

# ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '80 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Εκδόσεις Έξάντας, Νοέμβριος '79 - Φεβρουάριος '80, Τιμή 80χ. 100.

Αποκάλυψη τώρα Έλαιοκινητός  
Έλληνικός Κινηματογράφος  
Φεστιβάλ Βενετίας -  
Λοκάρνο

23

Κένζι  
Μιζογκούσι



Δημήτρη Παναγιωτάτου

Ο  
ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ  
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

«Δέν υπάρχει ακόμα ιστορία του κινηματογράφου. Οί ιστορίες πού έχουν γραφτεί ως τώρα δέν έχουν μέσα τους ούτε ιστορία ούτε κινηματογράφο. Ή επίσημονική ιστορία του κινηματογράφου δέν είναι ή ανακάλυψη, ή δημιουργία ή έστω ή αναδημιουργία ενός παρελθόντος...». Τό κείμενο αυτό του Ζάν - Λουί Κομολλί μετέφερα σέ μιά έργασία μου πάνω στον κινηματογράφο πριν πολλά χρόνια. Ταυτόχρονα, τότε, πρόσθετα καί μιάν ευχή: νάχουμε σύντομα κείμενα πού νά βάζουν τίς βάσεις γιά μιά τέτοια ιστορία. Τό διβλίό του Δημήτρη Παναγιωτάτου «Ο φανταστικός κινηματογράφος» είναι τό πιό σημαντικό πού έχουμε στά χέρια μας σ' αυτή τήν κατεύθυνση. Μπορούμε, χωρίς υπερβολή, νά πούμε ότι μ' αυτό ή θεωρητική έρευνα στό χώρο του κινηματογράφου στή χώρα μας περνά από τήν νηπιακή στήν ώριμη ηλικία της».

Τάκης Αντωνόπουλος

Έκδόσεις ΔΕΚΑ  
Ναυαρίνου 11 - Αθήνα

Ρούχα, παπούτσια, κοσμήματα

RAG

σκουφα 62 · τηλ. 3634.678 · κολωνακι

# ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '80 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Δίμηνη έκδοση της ΕΞΑΝΤΑΣ  
ΕΚΔΟΤΙΚΗ Ε.Π.Ε., Δελφών 4,  
Αθήνα 144, τηλ. 36.048.85  
Αρ. τεύχους: 23  
Τιμή τεύχους: 800 δρχ.  
Συνδρομή γιά 6 τεύχη:  
έσωτερικού: 600 δρχ.  
έξωτερικού: 30 δολ.

Synchronos  
kinimatographos '80  
Edité par - EXANTAS S.A.R.L. -  
Delfon 4, Athens 144.  
No 23  
Parait six fois par an.  
Prix: 100 drs.

Αρχισυντάκτης:  
Μιχάλης Δημόπουλος

Σύνταξη:  
Αντουανέττα Αγγελίδη  
Δημοσθένης Αγραφιώτης  
Χρήστος Βακαλόπουλος  
Μανόλης Κούκιος  
Νίκος Λυγγούρης  
Μαρία Νικολακοπούλου  
Νίκος Σαββάτης  
Συνεργάστηκαν:  
Φρανσουά Άλμπερά  
Άντρέας Βελισαρόπουλος  
Μαρία Γαβαλά  
Μαρίζα Γκαλλώ  
Γιώργος Ζηκογιάννης  
Μαρία Κελέση  
Νίκος Κολοβός  
Μπάμπης Κολώνιας  
Νίκος Κουμπιάς  
Φρίντα Λιάππα  
Γιώργος Μαρής  
Γιώργος Μπράμος  
Λευτέρης Ξανθόπουλος  
Λουκία Ρικάκη  
Θόδωρος Σούμας  
Γραμματεία: Ρίτα Κολαίτη  
Μοντάζ-Φωτογραφήσεις:  
Σταύρος Κουνδουράκης  
Καλλιτεχνική επίμελεια:  
Χάρης Σπυρόπουλος  
Στοιχειοθεσία:  
Β. Καλλιπολίτης-Θ. Μπανούσης  
Ε.Π.Ε.  
Έκτύπωση:  
Αφοί Τσολάκη Αρτέμιδος 24  
Μοσχάτο  
Κεντρική διάθεση:  
ΕΞΑΝΤΑΣ, Δελφών 4, Αθήνα ΤΤ  
144, Τηλ. 36.04.885

|   |    |
|---|----|
| ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ   | 2  |
| Μιά πρώτη ματιά στον Μεγαλέξανδρο. Άσπρόμαυρο Μελόδραμα. Οί προβολές της «ταινιοθήκης της Ελλάδας».   |    |
| Ή «έμπορικότητα» των ελληνικών καί ξένων ταινιών. Γιόρις Ίβενς: 50 χρόνια κινηματογράφος. Στράουμπ - Ύγιέ:  |    |
| Άπόψεις. Παρίσι: τέλος της χρονιάς. Ή 28η εβδομάδα Διεθνούς Κινηματογράφου Μανχάιμ 1979 καί τό Que Viva Mexico του Άιζενστάιν. Περί Άνωμαλίας. 33η Διεθνής Έκθεση Κινηματογράφου καί φωτογραφίας στό Παρίσι. Ή σημασία του ΚΙΝΟ. Ένα γράμμα στό Τζάζ μέ τίς ευχές των νεωτέρων. |    |
| ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ  |    |
| Μόστρα Βενετίας '79: Ένα φεστιβάλ διχασμένο, πολύχρωμο καί επαρχιακό, του Γιώργου Μπράμου   | 15 |
| Μεταφορές, του Χρήστου Βακαλόπουλου   | 17 |
| Φεστιβάλ Λοκάνο '79, του Γιώργου Μαρή   | 22 |
| ΘΕΩΡΙΑ  |    |
| Πέραν του Συμβόλου; ή Όταν τό νόημα ύπνωττει οί «κοιλιάδες δέν παύουν νά είναι ευφορες», της Μαρίζας Γκαλλώ   | 29 |
| ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ   |    |
| Άποκάλυψη τώρα  |    |
| Μιά σύντομη ιστορία, του Φρ. Κόπολα   | 32 |
| Ή κιβωτός των μύθων, των Χρ. Βακαλόπουλου καί Μιχ. Δημόπουλου   | 35 |
| «Τό δράμα κατά τά φαινόμενα τέλειωσε...», της Φρίντας Λιάππα  | 40 |
| Ή μεταφυσική της διπλοτυπίας καί του ντεκόρ, του Νίκου Κολοβού  | 41 |
| Ή Μύηση, του Μανόλη Κούκιου   | 42 |
| Συνέντευξη μέ τον σκηνογράφο Ντίν Ταβουλάρη   | 43 |
| Πολίτης Κούρτς, του Ρότζερ Γκίλμπερτ  | 52 |
| Ο έλαφοκνηγός, του Νίκου Κολοβού  | 55 |
| ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ  |    |
| Περιπλάνηση: Πορεία έξω από τό χάρτη, του Μανόλη Κούκιου  | 58 |
| Όνειρα εθνικών άλλου, του Χρήστου Βακαλόπουλου  | 60 |
| Άνατολική Περιφέρεια: Ο χώρος σάν στοιχείο της δραματοποιίας, του Μπάμπη Κολώνια  | 62 |
| Φιλμικός χώρος καί κομικό στοιχείο, του Θόδωρου Σούμα   | 63 |
| Στό δρόμο γιά τό Γ' amore (Λαμώρε), του Θόδωρου Σούμα   | 64 |
| Τά κουρέλια τραγουδάνε ακόμα: Σάς άρέσει τό προφιτερόλ; του Χρ. Βακαλόπουλου  | 66 |
| Κριτική άστοχία γύρω από μιά άστοχη κριτική, του Γιώργου Ζηκογιάννη   | 67 |
| Έκ του άσφαλους (Έξόριστος στην κεντρική λεωφόρο), του Μ. Δημόπουλου  | 68 |
| Άφήγηση / Περιπέτεια / Γλώσσα / Σιωπή, του Χρήστου Βακαλόπουλου   | 70 |
| Ταινίες μικρού μήκους   |    |
| Ταξίδι στή Θεσσαλονίκη (Έκδρομή στή φύση, Νειλώ, Φίλμ δωματίου, Μπέττυ, Ταυτότητες καί ρόλοι), των Χρ. Βακαλόπουλου, Μαρίας Γαβαλά, Θόδ. Σούμα  | 71 |
| KENZI MIZOGUCHI   |    |
| Άναμνήσεις γιά τό Ούγκέτσου Μονογκατάρι, του Γιόντα Γιοσικάτα   | 74 |
| Kenji Monogatari, Διηγήσεις γιά τον Κένζι Μιζογκούσι, του Δημοσθένη Αγραφιώτη   | 82 |
| ΚΡΙΤΙΚΕΣ  |    |
| Τό έκφραστικό πρόσωπο καί τό σωπηλό σώμα (Οί δύο γυναίκες), της Φρίντας Λιάππα  | 86 |
| Οί άνεξήγητες καί άσκοπες μετακινήσεις ενός βαμπιρ (Νοσφεράτου, φάντασμα της νύχτας), της Μαρίας Γαβαλά   | 89 |
| Ένα διαστημικό άπόροπτο (Alien), του Μανόλη Κούκιου   | 91 |
| Κριτικά σημειώματα (Τό σύνδρομο της Κίνας, Μέ δεμένα μάτια, Ο δράκουλας στή Νέα Ύόρκη)  | 94 |
| ΕΞΕΦΥΛΛΟ: Ούγκέτσου Μονογκατάρι, του Κένζι Μιζογκούσι   |    |

# Ειδησεις & σχολια

Μιά πρώτη ματιά στον *Μεγαλέξανδρο*



Τό γύρισμα ξεκίνησε πλέον με πολύ γοργό ρυθμό. Πρόκειται για τήν καινούρια δουλειά του Θόδωρου Άγγελόπουλου. Ο *Μεγαλέξανδρος* τής λαϊκής παράδοσης: άγιος, έλευτερωτής, καπετάνιος; ό μυθικός χαρισματικός ηγέτης μεταμορφώνεται άργά σέ πατέρα-άφέντη, από έκφραστή τής λαϊκής θέλησης σέ δυνάστη τής. Ο *Μεγαλέξανδρος* του Θόδωρου Άγγελόπουλου δέν είναι ταινία ιστορική; ό ρυθμός τής θέλει νά βρίσκεται ανάμεσα στο δημοτικό τραγούδι και τό κλασσικό ούέστερν.

Τά τεράστια προβλήματα πού αντιμετώπισε ή ταινία, μέ πρώτο τό οικονομικό (ή άπαράδεκτη στάση στο θέμα αυτό του Έλληνικού Κέντρου Κινηματογράφου είναι γνωστή από τόν καθημερινό τύπο), είχαν σάν άποτέλεσμα τήν έπανηλημένη άναβολή τής άρχής του γυρίσματος, πού είχε προγραμματιστεί για άρχές Νοέμβρη και τόν κίνδυνο ματαίωσης αυτής τής ίδιας τής ταινίας. Έκτός από τή δυσκολία στή χρηματοδότηση αντιμετώπισε προβλήματα γραφειοκρατίας τής τοπικής αυτοδιοίκησης, οργανωτικά, τεχνικά, καιρικά και τέλος καθαρά άτυχήματα. Αύτή τή στιγμή ή χρηματοδότησή τής προέρχεται από τήν Ίταλική και Γερμανική Τηλεόραση και μέ συμμετοχή ελληνικής εταιρείας έκμεταλλεύσεως ταινιών.

Ένας από τούς πρωταγωνιστές είναι σίγουρα τό *τοπίο* ίσως ό σημαντικότερος; οι άνθρωποι κινούνται στήν κοιλιά αυτού του κοίτους και οι άλλες τών σχέσεων τους έχουν πάντα αυτή τήν καθοριστική άναφορά. Δέν είναι τυχαίο πού τό ρεπεράζ τών τόπων έχει άρχισει έδώ και δυό χρόνια. Γυρίσματα προβλέπονται στή Σύρα, Λευκάδα, Σούνιο, Σχοινά Άττικής, Σπαρμό, κάμπο Λαρίσης, Έλασσόνα, Πολύκαστρο, Διασελάκι, Σιάτιστα, Άγάπη, Σμίξη και τέλος στο Δοτσικό όπου θά γυριστεί και τό βασικό μέρος τής ταινίας. Τό Δοτσικό είναι ένα έρημο χωριό δυό ώρες δρόμο από τά Γρεβενά. Είναι μαύρο χωριό πού ρουφάει τό φώς, μέ σπίτια από γυμνή πέτρα νά δέχονται ήθοποιούς ντυμένους στά μαύρα και τά καφέ. Χωριό πού διαλέχτηκε για τήν άγριάδα του και όπου οι λίγοι άσπροι τοίχοι του ξύστικαν για νά μείνει τό χρώμα τής πέτρας; μέ τό χιόνι του Γενάρη έγινε ένα όποιοδήποτε συμπαθητικό χιονισμένο χωριό για χιμερινά σπόρ μή προσφέροντας πιά τό έπιθυμητό ντεκόρ —άλλαγή προγράμματος.

Στήν ταινία παίζει ό Όμέρο Άντονούτι τό Μεγαλέξανδρο (ό Άντονούτι έπαιζε τόν πατέρα στήν ταινία «Πατέρας-άφέντης» τών αδερφών Ταβιάνι), ό Τζιόρτζιο Άλμπερτάτι τόν άρχηγό τών ιταλών άναρχικών, ή Εύα Κοταμανίδου τή μάννα-γυναίκα-κόρη του Άλέξανδρου, ό Γρηγόρης Εύαγγελάτος τό δάσκαλο του χωριού. Οι περισσότεροι ληστές και όλοι οι χωρικοί τής ταινίας είναι άγρότες τής περιοχής.

Τή διεύθυνση φωτογραφίας κάνει ό Γιώργος Άρβανίτης, οι τροποποιήσεις του φυσικού σκηνικού έγιναν από τό Μικέ Καραπιπέρη, τά ρούχα από τό Γιώργο Ζιάκα, ή μουσική από τό Λουκιανό Κηλαϊδόνη και τό Γ. Χάλαρη, βοηθοί σκηνοθέτη είναι οι Σταύρος Καπλανίδης, Λευτέρης Χαρωνίτης και Στέφανος Δανηλίδης, τή διεύθυνση παραγωγής κάνει ό Στέφανος Βλάχος, παραγωγή ή Φοίβη Σταυροπούλου.

2 Η φωτογραφία από τό γύρισμα του *Μεγαλέξανδρου* είναι του Δημήτρη Σοφικίτη.

Άσπρόμαυρο Μελόδραμα;

«Είναι μιά ταινία άσπρόμαυρη και σχεδόν βουθή». *Μελόδραμα;*, τρίτη μεγάλου μήκους ταινία του Νίκου Παναγιωτόπουλου, Σάββατο 2 Φεβρουαρίου 1980. Γύρισμα στο θέατρο «Πορεία». Μεσημέρι. Ό Κώστας Σφήκας και ή Έλεονώρα Σταθοπούλου έτοιμοι για τό



Ό Νίκος Παναγιωτόπουλος και ό Λευτέρης Βογιατζής στή διάρκεια του γυρίσματος

πλάνο. Δέν είναι τά βασικά πρόσωπα τής ταινίας. Η σκηνή, μιά διάλεξη για τόν Καρυωτάκη και ή άπαγγελία του ποιήματος *Αισιοδοξία*, είναι ένα είδος προλόγου τής ταινίας. Στή διάρκεια τής σκηνής συναντιούνται για πρώτη φορά οι πρωταγωνιστές, ό Λευτέρης Βογιατζής και ή Μαρία Ξενουδάκη.

Ήρθαμε μέ τή Μαρία Νικολακοπούλου για ρεπορτάζ. Καταλήγουμε νά μιλάμε για άλλα πράγματα. Τό μαυρόασπρο, για παράδειγμα. Ό Νίκος Παναγιωτόπουλος έξηγει ότι πάντα ταύτιζε τό μαυρόασπρο μέ τόν κινηματογράφο. Ή μέ τήν άνανέωση τής κινηματογραφικής γλώσσας; ό πρώτος Γκοντάρ, ό πρώτος Άντονιόνι. Άνακαλύπτουμε ότι κι έμεις αυτό έννοούμε όταν σκεφτόμαστε τή λέξη «σινεμά». Μιά ταινία του Φόρντ. Ή τό *Ψυχώ*. Συμφωνούμε όλοι ότι πρέπει νά είμαστε από τούς τελευταίους πού έχουν αυτή τήν αντίδραση. Και τό *Μανχάταν*; Ό Νίκος Παναγιωτόπουλος δέν πηγαίνει νά τό δει.

«Ένα μήλο στο σινεμά δέν μπορείς νά τό κάνεις μώβ στο έγχρωμο. Μέ τό μαυρόασπρο τό κάνεις ότι θέλεις. Δουλεύεις μ' αυτό πού άρχικά έχεις σκεφτεί ότι είναι ή εικόνα: φώς και σκοτάδι». Και οι τελευταίες έγχρωμες υπερπαραγωγές; Όλο και πιό παρανοϊκές; ή *Άποκάλυψη* πράσινη, τό *Φεγγάρι* σκούρο όσο δέν παίρνει. Ίσως αυτό νά προσθέτει τό χρώμα; κάτι τό άνεξέλεγκτο, τό σαγηνευτικό, τήν ίδια στιγμή πού αισθάνεται κανείς τούς περιορισμούς πού επιβάλλει.

Ξαναγυρίζουμε στο *Μελόδραμα*; Γιατί «σχεδόν βουθή» ταινία; Οι διάλογοι όλόκληρης τής ταινίας δέν ξεπερνάνε τή μιά δακτυλογραφημένη σελίδα. «Όποιος μιλάει στήν ταινία είναι σά νά διαταράζει μιά τάξη πραγμάτων, σάν νά ένοχλει». Οι ήχοι πού κυριαρχούν είναι αυτοί πού θγαίνουν από τό

μαγνητόφωνο πού κουβαλάει ό Λευτέρης Βογιατζής, άριες από ιταλικές όπερες και τά άποσπάσματα ενός μονολόγου πού άρχίζουν πάντα μέ τή φράση «Μέ λένε Γιάννη».

Μιά άσπρόμαυρη έρωτική ιστορία. Αυτός έπιστρέφει από τήν Άμερική, φτωχός, διαυγής και μπερδεμένος ταυτόχρονα, άδιάφορος. Αύτή πού τή φτιάχνει μαζί του. Μέχρι πότε; Ένας φόνος, κατά λάθος;

Δέν έχει νόημα νά κάνεις έτσι ρεπορτάζ. Άλλά υπάρχει ρεπορτάζ πού νά μήν πληροφορεί;

Μιλάμε για τόν ελληνικό κινηματογράφο. Ό Άγγελόπουλος σκοπεύει πάλι τις Κάννες. Ό Βούλγαρης; Ύπερπαραγωγή. Κι αύτή ή ταινία; «Κόστισε τρία εκατομμύρια». Τό γύρισμα άνετο, πολύ λίγα πλάνα κάθε μέρα. Τό γνωστό δίλημμα: νά χτυπήσεις κατευθείαν ή νά παραμείνεις ήρεμος; Ούτε έγώ, ούτε ή Μαρία μπορούμε νά άπαντήσουμε. Μας άρεσε ή *Άποκάλυψη*, μας άρέσει κι ό Σκολιμόφσκι. Άλλά έπιτέλους, για ποιόν γίνεται τό ρεπορτάζ;

Συζητάμε μέ τόν Λευτέρη Βογιατζή. «Στά 24 μου ήμουνα σάν τόν ήρωα, έντελώς άδιάφορος. Οι άριες; Τις ξέρω όλες απέξω, όταν ήμουν 6 χρονών τις τραγουδούσα μέ τόν αδελφό μου, τραγουδιστή τώρα. Μέ έβαζε νά κάνω τις ύψίφωνους».

Συζητάω μέ τόν Κώστα Σφήκα, ένα από τούς καλύτερους ήθοποιούς του κινηματογράφου κατά τήν γνώμη μου, σκηνοθέτη ώστόσο. Λέμε για τό φεστιβάλ τής Ύερ.

Τό πλάνο γυρίζεται. Η Έλεονώρα διαβάζει τήν *Αισιοδοξία*. Οι κομπάρσοι όλο προσοχή. Στήν Τρίτη Σεπτεμβρίου, φοβερή κίνηση. *Μελόδραμα*;

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

## Οί προβολές τής «ταινιοθήκης τής Ελλάδας»

Ό τρόπος λειτουργίας τής ταινιοθήκης, στήν καινούρια αίθουσα όπου στεγάζεται, μόνο αντιρήσεις θά μπορούσε νά συγκεντρώσει. Άντιρήσεις και διαμαρτυρίες, από τή μεριά ενός στήν κυριολεξία διψασμένου κινηματογραφόφιλου κοινού, πού αντίτιθεται στή λογική τών υπεύθυνων τής ταινιοθήκης, λογική αυτοδικαίωσης τής προβολής τών κλασικών και υπόλοιπων ταινιών πού παρουσιάζονται και λογική πλήρους άδιαφορίας πάνω στο *πώς* και κάτω από ποιές τεχνικές συνθήκες άκριβώς παρουσιάζονται αυτές οι ταινίες. Έτσι είχαμε τήν ευκαιρία νά δούμε σέ προγράμματα μέ αυθαίρετους τίτλους, συσσωρευμένες ταινίες πού ούδεμία σχέση είχαν μεταξύ τους, όπως συνέθε με τήν — υπό τήν βαρύγδουπη και πέρα για πέρα παραπλανητική ρομπρίκα «*Αυτοί πού πίστεψαν στήν επανάσταση*» — ένότητά. Στά πλαίσια λοιπόν αυτής τής έπιλογής, τσουβαλιάστηκαν σ' ένα άκατανόητο φίρδην μίθην, ό Άλαίν Ρενάι και μάλιστα λογοκριμένος, ό Βάιντα, ό Νίκος Ζερβός, κ.ά. Τουτό τό άνακάτεμα τό μόνο πού κατάφερε ήταν νά έξυπηρετήσει τή συγκεκριμένη ιδεολογικοπολιτική αντίληψη τών υπεύθυνων τής ταινιοθήκης κι έλάχιστα... κάποια *πίστη* σέ κάποια *επανάσταση*. Άλλά ή άναντιστοιχία ανάμεσα στους τίτλους τών έννοτήτων και στις ταινίες πού περιλαμβάνονται είναι γενικότερη. Παράδειγμα, ή ένότητα πού παρουσιάστηκε μέ τήν όνομασία «Πρωτοπορία» είχε τήν πλήρη άδυναμία νά μήν είναι ούτε ένα πανόραμα τής διεθνούς «άβάν-γκάρντ», ούτε ένα πανόραμα τής αντίστοιχης γαλλικής. Άπουσιάζαν αντιπροσωπευτικά δείγματα κι άπ' τά δυό μέρη, ένώ αντίθετα παχίτηκαν φίλμ ήσσονος σημασίας. Μέ λίγα λόγια τό πρόγραμμα αυτό δέν ήταν





## Γιόρις Ίβενς: 50 χρόνια κινηματογράφος

«Γιόρις Ίβενς: Πενήντα χρόνια κινηματογράφος»· έτσι ονομάζεται η έκθεση που εγκαινιάστηκε τον Νοέμβριο του '78 στο Άμστερνταμ με την ευκαιρία της 80ής επέτειου των γενεθλίων του σκηνοθέτη. Η έκθεση περιοδεύει στο Ρότερνταμ, Μόντενα, Παρίσι, Φλωρεντία, Νέα Υόρκη, Λονδίνο...

Εδώ και μερικά χρόνια, στο Μουσείο Κινηματογράφου του Άμστερνταμ δημιουργήθηκαν τα Άρχεια Γιόρις Ίβενς, και με τη βοήθεια Όλλανδών φίλων και του ίδιου του Ίβενς παρουσιάστηκε το «Αφιέρωμα» στον σκηνοθέτη που αποτελείται από τὰ ἐξῆς: Μία πλήρη σειρά τῶν ταινιών του, φωτογραφικό υλικό γύρω από τὴν κάθε ταινία και τὴν ἱστορία της, ἐπιστολές, ἀφίσες, ἀποκόμματα τύπου, διακρίσεις, βραβεία καθώς και διάφορα ἐνθύμια.

Τὰ ἀντικείμενα πού ἐκθέτονται δὲν μπορεῖ νὰ τὰ δεῖ κανεὶς ξεχωριστὰ ἀπὸ τὶς ἴδιες ταινίες τοῦ Ίβενς, ὅπως γιὰ παράδειγμα τὸ ἀργυρὸ μετάλλιο πάνω στὸ ὁποῖο εἶναι χαραγμένη μιά σφιγμένη γροθιά, ἐνθύμιο ἀπὸ τὴν ἀντιφασιστικὴ ἀντίσταση στὴν Ἰσπανία,



συμβολίζοντας ἀκόμα τὴ ζωὴ του ντοκουμανταρίστα ὁ ὁποῖος μὲ τὰ κινηματογραφικὰ του πολεμοφόδια ἔτρεχε πάντα στὰ μέτωπα πού δίνονταν οἱ μάχες.

Ὅπως ἡ ζωὴ τοῦ Ίβενς καλύπτεται ἀπὸ τοὺς θίαους διεθνεῖς ἀγῶνες τῆς Ἰστορίας, ἔτσι καὶ τὰ ἔργα του ἀπευθύνονται σ' ἕνα πλατὺ κοινὸ προκαλώντας τὴ λειτουργία τῆς μνήμης τοῦ ἢ τὴν τοποθέτησή του ἀπέναντι στὰ γεγονότα.

Ἡ παρουσίαση τῆς ἐκθεσης στὴν ἰταλικὴ ἐπαρχιακὴ πόλη Μόντενα ὑπῆρξε κατὰ τὴν γνώμη τοῦ Ίβενς ὑποδειγματικὴ. Οἱ Ἴταλοί διοργανωτὲς πῆραν ἀπὸ μόνου τοὺς πρωτοβουλίες δίνοντας ἔτσι στὴν ἐκθεση ἕναν ἀλλιώτικο ζωντανὸ χαρακτήρα.

Στὴ Γαλλία ἡ ἐκθεση παρουσιάστηκε στὸ τεράστιο Κέντρο Πομπιντοῦ. Ἐδῶ τὰ πράγματα ὁργανώθηκαν περισσότερο ἀπὸ τοὺς πάνω. Παράλληλα μὲ τὴν παρισινὴ ἐκθεση καὶ τὴν ἀναδρομικὴ παρουσίαση ὑπάρχει καὶ μιά ὁλόκληρη σειρά ἀπὸ ἐκδόσεις: Τὸ Μουσεῖο Κινηματογράφου στὸ Ἄμστερνταμ κυκλοφόρησε μιά πλήρη βιο-φιλμογραφία γραμμένη ἀπὸ τὸν John Luijckx καὶ τὸν ἴδιο τὸν Ίβενς. Ἀκόμη: μιά πλήρη βιβλιογραφία, ἄρθρα γύρω ἀπὸ τὶς προβληματικὲς σχέσεις τοῦ Ίβενς μὲ τὴν πατρίδα τοῦ τὴν Ὀλλανδία, κείμενα τοῦ σκηνοθέτη γιὰ τὶς δυσκολίες κατασκευῆς τῆς ταινίας ντοκουμανταίρ, καὶ τέλος γιὰ τὶς ταινίες πού ἔκανε στὴν Κίνα.

Τὸν Νοέμβριο τοῦ '78 ἡ κινηματογραφικὴ ὁμάδα Cinéma-Politique σὲ συνεργασία μὲ τὸ Σπίτι τῆς Νεολαίας τοῦ παρισινοῦ προάστειου Levallois-Perret

ὁργάνωσαν μιά τριήμερη ἐκδήλωση Ἴβενς. Μετὰ ἀπὸ δύο μῆνες ἔρρευνας καὶ μελέτης στὰ ἀρχεῖα Ἴβενς, τὸ περιοδικὸ Cinéma Politique ἐξέδωσε σὲ σχῆμα βιβλίου τσέπητ ἕνα εἰδικὸ τεύχος-ἀφιέρωμα στὸν σκηνοθέτη καὶ τὴ δουλειά του.

(Filmfaust No 15, Ὀκτώβρης 1979, σελ. 62, μετάφραση Λ.Κ. Λάζος)

### Στράουμπ-Υγιέ: ἀπόψεις

Ἡ συνέντευξη ἄρχισε μ' ἕνα χάπενινγκ. Ὁ Ζάν-Μαρί Στράουμπ δήλωσε ὅτι γιὰ ὅλες αὐτὲς τὶς ἱστορίες σκέφτεται ἐκεῖνο πού πίστευε κάποιος Φρήντριχ Ἴνγκελς καὶ μετὰ μοίρασε ἕνα φύλλο χαρτί ὅπου ἔγραφε: «*Σὲ κάθε περίπτωση, αὐτὴ ἢ νέα ἐμπειρία μὲ τὴν αἰώνια πληγὴ τῶν συνεντεύξεων θὰ μὲ βοηθήσει νὰ τὶς ἀπορρίπτω στὸ μέλλον*».

Ζάν-Μαρί Στράουμπ καὶ Ντανιέλ Ὑγιέ: συνεργάτες, σύζυγοι, δημιουργοὶ ἐνὸς διαλεκτικοῦ κινηματογράφου, πού ψάχνει στὸ ἐσωτερικὸ τῆς πολυμορφίας τοῦ πραγματικοῦ τοὺς ἀποφασιστικούς κόμβους τῆς ἱστορίας. Γιὰ πολλοὺς: αἰρετικοὶ τοῦ σινεμά, ἀνατροπεῖς τῶν κανόνων τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας, ὀριακὲς περιπτώσεις τοῦ «ἀδύνατου» κινηματογράφου (βλ. Σ.Κ., τ. 12, καὶ 13/14).

Στὴν Παβία, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ ἰταλικὸς τύπος, παρουσίασαν πρόσφατα ὅλες τὶς ταινίες τους, ἀνακατέφτηκαν μὲ τὸ κοινὸ καὶ ἀνοιξαν διάλογο μαζί του. Γι' αὐτοὺς τὸ φιλμ δὲν ἀρχίζει μὲ τοὺς τίτλους καὶ δὲν τελειώνει ὅταν πέφτει τὸ ΤΕΛΟΣ...

«*Ἡ πρώτη μας δημιουργία ἦταν τὸ Χρονικὸ τῆς Ἄννας Μαγδαληνῆς Μπάχ — λέει ὁ Στράουμπ. Κανένας δὲν τὸ χρηματοδοτοῦσε στὴ Γερμανία, ὅλοι οἱ παραγωγοὶ μᾶς ἔκαναν ὠραία μαθήματα πάνω στὴν ἀνάγκη νὰ κάνεις φιλμ πού νὰ ἀρέσουν στὸ κοινὸ, γι' αὐτὸ τὸ κοινὸ πού αὐτοὶ δὲν ξέρανε τίποτα.*

*Γι' αὐτὸ καὶ φτιάξαμε τὴν ταινία μόνου μας μὲ τὴ βοήθεια τῆς τηλεόρασης. Μποροῦμε νὰ πούμε ὅτι ἐμεῖς ἀνακαλύψαμε τὸ μαρξισμό ἢ τὴν πάλη τῶν τάξεων, μέσα ἀπὸ τὴ δουλειά μας σὰν κινηματογραφιστὲς, στὴν προσπάθεια μας νὰ κάνουμε κάτι πού μᾶς ἐμπόδιζαν νὰ τὸ πραγματοποιήσουμε».*

Ἡ Ἰταλικὴ τηλεόραση RAI-TV, εἶναι ὁ παραγωγὸς τῶν ταινιών «Fortini Cani» καὶ «Della Nube alla Resistenza». Ὁ Στράουμπ πῆρε μόνο 25 ἐκ. λιρέτες, ὅταν τὸ λιγώτερο πού δίνει ἡ RAI-TV στὶς ἄλλες παραγωγές εἶναι 100 μὲ 120 ἐκ.

Πέρα ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα χρήματα, οἱ ἐπενδύσεις αὐτοῦ τοῦ εἶδους εἶναι πάντα ἔξω ἀπὸ τὴ λογικὴ τοῦ κινηματογραφικοῦ παιχνιδιοῦ. Οἱ δύο ταινίες τοῦ Στράουμπ περιμένουν ἀκόμα νὰ παιχθοῦν στὴν Ἰταλικὴ τηλεόραση, ἐπιβεβαιώνοντας τὴν ἀμχανία ἐκεῖνων νὰ ἀντέξουν τέτοιες βλάστημες δημιουργίες. Ὁ Στράουμπ ἔχει σαφέστατους προσανατολισμούς γιὰ τὸν κινηματογράφο. Ἐλέγχει ὅλη τὴ διαδικασία παραγωγῆς μιάς ταινίας καὶ δὲν παραχωρεῖ ποτέ τὰ δικαιώματα διανομῆς τῶν φιλμ του.

Εἶναι δυνατό — τὸν ρώτησαν — στὸ ἐσωτερικὸ τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας νὰ φτιάχνεις φιλμ ἐγκυρα; «*Ἦταν δυνατό — ἀπάντησε — γιὰ κείνους τῆς προηγούμενης γενιᾶς, ὅπως ὁ Μπέργκμαν, ὁ Φελλίνι, ὁ Βισκόντι. Σήμερα δὲν μᾶς πιστεύουν πιά*». Ἀπὸ τὸν ἰταλικὸ κινηματογράφο ὁ Στράουμπ προτιμᾷ τὸν Peter Dal Monte καὶ τὴ δουλειά τῆς Anna Lajolo, τοῦ Alfredo Leonardi καὶ τοῦ Guido Lombardi. Ἀπὸ τοὺς «μεγάλους» τοῦ ἀρέσει μόνο ὁ Ἄντονιόνι, μέχρι τὸ «Zabriskie point» καὶ ὡς ἕνα βαθμὸ ὁ Ροσσελίνι καὶ ὁ Μπερτολούτσι — ὄχι ὅμως στὴν τελευταία τους δουλειά.

Ἐπερθετικά ὑπάρχουν μόνο γιὰ τοὺς Ἀμερικάνους, πάνω ἀπ' ὅλα γιὰ τὸν Φόρντ καὶ τὸν Χώκς. «*Ἀγαπῶ ἀκόμα τὸν Φρίτς Λάνγκ, τὸν Ρενουάρ καὶ τὸν μοναχικὸ Μιζογκούσι πού εἶναι ὁ πιὸ μεγάλος μαρξιστὴς τοῦ κινηματογράφου, ἀκόμα κι ἂν δὲν ἔχει διαβάσει ποτέ Μάρξ*».

Μετὰ τὸ «Della Nube alla Resistenza — μιά δουλειά πάνω σὲ κείμενα τοῦ Cesare Pavese — ἐτοιμάζει πάντα μὲ τὴν Ὑγιέ, ἕνα ντοκουμανταίρ «γεωγραφικὸ, χωρὶς ἔρμηνευτὲς, πού θὰ γυριστεῖ στὴ Γαλλία καὶ τὴν Αἴγυπτο. Τὸ κείμενο θὰ βασίζεται σὲ στατιστικὰ στοιχεῖα σχετικὰ μὲ τοὺς ἀγῶνες τῶν ἀγροτῶν, σ' αὐτὲς τὶς δύο περιοχές».

Ἐπῆρχε μιά ἄλλη ἐρώτηση γιὰ τὸ τρόπο δουλειᾶς τοῦ Στράουμπ καὶ τῆς Ντανιέλ Ὑγιέ, πῶς φτιάχνεται ἕνα φιλμ ἀπὸ δύο, ὅταν ὁ μύθος μιλάει ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι εἶναι κι αὐτὸς μιά τέχνη τοῦ ἐνός;

«*Τὴν ταινία τὴ σκεφτόμαστε καὶ τὴ δουλεύουμε μαζί — ἀπάντησε ὁ Στράουμπ —. Μετὰ ἐγὼ δουλεύω τὸ ντεκουπάζ καὶ ἡ Ντανιέλ ἀσχολεῖται μὲ τὸ πλάνο παραγωγῆς. Ἡ δουλειά μὲ τοὺς ἠθοποιούς γίνεται καὶ ἀπὸ τοὺς δύο μας, ἀλλὰ στὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος, ἐγὼ ἀσχολοῦμαι περισσότερο μὲ τὸ στήσιμο τοῦ πλάνου, ἐνῶ ἡ Ντανιέλ ἀσχολεῖται περισσότερο μὲ τὸν ἦχο*».

Γ. Μπ.

### Παρίσι: τέλος τῆς χρονιάς.

#### Ὁ κινηματογράφος στὸν ἀστερισμὸ τῆς ὄπερας

Ἄν δεχτοῦμε ὅτι τὸ Παρίσι παραμένει ἡ πιὸ ἐνημερωμένη κινηματογραφικὰ πρωτεύουσα τοῦ κόσμου, ὅπου διασπαιρῶνται οἱ διάφορες τάσεις καὶ «ἀνακαλύπτονται» ἢ ἐπανεκτιμῶνται διάφοροι σκηνοθέτες, τότε θὰ πρέπει νὰ πιστέψουμε ὅτι ὁ «κινηματογράφος τῶν δημιουργῶν» — πού σημάδεψε τὴν περασμένη δεκαετία — συναντιέται μὲ τὸν «κινηματογράφο — θέαμα» καὶ αὐτὸς ὁ «γάμος» — πού κάποτε θὰ μᾶς φαίνονταν ἀνίερος — γίνεται μέσα ἀπὸ τὶς κλασικὲς φόρμες τοῦ μυθιστορήματος καὶ — κυρίως — τῆς ὄπερας.

Ὁ Λόουζι, ὁ Μπερτολούτσι, ὁ Σλέντοφ, ὁ Πολάνσκι, ὁ

Κοντσολόφσκι καὶ — φυσικά — ὁ Κόπολα, δὲ φοβοῦνται τὴν μεγάλη ὀθόνη τῶν 70 χιλ., τὸν ἦχο τοῦ Dolby Stereo, τὰ βαρύτιμα κουστούμια, τὰ αισθητικὰ ντεκόρ ἢ τὰ ἐντυπωσιακὰ φυσικὰ τοπία. Ὁ κινηματογράφος ξαναγίνεται ἀπόλαυση — ὀπτικὴ καὶ ἀκουστικὴ — χωρὶς γι' αὐτὸ νὰ εἶναι λιγότερο «διανοούμενος» ἀπὸ τὸν «φτωχὸ» κινηματογράφο πού κάποτε μᾶς ἐπιδείκνυε περισσότερο τὸ σκεπτικὸ κατασκευῆς μιάς ταινίας παρά ἕνα πραγματικὰ τελειωμένο ἔργο.

Ἡ Ἀποκάλυψη τῶρα τοῦ Φράνσις Φόρντ Κόπολα ἀποτελεῖ μιά ἐπιβεβαίωση αὐτῆς τῆς ἀποψῆς. Ἀλλὰ θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ μεμονωμένο σύμπτωμα — κάτι σάν «εἰδικὴ» περίπτωση — ἂν δὲν κυκλοφοροῦσαν παράλληλα σχεδὸν μ' αὐτὴ δυὸ εὐρωπαϊκὲς ταινίες, πού συγκλίνουν — ἀπὸ διαφορετικὲς μεριές — στὸ ἴδιο σημεῖο: Ὁ Ντόν Τζιοβάνι τοῦ Λόουζι καὶ τὸ Φεγγάρι τοῦ Μπερτολούτσι.

Πραγματώνοντας ἕνα τολμηρὸ σχέδιο τοῦ διευθυντῆ τῆς Ὀπερας τοῦ Παρισιοῦ Ρόλφ Λίμπερμαν, ὁ Λόουζι πετυχαίνει γιὰ πρώτη ἴσως φορὰ στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, νὰ κάνει, μὲ βάση μιά κλασικὴ ὄπερα, μιά ἐντελὴς αὐτόνομη ταινία, πού ὑπακούει σὲ δικούς της ἐσωτερικὸς νόμους καὶ δομεῖται σύμφωνα μὲ δικές της ἀρχές.

Ναί, στὴν ἠχητικὴ μπάντα βρίσκουμε τὸν Μότσαρτ καὶ στὴν εἰκόνα τὸ βενετσιάνικο παλάτιο τοῦ Παλάντιου, ἀλλὰ ἡ παρουσία τους δὲν εἶναι δεσποτικὴ, δὲν ἐνυοχιζεῖ τὴν πρωτότυπη δημιουργία. Ὁ Θεατῆς δὲν παρακολουθεῖ μιά ἀκόμα «ἀπόδοση» ἐνὸς χλιποπαιγμένου ἔργου, ἀλλὰ μιά αὐθύπαρκτη ταινία, πού μπορεῖ νὰ τὴν ἀποδεχτεῖ ἢ νὰ τὴν ἀρνηθεῖ — καὶ αὐτὸ τὸ δεύτερο δὲν εἶναι εὐκολο — ἀλλὰ σὲ καμιά περίπτωση δὲν δικαιούται νὰ τὴν συγκρίνει μὲ ὁποιοδήποτε πρότυπο. Ἄν ὁ Λόουζι ἔκανε μιά κινηματογραφικὴ ταινία μὲ βάση μιά ὄπερα, ὁ Μπερτολούτσι προχώρησε ἕνα βῆμα παραπέρα: ἔκανε μιά ταινία, πού υἱοθετεῖ τὴν ἴδια τὴ δομὴ τοῦ παραδοσιακοῦ Ἰταλικοῦ μελοδράματος. Μιά σχηματικὴ «αὐθαίρετη» ἱστορία, πού ἀναπτύσσεται μέσα ἀπὸ ἀλυσίδα ἐπεισοδίων, τὰ ὁποῖα μὲ τὴ σειρά τους συνδέονται μὲ συμβατικὲς γέφυρες. Καταστάσεις διογκωμένες ἀρκετὰ γιὰ νὰ προβληθοῦν



Τὸ ταιετοῖρλο,  
τοῦ Φόλκερ Σλέντοφφ

έντονα οι λεπτά έπεξεργασμένες λεπτομέρειες – και: από τήν άλλη μεγάλες «θεατρικές» χειρονομίες, μυθιστορηματικές σεναριακές στροφές πού μās μεταφέρουν από τή μιά κατάσταση στήν άλλη. ΊΑριες, ντουέτα και ρετσιτατίθι μέσα σ' ένα κλειστό σύστημα, ένας κύκλος, πού εισάγεται μέ μιά ούβερτούρα, ή όποια συμπεκνώνει όλα τά θεματικά μοτίβα τής ταινίας και σφραγίζεται μέ ένα πολυφωνικό γκράν-φινάλ στό όποιο μάταια θά άναζητήσει μιά κάποια «λύση» ό θεατής, άν έχει παραπλανηθεί από τήν άπατηλότητα μιάς στοιχειακής δραματοουργίας και έχει άρνηθεί τήν παραστατική πραγματικότητα αύτης τής μοναδικής κινηματογραφικής όπερας.

Λιγότερο έντυπωσιακή από τήν έπιστροφή στήν όπερα, είναι ή έπιστροφή στή μυθιστορηματική δομή, πού έπιχειρείται μέσα από τρεις άλλες ταινίες, πού παίχτηκαν επίσης τό φθινόπωρο στό Παρίσι: τό *Ταμπούρλο* του Φόλκερ Σλέντορφ, τή *Σιθηριάδα* του Άντρέι Μιχάλκωφ Κοντσαλόφσκι και τό *Τέρας* του Ρομάν Πολάνσκι. Ή ταινία του Σλέντορφ – πού μοιράστηκε στις Κάνες τό μεγάλο βραβείο μέ τήν *Αποκάλυψη* – είναι μιά μεταφορά του όμώνυμου μυθιστορήματος του Γκύντερ Γκράς, πού αναφέρεται στην ιστορία τής Γερμανίας από τις άρχές του αιώνα ως τό τέλος του πολέμου, μέσα από τήν ιστορία μιάς οικογένειας, μέ κεντρικό άξονα ένα παιδί πού άρνιέται νά μεγαλώσει και μένει στην ηλικία των τριών χρονών επί δεκαοκτώ δλόκληρα χρόνια. Δεξιοτεχνική δουλειά, αλλά και σχιζοειδής – πού φαίνεται νά έμπνέεται άλλοτε από τις Χολλυγουντιανές υπερπαραγωγές, άλλοτε από τό άγγελοπουλικό πρότυπο (του *Θίασου*), ενώ πολλές φορές αφήνεται στην άκάθεκτη εισβολή προσωπικών φαντασμάτων του σκηνοθέτη. Άνισότητες υπάρχουν και στην έπική ταινία του Κοντσαλόφσκι, πού κινείται χοντρικά στα χνάρια του 1900 – πετυχαίνοντας όμως ένα καλύτερο συνολικό αποτέλεσμα.

Ό Πολάνσκι – ό όποιος έχει κάθε άλλο παρά λιγότερο ταλέντο από τους δύο προηγούμενους σκηνοθέτες – άτύχησε στην προσπάθεια του νά μεταφέρει στην όθόνη ένα μυθιστόρημα του Άγγλου Τόμας Χάρντυ. Νά μήν άντιλήφθηκε τό θεματολογικό πλούτο πού κρύβει τό μυθιστόρημα; Νά παρασύρθηκε από τή γοητεία τής άγγλικής ύπαιθρου και τής πρωταγωνίστριας του Ναστάζιας Κίνσκι; Γεγονός είναι πάντως ότι προσφέρει τελικά μιά άπλή εικονογράφηση, πού ύποβιάζει τό ίδιο τό μυθιστόρημα του Χάρντυ από καθρέφτη των κοινωνικών μετατάξεων στην Άγγλία του περασμένου αιώνα, σέ άνουσιο ρομάντζο. Άνεξάρτητα από τόν βαθμό έπιτυχίας τής κάθε ταινίας από αυτές πού αναφέραμε παραπάνω, είναι φανερό ή γόνιμη επίδραση τής άναγωγής στις κλασικές φόρμες του μυθιστορήματος και τής όπερας. (Άκόμα και ό Κόπολα χρησιμοποίησε γιά τήν *Αποκάλυψη* μιά νουβέλα του Τζόζεφ Κόνραντ και στην δομή τής ταινίας του άνιχνεύονται πολλά στοιχεία όπερας).

Ό «κινηματογράφος του δημιουργού», όπως τόν έννοούσαμε τήν περασμένη δεκαετία, έχει ακόμα τους εκπροσώπους του – τόν Άντζεϊ Βάιντα μέ τό *Χωρίς άναισθητικό* ή τόν Κάρλος Σάουρα μέ τό *Ή μαμά έγινε εκατό χρονών* – αλλά δέν είναι αύτός πού δίνει σήμερα τή μεγάλη ώθηση προς τά μπρός. Και δέν είναι ίσως τυχαίο τό γεγονός ότι φέτος τό φθινόπωρο στό Παρίσι, οι αίθουσες τέχνης τής δυτικής όχθης δέν έχουν νά παρουσιάσουν πολλά αξιόλογα καινούργια πράγματα. Ό προγραμματισμός τους άκολουθούσε τό δρόμο πού χάραξε ή πορεία των μεγάλων παραγωγών



Ό Ruggero Raimondi (Ντόν Τζιοβάνι) και ό Jose Van Dam (Λεοποτέλο) στό *Ντόν Τζιοβάνι* του Λόουζι

στις κεντρικές αίθουσες. Έτσι, περιορίστηκαν σέ μεγάλο βαθμό στό νά ξαναπροβάλουν παλιές ταινίες του Λόουζι (*Ό ύπνέτης*), του Πολάνσκι (*Άποστροφή*), του Μπερτολούτσι (*Τό τελευταίο ταγκό στό Παρίσι*), του Κοντσαλόφσκι (*Ό πρώτος δάσκαλος*) κ.λπ., άνταποκρινόμενοι στην διάθεση του κοινού νά ξαναδει και νά έπανεκτιμήσει τή δουλειά αυτών των σκηνοθετών κάτω από τό πρίσμα των πρόσφατων ταινιών τους. Δέν έχουν όμως πιά νά άντιπαραβάλουν μιά «άλλη» παραγωγή, έναν «άλλο» κινηματογράφο. Ή μεγάλη πρεμιέρα πού δόθηκε τόν Νοέμβρη στις αίθουσες τέχνης ήταν μέ τό *Τέλος φθινόπωρου* του Όζου – μιά κλασική ταινία πού γυρίστηκε στις άρχές του '60 και παίχτηκε τώρα γιά πρώτη φορά στό Παρίσι...

Μπάμπης ΚΟΛΩΝΙΑΣ

#### Ή 28η Έβδομάδα Διεθνούς Κινηματογράφου Μανχάιμ 1979 και τό Que viva Mexico του Άϊζενστάιν

Τό διαγωνιστικό Φεστιβάλ του Μανχάιμ κάθε χρόνο τόν Όκτώβρη στην Νοτιοδυτική Γερμανία, ισχυρίζεται πώς τά φίλμ πού επιλέγει και προβάλλει «καθερώνουν μέ τή μορφή και τό περιεχόμενό τους καινούριους δρόμους στον κινηματογράφο». Ή έφατήμερη όμως σύναξη των μικρού και μεγάλου μήκους ταινιών κάθε άλλο παρά έπιβεβαιώνει τις φιλόδοξες προθέσεις τής επιτροπής επιλογής του Φεστιβάλ. Μέ τόν τρόπο πού λειτουργεί ή έκδήλωση (έπιλογή – πρόκριση – βραβεία) και μέ τό είδος των ταινιών πού περιλαμβάνει (άδιάφορες ως κακές διεθνείς έπαναλήψεις ενός κινηματογράφου πού δέν άναπνέει πιά) είναι πέρα γιά πέρα συμβατική και άδιέξοδη, δέν οδηγεί πουθενά. Έκτός από αυτά τά άρνητικά στοιχεία, άπουσιάζει ακόμα ό πανηγυριώτικος χαρακτήρας (πού γιορτή θά 'πρεπε νά είναι τό κάθε Φεστιβάλ) και ή έπίδειξη γίνεται μέσα σ' ένα κλίμα άψογα όργανωμένου ψύχους! Ή τριετής ρετροσπεκτίβα πού έγκαινιαόστηκε τό 1978 μέ ταινίες άφρικανικών και άραθικών χωρών, συνεχίστηκε τό 1979 μέ 23 συνολικά συμμετοχές από χώρες τής Νοτιοανατολικής Άσίας τήν Ίνδία, Κορέα,



Que Viva Mexico



Φιλιπίνες, Σρί Λάνκα, Ταϊλάνδη και Ίνδονησία και θά κλείσει τό 1980 μέ ταινίες από τις υπόλοιπες χώρες του Τρίτου Κόσμου. Οι 29 ταινίες στό συναγωνισμό και οι 18 στό πληροφοριακό πρόγραμμα, είχα τήν έντύπωση πώς ήταν άποσπάσματα μιάς μεγαλύτερης ταινίας: τό τέλος δηλαδή τής καθεμιάς ένώθηκε στην αρχή τής έπόμενης ή ότι ή κάθε μιά άπ' αυτές δέν ήταν παρά μιά μικρή ένότητα στό άτέλειωτο μήκος μιάς τεράστιας πολύχρωμης ταινίας. Όλα τά μεγέθη σ' αυτό τό Φεστιβάλ ύπηρεξαν από μικρά ως άσήμαντα (ταινίες – συμμετοχή κοινού – παρουσία) παραγωγών, διανομένων και τηλεόρασης). Τό Φεστιβάλ δέν λειτουργεί ούτε καν σαν «άγορά». Μέ τή λήξη του οι ταινίες έπιστρέφονται, ως άλλη άνεπίδοτη έπιτολή, στον έκπληκτο άποστολέα τους. Μέ τήν εύκαιρία των 60 χρόνων Σοβιετικού

Κινηματογράφου πού γιορτάστηκε τό 1979 στην Σοβιετική Ένωση, τό Φεστιβάλ του Μανχάιμ πρόβαλε εκτός συναγωνισμού και σέ πρώτη εύρωπαϊκή προβολή τήν ταινία του Άϊζενστάιν *Que viva Mexico* πού ή παγκόσμια πρεμιέρα τής έγινε τόν Ίούνιο του 1979 στό Φεστιβάλ Κινηματογράφου τής Μόσχας. Τό γεγονός αυτό ίσως νά ύπηρεξε και τό πιό ένδιαφέρον σημείο τής παρούσας έκδήλωσης.

#### Ή περιπέτεια του κινηματογραφικού ύλικού

Τόν Αύγουστο του 1929 οι Άϊζενστάιν, Άλεξαντρώφ και Τισσέ έφευγαν από τή Μόσχα γιά τήν Δυτική Εύρώπη και τή Βόρεια Άμερική γιά νά σπουδάσουν τήν τεχνική του ήχου πού μόλις είχε προστεθεί στην κινηματογραφική γλώσσα. Φιλοδοξούσαν μέσα σ' άλλα νά φτιάξουν μιά ταινία στό έξωτερικό αλλά οι Γάλλοι, Άγγλοι και άργότερα οι Άμερικανοί παραγωγοί τους όποιους πηλίσασαν δέν βρέθηκαν διατεθειμένοι νά άντιμετωπίσουν τις έπαναστατικές ιδέες του Άϊζενστάιν. Μετά από σειρά άνεπιτυχών έπαφών μέ τήν Παραμούντ, προσφέρθηκε ό Άπτον Σίνκλαιρ νά χρηματοδοτήσει ένα έθνογραφικό ντοκυμανταίρ στό Μεξικό. Άν και οι οικονομικές δυνατότητες του άμερικανού συγγραφέα ήταν περιορισμένες, τό κινηματογραφικό «τρίο» δέν δίστασε καθόλου ν' αναλάβει τή δουλειά. Ή περιπέτεια τής ταινίας άρχισε μέ τή σύλληψη των ρώσων κινηματογραφιστών από τις άρχές του Μεξικού. Όταν ξεκαθάρισε ή παρεξήγηση άρχισαν νά κινηματογραφούν τ' άποτελέσματα ενός καταστροφικού σεισμού στην Όαζάκα. Ή πρώτη αύτή ταινία πού γύρισαν τούς έξασφάλισε τήν ύποστήριξη των άρχών του τόπου και τήν άνανέωση τής έμπιστοσύνης του παραγωγού. Ό Άϊζενστάιν γοητευμένος από τόν μεξικανικό λαό και τήν ιστορία του προσπάθησε νά άποτυπώσει μέσα από τήν κινηματογραφική μηχανή του Τισσέ τις διάφορες φάσεις τής ιστορίας τής χώρας: Ίσπανοί άποικιοκράτες, παγανιστικές και χριστιανικές τελετές, ταυρομαχίες, λαϊκές γιορτές. Τους τρεις κινηματογραφιστές πλαισίωσε μιά ομάδα από ένθουσιώδεις φοιτητές πού παρά τήν υπερβολική ζέση, τις καταρακτώδεις βροχές και τήν έλλειψη δρόμων προχωρούσαν άπτόητοι στό γύρισμα χιλιάδων μέτρων φίλμ. Στο μεταξύ, τά χρήματα πού τούς είχε διαθέσει ό Σίνκλαιρ τέλειωσαν, έληξε δέ και ή άδεια παραμονής τους στό Μεξικό. Άντισοβιετικοί κύκλοι στις ΗΠΑ, μέ τήν ύποστήριξη του άμερικανικού τύπου ξεσήκωσαν μιά συκοφαντική έκστρατεία έναντίον τους. Ή ομάδα των ρώσων κινηματογραφιστών βρέθηκε σέ άπομόνωση και άδιέξοδο. Τό γύρισμα τής ταινίας σταμάτησε και οι προσπάθειες των τριών νά βρουν χρήματα από άλλες πηγές άπότυχαν. Έπρεπε ν' αφήσουν τό ύλικό στον παραγωγό και νά έπιστρέψουν στην Μόσχα. Γιά νά ξανακερδίσει τά χρήματα πού επένδυσε ό Σίνκλαιρ, πούλησε τό νεγκατίφ στην Παραμούντ. Τό πολύτιμο ύλικό του Άϊζενστάιν, χωρίστηκε σέ διάφορα τμήματα από τά όποια κατασκευάστηκαν μικρές και άδιάφορες ταινίες πού καμιά σχέση δέν είχαν μέ τά αρχικά σχέδια του Ρώσου κινηματογραφιστή. Ό Άϊζενστάιν άπελπισμένος από τήν άποτυχία του έγχειρήματος θρηνώσε γιά πολύν καιρό άργότερα τήν άπώλεια του ύλικού του σαν τόν θάνατο άγαπημένου του παιδιού.





### 33η Διεθνής Έκθεση κινηματογράφου και φωτογραφίας 3η Διεθνής Μπιενάλε CISCO (Παρίσι, Οκτώβριος 1979)

Τό Γενικό Συνδικάτο των Φωτογραφικών και Κινηματογραφικών Βιομηχανιών οργανώνει αυτή τη διεθνή έκθεση με στόχο να δώσει τη δυνατότητα στους ενδιαφερόμενους να παρατηρήσουν και να συγκρίνουν τό υλικό τό όποιο παράγει στην παγκόσμια βιομηχανία της φωτογραφίας και τού κινηματογράφου.

230 έκθετες οί όποίοι αντιπροσωπεύουν 23 χώρες συμμετείχαν φέτος στην έκθεση. Στά περίπτερα ό επισκέπτης μπορούσε να δοκιμάσει τις μηχανές και τά άλλα μηχανήματα έπεξεργασίας ή να παρακολουθήσει σειρές διαφανειών γύρω από τις διάφορες τεχνικές.

Παράλληλα υπήρχαν μία σειρά έκθέσεις φωτογραφίας:

«Τό Παρίσι» συλλογή φωτογραφιών από διάσημους φωτογράφους. «Ίαπωνική Ίαπωνία»-φωτογραφίες δέκα γιαπωνέζων φωτογράφων. Τήν ευθύνη γιά τή διοργάνωση και τήν έπιλογή είχε μία ομάδα γιαπωνέζων δημοσιογράφων. «Ζωντανά αντικείμενα» φωτογραφίες των νέων φωτογράφων Σαρράτ, Ρουσώ, Ρώτα.

«Τοπία τής πόλης» τού Φράνκο Φοντάνα και δύο αναδρομές στό «Φωτομοντάζ στή Γαλλία» και στόν «Ducos du Hauton». Μιά ακόμη εκδήλωση στά πλαίσια τής έκθεσης ήταν ή προβολή θραβευμένων ταινιών βιομηχανικού κινηματογράφου (διαφημίσεις, ταινίες γιά κρατικές ή ιδιωτικές υπηρεσίες κ.λπ.).

Δίπλα στό 33ο σαλόνι είδαμε ακόμη μία έκθεση ή όποια άφορούσε ιδιαίτερα τόν κινηματογράφο.

Ή 3η Διεθνής Biennale-CISCO είναι ή μόνη έπαγγελματική έκθεση όπου θρίσκειται συγκεντρωμένο τό υλικό έξοπλισμού των αίθουσών τού θεάματος και τό υλικό γιά τήν παραγωγή κινηματογράφου και βίντεο.

Φέτος γιά τρίτη χρονιά ή CISCO φιλοξένησε 342 έκθετες οί όποίοι αντιπροσώπευσαν 14 χώρες. Τίς πέντε μέρες πού διάρκεσε ή έκθεση έγιναν μία σειρά εκδηλώσεις κινηματογράφου και θεάτρου και συζητήσεις γιά καινούργιες τεχνικές και μελλοντικά σχέδια.

Ανάμεσα στά διάφορα καινούργια μηχανήματα πού παρουσιάστηκαν:

Μηχανές προβολής 16 χιλ. φορητές, CineI και Hokuskin,

Μουβιόλα μέ 8 πλατώ «Ντιπλωμάτ 2» από τήν εταιρία Σμίτ,

τό στερεοφωνικό σύστημα Ντόλμπυ

και άλλα μηχανήματα υποτίτλων, μηχανές προβολής κ.λπ.

Ή έκθεση έκλεισε μέ συζητήσεις γιά μελλοντικά σχέδια και τάσεις στόν τεχνολογικό και έμπορικό τομέα.

Λ.Ρ.

#### Ή Σημασία τού «KINO»

Τίς τελευταίες μέρες κυκλοφόρησε στην Έλλάδα, τό θεμελιώδες έργο τού Τζαίη Λέυντα, *KINO*, γιά τόν ρώσικο και σοβιετικό κινηματογράφο (έκδόσεις ΕΞΑΝΤΑΣ). Μοναδικός στόχος τού κειμένου πού άκολουθεί είναι να έπισημάνουμε στόν άναγνώστη τού *Σύγχρονου* τή σημασία τής ιστορικής αυτής μελέτης

και τούς βασικούς άξονες πού τή δομούν (γιά μία παραπέρα κριτική έπιφυλάσσομαι, άφού πάρω στά χέρια μου τήν έλληνική μετάφραση).

Ό σοβιετικός κινηματογράφος, όπως εύκολα μπορεί να άποδειχθεί, δέν είναι παρά μερικά γνωστός, όχι μόνο, στό κοινό, αλλά και στους (Έλληνες και Ξένους) ειδικούς. Γνωστά είναι ουσιαστικά μόνο τά μεγάλα όνόματα, πού, όφείλουμε να τό άναγνωρίσουμε, οί ταινίες τους τά τελευταία πέντε χρόνια διακινήθηκαν μ' έναν άξιοσημείωτο ρυθμό στην Έθίνα κυρίως, αλλά και σέ πολλές έπαρχιακές λέσχές. Μάλιστα όρισμένοι εισαγωγείς ταινιών τέχνης, (π.χ. ή «Άλκουίδα») άπέκτησαν «είδικότητα» στόν προγραμματισμό των πιό φημισμένων σοβιετικών ταινιών, όργανωσαν «βδομάδες» κλασικού και σύγχρονου σοβιετικού κινηματογράφου, χαρίζοντας έτσι άφθονη έπαναστατική εύδαιμονία σέ μία μερίδα νεολαιίστικου κοινού, στερημένου μέχρι τότε τέτοιων έντονων συγκινήσεων.

Φαίνεται όμως ότι σήμερα οί σοβιετικές ταινίες δέν έλκύουν πιά τόσο πολύ αυτό τό κοινό, μερικά άριστουργήματα μάλιστα όπως *Ή Νέα Βαθυλώνα* περάσανε σχεδόν άπαρατήρητα. Ζήτημα μόδας; Ποιός Ξέρει; Ίσως πρόκειται άπλώς γιά τό άποτέλεσμα ενός κορεσμού. Άλλά γιά να έπιστρέψουμε στό *KINO*, άς πούμε καταρχή ότι δέν περιορίζεται στην άπαριθμηση των μεγάλων όνομάτων: Άϊζενστάιν, Βερτώφ, Πουντόφκιν, Ντονσκόι, κ.λπ. Μας πληροφορεί διεξοδικά γιά τόν τσαρικό κινηματογράφο: ή επανάσταση δέν έπεσε από τόν ούρανό. Ό κινηματογράφος τής πριν από τό '17 Ρωσίας είναι ένας κινηματογράφος άποικιοκρατούμενων. Οί Ξένες εταιρίες δημιούργησαν και έκμεταλεύτηκαν μία αγορά ιδιαίτερα καρποφόρα. Καί όταν άναπτύχθηκε, κυρίως μετά τό 1912, μία «έθνική» βιομηχανία, μέ κυρίαρχη τήν εταιρία «Α.Α. Κάντζονκωφ» (τό φαινόμενο αυτό, τονίζει ό Λέυντα, είναι παγκόσμιο χαρακτηριστικό τού θριάμβου τού ιμπεριαλισμού), παρέμεινε ύπόδουλη των «οίκουμενικών» ιδεολογικών μοντέλων (άστικά δράματα) και μιάς αισθητικής στερεοτύπων. Ή άναφορά σ' αυτό τό παθητικό παρελθόν γίνεται ακόμα πιό αναγκαία άφού διαπιστώσει κανείς πώς ή τομή ανάμεσα σ' έναν πριν και μετά τόν Όχτώβρη ρώσικο κινηματογράφο, δέν είναι και τόσο ξεκάθαρη, όσο θα μπορούσε να υποθέσει. Ή ιδεολογία, τόσο από τήν άποψη των συνθηκών άνάπτυξης της, όσο και από τήν άποψη των επιδράσεων της, δέν συμπορεύεται πάντοτε μέ τήν Έπανάσταση: Άλλοτε προηγείται και άλλοτε καθυστερεί. Έτσι, σημειώνει ό Λέυντα, ό Ξένος κινηματογράφος εξακολουθεί να κυριαρχεί στην αγορά ακόμα και μετά τό '17.

Άπό τήν άλλη πλευρά τό *KINO* αναφέρεται διεξοδικά στην ίδια τή δομή τού κινηματογράφου και στίς διάφορες παραλλαγές της στόν τομέα τής παραγωγής και τής διανομής. Μας θυμίζει τό ρόλο πού έπαιξαν ή Βούφκου, ή Σόβκινο και ή Μέζραπομ, και άργότερα ή Μόσφιμ ή ή Λένφιμ, των όποιών καλλιτεχνικοί διευθυντές υπήρξαν οί Άϊζενστάιν, Έρμλερ, Ντοβζένκο, ή Γιούτκεβιτς, και στέκεται ιδιαίτερα σέ λιγότερο γνωστές ταινίες των Μπάρνετ, Ράισμαν, Μεντβέτκιν, Καλατάζωφ, Άρσταμ ή τής Έστερ Σούμπ. Τέλος δέν παραβλέπει καθόλου τή σύνδεση ανάμεσα στη θεωρία και τήν πρακτική σ' αυτόν τόν επαναστατικό κινηματογράφο.

Μαθητής τού Άϊζενστάιν στην G.I.K., όπου φοιτούσε από τό 1934 μέχρι τό 1937, ό Τζαίη Λέυντα τσιτάρει συχνά τή θεωρία του, τήν άντιπαραθέτει μέ τό έργο τού κορυφαίου σκηνοθέτη, χωρίς όμως να άποσιωπά τά γραφτά τού Βερτώφ και προπάντων τού Κουλέσωφ, πού φαίνεται να έκτιμá ιδιαίτερα.

Ένα άλλο προσόν τού Λέυντα είναι ότι γράφει μόνο γιά ό,τι ό ίδιος γνώρισε, έζησε, διάβασε ή άκουσε. Τό

κείμενο του είναι άποτέλεσμα μιάς άμεσης έμπειρίας, όπου οί μαρτυρίες άπό πρώτο χέρι έρχονται να συμπληρώσουν τά ντοκουμέντα και τήν άναφορά στίς ιστορικές πηγές. Βλέπει, παρατηρεί, Ξεαντλεί τά έπίσημα κείμενα, έχοντας ταυτόχρονα στραμμένη όλη του τήν προσοχή στους πρωταγωνιστές, αλλά και σ' αυτούς πού υπήρξαν μάρτυρες αυτής τής ταραχώδους περιπέτειας πού όνομάζεται σοβιετικός κινηματογράφος. Χρησιμοποιεί τό προσωπικό του ήμερολόγιο, τίς σημειώσεις και τήν άλληλογραφία του. Στο τελικό άποτέλεσμα διαβλέπει κανείς έναν γνήσιο ένθουσιασμό τού συγγραφέα γιά τό αντικείμενο του, και γιά τή χώρα αυτή όπου είχε τήν «τύχη» να ζήσει μερικά χρόνια, αυτός ένας Άμερικάνος, έστω και «φιλελεύθερος».

Ίσως όμως να γίνεται αισθητή μία έμμονή στην άποκλειστικά ιστορική όπτική τού βιβλίου, πού άπλώς έπισημαίνει τίς μεγάλες ιδεολογικές ζυμώσεις, τίς αισθητικές διαφωνίες πού άναστάτωσαν τό σοβιετικό κινηματογράφο μέχρι τή δεκαετία τού '40 (και πού παραμένουν έπίκαιρες μέχρι σήμερα ακόμα), χωρίς να έμβαθύνει σέ καιρία θεωρητικά ζητήματα όπως τήν πολεμική πού αναπτύχθηκε ανάμεσα στόν Άϊζενστάιν και τόν Βερτώφ, ή τή διάσταση τού δημιουργού τού *Όκτώβρη* μέ τόν Πουντόφκιν ή μέ τόν Κουλέσωφ γιά τό πρόβλημα τού ήθοποιού. Είναι φανερό ότι ό Λέυντα δέν θέλει να πάρει θέση και δέν προχωράει πάρα πέρα από τό στοιχειώδες στάδιο τής άπλης ιστορικής άναφοράς.

Όσο γιά τήν σταλινική περίοδο, άμήχανος ό Λέυντα, διστάζει να μιλήσει ξεκάθαρα. Καί εδώ δέν έμβαθύνει, και περιορίζεται σέ κοινοτυπίες περί «γραφειοκρατίας», «προσωπολατρίας», ή «παράνοιας», άντανακλώντας έτσι τήν άδυναμία τής παραδοσιακής άριστερας να αντιμετώπισει άποφασιστικά αυτό τό άκανθώδες θέμα, πού τό ξεκαθάρισμα του, όπως γνωρίζει κάθε αντισταλινικός μαρξιστής, θρίσκειται μόλις στην αρχή του.

Θάθελα τελειώνοντας να προσθέσω μία προσωπική μου έμπειρία: Είχα τήν εύκαιρία τό περασμένο καλοκαίρι, στά πλαίσια τού κινηματογραφικού φεστιβάλ τής Μόσχας, να έπισκεφθώ τήν έντυπωσιακή έκθεση πού οργανώθηκε ειδικά γιά τά έξηντάχρονα τής έντικοποίησης τού κινηματογράφου στην Ε.Σ.Σ.Δ. Ένας τεράστιος χώρος μέ τρεις όρόφους χάριζε στόν επισκέπτη ένα πραγματικό ταξίδι στό παρελθόν και τό παρόν τού σοβιετικού κινηματογράφου, όπου τό φανταστικό άποκάλυπτε όλόκληρο τό υλικό τής ίδιας του τής παραγωγής. Ή μερίδα τού λέοντος άνηκε βέβαια στίς εικόνες, κινούμενες και μή, ταινίες, φωτογραφίες, άφίσσες, αλλά και ακόμα: κοστούμια, σκηνικά, διάφορα αντικείμενα, παρατεταγμένα και ταξινομημένα μέ άκρίβεια, έφήμερα λείψανα μιάς άθανασίας πού πέρασε στό σελλουλίντ. Καί στην διάρκεια μιάς τέτοιας διαδρομής, σπαρμένης μέ πτώματα τής Ίστορίας, και έρεθίσματα τής μνήμης, δέν μπορούσε παρα να έρθει στό νοū μου ό Λέυντα, και να σκεφθώ πώς χωρίς τό *KINO* όλ' αυτά δέν θάταν γιά μās παρά μία συλλογή από νεκρά σημεία, ικανά μόνο να ίκανοποιήσουν τή φετιχιστική τάση κάποιων κινηματογραφόφιλων, ενώ μέ τό *KINO* άποκτοϋν νόημα.

Μιχάλης ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ

#### Βιβλία πού λάβαμε

Στόν κατάλογο πού άκολουθεί σημειώνονται τά βιβλία γιά τόν κινηματογράφο πού κυκλοφόρησαν πρόσφατα στά Έλληνικά, καθώς και μερικές ενδιαφέρουσες Ξενόγλωσσες έκδόσεις.

1. Δημοσθένη Κούρτοβι: Ή ελληνική διάνοηση στόν Κινηματογράφο. Έκδόσεις Τά σύγχρονα προβλήματα. Διογένης, Άθήνα 1979
  2. Δημήτρης Παναγιωτάτος: Ό Φανταστικός Κινηματογράφος. Έκδόσεις Δέκα.
  3. Γιάννης Σολδάτος: Ίστορία τού Έλληνικού Κινηματογράφου. Έκδόσεις Αιγόκερως.
  4. Σ.Μ. Άϊζενστάιν: Έργα/ 1 — Ή Μορφή τού φίλμ (α). Μετάφραση: Νίκος Ε. Παναγιωτόπουλος. Έκδόσεις Αιγόκερως.
  5. Τζαίη Λέυντα: ΚΙΝΟ, ιστορία τού Ρωσικού και Σοβιετικού φίλμ. Μετάφραση: Λουκάς Θεοδωρακόπουλος. Έξάντας, Άθήνα 1980.
  6. Michel Ciment: Le Livre de Losey. Editions Stock-Cinéma.
  7. Zean-Pierre Jeancolas: Le cinéma des Français. Editions Stock-Cinéma.
  8. Gerard Legrand: Cinémanie. Editions Stock-Cinéma.
  9. Jacques Aumont: Montage Eisenstein. Editions Albatros
  10. Entretiens avec Joris Ivens par Claire Dévarrieux. Editions Albatros.
- Τέλος αναφέρουμε και τό βιβλίο τού Mel Schuster, The Contemporary Greek Cinema, Scarecrow Press, INC. Βιβλίο πού τό ενδιαφέρον του είναι άποκλειστικά κοσμικό, μέ ποικίλες πληροφορίες γιά τούς Έλληνες και τίς Έλληνίδες σκηνοθέτες.

#### Έκθεση Κινηματογραφικού βιβλίου

Μία ενδιαφέρουσα προσπάθεια γιά να γίνουν γνωστά τά μάλλον ελάχιστα, κινηματογραφικά βιβλία πού κυκλοφορούν στην Έλλάδα, άνέλαβε τό βιβλιοπωλείο ΧΝΑΡΙ σέ συνεργασία μέ τούς έκδότες και συγγραφείς.

Έτσι οργανώνει έκθεση κινηματογραφικού βιβλίου από 25 Φεβρουαρίου έως 11 Μάρτη στό ΧΝΑΡΙ. Στη συνέχεια ή έκθεση θα μεταφερθεί γιά ένα μήνα στό κινηματογράφο ΣΤΟΥΝΤΙΟ. Θά έκτεθούν κινηματογραφικά βιβλία και περιοδικά πού έκδόθηκαν τό 1923 μέχρι σήμερα και θά γίνουν εισηγήσεις και ένημερώσεις στό κοινό από συγγραφείς.

#### Κέντρο Άνεξάρτητου Έλληνικού Κινηματογράφου

Μέ τόν τίτλο αυτό ιδρύθηκε γραφείο διανομής και πρόωθησης των ελληνικών ταινιών (ανεξάρτητων παραγωγών μικρού και μεγάλου μήκους) στό Παράλληλο Κύκλωμα, στό Έμπορικό κύκλωμα και στό Έξωτερικό. Οί ενδιαφερόμενοι παραγωγοί-σκηνοθέτες παρακαλούνται να έπικοινωνήσουν μέ τόν Διαμάντη Λεβεντάκο στό τηλέφωνο 36.35.755.

#### ΛΟΓΩ ΠΛΗΘΩΡΑΣ ΥΛΗΣ ΑΝΑΒΑΛΟΝΤΑΙ ΓΙΑ ΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ ΤΕΥΧΟΣ:

«*Τά χοντρά λεφτά, ό φόβος και τ' όνειρο τού να διηγείσαι ιστορίες*». (Μιά συνέντευξη μέ τόν Wim Wenders γιά τήν τελευταία του ταινία *Hammer*).

Ή άρχή μιάς έρευνας γιά τούς ανθρώπους τού κινηματογράφου στην Έλλάδα: συνέντευξη τού διευθυντού φωτογραφίας, Άντρέα Μπέλλη στη Μαρία Νικολακοπούλου.

Έπίσης στό έπόμενο τεύχος θα ύπάρχει ένα σημαντικό άφιέραμμα στόν πολωνικό κινηματογράφο, μέ άποκλειστικές συνεντεύξεις των Wajda, Zanussi, Agnieszka Holland.



Τό γράμμα πού ακολουθεί στάλθηκε στό περιοδικό TZAZ σέ άπάντηση μιάς κριτικής του Σάκη Παπαδημητρίου γιά τήν έκπομπή Τζάζ στό Τρίτο (τεύχος 7). 'Ο έκδότης του περιοδικού Κώστας Γιαννουλόπουλος μέ διαβεβαίωσε προσωπικά ότι τό γράμμα θά δημοσιευτεί καί μάλιστα ως άρθρο τής τακτικής στήλης 'Ελληνικό Χρονικό, μιά καί τό Τζάζ δέ δημοσιεύει έπιστολές. Τό γράμμα δέν ύπήρχε στό επόμενο τεύχος καί αναγκάζομαι νά τό δημοσιεύσω έδώ. 'Ετσι τό Τζάζ κερδίζει τήν καθυστέρηση, αλλά όχι καί τό δικαίωμα νά μονοπωλεί τήν κριτική γιά ένα είδος μουσικής τό όποιο άναμφισβήτητα άδιαφορεί γιά τίς μικρο-διαμάχες πού όνειρεύονται οι ύπεύθυνοι του Τζάζ γιά νά προσδώσουν ένα χαρακτήρα πολεμικής καί «έπέμβασης εΐς τήν πολιτιστικήν πραγματικότητα» στό περιοδικό τους. 'Επωφελούμαι επίσης τής εύκαιρίας γιά νά ύπενθυμίσω στόν Τάσο Φαληρέα (βλ. τό κείμενό του «Καραμανλή roll over ή γράμμα στόν Χρήστο Βακαλόπουλο», στό Τζάζ, τεύχος 8) ότι τό νά βλέπεις «τά πράγματα από δημιουργική καί όχι από κάποια έξουσιαστική σκοπιά» έχει σάν προϋπόθεση τό διάλογο κι όχι τήν γκρίνια. Πρίν λοιπόν άρχισει τό Τζάζ τίς συμβουλές καί άλλες θαυμαστές διαπιστώσεις (όλοι ξέρουμε ότι φταίει ή ΚΝΕ, παιδιά, ότι μās κάθεται στό λαμό, ότι μās έδδισε στό Χημείο, ότι είναι χειρότερη από τήν άστυνομία, αλλά άς προχωρήσουμε καί λίγο παραπέρα, γιατί άλλίως θά γράφουμε γράμματα ό ένας στόν άλλο ως ΚΝΙΤΟ-κρατούμενοι, άς έρευνησουμε καί λίγο αυτά πού μās άρέσουν, άς παράγουμε καί λίγο έργο, δέν θλάπτει) θά ήταν καλό νά άνοιξει τά αυτιά του καί τίς σελίδες του μπάς καί ταρακουνηθούν λίγο τά ήρεμα νερά τής βαλτωμένης πρωτοπορίας. 'Άσε πού μπορεί νά γίνει καί καμιά διαμάχη τής προκοπής.

Χρ. Β.

TZAZOLOGIES

Ποιά μύγα τσίμπησε ξαφνικά τόν Σάκη Παπαδημητρίου κι άποφάσισε νά εκφράσει δημόσια τήν άγανάκτησή του γιά τήν έκπομπή Τζάζ στό τρίτο, πού όπως γράφει ό ίδιος «όλο τόν τελευταίο χρόνο άπέφευγε νά άκούει;» Τί ήταν εκείνο πού όδήγησε τό μεγάλο ειδικό νά άνοιξει τό ραδιόφωνό του τήν Πέμπτη στις 3 Μαΐου («Νά όμως πού άνοιξα τό ραδιόφωνο», γράφει ό ίδιος καί νά όμως πού τό ραδιόφωνο ήταν συνδεδεμένο μέ ένα μαγνητόφωνο όπως φαίνεται από τήν παράθεση όλόκληρων κομματιών του διαλόγου στό άρθρο) καί νά όπλιστεί μέ τήν πένα του, τά λεξικά του καί τίς γνώσεις του κοινωνιολογίας γιά νά κατακεραυνώσει δυό έρασιτέχνες, μή ειδικούς, κινηματογραφικούς κριτικούς (μά τί θέλουν αυτοί έδώ;) πού άμείβονται κιόλας (έλα Χριστέ καί Παναγία!) γιά τίς έκπομπές τους κι άντί νά πληροφορούν καί νά εκπαιδεύουν τό κοινό (διαλέξεις, διαλέξεις, κάτι θά μείνει στό τέλος) κάθονται καί κουτσομπολεύουν καί λένε «άόριστες γενικότητες, λόγια κουλουριάρικης παρέας» (αυτή ή «κουλούρα» τί ύποτιμητική έκφραση!). Πρώτη έκδοχή αυτού πού ενόχλησε τόν ειδικό: ένα κλεμμένο σήμα, οι Κλεμμένες στιγμές του 'Ολιβερ Νέλσον, μιά λανθασμένη άπόδοση εθνικότητας καί μιά λανθασμένη τοποθέτηση τής δουλειάς των Χώουκινς καί Γουέμπστερ, ένα τράκ. 'Από αυτή, τό κλεμμένο σήμα, ποιός τό έκλεψε άλήθεια; 'Εμεις από τόν Σάκη ή ό Σάκης άπ' τή γαλλική έκπομπή Jazz dans la Nuit; Μπορεί τό δεύτερο. 'Εδώ ό Καρατζάς... 'Από τά ύπόλοιπα, ό Μπάντ Φρήμαν είναι άμερικάνος (μπράβο στις έγκυκλοπαίδειες) αλλά, τί τά θέλετε, έμένα μου θυμίζε τήν «ξεχασμένη έγγλέζικη πάμπ» τό κομμάτι του κι γι' αυτό ό Σάκης δέ λέει τίποτα. 'Από τά

ύπόλοιπα των ύπολοίπων, Χώουκινς καί Γουέμπστερ είναι φανερό ότι νοσταλγούν τήν τζάζ πού γνώρισαν κι έπαιξαν τό '30. στά jam sessions έδώ κι εκεί, έμεις νοσταλγούμε τό '50 (είμαστε άθλιοι, δέ λέω, έδώ ό Κήθ Τζάρρετ, ή πρωτοπορία... αυτά τά δυό μαζί μās κάνουν ένα δίσκο του '50 πού ή νοσταλγία στήν έκτέλεση τόν πνίγει κάτω άπ' τό μέλι (άλλωστε, Σάκη, τί μέ μπλέκεις μέ τό κομμάτι πού διάλεξε ό Δανίκας;) Κανείς δέν ειπε όμως ότι Χώουκινς καί Γουέμπστερ νοσταλγούν τό '50. Αυτά τά εξήγαγε ό ειδικός.

Δεύτερη έκδοχή αυτού πού ενόχλησε τόν ειδικό: ή άπουσία ενός άλλου ειδικού. Διότι θέβαια ό ειδικός είναι ειδικευμένος καί όταν ό καταμερισμός τής έργασίας χάνεται από τά μάτια του, τότε αισθάνεται νά άπειλείται καί πάσχει από μανία καταδίωξης. 'Ο καθένας στό πόστο του! Οί κινηματογραφικοί κριτικοί νά μιλάνε γιά τόν κινηματογράφο, οι τζαζολόγοι γιά τήν τζάζ καί τό ραδιόφωνο νά παραχωρήσει μιά αίθουσα στόν καθένα γιά νά μορφώνει ό ένας τόν άλλο καί νά συγγράφουν όλοι μαζί τήν έγκυκλοπαίδεια. 'Ετσι θά κλείσουν καί οι έρασιτεχνικοί στους όποιους μιλάνε περί άνέμων καί ύδάτων διάφοροι μαθητές, οι όποιοι δέν έχουν ειδικευτεί ακόμα σέ διάφορα μουσικολογικά Πανεπιστήμια καί ΚΑΤΕ... 'Όλοι αυτοί πρέπει νά φυλακιστούν γιατί άπασχολούν τά κύματα, καί τά θαπόρια τής γνώσης δέν μπορούν νά κυλίσουν άνετα. «Παράγουν συγχύσεις καί παρερμηνείες» (Λές καί ή τζάζ παράγει ξεκαθαρίσματα καί έρμηνείες. Λές καί σήμερα ό κίνδυνος είναι άπ' τή σύγχυση καί όχι από τήν τεράστια έκστρατεία ιεράρχησης, τακτοποίησης, κατάταξης καί γυαλισματος τήν όποία έχουν νά ύποστούν τό ρόκ καί ή τζάζ σέ μαζική κλίμακα. Λές καί όποιαδήποτε λαϊκή μουσική δέ θεωρήθηκε πάντα βρώμικη, θάρβαρη καί άπαίσια, λές καί ή παρουσία της θά έπρεπε νά μυρίζει λούστρο καί νά φοράει τά καλοκαθαρισμένα γυαλιά του ειδικού).

Τέλος τσιτάρω ένα άπόσπασμα από κείμενο του Σάκη Παπαδημητρίου, στό TZAZ άρ. 3, γιά δυό συναυλίες τής ECM στό Μόναχο, άπόσπασμα πού άναφέρεται στους 'Ορεγκον καί πού μās βοηθάει νά καταλάβουμε τί ενόχλησε τόν ειδικό: «Τά πρόσωπά τους έλαμπαν, τά θλέμματα τους διασταυρώνονταν σ' αυτή τή μέθεξη ήχων, τά περιττά, τόση ήρεμία στις κινήσεις τους, τόση ειρωνική διάθεση — τέτοια μουσική τίς μέρες πού κηδεύτηκε ό Σλέγερ καί ή ομάδα Μάινχοφ. (ή ύπογράμμιση δική μου — Χρ. Β.). Μιά μουσική πού σηκώνεται πάνω άπ' αυτό τόν κόσμο, σέ τραβάει μακριά άπ' τήν καθημερινή γκρίνια, σέ καθαρούς τόπους, σέ μιά ίσοροπημένη πληρότητα ήχων, πού δέ σέ ναρκώνει, αλλά πού σέ στρέφει πρός τά μέσα σου νά κοιταχτείς μέ ξεθουλωμένο μυαλό νά πλέει έλεύτερο, νά κρατιέται μετέωρο από άκουστικές κλωστές».

Μάλιστα: μιά μουσική τουμποφλό δηλαδή πού συνήθως άπουσιάζει από τήν «Τζάζ στό Τρίτο», έκπομπή πού είναι (ήταν, τί λέω, ξεχασα ότι άποχώρησα) άπελπιστικά καθημερινή καί γήινη. Τρεις τύποι συζητάνε γιά δίσκους πού γουστάρουνε; Καρατομήστε τους.

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Υ.Γ.: ή τελευταία δήλωση του Σάκη γιά τό Τρίτο Πρόγραμμα μου μοιάζει τό ιδανικότερο παράδειγμα γιά τήν περιγραφή τής φροϋδικής θεωρίας τής «άπάρνησης» (dénégation), καλή εύκαιρία γιά τούς «άσχετους από τζάζ» ψυχαναλυτές.

Παροράματα

Στό κείμενο του Ζάν Φρανσουά Λυοτάρ του προηγούμενου τεύχους πρέπει νά γίνει ή έξης συμπλήρωση στή σελίδα 78, στή δεύτερη στήλη καί πρίν τήν έβδομη γραμμή από κάτω: «... σέ κείμενα όπως τό ... Entwurf einer Psychologie του 1895 μένει θαμ...μένη καί παραγνωρισμένη...»

# Εκδηλωσεις

## ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΝΕΤΙΑΣ 1979

Ένα φεστιβάλ διχασμένο, πολύχρωμο καί έπαρχιακό του Γιώργου Μπράμου

Τό ξανάνοιγμα τής Mostra Del Cinema στήν Βενετία ήταν φέτος γιά πολλούς ακόμα ένας «ιστορικός συμβιβασμός». 'Ο νέος διευθυντής Carlo Lizzani είναι μέλος του κομμουνιστικού κόμματος, σκηνοθέτης καί ιστορικός του κινηματογράφου, πρόσωπο πού κατά κάποιο τρόπο είχε μιά γενική παραδοχή γι' αυτή τήν κρίσιμη χρονιά τής Mostra.

Δέκα μέρες στήν Βενετία, στριμωγμένοι στό φασιστικό Palazzo, τά μάτια μας παράπαιαν από τό Hotel De Bains, στό Exelsior κι' από κει στό Casino, ένα επικίνδυνο παιχνίδι των αισθήσεων πού τάχαναν μέσα σέ τόσους ρυθμούς, τόσες άπόψεις, τόση όμορφιά καί τόση άσχήμα...

Έτσι όταν τά φώτα σβύσανε— όπως γράφανε κάποτε οι κοσμκογρά-

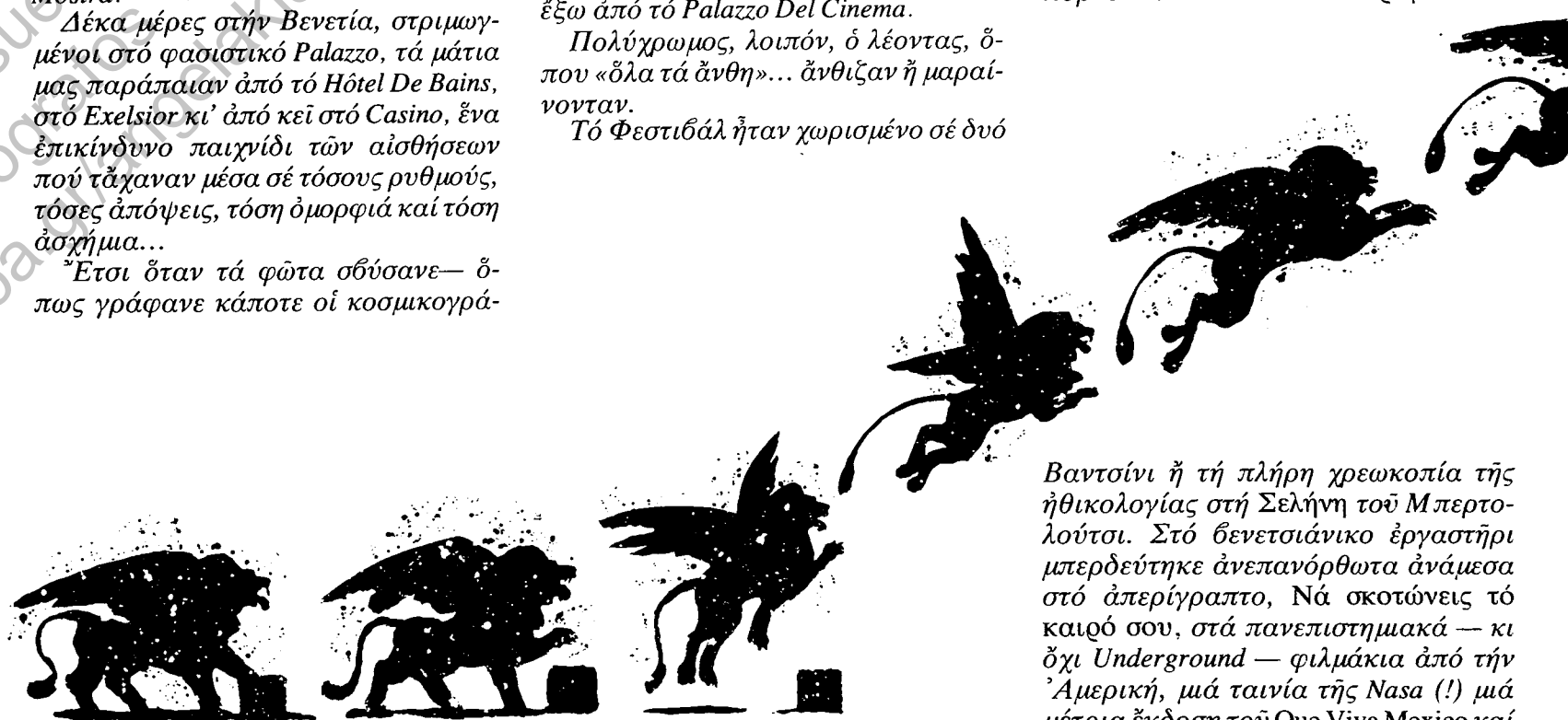
έαντό της, γεμάτη έπαρση γιά τή μετριότητά της, άποκοιμισμένη στις παλιές δόξες της).

Πολυχρωμία  
όχι πολυφωνία

Στό σκίτσο του Milton Klaser ό λέοντας έχει άσπρες, μπλέ, κόκινες βούλες καί μοιάζει νά θέλει νά δραπετεύσει έξω από τό Palazzo Del Cinema.

Πολύχρωμος, λοιπόν, ό λέοντας, όπου «όλα τά άνθη»... άνθιζαν ή μαραινονταν.

Τό Φεστιβάλ ήταν χωρισμένο σέ δυό



Βαντοΐνι ή τή πλήρη χρεωκοπία τής ήθικολογίας στή Σελήνη του Μπερτολούτσι. Στό βενετσιάνικο εργαστήρι μπερδεύτηκε άνεπανόρθωτα άνάμεσα στό άπερίγραπτο, Νά σκοτώνεις τό καιρό σου, στά πανεπιστημακά — κι όχι Underground — φιλμάκια από τήν 'Αμερική, μά ταινία τής Nasa (!) μά μέτρια έκδοση του Que Viva Mexico καί των ταινιών του Στράουμπ καί τής Ντυράς.

Όλα αυτά ξμειναν έτσι, βούλες μέ χρώματα, όπως ό λέοντας. Τό πολύχρωμο φόρεμα, μ' όλες τίς μικρές άριστουργηματικές πτυχές του, δέν είχε τους θαρρείς καί είναι νά περιφέρονται από Φεστιβάλ σέ Φεστιβάλ γιά νά δείχνουν στους χορτασμένους κινηματογραφόφιλους (;) τό άλλο πρόσωπο του εφιάλητη.

Όλα αυτά ξμειναν έτσι, βούλες μέ χρώματα, όπως ό λέοντας. Τό πολύχρωμο φόρεμα, μ' όλες τίς μικρές άριστουργηματικές πτυχές του, δέν είχε καμιά κεντρική άποψη, έμοιαζε περισσότερο μ' ένα κουρέλι φτιαγμένο από «ότι νάναι», ύπακούοντας σέ κάποια «μυστήρια» άνάγκη νά στηθεί — πάση θυσία — ή Mostra.

Ἔτσι ὁ Γκοντάρ μέ τό Video καί ὁ Στράουμπ δέν εἶναι παρά ὁ μαϊντανός, οἱ ἄδειες αἰθουσες, ὅπου προβάλλονται οἱ ταινίες τους γεννᾶ μελαγχολία σ' ὅσους ἐπιμένουν ὅτι τά μάτια τῶν θεατῶν εἶναι ἓνα ἀστεῖρευτο πηγάδι, ὑπονομευμένο ἀπό τά κομπρεσέρ τοῦ μικροαστικοῦ καί εὐπεπτο λαϊκισμοῦ.

Ἐπομένως στό Φεστιβάλ ὑπῆρξαν καί δόμβες. Ἐπίσης ἀπό κείνες τίς κρυφές, δραδυφλεγείς, ἀνύποπτες δόμβες τοῦ Nicholas Ray. Ἡ τίς ἄλλες, τίς γοητευτικές τοῦ Marcel Pagnol.

Γνωρίζοντας ἐκ τῶν προτέρων τό βεληνεκές τους εἶχαν ὅλοι τήν ἴδια ἀγωνία: Τελικά ἡ φετεινὴ Biennale μήπως εἶναι μᾶ ἀκόμα ταυτολογία γιά τήν ἐμπνευση καί τό ἱερό δέος πού πάντα μᾶς δώριζαν τά «ἱερά τέρατα.»

### Ἐπαρχία

Γιατί ἀπ' ὅτι φάνηκε ὅλος ὁ καῦμός ἐξαντλήθηκε στό «μέ ἢ χωρίς σμόκιν» στίς ἐπίσημες πρεμιέρες — παλιό τετριμένο σύμβολο τοῦ μύθου καί τῆς διτρίνας του. Φέτος τό σμόκιν δέν ἦταν... ὑποχρεωτικό. Μ' ὅλους τούς στάρ πού κουβαλήθηκαν, ὅλα κύλησαν σ' ἓνα κλίμα ἡρεμίας (καί ἀμηχανίας) μέ νεκρές πιά τίς ἀντιστάσεις. Ἡ Biennale ἦταν ἴσως ἓνα ἐπεισόδιο τοῦ κοσμικοῦ Lido φανερά τραυματισμένη ἀπό τήν παρελθοντολογία. Κανένας δέν ἤξερε νά πῆ τί φταίει; Ἡ πολυχρομία πού δέν πέτυχε οὔτε ἓνα ἔστω σμόκιν νά μπαλώσει; Ὁ διχασμός ἀνάμεσα σ' ἓνα φεστιβάλ διαλόγου καί μᾶ καρικατούρα τῶν Καννῶν, τῶν Ὄσκαρ ἢ τῆς Μόσχας; ἢ ὁ ἀπέραντος ἐπαρχιωτισμός ὅλων, πού κλεισμένοι στίς ἀπόψεις τους ἔπαιξαν στόν κινηματογράφο τό νοσηρό παιχνίδι τῆς ρουλέτας ὅπως κάποιοι ἄλλοι πόνταραν στό διπλανό Καζίνο;

Κρατώντας κάποια σπιθα χιουῦμορ τά παιδιὰ τῆς κλάκας χειροκρότησαν μᾶ γριά Βενετσιάνα πού ἔφτασε στήν ἐπίσημη πρεμιέρα κοννιστή, κοντσαίνοντας ἐλαφρά γιατί εἶχε σπάσει τό τακούνι της.

Τό παλιό πρόσωπο τῆς Mostra Internazionale Del Cinema εἶναι ρυτιδιασμένο — καί τό καινούργιο πούντο;

Γ. Μπράμος

## Μεταφορές τοῦ Χρηστοῦ Βακαλόπουλου

Ἄν ὑπάρχουν σήμερα τά φεστιβάλ, ὅπως ὑπῆρχαν χτές οἱ ἐμποροπανήγυρεις, αὐτό ὀφείλεται μόνο στή δυνατότητα τοῦ ταξιδιοῦ. Μέ τήν ἀπόδο τοῦ χρόνου, ἡ ἐμμονή τοῦ ταξιδιοῦ, ἡ γλυκιά δίνη ἑνός πραγματικοῦ γύρου τοῦ κόσμου πού θά ἐπαναλαμβάνόταν αὐτούσια κάθε χρόνο, ἀνανεώνοντας μόνο τά μεταφορικά μέσα, περνώντας ἀπό τίς ἴδιες στάσεις, παρέσυρε τούς φεστιβαλιστές (ὁ Μιχαήλης Δημόπουλος εἶναι ὁ περισσότερο ἀρμόδιος στό Σύγχρονο νά μιλάει γι' αὐτούς, μᾶ καί τούς ξέρει ἓνα πρὸς ἓνα ὅπως διαπίστωσα στή Βενετία) καί ἀντικατέστησε μᾶ γιά πάντα τό κυνήγι τῶν ταινιῶν. Ἡ ἐποχή ὅπου ὁ Ἀντρέ Μπαζέν ἔβλεπε τά φεστιβάλ σάν πραγματικά μοναστήρια τῆς κινηματογραφοφιλίας, νοιώθοντας ὅτι συμμετέχει στήν ἴδρυση ἑνός Τάγματος μοναχικοῦ, μέ τό τελετουργικό του καί τήν ἱεραρχία του, ἡ ἐποχή τοῦ φανατισμοῦ καί τῶν πιστῶν (πού τόσο δύσκολα ἀπωθήσαμε τόν τελευταῖο καιρό, γιά νά παρουσιαστεῖ πάλι μπροστά μας) σαρώθηκε τελειωτικά μέ τό Μάη τοῦ 68. Οἱ κινηματογραφόφιλοι παραχώρησαν τή θέση τους σέ δύο κατηγορίες: τούς ἐπαγγελματίες καί τούς πολιτικοποιημένους, ἐξίσου ἀδιάφορους καί τούς δύο γιά ὅσα συμβαίνουν στήν ὀθόνη. Τά φεστιβάλ μεταβλήθηκαν σέ τόπους συγκρούσεων χωρίς ἀντικείμενο διαμάχης, λίγο σάν τό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, πού ὑπακούοντας στό συλλογικό ἀσυνείδητο δέν μπόρεσε νά ξεφύγει ἀπ' τόν κανόνα.

Ἐπομένως, σήμερα, μέ τό τέλος τῆς «πολιτικοποιημένης δεκαετίας», τά φεστιβάλ ἔχασαν κάθε ταυτότητα, προσχωρώντας ἀποφασιστικά στήν ἐποχή τῆς προσομοίωσης. Μερικά μιμοῦνται τήν κινηματογραφοφιλία, ἡ ἀκόμα περισσότερο, διάζονται νά παράγουν ὅπως — ὅπως μᾶ κινηματογραφοφιλία «ἐκ τῶν ἄνω», πλασάροντας 10, 20, 40 ἢ 50 δημιουργούς κάθε

χρόνο. Καί οἱ πολιτικοποιημένοι ἐπαγγελματίες (νέα κατηγορία, πού προήλθε ἀπό τήν ἐκμετάλλευση τῶν δύο προηγούμενων, ἡ πιό μισητή πού γνωρίζω) μπαίνουν στό χορό καί μᾶς ραντίζουν τακτικά, μέσα ἀπό τίς ἀνταποκρίσεις τους, μέ τό παραμῦθι τῆς «ποιότητας». Δέν ὑπάρχει τίποτα νά ἀνακαλύψει πιά κανεῖς, νά ὑποψιαστεῖ ἔστω, ὅπως τήν ἐποχή πού ὁ Μπαζέν ἔδινε τή μάχη γιά τό Ροσελίνι. Οἱ ταινίες κάνουν τό γύρο τῶν φεστιβάλ (ἡ ἐπιτυχία τῶν Καννῶν ὀφείλεται στό ὅτι ἐκεῖ κατευθύνονται πρῶτα οἱ «ἐνδιαφέρουσες» παραγωγές) ἀκολουθούμενες ἀπό τούς δημοσιογράφους. Φαινόμενο πού ἀναπαράγεται στήν Ἑλλάδα (Θεσσαλονίκη, Λάρισα, Δράμα καί ποιός ξέρει τί θά ἐπακολουθήσει) μέ τά γνωστά καταστρεπτικά καί ἰσοπεδωτικά ἀποτελέσματα. Στό μέλλον οἱ τύχες τῶν ταινιῶν θά ἀποφασίζονται ἀπό τήν ἱκανότητα τῆς διαφημιστικῆς καμπάνιας τους (καί



Ἡ Isabella Rossellini στό «Ἰστιά» τῶν Ταβιάνι



Ὁ Μικέλε Πλασσίντο καί ὁ Σαβέριο Μαρκόνι στό «Ἰστιά» τῶν Ταβιάνι

Αὐτή ἡ πολυχρομία δέν συγκροτήθηκε ποτέ σέ μᾶ ὀλοκληρωμένη πρόταση γιά τό χαρακτήρα τοῦ Φεστιβάλ. Ἔτσι τό συνέδριο γιά τόν κινηματογράφο τοῦ '80, ὀλοκλήρωσε αὐτή τή ρωσική σαλάτα — χωρίς γεύση — ὅπου θεωρητικοί καί κινηματογραφιστές ἀπ' ὅλο τό κόσμο ἀρχισαν ἓνα ἀτέλειωτο «μπλά-μπλά» γιά τήν πορεία καί τίς προοπτικές τοῦ σινεμά. Ἐκπρόσωποι ἢ ὑπολείματα διαφόρων σχολῶν, ἀπάγγειλαν τίς θέσεις του, καί πούθενά δέν διαπιστώθηκε κάποια σύγκρουση, τριβή ἢ σύνθεση. Ὅλοι εἶχαν ὀχυρωθεῖ στίς ταμπέλες τους, τά στρατόπεδα εἶχαν πιά ἀποδεχθεῖ τά σύνορά τους.

### Διχασμός

Ἐπιλεγμένες νά ἐγκαινιάσουν (τό Λιβάδι τῶν Ταβιάνι), νά κορυφώσουν (ἡ Σελήνη τοῦ Μπερτολούτσι) καί νά κλείσουν (Ὁργκο τοῦ Ποντεκόρβο) τή Mostra, οἱ τρεῖς αὐτές ταινίες ἔδωσαν ἓνα στίγμα στή σημερινή κρίση τοῦ σινεμά.

Εἰδικότερα τά φίλμ τῶν Ταβιάνι καί τοῦ Μπερτολούτσι εἶναι δύο ὀριακές — κατά τή γνώμη μου — ταινίες τοῦ

σύγχρονου κινηματογράφου.

Στό Λιβάδι φαίνεται ἡ ἀγωνία καί τό ἀδιέξοδο μᾶς γραφῆς πού ἀπό ἀνατροπή παλιῶν κλισέ, καταντάει νά χρησιμοποιεῖ — κι ὄχι νά δημιουργεῖ — τά φωνήεντα τῆς νέας γλώσσας (!) καί στή Σελήνη, οἱ ἀμερικάνοι γελοιοποιοῦν πᾶ ἓναν εὐρωπαϊό, πού μέσα ἀπό τή νοσηρότητα τῆς φάλτσας ἀνάγνωσης τοῦ μελοδράματος στήνει ἓνα μελό, χωρίς δράμα.

Ἡ Mostra προσάφησε νά ἰσοροπήσει ἀνάμεσα σ' αὐτά τά ὄρια. Τί ἔμεινε ἀπό τήν ἀμφισβήτηση τοῦ 68; Μιά νεκροφιλία γιά ὅ,τι καταχτήθηκε, γιά ὅ,τι ἀνατράπηκε καί γιά ὅ,τι ξανακαλύφθηκε;

Οἱ ὀργανωτές, τρομοκρατημένοι μέσα σ' αὐτούς τούς δάλτους πέταξαν στό τέλος — μ' ἓνα δημοψήφισμα ἀνάμεσα στό κοινό — ἓνα πλαστό ἐρώτημα — σημάδι ὅτι ἡ σύγκρισή τους ἔφθασε στό ἀπροχώρητο. Τό '80 μέ ἢ χωρίς λέοντα; Τό ρίσκο μετατοπίζεται, ὁ κομπορμισμός ἀγωνιᾶ πάντοτε γιά συννεόχους, ποιός ἀπό σᾶς κύριοι προτιμᾶ τόν Μπερνάρντο καί ποιός λατρεύει τούς Ραολο καί Βιτορίο. Ὅλα ψηφίζονται, ταξινομοῦνται, ἀξιολογοῦνται...



Η Τζιλ Κλαίημ και ο Μάθιου Μπέρνι στο Φορτίνι του Μπερτολούτσι



Francis Tourneur Deux enfants, του Ζάκ Ανκ Γκοντάρ

λύ πίσω από τον κινηματογράφο που βλέπουμε σήμερα (Στράουμπ, Ρομέρ και Ντυράς, οι σύγχρονοι εφευρέτες, στην κυριολεξία).

Τί μένει λοιπόν; Τό ταξίδι. 'Απ' την 'Αθήνα στη Βενετία και πάλι πίσω με ΙΧ, αεροπλάνο, ταξί, τραίνο, βαπορέτο, τραίνο, ταξί, αεροπλάνο, ταξί. Τά μεταφορικά μέσα μπορούν να εναλλάσσονται και ή μεγάλη ουτοπία είναι να αντιληφθείς κάπως έτσι και τις σύγχρονες ταινίες, επιφανειακά κατακερματισμένες και απελπιστικά ίδιες στη χειρονομία τους. Ο γύρος των φεστιβάλ είναι πράγματι ο γύρος του κόσμου, αλλά ενός κόσμου τρομακτικά σύγχρονου, όπου οι στάσεις μοιάζουν σαν σταγόνες νερού, κάπως σαν τις άφισες των πόλεων στο Πλαίη-Τάιμ του Ζάκ Τατί. 'Ας ανακαλύψουμε λοιπόν αυτό που μ'ας έμεινε: τά μεταφορικά μέσα.

### Ι.Χ. από την 'Ιταλία: τό μεγάλο μπουτιλιάρισμα

Τίτλος της Repubblica, για τις ιταλικές ταινίες στη Mostra: «'Αν τό πολιτικό στοιχείο δέν σ'ας κάνει νά γελάτε, μπορείτε νά κλάψετε μέ τό προσωπικό». Εύστοχη νύξη για την «έπιστροφή» των ιταλικών ταινιών (Ταδιάνι και Μπερτολούτσι συμπεριλαμβανόμενων) στά «προσωπικά» θέματα, διαδικασία που χαρακτηρίζεται από αυτό που ο Στράουμπ όρθα όνομάζει «μικρο-ιδέες των δημοσίων». Δέν πιστέψαμε ποτέ στο Σύγχρονο, στην ύπαρξη ενός πολιτικού κινηματογράφου ως αυτόνομου είδους και δέν έχουμε κανένα λόγο νά παρασυρθούμε σήμερα από τή μόδα των προσωπικών ταινιών: οι ιταλικές ταινίες στη Βενετία απέδειξαν περίτρανα ότι ο διαχωρισμός λίγα έχει νά κάνει μέ τή κινηματογραφική εργασία κάθε ταινίας.

Στό Λιθάδι των αδελφών Ταδιάνι, για παράδειγμα, τό θέμα δέ θά μπορούσε νά είναι πού «πολιτικό»: ένα νεολαιίστικο τρίγωνο, εκείνος, εκείνη και ό άριστεριστής συγκροτείται α) μέ τήν αντίληψη του κινήματος για τή ζωή στην έπαρχία β) μέ τήν αντίληψη του κινήματος για τόν έρωτα, τήν οικογένεια, τις ελεύθερες σχέσεις γ) μέ τήν αντίληψη του κινήματος για τή φυγή, τό θάνατο, τόν κινηματογράφο, τρία πράγματα που μοιάζουν τρομακτικά και που οι διανοούμενοι Ταδιάνι

νι τά παρομοιάζουν σωστά. 'Εκείνος είναι δικαστής, εκείνη είναι ή 'Ιζαμπέλα Ροσελίνι, ό άριστεριστής είναι ό άριστεριστής και ή ταινία παλεύει μέ τό δέος της απέναντι στο κινηματογράφο (Ροσελίνι, Ζάκ Ντεμύ).

Τί είναι αυτό που ένοχλεί (μού μέ ένοχλεί); 'Η άβεβαιότητα της ματιάς. Σέ μία σειρά από πλάνα, ή κάμερα αποκαλύπτει κάποιο στήριγμα (συνήθως τόν πρωταγωνιστή Σαβέριο Μαρκόνι) μέσα από μία έντύπωση απόστασης. 'Αναδιπλασιασμός της σκηνοθετικής ματιάς απαράδεκτος, γιατί κουβαλάει πάνω του όλες τις άμαρτίες του μοντερνισμού: θεατροκοποίηση εκ των υστέρων, πολλαπλασιασμός των αφηγηματικών τίκ (συσσώρευση), κατάδειξη του άχρηστου, του άνώφελου νά καταδειχθεί (ένα πρόσωπο στο σινεμά παίρνει απόσταση μόνο από τό ίδιο του τό σώμα, βλέπε τόν — ω, πόσο απαραίτητο — Ρενουάρ). Μέ τό Λιθάδι κατάλαβα τί είναι αυτό που μέ ένοχλεί στον κινηματογράφο των Ταδιάνι (και που τό Κάτω από τόν άστερισμό του σκορπιού, που προβλήθηκε στην 'Αθήνα, μου τό επιβεβαίωσε) και επίσης γιατί τό άπωθούσα: πρόκειται για ένα κινηματογράφο της απόστασης ανάμεσα στά πράγματα (κι όχι στο έσωτερικό των πραγμάτων) που αποθεώθηκε γιατί πατούσε γερά σέ ένα μηχανισμό αποστάσεων στο έσωτερικό της σκηνοθεσίας (Πατέρας άφέντης). Οι Ταδιάνι ενδιαφέρονται περισσότερο για τό διάστημα που χωρίζει ή κάμερα τους από τά σώματα που κινηματογραφεί (διάστημα όχι χωρικό, αλλά που θά χαρακτηριζε μία αντίληψη του σώματος) παρά για τήν ίδια τή κάμερα ή τά σώματα. 'Αποτέλεσμα: όσο ενδιαφέροντα κι άν είναι τά σενάρια (κι αυτό έδώ είναι, δέν υπάρχει άμφιβολία), ό θεατής μπλέκεται σέ μία διάταξη δεδομένη, έχει τήν αίσθηση ότι δέν μπορεί νά κάνει τίποτα, μετατοπίζει τή ταύτισή του από τή δράση στην ίδια τή διάταξη, αλλά αυτή είναι ή τελευταία του ευκαιρία. Καμία πραγματική απόσταση λοιπόν (χωρική και ψυχολογική) παρά μόνο ό άπόηχός της, κατεστραμμένος κι αυτός από τό ντυμπλάρισμα (οί ήχοι στις ιταλικές ταινίες τείνουν στην άνυπαρξία, οι διάλογοι εκπέμπονται από κάποια θεία δύναμη).

Δέν θά μιλήσω για τή Σελήνη του Μπερτολούτσι, μία και τήν είδα σέ φοβερά κακές συνθήκες (ψυχολογικές), έχοντας χάσει τήν έπίσημη προβολή.



Ο Πιούζο Σινιάνι και ο Μισούρο Μονί στο Dalla Nube Alla Resistenza των Στράουμπ — 'Υγιε

### Dalla nube alla Resistenza (Στράουμπ / 'Υγιε)

'Η συνάντηση των Στράουμπ / 'Υγιε μέ τόν Παβέζε σέ αφήνει κατάπληκτο γιατί αποκαλύπτει εκ των υστέρων τή συγγένεια των κινηματογραφιστών του Μπάχ, του Φορτίνι και των Μαθημάτων 'Ιστορίας μέ τόν άνθρωπο των λόφων. Κάτι — μήπως πρέπει νά τό αποκαλέσουμε «Φύση»; — αντίσέεται στις τροχιές, που διαγράφουν οι άνθρωποι και τά ίχνη τους, κάτι που ό Παβέζε όνομάζει άκατάπανστα «roccia», δρόχο. 'Ηδη, πίσω απ' τόν Φορτίνι που απαγγέλλει τό κείμενό του, σφίγγοντας τή γροθιά, υπάρχουν οι λόφοι, άσπροι, γυμνοί στο θέατρο των 'Απουανίων και πίσω απ' τόν χωριάτη που έχει καταταγει στο στρατό του Καίσαρα στα Μαθήματα 'Ιστορίας, υπάρχει ή ροή του χείμαρρου. 'Η Roccia. Στή ταινία αυτή μέ τά τόσο διαλεχτά αναγκαία κάδρα, μέ τις επίμονες διάρκειες (που δίνει τό λόγο στή «roccia», όπως ό Σεζάν έλεγε ότι έδινε τό λόγο στο «θάθος»), άντάρτες συζητούν περπατώντας σέ μονοπάτια ή βλέπουμε μυθολογικά πρόσωπα σκαρφαλωμένα πάνω σέ δένδρα νά ξεπροβάλουν από πλαγιές. Αυτό που κατόπιν άνθίζει απ' τήν ιστορική μοίρα αυτών των προσώπων κι από αυτή τή διαλεκτική φύση μέ τούς αιωνόδιους ρυθμούς, ή ταινία μ'ας βοηθάει νά τό δούμε αλλά και νά τό άκούσουμε τόσο μέσα απ' τό πέρασμα από τή μαύρη του κάδρου στην άλλη, τή τροχιά απ' τόν ήλιο στή σκιά, όσο και μέσα από τή διαδρομή, αυτή τή «φυσική» του διάλογου: καθισμένοι σ' ένα άμάξι που σέρνουν βόδια και τραντάζεται στο στρωμένο από χαλίκια μονοπάτι, ό Οιδίποδας και ό Τειρεσίας πορεύονται σιωπηλοί. Οι λόγοι των προσώπων (θεοί, χωρικοί, ευγενείς και πάλι χωρικοί) διατυπώνουν ύλιστικές άπόψεις, άπομακρύνοντας τήν ιδέα των μακρινών υπερβατικών θεών και στρέφοντας τήν τελετουργία στις πρακτικές της εργασίας (της γής).

François Albéra

υπάρχουν πολλών ειδών διαφημιστικές εκστρατείες, που διαλέγουν ή κάθε μία τό πεδίο της: «πρωτοπορία», «εμπορική ταινία μέ ποιοτικά στοιχεία», «έθνικός κινηματογράφος», «ταινία δημιουργού», και πάει λέγοντας). Οι διεθνείς κινηματογραφικές εκδηλώσεις θά ανοίξουν τά κουτάκια τους: ρετροσπεκτίβες για τούς κινηματογράφοφίλους, πρόγραμμα πειρατισμών για τούς περιέργους, έπίσημο πρόγραμμα για τούς δημοσιογράφους.

Κάπως έτσι είδαμε τό φεστιβάλ Βενετίας μέ τόν Γιώργο Μπράμο και τό Γιάννη Μπακογιαννόπουλο (συμφωνία 90%), αλλά όχι και μέ τόν Νίνο

Φένεκ Μικελίδη (διαφωνία 95%). Πολύ (απελπιστικά πολύ) μετά τις Κάννες, μέ μία ρετροσπεκτίβα Μαρσέλ Πανιόλ άψογη και συγκλονιστική, μέ δύο φίλμ του Νίκολας Ραίη (Party Girl, Wind Over the Everglades) και τά τελευταία δείγματα δουλειάς των Στράουμπ / 'Υγιε, Ρομέρ και Ντυράς, ή Βενετία επιβεβαίωσε ότι τό παλιό είναι πάντα καινούριο (τό πρόβλημα είναι πώς νά τό άναγνωρίσεις, ικανότητα που χάνεται κάτω απ' τό βάρος της άποψης για τήν «κινηματογραφική κληρονομία» και τήν άπουσία γούστου, πραγματική μάστιγα των φεστιβαλιστών) και τό καινούριο είναι πάντα πολύ μπροστά και ταυτόχρονα, πο-

τικές» ή «προσωπικές», μοιάζουν μέ τά ΙΧ, Φίλιπ συνήθως, που βλέπει κανείς άκίνητα νά κορνάρουν θορυβώδως στά μεγάλα μπουτιλιάρια στη Ρώμη. Τό ένα πίσω απ' τό άλλο, αποβλέπουν σέ μία στιγμή κορυφωσης που δέν έρχεται ποτέ και αναθεματίζουν μέ τις κόρες τους τό κυκλοφοριακό, τήν ίδια στιγμή που κάνουν πώς άγνοούν ότι ή παρουσία τους και μόνο τό έχει προκαλέσει. Δεύτερη αίμομξία στον Βαντσίνι (που επίσης δέν όλοκληρώνεται), βόμβα στο 'Ογκρο, δολοφονία στο Improviso, σεναριακά προσήματα που ποτέ δέν συμβαίνουν κινηματογραφικά, αναβάλλονται συνεχώς και μεταφέρουν τήν πλή-



ξη μας. Το μποτιλιάρισμα συνεχίζεται.

Τά ταξί: Γαβράς και μερικοί άλλοι

Ο Υβ Μοντάν ανοίγει την πόρτα ενός ταξί και σκορπίζει τα ψώνια της Ρόμυ Σνάιντερ στο δρόμο. Στο *Claire de femme*, κοσμοπολίτικη και επίσης «προσωπική» ταινία του Κώστα Γαβρά, ο θεατής πηγαίνει μόνο όπου θέλει αυτός κι έτσι η έμπορική επιτυχία της ύποδειγματικής αυτής ταινίας – ταξί είναι εξασφαλισμένη. Ο Γαβράς κάνει πάντα το ίδιο (αδιάφορο) σινεμά: στίς προηγούμενες ταινίες του ή απειλή έρχόταν από μια άπροσδιόριστη και μοιραία πολιτική εξουσία, άπλοϊκά ιδωμένη, κατακεραυνωμένη ήθικα. Έδω τή θέση της καταλαμβάνει ο θάνατος και η αρρώστια (ή γυναικά του Μοντάν αυτοκτονεί, ο άντρας της Σνάιντερ δεν μπορεί να μιλήσει, ύστερα από κάποιο αυτοκινητιστικό δυστύχημα), καταστροφές πολύ περισσότερο μοιραίες, που ανταποκρίνονται με μεγαλύτερη ευκολία στά δυτικά πολιτιστικά πρότυπα, που τά τελευταία χρόνια επεξεργάζονται μια επιστροφή του θανάτου στον πραγματισμό της καθημερινής ζωής και στά «άπλά συναισθήματα», ακριβώς γιατί ο θάνατος απόχτησε με την τρομοκρατία μια συμβολική διάσταση, δύσκολα ελεγχόμενη. Ο Μοντάν και η Σνάιντερ ανταποκρίνονται μ' αυτή την έννοια άριστα στίς επιταγές αυτής της διαδικασίας καθημερινής πολιτικής του θανάτου, προσφέροντας δυό γερασμένα σώματα που μπορούν να επιδιώκουν στίς όθόνες ως τέτοια, αποτελώντας τροφή για την ήδονοβλεψία της μόδας (γέροι και γριές θά γεμίσουν σέ λίγο τίς όθόνες μας και η ταινία του Πανουσόπουλου δεν είναι παρά μία άρχη).

Άλλες ταινίες ταξί: μία σειρά από άμερικάνικα άντεργκράουντ, κάτω από τό γενικό τίτλο *Antologia Underground USA* που έπιμελήθηκε ο Freude Bartlett. Τό άντεργκράουντ στην Άμερική φαίνεται ότι θυθίζεται σέ μία προβληματική της *αναγνώρισης*, όπου σκοπός θά ήταν ή συμμετοχή άπ' τή μεριά του θεατή στίς έπιπεδο μιάς γενικής ιδέας για τή χειρονομία της κάθε ταινίας. Ίδιαίτερα τό φίλμ του Stan Brakhage *The Nightmare Series*, που περιμένα μέ αρκετή περιέργεια, έξαντλείται στά δυό πρώτα λεπτά, όταν καταλαβαίνει κανείς ότι πρόκειται για μία σειρά διπλοτυπιών χωρίς

κλιμάκωση ή εξέλιξη. Μοναδική εξαίρεση: τό φίλμ του Bruce Conner *Montgoid*, πάνω στίς γνωστό τραγούδι των Devo, ταινία μοντάζ (έπιτέλους!) παλιών έπικαίρων και ταινιών ή διαφομισεων. Για περισσότερες πληροφορίες στίς περιοδικό *Σινεμά*, τό όποιο καλό θά ήταν νά ρίξει μία ματιά στή Γερμανία...

Τό πρώτο βραβείο ταινίας ταξί άπονέμεται στίς *The Space Movie* του Tony Palmer, συρραφή ύλικών της NASA, μέ μουσική του Mike Oldfield. Ένα είδος *Μέγα Ντοκουμέντο* του διαστήματος, πού στηρίζεται στίς στερεοφωνικό ήχο. Σέ σύγκριση μέ τό *Alien* άποτελεί ύλικο ρεπεράζ!!!

Γκοντάρ, Στράουμπ: Βαπορέτα

Η Βενετία φιλοξένησε μία έκπομπή του Ζάν Λύκ Γκοντάρ για τή γαλλική τηλεόραση, μέ τίτλο *France, tour, détour par deux enfants* (Γαλλία, γύρω, στροφή μέσα από δυό παιδιά, παραγωγή 1978). Δώδεκα επεισόδια μ' ένα άγόρι κι ένα κορίτσι, χτισμένα γύρω από μία δωδεκάλεπτη συνέντευξη σέ κάθε επεισόδιο, κινηματογραφημένη σέ μονόπλανο. Κάθε έκπομπή άρχίζει μέ τή συνεχόμενη ιστορία των «τεράτων» (βλ. του άνθρώπινου είδους) και τελειώνει μέ μία ιστορία πού άφορά τά παιδιά κι όμως τά ξεπερνάει, «μία ιστορία όχι δικιά τους, αλλά πού θά έρχόταν άπ' αυτά». Όλες οί έκπομπές περιέχουν τόν ίδιο αριθμό πλάνων. Ο τηλεοπτικός Γκοντάρ είναι ένας δοκιμογράφος, όπως άλλωστε και οί τελευταίες κινηματογραφικές ταινίες του (*Comment ça va?*, *Numéro deux*) μās έδιναν τήν ευκαιρία νά διαπιστώσουμε. Τά επεισόδια της έκπομπής γυρίζουν γύρω από τήν έννοια (κι όχι τή δυνατότητα) της επικοινωνίας πού παράγεται από τά μέσα μαζικής ένήμερωσης, από τήν τηλεόραση στήν προκειμένη περίπτωση, της όποιας τά συστατικά, οί πρώτες ύλες (εικόνα, ήχος, τεχνικές), άποτελούν και τό κύριο θέμα γύρω από τό όποιο στρέφεται όλόκληρη ή έκπομπή.

Ο Γκοντάρ ένδιαφέρεται για τό *μίνιμουμ της επικοινωνίας*, εκείνο πού προκύπτει άπ' τήν ανταλλαγή μερικών ήχων (ήχοι έρώτησης — ήχοι άπάντησης, για παράδειγμα) ή από τή σύγκριση δυό ή περισσότερων εικόνων μεταξύ τους. Από επεισόδιο σέ επεισόδιο, από ιστορία σέ ιστορία, από συνέντευξη σέ συνέντευξη, γίνονται φανερά τά όρια μιάς *έξουσίας* πού θά χαρακτηριζε τόσο τήν παραγωγή όσο και τήν

κατανάλωση εικόνων και ήχων σήμερα. Έξουσία πού δεν έχει νά κάνει μέ τή γνωστή μασημένη τροφή περί «άνελευθερίας» και «έλλειψης άντικειμενικότητας» πού προσφέρουν μέ τό κιλό οί έφημερίδες, αλλά χαρακτηρίζει τήν ίδια τήν ιδεολογική λειτουργία της τηλεόρασης ως μηχανισμού (έργοστασίου) εικόνων και ήχων.

Καιρός για ένα παράδειγμα και μία άντιπαράθεση. Τό παράδειγμα: στίς τέλος ενός επεισοδίου ή εικόνα δείχνει μία δήλωση. Η φωνή του Γκοντάρ ρωτάει: «Τί είναι αυτό;» Και ή ίδια φωνή άπαντάει: «Κατά τή γνώμη μου είναι τηλεόραση». Η άντιπαράθεση: ό κινηματογραφικός κριτικός του περιοδικού *Cosmopolitan* Νίνος Φένεκ Μικελίδης έγραψε ότι ή έκπομπή «δεν μās άποκάλυψε τίποτα τό καινούριο για τό τρομερό παιδί της νουβέλ-βάγκ». Συγκριτικό τό κυνήγι πληροφοριών, φωτογραφιών, κ.λπ. γύρω από τούς δημιουργούς. Έχω ωστόσο νά παρατηρήσω ότι αυτή ή φράση γράφτηκε για νά άποφύγει ό κριτικός ν' άπαντήσει στίς έρώτημα άν ή έκπομπή μās άποκάλυψε τίποτα καινούριο για τήν τηλεόραση. Περιμένουμε...

Μέ τό *Della nube alla resistenza*, ό Ζάν Μαρί Στράουμπ και ή Ντανιέλ Υγιέ άναζήτησαν τή σχέση τους μέ τό κείμενο του Τσέζαρε Παδέζε. Χωρισμένη σέ δυό μέρη, ή ταινία περιλαμβάνει, στίς πρώτο έξι διαλόγους στήν άρχαία Ελλάδα και στίς δεύτερο μία ιστορία μέ έπίκεντρο τήν αντίσταση στή γερμανική κατοχή. Τό πρώτο μέρος, σπάνια άποτελεσματικότητα, τοποθετεί τούς διαλόγους στήν ιταλική έξοχή. Η φύση και τό ήχητικό έκτός πεδίου άποροφούν τούς λόγους, άρχικά των θεών, κατόπιν των θνητών. Τά μεγάλα πανοραμικά του *Φορτίσι/Κάνι* μοιάζουν νά έχουν καταλήξει έδώ σέ μία άυστηρή λιτότητα. Οί «φυσικοί» ήχοι μπορούν επίσης νά είναι εκείνοι των διαλόγων πού δεν διάζουν τίς εικόνες ούτε προσπαθούν νά τούς ρουφήξουν τό μεδούλι, νά τίς «προσανατολίσουν», αλλά άποτελούν κομμάτι τους, σχεδόν εικαστικό, όπως στίς διάλογο του Οιδίποδα μέ τόν Τειρεσία, όπου ένα κάρο σέρνεται από δυό βόδια και βλέπουμε τήν πλατή των συνομηλητών, παρακολουθώντας για ένα αρκετά μεγάλο διάστημα τή *σιωπή* τους, μόλις τελειώνει ή συνομιλία. Κάτι από τό διάλογο πλανάται στήν εικόνα, στήν ύλη της και τήν μολιάζει, σηματοδεύοντάς τήν άνεξίτηλα. Ίταλι-



Ο Ζαν Φρανσουά Στεβενέν στήν ταινία του *Passe Montagne*

κή παραγωγή, ή ταινία προβλήθηκε στίς 1 τό πρωί και οί έκρηκτικές συζητήσεις αναβλήθηκαν για τήν έπόμενη.

Γκοντάρ και Στράουμπ ήταν τά βαπορέτα του φεστιβάλ. Χωρίς νά μεταφέρονται παρά μόνο στίς έσωτερικό ενός έλάχιστου χώρου, ακολουθώντας τά κυάλια μιάς προαποφασισμένης διαδρομής (άυστηρά δομημένα επεισόδια, διάλογοι), μπόρεσαν νά διασχίσουν όλόκληρη τήν έλικράτεια μιάς διάταξης εικόνων και ήχων: της τηλεόρασης ή του κινηματογράφου.

Δυό τραινάκια: *Passe-Montagne*, Ο μικρός Βαλεντίνο

Ο Jean-François Stevenin, ήθοποιός και βοηθός του Τρουφύ στήν *Αμερικάνικη νύχτα*, πραγματοποίησε μία «άντρική» ταινία (όπως θά τήν όνόμαζε ό Βέντερος), τό *Passe-Montagne* (έλεύθερη μετάφραση: Ο Σκούφος των βουνών). Δυό άντρες, ό έπαρχιώτης Σέρζ κι ό πρωτεγουσιάνος Ζώρζ, συναντιούνται τυχαία στίς βουνό και περιπλανιούνται για τρείς μέρες, ψάχνοντας για τή μαγική τοποθεσία πού οί άντρες είχαν έντοπίσει, μέ σκοπό νά χτίσει εκεί ένα σπίτι σέ σχήμα πουλιού. Η τοποθεσία δεν βρίσκεται, αλλά τή θέση της καταλαμβάνει ή περίεργη εκείνη άντρική φιλία, μίγμα έρωτισμού και άπωθημένου έντονου πάθους. Άκόμα μεγαλύτερη θέση καταλαμβάνει ή περιπλάνηση, διαδικασία τόσο ταξιδιωτική, όσο και κινηματογραφική, ή ήδονή της παρέκκλισης, πού όδηγεί τούς δυό άντρες σ' ένα τριήμερο γεμάτο μαιάνδρους, περιπέτειες των χειρονομιών και των βλέμ-

πύ δυνατή στιγμή της ταινίας, δίνοντας τήν αίσθηση μιάς διαδρομής σέ τραίνο: ευχάριστα κυκλοφορείς στίς έσωτερικό της, χωρίς νά θέλεις νά τήν έγκαταλείψεις.

Χωρίς μέσο: Κοάτι, του Σταύρου Τορνέ

Ο Σταύρος χωρίζει μέ τή Σαρλότ. Γύρω τους, πίσω τους, μέσα τους, ή Ίταλία φίλτραρισμένη στίς τρόπος ή στίς τρόπους μέ τούς όποιους μπορεί κανείς νά τήν συλλάβει, νά τήν άντιληφθεί ή νά τήν προσπεράσει. Όχι μία, αλλά πολλές Ίταλίες. Ο Βορράς, άπρόσωπος, στέλνει τίς αναλύσεις του στίς Νότο κι εκείνος του κλείνει τήν πόρτα κατάμουτρα: ό Τορνές ήχογραφέι στίς δεύτερο μέρος της ταινίας τά σχόλια ενός πολιτικού κρατούμενου κι ή εικόνα, έχθρική μέχρι διφορούμενη, άρνείται νά ύπακούσει.

Η πρώτη εικόνα: ό Σταύρος άκουμπισμένος σ' ένα σήμα, στίς δρόμο, όπου είναι ζωγραφισμένο ένα σφυροδρέπανο. Η τελευταία εικόνα: ένας σταθμός λεωφορείων. Άνάμεσα: συναντήσεις, βόλτες, ή πραγματικότητα της έξορίας. Ένα Ταξίδι στήν Ίταλία από κάποιον μετανάστη.

Κινηματογράφος κεντρομόλος, πού εκρήγνυται σέ κάποιον έσωτερικό, εκείνο της μη άποδοχής της μετανάστευσης, πού προστατεύει από ένα φλοιδό διατήρησης μερικών πραγμάτων, ίκανών νά παρασύρουν (κι όχι νά ύποταχτούν σέ) μερικές άξιες, νά τίς διαπλάσσουν. Κομμουνιστική ταινία; Ναι, άπ' τίς λίγες, άν ύπρχε κάτι τέτοιο. Άν όχι, άπ' τίς λίγες ταινίες, σέ μία έποχή πού όλοι κάνουν *κινηματογράφο*.

Ένα από τά ωραιότερα πλάνα της άνύπαρκτης ιστορίας του κινηματογράφου; ό Σταύρος και ή Σαρλότ συζητούν χωρίς ν' ακούγονται σέ κάποιον τραπέζι ενός καφενειού. Έξωτερικό. Ο Σταύρος: «Αυτοί έδώ τουλάχιστον γράφουν, Ούνιτά, όργανο του... οί άλλοι ποιεί είναι. γιατί δεν λένε ποιεί είναι;» Η Σαρλότ, τόν βρίζει. Δυό σκυλιά μπαίνουν στίς πλάνα, παλεύουν, δαγκώνονται. Η Σαρλότ φεύγει. Τού κινηματογράφου των ιστοριών μάλλον.

Στήν αίθουσα δέκα άτομα, για μία ταινία πού δεν μεταφέρει παρά μόνο τίς βάλιτσες της.



# Φεστιβάλ Λοκάρνο 1979

του Γιώργου Μαρή



Το Κοπάδι (Suru) του Zeki Okten (σενάριο του Yilmaz Guney)



Les petites fugues (Οι μικρές φυγές) του Yves Yersin

Και σ' αυτή την 32η έκδοσή του, τό κινηματογραφικό φεστιβάλ του Λοκάρνο έδειξε πώς είναι προσανατολισμένο στον χαρακτήρα μιας εκδήλωσης με πνεύμα νεωτεριστικό, με πρόθεσή του δηλαδή την επίσημανση καινούριων δημιουργών και προϊόντων ένταγμένων στο χώρο ενός κινηματογράφου που δεν εξαρτιέται άμεσα από τα κριτήρια μιας έμπορικης παραγωγής. Αν οι προθέσεις του δεν πραγματοποιήθηκαν στον αναμενόμενο βαθμό, έπιχειρήθηκε πάντως για μία ακόμα φορά μία προσπάθεια προς αυτή την κατεύθυνση.

Από τις πενήντατέσσερις ταινίες οι δεκαοχτώ ήταν διαγωνιστικές, ενώ οι υπόλοιπες είχαν μοιραστεί στα παράλληλα προγράμματα του Έλεύθερου Βήματος, της Εβδομάδας Fipresci, του Πληροφοριακού Τμήματος και της Έλβετικής Έπιλογής.

Ανεξάρτητα από τις κατηγορίες αυτές, δύο ενόητες ξεχώρισαν: η Έλβετική και η Δυτικογερμανική. Άς δούμε όμως αναλυτικότερα τα πράγματα.

## ΕΛΒΕΤΙΑ

Η Έλβετική παραγωγή, με τα όχτώ φίλμ που παρουσίασε, έκανε αισθητή την παρουσία της και δικαιώνει όσους πίστεψαν — γύρω στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '60 — στο ξεπέραςμα του περιορισμένου δελνηκεούς της κινηματογραφίας μιας χώρας με τό χάντικαπ των διαστάσεών της, της πληθυσμιακής της σύνθεσης, των μειονοτήτων και των γλωσσικών διακρίσεων.

Ο Yves Yersin πρώην ντοκουμενταρίστας, με τό φίλμ *Les petites fugues* (Μικρές φυγές), έπιχειρεί μία υπέρβαση της πραγματικότητας του καθημερινού κοινού τυπου για να προσεγγίσει τις διαστάσεις μιας πραγματικότητας μη όρατης μέσα από τό φανταστικό — δηλούμενο σαν έκφραση

μιάς προσωπικής εξέγερσης. Ο ήρωάς του, που πέρασε τή μισή ζωή του δουλεύτjς σε άγρόκτημα, βρίσκει σε μία διπλή μεταβατική φάση. Τjς έλβετικής κοινωνίας που έτοιμάζεται να περάσει σε μία συστηματική μηχανοποίηση τjς γεωργίας αλλά και τjς δικjς του, όταν ανακαλύπτει πώς τά πάντα γύρω του μπορεί να είναι φτιαγμένα και για τά δικά του μέτρα. Η απόκτηση ενός μοτοποδήλατου και μιάς φωτογραφικής μηχανjς, άρχικά είναι φετίχ που λατρεύονται πέρα από τή χρηστική σημασία τους, άκολουθως όμως λειτουργούν σαν μέσα ίχνηλασίας πρώτα του έξωτερικού και ύστερα του έσωτερικού κόσμου του ήρωα σε μία αναζήτηση της ύπαρξιακής του αυτόνομίας. Έτσι, συνειδητοποιεί βαθμιαία πώς έκτός από τήν άγνωστη ως τώρα γι' αυτόν πραγματικότητα ύπάρχει και ή αναπαράσταση τjς πραγματικότητας με τό ποσοστό του φανταστικού και του άληθινου που περικλείει.

Άρα από δώ και πέρα οι συμβολικές «φυγές» του θά μπορούν να πραγματοποιούνται και μέσα από τά λίγα τετραγωνικά του δωματίου του. Σάν ντοκουμενταρίστας ο Yersin, προάγει βαθμιαία τό στοιχείο τjς αντίληψης και τjς συστηματικής ανάλυσης κάνοντας χρήση κατά κόρον του πλάν-σεκάνς, τjς άκίνητης κάμερας ή του βάθους πεδίου για μία πληρέστερη αντίκειμενικοποίηση τjς αφήγησης. Στά μέρη που τό βάρος πέφτει στην περιγραφή του πρωταγωνιστή στις σχέσεις του με τά άλλα πρόσωπα, ή αφήγηση χαλαρώνει και ή σύνδεση των σκηνών μοιάζει αυθαίρετη, πέρα από μία αυτάρεσκη έπιμονή σε φορμαλιστικές λύσεις σε βάρος τjς έκφραστικότητας. Ο,τι όμως έχει να παρατηρήσει κανείς σ' αυτό τό φίλμ είναι πώς ή μαγεία και ό λυρισμός που τό διαπνέουν — και που άπορρέουν από τή σωστή αναλογία και τή άρμονική σχέση του ανθρώπου με τή φύση — πετυχαίνεται μέσα από τήν οι-

κοδόμηση ενός άφηγηματικού χρόνου ύπομονετικά και σχολαστικά ύπολογισμένου.

Άν δεχτούμε ότι δύσκολα γελάει κανείς με τόν έαυτό του, τότε διαπιστώνουμε ότι στο φίλμ του Rolf Lyssy *Die Schweizermcher* (Οι κατασκευαστές έλβετών), τά θετικά στοιχεία έπικρατούν. Πρόκειται για μία δήλωση αγάπης — μίσους που λειτουργεί και σαν άσφαλιστική δικλείδα. Αυτή ή σάτιρα γύρω σε όσους έχουν έπωμιστεί τό ρόλο του θεματοφύλακα των αξιών τjς Έλβετικής κοινωνίας θά μπορούσε να πάρει τή μορφή μιάς αίχμησjς και άποτελεσματικής κριτικής — καταγγελίας των μεθόδων που μετέχονται οι Όμοσπονδιακές άρχές προκειμένου να παραχώρησουν τήν ίθαγένεια σε άλλοδαπούς. Ο «τέλειος γραφειοκράτης» που άναλαμβάνει να διεισδύσει ακόμα και στα πλέον άποκρυφά τjς ιδιωτικής ζωής των ύποψηφίων για πολιτογράφηση, ένσαρκώνει τό νόμο — κώδικα συμπεριφοράς που θέλει τόν κάθε πολίτη τέλεια λειτουργούν έξάρτητα τjς κοινωνικής μηχανjς. Από τή σύγκρουση ανάμεσα σ' έναν τέτοιο «τέλειο γραφειοκράτη» και τά «θύματα» τjς διαδικασίας τjς πολιτογράφησης, ξεπηδούν στην επιφάνεια οι προκαταλήψεις μιάς όρισμένης αναχρονιστικής νοοτροπίας. Τί είναι αυτό όμως που άποδυναμώνει τήν άρχική δραστικότητα του έργου; Η στροφή που παίρνει από τή μέση και πέρα στον εύκολο δρόμο καταστάσεων που προορίζονται για έκμετάλλευση λύσεων αισθηματολογικού τύπου. Τά κωμικά εύρήματα, οι ύπαινημοί, τό χιούμορ, όλα μοιάζουν από ένα σημείο και έπειτα να ύπηρετούν τήν άνώδυνη μετάβαση προς τό happy end.

Τήν άπομυθοποίηση του Έλβετικού παράδεισου έπιχειρεί και ό πολύ γνωστός πιά Alain Tanner στο φίλμ *Messidor*. Άφορμή ή ιστορία περιπλάνησης δύο κοριτσιών σε αναζήτηση τjς ταυτότητά τους

— και τjς έλευθερίας τους. Συμπτωματικές ύποστοπίστριες άποφασίζουν να παρατείνουν τό ταξίδι τους αυτό προς τήν έλευθερία μέχρι τά έσχατα όριά τjς. Σε μία κοινωνία όμως όπου ό κονφορμισμός είναι ό κανόνας, μία συμπεριφορά άποκλίνουσα από τήν καθημερινή πρακτική δεν είναι καταδικαστέα; Άλλά ό Tanner δεν φαίνεται να σταματά εδώ. Η αντίρροπη τάση στην έννομη τάξη και τόν κονφορμισμό όπως και ή αντίδραση στην άστική υπέρπεια, στην έννοιολογική τους προέκταση θά μπορούσαν να σημαίνουν τόν κόσμο τjς φαντασίας και του αυτοσχεδιαστικού σε αντίθεση με τόν όρθολογικό προγραμματισμό, του παιχνιδιού και του παράλογου σε αντίθεση με τή σύμβαση και τήν τυπική λογική. Η ποιητική καταγραφή τjς περιπλάνησης που κάνει ό Tanner είναι παρακτική, ή δράση προάγεται μέσα από συμβάντα που φορτίζονται βαθμιαία, συγκλίνοντας προς τήν τελική καταστροφή. Κυρίαρχο άπομυθοποιητικό στοιχείο: τό πανταχού παρόν ήρεμο έλβετικό τοπίο, σύμβολο ύγείας, εύτυχίας και καλοπέραςης, που όμως, για τις δύο ήρωίδες που έχουν περάσει στο περιθώριο, μεταβάλλεται σε σύμβολο συμφοράς και δεινών.

Άλλά και τό φίλμ *Grauzone* (Γκρίζες περιοχές) του έλβετογερμανού Fredi Murer προτείνει στον θεατή τή θεματική μιάς έλβετικής πραγματικότητας με δύο όψεις: από τή μία μεριά ύπάρχει ή αισθηση τjς ασφάλειας και από τήν άλλη ή διάχυτη φοβία — μέχρι τά όρια τjς νεύρωσης — μιάς ένδεχόμενης δλάβης στο μηχανισμό του συστήματος. Η προέκταση τjς προβληματικής προσεγγίζει τή σχέση του άτομικού με τό συλλογικό, τjς άυθυπαρξίας του άτόμου με τήν έξουσία. Σε μία φανταστική (;) πόλη όπου κυριαρχούν τά μέσα μαζικού έπηρεασμού τjς κοινής γνώμης, ή επέμβαση τjς έξουσίας πραγματοποιείται όταν έπιχειρεί να καταπνίξει τήν πληρο-

## Βραβεία κριτικής έπιτροπής

Πρώτο βραβείο: *Τό κοπάδι* (Τουρκία) του Zeki Okten  
Εϊδικό βραβείο: *Ίμμακολάτα και Κοντσέττα* (Ίταλία) του Salvatore Piscicelli  
Βραβείο έρμηνείας: Michel Robin (Γαλλία) για τό φίλμ *Petites Fugues*  
Εϊδική μνεία: *Τό νοσοκομείο τjς μεταμόρφωσης* (Πολωνία) του Edward Zebrowsky  
Εϊδική μνεία: Yilmaz Guney (Τουρκία) σεναριογράφου για τό *Κοπάδι*.  
Βραβείο Ernest Altranja φωτογραφίας: Lajos Koltai για τό *Ίπποστάσιο* (Ούγγαρία).

## Βραβεία FIPRESCI

Πρώτο βραβείο: *Τό ίπποστάσιο* του Andras Koacs (Ούγγαρία)  
Δεύτερο βραβείο: *Πέρα από τόν έρωτα* (Δυτική Γερμανία) τjς Ingemo Engstrom

## Βραβεία Γυναικών

Πρώτο βραβείο Ex Aequo στο φίλμ *Der Eintänzer* (Δυτική Γερμανία) τjς Rebecca Horn και *Τό κοπάδι* του Zeki Okten

φορία για τήν έξάπλωση μιάς μυστηριώδους επιδημίας που δημιουργεί καθημερινά χιλιάδες θύματα. Έδώ ή πληροφορία, καταρχή με τή μορφή μιάς λαθραίας καταχώρησης στον ήμερήσιο τύπο και κατόπιν μιάς έκπομπής πειραματικού ραδιοσταθμού, δηλώνεται σαν άντι-έξουσία στην άλλοτριωτική έξουσία του λογικού. Άρα λειτουργεί καταστροφικά σε μία χώρα που δεν αφήνει περιθώρια στους έκστασιασμούς του φανταστικού. Φίλμ δύσκολο, άλληγορικό, άνισο, με μία συσσώρευση συμβόλων νοηματικά φορτισμένων και ένα περιεχόμενο πυκνό στην ανάπτυξη πολλών θεμάτων που βοηθιέται άπόλυτα από μία άσπρόμαυρη φωτογραφία σπή δημιουργία του άγχωτικού κλίματος που θέλει να μεταδώσει.

Τό *Schilten* (Η άκρίδα) — δεύτερο φίλμ μεγάλου μήκους με ύπόθεση του τηλεοπτικού ντοκουμενταρίστα Beat Kueft από τή Ζυρίχη — διαγράφει τήν άπόπειρα εξέγερσης ενός πολέμου του καθιερωμένου. Στόχος του ή διεύρυνση του πνευματικού όρίζοντα μιάς σχολικής κοινωνίας

δέσμιας ενός σχολαστικού συντηρητισμού. Μπορεί όμως, μεμονωμένα, ένα πνεύμα άπαλλαγμένο από κονφορμιστικές δεσμεύσεις να άναμετρηθεί με τις έμπεδωμένες αντίληψεις στα καθιερωμένα σχήματα μιάς όλόκληρης κοινωνίας; Ο Kueft δεν τό πιστεύει και ό πεσομισμός του κάνει τόν ήρωα ένα σκέτο ούτοπιστή. Πρόβλημα δέβαια όχι και τόσο πρωτότυπο αλλά που θά μπορούσε να αξιοποιηθεί στο έπίπεδο ενός κάποιου ποιητικού κλίματος άν από κάποιιο σημείο και έπειτα ή αφήγηση δεν έχανε τόν άρχικό τής ρυθμική και δέν βάραινε συνεχώς τήν άτμόσφαιρα ή εναγώνια αναζήτηση παράπλευρων θεμάτων άνισης σημασίας ως προς τή δομή του φίλμ.

Τό μεγάλου μήκους ντοκουμανταίρ τjς Marlies Graf, *Behinderte Liebe* (Μειονεκτικός έρωτας) είναι ένα έργο ανάλυσης πάνω στην ιδιοτυπία και τις δυσχέρειες που άνακύπτουν από τή σχέση ανάμεσα σε φυσιολογικά και σωματικώς μειονεκτικά άτομα. Τό πρόβλημα έντοπιζεται σχεδόν άποκλειστικά στην έρωτική σχέση — πράγμα που έπιτείνει τις δυσχέρειες. Κάτι





## ΟΥΓΓΑΡΙΑ

Τό *Menesgazda* (Τό ίπποστάσιο), του Andraj Kovaks, δημιουργού που συχνά στόχο της προβληματικής του αποτελεί ή πολιτική πραγματικότητα της χώρας του, είναι ένα έργο τοποθετημένο στις αρχές της δεκαετίας του '50, μιά εποχή ζυμώσεων, σφαλμάτων και θεμελιακών αντιφάσεων και που ίσως νά αποτελεί μιά ιστορικο-πολιτική ανάλυση και ένδεχόμενα μιά αιτιολόγηση των διαδικασιών που οδήγησαν στην επανάσταση του '56. Με άφορημό του πέρασμα της διαχείρισης ενός ίπποσταίου από τό παλιό καθεστώς στο νέο, επιχειρείται μιά κοινωνική κριτική που θέλει νά ξεπεράσει τις έκλογικεύσεις των άποτυχιών και νά έντοπίσει τό πρόβλημα όχι μόνο στις αίτιες της μερικής χρεωκοπίας των κρατικοποιήσεων και των άγροτικών συνεταιρισμών αλλά και γενικότερα στο μέγα θέμα της σύγκρουσης ανάμεσα στην

τασταθεί ή αίσθηση της έπαφής του ανθρώπου με τά ζωα και τή φύση, ή αγάπη για τή μητέρα Γη.

Και στο άλλο ούγγρικό φίλμ *Angi Vera* (Η διαπαιδαγώγηση της Βέρα) του Pal Gabor (Όραβείο Firpeszi του φετινού φεστιβάλ Κανών) συναντάμε τόν ίδιο δεσπτόζοντα φθόγγο — τό πρόβλημα ενός έξαναγκασμού κοινωνικο-ιδεολογικής μορφής. Τοποθετημένο κι αυτό στην ταραχώδη δεκαετία του '50, αναφέρεται στην έξελκτική πορεία μιάς άδιάφθορης συνείδησης προς τήν προϊούσα άλλοτριώσή της. Τί είναι αυτό που θά έξαναγκάσει τή δεκαεπτάχρονη νοσοκόμα Βέρα ύστερα από μιά κριτική που θά άσκήσει στο σύστημα (έδώ συμβολίζεται από τήν οικονομική διαχείριση του νοσοκομείου που εργάζεται και όπου θά ύποπέσουν στην αντίληψη της μερικές άτασθαλίες) νά φτάσει μέχρι τήν αυτοκριτική και τήν αυτοτιμωρία; Η διαπαιδαγώ-



Messidor, του Alain Tanner

παλιά και τήν καινούρια ιδεολογία, όταν μάλιστα στή θέση του ανθρώπινου παράγοντα τόν πρώτο λόγο καταλαμβάνει ή δογματική σκέψη και συμπεριφορά. Η άξία αυτού του έργου του Κόβακς — που συνήθως χρησιμοποιεί μακρούς και άνιαρούς διαλόγους — βρίσκεται στο ότι ενώ στην άφετηρία του ύπάρχει μιά έγκεφαλαική σύλληψη και μιά άυστηρή πειθαρχία στην ύλοποίησή της, τό μήνυμα γίνεται πειστικό περισσότερο με τήν εύγλωτία της εικόνας. Υπάρχει μιά εύφορία στις άφηγηματικές λύσεις, σημαντικές σκηνές κίνησης και πνοής, πρόσωπα με άσυνήθιστα δυνατή έσωτερική ένταση και σιωπές όπου ο χρόνος αφήνει περιθώρια ώστε νά άποκα-

γησή της σε ένα κρατικό σχολείο όπου οι άκαμπτοι θεωρητικοί του δόγματος θά εύαισθητοποιήσουν τή διαθεσιμότητά της σε μιά σταλινικού τύπου διαλεκτική. Τό φίλμ όπως, πέρα από τήν έξατομικευμένη υπόθεση της Βέρα έπισημαίνει, άλλοτε άνοιχτά και άλλοτε κατά τρόπο ύπαινετικό, τά σφάλματα ενός καθεστώτος που θέλησε νά άποκοπεί βίαια από τό παρελθόν και στή σπουδή του νά κατασκευάσει τόν καινούριο άνθρωπο έκανε χρήση μιάς άγωγής άπομυθοποιητικής των άξιών του σάν άυθύπαρκτη όντότητα με τήν προσωπική του εύαισθησία, άντιπαράθετοντάς τον σε μιά δυναμική άναμέτρηση με τή μορφολογία του δόγματος.

## ΠΟΛΩΝΙΑ, ΟΥΓΓΑΡΙΑ ΣΟΒΙΕΤΙΚΗ ΕΝΩΣΗ

Τά τραγικά συμβαίνουντα στο πολωνικό φίλμ *Szpital Przemienia* (Τό νοσοκομείο της μεταμόρφωσης) του Edward Zebrowski τοποθετούνται στην περίοδο της γερμανικής κατοχής στην Πολωνία όπου ο μικρόκοσμος μιάς νευροψυχιατρικής κλινικής ύποδηλώνει τήν ψυχοπαθολογία μιάς εύρύτερης κοινωνικής πραγματικότητας. Τό έργο, άκαδημαϊκό στην έκτέλεση με πολλά δάνεια θεατρικά στοιχεία, δομείται γύρω από ένα κεντρικό πρόσωπο, έναν γιατρό που κατά τή διάρκεια της θητείας του στο νοσοκομείο θά γίνει μάρτυρας από τή μιά μεριά ενός πολέμου με άφετηρία τή βία και τό φυλετικό μίσος και από τήν άλλη της κοινωνικής άδικίας με άφετηρία τήν άτομική φιλοδοξία και τόν έγωκεντρισμό. Η μορφή της πρώτης βίας εκφράζεται με τόν ναζισμό, της δεύτερης με τήν άσκηση μιάς άναχρονιστικής σε μεθόδους έπιστήμης, βασισμένης έπιπλέον στην προκατάληψη και τά προσωπικά ώφέλη. Η θεματική όμως του φίλμ δέν είναι μόνον ένας στοχασμός πάνω στην έξουσία και τήν άυθαιρέσία μιάς έπιστήμης άνίκαντας νά ξεπεράσει τήν κλασική έννοια του ψυχασθενή αλλά άποκτά εύρύτερες διαστάσεις, θέλοντας νά έπισημάνει, στόν άυταρχικό προγραμματισμό του όλοκληρωτισμού τήν άφετηρία και τή συνέπεια μιάς άλλης παραφροσύνης που θά οδηγήσει στο μαζικό έγκλημα και τή γενοκτονία. Υπάρχει έπομένως ή άντιπαράθεση δύο διαφορετικών μορφών έκτροπής από τό λογικό: ή θετική του α-λογικού και ή άρνητική του παράλογου λογικού.

Θεματική μερικών γουγκολάδικων φίλμ τά τελευταία χρόνια είναι μιά καλοπροαίρετη προσπάθεια ανάλυσης των σχέσεων ανάμεσα στο άτομο και τις κοινωνικές δομές. Στην ίδια προβληματική κινείται και τό φίλμ *Kvar* (Η αντίθεση) του Radivojevic, άν και έδώ τό κοινωνιολογικό στοιχείο άπωθείται σε δεύτερο πλάνο. Η καλλιτεχνική άνεπάρκεια όμως του άποτελέσματος όφείλεται σε μιά έπιπόλαιη και έπιδερμική άντιμετώπιση ενός θέματος που άπαιτεί μιά πιό διευσδυτική διερεύνηση. Γιατί ή αντίθεση του Σάσα, ενός νεαρού παντρεμένου δημοσιογράφου δέν άφορά μόνο στή σχέση του με τό σύνολο αλλά άγγίζει και τή σφαίρα της ιδιωτικής του ζωής. Έτσι, ή κρίση που διέχεται είναι ύπαρξιακή τήν τάξη και μάλιστα σε βαθμό που θά τόν ώθήσει σε μιά προσπάθεια συνειδητοποίησης της σχέσης του με τόν κοινωνικό περίγυρο και όριοθέτησης των ευθυνών του. Άλλά ή διέξοδος σε μιά πραγματικότητα που δέν φαίνεται νά διαθέτει έναλλακτικές λύσεις θά θρεθεί χάρις σε ένα ξερητα των γεννητικών όργάνων που θά λαίξει τό ρόλο ενός δραματικού καταλύτη.

Ό,τι πιό ξεθωριασμένο και άπαρχαιωμένο είχε νά παρουσιάσει τό φεστιβάλ συγκεντρώθηκε στο σοβιετικό φίλμ δύο γυναι-

κών, των Savalievna και Berezantseva με τόν τίτλο *Staromodnaia Komedia* (Η παλιά κωμωδία). Γιατί ή ιστορία δύο μοναχικών υπάρξεων που έπιχειρούν νά σπάσουν τό φράγμα της μοναξιάς τους και καταφέρνουν νά μεταβάλουν μιά τυχαία συνάντηση σε μιά άμοιβαία και διαρκή στοργή θά μπορούσε, παρά τό κοινότυπο του θέματος, νά ειδωθεί κάτω από μιά ιδιαίτερη προοπτική. Έστω τά πρόσωπα νά άποκτούσαν ένα δραματικό άνάστημα που νά πρόσδιδε κάποια άληθοφάνεια στην πράξη τους. Άντί για αυτό ή συναισθηματική προσέγγιση των δύο πρωταγωνιστών πραγματοποιείται με βάση τό χολιγουντιανό μοντέλο του μελό-θεατρικότητας, στατικότητα, περίσσεια λόγου, πλατυσμοί, λεκτικές και άλλες κοινοτυπίες και πάμπολη ορξ άισθηματολογία.

Άντίθετα τό φίλμ *Neskolko Interwju Po Litschny Woprosam* (Μερικές συνεντεύξεις πάνω σε προσωπικά θέματα) της γεωργιανής Lana Gogoberidze, έχει φρεσκάδα, άμεσότητα και τούς άυθεντικούς τόνους των ανθρώπινων δοκιμασιών. Κεντρικό πρόσωπο μιά σαραντάρα γυναίκα της σύγχρονης σοβιετικής κοινωνίας που κατέχει σε μιά έφημερίδα τήν ύπεύθυνη στήλη της άλληλογραφίας των άναγνωστών. Έχοντας αναπτύξει μιά ύπέμετρη εύαισθησία άπέναντι στα προβλήματα των άλλων αλλά και έπειδή έχει νά άντιμετωπίσει συγχρόνως και τις προσωπικές της δυσκολίες, στην καθημερινή ζωή της διεξάγει έναν άγώνα διμέτωπο. Από τή μιά μεριά προσπαθώντας νά άνεύρει διέξοδο στα άτομικά της προβλήματα και από τήν άλλη έπωμιζόμενη και τά προβλήματα των άλλων. Τό εύρημα της σκηνοθέτιδας είναι πως τά προβλήματα αυτά που τίθενται υπό τύπο συνεντεύξεων — διοχετεύονται με τρόπο διακριτικό στο θεατή, έξαναγκάζοντάς τον σε μιά συνειδητή συμμετοχή.

## ΤΟΥΡΚΙΑ

Τό τουρκικό φίλμ *Sürü* (Τό κοπάδι) του Zeki Okten — σε σενάριο του γνωστού και για τις πολιτικές του περιπέτειες σκηνοθέτη Yilmaz Guney — είναι μιά σαραχτική ώδή της γής της Άνατολής όπου έκτίθενται οι άντινομίες μιάς χώρας ανάμεσα στο φεουδαρχισμό και τήν τεχνολογική και κοινωνική έξέλιξη. Δύο νοοτροπίες άντιμάχονται. Η πριμιτιβιστική, ριζωμένη στην άδικία, τή μισαλλοδοξία, τήν άγνοια, τό σατραπισμό, τις προκαταλήψεις και ή προοδευτική που έχει για έκπρόσωπό της τή νέα γενιά και τή διαμόρφωση μιάς νέας συνείδησης. Έδώ έξιστορείται τό χρονικό ενός άγώνα που ξεκινάει από τούς νομάδες μιάς κοινωνίας πατριαρχικού - άρχαϊκού τύπου — και που συγκεκριμενοποιείται στο άσβεστο και διαιωνιζόμενο μίσος ανάμεσα σε δύο οικογένειες — για νά καταλήξει στις λεωφόρους και τούς ούρανοξύστες της Άγκυρας όπου εκεί θά έπικρατήσουν τελικά οι πρωτόγονες παρορμήσεις που



Felicité της Christine Pascal

ύποδόσκουν και έπιδώνουν κάτω από μιά έπιφαση κοινωνικότητας. Δύο πολιτισμοί διαλέγονται έδώ: ό δυτικός της καταναλωτικής κοινωνίας και ό ίσλαμικός των παρωχημένων άξιών. Από τή σύγκρουση αυτών των δύο γεννιούνται και τά πολλά προβλήματα που θέτει τό φίλμ και που μοιάζουν περιληπτικά και κατά τρόπο άσθμαίνοντα διατυπωμένα από κάποιο μάρτυρα που άδημονεί νά μεταδώσει ένα άπελιπμένο μήνυμα για τις δοκιμασίες ενός λαού που κλυδωνίζεται στή δίνη της πορείας του προς τήν έξέλιξη και τήν πρόοδο ενώ οι παραδόσεις του έχουν τή ρίζα τους στα βάθη της ιστορίας. Όλόκληρο τό έργο, που μοιάζει ένα δραματοποιημένο ντοκυμανταίρ, είναι δομημένο και παίρνει ζωή από τις άντιθέσεις και τή διαλεκτική. Η εικόνα του τότε δίνεται με σκληρή ρεαλιστική άναπαράσταση χωρίς ώραυποψίες και τότε με λεπτότητα και εύαισθησία στο σχεδίασμα των κεντρικών προσώπων με τις βίαιες άντιδράσεις τους, τήν άπταθιστική ύποταγή ή τις στιγμές της περισυλλογής τους.

## ΕΛΛΑΔΑ

Ό Γιώργος Πανουσόπουλος με τό *Ταξίδι του μέλιτος* έπιχείρησε ένα είδος έλεγείας του κόσμου της τρίτης ηλικίας — και της ανθρώπινης μοναξιάς. Τά πρόσωπα που κινούνται στο φίλμ του, όπως και σε πολλά άλλα φίλμ αυτού του φεστιβάλ, είναι περιθωριακά. Γιατί ούσιαστικά για περιθωριακούς πρόκειται, από τήν άποψη της άπώθησής τους πέρα από τά όρια της δρώσας κοινωνικής ζωής. Αυτοί οι άπόμαχοι, που διασταυρώνται κάθε χρόνο στα γκέτο των ίαματικών λουτροπελικών άναζητούν, πέρα από μιά θεραπευτική άγωγή, τήν άποκατάσταση ενός μέσου έπικοινωνίας που νά άμβλύνει τό συναισθηματικό μόνωσής — και νά έλαφρύνει τά άγχη τους. Άγ-

χος του έρωτα — που παρήλθε — και του θανάτου — που έπέχεται. Έδώ, σ' αυτόν τό μικρόκοσμο όπου κυριαρχεί ή κοινοτυπία, ή πλήξη, ό μικροεγωϊσμός, οι μανιές, ή σύμμιξη του αίσθητου με τό όνειρικό, ή υαταιολογία και τό παραλήρημα, άκόμα και οι ήρωες θά συρρικνωθούν στις διαστάσεις της καθημερινότητας. Και όσοι διαθέτουν άκόμα τή δύναμη θά έναντιωθούν σ' αυτή τήν κοσμική τάξη όπως ό άντρας του μεσήλικου ζευγαριού που, χαμένος μέσα στην παραφροσύνη του ύπαρξιακού ίλιγγου, θά ώθήσει τις πράξεις του σε μιά κατάσταση όριακή. Ένώ τό νεαρό ζευγάρι θά περιφέρεται ανάμεσα σ' όλα αυτά τά γερασμένα κορμιά σάν μιά συνεχής ύπόμνηση της χαμένης νιότης. Για αυτό και από μιά άποψη, τά λουτρά του Καϊάφα, στή μεταφυσική τους προέκταση συμβολίζουν τόν μεταίχμιακό χώρο ανάμεσα στην έπίγεια και σε μιά μετακόσμια κατάσταση, κάτι σάν τό καθατήριο της Καθολικής δογματικής όπου, στή διαδικασία της μετοικεσίας, έπισταθμεύουν οι ψυχές. Και με ποιό τρόπο συντελείται ό έξιλασμός; Μέ τήν παραδοχή, άκριδώς, της ήττας του σώματος στην άναμέτρησή του με τό χρόνο, πράγμα που δέν όμολογείται άμεσα αλλά που έντοπίζεται στην έπικρατική άνάγκη του καθενός νά εκθέσει συνοπτικά τήν προϊστορία του για μιά έπιβεβαίωση της διέλευσής του καθώς και των έργων του σε μιά άσυνείδη προσπάθεια άνθρωπίνης ύπαρξης. Τό έργο του Πανουσόπουλου είναι μιά νωπογραφία φτιαγμένη με άισθαντικές πινελιές. Αυτό χαράσσει άλλωστε και τά όρια του. Ό φακός ψάφει τά πρόσωπα, δέν τά άκτινοσκοπεί. Μερικά από αυτά μένουν στή σκιά και έπειδή ένδεχόμενα στερούνται της κοινωνικής ή άλλης διάστασης, γίνονται διφορούμενα, οι πράξεις τους μένουν μετέωρες ή άδικαιώτες ή άκόμα επιδέχονται διαφορετικές έρμη-

## Πέραν του Συμβόλου; ή όταν τό νόημα ύπνώττει οί κοιλάδες δέν παύουν νά είναι «εϋφορες» της Μαρίζας Γκαλλώ

Στό ενδιαφέρον άρθρον του, «*Άλληγορία, Σύμβολο, Ύπερβολή*» (6), ο Δ. Άγραφιώτης επιχειρεί μία ταξινόμηση ή ορισμό του είδους που μπορεί νά εκπροσωπηθεί από τήν ταινία του Ν. Παναγιωτόπουλου *Οί τεμπέληδες της εϋφορης κοιλάδας*. Μία σειρά αναλύσεων οδηγεί τόν Δ.Α. στην διαπίστωση ότι παρά τά χαρακτηριστικά της άλληγορίας που μπορούμε νά αναγνωρίσουμε στην ταινία, παρά τό γεγονός ότι ο ύπνος θά μπορούσε σέ πρώτη ματιά νά φανεί σάν συμβολικό στοιχείο, ή ταινία διαφεύγει εν τέλει τήν ταξινόμηση και υπό τήν κατηγορία της άλληγορίας και υπό τήν κατηγορία του συμβόλου. Δέν είναι άλληγορική, αφού δέν παρουσιάζεται σάν εξεικόνιση ή προσωποποίηση ενός κρυμμένου νοήματος· ούτε όμως και οργανώνεται από ένα πολυδιάστατο (άλλά και ένοποιητικό) σύμβολο, αφού τό στοιχείο που θά μπορούσε νά εξασφαλίσει τή συνοχή ενός νοηματικού δικτύου, ο ύπνος, διέπεται «από καθεστώς συνεχούς άμβλωσης» σάν σύμβολο, έλλείψει των σημασιακών συνθηκών που θά τό υποβάσταζαν. Καταλήγει λοιπόν νά τό όρίσει λίγο—πολύ σάν υπερβολική παραβολή.

Δέν χωρεί άμφιβολία ότι στό έργο, ο ύπνος εμφανίζεται σάν θέμα υπερβολικό που δέν μπορεί νά γίνει αποδεκτό σάν σύμβολο με τήν «κλασική» έκδοχή του όρου. Πέρα όμως από τήν ταξινόμηση γιατί νά μήν επιχειρήσουμε μία θεώρηση του έργου μέσα στην ιδιαίτερη οικονομία της σχέσης του με τό νόημα, μέσα στη σημασιακή δημιουργικότητά του— άκόμη κι αν αυτή ξεπερνά ή θέτει σέ άμφισβήτηση τήν αντίληψη του συμβόλου που ένας ορισμένος «λογοκεντρισμός» μάς έχει κληροδοτήσει; Φυσικά δέν υπάρχει εδώ ή δυνατότητα νά θέσουμε τό πρόβλημα στη γενικότριά του, φαίνεται όμως κατάλληλη ή εύκαιρία νά τό θέσουμε σέ αναφορά με τίς δυσχέρειες που παρουσιάζει ή «ανάγνωση» μιας τέτοιας ταινίας.

### Ο άνόητος ύπνος και ή διατάραξη του νοήματος

Τό γεγονός ότι ο ύπνος, σάν «θέμα», δέν καταφέρνει νά λειτουργήσει σάν «έκδήλωση» ενός σταθερού (μοναδικού ή πολλαπλού) νοή-

ματος, παρόντος στον έαυτό του, που τό σύμβολο θά αποκαθιστούσε στην πληρότητά του, όφείλεται κατ' άρχήν στην έκλογή του υπερβολικού στοιχείου. Πραγματικά, ο ύπνος είναι ο κατ' έξοχήν τόπος της απόσβεσης, της αποδιάρθρωσης του νοήματος: σχετίζεται με τό θάνατο, με τήν προτεραιότητα της εργασίας του άσυνείδητου, με τή διασπορά των ταυτοτήτων και των βεβαιωτήτων. Στη συμβολική λειτουργία με τήν άυστηρή σημασία του όρου, ο ύπνος δέν μπορεί νά παίξει παρά τό ρόλο του «άλλου» ως προς τήν εγρήγορση, τό ρόλο της άπουσίας όπου έρχεται νά αναδιπλωθεί ή «παρουσία» και, άκόμη, νά άπειληθεί. Ο ύπνος άντιπαράκειται στην εγρήγορση σέ μία σχέση που ταυτόχρονα τόν άποκλείει, σάν νά ήταν μόνο τό άρνητικό της. Όμως, στην ταινία, εισβάλλει σ' όλόκληρο τό σημασιακό και σκηνικό χώρο· επιφέρει τή διάχυση των δυνατών σημασιών του έργου σέ μία κίνηση που τίς μορφοποιεί τήν ίδια στιγμή που τίς έξαρθρώνει. Τό έργο γίνεται πολυσήμαντο, προφανώς όχι με τήν έννοια ότι συσσωρεύει μέσα του «συμπαγείς» σημασίες, αλλά ότι διαταράσσει κάθε παγίωση, κάθε νοηματική αποκρυστάλλωση.

Τό σύμβολο έχει κατά παράδοση επιφορτισθεί με τήν παρά—κλήση, με τήν ανάκληση ενός σημασιόμενου του όποιου ή ταυτότητα διόλου δέν τίθεται υπό άμφισβήτηση· τό σημασιόμενο θεωρείται ότι άπο—υπ—άρχει του σημαίνοντος σάν άμετάβλητος και άμετακίνητος πυρήνας, σάν αρχέτυπο που οί σημασιακές διεργασίες και τά ύφολογικά σχήματα δέν κάνουν παρά νά δραστηριοποιούν ή νά ένσαρκώνουν, με τρόπους λιγότερο ή περισσότερο σύνθετους.

Σύμφωνα μ' αυτήν τήν έκδοχή, ή άλληγορία δέν διαφέρει διόλου από τό σύμβολο· προσφέρεται στην άνάγνωση σάν εξεικόνιση ενός κρυμμένου κειμένου που άποκαλύπτεται κατά τήν αφήγηση ή μέσα από τήν εικόνα, θεωρημένες στην όλότητά τους. Πρόκειται λοιπόν για όριακή περίπτωση της «παγίωσης» του συμβόλου, αφού δέν επικαλύπτει παρά ένα και μόνο νόημα, δέν άνοίγεται παρά μόνο από ένα κλειδί. Ένώ, για νά έπαναλάβουμε τά παραδείγματα του άρθρου που άναφέραμε, τό βαγκνερικό μελόδραμα ή ή ρομαντική ποίηση κινούν-

μίας. Δέν πρόκειται όμως για μία χαρακτηριστική μελέτη. Καταρχήν δεσπόζει τό θέμα που σημαίνει α ριπιο ύποβιβασμό άλλων άξιων, όπως εδώ της αφήγηματικής συνοχής πράγμα βέβαια που προέρχεται και από ένα σενάριο δομικά άνοργάνωτο. Σάν συνέπεια ύπάρχει ένα σύνολο από σεκάνς που ναι μόν έχουν μία αυτόδυναμία από τήν άποψη της ρυθμικής ένότητας, δίνουν όμως διαρκώς τήν αίσθηση πώς ή σύνδεση είναι χαλαρωμένη γύρω από τόν κεντρικό άξονα, πώς ή συνεκτική ύλη δέν έχει πιάσει καλά. Σέ αντίσπαθμισμα ύπάρχει ένας ένιαιος τόνος— και όχι μόνο φωτογραφικός. Όλόκληρο τό έργο είναι χρωματισμένο με εϋρήματα, πορτραίτα—καρικατούρες, σεκάνς γεμάτες κίνηση, πλάνα που είναι από μόνα τους εικαστικές συνθέσεις καθώς και μία sotto voce έρμηνεία συνεπής στο ριανισσimo του όλου κλίματος. Ύπάρχει ένας διάλογος λιτός και ουσιώδης, μπορεί μία κοινότυπη λέξη μέσα στα συμφοραζόμενα νά άποκτήσει μία σημασία πρωτοτυπική. Και πρό πάντων ύπάρχει ή γαλήνη και ή ήρεμία ενός τοπίου όπου μοιάζει νά μήν συμβαίνει τίποτα τό ύπολογισμο κι όμως έχει κανείς τήν αίσθηση πώς ή άτμόσφαιρα είναι φορτισμένη, πώς κάπου βρισκείται έπιμελώς κρυμένο ένα βραδυφλεγές έκρηκτικό. Θά έκραγει στην τελική σεκάνς— που μορφικά παραπέμπει, χωρίς νά ήχει παράνοια, στη φελινική ποιητική— όπου στο άναπόδρεπτο του θανάτου προτείνεται τό αντίδοτο της περιφρόνησης και διαπόμπευσης του. Ίσως αυτό νά είναι και τό μοναδικό έλιξήριο της ζωής.

### ΙΤΑΛΙΑ

Τά δύο φίλμ της ιταλικής παραγωγής άνατακλούν δύο εκ διαμέτρου αντίθετες προσεγγίσεις του θεματικού ύλικου. Τό πρώτο *Gli Anni Sindoni* (Τά χρόνια της φωτιάς) του Vittorio Sindoni άκολουθεί τό πρότυπο της παραδοσιακής έμπορικής κωμωδίας όπου γίνεται μία προσπάθεια ανάκλησης στη μνήμη της έποχής του ιταλικού οικονομικού θαύματος σέ μία χώρα που τίποτα δέν προδικάζει τή σύγχυση, τόν αναβρασμό και τίς άπογορευσεις της έπόμενης δεκαετίας. Για τόν μεγαλοαστό φοιτητή Σαβέριο, ή Ρώμη όπου κατέφτασε για νά πάρει μέρος σέ ένα κρατικό διαγωνισμό, άποτελεί τόν χώρο της πλήρους χειραφέτησης από μία άυταρχική καταπιεστική οικογένεια καθώς και τή βαθμιαία συνειδητοποίηση μιας διαδικασίας διανοητικής ώριμανσης που θά του δείξει μία καινούρια προοπτική χωρίς νά είναι ύποχρεωμένος πιά νά βασίζεται στις άξίες μιας οικονομικής και κοινωνικής έπιτυχίας. Σ' αυτό θά τόν βοηθήσει και ή άπολυτότητα ενός έρωτα που θά είναι και ή άφετηρία μιας πορείας προς τήν όλοκληρωτική προσωπική έξέγερση. Τέτοιο ύλικό όμως άπαιτεί άσυνήθιστη έκφραστική τέλη και άλλθοφάνεια, άρετές που άπουσιάζουν παντελώς από τό έργο αφού αυτό που βαρραίνει είναι ή κατάχρηση αισθηματολογικών καταστάσεων, οί τυποποιημένες λύσεις, οί εϋφυολογίζουσες στιχομυθίες και τό κραυγαλέο του μηνύματος ενώ ή παραπομπή στο έπικαιρικό στοιχείο και τήν άτμόσφαιρα της έποχής έπισημαίνεται με ένα σαχλοτράγουδο της Μίνας και μία τοιχοκολλημένη άφίσα της Ντόλτσε Βίτα.

Τό φίλμ του Salvatore Piscicelli *Immacolata (I) e concetta* (Ίμμακολάτα και Κοντσέττα) έγγράφεται στο χώρο του ναπολιτανικού φολκλορισμού. Η άναγωγή του μύθου του στα άναχρονιστικά στοιχεία μιας δοσμένης κοινωνικής πραγματικότητας περνάει μέσα από τή χρήση μιας φόρμας λαϊκού μελοδράματος όπου επενδύεται ένα περιεχόμενο προοδευτικό. Γιατί δέν πρόκειται άπλώς για ένα δράμα άνέχειας και ζηλοτυπίας όπως έκτίθεται σέ ένα πρώτο έπίπεδο. Ύπιδιώκεται ή υπέρβαση έξατομικευμένων καταστάσεων για μία προσέγγιση των άντιθέσεων μιας όπισθοδρομικής κοινωνίας του ιταλικού Νότου. Η ιστορία μιας έντονης έρωτικής σχέσης άνάμεσα σέ δύο γυναίκες που γεννιέται μέσα στις φυλακές αλλά που συνεχίζεται και έξω από αυτές στο πείσμα ενός ήθικολογίζοντος κατεστημένου, χρησιμοποιείται σάν φόντο για τήν προβολή μιας θεματικής όπου άξονές της είναι ο έρωτας και ο θάνατος. Τά διαδραματιζόμενα σέ διαπροσωπικό έπίπεδο άποτελούν μόνο τό καθοδηγητικό νήμα. Τό ύποδηλούμενο περιεχόμενο, σέ μία γενικότερη προοπτική, περικλείει τίς συνέπειες των μεταλλαγών που ύφίσταται ένας κοινωνικός χώρος σέ φάση έκδιομηχανισμού. Εϊδικότερα ένα ένδεχόμενο συμπέρασμα θά ήταν ότι ή συγκεκριμένη άνορθόδοξη έρωτική σχέση είναι τό έπιγέννημα τραυμάτων και άποστερήσεων της άχειραφέτητης γυναίκας. Πράγμα που γίνεται πιο έμφατικό και από τίς ρωγμές που ύφίσταται ο έθιμικός παράγοντας όταν τά πρόσωπα πλαισίου που τόν εκπροσωπούν άναπαράγουν τήν πρόληψη, τή θρησκευτική δοξασία ή και τίς έρωτικοσεξουαλικές πρακτικές, προσδιοριστικές ενός κοινωνικού συνόλου δυσανεκτικού στην άναθεώρηση των κοινωνικών δομών. (Πρακτικές που είναι πιο άνάγλυφες στις έτεροφυλοφιλικές σχέσεις όπου προεξάρχει ένας συντελεστής πέρα από τόν συναισθηματικό, σέ αντίδιαστολή με τόν έρωτικό δεσμό των δύο γυναικών, άνακτητικό της ταυτότητας τους σάν πολυδιάστατα άνθρώπινα όντα). Στό ένεργητικό του φίλμ έγγράφεται και ή διαθεσιμότητά του νά άποδεχτεί άφοβα κάθε στερεοτυπικό σχήμα του μελοδράματος για νά προχωρήσει στην κριτική αντιμετώπιση ενός προβλήματος που άμφιρρέπει άνάμεσα στον ψυχολογισμό και τό κοινωνιολογικό φαινόμενο. Έμφανής και ή πρόθεση έπιλογής ενός γλωσσικού κώδικα για μία μετέπειτα εκ των ένδον άποδιάρθρωσή του.

Γιώργος Μαής  
Αύγουστος '79



Ο Σταύρος Ξενίδης και ή Άλέκια Παΐζη στο *Ταξίδι του άπαιτός* του Γιώργου Πανουσόπουλου



*Immacolata e concetta*, του Salvatore Piscicelli

νείες. Αυτό δέν σημαίνει πώς ή προσέγγισή τους— και πρόκειται για καμιά πενηνταριά παλαιάμαχους ήθοποιούς του θεάτρου και του σινεμά— είναι άπλουστευτική δειγματοληψία μιας φυσιογνωμιστικής τυπολογίας. Ύπάρχει μία φωτογραφική πιστότητα στα ένσταντανέ της έκφραστικής τους που φτάνει μέχρι τήν άποτύπωση και τής παραμικής άπόχρωσης που διέρχεται όλη τήν κλίμακα της άνθρώπινης κυκλοθυ-





# Apocalypse Now

Μιά σύντομη ιστορία τής ταινίας  
του Φράνσις Κόπολα



Ο Βιττορίο Στοραρο (διευθυντής φωτογραφίας) και ο Φράνσις Κόπολα κατά το γύρισμα τής 'Αποκάλυψης' στις Φιλιππίνες.



Ο Ντένις Χόπερ, ο Μάρτιν Σίν και ο Φρέντρικ Φόρεστ στο τελευταίο μέρος τής ταινίας.

δει να κάνει τόν Πόλεμο τών άστρον. Παρόλο πού η ταινία ήταν δική του μού φάνηκε πώς ήθελε να προχωρήσει σέ άλλα πράγματα. Καί μιά μέρα, μέσα στό άεροπλάνο, αποφάσισα να κάνω ο ίδιος τήν ταινία 'Αποκάλυψη τώρα και σκεφτόμουν θεέ μου, τί όμορφα πού θά 'ναι. Μου φτάνει μόνο ένα καλό σενάριο, να πάω κειτέρα με καλούς ήθοποιούς και, άπλως, να γυρίσω μιά ταινία χωρίς όλη εκείνη τή φρίκη και τήν άγωνία τών δύο Νονών όταν συνέχεια με απέλυαν και δέν τούς άρεσε ή διανομή. Έτσι πίστεψα πώς ήταν ευκαιρία.

Στήν πραγματικότητα εγώ ήμουν πού χρηματοδότησα τό *American Graffiti*. Μ' άλλα λόγια δανείστηκα από τήν τράπεζα 630.000 δολάρια με εγγύηση τίς εισπράξεις τού *Νονού*. Όλοι όμως, μού έλεγαν: σου 'χει στρίψει και θά ρίξεις λεφτά στή δική σου ταινία; θά φαληρίσεις. Κάποιος δικηγόρος και καλός άνθρωπος, δέν τόν ξέρω και πολύ καλά, ο Sidney Korshak με κάθησε κάτω και μού 'πε: «Έχεις παιδιά και οικογένεια. Έκανες μερικά λεφτά με τό *Νονό*. Βάλτα στήν «μπάντα». Ήξερα πώς μού τά 'λεγε για καλό, έτσι έδωσα τό άρνητικό στή Universal και ή ταινία έκανε 85.000.000 δολάρια. Είχε φτάσει λοιπόν ή στιγμή πού θ' άρχιζα να κάνω ότι εγώ έκρινα σωστό κι έτσι δάλθηκα να χρηματοδοτήσω τό 'Αποκάλυψη τώρα' μιά κι είχα χάσει τήν ευκαιρία με τό *American Graffiti*. Σκεφτόμουν κιόλας πώς θά τά δγάλω πέρα σαν αληθινός επαγγελματίας, θά βρω μεγάλα ονόματα κι όποιον άλλο ήθελε να μπλεχτεί μ' αυτό τό σχέδιο. Θά πάμε κειτέρα για τό γύρισμα τής ταινίας, θά έχει ενδιαφέρον, και θά σκαρώσω κι ένα φινάλε, γιατί τό σενάριο ποτέ δέν είχε φινάλε.

32 Πάρτε τή μεταφορά τού πλοίου και, σαν κύριο άξο-

Ο δεσμός μου με τήν 'Αποκάλυψη τώρα' άρχίζει από τότε πού άκουσα τόν John Milius να διηγείται ιστορίες για τό πώς ήταν τά πράγματα στό Βιετνάμ. Προετοίμαζα τότε τούς 'Ανθρώπους τής βροχής' και, μά τήν πίστη μου, ήξερα πολύ λίγα για τόν πόλεμο. Άκουγα όμως προσεκτικά τίς ιστορίες πού σ' αυτιά μου φάνταζαν άπίθανες. Μήνες άργότερα ο George Lucas, νεαρός τότε συνεργάτης μου μού άνακοίνωσε ότι σχεδίαζε να γυρίσει με τόν John Milius ένα φίλμ για τό Βιετνάμ, πού θά βασιζόταν στίς ιστορίες τού John. Μου είπαν ότι χρειάζονταν ένα συνδυετικό κρίκο και τούς πρότεινα να τό στηρίξουν στήν *Καρδιά τού σκοταδιού* τού Joseph Conrad.

να, κάποιον μυστηριώδη συνταγματάρχη Kurtz. Η Warner Brothers έδωσε στον John 15.000 δολάρια για τό προσχέδιο. Στρώθηκε στή δουλειά μαζί με τόν George και έξι οδομάδες άργότερα είχαν ετοιμάσει αυτό τό φανταστικό σενάριο πού τό δάφτισαν 'Αποκάλυψη τώρα' και πού από τή μιά ήταν μπουφόνικη κωμωδία κι από τήν άλλη τρομαχτικό γραφτό ψυχεδελικής φρίκης. Τότε όμως ή Warner Brothers διέλυσε τά συμβόλαιά μας κι έτσι εγώ, ο George, ο Milius και δεκάδες άλλοι νέοι σεναριογράφοι και σκηνοθέτες βρέθηκαν χωρίς δουλειά κι εγώ ο ίδιος ολότελα καταστραμμένος.

Τό σενάριο όμως κατάφερε να επιζήσει αυτά τά

\*Τό κείμενο αυτό δόθηκε στους θεατές τής 'Αποκάλυψης' κατά τή διάρκεια τών προβολών πού έγιναν στις Κάνες, στις 19 Μαΐου 1979

Μετάφραση: Νίκος Κουμιάς

'Αποκάλυψη τώρα  
(Apocalypse now)  
ΗΠΑ 1979

Σκην.: Francis Coppola. Πα-  
ραγ.: Francis Coppola. Σεν.:  
John Milius, Francis Coppola.  
'Αφήγηση: Michael Herr. Συμ-  
παραγωγή: Fred Roos, Gray  
Frederickson, Tom Sternberg.  
Διεύθυνση Φωτογραφίας:  
Vittorio Storaro. Σκηνογρά-  
φος: Dean Tavoularis. 'Επί-  
βλεψη μοντάζ: Richard Marks.  
Μοντάζ: Walter Murch, Gerald

δέκα χρόνια πού πέρασαν. Πάντοτε ένιωθα πώς «κάτι» ύπληχε σ' αυτή τήν ταινία, στήν ιδέα ενός ανθρώπου πού άνεβαίνει ένα ποτάμι για να άντιμετωπίσει τόν άλλο του έαυτό· ότι στήν πραγματικότητα ο Willard και ο Kurtz ήταν ο ίδιος άνθρωπος πού άνέβαινε τό ποτάμι στα χνάρια κάποιου πού είχε τρελαθεί, έτσι ώστε όταν τόν συναντά συναντάει τήν τρέλα πού ύπάρχει μέσα σ' όλους μας. Πάντοτε πίστευα πώς αυτή είναι ή καλύτερη δομή· είναι ο Stanley και ο Livingstone, ο Παρσιφάλ, τό Personal Qvest, ή κλασική μεταφορική περιπέτεια.

Μπήκα για καλά μέσα στήν ταινία αφού ο George είπε ότι δέν είχε καθόλου καιρό καθώς είχε αναλα-

33 'Ο George και ο John μού είχαν αφήσει ένα σενάριο ουσιαστικά χωρίς φινάλε, κάτι ύπέροχο σαν δλάκερο τό σχέδιο, παράγοντας πού γίνεται όλο και πιό σπουδαίος όσο τό ταξίδι συνεχίζεται.

Τέλος πάντων, άρχισα να τηλεφωνώ στους φίλους μου, και, ένας προς έναν, όλοι οι ήθοποιοί άρνήθηκαν να συνεργαστούν για διαφορετικούς λόγους. Θέλω να πω, πώς ήταν άνθρωποι πού τούς είχα κάνει διάσημους. Άλλος δέν ήθελε να μείνει στή ζυγόκλα τόσο πολύ, δέν τού φτάναν τά λεφτά, άλλος δέν καταλάβαινε καλά τί ακριβώς θά ήταν ο ρόλος του. Αυτές τίς ερωτήσεις βέβαια, δέν μού τίς έκαναν όταν ετοιμάζα τόν *Νονό I* και *Νονό II*. Με έμπιστεύονταν. Τί είχε γίνει; Γιατί οι ήθοποιοί πού σέ-

δομαι δέ με εμπιστευονταν πιά: Γιατί όλοι τους είχαν βαλθεί να γίνουν άστέρες του σινεμά. Έτσι, για να μην πολυλογούμε, αποφάσισα να ξεκινήσω με άλλους ήθοποιούς. Συνάντησα νέους. Μ' έντυπωσίασαν οί ύπέροχοι μαύροι ήθοποιοί. Στην ταινία μου μόνο δύο είχαν μεγάλο ρόλο κι αρκετοί ακόμα ήταν κομπάρσοι στις σκηνές στη γέφυρα Du Long. Υπάρχουν όμως κάμποσοι νέοι μαύροι ήθοποιοί που είναι ύπέροχοι, καταπληκτικοί, ωραίοι τύποι και σοδαροί καλλιτέχνες. Για μένα είναι οί καλύτεροι ήθοποιοί στον κόσμο αυτή τή στιγμή.

Δώσαμε λοιπόν τους ρόλους κι εγώ έφυγα για τή ζούγκλα. όπου ή άνετη ταινία που ήθελα να «ξεπετάξω» μεταμορφώθηκε σε ζωντανό εφιάλτη για ένα-μια χρόνο. Και σιγά-σιγά κατάλαβα καλά πώς είχαμε γίνει χίλια κομμάτια... Θέλω να πώ, πώς ήμασταν ολάκερος στρατός και κάποτε έπρεπε να χτίσουμε ακόμα και πόλεις, γιατί στους χώρους του γυρισματος δεν είχαμε ούτε φως ούτε που να μείνουμε. Έτσι ήμασταν ένα τμήμα μηχανικού. Ήμασταν και αεροπορική δύναμη γιατί είχαμε ελικόπτερα και ένα τζέτ. Είχαμε ακόμα και στόλο γιατί ή ταινία δείχνει μία βάρκα να διασχίζει τή ζούγκλα. Μας χτυπούσαν θύελλες και άτυχήματα και κρατούσα στά χέρια μου ανθρώπινες, ζωές αφού γιρίζαμε επικίνδυνες για τή ζωή των ήθοποιών σκηνές με ελικόπτερα και αεροπλάνα. Και τήν ίδια στιγμή ήξερα πάντοτε κάτι που κανείς άλλος δεν τό ήξερε: δεν είχα φινάλε.

Έτσι, μία μέρα είπα στον εαυτό μου: αυτή είναι ή δική σου ζωή, εσύ άνεθαίνεις τό ποταμό, αυτό είναι ή δική σου *Καρδιά του σκοταδιού*, κάνε λοιπόν τό καλύτερο πλάνο σου. Ό ψυχισμός που γεννούσε τήν ταινία ήταν ό ψυχισμός του Kurtz. Τό συνεργείο δέ δούλευε πάνω σε καμιά συνεκτική ιδέα που ήξερε εκ των προτέρων, σε κανένα λογικό σενάριο, ακολουθούσε μόνο ένα τρελό... και δεν είχα καν τό θάρρος να τους πώ πώς δεν ήξερα τί έκανα. Άλλά δέ χροιαζόταν... τό είχαν καταλάβει.

Έτσι κι άλλως κάπο, ε ή ταινία τέλειωσε. Και στή σημερινή της προβολή βρίσκομαι σ' αυτό τό σημείο. Για πρώτη φορά έχω μία κόπια-ζερό, που σημαίνει ότι για πρώτη φορά βλέπω τό φιλμ σαν σύνολο με ίσοροπημένο μέχρις ενός σημείο χρώμα, με όλα τά όπτικά εφέ και τά φοντά ολοκληρωμένα κι όχι άπλές γραμμές. Μου μένει ακόμα να πάρω τίς τελικές αποφάσεις για τό μοντάζ. Κάποιες σκηνές μπορεί ν' αλλάξουν θέση και άλλες να κοπούν περισσότερο. Μπορεί ν' αλλάξω μερικές σκηνές και δεν αποκλείεται να δώσω στό τέλος μία λεπτότερη απόχρωση.

Απ' όσα δεν έχουν γίνει ακόμα, τό σπουδαιότερο είναι ό ήχος. Αυτό που νομίζω πώς θ' ακούσουμε σήμερα (μια κι αυτή ή δουλειά γίνεται τώρα που μιλάμε) είναι τό soundtrack στήν κατάσταση που βρίσκονταν δυό βδομάδες πριν, όταν δέχτηκα να έρθω στην προβολή.

Ή μουσική είναι πολύ άσυνήθιστη. Είναι όλη με synthesizer. Συνθέτης είναι ό πατέρας μου, Carmine Coppola, εγώ ό ίδιος, και χρησιμοποιήσαμε 7 σολίστες synthesizer. Δέν έχουμε κάνει ακόμα τήν τελική μίξη, αλλά πιστεύω ότι σ' αυτή τήν προβολή θά υπάρχουν πολλά κομμάτια τής μουσικής που θ' αντικαταστήσει αυτή που είχαμε προσωρινά πάρει.

Ή αφήγηση έχει πάρει τήν τελική μορφή της. Παρ' όλα αυτά πλησίασε τό είδος τής αφήγησης που μ' άφορά. Πειραματιστήκαμε με μία βαριά φωνή με τή βραχνάδα που αφήνει τό μεθύσι και τώρα αυτή τή βερσιόν έχουμε στό φιλμ. Τά ήχητικά εφέ και ή όλη ατμόσφαιρα είναι μέρος ενός έξαιρετικά σύνθετου, μιξάρισμα του ήχου, που περνάει από πέντε κανάλια δηλαδή τρεις ήχητικές πηγές μπροστά και δυό, διακριτικά, πίσω. Σήμερα θά υπάρχουν πολλά παραδείγματα αυτής τής άποψης του ήχου.

Πρέπει να πώ και κάτι για μένα. Ήμουν, κι ίσως ακόμα θά είμαι, σκηνοθέτης θεάτρου. Για μένα, ένας καλλιτέχνης πρέπει να έχει τή δυνατότητα να δείχνει στό κοινό τήν ταινία του όπως ό ίδιος τή θέλει και να κρίνει πώς αυτή επιδρά στό κοινό του. Γι' αυτό τό σκοπό έφτιαξα ένα έρωτηματολόγιο στό οποίο θέλω ν' απαντήσετε σά ν' απαντούσατε σ' ένα σκηνοθέτη που άναρωτιέται για τίς αντιδράσεις του κοινού του. Είναι σ' αλήθεια μία πρόσκληση για να μέ βοηθήσετε να τελειώσω τήν ταινία μου.

Νά καταλάβετε όμως ότι δέ θά εφαρμόσω τίς απαντήσεις σας κατά γράμμα, αλλά σάς ζητώ τίς έντυπώσεις σας που θά χρησιμοποιήσω για να πάρω τίς τελικές αποφάσεις μου για τήν ταινία. Μ' αυτό τόν τρόπο συνεργάστηκα με εκατοντάδες καλλιτεχνικούς συνεργάτες για τήν ταινία και θά ήθελα να συνεργαστώ με τόν ίδιο τρόπο και με τό κοινό μου.

FRANCIS COPPOLA

## ΑΜΦΙ

για τήν άπελευθέρωση τής όμοφυλόφιλης έπιθυμίας

Περίοδος Β', Τεύχος 4

—Αφιέρωμα στό Μάη του '68

—«Ατακτες σκέψεις», του Βασίλη Ραφαηλίδη

—Χαίρε Μπέττυ

—Ποιά σεξουαλική Έπανάσταση;

—κ.ά.

**Ή δίκη του ΑΜΦΙ θά γίνει στις 14 Ίουλίου, με συμπάρασταση διανοομένων και πολιτικών προσώπων από όλη τήν Εύρώπη**

B. Greenberg, Liza Fruchman. *Καλλιτεχνική Συνεργασία*: Dennis Jakob. *Βοηθοί*: Melissa Mathison, Jack Fritz. *Μουσ.*: Carmine Coppola, Francis Coppola, *παραγωγή του* David Rubinson. *Μοντάζ ήχου*: Walter Murch. *Καλλιτεχνική διεύθυνση*: Angelo Graham. *Ντεκόρ*: George R. Nelson. *Κάμερα*: Enrico Umetelli. *Φωτογραφία 2ου συνεργείου*: Stephen H. Burnum. *Κάμερα τής σεκάνς με τά ελικόπτερα*: David Butler. *Μουσικό μοντάζ*: Stan Witt. *Σύμβουλος στό μοντάζ*: Barbara Marks. *Διεύθυνση Παραγωγής*: Leon Chooluck, Barrie Osborne, Gus Agorti, Hohn La Salandra. *Βοηθοί Σκηνοθέτη*: Jerry Ziesmer, Tony Brandt, Larry J. Franco. *Κοστούμια*: Charles E. James. *Συνεργασία Σπέσιαλ Έφφέ*: Joseph Lombardi, A.D. Flowers. *Εικονογραφία*: Alex Tavoularis, Thomas J. Wright. *Γλυπτά*: James Casey. *Άξεσουάρ*: Doug Madison. *Έπινεγγραφή*: Walter Murch, Mark Berger, Richard Beggs, Dale Strumpell, Thomas Scott. *Διεύθυνση Ήχου*: Nathan Boker, Jack Jacobsen. *Ντουμπλάζ*: Joe Finnegan, Kerry Rosal, Chuck Waters, Steve Boyum. *Έρευνα*: Deborah Fine. *Βοηθοί Παραγωγής*: Tony Robert «Buffalo» Canoll, John Chapman, Patti Claybourne, Russ Corin, Kevin Hughes, Barbara Parker, Phil Radcliff, Matt Tomich. *Όπτικά εφέ*: Moder Film Effects Skip Watt, Joe Benoit. *Ζενερικ*: Wayne Fitzgerald. *Μιξάζ μουσικής και σπέσιαλ ήχητικών εφέ*: Shelly Higgins. *Έρμηνεία*: Marlon Brando (Συνταγματάρχης Κούρτς), Robert Duvall (Συνταγματάρχης Κίλγκορ), Martin Sheen (Λοχαγός Γουίλαρντ), Frederick Forrest (Σέφ), Albert Hall (Καπετάνιος του πλοιάριου), Sam Bottoms (Λάνς), Larry Fishburne (Κλίν), Dennis Hopper (ό Φωτορεπόρτερ), D.G. Spradlin (Στρατηγός), Harrison Ford (Συνταγματάρχης), Jerry Ziesmer (Πολίτης), Scott Glem (Κόλμπυ), BoByer (Λοχίας τής καντίνας), Coleen Camp (κουνελάκι), George Contero (Στρατιώτης με τή βαλίτσα), James Keane (Σωματοφύλακας), Francis Coppola (σκηνοθέτης), Dean Tavoularis, Vittorio Storaro (Τεχνικός). *Γυρισμένο στις* Φιλιππίνες. *Παραγωγή*: Omni Zoetrope. *Διανομή*: Μιχαηλίδης. *Διάρκεια*: 142'

# Ή κιβωτός των μύθων

των

Χρήστου Βακαλόπουλου και Μιχάλη Δημόπουλου



Ό Φοάνις Φόντ Κόπολα στό φεστιβάλ τής Μόσχας (φωτ. Μιχάλης Δημόπουλος)

«Πριν από τό Κογκό ήμουν ένα άπλό ζωο»  
Τζόζεφ Κόνραντ

«Γιατί κατά βάθος οποιαδήποτε ταινία έπαναλάμβανε τόν πόλεμο;»

Ζ.Λ. Σεφέρ

**Α**  
**Ή πολεμική ταινία**  
**ένα είδος και τό ξεπέρασμά του**

Έγκαινιάζει άραγε ή *Άποκάλυψη* ένα νέο είδος πολεμικής ταινίας, ικανό να έκμεταλλευθεί τά σταθερά χαρακτηριστικά του χολυγουντιανού πρότυπου μέσα άπ' τό συνδυασμό τους με τίς κατακτήσεις κάποιου δοκιμακού, άντιπολεμικού κινηματογράφου των δημιουργών (*Σταυροί στό μέτωπο* του Κιούμπρικ, *Οί καρμινιέροι* του Γκοντάρ); Έτσι είδε τό μεγαλύτερο μέρος τής κριτικής τήν ταινία του Κόπολα: ένα είδος «τρίτου δρόμου» ανάμεσα στα στρατευμένα ντοκυμανταίρ και στον *Έλαφοκνηγό*, μία «προοδευτική» άνάγνωση τής *Ίστορίας* μέσα από τους κυρίαρχους κώδικες του θεάματος. Είναι όμως, πριν άπ' όλα, ή *Άποκάλυψη*, ταινία για τό Βιετνάμ; Ό ίδιος ό Κόπολα, πολύ πριν προσογήσει σ' αυτή τήν έρμηνεία δήλωνε σε άνυπόπτο χρόνο ότι ή ταινία είναι τό Βιετνάμ, ένα Βιετνάμ που θά κατασκεύαζε ό κινηματογραφιστής για λογαριασμό του, έκπληρώνοντας έτσι μία βαθιά ριζωμένη πρακτική, κοινή για οποιαδήποτε κινηματογραφική έμπειρία: τήν έπιθυμία να έξισωθεϊ μία ταινία με μία φανταστική πολεμική έπιχείρηση που όταν τελειώνει αφήνει τό θεατή στή θέση έκείνου



πού κατάφερε να επιζηήσει. Όπως σημειώνει ο Serge Daney σε μία κριτική του για την ταινία: «Στήν *Αμερικνή οί κινηματογραφικές τεχνικές και ή τεχνολογία του πολέμου* εξελίχθηκαν ταυτόχρονα: τὸ νὰ σκοτώνεις καὶ τὸ νὰ κινηματογραφεῖς «προόδευσαν» παράλληλα. Ὁ θεατὴς τοῦ κινηματογράφου συνήθισε σιγά-σιγά νὰ εἶναι ἕνας ἐπιζῶν» (*Cahiers du Cinéma*, τ. 304). Ἡ ἐξίσωση πολέμου - θεάματος πού διαπερνᾷ λοιπὸν τὴν *Ἀποκάλυψη* ὀδηγεῖ τὴν ταινία σ' ἕνα ξεπέρασμα τοῦ εἶδους «πολεμικὴ ταινία», ὅσο κι ἂν τὸ βάρος τῆς τελευταίας παραμένει ἀκέραιο μιά καὶ διατηροῦνται ἐδῶ ὅλα τὰ βασικὰ χαρακτηριστικά της: ἄγνοια τοῦ ἐχθροῦ, παρουσία ἡρώων, ἀναγκαστικὴ ἔξαρση τῶν ἱκανοτήτων τοῦ πολεμιστῆ. Ὅμως τὸ κομβικὸ σημεῖο γιὰ τὴ μετάβαση ἀπὸ τὸ εἶδος στοῦ ξεπέρασμά του εἶναι αὐτὸ πού θὰ ὀνομάζουμε *ἐντίπωση-Βιετνάμ*: τὸ τελευταῖο δὲν εἶναι τελικὰ παρά ἕνας ἄγνωστος, παράξενος χῶρος, ἐφιαλτικὸς καὶ ἀνησυχητικὸς, νοσηρὸς τόπος πού γεννᾷει κινδύνους κάθε λογῆς, ἀπὸ Βιετκόγκ μέχρι τίγρεις. Καθὼς ὅμως ὁ Γουίλαρντ περνᾷ τὴν τελευταία γέφυρα πού ἐλέγχουν οἱ ἀμερικάνοι, αὐτὴ ἡ θολὴ καὶ χαρακτηριστικὴ λειτουργία τῆς «ἐχθρικής χώρας» μεταβάλλεται σταδιακὰ καὶ ριζικά. Ὁ Γουίλαρντ διεισδύει σ' ἕνα χῶρο πού κυβερνᾶται ἀπὸ σκοτεινὲς δυνάμεις, ἀποτελέσματα ἀρρωστημένων συνειδήσεων καὶ συναντᾷ ἕνα *μὴ τόπο* (ἕνα ντεκόρ ἴσως) ὅπου κυριαρχεῖ ἕνας πρωτογονισμὸς μυθικός, μαγικός, ἐφιαλτικὸς στοῦ ἔπακρο.

Ἔτσι μπορούμε νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι ὁ Γουίλαρντ ταξιδεύει μέσα στοῦ εἶδος «πολεμικὴ ταινία», φτάνει μέχρι τὰ ὅρια του καὶ τελικὰ καταφεύγει σὲ μιά ὑπερ-μυθοπλασία μὲ θέμα αὐτὸ τὸ εἶδος, μιά κινηματογραφικὴ ἱστορία πού ὅσο ἐγκαταλείπει τίς πηγές της τόσο θυθίζεται σὲ μιά παραγωγικὴ ἀλλὰ καὶ ἀδέσβαιη παράνοια. Τὸ ταξίδι αὐτὸ μοιάζει ἄλλωστε μὲ τὴν ὅλη ἐπιχείρηση πού φέρνει τὴν ὑπογραφή Κόπολα: ἕνας ἄνθρωπος περνᾷ ἀπ' ὅλα τὰ στάδια τῆς βιομηχανίας τοῦ θεάματος γιὰ νὰ φέρει σὲ πέρας ἕνα προϊόν κι ὅταν ξεπερνᾷ τὸ τελευταῖο στάδιο παίρνει ὁ ἴδιος τὰ χέρια του τὴν τύχη τοῦ προϊόντος του (τὴν τύχη τῆς βιομηχανίας;) μέσα ἀπὸ μιά παρανοικὴ ἐνέργεια. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ Κόπολα ξεπερνώντας τὸν ἀρχικὸ προὑπολογισμό του νίκησε τοὺς Majors ὄχι μετὰ ἀπὸ ἀγῶνα πού διεξήχθη μὲ ἴσους ὄρους ἀλλὰ ἐπιστρατεύοντας τὴν παλιά, ξεχασμένη ἀπὸ τὴν πολιτικὴ οἰκονομία λογικὴ τοῦ «ἢ ὅλα ἢ τίποτα».

Σ' αὐτὴ τὴ διαδρομῇ, αὐτὴ τὴ μετάβαση, δύο μεγάλα προβλήματα ἀνακύπτουν, σχεδὸν αὐτόματα. Τὸ πρῶτο, γύρω ἀπ' τὸ ὁποῖο ἔστησαν χορὸ οἱ δημοσιογράφοι, εἶναι ἕνα πρόβλημα ἰδεολογικῆς τάξης: ἂν στὴν παραδοσιακὴ πολεμικὴ ταινία ἡ ἰδεολογικὴ συγκρότηση τοῦ φιλικοῦ λόγου ἐτικαθοριζόταν ἀπὸ τὴν κυρίαρχη ἰδεολογία ἀναγκαστικά κι ἂν στίς δοκιμακὲς ἀντιπολεμικὲς ταινίες λειτουργοῦσε κύρια μιά ριζικὴ ἀπομάκρυνση ἀπ' τὸ εἶδος, σὲ ὄφελος εἴτε μᾶς οὐμανιστικῆς καὶ ἄρα ἀδιάφορης θεώρησης τοῦ πολέμου εἴτε μᾶς παραγωγῆς τῆς «ἄσχημης» καὶ φτωγῆς εἰκόνας τῆς «πολεμικῆς» χειρονομίας (*Καραμτινιέροι*), τί συμβαίνει ἐδῶ; Ἡ λύση γιὰ τοὺς δημοσιογράφους εἶναι ἡ ὑποτιθέμενη μεταφυσικὴ ματιὰ τοῦ Κόπολα, ἡ μεταφορὰ ἀπὸ τὰ πολιτικά στὰ μεταφυσικά προβλήματα, τὰ ὁποῖα ὑπάρ-

χουν φυσικὰ ἔντονα στὴν τελικὴ μορφή τοῦ σεναρίου ἀλλὰ δὲ συνιστοῦν γιὰ μᾶς κατὰ κανένα τρόπο μιά διέξοδο στοῦ ἀρχικὸ πρόβλημα. Γιατί ἂν τὸ σενάριο στρέφει πράγματι τὸν Γουίλαρντ, ἐγκληματῆ στρατιωτικὸ πρῶτης γραμμῆς, ἐναντία στὸν Κούρτς, στρατιωτικὴ μεγαλοφυΐα πού γλίτωσε στὴν ἀγκαλιά τῆς τρέλας, περνώντας μέσα ἀπ' τὸ τυπικὸ πρόσωπο τοῦ Κίλγκορ, στρατηγοῦ ἀ λά Τζῶν Γουαίην «χωρὶς φόβο καὶ πάθος», ἡ κινηματογραφικὴ γραφὴ τοποθετεῖ αὐτοὺς τοὺς τρεῖς στοῦ ἐπίκεντρο μᾶς ὑλικῆς διαδικασίας: ὁ Γουίλαρντ πρέπει νὰ ὀδηγήσει ἕνα βαρκάκι στὸν προορισμὸ του, ὁ Κίλγκορ πρέπει νὰ ἐπιτεθεῖ μὲ τὰ ἐλικόπτερά του, ὁ Κούρτς νὰ ὀργανώσει ἕνα θέαμα γιὰ νὰ

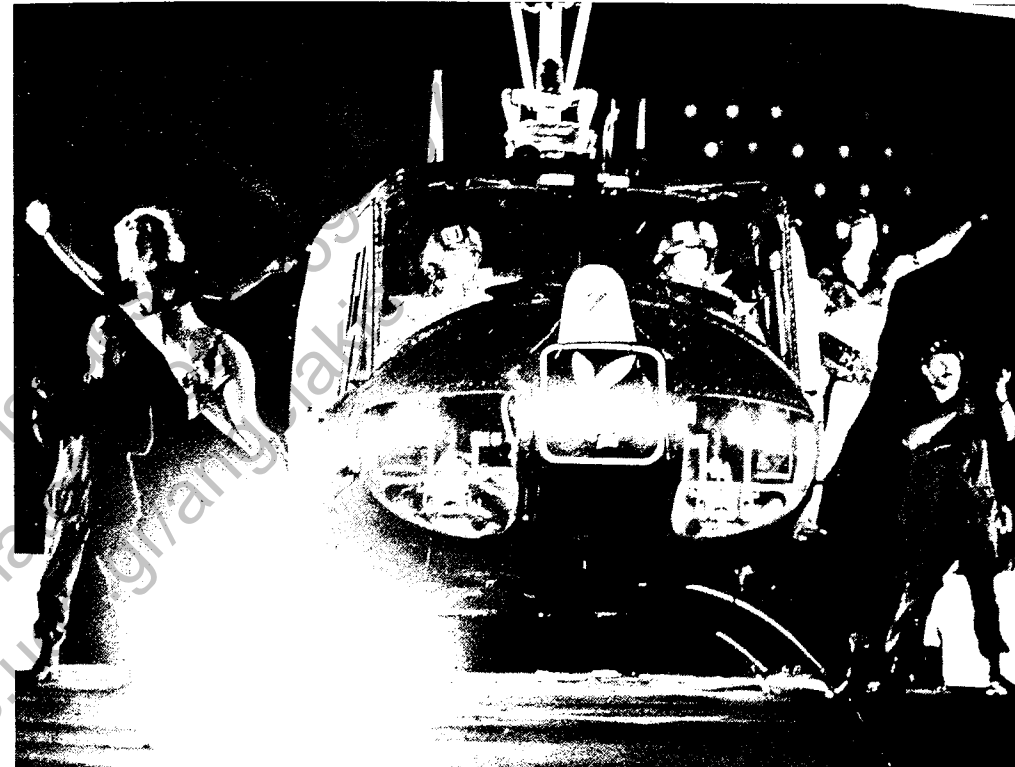
συγκρατήσῃ τοὺς πιστοὺς του σὲ μόνιμη βάση. Ἡ ἐξυπνάδα τοῦ Κόπολα εἶναι ὅτι φιλάμερ αὐτὲς τίς τρεῖς δράσεις σάν νὰ ἦταν «ἐργασίες», τίς συλλαμβάνει δηλαδή στὴν κυριολεξία τους, χωρὶς νὰ τίς φροτῶνει μὲ συμβολικὲς προεκτάσεις τῆς δεκάρας, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν *Ἐλαφοκνηγὸ* ἰδιαίτερα, ὅπου ἡ ρουλέτα μεταβάλλεται σὲ γενικὸ ἰσοδύναμο τοῦ πολέμου, τῆς ἠθικῆς διαμάχης, τῆς τρέλας, κ.λπ. κ.λπ.. Τὸ ἐκπληκτικὸ σὲ μιά σεκάνς σάν κι αὐτὴ τῆς ἐπίθεσης τῶν ἐλικοπτέρων εἶναι ἡ ἐντύπωση πού ἔχει ὁ θεατὴς ὅτι βλέπει (ἴσως γιὰ πρώτη φορὰ) ἕνα ἐργοστάσιον σὲ κίνηση, ἕνα ἱπτάμενο παραγωγικὸ μηχανισμό τῆ στιγμῆ τῆς δουλειᾶς: τίποτα περισσότερο, τίποτα λιγότερο. Ἐκεῖ πού τὰ ντοκυμανταῖο

ὑπολογίζουν σὲ «ἰσχυρὲς» εἰκόνες πού καταγγέλλουν τὴ φρίκη τοῦ πολέμου, ὁ Κόπολα ἀπλά τονίζει τὸ γεγονός ὅτι αὐτὸ πού ἀποφεύγουν νὰ δεῖξουν τόσο τὰ ἐπίκαιρα ὅσο καὶ οἱ πολεμικὲς ταινίες εἶναι ἡ πραγματικὴ δουλειὰ πού κάνει ἕνα ἐλικόπτερο ἢ ἕνα ὄπλο, ἡ συμμετογὴ του δηλαδή σὲ μιά ἰδιότυπη παραγωγικὴ διαδικασία. Ἡ φρίκη δὲν ἀνήκει πιά σὲ μιά ἰδιαίτερη στιγμῆ στὴ διάρκεια τῆς ὁποίας ἡ ἀνθρωπότητα παρανοεῖ ἢ ὁ ἱμπεριαλισμὸς δείχνει τὴ μαύρη του ψυχὴ ἀλλὰ ὀφείλεται στοῦ καθημερινὸ στοιχείο τὸ ὁποῖο τὴ συνιστᾷ, σὲ ἕνα εἶδος ρουτίνας πού χαρακτηρίζει τὸν πόλεμο (δὲν ὑπάρχει ἴσως καλύτερο δειγμα αὐτοῦ τοῦ καθημερινοῦ στοιχείου πού ταυτίζεται μὲ τὸ ἐγκλημα, ἀπὸ τὰ παγωμένα, ἤρεμα σχόλια τοῦ ἀμερικάνου πιλότου στὴν ταινία τοῦ Μαρκέρ *Τὸ βάθος τοῦ οὐρανοῦ εἶναι κόκκινο*, σὲ μιά σκηνή πού μοιάζει κατευθεῖαν δγαλμένη ἀπὸ τὴν *Ἀποκάλυψη*).

Φτανουμε ἔτσι στοῦ κρίσιμο σημεῖο τοῦ προβλήματος «ἰδεολογία». Ἐκεῖνο πού ἐξασφάλιζε τὴν ἰδεολογικὴ συνοχὴ μᾶς τυπικῆς πολεμικῆς ταινίας ὅσο καὶ τῆς μοντέρνας ἐκδοχῆς της (*Ἐλαφοκνηγός*) δὲν εἶναι ὁ σωθινισμὸς ἀλλὰ ὁ ρατσισμὸς. Οἱ ἐχθροὶ εἶναι ἄγνωστοι γιατί δὲν ἀνήκουν στὴν κατηγορία τῶν πολεμιστῶν κι ἔτσι δὲν μποροῦν νὰ ἀναπαρασταθοῦν (ὅπου γίνεται αὐτὸ, πρόκειται γιὰ καρικατούρες), ὁ πόλεμος εἶναι συνήθως παράλογος γιατί τὰ εὐγενῆ αἰσθήματα δὲν ἔχουν θέση στὴ «ζούγκλα» (ὕλικὴ ὅσο καὶ πνευματικὴ). Ὅταν ὅμως ἡ πολεμικὴ διαδικασία ἀντιμετωπίζεται ὅπως στὴν *Ἀποκάλυψη*, σάν μιά μηχανὴ πού πρέπει νὰ λειτουργήσει (ὡς πραγματικὸ καὶ ὡς ὑπερπραγματικὸ γεγονός - θέαμα), ἂν, τὸ πλάνο ὅπου τὸ τηλεοπτικὸ συνεργεῖο φωνάζει στοὺς στρατιῶτες: «κάντε ὅτι πολεμάτε, κάντε ὅτι πολεμάτε», ἀναγκαστικά, γιὰ νὰ διατηρησε τὴν ἴδια τῆς τὴν ὑπόσταση ἀλλὰ καὶ τὴν εἰκόνα της, ὁ ρατσισμὸς καταβαρῶνεται. Ἔτσι, στὰ δύο πλάνα πού ἐμφανίζονται Βιετναμέζοι ἀπὸ κοντὰ, στὴν αὐτὴ τοῦ σχολείου ὅταν τὰ ἐλικόπτερα ἐπιτίθενται καὶ στοῦ μικροῦ σαμπάν πού συναντᾷ τὸ βαρκάκι τοῦ Γουίλαρντ ἀνεβαίνοντας στοῦ ποτάμι, ἡ σφαγὴ πού ἀκολουθεῖ καὶ στίς δύο περιπτώσεις δὲν καταδικάζει στὰ μάτια τοῦ θεατῆ τοὺς ἀμερικάνους ὡς «ἀπάνθρωπους» ἀλλὰ ὡς ἀνίκανους νὰ συγκρατήσουν τὴν καταστροφικὴ μανία τους, ἀντιμετωπίζοντας δυὸ «εἰρηνικὲς» εἰκόνες τοῦ ἐχθροῦ, ξένες στὴ δική τους ἀντίληψη γιὰ τὴν παραγωγὴ τοῦ πολέμου ἔτσι ὅπως τὴν ὑλοποιῶν μέσα ἀπ' τὴν ἐπίθεση τους ἢ τὴν πορεία τους στοῦ ποτάμι. Ὁ ἄμαχος πληθυσμὸς καταστρέφεται μ' αὐτὴ τὴ λύσσα γιατί δὲν ὑπακούει σὲ καμιά πολεμικὴ ἀναγκαιότητα, μπερδεύει τὰ πράγματα ἐκεῖ πού ἐμοιάζαν νὰ εἶναι ξεκάθαρα: ἐμεῖς ἐξαπολύουμε τὴν ἐπίθεσή μας, ὁ ἐχθρὸς φεύγει μακριά. Ἡ πολεμικὴ παραγωγικὴ διαδικασία δὲ βρίσκει ἐδῶ καταναλωτὲς (νεκροὺς ἐπικίνδυνους Βιετκόγκ) καὶ ξαφνικὰ χτυπάει σάν μπουμβεραγκ στὸν ἑαυτὸ της: ἡ «ἄμαχη» Βιετναμέζα πετᾷ μιά βόμβα στοῦ ἐλικόπτερο. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἡ ταινία γίνεται οὐσιαστικὰ ἀντιρατσιστικὴ. Ἄν οἱ Βιετναμέζοι εἶναι ἐπικίνδυνοι ὄχι πιά ὡς κίτρινοι, ἀλλὰ ὡς φορεῖς μᾶς ἀντιπρότασης γιὰ τὸ πῶς διεξάγεται (καὶ καταναλώνεται) ὁ πόλεμος, τότε τὸ πολεμικὸ προϊόν διατίθεται σὲ μιά φανταστικὴ ἀγορὰ, χωρὶς καταναλωτὲς, καὶ ὁ μόνος δρόμος μοιάζει



Ὁ πόλεμος



Τὸ θέαμα



Τὸ δέλιμα



νά είναι αυτός που ακολουθεί ο Κούρτς: ή παραγωγή παραισθήσεων.

## Β Οί αναφορές από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο

Από την εμφάνιση του Κούρτς μέχρι το τέλος της ταινίας εμφανίζεται το δεύτερο πρόβλημα, που έχει να κάνει με την κινηματογραφοφιλία. Το πρώτο μέρος αποτελεί μία μετατόπιση ενός κινηματογραφικού είδους, της πολεμικής ταινίας. Το κομμάτι με τον Κούρτς ξαναγυρίζει την ταινία στις πηγές απ' όπου άντλησε ή κινηματογραφική μυθολογία και ιδιαίτερα ή χολυγουντιανή. Η λογοτεχνία (Κόνραντ) και ο κινηματογράφος (Τζών Φόρντ, γουέστερν) διεκδικούν στην *Αποκάλυψη* τη μερίδα του λέοντος: α) ο Κόνραντ δεν υπάρχει μόνο στο πρώτο σχήμα του σενάριου του Μίλιους, αλλά οδηγεί την *Αποκάλυψη* σε μία σαγηνευτική έμπλοκή με δλόκληρο το χολυγουντιανό φανταστικό. Από τον Όρσον Γουέλς (δλ. κείμενο του Roger Gilbert σ' αυτό το τεύχος) μέχρι τον Ρίντλεϊ Σκότ που όμολογεί ότι το *Άλιεν* είναι επηρεασμένο από το συγγραφέα της *Καρδιάς του Σκοταδιού*, ο Κόνραντ εμφανίζεται σαν ή βασική, γενεαλογική πηγή μιας δλόκληρης μυθολογίας απ' όπου άντλησαν οι άμερικανοί κινηματογραφιστές. Το κείμενο του εξασφαλίζει ένα μυθολογικό ιστό, απαραίτητο για το χολυγουντιανό φιλικό κείμενο: επιστροφή στον Άλλο, τον Ίδιον, ένα περίεργο είδωλο κάποιου άλλου έαυτού. Ήπιστορηγή - πορεία, όπου συνδυάζονται μεταφυσική και ήθική ταυτόχρονα με μία διαδρομή σε μία χώρα, ένα ντεκόρ, μία γεωγραφία. Αν στο πρώτο μέρος της ή ταινία αντιμετωπίζει τον πόλεμο σαν παραγωγική διαδικασία, στο δεύτερο μέρος φλερτάρει με τους Μεγάλους Μύθους, τοποθετημένους σ' ένα από τα πιο λειτουργικά ντεκόρ της ιστορίας του κινηματογράφου. β) Η έπιλογή αυτή οδηγεί κατευθείαν στο *γούέστερν*, τον κατεξοχήν μυθικό κινηματογράφο. Πρόκειται όμως για μία αναφορά στην κλασική περίοδο του είδους, στην αποκορύφωσή του έτσι όπως θα όριζόταν από την ταινία του Τζών Φόρντ *The Searchers* (1956), όπου οι μύθοι όργανώνουν το πραγματικό σε μία εξαιρετικά άκμαία μυθολογία, παραχωρώντας τη θέση τους σ' ένα σύστημα άξονισμένο γύρω από τις παρεκκλίσεις προς τη σκιά, το κακό, το διφορούμενο (τά ναρκωτικά και τις παραισθήσεις, τη σκοτεινή μαγεία των ζωγραφισμένων σωμάτων που συναντάει ο Γουίλαρντ καθώς εισέρχεται στο βασίλειο του Κούρτς). Άλλά και ο ίδιος ο Κούρτς / Μπράντο υπερ-ήρωας που όλοι περιμένουν να εμφανισθεί αποτελεί ίσως εδώ ένα είδος σύνθεσης όλων των (λιγότερο ή περισσότερα παρανοϊκών) ήρώων του γουέστερν, των «θεαματικών» τρόπων εμφάνισής τους πριν από τις τελικές μονομαχίες. Μεγαλομανία αλλά και μεγαλοφυΐα του Κόπολα, που φιλάρει τον Μπράντο χωρίς να τον δείχνει στην πρώτη σκηνή της εμφάνισής του, σαν να ήταν αδύνατο να δείξεις τον στάρ των στάρ, τον στάρ που παίζει όλους τους στάρ, όλες τις ταινίες, στη διάρκεια μιας και μοναδικής σεκάνς, γ) Ο

Κόπολα δέ δανείζεται τις αναφορές του, δεν τις «τσιμπάει» από δω κι από εκεί. Συμπεριφέρεται από ταινία σε ταινία σαν κλασικός «δημιουργός». Ήδη στο *Νονό* (στο δεύτερο κύρια μέρος) όλα είχαν ειπωθεί για το Θεό, τον Πατέρα, και τον Υιό, για τον ανταγωνισμό τους, την ανταλλαγή των θέσεων τους, τη σύγχυση που προκαλούσε αυτή ή ανταλλαγή, την καταστροφή και το θάνατο τους. Κούρτς και Γουίλαρντ επαναλαμβάνουν το παιχνίδι, τη δολοφονία του Πατέρα από τον όμοφυλόφιλο γιό, μέσα από μία σκηνοθεσία που συγκεντρώνει την προσοχή της στο βάθος, τη πυκνότητα των σωμάτων. Η *Αποκάλυψη* είναι επίσης ή ιστορία μιας οικογένειας (του στρατού) όπως ήταν και οι *Νονοί* (όπου ή οικογένεια ήταν επίσης ένας στρατός).

Αυτό που ένοχλει λοιπόν τους κινηματογραφόφιλους, αυτό που δίχασε την κριτική σχετικά με το δεύτερο μέρος της ταινίας είναι ή παρουσία μιας *σφραγίδας* που ο Κόπολα έπιμένει να τοποθετεί από ταινία σε ταινία, υπενθυμίζοντας τη δική του παρουσία, την παρουσία κάποιου που σαν άλλος Σέσιλ Ντέ Μιλ ξαναδημιουργεί τον κινηματογράφο, φιλάροντας ένα πόλεμο που ο ίδιος δημιουργεί (έναν χρόνο εξαιρετικά επικίνδυνου και δύσκολου γυρίσματος στις Φιλιπίνες). Σ' αυτή την προσπάθεια οι μύθοι, ο κινηματογράφος, θα πούν πολλοί, υπάρχουν στην ταινία μόνο σαν έγγυήσεις μιας ούτοπικής έπιχείρησης, δέ δουλεύονται από την ταινία, αλλά μένουν σ' ένα πρωτογενές στάδιο, ως χρήσιμα υλικά. Ωστόσο άξιζει να παρατηρήσει κανείς ότι ή υπερμυθολογία που στήνει ο Κόπολα με τη βοήθεια της παρουσίας του Μπράντο στο δεύτερο μέρος δεν έρχεται για να λειτουργήσει σαν αντίβαρο στη μυθολογική δουλειά του πρώτου μέρους, αλλά εξασφαλίζει μία συνέχεια, ένα πέρας σε κάτι άνομολόγητο, σχεδόν ιερό. Το τελευταίο δεν άπεικονίζεται, οι εικόνες που υπάρχουν εκεί βρίσκονται στη θέση κάποιων άλλων, τά γκρό πλάνα (του Μάρτιν Σήν στη λάσπη, δλ. έξωφυλλο του προηγούμενου τεύχους, του Μπράντο φυσικά, που αναδύεται μέσα από κάποιο παιχνίδι σκιών) είναι πολύ πιο έκφραστικά από τά γενικά πλάνα. Ξαφνικά: ο μεγαλομανής Κόπολα πάσχει από σφροσύνη: ή φρίκη δεν μπορεί να δείχτει, παρά μόνο να κατανομασθεί μέσα από τους τελευταίους ήχους που ξεστομίζει ο Κούρτς στον έπιθανάτιο ρόγχο του. Αυτό είναι και το μεγάλο δίδαγμα του φανταστικού κινηματογράφου κι ο Κόπολα δέ στήνει κάποιο υπερθέαμα μέσα από μιμητικές εικόνες. Ειδικότερα ή αρχή της παρανοϊας, ή στιγμή που ο Γουίλαρντ διασχίζει την τελευταία γέφυρα, φιλαρισμένη σαν κόσμος σκιών, άποδίδεται μέσα από μία σκηνή όπου όλο το μυστήριο, όλη ή φρίκη, μεταφέρεται σ' ένα άλλο βασίλειο: στον κόσμο των ήγων.

## Γ Κούρτς και Γουίλαρντ ή φωνή και το βλέμμα

Ο Κούρτς λοιπόν άργει να εμφανιστεί και ή ίδια ή εμφάνισή του έχει να κάνει πολύ περισσότερο με κάποιον που προσπαθεί να κρυφτεί. Έκείνο όμως

που υπάρχει από την αρχή και δίνει άφορμή στη μυθολογία είναι ή φωνή του Κούρτς, ή φωνή που άκούει στο μαγνητόφωνο ο Γουίλαρντ, ή φωνή την οποία αναζητά άνεβαιώντας το ποτάμι. Ήδη σε μία προηγούμενη ταινία του Κόπολα, τη *Συνομιλία*, ο Τζήν Χάκμαν προσπαθούσε να φτάσει στην πηγή μιας φωνής, σαν άλλος Γουίλαρντ. Ήδιωτικός ντέτεκτιβ που προσπαθεί να άποκρυπτογραφήσει μία συνομιλία καταγραμμένη σε μαγνητοταινία, ο Χάκμαν οδηγείται στην παράνοια. Λειτουργώντας σαν σκηνοθέτης, συλλαμβάνει φωνές και προσπαθεί να τις έρμηνεύσει αλλά τελικά στα πλαίσια αυτού του επικίνδυνου παιχνιδιού πέφτει ο ίδιος στην παγίδα

θεάματος, τις λάμπεις και τις κορυφώσεις του. Το βλέμμα αυτό δέ σημαίνει αναγκαστικά, διευθύνει. Το νόημα γλιστράει από όσα βλέπει ο Γουίλαρντ. Το βλέμμα του βρίσκεται εκεί για να όργανώσει το *μή νόημα*, το κυνήγι του μετατρέπεται σε θέαμα και ο ίδιος σε άναπόφευκτο κομμάτι του θεάματος. Άλλά και ή φωνή του Κούρτς, από την αρχή ως το τέλος, άρνείται το λαβύρινθο του νοήματος και στήνει τους δικούς της μαιάνδρους. Έτσι, αυτό το ταξίδι μήτης, προσεγγίζει περισσότερο την ύπνωση και μετατρέπεται σε ψυχαναλυτικό ταξίδι. Ο Γουίλαρντ, άνήμπορος ψυχαναλυτής, αναλαμβάνει να άποκρυπτογραφήσει το μήνυμα μιας συνείδησης και σκον-



Ο Φρανσις Κόπολα συζητά με τον Μάρλο Μπράντο κατά τη διάρκεια του γυρίσματος.

του μηχανισμού που έστησε και προσπάθησε να έλέγξει, θύμα ενός άλλου Σκηνοθέτη-Άόρατου Θεού. Παράλληλη πορεία του Γουίλαρντ που προσπαθεί να όργανώσει (να σκηνοθετήσει) ένα κυνήγι γύρω από μία φωνή, άποκύπτοντας τελικά στη σκηνοθεσία που αυτή ή φωνή επιβάλλει.

Στον Γουίλαρντ άπομένει μάλλον το βλέμμα. «Σχολιάζοντας» τις σκηνές, το βλέμμα του οδηγεί το βλέμμα του θεατή με τον τρόπο που ένα δάχτυλο δείχνει ένα τοπίο. Προοδευτικά και καθώς εισέρχεται στον κόσμο του Κούρτς τά μάτια του Γουίλαρντ, άνέκφραστα, κουρασμένα, βρίσκονται τελικά εκεί για να ύποδειξουν στο θεατή το καθήκον του και να του ύπαγορεύσουν τις προνομιούχες στιγμές του

τάφτει σε μία φωνή, έπειτα σε κείμενα, σε ντοκουμέντα, τέλος στον άσθενή - τρελό που μιλάει ένα παρανοϊκό λόγο, διαυγή και σκοτεινό, τοιτάροντας ποιήματα του Έλιοτ, χωρίς να σταματάει ούτε ένα λεπτό. Και ή φωνή του Γουίλαρντ μεταφέρεται στο όφφ, περιορισμένη στο να μεταφέρει την Ύπερτατη Φωνή, εκείνη του όργανωτή Κόπολα.

Καθώς ξετυλίγεται γύρω απ' τη σχέση μιας φωνής και ενός βλέμματος, ή *Αποκάλυψη* παρασύρει την Άμερική και το κινηματογράφο της στα δάθη των άρχέγονων μύθων τους.

Τά αυθεντικά γεγονότα του πολέμου του Βιετνάμ, τό διήγημα του Κόνραντ «*Η καρδιά του σκοταδιού*», ή «*Αποκάλυψη*» του Ιωάννη, ή «*Ερημη Χώρα*» του Έλιοτ, τό τραγούδι των Doors «*Τό τέλος*», ό Ντάντε, ό Ρεμπώ και ό Μπλέικ, ή ζωγραφική του Μπρέγκελ και του Μπός και τό «*Χρυσό Κλωνάρι*» του Φρέιζερ είναι τό φανερό ή ύποστροφιατικό ύλικό της *Αποκάλυψης τώρα*. (Ο χρονικός προσδιορισμός του τίτλου είναι εξίσου σημαντικός μέ τό ούσιαστικό).

Ακροβατώντας στή λαϊκότητα της χολλυγουντιανής κατασκευής και στό προσωπικό του δράμα για τόν κόσμο, στήν απόλυτη αυτονομία της κινηματογραφικής γλώσσας και στήν προσφυγή σέ λογοτεχνικά ή θεατρικά δάνεια, στό ρεαλιστικό δεδομένο και στήν ποιητική αναγωγή, ό Κόπολα δημιουργεί ένα ρήγμα στήν ανθρώπινη συνείδηση και συνάμα δείχνει τά όρια του κινηματογράφου. Μετά τό *Αποκάλυψη τώρα* ή όπτική μας για τόν κόσμο και για τό άτομο, όπως και ή αντίληψή μας για τόν κινηματογράφο, δέν μπορεί παρά νά είναι διαφορετική.

Ο Κόπολα βάζει τόν ήρωά του Γουίλαρντ νά διασχίζει τήν κόλαση του Βιετνάμ για νά φτάσει στήν κόλαση του Κούρτς. Διαμεσολαβητής του πάνω και του κάτω κόσμου, της διοχημικής παραφροσύνης των τεχνοκρατών στρατηγών και της πρωτόγονης αίματηρης τάξης του Κούρτς, είναι ή ύποψιασμένη συνείδηση που διώνει τή Φρίκη-Κόσμος (Βιετνάμ) και τή Φρίκη-Υπαρξη (Κούρτς). Θά φτάσει στον «πάτο του κόσμου», στήν απόλυτη φρίκη, στό τυφλό σημείο της ιστορίας και της ύπαρξης. Θά σκοτώσει τόν Κούρτς αλλά δέν θά μπορεί νά είναι ξανά ό πληρωμένος φονιάς της ΣΙΑ, χωρίς νά μπορεί όμως και νά πάρει τή θέση του Κούρτς σ' αυτή τή «δειλινή βασιλεία του θανάτου», για νά θυμηθούμε τόν Έλιοτ. Δέν μπορεί νά περάσει στους Βιετκόγκ αλλά ούτε και νά πεθάνει. Ο Κόπολα θά τόν βάλει νά γυρίσει πίσω στό ποτάμι, κρατώντας στα χέρια του τήν ύποθήκη του Κούρτς, «*Έξοντώστε τους όλους*», γιατί ή ταινία έπρεπε νά τελειώσει μέ κάποιον τρόπο.

Τρεις φορές άλλαξε ό Κόπολα τό τέλος της ταινίας, για νά τό αφήσει τελικά ανοιχτό, αφού στό ζοφερό και άπελπισμένο του μύθο «*Όχι*, δέν υπάρχει τέλος· τό τέλος είναι ό θάνατος και ή τρέλα».

Η άμηχανία του σκηνοθέτη για τό τέλος της ταινίας είναι και άμηχανία του θεατή, ό όποιος βλέπει όλες τίς κωδικοποιημένες του άπαντήσεις, αισθητικής, ήθικης και ιδεολογικής τάξης, νά ανατρέπονται. Όσο ή φρίκη λειτουργεί στό επίπεδο του θεάματος μέ εικόνες ήδονικές και ήχους συγκλονιστικούς (ή σκηνή μέ τά ελικόπτερα μόνη της μπορεί ν' αποτελέσει άντικείμενο σελίδων άνάλυσης και σύγουρα άνήκει στήν άνθολογία του κινηματογράφου), υπάρχει ακόμα ένα περιθώριο ασφάλειας. Στη βασιλεία του Κούρτς, εκεί όπου ή Φρίκη δέν είναι έχθρός αλλά φίλος, όπου τό Σκοτάδι της Ψυχής μπαίνει στό άπόλυτο και καθαρό του μέγεθος, δέν υπάρχει σωτηρία. Ο Κόπολα θά προστρέξει σέ έξπρεσιονιστικούς φωτισμούς, σέ συμβολικές φιλοσοφίες, σέ χρωματιστούς καπνούς και σέ συσσω-

## «Τό δράμα κατά τά φαινόμενα τέλειωσε...»

της Φρίντας Λιάππα

«ή χαρά μου θά 'ναι μεγάλη νά νοιώθω πώς ή Κόλαση δέν είναι και τόσο μακριά από τόν άνθρωπο»

Λωτρεαμόν (Τά τραγούδια του Μαλντορόρ)



Ο Μάρτιν Σίν στήν ταινία *Αποκάλυψη τώρα* του Φ. Κόπολα.

ρευση πτωμάτων, θά ντύσει μέ τελετουργικές θυσίες τή δολοφονία του Κούρτς, ψάχνοντας κι ό ίδιος νά βρει έναν τρόπο κάθαρσης. Μόνο που εδώ πιά ή κάθαρση δέν υπάρχει, μάς και σ' όλη τήν ταινία άπουσιάζει ό έλεος και μένει μονάχα ό φόβος. Όπως δέν υπάρχει και σωτηρία. Όπως σωτηρία νά υπάρχει στους Βιετκόγκ που μπορούν νά κόβουν τά χέρια των παιδιών τους, που έμβολιάσαν οι Άμερικανοί, διαπραττόντας έτσι μία πράξη βίας πλύν ήθικη (τό έπεισόδιο τό άφηγείται ό Κούρτς κι άποτελεί και τή φιλοσοφία του για έναν κόσμο βίαιο αλλά ήθικό). Μόνο που ό Κόπολα κρατάει, σταθερά και μέχρι τό τέλος, τούς Βιετκόγκ έξω από τήν ταινία, βλέποντάς τους σαν τούς άώνυμους δέκτες της φρίκης της ιστορίας, σαν ύποκείμενα αυτού του σφαγείου που λειτουργεί αυτόνομα.

Όπως ό Κόπολα νά είχε κι άλλες δυνατότητες για τό πώς θά τελειώσει τήν ταινία. Κάθε ταινία πρέπει νά έχει ένα τέλος, ακόμα κι όταν θέτει όριακά προβλήματα. Ο Κόπολα δέν χρειάζεται ν' άπαντήσει σ' αυτά. Άλλωστε τώρα τό Βιετνάμ έχει ανοιχτούς λογαριασμούς μέ τήν Καμπότζη και τό σύγουρο είναι πώς ό Ρεμπώ δέν γύρισε ποτέ από τήν Άφρική.

Φρίντα Λιάππα

## Η μεταφυσική της διπλοτυπίας και του ντεκόρ

του Νίκου Κολοβού



Ο Ρόμπερτ Ντυβάλ στήν ταινία *Αποκάλυψη τώρα*.

Στήν ταινία του Κόπολα, ένα δευτερεύον πρόσωπο, ό ναύτης Λάνς συνοδεύει άπ' τήν αρχή ως τήν ώρα της έπιστροφής του τόν λοχαγό Γουίλαρντ. Άπό τό στόμα του εξαγγέλεται ένας σημαντικός λόγος. Ότι τό θέαμα της καταστροφής είναι «συναρπαστικό». Λόγος που επαναλαμβάνεται παραλλαγμένος δυό ή τρεις ακόμη φορές άπ' τό ίδιο πρόσωπο, και μεταδίδεται στό θεατή σαν έννοια και σαν τρόπος αντίληψης του θεάματος (του πολέμου, της περιπέτειας του Γουίλαρντ) μέσα άπ' τό θέαμα (τήν ταινία που προβάλλεται). Έχει ενδιαφέρον νά έρευνήσουμε μέ ποιά στοιχεία γίνεται αυτή ή μεταδίδωση άπ' τό βλέμμα του Λάνς στό βλέμμα του θεατή και πού θεμελιώνεται ή μεταφυσική αυτού του θεάματος:

α) Ο Γουίλαρντ κατέχει άπ' τήν έπιθυμία νά του άναθεθεί μία άποστολή. Μία έπιθυμία που έχει διαφορούμενο άντικείμενο. Θέλει τήν άποστολή για νά βρεθεί στό θέατρο του πολέμου ή για νά ξαναδεί και νά ξαναζήσει τόν πόλεμο. Έχει ιδεολογικό έρεισμα ή άλλη ψυχολογική ή πολιτική δικαιολογία· ή είναι ναρκομανής που μεταβλήθηκε σέ άλκοολικό του κίνδυνου της μάχης.

Άπό τίς πρώτες ένότητες ή διαφορούμενη αυτή έπιθυμία κινεί ένα άπλανές και διαφορούμενο βλέ-

μα κι έπικαθορίζει τήν άναγκαιότητα της διαφορούμενης εικόνας σαν σημαίνοντος. Ο Κόπολα προσφεύγει στήν διπλοτυπία. Σέ δεύτερο επίπεδο τό πρόσωπο ή τό βλέμμα του Γουίλαρντ, σέ πρώτο οι κινούμενες εικόνες μέ χώρους και σκηνές από τό θέατρο του πολέμου. Κι όχι μόνο αυτό: τήν μεταχειρίζεται και σαν μέσο σύνδεσης μίας ένότητας μέ τήν έπόμενη.

Ποιά είναι ή λειτουργία της διπλοτυπίας; Η διπλοτυπία πρωτοχρησιμοποιήθηκε σαν τρύκ στον κινηματογράφο άπ' τόν Ζώρζ Μελιές. Άφου προτύτερα εφαρμόστηκε στήν φωτογραφική τέχνη για τήν παραγωγή άκόμη και πνευματιστικών (Spiritists) φωτογραφιών. Ο Ζάν Μιτρού σημειώνει ότι τά πρόσωπα (γιατί όμως όχι και τά ύλικά άντικείμενα ή ό φυσικός χώρος) «φαίνονται άυλα» στή διπλοτυπία. Καθαρά κινηματογραφικός ύπο-κώδικας έπιφέρει σύγχυση στό σημαίνον της εικόνας, άσχετα άν έχει τό ίδιο άποτέλεσμα και στό νόημά της. Έξαυλώνει τήν άναπαράσταση του πραγματικού και παραπέμπει σέ μία μεταφυσική του κατάσταση. Η εικόνα δέν άποτυπώνει τό πραγματικό, αλλά μία σκόπιμη παραμόρφωσή του. Σέ τρόπο που τό νόημά του νά μήν γίνεται άντιληπτό, αλλά νά άπωθείται σ' έναν επέκεινα χώρο, μεταφυσικό.

Ο Κόπολα έγγράφει ένα μεγάλο μέρος του φιλικού του κειμένου χρησιμοποιώντας τόν κώδικα της διπλοτυπίας. Έτσι, σύμφωνα μέ τήν παραπάνω συλλογιστική, δέν καθιστά άσαφές τό σημαίνον της εικόνας μόνο, δέν μεταφέρει σέ μεταφυσικό επίπεδο τό νόημά της, αλλά προσπαθεί νά επιβάλει στό θεατή ένα δικό του σύστημα αντίληψης της ταινίας σαν θεάματος «συναρπαστικού».

β) Αυτό επιβεβαιώνεται κι από μία άλλη παρατήρηση. Άφου άναθεθεί ή άποστολή στον Γουίλαρντ, στό διαφορούμενο της δικής του έπιθυμίας προστίθεται και τό διαφορούμενο της παραφροσύνης του Κούρτς. Όχι μόνο ή άτομική του κατάσταση, αλλά και ή μικροκοινωνία από ίθαγενείς και άμερικανούς στρατιώτες, που έστησε μέσα άπ' τά σύνορα της Καμπότζης. Κι άν άκόμη άγνοήσουμε τή μυθιστορηματική καταγωγή του Κούρτς ή ένταξή του στήν πραγματικότητα είναι άδύνατη. Στά σύνορα Καμπότζης - Βιετνάμ κανένας άμερικανός στρατιωτικός δέν θά μπορούσε νά κρατήσει για πολλές ώρες δικό του στρατό στον καιρό του πολέμου. Ο Κούρτς άποτελεί ύπερφυσική άτομικότητα. Ο ύποτυπώδης φιλοσοφικός στοχασμός του ξεπερασε τό ήθικό όριο της φρίκης και τή νομιμοποίησε σαν πρακτική. Ένώ ό ίδιος μεταβλήθηκε σ' ένα είδος μικρού θεού που έπέβαλε μία «*Αποκάλυψη*», στό συστηματικό επίπεδο του φιλικού κειμένου, άνάλογη μέ κείνη, που δραματίστηκε ό ευαγγελιστής Ιωάννης. Οι λέξεις «*Αποκάλυψη τώρα*» σημειώνονται πάνω σ' ένα βράχο ή μνημείο του δάσους. Η παραπομπή στή μεταφυσική πραγματικότητα στό επίπεδο αυτό μέσα άπ' τό κώδικα του ντεκόρ. Η έπιλογή του χώρου ενός δάσους, μέ πέτρινα μνημεία και θεϊκές μορφές (κατασκευασμένα κι όχι πραγματικά), τά κρεμασμένα κορμά, οι σημενοί ή τελετουργικά δρώντας μισόγυμνοι άνθρωποι, οι αντίθετοι, από μακρινές πηγές φωτισμοί, ό χώρος που εμφανίζεται και μιλά ό Κούρτς, ή σκηνογραφική όργάνωση της τελετής, προσδιορίζουν ένα έξπρεσιονιστικό σύστημα έγγραφής, που επιδιώκει νά

καταστήσει πλαστικά και συμβολικά αντίληπτη την εικόνα της «Αποκάλυψης». Με παραπληρωματική προσφυγή στον κώδικα του παράλληλου μοντάζ, με εικόνες από την τελετουργική σφαγή του ταύρου και την (ανάλογα τελετουργική) δολοφονία του Κούρτς. Είναι χρήσιμο να τονίσουμε στο σημείο αυτό, ότι το εξπρεσιονιστικό σύστημα δεν σχετίζεται καθόλου με το υπόλοιπο φιλικό κείμενο, όπου άλλοι τρόποι (απ' τον ρεαλισμό ως τον ιμπρεσιονισμό) δοκιμάζονται. Χρησιμοποιείται στις τελευταίες ενότητες μόνο της ταινίας σαν ένα είδος «αποθέωσης» του υποκειμενισμού του Κόπολα, αλλά και σαν προσπάθεια ολοκλήρωσης της μεταφυσικής του θεάματός του στην αντίληψη του θεατή.

Παρόμοιες παρατηρήσεις θα μπορούσαν να δια-

τυπωθούν για το σύστημα των ήχων που λειτουργεί στο φιλικό κείμενο του Κόπολα, το χρώμα, αλλά και την ίδια την φωτογραφική σύνθεσή του.

Ο Κόπολα παρήγαγε ένα ακόμη προϊόν θεάματος μεταφυσικού και για τούτο «συναρπαστικού». Ο πόλεμος του Βιετνάμ χρησίμευε σαν ένα στοιχείο με παραποιημένο ή απροσδιόριστο νόημα μέσα σ' αυτή τη διαδικασία. Μιά ακόμη (μαζί με τον Έλαφοκινητό) εφαρμογή των αρχών της «επιχειρήσεως πολιτικής άμνησias» (Σέρζ Ντανέ, Cahiers du Cinéma, τ. 304) που άρχισε να λειτουργεί εντατικά στον (μέσα ή έξω απ' το Χόλλυγουντ) αμερικάνικο κινηματογράφο, σχετικά με το μεγάλο αυτό ιστορικό και πολιτικό πρόβλημα.

Νίκος Κολοβός

## Η Μύηση

του Μανόλη Κούκιου

«Και τούς είπώθηκε να μὴν πειράξουν  
τό χορτάρι τῆς γῆς οὐδέ κανένα  
δένδρον, παρά μονάχα τούς ἀνθρώπους  
πού δὲν ἔχουν τὴ σφραγίδα τοῦ Θεοῦ  
στό μέτωπο».

(Απόκλυση του Ἰωάννη, Θ' 4,  
Μεταγραφή Γ. Σεφέρη)



Η είσοδος στο βασίλειο της φρίκης

Ἡ πορεία στο ποτάμι συμπίπτει με μία διαδικασία μύησης του κεντρικού προσώπου που αναζητεί τον μυστηριώδη Κούρτς. Μύησης στή φρίκη του πολέμου, και μαζί εισαγωγής στην προβληματική της κρίσης ενός ορισμένου δυτικού ανθρωπισμού και συμμετοχής στην λατρεία του παράλογου σαν μόνου λογικού καταφύγιου μπροστά στην κατάρευση μιάς σειράς ιδεωδών. Αναγνωρίζουμε εύκολα τα στάδια της μύησης, τις δοκιμασίες που οδηγούν το υποκείμενο ως την πλήρη εκμηδένιση, τη «διάχυσή» του στο νέο περιβάλλον, για να πλάσσουν στη συνέχεια απ' αυτό το άμορφο υλικό τον καινούργιο μύστη. Ἡ βαθμιαία απώλεια των αρχικών γνωρισμάτων του ήρωα, οι συμβολικοί του εὐνοουχισμοί με τη μορφή της απώλειας των συντρόφων του στο πλοιάριο, το βάψιμο (μάσκα) στο πρόσωπο τους κι ακόμα τα ἀλλεπάλληλα ἐμπόδια που πρέπει να ξεπεράσει για να φτάσει στο προορισμό του (ταγμένος από κάποιον «Θεό» - Διοικητή) αποτελούν σαφή σημάδια αυτής της μυητικής διαδικασίας. Ἡ κορύφωσή της και συγχρόνως το όριακό σημείο της μεταμόρφωσης του υποκειμένου είναι η σκηνή με τον άπλο έλεγχο του πλοιαρίου των ἰθαγενών που μετατρέπεται σε πραγματική σφαγή. Ἐξ προσέξουμε το συμβολικό χαρακτήρα αυτής της βίαιης και ουσιαστικά ἀνάιτης 42 πράξης: οί Βιετναμέζοι θανατώνονται γιατί «δεν

έχουν τή σφραγίδα του θεοῦ στο μέτωπο» κι ὁ θάνατός τους (ειδικά: ἡ χαριστική βολή που δίνει ὁ ἥρωας) είναι τό πραγματικό εἰσιτήριο στο κόσμο του Κούρτς, δηλαδή στο τέρας τῆς μυητικής διαδικασίας. Τό τέρας αυτό δέν μπορεί νά εἶναι ἐντυπωσιακό. Ἦδη ἀπό τή πρώτη ἀποψη τοῦ χωριοῦ καταλαβαίνουμε πώς (μαζί με τόν ἥρωα) ἔχουμε ἀφήσει πίσω μας τίς δοκιμασίες τῆς φρίκης. Ἐχουμε πιά ἀποδειχτεί ἱκανοί γιά μύστες τῆς φρίκης πού βασιλεύει στο γεμάτο εἶδωλα και τοτέμ χωριό. Μπαίνουμε λοιπόν στο χωρο πού λίγο πρίν ὑπῆρχε μόνο στή φαντασία μας, στή ὄνειρά μας. Δέν εἶναι λοιπόν παράξενο πού ὅλα ἐδῶ περιβάλλονται ἀπό ἕνα ὄνειρικό κλίμα, σέ ἀντίθεση με τό νατουραλιστικό χαρακτήρα τῶν μυητικῶν δοκιμασιῶν. Ἡ μορφή τοῦ Κούρτς προβάλλει ἀκαθόριστη μέσα στο σκοτάδι γιά νά θέσει στον ἥρωα-μύστη τήν ὑψιστή ἀπαίτηση τῆς νέας του θρησκείας: σάν ἱερέας νά θυσιάσει στο δωμά τῆς φρίκης τό ἱερό σφάγιο και θρέχοντας τά χέρια του στο αίμα, νά ἐξασφαλίσει τή συνέχεια.

Μανόλης Κούκιος

# Συνέντευξη μέ τόν σκηνογράφο τῆς ταινίας Ντήν Ταβουλάρη

Τί κάνατε πρίν δουλέψετε στή στούντιο τοῦ Γουόλτ Ντίσνεϋ;

Ἄμφιταλαντευόμουν πάντα ἀνάμεσα στο νά γίνω ζωγράφος ἢ ἀρχιτέκτονας. Σπούδασα και τά δύο, γιατί δέ θέλησα ποτέ νά πάω σέ μιά σχολή, ὅπου δέ διδασκόταν παρά ἕνας και μόνο τομέας. Σπούδασα στο Ἰνστιτούτο Othis Art και σέ διάφορες δημοτικές σχολές. Μέ τραβούσε πάντα και τό σχέδιο, και ἡ ζωγραφική, και τό «design», και ἡ ἀρχιτεκτονική. Τελικά τώρα σκέφτομαι ὅτι ἡ ἀρχιτεκτονική εἶναι ἡ ἰδανική προετοιμασία γιά ἕναν «designer».

Θέλατε ἀπό τότε νά γίνετε σκηνογράφος στον κινηματογράφο;

Ἦχι, δέν τό σκεφτόμουν καθόλου ἐκείνη τήν ἐποχή. Ἄγαπούσα τόν κινηματογράφο. Πήγαινα νά δῶ κυρίως ξένες ταινίες: ἀγγλικές, γαλλικές, ἰταλικές, πού ἦταν τά καλύτερα φιλμ τοῦ '50. Δέ μου ἄρεσαν τ' ἀμερικάνικα φιλμ, γιατί ἦταν ὑπερβολικά ἄξιονομένα πάνω στήν πλοκή.

Πώς ἀρχίσατε νά δουλεύετε γιά τόν Ντίσνεϋ;

Τυχαία. Ἦξερα ὅτι ὄλοι ἤθελαν νά δουλέψουν στον Ντίσνεϋ. Δέν ἦταν ὁ σκοπός μου, ἀλλά γνώριζα ἀπό ἄλλους σπουδαστές πώς εἶχε ἐνδιαφέρον νά δουλεύεις ἐκεῖ. Ἄλλά ὑπῆρχαν τόσοι ὑποψήφιοι ἀπ' ὄλο τόν κόσμο, ἀπό τήν Εὐρώπη, τή Λατινική Ἀμερική... και ἐπαιρναν πολύ λίγους. Ἐνας φίλος πῆγε μιά μέρα νά τούς παρουσιάσει τά σχέδιά του. Ἦμουν μαζί του. Ἐδειξα τή δουλειά μου. Μέ πῆρα σ' ἕνα σεμινάριο ἐιδίκευσης. Στή συνέχεια ἀρχισα νά δουλεύω στή κινούμενα σχέδια, πού ἦταν πολύ ἀνιαρά. Γιά νά γίνει ἕνα φιλμ κινούμενων σχεδίων χρειάζεται ἕνα πλῆθος ἀνθρώπων ὅπου ὁ καθένας ἔχει και μιά ἐιδικότητα. Πολύ λίγοι ἀνθρώποι ἔχουν μιά σφαιρική ἐποπτεία τοῦ φιλμ, ὁ Γουόλτ Ντίσνεϋ κι ἴσως δέκα ἀκόμα ἄλλα πρόσωπα: ὁ προϊστάμενος του, οί σεναριογράφοι (αὐτοί πού φτιάχνουν τά κινούμενα σχέδια και οί σεναριογράφοι εἶναι σχεδόν τό ἴδιο πράγμα). Ἦμουν ἐκεῖνος πού φτιαχνε τά ἐνδιάμεσα σχέδια: ἀνάμεσα στο σχέδιο Νο 4 και Νο 6, ἐφτιαχνα τό Νο 5. Δουλεύεις σ' ἕνα σκοτεινό θάλαμο. Πάνω στή ζελατίνα 4 και 6 βάζεις μιά ἄλλη ζελατίνα και σχεδιάζεις τό Νο 5, γιατί μέ τό φῶς ἀπό κάτω καθορίζεις τό σχέδιο πού θά γίνει ἐνδιάμεσα. Ὄταν τό ἔχεις τελειώσει περνᾶς στο ἐπόμενο νούμερο. Εἶναι μιά δουλειά πού δέ δίνει καμιά ἰκα-

νοποίηση, ἀλλά τήν κάνεις προκειμένου νά γίνεις ἀνιματέρ (αὐτός πού σχεδιάζει τή δράση τῆς γάτας πού διασχίζει τό διαμέρισμα, σκαρφαλώνει στον τοῖχο, τσαλαπατάει τά λουλούδια... εἶναι ἤδη μιά δουλειά περισσότερο δημιουργική) ἢ γιά νά ζωγραφίζεις τά ντεκόρ, ἢ γιά νά περάσεις σέ μιά δουλειά ἀκόμα πιό ἐνδιαφέρουσα... ἢ ἀκόμα φεύγεις και πᾶς νά κάνεις τό δικό σου φιλμ. Αὐτές οί προοπτικές ὅμως ἦταν τόσο μακρινές ὥστε εἶχα τήν ἐντύπωση ὅτι θά πέρασαν χρόνια πρίν φτάσω σ' ἕνα στάδιο, ὅπου θά ἔχα πράγματι κάτι νά κάνω. Πῆγα λοιπόν στή διεύθυνση και τούς εἶπα: «Φεύγω».

Ὄπως εἶχα κάποια ἐφόδια σπουδῶν ἀρχιτεκτονικής, μου πρότειναν νά δουλέψω σέ ἄλλα τμήματα τῶν στούντιο, ἐκεῖ ὅπου ετοίμαζαν φιλμ με ζωντανές λήψεις. Ἐκείνη τήν ἐποχή ὁ Γουόλτ Ντίσνεϋ εἶχε ἤδη παρᾶγει φιλμ με ζωντανές λήψεις, ὅπως τό Νησί τῶν Θησαυρῶν, ἀλλά στήν Ἀγγλία. Ἐπρόκειτο νά γυρίσουν τό 20.000 λεῦγες κάτω ἀπό τή θάλασσα (1954), πού ἦταν μιά μεγάλη παραγωγή, και ετοίμαζαν ἐπίσης τό πάρκο τῶν ἀτραξιῶν τοῦ Ντίσνεϋ-λαντ. Μπήκα στο «Ἄρτ ντηπάρτμεντ», πού ἔγινε γιά μένα ἕνα πραγματικό σχολεῖο. Δούλεψα ἐκεῖ ἐπί ὀχτώ χρόνια: σκίτσο, σύμβουλος πάνω στο στόρυ, μακέτες, σμικρομένα μοντέλα, κατασκευές, προβολές... Ἐμαθα πολλά πράγματα πού δέν μπορείς νά τά μάθεις ἄλλοῦ. Δέν ὑπῆρχαν τότε σχολεῖα, ὅπως ὑπάρχει τώρα τό U.C.L.A., ἡ σχολεῖα παρόμοια, πού εἶναι πολύ καλά. Σήμερα κάθε σημαντικό πανεπιστήμιο ἔχει τό κινηματογραφικό του τμήμα. Εἶχα μεγάλη τύχη.

Ἦστερα θέλησα νά φύγω, πράγμα πού ἦταν φυσικό, γιατί δέν προόδευα ἄλλο. Τούς ἄρεσε αὐτό πού ἐφτιαχνα, ἀλλά δέν τούς ἐνοιᾶζε τόσο ὁ προβοϊσμός μου. Ὁ Γουόλτ Ντίσνεϋ ἦταν πολύ προστατευτικός, πολύ πατερναλιστικός, ἦταν πολύ δύσκολο νά τόν ἐγκαταλείψεις. Ὄταν εἶχες μιά νευρική κατάρπτωση, σοῦ ἔλεγε: «Πάρτε ἕξι μῆνες ἄδεια και ξαναγυρίστε». Πολλοί δέν ἀντιστεκόντουσαν. Ἦπῆρχαν πολλοί καλλιτέχνες, πολλοί δημιουργοί στον τομέα τοῦ κινούμενου σκίτσου, πού ἦταν ἀποστερημένοι, διχασμένοι ἀνάμεσα στο νά συνεχίσουν νά κάνουν αὐτό πού ἔκαναν, και νά φύγουν στο Κολοράντο γιά νά ζωγραφίσουν. Ἦ ἀπογεύματα τῆς Παρασκευῆς ὄλοι ἦταν μεθυσομένοι ἐξαιτίας τῶν Μαρτίνι πού ἔπιναν στο γεῦμα. Ὄλοι αἰσθάνονταν φοβερά ἀνικανοποίητοι. Ὄμως ὁ Γουόλτ Ντίσνεϋ τούς κρατοῦσε. Ἐπρόκειτο γιά ἕναν πολύ ἐνδιαφέ-



ροντα άνθρωπο. συγκαταβατικότερο. πού θεωρούσε φυσικό τὰ πράγματα νά λοξοδρομούν πότε-πότε. Πάντοτε υπήρχε αυτή η έπιμονή στην άνεκτικότητα άπέναντι σέ κάθε άπαιτηση. κι αυτό μέ σκοπό τήν προσπάθεια νά σέ κάνουν νά μείνεις.

Η άτμόσφαιρα στό στούντιο ήταν κολλεγίου τής Κεντρικής Άμερικής. Πολύ ευχάριστη μέ τά λουλούδια. τά δέντρα. Νόμιζα ότι όλα τά στούντιο ήταν έτσι. μέ λουλούδια. κηπουρούς. μέ δημοφιλή πράγματα... Μέ δρόμους πού είχαν όνόματα. όπως όδός Μίκυ Μάους ή λεωφόρος Σταχτοπούτας. Έμεινα κι εγώ. Μου υπόσχονταν τόσα και τόσα...

Ύστερα έφυγα για νά δουλέψω σέ άλλα στούντιο σάν βοηθός ντεκορατέρ. Μερικοί σέφ-ντεκορατέρ. πού έρχονταν νά δουλέψουν στόν Ντίσνεϋ, ήταν ελεύθεροι σκοπευτές: έφταναν για ένα φίλμ, ύστερα έφευγαν. Μερικοί μέ φώναζαν άργότερα. ζητώντας μου νά δουλέψω στην Κολούμπια ή στη Γουώρνερ, σάν βοηθός τους. Έτσι έφυγα από τόν Ντίσνεϋ.

Δούλεψα στό *Πλοίο των τρελλών* (*Ship of fools*) και στό *Έρωτες πού σήνουν την αυγή* (*Inside Daisy Clover*) σάν βοηθός. μετά έφτιαξα τό *Μπόνι και Κλάυντ* (1968) σάν σκηνογράφος, και τό τελευταίο. ευτυχώς. έγινε έπιτυχία πού τράβηξε τήν προσοχή των ανθρώπων σ' έμένα. Στη συνέχεια δέν είχα πιά προβλήματα δουλειάς. Ήταν άπλώς υπόθεση έπιλογής.

*Έχετε κάνει δύο ταινίες μέ τόν Άρθουρ Πέν, τό Μπόνι και Κλάυντ και τό μεγάλο άνθρωπάκι* (Little Big Man) *και μέ τόν Μικελάντζελο Άντονιόνι, τό Zabitskie Point. Μέ ποιό τρόπο προσεγγίσατε τή δουλειά και στίς δύο περιπτώσεις;*

Όπως κάθε φορά. τό κύριο πρόβλημα δέν είναι τά ειδικά πράγματα πού άπαιτεί ή δουλειά των σκηνοκών. Για νά φτάσεις σ' αυτό τό σημείο, πού είναι πολύ ευχάριστο, άπαιτείται τό 1% τής ενέργειάς σου για νά κάνεις τό σκηνοκ. τό αναλύσεις τό σκρίπτ. ρωτώντας συνέχεια τόν έαυτό σου πάνω σ' αυτό πού θέλεις νά κάνεις εκεί κι εκεί. πάνω στόν τρόπο πού θέλεις νά τό φτιάξεις. Δέν είναι όπως ή ζωγραφική. έχεις νά δουλέψεις μέ πολλούς ανθρώπους και διαμέσου ενός μηχανισμού, εκείνου δηλ. πού έτοιμάζει τό ντεκόρ, τό κατασκευάζει. Τό τουνελ πού έχεις νά διασχίσεις για νά φτάσεις στό τέλος τής δουλειάς, στην πραγμάτωση των στόχων, είναι ή συνεργασία μέ τόν σκηνοθέτη, και οι σκηνοθέτες είναι όλοι διαφορετικοί. Έδώ βρίσκεται τό άληθινό πρόβλημα. Όλοι οι σκηνοθέτες μέ τούς όποιους δούλεψα ήταν ενδιαφέροντες. Δέ δούλεψα ποτέ μέ κάποιον, πού νά πιστέω ότι έχανα τό χρόνο μου μαζί του. ή ότι τόν άφηνα πίσω μου. Έμαθα πολλά άπ' αυτούς. Έχεις νά αναλύσεις τήν προσωπικότητά τους, νά δουλέψεις μέ τήν όπτική τους, νά δοκιμάσεις νά βρεις αυτό πού ψάχνουν. Ο Άρθουρ Πέν κι ο Μικελάντζελο Άντονιόνι είναι πολύ έσωστρεφείς και δέν είναι καθόλου εύκολο νά καταλάβεις αυτό πού θέλουν. Ίσως δέν τό καταλαβαίνουν κι οι ίδιοι. αλλά ψάχνουν. Έμαθα πολλά άπ' αυτούς, μένοντας μαζί τους, γευματίζοντας μαζί τους...

περισσότερο κλέβοντάς τους διάφορα πράγματα. παρά ρωτώντας τους πάνω σέ ειδικά προβλήματα. Δέ μου άρέσει νά ρωτώ κατευθείαν. Προτιμώ νά μιλώ για γενικότερα θέματα από τό πώς πρέπει νά παρουσιαστεί τό ντεκόρ. Όταν συζητάς μ' αυτό τόν τρόπο. δηλαδή μ' άλλα πράγματα σάν άφορμή, έντοπιζεις τελικά αυτό πού ψάχνουν. Πάντα δούλεψα έτσι.

*Γιά τόν Άντονιόνι ήταν τό πρώτο του άμερικάνικο φίλμ. κάτι δηλαδή καινούριο για αυτόν.*

Έδειχνε πολύ νευρικός. Βρισκόμουν στη Ρώμη δουλεύοντας σ' ένα φίλμ, όταν ο Κάρολο Πόντι ήρθε σ'



Ο Ντάστιν Χόφμαν στό *Little Big Man* (Τό μεγάλο άνθρωπάκι) τού Άρθουρ Πέν.

έπαφή μαζί μου για νά συναντήσω τόν Άντονιόνι στη Νέα Υόρκη. Δέν κατάφερα διόλου νά τακτοποιήσω τό χρόνο μου, έτσι πού νά 'χω καιρό για αυτή τή συνάντηση, μά τελικά μου είπαν ότι ο Άντονιόνι ήθελε όπωσδήποτε νά μέ χρησιμοποιήσει σ' αυτό τό φίλμ. Στο τέλος των γυρισμάτων τής *Candy*, πήγα κατευθείαν στό Σάν Φραντίσκο για νά συναντήσω τόν Άντονιόνι. Γνώριζα τίς ταινίες του γιατί ήταν πραγματικά αυτός ο τύπος των ταινιών πού έβλεπα τότε, όταν δέν ήμουν ακόμα ντεκορατέρ.

Η *Περιπέτεια*, (*L'Avventura*), ή *Κόκκινη έρημος* (*Deserto Rosso*) είναι άλήθεια φίλμ πού μέ είχαν έντυπωσιάσει πριν ενδιαφερθώ πραγματικά νά δουλέψω στόν κινηματογράφο. Για μένα ο Άντονιόνι ήταν ένα μνημείο. Τό σενάριο μου στάλθηκε από τή Ρώμη, τό διάβασα μέσα σέ μία νύχτα στό Σάν Φραντίσκο και τό άλλο πρωί προγευματίζα μέ τόν Άντονιόνι.

Τό σενάριο δέν ήταν πολύ ξεκάθαρο και δυσκολεύσουν νά τό συζητήσεις. Έπρόκειτο ουσιαστικά για μία ιδέα πού έπαιρνε μορφή μέσα του και ήταν

δύσκολη: νά πās στό έξωτερικό και ν' αρχίσεις νά δουλεύεις πάνω στόν πολιτικό χώρο, σέ μία έποχή άρκετά περίπλοκη. Δέν είπαμε και σπουδαία πράγματα σ' αυτό τό πρόγευμα και ήταν λίγο ένοχλητικό αυτό. Αρχίσαμε όμως λίγο-λίγο νά μπαίνουμε μέσα στό φίλμ. Έπρεπε νά μείνει στίς ΗΠΑ μερικές βδομάδες και νά ξαναφύγει στην Ίταλία. Στο Φοίνικα, τελευταίο του σταθμό πριν τήν Νέα Υόρκη και τήν Ίταλία, γευματίσαμε μαζί τήν προηγούμενη τής αναχώρησής του. Προσπάθησα νά μαζέψω τό μάξιμουμ των πληροφοριών μ' άφορμή αυτό πού θά είχα νά κάνω όσο καιρό θά έλειπε από τίς ΗΠΑ. Ήθελα ν' αρχίσω νά συλλαμβάνω μερικούς συγκεκριμένους χώρους. Ήταν πολύ νευρικός όταν έπρόκειτο νά μιλήσει για πράγματα χειροπιαστά, για λεπτομέρειες, για αυτό πού σκεπτόταν. Σ' αυτή τή συγκεκριμένη κατάσταση άποφάσισα νά τόν βομβαρδίσω μέ ιδέες. Ξαναγύρισα στό στούντιο τής M.G.M. και συγκέντρωσα ένα άριθμό μακετών. Του έφερα όλο τό υλικό και πιστέω ότι πείσθηκε. Έβλεπε μία καθαρή άναπαράσταση τού κάθε πράγματος. Στη συνέχεια ήταν πιο άκριβής σέ σχέση μ' ό,τι ήθελε νά κάνει. Έδώ και λίγα χρόνια, ξαναδούλεψα μαζί του σ' ένα σχέδιο πού δέν κατέληξε πουθενά. Τόν βλέπω συχνά. Τόν αγαπώ πολύ κι έλπίζω ότι σύντομα θά κάνει ταινία.

*Δουλεύετε πάντα μέ τόν ίδιο βοηθό, τόν Άγγελο Γκράχαμ;*

Ναι, εδώ και πέντε ή έξι φίλμ. Είμαστε έλληνες, μπορούμε νά μιλάμε έλληνικά, τή μουσική μας γλώσσα. Στίς κρίσιμες στιγμές, όταν όλοι είναι παρόντες, έπικοινωνούμε έτσι. Άλλά τώρα έμαθαν τό κόλπο μας, και όταν αρχίζουμε, λένε «Σούτ! Μιλείστε άγγλικά». Όταν είμαι άρτ νταϊρέκτορ (1), είναι βοηθός! Όταν είμαι προντάξιον νητζάινερ, είναι

Ο Τζην Νάκιαν στη *Συνουζία* (*The Conversation*) τού Φ. Φ. Κόπολα



άρτ νταϊρέκτορ. Τώρα έχουμε κι οι δύο σχεδόν τόν ίδιο τίτλο, αλλά δέν πιστεύω ότι ο Άγγελος Γκράχαμ θέλει νά κάνει φίλμ σάν σέφ. Πολλοί άνθρωποι δέ θέλουν γιατί τότε έχουν ν' άντιμετωπίσουν άλλα προβλήματα.

Ένα ή δέκα τούς έκατό τού χρόνου μας ξοδεύεται στη σύλληψη τού ντεκόρ και τό υπόλοιπο είναι ή δουλειά μέ τό «μηχανισμό», προκειμένου νά γίνουν τά πράγματα μέσα σ' ένα προσές λογικό και οικονομικό. Αυτό σέ φθείρει λίγο. Οι περισσότεροι άνθρωποι δέν αγαπούν τούτο τό 90% και δέν τούς μέμφομαι.

*Δουλέψατε στό Μεγάλο Άνθρωπάκι. Είχατε μία άκριβή γνώση τού Γουέστ; Είναι μία περίοδος πού σάς ένδιέφερε ειδικά;*

Δέν είχα πολλές γνώσεις. Είναι τό μόνο γουέστερν όπου έχω δουλέψει. Θά 'θελα νά κάνω κι άλλο. Είναι πολύ ευχάριστο, βρίσκεισαι έξω, σέ ώραία τοπία. Τήν ταινία αυτή τήν γυρίσαμε στη Μοντάνα.

*Στό Μεγάλο Άνθρωπάκι υπήρχε μία δουλειά πολύ άκριβής πάνω στην ινδιάνικη κουλτούρα, πράγμα πού δέν είναι άναγκαστικά κοινό σ' όλα τά γουέστερν;*

Η ινδιάνικη κουλτούρα ήταν πολύ σημαντική και άποτελούσε ένα μεγάλο μέρος τού φίλμ. Ήταν πολύ ευχάριστο, γιατί μετά από ένα φίλμ μέ γκάνγκστερ μέσα σέ μάγρ, ήταν άνακουφιστικό μέ φτιάχνεις αυτό τό φίλμ. Όμως δέ μπήκα στό φίλμ αυτό λέγοντας ότι ξέρω τά πάντα γύρω από τό γουέστερν και τούς Ινδιάνους. Είναι καλό νά παραδέχεσαι τήν άγνοιά σου και ν' αρχίζεις παίρνοντας πληροφορίες. Πήγα στη Νέα Υόρκη, στό θαυμάσιο ινδιάνικο μουσείο. Τό κάθε τί εκεί πέρα είναι ταξινομημένο σύμφωνα μέ τίς διάφορες φυλές: Σαγέν, Μπλάκφουτ... οι ινδιάνοι πού έπρεπε νά είναι μέσα στό φίλμ, τό είδος τής πίπας πού κάπνιζαν, τά άκόντιά τους... κ.λπ. Αυτή ή χειροτεχνία ήταν γοητευτική. Μπορείς νά πάρεις φωτογραφίες, και σου δίνουν και σλάντι. Στο μουσείο τού Λός Άντζελες υπάρχει μία σκηνή (teepee) τής φυλής των Σαγέν, σέ κανονικό μέγεθος. Μπορείς νά δεις πώς είναι τά άντικείμενα, μπορείς νά κάνεις τό σχέδιασμα. Κι όπως τό Χολυγουντ γύριζε γουέστερν μέ Ινδιάνους από πολλά χρόνια, μπορείς νά πās και στό στούντιο.

*Όμως πολύ λίγα γουέστερν ήταν ρεαλιστικά, όσον άφορά τήν ινδιάνικη κουλτούρα.*

Αυτό άνακαλύψαμε κι έμεις. Η Φόξ έτοιμάζε συνέχεια, επί ένα χρόνο, κάποιον φίλμ πού θά τό σκηνοθετούσε ο Κουροσάβα, τό *The Day Custer Fell*. Είχαν κατασκευάσει σκηνές. Ήταν φοβερό. Πήγαμε και σέ άλλα στούντιο για ν' αγοράσουμε ή νά νοικιάσουμε σκηνές, άκόντια, τόξα, βέλη... Πάθαμε σόκ. Τό δέσιμο των σκηνών ήταν λαθεμένο, στους Ινδιάνους αυτό τό δέσιμο ήταν τόσο λεπτό όσο και στό μοκασίνια τους. Ήταν πολύ σφιχτό, αδιάδροχο. Άπό κείνη τή στιγμή καταλάβαμε ότι έπρεπε νά

κατασκευάσουμε τά πάντα. Νά μελετᾶς τίς σκηνές ἦταν κάτι τό γοητευτικό: ὄλο τό σύστημα τῶν παλουκιῶν, τό ἕψος τους, τό κλεισιμό τους, τό κάλυμά τους γιά τόν καπνό. Ἡ φόρμα μιᾶς σκηνῆς Σαγέν εἶναι πολύ κοιμητή. Ἡ σκηνή τῶν Μπλάκφουτ εἶναι πιό τετραγώνη. Πήγαμε σ' ἕνα δυρσοδεψεῖο καί τοῦς μιλήσαμε γιά δέρμα δίσωνα. ἀπ' ὅπου γίνονταν οἱ σκηνές, μέ σκοπό νά κάνουμε κάποια εἰδική μεταχείριση, προκειμένου νά γίνει τό δέρμα πιό εὐλύγιστο. Ὑστερα ἐνώσαμε δέρματα διαφορετικῶν χρωμάτων. Ἀποκτήσαμε καταπληκτικές σκηνές. Κοιμήθηκα μέσα, ἦταν πολύ λειτουργικά, πολύ ώραῖα. Προτιμῶ νά ζῶ σ' ἕνα μοντέρνο σπίτι, δέν εἶμαι ἀπό κείνους πού ἀγαποῦν ὀτιδήποτε ἀρκεῖ νάναί βιοτεχνικό. φτιαγμένο μέ τό χέρι. Ὅμως αὐτή ἡ σκηνή ἦταν πολύ κατάλληλη γιά τό λιβάδι. Τήν τύλιγες καί τή μετέφερες μαζί σου. Στήν πρεμιέρα τοῦ φιλμ στή Νέα Ὑόρκη, ἕνας συντάκτης τοῦ *American Heritage Magazine* ἦρθε νά μέ δεῖ καί νά μοῦ πει ὅτι ποτέ δέν εἶχε δεῖ φιλμ πάνω στοῦς Ἰνδιάνους τόσο αὐθεντικό. Δουλέψαμε ἐπίσης μέ τόν ἴδιο τρόπο γιά τά βέλη, τά ἀκόντια, τίς φαρέτρες, τό σέλωμα τῶν ἀλόγων. Προσπαθήσαμε γιά ὅλα νά κάνουμε ὅ,τι γίνονταν πιό αὐθεντικό. Τά κουστούμια ἔγιναν ἀπό τήν Ντόροθυ Τζένκινς πού ἔκανε θαυμάσια δουλειά, ὅπως καί τά κοσμήματα.

Τό Δέκα δολοφόνοι γιά τόν ντεντέκτιβ Μάρλοου τοῦ Ντίκ Ρίτσαρντς (*Farewell my lovely*) εἶναι οὐσιαστικά ἕνα ρημέκ. Εἶχατε δεῖ τήν προηγούμενη θερσίον;

Εἶδαμε προσεχτικά τό πρωτότυπο καί πολλά ἄλλα φιλμ αὐτοῦ τοῦ εἶδους, παρμένα ἀπό τόν Τσάντλερ, ὅπως τόν *Μεγάλο ἕπνο* (*Big Sleep*). Πάντα μ' ἄρεσαν τά «detective stories» καί τώρα δουλεύω πάνω στόν *Hammitt* πού ἐτοιμάζει ὁ Βίμ Βέντερς καί πού εἶναι ἕνα σχέδιο γοητευτικό. Ἀγαπῶ τόν Τσάντλερ, τόν τρόπο πού γράφει, τόν τρόπο πού περιγράφει τό Λός Ἀντζελες, τήν Πασαντένα. Μπορεῖς νά πάρεις χιλιάδες πράγματα ἀπό τά βιβλία του. Ξανάδα τελευταία τό φιλμ τοῦ Ντίκ Ρίτσαρντ μαζί μέ τόν Βίμ Βέντερς σ' ἕνα κινηματογράφο τοῦ Σάν Φραντσίσκο, σέ μιά προβολή νωρίς τό ἀπόγεμα ὅπου εἶχε πολύ κόσμο. Τό φιλμ ἄρεσε στό κοινό, πού ἀντιδρούσε πολύ καλά. Ἡ ὀπτική πλευρά τοῦ φιλμ εἶναι πολύ πετυχημένη, πολύ δυνατή, ἐκθαμβωτική, μέ τό συνδυασμό τῆς δικῆς μου δουλειᾶς κι ἐκείνης τοῦ Τζών Ἀλόνζο, τοῦ διευθυντή φωτογραφίας. Τά ἔξωτερικά τοῦ φιλμ γυρίστηκαν στό νότιο Λός Ἀντζελες καί στό Λόνγκ Μπήτς. Δουλέψαμε πάνω στή συσσώρευση τοῦ νέου, τέτοιου εἶδους πράγματα.

Πῶς ἦρθατε σ' ἐπαφή μέ τόν Φράνσις Κόπολα;

Ἦμουν στή Νέα Ὑόρκη. Κάποιος μέ φώναξε μ' ἀφορμή τόν *Νονό* (*Godfather*). «— Ἔχετε διαβάσει τό βιβλίο; — Ὁχι (ἤξερα ὅτι ἦταν μέστ σέλερ ἐδῶ κι ἕνα χρόνο κι ὅτι ὄλος ὁ κόσμος μιλοῦσε γι' αὐτό, ἀλλά δέν ἦταν κατεξοχῆν τό εἶδος τοῦ βιβλίου ὅπου

θά ἔπεφτα μέ τά μούτρα). — Θά γυρίσουμε μιά ταινία. Θά σᾶς ἐνδιέφερε; — Δέν ξέρω. — Θά τήν σκηνοθετήσει ὁ Φράνσις Φόρντ Κόπολα».

Ἀπό κείνη τή στιγμή ἄρχισα νά ἐνδιαφέρομαι, γιατί ἦταν ἕνας νέος σκηνοθέτης πού μοῦ ἐνέπνεε χωρίς ἀμφιβολία περισσότερο ἐνδιαφέρον ἀπ' ὅ,τι τό «κύλικό». Διάβασα τό βιβλίο καί ἀπογοητεύτηκα λίγο γιατί δέν εἶχα σκοπό νά κάνω τέτοιου εἶδους φιλμ. Συνάντησα τόν Κόπολα. Μιλήσαμε ὅπως μιλάς ὅταν πρόκειται νά δουλέψεις μέ κάποιον. Τόν ἐκτίμησα κι αὐτό μοῦ ἀνοῖξε τήν ὄρεξη νά φτιάξω τό φιλμ. Εἶμαι σίγουρος ὅτι συζητοῦσε καί μ' ἄλλους ντεκορατέρ ἐπίσης.

Πῶς δουλέψατε μέ τόν Κόπολα;

Μιλήσαμε γι' αὐτό πού ἦταν τό φιλμ, γι' αὐτό γιά τό ὁποῖο μιλοῦσε τό φιλμ. Εἶχε ἀρκετά δυνατές ιδέες πάνω σ' αὐτό, πάνω σ' αὐτό τό φιλμ πού δέ θά 'ταν μονάχα ἕνα φιλμ γιά τοῦς γκάνγκστερ, τή Μαφία, ἀλλά πάνω στό πῶς — ὅπως μέσα στό βιβλίο — ὅλα αὐτά εἶναι συνδεμένα μέ μιά οἰκογένεια, πῶς αὐτή ἡ οἰκογένεια εἶναι συνδεμένη μ' ἕνα ἔθνος.

Ἐάν ἀνακατευτεῖς μέ τά συμφέροντα μιᾶς οἰκογένειας, συμφέροντα τῶν τυχερῶν παιχνιδιῶν, π.χ. εἶναι σά νά χτυπᾶς μιά χώρα πού ζεῖ ἀπό τίς πηγές τοῦ πετρελαίου ἢ τοῦ χαλκοῦ τῆς. Πρόκειται γιά πόλεμο. Εἶναι πάντα πρόβλημα χρήματος, ποτέ πρόβλημα τιμῆς. Ἐάν μπερδευτεῖς μέ τίς ὑποθέσεις ἑνός ἀνθρώπου ἢ μιᾶς χώρας σέ πλήρη ἀνάπτυξη καί θίξεις τίς πηγές τῆς, πρόκειται γιά πόλεμο, μέ τή Μαφία τό ἴδιο. Τό ἐπόμενο ἐπίπεδο ἦταν: ποιό εἶναι τό πλαίσιο αὐτῆς τῆς οἰκογένειας; Πῶς ζοῦν; Αὐτό ἦταν πού ἐνδιέφερε πραγματικά τόν Κόπολα, πιστεῦω. Τοῦτοι οἱ ἄνθρωποι δέν εἶναι γκάνγκστερ ὅπως ἐκεῖνοι πού βλέπαμε ἄλλοτε στά φιλμ. Ζοῦν σ' ἕναν ἄλλο κόσμον, μέ ἄλλες ἀξίες. Ὡστόσο ἔχουν παιδιά, πηγαίνουν στήν ἐκκλησία, βαφτίζονται τῶν παιδιά τους, τρῶνε μακαρόνια. Δοκιμάσαμε νά δείξουμε ἀκριβῶς αὐτό μέσα ἀπό τό χῶρο τῆς καθημερινότητάς τους, μέ τή σκοτεινή πλευρά, τή μαύρη. Ὁ Γκόρντον Γουίλις, ὁ διευθυντής φωτογραφίας, πέτυχε νά δείξει μονάχα ἕνα μέρος τῶν πραγμάτων, δέν μπορεῖς ποτέ νά τά δεῖς ὅλα. Τό στυλ μορφοποιήθηκε κυρίως στόν *Νονό II* (*Godfather II*), πού εἶναι τό καλύτερο ἀπό τά δύο, στυλιστικά, σ' ὅλα τά ἄλλα ἐπίπεδα. Περιέργως δέν εἶχε παρά τή μισή ἐπιτυχία ἀπ' ὅ,τι τό πρώτο. Τόν *Νονό II* προσπαθήσαμε πραγματικά νά τόν ἐμποτίσουμε μέ τήν αἴσθησή του θανάτου: Τό σκούρο κόκκινο χρώμα πού χρησιμοποιήσαμε, ὅπως καί τά σκούρα καφέ χρώματα, τά μαύρα. Ἡ κατάσταση εἶναι ὀλοκληρωτικά καταθλιπτική καί καταστρεπτική: ὁ Πατσίνο εἶναι μόνος, ἄρρωστος, ἔχοντας κοντά του μόνο τήν ἀδελφή του, ὀλοκληρωτικά ἀποξενωμένος.

Σέ ποιό στάδιο τῆς Συνομιλίας (*The Conversation*) ἀρχίσατε νά δουλεύετε;

Ἀρχίζω πάντα πολύ νωρίς νά ἐνδιαφέρομαι γιά ἕνα φιλμ· δέν ὑπάρχει θέμα πληρωμῆς σ' αὐτό τό στάδιο. Νά εἰσδύω ὅσο τό δυνατόν πιό νωρίς, αὐτό μέ

βοηθᾶει γιατί δέν ξέρω ποιόν τύπο διαδικασίας πρέπει νά χρησιμοποιήσω γιά τή δουλειά τοῦ φιλμ. Αἰσθάνομαι καλύτερα ἂν γνωρίζω ὅλα τά διαφορετικά στάδια, ἂν βλέπω τό σκηνοθέτη καί τό σεναριογράφο, ἂν τοῦς μιλῶ. Βαδίζουμε μαζί κατά κάποιο τρόπο. Τό προτιμῶ περισσότερο ἀπό τό νά μοῦ λένε «Ἔχεις δώδεκα βδομάδες προετοιμασίας, νά τό σενάριο». Κι ἔτσι καλά εἶναι, ἀλλά καλύτερα ἀλλιῶς. Γιά τόν *Hammitt* εἶμαι μέσα στό ἐγχείρημα τοῦ φιλμ, πότε στό 'να ἐπίπεδο, πότε σ' ἄλλο, ἐδῶ καί μερικά χρόνια. Δέ δούλεψα ἀκόμα πάνω στό φιλμ, ἀλλά γνωρίζω τήν ὑπαρξή του, γνωρίζω τό βιβλίο, ἔχω διαβάσει τό πρώτο σενάριο, τίς ἄλλες ἐκδοχές, γιατί ὑπάρχει τώρα καινούργιος σεναριογράφος. Τό νά γνωρίζεις ὄλους τοῦς σταθμούς τῆς πορείας εἶναι μιά καλή βάση γιά ν' ἀρχίσεις τή δουλειά.

Γιαυτό μ' ἄρεσει νά συνεργάζομαι μέ τόν Κόπολα. Γνωρίζω ἀπό τώρα τά ἄλλα σχέδια γιά τά ὁποῖα



Ὁ Μιχάλο Μπαρτάνο στό *Νονό I* τοῦ Φ.Φ. Κόπολα 47

θετούσε ο Τζωρτζ Λούκας. Έπρόκειτο για το είδος της κουβέντας που κάνεις περιμένοντας τον ηλεκτρολόγο να ρυθμίσει τα φώτα. Μιλούσαμε έτσι συχνά για την *Αποκάλυψη τώρα*.

Για μένα και πολλούς άλλους αυτός ο πόλεμος ήταν ολοκληρωτικά καταθλιπτικός, όχι σαν κάτι τό προφανές, αλλά σαν μία τομή. Ο 2ος παγκόσμιος πόλεμος είναι κάτι αρκετά γοητευτικό: οί Γερμανοί, οί Ρώσοι, οί Άγγλοι, οί Γάλλοι κι όλα όσα συνέβησαν, είναι πάντα πολύ ενδιαφέροντα. Συνεχίζουν να γυρίζουν φιλμ πάνω στο δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, σαν ένα μεγάλο πόλεμο. Παιδί, παρακολουθούσα τον πόλεμο μ' ένα χάρτη. Παρακολουθούσα τό δυτικό και ανατολικό μέτωπο. Ο πόλεμος του Βιετνάμ δεν μου είχε τραβήξει ποτέ τό ενδιαφέρον.

μουν στό Μπέρκλεϋ στις μεγάλες διαδηλώσεις. Ήμουν αντίθετος μέ τόν πόλεμο, αλλά δέν ήθελα νά πάρει μιά θέση στή ζωή μου. Έπρόκειτο για έναν ήλιθιο πόλεμο, χωρίς μέτωπο, διασκορπισμένο. Άν κοιτούσατε τούς χάρτες δέ θά βλέπατε παρά σημειοκές έκρηξεις, εδώ κι εκεί. Δέν ήταν ένας συνηθισμένος πόλεμος μ' ένα μέτωπο που προχωρεί και όπισθοχωρεί. Ήταν παράλογος, τόσο συγχυσμένος, προφανώς γεμάτος ψέματα. Χωρίς ενδιαφέρον. Βρώμικος. Έλεγα ότι τήν ταινία θά τήν έφτιαχνε ό Λούκας, κι ύστερα τέλος. Άλλά ύστερα από λίγο ό Κόπολα είπε ότι ήθελε νά τή σκηνοθετήσει ό ίδιος, μόλις τέλειωνε τό μοντάζ του *Νοιού II*. Καί μόλις τέλειωσε, άρχισε νά ετοιμάζει τήν *Αποκάλυψη Τώρα*. Έτσι άρχισα νά δουλεύω κι εγώ.



Ο Ρόμπερτ Ντέ Νιρο στον *Νοιού II*

*Έκείνη τήν εποχή, τό φιλμ παρουσιάζόταν ήδη όπτικά σαν ένας γιγάντιος εφιάλτης, που ύπερισχύει του στοιχείου του γεγονότος του ίδιου του πολέμου του Βιετνάμ και που εξηγείται τά τριάντα τελευταία λεπτά, τά όποια μάλλον προκάλεσαν τήν άδυναμία κατανόησης του φιλμ στις Κάνες;*

Όχι και τόσο. Τοῦτο τό στοιχείο έφτασε λίγο αργότερα. Τήν πρώτη βδομάδα της δουλειάς συζητούσαμε γι' αυτή τήν όπτική πλευρά της κόλασης, για τήν άποψη εκείνη που τήν έδλεπες και σε τρομοκρατούσε, σε βασάνιζε. Ή σκεκάνς μέ τόν Ρόμπερτ Ντυβάλ δίνει μερικές εξηγήσεις γύρω από τόν πόλεμο, χρη-

σιμοποιώντας τήν πλευρά: τρελή νοοτροπία, τό παράλογο της ιστορίας μέ τό σέρφ. Αυτός ήταν πάνω απ' όλα ό χρωματισμός του φιλμ. Τό σέρφ κι ή όψη του, που θύμιζε τσίρκο, δέ μ' έντυπωσίαζαν σαν ένας καλός τρόπος για τήν έρμηνεία του πολέμου. Τό σέρφ και τά παιχνίδια είναι μιά εξήγηση άρκετά κυριολεκτική της τρέλας του πολέμου, έτσι όπως μπορείτε νά τή διαβάσετε στις εφημερίδες: τοποθετημένο τώρα μέσα στο περιεχόμενο του φιλμ έχει μεγάλο ενδιαφέρον. Ο Τζόζεφ Κόνραντ ήταν μιά πιό γοητευτική πηγή έμβάθυνσης και τήν έκμεταλλευτήκαμε. Όσο προχωρούσαμε μέσα στο φιλμ, αυτό τό πράγμα γινόταν όλο και δυνατότερο. Μιά σειρά από άλλα στοιχεία παρενέβαιναν: π.χ. τό ξαναδιάβασμα της «Αποκάλυψης» της *Βίβλου*, πράγ-

μα που έκανα πολύ συχνά. Οί Φιλιπίνες ήταν γεμάτες από πληροφορίες, από ζωγραφικές ιδέες, που τίς ένσωματώσαμε στο φιλμ όσο γινόταν περισσότερο. Τά πάντα τροποποιήθηκαν στή διαδικασία του γυρίσματος: αλλάξαμε, τό φιλμ άλλαξε, κυρίως όταν φιλάραμε, σε πλήρη δράση, χωρίς διακοπές. Καί όταν φτάσαμε στο στρατόπεδο του Κούρτς, σχεδόν στο τέλος των γυρισμάτων, αντιμετωπίζαμε άληθινά τό θάνατο και ήταν φυσικό νά χρωματίσουμε μέ αίμα τό κάθε τί. Ξέρω ότι σε πολλούς δέν άρέσει τό τέλος.

*Έντούτοις είναι μέσα στή λογική όλου του φιλμ.*

Δέν κάνεις ταινίες για τόν έαυτό σου. Είναι τό φιλμ του Κόπολα. Έφτιαξε τό φιλμ του.

*Είναι ένα «trip» τρίτης διάστασης.*

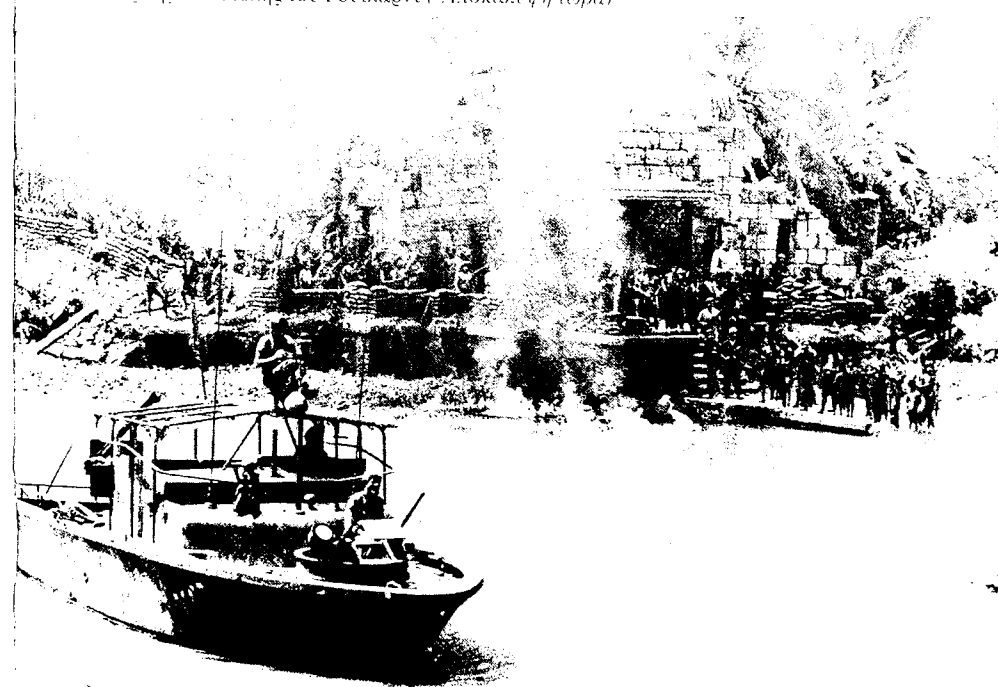
Ένα μέρος του κοινού δέν κατάφερε ν' άφεθει νά παρασυρθεί. Χειριζόμαστε εκεί πράγματα που δέν μπορούν νά λεχθούν φανερά, αφήνοντας έτσι άνικανοποίητους τούς ανθρώπους. Όταν ό Γουίλαρντ συναντά τόν Κούρτς, αναφερόμαστε σε πράγματα που είναι άποσπάσματα ιδεών. Δέν ύπάρχει μεγάλο δραματικό φινάλε.

*Τό φιλμ είναι ή αναζήτηση ενός προσώπου πέρα για πέρα αινιγματικού. Περιμένεις τόν Μάρλο Μπράντο για δύο ώρες, και όταν εμφανίζεται, πρώτα σκεπασμένος, δέν βλέπεις απ' αυτόν παρά κομμάτια: μέτωπο, μάτη, μάτια... τό πρόσωπο μένει αινιγματικό. Πώς επεξεργαστήκατε αυτές τή σκεκάνς, μέ τόν Κόπολα και τόν Στοράρo;*

Όταν φτάσαμε στην ήμερομηνία όπου ό Μπράντο έπρεπε νά 'ρθει, ήξερα ότι τό ντεκόρ έπρεπε νά είναι τελειωμένο· πρόκειται γι' αυτή τήν φοβερή στιγμή της δουλειάς όπου προσπαθείς νά τελειώσεις τά πάντα. Ήταν γνωστό ότι ό Μπράντο θά έπαιζε τέσσερις βδομάδες και ό Κόπολα είχε νά γρονθοκοπηθεί μέ τό τέλος. Μέ τήν άφιξη του Μπράντο, αυτός και ό Κόπολα άρχισαν νά συζητούν. Σταματήσαμε τό γύρισμα για μερικές μέρες. Ο Μπράντο και ό Κόπολα μιλούσαν όλη μέρα. Τό πρόσωπο — όχι τό ίδιο τό πρόσωπο, αλλά ή όπτική του πλευρά — πήρε μορφή λίγο-λίγο στή διάρκεια αυτής της συζήτησης. Αυτά που ήταν, αυτό για τό όποιο μιλούσε, έδωγαν από κεί. Κατέληξαν σ' αυτή τήν ιδέα, νά μη φαίνονται παρά κομμάτια από τόν Μπράντο. Ούτε εγώ, ούτε ό Στοράρo είμαστε παρόντες στή συζήτηση. Άργότερα, όταν τά πράγματα άρχισαν νά ξεκαθαρίζουν, πήραμε μέρος: πώς θά τόν φωτίσαμε, τί ρούχα θά φορούσε, θά ξύριζε τό κεφάλι; Αυτά πήραν μορφή σιγά-σιγά. Έχουμε πολύ ύλικό πάνω στον Μπράντο, περισσότερο από μιά ώρα μονταρισμένο. Ήταν γοητευτικό. Υπήρχε μιά σκηνή όπου έπαιξε για 45 λεπτά, ουσιαστικά χωρίς διακοπή, μέ δύο κάμερες, που γυρνούσαν διαδοχικά για νά ύπάρχει ή δυνατότητα νά ξαναφορτώνονται. Ο



Τό τέλος της άποστολής του Γουίλαρντ (*Αποκάλυψη τώρα*)





ήχολήπτης δέν είχε άλλο μήκος στίς ήχητικές μπάντες. Είναι ό μοναδικός λόγος γιά τόν όποιο διακόψαμε. 'Ο έπιθανάτιος μονόλογος ήταν καταπληκτικός.

*Αύτοσχεδιασμένος:*

Στό μεγαλύτερο μέρος.

*Τό θέαμα τής άφιξης τού καραβιοϋ, όταν ανακαλύπτουμε τούς βουνίσσιους θαμμένους στά άσπρα, είναι καταπληκτικό. Σέ μαγεύει. Όσον άφορά τό χρώμα, τό είχατε συλλάβει προηγουμένως ή τό αύτοσχεδιάσατε στό πλατώ:*

Δέν μπορείς ν' αύτοσχεδιάσεις όλη τή δομή, διαφορετικά θά χρειάζονταν μήνες. Άλλά όπως και τό φίλμ, οι ιδέες μας γιά τό φίλμ προόδευαν, και τό χρώμα τονίζονταν όλο και περισσότερο πρός τό κόκκινο. Έβαψα κόκκινους όλους τούς σάκους μέ τήν άμμο πού προστάτευαν τό ναό, τά χαρακώματα, έτσι και τό έδαφος... είχες τότε αυτόν τόν κόκκινο χρωματισμό. Ήθελα πραγματικά μαύρο, κόκκινο, τό θάνατο, νά φτάνει κανείς σ' αυτή τήν όλοκληρωτική τρέλα. Σ' αυτό τό σημείο τού φίλμ τά πάντα ήταν παράλογα... όταν έμενες εκεί γιά πολύ. Δέν είναι όπως όταν δουλεύεις στό Χόλυγουντ ή στή Ρώμη, όπου σηκώνεσαι, πās νά δουλέψεις στό στούντιο, κάνεις ένα ντους, γευματίζεις μέ μιά κοπέλα. Έκεί άγγίσαμε τά όρια μιάς ζωής πού θύμιζε κόλαση. Καθόλου άνάπαυση. 'Ο καιρός ήταν φοβερός. Τά πάντα γλοιώδη. Μισούσα κάθε δευτερόλεπτο. Όλα αυτά μέ άλλαξαν όλοκληρωτικά. Δέν έχω ακόμα θεραπευτεί. Δέ θά ξαναγύριζα εκεί, γιά τίποτα στόν κόσμο, ούτε γιά 10.000.000 δολάρια, γιά νά ξαναζούσα αυτού τού είδους τήν έμπειρία. Τό στρατόπεδο τού Κούρτζ ήταν ή έστία όλων των πραγμάτων. Οι άνθρωποι άρχιζαν νά ούρλιάζουν. Ύπήρχαν καμiónια πού μετέφεραν τρόφιμα άπ' όλα τά ρεστωράν τής Μανίλα, κάνοντας εκατό μίλια γιά νά φτάσουν στό πλατώ.

Ήθελα ένα άνακάτεμα άπό κόκαλα, μεταλλικά κουτιά, πακέτα άπό τσιγάρα, πλαστικά, γιά νά συνδυάσω τά στοιχεία. Όλα τούτα βρωμούσαν φοβερά. Ύπήρχαν ποντίκια. Ήταν καταπληκτικό γιά τό φίλμ, αλλά οι άνθρωποι παραπονιόντουσαν. Μερικοί δέν ήθελαν πιά νά 'ρθουν στό πλατώ. Οι Φιλιππινέζοι άρχιζαν νά φορούν επιδέσμους στό πρόσωπο. Προσπαθήσαμε νά βάλουμε σκόνη D.T.T. Δέ θά ήθελα νά ξαναγυρίσω εκεί. Θέλαμε πράγματι νά τά δείξουμε αυτά τό ίδιο άηδιαστικά όπως ήταν στόν πόλεμο, νά δείξουμε τί είναι ικανό νά κάνει τό ανθρώπινο όν, αυτό πού λέει ό Κούρτζ. Αυτό είναι ή φρίκη, όταν έχετε τήν ικανότητα νά κοιτάξετε μέσα σας και νά πείτε: δέν είμαστε μονάχα πολιτισμένα όντα. Έχουμε ρολόγια, φοράμε παντελόνια, πουκάμισα. 'Οδηγοϋμε αυτοκίνητα. Άλλά μπορούμε νά γίνουμε φρικιαστικοί κι αυτό δέν πρέπει νά τό άγνοοϋμε. 'Οφείλουμε νά κοιτάζουμε αυτή τήν

στούς άγρούς όπου πέφτει κι εκρήγνυται ένα άεροπλάνο, νά παρατούν τά εργαλεία τους και νά πηγαίνουν νά ληλατούν τά πτώματα. Τό 'χουμε μέσα μας. Ύπάρχουν πράγματα λυπηρά πού προσπάθησα νά τά φτιάξω τό ίδιο φρικιαστικά όπως αυτές οι ιστορίες.

*Πώς συνεργάζεστε, στόν τεχνικό τομέα, μέ τόν Μάρτιν Σήν και τόν Ρόμπερτ Ντυβάλ, σέ σεκάνς όπως εκείνες μέ τά ελικόπτερα, τά άρματα, τίς εκρήξεις; Όλα κινούνται, προχωρούν, πυροβολούν, εκρήγνυνται ή καιγονται.*

Είναι ένας συνδυασμός πολλών ανθρώπων, και ό Κόπολα χειριζόταν τά πάντα. Είναι πρόβλημα συντονισμού, ήθοποιών, ειδικών έφέ, πιλότων. Θέλαμε ένα μέρος όπως στήν ιστορία: ένα χωριό στόν άκεανό, μ' ένα ποτάμι όπου θά δάζαμε τό καράδι και τό όποιο θά ξανανέβαινε στή συνέχεια. Μετά άπό ψαξίματα στούς χάρτες και μιλώντας στούς Φιλιππινέζους βρήκαμε αυτό τό χωριό, παρόμοιο μέ τού Βιετνάμ. Τό μέρος ήταν πολύ άπρόσιτο. Έπρεπε νά πās μέ ελικόπτερο ή νά κατρακυλήσεις μέ τζίπ γιά όχτώ ώρες, πάνω σέ δρόμους όλο χαλίκι. Ύπήρχε ακόμα κι ό ανταρτοπόλεμος σ' άπρόσιτα μέρη. Δέν ήταν τό είδος τού ταξιδιοϋ, πού οι άνθρωποι όνειρεύονται νά κάνουν. Κατασκευάσαμε τό χωριό. Ήρθαμε μέ τόν σέφ των ειδικών έφέ, τόν Τζόε Λομπάρντι και συντονίσαμε τά πάντα: πού έπρεπε νά γίνει ή επίθεση, πού έπρεπε νά πάνε οι άνθρωποι. Μέρα τή μέρα τά ρυθμίσαμε. 'Ο Κόπολα έλεγε αυτό πού ήθελε. Ναπάλμ έδώ, βόμβες εκεί. Τά πάντα έπρεπε νά εγκατασταθούν, τό ίδιο και τό φορτίο των εκρηκτικών στό ποτάμι. Αναφορικά μέ τό χωριό λέγαμε: οι εκρήξεις πρέπει νά εκτυλίσσονται άπό εκεί εκεί, σεκάνς πέντε δευτερολέπτων.

*Κάνετε σκίτσα;*

Είχαμε, αλλά δέ δίνω μεγάλη άξία στά σκίτσα, γιά πράγματα τόσο ειδικά. Είναι ενδιαφέρον γιά πράγματα πού εκτυλίσσονται πολύ γρήγορα και μέ πολύπλοκο τρόπο, όπως μιά σεκάνς καταδίωξης. Έκεί άξίζει τόν κόπο νά 'χεις όλα τά σχέδια: τό όχημα πού στρίβει γρήγορα στή γωνιά τού δρόμου, ύστερα τή ρόδα πού τρίζει, τό σάφερ στό βολάν, τήν άστυνομία. Μπορείς έτσι νά γυρίσεις τή σεκάνς άπολεσματικά και μέ οικονομία, είναι καλύτερα άπό τό νά πās χωρίς σχέδια και νά προσπαθείς νά δώσεις νόημα σ' όλα αυτά, όντας εκεί στό δρόμο μέ 120 τεχνικούς. Ή αν βρίσκεσαι σ' ένα διαμέρισμα ή σ' ένα δρόμο μέ πλάνα δύσκολα νά εξηγηθούν, και θέλεις νά δείξεις στόν σκηνοθέτη λεπτομέρειες, σ' αυτή τήν περίπτωση τά σκίτσα είναι πολύ χρήσιμα.

Όταν ξεκίνησα, θυμάμαι αυτά τά σκίτσα, τά «production sketches», τούτου τού ντεκόρ, τού άλλου... ποτέ δέν κατάλαβα ποιός τά κοίταζε. Σκοπός τους ήταν νά έντυπωσιάσουν τούς παραγωγούς, τούς διευθυντές τού στούντιο. Ήταν χάσιμο χρόνου.

Αυτό πού έχει σημασία είναι νά δεις στό χάρτη πώς παρουσιζεται τό χωριό μέ τά σπίτια 1, 2, 3, 4... τό ποτάμι εκεί, αλλά οι στόχοι θά είναι εκεί. Οι πιλότοι, οι άνθρωποι των ειδικών έφέ, οι βοηθοί σκηνοθέτη έχουν αυτό τό χάρτη και ό καθένας ξέρει πού εκρήγνυνται τά φορτία. Δέν είχαμε τραυματίες, πού είναι έντούτοις άπίστευτο γιά τό ελικόπτερα πετούσαν μέσα στίς εκρήξεις. Θυμάμαι ότι μιά φορά, κατά τή διάρκεια τής «βαγκνερικής» σεκάνς, ύπήρχαν ψαράδικα δίχτυα πού κυμάτιζαν στόν άέρα, στή διαδρομή των ελικοπτέρων. Έάν κάποιος άπ' αυτά γατζωνόταν σ' ένα άπό τά δίχτυα μέ τά φτερά του, θά είχαμε δυστύχημα: τό ελικόπτερο γεμάτο κομπάρσους θά κομματιαζόταν στό έδαφος. Τά ειδικά έφέ και οι πιλότοι ήταν καταπληκτικοί στήν πρόληψη των δυστυχημάτων.

*Γιά τήν κατασκευή των ντεκόρ δουλέψατε μέ τούς Φιλιππινέζους;*

Είχαμε Άμερικανούς σάν προϊσταμένους των τμημάτων και εργαζόνταν μέ τούς Φιλιππινέζους πού ήταν θαυμάσιοι, εργατικοί, τίμιοι. Όταν πās σέ μιά χώρα φτωγή, πάντα περιμένεις νά κλαποϋν πράγματα... ένας πλούσιος πολιτισμός μέ τά περίτεχνα εργαλεία του! Δέ συνέδη τίποτα τέτοιο. Έπρεπε μονάχα νά συντονίσουμε και νά προγραμματίσουμε τή δουλειά. Αν γυρίζαμε τό φίλμ στό Μεξικό, δέ θά μπορούσαμε νά ζητήσουμε άπό τούς Μεξικάνους νά κάνουν αυτά πού έκαναν οι Φιλιππινέζοι, γιά τό τελευταίοι ξέρουν νά χρησιμοποιούν τό μπαμπού όπως οι Βιετναμέζοι, ξέρουν νά κάνουν κάθε είδους κατασκευή άπό μπαμπού, όπως τά σαμπάν (μικρά πλοία πού χρησιμεϋουν γιά σπία). Όλα αυτά έγιναν άπό τούς Φιλιππινέζους, μέ τή χρησιμοποίηση των ίδιων τους των μεθόδων. Μεγάλωσαν μ' αυτές τίς μεθόδους. Είναι γοητευτικό νά τούς βλέπεις νά δουλεύουν τά μπαμπού, νά τά πλέκουν, νά βλέπεις πώς φτιάχνουν τίς στέγες μέ χόρτα ρυζιοϋ και μέ μπαμπού. Δέν είχες τίποτα νά τούς εξηγήσεις, μόνο νά τούς δείξεις τίς διαστάσεις πάνω στό χάρτη. Όταν είδαμε τό χωριό, ήταν αυθεντικό. Ήταν πολύ θετικό γιά μās νά έχουμε αυτούς τούς ανθρώπους. Ήταν θετικό και γιά τούς ίδιους έπίσης, γιά τό αφήσαμε πολλά λεφτά στή χώρα: και μερικοί βρίσκονταν σέ δραματική κατάσταση. Μ' αυτό τόν τρόπο κέρδισαν χρήματα γιά δυό χρόνια.

*Κάνετε ρεπεράζ μέ τόν Κόπολα, πολύ πριν τό γύρισμα ή μαρκάρατε τούς χώρους σας κατά τή διάρκεια τού γυρίσματος σας, πού κράτησε πολύ καιρό;*

Πήγαμε στό Πεντάγωνο, εγώ, ό Κόπολα και ένας άπό τούς συμπαραγωγούς, Τελικά δέν πήραμε καμιά βοήθεια. Θέλαμε τό ύλικό τους και νά βροϋμε χώρους πού νά θυμίζουν τό Βιετνάμ. Πήγα στό U.C.L.A., γιά νά πάρω πληροφορίες: ποιά γωνιά τής Νοτίου Άμερικής έχει δλάστηση παρόμοια μέ τού Βιετνάμ: Μεξικό, Καραϊβική...; Ή διαφορά ήταν πολύ μεγάλη. Πήγαμε στό Φόρτ Μένυ, τή Γεωργία. εκεί όπου γύρισαν τό φίλμ τού Τζών

Γουαίην, τά Πράσινα Μπερέ. Στό Έβεργκλαϊντ, στή Βόρεια Άυστραλία (έχουν ελικόπτερα και είναι πολύ τροπική ή βλάστηση), στήν Ταϊλάνδη, στή Μαλαισία και στίς Φιλιππίνες. Κάποια στιγμή ξέσραμε ότι μέ τίς Φιλιππίνες κάτι θά γινόταν. Πολλά άμερικάνικα φίλμ γυρίστηκαν εκεί, έχουν μιά κινηματογραφική βιομηχανία όχι εύκαταφρόνητη, ή κυβέρνηση θά συνεργαζόταν και ύπήρχε και άμερικάνικο πολεμικό ύλικό.

Ήταν λοιπόν λογικό νά εγκατασταθοϋμε εκεί και άποφασίσαμε νά τραβήξουμε εκεί τά πάντα, πράγμα πού θά ήταν και οικονομικότερο άπό τό νά διασκορπιστοϋμε στίς Η.Π.Α. και σ' άλλα μέρη τού κόσμου. Στή συνέχεια έντοπίσαμε τούς διαφορετικούς χώρους τού γυρίσματος. Ήθελα τό στρατόπεδο τού Κούρτζ νά είναι πραγματικά μιά άγρια ζούγκλα, μ' ένα ποτάμι πού όδηγει εκεί. 'Ο χώρος ήταν λιγότερο άγριος άπ' ό,τι θέλαμε, προσθέσαμε έτσι δλάστηση και άναριχώμενα φυτά. Μετά τόν τυφώνα αλλάξαμε μερικούς χώρους. Μετατοπίσαμε μερικά ντεκόρ, τά στερεώσαμε. Όλα αυτά συνέβαιναν όχι πολύ μακριά άπό τό στρατόπεδο τού Κούρτζ. Μείναμε δέκα μήνες σ' αυτό τό πρωτόγονο περιβάλλον.

*Όλο τό φίλμ γυρίστηκε στίς Φιλιππίνες;*

Ναί, εκτός άπό μερικά πλάνα ένθετα, αυτά μέ τό φάκελο τού Κούρτζ, πού μελετά ό Γουίλιαμτ. Ξαναφέραμε τό πλοίο P.B.R. (Patrol Boat River) στίς Η.Π.Α. και τό βάλαμε σέ μιά πισίνα, γιά νά γυρίσουμε τά πλάνα. Άλλά αυτό είναι πολύ λίγο.

*(Ή συνέντευξη αυτή μέ τόν Ντήν Ταβουλάρη πάρθηκε άπό τόν Hubert Nioget στίς Κάνες τόν Μάη τού '79 και δημοσιεύτηκε στό γαλλικό περιοδικό Positif τ. 222. Ή μετάφραση άπ' τά γαλλικά έγινε άπό τή Μαρία Γαβαλά).*

## ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ

Σ.Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ  
ΕΡΓΑ/1

### Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΦΙΑΜ (Α)



ΑΙΓΟΚΕΡΟΣ

## Πολίτης Κούρτς του Ρότζερ Γκίλμπερτ

Στήν ενότητα 'Αποκάλυψη Τώρα θεωρήσαμε σκόπιμο να συμπεριλάβουμε κι αυτό τό κείμενο του Ρότζερ Γκίλμπερτ, πού μās πρότεινε και μετάφρασε ή Μαρία Νικολακοπούλου και πού στήν ούσία αποτελεί βιβλιοκριτική μās εργασίας του Τζαίμς Νέρμορ, μέ τίτλο 'Ο μαγικός κόσμος του 'Ορσον Γουέλς. Κι αυτό, γιατί μās γίνεται φανερό ότι ή νουβέλα του Τζόζεφ Κόνραντ, Καρδιά του σκοταδιού, υπήρξε τελικά μιά σημαντική πηγή έμπνευσης για τόν άμερικάνικο κινηματογράφο. Πολύ πριν από τόν Τζών Μίλιους και τόν Φράνσις Φόρντ Κόπολα, ό 'Ορσον Γουέλς είχε ήδη τήν πρόθεση νά τήν μεταφέρει στήν οθόνη και πέρα άπ' αυτό, όπως θά φανεί στο κείμενο, οί έπιρροές του Κόνραντ διαπερνούν τή θεματική όλων των ταινιών του Γουέλς.



Πολίτης Καίην του 'Ορσον Γουέλς.

Και στίς δύο όχθες του 'Ατλαντικού, όλοι γνωρίζουν ότι ή πρώτη ταινία του 'Ορσον Γουέλς, πού ήταν έτοιμη δύο χρόνια άργότερα άφου τρομοκράτησε τήν 'Αμερική μέ τήν περιφημη ραδιοφωνική έκπομπή του 'Ο Πόλεμος των Κόσμων (The War of the Worlds), (1) είναι ό Πολίτης Καίην, (Citizen Kane). Αυτό όμως πού ό περισσότερος κόσμος δέν ξέρει είναι ότι προτού ακόμη ό Πολίτης Καίην νά είναι έστω και μία λάμπη στο φακό του 'Ορσον Γουέλς — ή, άν πιστέψουμε τήν Pauline Kael (2) στον φακό του Herman Mankiewicz — τό παιδί θαύμα του Mercury Theatre (3) — είχε ολοκληρώσει ένα σενάριο για κάποια άλλη ταινία πού σκόπευε νά παράγει στα στούντιο της RKO. Δυστυχώς τό σενάριο αυτό δέ γυρίστηκε ποτέ. Ίσως ό παραγωγός νά σκέφτηκε ότι τό θέμα ήταν πολύ έγκεφαλικό για νά φέρει λεφτά. Στο κάτω κάτω, τό σενάριο βασιζόταν σε ένα από τά πιο καταραμένα 'Αγγλικά διηγήματα, σε μιά ιστορία σκοτεινής άγριότητας και πρωτόγονων ένστικτων και δύσκολα ένα κοινό μεγαλωμένο μέ τίς κλασικές κωμωδίες και τά γκαγκστερικά μελοδράματα της δεκαετίας του '30 θά έκανε ούρές για νά τό δει. 'Η ταινία πού ό 'Ορσον Γουέλς γύρισε στήν θέση

του, δηλαδή ό Πολίτης Καίην, θυμίζει όντως και τά δύο αυτά είδη, αλλά και ένσωματώνει τό βασικό θέμα του «αγύριστου» διηγήματος. Τό διήγημα αυτό, «Η Καρδιά του Σκοταδιού» του Τζόζεφ Κόνραντ, προσφέρεται μέ πολλούς τρόπους σαν ένα σημείο φυγής άπ' τό όποιο μπορούμε νά έποπτεύσουμε ολόκληρη τήν κινηματογραφική καριέρα του 'Ορσον Γουέλς.

'Η πλήρης σημασία της έπιλογής αυτής του 'Ορσον Γουέλς δέ θά μπορούσε νά έκτιμηθεί χωρίς τήν ανάγνωση της εύφους μελέτης του James Naremore 'Ο Μαγικός Κόσμος του 'Ορσον Γουέλς (4). 'Ας μήν αφήσουμε τόν άπατηλά πεζό τίτλο νά μās άπωθήσει, άφου ούσιαστικά αναφέρεται στο ένδιαφέρον του Γουέλς για τή μαγεία και τίς χίμαιρες. Τό βιβλίο αυτό δέ χρησιμεύει σαν ένα ακόμη στολίδι για τό σαλόνι του στυλάτου κινηματογραφόφιλου. Είναι μία σοβαρή κριτική άνασκόπηση των ταινιών του 'Ορσον Γουέλς, και ξεετάζει τόσο τή λογοτεχνική όσο και τήν κινηματογραφική άποψη της δουλειάς του. 'Ο Γουέλς μπορεί νά έγινε διάσημος για τήν έντυπωσική τεχνική του, τά συναρπαστικά πλάνα

(1). 'Ο Πόλεμος των Κόσμων είναι ή γνωστή ραδιοφωνική έκπομπή πού έκανε ό Γουέλς στις 30 'Οκτώβρη 1938. Βασισμένη στο έργο του παρά λίγο συνώνυμου του H.G. Wells, ή έκπομπή αυτή προκάλεσε έξαλλο πανικό στους άμερικάνους άκροατές πού πίστεψαν ότι 'Αρειανοί είχαν προσγειωθεί στο Νιού Τζέρσεϊ.

(2). 'Η Pauline Kael, διάσημη άμερικανίδα κριτικός του κινηματογράφου, ύποστηρί-

μέ γερανούς, τήν ανανεωτική, βαθιά φωτογράφιση και τίς συνθέσεις από χαμηλή γωνία λήψης, αλλά είναι και ένας δημιουργός πού έγραψε ή προσάρμοσε ό ίδιος όλα τά σενάρια των ταινιών του. Και σαν σεναριογράφος επιστρέφει συνεχώς στο θέμα της Καρδιάς του Σκοταδιού.

'Η «Καρδιά του Σκοταδιού» είναι, βέβαια, ένα έργο κλειδί του 20ου αιώνα και είναι ένδιαφέρον ότι εξακολουθεί πάντα νά μαγεύει τούς ανθρώπους του θεάτρου. Μία θεατρική έκδοσή της άνέθηκε πρόσφατα εκτός Μπρόντγουαι και ή 'Αποκάλυψη, τώρα του Φράνσις Φόρντ Κόπολα φημολογείται ότι

προτείνει τή ριζοσπαστική τότε τεχνική της κινηματογράφησης ολόκληρου του διηγήματος από τή θέση του Μάρλοου. 'Ετσι, ό Μάρλοου δέ θά φαινόταν καθόλου, ενώ ή ίδια ή μηχανή θά γινόταν ό Μάρλοου. Μάλιστα, ό Γουέλς σκόπευε νά προλογίσει τήν ταινία μέ μιά λεπτομερή εισαγωγή πού θά παρουσίαζε τήν ύποκειμενική κάμερα και θά είχε στόχο νά δημιουργήσει μία ταύτιση άνάμεσα σε κάθε έναν θεατή και τόν Μάρλοου. Μιά τέτοια στρατηγική, προφανώς θά ύπογράμμιζε τή θέση του Κόνραντ: έφόσον έμεις, οί θεατές, είμαστε ό Μάρλοου και ό Μάρλοου είναι ό Κούρτς, έμεις θά μοιάζαμε πιά νά συμμεριζόμαστε τίς μυστικές, άπόκρυφες φιλοδοξίες του Κούρτς.

'Η έσωτερική σύγκρουση στήν «Καρδιά του Σκοταδιού» συμβαίνει έπομένως άνάμεσα στο έξωτερικό επίπεδο — τά πολιτισμένα, άνθρωπιστικά, συμπάσχοντα, χριστιανικά στοιχεία του άνθρώπου — και στήν καρδιά του σκοταδιού — τήν έσωτερική αυτοαπορόφηση, τήν περιφρόνηση για τούς άλλους, τήν άκαταμάχητη θέληση για δύναμη. Και είναι ή ίδια σύγκρουση πού επανέρχεται ξανά και ξανά στις ταινίες του Γουέλς. 'Ο Νέρμορ θεωρεί τόν Πολίτη Καίην ιδανικό παράδειγμα. Στήν ταινία ό Καίην είναι αιχμαλωτισμένος άνάμεσα στις δυνάμεις πού αντιπροσωπεύονται, από τήν μία πλευρά από τόν Τζέντ Λέλαντ, τήν έμψύχωση του άνθρωπιστικού φιλελευθερισμού πού βρίσκεται πίσω από τίς έκστρατείες του Καίην εναντίον των τράστ και πίσω από τήν ρητορική «Διακύρηξη των 'Αρχών» του και άπ' τήν άλλη πλευρά από τό «άφεντικό», τόν Τζίμ Γκέτις, ένα διεφθαρμένο πολιτικό, πού ή δίψα του για δύναμη καθρεφτίζεται στήν κυρίαρχη φιλοδοξία του Καίην, μία φιλοδοξία πού χιτίζει αυτοκρατορία πάνω σε αυτοκρατορία και καταστρέφει όλους τούς γάμους και τίς φιλίες του.

'Ο Νέρμορ ξεετάζει μία μεταγενέστερη ταινία, τόν 'Αρχοντα του τρόμου (Touch of Evil), πού έπιφανειακά είναι ένα άσθηρότερο θρίλερ από τόν Πολίτη Καίην, για νά δείξει μέ μεγαλύτερη σαφήνεια τήν έρμηνευτική αναθεώρηση πού έχει κάνει ό Γουέλς στήν «Καρδιά του Σκοταδιού». 'Εδώ οί ρόλοι του Μάρλοου και του Κούρτς παίζονται αντίστοιχα από τόν Τσάρλτον 'Ηστον πού ύποδύεται τόν Βάργκας, ένα μεξικάνο ντέντεκτιβ σε διακοπές, και τόν Γουέλς στον ρόλο του Κουίνλαν, ενός φουσκωμένου, διεστραμμένου άρχηγού άστυνομίας μιάς διεφθαρμένης μεθοριακής πόλης. Χωρίς νά περιγράψουμε ολόκληρο τό έξαλλα περίπλοκο σενάριο άς άρκεστούμε νά πούμε ότι ό Βάργκας προσπαθεί νά ξεσκεπάσει τόν Κουίνλαν, αλλά στήν πορεία αναγκάζεται νά χρησιμοποιήσει τίς ίδιες δίαιες τακτικές και τά κόπια του άστυνομικού πού περιφρονεί. Σάν τόν Μάρλοου, ό Βάργκας πρέπει νά κατέβει στον διαβολικό ύπόκοσμο του Κουίνλαν — Κούρτς, για νά ανακαλύψει τελικά ότι κι ό ίδιος δέ διαφέρει και τόσο πολύ άπ' αυτόν.

'Ο Μάκβεθ, μέ τόν κόσμο του των σκοτεινών δυνάμεων και τή μελέτη του της άμφιταλάντευσης του Μάκβεθ άνάμεσα στήν ήθικότητα και τήν φιλοδοξία, θά έμοιαζε σαν ένα φυσικό θέμα για τήν κάμερα του Γουέλς. Είναι ένδιαφέρον ωστόσο ότι ό Μάκβεθ

ζει πώς ό Πολίτης Καίην είναι στήν πραγματικότητα έργο του Herman J. Mankiewicz συνεργάτη του Γουέλς στο σενάριο της ταινίας.

(3). Τό «Mercury Theatre» δημιουργήθηκε τό 1937, από τούς 'Ορσον Γουέλς και John Houseman. Φιλοδοξούσε ν' άνεβάξει έργα μοντέρνα και κλασικά. Οί πιο σημαντικές παραγωγές του θεάτρου αυτού υπήρξαν ό 'Ιούλιος Καίσαρας του Σαίξπηρ, τό Heart Break House του Μπέρναρ Σω, τό Shoemakers Holiday του Thomas Decker, και ό Θάνατος του Νταντόν του Μπύγκερ.

(4). The Magic World of Orson Wells, του James Naremore, Oxford University Press, 1978.

(5). Τό κείμενο αυτό γράφτηκε πριν βγει ή ταινία του Κόπολα

είναι μία σύγχρονη διασκευή της (5). Τό ίδιο τό διήγημα είναι ένας πρόδρομος του σύγχρονου πεσιμισμού, πού βλέπει τόν πολιτισμό από τήν μαύρη όψη του, σαν ένα έπιφανειακό κάλυμα, κάτω άπ' τό όποιο πρωτόγονες, ζωώδεις έπιθυμίες περιμένουν νά εκραγούν. 'Ο κεντρικός χαρακτήρας, ό Κούρτς, (όπως πολλοί ήρωες του Γουέλς) είναι ένας ταλαντούχος, πολιτισμένος άνθρωπος, πού, παρόλ' αυτά, ύποκύπτει στα πιο σκοτεινά ένστικτά του και ζει σαν τυρανικός δικτάτορας στήν καρδιά της άφρικανικής ζούγκλας. 'Εκεί τόν επισκέπτεται ό Μάρλοου, ό άφηγητής της ιστορίας, ένας συνηθισμένος άνθρωπος, ό όποιος, όμως, καθώς ή ιστορία εξέλισσεται, παρουσιάζει άνησυχητικές όμοιότητες μέ τόν Κούρτς. Είναι ξεκάθαρο αυτό πού θέλει νά μās πει ό Κόνραντ. 'Η δυνατότητα για τό κακό και τήν αγριότητα είναι τό ίδιο ισχυρή στον Μάρλοου όπως και στον Κούρτς.

'Οπως δείχνει ό Νέρμορ, ό Γουέλς στο σενάριο του όδήγησε αυτή τήν ιδέα ένα βήμα πιο πέρα. 'Οχι μόνο σκόπευε νά παίξει ό ίδιος και τούς δύο ρόλους του Κούρτς και του Μάρλοου, αλλά επιπλέον είχε

δρισκεται. από πολλές απόψεις, ανάμεσα στα λιγότερο επιτυχημένα έργα του Γουέλς. Οί λόγοι της άποτυχίας του εξηγούν σε σημαντικό βαθμό τί είναι επιτυχημένο στα άλλα έργα του. Ο Νέρμορ δείχνει πώς ο Γουέλς προσπάθησε να αποστάξει τον Μάκβεθ στα πιο καθαρά συστατικά του, τονίζοντας τη μαγεία και τις παγανιστικές τελετές του έργου, πράγμα που είχε ξανακάνει και σε μία παλαιότερη θεατρική παράσταση, στην οποία τοποθετούσε τη δράση στην Αιτή. Όπως και ο Κόνραντ στην «Καρδιά του Σκοταδιού», ο Γουέλς προσπάθησε εδώ να άνιχνεύσει τον πολιτισμό προχωρώντας προς τα πίσω μέχρι τις πρώτες άγριες ρίζες του. Τό λάθος του ήταν ότι απογυμνώνοντας τελείως τον Μάκβεθ έχασε την κρίσιμη ασάφεια που παίζει τόσο σημαντικό ρόλο στον Πολίτη Καίην, τον Άρχοντα του τρόμου και σε άλλες ταινίες του. Στόν Μάκβεθ, ή σύγκρουση Μάρλοου - Κούρτς έχει αναχθεί σε μία άπλοϊκή σύγκρουση άσπρου - μαύρου, καλού - κακού. Δέν μās αφήνει καμία άμφιβολία ότι ο Μακντάφ είναι ένας πολύ καλύτερος άνθρωπος από τον Μάκβεθ, ενώ, τόσο ο Λέλαντ στόν Πολίτη Καίην όσο και ο Βάργκας στόν Άρχοντα του τρόμου δέ μοιάζουν να είναι και τόσο άποτελεσματικές φιγούρες. Άν και υποτίθεται ότι άντιπροσωπεύουν τό φιλελευθερισμό, τήν δημοκρατία και τήν ήθικότητα, είναι σάν άνθρωποι λιγότερο δυναμικοί και έλκυστικοί από τούς έχθρους τους.

Η ίδια ασάφεια υπάρχει ακόμη και στόν Τρίτο Άνθρωπο (The Third Man), μία ταινία του Κάρολ Ρήντ που ο Γουέλς δέ σκηνοθέτησε, αλλά στην όποια έπαιξε και τήν έπηρεάσε βαθιά. Παίζει τό ρόλο του Χάρυ Λάιμ, μία Κουρτσιανή φιγούρα, που κρύβεται μέσα στα έρείπια τής μεταπολεμικής Βιέννης, ενώ ο Τζόζεφ Κότεν παίζει τόν Χόλυ Μάρτιν, και πάλι ένα φαινομενικά εϋθύ, καθωσπρέπει ήρωα, που στό τέλος προδίδει τόν Λάιμ, τόν καλύτερο του φίλο. Ένα σημαντικό σημείο, που μās βοηθάει να κατανοήσουμε τήν άμφινταλαντευόμενη διάθεση του Γουέλς, μπήκε στό σενάριο άπ' αυτόν και είναι πράγματι μία από τις πιο σημαντικές στιγμές τής ταινίας — ή περίφημη σκηνή του μονολόγου για τόν κούκο:

«Στήν Ίταλία, επί 30 χρόνια κάτω άπ' τούς Βοργίους, είχανε πόλεμο, τρομοκρατία, φόνους, αίματοχυσίες. Άλλά, θγάλανε τόν Μικελάντζελο, τόν Λεονάρντο ντα Βίντσι και τήν Άναγέννηση. Στήν Έλβετία είχανε άδελφική άγάπη, είχανε 500 χρόνια δημοκρατίας και ειρήνης, και τί θγάλανε; τόν κούκο».

Στά μάτια του Γουέλς ή δημιουργικότητα είναι σ' ένα βαθμό συνάρτηση τής άπληστίας, τής φιλοδοξίας και άλλων πρωτόγονων ένστίκτων, ενώ ο πολιτισμός, όπως τόν καταλαβαίνουμε, άπλως παράγει άποτελέσματα και άνικανότητα. Βέβαια, αν ο Γουέλς πίστευε δλόψυχα σ' αυτήν τή φιλοσοφία οί ταινίες του δέ θά είχαν τίποτα τό άσάφες και διφορούμενο. Τό γεγονός είναι ότι ο ίδιος ο Γουέλς υπήρξε για πολλά χρόνια ένας δραστήριος φιλελεύθερος και δέν υπάρχει καμία άμφιβολία ότι τελικά καταδικάζει τόν Κουίνλαν, τόν Καίην και τούς άλλους ρόλους του Κούρτς. Όμως, συγχρόνως, γνωρίζει καλά τή γοητεία που εκπέμπουν αυτοί οί χαρακτήρες και είναι αυτές οί άμφιταλαντευόμενες συν-

ειδήσεις του τό στοιχείο που δημιουργεί τό ήθικό δίλημα και κάνει τις ταινίες του πλούσιες.

Η υπόθεση του Νέρμορ είναι τόσο ενδιαφέρουσα ώστε μπορεί να επεκταθεί και σε ταινίες που αυτός δέν εξέτάζει σε σχέση με τήν «Καρδιά του Σκοταδιού». Στόν Φάλσταφ (Chimes by Midnight) για παράδειγμα, μία από τις πιο πρόσφατες ταινίες του Γουέλς, που βασίζεται στα θεατρικά έργα του Σαίξπηρ όπου υπάρχει ο χαρακτήρας του Φάλσταφ, ο δημιουργός φαίνεται ότι έχει άρχισει να άντιμετωπίζει τό παράδοξο που κατατρέπει τό έργο του με έναν καινούριο τρόπο.

Σ' αυτήν τήν ταινία, αντίθετα άπ' ό,τι στόν Άρχοντα του τρόμου, ο σωματικά άντιπαθής και φαινομενικά άνήθικος χαρακτήρας είναι ο άνθρωπιστής, ενώ ο έπιφανειακά πολιτισμένος ήρωας είναι στην πραγματικότητα διεφθαρμένος από τή φιλοδοξία. Αίχμαλωτισμένος ανάμεσα σ' αυτούς τούς δύο — τόν χοντρό, εύγενικό Φάλσταφ και τόν αϋστηρό, ψυχρό Έρικό — ο πρίγκηπας Χάλ άπορίπτει τελικά τόν Φάλσταφ για τή δύναμη του σκήπτρου. Έδώ ο Γουέλς έχει εγκαταλείψει, έξωτερικά τουλάχιστον, τή σύνδεση τής φιλοδοξίας και του κακού με τό πρωτόγονο και τήν άγριότητα, που κάνει ο Κόνραντ. Ο Φάλσταφ είναι πολύ πιο πρωτόγονος από τόν Έρικό. Κι όμως, δέν έχει καμία πραγματική φιλοδοξία και ζει μόνο για να εύχαριστεί τό νεαρό του φίλο, τόν πρίγκηπα Χάλ. Άπ' τήν άλλη μεριά ο Έρικός (που άπέκτησε παράνομα τό θρόνο του) δέν αγαπάει τό γιό του και ένοχλείται από τή συμπεριφορά του Χάλ, μόνο και μόνο γιατί αυτή έπηρεάζει τή δική του εικόνα σάν μονάρχη. Έτσι στόν Φάλσταφ ο Γουέλς έχει κάνει μία πλήρη άντιστροφή. Πραγματικά πολιτισμένος, χριστιανικός άνθρωπος δέν είναι ένας εϋθύς, παραδοσιακός, μη έλκυστικός ήρωας σάν τόν Βάργκας, αλλά ένας υπέροχα σπιρτόζος άμαρτωλός, ενώ οί άνθρωποι που κυριαρχούν από τή φιλοδοξία και τήν περιφρόνηση για τούς άλλους είναι θεσμικά οί υπερασπιστές τής εκκλησίας και του κράτους. Φαίνεται ότι ο Γουέλς κατόρθωσε τελικά να λύσει τό δίλημα του Πολίτη Καίην και του Άρχοντα του τρόμου. Έπιτέλους ο Καλός άνθρωπος είναι πιο έλκυστικός για τό θεατή από τόν κακό άνθρωπο.

Φυσικά, τό θέμα τής «Καρδιάς του Σκοταδιού» είναι μόνο μία από τις άπόψεις τής τέχνης του Όρσον Γουέλς εκτός από τις τεχνικές λεπτομέρειες, τήν έπιροή του Κάφκα, τήν έπιροή τής γοθτικής λογοτεχνίας και μουσικής και ακόμα τό πρόσφατο ενδιαφέρον του σκηνοθέτη να έρευνήσει τή λεπτή γραμμή ανάμεσα στην άλήθεια και τόν μύθο, ανάμεσα στό δημιουργήμα τής φαντασίας και τήν πραγματικότητα, μία έμμογή που παρουσιάζεται στην Άθάνατη Ίστορία (Immortal Story) και τό Άλήθεια και ψέμμα (F for fake) και μπορεί να άνιχνευθεί ακόμη και στόν Πόλεμο των Κόσμων και τήν Ρασομμονική δομή του Πολίτη Καίην.

Roger Gilbert Yale University

(Πρωτοδημοσιεύτηκε στην έφημερίδα University Publishing, Χειμώνας 1979, No 6, εκδόσεις: Intern Quarterly Review of Books, published by University Press, Berkeley, California. Μετάφραση: Μαρία Νικολακοπούλου· οί σημειώσεις είναι τής σύνταξης).

# ‘Ο’ Ελαφοκυνηγός

του Νίκου Κολοβού



Ο Ρόμπερτ Ντέ Νίρο και ο Κρίστοφερ Γουώλκεν στόν Έλαφοκυνηγό

## ‘Ο’ Ελαφοκυνηγός (The Deer Hunter) ΗΠΑ 1979

Σκηνοθεσία: Michael Cimino. Παραγωγή: Barty Spikings, Michael Deeley, Michael Cimino, John Peverall. Βοηθοί Σκηνοθέτη: Charles Okum, Mike Grille. Σεν.: Deric Washburn. Ίδέα: Michael Cimino, Deric Washburn, Louis Garfinkle, Quinn K. Redeker. Διεύθυνση Φωτογραφίας: Vilmos Zsigmond. Μοντάζ: Peter Zinner. Ντεκόρ: (στis ΗΠΑ) Dick Goddard, (στην Ταϊλάνδη) Alan Hicks. Σπέσιαλ Έφφ: Fred Cramer. Βοηθός Σπέσιαλ Έφφ: Gary Ehnendorf, (στην Ταϊλάνδη) Jay King. Μουσική: Stanley Myers. Βασικό Θέμα: John Williams. Κοστούμα: Eric Seeling. Εϊδικό Μακιγιάζ: (στην Ταϊλάνδη) Dick Smith, Daniel Striepeke. Μακιγιάζ: Del Acevedo, Ed Butterworth. Μοντάζ ήχου: Teri E. Dorman, James Fritz. Ήχογράφ:

Η άμερικάνικη παραγωγή στάθηκε μακριά άπ' τό θεματολογικό ύλικό, που αναφέρεται στόν πόλεμο του Βιετνάμ. Τά πράσινα μπερέ (1968), γυρισμένο άπ' τόν Τζών Γουαίην με θαθεία σημεία σωβινιστικού πάθους, ρατσιστικής μανίας όσο κι έκφραστικής στεριρότητας (παραπομπή στό μοντέλο του κλασικού γουέστερν), άποτελεί έξαίρεση. Με τό τέλος του πολέμου αυτού ή πρακτική διαφοροποιήθηκε. Γνωστή και παραδειγματική ταινία ο Γυρισμός του Χάλ Άσμπυ, στην όποια θά άναγνώριζε κανένας ένα στοιχείο ειλικρίνειας στό έπίπεδο των ανθρώπων σχέσεων κι ένα μήνυμα άντιπολεμικό. Όχι όμως και πάλι μιά άμεση έμπλοκή στην έννοια του πολέμου του Βιετνάμ. Τέλος σάν μιά άνεκτη άναφορά στό άποτέλεσμα του πολέμου αυτού πάνω στην κοινωνική συμπεριφορά και άναπροσαρμογή κάποιων άποστρατων, μπορούν να κριθούν ταινίες σάν τούς Έπισκέπτες του Ήλια Καζάν και τόν Ταξιτζή του Μάρτιν Σκορτσέζε.

Ο Έλαφοκυνηγός θά μπορούσε να ένταχθεί σε μία σειρά προϊόντων, που ή παραγωγή τους βασίζεται σε διπλό σχέδιο: τήν σκόπιμη άποδυνάμωση και παραμόρφωση τής έννοιας του πολέμου στό Βιετνάμ («ένα άπ' τά πρώτα φανερά ή άφανή θέματα άπ' τις πρόσφατες αυτές ταινίες για τό Βιετνάμ είναι ότι

ή άμερικάνικη θέληση είναι ακόμη ισχυρή και ζωτική, ακόμη κι ύστερα άπ' τήν ήττα στό Βιετνάμ», Cineaste, 3/1979 σελ. 5), και τήν άναπαραγωγή του άμερικάνικου κινηματογραφικού θεάματος («Όσο πίστευαν οί άμερικανοί, ότι είναι λιγότερο ή περισσότερο πιθανό να κερδίσουν τόν πόλεμο του Βιετνάμ, άποτελούσε ένα είδος ταμπού. Άφότου χάθηκε και πέρασε στόν κινηματογράφο, γίνεται αυτό που ήταν κιόλας: θέαμα...» Mireille Amiel, Cinema 79 τ. 249 σελ. 50).

## ‘Ο πόλεμος

‘Ο πόλεμος σημειώνεται στην ταινία του Τσιμίνο σε τρία έπίπεδα: σάν πληροφορία, σάν πραγματικό γεγονός και σάν μύθος.

Τρεις φίλοι στρατεύονται. Η πληροφορία αυτή κυκλοφορεί από στόμα σε στόμα. Κρέμεται στόν περίγυρο των προσώπων αυτών σάν άπειλή. Περνά μέσα από φευγαλέες κουβέντες κι εύχες άποχαιρετισμού: «πρόσεξε να μη σε σκοτώσουν», «σκότωσε μερικούς και για μένα». Με σημείο άναφοράς τούς «διετκόγκ», τόν πόλεμο, που ξεελίσσεται κάπου μακριά άπ' τήν Άμερική.

Στή διάρκεια τής γαμήλιας γιορτής στην όθονη περνά ή γκροτέσκα φυσιογνωμία και ο παράξενος τρόπος ενός πρασινοσκούφη.

Τό θέατρο του πολέμου καταδηλώνεται με σύντομες ένότητες: τήν καταστροφή ενός βιετναμέζικου χωριού, τήν αίχμαλωσία των τριών ήρώων, τήν άτακτη φυγή κι άποχώρηση του πληθυσμού, τή νοσηλεία του ενός άπ' τούς τρεις στό στρατιωτικό νοσοκομείο, τούς τραυματίες και τούς νεκρούς, τήν πτώση τής υποτιθέμενης Σαϊγκόν.

Τήν έπιστροφή των τριών ήρώων, του Μάικλ, που φορά συνέχεια τή στολή του πρασινοσκούφη, τήν άναπηρία του Στήβ, τήν άνεύρεση του Νίκου στη Σαϊγκόν μαζί με τήν κατάρρευση του μετώπου, τό θάνατο και τήν κηδεία του.

‘Ο πόλεμος γινόταν, έγινε, σημάνθηκε με συγκεκριμένες πληροφορίες σ' δλη τήν φιλική διάρκεια άπ' τήν πρώτη ένότητα (στό έργοστάσιο) ως τήν τελευταία (στό γεύμα τής παρηγοριάς).

‘Ο πόλεμος σάν γεγονός δέν άναπαριστάνεται. Οί σύντομες ένότητες, που αναφέραμε κιόλας, έγγράφονται στην ταινία για να καταδηλωθεί άμεσα ή κτηνωδία των διετκόγκ μέσα άπ' τόν βάνουσο και κακόηχο λόγο τους και τήν σκληρή τους χειρονομία. Να συκοφαντηθεί ή κατάστασή τους (ρωσική ρουλέτα, κερδοσκοπία με τή ζωή των αίχμαλώτων) και σύγχρονα για να συμπαραδηλωθεί ή στρατιωτι-



κή υπερροχή (στρατιωτικές μηχανές, προσωπικό πολυπληθές) και η άτομική ικανότητα για επιβίωση (έντυπωσιακή απόδραση των αιχμαλώτων) των αμερικανών. Ο αμερικανικός στρατός, ή Αμερική, δεν είναι ακριβώς στο νικημένο στρατόπεδο, αφού της περισεύει μεγάλος δυναμισμός επιδίωξης.

Ο πόλεμος σαν ιστορία δεν εγγράφεται στην ταινία. Γεννά μόνο άοριστα ερωτηματικά στη συνείδηση ορισμένων ατόμων: «Τί γυρεύουμε μεις σ' αυτή τη ζούγκλα;» (κυριολεκτικός και μεταφορικός λόγος). Προκαλεί ακόμη μία αντίληψη, ότι διεξάγεται «σαν ύπηρεσία στην πατρίδα». Αφήνει κάποια αποτυπώματα στην ψυχολογία των συγγενών και φίλων απ' τὰ θύματα. Από κει και πέρα όμως δεν σχολιάζεται. Είναι δοσμένος. Δεν έχει, ούτε χρειάζεται αιτιολογία. Στερείται θαρρείς από ιστορική και πολιτική αξία. Δεν αποτελεί ιστορία, αλλά μία μυθολογική παράμετρο της ταινίας και μία δραματογενική της προϋπόθεση. Μ' αυτό το τρόπο όμως αποσιωπάται ή απωθείται ή ιδεολογία του πολέμου αυτού, για να αποτελέσει ή παράλειψη αυτή διέξοδο και όχημα της ιδεολογίας του σκηνοθέτη και σεναρίστα. (Η πληροφορία για την προεργασία του Μάικλ Τσιμίνο σαν σεναριογράφου στα θρίλλερ *Magnus Force* (1973) και σκηνοθέτη στο *Thunderbolt and Lightfoot* (1974) με πρωταγωνιστή τόν Κλίντ Ήσγουντ είναι ενδιαφέρουσα και προσδιοριστική).

Ο κοινωνικός χώρος, που διαγράφεται ατελέστατα στην ταινία, είναι μία έπαρχιακή βιομηχανική πόλη. Οί στρατεύσιμοι είναι εργάτες μιάς μεταλλουργίας. «Προλετάριοι» χωρίς ειδική συνείδηση της θέσης τους, ούτε ήθικό ή ιδεολογικό προδληματισμό. Η κοινωνική ομάδα, που προέρχονται, συγκροτείται από Ρώσους μετανάστες, Λιθουανούς ή άλλους φερόμενους στην Αμερική. Όχι εξαμερικανισμένους κι άφομοιωμένους ολοκληρωτικά. Η διασταλτική αυτή σημασία λειτουργεί συμπαραδηλωτικά γιατί τό στοιχείο του κοινωνικού προσδιορισμού τονίζεται έμφατικά. Η ορθόδοξη ρωσική εκκλησία, που είναι τό κέντρο της γειτονιάς και της επίσημης κοινωνικής ζωής της ομάδας. Η μακρόχρονη ένότητα του γάμου, στην όποια σημαίνεται τό στοιχείο αυτό μέσα απ' τό ρωσικό φολκλόρ (τραγουδι, μουσική, και χορό, συνήθειες της γαμήλιας τελετής). Γιατί είναι εργαζόμενοι, γιατί είναι μετανάστες, γιατί είναι Ρώσοι οί πολεμιστές που πάνε κι έρχονται απ' τό Βιετνάμ. Ρώσοι και ρωσική ρουλέτα.

Στό σημείο αυτό είναι αναγκαία μία παρένθεση σχετική με τή σύμπλεξη των δύο παραπάνω σημείων. Η ρωσική ρουλέτα σαν σεναριακό εύρημα λειτουργεί σέ δυό επίπεδα. έμπροθέτα νομίζω: στό πρώτο (της έκφρασης) για να ένταθει ή έκκρεμότητα της αφήγησης (τό σασπένς), για να παραχθει τό θέαμα. Στό δεύτερο (της ιδεολογίας) για να διαμορφωθεί ή έννοια, ότι ή ρωσική ρουλέτα διαδόθηκε σαν δολοφονικό παιχνίδι απ' τους «διετκόγκ», έχει ρωσική καταγωγή, έξαχρώσε τὰ ήθη πολεμιστών και άμάχων στό Βιετνάμ, καταστρέφει τή ζωή του Νίκυ. Απ' τή στιγμή που είναι όλοτετα άνακριβές στό ιστορικό επίπεδο τό γεγονός αυτό, λειτουργεί σέ συσχετισμό με τήν έννοια ρώσοι μετανάστες, σαν αυθαίρετη μεταφορά της σοβιετικής παρουσίας στόν πόλεμο του Βιετνάμ.

Ο πόλεμος στό Βιετνάμ δέν διεξάχθηκε από μιά ίμπεριαλιστική δύναμη με σκοπό τήν διαιώνιση της καταδυνάστευσης ενός λαού, αλλά από άπλους ανθρώπους. Έργάτες, που άφησαν μάνες και γυναίκες πίσω. Ρώσους ακόμη και λογής ευρωπαίους της μετανάστευσης και της διασποράς. Φοβισμένους, αλλά κι αυθόρμητους. Με άπροσδιόριστη ή κοιμισμένη πολιτική συνείδηση. Έκθετους στους μηχανισμούς ενός μοιραίου δράματος. Θύματα, που άφησαν στό μεσοδιάστημα τήν άθωότητα και ξαναγυρίζουν διαστικά σ' αυτήν μετά τήν καταγίδα. Οί εικόνες απ' τό άγριο δάσος, ή χορωδιακή μουσική που έπιχειρεί να σημάνει τό μεταφυσικό της μεγαλείο. Η καταφυγή του Μάικλ σ' αυτή τήν παρθένα φύση κι ό εξαγνισμός του μέσα απ' αυτήν, τή φιλική άφοσίωση και τόν έρωτα.

Ο Μάικλ Τσιμίνο είπε ότι σκοπός του δέν ήταν να φτιάξει ένα «φίλμ για τό Βιετνάμ» ή «ένα πολιτικό φίλμ», αλλά να φτιάξει ένα φίλμ για κάποιους ανθρώπους (μεσοαμερικανοί εργάτες χάλυβα σέ μιά σλοβάκινη κοινότητα). «Όπως οί πίο πολλοί συνηθισμένοι άνθρωποι, μπορούν να κάνουν εξαίρεση μπροστά σέ κρίσιμες στιγμές. Έτσι ό πόλεμος είναι άπλά τό μέσο για τήν δοκιμασία του θάρρους και της δύναμης θέλησής τους. Αυτό όμως μπορούσε να έχει συμβεί στόν Έμφύλιο και σ' όποιοδήποτε Πόλεμο» (στό *Cineaste*, 3/1979 σ. 9).

#### Τό θέαμα

Ο Μάικλ Τσιμίνο επιλέγει μιά γραφή που χρωματίζεται μ' αυτό τό ήθικό στοιχείο της άθωότητας. Ο χώρος της δουλειάς άπεικονίζεται γραφικά στό εικαστικό επίπεδο και πλαστογραφείται στό κοινωνιολογικό επίπεδο. Αποτελεί πηγή εικαστικής όμορφιάς και ψυχικής άγαλλίασης. Οί άνθρωποι φαίζουν μπροστά στό φακό (πολλές λήψεις με τηλεφάκο) άδίαστα κι αυτοσχεδιαστικά τόν καθημερινό τους έαυτό. Η φτωχογειτονιά, τὰ μικροκοινωνικά γεγονότα, ή ξέχειλη ζωϊκότητα κι ό άνέμελος πρωτογονισμός των γλεντιών. Η έξαντλητική κι άσκοπη τάχα έγγραφη τους στό φίλμ μέσα από μακρόχρονα πλάνα συνόλου ή σύντομα πλάνα με λεπτομέρειες. Οί χαμηλές χρωματικές τονικότητες. Ο διάλογος που δημιουργεί τήν αντίληψη της αυθεντικότητας με τήν συχνή προσφυγή του στην άσγκό. Πρόσωπα συνηθισμένα κι άντιρωϊκά. Ακόμη κι ό Ρόμπερτ ντέ Νίρο εξαναγκάζεται σέ αυτοσυγκράτηση κι έξομοίωσή του με τήν έλάσσονα άτμόσφαιρα του φιλικού κοινωνικού χώρου.

Όλη ή πρακτική της έγκυρης δήθεν μαρτυρίας κι άναπαράστασης του πραγματικού, που άντιστρατεύεται τήν παραδοσιακή μυθολογία και τήν αντίληψη της κατασκευής. (Σ' αυτές τίσ γενικές έννοιες μπορεί να έπισημάνει κανένας μιά καινούρια διαδικασία δουλειάς στό Χόλλυγουντ). Που διακόπτεται άναγκαστικά με τίσ ένότητες απ' τίσ εικόνες του πολέμου, της αιχμαλωσίας και της απόδρασης. Για να ξαναβρεί στή συνέχεια τήν ίδια σχεδόν ποιότητα γραφής κι έκφρασης ως τό τέλος. Η διακοπή χαρακτηρίζεται από μιά διαιότητα και φορτίζεται μ' ένα στοιχείο έκκρεμότητας (σασπένς). Σύντομα πλάνα. Έντονοι θόρυβοι. Σχεδιασμένη άναμονή του θεατή για τήν εξέλιξη. Μερικές διαστικές, όσο κι άσαφείς, πληροφορίες, και σύγχρονα ένα άτονο ψυχολογικό

φηση *Ήχου*: Darin Knight. *Συγχρονισμός Ήχου*: Richard Portman, Aaron Rochin, William McCaughey, Frank Reale. *Επίβλεψη Μοντάζ των Σέσιαλ Έφφέ*: James J. Klingler. *Σύμβουλος Ντόλμπι*: Steve Katz. *Στρατιωτικός σύμβουλος*: Richard Dioguardi. *Σύμβουλος για τό Βιετνάμ*: Eleanor Dawson. *Βοηθοί παραγωγής*: (στήν Ταϊλάνδη) Mike Flynn, Patrick Gauvain, Barry Butler. *Ντιουπλάς*: Max Balchowsky, Jerry Brutsche, Howard Curtis, Ted Duncan, Bob Harris, Troy Melton, Jack Verbois, Chuck Waters. *Έριωνεία*: Robert De Niro (Μάικλ Βρόνσκυ), John Cazale (Στάν, «Στός»), John Savage (Στήβεν), Christopher Walken (Νικάνωρ Τσεβοτάρεβιτς ή Νίκ). Meryl Streep (Λίντα), George Dzundza (Τζών), Chuck Aspegren (Άξελ), Shirley Stoler (μητέρα του Στήβεν), Rutanya Alda (Άντζελα), Pierre Segui (Τζούλιεν), Mady Kaplan (Άρραβωνιαστικά του Άξελ), Amy Wright (Παράνυμφος), Mary Ann Haenel (φίλη του Στάν), Richard Kuss (πατέρας της Λίντα), Joe Grifasi (διευθυντής όρχήστρας), Christopher Colombi Jr. (Παράνυμφος) *Παραγωγή*: EMI Films. *Διανομή*: Σπέντζος. *Διάρκεια*: 182'

σόκ, που προορίζεται να ένισχύσει τήν πιστότητα της μαρτυρίας και της αφήγησης, κι όχι βέβαια να υποχρεώσει τό θεατή σέ μιά «άπομάκρυνση» και μιά κριτική συνακόλουθα στάση.

Τό άποτέλεσμα όμως είναι διάφορο. Η αφήγηση, ιδιαίτερα μετά τίσ σκηνές της απόδρασης, προωθείται έπεισοδιακά. Η εξέλιξη της μυθολογίας χάνει κι αυτήν ακόμη τήν έπίφραση της αυθεντικότητας. Βασικός λόγος: Η σεναριακή άντιμετώπιση του «έλαφοκυνηγού» Μάικλ, που όφείλει να εξαγνισθει και να καταδείξει τήν έξαιρετική του δυνατότητα για επιβίωση. Μέσα απ' τήν έπαφή του με τή φύση, τόν έρωτικό του πόθο και τήν άναζήτηση των χαμένων φίλων. Έτσι στό πρώτο του έλαφοκυνήγι, μετά



Ο Ρόμπερτ Ντέ Νίρο, ό Τζόν Σάβετς και ή Ρουτάνα Άλντα στόν Έλαφοκυνηγού

τήν έπιστροφή του απ' τόν πόλεμο, άποδειχεται άστοχος και διστακτικός στό θήραμα. Τό ίδιο συμβαίνει στή σχέση του με τήν Λίντα. Ένώ έντελώς ξαφνικά, φτάνει στήν φλεγόμενη ύποτίθεται Σαϊγκόν για να βρει τόν Νίκυ. «Υποτίθεται» γιατί ούτε οί σκηνές του συστρεφόμενου πλήθους, ούτε μερικές φωτιές άναμένες έδώ κι εκεί, ούτε οί σκηνές μπροστά στήν άμερικάνικη πρεσβεία, ούτε οί θόρυβοι από βόμβες, πιστοποιούν τήν ταυτότητα αυτού του χώρου. Ένώ ένισχύουν σημαντικά τήν διαδικασία της παραγωγής του θεάματος. Πολύ λιγότερο βέβαια ή λέσχη «ρωσικής ρουλέτας». Η μοναδική ευθύνη που διαγράφεται μέσα απ' τήν συμπεριφορά του Μάικλ, δέν προέρχεται από άίσθημα ένοχής για τήν συμμετοχή του στόν πόλεμο, αλλά από άνησυ-

χία για τήν έπάνοδο των φίλων στήν έστία τους. Τελικά αυτή ή διαδικασία ολοκληρώνεται στό γεύμα της παρηγοριάς, ύστερα απ' τήν ταφή του Νίκυ. Όλοι πίνουν στήν «μνήμη του Νίκυ», αφού σιγοτραγουδήσουν τό «Ο Θεός ευλογεί τήν Αμερική». Λυπημένοι, αλλά κι ήσυχοι. Η ζωή θά ξαναπαίρει τό δρόμο της. Τίποτε δέν έχει αλλάξει ουσιαστικά.

Ο Μάικλ Τσιμίνο μικραίνει και περιορίζει τήν έννοια του πολέμου μέσα στό πλαίσιο μιάς έπεισοδιακής ανθρώπινης κατάστασης. Τήν έντοπίζει στό στοιχείο ενός άπλουστευμένου, μονοτονικού και γραμμικού ανθρώπινου μικροδράματος. Με σκοπό να κερδίσει (στήν κυριολεξία) τήν συμπάθεια και τήν ταύτιση του θεατή. Να τόν άπομονώσει και τόν

ίδιο απ' τό ιστορικό κι ιδεολογικό ύλικό, που συσσωρεύθηκε ένδεχόμενα στή συνείδησή του. Να τονώσει τήν συναίσθηση της άθωότητας και να έπαναβεβαιώσει τήν άνάγκη και τή δυνατότητα της νομιμότητας. («Η θρησκεία του θεάματος στηρίζεται στίς έννοιες της άθωότητας και της άναγκαιότητας, αλλά και στήν έννοια της νομιμότητας» Christian Zimmer, *Cinema et Politique*, σελ. 20, έκδ. Seghers. Έλληνική μετάφραση στόν Έξάντα)

Η μυθολογία και ή σημαντική της ταινίας του Τσιμίνο άκολουθεί έτσι τή λειτουργία των νόμων του θεάματος, της άνανέωσης και της άναπαραγωγής του.

## Περιπλάνηση

### Πορεία έξω από τόν χάρτη

Ἡ *Περιπλάνηση* ὑπῆρξε μιά ἀπό τίς λίγες εὐχάριστες ἐκπλήξεις τοῦ τελευταίου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ταινία ιδιαίτερα ιδιόμορφη καί ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρουσα παρά τίς ἀτέλειές της καί μάλιστα, κάποτε, λόγω ἀκριβῶς τῶν ἀδυναμιῶν της, ἐπιχειρεῖ νά χαράξει ἓνα δρόμο διαφορετικό τόσο ἀπό ἐκεῖνον τοῦ «ἀγγελουλιισμού», φαντάσματος πού στοιχειώνει τό σύγχρονό μας κινηματογράφο, ὅσο καί ἀπό ἐκεῖνον τῆς λαϊκίστικης τάσης, πού ξεκόβοντας μέ τίς πρωτοπορίες προσπαθεῖ νά ξαναβρεῖ τή θέση της στίς προτιμήσεις τοῦ κοινού. Ταινία λοιπόν μακριά ἀπό τά κύρια αἰσθητικά καί ἰδεολογικά ρεύματα τοῦ «Νέου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου», ἀλλά παράλληλα κι ἀπό τούς κάθε λογῆς φθαρμένους μοντερνισμούς (1), ἡ *Περιπλάνηση* τοῦ πρωτοεμφανιζόμενου Χριστόφορου Χριστοφῆ κινδυνεύει νά μείνει στό περιθώριο ἢ, τό πολύ-πολύ, νά ὑμνηθεῖ ἐπίσης περιθωριακά (βλέπε τό ἐνθουσιῶδες κείμενο τοῦ Βασίλη Ραφαηλίδη). Δέν ἰσχυρίζομαστε βέβαια ὅτι τό κείμενό μας λύνει ὅλα τά προβλήματα γιά τή σωστή τοποθέτηση τῆς ταινίας. Μᾶλλον συνεχίζει τήν ὅποια συζήτηση, πού ἀρχισε μέ τή προβολή της, ἐπιμένοντας ιδιαίτερα στό σημεῖο μέ τό μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον. Κι αὐτό δέν ἐστὶν λιγότερο πού μπορεί νά κάνει κανεῖς σέ τέτοιες περιπτώσεις.

Ἡ ἀνάγνωση ἀρχίζει ὅπως εἶναι φυσικό, ἀπό τό *παραπέμπτον*. Ἄλλωστε, ἡ δημοσιογραφική παρουσίαση σύμφωνα μέ τήν πάγια τακτική της, ἔχει φροντίσει νά μᾶς ἐφοδιάσει πρὶν ἀπό τήν προβολή, μέ τίς ἀναγκαῖες παραπομπές. Ἡ ταινία, μᾶς εἶπαν, ἀναφέρεται στόν ξεριζωμένο ἑλληνισμό τῆς διασποράς (Αἴγυπτος καί Πόντος, Τασκένδη, Γερμανία καί Ἀμερική). Κι ἀλήθεια, ἡ ταινία ἀυλακώνεται ἀπό ἓνα πυκνό δίχτυ ἀναφορῶν σ' αὐτόν τόν Ἑλληνικό Κόσμο ἔξω ἀπό τήν Ἑλλάδα, ἀπό τό Μεγαλέξανδρο μέχρι σήμερα. Ὅμως, τήν ἴδια στιγμή, διαπιστώνουμε πῶς τό πλέγμα αὐτό δέν εἶναι σέ θέση νά παίξει ρόλο *παραπέμπτοντος*, δηλαδή σταθεροῦ ἔξωφιλμικοῦ χώρου ἀναφορᾶς πού νά στηρίζει τά νοήματα τῆς ταινίας. Ἀνάμεσα στίς διάφορες ἀφηγήσεις τῶν «ξεριζωμένων» χαρακτήρων τῆς ταινίας, ἀνάμεσα στίς παραπομπές σέ πρόσωπα καί γεγονότα, παρεμβάλλονται «χάσματα», δηλαδή ἀποσπάσματα μή-παραπεμπτικοῦ λόγου (περιπλανήσεις σέ «περίεργους» χώρους, «ποιητικές» στιγμές). Ἔτσι οἱ ἀναφορές θρυμματίζονται σ' ἓνα σύνολο ἀπό προσωπικές (δηλ. συγκεκριμένες καί ὄχι γενικές) περιπτώσεις, διατηρώντας ἀνέπαφο καί φανε-

ρό τόν ἀναφορικό τους ρόλο μέσα στήν ταινία. Καί μέσα ἀπό τίς ἀναφορές αὐτές ἡ ταινία «ἀνοίγει» τή νοηματική καί συμβολική της λειτουργία (ἀπελευθερώνοντάς την ἀπό τά δεσμά τοῦ *παραπέμπτοντος*) πρὸς τόν ἀπέραντο ἱστορικό χώρο.

Ἡ πρωτογενής λοιπόν σχέση τοῦ θεατῆ μ' αὐτό ἐδῶ τό θέαμα, σχέση βασισμένη σύμφωνα μ' ὅσα ξέρουμε στόν *παραπεμπτικό* του μηχανισμό, παρουσιάζεται βαθύτατα διαταραγμένη. Ὁ θεατῆς δέν μπορεί νά «διώσει» ἀνενόχλητος τό θέαμα, ἀρχίζει νά νοιώθει ὅτι ἡ ταινία δέν τοῦ μιλά γιά τόν ἑλληνισμό τῆς διασποράς, μᾶλλον προσπαθεῖ νά τοῦ ψιθυρίσει κάτι μέ τόν ἑλληνισμό τῆς διασποράς (δηλ. χρησιμοποιώντας κατάλληλα τό πλέγμα τῶν ἀναφορῶν της). Ἄπ' αὐτό τό σημεῖο ἀρχίζει γιά τόν θεατῆ αὐτόν ἡ πραγματική ἀνάγνωση τῆς *Περιπλάνησης*.

Τό ἐπόμενο μεγάλο πρόβλημα εἶναι ἐκεῖνο τοῦ *ὑποκείμενου*. Ποιός εἶναι αὐτός πού περιπλανιέται στήν ταινία προσκαλώντας τόν θεατῆ νά τόν ἀκολουθήσει; Μέ ποιου τά μάτια πρέπει νά ταυτίσω τά δικά μου γιά νά δῶ σωστά τίς αὐτόνομες σεκάνς πού ἀποτελοῦν τό σκελετό τῆς ταινίας; Ἡ ἀπάντηση δέν εἶναι εὐκόλη γιατί ὑπάρχουν τουλάχιστον 4 δραματολογικοί ἄξονες μέ ἰσάριθμα ὑποκείμενα: ὁ ποιητής πού χάθηκε, τό παιδί, ὁ δικηγόρος πού ψάχνει, ὁ ἴδιος ὁ δημιουργός τῆς ταινίας. Ἀλλά τά νήματα αὐτά εἶναι πάντοτε μερδεμένα καθὼς δέν τηροῦνται οἱ ἀντίστοιχοι κανόνες τοῦ κινηματογραφικοῦ Θεάματος (π.χ. *σάν-κόντρ-σάν*, *ρακόρ*) πού Σεκαθαρίζουν τό ποιός βλέπει ποιόν. Ἔτσι, ἀκόμα κι ὅταν ξέρω ποιός μιλά σέ μιά στιγμή, ἀγνοῶ τόν παραλήπτη τοῦ μηνύματος, δηλ. δέν μπορῶ νά ἀποκρυπτογραφήσω τίς σεκάνς βασισμένους στό ὑποκείμενό τους.

Χάνεται λοιπόν καί ἡ δεύτερη γνωστή πρόσβαση τοῦ θεατῆ στήν ταινία, αὐτή πού περνᾶ ἀπό τό (σίγουρο) δῆγμα τοῦ ὑποκειμένου της. Ἀξίζει στό σημεῖο αὐτό νά παρατηρήσουμε ὅτι, ἂν μέ τό χειρισμό τοῦ *παραπέμπτοντος* ὁ Χριστοφῆς ξεκόβει μέ τόν κλασικό μηχανισμό παραγωγῆς τοῦ νοήματος στόν κινηματογράφο, μέ τό χειρισμό τοῦ ὑποκειμένου ξεφεύγει κι ἀπό ἓνα μοντερνισμό, σύμφωνα μέ τόν ὅποιο ἡ θρυμματισμένη ἀφήγηση ἀποκτᾶ νόημα ἰδωμένη μέ τά μάτια τοῦ ἑνός καί μοναδικοῦ ὑποκειμένου της, πού ταυτίζεται βέβαια μέ τόν δημιουργό της. Ἀκόμα περισσότερο: τά διάφορα ὑποκείμενα τῆς *Περιπλάνησης* μπορεί νά χάνουν τή δραματική τους ὑπόσταση, ὅμως διατηροῦν (καί



μάλιστα αὐξημένο) τό συμβολικό τους χαρακτήρα σάν μοχλοὶ γιά τήν κίνηση τοῦ θεάματος. σάν ἄξονες γιά τή δόμηση τοῦ σημαίνοντος σκελετοῦ του (2).

Ἐρχόμαστε ἔτσι κατευθεῖαν στό πρόβλημα τοῦ *σημαίνοντος*. Εἶναι ἀλήθεια πῶς σ' αὐτό τό ἐπίπεδο ὁ θεατῆς μπορεί ἐπιτέλους νά βρεῖ ὀρισμένα σημεῖα γιά ν' «ἀγκιστρωθεῖ» στό ἰδιόμορφο αὐτό θέαμα πού ξετυλίγεται μπροστά σ' αὐτά μάτια του. Ἡ θαυμάσια δουλειά στή φωτογραφία, τή μουσική, τή σκηνογραφία, ἡ ἐπιμέλεια στή σύνθεση τοῦ πλάνου εἶναι μερικά ἀπό τά πιό προφανῆ τέτοια σημεῖα. Ὅμως ἡ ἀπόλαυση ἡ βασισμένη σ' αὐτή τή (μερική) σχέση θεατῆ-θεάματος δέν μπορεί ποτέ νά ὀλοκληρωθεῖ. Ὁ θεατῆς θά μείνει στόν ἀπλό θαυμασμό ὀρισμένων εἰκόνων καί ἤχων, δίχως νά καταφέρει νά πλάσει μ' αὐτόν τόν τρόπο ἓνα ὁμοίωμα ἀνάγνωσης (ὅπως δηλαδή συμβαίνει σέ κάποια ἄλλη παραλλαγή τοῦ μοντερνισμοῦ, πού βασίζεται στό φετινισμό τῶν ὡραίων πλάνων). Κι αὐτό δέν συμβαίνει ἀπλᾶ καί μόνο ἐπειδή λείπει τό ἀπαραίτητο



στοιχειώδες υπόβαθρο για μία τέτοια «αισθητική» προσέγγιση της ταινίας (προβλήματα παραπέμποντος—υποκειμένου σύμφωνα με τὰ προηγούμενα).

Τό κυριώτερο φράγμα, πού ἡ δουλειά τοῦ Χριστοφῆ ὑψώνει ἀπέναντι στόν κίνδυνο τοῦ φετιχισμού της, βρίσκεται στήν ἴδια τή λειτουργία τοῦ σημαίνοντος μηχανισμού της. Καί πρώτα—πρώτα στό αἰσθητικό «ἀλαλούμ», πού βασιλεύει στήν *Περιπλάνηση*. Φαίνεται σάν τό θρυμμάτισμα τῶν ἀναφορῶν της (πού γεννᾶ τήν πολλαπλότητα τῶν περιπτώσεων πού ἐγγράφονται στήν ταινία), σέ συνδυασμό μέ διακλάδωση δραματολογικῶν ἀξόνων καί ὑποκειμενικῶν δλεμμάτων (πού δημιουργεῖ μία βάση «μωσαϊκῶν» γιά τό χτίσιμο της ταινίας) νά ἐπιτρέπουν τή διοχέτευση στή σκηνή τῶν πιό ἐτερόκλητων ἀντικειμένων, προσώπων, στυλ καί πρακτικῶν. Βρίσκουμε λοιπόν καί ἀναγνωρίζουμε στιγμές αἰσθητικῆς τελειότητας ἀλλά καί κίτς, κομμάτια μέ γνήσια ποίηση ἀλλά καί ἀμπελοφιλοσοφία, δουλειά πάνω στό συμβολικό ἀλλά καί ἐρωτροπία μέ τό πολιτικό, καθώς καί ἀποσπασματικές ἐγγραφές πού παραπέμπουν ἄμεσα σέ διάφορα κλασσικά εἶδη (π.χ. ἀστυνομικό) ἀλλά καί μοντέρνες τάσεις, ὡς κι αὐτό τό «ρετρό». Ἐδῶ σίγουρα βρίσκει τήν ἐξήγησή του κι αὐτό πού εἶχαμε γράψει στήν ἀρχή γιά τίς ἀτέλειες της ταινίας: ἐγγράφονται κι αὐτές τελικά στό ἐτερογενές σῶμα πού ἐκτίθεται στόν θεατή, δίχως αὐτός (λόγω ἀκριβῶς της ἐτερογένειας) νά μπορεῖ νά «δυσπιστεῖ» μέσα του γιά νά ἀπολαύσει τήν ὁμορφία του (κάτι πού π.χ. συμβαίνει μέ τή δουλειά τοῦ Ρεντζῆ). Πρέπει ὅμως νά σταθοῦμε καί σέ μερικά σημαίνοντα πού ἡ ἐγγραφή τους ἀποφεύγεται μεθοδικά, τή στιγμή μάλιστα πού πρόκειται γιά στοιχεῖα ἀποφασιστικά γιά τήν κατανόηση της ἀντίστοιχης σεκάνς. Ἡ κοινωνική ἀναταραχή στήν Αἴγυπτο καί τό σπῆτι πάνω στίς γραμμές τοῦ τραίνου εἶναι δυό χαρακτηριστικά παραδείγματα. Βλέπουμε τούς ἥρωες νά βλέπουν κάτι ἢ τούς ἀκοῦμε νά τό διηγοῦνται, νά τό περιγράφουν παραστατικά (σάν νά τό βλέπουν), ποθοῦμε νά τό δοῦμε κι ἐμεῖς (σύμφωνα μέ τό γνωστό πιά παιχνίδι τοῦ θεάματος), κι ὅμως ποτέ δέν τό βλέπουμε. Γιά μία ἀκόμα φορά (θυμίζουμε: τό ἀνοιγμα τοῦ παραπέμποντος στήν ἱστορία, τό διάλογο τῶν προσώπων μέ κάποιο ἀνεξακρίβωτο ὑποκείμενο) ἡ ταινία στρέφεται στόν «ἐκτός πεδίου» χώρο της γιά νά πλάσει τὰ νοήματά της (βλέπε ἀκόμα τή μεταφορική χρήση τῶν ἀνοιγμάτων—πόρτες, παράθυρα, χαλάσματα—ἀλλά καί τῶν ἀφηγήσεων) (3).

Μπορεῖ ἄραγε νά στηριχθεῖ ἐδῶ ἕνας συγκροτημένος «ἱστορικός» λόγος γιά τήν ἑλληνικότητα, τόν ἑλληνισμό της διασποράς καί τήν ἑλληνική ἱστορία (ὅπως καταλήγει ὁ Β. Ραφαηλίδης στό ὀπωσδήποτε ἐμπνευσμένο κείμενό του); Φοβόμαστε πῶς κάτι τέτοιο θά τραβοῦσε τή συζήτηση μακριά ἀπό τὰ πραγματικά ἐνδιαφέροντα γνωρίσματα της δουλειᾶς τοῦ Χριστοφῆ. Αὐτό ἄλλωστε δείχνει καί ἡ σαφῆ μεταφορική δομή τοῦ «ἱστορικοῦ» λόγου πού προτείνεται, ἡ βασισμένη στήν ἀναλογία τοῦ ἐντός καί ἐκτός

πεδίου χώρου μέ τόν ἑλλαδικό καί ἔξω—ἑλλαδικό ἑλληνισμό. Δέν εἶναι περιεργό πού ἕνας τέτοιος λόγος ὀδηγεῖ τελικά στίς γνωστές πιά διαπιστώσεις γιά τό ρόλο τοῦ «ξένου παράγοντα» κ.λπ., δηλαδή ἀποδεικνύεται οὐσιαστικά μὴ—ἱστορικός.

Ἄλλά ἐπίσης λανθασμένη, κατά τή γνώμη μας, εἶναι ἡ ἄποψη πού θέλει τήν *Περιπλάνηση* νά μὴν ἔχει καμιά σχέση μέ τό «φροῦδισμό», δηλαδή μέ τήν ψυχανάλυση. Φυσικά ἡ ψυχανάλυση δέν πρέπει νά ταυτιστεῖ μέ τόν ψυχολογισμό, πού προϋποθέτει τό ἕνα καί παντοδύναμο ὑποκείμενο ἔστω καί μέ τό ἀτομικό του «ὑποσυνείδητο»: μ' αὐτή τήν ἀντίληψη πραγματικά ἡ ταινία δέν ἔχει σχέση. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι στίς δαιδαλώδεις κινήσεις τοῦ ἀφηγηματικοῦ μηχανισμοῦ της, στή δουλειά της μέ τό φανταστικό, σ' αὐτή τή φιγούρα τοῦ μικροῦ—παιδιοῦ εἰδῶλου τοῦ δημιουργοῦ, στόν περιορισμό της παντοδυναμίας τοῦ ὑποκειμένου καί σέ πολλά ἄλλα σημεία ἀναγνωρίζουμε τίς σαφείς σχέσεις της δομῆς της ταινίας μέ τὰ διδάγματα της φροῦδικῆς ψυχανάλυσης, ἔτσι ὅπως μᾶς τὰ ἐξήγησε ἡ σύγχρονη τάση ἐπιστροφῆς στόν Φρόυντ κι ὀρθῆς ἀνάγνωσης τοῦ φροῦδικοῦ ἔργου (4).

Πρέπει νά προφυλάξουμε τήν ταινία τοῦ Χριστοφῆ ὄχι μόνο ἀπό τή λησμονιά καί τήν ἀπώθηση, πού εἶναι καί ὁ πιό πιθανός κίνδυνος, μέ δεδομένα τὰ ἰδεολογικά ρεύματα πού ἔκαναν ἐντυπωσιακή ἐμφάνιση μετά τό τελευταῖο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Πρέπει νά ἐμποδίσουμε ἀκόμα τό τύλιγμά της μ' ἕνα ὑπέρτατο σημαινόμενο, ἕνα μῦθο (π.χ. ταινία πάνω στή «διασπορά») πού θά χρησιμεύει σάν ἐτικέττα καί μαζί σάν ἐργαλεῖο ψευτο—ἀνάγνωσης, ὅταν ὅλα τ' ἄλλα — ὅπως δείξαμε — ἔχουν ἀχρηστευτεῖ. Τά μακρινούς τόπους κι ἀπευθύνονται σέ ἄγνωστους συνομιλητές στραμμένα σέ μυστηριώδεις χρόνους. Ὅμως ἡ παρουσία τους, ἡ δουλειά της ταινίας, ἡ αἰσθητική καί ἰδεολογική ἄποψη πού κλείνεται σ' αὐτήν εἶναι στοιχεῖα πολύ συγκεκριμένα καί μᾶς ἀφοροῦν ἄμεσα. Τουλάχιστον ἐφόσον ἐξακολουθοῦμε νά πονᾶμε γιά τὰ προβλήματα τοῦ κινηματογράφου μας.

Μανόλης Κούκιος

## Ἔθνη καί ὄνειρα ἑθνικῶν ἄλλου

Ταινία—παρακαταθήκη, τράπεζα της μνήμης, ἡ *Περιπλάνηση* λειτουργεῖ σήμερα ὅπως εὐτυχῶς ἀπόφυγαν νά λειτουργήσουν στό παρελθόν οἱ μυθοπλασίες τοῦ Ἀγγελόπουλου: σάν ἕνα τεράστιο ἀπόθεμα (ἰδεῶν, προσώπων, εἰκόνων, ἀκόμα καί «κενῶν») πού τροφοδοτεῖ μία σειρὰ ἀπό θεσμούς / ἐνορίες, ἀπό τό Ἔθνος μέχρι τό Κόμμα, καλύπτοντας τίς ἀνάγκες τους γιά συνεχή ἀνανέωση της πολιτιστικῆς τους ταυτότητας. Ὁ Ἀγγελόπουλος χάραξε τουλάχιστον διαχωριστικές γραμμές καί τὰ κενά στήν ἀφήγησή του σημάδευαν τό μπερδεμα στούς διαχωρισμούς, τή μοιραία ἀποσπασματικότητα κά-

### Περιπλάνηση

Παραγωγή: CREATIVITY FILMS HELLAS. Σκηνοθεσία - Σενάριο: Χριστόφορος Χριστοφῆς. Φωτογραφία: Ἀνδρέας Μπέλλης. Σκηνογραφίες - Κοστοῦμα: Χριστόφορος Χριστοφῆς - Ζωρζέτ Θέμελη. Μουσική: Ἐλένη Καραϊνδρου. Μοντάζ: Δέσπω - Δανάη Μαρουλάκου. Ἦχο-ληγία: Πάνος Πανουσόπουλος. Ἑρμηνεία: Μίμης Φωτόπουλος, Δέσποινα Τομαζάκη, Λευτέρης Βογιατζῆς, Ἡλίας Λογοθέτης, Ὀλυμπία Καράγιωργα, Πόπη Ἀλκουλή. Διάρκεια: 95' Διανομή: Μιχαηλίδης

1. Ὀπωσδήποτε, ὑπάρχει κάποια σχέση της *Περιπλάνησης* μ' ἕναν ὀρισμένο τύπο μοντερνισμοῦ πού γιά καιρό ἦταν διαδεδομένος στόν ἐυρωπαϊκό κίνημα ἐνῶ σήμερα ἔχει πιά ἐγκαταλειφθεῖ. Μιλᾶμε γιά τόν κίνημα της «ἀποδιάρθρωσης», τόν βασισμένο δηλαδή σέ μιά (συνήθως ὑστερικό τύπου) τάση καταστροφῆς (ἀλλά καί κρυφοῦ πόθου) τοῦ χολιγουντιανοῦ μοντέλου. Πιστεύουμε ὅμως πῶς ἡ δουλειά τοῦ Χριστοφῆ σέ ἀρκετά σημεία (βλ. τή συνέχεια της κριτικῆς) ξεπερνᾶ μέ ἐπιτυχία τούς συνηθισμένους σκοπέλους αὐτῆς της κινηματογραφικῆς πρακτικῆς.

2. Ἀνάμεσα στά διάφορα αὐτά ὑποκείμενα βρίσκουμε βέβαια καί τόν ἴδιο τό δημιουργό-Χριστοφῆ καθώς καί τὰ διάφορα εἰδῶλά του (π.χ. τό μικρό παιδί), ὅμως τό ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι ἡ ὁρᾶση τῶν ὑποκειμένων αὐτῶν στήν ταινία δέν γίνεται ποτέ καθοριστική. Ἡ πορεία τους τέμνεται συνεχῶς ἀπό ἐκεῖνη τῶν ἄλλων ὑποκειμένων μ' ἕναν τρόπο πού (ὄχι πάντα τελείως καθαρά) μαρτυρᾶ πῶς οἱ κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ δέν ἐλέγχονται ἀπόλυτα ἀπό τόν (συνήθως) πανίσχυρο Δημιουργό.

3. Αὐτό τό σταθερό γνώρισμα της δουλειᾶς τοῦ Χριστοφῆ ἀποτελεῖ συγχρόνως κι ἕνα ἀποτελεσματικό ἀντίδοτο στόν κίνδυνο ἐνός ξεπερασμένου μοντερνισμοῦ πού

φαίνεται νά τήν ἀπειλεῖ μόνιμα (βλ. σημ. 1).

4. Ἀνάγνωσης δηλαδή σέ ρίζη μέ τόν ψυχολογισμό ἢ τήν ἀνθρώπινη μηχανική (human engineering) τῶν ἐπιγόνων τοῦ Φρόυντ.

θε διαμάχης, κάθε πάλης ταξικῆς, ἢ ἄλλης, πού σηματοδοτοῦν ἀπό τήν ἀσάφεια μερικῶν ὁρίων, μερικῶν προνομιοῦχων στιγμῶν ὅπου ἡ Ἱστορία ἀνικανή νά βιωθεῖ ἄμεσα κατάφευγε στά τερτίπια της ἀναπαράστασής της, ἔπαιζε τόν ἑαυτό της μέσα ἀπό μιά χορευτική κίνηση (περάσματα στό χρόνο, μονόλογοι).

Καμιά ἀποσπασματικότητα στήν *Περιπλάνηση*, παρά μόνο μιά συσσωρευτική διαδικασία, ἕνας βομβαρδισμός ἐντυπώσεων μνήμης, μιά μιμητική κίνηση μάλλον της ὑποτιθέμενης κίνησης της μνήμης. Καμιά μυθοπλασία δέ διατρέχει πιά τήν ἀναζήτηση τοῦ ἑλληνισμοῦ, παρά μόνο στιγμιότυπα κι ὁ ἴδιος ὁ ἑλληνισμός μετατρέπεται σ' ἕνα πολύ φτωχό «ἄλλου» γιά τό «ἐδῶ» της ὀθόνης. Κανένα κενό πιά: οἱ τρύπες στήν ταινία, τὰ περιφραγμένα «ἡδονογόνα χάσματα» τοῦ Ραφαηλίδη δέν μπερδεύουν πιά τὰ ὄρια ἀλλά τὰ ἀποδυναμώνουν ἐπιφορτίζοντάς τα μέ ἕνα καθορισμένο ρόλο. Ἀφοῦ ἡ μνήμη ἔχει κενά, ἄς γεμίσουμε τὰ κενά μέ μιά ταινία γιά τή μνήμη. Κι ἔτσι τό κενό γεμίζει μ' ἕνα ὁμοίωμα νοήματος, ἐθνικό ἢ κομματικό δέν ἔχει σημασία. Ἴσως εἶναι περιεργό, ἀλλά ἡ *Περιπλάνηση* δέ μού θύμιζε οὔτε Βισκόντι οὔτε Ρενάι ἀλλά τό *Γούνστοκ*: ἡ ἴδια ἡ λατρεία τοῦ στιγμιότυπου, τό ἴδιο φτιασιδώμα, ὁ ἴδιος ψευτοκατακερματισμός ἐνός ὑποτιθέμενου πρώτου ὕλικου κι ἡ ἴδια τελική αἰσθησιμότητα ἀπό τή μεριά τοῦ θεατῆ, καθώς νοιώθει νά τοῦ γλιστροῦν ἀδιάκοπα ἀπό τὰ μάτια καί τὰ αὐτιά οἱ κρυφές χαρές τοῦ πρὸς θέασιν ἀντικειμένου, μέ δυό λόγια ἡ μαγευτική μονοτονία τοῦ ρόκ πού κατακερματίζεται καί ἀναιρεῖται στό *Γούνστοκ* ἢ ἡ ἐμμονή της

διασποράς στό ρίζωμα πού ὁ Χριστοφῆς ἀρνεῖται μέ ἀληθινὴ μανία. Ὑπάρχει ἕνα «ἐδῶ» της διασποράς πού ἡ *Περιπλάνηση* τό καταδικάζει: κι αὐτή εἶναι ἀληθινά μιά ἐθνική ἰδέα, ἢ μάλλον μιά ἀθηναϊκή ἰδέα. Εὐτυχῶς ὑπάρχει πάντα ὁ Κοσμάς Πολίτης γιά νά ἀντιπαρατεθεῖ στόν Βενέξη. Ἔτσι κι ἡ περσινή ταινία τοῦ Ξανθοπούλου ἀπέναντι στό Χριστοφῆ: ἡ διασπορά δέν ζητάει παρά νά διαφυλάξει τό ἐδῶ της κι αὐτό εἶναι ἀπαράδεκτο γιά ὅλους, νά μὴ νοσταλγεῖς τίποτα, νά μὴ ἐπιθυμῆς τίποτα, νά ξεχνᾶς τὰ πάντα, νά ταυτίζεσαι μέ κάτι ξένο, νά σταματᾶς τό χρόνο σέ μιά αἴθουσα μέ φλιπεράκια ἢ στό πίσω δωμάτιο ἐνός καφενεῖου χαρτοπαίζοντας. Ὅλα αὐτὰ ἐναντία στά ὅποια μονολογεῖ ἡ *Περιπλάνηση*.

Ἔτσι ἡ ταινία μέ ἐνοχλεῖ ὄχι γιατί μού παίρνει τή θέση (αὐτό τό ἀφήνω γιά τόν ἐνοχλημένο Κασπίδη, βλέπε τό πολυμαθές σημείωμα του στό *Δέντρο* τεύχος 12) ἀλλά γιατί, ἀντίθετα, μέ τοποθετεῖ σέ μιά θέση ριζωμένου, φυτεμένου στό πάτριο ἔδαφος, πού μπανίζει τό ξερίζωμα ἀπό θέση ἀσφαλῆ χωρίς νά κινδυνεύει οὔτε στό ἐλάχιστο ἀπό μιά συνάντηση μαζί του. Δέν ἔχω τίποτα νά ἀπαντήσω στούς μονολόγους της ταινίας ἀλλά κι αὐτοὶ τό ἴδιο. Τὰ κάρδα της, οἱ ἠθοποιοὶ της, τὰ ντεκόρ της, ἡ ὑπερστιλδωμένη της φωτογραφία μέ προσστατεύουν ἀπό κάθε ἐρώτηση καί κάθε ἀπάντηση. Κι ἔτσι ἡ «μόνη πρὸς τό παρόν ἐθνική ταινία» κατά Ραφαηλίδη πέφτει στό κενό, σηματοδεύεται ἀπό τήν ἴδια πλήξη πού ἀποπνέει κάθε ἐθνικό προϊόν.

Χρῆστος Βακαλόπουλος





## Ἀνατολική Περιφέρεια

### Ὁ χώρος σάν στοιχείο τῆς δραματουργίας



χώρους (τοιχοί «διωμένοι» στό πρώτο μέρος, «ἀπολυμασμένοι» στό δεύτερο, χώροι διαρρυθμισμένοι ἐκ τῶν ἐνόντων γιά τήν τωρινή τους χρήση στό πρῶτο μέρος, φτιαγμένοι γι' αὐτή στό δεύτερο κ.λπ.) αὐτή ἡ χωροταξία εἶναι πού ἐπιτρέπει στήν ταινία νά λειτουργήσει καί νά παράγει τό νόημά της χωρίς νά χρειάζεται ἐπεξηγηματικούς διαλόγους, δημιουργικές ἐξωφιλμικές ἀναγωγές κ.λπ.

Καί μιά τελευταία παρατήρηση. Ὁ παραλληλισμός πού ἔγινε ἀπό πολλούς κριτικούς ἀνάμεσα στήν Ἀνατολική περιφέρεια καί τίς ταινίες τοῦ Ζάκ Τατί καί πού ἔχει γιά βάση ἀκριβῶς τή χρήση τοῦ φιλμικού χώρου, ἰσχύει μόνο σέ ὅ,τι ἀφορᾷ τή λειτουργία τῶν κωμικῶν γκάγκ. Γιατί δραματουργικά — καί αὐτό μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ — ὑπάρχει μιά θεμελιακή διαφορά, πού ἐντοπίζεται στή σχέση πού ἔχει ὁ κεντρικός ἥρωας μέ τό χώρο. Στίς ταινίες τοῦ Τατί ὁ ἥρωας εἶναι ἐξωτερικός καταλύτης πού ἐνεργοποιεῖ τό χώρο καί τόν προκαλεῖ νά ἀποκαλύψει τό νόημά του. Στήν ταινία τοῦ Βαφέα ὁ ἥρωας εἶναι δραματικό πρόσωπο, μόνο πού αὐτό δέν ἐκδηλώνεται ἄμεσα. Κι αὐτό ἐπειδή τό δραματικό φορτίο ἔχει μεταδιστοιχεῖ στό χώρο καί ἡ ἐπαναφόρτιση τοῦ ἥρωα — καθώς καί ἄλλων προσώπων τῆς ταινίας — γίνεται κατ' ἀντανάκλαση, βαθμιαία καί διακριτικά. Καί αὐτό εἶναι ἕνα κατόρθωμα τῆς σεναριακῆς δόμησης καί τῆς αὐστηρῆς σκηνοθετικῆς πραγμάτωσης.

Μπάμπης Κολώνιας

## Φιλμικός χώρος καί κωμικό στοιχείο

**Ἀνατολική Περιφέρεια**  
Παραγωγή - Σεναριο - Σκηνοθεσία: Βασίλης Βαφέας. Φωτογραφία: Γιώργος Καβάγιας. Κωστούμα-Ντεκόρ: Δαμιανός Ζαριφής. Μοντάζ: Γιώργος Κόρρας. Ἦχος: Θανάσης Γεωργιάδης. Ἑρμηνεία: Μηνᾶς Χατζησάββας, Νέλλη Ἀγγελίδου, Λευτέρης Βογιατζής, Τάσος Ὑφάντης, Γιάννης Γκούμας, Δημήτρης Καταλειφός, Μάγια Λυπεροπούλου. Διάρκεια: 77'. Διανομή: Στούντιο.

- (1) Ὁ χώρος τῆς ἐπιχειρήσεως σά «φιλμικός χώρος», δηλ. σά χώρος κατασκευασμένος καί ὑπαρκτός μέσα στό φιλμ, ἀπό τό φιλμ.
- (2) Ὑπάρχει πιθανά καί μιά ἀστάθεια τῆς φιλμικῆς «γραφῆς» σέ αὐτό τό α' μέρος.
- (3) «Ἡ ἄρνηση δραματικῆς ἐξέλιξης πού δυσκολεύει τήν ... ταύτιση τοῦ θεατῆ», ὅπως ἀπεφάνθη ἡ Κριτική Ἐπιτροπή τοῦ Φεστιβάλ τῆς Λάρισης, ἀγωνιώντας νά κατασκευάσει τόν τόσο ἐπιθυμητό της «ἀναγκαῖο ἐθνικό κινηματογράφο» (γιά ποιούς ἀναγκαῖο; γιά ποιά «γραμμή»;) εἶναι ἀρετές τῆς ταινίας καί ὄχι μειονεκτήματα.



Τό χιοῦμορ, τό κωμικό στοιχείο στή ταινία τοῦ Β. Βαφέα καλεῖται νά παίξει διαφορετικούς ρόλους. Καταρχή ἀποτελεῖ συστατικό στοιχείο τῆς σύνθεσης τῆς ταινίας. Κατά δεύτερο λόγο, ἐξισορροπεῖ ντέ φάκτο τήν ψυχρότητα τῆς ἀνάλυσης κοινωνικοοικονομικῶν δομῶν, ἀνάλυσης — θά ἔλεγα μεταφορικά — γεωμετρικῆς, λιτῆς, μέ τή σειρά τῆς διαιρέμενης μέ ἀκριβεία σέ δύο μέρη.

Στό πρῶτο μέρος, τό κωμικό προέρχεται ἀπό τό γεγονός ὅτι τίποτα δέν γίνεται ἢ δέν γίνεται σωστά στό συγκεκριμένο κοινωνικό χώρο: συμβαίνουν ἀτυχήματα, χρησιμοποιοῦνται λάθος τ' ἀντικείμενα, κυκλοφοροῦν ἄνθρωποι ἄχρηστοι στήν παραγωγή, ὁ τόπος εἶναι γεμάτος ἐξίσου περιττά ἀντικείμενα, πού ἢ δέν λειτουργοῦν καθόλου ἢ λειτουργοῦν στραβά, πού ἢ δέν βρίσκονται στή θέση τους ἢ εἶναι ἐπικίνδυνα - πρόσωπα ἐμφανίζονται καί ἐξαφανίζονται χωρίς λόγο, ξεκινοῦν νά κάνουν ἢ νά ποῦν κάτι, ἀλλά τ' ἀφήνουν στή μέση. Δέν καταλαβαίνουμε μέ τί ἀσχολεῖται ὁ καθένας, ὅ,τι φτιάχνει καταλήγει σέ ἀποτυχία καί οἱ ἐνεργειές του εἶναι διαφορετικές ἀπό τίς ἀπαιτούμενες.

Τό κωμικό στοιχείο πού προκύπτει ἀπό τίς παραπάνω ἐπαναλαμβανόμενες καταστάσεις, μένει κι αὐτό μετέωρο, ἐκκρεμεῖ χωρίς νά ἀπολήγει σέ γέλιο ἢ στό παραδοσιακό, ὀλοκληρωμένο γκάγκ. Ὅπως δέ συμβαίνει τίποτα σ' αὐτό τό χώρο τῆς μῆ ἐκσυγχρονισμένης ἀκόμα «οἰκογενειακῆς» ἐπιχείρησης, ἔτσι καί τά κωμικά εὑρήματα παραμένουν ἀνολοκλήρωτα, λίγο στόν ἀέρα, δέν καταναλώνονται, ὑφίστανται περισσότερο σάν περιέργα συμβάντα.

Ὅπως γίνεται φανερό, ἡ ὀργάνωση τοῦ κωμικοῦ στοιχείου παραπέμπει στήν ὀργάνωση τοῦ χώρου, ὀργάνωση κάθε ἄλλο παρά τυχαία καί ἀνεξέλεγκτη: ὁ χώρος (1) — μαζί μέ τά ἀξεσουάρ του — εἶναι ἔτσι διευθετημένος, ὥστε δυσκολεύει τίς πράξεις καί τίς δραστηριότητες τῶν ἐκεῖ (ὑπο-) ἀπασχολομένων,

δέν τίς ἀφήνει νά καταλήξουν κάπου. Χῶρος χωρίς προσανατολισμό, ἐπιβάλλει χάσιμο χρόνου, ἄσκοπες διαδρομές καί ἀναζητήσεις. Ἡ κάμερα — συχνά στό χέρι — πού παρακολουθεῖ ἀπό κοντά τόν ἥρωα, ἐκθέτει τό χώρο καί τήν ἀναπάντερη εἴσοδο σ' αὐτόν νέων προσώπων, μέ μικρά πανοραμικά ἢ ξαναβρίσκοντας τό ἀρχικό κάδρο τοῦ πλάνου, μέ τά πρόσωπα ἐντός αὐτῆ τῆ φορά. Τόν ἴδιο ρόλο, ἀποκάλυψης προσώπων, παίζει ὁ συνδυασμός πανοραμικοῦ καί πίσω κίνησης τῆς κάμερας ἢ τό κοιτάγμα πρὸς / ἀπό τίς πόρτες πού ἀνοίγουν ἢ τό στροφύρισμα - ἀποκαλυπτικό χῶρων πού βρίσκονται πῶς μέσα. Τό ξεδίπλωμα τοῦ πεδίου τῆς μηχανῆς, τοῦ ἐντός καί τοῦ ἐκτός του, ἀποδίδει τό ἀσυνάρτητο, τό ἀπρόοπτο, τό ἀνοργάνωτο τῶν δράσεων στό χώρο τῆς ἐργασίας, τῆ ρευστότητα καί τήν ἀστάθεια πού τόν διέπει (2).

Στό δεύτερο μέρος ὁ χώρος εἶναι κυριαρχοῦμενος περισσότερο αὐστηρά, προσανατολισμένος σύμφωνα μέ μιά ἱεραρχημένη διάταξη. Φιλμάρεται παρατηρούμενος - ἐλεγχόμενος ἐξω ἀπό τά τζάμα τῶν γραφείων καί τῶν αἰθουσῶν. Ἡ ἀπόσταση τούτη συντείνει στήν ἀποδραματικοποίηση, τό πάγωμα τῶν καταστάσεων καί τήν ἀδυναμία ταύτισης μέ τά πρόσωπα. Ἡ ματιά τῆς κάμερας ἀναπαράγει ἐδῶ τό βλέμμα τοῦ ἐπιστάτη, τοῦ ἀφεντικοῦ. Τό ἀναπόφευκτο γιά τήν Ἀνατολική Περιφέρεια ἐρώτημα, ἀπό τή θέση ποιοῦ, ἀπό ποιά θέση κοιτάζει μέσα στό φιλμ, δέχεται πολλές ἀπαντήσεις: ἀλλοῦ τό κοιτάγμα εἶναι ἀπό τή θέση τοῦ σκηνοθέτη ἢ ἀπό τή θέση ἐνός ἰσχυροποιημένου, παρακαθήμενου τοῦ σκηνοθέτη θεατῆ· ἀλλοῦ ὅμως, ἀπό τή θέση ἐνός ἀνίκανου, ἀποστερημένου θεατῆ, πού ἀδυνατεῖ νά παρακολουθήσει ἀπό πῶς κοντά, καλύτερα, ὅ,τι τόν ἐνδιαφέρει ἢ τέλος ἀπό τή θέση τοῦ κεντρικοῦ προσώπου. Μερικές φορές ἡ ἀκίνησια τῆς κάμερας, ἡ ἄρνησή της νά πλησιάσει τά δρώντα πρόσωπα καί τίς πράξεις τους, ἐμποδίζει ἐκτός ἀπό τήν ταύτιση (3) καί τή γνώση τοῦ θεατῆ.

Τό κωμικό στοιχείο λοιπόν δέν καταλήγει καί δέν βρίσκει ἄμεση διέξοδο, οὔτε στό δεύτερο μέρος - ἐκφράζεται ἐπιθετικά, σάν ὄξεια κριτική ὀρισμένων συμπεριφορῶν. Πηγάζει κυρίως ἀπό τήν παρέκκλιση ἀπό τό τυπάρισμα τῶν προσώπων τῆς συνηθισμένης προοδευτικῆς ταινίας: στό φιλμ οἱ ἐργάτες εἶναι λίγο ἀγαθοί, λίγο περιέργοι ἢ ἀστεῖοι, συχνά λένε τρελαμάρες καί ἀπέχουν πολύ ἀπό τόν «θετικό ἥρωα». Ἀντίστοιχα, τό ἄλλοδαπό ἀφεντικό δέν εἶναι παγωμένα εἰγενικός καί ψυχρά ὑπολογιστής — ὅπως συνήθως ἀναπαρίσταται ἕνας διευθυντής τοῦ προηγμένου καπιταλισμοῦ — ἀλλά ἕνας ὑστερικός πού μπαινοβγαίνει, βρῆζει καί διατάζει οὐρλιάζοντας.

Ἡ Ἀνατολική Περιφέρεια, πιθανά δέν εἶναι τόσο μιά κωμωδία, οὔτε ἀκριβῶς οὔτε μόνο φιλμ κοινωνικῆς κριτικῆς, ἀλλά μάλλον καί φιλμ πάνω σ' ἕνα σῶμα κοινωνικῶν χειρονομιῶν καί συμπεριφορῶν (τῶν ἐργαζομένων καί τῶν διευθυντικῶν στελεχῶν, στήν ἀνοργάνωτη καί ἐκσυγχρονισμένη ἐπιχείρηση).

## Λαμόρε

### Στό δρόμο για τό *l'amore*

Στήν ατμόσφαιρα πού δημιουργήθηκε καί κυριάρχησε (2) στό 20ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, επικράτησε ή ζήτηση για προϊόντα καλοσιλωμένα καί άπαστράποντα. Κάτω από τή γενικότερη πίεση του επανεμφανιζόμενου παλαιού, ξεφτισμένου έμπορικού έλληνικού κινηματογράφου καί τής νεοσύστατης τάσης για «εϋπρετείς» καί «μοντέρνες» ταινίες με αύξημένη έμπορικότητα, στα πλαίσια ενός «εκσυγχρονισμένου» συμβατικού καί παραδοσιακού σινεμά (συνήθως από νεότερους σκηνοθέτες). Στό πλαίσιο αυτό, τό *Λαμόρε* άποτελούσε παραφωνία, γι' αυτό καί άπωθήθηκε. Μερικά προβληματικά στοιχεία τής ταινίας αναχθήκαν σε τρομερά ελατώματα, σε άντιστοιχία πάντα με τό γενικό κλίμα-συνυπερμαρκετ γυαλιστερών εικόνων καί ήχων, έτσι όπως διαφημίστηκε πλασαρίστηκε καί τελικά έγινε άποδεκτό. Η άνίχνευση του σώματος του φίλμ θά κατέληγε όντως στον προσδιορισμό ύπαρκτων προβληματικών στοιχείων: Μερικές φορές οί έλλείψεις τής αφήγησης διευρύνονται τόσο, πού γίνονται χάσματα καί κενά. Ωρισμένες συνδέσεις στό μοντάζ ήταν άβέβαιες. Η μυθοπλασία αναπτύσσεται με σποραδικές χαλαρώσεις, (ώρισμένες φορές καί στην πυκνότητα των σημασιών). Η άρχή παραπαίει σκηνοθετικά, κυρίως στή διεύθυνση των μικρών ρόλων. Κι άκόμα υίοθετούνται σχετικά συμβατικές έπιλογές στίς σεκάνς εκείνες όπου σατυρίζονται οί τουρίστες ή ό άρνητικός ήρωας / Άνέστης Βλάχος. Τό γκροτέσκο ή τό καρικατουριστικό στοιχείο δέν είναι πετυχημένο. Κι όμως, όλα τά παραπάνω μειώνονται μπροστά στην πνοή των όρμων του πάθους τής ταινίας, αλλά καί μπροστά στον αυτοπροσδιορισμό, τήν αυτο-άναλυση πού ή ίδια έπιχειρεί στό έσωτερικό τής θέτοντας τούς όρους για νά γίνει.

Διερευνώντας από τήν άρχή αυτή τήν τελευταία ιδιοτυπία του φίλμ, μπορούμε νά έντοπίσουμε πώς ό μυθοπλαστικός πυρήνας του φίλμ είναι παραδοσιακός (με τήν έννοια ότι έχει μιά παράδοση πίσω του), τόσο σά σύλληψη όσο καί σάν τύπος μύθου: πρόκειται για μύθο πού έγγράφεται στην παράδοση των ταινιών του σύγχρονου έλληνικού κινηματογράφου, πού έχουν σάν έπίκεντρο τήν έπαρχία (άπό τήν *Αναπαράσταση* ως τή *Χρυσομαλούσα*). Επί πλέον, ό πυρήνας του μύθου έχει νά κάνει με άρχέγονα καί παλαιά συναισθήματα, όπως ό έρωτας, ό πόνος, τά πάθη. Τέλος ή ήρωίδα, όπως καί στίς προαναφερμένες ταινίες, είναι ή άνυπότακτη γυναί-

κα πού ή έρωτική τής συμπεριφορά συγκρούεται με τό σύνολο του έπαρχιακού κόσμου. Οί παραπάνω δάσεις τής μυθοπλασίας όδήγησαν στό συμπέρασμα πώς τό φίλμ γίνεται ξεπερασμένο μελόδραμα. Χωρίς όμως νά παρθεί σοδαρα ύπόψη, ότι τό φίλμ εκθέτει καί άρθρώνει, τό ίδιο, έναν λόγο γύρω από τή σχέση πού έγκαθιστά άνάμεσα στα παλαιά συναισθήματα του παραδοσιακού μυθοπλαστικού του πυρήνα καί τό πλευρίσμα, τή διασπορά τής μυθοπλασίας σε μιά σειρά σύγχρονα (κοινωνικά, ιδεολογικά) προβλήματα. Καί είναι άκριβώς τό πώς βλέπει, τό πώς θγάζει στή σκηνή καί άναλύει τή συσχέτιση αυτή παραδοσιακών καί σύγχρονων προβλημάτων, πού άποτελεί ένα από τά ενδιαφέροντα δομικά συστατικά του. Κλειδί αυτής τής αυτο-άναλυσης, τής έσωτερικής — μέσα στή δομή του φίλμ — γνώσης τής λογικής τής κατασκευής του, γίνεται ή σεκάνς τής συζήτησης των νέων άριστερών για τήν πολιτική κατάσταση καί τίσ ρήσεις του Παζολίνι.

#### ΛΑΜΟΡΕ

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μαυρίκιος. Φωτογραφία: Νίκος Σμαραγδής. Μουσική: Λουκιανός Κηλαηδόνης. Σκηνογραφίες - Κοστούμια: Γιώργος Ζιάκας. Μοντάζ: Γιάννα Σπυροπούλου. Έρμηνεία: Κατερίνα Χέλμη, Άνδρέας Σινάνος, Άνέστης Βλάχος, Σάντρα Λαμπρίδη, Βασίλης Βασιλικός, Γιώργος Λάκουρας. Παραγωγή: Anco Film (Δημήτρης Μαυρίκιος, Μαρία Γαρζώνη - Μαυρίκιου). Διάρκεια: 110'

(1) 'Η κριτική βασίζεται στή φόρμα πού είχε τό φίλμ, όπως παρουσιάστηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, πριν

τό καινούργιο του μοντάζ. 'Η κόπια αυτή τέλειωσε έσπευσμένα, με συνέπεια νά ύπάρχουν άτέλειες στό ντουμπλάζ, μοντάζ, μιξάζ.

(2) Για διάφορους λόγους, Έξαιτίας του χαρακτήρα όλων των κρατικών ελληνικών φεστιβάλ καί λόγω συγκυρίας πού καθόρισαν όρισμένες ταινίες, οί δημιουργοί αυτών των ταινιών, αλλά καί οί άπαιτήσεις των «δεκτών» π.χ. αρχίζει νά διαμορφώνεται ένα κοινό πού δέν χειροκροτεί μόνο στίς... ύψωμένες γροθιές καί στό όνομα του Βελουχιώτη, αλλά καί στα καλάμπούρια των «άστυμβαστων» ήρώων.

(3) Πλάσιμο πού άνταποκρίνεται στην Εϋδοκία του Ά. Δαμανού.

Άλλωστε τά ίδια τά σημαίνόμενα των λόγων του Παζολίνι, χρησιμοποιούν έδω για νά ξεπεραστεί μιά άπλοϊκή σχέση μαζί τους, ενώ ταυτόχρονα άμφισβητούνται οί συνθήκες έκφορας τους (λόγος ξένος, μεταφέρεται από πολιτικοποιημένους νέους πού στην ουσία είναι άπλως τουρίστες, προς τούς άμήχανους Έλληνες νεαρούς άριστερούς). Όμως αυτός ό λόγος ύπερασπίζεται τή δυνατότητα χρησιμοποίησης των παλαιών συναισθημάτων έναντια στή «νέα έξουσία», (πού φιλελευθεροποιούμενη καί εκμοντερνιζόμενη τά άρνείται καί ή ίδια), δηλαδή ό,τι άκριβώς άποπειράται ή ταινία. Άλλά αυτά τά παλαιά συναισθήματα άγκομαχούν καί ξεψυχούν στό βάθος πεδίου των πλάνων, όπου σέρονται ή έξοστρακισμένη γυναίκα. Άλλωστε, κατά διαστήματα, ή δραματική ένταση του φίλμ έλαχιστοποιείται, παγώνει καί τίθεται υπό παρατήρηση, με τήν παράλληλη παρακολούθηση τής ήρωίδας καί των άλλων προσώπων, είτε μέσα από τίσ εικόνες τής ίδιας σεκάνς καί στό βάθος πεδίου των ίδιων πλάνων είτε μέσα από τή διαφυγή προς άλλες μικρότερες ιστορίες των δευτερευόντων προσώπων.

Η θεμελιώδης ιδιομορφία του *Λαμόρε* ένσαρκώνεται στίς μορφές πού παίρνουν οί έρωτικές όρμές πού διαποτίζουν τό φίλμ. Άπό τό πλάσιμο του γυναικείου προσώπου τής (Μ)Αννας (3) ως τό δυναμισμό, τό στήσιμο, τήν κίνηση του σώματος, του βλέμματος, ένορηχοστρωμένων γύρω από δύο οιδιπόδεια (τής κόρης καί του άντρα πού αυτή παντρεύεται) καί δύο όμοφυλοφιλικών σχέσεων σε ύπολανθάνουσα κατάσταση (των δύο γυναικών καί των δύο νέων άντρών). Μέσα από τή σύνδεση καί διαπλοκή του έρωτα καί του θανάτου (έκφράζεται καί στον τίτλο του φίλμ), στίς επικίνδυνες, θανατηφόρες διαδρομές του πάθους των ήρώων, παρασυρμένων από τον

ίλιγγό του, αίωρούμενων γύρω από τον άφανισμό τους. Η Άννα είναι τό πρόσωπο εκείνο, με τό όποιο ή κάμερα άποκαθιστά μιά σχέση έρωτική, μιά ματιά λατρευτική, θωπείας καί άποκάλυψης τής όμορφιάς του, τής λαγνείας του, ενώ άντιθετικά τά άλλα πρόσωπα του πεδίου τό συμπιέζουν, τό περιγελούν καί τό σφυροκοπούν. Άπό τή μιά μεριά του πεδίου ή Άννα κυνηγιέται, έστω κι έρωτικά, αλλά από τήν άλλη μεριά του φακού χαϊδεύεται καί ύμνείται. Η βοή από τή μορφοποίηση των έρωτικών όρμων ύψώνεται καί σ' άλλα σημεία: στην έπιστροφή στίς πρωτόγονες σχέσεις νερού - φωτιάς - γής- αλλά καί στό χυμώδες βλέμμα - φιλάρισμα τής φύσης.

Κατά συνέπεια άναφαίνεται μιά ματιά πού γνωρίζει νά συνθέτει καί νά έξερευνά τό χώρο τής (βλ. τή ρευστότητα καί τήν εϋλυγισία των περασμάτων στα μονοπλάνα του δάσους, από τή μιά ομάδα προσώπων στην άλλη, τή διαδοχή των χώρων αλλά καί των χρόνων, όπως συμβαίνει με τίσ άλλαγές ηλικίας τής ήρωίδας), νά τον ντεκουπάρε: ό έσωτερικός χώρος διαρθρώνεται κι ολοκληρώνεται μέσα από μικρότερους χώρους, πού ξετυλίγονται καί δένονται μεταξύ τους (δωμάτια ήρωίδων), διά μέσου των κινήσεων τής μηχανής καί ελαφριών ζούμι, μελετημένων στίς σχέσεις τους με τίσ εισόδους - έξόδους των προσώπων στο πεδίο, με τά περάσματά τους έξω από τά παράθυρα καί τίσ πόρτες, με τήν κλίμακα (κοντινά πλάνα, μέσα, γκρό) του καθαρισμού τους. Πρόκειται έπομένως για «μοντάζ» των άντικειμένων, των χώρων, των σωμάτων στο έσωτερικό των πλάνων. Τοϋτο τό άέναιο μπρός-πίσω, κοντά-μακριά, μεταγράφει τον πόθο καί τό πάθος πού περιδιαβαίνουν σ' όλο τό φίλμ, δένοντας τά νήματα πού συνδέουν καί περισφίγγουν τά πρόσωπα.

Θόδωρος Σούμας





# Τά κουρέλια τραγουδάνε ακόμα

## Σᾶς ἀρέσει τό προφιτερόλ;

Ἐκτός ἀπό δύο αὐτοκτονίες καί χιλιάδες ἀναμνήσεις, στό γνωστό μοτίβο «συγκέντρωση ἀπομάχων πολεμιστῶν», τί ἄλλο θά ἔμενε στόν Νικολαΐδη πέρα ἀπό τό νά συμπιλιώσει τόν Πέρυ Κόμο μέ τόν Μπό Ντίντλεϊ; Ἴσως, ἡ Βέρα (Ἰουλία Λαζαρίδου) πού περιφέρεται στήν ταινία σκάδοντας τό λάκκο τῆς. Γιατί ὅταν ἡ ἀνάμνηση παίρνει σάρκα καί ὀστά καί δέν ἀποτελεῖ πιά ἀπλό σοβαροαστεῖο τερτίπι τοῦ ἀνύπαρκτου διαλόγου, ἡ ταινία γέρνει στό γελοῖο, τήν πιό τετριμμένη συνθηματολογία, τήν πιό βαρετή συνθηματολογία, τήν πιό βαρετή ἐξομολόγηση κοινοτυπιῶν πού ὑπῆρξε ποτέ στόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Ἡ Βέρα μαζί μέ τήν αὐτοκτονία τοῦ Ἄλκη, εἶναι τά δύο καλλιτεχνικά ἄλλοθι τῆς νατουραλιστικῆς μυθολογίας τοῦ Νικολαΐδη. Καί τά δύο ἀποτελοῦν τίς ἐγγυήσεις ὅτι ἡ ταινία εἶναι σοβαρή κι ὅτι ὅσο κι ἂν κουρελιάστηκαν τά κουρέλια παραμένουν εὐαίσθητα, ἀγνά, ἄσπιλα κι ἀμόλυντα. Προβληματική μηδέν.

Ἄπό αὐτή τήν ἀποψη ἡ πιό ἐνδιαφέρουσα σκηνή εἶναι ἐκεῖνη τοῦ γιαιουρτώματος, πού προστέθηκε ἀπό τόν Νικολαΐδη μετά τό φεστιβάλ. Τά πρόσωπα, στραμμένα στό φακό, γιαιουρτώνονται μέ τή σειρά, ξεχωριστά κι ὅλα μαζί, ἀπό κάποιο ἀθέατο χέρι πού τήν κάνει ψώνιο (νά γιαιουρτώνει καί νά φιλιάρει). Εἶναι ἡ μόνη πετυχημένη *κυριολεκτική* στιγμή τῆς ταινίας, γιαντό καί ἡ μόνη πού δέν διακινδύνευσε τήν τύχη τῆς στό φεστιβάλ, χῶρο ὅπου ἐπιτυχία σημειώνουν πιά μόνο οἱ ἀόριστες ἀναμνήσεις εὐτυχισμένων ἡμερῶν, δομημένες ἀπό κάποιο στερεότυπο φανταστικό (κομματικό, περιθωριακό καί ὅλα τά εἰς -κό).

Γιατί λοιπόν ξαφνικά τά *Κουρέλια* κι ὄχι ὁ *Νόμος 4000* τοῦ Δαλιανίδη, ταινία πολύ περισσότερο συνεπής μέ τούς στόχους τῆς; Ἐρώτημα νόμιμο κι ὡστόσο ἐξυπνα ἀπωθημένο ἀπό αὐτούς πού διεκδικοῦν σήμερα γιά τόν ἑαυτό τους τόν τίτλο τοῦ φορέα τῆς ἀμφισβήτησης: γιατί τί ἀκριβῶς ἐννοεῖ ὁ Τάσος Φαληρέας ὅταν λέει «ἡ ταινία τοῦ Νικολαΐδη εἶναι μιά εἰλικρινής ἀπόπειρα γιά τήν ἐξιχνίαση μιᾶς ἱστορικῆς περιόδου καί σημαντικῆς καί κινηματογραφικά ἀκάλυπτης» (*Τζάζ*, τεύχος, 8, σελ. 221) ὅτι δέν ὑπῆρξε ὁ Δαλιανίδης ἢ ὅτι ὁ Νικολαΐδης ἀσχολεῖται μέ τή γενιά τοῦ ρόκ-ἔν-ρόλ καί τήν ἐποχή τῆς, τῆ στιγμή πού εἶναι πασιφανές ὅτι ἡ ταινία διαδραματίζεται στά 1979; Ἡ μήπως ἡ ἠχητική ἐπένδυση (ἄς μή μιλήσουμε γιά τήν ἐπιλογή τῶν κομματιῶν...) κατασκευασμένη στό γνωστό μοντέλλο τῆς *Γρανίτας*, ἀρκεῖ γιά νά καλύψει ἱστορικά τήν δεκαετία τοῦ 50; Ἡ πάλι, οἱ ἐξιδανικευμένες ἀναμνήσεις (ἀκόμα καί τό ξύλο στό Τόπ Χάτ δίνει λαβή στήν «ἠρωική» ἀπαγγελία τοῦ Ἄλκη) ἐξιχνιάζουν ὅτιδῆποτε;

Ἄν δοῦμε τά *Κουρέλια* ὡς ταινία κι ὄχι ὡς τροφή γιά τό ρεπορτάζ τῆς *Ἐλευθεροτυπίας* (λίγο δύσκολο, ἀλλά γιά προσπαθῆτε, καμμιά φορά ἀξίζει τόν κόπο), δέν μένει παρά μόνο αὐτό: τέσσερα πρόσωπα προσπαθοῦν νά μιλήσουν στόν θεατή, νά τοῦ ἐξομολογηθοῦν ὅλα ὅσα αὐτός ξέρει εἴτε ἀπό τήν καλή εἴτε ἀπό τήν ἀνάποδη κι ὅλο αὐτό μέ πρόσημα ὅτι μιᾶνε τό ἕνα στό ἄλλο. Κανείς δέν ἀπευθύνεται στόν ἄλλο στά *Κουρέλια*, κανείς δέν ἔχει τί νά πῆ στόν ἄλλο. Γιαυτό τά *champs-contrechamps* εἶναι ἄχρηστα καί ἀδικαιολόγητα, γιαντό οἱ διάλογοι σβήνουν πρὶν ἀνάψουν κι ἡ Μπρέντα Λῆ δέν καταφέρει νά σώσει οὔτε κι αὐτή τῆ διατήρηση τῆς «ἀτμόσφαιρας». Ἡ μουσική κολλάει σάν εὐγενικό πιά γιαιούρτι στούς διαλόγους καί τό ἀποτέλεσμα εἶναι ἕνα μόλις φαγώσιμο προφιτερόλ.

Ἐπάρχει ὡστόσο ἕνα πέμπτο πρόσωπο, ὁ Πολύτιμος, τό μόνο πού μιλάει κατευθείαν στόν θεατή, τό μόνο πού παίζει τό ἴδιο τῆ μουσική του. Ἄπωθώντας τό στό πύρ τό ἐξώτερον ὁ Νικολαΐδης ἔπιασε καλά τό στίγμα τοῦ τί θά μπορούσε νά κάνει γιά νά θγάλει μιά ταινία κυριολεκτική, ἀντινατουραλιστική, ἔξω ἀπό τήν πιπύλα «γενιές+δεκαετίες = χαμένες εὐαισθησίες», ἕνα φιλμ ρευστό κι ἐπικίνδυνο. Ἴσως καί γιαντό νά μὴν τήν ἔκανε. Γιατί, ἀπό κεῖ καί πέρα ποιός θά ἀναλάμβανε τήν ἱστορική εὐθύνη νά μιλήσει γι' αὐτή τήν περιθωριακή κοσμογονία πού τσακίστηκε ἀπό τά σκληρά χτυπήματα τῆς ζωῆς; Μέ δύο λόγια: τί θά γινόμαστε χωρίς τήν ταινία τοῦ Νικολαΐδη καί τήν ἔρευνα τοῦ Λιάνη; Ἄπληροφροῦτοι καί ἀμαθεῖς, εὐαίσθητοι καί καθησυχασμένοι, ἀντί γιά Πέρυ Κόμο θά ἀκούγαμε ἀκόμα Devo.

Χρήστος Βακαλόπουλος

## Κριτική ἀστοχία γύρω ἀπό μιά ἀστοχη κριτική

Ἐποσδῆποτε παραγωγή τοῦ ἀσύνειδου, στήν ἀφιερωτική τῆς σύλληψη, ἡ ταινία τοῦ Νίκου Νικολαΐδη *Τά κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, εἶχε τήν ἀτυχία νά κινηματογραφηθεῖ κατά τρόπο χαρακτηριστικά ἐμπορικό, νά ντυθεῖ ἐλκυστικά, νά ἀπαλλαγῆ ἀπό τά ἄσχημα ριζώματά τῆς. Ἡ μεταμφίεση καί ἡ ἐξομάλυνση, ἡ αἰτιοκρατική καταγραφή ἐκεῖνου πού κατεξοχή εἶναι ἀνεπίδεκτο γραμμικότητας καί αἰτιολόγησης, πετυχαίνει ἀκριβῶς νά παραμορφώσει ἀνεπανόρθωτα τό δράμα, καί νά τό ἀποδώσει

### Τά κουρέλια τραγουδάνε ακόμα

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Νίκος Νικολαΐδης. Φωτογραφία: Σταῦρος Χασάπης. Σκηνογραφίες - Κοστούμια: Μαρί-Λουίζ Βαρθολομαίου. Μοντάζ: Ἄνδρεας Ἀνδρεάδης. Ἦχος: Μαρίνος Ἀθανασόπουλος. Ἑρμηνεία: Ἄλκη Παναγιωτίδης, Ρίτα Μπενσουσάν, Κωνσταντῖνος Τζούμας, Χρήστος Βαλαβανίδης. Διάρκεια: 125', Διανομή: Ζήνος Παναγιωτίδης.



ἔτσι δελεαστικό καί εὐλεπτο στή θεαματική κατανάλωση, ἀφοῦ στό μεταξύ τοῦ ἔχει ἐξουδετερώσει τό οὐσιαστικό του περιεχόμενο.

Ἡ ταινία οἰκοδομεῖται μέ κύριο ἄξονα τό ρηματικό τῆς λόγο, εἶναι λογοκεντρική. Ἡ ἀφήγηση φέρεται κύρια ἀπό τό λόγο αὐτό, ἐνῶ ἡ εἰκόνα παίζει ρόλο βοηθητικό, ὑπάρχει γιά νά ἐπιβεβαιώσει καί ὀπτικά τῆ ρηματικά ἐξασφαλιζόμενη συνέχεια τῆς ἀφήγησης, σπάνια συγκροτεῖται αὐτοδύναμα γιά νά σημασιοδοτήσῃ κι αὐτή ἀπό μόνη τῆς. Τά ιδιαίτερα κινηματογραφικά στοιχεία (μοντάζ, βάθος πεδίου, γωνία λήψης...) δέν ἀρθρώνουν δικούς παράλληλο λόγο, ἔχουν ἐπιλεχθεῖ ἔτσι πού περισσότερο νά βοηθοῦν στήν ἀναπαράσταση τοῦ σκηνοκῆ καί τῆς δράσης, παρά νά ἐκφράζον. Ἐτσι ἡ ὁργάνωση τῆς ἀλληλουχίας τῶν πλάνων σέ γρήγορο καί νευρῶδη ρυθμό, μέ τίς ἔντονα νεκροπαρισμένες σκηνές, μέ τά ρακόρ καί τίς σφήνες, στόχο ἔχει ἀκριβῶς τῆ διαφάνεια τοῦ μέσου μπροστά στόν σθημένο κόσμο τῆς ταινίας. Ἡ σύνθεση τῆς ἴδιας τῆς εἰκόνας μέ τά πεζά καί συνηθισμένα, δηλωτικά μιᾶς νεοπλουτικῆς ἐσωτερικῆς διακόσμησης, σημαίνοντα πού περικλείει, καταγραμμένα καθαρά, εἰκονιστικά καί χρωματικά πιστά, πιστό ἀνάλογο τῆς ταξικῆς τους πραγματικότητας, προδικάζει καί τήν καταδηλωτική καθήλωση τῆς ταινίας.

Ἡ μουσική, ἐπιλογή ἀπό κομμάτια ἐποχῆς ρόκ'ν ρόλ, ποίηση πού ἀναδύθηκε ἀπό τούς ἀστικούς σκουπιδοτενεκέδες, κραυγή θάνασσα χαμένη μέσα στό βιομηχανικό ἦχο, ἀντιχεῖ παράξενα ἐγκλωβισμένη φετιχιστικά, ἀντίκα χιλιολουστραρισμένη, μέσα σ' αὐτό τό νεοπλουτικό ἐνυδρεῖο γεμάτο σκιές πού ἀλληλοσπαράζονται. Στῆ μουσική ἐπένδυση ἔχει ἀνατεθεῖ καί ὁ ἀσήκωτος ρόλος νά ὑποδείξει τίς καταβολές τοῦ δράματος. Χρονολογία τομῆ τῆς μυθολογίας, τό 1956: ἡ *Glendora*, τό XXο Συνέδριο τοῦ ΚΚΣΕ, οἱ ἀταρχές τῆς Beat Generation μέ τό «Howl» τοῦ Allen Ginsberg... Πῶς ὅμως αὐτά μεταφέρονται στήν ταινία; Ἡ λύση στό δοσμένο καί ὄχι ἀναπτυγμένο ἀδιέξοδο προσφέρεται ἤδη ἀπό τήν ἀρχή τῆς ταινίας, καί δέν τῆς ἀπομένει παρά μέ τό τετριμμένο τέχνασμα τῆς συνάντησης τῶν παλιῶν τῆς παρέας, νά προσφέρει διάσπαρτα καί ἀσύνδετα κάτω ἀπό ὄγκους γενικῆ σαρκασμοῦ μερικά ψήγματα λόγου γιά νά δικαιολογήσῃ τῆ θέση τῆς. Ὁ Χρήστος λέει π.χ. κάπου: «Σιχάνομαι τῆ δουλειά, εἴτε σκυλίσια δουλεύεις εἴτε ἀνθρώπινα, ἡ δουλειά σέ ἀποκτηνώνει».

Ὁ καπιταλισμός ὅμως μόνο φαινομενικά ἔχει ἀποσυνδέσει τόν πουριτανισμό σάν ἀναγκαῖα προϋπόθεση τῆς ἀνάπτυξής του, ὁ ὀρθολογισμός μόνο φαινομενικά παραμερίστηκε. Ἀνάγκες γιά διεύρυνση τῆς κατανάλωσης προώθησαν τήν ψεύτικη εἰκόνα μιᾶς καπιταλιστικῆς φιλελεύθερης καί ἀνεκτικῆς κοινωνίας, τήν ὑποκριτική δυνατότητα γιά ἐλάττωση τῆς κοινωνικῆς πειθαρχίας, γιά ἀπελευθέρωση ἀπό τόν καταναγκασμό τῆς ἐργασίας. Μέ τήν ἐπάνοδο στήν τάξη ὅμως, πού εἶναι ἡ δεκαετία τοῦ '70, καί πού ἔγινε πάλι γιά ἀνάγκες τῆς κατανάλωσης, ἄλλοι ἀπό τούς πλανημένους ἐνωματώθηκαν σέ κάποια ἀπό τίς παραγωγικές δραστηριότητες, καί ἄλλοι ἀγιάτρευτα πλανημένοι σωρεύτηκαν ἀδέσποτη ἐνέργεια στήν ἀθλιότητα κάποιου περιθωρίου.

Γιώργος Ζηκογιάννης



## Ἐξόριστος στή κεντρική λεωφόρο

Ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς

Στό τελευταῖο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μιά νέα «κατηγορία» ταινιῶν ἔκανε τήν ἐμφάνισή της στόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Ἐμφάνιση θορυβώδης καί καλά ἐνορχηστρωμένη ἀπό τή μεριά τῶν σκηνοθετῶν αὐτῶν τῶν ταινιῶν, πέρασε ἀπό ὅλα τά καθιερωμένα στάδια «λανσαρίσματος»: συνεντεύξεις τύπου, πολεμικές, ἀνοιχτά γράμματα, μανιφέστα, κ.λπ. Ἡ ὁμάδα πού διαμορφώθηκε, καλύπτοντας μιά εὐρεία γκάμα κινηματογραφιστῶν, πού ξεκινάει ἀπό τόν Νικολαΐδη καί φτάνει στόν Γρηγορίου καί τόν Τάσιο, δέν μπορεῖ βέβαια παρά νά χαρακτηριθεῖ εὐκαιριακή, ἀνίκανη νά ἐκφράσει κοινές κινηματογραφικές ἀντιλήψεις. Ὡστόσο οἱ ταινίες μέ τίς ὁποῖες συνδέθηκε ἡ ὁμάδα καί ἀνάλαβε τήν υπεράσπισή τους διεκδίκησαν, μέσα ἀπό τά σχόλια τῶν κινηματογραφιστῶν, μιά κοινή ἰδεολογική ἀποψη: γυρνώντας γύρω ἀπό τήν ἔννοια μιάς κάποιας «περιθωριακότητας», οἱ ταινίες ἐπιθυμοῦν νά ἀποτελοῦν τήν ἔκφραση μειοψηφιῶν πού ἀρνοῦνται νά ἐνσωματωθοῦν στό κοινωνικό σῶμα. Ἐπιθυμοῦν ἐπίσης νά ἀποτελέσουν ἕνα ἐξομολογητικό μπλόκ, προσπαθώντας μέ τήν «εἰλικρινεία» τους νά ἐνοχλήσουν τό θεατή, νά τόν κάνουν νά νιώσει ἀσχημα.

Τίποτα τό πιο εὐκολο. Ὁ κινηματογράφος μπορεῖ εὐκόλα νά ἐνοχλήσει, ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς. Ἄς πάρουμε γιά παράδειγμα τήν ταινία τοῦ Ζερβῶ Ἐξόριστος στή κεντρική λεωφόρο, ὅπου παρακολουθοῦμε πρός τό τέλος μιά σεκάνς ὅπου ὁ Φέρορης βρίζει τό πλήθος. Μέ μιά διαφορά: δέν εἶναι ὁ Φέρορης πού βρίζει πραγματικά ἀλλά ἡ φωνή του σέ ὄφφ, πάνω σέ μιά εἰκόνα τοῦ ἀμίλητου Φέρορη πού κοιτάει τό πλήθος. Πιο συγκεκριμένα: πλάνο τοῦ Φέρορη, πλάνο τοῦ πλήθους πού περπατάει. Ζούμ. Αὐτά στό γύρισμα. Κανένα πρόβλημα. Στό μοντάζ, ἐπέμβαση, κολλάμε ἀπό πάνω ἕνα ἦχο ὄφφ καί ἐπιτιθέμεθα στή σιωπηλή πλειοψηφία, κ.λπ., ἀποφεύγοντας ἔτσι νά τήν ἀντιμετωπίσουμε ἀμεσα, καταφεύγουμε στά κολπάκια, ἀνετα καθισμένοι στίς καρέκλες μας.

μεθυσμένοι στήν Πανεπιστημίου προκαλοῦν, δαμμένοι καί ἐκκεντρικοί, τό πλήθος. Καθαρή ἐπιδειξιμανία, ἐξίσου ἀκίνδυνη μέ τήν προηγούμενη σκηνή. Ἄλλωστε ἐκεῖνο πού δέν κινδυνεύει καθόλου σ' αὐτή τή σκηνή δέν εἶναι ἄλλο ἀπό τό συνεργεῖο. Ὅπως κι αὐτοί πού κοιτάζουν τή σκηνή, βρίσκεται ἐκεῖ γιά νά δεῖ, νά μπανίσει εὐγενικά. Θά μποροῦσε νά ἦταν ἡ τηλεόραση πού φιλμάρει δύο τρελοῦς, σάν κάτι τό ἀξιοπεριεργο. Πρόκληση μηδέν. Οἱ δύο τρελοῖ τή δουλειά τους, τό πλήθος τή δουλειά του, οἱ μηχανές τή δουλειά τους...

Ἔτσι λοιπόν, πρῖν γίνει «περιθωριακή» ἡ ταινία τοῦ Ζερβῶ δέν καταφέρνει νά ὑπάρξει ὡς μυθοπλασία. Ὁ Ζερβῶς προσπαθεῖ νά μᾶς παρασύρει σέ μιά συνηνοχή τῆς κατάπτωσης, νά μοιράζει μαζί μας τήν κρυφή γοητεία τῆς μιζέριας καί τῆς μιζερολογίας. Μαγειρεύει συστηματικά νατουραλιστικές ἐντυπώσεις, ἐπικαλεῖται τό «βιωμένο» (καί εἶδαμε πῶς πάνω τί ἔννοεῖ...), γίνεται ὅλο καί πῶς διαφανές. Καί γιά νά μᾶς κάνει νά μποῦμε ὅλο καί πῶς βαθιά στό περσι τοῦ ἥρωά του ὁ ἴδιος ἀναιρεῖ τόν ἑαυτό του σέ σημείο ὥστε τό δλέμμα του νά μή ξεχωρίζει ἀπό ἐκεῖνο τοῦ Φέρορη. Περιέργη λογική τοῦ ἥρωα, πού κουβαλάει πάνω του ὅλο τό βάρος τῆς ἀφήγησης ἀλλά καί τῆς ἰδεολογίας του, μεταβάλλεται σέ κεντρικό πρόσωπο – τέρας, ἀποτελώντας ταυτόχρονα καθρέφτη καί ἀντανάκλαση. Καμιά κριτική ἀπόσταση ἀνάμεσα στήν κάμερα – δλέμμα καί τό πρόσωπο τοῦ Φέρορη: ἡ μυθοπλασία διαλύεται ἔτσι εἰς τά ἔξ ὧν συνετέθη πρῖν προλάβει νά συσταθεῖ. Μένει τό πλαδαρό σῶμα τοῦ Φέρορη, ἄδειο τελικά, χωρίς κανένα πόθο, νά σέρνεται σ' ἕνα ναρκισσιστικό φανταστικό, ἀναδιπλασιασμένο ἀπό ἕνα ἐξίσου ἄδειο καί ἀψυχο δλέμμα.

Στήν πραγματικότητα ἡ ταινία ἀντανάκλα τήν ἀδυναμία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου νά δουλέψει τίς μυθοπλασίες του, νά πετύχει μιά γραφή μυθοπλασίας. Ἀπομένουν οἱ ἀπεγνωσμένες προσπάθειες νά βρεθοῦν κάποιοι ἰσχυροί μῦθοι (πού θά δικαιολογοῦσαν τήν ἀπουσία μυθοπλασίας: ὁ Μάνης

### Ἐξόριστος στήν κεντρική λεωφόρο

Παραγωγή: Νίκος Ζερβῶς - Γιώργος Ἐμιρζάς. Σκηνοθεσία: Νίκος Ζερβῶς. Σενάριο: Νίκος Ζερβῶς - Κώστας Φέρορης. Φωτογραφία: Σάκης Μανιάτης. Σκηνογραφίες - Κοστούμια: Δ. Φινινής. Μουσική: Νίκος Ζερβῶς - Κώστας Φέρορης. Μοντάζ: Κώστας Φέρορης. Ἥχοληψία: Πάνος Πανουσόπουλος. Ἐρμηνεία: Κώστας Φέρορης, Μαρίλλη Τσοπανέλλη, Σπύρος Σακκάς, Δημήτρης Σταύρακας. Διάρκεια: 90'. Διανομή: Ζήνος Παναγιωτίδης.



τοῦ 68, ὁ Τζίμ Μόρισον πολύ in τελευταία, ὄχι καί τόσο περιθωριακός...), οἱ μονόλογοι, μερικές λέξεις (Βέντερος, Γκοντάρ) μαγικές, πού λές καί θά ἐμπύχωναν τήν ταινία. Αἰσθητική νατουραλιστική ἢ newlook (Νικολαΐδης), ἡ αἰσθητική τῶν «περιθωριακῶν» ταινιῶν κυνηγáει τό Μεγάλο Ἀρνητικό Νόημα καί βρίσκει ἀνταπόκριση, ἀποδοχή χωρίς ὄρους μάλλον, στά ἀπογοητευτικά κείμενα τῆς Χιονάτης (παράδειγμα προσωπικοῦ περιοδικοῦ χωρίς προσωπικότητα, ἀφοῦ τό πρόσωπο πού τό ἐκδίδει παραχωρεῖ τήν προσωπικότητά του σ' ἐκείνη τοῦ Φέρορη χωρίς καμιά κριτική διάθεση. Κάπως ἔτσι ἐπιδιώκει νά λειτουργήσει καί ἡ ταινία). Τραγική μοῖρα γιά τό περιθώριο: νά συγκεντρωθεῖ, νά ταυτισθεῖ, νά μαζευτεῖ, νά ὑπηρετήσει τή σημασία δύο τριῶν «ἀντί-ἰδεῶν».

Μιχάλης Δημόπουλος

ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ<sup>13</sup>  
ΠΕΣΟ - ΠΟΙΗΣΗ - ΧΟΙΤΕΛΗ

ἄφιέρωμα

F. T. MARINETTI  
καί  
ὁ Ἴταλικός Φουτουρισμός

## Ἀφήγηση/Περιπέτεια/Γλώσσα/Σιωπή

## Ταξίδι στη Θεσσαλονίκη

1

αΐθουσα του φεστιβάλ χειροκροτεί κατενθουσιασμένη, αλλά τί; Τόν ζωγράφο Θεόφιλο, τόν ποιητή Ὀδυσσέα Ἐλύτη ἢ τόν σκηνοθέτη τῆς ταινίας;

Καί τό ταξίδι στή Θεσσαλονίκη, ταξίδι μέσω ὑπουργείων κι ἐπιτροπῶν, ταξίδι λογοκρομένο, κοπιαστικό, ψιλοκοσκινισμένο, συνεχίζεται. Για νά κάνεις ταινία ἐκτός τηλεόρασης, μεταξύ τῶν ἄλλων περνᾶς, ἀπό τό ΙΚΑ, δημόσια ταμεία καταβολῶν, τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας, τό Ὑπουργεῖο Προεδρείας Κυβερνήσεως, προκριματικές, κριτικές καί γνωμοδοτικές ἐπιτροπές. Στή Θεσσαλονίκη οἱ μικροῦ μήκους ταινίες, εὐάλωτες, ἀχρησιμοποίητες, «ἀσυζητήτες», ἐξαντλοῦνται στά ψιλά τῶν δημοσιογραφικῶν κριτικῶν. Ἡ φτηνότερη μικροῦ μήκους, φτάνει νά ἀγγίζει τά 100.000.

Λοιπόν ταξίδι στή Θεσσαλονίκη ἢ περίπατος μέ τά πόδια μέχρι τήν Ἁγία Παρασκευή;

**Μαρία Γαβαλά**

2

### Ἐκδρομή στη φύση

Ἐνα φίλμ πού ἀρνείται τό «μεγάλο καί σημαντικό» θέμα κι ἀποσύρεται στό περιθώριο — ἀναγκασμένο ἀπό τά καθιερωμένα — ἀφοῦ διάλεξε νά μιλήσει γιά τόν ἑαυτό του. Ἐκεῖ πού δεκάδες μικροῦ μήκους ἰδροκοποῦν γιά νά στερεώσουν ἕνα λόγο κοινωνικῆς κριτικῆς, σαραχτικῶν ἀτομικῶν ἀνησυχιῶν καί ἀγωνιῶν, ἰδεολογίας καί πολιτικῆς, ὁ Μιχάλης Λυκούδης προτείνει ἕνα δλέμμα «ρέμπελης» περιδιάβασης, μπροστά στά ἀδιέξοδα τῶν σταθμῶν τῆς ἐπιλογῆς του. Οἱ ἥρωες ἀκούνη Μπήτλς, τρῶνες καί φλυαροῦν, κάθονται στό Μουσείο, βολτάρουν ἔξω ἀπό τίς Πανεπιστημιακές σχολές, βαριοῦνται νά πάνε στίς συνελεύσεις, κρεμᾶνε στόν τοῖχο Γκράμσι, ἀπαγγέλλουν Ἀρτώ, μιλάνε γιά τόν Φερρέρι.

Παιχνίδι προσέγγισης κι ἀπομάκρυνσης ἀπό τά παραπάνω «μεγάλα» καί «μικρά» θέματα, μάτι πού βλέπει καί εἰρωνεύεται, παράλληλα ὁμως ἀνοιγοκλείνει κι ἐρωτοτροπεῖ πρὸς τίς δικές του προτιμήσεις. Ἡ Ἐκδρομή στη φύση, ἐπικεφαλῆς τῶν ἀναφορῶν τῆς, θέτει τήν ἴδια τῆς τήν κατασκευή, τά προβλήματα αὐτῆς τῆς κατασκευῆς, τό μέσο — σινεμά καί τίς δημιουργημένες εἰκόνες του, τέλος τῆ δυσκολία νά σχεδιάσεις ἢ νά ἐρμηνεύσεις κάποια πλάνα του.

... Ὡς τήν τελική, ἀπελπισμένη φυγή, χρωματιστή συμπληγάδα / Θαλασινὸ τοπίο, πού καθραρισμένο στατικά κι ἀτέλειωτα, στομώνει ὁποιαδήποτε ἐξοδὸ τοῦ ματιοῦ μας.

### Μαρία Εὐαγγελίου

**Παραγωγή:** Γιώργος Ἐμιρζάς. **Σενάριο-Σκηνοθεσία:** Λένα Βουδούρη. **Φωτογραφία:** Νίκος Σμαραγδῆς. **Ἑρμηνεία:** Ἄλκης Παναγιωτίδης, Ὑδὼνη Μαλτέζου. **Διάρκεια:** 20'

### Ὁ Ζωγράφος Θεόφιλος

**Παραγωγή:** Γιώργος Σγουράκης. **Σενάριο - Σκηνοθεσία:** Γιώργος Καριπίδης. **Φωτογραφία:** Νίκος Πετανίδης. **Διάρκεια:** 56'

### Ἐκδρομή στη Φύση

**Παραγωγή-Σκηνοθεσία:** Μιχάλης Λυκούδης. **Σενάριο:** Μιχάλης Λυκούδης - Χρήστος Βακαλόπουλος. **Φωτογραφία:** Ἀντώνης Ρίκος. **Μοντάζ:** Τάκης Ἀντωνόπουλος. **Διάρκεια:** 14'

Stones. Λάνγκ καί ἡ λίστα τραβάει σέ μάκρος. Δέν εἶναι ἀνάγκη νά χαθοῦμε στό δαίδαλο τῶν ἐρεθισμάτων πού μιά ταινία σάν κι αὐτή παίρνει ὑπό τήν (μητρική;) προστασία τῆς. Εὐτυχῶς, ἐδῶ, ἔχουμε νά κάνουμε μέ τήν ἐπέμβαση τοῦ ἠχητικοῦ στό ὀπτικό ὕλικο, ὅπως εἴπαμε, πού ἀνατρέπει (σχεδόν) τά πάντα. Ὑπάρχει γι' αὐτή τῆ λίγο ὡς πολύ ἀσυνήθιστη ἐπιχείρηση μιά αἰτιολογία: ὁ ἦχος δουλεύτηκε πολύ λίγο στόν ἑλληνικό κινηματογράφο καί ὁ ἀσύγχρονος ἦχος αὐτῆς τῆς ταινίας, σπρωγμένος στά ἄκρα, προβάλλει σάν κάποιο ἀπόλυτο καί ἠδονικό παραξένισμα.

Πέρα ἀπ' αὐτό, ἀναγνωρίζει κανεῖς στή δουλειά τῆς Γαβαλά τῆ στιβαρότητα μιᾶς σκηνοθετικῆς ἀποψῆς πού ξεκινᾶει μάλιστα ἀπό τήν κινηματογραφοφιλία. Ἄν ἡ τελευταία βαραίνει κάπως ἐπικίνδυνα στήν ταινία, αὐτό συμβαίνει γιατί ἀκόμα στέκουσε μέ δέος μπροστά στίς βασανιστικές ἐπιλογές μας σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τόν κινηματογράφο καί δέν κατακτῆσαμε ἀκόμα τίς παραγωγικές συνέπειες τῆς λησιμονιάς. Ὅπως θά ἔλεγε ὁ Μπλανσό «αὐτός πού θέλει νά θυμηθεῖ πρέπει νά ἐμπιστευτεῖ τόν ἑαυτό του στή λησιμονιά. σ' αὐτό τό ρίσκο πού ἀποτελεῖ ἡ ἀπόλυτη λήθη καί σ' αὐτό τό θαυμαστό τυχαῖο πού γίνεται τότε ἡ ἀνάμνηση».

**Χρήστος Βακαλόπουλος**

Ἡ Μαρία Γαβαλά ἐπιχειρεῖ νά ἀφηγηθεῖ τίς περιπέτειες τῆς γλώσσας. Ἡ ἠχητική μπάντα δέν εἶναι καθόλου σιωπηλή. Ἀπολαμβάνει κανεῖς μερικούς ἦχους πού ἔρχονται ἀπό ἕναν κινηματογραφικό χῶρο (ποδοβολητά ἄλόγων, πυροβολισμούς, μουσικές «ἐπενδύσεις» κ.λπ.) τῶν εἰδῶν, τῆ φωνῆ τῆς ἴδιας τῆς κινηματογραφίστριας, ἀκόμα καί ἦχους τοῦ ντουμπλάζ. Ἡ εἰκόνα, βουθῆ ὅσο δέν παίρνει, γιαντό καί περικλείοντας μιά τρομαχτική δύναμη, ξεπερνᾶει αὐτούς τούς ἦχους, τούς ἀφήνει πίσω τῆς, σάν τό τραῖνο πού διασχίζει ὀλόκληρη τήν ταινία, ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη τῆς. Τό ἐνδιαφέρον τοῦ φίλμ εἶναι, κατά τῆ γνώμη μου, ἕνα καί μοναδικό: πῶς μερικές εἰκόνες, τυποποιημένες ἀπό τήν κληρονομιά μιᾶς λιγότερο ἢ περισσότερο ἐνδιαφερόουσας, ἀλλά πάντα ἐξαιρετικά βαριάς «πρωτοπορείας», δοκιμάζονται ἀπό μερικούς ἦχους πού βρέθηκαν ἐκεῖ ἀδέσποτοι, ὑπενθυμίζοντας ὅτι ὑπάρχει καί ἡ ἠχητική μπάντα στό σινεμά ὡς ἀποτέλεσμα μιᾶς ἐργασίας ἐξίσου σημαντικῆς μ' ἐκεῖνη πού ἐπεξεργάζεται τήν εἰκόνα (πράγμα πού δέν εἶναι καί λίγο, ἂν ἀναλογισθεῖ κανεῖς ὅλες τίς ψευτομιλοῦσες ταινίες πού βλέπουμε στήν ἑλληνική παραγωγή κάθε χρόνο). Ὑπάρχουν βέβαια καί τά μεγάλα θέματα, ἡ γυναικεία, ἡ περιπλάνηση, ἡ γραφή, οἱ μεγάλες ἀναφορές. Σρτέτερ (πάντα ἐξαντλητικός ὡς ἀναφορά) Rolling



Τό *Νειλώ* του Τ. Μπουλιμέτη είναι μία μυθολογία που έχει τό προτέθημα να βρίσκεται σε διάσταση με τὰ αφηγηματικά και μυθολογικά τηλεοπτικά μοντέλα και τούς κώδικές τους. Μοντέλα που κυριαρχούν ή επηρεάζουν τίσ μικρού μήκους τών έλληνικών φεστιβάλ, που έμπεριέχουν τίσ αφηγηματικές μορφές και τό τυπάρισμα τών προσώπων τών σήριαλ (λαϊκίστικου τύπου, όπως ο «Δρόμος») ή τό φιλμάρισμα, τό ντεκουπάς και τήν αισθητική του «Παρασκήνιο» και τής «Έρευνας». Στο *Νειλώ* ή μυθολογία είναι οργανωμένη και αναπτυγμένη όχι απρόσωπα ή ρουτινιαρικά, αλλά μέ βάση ορισμένους χαρακτηριστικούς, αφηγηματικούς και θεματικούς άξονες: τό όνειρο, ή κινηματογραφοφιλία (φίλμ-νουάρ), τό οιδιπόδειο και ή αναζήτηση τής γυναίκας. Οί έρμηνείες όμως, οί λύσεις τών αφηγηματικών πυρήνων αποτελούν υπερβολικά σαφείς, κάπως εύκολες ψυχολογικές ή ψυχαναλυτικές εξηγήσεις. Τό φίλμ καταλήγει πολύ έκλογικευμένο, κυρίως όσον αφορά τή λογική τής αφήγησής του και τής σύνδεσης τών διαφορετικών μερών τής. Ίσως να δοηθούσε τό να αφηνόταν περισσότερο έλεύθερο στην κατεύθυνση του φανταστικού, λιγότερο όρθολογικοποιημένου. Οί «μορφές» τής κινηματογραφικής συμπτκνώνουν μία εργασία: π.χ. φωτογραφία, έπεξεργασμένη σά σύλληψη και σά σύνθεση έτερογενών τύπων λήψης (ζωντανές λήψεις, τρυκέζα, σχέση έγχρωμου-μονοχρωμίων).

Θόδωρος Σούμας

Φίλμ δωματίου

Η δεύτερη ταινία τής Μαρίας Νικολακοπούλου ήταν από τίσ πιό ενδιαφέρουσες μικρού μήκους στο 20ο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, κυρίως σάν ντεκουπάς και σάν φιλμάρισμα, σε ρήξη με τή συνήθη πρακτική του βάθου μηδέν τής σκηνοθεσίας. Αντίθετα, ή σκηνοθεσία εδώ δομείται στη βάση λιγοστών μεγάλων πλάνων, τό καθένα από τὰ όποια αναπτύσσει και δημιουργεί στο έσωτερικό του, μυθολογία: διάσταση, σύγκρουση μά και συνάντηση του φανταστικού και του ύποκειμενικού μέ τό «πραγματικό» του μύθου. Έγκαθίσταται μία διαφορά ανάμεσα στην αρχή και τό τέλος του κάθε μονόπλανου, δηλαδή ένας διαφορετικός χρόνος, ή ή διάψευση τής ύποκειμενικής ματιάς, τής φαντασίωσης του ήρωα, ή ή εισβολή τής στην καθημερινότητα· ή διαφορά ανάμεσα σ' αυτό που συμβαίνει στην είκόνα και τή λογοτεχνική διάσταση που παίρνουν τὰ «δρώμενα» από τόν λόγο του νεαρού συγγραφέα. Τό ντεκουπάς στηρίζεται στίς εμφανίσεις και έξαφανίσεις από τό πλάνο τής ήρωίδας, στο ξεδίπλωμα του χώρου μέσα από τράβελινγκ και πανοραμικά, στη συνάρθρωση μέσα στο ίδιο πλάνο μικροφώνων. Προβληματική ή διάρκεια του αφηγήματος, δέν αφήνει να έκτεθει πιό ολοκληρωμένα ή λογική του.

Θ. Σ.

Η *Μπέττυ* του Δημήτρη Σταύρακα πατά γερά πάνω στο έδαφος εκείνο που συνιστά όντως τήν ιδιομορφία μιάς τραβεσί: τή σεξουαλική-σωματική ιδιαιτερότητά τής. Ένώ μία έπιλογή διαφορετική θά όδηγούσε στο να άποσεξουαλικοποιηθεί και να έξαυλωθεί ή ήρωίδα, να άπωθηθεί τό σωματικό και έρωτικό από τό φίλμ, εδώ ή αφήγηση ξεκινά μέ άφετηρία αυτά τὰ στοιχεία: ή Μπέττυ βγαίνει από τό κρεβάτι που κοιμόταν μέ τόν έραστή τής, μακιγιάρεται, άποτριχώνεται, φροντίζει τήν όμορφιά τής για να τής προσδώσει τὰ χαρακτηριστικά που έπιθυμεί, τή σεξουαλική ταυτότητα που έχει έπιλέξει. Μέ αυτή τή μέθοδο, τό φίλμ οίκοδομεί τό πρόσωπο τής ήρωίδας του στη βάση τής ιδιομορφίας του και μäs έξοικειώνει — μέσα από τίσ καθημερινές μικροασχολίες — μέ τήν τραβεσί.

Στήν ίδια κατεύθυνση εντάσσεται τό πλησίασμα — από τὰ μέσα σάν ματιά — χωρίς κρίσεις και έπικρίσεις, του πολιτισμικού περιβάλλοντος τής Μπέττυ: τὰ μάγρ, οί παρές, οί μοτοσυκλετιστές. Οί «καταραμένοι» αυτοί χώροι εδώ γίνονται καθημερινοί. Για τήν άποδοχή τής ιδιαιτερότητας τής Μπέττυ είναι αναγκαίο να άποδεχτούμε τόν κόσμο τής και τόν τρόπο ζωής τής, δηλαδή μέχρι και τή δουλειά τής, τό ότι πηγαίνει μέ άντρες (1).

Οί ιδιοτυπίες στο δλέμμα τής ταινίας, συνίστανται, καταρχή, στη σχέση προσώπου και κάμερας ή στη σχέση προσώπου και σκηνοθεσίας-θεατή: τί σημαίνει τό πώς κοιτάζει ή Μπέττυ στο φακό; Τί σχέση έπιχειρεί να δημιουργήσει; Έκμυστήρευση ή πρόκληση; Νά θέσει έρωτήματα ή ένα κάλεσμα (άκόμα και ύπολανθάνοντα έρωτικό); Ποιές σχέσεις ταύτισης ή άλώθησης πλέκονται ανάμεσα στίς έπιθυμίες τής Μπέττυ και αυτές του θεατή; (2). Ο κυρίαρχος δημοσιογραφικός κριτικός λόγος δέν είδε εδώ παρά τήν εντιμότητα, τήν ανθρωπιά, τήν άγάπη προς τό θέμα, τή σεμνότητα...

Δεύτερη ιδιοτυπία άποτελεί ή συγκεκριμένη — παράξενη, ένοχλητική — σχέση ντοκυμανταίρ και μυθολογίας: τό ντιρέκτ τής ταινίας έξάγεται από τό ξαναζωντάνεμα, τήν αναπαραγωγή, τό «στήσιμο» εμπρός στο φακό ορισμένων στιγμών τής ζωής τής Μπέττυ, ή μυθολογία βασίζεται κι αυτή στην αναπαράσταση μιάς καθημερινότητας. Ντοκυμανταίρ και μυθολογία είναι έπίπλαστα, εύθραυστα, ό συνδυασμός τους δημιουργεί στο θεατή ένα περιεργο συναισθημα.

Ο κοινός τόπος τής ταινίας είναι οί άπόηχοι, οί όμοιότητες μέ τή «φόρμα» τής αφήγησης και του φιλμαρίσματος τών πλάνων που χαρακτηρίζει τό ντοκυμανταίρ τής τηλεόρασης τύπου «Παρασκήνιο» πάνω σε μία προσωπικότητα.

Τό φίλμ άπορρίφτηκε από τήν προγραμματική έπιτροπή τής Θεσσαλονίκης λόγω του αντιδραστικού και χοντροκέφαλου πουριτανισμού που κυριάρχησε σ' αυτήν.

Θ. Σ.

Νειλώ

Παραγωγή: Θεατρικό Τμήμα Πανεπιστημίου Άθηνας. Σενάριο-Σκηνοθεσία: Τάσος Μπουλιμέτης. Φωτογραφία: Δημήτρης Βερνίκος. Έρμηνεία: Γιώργος Μολδοβανίδης. Άντωνία Πετροπούλου. Διάρκεια: 35'

Φίλμ Δωματίου

Παραγωγή Σκηνοθεσία: Μαρία Νικολακοπούλου. Σενάριο: Όλια Λαζαρίδου. Φωτογραφία: Άνδρέας Μπέλλης. Μοντάζ: Μαρία Νικολακοπούλου. Έρμηνεία: Όλια Λαζαρίδου, Γιάννης Καλογριδής. Διάρκεια: 8'

Ταυτότητες και ρόλοι

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Θόδωρος Σούμας. Γενική Βοήθεια: Μαρία Γαβαλά. Φωτογραφία: Νίκος Σμαραγδής. Μοντάζ: Δέσπω-Δανάη Μαρουλάκου. Έρμηνεία: Κωστής Κουτσουκέλης. Διάρκεια: 35'

Μπέττυ

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Δημήτρης Σταύρακας. Παραγωγή: Χρήστος Μάγκος. Διεύθυνση φωτογραφίας: Σταύρος Χασάπης. Μοντάζ: Γιάννα Σπυροπούλου.

1. Αυτό που άπαιτήσε ή κριτική έπιτροπή του Φεστιβάλ τής Λάρισας, «έμβάθυνση στην άνάλυση και κοινωνική προέλευση του προβλήματος» θά κατέληγε άπλώς στο να φορτωθεί μέ ένοχές ή όμοφυλοφυλική κατάσταση, διότι δήθεν προέρχεται άπλά από τό αστικό σύστημα και άρα κακώς ύπάρχει.

2. Μέ τό παραπάνω σχετίζεται τό πρόβλημα για ποιό λόγο ό θεατής θέλει να μάθει περισσότερα για τήν Μπέττυ, γιατί ζητά μεγαλύτερη άνάλυση, συνέχεια, ολοκλήρωση.



Ιδιοτυπία και ρόλοι του Θόδωρου Σούμα.



Φίλμ δωματίου, τής Μαρίας Νικολακοπούλου.

Η Μπέττυ στην ταινία του Δημήτρη Σταύρακα.



Ταυτότητες και ρόλοι

Ύπάρχει σ' αυτή τήν ταινία ή αναζήτηση ενός μίνιμουμ, ή επιδίωξη τής παραγωγής τών πρώτων δυνατών αναπαραστάσεων σε ό,τι αφορά τό σεξ, τή σεξουαλική πράξη, που φιλμάρεται ψυχρά και άσπρηρά, ύποκύπτει στο βάθος μιάς σκηνοθετικής ματιάς που μπορεί να έλέγχει τὰ πρόσωπα τών δύο ήρώων, αλλά βρίσκει έκπληκτική αντίσταση από τὰ σώματά τους. Είναι φανερό ότι ό Σούμας άρνεϊται τούς κώδικες του πορνό, αλλά άντιδρά έπίσης στην άκατάσχετη μακαβειεφική ιδεολογία ή στο σεξ του σαλονιού, τύπου Βύλκοτ Σιόμας. Στήν ταινία του δέν ύπάρχει τελικά ούτε μία άναφορά κι αυτό είναι που καθιστά τή χειρονομία του ριζοσπαστική, σχεδόν άπρόσιτη: ό θεατής δέν είναι ούτε ήδονοβλεψίας, ούτε μπασμένος σε κανένα νόημα, γιατί τό τελευταίο ούτε περισεύει ούτε σκορπίζεται, αλλά άπλά έξαντλείται σε έξωντωτικές κυριολεξίες. Έτσι, μία διαστροφή (τό τηλεφώνημα) άποτυχαίνει να κωδικοποιηθεί, να καταλάβει μία συγκεκριμένη θέση στη σκηνοθεσία τής σεξουαλικής πράξης, να οργανώσει τήν τελευταία πιθανά, γεγονός που θά άπογειώνε τήν ταινία αλλά και τήν ήδονοβλεψία μας.

Αυτό που ύπάρχει αντίθετα είναι ίσως εκείνο που ό Λακάν άποκαλεί «αυτή ή άποτυχία στην όποια συνίσταται ή έπιτυχία τής σεξουαλικής πράξης». (Television, έκδ. Seuil, σελ. 60-61), δηλαδή κάτι σάν τήν πρόβα ενός θεατρικού έργου ή μιάς κινηματογραφικής λήψης που θά κατέληγε στη σεξουαλική έπαφή τυχαία, από κάποιο λάθος. Ο Λακάν συμπληρώνει: «Οί ήθοποιοί είναι ίκανοί για τὰ πιό ύψηλά γεγονότα, όπως ξερούμε από τό θέατρο» (στο ίδιο). Η έμμονή τής ταινίας σε έξαιρετικά δουλεμένες φωτιστικά έρωτικές σκηνές παράγει ένα χώρο-σκηνή, όπου όλα συμβαίνουν κάτω άπ' αυτή τήν ψυχρή μορφή τής πρόβας. Ταυτότητες και ρόλοι έναλλάσσονται σε μία άτμόσφαιρα cool, σχεδόν άποστειρωμένη. Η «πρόοδος» τής σεξουαλικής σχέσης τών δύο ήρώων κόβεται από μεγάλα πλάνα-έπιφάνειες, χωρίς βάθος, σωπηλές στίξεις που είναι σάν να κρατούν για λίγο άκόμα τήν έντύπωση που προκαλούν τὰ μαύρα φοντύ. Τό μοντάζ, άρκετά ιδιότυπο, παίζει πάνω στην επανάληψη, χωρίς ωστόσο τίποτα να επαναλαμβάνεται φανερά.

Έτσι ή αξία αυτής τής ταινίας μικρού μήκους βρίσκεται τελικά στο ότι έκμεταλλεύεται τό μικρό μήκος τής, άποφεύγοντας να τόμπολιάσει μ' ένα μάξιμουμ ξεπέρασμα του θέματός τής. Τό σεξ είναι εδώ κάτι τό άγνωστο, χωρίς ταυτότητα, χωρίς κανένα ρόλο, άπλά και μόνο μία πρώτη ύλη (όπως και στην ταινία τής Άγγελίδη) που οί αναπαραστάσεις τής πρέπει να έφευρεθούν και να οργανωθούν ταυτόχρονα, να γεννήσουν ίσως τίσ άπαρχές μιάς ιστορίας (μέ μικρό ι) μιάς μυθολογίας, που στην ταινία άπουσιάζει γιατί δέν βρίσκει ή άρνεϊται τίσ άναφορές τής.

ΟΪΣΤΗΣ,



Ὁ Μιζογκούσι, γιὰ τόν Ἕλληνα κινηματογράφου φίλο, ἀποτελοῦσε ἕνα θρύλο. Πολλοί μιλούσαν γι' αὐτόν χωρίς νά ἔχουν δεῖ ταινίες του ἀφοῦ οἱ ντόπιοι εἰσαγωγεῖς δέν εἶχαν καταδεχθεῖ ποτέ, μέχρι τώρα, νά τίς προγραμματίσουν. Χάρη στό Σωκράτη Καψάσκη, διευθυντή τοῦ Studio, τό κενό αὐτό ἀρχίζει νά καλύπτεται. Κι ἔτσι μιά ἀπό τίς ωραιότερες ταινίες στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, τό Οὐγκέτσου Μονογκατάρι, ὑπάρχει καί στήν Ἑλλάδα.

Γιά νά ὑπογραμμίσουμε τή σημασία αὐτοῦ τοῦ γεγονότος, δημοσιεύουμε δύο κείμενα: τό ἕνα, γραμμένο ἀπό τό μόνιμο συνεργάτη τοῦ Μιζογκούσι, τόν Γιόντα Γιοσικάτα καί τό ἄλλο, ἀπό τόν Δημοσθένη Ἀγραφιῶτη πού τοποθετεῖ διαχρονικά τήν ταινία στό ἱστορικό καί πολιτιστικό γαπωνέζικο πλαίσιο.

Ὁ Γιόντα Γιοσικάτα ἦταν ὁ σεναριογράφος ὄλων τῶν μεγάλων δημιουργημάτων τοῦ Μιζογκούσι, ἀπό τήν ταινία Ἐλεγεία τῆς Ναίουνα μέχρι τήν Ἱστορία τῆς Ὁσάκα πού ὁ σκηνοθέτης δέν πρόλαβε τελικά νά γυρίσει, μιάς καί ὁ θάνατος τόν βρῆκε τό 1956.

Ὁ Γιοσικάτα γεννήθηκε στό Κυότο τό 1909, δέκα χρόνια μετά ἀπό τόν Μιζογκούσι. Τό 1930 μπήκε σάν σεναριογράφος στήν «Νικάτσου», πρώτη ἐταιρεία παραγωγῆς τοῦ γαπωνέζικου κινηματογράφου.

Ἄκόμα δούλεψε στίς ἐταιρεῖες «Ντάιτσι Ἐιγκα», «Σίνκο Κίνεμα» καί «Νταγιέι». Τό 1948 γίνεται ἀνεξάρτητος σεναριογράφος: ἔτσι ὑπῆρξε ὁ συνοδοιπόρος τοῦ Μιζογκούσι καί τοῦ γαπωνέζικου κινηματογράφου ἀπό τό ξεκίνημά τους. Τό κείμενο αὐτό, σχετικό μέ τό σενάριο τοῦ Οὐγκέτσου Μονογκατάρι, ἀποτελεῖ τό ἕβδομο κεφάλαιο τῶν ἀναμνήσεων μιάς φυσιογνωμίας τοῦ κινηματογράφου, πού συμπεριλαμβάνει προσωπικές παρατηρήσεις, πολύτιμα ντοκουμέντα καί στοχασμούς γιά τόν Μιζογκούσι καί τόν γαπωνέζικο κινηματογράφο. Ὁ Γιοσικάτα στό ἔργο του αὐτό, διηγεῖται σάν σέ «μυθιστόρημα ποταμό», τήν Ἱστορία τοῦ Μιζογκούσι, ἕνα εἶδος ντοκυμανταίρ γιά τόν ἄνθρωπο καί τήν τέχνη του: τά ὄνειρά του, τίς χαρές του, τίς ἀπόψεις του, τό στυλ του καί τόν τρόπο δουλειᾶς του... Διαβάζοντάς το διαπιστώνει κανεῖς τίς τυρανικές ἀπαιτήσεις τοῦ σκηνοθέτη ἀπό τό σεναριογράφο του, τήν ἐπιμονή του γιά τήν παραμικρή λεπτομέρεια, τή λατρεία του γιά τήν τελειότητα καί τήν ἀπαράμυλλη αἴσθηση τῆς ἀτμόσφαιρας. Βρίσκει ὁμως καί κάτι ἄλλο, πού εἶναι αὐτό τό μείγμα ἀγάπης, σεβασμοῦ καί θαυμασμοῦ ἑνός ἀνθρώπου πού ὑπῆρξε κάτι παραπάνω ἀπό ἄπλός συνεργάτης γιά τόν μεγαλύτερο Ἰάπωνά σκηνοθέτη.

## Ἀναμνήσεις

(Γιά τό Οὐγκέτσου Μονογκατάρι)

τοῦ Γιόντα Γιοσικάτα

Μετά τό Σαϊκάκου Ἰαινταί Ὄνα (Ἡ ζωὴ τῆς πόρνης Ὁ Χάρου), ὁ Μιζογκούσι σκηνοθέτησε τό Οὐγκέτσου Μονογκατάρι (1953). «Ἀγαπητέ μου κύρε Γιόντα, μου λέει κάποια μέρα ὁ Μιζογκούσι, πιστεύω ὅτι θά μπορούσε νά βγεῖ κάτι πολύ ἐνδιαφέρον ἀπό τό «Οὐγκέτσου Μονογκατάρι» (Ἱστορίες τῆς Βροχῆς καί τῆς Σελήνης τοῦ συγγραφέα Οὐέντα Ἀκινάρι). Ξέρεις, ἔχω σκεφθεῖ ἀπό παλιά νά κάνω τήν προσαρμογή μιάς ἀπ' αὐτές τίς ἱστορίες,

τήν «Ἀσέλγεια ἑνός φιδιοῦ». Ἐάν προσθέσουμε μιά ἀκόμα ἱστορία, τήν «Ἐπίσχεση στή χρυσάνθεμα», καί μιά ἱστορία τοῦ Μωπασάν, τή «Διακόσμηση...», δέ θά ἦταν ἐκπληκτικό;». Παρόλες αὐτές τίς δηλώσεις τοῦ Μιζογκούσι δέν μπορούσα νά φαντασθῶ πῶς νά ἐνώσω αὐτές τίς τρεῖς ἱστορίες σ' ἕνα σενάριο. «Ἡ ἀσέλγεια ἑνός φιδιοῦ» περιγράφει τή μεταμόρφωση σέ γυναίκα ἑνός φιδιοῦ, πού θέλει νά γοητεύσει ἕνα νεαρό· ἡ «Ἐπίσχεση στή χρυ-

σάνθεμα» εἶναι ἡ ἱστορία ἑνός πολεμιστῆ πού, ἐπειδή ἐμποδίζεται νά συναντήσῃ κάποιο πρόσωπο μέ τό ὄποιο ἔχει ραντεβού, σκοτώνεται, καί ἀφοῦ γίνῃ φάντασμα φθάνει τήν καθορισμένη ὥρα· ἡ «Διακόσμηση» τοῦ Μωπασάν εἶναι ἡ ἱστορία ἑνός ὑπαλληλίσκου πού διακατέχεται ἀπό τήν ἐπιθυμία νά κατακτήσῃ τή Λεγεώνα τῆς Τιμῆς, καί δέν παίρνει εἶδηση πῶς ἡ γυναίκα του τόν ἀπατά... «Τό ἐπίκεντρο τοῦ σενάριου πρέπει νά εἶναι ἡ ἱστορία τῆς «Ἐπίσχεσης στή χρυσάνθεμα», μου λέει ὁ Μιζογκούσι: «ἕνας ἄνδρας φεύγει γιά τόν πόλεμο. Γυρίζει μετά ἀπό μακρὰ ἀπουσία καί ξαναβρίσκει τή γυναίκα του, πού ὁμως ἐξαφανίζεται τήν ἄλλη μέρα τό πρωί. Μαθαίνει ἐν συνεχείᾳ ὅτι εἶχε πεθάνει πρῶν ἀπό χρόνια... Εἶναι μιά τραγωδία τοῦ πολέμου. Νά ἕνα ὠραῖο θέμα». Στή συνέχεια ἀνακάλυψε ὅτι ὁ Μιζογκούσι εἶχε κάνει λάθος: στήν πραγματικότητα, ἡ ἱστορία ἦταν ἑνός ἄλλου διηγήματος μέ τόν τίτλο «Τό σπῆτι στίς καλαμέες».

Τελικά φτιάξαμε τό σενάριο τοῦ Οὐγκέτσου Μονογκατάρι, λίγο πολύ ἔτσι: 1) Ὁ Γκενζοῦρο (ὁ ἥρωας) ἐγκαταλείπει τήν οἰκογένειά του γιά νά πάει στήν πρωτεύουσα. 2) Ξεσπάει ὁ πόλεμος. 3) Ἡ ζωὴ τοῦ Γκενζοῦρο στή μεγάλη πόλη (ἐδῶ μπαινέται τό ἐπεισόδιο «Ἡ ἀσέλγεια ἑνός φιδιοῦ»). 4) Μετά ἀπό μερικά χρόνια ὁ Γκενζοῦρο γυρίζει σπῆτι καί βρίσκει τό φάντασμα τῆς γυναίκας του Μιγιάγκι, πού 'ναι ἤδη πεφταμένη.

Παράλληλα μέ τήν ἱστορία τοῦ Γκενζοῦρο γράψαμε, προσαρμόζοντας τό διήγημα τοῦ Μωπασάν, τήν ἱστορία τοῦ Τομπέι, χωρικοῦ πού θέλοντας νά γίνῃ σαμουραῖ ἐγκαταλείπει τή γυναίκα του γιά νά πολεμήσῃ καί ἀφοῦ γίνῃ μέγας στρατιωτικός ἀρχηγός ξαναβρίσκει τή γυναίκα του, πού μέ τόν πόλεμο ἔχει ξεπέσει στήν πορνεία. Προτοῦ ἀρχίσω νά συντάσσω τό σενάριο, ὁ Μιζογκούσι μέ παρουσίασε στόν κ. Ἰτο Κιζάκου, σκηνογράφο, πού μᾶς εἶπε ὅτι ὑπῆρχε ἀπόλυτη ἀνάγκη «φανταστικοῦ», σέ στυλ Dali. Στό πρῶτο μου σενάριο ὁ Γκενζοῦρο ἐνσάρκωνε τήν ἐπιθυμία τοῦ χρημάτων καί ὁ Τομπέι τήν ἐπιθυμία τῆς δόξας. Ἐπί πλέον δημιούργησα ἕνα ἄλλο πρόσωπο μέ τό ὄνομα Γιοχέι, ἕναν ἀπληστο ἔμπορο, πού ἀφοῦ σκοτωθεῖ ξαναεμφανίζεται: «τό σῶμα μου πάγωσε!» λέει τρέμοντας κι ἀκούγονται οἱ ἤχοι τῶν νομισμάτων πού κουδουνίζουν. Ἦταν σχεδόν ἕνα ρεαλιστικό φάντασμα τοῦ Σαϊκάκου, πού πολύ ἀπείχε ἀπό τό «φανταστικό» τοῦ Ἀκινάρι. Παρ' ὅλα αὐτά ἄρεσε πολύ στόν Μιζογκούσι. «Ἐ! λοιπόν, εἶναι τό ἀριστούργημα τοῦ Γιόντα», ἔλεγε. Ἄλλὰ ὁ κ. Ναγκάτα, ὁ πρόεδρος τῆς ἐταιρείας Νταϊέι, τό βρῆκε ὑπερβολικό. Ἀπομακρυνθήκαμε ἀπό αὐτό τό εἶδος τοῦ «φανταστικοῦ». Ἐπρεπε νά ξανα-

χίσω τό σενάριό μου. Καί νά τά γράμματα πού μου ἔστειλε ὁ Μιζογκούσι σχολιάζοντας τό σενάριό μου γιά τό Οὐγκέτσου Μονογκατάρι. Μολονότι συναντιόμασταν ὅλες τίς μέρες γιά νά συζητᾶμε, ὁ Μιζογκούσι προτιμοῦσε νά λείπει τή γνώμη του γραπτῶς, γιά νά ἀποφεύγει κάθε παρεξήγηση. Κυρίως ὁμως, φοβόταν μήπως δέν τόν προσέξω.

### Πρῶτο γράμμα

«1) Νά δάσεις πρῶν ἀπό τό ζενερίκ μερικές φράσεις πού νά ἐξηγοῦν καλά τίς σχέσεις μεταξύ τῆς ταινίας καί τοῦ πρωτότυπου λογοτεχνικοῦ κειμένου. Δηλαδή: «αὐτή ἡ ταινία εἶναι φτιαγμένη μέ εἰκόνες πού μᾶς ἐνέπνευσε τό κείμενο τοῦ «Οὐγκέτσου Μονογκατάρι». Ἡ μορφή τῆς διήγησης νά εἶναι ἐντελῶς διαφορετική, ἀλλά νά παραμένει τό πνεῦμα τῆς. Τολμήσαμε λοιπόν νά κρατήσουμε τόν τίτλο Οὐγκέτσου Μονογκατάρι.

— Κάνε μου ὠραίες φράσεις, γιά νά ἐκφράσεις αὐτό τό περιγράμμα.

«2) Ὁ πρῶτος ὑπότιτλος: «Ὅταν τό χιόνι σταματάει νά πέφτει...» εἶναι μιά ἀποψη τοῦ σεναρίστα λίγο προσωπική. Τό κοινό πού βλέπει τήν ταινία γιά πρώτη φορά δέν θά καταλάβει τίποτα.

«3) Στό χωριό. Οἱ λέξεις: «Θά σέ σκοτώσω» πρέπει ν' ἀντικατασταθοῦν ἀπό μιά ἀπειλητική χειρονομία. Σ' αὐτή τή σκηνή τῆς μάχης θά μπορούσαμε νά δείξουμε ὅτι σκοτώνονται ἕνας ἢ δύο χωρικοί, πού τό βάζουν στά πόδια.

«4) Στήν πίσω αὐλή ἑνός σπιτιοῦ τοῦ χωριοῦ. «Ἡ μάχη φαίνεται ὅτι ἔχει ἀρχίσει» φράση χωρίς ἔνταση. Αὐτός πού λέει αὐτή τή φράση ξέρει πῶς ἡ μάχη ἔχει ἤδη ἀρχίσει. Ἐάν δάλουμε μιά σκηνή πυρκαγιᾶς πού προκαλεῖται ἀπό τούς στρατιῶτες αὐτό θά δώσει μιά ἐντύπωση φόβου περισσότερο ἐντονη καί συγκεκριμένη.

«5) Στό βουνό. Μήν περιγράφετε μόνο τήν ἀντίδραση τῶν ἡρώων, ἀλλά καί ἐκείνη ὄλων τῶν χωρικών, πού φοβήθηκαν τήν ἐπίθεση τῶν πολεμιστῶν.

«6) Τά λόγια τοῦ Γκενζοῦρο «θέλω νά κάνω περιουσία» δέν πρέπει νά σημαίνουν μόνο «θέλω νά κάνω λεφτά», ἀλλά καί κάτι παραπάνω. Φράση γιά μελέτη. Νά μελετήσῃς ταυτόχρονα λέξεις ὅπως, «τιμῆ», «καριέρα», κλπ. Γιά νά καταλάβει τό κοινό καλά τή φιλοδοξία, πού σπρώχνει τόν Τομπέι νά φύγει γιά τόν πόλεμο.

«7) Γιά νά φανεῖ ἡ ἀποψη τοῦ λαοῦ γιά τόν πόλεμο, σοῦ προτείνω νά δάσεις ἐκεῖ μιά συνομιλία μεταξύ τῶν χωρικών. Ἄλλὰ δέν ἀρκεῖ νά τοῦς κάνεις νά λένε: «Εἶναι ὁ πόλεμος μεταξύ 75

του Ἀσίμπα καί τοῦ Σιμπάτα γιά τήν ὁμορφη πριγκίπισσα Ὅϊτοι νό Κάτα». Πρέπει νά τονιστεῖ ἡ σκληρότητα, ἡ βία τοῦ πολέμου. Ἡ συνομιλία θά πρέπει νά γίνεται μεταξύ ὄλων τῶν χωρικών παρουσία τῶν ἡρώων καί νά παρουσιαστεῖ σάν μιὰ καθημερινή συζήτηση γειτόνων πού συναντιοῦνται. Σέ παρακαλῶ νά τό μελετήσεις.

»8) Οἱ διαιότητες τοῦ πολέμου, πού προκαλοῦνται ἀπό ἐκείνους οἱ ὁποῖοι κατέχουν τήν ἐξουσία, μέ τό πρόσημα κάποιος ἐθνικῆς ἀποστολῆς ἢ ἀπλῶς ἰδιωτικῆς, καταπονῶν τό λαό μέ ὄλων τῶν εἰδῶν ὑλικά καί ἠθικά δεινά. Ἀκόμα καί μέσα ἀπό αὐτή τήν ἀξιοθρήνητη κατάσταση ὁ λαός πρέπει νά συνεχίσει νά ζεῖ καί νά συντηρεῖται. Θά ἤθελα νά ἐκφραστεῖ καί νά ὑπογραμμιστεῖ αὐτό τό περιῆγραμμα, σάν τό βασικό θέμα μέχρι τή σκηνή τῆς φυγῆς μέ τή θάρκα. Πῶς σοῦ φαίνεται;

»9) Στήν πίσω αὐλή τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Γκενζούρο. «Πρέπει νά φορτώσουμε τό κάρο πρῖν ἀπό τή μάχη»: νά κοπεῖ αὐτό τό σχόλιο. Ἀρκεῖ πού ἡ ἰδέα τοῦ πολέμου εἶναι παρούσα στό διάλογο. Πρέπει ν' ἀφαιρέσεις ὅλες τίς ἐπεξηγηματικές φράσεις αὐτοῦ τοῦ εἶδους. Ὑπῆρχε ἕνας παρόμοιος διάλογος στήν προηγούμενη σεκάνς. Πρόσεξε μή χαθεῖ ἡ δραματική ἀτμόσφαιρα μέ τέτοιου εἶδους ἐπαναλήψεις.

»10) Στό μῶλο: πρέπει νά δώσεις τήν αἴσθησι μιᾶς ἀτακτῆς φυγῆς μπροστά στόν τρομό τοῦ πολέμου. Μελέτησε τήν περιγραφή αὐτῆς τῆς σκηνῆς.

»11) Στή θάρκα: χρειάζεται ποίηση σάν ἐκείνη πού βρίσκει κανεῖς στή «*Νοσταλγία τῆς πατρίδας*» τοῦ ποιητῆ Ἀγκιδάρα Σακουτάρο.

»12) Σκέψου αὐτό πού λέει ἡ Μιγιάκι στό παιδί της. Νά ἀποφύγεις τίς κοινότυπες φράσεις καί τά κλαψουρίσματα πού λέει μιὰ μάνα στό παιδί της στά μελοδράματα.

»13) Νά ἀποφεύγεις τίς δύσκολες λέξεις στό διάλογο καί νά διαλέγεις λέξεις πού νά ἔναι ἱκανές νά μεταδώσουν εὐκολά ἕνα συναίσθημα. Ἡ λέξη «kassen» («μάχη») δίνει τήν ἐντύπωση ὅρου ἑνός ὑπαλλήλου τῆς ἐποχῆς Μείτςι-θρές μιὰ λέξη πιό εὐκολή, πιό γλυκιά.

»14) Ὁ ἄνδρας πού φωνάζει: «Νερό! νερό!» κάλε τον νά πίνει σακέ, ἐλλείψει νεροῦ.

»15) Ἄς ξανάρθουμε στή σκηνή τῆς φυγῆς μέ τή θάρκα. «Ἄς προχωρήσουμε!» «Ἄς ξαναγυρίσουμε», κτλ. — Ἀπόφυγε νά εἶναι ὄλ' αὐτά ἐπεξηγηματικά. Πρέπει οἱ λέξεις καί οἱ χειρονομίες νά ἀνταποκρίνονται ἐπακριβῶς στά συναισθήματα τῶν προσώπων. Χρειάζεται συγκίνηση, ὄχι σχόλια. Σέ παρακαλῶ, λοιπόν, νά ξαναμελετήσεις τή δραματική σύνθεση αὐτῆς τῆς σεκάνς στή λίμνη. Γιά τό δεύτερο μέρος τῆς σκηνῆς, σκηνή τοῦ ἀποχαιρετισμοῦ στήν ὄχθη, πρόσεξε νά μήν παραπέσει στήν κοινοτυπία.

»16) Τέλειο, γιά τή σεκάνς τῆς καταδίωξης τῆς Ὀχάμα. Σοῦ ἐπαναλαμβάνω ὅμως γι' ἀκόμα μιὰ φορά, πῶς τό δραματικό αἶσθημα πρέπει νά ἐκφράζεται σέ ἕνα δεύτερο ἐπίπεδο μέ μιὰ «ἀρχιτεκτονική» διάσταση καί ὅτι ὅλα τά



ἐπεξηγηματικά σχόλια εἶναι περιττά. Φιλικά».

#### Δεύτερο γράμμα

»1) Μόλις ξαναδιάβασα τό πρώτο κομμάτι τοῦ σεναρίου, πού ἐξετάσαμε τήν τελευταία φορά. Ἔχω τήν ἐντύπωση, ὅτι οἱ ἐσωτερικές κινήσεις τῶν προσώπων στή σκηνή τῆς φυγῆς μέ τή θάρκα στή λίμνη δέν ἐκφράζονται καλά. Σέ παρακαλῶ νά ξανακάνεις τή σύνθεση αὐτῆς τῆς σεκάνς, ταυτόχρονα ὀραματικῆς καί ποιητικῆς.

»2) Τό κείμενο τοῦ πρώτου ὑπότιτλου πρῖν ἀπό τό ζενερικό, τό βρίσκω λίγο σκληρό, θυμίζει «προλεταριακή λογοτεχνία».

»3) Ἄν πρέπει νά δείξουμε τή ζωή τῶν χωρικών πρῖν ἀπό τίς καταστροφές τοῦ πολέμου, πρέπει νά ἔχουμε μερικά πλάνα τῶν ἀγροτῶν στά χωράφια, σ' ἕνα ὀριζῶνα ἢ τεχνίτες στή δουλειά, κλπ. Γιά νά δώσουμε τήν ἐκρηξη τοῦ πολέμου, θά μπορούσαμε νά δείξουμε μιὰ σκηνή ἀποχαιρετισμοῦ μέ τή μάνα, τή γυναίκα καί τά παιδιά.

»4) Ἡ 1η σεκάνς: ἕνα πεδίο μάχης. 2η σεκάνς: ἀγρότες στή δουλειά. Αὐτή ἡ σύνθεση πάντως εἶναι πολύ σχηματική. Μεταξύ αὐτῶν τῶν δύο σεκάνς δέν ὑπάρχουν δραματικές σχέσεις. Ἡ μία καί ἡ ἄλλη εἶναι σάν τό λάδι μέ τό νερό. Λείπει ἡ ἔνταση.

»5) Τό πανοραμικό πάνω σ' ἕνα γυμνό βουνό εἶναι ἐπεξηγηματικό καί πολύ συμβολικό. Τό κλάμα ἑνός ἐγκαταλειμένου καί πεινασμένου



ιδιού θα έδινε καλύτερα μιά παρακτική συγκίνηση.

»6) Προσπάθησε νά ποικίλεις, στό μέτρο του δυνατού, τή «δραματική» συγκίνηση.

»7) Γιά ν' αποφεύγεις κάθε διάλογο πού σχολιάζει τή δράση σκέφτομαι πώς θά έπρεπε νά δημιουργήσεις χειρονομίες ριζωμένες βαθιά στό χαρακτήρα τών προσώπων.

»8) Έχοντας διαβάσει τό σενάριό σου μέχρις έδω, έχω τήν έντύπωση ότι ή αντίδραση τών προσώπων σέ σχέση μέ τόν πόλεμο είναι κοινότυπη, χυδαία καί γελοία».

### Τρίτο γράμμα

»1) Θυμάμαι μιά κινέζικη ιστορία: ένω οί άνδρες πολεμοῦν κάτω από πυροβολισμούς οί γυναίκες τούς κοιτοῦν μέ περιφρόνηση καί συνεχίζουν νά κάνουν τή μπουγάδα τους. Μέσα σ' αὐτή τήν ἴδια τή φράση, αἰσθάνομαι μέ τρόπο γραφικό κάποιο δραματικό δάθος κι ένα κάποιο τρόπο τῆς ἀνθρωπότητας.

»2) Ὑπάρχουν διαφορετικοί τύποι προσώπων: οί φλύαροι, οί λιγομίλητοι, οί ἀντιπατικοί, οί ὑποκριτές, αὐτοί πού δείχνουν ἔξυπνοι παρά τή βλακεία τους, αὐτοί πού δείχνουν ἀνόητοι παρά τήν ἔξυπνάδα τους, κλπ.

»3) Ν' αποφεύγεις τήν κοινοτυπία στό διάλογο. Ὁ διάλογος δέν είναι τό σχόλιο τῆς δράσης.

»4) Ὁ χαρακτήρας τῆς Μιγιάκι: δέν ἐνσαρκώνει μόνο τό συζυγικό ἔρωτα καί τήν πίστη τῆς συζύγου, ἀλλά καί τήν προγονική νοσταλγία: ὁ τάφος τών προγόνων, τά χωράφια πού περνοῦν ἀπό γενιά σέ γενιά, ή ἐτήσια ἐπάνοδος τών ἐποχῶν, ή ζωή στό χωράφι.

»5) Στή σκηνή μέ τή θάρκα στή λίμνη, χρειάζεται περισσότερη ποίηση. Ὁ διάλογος είναι πάντα πολύ ἐπεξηγηματικός.

»6) Βάλε τό πλάνο μιάς θάρκας πού δέχτηκε ἐπίθεση ἀπό τούς πειρατές, στήν ὁποία δέν βρίσκεται παρά ένα πτώμα. Δημιούργησε τήν ἀτμόσφαιρα μιάς δυσσιώνης ἡρεμίας.

»7) Ἡ σκηνή τοῦ ἀποχαιρετισμοῦ στήν ὄχθη εἶναι πολύ θορυβώδης, κλαψιάρικα καί κοινότυπη.

»8) Ὁ διάλογος, ἂν καί «μοντέρνος», πρέπει νά κρατάει μιάν ἀπόχρωση τῆς ἐποχῆς.

»9) Ἡ σκηνή τῆς πόλης τοῦ Σακαμότο ἔχει περιγραφῆ ἀρκετά καλά, ἀλλά τό περιβάλλον καί ὁ διάλογος δέν δένουν καλά τό ένα μέ τό ἄλλο. Δώσε μιά «ἀρχιτεκτονική» δραματικότητα. Γιά νά ξαναφτιάξεις τήν ἀτμόσφαιρα ενός πανδοχείου θά μπορούσαμε, παραδείγ-

ματος χάριν, νά γυρίσουμε μέσα σέ ένα παλιό ναό. Ἡ σύγχυση πρέπει νά δίνει μιά πραγματική έντύπωση τοῦ πολέμου. (Αὐτό θά ἐξηγοῦσε πώς ἐξαιτίας τοῦ πλήθους τών ταξιδιωτῶν καί τών προσφύγων στήν πόλη ὁ ναός ἔγινε πανδοχεῖο).

»10) Ὁ Τομπέι θά μπορούσε νά ἐνσωματωθεῖ μεταξύ τών πολεμιστῶν — σαμουράι κάνοντας αὐτοδιαφήμιση: «εἶμαι ένας μεγάλος ἱερέας τοῦ βουνοῦ Ἰέι-Σάν». «Εἶμαι ὁ μεγάλος ἄρχοντας τοῦ Μέγαρου Χ!» κ.λπ. Γιά μελέτη.

»11) Πρέπει νά προσπαθήσεις νά βρεῖς ένα ἔξυπνο τέχνασμα γιά τή μετάβαση ἀπό τήν πραγματικότητα στό σύμβολο. Ὅταν ή Μιγιάκι προσεύχεται, ή ἐμφάνιση ενός πλοίου-φαντάσματος θά μπορούσε νά εἶναι ή ἐνδειξη τοῦ μελλοντικοῦ τῆς θανάτου. Πώς σοῦ φαίνεται;

»12) Μοῦ φαίνεται ότι ή ἐμφάνιση τοῦ φαντάσματος τῆς Μιγιάκι εἶναι πολύ ρεαλιστική. Δέ θά 'ταν δυνατό νά κάνεις νά ἐμφανίζεται ένα «φανταστικό» πρόσωπο μέσα σέ μιά ποιητική ἀτμόσφαιρα; Πές μου τή γνώμη σου.

»13) Ἄν ή Βακάσα (ή πριγκίπισσα-φάντασμα) εἶναι ένα σημάδι τοῦ θανάτου, τό φάντασμα τῆς Μιγιάκι εἶναι μιά ἀπόδειξη τῆς ἀγάπης καί τῆς ζωῆς. Θά ἤθελα νά ἀποσαφηνίσουν περισσότερο οἱ διαφορές μεταξύ αὐτῶν τῶν δύο ὄντων. Σκέψου το.

»14) Δέ θά 'χες κάποιες καλές ιδέες γιά τούς ἔρωτες ενός ζωντανοῦ ὄντος μ' ένα φάντασμα; Ἀπό τήν πλευρά μου θά βρῶ στοιχεῖα. Μοῦ φαίνεται πώς ὑπάρχουν μέσα σέ κλασικά κομμάτια γιά φαντάσματα.

»15) Ὅπως δέν κάνω ἐδῶ καί χρόνια ταινίες γιά φαντάσματα, θά σοῦ ζητήσω νά προσπαθήσεις νά βρεῖς λεπτομέρειες ὅσον ἀφορᾷ τήν περιγραφή, τήν ἀτμόσφαιρα, κλπ.

»16) Ὅσον ἀφορᾷ τό φόνο τῆς Μιγιάκι στό βουνό, στή σκηνή πού ἀκολουθεῖ ἐκείνη τοῦ ἔρωτα τοῦ Γκενζοῦρο μέ τήν πριγκίπισσα-φάντασμα: αὐτή ή σεκάνς πρέπει νά εἶναι ἀντίθετα μέ τήν προηγούμενη σκηνή, πιό φορτισμένη καί πιό θλιμμένη.

»17) Ὑπάρχει ἐκεῖ ένας διάλογος-δράμα, ένας διάλογος πού σχολιάζει τή δράση: ἀντί αὐτοῦ προτιμῶ ένα διάλογο-δράμα, έναν «ἀρχιτεκτονικό» διάλογο.

»18) Θά ἤθελα νά συζητήσω μαζί σου γιά τή θηλυκότητα τῆς Κίο Μάτοικο πού ἀναδύει ἐνσάρωμα λιβανιοῦ.

»19) Ἄν θελήσουμε νά συμβολίσουμε τίς τρεῖς γυναίκες τῆς ταινίας μας μέ μιά μυρωδιά,

ή Μιγιάκι θά ἔπρεπε νά εἶναι αὐτό τό συνηθισμένο ἄρωμα λιβανιοῦ πού ἐμποτίζει τό ἐσωτερικό ενός σκοτεινοῦ καί ὑγροῦ βωμοῦ, ή Ὁχάμα τό διεγερτικό ἄρωμα μιάς βέργας λιβανιοῦ κακῆς ποιότητας πού καίει συνήθως στά κοιμητήρια, καί ή Βακάσα, θά συμβόλιζε τή δύνατη μυρωδιά τοῦ λιβανιοῦ πού γεμίζει τίς τουαλέτες καί τά δωμάτια τών οἰκῶν ἀνοχῆς (πρέπει νά εἶναι μιά μυρωδιά πολύ ἀλλόκοτη).

»20) Τό νά παρουσιάσουμε τόν Γιασεμόν μέ τά χαρακτηριστικά τοῦ Μεφιστοφελῆ θά εἶναι δύσκολο πράγμα. Θά τό μελετήσω. Ἄν ἔχεις καλές ιδέες γι' αὐτό τό θέμα, πές μου τες. Φιλικά».

### Τέταρτο γράμμα

«Νά ξαναμελετήσεις τήν ἐρωτική σκηνή ὅταν ἐμφανίζεται ή πριγκίπισσα-φάντασμα. Πώς νά τή μεταχειριστοῦμε; 1) μέ τρόπο ρεαλιστικό καί λογικό; 2) μ' ένα τρόπο μυστηριώδη, ἄρα μ' ένα στυλ ἀποστασιοποιημένο καί εἰρωνικό; 3) ή καλύτερα παίζοντας μέ τό μυστήριο καί τό ρεαλισμό;

»Πάντως σ' αὐτή τή σκηνή δέν μπορούμε ν' ἀπομακρυνθοῦμε ἐντελῶς ἀπό τό ρεαλισμό. Ὅλο τό πρόβλημα εἶναι νά ξέρεις πώς νά ἀποφύγεις τήν παρέκβαση μεταξύ αὐτῆς τῆς ὄνειαρ σκηνῆς καί τῆς κύριας πλοκῆς τών πραγματικῶν γεγονότων καί πώς νά τά συγχωνεύσεις μεταξύ τους.

Δηλαδή: νά βρεῖς κάποιο τέχνασμα σάν ἐκείνο τοῦ «πλοίου-φαντάσματος», γιά νά δώσεις προοδευτικά στήν ταινία μιά ἀτμόσφαιρα ὄλο καί πιό πολύ παράξενη καί μυστηριώδη. Κι ὅπως εἶναι πολύ σημαντικό, σέ παρακαλῶ νά τό καλοσκεφτεῖς. Πρός τό παρόν ἐγώ δέν ἔχω καμιά ιδέα. Συζητώντας μαζί, ἴσως νά μᾶς ἔρθει. Φιλικά».

### Πέμπτο γράμμα

»1) Σεκάνς ἐκτυλισσόμενη σ' ένα χωριουδάκι τοῦ βουνοῦ: ἐφόσον πρόκειται γιά μιά καλύβα, μοῦ φαίνεται δύσκολο νά φανταστώ μιά μάχη σώμα μέ σώμα στό «1ο πάτωμα».

»2) Νά ἐκφράσεις τά συναισθήματα τῆς Μιγιάκι πού περιμένοντας ἀνυπόμονα τό γυρισμό τοῦ ἀντρα τῆς, ζεῖ μιά ζωή δύσκολη καί περιπλανώμενη.

»3) Ἀπόφευγε νά πέφτεις στήν ὑπερβολή τῆς κατασκευῆς τῆς πλοκῆς, καί πιό πολύ προσπάθησε νά ἐμβαθύνεις στήν ψυχολογία τών προσώπων.

»4) Ἡ μορφή τοῦ «φανταστικοῦ» ἐπιτρέπει ένα κοινωνικό εἰρωνικό ή σατυρικό ὄραμα τῆς ιστορίας: πράγμα πού εἶναι δύσκολο νά ἐμφα-

νιστεῖ μέ ένα στυλ ρεαλιστικό. Νομίζω ότι εἶναι ἀσήμαντο νά διηγείται κανείς μιά ἱστορία μέ φαντάσματα γιά τήν περιέργεια πού μπορεῖ νά προκαλέσει ή ἴδια.

»5) Ἡ σκηνή ὅπου ή Μιγιάκι δέχεται ἐπίθεση ἀπό τούς πενιασμένους στρατιῶτες καί ἐκείνη ὅπου ή Ὁχάμα βιάζεται, μοιάζουν πολύ: σέ κάθε μιά τους ὑπάρχει ένα σπῆτι καί δύο πρόσωπα. Κοίταξε πώς θά 'ταν δυνατό νά ὑπάρχει ποικιλία.

»6) Ἀπό δῶ καί πέρα θά 'πρεπε νά ἐπιμένεις περισσότερο στό περιεχόμενο τῆς ταινίας καί τή θεματική τῆς. Σέ παρακαλῶ νά ἀξιολογήσεις ένα κάποιο δάθος τῆς σκέψης, παραμένοντας ὁμως πιστός στήν πλοκή τῆς διήγησης.

»7) Ἡ σκηνή τοῦ παλιοῦ ἀρχοντικοῦ τῆς πριγκίπισσας-φάντασμα θά εἶναι βασική στήν ταινία, γιατί εἶναι ή πιό «δραματική». Θά 'ταν πολύ ἀπλό νά ἀποκαλυφθεῖ ἐκεῖ ή καταγωγή τῆς πριγκίπισσας. Σέ παρακαλῶ νά σκεφθεῖς, ἂν εἶναι δυνατό, νά ἐκφραστεῖ μέ τρόπο «φανταστικό» ή ψυχολογία τῆς πριγκίπισσας. Γιά νά ἱκανοποιηθεῖ τό μεγάλο κοινό!

»8) Τό νά δείξεις τό θέμα τῆς ταινίας — τή σκέψη τοῦ συγγραφέα — εἶναι νομίζω πολύ πιό σημαντικό ἀπό τό νά διηγηθεῖς μιά ἱστορία.

»9) Ὑπάρχει στό σενάριό σου ένα πρόσωπο πού δέν τό καταλαβαίνω καθόλου: κάποιος Ἄραντέρα Γιόζα, πού ὁ θεός τοῦ θανάτου τοῦ στερεῖ τή ζωή. Τί θές νά πεις μ' αὐτό; Νά ἀπομακρυνθεῖς ἀπό τά τερτίπια ενός πολύ εὔκολου συμβολισμοῦ.

»10) Πρέπει νά σκέφτεσαι νά συγκινήσεις τό μεγάλο κοινό. Νομίζω ότι τό σενάριό σου στερεῖται δύναμης. Σέ παρακαλῶ νά τό σκεφτεῖς. Φιλικά».

### Ἐκτο γράμμα

»1) Ἀκόμα ή σκηνή τῆς πόλης τοῦ Σακαμότο: νομίζω ότι σέ ἀπασχολεῖ πολύ ή ἀνάπτυξη τών γεγονότων. Σέ παρακαλῶ νά κάνεις μιά ὀριστική «δραματική» περιγραφή.

»2) Δέ δέχομαι τόν τρόπο πού βλέπεις τό στρατό νά φθάνει στήν πόλη, θγάζοντας κραυγές θριάμβου. Φαντάζομαι περισσότερο μιά πόλη θλιβερή, κατεστραμμένη ἀπό τόν πόλεμο.

»3) Ἀφοῦ διάβασα τό κείμενό σου μέχρις ἐδῶ, έχω τήν έντύπωση ότι ὁ τόνος τοῦ σενάριου παραεῖναι ἡρωικός καί μελοδραματικός. Εἶναι ὠραῖος τρόπος νά διηγείσαι, ἀλλά αὐτό δέν ἀρκεῖ. Αὐτό πού ἔχει σημασία εἶναι ή ιδέα



— τί μεγάλη λέξη!— πού λανθάνει κάτω από τό δράμα».

#### Έβδομο γράμμα

«1) Η περιγραφή του οίκου άνοχής είναι στοιχειώδης. Άκόμα χειρότερη είναι η έμφάνισή της Όχάμα. Όλα είναι πολύ παραπλήσια.

»2) Για τό ξανασμίξιμο του Τομπέι και της Όχάμα σ' αυτό τον οίκο άνοχής σου προτείνω νά επαναλάβεις τό έξαισιο τέχνασμα πού ό Μωπασάν χρησιμοποίησε σέ μιά από τίς νουβέλες του («Τό κρεβάτι 29») όπου ό σύζυγος μέ έκπληξη ξαναβρίσκει τήν κατάκοιτη γυναίκα του σ' ένα θεραπευτήριο για πόρνες. Έξέτασε καλά τό κομμάτι αυτής της συνάντησης. Πρόπει ν' άξιοποιήσεις τήν ήσυχη συνείδηση του άντρα και τήν άφέλειά του. Ύπερβάλλω λίγο, αλλά αυτό είναι πού ένδιαφέρει στην άνάδυση του άτόμου. Έτσι, όλη ή άπιθανότητα θά μοιάζει φυσική. Τά γεγονότα σ' αυτή τή σκηνή πρέπει νά συνδέονται μεταξύ τους. Έτσι όλη αυτή ή σκηνή, όσο μεγάλη κι άν είναι, θά μπορεί νά στέκεται. Έάν δέν καταφέρεις νά αποδώσεις σωστά αυτή τή σκηνή, τότε όλο τό σενάριό σου θά είναι άχρηστο. Αυτή ή σκηνή θά είναι ή κορύφωση του δράματος».

#### Όγδοο γράμμα

«Πάλι για τή σκηνή του οίκου άνοχής. Νά έμβαθύνεις στην ψυχολογία της Όχάμα, όταν αντιμετώπιζει τον άντρα της Τομπέι, για νά αποκαλύψεις τήν ανθρώπινη πλευρά της γυναίκας (γιατί έδω, για πρώτη φορά αντικρίζει τήν ανθρώπινη τραγωδία, πού είναι κοινωνική). Πρόκειται για τό πνεύμα του ανθρωπιστικού έρωτα. Αυτό πού λέω είναι σχολαστικό, αλλά πρέπει νά έξωθήσεις τό δράμα μέχρι αυτού του σημείου. (Ξέρω καλά ότι δέν έχεις άρκετό καιρό, αλλά αυτό δέ σημαίνει ότι πρέπει νά περιορίζεσαι μόνο στα γεγονότα). Για τή σκηνοθεσία αυτού του κομματιού ύπολογίζω άπόλυτα ότι θά μου δώσεις μιά σοβαρή γνώμη. Φιλικά».

#### Ένατο γράμμα

«1) Νομίζω ότι ή συνάντηση της Όχάμα και του άδελφού της Γκενζούρο δέν είναι άπαραίτητη για νά δείξεις τήν ψυχική κατάσταση της Όχάμα μετά τή σκηνή του οίκου άνοχής. Θά πρέπει νά κεντράρουμε τό δράμα μόνο στις σχέσεις του ζευγαριού. Ό προσωπικός διάλογος του συζύγου και της γυναίκας του πρέπει νά είναι πιο φυσικός, πιο ζωντανός. Μιά «οικεία» άτμόσφαιρα, νά τί μιάς χρειάζεται για νά μιάς έξασφαλίσει ένα «δραματικό» αποτέλεσμα».

»2) Για τή σκηνή του άποχαιρειτισμού στην όχθη της λίμνης έπιμένω πώς πρέπει όπωσδήποτε νά έκφράσεις τά πιο ανθρώπινα συναισθήματα τά όποια θά πρέπει νά δοούν φυσιολογικά στον Γκενζούρο, όταν άποχωρίζεται τήν οικογένειά του. Φιλικά».

Έτσι ή ταινία *Ουγκέτσου Μονοκατάρι*, πού ό Μιζογκούσι σκηνοθέτησε τό 1953 είναι πριν άπ' όλα ένας ήθικός θρήνος για τή συμπεριφορά μιάς ανθρωπότητας χαλασμένης και σακατεμένης από τον πόλεμο. *Τό Σαϊκάκου Ιοιτάι Όνα* περιγράφει τήν άχαρη τύχη μιάς καταδικασμένης γυναίκας στην έποχή της φεουδαρχίας, ένω τό *Ουγκέτσου Μονοκατάρι* έκθέτει τήν τραγωδία των δύο ζευγαριών, πού άποκτάει όλη της τήν άπήχηση μέσα σέ μιά κοινωνική διάσταση πολύ πιο πλατιά και σύνθετη. Η «ίδεολογική» έξέλιξη είναι πολύ καθαρή. Η Ό Χάρου, ή ήρωίδα του *Σαϊκάκου Ιοιτάι Όνα*, άν και μερικές φορές έκδηλώνει κάποια σταθερότητα, κατά βάθος δέν είναι παρά ένα παθητικό θύμα μιάς άπελπισίας χωρίς αύριο. Άλλά οι δύο ήρωες του *Ουγκέτσου Μονοκατάρι* θέλουν νά είναι κύριοι της μοίρας τους μέ τήν έννοια ότι σκέφτονται πώς ό παροξυσμός της έπιθυμίας τους θά οδηγήσει στην πραγμάτωσή της. Κι έτσι δέχονται από μόνοι τους τήν τραγική κατάσταση. Αυτή ή δραματική σύλληψη είναι πράγματι άρκετά σπάνια στη δουλειά του Μιζογκούσι, μέ έξαιρεση τό *Τζιόν νό Σιμάι (οι άδελφές του Τζιόν)*. Ό πόλεμος τονώνει τό ένστικτο χειραφέτησης αυτών των δύο ανθρώπων, μέ τή μορφή του άρριδισμού. Ό φτωχός άγρότης μπορεί νά σκέφτεται «δραματικά» για ένα κόσμο επικερδή. Ό πόλεμος φέρνει πάντα μαζί του ένα στοιχείο τρέλλας όπου προβάλλονται οι πραγματικότητες της ύπαρξης. Ό πόλεμος δέν είναι λοιπόν παρά μιά άπατηλή ύπόσχεση εύτυχίας, πού τρέφεται μέ περισσότερη πεποίθηση στους φτωχούς ανθρώπους. Τό *Ουγκέτσου Μονοκατάρι* είναι τό χρονικό του άνεκπλήρωτου όνειρου, της έλπίδας πού διαψεύστηκε. Είναι, κατά βάθος, κυριολεκτικά ή ιστορία της βροχής και του φεγγαριού. Στη συμπεριφορά τους και στις έπιθυμίες τους αντιτίθενται οι άνήσυχες γυναίκες τους, πού προσπαθούν νά τους συγκρατήσουν και πού μέσα στη μοιρολατρική τους ταπεινότητα δέ βλέπουν έναν καλύτερο ουρανό. Η μοναδική άληθινή εύτυχία γι' αυτές: νά μείνουν αυτό πού είναι, νά φυλάξουν αυτό πού κατέχουν... Η τελική σκηνή του *Ουγκέτσου Μονοκατάρι* έπρεπε νά αναπαριστά τήν όριστική άπόγνωση των προσώπων. Άλλά ή Έταιρία Νταιϊ έθελε ένα «πιο λογικό» τέλος. Κι έτσι ό Τομπέι σώζει τή γυναίκα του Όχάμα από τήν κατάπτωση και

πετάει τήν πανοπλία του στις τσουκνίδες για νά γυρίσει μαζί της στο χωριό και νά επανέλθει μέ τον Γκενζούρο στην άγροτική ζωή. Μισούσα αυτό τό τέλος, γιατί ήταν ήθικοπλαστικό. Ό Μιζογκούσι ήταν τό ίδιο δυσαρεστημένος. Άλλά τό γύρισε, προσπαθώντας νά κάνει αισθητό ότι αυτή ή έπιστροφή στην πρωταρχική τους κατάσταση ήταν αναπόφευκτη.

Έμπαινε ένα πρόβλημα όσον άφορά τό καθαυτό γύρισμα: όπως ή Κίο Ματσίκο έπρεπε σέ λίγο νά κάνει γύρισμα άλλου, έπρεπε ν' αρχίσουμε από τή σκηνή μέ τήν πριγκίπισσα-φάντασμα. Αυτή ή σκηνή ήταν όμως τό άποκορύφωμα του δράματος. Έξάλλου, ό Μιζογκούσι είχε σαν άρχή νά γυρίζει τά πλάνα μέ τήν ίδια σειρά πού ύπήρχαν στο σενάριο. Όλο τό συνεργείο φοβόταν τίς αντιδράσεις του, αλλά για μεγάλη μας έκπληξη ό Μιζογκούσι ύποχώρησε μέ εύχαρίστηση στις άπαιτήσεις της Έταιρίας. Ήμασταν περισσότερο άπογοητευμένοι παρά άνακουφισμένοι. Άλλά αυτό δέ θά περνούσε έτσι εύκολα. Κατά τή διάρκεια του γυρίσματος ή διάθεση του Μιζογκούσι ήταν πολύ κακή. Οι άδικαιολόγητες άπαιτήσεις του βασάνιζαν όλο τον κόσμο. Στη σκηνή όπου ό Γκενζούρο προσπαθούσε νά άπομακρύνει, νά έξορκίσει τήν εικόνα του Θανάτου πού ένσαρκώνει αυτή ή πριγκίπισσα, ό ήθοποιός Μόρι Μαζαγιούκι μέ τό σώμα μελανιασμένο στη διάρκεια των δίαιων επαναλήψεων ήθελε νά έγκαταλείψει τό ρόλο. Έπιπλέον ό Μιζογκούσι του είχε πει: «ό Θάνατος σέ βασανίζει. Μήν τρώς πολύ, άδυνάτισε!». Όπως τό είπα και πριν, ό Μιζογκούσι έμπνεύστηκε από τό Νό για νά πραγματοποιήσει αυτή τή σκηνή: τό μακιγιάζ της Κίο Ματσίκο, ή φορεσιά της, τά στολίδια της, ή συμπεριφορά της (ιδιαίτερα όταν έμφανιζόταν στο διάδρομο του άρχοντικού), όλα ήταν φανερά έμπνευσμένα από τό Νό. Όταν ή πριγκίπισσα άποκαλύπτει ότι ό Γκενζούρο θέλει νά τήν έγκαταλείψει, ή φυσιογνωμία της Κίο Ματσίκο *μετάλλαξε* θαυμάσια. Ό Μιζογκούσι άλλαξε τό μακιγιάζ της από πλάνο σέ πλάνο.

Ό Μιζογκούσι δέ σκεφτόταν ποτέ τό ντεκουπάζ. Φαινόταν νά ένδιαφέρεται νά δημιουργήσει «δραματικά» άποτελέσματα και σχεδόν κοροϊδευε τίς συναρμολογήσεις. Η δυναμική της εικόνας ξεπερνά πραγματικά κάθε κινηματογραφικό σχήμα. Είναι τό βάρος κάθε πλάνου πού κάνει τήν ταινία νά ζει. Ό Μιζογκούσι άρνιόταν ν' άκούσει τήν παραμικρή συμβουλή πού προερχόταν από τό συνεργείο του, έν τούτοις του άρεσε όλος ό κόσμος νά του αντιτίθεται. Αυτός ό μικρός πόλεμος δέ σταματούσε ποτέ μεταξύ του Μιζογκούσι και του όπερατέρ του (Μιγιαγκάβα Καζούο) ή του ντεκορατέρ (Ίκο Κιζάκου). Είναι περιττό νά

αναφέρω τίς άπαιτήσεις του Μιζογκούσι στο μουσικό τομέα.

*Τό Ουγκέτσου Μονοκατάρι* επιλέχτηκε για τό φεστιβάλ της Βενετίας. Ό Μιζογκούσι και γώ πηγαίναμε για πρώτη φορά στην Ευρώπη. Στη δεξίωση του ξενοδοχείου Excelsior συναντήσαμε τον Γουίλιαμ Γουάιλερ. «Παλιά καρδάνα!» μου λέει ό Μιζό — σαν, έπίδεδξιος σκηνοθέτης στο «κάθετο καθράρισμα». Αυτό όλο κι όλο έμαθα άπ' αυτόν». Άργότερα πάτησα κατά λάθος τον διπλανό μου. Μόλις πρόλαβα νά του ζητήσω συγγνώμη καθώς έφευγε. Μας είπαν ότι ήταν ό Μαρσέλ Καρνέ πού είχε έρθει νά παρουσιάσει τήν *Τερέζα Ρακέν*. «Τόλμησες νά τσαλαπατήσεις τον άγαπημένο μαθητή του Ζάκ Φειντέρ». άστιεύτηκε ό Μιζογκούσι. Στη Βενετία, συνεχώς φερόταν σαν πατέρας μου: «Έλα, πρόσεχε μήν πατήσεις τίς κυρίες μέ τίς βραδινές τουαλέτες! Τί σκάνδαλο!» κλπ.

Στό χώλ του Μεγάρου του Φεστιβάλ ό Μιζογκούσι βρέθηκε ξαφνικά μπροστά σέ μιά μεγάλη αναδρομική έκθεση άφιερωμένη στο έργο του, καθώς και στο έργο του Τσάπλιν. Ό Μιζογκούσι ήλπιζε νά πάρει κάποιο βραβείο. «Δέν θέλω νά γυρίσω στην Ίαπωνία μέ άδεια χέρια». έλεγε συνέχεια. Τή νύχτα προσευχότανε στο δωμάτιο του ξενοδοχείου στο Θεό. Πάντως τό *Ουγκέτσου Μονοκατάρι* πήρε τον Άργυρό Λέοντα. Στο φέρυ-μπώτ σήκωσε τά ένωμένα χέρια του στο άγαλμα του Χρυσού Λέοντα της πλατείας του Άγίου Μάρκου λέγοντας: «Σ' εύχαριστώ πολύ, σ' εύχαριστώ!» Οι κριτικές των Ιταλικών έφημεριδων ήταν πολύ έννοϊκές.

Στή διάρκεια αυτού του ταξιδιού στη Βενετία τό μεγαλύτερο γεγονός για τον Μιζογκούσι ήταν, χωρίς άμφιβολία, ή πρώτη προβολή ταινίας σέ σινεμασκόπ. Άφου είδε τό «*Χιτώνα*», δέν έπαυε νά μιλάει γι' αυτή τή νέα έφεύρεση. Στην πράξη νομίζω ότι όνειρευόταν νά τό χρησιμοποιήσει σέ λίγο. Τό *Σάνσο Νταγιού (ό έπιστάτης Σάνσο)*, πού γύρισε μετά από αυτό τό ταξίδι, ήταν ήδη, άς πούμε, μιά προσπάθεια. Ένα προπαιδευτικό του σινεμασκόπ. Στη συνέχεια ή Έταιρία Νταιϊ σκεφτόταν νά παράγει ταινίες σέ «*vision*». Γι' αυτό ό Μιζογκούσι και ό όπερατέρ Μιγιαγκάβα έκαναν ένα ταξίδι μελέτης στις Ήνωμένες Πολιτείες. Λυπάμαι άληθινά πού ό Μιζογκούσι πέθανε προτού προλάβει νά κάνει μιά τέτοια ταινία για τή μεγάλη όθόνη.

(Τό άπόσπασμα αυτό από τά άπομνημονεύματα του Yoda Yoshikata, *σεναρίστα του Κ.Μ. πρωτοκυκλοφόρησε στο γιαπωνέζικο περιοδικό Eiga Geijutsu. Δημοσιεύτηκε στα Cahiers du Cinéma, τ. 192. Μετάφραση από τά γαλλικά: Μαρία Κελέση*).

## (Διηγήσεις για τόν Κένζι Μιζογκούσι)

του Δημοσθένη Ἀγραφιώτη

### 1. Ἄνοιγμα

Γύρω στά 1000 τῆς δυτικῆς χρονολογίας — μέσα περίπου τῆς βουδδικῆς Ἰαπωνίας — ἡ Μουραζάκι Νό Σικιμπού στίς 4.234 (1) σελίδες τοῦ μυθιστορήματος *Genji monogatari* δέν περιγράφει μόνο τίς ἐρωτικές καί ἄλλες περιπέτειες τοῦ Γκέντζι, γιού τοῦ αὐτοκράτορα, ἀλλά σκιαγραφεῖ μέ διεισδυτικότητα τήν «καθημερινή ζωή» ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Ἀπό τό κείμενο τῆς ἀναβλύζει αἰσθητική λεπτότητα, αἰσθησιακή χάρη καί ἡρεμῆ εὐφυΐα καί προπαντός δέν διεκδικεῖ τόν τίτλο τῆς ἀπόπειρας ἢ τοῦ πειραματισμοῦ γυναικειᾶς γραφῆς. Ὡστόσο *Οἱ διηγήσεις γύρω ἀπό τόν Γκέντζι* στάθηκαν πρότυπο γιά κάμποσους αἰῶνες μολονότι ἦταν τό πρῶτο μυθιστόρημα τῆς γαπωνέζικης λογοτεχνίας. Ἡ ἀφήγησις στή χώρα τῆς «θεᾶς — Ἡλίου» ἐγκαινιάστηκε καί διαμορφώθηκε λοιπόν ἀπό μία γυναίκα, ἄν καί τό σημαῖνον *Γυναίκα* / δέν ἀναφέρεται στήν ἴδια κοινωνικοπολιτιστική ὑπαρξή· δηλαδή ἡ θέση τῆς γυναίκας στή φεουδαρχική Ἰαπωνία καί στή σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία εἶναι τόσο διαφορετική, πού ἡ λέξις «γυναίκα», ἀντί νά ἐπιτρέπει κάποια ἐπικοινωνία, ἀπλοποιεῖ ἐπικίνδυνα τίς διαφορές.

### 2. Παραγωγική αὐτάρκεια

Οἱ ἱστορικοί ἔχουν δείξει ὅτι ἡ κλασσική βουδδική περίοδος (2), ἀποτελεῖ στήν ἱστορία τῆς Ἰαπωνίας φάση εἰσαγωγῆς, προσαρμογῆς καί ἀναδιαμόρφωσης τοῦ κινέζικου πολιτιστικοῦ μορφώματος. Τήν περίοδο αὕτη τῆς ἀνοικτῆς ἀποδοχῆς διαδέχεται περίοδος κλεισίματος, αὐτάρκειας, εἰρήνης (ἐσωτερικῆς καί ἔξωτερικῆς) καί ἐσωστρέφειας, πού ὅμως εἶναι πλούσια σέ παράδοση ἔργων τέχνης, ἀντικειμένων κοινῆς χρήσης, «τρόπους ζωῆς»... Ἀπό τό 1603 ἕως τό 1858 (πρώτη εἰσοδος μοίρας τοῦ ἀμερικάνικου στόλου στόν ὄρμω τῆς Οὐράγκα)

ἡ Ἰαπωνία ἀπομονώνεται ἀπό τόν ὑπόλοιπο κόσμο, γεγονός πού δέν τήν ἐμποδίζει νά διαμορφώσει ἕνα ἰδιαίτερο πολιτιστικό μόρφωμα (πρόσωπο — θά λέγονταν πρὶν μερικά χρόνια) ὄχι μόνο προσαρμόζοντας ξένα πρότυπα, ἀλλά ἐφευρίσκοντας ἰδιότυπες κοινωνικές πρακτικές τόσο στό χῶρο τῆς παραγωγῆς ἀγαθῶν ὅσο καί στό χῶρο τοῦ νοήματος καί τῆς ἡδονῆς.

### 3. Ὁ ταξιδιώτης

*Καλοκαιριάτικο χορτάρι  
ἄξιοι πολεμιστές  
ἴχνος ὄνειρου*

Ματσούο Μουνεφούζα,  
ὁ λεγόμενος Μπασό  
(1643–94)

### 4. Ὑπερβολή

Στά 1600 διαμορφώνεται τό Καμπούκι Σιμπάι (Λαϊκό Θέατρο) ἀπό τόν πρῶτον μοναχό Σικαμάτσου Μονζαγιέμον (1653–1724). Σέ ἀντίθεση μέ τό θέατρο Νό προτείνεται μία νέα θεατρική διάταξη, πού προβλέπει «λαϊκοῦς τύπους» σέ συνεχεῖς διαμάχες καί συγκρούσεις (συναισθηματικές, οικονομικές, κοινωνικές...), καί ἀτμόσφαιρα ποιητικορομαντική (3) στήν ὁποία καλλιεργεῖται καί ἐξορκίζεται ἡ βία.

Τό ρητορικό σχῆμα, πού ἐπικρατεῖ εἶναι ἡ ὑπερβολή τόσο στίς κινήσεις, τήν ἐκφορά τῶν κραυγῶν, τό μακιγιάζ, τά κουστούμια ὅσο καί στήν πολυπλοκότητα τῆς μυθοπλασίας καί τῆς δύναμης τῶν παθῶν (4).

Οἱ ἠθοποιοί, πού παίζουν ἀνδρικούς καί γυναικίους ρόλους εἶναι κοινωνικά ὑποβαθμισμένοι καί θεωροῦνται τεμπέληδες καί διεφθαρμένοι. Οἱ ἠθοποιοί, πού συμμετεῖχαν στίς

(1) Πόσοι σημερινοί ἀναγνώστες θάχαν τό χρόνο νά τίς διαβάσουν; Καί οἱ πῶ φανταστικοί περιορίζονται σέ ἀποσπάσματα.

(2) Οἱ ὄροι εἶναι δανεισμένοι ἀπό τίς δυτικές ἱστορικές μελέτες γιά τήν Ἰαπωνία καί χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ σάν ὁρόσημο χωρίς νά διερευνᾶται ἡ «φύση» τους.

(3) Μέ τήν ἐφαρμογή δυτικῶν κριτηρίων βέβαια.

(4) Ἡ ἔλλειψη τεχνικῆς ὑποδομῆς (ὀπτικῆς καί ἡχητικῆς) εἶναι ἕνας ἀπό τοὺς λόγους τοῦ ρητορικοῦ σχήματος, ὄχι ὅμως ὁ κυριότερος. Ἐνας ἄλλος θάταν ὁ ἀκόλουθος: ὁ ἀνταγωνιστικός χαρακτήρας τῶν κοινωνικῶν δομῶν δέν θά εὐνοοῦσε θεάματα ἐφησυχασμοῦ καί ἡρεμίας.

(5) Ὁ Κ. Μιζογκούσι προσάρμοσε στόν κινηματογράφο τό ἔργο *Οἱ σταυρωμένοι ἔραστῆς* πού γράφτηκε ἀπό τόν διαμορφωτή τοῦ Καμπούκι.

(6) Ὁ Κ. Μιζογκούσι χρησιμοποίησε ἕναν ἠθοποιό τοῦ Καμπούκι ἀλλά ἤρθε σέ ἐντονη ἀντίθεση μαζί του γιατί κινούσε τίς κόρες τῶν ματιῶν του μέ τέτοιο τρόπο πού κατάστρεφε τήν ἰσορροπία τῆς εἰκόνας. Χρειάστηκε ὀλόκληρη παιδαγωγική προσπάθεια ἀπό τόν σκηνοθέτη γιά νά μὴ διωχτεῖ τελικά ὁ ἠθοποιός.

(7) Δείγμα ἐπιπόλαιης κρίσης: «ὁ Μονζαγιέμον εἶναι ὁ Σαίξπηρ τῆς Ἰαπωνίας».

(8) Τό μυθιστόρημα *Χακάι* ἀναφέρεται στόν κοινωνικό ἀποκλεισμό τῆς τάξης τῶν Ἴετα.

(9) Ἐνας ἀπόηχος — ἤθε-

μυθολογικές-θηροσκευτικές παντομίμες (3) ἀρνοῦνται γιά λόγους κοινωνικῆς περιομπῆς νά ἀναπαραστήσουν (3) παγανιστικά καί μὴ πάθη τῶν «καθημερινῶν ἀνθρώπων» (5).

Χωρίς νά στερεῖται αἰσθητική καί αἰσθησιακή ἔνταση, τό Καμπούκι Σιμπάι (6) βαρύνεται ἀπό μελοδραματισμό. Ὡστόσο, ὁποιαδήποτε αἰσθητική κρίση εἶναι ἐδῶ ἐπικίνδυνη! (7)

### 5. Ὁ «κυνικός»

*Τό πρῶτο τζιτζικί  
εἶπε καί  
κατούρησε*

Ἰοσα  
(1763–1827)

### 6. Ἡ βιαστική ἀναζήτηση τῆς δύναμης

Μέ τήν πεφωτισμένη διακυβέρνηση τοῦ αὐτοκράτορα Μείζι (1868–1912) ἡ Ἰαπωνία διεκδικεῖ μέ διασύνη καί ἀνυπομονησία μιά θέση στό διεθνές παιχνίδι πλοῦτου καί δύναμης. Τό ὄνειρο, ἐφιάλτης μιάς βιομηχανικῆς κοινωνίας ἐνεργοποίησε — καί ἐνεργοποιεῖ ἀκόμα — τοὺς ἐργατικούς γαπωνέζους, οἱ ὁποῖοι κατάλαβαν ἀρκετά νωρίς, ὅτι μιά χώρα χωρίς πρῶτες ὕλες γιά νά ἔχει σχετική πολιτική αὐτονομία, θά πρέπει νά ἀντιτάξει στίς βιομηχανικές κοινωνίες, τεχνικο-οικονομικό ὀρθολογισμό καί ἐμπορική ἐπιθετικότητα. Μελέτησαν λοιπόν τό δυτικό πολιτιστικό μόρφωμα σ' ὅλες τίς ἐκφάνσεις του καί κατόρθωσαν νά τό μιμηθοῦν καί νά τό ξεπεράσουν. Στό τέλος τοῦ αὐτοκράτορα-ποιητῆ Μείζι, ἡ Ἰαπωνία μποροῦσε νά καυχηθεῖ ὅτι δέν ὑστερεῖ σέ ἀλλαγονεία, ἀρπακτικότητα, πλεονεξία καί δίψα γιά κατάκτηση ἀπό τίς ἄλλες ἰσχυρές χώρες τοῦ πλανήτη.

### 7. Ἡ στροφή

Μέ τό νατουραλιστικό τῆς μυθιστορήματος (3) γιά τή θέση τῆς γυναίκας στήν ἀναπτυσσόμενη βιομηχανική Ἰαπωνία, ἡ Ἰσίγιο (1896), σέ ἡλικία 24 χρονῶν, προκαλεῖ ρωγμὴ στούς τρόπους ἀφήγησις ἰσάξια μέ τό ἀνοιγμα τῆς Μουραζάκι. Στή συνέχεια ὁ ποιητής Τόζον Σιμαζάκι (1905) διαμορφώνει (8) μιά ἀφήγησις ποιητικορεαλιστική (3) σέ ἀπόλυτη ἀντίθεση μέ τά δεσπόζοντα τότε πρότυπα, πού δέν ἦταν παρά βιαστικά μεταφτυτευμένες εὐρωπαϊκές λογοτεχνικές πρακτικές. Ἐπίσης ὑποχωροῦν οἱ παραδοσιακοί ποιητικοί τρόποι Τάνκα καί Χόκκου καί ἐμφανίζονται τά προλεταριακά Χαϊκού.

### 8. Ὁ τέταρτος

στό καλοκαιριάτικο δάσος

*Μπαίνει ἕνας ἄνθρωπος  
καί χάνεται*

Σίκι  
(1866–1902)

### 9. Ἡ συνύπαρξη

Κομπέ, τό λιμάνι ὅπου συνυπάρχουν ἡ ἐντονη ἐμπορική καί ἐξαγωγική δραστηριότητα μέ τήν ἀθλιότητα καί τή φτώχεια τῶν λαϊκῶν συνοικιῶν. Στόν ἴδιο χῶρο συγκεντρώνονται τά κέρδη τῆς συμμαχίας τῶν παλιῶν ἀριστοκρατῶν μέ τοὺς νεόπλουτους ἐμποροβιομηχάνους, ἡ ὕλική ἐξαθλίωση τῶν λαϊκῶν τάξεων καί ἡ ἀχρωμη μικροανάδυση τῶν μεσαίων στρωμάτων (10).

Καί σέ ἄλλες πόλεις ἡ περιοχὴ ἡ βιαστικὴ ἐκβιομηχάνιση καί ἡ ἀνάπτυξη τοῦ ἐξαγωγικοῦ ἐμπορίου ὀδήγησαν στήν ἐξαθλίωση ἕνα σημαντικό μέρος τοῦ πληθυσμοῦ. Σοσιαλιστές, Χριστιανοί Σοσιαλιστές (11), Σοσιαλιστές Ἐπαναστάτες προσπάθησαν νά ἀνατρέψουν τήν ἀνισότητα ὄχι μόνο στή συσσώρευση τοῦ πλοῦτου ἀλλά καί τήν ἀνισότητα στίς ἀρρώστειες, τήν πείνα, τό θάνατο καί νά προλάβουν τήν ἀποσάθρωση τῶν κοινωνικῶν δεσμῶν. Σέ μιά χώρα σάν τήν Ἰαπωνία, ὅπου δέν ὑπῆρχε δημοκρατική παράδοση καί οἱ σοσιαλιστικές ἰδέες ἀναπτύχθηκαν προτοῦ νά ὀργανωθεῖ ἡ ἐργατικὴ τάξη, γι' αὐτό τό λόγο πολλοὶ διανοούμενοι στράφηκαν νωρίς ἢ στόν ἐξτρεμισμό τῆς Ἰαπωνικότητας ἢ σέ ἕνα μείγμα ἀνθρωπιστικοῦ καί χριστιανοπρεποῦς σοσιαλισμοῦ.

Πάντως γύρω στά 1920 — ὅταν ὁ Κ. Μιζογκούσι ἀρχίζει τήν κινηματογραφικὴ του καριέρα — καί στά 1945 — ὅταν ὀλοκληρώνει μέ ἐπιτυχία τίς προσπάθειές του γιά μιά προσωπικὴ ἐκφραση — οἱ ἰδεολογικοπολιτικὲς ζυμώσεις εἶναι ἐντονες καί οὐσιαστικές. Ἡ μελέτη τους θά ἔδινε σίγουρα μιά ὄψη τῆς Ἰαπωνίας πολὺ ἀπομακρυσμένη ἀπὸ αὐτήν, πού ἔχουν ἐπιβάλλει οἱ ἀνθισμένες κερασιές, οἱ γκέιες καί τά γαπωνέζικα αὐτοκίνητα.

### 10. Παρά τήν αἰτιότητα

Ὁ γαπωνέζικος κινηματογράφος, σάν βιομηχανικὴ δραστηριότητα, ἐπηρεάστηκε ἄμεσα ἀπὸ τόν οικονομικοτεχνικό ὀρθολογισμό, τίς ἀναταραχές καί τοὺς πολέμους τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα. Ἀρκεῖ νά ἀναφερθεῖ, ὅτι οἱ ταινίες στά 1920–1930 παράγονται σέ 2–3 ἑβδομάδες, προβάλλονται μιά ἑβδομάδα στό Τόκυο καί μιά στό ἀναγραμματισμένο Κυότο, ὕστερα ἡ κόπια κόβεται σέ μικρὰ κομμάτια καί πουλιέται σάν παιδικὸ παιχνίδι (12).

Οί σκηνοθέτες ειδικεύονται σε θέματα όπως «ή οικογένεια», «ή γυναίκα», «οί άντρες». Ο Κ. Μιζογκούσι ασχολείται από την αρχή με θέματα γύρω από τη «γυναίκα». Αντιμετωπίζει όμως στην καλλιτεχνική του δραστηριότητα περιορισμούς τεχνικούς οικονομικούς και ιδεολογικούς. Στίς συνθήκες του άγριου και άηλεου καπιταλισμού ο Μιζογκούσι αντίτασει άσκητική (13) άπαίτηση για ποιότητα και έπιμονή στη μάθηση της καλλιτεχνικής έκφρασης. Στη δύναμη των παραγωγών αντιπαραθέτει συστηματική προεργασία για τη δημιουργία των ταινιών και καθαρότητα των αισθητικών στόχων. Δυό δείγματα της «καθαρής» καλλιτεχνικής πρακτικής του Κ.Μ. πού ταυτόχρονα δείχνουν πόσο δύσκολο είναι τό πέρασμα από τη «ζωή» στο «έργο» ενός καλλιτέχνη (14).

Τό πρώτο: ή γυναίκα του ήταν για πολλά χρόνια κλεισμένη σε ψυχιατρικό άσυλο για βαρύ ψυχικό νόσημα, πού προήλθε από άφροδίσια άρώστεια, και όμως σε κανένα από τά έργα του δέν διαφαίνονται τά ίχνη του «προσωπικού του δράματος». Τό δεύτερο: με την ήθοποιό Τανάκα Κινίγιο γύρισε δυό ταινίες (*Η Δεσποινίς Όγιού* και *Η ζωή της Ό'Χάρου*) στίς όποιες ή γυναικεία χάρη, όμορφιά και έξυπνάδα έξυμνείται σχεδόν με εύλάβεια και πολλοί είπαν ότι θά έπρεπε νά είναι πολύ έρωτευμένος μαζί της. Η έρμηνεύτρια των παραπάνω ρόλων βεβαιώνει ότι ήταν τόσο ντροπαλός πού ποτέ δέν μπόρεσε νά της έξομολογηθεί τόν έρωτά του.

**11 Νύξη**

φύλλο δέν κουνιέται  
πόσο τρομάζει  
τό καλοκαιριάτικο δάσος!

Μπυσόν  
(1715-1783)

**12. Πλεονεξία**

1894: Πόλεμος έναντίον της Κίνας  
1895: Προσάρτηση της Φορμόζας  
1904: Πόλεμος έναντίον της Ρωσίας  
1914: Είσοβλή στη Μαντζουρία  
1937: Σινοιαπωνικός πόλεμος  
1939-44: Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος  
Από τόν παραπάνω θλιβερό πίνακα διαπιστώνεται πώς στη διάρκεια της ζωής του ο Κ.Μ. είδε τη γιαπωνέζικη επιθετικότητα νά διαγράφεται με άπόλυτη σαφήνεια. Όσοσο στο *Ουγκέτσου Μονογκατάρι* παρουσιάζει τίς βλαβερές συνέπειες του πολέμου σε κάποιο χαμένο παρελθόν. Η σκηνή στη λίμνη ύποδηλώνει καιρία αυτή την τοποχρονική άπροσδιοριστία καθώς ή όμίχλη σκεπάζει και άποκαλύπτει την άπειλή, καθώς τό πέρασμα της λίμνης είναι και άνοιγμα πρós την άβεβαιότητα και τη σωτηρία. Γιατί όμως αυτή ή άχρονική τοποθέτηση της μυθοπλασίας, όταν μάλιστα ή ταινία γυρίζεται τό 1953;  
Όυτε τά κατάλοιπα του ιδεολογικού έλέγχου από την άμερικάνικη κατοχή ούτε τό μείγμα ένοχης συνείδησης και ήθικης άπορίας από τη γενοκτονία, πού προκάλεσε ή άτομική δόμ-

λημένος ή όχι— διακρίνεται για παράδειγμα στην ταινία του Κ.Μ. Οί δυό παπαρούνες.  
(10) Σ' αυτή την πόλη ο Κ.Μ. άρχίζει την επαγγελματική του καριέρα σαν δημοσιογράφος.  
(11) Ο Καγκάβα είχε άνάμεσα στους όπαδούς του και τόν Κ.Μ.  
(12) Προφορική ανακοίνωση του Ζάκ Ριβέτ με την εύκαιρία μιάς έβδομάδας άφιρωμένης στον Κ.Μ.  
(13) Στάση πού διαφαίνεται και στο *Ουγκέτσου Μονογκατάρι* (βλέπε παράγραφο 12).  
(14) Όπως θάλεγαν οί παλιότεροι.  
(15) Σε σχέση με τό θέμα της πλεονεξίας, τό τέλος δέν άφαιρεί και δέν προσθέτει τίποτα, έφόσον τό ουσιαστικό έχει λεχτεί στην ύπόλοιπη ταινία.  
(16) Θά χρειαζόταν μιά άλλη προβληματική για νά δείχτει με ποιά κινηματογραφικά μέσα ο Κ.Μ. κατορθώνει τό συγκεκριμένο της αισθητικής και της ήθικης του στάσης. Επίσης θά χρειαζόταν μιά συγκριτική-διαχρονική μελέτη των ταινιών του πού θά πιστοποιούσε την χρονική εξέλιξη του παραπάνω συγκεκριασμού.

**Βιβλιογραφία**

- 1) R.A. Blyth, *Haiku*, The Hokuseido Press, Tokyo, 1950-52.
- 2) R. Munier *Haiku*, Fayard, Paris, 1978 (Μέ πρόλογο του Y. Bonnefoy).
- 3) Bashō, *Journeaux de voyage*. Μετ. R. Sieffert, Publications orientalistes de France, Paris, 1978.
- 4) *Le dit du Genji - Genji monogatari*. Μετ. R. Sieffert, P.O.F., Paris, 1977.
- 5) «Mizoguchi», *Cahiers du Cinéma*, Numéro Hors Serie, 1978.
- 6) M. Coyaud, *Fourmis sans ombre, Le Livre du Haiku*, Phébus, Paris, 1978.
- 7) Σύγχρονος Κινηματογράφος, 15/16, 1977.
- 8) Philippe Pons, «L'Extrême gauche japonaise», *Le Monde*, 24 / 11 / 79. Στο άρθρο αυτό γίνονται αναφορές και στους παρακάτω τίτλους: α) Makoto Oda, *Les Intellectuels japonais*, P.O.F., 1979 β) *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier international, le Japon*, tome I, με έπιμέλεια του Shobei Shiota, Editions Ouvrières, 1978 γ) Jean - Jacques Tschudin, *Les Semens*, L'Asiathèque 1979.

βα, προσδιόρισαν την άπόφασή του.  
Δυό όρίζουσες νομίζουμε ότι καθόρισαν τη χρονική άπροσδιοριστία της ταινίας.  
Η πρώτη μπορεί νά χαρακτηριστεί αισθητική, μιά και ο Κ.Μ. διαμορφώνοντας ειδικό μείγμα πραγματικής και φανταστικής Ίαπωνίας κατορθώνει τελικά νά δώσει ένότητα στη σύνθεση της μυθοπλασίας. Η ταινία άποτελεί ένα ιστορικό, ά-χρονικό «φρέσκο» όπου μπορούν νά αναγνωριστούν έπιρροές από διάφορους ζωγράφους αλλά κανείς τους δέν μπορεί νά διεκδικήσει άποκλειστική έπίδραση. Μ' αυτόν τόν τρόπο άπομακρύνεται και τό πρόβλημα αν ή παράδοση μιλάει ή όχι με τη γραφή του Κ.Μ., άφου ή παράδοση γίνεται άφορητή μυθοπλασίας κι άναπαράστασης και όχι γενεσιουργός αίτια.  
Η δεύτερη μπορεί νά χαρακτηριστεί ήθικη, μιά και ή ταινία, εάν έχει θέμα, τότε δέν είναι παρά ή πλεονεξία, πού ο πόλεμος κεντρίζει, αλλά δέν προκαλεί. Η τοποθέτηση της μυθοπλασίας σε ένα μακρινό παρελθόν μεταθέτει τόν πόλεμο σ' ένα έπίπεδο προσωπικό και σχεδόν σε μιά στάση ζωής. Γεγονός άδύνατο για ένα σύγχρονο πόλεμο, πού μοιάζει μ' όλους τους άλλους, έφ' όσον προϋποθέτει την άρνηση της διαφωνίας και την «φυσική» έξόντωση του αντίπαλου, αλλά διαφέρει άπόλυτα από τους προηγούμενους επειδή είναι ολοκληρωτικός, άνώνυμος και γραφειοκρατικός. Ο ψευδοσαμουράι για παράδειγμα στην ταινία αναφέρεται σε κάποια άντρεία του, έστω και άπατηλή, αλλά ποιά αναφορά νά κάνει σήμερα

έναν πιλότο, πού και ή πιό μικρή του ένεργεια προσδιορίζεται και ύπαγορεύεται από τούς ηλεκτρονικούς ύπολογιστές; Ο παραδοσιακός μή συγκεκριμένος πόλεμος έπιτρέπει στον Κ.Μ. νά συγκεντρώσει την προσοχή του στο πρόβλημα της πλεονεξίας και νά ένοποιήσει άποδοτικά τίς διάφορες «ιστοριοϋλες» της ταινίας (καλλιτεχνική πλεονεξία του άγγειοπλάστη, οικονομικοκοινωνική πλεονεξία του ψευδοσαμουράι...). Και έπιπλέον νά συδετεροποιήσει (15) τό τέλος της ταινίας πού του έπιβλήθηκε από τούς παραγωγούς. Αυτή ή ήθικη στάση του Κ.Μ. συμβαδίζει και με την αντίληψη του για την παραγωγή - κατασκευή της ταινίας (16) μιά και ενδιαφέρεται για τύπους - χαρακτήρες δουλεμένους από τά πριν και έξελισσόμενους με τό γύρισμα της ταινίας. Η ταινία λοιπόν διαμορφώνει και διαμορφώνεται σαν ήθικη πράξη.  
Παραδοσιακός και ήθικολόγος λοιπόν ο Κ.Μ.; Η θετική άπάντηση, θάταν μάλλον παραδοσιακή ήθικολογία.

**13. Μεταμορφώσεις στους χώρους των υπερβολών**

**14. Νεϋμα**

ό ήχος  
θρνηματίζει τ' όνειρο  
άναδιπλώσεις χωρίς διαδοχές

Δημοσθένης Άγραφιώτης





# ΚΡΙΤΙΚΕΣ

## Τό έκφραστικό πρόσωπο καί τό σιωπηλό σῶμα

(Δύο γυναῖκες)

Δύο γυναῖκες συναντιοῦνται σ' ἓνα ξενώνα γιά ἐργάτριες. Ἡ Μαρί, μεσήλικη διευθύντρια τοῦ ξενώνα, πού εἶναι παντρεμένη εἴκοσι χρόνια, ἔχει δύο μεγάλα παιδιά καί μόλις ἔχει χάσει τή μητέρα της. Ἀκόμα, ὁ ἄντρας της, μέ τόν ὁποῖο ἄλλωστε δέν ζοῦν μαζί ἔξαιτίας τῆς δουλειᾶς τῆς Μαρί, πρόκειται νά φύγει γιά τή Μογγολία. Ἡ Γιούλι, εἶναι τριάντα χρονῶ, ἐργάτρια, παντρεμένη πού ἀποφασίζει καί δέν ἀποφασίζει νά χωρίσει καί ἔχει ἓνα κοριτσάκι. Ἐπί πλέον, ὁ ἄντρας της εἶναι χωρίς δουλειά καί ἀλκοολικός, γεγονός προβληματικό γιά τή σχέση τους, καί ὑπόσχεται κατά καιρούς νά κάνει θεραπεία ἀποτοξίνωσης. Αὐτές οἱ διαφορετικές ἰδιωτικές ἱστορίες μαζί μέ ἓνα ὁλοτελῆ διαφορετικό χαρακτήρα — ἡ Μαρί εὐγενική, συγκρατημένη καί καλή, ἡ Γιούλι ἀπειθήραχη, ἀνοικτόμητη καί κάπως «ἀλλόκοτη» — εἶναι τό ὕλικό τῆς σχέσης πού ἐγκαθιδρύει ἀνάμεσα στίς δύο γυναῖκες ἡ ταινία.

Αὐτή ἡ καθημερινή ἱστορία, σέ ρεαλιστικές ἀνθρώπινες διαστάσεις, ἀποτελεῖ τήν ἀφετηρία, ἀλλά καί τό τέμα, τῆς προβληματικῆς τῆς Μέζαρος πάνω στή στερεότυπα ἐργασία — οἰκογένεια — συμπεριφορά, στή διάσταση ἄντρα — γυναῖκας στή γυναικεία ἀμοιβαιότητα αἰσθημάτων, στή ἔλξη καί τήν ἀπώθηση, στή χαρά καί τή στέρηση, στίς ἐκδοχές τῆς φιλίας καί τοῦ ἔρωτα. Κυρίως ὅμως πάνω στό σῶμα καί τό πρόσωπο. Ὄριοθετώντας τό κοινωνικό πλαίσιο τῶν δύο γυναικῶν καί δηλώνοντας τήν ἀπουσία — παρουσία τοῦ ἀρσενικοῦ, ἡ Μέζαρος κατασκευάζει ἓνα κλειστό κόσμο γυναικῶν, ὅπου συνυπάρχουν ἡ ρητορεία τῆς περιγραφῆς καί τό αὐστηρά συγκεκριμένο, τό ρευστό καί ποιητικό μαζί μέ τό ἰδεοληπτικό καί σχηματικό, ὁ προσωπικός λόγος καί τό ἀμήχανο τέχνασμα. Τελικά, ἡ ταινία ἀποφεύγει τίς φλύαρες γενικόλογες ἀπαντήσεις ἢ διακηρύξεις ἀλλά δέν ξεφεύγει τήν παγίδα τῶν δικῶν της ἐμμονῶν.

Πρῖν ἤδη ἀρχίσει ἡ σχέση τῶν δύο γυναικῶν ἔχουμε δεῖ τή νεκρή μητέρα τῆς Μαρί νά κείται στό δωμάτιό της, γεμάτο ἀντικείμενα καί μέ ζεστότερους χρωματικούς τόνους — τό μοναδικό μή οὐδέτερο ντεκόρ τῆς ταινίας. Στό τελευταῖο πλάνο, ἔξωτερικό νυχτερινό μέ τό τοπίο χιονισμένο καί τόν ξενώνα φωτισμένο στό βάθος, ἡ μικρή σιωπηλή Σούζι φεύγει τρέχοντας ἀπό τίς δύο γυναῖκες φωνάζοντας «Ψέμματα, Λέτε ψέμματα». Ἔτσι λοιπόν, ἀνάμεσα σ' ἓνα φορτωμένο μνήμη παρελθόν πού πέθανε (ἢ μέ πιό φεμινιστικούς ὅρους, στό θάνατο ἑνός παραδοσιακοῦ θηλυκοῦ μοντέλου) καί στήν ἀνοιχτή δυνατότητα πρὸς τό μέλλον (ἢ τήν προοπτική ἑνός αὐθεντικά γυναικείου κώδικα συμπεριφοράς) ὑπάρχει τό δύσκολο παρόν τῶν δύο γυναικῶν, τό διάστημα πού πρέπει νά διανύσουν, ἢ ἐπίπονη πορεία ἀναγνώρισης τῆς γυναικείας τους ἰδιαιτερότητας, ἢ ἐπίμονη ἀναζήτηση τῆς φυλετικῆς ταυτότητάς του.

«Υπάρχουν ἄντρες, ὑπάρχουν γυναῖκες: εἶναι κάτι πού δέν μπορεῖ ν' ἀλλάξει, ἀκόμα κι ἂν μέσ τῆς σχέσης τους πρέπει νά ὑπάρχει μιᾶ ἀτέλειωτη διαμάχη. Ὁ ἔρωτας ἔχει γίνει μιᾶ ὁλόκληρη ἐργασία», λέει ἡ Μέζαρος σέ μιᾶ συνέντευξή της. Ἀλλά πῶς ὑπάρχουν οἱ ἄνδρες στή ταινία; Πῶς οἱ γυναῖκες; Πῶς ὁ ἔρωτας;

Οἱ ἄντρες, ὡς σύνολα, εἶναι εἴτε χυδαῖοι, ἄξεστοι «φαλλοφασίστες» (σκηνή μπυραρίας), εἴτε παραμορφωμένα, περίεργα ὄντα πίσω ἀπό τζαμαρίες (σκηνή χοροῦ στόν ξενώνα), εἴτε σακατεμένα, ἐρειπωμένα κορμιά πού ξερνᾶνε (σκηνή στό νοσοκομεῖο ἀποτοξίνωσης ἀλκοολικῶν). Ὁ ἄντρας στό ἀτομικό ἐπίπεδο δηλώνεται στίς φιγούρες τῶν δύο συζύγων, πού ὅμως λειτουργοῦν προσηματικά, δέν ὁλοκληρώνονται ποτέ δραματουργικά σάν αὐτόνομοι χαρακτήρες, ἀλλά χρησιμοποιοῦνται γιά νά φωτίσουν τό πρόσωπο τοῦ θηλυκοῦ.

Δύο γυναῖκες  
(Ok Ketten)  
Οὐγγαρία 1977  
Σκην.: Marta Meszaros. Σενάριο: Jldiko Korody, Jozsef Balazs, Geza Beremenyi. Φωτ.: Janos Kende. Μουσ.: György Kovacs. Ἑρμην.: Marina Vlady (Μαρί), Lili Monori (Γιούλι), Miklos Tolnay (Φέρι), Jan Nowicki (Γιάνοσ), Zsuzsa Czinkoczy (Σουζάν). Παραγ.: Studio Dialog Budapest Διανομή: Στούντιο Διάρκεια: 94'



Ποτέ τό σώμα. (Αυτό φαίνεται ακόμα καθαρότερα στην ωραιότητα νυχτερινή σεκάνς, όπου η Μαρί τολμάει και φιλάει για πρώτη φορά έναν άλλο άντρα, που μένει νά την κοιτά άμύχανος και κατάπληκτος). Βάζοντας σαν δεδομένο τον αλκοολισμό του ενός και την σεξουαλική ψυχρότητα του άλλου, ή Μέζαρος ουσιαστικά άρνεϊται νά μιλήσει για τό πολύπλοκο των έρωτικων σχέσεων, των καθημερινων, έρωτικων (συζυγικων ή όχι) σχέσεων που προτιμά, του «έρωτα ως έργασία», έστω. Υπάρχουν δυό καιριες φράσεις στην ταινία: «Αίσθάνομαι σαν νά μήν έχω κάνει ποτέ μου έρωτα» λέει ή Μαρί, είκοσι χρόνια παντρεμένη. «Έγώ έχω πάει και μ' άλλους αλλά μόνο μ' αυτόν μ' άρέσει», λέει ή Γιούλι, που δέν μπορεί ούτε μακριά από τον άντρα της, ούτε κοντά του. Οί δυό έρωτικές σκηνές που εικονογραφούν τις παραπάνω φράσεις — στάσεις των δυό γυναικων ξεκινούν μετά από δικιά τους πρόσκληση και μέσα από τή μοναξιά της έρωτικής διαδικασίας (που είναι και λίγο άβολη, μιάς και τό μέν ένα ζευγάρι άκουμπάει σ' ένα τοίχο προκάτ και φοβάται πώς θ' άκούγεται ενώ τό άλλο πέφτει από τό μονό στενάχωρο κρεβάτι στο πάτωμα) καταλήγουν σέ δυό ωραιότατα γκρό — πλάν των γυναικων, όπου πάνω τους έγγράφεται ή απόσταση ανάμεσα στον πόθο και την πλήρωσή του, ή απόσταση ανάμεσα στην ήδονή και τον άλλο. Τά πρόσωπα, άκίνητα, κοιτάζουν κάπου *πέραν*.

\* Αν ή σχέση της Μαρί μέ τον άντρα της είναι σχηματική και μονοδιάστατη, ή σχέση της Γιούλι μέ τον Γιάνους μοιάζει περισσότερο επεξεργασμένη, και άντιφατική και σύνθετη, αλλά κι αυτή έγκαταλείπεται μεσοδρομής μιάς και εκείνο που ένδιαφέρει τή Μέζαρος δέν είναι ή διαλεκτική της ίδιας της σχέσης αλλά τό πώς αυτή φωτίζει και όλοκληρώνει τό δεσμό των δύο γυναικων. Έδώ δέν μου φαίνεται άστοχη ή αναφορά στο *Μία γυναίκα έξομολογείται* (*A Woman Under the Influence*) του Κασσαβέτη, που ή «άντρική ματιά» του πλουτίζει και θαθαίνει την έτερόφυλη σχέση, χωρίς νά δεσμεύεται από κανένα φυλετικό δέον, a priori. Η εισβολή της ήδονικής αλλά στερημένης Γιούλι, της μικρής σιωπηλής Σούζη και του περιθωριακού, αλκοολικού Γιάνους ραγίζει τό συμπαγή κόσμο της καλής, στερημένης Μαρί και του ισορροπημένου, άντιερωτικού συζύγου της. Μόνο που και σ' αυτό τό ραγισμένο κόσμο, τό πρόσωπο είναι εκείνο που άπαιτεί. Τό σώμα παραμένει στο δικό του σκοτάδι.

\* Ακόμα κι όταν ό έτερόφυλος διάλογος γίνεται δυνατός καμιά δύναμη κορμιού δέν έλκύεται άπελευθερωτικά. Η Γιούλι και ή Μαρί μπορούν νά διαφωνούν σέ θέματα στάσης ζωής αλλά πάντα καταφέρνουν νά τά θρί-

σκουν μέσα από την τρυφερή συνενοχή που τους παρέχει τό φύλο, μέσα από τή χαρά της οικείας χειρονομίας, έξαγνισμένης πάντα στην αυτάρκεια του φύλου τους. (Σκηνή στο χιονισμένο δάσος, σκηνή στο μπάνιο, πρώτη σκηνή γνωριμίας τους). Η Μαρί, άποφασισμένη πιά νά χωρίσει μέ τον άντρα της και ό Γιάνους άποφασισμένος νά κόψει τό πιότη για χάρη της Γιούλι καταφέρνουν νά άποκαταστήσουν ένα διάλογο. Ο Γιάνους δέν πίνει, ή Μαρί πίνει, ό Γιάνους της διαβάσει ένα ποίημα, ή Μαρί του μιλάει για τον έαυτό της. Η άπόσταση ανάμεσα στα πρόσωπα μοιάζει νά έχει καταργηθεί, ή επιθυμία διατρέχει τά κορμιά και μοιάζει νά τά οδηγεί, αλλά ή Μέζαρος δέν θά της έπιτρέψει νά έλευθερωθεί, θά την κρατήσει στο όριο μιάς διακριτικής τρυφερότητας, λίγο πανικόβλητης. Τά σώματα, άφου δέν είναι άφυλα, πρέπει νά μένουν σιωπηλά. Η κάμερα θά παραμείνει στο χώρο του προσώπου, που άνιχνεύει την άλήθεια του κοιτάζοντας σ' ένα *πέραν*, κάτω από την ποιητική ματιά της Μέζαρος. Τό πρόσωπο έγγράφεται «ύλικά», αν θέλετε, αλλά κανένα πάθος δέν τό χαράζει. Τό σώμα κι αυτό, αν θέλετε, έγγράφεται «ύλικά» αλλά έξω από κάθε βία. Η γυναικεία σάρκα είναι άστραφτερή και αυτοδύναμη. Άρκεϊ ένα ντους στίς γυναίκες για νά τους αποδώσει ξανά τό κορμί τους άτόφιο, έτοιμο και πάντα στερημένο. Αντίθετα, τό άντρικό κορμί θά πρέπει νά ξεράσει τό δικό του σαρκικό βάρος. Η έπόμενη σεκάνς, μετά τό διάλογο του Γιάνους και της Μαρί, είναι ό μεθυσμένος Γιάνους, που και οί δυό γυναίκες αυτή τή φορά τον στηρίζουν για νά τον μεταφέρουν στο νοσοκομείο για άποτοξίνωση. Τό άντρικό κορμί άνήμπορο, έξευτελισμένο, ταπεινωμένο. Καί βέβαια δέν φτάνει ή κραυγή της μικρής Σούζη στο τελικό πλάνο για νά δικαιώσει δραματουργικά μιά σειρά συμπεριφορές, άφου τό πρόβλημα δέν είναι ή άλήθεια ή τό ψέμμα αλλά ή έκθαμβωτική άπουσία του σώματος που χαρίζει και χαρίζεται.

Στίς *Δύο Γυναίκες* οί μυστηριώδεις δρόμοι του έρωτα έχουν παρακαμφθεί, ή βία του πόθου έχει έξουδετερωθεί. Τό πρόσωπο έκφράζει και έκφράζεται μέσα σέ πλήρη άπουσία ντεκόρ και βάθους πεδίου. Τό σώμα σωπαίνει. Η γοητευτική «γυναικεία» γραφή της Μέζαρος άποκλείει τό «μεγάλο» και μεγενθύνει τό καθημερινό, άποδίνει στίς χειρονομίες την ποιητική τους διάσταση, άγγίζει μέ την κάμερα έρωτικά τά πρόσωπα των γυναικων της και μιάς τις παρουσιάζει οικείες και άναγνωρίσιμες αλλά σίγουρα λιγότερο πλούσιες κι άποκαλυπτικές από τις γυναίκες του Μπέργκμαν και του Άντονιόνι ή ακόμα — ακόμα του Γκοντάρ και του Ριβέτ.

Φρίντα ΛΙΑΠΠΑ

## Οί άνεξήγητες και άσκοπες μετακινήσεις ενός βαμπίρ

(*Νοσφεράτου, φάντασμα της νύχτας*)

**Νοσφεράτου, Φάντασμα της Νύχτας**

(Nosferatu, phantom der Nacht)

Γαλλία-Γερμανία 1979

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Werner Herzog.

Φωτογραφία: Jörg Schmidt-Reitwein.

Ντεκόρ: Henning von Gierke.

Κοστούμα: Gisela Storch.

Μοντάζ: Beate Mainka - Jellinghaus.

Μουσική: Richard Wagner («Τό χρυσάφι του Ρήνου»), Charles Gounod («Sanctus»), Popol Vuh, Florian Fricke, Volk Ansambl Gordela.

Έρμηνεία: Klaus Kinski (Drasula), Isabelle Adjani (Lucy Harker), Bruno Ganz (Jonathan Harker), Jacques Dufilho (καπετάνιος), Roland Topor (Renfield).

Παραγωγή: Werner Herzog, Filmproduktion - Gaumont S.A.

Διάρκεια: 106'

1. Θεωρήθηκε ότι ή άνιχνευση των σχέσεων της ταινίας του Χέρτζογκ μέ τό Μουρναϊκό πρότυπο, είχε μεγαλύτερη σημασία από μιά άνάγνωση της Χερτζογκικής προβληματικής, στο συγκεκριμένο φίλμ. Προβληματικής που άλλωστε έδώ θρίσκειται σέ κατάπτωση και ρουτίνα.

Οί Έλληνες εισαγωγείς ξανακάνοντας τό χρέος τους, λειτούργησαν κι αυτοί μέ τή σειρά τους σαν άρχοντες του πνευματικού σκότους, πετοκόβοντας την ταινία του Χέρτζογκ κατά 20 περίπου λεπτά. Για άλλη μιά φορά ντροπή τους!

Μέσα στο δωμάτιο οί μαύρες σκιές αρχίζουν νά διαλύονται, καθώς ή πρώτη άχτίνα του ήλιου μπαίνει δειλά άπ' τό άνοιχτό παράθυρο.

Οί κουρτίνες τραδηγμένες στο πλάι θυμίζουν ακόμα τό βαρύ θανατερό σκηνικό, όμως ή αύγή καλπάζει ήδη θριαμβευτικά προς τό βασίλειο των όρμων του Θανάτου. Μπροστά στο παράθυρο, ό Νοσφεράτου (Max Schreck) φέρνει τ' άριστερό χέρι στην καρδιά του, που διαλύεται κι αυτή καθώς τό σκηνικό της Βρέμης μέ τις δύο μυτερές στέγες—δόντια των σπιτιων, αναδύεται μέσα άπ' τό νικημένο σκοτάδι. Η ζωή καταβάλλει τό θάνατο, ή μέρα τή νύχτα, άκριβώς μέ τούτες τις δυό μυτερές άπολήξεις των σπιτιων, που γράφονται έξπρεσιονιστικά στο φόντο. Τέλος στην άπελπισμένη, χωρίς λυτρωμό, ιστορία της περιπλάνησης του πόθου του Δράκουλα. Καί τό δαντελένιο τραπεζομάντηλο στο στρογγυλό τραπέζακι της Hellen Hutter είναι μιά φωτεινή κηλίδα στο κάτω δεξιό άκρο της παλιās εικόνας, που μαζί μέ άλλες έξίσου παλιές και φετιχοποιημένες φυλάσσεται προσεχτικά. Είκονες τυράννων, έξουσιαστών, άπληστων, ύπερανθρώπων, μηδενιστών, φαντασμάτων, τερατομόρφων όντων, άποκυνημάτων φιλμικων, που κάνουν παιχνίδια στα χέρια τους κάθε αυθαίρετο νόμο του κινηματογραφικού λόγου. *Καλιγκάρι, Κουρασμένος Θάνατος, Νοσφεράτου, οί Μαμπούζε...* Η παντοδυναμία, ή πανταχού παρουσία του βαμπίρ κι οί συμπαραδηλώσεις του Θανάτου και της καταστροφής. Η μεταφορική άπεικόνηση μιάς κοινωνίας πουριτανικής (μέσα στην όποια κι οί άπαρχές του βαμπιρικού μύθου), άπέναντι στο τελικό γερμανικό χάος, όπου στή

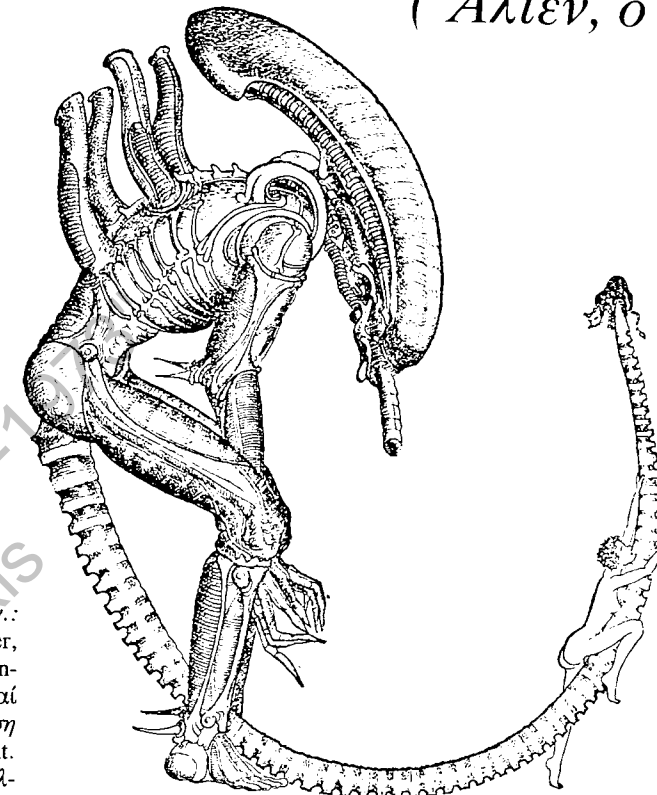
θέση της καταστραμένης άστικής έξουσίας, χτίζεται ένας νέος κόσμος έγκλήματος.

Σαρανταεπτά χρόνια μετά τον πρώτο Νοσφεράτου δίπλα σέ τούτη την εικόνα της Μουρναϊκής συμφωνίας του τρόμου, έρχεται μιά άλλη εικόνα, έξωφιλμική, αλλά πανταχού παρούσα, εκείνη της άφίσας της ταινίας του Χέρτζογκ, *Νοσφεράτου, φάντασμα της νύχτας*, όπου σ' ένα πλαίσιο που θυμίζει λίγο γοθική μικρογραφία, λίγο γερμανική ζωγραφική του 15ου και 16ου αιώνα, λίγο άπροσδιόριστη λαϊκή ρομαντική ζωγραφιά, βλέπουμε έναν καινούριο Νοσφεράτου, κατ' εικόνα και όμοίωση του παλιού (μύτη, αυτιά, δόντια, νύχια), τοποθετημένο σ' ένα φυγόκεντρο σύνολο. Η εικόνα του Μουρναίου ήταν έρμητική, σφιγμένη στον έαυτό της, σαν τό συρρικνωμένο βαμπίρ, ενώ οί χοντρές πινελιές—παραδείγματα (1) από τον Χερτζογκικό κόσμο της σιωπής, του σκότους, των τεράτων και της άπελπισμένης μεταφυσικής, έναλλάσσονται μέ διεσπαρμένες άχτίδες που άπολήγουν σέ κόμβους — όνόματα — φίρμες, όπως Κλάους Κίνσκι, Ίζαμπέλ Άτζανί, Γκωμόν κ.λπ. Είκονα πάντα έξωφιλμική, αλλά που κομίζει άλάνθαστα τά διαπιστευτήρια της ταινίας που θά δούμε, εικόνα που κλείνει μέσα της επιπλέον τις λέξεις ρημέηκ και κινηματογραφοφιλία. Τό θέμα λοιπόν είναι γιατί ή δεύτερη εικόνα τοποθετείται δίπλα στην πρώτη, τό ζητούμενο είναι προς τί ή νεκρανάσταση του Μουρναϊκού βαμπίρ κι οί άνεξήγητες και άσκοπες μετακομίσεις—μετακινήσεις του στή Χερτζογκική ταινία;



# “Ένα διαστημικό άπρόοπτο

(“Άλιεν, ο επισκέπτης του διαστήματος)



Σκίτσο του Bomhoff. Για το Alien που δημοσιεύτηκε στην γαλλική εφημερίδα Le Monde

**“Άλιεν**  
(Alien)  
ΗΠΑ 1979  
Σκην.: Ridley Scott. Παραγ.: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. Σεν.: Dan O'Bannon. Ίδέα: Dan O'Bannon και Ronald Shusett. Διεύθυνση φωτογραφίας: Derek Vanlint. Σκην.: Michael Seymour. Καλλιτεχνική διεύθυνση: Les Dillely, Roger Christian. Σχέδιο του “Άλιεν”: H.R. Giger. Έμφέ του “Άλιεν”: Carlo Rombaldi. Επίβλεψη των σπείριαλ έμφέ: Brian Johnson, Nick Alder. Οπτικός σύμβουλος: Dan O'Bannon. Καλλιτεχνική συνεργασία: Ron Cobb. Μουσική: Jery Goldsmith. Μουσική διεύθυνση: Lionel Newman. Επιπρόσθετα: «Συμφωνία No 2» («Ρομαντική») του Howard Hanson, «Μιά Μικρή Νυχτερινή Μουσική» του Wolfgang Amadeus Mozart. Μινιατούρες του “Άλιεν”: Roger Diken. Διεύθυνση φωτογραφίας για τις μακέτες: Denis Ayling. Μοντάζ: Peter Weatherley. Μοντάζ Ήχου: Jim Shields. Εκτέλεση Παραγωγής: Ronald Shurett. Ζενερίκ: Steve Frankfurt communications, R. Greenberg associates, Tonys Silver Films Έρμηνεία: Tom Skerritt (Ντόλλας), Sigourney Weaver (Ρίπλεϊ), Veronica Cartwright (Λάμπερτ), Harry Dean Stanton (Μπρέτ), John Hurt (Καίην), Ian Holm (“Άς), Yaphet Kotto (Πάρκερ), Helen Herton (φωνή της «μητέρας») Διανομή: Columbia - Fox Διάρκεια: 115’

Ποιό τό νόημα νά σήνεις καθρέφτες στά γκρεμισμένα κάστρα του δαίμονα. νά μετακινείς τίς σιλουέτες του εφιάλη. εγκαταλείποντας έναν ολόκληρο κόσμο σημείων. προσηλωμένος στην ώραιοποίηση αυτού του κόσμου και στην επιθυμία επιχρύσωσης της οξυτητάς του: Νεκρωμένη αναπαραγωγή. στ' όνομα της πρότυπης εικόνας. των σύγχρονων χειρτζογκικών τεράτων της ψυχής. (Τό ίδιο συμβαίνει και μέ τίς σκηνές άρρώστιας και τρέλας. τίς δανεισμένες από τούς πίνακες του Bouss. του Grünewald. του Bosch και του Brueghel πού. αναπαράγονται κι εκθέτονται μηχανικά στό έσωτερικό μιás στιλπνής ορεοκτιξιών). Μετατροπή των έξπρεσιονιστικών εικόνων σε άλλες πού τρομοκρατούν μέ τό νεκρό τους στιλιζάρισμα. Άπουσία του πόθου και του πάθους για τόν κινηματογράφο του φανταστικού πού έκτρέφει. διατηρώντας και πόθο και πάθος. τήν αδιάσπαστη ανακύκλωση των τεράτων. Άρνηση χειρισμού των κωδίκων του φανταστικού. άδιαφορία για τό παιχνίδι μέ τούς κώδικες. έλλειψη όποιασδήποτε ήδονής. μιás και έλλείπει τό παιχνίδι. Άλλά και έλλειψη πρότασης για κάποιο καινούριο παιχνίδι. για κάποιο καινούριο πείραμα σχετικά μέ τό φαντα-

στικό. Στείρα κινηματογραφοφιλία λοιπόν. πού δέν παράγει νόημα. άδρανοποίηση του φανταστικού. όταν ο ίδιος ο Χέρτζογκ συμπεριφερόμενος σαν θαμπό. δαγκώνει κι άπομυζά τό φανταστικό. τό μπολιάζει μέ τά στοιχεία του κινηματογράφου του και τό άχρηστεύει. Στο τέλος του φίλμ του Χέρτζογκ. ο Γιόναθαν παίρνει τή θέση του νικημένου Νοσφεράτου και χάνεται καλπάζοντας στό τοπίο προς διασπορά και διαιώνιση κάποιου πόθου. Άλλά ποιού πόθου; Δέν πρόκειται για θαμπιρικό πόθο άφού αυτός έχει πρό πολλού πεθάνει. δέν πρόκειται για πόθο πού θά είχε σχέση με τόν Φίσερ. άς πούμε. (έσωτερική του είδους ματιά. πού συσσωρεύει μυθοπλασίες των θαμπό. χωρίς ένέσεις ενός προσωπικού φαντασματικού κόσμου). ούτε για πόθο «πολιορκίας» του φανταστικού ά λά Ρόμαν Πολάνσκι (παιχνίδι μέ τούς κώδικες και τήν ούσία των σημειωμένων). Πρόκειται καθαρά και ξάστερα για τόν πόθο της συνέχισης του ξετυλίγματος των έμμονων Χερτζογκικών ιδεών και στίς έπόμενες ταινίες του. Άπ' όπου κι ή τελική άπιστία στό Μουρναϊκό πρότυπο.

Μαρία ΓΑΒΑΛΑ

α) «Θέλαμε ο κόσμος νά έχει τήν έντύπωση πώς πρόκειται για κάποιον πραγματικό χώρο, πώς έχει νά κάνει πιό πολύ μέ έπιστημονική φαντασία κι έπίσης πώς τό διαστημόπλοιο έχει ήδη χρησιμοποιηθεί επί πολλά χρόνια κι έχει φθαρεί από τή χρήση αυτή»  
Michael Seymour (Σκηνογράφος)

β) «Μόλις αναλάβεις ένα σενάριο σαν κι αυτό ή έπόμενη έρώτηση είναι: τί μορφή θά πάρει τό τέρας; Έδώ τό πρόβλημα ήταν τέσσερις φορές πιό δύσκολο άφού ο Alien μεταβάλλει μορφή σε κάθε περίπτωση. Έτσι έχουμε νά κάνουμε μέ τέσσερα διαφορετικά πλάσματα (...) Πηγαίνοντας στό Λός Άντζελες είδα ένα διβλίο μέ σχέδια του H.R. Giger. Έκει, βρήκα σε μέγεθος μιής σελίδας κάτι καταπληκτικό. Ποτέ μου δέν τaráχηκα περισσότερο. Είπα: νά ή βάση για τό τέρας. Άπό τότε καταλήξαμε σε μιá πολύ συγκεκριμένη, έκπληκτική άπεικόνιση της τελικής μορφής του Alien. Ήταν πραγματικά πολύτιμο, γιατί ξεκινώντας από τή μορφή αυτή και βαδίζοντας προς τά πίσω μπορούσαμε νά αναπαράγουμε βιολογικά τά

προηγούμενα στάδια της διαμόρφωσής του (...) Πήγαμε λοιπόν πίσω, αναζητώντας σαν τί θά έμοιαζε τό μωρό - Alien. Έπρεπε βέβαια νά έχει κάποιο σχήμα σχετικό μέ εκείνο της τελικής του μορφής, και κάπως έτσι καταλήξαμε στό φρικτό εκείνο πράγμα. Τό δν πού τινάχτηκε από τό αυγό —τό «περιπλανώμενο πέος», όπως τό ονομάσαμε— είναι ο πατέρας. Πρόκειται για άφηρημένο πράγμα, γιατί τό μόνο πού κάνει είναι τό φύτεμα του σπόρου. Μετά πεθαίνει, ενώ ή έπόμενη γενιά παίρνει τά χαρακτηριστικά της μορφής του παραλήπτη. Άν αυτός ήταν σκύλος, τότε ο Alien θά έπαιρνε τή μορφή σκύλου. Τό άποτέλεσμα είναι συνδυασμός δύο στοιχείων: του άρχικου πλάσματος και του όποιοδήποτε παραλήπτη. Στη διάρκεια του σχεδιασμού βέβαια, ο Alien άλλαξε άρκετές φορές και ή μορφή του γινόταν όλο και πιό έκλεπτυσμένη και μαζί όλο και πιό ζωώδης. Ήθελα νά μοιάζει πιό πολύ μέ ζωοπαρά μέ κάτι φανταστικό, γιατί «φανταστικό» σημαίνει «κάτι όχι τελείως πραγματικό» κι εγώ ήθελα νά φαίνεται πραγματικό»  
Ridley Scott (Σκηνοθέτης) 91



γ) «Ένα από τα αυγά είχε στην κορυφή ένα άνοιγμα απ' όπου παρουσιάζονταν μερικά κιλά σκώτι, ένα στομάχι προβάτου και άλλα τέτοια. Η ομάδα των ειδικών έφφε κι ειδικά ο David Watkins φαίνεται να γοητεύονταν από παρόμοια πράγματα. Υπήρχε κι ένα ιδιαίτερο αυγό πού τό παιδέσαμε αρκετά προσπαθώντας να κάνουμε τό περιεχόμενό του να κουνιέται. Αγοράσαμε μά λαστιχένια χειροκίνητη κούκλα μέ άρπαχτικά νύχια και τήν τοποθετήσαμε σέ πλατόφρμα, έτσι ώστε να τή φωτίσουμε από κάτω και από πίσω. Τό αποτέλεσμα μου έκοψε τό αίμα, όταν τό είδα στό γύρισμα.

Όταν γυρίσαμε γιά πρώτη φορά τήν έκρηξη στό στήθος του ήθοποιου (...) δείξαμε μερικά πολύ σιχαμερά πράγματα. Τότε, γιά πρώτη φορά αναγκάστηκα να βγώ από τό γύρισμα πού, πράγμα άστειο, γινόταν ακριβώς από τή δική μου κάμερα. Δέν μπορούσα ν' άντέξω τό αίμα πού πλημμύρισε πάνω στην Veronica Cartwright μόλις τό τέρας βγήκε από τό στήθος. Βγήκα, κι ένιωθα μάλλον άρρωστος — ήμουν ένοχλημένος μ' αυτό ως τό τέλος τής ταινίας».

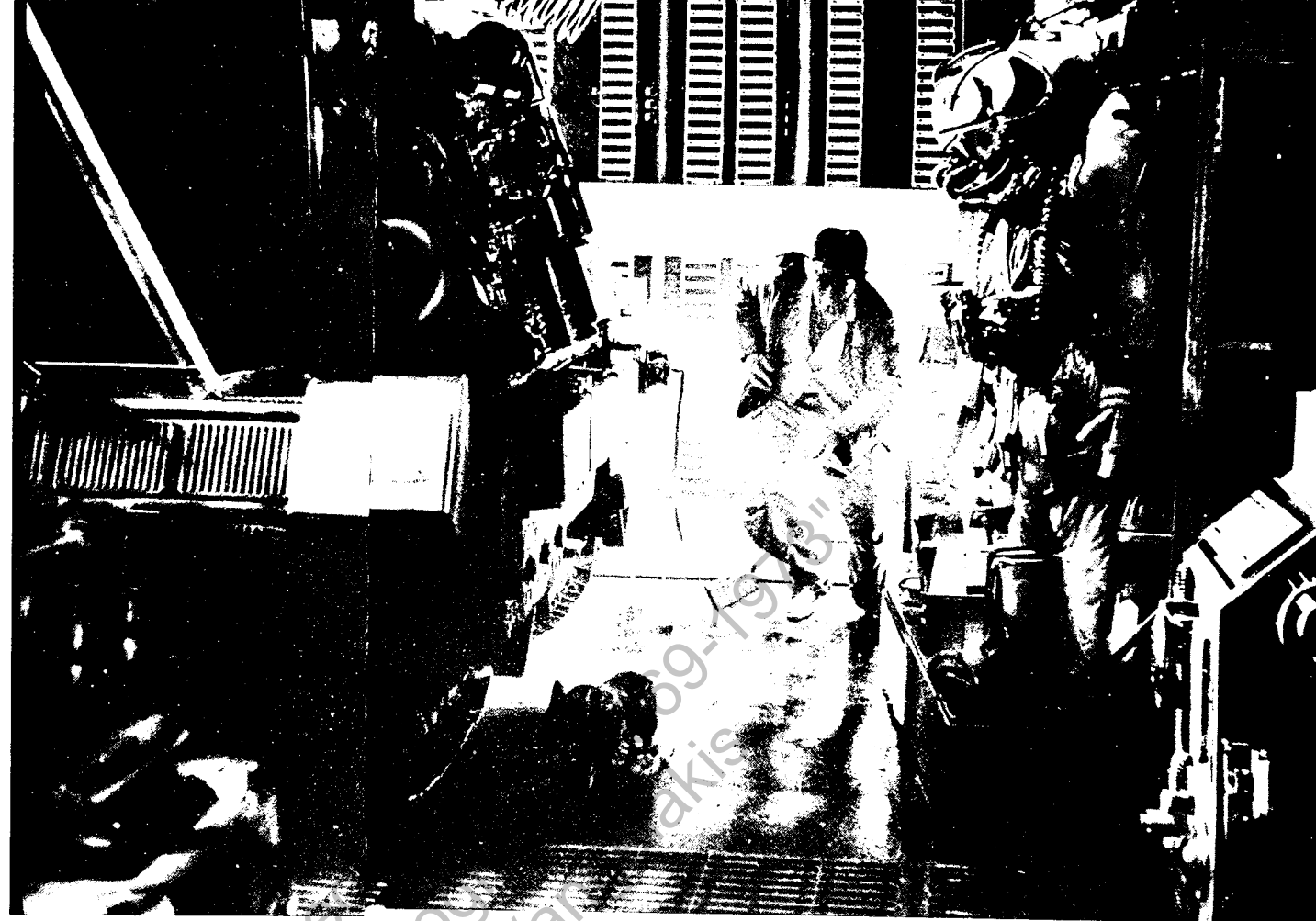
Derek Vanlint (Διευθυντής Φωτογραφίας)

α) Η ταινία του Ρ. Σκότ, παρά τή δική του πεποίθηση, (βλ. τό κείμενό του στό *American Cinematographer*, Aug. 79, όπου και οι άλλες παραπομπές), δέν ανήκει στό είδος τής έπιστημονικής φαντασίας. Ο φίλος του είδους αυτού τό καταλαβαίνει άμέσως, καθώς λείπουν όλα εκείνα τά στοιχεία του θαυμαστού πού πλημμυρίζουν τις άγαπημένες του ταινίες (π.χ. τόν Πόλεμο των Άστρων). Στή θέση τους βρίσκει τή ρουτίνα των ταξιδιών γιά business στό διάστημα, μέσα σ' ένα διαστημόπλοιο πού μοιάζει περισσότερο άληθινό και λιγότερο έντυπωσιακό απ' ό,τι θάπρεπε, και μ' ένα πλήρωμα πού συζητά γιά τά πρίμ και τσακώνεται γιά τήν ιεραρχία. Δέν υπάρχει ακριβώς αυτό τό στοιχείο τής ευχάριστης έκπληξης τής βασισμένης στην «έπιστημονική» καινοτομία, αυτός ό διαρκώς αύξανόμενος έμπλουτισμός του παραπέμποντος μέ νέα στοιχεία, δίχως τά όποια τό είδος νεκρώνεται κι ό θεατής του βαριέται.

Οί εκπλήξεις βέβαια άφθονούν στην ταινία, αλλά είναι μάλλον δυσάρεστες. Γεμίζουν άνησυχία και τρόμο τό θεατή και τόν παρασέχουν πολύ μακριά από τήν άρχική του ιδέα τής απόλαυσης ενός μαγευτικού διαστημικού ταξιδιού. Τό ταξίδι θά γίνει σιγά-σιγά βασανιστικό, ένω οι έφιάλτες θά πάρουν τή θέση των άπεικονίσεων «έπιστημονικών» έπιτευγμάτων. Και τό χειρότερο: ή δουλειά αυτή θά βασιστεί πάνω στην οικειοποίηση του χώρου του διαστημόπλοιου, πάνω δηλαδή στό θάνατο τής

έπιστημονικής φαντασίας. Τό είδος πού θά κυριαρχήσει τελικά είναι εκείνο του φανταστικού, ένω τό πλάσμα από τόν άγνωστο πλανήτη θά αποδειχθεί ένα φριχτό τέρας.

β) Η δράση του φανταστικού βασίζεται, όπως ξέρουμε (βλ. αφιέρωμα Σ.Κ. τεύχος 9 / 10), στην ύπαρξη ενός οικείου και καθησυχαστικού παραπέμποντος, πού μπορεί κάποτε να προέρχεται κι από άλλα είδη (όπως εδώ από τήν έπιστημονική φαντασία), και στην εισβολή μιας σειράς παράξενων κι άνησυχητικών στοιχείων. Τό είδος γεννιέται ακριβώς από αυτή τήν ίσορροπία άνάμεσα στους δύο αυτούς άλληλο-άπωθούμενους πόλους, ένω κάθε γλίστρημα οδηγεί στον έκφυλισμό, δηλ. είτε στην πλήρη άπουσία του τρόμου είτε στή μάλλον άδιάφορη μηχανική του δημιουργία και άναπαγωγή. Τό ενδιαφέρον όμως του φανταστικού δέν εξαντλείται σ' αυτό τό (αναγκαίο) δεξιολογικό παιχνίδι. Από τις ίδιες τις συνθήκες τής παραγωγής του τό είδος έπιχειρεί να κωδικοποιήσει τή σύγκρουση δύο λόγων: του ήδη μορφοποιημένου, οικείου κι ευχάριστου, πού ταυτίζεται συνήθως μέ εκείνον του κλασσικού κινηματογραφικού μοντέλου, και του ακόμα άσχημάτιστου, άγνωστου και απόκο-



μου (και γι' αυτό τερατώδους), πού εκπροσωπείται μέ μεταφορικό τρόπο από τό «γυμνό» κινηματογραφικό σημαίνον: τό τέρας.

Τό τέρας - Alien (alien = ξένος) έχει πραγματικά όλα τά γνωρίσματα πού ή θεωρία μας έχει διδάξει γιά τό σημαίνον. Τό κυριότερο είναι αυτή ή άδυναμία προσδιορισμού του, δηλαδή ίκανοποιητικής περιγραφής του μέ λόγια ή εικόνες, πού του έπιτρέπει να διαχυθεί στην άτμόσφαιρα του διαστημόπλοιου, να ταυτιστεί σχεδόν μέ τό σκουρόχρωμα, φθαρμένα μηχανήματα του. Συγχρόνως, και γιά τούς ίδιους λόγους, τό τέρας μπορεί να φωλιάσει στή σκέψη του θεατή, να βρει (ή μάλλον να ξαναβρει) μία θέση στα δράματά του, να φέρει στην έπιφάνεια λησμονημένους παιδικούς του φόβους. Η ιδιόρρυθμη αυτή παρουσία του στίς σκοτεινές γωνίες τής σκηνής δίνει τήν ευκαιρία να δημιουργηθούν μια σειρά από νέες σχέσεις, πού συχνά ξεσκεπάζουν μέ έπώδυνο τρόπο τις σύγχρονες νευρώσεις και τούς παλιούς μύθους μας.

Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα. Τό πρώτο άφορά στή σχέση τέρας-γάτας. Άς προσέξουμε ότι ψάχνοντας γιά τό γατάκι του άστροπλοιού τά πρόσωπα πέφτουν πάνω στό Alien, ένω κυνηγώντας τό Alien συναντούν (και

τρομάζουν από) τό γατάκι. Η συμμετρική παρουσία των δύο αυτών στοιχείων τής ταινίας σέ συνδυασμό μέ τή ζωόμορφη έμφάνιση του τέρατος μας οδηγούν στο να διαβάσουμε τό Alien σαν μεταφορά του γατιού. Επομένως, ή τερατώδης αυτή μεταφορά δέν είναι τίποτα άλλο — σύμφωνα μ' αυτή τήν άνάγνωση— παρά ή άνάδυση ενός ύποταγμένου και καταπιεσμένου χώρου στή σκιά του πολιτισμού μας: του χώρου των κατοικιδίων ζώων, αλλά και γενικότερα των άλλων ζωντανών μορφών του πλανήτη μας. Τό δεύτερο παράδειγμα έχει να κάνει μέ τή σεξουαλική πλευρά τής δράσης του τέρατος κι ιδιαίτερα μέ τή σχέση του μέ τήν ήρωίδα πού μένει τελευταία ζωντανή στο «Νοστρούμο». Τό φαλλικό Alien (βλ. ιδίως τή σκηνή τής γέννησής του) καταδιώκει τή μισόγυμνη, προκλητική νέα γυναίκα. Μέσα από τόν τρόπο τής καταδίωξης προβάλλει καθαρά ή φαντασίωση ενός διαβολικού βιασμού. Ακριβώς τήν έξουδετέρωση του ύποψήφιου βιαστή επιβεβαιώνει ή κραυγή άνακούφισης τής ήρωίδας μόλις καταφέρει να γλυτώσει: «σου τήν έφερα καθαρά!». Στή συνέχεια, πάντα μισόγυμνη, θά βυθιστεί μόνη και άνερόχλητη στον ύπνο του διαστήματος, κρατώντας στην άγκαλιά της τό μικρό άκακο γατάκι... Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι στην ταινία κρατιέται ζωντανή τελευταία ή γυναίκα κι άποκαλύπτεται έτσι ξεκάθαρα αυτή ή πλευρά της, πού θίγει μια ακόμα από τις ομαδικές μας νευρώσεις.

γ) Όμως τά όρια του είδους είναι δεδομένα. Μπορεί να παίξει όσο θέλει μέ τις φοβίες μας, αλλά δέν θά καταφέρει να κωδικοποιήσει τό λόγο πού αναδύεται άπειλητικός. Θα τόν άπωθήσει και πάλι πίσω, στην τρύπα του. Έδώ: θά ρίξει τό τέρας εκεί όπου ανήκε, στο διάστημα. Τό κακό θά ξεορκιστεί αφήνοντας στή θέση του μια κάπως άπλοϊκή μεταφυσική, πού στην ταινία στηρίζεται στο προκαθορισμένο του ταξιδιού, στον άνθρωπο-ρομπότ, στον πανίσχυρο ύπολογιστή, στή σκόπιμη θυσία του πληρώματος κ.λπ. Πρόκειται βέβαια γιά τό γνωστό ιδεολογικό «άντίβαρο» στην έντεινόμενη τεχνοκρατία, δηλ. στο ξαναζέσταμα των παλιών ανθρωπιστικών ιδανικών, συνοδευμένων τώρα από τό φόβο τής μηχανής και τόν άφελή προβληματισμό γιά τις κοινωνίες του μέλλοντος. Τό ανούσιο αυτό πιάτο δέν μπορεί να έξουδετερώσει τή μαγεία του φανταστικού παιχνιδιού πού προηγήθηκε. Είναι, στο κάτωκάτω, δίχως νόημα τό να ζητάμε από τά κινηματογραφικά τέρατα να στρατευτούν κι αυτά γιά τήν κοινωνική αλλαγή...



19  
ΝΕΟΣ ΟΥΓΓΑΡΕΖΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ / ΙΣΤΟΡΙΑ

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

(*Άγκιρε ή μάστιγα του Θεού, Πατέρας Αφέντης, ο νευρικός έραστής, Προβιντάνς, Πάγος, Μιά ξεχωριστή μέρα*)

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΕΥΧΩΝ 13-18

20  
ΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ;  
(Κριτικές-Συνεντεύξεις)

ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ

(Συνέντευξη-Κριτικές της Γερτρούδης)

21 / 22  
Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1979  
Αμερικάνικος κινηματογράφος  
Κάρλ Ντράγιερ (8<sup>ο</sup> μέρος)  
Ψυχανάλυση και τέχνη, του J.F. Lyotard

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

(*Άνθρωπος από μάρμαρο, Αναζητώντας τον κ. Γκούντμπαρ, Τό καρνέ με τά πονηρά τηλέφωνα, Άστραφτεροί Άνεμοι, Μιά γυναίκα στο Παρίσι, Τά μυστήρια του οργανισμού, Ο Άνθρωπάκος, Οι Έντιμότατοι φίλοι μας*)

Ο Σύγχρονος Κινηματογράφος '80 άλλαξε γραφεία.  
Η νέα διεύθυνση είναι:  
Σύγχρονος Κινηματογράφος  
Έκδόσεις ΕΞΑΝΤΑΣ  
Δελφών 4, Αθήνα ΤΤ 144, τηλ. 36.04.885

## ΣΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

Ο Σύγχρονος Κινηματογράφος έχει ανάγκη από 1000 συνδρομητές.

Καί σέ προηγούμενα τεύχη είχαμε τονίσει τίς ειδικές δυσκολίες, μιάς έκδοσης όπως αυτή, πού στηρίζεται στην έθελοντική εργασία, δέν προωθείται από μεγάλα έκδοτικά συγκροτήματα και δέν επηρεάζεται από οργανωμένα κινηματογραφικά συμφέροντα. Δυσκολίες περιοριστικές, τή στιγμή πού άμεσους στόχους έχουμε νά πλατύνουμε τό χώρο των αναζητήσεών μας, νά αποκτήσουμε νέους συνεργάτες, νά πολλαπλασιάσουμε τίς δραστηριότητές μας και νά σταθεροποιήσουμε τήν τακτική έκδοση του περιοδικού, διατηρώντας, όμως, πάντα ιδεολογική αυτονομία και οικονομική ανεξαρτησία.

Κάνουμε έκκληση στους αναγνώστες νά προτιμήσουν τό σύστημα των συνδρομών. Είναι τό μόνο, τό επαναλαμβανόμενο, πού μάς εξασφαλίζει ύγιή οικονομική βάση.

Ζητούμε τή συνεργασία των κινηματογραφικών λεσχών, πολιτιστικών συλλόγων, επαρχιακών βιβλιοπωλείων και όποιουδήποτε παρόμοιου φορέα ή και άτομων. Τούς καλούμε νά έρθουν σέ επαφή μαζί μας για νά επιδιώξουμε τήν πλατύτερη διάδοση του περιοδικού στην επαρχία.

Ο Σύγχρονος Κινηματογράφος έχει ανάγκη από 1000 συνδρομητές και περισσότερους αναγνώστες. Χωρίς αυτούς ή επιβίωσή του είναι προβληματική.

ΓΡΑΦΕΙΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ  
ΣΤΟΝ  
ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ '80

Γραφείτε συνδρομητές  
στόν Σύγχρονο Κινηματογράφο '80

Όνοματεπώνυμο .....

Όδός ..... Πόλη ..... Τ.Τ. .... Τηλ. ....

Στέλνω .. δρχ.  για συνδρομή στό Σ.Κ.  για ανανέωση συνδρομής

Η συνδρομή νά αρχίζει από τό τεύχος ... 6 τεύχη: έσωτερικού Δρχ. 600, έξωτερικού 30 δολάρια.

Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος '80. Δελφών 4, Αθήνα ΤΤ 144.

Γίνονται δεκτές ταχυδρομικές έπιταγές στό όνομα: ΕΞΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΕ, Δελφών 4 Αθήνα ΤΤ 144.

Παραγγελίες παλιών τευχών (άπλό τεύχος 50 δρχ. διπλό 100 δρχ.) από τά παλιά γραφεία του Σ.Κ., Υπατίας 5, ΟΛΚΟΣ, Αθήνα, Τηλ. 3224131. Τά τεύχη 20, 21 / 22 πουλιόνται στα γραφεία του ΕΞΑΝΤΑ.

7, 11, 12, 15/16, 17/18, 19.

## ΑΓΩΝΑΣ

9

για τήν κομμουνιστική ανανέωση

Φλεβάρης 1980

Άφιέρωμα στό κίνημα των καταλήψεων • για μιά τομή στην πορεία της κομμουνιστικής ανανέωσης • κρατικομονοπωλιακά, σοβιετικά και άλλα • για τήν τοπική αυτοδιοίκηση • τό μαθητικό κίνημα, τό τρίτο πρόγραμμα, τήν Κύπρο, τό Άφγανιστάν...

Κεντρική έκδοση της ΕΚΟΝ Ρήγας Φεραϊός

# ΔΙΑΒΑΣΤΕ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

- Άρθρα
- Ρεπορτάζ
- Βιβλιογραφίες
- Κριτικές
- Συνεντεύξεις
- Τά best-seller του μήνα
- Βιβλιογραφικό Δελτίο
- Κριτικογραφία

# ΔΙΑΒΑΣΤΕ

## ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΘΕΜΑΤΑ

Τριμηνιαία έκδοση επιστημονικού  
προβληματισμού και παιδείας

Καταλήψεις των ΑΕΙ • Τό πρόβλημα των εξετάσεων •  
Έκπαιδευτικοί λειτουργοί •• Άφιέρωμα για τό περιβάλλον  
Νομική προστασία από τή ρύπανση • Έλληνική και Κοινοτική  
νομοθεσία • Έπεξεργασία και διάθεση λυμάτων • Μόλυνση  
περιβάλλοντος και συνθήκες εργασίας •• Ζ. Μονό, Άπό τή βιολογία  
στην ήθική • Λ. Άλτουσσέρ, Για τόν Ζ. Μονό • Άγροτικό  
εργατικό δυναμικό