίν-άπ» της εποχής) κι από την άλλη μιά περίοδος ευημερίας υπό τη διακυβέρνηση του Αϊζενχάουερ. Η ευημερία αυτή περιορίζει και πάλι τη γυναίκα στο σπίτι και το νοικοκυριό — ο γυναικείος πληθυσμός είναι μεγαλύτερος από εκείνο των αντρών κι η

αναζήτηση συζύγου γίνεται ένας από τους βασικούς σκοπούς κάθε νεαρής κοπέλλας κι είναι στη βάση των περισσότερων ταινιών του '50: «Οι άντρες προτιμούν τις ξανθές» (1953) του Χάουαρντ Χώκς, «Ο μπαμπάς της νύφης» (1950) του Βιντσέντε Μινέλλι, «Εφτά νύφες για εφτά αδέρφια» (1954) του Στάνλεϋ Ντόνεν, κ.ά.

Σ' αυτή την περίοδο αναπτύσσεται και η πληθωρική γυναίκα, που την εκφράζει πιό καλά απ' οποιαδήποτε άλλη η Μαίριλιν Μονρόε (1926-1962). Τα προκλητικά στήθη και οι ελκυστικές γάμπες είναι τα δύο βασικά ατού της νέας στάρ, που μοιάζει να συνδυάζει τη φρεσκάδα και το χιούμορ της Τζην Χάρλοου με τις απαιτήσεις της μοντέρνας γυναίκας. Σε ταινίες όπως το *Monkey Business* (1952) του Χάουαρντ Χώκς, «Νιαγάρας» (1953) και πάλι του Χώκς, «Ποτάμι χωρίς επιστροφή» (1954) του Όττο Πρέμινγκερ, «Εφτά χρόνια φαγούρα» (1955) και «Μερικοί το προτιμούν καυτό» (1959) του Μπίλλυ Γουάιλντερ, η Μαίριλιν ερμηνεύει ένα κάπως κουτό, αλλά ευαίσθητο κορίτσι, που, αν φαινομενικά παρουσιάζεται σαν βουτηγμένη στην αμαρτία, στην πραγματικότητα έχει αγνή καρδιά και ψάχνει μόνο για τον άντρα που θα την καταλάβει και θα της προσφέρει την ευτυχία αλλά, συχνά, και την οικονομική άνεση (πολλές φορές πιστεύει ότι βρήκε τον πιό κατάλληλο άνθρωπο, που, τελικά αποδειχεται το ίδιο φτωχός μ' αυτήν).

Προς το τέλος της δεκαετίας, η Μαίριλιν θα προσπαθήσει ν' απαρνηθεί αυτό που την έκανε διάσημη (τη φυσική ομορφιά της) αναζητώντας ρόλους καλλιτεχνικούς, υψηλής ποιότητας (γι' αυτό κι ο άτυχος γάμος της με το συγγραφέα Άρθουρ Μίλλερ), καταφέροντας ν' αποδείξει ότι είχε κι ευαισθησία και ταλέντο («Ο πρίγγιπας κι η χορεύτρια», 1957, του Λώρενς Ολίβιε και «Οι αταίριαστοι», 1961, του Τζών Χιούστον).

Στ' αχνάρια της Μονρόε ακολούθησαν η Τζέην Μάνσφελντ, η Ανίτα Έκμπεργκ, άργότερα η Καρόλ Μπέηκερ, ενώ η Γαλλία λανσάει την Μπριζίτ Μπαρντό, ένα είδος «σέξυ - γατούλας», που συνδυάζει την αθωότητα με τον αισθησιασμό της Ντήτριχ στο «Γαλάζιο άγγελος». Στην ταινία «Και ο Θεός έπλασε τη γυναίκα» (1956), του συζύγου της Ροζέ Βαντίμ, η Μπαρντό ενσαρκώνει τον τύπο που θα την κάνει διάσημη σ' ολόκληρο τον κόσμο και που θα έαναλαμβάνει σ' όλες τις επόμενες ταινίες της. Η πληθωρική στάρ αναπτύσσεται και σ' άλλες χώρες, ιδιαίτερα την Ιταλία, με τη Σοφία Λόρεν («Η γυναίκα του ποταμού», 1955, «Το παιδί και το δελφίνι», 1957, «Το κλειδί», 1958, κ.ά.), τη Τζίνα Λολομπρίτζιντα («Ψωμί έρωτας και φαντασία», 1953, «Ο Σολομών και η βασίλισσα του Σαββά», 1959, κ.ά.) κι αργότερα την Κλαούντια Καρντινάλε («Ο κλέφας του κλέψαντος», 1958, «Ο ωραίος Αντόνιο», 1959, κ.ά.), και



Μπριζίτ Μπαρντό στό «Καὶ ὁ Θεὸς ἐπλασε τὴ γυναῖκα» (1956) τοῦ Ροζέ Βαντίμ.



Κλαούντια Καρντινάλε στό «Κορίτσι τοῦ Μπούμπε» (1965) τοῦ Λονίτζι Κομεντσίνι.

άλλες, ενώ η Αγγλία απαντά με τη Ντιάνα Ντόρς.

Στην ίδια περίοδο, στις ΗΠΑ, εμφανίζονται στάρ όπως η Ελίζαμπεθ Τέηλορ, η Ντέμπυ Ρέουνολντς, η Ντόρις Νταϊν, η Γκρέης Κέλλυ, και η Κίμ Νόβακ. Η τελευταία, παρά το σημαντικό της σέξ-αππήλ παρουσιάζει και μία ξεχωριστή προσωπικότητα, ιδιαίτερα σε ταινίες όπως το «Πικ νίκ» (1955) του Τζόζουα Αόγκαν, «Ο άνθρωπος με το χρυσό χέρι» (1956 του Όττο Πρέμινγκερ και Jeanne Eagels (1957) του Τζώρτζ Σίντνεϋ.

Παράλληλα, στάρ κάποιας μεγαλύτερης ηλικίας, όπως η Κάθριν Χέμπουργκ, η Τζόαν Κράουφορντ και η Μπέττυ Νταϊνθις, αρχίζουν να ενσαρκώνουν στριμμένες γεροντοκόρες, που με σαδιστική ευχαρίστηση παρακολουθούν τους συγγενείς, φίλους κι εραστές να υποφέρουν και να καταστρέφονται («Η βασίλισσα της Αφρικής», 1951, «Ξαφνικά, πέρυσι το καλοκαίρι», 1959, «Αυτή η γυναίκα είναι επικίνδυνη», 1952, «Φθινοπωρινά φύλλα», 1956, «Όλα για την Εύα», 1950, «Τι συνέβηκε στη Μπέμπυ Τζέην», 1962).

Ξεχωριστή μνεία πρέπει να κάνουμε στο γουέστερν «Σπασμένο βέλος» (1950) του Ντέλμερ Ντέηθς, που εκτός από τη συμπαθητική εικόνα των Ερυθρόδερμων που μας παρουσιάζει, δίνει, σε μία από τις πρώτες αμερικανικές ταινίες, τον έρωτα ανάμεσα σ' ένα λευκό και μία Ινδιάννα (τον Τζέιμς Στιούαρτ και τη Ντέμπρα Πέητζετ), καθώς και το γουέστερν, «Τζόννυ Γκίτάρ» (1956) του Νικόλας Ραιη, όπου μας παρουσιάζεται η δυναμικότητα μιάς γυναίκας της Δύσης, της Βιέννας, που την ερμηνεύει με τρόπο συγκλονιστικό η Τζόαν Κράουφορντ.

1960-1970 — Για μία αληθινή χειραφέτηση;

Στη δεκαετία του '60 η λογοκρισία φιλελευθεροποιείται και αργότερα καταργείται εντελώς, πράγμα που οδηγεί στην απευθείας παρουσία του γυμνού και της ίδιας της σεξουαλικής πράξης. Κάθε κατάργηση των σεξουαλικών ταμπού είναι σίγουρα ευπρόσδεκτη ακόμη κι όταν τα οφέλη της τα εκμεταλλεύονται οι διάφοροι έμποροι του κινηματογράφου. Πλάι στά πορνό και τις ταινίες με σέξ, κερδίζει ταυτόχρονα και ο καλός κινηματογράφος. Η ομορφιά του ανθρώπινου κορμιού, αλλά και του έρωτα, η σωστή αντιμετώπιση των σεξουαλικών προβλημάτων (οι αποκαλύψεις της έκθεσης Κίνσεϋ, οι αναζητήσεις της νεολαίας, η αντιπαράθεση έρωτα - πολέμου, στην περίοδο του Βιετνάμ, η αγάπη για τη ζωή και τις χαρές της) γίνεται αναπόσπαστο τμήμα του σύγχρονου κινηματογράφου.



Έλίζαμπεθ Τέηλορ στο «Ξαφνικά πέρουν τό καλοκαίρι» (1959) τοῦ Τζόζεφ Λ. Μάνκιεβιτς.

Ἡ ἀρχὴ βέβαια δὲν ἐγίνε στο Χόλλυγουντ ἀλλὰ στὴν Εὐρώπη. Στὴ Γαλλία, με τοὺς νέους Γάλλους σκηνοθέτες (τὸν Αλαίν Ρεναι, τὸν Ζωρζ Φρανζῦ, τὸν Φρανσουά Τρυφῶ, τὸν Ζάν - Λὺκ Γκοντάρ), σε ταινίες ὅπως τὸ «Χιροσίμα ἀγάπη μου», «Τὰ 400 χτυπήματα», «Τὸ κεφάλι στὸν τοῖχο», «Με κομμένη τὴν ἀνάσα», ἀλλὰ καὶ στὴν Ἰταλία, με τοὺς Φελλίني («Ντόλτσε Βίτα», «Οκτώμιση»), Βισκόντι («Ὁ Ρόκκο καὶ τ' ἀδέλφια



Τζόαν Κράουφορντ στο «Τζόνν Γκινάρ» (1956) του Νίκολας Ραΐη.

του», «Οι καταραμένοι», 1969), Αντονιόνι («Η περιπέτεια», «Η νύχτα», «Η έκλειψη», «Κόκκινη έρημος»), κ.ά.

Ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν στη Σουηδία («Η πηγή των παρθένων», 1959, «Η σιωπή» 1963, «Περσόνα», 1966, «Η επαφή», 1970, κ.ά.), ο Κένζι Μιζογκούτσι και ο Γιασουζίρο Όζου στην Ιαπωνία («Ουγκετσού Μονογκατάρι», «Ιστορία του Τόκυο», «Αργοπορημένη άνοιξη», κ.ά.), όλοι καταπιάνονται με τα προβλήματα και τον κόσμο τη γυναίκας. Είτε είναι το ψυχικό άγχος και το πρόβλημα της συνεννόησης και της επαφής στις ταινίες του Μπέργκμαν, είτε η μοναξιά κι απομόνωση της γυναίκας σ' ένα καπιταλιστικό κόσμο στις ταινίες του Αντονιόνι, είτε πάλι η φεουδαρχική καταπίεσή της στις ταινίες του Μιζογκούτσι και του Όζου.

Στις ΗΠΑ, η Λή Ρέμικ ερμηνεύει μιá δυνατή γυναίκα που παραστέκεται σ' έναν εκπρόσωπο του ρουζβελτικού Νιού Ντήλ, σε μιá εχθρική περιοχή των ΗΠΑ, στο «Λάσπη στ' αστέρια» του Καζάν, ενώ η Σίρλεϋ Μάκ Λέην είναι μιá μοναχική υπάλληλος που αναζητά λιγη συντροφιά στην αγκαλιά ενός παντρεμένου, στη «Γκαρσονιέρα» (1960) του Μπίλλυ Γουάιλντερ. Στο «Τίποτα δέν είναι πιο ωραίο απ' την αγάπη» (1961) του Μπλέκ Έντουαρντς, η Ώντρεϋ Χέμπορν φτιάχνει μια πολύ μοντέρνα,



Άνιτα Έκμπεργκ στή «Ντόλτσε βίτα» (1959) τού Φεντερίκο Φελλίνι.

αλλά πάντα ευαίσθητη κοπέλλα, που ζει ανεξάρτητα στη σύγχρονη μεγαλούπολη, ενώ στο «Πυρετός στο αίμα» (1961), η Νάταλι Γούντ είναι μία καταπιεσμένη τηνέιτζερ που τὰ σεξουαλικά προβλήματα τήν οδηγούν στο ψυχιατρείο. Στο «Η Αμερικάνα κι ο έρωτας» (1962), ο Τζώρτζ Κιούκορ περιγράφει μερικές από τις πιό χαρακτηριστικές περιπτώσεις της έκθεσης Κίνσεϋ (νυμφομανίας, ψυχρότητας, κλπ.) ενώ στη «Λολίτα» (1962), ο Στάνλεϋ Κιούμπρικ παρουσιάζει το πρώτο κινηματογραφικό νυμφίδιο που λίγα χρόνια πιό πρίν ο Καζάν μας είχε δώσει μια γεύση της στην «Κουκλίτσα».

Στο «Αγάπησα ένα ξένο» (1963) του Ρόμπερτ Μάλλιγκαν παρουσιάζεται το πρόβλημα της έκτρωσης, ενώ στην αγγλική ταινία «Γεύση από μέλι» (1962) του Τόνυ Ρίτσαρντσον έχουμε το πρόβλημα της ανύπαντρης μητέρας δοσμένο μ' ευαισθησία και συμπάθεια. Η ψυχανάλυση στη γυναίκα συνεχίζεται στο «Φρόντ» (1962) του Χιούστον και τη «Μάρνυ» (1963) του Χίτσκοκ, ενώ ο μισογυνισμός του παλιού φίλμ - νουάρ αναβιώνει στους «Δολοφόνους» (1964) του Ντόν Σήγκελ (με την Άντζι Ντίκινσον). Η Σαμάνθα Έγκαρ αντιπροσωπεύει το έξοχο ερωτικό αντικείμενο που καθοδηγεί ένα νευρωτικό «Συλλέκτη» (1965) στην ταινία του Γουίλιαμ Γουάλερ, ενώ η Τζαϊν Φόντα είναι μία απολαυστική και σαγηνευ-



Μόνικα Βίττι στή «Περιπέτεια» (1959) του Άντονιόνι.



Λιβ Οϋλμαν στό «Πρόσωπο μέ πρόσωπο» (1976) του Ίνγκραμ Μπέργκμαν.

τική λησταρχίνα στη «Λησταρχίνα» (1965) του Έλλιο Σίλβερστάιν. Στου «Έρωτες που φέρνουν την αυγή» (1966) του Μάλλιγκαν, η Νάταλι Γούντ παρουσιάζει τα προβλήματα και τις ψυχώσεις μιας κοπελλίτσας που μετατρέπεται ξαφνικά σε μεγάλη στάρ του Χόλλυγουντ, ενώ η Άντζι Νίκινσον και η Τζέην Φόντα φτιάχνουν δυο ανεξάρτητες και δυναμικές γυναίκες στην «Καταδιώξη» (1966) του Άρθουρ Πέν. Τη χρονιά αυτή, η Κλαούντια Καρτινάλε ενσαρκώνει μιαν υπέροχη γυναίκα, που εγκαταλείπει τον πλούσιο και μισητό άντρα της για ν' ακολουθήσει ένα φλογερό Μεξικανό επαναστάτη, στους «Επαγγελματίες» του Ρίτσαρντ Μπρούκς.

Δυναμική παρουσιάζεται και η Φαίη Ντάναγουαιη στην ταινία «Μπόννυ και Κλάυντ» (1967) του Άρθουρ Πέν, στο ρόλο της περιθώτης Μπόννυ Πάρκερ, που πεθαίνει στο πλάι του φίλου της, ληστή των τραπεζών, Κλάυντ. Η ίδια θά μάς δώσει εξαιρετικά πορτραίτα γυναικών στο «Συμβιβασμό» (1969) του Ηλία Καζάν, το «Τσάινατάουν» (1974) του Πολάνσκι και το «Δίκτυο» (1976) του Σίντνεϋ Λουμέτ.

Απο τις «σεξοβόμβες» της εποχής μας αναφέρουμε τη Ράκελ Γουέλτς («Ένα εκατομμύριο χρόνια π.Χ.», 1966, «Εκατό ντουφέκια», 1968, όπου μάς δίνει μια τολμηρή ερωτική σκηνή με τὸ νέγρο Τζιμ Μπράουν, κ.ά), την Ούρσουλα Άντρες (την αποκάλυψη στο «Τζαϊήμς Μπόντ εναντίον Δρος Νο», 1962, «4 για το Τέξας», 1963) την Άνν - Μάργκρετ (Μπάυ - Μπάυ Μπέρντι, 1962, «Η γνωριμία της σάρκας», 1971), κ.ά.

Βασικά όμως, οι δυο τελευταίες δεκαετίες, χαρακτηρίζονται, από την εμφάνιση μιας διαφορετικής γυναίκας, μιας γυναίκας που έζησε τα χρόνια των συγκρούσεων στο Μπέρκλεϋ, εναντιώθηκε στον πόλεμο του Βιετνάμ, αγωνίστηκε για τα δικαιώματα της γυναίκας, για τις εκτρώσεις, για την απελευθέρωσή της σ' ένα κόσμο βασικά αντροκρατούμενο, που συνεχώς την περιορίζει και την καταπιέζει. Αυτή τη γυναίκα που αποθεώνουν στις ταινίες τους σκηνοθέτες όπως ο Ρίτσαρντ Μπρούκς («Οι αλύγιστοι», 1975, με την Κάντις Μπέργκεν, «Αναζητώντας τον Μιστερ Γκούν - Μπάρ», 1978, με την Νταϊάν Κήτον), ο Ρόμπερτ Μάλλιγκαν («Μαζί σου γνώρισα τον έρωτα», 1971, με τη Τζένιφερ Ο'Νηλ), ο Μάρτιν Σκορτσέζε («Η Αλίκη δέν μένει πιά εδώ», 1975, με την Έλλεν Μπερστύν, «Νέα Υόρκη, Νέα Υόρκη», 1977, με τη Λίζα Μινέλλι), ο Φράνσις Φόρντ Κόππολα («Δέν θά γυρίσω το βράδυ», 1969, με τη Σίρλεϋ Νάιτ), ο Άλαν Τζ. Πακούλα («Η εξαφάνιση», 1971, με τη Τζέην Φόντα), ο Ρόμπερτ Όλτμαν («Η έντιμος κυρία κι ο χαρτοπαίκτης», 1971, με τη Τζούλι

Κρίστι, «Τρεις γυναίκες», 1977, με τη Σίσιου Σπέησεκ, τη Τζάνις Ρούλ και τη Σέλλεϋ Ντυβάλ), ο Τζών Κασσαβέτης («Σκίτς», 1961, «Μίνι και Μόσκοβιτς», 1971, «Μια γυναίκα εξομολογείται», 1974, με τη Τζήνα Ρόουλαντς), ο Σίντνεϋ Πόλλακ («Τ' αλογα τα ~~υ~~σκοτώνουν όταν γερασούν», 1969, με τη Τζέην Φόντα, «Τά καλύτερά μας χρόνια», 1973, με τη Μπάρμπαρα Στράισαντ), τον Χάλ Άσμπυ («Τά τρελλά καπρίτσια του Χάρολντ», 1971, «Ο γυρισμός», 1978, και πάλι με τη Φόντα), ο Γούντνι Άλλεν, είτε με την κωμωδία είτε με το δράμα («Ο νευρικός εραστής», 1977, με τη Νταϊάν Κήτον, «Εσωτερικές σχέσεις», 1978, και πάλι με την Κήτον), ο Άρθουρ Πέν («Μπόννυ και Κλάυντ», 1966, «Το ρεστωράν της Αλίκης», 1969), κ.ά.

Πριν κλείσουμε τη σύντομη αυτή χρονολογική αναφορά στην παρουσία της γυναίκας στον κινηματογράφο, πρέπει ν' αναφέρουμε, σε ιδιαίτερη θέση, το έργο του μεγάλου Ισπανού σκηνοθέτη, Λουίς Μπουιουέλ, έργο γεμάτο έντονο, και ιδιότυπο ερωτισμό, αλλά και καυστική κριτική ενάντια στην υποκρισία και την απανθρωπιά της αστικής κοινωνίας, κι όπου η γυναίκα δέν μπορούσε παρά να έχει μιά ξεχωριστή θέση: είτε είναι η γυναίκα, που αγωνίζεται μαζί με τόν άντρα για την καταστροφή κάθε ταμπού και τη νίκη του μεγάλου, του «τρελλού» (σύμφωνα με τους σουρεαλιστές) έρωτα («Χρυσή εποχή», 1930), είτε για τα θαυμάσια πορτραίτα των γυναικών στο «Ναζαρέν» (1959), που αγωνίζονται γι' αυτόν που πιστεύουν, είτε ακόμη εκείνο της «Βιριδιάνας» (1961), της «Ωραιάς της μέρας» (1966), της «Τριστάνας» (1970), γυναικών που με τα βάσανα, τις δοκιμασίες, τα λάθη και τα «έκτροπα», ξεσκεπάζουν το ψέμα, τη συκοφαντία, την αισχροκέρδεια, την καταπίεση, κι όλα τα κακά που κατατρέχουν την καπιταλιστική κοινωνία μας.



Ωντρεϋ Χέμπουρν στην «Ωραία μου κυρία» (1964) του Τζώρτζ Κιούκορ.



Σού Λάιον στή «Λολίτα» (1962) τού Στάνλεϋ Κιοϋμπρικ.



Κάρολ Μπέηκερ στήν «Κουκίτσα» (1956) τού Ήλία Καζάν.



Γκρέης Κέλλυ στο «Τηλεφωνήσατε ασφάλεια άμέσου δράσεως» (1954) του Χίτσκοκ.



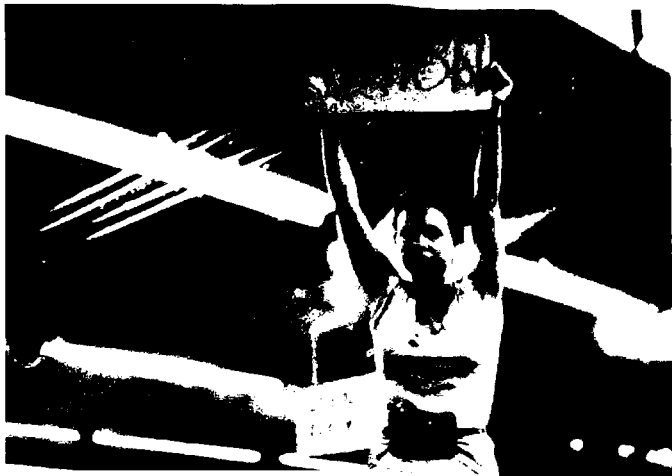
Τζέην Φόντα στην «Καταδίωξη» (1956) του Άρθουρ Πέν.



Φαίη Ντάναγουαίη στο «Μπόννυ και Κλάιντ» (1967) του Άρθουρ Πέν.



Κατρίν Ντενέβ στην «Ωραία της ημέρας» (1966) του Λουίς Μπουνιουέλ.



Μιά γυναίκα αγωνίζεται για τὰ δικαιώματά της: ἡ Σάλλυ Φήλντ στὴν ταινία «Νόρμα Ραίη» τοῦ Μάρτιν Ρίτ.



Παιδιά — θύματα βιασμοῦ (συνήθως ἀπ' τὸν πατέρα τους) σὲ μιὰ σκηνή τῆς ταινίας «Διπλὸς θάνατος» (Mourir à tue - tête) τῆς Ἄν - Κλαίρ Ποναριέ.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ ΚΑΙ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΣΤΟ ΦΕΤΕΙΝΟ 32ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΩΝ ΚΑΝΝΩΝ

Εφτά ταινίες μεγάλου μήκους σ' ένα σύνολο περίπου 80 ταινιών μεγάλου μήκους που προβλήθηκαν στα διάφορα τμήματα του φετεινού 32ου Φεστιβάλ Καννών (τό επίσημο, συναγωνιστικό τμήμα, τή «Διεθνή Εβδομάδα των Γάλλων κριτικών», τó «Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών», τó «Μιά κάποια ματιά, τες «Προοπτικές του Γαλλικού Κινηματογράφου), σκηνοθετημένες από γυναίκες δέν είναι και πολύ μεγάλος αριθμός (ένα ποσοστό 9 περίπου τα εκατό) γιά όσους περίμεναν ένα μεγαλύτερο άνοιγμα των γυναικών πρós τόν κινηματογράφο, τα τελευταία τουλάχιστο χρόνια. Τό αποτέλεσμα όμως είναι πάντα ενδιαφέρον μιά και, πέρα από τη νίκη της γυναίκας να επιβάλει τη δική της θέληση σ' ένα καλλιτεχνικό είδος πού ήταν γιά τόσες δεκαετίες ένα βασικά ανδρικό επάγγελμα, μάς δίνουν μιάν εικόνα της γυναίκας και γενικότερα του κόσμου μας που δέ μάς συνήθισε ο «κινηματογράφος των αντρών».

Από τες 7 ταινίες καταφέραμε νά δούμε τες 4 και να πιστοποιήσουμε την ύπαρξη δυό σημαντικών ταλέντων που υπόσχονται πολλά για τó μέλλον. Πρόκειται για την Καναδέζα Άν - Κλαίρ Πουαριέ «Διπλός θάνατος» και την Αμερικανίδα Τζόαν Τιούκσπερν «Παλιές αγάπες», που οι ταινίες τους καταπιάστηκαν με πολύ ενδιαφέροντα θέματα, δοσμένα μ' αρκετή πρωτοτυπία και φρεσκάδα. Στο «Διπλό θάνατο» ή αν θέλουμε μιά πίο πιστή μετάφραση του πρωτότυπου γαλλικού τίτλου, «Νά πεθάνεις γιά καλά»), η Πουαριέ καταπιάνεται με τó θέμα του βιασμού, που τó παρουσιάζει μέσα από την οδυνηρή εμπειρία μιάς γυναίκας (η ιστορία είναι πέρα γιά πέρα αληθινή κι όπως είπε ή σκηνοθέτιδα στην «πρές - κόνφερανς» που ακολούθησε, η γυναίκα αυτοκτόνησε στη πραγματικότητα, όπως και στην ταινία). Πέρα από τήν ίδια τη σκηνή του βιασμού (πού η Πουριέ παρουσιάζει μ' αρκετή πρωτοτυπία αποφεύγοντας να δώσει δυό πρόσωπά της στο ίδιο πλάνο, τονίζοντας την όλη έννοια του γεγονότος),

η σκηνοθέτιδα αναλύει το όλο πρόβλημα, από την κοινωνική αλλά και νομική του πλευρά, παρεμβάλλοντας ταυτόχρονα σκηνές και επίκαιρα (γυναίκες του Βιετνάμ, εκτομές της κλειτορίδας σε αφρικανικές χώρες, κλπ.) για να δώσει μία μεγαλύτερη παγκοσμιότητα στο πρόβλημά της. Συνολικά μία συγκλονιστική ταινία που, παρά τις επι μέρους αδυναμίες της είναι ένα σημαντικό έργο τόσο από την πλευρά του θέματος, όσο και της μορφής.

Η Αμερικανίδα Τζόαν Τιούκσπερυ ξεκίνησε σαν «σκρίπτ - γκέρλ» στην ταινία «Η... έντιμος κυρία κι ο χαρτοπαίκτης» του Ρόμπερτ Όλτμαν, συνεργάστηκε μαζί του στο σενάριο των ταινιών του, «Κλέφτες σαν κι εμάς» και «Νάσθιλ», πριν μεταπηδήσει η ίδια στη σκηνοθεσία, το 1978, με την ταινία της «Παλιές αγάπες» (OLD BOYFRIENDS). Το σενάριο (εξαιρετική η δουλειά των Πώλκ και Λέναρντ Σρέιντερ) καταπιάνεται με την «επιστροφή στο παρελθόν» μιας ζωντοχήρας που για να ξεπεράσει μία κρίσιμη καμπή στη ζωή της αποφασίζει να επισκεφτεί τους παλιούς εραστές και φίλους των πανεπιστημιακών της χρόνων. Η επαφή με τους άντρες θα τονίσει για άλλη μια φορά την ασυννενοησία, τη μοναξιά και την κενότητα του αμερικανικού τρόπου ζωής κι η πρωτοτυπία της Τιούκσπερυ βρίσκεται στο ότι, πέρα από τη σωστή και μ' ευαισθησία καταγραφή της ηρωίδας της (πολύ καλή η ερμηνεία της Τάλια Σάιαρ), καταφέρνει να σκισάρει μερικά ενδιαφέροντα και πάντα ψυχοληγμένα πορτραίτα αντρών.

Η τρίτη ταινία, σκηνοθετημένη από γυναίκα, η αυστραλέζικη «Η θαυμάσια καριέρα μου» (MY BRILLIANT CARRIER) της Τζίλ Άρμστρονγκ, έχει πολύ ενδιαφέρον θέμα: εκείνο μιάς δεκαεξάχρονης κοπέλλας στην Αυστραλία στα τέλη του περασμένου αιώνα, που προσπαθεί να ξεπεράσει τα στενά πλαίσια που της επιβάλλει η κοινωνία κι η τάξη της (θέλει να γίνει συγγραφέας και να μην περιοριστεί στη συζυγική, οικογενειακή ζωή όπου τη σπρώχνουν όλοι γύρω της) - το σενάριο μάλιστα είναι βασισμένο στην πραγματική αυτοβιογραφία της ηρωίδας, που κυκλοφόρησε στην Αγγλία στις αρχές του αιώνα μας. Δυστυχώς, η Άρμστρονγκ ακολουθεί τα γνωστά αχνάρια των παλιών αμερικανικών ταινιών, αντιγράφοντας όλα τα κλισέ τους, κι η μόνη ευχάριστη παρουσία στην όλη ταινία είναι η ηθοποιός Τζούντυ Νταιήθις που φτιάχνει μία αρκετά πειστική κι ελκυστική ηρωίδα.

Η τέταρτη ταινία που είδαμε, η νορβηγική «Η κληρονομιά» της Άνια Μπράιεν θά μπορούσε να είχε γυριστεί κι από άντρα χωρίς μεγάλη διαφορά. Το θέμα της είναι το μοίρασμα μιάς κληρονομιάς που προκαλεί συγκρούσεις και ξεσκεπάζει τις μικρότητες ανάμεσα στους συγγενείς του νεκρού. Η Μπράιεν σκηνοθετεί μ' αρκετή γνώση και επιμέλεια, χωρίς όμως να δείχνει καμιά ιδιαίτερη πρωτοτυπία.

Τέλος, πέρα από ταινίες που σκηνοθέτησαν γυναίκες, προβλήθηκαν κι ορισμένες ταινίες που βασική ηρωίδα τους ήταν γυναίκα και τὰ θέματά τους βασικά στρέφονταν γύρω από τον κόσμο της γυναίκας. Η πιό ενδιαφέρουσα ήταν αναμφισβήτητη η «Νόρμα Ραίη» (NORMA RAE) του Αμερικανού Μάρτιν Ρίτ, με ηρωίδα μια εργάτρια που αγωνίζεται να πείσει τις συναδέλφους της να γίνουν μέλη του συνδικάτου (ταινία εκτυλίσσεται σ' ένα εργοστάσιο υφαντουργίας). Μιά έντιμη και τολμηρή ταινία που οφείλει πολλά τόσο στη σκηνοθεσία του Ρίτ («Η βιτρίνα», «Σάουντερ») όσο και στην εξαιρετική ερμηνεία της Σάλλυ Φήλντ (πού δίκαια απόσπασε το βραβείο καλύτερης ερμηνείας), αλλά και το σενάριο των Έρβιν Ράβετς και Χάρριετ Φράνκ. Στις ταινίες αυτές πρέπει ν' αναφέρουμε και το «Μιά γυναίκα στο λυκόφως» (UNE FEMME ENTRE CHIEN ET LOUP) του Βέλγου Αντρέ Ντελθώ, που καταπιάνεται με τα προβλήματα (ηθικά, κοινωνικά και προσωπικά) μιάς γυναίκας στο Βέλγιο στην περίοδο της γερμανικής κατοχής (άλλη μιά εξαιρετική ερμηνεία, τη φορά αυτή από τη Μαρί - Κριστίν Παρρώ) τις «Αδερφές Μπροντέ» (LES SOEURS BRONTE) του Γάλλου Αντρέ Τεσινέ, μ' αρκετή ευαισθησία βιογραφία των τριών συγγραφέων - αδερφών (ερμηνείες πάντα σωστές από τις: Ιζαμπέλ Υπέρ, Ιζαμπέλ Αντζανί και Μαρί - Φράνς Πιζιέ) και τη συγκλονιστική «Βέρα Άνγκι» (ή «Η διαπαιδαγώγηση της Βέρας») του Ούγγρου Πάλ Γκαμπόε, γύρω από μια γυναίκα που υποχωρεί στις πιέσεις και στην πολιτική γαμμή του καθεστώτος, στα τέλη της δεκαετίας του '40, θυσιάζοντας σ' αυτά τόν έρωτα και τα ιδεώδη της.

N. ΦΕΝΕΚ — ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ



Φεντερίκο Φελλίνι

FEDERICO FELLINI

‘Η γυναίκα είναι τό πᾶν

Αισθάνομαι λίγο ἄσχημα μέ τήν ἰδέα, πώς ἡ γυναίκα στίς ταινίες μου ὑπολογίζεται ἀπλά σάν ἓνα «θέμα». Καί μ' ἔνοχλεῖ λίγο τό ὅτι πιστεύεται πώς ἐγώ «πραγματεύομαι», προβάλλω αὐτό τό θέμα. Αἰσθάνομαι ἀναγκασμένος νά διεκδικήσουμε μιά τοποθέτηση σέ διαφορετική βάση, ἄν θέλουμε νά μιλάμε γιά τή γυναίκα. Μπορεῖ ποτέ μιά γυναίκα νάναί ἓνα «θέμα», καί γιά ποιόν θά μπορούσε νάναί; Σίγουρα ὄχι γιά μένα, καί δέ μοῦ φαίνεται ὅτι τόχω κάνει αὐτό στίς ταινίες μου. Ἐγώ τίς ταινίες μου τίς ἔχω κάνει γιά τίς γυναῖκες, ἐνάντια στίς γυναῖκες, μαζί μέ τίς γυναῖκες. Σέ κάθε περίπτωση ὑπάρχουν, γιατί ὑπάρχουν οἱ γυναῖκες. Ὅπως εἶναι ἀλήθεια πώς ἔμεινα κατάπληκτος, θάλεγα σχεδόν μαγεμένος (λαβαίνοντας ὑπόψη, τό μυστήριό πού ἔχει γιά μένα τό φαινόμενο) γιά τό πῶς μερικοί συνάδελφοί μου μποροῦν νά κάνουν ταινίες μέ τήν ὀλοκληρωτική ἀπουσία τῶν γυναικῶν. Ταινίες ἀντρικές, σκυθρωπές, πολιτισμένες, συχνά περίφημες ταινίες, μά χωρίς οὔτε μιά γυναίκα! Τί καταπίεση, τί πικρία ἀνεπανόρθωτη, ὄλο αὐτό τό κενό. Πῶς εἶναι δυνατόν; Ἡ γυναίκα εἶναι τό πᾶν, εἶσαι σύ, ἡ σχέση σου μέ σένα τόν ἴδιο, τά πιό ἀπόκρυφα μέρη αὐτῆς τῆς σχέσης, κι οἱ πιό ἄρρωστες διακοπές, οἱ ἀποκαλύψεις καί οἱ πιό φωτεινές ἐμφανίσεις, ἡ γυναίκα εἶναι ἡ ἐργασία σου, ὁ λόγος σου, ὁ λόγος τῆς ἐργασίας σου, ἡ φύση της, οἱ ρυθμοί της, οἱ ἀντικειμενικοί της σκοποί, ἡ γυναίκα οἱ ἄλλοι εἶναι ἡ σχέση σου μέ τούς ἄλλους, εἶναι ὁ αὐθορμητισμός αὐτῆς τῆς σχέσης εἶναι ἡ οὐσία αὐτῆς τῆς σχέσης, ἡ γυναίκα εἶναι ὁ κόσμος, ἡ ἀνταλλαγή σου μέ τόν κόσμο, εἶναι τό ἄγχος ἡ ἡ εὐτυχία αὐτῆς τῆς ἀνταλλαγῆς, ἡ γυναίκα εἶναι τό πέρα ἀπ' ὄλ' αὐτά, εἶναι τό *πρωταρχικό*. Ἡ γυναίκα δέν εἶναι τό συνδικάτο, αὐτό εἶναι ἀλήθεια, πρέπει νά τό ἀναγνωρίσουμε. Ὡραῖα, εἶναι πραγματικότητα πώς τώρα ἡ γυναίκα φαίνεται πώς κουράστηκε νάναί ἡ σχέση σου μέ σένα, τά πιό ἀπόκρυφα μέρη αὐτῆς τῆς σχέσης... Ἡ ὑπόθεση φαίνεται νά ξαναρχίζει ἀπ' τήν ἀρχή, μά ἰλλιγγειωδῶς ἀλλά κι ἀνεπαίσθητα εἶναι ἡ προοπτική πού διαφοροποιεῖται. Σωστό, ἅγιο, ἄλλ' εἶναι καί πολύ ἀργά νά ξαναρχίσω ἀπ' τήν ἀρχή Καί γ'ὼ εἶμαι καλά ἔτσι. Ὁ τρελλός θεῖος πού πάνω στό δέντρο, στό Amarcord κραυγάζει «Θέλω μιά γυναίκα!». Εἶμαι ἐγώ.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΚΑΡΑΠΑΝΟΥ

Τή στιγμή που σβύνουμε τά φώτα

Όταν πάω σινεμά, λειτουργώ σαν παιδί. Τήν στιγμή που σβύνουμε τά φώτα, ένα έσωτερικό «αααααα...» μέ διαπερνάει όλόκληρη, γεμίζω τό στόμα μου πόπ - κόρν, - στραγάλια - πασσα-τέμπους, και παραδίνομαι απόλυτα στή μαγεία.

Τό ύπέρ - έγώ μου, τό έγώ μου τό άσυνειδητό μου, όλα αυτά τά άνεξειχνίαστα μπαίνουν μπρός σαν μηχανή, μπάμ - μπούμ, μέσα μου άναβοσβύνουμε φωτάκια, γίνεται τής κακομοίρας... Βγαίνω από κάθε ταινία πτώμα, έχοντας ταυτιστεί μέ όλους τούς ήρωες ΣΥΓΧΡΟΝΩΣ, άκόμη και μέ τά ζώα, τά τοπία και τά ντεκόρ. Θα μπορούσα νά γράψω ένα πολύ σοβαρό κείμενο για τόν κινηματογράφο, νά τόν αναλύσω από μία φεμινιστική σκοπιά, νά μιλήσω για τό άνδροκρατούμενο φίλμ, για τόν εύνουχισμό, τήν έλειψη του φαλλού και όλα αυτά τά φοβερά. Άλλά βαριέμαι θανάσιμα. Ένα είδος πρωτοπορείας άγγίζει πιά τά όρια τής παράδοσης, ή Avant - Garde έγινε ρετρό, κι έγώ έχω σκάσει, έχω παραφάει κουλούρα, δέν άντέχω άλλη τροφή, άποφάσισα νά κάνω διαίτα. Βαρέθηκα τό έγώ και τό ύπέρ - έγώ, τή κοπροφιλία, τή λυκοφιλία και τή ταύτιση, όλα αυτά τά κακόμοιρα δουλεύουν (δυστυχώς) και μόνα τους στήν έντέλεια, άς τά ξεχάσουμε λιγάκι. "Αχ, νά μπορούσα νά δώ πάλι κάτι σαν παιδί, μη ξέροντας, νά τό δώ, τό βλέμμα μου κενό από νοήματα, όπως οί Yogi κυτάζουν ένα δέντρο... Τή στιγμή που σβύνουμε τά φώτα στό σινεμά, κάθε φορά, έχω τήν ιλιγγιώδη αίσθηση τής ΠΡΩΤΗΣ ΦΟΡΑΣ, του πρωταρχικού κυτάγματος. Ή μαγεία τής όθόνης παίρνει τήν έννοια τής πραγματικής πρωτόγονης μαγείας, του έξορκισμού και τής απόλυτης ήδονής.

Οί χιλιάδες ταινίες που έχω δεί μπερδεύονται μέσ τή μνήμη μου: Είμαι ένα κινηματογραφικό κομπιούτερ που έχει τρελλαθεί. Εικόνες, εικόνες τρελλές: Ή Μπέν Χούρ τρέχει πάνω στό άρμα του, φορόντας μαύρα γυαλιά, ό Jeffy Lewis φιλάει παθιασμένα τήν Scarlet O Hara, ό Grougno Marx έχει μεταφυσικές άγωνίες sé μία ταινία του Antonioni, ή May West, χαμένη μέσα sé μία ταινία του Bergman ψάχνει νά βρει τό Θεό, στό «Casablanca», ό Humprey Bogart μπαίνει σ' ένα μπάρ και βλέπει τόν Woody Allen νά παίζει

στό πιάνο τό «One of those things», τόν ἐρωτεύεται μέ τή πρώτη ματιά... Δέν θυμάμαι ἀκριβῶς ἂν ἐρωτεύεται τήν Ingrid Bergman ἢ τόν Woody Allen, ἢ ἂν ὁ Woody Allen ἐρωτεύεται τήν Ingrid Bergman στή «Φθινοπωρινή Μαζούρκα» τοῦ Bergman... Τάχω λίγο μπερδέψει, ἀλλά τό ἀσυνείδητο ἔχει τή δική του λογική, πού λογική δέν ἔχει, ἢ κάνω λάθος; Στό κεφάλι μου, οἱ χιλιάδες ταινίες πού ἔχω δεῖ, χορεύουν στρυφογουρίζουν σάν τ' ἀλογάκια στό λούνα πάρκ, πρόσωπα, ἑκατομμύρια πρόσωπα χορεύουν βάλς, σάν τ' ἄστρα τοῦ Κιούμπρικ στήν «Ὀδύσσεια τοῦ Διαστήματος», ἡ στιγμή πού σβύνουνε τά φῶτα, μοιάζει μέ τή νύχτα ὅταν πέφτει, καί φωτίζεται ξαφνικά ὁ οὐρανός.

Κάθομαι στό σινεμά. Πίσω μου, κάποιος βήχει. Δίπλα μου, ἓνα γέρος ροχαλίζει. Εἶναι χειμῶνας, δέν ξέρει πού νά πάει, χῶθηκε, κανείς μέσ τό σκοτάδι, ἀλλάζει θέση συνέχεια, ἴσως καί νά πεθαίνει καί τό ροχαλητό του νά εἶναι βρόγγχος. Τόσα μάτια, ἄπλειστα, πεινασμένα, κυτᾶν τό ἴδιο μαγικό σημεῖο, πίνουν, καταπίνουν τίς εἰκόνες, πνίγονται ἀπ' τήν ἡδονή τῆς ἀπουσίας, τόσα μάτια, ἀπέραντα μόνα, φτιάχνουν τό δικό τους, σινεμά, ἀκίνητα στή πολυθρόνα τους. Ποιός θά μιλήσει κάποτε γιά τίς σκοτεινές αἴθουσες, καί γιά τό ἀπόκρυφο πού ἀναδύουν; Χῶρος τελετουργίας μοντέρνα μαντεῖα, ἐκεῖ πέρνουμε μιά γεύση ἀπ' τό μέλλον, ὅπου τά πάντα - πιστεύω - θά μεταφράζονται σέ εἰκόνες, σέ εἰκόνα τῆς εἰκόνας, χωρίς ἀναφορά στό λόγο, ἡ εἰκόνα θά εἶναι ἡ ἀρχή καί τό τέλος θά προϋπάρχει τοῦ Θεοῦ.

Θυμᾶμαι τό πρῶτο μου φίλμ: Εἶμουν ἕξη χρονῶν, κι ἡ ταινία λεγόταν «Τά Κόκκινα Παπούτσια». Πάνω στό τοίχο, ἓνα πανί γεννούσε εἰκόνες μόνο του. Τρελλάθηκα. Ἔτρεξα κι ἀγκάλιασα τήν Moira Sherer πού χόρευε, κι ὄλο μοῦ ξέφευγε, «σταμάτα! σταμάτα! κατέβα ἀπ' τήν εἰκόνα σου, θέλω νά σέ πάρω σπίτι!» Καί μέ τή λέξη ΤΕΛΟΣ, ἔχασα πιά κάθε ἔλεγχο, οὐρλιαξα «κι ἄλλο! κι ἄλλο!» Δέν ἤξερα ἀκόμα πῶς ἡ λέξη ΤΕΛΟΣ στό σινεμά εἶναι αἰώνια.

Τό ξέρω τώρα, κι ὅταν πάω στό σινεμά, τή στιγμή πού σβύνουνε τά φῶτα, ἀνοίγω τά μάτια, καθώς ξεδιπλώνεται μπροστά μου τό Παραμῦθι τοῦ Κόσμου, πού λέγεται Κινηματογράφος.

Alice Guy



Ἡ πρώτη ἦταν ἡ Alice

«Ἐτσι ἔγινε καί μέσα σέ λίγη ὥρα, σέ τριάντα μέτρα ταινίας καί μέ μιὰ ἐλάχιστη δαπάνη, ἡ νεαρή Alice Guy, τέλειωσε τή δουλειά της καί γινόταν ἡ πρώτη γυναίκα σκηνοθέτης στὸν κόσμο».

Πρὶν ν' ἀφηγηθοῦμε αὐτὰ πού γράφτηκαν γιὰ τὴν Alice Guy στὸ βιβλίο τοῦ Τσάρλς Φόρντ «Γυναῖκες κινηματογραφηστριες», πιστεύουμε ὅτι πρέπει νὰ ἐξακριβώσουμε ὅ,τι γράφτηκε γι' αὐτὴν στὰ ἱερά κείμενα τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου. Αὐτὴ ἡ ἐξακριβώση εἶναι ἀναγκαία γιατί μέσα ἀπὸ τίς θεμελιώδεις γνώσεις μέ τίς ὁποῖες εἴμαστε ἐφοδιασμένοι γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου τὸ ὄνομα τῆς Alice Guy δέν γίνεται πλατιά γνωστό ὅπως ἐκεῖνο τῶν ἀδελφῶν Lumière ἢ τοῦ Méliés. Ἀναλύσαμε τὰ παρακάτω κείμενα: «Γενικὴ ἱστορία τοῦ κινηματογράφου» καί τὴν ἐγκυκλοπαίδεια «οἱ κινηματογραφιστές» τοῦ George Sadoul καί τοῦ David Griffith καί «βουβός κινηματογράφος» τοῦ Luigi Roggioni. Τὰ ἀποτελέσματα διαψεύδουν τίς προσδοκίες μας καί γιὰ μιὰ ἀκόμη φορά ἀποδεικνύουν ὅτι ἡ στάση ὅλων τῶν ἱστορικῶν ἀπέναντι στὴν γυναίκα εἶναι ἴδια.

Τὸ κείμενο τοῦ Sadoul πού θεωρεῖται σχεδόν σάν Εὐαγγέλιο γιὰ ὅποιον ἀσχολεῖται μέ τὸ σινεμά εἶναι τὸ πιό πλούσιο σέ εἰδήσεις γιὰ τὴν Alice Guy.

Ἄλλὰ τί εἶδους εἶναι αὐτές οἱ εἰδήσεις; Πρῶτα ἀπ' ὅλα ὑπογραμμίζεται συνέχεια ἢ καθαυτὴ δουλειά τῆς Alice Guy, δηλ. τὸ ὅτι ἦταν γραμματέας τοῦ Léon Gaumont, ἰδιοκτήτη μιᾶς ἀπ' τίς μεγαλύτερες ἐταιρεῖες παραγωγῆς — διανομῆς. Αὐτὴ ὅμως ἡ γραμματέας στάθηκε ποιὸ τυχερὴ ἀπὸ πολλὲς ἄλλες. Πράγματι ὅταν στὰ 1899 τὸ κοινὸ ἄρχισε νὰ κουράζεται ἀπὸ τίς ἀπλὲς ταινίες μικροῦ μήκους μέ τὴν ἀφιξὴ τοῦ τραίνου ἢ τίς στρατιωτικὲς παρελάσεις «ὁ προϊστάμενος (Gaumont) παρακάλεσε τὴν γραμματέα τοῦ Alice Guy ν' ἀσχοληθεῖ μ' αὐτὴν τὴν ὑπόθεση». Ὁ Sadoul ἀπαριθμεῖ μιὰ δλόκληρη σειρά ἀπὸ φιλμς πού γυρίστηκαν ἐκείνη τὴν περίοδο ἀλλὰ ἀποσιωπᾷ ἐντελῶς τὴν δουλειά τῆς Alice Guy. Ὁ Sadoul μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ βιβλίο δέν ἀναφέρει πουθενά ὅτι ἡ Alice Guy ὑπῆρξε ἡ πρώτη γυναίκα σκηνοθέτης στὸν

κόσμο. Τόν ενδιαφέρει μονάχα ό ρόλος τής γραμματέως και τήν αναφέρει όταν αυτή «ανάλαμβάνει» μέ έντολή του Gaumont κάποια σκηνοθεσία. Έπίσης ό ρόλος της σάν δημιουργού ξεετάζεται σέ σχέση μέ τήν ιδιότητά της σάν γραμματέας λές κι όλο τό έργο που πραγματοποιήσε περιοριζόταν στην άδεια για να σπρώξει τό κουμπί τής μηχανής λήψεως και τίποτε περισσότερο. Προχωρόντας περισσότερο ή πλήρης άδιαφορία πδύ ό Sadoul δείχνει πρός τό έργο τής Alice μεταμορφώνεται σέ περιφρόνηση. Πράγματι στό βιβλίό του μπορεί κανείς να διαβάσει: «Μέχρι τά 1904 ό L. Gaumont άρκοϋταν για τήν διεύθυνση των έργων του στην γραμματέα του Alice Guy. Μή θέλοντας πιά να «άρκείται» ό Gaumont προσλαμβάνει (ή καλύτερα δίνει έντολή στην Alice να προσλάβει) τόν Henri Gallet στόν όποιο άποδίδεται τό έργο «La fée aux choux» που ό Ford αντίθετα θεωρεί σάν τό πρώτο φίλμ τής Alice. Άλλά οι αντίφάσεις και οι αντίθετες πληροφορίες δέν λείπουν. Ό ίδιος ό Sadoul στην έγκυκλοπαίδειά του «οί κινηματογραφιστές» αναφέρει τήν Alice Guy σάν τήν «πρώτη γυναίκα σκηνοθέτη στόν κόσμο», και διαψεύδοντας τόν ίδιο τόν έαυτόν του τής άποδίδει τό «La fée aux choux». Σ' αυτό τό σημείο ή σύγχυση είναι πλήρης και βλέποντας ότι τό βιβλίό του Ford δέν είναι τόσο γνωστό όπως εκείνο του Sadoul ή όρθή ιστορική πληροφόρηση είναι έξαιρετικά δύσκολη. Μά υπάρχει και τό χειρότερο. Για τόν Paul Rotha τόν David Griffith και τόν Luigi Rognani ή Alice Guy είναι άνύπαρκτη, άκόμα και σάν γραμματέας. Αυτό δημιουργεί συγχύσεις, αλλά επιτρέπει και μία βαθειά άνάλυση για τήν όφθαλμοφανή θέληση από τήν μεριά των Ιστορικών να μηδενίσουν τήν προσπάθεια τήν σπουδαιότητα, τό έργο που πραγματώθηκε από μία γυναίκα. Και έδω ή αναφορά δέν γίνεται για κάποιο μικρής άξίας πρόσωπο αλλά για τήν πρώτη γυναίκα σκηνοθέτη. Και αυτό είναι πραγματικά άκατανόητο.

Alice Guy, ή πιονέρα

Η Alice Guy ήταν ή προσωπική γραμματέας του Leon Gaumont. Κόρη ενός σεμνού και τίμιου βιβλιοπώλη τής όδοϋ Vaugirard. Άναγκάστηκε να έργαστεί και έπιασε ύπηρεσία στόν Gaumont σάν δακτυλογράφος. Έξυπνη και γενναία γρήγορα έγινε ή πιό στενή συνεργάτης του βιομήχανου, ό όποιος δέν μπορούσε

παρά νά ἐκτιμήσει τήν ἀφοσίωσή της. Ἡ Alice Guy, πού ὄλοι τήν φώναζαν ἢ δεσποινίς Alice ἀπό στοργή καί σεβασμό εἶχε παρακολουθήσει τήν ἐπίδειξη τῆς 22 τοῦ Μάρτη. (Σημ. Στίς 22 — 3 — 1895 οἱ ἀδελφοί Lumière παρουσίασαν τό μηχανήμά τους) καί εἶχε μείνει κατάπληκτη. Δέν προκαλεῖ λοιπόν ἐκπληξη τό ὅτι ἡ νεαρή γραμματέας (ἦταν τότε 23 χρονῶν, γεννημένη τό 1872) συμμετεῖχε στό SALON INDIEN τοῦ Grand — Café στίς πρώτες δημόσιες παραστάσεις τοῦ κινηματογράφου Lumière. Ἐπί τό Grand — Café βγήκε τό ἴδιο συγκινημένη ὅπως τόν Μάρτη ἀλλά καί μέ κάποια ἀκαθόριστη & συγκεχυμένη διάψευση τῶν ἐλπίδων της.

Αὐτή ἡ ἀπογοήτευση δημιουργήθηκε ἀπ' τό γεγονός ὅτι στή σκηνή τοῦ Boulevard ὅπως καί σ' ἐκείνη τῆς ὁδοῦ Rennes εἶδε μόνον ντοκουμανταίρ. Τήν ἄφιξη τοῦ τραίνου, τήν παρέλαση ἑνὸς συντάγματος, τό Tuileries, τήν πλατεία Bellecour, ἕνα χαρτοπαίγνιο. Ἐτσι ἡ δεσποινίδα Alice χωρίς νά τό ξέρει εἶχε κατά νοῦ κινηματογραφικό θέαμα. Μιά μέρα ἀφοῦ βρῆκε τό θάρρος ἀπευθύνθηκε στόν Leon Gaumont καί τοῦ εἶπε: «Δέ νομίζετε ὅτι ὅλες αὐτές οἱ μικροταινίες ἀρχίζουν νά γίνονται μονότονες; Ἐπαναλαμβάνουν πάντοτε τό ἴδιο πρᾶγμα καί ὑπάρχει κίνδυνος νά κουράσουν τό κοινό. Ἐκεῖνο πού πρέπει νά κάνουμε εἶναι νά διηγηθοῦμε μικρές ἱστορίες. Ἐγώ πολύ θᾶθελα νά διηγηθῶ μερικές. Μέ ἐξουσιοδοτεῖτε κύριε Gaumont νά δημιουργήσω μικρά φίλμς; Ὁ Leon Gaumont, ἄνθρωπος σοβαρός καί αὐστηρός δέν ἀγαποῦσε τ' ἀστεῖα. Στήν ἀρχή νόμισε ὅτι ἡ γραμματέας του τόν κοροϊδεύε. Μετά καταλαβαίνοντας ὅτι μιλοῦσε στά σοβαρά τῆς ἀπάντησε: «Καί γιατί ὄχι; Ἀσχοληθεῖτε μέ αὐτές τίς μικρές ἱστορίες ἀλλά μέ τήν προϋπόθεση ὅτι ἡ ἐργασία σας δέν θά ὑποφέρει ἀπό αὐτά τά καπρίτσια σας. Μπορεῖτε νά κάνετε τίς ταινίες σας τήν Κυριακή». Ὁ Leon Gaumont πού γρήγορα θά γινόταν χάρη σ' αὐτή τήν ἀρχή πού ἔκανε ἡ συνεργάτιδά του ἕνας ἀπό τοὺς σπουδαιότερους παραγωγούς στόν κόσμο, σίγουρα θά σκεφτόταν ὅτι ἡ νεαρή Alice Guy ριχνόταν σέ μία περιπέτεια ὅπου τήν περίμεναν μόνο πίκρες, δεδομένου ὅτι τό ἐπάγγελμα τοῦ σκηνοθέτη τοῦ κινηματογράφου δέν ταίριαζε σέ μία γυναίκα. Νά πῶς ὁ René Jeanne ἀφηγήθηκε τήν συνέχεια τῶν γεγονότων: «Εὐτυχισμένη ὅπως θά μπορούσε νά ναι κανεῖς στά 20 του χρόνια καί σίγουρη ὅτι ἡ ἐργασία της δέν θά ὑπόφερε ἀφοῦ ἤδη σάν δουλειά της θεωροῦσε αὐτές τίς «μικρές ἱστορίες» γιά τίς ὁποῖες

είχε μιλήσει στο άφεντικό της και στίς όποτες άφιέρωσε τήν καρδιά της και τήν έξυπνάδα της ή Alice Guy χωρίς νά χάσει ούτε λεπτό άρχισε τήν δουλειά. Θέλοντας νά διηγηθεί μιá ιστορία ήταν άκόμη πολύ έπηρεασμένη από τά παιδικά της χρόνια για νά μήν διηγηθεί ένα παραμύθι. Φαντάστηκε λοιπόν ότι ένα νεαρό μήν διηγηθεί ένα παραμύθι. Φαντάστηκε λοιπόν ότι ένα νεαρό ζευγάρι περπατώντας στήν έξοχή χέρι - χέρι και κάνοντας όνειρα για τό μέλλον έφτασε σ' ένα χωράφι μέ λάχανα και τότε είδαν νά παρουσιάζεται μιá νεράιδα και μ' ένα χτύπο του ραβδιού της έκανε νά φανεί πίσω από ένα λάχανο ένα νεογέννητο πού πιπίλαγε τό δάχτυλό του. Τίτλος «Ή νεράιδα των λαχάνων» (La fée aux choux). Μπορεί κανείς νά φανταστεί μιá μικρή ιστορία πιό άπλη και πιό καλοπροαίρετη; Για τήν πραγματοποίηση της ταινίας έπρεπε νά λάβει ύπ' όψιν τήν νοοτροπία του άφεντικού της όσον άφορούσε τήν οικονομία, γι' αυτό διάλεξε σάν πρωταγωνιστές δυό φίλους της για τούς όποιους τό γύρισμα ήταν δισκέδαση και κράτησε ή ίδια τόν τρίτο ρόλο. Όλοι οί ιστορικοί του κινηματογράφου μένουν σύμφωνοι ότι ή Alice Guy ήταν ή πρώτη



Η Alice Guy διευθύνει τήν Bessy Love στήν ταινία «Ή μεγάλη Περιπέτεια».

γυναίκα σκηνοθέτης. Σάν «άνταμοιβή» συχνά τῆς ἀμφισβήτησαν τὴν ἀξία, ἔστω καὶ γιὰ τὸ ὅτι ἦταν τὸ πρῶτο πρόσωπο στὸν κόσμο μετὰ τὸν Lumière πού ἐφτιαξε ταινίες καὶ συνεπῶς ὁ πρῶτος κινηματογραφιστῆς (μεταξύ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν). Σήμερα ἔχει πιά προσδιοριστεῖ ἀκριβῶς ὅτι ἀντίθετα μέ τίς διαβεβαιώσεις μερικῶν ειδικῶν ἢ Alice Guy δημιούργησε τὸ «ἡ νεράιδα τῶν λαχάνων» στὶς ἀρχές τοῦ 1896 μερικὲς βδομάδες πρὶν τὸ ντεμποῦτο τοῦ George Méliés, πού ἀνέκαθεν θεωροῦνταν σάν ὁ ἀληθινὸς δημιουργὸς τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος, πρῶτα ἀπ' ὄλα ἐξ' αἰτίας τῆς ἀφθονίας τῆς παραγωγῆς του καὶ μετὰ λόγω τῆς ἐφευρετικότητάς του πού στάθηκε αἰτία νά ἐμπλουτισθεῖ ἡ τεχνικὴ τοῦ κινηματογράφου. Ἀλλὰ ἡ Alice Guy μέ τὸ φιλμ «τὰ Χριστοῦγεννα τοῦ Pierrot» ὑπῆρξε ἡ πρώτη πού χρησιμοποίησε τίς ὑπερ-εντυπώσεις καὶ ἦταν αὐτὴ πού χρησιμοποίησε πρώτη τὴν ἀντίστροφη ἐπανάληψη γιὰ τὸ «Ἐνα σπίτι καταστραμμένο καὶ ξαναφτιαγμένο».

«Μέ ἐξουσιοδοτεῖτε κ. Gaumont νά φτιάξω μικρές ταινίες»;

Ἐνθουσιασμένος ἀπὸ τὸ ντεμποῦτο τῆς γραμματέας του στὴν σκηνοθεσία ὁ Leon Gaumont τῆς παρεῖχε τὰ μέσα γιὰ νά συνεχίσει νά διηγεῖται μικρὲς ἱστορίες.

Ἡ Alice πραγματοποίησε τὰ: «Οἱ μικροὶ κλέφτες τοῦ πράσινου δάσους», «Ἡ μούμια», «Ὁ ταχυδρόμος τῆς Lyon», «Le Cave — Walk de la Pendule», «Ὁ Φοβισμενος λαίμαργος», Ὁ Gaumont τῆς διέθεσε ἓνα ἀληθινὸ στούντιο & ἀπὸ τότε ἡ παραγωγὴ τῆς κινηματογραφικῆς ἐταιρίας του ἐγίνε ἡ πῖο σπουδαία ἀπὸ ἄποψη ποσοτικὴ καὶ ἡ περισσότερο πλούσια ὅσο ἀφορᾷ τὰ θέματα: «Ἡ Ἐσμεράλδα», «Ὁ Φάουστ καὶ Μεμφιστοκελῆς», «Ἡ ἐκδίκηση», «Πάθη τοῦ Χριστοῦ» (1898), πού πολλοὶ ἀποδίδουν στὸν Victorin Jasset. Δέκα χρῶνια πρὶν ἀπ' τοὺς διάσημους ἀμερικάνους σκηνοθέτες David Wark Griffith καὶ Thomas Harper Ince, ἡ Alice Guy φτιάχνει ταινίες, ἐλέγχει τὸ ἔργο τῶν συνεργατῶν της, ἀγοράζει θέματα καὶ προσλαμβάνει βοηθοὺς.

Ἄνησυχος γιὰ τίς τεχνικές της ἔρευνες ὁ Gaumont στηρίζεται ἐντελῶς στὴν Alice γιὰ κάθε τι πού ἀφορᾶ τὴν παραγωγή τῶν φιλμς. Ἐχοντας στή διάθεσή της ἕναν προϋπολογισμό ὄλο καί σημαντικότερο ἢ Alice Guy προσλαμβάνει ἠθοποιούς ἀπὸ τὸ Caffé Concerto ἀπὸ τὸ Folies καί ἀπὸ τὸ Châtelet ἐξασφαλίζει τὴν συνεργασία τοῦ Denizot τοῦ Hemi Gallet τραγουδιστὴ στὴν Μονμάρτη) καί τοῦ Victorin Jasset πού θά δοκιμάσει μ' ὄλα τὰ μέσα νά γίνει «ἄρπαγας τῆς δόξας». Μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου ἐνῶ ἡ Alice γινόταν ὄλο καί διασημότερη ἀπ' τὴν ἄποψη ὅτι εἶχε ἀναλάβει καθήκοντα πού καμιὰ γυναίκα στὴν ἱστορία τοῦ σινεμά δέν εἶχε ποτέ, ὁ ἰδιοκτῆτης τῆς Cité Elgé βάζει σέ ἐνέργεια τὸν χρονογράφο του, εὐφυῆ συνδυασμό τῆς μηχανῆς λήψεως καί τοῦ φωνογράφου. Σ' αὐτὸν τὸν τομέα, ὅπως καί στοὺς ἄλλους ἡ Alice Guy ὑπῆρξε πρωτοπόρα ἀφοῦ ἄρχισε νά σκηνοθετεῖ ἀπ' τὸ 1899 λίγο πρὶν τοὺς Méliés καί Zecca ἔργα μὲ ἦχο μὲ τὸν χρονογράφο Gaumont. Μετὰ μιὰ πρώτη της ἀπόπειρα μὲ τὴν ταινία «Οἱ ἀδελφές Mante», ἡ Alice παρουσίασε τίς πιὸ δημοφιλεῖς λυρικές ὄπερες ὅπως τὴν «Κάρμεν», «Μανόν», «Μινιόν», «Ἡ κόρη τῆς κυρίας Angot», «Τὸ μαχαῖρι» καί μετὰ ἀπ' αὐτὸ γύρισε σέ ταινία καί μερικά τραγούδια τοῦ ρεπερτόριου τοῦ Dranen, τοῦ Mayol καί Polin πού μεσουρανοῦσαν στὸ Caffé Concerto στὰ τέλη τοῦ αἰώνα. Δυστυχῶς αὐτὸ τὸ ἐπιχείρημα δέν ἱκανοποίησε δεδομένου ὅτι χρησιμοποιοῦσαν τεχνικὸ πιάνο καί ἔτσι ἡ παραγωγή «ὀμιλούντων» ταινιῶν καί «μιούζικαλ» γρήγορα ἐγκαταλείφτηκε.

Ἐνα γεγονός αἰσθηματικὸ χαρακτήρα ἄλλαξε τὴν ζωὴ τῆς δεσποινίδας Alice. Τὸ ὅτι ἦταν καλλιτεχνικὴ διευθύντρια δέν σημαίνει ὅτι ἦταν λιγότερο γυναίκα ἀπὸ τίς ἄλλες καί ἐρωτεύτηκε τρελλὰ ἕναν συνεργάτη της, τὸν ὀπερατέρ Herbert Blaché, γεννημένον στὶς Βρυξέλες ἀλλὰ ἀγγλικῆς καταγωγῆς καί σύντομα τὸν παντρεύτηκε. Ὁ Blaché προσκαλέστηκε ἀπ' τὸν Gaumont στὸ Βερολίνο, νά διευθύνει τὸ Γερμανικὸ ὑποκατάστημα καί νά ἐπιτηρήσει στὴν διάδοσιν τοῦ χρονογράφου, πού εἶχε τελειοποιηθεῖ. Ἡ Alice Guy ἤδη Alice Guy — Blaché ἔπρεπε ν' ἀκολουθήσει τὸν σύζυγό της καί νά ἐγκαταλείψει τὴν διεύθυνση τῶν στούντιο. Γιὰ τὴν νεαρὴ γυναίκα ἕνα κεφάλαιο τῆς ζωῆς της ἐκλείσει ἐνῶ ἄρχισε μιὰ ἄλλη ζωὴ πάντα στὸν κινηματογραφικὸ τομέα. Κατὰ τὴν διάρκεια τῶν τριῶν χρόνων πού πέρασε μὲ τὸν σύζυγό της στὸ Βερολίνο ἡ Alice Guy — Blaché ἀφιερῶθηκε κύρια στὴν οἰκογενειακὴ ζωὴ — ἀπόκτησε μιὰ κόρη καί ἕναν γιό — λησμονώντας

για λίγο τις χαρές της κινηματογραφικής δημιουργίας. Στά 1910 καινούργια αλλαγή. Ο Leon Gaumont έχοντας πουλήσει σε δύο αμερικάνους το δικαίωμα εκμετάλευσης του χρονογράφου έστειλε το ζευγάρι να δει πώς πήγαιναν τα πράγματα. Τα πράγματα δέν πήγαιναν πολύ καλά γιατί τα σχέδια για παραχώρηση στο μεταξύ ναυάγησαν. Όταν ξαναπόχτησε τα δικαιώματα στην Αμερική, ο Gaumont έστειλε το ζευγάρι στο Flushing της Ν. Υόρκης, όπου είχε αποκτήσει ένα μικρό εργοστάσιο που σύντομα τό μεταμόρφωσαν σύμφωνα με τις ανάγκες τους σ' ένα μουσικό θέατρο για μικρές όρχηστρες προορισμένες για τούς πελάτες του χρονογράφου. Οί τεχνικοί χρειαζόταν τό θέατρο μόνο για μερικές μέρες της εβδομάδας και ή Alice Blaché τό είδε σάν μιά εξαιρετική ευκαιρία για νά ξαναρχίσει τήν δραστηριότητά της σάν σκηνοθέτιδα. Προσέλαβε άμέσως προσωπικό. Η δουλειά δέν ήταν εύκολη γιατί τό ύλικό γυριζόταν στό Flushing και κατόπν τό στέλνανε στό Παρίσι για νά έμφανιστεί στά εργοστάσια Gaumont. Η Alice Guy είχε αποκτήσει αυτοπεποίθηση και μέ σταθερότητα διεύθυνε τούς ήθοποιούς σε κωμωδίες και δράματα, πού είχαν μεγάλη επιτυχία. Διάσημοι ήθοποιοί όπως ο Gladden James, ο Burton King και ή Winnie Burn συμμετείχαν στά γυρίσματα αυτών των φίλμς άπ' τά όποια τά πιό γνωστά είναι τά: «Falling Leaves», «Face at the Window», «The Rose of the Circus». Οί άγγλικοί τίτλοι δείχνουν ότι έπρόκειτο για άμερικάνικη παραγωγή. Μετά τήν συνεχώς αύξανόμενη επιτυχία των έργων της και μέ τήν επιθυμία της ανεξαρτητοποίησης, χωρίς νά φοθηθεί τις τεράστιες εϋθύνες ή Alice Guy αποφάσισε νά ιδρύσει δικιά της εταιρεία παραγωγής. Έπειδή ο Herbert Blaché είχε συμβόλαιο μέ τόν Gaumont ως τό 1915 ή Alice τόν άφησε στό Flushing και πήγε μόνη της μέ δυό βοηθούς και έναν διαχειριστή στό New Jersey νά έγκαταστήσει τήν καινούργια εταιρεία παραγωγής τήν Solax Film Comporation. Άπ' τήν άρχή του 1919 πραγματοποίησε έδω ταινίες κάθε είδους πού τό νούμερό τους έφτασε σε έντυπωσιακά ύψη και για τις όποιες κατέφυγε σε ήθοποιούς μεγάλης φήμης πού παρουσιαζόταν συχνά σε μιά σειρά μέ τόν τίτλο «Popular Plays and Players art».

Άκούραστη ή Alice Guy μεγάλωνε τήν εταιρεία παραγωγής και δημιούργησε τά πιό δύσκολα έργα μή διστάζοντας νά χρησιμοποιήσει άκόμη και άγρια θηρία για τό φίλμ «Beasts of the jungle». Βαθιά γνώστης του επαγγέλματος της στό άποκορύφωμα

της δημιουργικής της ικανότητας, ή Alice Guy μεταξύ του 1919 και 1922 έδωσε τόν καλύτερ έαυτό της και τά πιό άντιπροσωπευτικά έργα. Οί παραγωγές της Solax διαδόθηκαν μεταξύ τών μεγαλύτερων έταιρειών διανομής, όπως ή World, ή Pathé, ή International και πάνω άπ' όλες ή Metro. Αυτά τά καθημερινά δράματα δέν είχαν τίποτε τό κοινό μέ τίς μικρές άπλοϊκές ιστορίες της άρχής της κοινής καριέρας του κινηματογράφου και της Alice Guy. Οί ιστορίες ήταν προσεκτικά δουλεμένες, τά ντεκόρ διαλεγμένα μέ καλό γούστο, ή σκηνοθεσία άποτελεσματική. 'Η Alice Guy άσκούσε πάνω στους ήθοποιούς ένα είδος γοητείας πού της επέτρεψε νά είναι άπαιτητική. 'Η "Όλγα Πέτροβα, ή βάμπ της Solax άρνιόταν νά δουλέψει μέ τόν Herbert Blaché γιατί κατόρθωνε νά αισθάνεται άνετα μόνο μέ τήν Alice. Πρέπει νά τονιστεί ότι ή παραγωγός - σκηνοθέτης της Solax Film Corporation προτιμούσε νά εργάζεται μέ τίς γυναίκες ήθοποιούς. 'Ηταν πάνω άπ' όλα ζήτημα ευαισθησίας και ή Alice Guy επιπλέον γνώριζε καλύτερα τή γυναικεία ψυχολογία και ήξερε καλύτερα κατά συνέπεια πώς νά δώσει στους ήθοποιούς νά καταλάβουν τίς σωστές έκφράσεις πού άντανακλούσαν τ' άληθινά συναισθήματα.

Στά 1922 παρά τήν συνεχή έπιτυχία τών έργων τους τό ζεύγος Blaché άντιλήφθηκε ότι μπροστά στην τεράστια δύναμη τών μεγάλων έταιρειών του Hollywood ήταν αδύνατο νά διατηρήσουν σέ δραστηριότητα μία μικρή άνεξάρτητη έταιρεία. 'Η Solax Film Corporation διαλύθηκε και ο Η. Blaché μεταφέρθηκε στην άκτή του Ειρηνικού γιά νά θέσει στην διάθεση κάποιας μεγάλης εταιρείας τήν δουλειά του σαν σκηνοθέτη. "Όσο άφορά τήν Alice Guy μοίραζε τόν χρόνο της μεταξύ της οικογενειακής ζωής, του Πανεπιστήμιου όπου έδινε πολλές διαλέξεις πάνω στην γυναικεία ψυχολογία και τήν άρχή του κινηματογράφου και στην σύνταξη άρθρων γιά τά μεγάλα Ευρωπαϊκά περιοδικά. Μερικά χρόνια μετά τόν θάνατο του συζύγου της γύρισε στην Ευρώπη σταματώντας πρώτα στό Παρίσι και μετά στις Βρυξέλλες όπου ή κόρη της ήταν ή ιδιαίτερη γραμματέας του πρεσβευτή τών 'Ηνωμένων Πολιτειών. Κατά τήν διάρκεια της σύντομης παραμονής της στό Παρίσι της άποδόθηκαν μέ λαμπρότητα τιμές από τήν Γαλλική ταινιοθήκη της άφιερώθηκαν έκπομπές στό ράδιο και στην τηλεόραση και σέ μία σεμνή τελετή στην 'Εταιρεία 'Ηθοποιών και Συνθετών της άπονομήθηκε ή Λεγεώνα της Τιμής από τόν Jean - Jacques Bernard.



Φωτογραφία απ' την πρώτη ταινία της Alice Guy, Le Fée aux chorix, (1896)

Όταν ή κόρη της πήρε σύνταξη, ή Alice Guy τήν άκολούθησε πέρα άπ' τόν ώκεανό γιά νά περάσει τά τελευταία χρόνια τής ζωής της στίς ΗΠΑ σέ μιá ήσυχη τοποθεσία του New Jersey. Μπορέσαμε νά μιλήσουμε μαζί της γιά τελευταία φορά τόν Γενάρή του 1965. Ήταν 93 χρόνων και διατηρούσε όλη τήν λάμψη της και ένα ζωντανό άκόμα ένθουσιασμό γιά τόν κινηματογράφο. Μήν μπορώντας νά μετακινηθεί, όπως θά 'θελε, παρακολούθησε μ' ένδιαφέρον όλα τά φίλμ πού μεταδίδονταν από τήν τηλεόραση. Δέν έκρυβε τήν προτίμησή της γιά τίς άμερικάνικες ταινίες πού άγαπούσε νά βλέπει γιατί «γενικά είναι καλύτερα από ποιοτική άποψη όταν δέν μιμούνται έργα άλλων χωρών». Και πρόσθετε σ' ένα γράμμα «Έκτιμώ πολύ τά καναδέζικα φίλμ γιά τά ζώα. Δέν άγαπώ τήν τζάζ, ούτε τίς ταινίες πού μιλάνε γιά έγκλήματα και γιά βία. Δυστυχώς οί ταινιοθήκες διατήρησαν λίγα από τά έργα της και όπως οί περισσότεροι πρωτοπόροι υπήρξε και αυτή θύμα τής λήθης. Αυτό δέν έμποδίζει τό όνομά της νά 'ναι συνδεμένο μέ τήν πρώτη έποχή του κινηματογράφου. Δέν ήπηρεζε μόνο ή πρώτη γυναίκα σκηνοθέτης, αλλά ήταν ένα από τά τρία πρόσωπα (George Méliés και Ferdinand Zecca) πού κατανόησαν πρώτα άπ' όλους ότι ό κινηματογράφος δέν έπρεπε νά παραμείνει όπως ύποστήριζαν οί έφευρέτες του ένα έπιστημονικό όργανο, αλλά μπορούσε νά γίνει μιá γεννήτρια χαράς και συγκινήσεων. Ή Alice Guy είναι ένα παράδειγμα γιά τίς γενναίες γυναίκες πού θέλουν νά δουλέψουν σ' ένα πεδίο όπου τό γυναικείο στοιχείο είναι τόσο σπάνιο.

Ή μικρή γραμματέας άπόδειξε ότι μέ τήν δύναμη τής θέλησης και τήν έπιμονή μιá γυναίκα μπορεί νά νικήσει όλα τά έμπόδια πού όρθώνονται ένάντια σέ μιá κλίση τόσο άσυνήθιστη και ν' άποκτήσει δόξα σέ μιá καλλιτεχνική δραστηριότητα πού θεωρούνταν ότι ταίριαζε μόνον στους άντρες.

Ίσως ή Alice Guy δέν είχε όλες τίς άναγκαίες ιδιότητες γιά νά 'ναι μιá μεγάλη καλλιτέχινιδα στό κινηματογραφικό πεδίο. Έχει όμως τό άναφαίρετο δικαίωμα τής πρωτοπόρου, πού άνοιξε τό δρόμο στίς γυναίκες πού άκολούθησαν.





Maj Zetterling.

LUCY QUACCINELLA

Maj Zetterling - *Μία απ' τις λίγες*

Η Maj Zetterling είναι μία από τις λίγες αναγνωρισμένες σκηνοθέτιδες σέ διεθνές επίπεδο. Τό 63 πέρασε στή σκηνοθεσία άφου είχε δουλέψει σάν έπιτυχημένη ήθοποιός στή Σουηδία άλλά καί στό έξωτερικό. Γύρισε γιά τήν άγγλική τηλεόραση τίς μικρού μήκους ταινίες, Η ΖΩΗ ΤΩΝ ΛΑΠΟΝΩΝ, RAGGARRE (πάνω στή ζωή τών νεαρών Σουηδών άλητών) καί τό ΠΟΛΕΜΙΚΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ πού βραβεύτηκε στό φεστιβάλ Βενετίας τό 1964. Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία της ήταν ΟΙ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΙ καί άκολούθησε τά ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ καί DOT-TOR GLASS. Αυτά τά τελευταία άντιμετωπίζουν τήν προβληματική τής ανθρώπινης άπελπισίας σέ μία κοινωνία πού βρίσκεται στή φάση τής άποσύνθεσης. Τά ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ προκάλεσαν ποικίλες άντιδράσεις, καί θάταν ένδιαφέρον νά γνω-

ρίζαμε αυτές τις αντιδράσεις γύρω από ένα φιλμ που κατά κάποιον τρόπο αντιμετωπίζει την γυναικεία σεξουαλικότητα.

Τό FLIKORNA (Τά κορίτσια) που γύρισε τό 1968 δείχνει τή ζωή τριών γυναικῶν που ἀνεθάζουν στήν σκηνή τή «Λυσιστράτη. Κατά τή διάρκεια τῶν προβῶν καί μετά, μέσα ἀπ' τίς παραστάσεις, ἐξετάζουν καί κριτικάρουν τίς δικές τους ζωές καί φτάνουν στήν ὀργή τῶν Ἀθηναίων γυναικῶν, ἀλλά ἀπομένουν ἀνίκανες νά ξεφύγουν ἀπ' τόν καναλιζαρισμένο καί εὐνουχισμένο τρόπο ζωῆς τους.

Τό τελευταῖο φιλμ τῆς ZETTERLING, TANT D' AUTRES ὅπου εἶναι καί πρωταγωνίστρια διηγεῖται τήν τρομερή ἀπελπισία μιᾶς πενηντάρας ἐγκαταλελημένης ἀπ' τόν ἄντρα της, που φτάνει σχεδόν στήν αὐτοκτονία πρὶν νά βρεῖ τό κουράγιο νά ἀντιμετωπίσει τή ζωή ἀπό μόνη της. Τά ὄνειρά της ἀποκαλύπτουν τήν εἰκόνα μιᾶς γυναίκας «νέας» ἀπελευθερωμένης ἀπ' τή νοσηρή ἐξάρτηση μέ τόν ἄντρα.

Ποιά εἶναι στή Σουηδία ἡ κατάσταση τῶν γυναικῶν στό σινεμά;

Θᾶθελα νά βγάλω στό φῶς τήν ὀλοκληρωτική ἀπουσία γυναικῶν στή κινηματογραφική παραγωγή. Ἡ ὑπαρξή τους εἶναι ἀπαραίτητη, γιά νά ἐπιτρέψουν στίς γυναῖκες νά κάνουν ταινίες, ιδιαίτερα γιά κείνες που τώρα ἀρχίζουν. Στή δική μου περίπτωση ἐπειδὴ ἤμουνα ἤδη ἠθοποιός κάπως ἐπιτυχημένη, τό πέρασμά μου στή σκηνοθεσία διευκολύνθηκε, ἀλλά πολλές ἄλλες γυναῖκες εἶναι ἀδύνατο νά τό κάνουν. Ἡ μοναδική γυναῖκα κινηματογραφική παραγωγός στή Σουηδία εἶναι πολύ νέα - μόλις 28 χρονῶν — καί δυσκολεύεται νά βρεῖ χρηματοδότες. Τό κινηματογραφικό Ἴνστιτούτο τῆς βάζει ὄρους ἀκόμα καί στήν ἐπιλογή τῶν θεμάτων. Ντοκυμανταίρ, ταινίες γιά παιδιά μέ λίγα λόγια θέματα δευτερεύουσας σημασίας. Οἱ παροχές τοῦ Ἴνστιτούτου στίς ταινίες γίνονται ἀπό ἐπιτροπές ἀποτελούμενες ἀπό ἄντρες, ὅπως ἐπίσης ἀποκλειστικά ἀντρικές εἶναι κι ὅλες οἱ ἐπιτροπές ἀπονόμης βραβείων. Αὐτή ἡ κατάσταση πρέπει ν' ἀλλάξει. Προοδεύει ἀλλά πολύ ἀργά. Ἐκτός ἀπό μένα, στή Σουηδία ὑπάρχουν ἄλλες δύο γυναῖκες σκηνοθέτες· ἡ μία εἶναι ἠθοποιός καί μόλις ξεκίνησε μέ τήν σκηνοθεσία, ἡ ἄλλη εἶναι συγγραφέας. Στή Νορβηγία εἶναι μία μόνη της, καί στή Κοπεγχάγη ἄλλες δύο...

Γνωρίζεις πολλές γυναίκες μέ έτοιμα σχέδια πού δέν μπορούν νά γυρίσουν γιατί δέν βρίσκουν χρήματα; Ή νομίζεις ότι υπάρχουν άλλοι λόγοι γιά τούς όποιους οί γυναίκες δέν κάνουν ταινίες στη Σουηδία;

Δέν πιστεύω πώς υπάρχουν πολλές γυναίκες μέ έτοιμα σχέδια. Ή σκηνοθεσία είναι άκόμα ένα καινούργιο έπάγγελμα γιά τίς γυναίκες, καί είναι δύσκολο. Ή ιδέα τής έξουσίας, τό ότι πρέπει νάσαι τό υπεύθυνο πρόσωπο πού φτιάχνει, μανουβράρει καί οργανώνει τά πάντα, δέν περιέχεται στην παιδεία πού έχουμε πάρει, φοβόμαστε τήν υπευθυνότητα...

Έγώ δέν είμαι άνθρωπος πολύ σίγουρος, καί πιστεύω ότι κιή πλειοψηφία τών ανθρώπων δέν είναι. Άλλά εκείνη ή πίστη στόν εαυτό μου πού έχω, καί πού μου άρκει γιά νά κάνω μιά ταινία, όφειλεται στην δημιουργική δύναμη. Είναι εκείνη πού σέ όδηγει, πού σέ σπρώχνει, πού σέ κάνει νά ρισκάρεις άκόμα καί όταν όλα είναι έναντίον σου. Κάθε φορά πού γνωρίζω μιά ταινία άκόμα καί τώρα πού έχω ήδη φτιάξει μερικές, νομίζω ότι δέ θα κατάφερνα νά τήν κάνω, έχω παράλογους φόβους, τρομερές άνησυχίες.

Ή κινηματογράφος είναι άκόμα ένα έπάγγελμα «τεχνικό». Πρέπει νά ξέρεις πολλά πράγματα, γιατί μιά ταινία δέν είναι μόνο θέμα ιδεών ή χρημάτων. Πιστεύω πώς πρέπει νά είσαι πολύ προετοιμασμένη τεχνικά γιά νά γυρίσεις μιά ταινία. Μιά φορά νά μάθεις τήν τεχνική, μπορεί νά ξεχνάς, άλλά πάνω άπ όλα πρέπει νά γνωρίζεις άπόλυτα τά βασικά πράγματα, πρέπει νά ξέρεις πώς δουλεύει τό έργαστήριο, πώς γίνεται τό μοντάζ, ποιές είναι οί δυνατότητες τής μηχανής λήψης, διαφορετικά όλοι θα προσπαθούν νά σου πουν πώς πρέπει νά κάνεις. Είναι δύσκολο ν' άποχτήσεις αúτην τήν προπαρασκευή, άλλά είναι άπαραίτητο, γιά τό όταν θέλεις νά κάνεις κάτι, ξέρεις ποιές είναι οί πραγματικές δυνατότητες καί μπορείς νά επιμένεις καί νά άποκτεϊς, μπορείς νά πεις ξέρω ότι αυτό είναι δυνατό νά τό κάνω. Άπ τήν άλλη μεριά ό κόσμος είναι συνηθισμένος στις παραγωγές τής τηλεόρασης, πού άσχετα άπ' τό περιεχόμενό τους τεχνικά είναι ύψηλοϋ επιπέδου. Ή κόσμος περιμένει τουλάχιστον αυτό κι έχει προκαταλήψεις σέ παραγωγές τεχνικά κατώτερες. Γι αυτό πρέπει νά είμαστε ίκανές τεχνικά, αν θέλουμε νά κάνουμε νά καταλάβουν κάτι, αν θέλουμε ό κόσμος νά μās προσέξει τουλάχιστον. Άλλά είναι σημαντικό καί νά μήν κολλήσουμε στους κανόνες τής τεχνικής, καί νά ξέρουμε καί νά πειραματιζόμαστε...

Προσπαθείς να βάλεις να δουλέψουν άλλες γυναίκες όταν γυρίζεις ταινία;

Ή από την πρώτη μου ταινία, ΟΙ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΙ, δοκίμασα να βάλω άλλες γυναίκες να δουλέψουν. Μάλιστα ήμουν πολύ ενοχλητική με την επιμονή μου, αλλά ποτέ δεν άπαιτησα να προσληφθεί πρόσωπο που δεν είχε τις απαιτούμενες γνώσεις, μόνο και μόνο επειδή ήταν γυναίκα. Δούλεψαν πάντα περισσότερες γυναίκες στις ταινίες μου, αλλά είναι πάντα πολύ δύσκολο να βρεθούν, γιατί είναι λίγες οι επαγγελματικά καταρτισμένες. Για παράδειγμα, υπάρχει μόνο μία γυναίκα τεχνικός ήχου στη Σουηδία, και ούτε μία όπερατέρ. Είναι μία αντίθεση άπιστευτη, για μία χώρα οικονομικά αναπτυγμένη, όπως η Σουηδία.

Κατά τη γνώμη σου, ποιό είναι το μεγαλύτερο πρόβλημα για τις γυναίκες που κάνουν τώρα κινηματογράφο;

Ποιός θά δεί τις ταινίες μας. Ή διανομή είναι ένα απ' τα μεγαλύτερα προβλήματα. Δέ μπορούν να γίνονται ταινίες μόνο για κάποιο συγκεκριμένο κοινό, μόνο γιατί ή ιστορική στιγμή φαίνεται να δικαιολογεί τό να γίνει έτσι, δέ μπορούν να γίνονται ταινίες για μερικούς εκλεχτούς, εκείνους που είναι ήδη σύμφωνοι μαζί σου σ' αυτό που λές. Πιστεύω πως τά βιβλία γράφονται για να διαβάζονται, πως οι ταινίες γυρίζονται για να τις δουν. Δέ μπορούμε να περιοριστούμε στό να κάνουμε ταινίες για τά φεμμινιστικά γκρούπ. Ή ανυσηχῶ πολύ για τό κοινό τῶν ταινιῶν μου, και για τό ρισκάρισμα να μιλήσω μόνο σέ μία ἑλίτ. Ήνα δημιουργικό ἄτομο πρέπει να ἀκολουθήσει τήν δημιουργικότητά του ἀλλά πιστεύω ὅτι δέ μπορούν να γράφονται βιβλία ἢ να γυρίζονται ταινίες μόνο για λίγα ἄτομα. Πρέπει να ψάξεις να ἐπικοινωνήσεις μέ τόν κόσμο, να ἐξηγήσεις κάποια ἰδέα, ἀκόμα κι ὅταν δέν ἐπιδιώκεις μ' αυτό να δώσεις ἀπαντήσεις. Ήγῶ δέν πιστεύω στίς ἀπαντήσεις, γιατί δέν υπάρχει καμιά εὐκολη ἐξοδος ἀπ' τά προβλήματα κι ἡ ζωή είναι γεμάτη ἀπό ἀντιθέσεις, κι είναι μέσα ἀπ' αὐτές που ἔμεϊς μεγαλώνουμε κι ἀλλάζουμε. Νομίζω, για παράδειγμα, ὅτι είναι σημαντικό να γίνονται ταινίες για τήν τηλεόραση. Ή τελευταία μου ταινία «Tant d' autres», ἦταν για τή Σουηδική τηλεόραση. Τήν ἤθελα ἄν ἦταν δυνατό, πολύ ἀπλή, να μπορούσαν να τήν καταλάβουν πολλοί, και πολλοί ν' ἀναγνώριζαν τή

δικιά τους κόλαση, τή δικιά τους μιζέρια, γιατί όταν μιιά γυναίκα δέν ξέρει πιά τί νά κάνει, γνωρίζει τουλάχιστον ότι δέν είναι ή μόνη πού ζει παρόμοιες έμπειρίες. Τό φίλμ στήν πραγματικότητα διαπραγματεύεται ένα πρόβλημα πάντα παρόν στή ζωή τών περισσότερων γυναικών.

Είναι σημαντικό νά παρουσιάζεις προβλήματα πού αναγνωρίζονται εύκολα κι όχι μόνο θεωρητικές γνώσεις, διαφορετικά θάναι μόνο μιιά μειοψηφία, στήν πραγματικότητα κανένας, πού θά δει τό φίλμ. Δέ λέω ότι πρέπει νά γίνονται άνόητα φίλμ, όπου τά πάντα λύνονται μ' ένα φιλή στό φινάλε. Πάντως οί γυναίκες σνηθήως δέν κάνουν αυτές τίς ταινίες.

Νομίζεις ότι οί γυναίκες πρέπει νά ενδιαφερθούν γιά τήν αναζήτηση μιās «καινούργιας γλώσσας», ένα καινούργιο τρόπο χρήσης του κινηματογράφου, έναν τρόπο χαρακτηριστικά γυναικειό νά εκφράζονται τά πράγματα; Ή ενδιαφέρεισαι περισσότερο νά μεταδώσεις καινούργια περιεχόμενα;

Και τό περιεχόμενο και ή μορφή είναι σημαντικά. Πίστευα πάντα πώς έμεις πρέπει νά βρούμε μιιά δική μας γλώσσα, μιιά γλώσσα καινούργια. Μά άνησυχώ γιατί είναι ένα θέμα πού μπορεί νά όδηγηθεί στά άκρα. Δέν έμπιστεύομαι τίς ομάδες τών διανοουμένων πού δέν μιλάνε γιά τίποτα άλλο εκτός άπ' τή «γλώσσα». Οί λίγοι άντρες και γυναίκες πραγματικά μεγάλοι πού γνώρισα, ήταν και άνθρωποι πολύ άπλοί, ίκανοί νά μιλάνε γιά πράγματα πολύ δύσκολα, μ' έναν τρόπο άπλό κι ανθρώπινο. Βρίσκω επικίνδυνα τά ειδικευμένα κινηματογραφικά περιοδικά, πού διανοουμένιζον πολύ και γράφονται γιά πολύ λίγους πού καταλαβαίνουν τό λεξιλόγιό τους. Αυτές οί ένέργειες είναι καλές ως ένα σημείο είναι μόνο ένα μέσο, δέν πρέπει νά γίνουν ένας σκοπός, ένα τέλος.

Ένα άπ' τά πιό ενδιαφέροντα πράγματα στήν ταινία σου FLIKORNA (κορίτσια) είναι ό τρόπος μέ τόν όποιο ή τέχνη — ή παράσταση του Έλληνικού δράματος — δένεται μέ τά πραγματικά προβλήματα τών γυναικών πού τό παίζουν, όλες άστικής προέλευσης. Μιιά ταινία σάν κι αυτή, περιέχει και προβλήματα πού δύσκολα γίνονται άντιληπτά άπ' τίς λεγόμενες «μάζες»;

Ένα από τὰ μεγαλύτερα προβλήματα γιά ὁποιον κάνει μιά δημιουργική δουλειά, εἶναι πῶς νά καταφέρει νάνα ἀπόλυτα τίμιος μέ τόν ἑαυτό του καί ταυτόχρονα νά δώσει ἕνα μήνυμα πού νά τοῦ γίνεϊ ἀντιληπτό ἀπό πολύ κόσμο. Ὅπως ἔλεγα πρίν, δέν πιστεύω στήν τέχνη πού γίνεται γιά μιά ἐλίτ.

Υπάρχει μετά καί τό πρόβλημα τῆς ἀλλοτροίωσης τῆς γυναικάς, πού εἶναι ἕνα πρόβλημα τρομερά δύσκολο νά τό διαπραγματευθεῖς σέ μιά δημιουργική δουλειά.

Δέν πιστεύω πῶς πρέπει νάμαστε ἐπιθετικές σ' αὐτόν τόν ἄγωνα, δέν πιστεύω στό νά πᾶμε νά παλαίψουμε μέ λύσσα, δέν πιστεύω σ' αὐτοῦ τοῦ εἶδους τήν ἐπιθετικότητα. Ἐγώ ἔχω μιά ἐσωτερική ἐπιθετικότητα, πού προσπαθῶ ν' ἀκολουθῶ, καί μοῦ δίνει μιά «γραμμή» ἀπ τήν ὁποία δέν ξεφεύγω. Στήν ἀρχή τῆς σκηνοθετικῆς μου καριέρας, ἦταν πολύ δύσκολη, μέ βρίζανε γιὰτί ἔκανα αὐτή τή δουλειά. Ἦμουνα καταταραγμένη, δέ μπορούσα νά ὑποφέρω ἐκείνη τή συμπεριφορά, μοῦ φαινόταν παράλογη, καί θύμωνα, γιὰτί ἐκεῖνο πού ἔκανα καί κείνο πού προσπαθοῦσα νά πῶ μέ τή δουλειά μου τόχα τελειῶς ξεκαθαρισμένο. Ἀλλά θυμώνοντας δέν ἄλλαζα τίποτα. Ἡ ὀργή μ' ὀδηγοῦσε στόν τσακωμό καί τή σύγχιση. Μετά ἔμαθα νά καναλιζάρω ἐκείνη τήν ἐπιθετικότητα, πού προέρχονταν καί ἀπ' τόν τρόπο πού μᾶς μεταχειρίζονται οἱ ἄντρες καί ἀπ' τή δικιά μας βαθιά αἴσθησι κατωτερότητας καί φόβου, πιστεύω πῶς εἶναι πράγματα πού δοκιμάζουμε ὅλες μας, δέν εἶναι ἔτσι;

Μέσα ἀπ τήν εἰρωνία ξαναδιοχέτευσα αὐτή τήν ἐπιθετικότητα κι ἄρχισα νά παλεύω διαφορετικά, καί γιά μένα εἶναι καλύτερα. Ἀλλά ἡ «προσωπικότητά» μου καί οἱ τρόποι μου γενικά δέν εἶναι ἐπιθετικοί.

Ἀπ' τίς συζητήσεις αὐτῶν τῶν ἡμερῶν στή Ρώμη, φαίνεται πῶς πολλές γυναῖκες θᾶθελαν νά βλέπουν ταινίες φτιαγμένες πρῶτα ἀπ' ὅλα γιά τίς γυναῖκες. Παραμένει ἀνοιχτό τό θέμα τοῦ ἄντρα θεατή. Μπορεῖ νά συνδεθεῖ ἐκεῖνο πού λές — ἂν τό ὀνομάσουμε ἔτσι — «στρατηγική» στίς συγκρούσεις τῆς σεξουαλικῆς διάκρισης, μ' αὐτό τό γεγονός;

Ἄν θέλουμε νά ἐπιτύχουμε μιά ἰσορροπία μέ τούς ἄντρες, πρέπει νά ἐπικοινωνοῦμε καί μ' αὐτούς. Τελευταῖα τὰ πράγματα πᾶνε πολύ ἄσχημα, ὑπάρχει πολλή ἐπιθετικότητα, καί ἀπ' τή μεριά τῶν

γυναικῶν, καί οἱ μὲν καί οἱ δέ φοβοῦνται πολύ. Μά αὐτὴ τῇ στιγμῇ φοβοῦνται περισσότερο οἱ ἄντρες. Δέν εἶναι τυχαῖο πῶς σέ πολλές ταινίες, αὐτὴν τὴν περίοδο, οἱ ἄντρες ἢ εἶναι εὐνουχισμένοι ἢ εὐνουχίζονται μόνοι τους. Πέρα ἀπ' τὴ γυναῖκα εἶναι τὸ κόμπλεξ τῆς Ἡλέκτρας! Πιστεύω πῶς εἶναι σύμπτωση τῶν καιρῶν πού ζοῦμε, τὸ ὅτι τὸ κόμπλεξ τοῦ εὐνουχισμοῦ εἶναι πολὺ ἰσχυρὸ στοὺς ἄντρες. Εἶναι πολὺ δύσκολο νάχεις κάποια σχέση μ' ἓναν ἄντρα σήμερα, γιατί ἐμεῖς εἴμαστε πολὺ δυνατές κι ὁ φόβος τῆς δυνάμεις μας, παραλύει. Μά, ἀλήθεια, μέ τοὺς ἄντρες πρέπει νά συμμαχήσουμε ἂν θέλουμε ὁποιαδήποτε σχέση μαζί τους... Ἐμεῖς σταθήκαμε τρωτές γιὰ πολὺ καιρὸ, τώρα δέν ἔχουμε τίποτα γιὰ νά χάσουμε... Οἱ ἄντρες ἀντίθετα κρατᾶνε ἀκόμα τὰ παλιά τους προνόμια. Δέ θέλουν νά τὰ ἐγκαταλείψουν, γιατί αὐτὸ θά σήμαινε πῶς χάνουν τὸ «παιχνίδι» — γι' αὐτοὺς ὅλες οἱ σχέσεις περιορίζονται σ' αὐτό. Νά πετύχουν μιὰ ἰσορροπία — καὶ δέν ἰσχυρίζομαι ὅτι γνωρίζω σέ τί πράγμα συνίσταται — δέ μπορούμε ν' ἀπευθυνθοῦμε μόνο στό ἓνα ἀπ' τὰ δύο φύλα στό ἔργο μας γιατί μιὰ ριζοσπαστικὴ ἀλλαγὴ πρέπει νά συμβεῖ στοὺς ἄντρες, καὶ στὶς γυναῖκες...

Ποιὰ μπορεῖ νάναί ἡ σχέση μεταξύ σκηνοθέτη καὶ ομάδας; Ὑπάρχει σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα τῆς ἐξουσίας γενικά, καὶ τῆς ἱεραρχίας στὶς ἀνθρώπινες σχέσεις. Νομίζεις ὅτι ἡ δημιουργία εἶναι ἀπ' τὴ φύση τῆς, ἀντίθετη στὴν ὁμαδικὴ δουλειά; Τί νομίζετε γύρω ἀπ' τὴ θεωρητικὴ καὶ τὴν πρακτικὴ δουλειά πού ἀφορᾶ τὸ πρόβλημα τῆς ὁμαδικῆς δουλειᾶς;

Πιστεύω πῶς εἶναι ἀδύνατη ἡ δημιουργικότητα. Ἄλλὰ δέν εἶναι ἀνώφελο νά ἐπιχειρήσεις. Διαφορετικὲς φάσεις, εἶναι σημαντικὲς καὶ ἀναπόφευκτες σέ κάθε προτσές τῆς ἀνάπτυξης. Μά μόνο σπανιότατα μποροῦν νά βγοῦν καλὰ ἀποτελέσματα... Νομίζω ὅτι ἡ δημιουργικότητα εἶναι ἀπόλυτα προσωπικὴ, ὄντας ἔκφραση μιᾶς ἐγωιστικῆς ὑπαρξῆς, πού πρέπει νά τῆς συμπεριφερόμαστε ἀτομικά... Μιὰ ταινία εἶναι ἓνα ἔργο τέχνης ὄχι λιγώτερο ἀπ' ὅλες τίς ἄλλες μορφές τέχνης. Ἄν γράφω ἓνα βιβλίο, δέ μπορῶ νά δουλεύω μέ πολλὰ ἄλλα πρόσωπα, πρέπει νά τὸ κάνω μέ τὸ δικό μου τρόπο, γιὰ νά μπορῶ νά θέτω τὰ δικά μου ἔρωτήματα, τὰ δικά μου προσωπικά προβλήματα... Μιὰ ταινία θάχει μιὰ δικιά της

ένότητα, αν είναι δυνατό τό άτομο πού τήν κάνει. Στο σινεμά υπάρχει πολύς αδύνατος κόσμος, χωρίς καθαρές ιδέες, καί χρειάζεται κάποιον νά τοῦ πῆ τί θά κάνει, γιά παράδειγμα, ἕνας ὀπερατέρ πού λέει, νά βάλομε τή μηχανή ἐκεῖ. Ἐγώ ξέρω ἀκριβῶς πού θά μπεῖ ἡ μηχανή. Μέ τή θέση τῆς μηχανῆς λέω κάτι μέ ἀκριβεία. Κανείς δέ βλέπει ὅπως ἐγώ. Ἄν θέλεις νά παρουσιάσεις ἕνα περιεχόμενο μέ μιὰ ὀπτική ἀπόλυτη προσωπική, πρέπει νάσαι δυνατός, καί πρέπει νά τά κάνεις ὅλα, ὡς τήν τελευταία λεπτομέρεια μόνος σου...

Ἄν χρειάζομαι κάποιο σπίτι, κάποιο δάσος, κάποιο χῶρο, παίρνω τούς δρόμους καί ψάχνω μόνη μου, βλέπω ἑκατοντάδες πρὶν διαλέξω.

Μπορεῖς νά μοῦ πῆς κάτι ἀπ' τό παρελθόν σου;

Προέρχομαι ἀπό μιὰ προλεταριακή οἰκογένεια. Χρειάστηκε ν' ἀφήσω τό σχολεῖο ὅταν ἤμουν 13 χρονῶν, γιὰ εἶχαμε ἀνάγκη ἀπό χρήματα, καί πῆγα νά δουλέψω σ' ἐργοστάσιο. Στο σχολεῖο μόλις πού μέ μάθανε νά διαβάζω καί νά γράφω, τίποτα ἄλλο. Εἶμαι τελείως «αὐτοδίδακτη». Ὅταν ἔγινε 16 χρονῶν, εἶχα λίγη τύχη καί βρῆκα δουλειά σάν ἠθοποιός καί μᾶλλον θάχα καί λίγο ταλέντο γιὰτί δέν ἤμουν πάνω ἀπό 17 χρονῶν ὅταν μέ πῆραν στό Ἐθνικό Θέατρο.

Ἐτοιμάζεις μιὰ κινηματογραφική ἐκδόση τοῦ «Δεύτερου φύλου» τῆς Σιμόν ντέ Μπωβουάρ. Νομίζεις πώς θά παρουσιαστῆ τό πρόβλημα τῆς ἀποδοχῆς τῆς ταινίας ἀπό ἕνα μαζικό κοινό;

Εἶναι πολλά τά προβλήματα πού θά παρουσιαστοῦν. Βεβαίως καί μέ ἀνησυχεῖ τό πρόβλημα τῆς ὑποδοχῆς τῆς ταινίας ὅπως κι ὅλα τά ἄλλα. Εἶναι μιὰ πολύ μεγάλη δουλειά, καί μέ φοβίζει, ἀλλά εἶναι καί τό πιό σημαντικό πράγμα πού δοκίμασα ποτέ νά κάνω καί πού μέ γεμίζει ἐνθουσιασμό. Πραγματικά τάχα τελείως χαμένα ὅταν ἡ ντέ Μπωβουάρ μοῦ ζήτησε νά τό κάνω. Τῶχα σκεφετῆ πολλά χρόνια πρὶν, καί τῶθαλα ἀπ' τό μυαλό μου, γιὰτί ἔλεγα πώς εἶναι ἀδύνατο ἐγώ νά πραγματοποιήσω ἕνα τέτοιο πράγμα, ἐνῶ τώρα νάμαι ἐδῶ... Ταξιδεύουμε παντοῦ στόν κόσμο γιά νά γυρίσουμε 7 ἢ 9 φίλμ γιά τήν τηλεόραση. Ἀργότερα ἐλπίζω ἀπ'

αυτές τις ταινίες νά βγει μιὰ μεγάλου μήκους 3 ἢ 4 ὥρων. Εἶναι ἀδύνατο νά βρεθοῦν τὰ λεφτά ἀπὸ μιὰ μοναδική πηγή, καί στήν περίπτωση πού συμβεῖ, θά σημαίνει ν' ἀποδεχτεῖς τήν εὐθύνη ἑνὸς μεγάλου παραγωγοῦ, μᾶλλον ἀμερικάνου. Ἡ μοναδική προϋπόθεση πού θά μοῦ ἐπέτρεπε νά κάνω αὐτήν τήν ταινία εἶναι ἡ ἀπόλυτη ἐλευθερία ἀκόμα καί νά τὰ κάνω θάλασσα, πού βέβαια δέν τό ἐλπίζω, μά δέν μορῶ νά δεχτῶ νᾶμαι κάτω ἀπ' τόν ἔλεγχον ἑνὸς μεγαλο-ἐπενδυτῆ. Ἐλπίζουμε ὅμως νᾶχουμε τὰ χρήματα ἀπ τήν κάθε χώρα στήν ὁποία θά γυρίζεται ἀπὸ μιὰ ταινία. Κι ἔπειτα ἡ κάθε χώρα θᾶχει τό δικαίωμα νά δεῖ ὅλες, τίς ἄλλες ταινίες τῆς σειρᾶς. Θά μᾶς πάρει 3 μέ 4 χρόνια νά τίς κάνουμε ὅλες, καί σκεφτόμαστε, νά δουλέψουμε στήν Ἰαπωνία καί τήν Κίνα, στήν Εὐρώπη, στήν Ἀφρική, στή Ἰσλανδία καί στή Σκανδιναβία...

Ἄπ' ὅταν ἡ ντέ Μπωθουάρ ἔγραψε τό βιβλίο, πολλά πράγματα ἔχουν ἀλλάξει, καί στόν κόσμο καί στή σκέψη τῆς συγγραφέα, κι ἡ ταινία θ' ἀσχοληθεῖ καί μ' αὐτές τίς ἀλλαγές, δηλαδή τή σημερινή πραγματικότητα, τούς τρόπους σκέψης γιά τή γυναίκα, καί τή σύγχιση.



Συνέντευξη μέ τή Marta Meszáros

(ἀπ' τὰ Cahiers du Cinéma, τεύχος 284, Γενάρης 1978)

Cahiers: Ἐχετε γυρίσει πολλά ντοκυμανταίρ πρὶν περάσετε στὶς ταινίες μ' ὑπόθεση. Πῶς ἔγινε τοῦτο τό πέρασμα; Καί στὶς ταινίες σας μέ ὑπόθεση, ἐκείνη ἢ ἀκριβόλογη, πληροφοριακή τους πλευρά, προέρχεται ἄραγε ἀπ' τή ντοκυμανταιριστική δουλειά σας;

Meszáros: Τὰ ντοκυμανταίρ, γιά μένα, ἦταν πάνω ἀπ' ὅλα μιά μαθητεία, μιά μαθητεία τοῦ κινηματογράφου κ' ἐπίσης ἕνας τρόπος νά γνωρίσω καλύτερα, τή χώρα μου. Ἔχω ζήσει πολύν καιρό στήν Ε.Σ.Σ.Δ., ἔφυγα γιά κεί πολύ νέα, ἔκανα τίς σπουδές μου κι ὅταν γύρισα, δέν ἤξερα πολλά γιά τή ζωή στήν παρτίδα μου, τήν Οὐγγαρία. Ἐκανα λοιπόν μερικά ντοκυμανταίρ λίγο, πολύ κλασσικά. Μέσ στὶς ταινίες μου μέ ὑπόθεση, ἀντίθετα, ἀναπλάθω ἐξ ὀλοκλήρου τίς καταστάσεις, τίς ἱστορίες. Αὐτό δέν προέρχεται ἀπό μίαν ντοκυμανταιριστική ματιά πάνω στή ζωή. Δουλεύω πολύ μέ τοὺς ἠθοποιούς καί τοὺς ἀφήνω πολλά περιθώρια γι' αὐτοσχεδιασμό. Δέ γράφω ποτέ ἕνα σενάριο δίχως νά ξέρω ποιός θά παίξει τόν κύριο ρόλο καί γράφω συχνά τίς ἱστορίες μου σέ σχέση μέ τίς προσωπικότητες τῶν ἠθοποιῶν μέ τοὺς ὁποίους ἔχω τήν ἐπιθυμία νά δουλέψω. Ἔτσι ἔγινε μέ τήν *Υἱοθεσία* καί τήν *Κάτι Μπερέκ*, ἢ μέ τοὺς *Ἐννιά Μῆνες*, καί τή *Λίλι Μονόρι*. Στό *Κεῖνες οἱ Δυό*, ἔγινε κάτι παρόμοιο· τό ἔχα γράψει ἀρχικά γιά τή *Λίλι* καί τόν *Γιάν Νοθίκι*, πού ἤδη ἦταν ὁ συμπρωταγωνιστής στοὺς *Ἐννιά Μῆνες*, ἀλλά εἶχα μπλοκαριστεί πολύν καιρό γιατί δέν ἔβρισκα κανέναν νά παίξει τό ρόλο πού τελικά πῆρε ἡ *Μαρίνα Βλαντύ*. Καί γιά τήν ταινία πού τελειώνω δπου νά ἔναι, ἡ ἰδέα ξεκίνησε ἀπ' τόν *Γιάν Νοθίκι* καί τό κοριτσάκι πού παίξει στό *Κεῖνες οἱ Δυό*.

Cahiers: 'Ακόμα κι αν δεν αποτελεί τό αφηγηριακό σας σημείο, έχω τήν έντύπωση ότι δίνετε μεγάλη σημασία στίς ακριβείς σημειώσεις, στίς λεπτομέρειες, και στήν ένσωμάτωσή τους μέσ στή ροή τής υπόθεσης. Στο Κείνες οί Δυό, π.χ., μ' άρέσει πολύ ή πρώτη σκηνή, όταν ή Μαρίνα Βλαντύ άνοίγει τήν τσάντα της μέσ στό τραίνο και ξαναδιαβάζει τό τηλεγράφημα πού έλαθε...

Meszáros: 'Υπάρχει, αρχικά, μιά ρεαλιστική θέση κι οί λεπτομέρειες έρχονται κατόπιν, κατά τή διάρκεια του γυρίσματος. Σ' αυτό τό παράδειγμα, ήξερα ότι αν έβαζα τή Μαρίνα Βλαντύ νά διαβάζει τό τηλεγράφημα τήν ίδια στιγμή πού τό πήρε, θά χρειαζόταν ένα γκρό πλάνο, πού δέ θά ήταν ένα γκρό πλάνο τής Μαρίνα Βλαντύ. Ένω έτσι, σέ γενικό πλάνο, μέσ στό τραίνο, ήταν πολύ διαφορετικά: δέν υπήρχε δραματοποίηση και δέν είχαμε πιά νά κάνουμε μέ τή Μαρίνα Βλαντύ αλλά μέ τή Μαρί, σέ μίαν συγκεκριμένη κατάσταση. Για μένα, αυτό είναι πολύ διαφορετικό άπ' τή δουλειά πού έκανα στά ντοκυμανταίρ, εκεί υπήρχε μιά τεράστια δουλειά ντοκουμεντοποίησης ενώ στίς σημερινές μου ταινίες, δέν υπάρχει τίποτε παρόμοιο. Για μένα, πρόκειται μάλλον για ρεαλισμό, πίο κοντινό μέ τή ρώσικη ή τήν έγγλέζικη σχολή (όπως οί πρώτες ταινίες του Ρίτσαρντσον) άπ' ότι μέ τόν ιταλικό νεο-ρεαλισμό, μέ τόν όποιο έσείς, έδω, είσαστε πίο συνηθισμένοι. Σ' έμένα, οί λεπτομέρειες δέν παίρνονται ποτέ άπ' τήν καθημερινή, σπιτική ζωή, όπως στίς ταινίες μέ τήν Άννα Μανιάνι, λ.χ. Κάτι τέτοιο δέ μ' ένδιαφέρει καθόλου. Πρόκειται μάλλον για ένα ρεαλισμό πού άφορā κοινωνικές καταστάσεις και γεγονότα, τά όποια παρουσιάζω μ' ένα άρκετά ξερό τρόπο. Αρχίζω πάντα μέ τό νά τοποθετώ ένα πρόσωπο: νά, δουλεύει, κάνει τήν τάδε ή δείνα δουλειά, τή βλέπουμε στή δουλειά της και μόνο μετά άπ' αυτό μπαίνουμε στή φιξιών. Δέν υπάρχει για μένα ψυχολογική φιξιών δίχως αύτή τή συγκεκριμένη παρουσίαση τής κοινωνικής κατάστασης των προσώπων. Στην *Υίοθεσία*, ή πρωταγωνίστρια δουλεύει σ' ένα ξυλουργείο (και βλέπουμε τό ξύλο, τή σκόνη, τά πριονίδια). Στο *Κείνες οί Δυό*, άκόμα, βλέπουμε και μαθαίνουμε ότι ή Μαρίνα Βλαντύ είναι διευθύντρια ενός κέντρου εργασίας, βλέπουμε και μαθαίνουμε ότι έχει δυσκολίες μέ τή δουλειά της, ότι δέν είναι πάντα εύκολη, κ.λπ. Όλ' αυτά αποτελούν μέρος της κατασκευής των ταινιών μου, τής δραματουργίας

τους. Δέν είναι διόλου γραμμικές: φιλμάρω, καταγράφω συγκεκριμένες στιγμές, γεγονότα, κι είναι μονάχα κατόπιν, όταν ή ταινία τελειώσει, πού οί συγκρούσεις πού ύπήρχαν μέσ σ' αυτές τίσ στιγμές γίνονται κατανοητές.

Cahiers: Αυτό είναι έξίσου φανερό στό επίπεδο του χώρου. Μέσ στίς ταινίες σας, οί άνθρωποι μετακινούνται αδιάκοπα, βλέπουμε πορείες, τραίνα, σταθμούς, μέ πολύ ακρίβια· αλλά δέ μπορούμε ποτέ νά συνδέσουμε έναν τόπο μ' έναν άλλο, γεωγραφικά ή χρονικά. Τουτ' οί τόποι αντίστοιχούν κι αυτοί, σέ στιγμές. Πρόκειται γιά ένα προτσέσσο γραφής ή είν' επειδή, στήν Ούγγαρία, οί άνθρωποι μετακινούνται πολύ, κι έτσι ύπάρχει μά μεγαλύτερη κινητικότητα;

Meszáros: Δέν είναι γιατί έτσι γίνεται στήν Ούγγαρία, αλλά γιατί έγώ θέλω νά γίνει έτσι. Στίς ταινίες μου, οί ιστορίες είναι κοινότυπες, τίποτε τό εξαιρετικό δέ γίνεται· θά 'λεγα μάλιστα ότι γίνεται σχεδόν πάντοτε τό ίδιο πράγμα, αλλά σέ διαφορετικό τόπο κάθε φορά. Είναι οί μετακινήσεις πού θρέφουν τίσ συγκρούσεις καί τίσ αλλαγές. Ή σύγκρουση ανάμεσα στή Μαρίνα καί τόν άντρα της, π.χ., προέρχεται άπ' τό γεγονός ότι αυτή έχει αλλάξει δουλειά καί δέ γυρίζει πιά σπίτι στίς πέντε ή ώρα. Βρίσκεται ξαφνικά άλλοι κι είν' αυτό πού θ' αλλάξει τή ζωή της όλη, στήν ιδέα της γιά τό γάμο, γιά τήν οικογένεια. Κι αυτό, είν' αλήθεια, αυτό μ' ενδιαφέρει πολύ: όταν κάποιος αλλάζει θέση, γεωγραφικά, κοινωνικά, αλλάζει κι όλα τ' άλλα. Τι είναι ή «οικογένεια», ό «γάμος», ή «ζωή»; Μένουμε στίς κοινοτυπίες όσο δέν ενδιαφερόμαστε γιά κείνο πού συνθέτει τήν οικογένεια. Όταν κάτι, σ' αυτήν, αλλάξει άπ' έξω, τότε ή ό θεμελιακός δεσμός διατηρείται, καί μαζί του κι ή οικογένεια (αλλά αλλιώς) ή όλα καταρρέουν καί τίποτα δέν άπομένει. Έτσι γίνεται μέ τή Μαρίνα Βλαντύ καί τήν οικογένειά της. Στήν οικογένεια πού φτιάχνουν ή Λίλι, ό Νοβίκι καί τό κοριτσάκι, συμβαίνει τ' αντίθετο: τό ζευγάρι καυγαδίζει συνέχεια· δέν κατορθώνουν νά ζήσουν ούτε μαζί, ούτε χωριστά. Έκείνος πίνει πολύ κι εκείνη είναι λιγάκι αλλόκοτη. Αυτό πού συμβαίνει ανάμεσά τους είν' ό,τι μ' ενδιαφέρει περισσότερο, γιατί είναι τό πιό βαθύ. Είν' ακριβώς γιατί δέν ύπάρχουν στήν ένωση τους όλες εκείνες οί κοινοτυπες δομές, πού μπορούμε νά διακρίνουμε κάτι αλλιώςτικο. Κι έγώ, προσπαθώ πάντα μέσ στίς ται-

νίες μου νά προκαλέσω, νά κάνω άνω - κάτω τίς συνήθειες, γιά νά δώ τί υπάρχει από κάτω.

Cahiers: 'Ο τίτλος, Κεϊνες οί Δυό, θέλει νά πει ότι οί σχέσεις ανάμεσα στίς δυό γυναϊκες εϊναι τό πιο σημαντικό πράγμα μέσ στήν ταινία;

Meszáros: "Όχι. 'Η μετάφραση του τίτλου είναι πολύ άσχημη. Στά ουγγαρέζικα, εϊν' άμετάφραστος: δέν είναι τό «έκεϊνες» που βαραίνει, αλλά τό «δυό», είναι ή έννοια τής δυϊκότητας, σά νά λέμε δυό - δυό. 'Υπάρχουν τρία κύρια πρόσωπα, που όμως θεωρούνται κάθε φορά ανά ζευγος. Καθώς ή ταινία παίχτηκε στό φεστιβάλ του Παρισιου μ' αυτό τον τίτλο (Elles deux), είναι δύσκολο νά τον αλλάξουμε τώρα. Τουτ' ή μετάφραση όφείλει αναμφίβολα κάτι στό φεμινισμό που 'χει γίνει λιγάκι μόδα εδώ πέρα.

Cahiers: Δέν υπάρχει κάτι τό διαφορούμενο στους τίτλους σας; Π.χ., ή Υίοθεσία δέν ανταποκρίνεται παρά στήν τελευταία εικόνα τής ταινίας σας, και μέ τό 'Εννιά μήνες, νομίζει κανείς ότι πρόκειται για τήν ιστορία μιάς έγκυμοσύνης...

Meszáros: "Έχετε δίκιο. Τό Υίοθεσία είναι κακομεταφρασμένο (άν και πρόκειται για τήν κυριολεξία τής λέξης) γιατί, σ' έμάς, «υίοθεσία» σημαίνει πολλά περισσότερα, έχει επίσης τήν έννοια του νά προσαρμόζεσαι σέ μιά κατάσταση. Τά ουγγαρέζικα είναι μιά πολύ δύσκολη γλώσσα. "Όσο για τό 'Εννιά Μήνες, είναι διαφορετικό, ήμουν εγώ που θέλησα αυτό τον τίτλο έξ αιτίας εκείνης τής τελευταίας εικόνας του τοκετου, ή όποία μετράει πολύ για μένα. 'Αλλά ίσως εδώ, έξ αιτίας του φεμινισμού, ή πρωτοτυπία του χάνει πολλά...

Cahiers: 'Ακόμα κι άν ή σχέση ανάμεσα στίς δυό γυναϊκες δέν είναι στό κέντρο τής ταινίας, εϊν' ώστόσο εκείνο που βρίσκω τό πιο πετυχημένο, τό πιο περίπλοκο επίσης, μέσ στήν ταινία. "Όταν ή μιά παραμονεύει τήν άλλη πίσω άπ' τήν πόρτα, π.χ., ή στή σκηνή όπου ή Μαρί σπρώχνει τή Λίλι μέσα στό δάσος...

Meszáros: Οί σχέσεις ανάμεσα στις γυναίκες αναπαριστούνται πάντοτε μέ τόν ἴδιο τρόπο: ἀλλάζουν φορέματα, μιλοῦν γιά προσωπικά θέματα, κ.λπ. Εἶν' ἀλήθεια πὼς ὄλ' αὐτά εἶναι πολὺ γυναικεῖα, εἶναι πράγματα πού οἱ ἄντρες δέν κάνουν ποτέ. Στὴν *Υἱοθεσία*, τίς βλέπουμε νά φοροῦν τίς νυχτικές τους, κ.λπ., ὑπάρχει μιά φυσική συνενοχὴ ἀνάμεσά τους. Ἄλλὰ δέν πρόκειται γιά κάτι τόσο ἀπλό, ὑπάρχουν καί συγκρούσεις, ὅταν ἐρχεται τ' ἀγόρι π.χ., ἢ στὴν ἀρχή, ὅταν χτυπιοῦνται. Ἡ σχέση ἀνάμεσά τους εἶναι μιά σχέση σύγκρουσης. Ἡ μιά εἶναι μικρὴ κι ἄλλη πιό προχωρημένη στὴν ἡλικία, κι αὐτὸ ἤδη μετράει. Στὸ *Κεῖνες ὀ Δυό*, οἱ δυὸ γυναίκες ἔλκονται ἀνάμεσά τους, ἀκριβῶς ἐπειδὴ εἶναι ἐντελῶς διαφορετικές, ἢ σχέση τους εἶναι δύσκολη. Καί τὸ σημαντικό, εἶν' ὅτι ἡ Μαρίνα δέν ἀγαπάει μονάχα τὴ Λίλι, ἀλλὰ καί τὸ Νοβίκι καί τὸ κοριτσάκι.

Cahiers: Ἐκείνο πού ἐπίσης μ' ἐνδιαφέρει μέσ στις ταινίες σας, εἶναι ἡ κοινότητα ἀφετηρία τῶν καταστάσεων, ἢ σχεδόν «ἐμεῖς οἱ δυό» πλευρά τους: ἐκείνη ἀγαπάει ἕναν παντρεμένο, ἢ κάποιον πού πίνει καί βρίσκεται σέ κατάπτωση κ.λ.π., τελικά ὅλη ἡ γκάμμα τῶν ἀδύνατων ἐρώτων. Καί ξεκινώντας ἀπό κεῖ, καταφέρνετε νά «πιάσετε» ἐντάσεις, νά τίς ξεδιπλώσετε σ' ὄλο τὸ μῆκος τους...

Meszáros: Ναί. Πάρτε τὸ *Ἐννιά Μῆνες*, εἶναι πολὺ κοινότυπο. Ἄλλὰ ἀπ' τὴν ἀρχή, ὑπάρχει κάτι τὸ στρεβλωμένο, τὸ προκλητικό, πού ἄεγα πρίν. Ἐδῶ εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ἡ Λίλι ἔχει ἤδη ἕνα παιδί χωρὶς νά εἶναι παντρεμένη, ὅτι συνεχίζει καί τίς σπουδές καί τὴ δουλειά της κι ὅτι πρόκειται νά κάνει κι ἄλλο ἕνα παιδί. Ξεκινώντας ἀπ' αὐτές τίς μικρές «παρεκκλίσεις», μπορῶ νά μιλήσω συγκεκριμένα γιά τόν ἔρωτά τους, τὴ σχέση τους, κ.λπ. Συχνά, μοῦ λένε πὼς πρόκειται γιά τὴν ἱστορία ἑνός χωρισμοῦ ἀλλὰ δέν τὸ πιστεύω: ἐκείνη θέλει ἀκόμα νά ζῆσει μαζί του, ἀκόμα καί μ' ὄλα αὐτά τὰ προβλήματα. Τὸ τέλος τῆς ταινίας δέν εἶναι τὸ τέλος τῆς ἱστορίας, εἶναι μοναχά μιά στιγμή ὅπου αὐτὸ μένει ἀνοιχτό.

Cahiers: Ἐχετε δεῖ ταινίες γυναικῶν ἀπό δῶ; Καί τίς ταινίες τῆς *Χυτίλοδα*;

Meszáros: Όχι, καί λυπᾶμαι πολύ γιατί μ' ἄρεσαν πολύ οἱ ταινίες της. Δέν ξέρω γιατί σταμάτησε νά γυρίζει τόσον καιρό. Ἐχω δεῖ ἐπίσης πολλές ταινίες τῆς Ἀνιές Βαρντά, μ' ἄρέσουν πολύ οἱ πρῶτες της κι ἀκόμα κι ἡ τελευταία, ἄν κι ἦταν πολύ διαφορετική. Τὴν εἶδα σάν τὴν ἱστορία δυό οἰκογενειῶν, σά μιὰ μεγάλη τοιχογραφία. Ἀλλά δέν εἶναι διόλου κάτι πού ἐγώ θά μποροῦσα νά κάνω.

Cahiers: Πῶς τό κοινό κι ἡ κριτική ἀντιμετωπίζουν τίς ταινίες σας στήν Οὐγγαρία;

Meszáros: Τίς βλέπουν. Ἐκεῖ πέρα, δέν ὑπάρχουν τά ἴδια προβλήματα διανομῆς ὅπως ἐδῶ. Γενικά, οἱ ταινίες μου πᾶνε καλά, κυρίως ἡ *Υἱοθεσία*. Ἀλλά, γενικά, οἱ ταινίες μου δέν ἄρέσουν στήν κριτική.

Cahiers: Βλέποντας τὴν Υἱοθεσία, εἶχα τὴν ἐντύπωση ὅτι βρισκόμουν μπροστά σέ μιὰ πολύ καινούργια ταινία σέ σχέση μ' ὀρισμένα κλισέ τοῦ φεμινισμοῦ... μὰ βία, σαρκική πλευρά τῶν προσώπων. Κι ἐπίσης ἐκεῖνη ἡ ἀνδρογύναιη πλευρά: ἐννοῶ κυρίως τὴ Λίλι καί τὴ Γκυόνγκυβερ Βίγκν, τὴν ἄλλη ἠθοποιό τῆς ταινίας πού ξαναπαίζει στίς δυό ἐπόμενες, μέ τό ἀλανιάρικο στυλ της... ἀκόμα καί τὴν Κάτι Μπέρεκ, ὅταν δουλεύει στό ξυλουργεῖο...

Meszáros: Λέμε λ.χ. γιά τὴ Σιμόν Σινιορέ ὅτι εἶναι ἀνδροπρεπής, ἀλλ' αὐτό γιατί, σά γυναίκα, ἔχει πολλή προσωπικότητα, κι ὅταν τὴ διευθύνουν καλά, εἶναι ἐκκληκτική. Ὁ κινηματογράφος ἔχει φτιάξει ἀπ' τίς ἀρχές τοῦ αἰῶνα μας τὴν εἰκόνα μιᾶς ὀρισμένης θηλυκότητας, τὴν εἰκόνα γυναικῶν πολύ ὁμορφῶν, φανταστικῶν, μυστηριωδῶν, τοῦ εἶδους Ντῆτριχ ἢ Γκάρμπο. Αὐτὴ ἡ εἰκόνα, κατ' ἓνα τρόπο, ξεπερνοῦσε ἤδη τὴ θηλυκότητα. Ἡ Γκρέτα Γκάρμπο ἔχει ἄλλωστε παίξει ἓνα ἀντρικό ρόλο στὴ *Βασίλισσα Χριστίνα* κι ἐκεῖ, αὐτό ἦταν δυνατό γιατί ἐπρόκειτο γιά ἓνα ἱστορικό πρόσωπο καί ἐπίσης γιατί ἐπρόκειτο γιά τὴ Γκάρμπο. Παρ' ὅλ' αὐτά, δέ μ' ἄρέσουν οἱ γυναῖκες πού παίζουν ἀντρικούς ρόλους. Γιατί εἶμαι γυναίκα, μ' ἄρέσουν τά παιδιά, λατρεύω τοὺς ἄντρες καί μ' ἄρέσουν κι οἱ γυναῖκες. Μονάχα δέ μ' ἄρᾶσει ὁ φεμινισμός α-λα Λιλιάνα Καθάνι πού λέει πῶς δέ μπορεῖ νά

δουλέψει, νά φτιάξει μιὰ ταινία παρά μέ γυναίκες, πώς δέ μπορεί νά ζήσει παρά μέ γυναίκες. Έτσι είναι ή ιδιοσυγκρασία της, σύμφωνοι, αλλά τό βρίσκω έντελώς λάθος από σφαιρική άποψη. Δέ μπορούμε ν' αλλάξουμε τήν κοινωνική κατάσταση έξοντώνοντας τούς άντρες. Υπάρχουν άντρες, υπάρχουν γυναίκες: είναι κάτι που δέ μπορεί ν' αλλάξει, άκόμα κι αν μέσ στη σχέση τους πρέπει νά υπάρχει μιá άτέλειωτη διαμάχη. Ό έρωτας έχει γίνει μιá όλόκληρη εργασία. Η εικόνα τής θηλυκότητας αλλάζει: στό επίπεδο τών ρούχων, του μακιγιάζ, μέ τήν επίδραση τών γυναικών που εργάζονται. Άλλά ή γυναίκα έχει γίνει πιό σκληρή μέ τόν άντρα, γιατί θέλει καί τή δικιά της ζωή, κι αυτό είν' τό σημαντικό, αυτή ή διαμάχη, αυτή ή εργασία...

Cahiers: 'Αλλ' άκριβώς, εκείνο πού είναι ένδιαφέρον, είναι τό ξεπέρασμα τών κοινότυπων καταστάσεων τής άρχής καί κατόπιν τό γεγονός ότι μέσ στίς ταινίες σας, είν' οί γυναίκες πού κάνουν όλη τήν εργασία, πολύ περισσότερο άπ' ότι οί άντρες...

Meszáros: Στην *Υίοθεσία*, μιá γυναίκα σαρανταδύο χρόνων ζητάει άπό ένα παντρεμένο άντρα νά τής κάνει ένα παιδί, κι αυτό είναι ήδη μιá πρόκληση μέ τούς άντρες. Γιατί μέχρι σήμερα, βιολογικά καί ψυχολογικά, οί γυναίκες υποβάσταζαν όλο τόν πόθο τών άντρών καί τήν οργάνωση τής ζωής τους σέ σχέση μ' αυτό τόν πόθο. Άκόμα καί σήμερα, αυτό δέ θεωρείται αυτονόητο κι είναι πολύ δύσκολο νά φτάσουμε σέ κάτι άλλο. Για παράδειγμα, είν' άκόμα τρομερό για έναν άντρα όταν ή γυναίκα είν' ή πρώτη που του λέει τήν επιθυμία της. Γιατί ή παράδοση, κατά βάθος, δέν έχει αλλάξει: ό γάμος, οί οικογένειες, όλ' αυτά υπάρχουν πάντοτε. Έπειδή είμαι γυναίκα, αρχισα νά κάνω ταινίες για γυναίκες, αλλά ξεκινώντας άπό κεί, νομίζω πώς θέλω καί πώς πρόκειται νά κάνω ταινίες για τούς άντρες. Όλοι οί άντρες μου είπαν, π.χ., ότι στό *Έννια Μήνες* ό άντρας ήταν μιá καρικατούρα. Δέν τό νομίζω. Είν' ένας τύπος που υπάρχει καί σκέφτεται έτσι όπως σκέφτεται καί θέλει αυτά που θέλει. Ό Μπέργκμαν, που 'ναι άντρας, κάνει άκόμα πιό σκληρές καρικατούρες τών άντρών. Οί σχέσεις άντρών - γυναικών είναι πράγματα μπερδεμένα, αλλά είναι ό,τι καίει πιό πολύ σήμερα: παρ' όλ' αυτά, είν' ένα θέμα που σπάνια τ' άγγίζουν. Άκόμα κι αν κάτι έχει αλλάξει μέσ

στά κεφάλια τῶν γυναικῶν. Εἶναι τίς τροχοπέδες τῆς παράδοσης πού πρέπει ν' ἀλλάξουμε, τὰ ψέματα πού λέμε στον ἑαυτό μας καί στους ἄλλους. Κι αὐτό θά πάρει πολύ καιρό. Ὡστόσο, στό τέλος τοῦ *Κεῖνες οἱ Δυό*, τό κοριτσάκι πού σχεδόν δέν εἶχε βγάλει μιλιὰ μέχρι τότε ἀλλά εἶχε δεῖ τά πάντα, φωνάζει πῶς ὄλ' αὐτά εἶναι ψέματα, γιατί, ἀκόμα καί τότε, «κεῖνες οἱ δυό» λέν' ἀκόμα ψευτιές ἢ μιὰ στήν ἄλλη.



Ἡ Κάτι Μπέρεκ στήν «Υἱοθεσία» τῆς Μάρθα Μεσζάρος.



- Μαργκερίτ Ντυράς

ΙΩΑΝΝΑ ΖΕΡΒΟΥ

Μαργκερίτ Ντυρά
΄Από τή λογοτεχνία στον κινηματογράφο

Δέν είναι δυνατόν νά παρουσιαστούν σ' ένα σύντομο άρθρο όλες οί πλευρές του έργου τής Ντυρά. Γι' αυτό διάλεξα ένα κεντρικό σημείο, ένα σημείο πού γύρω του περιστρέφονται τά σπουδαιότερα άπό τά έργα τής Ντυρά, είτε πρόκειται γιά λογοτεχνία, είτε γιά θέατρο, είτε γιά κινηματογράφο. Καί περιορίζομαι γιά μέν τήν λογοτεχνία στό «*Μάγεμα τής Λόλ. Β. Στάϊν*» («*Le ravisement de Lol. V. Stein*»), γιά δέ τόν κινηματογράφο στό «*India Song*».

Ή Μαργκερίτ Ντυρά ξεκίνησε σάν πρωτοποριακή συγγραφέας μέσα άπό τούς κόλπους του *prouveau roman*. Ήρισμένα της βιβλία, όπως τό «*Μάγεμα τής Λόλ. Βαλερύ Στάϊν*» καί τό «*Καταστροφή, λέει αυτή*» (*Détruire dit - elle*), θεωρούνται σταθμοί στή σύγχρονη γαλλική λογοτεχνία. Τό επιβεβαιώνουν τά σχόλια του

Ζάκ Λακάν για τό «Μάγεμα» και του Μ. Μπλανσώ για τό «Καταστροφή»*. Τό κεντρικό αυτό σημείο, πού ἀναφέρθηκε πίο πάνω και πού ἔλκει γύρω του πολλαπλά πεδία ἐνέργειας μέσα στό ἔργο τῆς Ντυρά, εἶναι τό πάθος, τό ἀπόλυτο τοῦ ἐρωτικοῦ πάθους. Τά πρόσωπα περιστρέφονται γύρω ἀπ' αὐτό τό πάθος, ὅπως ἡ πεταλούδα γύρω ἀπό τή φωτιά γιά νά καεῖ. Αὐτό συμβαίνει στό «Μάγεμα» καθώς και στό «India Song», κεντρικά ἔργα στό λογοτεχνικό και κινηματογραφικό ἔργο τῆς Ντυρά.

Γενικά μποροῦμε νά διαπιστώσουμε ὅτι στά ἔργα τῆς Ντυρά πολλά πρόσωπα, πολλά μέρη, τοποθεσίες ἢ σπίτια, καθώς και πολλά ἐπεισόδια ἐπανερχονται, ὄχι βέβαια αὐτούσια, ἀλλά παραλλαγμένα. Πολλές φορές τά πρόσωπα διατηροῦν τά ἴδια ὀνόματα ἀπό τό ἓνα ἔργο στό ἄλλο, χωρίς ὁμως νά ἔχουν παντοῦ τήν ἴδια σπουδαιότητα. Ἐτσι μαντεύει κανεῖς ἓνα κοινό βάθος, ἓνα κοινό ὑπόστρωμα, ἀπ' ὅπου ἐκπορεύονται ἀχτινωτά οἱ διάφορες μορφές, οἱ διάφοροι *τρόποι ἔκφρασης* αὐτῆς τῆς κοινῆς στό βάθος οὐσίας.

Τέτοια γεγονότα ἢ τόποι εἶναι π.χ. ὁ χορός τοῦ Τ. Beach («Τό Μάγεμα») και ὁ χορός τῆς γαλλικῆς πρεσβείας στήν Ἰνδία («India Song»), ἔρημα γήπεδα τένις, κατοικίες ὅπου ἐκτυλίσσεται ὀλόκληρη ἡ ὑπόθεση, ὅπως στό φίλμ «Ναταλία Γκρανζέ» ἡ ὁ χορός τοῦ Τ. Beach, ὅπου ἡ Λόλ σκέφτεται ὅτι θάπρεπε νά «ἐντοιχιστεῖ», ἀκριβῶς σάν σέ ἓνα σπίτι. Ἐχουμε δηλαδή τόπους - γεγονότα. Γεγονότα πού γίνονται «κατοικίες» μέσα στήν ἀποσβολωμένη μνήμη τῶν «ἠρώων» τῆς Ντυρά, ὅπως ὁ χορός τοῦ Τ. Beach ἢ ὁ χορός - ρεσεσιόν τῆς γαλλικῆς πρεσβείας στήν Καλκούττα.

Παραλληλισμός γεγονότων και προσώπων

Λογοτεχνία

Τό Μάγεμα τῆς Λόλ. Β. Σταῖν

Κινηματογράφος

India Song

Ὁ χορός τοῦ Τ. Beach

Ἀποτελεῖ τό κεντρικό γεγονός τοῦ βιβλίου ἀπ' ὅπου ἀχτινωτά ἐκπορεύεται ἡ ζωή τῶν «προσώπων» και κυρίως τῆς Λόλ.

Χορός - ρεσεσιόν στή γαλλική πρεσβεία τῶν Ἰνδιῶν.

Κεντρικό γεγονός στό φίλμ, διαρκεῖ περισσότερο ἀπό μία ὥρα (66 λεπτά).

Άννα - Μαρία Στρέττερ: Είναι το τρίτο σκέλος του τριγώνου, ή γυναίκα που κλέβει τον αγαπημένο της Λόλ.

Άννα - Μαρία Στρέττερ: κεντρικό πρόσωπο, γυναίκα του γάλλου πρεσβευτή. Γύρω της περιστρέφονται οι 4 έραστές. Στο φιλμ παίζει η Ντελφίν Σέριγκ.

Μίκαελ Ρίτσαρσον: κεντρικό πρόσωπο, άποκαλείται και «ο άνδρας του Τ. Beach» (ο αγαπημένος της Λόλ)
φωνή - ούρλιαχτό της Λόλ

Μίκαελ Ρίτσαρσον: δευτερεύον πρόσωπο. Ένας από τους 4 άνδρες που περιστοιχίζουν την πρέσβειρα Άννα - Μαρία Στρέττερ.
φωνή - ούρλιαχτό του ύποπρου ξενου της Λαχώρης.

Τά «πρόσωπα» τών έργων της Ντυρά δέν είναι πρόσωπα ολοκληρωμένα. Έρχονται και ξανάρχονται στό προσκήνιο (είτε γιά λογοτεχνική γραφή πρόκειται, είτε γιά κινηματογραφική) σά νά τά διαπερνάει κάτι πιό δυνατό άπ' αυτά τά ίδια: είναι ή *έπιθυμία, τό πάθος*. Είναι μιά δύναμη πού τά κυριεύει και πού φαίνεται σάν νά μήν τούς άνήκει. Θά μπορούσαμε ίσως νά πούμε ότι είναι κομμάτια ή συνέχεια μιās προσπάθειας άπό προηγούμενα έργα, πού μένουν μετέωρα μέ μιά έμμομη ιδέα πού τάχει κυριέψει. Καί οί φωνές off στίς ταινίες της Ντυρά είναι θραύσματα λόγου. Γιατί ή Ντυρά δέν είναι μιά συγγραφέας πού παίρνει τά βιβλία της και τά προσαρμόζει γιά νά γίνουν ταινίες. Άλλά ξαναφτιάχνει τά βιβλία της σ' ένα άλλο επίπεδο, μ' ένα άλλο μέσο (είκόνα) και μ' ένα άλλο ύλικό (ταινία). Ξαναφτιάχνοντάς τα μ' αυτό τόν τρόπο είναι σά νά θέλει νά τά οδηγήσει ως τά έσχατα όρια, νά τά έξαντλήσει, νά ξεπεράσει τά όρια του γραπτού λόγου, ξαναγυρνώντας διαρκώς μέ έμμομη σέ μερικά κεντρικά σημεία - γεγονότα. Γεγονότα πού φωτίζουν τήν έσωτερική ζωή τών «ήρώων», πού σφραγίζουν τά πρόσωπα και πού έρχονται και ξανάρχονται μέ έπιμονή. Άπό τήν έποχή πού ή Ντυρά έγραψε *Τό Μάγεμα της Λόλ* επανάρχεται στό ίδιο βασικό μοτίβο, στην ίδια κεντρική ιστορία:

Στά έργα 'Ο ύπο-πρόξενος (Le vice - Consul), 'Ο έρωτας (L' Amour), 'Η γυναίκα του Γάγγη (La femme du Gange) *Τό Μάγεμα τής Λόλ. Β. Σταίν* και India Song γραφή και κινηματογράφος άλληλοσυμπληρώνονται. Οί ταινίες άκολουθούν τά βιβλία σά μία άκατανίκητη έμμονή στην όλοκλήρωση ενός πάθους. Σά μία προσπάθεια νά πλησιαστεί περισσότερο ή ιδέα μέ τό μέσο τής εικόνας, νά θραυστούν τά όρια του βιβλίου, νά σκαφτεί περισσότερο ένα «πρόσωπο», νά όδηγηθεί στην καταστροφή από τήν ίδια του τή φλόγα. Μιά τεράστια προσπάθεια νά βγάλει από τό βιβλίο αυτό πού ό λόγος δέν μπορεί πιά νά πει. Γιατί ό λόγος τής Ντυρά κατάγεται από τή σιωπή (όλο τό έργο της συγγενεύει μ' αυτή τή σιωπή) και ψάχνει για «τή λέξη - άπουσία, τή λέξη - τρύπα, γι' αυτή τήν τρύπα όπου όλες οι άλλες λέξεις θά έρχονταν νά ταφούν. Δέν θά μπορούσε κανείς νά τήν προφέρει, αλλά μόνον νά τήν κάνει νά ήχήσει. Λέξη πελώρια, χωρίς τέλος, ένα άδειο γκόγκ, πού θά είχε συγγρατήσει αυτούς πού ήθελαν νά φύγουν . . . 'Αλλά αυτή ή λέξη λείπει και ή ιστορία της καταστρέφει όλες τίς άλλες λέξεις, τίς μολύνει, είναι σαν ένα νεκρό σκυλί πάνω στην άμμο του καταμεσήμερου, μία τρύπα τής σάρκας...»**

'Εφ' όσον αυτή ή λέξη - μήτρα όλων των άλλων λέξεων λείπει, ή γραφή άπειλείται από τή σιωπή. Αυτή ή γραφή είναι σώμα γυναίκας, ή άντρα; 'Ο Πιέρ Φεντιντά (Pierre Fedida) λέει ότι έδώ τό κορμί είναι συνάμα «έρωμένη και έραστής» ... «ίσως δέν υπάρχει παρά μόνο ένα κορμί... 'Η γραφή τής Ντυρά δίνει στό κορμί ένα άμνημόνευτο τόπο πού δέν είναι τίποτ' άλλο από τήν παρουσία του χρόνου του άπόντος...»***

'Επειδή αυτή ή «παρουσία του χρόνου του άπόντος» δίνεται μ' ένα τρόπο μεγαλοφυή στό έργο τής Ντυρά «*Τό Μάγεμα τής Λόλ. Β. Σταίν*», μεταφράζω έδώ ένα μικρό κομμάτι. Πρόκειται για τή σκηνή του χορού του T. Beach, όπου ή Λόλ βλέπει μίαν άλλη γυναίκα (τήν Άννα - Μαρία Στρέττερ) νά τής παίρνει τόν αγαπημένο της. Και έκτοτε «ζει» κάθε άπόγευμα τό έπεισόδιο του ξεγυμνώματος τής άλλης γυναίκας από τόν Μίκαελ Ρίτσαρσον. «Γεννήθηκε για νά βλέπει αυτή τή σκηνή»:

«... Θά έπρεπε νά είχαν κλείσει μέσα σέ τοίχους τό χορό, νά φτιάξουν από τό χορό ένα φωτεινό καράβι, όπου κάθε άπόγευμα ή Λόλ άνεβαίνει, κι όμως μένει εκεί, σ' αυτό τό λιμάνι του άδύνατου, άγκυροβολημένο για πάντα κι έτοιμο ν' αφήσει, μαζί μέ τούς τρεις ταξιδιώτες του, όλο αυτό τό μέλλον πού μέσα του μένει τώρα

κλεισμένη ή Λόλ. Μερικές φορές διακρίνεται στά μάτια τής Λόλ ό ίδιος ένθουσιασμός, ή ίδια υπερβολική δύναμη.

Άλλά ή Λόλ δέν είναι άκόμη ούτε ό θεός ούτε κανείς. Θά τής είχε άφαιρέσει τό μαυρο της φόρεμα άργά, και μέσα στη διάρκεια πού θά άπαιτούσε αυτή ή κίνηση ένα μεγάλο μέρος του ταξιδιού θά είχε συντελεστεί.

Είδα τή Λόλ νά γδύνεται ενώ ήταν άκόμη άπαρηγόρητη.

Δέν είναι καν δυνατό για τή Λόλ νά σκεφτεί ότι θά μπορούσε νά λείπει από τό μέρος όπου αυτή ή χειρονομία έλαβε χώρα. Δέν θά μπορούσε νά είχε γίνει χωρίς τήν παρουσία της. Ή Λόλ έγινε ένα σώμα μ' αυτή τή χειρονομία, μιά μορφή, τά μάτια της μένουν σφραγισμένα από τό λειψανό της. Γεννήθηκε για νά τήν δεϊ. Άλλοι γεννήθηκαν για νά πεθάνουν. Αυτή ή χειρονομία, χωρίς τήν Λόλ για νά τή βλέπει, πεθαίνει από δίψα, λιώνει, πέφτει, ή Λόλ γίνεται στάχτη.

Τό μακρύ κι αδύνατο κορμί τής άλλης γυναίκας θά εμφανίζονταν σιγά - σιγά. Και μέ μιά κίνηση ακριβώς παράλληλη, αλλά αντίθετη, ή Λόλ θά είχε αντικατασταθεί από τήν άλλη γυναίκα κοντά στον άντρα τής T. Beach. Αυτή ή γυναίκα τής πήρε τή θέση, μέχρι τήν άναπνοή. Ή Λόλ συγκρατεί αυτή τήν άναπνοή: και καθώς τό κορμί τής άλλης γυναίκας εμφανίζεται στον άντρα, τό κορμί τής Λόλ σθήνεται, σθήνεται, ήδονή, από τον κόσμο.

— Έσύ. Έσύ μόνη.

Αυτή τήν πολύ άργή κίνηση πού άφαιρεί τό φόρεμα τής Άννας - Μαρίας Στρέτερ, αυτή τήν βελουδένια εκμηδένιση του ίδιου της του έαυτού, ή Λόλ δέν κατάφερε ποτέ νά τήν πάει ως τό τέλος. Αυτό πού έγινε ανάμεσα στους δύο τους μετά τό χορό, χωρίς ή ίδια νά βρίσκεται μπροστά, νομίζω πώς ή Λόλ δέν τό σκέφτεται ποτέ. Έστω κι αν αυτός έφυγε για πάντα, αν μετά τό χωρισμό τους τό σκέφτονταν χωρίς νά τό θέλει, θά έμενε ένα ευνοϊκό σημάδι και θά τής ένίσχυε τήν ιδέα πού είχε πάντα γι' αυτόν, ότι δέν θά ζούσε τήν άληθινή εύτυχία παρά μόνο στη συντομία ενός έρωτα χωρίς ανταπόκριση, μέ θάρρος, τίποτε περισσότερο. Ο Μίκαελ Ρίτσαρσον είχε άγαπηθεί στον καιρό του μ' έναν πολύ μεγάλο έρωτα, τίποτε περισσότερο. Ή Λόλ δέν σκέφτεται ποτέ πιά αυτόν τον έρωτα. Είναι νεκρός. Και ή μυρωδιά του άκόμη είναι από νεκρό έρωτα.

Ο άντρας τής T. Beach δέν έχει πιά παρά μόνο ένα έργο νά κάνει — τό ίδιο πάντα — μέσα στον κόσμο τής Λόλ: Ο Μίκαελ

Ρίτσαρσον κάθε απόγευμα αρχίζει νά ξεγυμνώνει μίαν άλλη γυναίκα κι όταν τά άλλα στήθη εμφανίζονται, λευκά, κάτω από τή μαύρη δαντέλλα, απομένει εκεί, κεραυνωμένος, ένας θεός κουρασμένος απ' αυτή τήν απογύμνωση πού είναι καί ή μόνη του αποστολή. Καί ή Λόλ περιμένει μάταια νά τήν ξαναπάρει, μέ τό αδύνατο κορμί τής άλλης γυναίκας, κραυγάζει, περιμένει μάταια, κραυγάζει μάταια.

Μετά, κάποια μέρα, αυτό τό αδύνατο κορμί κινείται στήν κοιλιά του θεού.

Άπό τό έργο: *Le Ravisement de Lol*.
V. Stein, έκδ. Crallimard, σελ. 55 - 57

Ό Λακάν σχολιάζοντας τό έργο τής Ντυρά λέει ότι αυτό πού συνέβηκε στή Λόλ μās αποκαλύπτει τήν ουσία του έρωτα: τήν εικόνα του έαυτου πού μ' αυτήν μās ντύνει ό άλλος. Όταν αυτή τήν εικόνα μās τήν πάρει τί μένει από κάτω; Τό κενό ή τό «άντικείμενο πού δέν είναι δυνατό νά περιγραφεί»;



Σημειώσεις

*βλ. ειδικό τεύχος - αφιέρωμα: Marguerite Duras, Collection ça cinema, έκδ. Albatros, σελ. 93 - 103

**βλ. «Le ravisement de Lol. V. Stein» έκδ. Crallimard σελ. 54

***βλ. τό άρθρο του P. Fedida, ειδικό τεύχος - αφιέρωμα πού αναφέραμε ήδη, σελ. 118 - 122.



Σαντάλ Άκερμαν — « Έγώ, εσύ, αυτός, αυτή ». (Φωτογραφία Έργασίας)



Ή Σαντάλ Άκερμαν κατά τό γύρισμα τής ταινίας της «Οί συναντήσεις τής Άννά»

ΣΑΝΤΑΛ ΑΚΕΡΜΑΝ

(μιά συζήτηση με τόν Άντρέα Παγουλάτο και τόν Ίβάν
Άράντα)

Ι. ΑΡΑΝΤΑ. Θά μᾶς ἐνδιέφερε νά ἐξετάζαμε μαζί, μέ τρόπο συνολικό, τήν παραγωγή σου νά δοῦμε ἂν ὑπῆρχαν ἀλλαγές στόν αἰσθητικό τομέα, κλπ., μ' ἄλλα λόγια, μιά ὅσο γίνεται πιό γενική ἀλλά καί συγκεκριμένη προσέγγιση τῆς δουλειᾶς σου.

Σ. ΑΚΕΡΜΑΝ. Ἄς τό ἐπιχειρήσουμε.

Α. ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ. Ἄντιπαραθέτεις στό δραματικό κι ἀφηγηματικό χαρακτήρα τοῦ παραδοσιακοῦ κινηματογράφου. Ἐναν «μινιμαλιστικό κινηματογράφο», πού χαρακτηρίζεται ἀπό τόν μινιμαλιστικό τύπο τῶν ἀναπαραστατικῶν κι ἀφηγηματικῶν του κωδίκων (κώδικες ἀφήγησης καί κώδικες ἀναπαράστασης, μινιμαλιστικοί). Ἄφηνεις, ἐξάλλου, στόν θεατή κάποια αὐτονομία σέ σχέση μέ τά δρώμενα. Ποιά σχέση ὑπάρχει ἀνάμεσα στίς προθέσεις σου κι αὐτή τή μινιμαλιστική δομή τῶν ταινιῶν σου; Πῶς αὐτοί οἱ μινιμαλιστικοί χαρακτήρες συνδέονται μέ τίς θεωρητικές σου θέσεις; Πῶς νομίζεις ὅτι λειτουργεῖ ὁ κινηματογράφος σου;

Σ. Α. Δέν ξέρω ἀκριβῶς. Κατάληξα νά κάνω ἕναν κινηματογράφο μέ μινιμαλιστικούς κώδικες, ὄχι τόσο χάρη σέ θεωρητική σκέψη, ὅσο χάρη σέ πρακτική καί καθημερινή ἐργασία. Μονάχα μετά, διάκρινα πιό καθαρά. Μέ «μινιμαλιστικό χαρακτήρα» ἐννοῶ ὅτι δέν ὑπάρχουν ἐμφέ, οὔτε μιά μεταφυσική διάσταση. Δέν κάνω, ἐξάλλου, ἕνα κινηματογράφο σέ ἀντίθεση μέ ... δέ λέω ὁ κυρίαρχος κινηματογράφος εἶναι ἔτσι, ἐπομένως ἐγώ θά πράξω ἀλλοιῶς. Δέν ξέρω, ἂν ὁ κυρίαρχος κινηματογράφος ἦταν διαφορετικός, τί κινηματογράφο θά ἔκανα, δέν μπορεῖ νά ξέρει κανείς. Εἶναι, ὅμως, ἀλήθεια πῶς ὁ κυρίαρχος κινηματογράφος λειτουργεῖ χάρη στό γεγονός ὅτι ὁ θεατής παρασύρεται παρά τή θέλησή του. Ἄντίθετα στόν κινηματογράφο πού κάνω, νομίζω, πῶς ἂν ὁ θεατής συμμετέχει, αὐτό γίνεται μέ τή θέλησή του, ἔχει κάνει μιά ἐκλογή. Μέσα στό εὐρύ πεδίο, μπορεῖ νά κοιτάξει τό πλάνο καί

νά ξεχωρίσει τις λεπτομέρειες, μπορεί νά κάνει μιά επιλογή μέσα στην ίδια τήν εικόνα. Θάλεγα — παρ' όλο πού ή λέξη «συγκίνηση» θά χρειαζόταν έναν καινούριο όρισμό — πώς ή «συγκίνηση» λειτουργεί διαφορετικά, ή συγκίνηση δέν έξαντλείται στό έσωτερικό τής εικόνας.

Ι. Α. Τί έννοεις όταν λές ότι ή ταινία σου «Ζάν Ντιλμάν» άποτελεί μιά δλοκλήρωση (μιά κατάληξη), σέ σχέση μέ τήν προηγούμενη δουλειά σου;

Σ.Α. Όταν έκανα τήν πρώτη μου ταινία μικρού μήκους, δέν είχα — άς πούμε — ξεκάθαρες μορφικές φιλοδοξίες, παρ' όλο πού μερικά πλάνα έχουν σχέση μέ τήν επόμενη δουλειά μου, ήταν τό θέμα πού μέ καθόριζε, έστω κι αν υπάρχει ένας κάποιος τόνος στην αφήγηση, κλπ. Άρχισα, μετά νά βλέπω περισσότερο πειραματικές ταινίες και κατάλαβα ότι υπάρχουν και άνθρωποι πού δουλεύουν διαφορετικά μέ τήν πραγματικότητα. Γύρισα μιά δεύτερη ταινία, μικρού μήκους, πολύ κακή πού γενικά δέ τήν δείχνω, μέ τίτλο «Τό άγαπημένο παιδί», πού δομείται μέ μεγάλα σέ διάρκεια πλάνα, δέν είναι όμως καθόλου οργανωμένη αλλά αντίθετα έχει έναν χαρακτήρα αυτοσχεδιασμού. Βρίσκονται κιόλας εκεί μέσα όρισμένες σταθερές τής δουλειάς μου: τό θέμα μοιάζει λίγο μ' εκείνο τής «Ζάν Ντιλμάν»: μιά γυναίκα στό σπίτι της, τό παιδί της πού χάνεται και τό ψάχνει στην Κυανή Άκτή. Δέν άντέχει όμως σαν ταινία. Έβαλα τούς ήθοποιούς ν' αυτοσχεδιάσουν. Νόμιζα, πώς άρκοϋσε νά βάλεις τήν κάμερα εμπρός και ν' άφεθείς για νά γυρίσεις μιά ταινία. Κατάλαβα, αντίθετως, όσο πιο μεγάλα σέ διάρκεια πλάνα γυρίζεις, τόσο περισσότερο πρέπει νά δομείς τό έσωτερικό τής εικόνας, νά τή σκηνοθετείς μέ τρόπο συγκεκριμένο, γιατί σ' αυτήν τήν περίπτωση δέν μπορείς νά διορθώσεις τίποτα στό μοντάζ, πρέπει όλα νά τά σκηνοθετήσεις στό έσωτερικό τής εικόνας σου. Μετά πήγα στις Ένωμένες Πολιτείες, είδα ταινίες και κατάλαβα ότι μπορεί κάποιος νά μήν ένδιαφέρεται για μιά ιστορία, στον κινηματογράφο. Ήταν για μένα μιά φανταστική ανακάλυψη. Μέσα σ' αυτή τήν προοπτική γύρισα τό «Ξενοδοχείο Μοντερέ», πού δέν είναι παρά μιά εργασία πάνω στό χώρο και τό χρόνο. Ύπάρχει, βέβαια, ένα είδος αφήγησης, γιατί ή ταινία άρχίζει κάτω, στον προθάλαμο του ξενοδοχείου, τή νύχτα

καί τελειώνει, ἐπάνω, τὴν αὐγή: ἐπομένως ἡ ἀφήγηση εἶναι τὸ πέρασμα ἀπὸ τῆ νύχτα στὴ μέρα. Εἶναι μιὰ ταινία γυρισμένη διαφορετικά ἀπὸ τίς προηγούμενες: ὅταν περνοῦν ἄνθρωποι, ἀπλῶς περνοῦν. Ἐκανα ἀκόμη μιὰ δλόκληρη ἐργασία πάνω στοῦ τράβελλικ: κάθε φορά πού ἀνεβαίνει κανεῖς, ὑπάρχει ἓνα παράθυρο στὴν ἄκρη κάθε διάδρομου: κάνω ἓνα τράβελλικ ἐμπρός πρὸς τὸ παράθυρο κι ἓνα τράβελλικ πίσω ἄρκετά ἀργά. Νύχτα, φτάνουμε στοῦ παράθυρο κι ἔπειτα ἀνεβαίνουμε συνεχῶς ὡς τὴ μέρα. Ἀποτελεῖ τελικά μιὰ ἐργασία, ὅπως εἶπα πάνω στοῦ ἴδιο τὸ ὑλικό τῆς ταινίας: τὸ χρόνο, τὸ χῶρο, τὸ φῶς. Τὸ καδράρισμα συντελεῖ στὴν σκηνοθεσία. ὑπάρχει πολὺ ἔνταση, τὰ πλάνα εἶναι μεγάλης διάρκειας καὶ ἔχουμε ἓνα παιχνίδι ἀνάμεσα στοῦ συγκεκριμένο καὶ τὸ ἀφηρημένο, πῶς δυνατὸ ἀπ' ὅσο στὴν ταινία «Νέα ἀπ' τὸ σπίτι». Ἐδῶ, μπορεῖ κι ἐπεμβαίνει ἓνα μινιμαλιστικό ἐμφέ πού νομίζω πῶς ἐπενεργεῖ πολὺ πῶς ριζικά ἀπ' ὅσο ὅλες οἱ μέθοδοι τοῦ κυρίαρχου κινηματογράφου: ἡ γνωστὴ ἐναλλαγή κοντινῶν καὶ μακρυνῶν πλάνων, ὅπου βλέπεις τὴ γροθιά σὲ γκρό πλάνο, τὴν Σιμόν Σινιорὲ νὰ κλαίει ἢ τὸ ψυχόδραμα τοῦ Μπέργκμαν. Τί εἶναι, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, αὐτὸ πού κάνει καὶ λειτουργεῖ ἢ συγκίνηση ἐμπρός σ' ἓνα μινιμαλιστικό ἐμφέ (ἓνα φῶς πού ἀνάβει ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τοῦ τζαμιοῦ) δὲν τὸ ξέρω ἀκριβῶς: ἴσως κάτι στοῦ νευρικό σύστημα, ἢ ἐργασία πάνω στὴ ἐνέργεια ἑνός πλάνου πού δὲν μπορεῖ νὰ τὴν θεωρητικοποιήσει κανεῖς τόσο εὐκόλα, ἴσως τὸ καδράρισμα, οἱ κινήσεις τῆς κάμερας, ἢ διάρκεια τῶν πλάνων πού εἶτε τὰ δέχεσαι κι ἀφήνεις νὰ γλιστρήσεις, εἶτε σοῦ δημιουργοῦν μιὰ ἔνταση, ἓνα εἶδος ἐνέργειας. Ἐχουμε ἀκόμη σ' αὐτὴ τὴν ταινία μιὰ ἐπανεισαγωγή τῆς ὑπόθεσης σὲ κάτι πού γίνεται ξαφνικά ἀφηρημένο.

Α. Π. Κάτι σάν ἐφευρετικό, ἄς ποῦμε, παιχνίδι, ὅπως ἢ ἐμφάνιση τῶν διαφόρων θεμάτων στὴ μουσική: μιὰ σύνθεση μουσική, τὸ πάρα πολὺ ἄδειο καὶ τὸ πάρα πολὺ γεμᾶτο, ἢ σχέση ἀναμεσά τους, οἱ κινήσεις (τῆς κάμερας καὶ τοῦ κόσμου), ἢ ρῆξη τῶν κινήσεων κι ἓνα εἶδος συσπένς πού ἀποκωδικοποιεῖται (περιμένει κανεῖς κάτι πού δὲ συμβαίνει). Ἡ σχέση — ἐναρμόνιση αὐτῶν τῶν σταθερῶν (πού παίζουν ἓνα ρόλο πολλαπλῶν *σημάνσεων* γιὰ τὸν ἔξωτερικό κόσμο) κάνει καὶ λειτουργεῖ ἢ ταινία.

Σ. Α. 'Απόλυτα σύμφωνη μαζί σου. 'Ακόμη και οι «Συναντήσεις της 'Αννά» λειτουργούν μ' αυτό τον τρόπο. Οι θεατές περιμένουν κάτι, πού δέ συμβαίνει, τόσο στο αφηγηματικό όσο και στο μορφικό επίπεδο. Τό ανέκδοτο, έδω, δυναμώνει τή μορφή.

'Όσο για τήν «Ζάν Ντιλμάν» ξαναεισάγω μιά υπόθεση σχεδόν παραδοσιακή και μιά δομή αφηγηματική αλλά μέ μιά μορφική λειτουργία, πού όπως λές, αποκωδικοποιεί και τήν αφηγηματική δομή — σχεδόν τή βάζει σε κίνδυνο — και όλα τ' άλλα. 'Υπάρχουν, δηλαδή στιγμές, όπως όταν καθαρίζει πατάτες, πού ξεχνάς ότι υπάρχει αφήγηση, ότι πρέπει κάτι νά συμβεί μετά, και συγκεντρώνεσαι στό παίξιμο. 'Ένα παιχνίδι ανάμεσα στό νά γυρεύεις και νά μή γυρεύεις κάτι. Μιά κλασσική, μ' άλλα λόγια, Ιστορία, αλλά μέ μιά μορφή πού συγγενεύει μ' εκείνη του «Ξενοδοχείο Μοντερέ», πού παίζει πολύ πάνω στην καθημερινότητα. σ' αυτό πού φαίνεται κοινό, αυτό πού δέ βρίσκει τή θέση του. Σέ τελευταία ανάλυση, ένας προθάλαμος ξενοδοχείου έβρισκε πίο εύκολα τή θέση του στον κινηματογράφο από μιά γυναίκα, πού καθαρίζει πατάτες. Δέν ασχολούμαι μ' αυτό, επειδή δέ βρίσκει τή θέση του, αλλά επειδή μ' αφορά άμεσα. Δέν κάνω κινηματογράφο από αντίδραση σέ κάτι, ούτε σέ σχέση μέ τό θέμα, ούτε σέ σχέση μέ τή μορφή, κάνω αυτό πού μέ αφορά. Τώρα, ό,τι αφορά κάποιον, είναι, νομίζω, διαφορετικό άπ' ό,τι του δείχνουν: αναφέρομαι στον κυρίαρχο κινηματογράφο. Γενικά, δέ μ' άρέσουν τά πράγματα από αντίδραση σέ..., γιατί είναι σάν τον καθολικισμό στη Πολωνία. Μου λένε μερικοί πώς ξανακάνω τον κινηματογράφο του «Ποτιστή πού ποτίζεται», πράγμα πού φυσικά δέν άληθεύει.

Ι. Α. Νομίζεις πώς αυτό πού κάνεις έχει κάποια σχέση μέ τό καινούριο μυθιστόρημα (nouveau roman) του 'Αλαίν Ρόμπ - Γκριγιέ, κλπ. , τό λεγόμενο «άντικειμενικό μυθιστόρημα»; (είναι μιά έρώτηση πού σου βάζουν πολλοί.)

Σ. Α. Νομίζω πώς αυτό πού κάνω δέν είναι καθόλου αντικειμενικό. Πιστεύω πώς είναι φανερός ό τρόπος μέ τον όποιο βλέπω τήν πραγματικότητα. Αυτή ή συζήτηση γύρω από τήν αντικειμενικότητα είναι παλιά, ξέρουμε πιά ότι δέν είμαστε αντικειμενικοί, άλλωστε κι ό ίδιος ό 'Αλαίν Ρόμπ-Γκριγιέ γράφει σήμερα διαφορετικά. 'Επιδιώκω, άν θές, αυτό πού κάνω νά είναι καθαρισμένο από

ψεύτικα αίσθήματα, τήν ψεύτικη έκφραστικότητα ή συγκινησιακότητα.

I. A. Μίλησαν άκόμη σέ σχέση μέ τόν κινηματογράφο σου γιά όφειλές στό άντεγκράουντ κλπ.

Σ. A. Δέ νομίζω ότι τούς χρωστάω κάτι στό μορφικό επίπεδο. Τό άντεγκράουντ μου άνοιξε άπλώς τά μάτια, μ' έκανε νά συντρίψω τίς συμβάσεις μου ένωισα πώς μπορεί κανείς νά δημιουργήσει πράγματα διαφορετικά άπό αυτά πού γίνονται, ότι όλα μπορεί νά τά κάνεις. Σ' αυτό τό γενικό επίπεδο νομίζω πώς βρίσκεται ή όφειλή μου. Δέν είναι άνάγκη νά σās πώ ότι ύπάρχουν ταινίες άντεγκράουντ πού τίς βαρύνει θανάσιμα. Είμαι ό κινηματογράφος του Μίκαελ Σνούου πού μ' ένδιέφερε. Οί ταινίες του μ' ένθουσίασαν μέ τήν μοναδική τους ένέργεια και ένταση. Ύπάρχει κάτι άπό τόν Χίτσκοκ στις ταινίες του, ένα συσπένς. Κυττās τό σημείο πού δείχνει ή κάμερα κι άναρρωτιέσαι: θά ξεπεράσει, τήν έπόμενη φορά, τό σημείο πού δείχνει τώρα; Συμμετέχεις μέ ιδιαίτερη ένταση σ' αυτή τήν έργασία πάνω στόν ίδιο κινηματογράφο.

A. Π. Πώς άντιδράς σέ σχέση μέ τόν «παραδοσιακό κινηματογράφο», π. χ. τόν ίταλικό νεορρεαλισμό;

Σ. A. Δέν τόν ξέρω. Δέν μου άρεσε ό κινηματογράφος πριν άπό τά δεκάξη μου χρόνια. Στά δεκατρία μου, μέ μιά ομάδα Σιωνιστών έβραίων πηγαίναμε και βλέπαμε ταινίες σάν «Ή πιό μεγάλη μέρα του πολέμου...», κλπ. Τά πήγαινα κάπως καλύτερα μέ τή λογοτεχνία. Βαρυόμουν τόν κινηματογράφο, τόν θεωρούσα μιά τέχνη γιά ήλιθιους. Δέν ήξερα ότι ύπάρχουν σημαντικές ταινίες. Ζούσα σχεδόν μεσα στην έρημο. Ούτε οί γονείς μου μου μιλούσαν γιά όλα αυτά, ούτε κανείς άλλος. Πηγαίναμε μονάχα και βλέπαμε τόν Μωρίς Μπεζάρ. Μιά μέρα, έντελώς τυχαία, βλέποντας τόν τίτλο και τίς φωτογραφίες, μπήκα και είδα τόν «Τρελλό Πιερρό» του Γκοντάρ. Μπήκα χωρίς νά ξέρω ποιός ήταν ό Γκοντάρ κι έπαθα ένα πραγματικό σόκ. Είπα θά κάνω κι εγώ κινηματογράφο. Γι' αυτό, νομίζω, είναι καλό οί ταινίες νά προβάλλονται σέ αίθουσες και στά βουλεβάρτα «Οί Συναντήσεις τής Άννά» — σέ λαικές αίθουσες, κλπ. Πολύς κόσμος θά μπει τυχαία, σέ πολλούς δέ θ' άρέσει, όμως, μερικοί ίσως άρχίσουν νά βλέπουν ταινίες. Οί περισσότεροι διανομείς φυσικά δέν κάθονται νά σκεφτοϋνε αυτές

τις πιθανότητες γι' αυτό είναι δύσκολο νά λειτουργήσει έτσι τό πράγμα. Έγώ πάντως έπαθα πραγματικό σόκ μέ τόν Γκοντάρ. Άργότερα μ' έντυπωσίασαν, όπως λέγαμε οί ταινίες του Σνούου, όμως δέν ήταν τό ίδιο πράγμα, γιατί είχα άρχισει νά σκέφτομαι πάνω στην μορφή κλπ. Μετά μπήκα στη σχολή κινηματογράφου, δέν είχα πολύ καιρό, πήγαινα κάποτε, κάποτε στά μουσειά. Ήταν δύσκολο νά νιώσω ξανά ένα σόκ ανάλογο μ' αυτό πού ένιωσα μέ την ταινία του Γκοντάρ. Ό Γκοντάρ μου άνοιξε τά μάτια, αλλά μου «περιόρισε» τά κριτήρια. Έπαιξε γιά μένα τόν ίδιο ρόλο πού παίζει γιά τόν κόσμο ό κυρίαρχος κινηματογράφος. Όλες τίς ταινίες, ακόμη κι άριστουργήματα, τίς σύγκρινα μέ την ταινία του Γκοντάρ και δέν τίς έβρισκα τόσο καλές. Ήμουν ουσιαστικά άνικανη, εκείνη την εποχή, νά δώ τίς σημαντικές ταινίες του παραδοσιακού κινηματογράφου, Μιζογκούσι, Πουντόβκιν κλπ., μπορώ νά πώ έξαιτίας του Γκοντάρ. Μετά, γιά δύο περίπου χρόνια ήρθα στό Παρίσι. Ή ζωή μου ήταν δύσκολη από οικονομική άποψη, δέ πήγαινα στόν κινηματογράφο, είδα μονάχα θέατρο γιατί μās έδιναν φτηνά εισιτήρια - προσκλήσεις. Έπειτα, γύρισα στις Βρυξέλλες, όπου είδα διάφορες μουσικές κωμωδίες πού δέν διάκρινα τότε τόσο καλά την κινηματογραφικότητά τους.

Α.Π. Στο πρώτο μέρος των Συναντήσεων της Άννά (άφιξη στό ξενοδοχείο, κ.λπ.) βρίσκουμε μία *γυναίκα σχεδόν έννοια* (concept, figure), πού σιγά σιγά, συνάντηση μετά από συνάντηση, πλουτίζεται σέ σημασία — μεσολαβεί ένα είδος *σημαντικός* καθορισμός αυτής της γυναίκας — έννοιας: ή συνάντηση μέ τή μητέρα (σά ρήξη κι αντίστροφη διαδικασία; — και καταλήγουμε στό τέλος της ταινίας σέ μία συγκεκριμένη γυναίκα πού ταυτόχρονα δέν παύει νά 'ναι μία γυναίκα — έννοια, και σ' ένα είδος πληρότητας σέ σχέση μέ τό άδειο ή την άκαθοριστία των πρώτων σεκάνς.

Σ.Α. Άκριβώς. Είμαι άπόλυτα σύμφωνη μαζί σου. Είναι σωστό αυτό πού λές γιά μία γυναικα έννοια, πού άποκτā κανείς σιγά σιγά καινούριες γνώσεις γι' αυτήν. Ύπάρχει ακόμη ένα παιχνίδι άνάμεσα στόν ψευδορραλισμό ή την ψευδοπραγματικότητα και την έννοια κάποιου.

Α.Π. Συναντāμε ακόμη μία άποψη πού θά την καθόριζα σάν δια-πολιτισμική: βρισκόμαστε σχεδόν σέ μία ίδια χώρα, παρ'

όλο πού υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στη Γερμανία, τό Βέλγιο καί τή Γαλλία (Συναντήσεις τής Ἀννά) ἢ τίς Ἠνωμένες Πολιτείες (Νέα ἀπό τό Σπίτι). Νιώθει κανείς αὐτές οἱ διαφορές νά τόν ἀφοροῦν ἄμεσα σάν νά ἀποτελοῦσαν τόπο κοινό γιά ὄλους.

Σ.Α. Μά βέβαια: ὅ,τι συμβαίνει δίπλα ἔχει ἐπιπτώσεις γιά ὄλους. Ἀνάμεσα στήν Εὐρώπη καί τήν Ἀμερική υπάρχουν διαφορές μονάχα σέ σχέση μέ τή λεπτομέρειες. Στή Γερμανία χτίζουν μοντέρνα σπίτια ἀλλά βάζουν κάτι κουρτίνες πού δέν ταιριάζουν καθόλου, κρύβουν τόν μοντερνισμό τους, δέν τόν ἀναλαμβάνουν...

Δέν ἐκφράζεται, ἐξάλλου, καθόλου στήν ταινία ἕνα μίσος πού ἔχω γιά τή Γερμανία. Στή σχέση μου μέ τά πράγματα καί τίς καταστάσεις, κινηματογραφῶ μέ τόν ἴδιο τρόπο τή Γερμανία καί τή Γαλλία, γιατί ἡ Γαλλία, σέ τελευταία ἀνάλυση, μοῦ εἶναι τόσο ξένη ὅσο καί ἡ Γερμανία...

Ι.Α. Στό ἐπίπεδο τής κατασκευῆς, μπορεῖς καί προσεγγίζεις καί τήν καθημερινή ζωή, ἀλλά ταυτόχρονα ἔχεις τή δυνατότητα νά γενικεύεις.

Σ.Α. Συμβαίνει τό ἴδιο φαινόμενο πού ἔχουμε στήν ἀφαίρεση (γιά παράδειγμα στήν ζωγραφική). Ἐνα πηγαινέλα, ἀνάμεσα στήν εἰκόνα πού ξεχνᾷς πῶς εἶναι μιά εἰκόνα στό γεγονός ἀκριβῶς ὅτι τήν θεωρεῖς σάν νά ἦταν ἡ ἀλήθεια. Τό ἴδιο συμβαίνει ἐδῶ μέ τό κοινό καί τετριμμένο, τόσο ὅσον ἀφορᾷ τό παίξιμο ὅσο καί τή σημασία. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ὅλα τά σύνορα μεταξύ τῶν πραγμάτων δέν υπάρχουν πιά, ἔχουν καταρῆθῃ. Ὅλα τά πράγματα εἶναι στενά συνδεμένα τό ἕνα μέ τό ἄλλο: τό ἀτομικό μέ τό συλλογικό, κ.λπ.. Προσπαθῶ, ἐξάλλου, ὅπως λέγαμε ν' ἀποφύγω ὀλότελα τό ἀνέκδοτο, τό νατουραλισμό, γιατί μ' αὐτό τόν τρόπο μπορεῖς νά δώσεις σέ μιά ταινία μιά πύο οὐσιαστική διάσταση καί περιεχόμενο. Ἀπό τή μιά μεριά, μιά ταινία προσπαθεῖς νά μένει ὅσο γίνεται πύο δική σου, ἰδιαίτερή σου, κι ἀπό τήν ἄλλη νά εἶναι πύο οὐσιαστική. Αὐτό ἀκριβῶς τό ξεπέρασμα τοῦ γενικοῦ πού ἀγγίζει τό γενικό καί συγκινεῖ τόν ἄλλο...

Α.Π. Πιστεύεις πῶς υπάρχει διαφορά (ἡ ρήξη) ἀνάμεσα στήν «Ζάν Ντιλμάν» καί τίς ἄλλες σου ταινίες μεγάλου μήκους;

Σ.Α. Ναί γιατί σέ μιά ταινία σάν τήν «Ἐγώ, ἐσύ, αὐτός, αὐτή» δέν

υπάρχει μιά εργασία πάνω στους δημόσιους χώρους, για παράδειγμα. Έπιπλέον στο πρώτο μέρος αυτής της ταινίας μ' αποσχολεί κυρίως τό *ύφος*· είναι μιά εργασία πάνω στη φαντασματική πραγματικότητα και καθόλου πάνω στο καθημερινό και τετριμμένο. Νιώθει κανείς άμεσαως τή δουλειά, δέν αναρρωτιέται τί συμβαίνει σ' αυτό τό παιχνίδι ανάμεσα στό ρεπορτάζ και τή σκηνοθεσία.

Α.Π. Από μιά άποψη, νομίζω πώς πηγαίνω πιό μακριά από ένα κάποιο κινηματογράφο - αλήθεια. Όλος αυτός ό δήθεν αυθορμητισμός του καθημερινού, δέν ήταν παρά μιά σκηνοθεσία άπιστευτά όργανωμένη.

Σ.Α. Για νά ξαναγυρίσω στό θέμα πού συζητάγαμε πριν, μπορώ νά πώ πώς υπάρχει μιά τομή χωρίς νά υπάρχει μιά πραγματική τομή. Έχουμε μάλλον μιά μετατόπιση ή ένα παιχνίδι μετατοπίσεων, παρά μιά πραγματική τομή ή ρήξη.

Α.Π. Ακριβώς. Νομίζω ότι γίνεται άντιληπτός στή δουλειά σου, ένας φαινομενολογικός χαρακτήρας, νομίζω, ότι κυριαρχεί. Δέ συμφωνώ μέ τόν χαρακτηρισμό τής «Ζάν Ντιλμάν» σάν ταινίας υπερρεαλιστικής. Δέν βρίσκω τήν έννοια αυτή λειτουργική, ίσως νά υποβάλλει μιά κάποια ιδέα, αλλά έχει νά κάνει περισσότερο μέ μιά περίοδο τής άμερικάνικης κυρίως ζωγραφικής, παρά μέ τήν «Ζάν Ντιλμάν».

Σ.Α Πράγματι δέν έχει τόσο σχέση.

Α.Π. Υπάρχει μιά έννοιολογική λειτουργία κι άφαίρεση στή «Ζάν Ντιλμάν», πού δέν υπάρχει καθόλου στήν υπερρεαλιστική άμερικάνικη Ζωγραφική, ένώ, νομίζω, πώς στέκει ό φαινομενολογικός χαρακτηρισμός και για τίς 4 ταινίες σου μεγάλου μήκους.

Σ.Α. Αυτό είναι αλήθεια. Υπήρχε κιόλας αυτός ό χαρακτήρας από πιό παλιά· σέ μιά ταινία μου μικρού μήκους «Πήδησε πόλη μου», για παράδειγμα, κι έπιπλέον ένα είδος κωμικού στοιχείου και μιά εργασία πάνω στήν καθημερινότητα.

Α.Π. Πώς δουλεύεις πάνω στή διάρκεια;

Σ.Α. Για τή διάρκεια πού τή δουλεύω όταν κάνω τό μοντάζ δέν υπάρχει μιά άπόλυτη λογική εξήγηση (γιατί διαλέγεις, όταν μπορείς, αυτή τή διάρκεια σ' ένα πλάνο, κι όχι μιά άλλη) και γι' αυτό

ή δουλειά αυτή έχει κάτι τό ευχάριστο. Στο επίπεδο αυτό διαγράφονται όλες οι «κατακτήσεις» του κυρίαρχου κινηματογράφου κι ανοίγονται για τόν καθένα εξαιρετικές προοπτικές. Υπάρχουν άλλοι σκηνοθέτες, όπως ο Αυστριακός Κουμπέλκα πού δουλεύουν μέ τή βοήθεια τών μαθηματικῶν, κ.λπ. Νομίζω, ωστόσο, πώς ή επιλογή τῆς διάρκειας έχει κάτι τό αυθαίρετο. Δέν έχω ἄλλη λογική, ἀπό ἐκείνη τῶν αισθήσεων, τοῦ αισθητοῦ. Ξέρω, βέβαια, πώς τό αισθητό μπορεῖ νά τό ἀναλύσεις, ἀλλά δέν εἶναι αὐτό ή δουλειά μου.

Α.Π. Προχωρᾶς στά σκοτεινά, ρίχνεις στήν περιπέτεια μά ἀποκτᾶς σιγά σιγά συνείδηση τοῦ γιατί ἐνεργεῖς ἔτσι καί ὄχι ἄλλοιῶς;

Σ.Α. Ναι, ὄλο καί περισσότερο.

Ι.Α. Πῶς βλέπεις τή σχέση τῆς γυναίκας μέ τή γλώσσα, τίς μορφές, καί ποιές διαφορές βρίσκεις ἀνάμεσα στό «γυναικεῖο» καί τόν «ἀντρικό» κινηματογράφο;

Σ.Α. Τά συμφέροντα εἶναι κοινά κι ἄρρηκτα συνδεδεμένα, ἀλλά κι εἶναι ἡλίθιο νά τό λέω, νομίζω πώς οἱ γυναῖκες εἴμαστε περισσότερο μέσα στήν πραγματικότητα, περισσότερο κοντά στήν ἀλήθεια, παρ' ὄλο πού υπάρχουν γυναῖκες πού ξεγελιῶνται. Ἴσως νά εἶχαμε μιᾶ μεγάλη εὐκολία, ἂν θέλαμε νά προσεγγίσαμε τήν ἀλήθεια, γιατί βρισκόμαστε πιό κοντά στόν ὕπο - πολιτισμό, εἴμαστε μέρος αὐτοῦ τοῦ ὕπο - πολιτισμοῦ.

Ι.Α. Θά μ' ἐνδιέφερε νά ἐπέμενες πάνω σ' αὐτή τή σχέση: γυναίκα - ὕπο-πολιτισμός - μορφές τέχνης.

Σ.Α. Μά εἶναι σχεδόν φανερό. Ἄν οἱ γυναῖκες χρησιμοποιοῦσαν τίς δυνάμεις τους, τό γεγονός, δηλαδή πώς ἀποτελοῦν μέρος αὐτοῦ τοῦ ὑποπολιτισμοῦ, θά εἶχαν μεγαλύτερη εὐκολία στό νά δημιουργήσουν μιᾶ γλώσσα. Εἶναι ἀλήθεια πώς τά σημεῖα ἀνάπτυξης (πού γράφει ὁ Γκατταρί) τῆς γυναίκας εἶναι φανερά: εἶναι ή σχέση τῆς μέ τήν καθημερινότητα, τήν ἐπανάληψη τό μονότονο, ὅπως τό βλέπουμε στή «Ζάν Ντιλμάν». Μέ ἀφετηρία αὐτόν τόν πολιτισμό θά μπορούσαν νά γίνουν πολύ ἐνδιαφέροντα πράγματα, πού νά μήν ἔχουν καμιά σχέση μέ τοὺς κυρίαρχους λόγους. Τώρα, εἶναι, νομίζω, νόμιμο, τό ὅτι μερικές γυναῖκες σκέφτονται πώς θά ξεπεράσουν τήν κατάστασή τους, μέ τό νά τ'

ἀπαρνοῦνται ὅλα αὐτά, ἢ μέ τό νά μήν τά ἀπαρνοῦνται, ἀλλά μέ τό νά ξεχνοῦν τή μορφή. Ὑπάρχουν, ἐπομένως, δυό περιπτώσεις: εἴτε πρέπει νά ξεφύγουν ἀπό αὐτήν τή κατάσταση, ἄρα, νά μήν μιλάμε γιά ὅλα αὐτά, εἴτε, ἄς μιλάμε, ἀλλά ξεχνώντας τή μορφή τους. Δέ μιλάω βέβαια, γιά ὄλες τίς γυναῖκες. Δέν ἄρκει φυσικά μονάχα νά θέλεις νά μιλήσεις γιά τά κοινά, τετριμμένα πράγματα. δέν πρέπει νά ξεχάσεις καί τή μορφή. Ὑπάρχει κι ὁ κίνδυνος τῆς διάβρωσης ἀπό τοῦς κυρίαρχους λόγους πάνω στά ἀντισυλλυπτικά, τόν ἐλεύθερο ἔρωτα πού γι' αὐτά οἱ προηγούμενες γενιές χρειάστηκαν νά δώσουν μάχη. Δέν ξεπερνᾷς τόσο εὐκολα τή μάχη πού ἔδωσες γιά νά πᾶς σ' ἄλλη μάχη. Δέν ἄρκει, ἀπό τήν ἄλλη μεριά, νά σ' ἐνδιαφέρει μονάχα ἡ μορφή χωρίς ὅλα τά ἄλλα. Ὑπάρχουν γυναῖκες πού θά γυρίσουν γουέστερνε γιά νά μήν μιλοῦν πιά γιά τά «γυναικεῖα προβλήματα». Εἶναι ἀλήθεια, οἱ γυναῖκες θέλησαν νά μιλήσουν γιά τά γυναικεῖα πράγματα καί μετά εἶπαν τώρα οἱ γυναῖκες μιλοῦν, μᾶς τά εἶπαν ὅλα. Γιά νά ξεφύγουμε ἀπό αὐτό τό νέο ἀδιέξοδο, θά ὑπάρξουν — γιατί ὄχι, εἶμαι σίγουρη — γουέστερνε ἢ ἄλλα εἶδη ταινιῶν γυρισμένα ἀπό γυναῖκες. Αὐτό πού ἐνδιαφέρει εἶναι τό πῶς θά τίς γυρίσουν, γιατί μπορεῖ ὁ ὑποπολιτισμός νά περάσει καί μέσα στά γουέστερνε, γιατί ὄχι. Αὐτό τό χαρακτηριστικό ὑπάρχει λίγο στόν Γουῶρχολ: ἔχουμε ἐκεῖ τόν ὑποπολιτισμό τῶν ὁμοφυλόφιλων τῆς Νέας Ὑόρκης τῶν χρόνων τοῦ 1960.

Α.Π. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, βρισκόμαστε σήμερα, στίς προχωρημένες τουλάχιστον καπιταλιστικές κοινωνίες, σέ μιά περίοδο *θεσμοποίησης* ὀρισμένων περιθωριακῶν λόγων πού μερικές φορές ὑπερκωδικοποιοῦνται καί ἀποχτοῦν ἕνα καταπιεστικό χαρακτήρα.

Σ.Α. Εἶναι ἀκόμη πιό χειρότερα τά πράγματα γιατί μοιάζουν νά μήν εἶναι καταπιεστικοί σέ ἀντίθεση μέ τοῦς κυρίαρχους λόγους πού ξέρει κανεῖς καλά τόν καταπιεστικό τους χαρακτήρα. Ἀκόμη ἕνας λόγος πού κάνει αὐτή τή δουλειά μέ τό κοινό τό τετριμμένο, τό μονότονο, ἐνδιαφέρουσα, μέ τόν ὄρο βέβαια νά μήν τήν θεσμοποιήσουμε κι αὐτή...

Κινηματογραφική ομάδα

«ALICE GUY»

Δοκιμάζοντας τόν Κινηματογράφο

«Η ιδέα νά δημιουργηθεῖ μιά κινηματογραφική φεμινιστική ομάδα γεννιέται ἀπό τήν βεβαιότητα ὅτι οἱ γυναῖκες ὀφείλουν νά χρησιμοποιήσουν κάθε μέσο ἔκφρασης καί ἐπικοινωνίας, συμπεριλαμβανομένου καί τοῦ κινηματογράφου. Καί ὁ μόνος τρόπος γιά νά μάθει κανεῖς νά ἐκφράζεται μέ τήν μηχανή λήψεως εἶναι νά γυρίζει φιλμς»

«Ἡ ομάδα μας θέλει ν' ἀναπτύξει «κινηματογραφική αὐτοσυνειδηση». Θέλουμε νά ἐξωτερικεύσουμε τήν φαντασία μας, τόν τρόπο πού βλέπουμε καί αἰσθανόμαστε τά πράγματα, θέλουμε νά ἐπικοινωνήσουμε μέσα ἀπό τόν κινηματογράφο μὴν μηχανή».

Αὐτά γραφόταν μεταξὺ τῶν ἄλλων στήν ἀνακοίνωση διακήρυξη πού δημοσιεύτηκε ἀπὸ δύο φεμινίστριες στό EFFE τοῦ Σεπ. - Ὀκτ. '76 μέ τήν πρόθεση νά δημιουργηθεῖ μιά ομάδα. Διάλεξαν τήν Super 8 γιά νά μάθουν νά κινηματογραφοῦν ἐξ αἰτίας τῆς σχετικῆς εὐκόλης χρήσης αὐτῆς τῆς μηχανῆς καί τῆς δυνατότητας νά γυρίζουν φιλμς μέ πολύ χαμηλό κόστος. Τό ἀποτέλεσμα ἐκείνης τῆς «ἀνακοίνωσης» ἦταν ὅτι περίπου 20 γυναῖκες συναντήθηκαν γιά νά συζητήσουν γύρω ἀπὸ αὐτό τό πρόβλημα. Τά αἴτια πού ἔσπρωξαν τίς γυναῖκες αὐτές ν' ἀπαντήσουν ἦταν ποικίλλα καί ξεκινοῦσαν ἀπὸ τό πραγματικό ἐνδιαφέρον γιά τόν κινηματογράφο ὡς τήν ἐπιθυμία νά βρεθοῦν μ' ἄλλους ἀνθρώπους, ὁποιοδήποτε κι ἂν ἦταν τό θέμα πού θά τοὺς ἀπασχολοῦσε. Γιά πολλές ἦταν ἡ πρώτη φορά πού συμμετεῖχαν σέ μιά ομάδα.

Δέν ἦταν βέβαια εὐκόλο τό νά δημιουργηθεῖ μιά ὁμοιογένεια οὔτε τό ν' ἀνακαλύψουν τί θά κάνουν ὄλες μαζί καί ἰδιαίτερα πῶς θά τό κάνουν.

Ἡ θεματολογία ἦταν πλούσια. Ἐκείνες ἀπὸ μᾶς (περίπου 10) πού ἀπέμειναν ὕστερα ἀπὸ τίς πρῶτες χαοτικές συναντήσεις εἶχαν τά μεγαλεπίθολα σχέδια ν' ἀνακαλύψουν τόν ὀλοκληρωμένο τρόπο κινηματογράφησης, ν' ἀνακαλύψουν τόν φεμινιστικό κι-

νηματογράφο. Και επίσης νά δείξουμε τήν δημιουργικότητά μας, νά κάνουμε γνωστή τήν διαφορετική ποιότητα τῆς γυναικείας εὐαισθησίας καί νά μάθουμε νά τήν ἐκφράζουμε μέ εἰκόνες, νά ξεκαθαρίζουμε τόν «ἱερό» φόβο γιά τήν τεχνική, νά ξεκαθαρίσουμε ἐκεῖνο τό κρᾶμα ναρκισσισμοῦ καί συστολῆς πού αἰσθανόμαστε μπροστά στό φακό.

Ἔγιναν προτάσεις: ομάδες μελέτης, κοινή ἀνάγνωση τῶν «ἱερῶν κειμένων» τοῦ κινήματογράφου, μαθήματα τεχνικῆς.

Ἐάν ἐκεῖνο πού πέζαμε ἦταν ἡ κινήματογραφική αὐτοσυνείδηση δηλ. αὐτοσυνειδητότητα ἐστιαμένη γύρω ἀπό μιά δουλειά, εἶχαμε ἀνάγκη νά ἐξατομικεύσουμε ἕνα συγκεκριμένο σχέδιο γύρω ἀπ' τό ὅποιο θά ἔπρεπε νά συγκλίνουν ὅλες οἱ ἀνάγκες καί θά λειτουργοῦσε σάν τό μέσο ἐξωτερικεύσεως τῶν πραγματικῶν προβλημάτων τῆς καθεμιᾶς μας.

Ἀποφασίσαμε νά γυρίσουμε ἕνα φιλμ - ντοκουμέντο τῆς προσέγγισης τῶν γυναικῶν (ἐμᾶς) μέ τόν κινήματογράφο, στό ὅποιο σάν ὁδηγός θά χρησίμευε ὁλος ὁ προβληματισμός πού ἔγινε στήν ομάδα ἀλλά πού θά ἄφηνε χώρο γιά τήν ἐφευρετικότητά, τήν ἐκφραση τῆς χαρᾶς ἢ τήν εἰρωνεία τῆς καθεμιᾶς μας.

Τό θεμελιακό φυσικό πρόβλημα ἦταν νά μάθουμε νά γυρίζουμε καί μάλιστα νά γυρίζουμε καλά. Γρήγορα ἀπορρίψαμε τήν μέθοδο τῆς τεχνικῆς θεωρητικῆς μάθησης ἀπό «ἐγχειρίδιο». Ἐκεῖνες πού γνώριζαν τήν χρήση τῆς μηχανῆς λήψεως ἄρχισαν νά τήν διδάσκουν καί στίς ὑπόλοιπες μεταθέτοντας γιά ἀργότερα τήν «θεωρητική» κατάρτηση.

Ἔτσι ὅλες μας γυρίσαμε μιά δοκιμαστική μπομπίνα διαλέγοντας πού καί πότε θέλαμε νά τήν γυρίσουμε καί μετά ἀρχίσαμε νά συζητᾶμε γιά τὰ δοκιμαστικά ὅλες μαζί. Βγήκε μιά κοινή διαπίστωση: Σχεδόν καμιά μας δέν ἀνεγνώριζε τίς σκηνές πού νόμιζε ὅτι γύριζε. Γιατί; Γιατί «ἀνακαλύψαμε» - ἡ δραση μέ τό μάτι εἶναι διαφορετική ἀπό ἐκείνη μέ τήν μηχανή. Φυσιολογικά βλέπουμε ὁλόκληρο τό ὀπτικό πεδίο. Ἀντίθετα μέ τήν μηχανή ἀπομονώνουμε ἕνα τομέα. Καί ἡ ἐκφραστική χρήση τῆς μηχανῆς προέρχεται ἀκριβῶς ἀπό αὐτή τήν δυνατότητα - ἰκανότητα, ν' ἀπομονώνει τό μερικό, σάν ἕνα κάδρο, καί τό καθιστᾶ σημαντικό. Μ' αὐτά ἡ δυνατότητα ἀποκτιέται μόνο μετά τήν τέλεια κυριαρχία πάνω στή μηχανή καί μέ μιά διανοητική συνήθεια νά «σκέφτεσαι μέ εἰκόνες».

Σίγουρα εἶχαμε βρεῖ τόν δρόμο. Ἐκεῖνο πού οἱ ἄλλοι μᾶς

έλεγαν, έκπληκτες καί ένθουσιασμένες τό αιστανθήκαμε οί ίδιες καί τό είπαμε έκατοντάδες φορές. Τό καινούργιο καί σημαντικό ήταν ότι ή έξακρίβωση γινόταν σέ πρώτο πρόσωπο. Ήταν ότι ή καθεμιά μας προσωπικά αποκτούσε όχι μόνο τεχνικές γνώσεις αλλά καί ιδέες καί διδασκότανε από τήν πείρα όλων τών άλλων πού τήν κοινοποιούσανε βέβαια.

Ήδη μετά άπ' αυτές τίς πρώτες άπόπειρες ήταν δυνατόν νά διακρίνει κανείς πώς καθεμιά μας είχε μιά διαφορετική ευαισθησία στην συλλογή τών εικώνων. "Άλλη προτιμούσε τήν πανοραμική, άλλη τά παιχνίδια πού κάνει τό φως, άλλη επέμενε σ' ένα άντικείμενο. Καί αυτό άποτέλεσε ένα πρώτο βήμα στην συζήτηση γιά τίς πραγματικές δυνατότητες (ή τάσεις) έκφρασης καί γενικά πάνω στην γυναικεία έκφραστικότητα. Γιά παράδειγμα κάνοντας αυτό του τύπου τήν άνάλυση συνειδητοποιήσαμε ότι πολλές από μās δίσταζαν νά τραθήξουν τά πρόσωπα τών συντροφισσών καί από τήν άλλη μεριά εκείνες πού είχανε γυριστεί σέ ταινία αισθανόταν ένοχλημένες.

Καί στίς δύο περιπτώσεις ύπήρχε ο βασικός φόβος μήπως παραμορφώσουν ή μήπως παραμορφωθούν από τήν μηχανή πού από έλλειψη πείρας δέν ήταν άπόλυτα - άς πούμε — υπό έλεγχο. Ήταν ο φόβος μήπως άποκαλυφθούν πλευρές πού δέν θέλαμε νά γίνουν γνωστές έλαττώματα, έκφράσεις πού θέλαμε νά κρατήσουμε μυστικές. Ό φόβος μήπως καί φανούμε άσχημες ή έστω διαφορετικές από όπως βλέπουμε έμεις τόν έαυτό μας. Ό φόβος μήπως άποκαλυφθεί ή επιθετικότητά μας ή καί ή περιέργειά μας από τήν μεριά εκείνης πού έκανε τό γύρισμα. Άναλύοντας αυτά τά γεγονότα γεννήθηκε ή ιδέα τών «τριών λεπτών» όπως τ' άποκαλέσαμε. Καθεμιά μας θά γύριζε μιά μπομπίνα (πού διαρκεί πράγματι 3 λεπτά) βάζοντάς μας «μπροστά» στον φακό μέ άπόλυτη έλευθερία συμπεριφορής καί χειρονομιών. Αύτή πού επιθυμεί νά δει τόν έαυτό της νά χορεύει θά χορέψει, αύτή πού θά θελήσει νά κάνει γκριμάτσες θά τίς κάνει. Καί αυτό σαν προσπάθεια κατανίκησης τής ένόχλησης πού μās προκαλεί ή έξερεύνησή μας από τό μηχανικό μάτι πού στό βάθος είναι άνεξέλεκτη καί πού δέν είναι ένας καθρέφτης άφου δέν ξέρουμε τί εικόνα μας θά δείξει ώσπου νά δούμε τό φίλμ. Ό σκοπός είναι εκείνος του νά μάθουμε νά γνωρίζουμε καί νά δεχόμαστε τήν φυσική μας εικόνα, τίς άτέλειές μας, τήν πραγματικότητα δηλ. τό ότι είμαστε γυναίκες πού περπατούν, γελούν, παίζουν ή δουλεύουν. Καί θέλουμε νά τό χρησι-

μποιήσουμε σάν τό μέσον γιά ὁμαδική συζήτηση τῶν ἀντιδράσεων τῶν αἰσθήσεων, τῆς πείρας μπροστά στήν μηχανή δημιουργώντας στιγμές κινηματογραφικῆς αὐτογνωσίας. Ἐκεῖνο πού πραγματικά θέλουμε εἶναι νά συνεισφέρουμε στήν διευκρίνιση τοῦ τί εἶναι, ἂν εἶναι, καί τοῦ ἕαν εἶναι δυνατόν νά ἐπινοηθεῖ ἓνας φεμινιστικός κινηματογράφος, ὁ ὁποῖος δέν θά ταυτισθεῖ ἀμέσως μέ τόν στρατευμένο τῆς ἐπέμβασης καί τῆς καταγγελίας. Μέ εὐκαιρία τήν ἐκδήλωση γιά τά παιχνίδια πού ἔγινε ἀπό τό EFFE τόν Δεκέμβρη γυρίσαμε μερικές μπομπίνες μέ συνεντεύξεις καί τώρα κουβεντιάζουμε γιά τό πῶς θά χρησιμοποιηθεῖ αὐτό τό ὄλικο.

Κινηματογραφήσαμε καί τήν περσινή ἐκδήλωση γιά τίς 8 τοῦ Μάρτη μέ τήν πρόθεση νά πάει στούς συλλόγους καί ν' ἀποτελέσει τήν βάση συζήτησης καί σύγκρισης.

Ἔχουμε σάν πρόθεση ν' ἀρχίσουμε συστηματικά νά ρίχνουμε προκληρῆξεις μπροστά στούς κινηματογράφους πού προβάλλουν ἔργα προσβλητικά γιά τήν γυναῖκα.

Μά ὁ πρωταρχικός στόχος μας εἶναι ἡ πραγματοποίηση μιᾶς ταινίας, στήν ὁποία θά προσπαθήσουμε νά κάνουμε κάτι τό καινούργιο τόσο ἀπό τήν ἄποψη τῆς μεθοδολογίας τῆς δουλειᾶς ὅσο καί ἀπό τήν ἄποψη τοῦ λεκτικοῦ ὕφους.

Ὅπως ἤδη εἶπαμε τό φίλμ θά ἀναφέρεται «στήν προσέγγιση μας στόν κινηματογράφο» δηλ. γιά ὅλα τά προβλήματα, τή συζήτηση, τίς φιλονικίες καί τήν πείρα τῶν γυναικῶν πού θέλουν νά γίνουν κάτοχοι ἑνός ἐκφραστικοῦ μέσου στό ὁποῖο ὡς τώρα ἠγεμόνευε ὁ ἄντρας.

Ἐνάμεσα στήν περιγραφή τοῦ δικοῦ μας τρόπου ἀντιμετώπισης αὐτῆς τῆς προβληματικῆς θά ὑπάρχουν ἐπεισόδια, φιλονικίες, εἰκόνες ἐλεύθερα ἐπινοημένες καί ἐνσωματωμένες στό ὅλο, ἔστω καί ἂν δέν θάναι ὁμοιογενές ὅσον ἀφορᾷ τό «στύλ» του. Ἐνῶ γεννόνταν τό θέμα τοῦ φίλμ ἀνακαλύψαμε — ὄλες — ὅτι εἶχαμε μιᾶ πραγματική θέληση νά διασκεδάσουμε, νά ἐπικοινωνήσουμε μέ τό γέλιο, νά καταγγείλουμε τήν ἀπομονωσή μας ὀχι μέ θυμούς ἀλλά μέ τήν εἰρωνία.

Στήνοντας τή σκηνοθεσία τοῦ ἑνός ἐπεισοδίου γιά παράδειγμα εἶδαμε τήν δυνατότητα νά ἐκφράσουμε μιᾶ ἰδιαιτερότητα, μέ μιᾶ εὐρηματικότητα ἔστω καί ἀστεία τό πομπῶδες ὕφος τῶν ἀντρῶν πού θέλανε — τό 1700 — ν' ἀποκλείσουν τίς γυναῖκες ἀπό

τίς σπουδές και — σήμερα — θέλουν να τήν αποκλείσουν απ' τόν κινηματογράφο.

Κάνουμε προσπάθεια να είναι πραγματικά συλλογικό ό,τι γίνεται ώστε να πετύχουμε να πολεμήσουμε τούς προκαθορισμένους ρόλους στη δουλειά. Άναμφίβολα τά ειδικά καθήκοντα θά πρέπει να παραμείνουν αλλά καμιά από μᾶς δέν πρέπει να βρεθεί φυλακισμένη στην ἀρμοδιότητά της. «Αίσθανόμαστε στό πετσι μας» ότι δέν είναι καθόλου εύκολη ή συλλογική δουλειά γιατί ή κάθε μία κουβαλάει μέσα της καταστάσεις πού τήν βαραίνουν, γιατί ή καθεμία μας έχει τήν τάση να προσκολάται στίς ιδέες της όταν τις προτείνει, γιατί ποτέ δέν μᾶς δίδαξαν ότι δέν χρειάζεται κανείς να «εδνονχισθει» γιά να δουλέψει μαζί μέ άλλους. Ή συλλογική δουλειά άντρικού τύπου βασίζεται στόν συμβιβασμό: Παραιτούμαι ἐγώ από κάτι, ἐσύ παραιτείσαι από κάτι άλλο, ἔτσι και οί δυό εἴμαστε εὐχαριστημένοι.

Άντίθετα εἴμαστε πεισμένες ότι ὑπάρχει ἕνα σημεῖο ἰσορροπίας ἀνάμεσα στην προσωπικότητα τῆς καθεμιάς και τήν ομάδα. Ή ομάδα δέν πρέπει ἀπαραίτητα ν' ἀρνηθεῖ τήν ξεχωριστή προσωπικότητα. Τό σημεῖο τῆς ἰσορροπίας συνίσταται στό να αίσθανθεῖ ἐνεργό τμήμα ἑνός δημιουργικοῦ προτσές. Αυτό ἀπαιτεῖ τήν ὑπαρξη γερῶν θεμελίων ἀμφίπλευρης ἐμπιστοσύνης, διάθεση να βάζουμε συνεχῶς τά πράγματα ὑπό συζήτηση, ἀνοχῆς. Εἶναι δύσκολο κάθε φορά να γκρεμίζουμε τούς μηχανισμούς πού μᾶς προσκολλοῦν στούς ρόλους. Ή δυναμική τῆς ομάδας πού δημιουργεῖ συνεχῶς ἀρχηγούς και ἀπλούς στρατιῶτες, εἶναι σύνθετη. Ίδιαιτερα στην περίπτωση μιᾶς δουλειᾶς σάν ἐκείνης πού θέλουμε να κάνουμε πού ἀπαιτεῖ και συγκεκριμένες ἰκανότητες και ἰκανότητα δημιουργίας και ἐπινόησης.

Κινηματογραφική ομάδα «Alice Guy»



ΓΙΑ ΠΟΙΟΝ ΑΣΚΕΙΤΑΙ Η ΚΡΙΤΙΚΗ

Συνέντευξη μέ τόν Aurora Santuari, κινηματογραφικό κριτικό τῆς ἰταλικῆς ἔφημερίδας «Paese Sera»

τῆς Federica Ginglietti

— Τί πράγμα ἔννοεῖς, προσωπικά, σάν κινηματογραφική κριτική; Ποιά λειτουργία καί ποιά ἀξία ἔχει ἡ κριτική; Ποιό τό βάρος τῆς στόν τρόπο τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς;

Εἶναι μιά ἐρώτηση πολύ περίπλοκη, ὑπάρχουν ἄπειρες συζητήσεις γιά τήν λειτουργία τῆς κριτικῆς καί τόν τρόπο πού ἐξασκεῖται. Δεδομένης τῆς εὐρύτητας τοῦ θέματος, θά χρειαζόταν νά γίνει μιά μεγάλη συζήτηση γιά ν' ἀποφευχθοῦν γενικά ἀποφθέγματα, λαβαίνοντας ὑπ' ὄψη πώς δουλεύω γιά μιά ἔφημερίδα δπου ἡ κύρια ἀποστολή τῆς κριτικῆς εἶναι ἐκεῖνη τῆς τυπικῆς ἐξυπηρέτησης τοῦ ἀναγνώστη, στόν ὅποιο πρέπει νά δίνονται οἱ περισσότερες δυνατόν πληροφορίες, ἀποκλειόμενης κατά τή γνώμη μου, ὅλης ἐκείνης τῆς διανοουμενιστικῆς γραφῆς πού εἶναι χαρακτηριστική τῶν εἰδικευμένων περιοδικῶν. Ἄλλ' ἀκόμα καί μ' αὐτή τήν ἔννοια ὑπάρχει μεγάλη διαφορά ὄχι τόσο ἀπόψεων, ὅσο πρακτικῆς, γιατί ὁ κάθε κριτικός προέρχεται ἀπό μιά διαφορετική ἐμπειρία. Εἶναι ἐκεῖνοι πού προέρχονται ἀπό τά εἰδικευμένα κινηματογραφικά περιοδικά, κι' ἐκεῖνοι πού δημιουργοῦνται μέσα ἀπ' τή συνταχτική δουλειά, καί κατέληξαν στήν κριτική ἐπειδή εἶναι ἕνας τομέας πού προτιμοῦν, ἀλλά χωρίς ἕνα εἰδικό «τυπικό» τίτλο. Ἐξυπηρέτηση τοῦ ἀναγνώστη λοιπόν. προσπαθώντας νά τόν διαφωτίσεις πάνω σ' ὄλη τήν ὑποδομή τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς. Πάνω στήν ἀξία τῆς κριτικῆς. Πιστεύω ὅτι οἱ ἀναγνώστες τήν ἀκολουθοῦν ἀρκετά εἰδικότερα ἂν γίνεται μ' αὐτόν τόν τρόπο, ἐνῶ ἀρνοῦνται ἐκεῖνες τίς ἀναλύσεις πού σέ τελευταία ἀνάλυση ἀναζητοῦν ἄλλοθι γιά ν' ἀποφύγουν τήν κριτική. Στόν κόσμο τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς, ἔχουν δυστυχῶς μεγαλύτερα μέσα γιά νά διαμορφώσουν τήν κοινή γνώμη, ὑπάρχει μιά κάποια διάθεση νά «κοντρολλάρουν» τή δουλειά τοῦ

κριτικοῦ. Καί μέ κατ' εὐθείαν ἐπεμβάσεις, πού δέν μποροῦν, δυστυχῶς, ν' ἀποδειχτοῦν καί μέσα ἀπ' τή συνεχῆ ἐκβιασμό πού κάνουν στή διεύθυνση τῶν ἐφημερίδων, νά δώσουν ἢ ὄχι διαφήμιση σέ σχέση μέ τό ἄν ἦταν θετική ἢ κριτική. Ὑπάρχουν κινηματογραφικές ἐταιρίες πού σέ «τιμωροῦν» ἀφαιρῶντας τή διαφήμιση, ἄν κατά τή γνώμη τους, μίλησες ἄσχημα γιά τήν ταινία.

— *Ἡ ἐφημερίδα θά ἦταν διατεθειμένη νά πιέσει - κατά κάποιο τρόπο - τούς συνεργάτες της;*

Πρέπει νά πῶ τήν ἀλήθεια, ἐδῶ ἡ πίεση εἶναι πολύ πλάγια γιατί κανένας δέ σέ ὑποχρεώνει νά μήν πείς, αὐτό πού νομίζεις. Μά εἶναι σίγουρο πῶς σέ πιέζουν σέ μιά αὐτοκριτική, ἄν ὄχι τίποτ' ἄλλο γιά τήν εὐθύνη πού ἔχεις στήν πλάτη σου, γνωρίζοντας τίς οικονομικές συνθήκες τῆς ἐφημερίδας. Προσέχεις λοιπόν πολύ ἐκεῖνο πού γράφεις, ἀπ' τή στιγμή πού δεκαπέντε γραμμές «αὐστηρῆς κριτικῆς», μποροῦν νά κάνουν νά χαθεῖ ἓνα ἔσοδο ἑνός δισεκατομμυρίου λιρετῶν τό χρόνο. Μετά ὑπάρχει τό ἄλλο βάρος τῆς λεγόμενης «συνταχτικῆς» διαφήμισης, δηλαδή γραμμένα κείμενα πού πληρώνονται σά διαφήμιση. Τό συνδικάτο τῶν κριτικῶν πάλαιψε πολύ γιά νά μή γίνονται πιά δεχτά, ἢ τουλάχιστον ν' ἀναφέρεται καθαρά πῶς πρόκειται γιά διαφήμιση. Στήν πραγματικότητα, ἡ μεγάλη πλειοψηφία τοῦ κοινοῦ μένει ἀναυδη μή μπορῶντας νά ἐξηγήσει πῶς εἶναι δυνατόν νά ἐμφανίζονται στήν ἴδια ἐφημερίδα, μιά κριτική «ἀρνητική» καί ἓνα ἄλλο κείμενο μέ ὑπερβολικούς ἐπαινοὺς ἀκόμα καί γιατί αὐτά τά κείμενα γράφονται ὅλο καί συχνότερα μέ τό ἴδιο στυλ τῆς κριτικῆς, ὥστε ὁ ἀναγνώστης νά πιστεῦει πῶς εἶναι κι' αὐτά ἄποψη τῆς ἐφημερίδας.

— *Ποιά πρέπει νά ναι ἡ λειτουργία τῆς γυναίκας - κριτικοῦ μπροστά στίς σεξιστικές ταινίες;*

Ἐγώ νομίζω πῶς πρέπει νά ναι ἡ ἴδια γιά ὁποιοδήποτε τύπο ταινίας, ὅπως γιά παράδειγμα οἱ ταινίες βίας. Ἐπίσης νά μήν περικλείουμε τό σεξισμό σέ μιά κάποια φόρμουλα, γιατί τόν βρίσκουμε λίγο ὡς πολύ παντοῦ, ἀκόμα καί στίς λεγόμενες ταινίες τέχνης... Κατά τή γνώμη μου πρέπει νά κάνουμε διάκριση ἀνάμεσα στήν κριτική ἐπεξεργασία, πού δείχνει πῶς μεταχειρίζονται καί

πῶς ὑπολογίζουν τή γυναῖκα στήν κοινωνία, καί τό νάσαι μέσα σ' αὐτό τό ἀντικείμενο, χωρίς τήν παραμικρή ἀνάλυση. Εἶναι πάντως ἓνα θέμα εὐαίσθητο, γιατί ἀκόμα κι' ὅταν πρόκειται γιά ταινίες ἀδιάντροπα «ἐμπορικές», εἶναι δύσκολο νά προσδιορίσεις τά ὄρια, πέρα ἀπ' τά ὁποῖα γίνεσαι μιά «κατάσκοπος» τῆς λογοκρισίας, λέγοντας ὀρισμένα πράγματα. Ἔτσι μπορεῖ νά σοῦ τύχει νά κληθεῖς σά μάρτυρας κατηγορίας σ' ἐνδεχόμενες κατασχέσεις. Ἡ νά κατηγορηθεῖς γιά σεξοφοβία, ὅπως συνέβηκε σέ μένα πολλές φορές, ἐπειδή μίλησα ἄσχημα γιά ὀρισμένες πανάθλιες ταινίες πάνω στό σέξ, ἐνῶ στήν πραγματικότητα μιλάω ἄσχημα γιά ὁποιοδήποτε ἄθλιο φιλμ.

— *Γενικά οἱ κριτικές γιά τέτοιες ταινίες χαμηλότατης στάθμης περιορίζονται σέ λίγες γραμμές. Δέ θάταν χρήσιμο μιά ἐφημερίδα ν' ἀφιερώνει περισσότερο χώρο σ' αὐτές τίς ταινίες, ὥστε ν' ἀναλύονται καλύτερα, καί ν' ἀρχίσει ἕνας ἀγῶνας πιό ἀνοιχτός ἐναντία σ' αὐτόν τόν κινηματογράφο;*

Θᾶξιζε, χωρίς ἄλλο, τόν κόπο νά γίνει ὅμως ἡ συνήθεια εἶναι ν' ἀφιερώνεται λίγος χώρος σ' αὐτές τίς ταινίες γιατί ὄντας ἄσχημες, δέν θεωροῦνται ἐνδιαφέρουσες ὅπως οἱ ἄλλες πού ἀσχολοῦνται οὐσιαστικότερα μέ τή ζωή. Ἔτσι μόνο περιστασιακά μπορεῖ ν' ἀσχοληθεῖς στά σοβαρά, ἴσως ὅταν ἔχεις νά γεμίσεις κάποια τρύπα στή σελίδα, ὅποτε εἶναι δυνατόν νά κάνεις ἓνα κομμάτι πού νά δείχνεις ὅτι ἓνα φιλμ τοῦ Corbucci εἶναι πάντα ἓνα φιλμ τοῦ συστήματος. Μπορεῖ νά γίνει ἀντιπαθητικό νά κάνεις ἓνα ἄρθρο κάθε τόσο, δεδομένου ὅτι τό κοινό αὐτῶν τῶν ταινιῶν εἶναι πολύ μεγάλο, καί σὺ θά πρέπει νά ἐπαναλαμβάνεις τά ἴδια πράγματα κάθε φορά. Βέβαια ἓνα περιληπτικό κομμάτι ἐπηρεάζει λιγότερο, κι ἡ ταινία στό μεταξύ καταναλώνεται. Συνήθως, δίνεται μεγαλύτερος χώρος σέ ταινίες τό ἴδιο ἄσχημες, πού ὅμως φαίνεται ὅτι ἔχουν μεγαλύτερο βάρος, γιατί δαπραγματεύονται ἄλλα θέματα. Δηλαδή εἶσαι ὑποχρεωμένος νά κάνεις συζήτηση τόσο σχηματική πού μπορεῖ νά στραφεῖ ἐναντίον σου... Μά σέ εἴκοσι γραμμές εἶναι ἀδύνατο νά ἐπιχειρηματολογήσεις γιά ὁποιοδήποτε θέμα. Ὑπάρχει μετά κι' ἓνας ἀκριθής στόχος τῆς κριτικῆς — ἐναντία στόν ὁποῖο πάντα πάλαιψα στό συνδικάτο — ν' ἀμελεῖ τίς «κακές» ταινίες, εὐνοῶντας τίς θεωρούμενες «σημαντικές». Αὐτό εἶναι τό λιγότερο αὐθαίρετο. Ποιός ἀποφασίζει ὅτι μιά ταινία

είναι πίο ένδιαφέρουσα από μία άλλη; Μετά, μ' αὐτήν τήν έννοια βαραίνει κι ἡ δύναμη τοῦ γραφείου παραγωγῆς κι ἐκμετάλευσης.

— *Θεωρεῖς ὑπερβολικό ν' ἀντιμετωπίζεται κάθε εἶδος ταινίας μέ βάση και τίς ἀντιπροσωπευτικές γυναικείες φιγούρες;*

Ἐξαρτᾶται ἀπ' τό χῶρο πού καλύπτει τό κάθε στοιχεῖο κι ἀπ' τό βάρος πού ἔχουν στήν ταινία. Ἄν αὐτό τό στοιχεῖο ὑπερτερεῖ, ὑπογραμίζεται! Ἐγώ τό κάνω. Θά σοῦ διαβάσω ἓνα γράμμα πού ἔλαβα ἐνάντια στή «φεμμινιστική μανία» μου... γιατί ἔγραφα ὅτι οἱ γυναῖκες πού παρουσιάζονταν σέ κάποια ταινία, δέν ἦταν ἀληθινές γυναῖκες, ἀλλά γυναῖκες κατ' εἰκόνα και ὁμοίωση τῆς ιδέας πού ἔχουν γι' αὐτές. Λέει τό γράμμα: «Κρίνοντας ἀπ' τό πῶς ἀπεικονίζονται σάν κατευθυνόμενοι, οἱ ἄντρες στήν ταινία, θάλεγεσ πῶς ἔχουν χάσει κάθε ὑπόληψη γιά τόν ἑαυτό τους, σάν μία τάξη σέ παρακμή...» - (γιατί ἔφερνα σάν παράδειγμα ἐκεῖνες τίς ταραγμένες, σαλιάρες, ὑπουλες φάτσες τῆς ταινίας). Ἄν ἡ ἰταλική γλώσσα δέ βρίσκεται σέ παρακμή αὐτό θά πεί πῶς ὅλοι οἱ ἄντρες, μόλις βλέπουν μία γυναῖκα, ἀποχτοῦν διεστραμμένες φάτσες, ἀφρώδη στόματα, παθιασμένα σώματα μέ χυδαῖα ὑπονοούμενα...» (αὐτό τό πῆρε ἀπ τό ἄρθρο, ἀλλά παραλείποντας νά πεί πῶς ἀναφερόμουνα σέ κείνη τήν ταινία και στούς ἄντρες τῆς ταινίας. Καί συνεχίζει ἀμείλικτα. «Γιά νά μήν ποῦμε γιά τήν πλατεία, σίγουρα ἀποτελούμενη ἀπό ἄντρες, (στήν πραγματικότητα ἦταν ὅλη ἀντρική ἄν και δέν τῶγραφα σίγουρα ἐκεῖνος τό ξέρει, γιατί ἦταν κι' αὐτός ἐκεῖ)... Καί καταλήγει: «Μπορῶ νά πῶ, πῶς ἡ Santuari, σέ φθόνο, γλώσσα και φανατισμό, ἔφτασε στήν ἰσότητα τῶν φύλων μέ τούς φασίστες». Καί φυσικά δέν ὑπογράφει τό γράμμα. Βέβαια δέν ἀντιδροῦν ὅλοι ἔτσι μά ἀκόμα κι' ὅταν δέν μιλᾶνε, πᾶνε και γεμίζουν ἐκεῖνες τίς αἴθουσες. Ὅχι μόνο οἱ ἄντρες ὀρισμένων κοινωνικῶν στρωμάτων, μά ἀκόμα κι αὐτοῖ πού συναντῶ καθημερινά τούς βλέπω νά ένδιαφέρονται μόνο γιά ὀρισμένου εἶδους πράγματα. Ὅταν πάω στή σύνταξη δέ μέ ρωτᾶνε ποτέ πῶς ἦταν ἡ ταινία τοῦ Κουροσάβα, μά πῶς ἦταν ἐκεῖνο τοῦ.... τούς δημιουργούς δέν τούς γνωρίζουν καν, ξέρουν μόνο τούς τίτλους.

Σά γυναίκα, φέρεσαι διαφορετικά όταν πρέπει νά κρίνεις τήν ταινία μᾶς ἄλλης γυναίκας;

Ναί, κατά κάποιον τρόπο, ἴσως γιά ψυχολογικούς λόγους, ἴσως γιατί σκέφτομαι πώς μιά γυναίκα πού κάνει μιά ταινία ἔχει ν' ἀντιμετωπίσει ἕνα σωρό δυσκολίες. Εἶναι τέλος πάντων μιά ἐξαίρεση καί γώ τό ὑπολογίζω αὐτό. Μερικές φορές θᾶλεγα πώς εἶμαι ἀκόμα πιά αὐστηρή, γιά παράδειγμα στήν ταινία τῆς Κάπλαν «Γράμματα στήν Ἑμμανουέλλα».

Στήν πραγματικότητα σ' ἔνοχλεῖ περισσότερο ἀπ' τό νά τήν εἶχε κάνει ἕνας ἄντρας. Ἐπειτα ὑπάρχουν γυναῖκες πού ἀρνοῦνται ὀρισμένα θέματα, κάνουν τίς σκηνοθέτες πιστεύοντας πώς εἶναι σάν τούς ἄντρες, ὅτι δέν ἔχουν κανένα πρόβλημα, χωρίς νά λαβαίνουν ὑπόψη τους πώς ζοῦν σ' ἕνα προνομιοῦχο κόσμο, κι' αὐτά πού τούς ζητοῦνται γιά νά φτάσουν στά ἴδια ἀποτελέσματα μ' ὀρισμένους ἄντρες, εἶναι περισσότερη ἐπιμονή καί περισσότερη ποιότητα.

Κάνεις δηλαδή ἕνα διαχωρισμό μεταξύ τῶν σκηνοθετῶν πού ἄν καί μέ περισσότερες δυσκολίες, γίνονται «σκηνοθέτες ἄντρες», καί κείνες πού ἔχουν μιά ἐντελῶς διαφορετική θεματική, ἐντελῶς διαφορετικά προβλήματα ν' ἀντιμετωπίσουν, εἶναι δηλαδή μιά «ἀλτερνατίβα» στήν κλασσική φιγούρα τοῦ σκηνοθέτη;

Εἶναι ὁμως πολύ λίγες, δέν τίς ξέρω καν. Βέβαια μιά Βερτμύλερ, μιά Καβάνι μπαίνουν σέ μιά ἄλλη ὀπτική, μ' ὄλο τό σεβασμό γιά τή δουλειά τους· ἀλλά ὄχι συμπτωματικά δέν ἀνακατεῦνται ποτέ μ' αὐτές τίς ἐπιλογές.

Στήν Ἰταλία οἱ γυναῖκες σκηνοθέτες πού θεωροῦνται «ιερά τέρατα» εἶναι ἀκριβῶς ἡ Λιλιάνα Καβάνι καί ἡ Λίνα Βερτμύλερ. Ἄν ἔβλεπες μιά ταινία τῆς μᾶς ἢ τῆς ἄλλης, χωρίς νά ξέρεις ποιός τήν ἔκανε, θά καταλάβαινες ὅτι φτιάχτηκε ἀπό μιά γυναίκα;

Χμ... είναι ένα πρόβλημα πού ίσως δέ μπαίνει έτσι, θάθελα νά κάνω ένα πείραμα γιά ν' άπαντήσω. Μπορεί νά είπωθει πώς ή Καβάνι καί ή Βερτμύλερ είναι οί δυό σκηνοθέτες πού οικειοποιήθηκαν περισσότερο τήν άντρική κινηματογραφική γλώσσα. Κι' αυτό δέν τίς προσβάλλει καί γιά τό ότι, φυσικά, ή άντρική γλώσσα σάν κυριαρχούσα γλώσσα, δέν είναι ή χειρότερη. Κάθε άλλο, είναι ή πιό τέλεια σέ σύγκριση μέ τήν άλλη πού δέν βρήκε ακόμη τή γραμματική της. Αύτά άπ' τήν άποψη της μορφής, γιατί άπ' τήν άποψη τοῦ περιεχομένου, νομίζω πώς είναι αρκετά προσεχτικές όσον άφορᾷ τή θέση της γυναίκας. Πιστεύω πώς δέ μπορεί καμμία ταινία τους νά κατηγορηθεί γι' άντιφεμινισμό ή καί άλλα λάθη.

— *Νομίζεις ότι ή Καβάνι καί ή Βερτμύλερ έχουν ένα ιδιαίτερο τρόπο νά εκφράζονται «γυναικεία»;*

Θάλεγα όχι, σίγουρα δέν τό διακρίνω.

— *Πιστεύεις πάντως σ' ένα τρόπο έκφρασης καί δημιουργίας, ιδιαίτερα γυναικείο;*

Δέν είμαι σύμφωνη στην άναζήτηση μιᾶς «γυναικείας» γλώσσας. Ίσως είναι άναγκαία ή άναζήτηση μιᾶς άλλης γλώσσας, μά νάναι μιᾶς άλλης κοινωνίας, στην όποία πέρα άπ' τήν ισότητα τών φύλων υπάρχει κι' ή ισότητα μεταξύ τών κοινωνικών στρωμάτων.

— *Σάν κριτικός καί σά γυναίκα, αισθάνεσαι νά συμμετέχεις στό θέμα πού προβάλλεται, πάνω στή γυναικεία παρουσία στό σινεμά; Γιά παράδειγμα γεννιούνται διάφορες ομάδες. Μερικές προτείνουν τήν ανάπτυξη μιᾶς καινούργιας κριτικής μεθολογίας, άλλες πού θέλουν νά κάνουν σινεμά, μά μέ διαφορετικές προθέσεις καί μεθόδους· αναφέρομαι δηλαδή στή θέληση τών γυναικῶν νά οίκανοποιηθοῦν καί τό κινηματογραφικό έκφραστικό μέσο.*

Νομίζω πώς πρέπει νά χωθοῦν στά έχθρικά όχυρά, άν θέλετε νά τό ποῦμε έτσι, νά είσχωρήσουν στίς τάξεις τοῦ έχθρου κι' από κεί μέσα νά μάχονται. Διαφορετικά μεταβάλλεται σέ γκέτο. Έδῶ γιά παράδειγμα ζητήσαμε μιᾶ σελίδα γιά τήν γυναίκα, πράγμα πού

Ίσως δέ θά μᾶς τό ἀρνιόνταν. Μετά ἡ ἰδεά ἐγκαταλείφθηκε γιατί καταλάβαμε πόσο ἐπικίνδυνη ἦταν.

— *Δηλαδή θεωρεῖς ἀπαραίτητο νά καταληφθεῖ ὁ χώρος πού κατέλαβαν ἡ Κάθανα κι' ἡ Βελτμύλερ, νά προωθηθεῖ διαφορετικό περιεχόμενο;*

Δέ συμφωνῶ ἀπόλυτα μ' αὐτόν τόν κάθετο διαχωρισμό. Προσωπικά ἂν καί εἶμαι κομμουνίστρια, δέν ἔχω ποτέ γραφτεῖ στήν USI (Ἐνωση Γυναικῶν Ἰταλίας), γιατί νομίζω εἶναι μιά ταυτολογία. Ἄν στρατεύομαι σ' ἓνα κόμμα στό ὅποιο ἀναγνωρίζω, μ' ὄλα τά ὄρια, μιά συγκεκριμένη θέληση ν' ἀλλάξει τόν κόσμο, πιστεύω πώς τό γυναικεῖο ζήτημα συμπεριλαμβάνεται ἢ θάπρεπε νά συμπεριλαμβάνεται. Μετά, ἀπό μέσα, πρέπει νά παλεύεις γιά νά γίνει πραγματικότητα, γιατί ξέρουμε πολύ καλά πώς στήν πραγματική, τά πράγματα πραγματοποιοῦνται πολύ διαφορετικά ἀπ' ὅσο σχεδιάζονται θεωρητικά. Αὐτή εἶναι ἡ μοναδική διανοητική ἐπιφύλαξη πού πρέπει νάχει μιά γυναίκα.

- *Ἀντιμετωπίζεις ἀντιστάσεις νά περάσεις ἀπόψεις ἀποφασιστικά φεμινιστικές, ἀκόμα καί μέ τόν τρόπο πού ἐσὺ τίς χαρακτηρίζεις σάν τέτοιες, δηλαδή μὴ στρατευμένες;*

Ἄχι. Ἴσως ἀκριβῶς, γιατί δέν προσπάθησα ποτέ νά τό κάνω μ' αὐτόν τόν τρόπο. Κι ἴσως τώρα πού ὁ φεμινισμός ἔγινε μιά ἐκδοτική μόδα, δέ θ' ἀντιμετώπιζα. Τούς ἐξυπηρετεῖ νάχουν μιά γυναίκα πού νά προωθεῖ τέτοιες θεματικές. Καί θ' ἀναφέρω ἓνα παράδειγμα. Ὄταν δημιουργήθηκε ἡ πολεμική πάνω στήν ταινία «Life - Size», ἡ Ἐλιζαμπέτα Ράτσι, ἐκφρασε ὀρισμένες ἀπόψεις καί γώ ἄλλες ἀκριβῶς ἀντίθετες. Γιά πρώτη φορά ἔδωσα ἓνα κομμάτι ἐχτός ἀπ' τήν κριτική μου πού ἔγινε ἀμέσως δεχτό μ' ἀπερίγραπτη εὐχαρίστηση... ἀπ' τή μεριά ὄλων τῶν ἀντρῶν τῶν ὑπεύθυνων ἱεραρχικά καί τή συνοδεία ὄλων τῶν ἄλλων. Γιατί ἦταν δύο γυναῖκες πού τσακονόντουσαν. Φυσικά ἐγώ τᾶξερα ὄλα αὐτά, ὅμως δέν ἤθελα νά τά ἐγκαταλείψω, γιατί ἂν δέ γίνεται συζήτηση μεταξύ μας, τότε τέλος, ἀπομωνονόμαστε. Ἐκεῖνη ἡ φορά ἦταν μιά περίπτωση ἀληθινά τυπική. Δυό καμμάτια πού δέν μείνανε στό συρτάρι οὔτε μιά μέρα. Ὅμως ἐπαναλαμβάνω, τό ζήτημα εἶναι πάντα ταξικό.

LAURA MALVEY

Όπτική απόλαυση και αφηγηματικός κινηματογράφος

1. Είσαγωγή

A. Μιά πολιτική χρήση της Ψυχανάλυσης

Αυτό τό κείμενο έχει σάν στόχο νά χρησιμοποιήσει τήν ψυχανάλυση έτσι ώστε ν' ανακαλύψει τό πού καί πώς ή φιλική γοητεία ένισχύεται από προϋπάρχοντα πρότυπα γοητείας πού λειτουργούν ήδη στό άτομο καί στους κοινωνικούς σχηματισμούς πού τό έχουν διαπλάσει. Βασίζεται στην αρχή ότι ό τρόπος πού τό φίλμ άντανακλά, άποκαλύπτει ή έκμεταλεύεται τήν κοινωνικά καθιερωμένη έρμηνεία τής διαφορής του φύλου, ή όποία έλέγχει εικόνες, έρωτικούς τρόπους κοιτάγματος καί θέαμα. Σ' αυτή μας τήν έργασία θά προσπαθήσουμε νά καταλάβουμε τί ήταν ό κινηματογράφος, πώς λειτουργήσε ή μαγεία του στό παρελθόν, ένώ συγχρόνως θά προσεγγίσουμε μία θεωρία καί μία πρακτική πού θά σταθεί πρόκληση γι' αυτόν τόν κινηματογράφο του παρελθόντος. Έδώ ή ψυχαναλυτική θεωρία άνάγεται σέ πολιτικό όπλο, άποκαλύπτοντας, τούς άσυνείδητους τρόπους μέ τούς όποιους ή πατριαρχική κοινωνία έχει δομήσει τήν φιλική φόρμα.

Τό παράδοξο του φαλλοκεντρισμού σέ όλες του τίς εκφάσεις, είναι ότι στηρίζεται στην εικόνα τής ευνουχισμένης γυναίκας για νά δώσει τάξη καί σημασία στον κόσμο του. Αυτή ή αντίληψη για τή γυναίκα ένοποιεί καί σταθεροποιεί τό σύστημα: είναι ή άπουσία του φαλλού πού παράγει τόν φαλλό σάν συμβολική παρουσία είναι ή έπιθυμία της νά έπανορθώσει τήν έλλειψη πού ό φαλλός σημαίνει. Πρόσφατα γραπτά (στό Screen) πάνω στην ψυχανάλυση καί τόν κινηματογράφο δέν τόνισαν όσο έπρεπε τήν σημασία τής αναπαράστασης τής γυναικειάς μορφής σέ μία συμβολική τάξη, όπου, τελικά, γίνεται λόγος για ευνουχισμό καί τίποτα άλλο. Μέ λίγα λόγια ή λειτουργία τής γυναίκας στην διαμόρφωση του πατριαρχικού άσυνείδητου είναι δισυπόστατη. Πρώτα συμβολίζει τήν άπειλή του ευνουχισμού μέ τήν πραγματική έλλειψη του πέους ένώ παράλληλα άνάγει τό παιδί της στό

συμβολικό χώρο. Όταν αυτό επιτευχθεί, ή συνεισφορά της στην διαδικασία τελειώνει. Δεν διατηρείται στον κόσμο του νόμου και της γλώσσας, παρά σά μνήμη πού ταλαντεύεται μεταξύ αυτής της μητρικής πληθωρικότητας και αυτής της έλλειψης. Και οί δύο τοποθετούνται στή φύση (ή στην άνατομία σύμφωνα μέ τήν περίφημη φράση του Φρόυντ). Ή έπιθυμία της γυναίκας ύποτάσσεται άναγκαστικά στην εικόνα της, πού τήν παρουσιάζει σάν θύμα μιās άνοικτής πληγής και ύπάρχει μόνο σέ σχέση μέ τόν εύνοιισμό, χωρίς ποτέ νά μπορεί νά τόν ύπερβεί. Μετατρέπει τό παιδί της στό σημαίνον της δικής της έπιθυμίας ν' άποκτήσει τόν φαλλό. (Καθώς νομίζει διτι είναι ο μόνος τρόπος πού της έπιτρέπει τήν είσοδο στό συμβολικό). Ή πρέπει νά ύποταχθεί στό λόγο, στό Όνομα του Πατρός και του Νόμου, ή άλλιώς νά παλέψει για νά κρατήσει τό παιδί της, στό ήμίφως του φανταστικού. Ή γυναίκα τότε ύπάρχει στην πατριαρχική παράδοση σάν σημαίνον του άρσενικού άλλου, περιορισμένη σέ μιá συμβολική τάξη, όπου ο άνδρας μπορεί νά πραγματώσει τίς φαντασιώσεις του και τίς έμμονές του μέσα από λεκτικές έπιταγές, επιβάλλοντάς τες στή βουθή εικόνα της γυναίκας άκόμα δεμένης στή θέση της σάν φορέα της ουσίας και όχι δημιουργό της.

Ύπάρχει ένα φανερό ένδιαφέρον σαυτή τήν άνάλυση για τίς φεμινίστριες, μιá όμορφιά στην άκριθή άπόδοση της αίσθησης του άνικανοποίητου κάτω από τό φαλλοκεντρικό status quo. Μās βοηθά νά πλησιάσουμε τίς ρίζες της καταπίεσης μας, τό πρόβλημα άρθρώνεται από πιό κοντά, και μās βάζει αντιμέτωπες μέ τήν τελική πρόκληση: πώς νά πολεμήσουμε τό άσυνείδητο πού είναι δομημένο σά μιá γλώσσα πού διαμορφώθηκε συγχρόνως μέ τή γέννηση της ίδιας της γλώσσας, ένω άκόμα παλεύει έγκλωβισμένο μέσα στην γλώσσα της πατριαρχίας. Δεν ύπάρχει τρόπος μέ τόν όποιο θά μπορούσαμε νά δημιουργήσουμε μιá έναλλαγή από τό τίποτα, μπορούμε όμως νά κάνουμε μιá τομή, ξεετάζοντας τήν πατριαρχία μέ τά εργαλεία πού παρέχει, όπου ή ψυχανάλυση δεν είναι τό μόνο αλλά από τά σημαντικώτερα. Ύπέχουμε άκόμα πολύ από πολύ βασικά θέματα γύρω από τό γυναικείο άσυνείδητο, θέματα πού δεν άφορούσαν διόλου τήν φαλλοκεντρική θεωρία π.χ. ή σεξουαλικότητα του θηλυκού βρέφους και ή σχέση του μέ τό συμβολικό, ή σεξουαλικά ώριμη γυναίκα, σάν μη - μητέρα ή μητρότητα έξω από τίς σημασίες του φαλλού, τό αιδείο... Ύλλά σαυτό τό σημείο ή ψυχαναλυτική θεωρία, όπως ύφίσταται, μπο-

ρεί τουλάχιστον νά μᾶς προωθήσει στήν κατανόηση τοῦ status quo, στήν πατριαρχική τάξη πού εἴμαστε ἐγκλωβισμένες.

B. Καταστροφή τῆς ἀπόλαυσης σάν ἓνα ριζοσπαστικό ὄπλο.

Σάν ἓνα προχωρημένο σύστημα ἀναπαράστασης, ὁ κινηματογράφος θέτει ἐρωτήματα πάνω στό πῶς τό ἀσυνείδητο (πού σχηματίζεται ἀπό τήν κυρίαρχη τάξη) δομεῖ τρόπους δράσης καί ἀπόλαυσης στήν δράση. Ὁ κινηματογράφος ἔχει ἀλλάξει τίς τελευταῖες δεκαετίες. Δέν εἶναι πιά ἓνα μονολιθικό σύστημα πού βασιζέται στίς μεγάλες κεφαλαιουχικές ἐπενδύσεις, πού ἔφτασε στό ἀποκορύφωμά του μέ τό Χόλλυγουντ στίς δεκαετίες τοῦ '30, '40, '50. Ἡ τεχνολογική πρόοδος (16 χιλ. κ.λ.π.) ἔχουν ἀλλάξει τίς οικονομικές συνθήκες τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς πού τώρα μπορεῖ νά ναι καί παραγωγή σέ μικρή κλίμακα, ὅσο καί καπιταλιστική. Ἐτσι δημιουργήθηκε ἡ δυνατότητα γιά τήν ἀνάπτυξη ἑνός ἐναλλακτικοῦ κινηματογράφου.

Τό Χόλλυγουντ ὅμως ὅσο καί ἂν κατάφερε νά χει τήν αὐτογνωσία ἢ ἀκόμα καί τήν εἰρωνεία, πάντοτε, περιορίζε τόν ἑαυτό του σέ μιά φορμαλιστική σκηνοθεσία ἀντανακλώντας τήν κυρίαρχη ἰδεολογική ἀντίληψη γιά τόν κινηματογράφο.

Ὁ ἐναλλακτικός κινηματογράφος παρέχει τόν χῶρο γιά τήν γέννηση ἑνός κινηματογράφου πού θά ναι ριζοσπαστικός πολιτικά καί αἰσθητικά καί πού θά προκαλέσει τίς βασικές παραδοχές τοῦ καθιερωμένου φίλμ. Αὐτό δέν σημαίνει ὅτι θ' ἀπορρίψει τόν τελευταῖο μοραλιστικά, ἀλλά ὅτι θά φωτίσει τούς τρόπους μέ τούς ὁποίους οἱ μορφικές του προκαταλήψεις ἀντανακλοῦν τίς ψυχικές ἐμμονές τῆς κοινωνίας πού τόν παράγει καί ἀκόμα παραπέρα ὅτι θά τονίσει πῶς ὁ ἐναλλακτικός κινηματογράφος πρέπει ν' ἀρχίσει συγκεκριμένα νά ἀντιδρᾷ σαυτές τίς ἐμμονές καί παραδοχές. Ἐνας πολιτικά καί αἰσθητικά πρωτοποριακός κινηματογράφος εἶναι τώρα μιά δυνατότητα, ὅμως μπορεῖ νά ὑπάρξει ἀκόμα μόνον σάν ἀντίβαρο.

Ἡ μαγεία τοῦ Χόλλυγουντιανοῦ στυλ στήν καλύτερή του μορφή (καί ὄλου τοῦ κινηματογράφου πού ναι στήν σφαῖρα ἐπιρροῆς του), ξεπήδησε ὄχι ἀποκλειστικά βέβαια ἀλλά σέ μεγάλο βαθμό ἀπό τόν ἔμπειρο καί ἱκανοποιητικό χειρισμό τῆς ὀπτικῆς

ἀπόλαυσης. Ἐπρόκαλυπτα δυνατές αὐτές οἱ ταινίες κωδικοποίησαν τὸν ἔρωτισμὸ στὴν γλώσσα τῆς ἠθύνουσας πατριαρχικῆς τάξης. Στὸν ὑπερανενπτυγμένο Χολλυγουντιανὸ κινηματογράφο τὸ ἀλλοτριωμένο καὶ παθητικὸ ὑποκείμενο, ὁ θεατῆς, μπόρεσε νὰ πλησιάσει μιὰ ἀμυδρὴ εὐχαρίστηση μόνο μέσω αὐτῶν τῶν κωδίκων — ἀλλοτριωμένος καθὼς ἦταν μέσα σὲ μιὰ φανταστικὴ μνήμη μιᾶς αἰσθητικῆς χαμένου ἀπὸ τὴν μιὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἑνὸς δικοῦ τοῦ τρόμου διὸ δὲν μπορεῖ ὁ ἴδιος νὰ παράγει φαντασιώσεις. Μόνον μέσα ἀπὸ τὴν στυλιζαρισμένη ὁμορφιά αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου καὶ τὸ παιχνιδισμὰ του ὁ θεατῆς ἐβρισκε ἀντίκρουσμα στὶς δικές του ἐμμονές.

Αὐτὸ τὸ ἄρθρο, ἀσχολεῖται μὲ τὴν συνύφανση αὐτῆς τῆς ἐρωτικῆς ἀπόλαυσης, στὸν κινηματογράφο, μὲ τὸ νόημα αὐτῆς τῆς ἀπόλαυσης καὶ εἰδικώτερα μὲ τὴν κεντρικὴ θέση τῆς εἰκόνας τῆς γυναίκας. Λέγεται διὸ ἀναλύοντας τὴν ἀπόλαυση ἢ τὴν ὁμορφιά τὴν καταστρέφεις. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ πρόθεση αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου. Ἡ ἱκανοποίηση καὶ ἡ ἐνίσχυση τοῦ ἐγὼ πού ἀντιπροσωπεύουν τὴν ὑψηλότερη στιγμή τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου πρέπει νὰ καταπολεμηθοῦν. Ὅχι γιὰ νὰ οἰκοδομήσουμε μιὰ νέα ἀπόλαυση πού δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει ἀφηρημένα οὔτε γιὰ νὰ δημιουργήσουμε μιὰ νέα ἀνηδονικὴ κατάσταση καθαρὰ διανοητικὴ ἀλλὰ γιὰ νὰ ἀπορρίψουμε ὀλοκληρωτικὰ τὴν εὐκολία καὶ τὴν ἄνεση τοῦ ἀφηγηματικοῦ μυθιστορηματικοῦ κινηματογράφου. Ἡ ἐναλλακτικὴ λύση εἶναι ἡ συγκίνηση πού γεννιέται ἀπὸ τὸ ξεπέραςμα τοῦ παρελθόντος χωρὶς νὰ τὸ ἀπορρίπτεις, ὑπερβαίνοντας τίς φθαρμένες ἢ καταπιεστικὲς μορφές του ἢ τολμώντας νὰ σπάσεις τοὺς δεσμούς μὲ τίς συνηθισμένες προσδοκίες ἀπόλαυσης μὲ σκοπὸ τὴν σύλληψη μιᾶς νέας γλώσσας τῆς ἐπιθυμίας.

II. Ἡ Ἀπόλαυση τοῦ Βλέμματος ἢ Γοητεία τῆς Ἀνθρώπινης Μορφῆς.

A. Ὁ κινηματογράφος παρέχει ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ ἀπὸ πιθανές ἀπολαύσεις. Μιὰ ἀπ' αὐτές εἶναι ἡ σκοποφιλία. Ὑπάρχουν περιπτώσεις ὅπου τόσο τὸ ἴδιο τὸ βλέμμα ὅσο καὶ τὸ νὰ εἶσαι ἀντικείμενο τοῦ βλέμματος εἶναι πηγές ἀπόλαυσης. Ἀρχικὰ ὁ Φρόντντ στὸ «Τρία κείμενα πάνω στὴ σεξουαλικότητα» ἀπομόνωσε τὴ

σκοποφιλία σάν ένα άπ' τά συστατικά τών ένστίκτων τής σεξουαλικότητας πού ύπάρχουν σάν όρμές ανεξάρτητα άπό τίς έρωτογόνες ζώνες. Σ' αυτό τό σημείο συσχέτισε τή σκοποφιλία μέ τήν έκλαβή τών άλλων ανθρώπων σάν άντικείμενα, ύποτάσσοντας τα σ' ένα έλεγκτικό κοίταγμα γεμάτο περιέργεια. Τά συγκεκριμένα παραδείγματα του στρέφονται γύρω άπ' τίς ήδονοβλεπτικές δραστηριότητες τών παιδιών, τήν έπιθυμία τους νά δούν και νά γνωρίσουν τό ιδιαίτερο και τό άπαγορευμένο (περιέργεια γύρω άπ' τίς γεννητικές και τίς σωματικές λειτουργίες τών άλλων ανθρώπων, σχετικά μέ τήν παρουσία ή τήν άπουσία του πέους και άνασκοπικά μέ τήν πρωταρχική σκηνή). Σ' αυτήν τήν άνάλυση ή σκοποφιλία είναι ουσιαστικά ένεργώσα. (Αργότερα στό «Τά ένστικτα και τά πεπρωμένο τους» ό Φρόυντ ανέπτυξε τή θεωρία τής σκοποφιλίας άκόμα περισσότερο, άνάγοντάς τήν στό προγεννητικό αύτοερωτισμό, άπ' όπου ή άπόλαυση του βλέμματος μεταφέρεται μέσω τής άναλογίας στους άλλους. 'Υπάρχει έδώ μιά σαφή συσχέτιση μεταξύ του ένεργου ένστίκτου και τής παραπέρα άνάπτυξης του σέ μιά ναρκισιστική μορφή). Παρόλο πού τό ένστικτο άλλοιώνεται άπό άλλους παράγοντες και συγκεκριμένα άπό τό σχηματισμό του έγώ, έξακολουθει νά ύπάρχει σάν έρωτική βάση άπόλαυσης στό βλέμμα πού ρίχνει κανείς σ' έναν άνθρωπο έκλαμβάνοντάς τον σάν άντικείμενο. Σέ άκραίες περιπτώσεις μπορεί ν' άποκρυσταλλωθει σέ μιά διαστροφή, παράγοντας παθιασμένους ήδονοβλεψίες, πού ή μοναδική τους σεξουαλική άπόλαυση μπορεί νά προέλθει άπό τό κοίταγμα, μέ μιά ένεργητική έλεγκτική έννοια, ενός άντικειμενικοποιημένου άλλου.

Ό Κινηματογράφος άπό μιά πρώτη ματιά μοιάζει ν' άπέχει άπό τόν κρυφό κόσμο τής λαθραίας παρατήρησης ενός θύματος πού δέν ξέρει και δέν θέλει, μιά πού αυτό πού φαίνεται στην όθόνη δείχνεται τόσο άνοιχτά. Η μάζα όμως τών τυποποιημένων ταινιών και οι συμβάσεις μέσα άπ' τίς όποιες έχουν συνειδητά ένελιχθει, άπεικονίζουν έναν έρμητικά σφραγισμένο κόσμο πού κινείται μαγικά, άδιάφορος γιά τήν παρουσία τών θεατών, και παίζοντας μέ τήν ήδονοβλεπτική τους φαντασία. Άκόμα περισσότερο ή έντονη αντίθεση μεταξύ του σκοταδιου τής αίθουσας (πού άπομονώνει τούς θεατές και μεταξύ τους) και τών λαμπρών έναλλαγών φωτός και σκιās στην όθόνη βοηθάει άκόμα περισσότερο στην ψευδαίσθηση του ήδονοβλεπτικού διαχωρισμού. Έτσι λοιπόν οι συνθήκες προβολής και οι άφηγηματικές συμβάσεις

δημιουργούν στον θεατή την ψευδαίσθηση ότι παρακολουθεί ένα σχεδόν απόκρυφο κόσμο. Μέσα σ' όλα αυτά η θέση των θεατών του κινηματογράφου καταπιέζει την επιδιεξιομανία τους και προβάλλεται έτσι η καταπιεσμένη επιθυμία τους και στον πρωταγωνιστή.

Β. Ο Κινηματογράφος λοιπόν ικανοποιεί μία πρωτογενή επιθυμία για απόλαυση του βλέμματος αλλά πάει ακόμα πιο πέρα ανάγοντας τη σκοποφιλία στον ναρκισσισμό. Οί συμβάσεις των τυποποιημένων ταινιών συγκεντρώνουν την προσοχή στην ανθρώπινη μορφή. Η κλίμακα, ο χώρος, οι ιστορίες, όλα είναι ανθρωπομορφικά. Έδω η περιέργεια και η επιθυμία του βλέμματος μπερδεύονται με μία γοητεία για ομοιότητα και αναγνώριση: τό ανθρώπινο πρόσωπο, τό ανθρώπινο σώμα, ή σχέση μεταξύ της ανθρώπινης μορφής και του περιβάλλοντός της, ή όρατή παρουσία του ανθρώπου στον κόσμο. Ο Λακάν περιέγραψε πώς ή στιγμή που τό παιδί αναγνωρίζει την εικόνα του στον καθρέφτη είναι αποφασιστική στή στάση του εγώ. Πολλές πλευρές αυτής της ανάλυσης σχετίζονται με τό θέμα μας. Τό στάδιο του καθρέφτη συμβαίνει σέ μία στιγμή που οί σωματικές φιλοδοξίες του παιδιού ξεπερνούν την κινητική του ικανότητα, με αποτέλεσμα ή αναγνώριση του έαυτού του νά είναι εύχарιστη με την έννοια ότι φαντάζεται την εικόνα του στον καθρέφτη πιο όλοκληρωμένη, πιο τέλεια από την αίσθηση που έχει του ίδιου του του κορμιού. Η αναγνώριση κατά συνέπεια καλύπτεται από τή δυσαναγνώριση: ή εικόνα που αναγνωρίζεται συλλαμβάνεται σαν τό άντανακλώμενο σώμα του έαυτού, αλλά ή δυσαναγνώρισή του σαν υπέρτατο προβάλλει αυτό τό σώμα έξω από τό ίδιο, σαν ένα ιδανικό έγώ. Τό άλλοτριωμένο ύποκείμενο επανεισαγώμενο σαν ένα ιδανικό έγώ δίνει λαθή για διαδοχικές ταυτίσεις με τους άλλους. Αυτή ή στιγμή του καθρέφτη προηγείται της γλώσσας για τό παιδί.

Σημαντικό γι' αυτό τό άρθρο είναι τό γεγονός ότι μία εικόνα είναι μήτρα του φανταστικού της αναγνώρισης - δυσαναγνώρισης και της ταύτισης άρα και ή πρώτη άρθρωση του «έγώ», της ύποκειμενικότητας. Αυτή είναι ή στιγμή που μία πρωθύστερη γοητεία του βλέμματος (στό πρόσωπο της μητέρας, ένα φανερό παράδειγμα) συγκρούεται με τίς άρχικές νύξεις της αυτογνωσίας. Έτσι αυτή ή γέννηση της μακροχρόνιας έρωτικής σχέσης άγάπης - άπόγνωσης μεταξύ εικόνας και αυτο - εικόνας, είναι ή ίδια

πού έχει βρει τέτοια έκφραστική ένταση στο φιλμ και τέτοια ευχάριστη αναγνώριση απ' τό κοινό. Πέρα απ' τις ομοιότητες μεταξύ όθόνης και καθρέφτη (π.χ. τό καθράρισμα τής ανθρώπινης μορφής στο περιβάλλον της) ό κινηματογράφος έχει δομές γοητείας αρκετά ισχυρές ώστε νά έπιστρέψουν τό παροδικό χάσιμο του έγώ, ένώ ταυτόχρονα τό ένισχύουν. Η αίσθηση απώλειας του κόσμου όπως τόν συλλαμβάνει τό έγώ (ξεχνώ πού είμουν και ποιός είμαι) είναι μιά νοσταλγική ανάμνηση τής προ - ύποκειμενικής στιγμής τής αναγνώρισης τής εικόνας. Ταυτόχρονα, ό κινηματογράφος έχει διακριθεί στην παραγωγή ιδανικών του έγώ, όπως έκφράστηκαν ειδικότερα μέ τό στάρ - σύστημα. Οί στάρ συγκεντρώνουν τόσο τή σκηνική παρουσία όσο και τή σκηνική ιστορία καθώς έκφράζουν μιά σύνθετη διαδικασία ομοιότητας και διαφοράς (τό μαγικό ύποδύεται τό συνηθισμένο).

Γ. Όπως είδαμε τά μέρη Α και Β του II έθεσαν δυό αντιφατικές άπόψεις των δομών απόλαυσης του βλέμματος στις συμβατικές κινηματογραφικές καταστάσεις. Η πρώτη, ή σκοποφιλία, βγαίνει απ' τήν απόλαυση τής χρησιμοποίησης ενός άλλου σάν αντικείμενο σεξουαλικής διέγερσης μέσω τής όρασης. Η δεύτερη, πού αναπτύχθηκε απ' τόν ναρκισισμό και τή διάθρωση του έγώ, βγαίνει απ' τήν ταύτιση μέ τήν εικόνα πού βλέπουμε. Έτσι μέ φιλικούς όρους, στην πρώτη έχουμε διαχωρισμό τής έρωτικής ταυτότητας μεταξύ του ύποκειμένου και του αντικειμένου στην όθόνη (ένεργητική σκοποφιλία) ένώ στην άλλη απαιτείται ταύτιση του έγώ μέ τό αντικείμενο στην όθόνη, μέσα απ' τή γοητεία πού άσκει στον θεατή τό αναγνωριζόμενο όμοιό του. Η πρώτη είναι λειτουργία των σεξουαλικών ένστικτων, ή δεύτερη του έγώ - λίμπιντο. Αυτή ή διχοτόμηση ήταν σημαντική για τόν Φρόυντ. Παρόλο πού είδε ότι ύπάρχει άλληλεπίδραση και άλληλοεπηρεασμός μεταξύ τους, ή ένταση μεταξύ των ένστικτωδών όρμων και τής αυτοσυντήρησης συνεχίζει νά ναι σέ μιά δραματική πόλωση όσον άφορά τήν απόλαυση.

Και οί δυό είναι διαμορφωτικές δομές, μηχανισμοί και όχι έννοιες. Από μόνες τους δέν έχουν καμιά σημασιόδοτηση, πρέπει νά συνδεθούν μέ μιά ιδανικοποίηση. Και οί δυό κυνηγούν στόχους, άδιαφορόντας για τήν αντίληπτή πραγματικότητα, δημιουργώντας μιά φανταστική, έρωτικοποιημένη αντίληψη του κόσμου πού διαμορφώνει τήν αντίληψη του ύποκειμένου και

εμπαίζει την εμπειρική αντικειμενικότητα.

Ό κινηματογράφος στη διάρκεια της ιστορίας του φαίνεται ότι έχει αναπτύξει μία ιδιαίτερη ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, όπου αυτή ή αντίφαση μεταξύ λίμπιντο και εγώ βρήκε έναν έξοχο συμπληρωματικό και εφάνταστο κόσμο. Στην πραγματικότητα ο φανταστικός αυτός κόσμος της όθνης υπόκειται στον νόμο που τον παράγει. Τα σεξουαλικά ένστικτα και η διαδικασία της ταύτισης έχουν μία σημασία μέσα στη συμβολική τάξη που άρθρώνει τον πόθο. Ο πόθος, που γεννήθηκε με τη γλώσσα, επιτρέπει την πιθανότητα υπέρβασης του ένστικτώδικου και του φανταστικού, αλλά τό σημείο αναφοράς του συνεχώς επιστρέφει στην τραυματική στιγμή της γέννησής του: τό σύμπλεγμα του ευνουχισμού. Άρα τό βλέμμα, ευχάριστο στη μορφή, μπορεί νάναι άπειλητικό σέ περιεχόμενο και είναι ή γυναίκα σάν άναπαράσταση - εικόνα που άποκρυσταλλώνει αυτό τό παράδοξο.

III. Η Γυναίκα σάν Εικόνα. Ο Άνδρας σάν Φορέας του Βλέμματος.

A. Σ' έναν κόσμο που κυριαρχείται από σεξουαλική άστάθεια ή άπόλαυση του βλέμματος έχει διαχωριστεί σ' ένεργητική- άνδρική και παθητική - γυναικεία. Τό καθοριστικό άνδρικό βλέμμα προβάλλει τή φαντασία του στην γυναικεία φιγούρα που χει στυλιζαριστεί άνάλογα. Στόν παραδοσιακό έπιδειξιμανή ρόλο τους οί γυναίκες γίνονται ταυτόχρονα άντικείμενο του βλέμματος και άντικείμενο έπιδειξης, με τήν παρουσία τους κωδικοποιημένη για μία έντονη όπτική και έρωτική έντύπωση έτσι που νά μπορούμε νά πούμε ότι είναι μόνο για νά τίς κοιτάς. Οί γυναίκες που προβάλλονται σάν έρωτικά άντικείμενα είναι τό λάιτ - μοτίφ του έρωτικού θεάματος: άπ' τίς πιν - απ στό στρίπ- τής, άπ' τά μπαλέτα Ziegfeld στόν Busby Berkeley, αυτές κρατάν τό βλέμμα, παίζουν μά και συμβολίζουν τήν άνδρική έπιθυμία. (Σημειώστε όμως πώς τά χορευτικά και τραγουδιστικά νούμερα των μιούζικαλ σπάγανε τή ροή της διήγησης). Η παρουσία της γυναίκας είναι άπαραίτητα στοιχείο του θεάματος στά συνηθισμένα άφηγηματικά φίλμ, όμως ή όπτική παρουσία της τείνει νά έναντιώνεται στην άνάπτυξη μιās ιστορίας, νά παγώνει τή ροή της δράσης στίς στιγμές της

έρωτικῆς ἐνατένισης. Αὐτὴ ἡ ξένη παρουσία πρέπει τότε νὰ ἐνσωματωθεῖ στὴν ἀφήγηση. Ὁ Budd Boetticher τὸ τοποθέτησε μὲ τὸν ἀκόλουθο τρόπο.

«Αὐτὸ πού μετράει εἶναι τί προκαλεῖ ἡ ἥρωῖδα, ἢ καλύτερα τί ἀντιπροσωπεύει. Αὐτὴ εἶναι πού χάρι στήν ἀγάπη ἢ τὸ φόβο πού προκαλεῖ, ἢ ἀλλοιώτικα χάρι στοῦ ἐνδιαφέρον πού ἔχει ὁ ἄνδρας γι' αὐτήν, ὁδηγεῖ τὸν τελευταῖο σὲ δράση. Ἡ γυναῖκα ἀπὸ μόνη της δὲν ἔχει τὴν παραμικρὴ σημασία.»

(Μιά πρόσφατη τάση στοῦ ἀφηγηματικὸ φιλμ προσπαθεῖ ν' ἀπαλλαγεῖ τελειῶς ἀπ' αὐτό. Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ ἀνάπτυξη αὐτοῦ πού ὀνομάζει ἡ Molly Haskell «κινηματογράφος τῶν φιλαράκων» ὅπου ὁ ἐνεργητικὸς ὁμοφυλοφιλικὸς ἐρωτισμὸς τῶν κεντρικῶν ἀνδρικῶν χαρακτήρων μπορεῖ νὰ κινήσει τὴν ἱστορία χωρὶς ἢ προσοχὴ νὰ διασπάται).

Παραδοσιακὰ ἡ γυναῖκα λειτούργησε σὲ δύο ἐπίπεδα: σάν ἐρωτικὸ ἀντικείμενο γιὰ τοὺς χαρακτήρες στὴ φιλμικὴ ἱστορία καὶ σάν ἐρωτικὸ ἀντικείμενο γιὰ τὸν θεατῆ, μὲ μιὰ ἐναλλαγὴ τῆς ἐντασης τοῦ βλέμματος καὶ ἀπὸ τίς δύο μεριές τῆς ὀθόνης. Τὸ εὖρημα τοῦ σώου - γκέρλ π.χ. ἐπιτρέπει τὰ δύο βλέμματα νὰ ἐνοποιηθοῦν τεχνικά, χωρὶς κανένα φανερό σπάσιμο τῆς διήγησης. Μιὰ γυναῖκα ἐκτελεῖ τὸ νούμερό της μέσα στὴν ἀφήγηση, τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ καὶ αὐτὸ τῶν ἀρσενικῶν χαρακτήρων τοῦ φιλμ συνδυάζονται καθαρὰ χωρὶς καθόλου νὰ σπάζουν τὴν ἀληθοφάνεια. Γιὰ ἓνα λεπτό ἢ σεξουαλικὴ ἐπήρεια τῆς γυναίκας πού ἐκτελεῖ τὸ ρόλο της, ὁδηγεῖ τὸ φιλμ σὲ μιὰ οὐδέτερη περιοχὴ ἔξω ἀπὸ τὸν φιλμικὸ χῶρο καὶ χρόνο. Ὅπως ἡ πρώτη ἐμφάνιση τῆς Μαίριλυν Μονρόε στοῦ *The River of No Return* καὶ τὰ τραγούδια τῆς Λώρενς Μπακὼλ στοῦ *Hane or Hane not*, ἢ μὲ παρόμοιο τρόπο τὰ συμβατικά γκρό - πλάνα μὲ τίς γάμπες (τῆς Ντῆντριχ γιὰ παράδειγμα) ἢ ἐνὸς προσώπου (Γκάρμπο) πού συγχωνεύουν στὴν ἀφήγηση ἓνα διαφορετικὸ τρόπο ἐρωτισμοῦ. Ἐνα μέρος ἀπὸ ἓνα τεμαχισμένο σῶμα καταστρέφει τὸν Ἄναγεννησιακὸ χῶρο, τὴν ψευδαίσθηση τοῦ βάθους πού ἀπαιτεῖται ἀπὸ τὴν ἀφήγηση, προσδίδει ἐπιπεδότητα, καθὼς καὶ τὴν ποιότητα ἐνὸς περιγράμματος ἢ μιᾶς εἰκόνας, παρά τὴν ἀληθοφάνεια στὴν ὀθόνη.

Β. Μιά ενεργητική - παθητική έτεροσεξουαλική διάκριση της έργασίας έχει παρόμοια έλέγξει τήν αφηγηματική δομή. Σύμφωνα με τίς άξίες τής άρχουσας ιδεολογίας και τίς φυσικές δομές πού τήν ύποστηρίζουν, ή άνδρική φιγούρα δέν μπορεί νά φέρει τό βάρος τής σεξουαλικής άντικειμενοποίησης. 'Ο άνδρας είναι άπρόθυμος νά κοιτάξει τόν έπιδειξιομανή δμοίο του. Κατά συνέπεια ό διαχωρισμός μεταξύ θεάματος και αφήγησης ύποστηρίζει τόν ρόλο του άνδρα σαν του ενεργητικού στοιχείου για τήν προώθηση τής ιστορίας. 'Ο άνδρας έλέγχει τήν φιλική φαντασία και έπίσης προβάλεται σαν ό άντιπρόσωπος τής ισχύος μέ μία ευρύτερη έννοια: σαν ό φορέας του βλέμματος του θεατή, μεταφέροντάς το πίσω από τήν όθόνη για νά ουδετεροποιήσει τίς έξωδιηγηματικές τάσεις πού αντιπροσωπεύονται από τήν γυναίκα σαν θέαμα. Αυτό γίνεται δυνατό μέ τήν ύπαρξη μιάς κεντρικής μορφής μέ τήν όποια μπορεί νά ταυτιστεί ό θεατής και γύρω άπ' τήν όποια δομείται τό φίλμ. Καθώς ό θεατής ταυτίζεται μέ τόν κύριο άρσενικό πρωταγωνιστή (1) προεκτείνει τό βλέμμα του σ' αυτό του όμοίου του, έτσι ώστε ή δύναμη του άρσενικού πρωταγωνιστή καθώς έλέγχει τά γεγονότα συμπίπτει μέ τήν ενεργητική δύναμη του έρωτικού βλέμματος, δίνοντας και στα δυό μία ικανοποιητική αίσθηση παντοδυναμίας. Τά μαγευτικά χαρακτηριστικά του άρσενικού πρωταγωνιστή δέν είναι λοιπόν αυτά του έρωτικού άντικειμένου του βλέμματος αλλά αυτά ενός πιο τέλειου, πιο ολοκληρωμένου, πιο δυνατού ιδανικού έγώ, πού συλλαμβάνεται τήν άύθεντική στιγμή τής άναγνώρισης μπροστά στον καθρέφτη. 'Ο χαρακτήρας τής ιστορίας μπορεί νά κάνει τά πράγματα νά συμβαίνουν και νά έλέγχει τά γεγονότα καλύτερα άπ' ότι τό ύποκείμενο / θεατής όπως και ή εικόνα στον καθρέφτη ήλεγχε περισσότερο τόν κινητικό συγχρονισμό. Σ' αντίθεση μέ τήν γυναίκα σαν εικόνα, ή ενεργητική άρσενική φιγούρα (τό ιδανικό έγώ τής ταυτοποιητικής διαδικασίας) άπαιτεί έναν τρισδιάστατο χώρο πού ταιριάζει μ' αυτόν τής άναγνώρισης στον καθρέφτη, όπου τό άλλοτριωμένο ύποκείμενο έσωτερικεύει τήν δική του άναπαράσταση αυτής τής φανταστικής ύπαρξης. Είναι φιγούρα σ' ένα τοπίο. 'Εδώ ή λειτουργία του φίλμ είναι νά παράγει όσο τό δυνατό μέ μεγαλύτερη άκρίβεια τίς άποκαλούμενες φυσικές συνθήκες τής ανθρώπινης αντίληψης. 'Η τεχνολογία τής κάμερας (και ιδιαίτερα μέ τό βάθος πεδίου) και οι κινήσεις της (πού καθορίζονται από τήν δράση του πρωταγωνιστή), σε συνδιασμό

μέ τό άφανές μοντάζ (πού άπαιτείται από τόν ρεαλισμό), όλα αυτά τείνουν νά θολώσουν τά όρια του χώρου της όθόνης. Ό άρσενικός πρωταγωνιστής είναι έλεύθερος νά διευθύνει τήν σκηνή, μιά σκηνή χωρικής ψευδαίσθησης όπου άρθρώνει τό βλέμμα και δημιούργει τή δράση.

Γ.1 Όπως είδαμε στά μέρη Α και Β του ΙΙΙ ύπάρχει μιά ένταση μεταξύ του τρόπου παρουσίασης της γυναίκας στό φίλμ και των συμβάσεων που περιβάλλουν τή διήγηση.

Τό καθένα άπ' αυτά σχετίζεται μ' ένα βλέμμα: αυτό του θεατή μέ κατευθείαν σκοποφιλική έπαφή μέ τήν γυναικεία μορφή που έπιδεικνύεται για τήν εύχαρίστησή του κι' αυτό πάλι του θεατή που γοητεύεται από τήν εικόνα του όμοιου του στημένου σε μιά ψευδαίσθηση φυσικού χώρου και μέσα άπ' αυτόν έλέγχει και κατέχει τήν γυναίκα μέσα στην διήγηση. (Αυτή ή ένταση και ή μετατόπιση από τόν ένα ρόλο στον άλλο μπορούν νά δομήσουν ένα μόνο κείμενο. Έτσι τόσο τό Only Angels Have Wings όσο και τό To Have or Have not άρχίζουν μέ τή γυναίκα σαν άντικείμενο του συνδιασμένου βλέμματος του θεατή και όλων των άρσενικών πρωταγωνιστών του φίλμ. Είναι άπονωμένη, μαγευτική, σεξουαλικοποιημένη. Καθώς όμως ή άφήγηση προχωρεί, έρωτεύεται τόν κύριο άρσενικό πρωταγωνιστή και γίνεται κτήμα του χάνοντας άπό κεί και πέρα τά σαγηνευτικά χαρακτηριστικά της, τήν γενικευμένη σεξουαλικότητα της. Ό έρωτισμός της ύπόκειται μόνο στον άρσενικό στόρ. Χάρις στην ταύτιση μ' αυτόν συμμετέχοντας στην δύναμή του, ό θεατής μπορεί έμμεσα νά τήν κατέχει κι' αυτός).

Μέ ψυχαναλυτικούς όμως όρους ή γυναικεία φιγούρα βάζει ένα βαθύτερο πρόβλημα. Υπονοεί επίσης κάτι που τό βλέμμα συνεχώς περιτριγυρίζει αλλά άπαρνείται: τήν έλλειψη ενός πέους, που δηλώνει μιά άπειλή ένουχισμού και κατά συνέπεια δυστυχία. Τελικά ή σημασία της γυναίκας είναι ή σεξουαλική διαφορά, ή έλλειψη του πέους όπτικά έξακριβωμένη, ή ύλική μαρτυρία όπου βασίζεται τό σύμπλεγμα του ένουχισμού, ουσιαστικό για τήν όργάνωση της εισόδου στη συμβολική τάξη και στό νόμο του πατέρα. Έτσι λοιπόν ή γυναίκα σαν εικόνα, έπιδεικνυόμενη στό άτένισμα και τήν εύχαρίστηση των άνδρών, των ένεργητικών έλεγκτών του βλέμματος, άπειλεί πάντοτε νά γεννήσει τό άγχος που άρχικά σήμαινε. Τό άνδρικό υποσυνείδητο έχει

δυό δρόμους νά ξεφύγει από τό άγχος του εύνουχισμού: προκαταλαμβάνοντας το μέ τήν έπαναθέσπιση του άρχικου τραύματος (έρευνόντας τήν γυναίκα, άφαιρόντας τό μυστήριο) και έξισοροπόντας το μέ τήν υποτίμηση, τήν τιμωρία ή τήν σωτηρία του ένόχου άντικειμένου (τυπικό στά φίλμ - νουάρ) ή άλλως μέ τήν τέλεια άρνηση του εύνουχισμού μέ τήν υποκατάσταση ένός άντικειμένου φετιχ ή μέ τήν φετιχοποίηση τής ίδιας άναπαριστώμενης γυναικείας φιγούρας έτσι ώστε νά γίνεται περισσότερο καθησυχαστική παρά επικίνδυνη (κατά συνέπεια υπερτίμηση, τό φαινόμενο δηλ. τών στάρ). Αύτός ο δεύτερος δρόμος, ή φετιχιστική σκοποφιλία, έδραιώνει τήν φυσική όμορφιά του άντικειμένου μετασχηματίζοντάς το σε κάτι πού ικανοποιείται μέ τόν έαυτό του. 'Ο πρώτος, άντίθετα, σχετίζεται μέ τόν σαδισμό: ή απόλαυση βρίσκεται στην έξακρίβωση τής ένοχής (πού σχετίζεται άμεσα μέ τόν εύνουχισμό), στην έπιβολή έλέγχου και στην ύποταγή του ένόχου προσώπου μέ τή τιμωρία ή τήν συνώμη. Αύτ ή σαδιστική πλευρά ταιριάζει καλά μέ τήν αφήγηση. 'Ο σαδισμός άπαιτεί μιά ιστορία, έξαρτάται από τήν πραγματοποίηση ένός γεγονότος, έπιβάλλει τήν άλλαγή σ' ένα άλλο πρόσωπο, μιά μάχη θέλησης και δύναμης, νίκης, ήττας, όλ' αυτά συμβαίνουν σε μιά γραμμική χρονική διάρκεια, μέ μιά άρχή και ένα τέλος. 'Από τήν άλλη πλευρά ή φετιχιστική σκοποφιλία μπορεί νά ύπάρχει έξω από τόν γραμμικό χρόνο καθώς τό έρωτικό ένστικτο έστιάζεται αποκλειστικά στό βλέμμα. Αύτές οι άντιφάσεις μπορούν νά δειχτούν καλύτερα παίρνοντας σά παράδειγμα τά έργα τών Χίτσκοκ και Στέρμπεργκ, πού χρησιμοποιούν τό βλέμμα σάν περιεχόμενο ή ύλικό τών ταινιών τους. 'Ο Χίτσκοκ είναι πίο σύνθετος γιατί χρησιμοποιεί και τούς δύο μηχανισμούς. Τό έργο του Στέρμπεργκ παρέχει πίο καθαρά παραδείγματα φετιχιστικής σκοποφιλίας.

Γ2. Είναι γνωστό ότι κάποτε ο Στέρνλπεργκ ειπε ότι θα προτιμούσε νά προβάλονται οι ταινίες του ανάποδα, έτσι ώστε ή ιστορία και ή έμπλοκή τών χαρακτήρων σαυτήν νά μήν άναμειγνύεται μέ τήν άπρόσκοπτη εκτίμηση του θεατή για τήν φιλική εικόνα. Αύτ ή δήλωση είναι άποκαλυπτική αλλά και άπλοική. 'Απλοική μέ τήν έννοια ότι τά φίλμ του άπαιτούν τή μορφή τής γυναίκας (πίο καλό παράδειγμα τά φίλμ μέ τή Ντήτριχ) νάναι άναγνωρίσιμη. 'Αποκαλυπτική πάλι μέ τήν έννοια ότι, γι'αυτόν, ο χώρος τής εικόνας, πού περικλείεται στό κάδρο, είναι τό κυρίαρχο στοιχείο

καί ὄχι ἡ ἀφήγηση ἢ ἡ διαδικασία ταύτισης. Ἐνῶ ὁ Χίτσοκ περνᾷ στήν διερεύνηση τοῦ ἠδονοβλεπτισμοῦ, ὁ Στέρνμπεργκ παράγει τό τελικό φετίχ, ὀδηγώντας το στό σημεῖο ὅπου τό πανίσχυρο βλέμμα τοῦ ἀρσενικοῦ πρωταγωνιστή (χαρακτηριστικό τοῦ παραδοσιακοῦ ἀφηγηματικοῦ φίλμ) «σπάει» γιά χάρη τῆς εἰκόνας, πού ἔρχεται σέ ἄμεση ἐρωτική ἀπόκριση μέ τόν θεατή. Ἡ ὁμορφιά τῆς γυναίκας σάν ἀντικείμενο καί ὁ φιλικός χώρος ἐνώνονται. Δέν εἶναι πλέον φορέας ἐνοχῆς ἀλλά ἕνα ἄψογο προϊόν, πού τό σῶμα του, στυλιζαρισμένο καί θρυματισμένο ἀπό γκρό - πλάνα εἶναι τό περιεχόμενο τοῦ φίλμ καί ὁ κύριος δέκτης τοῦ βλέμματος τοῦ θεατή. Ὁ Στέρνμπεργκ ξεφεύγει ἀπό τήν ψευδαίσθηση τοῦ βάθους στήν ὀθόνη. Ἡ ὀθόνη του τείνει νά εἶναι μονοδιάστατη, καθώς τό φῶς καί ἡ σκιά, ἡ δαντέλα, ὁ καπνός κ.ἄ. μειώνουν τό ὀπτικό πεδίο. Ὑπάρχει ἐλάχιστη ἢ καθόλου μετάβαση τοῦ βλέμματος μέσα ἀπό τά μάτια τοῦ ἀρσενικοῦ πρωταγωνιστή. Τό ἀντίθετο μάλιστα. Σκιῶδεις παρουσίες τῶν πρωταγωνιστῶν, τούς ἀποκόπτουν ἀπό τήν ταύτιση μέ τό κοινό. Παρόλη τήν ἐπιμονή τοῦ Στέρνμπεργκ ὅτι οἱ ἱστορίες του εἶναι ἄσχετες, εἶναι σημαντικό ὅτι ἀσχολοῦνται μέ καταστάσεις, ὄχι σασπένς, καί χρησιμοποιοῦν κυκλικό καί ὄχι γραμμικό χρόνο, ἐνῶ οἱ περιπλοκές τοῦ μύθου ὀφείλονται στήν ἔλιψη κατανόησης παρά στήν σύγκρουση. Ἡ πιό σημαντική ἀπουσία εἶναι αὐτή τοῦ ἐλεγκτικοῦ ἀρσενικοῦ κοιτάγματος διά μέσου τῆς φιλικῆς σκηνῆς. Τό πιό ὀξύμένο σημεῖο τοῦ συναισθηματικοῦ δράματος στά πιό τυπικά του φίλμ μέ τήν Ντήντριχ, οἱ ὑπέρτατες στιγμές ἐρωτικῆς σημασίας, συμβαίνουν κατά τήν ἀπουσία τοῦ ἀνθρώπου πού ἀγαπᾷ. Ὑπάρχουν ἄλλοι μάρτυρες, ἄλλοι θεατές πού παρακολουθοῦν στήν ὀθόνη. Τό βλέμμα τους εἶναι τῶν θεατῶν καί ὄχι κάποιου στήν θέση τῶν θεατῶν. Στό τέλος τῆς ταινίας «Μαρόκο», ὁ Tom Brown ἔχει ἤδη ἐξαφανιστεῖ στήν ἔρημο, ὅταν ἡ Anny Jolly πετᾷ τά χρυσά σανδάλια της καί τόν ἀκολουθεῖ. Στό τέλος πάλι τῆς «Dishonoured» ὁ Krapau εἶναι ἀδιάφορος γιά τήν τύχη τῆς Μάγδας. Καί στίς δύο περιπτώσεις, ἡ ἐρωτική σύγκρουση, πού καθαγιάζεται ἀπό τό θάνατο ἐκτίθεται σά θέαμα γιά τό κοινό. Ὁ ἀρσενικός ἥρωας παραζηγεῖ καί, πάνω ἀπόλα δέ βλέπει.

Στόν Χίτσοκ, ἀντίθετα, ὁ ἀρσενικός ἥρωας βλέπει ἀκριβῶς αὐτό πού βλέπει τό κοινό. Στό φίλμ πού ἀναφερόμαστε γοητεύεται μέ μιᾶ εἰκόνα μέσα ἀπό τόν σκοποφιλικό ἐρωτισμό σάν ὑπο-

κείμενο του φίλμ. Ἐπιπλέον, σαυτές τίς περιπτώσεις, ὁ ἥρωας καθρεφτίζει τίς ἀντιφάσεις καί τήν ἔνταση πού αἰσθάνεται ὁ θεατής. Στο «Vertigo» περισσότερο, ἀλλά ἀκόμα καί στίς ταινίες «Marnie» καί «Rear Window» τό βλέμμα εἶναι τό κεντρικό στήν πλοκή, ταλαντευόμενο μεταξύ ἡδοβλεπτισμοῦ καί φετιχιστικῆς γοητείας. Μ' ἓναν πρόσθετο χειρισμό τῆς κανονικῆς διαδικασίας ὀπτικῆς παρακολούθησης, πού κατά κάποιον τρόπο τήν ἀποκαλύπτει, ὁ Χίτσκοκ χρησιμοποιεῖ τήν διαδικασία τῆς ταύτισης πού κανονικά σχετίζεται μέ τήν ἰδεολογική ὀρθότητα καί τήν ἀναγνώριση τῆς καθιερωμένης ἠθικῆς καί ἐπιδεικνύει τήν διεφθαρμένη πλευρά της. Ὁ Χίτσκοκ ποτέ δέν ἔκρυψε τό ἐνδιαφέρον του γιά τόν ἡδονοβλεπτισμό κινηματογραφικό ἢ μή. Οἱ ἥρωες του εἶναι παραδείγματα τῆς συμβολικῆς τάξης καί τοῦ νόμου - ἓνας ἀστυνόμος (Vertigo), ἓνας κυριαρχικός ἀρσενικός πού κατέχει χρήμα καί δύναμη «Marnie» ἀλλά πού οἱ ἐρωτικές τους ὁρμές τοὺς ὀδηγοῦν σέ καταστάσεις πού τοὺς ἐκθέτουν. Ἡ δύναμη τοῦ νά κυριαρχεῖς σέ ἓνα ἄλλο ἄτομο, στήν θέλησή του σαδιστικά, ἢ νά βλέπεις ἡδονοβλεπτικά στρέφεται στήν γυναίκα σάν στόχος καί τῶν δυό. Ἡ δύναμη στηρίζεται στήν βεβαιότητα τοῦ νόμιμου δικαιώματος καί τῆς κυρίαρχης ἐνοχῆς τῆς γυναίκας (ἀποφεύγοντας τόν εὐνουχισμό μέ τήν ψυχαναλυτική ἐννοια) δύσκολα κρύβεται πίσω ἀπό τή μάσκα τῆς ἰδεολογικῆς ὀρθότητας — ὁ ἄντρας εἶναι ἀπό τήν ὀρθή πλευρά τοῦ νόμου ἐνῶ ἡ γυναίκα ὄχι. Ἡ ἔμπειρη χρησιμοποίηση τῶν ταυτοποιητικῶν διαδικασιῶν καί ἡ ἐλεύθερη χρήση τῆς ὑποκειμενικῆς κάμερας (ἀπό τή ματιὰ τοῦ ἀρσενικοῦ πρωταγωνιστή) βάζει τόν θεατή βαθειά στή θέση τοῦ ἀρσενικοῦ κάνοντάς τον νά μοιράζεται τό ἀνήσυχο βλέμμα του. Οἱ θεατές ἀποροφῶνται σέ μιά ἡδονοβλεπτική κατάσταση μέσα στή φιλική σκηνή καί διήγηση, πού παρωδεῖ τήν δική του θέση στό σινεμά. Ὁ Doushet, στήν ἀνάλυση του γιά τό Rear Window, θεωρεῖ τήν ταινία σάν μιά μεταφορά γιά τόν κινηματογράφο. Ὁ Τζέφρι εἶναι ὁ θεατής καί τά γεγονότα πού συμβαίνουν στήν ἀπέναντι πολυκατοικία ἀντιστοιχοῦν στά δρώμενα στήν ὀθόνη. Καθώς παρατηρεῖ, μιά ἐρωτική διάσταση προστίθεται στό βλέμμα του, μιά κεντρική εἰκόνα στό δράμα. Ἡ κοπέλα του ἢ Λίζα, πού ὅσο εἶναι στή μεριά τῶν θεατῶν δέν ἔχει παρά ἐλάχιστο σεξουαλικό ἐνδιαφέρον γι'αυτόν, ὅταν περνᾷ τό φράγμα μεταξύ τοῦ δωματίου του καί τῆς ἀπέναντι πολυκατοικίας, τοῦ ξαναγεννᾷ τό σεξουαλικό ἐνδιαφέρον. Δέν τήν κοιτᾷ ἀπλά μέσα ἀπό τά

κυάλια του σάν μιά μακρινή σηματοδοτική εικόνα, αλλά τήν βλέπει ταυτόχρονα σάν ένα ένοχο εισβολέα πού έκτίθεται σέναν επικύνδυνο άνθρωπο πού μέ τή σειρά του τήν άπειλει μέ τιμωρία και έτσι τελικά τήν σώζει. Ή επίδειξιομανία τής Λίζας έχει ήδη καταξιωθεί μέ τήν φανατική της προσήλωση στό ντύσιμο και στό ύφος, στό νάναι μία παθητική εικόνα όπτικής τελειότητας. Ό ήδονοβλεπτισμός τοῦ Τζέφρι και ή δραστηριότητά του έχουν πάλι καταξιωθεί μέσα από τήν δουλειά του σάν φωτορεπόρτερ — κατασκευή ίστοριῶν και συλλέκτη εικόνων. Όμως ή ύποχρωτική του άδράνεια (πού τόν καθηλώνει στήν καρέκλα του σά θεατή) τόν βάζει καθαρά στήν φανταστική θέση ενός κινηματογραφικού κοινού.

Στό «Vertigo» ή ύποκειμενική κάμερα επικρατεί. Πέρα από τό φλάς - μπάκ μέ τήν όπτική τής Τζούντυ, ή αφήγηση πλέκεται γύρω άπ' αυτά πού ό Σκώτυ βλέπει ή άποτυχαίνει νά δει. Οί θεατές ακολουθοῦν τήν ανάπτυξη τής έρωτικής του μονομανίας και τής άπελπισίας του πού έπακολουθει, από τήν όπτική τοῦ Σκώτυ. Ό ήδονοβλεπτισμός του είναι έμφανέστατος, έρωτεύεται τήν γυναίκα πού παρακολουθεί και κατασκοπεύει χωρίς νά μιλά. Ή σαδιστική του πλευρά είναι εξίσου έμφανέστατη. Έχει εκλέξει (έλεύθερα, μιά πού πρώτα ήταν ένας έπιτυχημένος δικηγόρος), νά γίνει αστυνομικός, μέ όλες τίς επακόλουθες πιθανότητες καταδίωξης και έρευνας. Σάν άποτέλεσμα παρακολουθεί και έρωτεύεται τήν τέλεια εικόνα τοῦ γυναικείου μυστηρίου και όμορφιάς. Μιά και έχει έρθει σέ σύγκρουση μαζί της, ή έρωτική του όρμη είναι νά τήν τσακίσει και νά τήν όδηγήσει στήν όμολογία μέ τήν έπίμονη άνάκριση. Κατόπιν στό δεύτερο μέρος τοῦ φίλμ, ξαναπλάθει τήν κυρίαρχη σχέση του μέ τήν εικόνα πού έχει αγαπήσει όταν παρακολουθοῦσε μυστικά. Μετατρέπει τήν Τζούντυ σέ Μαντελέν, τήν όδηγεί νά μεταμορφωθεί, μέ κάθε λεπτομέρεια, στήν πραγματική ψυχική εμφάνιση τοῦ φετίχ του. Ή επίδειξιομανία της, ό μαζοχισμός της, τήν κάνουν τόν ιδανικό παθητικό σύντροφο τοῦ ενεργητικού σαδιστικού ήδονοβλεπτισμοῦ τοῦ Σκώτυ. Ξέρει ότι ό ρόλος της είναι νά ύποδύεται και μόνο παίζοντας και ξαναπαίζοντας τόν ρόλο της μπορεί νά κρατήσει τό έρωτικό ενδιαφέρον τοῦ Σκώτυ. Άλλά στήν επανάληψη αὐτός τήν «σπάζει» και έπιτυγχάνει νά εκθέσει τήν ένοχή της. Ή περιέργειά του νικά και αὐτή τιμωρεΐται. Στό «Vertigo», ή όπτική έρωτική σχέση είναι άποπροσανατολιστική: ή γοητεία τοῦ θεατή στρέφεται έναντίον του

καθώς ἡ ἀφήγησις τὸν μεταφέρει μέσα ἀπὸ τὶς μεθόδους, πού αὐτὸς ὁ ἴδιος χρησιμοποιοῦν καὶ τὸν περιτυλίγει μ' αὐτές. Ἐδῶ ὁ ἥρωας τοῦ Χίτσκοκ τοποθετεῖται σταθερὰ μέσα στὴ συμβολικὴ τάξη μέ ὄρους ἀφηγηματικούς. Παρουσιάζει ὅλες τὶς ιδιότητες τοῦ πατριαρχικοῦ ὑπέρ - ἐγώ. Ἔτσι ὁ θεατὴς ἐφησυχασμένος μέσα σὲ μιὰ ψευδαἰσθησιὴ ἀσφάλειας ἀπὸ τὴν φαινομενικὴ νομιμότητα τοῦ τοποτηρητῆ του, βλέπει μέσα ἀπὸ τὸ βλέμμα του καὶ βρίσκει τὸν ἑαυτὸ του ἐκτεθειμένον σάν συνένοχο, γραπωμένον ἀπὸ τὴν ἠθικὴ ἀμφιβολία τοῦ βλέμματός. Ἀπέχοντας πολὺ ἀπὸ τὸ νᾶναι δίπλα στὴ διαστροφή τῆς ἀστυνομίας, τὸ «Vertigo» ἐφιστᾶ τὴν προσοχὴ πάνω στὶς ἐνοχοποιήσεις τοῦ ἐνεργητικοῦ — παρατηρητῆ/παθητικοῦ — παρατηρούμενου σάν διαχωρισμὸ μέ ὄρους σεξουαλικῆς διαφοροποίησης καὶ τὴν δύναμη τῆς ἀρσενικῆς συμβολικῆς πού ἐγκλείεται μέσα στὸν ἥρωα. Ἡ Μάρνι ἐπίσης ὑποκρίνεται γιὰ τὸ βλέμμα τοῦ Μάρκ Ρούτλαντ καὶ μεταμφιέζεται σάν τὸ τέλειον πού μπορεῖ νὰ βλέπει κανεὶς στὴν εἰκόνα. Ἄλλὰ καὶ αὐτὸς εἶναι μέ τὸ μέρος τοῦ νόμου, μέχρις ὅτου παρασυρμένος ἀπὸ τὴν ἔμμονη ἰδέα του γιὰ τὴν ἐνοχὴ τῆς, τὸ μυστικὸ τῆς, ἀνυπομονεῖ νὰ τὴν δεῖ τὴν ὥρα πού διαπράτει ἓνα ἐγκλημα, νὰ τὴν κάνει νὰ ὁμολογήσει καὶ νὰ τὴν σώσει. Ἄρα καὶ αὐτὸς γίνεται συνένοχος καθὼς βγάζει τὰ συμπεράσματά του τῆς δικῆς του δύναμης. Ἐλέγχει χρήματα καὶ λέξεις, μπορεῖ νᾶχει καὶ τὴν πῖτα ὀλόκληρη καὶ τὸν σκύλο χορτάτο.

III. Ἀνακεφαλαίωση.

Τό Ψυχαναλυτικό υπόβαθρο μέ τό ὁποῖο ἀσχολήθηκε αὐτό τό ἄρθρο εἶναι σχετικό μέ τήν ἀπόλαυση καί τή δυσαρέσκεια πού προσφέρεται ἀπό τόν παραδοσιακό ἀφηγηματικό κινηματογράφο. Τό σκοποφιλικό ἔνστικτο (ἡ ἀπόλαυση τοῦ νά κοιτᾶς ἕνα ἄλλο ἄτομο σάν ἐρωτικό ἀντικείμενο) καί σέ ἀντίστιξη τό λιμπιντικό ἐγώ (πού σχηματίζει τίς διαδικασίες τῆς ταύτισης) δροῦν σάν σχηματισμοί, μηχανισμοί, πού πάνω τους ἔχει στήσει τό παιχνίδι του αὐτός ὁ κιν/φος. Ἡ εἰκόνα τῆς γυναίκας σάν (παθητικό) ἀκατέργαστο ὑλικό γιά τό (ἐνεργητικό) βλέμμα τοῦ ἀνδρα μᾶς ὁδηγεῖ στήν δομή τῆς ἀναπαράστασης, προσθέτοντας μιά ἀκόμα στρωμάτωση, πού ἀπαιτεῖται ἀπό τήν ἰδεολογία τῆς πατριαρχικῆς τάξης, ἐπεξεργασμένη μέ τήν προσφιλή της κινηματογραφική φόρμα - τόν ψευδαισθητικό ἀφηγηματικό κινηματογράφο. Κατόπιν τό θέμα ἐπιστρέφει πάλι στό ψυχαναλυτικό υπόβαθρο, στό ὅτι ἡ γυναίκα σά παρουσία σημαίνει τόν εὐνουχισμό, εἰσάγοντας ἔτσι ἠδονοβλεπτικούς ἢ φετιχιστικούς μηχανισμούς γιά νά παρακαμφεῖ ἡ ἀπειλή της. Κανένα ἀπ' αὐτά τά ἀλληλοεπιδρώμενα στρώματα δέν ἐνυπάρχει στό φιλμ, ἀλλά εἶναι μόνο στήν φιλική φόρμα καί μποροῦν νά φτάσουν σέ μιά τέλεια καί ὁμορφη ἀντίφαση, χάρι στή δυνατότητα τοῦ κινηματογράφου νά μεταφέρει τήν ἔμφαση στό βλέμμα. Εἶναι ἡ θέση τοῦ βλέμματος πού καθορίζει τόν κινηματογράφο, ἡ πιθανότητα νά τό ποικίλει, καί νά τό ἐκθέτει. Αὐτό εἶναι πού διαφοροποιεῖ τόν κινηματογράφο, ὅσο ἀφορᾷ τήν ἠδονοβλεπτική του δυνατότητα, ἀπό τό στριπ-τήζ, τό θέατρο, τό σώου κ.λ.π. Πηγαίνοντας πέρα ἀπ' αὐτά, ὁ κιν/φος οἰκοδομεῖ τόν τρόπο πού πρέπει νά βλέπεται ἡ γυναίκα στό ἴδιο τό θέαμα. Παίζοντας μέ τήν ἔνταση μεταξύ τοῦ φιλμ σά μέσο πού ἐλέγχει τήν διάσταση τοῦ χώρου (ἀλλαγές στήν ἀπόσταση - μοντάζ), οἱ κιν/κοί κώδικες δημιουργοῦν ἕνα βλέμμα, ἕνα κόσμο καί ἕνα ἀντικείμενο, παράγοντας ἔτσι μιά αὐταπάτη κομμένη στά μέτρα τοῦ πόθου. Εἶναι αὐτοί οἱ κιν/κοί κώδικες καί οἱ σχέσεις τους μέ τίς ἐξωτερικές μορφοποιητικές δομές, πού πρέπει νά σπᾶσουν πρῖν ἀπό ὁποιαδήποτε πρόκληση στό κλασικό φιλμ καί τήν ἀπόλαυση πού παρέχει.

Τέλος, τό ἠδονοβλεπτικό - σκοποφιλικό βλέμμα πού εἶναι ἕνα ἀποφασιστικό κομμάτι τῆς παραδοσιακῆς φιλικῆς ἀπόλαυσης πρέπει αὐτό τό ἴδιο νά καταστραφεῖ. Ὑπάρχουν τρία διαφο-

ρετικά βλήματα που σχετίζονται με τον κιν/φο: Αυτό της κάμερας καθώς αποτυπώνει τό προφιλμικό γεγονός, αυτό του κοινού καθώς παροκολουθεί τό τελικό προϊόν και αυτό τών χαρακτήρων μεταξύ τους μέσα στην φιλμική ψευδαίσθηση. Οί συμβάσεις του άφηγηματικού φίλμ άρνοθούν τα δύο πρώτα και τά ύποτάσουν στό τρίτο, μέ συνειδητό στόχο πάντοτε νά έξαλείψουν τήν ένοχλητική παρουσία της κάμερας και νά άποτρέψουν μία αίσθηση άπόστασης στό άκροατήριο. Χωρίς αυτές τίς δυό άπουσίες (τήν ύλική ύπαρξη της διαδικασίας άποτύπωσης και τήν κριτική άνάγνωση του θεατή), τό μυθοποιητικό δράμα δέν μπορεί νά προσεγγίσει τήν πραγματικότητα, προφανότητα και άλήθεια. Παρ' όλ' αυτά όμως ή δομή του βλέμματος στό άφηγηματικό μυθιστορηματικό φίλμ έμπεριέχει μία αντίφαση: ή γυναικεία εικόνα σά μία άπειλή εύνουχισμού βάζει συνέχεια σέ κίνδυνο τήν ένότητα της διήγησης και εισβάλλει στόν κόσμο της ψευδαίσθησης σάν ένα ένοχλητικό, στατικό, μονοδιάστατο φετίχ. Έτσι, τά δύο βλήματα, ύλικά παρόντα στό χώρο και στό χρόνο, ύποτάσσονται στις νευρωτικές άνάγκες του άρσενικού έγώ. Η κάμερα γίνεται ό μηχανισμός για τήν παραγωγή μιås ψευδαίσθησης του Άναγεννησιακού χώρου, ρέουσες κινήσεις συμβιβασμένες μέ τό ανθρώπινο μάτι, μία ιδεολογία άναπαράστασης που περιστρέφεται γύρω άπ' τήν αντίληψη του ύποκειμένου. Τό βλέμμα της κάμερας τόχουν άπαρνηθεί για νά δημιουργήσουν έναν πειστικό κόσμο όπου ό αντικαταστάτης του θεατή μπορεί νά ύποδύεται μέ άληθοφάνεια. Ταυτόχρονα τό βλέμα του θεατή έχει άρνηθεί μία ένυπάρχουσα δύναμη: μόλις ή φετιχιστική άναπαράσταση της γυναικείας εικόνας άπειλεί νά σπάσει τή μαγεία της ψευδαίσθησης και ή έρωτική εικόνα στην όθόνη έμφανίζεται άμεσα, χωρίς ένδιάμεσο, στόν θεατή, τό γεγονός της φετιχοποίησης που καλύπτει τό φόβο του εύνουχισμού, παγώνει τό βλέμμα, καθλώνει τόν θεατή και τόν άποτρέπει νά πετύχει κάποια άπόσταση από τήν εικόνα που βλέπει.

Αυτή ή σύνθετη άλληλεπίδραση τών βλεμμάτων είναι συγκεκριμένη στό φίλμ. Τό πρώτο χτύπημα ένάντια στή μονολιθική συσώρευση τών παροδοσιακών φιλμικών συμβάσεων (πράγμα που έπιχειρείται ήδη άπ' τούς ριζοσπάστες φιλομουργούς) είναι νά έλευθερώσει τό βλέμμα της κάμερας στην ίδια του τήν ύπόσταση στόν χώρο και στό χρόνο και τό βλέμμα του θεατή στή διαλεκτική, ένεργητική άπόσπαση. Δέν ύπάρχει καμιά άμφιβολία ότι

αυτό καταστρέφει την ικανοποίηση, την απόλαυση και τό πρόνόμιο του «άθέατου επισκέπτη» και τονίζει πώς τό φίλμ έξαρτάται από τούς ήδονοβλεπτικούς ένεργητικούς μηχανισμούς. Οί γυναίκες, πού ή εικόνα τους έχει επανειλημένα κλαπεί και χρησιμοποιηθεί γιαυτό τό σκοπό, δέν μπορούν νά δοун τήν παρακμή τής παροδοσιακής φιλμικής φόρμας μέ τίποτα περισσότερο από μιά κάποια συναισθηματική λύπη.(2)

1. Υπάρχουν, φυσικά, φίλμ μέ τήν γυναίκα σάν κύριο πρωταγωνιστή. Για νά αναλύσω αυτό τό φαινόμενο σοβαρά έδωθά μ' έβγαζε μακριά. Η μελέτη τής Πάμ Κούκ και τής Κλαίρ Τζόνστον του «Η επανάσταση τής Μάμη Στόμπερ» στον Φίλ Χάρντυ, έκδοση; Ραουλ Γουάλς, Έδιμβοούργο 1974, δείχνει σέ μιά χτυπητή περίπτωση πώς ή γυναικεία δύναμη είναι περισσότερο φαινομενική παρά πραγματική.

2. Αυτό τό άρθρο είναι μιά ξαναδουλεμένη έκδοση μιās εργασίας πού δόθηκε στό Γαλικό Τμήμα του Πανεπιστημίου του Γουίσκονσιν, Μάντισον, τήν άνοιξη του 1973.



ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Η γυναίκα στο χώρο του Κινηματογράφου

Ο κινηματογράφος στη χώρα μας παρουσιάστηκε πριν εβδομήντα χρόνια μ' ένα ζουρνάλ, που γύρισε για τούς ενδιάμεσους Όλυμπιακούς αγώνες του 1906, ένας γάλλος όπερατέρ, ο Λεόνς. Η ταινία αυτή προβλήθηκε άμέσως στην αίθουσα του Παρνασσού από την Έπιτροπή αγώνων και προκάλεσε τό γενικό ένθουσιασμό. Έτσι, ξεκινάει η πρώτη περίοδος του ελληνικού κινηματογράφου, που θά μπορούσαμε τυπικά νά όροθετήσουμε έως τό 1927. Τή δεύτερη περίοδο, οί ιστορικοί τήν σημαίνουν μέ μία ταινία μεγάλου μήκους « Έρωσ καί κύματα » τής Ντάγκ-Φίλμ, έταιρία παραγωγής που ίδρυσαν οί άδελφοί Γαζιάδη. Ένω ή τρίτη περίοδος τυπικά όρίζεται μετά τήν άπελευθέρωση. Αύτή ή τελευταία περίοδος σταθεροποιεί στή χώρα μας τό φαινόμενο του κινηματογράφου σάν λαϊκή ψυχαγωγία μέ ρυθμό παραγωγής ταινιών που αύξάνει προοδευτικά καί τό 1966/1967 φθάνει τίς 117 ταινίες. Θά μπορούσαμε, λοιπόν νά πούμε πώς ή όργανωμένη παραγωγή ξεκινάει μετά τόν πόλεμο.

Άναζητώντας τή παρουσία τής γυναίκας μέσα στόν κινηματογραφικό χώρο, παρατηρούμε πώς τίς δυό πρώτες περιόδους του Κινηματογράφου λείπει από παντού καί μονάχα σάν ήθοποιός δηλώνει τή παρουσία τής, ενώ στή τρίτη περίοδο ή γυναίκα άρχίζει σταδιακά νά σημειώνει τή παρουσία τής πιό θετικά. Φυσικά, αύτό όφείλεται στίς νέες οικονομικές καί κοινωνικές άπαιτήσεις που διαμορφώνονται μετά τόν πόλεμο καί εύνοούν τό πέραςμα καί τή συμμετοχή τής γυναίκας στήν όλη παραγωγή. Άκόμα, ένας άλλος λόγος είναι, πώς όσο πιό πολύ όργανώνεται ή παραγωγή, τόσο πιό πολύ χρησιμοποιούνται ξένα μοντέλα όργάνωσης όπου μερικές ειδικότητες έχουν πολιτογραφηθεί σάν καθαρά γυναικείες δουλειές: σκρίπτ, μοντάζ.

Άς πάρουμε όμως τά πράγματα μέ τή σειρά.

Είμαι γνώστό, πώς στο φαινόμενο κινηματογράφος διακρίνουμε τρεις μεγάλους τομείς: Τόν τομέα Παραγωγής (αυτός που χρηματοδοτεί καί όργανώνει) τόν τομέα Δημιουργίας (σενάριο, σκηνοθεσία, φωτογραφία, μοντάζ, ήχοληψία, ήθοποιοί) καί τόν τομέα Διανομής (αυτός που διακινεί τίς ταινίες στίς αίθουσες). Καί στούς τρεις αυτούς τομείς ή γυναίκα μέσα στή τρίτη περίοδο παίρνει θέση.

Ἡ Μαρία Πλυτά ἐμφανίζεται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ 50 καὶ κρατᾷ τὸ ρόλο τοῦ Σκηνοθέτη, καὶ τοῦ παραγωγοῦ (πρῶτη ταινία: «Τ' ἀρραβωνιάσματα», 1950). Ἡ Δέσποινα Κοντογιώργη δουλεύει γιὰ πρώτη φορά στὴ ταινία «Λύκαινα» τῆς Μαρίας Πλυτά καὶ μετὰ στὸ «Πικρὸ ψωμί» τοῦ Γρ. Γρηγορίου. Κρατᾷ τὸ ρόλο τοῦ Σκριπτ καὶ τοῦ βοηθοῦ σκηνοθέτη. Ἀργότερα δουλεύει στὸ μοντάζ καὶ τὴ Διεύθυνση παραγωγῆς. Ἡ Κοντογιώργη εἶναι ἡ πρώτη, πού μέσα στὴ πορεία τῆς δουλειᾶς της ἀνέπτυξε τὴν εἰδικότητα τῆς Σκριπτ ἀνάλογα μὲ τὰ ξένα πρότυπα.

Μιά ἄλλη γυναικεία παρέμβαση στὰ κατοπινότερα χρόνια εἶναι αὐτὴ τῆς συγγραφέως Μαργαρίτας Λυμπεράκη πού ἔκανε τὸ σενάριο τῆς «Μαγικῆς Πόλης» τοῦ Ν. Κούνδουρου, κι' ἀργότερα ἔκανε κι' ἄλλα σενάρια, πού ἄλλα γνωρίστηκαν καὶ ἄλλα ὄχι.

Τὸ 1958, ἡ Αἴλα Κουρκουλάκου γυρίζει τὴν πρῶτη της ταινία «Τὸ νησί τῆς σιωπῆς», ἔχει σπουδάσει κινηματογράφο στὴν Ἰταλία.

Ἡ Μαριλένα Ἀραβαντινοῦ δουλεύει σάν ντεκορατρίς.

Προχωρώντας στὴ δεκαετία τοῦ 60, βρίσκουμε τὴν Βασιλεία Δρακάκη ν' ἀσχολεῖται τόσο στὸ τομέα τῆς Παραγωγῆς, ὅσο καὶ τῆς Διανομῆς.

Τὸ 1964, ἡ Αἰμιλία Προβιά σκηνοθετεῖ τὴ μικροῦ μήκους «Περίπατος» καὶ ἕνα χρόνο ἀργότερα τὴν ἐπίσης μικροῦ μήκους: «Ἀχιλλέας».

Στὸ μοντάζ ἔχουμε τὴ Γιάννα Σπυροπούλου καὶ στὸ κόψιμο τοῦ νεγκατίφ τὴν πασιγνώστη Μπέτυ. Στὴ διεύθυνση παραγωγῆς τὴν Ἄσπα Σωτήρχου καὶ τὴν Τζοβάννα Μπέζου.

Τὴ δεκαετία τοῦ 70 ἐγκαινιάζει ἡ Νίκη Τριανταφυλλίδη, ἠθοποιὸς τοῦ κινηματογράφου πού περνᾷ πίσω ἀπὸ τὴν κάμερα καὶ γυρίζει τὴν ταινία μικροῦ μήκους «Τὸ συνηθισμένο μου ὄνειρο».

Τὴν ἴδια χρονιά σκηνοθετεῖ καὶ ἡ Εὐγενία Χατζίκου τὴ μικροῦ μήκους «Τὸ ἀγγελούδι μας, ποῦντο».

Ἡ Μίκα Ζαχαροπούλου τὸ 1965 γυρίζει τὴ μικροῦ μήκους ταινία «Συνάντηση», ὅπου ἐκτός ἀπὸ τὸ ρόλο τοῦ Σκηνοθέτη εἶναι καὶ ἠθοποιός, ἐνῶ τὴν ἐπόμενη χρονιά γυρίζει τὴ μεγάλου μήκους ταινία «Δάφνις καὶ Χλόη». Τὸ 1967 ἐμφανίζεται ἡ Τώνια Μαρκετάκη μὲ τὴ μικροῦ μήκους «Ὁ Γιάννης καὶ ὁ δρόμος» καὶ κάνει ἡ ἴδια τὸ μοντάζ. Τὸ 1973 γυρίζει πιά ταινία μεγάλου μήκους: «Γιάννης ὁ βίαιος».

Τὸ 1972, ἡ Ἐταιρία «Σύγχρονος Κινηματογράφος» χρηματοδοτεῖ δέκα ταινίες μικροῦ μήκους καὶ δίνει τὴν εὐκαιρία νά παρουσια-

στούν τρεις γυναίκες: η Φρίντα Λιάππα με την ταινία «Μετά 40 μέρες», η Βασιλική Ήλιοπούλου με τη «Μικρή περιγραφή της επistroφής του» και η Μαρία Γαβαλά με τό «Ή Άνθρωποι και τόποι υπό εξέλιξη». Καί οί τρεις κρατούν τό ρόλο του Σκηνοθέτη.

Ή Πόπη Άλκουλη γυρίζει τη μικρού μήκους ταινία «Έκδρομή».

Τό 1973 παρουσιάζεται η Μαρία Νικολακοπούλου με την «Ή Άννα ξεκουράζεται» και η Κεύη Παγώνη με την «Ή μέρα τέλειωσε». Καί οί δυό ταινίες είναι μικρού μήκους.

Ή Λένα Βουδούρη τό 1974 κάνει τη μικρού μήκους: «Άννιμα» και την επόμενη χρονιά περνάει σε ταινία μεγάλου μήκους «Καραγκιόζης».

Ή Μαρία Κομνηνού παρουσιάζει στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του '75, τη μικρού μήκους «Καβάλα, Νοέμβρης 1974».

Τό 1976 παρουσιάζονται πέντε ταινίες μικρού μήκους από γυναίκες: η Γκαίη Άγγελή με τό «Μοναστηράκι», η Μαρία Γαβαλά με τό «Κρέπ ντέ Σίν», η Έλένη Γκρέμου με τό «Μιά ματιά και μία κουβέντα», η Ίρις Ζαχμανίδου με τό «Γελεκάκι» και η Κυριακή Λαζόγκα με τό «Άτιτλο».

Τό 1977 είναι τό φεστιβάλ των Δημιουργών γιατί τό όργάνωσαν οί ίδιοι οί Σκηνοθέτες χωρίς την παρέμβαση του κράτους. Θά μπορούσε όμως, νά όνομασθει και Φεστιβάλ γυναικών, όπως με πολύ «χιούμορ» τό χαρακτήρισαν οί άνδρες Σκηνοθέτες! Καί η Σινετίκ στό ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΟ άφιέρωσε ένα κομμάτι γι' αυτές, πού τό σκηνοθέτησε πάλι γυναίκα, η Δέσποινα Καρβέλα, η όποία στό Διεθνές Φεστιβάλ του '76 συμμετείχε με την ταινία μικρού μήκους «Μπέρκλεϋ, τό απόγευμα». Άναφέρουμε με άλφαθητική σειρά τίς ταινίες του 1977. Μεγάλου μήκους: «Παραλλαγές στό ίδιο θέμα» της Άντουανέτας Άγγελίδη, «Οί γυναίκες σήμερα» της Πόπης Άλκουλη, «Ό άγώνας των τυφλών» της Μαίρης Παπαλιού.

Ταινίες μικρού μήκους: «Άπό τη μία άκρη στην άλλη» της Μαρίας Γαβαλά, «Οί Καρβουνιάρηδες» της Άλίντας Δημητρίου, «Ό τραγικός θάνατος του παππού» της Βασιλικής Ήλιοπούλου, «Γιά την Ήκαρία» της Λάλη Κοντοθεοδώρου, «Μιά ζωή σε θυμάμαι νά φεύγεις» της Φρίντας Λιάππα.

Τό 1978 παρουσιάζονται τέσσερα νέα όνόματα με μικρού μήκους: η Άννα Κεσσίσογλου με τό «Άπεργία πείνας», η Μαρία Μαυρίκου με τό «Σκυριανό γάμο», η Μαρία Παπαγεωργίου με τό «Μιά μικρή έμπνευση», η Φωτεινή Σισκοπούλου με τον «Άπόφοιτο».

Γύρισαν, επίσης ταινίες μικρού μήκους η Γκαίη Άγγελή τό «Θεσσα-

λονίκη, 6.5 Ρίχτερ» και η 'Αλίντα Δημητρίου τό «Σπάτα».

Πρίν κλείσουμε τή δεκαετία του '70 πρέπει ν' αναφέρουμε τή Φοίβη Σταυροπούλου στή Διεύθυνση παραγωγής, τή Δέσποινα Μαρουλάκου στο μοντάζ και τή Μίλλη Γρέγου Δεληπέτρου στήν Παραγωγή, χρηματοδότησε δυό ταινίες μεγάλου μήκους.

'Από όσα γράφτηκαν παραπάνω θά μπορούσαμε ίσως νά κάνουμε μερικές παρατηρήσεις.

Δηλαδή, όσο και αν τό ποσοστό συμμετοχής τής γυναίκας στο χώρο του κινηματογράφου έχει αύξηθει τά τελευταία χρόνια παρόλα αυτά παραμένει σταθερά μικρό σέ σχέση μέ τό ποσοστό συμμετοχής του άνδρα.

Μιά άλλη παρατήρηση είναι πώς δέν έχουμε γυναίκες στή κατηγορία των τεχνικών: όπερατέρ, ήχολήπτες, ηλεκτρολόγους. Κατά πλειοψηφία λειτουργούν σάν Σκηνοθέτες. Γιατί αυτός ό καθολικός προσανατολισμός; 'Αναμφισβήτητα, αυτό όφείλεται στή παιδεία πού παίρνει ή γυναίκα από μικρή ηλικία. Τό κορίτσι θά κάνει ότιδήποτε άλλο έκτός από τό νά φτιάξει τή θρύση πού στάζει ή ν' αλλάξει τίς ασφάλειες πού έχουν καει. Είναι δουλειές πού θά κάνει ό άνδρας του σπιτιού ή ό ειδικός τεχνίτης πού θάρθει απ' έξω, γιατί αυτές χρειάζονται μυϊκή δύναμη και τόλμη — προσόντα πού δέν διακρίνουν τή γυναίκα. 'Η «γυναικεία φύση» πού δικαιολογούσε τήν απομόνωση τής γυναίκας από τήν παραγωγή δέν σήμαινε μιά πραγματικότητα, αλλά άντανακλούσε μιά ιδεολογία. Καί καταργήθηκε ή μυθολογία για τή γυναικεία αδυναμία από τήν ίδια αυτή ιδεολογία όταν ή αστική οικονομία χρειάστηκε φτηνή εργατική δύναμη και κατέβασε τή γυναίκα στο εργοστάσιο. 'Η παιδεία όμως αυτή εξακολουθεί νά λειτουργεί και όταν ή γυναίκα τής μικροαστικής ή τής μεσαιας τάξης αναζητήσει επαγγελματικό προσανατολισμό λειτουργεί μέ μιά άλλη επένδυση: κοινωνικό γόητρο (π.χ. για ένα άλλο επάγγελμα: εργάτης οικοδομής, μηχανικός). 'Οπότε αν λάβουμε ύπόψη τή κρυφή διαμάχη μεταξύ τεχνικών και σκηνοθετών, καταλαβαίνουμε πώς οι τεχνικοί (όχι ενός δεδομένου συνεργείου, αλλά γενικά και άόριστα) αντιμετώπιζουν τή γυναίκα-Σκηνοθέτη.

Κάτι άλλο αρκετά σημαντικό είναι πώς σχεδόν όλες οι γυναίκες - Σκηνοθέτες ή Παραγωγοί έχουν βραβευτεί για τή δουλειά τους. Μ' αυτό, θέβαια, δέν έννοούμε πώς είναι πιό έξυπνες, τό σημειώνουμε μονάχα σάν στοιχείο ένδεικτικό πού έρμηνεύει από μιά άλλη γωνία τήν κοινωνική καταπίεση τής γυναίκας.



Φωτογραφία εργασίας από τό γύρισμα τής ταινίας «ΕΥΑ» (1953). Παίζουν Μάνος Κατράκης, Νίνα Σγουρίδου.

ΓΚΑΙΗ ΑΓΓΕΛΗ

Μιά συνομιλία μέ τήν πρώτη Έλληνίδα Σκηνοθέτιδα ΜΑΡΙΑ ΠΛΥΤΑ

Πρίν ένα χρόνο είχαμε μιά μικρή συνεργασία όταν έκανα τό πορτραίτο σου γιά τήν τηλεόραση, αὐτή τή φορά θά ἐπιθυμοῦσα νά κάνουμε μιά συζήτηση πιά διεξοδική. Θεωρῶ σημαντικό τό ὅτι εἶσαι ἡ πρώτη γυναίκα σκηνοθέτης στήν Ἑλλάδα. Ἐκανες κινηματογράφο μιά ἐποχή πού στόν διεθνή χῶρο οἱ γυναῖκες ἦταν ἐλάχιστες καί στήν Ἑλλάδα ἀνύπαρκτες. Ποιά ἦταν ἡ σχέση σου μέ τόν κινηματογράφο πρίν ἀρχίσεις νά κάνεις ταινίες;

Δέν εἶχα καμμιά ἰδιαίτερη σχέση, ἀγαποῦσα θέβαια τόν κινηματογράφο ἀλλά σάν κοινός θεατής. Ὁ ἄνδρας μου εἶχε γίνει παραγωγός ἀπό τήν κατοχή κιόλας. Ἦταν βλέπεις τότε ἡ ἐποχή πού ὁ κόσμος ἔτρεχε νά δεῖ κάτι Ἑλληνικό. Ν' ἀκούσει τήν γλώσσα του.

Ύστερα από την επιτυχία πού είχε ή «Φωνή τής Καρδιάς» (σενάριο — σκηνοθεσία του Δημήτρη Ίωανόπουλου) μέ παραγωγή Φίνου — Καβουκίδη καί τά χειροκροτήματα του Τζαβέλλα μέ τον Άττικ, γύρισε καί ο άνδρ μου μέ τον Φίνο τήν «Βίλλα μέ τά Νούφαρα» (σενάριο — σκηνοθεσία Ίωανόπουλου). Ήταν ή πρώτη ταινία πού κλήθηκε ντεκορατέρ γιά τά σκηνικά της. Έτσι μπορούμε νά πούμε ότι ο πρώτος Έλληνας σκηνογράφος πού δουλέψε γιά τον κινηματογράφο ήταν ο Μάριος Άγγελόπουλος.

Έγώ, γιά νά είμαι ειλικρινής δέν ήθελα νά μπλέξουμε μέ τέτοιες δουλειές γιατί πίστευα πώς γιά νά γίνει κανείς παραγωγός χρειάζεται «κότσια». Πού νά φανταστώ τότε, ότι κάποτε θά έμπλεκα κι' έγώ μέ τήν παραγωγή. Κι' αυτό έγινε όταν έμεινα μόνη καί μέ λιγοστά χρήματα, παρ' όλες τίς αντίθετες φήμες πού κυκλοφορούσαν.

Είσαι λοιπόν καί ή πρώτη Έλληνίδα παραγωγός.

Τό 1946, ύστερα από τήν επιτυχία πού σημείωσε τό «Παπούτσι από τον τόπο σου» του Φίνου μέ σενάριο — σκηνοθεσία Άλέκου Σακελλαρίου, σκέφτηκα, νά ένας τρόπος νά βγάλω τά πρós τό ζειν καί έτσι έκανα τήν πρώτη μου παραγωγή μέ τον Φίνο. Γύρισα τήν ταινία ΜΑΡΙΝΑ μέ σενάριο — σκηνοθεσία του Γιώργου Τζαβέλλα.

Όμως Μαρία εκείνη τήν εποχή ήσουν ήδη λογοτέχνης, είχες γράψει δύο μυθιστορήματα τά «Δεμένα Φτερά» καί τίς «Άλυσίδες» καί ένα θεατρικό έργο, τό Βυζαντινό «Κάστρο τής Χερσώνας». Νομίζω ότι τό πέρασμά σου στον κινηματογράφο καί ιδιαίτερα στην σκηνοθεσία έρχεται σάν συνέχεια.

Άλήθεια είχα σκεφτεί ότι αφού μπορώ καί βάζω ανθρώπους στό χαρτί γιατί νά μήν τους βάλω καί στό πανί επάνω, νά τους δώ νά ζωντανεύουν. Όμως ο κυριώτερος λόγος πού μέ ώθησε ν' ασχοληθώ μέ τήν σκηνοθεσία ήταν ή ανάγκη νά εργαστώ γιά νά ζήσω, γιατί ή αλήθεια είναι ότι από τά βιβλία μου μόνο ένα στυλό κατάφερα ν' άποκτήσω.

Τήν αγάπησες όμως τήν δουλειά σου.

Τήν λάτρεψα. Μόνο πού ή αγάπη μου γι' αυτήν ήρθε σιγά - σιγά. Σάν τήν όρεξη πού έρχεται τρώγοντας. Όσο τρύπωνα στά μουσικά της

όσο πάλευα μέ τίς δυσκολίες της, τόσο πιάό πολύ τήν άγαποῦσα.

*Ποιές ήταν οί κυρίαρχες έμπειρίες που άπόκτησες άπό τά πρῶτα γυρίσματα άπό τήν τεχνική άποψη αλλά και όσον άφο-
ρα τά οίκονομικά μιά πού ήσσουν και παραγωγός.*

“Άρχισα τό γύρισμα τής πρώτης μου ταινίας πού ήταν «τ' Άρραβω-
νάσματα» του Μπόγγρη τό 1948, τελείωσε σ' ένα χρόνο και προβλή-
θηκε τελικά τό 1950. Οί δυσκολίες πού άντιμετώπισα στην άρχή
ήταν άπειρες. Δέν θά ξεχάσω ότι όταν άρχισα τό γύρισμα τής ται-
νίας ή Γεράρδου ήταν έγκυος τριών μηνών και δέν μου τό είχε πει.
“Έτσι άναγκαζόμουν να τραβάω κοντινά πλάνα για να μην φαίνεται
ή κοιλιά της. “Υστερα έπιστρατεύτηκε ό Τζόγιας, ό πρωταγωνιστής.
Τραβοῦσα τίς σκηνές άνακατωμένες και μετά έπαθε περιτωνίτιδα ό
Ζησιμάτος και έμεινε πέντε μήνες στην κλινική, έτσι άναγκάστηκε
να πάρω πλάτη άλλου ήθοποιού για να τελειώσω τήν ταινία. “Όλα
αυτά ήταν σε βάρος τής παραγωγής. Τότε μάθαινα ακόμα. Πώς
μπορείς όμως να γίνεις παραγωγός όταν δέν είσαι γεννημένος
έμπορος και δέν έχεις τό κεφάλαιο πού χρειάζεσαι; Μου έκαναν
βέβαια πίστωση. Και σ' όλους όπως ήταν τής μόδας τότε έταζα τήν
εξόφληση στην πρώτη προβολή τής ταινίας. Χρειάστηκε να κάνω
τρεις ταινίες για να καταλάβω ότι τά χρήματα τής πρώτης προβο-
λης, τ' άρπαξε τά μισά ή Έφορία και τ' άλλα μισά, οί αίθουσες πού
επαιζαν τήν ταινία, τό γραφείο έκμετάλλευσης και οί διαφημίσεις.

Σέ ότι άφορά τό γύρισμα στίς πρώτες μου ταινίες μπορώ να πώ
ότι μάθαινα, ρώταγα συνεχεια. Είχα βέβαια συγκεκριμένες έπιθυ-
μίες μόνο πού δέν είχα πλήρη έλεγχο στο άποτέλεσμα ενώ σιγά
σιγά άπόκτησα πείρα. Στίς πρώτες μου ταινίες περισσότερο όραμα-
τιζόμουν κι' όταν θυμάμαι μου έλεγε ό Γαζιάδης αυτό δέν γίνεται
έγώ επέμενα και στο τέλος γινότανε. “Η ευαισθησία μου μέ έκανε
να τά βλέπω έτσι. “Ηθελα ως πούμε ένα χταπόδι στον τοίχο «Δέν
πέρνεται είναι πολύ φωτεινός ό τοίχος» μου έλεγε ό Γαζιάδης.
«Δέν ξέρω θά θρεις τον τρόπο να μου τό φωτογραφίσεις έγώ θέλω
σε κοντινό πλάνο τό χταπόδι» Και στο τέλος βγήκε τό χταπόδι.
“Όμως αυτό δέν ήταν γνώση, ή γνώση άποχτήθηκε σιγά-σιγά.

*Ποιά μέθοδο άκολουθοῦσες στο γύρισμα, πώς τό προετοιμά-
ζες, πώς έκανες έλεγχο στίς προθέσεις σου, έκανες για παρά-
δειγμα λεπτομερές ντεκουπάζ, έλεγχες τό κάδρο; και ποιά
ήταν ή σχέση σου μέ τούς τεχνικούς;*

Βέβαια έτοιμαζα τά πάντα ώς τήν παραμικρή λεπτομέρεια. Είχα ένα τετράδιο έργασίας πού τό έλεγα ήμερολόγιο. Σχεδιάζα τά ντεκόρ στό χαρτί. Έθρυσκα τούς χώρους έβαζα τίς θέσεις τής μηχανής. Τά έτοιμαζα όλα καί τό μαρτύριο τό μεγάλο ήταν νά περιμένω τούς τεχνικούς νά φωτίσουν. Η άλήθεια είναι ότι μέ τούς τεχνικούς είχα σκυλοκαυγάδες στό τέλος όμως γινόταν αυτό πού ήθελα. Δέν είχαμε καί τά άπαραίτητα μέσα. Στά έξωτερικά περιμέναμε ώρες νά βγει ό ήλιος. Δουλεύαμε μόνο μέ ρεφλεκτέρ. Τό τράβελινγκ ήταν μεγάλη ύπόθεση. Έκείνες οί ράγες του ποτέ δέν έφάρμοζαν σωστά. Άσε τό «μάσημα» πού έκανε κάθε τόσο ή μηχανή στό φίλμ. Κι' ήταν τότε πανάκριβο τό φίλμ όπως καί τώρα. Ήταν καί τά πλατώ πού στήν στέγη τους χοροπηδούσε ή βροχή, τότε σταματούσαμε τό σύγχρονο καί τραβούσαμε βουθά. Δουλεύαμε πολλές ώρες. Τό όκτάωρο γιά τούς έργάτες του κινηματογράφου άρχισε νά έφαρμόζεται πολύ άργότερα. Τύχαινε νά δουλέψουμε είκοσιτέσσερεις ώρες συνέχεια. Πολλές φορές καί σαρανταοκτώ. Θυμάμαι, πού λές, τήν δεύτερη μέρα άπ' τά Χριστούγεννα του 53, μπήκα στό πλατώ μέ τόν Γιάννη Τσαρούχη, γιά νά τελειώσουμε τά ψιλολόγια του ντεκόρ γιατί τά μεσάνυχτα θά είχαμε γύρισμα καί θγήκα από κει, ύστερα από σαρανταεννιά ώρες.

Έκανες ή ίδια τό μοντάζ στίς ταινίες σου;

Άρχισα νά μοντάρω άπό τήν «Δούκισσα τής Πλακεντίας» ύστερα δηλαδή άπό τήν όγδοη ταινία μου. Στήν άρχή καθόμουνα μέ τόν μοντέρ καί του έλεγα έδώ νά κοπεϊ, εκεί νά κοπεϊ. Όταν όμως έβλεπα τήν ταινία διαπίστωνα ή ότι είχε πολύ άργήσει νά κοπεϊ τό πλάνο ή ότι κόπηκε πολύ γρήγορα. Καί έτσι έμαθα νά μοντάρω μόνη μου κι' έπειδή δέν τά βόλευα καλά μέ τήν μουβιόλα, περνούσα τό φίλμ μ' ένα φακό, διάβαζα τούς διαλόγους κι' έκοβα εκείπού ήθελα.

Γιά νά επανέλθουμε στό θέμα τής παραγωγής μετά τίς τέσσερεις δικές σου παραγωγές τήν «Μαρίνα», τόν «Μαρίνο Κοντάρα», «Τ' Άρραβωνιάσματα» καί τήν «Λύκαινα» έγκατέλειψες τήν παραγωγή κι' άσχολήθηκες άποκλειστικά μέ τήν σκηνοθεσία. Ποιοί ήταν οί λόγοι.

Ναί, δέν μόρεσα νά συνεχίσω σάν παραγωγός γιατί πήγαινα κι' έκανα όλο ταινίες ποιότητας γιά τήν έποχή σάν τόν «Μαρίνο Κοντά-

ρα» «τ' Ἀρραβωνιάσματα». Ξεκίνησα δηλαδή από "Έλληνες από Ἐφταλιώτη, Μπόγρη καί ὅλες αὐτές οἱ ταινίες ζημία μου δώσανε. Ἔτσι δέν μπόρεσα πιά νά κρατηθῶ σάν παραγωγός γιατί ἔπεσα ἔξω. Εἶχα τόσα πολλά χρέη πού κόντεψα ν' αὐτοκτονήσω. Τότε ἦταν πού ὁ κύρ Ἀντώνης ὁ Ζερβός ἀγόρασε τήν «Λύκαινα» κι' ἀμέσως μετά μου ἐμπιστεύτηκε μαζί μέ τόν Μίμη Κομίνη νά γυρίσω τό «Βαφτιστικό».

*Ναί ἀλλά γιατί δέν μπόρεσες νά κρατηθεῖς σάν παραγωγός μήπως καί οἱ δύο μεγάλοι παραγωγοί τοῦ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου Φίνος καί Ζερβός μονοπωλοῦσαν τήν παραγωγή;
Πῶς γινόταν ἡ ἐμπορική διακίνηση τῶν ταινιῶν.*

Ἄνταν τελείωνε ὁ παραγωγός τήν ταινία του τήν παρέδινε σ' ἓνα γραφεῖο ἐκμετάλλευσης. Αὐτό τήν διοχέτευε σ' ὅλη τήν Ἑλλάδα καί στό ἐξωτερικό. Ἐκεῖνο τόν καιρό οἱ ταινίες πῆγαιναν στήν Τουρκία, Αἴγυπτο, Ἀμερική. Ἀργότερα πῆραν τόν δρόμο καί γιά ἄλλες χῶρες τῆς Εὐρώπης. Τό γραφεῖο ἐκμετάλλευσης ἔπαιρνε φυσικά τό ποσοστό του κι' αὐτό τό ποσοστό ἄρχισε μ' ἓνα 8% πάνω στίς εἰσπράξεις, κι' ὅσο πλῆθαιναν οἱ ταινίες καί φύτρωναν ἄλλο καί καινούργιοι παραγωγοί, τό ποσοστό μεγάλωνε. Γίνηκε 10%, 12%, 15% καί 20%. Οἱ μεγάλοι παραγωγοί Φίνος, Ζερβός ἀκόμα καί ὁ Νόβακ εἶχαν ὀργανωμένα δικά τους γραφεῖα ἐκμετάλλευσης ὅπως ἔχει καί τῶρα ἡ ἐταιρία Καραγιάννης - Καρατζόπουλος.

Τό 1951 ἔπαψες πιά νά ἐργάζεσαι ἀνεξάρτητα καί ἔγινες «σκηνοθέτης - ὑπάλληλος» διαφόρων παραγωγῶν καί τῆς ἐταιρίας ANZEPBOS ἕως τό 1967. Μποροῦμε λοιπόν νά πούμε ὅτι ἡ δουλειά σου χωρίζεται σέ δύο περόδους. Στήν πρώτη μέχρι τό 1951 πού ἔκανες ταινίες ἀνεξάρτητη σάν ΕΛ ΦΙΛΜ καί ἀπό τό 51 ἕως τό 67 πού ἐργάστηκες σάν σκηνοθέτης κάτω ἀπό τίς ἐντολές ἄλλων. Μαρία νομίζεις ὅτι ἡ δουλειά σου αὐτῶν τῶν δύο περιόδων στό ἐπίπεδο τῆς μορφῆς παρουσιάζει διαφορές;

Οἱ πρώτες μου ταινίες εἶχαν ἡθογραφικό χαρακτήρα μετά ἔκανα ταινίες μελό. Ἄλλά ἦταν ὅλη ἡ ἐποχή τέτοια.

Σέ τί νομίζεις ὅτι συνίσταται τό μελό.

Τό μελό δέν ήταν μόνο στό σύνολο τής Ιστορίας αλλά καί στήν σκηνοθεσία, γιά παράδειγμα ἄν πείσμωνε κάποιος αὐτό τόβγαζα μέσα ἀπό ἓνα κοντινό τής σφιγμένης γροθιάς.

Ἐσύ ὅταν γύριζες τίς σκηνές συμμετεῖχες συναισθηματικά;

Καί βέβαια. Ἐφοῦ τό ἔνιωθα, ἔκλαιγα, φώναζα. Πάθαινα πῶς νά τό κάνουμε.

Πῶς ἔβλεπε ὁ κόσμος τίς ταινίες τής ἐποχῆς ἐκείνης.

Μέ πολλή ἀγάπη. Μπορῶ νά πῶ, στήν ἀρχή μέ φανατισμό. Ὅχι βέβαια ὅλος ὁ κόσμος. Μέ τόν καιρό καί μέ τό πνίξιμο τής ἀγορᾶς μέ ἑλληνικές ταινίες ὁ κόσμος χωρίστηκε ἄς πούμε σέ δύο στρατόπεδα. Στό στρατόπεδο τῶν Ἐλίτ πού περιφρονοῦσε τήν ἑλληνική ταινία καί τοῦ «λαοῦ» πού τήν ἀγκάλιασε σάν κάτι δικό του ὡς τό τέλος τής.

*Σ' ὅλη αὐτή τήν περίοδο τής σκηνοθετικῆς σου δραστηριότη-
τας εἶχες μιὰ αἴσθηση μοναδικότητος ἀπ' τό γεγονός ὅτι
ἦσουν ἡ μόνη γυναίκα κινηματογραφίστρια.*

Ἐνιωθα ἀπλᾶ ὅτι εἶμαι ἓνας ἐργάτης πού πρέπει νά δουλεύει σκλη-
ρά γιά νά ζήσει. Ὅμως κοντά σ' αὐτό ἐπειδὴ ἀγαποῦσα αὐτή τή
δουλειά ἤμουν κι' εὐτυχισμένη πού τήν βρῆκα. Κι' ἄν εἶχα ἄγχη σ'
αὐτό δεν μοῦ ἔφταιγε κανεῖς, μποροῦσα νά εἶχα γίνει δακτυλογρά-
φος. Γιά ἓνα πράγμα πάντως εἶμαι εὐχαριστημένη ὅτι ἔστω καί ἀργά
κάνω τήν αὐτοκριτική μου.

*Εἶχες σχέδια καί ἐπιδιώξεις πού δέν κατάφερες νά πραγματο-
ποιήσεις;*

Εἶχα γράψει ἓνα σενάριο μέ τόν τίτλο « Ἀνθρωπότητα ὦρα μηδέν»
ἤθελα πολύ νά τό σκηνοθετήσω ἀλλά δυστυχῶς δέν μποροῦσα νά
βρῶ παραγωγό. Εἶχε ἐνδιαφερθεῖ ὁ Φίνος νά τό ἀγοράσει, ἀλλά δέν
εἶχε καμμία ἐμπιστοσύνη στίς γυναῖκες. Ἐλεγε θυμᾶμαι, «ἡ γυναίκα
δέν πρέπει νάναί σκηνοθέτης». Ὅταν πάλι γύριζα τά Ναυάγια τής

ζωής με παραγωγό τόν Σαρόγλου τού είχε πει «όλο σου τό έπιτελειό είναι θαυμάσιο, ώραίο τό σενάριο, τό μόνο μελανό σημείο είναι ή σκηνοθέτις. Άργότερα όμως όταν είδε τή δουλειά μου, μου έδωσε συγχαρητήρια.

Πώς έξηγηεις τήν ανανέωση στό ενδιαφέρον τού κόσμου για τόν κινηματογράφο και τί γνώμη έχεις για τόν «Νέο Έλληνικό Κινηματογράφο».

Νομίζω ότι ό κόσμος χόρτασε από τήν τηλεόραση και ρίχτηκε ξανά στόν κινηματογράφο με τήν έλπίδα ότι θά δεί κάτι καλύτερο άπ' αυτά πού τού δείχνει ή τηλεόραση. Έδώ νομίζω ότι πρέπει νά προσέξουν οι παραγωγοί και νά μήν παρασυρθούν από σποραδικές έπιτυχίες και ξαναπάρουν τόν ντορό τού πεθαμένου πιά παλιού Έλληνικού Κινηματογράφου. Όταν άρχισε αυτό πού λέμε «νέο κύμα στόν κινηματογράφο» παρακολουθούσα άκόμα τά πράγματα, μιά και τώρα έχω άποσυρθεί και σπάνια βγαίνω, και όμολογώ πώς ή δουλειά τους με συνεκλόνησε.



Γ. Δανάλης, Δ. Σταρένιος, Μ. Πλυτά, Ν. Μοσχονάς, Τ. Μπαλοδήμος, Α. Διανέλλος.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ — ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΜΑΡΙΑΣ ΠΛΥΤΑ

Τίτλος	Χρον.	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ήθοσοιοί	Συνεργάτες
Μαρίνα	1946	Συμπαραγωγή μέ τον Φίνο	Α. Σακελλά- ριος	Α. Σακελλά- ριος	Α. Κωνσταντάρης	
Μαρίνος Κοντάρης	1947	Έλ. Φίλμ	Γ. Τζαβέλας	Γ. Τζαβέλας	Μάνος Κατράκης Βασίλης Διαμαντόπουλος	
Άρραβωνιά- σματα	1949	Έλ. Φίλμ	Μαρία Πλυτά	Σ. Μακρή	Αιμ. Βεάκης, Νίκος Τζό- γιας, Ντίνος Ήλιοπουλος Α. Ζησιμάτος, Έλλη Ξαν- θάκη, Άνθη Μηλιάδου.	Καζάσσογλου, «Μουσική» Τσαρούχης «Σκηνογραφία»
Λυκαίνα	1951	Έλ. Φίλμ	Μαρία Πλυτά	Σ. Μακρή Μαρία Πλυτά	Κατεέλη, Ήλιοπουλος, Ζησιμάτος	
Βαφτιστικός	1952	Άνζερβός & Μίδας Φίλμ	Μαρία Πλυτά	Άντώνης Ζερβός	Ζαχαράτου Άνθη Άλεξανδράκης Άλέκος Φωτόπουλος Μίμης	
Εόδα	1953	Μίδας Φίλμ & Άνζερβός	Μαρία Πλυτά	Άνδρ. Λαμπρινός	Άλεξανδράκης Άλέκος Σγουρίδου Νίνα, Κατράκης Μάνος, Ν. Ήλιοπουλος	
Τό κορίτσι της γεγονιάς	1954	Ν. Σαμπατάκος και Χρήστος Μανιάτης	Μαρία Πλυτά	Άνδρ. Λαμπρινός	Γιούλη Σμαρούλα, Φούν- τας Γιώργος, Όρέστης Μακρής, Καρούσος Τζα- φέρης	Τσαρούχης «Σκηνικα»
Ή Δούκισσα της πλακεντί- ας	1956	Ν. Σαμπατάκος και Χρήστος Μανιάτης	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Ρίτα Μυράτ Βούλα Ζουμπουλάκη	Μ. Άγγελόπουλος «Σκηνικά» — Κοστούμι
Τζιπ Περίπτε- ρο και άγάπη	1957	Άνζερβός	Μαρία Πλυτά	Μαιανδρος	Χατζηχρήστος, Ρίζος Βίλμα Κύρου	
Μόνο για μιá νύχτα	1958	Σαμπατάκος	Μαρία Πλυτά	Μάτσας Άσημα- κόπουλος	Φούντας, Βέγγος Ζουμπουλάκη	

Διπλή θυσία	1959	Μεραβίδη	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Ντενόγιας	
Ναυάγια τής ζωής	1960	Μπάμπης Σαρόγλου	Μαρία Πλυτά	Διασκευή Λάσκου	Καρέζη, Καροῦσος, Μπάρκουλης, Κακαθάς, Ρ. Μουσύρη	
Ήρβες άργά	1961	Μεραβίδης	Μαρία Πλυτά	Μάτσας - ΄Ασημακόπουλος	Χατζηαργύρη, Καροῦσος Μπάρκουλης	
΄Ανδρας είμαι καί τό κέφι μου θά κάνω	1961	Νόθακ	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Ζουμπουλάκη	Βαρλάμος
Ζήλεια	1963	Νόθακ	΄Ο. Λάσκος	Μαρία Πλυτά	Μπ. ΄Ασημακοπούλου	
Αουστράκος	1963	΄Ανζερός	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Παπαμιχαήλ, Κουνελάκη Κάιλας Βασίλης	
΄Ασωτος	1964	΄Ανζερός	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Νίκος Μοσχονάς Καλογεροπούλου	
΄Ανήφορος	1964	Πυλαρινός	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Καλογεροπούλου, Φέρτης	
Νικητής	1965	΄Ανζερός	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Παπαμιχαήλ, Κουνελάκη Καλλέργης	
΄Εμποράκος	1967	΄Ανζερός	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Καρράς Κώστας, Λυγίζος Κάιλας	
΄Ανάμεσα σέ δυό γυναίκες	1967	Καραγιάνης	Καραγιάνης	Μαρία Πλυτά	Κάιλας Σόκαλη Μαρία	
΄Αγνωστη τής νύχτας	1970	Δημήτρης Λεών	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Καμπανελλής Γιώργος Καλλέργης Λυκοῦργος	
Μιά μάνα κατηγορείται	1972	΄Αθραμέας	΄Αθραμέας	Μαρία Πλυτά	Μπέττυ ΄Αρβανίτη	
Οί ξενητεμένοι	1974	΄Αθραμέας	΄Αθραμέας	Μαρία Πλυτά		

ΛΙΛΑ ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΚΟΥ

Ἡ Λίλα Κουρκουλάκου εἶναι ἡ δεύτερη μετὰ τὴν Μαρία Πλυτά, Ἑλληνίδα σκηνοθέτης. Σπούδασε στὴν Ἰταλία, κινηματογράφο στὸ Centro Sperimentale di Cinematographia σέ μιά ἐποχὴ πού καθηγητές ἦταν ὁ Ντέ Σίκκα, ὁ Ροσελλίνι, ἡ Ἰνγκριντ Μπέργκμαν, ὁ Μπλαζέτι, ὁ Ρότσι, ὁ Πρόσπερι καὶ ἄλλοι. Σὰν φοιτήτρια δούλεψε σέ ταινίες τοῦ Ρότσι, τοῦ Ροσελλίνι καὶ τοῦ Φελλίνι.

Τὸ βασικὸ τῆς πιστεύω συνίσταται στὸ ὅτι «ὁ σκηνοθέτης πάνω ἀπ' ὅλα πρέπει νὰ ναι πανεπιστήμονας δηλαδὴ ὀφείλει συνεχῶς νὰ ἐνημερώνεται πάνω σέ ὅλους τοὺς τομεῖς τῆς ἀνθρώπινης σκέψης καὶ ἐπιστήμης.

Ἡ σκηνοθεσία εἶναι βασικὰ σκέψη, σύλληψη. Στὴν ὑλοποίηση τῆς κανένα ἐμπόδιο δέν μπορεῖ νὰ τὴν ματαιώσῃ ἢ νὰ ἀλλοιώσῃ καὶ τὴν παραμικρὴ λεπτομέρεια».

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1958 — *Νησί τῆς Σιωπῆς*. Ταινία κοινωνικὴ πού ἀφορᾷ τὴν ζωὴ τῶν λεπρῶν τῆς Ἑλλάδας στὴν Σπιναλόγκα. Ἡ ταινία ἐκπροσώπησε τὴν Ἑλλάδα στὸ φεστιβάλ Βενετίας τὸ 1958-59.

1961 — *Ὁ κομῆτης τοῦ Χάλλεϋ*. Θέμα τῆς ταινίας ὁ κίνδυνος τῆς καταστροφῆς τῆς γῆς ἀπὸ τὸν φανταστικὸ κομῆτη τοῦ Χάλλεϋ πού ἐμφανίστηκε τὸ 1911 καθὼς καὶ οἱ ψυχολογικὲς ἐπιπτώσεις στὸ χαρακτῆρα τοῦ ἀτόμου καὶ στὸ κοινωνικὸ σύνολο. Ἐπαίξαν 14 πρωταγωνιστές καὶ 1500 κομπάρσοι.

1964-66 — *Ἐλευθέριος Βενιζέλος*. Ἡ ταινία ἐγίνε κατὰ τὴν περίοδο τῆς μοναρχίας. Εἶναι ἡ πρώτη πολιτικὴ Ἑλληνικὴ ταινία μὲ τὴν ἔννοια ὅτι ἀφορᾷ τὴν πολιτικὴ ἱστορία τῆς Ἑλλάδας.

1965 — *Ραντεβοῦ στὴν Ἀθήνα* Ἡ ταινία δέν προβλήθηκε ποτὲ στὴν Ἑλλάδα· εἶναι ἡ πρώτη Ἑλληνοβουλγαρικὴ συμπαραγωγὴ μὲ θέμα τοὺς Βαλκανικοὺς ἀγῶνες πού ἐγιναν στὴν Ἑλλάδα. Τέλειω-

νε μέ τό 24ωρο τῆς ζωῆς στήν φανταστική Βαλκανική πρωτεύουσα πού συγκέντρωσε στοιχεῖα ὅλων τῶν Βαλκανικῶν κρατῶν. Ὅλη ἡ σύνθεση στηρίχτηκε στή «Χάρτα» τοῦ Ρήγα Φεραίου.

1972 — Διονύσιος Σολωμός Ἡ ταινία ἐγίνε μετά ἀπό διαγωνισμό πού προκήρυξε τό Ἐθνικό Ἴδρυμα «Βασιλεὺς Παῦλος».

1978 — Κύπρος τό μεγάλο σταυροδρόμι ταινία γιά λογαριασμό τῆς E.P.T.

— Ἀκόμα ἐκπομπές συνολικῆς διάρκειας 300 περίπου ὥρων γιά τὴν Τηλεόραση.



Ἡ Λίλα Κουρκουλάκου μέ τὴν μοντέξ Δέσπω Μαρουλάκου καί τοὺς ὑπόλοιπους συνεργάτες τῆς σέ γύρισμα στήν Κύπρο.



Ἡ Μαργαρίτα Λυμπεράκη μέ τόν Νίκο Κούνδουρο τήν ἐποχή πού γυρίζονταν «Ἡ Μαγική Πόλη».

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΛΥΜΠΕΡΑΚΗ

Ἡ Μαργαρίτα Λυμπεράκη εἶναι κυρίως γνωστή σάν συγγραφέας μυθιστορημάτων καί θεατρικῶν ἔργων. Εἶναι ὅμως ἐπίσης καί σεναριογράφος. Ἡ παρουσία της στό χώρο τοῦ κινηματογράφου συνδέεται μέ μιά μεγάλης σημασίας παρέμβαση στόν κινηματογραφικό χώρο.

Ἀκριβέστερα πρόκειται γιά τήν παρέα Μ. Χατζηδάκη, Ν. Κούνδουρου, Μ. Λυμπεράκη πού στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '50 σημειώνει τήν πρώτη οὐσιαστική παρέμβαση τῶν ἀνεπτυγμένων κοινωνικά καί πολιτιστικά στοιχείων σ' ἕνα χώρο πού διέπονταν ὀλοκληρωτικά ἀπ' τήν ὑπανάπτυξη. Ἡ παρέμβαση αὐτή πού ὑλοποιήθηκε μέ τήν ταινία «Μαγική Πόλη» ἔγινε αἰσθητή ἀλλά δέν στάθηκε ἱκανή ν' ἀναπροσανατολίσει τήν ἑλληνική κινηματογραφία πού ἀκόμα καί μέχρι τίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '70 κινούνταν στήν τροχιά τῆς ὑπανάπτυξης. Ἡ συμβολή τῆς Λυμπεράκη σάν σεναριογράφου ἦταν σημαντική ὅσο καί τοῦ σκηνοθέτη καί τοῦ μουσικοῦ σ' αὐτή τήν ταινία. Ἐπρόκειτο κυριολεκτικά γιά μιά ὀλοκληρωτικά νέα διάσταση πού τό πνεῦμα της δέν ἔγινε κατανοητό παρά πολλά χρόνια ἀργότερα.

Σέ διαφορετικό κλίμα, πλαίσιο και εποχή τοποθετείται τό δεύτερο σενάριο τής Λυμπεράκη «ΦΑΙΔΡΑ» πού γύρισε ό Jules Dassin τό 1963. Έδώ έχουμε νά κάνουμε μέ μιά καθαρά κοσμοπολίτικη διάσταση στό περιεχόμενο και τό ύφος μέ ελάχιστα στοιχεία έλληνικότητας πέρα άπ' τίς άναφορές στόν άρχαίο μύθο του 'Ιππόλυτου.

Μιά μαγνητοφωνημένη αυτοπαρουσίαση

Έκείνη τήν εποχή, ό Μάνος*, ό Νίκος* κι' έγώ εΐμασταν μιά «παρέα». Βλεπόμαστε καθημερινά, είχαμε ένα αυτοκίνητο και πηγαίναμε βόλτες άπό τήν Βουλιαγμένη στην Πάρνηθα κι άπό τήν Πάρνηθα στην Βουλιαγμένη. Οί Κουνδουραίοι είχαν ένα σπίτι, 'Ηρακλείου 8, πού ήταν τό στέκι· μπαινόθγαινε κόσμος, συζητάγαμε. Έτσι κάπως μπήκε ή ιδέα νά γίνει μιά ταινία.

Ότι έγγραφα κάθε μέρα τό έλεγα στόν Νίκο και στόν Μάνο και τό βράδυ τό συζητούσαμε και προχωρούσαμε. Πηγαίναμε σ' ένα καφενείο στην Όμόνοια πού παίζαν μπιλιάρδο και τόλεγαν *Μαγική Πόλη*. Ήταν μιά συνεργασία πραγματική, πού δέν μου ξανασυνέβη. Όλα ήταν μιά τρέλλα.

Όταν ξεκινήσαμε τήν ταινία δέν είχαμε καθόλου χρήματα, τά μαζεύαμε σιγά σιγά άπ' έδω και άπό εκεί. Τό γύρισμα κράτησε δυό χρόνια. Οί δυσκολίες ήταν τεράστιες. Όταν κάναμε γύρισμα δέν ξέραμε αν θά γυρίσουμε μισό πλάνο ή πέντε πλάνα.

Στό σενάριο πέρασα χωρίς νά τό καταλάβω όπως άπό τό μυθιστόρημα στό θέατρο. Ήταν μιά ανάγκη έκφρασης μέ άλλα μέσα. Ό κινηματογράφος ήταν ένας κόσμος διαφορετικός, υπήρχε μιά ανάγκη συνειδητή ή υποσυνειδητή νά φανταστώ ότι έγγραφα σέ εικόνες.

Όταν έγγραφα τό σενάριο τής *Μαγικής Πόλης* ήταν γιά μένα μιά συνέχεια γιατί ήδη είχα γράψει τό μυθιστόρημα, *Ψάθινα Καπέλα*. Δέν είχα προβλήματα μέ τήν τεχνική στό σενάριο — δράση άριστερά διάλογοι δεξιά — συνήθως τά πράγματα πάσχουν άπό έλλειψη περιεχομένου. Τό σενάριο τής *Μαγικής Πόλης* μου πήρε πέντε μήνες, όσο και ή *Φαίδρα*.

Στήν ταινία δείξαμε τίς φτωχογειτονίες τής 'Αθήνας του τότε

ὅπως τό Δουργούτι. Ἐμεῖς δείξαμε αὐτές τίς συνοικίες πρὶν εἴκοσι χρόνια καὶ ἀκόμα οἱ ἐφημερίδες ἀσχολοῦνται μ' αὐτά τὰ πράγματα. Βλέπαμε τίς Ἰταλικές ταινίες καὶ λέγαμε τί *miracolo Milano* τί *miracolo Δουργούτι*.

Τότε εἶχαμε αἰσθανθεῖ πολύ κοντά σ' αὐτό τό ρεῦμα τοῦ νεο-ρεαλισμοῦ πού ἄγγιζε τόν κόσμο καί ἡ τέχνη γιά μᾶς περνοῦσε ἀπό μιὰ χαρά ζωῆς. Ἡ τέλεια φιλία καὶ συνεργασία.

Ὅταν τελείωσε ἡ ταινία, ἐνθουσιασμένοι ἐτοιμάσαμε τίς κόπιες γιά νά πάμε στό φεστιβάλ τῆς Βενετίας. Ὅμως ἡ ἄδεια δέν ἦρθε ποτέ. Ἡ ταινία κρίθηκε ἀπό τὴν Γενική Διεύθυνση Τύπου τοῦ Ὑπουργείου Προεδρίας σάν ἀντιτουριστική, γιατί οἱ χώροι πού ἔδειχνε ἡ ταινία ἦταν προσφυγικοί καὶ γι' αὐτό ἡ Ἑλλάδα δυσφημιζόταν.

Τότε δέν ξέραμε τί νά κάνουμε. Πήγαμε καὶ εἶδαμε τὴν Ἑλένη Βλάχου καὶ τῆς εἶπαμε ἔλα νά δεῖς τὴν ταινία. Τὴν εἶδε, τῆς ἄρεσε καὶ εἶπε ὅτι αὐτή ἡ ταινία ἀφοῦ ἔχει πρόσκληση ἀπὸ τό Φεστιβάλ Βενετίας πρέπει νά πάει.

Ἡ ταινία πῆγε στό Φεστιβάλ ἀλλά μ' ὄλες αὐτές τίς περιπέτειες ἔφτασε ἐκπρόθεσμη καὶ παίχτηκε ἐκτός φεστιβάλ.

Εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία καὶ θεωρήθηκε ἀποκάλυψη.

Ἡ ἱστορία τῆς ἀπαγόρευσης μοιάζει ἀρκετά μέ τὴν φετεινὴ περιπέτεια τοῦ Κούνδουρου μέ τό 1922.

«ΦΑΙΔΡΑ»

Ἀπὸ τὴν *Μαγική Πόλη* στὴ *Φαίδρα* ὑπάρχει χρονικὴ ἀπόσταση. Ἀπὸ τό Δουργούτι μέ τίς ἄπειρες δυσκολίες βρέθηκα σέ τράβελινγκ μέθα στό Βρεταννικὸ Μουσεῖο.

Τό κεντρικὸ γυναικεῖο πρόσωπο τῆς *Φαίδρας* ἔχει σχέση μ' ὄλο μου τό ἔργο καὶ τό πρὶν καὶ τό μετὰ. Τώρα ἀνακαλύπτω ὅτι ἔχει πολὺ μεγαλύτερη σχέση μέ τόν *Σπαραγμό* καὶ τὰ *Ἐρωτικά*. Ἡ μάχη τῶν δύο φύλων πάντοτε μ' ἐνδιέφερε. Τό σενάριο γιά τὴν ἐποχὴ του ἦταν τολμηρό. Ἦταν μιὰ *Φαίδρα* ἐρωτευμένη μέ τό γιοῦ της καὶ μιὰ γυναίκα μ' ἓνα πολὺ νέο παιδί.

Ἡ *Φαίδρα* γράφτηκε σ' ἕξη μῆνες στὴν Ὑδρα. Μόλις τὴν τελείωσα τὴν πῆγα στό Παρίσι καὶ τότε μοῦ εἶπε ὁ Ντασσέν ὅτι ἔγραφε ἓνα

σενάριο για τόν Περικλή. Ἡ Μελίνα διάβασε τό σενάριο κι' ἐνθουσιάστηκε. "Ἐκλεισε τόν Ντασσέν σαρανταοκτῶ ὥρες σ' ἓνα δωμάτιο νά διαβάσει τήν *Φαίδρα*. Ἀπειλοῦσε ὅτι ἂν δέν τήν γυρίσει ὁ Ντασσέν θά πηγαίναμε στόν Λουϊ Μάλ. Ἐτοι ξαφνικά ἀποφασίστηκε ἡ *Φαίδρα* καί ἐνῶ τό ἓνα καλοκαίρι ἔγραφα τό σενάριο τό ἄλλο καλοκαίρι γυρίστηκε. Τό σενάριο στάλθηκε στόν Ἄντονι Πέρκινς καί στόν Ράλφ Βαλλόνε, ἐνθουσιάστηκαν. Παραγωγός ἦταν ἡ ἐταιρία United Artists πού χρηματοδοτοῦσε τόν Ντασσέν. Ὁ Πέρκινς ἦταν πολύ ὠραῖος Ἰππόλυτος.

Καμιά φορά στήν ἰδιωτική ζωὴ ἑνός συγγραφέα ὑπάρχουν συμπτώσεις πού τόν βοηθᾶνε νά διαλέξει ἓνα τέτοιο θέμα κι ὄχι ἄλλο. Ἐδῶ ἡ αὐτοβιογραφία, οἱ προσωπικές ἐμπειρίες συμβαδίζουν μέ τό ἔργο. Ὁ κινηματογράφος γιά μενα ὅσον ἀφορᾶ τό σενάριο ἀπό τήν μιά μεριά μέ γοητεύει καί ἀπό τήν ἄλλη εἶναι κάτι πού φοβᾶμαι. Οἱ λόγοι τοῦ φόβου μου εἶναι τό χάσμα πού ὑπάρχει μεταξύ τοῦ συγγραφέα καί τοῦ σκηνοθέτη δηλαδή ἡ ἔπρεπε νά γίνω σκηνοθέτης πού δέν πρόκειται ποτέ νά γίνω ἢ θά ἔπρεπε ὁ σκηνοθέτης νά γράφει μόνος του τά σενάρια ἢ πιά νά ὑπάρχει ἡ τέλεια συνεργασία πρᾶγμα πολύ σπάνιο, σπανιώτερο κι ἀπό ἓνα καλό γάμο.

Ἡ εἰκόνα καί ἡ πλοκή μέ ὀδηγοῦν στό σενάριο. Βρίσκω ὅτι καί ἡ πιό ἀπλή πλοκή πρέπει νά ἔχει κάτι πού νά σέ κρατάει. Προτιμῶ νά κάνω ἓνα σενάριο ἀπό τό μηδέν κάτι τελείως δικό μου· ἡ διασκευή παρουσιάζει πολλά προβλήματα χωρίς νά ἔχεις καί τήν ἱκανοποίηση ὅτι δημιουργεῖς κάτι τελείως δικό σου.

Ἄν ὑπῆρχε ζωντανός Ἑλληνικός Κινηματογράφος καί θά εἶχα κάνει ἄρκετά σενάρια καί θά εἶχα καί τώρα ὀρεξη νά κάνω περισσότερα. Οἱ σκηνοθέτες εἶναι ὅλοι ἓνα εἶδος Δόν Κιχώτες, καί ὑπάρχουν τόσα παρθένα θέματα ὅμως ὁ κινηματογράφος δυστυχῶς δέν εἶναι μιά κανονική δουλειά δέν ὑπάρχει χρηματοδότηση, δέν ὑπάρχει βιομηχανία κινηματογράφου.

Οἱ γυναῖκες ἔχουν πολλά πράγματα νά ποῦν, ὑπάρχει μιά τεράστια εὐαισθησία πού δέν ἔχει βγεῖ. Τώρα πιά ἡ γυναίκα δέχεται ὅτι εἶναι γυναίκα γιατί τό κύριο πρόβλημα τοῦ φεμινισμοῦ εἶναι ἡ ἀποδοχή τῆς θηλυκότητος. Ἐτοι ὅταν ἡ γυναίκα βρεῖ τόν ἑαυτό της ὁ πόλεμος δέν θά εἶναι ἓνας ἐξωτερικός πόλεμος τῶν δυο φύλων ἀλλά κάπου ἄλλοῦ, μέ τόν ἴδιο της τόν ἑαυτό σέ σχέση βέβαια μέ τό περιβάλλον.

TONIA ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ

Τό σινεμά είναι ένα παράθυρο πού τ' άνοίγεις καί πηγαίνεις άλλου. Κι' από κεί άντλεις πράγματα πού σέ βοηθοῦν νά συνεχίσεις. Κάτι κοινωφελές. Καί μόνο πού ὑπάρχει, μιά ταινία κάνει καλό. Αὐτή ἦταν ἡ πρώτη μου στάση σάν θεατῆ πού ὠριμάζει καί θέλει νά περάσει στό θέαμα. Ἡ άγνόητα τῆς παιδικῆς ψυχῆς πού θέλει νά προσφέρει αὐτό πού παίρνει καί στούς άλλους. Στό σινεμά μπορούσαν νά καναλιζαριστοῦν κι' ὄλα τ' άλλα πράγματα πού μ' ἄρεσε νά κάνω.

«Τ' άπαγορευμένα Παιχνίδια» τοῦ Κλεμάν: ἡ ταινία πού μ' ἔκανε νά καταλάβω πώς θέλω νά κάνω κινηματογράφο.

Ἄμερικάνικος κινηματογράφος: ἡ βάση τῆς παιδείας μας.

Τά ὑπόλοιπα ἤλθαν άργότερα, σέ μιά ἡλικία πού δέχεται περισσότερο τό μυαλό κι' ὄχι τό ἔνστικτο, τό ὑποσυνείδητό, πού εἶναι ἡ οὐσία.

Στό Παρίσι βρέθηκα σέ μιά πολύ τρυφερή ἡλικία. Ἕνας χῶρος πού μπορεῖ νά σοῦ προσφέρει τά πάντα κι' ἐσύ δέν μπορεῖς νά κάνεις ἐπιλογές γιατί δέν ἔχεις τό ὑπόβαθρο πού σοῦ ἐπιτρέπει νά ἐπιλέγεις.

1960. IDHEC καί Νουβέλ Βάγκ, Ἄντονιόνι, Φελλίνι, Μπουνουέλ. Ἡ Νουβέλ Βάγκ καμμία ἐπίδραση, ἔκτος ἀπό τή «Χιροσίμα» τοῦ Ρεναί καί τοῦ «Ζύλ καί Ζίμ» τοῦ Τρυφώ. Πολύ άργότερα, τό «Ἄρσενικό-Θηλυκό» τοῦ Γκοντάρ (1966).

Ἄταν εἶχα χαλάσει 50 καρρέ προσπαθῶντας νά κάνω μιά κόλληση, κατάλαβα πώς δέν κάνω γιά τό μοντάζ.

Στό τμήμα τῶν ὀπερατέρ, δεκαεπτά άρσενικοί κι' ἐγώ. Μοῦ ἔκαναν τή ζωῆ δύσκολη. Ἕτοι ἤλθε ἡ άδιαφορία γιά τή γνώμη τῶν άλλων (ὄταν ἔχεις τόν κόσμο ἐναντίον σου, ὀδηγεῖσαι στήν άνεξαρτησία, κάνεις πειράματα πού δέν θά ἔκανες διαφορετικά, καί δέ θά μάθαινες ποτέ).

Σύγκρουση μιᾶς άρσενικῆς δουλειᾶς μέ τή θηλυκότητά σου.

Αὐτό εἶναι ἴσως τό βασικό πρόβλημα.

Πτυχίο ὀπερατέρ.

Ἐπιστρέφοντας, ἤξερα πώς εἶχα ν' άντιμετωπίσω ἕνα χῶρο άγνωστο πού δέν εἶχα κανάλια νά περάσω σ' αὐτόν.

Δέν άντιμετώπισα ποτέ τίς ταινίες του Φίνου σάν σινεμά. Του Κούν-δουρου καί του Κακογιάννη, νάι.

1963. Μπέτσος Φίλμ. Διακοπή σχέσεων μέ σινεμά.

Δακτυλογράφος.

Δημοσιογράφος στην « Αλλαγή».

"Όχι πιά σάν θεατής, αλλά σάν κριτικός. "Άλλο πράγμα.

Σχέση μέ έλληνικές ταινίες, όδυνηρή.

1966. Δείγματα αναγέννησης: «Μέχρι τό Πλοίο» του Δαμιανού.

1967. Τό πρώτο μου ταινιάκι καί μαχαίρι στην κριτική. Νά μου κοπεϊ τό χέρι άν τό ξανακάνω...

Κρίση δικτατορίας:

Ή πολιτική ένας χώρος έγκληματικός.

Ήτιδήποτε κι' άν λές δημόσια κάνει κακό. "Όποια εικόνα καί νά στήσεις, μιλάς δημόσια, έκφράζεις άπόψεις.

Νά είσαι χρήσιμος, σημαίνει νά εργάζεσαι μέ στόχο την παραγωγικότητα. Νά μαθαίνεις τούς ανθρώπους νά ζούν χωρίς ποιότητα, νά θυσιάζουν την αισθητική στην ύλική έπιβίωση.

Μιά όλόκληρη ιδεολογική θέση.

Ξεπεράστηκε πολύ άργά.

Άπελευθέρωση στον συμβιβασμό:

Γιά ποιό λόγο έγώ θά σέρνω περισσότερες ευθύνες άπό τούς άλλους;

Δέχομαι νά συμβάλλω στή διαιώνιση του κόσμου δπως είναι, συμμετέχοντας.

Δέχομαι ν' άπωλέσω τ' όραμα νά κάνω τον κόσμο καλύτερο.

Δέχομαι πώς δέν μπορώ νά προσφέρω παρά μόνο στους όμοίους μου.

1973. Ήωάννης ό Βίαιος.

Βαθύτατα αυτόβιογραφική. Μ' έλάχιστες έξαιρέσεις, δέν πέρασε τίποτα στους Έλληνες κριτικούς, σάν νά υπήρχε ένα τείχος άνάμεσα μας, σά νά μήν τούς άφορούσε. Μοϋ έκανε τεράστια έντύπωση ή άπήχηση πού είχε στους Γερμανούς, μολονότι τά βιώματά τους είναι διαφορετικά.

Ίσως γι' αυτό ακριβώς.

Ό ηρωας είναι άνδρας:

Όταν στήν όθόνη ένα πρόσωπο φοράει φουστάνια, φορτίζεται μέ ειδικές συνθήκες. Ό γυναίκα δέν είναι τό σύμβολο του Άνθρώπου.

Έχει ειδικά προβλήματα. Αύτά πού άφορούν τον άνδρα, άφορούν και τή γυναίκα, τό αντίστροφο δέν είναι άπαραίτητο.

Ό γυναίκα είναι μία ειδική κατηγορία άνθρωπου, ένας άνθρωπος σύν κάτι. Κι' αυτό τό «σύν» μπορεί νά είναι έμπόδιο στό νά βάλεις μία γυναίκα νά συμβολίσει τό Γένος.

Ό Γιούνγκ λέει ότι τό ύποσυνείδητο κάθε ανθρώπου άνήκει στό αντίθετο φύλο. (Φελλίνι, Άντονιόνι, Γκοντάρ, Μπέργκμαν: ήρωίδες γυναίκες). Στήν τέχνη αυτό πού έκφράζεται είναι τό ύποσυνείδητο.

Κάποιες χιλιάδες χρόνια ανθρώπινης ιστορίας, ή γυναίκα είχε ένα ρόλο αύστηρά προσδιορισμένο μέσα σέ μία κοινωνική συγκρότηση πού, μέ όλα τ' άρνητικά της, επέτρεψε στον άνθρωπο νά έπιβιώσει, νά πολλαπλασιαστεί και νά κυριαρχήσει.

Έδώ κι' έκατό μόνον χρόνια, μέσ' άπό συγκεκριμένες κοινωνικές άνακατατάξεις οι ρόλοι των φύλων άμφισθητοϋνται κι' αυτό οδηγεί σέ προβλήματα πολύ πιό σημαντικά άπό τό νά παραπονιόμαστε ότι δέν μάς άναγνωρίζουν.

Μέσα σ' αυτές τίς άμφισθητήσεις των πάντων, όλοι χτυπιούνται και τάχουν χαμένα: άρσενικοί, θηλυκοί και ούδέτεροι.

Μετά τήν IDHEC, δέν είχα ιδιαίτερα προβλήματα σάν γυναίκα.

Ίσως ό Έλληνικός χώρος είναι ειδικός.

Στή Δύση, ύπάρχει ή πατριαρχική δομή. Σου δίνουν τά δικαιώματα, αλλά σου άμφισθητοϋν τήν ικανότητα. Στήν Έλλάδα, δέν σου άμφισθητοϋν τήν ικανότητα, αλλά τό δικαίωμα (κατάλοιπα μητριαρχίας).

Μία ταινία «καλή γιά γυναίκα» δέν μ' ένδιαφέρει. Ό κάνω ταινίες ή δέν κάνω.

Ό έλεύθερη έκφραση είναι άφάνταστα δύσκολη.

Οί λογοκρισίες πολλαπλασιάζονται μέσ' άπό τήν αύξηση των μέσων έπικοινωνίας. Άν δέν φτάσουν οι άνθρωποι νά έκφραστοϋν άπόλυτα και νά μιλήσουν γιά τον έαυτό τους, τότε αύτά τά προβλήματα δε

θά βροῦν ποτέ τήν ἀληθινή τους ἔκφραση. Θά περνοῦν σάν θεωρίες, ἰδεολογίες, «γραμμές», δηλαδή δέν θά ἐκφράζονται καί συνεπῶς δέ θά λύνονται.

Αὐτή τή στιγμή πού τό φεμινιστικό κίνημα εἶναι τῆς μόδας, τά γυναικεῖα προβλήματα εἶναι δύσκολο νά ἐκφραστοῦν γιατί κυκλοφοροῦν χιλιάδες «πρέπει» πού εἶναι δύσκολο νά ξεπεραστοῦν.

Τό μέλλον τοῦ σινεμά στήν Ἑλλάδα καί τῶν γυναικῶν μέσα σ' αὐτό; Θά εἶναι ἕνας ἀγώνας σύνθετος ανάμεσα στά προβλήματα τοῦ χώρου καί τήν προσωπική μας ἱστορία.

Ζοῦμε σ' ἕνα χώρο δύσκολο, ὄχι μόνο γιά τόν κινηματογράφο ἢ τίς γυναῖκες.

Τό σινεμά εἶναι ὁ τρόπος τῆς ζωῆς μου, τό ἐνδιάμεσο πού μέσ' ἀπ' αὐτό ἐπικοινωνῶ μέ τά πράγματα, τά φιλτράρω καί τά ζω. Ὁ ζωτικός μου χώρος. Δέν μπορῶ νά τό δῶ σάν κάτι ξέχωρο καί νά τό κρίνω ἢ νά τό προσδιορίσω.

Ὁ Ἰωάννης καί ἡ δικτατορία εἶναι ταυτισμένα. Τό Λεμονόδασος καί ἡ δημοκρατία τοῦ Καραμανλή εἶναι ταυτισμένα.

Ἡ ἀθλιότητα τῆς Ἑλληνικῆς Τηλεόρασης δέν εἶναι ἄσχετη μέ τήν ἀθλιότητα τοῦ Ἑλληνικοῦ κράτους. Ἡ πολυκατοικία πού γκρεμίζεται, ἡ χαβούζα πού σπάει.

Πῶς νά μιλήσουμε γιά μέλλον τοῦ σινεμά καί τῆς γυναίκας;

Ἄς μιλήσουμε γιά τό μέλλον τῆς Ἑλλάδας...





*Ἡ Λένα Βουδούρη μέ τόν γνωστό μοντέρ Βαγγέλη Γούσια καί τόν Καραγκιοζο-
παίχτη Βάγγο Κορφιάτη.*

ΛΕΝΑ ΒΟΥΔΟΥΡΗ

Ἀναμνηστική φωτογραφία μέ ὄλη τήν οἰκογένεια.

Δηλώσασα σκηνοθέτις (στό ις μέ ι, ἡ διάκριση εὐανάγνωστη ὡς
πρός τό φύλο).

Τό '75 στό Φεστιβάλ, ἡμέρα Πέμπτη, χριστιανή ὅσια βορά στά λιον-
τάρια.

Ἄ Ο Καραγκιοζούας κάτω νά προβάλλεται.

Στίς ἐξετάσεις τῆς σχολῆς κύριος τοῦ ὑπουργείου ρώτησε πῶς
λέγεται τό τάδε ἐξάρτημα τῆς 35 σύγχρονης. Τό ὅτι δέν εἶχαμε δεῖ
τήν μηχανή αὐτή οὔτε ἀπό χιλιόμετρο ἦταν κάτι πού χαλοῦσε τήν
σοβαρότητα τῆς στιγμῆς. Μετά οἱ ἀπόφοιτοι βγάλαμε καί ἀναμνη-
στική φωτογραφία.

Μέ μία φίλη είχαμε βρει ένα σκίτσο από τό περιοδικό Women and Film πού πολύ γουστάραμε. Ήταν μία γυναίκα πού κρατοῦσε στήν ἀγκαλιά της σάν μωρό μία μπομπίνα μέ φίλμ. Ἐμεῖς στό ὕψος μας. Οὔτε μπομπίνα, οὔτε μωρό.

Βοηθός σέ ταινία ἐμπορική πού λένε, ἀστυνομική μέ σέξ. Ἐπαιζε καί ἕνα ἄγαλμα μέσα. Ὁ ἔφηβος τοῦ Μαραθῶνα — βαμμένος χρυσοῦς. Ὁ σκηνοθέτης ἀγνοοῦσε τήν ταινία - κοίταζε συνέχεια τό ἄγαλμα.

Μέ τά ἀκροδάχτυλα στήν κόψη τοῦ ξυραφιοῦ. Ὁ ντελικάτος — πολλές φορές γοητευτικός — κλεφτοπόλεμος τῆς τηλεόρασης. Εἰδίκευση. Προσοχή, τάκτ καί σφύριγμα ἀνάμεσα στά δόντια. Πρώτη ἐπαφή — σάν πῶτο ραντεβου — μέ τό ἀπαγορευμένο κοινό.

Οἱ γέροι δέν χτιζοῦν πιά στήν Μακεδονία, ἡ κόρη τοῦ καραγκιοζοπαίκτη δουλεύει στήν τράπεζα — δέν θέλει κανείς νά τόν θυμάται — εἶναι ἐπιθετική καί ντρέπεται — ἄντε νά τήν πείσεις.

Νά σᾶς πῶ καί ἕνα τραγουδί (κρατῶντας σφιχτά τό μπουζούκι — μόλις καί προλάθαμε. Ὁ Κότζακ δίνει ἕνα τρυφερό μπατσάκι στόν διευθυντή πού ἀλλάζει κάθε ἐξάμηνο. Τά Μάπετ τρῶνε τά πάντα.

Ἐνας συνάδελφος μοῦ εἶπε στό Φεστιβάλ. Ἐσεῖς οἱ γυναῖκες σκηνοθέτες εἶστε τριπλά καταπιεσμένες: σάν γυναῖκες, σάν πολῖτες καί σάν δημιουργοί.

Ήταν καί αὐτός ἀνεργος.

Βέλγιο γυναικεῖο Φεστιβάλ, μέ ρωτήσανε γιατί ἔκανα μία ταινία σάν τόν Καραγκιόζη καί ὄχι μία γυναικεῖα ταινία. Ἄρχισα νά ἐξηγῶ γιά τήν πολιτική κατάσταση στήν Ἑλλάδα γιά προτεραιότητες κλπ καί συγχρόνως τήν ὥρα πού μιλοῦσα ἀναρωτιόμουν ἀλήθεια γιατί ποτέ δέν μοῦ εἶχε μπεῖ ἔτσι τό θέμα.

Βίοι παράλληλοι. Αἱ εὐαίσθηται καί πολυπάσχουσαι ψυχαί πιάσαν τούς λόφους σέ μικρά διαμερίσματα μέ ὕψος. Καί δίπλα ἕνας ἄλλος κόσμος πού ζεῖ σάν ρολοῖ — δουλεύουν πλένον τό αὐτοκίνητό τους, γυρίζουν νωρίς σπῆτι — στίς 8 ὅλες οἱ κουζίνες φωτισμένες.

Λίγο πιό ἔξω, τά παπούδια, τά θαύματα τῆς λαϊκῆς ἀρχιτεκτονικῆς, τά πράσινα γραφεία τοῦ ΠΑΣΟΚ, ἡ ΕΟΚ οἱ πολιτιστικές ἐκδηλώσεις — λίγο ἀκόμα νά σηκωθοῦμε λίγο ψηλότερα.

Οἱ πολιτιστικοί σύλλογοι, λέει μία συνάδελφος, ζητᾶνε συνέχεια ταινίες γιά τήν γυναῖκα καί τό παιδί.

Περπατώντας στο δρόμο αυτό τό πρόσωπο, από ποιά ταινία Ξέφυγε;

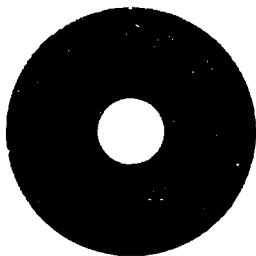
Ή Μπρετόν στο μανιφέστο του Σουρρεαλισμού στην έρώτηση πώς νά κάνετε μία γυναίκα νά γυρίσει νά σās κοιτάξει, έβαλε τελείες καί δέν άπήντησε.

Μάρμω τά πάθη σου, καί μεις ντοκουμενταρίζουμε.

Πήγα καί άγόρασα ένα σατέν νυχτικό σάν τουαλέτα της Jean Harlow. Μπα, δέν θά τό φορέσω. Θά τό βάλω δμως νά τό φορα κάποια γυναίκα στή ταινία.

Ή ταινία από πίσω σέ ν σκυλάκι.

Ζητείται θεατής ή έραστής για ιδιωτικές προβολές σε περιεργες ώρες.





‘Ο Δημήτρης Πουλικάκος στήν ταινία τής Φρίντας Λιάππα «Μιά ζωή σέ θυμάμαι νά φεύγεις».

ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ

Τί είναι τό γυναικειό σώμα;
Τί είναι ό γυναικειός έρωτας;
Τί είναι ή γυναικεία όμοφυλοφιλία;
Τί είναι ή γυναικεία έξέγερση;
Τί είναι ή γυναικεία συνείδηση;
Τί είναι ό γυναικειός πόθος;
Τί είναι ή γυναικεία γραφή;

Τί είναι τό έλληνικό γυναικειό σώμα;
Τί είναι ό έλληνικός γυναικειός έρωτας;
Τί είναι ή έλληνική γυναικεία όμοφυλοφιλία;
Τί είναι ή έλληνική γυναικεία έξέγερση;
Τί είναι ή έλληνική γυναικεία συνείδηση;
Τί είναι ό έλληνικός γυναικειός πόθος;
Τί είναι ή έλληνική γυναικεία γραφή;

Τί είναι τό σώμα;
Τί είναι ό έρωτας;
Τί είναι ή όμοφυλοφιλία;
Τί είναι ή έξέγερση;
Τί είναι ή συνείδηση;
Τί είναι ό πόθος;
Τί είναι ή γραφή;

Σκοτεινά έρωτήματα πού άναδύθηκαν στην έφηβεία μου — μεσούσης τότε τής καραμανλικής όκταετίας. Σκοτεινά έρωτήματα πού τώρα μου τά λύνει ή Φρίντα Μπιούμπι σέ κάθε κυριακάτικο «Βήμα» — μεσούσης πάντα τής καραμανλικής δημοκρατίας.

Όμολογώ, ότι, μέ τόσες άπελεύθερες γυναίκες πού κυκλοφορούν, μέ τόσες πολιτιστικές κινήσεις πού επίβάλουν τήν εύπρέπεια καί τήν ποιότητα, μέ μία προοδευτική νεότητα άλλαλάζουσα γιά τήν ένταξή μας στην ΕΟΚ καί τήν περιοδεία τών άρχαίων, τά έχω όλότελα χαμένα. Τό μόνο πού ξέρω καλά είναι, ότι «ή σκοτεινή νύχτα τής έπταετίας» έξέθρεψε τέρατα, πού τεχνοκρατικές μαγγανείες καί πεφωτισμένα ξόρκια δέν δύνανται νά τά άφανίσουν.

Ό καθένas μας, άρσενικός ή θηλυκός, διανοούμενος ή λαϊκός, κινηματογραφιστής ή θεατής, καταναλώνει τό μύθο του, ή, κατά πώς λέει ένας φίλος, «παραμύθι γιά νά τή βγάλουμε». Έδω, οί φεμινιστικές ρητορίες, οί κοινωνιολογίζουσες ύπεκφυγές, οί όμαδοποιήσεις καί οί όδηγίες πρός ναυτιλλόμενους, δέν χωράνε.

Μοναδικό αίτημα ή προσωπική τελετή, ή σωματική πληρωμή.

«Κι έτσι ό τελευταίος τόπος τής πραγματικότητας, δηλαδή τό σώμα, καί μάλιστα τό λαϊκό σώμα, έξαφανίστηκε κι αυτό» ειπε ό Παζολίνι. Δολοφονήθηκε σέ μία Ίταλία πού «δέν ζει άλλο από μία διαδικασία προσαρμογής στην Ίδια της τήν έξαθλίωση, από τήν όποία προσπαθει νά άπαλλαγεί, κι αυτό στά λόγια μόνον.»

Ή έκφραση πού μου στερείται (λόγω συγκυρίας, βεβαίως, μιās καί οί συνθήκες τής έλληνικής κινηματογραφικής παραγωγής κτλ κτλ) δοκιμάζει τήν άκρίβειά της σ' ένα σκυλάδικο τής Ίερās Όδοϋ, «σκηνοθετώντας» τήν Μπλάνς Ντυμποϋά νά τραγουδάει μεθυσμένη Καζαντζίδη.

Τό έρώτημα, θά ήθελα νά ήμουν ή Μάρλεν Ντηττριχ ή ό Γιόζεφ φόν Στέμπεργκ, μένει άνοιχτό.



ΜΑΡΙΑ ΓΑΒΑΛΑ

‘Η σημασία του «κάνω κινηματογράφο»

‘Η προσωπική μου περίπτωση.

Έχω κάνει τρεις ταινίες μικρού μήκους (1972: “Ανθρωποι και τόποι υπό εξέλιξη — 1976: Κρέπ ντέ Σίν — 1977: ‘Από τη μιά άκρη στην άλλη) και μία μεγάλου μήκους (1978-1979) με τίτλο ‘Αφήγηση, Περιπέτεια, Γλώσσα, Σιωπή.

‘Η σημασία του «κάνω κινηματογράφο» στο πρώτο μου ξεκίνημα ήταν τελείως διαφορετική από εκείνη έτσι όπως διαμορφώνεται στη συνέχεια της δουλειάς μου, δηλαδή από τη δεύτερη ταινία μου και μετά. ‘Η διαφορά τούτη καθρεφτίζεται και σ’ αυτή καθεαυτή την κινηματογραφική μου πρακτική.

‘Η πρώτη μου ταινία ήταν αποτέλεσμα της κινηματογραφοφιλίας εκείνης της εποχής, της αναζήτησης διεξόδων εκείνης της εποχής (δικτατορία), στηριζόταν σε προσωπικές έντυπώσεις, άοριστολογίες, σε οικείες ατμόσφαιρες πού ήθελα νά αναπαράγω μ’ αυτό τόν τρόπο. Μιά επιλογή πού από κεί και πέρα δουλεύτηκε μάλλον επιπόλαια και επιδερμικά.

‘Από τό Κρέπ ντέ Σίν και μετά, ή σημασία του κάνω κινηματογράφο» παίρνει μιά άλλη τροπή. Γυρίζω ταινίες γιά δύο βασικούς λόγους. α) ‘Από μιά καθαρά φεμινιστική σκοπιά πού σημαίνει ότι συνειδητοποιώ τήν ιδιαιτερότητα μερικών προβλημάτων, τά αναζητώ, τ’ απομονώνω, τά φέρνω στην επιφάνεια, τά προωθώ, έμμένω σ’ αυτά, τά φορτίζω μέ μιά πρόσθετη δυναμική, τελείως προσωπική μου, τά σκηνοθετώ, δέν τά βλέπω ντοκουμανταιρίστικά, τά προτιμώ νά περνάνε μέσα από διαφορετικές μεταξύ τους μυθοπλασίες. ‘Εδώ μ’ ενδιαφέρει επίσης ή «γυναικεία μου ματιά», ή ματιά πού κυκλώνει, κόβει στά δύο, καρφώνει, χαϊδεύει, έλκει και άπωθει τόν κόσμο αυτό. Θάθελα νά φτιάξω μιά ταινία όπου θά παρακολουθούσα μέ άκρίβεια τίς κινήσεις δύο άγοριών. Θάταν ένα «βλέμμα» ιδιόμορφο. Ένα παιχνίδι ανάμεσα σέ δύο ιδιαιτερότητες. ‘Από μόνη της έτσι φτιάχνεται μιά έρωτική σχέση. β) Κάνω τέλος κινηματογράφο γιά λόγους καθαρού ναρκισσισμού. Είμαι ένα τεράστιο κεφάλαιο κι έδω δέν μπορώ νά θίξω παρά ελάχιστα πράγματα. Είμαι άρκετά πολύπλοκο, μαγευτικό αλλά και έν πολλοίς άνεξερεύνητο τό τί σημαίνει δανείζεις τόν έαυτό σου στίς ταινίες πού φτιάχνεις. Φτιά-

χνω ταινίες αὐτοβιογραφικές στὶς λεπτομέρειές τους καὶ μ' ἄρέσει νὰ «περνᾶω» τὴν παρουσία μου μέσα σ' αὐτὸ πού κατασκευάζω. Φετιχοποιημένα ἀντικείμενα, φετιχοποιημένοι χώροι λειτουργοῦν σὰν καθρέφτες τοῦ ὑποκειμένου τῆς κάμερα. Ἀσχολοῦμαι μὲ κάτι πού τὸ κατασκευάζω καὶ τὸ ἐξουσιάζω ἀλλὰ αὐτὸ κάποτε μοῦ ἐπιφύλασσει ἐκπλήξεις. Τὸ τί καθρεφτίζεται στὴν πραγματικότητα, τὸ βλέπω ἀργότερα, στὸ στάδιο τοῦ μοντάζ ἢ καὶ στὴν αἴθουσα προβολῆς ἀκόμα.

Μ' ἐνδιαφέρει νὰ κάνω συχνὰ κινηματογράφο. Γι' αὐτὸ διαλέγω τὸ 16mm, ἀσπρόμαυρο. Ἡ οἰκονομία τῆς αἰσθητικῆς τοῦ κινηματογράφου μου προσδιορίζεται ἀπὸ τὴν οἰκονομία τῶν χρηματικῶν καὶ τεχνικῶν μου δεδομένων. Εἶναι ἀπλῶς ἓνας ἀπὸ τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους ἐπιλέγω τὸ φίξ κάδρο, τὰ πλάνα σεκάνς, τὴν ἔμμομή στὴ σκηνοθεσία τοῦ «ἐντὸς καὶ ἐκτὸς κάδρου», τοὺς μὴ ρεαλιστικούς ἤχους. Δουλεῦω συνέχεια ὅλο τὸ χρόνο, γράφοντας τὸ σενάριο, ψάχνοντας γιὰ χώρους, βρίσκοντας ἠθοποιούς, συζητώντας, τραβώντας, μοντάροντας.

Ἐπίσης καθοριστικὸς παράγων στὴ θεματικὴ μου καὶ τὴν αἰσθητικὴ πρακτικὴ μου εἶναι ἡ κινηματογραφοφιλία μου, πού αὐτὴ τὴ στιγμή ἀποτελεῖ ἀντικείμενο περισσότερης σκέψης. Ἐξ οὗ καὶ τὸ πρόβλημα πού ἀνακύπτει: Ἡ ὁμολογία μου ὅτι ἀδυνατῶ νὰ ξαναφτιάξω τὰ εἶδη τοῦ κινηματογράφου πού μὲ γοητεύουν. Στὴν ταινία μου Ἀφήγηση, Περιπέτεια, Γλῶσσα, Σιωπὴ, στοχάζομαι πάνω σ' αὐτὴ τὴν ἀδυναμία. Κι ἔχω νὰ κάνω μὲ τὴ παράλληλη χρῆση κινηματογραφικῶν μνημῶν (κλασσικὸς ἀμερικάνικος κινηματογράφος, Ροσσελίνι, Γκοντάρ π.χ.) καὶ τωρινῶν ἤχων καὶ εἰκόνων. Ἔτσι ἡ δουλειά μου σημαδεύεται ἀπὸ τὰ δύο αὐτὰ πράγματα.





Η Πόπη Άλκουλη κατά τό γύρισμα τής ταινίας τής «Οί γυναίκες Σήμερα».

Γ. Καβαρατζής — Πόπη Άλκουλη — Α. Παυλόπουλος

ΠΟΠΗ ΑΛΚΟΥΛΗ

Ή σχέση μου μέ τόν Κινηματογράφο

Ή σχέση μου μέ τόν κινηματογράφο ειλικρινά δέν Ξέρω ποιά είναι. Μπορεί ν' αποδειχτεί καί περιστασιακή. Θά κρατήσσει όσο τόν χρειαζόμασσι κι όσο μέ χρειάζεται. Όσο μπορώ νά τόν ύπηρετώ κι όσο εκείνος μ' εξυπητερεί σά μέσο έκφρασης. "Άλλωστε δέν είναι τό μοναδικό μου. "Έχω έκφραστεί παληότερα μέ τό θέατρο καί πάλι τή χρονιά πουΰρχεται θά Ξαναγυρίσω σ' αυτό σάν ήθοποιός καί σά σκηνοθέτης. Τά έκφραστικά μέσα βρίσκονται. Δέν είναι εκεί τό πρόβλημα. Άκόμα καί μέ τή συζήτηση έκφράζεσαι: παίρνεις καί δίνεις. Καί τό μήνυμα πού πήρες ή πού έδωσες μπορείς ύστερα από δευτερογενή επεξεργασία νά μεταφερθεί, από κάποιον άλλον, μέσα από κινηματογράφο, θέατρο, γραφτό, μουσική ή εικαστική μορφή στό μεγάλο κοινό. Αυτό που μετράει δέν είναι ούτε τό «όχημα» ούτε ή ύπογραφή πού έχει άποκάτω. Είναι τό ίδιο τό μήνυμα. "Άν είναι γνήσιο καί ζωντανό θά βρει τό δρόμο του πρός τόν άποδέκτη, δηλ. τό λαό. Λοιπόν τό πρόβλημα δέν είναι στά έκφραστικά μέσα. Αύτά είναι έρωτες εφήμεροι ή μιάς κάποιας διάρκειας, από λόγους

ανάγκης. Άλλος είναι ο μόνιμος, ο αναντικατάστατος, ο πού χωρίς αυτόν δεν κάνεις «έργο». Ό άνθρωπος, οι άνθρωποι, ή μάζα. Η άκοίμητη, ή διαβρωτική και μαζί ζωοδότρα άγωνία για κάθε καλλιτέχνη. Άπό μία τέτοια άγωνία ξεκίνησαν και «Οί γυναίκες σήμερα» και μέρα τή μέρα, συνέντευξη τή συνέντευξη, άνοιξαν μπροστά μου τεράστιο ποτάμι νά κυλάει όρμητικά: τή μοναξιά τους, τόν πόνο τους, τήν άδυναμία τους, τή δύναμή τους και πέρα, στό βάθος του όριζοντα μόλις μέ κόπο νά διακρίνεται τήν Αιτία. Αυτό δηλαδή πού έπρεπε έγώ νά βρώ, ν' άρπάξω, νά δαμάσω, νά δείξω περίοπτα. Έτσι έγινε μέ τίς «Γυναίκες» κι έτσι μου φαίνεται γίνεται πάντοτε και μέ όλους, όταν βέβαια αυτό πού φτιάχνεις τό πονάς.

Ό Κινηματογράφος βιοποριστικό έπάγγελμα (;!)

Ό κινηματογράφος σά βιοποριστικό έπάγγελμα είναι άπ' τά πιό σκληρά, τά πιό άνασφαλή. Και οι άνθρωποι πού κατορθώνουν νά επιβιώσουν άποκλειστικά άπ' αυτόν, χωρίς νά κάνουν συμβιβασμούς ή παραχωρήσεις στην έμπορικότητα, είναι ελάχιστοι. Οί υπόλοιποι καταφεύγουν στίς τηλεοπτικές έκπομπές ή στίς διαφημιστικές ταινίες, ή άσκοϋν ταυτόχρονα και κάποιο άλλο έπάγγελμα ή τό χειρότερο, κάνουν τή μοιραία βουτιά στό έμπορικό κύκλωμα. Τά τρία μεγάλα προβλήματα: οικονομικό (χρηματοδότηση), λογοκρισία και πρόβλημα διανομής δεν έχουν άκόμα λυθεί και δεν φαίνεται νά πρόκειται νά λυθούν σύντομα και χωρίς άγώνες. Για τίς γυναίκες τουλάχιστον στόν τομέα του οικονομικού, τά πράγματα παρουσιάζουν ιδιαίτερες δυσκολίες. Δέ γινόμαστε εύκολα άποδεχτές στά δημιουργικά επαγγέλματα. Έγώ, προσωπικά, κάνω για νά ζήσω διαφημιστικές ταινίες. Πρίν μερικές βδομάδες άρχισα μία κοινούργια ταινία. Ένα ντοκουμέντο μεγάλου μήκους μέ θέμα τό παιδί. Σκέφτηκα λοιπόν μία μέθοδο και τή γράφω έδώ μήπως δώσει ιδέες σε καμμία άλλη (ή άλλο). Άντί νά κάνω μία όλόκληρη έρευνα μέ ένιαίο στόλ, όπως είχα άρχικό σκοπό, άποφάσισα νά τήν κάνω «σπονδυλωτή», δηλαδή ν' άποτελείται άπό πολλά αύτοτελή κομμάτια μέ επί μέρους θέματα πού θ' άφορούν τό παιδί. Αυτό θά μου επιτρέψει νά τελειώνω ένα κομμάτι, νά τό βάζω στην άκρη, νά ξαναγυρίζω στά

διαφημιστικά μέχρι να εξοικονομήσω τα χρήματα που χρειάζονται, για το επόμενο κομμάτι κ.ο.κ. Φυσικά, σ' αυτή την περίπτωση, μόνο ώρισμα κομμάτια θα διατηρήσουν τη μορφή της έρευνας. τα υπόλοιπα θα γίνουν fiction. Και όπωσδήποτε θα υπάρχει κι ένας συνδεδεικός κρίκος από θέμα σέ θέμα. Μου φαίνεται πως η ανάγκη που μ' έσπρωξε σ' αυτή τη μέθοδο «τουπαμάρος» θα γεννήσει τελικά ένα πολύ ενδιαφέρον στυλ. Για όσες (και όσους) ενδιαφέρονται: «Καλή επιτυχία» όπως γράφουν οι καλές νοικοκυρές όταν αλλάζουν μεταξύ τους συνταγές μαγειρικής.



Ἡ Μάγδα Νικολαΐδου συζητᾷ μέ μιά ἐργάτρια στό γύρισμα τῆς ταινίας «Ἀπόπειρα γιά κοινωνιολογική ἐρευνα στή σημερινή Ἑλλάδα».

ΜΑΓΔΑ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ

Ἡ πρώτη «ἀπόπειρα».

Ἡ πρώτη «Ἀπόπειρα γιὰ κοινωνιολογική ἐρευνα στή σημερινή Ἑλλάδα», πού γυρίστηκε τό 1974, ἦταν μιά «ἀπόπειρα» γιὰ τή μεταφορά στόν κινηματογράφο τῆς διαδικασίας μιᾶς ἐρευνας πάνω στή ζωή, τά προβλήματα, καί τή «γυνακεία συνείδηση» τῶν ἐργαζόμενων γυναικῶν.

Αὐτή ἦταν καί ἡ πρώτη μου ἐπαφή μέ τόν κινηματογράφο. Δούλεψα πολύ περισσότερο σάν ἐρευνητριά, καί λιγότερο σάν σκηνοθέτης, μέ τήν «κλασσική ἔννοια». Ἐξ ἄλλου τέτοιος ὑπῆρχε, καί ἦταν μάλιστα ὁ — τέως — σύζυγός μου, Νίκος Ζερβός.

Θέλησα νά κάνω μιά ταινία γυναικεία, μιά ταινία που θά ἀποτελοῦσε ἀφορμή γιὰ διάλογο πάνω στό γυναικεῖο ζήτημα, παρουσιάζοντας τίς ἐργάτριες στήν καθημερινή τους ζωή, στό ἐργοστάσιο καί στό σπίτι, καί συζητώντας μαζί τους γιὰ τή στάση τους ἀπέναντι αὐτό δέν μοῦ ἔφταιγε κανεῖς, μποροῦσα νά εἶχα γίνει δακτυλογράφῃ ἀπέναντι στά πράγματα.

Δέν νομιζῶ νά χρειάζεται νά μιλήσω ἐδῶ γιὰ τό «διπλό ρόλο» τῆς γυναίκα καί γιὰ τήν ἀπέραντη καταπίεσή της. Εἶναι γνωστό ὅτι ζοῦμε σ' ἓναν κόσμο ἐχθρικό κι ἀνδροκρατούμενο, στόν ὅποιον μόλις ἀρχίσαμε νά τολμάμε νά κάνουμε τά πρῶτα μας βήματα. Ἡ ταπεινή αὐτή μικροῦ μήκους ταινία ἐγίνε δεκτὴ μέ πραγματικὴ δῖψα ἀπὸ μιά μερίδα κοινῶν (γυναικεῖους, φοιτητικούς καί πολιτιστικούς συλλόγους), ὅπως καί ἀγότερα, ἀκόμα περισσότερο, ἡ ταινία τῆς Πόπης Ἀλκουλῆ, «Οἱ γυναῖκες σήμερα». Αὐτό δείχνει καθαρά ὅτι ὄχι μόνο ἔφτασε ἡ ὥρα, ἀλλά ὅτι ἔχουμε τήν ὑποχρέωση, οἱ γυναῖκες, νά μιλήσουμε μέ κάθε μέσο οἱ ἴδιες γιὰ τή ζωή μας, τά βιώματά μας, τά συναισθήματά μας, τοὺς τραυματισμούς μας, σέ μιά κοινῶνία πού μᾶς ἀντιμετωπίζει καχύποπτα καί περιγελαστικά, μαθημένη νά μᾶς θεωρεῖ ἄψυχα σεξουαλικά ἀντικείμενα καί σιωπηροὺς κομπάρσους σέ κάθε κοινωνική καί δημιουργική διαδικασία.

Ἄρκετά «ἐμπνεύσαμε» συγγραφεῖς, ζωγράφους, γλύπτες καί σκηνοθέτες γιὰ νά μᾶς διαστρεβλώνουν μέσα ἀπὸ τά δημιουργήματά τους. Ἄπαιτοῦμε πιά νά ἀνακαλύψουμε μόνες μας τήν πραγματικὴ μας γυναικεία ὑπόσταση.

ΜΑΙΡΗ ΧΑΤΖΗΜΙΧΑΛΗ

Γεννήθηκα τό 1949 στήν Ἀθήνα καί ἡ σχέση μου μέ τόν κινηματογράφο εἶναι ἓνα ντοκυμανταίρ μεγάλου μήκους πού ἔκανα πρόπερσο, ὁ Ἀγώνας τῶν *Τυφλῶν*. Ἐκείνη τήν ἐποχή — ἓνας χρόνος μετά τή μεταπολίτευση — γύριζα μ' ἓνα μικρό συνεργεῖο καί κατέγραφα τίς λαϊκές κινητοποιήσεις ἢ πολιτική ἀλλαγὴ εἶχε ἀνεβάσει πολύ τή θερμοκρασία τῆς ζωῆς. Δέν εἶχα ξεκαθαρίσει πῶς ἀκριβῶς θά χρησιμοποιούσα αὐτό τό ὑλικό, στό νοῦ μου εἶχα ἀπλῶς κάποιο συγκεχυμένο σχέδιο ἀντιπληροφόρησης. Ὁ τρόπος ὡστόσο πού δούλευα μέ ὀδηγοῦσε ὄχι μακριά ἀπό τή λογική κάποιων «προσδευτικών» ἐπικαίρων: παράθεση γεγονότων ἀπό τή σκοπιὰ ὅμως ὄχι τοῦ κράτους ἀλλά τῶν ἐργατῶν ἢ τῶν φοιτητῶν. Μέσα στήν ἐμπειρία ἄρχισα νά συνειδητοποιῶ πῶς μιά τέτοια κατάδειξη δέν ἔχει καί πολύ νόημα. Ἔνοιωθα τήν ἀνάγκη νά πιάσω ἓνα μόνο γεγονός, μιά κοινωνική ὁμάδα, καί νά τό δουλέψω ἀπό μέσα ἔχοντας συνεργασία καί στό πολιτικό ἀλλά καί στό τεχνικό ἐπίπεδο μέ τοὺς ἴδιους τοὺς ἀνθρώπους τῶν ὁποίων τή δράση κινηματογραφῶ. Αὐτές οἱ προϋποθέσεις δημιουργήθηκαν μέ τοὺς τυφλοὺς, πού ἐκείνη τήν ἐποχή ἦταν κινητοποιημένοι καί μάλιστα μέ ἄρκετά ριζοσπαστικό τρόπο. Ἐγώ ἀπό τότε ἔδειχνα ἰδιαίτερη εὐαισθησία γιά τίς περιθωριακές ὁμάδες καί τόν ἀγῶνα πού κάνουν γιά ἀποπεριθωριοποίηση. Θεωρῶ ρατσιστικό οἱ διαφορές - φυλετικές, αἰσθητικές κλπ — ἀνάμεσα στά ἄτομα ἢ τίς κοινωνικές ὁμάδες νά ὀρίζουν μιά σχέση πρὸς τὴν εὐτυχία. Ὅλοι τὴ δικαιούνται ἐξίσου: Ὑστερα πίστευα καί πιστεύω πῶς τά προβλήματα τῶν περιθωριακῶν ὁμάδων δέν εἶναι καθόλου ξεκομμένα ἀπό τά προβλήματα τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου. Μ' ἄρεσε αὐτό πού εἶπε ὁ Φ. Γκουατταρί: « Ὅ,τι τίθεται σάν πρόβλημα στίς περιθωριακές ὁμάδες, ἀφορὰ ὀλόκληρο τό κοινωνικό πεδίο καί ὁ,τι συμβαίνει σ' ὀλόκληρη τὴν κοινωνία, συμβαίνει σ' αὐτές τίς ὁμάδες: παιδιὰ, γέροι, ὁμοφυλόφιλοι, γυναῖκες».

Ἡ σχέση λοιπόν μέ τοὺς τυφλοὺς προχωροῦσε, βάζοντας ταυτόχρονα τίς ἀπαιτήσεις της. Ἡ κάμερα δέν καταγράφει, δέν μπορεῖ νά καταγράψει ὅλη τὴν πραγματικότητα παρά ἓνα τμήμα της. Κάθε πλάνο εἶναι καί μιά ἐκλογή. Ἡ πραγματικότητα εἶναι ἀντιφατική, ὁ κινηματογραφιστὴς εἶναι ἀντιφατικός, καί αὐτό πού διαλέγει κάθε στιγμή νά κινηματογραφήσει τό ὀρίζει ἢ διαλεκτική σχέση τοῦ ἑαυτοῦ του — πού εἶναι καθορισμένος ταξικά, συναισθηματικά, τραυ-

ματικά κλπ — μέ την πραγματικότητα. Τό «άντικειμενικό» είναι μύθος ή καλύτερα είναι πολύ σχετικό μέγεθος. Τά επίκαιρα στό σινεμά ή οί ειδήσεις στήν έφημερίδα είναι ή σκοπιά τής έξουσίας γιά τή ζωή, δέν έχουν σχέση μ' αυτά πού αισθανόμαστε, αυτά πού θέλουμε, αυτά πού έμεις τελοσπάντων θεωρούμε ζωή μας.

Έγώ διάλεξα πολιτικά τή σκοπιά τών άγωνιζόμενων τυφλών, δέθηκα συναισθηματικά μαζί τους, κι αυτό καθόρισε μιά σειρά πράγματα: Κοντά δύο χρόνια παρακολούθησα τόν άγώνα τους μέ τήν κάμερα. Οί τυφλοί μέ γνώρισαν καλά και έξοικειώθηκαν πολύ μέ τά μηχανήματα. Τό μαγνητόφωνο ιδιαίτερα έγινε έξάρτημα τού άγώνα συχνά άνατρέχανε στή μαγνητοταινία γιά κάποιο στοιχείο. Έγώ στή συνείδηση τών τυφλών αλλά και γιά τούς αντίπαλους θεσμούς — έκκλησία, ύπουργεία, άστυνομία, δικαστήρια — ήμουν ένας άπό τούς άγωνιζόμενους. Χτυπήθηκα όπως κι εκείνοι. Καί ή ίδια ή ταινία όταν ολοκληρώθηκε έγινε όπλο στά χέρια τών τυφλών γιά νά πληροφορήσουν, νά καταγγείλουν, νά διεθνοποιήσουν, νά κινήσουν άλληλεγγύη.

Τούς τυφλούς δέν τούς είδα μόνο σάν άγωνιστές αλλά και σάν άτομα. Κάποιοι μίλησαν μπροστά στήν κάμερα γιά τήν προσωπική τους ζωή. Η Άννέτα λογουχάρη, μίλησε γιά τήν άπόπειρα αύτοκτονίας της έχοντας πλήρη συνείδηση ότι θ' άκουστέί σέ μιά ταινία. Αυτό προϋποθέτει πολύ προχωρημένες σχέσεις δικές μου μαζί της. Μερικοί άλλοι πού μου μίλησαν δέ θέλησαν άργότερα νά περάσουν στήν ταινία οί μαρτυρίες τους. Ούτε στιγμή δέ σκέφτηκα νά βιάσω ανθρώπινη συνείδηση γιά χάρη τής «άλήθειας».

Οί σχέσεις — πολιτικές και γενικότερα ανθρώπινες — πού καθόρισαν τόν τρόπο τής δουλειάς, καθόρισαν και τήν αισθητική τής ταινίας. Οί λύσεις βρέθηκαν φυσικά και αύθόρμητα. Δέ θέλω νά πώ πώς τό καλλιτεχνικό πρόβλημα λύθηκε αύτόματα μέσα άπό τό πολιτικό. Κάθε ιδέα μπορεί νά έκφραστεί μέ πολλούς τρόπους, συχνά άντιφατικούς. Γνώμονάς μου ήταν οί εικόνες νά ύπηρετούν τίς ιδέες. Όλα αυτά απέχουν πολύ άπό τό νά είναι αισθητικό δόγμα. Ήταν ό τρόπος πού βρήκα γιά νά μιλήσω. Θέλω νά δοκιμάσω κι άλλους τρόπους, νά κάνω και ταινία φιξιόν — άν δηλαδή κάνω άλλη ταινία.

Μπορώ νά πώ πώς ή ταινία πέτυχε ως ένα σημείο τούς στόχους της. Σ' όλους τούς χώρους όπου προβλήθηκε, φεστιβάλ, κεντρικές αίθουσες, σύλλογοι, έπαρχιακές αίθουσες, πραγματοποιήθηκε κάποια σχέση άνάμεσα στήν ταινία και τό κοινό. Συζητήσεις, ψηφίσμα-

τα και υπογραφές αλληλεγγύης σδόν αγώνα, επιτροπές συμπαράστασης. Πάντως θά τολμούσα νά πώ ειδικά στή Έλλάδα ή ανταπόκριση τοῦ κοινού ἀφορούσε κύρια τό στενά πολιτικό επίπεδο τῆς ταινίας: Αὐτοί πού χτυπιούνται ἀπό τοὺς μηχανισμούς τῆς ἐξουσίας εἶναι θέσει προοδευτικοί καί κινοῦν τή συμπάθεια. Γίνεται ὅμως κατανοητή ἡ σύγκρουση τῶν τυφλῶν σ' ὅλη τῆς τῆν ἔκταση; Γιατί ἡ κοινωνική δομή δέν τοὺς ἐπιτρέπει νά δουλέψουν καί ἡ πλειοψηφία, γιατί δέν τοὺ ἐπιτρέπει νά ἀναπτύξουν τήν προσωπικότητά τους καί γιατί ἡ κρατοῦσα αἰσθητική διδάσκει ὅτι πρέπει νά τοὺς ἀποστρεφόμεστε στενεύοντάς τους ἔτσι ἀπελπιστικά τά περιθώρια γιά ζωή καί χαρά. Τά ἐννοοῦν ὅλα αὐτά ὅσοι τοὺς συμπαθοῦν; Στό ἐξωτερικό, ὅπου ἡ συζήτηση γι' αὐτά τά θέματα ἔχει προχωρήσει ἄρκετά, ἡ ταινία εἶχε μπορῶ νά πώ καλύτερη ὑποδοχή ἀπ' ὅτι στή Έλλάδα. Προβλήθηκε στίς Κάννες, στό Δεκαπενθήμερο τῶν Σκηνοθετῶν, στό Φεστιβάλ τοῦ Λοκάρνο (κείμενο συμπαράστασης τῶν δημοσιογράφων ἀναμεταδόθηκε ἀπό τό ραδιοφωνικό σταθμό), στό Φεστιβάλ Ρορολί στή Φλωρεντία, στό Φεστιβάλ τοῦ Μανχάιμ στή Γερμανία, στό Φεστιβάλ Κρακοβίας στήν Πολωνία, στό Φεστιβάλ Γυναικείου Κινηματογράφου στό Παρίσι. Κί' ἀκόμα ἦταν στό πρόγραμμα τῆς Βδομάδας Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου τῆς Μαδρίτης καί τέλος στή Διεθνή Βδομάδα Κινηματογράφου γιά περιθωριακούς καί ἀναπήρους σδὸ Κέντρο Πομπιντοῦ στό Παρίσι. Ἀνάμεσα σέ πολλοὺς πού ὑπόγραψαν συμπαράσταση ἦταν οἱ Ζ.Π. Σάρτρ, Σιμόν ντέ Μπωβουάρ, Μισέλ Φουκώ, Φρανσουά Σατλέ, Ρεζί Ντεμπραί, Οὐίλιαμ Κλάιν, Φελίξ Γκουατταρί, Ν. Βεργόπουλος, Ν. Πουλαντζᾶς, Ἀρμάν Ματλάρ, Ὑβ Μοντάν, Σιμόν Σινιορέ Κώστας Γαβρᾶς, Ἡλίας Πετρόπουλος, Γιάννης Κόκκος, Ν. Φασιανός, Ἄλκη Ζέη κ.ἄ.



ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ

Ξαφνικά σταματώ

δεκαπέντε λεπτά και κοιτάζω εκεί όπου έπεσε το βλέμμα, σε σημείο του δρόμου, τίποτα το συνταρακτικό δεν συμβαίνει· μετά στρίβω

απότομα, χωρίς ενδιάμεσες θέσεις, 90 μοίρες περίπου και συνεχίζω να περπατώ, στο ρυθμό της αναπνοής μου· ξεκουράζομαι από την ένταση ενός βλέμματος που για δεκαπέντε λεπτά απόφυγε τό νόημα. Ορίζω το χρονικό διάστημα (ανοίγει η παρένθεση και τώρα κλείνει) για την άσκηση παραγωγής διαφορετικών εντάσεων, είμαι το μέσο και ο τόπος που βλέπω είναι τό σώμα εικαστικών ή ηχητικών εντάσεων· όλα τα επι μέρους πλέγματα βιώνονται σαν μυθοποιημένη διάρκεια. Δεν πρόκειται για χρησιμοποίηση εμπειρίας, αλλά για κατάσταση· τίποτα δεν είναι αυτονόητο ή μάλλον το αυτονόητο γίνεται το πιό παράξενο και το φυσιολογικό τερατώδες.

Το μαντήλι μυρίζει μαμά και το τρώω.

Ενέργεια ίση χρειάζεται για να βλέπεις εικόνες στο σινεμά, μη συνειρμικά· να ξαναβλέπεις τον κόσμο ή την εικόνα του κόσμου; Περισσότερο ερώτημα αφού και στις δυό περιπτώσεις μένει να αλλοιωθεί κάποια *εικόνα του κόσμου*. Από το σκοτεινό μου κορμί καθράροντας ή διαχεόμενη μέσα στη σκοτεινή αίθουσα, βλέπω κωδικοποιημένες εικόνες με όσους τρόπους μπορώ να δω κι ενα κομμάτι φύσης, αν ξεφύγω από την κωδικοποίηση που ήδη έχει γίνει σ' αυτή τη φύση και την έχω στο κεφάλι μου.

Με βιαιότητα και φόβο του αισθητισμού. Τομή. Η αρχιτεκτονική σαν σκηνο - θεσία. Έγυος, έβλεπα το La Region Centrale του Michael Snow. Τι ηδονή. Όλα τα εικαστικά προβλήματα και ο χρόνος. Αλλοιώσεις και όχι μετακινήσεις.

Μόλις αντιληπτός, ένας ήχος συνεχής και επαναληπτικός (σχεδόν

ίδιος, ποτέ ακριβώς ίδιος με τον προηγούμενο), σπάνια σπρωγμένοι μέχρι τον παροξυσμό και μετά απόλυτη σιωπή. Παραγμένος από 16 σαξόφωνα ή τον παλλαπλασιασμένο ήχο του οπτικού ποιήματος ή τις λέξεις από το λεξικό. Η επαναλαμβανόμενη πρόταση έπρεπε να γίνει πιά αφηρημένη, πολλαπλασιάσαμε την ταχύτητα της πρώτης εγγραφής 4 φορές, έμεινε ένα παράξενο μηχανικό τζίτζικι.

Αινιγματικός ο γυναικείος οργασμός έχει αντιμετωπιστεί με συμμετρίες και διχοτομίες αξεπέραστες. Και η γυναικεία γραφή σε αναλογία με τον άλλο οργασμό, που είναι πληθυντικός και όχι σύμμετρος, δεν σκοπεύει να αντικαταστήσει μια κυριαρχία με μιά άλλη. Η παθητικότητα ταυτίζεται ρατσιστικά με τη γυναικεία φύση· αν είναι δυνατόν η *ένταση της αλλοίωσης* νά ονομάζεται παθητικότητα, αν είναι δυνατόν το αίτημα άλλων ρυθμών να ταυτίζεται με εφησυχαστικές παλινδρομήσεις σε γκεττοποιητικές καταστάσεις. *Η σωματοποίηση των εννοιών* είναι βίαια, γυναικεία αν θέλετε.

Καί τα κατόπι. Οι ξένοι μύθοι για το κορμί μας και αποικίες στο συλλογικό μας υποσυνείδητο. Μένει να ξαναδουλεутούν τα υπάρχοντα, να αλλοιωθούν οι μύθοι.



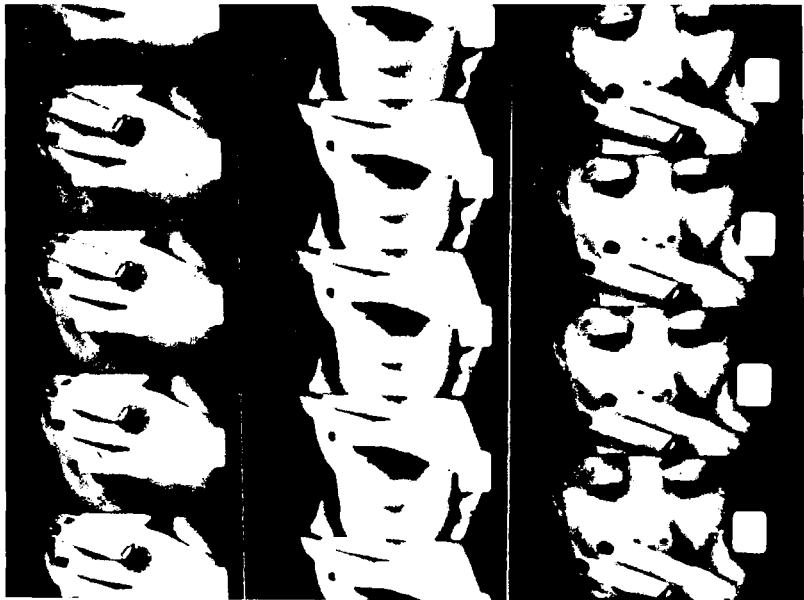
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΕΝΑ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

1. Ἡ κινηματογραφική μας δουλειά ἐγγράφεται στό χώρο τοῦ πειραματικοῦ κινηματογράφου. Πειραματικός ὀνομάζεται γενικά ὁ κινηματογράφος πού ἐρευνᾷ τίς δυνατότητες τῆς εἰκόνας ἢ τῆς εἰκόνας / ἤχου σά γλώσσας αὐτόνομης, χειραφετημένης ἀπ' τήν ὑποταγή στίς ἀναγκαιότητες τῆς ἀφήγησης μιᾶς ἱστορίας, κι ἀποσπασμένης ἀπ' τά πρότυπα τῆς παραδοσιακῆς γραφῆς. Ὁ κινηματογράφος αὐτός δουλεύει μέ ἐλαφρά μέσα — κυρίως μέ 16μμ. καί σουῦπερ 8, κι ἔχει ἔτσι τή δυνατότητα νά μένει ἀνεξάρτητος ἀπ' τήν κινηματογραφική βιομηχανία καί τό ἐμπορικό σύστημα παραγωγῆς καί διάδοσης τῶν ταινιῶν.

2. Μιά βασική ἀρχή διασχίζει τό ἔργο μας: ἡ ἐνσωμάτωση τῆς κοινωνικῆς διερώτησης στήν ἀναζήτηση μιᾶς καινούργιας γλώσσας τῆς εἰκόνας. Ἐρευνοῦμε τίς δυνατότητες μιᾶς «ἄλλης» γλώσσας τῆς εἰκόνας σέ σχέση μέ τήν ἀναζήτηση ταυτότητας πού ἔχει ἀναπτυχθεῖ στό πλαίσιο τοῦ γυναικεῖου κινήματος. Ἡ γλώσσα (λόγος ἢ εἰκόνα εἶναι ἀντανάκλαση τῶν κοινωνικῶν δομῶν πού τήν ἔχουν διαπλάσει. Ἄν τούτῃ τῇ στιγμή γιά μᾶς / γυναικες εἶναι ἀναγκαῖο ν' ἀλλάζουμε τίς κοινωνικές δομές πού διατηροῦν τήν ὑποταγή ἢ τήν ἀπουσία μας ἀπ' τίς ζωτικές δραστηριότητες τοῦ κοινωνικοῦ σύνολου, ἄλλο τόσο εἶναι ἀναγκαῖο νά δημιουργήσουμε μιᾶ καινούργια δική μας γλώσσα, καθρέφτισμα τῆς δικῆς μας ταυτότητας, τοῦ δικοῦ μας τρόπου νά σκεφτόμαστε, νά ζοῦμε, νά αἰσθανόμαστε — καθρέφτισμα τοῦ δικοῦ μας σώματος.

3. Μιά ἐννοιολογική χρήση τοῦ σώματος σημαδεύει τή δημιουργική διαδικασία πού ἔχουμε ἀκολουθήσει στά πέντε μέχρι τώρα ἔργα μας («Διπλός Λαθύρνιθος» - 1976, «Τό Παιδί πού γέννησε πούλιες» - 1977, «Σῶμα» - 1978, «Μεγάλη Ἄρτηρία» - 1979 καί «UNHEIMLICH: Κρυφός Διάλογος» - 1977/1979). Τό σῶμα παίρνει τή διάσταση μιᾶς γλώσσας αὐτόνομης. Πέρα ἀπό τό λόγο κι ἐξω ἀπό τό λόγο, διατυπώνει ἐννοιες. Τό σῶμα γίνεται ὀθόνη νοητικῶν εἰκόνων. Μέ τή μεσολάβηση ἀντικειμένων μετατρέπουμε τήν εἰκόνα μου. Ἡ ἐξωτερική ἐμφάνιση γίνεται εἰκόνα ἐσωτερική, προβολή ταυτότητας.

Τό σῶμα / ἐγώ / ὑποκείμενο. Τό ἴδιο μου τό σῶμα ἐνσάρκωση δικῶν μου νοητικῶν εἰκόνων, σῶμα / ὑποκείμενο καί ὄχι ἀντικείμενο. Τό γυναικεῖο σῶμα, τό γυναικεῖο πρόσωπο ἀπέραντος καθρέφτης γυναικειᾶς ταυτότητας.



Στά φωτοφράγματα ή Κ. Θωμαδάκη. (Unheimlich: «Κρυφός Διάλογος»)



Η Μαρία Κλωνάρη στο «Φίλμ/Δράση» «Τό παιδί πού γέννησε πούλιες»

4. Ο τρόπος δουλειάς μας βασίζεται σέ μιά συνολική αντίληψη τής δημιουργίας. Αναλαμβάνουμε μόνες τίς δημιουργικές διαδικασίες — Θεωρητικές, αισθητικές, τεχνικές — σ' όλα τά στάδια επεξεργασίας του έργου (σύλληψη, γύρισμα, μοντάζ, προβολή). Καταργούμε έτσι τήν έννοια τής «ειδίκευσης» πού χαρακτηρίζει τό βιομηχανικό άφηγηματικό κινηματογράφο καί πού κατακερματίζει τή σχέση του ύποκειμένου / δημιουργού μέ τήν δημιουργική πράξη. Καταργούμε έτσι τίς ιεραρχίες πού δυναστεύουν τά κινηματογραφικά συνεργεία καθώς καί τό μύθο τής τεχνικής αντικαθιστώντας τίς βιομηχανικές νόρμες μέ μιά βιοτεχνική αντίληψη του κινηματογράφου.

5. Τό ύλικό / φίλμ (σουπερ 8) καί τό ύλικό / φωτεινή διαφάνεια (24X36). Χρησιμοποιούμε δύο ειδών εικόνες: κινούμενες (φίλμ) κι άκίνητες (φωτεινές διαφάνειες). Οικονομικά τό ύλικό αυτό, χάρη στό χαμηλό του κόστος, προσφέρει τήν άνεκτίμητη δυνατότητα νά παράγουμε μόνες τά έργα μας χωρίς νά έχουμε νά ύποστούμε περιορισμούς ή καταναγκασμούς από μιά όποιαδήποτε άρχή ή άτομο. Έτσι, κανένα εμπόδιο δέν παρεμβαίνει άνάμεσα στην έπιθυμία πραγματοποίησης του έργου καί τήν δημιουργική πράξη.

Αισθητικά τό ύλικό αυτό καλεϊ σ' ένα όλότελα διαφορετικό πλησίασμα τής εικόνας άπ' ότι τό βιομηχανικό 35μμ. ή τό «ήμι-έπίσημο» 16μμ. Δουλεύοντας σέ συνάρτηση μέ τίς δυνατότητες καί τίς ιδιοτυπίες του σουπερ 8 καί των φωτεινών διαφανειών δημιουργούμε μιά ειδική γραφή πού χρησιμοποιεί ιδιαίτερα τό κοντινό πλάνο, τήν κινητικότητα τής κάμερας, τίς δυνατές φωτοσκιάσεις, τίς σημαίνουσες χρωματικές έπιλογές καθώς καί τό έννοιολογικό μοντάζ.

6. Μέ τήν παρουσία μας μέσα στην αίθουσα προβολής (όπου χειριζόμαστε τά μηχανήματα ή διαβάζουμε κείμενα από μικρόφωνο) διευρύνουμε τήν αντίληψη τής κινηματογραφικής προβολής, εισάγοντας μιά διάσταση ζωντανή, παρούσα, προσωπική. Άναιρούμε έτσι τήν μηχανική κι άπρόσωπη προβολή του βιομηχανικού κινηματογράφου. Προβάλλοντας ταυτόχρονα σέ πολλαπλές όθόνες δραστηριοποιούμε τήν αντίληψη του θεατή. Προβάλλοντας από διαφορετικά σημεία του χώρου ένεργοποιούμε τό περιβάλλον.

Η προβολή γίνεται *δράση* καί *γεγονός*.



ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Άθηνα. 27 Μαΐου 1979.

Αϋριο ή Έλλάδα θά ύπογράψει σ' έπίσημη τελετή τήν ένταξη της στήν Κοινή Άγορά.

Τό Έπουργείο Πολιτισμού έπεξεργάζεται σχέδιο νόμου γιά τόν Κινηματογράφο.

Ό κ. Έπουργός δηλώνει ότι πρόκειται γιά προπαρασκευαστική έργασία.

Σέ τρείς μήνες θά δημοσιευτεί ό καινούργιος Κανονισμός γιά τή λειτουργία του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Οί έπίσημοι φορείς διαθέτουν ύπαλλήλους, δηλαδή άνθρώπους πού δουλεύουν καί πληρώνονται.

Τά αντίστοιχα σωματεία διαθέτουν άνθρώπους πού τρέχουν γιά τό μεροκάματο.

— Ό ρόλος του κινηματογράφου είναι Ψυχαγωγικός.

— Η ποιότητα ψυχαγωγίας καθορίζει τήν πολιτιστική στάθμη κάθε λαού.

Περισσότεροι από χίλιοι έκπολιτιστικοί σύλλογοι δουλεύουν αύτή τήν ώρα.

Τό 1979 σέ παγκόσμια κλίμακα χαρακτηρίσθηκε τό έτος του παιδιού.

Διάφορες ήμερομηνίες μέσα στην άνοιξη χαρακτηρίσθηκαν «ήμέρα τής γυναίκας».

— Ό Κινηματογραφιστής είναι Καλλιτέχνης. Ό Καλλιτέχνης καθορίζεται από τόν «ύπαρξιακό του χώρο».

— Τό κοινό πού περιμένει μπροστά στίς όθόνες καί ό Κινηματογραφιστής χωρίζονται από τόν «ύπαρξιακό χώρο» του Καλλιτέχνη.

Αύτοί περιμένουν. Περιμένουν.

Έμεις τί θά τούς δείξουμε;

