

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '80 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Έκδόσεις: Έξάντας. Διμηνιαία έκδοση. Καλαμάκι 80. Τιμή δρχ. 170.

24-25

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Βούλαρης
Παναγιωτόπουλος
Άγγελόπουλος
Μπέλλης
Δαμιανός

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΠΟΛΩΝΙΑ:

ΤΟΠΙΟ ΑΠΟ
ΣΕΛΛΥΛΟΥΝΤ

Συνεντεύξεις με:
Βαϊντα, Ζανουσι, Χόλαντ

Άνθρωπος από
Μάρμαρο

Νέος Πολωνικός
Κινηματογράφος

ΓΙΑΣΟΥΤΖΙΡΟ
ΟΤΖΟΥ

ΒΙΜ ΒΕΝΤΕΡΣ

ΒΕΡΝΕΡ ΝΕΚΕΣ

Κριτικές



Ρομπέρ Μπρεσόν
ΜΟΥΣΕΤ (Γαλλία, 1967)

Άλαιν Ρεναι
ΧΙΡΟΣΙΜΑ, ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ (Γαλλία, 1961)

Βαλέριαν Μπορότςνκ
ΓΚΟΤΟ, ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ (Γαλλία, 1968)

Ζαν Λύκ Γκοντάρ
ΔΥΟ ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΞΕΡΩ ΓΓ' ΑΥΤΗΝ (Γαλλία, 1966)

Λένιτσα Ρεναι, Μπορότςνκ, Μαρκέρ, Ίβενς
ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΕΡ ΑΠΟ ΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

Κλώντ Φαραλντό
ΤΕΜΡΟΚ (Γαλλία, 1969)

Άκιρα Κουροσάουα
Ο ΚΑΤΑΔΙΚΑΣΜΕΝΟΣ (Ίαπωνία, 1952)

Κόν Ίτσικάουα
Η ΑΡΙΠΑ ΤΗΣ ΒΙΡΜΑΝΙΑΣ (Ίαπωνία, 1956)

Τόμας Γκοντιέρρεζ Άλεα
Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ (Κούβα, 1977)

Σαντιάγκο Άλβαρεζ
Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΣΑΝΤΙΑΓΚΟ ΑΛΑΒΑΡΕΖ (Κούβα)

Λουκίνο Βισκόντι
ΜΠΕΛΙΣΙΜΑ (Ίταλία, 1951)

Γκιόργκι Ντανιέλια
ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΟΣ ΜΑΡΑΘΩΝΙΟΣ (Σοβιετική Ένωση, 1979)

Βλαντιμίρ Λιονμπομούντροφ
Ο ΑΝΕΜΟΣ (Σοβιετική Ένωση, 1979)

Μπόλοτ Σαμσέγιεφ
ΟΙ ΓΕΡΑΝΟΙ ΗΡΘΑΝ ΝΩΡΙΣ (Σοβιετική Ένωση, 1979)

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΡΑΒΕΥΜΕΝΩΝ ΚΙΝΟΥΜΕΝΩΝ ΣΧΕΔΙΩΝ

STUDIO

ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΕ

Χρήστου Λαδά 11, τηλ. 32.26.735, Αθήνα

Κινηματογραφική περίοδος 1980–1981

Μιά καινούρια παρουσία στο χώρο του κινηματογράφου

Θά δούμε:

Θόδωρος Ἀγγελόπουλος
Ὁ Μεγαλέξανδρος

Νίκος Παναγιωτόπουλος
Μελόδραμα?

Φώλκερ Σλέντορφ
Τό ταμπούρλο (*Die Blechtrommel*, Γερμανία 1979)

Ἄλαιν Ρεναι
Ὁ θεῖος ἀπὸ τὴν Ἀμερική (*Mon oncle d'Amerique*, Γαλλία, 1980)

Ζάν Λὺκ Γκοντάρ
Ὁ Σώζων ἐαυτὸ σωθῆτω (*Sauve qui peut (la vie)*, Γαλλία 1980)

Φρανσουά Τρουφώ
Τό τελευταῖο μετρό (*Le dernier métro*, Γαλλία 1980)

Μισέλ Ντεβίλ
Οἱ γυναῖκες μεταξύ μας (*Voyage en douce*, Γαλλία 1980)

Φώλκερ Σλέντορφ
Ὁ ὑποψήφιος καγκελάριος (*Der Kandidat*, Δ. Γερμανία, 1980)

Νάγκιζα Ὄσιμα
Ἡ αὐτοκρατορία τοῦ πάθους (*L'empire de la passion*, Ἰαπωνία–Γαλλία 1978)

Έξάντας / Λογοτεχνία

Έξάντας / Λογοτεχνία

Τζών Κλέλαντ
Φάνυ Χίλ



Έξάντας / Λογοτεχνία

Ζάν Ζενέ
Τό ημερολόγιο ενός κλέφτη



Έξάντας / Λογοτεχνία

Βιολέτ Λεντύκ
Τερέζα και 'Ισαβέλα



Έξάντας / Λογοτεχνία

Μαρκήσιος ντε Σάντ
'Η φιλοσοφία στο μπουντουάρ



Έξάντας / Λογοτεχνία

Μπαρτίς Βιάν
Φθινόπωρο στο Πεκίνο



Έξάντας / Λογοτεχνία

Φράντς Κάφκα
Τά ημερολόγια (Α) 1910 - 1913



Έξάντας / Λογοτεχνία

Φράντς Κάφκα
Τά ημερολόγια (Β) 1914 - 1923



Έξάντας / Λογοτεχνία

'Εντουάρντο Γκαλεάνο
Μέρες και νύχτες
αγάπης και πολέμου



Έξάντας / Λογοτεχνία

Μπαλζάκ
Εύγενία Γκραντέ



Έξάντας / Λογοτεχνία

Ζάν Ζενέ
'Η Παναγία των Λουλουδιών



Έξάντας / Λογοτεχνία

Ντ. Χ. Λώρενς
'Ερωτευμένες γυναίκες



Κεντρική διάθεση:
ΕΞΑΝΤΑΣ, Κωλέττη 11, Αθήνα
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 καί δέν επηρεάζεται από οργανωμένα κινηματογραφικά συμφέροντα. Δυσκολίες περιοριστικές, τή στιγμή πού άμεσους στόχους έχουμε νά πλατύνουμε τό χώρο τών αναζητήσεων μας, νά άποχτήσουμε νέους συνεργάτες, νά πολλαπλασιάσουμε τίς δραστηριότητές μας καί νά σταθεροποιήσουμε τήν τακτική έκδοση του περιοδικού, διατηρώντας, όμως, πάντα ιδεολογική άυτονομία καί οικονομική ανεξαρτησία.

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

Ζητούμε τή συνεργασία τών κινηματογραφικών λεσχών, πολιτιστικών συλλόγων, επαρχιακών βιβλιοπωλείων καί όποιοδήποτε παρόμοιου φορέα ή καί άτομων. Τούς καλούμε νά έρθουν σέ επαφή μαζί μας γιά νά επιδιώξουμε τήν πλατύτερη διάδοση του περιοδικού στην επαρχία.

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

ΓΡΑΦΤΕΙΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΣΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ '80

Γραφτείτε συνδρομητές στόν Σύγχρονο Κινηματογράφο '80

Όνοματεπώνυμο

Όδός Πόλη Τ.Τ. Τηλ.

Στέλνω δρχ. γιά συνδρομή στό Σ.Κ. γιά άνάνωση συνδρομής

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

Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος '80, Δελφών 4, Άθήνα ΤΤ 144. Γίνονται δεκτές ταχυδρομικές έπιταγές στό όνομα: ΕΞ ΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΕ, Δελφών 4 Άθήνα ΤΤ 144.

Τά τεύχη 20, 21 / 22, 23 πωλούνται στα γραφεία του Σ.Κ. καί στό βιβλιοπωλείο του ΕΞ ΑΝΤΑ, Κωλέττη 11, Έξάρχεια

20

ΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ;
(Κριτικές-Συνεντεύξεις)

ΚΑΡΑ ΝΤΡΑΓΙΕΡ
(Συνέντευξη-Κριτικές τής Γερτρούδης)

21 / 22

Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1979
Άμερικάνικος κινηματογράφος
Κάρλ Ντράγιερ (8' μέρος)
Ψυχανάλυση καί τέχνη, του J.F. Lyotard

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

(Άνθρωπος από μάρμαρο,
Άναζητώντας τόν κ. Γκούντμπαρ,
Τό καρνέ μέ τά πονηρά τηλέφωνα,
Άστραφτεροί Άνεμοι,
Μιά γυναίκα στό Παρίσι,
Τά μυστήρια του οργανισμού,
Ο Άνθρωπάκος, Οί Έντιμότατοι
φιλοι μας)

23

Μόστρα Βενετίας 1979
Φεστιβάλ Λοκάγνο 1979
ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Άποκάλυψη τώρα, Έλαφκοκνητός)

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Περιπλάνηση, Άνατολική περιφέρεια,
Λαμόρε, Τά κουρέλια... Εξόριστος στην
κεντρική λεωφόρο, Άφήγηση, Περιπέ-
τεια / Γλώσσα, Σιωπή)

ΚΕΝΖΙ ΜΙΖΟΓΚΟΥΣΙ

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

(Οί δύο γυναίκες, Νοσφεράτου, Άλλιεν)

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '80 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ	6
Κινηματογραφική κρίση στην Ίταλία; Γκοντάρ: η αληθινή ιστορία του κινηματογράφου. Φεστιβάλ: το φωτορο- μάντσο της Λειψίας. 'Ομίχλη κάτω απ' τον ήλιο, του Νίκου Λυγγούση.	
ΑΛΦΡΕΝΤ ΧΙΤΣΚΟΚ	
Χιτακο-τροπία του Κώστα Θεοφιλόπουλου	23
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	
'Ο Βενιζέλος, ο Παντελής και η ρομαϊκή άρενα (Συνέντευξη με τον Παντελή Βούλγαρη), του <i>Λευτέρη Ξανθοπούλου</i> ..	26
Συνέντευξη του Νίκου Παναγιωτόπουλου με τους <i>Χρήστο Βακαλόπουλο</i> και <i>Μιχάλη Δημόπουλο</i> (για το <i>Μελοδρα- μα?</i>)	36
Περιμένοντας τον <i>Μεγαλέξανδρο</i> , του <i>Τώνη Λυκουρέση</i>	41
Συνάντηση με τους ανθρώπους του κινηματογράφου (Συνέντευξη του διευθυντή φωτογραφίας <i>Αντρέα Μπέλλη</i> στη <i>Μαρία Νικολακοπούλου</i>)	44
Μεγαλειο και συντριβή των τεράτων (για τον <i>Αλέξη Δαμιανό</i>), του <i>Χρήστου Βακαλόπουλου</i>	53
ΘΕΩΡΙΑ	
'Ο μετακινηματογράφος του Werner Nekes, του <i>Δήμου Θεού</i>	57
Μιά κωδική ανάλυση, του <i>Γιώργου Ζηκογιάννη</i>	68
ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	
Τά χοντρά λεφτά, ο φόβος και τ' όνειρο του να διηγείσαι ιστορίες (Μιά συνέντευξη με τον Βίμ Βέντερς)	72
ΠΟΛΩΝΙΑ: ΤΟΠΟ ΑΠΟ ΣΕΛΛΥΛΟΙΝΤ	
'Αναφορά από το Γκνάνοκ (Πρόσωπα, παλιά και νέα, του πολωνικού κινηματογράφου), του <i>Μιχάλη Δημόπουλου</i> ..	84
Σημειώσεις για την ιστορία του πολωνικού κινηματογράφου, του <i>Νίκου Κολοβού</i>	90
ANDRZEJ WAJDA	
Συντρίμια του πολέμου στην τριλογία του Α. Wajda, της <i>Φρίντα Λιάπτα</i>	96
'Απόσπασμα από το σενάριο της ταινίας <i>Στάχτες και διαμάντια</i>	99
Μιά ενδιάμεση περίοδος στην παραγωγή του Α. Wajda, του <i>Νίκου Κολοβού</i>	102
Τό πολυτιμότερο κεφάλαιο είναι ο άνθρωπος (από μάρμαρο) πίστευε ο Ζνάνοφ, του <i>Barthélémy Amengual</i>	107
Συνέντευξη του Α. Wajda με την <i>Μαρία Παπαγεωργίου</i>	116
KRZYSZTOF ZANUSSI	
Παρουσίαση, του <i>Χρήστου Βακαλόπουλου</i>	121
Συνέντευξη του Κ. Zanussi με την <i>Μαρία Παπαγεωργίου</i>	124
AGNIESZKA HOLLAND	
Συνέντευξη της Α. Holland με την <i>Μαρία Παπαγεωργίου</i>	128
YASUJIRO OZU	
Παρουσίαση, των <i>Χρήστου Βακαλόπουλου</i> και <i>Μιχάλη Δημόπουλου</i>	133
Σχετικά με τον Γασουτζίρο Ότζου, του <i>Lino Micciché</i>	135
'Ο Ότζου και το Ζέν, του <i>Paul Schrader</i>	143
Βιοφιλμογραφία	146
ΚΡΙΤΙΚΕΣ	
'Ο Τζούλιο και η έξουσία (<i>Σάν Μικέλε</i>), του <i>Νίκου Κολοβού</i>	148
Οι απαράβιαστες γάμπες της Μαντελέν (<i>Η χαρούλα</i>), της <i>Μαρίας Γαθαλά</i>	152
Παγίδες μιάς πρόδας (<i>Πρόδα όρηστρας</i>), του <i>Γιώργου Μπράμου</i>	154
Τό προμελετημένο και τό άπροσδόκητο (<i>Έγκατάλειψη</i>) του <i>Θόδωρου Σούμα</i>	156
Νοσταλγία και φθορά του κλόουν (<i>Ο μεγάλος γκαφατζής</i>), του <i>Νίκου Κολοβού</i>	158
Ξανακερδίζοντας τις χαμένες φωτογραφίες (<i>Έκδρομή στην έξοχη</i>) της <i>Μαρίας Γαθαλά</i>	161
Βία και συμφορία (<i>Μάντ Μάξ, Μαχητές, Γουάντερερς</i>), του <i>Θόδωρου Σούμα</i>	163
Κριτικά σημειώματα (1941, 3 άγγλικές παραγωγές)	166

Διμηνη έκδοση
Αρ. τεύχους: 24 / 25
Τιμή τεύχους: 80γρ.
Συνδρομή για 6 τεύχη:
έσωτερικού: 600 80γρ.
έξωτερικού: 30 80γρ.

Synchronos
Kiniematographos '80
Delfon 4, Athens 144
No 24-25
170 drs

Άρχιυντάκτης:
Μιχάλης Δημόπουλος

Σύνταξη:

'Αντουανέτα 'Αγγελίδη
Δημοσθένης 'Αγραφιώτης
Χρήστος Βακαλόπουλος
Μανώλης Κούκιος
Νίκος Λυγγούσης
Μαρία Νικολακοπούλου
Νίκος Σαδδάτης
Συνεργάστηκαν:
'Αννι Βιτόντζου
Μαρία Γαθαλά
Μανώλης Γαλιάτσος
Γιώργος Ζηκογιάννης
Κώστας Θεοφιλόπουλος
Δήμος Θέος
Νίκος Κολοβός
Νίκος Κουμπιάς
Φρίντα Λιάπτα
Τώνης Λυκουρέσης
Γιώργος Μπράμος
Λευτέρης Ξανθοπούλος
Βασίλης Παπαδασιλείου
Μαρία Παπαγεωργίου
Θόδωρος Σούμας
Δημήτρης Σταύρακας
Γραμματεία: Ρίτα Κολαΐτη
'Υπεύθυνος σύμφωνα με τό νό-
μο:
Μιχάλης Δημόπουλος
'Αδριανού 18, Νέο Ψυχικό, 'Α-
θήνα
Μοντάζ-Φωτογραφίες:
Σταύρος Κουνδουράκης
Καλλιτεχνική επίμελεια:
Τατιάνα Βολανάκη
Στοιχειοθεσία:
Β. Καλλιπολίτης- Θ. Μπανού-
σης Ε.Π.Ε.
Έκπτωση:
Φωτολитоγραφική Κ. Μαντζιος
& Σια Ε.Ε.Κ. Τσαλδάρη 21-23,
τηλ. 88.31.503
Κεντρική διάθεση:
ΕΞΑΝΤΑΣ, Κωλέττη 11, 'Αθήνα
Τηλ. 36.04.885

Ειδησεις & σχολια



Η μεγάλη οικογένεια της Ιταλικής κωμωδίας στην Ταράτσα του Έπορε Σκόλα (που προβλήθηκε στο φετινό Φεστιβάλ Κανών). Κάτω: (από τα αριστερά προς τα δεξιά) Μιλένα Βούκοιτις, Λέο Μπενβενούτι, Όμπρετα Κόλι, Ούγκο Τονιάτσι, Γκαλεάσο Μπέντι, Ζαν - Λουί Τρεντινιάν, Φάμπιο Γκαρίμπα, Στεφάνια Σαντρέλι, Βιτόριο Γκάσμαν. Πάνω: Στέφανο Σάττα Φλώρες, Κάρλα Γκραβίνα, Σέρζ Ρετζιάνι, Έλενα Ρονέ, Μαρτσέλο Μαστρογιάνι, Μαρί Τρεντινιάν

Κινηματογραφική κρίση στην Ιταλία;

Είναι σίγουρο ότι υπάρχει κινηματογραφική κρίση στην Ιταλία σήμερα. Οι αριθμοί μιλάνε καθαρά. Άλλα, ποιές είναι οι αιτίες και ποιάς έχει την ευθύνη γι' αυτήν. Κάποιος πρέπει να επιδιώκει τό θάνατο του κινηματογράφου; Μήπως πρόκειται να συμβεί πάλι ότι και στο παρελθόν και τό σινεμά νά ξανανασθηθεί; Τά εξωτερικά σημάδια τής σημερινής κρίσης είναι η αύξηση του κόστους παραγωγής τών ταινιών και η μείωση τών θεατών.

Απί' τό συνολικό κόστος μιάς ταινίας, μόνο τό 10% καταναλώνεται στους μισθούς του συνεργείου. Τό μεγάλο χτύπημα δέν έρχεται ουτε από τά σταθερά, όπως τά λέμε, έξοδα (άρνητικό, εργαστήρια, λανσάρισμα τής ταινίας κ.λπ) αλλά από ανεξέλεγκτα έξοδα, πού επηρεάζονται από τόν πληθωρισμό (άμοιβές σέ βεντέτες, ήθοποιούς, σεναριογράφους,

σκηνοθέτες). Ο παραγωγός δέν έχει έκλογή, άν θέλει νά τελειώσει τό φίλμ του πρέπει νά κάνει οικονομία στά σταθερά έξοδα, μέ αποτέλεσμα νά βγάλει ένα μέτριο προϊόν.

Στό εξωτερικό, οι βεντέτες επίσης άμοιβονται μέ υπερβολικά ποσά: ό Μάρλον Μπράντο ζητάει 3 έκατ. δολάρια γιά 3 βδομάδες εργασία, ό Ρόμπερτ Ρέντφορντ 2 έκατ. δολάρια και ό Τζάκ Νικόλσον άλλα τόσα. Βέβαια, ή Φωλιά του Κούκου δέν είναι μόνο ό Τζάκ Νικόλσον, είναι κι ένα θαυμάσιο προϊόν και ή παρουσία του Τζάκ Νικόλσον του προσφέρει τήν εγγύηση μιάς διεθνούς προβολής. Τί έγγυατά αντίστοιχα ό Άλμπέρτο Σόρντι και ό Νίνο Μανφρέντι; Η μεγαλύτερη εγγύηση πού μπορούν νά προσφέρουν είναι μία καλή κριτική στά «Cahiers du cinéμα» ή στό «Positif», κατόπιν έορτής. Κι όμως, συγκριτικά, στό συνολικό κόστος, και ό Μανφρέντι και ό Σόρντι παίρνουν πολύ μεγαλύτερες άμοιβές άπί' τόν Τζάκ

Νικόλαον και τόν Ρόμπερτ Ρέντφορντ.
Τό δεύτερο φαινόμενο στή σημερινή κρίση είναι ή πτώση του άριθμου τών εισιτηρίων. Τό 1977 κλείσανε σ' όλόκληρη τήν Ίταλία 500 κινηματογράφοι και τό 1978 κλείσανε άλλοι 78 στις 5 μεγάλες πόλεις μόνο — Ρώμη, Μιλάνο, Τορίνο, Νάπολι, Γένοβα. Οί εισπράξεις από 375 δισ. λιρ. σέ 342 δισ. λιρ.

Η 5η Κρίση

Στήν Ίταλία ό κινηματογράφος ύποφέρει από έλλειψη όξυγόνου κι έχει όλα τά συμπτώματα τών γερατειών. Η μέση ηλικία τών διάσημων σκηνοθετών στήν Άμερική είναι 35 χρονών, στήν Ίταλία είναι 55. Στήν Άμερική, στή δεκαετία του '60, ή κρίση ήταν χειρότερη άπ' ό,τι σήμερα στήν Ίταλία, όμως φαίνεται ότι εκεί υπήρξαν δυνάμεις πού μόδεσαν νά διαμορφώσουν καινούριες συνθήκες, ενώ εδώ δέν έχει συμβεί κάτι τέτοιο (άκόμη). Στίς Η.Π.Α. έγινε μιά πραγματική βιομηχανική ανάκαίνιση, οι κουρασμένες βεντέτες άναπνεύσανε. Αύτοί πού δέν προσέφεραν τίποτα πιά άπολύθηκαν μαζικά και οι πόρτες άνοιξαν σέ μιά καινούρια, φρέσκια γραμμή. Για άλλη μιά φορά ή βιομηχανία του κινηματογράφου έμπιστεύτηκε τούς ανεξάρτητους παραγωγούς. Θα έπρεπε νά γίνει και στήν Ίταλία τό ίδιο. Άλλά πώς νά ξαναφτιάσουμε μιά βιομηχανία πού δέν υπάρχει καν; Είναι άλήθεια ότι ό κινηματογράφος είναι στή Ρώμη ή συγκεντρωσέ μέγεθος βιομηχανία μετά τις οικοδομές, άλλα είναι επίσης άλήθεια ότι μοιάζει πολύ περισσότερο μέ ρουλέτα παρά μέ σοβαρή βιομηχανία. Γενικά, ή βιομηχανία του κινηματογράφου είναι ένας ιδιότυπος οικονομικός παράγοντας, πού δέν άκολουθεί πάντα τούς οικονομικούς νόμους. Τό προϊόν της, τό φίλμ, είναι ταυτόχρονα πολιτιστικό και βιομηχανικό προϊόν. Σέ ένα μαγαζί δέν αγοράζεις ποτέ στήν ίδια τιμή ένα πουλόβερ από μπαμπάκι κι ένα πουλόβερ από κασμίρ, άλλα σέ έναν κινηματογράφο πληρώνεις τό ίδιο εισιτήριο για ένα φίλμ του Μπουλιουέλ και για ένα πορνό ή για ένα φίλμ πού έχει στοιχίσει έκατομμύρια για νά γίνει και για ένα πού δέν έχει στοιχίσει σχεδόν τίποτα. Στήν κρίση μπορεί κανείς νά διακρίνει παράγοντες προσωρινούς, έξωτερικούς, όπως ή άπαγόρευση του καπνίσματος στις αίθουσες, ή ιστορικούς και φυσιολογικούς. Στήν ιστορία του ίταλικού κινηματογράφου οι κρίσεις άποτελούν παράδοση. Έκτός από τή σημερινή, μπορούμε νά θυμηθούμε τουλάχιστον 4: στά 1919, στά 1947, στά 1956, και στά 1968. Τό πρώτο σύμπτωμα της 5ης κρίσης έμφανίζεται τό 1970 όταν ό Ντινο ντέ Λαουρέντις κλείνει τήν Τσινεσιτάι. Τό φθινόπωρο του 1976 οι άριθμοί τών εισιτηρίων πέφτουν αποφασιστικά και ώστόσο ντροπαλά άκόμη, σέ σχέση μέ άλλες χώρες. Τό 1977, στήν Ίταλία πωλούνται 373 έκατομμύρια εισιτήρια, ενώ στις 3 χώρες της ΕΟΚ, Άγγλία, Γαλλία, Δυτ. Γερμανία από κοινού, 300 έκατομμύρια. Στή Ρώμη (3 έκατ. κάτοικοι) υπάρχουν άκόμη 145 κινηματογράφοι, στό Λονδίνο (8 έκατ. κάτοικοι) λειτουργούν μόνο 70. Πρέπει λοιπόν νά είναι κανείς πολύ προσεκτικός όταν μιλάει για πτώση εισιτηρίων. Σέ είκοσι χρόνια, στήν Άγγλία ό άριθμός τών εισιτηρίων έπεσε από 1,3 δισεκατομμύρια σέ 100 έκατομμύρια. Στήν Ίταλία στά ίδια χρόνια έπεσε από 820 έκατομμύρια σέ 373 έκατομμύρια. Γιατί λοιπόν παραπονιάσατε; Οι πού πολλοί προτιμούν νά μιλάνε για τό τέλος μιάς «προνοιακής» κατάστασης άντί για κρίση κι αυτό παρόλο πού, στήν ίδια χρονική περίοδο, τό κόστος του εισιτηρίου άνέβηκε κατά 311% ενώ τό κόστος ζωής άνέβηκε κατά 240%.

Ποιοί λοιπόν, έκτός από τό κοινό, είναι πρωταγωνιστές

της κρίσης; Άς δούμε όρισμένες διεθυντικές κατηγορίες στόν ίταλικό κινηματογράφο.

Αίθουσάρχες

Είναι περίπου 6.000, άλλα αύτοί πού μετράνε είναι μέ τό ζόρι 12, και κατευθύνουν 7.000 αίθουσες. Άποτελούν τήν πιο προνομιούχα κατηγορία. Κάθε βράδυ μαζεύουν φρεσκοκομμένα λεφτά, πού τά καταθέτουν στήν τράπεζα μέ 15% τόκο, και τά κρατάνε εκεί τό λιγότερο για 3—4 μήνες προτού πληρώσουν στους έκμεταλλευτές και στόν παραγωγό τά ποσοστά τους. Σήμερα οι αίθουσάρχες ξεφωνίζουν για «άναστήλωση» του φίλμ, για νά μπορέσουμε νά θυούμε άπ' τήν κρίση και νά ξαναζωντανέψουμε τήν αγορά, παρόλο πού αύτοί οι ίδιοι μέχρι πριν από λίγο καιρό πολύ ενεργά ύποστήριζαν τις παραγωγές πού βασίζονταν στό σέξ, τήν χυδαιότητα και στή θρα. Τό *Πάτερας Άφέντης*, τών Ταβάνι, πού πήρε τό βραβείο Κανών τό 1977, παίχτηκε μόνο 2 έβδομάδες στόν κινηματογράφο *Φιάμα* στή Ρώμη.

Έκμεταλλευτές

Άπ' τή μιά μεριά έχουμε τή συγκεντρωσέ τών κινηματογράφων στά χέρια μιάς μειονότητας αίθουσαρχών κι άπ' τήν άλλη τή συγκεντρωσέ της έκμετάλλευσης σέ 5 μεγάλες αμερικάνικες και 2 μεγάλες ίταλικές εταιρίες. Οι δύο τελευταίες είναι ή *Τίτανις* ιδιοκτησία της Φιάτ και ή *Κινερτζ* ιδιοκτησία του έκδοτικού οίκου Rizzoli. Οι πέντε αμερικάνικες εταιρίες κινούν περισσότερο από 50% από τούς θεατές και τά κέρδη στήν ίταλική αγορά. Άν προσθέσουμε και τις δύο ντόπιες τό ποσοστό άνεβαίνει στό 66%. Τό υπόλοιπο 1 / 3 της αγοράς κλυπύεται από 17 μικρότερες ίταλικές εταιρίες. Η *Τίτανις* και ή *Κινερτζ* είναι, λοιπόν, οι μοναδικοί ντόπιοι έκμεταλλευτές πού κατορθώνουν νά συμβαδίζουν μέ τούς γίγαντες του Χόλυγουντ, πού επί δεκαετίες χρηματοδοτούσαν άπευθείας τις ίταλικές ταινίες και συνεπώς έλεγχαν τήν παραγωγή. Γιατί, όμως, τό Χόλυγουντ χρηματοδοτεί τόν ίταλικό κινηματογράφο; Για νά μπορεί νά πουλάει τά δικά του, συχνά μετριότατα προϊόντα μαζί μέ τά φίλμ του Μπάντ Σπένσερ και του Ποζέτο.

Παραγωγή

Η τιμή του εισιτηρίου πρώτης προβολής είναι 2.500 — 3.000 λιρ. (160—200 δρχ.). Άπ' αύτά ή S.I.A.E. (όργανισμός συγγραφέων και έκδοτών, — όργανισμός δικαιωμάτων) παίρνει τό 2%. Τό κράτος παίρνει άκόμη 40%. Τό υπόλοιπο καθαρό μοιράζεται άνάμεσα στόν αίθουσάρχη και τόν έκμεταλλευτή. Ο έκμεταλλευτής έχει νοικιάσει τήν ταινία άπ' τόν παραγωγό έναντι ενός ποσοστού, πού κυμαίνεται από 40% ως 60% από τά κέρδη του. Άλλά, στήν πραγματικότητα, ό έκμεταλλευτής προπληρώνει στόν παραγωγό αύτό τό δισεκατομμύριο λιρ. (45 έκατ. δρχ.) πού είναι τό μέσο κόστος μιάς ταινίας σήμερα. Συνήθως δηλαδή ό έκμεταλλευτής προαγοράζει τό φίλμ, προτού άκόμη γυριστεί, σέ μιά τιμή πού έμπεριέχει και τό κέρδος του παραγωγού. Τότε ποιός είναι ό ρόλος του παραγωγού; Μέ λιγιστές εξαίρεσεις ό παραγωγός είναι τό έκτελεστικό όργανο των άποφάσεων του έκμεταλλευτή. Τόν παλιό καιρό ό παραγωγός ρισκάρει και δικά του χρήματα σέ μιά ταινία. Σήμερα είναι μόνο ένας οργανωτής, πού εργάζεται σέ ένα γραφείο, έκμετάλλευσης. Δέν συμμετέχει στά κέρδη

τής ταινίας, έκτελει τη δουλειά του έναντι κάποιου προκαθορισμένου ποσού. Αν αργότερα η ταινία θγάλει τεράστια χρήματα, τα κέρδη μοιράζονται ό εκμεταλλευτής και ό αθιουσάρχης. Ξ' αυτό τό σύστημα παραγωγής – εκμετάλλευσης υπάρχουν μόνο 2 επιλογές: ή υπάρχει ένας ανεξάρτητος παραγωγός πού έχει μία έλκυστική ιδέα, ένα έξημνο σενάριο και έναν ήθοποιό, πού μπορεί νά ενδιαφέρει την άμερικάνικη αγορά και πουλάει όλο τό σχέδιο στόν εκμεταλλευτή, μαζί με τόν σκηνοθέτη και τούς διάφορους ήθοποιούς, ή υπάρχει ένας σκηνοθέτης και ένας ήθοποιός πού πουλάνε τούς έαυτούς τους στόν εκμεταλλευτή και μαζί παράγουν τό φίλμ. Ένα τυπικό παράδειγμα τού τελευταίου είδους σχέσεων είναι τό ζευγάρι Βερτμίλερ – Τζιανκάρλο Τζιανίνι, πού μαζί με ένα σενάριο πωλούνται στην τιμή πακέτου τών 500 έκατ. λιρ. (περίπου 22 έκατ. δρχ.), τό υπόλοιπο είναι πρόβλημα τού (άμερικάνου) άγοραστή. Τό άποτέλεσμα μιάς τέτοιας σχέσης προδιαγράφεται: από τό 12 φίλμ πού τραβήκανε περισσότερο τό ενδιαφέρον τού κοινού στή σαιζόν '77-'78 τά 7 ήταν παραγωγές και τά 8 εκμετάλλευση άμερικάνικων έταιριών.

Ένα έπικερδές άμφιβειο

Είναι σίγουρο ότι ή 'Ιταλία (παρά την έξαιρούμενη χρυσή εποχή τών χρόνων '50-'60, πού ή κινηματογραφική βιομηχανία παρήγαγε 250 ταινίες τό χρόνο) δέν κατόρθωσε ποτέ νά φιάξει ένα βιομηχανικό μηχανισμό ικανό νά κατασκευάζει όχι μόνο ιδέες γιά την παραγωγή ταινιών, άλλα και νά μπορεί νά τις πωλήσει στή διεθνή αγορά. Η 'ιταλική αγορά έγινε ή δεύτερη μετά την άμερικάνικη κι όμως σήμερα δέν έπαρκει και δέν μπορεί νά άνταποδώσει τά κεφάλαια πού μπαίνουν σέ μιά παραγωγή. Άποφασίστηκε λοιπόν νά παράγουμε διεθνή φίλμ. Στήν άρχή συμπαγωγές, άργότερα άληθινά πολυεθνικά άμφίβια. Φωτεινό παράδειγμα τό *Ταξίδι με την Άνίτα*, πού παρήγαγε ό Γκριμάλντι. Στήν άρχή ήταν μιά ιδέα τού Τούλιο Πινέλι γιά τόν Φελίνι και θά έπαίξαν ό Μαρτσέλο Μαστρογιάνι και ή Μαρριάντζελα Μελάτο. Στήν έσωτερική αγορά ό πιο άκριθοπληρωμένος ήθοποιός σήμερα είναι ό Τζιανκάρλο Τζιανίνι, ό όποιός άπαιτεί 400 έκατ. λιρ. (18 έκατ. δρχ.) γιά κάθε φίλμ, πού σημαίνει τελικό κόστος τής ταινίας μεγαλύτερο άπό 1,5 δισ. λιρ. (50 έκατ. δρχ.). Μία ταινία πού στοιχίζει περισσότερο άπό 1 δισ. λιρ. έχει 1 περίπτωση στίς 500 νά θγάλει τά λεφτά της στήν ιταλική αγορά. Άκόμα κι άν τά καταφέρει, όμως, ποιός είναι διατεθειμένος νά μπλοκάρει ένα τόσο μεγάλο ποσόν γιά δύο ή τρία χρόνια, μέ κέρδος 2% – 3%; Γιαυτό ό Γκριμάλντι τό πρότεινε στους άμερικάνους, πού τού δώσανε 2 δισ. λιρ. και τού άνοιξαν την αγορά τους. Παράλληλα τού δέσανε τόν όρο νά πάρει άμερικανίδα παρτεναίρ τού Τζιανίνι και προσαρμόσανε άπ' την άρχή τό σενάριο. Έτσι ή ιταλική άρχική ιδέα, μετατρέπεται σέ ένα άμφίβιο μέ κοσμοπολίτικα καρυκεύματα άλλα και μέ ένα δυναμικό ικανό νά συγκεντρώσει τά 2 δισ. πού στοιχίζει.

Κρατική βιομηχανία κινηματογράφου

Σταθερό χαρακτηριστικό τού ιταλικού κινηματογράφου είναι ή καλλιέργεια τών μύθων. Ένας τέτοιος μύθος είναι ότι όσο πιο πετυχημένο είναι ένα φίλμ τόσο πιο πολύ έχει στηριχτεί σέ ανεξάρτητες δυνάμεις. Όσο πιο πολλούς άγρους θερρίζει, τόσο πιο «καλλιτεχνικό» είναι. Κι όμως άν έξαιρέσουμε την εύτυχημένη περίοδο τής άρχής, πρώτα στό Τορίνο και μετά στή Ρώμη, ό ιταλικός κινηματογράφος δέν

υπήρξε ποτέ έκφραση άνεξαρτήτων δυνάμεων, ούτε (ιδιωτικών) βιομηχανικών, ούτε καλλιτεχνικών. Μετά τόν 1ο παγκόσμιο πόλεμο, τό ιταλικό φίλμ ήταν ένα τεχνητό φαινόμενο, ύποσπαρχόμενο από τόν φασισμό. Μέσα σ' αυτόν τόν τεχνητό και κρατικά ύποστηριζόμενο κινηματογράφο μάθανε ή δουλειά τούς ύψηλής στάθμης κινηματογραφικές ομάδες από ήθοποιούς, σκηνοθέτες, τεχνικούς, πού δώσανε πνοή στίς ταινίες μετά τόν πόλεμο. Τό 1945 όι δομές τής κρατικής παραγωγής τινάζονται στόν άέρα, άλλα, εύτυχώς, επιβιώνει ή άγάπη γιά τόν κινηματογράφο στόν κόσμο. Αυτή ή ζήτηση σέ συνδυασμό μέ τίς ύψηλής ποιότητας κινηματογραφικές ομάδες δημιουργούν μιά σειρά από ενδιαφέροντα φίλμ όπως τή *Ρώμη, άνοχύρωτη πόλη*, τόν *Κλέφτη ποδηλάτων* και τό *Η γή τρέμει*, πού άναστατώνουν τόν κόσμο τού κινηματογράφου. Ό *Κλέφτης ποδηλάτων* μπόρεσε νά πραγματοποιηθεί μόνο έπειδή κινήθηκε στήν εκμετάλλευση μέσω τής κρατικής άλυσίδας κινηματογράφων, πού σήμερα δέν ύπάρχει πιά. Έξαφανίστηκε μυστηριωδώς πριν 15 χρόνια. Γιατί δέ θά ήταν δίκαια και «ήθικη» μιά κρατική κινηματογραφική βιομηχανία. Όταν μιλάμε ύποτιμητικά γιά τόν κρατικά ύποστηριζόμενο κινηματογράφο άς μήν ξεχνάμε ότι ή επέμβαση τών κρατικών φορέων έχει διασώσει όλα αυτά τά χρόνια αυτή την πιο ζωντανή έκφραση τής Ιταλικής κουλτούρας, παράγοντας ταινίες πού γίναν μεγάλες έπιτυχίες στόν έξωτερικό ενώ στήν 'Ιταλία συγκέντρωναν μόνο ένα πολύ ειδικευμένο κοινό. Μόνο όταν οι συντηρητικές δυνάμεις πήραν την έξουσία και πέρασαν στήν άντεπίθεση, τά χρήματα διευθύνθηκαν σέ παραγωγές όπως τό *Ψωμί, έρωτας και φαντασία*, *Φτωχοί άλλα ώραιοί*, κ.λπ. Αυτό δε σημαίνει ότι προτείνω μιά «έπισημη» λύση. Θέλω μόνο νά δείξω ποιόι είναι οι περιορισμοί και οι κίνδυνοι στους όποιούς έκτίθεται ή κινηματογραφική βιομηχανία όταν έμπνέεται από ένα μεγάλο και χρηματοδοτείται από ένα πορτοφόλι. Άλλά πρέπει έπίσης νά προσθέσω ότι οι ταινίες πού τελευταία πήρανε μεγάλο θραβείο στίς Κάνες (Ταβιάνι και Όλμι) χρηματοδοτήθηκαν από την Italnoleggio (κρατικός όργανισμός ένοικιάσεως ταινιών) και την RAI (ιταλική τηλεόραση), δύο κρατικές έταιρίες.

Κρατικός και διεθνής κινηματογράφος

Ένα άλλο κύριο γνώρισμα τού ιταλικού κινηματογράφου είναι ότι, μέ μερικές μόνο έξαιρέσεις πού μπορούμε νά παραβλέψουμε, δέν έχει καμία έμπιστοσύνη στόν έαυτό του. Δέν έχει συμβεί ποτέ κάποιος σκηνοθέτης ή κάποιος ήθοποιός νά χρηματοδοτηθεί μιά ταινία. Σήμερα, οι παραγωγοί και οι εκμεταλλευτές δέν ξεχάγουν μόνο τά κεφάλαιά τους άλλα και τούς έαυτούς τους. Ένα τρίτο χαρακτηριστικό είναι ότι ό ιταλικός κινηματογράφος διευθυνόταν άνάθενα από βιομηχανούς μέ πολύ μικρή ή και άνύπαρκτη κατανόηση οι όποίοι θγάλανε πολλά λεφτά στήν περίοδο τών παχιών άγγελάδων χωρίς νά μάθουν τίποτα από τίς έμπειρίες τους. Δέν κατάφεραν νά φτιάξουν ούτε μία μίνιμουμ βάση στή βιομηχανία τού φίλμ και συνεχίζουν τώρα, μετανάστες πιά, νά κάνουν τεράστιες θλακειές. Ό πρόεδρος τής Warner International δέν είχε προφτάσει καλά – καλά νά ξεστομίσει την ήλιθιότητα: καμιά χώρα δέν μπορεί πιά νά κάνει έθνικό κινηματογράφο, και νά ό καλός μας Κάρλο Πόντι πού τού άπαντάει άπ' τό Παρίσι: δέν ύπάρχει καμία κρίση δημιουργικότητας, άπλώς αυτό πού συμβαίνει στήν μικρή μας 'Ιταλία μέσα στά έθνικά πλαίσια είναι



Η Μαρριάντζελα Μελάτο και ο Μπρούνο Γκάνς στη διάρκεια του γυρίσματος της ταινίας Άπολεσθέντα Αντικείμενα (1980). Δεξιά ο σκηνοθέτης Τζουζέπε Μπερτολούτι (αδερφός του Μπερνάντο).

αδιάφορο στον υπόλοιπο κόσμο. Κι όμως, ο υπόλοιπος κόσμος δεν έδωσε δύο φορές συνέχεια το βραβείο του φεστιβάλ Κανών σε φιλμ όχι απλώς εθνικά, σε εμπνευση, ιδιώματα και περιεχόμενο αλλά ουσιαστικά τοπικά έπαρξιακά; Τι λοιπόν γά πούμε για τους «παραγωγούς» μας, που κυνηγάνε απελπισμένα ξένους ήθοποιους με την ελπίδα να παράγουν διεθνή φιλμ για εξαγωγή, όταν όλοι τους τρώμαξαν πού ο Όλμι πούλησε το Δέντρο με τὰ τσόκαρα, ένα μικρόκοσμο της ιταλικής έπαρξιας σε διάλεκτο πού ούτε οι ιταλοί δεν καταλαβαίνουν, σε 76 χώρες;

Η κρίση των αίθουσών

Τό Σάββατο 3 και την Κυριακή 4 Ιουνίου η τηλεόραση έστειλε στον αέρα 5 ποδοσφαιρικούς αγώνες του κυπέλου, όλους σε χρώμα. Τό αποτέλεσμα ήταν αισθητό στις αίθουσες: πώση 26% σε σχέση με τις ίδιες μέρες τόν περασμένο χρόνο. Λέγεται ότι ο κινηματογράφος πληρώνει ακόμα την αναπόφευκτη έπιρροή της τηλεόρασης. Τά τελευταία χρόνια οι τηλεοπτικοί πειρατικοί σταθμοί ξεφυτρώνουν σαν μανιτάρια στην Ιταλία. Ωστόσο στη Γαλλία και την Δ. Γερμανία, όπου δεν υπάρχουν πειρατικοί σταθμοί, η κρίση είναι ακόμα μεγαλύτερη, ενώ στις Η.Π.Α., όπου υπάρχουν χιλιάδες τοπικοί σταθμοί, οι κινηματογράφοι ξανακερδίζουν τό παιχνίδι. Άφου επί δεκαετίες η Άμερική έφαγε τὰ σκουπίδια της τηλεόρασης, μπορεί σήμερα νά περηφανεύεται για έναν ζωντανό, νεανικό, επιθετικό κινηματογράφο, πού κερδίζει στη μάχη με την τηλεόραση. Στις χώρες της ΕΟΚ ο κινηματογράφος έχασε τὰ τελευταία 15 χρόνια, 2,5 δισεκατομμύρια θεατές, αλλά θά ήταν πολύ πρώιμο νά συμπεράνουμε ότι τό φιλμ βρίσκεται στον έπιθανάτο ρόγχο του. Δεν πρέπει νά ξεχνάμε ότι όλο αυτό τόν καιρό οι ταινίες κέρδιζαν πολλούς θεατές μπροστά στην μικρή οθόνη της τηλεόρασης. Αυτό πού ζούνε από τό φιλμ,

συγγραφείς, τεχνικοί, ήθοποιοί, κ.λπ. δέ φαίνονται και πολύ στεναχωρημένοι απ' την κατάσταση. Οι περισσότεροι μιλάνε για μία «μεταβατική» περίοδο με αναπτυξιακά προβλήματα στό δρόμο για την «άλλαγή». Τί σημασία έχει πού θά βλέπουμε τις ταινίες σε 3,5 ή 10 χρόνια, αν θά τις βλέπουμε στις αίθουσες ή σε κασέτες, σε δίσκους, στό αεροπλάνο ή στό σπίτι μας.

«Δέν μάς ενδιαφέρει τό πού βλέπει κανείς τά έργα μας», λένε οι Ταβιάνι, «τό μόνο πού έχει σημασία είναι ότι τό όπτικοακουστικό έρέθισμα μέ τις χαρακτηριστικές εξωτερικεύσεις του είναι εναλλάξιμο στόν κινηματογράφο και την τηλεόραση».

Τότε τί περνάει κρίση; Μόνο οι χώροι και οι τρόποι μέ τούς όποιους βλέπουμε τά φιλμ. Έχει περάσει πιά ο καιρός πού οι ταινίες άποτελούσαν μία μαζική έμπειρία, μία τελετουργία. Αυτό πού έχει σημασία σήμερα είναι η ιδιωτική κατανάλωση τού φιλμ κι αυτό δέν είναι κάτι καινούριο. Ήδη, πριν 15 χρόνια, ο Ροσελίνι μιλούσε για τό «θάνατο τού κινηματογράφου», αλλά η τέχνη τού φιλμ ή καλύτερα ο τρόπος κατανάλωσης τού φιλμ δέν ήταν τότε τόσο κατακερματισμένος όπως σήμερα. Τό έρώτημα είναι πού δρόμο θά πάρει ο κινηματογράφος αύριο; τόν χολυγουντιανό, τόν φανταστικό, τόν τρομαχτικό, τόν ρομαντικό πού ξαναγυρίζει πίσω στόν Μελιές ή τόν Εύρωπαϊκό, τόν «ιταλικό», με ταινίες καλλιτεχνικές πού θά υποστηρίξει τό κράτος μέσω της τηλεόρασης; Η άπάντηση είναι πολύ δύσκολη. Ωστόσο πιστεύω ότι οι περισσότεροι απ' τούς κινηματογραφιστές δέν έχουν τίποτα εναντίον της FAI, πού είναι τό επίσημο όργανο της έρευνας και τού πειραματισμού στό χώρο τού φιλμ. Όσο για την ιδιωτική βιομηχανία ή την Italnoleggio, αν δέν αναλαμβάνουν την ευθύνη για την εξέλιξη τού φιλμ, κάποιος άλλος πρέπει νά τό κάνει. Η βιομηχανία πού δέν έχει έρευνα, δέν έχει μέλλον.

Τό κείμενο έγραψε ο ιταλός δημοσιογράφος Μινο Μονιτσέλλι. Δημσιευήθηκε στό περιοδικό «Charlin» εκδ. Svenska Filminstitutet τεύχος 163, Σεπτέμβρης 1979. Την μετάφραση έκαναν ο Άνδρέας Μπέλλης και η Μαρία Νικολακοπούλου.

Άπ' αυτό τό τεύχος αλλάζουμε τό σύστημα τονισμού τού περιοδικού. Οι τόνοι και τὰ πνεύματα αντικαθίστανται μέ κουκίδες· εξαίρεση οι συνεντεύξεις τού Βιμ Βέντερς και τού Άντρεά Μπέλλη, πού είχαν προγραμματιστεί για προηγούμενα τεύχη.

Τό επόμενο τεύχος τού «Σ.Κ.» θά περιέχει μεταξύ άλλων:

- Αφιέρωμα στόν Μπόρχες και τόν κινηματογράφο
- Ενότητα για τό Que vira Mexico τού Άιζενστάιν
- Παρουσίαση τού έργου τού Ζάικ Τουρνέρ

Γκοντάρ: η αληθινή ιστορία του κινηματογράφου

Κυκλοφόρησε πρόσφατα από τις γαλλικές εκδόσεις Albatros (συλλογή «Ca / Cinéma») ο πρώτος τόμος του τρίτου έργου του Ζάν Λύκ Γκοντάρ *Εισαγωγή σε μία αληθινή ιστορία του κινηματογράφου* («Introduction à une véritable histoire du cinéma», σελίδες 266, Παρίσι 1980). Ο τόμος αυτός περιλαμβάνει ολόκληρες τις επτά διαλέξεις του Ζάν Λύκ Γκοντάρ στο Μόντρεαλ του Καναδά το 1978 καθώς και τις απαντήσεις του σκηνοθέτη στις συζητήσεις που ακολούθησαν. Πρόκειται για επτά ταξίδια – μαθήματα, με κοινό σημείο τις προβολές άποσιματών ταινιών του ίδιου του Γκοντάρ (δύο ταινίες κάθε μέρα, μία το πρωί, μία το απόγευμα) που συνδυάστηκαν με προβολές άλλων ταινιών, κλασικών, θουβών ή νεότερων. Ούτε αυτές οι ταινίες προβλήθηκαν ολόκληρες, γιατί το σχέδιο του Γκοντάρ περιλάμβανε την αντιπαράθεση ξεχωριστών κομματιών από διάφορες ταινίες με σκοπό την αναζήτηση ενός νήματος που ενώνει ιστορικά, πολιτικά, ιδεολογικά και κυρίως αισθητικά τα κινηματογραφικά άποσιπάσματα.

Η όλη επιχείρηση άποσκοπούσε στο να αναζητηθεί η ιστορία του σινεμά μέσα απ' την όπτική του θεατή, όπτική απελευθερωμένη από το βάρος της κριτικής, δηλαδή της φιλολογικής αντίμετώπισης των ταινιών. Όπτική που δεν έχει γεννηθεί ακόμα, γιατί οι ταινίες βλέπονται ξεκομμένες από το υπόλοιπο κινηματογραφικό σώμα, σε μία τρομερή μοναξιά. Ο ίδιος ο Γκοντάρ ανάλαθε να είναι ο πρώτος θεατής που θα μιλούσε για την ιστορία του σινεμά, συνεχίζοντας έτσι κάτι που είχε άρχισει πριν πεθάνει ο 'Ανρί Λανγκλουά. Κι αυτό φυσικά τόν οδηγούσε στο να μιλήσει κύρια για τις ταινίες του, για το πώς έκανε αυτές τις ταινίες ως θεατής άλλων ταινιών.

Στο βιβλίο αυτό έχει διατηρηθεί ο προφορικός λόγος σε όλη του τη λαμπρότητα. Λόγος παράξενος, παλιρροιακός, υπνωτικός, «κατ' είκόνα» των γκονταρικών ταινιών, γεμάτος επαναλήψεις, κοψίματα, πιωχυρίσματα, τεμαχισμούς. Το απόσπασμα που δημοσιεύουμε εδώ είναι ένα μικρό δείγμα του έκτου ταξιδιού, όπου το απόγευμα, προβλήθηκαν οι ταινίες *Άρσενάλ* του Ντοβζένκο, *Ο κανόνας του παιχνιδιού* του Ρενουά, *Ευρώπη 51* του Ροσελίνι και *Δυό ή τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν* του Ζάν Λύκ Γκοντάρ. Στο πολύ σημαντικό αυτό βιβλίο θα επανέλθουμε.

XP. B.

Μά ήταν τρεις ταινίες που συμβαίνουν σε μία στιγμή όπου κάτι καταστρέφεται, όπου κάτι... Και πρώτα θα ήταν η *Γη (1)* του Ντοβζένκο, έ, λοιπόν, βλέποντας το απόσπασμα του *Κανόνα του παιχνιδιού* όπου υπάρχει το κυνήγι, ακοτώνουν τους λαγούς και φιμάρουν τη γη, εκείνη λοιπόν τη στιγμή θα καταλαβαίνε κανείς ότι υπάρχουν οι λαγοί, ότι υπάρχουν οι κυνηγοί κι ότι οι άνθρωποι που θέλουμε θρικόσκονται πάνω στη γη. Κι έπειτα, η τρίτη ταινία θα ήταν το *Ευρώπη 51*, θά έβλεπε κανείς... —δέν ξέρω, δέ θυμάμαι πώς ήταν αυτή η ταινία, γιαυτό ήθελα να την ξαναδώ — θά έβλεπε κανείς ότι ένας τύπος ανέλυε μία ολόκληρη ήπειρο μέσα από οικογενειακές κινήσεις. Κι άμέσως μετά, το *Δυό ή τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν* το άποσαφηνίζε αυτό κι έλεγε ξεκάθαρα τι είδους ταινία γίνεται: θά κινηματογραφήσουμε την άλλαγή του... Έπιωφελούμαστε να κάνουμε μία ταινία τη στιγμή που κάποιος είναι άποφασισμένος να άναμορφώσει την θάδε περιοχή. Είναι προβλήματα έδαφους. *Ο κανόνας του παιχνιδιού* λοιπόν, που είναι μία ταινία του 1939, μόλις πριν τόν πόλεμο, είναι προφανώς τόν τέλος μίας

κάποιας έποχής, τόν τέλος των ιδιοκτητών· γίνεται σ' ένα πύργο, ή γή... γιαυτό θρικόσκω ένδιαφέρον να θλέπει κανείς... Γιατί, κάποιες στιγμές, αυτό που είδαμε, τή *Γη* ή τόν *Δυό ή τρία πράγματα* πριν άπ' τόν *Κανόνα του παιχνιδιού*... Όταν οι άνθρωποι δούν τόν *Κανόνα του παιχνιδιού* να μη δούν μόνο τόν *Κανόνα του παιχνιδιού*: κι άν είναι ένα κινηματογραφικό θαύμα, να δούν κάτι άλλο, να δούν τις άσκήσεις στό σαλόνι σάν κινήσεις που προέρχονται άπό κεί... Και να δούν ανθρώπους πάνω στη γή, που συμπεριφέρονται, δηλαδή να τούς δούν σάν κοινωνικά όντα. Έπρεπε λοιπόν να δειξουμε μία ή δυό κοινωνικές κωμωδίες (ή τραγωδίες), αλλά μέ σκοπό τόν να σκεφτεί κανείς τόν έδαφος: ποιός κατέχει τόν έδαφος; Ποιός είναι ό κνηνημένος και ποιός κατέχει τόν έδαφος;

Νομίζω ότι έκει στήν ταίνα μου, ή Μαρίνα Βλαντού δέν είναι ίσως... Δέχτηκε κι έπειτα είχα σκεφτεί ότι ήταν κάπως δύσκολη ταίνα και τόν γεγονός ότι είχα στή διάθεση μου ένα μεγάλο όνομα... Ήταν μία ταίνα που κόστισε 90 παλιά έκατομμύρια φράγκα, δηλαδή εκείνη τήν έποχή 200 ή 210 χιλιάδες δολάρια πάνω άπ' τις συνηθισμένες ταίνες. τόν να ύπάρχει ένα μεγάλο όνομα — ήταν γνωστή εκείνη τήν έποχή — μέ βοηθούσε να τήν κάνω έτσι. Τά πράγματα ήταν άρκετά δύσκολα μαζί της, τά πηγαινομε καλά προσωπικά, ήταν εύγανη, αλλά δέν πιστεύω ότι είχε τά προσόντα γιά να κάνει πιστευτό τόν ότι σκεπτόταν αυτά που λέει στήν ταίνα. Δέν κατάφερε... Αυτό δέν είναι κριτική, είναι μία κριτική γιά μένα έπίσης που δέν μπόρεσα να θρώ κάποιο...

Κι έπιθυμώ να δοκιμάσω γιά μία τελευταία ή ίσως προτελευταία φορά... τελοσπάντων, μία προσεχή φορά γιατί μένον τριάντα ή σαράντα χρόνια... να προσεγγίσω αυτό που λένε μεγάλους ήθοποιούς... Πιστεύω ότι ό Ρόμπερ ντε Νίρο είναι ένας κλασικός ήθοποιός, μέ τήν κλασική έννοια: που δουλεύει, κάνει πρόβες (άκόμα και μέ τόν σημερινό τρόπο που μπορεί κανείς να τόν κάνει), που προβάει τούς ρόλους του... Μπορεί να κάνει άλλοο είδους πρόβες; Γιατί σε μία ταίνα σάν κι αυτή, θυμάμαι, μέ είχε ρωτήσει: «Μά τι μπορώ να κάνω;» Και τής είχα πει: « Έ λοιπόν, άκου, κατοικείς δέκα χιλιόμετρα έξω άπ' τόν Παρίσι, έμεις άρχίζουμε γύρισμα περίπου στίς δώδεκα μέ μία τόν μεσημέρι τόν άργότερο, αυτό που ζητάω είναι να έρχεσαι μέ τά πόδια· είναι τόν μόνο πράγμα που σου ζητώ, δέν άστειεύομαι, δέν προσπαθώ να προβοκάρω. Θά είσαι κουρασμένη, και τόν γεγονός ότι θά είσαι κουρασμένη κι ότι θά έχεις δεχτεί να κουραστείς και θά σκέφτεσαι διάφορα... Τόν γύρισμα θά κρατήσει μία ώρα παραπάνω. Δέ θά διαρκέσει περισσότερο. Έμεις, θά είμαστε εκεί κοντά, κι στιγμή που θά μπεις στό δωμάτιο θά πούμε «μότερ» κι έτσι θά γίνει. Ύστερα, θά φύγεις. Αυτό είναι όλο. Θά κάνεις δέκα χιλιόμετρα και 300 μέτρα κι έπειτα μπορείς άν θέλεις να γυρίσεις μέ αυτόκνητο».

Έ λοιπόν, δέν κατάλαβε. Ούτε έγώ κατάφερα να γίνω καταννητός. Έκεί είναι λοιπόν που πάσχει τόν σινεμά. Κανονικά θά έπρεπε να χρησιμοποιήσω ούτε καν μέ τόν πρόσωπο που θρικόσκταν τρία μέτρα μακριά μου και έπιπλέον γιά να κάνουμε μαζί μία ταίνα. Γιατί ύπήρχε άνάμεσά μας ολόκληρη ή παρισινή έπικράτεια.

Τι είναι αυτό που κάνει τούς ανθρώπους να δέχονται τή θεντέτα; Και σήμερα μέ χειρότερο τρόπο γιατί άλλοτε ύπήρχαν τρεις ή τέσσερες βασιαλιάδες ένώ σήμερα ύπάρχουν κάπου έκατό χιλιάδες άνάμεσα στους άθλητές, τούς άρχηγούς κρατών, τούς τραγουδιστές, τις θεντέτες τού σινεμά... Σε ποιό θαθμό... Σκέφτομαι... θέβαια πάρα πολύ γρήγορα, ή μαμά κι ό μπαμπάς μεταβλήθηκαν σε θεντέτες κι όχι σε κάτι άλλο. Ή μαμά τού παιδιού είναι σήμερα θεντέτα. Ύπάρχουν τέτοιου είδους συναισθήματα, γιαυτό είναι

1. *Η Γη* δέν προβλήθηκε γιατί δέν ύπήρχε κάποια διαθέσιμη. Στή θέση της προβλήθηκε τόν *Άρσενάλ*. Ο Γκοντάρ μιλάει γι' αυτή τήν άλλαγή στό πρόγραμμα στήν άρχή της διάλεξης, αλλά μετά, σ' ολόκληρη τή συζήτηση, άναφέρεται κύρια στή *Γη* (Σ.τ.Μ).

όλα πολύ δύσκολα. Άλλωστε, τὸ Κράτος ἐπωφελεῖται ἀπ' αὐτὰ, γιατί πρόκειται γιὰ τὸ μοναδικὸ μέρος ὅπου οἱ βεντέτες δὲν πληρώνονται γιὰ τὴν ἐργασία τους, ἐνῶ ἡ μητέρα τῆς οἰκογένειας εἶναι ἡ πιὸ μεγάλη βεντέτα τοῦ κόσμου.

Χέφτομαι ὅτι στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου ποῦ θὰ ἀρχίσουμε, στὸ «βουβό» μέρος τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου, θὰ ἐξετάσουμε τὸ γκρό πλάνο ξεκινώντας ἀπὸ τὸ θρύλο ποῦ θέλει τὸν Γκριφθ νὰ ἔχει ἐφεύρει τὸ γκρό πλάνο κι ἐπειτα τὸν προσπαθίσουμε νὰ δοῦμε ὅτι τὸ γκρό πλάνο (δηλαδὴ ταυτόχρονα μιά φιογούρα κι ἐπειτα κάτι ποῦ σταθεροποιήθηκε)... βοήθησε... ἐγίνε ἡ βεντέτα κι ἂν θάλετε, ἡ στάρ. Ὃταν ὁ Λυμιέρ ἀρχισε, δὲν εἶχε ἰδέα γιὰ στάρ. Ἐνῶ ἤξερε γιὰ τίς βεντέτες τῆς ἐποχῆς του: ὑπῆρχαν οἱ πρόεδροι τῆς Δημοκρατίας, διάσημοι ἄνδρες, ἡ Σάρα Μπερνάρ, μιά βεντέτα τοῦ 1900. Ὃταν ὁ Λυμιέρ κινηματογράφησε τὴν ἀφιξη τοῦ τραίνου στὸ σταθμό, τὴν ἔξοδο τῶν ἐργοστασίων, ἡ ἀκόμα τὸν «Καταβρεχθέντα ποτιστῆ» ἂν θέλετε, δὲν μπορούμε νὰ πούμε ὅτι ἡ βεντέτα εἶναι ὁ ποτιστῆς, δὲν μπορούμε νὰ τὸ θέσουμε ἔτσι. Πῶς λοιπὸν μετὰ τὸ γκρό πλάνο ἐνέτεινε κι ἐγίνε... πῶς στὸν ὁμιλοῦντα κινηματογράφο, τὸ γκρό πλάνο ἐγίνε ἡ στάρ, ἡ βεντέτα: πολιτικὴ βεντέτα, βεντέτα – ἡθοποιός, αὐτὰ τὰ δυὸ μοιάζουν πολὺ.

Στὸ Ὅλα πάνε καλά («Tout va bien») εἶχαμε τεράστια προβλήματα, εἶχαμε δυὸ βεντένες, τὸν Ὑθ Μοντάν και τὴν Τζαϊν Φόντα. Καὶ ἀντιμετώπισαμε τεράστια προβλήματα μὲ τὸν Ὑθ Μοντάν γιατί μερικὲς φορές ἔλεγε: «Γιατί με κινηματογραφεῖς πλάτη και τὸν ἄλλο φάτσα;», ἡ τὸ ἀντίθετο... Ἡ Τζαϊν δὲν τολμοῦσε νὰ τὸ πει. Ἄλλὰ συμπεραῖνω ὅτι τὸ σκεφτόταν. Εἶχε συμφωνήσει... Ὑποθέσετε, γιὰ παράδειγμα, ὅτι παίρουμε μιά βεντέτα και ἐπειτα προσλαμβάνουμε δὲν ξέρω ἐγὼ ποιὸν κι ἐπειτα κινηματογραφούμε τὰ πόδια του. Κι ὕστερα, μερικὲς φορές τὸ πρόσωπο: γιατί τὸ πρόσωπο εἶναι πιὸ σημαντικό ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα; Τέλος πάντων, καλά... συνδέεται μὲ τὴ γλώσσα. Ἄλλὰ δὲν εἶμαι σίγουρος ὅτι στὶς πρωτόγονες κοινωνίες ἴσχυε αὐτό... Ἄλλωστε, αὐτὸ ποῦ ἔχει μείνει, ἡ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς, εἶναι μάλλον χειρονομίες, δηλαδὴ οἱ σημαντικὲς χειρονομίες: ἡ τοξοβολία, ἡ συγκομιδὴ ἢ πράγματα ὅσα κι αὐτὰ... κάτι παραπάνω ἀπὸ πρόσωπα. Ἐνῶ σήμερα τί εἶναι αὐτὸ ποῦ θὰ μείνει; Πρόσωπα και μόνο. Ὃταν θάλεπετε ἕνα ἄρθρο, θάλεπετε τὸ ἐξῆς: «δραματικὴ κατάσταση στὸ Λίβανο». Στὰ τρία τέταρτα τῶν περιπτώσεων εἶτε θάλεπετε τὴ φωτογραφία σὲ γκρό πλάνο τοῦ τύπου ποῦ ἔγραψε τὸ ἄρθρο (δηλαδὴ, τί σχέση ὑπάρχει μὲ τὴ δραματικὴ κατάσταση στὸ Λίβανο;) ἡ ἕνα πορτραῖτο ἐνός ἀρχηγοῦ Κράτους ἢ... Ἐτσι εἶναι τὰ τρία τέταρτα τῶν εἰκονογραφήσεων, ὅσα νὰ... Γιά νὰ γραφεῖ ἕνα ἄρθρο γιὰ τὸ Ἰσραήλ, χρειάζεται μιά φωτογραφία τοῦ Μπεγκίν: τί σχέση ὑπάρχει;

Κανονικά σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση δείχνει κανεὶς τὴ φωτογραφία τοῦ ἀνώτατου ἀρχοντα και τιτλοφορεῖ τὸ ἄρθρο «ὁ ἀνώτατος ἀρχων». Ἄλλὰ πιστεύω ὅτι σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση ὅλα τὰ ἄρθρα θὰ λεγόντουσαν «ὁ ἀνώτατος ἀρχων», δὲ θὰ ὑπῆρχε παρὰ μόνο ὅτι στὶς ἐφημερίδες.

Κάναμε μιά χοντρή θλακεία βέβαια, γιὰ τὴν ὅποια ἐγὼ... ἡ ὅποια μὴ ἔκανε πολὺ κακὸ ἀργότερα, ἐνῶ νόμιζα ὅτι μοῦ ἔκανε καλὸ. Πράγματι, σὲ μιά δεδομένη στιγμή εἴμαστε ἐμεῖς, ἐμεῖς τὰ «Cahiers» — ὁ Τρυφῶ, ὁ Ριβέτ, ὁ Γκοντάρ, ὁ Σαμπρόλ... οἱ τρεῖς — τέσσερις ποῦ ἦταν ἐκεῖ —... εἶπαμε: «Ἐ λοιπὸν, δὲν εἶναι ὁ παραγωγὸς ποῦ εἶναι ἐνδιαφέρων, εἶναι ὁ δημιουργός». Καὶ προσπαθοῦσαμε νὰ ἀπονεύσουμε ξανά... δὲν ξέρω... αὐτὸ ποῦ μπορεῖ νὰ ὀνομασθεῖ «τίτλοι εὐγενείας». Ἄλλὰ τότε γιατί νὰ περᾶσεις ἀπ' τὴ λαϊμητόμο τοῦς εὐγενεῖς ἀφοῦ μετὰ τοῦς ξαναθάξεις

στὴ θέση τους. Καλά... ἦταν γιὰ μᾶς ἕνας τρόπος νὰ καταλάβουμε κάποια θέση, νὰ ἐπιτεθούμε στὸ σύστημα ἔτσι ὅπως ἦταν, νὰ ἀποκτήσουμε τὸ δικαίωμα νὰ πηγαίνουμε στὸ τραπέζι τρώγοντας μὲ διαφορετικὸ τρόπο ἢ κάτι τέτοιο. Καὶ νὰ πούμε... Εἶναι πράγματι ὁ δημιουργός... Ἄν τουλάχιστον οἱ ἀνθρωποὶ σὰν τὸν Χίτσκοκ, τὸν Χάκ, τὸν Μπεργκμαν... ἦταν τίμιοι, θὰ μᾶς ἔδιναν σήμερα τὸ ἐνα δέκατο κάθε φράγκο ποῦ κερδίζουσαν, γιατί ἐμεῖς θάλαμε τὸ ὄνομα τους. Ὁ Χίτσκοκ... Ἄν σήμερα γράφουσαν «Hitchcock presents», ὅταν ἐμεῖς ἀρχίσουμε νὰ κάνουμε σινεμά δὲν ἔγραφε τίποτα τέτοιο, ἔγραφε: «Warner Bros» ἢ ὁ «Tāde presents». Ὁ Χίτσκοκ ἦταν ἐκεῖ... και τὸν θάλαμε ἐδῶ... Ἄλλὰ, ἂν θέλετε, κάναμε αὐτὴ τὴ χειρονομία γιὰ νὰ ὑπάρξει τὸ ἴδιο μας τὸ χέρι και τὸ ὄμα μας κάπου νὰ φτάσει κι αὐτό. Ἐπρεπε λοιπὸν νὰ κάνουμε κάτι και κάναμε αὐτό. Τὸ ὄνομα τοῦ δημιουργοῦ τὸ πήραμε ἀπὸ κάτω και τὸ θάλαμε πάνω. Καὶ εἶπαμε: «Αὐτὸς κάνει τίς ταινίες», ὑπονώντας: «πρέπει νὰ γίνονται οἱ ταινίες κι ἂν εἶναι ἔτσι ποῦ πρέπει νὰ γίνονται οἱ ταινίες κι εἴμαστε ἐμεῖς ποῦ τὸ λέμε αὐτό, ἔ τότε ἐμεῖς πρέπει νὰ τὸ κάνουμε». Γιατί τότε δὲν εἶχαμε τὴ δυνατότητα νὰ κάνουμε ταινίες. Ἦταν λοιπὸν κάτι γιὰ νὰ ὑπάρξουμε. Ἄν αὐτὸ σταμάτησε κάποτε, ὅπως γιὰ μένα... σταμάτησε γιὰ μένα. Γιά σᾶς δὲ σταμάτησε γιατί εἶμαι πάντα ὁ δημιουργός κι αὐτὸ εἶναι τὸ τραγικὸ σφάλμα. Δὲ μὲ θεωρεῖτε φυσιολογικὸ ἀνθρωπο ὁ ὅποιος ἀντὶ νὰ εἶναι ἐξυλουργός... Δὲ νομίζετε βέβαια ὅτι ὁ ἐξυλουργὸς σας εἶναι δημιουργός, οὔτε ὅτι ὁ Σαίξπηρ εἶναι κάτι σὰν ἐξυλουργός. Καὶ τὰ πανεπιστήμια βρίσκονται ἐκεῖ γιὰ νὰ τὸ ἐνοχῶσουν αὐτό. Γιατί βέβαια αὐτὸ ποῦ ἀρχίσαμε οἱ τέσσερις και κάναμε ὑπάρχει σὲ πενήντα ἑκατομμύρια ἀντίτυπα στὴν Ἀμερικὴ, ἡ ὅποια πάντα βρίσκεται μπροστὰ ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο κόσμο. Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ κάνουν πιά ταινίες μάρκας Χόλυγουντ, γιατί τίς κάνουν ὅλοι οἱ φοιτητές... Καὶ παίρνουν και διπλώματα γιὰ τὸ τὸ λόγο, ἐνῶ δὲν πληρώνονται γιὰ τὴ δουλειὰ τους.

Ἦταν μιά θεωρία ποῦ χρησιμοῦσε ἀποκλειστικά σὲ μᾶς και δυσκολεῦτηκα πολὺ νὰ ἀπαλλαγῶ ἀπὸ τίς συνέπειες τῆς. Δυστυχῶς, αὐτοῖς ποῦ μὲ περιτριγυρίζουσαν κι αὐτοῖς ποῦ σχετίζονται μαζί μου δὲν μποροῦν νὰ ἀπαλλαγοῦσαν ἀπὸ αὐτὲς τίς συνέπειες ὅταν ἔχουν ὅποιαδήποτε οἰχέση μαζί μου. Πράγμα ποῦ περιπλέκει μερικὲς φορές και τίς σχέσεις μου με τίς γυναῖκες ποῦ γνωρίζω... Καλοῦσαν μερικὲς φορές τὴν Ἄν – Μαρι Μιεβίλ νὰ παρουσιάσει τὸ Ἐδῶ και ἄλλοῦ ἡ ταινίες ποῦ ἔχει κάνει ἐκεῖνη. Ἄλλὰ κάθε φορὰ στὴν παρουσίαση ὑπάρχει: «...ποῦ δουλεύει μὲ τὸν Γκοντάρ». Δὲν λένε: ἡ Ἄν – Μαρι Μιεβίλ...

(Μετάφραση: Χρῆστος Βακαλόπουλος).

Οἱ συνεργάτες τοῦ «Σ.Κ.» και ἡ ποίηση

Κυκλοφόρησε τὸ βιβλίο τοῦ συνεργάτη μας Δημοσθένη Ἀγραφιῶτη, «μικροκυκλοροές» ποιήματα, σχέδια.

Τὸ βιβλίο στέλνεται μετὰ τὴν εἰσπραξη ταχυδρομικῆς ἐπιταγῆς 200 δρχ. στὸ ὄνομα Ε. Μουνδρέα, Σεμιτέλου 6, Ἀθήνα 611, τηλ. 7777440.

«Λυρικός ἐπιλογος τῆς οδοῦ Πατησίων» εἶναι ὁ τίτλος τοῦ ποιητικοῦ κειμένου τῆς Φρίνας Λιάππα ποῦ κυκλοφόρησε ἀπὸ τίς ἐκδόσεις Ἡριδανός.

Το Φωτορομάντζο της Λειψίας

(22ο Διεθνές Φεστιβάλ ταινιών ντοκιμαντέρ και μικρού μήκους για τόν Κινηματογράφο και την Τηλεόραση)

Εισαγωγή

Η χρονιά των ζωντανών κινηματογραφικών γεγονότων κλείνει στο τέλος του Νοεμβρίου με το σημαντικότερο για τις χώρες του υπαρκτού σοσιαλισμού Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους: της Λειψίας στη Γερμανική Λαοκρατική Δημοκρατία.

Στό άρθρο μας για το Όμπερχάουζεν (Σ.Κ. 21/22, σελ. 24-32), είδαμε και κρίναμε τόν *Καπιταλιστικό μηχανισμό περιτυλίγματος*. Σήμερα θα δούμε τόν αντίστοιχο τού Όμπερχάουζεν μηχανισμό: τή Λειψία για τόν σοσιαλιστικό κόσμο.

Η βαρύτητα που παρουσιάζει τó Όμπερχάουζεν για τή Δύση, αντιστοιχεί με τή βαρύτητα τής Λειψίας για τής ανατολικές χώρες. Και τά δύο γεγονότα στηρίζονται στην κοινή δομής βάση τους: συμπαγείς μηχανισμοί που στερεοποιούν και διαχέουν απόψεις και κριτική (1).

Τό Φεστιβάλ λειτουργεί χωρίς διακοπή εδώ και 22 χρόνια. Η διαρκής προμετωπίδα τού θεσμού προσδιορίζει τήν εκδήλωση: «Ταινίες άδ' όλου τόν κόσμο για τήν ειρήνη τού κόσμου». Ο Όδηγός τών Φεστιβάλ συμπληρώνει (2): «Οι σκοποί τών διοργανωτών είναι άποκλειστικά πολιτικοί: ζητούν να παρουσιάσουν ταινίες με άγώνες τών λαών για έθνικη κυριαρχία, κοινωνική πρόοδο, ασφάλεια και δημοκρατία. Ταινίες ενάντια στόν ιμπεριαλισμό και τήν άποικιοκρατία».

Ο Κανονισμός τού Φεστιβάλ προσθέτει: «Η Λειψία προσφέρει τή δυνατότητα στούς επισκέπτες ν' ανταλλάξουν απόψεις, να παρακολουθήσουν ταινίες νέων κινηματογραφιστών από μόλις διαμορφωμένες και άνεξάρτητες χώρες, να διαπραγματευτούν με τής τηλεοράσεις και τούς παραγωγούς άγοραπωλήσιες ταινιών (...) Οι ταινίες πρέπει να είναι αφιερωμένες 1) στόν άγώνα τού σύγχρονου άνθρωπου για τήν ειρήνη και 2) στην εξέλιξη τού άνδρα και τής γυναίκας μέσα στην ύπαρκτη σοσιαλιστική κοινωνία (...). Τά χρήματα τών βραβείων που θά δοθούν άπαγορεύεται νά έρχοθούν από τή Γερμανική Λαοκρατική Δημοκρατία: θά πρέπει νά ξοδευτούν μέσα στη χώρα».

Ερχόμαστε από τήν Όμοσπονδιακή Δημοκρατία τής Γερμανίας. Όσο πλησιάζουμε στα σύνορα τού τοπίο άγριεύει. Αφήνουμε πίσω τής ήμερες πεδιάδες και μπαίνουμε στα χιονισμένα δάση. Ο μικρός σταθμός τής Probstzelle, μερικώς εκατοντάδες μέτρα μετά τά συρματοπλεγμένα σύνορα, μάς έδωσε τήν έντυπωση πώς τίποτα δέν έχει αλλάξει σ' αυτή τή χώρα από τó δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και ώδω.

Γιά κάθε ταξιδιώτη στα άραιοκατακτημένα θαγόνια τής διαδρομής (δυτικογερμανοί στην πλειοψηφία τους) αντίστοιχούν δυο άστynomοικοί. Οι δουλειές μοιρασμένες ανάμεσα σε άντρες και γυναίκες με κάποια άναλογία στόν καθιερωμένο. Είδικοι υπάλληλοι ψάχνουν κάτω από τά καθίσματα: μετά ξεβιδώνουν τή λαμαρίνα τής όροφής έρευνώντας όλους τού κενούς χώρους στο τρένο. Μού ψάχνουν όλα τά χαρτιά και τής άποσκευές. Με ρωτούν αν έχω βιβλία: όχι δέν έχω — αλλά τή φοβόμαι. Ερχομαι από τή Δυτική Γερμανία! Δυσπιστούν στην έγκυρότητα τού διαβατηρίου μου. Η φωτογραφία είναι τσαλακωμένη στην άκρη. Ο

άρμοδιος έλεγκτής δέν παίρνει τήν ευθύνη νά τó σφραγίσει. Έπιστρέφει μετά από μισή ώρα με τó διαβατήριό μου, τόν επικεφαλής αξιωματικό και τήν έγκρισή του!

Οι προειδοποιήσεις στα έντυπα τής πρόσκλησης υπήρξαν σαφείς και έπαναλαμβανόνταν με σχολαστικότητα: «Τό ξενοδοχείο πρέπει να τó πληρώσετε σε ξενο συνάλλαγμα... Χρήματα για τά υπόλοιπα έξοδα διαμονής θά πρέπει ν' αλλάξετε στα σύνορα... Μέσω τής άρμοδίας υπηρεσίας τού Φεστιβάλ θά πρέπει νά δηλωθείτε στην άστυνομία... Γιά τή θίζα που θά πάρτε στα σύνορα άπαιτείται ειδική άδεια τού άρμόδιου Υπουργείου τήν όποία έσωκλείουμε δεόντως υπογεγραμμένη και σφραγισμένη...». Μπήκαμε στο βασίλειο τής γραφειοκρατίας και τής χαμηλοψίας. Παρ' όλες τής δημόσιες διακηρύξεις, τής άμοιβαίες συμφωνίες για πολιτιστικές και λοιπές άνταλλαγές, η περιόδος τού ψυχρού πολέμου ανάμεσα στις δύο Γερμανίες στα σίγουρα δέν έχει λήξει.

Οι διαφημιστικές άφισες τής καταναλωτικής δύσης πού μόλις αφήσαμε πίσω μας άντικαταστάθηκαν από συνθήματα με κόκκινα γραμάτα στούς σταθμούς και τά εργοστάσια τής διαδρομής: «Όσο πιό στέρεος είναι ό σοσιαλισμός τόσο πιό μεγάλη είναι η έλευθερία». — «Όλα για τήν ευτυχία τού λαού, όλα με τή δύναμη τού λαού». — «Ζήτω οι ταξικοί άγώνες τών εργατών στη Γ.Λ.Δ.».

Όσο κι αν έχει προετοιμαστεί κανείς δέν μπορεί νά κρύψει τήν έκπληξή του με τήν διαφορά πού άντικρίζει. Από τήν κοινωνία τής υπεραφθονίας περνά σε μία λιτή, συγκρατημένη, σεμνή σχεδόν μορφή έπαρχιακής κοινωνίας με άδύνατους φωτισμούς, λιγοστά καταστήματα και πολύ κόσμο να περπατά στούς δρόμους χρησιμοποιώντας τά πόδια τού άκόμα!

Τό Όμπερχάουζεν ύποκρίνεται φιλελευθερισμό και άνοιγματα: η πρακτική του όμως αντίφασκει και ό θεσμός αυτοαναλώνεται άνεκπληρωτός. Τό Φεστιβάλ τής Λειψίας σε τούτο τουλάχιστον είναι καθαρό: η ποιότητα τών ταινιών που παρουσιάζει, αυτή η ρέουσα σχέση τού παρόντος και τού παρελθόντος μας, δέν έχει καμιά σύνδεση με τόν κινηματογράφο: είναι μία συλλογή ταινιών δημοσιογραφικής έρευνας, λίγο η πολύ προπαγανδιστικού περιεχομένου η ταινιών εκπαιδευτικού σοσιαλισμού. Τό Φεστιβάλ θά ενδιέφερε περισσότερο πολιτικούς σχολιαστές παρά κινηματογραφιστές ή κινηματογραφικούς κριτικούς.

Τό μαθημένο πουλί τού έμβλημα τού Φεστιβάλ και η σπασμένη διάτρητη τού φίλμ πάνω στην όποια άπεικονίζεται δέν αφήνουν περιθώρια για αύταπάτες. Η Λειψία αύτοαποκαλείται: «Διεθνές Κέντρο συνάντησης τών προοδευτικών εργατών τής ταινίας ντοκιμαντέρ». Η Λειψία δέ φοράει προσωπεία, δημοκρατικά δήθεν: αύτοπροσδιορίζει έντεχνα ως ίδιούθυμο κέντρο ταινιών προπαγάνδας και τόπος συνάντησης τών ανατολικών πού τής φτιάχουν και τής διανέμουν. Όλα τά σήματα πού δέχεται πριν φτάσει στο Φεστιβάλ οού περιορίζουν τά πλαίσια πού θά ήθελες νά κινηθείς και προκαθορίζουν τó είδος τού θεάματος πού θά ακολουθήσει: οι καλοί από τή μία και οι κακοί από τήν άλλη. Κάθε παρέκκλιση από τó δόγμα άποριπείται.

Η Λειψία είναι η δεύτερη σε πληθυσμό πόλη τής Γ.Λ.Δ., παλιό έμπορικό και βιομηχανικό κέντρο, με τόν μεγαλύτερο και επίβλητικότερο σιδηροδρομικό σταθμό πού έχουμε δει ως τώρα: 26 γραμμές φέρνουν

1. Η άποψη τού φιλελεύθερου άστικού τύπου (με άρκετή διάθεση ρετρό από τή μεριά μας) και πριν ακόμα έκφυλιστούν η γεράσουν ά κριματικογραφικά Φεστιβάλ — όπως στις μέρες μας — έκφράζεται από τó σημείωμα τού Κ. Σταματίου στα *Νέα* τής 6.5.64 με τόν τίτλο «Σε τι χρησιμοποιούν τά Φεστιβάλ». Αντιγράφουμε τήν τελευταία θριαμβευτική παράγραφο, διατηρώντας τήν όρθογραφία τού πρωτότυπου:

«Σάν στίβος, λοιπόν, για τήν προώθηση τών νέων ταλέντων, σαν όρμητήριο για τήν έκτόξευση νέων ιδεών η νέων μορφών, σαν εκδήλωση χαρακτηριστική τού δεύτερου μισού τού 20ού αιώνα, όπου οι κολλυτρίες συνυπαρχουν και άλληλοεμπειρεύονται, τά Φεστιβάλ είναι όχι μόνο χρήσιμα, αλλά και άπαραίτητα».

Μέ άφορη τó περσινό Φεστιβάλ Βενετίας, ό Χρ. Βακαλόπουλος, ειρων και δηκτικός, έκφράζοντας και ως ένα σημείο τά προσηκωτικά τού άδιδέξοδα, σημειώνει ανάμεσα στ' άλλα στο προηγούμενο τεύχος τού Σ.Κ. (No 23/ σελ. 17-18):

«Τά Φεστιβάλ μεταβλήθηκαν σε τόπους συγκρούσεων χωρίς άντικείμενο διαίχτης, λίγο σαν τó Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης πού ύπακούοντας στο συλλογικό άσυνείδητο δέν μπόρεσε νά εφεύγει άπ' τόν κανόνα. Οι κινηματογραφόφιλοι παραχώρησαν τή θέση τους σε δύο κατηγορίες: τούς επαγγελματίες και τούς πολιτικοποιημένους, εξίσου άδιάφορους και τούς δυο για όσα συμβαίνουν στην όδηση. Δέν υπάρχει τίποτα νά ανακαλύψει πιά κανείς, νά ύποψιαστεί έστω. Οι ταινίες κάνουν τó γύρο τών Φεστιβάλ άκολουθούμενες από τούς δημοσιογράφους».

2. «Film Festivals — a Third world assessment» by Neil J. Perera. A Cinema Asia — Cinema Africa Publication, made and printed in Sri Lanka 1979.

και παίρνουν ένα θουβό και πειραρχημένο πλήθος. Στο κέντρο της πόλης, το μεγαλειό των Κάιζερ συνυπάρχει με σύγχρονα πολυώροφα κτίρια. Τα μικρά φανακλάδικα ανατολικής κατασκευής αυτοκίνητα δεν μπορείς να τα πάρεις και πολύ στα σοβαρά. Μιά πόλη χωρίς κυκλοφοριακό πρόβλημα.

Τέσσερις όροφοι με μακριούς διαδρόμους και άμετρητα γραφεία στεγάζουν τις υπηρεσίες του Φεστιβάλ. Στο υπόγειο ή επιβλητική αίθουσα του παλιού κινηματογράφου Κάπιτολ. Τα πράγματα είναι αυστηρά και άψογα οργανωμένα στα πρότυπα μηχανισμού εργοστασίου. Ο μηχανισμός ελέγχεται από μία σειρά στελεχών με υπερτροφική ευγένεια που αποκλείουν και τα ελάχιστα περιθώρια παρέκκλισης. Ο μηχανισμός του Φεστιβάλ κυριαρχεί στο παρόν ταινιών και ανθρώπων. Η βάση του κριτηρίου επιλογής των ταινιών είναι *ό μέσος όρος*, δεν υπάρχει χώρος για κανενός είδους πειραματισμό. Η επιλογή είναι εξαιρετικά προσεγγισμένη: δεν υπάρχουν *τάσεις*, υπάρχει *γραμμή*. Αν ο κινηματογράφος δεν είναι παρά ένα άσφαλές υποκατάστατο δραμμένων, ο κινηματογράφος στη Λειψία είναι μονόπλευρη πηγή ιστορικής πληροφορίας.

Το Φεστιβάλ αποδεσμεύει τεράστια χρηματικά ποσά από τα οποία ένα σεβαστό μέρος σε ξένο συνάλλαγμα, για να φτάσει να προσκαλεί φέτος κοντά στους χίλιους επισκέπτες από 70 περίπου χώρες.

Τα βραβεία έχουν ήδη δοθεί στους διαδρόμους και τα γραφεία των ιδυόντων προτού ακόμα οι διάφορες κριτικές επιτροπές δούν τις ταινίες.

Η Γ.Λ.Δ. γιόρτασε στην αρχή του 1979 τα 30 χρόνια της. Στα πανό που βρίσκονταν ακόμα σε άψιδες στο κέντρο της πόλης διάβαζε κανείς: «30 χρόνια Γ.Λ.Δ. Είμαστε περήφανοι για τη χώρα μας, ένας ειρηνικός τόπος στην Ευρώπη». Στόν έναρκτηριο λόγο της η πρόεδρος του Φεστιβάλ, δίνοντας — λές — εξετάσεις, τόνισε ότι ο Λεονίντ Μπρέζνιεφ στις γιορτές των γενεθλίων της χώρας ευχήθηκε ειρήνη, συνοδεύοντας την εύχη του με σοβιετική βοήθεια.

Υπάρχουν δύο κόσμοι: ο κόσμος του μέσου ανθρώπου στο δρόμο και ο κόσμος των επιτηδίων πίσω από τη θηρίνα. Η διαφορά είναι τεχνική. Στη δυτική κοινωνία ο άνθρωπος είναι παγιδευμένος από την κατανάλωση που του αφήνει περιθώρια κάποιες ελεγχόμενες διαμαρτυρίες. Έδώ οι άνθρωποι είναι παγιδευμένοι μέσα σ' ένα κριζικό αντικαταναλωτικό σύστημα που τους στερεί τον αντίλογο.

Το Φεστιβάλ της Λειψίας υπήρξε το κατεξοχήν αντιδιαλεκτικό Φεστιβάλ. Οι ταινίες στο σύνολό τους απρωθούν θίατα το διάλογο, επαναλαμβάνοντας στερεότυπα και μηχανιστικά τη μία και μοναδική πολιτική άποψη. Η τεχνική και ο τρόπος διοχέτευσης των ιδεών που πραγματεύονται οι ταινίες μάς θυμισε πάρα πολύ τα τηλεοπτικά διαφημιστικά σποτ.

Τα κριτήρια και στα σταθμά ασφαλείας του θεατή παραλύουν μπροστά σε μία σειρά ταινιών που η ποιότητα τους υπήρξε από μετρία ως κακή. Ίσως όριζόμενες απ' αυτές να μην ήταν τίποτε άλλο από μία πολιτική πράξη και η θράβεισή τους ακολουθούσε μία πολιτική σκοπιμότητα, μία συμπάρασταση του σοσιαλιστικού κόσμου στην πολιτική αυτή πράξη (3).

Μιά μεγάλη κατηγορία προπαγανδιστικών ταινιών του Φεστιβάλ μου έφερε στο μυαλό μία ξεχασμένη ιστορία. Αρχές της δεκαετίας του '50 στις γειτονίες της Αθήνας. Αυτόκινητα της Γεωγραφικής Υπηρεσίας Στρατού με φορητή μηχανή προβολής έστηναν την όθονή τους στις πλατείες και μάς έπαιζαν αντικομμουνιστικές ταινίες που διοχέτευε η 'Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών. Καμιά φορά παρεμβάλλονταν και καθαρά εκπαιδευτικές ταινίες όπως εκείνες με τα κινούμενα σχέδια για την καταπολέμηση της έλονοσίας και της φυματίωσης. Η

πρώτη κινηματογραφική παιδεία της γενιάς μου!

Στην προκριματική επιτροπή του Φεστιβάλ υποβλήθηκαν 315 ταινίες. Επιλέχθηκαν 191 από 45 χώρες, τον ΟΗΕ, την 'Οργάνωση για την Άπελευθέρωση της Παλαιστίνης, την 'Αντιφασιστική Επιτροπή της Χιλής και το Δυτικό Βερολίνο (4). 23-30 Νοέμβρη 1979, όχτώ μέρες θεάματος!

ΚΟΚΚΙΝΟ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΑΣΠΡΟ (38', 35 χιλ., χρώμα) — Σοβιετική Ένωση — Κύπρος 1978.

Η επίδειξη της ταινίας έγινε στα πλαίσια του Trade—Show των ειδικών προβολών που λειτουργούν σε κάθε Φεστιβάλ με τη φροντίδα και έξοδα του ενδιαφερόμενου σκηνοθέτη ή παραγωγού. Δημιουργός της είναι ο Χρίστου Σιοπαχάς (γενν. 1947) από την Άμμόχωστο και η ταινία υπήρξε η διπλωματική του εργασία στο Κρατικό Ίνστιτούτο του Κινηματογράφου της Μόσχας.

Το Διοικητικό Συμβούλιο μιάς πολυεθνικής εταιρίας με μέλη πάνω από 50.000 γυναίκες σ' ολόκληρο τον κόσμο παραγγέλλει σε κάποιο γραφείο παραγωγής μιά διαφημιστική ταινία με άφορμη το έτος της γυναίκας. Η ταινία που τους προβάλλεται χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο, ένα ζευγάρι πειραμαθραθρώπων σε στρατόπεδο συγκέντρωσης στον τελευταίο παγκόσμιο πόλεμο. Η γυναίκα έχει ύπαστει στείρωση. Οι γιατροί τη φέρνουν σε επαφή με τον κρατούμενο αγαπημένο της για να δούν αν μπορεί να λειτουργήσει έρωτικά. Τους παρακολουθούν αθέατοι. Παρεμβάλλονται αθηντικές σκηνές από το Μαουχάουζεν.



Κόκκινο πάνω στο άσπρο του Χρίστου Σιοπαχά

Στο δεύτερο μέρος μεταφερόμαστε στην Κύπρο το 1974: εισβολή. Σκηνοθετημένες πολεμικές σκηνές. Μιά γυναίκα διάζεται από τούρκου στρατιώτη. Μένει έγκυος και δε θέλει να κρατήσει το παιδί.

Στο τρίτο μέρος η γυναίκα ενός κύπριου στρατιώτη που σκοτώθηκε σε μάχη πεθαίνει στη γέννα. Το νεογέννητο δεν ξέρουμε αν θά ζήσει.

Τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου διαμαρτυρούνται, η ταινία που παρακολουθούν δεν ανταποκρίνεται στις προδιαγραφές τους, οι αρμόδιοι των στούντιο διαπιστώνουν πως έγινε λάθος στις μομπίνες και η ταινία που προβλήθηκε ήταν παραγγελία ενός άλλου πελάτη της « Επιτροπής Φανατικών Όπαδών της Ειρήνης ». Το Δ.Σ. μεταφέρει στη διπλανή αίθουσα προβολής. Η ταινία που ζήτησαν παρουσιάζει χαρούμενες σκηνές με μητέρες και τα παιδιά σε ήλιόλουστους κήπους. Η κάμερα του Σιοπαχά αποτραβιέται, περνάει μέσα από το παραθυράκι της καμπίνας προβολής, οι ρομαντικές σκηνές χάνονται στο βάθος. Ένα κόκκινο καροτσάκι μωρού πολύ μακριά, παρατημένο πάνω στο κατάλευκο

3. Ο Κλάους Έντερ, πρόεδρος της Ένωσης Δυτικογερμανών Κριτικών Κινηματογράφου και μέλος της οργανωτικής επιτροπής του Φεστιβάλ. Ομπερχάουζεν, σε συνέντευξη του στην Γκαϊη Άγγελ και τον υπογράφωντα (Αντι, 122 / 31.3.79) αναφέρει:

« Ας πάρουμε για παράδειγμα μερικές από τις λατινοαμερικανικές ταινίες που γυρίζονται στα κρυφά και κάτω από τρομερή πολιτική πίεση με μιά 16άρα κουρδιστή μηχανή λήψης, χωρίς σύγχρονο ήχο ή άλλες φορές με πολύ κακό ήχο και μοντάρονται μετά με ξυραφάκι σε σκοτεινά υπόγεια, αυτές λοιπόν είναι επαναστατικές ταινίες και οι διανοούμενοι στην Ευρώπη παραπαύουν σε έκτιμησόν την επαναστατικότητα και το θάρρος των ανθρώπων που τις έφτιαξαν... »

Η άποψη του Έντερ είναι χαρακτηριστική της ύποκριτικής νοστορπίας και του φιλελεύθερου πατριναρισματος που συνοδεύουν τη θράβειση ταινιών για λόγους πολιτικής σκοπιμότητας.

4. Η Ελλάδα εκπροσωπήθηκε από δύο ταινίες: α) Η ηλικία της θάλασσας του Τάκη Παπαγιαννίδη στο επίσημο πρόγραμμα που κέρδισε τα βραβεία: 1) του Διεθνούς Συμβουλίου Ειρήνης και 2) της Διεθνούς Όμοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών (ένα αγαλματίκι του Δόν Κιχώς πάνω στο αλόγο του — εύφυης συμβολισμός του κινηματογραφιστή που μάχεται με άνεμομύλους!). Η κόπια της ταινίας του Παπαγιαννίδη αγοράστηκε από τα Κινηματογραφικά Αρχεία της Κρατικής Ταινιοθήκης της Γ.Λ.Δ. Β) Το 10ο Συνέδριο του ΚΚΕ (16 χιλ., χρώμα, 51') στο πληροφοριακό πρόγραμμα με σκηνοθεσία της Τερψιχόρας Κολοζώφ και παραγωγή της Κ.Ε. του ΚΚΕ. Μιά άπεριγραπτα πρόχειρη, επίπολια και χωρίς φαντασία εικονογράφηση ενός τόσο σημαντικού γεγονότος: του πρώτου νόμιμου συνέδριου του παλαιότερου ελληνικού κόμματος, μετά από 28 χρόνια παρανομίας και θωγμών. Η αίθουσα που παίζον η ταινία άδειασε μετά από το πρώτο τέταρτο προβολής της!

χιόνι τινάζεται με μία τρομακτική έκρηξη στον αέρα. Ή συμβολική δολοφονία της μητρότητας άνακεφαλιώνει τον κεντρικό πυρήνα της ταινίας.

Ο τίτλος της ταινίας είναι παρμένος από τη χαρακτηριστική τεχνοτροπία μίας περιόδου της κυπριακής ζωγραφικής άγγελιών όπου ο καλλιτέχνης ζωγράφιζε με κόκκινο χρώμα πάνω στο άσπρο φόντο. Το κόκκινο χρώμα πλημμυρίζει την άσπρη άμόρσα τών τίτλων στην άρχή της ταινίας και επικρατεί.

Ο Σιοπαχάς, ο δικός μας, θγήκε μέσα άπ' αυτή την πρώτη του δουλειά αποκαλύπτοντάς μας τις σκηνοθετικές άρετές του: Ξέρει να διευθύνει τούς ήθοποιούς του· Ξέρει να στήνει και να κινεί την μηχανή λήψης· Ξέρει να πλάθει μύθο και να δημιουργεί έντάσεις.

Η ταινία είναι πολυδιάστατη, φορτωμένη με νοήματα και σύμβολα που άπαιτούν δουλειά από τόν συμμετέχοντα θεατή γιά την άποκρυπτογράφηση τους. Ο περιορισμένος χρόνος της ταινίας δεσμεύει. Ύπάρχει ένα άρμονικό πάντρεμα διάφορων κινηματογραφικών στύλ. Η ύπερβολική όμως πύκνωση λειτουργεί συχνά άρνητικά στην ταινία.

Ο Σιοπαχάς ξεκινάει κατέχοντας τά βασικά έργαλεία της τέχνης του.

ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΑ ΚΑΤΑ ΔΕΚΑ ΛΕΠΤΑ (Storsche na 10 minut) τού Gerz Frank — Σοβιετική Ένωση 1979, μαυροάσπρο, 35 χιλ., 10'.

Μιά ενδιαφέρουσα σπουδή έκφράσεων. Οι πρώτες σειρές θεάτρου. Παιδικά πρόσωπα παρακολουθούν τό ξετύλιγμα ενός παραμυθιού στη σκηνή. Τά πρώωπά τους άλλάζουν έκφράσεις άνάλογο με τά δρώμενα, τίς έναλλαγές του καλού και του κακού. Η θεατρική παράσταση δέ μας άποκαλύπτει. Μάς ύπάρχει άπό τή μουσική που συνοδεύει τίς αντίδράσεις τών παιδιών. Η κρυμμένη κινηματογραφική μηχανή λήψης παρακολουθεί κριτικά: άγνία, χαρά, λύπη, φόβος, δάκρυα...

ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΛΑΟΚΡΑΤΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ (Kirche in der DDR) τών Κλάους Σλεχούφερ και Κλάους Φλέμινγκ. 45', χρώμα, 35 χιλ.

Ένα ενδιαφέρον ντοκιμαντέρ παραγωγής τών στούντιο DEFA τού Βερολίνου. Με τή μορφή τηλεορασιακού ρεπορτάζ τό φίλμ έπιχειρεί μιά έρευνα στις διάφορες έκκλησιαστικές δραστηριότητες στη Γ. Λ. Δ. και προσδιορίζει τά ιστορικά γεγονότα που διαμόρφωσαν τίς σχέσεις έκκλησίας και κράτους στην παρούσα φάση τους: τήν ειρηνική τους συνύπαρξη με άμοιβαίες ύποχωρήσεις.

Η Βίβλος συζητιέται άνάμεσα στον ιερέα και τό έκκλησίασμα μετά τή λειτουργία. Το κράτος όμολογεί έμμεσα τήν άδυναμία του να εξαλείψει τό θρησκευτικό συναίσθημα άπό τίς ψυχές τών ανθρώπων, όμολογεί τήν άνάγκη τους γιά ύπερβατικό μύθο. Το σύστημα προσπαθεί να συμφιλιώσει τό μαρξισμό με τό χριστιανικό δόγμα. Παρεμβάλλονται κινηματογραφημένα στιγμιότυπα άπό τό Πέμπτο Οικουμενικό Συνέδριο Έκκλησιών στην Πράγα τό 1978. Μιά φιλελεύθερη και γενναίοδωρη εικονογράφηση τής επίφανειας. Τά μυστικά και οι δομές δέ μας άποκαλύπτονται.

Ο «λειτουργός τού ύψιστου» άποδεικνύεται καταπιεσμένος τραγουδιστής ή ήθοποιός. Το έπάγγελμα τού παπά είναι άπό τά πιο εύκολα και τά πιο άξιοπρεπή, με τά κοινωνικά δεδομένα, έπαγγέλματα. Ο παπάς είναι ο καταπιεσμένος έπιβειξιομανής. Άνεβαίνει στον άμβωνα και άπαγγέλλει θρησκευτικά ποιήματα ή τραγουδάει ύμνους. Τό άκρασθηρό τόν παρακολουθεί με κατόνυξη και σεθασμό. Ο παπάς δέν



Μεγαλύτερος κατά 10 λεπτά τού Gerz Frank.

μπορεί να έκθέσει τό γεννητικά του όργανα γιά προσκύνημα, χρησιμοποιεί τή Βίβλο γιά πρόσχημα. Η έκκλησία είναι ο χώρος που έξασφαλίζει στον παπά — έπιδειξία ένα μεγάλο και ύπάκουο άκροατήριο. Ο μισόγυμνος σταυρωμένος Χριστός άνάγεται σέ σύμβολο μαζοχισμού και θεότητα δακρύων. Οι πιστοί πρέπει να ύποταχτούν. Το σύστημα άνανεύει τίς μεθόδους του. Οι πιστοί πρέπει να κουβαλούν όλων τών ειδών τίς ένοχές γιά να μη σηκώσουν τά μάτια άπό τό χώμα!

ΧΑΜΙΝΙΑ (GAMIN) τού Κίρο Ντουράν, Κολομβία 1978. 110', χρώμα, 35 χιλ. — Κολομβία.

Άδέσποτα παιδιά στους δρόμους συγκροτούν μικρές συμμορίες γιά να έπιβιώσουν. Κατασκευασμένο ντοκιμαντέρ (Feature documentary) άπό τή Μπογκοτά, πρωτεύουσα τής Κολομβίας. Μιά αντιπροσωπευτική λατινοαμερικάνικη μητρόπολη με έντονος τίς αντίθεσεις. Τά χαμίνια κλέβουν ραδιόφωνα άπό σταματημένα αυτοκίνητα, μαζεύουν χαρτόνια άπό τά σκουπίδια και τά πουλάν γιά πολύ, άρπάζουν τσάντες ή θραχιόλια περαστικών στό δρόμο. Ζητιανεύουν, μαστουρώνουν όμαδικά εισπνέοντας θενζίνη! Μιά άπόπειρα μελέτης τού φαινομένου τής έσωτερικής μετανάστευσης. Ο μικρόκοσμος τής άθλιότητας στη μαζική άκτινοβολία τού δρόμου.

Μεταξύ 1947—1956 ένας εμφύλιος πόλεμος, ο έπνομαζόμενος La Violentia, άποδεκάτισε τόν άγροτικό πληθυσμό τής Κολομβίας. Η τρομοκρατία που άκολούθησε άνάγκασε 2.000.000 περίπου μικροαρότες να πουλήσουν τά χωράφια τους σέ πολύ χαμηλές τιμές στους μεγαλοκτηματίες και να δραπετεύσουν στό μητροπολιτικό κέντρο όπου πύκνωσαν τίς τάξεις τού ύποπρολεταρίου. Έδώ, έκτεθειμένοι σ' ένα διαφορετικό τρόπο ζωής άντιμετωπίζουν τήν άνεργία, τήν ύποαπασχόληση ή τά χαμηλά μεροκάματα και χάνουν τήν ταυτότητα τους. Ένα μεγάλο μέρος άπ' αυτούς θά χρησιμοποιήσει ή βιομηχανία και τά ξένα μονοπώλια. Ορισμένοι άλλοι θά όδηγηθούν σέ παρασιτικά έπαγγέλματα ή στον ύπόκομο.



Τα χαμίνια του Κίρο Ντουράν.

Τα παιδιά έγκαταλείπουν τις παραγκοσυνοικίες της Μπιογκκά και θναιίνουν στο δρόμο προσπαθώντας να αποκτήσουν από την αλήθεια και τη ζητιανιά. Ο σκηνοθέτης παρακολουθεί την καθημερινή ζωή μιάς τέτοιας συμμορίας παιδιών, των Galladas.

Αυτόκινητα περνούν συνεχώς μπροστά από την κάμερα διακόπτοντας τη ροή των δρωμένων. Ξεχασμένη γεύση μεταπολεμικής Αθήνας. Ο λόγος ή οι προσωπικές αφηγήσεις έχουν περιοριστεί στο ελάχιστο, δε χρειάζονται. Ο τρόπος που παρουσιάζονται και συναρμολογούνται οι εικόνες είναι πολύ πιο εύγλωττος από το όποιο σχόλιο. Η ταινία είναι γυρισμένη χωρίς σύγχρονη λήψη ήχου. Με αφαιρετική δεξιοτεχνία έγιναν επιλογές στα ήχητικά έφε που προστέθηκαν στο μοντάζ.

Σταθερά και πεισματικά, χωρίς περιπτώσεις εύαισθησιες ή ώριαιοποιήσεις, εικονογραφεί ο σκηνοθέτης τα πορτραίτα των ανήλικων ηρώων του: Il Vampiro, il Cartoneo... Έντονες οι επιδράσεις του από τον Γιόρις Ίβενς (Valparaiso mi Amor) τό λατινοαμερικάνικο και τό κουβανέζικο ντοκυμαντέρ. Ο φακός μεταφέρεται στίς φυλακές, τό πορνεία, τό νοσοκομεία όπου οι μικροί αδέσποτοι καταλήγουν. Τό μέλλον του έχει προκαθοριστεί από τό σύστημα πού συντηρεί τήν ανισότητα.

Η ταινία απογοητεύει στά τελευταία πλάνα, ξεφτίζει, πέσει στό κενό. Η φόρτιση πού τόσο έντεχνα δημιουργεί ο σκηνοθέτης ως αυτό τό σημείο, δε βρίσκει αντίκρισμα. Μπροστά από τίς πόρνες πού κάνουν πάστα περνάει ή ογκώδης διαδήλωση των εργατικών συνδικάτων. Η εύκολη λύση, ή τεμπέλκη, τό αντίεπαναστατικό κλισέ. Ο σκηνοθέτης άρνείται νά προχωρήσει σέ μιά έντιμη κατάληξη. Η ταινία ξεπέφτει στή δημαγωγία και τό λαϊκισμό. Άδυνατεί ο σκηνοθέτης νά ολοκληρώσει τόν ύποτυπώδη μύθο πού πραγματεύεται. Η θεματική εικόνα τής διαδήλωσης μπροστά από τό πορνεία και τό μπάρ προσφέρει τόν εύκολο έντυπωσιασμό και άνανεώνει τό κομματικό δόγμα ενός συγκροτημένου κοινού.

Η ταινία πέρασε πρώτα από τό 150ήμερο των Νέων Σκηνοθετών στίς Κάννες. Στή Λειψία πήρε τό βραβείο τής Διεθνούς Οργάνωσης Δημοσιογράφων.

ΦΟΙΝΙΞ (Phoenix) των Χαϊνόφσκι και Σόιμαν, 35 χιλ., χρώμα, 69' - Γερμανική Λαοκρατική Δημοκρατία 1979.

Δυό άντρες με υπεύθυνη θέση στο πρόγραμμα έκκαθάρισης τής CIA, Φοϊνίξ, αντιμετωπίζουν τόν κινηματογραφικό φακό και καταθέτουν τίς μαρτυρίες τους: Ο Άμερικανός τέως μυστικός πράκτορας Κ. Μπάρτον Όσμπορν και ο τελευταίος διοικητής τής Άστυνομίας τής Σαϊγκόν Μπούι Βάν Νού. Ήμερα πρόσωπα και θλέμματα πού προκαλούν συμπάθεια. Άνθρωποι καθημερινοί χωρίς τίποτε τό χαρακτηριστικό. Οι καταθέσεις τους προσδιορίζουν κατά τό δυνατό τίς διαστάσεις ενός γιγαντιαίου γραφειοκρατικού μηχανισμού πού στήθηκε γιά νά σκοτώνει ανθρώπους. Ο Όσμπορν διέκοψε μόνος του τήν καριέρα του. Ο Μπούι Βάν Νού ύπηρεξε ο μόνος από τούς όμοιοθαμούς του πού παρέμεινε στή Σαϊγκόν και παραδόθηκε στό νέο καθεστώς.

Σ' έναν από τούς διαδρόμους τού Φεστιβάλ, ένα πανό - σύνθεση άναγγέλλει τήν τελευταία ταινία των Σόιμαν και Χαϊνόφσκι πού οι λήψεις τούς δέν έχουν τελειώσει ακόμα. Τό κείμενο πού συνοδεύει τίς φωτογραφίες από τό γυρίσματα προσδιορίζει τήν ιδεολογία τού συνεργείου: «Είμαστε διεθμιστές και πιστεύουμε ότι τό καθήκον μας είναι νά παρουσιάσουμε τά έγκλήματα τής συμμορίας Πόλ Πότ / Λέγκ Σάρι. Η στάση μας άπέναντι στή μοίρα τού λαού τής Καμπότζης και στή δημοκρατία τους άπαιτεί σεβασμό στά άνθρώπινα δικαιώματα και τίς διεθνείς σχέσεις. Η άναγνώριση τής Λαϊκής Δημοκρατίας τής Καμπότζης και τής νόμιμης κυβέρνησης τής χώρας άποτελούν τίς άπαραίτητες προϋποθέσεις».

Ο Φοϊνίξ έκπονήθηκε από τήν Άμερικανική CIA τό 1967. Στόχος τού προγράμματος ύπηρεξε ή καταστροφή των πυρηνών τού άπελευθερωτικού άγώνα στό Βιετνάμ με τήν έξουδετέρωση των κομμουνιστών και των συμπαθούντων. Ήταν ένα πρόγραμμα γενοκτονίας, πρόγραμμα μαζικής δολοφονίας.

Η τεχνική πού χρησιμοποιήθηκε, οι πράκτορες και οι κατάσκοποι πού δούλεψαν γιά τό πρόγραμμα, οι μέθοδοι άνάκρισης και τό βασανιστήρια πού εφαρμόστηκαν είναι ακόμα και σήμερα σε χρήση. Άπ' αυτή τήν άποψη ταινία δέν έχει άλλλαξει.

Ο Όσμπορν εμφανίζεται μεταμελημένος ως πρós τό παρελθόν του κι έξομολογείται με άπλότητα τά «κατορθώματά» του και τά κατορθώματα τής ύπηρεσίας πού τόν έκπαίδευσε: τής Κεντρικής Σχολής Κατασκοπείας τού Άμερικανικού Στρατού στό Μέριλαντ των ΗΠΑ. Κάθε έβδομάδα τριάντα νέοι πράκτορες άφοριστούν από τή σχολή και τό ένα τρίτο άπ' αυτούς έβρισκαν δουλειά στό Βιετνάμ. Ο Όσμπορν ύπηρεξε γιά 15 μήνες ο έπικεφαλής ενός δικτύου από σαράντα πράκτορες και γιά άλλους 15 μήνες σύμβουλος στό πρόγραμμα Φοϊνίξ.

Οι Χ + Σ άποτελούν τό εθνικό κεφάλαιο στόν κινηματογράφο τής Γ.Λ.Δ. Τά προϊόντα τους έξάγονται σ' έναν μεγάλο αριθμό χωρών. Οι καλύτερες από τίς ταινίες τους όπως Ο Γελαστός άνθρωπος και ή σειρά Πιλότοι με πιτζάμες έχουν παιχτεί σέ πάνω από έβδομήντα χώρες και μάζεψαν αρκετά διεθνή βραβεία σέ Φεστιβάλ. Η κινηματογραφική ήθική τής ομάδας, οι θέσεις και ή πολιτική τους τοποθέτηση εκφράζονται αναλυτικότερα με τό έξής πού δηλώνουν: «Η δυνατότητα τού μέσου μας και ο τρόπος πού τό χρησιμοποιούμε μάς επιτρέπουν νά συνδέουμε γεγονότα ή πρόσωπα πού βρίσκονται σέ διαφορετικά μέρη στό χώρο και τό χρόνο και μετά νά τό τοποθετούμε σέ μιά τέτοια διαλεκτική σχέση μεταξύ τους ώστε νά μάς άποκαλύψουν θεμελιώδεις άρχές πού τίς περισσότερες φορές δέν είναι όρατές από τό ανθρώπινο μάτι. Τό τελικό μας προϊόν, ή ταινία ντοκυμαντέρ, γίνεται από μόνο του ένα καινούριο



γεγονός. Και όταν η *κινηματογραφική αλήθεια* ή οποία μάς αποκαλύπτεται μ' αυτό τον τρόπο συμπίπτει με την *ιστορική αλήθεια* τότε ο θεατής μπορεί ν' αποκτήσει γνώσεις των ιστορικών διαδικασιών τις οποίες δε θα είχε καταφέρει να δει χωρίς τη βοήθεια της κινηματογραφικής μηχανής. Κάθε ταϊνία ντοκυμαντέρ αποτελεί και μιά επιχείρηση έξερευνησης ή καλύτερα: ο δρόμος γιά να γίνει ή ταϊνία ντοκυμαντέρ περνάει μέσα από τήν έξερευνηση».

Ο Φοίνιξ πάει ακόμα πιό μακριά! Δεν είναι μιά ταϊνία γιά τόν πόλεμο τού Βιετνάμ. Οι μέθοδοι τής CIA δεν πέρασαν στην ιστορία με τήν πτώση τής Σαϊγκόν τό 1975. Η ίδια πρακτική και οι ίδιες μέθοδοι χρησιμοποιούνται και σήμερα.



Όχτώ ντοκυμαντέρ γιά τήν Καμπότζη
(ή οι φρικαλεότητες των άλλων εκτός
από τις δικές μας)

1. ΟΤΑΝ ΠΕΡΝΑΕΙ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ (Quando pasa la muerte) Κούβα 1979 - 16 χιλ., χρώμα, 35'.
2. Η ΚΑΜΠΟΤΖΗ ΤΩΝ ΠΡΩΤΩ ΧΡΟΝΟ (Kambodza w Pisce jedna) Τσεχοσλοβακία 1979. 16 χιλ., χρώμα, 49'.
3. ΚΑΜΠΟΤΖΗ 3+4 (Kampuchea 3+4) Καμπότζη 1979 - 35 χιλ., μαυρόασπρο, 39'.
4. ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ ΚΑΙ ΤΟ ΧΡΟΝΟ (Za vremeto i za morata) Βουλγαρία 1979 - 35 χιλ., χρώμα, 37'.
5. ΚΑΙΝΟΥΡΙΟ ΟΝΟΜΑ: ΚΑΜΠΟΤΖΗ (Uj honfoglasas: Kampbodza) Ουγγαρία 1979 - 16 χιλ., χρώμα, 30'.
6. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΓΙΟΥΚ ΣΑΡΕΤ (Chuyen ke cua Yuk Saret) Βιετνάμ 1979 - 16 χιλ., μαυρόασπρο, 40'.
7. ΠΟΥ ΕΙΣΤΕ ΔΟΚΤΟΡΑ ΤΙΕΝΓΚ ΤΑΡΠΙ ΚΙ ΕΣΕΙΣ ΟΛΟΙ ΟΙ ΑΛΛΟΙ; (Kade ste Dr. Tieng Tarpi i vsizki ostanau) Βουλγαρία 1979 - 16 χιλ., χρώμα, 52'.
8. ΣΥΝΘΕΤΩ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ (Ich komponiere das Lied der Wiederherstellung des Lebens) Βιετνάμ 1979 - 16 χιλ., χρώμα, 52'.



Ό Πόλ - Πότ με τόν έθνικοαπελευθερωτικό στρατό του, τούς Κόκκινους Χμέρ, και τή βοήθεια βιετναμζικών στρατευμάτων ανατρέπει τόν άμερικανόφιλο Λόν - Νόλ τό 1975, χρονιά πού έπεφτε και ή γειτονική Σαϊγκόν. Οι Άμερικανοί έγκαταλείπουν τις περιοχές αυτές τής Ίνδοκίνας. Οι φιλοσοβιετικοί Βιετκόγκ επιστρέφουν στή χώρα τους. Οι Πόλ - Πότ και Λέγκ - Σάρι παίρνουν τήν έξουσία στά χέρια τους και αποδεικνύονται κινεζόφιλοι. Από τις πρώτες κιόλας ήμέρες 2.000.000 άστσι από τήν πρωτεύουσα και χωρικοί από τήν ύπαιθρο μεταφέρονται με τό στανιδιό στα χωράφια γιά να καλλιεργούν τή γή. Μοναδική τους τροφή μιά κούπα ρύζι. Τά σύνορα τής Καμπότζης κλείνουν. Η πρωτεύουσα Πνόμ - Πένχ έρημώνεται. Μοναδική έπαφή με τόν έξω κόσμο ή εβδομαδιαία πτήση προς τό Πεκίνο. Οι ασδειές μεταφέρονται στην Κίνα. Τό χρήμα ανακηρύσσεται σύμβολο τού ιμπεριαλισμού και τά χαρτονομίσματα καταρτούνται από τό νέο καθεστώς. Όλα τά είδη τού τεχνολογικού πολιτισμού και οι έγκαταστάσεις καταστρέφονται (τηλέφωνα, ηλεκτρικές μονάδες, μηχανήματα). Οι άσφαλτοστρωμένοι δρόμοι όργώνονται. Βίαια

Φοίνιξ των Χαϊνόφακι και Σόμαν. Η έν ψυχρή έκτελεση του αιχμαλωτου Βιτ+Κογκ από τόν αρχηγό τής αστυνομίας Λόν. Κινηματογραφήθηκε με Σούπερ-8 από άμερικανό στρατιωτή.

έπιστροφή στην πρωτόγονη ανταλλακτική κοινωνία.

Στά στρατόπεδα εργασίας άρχίζουν ομαδικές έκτελέσεις με κάποια σειρά προτεραιότητας; διανοούσμενοι, έπιστήμονες, βιενναμικής καταγωγής καμποτζιανοί, έμποροι, *όσοι φορούν γυαλιά...* 'Ο Πόλ — Πότ δάζει σε έφαρμογή την ιδεολογική βάση του σχεδίου του: να έξολοθρευσει τό μεγαλύτερο μέρος της πληθυσμού της χώρας για να πραγματοποιήσουν οι υπόλοιποι την επανάσταση και να θεμελιώσουν τη νέα τάξη πραγμάτων. Πίσω από την ιδεολογία του βρίσκονται τά μακροπρόθεσμα σχέδια των Κινέζων: να άποικήσουν την Καμπούτζη με δικό τους πληθυσμό για να βρίσκονται δίπλα στο σοβιετόφιλο Βιετνάμ.

Τίς σκόρπιες ειδήσεις πού φτάνουν στην παρακασμένη Εύρώπη και έμφανίζονται σποραδικά στον τύπο, δέν τίς παίρνε κανένας στά σοβαρά. 'Η Καμπούτζη είναι πολύ μακριά! 'Η νεκρόφιλη εύαισθησία του μέσου Ευρωπαίου άσχολείται άκόμα με την πτωματολογία του γερμανικού φασισμού. Τό Βιετνάμ, άναλαμβάνοντας κάπως από τά δικά του θεινά, έπεμβαίνει στην Καμπούτζη παίζοντας τό ρόλο του «άπό μηχανής θεού». Τόν Γενάρη του 1979 πέφτει τό καθεστώς. Οι Πόλ — Πότ και Λέγκ — Σάρι δραπετεύουν στό Πεκίνο μαζί με τίς Κινέζες γυναίκες τους (;). Μαζί με τά βιετναμέζικα στρατεύματα καταφθάνουν και τά πρώτα κινηματογραφικά συνεργεία από τίς χώρες του ύπαρκτου σοσιαλισμού. Δέν ξέρουν από πού ν' άρχίσουν (6). 'Από τούς 2.000 γιατρούς πού ύπήρχαν τό 1975 στην Καμπούτζη, έπιζούν οι πενήντα. Δύο με τρία έκατομύρια άνθρωποι από τά 8.000.000 πληθυσμού της χώρας άπουσιάζουν άνεπιστρέπτα. Καραθιάνα σκελετωμένω και κουρελασμένων προσφύγων έπιστρέφουν μπροστά από τίς κάμερες στό ρηγμαγμένα χωριά και τίς πόλεις τους.

Οι άνθρωποι πού μιλούν μπροστά στό φακό των όχτώ ταινιών, θύματα και θύτες, θασανιστές και θασανισθέντες, δέν κλαίνε· δέν έχουν άλλα άποθέματα όδύνης, είναι χαμένο! 'Εμεις δέν ξέρουμε πιά *ποιοί είναι ποιοί*. Οι ρόλοι πού παίζανε και τά δύο μέρη στη διάρκεια της τετράχρονης γενοκτονίας έχουν άπουτωθεί στά χαχούπια πρόσωπα τους. Τά πρόσωπα τους, έχουν την έκφραση τού άνεξηγήτου αυτών πού θίωσαν, έχουν την άνεξηγήτη έκφραση τού θανάτου.

Αυτά πού συνέβησαν και πού είδαμε στην όθονη ξεπερνούν την όποια λογική. Τό μυαλό παραλύει και παραδίδεται· τό μυαλό άρνείται να προχωρήσει, δηλώνει πεσματικά τά όρια του. 'Ομαδικά τάφοι άνοιγονται για χάρη των κινηματογραφικών συνεργείων. 'Ο φακός, ό μόνος άπαθής, ψυχρός και άπόλυτος δέκτης, άπουτώνει — καταβροχθίζει κανιβαλικά και άνεξέλεγκτα αυτά με τά όποια τόν τροφοδοτούν. 'Η ανθρώπινη ιστορία έγγραφεται με τη μορφή μαρτυρίας πάνω στην νεγκατίφ: Πτώματα άκέφαλα, πτώματα άκρωτηριασμένα, πτώματα σε άποσύνθεση, σκελετοί, κρανια. 'Η επανάληψη των πτωμάτων καταντάει ένα κοινότυπο φετίχ. 'Ο κινηματογραφιστής / Μάγος — Διεθνιστής προσπαθεί με την επανάληψη να έρξικσει τό κακό πνεύμα. Τό πτώμα φετιχοποιείται· έπιστρατεύεται ό έντυπωσιασμός πού προκαλεί ένα πράγμα πού κάποτε ύπήρξε ανθρώπινο σώμα για να έρξικσει τό κακό.

Οι όχτώ ταινίες για την Καμπούτζη μένουν μόνο στα φαινόμενα κι επαναλαμβάνουν με την ίδια όρολογία στο σχολίο τους τά γεγονότα. Άποφεύγουν όσο μπορούν την πολιτική άνάλυση. Σταματούν — κι έμεις μαζί τους — μπροστά στη φρικαλεότητα αυτών πού προηγήθηκαν.

'Ο κινηματογράφος, όπως και τό θιβλιό, παραμένει ή άκαδημαϊκή προσέγγιση σε πράγματα και πρόσωπα, πηγή γνώσεων. 'Η γνώση μέσα από τό θιωμένο δέν άντικαθίσταται από τίποτα.

Τό «Στούντιο Χαϊνόφσκι και Σόιμαν» είναι ένα έργαστήρι πολιτικού ντοκιμαντέρ στο Βερολίνο. Οι ιδρυτές του Βάλτερ Χαϊνόφσκι (γενν. 1927) και Γκέραρντ Σόιμαν (γενν. 1930) δούλευαν πάνω από 15 χρόνια ως συντάκτες τού ήμερήσιου τύπου και δημοσιογράφοι για τό ραδιόφωνο και την τηλεόραση. Τό 1965 ίδρυσαν μαζί με τόν φωτογράφο Πέτερ Χέλμιχ τό «Στούντιο Χ+Σ». Έχουν γράψει τά σενάρια και έχουν σκηνοθετήσει μέχρι σήμερα 38 ταινίες.

'Η ειδικότητα των Χ+Σ περιτρέφεται γύρω από τό φασισμό σε όλες τίς μορφές του παλιές και καινούριες. 'Αξιοποιούν τά τραυματικά τους βιώματα από τη ναζιστική περίοδο της πατρίδας τους. Τό φασισμό και την ιδεολογία του τά κατέχουν από πρώτο χέρι! Την άνοιξη του 1977 δηλώνουν: «Είμαστε στρατευμένοι καλλιτέχνες· ή άντανάκλαση της πραγματικότητας είναι μία πολιτική διαδικασία». Κυρίαρχα θέματα στην ως τώρα δουλειά τους είναι ένένα ταινίες για τί Χιλή και δεκαπέντε για τό Βιετνάμ.

Οι δύο άντρες πού τά πλάνα τους εναλλάσσονται διαλεκτικά στην όθονη ούδέποτε ήρθαν σε έπαφή μεταξύ τους στην διάρκεια των έπιχειρήσεων. Οι καταθέσεις τους όμως ταιριαζουν άπόλυτα δίνοντας με τίς περισσότερες δυνατές λεπτομέρειες την εικόνα ενός μηχανισμού θανάτου. 'Η τεχνολογία αυτού τού μυστικού πολέμου άπλώνονταν από τούς ήλεκτρονικούς ύπολογιστές μέχρι τίς ξυλίνες σφηνες, τούς δορυφόρους και τούς στόλους των βομβαρδιστικών· τ' άποτελέσματα του μετριούνταν με τόν αριθμό των πτωμάτων κάθε μέρα.

Με τόν ίδιο ψυχρό και μεθοδικό τρόπο πού σχεδίαζαν και έκτελούσαν τά έπιτελικά τους σχέδια οι 'Αμερικανοί, με τόν ίδιο τρόπο, ψυχρά και μεθοδικά, προσεγγίζουν οι Σόιμαν και Χαϊνόφσκι τό θέμα τους. Οι Χ+Σ σκληροί και πανούργοι, κάθε άλλο παρά χριστιανοί, δέν γυρνούν στό ράπισμα τό άλλο τους μάγουλο· έπιστρέφουν στην προσβολή (5). Κάθε ταινία τους άποτελεί και μία αύστηρή δική και καταδικη. Είναι στρατευμένοι σ' έναν άδυσώπητο πόλεμο χωρίς τέλος. Οι Χ+Σ είναι οι καουμπόιδες εκδίκησης της κώμερα στο χέρι. Μια και μοναδική άλήθεια ύπάρχει γι' αυτούς. 'Ενα όλόκληρο πολιτικό σύστημα τούς στηρίζει. Οι Χ+Σ είναι οι έπαγγελματίες έπιφοροί μιας άλλης ιδέας, γιαυτό και έλκονται από θέματα πού βρίσκονται στον άντίποδα της ιδεολογίας τους. Ξέρουν να ρωτούν και ξέρουν να άποσπών άπαντήσεις. 'Η τεχνική τους στηρίζεται σ' ένα δυναμικό μοντάζ.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΧΑΙ-ΙΝΟΦΣΚΙ ΚΑΙ ΣΟΙ-ΙΜΑΝ

1. *KOMANTO 52* (Kommando 52) 1965 — μαυρόασπρο — 37'. 'Η καθημερινή ρουτίνα των λευκών μισθοφόρων στο Κογκό. Έξετάζεται τό άτομικό τους παρελθόν και οι κοινωνικές συνθήκες πού τούς μεταμόρφωσαν σε επαγγελματίες δολοφόνους.
2. *Ο ΓΕΛΑΣΤΟ ΑΝΘΡΩΠΟΣ* (Der lachende Mann) 1966 — μαυρόασπρο — 65'. Τό πορτραίτο τού σύγχρονου μισθοφόρου, πρώην ναζί, ταγματάρχη Μίλερ πού αύτοσποκαλείται ό «ύπεραπιστής της όσης και των χριστιανών του δυτικού ήμισφαιρίου». 'Ο «Κόγκο Μίλερ» έχει τη μακάβρια γοητεία τού μισοφόρου με ψυχή!
3. *ΥΣΤΕΡΟΓΡΑΦΟ ΣΤΟ ΓΕΛΑΣΤΟ ΑΝΘΡΩΠΟ* (PS zum Lachenden Mann) 1966 — μαυρόασπρο — 56'. Κινηματογραφικό υλικό πού συγκεντρώθηκε γύρω από τη δράση και τό παρελθόν τού «Κόγκο Μίλερ» λίγο μετά την πρώτη προσβολή της ταινίας «Ο γελαστός άνθρωπος».
4. *400 ΚΥΒΙΚΑ ΕΚΑΤΟΣΤΑ* (400 cm³) 1966 — μαυρόασπρο σινεμασκόπ — 5'. Γερμανοί έθελοντές αιμοδοτές για τά θύματα τού Βιετνάμ.
5. *ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ* (Heimweh nach der Zukunft) 1967 — μαυρόασπρο — 61'. Ο καθηγητής Μάξ Στίμπεκ, πρό-

5. Χ+Σ: «Έχουμε να κάνουμε μ' έναν εχθρό πού σκότωσε τούς συντρόφους μας, βομβάρδισε τό προεδρικό μέγαρο, δολοφόνησε τόν νόμιμο έκλεγμένο πρόεδρο 'Αλιέντε και όποιος μεταχειρίζεται έτσι τούς φίλους μας μπορεί να είναι βέβαιος ότι θά του φερθούνε σαν εχθροί και μάλιστα άμείλικτα. Μ' αυτή την έννοια ή ήθική μας είναι μπρεχτική». (Σ.Κ. 13 / 14 1977, σελ. 11).

6. 'Η καμποτζιανή ταινία γυριστηκε με τη μοναδική μηχανή λήψης πού βρέθηκε άείραχτη σε κάποιο ύπόγειο. 'Από τό κινηματογραφικό δυναμικό της χώρας επέζησαν μόνο τέσσερις κάμερες. Πριν από την έγκαθίδρυση τού καθεστώτος Πόλ — Πότ ή κινηματογραφική παραγωγή της Καμπούτζης έφτανε στις 50 — 60 ταινίες τό χρόνο, άποκλειστικά για εγχώρια κανάλια. Τό νεγκατίφ για την ταινία τό πρόσφεραν τά βιετναμικά στρατεύματα ή δε έπεξεργασία έγινε στο 'Ανόι. Τό πρώτο «Χρυσό Περιστερί» τού Φεστιβάλ μοιράστηκε άνάμεσα στην καμποτζιανή και την κουβανέζικη παραγωγή. Στη βιετναμέζικη ταινία *Συνθέτω κ.λπ.* δόθηκε τιμητικός έπαινος.

δρος του Συμβουλίου Έρευνών της Γερμανικής Λαοκρατικής Δημοκρατίας, μιλάει για τα γεγονότα που διαμόρφωσαν την προσωπικότητά του.

6. **Η ΩΡΑ ΤΩΝ ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΩΝ** (Geisterstund) 1967 — χρώμα — 75'. Η «μάγισσα της Βόννης» μέντιουμ Μαργαρίτα Γκουσταντίε ή Μπουσέλα περιγράφει το επάγγελμά της.
7. **Ο ΜΑΡΤΥΡΑΣ** (Der Zeuge) 1967 — μαυρόασπρο — 52'. Συζήτηση στο στούντιο με τον Φού — Νάμ, διευθυντή του κινηματογραφικού τμήματος του Νότιου Βιετνάμ.
8. **ΕΙΛΙΚΡΙΝΩΣ ΥΜΕΤΕΡΟΣ** (Mit vorzüglicher Hoch achtung) 1967 — μαυρόασπρο — 6'. Η όρχηστρα της εκκλησίας του Άγιου Θωμά στη Λειψία θρσκόταν στη Λευκωσία για μία σειρά συναυλιών. Τα μέλη της όρχηστρας πήραν κάποιο πρωί ένα γράμμα από την πρεσβεία της Όμοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας που τους παρακινούσε να μὴν επιστρέψουν στη χώρα τους και μέσω της πρεσβείας της Βόννης στην Κύπρο να ζητήσουν άσυλο στη Δυτική Γερμανία. Οι Χαϊνόφσκι και Σόιμαν κινηματογραφούν μία συναυλία της όρχηστρας στη Λειψία και παρεμβάλλουν φράσεις από την επιστολή που ταχυδρομήθηκε στους μουσικούς: «άγαπητοί συμπατριώτες» «βοήθεια και προστασία» «σοβιετική ζώνη κατοχής» «μη γυρίστε πίσω».
9. **Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΜΠΕΡΝΤ Κ.** (Der Fall Bernd K.) 1965 — μαυρόασπρο — 35'. Η ιστορία ενός νεκρού μισθοφόρου από ένα φίλο και συμμαθητή του.
10. YES SIR. 70'.
11. HILTON HANOI. 65'.
12. Η ΔΟΥΛΕΙΑ (Der Job) 85'.
13. **ΟΙ ΘΕΟΙ ΤΩΝ ΚΕΡΑΥΝΩΝ** (Die Donnergötter) 90'.

Κύκλος τεσσάρων ταινιών κάτω από τον γενικό τίτλο *Πιλότοι με πιτζάμες*. Δέκα αιχμάλωτοι αμερικανοί πιλότοι μιλούν για την ιδιωτική τους ζωή και τη δουλειά τους στα βομβαρδιστικά αεροπλάνα που έριξαν οι Βιετκόγκ.

14. **Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΣΤΗΝ ΕΞΟΡΙΑ** (Der Praesident im Exil) 1969 — μαυρόασπρο — 93'. Το πορτραίτο του Βάλτερ Μπέχερ, αντιδραστικού βουλευτή των Χριστιανοσοσιαλιστών στην Όμοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας.

15. **Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΧΩΡΙΣ ΠΑΡΕΛΘΟΝ** (Der Mann ohne Vergangenheit) 1970 — μαυρόασπρο — 72'. Ο νεοναζι δικηγόρος Ούμπερλάνγκερ από τη Δυτική Γερμανία και οι φασιστικές ιδέες του.

16. **ΑΝ ΤΙΣΙΩ ΥΙΛΙΑΣ** (Bye — bye Wheelus) 1971 — χρώμα — 77'. Η μεγαλύτερη αεροπορική θάση των ΗΠΑ έβω από την έδαφική τους επικράτεια, η Γουίλας στην έρημο της Λιθίας, εγκταλείται στις 30 Ιουλίου 1970 ύστερα από διαταγή του Έπαναστατικού Συμβουλίου της Λιθίας.

17. **100. 1971** — χρώμα — σινεμασκόπ — 6'. Μία άσκηση γυμναστικής των αμερικανών στρατιωτών, το push — up, σε σχέση με τον πόλεμο του Βιετνάμ.

18. **ΡΕΜΙΝΓΚΤΟΝ ΔΙΑΜΕΤΡΗΜΑΤΟΣ** 12. (Remington Cal. 12) 1972 — χρώμα — 15'. Έπιδειξη τρόπου κατασκευής και άποτελεσματών μιας από τις πιο επικίνδυνες σφαιρές που χρησιμοποιήσαν οι Άμερικοί στο Βιετνάμ.

19. **ΣΥΜΠΟΛΙΤΕΣ** (Mithbürger) 1974 — μαυρόασπρο — 7'. Ο τελευταίος λόγος του Σαλβατόρ Άλιέντε από το Ραδιοφωνικό Σταθμό του Σαντιάγο την ώρα που βομβαρδίζεται το προεδρικό μέγαρο.

20. **Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΠΟΥ ΕΚΑΝΑΝ ΟΙ ΜΟΥΜΙΕΣ** (Der Krieg der Mumien) 1974 — μαυρόασπρο — χρώμα — 93'. Ιστορική ανάλυση της χιλιανής πραγματικότητας πριν και μετά το πραξικόπημα. (Οι μούμιες, ένα όνομα που έδωσε ο χιλιανός λαός στους δικτάτορες και την ολιγαρχία των πλουτοκρατών που τους σπριζούν).

21. **ΨΑΛΜΟΣ 18** (Psalm 18) 1974 — μαυρόασπρο — 6'. Οι θρησκευτικές λειτουργίες που έπιβάλλουν οι δικτάτορες της Χιλης και οι μπεινός την Χούντε.

22. **ΕΙΜΑΙ, ΗΜΟΥΝ ΚΑΙ ΘΑ ΕΙΜΑΙ** (Ich war, ich bin, ich werde sein) 1974 — μαυρόασπρο — 80'. Ανατομία του φασισμού στη Χιλή. Την άνοιξη του 1974 οι Χαϊνόφσκι και Σόιμαν κατέφεραν, ξεγελώντας τη Χούντα, να μπειν μέσα σε δύο στρατόεδα συγκέντρωσης, να κινηματογραφήσουν τις συνθήκες διαβίωσης των αιχμαλώτων και να μιλήσουν μαζί τους.

23. **EL GOLPE BLANCO** (Τό λευκό πραξικόπημα) 1975 — μαυρόασπρο — 79'. Η CIA πίσω από τό πραξικόπημα στη Χιλή.

24. **ΔΥΣΚΟΛΙΑΣ ΜΕ ΤΟ ΧΑΡΤΟΝΟΜΙΣΜΑ** (Geldsorgen) 1975 — χρώμα + μαυρόασπρο — 6'. Ο στρατηγός Κάνο, μέλος της χιλιανής χούντας, μιλάει για τό προβλήματα που αντιμετώπιζει η Έθνική Τράπεζα της Χιλης σχετικά με την κυκλοφορία του χαρτονομίσματος.

25. **Η ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ ΤΩΝ ΜΕΙΕΡ** (Meiers Nachlass) 1975 — χρώμα + μαυρόασπρο — 21'. Στο Μόναχο της Όμοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας εκπονήθηκαν προσωπικά αντικείμενα και σκευή του στρατηγού Γκαϊρφυκ. Άφορμη για τους άνατολικοεργονούς κινηματογραφιστές να επιστρέψουν στο πρόσφατο ναζιστικό παρελθόν της χώρας τους.



Ό Μπούις Βάν Νού στην ταινία των Χ+Σ Φοινίε

26. **ΕΝΑ ΛΕΠΤΟ ΣΚΟΤΑΔΙΟΥ ΔΕΝ ΜΑΣ ΤΥΦΛΩΝΕΙ** (Eine Minute Dunkel macht uns nicht blind) 1976 — μαυρόασπρο — 66'. Η Χιλή δύο χρόνια μετά τό πραξικόπημα.

27. **ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ** (Die Teufelsinsel) 1976 — χρώμα — 65'. Κόν — Σόν, τό «νησί του Διαβόλου» στο Βιετνάμ, η μεγαλύτερη φυλακή του ελεύθερου κόσμου.

28. **ΕΙΣΟΔΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΗ** (Eintritt kostenlos) 1976 — χρώμα — 11'. Πολεμικά αντικείμενα από τό μουσεία του Άνσί.

29. **ΚΑΙ ΜΕΤΑ, ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΠΥΖΙ** (Der erste Reis danach) 1977 — χρώμα — 57'. Η ιστορία του «βρώμικου πολέμου» μέσα από άφήγησεις των κατοίκων της Σαϊγκόν.

30. **ΕΙΛΙΚΡΙΝΑ ΜΕΤΑΝΟΩ** (Ich bereue aufrichtig) 1977 — χρώμα — 53'. Τρεις βιετναμέζοι στρατηγοί και ένας συνταγματάρχης έπανεκτιμούν τη ζωή τους.

31. **ΤΟ ΣΙΔΕΡΕΝΙΟ ΦΡΟΥΡΙΟ** (Die eiserne Festung) 1077 — χρώμα — 60'. Ταξίδι στις πηγές των αγώνων του βιετναμέζικου λαού και συζήτηση με ήρωες του πολέμου.

32. **ΟΙ ΝΕΚΡΟΙ ΔΕ ΣΩΠΑΙΝΟΥΝ** (Die Toten schweigen nicht) 1978 — χρώμα — 76'. Οι γυναίκες δύο ύπουργών του Άλιέντε που δολοφονήθηκαν από τη χιλιανή χούντα, η Isabel Letelier μιλούν στην κάμερα και άποκαλύπτουν.

33. **ΣΤΟ ΧΑΝΤΑΚΙ** (Am Wassergraben) 1978 — χρώμα — 16'. Το μακελιό του Σόν Μάι, μία από τις φρικαλεότερες του βρώμικου πολέμου στο Βιετνάμ, όπως άνακατασκευάζεται 10 χρόνια άργότερα απ' αυτούς που επέζησαν.

34. **ΑΛΥΓΙΣΤΟΣ ΣΤΗ ΦΩΤΙΑ** (Im Feuer bestanden) 1978 — μαυρόασπρο + χρώμα — 75'. Μέσα από διηγήσεις μαρτύρων, άνακατασκευή των γεγονότων της 11 Σεπτεμβρίου 1973, μέρας του χιλιανού πραξικόπηματος.

35. **ΕΝΑΣ ΠΡΟΣΦΥΓΑΣ ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΕΤΝΑΜ** (Ein Viet Nam Fluechtling 1979 — χρώμα — 4'. Ο στρατηγός Λόν, άρχηγός της άστοντομίας του Νότιου Βιετνάμ, έκτελει έν ψυχράν έναν αιχμάλωτο Βιετκόγκ. Ό Λόν είναι τώρα ίδιοκτητής έπαιστορίου στην Ουάσινγκτον. Άμερικοί πολίτες ζήτησαν την άπέλαση του Λόν. Ο Κάρτερ άρήνηθηκε.

36. **ΦΟΙΝΙΞ** (Phoenix) 1979 — χρώμα — 69'. Τα έπιτελικά σχέδια της CIA στο Βιετνάμ.

A.Ξ.

(ΣΗΜ: οι περισσότερες από τις ταινίες έχουν γυριστεί στα 16 χιλ. και μεγεθυνθεί στα 35).

ΟΜΙΧΛΗ ΚΑΤΩ ΑΠ' ΤΟΝ ΗΛΙΟ

Ο συνεργάτης μας Νίκος Λυγγούρης, πέρσι το καλοκαίρι, γύρισε στην Κρήτη την πρώτη, μεγάλη μήκος, ταινία του Όμιχλη κάτω απ' τον ήλιο. Αν και έχουν τελειώσει τα γυρίσματα και το μοντάζ, λόγω οικονομικών δυσκολιών, δεν κατάφερε ακόμα ό σκηνοθέτης να βγάλει μία τελική κόπια.

Μέχρι τότε ο αναγνώστης του Σ.Κ. θα μπορεί τουλάχιστον να πάρει μία γεύση του μύθου της ταινίας καθώς και μερικών χαρακτηριστικών εικόνων της δουλειάς αυτής, που ελπίζουμε να δούμε σύντομα.

Η ιστορία

Ο καθηγητής βοτανολογίας Κανελλάκης καλλιεργεί στο θερμοκήπιο του ένα παράξενο φυτό με τ' όνομα *Datura Fastuosa*. Απ' την *Datura* φτιάχνεται ένα ποτό, που ανάλογα με την δόσολογία παρασκευής του επιδρά ή σαν ισχυρό διεγερτικό ή σαν θανάσιμο δηλητήριο.

Μία μέρα ο καθηγητής αποφασίζει να πειραματιστεί μ' όλες τις δυνατές δόσολογίες της *Datura*. Κι έτσι δηλητηριάζεται και πεθαίνει. Πίσω του αφήνει τη γυναίκα του Άμαλια, την ψυχρόκορη του Μαρία και τον αγαπημένο του βοηθό Ίππολυτο. Ο τελευταίος οφείλει να συνεχίσει το έργο του καθηγητή, δηλαδή να συνεχίσει τα πειράματα με την *Datura Fastuosa*.

Τό φίλμ αρχίζει, στο θερμοκήπιο του καθηγητή, ένα πρωινό του Μάρ, με μία άσπεια φιλονικία ανάμεσα στον Ίππολυτο και τη Μαρία. Η νεαρή κοπέλα, που έχει αναλάβει να ποτίζει τα φυτά και να τα φρουρεί απ' τα νύχια των χασεμεμπόρων, δεν ξέρει ότι η *Datura* πρέπει να ποτίζεται μόνο τη νύχτα. Νομίζει μάλιστα ότι μπορεί να καταλάβει την γλώσσα των λουλουδιών, πράγμα που προκαλεί τους σαρκασμούς του Ίππολυτου.

Τό παιχνίδι των δύο διακόπεται με την έλευση της χήρας του καθηγητή, η οποία ανακοινώνει στον έκπληκτο Ίππολυτο ότι αποφάσισε να πουλήσει τα θερμοκήπια. Σάν μέσα σ' ένα άνεληγητο όνειρο και κάτω απ' τη βία των άπροσδόκτων γεγονότων ό νεαρός προτείνει στην Άμαλια να παντρευτούν. Αυτός είναι ό μόνος τρόπος για να μείνουν τα πράγματα όπως ήταν.

Πώς είναι λοιπόν τα πράγματα; Στο διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα στην απόφαση του Ίππολυτου και στην τελετή του γάμου, παρακολουθούμε τη ζωή στο σπίτι του καθηγητή, τον κρυφό έρωτα της Μαρίας για τον Ίππολυτο και την έπιθυμία της Άμαλιας να τον κάνει δικό της. Στην ίδια πόλη βρίσκεται κι ό νεαρός ζωγράφος Σήφης, φίλος του Ίππολυτου κι έρωτευμένος με τη Μαρία. Ο Σήφης είναι φτωχός κι οι πινακές του δεν πουλιούνται. Στο τέλος αυτής της περιόδου, της γεμάτης

άπο ήμερες στιγμές αλλά και από παράξενα όνειρα, ή *Datura* άνθίζει και μεταφέρεται στο δωμάτιο της Άμαλιας.

Κι ακολουθεί ή τελετή του γάμου με κουμπάρους τη Μαρία και τόν Σήφη. Μία μέρα φτάνουν στο νησί ό Χέρμαν και ή Σύλβια. Είναι γερμανοί, γύρω στά 35. Στο ήμερολόγιο της ή γυναίκα γράφει ότι μισεί τόν ύπνο κι ότι έν τούτοις νοσταλγει τήν στιγμή που θά μπορέσει να κοιμηθεί.

Ο Ίππολυτος γεννιρίζει τυχαία στο λιμάνι τόν Χέρμαν κι αυτός του εκμυστηρεύεται ότι περιφρονεί τη φύση. Μόνο μία έξαιρεση ύπάρχει σ' αυτήν τήν περιφρόνηση: ή *Datura Fastuosa*.

Ο Ίππολυτος γοητεύεται από τόν Χέρμαν. Αρχίζει να παραμελεί τις έρευνές του. Διατρέχεται από ξαφνικές κρίσεις θυμού και φυγής, προκαλώντας έτσι τήν θλίψη της Άμαλιας. Απ' τη μεριά του ό Σήφης προσπαθεί να διεισδύσει στο θερμοκήπιο, άλλ' ή Μαρία τόν έμποδίζει.

Σ' ένα σοκάκι της πόλης ό Ίππολυτος θλέπει μία μέρα τυχαία τόν Χέρμαν και τόν Σήφη ν' ανταλλάσουν κάτι. Εκπληκτος παίρνει τό Γερμανό από πίσω, μεχρις ότου ό Χέρμαν έξαφανίζεται πίσω απ' τήν πόρτα ενός κήπου με φοίνικες.

Στό βάθος του κήπου ό ήρωας αντικρίζει μαγεμένος μία μεγάλη *Datura Fastuosa*, βουτηγμένη σ' ένα πράσινο φώς. Τήν επόμενη μέρα έπισκέπεται, έξαιτίας μιάς παρεξήγησης, καθυστερημένος τόν κήπο τών ξένων. Ο Χέρμαν που περιμενε τόν Ίππολυτο, έχει φύγει. Απ' τό σπίτι κατεβαίνει ή Σύλβια και ό νεαρός τήν έρωτεύεται. Ένώ οι δύο τους βρίσκονται μπροστά στη σαγηνευτική *Datura*, ή Σύλβια έγκαταλείπει άπροσδόκητα τόν Ίππολυτο, λέγοντας του ότι θέλει να κοιμηθεί. Η σύγχυση έπιτείνεται από τήν ξαφνική έπιστροφή του Χέρμαν και από τις παράξενες έρωτήσεις του, ό Γερμανός νομίζει ότι ή Άμαλια είναι μητέρα του Ίππολυτου κι ή Μαρία αδελφή του.

Τό επόμενο πρωί ό Ίππολυτος κι ή Μαρία ανακαλύπτουν ότι οι καρποί της *Datura* (τ' άγκαθόμηλα) έχουν εξαφανιστεί απ' τό θερμοκήπιο. Οι καρποί αυτοί προσίχονταν για τό φαρμακολογικό ίνστιτούτο. Τήν ίδια ώρα ό Χέρμαν δίνει στη Στελίτα τήν γλάστρα με τήν *Datura* και τό κοριτσάκι τήν μεταφέρει στον κήπο τών Έλλήνων. Η παρουσία του φυτού με τό μαύρο άνθος γεννά στον καθένα απ' τά τρία πρόσωπα του σπιτιού ανάκατα και διαφορετικά συναισθήματα.

Η Μαρία νοσταλγει παλιότερες έποχές, ή Άμαλια αρχίζει να σκέφτεται τό θανάτο της κι ό Ίππολυτος αποφασίζει να διαλευκάνει τό διπλό αίνιγμα. Άλλά οι έρευνες δεν όδηγούν πουθενά. Ο Σήφης άρνείται ότι έχει κλέψει τ' άγκαθόμηλα κι ό Χέρμαν διαψεύδει τήν έλπίδα του νεαρού, ότι ή *Datura* είναι ένα δώρο της Σύλβιας. Ο Γερμανός χαρίζει έπί πλέον στον Έλληνα ένα φιαλίδιο με μία σκόνη που αύξαινει τεχνητά τήν ευωδιά τών λουλουδιών,



Τά παπούτσια τού Χέρμαν και ό Νίκος Λυγγούρης, σ' ένα διάλειμμα τού γυρίσματος

λέγοντας του χαμογελώντας ότι έτσι πρέπει να διορθώνουμε τη φύση.

Η Σύλβια έχει παρακολουθήσει από τό παράθυρο της τη συνομιλία τών δύο άντρών στον κήπο. Είναι μόνη κι έγκαταλειμμένη. Ο προδομένος της έρωτας για τόν Χέρμαν τη σπρώχνει να εκδικηθεί τόν αγαπημένο της, με σκοπό να καταστρέψει τήν επικίνδυνη έπιρροή του άντρα πάνω στον νεαρό Έλληνα. Απ' τά ξεραμένα φύλλα της *Datura* φτιάχνει ένα ναρκωτικό, τό πίνει κι ύστερα αποφασίζει να προσκαλέσει τόν Ίππολυτο στον κήπο της τη νύχτα του Άι Γιαννιού.

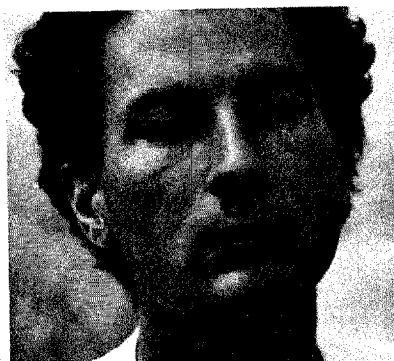
Γιά τελευταία φορά ή Άμαλια προσπαθεί να ξανακερδίσει τόν χαμένο για πάντα Ίππολυτο. Αυτός της προτείνει όργανόμενος να χωρίσουν. Ποτέ! λέει ή γυναίκα. Μονάχα ένα πράγμα θά με χωρίσει από σένα!

Τή νύχτα του Άι Γιαννιού και κάτω απ' τήν μαγική έπιρροή της *Datura* τά γεγονότα μπλέκονται άξεδιάλυτα μεταξύ τους. Κάθε πρόσωπο αυτής της ιστορίας ζει μία διαφορετική περιπέτεια που ξεκινά απ' τήν άπόφωρη και τό μίσος, περνά στην έγκατάλειψη και στον βαθύ ύπνο και φτάνει μέχρι τόν εφιάλητη και τό έγκλημα. Όταν ή νύχτα τελειώνει τό μυστήριο του έρωτα και του θανάτου έχει συντελεστεί. Τό φώς της επόμενης μέρας διαλύει τις παρεξηγήσεις και τήν κωμωδία τους. Οι ψευδαισθήσεις πέφτουν όπως οι φλούδες ενός φρούτου και τό φρούτο είναι ή έμπερρία. Η γεύση της είναι λίγο στυφή μα δίνει δύναμη.

Κι ή ζωή συνεχίζει τόν άνεξερεύνητο δρόμο της.



2



3



4



5 6





1. *Η αύγή της ιστορίας. Μιά σημείωση απ' την σύν-οψη της Ομίχλης:* «Τό φώς στό θερμικήγιο (όπου γυρίσαμε τό ένα τρίτο της ταινίας) γλυκό και καθαρό όπως σ' ένα λιμάνι κατά την άνατολή του ήλιου του Κλώντ Λορραίν».

Ό *Ίππόλυτος* (Πάνος Εύαγγελίδης) φορά μέχρι την τελική σκηνή ένα λευκό πουκάμισο κι ένα μαύρο παντελόνι. Τό κουστόμυ αυτό τό φορούσε και στην πραγματικότητα. Σχεδόν κάθε μέρα.

2. Λίγο αίμα τρέχει από την μύτη του *Ίππόλυτου*, όταν ή χήρα του καθηγητή του άνακοινώνει ότι άποφάσισε νά πουλήσει τά θερμικήγια. Είναι μία λεπτομέρεια πού δέν την φαντάστηκα, μία πού ή μύτη του ήθοποιού παρουσιάζει συχνά αυτή την εύαισθησία. Ό ίδιος είχε ταυτίσει τόν ρόλο του *Ίππόλυτου* τόσο πολύ μ' ό,τι αισθανόταν και ζούσε, πού στό τέλος μου είπε ότι μιούσε άπόλυτα αυτό τόν *Ίππόλυτο*. Τού φανέρωνε σέ κάθε του θήμα τίς δικές του, προσωπικές περιπέτειες.

3,4. *Η Μαρία* (Όλια Λαζαρίδου) μπαίνει στό θερμικήγιο. *Η ψυχροκότη του πεθαμένου καθηγητή* ποτίζει τό αγαπημένο φυτό της χήρας του, την *Datura Fastuosa*, δίχως καν νά μπορεί νά προφέρει σωστά τ' όνομα της. Γι' αυτήν τό φυτό λέγεται *Datura Fastuosa*. *Η Όλια* ήθελε νά ονομάσουμε την ταινία «Τά καμώματα της Ντατούρας».

Άπό τόν σκηνοθέτη Γ. Μαρκόπουλο πήραμε την παρακάτω άνακοίνωση, πού τή δημοσιεύουμε όπως άκριβώς μάς στάλθηκε:

ΤΕΜΕΝΟΣ 1980

Εγκαινιάζομεν τās έτησίās παραστάσεις φίλμ, του *Τέμενος 1980* τών έργασίων τών κ.κ. Robert Beavers και Gregory J. Markopoulos.

Η ιδέα διά τās έτησίās παραστάσεις φίλμ του *Τέμενος*, άφιερωμένη άποκλειστικώς εις την εργασία τών κ.κ. Μπίδερ και Μαρκοπούλου, εγεννήθη μακριά της Έλλάδος, εκεί όπου υπάρχει Έλλάς. Είναι εις τό μικρόν χωρίον Solgio, Graubunden. Έλβετία.

Πάνω άπό μία δεκαετία, και ό Μπίδερ και ό Μαρκοπούλος, συνεχίζουν την παραγωγήν φίλμ, άλλα δέν έχουν έπατρέψει εις τās πλείστας τών περιπτώσεων, την διανομή του ή παρουσιάσιν του. Ούτο εγένετο κατ' έκλογήν, έτσι, σπάνια έχει παρουσιασθεί όποιοδήποτε φίλμ δημοσίως άπό οιονδήποτε παραγωγών



όνομα της. Γι' αυτήν τό φυτό λέγεται *Datura Fastuosa*. *Η Όλια* ήθελε νά ονομάσουμε την ταινία «Τά καμώματα της Ντατούρας».

5,6. *Η Μαρία* κι ό *Ίππόλυτος* στην αρχή (6) και στό τέλος (5) της ταινίας. Θάθελα νάλεγα κάτι σχετικό μέ την ήθική και την αισθητική του φίλμ.

Γιά τή φωτογραφία 5, τό τραγούδι της *Μαρίας*:

«Δέν θέλω Σοπέν και Μπάχ
Βαρέθηκα τ' άχ και βάχ
Μιά σάμπα μέ ρυθμό
Χωρίς τελειωμό
Νά χορεύω τρελλά προτιμώ».

Γιά τή φωτογραφία 6, αυτούς τούς στίχους του *William Blake*:

«Χαρούμενη νιώθη έλα
και δες τό καθαρό πραιντό
εικόνα της νιογέννητης άλήθειας».

Η άμφιβολία έσθψε κι ή όμιχλη του όρθολογισμού, οι άποπνικτικές φιλονικίες και τά στοιχεία της λεπτολογίας.

φίλμ κατά την διάρκεια της τελευταίας δεκαετίας. Μόνον εις πολύ σπάνιας περιπτώσεις έχει παρουσιασθεί ή εργασία τους και τότε, μόνον εις έπιλεγμένον άκροατήριον.

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ: Τό πρώτον Σαββατοκύριακον του Σεπτεμβρίου 1980. Διά την άκριβειαν Σάββατο, 6 Σεπτεμβρίου 1980 και Κυριακή 7η Σεπτεμβρίου 1980.

ΤΟΠΟΣ: Η παρουσίασις φίλμς *Τέμενος 1980* θά λάβη χώραν εις τό χωρίον Λυσσαραία, Γορτυνία, εις την Άρκαδιαν Πελοποννήσου. Αι παρουσιάσεις του φίλμ θά λάβουν χώραν άμέσως μετά την δύσιν του ήλιου. Θά πραγματοποιηθούν εις την ύπαιθρον, εις ένα περιβάλλον έλαιόδένδρον και βουνών.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ: Ός θέμα άρχής, και έκτιμώντες τό άκροατήριον του πρώτου *Τέμενος 1980*, δέν θά αναγγέλλεται τό πρόγραμμα τών φίλμς. Θά παρουσιάζονται δύο

Παγίδες για τά πόδια είναι οι ρίζες πού συναντάς στό δρόμο σου.

Η μωρία είναι ένας ολόκληρος λαβύρινθος

Πόσοι και πόσοι δέν μαγκώθηκαν εκεί!

Κάθε νυχτιά σκοντάφτουν πάνω σέ σκελετούς και νοιώθουν ότι δέν ξέρουν τίποτε πέρα άπ' τόν πόνο και θέλουν νά οδηγούν άλλους, αυτοί πού πρέπει νά τούς οδηγούν».

7,8. *Η Νέλλη* Άγγελίδου στό ρόλο της χήρας του καθηγητή. Προσπαθεί νά έξηγήσει στον ταραγμένο *Ίππόλυτο*, ότι δέν της μένει τίποτε άλλο παρά νά πουλήσει τούς κήπους, τό σπίτι και τά θερμικήγια. Ό μόνος ήθοποιός πού δέν τόν γνώριζα άπό τά πρίν. Μιλώντας για τό ρόλο της *Άμαλίας*, προτού διαβάσει τό σενάριο, ή *Νέλλη* μέ ρώτησε νά της τόν προσδιορίσω μέ μία λέξη. Δέν μούρθε τίποτα καλύτερο, άπό μία ύπεκφυγή: *Ίοκάστη*. Μετά από μερικές μέρες κι άφου διάβασε τό σενάριο ή *Νέλλη* μου ειπε: «Η *Ίοκάστη* δέν ήξερε, ενώ αυτή ή γυναίκα ξέρει. Είναι ή *Φαίδρα*». Στο γύρισμα χάθηκε κι ή *Άμαλία* κι ή *Ίοκάστη* κι ή *Φαίδρα*. Έμεινε μόνο ή προσωπικότητα της *Νέλλης*.

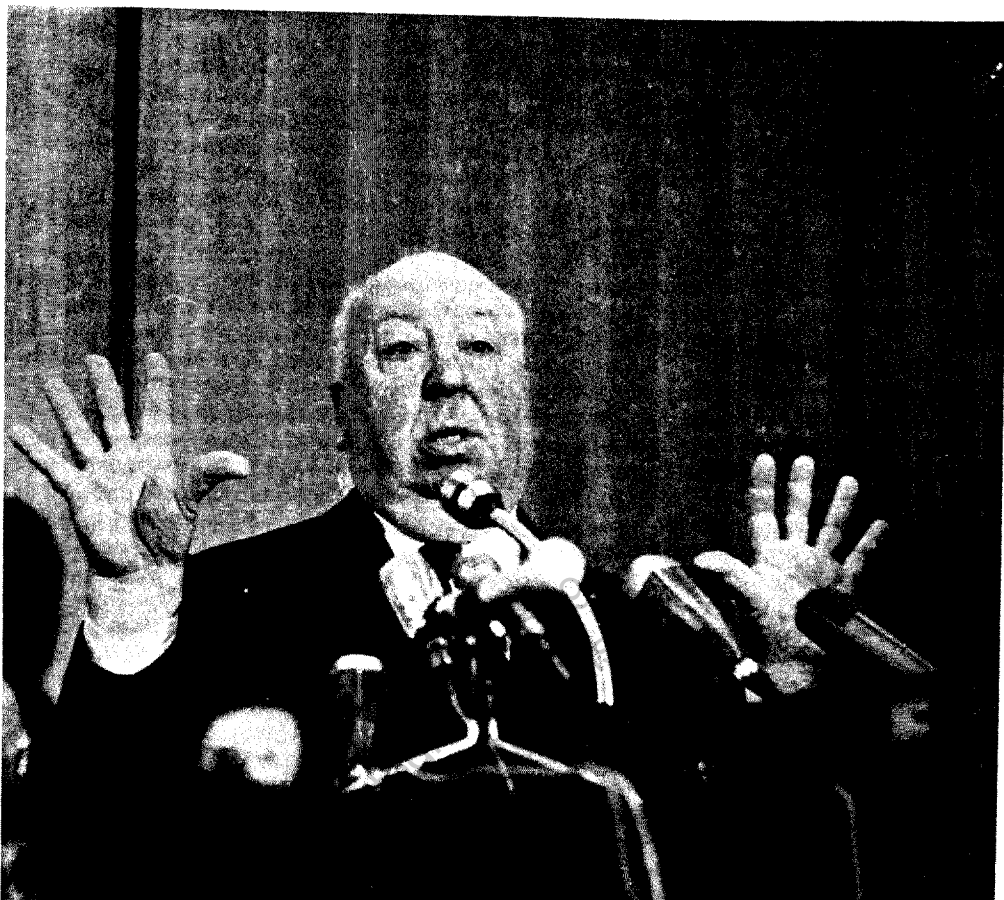
διαφορετικά φίλμς κάθε βράδυ άπό τό κινηματογραφικόν άρχείον τών κ.κ. Μπίδερ και Μαρκοπούλου.

Ός έκφρασις έκτίμησεως της άξιοπρεπείας του άτόμου ως θεατού αι παρουσιάσεις του *Τέμενος 1980* θά είναι άππληξαμένες δαπάνης. Έκείνοι οι όποιοι θά πραγματοποιούν τό ταξίδι εις την Λυσσαραία θά άμειφθούν μέ τό έργον τό όποιον θά παρουσιασθή.

ΟΔΗΓΙΕΣ: Φθάνει κανείς εις την Λυσσαραία, πηγαίνοντας κατ' άρχάς εις την Τριτόλιν και κατόπιν εις την Δημητσάνα, όπου μπορούν νά πάρουν τόν δρόμον, ειτε πρός τά δεξιά, ειτε πρός τ' άριστερά. Ένας άλλος άκόμη τρόπος διά νά φθάσωμεν εις την Λυσσαραία, είναι νά πάμε πρώτα εις την Όλυμπιαν και κατόπιν εις την Λυσσαραία.

ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ: ΤΕΜΕΝΟΣ 1980 - Βαλαωρίτου 6, Άθήνα.





ΧΙΤΣΚΟ—ΤΡΟΠΙΑ

τού Κώστα Θεοφιλόπουλου

Κάθε μήνυμα, κάθε φράση ή λέξη που παράγουμε, εκπέμπουμε, ανταλλάζουμε είναι ένα δῆμα πρὸς τὸ «θάνατο»: καθὼς τὰ ἐπιμέρους συστήματα διαφοροποιούνται καὶ πυκνώνουν, τὸ σύνολο ἐξομοιώνεται καὶ ἀδρανεῖ. Ἔτσι, παράδοξα, ἡ σιωπὴ εἶναι ζωὴ — μιὰ ἀνεκπλήρωτη πιθανότητα πού ἐπεκτείνεται πρὸς κάθε κατεύθυνση, ἀντίθετα ἀπὸ τὴ δοσμένη ἀναγκαιότητα τοῦ λόγου πού περιορίζει καθοριστικά. Ἡ μεγαλύτερη προσφορά στὸ Χίτσκοκ μετὰ τὸ θάνατό του εἶναι ἡ δικιά μας σιωπὴ. Ὁ καθένας μπορεῖ ἐλεύθερα, συνειρμικά, χωρὶς ὑποχρεώσεις συνοχῆς νὰ φανταστῆ ὅ,τι θέλει, νὰ ἀνακαλύψει ὅποιοδήποτε εἶδος συμμετοχῆς μὲ τὸν δημιουργὸ καὶ τὸ ἔργο του, νὰ κατασκευάσει ἕνα αὐθαίρετο καὶ κυριολεκτικά ἀξιολάτρευτο ἀντικείμενο / σχέση. Σὲ κάτι τέτοιο ἄλλωστε σκοπεύει καὶ ὁ θεσμός τοῦ λεπτοῦ σιγῆς, οὐσιαστικά συμβολικὸς θάνατος, μιὰ ἀντικοινωνία τῶν ἐπιζώντων... Ἀλλὰ ἀμέσως, τὸ πρῶτο πράγμα πού ἐρχεται στὸ νοῦ εἶναι ὅτι ὁ Χίτσκοκ δὲ σῶλασε. Ἀντίθετα, πέρασε τὰ 80 χρόνια τῆς ζωῆς του ὀλοκληρώνοντας ἕνα φιλικὸ κείμενο σὲ 53 (τουλάχιστον) μέρη, ἐργάστηκε σὲ ἀμεση ἐπαφὴ μὲ τὶς ἱστορικές πραγματικότητες τοῦ κινηματογράφου καὶ κατόρθωσε νὰ συγκεκριμενοποιήσῃ τούς λογικοὺς κανόνες τοῦ ἐκφραστικοῦ μέσου πού διάλεξε. Ὁ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ σημαντικότερος homo cinematographicus — καὶ ἴσως καὶ κάτι παραπάνω. Μὲ γνώση γιὰ τὶς συνέπειες, παραβαίνω τὸν κανόνα τῆς σιωπῆς.

Ίστορικά ο Χίτσκοκ λειτούργησε σαν ιδανικός συνδυετικός κρίκος μεταξύ σκαπανέα και auteur. Τό 1920, όταν αρχίζει να εργάζεται στην αγγλική βιομηχανία (σά σχεδιαστής μεσοτίτλων), τό κινηματογραφικό πεδίο έχει χάσει τήν πρωτόγονη όμοιομορφία του. Προοδευτικά διασθρώνεται γύρω από όρισμένους πόλους πού δέν είναι πιά συμπτωματικά ένορικοί (Δανία, Ίταλία) ή έρασιτεχνικά τυχαίοι (Cecil B. De Mille). Έπαγγελματικά διαμορφώνεται ή ιεράρχηση τών ρόλων: ό χρηματοδότης και ό διανομέας άπ' τή μιά, ό παραγωγός και ό ήθοποιός άπ' τήν άλλη. Ό ρόλος τού σκηνοθέτη, τού άντικειμενικού δημιουργού τής ταινίας, μένει περιθωριακός. Ό Χίτσκοκ (μαζί με άλλους) θά δώσει τή μάχη γιά τή σκηνοθεσία. Θά είναι από τούς πολύ λίγους πού θά τήν κερδίσουν χρησιμοποιώντας γιά τακτική τήν κατάληψη τού ρόλου σκηνοθέτης / παραγωγός (από τό 1948 και ύστερα). Παράλληλα, γεωγραφικά διαγράφεται ή ιεράρχηση τού παραγωγικού χώρου: ή άνοδος τού άμερικάνικου μονοθεϊσμού ένάντια στις εύρωπαϊκές ποικιλίες είδωλολατρίας. Ό ιμπεριαλισμός τού Χόλλυγουντ προκαλεί τή μεγάλη έξοδο εύρωπαϊκού ταλέντου πού προσαρμόζεται και άνθίζει ή αντίστέκεται και έξωστρακίζεται. Ό Χίτσκοκ θά δώσει (μαζί με πολλούς) και τή μάχη τών έμικρέδων και πάλι, άντίθετα με τούς περισσότερους, θά κατορθώσει να επίβάλει τις εύρωπαϊκές εύαισθησίες του στόν άπλοϊκό χόλλυγουντιανό άνθρωπισμό. Έτσι, ή πορεία τού Χίτσκοκ άντιπροσωπεύει μιά σμίκρυνση τών σημαντικών συγκρούσεων στό δρόμο από τήν περιφέρεια πρós τό κέντρο. Μιά διπλά έπιτυχημένη πορεία πού καταλήγει στην παραδοχή τής χιτσκοκικής ύπογραφής.

Όμως ή έπιτυχία τού Χίτσκοκ θά ήταν άπλός καριερισμός άν δέν χαρακτηριζόταν από κάτι τό ιδιαίτερο: τό στυλ του. Ίστορικά ή χιτσκοκική αισθητική πραγματοποιεί τή μοναδική σύνθεση τών δύο μεγάλων άντιφατικών ρευμάτων τού εύρωπαϊκού κινηματογράφου. Συγκεκριμένα, κατορθώνει να άφομοώσει τόν περιγραφικό ρεαλισμό τού φαιτοδράματος τού Μυμπαί με τήν άποσπασματική άφαίρεση τού ρυθμοδράματος τού Άιζενστάιν. Κίνηση στή λήψη και κίνηση από τό μοντάζ βρίσκουν τόν κοινό παρονομαστή τους: τή δραματική άφήγηση μέσα από τήν *κυκλοφορία* (σωμάτων, άντικειμένων, πλάνων). Οι πηγές τής χιτσκοκικής αισθητικής μπορεί να είναι έντυπωσιακά κινηματογραφικά μνημεία, αλλά, σέ σύγκριση με τή συνθετική έκδοχή τους, ύστερούν. Οι ταινίες τού Χίτσκοκ άφομοώνουν άποτελεσματικότερα τά στοιχεία τών δύο άντιφατικών συστημάτων άποφεύγοντας κάθε «νόμο τής διάζευξης» (ανάμεσα στό περιεχόμενο και τήν έκφραση), άποκλείοντας κάθε φορμαλισμό. Λίγο - πολύ μπροστά στόν Χίτσκοκ, τόσο ό Μυμπαί όσο και ό Άιζενστάιν, άποδεικνύονται «πρωμιτίφ». Χαρακτηριστικά, και οι δύο άφησαν — γιά διαφορητικούς λόγους — ένα ιστορικό ήμπελές και «άνεπεξέργαστο» έργο. Άντίθετα, ό Χίτσκοκ, ήδη στή δεκαετία τού '40 καλύπτει όλο τό κινηματογραφικό φάσμα. (Δέ λείπει παρά μόνο ένα στοιχείο — άς τό όνομάσουμε «ό παράγοντας Rossellini» — αλλά δέβαια αυτό είναι ένα άλλο θέμα).

Ή μοναδικότητα τής προσφοράς τού Χίτσκοκ φαίνεται άκόμα καλύτερα άν παραδλ' έψουμε τις ιστορικο-αισθητικές συγκρίσεις και τήν έξετάσουμε σά μιά *φιλμο-λογική*. Σέ τελευταία άνάλυση και άλλοι κατόρθωσαν να κερδίσουν τις μεγάλες μάχες τής έξέλιξης τού κινηματογράφου ένώ διαμόρφωναν ένα συνθετικό στυλ με ιστορικές συνέπειες (Lubitsch). Κανένας όμως δέν κατάφερε να δώσει με τόση συνοχή ύλική βάση στόν κινηματογραφικό συλλογισμό. Ή χιτσκοκική φιλολογική αναπτύσσεται σέ δύο φάσεις: καθημια καταλήγει στόν έλεγχο δύο διαφορητικών αλλά συμπληρωματικών μηχανισμών πού μαζί καθορίζουν τήν ούσια τού κινηματογράφου.

Πρώτα άπ' όλα, ό Χίτσκοκ προτείνει, περισσότερο από όποιοδήποτε, ότι ό κινηματογράφος (όπως κάθε έκφραστικό μέσο) άποτελείται από μιά σειρά από τεχνικές άποφάσεις. Τό θέμα τής ταινίας παράγει νόημα μόνο καθώς τά στοιχεία τής σειράς διαφοροποιούνται, τό ένα σέ σχέση με τό άλλο, τό μέρος σέ σχέση με τό όλο. Τό γραπτό πρόσχημα (σενάριο) είναι από μόνο του κινηματογραφικά άκαθόριστο. Έκείνο πού τό προσδιορίζει είναι ή *τεχνική έπεξεργασία* και συγκεκριμένα ή άνεύρεση μιάς ιδανικά ιδιόμορφης σχέσης μεταξύ μεγέθου και διάρκειας τού πλάνου. Ή τεχνική έπεξεργασία μεταμορφώνει τό λογοτεχνικό σενάριο σέ δραματική πλοκή. Άλλά, ιδιαίτερα στή χιτσκοκική φιλο-λογική, έπιτρέπει και μιά δραματική τής άντίστιξης, σημασίες μέσα στις σημασίες, ένα φιλικό κείμενο πού συστηματικά ξεπερνάει ή και άναιρεί τό δραματικό πρόσχημα ένώ συνεχώς άνασυνθέτει και πυκνώνει τήν πλοκή. Ό κινηματογράφος τού Χίτσκοκ είναι κατεχόχην «άρμονικός». Μ' αυτές τις συνθήκες, ό άπόλυτος έλεγχος τού τεχνικού μηχανισμού (από τό σχέδιο τών τίτλων και τή σύλληψη τού ντεκόρ μέχρι τό μοντάζ τών εικόνων και τό μιξάζ τών ήχων) ταιτίζεται με τή νοηματική κατασκευή τής ταινίας.

Έπειδή όμως ή τεχνικότητα τού χιτσκοκικού λόγου «άκούγεται» τόσο πολύ, προβάλλεται τόσο άδιάκριτα, ή ταινία κινδυνεύει να βαρύνει από υπερβολικό φορμαλισμό. Γι' αυτό τό 24 σύστημα - Χίτσκοκ επικαλείται τά πιο παράδοξα, έκκεντρικά ή άκόμα και υπερ-φυσικά δραματι-





κά ευρήματα (βλ. *Τὰ Πουλιά*). Κατά κάποιον τρόπο η λογική ισορροπία της ταινίας απαιτεί ένα *μελοδραματικό αντίβαρο*. Έτσι εξουδετερώνονται οι κραυγαλέοι φορμαλιστικοί ακροβατισμοί ενώ ταυτόχρονα τὰ πιά άπαράδεκτα γεγονότα παρουσιάζονται σά μιά ιδιόμορφη νατουραλιστική διήγηση. Ο Χίτσκοκ επιστρέφει στη μελωδική γραμμικότητα της πλοκής αλλά ανεβάζοντας άνυπόφορα τόν τόνο — ούτε λίγο ούτε πολύ (για να μείνουμε στο ίδιο παράδειγμα) μάς πείθει να ταυτίσουμε τó βλέμμα μας με την άποψη ενός γλάρου. Τό διαφημιστικό στερεότυπο «μαίτρ της άγωνίας και τού τρόμου» άποδεικνύεται μ' αυτές τις συνθήκες σά μιά άπό τις άκριβέστερες έρμηνείες τής χιτσκοκικής φιλμο-λογικής. Ο διαπεραστικός ήχος τού Χίτσκοκ, για να μή γίνει κενόφωνια, πρέπει να άκουστεί μόνο άφου επιβάλει τή μελοδραματική του όξυτητα, άπομονωμένος στά ψηλότερα όρια τής κινηματογραφικής κλίμακας, έτσι ώστε να μάς άφήσει άφωνους. Μ' αυτό τó σκοπό ό Χίτσκοκ έρημώνει τó αντίληπτικό πεδίο γύρω άπό τήν ταινία επιβάλλοντας παντού τήν παρουσία τής εικόνας του: άπό τó διαφημιστικό τρέιλερ μέχρι τó ίδιο τó φιλικό κείμενο ή χιτσκοκική εμφάνιση γίνεται μιά άγωνιώδης και τρομοκρατική έμμονη ιδέα πού μάς καταναγκάζει να δεχτούμε ένα χώρο - πεδίο πέρα άπό τόν έλεγχό μας. Ένας τέτοιος όλοκληρωτισμός άπαιτεί τήν όμαδική προσχώρηση. Έτσι ή *έμπορικότητα* τής ταινίας γίνεται άπαραίτητη προϋπόθεση για τή λειτουργία τής χιτσκοκικής φιλμο-λογικής — όχι ένα συμπτωματικό άποτέλεσμα τής. Ο έλεγχος τού οικονομικού μηχανισμού τού κινηματογράφου παρουσιάζεται σά μιά λογική άναγκαιότητα για τή δυναμική τής έκφραστικότητας του.

Έτσι λοιπόν ό Χίτσκοκ όχι μόνο δέ σώπασε, δέν ψιθύρισε αλλά και στίς πιά ήρεμες στιγμές του συνέχισε να φωνάζει ύποβλητικά. Χρησιμοποιώντας τις αντίφάσεις τής κινηματογραφικής τεχνικής μπόρεσε να άρθρώσει άμφίρροπες και άγωνιώδεις ύποθέσεις: οι άνθρωποι δέν είναι άπαραίτητα καλοί ούτε τά συστήματα άναπόφευκτα διαφθαρμένα — μεταξύ τους ύπάρχει κυκλοφορία, συνεννόηση και συνωμοσία. Έτσι ώστε ό άνθρωπος, καθώς γίνεται παράγοντας διαφθοράς, εξαγνίζεται με τή βοήθεια τών συστημάτων που τόν έχουν διαφθείρει: όποιος παίρνει, δίνει, όπως ό,τι φεύγει, επιστρέφει. Η πραγματικότητα τού πολιτισμού βρίσκεται ανάμεσα στίς δύο ιδεώδεις καταλήξεις και ό Χίτσκοκ σάν όλοκληρωμένος μοραλιστής παραδέχτηκε τόσο τήν παθολογία τής όμαλότητας όσο και τήν όμαλότητα τής παθολογίας. Μία άπό τις κεντρικές ιδέες τής θεματικής του ήταν ότι όσο καλύτερος είναι ό Κακός τόσο καλύτερη γίνεται ή ταινία. - Η παράδοση τού κανόνα είναι γοητευτική όσο παραμένει έπιθυμητή αλλά γίνεται θανατηφόρα όταν πραγματοποιείται άμετάκλητα. Η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στήν έπιθυμία και τήν πραγμάτωση της είναι ό άξονας τής χιτσκοκικής θεματικής. Η καταστροφή άποφεύγεται μόνο με τή δημιουργική έξιδανίκευση, με τήν εξήμερωση και όχι με τήν εκπλήρωση τής έπιθυμίας. (Ένδεικτικά, ένα δευτερεύον αλλά ούσιαστικό θέμα στο έργο του είναι ή πολυπλοκή σχέση μεταξύ θέας και πώσης). Άν ένα τέτοιο συμπέρασμα μοιάζει κάπως συντηρητικό σέ σχέση με μιά πολύ πρόσφατη άπόχρωση τής Δυτικής ιδεολογίας, μπορούμε να ίσχυριστούμε ότι ή άποψη τού Χίτσκοκ είναι ίστορικά πειστικότερη μιά και έπιτρέπει ό,τι κοντυνότερο γνωρίζουμε σ' αυτό πού όνομάζουμε ευτυχία. Άντίστοιχα, οι ιδεολόγοι τής πραγματωμένης έπιθυμίας πρέπει να άναρωτηθούν άν δέν πετυχαίνουν παρά έξιδανίκευση τής έξιδανίκευσης, άν δέν όλοκληρώνουν περισσότερο ένα λόγο περι έπιθυμίας παρά τήν έπιθυμία αυτή καθαυτή. Όπως κι άν είναι, πιστεύω ότι ό Χίτσκοκ πέθανε ήσυχος.

Κώστας Θεοφιλόπουλος

Ο «Σ.Κ.» ΓΙΑ ΤΟΝ ΧΙΤΣΚΟΚ

Τεύχος 5 (Φεβρ. - Μάρτ. 1970)

Τοπάς

«Τό παιχνίδι τής άμφιβολίας», τού Άκη Καλομοιράκη
«Η πτώση ενός γίγαντα», τού Βασίλη Ραφαηλίδη

Τεύχος 23 (Σεπτ. 1972)

«Η θέση τού βασιλιά και τó πτώμα τού πουθενά» (I), τού Νίκου Λυγγούρη

Τεύχος 24-26 (Όκτώβ. - Δεκ. 1972)

«Η θέση τού βασιλιά και τó πτώμα τού πουθενά» (II), τού Νίκου Λυγγούρη
Κριτική για τó Φρενίτις, τού Νίκου Λυγγούρη

Τεύχος 8 (6' περίοδος) (Νοέμβ-Φεβρ. 1976)

«Η 53η ταινία τού Χίτσκοκ», τής Φρίντας Λιάπτα (Ειδήσεις και σχόλια)

Τεύχος 12 (6' περίοδος) (Φεβρ. 1977)

«Η άλήθεια (για τήν Οίκογενειακή σπρωϊωσία), τού Νίκου Λυγγούρη

Ο ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ, Ο ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΚΑΙ Η ΡΩΜΑΪΚΗ ΑΡΕΝΑ

Συζήτηση με τον Παντελή Βούλγαρη

τού Λευτέρη Ξανθόπουλου

Λ.Ξ.: Θα ήθελα ν' αρχίσουμε την κουβέντα μας προσπαθώντας να προσδιορίσουμε ένα σύμπωμα που ή έκτασή του και ή υπερβολή με την οποία εκδηλώθηκε με παραξένεψαν: την ύστερία γύρω από τον Βενιζέλο σου σε σχέση με την προσπάθεια που κάνεις μέσα από την ταινία να επανατοποθετήσεις την προσωπικότητά του.

Π.Β.: Έγώ θα ήθελα ν' αρχίσω από ένα άλλο είδος ύστερίας, αυτήν γύρω από το πρόσωπο του Βενιζέλου που φτάνει ως τις μέρες μας. Έμεις πληρώνουμε την ύστερία παλιότερων γενιών που ακόμα κρατάνε τους μηχανισμούς στα χέρια τους. Αυτοί διαμορφώνουνε την όψη την πολιτιστική, την κοινωνική, την πολιτική της χώρας. Αυτή ή ύστερία εκφράστηκε και όχι ή ύστερία της νεότερης γενιάς. Δέ δεχτήκα καμιά επίθεση από έναν άνθρωπο της ηλικίας μου. Λες ότι επανατοποθετώ το πρόσωπο του Βενιζέλου; δεν ξέρω αν τό επανατοποθετώ! Τό περιλαμβάνω όμως σ' ένα φιλμ που διαρκεί 2.30 ώρες και που αναγκαστικά σ' όλη αυτή την πορεία του Βενιζέλου και των πολιτικών πραγμάτων της Ελλάδας κάπου θα πρέπει να τό περιορίσω, κάπου θα πρέπει να τό αρχίσω και να τό τελειώσω. Η έρευνα που έκανα για δύο χρόνια είναι ακριβώς αυτό: να προσπαθήσω να δώ εγώ, με τά ματια τά δικά μου, τον

Βενιζέλο, να δώσω τη δικιά μου συγκίνηση, τις δικές μου αντιδράσεις πάνω στο πρόσωπο του Βενιζέλου. Πριν ασχοληθώ με την ταινία άκουγα ότι ο Βενιζέλος ήταν αυτός ή ήταν εκείνος, τό γενικό δηλαδή σκιστάρισμα που γίνεται για όλα τά πολιτικά πράγματα στη χώρα, για όλα τά πολιτικά πρόσωπα. Θα μπορούσα πολύ εύκολα να πάρω ένα βενιζεολόγο να μου φτιάξει τό σενάριο και να έχω την πλάτη μου εξασφαλισμένη — και μάλιστα ένα βενιζεολόγο του δημοκρατικού και προοδευτικού χώρου. Λοιπόν ή δουλειά που έκανα ήταν αυτή: να δώ εγώ ποιός ήταν ο Βενιζέλος!

Η ταινία δεν είναι τίποτε άλλο παρά ή προσωπική μου συγκίνηση πάνω στο πρόσωπο και την ιστορία που περιγράφω.

Λ.Ξ.: Αυτό ακριβώς έννοούσα κι εγώ όταν είπα ότι επανατοποθετείς. Δίνεις όπωσδήποτε μία άλλη διάσταση ή οποία είναι δικιά σου, πέρασε μέσα από τά δικά σου φίλτρα. Βέβαια ο Βενιζέλος μ'ήν ξεχνάμε ότι ήταν ένα πρόσωπο καταξιωμένο απ' όλες τις πολιτικές τάσεις.

Π.Β.: Όχι, δεν είναι ακριβώς έτσι, ή άριστερά δέχεται μία όρισμένη χρονική διάρκεια της πολιτικής του πορείας: μία άλλη την άπορίπτει. Και έχει τους

λόγους της ή άριστερά. Λοιπόν δεν είναι άκριβώς καταξιωμένος σ' όλη την πολιτική του διάρκεια και αναδρομικά ο Βενιζέλος πλήρωσε αυτά τ'α πράγματα τουλάχιστον από την κριτική της άριστεράς. Σχετικά δέ με την ταινία, που άρχίζει τ'ό 1910 και τελειώνει τ'ό 1927, ή άριστερά ήθελε νά προβλέψω τή συντηρητική πλευρά του Βενιζέλου, ή όποια έκφράζεται από τ'ό 1928 και μετά.

Αυτό που αισθάνθηκα έγω στις κριτικές, στα δημοσιεύματα, στα κουτσομπολιά είναι τ'ό έξης: 'Η κριτική που μου έγινε δεν ήταν γι' αυτά που είχε ή ταινία αλλά γι' αυτά που δεν είχε· ότι δεν έδειξε τή συνθήκη των Σεβρών ή δεν έδειξε τή αναχώρηση του Κωνσταντίνου. Τά κείμενα που γράφτηκαν γιά τήν ταινία άσχολούνται με γενικότητες όπως ότι ο Βενιζέλος δεν ήταν άρκετά λεβέντης, ο Βενιζέλος δεν ήταν πάνω σ' ένα άλογο, ο Βενιζέλος δε σήκωσε τ'ό χέρι του νά σκαμπιλίσει τόν Κωνσταντίνο ή αντίθετα ο Κωνσταντίνος ήταν πιο συμπαθής, δηλαδή ή κριτική άσχολήθηκε με τ'ό άν είναι συμπαθής ή όχι ο Κωνσταντίνος! Πρώτη φορά διάβασα τόσο πρόχειρα πράγματα.

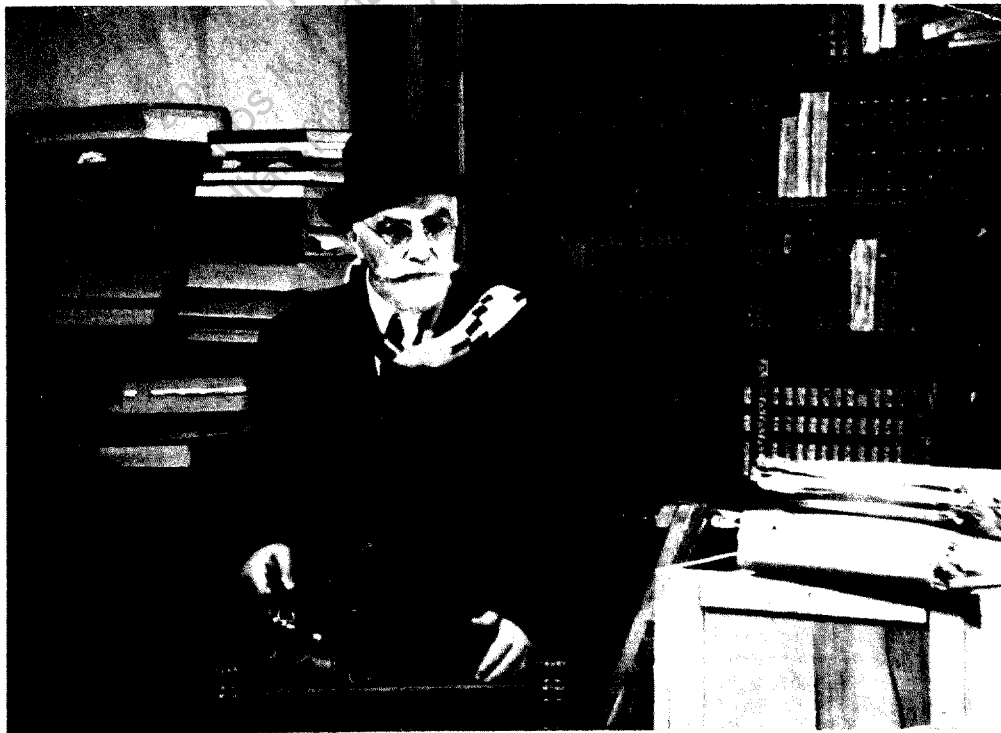
Τ'ό συμπαθής ή όχι έχει ξεπεραστεί στην τέχνη εδώ και χρόνια· δηλαδή τ'ό ότι ο κακός εμφανιζόταν στις πρώτες ταινίες του δωδού κινηματογράφου με μυστάκια και κλωτσούσε ένα σκυλί στό δρόμο κάτω από ένα σκληρό φώς που έπεφτε στό πρόσωπό του, αυτό έχει ξεπεραστεί τελείως σήμερα. Στις ταινίες του Χίτσκοκ θά πρέπει νά κουραστεί κανείς άρκετά γιά νά δει ποιό άπ' τ'ά πρόσωπα φέρνει τ'ό κακό μέσα στό έργο. Ποιός είπε ότι ο Κωνσταντίνος ήταν ένα

μη συμπαθές πρόσωπο ή ένα άποτυχημένο όν; 'Ο Κωνσταντίνος ύπήρχε έξισου δημοφιλής με τόν Βενιζέλο και άν πληρώνει ή ταινία τ'ό φανατισμό των γενιών εκείνων είναι άκριβώς γιατί ύπήρξαν δύο πρόσωπα με τρομακτική γοητεία που διχάσανε τ'ό λαό. Στά γεγονότα τ'ό '16 και μετά, συγκρούστηκε ένας ολόκληρος λαός γιά ξένα πρόβλήματα, προβλήματα που δεν τους άφορούσαν. Δέ θά ύπήρχε ή ταινία άν έγω άποφάσιζα νά φτιάξω τόν Κωνσταντίνο ένα γελοίο ξόανο που ο Βενιζέλος μετά από δύο - τρεις συναντήσεις τόν έξουθενώνει.

Α.Ξ.: Θά μπορούσες νά πεις ότι αυτοί που αντίταχθηκαν στην ταινία περιμεναν μιά λαϊκιστική, άπλοποιημένη άποψη των πραγμάτων την όποια δεν τους έδωσες;

Π.Β.: Δεν ξερω τί περιμεναν· σίγουρα πάντως δεν περιμεναν ένα φίλμ που ζητάει τή συμμετοχή του θεατή ή που άσχολείται με τήν ιστορία από έναν πλάγιο δρόμο. παίρνει δηλαδή τά πολιτικά γεγονότα και τά φωτίζει μ' έναν πλάγιο φωτισμό. Γιά παράδειγμα οι σκηνές που είχαν κάποια άμεσότητα και ο κόσμος αντιδρούσε και μάλιστα χειροκροτούσαν ήταν ελάχιστες στην ταινία· ήταν οι σκηνές που δεν μπόρεσα νά τίς φωτίσω με πλάγιο φωτισμό. 'Η σκηνή Κωνσταντίνου - Βενιζέλου μέσα στα άνάκτορα γιά τ'ό άν θά πρέπει νά βγει ή 'Ελλάδα στόν ευρωπαϊκό πόλεμο ήταν μιά σκηνή που δεν μπορούσα νά μ'ήν τή δάλω. 'Αν είχα σ' αυτό τ'ό σημείο περισσότερη φαντασία θά ήθελα κι αυτά τά πράγ-

Ο Μηνάς Χρηστιδης στον Βενιζέλο



ματα που λέγονται και διατυπώνονται να τα δείξω πλαγίως, ίσως μέσα από έναν ύπηρετη που άκουει το διάλογο κρυμμένος πίσω από μία κουρτίνα.

Λ.Ξ.: Έμένα μου σχηματίστηκε στο μυαλό η εξέξ σκηνη: επειδή πιστεύω ότι ζούμε συνθήκες ρωμαιοτικής άρένας στις μέρες μας, φαντάστηκα αυτούς που φώναξαν ενάντια στην ταινία σαν το κοινό της άρένας που περιμενε ένα ζευγάρι συγκλονιστικών μονομάχων. Αυτούς τους μονομάχους εσύ δεν τους κατέβασες ποτε στην άρένα.

Π.Β.: Η αίσθηση αυτή της άρένας κατασκευάστηκε, δεν υπήρξε στην πραγματικότητα· επί μία εβδομάδα η ταινία παιζόταν στην Κρήτη κι εγώ ήμουν στην Κρήτη και καταλαβαίνεις πολύ καλά πόσο εύαισθητο είναι το κοινό της Κρήτης στο πρόσωπο του Βενιζέλου. Δεν υπήρξαν αντιδράσεις άρένας από πλευράς θεατών.

Δημιουργήθηκε, κατασκευάστηκε η άρένα από τον Τύπο, δηλαδή όπως γίνεται όταν ο Καμπαφλής θα παλέψει με τον Καρπόζηλο και δήλωσε ότι θα τον ξεσχίσει μετά το μάτς ή ότι ο Παναθηναϊκός θα κουρελιάσει τον Όλυμπιακό — κάπως έτσι αντιμετώπισε ο Τύπος την εμφάνιση της ταινίας. Ακόμα και οι πολιτικοί που δηλώσανε τις απόψεις τους πέσανε σε μία χοντρή παγίδα και είχαν τελείως γενικά πράγματα, ότι αποπροσανατολίζει τάχα η ταινία, χωρίς να εξηγούν γιατί αποπροσανατολίζει. Αν το «αποπροσανατολίζω» σημαίνει: σπρώχνω το θεατή να ψάξει να βρει τα πράγματα, να του δημιουργηθούν αμφιβολίες γι' αυτά που έχει μάθει στο σχολείο του και ν' ανοίξει ένα βιβλίο, τότε ναι, εντάξει, αποπροσανατολίζει η ταινία. Μία άλλη αίσθηση που έχω είναι η εξέξ: ότι δεν άκουστηκε η αντίθετη άποψη, των θεατών που είδαν την ταινία και τους άρεσε, που ξέρω πάρα πολλά γράμματα που σταλθήκανε στις εφημερίδες του συγκροτήματος και που δε δημοσιεύτηκαν. Η εφημερίδα ΤΑ ΝΕΑ συγκεκριμένα δήλωσε ότι έχουν πάρει επιστολές για τον Βενιζέλο και επειδή η εφημερίδα έχει ορίσει τη θέση της πάνω στο θέμα Βενιζέλος, δε δίνει τον χώρο της ν' ακουστούν άλλες φωνές.

Λ.Ξ.: Βέβαια εγώ πιστεύω ότι οι πολιτικοί είναι τα πιο ακατάλληλα πρόσωπα για να κρίνουν τον Βενιζέλο και ένα οποιοδήποτε άλλο έργο. Ο Βενιζέλος είναι ένας νεκρός τον οποίο μπορούν να χρησιμοποιούν άνεξέλεγκτα για σκοπούς καθαρά δημαγωγικούς.

Π.Β.: Ο τόνος της ταινίας δεν είναι τόνος δημαγωγικός, δεν είναι ο τόνος που χρησιμοποιεί η πολιτική. Η πολιτική μιλάει με συνθήματα, δεν αναλύει, δεν εξηγεί. Σίγουρα οι πολιτικοί που είδαν την ταινία ξαφνιάστηκαν γιατί δεν είναι συνθιμισμένοι σ' ένα τόνο τέτοιο που διατυπώνει όρισμένες πολιτικές σκέψεις. Αυτό τουλάχιστον θέλω να επισημάνω, ότι ο τόνος της ταινίας δεν ταιριάζει με τον τόνο της πολιτικής, όπως τουλάχιστον άσκειται σήμερα στην Ελλάδα. Όταν κουβέντιασα πια με πολιτικούς και τους εξήγησα όρισμένα πράγματα, μου είπαν ότι «έχεις δίκιο αλλά έμεις βλέπουμε το θέμα ως πολιτική». Η έρωτηση βέβαια που υποβάλλω κι εγώ σαν

φορολογούμενος πολίτης και σαν πολίτης που πληρώνω την πολιτική δραστηριότητα των φορέων της εξουσίας είναι η εξέξ: τί μου έχουν δώσει έμένα οι πολιτικοί να καταλάβω από την ιστορία του τόπου; Τί ιστορικές καταθέσεις έχουν γίνει; Για να δείξ μια περίοδο και ειδικότερα την περίοδο του Βενιζέλου ή όποια είναι από τις πιο δραματικές πρέπει να φτύσεις αίμα για να την προσεγγίσεις! Άς μου δηλώσουνε ένα βιβλίο, ένα και μοναδικό, που έχει γραφτεί για τον Βενιζέλο και που διαβάζοντάς το μπορείς να καταλάβεις την προσωπικότητά του και την ιστορική περίοδο που εξησε· ή μήπως έννοούν τις επιφυλλίδες και τα θεατρικά έργα του Ρούσου μέσα από την τηλεόραση; Γιατί δεν αντιδρούν όταν παιζεται το «Βασιλικό Ρομάντζο» και εμφανίζεται ο Βενιζέλος σε στυλ κάου — μπουν να μπαίνει μέσα και να ξεφτελίζει τον Άλέξανδρο ή όταν παιζεται η «Βασίλισσα Αμαλία»; Έκει το φιλότιμο και το πολιτικό γόητρο των κομμάτων δε θιγονται καθόλου; Τό θεωρούνε σαν μία πολιτιστική έκφραση πέρα για πέρα ελληνική και δεν τους δημιουργεί κανένα πρόβλημα;

Όρισμένοι πολιτικοί είπαν ότι αν εγώ ήμουνα νέος άνθρωπος κι έβλεπα την ταινία δε θα καταλάβαινα τίποτα· έχομαι 22 χρόνια πίσω σε μία ηλικία που βγαίνω από ένα γυμνάσιο που μου δίνει ένα βιβλίο που ασχολείται με την ιστορία μας και που θα μπορούσε να είναι η ιστορία της Σκωτίας ή η ιστορία της Περσίας, τόσο αδιάφορα διατυπωμένα, τόσο γενική. Τελειώνω το βιβλίο και δεν έχω ιδέα και άκουω για διάφορα πράγματα που έχουν γίνει, για κάποια δικτατορία του Μεταξά, για έναν πόλεμο, είτε το όχι ο Μεταξάς — δεν τό είπε, ο έμφυλος, ποιος κέρδισε ποιός έχασε, κ.λπ. Για όλα αυτά δεν υπάρχει καμιά ιστορική κατάθεση. Έρχομαι σ' επαφή με την Τέχνη. Άκούω ένα τραγούδι του Θεοδωράκη κι αυτό τό τραγούδι έχει στίχους του Βάρναλη και έτσι μαθαίνω ότι υπάρχει ένας ποιητής Βάρναλης ή ένας ποιητής Ρίτσος ή ένας ποιητής Έλύτης και λέω: μά υπάρχουν αυτοί σ' αυτόν τον τόπο; Τους διαβάζω και από εκεί οδηγούμαι κάπου άλλου και, χωρίς τό τραγούδι του Θεοδωράκη να μου δίνει ολοκληρωμένη πολιτική άποψη για ένα ιστορικό γεγονός, με οδηγεί σιγά — σιγά, λιθαράκι — λιθαράκι κι άρχίζω να ψάχνω και βρίσκω όρισμένα νήματα που με βοηθούν να καταλάβω τί έγινε σ' αυτό τον τόπο. Ο Βενιζέλος είναι άφορμή για μία ιστορία ή όποια δεν αναφέρεται πουθενά, ούτε από τα πολιτικά κόμματα, ούτε από τους φορείς, ούτε από την τηλεόραση. Αυτή η ταινία λοιπόν, για κάποιον που ενδιαφέρεται, κάποιον που αγωνιά να μάθει, δίνει μία άφορμή να ψάξει και να βγάλει ίσως τά τελείως αντίθετα συμπεράσματα απ' αυτά που βγάζει η ταινία, δεν έχει σημασία...

Λ.Ξ.: Κάπως έτσι βλέπω κι εγώ τη δικιά μου δουλειά. Θά ήθελα πάρα πολύ μ' αυτό τον τρόπο πάντα να δονλεύω, άφορμές να δίνω, ξεκινήματα, μάν άρχη να την πάσει ο άλλος και να την πάει όπου αυτός νομίζει.

Π.Β.: Ένα συμπέρασμα που βγάζω από τον Βενιζέλο είναι ότι από έναν άλλο χώρο που θεωρείται δημοκρατικός και προοδευτικός, από μία πλευρά του Τύπου, του «συγκροτήματος» συγκεκριμένα,



Ο Γιάννης Βόγλης σπόν Βενιζέλο

έγινε μία άσκηση που θα μπορούσα να την ονομάσω *άσκηση πνευματικής τρομοκρατίας*. Έγώ της δίνω το ίδιο βάρος με τις άσκήσεις που έκανε ο Μπάλκος με τα σκυλιά ή με τα ΜΑΤ. Ακριβώς το ίδιο βάρος σ' έναν άλλο χώρο, τον πνευματικό χώρο. Για ένα έργο με τις ατέλειές του, με τις αδυναμίες του, που όμως κανένα κόμμα, κανένας φορέας δεν εκφράζεται, δημιουργείται μία τέτοια επίθεση: ένας τέτοιος πνευματικός τρομπουκισμός που είναι παράδειγμα και για άλλους. Έδώ θέλω να επισημάνω κάτι για τους συναδέλφους μου που ασχολούνται με την ιστορία και που δεν υπήρξε καμιά απολύτως συμπαραόσταση από μεριά τους: η τρομοκρατική άσκηση που μου έγινε δεν είναι γιατί ο Βενιζέλος δεν τους άρεσε αλλά σημαίνει «προσέξτε να δείτε τι θα συμβεί αν δεν έχετε τη συμμετοχή μας, έτσι τουλάχιστον όπως την έννοούμε εμείς!». Δηλαδή «ποιός είσαι εσύ που ασχολείσαι με την ιστορία — γιατί ασχολείσαι με την ιστορία μόνος σου». Είμαι σίγουρος ότι αν είχα την υπογραφή ενός βενιζελολόγου του «συγκροτήματος» τότε θα μου συμπεριφέρονταν τελείως διαφορετικά!

Λ.Ξ.: *Η γενιά μας υπήρξε αδοθητή όταν μαθαίναμε εμείς αυτή τη λειψή ή στραβή ιστορία...*

Π.Β.: Μά και η νεότερη γενιά είναι επίσης στο σκοτάδι. Έδώ ζήσαμε μία επτάχρονη δικτατορία: ποιός πολιτικός φορέας ασχολείται με τη δικτατορία; Αυτή τη στιγμή λοιπόν, μετά από τους πρώτους μήνες της μεταπολίτευσης που τα παιδιά μπηκανε στα κόμματα και που τα κόμματα τó μόνο που κάνανε ήτανε να τα στοιχίσουν στις εξάδες χωρίς να τους δώσουν απολύτως τίποτα. Ξαφνικά η νεότερη γενιά, τα παιδιά τών 15, 16, 17 χρονών γεμίζουν τις ντισκο-

τέκ γιατί δεν έχουν απολύτως καμιά επαφή με τὰ πολιτιστικά πράγματα του τόπου. Και δεν υπάρχει και κανένας που νά μεσολαβεί νά τούς βοηθήσει.

Έμεις τουλάχιστον είχαμε μία έλπίδα στά νιάτα μας, ότι θρυσκόμαστε σ' αυτή τήν απομόνωση μέσα σέ μία γενικότερη απομόνωση τής άριστεράς: λέγαμε «τό πνευμα κυνηγιέται γιατί κυνηγιέται και ή άριστερά», ταυτίσαμε τίσ άνησυχίες μας με τό κομμάτι τής άριστεράς που κυνηγιότανε. Σήμερα που ή άριστερά είναι μέσα στά πράγματα είναι ακόμα χειρότερο νά αισθανεσαι τήν πνευματική γύμνια. Παίρνω καμιά φορά τόν *Ριζοσπάστη* τήν Κυριακή που έχει τήν φιλολογική σελίδα. Άν ήμουνα παιδί μετανάστη και ζούσα στό έξωτερικό και δεν είχα καμιά άλλη επαφή με τό χώρο και ο πατέρας μου είχε γραφτεί συνδρομητής στόν *Ριζοσπάστη* δέ θά ήξερα ότι υπάρχει ο Δημήτρης Χατζής, δέ θά ήξερα ότι υπάρχει ο Στρατής Τσίρκας, δέ θά ήξερα ότι υπάρχει ο Μανόλης Αναγνωστάκης. Η πνευματική μας δουλειά περνάει μέσα από ένα φίλτρο πολιτικών εκτιμήσεων και ανάλογα με τ' άποτελέσματα που θά δώσει τό φίλτράρισμα μās συμπαραστέκονται ή όχι. Τήν ίδια αίσθηση μου δίνει ή φιλολογική σελίδα τής *Βραδυής* και ή φιλολογική σελίδα τού *Ριζοσπάστη*!

Και κάτι ακόμα, είναι μία κριτική τής κριτικής. Δεν τό συζητώ ότι ή δουλειά μας κρίνεται και διατυπώνονται άμφιβολίες ή αντίρροήσεις και πιστεύω ότι στη ζωή όσο είναι φυσικό νά κάνεις ένα καλό έργο, τόσο φυσικό είναι νά κάνεις κι ένα άποτυχημένο έργο και δέν μπορώ νά φανταστώ αυτούς που φτιάχνουνε τὰ μοναδικά άριστουργήματα, που γεννάνε πιά σάν τίσ κότες τό χρυσό αυγό. Υπάρχει όμως μία δεοντολογία που πρέπει νά γίνεται σεβαστή όταν θγαίνει μία ταινία που έχει κοστίσει χρήμα, κόπο, άγωνία, δουλειά, δέν μπορείς μέσα σέ πέντε άράδες νά τή θάβεις ή νά τήν έπαινεις, πάλι τό ίδιο είναι. Όπως εμείς δίνουμε έναν άγώνα μέσα από τή δουλειά μας που είναι και ένα ρίσκο πνευματικό, θά μπορούσαν οι κριτικοί νά δώσουν έναν άγώνα μέσα από τίσ εφημερίδες τους, νά μην είναι σκέτα υπάλληλοι τό τούτους διατάζοντε νά γράφουνε κριτικές για 5—10 ταινίες κάθε Τρίτη. Νά γράφουν για μία ή δύο ταινίες τήν εβδομάδα. Υπάρχουν κριτικοί που είναι τριπλοθεσίτες, γράφουν δηλαδή κριτική για τόν κινηματογράφο, μία τέχνη που συνεχώς αναγεννάται, γράφουν για τήν τηλεόραση που είναι μία τελείως διαφορετική τέχνη και γράφουν κριτική και για τό βιβλίο που είναι μία τέχνη επίσης άλλη. Είναι άνέντιμο νά μη δίνουν τή θέση τους σ' έναν άλλον άνθρωπο νά πάρει κατ' άρχήν ένα μεροκάματο και νά μπροδέσουν και οι ίδιοι ν' άπελευθερωθούν και νά παρακολουθήσουν καλύτερα έναν μόνο από τούς τρεις τομείς που ασχολούνται.

Λ.Ξ.: *Έδώ θέλω νά επισημάνω τό έξής: πιστεύω ότι ή κοινωνική ζωή τού νεοέλληνα χαρακτηρίζεται από έναν έρασιτεχνισμό άφού και ο ίδιος ως άτομο δέν παίρνει ποτέ στά σοβαρά, επαγγελματικά άν θες, τή ζωή του και πολύ συχνά γίνεται άνευθυνος.*

Π.Β.: Θά μπορούσα νά τό προσδιορίσω πολύ περισσότερο: ο σημερινός νεοέλληνας, αυτός που μέσα από ένα άγριο τζιράρισμα έχει έξασφαλίσει 29

τόν επιούσιο — και σήμερα πιά επιούσιος είναι και ένα μικρό αυτοκίνητο, κι ένα μικρό σπιτάκι στην έξοχη ή και μερικές ημέρες στο Λονδίνο — μέσα σ' αυτό λοιπόν τό τζιράρισμα κάνει κι ένα πασάλεμμα πληροφοριών γύρω από τά πολιτιστικά πράγματα. Αυτό τό έχουνε πιάσει πολύ καλά οί εφημερίδες. Ποτέ μιιά έρευνα δέν προχωράει σέ βάθος — μένει στην έπιφάνεια. π.χ. «Γιατί περνάει κρίση ό έλληνικός κινηματογράφος;» και διατυπώνονται διάφορα πράγματα πρόχειρα ή φανατισμένα ή μεγεθυμένα, κ.λπ. Έχουνε δημιουργηθεί στίς στήλες τών εφημερίδων χώροι για κουσομπολιό. 'Απ' έκει λοιπόν ό νεοέλληνας μαθαίνει τί συμβαίνει στόν πολιτιστικό χώρο, ότι για παράδειγμα ό τάδε ειπε μέσα σ' ένα έστιατόριο ότι είναι πολύ ώραία ή ταινία του δεινά κι έτσι διαμορφώνει γνώμη ό αναγνώστης. Κάποτε στά ΝΕΑ δημοσιεύτηκε κάτι πού μέ έθιγε προσωπικά, κάτι από τήν έφταετία κι έπειδή ή έφταετία μου είχε διαλύσει τό σπλίτ πήγα και ζήτησα εξηγήσεις. Ζήτησα τό όνομα του δημοσιογράφου πού έγραψε αυτό τό σχόλιο σέ βάθος μου. 'Η άπάντηση του άρχισυντάκτη τών ΝΕΩΝ ήταν ότι δέν μπορούμε νά δώσουμε όνόματα ανθρώπων πού μάς δίνουν τίς πληροφορίες. Αυτό μου φέρνει στό μυαλό τίς δικες τής χούντας όπου έμφανιζόταν ό Χ ύπαστυνόμος και κατάθετε ότι «ό τάδε συναντήθηκε με τόν τάδε και άνταλλάξαν πληροφορίες άνατρεπτικού περιεχομένου» και σέ έρώτηση του συνηγόρου «άπό πού πήρατε τίς πληροφορίες αυτές;» έλεγε ό άλλος «μυστικό της ύπηρεσίας μου». Διαπιστώνεις λοιπόν ότι ή έξουσία του Τύπου δανειζεται μοντέλα από συστήματα τά όποία έχει πολεμήσει ή τά πολεμάει.



Βενιζέλος

σουπερμάκετ όχι γιατί έχει λιγότερο χρόνο· στην έλαρχία οί ρυθμοί είναι πιο άγριοι, έχεις χρόνο νά κάνεις τά ψώνια σου, νά πάς στο χασόπη, νά πάς στόν ψαρά, νά πεις ένα καφέ στο μεταξύ, νά πάρεις τήν εφημερίδα, ν' αγοράσεις ψωμί και νά πάς στίτ σου. Δέν υπάρχει άκόμα τό άγχος πού υπάρχει στίς μεγάλες πόλεις πού τώρα πιά για νά κατέβεις στην Αθήνα χρειάζεσαι μιιά ώρα και άλλη μιιά ώρα για νά επιστρέψεις. Λοιπόν αυτό τό ζούμε, τό βλέπουμε καθημερινά νά περνάει και σέ μάς πού ή δουλειά μας είναι τό κινηματογραφικό φίλμ. Και πραγματικά άρχίζει νά σέ προβληματίζει άν αξίζει τόν κόπο ν' άσχολείσαι για δυό ή τρία χρόνια με κάτι πού θα βγει και θ' αντιμετωπιστεί με τή μεγαλύτερη προχειρότητα και λές «γιατί κι εγώ νά μη συντονίσω τούς ρυθμούς τής δουλειάς μου με τούς ρυθμούς τών άλλων;»

Σκεφτόμουν πριν από λίγες μέρες ότι όταν ήμαστε μέσα στη δικτατορία και ακούγαμε τό στυλ τραγουδιού του Βοσκοπούλου λέγαμε είναι δικτατορία και ή δικτατορία δέ θέλει τό ποιητικό τραγούδι και δέ θα πέσει ή δικτατορία; Θά δεις τί θα γίνει τήν άλλη μέρα, θα σβήσουν αυτό! Και ξαφνικά πέφτει ή δικτατορία και τό στυλ αυτού του τραγουδιού άνθει για νά μήν πώ ότι αλλάζει ένορχήστρωση και περνάει από τό Τρίτο Πρόγραμμα με τόν Φλωρινιώτη!

Λ.Ξ.: Άς γυρίσουμε πάλι στόν Βενιζέλο· ποιές ήταν οί αντιδράσεις τών θεατών στην Κρήτη;

Π.Β.: Όταν τέλειωσε τό φίλμ ρωτούσα τόν κόσμο πού έβγαине έξω από τόν κινηματογράφο. Από τόν τίτλο τής ταινίας και μόνο φαντάζονταν ότι θα δούν τή βιογραφία του Βενιζέλου. Φαντάζονταν ότι θα δούν ένα εκπαιδευτικό φίλμ, ένα φίλμ για τά σχολεία, ένα φίλμ για τήν τηλεόραση, με ντοκυμαντέ,

Λ.Ξ.: Τό δεύτερο πού ήθελα νά έπισημάνω είναι ότι πίσω άπ' όλα αυτά θγαίνει μιιά έλλειψη σεβασμού αυτόν πού γράφει αυτά τά πράγματα ή αυτόν πού κινείται μ' αυτή τή νοοτροπία ως προς τόν έαυτό του πρώτα και μετά ως προς τό συνάνθρωπό του.

Π.Β.: Μπορώ νά τό όρίσω αυτό τό πράγμα μ' ένα πολύ θλιβερό γεγονός πού μου συνέβηει και πού τό έπιστρέφω στη δημοσιογράφο πού τό έγραψε, δημιουργώντας μέσα από τή στήλη τής ύποψίες ότι έχω χρηματιστεί, ότι τά 'χω πιάσει για νά κάνω αυτή τήν ταινία. 'Αναγνώστης αυτής τής κριτικής με πήρε τηλέφωνο και με ρώτησε άν τά 'χω πιάσει! Θεωρεί λοιπόν αυτή ή κριτικός ότι δόηθησε τό άγνωστοκό της κοινό νά καταλάβει τόν Βενιζέλο μ' αυτόν τόν τρόπο;

Λ.Ξ.: Έθιξες προηγούμενα τό πρόβλημα τής άστικοποίησης, αυτό πού ειπες για τό σπιτάκι του νεοέλληνα, κ.λπ., τό πρόβλημα τής άστικοποίησης τής νεοελληνικής ζωής, ή όποία έχει γίνει μ' έναν ρυθμό τελείως έξαλλο πού άρχισε μέσα στη δικτατορία περίπου και συνεχίζεται στίς μέρες μας.

Π.Β.: Τή ζούμε στο πέτοι μας αυτή τήν άλλοτρίωση ή άστικοποίηση του καθημερινού ανθρώπου. Σ' ένα ταξίδι πού έκανα σέ μιιά επαρχιακή πόλη έδλεξα ό κόσμο για παράδειγμα νά προτιμάει ένα άθλιο σουπερμάκετ από τό μικρό ευπρόσωπο μπακάλικό τής γειτονιάς του. 'Ο κόσμος λοιπόν έρχεται στο

κ.λπ. Ξαφνιάζονταν λοιπόν στην αρχή. Αυτό που βλέπαν ήταν κάτι άλλο. Αυτός που είχε φτιάξει την ταινία έβλεπε το θέμα «Βενιζέλος» μέσα από έναν άλλο δρόμο. Δεν είδα κάποιον άνθρωπο να θυμώσει και να φύγει, που ήταν κι ένα κοινό λαϊκό. Μένανε μέχρι το τέλος και τότε διατυπώνανε την επιφύλαξη ότι εμείς νομίζαμε ότι θα δούμε τη ζωή του Βενιζέλου, αλλά και αυτό που είδαμε είναι πάρα πολύ καλό και μάς συγκίνησε ή νομίζαμε ότι πρέπει να είχε κι εκείνο ακόμα. Δέ λέω ότι βρήκα ένα κοινό που με άποθέωσε, που ήταν όλοι υπέρ της ταινίας. Σίγουρα όμως με το ένστικτο του απλού ανθρώπου είχανε δει ότι αυτό το προϊόν δεν τους κοροΐδευε, ήταν μία κινηματογραφική ταινία. Δεν μπορούσαν να εξηγήσουν αν είναι καλά τα σκηνικά ή άσχημα, αν η φωτογραφία είναι καλή ή κακή, αν οι ήθοποιοί παίζουσαν ή όχι αλλά ή στιβαρότητα της δουλειάς τους είχε άφηση ένα δέος.

Στην Αθήνα όμως που έρχεται πιο κοντά στις κριτικές και το καλλιτεχνικό κουτσομπολιό, αλλιώς λειτουργήσαν τα πράγματα... Με πήρανε στο τηλέφωνο άνθρωποι που είχανε περάσει απ' αυτά τα προβλήματα, καλλιτέχνες, μετά από τρεις - τέσσερις εβδομάδες: δεν πηγαΐνανε να δούν την ταινία επειδή αυτά που είχανε κυκλοφορήσει ήτανε τέτοια που τους εμπόδιζαν να μπούνε στο σινεμά. Πηγαΐνανε μέσα στην αίθουσα προβολής με βαριά καρδιά ότι θα δούνε ένα φιλμ που έχει ξεπουλήσει τον Βενιζέλο, την Ιστορία, τον Κωνσταντίνο...

Λ.Ξ.: *Θά μπορούσες να πεις ότι ήδη σ' ένα μεγάλο ποσοστό έχει διαμορφωθεί ένα γούστο, έχει τυποποιηθεί ένα γούστο, έχει δηλαδή πλασαριστεί στον κόσμο κι ο κόσμος τό πήρε άβασάνιστα και τό χρησιμοποιεί, ότι υπάρχει κάποια εύκολια στά κριτήρια του κόσμου;*

Π.Β.: Βέβαια υπάρχει και αυτά τα κριτήρια ισχύουν διαρκώς. Μπορείς να τό δεις αυτό στην υποδοχή που κάνει ο κόσμος, ο λαϊκός κόσμος, στις κωμωδίες με έπικαιρότητα, στην έπικαιρότητα που δέ βλέπει στην τηλεόραση, που δέ βλέπει στην επιθεώρηση. Τα κριτήρια λοιπόν είναι και παραμένουν τά ίδια και ή ιστορία ότι έχει σήσει ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος, ο έμπορικός, είναι τελικά ένας μύθος πλαστός.

Λ.Ξ.: *Πόσα εισιτήρια έχει κάνει ως τώρα ο Βενιζέλος;*

Π.Β.: Πρέπει να έχει ξεπεράσει τις 200.000 αλλά αυτά δεν είναι εισιτήρια για μία ταινία που έχει κοστίσει τόσα λεφτά, δεν είναι εισιτήρια που μπορούν να βγάλουν τό κόστος της ταινίας, σέ καμιά περίπτωση! Είναι οικονομική καταστροφή ή ταινία για τόν παραγωγό.

Λ.Ξ.: *Τώρα που έχει υπάρξει κάποια χρονική απόσταση από τό θόρυβο γύρω από την ταινία, μπορείς να κάνεις ένα μικρό απολογισμό;*

Π.Β.: Λίγο - πολύ περιμένα τις αντιδράσεις που θά δημιουργούσε ο Βενιζέλος· τις περιμένα σ' ένα

άλλο επίπεδο. Φανταζόμουσαν ότι αυτές οι αντιδράσεις θά πλουτίσουν και τη δική μου όπτική γωνία. Κάνω πάντα πράγματα που αισθάνομαι και σέ καμιά περίπτωση δεν έχω μετανοιώσει για τόν Βενιζέλο. Από μία πλευρά θεωρώ τυχερό τόν εαυτό μου που άρκετά νωρίς, σ' αυτή την ηλικία, καταλαβαΐνω με τις αντιδράσεις που δημιουργήσε ο Βενιζέλος σέ ποιά χώρο ζω και δουλεύω.

Λ.Ξ.: *Είναι δηλαδή ο κινηματογράφος μία μέθοδος γνώσης για σένα!*

Π.Β.: Βέβαια, είναι ή άποκάλυψη! Άνοιξε ο ουρανός και είδα!...

Λ.Ξ.: *Πέρα απ' όλα αυτά εγώ πιστεύω ότι είναι ή πρώτη φορά στόν ελληνικό κινηματογράφο που φτάνομε στα επίπεδα του θεάματος μ' αυτή την ταινία. Για μένα ο Βενιζέλος είναι ένα σημάδι στόν ελληνικό κινηματογράφο, ένα όριο.*

Π.Β.: Είναι ευτύχημα τό ότι κάνομε μία δουλειά που διατηρούμε στο νεγκατίφ, τό προϊόν δηλαδή που φτιάχνομε δεν είναι μία θεατρική παράσταση που παίχτηκε κι έβησε. Τό έργο μένει στό άρνητικό και ή κινηματογραφική ταινία λειτουργεί σάν καταλύτης. Κάπου, μετά από χρόνια, τό βλέπομε σάν ένα σημάδι, σάν ένα όριο για τό που θρικόταν τό μυαλό μας, οί εταιρησιές μας, οί χώρος μέσα στόν όποιο και για τόν όποιο έγινε ή ταινία, ή πολιτική μας ώριμότητα τότε. Σίγουρα μετά από χρόνια θά τόν ξαναδούμε τόν Βενιζέλο και πάλι θά κάνομε τις έκτιμήσεις μας. Δεν μπορώ να προβλέψω, σκέφτομαι μόνο από ένστικτο μερικά πράγματα αλλά θά τά ξαναπούμε μετά από χρόνια.

Λ.Ξ.: *Ήθελα να μου πεις πώς βλέπεις τη γυναίκα μέσα στην ταινία. Εγώ την είδα να στέκει στό περιθώριο.*

Π.Β.: Από την αρχή κατάλαβα ότι είναι ένα φιλμ περισσότερο άντρικό. Από τη στιγμή που μπαΐνει στην πολιτική δράση ο Βενιζέλος, από τό 1910 και μετά, από τις 24 ώρες της ημέρας οί 15 ώρες του είναι χρόνος που συναναστρέφεται μόνο άντρες. Η μόνη έπαφή του Βενιζέλου με τις γυναΐκες ήταν σέ φιλικά στίτια ή σέ σπίτια συνεργατών του. Κι εγώ αισθάνθηκα την ανάγκη να τόν πλησιάζει ένα γυναικείο πρόσωπο κι έβαλα μία γυναίκα στό καφενείο της Βουλής και ύπηρεξαν άλλες δυό στιγμές: όταν φεύγει ο Βενιζέλος από τη Βουλή, τό μοναδικό πρόσωπο που τόν χαιρετάει είναι ή γυναίκα που έχομε δει πριν να τού φτιάχνει τό σοά.

Λ.Ξ.: *Για τούς ίδιους λόγους κράτησες απέξω και την ιδιωτική ζωή του Βενιζέλου ή την έρωτική του; Πιστεύεις ότι τόν καθόριζε ή τόν σημάδευε πολύ λιγότερο απ' ό,τι ο άντρικός κόσμος μέσα στόν όποιο ζούσε;*

Π.Β.: Βέβαια, έτσι αισθάνομαι ότι είναι ή πολιτική ζωή ενός ήγγέτη.

Λ.Ξ.: *Ένα θέμα που με άπασχολεί κι έμένα, 31*

για τη δική μου δουλειά, είναι το θέμα του ύψους πιά, το στυλ, πέρα απ' αυτά που περνάνε μέσα από μιά ταινία. Στόν Βενιζέλο είδα ότι χρησιμοποιείς διαφορετικά στυλ σε σύγκριση με την προηγούμενη δουλειά σου, πού το ύψος της ήταν περισσότερο ομοιογενές. Στόν Βενιζέλο χρησιμοποιείς την ιστορική εικονογραφία ενώ παράλληλα υπάρχει κι ένα ψυχολογικό δράμα, μικρά σασπένς κατά διαστήματα κι ακόμα το στυλ της αστυνομικής ταινίας εκεί με τη βροχή και τόν ξυλοδαρμό.



Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος και ο Βασίλης Μπουγιουκλάκης στόν Βενιζέλο

φωνές· και γι' αυτόν το λόγο δεν αξιολογώ το αισθητικό αποτέλεσμα ή το αποτέλεσμα του ύψους του Βενιζέλου. Βέβαια κάθε φιλμ σου αφήνει ένα απόθεμα, σου δίνει μιά πείρα πού τη χρησιμοποιείς στην επόμενη δουλειά γιατί κάθε μας ταινία είναι ταυτόχρονα και μιά άσκηση — πού να τόν μάθουμε τόν κινηματογράφο; Δεν υπάρχει κινηματογραφική παιδεία στην Ελλάδα. Η δουλειά πού έχω κάνει μέχρι τώρα θα μπορούσε να είναι οι άσκήσεις ενός μαθητή σε μιά σχολή κινηματογράφου σε μιά ξένη χώρα. Δεν είναι και πολύ το νεγκατίβ πού έχουμε χρησιμοποιήσει. Ποτέ δεν ξέρω αν μιά σκηνή πού θα κινηματογραφησώ θα βγει έτσι όπως θέλω. Για πολύ λίγα κομμάτια της ταινίας λές «ναί, εδώ δε θα άλλαζα τίποτα». Κάτι πάντα σου μένει άνικανοποίητο. Υπάρχει δέβαια μιά τελική αποτίμηση του έργου κάτω από τις συγκεκριμένες συνθήκες πού φτιάχτηκε. Λές «έτσι όπως γυρίστηκε, μ' αυτές τις προδιαγραφές, ναί, αυτό είναι το αποτέλεσμα, δεν μπορεί να είναι άλλο».

Λ.Ξ.: Αυτή η αίσθηση του άνικανοποίητου νομίζω ότι είναι θετικό στοιχείο. Χτίζεις πάντα το μελλοντικό σου έργο πάνω σ' αυτό, σ' αυτή την αποτίμηση πού ελπεις.

Π.Β.: Σε μιά χώρα πού δεν έχουμε παράδοση ταινιών θεάματος ήταν για μένα γοητευτική εμπειρία ο Βενιζέλος· δεν μπορώ να θεωρήσω τις ταινίες του Βισκόντι παράδοσή μου. Είναι μόνο μιά βοήθεια στην κινηματογραφική μου παιδεία. Ο Βενιζέλος είχε για μένα το ενδιαφέρον του εφευρέτη. Εφεύραμε πράγματα για ν' αποδώσουμε την αίσθηση της ατμόσφαιρας εκείνης της εποχής. Το λιμάνι στην αρχή της ταινίας είναι ένα κομμάτι ενός πλοίου στο πιο κεντρικό σημείο του Πειραιά. Αν φεύγαμε για να πηγαίναμε σ' ένα λιμάνι χωρίς κίνηση, στην Πιρέ-

Π.Β.: Δούλεψα διαφορετικά από το Χαπί Ντέι και είναι φυσικό γιατί εκεί είχα ένα χώρο ενιαίο πού ήταν σά μιά σκηνή θεάτρου, το στρατόπεδο δηλαδή. Υπήρχανε σκηνές πού διαδραματιζόνταν σε ξεχωριστά κομμάτια αυτού του στρατόπεδου· η αίσθηση όμως πού είχα ήταν του ενός και μοναδικού χώρου. Στόν Βενιζέλο είχα διαφορετικές χρονικές περιόδους και πάρα πολλά πρόσωπα. Κάθε φορά λοιπόν είχα μπροστά μου μιά σκηνή με τη δική της αυτονομία σε σχέση μ' αυτήν πού είχε προηγηθεί κι αυτήν πού θα ακολουθούσε. Είχα ένα άλλο πρόβλημα επίσης, ότι στους χώρους πού γύρισα δεν μπορούσα να μωβ με άνεση νωρίτερα, δεν μπορούσα να τους χρησιμοποιήσω σάν πλατό, να μωβ και να άσκηθώ στόν χώρο δύο — τρεις μέρες νωρίτερα. Πολλές φορές είχα μιά αίσθηση μόνο δύο ώρες πριν από το γύρισμα, την ώρα πού σπινόταν η διαμορφωνόταν, πού αλλάζανε τα έπιπλα, τα κάδρα, κ.λπ. Έγώ έπρεπε να προσαρμόσω τη σκηνή πού είχα φανταστεί μέσα σ' αυτό το χώρο και η αγωνία μου ήταν να βρω κλειδιά τέτοια πού να καταφέρω να δώσω στό θεατή την αίσθηση ότι ο χώρος αυτός είναι διωμένος από τα πρόσωπα πού παίζουνε. Μέσα λοιπόν σ' αυτή τη μεγάλη σύνθεση προσπαθούσα από ένστικτο να γεφυρώσω τις σκηνές μεταξύ τους, δηλαδή η έναρξη και το τέλος της κάθε μιάς να οδηγεί άρμονικά στην επόμενη, το δε ενδιάμεσο μέρος να έχει ρυθμούς τέτοιους πού να μην έρχονται κόντρα στό υπόλοιπο. Αυτό ήταν μιά άκροβασία, δεν είχα τη δυνατότητα να φτιάξω ένα ντεκουπάς, άρα ένα ύψος, ένα στυλ κινηματογραφικό από πολλών καιρό πριν. Η κινηματογράφιση γινόταν λίγο — πολύ την ίδια ημέρα στό χώρο πού μου δινόταν για να γυρίσω. Συνειδητά δε διάλεξα τόν τρόπο της αστυνομικής ταινίας στις σκηνές bias προς το τέλος. Εργάστηκα περισσότερο ένστικτωδώς. Νομίζω τελικά ότι όλο το φιλμ μπορεί να έχει διαφορετικά στυλ, διαφορετικούς τρόπους κινηματογράφησης, αλλά στο σύνολό της η ταινία αποτελεί μιά ενιαία σύνθεση.

Λ.Ξ.: Μετά απ' αυτό το τελικό αποτέλεσμα, αισθανθήκες ότι προχώρησες σ' ένα δικό σου προσωπικό λόγο;

Π.Β.: Δεν είναι φιλοδοξία μου να χρησιμοποιώ ένα και μοναδικό στυλ στη δουλειά μου. Θεωρώ ότι τη μοναδικότητα του άτομου μου την έχω και στην εργασία μου, φανταζομαι δηλαδή ότι η συγκίνηση πού αισθάνομαι, αν έχει την τύχη να μεταφραστεί σε εικόνες, θα έχει την έκφραση πού έχω νομίζω ότι πρέπει να δώσω σ' αυτό το έργο. Δεν κάνω άναφορές σε πράγματα πού έχω δει ούτε δανειζομαι ξένες

βεζα λόγου χάρη, θά θέλαμε 2.000.000 δρχ. Τά φτιάξαμε λοιπόν όλα εδώ. Όλα αυτά είναι μικρές έφευρέσεις οι οποίες είναι πείρα, πολύ μεγάλη πείρα. Είναι κρίμα, καί αυτό τό λέω με πίκρα, πού οι δάσκαλοι τής σχολής Σταυράκου προτίμησαν να κουτοπομπολέφουνε τόν Βενιζέλο παρά να μέ φωνάζουν νά πάω γιά 2-3 μήνες τσάμπα νά πώ στά παιδιά πώς γύρισα μία πρὸς μία ὄλες τīs σκηνές τής ταινίας.

Α.Ξ.: Συγκρίνοντας τόν Βενιζέλο μέ τό Χαπί Ντέι, είχαμε στό δεύτερο ἕναν αισθησιασμό του σώματος. Ἐκεί τό σώμα έπαιξε ἡμίγυμνο, έπαιξε κάτω ἀπό τόν ἥλιο, τό πλησίαζες. Στόν Βενιζέλο ἀπώθεις τό σώμα.

Π.Β.: Ὑπάρχει μιὰ ἄλλη ὀπτική γωνία στόν Βενιζέλο. Ὑπῆρχαν στό σενάριο καί γυρίστηκαν μοναχικές στιγμές του Βενιζέλου ὅπου τό μάτι τόν έβλεπε σάν ἀνθρώπινη κατασκευή. Στό τελικό μοντάζ οι σκηνές ἀποκλείστηκαν γιατί δέν έδεναν μέ τό ὑπόλοιπο ὕλικό. Αισθάνθηκα τόν ἑνατό μου δεσμό ἀπ' αὐτό τό τεράστιο ὕλικό πού συνέθετα, δέν ἦταν δυνατό νά πλησιάσω πιό κοντά τόν Βενιζέλο. Διαφορετική δραματική προσέγγιση θά είχα ἀν διάλεγα μιὰ μόνο μέρα ἀπό τή ζωή του Βενιζέλου. Καί τελικά μου λείπει κι ἔμένα ὁ αισθησιασμός αὐτός πού ἀναφέρες, τοῦ ἀνδρικοῦ σώματος. Θέλω νά κάνω μιὰ καινούργια ταινία, τό θέμα πού έχω είναι μιὰ ἱστορία μέ τρία νέα παιδιά, τρεῖς φοιτητές σ' ἕνα δωμάτιο, ὅποτε θά έχω τή δυνατότητα νά τοῦς δῶ ἀπό κοντά.

Α.Ξ.: Ἀμφισβητήθηκε ἀπό μιὰ μερίδα του Τύπου ἡ ἐλληνικότητα του Βενιζέλου σου, ὅτι ὁ Βενιζέλος ἐμφανίζεται ἀποκομμένος ἀπό τόν ἐλληνικό χῶρο.

Π.Β.: Ἐρωτώ κι ἐγώ μέ τή σειρά μου: Ἐνας πρωθυπουργός, ὁ Καραμανλῆς γιά παράδειγμα, τί ἐπαφές έχει μέ τό λαϊκό κόσμο; Πόσες φορές ἐρχεται σ' ἐπαφή μέ τό λαό; Ποιούς συναντάει κάθε μέρα; Ξυπνάει κάθε πρωί, πηγαινέι ἀπό τό σπίτι του στό πολιτικό γραφεῖο καί κάποια ὥρα γυρίζει τό θρόδι καί κοιμάται. Αὐτές τīs 15 ὥρες ἐργασίας καί ἐπαφῶν πόσες φορές συναντάει ἀνθρώπους; Θά μπορούσα νά δῶλω σκηνές καφενεῖου ὅπου καθῶς χαρτοπαίζουν οἱ Ἕλληνες σχολιάζουν καί κρίνουν τήν πολιτική. Τό θεώρησα ὅμως πολύ φτιαχτό καί προτίμησα τά θεατρικά ἰντερμέδια τής ἐπιθεώρησης ἐκεῖνης τής ἐποχῆς, πού είναι καί παραμένει τό θέατρο τοῦ λαοῦ. Μέσα λοιπόν ἀπ' αὐτά δημιουργῶ ὀρισμένες νύξεις στό θεατή γιά τό τι μπορεί νά σκεφτόταν ὁ λαός τότε. Σέ κάποιο δέ σημείο τής ταινίας, δάζοντας τά ἰντερμέδια, σπῶω τή συγκίνηση πού έχει δημιουργηθεῖ, τήν ἔνταση, τή συναισθηματική φόρτιση, τήν ταύτιση του θεατή μέ τόν Βενιζέλο ἢ τόν Κωνσταντίνο κι ἔτσι παίρνει πάλι τήν ἀπόσταση πού πρέπει νά πάρει σά θεατής. Πιστεύω ὅτι ἕνας πρωθυπουργός είτε τό θέλει είτε ὄχι ἀποκόβεται ἀπό τīs ἐπαφές του μέ τό λαό, δέν είναι δυνατόν νά τīs έχει, ἔτσι τουλάχιστον ὡπως ἀσκέεται ἡ πολιτική σήμερα.

Α.Ξ.: Βέβαια αὐτή ἡ «ἐλλειψη» του λαϊκοῦ

στοιχείου ἀπό τή μιὰ μερίδα καί ἡ ἀντιφατικότητα του πολιτικοῦ Βενιζέλου ἀπό τήν ἄλλη μου συνοψίστηκαν στήν τελική σκηνή, στή συνάντησή του μέ τόν ὄπλαρχηγό.

Π.Β.: Μά δέν είναι τυχαῖο ὅτι τελειώνει ἔτσι ἡ ταινία. Ἐγώ δέν ἦμουν οὔτε βασιλικός οὔτε βενιζελικός, εἶμαι ἕνας ἀνθρώπος πού γεννήθηκα τό 1940 καί ἡ ἀρετηρία τῶν πολιτικῶν ἀναφορῶν τής γενιάς μου είναι ἡ δικτατορία του Μεταξά. Δέν μπορούσα νά μήν αισθανθῶ ὀρισμένες ἀμφιβολίες γιά τά πολιτικά πράγματα τής ἐποχῆς ἐκεῖνης καί γιά τό πρόσωπο του Βενιζέλου. Δέν είχα τό φανατισμό του νεοφώτιστου πού δέ βλέπει τίποτε μπροστά του. Διατυπώνει λοιπόν ὁ ὄπλαρχηγός στό τέλος τīs ἐπιφυλάξεις τīs δικές μου, τīs ἐπιφυλάξεις πού θά έχει σίγουρα ἕνας νέος ἀνθρώπος ἀν ἀσχοληθεῖ μέ τήν ἱστορία. Τό πιό ἀντιδραστικό πράγμα πού μπορῶ νά φαντασῶ είναι νά περιγράψει κάποιος τόν Βενιζέλο ἄσπρο, πᾶλλευκο ἢ ἀντίθετα κατάμαυρο! Καί λέω είναι δυνατό νά κάνω ἕνα φίλμ πού νά τελειώνει ἔτσι καί νά ἐξακολουθεῖ ὁ θεατής νά έχει τīs ἀπορίες πού είχαν πολλοί ὅτι λείπει ὁ λαός ἀπό τό φίλμ; Τι θ' ἄλλαξε ἀν ὑπῆρχαν τρεῖς σκηνές ὅπου ὁ λαός βρίζει τόν Βενιζέλο μέσα στό καφενεῖο; Ἄφου τόν βρίζει στήν ἐπιθεώρηση.

Ὁ περισσότερος κόσμος λειτουργεῖ μέσα ἀπό μοντέλα, μέσα ἀπό ὀδηγούς σκέψης πού τοῦ ἔχουν ἐπιβάλει τόσα χρόνια· ὑπάρχει ἕνας καί μοναδικός τρόπος προσέγγισης ἑνός πολιτικοῦ προσώπου. Τόν ἔχουν δεῖ στήν τηλεόραση, τόν ἔχουν ἀκούσει στό ραδιόφωνο, ἔτσι ἔχουμε κι εμεῖς μεγαλώσει ἀρχίζοντας ἀπό τό σχολεῖο. Θά μπει ὁ θεατής μέσα στήν αἴθουσα καί θά έχει ἀνάγκη ἀπ' αὐτά τά κλισέ. Ἐμεῖς πάλι, ἐνῶ ξέρουμε ὅτι ὁ θεατής θέλει αὐτά τά κλισέ, δίνουμε μιὰ μάχη νά τόν γλιτώσουμε. Είναι μιὰ ἠθική στάση ἀπέναντι στή δουλειά μας καί λέμε ὄχι στά κλισέ, δέν τά δεχόμαστε. Δέ δεχόμαστε νά δοῦμε τόσο ταπεινωμένο τό θεατή, δέ δεχόμαστε ὅτι ζοῦμε σέ μιὰ χώρα ὅπου ὁ θεατής λειτουργεῖ μόνο μέ ὀνόματα κλισέ. Θά είναι μιὰ ταινία πού θά του ἀφήσει ἐρωτηματικά, ἀμφιβολίες, θ' ἀναρωτηθεῖ, θά μάς βρῖοει ἢ ὀτιδήποτε!
Κάθε φορά πού κάνω μιὰ ταινία αισθάνομαι ὅτι ὑπάρχουν ἄκομα τρόποι νά ἐπικοινωνήσω μέ τόν κόσμο. Στήν Κρήτη αἰσθάνθηκα ὅτι ὁ Βενιζέλος δέν ἦταν μιὰ ταινία σ' ἕνα συγκεκριμένο μοντέλο, είχε μιὰ μορφή πού παραξένευε τόν κόσμο, δέν του δημιούργησε ὅμως ἀπόψηση.

Α.Ξ.: Ἐγώ πιστεύω καί κάτι ἄλλο: κάθε μας ταινία είναι καί μιὰ πράξη ξεγυμνώματος, ἐκτιθέμεθα στή διάθεση του κόσμου καί ἐδῶ ἐξαρτάται ἀπό τή γενικότερη παιδεία ἑνός λαοῦ ἀν θά σέ σεβαστοῦν ἢ θά σέ διαμελίσουν καί νομίζω ὅτι στήν Ἑλλάδα οἱ συνθηκές είναι ἐξαιρετικά σκληρές.

Π.Β.: Κάποια στιγμή μου πέρασε ἀπό τό μυαλό νά τά μαζέψω καί νά φύγω καί νά πάω ξερωγῶ στήν Ἀγγλία πού ὑπάρχει ἕνα ἄλλο κοινό καί σκέφτομαι «καί κινηματογράφω νά μήν κάνω εἶμαι τόσο ὡραία στήν προσωπική μου ζωή πού δέ μέ πολυνοιάζει κιάλας». Ἐτσι αἰσθανόμουν. Καί λέω ὅτι ἔμένα μ' ἔνδιαφέρει ὁ ἀνθρώπος, τ' ἀνθρώπινα προβλήματα. 33

θά αισθανθώ και τόν Έγγλέζο. Γιατί όχι; Πάω λοιπόν ένα ταξίδι στο Αίγιο σ' ένα χωριό και μάς φιλοξενεί κάποιος συγγενής και αρχίζει να μάς διηγείται μιὰ ιστορία του αδελφού του που ήτανε στην Άμερικκή, κ.λπ., κ.λπ. Τελειώνει την αφήγησή του κι έμένα μ' έχουνε πάρει τὰ δάκρυα. Η διατύπωση της ιστορίας δέν έχει κανένα μελοδραματικό χαρακτήρα, να μή σου πω ότι μάς τὰ λείει περισσότερο για να γελάσουμε. Κάνω κάτι και φέρνω τόν εαυτό μου σ' ένα έγγλέζικο πάμπ όπου τὰ πίνουμε κ' έναν Έγγλέζο και μου διηγείται μιὰ άλλη ιστορία και λέω: μπορώ έγω να καταλάβω τὰ δεύτερα, τὰ τρίτα επίπεδα, τίς άλλες διαστάσεις που μπορεί να έχει μιὰ άλλα διατυπωμένη ιστορία; Γιατί έγω συγκινούμαι; Συγκινούμαι μόνο για την ιστορία; Συγκινούμαι γιατί συμβαίνει σ' αυτόν τό χώρο; Συγκινούμαι γιατί ξέρω πολύ καλά αυτόν τό χώρο; Συγκινούμαι για τίς μυρουδιές αυτού του χώρου; Συγκινούμαι για τὰ χρώματα; Και λέω: μπορείς να μαζέψεις όλα αυτά τὰ πράγματα; Μπορείς να έχεις όλες αυτές τίς αναφορές; Είναι τελικά οι ρίζες μας αυτά τὰ πράγματα; Δέν ξέρω τί είναι, όμως όλα αυτά, καλώς ή κακώς δέν μπορείς να τὰ μεταφέρεις σ' έναν άλλο χώρο.

Λ.Ξ.: Πώς βλέπεις την ταινία υπερθέαμα; Και για να δώσω ένα παράδειγμα την 'Αποκάλυψη.

Π.Β.: 'Αν η ταινία υπερθέαμα δέν είναι απλά τό θέαμα για τό θέαμα αλλά υπηρετεί ένα θέμα, θίγει ένα πρόβλημα, μ' ενδιαφέρει απόλυτα και είμαι φανατικός θαυμαστής της, δικαιώνεται μέσα μου, δικαιώνεται στό θεατή.

Λ.Ξ.: Πώς σ' έχει αντιμετώπισει ως τώρα τό περιοδικό Σύγχρονο Κινηματογράφος και πώς νομίζεις ότι αντιμετώπιζει τόν Έλληνικό Κινηματογράφο;

Π.Β.: Κοίταξε, δέν τόν παίρνω τόν Σ.Κ., από ένα σημείο και πέρα σταμάτησα. Θά μου πείς τί ήθελες να διαβάσεις στόν Σ.Κ.; 'Ηθελα να διαβάσω πράγματα ίσως περισσότερο άμεσα, πιο κοντά σ' αυτό τό πράγμα που λέγεται κινηματογράφος. 'Εβλεπα ότι είναι μιὰ άφορηή ό κινηματογράφος για να διατυπωθούν όρισμένες προσωπικές άπόψεις από πρόσωπα μίας πολύ κλειστής παρέας, αυτή την αίσθησή μου έδινε και σταμάτησα να τόν παίρνω. Παλιότερα στό Προξενίο και στό Χάπι Ντέι διατυπώθηκαν όρισμένες άπόψεις· σεβαστές. Στο Προξενίο λίγο πρόχειρα, στό Χάπι Ντέι κάπως πιο όργανωμένα.

Τώρα, ως προς τόν ελληνικό κινηματογράφο γενικότερα, θυμάμαι είχα διαβάσει παλιότερα μιὰ συζήτηση μελών της συντακτικής επιτροπής για τί δουλειά του Θόδωρου (Αγγελόπουλου). Με την ίδια ευκολία που είχανε άνεβάσει τίς ταινίες του και είχανε άσχοληθεί στά σοβαρά μαζί του, με την ίδια ευκολία μετά από δυό χρόνια τόν κουτοπολεούσανε. Η αίσθηση που έχω είναι ότι χρησιμοποιείται η δουλειά μας για να διατυπωθούν τελείως προσωπικές άπόψεις. Δέ νομίζω ότι κάποιος απ' έμάς που διαβάζει ένα κείμενο στόν Σ.Κ. για τί δουλειά του ή για τί δουλειά άλλων συναδέλφων του βοηθείται! 'Ηθελα πάρα πολύ να διαβάσω τίς έργασίες που

έχουνε γίνει για τίς ταινίες του Θόδωρου, δέν μπόρεσα να συνεχίσω, σταμάτησα στην πρώτη σελίδα. Βέβαια δέν πιστεύω ότι είμαι ένθμερωμένος τόσο στά σύγχρονα θεωρητικά πράγματα αλλά πάλι ένα και μοναδικό περιοδικό που βγαίνει στην Ελλάδα να άφορά την πολύ προχωρημένη διάνοηση, αυτό είναι πολύ, νομίζω. Θά μπορούσε να γίνει ένα πάντρεμα, να βρεθεί μιὰ πλατφόρμα, ν' απευθύνεται σε περισσότερους ανθρώπους τό περιοδικό.

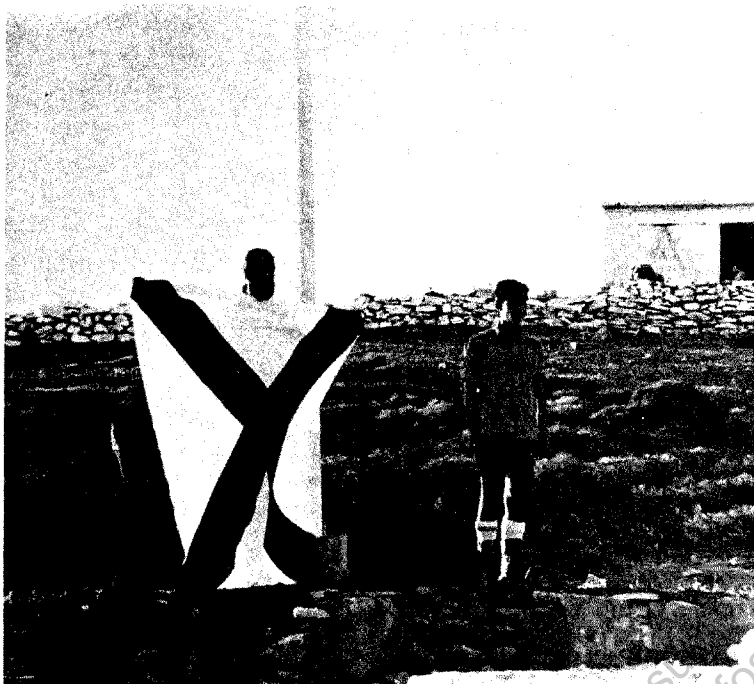
Λ.Ξ.: Είδα τ' όνομά σου στους συνεργάτες της πρώτης περιόδου του περιοδικού, τό 1969.

Π.Β.: Η ιστορία του περιοδικού ξεκινάει από μιὰ παρέα εκείνης της έποχής, από τούς Τ. Χατζόπουλο, Θ. Αγγελόπουλο, Β. Ραφαηλίδη, Θ. Βαλτινό, έμένα, τόν Χρ. Παλιγιαννόπουλο κι άλλους ακόμα. 'Ορισμένοι από μάς στό πρώτο τεύχος που βγάλαμε δέ γράψαμε κείμενα, δέν είναι η δουλειά μας, αλλά φτιάξαμε τὰ ράφια για παράδειγμα, φέραμε διαφημίσεις, για ένα μικρό διάστημα. 'Από κει και πέρα τό περιοδικό πέρασε στην ομάδα που έγραφε.

Λ.Ξ.: 'Ηθελα ν' ακούσω τη γνώμη σου για τόν Έλληνικό Κινηματογράφο σήμερα.

Π.Β.: Είναι ένα φαινόμενο παράδοξο ό Έλληνικός Κινηματογράφος. Υπάρχει μιὰ κρατική άδιαφορία ή αντίθετα ένα συγκεκριμένο κρατικό ενδιαφέρον που αφήνει τόν κινηματογράφο να σθήνει ή δέν υποστηρίζει τόν κινηματογράφο που θροενά, που προβληματίζει. Δέν υπάρχουν οι προϋποθέσεις για να πείς ότι θά έχεις μιὰ συνέχεια στόν Έλληνικό Κινηματογράφο. Είναι θέμα τύχης να μπορέσεις να κάνεις μιὰ ταινία, τό πώς ζεις, τό πώς επιβιώνεις είναι μιὰ άλλη ιστορία. 'Αν καθήσεις στά σοβαρά και τό σκεφτείς, δέν άσχολεύσαι με τόν κινηματογράφο, αν είσαι βέβαια σοβαρό πρόσωπο...

Στην Ελλάδα η ταινία δέ βγάξει ούτε τὰ έξωδά της, ούτε και υπάρχει τρόπος να πουλήσεις κόπια στό έξωτετικό. Παρ' όλα αυτά κάθε χρόνο γίνονται ταινίες· και γίνονται ταινίες από νέους ανθρώπους, αυτό έχει σημασία. 'Ο,τι άδυναμίες και ν' έχουν αυτές οι ταινίες, πιστεύω ότι είναι τό μοναδικό πνευματικό ρίσκο αυτού του χώρου, δηλαδή δέ γράφονται τραγούδια μ' αυτό τόν τρόπο, δέ γράφονται θεατρικά έργα, δέ γίνεται ζωγραφική όπως γίνονται ελληνικές ταινίες — με τίς άδυναμίες τους, με τί φυγή τους ή αντίθετα με την υπερπολιτικοποίησή τους. Κάτι άλλο παρήγορο είναι ότι ό κάθε νέος σκηνοθέτης μπορεί βέβαια να δανείζεται αισθητικές ή μπορεί να δανείζεται ένα τρόπο έκφρασης αλλά οι περισσότεροι λίγο ή πολύ έχουν τό δικό τους τρόπο να διατυπώνουν τὰ πράγματα που κάνουνε. Βέβαια από κει και πέρα αρχίζουν τὰ προβλήματα... Θά ήταν εύχης έργον αν οι συνθήκες ήταν τέτοιες που να μπορούσαν πιο χατικά να δίνουν τό παρόν τους οι σκηνοθέτες γιατί, είτε τό ξέρουμε είτε όχι, είτε τ' όμολογούμε είτε όχι, κάθε μας ταινία είναι και μιὰ μαθητεία. Μαθαίνεις και τόν κινηματογράφο και τόν εαυτό σου μέσα απ' αυτόν. Τώρα τό φαινόμενο της άποστασματοκότητας στη δουλειά αυτών που κάνουν κινηματογράφο έχει και την εξήγησή του· δέν υπάρχουν όργανωμένες συνθήκες



Χάπυ Νταιή του Παντελή Βούλγαρη

παραγωγής να ξέρει κανείς από πριν, να μπει σ' αυτόν τὸ χώρο ἢ νὰ μὴν μπει; Ὅλοι μπαίνουμε καὶ περιμένουμε τὸ θαῦμα τῆς Παναγίας τῆς Τήνου. Εἶναι κι αὐτὸ ἓνα φαινόμενο μέσα σ' ὄλο τὸ φαινόμενο τῆς ἐλληνικῆς οἰκονομίας. Ὅσοι μπαίνουμε τελικὰ καὶ θέλουμε νὰ παραμείνουμε σ' αὐτὸν τὸν χώρο, κάνουμε παρεμφερῆ ἐπαγγέλματα, δηλαδή τὸ νὰ κάνεις διαφημιστικὲς ταινίες ἔχεις τὴν ἐντύπωση ὅτι εἶσαι μέσα στὸ ἐπάγγελμα, ἐ, δὲν εἶσαι. Εἶναι τελειῶς διαφορετικὴ δουλειά. Εἶσαι μέσα στὸ σινάφι, πηγαίνεις δηλαδή τὸ νεγκατίφ καὶ τὸ ἐμφανίζεις, μοντάρεις τὸ φιλμ, πιάνεις τὸ ὑλικὸ μὲ τὰ χέρια σου καὶ λές πότε θὰ ξαναβρῶ τὴ δυνατότητα νὰ κάνω πάλι δουλειά. Ἡ τηλεόραση τὰ ἴδια χάλια. Τὸ κόσμὸ ἀπασχολεῖ; Μπορεῖς νὰ πεις ὅτι ὅσον καιρὸ δὲν κάνω ταινία θὰ δουλεύω στὴν τηλεόραση; Οὔτε κι ἡ ἴδια ξέρει πόσο σὲ ἀπασχολεῖ ἢ πόσους θ' ἀπασχολήσει, χωρὶς πρόγραμμα...

Λ.Ξ.: Πιστεύεις στὶς «ἀτυχεὲς γενιές»; Καὶ πὼς συγκεκριμένα ἡ δική μας γενιά πιστεύεις ὅτι εἶναι χαμένη γενιά;

Π.Β.: Εἶναι λίγο ἐπικίνδυνο νὰ μιλάς γιὰ ἀτυχεὲς γενιές, ὅχι δὲν πιστεύω στὶς χαμένες γενιές, πιστεύω στὰ χαμένα άτομα. Θεωρῶ εὐτύχημα νὰ μπορῶ κατὰ περιόδους νὰ κάνω ἓναν ἀπολογισμὸ αὐτῶν πού ἔχω κάνει καὶ νὰ φτάνω νὰ λέω: Τὴν ἀσφάλεια τοῦ τραπεζικοῦ ὑπάλληλου τί νὰ τὴν κάνω; Τί νὰ τὴν κάνω τὴν ἀσφάλεια τοῦ δικηγόρου ἢ τοῦ γιαιτροῦ; Αἰσθάνομαι τυχερὸς πού κάνω κινηματογράφω, κι ἀκόμα; ὑπάρχει ὠραιότερο πράγμα ἀπὸ τὸ νὰ μεγαλώνει τὸ παιδί μου σ' αὐτὴ τὴν ἀνασφάλεια καὶ

τὴ διαρκὴ ἐκκρεμότητα πού χαρακτηρίζουν τὴ ζωὴ μου;

Λ.Ξ.: Γιατί προτιμῆσαι νὰ βγάλεις τὴν ταινία σου νωρίτερα καὶ δὲν περιμένεις νὰ τὴ στείλεις στὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης;

Π.Β.: Ἐνὼ ἔχουμε ἀποδείξει ὅτι μποροῦμε νὰ φτιάξουμε μιὰ ταινία, ὑπάρχει μιὰ ἄλλη πλευρὰ πού κολλάει τὸ πλασάρισμα. Πολλὲς φορὲς κάνουμε μιὰν ἐκτίμηση πού δὲν ἔχει κανένα ἀντίκρισμα. Μαζὶ μὲ τὸν παραγωγὸ τοῦ *Βενιζέλου* σκεφτήκαμε ὅτι τώρα πού ἔχουν γραφτεῖ τόσα πολλὰ στὸν Τύπο ὁ κόσμος περιμένει τὴν ταινία. Κάτι ἄλλο πού θέλαμε νὰ δοκιμάσουμε εἶναι πὼς δέχεται ὁ κόσμος ἓνα ἔργο πού δὲν ἔχει περάσει ἀπὸ τὸ Φεστιβάλ καὶ τρίτον ἢ ταινία εἶχε κοστίσει πολλὰ χρήματα, ἦταν μιὰ τρίωρη ὑπερπαραγωγή καὶ ὁ συναγωνισμὸς θὰ ἦταν ἀθέμιτος ἀν δεχόμεσταν νὰ μπει στὸ συναγωνιστικὸ πρόγραμμα τοῦ Φεστιβάλ. Ἀλλὰ ὑπογραμμίζω τὸ γεγονός ὅτι αὐτὲς οἱ ἀπόψεις μας ὑπῆρξαν συναισθηματικὲς καὶ πρόχειρες. Τὸ καλύτερο δέβια θὰ ἦταν νὰ βγῆι στὴν ἀρχὴ τῆς κινηματογραφικῆς περιόδου, τὸν Ὀκτώβρη ἢ τὸ Νοέμβρη.

Λ.Ξ.: Θεωρεῖσαι ἀπὸ τοὺς πρωτοπόρους τὸν ἀνεξάρτητον ἐλληνικὸν κινηματογράφω ὡς διαμορφώθηκε τὰ τελευταῖα εἰκοσι χρόνια καὶ δὲν ὑπάρχει ἱστορικὴ ἀναδρομὴ χωρὶς νὰ ἀναφέρεται τ' ὄνομά σου καὶ ἡ δουλειά σου. Αἰσθάνοσαι ὅτι ἔχεις γίνει μνημεῖο; ὅτι ἐγίνες ἱστορία;

Π.Β.: Ὅχι, δὲν τὸ αἰσθάνομαι καθόλου. Ἐτσι θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ μιλάει γιὰ ταινίες τοῦ ἐλληνικοῦ κινηματογράφου καὶ ὄχι γιὰ τοὺς δημιουργοὺς τους. Αὐτὸ ὅμως πού μοῦ 'χει δώσει μιὰ πίκρα εἶναι ὅτι δὲ μοῦ συμπαραστάθηκαν καθόλου οἱ συνάδελφοι σ' αὐτὴ τὴν ἱστορία μὲ τὸν *Βενιζέλο*. Παρ' ὅλες τὶς διαφορὲς μας, καλλιτεχνικὲς ἢ πολιτικὲς, δὲν πρέπει νὰ ξεχνάμε ὅτι εἰμασταν μιὰ φάρα, μιὰ οἰκογένεια. Ὁ καθένας ἀπὸ μᾶς προσφέρει στὸν ἐλληνικὸν κινηματογράφω κατ' ἀναλογία τῶν δυνατοτήτων του. Ὁ κινηματογράφος μιᾶς χώρας διαμορφώνεται ἀπὸ ὅλα τὰ ἐπιμέρους πλάνα ὁλῶν τῶν ταινιῶν. Σὲ μιὰ χώρα πού δὲν ἔχει κινηματογραφικὴ παράδοση, ὡς εἶναι ἡ Ἑλλάδα, παρὰ τὶς δυναμικὲς ἐμφανίσεις τοῦ Κουνδουρου καὶ τοῦ Κακογιάννη στὸ παρελθόν, ἡ ἱστορία γράφεται ἀπ' ὅλες τὶς ταινίες μαζί.

Μνημεῖο δὲν αἰσθάνομαι ὅτι ἔχω γίνει, αἰσθάνομαι ὅμως κάτι ἄλλο, κάτι πιὸ λεπτὸ πού διαπιστώνω καὶ μὲ τρομάζει: μιὰ ὑποχώρηση δική μου, ἀτομικὴ μου, τὴ θεωρῶ ὑποχώρηση συλλογική. Δὲν εἶμαι μόνος — ἐγὼ καὶ κανένας ἄλλος — εἶμαι μέλος μιᾶς μεγαλύτερης οἰκογένειας. Μιὰ δική μου ἄς ποῦμε μελλοντικὴ ἀναχώρηση, μιὰ ἀρνησὴ μου νὰ κάνω κάτι, στὰ σίγουρα σημαδεύει μιὰν ὀλόκληρη οἰκογένεια. Καὶ στὸ χώρο μας δὲν προσφέρεις μόνω μὲ πράγματα πού φτιάχνεις ἀλλὰ καὶ μὲ πράγματα πού δὲ φτιάχνεις.

(Τὴ συνέντευξη ἀπὸ τὸν Παντελὴ Βούλγαρη πήρε ὁ *Λευτέρης Ξανθόπουλος* τὸ Μάη τοῦ 1980. Τὴν ἀπομαγνητοφώνηση ἐπιμελήθηκε ἡ *Ρίτα Κολαῖτη*).

ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ?

Συνέντευξη του Νίκου Παναγιωτόπουλου
μέ τους Χρήστο Βακαλόπουλο και Μιχάλη Δημόπουλο

Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος όνειρεύεται έναν κινηματογράφο καθαρό, απαλλαγμένο απ' αυτό που τον καταβάλλει, τον βαραίνει και που κατά τη γνώμη του κολλάει πάνω του σαν ξένο σώμα: τη μυθολογία. Μόνο που τη μυθολογία αυτή, παντοδύναμη στα 9/10 της κινηματογραφικής παραγωγής, δεν είναι εύκολο να την ξεφορτωθεί κανείς, προπάντων στη χώρα του Οιδίποδα. Τότε τι γίνεται; Αποφεύγεις το σκόπελο; Πολύ δύσκολο, λίγοι είναι αυτοί που το επιχείρησαν για να βρεθούν τελικά σε λιμάνια περιθωριακά. Ο Παναγιωτόπουλος άρνούμενος αυτή τη μοίρα προτιμάει να υπονομεύσει αυτούς τους επικίνδυνους σκόπελους τουλάχιστον με δύο τρόπους: την υπερβολή ή την φθορά. Στην ταινία Οι τεμπέληδες της ευφορίας κοιλάδας καταφεύγει σε μία αιωρούμενη αυθαίρετη μυθολογία που διαταράσσει το βάθος των πιθανών ερμηνειών (πολιτικών και ψυχαναλυτικών) όπως και την παραμυθική αληθοφάνεια. Ο μύθος διαθέτοντας αναμφισβήτητη συνοχή προσφέρει ωστόσο δυνατότητες για νοηματικές επιλογές, πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, καμιά φορά μάλιστα και ανταγωνιστικές. Όπως σ' αυτό που οι Γάλλοι ονομάζουν «ισπανικό πανδοχείο», ο καθένας μπορεί να βρει μέσα στη ταινία αυτό που κουβαλάει μαζί του: τις προβολές του, τις φαντασιώσεις του, το μίσος του για την άστική τάξη ή το όραμα μιάς γυναίκας σε απόλυτη διαθεσιμότητα. Η ταινία όμως — κι εκεί θρίσκει η δύναμη της — αντιτίκεται σ' όλες τις αναγνώσεις που προτείνει, ενσωματώνοντας τις ενώ ταυτόχρονα με την ίδια κίνηση τις άπαρνιέται. Ακόμα και ο ίδιος ο σκηνοθέτης φαίνεται μάλιστα να έχει υπερκερασθεί από τη μηχανή που είχε δάλει σε κίνηση.

Θρίαμβος της αμφισβησίας (βλ. την ανάλυση της Μαρίζας Γκαλλώ στον Σ.Κ., τ. 23) Οι τεμπέληδες της ευφορίας κοιλάδας δίνοντας αφορμή σε μία διάχυση σημασιών καταλήγουν να εξαντλήσουν την ίδια τη μυθολογία που τις παράγει και με τό να πολλαπλασιάζουν εντυπώσεις νοήματος, άπατηλά σύμβολα και πλαστές αλληγορίες, την απογυμνώνουν νοηματικά.

Το Μελόδραμα? η νέα του ταινία, ξεκινάει από μία άλλη αφετηρία, συναντώντας κάπου όμως την προηγούμενη: στην ίδια δυσισιτία για τον άπατηλό χαρακτήρα της μυθολογίας. Αυτή καθαυτή, περιορισμένη στο ελάχιστο, δεν είναι παρά ένα πρόσημα, ένα πρόσχημα όμως για περισσότερη φθορά, περισσότερη διάδρωση. Αλλά και αυτή η φθορά, είναι κινηματογράφος, είναι γραφή.

Από αυτή την άποψη το Μελόδραμα? είναι το αντι-Φεγγάρι. Κάτι σαν το άρνητικό του, με τη φωτογραφική έννοια. Στο υπέρμετρο του μελοδράματος του Μπερτόλντοτι αντιπαράκειται το ξερό απογυμνωμα του ψευτο-μελοδράματος του Παναγιωτόπουλου, στο αφηγηματικό ξεχύλισμα του πρώτου η τραγική αισθηματική στεγνότητα του δεύτερου.

Τελειώνοντας θάθελα να πω ότι το Μελόδραμα? έχει τόση σχέση με το είδος του μελοδράματος όση έχουν οι τεμπέληδες της ευφορίας κοιλάδας με τις «ταινίες μνημιασ». Δεν του λείπει όμως — πράγμα σπάνιο στις μέρες μας — ούτε η σεμνότητα ούτε η συγκίνηση.

Περιεργος είμαι να δω την επόμενη ταινία του Νίκου Παναγιωτόπουλου.

Μιχάλης Δημόπουλος

Νίκος Παναγιωτόπουλος: Ξεκίνησα την ταινία πολύ απλά. Δέ μου αρέσουν οι ιστορίες, δε μ' αρέσει να βλέπω ιστορίες, να μου διηγούνται ιστορίες. Είχα ένα πρόβλημα, έπρεπε να κάνω μία ταινία. Κι αυτό παίζει ένα ρόλο. Είναι μία κεκτημένη ταχύτητα: κάνεις μία ταινία, μετά θέλεις να κάνεις μία άλλη, μετά κάνεις μία άλλη. Είναι περισσότερο μία επιθυμία να κάνεις κινηματογράφο και λιγότερο η επιθυμία να κάνεις μία συγκεκριμένη ταινία. Πήρα λοιπόν μία ιστορία, την πτώ μπανάλ που υπάρχει, την πιο απλή που υπάρχει. Δηλαδή, ένας άνθρωπος επιστρέφει κάπου γιατί πεθαίνει η μάνα του. Εκεί ερωτεύεται μία. Αυτή φεύγει με έναν άλλο.

Είναι μελοδραματική ιστορία. Επειδή πιστεύω ότι το μελόδραμα είναι μορφή τέχνης, δεν υπάρχει στη ζωή, είναι μία οπτική γωνία, έχω ήθελα να φιμάρω μία μελοδραματική ιστορία από μία άλλη οπτική γωνία. Αυτό είναι μία έκκλιση για την ται-

νία. Από κει και πέρα πολλά πράγματα παίξανε ρόλο, η επιθυμία να γυρίσω σε μία επαρχιακή πόλη, η γοητεία του γυρίσματος, του ταξιδιού. Το σενάριο γράφτηκε σιγά — σιγά γιατί αφήνω απόλυτη ελευθερία στον εαυτό μου. Δε βάζω αυτό γιατί αντίστοιχοι μ' εκείνο. Το σενάριο μ' όδηγει περισσότερο παρά εγώ το όδηγο.

Αυτά. Τώρα, τό να πούμε αυτό θέλει να πει αυτό κι αυτό θέλει να πει εκείνο, εγώ τό θεωρώ περιττό. Γιατί κι αν αυτό είναι αυτό, ως προς τί; Πρέπει να έχεις ένα έργο... για να μιλήσεις για μία ταινία πρέπει να την καταταμαχίσεις. Είμαι εναντίον κάθε ταμαχισμού. Σήμερα χάνουμε την επαφή με τό έργο κι έχουμε ανάλυση επιμέρους στοιχείων. Αυτό τό πράγμα με άπωθει, είναι τεχνοκρατία.

Χρήστος Βακαλόπουλος: Άς ξαναγυρίσουμε στην ιστορία που αφηγείται η ταινία. Αυτή η ιστορία σε ενδιέφερε πραγματικά;

N.Π.: Όλες οι ιστορίες μ' εννοιαφέρουν. Η μάλλον τίς μεταχειρίζομαι σαν όχημα, δέ με ενδιαφέρουν οι ίδιες. Άντί νά στρέψω τή μηχανή πρὸς τά έξω τήν έστρεψα πρὸς τά μέσα, κάτι σαν ένα τοπίο έσωτερικό. Τή μεταχειρίστηκα σαν πρόσχημα, γιατί πέρα αυτή τήν πολύ μπανάλ ιστορία. Άπό κεί και πέρα, προσπάθησα νά έχει άτράνταχτα έπιχειρήματα αὐτή η ιστορία έτσι όπως είναι στημένη, δηλαδή νά έχει λογική συνοχή όχι σέ σχέση με τή ζωή αλλά με τήν ίδια τήν ταινία.

Μιχάλης Δημόπουλος: Έσὺ ἐπένδισες σ' αὐτή τήν ιστορία; Ήταν κάτι πού σέ άφορούσε;

N.Π.: Μπορώ νά σου πῶ ότι όσο είναι μιά φωτογραφία του ήρωα είναι και μιά φωτογραφία δικιά μου. Έκείνο πού μετράει είναι ένας ναρκισσισμός του εγώ.

Μ.Δ.: Παρόλο πού ήταν μιά ιστορία μπανάλ;

N.Π.: Ή ίδια η ιστορία δέν είναι μπανάλ, αλλά έχει

εκχυδαίστει ακριβώς από τά μελοδράματα, απ' τή τήν όπτική γωνία. Γιατί τὸ νά πεθαίνει η μάνα σου δε νομίζω ότι είναι μπανάλ, ούτε τὸ νά ερωτεύεσαι.

Μ.Δ.: Πιστεύεις ότι άν δέν είχες τόν τίτλο Μελοδράμα; όποιοσδήποτε θεατής θά είχε τήν εντύπωση ότι πρόκειται για μελοδράμα ή για ένα είδος μετα - γλώσσας πού εξετάζει τὸ μελοδράμα;

N.Π.: Έχω μεταχειριστεί όλα τά κλισέ του μελοδράματος. Ό διάλογος είναι μελοδραματικός πολλές φορές... Τονίζοντας τά στοιχεία του μελοδράματος πιστεύω ότι τά άνατρέπω.

Μ.Δ.: Ναι, αλλά εσὺ τὸ μεταχειρίζεσαι σαν κώδικα. Κάποιος πού κάνει μελοδράμα μπορεί νά μὴν πιστεύει ότι κάνει μελοδράμα.

N.Π.: Πιστεύω ότι υπάρχει διαφορετική έκκίνηση γιατί ένας πού κάνει μελοδράμα έχει πάντα στό μυαλό του τὸ θεατή, τὸ κοινό. Βάζει όλη του τή μαστοριά, όλη του τήν πείρα, όλη του τή γνώση για

Ή Μαρία Ξενουδάκη και ὁ Λευτέρης Βογιατζής στό Μελοδράμα?



νά αγγίξει αυτό το κοινό. Έμένα δέ με ενδιαφέρει καθόλου το κοινό. Μπορώ μάλιστα να σου πω ότι μισώ το κοινό.

Μ.Δ.: Αυτό λέγαμε πριν έρθουμε, ότι είναι μά ταινία φτιαγμένη εν άπουσία κοινού. Σάν νά μή λογαριάζεις καθόλου το κοινό, νά τό αποκλείεις.

Χρ.Β.: Στίς τρεις ταινίες σου μεγάλου μήκους διαλέγεις τελείως διαφορετικά θέματα, πού από ταινία σέ ταινία γίνονται και πιό απλά. Τελικά αυτό πού σέ ενδιαφέρει τί είναι, αυτό πού λέμε «κινηματογράφηση»;

Ν.Π.: Μ' ενδιαφέρει τό στυλ. Αυτό είναι πρόβλημα ηθικής. Πιστεύω ότι ένα έργο τέχνης ύπάρχει μέσα από τό στυλ του. 'Αν αφαιρέσεις τό στυλ... Τό περιέχον μιάς ταινίας είναι και τό περιεχόμενό της.

Χρ.Β.: Ναι, αλλά πιστεύεις ότι τώρα κάνεις ποιό απλές ταινίες; Όσο απλοστεύουν οι ιστορίες των ταινιών σου τόσο πιό σύνθετη, πολύπλοκη γίνεται ή ματιά σου.

Ν.Π.: Όσο περισσότερο κύριος γίνεσαι των έκφραστικών σου μέσων τόσο λιγότερο ανάγκη έχεις νά τά χτίσεις πάνω σέ μιά ιστορία πού προσφέρει σκαμπανεβάσματα, πού σου παρέχει δυνατότητες. Έδώ, σέ μιά πολύ απλή ιστορία, μπορείς νά πεις τά πιό πολύπλοκα πράγματα. Γιαυτό είμαι και έναντίον του κινηματογραφικού θεάματος, τό όποιο άποστρέφομαι. Δηλαδή και τήν 'Αποκάλυψη τήν άποστρέφομαι. Δέ με ενδιαφέρει. Πιστεύω ότι μπορείς νά κάνεις σινεμά μ' ένα πρόσωπο σ' ένα άσπρο τοίχο.

'Ανεξάρτητα άπ' όλα αυτά, αυτή ή συγκεκριμένη ταινία έχει κι άλλα ενδιαφέροντα στοιχεία. Τό ότι αυτός ό άνθρωπος έρχεται από τήν 'Αμερική, τον καλεί ή μάνα του, έχει μιά δυσκολία επικοινωνίας, ζει σ' ένα κόσμο φανταστικό, κάποια στιγμή γιά νά περάσει σέ μιά πραγματική ζωή πνίγει κάτι μέσα του. Κι έπειτα είναι ή σχέση του ζευγαριού: αυτή τόν έρωτεύεται γιατί έρχεται άπ' τήν 'Αμερική φορτωμένος μ' ένα μύθο, ύπολογίζει ότι θα τήν τραδηξει έξω. Υπάρχει μιά ύφελμιστική σχέση κάτω άπ' τό κάθε πάθος. Σέ μιά στιγμή συγκεκριμένη, όταν ό μύθος του 'Αμερικάνου καταρέει γι' αυτήν, τότε προσπαθεί νά μεταβληθεί σέ μητέρα, τού δίνει λεφτά, προσπαθεί νά επέμβει διαφορετικά στη ζωή του.

Χρ.Β.: Γιατί τήν εγκαταλείπεις από κάποια στιγμή και μετά; Γιατί εξαφανίζεται άπ' τήν ταινία;

Ν.Π.: Θά ήταν μιά άλλη ταινία. Ένα δικό της δρομολόγιο.

Μ.Δ.: Στήν άρχή τά πλάνα μοιράζονται ανάμεσα τους.

Ν.Π.: Είναι μιά παρουσίαση μάλλον. Δέ μοιράζονται, μέ τήν έννοια ότι είναι παγιωμένα πρόσωπα. 'Ανθρωποι πού φεύγουν από ένα σημείο, πάνε κάπου και γυρίζουν στό ίδιο σημείο. 'Η μηχανή περι-



'Η Μαρία Ξενουδάκη στό Μελόδραμα?

κυκλώνει τά πρόσωπα, ακολουθεί τήν ίδια διαδρομή.

Μ.Δ.: Υπάρχει μιά επαναληπτική διαδικασία.

Ν.Π.: Έντελώς. Είναι τρία στοιχεία πού επαναλαμβάνονται. Τό ήμερολόγιο πού γιά μένα είναι οι άλλοι, μιά συμπτυκνωμένη γνώση πού εισβάλλει μέσα εκεί και πού δέν μπορεί νά βοηθήσει κανένα. Αυτός προσπαθεί νά πιαστεί από κεί. 'Αλλά υπάρχει μιά αντίφαση σέ μιά συγκεκριμένη στιγμή: «τό γοργόν και χάριν έχει», «όποιος διάζεται σκοντάφτει». Μετά προσπαθούν νά γραπωθούν ό ένας άπ' τόν άλλο, σ' αυτή τήν έρωτική σκηνή πού τραβάει σέ μάκρος, κάτι σάν πράξη άπελπισίας

Μ.Δ.: Δέ μάς άρεσε πολύ ή έρωτική σκηνή, μάς φάνηκε δυσβάστακτη και...

Ν.Π.: Μά είναι δυσβάστακτη, αυτό είναι θελημένο. Είναι μιά έρωτική σκηνή όπου αυτός δυσκολεύεται νά έκσπερματώσει, δέν μπορεί πιά νά κάνει έρωτα μαζί της κι εκείνη νιώθει άποστροφή. Αυτό διαί-νει από τό μήκος τής σκηνης. Είναι μιά σκηνή πού μ' άρέσει πάρα πολύ.



Ο Λευτέρης Βογιατζής στο Μελόδραμα?

Χρ.Β.: Αυτοί δε χωρίζουν για συναισθηματικούς λόγους. Άλλα μήπως και η προηγούμενη σχέση τους δεν έχει τίποτα να κάνει με τα συναισθήματα, μήπως απ' την αρχή δεν έχουν συναισθηματικές σχέσεις;

Ν.Π.: Δεν ξέρω κατά πόσο υπάρχει μία συναισθηματική σχέση ανεξάρτητη από τις αντικειμενικές συνθήκες που υπάρχουν γύρω μας.

Χρ.Β.: Στην ταινία;

Ν.Π.: Στην ταινία αυτό συμβαίνει. Και μάλιστα η όπερα, αυτή η μουσική που προσπαθεί να ξεψύσει αυτό τον έρωτα, συγκρούεται με τις αντικειμενικές συνθήκες που τραβάνε τη σχέση προς τα κάτω.

Μ.Δ.: Κατά πόσο τα πρόσωπα που χρησιμοποιείς είναι πρόσωπα μυθολογίας; Πώς ορίζονται μέσα στην ταινία;

Ν.Π.: Ορίζονται ως πρόσωπα μυθολογίας. Υπάρχει το πρώτο πλάνο της ταινίας που είναι έγχρωμο, υπάρχει το παράθυρο, το τσιτάτο του Μπαζέν «ό κινηματογράφος είναι ένα ανοιχτό παράθυρο στον κόσμο», κλείνει το παράθυρο κι αρχίζει ένα μαυρόασπρο φιλμ, μία σύμβαση καθαρή δηλαδή, γιατί το μαυρόασπρο είναι η μεγαλύτερη

σύμβαση που υπάρχει. Τα πράγματα είναι σαφέστατα: εδώ πρόκειται για σύμβαση, για κινηματογράφο. Άλλωστε αυτό είναι άλλο ένα στοιχείο της ταινίας, η σχέση του έργου με τη ζωή.

Μ.Δ.: Ναι, αλλά νομίζεις ότι υπάρχει περίπτωση κάποιος να ταυτιστεί μ' αυτό το πρόσωπο του ήρωα, ή αν δεν ταυτιστεί να το κατανοήσει;

Ν.Π.: Δε νομίζω γιατί αυτός είναι ένας παρανοϊκός άνθρωπος και θά 'λεγα ότι έχει σχέση με το βουκό, ένα άλλο παρανοϊκό πρόσωπο στην ταινία. Με τη διαφορά ότι αυτός είναι ένα παρανοϊκό πρόσωπο που προσπαθεί να ενσωματωθεί, να έρθει σε επαφή με την πραγματικότητα ενώ ο βουκός είναι ένα φυτό!

Χρ.Β.: Αυτός θα καταλήξει στην ίδια θέση που έχει ο βουκός;

Ν.Π.: Με το έγκλημα που έκανε θυσίασε κάτι και δέχτηκε μία πραγματικότητα.

Μ.Δ.: Η αναφορά στον Μπαζέν δεν είναι λίγο ρητορική;

Χρ.Β.: Δείχνεις το παράθυρο του τσιτάτου...

Ν.Π.: Είναι χιουμοριστική αναφορά. Έχει μία δόση χιούμορ όλο αυτό το πράγμα. Εγώ δεν πιστεύω ότι ο κινηματογράφος είναι ένα ανοιχτό παράθυρο στον κόσμο. Δεν πιστεύω ότι κάποιος γίνεται σκηνοθέτης κοιτάζοντας από το παράθυρο. Όπως ένας ζωγράφος γίνεται ζωγράφος κοιτάζοντας πίνακες κι όχι ήλιοδασιλέματα.

Μ.Δ.: Έλεγες κάπου για τα βλέμματα στην ταινία. Δε νομίζω ότι υπάρχει παιχνίδι με τα βλέμματα. Το βλέμμα πάντα επιστρέφει...

Ν.Π.: Το βλέμμα δεν υπάρχει μόνο με τη χιτοκοκική έννοια, το να δημιουργείται ένα σασπένς από τα βλέμματα. Υπάρχει κι ένα βλέμμα που επιστρέφει σαν μπουμεραγκ. Υπάρχει μία αδυναμία επικοινωνίας, γιατί κι ο λόγος έρχεται μέσα από το μαγνητόφωνο, άνακυκλώνεται.

Σ' αυτές τις ταινίες ή μπαινεις μέσα σ' αυτό το ταξίδι ή δεν μπαινεις. Το δεχομαι αυτό το πράγμα. Δεχομαι ότι μπορείς να μείνεις έξω, να μη σ' ενδιαφέρει καθόλου.

Χρ.Β.: Υπάρχουν πλάνα που ενώ νομίζεις ότι είναι υποκειμενικά των πρωταγωνιστών, τελικά όμως καταλαβαίνεις εκ των υστέρων ότι δε στηρίζονται πουθενά. Άς πούμε το τράβελινγκ στη λάσπη... Ποιός βλέπει εκεί;

Ν.Π.: Εγώ. Εγώ την κάνω την ταινία. Όλα τα άλλα είναι άπιατα. Κι αυτά που λέμε για τα πρόσωπα σ' όλες τις άλλες ταινίες... Με ενοχλούν αυτές οι συμβάσεις. Δε μου άρσει το 90% του κινηματογράφου. Υπάρχουν δυο τρόποι να ελεμβαίνει ο σκηνοθέτης στην ταινία του. Ένας τρόπος είναι να ταυτι-



Ο Λευτέρης Βογιατζής και η Μαρία Ξενουδάκη στο Μελοδράμα?

ζεται με τα πρόσωπα του ή με ένα από τα πρόσωπα του και το βλέμμα του να περιπλανάται μαζί με το βλέμμα του προσώπου κι ένας άλλος τρόπος, πολύ πιο σαφής, ντόμπρος και ίσως είναι να μπαίνει αυθαίρετα και να περιπλανάται το βλέμμα του εκεί που θέλει, κάνοντας αφαίρεση της ψυχολογικής συνέχειας της ιστορίας.

Μ.Δ.: *Θά δεχόσουν να πεις ότι αυτή η ταινία είναι πειραματική;*

Ν.Π.: Νομίζω ότι είναι άκραιο ταινία. Ένας από τους λόγους που ήθελα να την κάνω ασπρόμαυρη είναι η ιδέα του ότι ξαναρχίζα από την αρχή, σαν να έκανα την πρώτη μου ταινία, και να τολμήσω πράγματα που ίσως δεν τά είχα τολμήσει προηγουμένα. Άλλα πέτυχαν άλλα όχι, αλλά τολμήθηκαν πράγματα.

Μ.Δ.: *Έχεις δει ταινίες της Ντυράς;*

Ν.Π.: Μου άρεσουν πάρα πολύ.

Μ.Δ.: *Θά μπορούσες να κάνεις μία ταινία που να μ'ή διηγείται καμιά ιστορία, Πού να μ'ήν έχει χαρακτήρες;*

Ν.Π.: Θά με ενδιέφερε.

Μ.Δ.: *Δέχεσαι τό ότι από τη στιγμή που εμφανίζεται ένα πρόσωπο υπάρχει αυτόματα ένας αφηγηματικός κορμός;*

Ν.Π.: Αυτό είναι αναπόφευκτο.

Χρ.Β.: *Μόλις βλέπεις ένα πρόσωπο σκέφτεσαι άμέσως «μά από πού έρχεται αυτός, τι θά κάνει.» Γιαυτό όλα τα ντοκμαντέρ είναι μ'αποθλασίες.*

Ν.Π.: Έγώ αυτό πού κάνω είναι ότι «κόβω δρόμο» όταν αφηγούμαι μία ιστορία, δέν ακολουθώ μία χαραγμένη πορεία. Έπεμβαίνω με αυθαίρετο τρόπο, επιλέγω τόν πιο κοντινό δρόμο γιά να πώ πράγματα πολύ πιο εύκολα άπ' ό,τι θά τά έλεγα ολοκληρώνοντας την ιστορία. Πιο πολύ από την ιστορία μ' ενδιαφέρει ή ματιά αυτού πού διηγείται.

Χρ.Β.: *Τό πρόβλημα είναι όμως άν μπορείς να έχεις ματιά χωρίς την ιστορία. Ό Ρενουάρ έλεγε ότι όλα τά γουέστερν έχουν τό ίδιο θέμα και κάποτε θά έπρεπε όλοι οι σκηνοθέτες να γυρίζουν την ίδια χρονιά τό ίδιο γουέστερν. Άν όμως δέν είχαν την ιστορία αυτού του μοναδικού γουέστερν θά μπορούσαμε να συγκρίνουμε τη ματιά τους; Θά είχαν ματιά; Οι ιστορίες δέν είναι μία παγωμένη υπόθεση, μά γιά πάντα: Μπορεί να υπάρχει ή ιστορία μιάς ζωής και ή ιστορία ενός συναισθηματος.*

Ν.Π.: Γιατί έγω άπολαμβάνω μία ταινία της Ντυράς κι όχι μία ταινία γουέστερν; Έγώ αυτές τίς ταινίες άπολαμβάνω. Ή στον Μπρεσσόν. Ίσως υπάρχει μία άλλη έλξη, ποιητική.

Μ.Δ.: *Ή χρήση των ήθοποιών μου θύμισε λίγο την προηγούμενη ταινία σου.*

Ν.Π.: Κάθε φορά έχω μία αντίδικια με τούς ήθοποιούς, γιατί δέ μ' άρέσει τό ψυχολογικό παίξιμο. Θέλουν να έκφραστούν σ' όλη την γκάμα της ικανότητάς τους κι έγω πάντα τούς λέω «άν μπορείτε να μου δώσετε ένα 100% έγω θέλω ένα 20%». Τούς ζητάω ένα μίνιμουμ κι αυτό έχει μία τρομακτική δουλειά. Δουλεύω πολύ με τούς ήθοποιούς.

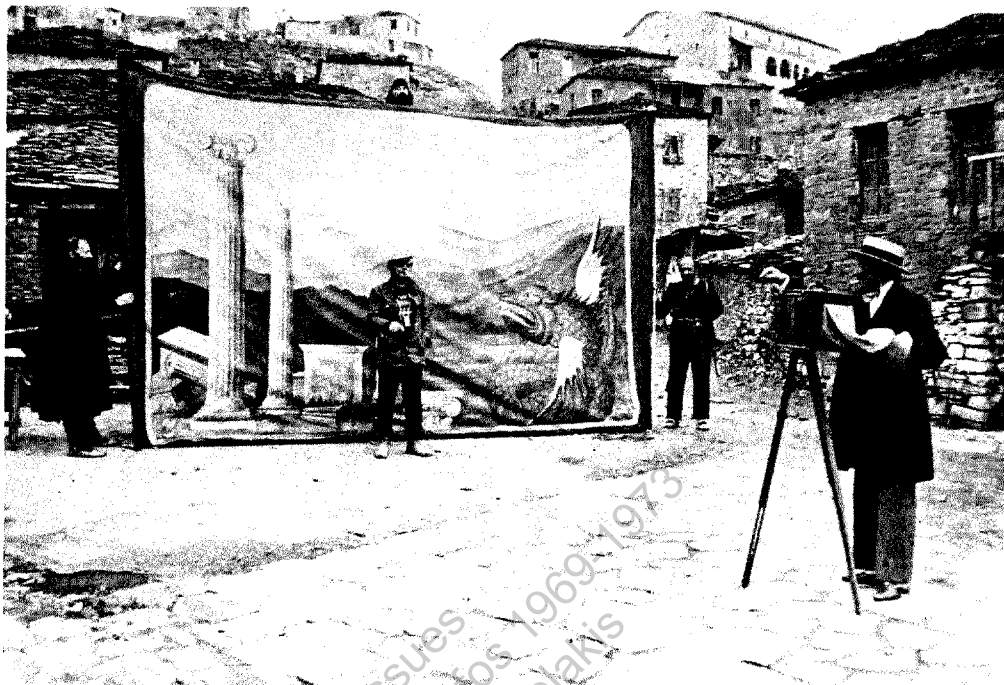
Χρ.Β.: *Οι έρασιτέχνες;*

Ν.Π.: Αυτό παρουσιάζει άλλα προβλήματα. Πρέπει να κάνεις αυτό πού κάνει ό Μπρεσσόν. Να τραβάς 120.000 μέτρα γεγκατίφ, γιά να αιχμαλωτίσεις αυτό πού θέλεις.

Μ.Δ.: *Σ' αυτή την ταινία, καθώς δέν έχεις πολλούς διαλόγους, με τί είχες να ασχοληθείς σέ σχέση με τούς ήθοποιούς;*

Ν.Π.: Είναι πάρα πολύ δύσκολο να συγκρατήσεις ένα ήθοποιό. Πρέπει να του κόψεις αυτά πού ξέρει. Έγώ δέ λέω τίποτα σ' έναν ήθοποιό, τού δίνω τό κείμενο ή τού λέω την κίνηση κι αυτό είναι όλο. Άρχίζω να τόν στρωμάχω όλο και περισσότερο γιά να φτάσω σ' ένα αποτέλεσμα, άν μπορώ. Κάθε φορά πού έρχεται ένας καινούριος ήθοποιός στό γύρισμα γίνεται γέλιο. Όταν ήρθε ό Διαμαντόπουλος στούς *Τεμπέληδες* δέν ήξερα πού να κρυφτώ. Έκανε ό,τι ήξερε και δέν ήξερε, κοκοράκια στη φωνή, τά πάντα. Έγώ προσπαθώ να μιμνήρω κι αυτοί προβάλλουν φυσικά τρομακτική αντίσταση. Ό Αευτέρης μου έλεγε: «μιά αυτό είναι θέατρο Νό».

(Τη συνέντευξη από τό Νίκο Παναγιωτόπουλο πήραν ό Χρήστος Βακαλόπουλος κι ό Μιχάλης Δημόπουλος τό Μάη του 1980).



Ο Θόδωρος Ἀγγελόπουλος σ' ένα διάλλεμα τού γυρίσματος

ΠΕΡΙΜΕΝΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΔΡΟ...

Όταν βρέθηκα στο Δοτσικό, τό απομονωμένο όρεινό χωριό όπου ο Θόδωρος Ἀγγελόπουλος πάλενε με τόν Μεγαλέξανδρο, σκέφτηκα άμέσως τήν εύκαιρία ενός συνοπτικού χρονικού γυρίσματος. Γρήγορα όμως, ο όγκος τής δουλειάς και ή άγχωτική πίεση τού καθημερινού προγράμματος, μάς κι όλοι προσδοκούσαμε ακόμα τήν έγκαιρη συμμετοχή στίς Κάννες, άποδυνάμωσε τή συγγραφική μου επιμέλεια.

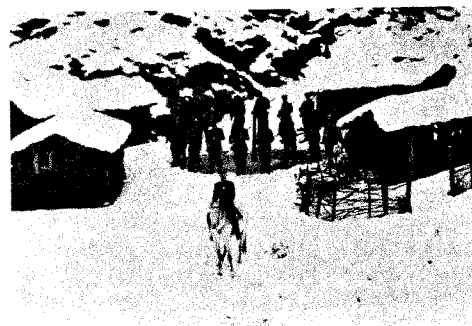
Ταντόχρονα οι έρεθισμοί μου μετατοπίστηκαν από τήν ύλοποίηση τού σεναρίου, πού πρώτιστα άφορούσε τούς ουσιαστικούς συνεργάτες, στήν άνάγνωση τού ύφους και στήν άνάπτυξη μάς σφαιρικής πλαστικότητας πού 'βλεπα έντονη στόν σκηνοθετικό τομέα τής ταινίας.

Και πάλι όμως οι ειδικές συνθήκες, χωροταξικές θά 'λεγα, και ή σύνθεση τής πολύμορφης μυρμηγκιάς — άσπρομάλληδες αντίπαλοι τού εμφύλιον θανατικού τυλιγμένοι τώρα στίς βαριές κάπες τών κοστούμιών, ιταλόφερτοι φίλοι χαμένοι στά λασπωμένα μακεδονικά καλντερίμα, φιγούρες τής άγγλόφωνης μειονότητας άκίνητες ύπομονετικά στό παγωμένο χιόνι, ή μεσογειακή σκοτεινιά τού *Omer-Mεγαλέξανδρου* κόντρα στή θουβή παρουσία τής *Εύας-ψυχοκόρης*. τέλος τό γνώριμο άσκητικό κρανίο τού Θόδωρου άενας πόλος δράσης στό πέτρινο πλατώ τού Δοτσικού — όλ' αυτά μ' άπομάκρυναν και πάλι από συστηματικές σημειώσεις.

Τί γράφτηκε λοιπόν τελικά;

Τίποτα. Όλα χωνεύτηκαν μέσα μου σε προσωπικό όραμα πού ψάχνουν τούς δικούς τους δρόμους, πέρα από τόν Μεγαλέξανδρο. Άκέραιες όμως οι αισθήσεις συχνά γυρνούν στίς άργές περιστροφές τού γερανού, κύκλους λατρείας και μίσους πού μάς περνούν τελετουργικά από τόν Μύθο στήν Ιστορία.....

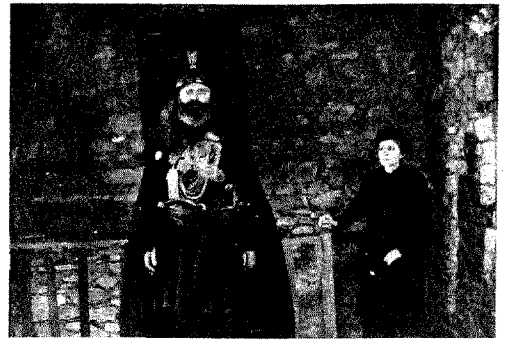
Η τελική ά-συναίσθηματική γραφή περιμένει τήν ώρα πού τό τετράωρο έπος θ' άνοίξει τόν διάλογο με τήν όθόνη και τό κοινό του.



A

A. Ἡ σκηνὴ ἀναπτύσσεται στὸ μεγάλο κυκλικὸ μονόπλανο. Ἡ χιονισμένη πλαγιά γεμίζει διαδοχικὰ ἀπὸ τὴ φιοῦρα τοῦ Μεγαλέξανδρου, τὴν ὀμάδα τῶν ληστῶν καὶ τὸν χορὸ τοῦ λαοῦ. Θὰ σταθοῦν ἀκίνητοι ἕως ὅτου ὁ δραγουμάνος, σκαστὸς ἀπ' τὸν ἀπέναντι καταυλισμὸ, θὰ ξεφύγει τὸν ἀντίπαλο κύκλο τοῦ στρατοῦ, θὰ περάσει τὸ ποτάμι καὶ θὰ τοὺς ἀνακοινώσῃ τὴν πρόσκαιρη νίκη.

Τὸ σιωπηλὸ βλέμμα τοῦ Ἡγέτη πλανιέται ἐρωτηματικὰ πάνω ἀπὸ τὶς ἰαχὲς τῶν συντρόφων καὶ τοῦ χωριοῦ.



B



(Φωτογραφίες: Δημήτρης Σοφικίτης)

B. Καλωσόριες πατέρα. Ἡ θετή κόρη (Εὐα Κοταμανίδου) ὑποδέχεται τὸν λησταρχο-πατέρα (Ομηρο Αντιπουπί). Θ' ἀκολουθήσει δουδὴ τὰ δῆματά του καὶ θά σταθεὶ ἀκίνητη, πίσω ἀπ' τὴν κλειστὴ πόρτα. Ἀντίκρυ στοῦ ματωμένο νυφικό του γάμου του, ὁ ἀνθρώπινος Μεγαλέξανδρος σβήνει ἀνήμπορος στὴν ἀδεία κάμαρη.

Γ. Δυὸ ἐρωτικές σκηνές στοῦ κλειστοῦ φόντου.

Ἡ ἀναζήτηση τοῦ πατέρα Μεγαλέξανδρου καὶ τοῦ ἀδερφοῦ, μικροῦ Ἀλέξανδρου, ἀπὸ τὴν κόρη κι ἀδερφή συνάμα.

Ἡ καταπιεσμένη αἰμομιξία, ἐπανερχόμενη ὁδὴν στα σενάρια τοῦ Ἀγγελόπουλου, ἀναπτύσσεται ἐδῶ σὲ μιά ὁλόκληρη ἐνότητα πού ἐρμηνεύει, καθοριστικά, τὴν κοινωνικὴ θέση καὶ τὸν τραυματικὸ ἐρμητισμὸ τῆς Γυναίκας.

ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Συνέντευξη του διευθυντή φωτογραφίας Άντρεα Μπέλλη

στη Μαρία Νικολακοπούλου

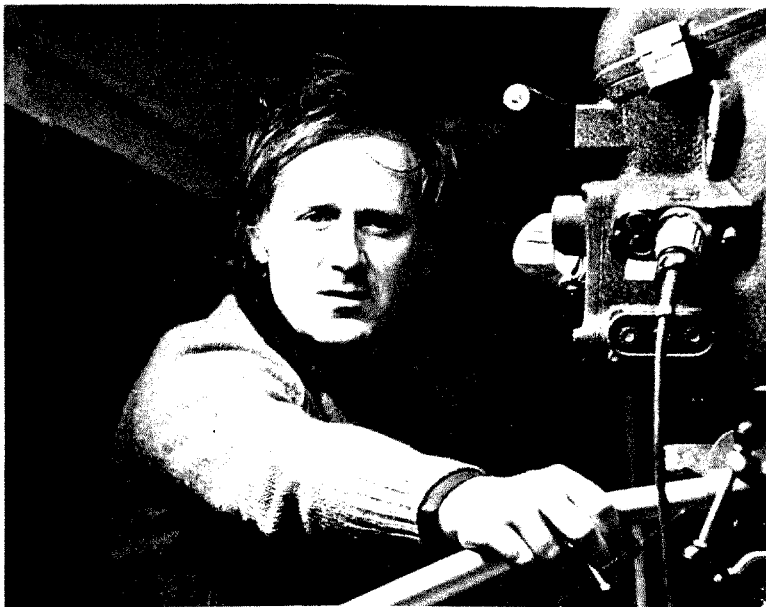
Στόν ελληνικό κινηματογράφο μαζί με τ' άλλα περίεργα που γίνονται τώρα τελευταία συμβαίνει και τό εξής: ενώ τά σενάρια και ή σκηνοθεσία τών ταινιών βρίσκονται σέ μάλλον χαμηλό επίπεδο, έχουμε μιά σειρά από πολύ καλούς διευθυντές φωτογραφίας και μάλιστα μέ αρκετά διαφορετικά στυλ και προτιμήσεις μεταξύ τους. Πού βρήκαν τή δυνατότητα ν' αναπτύξουν τήν τεχνική τους, είναι άξιοπερίεργο. Ίσως νά όφείλουν τήν εξέλιξη τους άποκλειστικά στό ταλέντο τους και στήν τεχνική τους κατάρτιση.

Γι' αυτό σκεφτήκαμε ν' άρχίσουμε μιά έρευνα γιά τους τεχνικούς που ύπηρετούν τόν κινηματογράφο μιά που κατά τή γνώμη μας σήμερα διαγράφεται πιο στενή συνεργασία ανάμεσα στόν δημιουργό και στόν τεχνικό που τ' όνομά του άποκτάει όλο και περισσότερο ένα κάποιο κύρος στά μάτια του κοινού.

Έπιτακτικό, ήταν λοιπόν, γιά νά συλλάβουμε τή λειτουργία του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου νά γνωρίσουμε τίς προσωπικές άπόψεις, τίς εκτιμήσεις, αλλά και τά ιδιότυπα προβλήματα αυτών τών υπεύθυνων τής τεχνικής στήν κατασκευή ταινιών. Αυτό άκριδώς θά προσπαθήσουμε συζητώντας μέ μερικούς από τους βασικούς τεχνικούς συντελεστές (διευθυντές φωτογραφίας, σκηνογράφους κ.ά.) του ελληνικού κινηματογράφου.

Άρχίζουμε αυτό τόν κύκλο συνεντεύξεων μέ μιά συζήτηση γύρω από τή φωτογραφία στόν κινηματογράφο, μιά πλευρά που μέχρι σήμερα τό περιοδικό μας έχει μάλλον άσκοπα άγνοήσει.

Ό Άντρεας Μπέλλης δουλεύει στήν Ελλάδα τά τελευταία 4 χρόνια, μετά από μακροχρόνια άπασχόληση στό έξωτερικό, στη Σουηδία. Έδώ έχει κάνει 7 ταινίες μεγάλο μήκος κι ή ματιά του στό χώρο αυτό ήταν άναμφισβήτητη και καινούρια και πληθωρική. Άκόμα πρέπει νά τονίσουμε ότι πέρα από τήν ίδια τή φωτογραφική του δουλειά, ή συμμετοχή του σ' όρισμένες παραγωγές κι ή βοήθεια του σέ άλλες, άποδείχτηκε πολύτιμη προσφορά στόν ελληνικό κινηματογράφο.



Ο Αντρέας Μπέλλης

«...μά ταινία είναι πάνω απ' όλα και κυρίως μιά τέχνη της εικόνας, που πρώτα απευθύνεται στο βλέμμα. Η εικόνα εισδύει πολύ περισσότερο από τόν προφορικό ρόλο στη συνείδηση του θεατή.»

Carl Th. Dreyer

Ποιά είναι η εξέλιξη της φωτογραφίας σήμερα; Υπάρχει κάποια γενική κατεύθυνση, κάποια μόδα; Ποιά είναι η προσωπική σου εξέλιξη μέσα σ' αυτήν;

Μία κύρια αισθητική κατεύθυνση στη φωτογραφία από τό '70 και μετά είναι η σκούρα φωτογραφία. Τή λανσάρουν κυρίως αμερικάνοι όπερατέο και έχει μεγάλες επιρροές στην Εύρώπη. Έφτασε στο άκρον άωτον μέ τόν Στοράο, στο Φεγγάρι (La Luna) κυρίως, που είναι ό,τι πιο μαύρο έχει γίνει ποτέ στόν κινηματογράφο. Άλλη γραμμή είναι ή έπαναφορά τών παραγωγών στα στούντιο ή σε χώρους που προσφέρουν δυνατότητες στούντιο. Η φωτογραφία δηλαδή γίνεται πάλι έλεγχομένη και φεύγει όριστικά από τήν έπιρροή της νοβέλ βάγκ, μιά κατεύθυνση που τήν έχαν ακολουθήσει λίγο πολύ όλοι, από τά σοσιαλιστικά κράτη μέχρι τήν Άμερική. Η φωτογραφία, τότε, δέν μεταχειριζόταν κανένα φωτιστικό έφφέ. Τό φώς ήταν άπλως άρκετό για να μπορούν να τραβήξουν, τά φώτα ήταν διάχτυα και χρησιμοποιούσαν άνακλώμενες έπιφάνειες. Τώρα ξαναγυρίζουμε στόν κλασικό τρόπο φωτισμού, προσαρμοσμένο φυσικά στις σημερινές αισθητικές ανάγκες και ή φωτογραφία έχει πιο σημαντική θέση

στην ταινία από ότι τό '60. Κατά κάποιο τρόπο οι μέθοδοι παραγωγής σήμερα είναι Χόλυγουντιανοί, αλλά χωρίς τό βάρος του Χόλυγουντ από πίσω.

Κι έχω, φυσικά επηρεάστηκα από τίς σύγχρονες τεχνικές που μου άρεσαν, και σκοτεινίαζε τή φωτογραφία μου από ταινία σε ταινία. Η πιο σκοτεινή φωτογραφία που έχω κάνει είναι Οι Τεμπέληδες της Εύφορης Κοιλιάδας. Η ταινία είναι τόσο σκούρα, που δέν περνάει στην τηλεόραση γιατί ή χρωματική πληροφορία της είναι άνεπαρκής για τό Βίντεο. Τό ίδιο ίσχύει και για τίς προβολές στους συνοικιακούς κινηματογράφους. Η θεματολογία της ταινίας ήταν τέτοια που ή σκούρα φωτογραφία ταίριαζε. Στίς έπόμενες ταινίες που έκανα, όμως, τό περιεχόμενο τους μέ όδηγησε σε διαφορετικό στυλ.

Στήν Χρυσομαλούσα, προσπάθησα να δώσω μιά ύγρή πρασινομπλέ ατμόσφαιρα τών νησιών του Ίονιου στο τέλος του χειμώνα. Η τεχνική άπάντηση σ' αυτό ήταν να βγάλω τό 85 από τή μηχανή να άνεβάσω τήν ευαισθησία του φίλμ E COLOR 5247 σε 200 ASA στην λήψη — ή εμφάνιση κανονική — και να άνεβάσω τίς σκοτεινές έπιφάνειες του κάδρου μέ φίλτρα Low Contrast στη μηχανή. Ήταν ή πρώτη δουλειά που θριοκόμουν συνεχώς σε αντίθεση μέ τούς δικούς μου αισθητικούς κανόνες. Η μηχανή δέν συμμετείχε, λειτουργούσε περιγραφικά και ψυχρά χωρίς να προσπαθεί να δημιουργεί συναισθήματα στόν θεατή. Άκόμα και σήμερα άναρωτιέμαι, πώς θα ήταν ή ταινία αν είχαμε μιά άλλη χρήση της μηχανής. Και δέν είναι μόνο τά γενικά πλάνα και τά μονοπλάνα που δημιουργούν έτσι ή άλλους απόσταση. Ο Λυκούρσης χρησιμοποιεί και τό σενάριο και τούς ήθοποιούς και τό χώρο, που είναι φυσικός και λιτός, κρατώντας πάντα τήν ίδια απόσταση. Φυσικά για μένα θα ήταν προκλητικό να πλησιάσω μέ τή φωτογραφία μου αλλά δέν ξέρω αν κάτι τέτοιο θα λειτουργούσε τελικά θετικά στη διήγηση της ιστορίας.

Στό Ταξίδι του Μέλιτος προσπάθησα να δώσω στόν περιορισμένο χώρο του Καϊάφα μιά νοσταλγία και μιά άκαθόριστη γεωγραφική και έποχιακή ατμόσφαιρα. Τά έξωτερικά είναι μαλακωμένα μέ τεχνικούς φωτισμούς, πράγμα που έκανα για πρώτη φορά. Είναι μιά τεχνική που έχεται από τήν μαυροάσπρη φωτογραφία και χρησιμοποιήθηκε στίς άοχές της έγχρωμης.

Βασικά, πρέπει να ξεκαθαρίσουμε ότι δέν έχω ένα ειδικό φωτογραφικό στυλ. Φυσικά υπάρχει πίσω από κάθε φίλμ μιά ματιά που θα πρέπει να φανερώνει τόν όπερατέο της, αλλά πέρα απ' αυτό ή φωτογραφία προσαρμόζεται στις ανάγκες κάθε ταινίας. Δέν νομιζω ότι θα έκανα μιά φωτογραφία που θα μου άρεσε έμένα χωρίς να λειτουργεί άμεσα στην διήγηση. Αν έχω να διαλέξω προτιμώ να ακολουθήσω ένα στυλ που δέν μου άρέσει και δέν μου ταιριάζει αν αυτό εξυπηρετεί τήν συνολική μορφή της ταινίας.

Ποιά δουλειά σου σου άρέσει περισσότερο;

Η πιο ένδιαφέρουσα φωτογραφία που έχω κάνει 45

είναι της *Περιπλάνησης*. Ο Χριστοφής ήθελε στά ξεχωριστά φωτογραφία αισθησιακή, ανατολίτικη, στά ζεστά χρώματα πιο έντονη στίς σκηνές μνήμης και πιο αδύνατη — πιο ψυχρή — στίς σκηνές του παρόντος. Στά νυχτερινά ή σκέψη του πήγαινε πάντα σε σουρεαλιστικές νύχτες με ακαθόριστες φωτεινές πηγές. Σάν παράδειγμα έφερε πάντα τόν Ντελντιό μέ τίς φεύτικα φωτισμένες νύχτες του. Ή ταινία είναι φτιαγμένη από ένότητες που ακολουθούν παραλληλή εξέλιξη. Τίς αποτελούν οι προσωπικές ιστορίες τών ανθρώπων. Ή κάθε μιά απ' αυτές ξεκινάει σε γενικές γραμές μέσ' τό ζεστό φώς τής μέρας και τής μνήμης που πεθαίνει μέσα στή νύχτα.

Τά προβλήματα και οι δυσκολίες που μου έθεσε ή ταινία ήταν προκλητικά. Πιστεύω, άλλωστε, ότι ο Χριστοφής είναι ο μόνος σκηνοθέτης απ' αυτούς που έχω δουλέψει μαζί τους, που έχει εικαστική ματιά και πραγματικές απαιτήσεις από τό φωτογραφικό αποτέλεσμα. Σ' αυτήν τήν ταινία δοκίμασα πρώτη φορά τήν ανάμιξη ζεστών και κρύων χρωμάτων στο ίδιο κάδρο, π.χ. ένα παράθυρο στο ήλιο-ασίλεμα και ό χώρος μπροστά του φωτισμένος στά μπλέ. Ό σκοπός μου ήταν νά κρατάω τό χρόνο ακαθόριστο. Γιά παράδειγμα, στή σκηνή που τό άγόρι κάνει πατίνι κι ό δικηγόρος ψάχνει, χωρίς νά αισθάνονται ό ένας τήν παρουσία του άλλου στόν ίδιο χώρο, όχι, όμως, αναγκαστικά και στόν ίδιο χρόνο, τό παιδί μέ τό πατίνι περνάει διαρκώς από μία πορτοκαλί άχτίδα ήλιοασιλέματος, ενώ ό δικηγόρος μένει στό σκοτάδι τής νύχτας. Τό ίδιο επαναλαμβάνεται σε όλες τίς σκηνές παρελθόντος στό φιλμ, όπου άδικαιολόγητα ύπάρχει πάντα μία ψυχρή φωτεινή πηγή, όπως στό τέλος τής ταινίας, όταν κατεβάζουν τόν ποιητή από τή σκάλα, νύχτα, ενώ στό δάθος ένα παράθυρο φέρνει τό φώς τής ημέρας.

Στή σκηνή του Γόρδιου Δεσμού, μία σκηνή καθαρής μνήμης, ύπάρχει ένα ψεύτικο ψάξιμο. Ένα παιδί, που δέν είναι παιδί, ψάχνει σήμερα, επαναλαμβάνει ένα φανταστικό ψάξιμο τής παιδικής του ήλικίας σήμερα, γιά τόν θεατή. Κατά κάποιον τρόπο είναι μνήμη τής φαντασίας. Ή σκηνή είναι δουθή. Έπομένως, έπρεπε νά μεταβιβάσω όλα αυτά τά συναισθήματα στόν θεατή εικαστικά: 1) Ό μικρός, ακαθόριστος ώρα *συννεφιασμένης ημέρας* μπαίνει στήν είσοδο του σπιτιού κι άρχίζει νά ανέβαινει τή σκάλα 2) Ό μικρός μπαίνει στό διαμέρισμα από μία τζαμόπορτα. Τό παράθυρο, μπροστά στή μηχανή φέρνει τά ζεστά χρώματα μιάς *ηλιόλουστης μέρας*. Ή μηχανή ακολουθεί τό παιδί και καταλήγει στήν τραπέζαρία του σπιτιού. *Νύχτα*. 3) Ύποκειμενικό τράβελινγκ επάνω στά πρόσωπα τής νεκρής οικογένειας. *Σουρεαλιστικός φωτισμός* σε χρώματα σταχτι, θανάτου. Δουλεύοντας μ' αυτόν τόν τρόπο, προσπαθώ νά παρουσιάσω τόν θεατή και νά του δημιουργήσω συναισθήματα άνασφάλειας τών αισθησών του κι έτσι νά μεταβιβάσω τήν ιδέα του σκηνοθέτη γιά μιά μνήμη φαντασίας. Πρίν από τό τρίτο πλάνο ύπάρχει ακόμα ένα πλάνο, τό άδειο ύπνοδωμάτιο τών γονιών του, ρεαλιστικά φωτισμένο λίγο μετά τή δύση του ήλιου. Είναι πλάνο που 46 προστέθηκε στό μοντάζ.

Ένα άλλο πρόβλημα που είχα νά αντιμετωπίσω ήταν τής αυτονομίας τών χώρων. Οι χώροι, από τίς ανάγκες τής διήγησης, αισθάνθηκα ότι έπρεπε νά λειτουργούν και χωρίς τήν παρουσία τών ήθοποιών. Σάν μιά περιπλάνηση τής μηχανής. Στήν πρώτη σκηνή, π.χ., του δικηγόρου, ό όποιος ψάχνει μέσα στο άδειο σπίτι του ποιητή, ή μηχανή ξεκινάει από ένα άδειο δωμάτιο. Από τό παράθυρο πέφτει μαλακό κόκκινο φώς δειλινού. Συνεχίζει τήν κίνηση τής μέσα στόν υπόλοιπο χώρο του σπιτιού. Ή τραπεζαρία είναι φωτισμένη μέ τίς κάθετες άχτίνες του ήλιου καλοκαιρινού μεσημεριού, τό ίδιο και τό ύπνοδωμάτιο. Στήν περιπλάνησή τής ή μηχανή συναντά τόν δικηγόρο, σε νυχτερινό φωτισμό του χώρου, μπροστά από τήν σκοτεινή είσοδο του σπιτιού και επαναλαμβάνει δολόκληρη τήν κίνησή τής μέ τόν ήθοποιό, μέσα στο κάδρο αυτή τή φορά. Ό ήθοποιός σε όλα τά σημεία τής κίνησής του είναι άφρατιστος. Ό χώρος δέν χάνει τήν αυτονομία του. Ό ήθοποιός μπαίνει σ' αυτόν χωρίς νά τόν άλλωώνει. Αυτή είναι ή σκηνή κλειδί γιά τή φωτογραφία του φιλμ. Οι επόμενες σκηνές λειτουργούν σύμφωνα μ' αυτό τό πρότυπο χωρίς νά είναι έξισου δολοκληρωμένες.

Ύπό τεχνική άποψη, τί δυνατότητες είχες σ' αυτό τό φιλμ; Νομίζεις ότι ό σχετικός έξοπλισμός και ή όργάνωση μιάς παραγωγής είναι καθοριστικοί παράγοντες γιά τή φωτογραφία μιάς ταινίας;

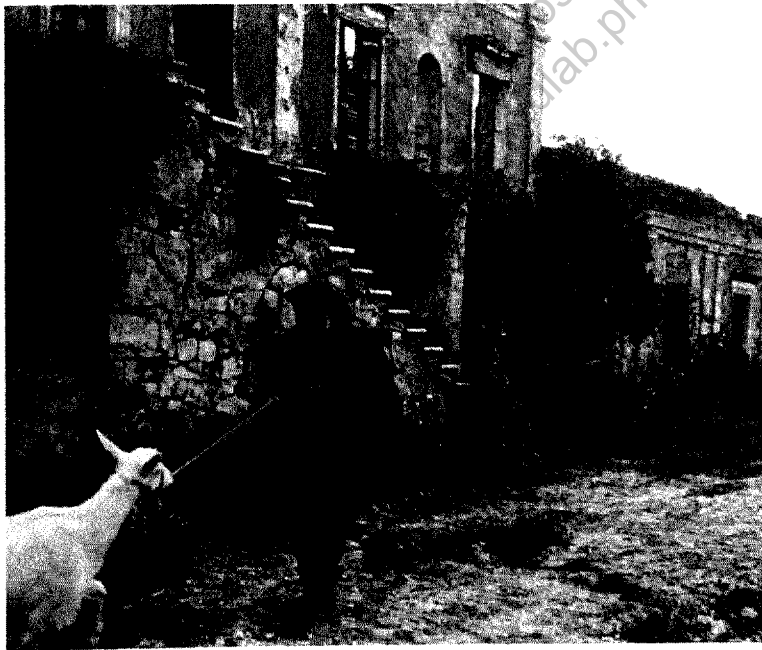
Ή *Περιπλάνηση* είναι τό καλύτερο παράδειγμα γιά τή σχέση που έχουν τό φωτογραφικό αποτέλεσμα και ή χρονική και τεχνική άνεση τής παραγωγής. Δούλεψα μέ δύο βοηθούς. Ό Φίλιππας ήταν διαρκώς δίπλα στή μηχανή και ή Μαρίνα γέμιζε σασί και κρατούσε πλήρες φωτιστικό ρεζοφόρο ρακόρ. Γυρίσαμε τήν ταινία μέ μηχανή BL 35 και φακούς ZEISS. Μοναδική ταινία στήν Ελλάδα που έγινε μέ BL. Οι φακοί ZEISS έχουν τό προτέρημα μιάς καταπληκτικής διαύγειας και σκληρότητας, που νομίζω ότι ταίριαζε στήν ταινία. Δέν χρησιμοποίησα κανένα φίλτρο, δέν άλλωίωσα τό αποτέλεσμα τών φακών σε τίποτα. Ή σκέψη μου ήταν νά δοηθήσων τόν θεατή νά ξεφύγει από τήν άλλωιωμένη πραγματικότητα και τή μαλθακότητα τής μνήμης μέσα από τήν σκληρότητα τών κοντράστ τών φακών. Τό γυρίσμα έπρόκειτο νά δολοκληρωθεί σε έξι δδομάδες. Τελικά κράτησε όχτώ και μία δδομάδα στήν Αίγυπτο. Είχα συνεπώς τρομαχτική άνεση χρόνου ώστε νά μπορώ νά σκέφτομαι στή διάρκεια του γυρίσματος, χωρίς τή συνηθισμένη καταπίεση τής παραγωγής, που πολύ συχνά καταστρέφει τό αποτέλεσμα μιάς δολόκληρης δουλειάς. Ήταν, γενικά, μιά παραγωγή που άν και είχε σχετικά χαμηλό κόστος, 3.500.000 δρχ., ήταν οργανωμένη σάν υπερπαραγωγή. Είχα στή διάθεσή μου κάθε στιγμή ό,τι τεχνικό μέσο χρειαζόμουνα. Σνήθηθος, οι παραγωγοί πιστεύουν ότι μπορείς νά κάνεις θαύματα, χωρίς τεχνικά μέσα. Γιά παράδειγμα, μου πρότεινε ό Τζήμας νά φωτογραφίσω τήν ταινία που γυρίζει τώρα κι ό διευθυντής

παραγωγής μου εξήγησε ότι δε θα χρειαζόμουν περισσότερα από δύο φώτα γιατί οί χώροι είναι πολύ μικροί. Με διαβεβαίωσε δε και ό σκηνοθέτης ότι όλοι οί όπερατέρ κάνουν πολύ ώραία φωτογραφία μαζί του. Φυσικά άρνήθηκα νά γυρίσω τήν ταινία. Πιστεύω ότι οί περισσότεροι παραγωγοί έσκεμμένα ύπερεκτιμούν τά έξοδα πού συνεπάγεται ένας τέλειος τεχνικός έξοπλισμός.

Ή καλή συνεργασία του Δ. Φωτογραφίας με τό συνεργείο της ταινίας είναι πολύ σημαντικός παράγοντας για τήν άποτελεσματικότητα της δουλειάς. Έσύ, άπ' ό,τι ξέρω επιμένεις πάντα νά έχεις δύο βοηθούς, για παράδειγμα. Γενικά πιστεύεις ότι ό Διευθυντής φωτογραφίας θά έπρεπε νά έχει τόν πρώτο λόγο στην έκλογή και όργάνωση του συνεργείου;

Γιά νά γίνει μιά φωτογραφική δουλειά με τήν τελειότητα πού προσωπικά επιδιώκω, ένας άπαραίτητος όρος είναι νά κάνω έγω τήν έκλογή του συνεργείου, δηλαδή νά διαλέξω τούς βοηθούς μου, τούς ηλεκτρολόγους, τόν μακινίστα. Αυτό βέβαια σημαίνει ότι δουλεύω πάντα με τό ίδιο συνεργείο. Τά προβλήματα πού αντιμετώπιζω για τήν παρουσία του δεύτερου βοηθού στη μηχανή είναι μεγάλα. Κανείς δέν μπορεί νά καταλάβει σε τί χρειάζεται ένας δεύτερος βοηθός. Στη διάρκεια όμως του γυρίσματος, όλοι μένουν εύχαριστημένοι. Άλλοιώς, θά κρατούσα μόνος μου τά φωτιστικά ραπόρτα, πού σημαίνει ένα τέταρτο καθυστέρηση σε κάθε πλάνο και ή άναμονή των σασί θά σταματούσε κάθε τόσο τό γύρισμα. Μετά, ή κούραση του μοναδικού βοη-

Η Χρυσομαλούσα του Τώνη Λυκουρέση



θού πάντα φέρνει και κάποια λάθη στην μηχανή, μετρήματα, νέτα κ.λπ., πού στό σύνολο της δουλειάς κοστίζουν ακριβότερα από τό μισθό του δεύτερου βοηθού. Και δέν πρέπει νά ξεχνάμε ότι οί νέοι άνθρωποι πρέπει νά μάθουν τή δουλειά τους κι αυτό όφείλουν νά τό πληρώσουν οί παραγωγοί. Άν θέλουν νά έχουν καλούς τεχνικούς στό μέλλον.

Ή ελληνική πραγματικότητα είναι, βέβαια, πολύ διαφορετική άπ' αυτό πού θά εύχόμουναι και ή έλλειψη οικονομικής θάσης κάνει νά μίν ισχύουν όλα αυτά. Άς πάρουμε για παράδειγμα τό έπιτελείο του Μπέργκιαν. Έδώ και 25 χρόνια, ό Μπέργκιαν δέν κάνει ταινία χωρίς τόν Νίκιτσι και ό Νίκιτσι χωρίς τούς μόνιμους συνεργάτες του. Τό ίδιο κι ό Μπερτολούτσι, ό Φελίνι, ό Ρενάι για νά αναφέρουμε μερικούς μόνο από τούς σκηνοθέτες. Οί τοπικοί σκηνοθέτες-παραγωγοί, εξαιτίας οικονομικών προβλημάτων όχι μόνον δέν προσπαθούν νά εξελίξουν τή συνεργασία τους με όρισμένους ανθρώπους (με εξαίρεση τόν Άγγελόπουλο) άλλα συνήθως έρχονται σε τέτοια ρήξη κατά τή διάρκεια του γυρίσματος ή και μετά πού δέν ξαναδουλεύουν ποτέ με τόν ίδιο άνθρωπο, βάζοντας έτσι σε περιπέτεια όλη τή φωτογραφική έκφραση του έργου τους. Ή τόσο μικρή συνείδηση της αισθητικής μορφής της ταινίας τους τούς κάνει νά πιστεύουν ότι μπορούν νά ύπερκαλύψουν οί ίδιοι όλες τίς άνάγκες και τά κενά. Ίσως νά είναι αυτό ένας βασικός λόγος πού δέν μπορούν νά πουλήσουν καμία ταινία στό έξωτερικό. Πάλι με μοναδική εξαίρεση τόν Άγγελόπουλο. Παράλληλα, οί τοπικοί Διευθυντές φωτογραφίας, από καθαρή έλλειψη επαγγελματικής συνείδησης, καταδοκούν πώς θά πάρουν ό ένας τή δουλειά του άλλου, κάτω από έξευτελιστικές συνθήκες, οικονομικές και ηθικές.

Ποιά θά ήταν κατά τήν γνώμη σου ή ιδανική συνεργασία Διευθυντή Φωτογραφίας και Σκηνοθέτη;

Θά έπρεπε κάθε συνεργασία νά ξεκινάει ήδη από τή στιγμή πού γεννιέται ή ιδέα για τό φίλμ. Θά ήθελα νά φέρω σάν παράδειγμα τήν συνεργασία μου με τόν Λυκουρέση. Γνώρισα τόν Τώνη τό καλοκαίρι του '77. Διάβασα ένα ύπέροχο σενάριο του, όχι τήν Χρυσομαλούσα. Μετά έλλειψα μερικούς μήνες από τήν Ελλάδα. Γύρισα και μετά από 10 μέρες άρχισα με τό γύρισμα της Χρυσομαλούσας. Τόν Τώνη δέν τόν ήξερα καλά. Κάναμε ένα γρήγορο ρεπεράζ 2 ημερών, μία δδομάδα πριν τό γύρισμα. Τήν τελευταία μέρα του γυρίσματος ήθελα νά ξαναρχίσω τό γύρισμα. Τώρα ήξερα τόν Τώνη, καταλάβαινα τί ήθελε νά κάνει και μπορούσα νά συμμετέχω ενεργά στην ταινία. Στην επόμενη του ταινία, πού τώρα γράφει τό σενάριο και μου πρότεινε νά φωτογραφίσω, συμμετέχω ήδη. Προόόέπω ότι θά παρακολουθήσω τήν εξέλιξη της δουλειάς σε όλα τά στάδια, προετοιμασία, ντεκόρ, χώροι, ήθοποιοί, χρώμα κ.λπ. Έτσι τό φωτογραφικό αποτέλεσμα, πιστεύω, θά είναι έμφανώς διαφορετικό από τήν πρώτη ταινία, πού κάναμε μαζί. Με δύο λόγια, θεωρώ άπα-



Τό Ταξίδι του μέλιτος του Γιώργου Πανουσόπουλου

ραίτητη τή συνεργασία μέ τόν σκηνοθέτη καί τόν ντεκορατέρ από τά πρώτα βήματα τής προεργασίας.

Μέ ποιό τρόπο αποφασίζεις τό φωτογραφικό στυλ πού θά κρατήσεις σέ μιά ταινία;

Ἡ εικόνα τής φωτογραφίας κάθε ταινίας ἀρχίζει νά σχηματίζεται. ἀκαθόριστα ἀκόμη, στό διάβασμα τοῦ σεναρίου. Ὑπάρχουν, ἄλλωστε, ἔτοιμα πρότυπα, πού αὐτόματα συνδέεται μαζί τους τό σενάριο. Σέ μιά φάση πιά στενής συνεργασίας μέ τόν σκηνοθέτη μέσα ἀπό τή διήγησή του ἀρχίζουν καί παίρνουν πιά καθορή μορφή οἱ εἰκόνες. Μέ τή συζήτηση ἀρχίζουμε καί γλιστράμε σιγά-σιγά ἀπό τά πρότυπα. Οἱ χώροι καί τά πρόσωπα δίνουν τήν κατεύθυνση πιά καί τήν ὀριστική μορφή, πού θά ὀνομάσω στυλ, στή φωτογραφία. Συνήθως, ἔχω ἤδη προφωτίσει ἀπό τό ρεπεράζ. Σέ ἕνα σχεδιάγραμμα τοῦ χώρου σημειώνω ὅλες τίς φυσικές φωτεινές πηγές πού ὑπάρχουν καί τόν τρόπο πού θά τίς ἰσορροπήσω μέ τεχνητές, δικές μου. Σημειώνω, δηλαδή, ὅλους τούς φωτισμούς μου πρὶν ἀπό τό γύρισμα. Στό γύρισμα μόνο λεπτομέρειες — ἀνάγκες ἀπό πλάνο σέ πλάνο — ἀλλάζουν. Ὁ χώρος, λοιπόν, ἐμπνέει καί καθορίζει στό μεγαλύτερο μέρος του τό φωτισμό καί τό φωτογραφικό στυλ τής ταινίας.

δουλειά καί πολύ διαφορετική ἀπό τήν Περιπλάνηση. Μπορεῖς νά μου μιλῆσεις γι' αὐτήν τήν ταινία;

Οἱ Τεμπέληδες ἔχουν μιά βασική διαφορὰ ἀπό τήν Περιπλάνηση. Στήν Περιπλάνηση οἱ ἄνθρωποι περνοῦν καί φεύγουν, ὁ χώρος μένει πάντα. Φώτιζα τόν χώρο καί ἄφηνα τούς ἡθοποιοῦς νά περνοῦν σά σκιές χωρίς νά ἀλλοιώνουν τίποτα. Στούς Τεμπέληδες οἱ ἄνθρωποι ἐξελίσσονται, εἶναι τό κέντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος. Ὁ χώρος ἀκολουθεῖ τή δική τους ψυχολογική πορεία. Φώτιζα τούς ἄνθρώπους στίς διαδοχικές τους θέσεις, ἀφήνοντας τόν χώρο νά συνυπάρχει χωρίς νά ἐπεμβαίνει. Παράδειγμα: Σκηνή στήν τραπεζαρία. Ἐξω βρέχει, Φθινόπωρο. Ἡ οἰκογένεια μαζεμένη γύρω ἀπό τό τραπέζι. Ἡ Καρλάτου σεβδίζει. Τά παραθυρόφυλα εἶναι κλειστά. Ἡ μόνη φυσική φωτεινή πηγὴ εἶναι ἕνα βιτρώ πάνω ἀπό τό τραπέζι. Στήν πραγματικότητα ἦταν μιά ἡλιόλουστη μέρα καί τρομακτικά ἔντονο φῶς περνοῦσε ἀπό τό βιτρώ. Λέξεις κλειδιά ἀπό τόν Παναγιωτόπουλο: Μυστικός Δείπνος, Φθινόπωρο, Κλεισοῦρα. Ἦδη ἀπό τό ρεπεράζ εἶχα αποφασίσει ὅτι σέ περίπτωση πού θά εἶχε ἥλιο στό γύρισμα θά ἔβαζα γκριζά φίλτρα γιά νά ἐξισορροπήσω τό ἔξω μέ τό μέσα. Τή μέρα τοῦ γυρίσματος γκριζά φίλτρα κόβανε 4 διαφράγματα ἀπό τά παράθυρα. Μοναδικός φωτισμός (καί πάλι ἀποφασισμένος ἀπό τό ρεπεράζ) ἕνα μίνι μπρούτ πάνω ἀπό τό βιτρώ μέ διπλό

Οἱ Τεμπέληδες τής Εὐφορίας Κοιλιάδας εἶναι ἐπίσης μιά πολύ ἐνδιαφέρουσα φωτογραφική

ριζόχαρτο κι ένα μπρούτι με διπλό ριζόχαρτο δίπλα στη μηχανή. Μυστικός Δείπνος για μένα σήμαινε ανθρωποι γύρω από ένα τραπέζι. Ξεχωρίζουνε τά προσώπα τους και μιιά φωτεινή πηγή πάνω από τά κεφάλια τους, τό Βιτρώ, στή δική μας περίπλωση. Ό χώρος δέν είχε καμία σημασία.

Ό μεγαλύτερη δυσκολία στους *Τεμπέληδες* ήταν άκριδώς αυτή ή φωτιστική εξέλιξη τών χώρων πού έπρεπε νά συμβαδίξει με τήν ψυχολογική κατάσταση τών ήρώων. Ό σκέψη του σκηνοθέτη ήταν ότι τό δνειρο του καθενός, «σπίτι στήν έξοχή και μνηιαία εισοδήματα» μετατρέπεται σέ εφιάλη. Έπρεπε νά ξεκινήσω από ένα χώρο χαρούμενο και προοδευτικά νά φτάσουμε σέ ένα χώρο πού νά μυρίζει θάνατο. Γελώντας θά μπορούσα νά πώ ότι ξεκίνησα με 20 λάμπες και τέλειωσα με 2. Φυσικά άλλαζαν και τά ντεκόρ και τό μακιγιάζ. Άκολουθούσαν κι αυτά τήν ίδια εξέλιξη. Ό χρήση τών φακών (18, 25), ήταν άναρκετική, μίκραιναν τούς ήθοποιούς μέσα στό χώρο, δημιουργώντας άσαφή σναισθήματα μιιά άπειλης άπ' αυτό τό σπίτι πού στό τέλος τούς καταβροχθίζει. Άκόμη και στήν άρχή, πού ή άτμόσφαιρα είναι φωτεινή και χαρούμενη ύπάρχει ένα συνειδητό κράτημα τών φυσικών φωτεινών πηγών (πόρτες, παράθυρα), πού ήταν πολύ φιλτραρισμένα, ώστε νά χαμηλώνει ή ένταση και νά δημιουργείται μιιά άρχή άνησυχίας, ότι κάτι δέν πάει καλά, χωρίς αυτό νά καθορίζεται λογικά. Ό προσπάθειά μου ήταν νά διηγηθώ όπτικά και ό θεατής με τήν πρώτη ματιά νά ύποπτεύεται τί πρόκειται νά συμβεί στό τέλος κάθε σκηνής.

Όσο περνάει ό καιρός χρησιμοποιείς περισσότερα ή λιγότερα τεχνικά μέσα.

Με τό πέρασμα του χρόνου τά τεχνικά μέσα πού χρησιμοποιώ βαθαίνουν. Ψάχνοντας για μιιά τελειότητα στήν έκφραση ανακαλύπτεις ότι έχεις άνάγκη νά έλέγχεις τίς φυσικές συνθήκες, πού σημαίνει έξάρτηση από τήν τεχνική. Παράλληλα, ύπάρχει μιιά εξέλιξη τών τεχνικών μέσων (φακοί ζούμι, μηχανές με ειδικές ιδιότητες και κυρίως φίλμι) πού δέν μπορείς νά παραβλέψεις. Οι άπαιτήσεις σέ μιιά διεθνή άγορά είναι τέτοιες, πού τά προϊόντα σου πρέπει νά στέκονται σ' ένα τεχνικό επίπεδο, δέν ύπάρχει καμία δικαιολογία για τεχνικές άτέλειες. Φυσικά δέν πιστεύω ότι θά κάνουμε καλύτερες ταινίες έπειδή θά έχουμε καλύτερες μηχανές αλλά θά είναι κρίμα νά γίνονται καλές ταινίες πού δέν θά βλέπονται από τεχνικές άδυναμίες.

Προσωπικά, στή δουλειά μου δέν με έπηρεάζει τόσο πολύ ή άνανέωση τών τεχνικών ύλικών γιατί δέν ύπάρχουν οι οικονομικές δυνατότητες για αυτήν τήν άνανέωση στήν Ελλάδα, ή και άν ύπάρχουν σέ όρισμένες παραγωγές ή άγνοια ή ή άδιαφορία τών σκηνοθετών καταδικάζει κάθε τέτοια κίνηση. Άναγκάζομαι νά προμηθεύομαι μόνος μου λιιά τήν τεχνική έξάρτηση πού με διευκολύνει στή δουλειά μου και οι παραγωγοί άκοπα έπικαρπώνται. Πιστεύω ότι ή άπεγνωσμένη άνάγκη νά κάνουν φτηνές ταινίες τούς ύποχρεώνει νά άρνηθούν τήν τεχνική και τελικά νά τή σνομπάρουν. Τό μόνο πού έχω νά

άντιπαραθέσω σ' αυτήν τή στάση είναι ότι όλες οι παραγωγές τών άγαπημένων μας σκηνοθετών, και όχι άναγκαστικά τών έμπορικών, γίνονται με τά τελευταία μέσα πού ή κάθε στιγμή στήν ιστορία του κινηματογράφου έπιτρέπει. Σήμερα, στήν Ελλάδα όλες οι ταινίες γίνονται με τίς κλασικές Άριφλέξ 35, πού έδώ και 10 χρόνια τό έργοστάσιο κατασκευάζει άποκλειστικά για τόν τρίτο κόσμο και τά ύποανάπτукτα κράτη.

Ό τεχνική άνάπτυξη του κινηματογράφου, ώστόσο, δέν έχει παραωρήσει πολύ, σχεδόν καθόλου σέ σχέση με τά άλλα όπτικοακουστικά μέσα. Ό κατασκευή τών μηχανών, τών φίλμι, τών φακών άκολουθεί τά ίδια πρότυπα έδώ και 70 χρόνια. Ό μόνη ένδιαφέρουσα εξέλιξη είναι στά φωτιστικά μέσα, τά τελευταία 15 χρόνια. Όπωσδήποτε, ή δημιουργική φωτογραφία δέν έξαρτάται μόνο από τήν τεχνική.

Ποιές θά έλεγες ότι είναι οι πηγές τής φωτογραφικής έκφρασης σου;

Οί πηγές έμπνευσης είναι πολύύποκες. Καταρχή ό κινηματογράφος. Κάθε βράδυ βλέπω όπωσδήποτε ένα φίλμι. Αισθάνομαι τήν άνάγκη νά παρακολουθώ τήν εξέλιξη τών ανθρωπών πού κάνουν τήν ίδια δουλειά με μένα. Αύτοί πού περισσότερο με έχουν έπηρεάσει και έξακολουθώ νά θαυμάζω είναι ό Σασά Βιενρύ, ό όπερατέρ του Άλαίν Ρεναι και δάσκαλός μου, πού ήμουν βοηθός του σέ δύο ταινίες και ό Σβέν Νίκβιστ, πού δέν έκανα καμία ταινία μαζί του, δυστυχώς, γιατί όταν του τό ζήτησα πριν μερικά χρόνια μου έιπε ότι είμαι μεγάλος για μαθητής. Μιιά άλλη πηγή φωτιστικών έμπνεύσεων είναι οι άτέλειωτες σειρές έργων ζωγράφων και ένα παιχνίδι πού έχω μάθει άσυνείδητα νά παίζω, χρόνια όλόκληρα: στήν καθημερινή μου ζωή, όπουδήποτε και νά βρεθώ σέ άναμονή ή χωρίς νά με άτασχολεϊ κάτι συγκεκριμένο, κάθομαι και μελετώ τόν φωτισμό του χώρου όπως είναι στήν πραγματικότητα και μετά άρχίζω και τόν αλλάζω. Τόν κάνω νύχτα ή μέρα, μουσικοχορευτικό, γκαγκοτερικό κ.λπ. Κάτι άνάλογο παροτρύνω και τούς βοηθούς μου νά κάνουν. Στά γυρίσματα, όταν ύπάρχει χρόνος κενός τούς ζητάω νά μου δύν πως θά φώτιζαν αύτοί τό πλατώ.

Πιστεύεις ότι ύπάρχει κάποια Έλληνική φωτογραφία;

Πιστεύω ότι ή «Έλληνική φωτογραφία», τό «Έλληνικό φώς» είναι μύθος. Ποιά θά ήταν μιιά Έλληνική φωτογραφία; Άς πάρουμε τίς ταινίες του Άγγελόπουλου, για παράδειγμα. Ποιά είναι ή Έλληνικότητα στή φωτογραφία τους; Προσωπικά, άν έβλεπα τίς ταινίες του Άγγελόπουλου χωρίς νά ξέρω ότι είναι Έλληνικές, τίποτα δέ θά μου τό φανέρωνε εκτός από τή γλώσσα, φυσικά. Άν ξέρι κανείς μιιά ελληνική φωτογραφία σέ ταινία, νά μου τό πει νά πάω νά τή δω κι έγώ. Όλες αυτές οι παρασκηνιακές ιστορίες για ξένους διευθυντές φωτογραφίας πού δήθεν τά κάνουν μούσκεμα στήν Ελλάδα έξαιτίας 49

φωτιστικών συνθηκών είναι παραμύθια. Δέν έχουμε παρά νά σκεφτούμε ότι ή 'Ελλάδα έχει τίς ίδιες φωτιστικές συνθήκες μέ τήν Καλιφόρνια καί τό Χόλυγουντ. Ολοπόν, τό Μπούιτ έχει «'Ελληνική φωτογραφία».

Όσον άφορά, όμως, μία 'Ελληνική σχολή φωτογραφίας, πού θά μπορούσε νά ύπάρχει, εξαιτίας κακού κινηματογραφικού παρελθόντος καί έλλειψη παράδοσης, δέν ύπάρχει. Έκτός άν ή άδυναμία φωτογραφικής έκφρασης είναι ελληνικότητα.

Μπορούμε νά μιλήσουμε νομίζω γύρω άπό όρισμένες γενικές φωτιστικές αντίληψεις σου, όρισμένες σταθερές τής δουλειάς σου. Θά ήθελα νά μου πεις γιά τόν τρόπο πού δουλεύεις στά νυχτερινά πλάνα καί γιά τούς φωτισμούς σου στά έσωτερικά.

Όταν λέμε νύχτα, έννοούμε άκριβεία. Σημαίνει ήλεκτρολόγους, γεννήτριες, ύπερωρίες, έξτρα φώτα... πολλά λεφτά γιά τόν παραγωγή. Καί σέ κάθε παραγωγή μαζεύουμε τά χαρτιά μας καί λέμε: 15 νυχτερινά, καταστροφή! Θά τά κάνουμε ήμερήσια. Τελικά γίνονται 3 ή άν μείνουν 15, ό πρωταγωνιστής άντί νά περπατάει άπό τό ένα τετράγωνο στό άλλο, στέκεται σέ μία γωνιά καί κοιτάει τό άλλο τετράγωνο. Στήν πραγματικότητα τά νυχτερινά είναι άπό τά πιό δύσκολα πράγματα στήν φωτογραφία. 'Η νύχτα έχει μία δική της εύαισθησία πού ό καθένας τή βλέπει καί τήν καταλαβαίνει διαφορετικά. Όταν ένα έρωτευμένο ζευγάρι περπατάει σέ μία μαύρη νύχτα δέν βλέπει ότι ή νύχτα είναι σκοτεινή. Όταν γυρίζεις μόνος σου, κουρασμένος στό σπίτι, μέσα άπό όλόφωτους δρόμους έχεις τό συναίσθημα ότι περπατάς μέσ' τό σκοτάδι. Δέν ύπάρχει νατουραλιστικός φωτισμός νύχτας, τά πάντα τά πλάθεις εσύ. Αυτό είναι ή δύναμή της, μπορείς νά δώσεις ότι διαστάσεις θέλεις. Φυσικά, ύπάρχουν κι εδώ τά πρότυπα πού πάντα συμβουλευόμαστε.

Στήν *Χρυσομαλούσα*, όπου αναγκαστήκαμε νά γυρίσουμε νυχτερινά κάτω άπό τραγικές φωτιστικές συνθήκες, γιατί δέν έπαρκοΰσε τό ρεύμα άπό τίς παροχές τών σπιτιών, δέν καταφέραμε νά πλησιάσουμε κόν τό άποτέλεσμα πού θέλαμε. Στήν *Περιπλάνηση*, πού ήμασταν στήν 'Αθήνα καί μπορούσαμε νά άνάψουμε όσα φώτα χρειαζόμασταν, τό άποτέλεσμα είναι εμφανώς διαφορετικό, όπως στή σκηνή του σταθμού του τραιίνου μέ τήν Καράγιωργα καί τόν Λογοθέτη.

Θά ήθελα νά κάνω μία ταινία όλο νυχτερινά μέ βροχή. Είναι μία άπό τίς πιό δυνατές προκλήσεις πού θά μπορούσα νά έχω, αλλά σέ μία παραγωγή μέ λεφτά. 'Υπάρχει ή δυσκολία καί ή όμορφιά τών γυαλάδων καί τό βάθος πού δίνουν στό χώρο. Δέν είναι τυχαίο πού όλα τά έγκλήματα γίνονται στόν κινηματογράφο νύχτα μέ βροχή.

Όσον άφορά τίς ήμερήσιες λήψεις, δέν χρησιμοποιώ ποτέ τεχνητό φωτισμό στά έξωτερικά καί στά έσωτερικά χρησιμοποιώ όσο είναι δυνατόν τό φυσικό φωτισμό, προσαρμόζοντάς τον, φυσικά, στίς 50 έκφραστικές ανάγκες. Γενικά χρησιμοποιώ μόνο



1. 'Ο μικρός άνεβαίνει τή σκάλα.



2. 'Ο μικρός μπαίνει στό διαμέρισμα καί ή μηχανή τόν άκολουθεί μέχρι τήν τραπεζαρία.

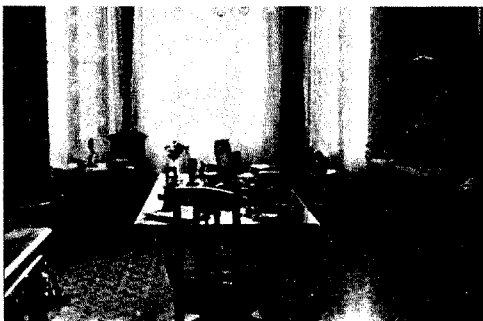


3. Υποκειμενικό στά πρόσωπα τής νεκρής οικογένειας. (Περιπλάνηση του Χριστόφορου Χριστοφή)

μαλακά φώτα καί δουλεύω συνήθως σέ πολύ χαμηλή φωτιστική γκάμα. Στά έξωτερικά κοντράστ. Άν έχει πολύ ήλιο θά προτιμήσω νά κόψω τόν ήλιο καί δχι νά βάλω έξτρα φωτισμούς. Γενικά δέν αγαπώ τόν πολύ ήλιο. Είναι κουραστικός καί γιά τά μάτια μας καί γιά τό σώμα μας καί γιά τό φίλμ. Συνήθως κατεβάζω τό διάφραγμα άπό 22 σέ 3,5 ή σέ 2,8, έτσι πετυχαίνω μία χαρακτηριστική άδιαφάνεια εξαιτίας του μικρού βάθους πεδίου τών φακών.

Έχεις δουλέψει καθόλου άσπρόμαυρη φωτογραφία;

Σέ όλη τήν έπαγγελματική μου καριέρα έχω κάνει



1. Αρχίζει ή περιπλάνηση τής μηχανής: τό άδειο δωμάτιο.



2. Τό γραφείο τού ποιητή.



3. 'Η κρεββατοκάμαρα. 'Ο δικηγόρος έρευνάει.
(Περιπλάνηση τού Χριστόφορου Χριστοφή)

μιά μοναδική άσπρόμαυρη ταινία τό 1968, τό *Σ' αγαπά, Μ'* Άγαπάς τού Stig Björkman, στήν Σουηδία. Τότε ανακάλυψα ότι είμαι τυφλός στά γκρίζα. Έχω μάθει νά βλέπω τά πάντα σέ χρώμα. Δέν νομίζω ότι μέ ενδιαφέρει άρκετά νά άσχοληθώ μέ τήν μαυράσπηση φωτογραφία. Πρώτα πρώτα, δέν μπορώ νά τήν χρησιμοποιήσω σάν κοντρολαρισμένο έκφραστικό ύλικό. Είναι μιά τεχνική πού μάς έχει ξεφύγει. Έχει ξεχαστεί. Οί παλιοί έφηναν χωρίς νά αφήσουν νά τμυστικά στούς καινούριους, πού δουλεύουν όλοι, σέ χρώμα. Άλλωστε, πιστεύω ότι ή άσπρόμαυρη φωτογραφία έχει πλούσιο παρελθόν και έχει έξαντλήσει όλη τή γκάμα τής έκφρασής της. Δέν έχουμε τίποτα καινούριο νά προσθέσουμε. 'Ο Μπογκντάνοβιτς μέ τό *Last Picture Show* μάς τήν

ξαναθύμησε, τό *Μανχάταν* τού Γούντυ Άλλεν έγκεντρικά και καταπιεστικά μάς τήν ξαναφέρνει στήν επικαιρότητα. 'Ο Παναγιωτόπουλος γυρίζει τώρα άσπρόμαυρο στήν Έλλάδα, δέν έχουμε παρά νά περιμένουμε τά άποτελέσματα.

Θεωρείσαι κατεξοχήν έπαγγελματίας όπερατέρ στόν κινηματογραφικό χώρο. Τί άκριβώς σημαίνει αυτό, κατά τή γνώμη σου, πέρα από τό ότι ζεις από τή δουλειά σου;

Θέλω νά πιστεύω ότι είμαι έπαγγελματίας. Μέ τήν έννοια ότι είμαι ειδικευμένος σέ μιά δουλειά. Δέν δέχομαι κανέναν πού περνάει τό μεγαλύτερο μέρος τής ζωής του σέ παρακινηματογραφικές ή και άσχετες δουλειές και αυτοτιτλοφορείται όπερατέρ, σκηνοθέτης, κ.λπ. κάνοντας και μιά ταινία πού και πού. Έπαγγελματίας σκηνοθέτης είναι ό Άγγελόπουλος. Είναι μεγάλο λάθος νά συντηρείσαι από διαφημιστικά και νά πιστεύεις ότι αυτό είναι κάτι άνώδυνο. 'Η άλλοτρίωση πού δέχεσαι πουλώντας ψέμματα στόν καταναλωτή—θεατή ήδη σέ έχει αλλάξει. Κι όταν έρχεται ή στιγμή νά έκφραστείς κινηματογραφικά δέν έχεις τίποτα νά πεις σέ κανέναν. Προσωπικά δέν ξέρω κανένα κινηματογραφιστή πού νά άφησε έργο και νά ζούσε από τή διαφήμιση. Όσο γιά τήν τηλεόραση, πού είναι, όπωσδήποτε, ένας πολύ ένδιαφέρων φορέας πληροφορίας, όσο βρίσκεται στά χέρια άνεύθυνων και κρατικών φορέων, όπως στήν Έλλάδα, πιστεύω ότι είναι ντροπή νά συνεργάζεσαι, άν μπορείς νά κάνεις άλλιώς.

Αισθάνομαι μεγάλη άπογοήτευση από τούς σκηνοθέτες—παραγωγούς πού προσπαθούν νά μέ πείσουν ότι πρέπει νά θρώ ένα έπάγγελμα γιά νά ζήσω και νά δουλεύω στίς ταινίες τους τζάμπα και μου μένει νόμιμα μιά πίκρα από τά άποτελέσματα τών συνεργασιών μας. 'Ο κύκλος τών ανθρώπων πού θέλω νά δουλέψω μαζί τους όλο και μικραίνει, απ' όταν φύγανε οί ψευδαισθήσεις τής άρχής. Εύχομαι νά μπορέσω νά λειτουργήσω σάν όπερατέρ μέ τήν καινούρια γενιά τών σκηνοθετών, μέ τούς πραγματικά «νέους σκηνοθέτες», πού έκτιμώ πάρα πολύ. Πιστεύω ότι παρόλες τίς άδυναμίες τους είναι πίο τολμηροί στίς απόψεις τους και πίο κοντά στήν σύγχρονη πραγματικότητα. 'Η ταινία *Έσδόμερος*, βασισμένη σέ ιστορία τού Ντε Κίρικο, πού σκηνοθέτησε ό 21 χρονών Γιάννης Κωστούλας, είναι μιά από τίς πίο φρέσκιες και γεμάτη πνοή δουλειά πού έχω κάνει, έδώ και πολλά χρόνια.

Άκόμη σκέφτομαι και τούς φωτισμούς θεάτρου. Πιστεύω ότι μιά μέρα θά πάω μόνος μου νά ζητήσω νά φωτίσω κάποιο θέατρο. Αυτό ξεκινάει βασικά από τό ότι μέ ένοχλούν τρομερά οί φωτισμοί πού γίνονται συνήθως.

'Ο κινηματογράφος δρίσκεται σέ μόνιμη οικονομική κρίση στήν Έλλάδα, μετά τήν εισαγωγή τής τηλεόρασης. Και βλέπουμε τώρα, τά τελευταία δύο χρόνια, ότι αυτοί πού ξεπερνάν τελικά τήν κρίση είναι οί «παλιοί έμπορικοί παραγωγοί» και όχι οί «νέοι σκηνοθέτες»

παραγωγοί». Μετά από τις εμπειρίες σου 4 χρόνων στο χώρο, όπου αναμύχτηκες όχι μόνο σάν όπερατέρ αλλά και σάν παραγωγός, πώς θά χαρακτηρίζες αυτή τήν κατάσταση.

Νομίζω ότι ή κακοδαμονία του Έλληνικού κινηματογράφου όφειλεται στους σκηνοθέτες. Έκτος από τόν Άγγελόπουλο πού έχει κρατήσει μία καθαρή ήθικη και επαγγελματική γραμμή, οι άλλοι (ή μεγάλη πλειοψηφία απ' αυτούς πού κινώζω) κάνουν κινηματογράφο περιστασιακό. Και ενώ ξεκινάνε φωνάζοντας ποιότητα, γλιστράνε σιγά-σιγά στήν έμπορικότητα. Μιά «έμπορικότητα» πιά ύποπτη απ' αυτήν πού ξέραμε μέχρι σήμερα γιατί πατάει μέ τό ένα πόδι στήν «ποιότητα». Οι περισσότεροι θά πηγαίνουν μέ όποιοδήποτε παραγωγό κάνουντας κατά παραγγελία κινηματογράφο μέ τό άλλοθι τής «λαϊκότητας». Τό ότι οι σκηνοθέτες δέν έχουν ξεπεράσει άκόμη τίσ παιδικές τους άσθένειες και τό ότι οι άπαιτήσεις τους δέν έχουν άντικείμενο, τούς φέρνει σέ δυσφορία σχέσεων μέ τούς πιθανούς χρηματοδότες παραγωγούς και άκόμη μέ τούς κρατικούς φορείς, πού έκ θέσεως πολέμανε τόν κινηματογράφο. Μονίμως σέ προετοιμασία γυρίσματος συζητάμε ότι ή ταινία ρόζει νά βγει στό έξωτερικό, γιατί άποκλείεται νά καλύψει τά έξοδά της στήν Έλλάδα. Φυσικά, καμία ταινία δέν πουλιέται στό έξωτερικό, ούτε καλύπτει τά έξοδά της εδώ, ενώ άλλες Έλληνικές ταινίες θγάζουν τεράστια κέρδη. Σ' αυτό τό σημείο, ό σκηνοθέτης πείθεται ότι ή ταινία του είναι πολύ καλλιτεχνική και προσωπική και ό κόσμος δέν τήν καταλαβαίνει. Μέ μία στατιστική των ταινιών, όμως, των τελευταίων 4 χρόνων θά βλέπαμε, ότι ή θεματολογία των ταινιών είναι τελειώς άδιάφορη για τό σύγχρονο Έλληνα. Ίσως θά έπρεπε νά αναρωτηθούμε, καταρχή, γιατί χρησιμοποιούμε διαφορετικά κριτήρια για τίσ Έλληνικές ταινίες και δέν έχουμε απ' αυτές τίσ ίδιες άπαιτήσεις πού έχουν από τίσ ξένες. Τεχνικά τό πρόβλημα έχει λυθεί όριστικά. Πρώτα ό Άγγελόπουλος, μετά ό Παναγιωτόπουλος, ό Χριστοφής και έπεται συνέχεια. Λοιπόν, κάτι δέν πάει καλά στήν καθαρή σκηνοθετική δουλειά. Δέν μπορεί κανένας νά μίν θέλει νά δει αυτές τίσ ταινίες, ούτε οι ξένοι, ούτε οι Έλληνες, ούτε έμεις οι ίδιοι πού τίσ φάχνουμε, κι όμως νά είναι άριστουργήματα. Μετά είναι και τό επίμαχο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Οι σκηνοθέτες φαίνονται νά μίν μαθαίνουν τίποτα απ' αυτό τό φεστιβάλ πού κάθε χρόνο είναι τό ίδιο και πάντα όλοι, δέ θέλουν νά πάνε και όλοι πηγαίνουν και φεύγουν άπογοητευμένοι. Όμως, προλαβαίνουν έτσι νά προβάλουν τους εαυτούς τους στά μέσα ένήμερωσης και μετά ψάχνουν ό καθένας χωριστά νά βρουν τόν έκμεταλλευτή, πού φυσικά τούς έκμεταλλεύεται. Τι θά γίνοταν όμως άν οι σκηνοθέτες μιάς χρονιάς, όπως ή φετεινή, άς πούμε, δέν πήγαιναν σέ κανένα φεστιβάλ και σέ κανένα ένκμεταλλευτή, αλλά κρατούσαν τίσ ταινίες τους στά χέρια τους και νοίκιαζαν όλοι μαζί μία αίθουσα, όπου θά τίσ παίζανε επί ένα χρόνο ένאלλάξ, θγάζοντας από μία κόπια ό καθένας και μέ κοινή διαφήμιση;

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

- 1960-1963: Σπουδές στό Παρίσι. Ecole Nationale de Cinéma (Vaugirard).
- 1963-1966: Γνωριμία μέ τόν Διευθυντή Φωτογραφίας Sacha Viemy. Βοηθός του στήν ταινία *La marchande d'allumettes* (Τό κοριτσάκι μέ τά σπίρτα), σκηνοθεσία: Jacques Prévert, (Γαλλία). Γαλλική και Σουηδική Τηλεόραση. Έπίκαιρα. Βοηθός Σκηνοθέτη: *La guerre est finie* (66) *Masculin Féminin* (66) *Le Viol* (67)
- 1966-1967: Cameraman στίς ταινίες *Είμαι περίεργη - Κίτρινη* και *Είμαι περίεργη - Μπλέ*, σκηνοθεσία: Vilgot Sjöman (Σουηδία).
- 1968: Διεύθυνση Φωτογραφίας στίς ταινίες *Jag Alskar Du Alskar* (Σ' αγαπώ, μ' αγαπάς). Σκηνοθεσία: Stig Björkman, (Σουηδία), *Jag en Markis* (Εγώ, ένας Μαρκίσκος). Σκηνοθεσία: Per Guld Bransen (Δανία).
- 1969: *Jag en Kvinna II* (Εγώ μιά γυναίκα II). Σκηνοθεσία: Mac Ahlberg.
- 1970: Ταξιδιωτικά για τήν Σουηδική τηλεόραση. Σκηνοθεσία: Karl Sjunesson (Γαλλία). *Eartha Kitt T.V. Special*. Σκηνοθεσία: Ake Falk (Γερμανία).
- 1971-1972: *Thriller, A Cruel Picture*. (Θρίλλερ, μιά σκληρή ταινία). Σκηνοθεσία: Bo A. Vibenius. Ήθοποιός στό *Μέ έλεγε Στέλιο*. Σκηνοθεσία: Johan Bergenstzale.
- 1972-1973: *Honey Baby* (Γλυκό μωρό). Σκηνοθεσία: Michael Schultz (Η.Π.Α. -Αίθνας). Second Unit στόν *Don Juan 73*. Σκηνοθεσία: Roger Vadim (Γαλλία). *The Chosen One* (Ό Έκλεκτός). Σκηνοθεσία: Joel Jabbouz (Αίθνας).
- 1974: *Τό Σχολείο του Σκανόλου* (*Skandal Skula*) (Οικογενειακό Πορνό). Σκηνοθεσία: Mac Ahlberg (Σουηδία). *Eartha Kitt T.V. Special II*. Σκηνοθεσία: Ralph Evers (Σουηδία).
- 1975: *Breaking Point*. Σκηνοθεσία: Bo Vibenius (Σουηδία).
- 1970-1975: Τηλεόραση και Διαφήμιση στήν Σουηδία.
- 1976: Έλλάδα.
- 1977: *Παιδεία*. Σκηνοθεσία: Γιάννης Τυπάλδος. *Οι τεπελήδες τής εύφορης κοιλάδας*. Σκηνοθεσία: Ν. Παναγιωτόπουλος.
- 1978: *Χρυσομαλούσα*. Σκηνοθεσία: Τόνης Λυκουρέσης. *Μήνας του Μέλιτος*. Σκηνοθεσία: Γιώργος Πανουσόπουλος. Χριστουγεννιάτικη παιδική έκπομπή στήν ΕΡΤ. Μικρού μήκους ταινία *Φίλυ Δωματίου*. Σκηνοθεσία: Μαρία Νικολακοπούλου.
- 1979: *Περιπλάνηση*. Σκηνοθεσία: Χριστόφορος Χριστοφής. *Εβδόμηρος*. Σκηνοθεσία: Γιάννης Κωστόλας. *Γυρολόγος*. Σκηνοθεσία: Πάνος Γλυκοφρύδης.

ΜΕΓΑΛΕΙΟ ΚΑΙ ΣΥΝΤΡΙΒΗ ΤΩΝ ΤΕΡΑΤΩΝ

(για τόν Άλεξη Δαμιανό)

του Χρήστου Βακαλόπουλου



Εύδοκία: Η Μαρία Βασιλείου και ο Γιώργος Κουτούζης

1. Οι δύο ταινίες του Δαμιανού (*Μέχρι το πλοίο*, 1966, *Ευδοκία*, 1971) έρχονται σήμερα στην επιφάνεια, όχι τόσο γιατί τις ανακάλυψε το Κέντρο Άνεξάρτητου Έλληνικού Κινηματογράφου όσο γιατί τις άπωθησε ο ανεξάρτητος ελληνικός κινηματογράφος στο σύνολο του, χωρίς εξαιρέσεις. Ένα παράδοξο, μιά κατάρα πλανώνται πάνω απ' αυτές τις ταινίες: αρέσουν σε όλο το «κύκλωμα» αλλά κανείς δε δέχεται ότι έχει επηρεαστεί απ' αυτές, θεωρούνται άφετηριές ή σημαντικές στιγμές της πορείας του ΝΕΚ αλλά απορίπτονται τελικά ως ανολοκλήρωτες αναλαμπές ενός δημιουργού που έχουν προκύψει λίγο ως πολύ τυχαία, αυθόρμητα, με άδέξιο τρόπο. Ο Δαμιανός δε θεωρείται «μαίτρ», δεν έχει σχέση

με το «επάγγελμα». Η κριτική, προχωρώντας τόν έξορκισμό στο έσχατο σημείο του, θα ήθελε πολύ αυτές τις ταινίες να τις είχε σκηνοθετήσει η ελληνική κοινωνία. Η διαστρεβλωμένη μορφή της τελευταίας αρκεί για να δικαιολογήσει την «τερατώδη» όψη των δυό μοναχικών αυτών ταινιών, την καταστροφική τους χειρονομία. Κάτι τέτοιο υπαινίσσεται με αρκετή σαφήνεια η θεματική ανάγνωση της δουλειάς του Δαμιανού που επιχειρείται περιοδικά εδώ και δεκαπέντε χρόνια. Τό τέρας είναι καταδικασμένο να προσφέρει για μιά τελευταία φορά το θέαμα της αυτοκαταστροφής κι έπειτα να εξαφανιστεί. Έτσι όλοι θυμούνται τόν Δαμιανό για να τόν ξεχάσουν χωρίς άδαιριες.

2. Το άπωθημένο επιστρέφει: μπορούμε να δούμε σήμερα αυτές τις ταινίες σαν άνεκπληρωτες προφητείες που διέγραψαν στο έσωτερικό τους, πλάνο προς πλάνο, κάδρο προς κάδρο, τη διαδρομή μίας μυθολογικής πρακτικής που οι άνεξάρτητες ελληνικές ταινίες, από την *Αναπαράσταση* μέχρι το *Μελοδράμα?*, απόφυαν συστηματικά, συνειδητά ή όχι. Νά τις διαβάσουμε σαν *μυθολογίες της διαστροφής*, κινηματογραφικές χειρονομίες που εξαντλούν την έμμονή τους σε μορφές και αναπαραστατικά στοιχεία που γέννησε αλλά δεν μπόρεσε να αντέξει το κινηματογραφικό παρελθόν, η θεατρική σκηνή. Νά αντίληφθούμε τη συνάντηση αυτών των μορφών, αυτών των στοιχείων με τον κινηματογραφικό μηχανισμό σαν μία διαδικασία παραγωγικής σύγκυσης του κινηματογράφου με τις καταβολές του, άρνησης της με μανία αναζητούμενης από τον NEK «κινηματογραφικής καθαρότητας» και η όποια οδηγεί με μαθηματική ακρίβεια στη θριαμβευτική έπιστροφή του θεάτρου στον NEK, έπιστροφή σημαδεμένη από έντυπώσεις θεατρικότητας (ήθοποι οι στον *Βενιζέλο*, στυπία της δημιουργίας μίας σκηνής «εφάμιλλης» με τη θεατρική στον Άγγελόπουλο, χρήση των ντεκόρ στον Παναγιώτοπουλο). Νά έκτιμήσουμε τέλος ότι η σύγκρουση των (θεατρικών) πρώτων υλών με το κινηματογραφικό προϊόν, όταν έγγράφεται στην ίδια την κινηματογραφική έργασία των ταινιών περιλαμβάνει ακόμα και την «εφεύρεση» της κινηματογραφικής τεχνικής. Ο κινηματογράφος του Δαμιανού είναι τόσο «αυθόρμητος» και «αδέξιος» όσο κι εκείνος του πρώτου Παζολίνι (*Ακατόνε, Μάμα Ρόμα*).

3. Το πιο κρίσιμο πλάνο του *Μέχρι το πλοίο* υπάρχει στο πρώτο σκέτος της ταινίας και συγκεντρώνει για τελευταία φορά τα τρία πρόσωπα της ιστορίας, τους δυο άντρες και την ψυχοκόρη που παρακολουθεί άμιλλητη τη συνομιλία τους. Η κάμερα είναι στραμμένη στη γυναίκα, το καθάρισμα κόβει το κεφάλι του ενός από τους δυο άντρες (Τσάγκας) και αφήνει τον μισό άλλο (Δαμιανό) εκτός πεδίου. Η μόνη που συγκεντρώνει το βλέμμα, φωτισμένη κανονικά, είναι η άμιλλητη γυναίκα. Το έπιμωμο αυτό κάδρο τεμαχίζει τη θεατρική σκηνή, χωρίς να σθηνεί τα ίχνη της. Η προοχή στρέφεται στη γυναίκα, ανθρώπινο ντεκόρ που ταυτόχρονα προκαλεί και ύφισταση τη δράση, τη συνομιλία.

Η όπτική αυτή συστηματοποιείται στην *Ευδοκία*: έδω, τα γκρόπλάνα των προσώπων (παρμένα συχνά με εύρυγώνιο) αποτελούν ντεκόρ μίας δράσης που γίνεται σε φλύο στο βάθος. Ή, ακόμα κι όταν υπάρχει βάθος πεδίου, τα άνεκφραστα πρόσωπα στο πρώτο πλάνο μιλάνε τη «γλώσσα» του κινηματογραφικού πλάνου τη στιγμή που η θεατρική σκηνή πνέει τα λοιθία. Αφού η *Ευδοκία* είναι η μυθολογία δυο προσώπων (και δυο σωμάτων), της πόρνης και του λοχία, ο Δαμιανός αφήγείται κάτι από το όποιο θα πρέπει στο τέλος να άπομείνουν δυο πρόσωπα. Και στο βαθμό που η ιστορία αυτού του «κάτι» δέν άνήκει στον κινηματογράφο αλλά αποτελεί δάνειο μερικών λογοτεχνικών ή θεατρικών προϊόντων, πρόκειται για μία ιστορία που πρέπει να έξαντληθεί (με την πιο κοινή έννοια του όρου), να κουραστεί, να παραδώσει το πνεύμα. Ο

που το θέατρο έχει αφήγηθεί. Αντίθετα ο NEK μοιάζει να άποστρέφεται όλο και περισσότερο τις παλιές ιστορίες (βλ. συνέντευξη του Παναγιώτοπουλου σ' αυτό το τεύχος) ή προσπαθεί να δρει το «ζουμί» τους και καταλήγει στο να τις άδρανοποιεί (Τάσιος φυσικά, αλλά και ο Βούλγαρης, άναποφάσιτος για το άν θα αφήγηθεί τη μικρή ή τη Μεγάλη ιστορία). Με την *Ευδοκία* ο Δαμιανός δίνει μία ιδέα του τι σημαίνει να έκμεταλλεύσει πλήρως μία ιστορία: να την συλλαμβάνεις σά γέννα, σαν κάτι το επώδυνο και ταυτόχρονα άναγκαίο, άπαραίτητο για να υπάρξουν δυο πρόσωπα και δυο σώματα, η πόρνη και ο λοχίας.

4. Τα τέρατα ταιριάζουν στον Δαμιανό. Η πόρνη και ο λοχίας της *Ευδοκίας* είναι τα σύγχρονα τέρατα και η ταινία αφήγείται την ιστορία τους, έτσι όπως δέν τη μάθαμε ποτέ μέχρι σήμερα. Κάποτε τα τέρατα, διαχωρισμένα από τους ανθρώπους, διοργάνωναν ένα θέαμα γι' αυτούς, κλεισμένα στο τσίρκο, σε μερικά θιάβλια. Ο Τόντ Μπράουνινγκ πρόλαβε να φιμάρει τα τέρατα σ' αυτή τη κατάσταση, στην ταινία του *Freaks* (1932). Ύπάρχει εκεί, σ' αυτές τις εικόνες, άποτυπωμένη η τελευταία φάση του έγκλεισμού των τεράτων, θαμνάσια μεταφορά του συνολικού έγκλεισμού (άσυλο, φυλακή, νοσοκομείο) που επέβαλλε ο δυτικός πολιτισμός μέχρι πρόσφατα. Ωστόσο, κάποια στιγμή τα τέρατα άπολύθηκαν, το τσίρκο έκλεισε και οι τρόφιμοι του σκορπίστηκαν στο κοινωνικό σώμα. Αυτή είναι η σημερινή συγκυρία, που προσπαθεί να έντοπίσει ο Jean Baudrillard: «*Η έργασία θρίσκειται παντού γιατί δέν υπάρχει έργασία. Αυτή ακριβώς τη στιγμή η έργασία άποκτά την τελειωτική, όλοκληρωμένη μορφή της, άνακαλύπτει την άρχη της, μέσα από την όποια συνδέεται με τις άρχες που έπεξεργάστηκαν στην διάρκεια της Ιστορίας όλοι αυτοί οι κοινωνικοί χώροι οι όποιοι προηγήθηκαν της βιομηχανικής παραγωγής, ενώ ταυτόχρονα της χρησιμοποιούν ως μοντέλα: το άσυλο, το γκέτο, το γενικό νοσοκομείο, η φυλακή, όλοι αυτοί οι χώροι συγκέντρωσης και έγκλεισμού, άποστήματα της κουλτούρας μας στην πορεία της προς τον πολιτισμό. Όλοι αυτοί οι καθορισμένοι χώροι χάνουν άλλωστε τα όρια τους σήμερα, διανέμονται σ' όλόκληρη τη κοινωνική σφαίρα, γιατί η μορφή του άσυλου, η μορφή της διάκρισης, επενδύθηκαν τώρα σ' όλόκληρο το κοινωνικό πεδίο, στην παραμικρή στιγμή της πραγματικής ζωής*» «Τό τέλος της παραγωγής» - «La fin de la production», στο θιάβλιο *Η συμβολική ανταλλαγή και ο Θάνατος / L'échange symbolique et la mort*, έκδ. Gallimard, 1976, σελ. 35 - 36).

Τα τέρατα διώχτηκαν η δραπετεύσαν. Ήδη, οι ταινίες με δρυκόλακες προσάρμοσαν τους άναπαραστικόνους τύπους του θέαματος που τα τέρατα όργανωναν κάποτε σ' εκείνους της μεγαλοαστικής τάξης. Τι συνέβη όμως με τα τέρατα - υπάλληλους, τα τέρατα - έργάτες που χάθηκαν, άποροφήθηκαν από το κοινωνικό σώμα; Και στίς δυο ταινίες του ο Δαμιανός άποδίδεται σε μία έπιχείρηση «τερατοποίησης» των νεοελληνικών μύθων που άτασολούν το μικροαστικό φανταστικό μας, καταφεύγοντας σε μία στρατηγική της έντασης που ύπηρετείται όπως ήδη διατυπώθηκε παραπάνω από μία τακτική διαστροφής. Ο κόσμος που γνωρίσαμε, τα παιδιά



του λαού, οι πόρνες, οι νταβατζήδες, οι παρατημένες γυναίκες θά υπάρξουν και πάλι, λίγο διαφορετικοί όμως από την χαρακτηριστική τους εικόνα (σ' αυτό τό λίγο παίζεται όλη ή διαφορά τέρατος και φολκλόρ), ποτέ άνεκτοι άπ' τή μεριά μας, ήρωες ενός έπους που δε γράφτηκε ποτέ, θαυμαστά τέρατα τής περιπέτειας τής φυλής που οργανώνουν τό θέαμα τής αυτοκαταστροφής τους, καταλήγοντας νά τρώνε τς σάρκες τους και μάς προσκαλούν νά παραστούμε στήν τελευταία φάση τής ύπαρξης τους, λίγο πριν τους κλείσουμε στά μουσεία τής μνήμης. 'Ο λαός σ' αυτές τς δυό ταινίες άρνείται τήν ιστορία του και δέχεται μόνο τό θέαμα που προσπαθεί νά οργανώσει ψελλίζοντας (χορός, γάμος, βόλτα, στρατιωτικές άσκήσεις, μικροθεάματα που φιλτράρονται σ' όλόκληρη τήν Ευδοκία). 'Η μοναχική αυτή επιχείρηση δέν μπορεί νά θρει ένα λαϊκό κοινό (άλλα τέρατα είναι περισσότερο πειστικά, λιγότερο τέρατα ίσως) και τό κοινό στό όποιο καταλήγει γρήγορα άποβάλλει τήν περιέργεια του και θεωρεί δυσάστακτο γιά τς πλάτες του τό όλο έγχείρημα. 'Ο κινηματογράφος του Δαμιανού δέν άφηγείται μόνο τούς τελευταίους σπαραγμούς, τόν έπιθανάτιο ρόγχο τών τεράτων άλλά προσχωρεί και στό ίδιο τό τσίρκο που τά τέρατα όργάνωσαν πριν άποχωρήσουν γιά πάντα, ύπερ - θέαμα χωρίς θεατές μιά και αυτόκατανάλώνει τό άναπαραστικό του σύστημα μέχρι πλήρους έξαφάνισης. Στους κινηματογραφόφιλους άπομένει νά άπολαύσουν τή σχέση αυτής τής θεματικής με μερικές ριζικές διαφορετικές — τερατώδεις; — κινηματογραφικές προτάσεις. 'Αλλά οι τελευταίοι, έλάχιστοι σήμερα, δέν είναι μήπως τά νέα τέρατα καταδικασμένα όλο και περισσότερο στή μοναξιά τους;

5. Τό ντουμπλάζ δέν ένοχλεί στήν Ευδοκία, γιατί τά πρόσωπα δέν έπικοινωνούν μιλώντας άλλά χειρονομώντας. 'Ο λοχίας και ή πόρνη φτάνουν στό μάξιμουμ τής έπικοινωνίας στή σκηνή του κυνηγητού στήν παραλία. Τό σεξουαλικό τους παιχνίδι είναι ό μόνος τρόπος νά υπάρξουν μαζί χωρίς νά αισθάνονται περιχαρακωμένοι, κλεισμένοι ό καθένας στό κουτάκι του. 'Ο μοναδικός λόγος όφ τής ταινίας άνήκει στόν νταβατζή, λόγος έγκάθετος που προτείνει ένα άλλο τρόπο έπικοινωνίας, βασισμένο στή χρηματική συναλλαγή. Οι ύπόλοιποι λόγιοι, άφηγήσεις, δροσιές ή στρατιωτικές διαταγές, παρακάγια ή κραυγές, σκοντάφτουν στήν εικόνα. 'Όταν ή πόρνη άποφασίζει νά ξεκόψει από τό λοχία μασάει ένα καθρεφτάκι. Είναι ό μόνος τρόπος νά του δείξει τήν άπόφαση τής άλλά, κύρια, ή κρυφή έλπίδα ότι καμιά συννομία, κανένας λόγος δέν πρόκειται νά διαταράξει στό μέλλον τήν έπικοινωνία τους. Τά τέρατα δέν έχουν τίποτα νά πούν μεταξύ τους γιατί ό λόγος άνήκει στους άνθρώπους. 'Όταν ό λοχίας άπολύεται, ό λοχαγός λέει πράγματα άνούσια άλλά οι στρατιώτες ξέρουν νά τόν άποχαιρετήσουν μουγγά, χτυπώντας τά πόδια τους στό έδαφος.

6. Τό τρίτο σκέτς του Μέχρι τό πλοίο άνοίγει και κλείνει τό κυρίαρχο θέμα του έλληνικού θεάτρου και κινηματογράφου από τή δεκαετία του '60 και μετά: δυό πρόσωπα, ένας άντρας και μιά γυναίκα έδώ, κλείνονται σ' ένα χώρο συγκεκριμένο, ένα δω-



Ευδοκία: Η Μαρία Βασιλείου



Μέχρι το πλοίο: Η Βένια Παλλίρη

μάτιο, άφου ό κοινωνικός χώρος δέν τούς αφήνει πιά καμιά διέξοδο. Σημασία έχει νά δούμε εδώ ότι θέατρο και κινηματογράφος άκολουθήσαν μοιρολατρικά αύτή τή θεματική κατεύθυνση, προσπάθησαν νά συμφιλωθούν μαζί τής. Πολλές από τίς θεωρίες γιά τή δημιουργία ενός «λαϊκού» κινηματογράφου γεννήθηκαν από τό ερώτημα: πώς νά φιλιάρεις δύο πρόσωπα σ' ένα δωμάτιο; Άλλά και οι «καλλιτεχνικές» ταινίες παράγουν σ' ένα χώρο κλειστό, τό νησί στό *Χάλπυ Νταιη*, ή λουτρόπολη στό *Ταξίδι του Μέλιτος*, ή βίλα στους *Τεμπέληδες*, τό ξενοδοχείο στους *Κινητούς*. Άντιθετα ό Δαμιανός όριζει τό έσωτερικό τού μικρού αυθαιρετου σαν προϊόν τού μεγαλύτερου δυνατού έκφυλισμού. Η ματιά του πόλτοποιει αύτό τό χώρο, οι περισσότερες λήψεις έχουν γίνει (σε πλονζέ ή κόντρο πλονζέ) με ευρυγώνιο. Ό χώρος αύτός πρέπει νά καταστραφεί, νά μήν υπάρξει ποτέ πιά, παρά μόνο σέ σκηνές — περάσματα πού κουβαλάνε μιά τρομακτική ένταση, όπως θά συμβεί στην *Ευδοκία*, όπου σημασία έχουν όλο και περισσότερο οι δίαιες έξοδοι τών προσώπων στό ήμπολιτισμένο, ήμίαγριο τοπίο. Στην τελευταία σκάνς τής *Ευδοκίας* τό μηχανάκι κυκλοφορεί άπεργασμένα στους φωτισμένους δρόμους τή νύχτα.

διείσδυση στό κοινωνικό σώμα, έχει μόλις άρχισεί, με προνομιούχο χώρο — σέ ό,τι άφορά τήν αναπαραστατική διαδικασία αύτής τής διείσδυσης — τήν τηλεόραση. Ό ίδιος ό Δαμιανός, άκολουθώντας τά τέρατα, βρέθηκε μέσα στα τηλεοπτικά σήριαλ πριν άποτραδηχεί στην Εύβοια, κι αυτό είναι μάλλον μιά συνεπής κίνηση παρά ξεπεσμός. Χάνοντας τά τέρατα από τά μάτια μας δέν καταφέρνουμε παρά νά παράγουμε όλο και περισσότερες ταινίες γιά φεστιβάλ, ελληνικά και ξένα. Η περιφρόνηση τής τηλεόρασης ίσοδυναμεί με τήν άποδοχή τού διαχωρισμού κινηματογράφος / τηλεόραση, με μιά άπώθηση άνάλογη μ' αύτή πού ό ΝΕΚ έπιχείρησε σέ σχέση με τό θέατρο. Τό θέατρο νίκησε, όπως θά νικήσει και ή τηλεόραση κι αύτό είναι ήδη φανερό στις ταινίες μικρού μήκους. Μένει νά έπιχειρηθεί ή άνάλογη σύγκρουση κινηματογράφου — τηλεόρασης μ' εκείνη πού έπιχείρησε ό Δαμιανός φέρνοντας άντιμέτωπους τόν κινηματογράφο με τό θέατρο. Τό πού θά γίνει αύτή ή σύγκρουση, στην κινηματογραφική όθόνη ή στον τηλεοπτικό δέκτη, δέν έχει καμιά σημασία. Τά τέρατα ξέρον νά προσαρμοζονται, άκόμα και τή στιγμή τής συντριβής τους.

Χρήστος Βακαλόπουλος

Ο ΜΕΤΑΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ WERNER NEKES

του Δήμου Θέου

Εισαγωγή

Ο Werner Nekes ήταν άγνωστος στην Ελλάδα —άν εξαιρέσει κανείς ένα περιορισμένο κύκλο κριτικών και κινηματογραφόφιλων που γνώριζε μερικώς τις ταινίες του— ώσπου χάρη στην πρωτοβουλία του Ίνστιτούτου Γκαίτε παρουσιάστηκε στην Αθήνα αντιπροσωπευτικό μέρος της δουλειάς του (1). Έτσι, μάς δόθηκε η ευκαιρία να γνωρίσουμε τη γόνιμη παραγωγή ενός πρωτοπόρου κινηματογραφιστή που η πρακτική του διευρύνεται αδιάκοπα εδώ και δεκαπέντε χρόνια. Η άρνητική εντύπωση που άφησαν οι προβολές του Γκαίτε στο περιορισμένο και σχετικά άνενημέρωτο κοινό που τις παρακολούθησε, καθώς και οι συμπληρωματικές διευκρινίσεις που έκανε ο ίδιος ο σκηνοθέτης, διευκρινίσεις σχεδόν ύποβιθαστικές, (άγνοια των παισίων; Λόγοι σεμνότητας;) σε σχέση με την αξία του έργου του, στάθηκαν τά κίνητρα για την παρουσίαση τούτου του κειμένου.

Νομίζω ότι η αντιμετώπιση αυτή οφείλεται στην όμολογούμενη άγνοια μας για τη σημασία του πειραματισμού (γενικά) και κατά δεύτερο λόγο στη σύγχυση που προκαλεί ο ιδεολογικός τρόμος. Η άλογη προσκόλλησή μας σε όρισμένες αμετακίνητες αντίληψεις για το τί είναι τέχνη και ποιά η λειτουργία της παρεμποδίζουν συνεχώς τη γνώση της ατλής αλήθειας, πώς ένας όρισμένος τρόπος αναπαράστασης και συγκεκριμένα ο αναγεννησιακός έχει μία αρχή και ένα τέλος (2). Αυτό συνεπάγεται την επανεξέταση των ιδίων των κωδικών της παραδοσιακής αναπαραστατικής πρακτικής και των λειτουργιών της. Στη μουσική, στις εικαστικές τέχνες, στην ποίηση, αυτή η ρήξη με το παρελθόν προηγήθηκε του κινηματογράφου ο οποίος, για λόγους οικονομικούς, παραμένει ακόμα —στη συνήθη και κυρίαρχη έκδοχή του τούλαχιστο— δέσμιος της αναγεννησιακής αντίληψης.

Ο Werner Nekes ανήκει στη δεύτερη μεταπολεμική γενιά του γερμανικού κινηματογράφου. Αν η

πρώτη γενιά (A. Kluge, E. Reitz, P. Nestler, J. Schaaf κ.ά.) ήταν σε μεγάλο βαθμό προσκολλημένη σε μία θεματολογία ταυτισμένη με τα κοινωνικά και ιστορικά προβλήματα που έθετε η μεταπολεμική κοινωνική συνθήκη, η γενιά του Nekes (W. Herzog, W. Schroeter, W. Wenders, κ.ά.) ξανασιμεί με την πλούσια, θεωρητικά, παράδοση της προπολεμικής περιόδου, για να θέσει εκ νέου τη συνθήκη του κινηματογραφικού και φιλικού κώδικα (2α) σε σχέση με το μηχανισμό *ζήτησης εικόνων* του θεατή.

Η εργασία του Nekes άντλει τη δύναμή της μέσα από γνήσιες ποιητικές συλλήψεις και ταυτόχρονα η ίδια εργασία θέτει ως καθήκον της την εκκάλυψη της εγκυρότητας των προϋποθέσεων της, με αποτέλεσμα τη διαμόρφωση ενός πρώτου μετακινηματογράφου. Αντίστοιχα, στη θεωρία του φιλμ, αυτός ο εν ενεργεία μετακινηματογράφος θα μπορούσε να προσφέρει τις εγκυρότερες ενδείξεις για τη δυνατότητα μίας ριζικής αναθεώρησης της θεωρίας του φιλμ.

Μετά από μία, σχετικά, γενικευμένη έκτιμηση της εργασίας του, κατανοούμε το πεδίο των πειραματισμών του ως εξής:

1. Τι μπορεί να είναι ένας μετακινηματογράφος;
 - 1.1. Το φώς και η υλικότητα του φιλμ (άρνητικό—θετικό) ως προϋπόθεση θεμελίωσης της αναπαράστασης στον κινηματογράφο.
 - 1.2. Ανάλυση του έκφραστικού και νοητικού ενεργήματος (συντακτικές δομές) σε αντιδιαστολή προς το νοητικό περιεχόμενο.
 - 1.3. Ανάλυση της κίνησης της κινηματογραφίας.
2. Ο χρόνος ως εκ—στατικό ενεργήμα.

Στο ερώτημα σε τι συνίσταται, εν τέλει, η αισθητική αξία των έργων του Nekes, η απάντηση θα εξαρτηθεί από το βαθμό κατανόησης των προθέσεων του δημιουργού ενός υπεύθυνου πειραματικού έργου: προθέσεις ηθικής τάξεως και άρα αισθητικής. Για 57

(1) Το Ίνστιτούτο Γκαίτε είχε οργανώσει ένα αφιέρωμα στον Werner Nekes, στις 6,7 και 8 Δεκεμβρίου 1978 με την παρουσία του σκηνοθέτη. Προβλήθηκαν οι ταινίες: *Kelek* (1968), *Abbandono* (1970) *T-Wo-Men* (1972), *Diwan* (1973), *Makimono* (1974), *Amalgam* (1975/76) και *Mirador* (1978). Βλ. Σ.Κ. τεύχος 20.

(2) Μιά αρχή και ένα τέλος: Με την έννοια ότι από την Αναγέννηση και μετά υπήρξαν πολλαπλές εμπειρίες που δεν μπορούν να εκφραστούν πλέον μέσα στα πλαίσια που διαμόρφωσε η αναγέννηση. Εμπειρίες όπως η μη—ευκλείδεια γεωμετρία, ή θεωρία για το χώρο και το χρόνο του Άινσταϊν, κ.λπ.

(2α) Η παραδοσιακή θεωρία (και η σημειολογία) έπιμένει στην διάκριση μεταξύ αυτών των δύο κωδικών. Συμφωνά μ' αυτή τη διάκριση ο *κινηματογραφικός κώδικας* κωδικοποιεί την ικανότητα αναπαράγωγής της πραγματικότητας μέσω κινηματογραφικών εργαλείων, ενώ ο δεύτερος (ο *φιλικός*) κωδικοποιεί μία επικοινωνία στο επίπεδο καθορισμένου αφηγηματικών κανόνων. Ο Nekes, δραματιζόμενος έναν κινηματογράφο όχι αφηγηματικό, προσπαθεί να υπερβεί αυτήν τη συνθήκη και τα όρια αυτής της υπέρβασης προσπαθούμε να διευκρινίσουμε εδώ.

τους παραπάνω λόγους μπορεί κανείς τις ταινίες του να τις διαβάσει και σαν ένιαίο κείμενο, γιατί, ως επί το πλείστον, η κάθε μιά από αυτές επαναφέρει τις έμπειρίες των προηγούμενων, πλουτίζοντας τες με νέες έμπειρίες, ή ακόμα και για άλλους λόγους που θα προκύψουν κατά την πορεία της ανάλυσης.

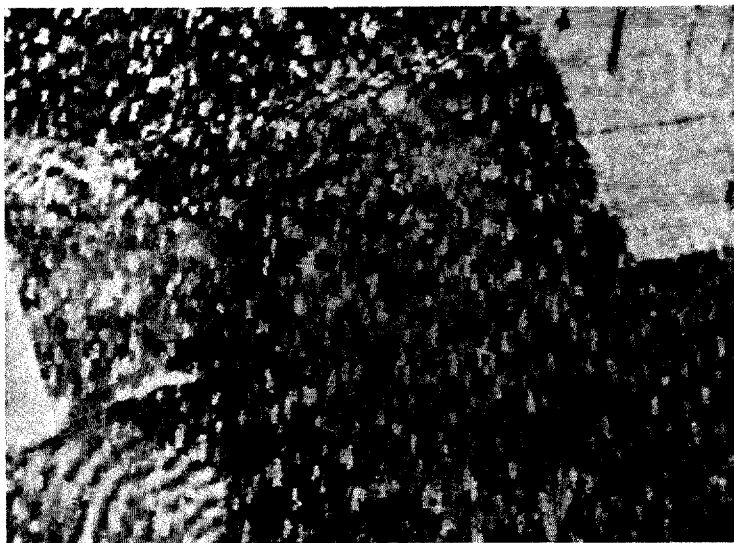
Τις έντυπώσεις μου θα τις περιορίσω σε σχέση με όρισμένα φίλμ. Σ' αυτά που θεωρώ πως θέτουν τα βασικά προβλήματα που ανέφερα (σε σχέση πάντα με την διαμόρφωση μεθόδου) και ακόμα σε μερικά άλλα, ελλάσσονος σημασίας, όπως συμβαίνει με το τελευταίο του φίλμ *Mirador*, που ίσως να μην είναι το ίδιο γόνιμο. Αλλά η σημασία του βρίσκεται στο ότι ο Nekes, σ' αυτό, δοκιμάζει (μεταγράφει) τις προηγούμενες έμπειρίες του πάνω σε μυθοπλαστικά πρότυπα.

1. Ο μετακινηματογράφος

Πριν προχωρήσω στην ανάλυση των ταινιών, οφείλω όρισμένες εξηγήσεις-σχετικά με τον τίτλο τούτου του κειμένου. Ο όρος *μετακινηματογράφος* χαρακτηρίζει τον κινηματογράφο έκεινο που έχει σα θέμα —κατά κύριο λόγο— τον ίδιο τον εαυτό του, δηλαδή τα φιλικά υλικά και τις δομές του. Ωστόσο η χρήση του όρου δεν επικαλύπτεται απόλυτα. Ο όρος *μετακινηματογράφος* παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με τη μεταγλώσσα και εμφανείς διαφορές. Θα εξηγήσω τους λόγους. Στη φιλοσοφία της γλώσσας η *μεταγλώσσα* παίρνει υπόψη της μονάχα τα τυπικά στοιχεία της γλωσσικής σύνταξης. Λόγω χώρας για την πρόταση: «Το βιβλίο είναι μαύρο» ή *τυπική* ανάλυση δεβαιώνει ότι η πρόταση άπαρτίζεται από τέσσερις λέξεις, ότι η πρώτη λέξη είναι άρθρο, η δεύτερη ουσιαστικό, η τρίτη ρήμα και η τέταρτη επίθετο. Όλες αυτές οι παρατηρήσεις είναι *τυπικές*. Εάν όμως η ανάλυση συμπεριλάβει παρατηρήσεις του τύπου: «η τελευταία λέξη της πρότασης υποδηλώνει το χρώμα του βιβλίου», τότε η ανάλυση δε θα ήταν *τυπική* διότι θα είχε να κάνει με τη σημασία (*semantik*) των λέξεων. Ο όρος που εξετάζουμε εμφανίζει μεγαλύτερη συνάφεια με τη μεταγλώσσα των γλωσσολόγων αλλά κι εδώ εμφανίζονται διαφορές. Στις ταινίες του Nekes εφαρμόζεται μιά δυναμική *τυπική* μέθοδος με βάση το φιλικό «κείμενο» που ο ίδιος δημιουργεί, ενώ στην περίπτωση της γλωσσολογίας η ανάλυση γίνεται πάνω σε κάποιο προϋπάρχον λογοτεχνικό ή θεωρητικό κείμενο, όπως επί παραδείγματι η μεταγλωσσική ανάλυση των κειμένων του Charles Fourier από τον R. Barthes.

Επίσης, στο χώρο της λογοτεχνίας, κάπως σχηματικά, θα μπορούσε κανείς να εντοπίσει τη διαμόρφωση του όρου στο γεγονός ότι: η *μεταγλώσσα*, έχοντας σαν αντικείμενο έρευνας τον *κριτικό* λόγο της λογοτεχνίας, προσπαθεί να διερευνήσει τις πρώτες έννοιες και άρχες που αυτός (ο κριτικός λόγος) προϋποθέτει σαν θεμελιακές.

Πέρα από τις παραπάνω ιδιομορφίες, οι δυσκολίες προέχονται και από την ίδια τη φύση του κινηματογράφου. Επί του προκειμένου, είναι ενδεικτικό ότι στη θεωρία του φίλμ ο καθορισμός και η συστηματοποίηση των *τυπικών* δεδομένων της



Ο Βέρνερ Νέκες στην ταινία του *Amalgam*

σπονδύλωσης του φίλμ παραμένει ένα πρόβλημα προς επίλυση. Οι προσπάθειες του C. Metz έδειξαν τα όρια του έγχειρηματος.

Οι τελευταίες έργασίες του Metz, (καθώς και άλλων, όπως αυτές του Umberto Eco) τείνουν να παγιώσουν την άποψη πως ο κινηματογράφος δεν είναι *γλώσσα* (26).

Στις ταινίες του Nekes, η έπιλογή των «θεμάτων» γίνεται προσεχτικά. Πρόκειται μάλλον για άσημαντα περιεχόμενα, σχεδόν στοιχειακά, ή ως περιεχόμενα εκλαμβάνονται διάφορες υλικότητες που μαζί με τις ιδιότητες των *έκφραστικών* (και *συντακτικών*) δομών, λειτουργούν και ως *παρατέμνον*. Αποφύγαμε τους άμφίσημους όρους, «formal film», «absoluter film», κ.λπ., αφού τα όρια τους παραμένουν έντελως άδιευκρίνιστα, ή ακόμα και γιατί από την ίδια την καταγωγή τους αυτοί οι όροι συναινούν στο *δυναδισμό φόρμας* και *περιεχομένου*. Τεχνικός δυναδισμός που δικαιολογείται μόνο έννοιολογικά και ο οποίος είναι υπεύθυνος για πολλές ακρότητες και δυστυχώς όχι μόνο των αισθητικών ζητημάτων.

Ακόμα, ο συσχετισμός των ταινιών του Nekes με το λεγόμενο *άντεργκράουντ* κινηματογράφο είναι έντελως συμπληρωματικός. Στις ταινίες που κατ' έμφημισμό χαρακτηρίζονται *άντεργκράουντ*, όπως αυτές των Andy Warhol, Vlado Kristl, Michael Snow, κ.ά., τα έξωφιλικά περιεχόμενα, είτε αυτά είναι μικροαφηγήματα είτε πρόκειται για υλικότητες (χρώματα, ήχοι, κ.λπ.), παραμένουν κυριαρχα και μόνο ο τρόπος με τον οποίο τα υλικά αυτά «εισβάλλουν» στο θέματά τα κάνει να διαφοροποιούνται από τον αφηγηματικό κινηματογράφο. Κατά την άποψη μου, ο σκηνοθέτης που έχει παρεμφερή προβληματική με αυτή του Nekes είναι ο αυστριακός P. Kubelka οι ταινίες του οποίου προωθούν ειδικάκριτα τις ίδιες τις δομές του φίλμ στο έπιπεδο του νοήματος.

(26) Η σοβαρότερη αντίθεση που διατυπώνεται πάνω σ' αυτό το θέμα είναι η άπουσία *διπλής άρθρωσης*. Δηλαδή άρθρωση που χαρακτηρίζει κάθε φυσική γλώσσα (και γραφή). Η θέση για τη διπλή άρθρωση αποτελεί προϋπόθεση για να θεωρείται ένα μέσο επικοινωνίας «γλώσσα». Αυτή συνίσταται στο γεγονός ότι το *σημάμα* που πρόκειται να μεταβιβάσθει αναλύεται σε μιά σειρά μονάδων προκειμένων με μιά φωνητική μορφή και με νόημα, (*πρώτη άρθρωση*). Η κάθε μιά από τις μονάδες που έχουν νόημα (π.χ. η λέξη *έγω*) αποτελείται από άλλες χωρίς νόημα, από φωνήματα (η μορφήματα όταν πρόκειται για γραφή) που είναι αυθαίρετα σημεία δίχως νόημα: δηλαδή, E και Γ και Ω, (δεύτερη άρθρωση). Η πρώτη άρθρωση προϋποθέτει τη δεύτερη και από την σύνθεση των δύο παράγεται το γλωσσικό ενέηγμα. Παρομοια συνθήκη δεν υπάρχει στο φίλμ. Η μινιμουμ μονάδα του κινηματογράφου είναι η σταθερή εικόνα (*καρε*) ή όποια είναι «ταυτοσημη» με κάποιο πράγμα. Έχει αναφορικότητα και ως εκ τούτου δεν μπορεί να αναγείθει στις συμβάσεις της γλώσσας.

(3) (Λογικο)- συντακτικές δομές: ο όρος προέρχεται από δύο διαφορετικές περιοχές έρευνας. Από τη φιλοσοφία της γλώσσας και τη γλωσσολογία. Στη φιλοσοφία της γλώσσας σαν άρετηρία της σύγχρονης λογικής έρευνας εκλαμβάνεται συνήθως η εργασία του G. Frege. Οι έρευνές του κορυφώθηκαν κατά την εποχή του «Κύκλου της Βιέννης» από τους Carnap, Schlick, Frank, κ.ά., σε συστηματικό με την ανέξαστη εργασία του L. Wittgenstein.

Στη φιλοσοφία της γλώσσας η μία τάση είναι η θετικιστική και η άλλη η φιλοσοφία της κοινής γλώσσας (parole). Οι θετικιστές (Carnap, Russell, κ.ά.) υποστηρίζουν πως η δομή μιάς φυσικής γλώσσας αποσαφηνίζεται με τη βοήθεια της ομοιότητας της με ένα λογικό σύστημα και προτείνουν να μελετηθούν οι φυσικές γλώσσες στη βάση ενός συστήματος λογικιστικής.

Οι φιλόσοφοι της κοινής γλώσσας (Wittgenstein, κ.ά.) άμφισβητούν πως ένα λογικιστικό σύστημα μπορεί να περιλάβει τον πλούτο και την πολυπλοκότητα μιάς φυσικής γλώσσας. Παράλληλα, στη γλωσσολογία, από την εποχή του F. de Saussure μέχρι την γενετική-μετασχηματιστική θεωρία του N. Chomsky, οι συντακτικές δομές άποκτούν όλο και μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Από τις έρευνες του Chomsky έγινε φανερό πως υπάρχουν όριμένες τυπικές δομές που άποτελούν το θεμέλιο κάθε γλώσσας και που διαμορφώνουν μιά οικογενειακή γραμματική.

Έπί του προκειμένου, η άποψη που εκφράζεται στην παρούσα ανάλυση είναι συγγενική με αυτήν του Chomsky (και με την άποψη του Wittgenstein επίσης της ύστερης φιλοσοφίας του), ότι δηλαδή οι δομές της γλώσσας δεν είναι άπολογες στην πραγματικότητα (όντας οι ίδιες πραγματικότητα), ότι συνιστούν νόημα και συνεπώς υπάρχουν α priori. Δές επί του προκειμένου:

- α) Το ενδιαφέρον άρθρο των J.A. Fodor και J.I. Katz: «Φιλοσοφία της γλώσσας και γλωσσολογία». Περιόδικο *Δευκαλίων*, τεύχος 1.
- β) N. Chomsky: *Syntactic Structures*, LaHaye, Mouton, 1957.
- γ) Wittgenstein L. *Φιλοσοφικές έρευνες*, Μεταφρ. Π. Χριστοδουλίδης, Έκδ. Πατάσης, 1977.
- δ) Carnap R. *Φιλοσοφία και*

1.1. Λογικό — συντακτικές δομές και υλικότητα (3)

Kelek (1968) (4)

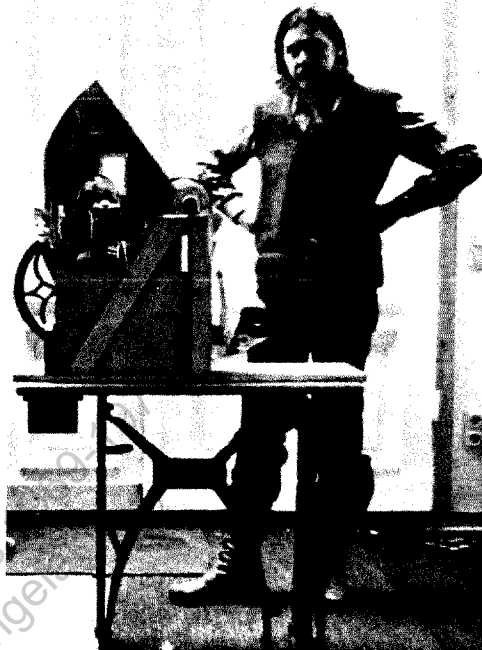
Θά άρχισω με το *Kelek* που είναι το παλαιότερο από τα φίλμ στα όποια θά αναφερθώ χρονολογικά. Σε κάποιο άλλο φίλμ άκόμα, που προηγείται χρονικά, το *Tom Doyle and Eva Hesse* θά αναφερθώ μόνο περιστασιακά. Από μία όρισμένη άποψη, ο τρόπος κατασκευής του *Kelek* θυμίζει τη μέθοδο των αναλυτικών φιλοσόφων—τηρουμένων των διαφορών μεταξύ γλώσσας / εικόνας— στην προσπάθειά τους να έπισημάνουν τους λογικούς και έννοιολογικούς «κόμπους» που έμφανίζει τόσο ο φιλοσοφικός λόγος όσο και η καθημερινή όμιλία (5).

Η ήχητική μπάντα άπουσιάζει έντελως από το *Kelek*. (Σά να μάς υπενθυμίζει πως όταν εφευρέθηκε ο ήχος ο κινηματογράφος είχε διαμορφώσει ήδη τά έκφραστικά του μέσα). Η εικόνα είναι άσπρόμαυρη. Η προσοχή του Nekes συγκεντρώνεται έτσι κατευθείαν στις έκφραστικές και συντακτικές δομές του φίλμ. Το πρώτο πλάνο της ταινίας παρουσιάζει το πάρκο μιάς γερμανικής πόλης. Το δεύτερο πλάνο είναι παρμένο με θέση της κάμερας *κόντρ-πλονζέ*, μέσα από κάποιο ύπόγειο δωμάτιο. Στο τρίτο πλάνο η κάμερα είναι τοποθετημένη πλονζέ, δηλαδή στην αντίθετη θέση της προηγούμενης λήψης και κινείται *γραμμικά* στο ρυθμό μιάς γυναικας που βαδίζει, δείχνοντάς της τά πόδια. Ήδη, στο δεύτερο πλάνο, οι κινησεις της μηχανής είχαν έξαντλήσει όλο το φάσμα των άξονικών κινησιακών δυνατοτήτων της (όριζοντίως, καθέτως, διαγωνίως).

Το επόμενο πλάνο είναι κοντινό· δίχως προσεδιασμένη κίνηση. Η κάμερα, προέκταση του βλέμματος του κινηματογραφιστή, κινείται ελεύθερα, *γραμμικά* και *άξονικά*, περιπλανάται στους άπεραντους τόπους του γυναικείου σώματος με την άτέλειωτη βουλιμία ενός έρωτευμένου. Έντοίτοις το γυναικείο σώμα *έδωνά-Είναι* (DA-SEIN) (6) άνθίσταται στον πειρασμό να μεταβληθεί σε αντίκειμενο. Η παρ—ουσία του είναι αυστηρά άνθρωπολογική. Παρ—ουσία στοιχειακή της φύσης και όχι άναπαράσταση κάποιου κοινωνιολογικού ρόλου. Σε καμία περίπτωση δεν είναι εκείνο το έκφυλισμένο φετιχιστικό σκευός που παράγει και άναπαράγει ο καλλιτεχνικός και έμπορικός κινηματογράφος. Έπί παραδείγματι, εάν παραθέσουμε τις άνθρωπολογικά ταξινομημένες έρωτικές εικόνες του *Kelek* πλάι σε κείνες της *Αυτόκρατορίας των αισθήσεων* του Όσιμα, οι εικόνες (στην περίπτωση του Όσιμα) μοιάζουν με φαντασιώσεις ήδονοδωλείας.

Έπιμένοντας στη μεμονωμένη περιγραφή των πλάνων του *Kelek* προσπαθώ, βασικά, να θυμίσω ότι η συραφή τους δεν άποκρύβεται. Είναι μέρος του κινηματογραφικού έργου όπως τά σημεία στίξης του γραφτού λόγου. Το πέρασμα από πλάνο σε πλάνο γίνεται εύδιόκριτα ώστε να δίνεται η δυνατότητα στο θεατή να παρακολουθεί τη μέθοδο παραγωγής και η παραγωγή του φίλμ προϋποθέτει το *ντεκουπάζ* (7), δηλαδή τη δημιουργία ενός συστήματος σμειαινώντων.

Σμειώνω άκόμα ότι ειδικά στο *Kelek* το κάθε πλάνο είναι μεγάλης διάρκειας και προσφέρεται σαν αυτόνομη όλόκληρη και όχι σαν μερική μετωνυ-



Ο Βέρνερ Νέκες με την «Spiegelmachine» που χρησιμοποίησε στην ταινία του *Mirador* (1978)

μική άξία που το νόημα της προκύπτει από τη συνάφεια με τά άλλα πλάνο της άκολουθίας.

Το τελευταίο πλάνο του φίλμ έχει να κάνει με ένα σνοικιακό δρόμο, (όπου κατοικεί ο Nekes). Η κάμερα τώρα τοποθετημένη στο ύψος του ανθρώπινου βλέμματος καθ' όλη τη μακρά διάρκεια της λήψης (πλάνο) παραμένει άκίνητη. Ο δρόμος άλλοτε είναι άδειος και άλλοτε γεμάτος παιδιά που στέκουν πότε—πότε μπροστά στο φακό για να μάς υπενθυμίσουν πως μάταια περιμένουμε να άνακαλύψουμε, έντός της εικόνας, κάποια δρώμενα με σημασία. Σε κάποια στιγμή το φώς της εικόνας αύξομοιώνεται. Η θόνη γεμίζει φώς και οι μορφές σθώνουν. Άπομένει η ύλη. Ύλικές διεργασίες που μέσα από το φώς πορεύονται προς την άναφορά (σύσταση της εικόνας). Το υλικό του φίλμ για να συσταθεί σε εικόνες προϋποθέτει το φώς. Η πολλαπλή έκθεση του άρνητικού στο φώς (με τη χρησιμοποίηση διαφορετικών διαφραγμάτων μέσα στην ίδια λήψη), σε τούτη τη συγκεκριμένη λήψη (πλάνο) που είναι και η τελευταία της ταινίας, σημαδεύει τη διαδικασία παραγωγής της εικόνας (8).

Παράλληλα, το πλάνο αυτό (εικόνα) νοούμενο σαν το πλαίσιο ενός μεταθετικού ξεδιπλώματος έτσι άργό και μονότονο φτάνει να έξαντλή τά όρια της άνοχής του θεατή. Η *ζήτηση* του θεατή για νέες εικόνες με νόημα τόν κάνει να έξεγείρεται. Λογικά, αυτή η διαμαρτυρία του θεατή μπορεί να τόν οδηγήσει μέχρι την έξοδο του από την αίθουσα, πράγμα που συμβαίνει τις περισσότερες φορές, η ένδέχεται 59

νά μετασηματισθεί σε κριτική. Εάν συμβεί το τελευταίο, τότε το ενδιαφέρον του για νέες εικόνες (και αναφορές) με σπουδαία ή τετριμμένα νοήματα μετατοπίζεται στο ίδιο το *σημαίνον*. Αυτή η μεταθήση συνεπάγεται κάποια *άλλαγή*. Η *άλλαγή* στην οπτική *gestalt* αποκαλύπτει το «λησμονημένο» μηχανισμό, αναγκαίο ωστόσο για να θέσει σε αμφισβήτηση την αυτόνομη πεποίθηση ότι οι κινηματογραφικές εικόνες, από μόνες τους, είναι η γεμάτη νόημα «άντικειμενική» πραγματικότητα.

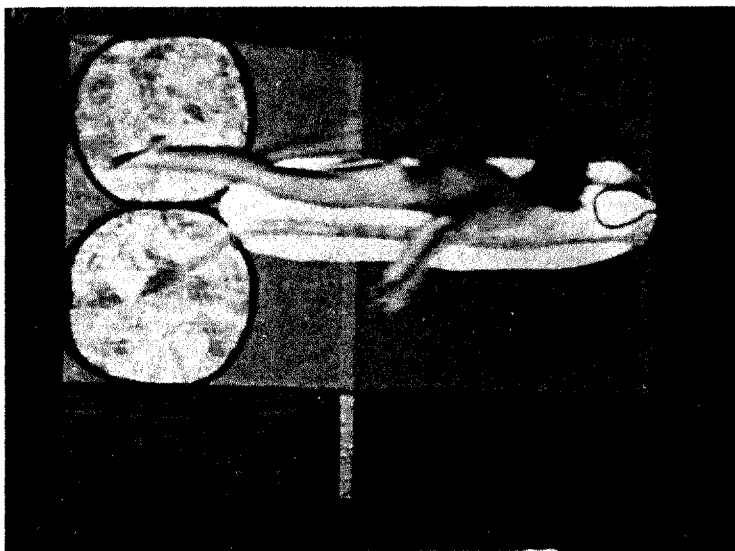
Αξίζει μιιά υπόμνηση στη γλώσσα: σε κάθε πρόταση — με την προϋπόθεση πως υπάρχει ουσιαστικό — είναι ο όμιλητής που αποδίδει ή αρνείται ένα κατηγορημα. Η πρακτική του Nekes μέσα από λεπτούς χειρισμούς διευκρινίζει πως κάθε φορά που η εικόνα αναφέρεται σε κάποιο αντικείμενο του εξωτερικού κόσμου δε συνεπάγεται, αναγκαστικά, πως εκεί πάνω αντικειί από μόνο του και κάποιο νόημα.

Είναι κοινώς αποδεκτό ότι η σύνδεση μεταξύ του σημείου, της αναφοράς και του νοημάτος είναι τέτοια ώστε στο σημείο να αντιστοιχεί μιιά όρισμένη αναφορά και σ' αυτήν ένα όρισμένο νόημα (δίχως να αποκλείεται η συνέμφαση). Εάν η υλικότητα των σημείων του φίλμ είναι μιιά υπόθεση μηχανική, (με την έννοια πως η διαδικασία παραγωγής του είναι χημική), εάν η αναγνώριση της αναφοράς είναι εκ των προτέρων εξασφαλισμένη χάρη στην κανονιστικότητα, δηλαδή στη συμφωνία ότι αυτό το βλέπουμε το λέμε καρέκλα, κ.λπ., τότε το επί πλέον ζητούμενο, το νόημα, — σάν προέκταση και όχι πρόδηλο και ταυτόσημο της αναφοράς — έχει να κάνει με το εκφραστικό διαφορούμενο και πολλές φορές άρρητο του καλλιτέχνη. Αναγνωρίζεται, ως ένα βαθμό, μόνο μέσα στη συνθήκη της «χρηστής δαπάνης» όπως χαρακτηριστικά διαπιστώνει ο Barthes.

Όσο οι προθέσεις του καλλιτέχνη δε θα έναρμονίζονται με το κοινωνικό κανονιστικό συμβόλαιο, ή ταξινόμηση και ιεράρχηση των νοητικών περιεχομένων του έργου τέχνης θα διαφεύγει πάντα από το δαίμονα της τυλοποίησης. Και όταν συμβαίνει η τελευταία (ή τυλοποίηση) να επιβάλλεται κυριαρχα, πολλές φορές στο όνομα των συμφερόντων του λαού κ.λπ., τότε η τέχνη βρίσκεται σε έκπτωση.

« Η εικόνα δέν είναι παρά το συμπλήρωμα της ιδέας που την προκαλεί » (Γκοντάρ). Βέβαια, η αποψη του Γκοντάρ, με τόν τρόπο που είναι διατυπωμένη, θέτει ένα ζήτημα προτεραιότητας *ιδέας / αναφοράς*, αλλά αυτό είναι ένα ζήτημα που δε μας αφορά άμεσα εδώ. Έκείνο που θέλουμε να διασαφήσουμε είναι ότι η ιδέα του Γκοντάρ αντιστοιχεί στη δομή *βάθους* (νοητικό και εκφραστικό *ένεργημα*) ή οποία δέν πρέπει να συγγέται με τα νοητικά περιεχόμενα. Είναι μιιάς άλλης τάξεως. Αυτό το μιιάς άλλης τάξεως σημαίνει ότι είναι αυτόρουθμιζόμενη (ή δομή βάθους) και ότι λειτουργεί μετασηματιστικά τόσο σε σχέση με το υλικό της εξωτερικής πραγματικότητας όσο και με το νοητικό περιεχόμενο. (Ως νοητικά περιεχόμενα εκλαμβάνονται εδώ τα πάσης φύσεως «γλωσσικά παίγνια», θεωρίες, ιδεολογίες, κ.λπ. Δηλαδή γλωσσικές οντότητες ή έπιμένως άλλοις, οντολογικά, προς το έργο τέχνης).

Θά μπορούσε κανείς να ρωτήσει: Και είναι δυνα-



Jüm—Jüm (1967) του Βέρνερ Νέκες

το να υπάρξει όποια αναφορά δίχως νόημα; Με μιάν έννοια η ερώτηση είναι δικαιολογημένη εφόσον κατανοείται μέσα στην τάξη της γλώσσας. Μόνο και εφόσον ο ερωτών πιστεύει ότι υπάρχει ισοδυναμία μεταξύ καλλιτεχνικής έκφρασης και σηματικής διατύπωσης. Σε αντίθετη περίπτωση ο όμιλητής θέτει την ερώτηση του απορητικά ή σωπαίνει.

Αλλά *ας* δεχτούμε, προς στιγμήν, την αρχή της σηματικής ισοδυναμίας. *Ας* διευρύνουμε λοιπόν την ερώτηση έτσι ώστε να συμπεριλαμβάνει τη δυνατότητα πρόσβασης της «φανταστικής» (διαχωριστικής) γραμμής που αιώρεται ανάμεσα σ' αυτά τ*ά* δύο επίπεδα (το ίδιο ισχύει και για τη διαφορά μεταξύ *εκφραστικού ενεργήματος* και *νοητικού περιεχομένου*), δεδομένου ότι είναι αυτή ακριβώς η φανταστική γραμμή που συγκεντρώνει το ενδιαφέρον του Nekes.

Στην προκειμένη περίπτωση, τη διασάφηση του σηματικού (semantisch) επιπέδου της εικόνας ή του πλάνου θα πρέπει να την πλαισιώσουμε μ' αυτό που είναι ο συνήθης τρόπος του κινηματογράφου. Και η συνήθης χρήση στις αφηγηματικές ταινίες συνδέεται με τη φόρτιση αυτού του επιπέδου στη διαπασών. Το σημαίνον του φίλμ εμφανίζεται αποκλειστικά σάν κομιστής του μηνύματος. Ανόμοια, τ*ά* π*λά*να του *Kelek* έχουν απόβαλε όλο το σηματολογικό φορτίο της συνήθειας. Έτσι, ο άπομένων βαθμός νοηματικής φόρτισης καταλήγει να είναι μηδέν. Στα π*λά*να του *Kelek* το επίπεδο αυτό έχει εξοστρακισθεί προσωρινά σάν ένα πράγμα που ξεκολλάει από τη θέση του μπροστά στα μάτια μας, και συνεπώς σκεφτόμαστε ότι αυτό (το επίπεδο του νοημάτος) *ένδ*εχεται να υφίσταται και ανεξάρτητα από την αναφορά. Απομένει τώρα να τ*ό* σκεφτούμε σ' ένα άλλο επίπεδο που έμενε άγνωστο: σ' αυτό του *εκφραστικού / νοητικού ενεργήματος* και των *συντακτικών δομών* της κινηματογραφίας.

Κλείνοντας τις παρατηρήσεις για το *Kelek* αξίζει

λογική σύνταξη. Μεταφρ. Ι. Γόρδου, Έκδ. Έγνατία.

- (4) «Kelek»: τούρκικη λέξη που σημαίνει κάγκελο σ*ά*ρας (ύπογειου).
- (5) Ο συσχετισμός με την αναλυτική φιλοσοφική σχολή αφορά κατά κύριο λόγο τις εργασίες του Wittgenstein. Δ*έ*ς: *Das blaue Buch* και *Φιλοσοφικές έρευνες*.
- (6) Ο όρος Da-sein είναι μιιά κοινή γερμανική λέξη που σημαίνει απλώς την ύπαρξη, την παρουσία. Ως έγμα σημαίνει υπ*ά*ρχω, παρευρισκομαι. Στη φιλοσοφία ο όρος είναι αρκετά δυσνόητος. Άλλο είναι το Dasein του Έγελου, άλλο του Χάιντεγκερ, κ.λπ. Ο αναγνώστης *ας* έχει βασικά υπόψη του ότι το Dasein (έδω=Είναι) δηλώνει τόν άνθρωπο κάτω από την προσωπική του Είναι του.
- (7) *ντεκουιπ*ά*ς*: *έ*δω ο όρος χρησιμοποιείται με την ευρύτερη θεωρητική σημασία και δηλώνει τ*ό*μ*ε*ς, μέσα στον κόσμο, και *έ*πιλόγ*ε*ς.
- (8) Το ενδιαφέρον του Nekes για τη δομή του φίλμ (υλικό) σημαίνει τη δουλειά του από το *Tom Doyle und Eva Hesse* (1965). Αυτό ήταν ένα φίλμ για την ζωγραφική. Την Eva Hesse την αποσκόλισσε έπιμ*α*νο το ίδιο το υλικό, κατά το σταδιο εργασίας, πριν αυτό ορειτικοποιηθεί σε αισθητική μορφή. Αυτή η προσήλωση του δημιουργού στην υλικότητα του έργου τέχνης υπ*α*ρ*ξ*ε καθοριστική για τ*ό*ν Nekes.

νά θυμίσουμε ότι, σύμφωνα με την αρχή του Roman Jakobson, οι τυπικές δομές (νοητικό ἐνέργημα / συντακτικές δομές) έχουν νά κάνουν άμεσα με λειτουργίες όπως είναι η ἐνίσχυση τής ἐπιλογής και ὑποκατάστασης και, συνεπώς, μέσα σ' αυτό τό πλαίσιο (όσο και άν, ἐκ πρώτης όψεως, φανεί παράδοξο) τό *Kelek* είναι ένα φίλμ διαμορφωμένο πάνω στόν *Μεταφορικό Ἄξονα* (κάθετη ὀργάνωση). Ἄν οι ταινίες τού *Nekes*, στό σύνολό τους, χαρακτηρίζονται, μονόπλευρα, ἀπό ὑπερτροφικότητα μόνον τού ἐνός άξονα, θά εἴχαμε νά κάνουμε με τήν περίπτωση ἐνός *άφασικού* καλλιτέχνη (άλλωστε σὺνθετες φαινόμενο σέ ποιητές και καλλιτέχνες όπως ἔδειξε ὁ Jakobson), ἀλλά οι ταινίες τού *Nekes* κοιταγμένες στό σύνολό τους δείχνουν ότι ἐάν, π.χ., στήν ἄλφα ταινία ἡ προσοχή του συγκεντρώνεται κατά τό μεγαλύτερο μέρος πάνω στή *Μεταφορική Ὀδό*, ἐξορίζοντας στήν «ἀνυπαρξία» τόν ἄλλο άξονα, στήν ἐπόμενη ταινία του ἡ σέ κάποια ἀπό τίς ἐπόμενες, όπως θά δοῦμε στήν ἀνάλυση τής ταινίας *T-women*, ὁ *Nekes* ἀξιοποιεῖ τήν ἄλλη ὁδό, τή *μετωνυμική*, ἀποκαθιστώντας ἔτσι τή σὺνθεση τῶν δύο βασικών τρόπων τής πνευματικῆς συμπεριφοράς. Ἄπό δῶ ἀπορρεῖ και ἡ ἀποψη πού ἐξέφρασα στήν εἰσαγωγή, ότι οι ταινίες τού *Nekes* θά πρέπει νά διαβάζονται σάν ἐνιαῖο κείμενο (9).

2. Ὁ χρόνος ὡς ἐκστατικό ἐνέργημα

Abbandono (1966-1970)

Θά ἐπιχειρήσω τήν περιγραφή τού *Abbandono* ἀντίστροφα. Ἀπό τό θέμα αὐτῆ τῆ φορά. Ἡ εἰκόνα πού ἐπανερχεται στό μυαλό μου—τόσον καιρό μετά τήν προβολή τής ταινίας— είναι ἡ παρουσία τής γυναίκας, και είναι τόσο ἐντονη ἡ ἀνάμνησή τῆς πού συγγέεται με τήν καθεαυτῆ ὄντοτητα τού φίλμ. Ἡ *Dore O.* (10), πού δανεῖζει και πάλι τή μορφή τῆς ἐδῶ, δέν ἔχει ψυχολογική ἡ κοινωνιολογική ταυτότητα. Είναι ἀπλά ἡ γυναίκα· μέρος τῆς μεγάλης ἀνθρώπινης οἰκογένειας πού κατοικεῖ τῆ φύση.

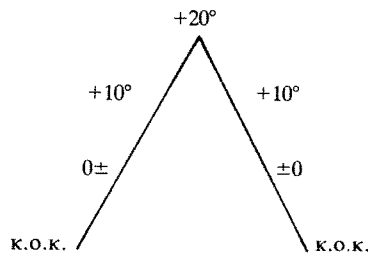
Με βάση τὰ τοπολογικά δεδομένα ἡ «δράση» ἀναπτύσσεται σέ δύο περιοχές: σέ ἐξωτερικούς χώρους και σέ ἐσωτερικά, και μία τρίτη περιοχή, ἀκατοικητή, οι στέγες τού χωριού, συμπληρώνουν τόν ἐξωφιλμικό χάρτη τού *Abbandono*. Αὐτά τὰ τοπία ἀλληλοεισχωρῶν τὸ ένα μέσα στό ἄλλο, στή βάση ἀνευχῶν φράσεων, ένα σύνθετο ρεῦμα συνεκδοχῶν πού τό σύστημά τους θά προσπαθῆσω νά ἐξηγήσω στό *T-women*. Ξανασιάνοντας τό ἀνθρώπινο κέντρο τῆς ταινίας, αὐτό τῆς κυριαρχίας τῆς γυναίκας, διαπιστώνει κανεῖς, ἄρχικα, πῶς ὁ καταμερισμός τῶν σημείων (μέσα στό κάδρο)—σ' αὐτά πού δείχνουν τῆ φύση και σέ κείνα πού συνιστοῦν τήν παρουσία τῆς *Dore O.*— είναι ἀνισος. Φαρρεῖς πῶς ἡ φύση γυρνεῖ νά τήν ἐξοφανεῖται. Κινεῖται πρὸς στιγμῆν μακριά, στήν ἀκρῆ τού κάδρου προσπαθώντας νά ἀνέβει τόν ἀνήφορο κάποιου λόφου, και κατόπι, με τῆ χρήση τῶν ἐναλλαγῶν τού μοντάζ ὡς ἀσυνεχῶν ροῶν, ἐπανεμφανίζεται λιό κοντά μας τώρα νά χοροπηδά κυρίαρχα, παίζοντας με τό χιόνι.

Τό καθράρισμα τῶν πλάνων, ὅπως στίς περισσό-

τερες ταινίες τού *Nekes*, είναι ἀπλόχωρο και ἀντιαισθητικό. Ἡ ἐπίμονη χρησιμοποίηση γενικῶν πλάνων είναι σάν ἀπάντηση στό ξυράφι τού *Ockham* (11) και πρόκληση στόν κλασικό κινηματογράφο. Τά ἀφτιασιδῶτα γενικά πλάνα ἐναρμονίζονται βαθμηδόν με τήν ἡρεμῆ διαθεσιμότητα τού *Nekes* ἀπέναντι σὰ πρόσωπα πού ἀγαπᾶει (12), τ' ἀφήνει νά ἀναπτύσσονται ἐλεύθερα. Ἡ *Dore O.* διακόπτει πότε-πότε τίς ἀτέλειωτες μετακινήσεις τῆς, χάνεται, ἐξαφανίζεται ἀπό τό κάδρο γιά νά ἐμφανισθεῖ ξανά προκαλώντας στήν «ἀφήρηση» ρωγμές. Ἡ δομῆ τού *Abbandono* είναι συγχρονική (*μεταφορική και μετωνυμική ὁδός* διασταυρώνονται ἀδιάκοπα). Αὐτό σημαίνει πῶς οι προτάσεις τού φίλμ, με θεματική ταξινόμηση: φύση, γυναίκα, χώρος, θέτονται τῆν παρουσία τους στό τώρα· παρ—ευρίσκονται στό παρῶν.

Γιά νά ἀρθρωθοῦν οι προτάσεις, οι ὁποῖες προτάσεις, ἀπαιτεῖται ἡ ἐννοια τῆς χρονικότητας ἀλλά στήν προκειμένη περίπτωση ὁ Χρόνος ἔχει χάσει τόν προσανατολισμό του. Ἐχει ξεχασθεῖ στόν ξεπλυμένο ὁρίζοντα ὅπου μένει ἀκίνητος, παγωμένος. Ὁ τίτλος τῆς ταινίας ἐξάλλου σημαίνει ἐγκατάλειψη.

Ἡ μουσική τού Anthony Moore, ὀργανωμένη στή βάση μίας ἐπαλληλίας κωδικῶν, παρακολουθεῖ ἐπιμονα τό παίχινδι ὑποβάθμισης τῆς «θερμοκρασίας» τῶν εἰκόνων και τῆς ἐπανάκτησῆς τῆς. Τό μοντέλο κατασκευῆς τού *Abbandono* ἀναπαραστάθηκε ἀπό τόν *Nekes* σέ κάποια ἐκδήλωση πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου ὡς ἐξῆς:



Σ' αὐτό τό σημείο ἐπιβάλλεται, ἔστω και σύντομα, ἡ ἀντιμετώπιση τῆς χρήσης τού ἡχου ἀπό τόν *Nekes*. Και γιά νά κατανοήσουμε τήν ἀρχή τῆς θά πρέπει νά θυμίσουμε τήν αὐτόνομη χρήση τῆς ἡχητικῆς μπάνας (κολώνας) στίς συνηθισμένες ταινίες. Ἄς σκεπτοῦμε ένα πλάνο πού δείχνει τό δρόμο μᾶς πόλης. Ὁ ἡχος τῶν αὐτοκινήτων, κ.λπ., ἔρχεται νά προσδώσει στήν ὀπτική διάσταση τού πλάνου μία ἄλλη διάσταση πού ἔχει νά κάνει με τήν ἀκοή. Δηλαδή ἡ διάσταση ἡχος ὄντας αὐτόνομη ἀπό τῆ διάσταση εἰκόνα σιγά—σιγά ὑπερκαλύπτεται ἀπό τήν κυριαρχία τού βλέμματος: ὁ ἡχος βαθαίνει τήν εἰκόνα και ταυτόχρονα κατακάθεται, ἀφανίζεται μέσα τῆς. Ἡ βασική σύλληψη τῆς χρήσης τῆς ἡχητικῆς μπάνας τῶν ταινιῶν τού *Nekes* δέν ἀπομακρύνεται ἀπό τήν παραπάνω ἀρχή. Ὅμως, στόν *Nekes*, οι φυσικοῖ ἡχοῖ ἔχουν ἀντικατασταθεῖ ἀπό ἐντεχνους ἡχους. Ποτέ του δέ χρησιμοποιεῖ συγχρονική λήψη. Ὁ ἡχος είναι πάντα κατασκευασμένος. Ἐάν, λοιπόν, ἡ δομῆ τῶν εἰκόνων τού φίλμ είναι μία ἐιδική συνθήκη 61

(Παρόμοια ἐμμονή, πάνω στήν ἕλικότητα, χαρακτηρίζει και τό ἔργο τῶν J.M. Straub / Daniele Huillet, μόνο πού σ' αὐτούς ἡ ἕλικότητα τού φίλμ τοποθετεῖται σέ διαφορετικά πλαίσια και δηλώνεται με ἄλλους ὀρους).

(9) *Μεταφορικός και Μετωνυμικός Ἄξονας*. Είναι δύο κεντρικά ἐννοιολογικά πλαίσια πάνω σὰ ὅποια ὁ R. Jakobson βασίζει τῆ θεωρία του γιά τῆ γλώσσα. Δές ἐπί τού προκειμένου: R. Jakobson: «Δύο ἀπόψεις τῆς γλώσσας και δύο τύποι ἀφασικῶν διαταραχῶν», περιοδικό *Σπείρα*, τεῦχος 7, 1978.

(10) *Κινηματογραφίστρια* περριματικῶν ταινιῶν. Γυναίκα τού *Nekes*. «Παίξε» σχεδόν σ' ὅλες τίς ταινίες τού *Nekes*.

(11) Wilhelm von Ockham, νομναλιστής φιλόσοφος τού 14ου αἰώνα. Ἡ ἐκφραση «ξυράφι τού Ockham» είναι μεταγενέστερη και δηλώνει ἐμμεσα τῆ μέθοδο ἀποκλεισμού πού χρησιμοποίησε ὁ O. Φυσικά, οι ἀποκλεισμοί τού O. ἔχουν νά κάνουν με ὄντολογικές κατηγορίες ἐνοπιῶν και ὄχι με κατηγορίες αἰσθημάτων, σναισθημάτων, κ.λπ.

(12) Ἡ ἀγάπη ἐκδηλώνεται στό ἔργο τού *Nekes*, σάν μία ὀρατική κατάσταση πού δέν ἔχει ἀνάγκη ἀπό ἐπιπλέον διευκρινιστικά πλαίσια.

έντελος ξένη πρὸς τὴν ἀντανάκλαση τῆς «ἀντικειμενικῆς» πραγματικότητας, ἡ ἴδια εἰδική συνθήκη ἰσχύει καὶ γιὰ τὴ δομὴ τοῦ ἤχου. Εἶναι κι αὐτός ἓνα ὑλικό ποῦ ἀναγνωρίζεται μέσα ἀπὸ τὴ λειτουργία τῶν δομικῶν ιδιοτήτων του (13).

Ὁ ἤχος (ἡ ὀντότητα ἤχος, ἐδῶ, περιλαμβάνει καὶ τὸν σὲ μουσικὴ μορφή μετασχηματισμὸ του) τῶν ταινιῶν τοῦ Nekes θαφαίνει μέσα στὶς εἰκόνες στὴ βάση δομικῶν μοντέλων· (συστήματα ἐπανατροφοδότησης, ἐπαλληλίας, ἀναδιπλασιασμοῦ κ.λπ.). Λειτουργεῖ ὡς *δευτέρο κανάλι, μεταφορικό* ἢ *μετωπιαϊκό*, ἀνάλογα μὲ τὴν σύλληψη τοῦ κάθε ἐργου.

Στὸ *Abbandono* ἡ ἀπορρόφηση τῶν μουσικῶν φράσεων ἀπὸ τὶς ψυχρὲς ἐπιφάνειες ποῦ ἀναδύουν τὰ ἀφύσικα (φιλτραρισμένα) χρώματα τῶν εἰκόνων (σὰν παιχίδι τοῦ ἡλίου —μὲ δόντια— μέσα στὴν παγωνιά τοῦ Γενάση) δημιουργεῖ ἓνα ποιητικὸ σύνολο τὸ ὁποῖο ἀγγίζει μιὰ περιοχὴ ποῦ εἶναι πέρα ἀπὸ τὰ πλαίσια τούτης τῆς κατανόησης. Ἄκόμα, ἔχω τὴν ἐντύπωση πὼς θὰ ἦταν μάλλον ἀνώφελο νὰ ἐπιχειρήσει κανεὶς νὰ ἐντοπίσει μὲ ἀκριβεία τὰ μέσα, τοὺς χειρισμούς καὶ τοὺς ὑλικούς τόπους ἀπ' ὅπου ἀναδύεται ἡ μουσικὴ γοητεία τῆς ταινίας. Τὸ νηφάλιο κοίταγμα τῆς φύσης (τὸ ἀφημα στὴν παρ—εὔρεση τῆς παρ—ουσίας τῶν ὄντων ποῦ μᾶς περιβάλλουν), τὸ παραμέρισμα τοῦ αἰτιοκρατικοῦ χρόνου ἀπὸ τὴν διεισδύση τοῦ αἰώνιου παρόντος, εἶναι περισσότερο λεκτικὲς ἐκφράσεις γιὰ τὴν ὀργάνωση γενικῶν πλαισίων ἀνάγνωσης παρὰ τὸ κλειδί ἐνὸς αὐθεντικοῦ ἐργου τέχνης. Τὸ φιλμ ἀρχίζει καὶ τελειώνει μὲ τὸ ἴδιο πλάνο, καθὼς οἱ νυφάδες τοῦ χιονιοῦ πέφτουν πάνω στὶς στέγες προετοιμαζόντας τὸ μοτίβο τῆς ἀνακύκλωσης, ποῦ ὁ Nekes θὰ ξαναδουλέψει κάτω ἀπὸ ἄλλους ὅρους στὸ *Makimono*.

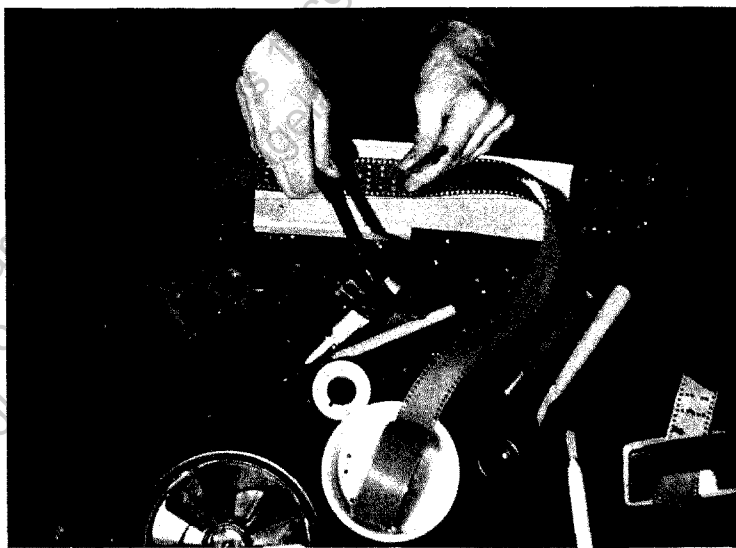
Ὁφείλω ὅμως ὀρισμένες διευκρινίσεις σὲ σχέση μὲ τὸ, ἐκ πρώτης ὄψεως, μεταφορικό *αἰώνιο παρὸν* αὐτῆς τῆς ταινίας. Γιὰ τὴ φιλοσοφία, καὶ συγκεκριμένα γιὰ τὴ φαινομενολογικὴ ἐρευνα, ἡ συμπύκνωση τοῦ ἐμπειρικοῦ χρόνου στὸ παρὸν προϋποθέτει μιὰ ἐνεργὰ συγκροτοῦσα συνείδηση ὡς ἀρχέγονη πηγὴ τῆς συνθετικῆς διάρκειας τοῦ βιωματικῶν ἐνεργήματος. Ὁ Husserl ξανάτιασε τὴν ἀρχέγονη ἐξήγηση τοῦ Χρόνου καὶ καθόρισε μὲ μεγάλη σαφήνεια τοὺς παράγοντες ἐκείνους ποῦ ὀρίζουν τὴν ἐρμηνεύση τοῦ Εἶναι τῶν ὄντων ὡς παρ-ουσία. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, προϋποθέτοντας τὸ Εἶναι τῶν ὄντων ὡς παρ-ουσία, λάβειν ὑπόψη ἓνα ὀρισμένο τρόπο τοῦ Χρόνου· τὸ παρὸν.

Τὴν διαρκὴ παρουσία τῆς συνέχειας τῶν βιωματικῶν φάσεων, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ βιώματος μέχρι τὸ κάθε συγκεκριμένο τώρα τῆς ἐκδίπλωσής του, ὀνομάζει ὁ Husserl *συγκράτηση* (retention) ἐνὸς τὸ ἄλλο ἄκρο τοῦ συνειδησιακοῦ ρεύματος, ποῦ σημαίνει τὴν ἀναμονὴ τῆς ἐπόμενης φάσης τοῦ βιώματος ὡς προέκταση τοῦ *τώρα*, τὸ ὀνομάζει *πρόοδωση* (prolepsis), ὅπου ὅμως *πρόοδωση* δὲν ἔννοοι τὸ *μέλλον* ἀλλὰ τὸ «μέλλοντικό εἶναι» τοῦ ρέοντος παρόντος μέχρι τῆς *ἀνοιχτότητός* του (Offenheit), πρὸς τὸν ὀρίζοντα τοῦ *μέλλοντος*. (Ἀντίστοιχα, ἡ συγκράτησις δὲν ἐκλαμβάνεται ὡς παρελθὸν ἀλλὰ ὡς ἀπόκλιση τοῦ *τώρα* πρὸς τὸν ὀρίζοντα τοῦ παρελθόντος).

Συνεπῶς, ὁ ἐκ-στατικός χαρακτήρας τῆς ὑπαρξῆς δὲν νοεῖται ὡς *μία ὀρθολογικὰ δι-αφθωρῶμένη χρονική* κῶτητα βιωμάτων, ἀλλὰ συνίσταται ἀπὸ ἓνα σύνθε-



Diwan (1973) τοῦ Βέρνερ Νέκες



Hurrycan (1979) τοῦ Βέρνερ Νέκες

το ρεύμα ποῦ χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ πολλαπλότητα ροῶν (σύντομων, ἀργῶν, πολὺ γρήγορων ἢ ἐντελῶς ἀδρανῶν ροῶν) (14).

Τὸ ἐκ-στατικό ἢ ἀλλιῶς τὸ χρονικό Εἶναι (ὡς σύνθεση τῶν συγκρατητικῶν καὶ προοδατικῶν ἀποκλίσεων τοῦ τώρα) ὑλοποιεῖται σὲ εἶναι τῆς ἀνθρώπινης δημιουργικότητας ποῦ δὲν εὐτυχέστερη ἐκφανση του εἶναι τὸ ἐργον τέχνης. Ἡ ἀλοπιη περὶ τῆς δομῆς τοῦ Χρόνου ὡς ἐκ-στατικῆς παρ-ουσίας ὀρῖσκει τὴν αἰσθητικὴ τῆς ἐκφραση στὴν τέχνη ἐκείνη ποῦ ἐμπνέεται ἀπὸ τὸν Παρμενίδη (15) καὶ ὀχι στὴν ἀριστοτελικὴ ἀντίληψη κατὰ τὴν ὁποία ὁ Χρόνος συγκροτεῖται αἰτιοκρατικὰ· συνισταμένον ἀπὸ τὴν σύνδεση *κινουμένων-ψυχῆς* καὶ ἡ ὁποία ἀντίληψη θὰ κληροδοτηθεῖ στὴ δυτικὴ σκέψη ὑπὸ μορφήν

(13) Στὸ φιλμ τὸ φῶς καὶ ὁ ἤχος ἐκδηλώνονται σὲ κῆματα καὶ στὰς συνηθισμένες κόπιες προδοῦλης (ὀπτικο-ἠχητικὲς κόπιες) καὶ τὰ δυο στοιχεῖα εἶναι λειτουργεῖς διακεκομμένου φωτός· φῶς καὶ ἤχος εἶναι παλμικὲς (δωνητικὲς), βασικά, ἐμπειρίες τὸ συνεχῆς τῶν ὁποίων εἶναι πλάσματικό. Ἄν ὑπάρχει κῆποια, τυλικὴ φύσεως, διαφορά ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα καὶ στὸν ἤχο, αὐτὴ ὀρίζεται στὴν προδοῦλη τοῦ φιλμ. Ὁ ἤχος τρέχει σὲ στοιχεῖα πάνω ἀπὸ τὴν ἠχητικὴ

κεφαλή, ενώ η εικόνα περνάει - καρέ - καρέ — μεταστά από τη φωτισμένη πόρτα της μηχανής προβολής.

(14) Οι παρσιάνω οροί του Husserl αποδόθηκαν στο κείμενο σύμφωνα με τη μεταγλώττιση τους από τον κ. Θ. Κιτσόπουλο, στο ένδιαφέρον άρθρο του: «Το πρόβλημα του Χρόνου», περιοδικό *Έποχές*, τεύχος 37.

Μάλιστα, σέ όρισμένα σημεία (στο δικό μου κείμενο) στάθηκε αδύνατο νά μεταφέρω, σέ ελληνικά έννοιολογικά πλαίσια, τή χουσελιανή αντίληψη του Χρόνου δίχως τήν επανεγγραφή (από τή μεριά μου) και τή συνεχή αναφορά στήν υποδειγματικά διατυπωμένη φαινομενολογική ανάλυση του χρόνου από τον κ. Κιτσόπουλο. Ωστόσο, στο δικό μου κείμενο ή απόκλιση από τή θέωση του Husserl έγκεται σέ τούτο: προσάθησα νά άποσπάσω τήν έννοια τής *παρ-ουσίας* από τήν πρόσθεση τής στήν κλειστότητα τής χουσελιανής «συνείδησης» (*Bewusstsein*) και νά τήν προσδιορίσω (τήν *παρ-ουσία*) σάν δυνατό τρόπο «μέσα στόν κόσμο» του έδωτα - Είναι (*Da sein*), τό όποιο περισσότερο ύποδειχνει παρά σημαίνει τή συνείδηση του ύποκειμένου. Σέ κάθε περίπτωση μένω ύπόχρεος στόν κ. Κιτσόπουλο.

(15) Κατά τόν έλεάτη φιλόσοφο τό 'Ον είναι *έν, όλον*, και γιαντό δέν έχει γένεση, δέν έχει έξολοθρευμό: *άγέννητον έόν και άνώλεθρον έστί*. Συνεπώς, δέν ύφιστάται τή διάσπαση τών χρονικών διαφάσεων του παρελθόντος και του μέλλοντος. 'Υπάρχει ως συνεχής παρουσία: *Ουδέ ποτ' ήν ονδ' έσται, έπει νύν έστιν όμυ πάν έν συνεχές* (ούτε ήταν πριν ούτε θά είναι στο μέλλον διότι καθώς είναι τό τώρα είναι ταυτοχρόνως όλο. 'Εν, Συνεχές (αυτόσυνεχόμενο στο παρόν).

Δηλαδή, ή *παρ-ύρεση* τής *παρ-ουσίας* του όντος συντελείται στο παρόν. Τό 'Ον είναι ένότης και πλήθος. 'Ως εκ τούτου, περιοδικώς, άλλοτε έρχεται στήν ύπαρξη, άλλοτε δέ άπέχεται από τήν περιοχή τής ύπάρξεως, δηλαδή φθείρεται. Η μετάβαση από τή γένεση στή φθορά (για νά κρατηθεί ή κοσμική τάξη σέ ίσοροπία) προύποθέτει από τή μία τή διαδικασία τής κινητικότητας και από τήν άλλη τήν ιδιότητα τής μετουσίωσης. Αυτό τό δεύτερο ένεργημα, ή μετουσίωση, συντελείται έντός μιάς άχρόνου στιγμής που ό Πλάτων στο όμώνυμο έργο του *Παρμενίδη*: όνο-

νόμου ως: «άριθμός κινήσεως κατά τό πρότερον και ύστερον».

Τό *Abbandono* «διώνει» τήν έννοια του Χρόνου ως έκ-στατικό ένεργημα τής (*παρ*) εύρησης στο τώρα. Είναι ένα έργο έγγεγραμμένο μέσα από έμπειρίες που προύποθέτουν τόν άνθρωπο ως έκ-στατικότητα τής ύπαρξης (*Ek-sistenz*), και όπου αυτή ή έκ-στατικότητα είναι όμολογη με τήν χρονικότητα τών ιδίων τών φιλικών ροών, και όχι σέ αναφορά πρós έξωφιλικά χρονολογικά γεγονότα.

1.3. Η ανάλυση τής κινήσεως

T-wo-men (1972) (*Δύο γυναίκες*)

Συνεχίζοντας τό σχεδιασμό πλαισίων για τήν προσέγγιση του έργου του Nekes και έχοντας στο μεταξύ έντολίσει όρισμένα από τά βασικά υποδείγματα του ένδιαφέροντός του, άμέσως έπισημαίνουμε μία νέα διάνοιξη, κι αυτή μετακινηματογραφικού χαρακτήρα: τήν ανάλυση τής Κίνησης.

Από τήν άποχή του *Kelek* μέχρι τό *T-wo-men* οι δοκιμές πάνω στα ίδια προβλήματα επανέρχονται έπιμονα στίς ταινίες του (*Nebula, Spacesuit, Aus Altona*, κ.ά.). Η άρχική ανάλυση τής πολλαπλής έκθεσης του άρνητικού στο φώς (με τή χρησιμοποίηση διαφορετικών διαφραγμάτων μέσα στο ίδιο πλαίσιο), ή άναδίπλωση του κινηματογράφου μέσα στή θέωση τών ιδίων νοητικών και έκφραστικών του

δυνατοτήτων και ή αντίληψη του χρόνου ως έκ-στατικό ένεργημα, θά συνδυασθούν στο *T-wo-men* και τό *Makimono* με τήν όντολογική (και κατά προέκταση ύπολογική) θεμελίωση τής *Κίνη(ς)*, (16).

T-wo-men: ό τίτλος έχει προγραμματικό χαρακτήρα: δηλώνει τό θέμα τής ταινίας και ταυτοχρόνα τόν τρόπο σύνταξης της: 'Όπως ή κινηματογραφική προβολή παράγει τήν ψευδαισθησή μιάς συνεχούς κίνησης, έτσι και κατά τήν ανάγνωση τών μορφημάτων τής άλφαβήτου τό κάθε μόρφωμα έπηρεάζει τό διπλανό του, τό παράγει: *T-wo-men*.

«Δέ μεταδίδεται τό κινηματογραφικό άντικείμενο καθαυτό αλλά οι δυνατότητες άπεικόνισής του που βασίζεται στήν κινηματογραφική γλώσσα».

Εάν αναπτύξουμε τή θέση αυτή του Nekes, προκύπτει πώς μία (συν)ολική θεώρηση τής «γλώσσας» τής κινηματο-γραφίας θά όφειλε, μεταξύ άλλων, νά έξετάσει έκ νέου τό ζήτημα τής κίνησης. 'Ο ίδιος ό Nekes, επαναλαμβάνει ότι ή μίνιμουμ μονάδα κίνησης προκύπτει από τήν άμοιβαία σχέση δύο καρέ. Αυτή τή μίνιμουμ μονάδα τήν όνομάζει *Κίνη (Kine)*. Είναι κοινός τόπος πώς από τή χωρική διαφορά που ύπάρχει επαναλαμβάνει ότι ή μίνιμουμ μονάδα κίνησης διαρκεί άναλλαγής κατά τήν προβολή, παράγεται ή πλάσματική έντύπωση τής κίνησης. 'Ασφαλώς τό πρόβλημα έχει άπασχολήσει κινηματογραφιστές και θεωρητικούς κατ' επανάληψη, αλλά άντιμετωπίστηκε σάν ένα ζήτημα που άφορά τή μηχανική πλευρά του κινηματογράφου και όχι τά συντακτικά και έκφραστικά του μέσα. Τά τελευταία, σέ συσχε-

Tagado (1977) του Βέρνερ Νέκες



τισμό με την ευρύτερη αντίληψη της κίνησης, συγκέντρωσαν το πειραματικό ενδιαφέρον των ρώσων φορμαλιστών και κινηματογραφιστών, αλλά η έρευνά τους προσανατολίσθηκε και αυτοπεριορίστηκε στη διαμόρφωση ενός υποδείγματος που βασίζεται στη διαλεκτική σχέση των πλάνων και στον τρόπο μεταφοράς (μεταδόσεως) του νοήματος (μνήματος) (16α). Πρόκειται γι' αυτό που μάς είναι γνωστό από τις ταινίες του 'Αϊξενστάιν (για να περιοριστώ μόνο σ' αυτόν) σαν *μοντάζ των άτραξιόν*.

Έκτοτε η αντίληψη του μοντάζ στάθηκε καθοριστική για την κατανόηση της «γλώσσας» του φιλμ. Μόνο που επρόκειτο για το αφηγηματικό φιλμ (17).

Ο Nekes, καταρχήν, δέχεται την αϊξενσταϊνική (και γενικότερα τη ρωσική) αντίληψη και πρακτική ως αποτελεσματική. Άλλα τη θεωρεί σαν μία αναγωγική παραγωγή της οποίας αγνοείται ο πυρήνας και η άφετηρία της. Και ο πυρήνας δρiscεται στη σχέση ανάμεσα στα καρτέ και όχι στα πλάνα. Με τον Nekes το πρόβλημα της κίνησης στον κινηματογράφο ξανατίθεται στην άφετηρία του. Και όχι μόνο εκεί, αλλά πιο πίσω, στην εποχή του 'Ελεάτη Ζήνωνα (18), ο οποίος, στα παράδοξά του, υποστηρίζει ότι η κίνηση ενός αντικειμένου (βέλους) που εμφανίζεται στην έμπειρία μας ως συνεχής δεν είναι παρά μία έντυπωση που συνίσταται από άσυνχεις φάσεις, από «νεκρά» σημεία.

Ώστόσο την επεξεργασία της κίνησης από τον Nekes θα την περιγράψω συνοπτικά στο *Makimono*. Έδώ θα σταθούμε για λίγο στην παρατήρηση που έκανα στην αρχή, μιλώντας για τον τίτλο της ταινίας. Ο Nekes χειρίζεται αυτή τη λεπτομέρεια με μεγάλη ύπομνη. Ξεκινώντας από την αρχή ότι η αντίληπτικότητα του μορφήματος *a* παράγει το *b*, κ.ο.κ., στη συνέχεια άναγει τη διαπίστωση σε γενικότερα αφηγηματικά πλαίσια. Η έπιμονή του πάνω στον (παράλληλο με τα μορφήματα) τρόπο αντίληπτικότητας της κίνησης που προκύπτει από τις σχέσεις των καρτέ του φιλμ, άποκτά σημασία έφ'όσον κατανοούμε όρθα: *a*) την αισθητική πρόθεση, δηλαδή το ότι παρόμοια διαδικασία ακολουθείται και στο έκφραστικό έπιπεδο, και κατά την άνάπτυξη ενός ψυχικού κλίματος. Έτσι, σε μία νέα ένότητα (sequence) δέ σημαίνει ότι άρχίζει όπωσδήποτε κάτι καινούριο, αλλά άπλώς συνεχίζεται σε παραλλαγές μια άτμόσφαιρα, ένα θέμα, κ.λπ., που προϋπάρχει, και *b*) στην άμετάθετη πελοίθηση του Nekes ότι ο θεατής ψυχολογικά και διανοητικά *συμμετέχει* στην παραγωγή του φιλμ. Άποψη που έκφράστηκε, στις άρχές του αιώνα μας, από τον Β. Eichenbaum ως «*έσωτερική (ανν)ομιλία*» (*Innere Rede*) (18α).

Το *Two-women* (όπως δηλώνει ο τίτλος) αναφέρεται στις σχέσεις δύο γυναικών, (Ντόρε Ο. και Γέσκε Χόφ-Χέλμερ). Η «ύπόθεση» της ταινίας είναι δίχως πλοκή και εξέλιξη- καμιά άναφορά σε ψυχολογικές καταστάσεις και κοινωνικές συνθήκες. Το φιλμ είναι δομημένο όπως μία πολυφωνική φούγκα. Και στα πέντε μέρη αυτής της όπτικο-άκουστικής σύνθεσης τα προφιλμικά ανθρώπινα περιεχόμενα συνίστανται μόνο από τις μορφές των δύο γυναικών (καθ' όλη τη διάρκεια παρεμβαίνουν ευκαιριακά δύο άκόμα πρόσωπα, με την έννοια ότι δεν παίζουν δραματουργικό ρόλο αλλά συνιστούν «ύλικό» για την ίσορροπία της άρχιτεκτονικής όριομένων εικό-



μάζει *εξάιφνης*. Το *εξάιφνης* χαρακτηρίζεται ως: *άποπός τις φύσις ή όποια εγκάθηται, μεταξύ της κινήσεως τε και στάσεως εν χρόνω σ'ένειν όιασ*. Με τον όρο *εξάιφνης* ο Πλάτων προσπάθησε να διευρύνει την έννοια της *μετάβασης* (από την ύπαρξη στη φθορά και άντιστροφή) δίχως, ούσιαστικά, να άπομακρύνεται από το άπορητικό πνεύμα του Παρμενίδη.

Στη συνέχεια, το πρόβλημα της *μετάβασης* το ξανάπιασε ο Άριστοτέλης διαφορετικά. Δηλαδή ο άριστοτέλικός όρισμός ακολουθώντας τις συνέχειες: *μέγεθος - κίνηση, κίνηση - χρόνος*, εισάγει στην έννοια του Χρόνου τα έξωχρονικά αυτά στοιχεία ως προϋπάρχοντα, μεταβάλλοντας έτσι το Χρόνο σε παράγωγο τους, και κατά συνέπεια άπομακρύνεται από τον όντολογικό όρισμό του Παρμενίδη.

Στη φιλοσοφία των νεότερων χρόνων, τον όρο *εξάιφνης* χρησιμοποίησε συχνά ο Kierkegaard- από αυτόν έφθασε στον Heidegger ο όποιος τον άπέδωσε στα γερμανικά με τον όρο *Augenblick* (έλεμμα, ριπή όφθαλμού) και δηλώνει τον ένικο χαρακτήρα του χρόνου. Άκόμοι, φρόνιμο είναι να έχουμε κατά νου ότι η σκέψη του Παρμενίδη κινδυνεύει να παρεξηγηθεί έτσι καθώς άποσπάται κομματιασμένη μέσα από τη συνολική σύλληψη της όντολογίας του. Με τη μνεία τούτης θελήσαμε άπλώς να ύπαιχθούμε το γεγονός ότι η άσχεγήση έλληνική σκέψη επανέρχεται — μέσα από έρεινες όχι μόνο φιλοσοφικές — στις έμπειρίες των ημερών μας για να έπιβεβαιώσει τον άεναο χαρακτήρα της.

(16) Κίνη (Kine): όρος που εισήχθη στη θεωρία του φιλμ από τον Nekes. Η Κίνη όρίζεται ως η μινιμουμ μονάδα της κινηματογραφίας και προϋποθέτει δύο καρτέ.

(16α) Άπ' έδώ προέχεται και η άρρησι απόριψη, εκ μέρους των ίθινόντων έπι της σοβιετικής κουλτούρας, των άριστοφυγημάτων του Wertov, και άντιστοιχα η άρρησι άναγνώριση του έργου του S.M. Eisenstein.

(17) Άναφέρω μόνο το ρωσικό υπόδειγμα του μοντάζ γιατί το θεωρώ σαν το πλέον επεξεργασμένο, κι αυτό γιατί, με δοσμένο το θεωρητικό ύλικό των ρώσων φορμαλιστών (Victor Schklovski - Boris Eichenbaum - Roman Jakobson), το υπόδειγμα αυτό είχε το προνόμιο να δοκιμάζεται μέσα από τη συνεχή πρακτική της κινηματογρα-

φικτής παραγωγής κατά την διάρκεια των πρώτων χρόνων της ροσικής επαναστάσεως. Ωστόσο, δεν θα ήθελα με κανένα τρόπο να υποτιμήσω τις επιτεύξεις άλλων πρωτοπόρων σκηνοθετών (D.W. Griffith, Viking Eggeling κ.ά.), ούτε να αγνοήσω τις θεωρητικές εργασίες που έγιναν πάνω στο μοντάζ από τους Bela Balazs, Jean Mitry, κ.ά.



Mirador (1978) του Βέρνερ Νέκες

(18) Έλληνας φιλόσοφος του Σου π.Χ. αιώνα. Οι υποθέσεις του Ζήνωνα είναι διατυπωμένες με παραδείγματα που μάς παραδόθηκαν από τη μεταγενέστερη ελληνική γραμματολογία, με τόν χαρακτηρισμό: «τά παράδοξα» του Ζήνωνα. Ένα από αυτά είναι και το «παράδοξο του δέλουου». Δέξ: P. Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, 1920.

(18a) Ο Victor Schklowski και ο Boris Eichenbaum υπερασπίστηκαν με θεωρητική τεκμηρίωση την άποψη ότι ο θεατής του κινηματογράφου συμμετέχει ενεργά στην πραγματοποίηση του αισθητικού συμβάντος, «συμμετέχει στην δύσκολη διανοητική εργασία που απαιτεί ο συνδυασμός των πλάνων» κ.λπ. Δέξ: Boris Eichenbaum, *Literatur und Film*, Frankfurt, 1965 και *Cahiers du Cinéma*, τεύχος 220-221, 1970.

(18b) Στα πέντε μέρη του φιλμ, η μουσική μπάνα είναι μοιρασμένη ως εξής: α) μέρος: Το Πρελούδιο από τον Τριστάνος και Ιζόλδη, γραμμένο στο μισό της κανονικής ταχύτητας, β) μέρος: αρμονικοί ήχοι κιθάρας στο μισό της κανονικής ταχύτητας, γ) μέρος: το κομμάτι του πρώτου μέρους γραμμένο σε κανονική ταχύτητα, δ) μέρος: Βουδύ, και ε) μέρος: Η κιθάρα του δεύτερου μέρους γραμμένη σε κανονική ταχύτητα και πολύ δυνατά.

(19) Η επανάληψη είναι μία υπόθεση συμβατική, εικονική. Θέλω να πω πως όταν η «αφήγηση» του *Makimono* επιστρέφει στο προηγούμενο πλάνο, δεν το επαναλαμβάνει απολύτως. Ο δεύτερος Νόμος της Θερμοδυναμικής ορίζει πως υπάρχουν μη αντιστρεπτές ενεργειακές μεταβολές. Και η θερμοκρασία και το φως (στην περίπτωση μας η πηγή της ενόνας) δεν είναι τίποτα άλλο από μορφές ενεργείας.

νων όπως στην είσοδο της πύλης του πρώτου μέγρους).

Αυτό το ελάχιστο θεματικό περιεχόμενο της ταινίας μεταμορφώνεται σ' ένα σύνολο *συνεκδοχών*. Το ίδιο θέμα είναι ιδωμένο από πολυάριθμες οπτικές γωνίες (παρόμοιες εμπειρίες: είναι οικείες από την κυβιστική ζωγραφική).

Όπως αναφέρθηκε ήδη, το *T-wo-men* αναπτύσσεται πάνω στον *οριζόντιο άξονα* (*Μετωννυμική Όδo*) αξιοποιώντας εξονυχιστικά τη *διαφοροποιητική λειτουργία των κατατέρων μονάδων* του φιλμ, (καρέ-Κίνη). Η συνέπεια των μεθόδων του Nekes εμφανίζεται υποδειγματική. Και αυτή η συνέπεια αποκαλύπτεται μοναδική στην ερωτική σκηνή των δύο γυναικών, όπου μια ενόσθη σύντομη πλάνων τα οποία παραπέμπουν σε διάφορα αντικείμενα (γυνώνες, μπότες, άνθη, κ.λπ.) δεν απομακρύνονται από το πλαίσιο των *συνεκδοχών*, από τη γραμμή της *μετωννυμικής* συνέπειας, και εντελώς λανθασμένα χαρακτηρίστηκαν από ορισμένους ξένους κριτικούς σαν *μεταφορές*, δηλαδή αποδώσανε σ' αυτά τα πλάνα ιδιότητες *επιλογής* και *υποκατάστασης* ενώ πρόκειται για ύλικές και αισθησιακές συνέπειες. Το άλλο *έτερον* της διχοτομίας του Jakobson θα πρέπει να αναζητηθεί, κατά τη γνώμη μου, στη μουσική της ταινίας. Το ρόλο των λειτουργιών της *μεταφορικής οδού* τον κρατάει η μουσική του Βάγκνερ. Πρόκειται, βασικά, για το πρελούδιο από τον *Τριστάνο και Ιζόλδη* (18b).

Και τούτη η ταινία, παρά την ποιητική γοητεία και τον ασυγκράτητο αισθησιασμό της, δεν απομακρύνεται από το δοκιμακό χαρακτήρα της όλης πορείας του γερμανού κινηματογραφιστή. Η επίκληση του *T-wo-men* στην κινητο-ποίηση νοητικών παρασυναίσθηματικών επιπέδων είναι άμεση. Ωστόσο εάν στο έργο του Nekes μάς ενδιέφερε μόνο η τυπική πλευρά, θα χάναμε την αισθητική αξία του και θα υιοθετούσαμε μία στάση αναγνώρισης των επιτευγμάτων της τεχνικής σύλληψης, αλλά εδώ, πολύ περισσότερο, πρόκειται για τον καθορισμό της ηθικής (Ethik) του σκηνοθέτη.

Άς στρέψουμε για λίγο το βλέμμα στην συνθηκτική των ημερών μας: αντίκρυ μας στέκει η εποχή της παντοδυναμίας των Μέσων Έπικοινωνίας. Το *θέαμα*, που σε τελευταία ανάλυση είναι μία προωθημένη εφαρμογή της Κυβερνητικής, οικειοποιείται τις (λογικό)-συντακτικές δομές της ανθρώπινης νόησης

πρός όφελος του συστήματος. Κι όμως, αυτός ο μηχανισμός αναπαραγωγής πλαστών αναγκών για το μέσο άνθρωπο παραμένει ανέξελεγκτος. Από αυτή την άποψη, οι ταινίες του Nekes είναι μία άσκηση μεγιστοποίησης των δυνατοτήτων ελέγχου του μηχανισμού *προσφοράς / ζήτησης*.

Στο *T-wo-men* κινήσεις, εικόνες, χρώματα, μουσικές φράσεις, παρατίθενται σε σχέση με τα αισθητηριακά μας όργανα σαν έπιμέρους παραγωγές (μιάς αποδιαρθρωτικής διαδικασίας), χωρίς ποτέ να συγκροτούν την νόμα της άγοράς. Αναγνωρίζοντας έτσι πως οι απαντήσεις οι θεμελιωμένες στη βάση μιάς ανανεωμένης θεματολογίας, ως τροφή της πείνας του θεατή, αποδεικνύονται ανεπαρκείς. Στη θέση των απαντήσεων, μπαίνουν ερωτήματα που προκύπτουν από την ανάλυση της λειτουργίας του μηχανισμού που αναπαράγει την πείνα.

Makimono (1974)

Τα πλάνα του *Makimono* αναφέρονται σε τοπία. Κάτι σαν καρτ-ποστάλ που εναλλάσσονται ή μια πλάνα στην άλλη. Ένα έγχειρημα που βασίζεται στη δόμηση και καταστροφή της κινησιακής λειτουργίας: στην αλλοίωση των χωρικών άξονων (σύντομη προβολή μιάς άκίνητης εικόνας που τη διαδέχεται προσωρινά μιά άλλη, επαναφορά της πρώτης, κ.ο.κ.).

Το αποτέλεσμα αυτής της κατ' εξακολούθηση ανακύκλωσης δύο εικόνων (πλάνων) συνεπάγεται την ανατροπή της ευθύγραμμης λογικής του χρόνου. Ουσιαστικά πρόκειται για «αφήγηση» με δύο αντίθετα άνωματα. Δηλαδή το πρὸς τὰ έμπροσθινούμενο β πλάνο συγκρούεται με την αμφίδρομη (χρονικά) κατεύθυνση του α πλάνου και αντίστροφα (19).

Το πείραμα του *Makimono* έχει ως εξής: Το καρέ αντικαθιστά προσωρινά την οντότητα πλάνο. (Ένα καρέ που αναπαράγει τον «εαυτό» του τόσο όσο χρειάζεται για να γίνει αντίληψη από το μάτι κατά τη διάρκεια της προβολής). Ένώ λοιπόν στον καθόδοξο κινηματογράφο η σχέση ακολουθίας ανάμεσα στα καρέ 1,2,3,4,5, κ.λπ. δίνει την πλασματική εντύπωση της κίνησης, στο *Makimono* η σχέση ανάμεσα στα «καρέ - πλάνα» προοιδεί τη διαφορά των κινηματικών συντεταγμένων του κάθε καρέ και άρα τον ασυνεχή χαρακτήρα της κίνησης.

Ακόμα έτσι καθώς τα πλάνα α και β εναλλάσσονται με γρήγορη ταχύτητα, δηλαδή πρὶν σταθεροποιηθεί η παράσταση του α πλάνου εισχωρεί στην θόνη το β πλάνο, στην αντιληπτικότητα του θεατή οι παραστάσεις συγχέονται. Είναι η μοναδική περίπτωση, σ' ολόκληρη την ιστορία του κινηματογράφου που τα *fondu enchainé* δεν τὰ φτιαχνει το κινηματογραφικό εργαστήριο αλλά ο θεατής ο ίδιος κατά τη διάρκεια της προβολής. Αυτή η τεχνική έρχεται να επιβεβαιώσει την έμμομη πίστη του Nekes ότι η συμμετοχή του θεατή στην παραγωγή του κινηματογραφικού συμβάντος είναι θεμελιακή.

Οι ευστοχές επινόησης του Nekes για τον ασυνεχή χαρακτήρα της κινηματογραφικής κίνησης, σε σχέση με την ανθρώπινη αντίληπτικότητα και πέρα από την αντίθεση τους προς τη θεωρία του *μοντάζ*, αποκτούν και μία ιδιαίτερη σημασία, με την πρόθεση ότι θα τις εντάξουμε στη θεωρητική υπόθε-

ση που η έγκυρότητα της βρίσκεται στο όλο κοσμολογικό υπόδειγμα της κινηματογραφικής εικόνας. Και στην καρδιά αυτής της εικόνας διώνονται εμπειρίες όπου η συγκρότηση του χρόνου νοείται και ως εκ - στατικό ένεργημα όπως προέκυψε από την ανάλυση του *Abbandono*.

Θά όφειλα να μην παραλείψω μιá άλλης κατηγορίας παρατήρηση: η τεχνική αυτής της διττής ανυσματικής σύληψης που δοκιμάζεται στο *Makimono*, εκτός των θετικών πλευρών, μπορεί από μια περιουσιμένη άποψη να χαρακτηριστεί και άρνητικά γιατί επιτρέπει να διώνονται εμπειρίες που επικαλούνται κάποια ανάκυκλωση φυσικών φαινομένων (άνατολή και δύση του ήλιου, κ.λπ.). Ο ίδιος δεν πιστεύω πώς ο Nekes προτίθεται να γινώσκει μιá άποψη που από καιρό έχει άποδειχθεί λανθασμένη: αυτή της «αιώνιας επιστροφής». Και αυτό γιατί η έπιροή των συμπερασμάτων της θερμοδυναμικής άντανακλάται διάχτυα στις έρευνές του, αφού η ύλικότητα της εικόνας εκεί έχει την πηγή της: στο φώς.

Τό *Makimono* χρωστά τόν τίτλο του στους γιαπωνέζικους πίνακες που άπεικονίζουν τοπία. Η αίσθηση της τοπογραφίας είναι άμεση: παίρνει τίς μορφές της φύσης, τίς άποσυνθέτει σε έπιμέρους στοιχεία και κατόπι τά συγκροτεί αισθητικά. Μέ τό *Makimono* κάτι έπιπλέον προστίθεται στο είδος των κινούμενων εικόνων: δεν είναι τό φαινέσθαι (*Erscheinen*) των πραγμάτων αλλά τό Είναι (*Sein*) της κινηματο-γραφίας που έχει άποφανθεί για τό φαινέσθαι. Σύνητο είλωμένο: η σχέση άνάμεσα στο σημείο και στο πράγμα δεν είναι σχέση ταυτότητας αλλά σχέση ίσομορφίας των δομών.

Έπιστροφή στη μυθολογία

Mirador (1978)

Στό *Mirador* ό Nekes έπιχειρεί την μεταγραφή των μέχρι τότε εμπειριών του για πρώτη φορά πάνω σ' ένα μυθολογικό υπόδειγμα. Προσάθεια να φωτιστεί άναδρομικά η πορεία των έρευνών του μέσα από ένα διαφορετικό τόπο: από τη θέση κάποιων άναπαριστώμενων προσώπων μπροστά στο θαύμα της γένεσης των μορφών διαμέσου του φωτός. Ψη, φώς, δλέμμα συνυπάρχουν και συνιστούν την αισθητική εικόνα του κόσμου. Η υπόθεση του *Mirador* θυμίζει — στα έπεισοδικά της μέρη — την ιστορία του Δόν Κιχώτη. Η συγγένεια αυτή γίνεται φανερή στην άρχή του έργου καθώς οι δυό ήρωες, πάνω σ' άλλα, συζητάνε για όρισμένα περισπούδαστα ζητήματα, χωρίς ώστόσο να τούς λείπει τό χιούμορ. Άν και τό *Mirador* είναι μιá ταινία με υπόθεση, η ψυχολογική άνάπτυξη των προσώπων της άποσινάζει. Ούτε άκόμη οι συμπεριφορές αυτών των προσώπων έχουν να κάνουν με κοινωνικές αντιφάσεις. Οι παραδοσιακές δομές διαφάνειας (20) έχουν άγνοηθεί έπιμελώς και τη θέση τους καταλαμβάνουν γνωστικές κατηγορίες σε άμεση συνάφεια με την κοσμολογική εικόνα του Nekes.

Η τεχνική της ταινίας μιά άφηνει έκπληκτους με τόν τρόπο που συντάσσονται και άποδιαρθρώνονται οι χωρο-χρονικές συντεταγμένες. Ολόκληρο τό γνώριμο όπλοστάσιο του Nekes έπί σκηνής. Η ποιό-

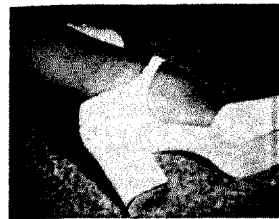
τητα του ήχου του Α. Moore (δουλεμένος στην τελειότητα) παρασέρνει σ' ένα στρόβιλο ρυθμικών και ήχητικών έντυπώσεων.

Όμως στο σύνολό του τό έργο αυτό άφηνει ένα παγερό αίσθημα. Άναδύει μιá άποξένωση που ίσως όφείλεται στην κυριαρχία μιás έπιβλητικής τεχνολογίας. Η μέχρι τότε άνθρωπολογία του Nekes, αίφνης, έκμηδενίζεται από τούς ύποβλητικούς φωτισμούς, τά ντεκόρ, τά κοστούμια, τίς καλλιτεχνικοποιημένες σιλουέτες των γυναικείων προσώπων. Οι γήινες εικόνες των προηγούμενων ταινιών του μεταβάλλονται σε σιλπνές κάρτ - ποστάλ. Άκόμα, τό γενικό όπτικό και ήχητικό λούσο σε συνδυασμό με τόν παραμερισμό κάθε πειστικότητας των συμπεριφορών άποσπερνάνε τίς ανθρώπινες ύπάρξεις από την άλήθεια τους. Τό *Mirador* δεν είναι ξένο πρός τίς βασικές προδιαγραφές των προηγούμενων ταινιών του. Η συνέπεια του έμφανίζεται άποδειγματική. Άλλά, ταυτόχρονα, οι προδιαγραφές αυτές βάζουν σε δοκιμασία τά ίδια τά όριά τους, όταν έπιστρατεύονται για να πλαισιώσουν μιá μη πειστική υπόθεση για την ανθρώπινη γνώση και την ιστορία της. Άνάμεσα σ' αυτό που είναι η ανάλυση των διαφόρων έπιπέδων της λειτουργίας των εικόνων (*άναφορά / νόημα*), του τρόπου παραγωγής των, και της ήχητικής μπάνας των *διαλόγων* δημιουργείται ένα χάσιμο, δεδομένου ότι οι *διάλογοι* του φίλμ δεν είναι *σύγχρονης λήψης*, δεν είναι *μετωνυμικοί*, με την έννοια της άντιπαράθεσης τους στην άναπαραστατικότητα της εικόνας (όπως συμβαίνει στις ταινίες του J.M. Straub). Η λειτουργία τους άκολουθεί μάλλον την κατεύθυνση της μουσικής, δίχως να διαφοροποιείται από αυτήν ούτε ύλικά ούτε δομικά. Έτσι η *μπάντα των διαλόγων* μοιάζει ξένη πρός τό υπόλοιπο σώμα του φίλμ. Τό έρώτημα που προκύπτει είναι κατά πόσο πρέπει κανείς την μπάνα των διαλόγων να την άντιμετωπίσει σαν άνεξάρτητη, άυτορρυθμιζόμενη φιλική όντότητα η σαν βοηθητικό ύλικό για την άνέλιξη της μυθολογίας. Και η έντύπωση μου είναι πώς συμβαίνει τό δεύτερο. Άλλά αυτό άκριβώς έπιδεινώνει τό χάσιμο, την ολίσθηση σε μιá περιοχή όπου οι έντυπωσιακοί ρυθμοί και τό λούσο των εικόνων προετοιμάζουν τό *θέαμα*.

Πιστεύω, ώστόσο, πώς έπειδή η όλη διάνοιξη του Nekes στις περιοχές που άνάφερα είναι στέρεα θεμελιωμένη μιá δεδομένη στασιμότητα δεν κάνει άλλο από τό να έντοπίζει προσεκτικότερα τόν τόπο της επόμενης άναμέτρησης.

Τά όσα προηγήθηκαν ήταν η έλάχιστη προσπάθεια προκειμένου να συγκεντρωθεί τό ενδιαφέρον στις διεκρινίσεις και στους χειρισμούς του W. Nekes έπί βασικών ύποδειγμάτων που άπτονται τόσο της θεωρίας όσο και της πρακτικής της κινηματο-γραφίας. Συνεπώς, μπορούμε να συνάγουμε πώς:

- Η ύλικότητα του φίλμ — και αυτή που έπιεξεργάζεται περισσότερο ό Nekes είναι μιá άνάμεσα σ' άλλες — τίθεται σαν προϋπόθεση για τη θεμελίωση της άναπαραστατικότητας.
- Στά έπίπεδα της σημαντικής (*Semantik*) και του νοήματος, τό ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τό *νοητικό περιεχόμενο* στο *έκφραστικό* (και *νοητικό*) *ένεργημα*.



T-w-o-m-e-n

(20) Όρος δανεισμένος από τη συγχρονική γλωσσολογία. Μορφές διαφάνειας στον κινηματογράφο είναι εκείνες που προϋποθέτουν τά ρεαλιστικά και ψυχολογικά δώματα των προσώπων σαν άπαραίτητα στοιχεία για την άναπτυξη της πλοκής ή της άφήησης.

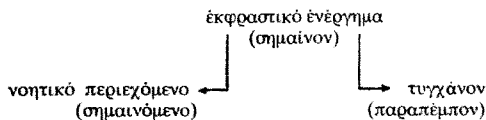


Ο Βέρνερ Νέκας (άριστερά) στο γύρισμα τού *Mirador*

(21) Όμολογουμένως, ύπαρχει στον τόπο μας μιά διαχυτή καχυποψία σέ σχέση μέ τούς παραπάνω όρους. Ύπενθυμίζουμε λοιπόν, πώς οι όροι: *σημαίνον / σημαϊνόμενο / σημείο / τυγχάνον / λεκτόν*, κ.λπ., είναι ελληνικοί. Εισήχθησαν στην ελληνική γραμματιολογία από τούς στωικούς. Ίδιαίτερα στα κείμενά τους εκείνα (τά περισσότερα έχουν χαθεί) πού είχαν ως αντίκειμενο μελέτης τήν ποίηση και γενικότερα τή μελέτη τής γλώσσας. Δές επί τού προκειμένου: Σέξτου Εμπειρικού: *Πρός μαθημ. VII και VIII, 6*) Διογ. Λαερτ VII, γ) Κ. Γεωργούλη: *Η μελέτη των έλλ. ανθρώπιστικων γραμμάτων*, σελ. 98, 99, 100.

Τούς όρους *σημαίνον / σημαϊνόμενο / παραπέμπον* έδώ τούς αντίλαμβανόμεστε σύμφωνα μέ τήν χρήση τους από τούς μετά τόν Saussure γλωσσολόγους. Μ' αυτήν τήν έννοια τού *σημαίνον* (δομημένο σημαϊνον σύστημα σέ άμεση συνάρτηση μέ τó υλικό μέρος) δέν πρέπει να συγχέεται μέ τó *σημείο* και τó *σημαινόμενο* (σημασία) δέν πρέπει να έκλαμβάνεται ως *παραπέμπον*.

Έτσι, ή γλωσσολογική καταγωγή ταξινομήση: *Σημαϊνον / Σημαϊνόμενο / Παραπέμπον* (21) (τριχοτομία πού περιλαμβάνεται έξ ολοκληρου στην τάξη τής γλώσσας και από τήν όποια εξαρτώνται άμεσα αυτοι οι όροι) μπορεί να διαφορισθεί (χωρίς να έγκαταλείπεται έντελώς ή άρχή τού σημαϊνοντος) στή βάση δύο άνυσματων:



προωθώντας έτσι τήν άποψη ότι ό *φιλμικός* και κατά μείζονα λόγο ό *κινηματογραφικός κώδικας* δέν είναι α *ριστι* ύπόλογοι στή γλωσσολογία διότι συνιστούν οι ίδιοι ένα *status καλλιτεχνικό* και όχι γλωσσικό. Και άκόμη, στή συνέχεια αυτής τής διαπίστωσης, ή πορεία πρós τήν *άναφορά* και τήν *άναγνώριση* (παραπέμπον) δέν είναι αίτιακά άναγκαίο να περνάει διά μέσου τού *νοήματος* (όντότητα πού άνήκει

άποκλειστικά στην τάξη τής γλώσσας) και πόσο μάλλον να ταυτίζεται μ' αυτό.

γ) Η έπανεξέταση τής κινηματογραφικής κίνησης και ή έρευνα τής κινηματογραφικής συνέχειας μέ βάση τήν *κίνη* συνεπάγεται τήν έπανεξέταση τής θεωρίας τού *φίλμ* πού είναι βασισμένη, άποκλειστικά, στο *μοντάζ* και στον *άφηγηματικό* κινηματογράφο.

δ) Η γραμμική αντίληψη τού *χρόνου* δέν είναι νομοτελική αλλά κανονιστική (έννοιά αυτόν πού άναφέρεται στή λειτουργία). Έτσι, ό *χρόνος* μπορεί να διάνεται και ως *έκ - στατικό* ένεργημα τής *παρ - εύρησης* στο *παρόν*, μέ παρεπόμενο, γιά τήν περίπτωση πού εξετάζουμε έδώ, τó μεταθетικό *ξεδίπλωμα* τού *φίλμ* να εκτείνεται χρονικά μόνο σέ σχέση μέ τόν *εαυτό* του, σέ συνδυασμό μέ τίς χρονικές διάρκειες των μερών του και όχι σέ σχέση *υποταγής* στην *έξωφίλμική* λειτουργικότητα των γεγονότων.

ΜΙΑ ΚΩΔΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

του Γιώργου Ζηκογιάννη

Επιχειρήθηκε προσχεδιαστικά εδώ εφαρμογή της παραγοντικής ανάλυσης (1) στην άνιχνευση και αναγνώριση νόμων του κινηματογραφικού κείμενου, τρόπων αλληλεξάρτησης, αλληλοεισόδου και αλληλαπορόφησης, των επί μέρους συστατικών κινηματογραφικών κωδικών, στον έντοπισμό αντίστοιχών, τελεστικών (2) ισορροπιών, σημαντικών σχέσεων και άρθρώσεων των κωδικών και πολυκωδικών επιπέδων. Η προσπάθεια, άτελής από την άποψη του πλήθους και της πολλαπλότητας στην πηγή άντλησης των δεδομένων προς επεξεργασία, φαίνεται να υποδεικνύει την ανάλυση αυτή σαν ένα πολύ χρήσιμο — απαραίτητο ίσως — εργαλείο για την απόκτηση έμπειρατωμένων, τεκμηριωμένων και, το σπουδαιότερο, έποπτικών σχημάτων και συντελεστών, που λειτουργούν κάτωσ αδιάκριτα και όπωσδήποτε μειωτικά, αφού δεν αναλύεται παρά εκείνο που έμεις προσφέρουμε για ανάλυση και άγνοείται έτσι μέρος και κατά συνέπεια το σύνολο, σαν σύνολο μερών αλληλεξαρτώμενων και αλληλοπροσδιοριζόμενων, του ιδιαίζόντως έντονα πλούσιου ταινιακού κώδικα, που σέ αντίσάθμισμα όμως δείχνουν, προσφέρουν στήν άμεση έποπτεία, με τρόπο ύλικό, παραστατικό, μιά όφθαλμοφανή συστέτιση των περιστασιακών μας συμπερασμάτων, διαιθησεων, ή και ύποψιών μας, σύμφωνα δέβαια πάντα, σέ άπάντηση πάντα, στήν άρχική κάθε φορά έπιλογή του κωδικού προς ανάλυση πλέγματός.

Η ανάλυση έγινε πάνω σέ μιά μικρή κωδική μονάδα, σέ μιά σκηνή (3), που την επέλεξε και την επεξεργάστηκε με τόν τρόπο του ό Raymond Bellour (4), από μιά κλασική άμερικάνικη και φυσικά άφηγηματική ταινία του Howard Hawks, *Ο Μεγάλος ύπνος* (*The Big Sleep*) (5). Η σκηνή αυτή είναι μιά δραματική ενότητα πολύ άπλη δώδεκα πλάνων, παρουσιάζει δύο μόνο πρόσωπα, τόν Humphrey Bogart (στό ρόλο του Μάρλοου, Μ), και την Laureen Bacall (στό ρόλο της Βίβιαν, Β) νά συζητούν μέσα σέ ένα μικρό έπιδατικό αυτόκινητο. Μόνο τό πρώτο πλάνο τής σκηνής είναι παρμένο έξω από τό αυτόκινητο και έπισης είναι τό μόνο με κίνηση, τράδελιν μπροστά, που περιορίζει τό πλάνο από μεσαίο σέ κοντινό. Τά ύπόλοιπα είναι μέσα στό αυτόκινητο. Η σκηνή άρχίζει και κλείνει με φοντί άνσενέ, στίξη που άδιορατοποιεί ακόμα περισσότερο τη χαρακτηριστική εύκαμψία και την ικανότητα γιά άνεπαισθητα άλλατα τής κλασικής άμερικάνικης μηχανής λήψης. Παρά την άγαθή άπλότητα τής σκηνής που προέρχεται από τη σχετική δραματική άνάπτυξη, ό Hawks γιά νά νοηματοδοτήσει τό φιλικό κωδικό του ύλικό θέωρησης καλώ νά κομματιάσει / συστήσει τό σκηνή σέ / από δώδεκα διακεκρωμένα και μοναδι-

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

ΚΩΔΙΚΑΣ Α/Α Πλάνου	Καθάρισμα	Κίνηση Μηχανής	Γωνία Λήψης	Πρόσωπα Παρόντα	Πρόσωπα Όμιλούντα	Διάρκεια
1	ΚΜΠ→ΚΠ	ΜΚ	ΓΠ	ΠΒΜ	ΦΚ	ΔΜΣ
2	ΚΚΠ	ΜΣ	ΓΠ	ΠΒΜ	ΦΒΜ	ΔΜΣ
3	ΚΓΠ	ΜΣ	ΓΠ	ΠΜ	ΦΜ	ΔΜΡ
4	ΚΓΠ	ΜΣ	ΓΠ	ΠΒ	ΦΒΜ	ΔΜΡ
5	ΚΓΠ	ΜΣ	ΓΠ	ΠΜ	ΦΜ	ΔΜΡ
6	ΚΓΠ	ΜΣ	ΓΚΠ	ΠΒ	ΦΜΒ	ΔΜΡ
7	ΚΚΠ	ΜΣ	ΓΠ	ΠΒΜ	ΦΒΜ	ΔΜΓ
8	ΚΓΠ	ΜΣ	ΓΚΠ	ΠΒ	ΦΜ	ΔΜΡ
9	ΚΓΠ	ΜΣ	ΓΠ	ΠΜ	ΦΜ	ΔΜΡ
10	ΚΚΠ	ΜΣ	ΓΠ	ΠΒΜ	ΦΒΜ	ΔΜΣ
11	ΚΓΠ	ΜΣ	ΓΚΠ	ΠΒ	ΦΚ	ΔΜΡ
12	ΚΚΠ	ΜΣ	ΓΠ	ΠΒΜ	ΦΚ	ΔΜΣ

κά πλάνα, προκαλώντας έτσι τό ξεπήδημα ενός έκπληκτικά πολλαπλάσιου αριθμού στοιχειακών τελεστικών μορφοποιητικών, διαπλαστικών του νοήματος και του άφηγηματικού του ύφους (6), ταυτόχρονα με την ιδιαίτερη αυτή έπιλογή, που κάνει, παίρνει την ξεχωριστή, την προσωπική του θέση ως δημιουργού στό πάνθεον τής κλασικής κωδικής οικονομίας, είτε ύποσυνείδητη και αυθόρμητη είναι ή

1. Η παραγοντική ανάλυση (factor analysis) έπακόλουθο του μαθηματικού έργου των F. Galton και K. Pearson πάνω στις συσχετίσεις (Correlations) στίς άρχές του αιώνα, αναπτύχθηκε με τη μελέτη τής νόησης (intelligence) από τους ψυχολόγους C. Spearman, C. Burr και άλλους, που στόχο τους είχαν νά προχωρήσουν πέρα από τά

τρίτος με τη γωνία λήψης (Κατά Πρόσωπο: ΓΚΠ, Πλάγια: ΓΠ). Ο τέταρτος με την παρουσία κάποιου από τα πρόσωπα (Βίδιαν: ΠΒ, Μάρλοου: ΠΜ, Βίδιαν και Μάρλοου: ΠΒΜ). Ο πέμπτος με τη φωνή κάποιου από τα πρόσωπα (Φωνή Καμιά: ΦΚ, Φωνή του Μάρλοου: ΦΜ, Φωνή της Βίδιαν πρώτα και μετά του Μάρλοου: ΦΒΜ, Φωνή του Μάρλοου πρώτα και μετά της Βίδιαν: ΦΜΒ). Και ο έκτος με τη διάρκεια (Μικρή: ΔΜΡ, Μεσαία: ΔΜΣ, Μεγάλη: ΔΜΓ).

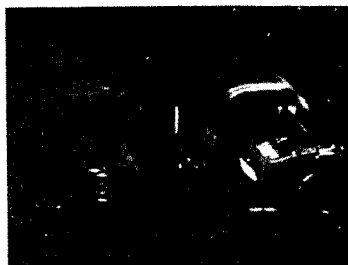
Όποιοδήποτε ο κώδικας αφαιρεί, αντιπαρέχεται μέρος από το κείμενο, ή συμπύηση όμως αυτή είναι εκείνο ακριβώς που επιτρέπει την ποσοτικοποίηση και σε συνέχεια την αναλυτική μελέτη.

Μιά έποπτη της παραγοντικής ανάλυσης του Πινακα πλάνων έχουμε στο παρακάτω Σχήμα, όπου είναι τυπωμένα μαζί τα δώδεκα πλάνα της σκηνής και οι δεκαεπτά κωδικοί χαρακτήρες. Βλέπουμε άμεσα συσσωρευση των πλάνων σε τρεις διακεκριμένους χώρους, με εξαίρεση το πλάνο 1 που πολύ φυσικά στέκει μόνο του δεξιά, σάν πλάνο με τις περισσότερες αντιθέσεις από τα άλλα της σκηνής: είναι το μόνο με κίνηση (ΜΚ), με μεταβολή στο καθράρισμα (ΚΜΠ), και διατηρεί τους ίδιους λόγους σχετικής τοποθέτησης του απέναντι στις άλλες δύο συσσωρευσεις πλάνων Β και Μ άριστερά με τα πλάνα Β+Μ: απουσία φωνής, ΦΚ, (10, 12), μεσαία διάρκεια, ΔΜΣ, (10, 12), πρόσωπα παρόντα και τα δύο, ΠΒΜ, (2, 7, 10, 12). Μπορούμε να πούμε πως δεξιά είναι τα πλάνα άνοιγματος και κλεισίματος της σκηνής, εκείνα που εξασφαλίζουν τη συνέχεια, την προοδευτική άνοδο και πώση της δραματικής κορύφωσης, μεταβατικά συμμετρικά στοιχεία που πετυχαίνουν το κλεισιμο του σκηνικού κύκλου, και άριστερά εκείνα που με την εναλλασσόμενη εμφάνισή τους παράγουν μέσα από ένα πλέγμα επαναλήψεων και διαφορών το επίζητούμενο νόημα.

Οι τέσσερις συσσωρευσεις έγιναν κατά πρόσωπα: ΠΒ, ΠΜ, ΠΒΜ. Τα μοναχικά πλάνα χαρακτηρίζονται από: το γκρό πλάν καθράρισμα, ΚΓΠ, από την κατά πρόσωπο γωνία λήψης, ΓΠ, από τη μικρή διάρκεια, ΔΜΡ. Για τα πλάνα με παρόντες και τους δύο ήρωες από: το κοντινό καθράρισμα σε όλα, ΚΚΠ, από τη φωνή πρώτα της Βίδιαν και μετά του Μάρλοου, ΦΒΜ, σε όλα εκτός από το 12, από την πλάγια γωνία λήψης σε όλα, ΓΠ, από τη μεσαία διάρκεια, ΔΜΣ.

Το πλάνο 7 παρά την κεντρική γεωγραφική θέση που κατέχει στη δραματική πορεία ανάπτυξης, είναι ενσωματωμένο στην ομάδα των όριακών, των άκραίων πλάνων. Χρησιμεύει σάν ενδιάμεσο πλάνο δραματικής ανάπτυξης, δίνει τέλος σε όλη τη σειρά των πλάνων που προηγήθηκαν, και αποτελεί εισαγωγή στη νέα πιά διαμόρφωση των πραγμάτων. Κι αυτό γιατί στο πλάνο 6 γίνεται η εξαιρετικά καθοριστική χειρονομία για τον επαναπροσδιορισμό των όρων του νοήματος στη συνέχεια, γίνεται πρώτη ή ερωτική εξομολόγηση της Βίδιαν, που το αποτέλεσμα της θα άρχισι να φαίνεται από το πλάνο 7: η εξωτερική αυτή επέμβαση, η διείσδυση στοιχείων άλλου κώδικα, ανατρέπει / προσανατολίζει γοργά το νόημα και το ρυθμό σε άλλες διεξόδους.

Η μετάβαση, από τα άκραία πλάνα των δύο προσώπων (2, 7, 10, 12) σε εκείνα με ένα, συνοδεύε-



ται από τρεις χαρακτηριστικά σταθερές κωδικές αλλαγές: το κοντινό πλάνο, (ΚΚΠ), κάνει άλμα διευκρινιστικό πλάνο στο πρόσωπο, γίνεται γκρό πλάνο, (ΚΓΠ), τό μεγάλης διάρκειας πλάνο, τό περιγραφικό, γίνεται μικρής διάρκειας, ρυθμική ιχνογραφική ύποσμημιση, και ή φωνή περιορίζεται σε εκείνη του άνδρα, του Μάρλοου, (ΦΜ), ακόμα και όταν τό κάδρο περικλείνει την Βίδιαν και μόνο (8).

Η Βίδιαν πλεονεκτεί από την άποψη του κώδικα της γωνίας λήψης της εικόνας: είναι κατά πρόσωπο, (ΓΚΠ), ενώ στον Μάρλοου ή λήψη γίνεται πλάγια, (ΓΠ). Όμως σε αντίσπαθιμο τό προνόμιο αυτό ανατρέπειται στον κώδικα της όμιλίας: φωνή του Μάρλοου, (ΦΜ), όταν φαίνεται μόνο ό Μάρλοου, και φωνή του Μάρλοου, άκόμα και όταν φαίνεται ή Βίδιαν μόνη της, (ΦΒΜ) και (ΦΜΒ). Ένώ δηλαδή ό Μάρλοου μιλάει — και μόνο αυτός — στα πλάνα 3, 5 και 9, δε συμβαίνει όμως τό αντίστοιχο στα πλάνα όπου εμφανίζεται μόνη της ή Βίδιαν.

Ο Raymond Bellour διακρίνει (7) μέσα από αυτή την φιλική διευθέτηση ένα διπλό σημείο μυθοποιή-

4. Raymond Bellour, 'Η προφάνεια και ό κώδικας στο Σίναμα, Theorie, Lectures (Κινηματογράφος, Θεωρία, Αναγνώσιος) έκδοση Klincksieck, ειδικό τεύχος της Revue d'Esthetique, 1973, σελίδες 219-226.

5. 'Ο Μεγάλος ύπνος, (The Big Sleep), ΗΠΑ 1946, Σκηνοθεσία: Howard Hawks, Σενάριο: Faulkner, Leigh Brackett, Jules Furthman, από το μυθιστόρημα του Raymond Chandler, Φωτογραφία: Sidney Hitchoy, Μοναχία: Max Steiner, Διανομή: Humphrey Bogart, (Μάρλοου), Laureen Bacall (Βίδιαν), Martha Wickers, J. Ridgela, Παρανομή: Warner Bros. 114'.

6. « Η έννοια της προφάνειας είναι κάθε άλλο παρά απλόητα και άμεσότητα», παρατήρησι ό Jean-Louis Comolli στο «Howard Hawks, ή τό ειρωνικό», Cahiers du Cinema, τεύχος 160, σ. 49.



Φωτογράμματα 12 συνεχόμενων πλάνων της ταινίας Big Sleep του Χάουαρντ Χώκς

σης της γυναίκας. Πέρα όμως από αυτό, σπουδαίο ερμηνευτικό ρόλο έχει μία συνέντευξη του στα Cahiers du Cinéma (8), όπου λέγει: «Σε μία συνομιλία ανάμεσα σε δύο πρόσωπα, κόβω συχνά, για να δείξω το πρόσωπο και την αντίδραση εκείνου που ακούει μάλλον, παρά εκείνου που μιλάει: η ψυχική διάθεση εκείνου που μιλάει αποκαλύπτεται στον τρόπο της όμιλίας του» έτσι έχω ταυτόχρονα και τις δύο αντιδράσεις και πετυχαίνω μία πολύ πιο λεπτομερειακή περιγραφή των χαρακτήρων».

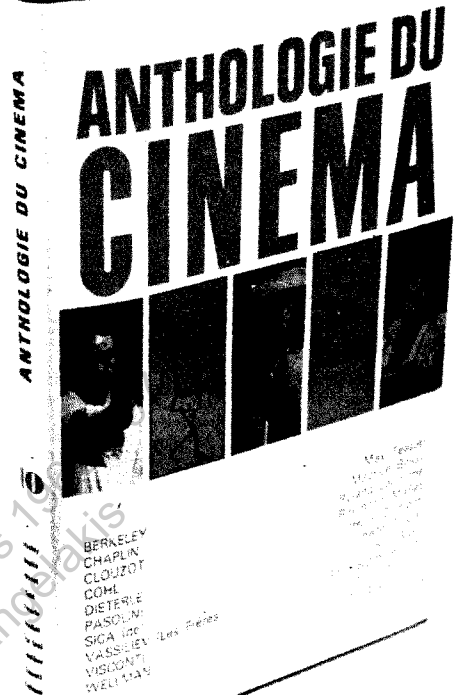
Οι τρεις αυτές σταθερές, όπως και ο χωρισμός των πλάνων σε δύο αντιπαραταγμένες ομάδες, που επιτρέπει ακριβώς το παιχνίδι της επανάληψης και της ανατροπής, δέ φτάνουν βέβαια με κανένα τρόπο να αποσαφηνίσουν το «μυστικό», την εσωτερική αιτία του κειμένου αυτού του Hawks, είναι όμως μία αποδειγμένη σχέση αναφοράς που σε αντιπαράθεση με ολόκληρο το κείμενο, της ταινίας, ή ερχόμενο σε συσχέτιση με το κείμενο και άλλων ταινιών του ίδιου ή και διαφορετικού σκηνοθέτη μπορεί να εντοπίσει τις βάσεις για ένα σύστημα.

Γιώργος Ζηκογιάννης

7. Όπως σημ. 4, σελ. 224.

8. Όπως σημ. 6, σ. 54 συνέντευξη στους James P. Silke, Serge Daney και Jean-Louis Noames.

Vient de paraître :



Le tome X

312 pages – 300 photos
(format 18 x 27)

L'Anthologie du Cinéma est la plus importante et la plus variée des collections de monographies consacrées à des cinéastes. Elle ne traite que de metteurs en scène où d'acteurs dont l'œuvre est achevée, et ne peut faire l'objet de retouches ultérieures.

Tout en faisant le point sur des personnalités célèbres, elle s'ouvre à des créateurs méconnus ou sous-estimés sur lesquels elle propose une documentation exclusive et de première main.

Les études sont rédigées par les meilleurs spécialistes. Elles sont publiées en 10 fascicules encartés dans l'Avant-Scène Cinéma.

Le Tome XI paraîtra en 1981.
Les Tomes II à IX sont disponibles.
Le Tome I est épuisé.

Chaque tome : France et étranger : 72 F.
(port : 8 F.)

EDITIONS DE L'AVANT-SCENE

27, rue Saint-André-des-Arts. 75006 Paris
CCP - 7353.00 V - Paris

Τά χοντρά λεφτά, ό φόβος καί τ' όνειρο του νά διηγείσαι ιστορίες

ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ WIM WENDERS

Όταν θά διαβάσετε αυτή τή συνέντευξη, ό Βιμ Βέντερς θά έχει κατά πάσα πιθανότητα τελειώσει τό γύρισμα του Hammett και θά είναι κλεισμένος στην αίθουσα του μοντάζ. Στο διάστημα των δύο και πλέον χρόνων που μεσολάβησε πολλά πράγματα άλλαξαν: τό αρχικό του σχέδιο, οι συνεργάτες, ό ένθουσιασμός. Ίσως μάλιστα τό όνειρο για τό όποιο μιλάει στην αρχή, νά έγινε ό επιώκτης που φοδόταν.

Τό σενάριο γράφτηκε 15 φορές. Πρώτα από τόν συγγραφέα του μυθιστορήματος Joe Gores, μετά από τόν Tom Pope και τέλος από τόν Dennis O'Flaherty, που ξανάρχισε από τό μηδέν. Επιθυμία του Βέντερς ήταν νά γυριστεί ή ταινία μαυρόασπρη, τό Στούντιο όμως τόν υποχρέωσε νά χρησιμοποιήσει εγχρωμο φίλμ. Άς είναι, χειρίστηκε τό χρώμα σαν νά ήταν μαυρόασπρο, μέ τή βοήθεια του παλαιμαχου 77χρονου όπερατέρ Joe Biroc, βοηθού του Γκρίφιθ τό 1918 και βασικού συνεργάτη στά φίλμ-νουάρ των Φούλερ και Όλντρις. Υποψήφιος για τό ρόλο του Χάμετ ήτανε ό Ρόμπερτ ντε Νίρο, τελικά τόν ένοσarkώνει ό Φρέντι Φόρεστ, ό πεζοναύτης - μάγειρας τής Άποκάλυψης.

Πάμπολλες δυσκολίες και ανακατατάξεις λοιπόν που τελικά όμως ξεπεράστηκαν, απ' ό,τι μός ειπε ό Βέντερς στις Κάνες όπου ειχε έρθει νά παρουσιάσει τήν άλλη ταινία που γύρισε ταυτόχρονα, τό Lightning over water (Άστραπή πάνω από τό νερό). Ταινία μέ μικρό προϋπολογισμό, έλευθερη, χωρίς προκατασκευασμένο σενάριο, που ξεκίνησε από κοινού μέ τόν Νικόλας Ραιη και κατάληξε νά γίνει μία ταινία του Βέντερς για τόν Ραιη, τήν παραμονή του θανάτου του. Άλλά αυτό είναι μία άλλη ιστορία, τελειωμένη και όδυνηρή, για τήν όποία θά μιλήσουμε πολύ σύντομα...

Μ.Α.

(Έγινε στό Σάν Φραντσίσκο τής Καλιφόρνιας, μεταξύ 16 και 23 Ίούλη του '78, για λογαριασμό μός έκπομπής τής γερμανικής ραδιοφωνίας. Ό Wenders προετοίμαζε τήν κινηματογραφική προσαρμογή του μυθιστορήματος Hammett του Joe Gores)

Έχω γυρίσει άλλα δύο φίλμ εδώ. Τήν Άλίκη στις πόλεις και τόν Άμερικάνο φίλο. Και ήξερα ήδη από τότε, ότι θά ήθελα κάποτε νά φτιάξω δολοκληρωτικά εδώ κάποια ταινία. Τό ότι αυτό ήθε τόσo ξεφηνικά, ήταν φυσικά μία έκπληξη για μένα.

W.A. Καί πώς έγινε;

«Άχ, ό Lemuel Pitrin δέν ειχε καν ό ίδιος αυτή τήν ευκαιρία. Άντ' αυτού, κοιματιάστηκε απ' τόν έχθρο. Του έβγαλαν τά δόντια. Του ξερίζωσαν τά μάτια. Του άκρωτηρίασαν τά δάχτυλα. Του ξερίζωσαν τά μαλλιά. Του πριόνισαν τό πόδι. Και στό τέλος τόν πυροβόλησαν στην καρδιά».

Nathanael West: Ένα έκατομύριο (1934)

Walter Adler: Βίμ, πόσο καιρό είσαι στό Σάν Φραντσίσκο;

Wim Wenders: Τρεις μήνες. Γράφω ακόμα τό σενάριο. Νόμισα πως θά χρειάζομουν έξι εβδομάδες — κι έχω συμπληρώσει ήδη δώδεκα.

W.W. Αυτοί ψάχναν κάποιον νά κάνει τήν ιστορία του Hammett και είδαν τίς ταινίες μου. Κι αφού είδαν τόν Άμερικάνο φίλο και τ' άλλα μου φίλμ, μου τηλεφώνησαν στην Αυστραλία. Προετοίμασα βασικά εκεί μιάν άλλη ταινία, τήν όποία τελικά θά κάνω μετά απ' αυτήν εδώ. Στην Αυστραλία, ειχα πάρει μαζί μου πέντε διδλία: πέντε μυθιστορήματα του Hammett. Έπειδή και στή δικιά μου τήν ιστορία εμφανίζεται ένας ντέντεκτιβ, θέλησα νά προσανατολιστώ προς τόν Hammett. Και τότε άκριβώς πήρα αυτό τό τηλεφώνημα: Μήπως θά μπορούσα ίσως νά ρθω στην Καλιφόρνια, νά συζητήσω μαζί τους για μία ταινία πάνω στον Hammett;

W.A.: Μ' αυτούς; Ποιούς;

W.W.: Τόν Φράνσις Φόρντ Κόπολα και τόν συμπαραγωγό του.

W.A.: Καί τά λεφτά είναι από άλλου;

W.W.: Ναι, τά λεφτά είναι από τό Στούντιο.

W.A.: Τελικά πρόκειται για τήν έκπληρωση κάποιου όνειρου; — Τό νά κάνεις δηλαδή εδώ στην Άμερική, για έναν άμερικάνο παραγωγό, ένα δολοκληρωτικά «άμερικάνικο» φίλμ;

W.W.: Ναι. Πράγματι είναι ένα όνειρο, τουλάχιστον 72 ακόμα, κι έλπίζω νά μη γίνει επιώκτης. Έξάλλου,



Ο Βιμ Βέντερς κατά το γύρισμα της ταινίας *Lighting over water* (1980)

W.A.: *Άκουσα πώς έχεις κάνει ένα προϋπολογισμό έξι εκατομμυρίων δολαρίων. Είναι αλήθεια;*

W.W.: *Αυτός ο προϋπολογισμός έγινε πριν δυό χρόνια. Μέ τον πληθωρισμό έγιναν στο μεταξύ όκτώ εκατομμύρια, κι αυτό χωρίς τους ήθοποιούς. Έδω πέρα υπολόγιζαν ως εξής: Έξοδα της παραγωγής της ταινίας, σ'ν έξοδα της διανομής. Ή ταινία θα στοιχίσει λοιπόν κάτι παραπάνω.*

W.A.: *Καί δέν σέ φοβίζει αυτό;*

W.W.: *Δέν ξέρω άκόμα καλά τί αντιπροσώπευαν τελικά σ'ν άξία τά πολλά λεπτά. Ή τελευταία μου ταινία, 'Ο άμερικάνος φίλος, κόστισε 3 εκατομμύρια μάρκα. Αυτά είναι ενάμισι εκατ. δολάρια, κι ο κόσμος εδώ λέει ότι δέ θά μπορούσα νά κάνω εδώ την ταινία μέ λιγότερο από 4 εκατ. δολάρια. Τά έφτά - όχτώ λοιπόν δέν είναι ιδιαίτερα πολλά.*

W.A.: *Δέν αυξάνει μέ κάθε εκατομμύριο ή εϋθύνη, καί μέ την εϋθύνη ό φόβος, καί μέ τό φόβο ή άνασφάλεια;*

W.W.: *Μάλλον είναι άπογοητευτικό, τό ότι ακριβώς*

δέν συμβαίνει έτσι. Τό σκέφτηκα κι εγώ αυτό, αλλά τελικά είναι άπογοητευτικό: τό ότι ή δουλειά εδώ δέ διαφέρει ούτε κατά ένα κόμμα. Τό αντίθετο μάλλον συμβαίνει. Σ' αυτή την ταινία, τό μερίδιο της εϋθύνης μου είναι πολύ μικρότερο, γιατί ως γνωστό δέν είμαι εγώ ό ίδιος παραγωγός. Όχι όπως σ'όν 'Αμερικάνο φίλο, όπου εγώ, σ'ν άτομο, είχα στήν πλάτη μου χρέη ενός εκατ. μάρκων.

W.A.: *Έκτός από μερικές εξαιρέσεις, όλα σου τά έργα τά έκανες μέ τό ίδιο συνεργείο;*

W.W.: *Μπορώ, καί θά πάρω μαζί μου τόν Gutter τόν μοντέρ. Κι ίσως, άν όλα πάνε καλά, καί τόν κάμεραμαν. Άλλ' αυτό μοιάζει δύσκολο. Γιατί θά δημιουργούσε προηγουμένως. Στήν Άμερική, μόνο άμερικά-νο μπορούν νά γυρίσουν.*

W.A.: *Τά έργα σου πάντως έχουν άναμφίβολα την προσωπική σφραγίδα του κάμεραμαν, του Robby Müller, δέ συμφωνείς;*

W.W.: *Ναί, σίγουρα. Όλες μου τίς ταινίες τίς έκανα μαζί του. Έδώ πού τά λέμε, καί οι έφτά έγιναν μέ τό ίδιο συνεργείο. Ή, καί φυσικά ή προοπτική του ότι δέ θά τούς έχω εδώ μαζί μου, μέ φοβίζει κάπως, τό*

δημολογώ. Ναι. 'Απ' τήν άλλη όμως, οί άνθρωποι εδώ είναι επαγγελματίες ύψηλου επιπέδου. 'Η δυσκολία συνίσταται μόνο στο ότι εδώ τά πάντα ρευστοποιούνται απ' τά συνδικάτα. Και τό πράγμα ξεκινάει ήδη απ' τό γεγονός ότι δέν μπορώ καν νά πηγαίνω ό ίδιος μέ τό αυτοκίνητο στο πλατώ. Δέν επιτρέπεται. Πρέπει νά μέ οδηγήσουν. Καί διάφορα τέτοια. Αύτός δέν μπορεί τό ένα, ό άλλος δέν επιτρέπεται τό δεύτερο, ό τρίτος πρέπει νά κάνει τό άλλο! Κι όλα αυτά βέβαια τρώνε καιρό.

W.A.: Χρειάζεσαι κάποιον πού νά σου λέει πώς πρέπει νά συμπεριφέρεσαι;

W.W.: Θά κάνω σίγουρα φοδερά λάθη— στήν άρχή.

W.A.: Καί σύ τό δέχεσαι;

W.W.: Ναι, είμαι περιεργός.

W.A.: Καί επειδή είναι ή έκπλήρωση ενός όνειρου;

W.W.: Ναι. Καί τελικά ό μοναδικός λογικός τρόπος νά συνεχίσω μετά τόν 'Αμερικάνο φίλο.

W.A.: 'Εδώ οί έμπορικές έπιταγές είναι ύψηλότερες απ' ό,τι στή Γερμανία;

W.W.: 'Ε, όλα αυτά δέν τά ξερω κι ούτε μπορώ ακόμα νά όρίσω τή διαφορά άκριβώς.

W.A.: Προφανώς θά 'χει ελάχιστη σχέση μέ τό άν ήσουν στή Γερμανία κι έκανες ένα φίλμ γιά ή μέ τήν τηλεόραση εκεί;

W.W.: 'Όχι. 'Υπάρχει ήδη μία διαφορά. 'Εδώ, τά λεφτά πού βάζουν σέ μία ταινία περιμένουν νά τά ξαναπαύουν δηλαδή ή ταινία νά βγάλει τά λεφτά της. Πράγμα πού στή Γερμανία, στο σύστημα στο όποιο εγώ μέχρι τώρα έκανα τίς ταινίες, δέν ήταν αναγκαστικά έτσι. Τί σημαίνει αυτό τελικά στο φτιάξιμο της ταινίας, δέν τό ξερω ακόμα. 'Ο Κόπολα μέ διαβεβαίωσε πώς τά αναλαμβάνει όλα. 'Ότι θά μέ ύποστηρίξει σ' όλα τά θέματα, ότι μπορώ νά κάνω τό φίλμ μ' ένα τρόπο άνεξάρτητο, χωρίς νά επέμβει δηλαδή κανένας στο μοντάζ, κ.λπ. Κι αυτό είναι φυσικά μεγάλο δόθημα, τό νά 'χεις έτσι κάποιον από πίσω σου. Κι ό Κόπολα έχει εδώ μία πραγματική θέση ισχύος.

W.A.: 'Αν όμως ή καινούρια ταινία του Κόπολα ('Αποκάλυψη τώρα) καταλήξει σέ φιάσκο τί θά γίνει;

W.W.: 'Αν τό φίλμ του Κόπολα αποτύχει, θά 'ναι σκούρα τά πράγματα. Είδα τήν ταινία στο άρχικό μοντάζ, και νομίζω πώς πρόκειται γιά γιγαντιαίο φίλμ, πού αποκλείεται νά μήν πάει καλά.

(Σ.Σ.: 'Ο Κόπολα δουλεύει ήδη πάνω από ένα χρόνο στο μοντάζ της ταινίας. Τά γραφεία διανομής άρνούνται νά βγάλουν τήν ταινία στις αίθουσες μέ τή διάρκεια πού θέλει ό Κόπολα. 'Ετσι, ό Κόπολα έδειξε τήν ταινία τον στους αισθησάρχες. 'Ελιτζε νά έξασκήσει μ' αυτό τόν τρόπο πίεση στους διανο-

μείς. 'Αλλά απέτυχε. 'Η ταινία φάνηκε πολύ μεγάλη και στους ιδιοκτήτες των κινηματογραφικών αίθουσών. Κατά πόσο αυτό έχει νά κάνει μέ τό θέμα της ταινίας— άμερικάνικη επέμβαση και οί διανομηγίες στο Βιετνάμ— δέν έχει ακόμα ξεκαθαριστεί).

W.A.: Βίμ, είσαι ό πρώτος κι ό μοναδικός απ' τή νεότερη γενιά των γερμανών κινηματογραφιστών, πού κατάφερε νά φτάσει στο σημείο του νά κάνει μιά άποκλειστικά άμερικάνικη παραγωγή.

W.W.: (διακόπτει) Τόσο πολύ! (γελάει).

W.A.: Μπορούμε τελικά νά τό πούμε έτσι; Τόσο πολύ! Προσαρμόστηκες λοιπόν τόσο πολύ. Δέ σκέφτεσαι καμιά φορά, ποιά απ' τά πράγματα πού κάποτε ήθελες πολύ, μέσα απ' τό πέρασμα του χρόνου τελικά άπαρηγήθηκες;

W.W.: Μέ κάθε μου ταινία άρνιόμουν κάτι πού ύπήρχε στο προηγούμενο φίλμ. Βήμα προς βήμα. Καί γι' αυτό έλεγα μόλις, ότι αυτή ή εξέλιξη είναι τελείως άναγκαία. Δέν εγκατέλειψα όμως μόνο κάτι, ταυτόχρονα, μέ κάθε βήμα, κέρδιζα και κάτι. Μεταξύ αυτών, τήν έλευθερία π.χ. του νά διηγούμαι ιστορίες. 'Εγώ γουστάρω τή δουλειά, όταν κάθε φορά μετακινείται προς κάπου άλλο, όπου πριν δέν ήμουν άκόμη. Σ' αυτό τό σημείο είμαι τώρα.

W.A. Τέρμα λοιπόν μέ τίς προσωπικές ταινίες. 'Εγκατέλειψες τελικά μέχρι και τήν ιδέα του νά γράφει κανείς ιστορίες πού όπωσδήποτε θέλει νά τίς γυρίσει ό ίδιος;

W.W.: (διακόπτει): Οί προσωπικές ταινίες είναι καθεαυτές, κι αυτό τό ξερουν όλοι οί κινηματογραφιστές πού γνωρίζω, φοδερά προβληματικές. Κατά βάθος έλπίζουν όλοι νά ξεφύγουν απ' αυτές. Καί καθένας ποθει τελικά νά συνεργαστεί μ' ένα συγγραφέα, τόν όποιο νά μπορεί νά έμπιστευτεί. 'Απ' όσο θυμάμαι απ' τίς συζητήσεις πού κάναμε μέ τόν Fassbinder, κι όλους τους συναδέλφους του Film Verlag, τόν Geissendörfer, τόν Böhm, όλοι επιθυμούσαν νά θρουν έναν ικανό παραγωγό. 'Αλλ' αυτό τό πράγμα δέν ύπάρχει στή Γερμανία. 'Εδώ ύπάρχει. 'Αν πράγματι είναι κάτι πού βοηθάει, αυτό δέν τό ξερω ακόμα. Μένει νά τό διαπιστώσουμε.

W.A.: Είχες πει κάποτε πώς τό άμερικάνικο σινεμά κατέστρεψε τό δικό μας (τό γερμανικό). Καί τώρα μπήκες στο άμερικάνικο μέχρι τά μπουνία.

W.W.: Ναι. Μπήκα μέσα. Ναι. 'Αλλά δέν κάνω άμερικάνικο σινεμά. Κάνω μέν μιά άμερικάνικη παραγωγή, αλλά κάνω μιά δικιά μου ταινία. Καί νομίζω πώς οί 'Αμερικάνοι τό κατάλαβαν και τό ξερουν πολύ καλά. Καί δέν είναι μόνο γι' αυτό πού ανάλαβαν τήν παραγωγή και της τελευταίας ταινίας του Wemer Herzog. 'Επειδή έλπίζουν άκριβώς νά κουνηθεί πάλι κάτι στο σύστημά τους, πού αυτή τή στιγμή βρίσκεται σέ άδιέξοδο. 'Εχω τή αίσθηση πώς έλιξαν ότι θά συμβεί ίσως κάτι αντίστοιχο μ' εκείνο των άρχών της δεκαετίας του '30, όταν διά-

φοροι ευρωπαίοι κινηματογραφιστές έρχόντουσαν εδώ, και πρό πάντων άπ' τή Γερμανία, και δώσανε μια τεράστια ώθηση στην άμερικάνικη βιομηχανία κινηματογράφου.

W.A.: *Τά είδες όλα τ' άμερικάνικα έργα του Fritz Lang;*

W.W.: *Ήθελα να δω τή δικιά του έμπειρία εδώ. Ό,τι μπορεί να δει κανείς μέσα άπ' τίσ ταινίες του όταν τίσ δει χρονολογικά. Κι εκεί άς πούμε, βρήκα πολύ πράγμα. Ναί, ναί. Άπ' τίσ άμερικάνικες ταινίες του Fritz Lang μπορεί να βγάλει κανείς μπόλικα συμπεράσματα. Βασικά, όταν τά δει κανείς πολλές φορές, τή μια πίσω από τήν άλλη, καταλήγει στο ότι πρόκειται εν τέλει για μια άποτυχία. Ό άνθρωπος αυτός γλίστρησε τελικά όλο και περισσότερο προς τή μορφή ενός κινηματογραφιστή που δε δούλευε για τον έαυτό του, αλλά για τή βιομηχανία. Κατά τήν άποψή μου οί συνθήκες στίς όποιες δουλεύω ένώ εδώ πέρα, είναι πολύ - πολύ καλύτερες. Τό Studio - System, όπως ήταν στή δεκαετία του '30, δεν ύφισται πια έτσι. Κι εγώ γουστάρω τελικά τίσ ταινίες που έκανε ο Lang στήν Άμερική, πολύ περισσότερο άπ' αυτές που έφτιαξε στή Γερμανία.*

W.A.: *: Καί πού βλέπεις τότε τήν άποτυχία του;*

W.W.: *Τά σενάρια. Τά σενάρια γίνονται όλο και χειρότερα. Όλο και πιό κυνικά. Καί οί ιστορίες που ένδιέφεραν τον Fritz Lang - ένοχές πρό πάντων και πάθη - συρρικνώνονται όλο και περισσότερο, γίνονται κάθε φορά μικρότερα συστατικά των ταινιών. Άντίθετα τό πάνω χέρι έχουν σιγά-σιγά τά storys (δράση). Παρόλα αυτά, εγώ γουστάρω περισσότερο τίσ άμερικάνικες ταινίες του άπ' τίσ γερμανικές, που έτσι κάπως, ... κάπως τεχνητές μου μοιάζουν, σαν να 'χουν λίγη αίσθηση ζωής σε σχέση με τίσ άμερικάνικες. Καί κατά κάποιο τρόπο εύχομαι για τήν ταινία μου, που κάνω τώρα εδώ, ότι θα ξεφύγει λίγο από μια κάποια στατικότητα που έχει μπει στό φίλμ μου.*

Είναι κάπως δύσκολο να περιγράψω τί θέλω να πώ μ' αυτό. Έννοώ κάτι σε σχέση με τή μορφή. Όχι κάτι που έχει να κάνει τόσο με τό περιεχόμενο / ουσία (Inhalt), αλλά περισσότερο με τό formal. Γωνίες λήψης (prises de vue), μοντάζ, ρυθμό.

W.A.: *Καί με τούς ήθοποιούς πώς θα 'ναι;*

W.W.: *Έχω δουλέψει με άμερικάνους ήθοποιούς. Ίδιαίτερα με τον Dennis Hopper στον Άμερικάνο φίλο. Καί ή διανομή των ρόλων για τον Hammett θα γίνει άποκλειστικά σ' άμερικάνους. Έκτός από δυό-τρεις ρόλους που μπορώ να τούς δώσω σε ήθοποιούς που έχω συνεργαστεί μαζί τους παλιότερα.*

W.A.: *Ποιοί θα 'ναι αυτοί;*

W.W.: *Ό Rüdiger Vogler, θα 'ναι σίγουρα στήν ταινία. Καί δυό τρεις άλλοι ρόλοι. Δεν ξέρω ακόμα ποιοί θα είναι. Έξαρτάται σε μεγάλο βαθμό κατά πόσο θα καταφέρω να κάνω τό φίλμ συμπαραγωγή με τή Γερμανία, πράγμα που θα τό 'θελα πολύ, αλλά*

τίποτα δεν είναι σίγουρο ακόμα. Φυσικά οί πρωταγωνιστικοί ρόλοι θα δοθούν σ' άμερικάνους. Κι αυτό τό φοβάμαι πολύ περισσότερο, άπ' τό γεγονός ότι τό φίλμ αναφέρεται στή δεκαετία του '20. Νομίζω πώς οί άνθρωποι μιλαγαν τότε μ' έναν τρόπο διαφορετικό από τον σημερινό. Καί φυσικά δεν έχω ιδέα περί αυτού. Ήδη βλέπω σωρούς ταινιών εδώ, άπ' τίσ άρχές του όμιλούντος κινηματογράφου. Έκατοντάδες. Χρειάζομαι όμως κάποιον πραγματικά καλό για να μου γράψει στούς διαλόγους.

W.A.: *Έχεις ήδη σκεφτεί κάποιον που θα 'θελες να σου γράψει τούς διαλόγους, ή σου πρότειναν μερικούς για να διαλέξεις;*

W.W.: *Είμαι σ' επαφή αυτή τήν εποχή με κάποιους... Προσωπικά θα προτιμούσα τον Ross MacDonald, επειδή μ' άρεσαν πάντα τά μυθιστορημάτα του. Μάλλον όμως δε θα τά καταφέρει, γιατί δεν έχει χρόνο. Συζητάμε και με διάφορους άλλους. Τόν Norman Mailer - μπορεί όμως και να μή γίνει τίποτα. Έγώ θα συναντήσω προσωπικά τήν άλλη βδομάδα τον Niven Bush, που 'χει γράψει μερικά σενάρια γύρω στό τέλη τής δεκαετίας του '30. Για τον Raoul Walsh. Μου φαίνεται πώς είχε δουλέψει και για τον Hawks. Νομίζω πώς ένας μεγαλύτερος άνθρωπος θα ήταν πολύ πιό κατάλληλος για τό κλίμα τής δεκαετίας του '20.*

W.A.: *Θά επανέλθουμε σ' αυτό άργότερα. Πρός τό παρόν θα 'θελα να ξαναγυρίσουμε στό χρηματικό.*

W.W.: *Χριστέ μου πιά!*

W.A.: *Σίγουρα υπάρχουν στή Γερμανία σκηνοθέτες και κινηματογραφιστές, που δε θα μπορούσαν να κάνουν αυτό που κάνεις εσύ τώρα. Σίγουρα, όμως, υπάρχουν και κάποιοι άλλοι, που δε θα τό 'καναν καν. Πού θα τό άρνιόντουσαν.*

W.W.: *Ποιοί;*

W.A.: *Θά τό φανταζόμουν για τον Hellmuth Costard.*

W.W.: *Έγώ δεν τό νομίζω (γελάει).*

W.A.: *Ναί, βασικά όμως αυτό σημαίνει κι άλλα πράγματα. Δεν πρόκειται απλά για διάφορους τσίπου που κάνουν μικρές, φτωχές παραγωγές και δε θα μπορούσαν να κάνουν μια μεγάλη. Ούσιαστικά, δε θέλουν καν να κάνουν. Έδώ που τά λέμε, όλα αυτά είναι σχετικά με τό κατά πόσο είναι κανείς διατεθειμένος να κάνει συμβιβασμούς. Έχω τήν αίσθηση, ότι εσύ νομίζεις, πώς δε χρειάζεται απαραίτητα να 'προσαρμοστείς'.*

W.W.: *Άντίθετα. Πιστεύω ότι συμβαίνει ακριβώς τό αντίθετο. Πώς ή κινηματογραφική βιομηχανία πρέπει να αναπροσαρμοστεί. Πάνω σ' αυτό, όμως, μπορούμε να διαφανούμε επί ώρες. Άπ' τήν άλλη, 75*

δέν ξέρω κατά πόσο τό μέγεθος ή ό προϋπολογισμός μιάς ταινίας έγγυάται τό ότι μπορεί νά μείνει κανείς πιστός στόν έαυτό του, τό νά κάνει μιά προσωπική δηλ. ταινία. Έχω δει τά θρωμερότερα φίλμ μικρού μήκους, και τίς πύό τίμιες μεγάλου μήκους ταινίες. Νομίζω πώς τελικά παραείναι άπλουστευμένη ή έξίσωση: χοντρά λεφτά, άρα...

W.A.: Καλά, δέν τό έννοούσα κι έτσι. Περισσότερο μέσα στην έννοια μιάς εξέλιξης. Αυτό πού κάνεις τώρα, πού γενικά θές νά κάνεις, θά πρέπει κατ' άρχήν νά ύπήρχε κάποτε σάν έπιθυμία.

W.W.: Αυτό πού ήθελα έγώ πραγματικά ήταν περισσότερο ή δυνατότητα διάθεσης τεχνικών μέσων, παρά τό φώνιο μιάς μεγάλης παραγωγής. Νά μπορείς δηλαδή νά δουλεύεις έτσι ώστε νά 'χεις τί δυνατότητα νά χρησιμοποιείς τά φώτα όλη μέρα γιά μιά λήψη.

W.A.: Καί πιστεύεις ότι τό μπορείς έδώ.

W.W.: Σίγουρα. Ναί! Γι' αυτό είναι και τά λεφτά.

W.A.: Ποιός βάζει τά λεφτά;

W.W.: Είναι ή εταιρία πού άποσπίαστηκε άπ' τήν United Artists, στίς άρχές του χρόνου. Δέν ξέρω άν τό ξέρουν αυτό στή Γερμανία. Ό ήγετικός πυρήνας τής United Artists παραιτήθηκε δόλοκληρος και ίδρυσε μιά καινούρια εταιρία. Καί ή ταινία μου είναι μιά άπ' τίς πρώτες ταινίες πού κάνουν (σάν καινούρια εταιρία). Η διανομή τής ταινίας στίς ΗΠΑ θά γίνει άπ' τήν Warner Bros.

W.A.: Η άμερικάνικη διομηχανία κινηματογράφου διαθέτει αυτή τήν εποχή πολλά λεφτά. Κέρδισαν πολλά μέ τίς ύπερπαραγωγές (Τά σαγόνια του καρχαρία, Ό Πόλεμος των Άστρων κ.λπ.) Μήπως είναι αυτά ένας άπ' τούς λόγους πού βρίσκεισαι έδώ και κάνεις ταινία; Τό ότι δηλαδή έχουν τόσο ρενυστό στά χρηματοκιβώτια τους, πού μπορούν νά επιτρέψουν στους έαυτούς τους νά φέρουν κάποιον άπ' τή Γερμανία;

W.W.: Δέν νομίζω πώς είναι έτσι. Άντίθετα. Άκριβώς επειδή έχουν τόσα λεφτά, τά ξαναδάζουν μόνο σέ μεγάλες παραγωγές. Κάνουν ακόμα λιγότερες ταινίες από παλιά, δηλαδή μεγαλύτερες. Έτσι, τέλος πάντων, ώστε τελικά ή δικιά μου ταινία νά 'ναι μιά μεσαία, γιά νά μή πώ τελείως ταπεινή παραγωγή). Αύτή τή στιγμή, μέχρι και άναγνωρισμένοι άμερικάνοι σκηνοθέτες πρέπει νά προσπαθήσουν πολύ ώσπου νά βρουν λεφτά. Όχι δέν νομίζω νά ύπάρχει καμιά σχέση.

(Down - town στό San Francisco, γωνία Kearny Street, Broadway, Columbus Avenue. Τό έξάρροφο πράσινο κτίριο, τό 'χει νοικ.σει ό Fr. Ford Coppola γιά τήν εταιρία του (American Zoetroe). Στόν πέμπτο όροφο, σ' ένα μικρό γωνιακό δωμάτιο, κάθεται ό Wim Wenders πίσω από ένα γραφείο, στό

δέν μπορεί νά γίνει πραγματική δουλειά. Στούς τόχους φωτογραφίες του Dashiell Hammett, παλιές φωτογραφίες του San Francisco — όρόμοι, αυτόκίνητα, προσώψεις, πίσω αϋλές, διαφημιστικές άφίσες. Στή γωνία, διπλωμένη ακόμα, μιά στερεοφωνική έγκατάσταση).

W.A.: Πώς είναι νά 'χεις ένα τέτοιο γραφείο;

W.W.: Γιά σάς μόνο άνοιξα τά στόρια. Άλλοιώς χάζεω μόνο, κοιτάζοντας έξω.

W.A.: Τί ύπάρχει νά δει κανείς; Έξω.

W.W.: (δείχνει άριστερά) Έκει πέρα είναι ή Chinatown. (δείχνει δεξιά) Αυτό εκει είναι άς πούμε το St. Pauli του Άμβούργου. Ύπάρχουν πολλά νά δει κανείς, άλλα έγώ είχα τίς πρώτες μέρες άνοιχτά μόνο τά παντζούρια, μετά τά περίφραξα όλα.

W.A.: Έχεις προσωπική γραμματέα;

W.W.: Μά είναι κι άναγκαίο. Πρέπει νά γραφτούν πολλά. Ειδικά τώρα πού γίνεται τό σενάριο. Ήδη έχει χτυπηθεί τέσσερις φορές στή μηχανή τό προσχέδιο, διαφορετικά... Δουλειά ξερυνας μπόλκι. Είναι ένα φίλμ του '20, και πρέπει νά νοιαστώ γιά πολλά πράγματα. Νά πληροφορηθώ δηλαδή πάνω σέ διάφορα θέματα. Ποτέ μου δέν είχα γραμματέα, όμως έδώ τί χρειάζομαι.

W.A.: Είχες ποτέ σου τέτοιο γραφείο;

W.W.: Μπά. Μά σου είπα, είναι φορτικά καταπιεστικό.

W.A.: Δέν αυξάνει τήν αυτοπεποίθηση;

W.W.: Η αυτοπεποίθηση αυξάνει από μόνη της.

W.A.: Τό γραφείο κάνει τόν σκηνοθέτη;

W.W.: Μπά..., έ, λιγάκι... Δέν ξέρω. Μάλλον όμως τό αντίθετο μου συμβαίνει έμένα γιά νά νιώθω έτσι σαστισμένος. Ταυτόχρονα, είμαι τώρα τρεις μήνες έδώ, και τό 'χω συνηθίσει. Άλλωστε δέν έχει μεγάλη σημασία...

W.A.: Καί τί έχει σημασία;

W.W.: Η δουλειά. Τήν όποια έγώ, στό μεγαλύτερό της μέρος, δέν τήν κάνω κόν από δω.

W.A.: Από πού;

W.W.: Άπό κει πού μένω. Τούς πρώτους μήνες έμενα σ' ένα διαμέρισμα, όπου είχε ζήσει ό Hammett στά 1928. Κάποιος ντέντεκτιβ έδώ στήν πόλη τό άνακάλυψε. Καί τό διαμέρισμα αυτό, έτυχε νά 'ναι τότε άδειο. Ήταν τόσο μεγάλο, σάν τό γραφείο έδώ. Μ' ένα κρεβάτι πού 'θγαίνε άπ' τήν πόρτα. Κι εκει γράφαμε τόν πρώτο καιρό. Έδώ κάνω τήν έρευνητική δουλειά. Διαβάζω τά βιβλία. Άρχισαμε νά μιράζουμε και τούς ρόλους. Όλα γίνονται από 'δώ.

W.A.: Μπορείς νά τό φανταστείς νά κάνεις



Dashiell Hammett (1928)

άλλη μά ταινία χωρίς να μπορείς όμως να κάνεις όλα αυτά που κάνεις εδώ;

W.W.: Θα πρέπει να την κάνω έτσι κι αλλιώς χωρίς όλα αυτά. Θα 'θελα να την γυρίσω στην Αυστραλία. Στην Ξημο. Κι εκεί δέ θα υπάρχει φυσικά τίποτα απ' όλα αυτά.

W.A.: Ένωώ δέβαια τίς προετοιμασίες.

W.W.: Τίς προετοιμασίες θά τίς κάνω στην Ξημο.

W.A.: Δηλαδή δ,τι σε περιβάλλει αυτή τή στιγμή δέν είναι παρά ουσιαστικό στοιχείο τής διαδικασίας του να κάνει κανείς φίλμ στην 'Αμερική;

W.W.: Πρέπει να διευκρινίσω πώς δ,τι υπάρχει εδώ είναι αρκετά σεινό. Όταν φτάνεις στο Los Angeles, στο Hollywood, και βλέπεις δ,τι έχει σχέση με την παραγωγή ταινιών, σου 'ρχεται να ξαναγυρίσεις να κάνεις ταινία εδώ. Σ' αυτό τό βαθμό, εγώ προσωπικά θρίσκω τά πλαίσια άκόμα άνεκτά. Στο Hollywood

— δέν ξέρω άν θά τ' άντεχα. Έκει, βλέπεις, τό status είναι πιο σημαντικό απ' τό να κάνεις ταινίες. Έδώ στο σπίτι γίνεται δουλειά. Δίπλα είναι τό λογιστήριο. Είναι όμορφα όλα αυτά. Καμιά φορά, πολύ όμορφα. Καί γι' αυτό ίσως λίγο διασπαστικά. Δέ νομίζω όμως πώς θά μου μπει πιά και τόσο στο αίμα, ώστε να μη μπορώ να ζήσω χωρίς όλα αυτά εδώ.

W.A.: Κι ό ρυθμός είναι πολύ γρήγορος, από ταινία σε ταινία. Πρίν καν τελειώσει ή μά, εδώ πού τά λέμε, ίσα πού αρχίζει, μιλάς ήδη γιά τήν επόμενη.

W.W.: Έπειδή τήν είχα αρχίσει πρίν από αυτήν εδώ. Κι επειδή θά 'ναι ένα φίλμ πού χρειάζεται προετοιμασία δύο, τρία χρόνια. Άν δέν τ' αρχίσω από τώρα, δέ θά 'χω τίποτα να κάνω γιά τρία χρόνια, μετά πού θά τελειώσει τούτη 'δώ ή ταινία. Έ, κι αυτό δέν τό θέλω.

W.A.: Αυτό τό γεγονός, δέν εμποδίζει τή δουλειά εδώ;

W.W.: Μπά. Τήν έχω βάλει ήδη σ' ένα κανάλι. Κι έπειτα όλα αυτά είναι πολύ σχετικά. Μετά τόν 'Αμερικάνο φίλο δέν έκονα τίποτα γιά δύο χρόνια, κι αυτό μου τήν έδωσε κάπως. Δέ θά 'θελα να ξανασυμβεί.

W.A.: Δέν απαιτεί όμως ή δουλειά εδώ ολοκληρωτική συγκέντρωση; Τό να καταφέρεις δηλ. να κάνεις εδώ μά ταινία χωρίς τό συνεργείο σου;

W.W.: Αυτό φανταζόμουν κι εγώ στην αρχή. Τό ότι θά χρειαστεί απόλυτη συγκέντρωση, δόσιμο. Πήγα να τό κάνω, και κόντεψε να μου στρίψει. Έπειτα άφησα λίγο πιο χαλαρά τά πράγματα. Άσχολήθηκα και λίγο με δικά μου. Κι από τότε μπόρεσα να νιώσω τόν εαυτό μου πολύ καλύτερα σάν γερμανό σκηνοθέτη στην 'Αμερική.

W.A.: 'Η άνεση προέρχεται απ' τούς ανθρώπους με τούς όποιους συνεργάζεσαι;

W.W.: Δέν είναι και τόσο διαφορετικά τά πράγματα εδώ απ' δ,τι είχα συνηθίσει στο Μόναχο. Έδώ στο San Francisco είναι τελείως διαφορετικά απ' τό Hollywood. Έδώ όλοι είναι ανεξάρτητοι κινηματογραφιστές. 'Ο Coppola εδώ θρίσκεται, κι ό Lukas δέν είναι μακριά. Ένα σωρό σκηνοθέτες μένουν εδώ, και ή άτμόσφαιρα είναι πραγματικά διαφορετική. Έδώ πού τά λέμε, δέν άτέχει και πολύ. απ' δ,τι ξέρω απ' τούς συναδέλφους μου στο Μόναχο.

W.A.: Τί σου λείπει πιο πολύ;

W.W.: Αυτή τή στιγμή απόλυτως τίποτα. Στην αρχή μου 'λειπαν έφημερίδες κι έτρεξα κι άγόρασα ένα Spiegel. Άλλά εδώ και δικό μήνες πού τό πήρα, ούτε τό ξαναδιάβασα. Δέ μου λείπει τίποτα απόλυτως. Άντίθετα.

W.A.: Τί σου δίνει ή πόλη; 'Εγώ είμαι σήμερα τρεις μέρες εδώ. Σ' αυτές τίς τρεις μέρες 77

πυροβολήθηκαν τρεις άνθρωποι, μιά μάνη έριξε τό μαρό της άπ' τό παράθυρο, και μιά συμμορία πιτσιρικάδων ρίχθηκε σ' ένα κέντρο τουρισμού. Μου λένε άκόμα, νά μήν τριγυρνάω καλύτερα τή νύχτα στή συνοικία πού μένω...

W.W.: Γιατί μένεις έκει; Έγώ άντλώ φοβερή ένεργεια άπ' τήν πόλη. Βασικά έπειδή είναι μιά πόλη πού μετασχηματίζεται συχνότερα και πολύ πιο γρήγορα άπό όποιαδήποτε άλλη άπ' αυτές πού ξέρω κι οι άνθρωποι είναι άνοιχτοί σ' όλα αυτά. Κάθε μέρα φέγγει ένα διαφορετικό φώς. Πραγματικά ό καιρός εδώ είναι μαγευτικός. Κι οι άνθρωποι προσαρμόζονται σ' αυτόν. Πρόκειται τελικά για μιά μεσογειακή περιόπου χώρα, στόν Ειρηνικό.

W.A.: Έγώ διάβασα πάντως πώς είναι ή πόλη μέ τόν ύψηλότερο δείκτη αυτοκτονιών στίς ΗΠΑ, και μέ τούς περισσότερους άλκοολικούς.

W.W.: Έτσι κι άλλώς, είναι μιά πόλη μέ τό ύψηλότερο ποσοστό όμοφυλόφυλου πληθυσμού. Αυτό τό Ξερα. Για άποκτονίες δέν ήξερα. Είναι μιά πόλη τών άκρων. Άπό κάθε άποψη. Κι αυτό σου δίνει μεγάλη ενεργητικότητα. Για νά κάνεις ταινίες χρειάζεται νά ύπάρχουν τριγύρω διάφορα πράγματα, και ή πόλη αυτή συνδυάζει άκριβώς αυτά τά πολλά πράγματα γύρω μου. Διασχίζει κανείς καθημερινά αυτή τή γιγαντιαία γέφυρα, κι άποκτάει έτσι μιά αίσθηση τής πόλης. Στην πόλη μπαινείς μέσα άπό μιά γέφυρα, και τήν έγκαταλείπεις πάλι μέσα άπό μιά γέφυρα. Μισή ώρα βρίσκεισαι πάνω στή γέφυρα.

W.A.: Δέν είναι κρίμα νά κάνεις ταινία πού τοποθετείται 50 χρόνια πίσω;

W.W.: Έχω μιά συγκεκριμένη άποψη για κάποια ταινία πού τοποθετείται 50 χρόνια πίσω. Τό ότι έμπεριέχει / διηγείται τό χρόνο πού πέρασε άπό τότε. Κι αυτό άκριβώς Ήθελο νά κάνω σ' αυτό τό φιλμ. Η ταινία αναφέρεται στό 1928, δηλαδή 50 άκριβώς χρόνια πριν. Και θά Ήθελα νά γίνει μιά τέτοια ταινία πού νά δίνει σέ κάποιον τήν αίσθηση του τί έχει αλλάξει στό μεταξύ. Μ' αυτή τήν έννοια, ό,τι βλέπω σήμερα έχει τόση σημασία όση αυτό πού ύπήρχε κάποτε.

W.A.: Πιστεύεις δηλαδή πώς άλλαξαν στό μεταξύ τόσο πολύ τά πράγματα; Δέν ξαναβρίσκουμε και σήμερα όλα όσα περιέγραψε ό Hammett; Διεφθαρμένους πολιτικούς, πληρωμένους άρχηγούς άστυνομίας, έμποριο ναρκωτικών, έγκληματοποιημένη πορνεία; Δέν είναι άλλωστε αυτός κι ένας άπ' τούς λόγους για τούς όποιους γίνεται ή ταινία;

W.W.: Έτσι νομίζω κι εγώ. Είναι πραγματικά έκπληκτικό τό νά διαπιστώνει κανείς διαβάζοντας τόν Hammett πόσο λίγο παλιός φαίνεται. Πόσο καθαρά, έντονα και χωρίς ήλικία είναι όλα όσα περιγράφει. Σ' αντίθεση μέ τόν Chandler π.χ., πού ότι έγραφε

βάζει κανείς σήμερα. Ένα είδος νοσταλγίας. Πού δέν ύπάρχει στόν Hammett. Και πού οι ιστορίες του θά μπορούσαν νά συμβούν πράγματι και σήμερα. Κι έπειδή αυτός ό άνθρωπος τίς διηγήθηκε τότε και άνακάλυψε κάτι μ' αυτές, και μ' αυτή τήν άνακάλυψη, κατά κάποιο τρόπο, έγινε άκόμα πιο δυστυχής σάν γέρος, και μπήκε και στή φυλακή, όλα αυτά έχουν φοβερό ενδιαφέρον. Κι είναι ένας ύπεραρκετός λόγος για νά γίνει ή ταινία.

W.A.: Τί σημαίνει τελικά άκριβώς τό όνομα Dashiell Hammett για σένα;

W.W.: Μέχρι πριν μισό χρόνο, ήταν άπλά και μόνο ό συγγραφέας 5 μυθιστορημάτων πού γούσταρα πολύ. Κι άπό τότε, κι όλο περισσότερο τόν τελευταίο καιρό, κάποιοι πού μ' έντυπωσίασε βαθιά. Χώθηκα τελείως μέσ στίς ιστορίες του. Έδώ και τρεις μήνες. Και χαιρόμαι όλο και περισσότερο πού θά κάνω τήν ταινία, γιατί γνωρίζω τόν άνθρωπο όλο και καλύτερα και τόν εκτιμώ άκόμα πιο πολύ. Μου φαίνεται πώς τελικά ή ταινία θά βαρύνει περισσότερο πρός τήν προσωπικότητα Hammett, άπ' όσο ύπολόγιζα άρχικά. Έπρόκειτο για μιά ιστορία — ντέντεκτιβ, όπου ό κεντρικός ήρωας λεγόταν Hammett. Τώρα γίνεται μιά ταινία πάνω σ' αυτό τόν άνθρωπο, και ή άστυνομική ιστορία πάει όλο και περισσότερο στό περιθώριο. Πρόκειται για ένα μυστηριώδη άντρα, άφου δέν άφησε πίσω του σχεδόν κανένα ίχνος. Έζησε 10 χρόνια εδώ στό Σάν Φραντσίσκο κι όλα όσα έγραψε τά γράψε εδώ. Μετά πήγε στό Hollywood, και ξαφνικά σταμάτησε νά γράφει. Υστερα, μέ τά δικαιώματα άπ' τά βιβλία του, έγινε πλούσιος. Άλλά δέν ξαναέγραψε άπό τότε. Έπί 30 χρόνια, δέν έγραψε τίποτα πιά. Πενήντα πέντε χρονών μπήκε φυλακή, στήν περίοδο του Μακκάρθου, και λίγα χρόνια αργότερα πέθανε άπό φυματίωση. Στην αρχή δέν ήταν ιδιαίτερα μορφωμένος. Δέν είχε πάει σέ κανένα Πανεπιστήμιο και τέτοια. Δεκαοχτώ χρονών έγινε ντέτεκτιβ στήν Pinkerton, έπειδή του άρρεσε ή άγγελία της, και τελικά έφτασε εδώ στό San Francisco, στά τοπικά γραφεία της Pinkerton. Δούλεψε μερικά χρόνια εδώ, κι ύστερα όλογω φυματίωσης έπρεπε ν' αφήσει τή δουλειά του ντέτεκτιβ κι άρχισε νά γράφει. Διάφορες μικρές ιστορίες, πού έμειναν άδημοσίευτες κατά ένα μέρος τους, και πού τίς ξέθαψα στά περιοδικά pulp. Είναι όλες τους πολύ όμορφες, μιά πολύ δυνατή, τελείως μοντέρνα, και καθόλου συναισθηματική γλώσσα. Γι' αυτό τόν γούσταρα πολύ, όταν τόν πρωτοδιάβασα. Για τήν ανιστορική — άχρονική, δυνατή του γλώσσα. Πού νομίζω πώς έπηρέασε όλόκληρο τόν κινηματογράφο άπ' τή δεκαετία του '30 κι ύστερα. Όχι μόνο ή φιγούρα του, ό ντέτεκτιβ, πού μέσα άπ' τόν Humphrey Bogart και τόν Robert Mitchum έγινε κεντρική φιγούρα στόν κινηματογράφο, αλλά τό ότι ή γλώσσα του βασικά προχώρησε όλόκληρο τόν κινηματογράφο.

W.A.: Νομίζω πώς όχι μόνο ή γλώσσα, ή ό ήρωας, αλλά περισσότερο ό τρόπος πού διηγόταν έγινε μιά κεντρική ιστορία του κινηματογράφου.

W.W.: Πάνω σ' αυτό άκριβώς πέτυχε κάτι τελείως



Hammet του Βίμ Βέντερς

καινούριο, πού τότε νομίζω δέν ύπολογιζόταν καθόλου. Ρεαλιστικές δηλ. ιστορίες, πού παρόλα αυτά ζούν μόνο άπ' τό μύθο τους, πού ανακάλυψαν δηλ. έναν καινούριο μύθο, αυτόν του ντέτεκτιβ. Κι αυτός ό μύθος του ντέτεκτιβ, αυτός ό άνθρωπος πού ψάχνει, πού θάβεται σέ ιστορίες άλλωνών ή σέ ιστορίες πόλεων, είναι γιά μένα — βρίσκεται στήν καρδιά θά 'λεγα του κινηματογράφου, του νά κάνεις ταινίες τελικά. Δέ γνώρισα, έδώ πού τά λέμε, καμιά μυθικότερη φιγούρα άπ' αυτήν του ντέτεκτιβ. Γιά μιά ται-

νία πού κατά κάποιον τρόπο είναι γιά μένα, σαν... ναι, σαν τον Οιδίποδα στους έλληνικούς μύθους, στό κέντρο.

W.A.: *Άν σέ καταλαβαίνω καλά, πιστεύεις, είσαι σίγουρος, πώς βρίσκεισαι μέσα στή σινέχεια τής δουλειάς σου;*

W.W.: *Ναι, έτοι νομίζω. Πιστεύω, πώς αυτή ή φιγούρα του ντέτεκτιβ είναι πολύ κοντά στις φιγούρες 79*

πού ύπηρεζαν μέχρι τώρα στίς ταινίες μου. Καί άπό τότε πού άρχισα νά κάνω ταινίες, ήθελα πάντα νά κάνω μιά άστυνομική ιστορία. Ταυτόχρονα, ήρθα 'δω γιά νά ξεφύγω άπ' τήν κατηγορία των Wim Wenders — ταινιών. Πού ύπάρχει μόνο στή Γερμανία. Σ' άλλες χώρες, πού ξέρον επίσημα καλά τίς ταινίες μου, καθόλου. Αυτή ή περίεργη μυστήρια έτικέτα του ... πού είμαι κάποιος πού κάνει έσωστρεφείς (έσωτερικές) κι εϋαίσθητες ταινίες. Αυτή ή εικόνα γιά μένα ύπάρχει μόνο στή Γερμανία. Ποτέ δέ μ' άρεσε, καί τελικά ποτέ δέν τήν άποδέχτηκα. Σκέφτομαι πώς άν κάνω μιά ταινία έδώ, θ' άποδεσμευτώ ίσως άπ' αυτόν τόν περιφήμο τίτλο πού στεκόταν πάντα έμπόδιο στίς ταινίες μου.

W.A.: Δέ θά μπορούσε νά συμβεί καί τό αντίθετο; 'Ας πούμε: Γιά δές, ό Wim Wenders πάει στήν 'Αμερική, παίρνει καί τόσα λεφτά...

W.W.: (διακόπτει) Σκασιλα μου τί λένε. Τό θέμα είναι νά δούν τήν ταινία, κι ύστερα...

W.A.: Ναι, μά τελικά, οι άνθρωποι πού πάνε στόν κινηματογράφο δέ θγάλκν άπ' τό κεφάλι τους τήν εικόνα του εϋαίσθητου...

W.W.: (διακόπτει): Ναι, μά φτιάξαν τό κλισέ (έτικέτα) καί ένα κάρο κόσμος άπ' αυτούς πού πάνε στόν κινηματογράφο τό άποδέχτηκαν. 'Ας πούμε, σάν προεισαγωγική προειδοποίηση.

W.A.: 'Αποτέλεσμα του film d'auteur.

W.W.: Ναι φυσικά! Ένας αιδώνιος... (περιφρονητικά) ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ!!! Καί όχι παραμυθάς.

W.A.: Τί θά 'θελες νά κάνεις διαφορετικά;

W.W.: Μά δέ θέλω νά κάνω τίποτα διαφορετικά. Θέλω νά εξακολουθήσω έτσι, όπως μέχρι σήμερα. Σκέφτομαι, όμως, πώς ή ταινία πού θά γυριστεί έδώ στήν 'Αμερική, θά τήν αναφέροι αυτή ή έτικέτα. 'Ελπίζω. Γιατί ό,τι καί νά πούμε έμεις τώρα... Πού ξέρω τί θά θγει άπό 'δω.

W.A.: 'Ας ξαναγυρισουμε άλλη μιά φορά στόν Hammett. 'Η ιστορία άνάγεται στό 1928.

W.W.: Ναι.

W.A.: Κι ό Hammett ήταν τότε...;

W.W.: 34 χρονών. Όσο κι έγω.

W.A.: Παίζει κάποιον ιδιαίτερο ρόλο (ιδιαίτερα σημαντικό) αυτό γιά σένα;

W.W.: Ναι, θέλω νά πώ, είναι αριθμοί. Είναι λίγο τρελό. 'Αλλά είναι ακριβώς 30 χρόνια πριν. Μισός αιώνας. Ίσως νά δείξεις έσύ στήν ταινία σου πώς ήταν ό Hammett στό 1928. Γιά μένα, μοιάζει με τόν James Dean στό τέλος τής ταινίας Giant, μέ τά γκρίζα μαλλιά. 'Ασπρισε πολύ γρήγορα ό Hammett έξαιτίας τής άρρώστιας του. Καί γιά μένα σ' αυτή τή φωτογραφία μοιάζει πολύ του James Dean. Κι αυτός πάλι είναι μέ τή σειρά του μιά μυθοποιημένη εικόνα. Μου

φαίνεται πώς θά μπορούσα πολλά νά διηγηθώ μ' αυτή τήν ιστορία καί μ' αυτόν τόν άνθρωπο, πού θά ξεπερνούσαν τήν ιστορία. Χωρίς έτσι νά θέλω τώρα νά κάνω τόν έξυπνο.

W.A.: Θά 'χεις νά πεις καί γιά σένα;

W.W.: Ναι, άπ' αυτή τή χώρα, ή άπ' τή σχέση μου μ' αυτήν. Ταυτόχρονα, θά 'θελα νά διηγηθώ λιγότερο άπό μένα, άπ' όσο τό 'κανα π.χ. στό Im Lauf der Zeit (Τό πέρασμα του χρόνου).

W.A.: Καί νά ταιτάρεις λιγότερο τόν άμερικάνικο κινηματογράφο; Νά αναφερθείς λιγότερο στό είδη;

W.W.: Σ' αυτή τήν ταινία, μ' αυτή τήν ιστορία, τό νά άρχίσεις κόν νά τή διηγησαι, χωρίς νά αναφερθείς στό 50 χρόνια ιστορίας του κινηματογράφου καί στό καλά έργα πού γίνανε αυτού του είδους, είναι σχεδόν άδύνατο. Στήν ταινία θά ύπάρχει μιά φωνή πού θά άφηγείται. Ένας έσωτερικός μονόλογος λοιπόν, θά έλεγα. Κι αυτό έχει μιά μακριά παράδοση στίς άστυνομικές ταινίες. Δέν μπορεί κανείς νά κάνει κάτι τέτοιο, μιά άφηγηματική φωνή, μιά έσωτερική φωνή, χωρίς νά πάει ό νους του στό φίλμ όπου έχει δει κάτι τέτοιο, τό 'μαθε, καί τό γούσταρε. Πώς θές νά διηγηθείς κάτι τέτοιο σήμερα, χωρίς νά κάνεις αναφορές; Θέλω νά κάνω τήν ταινία άσπρόμαυρη. Μά δέν είναι ακόμα σύγυρο άν θά κατορθωθεί. Καί τό άσπρο / μαύρο θά έντείνει — θά κάνει πιό έντονο τό ταιτάρισμα. Γιατί παραπέμπει ακόμα πιό πολύ στίς ταινίες στίς όποιες αναφέρομαι. Σ' αυτά δηλαδή τά φίλμς τής δεκαετίας του '30 καί '40. Καί καθόλου στό άστυνομικά φίλμ πού βασικά δέ μ' άρεσε σχεδόν κανένα τους.

W.A.: Μ' άλλα λόγια κανείς δέν περνάει άπό τόν Humphrey Bogart χωρίς ν' άγγίζει.

W.W.: Μάγος είσαι... Πολύ δύσκολο νά προσπεράσεις στό έτσι τόν Humphrey Bogart του Γερκιού τής Μάλτας ή καί τών άλλων ταινιών, Dark Passage π.χ., πού γυρίστηκε έδώ στό San Francisco. Ταυτόχρονα, όμως, ό κεντρικός ήρωας, ό Hammett, θά 'ναι πολύ πιό διαφορετικός στήν ταινία μου άπό τόν Humphrey Bogart. Πολύ άλλιώτικος. Σίγουρα, όμως, δέν μπορώ καί νά παραστήσω πώς δέν είδα ποτέ καί δέν γούσταρα τόν Bogart...

W.A.: Τί ιστορία θά 'ναι;

W.W.: 'Η ιστορία. Τό ότι ό Hammett ζει έδώ καί κάμποσα χρόνια κουτσά στραβά άπ' τό γράνιμμο, κι ότι έδώ καί μερικά χρόνια επίσης δέ δουλεύει πιά σάν ντέτεκτιβ, καί μετά κάποιος φίλος, μέ τόν όποιο είχε συνεργαστεί παλιότερα στήν Pinkerton, του λέει άν θέλει νά τόν βοηθήσει, γιά τή διαλεύκωση μιās υπόθεσης στό San Francisco. Μιά περίπτωση διαφθοράς μέσα στήν άστυνομία, πού άφορά δλη τήν πόλη. 'Ο Hammett άρνείται. Λέει: δέν είμαι πιά ντέτεκτιβ. Είμαι συγγραφέας. 'Ο φίλος προσπαθεί νά τόν πείσει, αλλά ό Hammett είναι άνένδοτος. Ξαφνικά, όμως, ό φίλος δολοφονείται κι ό Hammett αισθάνεται τόν έναυτό του ύποχρεωμένο νά συνεχίσει αυτός

τήν υπόθεση. Θέλει όμως παράλληλα, να παραμείνει άπωσθήποτε και συγγραφέας. 'Ο ίδιος έτσι νιώθει τόν έαυτό του. Κάθεται λοιπόν και γράφει τη νύχτα, και τό πρωί κάνει τή δουλειά του ντέτεκτιβ. Σκέτη αυτοκτονία, δηλαδή. Ταυτόχρονα αντίλαμβάνεται ότι γράφοντας γι' αυτή τή δουλειά — χρόνια τώρα — δέν είναι πιά ό καλός ντέτεκτιβ πού ήταν κάποτε. Μέσα άπ' τή σκέψη γι' αυτή τή δουλειά, Ξεμάθε τήν ίδια τή δουλειά. Προκαλεί ένα φοβερό μπερδέμα, και μόνο επειδή χώνεται σά διάβολος παντού, κατορθώνει τελικά νά φέρει σέ πέρας τήν υπόθεση. Τό πλήρωσε όμως μέ μεγάλες θυσίες τώρα. Γιατί δέν είναι πιά ντέτεκτιβ.

W.A.: *Όπτε συγγραφέας είναι πιά;*

W.W.: Δέν είναι άκόμα συγγραφέας. Γράφει, αλλά δέν έχει δημοσιεύσει άκόμα τίποτα. Μόνο έτσι, σ' αυτά τά φυλλάδια δευτέρας διαλογής.

W.A.: *Αυτό τό φίλμ τό θεωρείς συνέχεια του Λάθος κίνηση (Falsche Bewegung);*

W.W.: Ναι. άν πρόκειται βασικά γιά συνέχεια, τότε είναι αυτή του Wilhem Meister. Πού θέλει κι αυτός άπωσθήποτε νά γίνει συγγραφέας και πλεί κατευθείαν σάν μανιακός. Θά γίνει κι αυτό ιστορία μου.

W.A.: *Είν' άλήθεια πώς ό συγγραφέας του μυθιστορημάτος Hammett πού χρησιμοποιείς σάν βάση, δούλεψε κι αυτός σάν ντέτεκτιβ;*

W.W.: 'Ο ντέτεκτιβ Joe Gores έγινε ντέτεκτιβ άπό καθαρό θαυμασμό στόν Dashiell Hammett. Δούλεψε έδώ και 14 χρόνια σάν ντέτεκτιβ κι έγραψε 5 μυθιστορήματα. 'Ο Hammett είναι τό πέμπτο του. Τ' άλλα τέσσερα είναι καθαρές άστυνομικές ιστορίες, και έπεξεργάζονται άπό μία συγκεκριμένη σκοπιά τή δουλειά του ντέτεκτιβ, γιά τήν όποία δέν έχω ξανακούσει πουθενά. Είναι μία δουλειά πού επικαλύπτει ένα πραγματικά μεγάλο μέρος τής έδώ δουλειάς του ντέτεκτιβ — επειδή έδώ περίπου όλα τ' αυτοκίνητα άγοράζονται μέ πίστωση και μέ δόσεις. Έτσι, πολλοί πληρώνουν τήν πρώτη δόση, παίρνουν τ' αυτοκίνητά τους. Οι άνθρωποι όμως δέν επιστρέφουν και πολύ εύχαρίστως τ' αυτοκίνητα. Αναθέτει λοιπόν ή εταιρία σ' ένα γραφείο ντέτεκτιβ, πού κλέβει τ' αυτοκίνητο. Δέν έχει τίποτα νά κάνει μέ τόν άντρα ή τή γυναίκα στούς όποιους άνήκει τ' αυτοκίνητο. 'Απλώς αυτός κλέβει πίσω τ' αυτοκίνητο. Παίρνει άπ' τήν εταιρία ένα κλειδί και τσιμπάει τ' αυτοκίνητο. Παρατηρεί λοιπόν τόν κόσμο πού άφήνει τ' αυτοκίνητό του. Οι περισσότεροι άπ' αυτούς πού δέν πληρώνουν τό αυτοκίνητό τους, τό βάζουν τή νύχτα στό γκαράζ. 'Η άποστολή λοιπόν έγκειται στό νά έμποδιστεί τό αυτοκίνητο νά μπει στό γκαράζ. Βάζουν λοιπόν τό δικό τους μπροστά, ή βάζουν (χώνουν) ένα σπέρτο στήν κλειδαριά του γκαράζ. Και βουτάν τ' αυτοκίνητο. Αυτό άκριβώς διαπραγματεύονται όλα τά βιβλία του Joes Gores. Γι' αυτού του είδους τή δουλειά

W.A.: *Αυτό πού κάνεις έσύ αυτό τόν καιρό, τό νά έρευνάς νά γράζεις κάτι γιά ένα τύπο και τήν ιστορία του, πού έζησε και δούλεψε*



'Ο Φρέντερικ Φόρρεστ στό ρόλο του Χάμμετ στήν ομώνυμη ταινία του Βιμ Βέντερς.

πρίν 50 χρόνια έδώ, σέ μία συγκεκριμένη ηλικία, μήπως είναι κι αυτό δουλειά ντέτεκτιβ;

W.W.: Ναι. Τό νά ψάχνεις νά ξεθάψεις τήν ιστορία ενός άλλου, νά επισκέπτεσαι ανθρώπους... Καταφέραμε νά ανακαλύψουμε ότι ή γυναίκα του Hammett, είχε παντρευτεί μόνο μία φορά, και δέν χώρισε ποτέ, ότι ή γυναίκα αυτή ζει άκόμα. Στό Los Angeles. Τήν έπισκέφτηκα. Ναι. Σίγουρα. Τό νά χώνεσαι έτσι στήν ιστορία άλλουνού είναι σίγουρα δουλειά ντέτεκτιβ. Τό νά ψάχνεις νά βρεις τά μέρη πού έζησε κάποιος είναι ήδη δουλειά ντέτεκτιβ. Τό νά κάνεις γενικά ταινίες είναι δουλειά ντέτεκτιβ. 'Οχι μόνο αυτή ή ταινία. 'Η ταινία πού προετοιμάζει κανείς, και πού δέν είναι καθαρή μυθολογία αλλά στήριζεται κάπου, σίγουρα κάπου εκεί μέσα ύπάρχει ντετεκτιβίστικη δουλειά.

W.A.: *Θά 'κλεδες κι έσύ κάτι γιά τήν ταινία σου;*

W.W.: Ναι. Τά πάντα. (γελεί). Έχω βουτηξει ήδη διάφορα άπ' τή βιβλιοθήκη, επειδή δέν ύπάρχουν νά τά βρεις πουθενά άλλου.

W.A.: *Σέ ρώτησα σήμερα τό μεσημέρι άν σου λείπει κάτι, ιδιαίτερα. Υπάρχει τίποτα γιά τό όποιο ή μπροστά στό όποιο νιώθεις φόβο;*

W.W.: (γελεί). Βασικά φοβάμαι μόνο μή φοβηθώ. Αιτή τή στιγμή έχω σχετική αυτοπεποίθηση. Ξέρω πώς όταν ξεκινήσει τό γύρισμα θά νιώθω σίγουρος. Αυτό πού μέ φοβίζει λιγάκι, είναι ότι ή ταινία είναι μία ιστορική ταινία. Κι έγώ έχω κάνει ένα μόνο ιστορικό φίλμ. Τό Πορφυρό Γράμμα, κι ήταν φιάσκο. Μετά άπ' αυτό είχα σκεφτεί ότι δέν θά ξανάκανα ποτέ. Βέβαια αυτή έδώ ή ταινία, δέν είναι μέ τήν ίδια έννοια ιστορική. Υπάρχουν αυτοκίνητα,



Βιμ Βέντερς, Τζόζεφ Μπίροκ (όπερατέρ), Φρέντερικ Φόρεστ και Σάμουελ Φούλερ στο γύρισμα της ταινίας Χάμμετ

ύπηρεχαν ήδη τζούκ-μπόξ, φλίπερ, τά πάντα. Πέρασαν μόνο 50 χρόνια. Και φοβάμαι λίγο μήπως όλα αυτά οδήγησαν σε μία άκνηση. Τό ότι τό μόνο πού μπορεί νά κάνει κανείς είναι τό νά γυρνάει εκεί πού τά 'χει ήδη ταχτοποιήσει όλα ό καλλιτεχνικός διευθυντής. Όχι. Δέν μπορώ νά πώ. Δέ θέλω νά δημιουργήσω μόνος μου φόβους.

W.A.: Δέ φοβάσαι λοιπόν καθόλου μιάς κι ό τρόπος πού γίνονται εδώ οι ταινίες σού αρπάξει τήν ταινία μέσ απ' τά χέρια; Ότι δέ θά 'ναι πιά δικό σου φίλμ; Τό ότι άποτελείς άλλά και μόνο τήν προϋπόθεση;

W.W.: Ξέρω πώς μέ καλύπτει ό Coppola και Ξέρω ότι οι άνθρωποι μέ προσάβανε επειδή θέλουν νά κάνουν εγώ τήν ταινία. Άλλιώς θά 'περναν κάποιον άλλο. Τό ότι κάλεσαν έμένα, σάν Ξενο, γιά νά φτιάξω μιά ταινία πάνω σ' έναν Άμερικάνο, ότι... σημαίνει σίγουρα πώς τό σκέφτηκαν καλά πρίν. Κι εγώ ό ίδιος τούς τό ελπια άλλωστε ήδη, ότι θά 'ναι μιά ταινία από κάποιον πού στέκεται απ' έξω και παρατηρεί. και βλέπει. Νομίζω πώς αυτό τελικά είναι ένα προτέρημα. Δέ φοβάμαι γι' αυτό. Τό νά βλέπεις αυτή τήν πόλη απ' έξω. Τό νά βλέπεις αυτό τόν άνθρωπο απ' έξω. Όχι. Αυτή τή στιγμή δέ φοβάμαι καθόλου. Κι όταν έρθεις στό γύρισμα, θά πρέπει νά μέ Ξαναρωτήσεις.

(Μετά τό τελευταίο κομμάτι τής συνέντευξης, πού τήν κάναμε στό John's Grill, στην Ellis Street. Ένα ρεστωράν πού ό Hammett άναφέρει στό μυθιστόρημά του «The Maltese Falcon» ό Wim Wenders πήγε στό Cosmos, γιά νά δει τόν ύπέροχο Franz Beckenbauer σ' ένα παιχνίδι μεταξύ Cosmos και Stompreis. Ξλιπιζε ν' άρχίσει τό γύρισμα κάπου τόν Νοέμβρη.

Σήμερα τηλεφώνησα στό γραφείο του. Ό ίδιος λένε πώς δρίσκειται στην Iowa. Οι έργασίες του γυρίσματος θ' άρχιζαν πιθανώς, αλλά δέν είναι ακόμα σίγουρο, τό Μάρτη τού '79. Άν τό φίλμ θά 'ναι ασπρόμαυρο, δέν άποφασίστηκε ακόμα. Ούτε κι ή διανομή τών ρόλων, ή ή έκλογή τού όπερατέρ.

Ό Wenders δρίσκειται ακόμα στό γράψιμο τού σενάριου. Όχι μέ τόν Ross Macdonald, ούτε μέ τόν Norman Mailer. Λένε πώς ό συγγραφέας ονομάζεται Tom Pope).

Κολωνία 19.10.78
Walter Adler

(Η συνέντευξη αυτή δημοσιεύτηκε στό τεύχος 264 (Δεκ. 1978) τού γερμανικού περιοδικού Filmkritik. Η Άννη Βιντσόνττον τήν μετέφρασε απ' τά γερμανικά).

ΠΟΛΩΝΙΑ

ΤΟΠΙΟ ΑΠΟ ΣΕΛΛΥΛΟΥΝΤ



ΑΝΑΦΟΡΑ ΑΠΟ ΤΟ ΓΚΝΤΑΝΣΚ

(πρόσωπα, νέα και παλιά, τού πολωνικού κινηματογράφου)

τού Μιχάλη Δημόπουλου

Σημαντικό λιμάνι της Β. Πολωνίας και ανεπτυγμένο βιομηχανικό κέντρο, τó Γκντάνσκ, όπως και ολόκληρη ή Πολωνία, επέδειξε μία πρωτοφανή δημιουργικότητα για να οικοδομήσει τó παρόν του και να χτίσει τó μέλλον του, προσπαθώντας ωστόσο να διατηρήσει τούς δεσμούς του μ' ένα παρελθόν χιλίων χρόνων, πού διέκοψε βίαια ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος. Πράγματι, δύσκολα μπορεί κανείς να πιστέψει πώς 25 χρόνια πριν δέν υπήρχαν παρά ερείπια και στάχτες εδώ πού σήμερα υψώνεται μία ολόκληρη πολιτεία προσφέροντας στόν εκπληκτό επισκέπτη ένα χαμογελαστό και ζωντανό πρόσωπο, με τó ιστορικό μεσαιωνικό της έμπορικό κέντρο πού μοιάζει σάν να ξέφυγε από τήν πατίνα τού χρόνου, ενώ λίγο πιο έξω ορθώνονται απειλητικοί οι γερανοί τών τεράστιων ναυπηγείων. Τό Γκντάνσκ μοιάζει σάν να καλεί τήν 'Ιστορία — ή τήν ψευδαισθησή της, ίσως να έλεγε κάποιος άλλος — να κατοικήσει ξανά σ' ένα τεράστιο σκηνικό θεάτρου, άπλωμένο σε μία ολόκληρη πόλη. 'Η γοτθική (κι έπειτα αναγεννησιακή) αρχιτεκτονική, αυτό τó χαρακτηριστικό χρώμα τού τούβλου, τά γραφικά έλικοειδή σοκκάκια, τά μικροσκοπικά μαγαζάκια, και οι δεκάδες τών εργαστηρίων να δουλεύουν, θάλεγε κανείς από πάντα, τó κεχρημάρι, πέτρα θρυλλική με μαγικές ιδιότητες, πού πουλιέται σε κάθε γωνιά έχοντας μετατραπεί σε κολλίε, δαχτυλιδία ή κομπολόγια: πόσος παράφορος ζήλος για να ξαναστηθεί απόφιο τó παλλό φρούριο τών Τευτόνων! Τό παρελθόν έχει αναστηλωθεί με τέτοια νοσταλγία και έπιμονή για να δώσει τήν εντύπωση μιάς 'Ιστορίας άθικτης και χωρίς ρωγμές, λές και αυτή ή τεχνητή συνέχεια να είναι άπαραίτητη στους Πολωνούς για να διατηρούν πάντα ζωντανό τόν υπέρμετρο πατριωτισμό τους.

Ακατάπαιστος αγώνας ενάντια στη λήθη ή 84 μνήμη φυλακισμένη σ' ένα τέλειο μουσειακό

ομοίωμα, αυτή ή προσκόληση στο παρελθόν εξηγεί τó βάρος πού παίρνει ή παράδοση στην πολωνέζικη κουλτούρα. Όσο αυτό είναι φανερό στη λογοτεχνία και τó θέατρο, άλλο τόσο ισχύει και για τόν κινηματογράφο πού δέν έπαψε — τουλάχιστον τά πρώτα χρόνια, αλλά και μέχρι πρόσφατα — να έχει σάν κύρια πηγή έμπνευσης του ένα παρελθόν λιγότερο ή περισσότερο μακρυνό, λιγότερο ή περισσότερο ταμπού. 'Αλλά ακόμα κι αν στηρίζεται σε μία ρομαντική παράδοση πάντα ζωντανή, αυτή ή ανάδρομή στο παρελθόν τού πολωνικού κινηματογράφου θυμίζει μερικές φορές πολύ περισσότερο ξεκαθάρισμα λογαριασμών, παρά θριαμβολογικές ή τραγικές αναπαραστάσεις. Πέρνοντας τή σκυτάλη από μία ήρωική λογοτεχνία έμπνευσμένη από τήν 'Εθνική 'Ιδέα πού διάπλασε δεκάδες γενιές και άφύπνισε συνειδήσεις, ο κινηματογράφος ενός Βάιντα, ενός Μούνκ, τής περιφημής «Πολωνέζικης Σχολής» πρόσθετε, ή καλύτερα αντιπαράθετε, μία διαλεκτική αλλά και μελανή όπτική τής 'Ιστορίας χωρίς ωστόσο να κλισάρεται σε άπλοϊκές και έτοιμες λύσεις σταλινικού και μετασταλινικού τύπου (1).

Πολύ πριν από τόν *Άνθρωπο από μάρμαρο*, ήδη στις πρώτες σημαντικές ταινίες τής σοσιαλιστικής Πολωνίας είχε αρχίσει να άμφισβητείται ή έννοια τού «θετικού ήρωα», και ή εικόνα τού να απομυθοποιείται (από τήν άποψη αυτή ιδιαίτερο ένδιαφέρον έχει τó κείμενο τού Μπαρτελεμύ Άμενγκουάλ, πού δημοσιεύουμε σ' αυτό τó τεύχος — σίγουρα μία από τις πιο πλούσιες αναλύσεις πού διαβάσαμε γι' αυτή τήν ταινία—κλειδί τής προβληματικής τού σκηνοθέτη). Στη δεύτερη μεταπολεμική γενιά τών Πολωνών κινηματογραφιστών, με βασικούς εκπροσώπους τόν Πολάνσκι και τόν Σκολιμόφσκι ή αναφορά στην 'Ιστορία και τó παρελθόν αρχίζει να χάνει έδαφος, δίνοντας τή

1. «Οι ήρωές μου, λέει κάποιος θ Βάιντα, είναι οι άμεσοι κληρονόμοι τής πολωνικής ρομαντικής σκέψης. Γι' αυτούς πίσω άπ' τής λέξεις Πατρίδα, Έλευθερία, Θυσία. Άλληλεγγύη, υπάρχει μία μεγάλη ποιητική παράδοση, μία μεγάλη πνευματική δύναμη. Και γι' αυτό τó λόγο όταν αντιμετώπιζοντε τις συγκεκριμένες δυνάμεις τής 'Ιστορίας, άποτυχαίνουν και πεθαίνουν».

2. Σε μία ερώτηση του Βάιντα στον Πολάνσκι, πριν από 10 περίπου χρόνια, σχετικά με τα θέματα που ο τελευταίος θα ήθελε ν' ασχοληθεί αν αποφάσιζε κάποτε να κάνει μία ταινία στην Πολωνία, ο Πολάνσκι απάντησε ότι «τό θέμα αυτό θαπρεπε να συνδέεται άμεσα με την Πολωνία» και πρόσθεσε «να συνδέεται ειλικρινά με μία σημαντική περίοδο στη ζωή ενός ανθρώπου, ενός δημιουργού. Η περίοδος αυτή αντιστοιχεί για μένα, σ' αυτό που συνέβη περίπου πριν 20 χρόνια. Είσαι μεγαλύτερος από μένα, για τη γενιά σου σημαντικά είναι τὰ πράγματα που συνδέονται με τον πόλεμο: αρχίσει ν' ανακαλύπτεται πινάκες, να διαβάζεις διβλία, να ενδιαφέρεσαι για πράγματα πουναι σημαδιακά για τη ζωή ενός σκηνοθέτη στην περίοδο αυτή των χρόνων του πολέμου. Σίγουρα αυτή η περίοδος σ' έχει σημάδεψει, ένω για μένα πιο σημαντικά ήταν τὰ χρόνια του '50 και θά μου ήταν πολύ πιο ενδιαφέρον να κάνω μία ταινία γι' αυτά τὰ χρόνια με συγκεκριμένα θέματα και μπόλιχο χιούμορ. Θυμάμαι την επιτυχία που είχαμε όταν στη Βαρσοβία πρωτοπαρουσιάσαμε τὸ θέατρο

θέση της σε μία σχέση πιο άμεση, πιο προσωπική με την τότε πραγματικότητα. Αν ο πόλεμος, η Αντίσταση, η εξέγερση της Βαρσοβίας, η οικοδόμηση του σοσιαλισμού αποτέλεσαν όδυνηρά διώματα και καινά σημεία αναφοράς για πατριώτες σαν τόν Βάιντα, τόν Μούνκ, τόν Γιέρζι Σταβίνσκι και άλλους, στη νέα γενιά τών Πολάνσκι και Σκολιμόφσκι δέν φαίνεται να συμβαίνει τὸ ίδιο. Γι αυτούς, όλες αυτές οι καταβολές έχουν να κάνουν πολύ περισσότερο με δοξασίες του παρελθόντος ή ζητορικά σχήματα, παρά με την αντίπατική πραγματικότητα της Πολωνίας της δεκαετίας του '60 που άμφισθητούν ειρωνικά (*Τὸ μαχαίρι στο νερό*) ή που κυριολεκτικά διασχίζουν σαν ύπνοβάτες. (*Έγκατάλειψη*) (2)

Αυτό όμως δέν κράτησε πολύ. Στην περίοδο που αρχίζει με την εξέγερση τών φοιτητῶν του '68 και διαρκεί μέχρι τόν ξεσηκωμό τών εργατῶν στο Γκντάνσκ στις αρχές της δεκαετίας

του '70 (που σήμανε και τὸ τέλος του Γκομούλκα) ή πολιτική σκληρονηση συνοδεύτηκε και από μία έντονη ιδεολογική πίεση με συνέπειες καταστρεπτικές και στο χώρο του κινηματογράφου. Ο Πολάνσκι, ο Σκολιμόφσκι, ο Μπορόβιτς, ο Λένιτσα αναγκάζονται να αυτοεξοριστούν, ή λογοκρισία άγρυπνη караδοκεί, άπαγορεύοντας τελειωμένες ταινίες (*Ψηλά τὰ χέρια* του Σκολιμόφσκι, 1968, και *Ο διάβολος του Ζουλάφσκι*, 1973) ή καταστέλοντας κάθε απόπειρα κριτικού λόγου. Τότε κάνουν την εμφάνισή τους ο κονφορμισμός και ή μεγαλοστομία σε άνώδυνες διασκευές λογοτεχνικών έργων. Τὸ γεγονός ότι ο Βάιντα, ο Καβαλέροβιτς ή ο Χάς κατάφεραν να δημιουργήσουν μέσα σ' αυτό τὸ κλίμα αξιόλογες ταινίες δέν αλλάζει τή γενική εικόνα.

Νά όμως που πριν τέσσερα – πέντε χρόνια κάτι άρχισε να κινείται στην Πολωνία τουλάχιστον στο χώρο που μάς ενδιαφέρει εδώ. Κάποιες ταινίες του Βάιντα και του Ζανούσι που

Στὸ τελευταίο Φεστιβάλ του Ρότερνταμ, ο Νέος Πολωνικός Κινηματογράφος τιμήθηκε ιδιαίτερα. Μαζί με τίς ταινίες είχαν έρθει και οι περισσότεροι σκηνοθέτες. Στη φωτογραφία διακρίνονται (άπό τὰ άριστερά) ο Janusz Kijowski, ή Agnieszka Holland, ο Krzysztof Kieslowski, ή υπεύθυνη της FilmPolski, ή Feliks Falk και πλάτη με τὸ καρώ σακάκι ο Filip Bajon να συζητῶν με τόν δήμαρχο του Ρότερνταμ (δεξιά με τὸ μουστάκι). (Φωτ.: Pieter Vandermeer)





Ο Andrzej Seweryn και η Ewa Dalkowska στο *Χωρίς άναισθητικό* του Αντρέι Βάιντα

είδαμε και στην Ελλάδα, κάποιες άλλες που παρακολούθησαμε σε διάφορα φεστιβάλ, νέα όνόματα που έφταναν ως τ' αυτιά μας, όλ' αυτά ήταν σημάδια κάποιας στροφής. Φανόταν πώς οι σκηνοθέτες είχαν αρχίσει να καταπιάνονται με θέματα σύγχρονα, πρωτότυπα και καινοτομικά, όπου τ' όρια ανάμεσα στην καταγγελία των αδυναμιών του συστήματος και του συστήματος σαν τέτοιου ήταν κάπως ακαθόριστα.

Ένας τέτοιος άνεμος έπνεε λοιπόν πέρσου τό φθινόπωρο στο Γκντάνσκ, που απ' άφορημή του κάναμε αυτή την πρόχειρη άναφορά στις κυριότερες φάσεις του πολωνέζικου κινηματογράφου (βλέπε και τό κείμενο του Νίκου Κολοβού). Για πρώτη φορά σ'ά έξι χρόνια της ιστορίας του κλήθηκαν στο κινηματογραφικό φεστιβάλ του Γκντάνσκ ξένοι δημοσιογράφοι και κριτικοί. Για τούς Πολωνούς τό φεστιβάλ του Γκντάνσκ είναι κάτι σαν τό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τό δικό μας: προβάλλονται όλες οι παραγωγές της χρονιάς, συζητιώνται, έπισημα και παρασκηνακά, και μοιράζονται, όσο και άμφισβητούνται, βραβεία. Κάθε Σεπτέμβριο όλοι οι περι τόν κινηματογράφου σπυδούν έδώ νά δώσουν τό παρόν, ηγηαδά-

κια δημιουργούνται έξω από τις προβολές και οι ζωηρές συζητήσεις και άψιμαχίες πολλές φορές συνεχίζονται ως άργά τη νύχτα στο μόνο μέρος που παραμένει άνοιχτό, τό μπάρ του κατακαίνουριου και κάπως άχαρου ξενοδοχείου όπου έμεναν και όλοι οι καλεσμένοι του φεστιβάλ.

Η πραγματική καινοτομία του περσινού φεστιβάλ του Γκντάνσκ και που προφανώς συνέβαλε άποφασιστικά στην πρόσκληση τών ξένων κριτικών ήταν ότι παράλληλα με τό έπισημο πρόγραμμα (23 ταινίες) είχε όργανωθεί με πρωτοβουλία κυρίως, του Αντρέι Βάιντα προέδρου της Ένωσης Πολωνών Σκηνοθετών, ένα συμπόσιο γύρω από τόν νέο πολωνικό κινηματογράφο, με διεθνή συμμετοχή. Στόχος του νά ύπογραμμίσει και νά αξιολογήσει την άλλαγή που διαγράφεται και νά έμβαθύνει στις κοινωνικές και αισθητικές της ρίζες. Πράξη καθαρά πολιτική, σαν οι Πολωνοί κινηματογραφιστές νά μάς ήθελαν μάρτυρες αυτής της νέας προσέγγισης της κοινωνικής τους πραγματικότητας, της εικόνας του άναδραμομού και της άμφισβήτησης που δίνουν μερικές από τις πολύ πρόσφατες ταινίες που άκολούθησαν τό έναυσμα που έδωσαν ό Ανθρωπος από μάρμαρο, τό Χωρίς Άναισθητικό του

του παράλογου του Μπέκστ. Η άτμόσφαιρα αυτή, αυτό τό χιούμορ του παράλογου μάς ήταν πολύ οικεία».

Αυτό που γιά τόν Πολάσκι δέν ήταν παρά μία κάπως άκαθόριστη έπιθυμία φαίνεται τελικά νά βήκε κάποια πραγμάτωση 6 χρόνια αργότερα, τό 1976, αλλά (τί είρωνία!) από τόν ίδιο τόν Βάιντα. Πρόκειται γιά την θρυλική ταινία Άνθρωπος από Μάρμαρο. Μόνο που, τό σημειώνουμε, άπουσιάζει αισθητά τό χιούμορ, όπως και, άλλωστε, στο μεγαλύτερο μέρος της νέας πολωνικής παραγωγής.

3. Ο Βάιντα — τελικά πάντα σ' αυτόν καταλήγουμε — ήταν

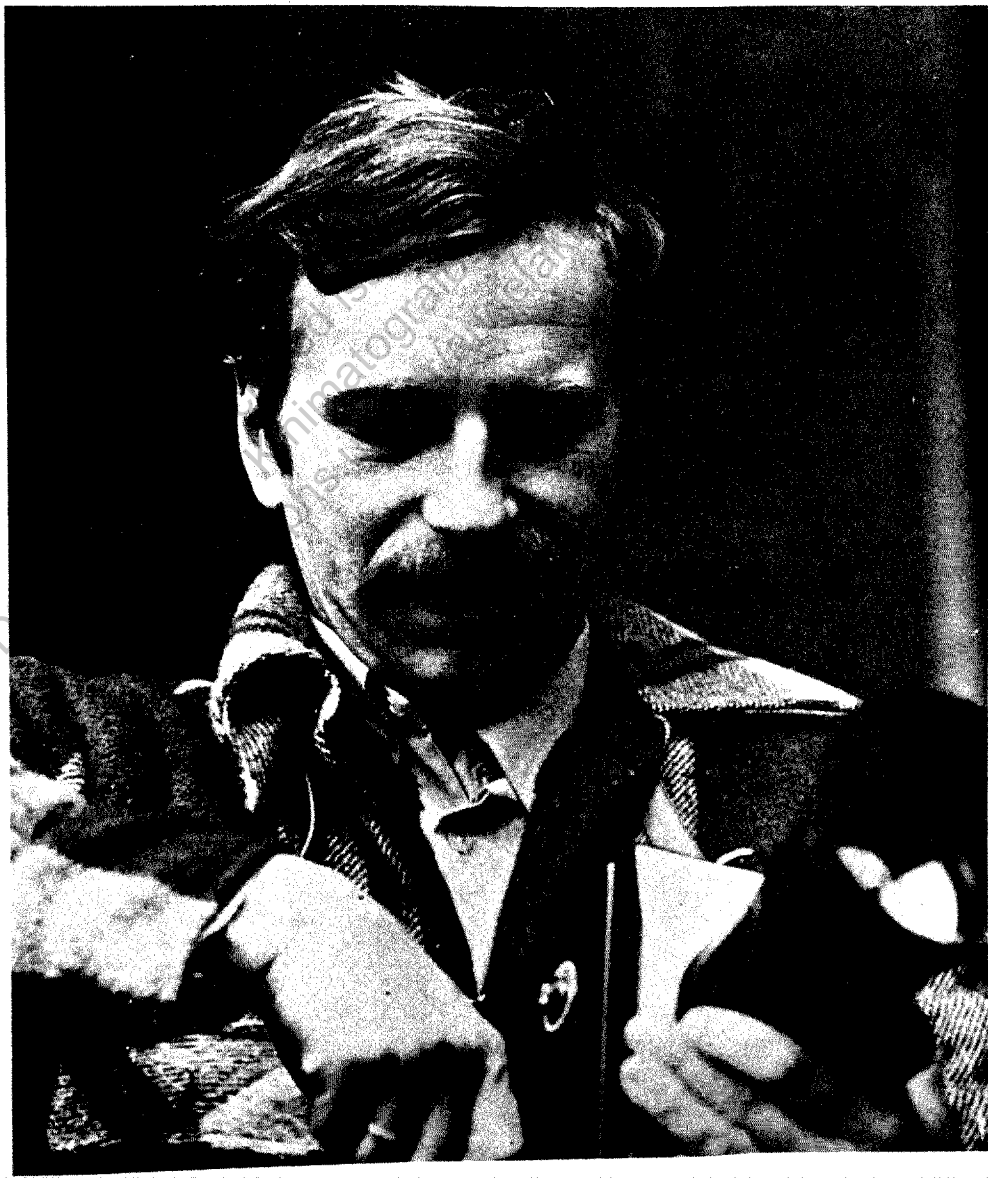
πανταχού παρών: στο συνέδριο όπου ήταν πρόεδρος, στις παρασκηνακές συζητήσεις ανάμεσα στους σκηνοθέτες και τους κρατικούς παράγοντες, και πάντα πρόθυμος να πει δυο λόγια στους ξένους καλεσμένους. Άκουρατος, ο δεξαίνος αυτός με τό επιβλητικό πιά κύρος του (πού, απ' ό,τι φημολογείται, κάθε ταινία του ρίχνει κι από έναν ύπουλο γό) πάντα σε έτοιμότητα μεσολαβούσε, προσπαθούσε να καταναώσει τά πνεύματα και συγχρόνως να εξασφαλίσει τό μάξιμουμ των έργησεων. Άρρωτος, είναι ό μόνος πού τόλμησε, στό τέλος του συνεδρίου να καταγγείλει τή λογοκρισία στη χώρα του, διατάζοντας όμως και να αναφερθεί, με τήν οξυδέρκεια πού τον διακρίνει, και σε κάποιες αδυναμίες των νέων σκηνοθετών, των παιδιών του, όπως του άρέσει να λέει. Όσο ό Βάιντα είναι άεικίνητος και νευρώδης, τόσο πρσός και ψυχρός είναι ό Κριστόφ Ζανούσι, μιά άλλη σημαντική μορφή πού κυριάρχησε στό φεστιβάλ. Δίνοντας τον τόνο μιάς ήθικής συνειδητοποίησης σε άτομικό επίπεδο και στηλιτευοντας τήν κάθε είδους ύποκρισία και διαφθορά πού ύποσκάπτει σιγά-σιγά τήν πολωνέζικη κοινωνία έπαιξε πρωτεύοντα ρόλο στην άνάπτυξη του νέου ρεύματος. Η τελευταία του ταινία, τό *Κοντάκις*, πού εκπροσώπησε φέτος τήν Πολωνία στό φεστιβάλ των Κανών, είναι σίγουρα μιά από τις ταινίες πού προχωράνε περισσότερο στην άποκαλυπτική και ποτεινή, άπελλιόμενη θά έλεγα, ματιά πάνω στό θρίαμβο του συμβιβασμού, τής κομπίνας και τής εύνοκρατίας.

4. Τό σύστημα των «μονάδων παραγωγής» έγκαινιάστηκε στά χρόνια 1955-56, 10 χρόνια μετά τήν κρατικοποίηση τής πολωνέζικης κινηματογραφίας. Αυτό τό μοντέλλο παραγωγής πού πρωτοεφαρμόστηκε στην Πολωνία, άκολουθείται σήμερα από τις περισσότερες σοσιαλιστικές χώρες. Οι «Zespolny Filmowe», οι πολωνέζικες μονάδες παραγωγής, είναι σήμερα έπτά, και μοιάζουν λιγάκι με τά άμερικανικά «Στούντιο». Κάτω από τή διεύθυνση ενός φημισμένου σκηνοθέτη (ό Βάιντα διεύθυνει τή μονάδα «X», και ό Ζανούσι τή μονάδα «Τόρ») συγκεντρώνουν σκηνοθέτες, σεναριογράφους, όπερατέρ, πού έλέγχουν πλήρως τις παραγωγές, τόσο σε ό,τι άφορά τό οικονομικό μέρος, όσο και στό περιεχόμενο των ταινιών. Οι σκηνοθέτες διαλέγουν τήν ομάδα στην όποια θά συμμετάσχουν, άνάλογα με τις προτιμήσεις τους. Έξ ου και η συγγένεια θεμάτων και ύφους στό έσωτερικό κάθε ομάδας. Η κάθε μονάδα ύποβάλλει τά σχέδια τής στην Κεντρική Ύπηρεσία Κινηματογράφου, πού διεύθυνει ό ύφυπουργός του ύπουργείου Πολιτισμού και Τεχνών. Αυτός θά

Βάιντα ή τό *Καμουφλάς* του Ζανούσι. Τά πράγματα όμως δέν ήταν και τόσο απλά. Γρήγορα διαπιστώσαμε ότι κυριαρχούσε ένα πυρετώδες κλίμα στις συζητήσεις, πού έφεραν άντιμέτωπες τις ομάδες των νέων σκηνοθετών με τους κρατικούς υπεύθυνους στον τομέα του κινηματογράφου (3). Ήταν διατεθειμένοι για άνοιγματα ό νέος ύπουργός; Μέχρι πού έφτανε ή άνεκτικότητα τής εξουσίας; Τέτοια ήταν τά έρωτήματα πού άπασχολούσαν τους κινηματογραφιστές, και πού βάραιναν τήν άτιμόσφαιρα.

Κριστόφ Κισλόφσκι, Άγκνιέσκα Χόλαντ, Γιάνους Κιζόφσκι, Φέλιξ Φάλκ, Μάρεκ Πιόβσκι, Άντονου Κράουζ είναι μερικά απ' τά όνόματα των νέων αυτών σκηνοθετών πού κατάφεραν μέσα σε λίγα χρόνια, να δημοσιογήσουν ένα είδος σχολής, τόσο από τήν άποψη τής θεματικής όσο και τής αισθητικής. Πλαισιωμένοι (και σαφώς έπηρεασμένοι) από τον Βάιντα και τον Ζανούσι, δουλεύουν συλλογικά στις περιφημες αυτές «μονάδες παραγωγής» (4) (Ξαναθρίσκοντας τό κλίμα τής σχολής του Λότς, τής όποίας είναι σχεδόν όλοι άπόφοιτοι),

Ό Jerzy Stuhr στην ταινία του Krzysztof Kieslowski *Ό έρασιτέχνης κινηματογραφιστής*





Πληρότητα (Pelnia), του Andrzej Kondratiuk (δεξιά ο Tomasz Zaliwski)

Ή ούλή (Blizna), πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του K. Kieslowski.





Κονστανς, του Κ. Ζανούσι

έγκρινει ή θά απορρίψει. Από αυτόν και μόνο εξαρτάται ή τύχη ενός σεναρίου. Όπως όμως μάς είπαν στό Γκντάνσκ, υπάρχουν πολλοί τρόποι γιά νά τόν πείσουν και γίνονται πολλά ποζάρια.

Από τό 1979 ή παραγωγή (δηλαδή αυτές οι ομάδες) χρηματοδοτείται από τό Ταμείο τής Κινηματογραφίας, πού τροφοδοτείται σέ ποσοστό 70% από τίς εισπράξεις τής εσωτερικής διανομής, και κατά 23% από τίς επιχορηγήσεις του κράτους· τό υπόλοιπο προέρχεται από μέρος τών εισπράξεων τής εξαγωγής. Και αφού μιλάμε μέ νούμερα, ας δώσουμε ακόμα μερικά πού διαβάσαμε στά ενημερωτικά δελτία του πρακτορείου Interpress: πρώτα απ' όλα ο κινηματογράφος δέν πάει καθόλου άσχημα στην Πολωνία: παράγονται 35 ταινίες τό χρόνο και άλλες τόσες ειδικά γιά την τηλεόραση. Άς σημειωθεί ότι ή παραγωγή αυτή (πού αποτελεί μόλις τό 15% του συνόλου τών ταινιών πού διανέμονται στις πολωνικές αίθουσες) αποσβένει τό κεφάλαιό της στην εσωτερική αγορά (κινηματογράφος και τηλεόραση), και προσελκύει τό ένα τέτατο του κοινού, μέ μέση συχνότητα 4 εισιτήρια τό χρόνο κατά κάτοικο. Πρέπει όμως νά τονίσουμε ότι μερικές ταινίες όπως ο Άνθρωπος από μάρμωρο και τό Καμιοφλάς κάνανε πάνω από ένα εκατομμύριο εισιτήρια.

πραγματικά έργαστήρια πού ένισχύουν τή συνοχή τους χωρίς όμως νά ισοπεδώνονται οι άποχρώσεις. Στίς ταινίες τους Έρασιτέχνης κινηματογραφιστής (Κισλόφσκι), Έπαρχιακοί ήθοποιοί (Χόλαντ), Κογγκ Φού (Κισλόφσκι) και Τύχη (Φάλκ) πού είδαμε τό Γκντάνσκ, προβάλλουν σχεδόν ανάγλυφα τό ιδεολογήματα και οι ήθικοι καθορισμοί, οι σεναριακές λύσεις και οι άφηγηματικοί κώδικες, πού αποτελούν τίς κύριες συνισταμένες του ρεύματος αυτού: κινηματογράφος κοινωνικής κριτικής, προσεγγίζει ταυτόχρονα, μέ διάθεση σχεδόν άνατομική, τήν βαθειά ήθική κρίση τής πολωνικής κοινωνίας· κινηματογράφος στίβαρος, ρίχνει τό βάρος στην δραματουργική μεστότητα τών σεναρίων και λιγότερο στις μορφικές άναζητήσεις· κινηματογράφος τής διαφάνειας και τής άμεσότητας του λόγου (ακόμα κι άν αυτός κρύβεται πίσω από μεταφορές ή διαλέγει τόν πλάγιο δρόμο τής παραβολής) βασίζεται στην λειτουργία τής τηλεοπτικής άπήχησης (δέν είναι διόλου τυχαίο ότι οι κινηματογραφιστές αυτοί έκαναν τά πρώτα τους δήματα μέ τηλεοπτικές ταινίες)· κινηματογράφος τών καθαρών συγκρούσεων (άτομο / σύστημα) και τής άποτελεσματικότητας δέν διστάζει νά σχηματοποιεί τίς άλληλοσυγκρούμενες δυνάμεις, φτάνει αυτό νά καταλήγει σέ σαφείς

καταγγελίες κοινωνικοηθικές (στόχος του ή διαφθορά, ή ύποκρισία και ο κυνισμός τών μικρών και μεγάλων ύπευθύνων του συστήματος - στελεχών, γραφειοκρατών ή και καλλιτεχνών)· τέλος, κινηματογράφος τής κινητικότητας (βλ. Βάιντα) στηρίζεται στό νευρώδες και σχεδόν σπασμωδικό παίξιμο τόσο τών ήθοποιών (πάντα εκκληκτικών) όσο και τής μηχανής.

Άπελευθερωμένος από την παρελθοντολογία, ο Νέος Πολωνικός Κινηματογράφος «κοινωνικής συνειδητοποίησης» ή «ήθικης άνηυχίας» όπως τόν χαρακτήρισαν, θέλει νά είναι ο μάρτυρας του καιρού του, τής χώρας του, του συστήματος στό όποιο ζει. Ένας κριτικός μάρτυρας, συχνά δέηλος και σχεδόν πάντα άμφισβητίας. Ένας μάρτυρας μέ δημοσιογραφική λειτουργία: καταπιάνεται μέ μία έρευνα (σάν τήν Κριστίνα Γιάντα σάν Άνθρωπο από μάρμωρο) μέ συγκεκριμένο στόχο, προσπαθεί νά έπηρεάσει τά γεγονότα και νά δρίσκειτα διαρκώς σέ κίνηση, σέ άναδρασιμό. Ό κίνδυνος δρίσκειτα στην άδράνεια, σ' αυτό τό κατακλίσημα στό κενό πού μπορεί νά έχει τό όνομα κομφορμισμός.

Μιχάλης Δημόπουλος
Μάης '80 89

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΩΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

(Παρουσίαση του βιβλίου του Jacek Fuksiewicz
«Κινηματογράφος και τηλεόραση στην Πολωνία»

του Νίκου Κολοβού

1. Προϊστορία

Ο πολωνικός κινηματογράφος σημειώνεται στην ιστορία από το 1910 με την ταινία *Αντεκ ο κακός* του Αλεξάντερ Χέρτς. Απ' το 1890 όμως ο φωτογράφος Πιότρ Λεμπιεντζίνσκι έπιχειρήσε να κατασκευάσει μία μηχανή, που θα παρήγαγε «ζωντανές φωτογραφίες». Ο *Πλεογράφος* του Καζιμίρ Προσζίνσκι, που συνέχισε τον πειραματισμό του Λεμπιεντζίνσκι, χαρακτηρίζεται απ' τον Φουκσίεβιτς σαν «μάα απ' τις ευφρέστερες και πιο προχωρημένες εφευρέσεις» (σελ. 8) του είδους. Ένώ τα προϊόντα του «όπωσδήποτε όχι κατώτερα» από την παραγωγή των Λυμιέ.

2. Πριν και μετά τον πόλεμο

Στη μεσοπολεμική περίοδο, ιδιαίτερα μετά την ανεξαρτητοποίηση της Πολωνίας, ιδρύθηκαν εκατόν πενήντα εταιρίες παραγωγής ταινιών. Τα σημαντικότερα από τα προϊόντα τους βασίστηκαν σε μυθιστορηματικό υλικό. Η στενή σχέση κινηματογράφου—λογοτεχνίας προσδιόρισε όχι μόνο τη θεματική κλίμακα των ταινιών αυτών, αλλά και τη γραφή τους. Στη διάρκεια μιάς εικοσαετίας καθορίστηκε μέσα από δεκάδες ταινιών ο βαθμός της παραγωγικότητας αυτής της σχέσης, αλλά σύγχρονα διαμορφώθηκε και μία πρακτική, που θα έμπόδιζε την πρωτότυπη δημιουργία—τουλάχιστο ως τη δεκαετία του 70. (Το τελευταίο αυτό δεν το επισημαίνει ο συγγραφέας). Η παραγωγή του Γιάν Παβλόφσκι, του Πουσάλσκι, του Μπολεσλάβσκι, του Μπεγκάνσκι, του Ρίχαρντ Όρντίνσκι, του Γιόζεφ Λεύτες, του Χέρτς

πάντα, του νεοφερμένου τότε Αλεξάντερ Φόρντ, που σκόπιμα άγνοείται απ' τον Φουκσίεβιτς (εκτός από τον Λεύτες), γεμίζει αυτή τη χρονική περίοδο. Ο συγγραφέας την θεωρεί, σωστά νομίζουμε, άγωνα και τη βλέπει να τερματίζεται με το ξέσπασμα του δεύτερου πολέμου. Αντίθετα χαρακτηρίζει τη θεωρητική δουλειά του Κάρολ Ίρζικόφσκι (*Η δέκατη μούσα*, 1924) διορατική, αφού αντιμετώπιζε τον κινηματογράφο «σαν τέχνη καθατή». Με πολλές δυνατότητες να καταδειξει «τις σχέσεις του ανθρώπου με την ύλη» με όπτικο κι όχι θεατρικό τρόπο. Οι κοινοτοπίες αυτές, σε μία περίοδο που ο Ριτσιότο Κανούντο, ο Αμπέλ Γκάνς, η Ζερμαίν Ντυλάς, ακόμη κι ο Έλι Φώρ, για ν' αφήσουμε τους σοβιετικούς θεωρητικούς και τον Μπέλα Μπαλάξ, διατύπωναν το επιχειρημά τους για την αυτότελεια και την ειδική φύση του κινηματογραφικού μέσου, άποχτούν μία σχετική ιστορική αξία.

Ο πόλεμος κι η ναζιστική κατοχή αφήνουν ένα κενό. Ο πολωνικός κινηματογράφος θεμελιώνεται σε καινούριες βάσεις ύστερα από τη σοσιαλιστική μεταβολή και την εθνικοποίηση (1945) της κινηματογραφικής βιομηχανίας και του συστήματος διανομής.

Ο πόλεμος κοιταγμένος στο ιστορικό, το πολιτικό και το ανθρωπολογικό επίπεδο στάθηκε και για τον πολωνικό κινηματογράφο ένας πυκνός και φορτισμένος χώρος έμπνευσης. Τρείς καινίως ξεχωρίζει ο Φουκσίεβιτς από την πρώτη αυτή μεταπολεμική περίοδο. *Απαγορευμένα τραγούδια* του Λέοναρτ Μπουτσκόφσκι (λαϊκό χρονικό από τη ζωή στην κατεχόμενη Βαρσοβία), *Η τελευταία σκηνή* της Βάντα Για-

κουμπόφσκα (αύθεντική άναφορά της κατάστασης σ' ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης), *Συνοριακός δρόμος* του Αλεξάντερ Φόρντ (άναφορά στο μαρτύριο των πολωνοεβραίων εγκλειστων στο γκέτο). Ευόιονο ξεκίνημα που ανακόπηκε γρήγορα. Η πολιτιστική πρακτική του νέου ακόμη σοσιαλιστικού κράτους «υπεραπλουστεύοντας» το ρόλο της τέχνης στην ανάπτυξη του ενθάρρυνε κι επέβαλε την προπαγάνδα σαν πρόβλημα κι ανάγκη. Άλφουστερη και υποχρεωτική στράτευση, άσφυκτικός ρεαλισμός κι άγωνα σχηματικότητα όδηγησαν στην παραγωγή προϊόντων κοινοτόπων, όμοιόμορφων, χωρίς τα σημεία του πάθους για την επαναστατική άλλαγή ή του προβληματισμού, που αυτή γεννούσε στον ανθρώπινο παράγοντα. Από τη χρονική αυτή περίοδο της δημιουργικής «απραξίας» διασώζονται τα *Πέντε άγρια της όδου Μπάροκ* του Αλεξάντερ Φόρντ (για το πρόβλημα της άναμόρφωσης των παιδιών που γεννήθηκαν μέσα στον πόλεμο και την κατοχή) και το δίπτυχο του Γέρζι Καβαλέροβιτς *Νύχτα άναμώσεων* και *Κάτω από το Φριγκό άστέρα*, (ταινίες με μυθιστορηματική όομή, που περιγράφουν «τη όόμηση των επαστατικών αισθημάτων άναμεσα στο λαό μιάς όικονομικά καθυστερημένης χώρας» (όπως ή Πολωνία του μεσοπολέμου) (σελ. 16).

3. Η «Πολωνική σκολή»

Γύρω στο 1956 οι συνθήκες για την κινηματογραφική βιομηχανία και παραγωγή άλλάζουν. Δυτικοευρωπαϊκές ταινίες προβάλλονται στις πολωνικές όθόνες, ενώ

παράλληλα γίνεται ευρύτερα γνωστή κι επανεκτιμάται η σοβιετική παραγωγή της δεκαετίας του 20. Η αυστηρή επιτήρηση του καθεστώτος χαλαρώνει αισθητά σε συσχετισμό με τις βασικές μεταβολές που παρατηρούνται στην περίοδο αυτή στις πολιτικές του δομές (στοιχείο που άποσιωπά ο Φουκσιεβιτς). Η Άνωτερη Σχολή Κινηματογράφου (που λειτουργεί στο Λότζ από το 1947) και σε πιο περιορισμένη κλίμακα το Ίνστιτούτο Κινηματογράφου της Κρακοβίας λειτουργούν υποδειγματικά. Οι κινηματογραφικοί συντελεστές (σκηνοθέτες, σεναρίστες, φωτογράφοι), οργανώνονται (1955) σε ομάδες δουλειάς, («Μονάδες κινηματογραφικής παραγωγής» χρηματοδοτούμενες από το κράτος). Σωστά παρατηρήσε ο Eric Rhode ότι στα δύο αυτά στοιχεία οφείλεται η ανανέωση του πολωνικού κινηματογράφου (1). Η επιλογή των θεμάτων και της κινηματογραφικής γραφής, ο τρόπος της συνεργασίας αναπτύσσονταν με μιά σχετική πρωτοβουλία κι αυτονομία σε σχέση με τα κέντρα επίδρασης και καθοδήγησης. Ο Φουκσιεβιτς δε διευκρινίζει το ρόλο της Γενικής Κινηματογραφικής Επιτροπής, που έχει δικαίωμα ν' απορρίψει μία ταινία σάν σεναριο ή σάν ολοκληρωμένο έργο. Έτσι προήλθε έντυπωσιακή αλλαγή: στην έκφραση, στη θεματική, στις σχέσεις με το κοινό. Οι ταινίες της περιόδου 1956-61 κρίθηκαν με πάθος και συζητήθηκαν πλατιά μέσα στην Πολωνία, γνώρισαν τον πολωνικό κινηματογράφο στο διεθνές κοινό. Μιά εξήγηση είναι ότι η θεματική τους αναφερόταν σε τρέχοντα κοινωνικά και

πολιτικά προβλήματα. Παράλληλα όμως αντιμετώπιζαν την ανατροπή και την έκκρεμότητα των κοινωνικών σχέσεων, που προκάλεσε η επαναστατική αλλαγή του 1945. Η φυσική ήττα στον πόλεμο, η επανεκτίμηση των αξιών του άστικού καθεστώτος, η άμφισβήτηση ακόμα και της δοσμένης κουλτούρας του, η άποτιμηση των θυσιών του πολωνικού λαού στην πρόσφατη ιστορική διαδρομή, άποτελούσαν στοιχεία μιάς ταραγμένης κοινωνικής συνείδησης. Αυτή η κατάσταση επηρέασε τη θεματική της «πολωνικής σχολής». «Το ρομαντικό στυλ του Άντρεί Βάιντα (Γενιά, Κανάλ, Στάχτες και διαμάντια, Λοτνά), το τόσο χαρακτηριστικό, δεν ήταν μόνο μιά αισθητική επιλογή, γράφει ο Φουκσιεβιτς, αλλά πάνω απ' όλα θέαρηση ενός κόσμου που καταδικάζει τους ήρωες σε μιά τραγική μοίρα, ενός κόσμου που ζητά τις μεγαλύτερες θυσίες απ' αυτούς... Ταυτόχρονα αυτός ο σκληρός και πικρός ρομαντισμός άποπνέει ζεστασιά και λυρισμό» (σελ. 19). Και παραπέρα: «Ένα απ' τα κύρια θέματα της πολωνικής σχολής φαίνεται πεντακάθαρα εδώ (στο Κανάλ του Βάιντα): η εικόνα της ιστορίας, που περνά τους ήρωες στα γρανάζια της και τους πολτοποιεί. Η ιστορική επιταγή με τη δική της παράλογη λογική, που κάνει τον ήρωισμό και τη θυσία άτελέσφορες. Οι ήρωες των ταινιών συχνά ξέρουν αυτή την έκδραση ταυτόχρονα όμως έχουν συνείδηση ότι η θυσία τους είναι ούσιαστική» (σελ. 20).

Ο Άντρεί Μούνκ (Έρδικο, Κακή τύχη, Επιβάτης) αντιμετωπίζει τα ίδια προβλή-

ματα με τον Βάιντα, αλλά «άπο μιά λογική, ειρηνική, σκεπτικιστική άποψη. Η τραγωδία της ανθρώπινης μοίρας κι η παράλογη ιδιοτροπία της ιστορίας δείχτηκαν απ' αυτόν μ' ένα γκροτέσκο στυλ, συγγενικό με τη σύγχρονη μορφή του φιλοσοφικού γκροτέσκο» (σελ. 22).

Τά θέματα της τραγικής μοίρας του πολωνικού έθνους, η θυσία, ο ήρωισμός, η ατμόσφαιρα της καταδίκης, η ρομαντική έξαρση, η συναισθηματική ένταση, σημαίνονται και σε ταινίες των άλλων σκηνοθετών. Πέρα απ' αυτά όμως ανακλύβει έντονα και το πρόβλημα της ένοχλης για τη σχέση των Πολωνών με τον κατακτητή. Σ' αυτή την τελευταία κατηγορία αναφέρονται οι ταινίες του Γιάν Ριμπκόφσκι *Μιά πόλη θά πεθάνει άποψε* και *Η πρώτη μέρα της έλευθέριας* του Άλεξάντερ Φόρντ.

Καθαρή «πολεμική» έναντιον στην κινηματογραφική πρακτική του Βάιντα άποτελει το έργο του Καζιμίρ Κούτς, *Σταυρός της άνδρείας* (ή μοίρα του άπλου στρατιώτη, του όποιοου οι έμπειρίες είναι όλοφάνερα έλάσσονες, άσημαντες), *Κανένα κάλεσμα* (ή ατμόσφαιρα μιάς έπαρχιακής πόλης, ή μοναξιά των κατοίκων της), *Άνθρωποι σ' ένα τραίνο* (ή κατάσταση ενός πλήθους σε κάποιο έπαρχιακό σταθμό στην περίοδο της κατοχής), *Άλάτι της μαύρης γής*, *Το μαργαριτάρι στην κορόνα*. Συνδυασμός της τεχνικής του ντοκυμανταίρ και της δημοσιογικής ανάστασης του πραγματικού, οι ταινίες του Κούτς άποτελούν σπουδές για την ανθρώπινη μοναξιά. «Τό καινούριο στοιχείο που έφερε στο πολωνικό κινηματογράφο ο Κούτς ήταν ό έμποτισμός έξαιρετικών καταστάσεων με μιά γήινη ποιότητα. Ο Κούτς δημιουργεί θαυμάσια πορτραίτα ανθρώπων μέσα άπο τα γρήγορα αούγματα της κάμερα. Έχει ένα έξαιρετικό αίσθημα του ρυθμού στον κινηματογράφο, δόνοντας λεπτομερειακές παρατηρήσεις σ' έναίο όλο, δόνοντας μιά δυναμική ροή στις πιο στατικές σκηνές» (σελ. 29).

Ο Ταντέους Κονβιτοκι, συγγραφέας και σκηνοθέτης, έφερε με τις ταινίες του (*Η τελευταία μέρα του καλοκαιριού*, *Γειά χαρά*) ένα είδος προσωπικού, οικείου λυρισμού στον πολωνικό κινηματογράφο. Τά πρόσωπά του έχουν πληγει άπο τον πόλεμο κι άδυνατούν ν' απαλλάγονν άπο την πιεστική μνήμη του. Η ψυχολογική ατμόσφαιρα κι ή άπλότητα της άφήγησης καθορίζουν μιά γραφή και πάλι αντίθετη με τη ρομαντική, συναισθηματική γραφή του Βάιντα.

Στις ταινίες που συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με τη θεματική του πολέμου κατατάσσονται οι *Σκιές απ' το παρελθόν* του Γέρζι Πασεντόφφερ και *Τό πραγματικό τέλος του πολέμου* του Γέρζι Καβαλέροβιτς.

Ο Καβαλέροβιτς έγινε πασίγνωστος στο διεθνές κοινό με την ταινία *Μητέρα* Ιωάν-

Η Anna Ciepielewska και ο Marck Walczewski στην ταινία του Andrzej Munk *Η Επιβάτης*.





Ο Jan Nowicki (δεξιά) στο Φράγμα του Jerzy Skolimowski



Ο Olgierd Lukaszewicz στο Δάσος με τις σημύδες του Andrzej Wajda.

να των Άγγελων (στο χώρο του μοναστηριού καλογραιών του Λούντ ζετυλιγεται «με εκπληκτική δύναμη» το δράμα μιας ατομικής εξέγερσης στ' όνομα της ελευθερίας και της ανθρωπίνης αξιοπρέπειας).

Στις αρχές της δεκαετίας του 60 καινούρια ονόματα κι έργα παρουσιάζονται άθροια στον πολωνικό κινηματογράφο: Τσέσλαβ Πετέσκοι (Καταραμένος Αρσένος), Στανισλάβ Λενάρτοβιτς (Θά σέ δώ την Κυριακή), Γιάν Μπιάτοχι (Επισκεφθή απ' τον Πρόδρομο), Γιάνους Μόργκενστερ

(Θά σέ δώ αύριο), Βίτολντ Λέσιεβιτς (Έτος ένα), Γιάνους Νάσφετερ (Μικρά δράματα).

Στήν «Πολωνική σχολή» σημειώνεται ξεχωριστά η δουλειά του Βόιτσεχ Χάς. Δημιουργός ενός προσωπικού στυλ και ενός κινηματογράφου που στοχεύει σέ «απάντες υποκειμενικές διαθέσεις και τοπία, πλούσια και περίπλοκα αισθήματα και ψυχολογικές εμπειρίες, ο Χάς είναι ο ποιητής του παρελθόντος, που γοητεύεται από το γεγονός της παροδικότητας, ένας όξυς παρατη-

ρητής συναισθημάτων, που βρίσκονται στά σύνορα ανάμεσα στην αλήθεια και την διάφηση. Είναι ο χρονικογράφος των ανθρώπινων ελπίδων, των πόθων και των συμφορών» (σελ. 30).

Η θηλειά, Σύντροφοι στο δωμάτιο, Πώς νά σ' έρωτευθούν αποτελούν δείγματα αυτού του είδους δουλειάς. Η τελευταία αυτή ταινία μπορεί νά θεωρηθεί και σάν η τελευταία έκφραση της «πολωνικής σχολής». Τό θέμα του τραγικού ήρωα αξιοποιείται μέ καλλιτεχνική πληρότητα, «και οι κυριότεροι λογαριασμοί μέ τό παρελθόν του πολέμου διευθετούνται» (σελ. 32). Από δώ και πέρα ο πόλεμος δέ θά είναι τό κεντρικό θέμα, αλλά έπεισόδιο ή αφορμή για τήν εξέταση της σύγχρονης πραγματικότητας.

Χωρίς νά παραδλέπεται ή βαριά επίδραση της λογοτεχνίας στον μεταπολεμικό πολωνικό κινηματογράφο, συνοψίζει πάλι ο Φουκσιέβιτς, ή «πολωνική σχολή» χρωστά τήν επιβολή και ταυτότητα της «στην όπτική ποιότητα και τήν ύποβλητική σημασία της κινηματογραφικής εικόνας. Τό καινούριο στην πολωνική σχολή ήταν ή ένταση μέ τήν όποία ειδή τήν πραγματικότητα, ένα τοπίο, και τους ανθρώπους που ζούσαν σ' αυτό. Γι' αυτό τό λόγο δέν αποτέλεσε έκπληξη ό όρος «τέχνη της σκεπτόμενης εικόνας» που δημιουργήθηκε τότε. Αυτή ή εικόνα ήταν πάνω απ' όλα υποκειμενική, κλειστή και καλλιτεχνική άποψη του κόσμου, γεμάτη συμβολισμό και συγκλονιστικές καλλιτεχνικές αντίθεσεις» (σελ. 33).

4. Τό μεσοδιάστημα

Μετά τό 1962 ή προσοχή έπικεντρώνεται στην καθημερινή πραγματικότητα. Ο πόλεμος άπυθείται ή έπικρατεί ή αίσθηση της ανάπτυξης μιάς συνειδησης των μεγάλων μεταβολών και μεταμορφώσεων που συντελούνταν στο κοινωνικό επίπεδο. Η άπυθνημένη μήνη του πολέμου δείχνεται στις ταινίες του Χάς Ο Κώδικας, του Κονβίτσκι Σάλτο. Η ταινία του τελευταίου αυτού Πόσο μακριά, πόσο κοντά από δώ σημειώνει μιά ώριμότητα στην εξέλιξη του και μιά άλλαγή στο άσκητικό, αυστηρό στυλ των προηγούμενων ταινιών του μέσα από τήν άφθονία των όπτικών εφέ.

Η ταινία του Γιάνους Μόργκενστερ Όλα θά ήρεμήσουν έρευνά τήν πολιτική κατάσταση στην Πολωνία στους τελευταίους μήνες του πολέμου. Ιστορία κοιταγμένη μέ τή νόηση και όχι μέ τό αίσθημα, έτσι που νά μπορεί νά έξηγηθεί και ν' αναλυθεί σάν σειρά από γεγονότα κι όχι σάν «μοίρα». Οι ήρωες της ταινίας Μίσθωση ζωής του ίδιου σκηνοθέτη συμμερίζονται αυτή τήν όπτική.

Σέ σκόπημη αντίθεση μέ τις ταινίες της Πολωνικής Σχολής, που έγκυπτον στην ήτα, τή μάταιη γενναίότητα και τήν ατέλε-



Ο Jan Nowicki στην ταινία του Andrzej Kondratiuk *Τρύπα στο χώμα*.

σφοδη θυσία, γυρίστηκαν ταινίες αισιόδοξιας κι έθνικου ένθουσιασμού: *Σκηνές μάχης* και *Προορισμός Βερολίνο* του Γέρτζι Λομνίτσκι, *Οι γείτονες* του Άλεξάντερ Σίμπορ-Ρίλσκι.

Δέν έλειψαν οι πολεμικές κωμωδίες, όπως του Στάνισλαβ Λενάρτοβιτς *Ένας Ιταλός στη Βαρσοβία* και του Ταντέους Χμιελέφσκι *Πού είναι ο Στρατηγός* και *Πώς άρχισα τόν δεύτερο πόλεμο*.

Η δεκαετία του 60 στάθηκε μία περίοδος ανάπτυξης γιά τόν πολωνικό κινηματογράφο και, από την άποψη του προγραμματισμού σέ διεθνές επίπεδο, ανταγωνιστικής παραγωγής. Οι *Τεύτονες Ιππότες* του Άλεξάντερ Φόρντ άποτελούν τό πρώτο δείγμα αυτής της εξέλιξης. Άκολούθησαν *Ο Φαραώ* του Γέρτζι Καβαλέροβιτς, οι *Στάγες* του Βάιντα, τό *Χειρόγραφο της Σαραγόσα* του Χάς.

Οι ταινίες πού βασίζονται σέ σύγχρονα θέματα σπανίζουν. Ο Φουκσιεβιτς άποδι-

δει αυτό τό γεγονός στίς δυσχέρειες πού παρουσιάζει ή ένασχόληση μέ τά θέματα αυτά, ιδιαίτερα όταν οι συγκρούσεις, οι συνειδησιακές και κοινωνικές μεταβολές, ή διαδικασία της βιομηχανοποίησης και του έξαστισμού, βρίσκονται ακόμα κάτω από έρευνα και πολιτικό έλεγχο. Ο συγγραφέας άποφεύγει νά άναφερθεί στά περιοριστικά μέτρα της κυβέρνησης Γκομουλκα (1964).

Οι ταινίες του Χάς *Χρυσός*, του Χένρικ Κλιούμπα *Ο λιγνός κι οι άλλοι*, του Κούτς *Όποιοσδήποτε μπορεί νά ξερει...*, τολμούν αυτό τό δύσκολο έγχειρημα.

Άπληήσεις του «νέου κύματος» στην Εύρώπη βρίσκονται στίς ταινίες του Ρομάν Πολάνσκι *Μαχαίρι στό νερό* και του Γέρτζι Σκολιμόφσκι *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: σιόδεν*, *Έγκατάλειψη Τό φράγμα*.
«Οι ήρωες του Σκολιμόφσκι δέ μοιάζουν μέ τή μαζα τών εκπρόσωπων της γενιάς του

πού *συναντάμε στη ζωή*». Μέ την έξεγερση τους, την άλλογη συμπεριφορά και τις πράξεις τους, τις έσωτερικές άναστατώσεις και την άστάθειά τους, δέν έχουν τίποτε τό κοινό μέ τούς πόθους, τά όνειρα, τις άνησυχίες τών συγχρόνων τους (σελ. 44). Οι ταινίες του Σκολιμόφσκι δομούνται πάνω σ' ένα καλοδιαλεγμένο πραγματικό ύλικό, πού στη διαδικασία της παραγωγής τους μεταμορφώνεται κι άποχτά ένταση μέσα από ένα συνθετικό στυλ. Ο Φουκσιεβιτς ενώ σωστά έκτιμά τόν Σκολιμόφσκι σάν διακεκριμένη περίπτωση και βρίσκει κάποια συγγενείά του μέ τόν Γκοντάρ και τόν Φελινι, άποσιωπά την εξέλιξη του Πολάνσκι στό έξωτερικό.

Στην ίδια περίοδο παράγονται και φίλμ ψυχολογικά, κωμωδίες και θρίλερ. Οι ταινίες του Γιάν Ριμπκόφσκι (*Καφενείο απ' τό παρελθόν*, *Πραγματικά χθές*) του Άλεξάντερ Σίμπορ - Ρίλσκι *Ο καθημερινός τους γάμος*), του Γιάνους Μαγιέφσκι (*Ο*



Τό τρίτο μέρος της νύχτας του Andrzej Zulawski

ένοικος), του Βίτολντ Λεβτζίνσκι (*Η ζωή του Ματθαιού*) μπορούν να σημειωθούν απ' αυτό τον κύκλο.

Στό τέλος της δεκαετίας του 60 παρατηρείται οριστική απόμακρυνση από τά ιστορικά θέματα. Τά *Όλα για πούλημα*, προσωπικός απολογισμός κι άφελτρηία για τήν καινούρια παραγωγική περίοδο του Βάιντα, *Τοπίο μετά τή μάχη*, *Ο γάμος*, *Η γή της επαγγελίας* επαληθεύουν αυτή τήν έκτιμηση.

Οι ταινίες *Αυτή ή άγάπη είναι ένοχλητική* του Γιάνους Μόργκενστερν (ή πικρή έρωτική έμπειρία δύο νεαρών μαθητών), *Κόκκινο και Χρυσό* του Στανισλάβ Γκρόσοδιακ (λυρικό πορτραίτο δύο γερασμένων ανθρώπων, που στό τέλος τής ζωής τους άνακαλύπτουν τήν άγάπη και τήν συμπάθεια), *Κινοίμενοι άμμοι* του Βλαντισλάβ Σλεζίτσκι (μιά ήμιτελής περιπέτεια στις διακοπές) *Σανγκλάς* του Χάς (πάνω σέ «καφκικό» θέμα νοσταλγίας για τό παρελθόν και προαίσθησης τής εποχής των θαλάμων άερίων), συνιστούν πρόσθετα δείγματα αυτής τής απόμακρυνσης.

5. Ο Τρίτος Κινηματογράφος

Στή δεκαετία του 70 αρχίζουν να εμφανίζονται σκηνοθέτες που δέν έζησαν στό κλίμα του πολέμου, μεγάλωσαν μέσα στό σοσιαλιστικό καθεστώς, γνώρισαν από πύ κοντά τή δυτική κινηματογραφική παραγωγή και θεώρησαν τόν κινηματογράφο σάν μέσο προσωπικής έκφρασης και δια-

λόγου μέ τήν κοινωνία και τή γενιά τους. Αυτή ή στάση έγγράφεται στόν τρόπο τής κατασκευής των ταινιών τους, που άγνοεί τούς κανόνες τής δραματικής φόρμας και ύπακούει σέ μιά λογική σκέψης, όμολογίας προσωπικής, προσδίνοντάς τους τή μορφή δοκιμίου.

Ο Κριστόφ Ζανούσι είναι ή πύ έξεχουσα κι άντιπροσωπευτική φυσιογνωμία αυτής τής γενιάς του «τρίτου κινηματογράφου», όπως τήν ονομάζουν (άλλοι, όχι ο Φουκσιεβίτς). Τό πλάτος των ενδιαφερόντων του, ό όρθολογισμός και ή λογική του, ό καθαρός μοραλισμός και ή χωρίς σαφείς άπαντήσεις προβληματική του γενικά στό άνθρωπολογικό και τό κοινωνικό επίπεδο «οί σκοποί τής ζωής, ή πηγή των ήθικών άνησυχιών μας, ή σπουδή των μηχανισμών τής σύγχρονης ύπαρξης» (2) τόν εγκιβιστούν στην πρώτη γραμμή τής νέας γενιάς. Οι ταινίες του *Θάνατος ενός επαρχιώτη*, *Οικογενειακή ζωή*, *Δομή από κρύσταλλο*, *Έπιφάνιση*, *Τριμηνιακός απολογισμός*, δεβαιώνουν τή σπάνια ικανότητά του, ειδικότερα «τήν ικανότητά του να παράγει ένταση από τήν κοινοτοπία και να τής δανείζει αισθητική και νοητική διάσταση» (σέλ. 59).

Άνάμεσα στους παραγωγούς τής νέας γενιάς του «τρίτου κινηματογράφου», που εξέλισσεται άκόμη, μπορούν ν' αναφερθούν συμπληρωματικά ό Άντρεϊ Ρασατιέτσκι (*Καταγραφή ενός έγκληματος*), άπεικόνιση του κόσμου των νεαρών έγκληματιών), ό Μάρεκ Πιρόφσκι (*Ο περι-*

πλος, *Τρελό χάλεινγκ*, σατιρική κωμωδία για τή σύγχρονη ζωή); ό Άντρεϊ Ζουλάφσκι (*Τό τρίτο μέρος τής νύχτας*, ή νέα γενιά εξέτάζει τίς έμπειρίες των γονιών τής), ό Άντονι Κράουζε (*Τό δάχτυλο του Θεού*, ένας άνθρωπος παλεύει να ξεπεράσει τά έμπόδια που έβαλε μπροστά του ό κόσμος), ό Γκισέγκοτς Κρολικιεβίτς (*Μέσα κι άνάμεσα*), ό Κρίστοφερ Βοϊσεχόφσκι (*Άγάλα τόν πλησίον σου*), ό Άντρεϊ Κοντρατιούκ (*Τρύπα στό χώμα*), ό Βόϊτσεχ Σόλαρτς (*Η άποβάθρα*), ό Άντρεϊ Πιοτροβόσκι (*Σημάδια στό δρόμο*). Όλοι αυτοί οι σκηνοθέτες έχουν κοινά στοιχεία: τή μεγάλη ευαισθησία στη ρεαλιστική λεπτομέρεια, τό παίξιμο των ήθοποιών πάνω σέ μιά κλίμακα που φτάνει από τόν επαγγελματισμό ως τόν άυθορμητισμό των έρασιτεχνών, τά μεγάλα περιθώρια άυτοσχεδιασμού, τή γνησιότητα των άποστάσεων και των διαλόγων, τή χρήση τής μεθόδου του κολάζ.

Ο Φουκσιεβίτς άναφέρεται μέ πολλές σελίδες του βιβλίου του στην ιστορία κι εξέλιξη του μικρού μήκους φιλμ στην Πολωνία (ντοκυμανταίρ, μορφωτικό φιλμ, κινούμενα σχέδια, καρτούν και κούκλες). Τά όνοματα και τό έργο των Άντρεϊ Μούνκ, του Γέρζι Χόφμαν, του Ρομάν Πολάνσκι, του Γιάν Λορνίτσκι, του Καζιμίρ Καρμαπάζι, του Βλαντισλάβ Σλεζίτσκι, του Έντουαρντ Σκορτσέφσκι, τής Κριστίνα Γκρτσελόφσκα, τής Ίρένα Καμμένσκα, του Άντρεϊ Πισκοντόφσκι, κι άλλων πολλών, γεμίζουν αυτή τήν ιστορία του ντοκυμανταίρ. Ένώ στό χώρο των κινούμενων σχεδιών διακρίνει τούς Σοφία Όλντακ, Λέκοσλαβ Μάρτσσεκ, Βλαντισλάβ Νεχρεμπέκι, Έντουαρντ Στουβλις, Τερέζα Μπαρτσιάν, Βάκλαβ Βάτζερ, Στέφαν Σάμπενμπεκ, Ρίτσαρντ Τσεκάλα, Ντάνιελ Στεσκεούρα, Μιροσλάβ Κιγιούβιτς.

Ο Γιάν Λένκα κι ό Βαλέριαν Μπορόβτςκι, βρήκαν κι έφάρμοσαν μιά καινούρια τεχνική μέ τήν όποία ζωνάνεψαν στην όθνη τις σύγχρονες γραφικές τέχνες.

Ένδιαφέρον για τόν άναγνώστη είναι να πληροφορηθεί για τό σύστημα των κινηματογραφικών λεσχών που λειτουργούν στην Πολωνία (362 τό 1973). Ταινίες πολωνικής και διεθνούς παραγωγής προβάλλονται και συζητιούνται μέ πάθος σ' αυτές τις λέσχες.

Μπορεί άκόμα να προστεθεί ότι ύπάρχει μιά έκπληκτική παραγωγή βιβλίων πάνω στην θεωρία και τεχνική του κινηματογράφου.

Τελικά θά πρέπει να σημειωθεί ότι τό δεύτερο μέρος του βιβλίου άναφέρεται στην πολωνική τηλεόραση. Ένδιαφέρον είναι να τονισθεί ότι μια σειρά από σκηνοθέτες που άναφέρουμε δουλεύουν ή δουλεύουν άκόμα για τήν τηλεόραση.



Ο Λιγνός και οι άλλοι του Henryk Kluba

Στό σημείο αυτό θά πρέπει να παρατηρηθεί ότι ο συγγραφέας αδυνατεί να διατυπώσει με σαφήνεια τὰ σημεία θεματικού διαχωρισμού τού «τρίτου κινηματογράφου» σέ σχέση με τήν «Πολωνική Σχολή» (1955–1962) και τήν άμεσα μεταπολεμική γενιά (1945–1955). Οί δύο αὐτοί κινηματογράφοι αναφέρθηκαν σέ μιά ιστορική, ήθική και κοινωνική προβληματική. Ἡ καθημερινή πραγματικότητα και ἡ άτομική περιπτώσιολογία δέν τούς άπασχόλησε συστηματικά. Ἐπίθετα ὁ «τρίτος κινηματογράφος» άνιχνεύει τή διάσταση τού καθημερινού στίς δοσμένες συνθήκες ἑνός σοσιαλιστικού συστήματος κοινωνικής δομής. Ἐπισημαίνει τή ένταση στίς σχέσεις αὐθεντικών και ὑπαρκτίων προσώπων, μέσα ἀπό τὸ άτομικό και τὸ ὑπαρκτικό ἔργει τὸ συλλογικό στοιχείο.

Γενικεύοντας τήν κρίση μας, θά γράψαμε ὅτι ὁ Φουκσίεβιτς σὸ μέγιστο μέρος τού κειμένου του καταγράφει με ἀπλό, ἡ ἀπλόικό σ' ὀρισμένες ἐνότητες, τρόπο, ὀνόματα και τίτλους ταινιών. Χωρίς νά συστηματοποιεῖ ἡ νά διευθετεῖ τὸ ὕλικό του. Ἐτοί ἡ συλλογή πληροφοριῶν του σπάνια παίρνει τή μορφή ἐπεξεργασμένου σύνθετου ιστορικού ὕλικού. Παρόλο πού ὀρισμένες ἐνότητες τού κειμένου (οἱ παρατηρήσεις του γιά τή σχέση λογοτεχνίας—πολωνικού κινηματογράφου, ἡ γενίκευση τών χαρακτηριστικῶν σημείων ἑνός συγκεκριμένου ἡ μιάς ὀμάδας σκηνοθετῶν, κ.λπ.) δείχνουν πῶς ὑπῆρχε ἰσως αὐτή ἡ ὑποκειμενική δυνατότητα. Τέλος τὸ γράψιμο ἑνός δοκιμίου ἡ κειμένου γιά τήν ἱστορία αὐτή εἶναι ἀποτελέσ ἡ σχετίζεται άμεσα με τήν πλατιά, συνολική πολιτιστι-

κή και κοινωνική κατάσταση τής χώρας παραγωγής: Ἡ γλώσσα πού τή γράφει δέν ἔχει σχέση με κείνη στήν ὀποία ἔχει ἔγγραφεῖ; (Προβληματισμός πού ὀδηγεῖ στήν ὀριακή άποψη πῶς μιά ἱστορία τού κινηματογράφου μπορεῖ νά γραφεῖ σωστά μέσα ἀπό τόν κινηματογράφο). Και ὁ εὐρύτερος πολιτιστικός χώρος; Ἐρωτήματα πού ξαναθετεῖ τὸ βιβλίο τού Φουκσίεβιτς χωρῖς νά βοηθά στήν άπάντησή τους.

Νίκος Κολοδόξ

1. Eric Rhode: A History of the Cinema, Allen Lane, 1976, σελ. 591. Το ίδιο ὁ Alistair Whyte στο New Cinema in Eastern Europe, Studio Vista, σελ. 9.
2. Boleslaw Michalek, στο Cinema 73, τῆχος 174, σελ. 102.
3. Ὁ ίδιος σελ. 104-5.



ANDRZEJ WAJDA

ΣΥΝΤΡΙΜΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ ΣΤΗΝ ΤΡΙΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΒΑΪΝΤΑ

της Φρίντας Λιάππα

Ο Βάιντα είναι μόλις δεκατριών χρονών όταν ξεσπά ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος και δεκαοχτώ όταν τελειώνει. Στά δεκάξι του θά μπει στην Αντίσταση, στις γραμμές του Πατριωτικού Στρατού (Α.Κ.), που περιλαμβάνει όλες τις παραδοσιακές πολιτικές δυνάμεις — πλὴν τῶν κομμουνιστῶν καὶ τῶν ἀριστερῶν — καὶ παίρνει ἐντολὲς ἀπὸ τὴν ἐξόριστη Πολωνική Κυβέρνηση.

Ἡ τριλογία του γιὰ τὸν πόλεμο ἀρχίζει σὲ μιὰ ἐργατικὴ συνοικία τῆς κατεχόμενης Βαρσοβίας τὸ 1942, *Μιά Γενιά*, περνάει στὸ τέλος τῆς ἐξέγερσης τῆς Βαρσοβίας τὸ Σεπτέμβριο τοῦ 1944, *Κανάλ*, καὶ τελειώνει σὲ μιὰ ἐπαρχιακὴ πόλη τὴν πρώτη ἡμέρα τῆς ἀπελευθέρωσης, *Στάχτες καὶ Διαμάντια*. Οἱ τρεῖς ταινίες γυρίστηκαν ἀνάμεσα στὰ 1954 καὶ 1958. Ὁ θάνατος τοῦ Στάλιν, τὸ εικοστὸ συνέδριο, ὁ «Πολωνικὸς Ὀκτώβρης» τοῦ 1956, ἡ ἐλπίδα γιὰ ἓνα «πολωνικὸ δρόμο» γιὰ τὸ σοσιαλισμὸ καὶ ἡ μετέπειρα παγωμένη πολιτικὴ πραγματικότητα, ἀποτελοῦν τὸ πλαίσιο μέσα στὸ ὁποῖο ὁ Βάιντα κάνει τὴν ἐπιλογὴ τῶν θεμάτων του καὶ διαμορφώνει τὴν προσωπικὴ του αἰσθητικὴ.

Τὸ πρόσφατο ἱστορικὸ παρελθὸν φωτίζει καὶ φωτίζεται ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο ἱστορικὸ παρὸν. Οἱ πολωνικὲς ἀξίες, ἠθικὲς, ἰδεολογικὲς, αἰσθητικὲς, ἐνοσηματώνονται ἢ ἀντιτίθενται στὸ καινούριο κοινωνικὸ στάτους. Ὁ μαρξισμὸς - λενινισμὸς φιλτράρεται καὶ φιλτράρεται μέσα ἀπὸ τὴν φιλοσοφικὴ, λογοτεχνικὴ καὶ ἱστορικὴ παράδοση τῶν Πολωνῶν. Τὸ μέλλον τῆς Πολωνίας δὲν ὀρίζεται μόνο ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς ἀλλαγὲς ποὺ προτείνει ἡ κομμουνιστικὴ

ἰδέα ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν πολωνικὸ ψυχισμό καὶ τὸ παρελθὸν τῆς Πολωνίας. (Ἡ «Πολωνικότητα» κυριαρχεῖ, ὄχι μόνο στὴν τριλογία, ἀλλὰ καὶ σὲ ὅλοκληρο τὸ ἔργο τοῦ Βάιντα καὶ, θαρρῶ, πῶς δὲν ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴν Ἑλληνικότητα, ὅταν ὁ ὅρος δὲ χρησιμοποιεῖται ὑστερικὰ ἢ χυδαῖα).

Ἡ πρώτη ταινία τοῦ Βάιντα, *Μιά Γενιά*, εἶναι τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴν ἐφηβικὴ ἀγνοία στὴν ὀριμότητα καὶ τὴν πολιτικὴ συνειδητοποίηση, εἶναι ἡ ἐκφραση τῆς ἰδεολογικῆς ἀγνόητας καὶ τῆς πολιτικῆς ἐλπίδας. Στὴ δεύτερη ταινία, *Κανάλ*, τὸ λιγότερο πετυχημένο, κατὰ τὴ γνώμη μου, κομμάτι τῆς τριλογίας, κυριαρχεῖ ἓνας φαταλιστικὸς ἥρωισμὸς, ὁ ἄγριος θάνατος καὶ ἡ αὐτοθυσία χωρὶς ἄμεσο πολιτικὸ ἀντίκρισμα καὶ συνάμα ἓνας σκεπτικισμὸς γιὰ τὴν παραδοσιακὴ ἀντίληψη τοῦ ἥρωισμοῦ. Στὸ ἀριστοῦργημά του *Στάχτες καὶ Διαμάντια* ἡ ἱστορία εἶναι ὁ ἀληθινὸς πρωταγωνιστὴς τὸ δράματος, τὸ πεπρωμένο ἀπὸ τὸ ὁποῖο δὲν μπορεῖ νὰ ξεφύγει ὁ ἥρωας, ἡ ἀνεύρεση τοῦ νέου ἀτομικοῦ καὶ συλλογικοῦ μύθου σ' αὐτὴ τὴ στιγμὴ τῆς ἱστορικῆς ἀλλαγῆς.

«Μιά γενιά»: ποιὸς κερδίζει, ποιὸς χάνει;

Ἢδη ἀπὸ τὴ *Μιά Γενιά* διαγράφονταν οἱ ἰδεολογικὲς καὶ αἰσθητικὲς συντεταγμένες ποὺ θὰ καθορίσουν τὰ ἐπόμενα ἔργα τοῦ Βάιντα. Τὸ πλαίσιο τῆς ταινίας εἶναι στερεότυπο καὶ γραμμικὸ μῆσα στὰ πρότυπα τοῦ «σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ». Ὁ Στάς



Miá yevná

Kavál





Ο Zbigniew Cybulski και ο Adam Pawlikowski στην ταινία *Στάχτες και διαμάντια*.

μπαινεί στην Αντίσταση και μέσα από τον αγώνα εναντίον των Γερμανών και τον έρωτά του για την Ντοροτά, καθοδηγείται στην οργάνωση, συνειδητοποιείται ηθικά και πολιτικά. Η Ντοροτά θα συλληφθεί από τους Γερμανούς και ο Στάς θα συνεχίσει μόνος του τον αγώνα. Το τρίγωνο έρωτας - εξέγερση - θάνατος μπαίνει ήδη σαν θέμα, το οποίο θα περάσει και στις επόμενες ταινίες του, και ο τρόπος χειρισμού του, μέσα από τον προσωπικό λυρισμό του Βάιντα και τον πλούτο της κινηματογραφικής του εικόνας, διαφοροποιεί εντέλως την ταινία από τις αντίστοιχες του είδους. Επίσης ο Στάς δεν έχει κανένα από τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του «θετικού ήρωα» των Σοβιετικών ταινιών και το εσωτερικό και συγκρατημένο παίξιμο του Λομνίτσκι δίνει μεγαλύτερη έμφαση στις σχέσεις παρά στις ιδέες. Κι εδώ όπως και στις επόμενες ταινίες του υπάρχει μια ακρίβεια στα δευτερεύοντα πρόσωπα και στις λεπτομέρειες της δράσης. Ο Γιάνεκ, που μένει έξω από τον αγώνα στην αρχή για να σκοτωθεί στο τέλος προσπαθώντας να σώσει ένα εβραίο φίλο του σε μια επιχείρηση άτελενθέρωσης του γκέτο, είναι στους αντίποδες του χαρακτήρα του Στάς. Η αντιφατική του προσωπικότητα και ο σχεδόν μοιραίος, «ιδιωτικός» του θάνατος ενδιαφέρει περισσότερο τον Βάιντα, γιατί ακόμα και σ' αυτή την άνοχη, φωτεινή ταινία «ήρωες είναι εκείνοι που χάνουν, όχι εκείνοι που κερδίζουν».

«Κανάλ»: ηρωισμός ή έρεπια

Η νεορεαλιστική επίδραση που υπάρχει στη *Μία Γενιά* δίνει τη θέση της σ' ένα έντονο εξπρεσιονιστικό ύφος στο *Κανάλ*. Η εξέγερση της Βαρσοβίας,

που άρχισε μετά από εντολή της εξόριστης κυβέρνησης και κόστισε εκατοντάδες χιλιάδες νεκρούς και την καταστροφή της πόλης από τους Γερμανούς, δεν αντιμετωπίζεται με διάθεση ιστορικής έμφυνης, πολιτικής εκτίμησης ή στρατιωτικής κριτικής. Από την αρχή της ταινίας μετά από μια περιγραφή των προσώπων ακούγεται η φράση «Αυτοί είναι οι τραγικοί ήρωες που θα τους δείτε στις τελευταίες τους ώρες». Όπως λέει ο ίδιος ο Βάιντα, εκείνο που τον ενδιαφέρει ήταν η μοίρα των ήρώων του. Τρεις ομάδες μαχητών του Πατριωτικού Στρατού θα ζήσουν το θάνατό τους στη δαντική κόλαση των υπονόμων, κάτω από τα ερείπια της κατεστραμμένης Βαρσοβίας, τις τελευταίες μέρες της εξέγερσης. Παρ' όλη την ψυχολογική φόρτιση των προσώπων, τις θιαίες δραματικές συγκρούσεις και την εκπληκτική σκηνοθετική δεξιοτεχνία του Βάιντα, υπάρχει κάποια αβεβαιότητα και σύγχυση στη σύνδεση της προσωπικής μοίρας και της ιστορικής πραγματικότητας. Ο θάνατος κυκλώνει από την αρχή τα πρόσωπα και η ηρωική αλλά μάταιη θυσία τους είναι ένα ακόμα μοτίβο της θεματικής του Βάιντα. Δεν είναι, φυσικά, τυχαίο πώς όλοι είναι μέλη του Πατριωτικού Στρατού και πεθαίνουν κάτω από τα ερείπια της πόλης. Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς πώς είναι η τελευταία άτελες ήρωική κραυγή της παλιάς Πολωνίας. Οι κομμουνιστές θα συνεχίσουν τον αγώνα μέσα από μια άλλη πολιτική αντίληψη και προοπτική και πάνω σ' αυτά τα ερείπια θα οικοδομήσουν τη νέα Πολωνία.

«Στάχτες ή διαμάντια»: η τραγωδία των αντιθέτων

Ο Μάτσεκ, ο ήρωας στο *Στάχτες και Διαμάντια*, μοιάζει να είναι, ακριβώς, από τους λίγους επιζών-

τες αυτού του εξολοθρευμού. Η ταινία διαδραματίζεται το πρώτο εικοσιτετράωρο της απελευθέρωσης. Ο Μάτσεκ κι ο Άντρεϊ, αγωνιστές της Αντίστασης και προφανώς μέλη του Πατριωτικού Στρατού, παίρνουν εντολές από μία παράνομη οργάνωση να σκοτώσουν τον κομμουνιστή ηγέτη Στσούκα. Η πρώτη απόπειρα αποτυγχάνει και στη θέση του Στσούκα θά σκοτωθούν δυο εργάτες. Την αυγή της επόμενης ημέρας ο Μάτσεκ θά εκτελέσει με επιτυχία την αποστολή του, θά σκοτωθεί και ο ίδιος μετά από μία στρατιωτική περιπόλο για «άσχετο» λόγο και θά πεθάνει πάνω σ' ένα σωρό από σκουπίδια. Την κρίσιμη νύχτα, που μεσολαβεί ανάμεσα στις δυο δολοφονίες, ο Μάτσεκ θά γνωρίσει τον έρωτα και μαζί τον έαυτό του στις βαθύτερες ανάγκες του, στο πρόσωπο της Κριστίνα, που δουλεύει στο μπάρ του ξενοδοχείου. Στο ίδιο ξενοδοχείο αντιδραστικοί, προοδευτικοί και κομμουνιστές, η παλιά και η νέα τάξη, γιορτάζουν την απελευθέρωση. Την αυγή κι ενώ ο Στσούκα κι ο Μάτσεκ είναι νεκροί, το πάγυ της απελευθέρωσης θά τελειώσει με ένα παράξενο χορό φαντασμάτων που διαλύεται στο πρώτο φως της ημέρας, κάτω από τούς ήχους της Πολωνέζας.

Είναι δύσκολο νά μιλήσει κανείς αναλυτικά για την ταινία μιάς και πάμπολλα παράπλευρα θέματα, δευτερεύοντα πρόσωπα και καταστάσεις καθώς και αλεπάλληλα σύμβολα πλουτίζουν τον ιστορικά δοσμένο χρόνο και χώρο και σκιαγραφούν την τραγική αντίφαση του παγιδευμένου Μάτσεκ.

Τά δυο κύρια πρόσωπα γύρω από τά οποία πλέκεται ή τραγωδία, είναι ο Μάτσεκ και ο Στσούκα. Τά

άλλα πρόσωπα γύρω τους με άποκορύφωμα τίς σκηνές τής γιορτής στο ξενοδοχείο, μοιάζουν με χορό αρχαίου δράματος. Όταν ο Μάτσεκ ανακαλύπτει πώς θέλει νά ζήσει, πρέπει νά σκοτώσει και νά σκοτωθεί. Η σεκάνς, που μεταφράζεται παρακάτω, δείχνει ακριβώς τόν εγκλωβισμό του Μάτσεκ ανάμεσα στο φόνο που είχε διαπράξει πριν και το φόνο που θά πρέπει νά διαπράξει άμέσως μετά, και ταυτόχρονα τήν οδυνηρή του επιθυμία γιά ζωή.

Τά μοτίβα και τά σύμβολα του Βάιντα βρίσκουν τήν πιό ολοκληρωμένη τους έκφραση στίς *Στάχτες και Διαμάντια*. Ο έρωτας και ο θάνατος, ο ήρωισμός που αυτοκαταστρέφεται, ή ιστορική αναγκαιότητα και ο παραλογισμός τής ιστορίας, ή εθνική τέχνη και λογοτεχνία και κυρίως ή αντίληψη γιά τήν «Πολωνικότητα».

Είναι σ' αυτή τήν ταινία που ο Μάτσεκ κι ο Στσούκα, ο «άντιδραστικός» φονιάς και ο δολοφονημένος κομμουνιστής, θά άγκαλιαστούν, καθώς ο Στσούκα θά πέσει στήν άγκαλιά του Μάτσεκ ενώ εκείνος τόν πυροβολεί, και θά μείνουν έτσι άκίνητοι, σάν παράξενο σύμπλεγμα, φατισμένοι από τά δεγγαλικά που σκάνε στο σκετοινό ούρανό, γιά νά γιορτάσουν τήν απελευθέρωση. Μές από τό συμβολικό τους άγκάλιασμα ο Βάιντα εικονογραφεί ακριβώς τήν ήθική στάση του νά είναι Πολωνός, δηλώνοντας πώς είναι πρόσωπα σάν τόν Μάτσεκ και τόν Στσούκα που έκφράζουν τό μέλλον τής Πολωνίας κι όχι οι τυχοδιώκτες τής δεξιάς ή οι δογματικοί τής άριστεράς.

Φρίντα Λιάππα

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ

«Στάχτες και Διαμάντια»

Στό σαλόνι του ξενοδοχείου, ο Στσούκα κοιτάει άφηρημένα τά ζευγάρια που χορεύουν. Γυρνάει, κρατώντας ένα τσιγάρο και ψάχνοντας στήν τσέπη του γιά σπίρτα.

Η Κριστίνα κι ο Μάτσεκ κατεβαίνουν άργά τίς σκάλες. Είναι φανερό πώς δέν τούς κάνει καρδιά νά χωρισούν. Ο Μάτσεκ βλέπει τόν Στσούκα και σταματά.

ΜΑΤΣΕΚ: Είναι ανάγκη νά φύγεις;

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Πρέπει, άλλως ή Λίλη θά μέ σκοτώσει.

Η Κριστίνα απομακρύνεται άργά. Ο Στσούκα άνεβαίνει τίς σκάλες. Βλέποντας τόν Μάτσεκ σταματά και τόν κοιτάζει σάν νά τόν αναγνωρίζει.

ΣΤΣΟΥΚΑ (εύγενικά, χτυπώντας τόν Μάτσεκ έλαφρά στόν ώμο): Σάς παρακαλώ, μου δίνετε τί φωτιά σας;

ΜΑΤΣΕΚ: Βεβαίως.

Ο Μάτσεκ θνάζει τά σπίρτα του κι άνάβει τό τσιγάρο του Στσούκα.

ΣΤΣΟΥΚΑ: Ευχαριστώ.

Ο Στσούκα άνεβαίνει τή σκάλα. Η Κριστίνα ξανάρχεται πρós τόν Μάτσεκ που είναι διπλωμένος στα κάγκελα τής σκάλας και μοιάζει νά ύποφέρει.

Ο Μάτσεκ σηκώνει ξαφνικά τό κεφάλι του και βλέποντας τήν Κριστίνα πάει γρήγορα κοντά τής και τήν άγκαλιάζει σφιχτά.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Τι έγινε;

ΜΑΤΣΕΚ: Τιποτα. Πάντως άς μείνουμε μαζί γιά μισή ώρα. Σε παρακαλώ!

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Ναι.

Κατεβαίνουν τή σκάλα.

Ο Μάτσεκ κατεβαίνει στο χωλ, πηδώντας τά τελευταία σκαλιά. Η Κριστίνα κατεβαίνει άργά πίσω 99

τον. *Ο Μάτσεκ την αρπάζει και τη στριφογυρίζει στο ρυθμό της μουσικής. Την παίρνει μετά από το χέρι και την οδηγεί έξω από το ξενοδοχείο.*

Ο Μάτσεκ και η Κριστίνα δγαίνουν από το ξενοδοχείο.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Έπιασε βροχή.

Ο Μάτσεκ θράζει το σακάκι του και τó ριχνει στους ώμους της. Παίρνει τó χέρι της και τήν τραβάει κοντά του. Μιά διμοιρία πεζικού προχωρεί στο δρόμο.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Μιά δεκάρα γι' αυτούς.

ΜΑΤΣΕΚ (τραβώντας τó χέρι του από τόν ώμο της και χειρονομώντας άπεγνωσμένα): Σκεφτόμουνα κάτι τó όλοιο δέ θά έπρεπε νά σκέφτομαι. Τέλειωσα τώρα κι έτοι μήν είσαι τόσο επιτιμητική.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Δέν είμαι.

Ένα αυτοκίνητο περνά τó δρόμο και οι στρατιώτες άρχίζουν ένα ρώσικο τραγούδι.

ΜΑΤΣΕΚ: Λοιπόν;

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Άκόμα δέν Ξέρεις;

Μιά άστραπή και μετά ένας κεραυνός.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Θά γίνει χαλασμός σέ λίγο.

ΜΑΤΣΕΚ: Θέλεις νά γυρίσουμε;

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Όχι.

ΜΑΤΣΕΚ (τά χέρια του χωμένα βαθιά στις τσέπες τού πανταλονιού του): Θεέ μου, ή ζωή μπορούσε νά είναι τόσο όμορφη.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Χτύπα Ξύλο!

ΜΑΤΣΕΚ: Ήταν μόνο μιά εύχη.

Περνά κι άλλη διμοιρία φαντάρων.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Χτύπα Ξύλο. Θά γίνεις μούσκεμα.

Η βροχή έχει άρχισι νά γίνεται πολύ δυνατή.

ΜΑΤΣΕΚ: Καλά, ή ζωή είναι επικίνδυνη.

Κοιτάζει γύρω γιά κανένα μέρος νά προφυλαχθούν και φαίνεται πώς δλέπει κάτι στήν άλλη μεριά τού δρόμου.

Ο Μάτσεκ κι η Κριστίνα τρέχουν σέ μιά δομπαρτισμένη εκκλησία, από τήν οποία έχει άπομεινει ó σκελετός και τó γεμάτο πέτρες και χαλίκια δάπεδο.

Η Κριστίνα δίνει στόν Μάτσεκ τó σακάκι του. Περιπατούν άργά.

ΜΑΤΣΕΚ: Κουώνεις;

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Όχι, κοιτά μιά παλιά επιτύμβια πλάκα...

Πηγαίνει πρós τόν τοίχο, όπου δρισκεται ή επιτύμβια πλάκα μέ μιά δυοδιάκριτη έπιγραφή πάνω της.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ (συνεχίζοντας):... και μιά έπιγραφή. (Άρχίζει νά διαβάσει). Τόσο συχνά...

Ο Μάτσεκ μαζεύει γύρω του τó σακάκι του.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ (συνεχίζοντας όφ):... είσαι σάν φλεγόμενος πυρσός...

Η Κριστίνα κοιτάζει άπορημένη πρós τόν Μάτσεκ.

Ο Μάτσεκ κοιτάζει τó σακάκι του.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ (συνεχίζοντας όφ):... μέ νιαράδες από καμένα δότανα...

Η Κριστίνα σλλαβίζει μέ τó δάχτυλο.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ (συνεχίζοντας):... νά πέφτουν γύρω σου. Φλεγόμενος, χωρίς νά Ξέρεις άν ή φλόγα πού τρώει κάθε τί πολυαγαπημένο φέρνει έλευθερία ή θάνατο. άν στάχτες μόνο άφήνει και άπουσία.

Ο Μάτσεκ γυρίζει, δάζοντας ένα τσιγάρο στό στόμα του.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ (όφ): Χάος και θύελλα...

Ο Μάτσεκ ανάδει τó τσιγάρο του.



Η Ewa Krzyzewska και ó Zbigniew Cybulski στό Στάχτες και διαμάντια

Η Κριστίνα διαβάσει.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ:... Θά βυθισουν...

Γυρνά στόν Μάτσεκ.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Δέ θγάζω τά γραμματα.

Ο Μάτσεκ της πετά τó κουτί μέ τά σίπρτα.

Η Κριστίνα πιάνει τó κουτί.

Ο Μάτσεκ πλάτη στή μηχανή.

ΜΑΤΣΕΚ: Είναι από ένα ποίημα τού Νόρδικ.

Η Κριστίνα ανάδει ένα σίπρτο και προσπαθει νά καταλάβει τήν ύπόλοιπη έπιγραφή.

Ο Μάτσεκ, προφίλ, σκυμμένος έλαφρά κάτω από μιά χαμηλή άψίδα, άπαγγέλλει από μνήμης τó τέλος τού ποιήματος.

ΜΑΤΣΕΚ: Η οι στάχτες θά κρατήσουν...

Η Κριστίνα, μέ τó πρόσωπο φωτισμένο από τή φλόγα τού σίπρτου, γυρνά και κοιτάει τόν Μάτσεκ.

ΜΑΤΣΕΚ (συνεχίζοντας όφ):... τή δόξα ενός διαμαντιού...

Ο Μάτσεκ σηκώνει τó κεφάλι του.

ΜΑΤΣΕΚ (συνεχίζοντας):... ιδιου μέ άστρο, τó Πρωινό Άστρο τού αιώνιου θριάμβου.

Η Κριστίνα είναι φανερά συγκινημένη από τήν άπαγγελία τού Μάτσεκ.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Είναι όμορφο. « Η οι στάχτες θά κρατήσουν τή δόξα ενός διαμαντιού ».

Ο Μάτσεκ πετά τó τσιγάρο του.

Η Κριστίνα στέκεται κοντά στήν έπιγραφή.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Και έμεις τί είμαστε;

Ο Μάτσεκ γυρνάει πρós τó μέρος της.

ΜΑΤΣΕΚ: Έσú σίγουρα είσαι διαμάντι.

Ο Μάτσεκ άπομακρύνεται από τήν επιτύμβια στήλη. Η Κριστίνα μαινει στό κάδρο κι άπομακρύνονται και οι δυό.

ΜΑΤΣΕΚ: Θέλω νά σου πώ κάτι.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Είναι θλιβερό;

Ένας άναποδογυρισμένος σταυρός κρέμεται στή μέση της εκκλησίας. Τó κεφάλι τού Χριστού στάζει από τή βροχή. Από τó βάθος έρχονται ó Μάτσεκ και ή Κριστίνα κουδεντιάζοντας. Σταματάνε, ó έ-

νας στη μιά πλευρά του σταυρού κι ο άλλος στην άλλη. 'Ανάμεσά τους τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ.

ΜΑΤΣΕΚ (ἡ φωνὴ τὸν ἀντηχεῖ παράξενα μὲς στὴν ἐκκλησία): 'Όχι. Δὲν ξέρω τί εἶναι πραγματικά θλίψη. Θὰ ἤθελα ν' ἀλλάξω ὀρισμένα πράγματα. Νὰ φτιάξω τὴ ζωὴ μου διαφορετικά. Δὲν μπορῶ νὰ σοῦ πῶ τὰ πάντα...

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Δὲ χρειάζεται. Μπορῶ νὰ φανταστώ.

ΜΑΤΣΕΚ: 'Αλήθεια;

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Μὰ εἶναι τόσο δύσκολο;

'Ο Μάτσεκ γελάει ἀμήχανα.

ΜΑΤΣΕΚ: Βλέπεις, μέχρι τώρα δὲν εἶχα σκεφτεῖ τίποτα γιὰ ὅλα αὐτὰ. 'Επαιρνα τὴ ζωὴ ὅπως ἐρχόταν, ἴσα γιὰ νὰ ἐπιβιώσω. Καταλαβαίνεις;

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Ναι.

ΜΑΤΣΕΚ: Θὰ ἤθελα νὰ ζῶ κανονικά, νὰ σπουδάσω. 'Εχω περάσει τίς εἰσαγωγικὲς εξετάσεις, θὰ μπορούσα ἴσως νὰ σπουδάσω μηχανικός. 'Εσὺ πῶς ζεῖς;

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Εἶπες ὅτι δὲ θὰ ἦταν κάτι θλιβερό.

ΜΑΤΣΕΚ: Εἶναι θλιβερό; Θὰ ἔπρεπε νὰ χτυπήσω ξύλο;

'Ο Μάτσεκ, μὲ τὰ χέρια στὶς τσέπες, ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸ σταυρὸ γελώντας εἰρωνικά.

ΜΑΤΣΕΚ: 'Ας ἤξερα μόνο χτές ὅ,τι ξέρω τώρα.

'Η Κριστίνα ἀκολουθεῖ τὸν Μάτσεκ ἀπὸ κάποια ἀπόσταση.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ (ἀπαλά): Δὲ θὰ εἶχα ἐρθεῖ μαζί σου..

ΜΑΤΣΕΚ (γελώντας): Σκέψου πῶς μέχρι τώρα δὲν εἶχα ἰδέα τί ἦταν ἐρωτας.

Καθὼς ἡ Κριστίνα περπατᾷ πάνω στὶς πέτρες, σπᾷ τὸ τακοῦνι της. 'Ο Μάτσεκ τρέχει νὰ τὴν κρατήσει καὶ μαζεύει ἀπὸ κάτω τὸ σπασμένο τακοῦνι.

ΜΑΤΣΕΚ: Μὴ σκοτιζεσαι, ἐχω φτιάξει καὶ πιὸ σπουδαία πράγματα.

Στηρίζοντας τὴν Κριστίνα, ψάχνει γιὰ ἓνα μέρος νὰ καρφώσει τὸ τακοῦνι.

Μπαίνουν σ' ἓνα παρεκκλήσι πού ἔχει γλιτώσει ἀπὸ τοὺς βομβαρδισμούς. Μιά μικρὴ 'Αγία Τράπεζα

με τὸ ἀγαλματάκι ἐνὸς ἀγίου καὶ δυὸ κηροπήγια μὲ ἀναμμένα κερία. Κάτω ἀπὸ τὴν 'Αγία Τράπεζα ἔνας ἀκαθόριστος ὄγκος σκεπασμένος μὲ σεντόνι.

'Ο Μάτσεκ βρῖσκει ἓνα κουδοῦνι καὶ ἀρχίζει νὰ καρφώνει τὸ τακοῦνι. 'Ο ἤχος ἀντηχεῖ στὸ ἀδειο κτίριο.

'Η Κριστίνα τὸν κοιτᾷ, ὅταν ξαφνικά μπταίνει ὁ γέρος φύλακας, πού προφανῶς ἔχει ξυπνήσει ἀπὸ τὸ θόρυβο.

ΦΥΛΑΚΑΣ: Τί τρέχει ἐδῶ πέρα; Πού νομίζετε ὅτι εἰσάστε;

'Ο Μάτσεκ κουνᾷ τὸ κουδοῦνι στὸν φύλακα καὶ συνεχίζει νὰ καρφώνει τὸ τακοῦνι.

ΜΑΤΣΕΚ: Ψυχραμία! Δὲ βλέπεις πῶς ἡ κοπέλα ἔχει κάποιο πρόβλημα; Δὲν μπορῶ νὰ βρῶ τσαγκάκη νυχτιάτικα.

'Ο φύλακας εἶναι ἐξω φρενῶν, ἐνῶ ἡ Κριστίνα προσπαθεῖ νὰ κρίνει τὸ πόσο διασκεδάζει μὲ τὴ σκηνή.

ΦΥΛΑΚΑΣ: Ντροπὴ σας!

'Ο Μάτσεκ πετᾷ τὸ κουδοῦνι στὸ πάτωμα.

ΦΥΛΑΚΑΣ: Σημερινὴ νεολαία! Δὲν ὑπάρχει σεβασμός οὔτε γιὰ τοὺς νεκρούς.

ΜΑΤΣΕΚ: Τί εἶπες;

ΦΥΛΑΚΑΣ: Κάνετε λάκα πάνω στοὺς σκοτωμένους. Νὰ τί εἶπα!

'Ο Μάτσεκ ξαναβάζει τὸ κουδοῦνι πάνω στὸ ἱερό καὶ γυρνᾷ πρὸς τὸ σάβανο.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Μάτσεκ, τί συμβαίνει;

'Ο Μάτσεκ σκύβει καὶ τραβά ἀπότομα τὸ σάβανο. Τὰ πρόσωπα τῶν δυὸ δολοφονημένων ἐργατῶν. 'Ο Μάτσεκ μαρμαρώνει ἀπὸ τὴ φρίκη καὶ στηλώνει τὰ μάτια. 'Η ξαφνικὴ κραγγὴ τῆς Κριστίνα ἀντηχεῖ γιὰ μιὰ στιγμή στὴν ἀδεια ἐκκλησία.

(Τὴ σεκάνς αὐτὴ ἀπὸ τὸ Στάχτες καὶ Λιαμάντια μετέφρασε ἡ Φρίντα Λιάππα ἀπὸ τὴν ἀγγλικὴ ἐκδόση τῆς τριλογίας τοῦ Βάιντα. Ὑπάρχει μόνο περιγραφή τῆς δράσης καὶ ὄχι ἀναλυτικὸ ντεκουπάζ. Δηλώνεται μόνο ἡ ἀλλαγὴ πλάνου μὲ τὴν ἀλλαγὴ παραγράφου).



ΜΙΑ ΕΝΔΙΑΜΕΣΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ANDRZEJ WAJDA

του Νίκου Κολοβού



1. Προοίμιο

Ανατρέχοντας στην παραγωγή του Άντρεϊ Βάιντα επισημαίνει κανένας με σχετική ευχέρεια τα σημεία προσδιορισμού της. Μία περίοδος όπου ο Βάιντα διαρθρώνει την έκφρασή του: επιμονή στο σκηνογραφικό στοιχείο, επιμέλεια στη χρήση της κλίμακας του φωτισμού, επιλογή υποκειμενικών γωνιών λήψης, μία πυκνή και λακωνική αφήγηση, μία βαριά κι ακύμαντη γραφή, την οποία αναταράζει μία ξαφνική ποιητική έκπνοη ή φορτίζει ένα σύμβολο ή σημείο. Αμφισβητεί απ' την άλλη μεριά την ποιότητα της νίκης (άπέναντι στο ναζιστικό κατακτητή), την ποιότητα των ανθρώπων που γιορτάζουν τη νίκη, την ποιότητα της ζωής που κληροδοτείται στην ειρήνη, την ποιότητα της ίδιας της μεταπολεμικής ιστορικής εξέλιξης: *Μιά Γενιά* (1954), *Κανάλ* (1957), *Στάχτες και διαμάντια* (1958). Μία δεύτερη περίοδος, όποτε ο Βάιντα έρχεται αντιμέτωπος με την ίδια την Ιστορία της Πολωνίας: *Τοπίο μετά τη μάχη* (1970), *Ο Γάμος* (1973), *Η γη της επαγγελίας* (1974), εξαντλώντας τον κινηματογράφο σαν μέσο έκφρασης, φτάνοντας σε όρια εκμετάλλευσής του, αφού αναμετρηθεί προτούτερα με την άτομική του συνείδηση και τη δυνατότητά της μέσα στον κινηματογράφο (*Όλα για πουλίωμα* (1969)).

Μία τρίτη περίοδος, όπου δοκιμάζεται κριτικά η σοσιαλιστική πραγματικότητα και προκαλείται (ή αμφισβητείται) το ίδιο το κωδικό του σύστημα έκφρασης: *Άνθρωπος από μάρμαρο* (1978).

Η σχηματική αυτή διαγραφή, κι αν ακόμη δεν κριθεί σαν απόλυτα ακριβής, καταδηλώνει την ανανεωτική δυνατότητα με την οποία είναι προικισμένος ο Βάιντα σαν παραγωγός.

Στό σημείωμα τούτο θά αναφερθούμε στις τρεις ένδεικτικές ταινίες της δεύτερης περιόδου.

2. Τοπίο μετά τη μάχη

Το *Τοπίο μετά τη μάχη* αποτελεί ένα στρατόπεδο στη λήξη του δεύτερου πολέμου, κάπου στη διαλυμένη Γερμανία. Με πολωνούς αιχμαλώτους και κρατούμενους, που απελευθερώθηκαν για να έγκλειστούν σ' ένα στρατόν των Ές - Ές. Η Πολωνία έντοπίζεται εκεί κάπου στην Εύρωπη, στην οποία διαρρηθμίζονται με βιασινή τα καινούρια «στράτοπεδα».

Ο Βάιντα έγγραφει τα στοιχεία αυτού του τοπίου στην ταινία του με αλλεπάλληλη χρήση της μεταφοράς και του συμβόλου. Το στρατόπεδο θαμμένο στο χιόνι (μετωνυμία της Εύρωπης που περνά απ' την γεωμετρική κατοχή στην αμερικανική επιτήρηση), ή μουσική του Βιβάλντι, ή χαρά της απελευθέρωσης.

Τό σκοτεινό κτίσμα του στρατόνα, οι περιορισμοί, ή θρησκευτική τελετή και ή θεατρική απεικόνιση της μάχης του Γκρίνβαλντ. Η αφήγηση δομείται με πάθος από εικόνα σε εικόνα. Πάθος που σημαίνεται στη συχνή χρήση υποκειμενικών γωνιών λήψης (ιδιαίτερα της κόντρ πλονζέ) και πλάνων μεσαίων και γκρό. Ακόμη στην κινητικότητα της μηχανής λήψης. Την ταχύτητα και τό ρεμβασμό ενός βλέμματος, που προσπαθεί να προλάβει τη ραγδαία εξέλιξη του πραγματικού, χωρίς ν' αφήσει τίποτα τό ουσιάδες άσημασιοδότητο. Ένός ανθρώπου που βλέπει τό πραγματικό, αλλά μεταπηδά από την αναπαράσταση του στην άρθρωση ενός φανταστικού ποιητικού λόγου με τίς λέξεις και την εικόνα. Τό γνώριμο στύλ του Βάιντα, που επιτρέπει τη διαδρομή μέσα στη διήγηση της ταινίας και την αμφισβήτηση της, την άνιχνευση των αντικειμενικών στοιχείων και την έξαρση του υποκειμενικού παράγοντα.

Ο Ταντέους είναι τό μοναδικό πρόσωπο της ταινίας που ζει ένα μύθο με συνοχή και σαφή σημεία προσδιορισμού. Περμαστει τα διδλία, διαβάσει, εξαγγέλει ένα λόγο, ελεύθερο, ξεχωριστό. Φεύγει για την Πολωνία κουβαλώντας διδλία. Αμφισβητεί την τάξη του καινούριου στρατόπεδου, χαιρείται τόν έρωτα και την ελευθερία, βασανίζεται από τη μνήμη του πολέμου. Τό βλέμμα, ό λόγος, ή συμπεριφορά του είναι σημαδεμένα απ' αυτή τη σπαραχτική μνήμη. Αμφισβητεί σαν σώμα (κινήσεις, μορφασμοί) και σαν λόγος (ειρωνικός και ποιητικός) την ίδια την ιστορία και τόν τρόπο που έγγράφεται μέσα στην ταινία.

Τι αντιπροσωπεύει ό Ταντέους;

Την αμφισβήτηση που καθορίζει την ίδια τη στάση του Βάιντα σαν καλλιτεχνικού παραγωγού. (Ο Βάιντα ποτέ δεν άποδεχόταν αναμφισβήτητα τίς αξίες και την ιστορική εξέλιξη της Πολωνίας. Πρό - και - μεταπολεμικής. Αυτό απέδειξε ή «τριλογία» του *Μιά γενιά*, *Κανάλ*, *Στάχτες και διαμάντια*. Η δυσπιστία του, που δεν απέχει πολύ από την ιδεολογική αμφισβήτηση, επηρέασε όλη την παραγωγή του (θέμα κι έκφραση). Η ίδια πρόταση ισχύει μέχρι σήμερα. *Ο άνθρωπος από μάρμαρο* την επικυρώνει). Την αναζήτηση μιάς ιστορικής ταυτότητας για τη μεταπολεμική Πολωνία μέσα απ' την άγνότητα, την εξαίρεση, την ελευθερία και τη φαντασία ενός ποιητικού λόγου... Τό βλέμμα του Ταντέους κοιτάζει όνειροπόλα κι άησυχά την κάμερα, τό χώρο που αυτή έγγράφει και παραπέρα τό χώρο που μένει έξω απ' αυτή την έγγραφή και περιέχει τό παρελθόν (τη μνήμη) και τό μέλλον (τη συνέχεια της ζωής του και την καινούρια ιστορική διαδρομή της Πολωνίας). Η συνείδηση του Ταντέους σπαράζεται από τά γεγονότα αυτού του πρόσφατου παρελθόντος,



Ο Daniel Olbrychski στο *Tortio μετά τη μάχη*

που προεκτείνονται μέχρι το παρόν (θανάτος της αγαπημένης). Άλλά η τελική επιλογή που κάνει είναι η έλευθερία του γυρισμού στην καινούρια Πολωνία.

Η σύντομη και διασπαστική τούτη έκτιμηση αφήνει ασχολίαστη τη διεξοδική σκηνοθετική δουλειά, που σημαίνεται σε κάθε πλάνο, κάθε σκηνή και κάθε ένότητα. Η διαρκής σημαση πολλαπλών ιδεών του σκηνοθέτη με κινηματογραφικά μέσα (ή σκηνή του έγκλειστου Ταντέους, που γυρεύει να του δώσουν το διβλίο κι όχι το κόκαλο, ή ανάμνηση ενός άρωματός στα ωραία μαλλιά μιάς βασανίστριας της Γκεστάπο). Η χρωματιστή εικόνα του Ζιγκμοντ Σάμοσιακ, που αποτελεί προσδιοριστικό στοιχείο στην άρθρωση του ποιητικού λόγου του Βαιντα. Μία ανάγνωση που μπορεί να προεκταθεί και να συνεχιστεί σε πολλά επίπεδα.

3. Ο γάμος

Ο ιστορικός προσδιορισμός της Πολωνίας στις αρχές του αιώνα είναι δοσμένος μέσα στην ταινία αυτή. Η Πολωνία είναι διαμελισμένη και μοιρασμένη ανάμεσα στην Αυστροουγγρική Αυτοκρατορία και την τσαρική Ρωσία. Ο Γάμος γίνεται σε αυτή την ιστορική ώρα. Στο απλόχωρο σπίτι συγκεντρώνεται αυτή τη γαμήλια νύχτα όλη η Πολωνία. Η μουσική της, ένδεικτικά άτομα από την κοινωνική της σύνθεση, στις αρχές του αιώνα, τα σύμβολα της πολωνικής γής και ψυχής (τά δεμάτια του σταριού, το άσπρο άλογο, το δάσος με τις σημύδες). Μέσα σ' αυτό το χώρο της καθαρής μυθολασίας που περνά με ενδιαμέσο τη νύχτα (ή ένότητα από την πορεία της γαμήλιας πομπής, που ξεκίνησε από



Tortio μετά τη μάχη



Ο Daniel Olbrycki στὸν *Γάμο* (1972)

τὴν Κρακοβία, διακόπτεται κι ἀρχίζει ἄλλη μ' ἓνα μακρινὸ πλάνο τοῦ φωτισμένου σπιτιοῦ στὸ δάσος), ἡ ἀφήγηση τοῦ Βάιντα ἐρχεται ἀντιμέτωπη μὲ τὸ φάντασμα τῆς Ἱστορίας. Μὲ τὸν ἔμμετρο ποιητικὸ λόγο ποῦ ἐξαγγέλλουν διὰ τὰ πρόσωπα τοῦ μυθοῦ καὶ τὴν εἰκόνα ποῦ προορίζεται γιὰ μιὰ ποιητικὴ ἀναπαράσταση αὐτοῦ τοῦ μύθου, Ὁ *Γάμος* λειτουργεῖ σὰν εἰκόνα καὶ σὰν ἀναπαράσταση ὁλόκληρος στὸ μεταφορικὸ ἐπίπεδο. Τὸ πάντρεμα τῶν ἄστων — διανοουμένων μὲ τοὺς γαιοκτιμονες — ἀγρότες ἐρχεται ἀντιμέτωπο μὲ τὴν ἀπουξία μιᾶς συνέγερσης τους στὸ ἐπαναστατικὸ κάλεσμα, ἐνάντια στὸν κατακτητὴ, ποῦ φτάνει πάλι ἀπὸ τὴ νύχτα τῆς Ἱστορίας. Αὐτὴ ἡ ἀντιπαράθεση *Γάμου* — Ἱστορίας τροφοδοτεῖ ὅλους τοὺς κώδικες, ποῦ σημαίνουνται μέσα στὴν εἰκόνα. Τὸν κώδικα τῆς λαϊκῆς μουσικῆς καὶ τοῦ λαϊκοῦ χοροῦ ποῦ διεγείρει, ἐντυπωσιάζει, ἐξουθενώνει, ἀλλὰ δὲν ἐξισώνει τὶς τάξεις καὶ τὰ στρώματα. Τὸν κώδικα τῆς φορεσιᾶς, ποῦ συμπαραδίδῃ τὴν προέλευση καὶ τὶς κοινωνικὲς διαφρέσεις, ἐνῶ δὲν ἐνοοεῖ τὴν ἐπικοινωνία γαμπροῦ καὶ νύφης. Τὸν κώδικα τῆς ἰδίας τῆς Ἱστορίας, ποῦ σημαίνεται σὰν χυμένο αἷμα, σὰν θάνατος, σὰν ξεσηκωμα τῶν χωρικών, ποῦ δὲ θρῖσκει ἀνταπόκριση ἢ μετακίνηση, σὰν ἐπαναστατικὸ κάλεσμα, ποῦ γάναται μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου.

Ἡ Ἱστορία κι ἡ συναφῆς παράδοση ἐλέγχει αὐτὸ τὸ «γάμο». Ἀμφισβητεῖ τὰ στοιχεῖα του. Στὴν κατάσταση τῆς δακτικῆς, καθαρὰ βιολογικῆς χαρᾶς του, τοποθετεῖ ἓνα πολιτικὸ πρόβλημα. Στὴ χρονικὴ του διάρκεια ἀνοίγει σαθιῆς ρωγμῆς καὶ στὸ τέλος τὸν ἀνατινάζει καὶ τὸν διαλύει σὰν πραγματικὸ γεγονός καὶ σὰν ἀφήγηση του. Μ' αὐτὴ τὴν ἐννοια γράψαμε ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὅτι ἡ ἀφήγηση τοῦ Βάιντα ἐρχεται ἀντιμέτωπη μὲ τὴν Ἱστορία. Ὁ *Γάμος* τελειώνει μὲ τὸν ἐρχομὸ τῆς μέρας. Ἡ Ἱστορία ἀποσύρεται μὲ τὸ ξέφτιμα τῆς μυθολογίας τῆς νύχτας. Ἀλλὰ στὴν ὀθὴν κυριαρχεῖ μιὰ θολὴ εἰκόνα δοσμένη σὲ πανοραμικὸ τράβελινγκ καὶ τὸ τραγοῦδι, ποῦ δεβαώνει τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ὀλονύχτιας ἀναμέτρησης. Τὴν ἀποτυχία τοῦ *Γάμου*, τὴν ἀνακοπὴ τῆς Ἐπαναστάσεως.

Ὁ Βάιντα ἐξαντλεῖ, θά ἔλεγε κανένας, τὴ χρῆση τῶν εἰδικῶν κινηματογραφικῶν κωδικῶν ἐκφρασεως (τὸ γκρό πλάνο, τὸ τράβελινγκ, δηλαδὴ τὴ λήψη μὲ τὴ μηχανὴ σὲ κίνηση, τὸ μοντάζ, τὴ διπλοτυπία, τὸ σάμπ κόντρ σάμπ) καὶ μεταχειρίζεται μὲ σοφία τοὺς μὴ εἰδικούς κινηματογραφικούς κώδικες (ἐκτὸς ἀπ' ὅσους κιόλας ἀναφέραμε, φορεσιά, λαϊκὴ μουσικὴ, τὸ λόγο καὶ τὴν τροφή, τὴν κίνηση τοῦ σώματος, τὸ χρώμα, τὸ φωτισμὸ, τὸ φυσικὸ τοπιό, τὴν προοπτικὴ, τὴν ἐλῶνυμη (τοῦ Σοπέν) μουσικῆ).

(1) Jean - Loup Passek (Cinéma 76, 207, σ. 117).
"Άξια έχει να σημειωθεί ότι ο Γάμος βασίζεται σε θεατρικό έργο του Στανισλάβ Βισκάνσκι, και το Τοπίο μετά τη μάχη στο διήγημα του Ταντέους Μποροφσκι Μάχη του Γκρινβάλντ.

Η ταινία του άρθρώνεται στο ρυθμό ενός αδιάπτωτου πάθους για τον κινηματογράφο σαν μέσο επικοινωνίας, για την ποιητική μυθολογία, για την Πολωνία σαν ζωντανό σώμα της Ιστορίας. Το πάθος αυτό μεταδίδεται στο θεατή ανεξάρτητα από το βαθμό επικοινωνίας του με τα διάφορα επίπεδα της ταινίας. Ο Γάμος του Βάιντα αποδίδει έτσι όριακή ταινία στην παραγωγή του.

4. Η γη της επαγγελίας

Ο Άντρεϊ Βάιντα δοκιμάζει και στην ταινία του αυτή τα όρια της μυθολογίας και την άνοχη της δικής του γλώσσας μέσα σ' αυτή τη δοκιμασία. Η βάση του διηγητικού στοιχείου είναι το ομώνυμο μυθιστόρημα του Βλαντισλάβ Ρεϊμόν. Ώς ένα χρονικό κι ιδεολογικό του σημείο (1). Ίσαμε κει που ο άσπός συγγραφέας προτείνει το ρουσικό γυρισμό στη γη. Στην ήθικη άγρότητα και τη φυσική άρμονία της υπαίθρου. Ο Βάιντα παρακάμπτει συνέχεια αυτή την τάση. Θα μπορούσε να προστεθεί ότι την ανταγωνίζεται συνέχεια κι ότι η δραματολογία, η αφήγηση κι η ιδεολογική διαδικασία της ταινίας του αλορεύουν απ' αυτόν τον ανταγωνιστικό πυρήνα.

Ο πατέρας του Κάρολ κι η μηστή του ζούν σ' ένα άρχοντικό αγροτικό σπίτι. Όλα λειτουργούν φυσικά σ' αυτό το γοητευτικό χώρο. Η παραγωγή κι η

σχέση της υποτελείας (άρχοντας - χωρικός) δε διαταράσσονται. Μιά κατάσταση που είχε θρει ως τότε την αντίστοιχία της και στην πόλη (τό Λότζ σ'ά μέσα του περασμένου αιώνα). Ο πατέρας του Μάξ έζησε και δούλεψε στο ύφαντουργείο του με τιμιότητα. Η δική του σχέση με την παραγωγή κι η έμμεταλλευτική του θέση χαρακτηρίζονταν πάλι από μία «άθωότητα».

Ο Βάιντα έγγράφει αυτές τις παράλληλες ήθικές και κοινωνικές καταστάσεις μέσα στην ταινία του με άργοχρονα μακρινά βλάνα (άρχοντικό σπίτι - εργοστάσιο), άχνές φωτιστικές κλίμακες και άραιωμένα χρώματα, ή μακριά τράβελγκ (Ιπτασία, περίπατος Κάρολ - Άνκα). Τα σημαίνοντα στοιχεία μιάς υλικής συνοχής και μιάς διαλεκτικής άκνησιας αυτών των καταστάσεων, που διαποτίζονται από μία ήθικη δικαίωση αλλά άπειλούνται και από μία ιστορική καταδική. Ο πατέρας του Κάρολ πεθαίνει την ώρα που καίγεται το εργοστάσιο του γιου του. Ήταν όμως ξεκινημένος γι' αυτό άπ' την ώρα που έφτανε στην πόλη. Το φτάσιμό του σ' αυτήν, μιά ξαφνική μετάθεση από τη φυσική άρμονία στο χώρο των κοινωνικών αντίθέσεων, ήταν σαν ένα ταξίδι άποχαιρετισμού.

Η Πολωνία κατέχεται ακόμα από την τσαρική Ρωσία, τους Άυστριακούς και τους Γερμανούς. Στην οικονομική ζωή της πόλης Λότζ (γύρω στο

Ο Andrzej Seweryn, ο Daniel Olbrychski και ο Wojciech Pszoniak στη Γη της επαγγελίας (1974)



1880) κυριαρχούν οι γερμανοί επιχειρηματίες κι οι εβραίοι τοκογλύφοι. Οι καμινάδες των εργοστασίων υφαντουργίας πυκνώνουν. Το βιομηχανικό και χρηματιστικό κεφάλαιο συσσωρεύεται ραγδαία κι ασταμάτητα. Η εργατική τάξη αυξάνει με τη στρατολογία του πληθυσμού των περιθωριακών συνοικισμών και της υπαίθρου. Οι παραγωγικές δυνάμεις μεταβάλλονται ποσοτικά και ποιοτικά. Οι παραγωγικές σχέσεις τ'ό ίδιο. Ο άστικός τρόπος ζωής αναπτύσσεται μέσα από τόν καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής. Ένας καινούριος ήδονισμός διαχύνεται παντού. Οι ανθρώπινες σχέσεις (απ' τόν έρωτα ως την καθημερινή συναλλαγή) μειοιώνονται μέ τό χρέμα και τό ποσοστό κέρδους.

Ο Μπούχολτς κι ο Μύλερ, δυό αγροίκοι γερμανοί εργοστασιαρχές, σημαίνουν αυτή τη μεταβολή στις παραγωγικές σχέσεις. Περισσότερο όμως τό κάνουν οι τρεις νέοι: ο Κάρολ, ο Μόριτς κι ο Μάξ. Γιατί διαγράφουν μέ τά σώματα, τη συνείδηση και τη δράση τους τη διαδικασία αυτής της μεταβολής.

Όχι στό ψυχολογικό αλλά στό κοινωνικό πάντα επίπεδο. Ο Βάιντα στην έγγραφη αυτών των σχέσεων και ιδέων μέσα στην τακνία προσφέρει σέ αφηγηματικούς τρόπους ρεαλιστικούς. Πολλά πλάνα μέ τις καμινάδες, τούς κτιριακούς όγκους, τούς έσοπευτικούς χώρους των εργοστασίων σέ λειτουργία. Τό μοντάζ έπιταχύνει τό ρυθμό της αφήγησης χωρίς ν' αλλάζει την ποιότητά της. Οι ήχοι, φυσιολογικοί ή υπερτονισμένοι, πού συνοδεύουν τά πλάνα αυτά συμπληρώνουν τη ρεαλιστικότητά τους δομή. Η εμφάνιση του Κάρολ στό εργοστάσιο του Μπούχολτς αναπτύσσει την αντίληψη της αλλαγής των παραγωγικών δυνάμεων, σημαίνοντας και τό στοιχείο της συσσωρεύσεως. Σύνχρονα οι έρωτικές σχέσεις του Κάρολ δε σημαίνουν απλά τόν εκχυδαισμό του ήθους, αλλά ανάγκη τόν Κάρολ σέ σύμβολο ενός γενικού πόθου. Ο Κάρολ είναι ο άνθρωπος της εποχής του αναπτυσσόμενου καπιταλισμού. Έπιστήμονας μηχανικός, «καλλιεργημένος», επιθυμητός σάν σώμα, δραστήριος, ο ήγέτης μιάς κυρίαρχης έκμεταλλευτικής τάξης. Σ' αυτόν θά άφθεθεί η τελευταία λέξη για τόν πυροβολισμό των άπεργών. Η μορφή του Κάρολ διαγράφεται δραματολογικά πληρέστερα απ' όποιαδήποτε άλλη, γι' αυτόν ακριβώς τό λόγο: είναι ο πρώτος μέ τόν τελευταίο λόγο, τό υπόδειγμα, ο φυσικός ήγέτης και ο διάδοχος ενός κόσμου πού φέρθηκε σ'α χέρια του δύναμη, αλλά είναι ανάγκη κάποιου νά τη διαχειριστεί πιά και στό πολιτικό επίπεδο. Ο Βάιντα τόν βλέπει πάντα σέ μιά ύψωμένη, σέ σχέση μέ τη μηχανή λήψης, θέση μέσα σ' ένα λευκό φώς, καλοντυμένο, «άγιο» της νέας εποχής.

Ο Βάιντα πυκνώνει τόν αφηγηματικό του λόγο όχι αφαιρώντας αλλά συντομεύοντας άπλώς τη χρονική διάρκεια των στοιχείων του. Η αναπαραστατική διαδικασία πού εφαρμόζει δέν αλλοιώνεται μέ τη παραδοτική χρήση αποστασιοποιητικών στοιχείων (Ο Μόριτς μορφαίνει και χειρονομεί μπροστά στην κάμερα, η παραμορφωτική λειτουργία του εύρυγωνίου φακού), τη «μυμειακή» ανάπτυξη της αφήγησης (ο Μύλερ έπιδείχνει τό σπύτι τόν στόν Κάρολ, ο Κάρολ έχει θριαμβεύσει μέσα στό ίδιο αυτό σπύτι, τά έγκαίνια του καινούριου εργοστασίου). Έτσι σ' αυτή την καθαρά ρεαλιστική (και νατουραλιστική κάποτε) έκθεση δοκιμάζεται η γνωστή (ποιητική και συμβολική) έκφραση του Βάιντα. Ούτε η υποκειμενικότητα των λήψεων μέ τη μηχανή στό χέρι, ούτε τά τραβέλινγκ, ούτε τά γκρό πλάνα, ούτε οι

φωτισμοί και τά σκηνικά μαπαρόκ (κτίσματα κι έσωτερικά) αλλάζουν τη ρεαλιστική αναπαραστατική δομή του φιλικού αυτού κείμενου. Δέν πρόκειται ίσως για έλάττωμα, αλλά για μιά παρέκκλιση του Βάιντα από τις άναζητήσεις του μοντέρνου στην κινηματογραφική έκφραση (*Τοπίο μετά τη μάχη, Όλα για πούλημα, Ο Γάμος*).

Ένώ ως τώρα τό φιλικό κείμενο του Βάιντα αναμετριούνταν μέ τη μυθιστορία, μέ την παρεμβολή του στοιχείου του προλεταριάτου περνά στό δυναμικό επίπεδο της ιστορίας. Η μηχανή λήψης, «φοτωμένη» μέ εύρυγωνίο φακό, άποτυπώνει έπεισοδικά, άνεκδοτικά, την παραμορφωμένη κατάσταση των περιθωριακών ανθρώπων. Τις κατοικίες τους, την έπαιτεια τους (ένεχυροδανεισμός, άναζητηση δουλειάς), την άθλιότητά τους. Σ' όλη τη διάρκεια του φιλικού χρόνου η ροή της μυθιστορίας παρασέρνει και κομμάτια απ' αυτή την άσυνειδητοποιητή μάζα και τη ζωή της, εργάτες, εργάτριες, υπάλληλους πού γίνονται άντικείμενο έκμετάλλευσής μέσα στους χώρους δουλειάς. Ο Βάιντα σημαίνει αυτές τις καταστάσεις μέ ένδεικτικές ένδοτες σπαρμένες μέσα στη ροή της μυθιστορίας. Η άκατάσχετη καπιταλιστική συσσωρεύση προκαλεί ταυτόχρονα και μιά άλλη σχέση των παραγωγικών δυνάμεων, γεννά τό προλεταριάτο. Πίσω και κάτω απ' αυτό τόν όργανισμό (οικονομικό, κοινωνικό κι άνθρωπολογικό) φυτρώνει μιά καινούρια τάξη, από την έκμετάλλευση της οποίας τροφοδοτείται η κίνηση αυτής της ιστορικής εποχής. Ο Βάιντα υποκύπτοντας στην άπαιτηση της μυθιστορίας παραλείπει νά πληροσφρήσει τό θεατή ή νά δηλώσει τη διαμόρφωση αυτής της μάζας σέ πολιτική δύναμη. Η κρατική έξουσία έγγραφεται πολύ άργα μέσα στην τακνία σάν ιδεολογικός μηχανισμός. Στερώντας τη συνείδηση του από διαλεκτικά στοιχεία άναγκαία για τη σαφή αντίληψη της εισβολής της ιστορίας και της πολιτικής μέσα στην τακνία. Άπλως στις τελευταίες, έξαιρετικά πυκνές, χάρη στό έναλλασσόμενο μοντάζ, ένδοτες του έργου του μάς φανερώνει τό προλεταριάτο σάν διαμορφωμένο ύποκειμενο της ιστορίας (οι πρώτοι άπεργιακοί άγώνες στό Λότζ). Μαζί μέ την ιστορία μπαινεί στη μυθιστορηματική όδόνη και η αναπαράσταση της πολιτικής σύγκρουσης, της ταξικής πάλης. Τα παραμορφωμένα — μεγάλα χέρια του Κάρολ κι η άπόφαση του νά χρησιμοποιηθούν πιά τά όπλα (άντι για τήν άπόλυση ή τό βούδουλα) σημαίνουν την άρχη αυτής της σύγκρουσης. Η παραπομπή του θεατή στην ιστορία και την πολιτική δε γίνεται μόνο μέ τις εικόνες, πού έγγράφονται μέσα στό φίλμ, αλλά κι έξω απ' αυτό, στόν κατακτημένο πιά από την ανθρώπινη γνώση του χώρο των έπαναστάσεων των άρχών του 20ού αιώνα. Η παρακαμπτήρια (σέ σχέση μέ τό μυθιστοριογράφο Reymont) διαδρομή του Βάιντα άποδειχεται άσφαλέστερη. Η παραίτηση από τό ρομαντισμό, σάν ιδεολογία και σάν σημαίνουσα πρακτική, και η υιοθέτηση μιάς ιστορικής ρεαλιστικής έκδοχής τους, εύχραινει την άναπτυξη του μύθου και την έκβολή της ιδεολογικής διαδικασίας στό πεδίο της ιστορίας. Αναστέλλει όμως την παραγωγή της γλώσσας του ίδιου του Βάιντα. Αυτά τά δυό στοιχεία χαρακτηρίζουν τη σημαντική αυτή τακνία και κλείνουν μιά όλόκληρη περίοδο στην παραγωγή του Βάιντα.

Νίκος Κολοδός



ΤΟ ΠΟΛΥΤΙΜΟΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΙΝΑΙ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ (από μάρμαρο) πίστευε ο Ζντάνοφ

του Barthélémy Amengual

Ο *Άνθρωπος από μάρμαρο* ξάφνιασε. Δημιουργήθηκε ή εντύπωση ότι ο Βάιντα, στην ταινία του αυτή, ξεκοιφε από τό βασικό μοτίβο του προηγούμενου έργου του — τη σπαρακτική ελεγεία για μία Πολωνία συνεχώς αντιμετώπιη με τις ιστορικές δοκιμασίες. Κι όμως! *Η Γή της επαγγελίας*, το λιγότερο «διχασμένο» — άποστασιοποιημένο, «αντικειμενικό», άδυσώπητο, αλλά, τελικά, αισιόδοξο — φίλμ του Βάιντα δέν ξεφευγε ήδη άπ' αυτή τη διηκουσα γραμμή; Κι άν ό *Άνθρωπος από μάρμαρο* είναι μία ταινία πού ξετυλίγεται στο παρόν, αυστηρά σημερινή, τό ίδιο δέ συνέβαινε ήδη με τούς *Αθώους γόντες*; Κι άν ύπάρχει ένα φίλμ με θέμα κάποιο φίλμ αυτό δέν είναι τό *Όλα για πούλημα*;

Αναμφισβήτητα την καλύτερη δάση προσεγγίσεως στον *Άνθρωπο από μάρμαρο* παρέχουν οι *Αθώοι γόντες*, επικουρούμενοι από τόν *Έρωτα στά είκοσι* και τη *Γενιά*. «Άνθρωπος από μάρμαρο» (ή άπό φιλική μεμβράνη), ό Βάιντα νιώθει νά κλονίζεται, κάτω άπ' τά πόδια του, τό βάθος του αγάλματός του. Η εικονοκλασία δέν είναι κλήρος του σταλινισμού και μόνο. Παντού, ή μία γενιά διώκει την άλλη· ή άποστέρηση είναι ένδρρημα της ζωής όσο και της Ιστορίας. Άλλά ό Βάιντα δέν είναι άνθρωπος πού παραδίνεται άμαχητί. Τό δηλώνει, στά 1977: «Οι νεαροί πολωνοί κινηματογραφιστές ξέφρουν ότι δέν μπορούν νά ύπάρξουν σάν νεοί σκηθέτες παρά μόνο έφόσον πηγαίνουν κόντρα στίς ταινίες μου (...). Χωρίς νά θέλω νά 'μαι έγωιστής, αυτό περίπου κάνω τώρα. Πηγαίνω και βλέπω τίς ταινίες τών νέων: προσπαθώ νά καταλάβω τί έλησαν νά εκφράσουν και επιδιώκω νά τό εκφράσω καλύτερα» (1). Τό ξαναλέει στά 1978: «Λογάριασα (...) ότι, με την ταινία αυτή, έπρεπε νά ξαναπάρω τη θέση πού είχα στο χώρο του πολωνικού κινηματογράφου» (2). Ποιά θέση; Όχι μόνο την πρώτη — του καλύτερου — αλλά κι αυτήν του πιο θαρραλέου και πού τολμά νά διακηρύξει ότι οι ντουλάπες είναι γεμάτες σκελετούς, και οι παλιές μνήμες και τίς ύπόγεια τών μουσειών κατάφορτα από σοσιαλορεαλιστικού τύπου ανθρώπους από μάρμαρο.

Ο σκηνοθέτης πού πρώτος τόλμησε νά θίξει τά θέματα-ταμπού πού ήταν: ή ήρωική ρητορική (*Γενιά*), ό ρόλος πού έπαιξε στην αντίσταση ή Armia Krajowa (ό στρατός του έσωτερικού πού τόν καθόδηγούσε ή πολωνική κυβέρνηση του Λονδίνου (*Στάχτες και διαμάντια*), ή σοβιετική άδράνεια μπροστά στον ξεσηκωμό της Βαρσοβίας (*Κανάλ*), ό πολωνικός άντισημιτισμός (*Σαμαρών*)· λοιπόν, αυτός και πάλι χρειάστηκε νά 'ρθει σήμερα νά έπωμιστεί τούς κινδύνους της άναμέτρησης μ' ένα άλλο ταμπού και νά σπάσει τη σιωπή πού περιβάλλει τίς σταλινικές καταδολιεύσεις και μυστικοποιήσεις. Καταδολιεύσεις και μυστικοποιήσεις πού οι δράστες τους — παραμένοντας, σέ μεγάλο ποσοστό, στά πόστα τους — θέλουν νά κάνουν σά νά μην είχαν συμβεί. Ο ίδιος ό κινηματογραφιστής κρίνει την πρωτοβουλία του με τρόπο τέλειο: «Δέν είναι μόνο καλλιτεχνική, είναι και πολιτική πράξη. Πιστεύω ότι οι νέοι τό κατάλαβαν αυτό πολύ καλά» (2). Με τόν *Άνθρωπο από μάρμαρο*, ό Βάιντα επιβεβαιώνεται ως διπλά σύγχρονος: ό «γέρος» παραμένει νέος κι άπευθύνεται στο σήμερα μιλώντας για τό σήμερα.

Τό κακό είναι ότι ποτέ δέν εύχθηκε ιδιαίτερα άπεικονίζοντας τη νιότη — έκτός, βέβαια, από την περίπτωση της νιότης της δικής του και της γενιάς του. Την εποχή του *Αθώοι γόντες* (1960) και *Ο έρωτας στά είκοσι* (1962), όμολογούσε άπεριφραστα ότι δέν καταλαβαίνει «αυτή» τη νεολαία — τούς ανθρώπους, δηλαδή, πού ήταν μόνο δεκαπέντε χρόνια μικρότεροι του. Άλλά και τη σημερινή νεολαία, κρίνοντας την, τη χαρακτηρίζει παθητική, άβουλη και μάλλον άφελή· θεωρεί ότι πολύ συχνά «είναι πεπεισμένη ότι κάποιος άλλος θά 'ρθει και θά κάνει κάτι για λογαριασμό της» (3). Γι' αυτό άραγε, όπως παρατηρήθηκε, την ήρωίδα του, την Άνιέσκα, φαίνεται, στην άρχή, νά μη την κινεί τίποτ' άλλο παρά μόνο ή έπιθυμία νά «κάνει ένα Score» άμερικανικού στυλ; Όπως και νά 'χει, τό πρόσωπο αυτό δέν είναι και τόσο στέρεο· οι παρεμβάσεις του στη δράση έχουν, βασικά, ένα χαρακτηρισμό οκοπιμότητας και συμβολισμού, γεγονός πού τό περιορίζει σ' ένα ρόλο επίδεξιου «κινητήριου μοχλού» — ρόλο μάλλον λει-

(1) Aldo Tassone, «Συνέντευξη με τόν Άντρέι Βάιντα», *Télérama*, Μάιος 1977.

(2) Jacques Demeure και Hubert Niogret, «Συνέντευξη με τόν Άντρέι Βάιντα», *Positif*, No 211, Οκτώβριος 1978.

(3) Marcel Martin, «Συνέντευξη με τόν Άντρέι Βάιντα», *Ecran*, No 73, Οκτώβριος 1978.

τουργικό παρα συγκινησιακά αποτελεσματικό πρόκειται. τελικά, για ένα ωραίο τέχνασμα. 'Ο Βάιντα δεν αγαπά ιδιαίτερα τη νεολογία αλλά ξέρει ότι, ανάμεσά τους, εκείνη — βιολογικά, πρώτα — πρώτα — έχει το δικίο κι αυτός το άδικο. Χάρη στο πρόσωπο της 'Ανιέσκα, η νεολογία τούτη μπορεί ν' ανακαλύψει ότι τὰ δίκια τους συμπίπτουν, και νά ξαναρθεί κοντά του. Στά πενήντα του χρόνια κανείς μπορεί θαυμάσια νά κάνει μία προσπάθεια νά λειτουργήσει σάν πνευματικός πατέρας — πολύ περισσότερο ό Βάιντα, πού καθοδηγεί και διδάσκει τους νέους αυτούς στο σπουδίο «του», τό Χ. 'Ετσι, αυτόματως, ό 'Ανθρωπος από μάρμαρο γίνεται μιά ταινία «θετική». 'Αλλά και η Γενιά (Τὰ λόγια μιάς κοπέλας) δέν ήταν μιά ταινία θετική;

'Ο Βάιντα, ως εικόνοκλάστης — πού χρησιμοποίησε τόν «άλογονό», διωμένο τρόπο τής τραγωδίας — επικρίθηκε φυσιολογικά από τό καθιστάς. Πρόδωσε ένα διαγές και σανάμα επώδυνα διχασμένο, ένα διαλεκτικό όραμα τής 'Ιστορίας, χωρίς ψευδαισθήσεις, ασφαλώς, αλλά και ούδέποτε άρνητικό. Κι όμως, αυτό ήταν πάντα κάτι τό υπερβολικό γιά τόν μαγιαζιόμό ενός συστήματος πού άρεσκόταν στίς κουφολογίες. Τι γυρεύεις! Μήπως τελικά τό λιγότερο πού μπορεί άπ' όλες τίς ταινίες του Βάιντα νά συγκρατήσει κανείς δέν είναι ότι συνθέτουν έναν άπογοητευτικό, υπερβολικά άυστηρό, πίνακα τής νέας πολωνικής πραγματικότητας; Φαινομενικά, ό 'Ερωτας στά είκοσι έφερε άπλώς σέ άντιπαράθεση έναν φαίδρο παλαίο πολεμιστή τής 'Αντίστασης και κάποιους νεαρούς «άθώους γήτες». Γύρω όμως άπ' αυτή τή σύγκρουση τών δύο ηλικιών ένωθες, χειροπιαστόν σχεδόν, τόν εκφυλισμό μιάς μεγάλης έλπίδας, τήν άποστέωση ενός γερασμένου σοσιαλισμού ηλικίας δεκαεπτά ετών. Και αναρωτιόσουν σχετικά μέ τό νόημα τών μεταφορών. 'Ο δημοτικός υπάλληλος άποτελούσε μεταφορική έκφραση τής πολιτικής 'Ιστορίας ή, αντίστροφα, ή πολιτική 'Ιστορία ίσοδυναμούσε μεταφορικά μέ τό περρωμένο του δημοτικού υπάλληλου; 'Η νεολογία τής δεκαετίας του '60 καταδικάζε ήδη τό σύστημα πού τήν είχε γεννήσει και διαμορφώσει; Ποτέ δέν είναι τόσο άπλά τὰ πράγματα. Λοιπόν, και σ' αυτή τήν περίπτωση ήταν και δέν ήταν έτσι. 'Ακόμα και μέσα στο κλίμα «ιστορικής» αντικειμενικότητας πού χαρακτηρίζει τή Γη τής επαγγελίας, η άδέσποτη έκβιωμηχάνιση του Λότζ και η άμειλικτη άπεικόνιση τής εργατικής υποδούλωσης στήν παραγωγή και τήν ιεραρχία ξυπνούν τούς άπόηχους μιάς άλλης εκμετάλλευσης, πολύ πιό κοντινής χρονικά.

'Η 'Ιστορία δέ θα είχε καμιά σημασία άν δέν παρηγορούσε τούς μέν γιά τό παρόν κι άν, κυρίως, δέ βοηθούσε τούς δέ νά διορθώσουν τό παρόν. Είναι γεγονός ότι τὰ πρόσωπα του 'Ανθρώπου από μάρμαρο δέ γίνονται αυτό πού έμεις βλέπουμε ότι έχουν άποθεί. 'Αλλά τι είναι αυτό πού έχει σημασία σήμερα; 'Η πορεία πού έκαναν η αυτό πού έξακολουθούν νά είναι, αυτό πού έχουν παραμείνει; 'Η σταλινική άρρώστια δέ γιατρέφτηκε. Οι δυσκολίες πού συναντά η 'Ανιέσκα γιά νά κάνει τήν ταινία τής είναι οι ίδιες πού συνάντησε ό Βάιντα γιά νά φτιάξει τή δική του. 'Ο Βάιντα επαναφέρει στήν ημερήσια

διάταξη τό κεφαλαίωδες πρόβλημα τής άποσταλνοποίησης — πρόβλημα πού, όπως ξέρουμε, άργά η γρήγορα θάφτηκε παντού.

Στήν ερώτηση «γιατί διάλεξες αυτόν, τόν Μπίρκοιτ;», η 'Ανιέσκα άποκρίνεται «ίσως γιατί γκρέμισαν τό άγαλμά του». Θυμόμαστε ότι στο Στάχτες και διαμάντια τό τεράστιο πορτραίτο του Στάλιν κειόταν χάμω, φάτσα σ' έναν τοίχο. Μέσα άπό τήν άποκαθήλωση τών ειδώλων ό Βάιντα επιτίθεται, πρώτ' άπ' όλα, σ' αυτή τήν τυπική σταλινική — και, άλιμον, πάντα επικαιρη — διαστροφία πού συνίσταται στο νά επανορθώνεις τήν 'Ιστορία, νά άποφαινεσαι μιά και έξω ότι τό τάδε γεγονός συνέβη και τό δεινά όχι. Στήν όμώνυμη ταινία του 'Αϊζενστάιν, ό Τρότσκι, πρακτικά, δέν συμμετέχει στήν επανάσταση του 'Οκτώβρη. Στίς όμαδικές φωτογραφίες έκπροσώπων τής πρωτοπορίας τής δεκαετίας του '20, άλλοτε εξαφανίζεται ό Μέγερχολντ, άλλοτε ό Τρετιακόφ, άλλοτε η Λιλί Μπίρκ κι άλλοτε ό Πάστερνακοί περιλειπόμενοι μοιάζουν νά σφίγγονται μεταξύ τους κάπως φιλικότερα και τούτο χάρη στίς έμπνευσμένες φροντίδες ενός ταλαντούχου ρετουσαριστή — προπαγανδιστή. Μιά μέρα του Φεβράρη του 1948, ό Κλέμεντ Γκότβάλτ βγήκε στο μπαλκόνι γιά ν' άνακοινώσει στο λαό τής Πράγας τήν έγκαθίδρυση τής κομμουνιστικής έξουσίας. Χιονίζει τήν ήμέρα εκείνη, γι'αυτό ό Κλεμέντις έβγαλε τό γουάνιο καλπάκι του και τό 'δωσε στον Γκότβάλτ. Τέσσερα χρόνια άργότερα κι άφού ό Κλεμέντις είχε πιά έκκαθαριστεί, πάνω στο 'Ιστορικό ντοκιμανέτο δέν άπόμεινε παρά τό καλπάκι του, νά σκεπάζει τό κεφάλι του Γκότβάλτ (5).

Αυτή τή φορά θέλουν σώνει και καλά νά σθήσουν, νά άπωθήσουν από τήν 'Ιστορία τής χώρας μιά όλόκληρη εποχή, «μιάν εποχή — λείε ό Βάιντα — πού τή ζήσαμε μέσα σέ μιά γυάλα, άγνοώντας τὰ πάντα και... λησμονώντας τὰ πάντα» (1). Διφορούμενη δήλωση, άν σκεφτείς ότι λησμονία και μνήμη είναι έπιγεννήματα — ακολουθούν τήν έξοδο από τήν προστατευτική γυάλα — κι άν υποθέσεις ότι αυτό τό «έμεις» συμπεριλαμβάνει και κάποιους άνθρώπους πού άναγκαστικά θά 'πρεπε νά ξέρουν, έσω κι άν δέ γνώριζαν τίποτ' άλλο εκτός από τὰ ίδια τους τὰ ψέματα (όπως ό Μπούρσκι, ό κινηματογραφιστής, κι όπως ό Γιόντλα, ό γραμματέας του Φέμματος στή Νόβα Χούτα, οι άνθρωποι, δηλαδή, πού κατασκεύασαν τόν Μπίρκοιτ). 'Η μήπως ό Βάιντα θά 'θελε νά μάς πει ότι ακόμη κι αυτοί, σάν τόν άφρονα τής Γραφής, δέν ήξεραν τί έκαναν κι ότι, μέσα στή φυγή τους προς τό μέλλον, κατάσταση πού τούς έκανε νά μη θέλουν νά ξέρουν παρά μονάχα τό παρόν, η λήθη του χτές και του προχτές ήταν γι' αυτούς μιά ζωτική άνάγκη;

Όπως και νά 'χει, ήρθε έπειτα μιά «άθωα» γενιά πού δέ θα μπορούσε νά λησμονήσει αυτό πού άγνοει. Στή Γερμανία και τήν 'Ισπανία αυτή η άθωα νεολογία άπαιτήσε νά μάθει. Στήν Πολωνία, άν πιστέψουμε τόν Βάιντα, προτίμησε ν' αφήσει τούς «γέροντες» νά θγάλουν τὰ κέστανά άπ' τή φωτιά. 'Οποσδήποτε θά 'πρεπε νά 'ναι κανείς Πολωνός και νά ζει στήν Πολωνία γιά νά μετρήσει τήν άκριδή επίδραση και σημασία πού είχε η ταινία γιά τήν έξουσία, η όποία κι εκεί όπως κι εδώ διαθέτει μία μεγάλη ικανότητα άνάκτησης. 'Αλλά δέν είναι τό πάν η έξουσία. 'Υπάρχει κι ό ύπόλοιπος λαός, τό

(4) Serge Daney, «'Ο Άνθρωπος από μάρμαρο», Cahiers du Cinéma, No 295, Δεκέμβριος 1978.
(5) Βλ. Milan Kundera, «Τό καλπάκι του Κλεμέντις», Le Nouvel Observateur, No 721, 2 Σεπτεμβρίου 1978.



Ο Jerzy Radziwiłowicz και η Krystyna Zachwatowicz στόν *Άνθρωπο από μάρμαρο* (1976)

σύνολο ενός λαού, πού, Nolens Volens, υπήρξε σταλινικός (όπως κάθε Γάλλος πού μεγάλωσε στις άποικίες υπήρξε, σέ άτομική κλίμακα, άποικιοκράτης). Είπαν ότι ό γερμανικός λαός δείχτηκε άνίκανος νά πενήθει τό ναζιστικό παρελθόν του. Άλλά και οι σοσιαλιστικές χώρες δέν παρηγορήθηκαν / λυτρώθηκαν από τήν άπώλεια του Στάλιν. Ή άλήθεια είναι, βέβαια, ότι δέν τόν έχασαν τελείως. Πένθος, λοιπόν, για τά παλιά όνειρα, για τίς επιβεβαιωμένες επιτυχίες, για τίς γελασμένες προσδοκίες, γι' αυτό πού ήσουν και πού, επειδή πολύ συμβιδάστηκες, δέν τολμά πιά νά δηλωθεί. Άν μιά ταινία όπως ό *Άνθρωπος από μάρμαρο* (κι άλλες πού θ' άκολουθήσουν τό παράδειγμά του) μπορεί νά εγκαινιάσει αυτό τό έργο του πένθους, ν' άνοιξει τό δρόμο για τό ξεκαθάρισμα μιάς νοσηρής κατάστασης, τότε θά 'χει επανασυνδεθεί μ' αυτή τήν «έθνική ψυχοθεραπεία» πού επικαλούνταν, στό νεανικό τους ξεκίνημα, τόσο ό Βάντα όσο και ό Μούνκ. Ό Ντάνιελ Όλμπρίτσκι είναι πεπεισμένος γι' αυτό. Και δηλώνει: «Είναι πραγματικά μιά καταπληκτική ταινία. Ή σπουδαιότερη, πιστεύω, από καλλιτεχνική, ιδεολογική, ήθικη και πολιτική άποψη πού έφτιαξε ό Βάντα μετά τό *Στάχτες και διαμάντια*» (6).

«Ήρωες σέ άμυγή κατάσταση δέν ύπάρχουν. Άν ύπάρχουν, είναι καμποτινοί» (7). Ό Βάντα, εγκαινιάζοντας τό έργο του, εγκαινιάζει ταυτόχρονα τή δική του άκραίοιο βολонταρισμού (ή «μαοϊκή» προτεραιότητα των μορφών του έποικοδομηματος σέ σχέση με τό οικονομικό στοιχείο), του ύποχρεωτι-

κού ήρωισμού και τής γενικευμένης ήρωοποίησης (*Γενιά*). Στο φίλμ αυτό, αντίδρώντας στόν κυρίαρχο σοσιαλιστικό ρεαλισμό, δείχνει νέους ανθρώπους πού έχουν επίγνωση ότι δέν είναι ήρωες, πού δέ νιώθουν ούτε τή διάθεση ούτε τήν άνάγκη νά όφείλουν νά είναι: «γίνονται ήρωικοί επειδή κάποιος πρέπει νά είναι, κάποιος πρέπει νά κάνει αυτό πού κάνουν...» (8). Σήμερα λοιπόν ήρωική — κάνοντας αυτό πού πρέπει νά γίνει — είναι ή Άνέσκα· πολύ ήρωικότερη άπ' ό τι ήταν ό Μπίρκουτ χτές. Άλλά ό καμποτινος Μπίρκουτ άποκαλύπτει ήρωικός όταν τά πράγματα άρχίζουν νά γίνονται δύσκολα για τό φίλο και βοηθό του Βίτεκ, παλιό άγωνιστή του πολέμου τής Ισπανίας (στό *Στάχτες και διαμάντια* ό Στσούκα, ό τοπικός γραμματέας του Κόμμουνισ, ήταν κι αυτός παλιό μέλος των Διεθνών Ταξιαρχιών)· όταν πεισμώνει και θέλει νά τόν υπερασπίσει και νά καταγγείλει τίς άνωμαλίες πού έγιναν στη δική του. Τόν συντριβεί τότε ό «κανόνας»: «Άν έγιναν λάθη, θά τά διορθώσουμε. Άλλά, μόνος σας μήν κάνετε τίποτα».

Τόν χειρότερο, όμως, καμποτινισμό θά τόν συναντήσουμε στην πλευρά αυτών πού φαμτρικάρουν τούς ήρωες. Ό κινηματογραφιστής κι ό πολιτικός υπεύθυνος διαλέγουν τόν Μπίρκουτ άνάμεσα στά ύγιη, μελετηρά, πολιτικά συνειδητοποιημένα και ήθικά άνεπιλήπτα στοιχεία του έργοτάξιου. Τόν υπεραξιοποιούν, τόν ντοπαρουν, τόν ξυριζουν, τόν χτενίζουν (μήπως ή τηλεόρασή μας δέν μακιγιάρει τούς έκφωνητές, τίς έκφωνήτριες και τούς διακεκρυμένους καλεσμένους της;), σκέφτονται για μιά στιγ-

(6) Jacques Fresnais, «Συνέντευξη με τόν Ντάνιελ Όλμπρίτσκι», *Cinéma 78*, No 232, Άπρίλιος 1978.

(7) Άντρέι Βάντα στό *France - Pologne*, No 137. Άναδημοσίευση στό *Image et Son*, No 170-171 («Ό πολωνικός κινηματογράφος»), Φεβρουάριος - Μάρτιος 1964.

(8) Δηλώσεις του Βάντα στη Βελγική Ραδιοτηλεόραση. Παρατίθενται: Hadelin Trion, *Andrzej Wajda*, «Cinéma d' Aujourd'hui», No 26, Έκδ. Seghers, Παρίσι, 1964.

μή να τὸν καραγκιοζοποιήσουν φορῶντας του μιά γραβάτα κι ἔπειτα βάζουν μπρός καὶ σκηνοθετοῦν κινικὰ τὸ ρεκόρ του. Οἱ πρόδες — καὶ οἱ διορθώσεις — τραβᾶνε σὲ μᾶκρος. Ἡ ὀρχήστρα κουράζεται γρηγορότερα ἀπὸ τοὺς χτίστες. Τὴν ἀντικαθιστοῦν κιθαρίστες καὶ ἀκορντεονιστές. Σὰν πυγμάχος ταγμένος νὰ νικήσει, ὁ Μπίρκουτ ἀγωνίζεται, ἀντιστέκεται κι ἀντέχει, φτάνοντας σὸ ἀκραίο ὄριο τῆς ἐξάντλησης. Ἐχει τοποθετήσει 30520 τούβλα! Καταφθάνουν τότε, ἐπωχούμενοι, κυριακάτικοι, φορτωμένοι ἀνθοδέσμες ἀπὸ τριαντάφυλλα, οἱ ἐπίσμοι. Ξεσπᾶ, διάτορο, τὸ τραγοῦδι τῶν χορωδιῶν. Ἀλλὰ ὁ Μπούρσκι δὲν εἶναι ἱκανοποιημένος ἀπὸ τὰ πλάνα πού γύρισε. Ἐχει τὴν ἀπαίτηση νὰ ξαναγυρίσει ἀκόμη καὶ τὶς σκηνές τῶν ζητωκραυγῶν καὶ τῶν συγχαρητηριῶν! Δὲν τὸν νοιάζει οὔτε ἡ δικὴ του κούραση οὔτε — ἀκόμη λιγότερο — ἡ κούραση τῶν ἐξαντλημένων εργατῶν. Τὸ φιλμ δὲν ἔχει μεγαλύτερη σημασία ἀπὸ τὸ πραγματικὸ συμβάν; Ἡ μυθοπλασία ἀπὸ τὸ γεγονός; Ἡ ἀπήχηση τοῦ κατορθώματος ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ κατόρθωμα; (Ἄς σημειώσουμε, παρενθετικά, ὅτι πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς πού ἀποστρέφουν τὸ πρόσωπο μπροστὰ σ' αὐτοὺς τὸν σταχανοφικούς μαραθωνίους δὲ σκανδαλίζονται ὅταν ἀπολαμβάνουν τὸ θέαμα τῶν Ὀλυμπιακῶν Ἀγώνων).

Ἐνα μανιχαϊστικὸ σύστημα εἶναι ὑποχρεωμένο νὰ προσπαθεῖ νὰ προσφέρει τὴν τελειότερη εἰκόνα τοῦ Καλοῦ. Ὅταν νόμο του ἔχει τὴν τελειότητα, πῶς θὰ μπορούσε ν' ἀποφύγει τὴ σκηνοθεσία κι ὁ, τι τὴ χαρακτηρίζει: «τελευταία χέρια», ἐπιλογές, κι ἀν χειραστεί, κόλλα ξεγέλαστικά; Μεθυμένος ἀπὸ ἓνα τόσο ὠραίο παράδειγμα, ὁ Μπίρκουτ θ' ἀγκαζάει, σύντομα, μιά τσιγγάνικη ὀρχήστρα, γιὰ νὰ πλουτίσει τὸ «τσόρκο» του καὶ νὰ συνεχίσει νὰ ἐργάζεται μετὰ μουσικῆς. Τὸν παντρεύουν ἔπειτα μὲ μιά κοπέλα, πρωταθλήτρια κι αὐτὴν, ἀλλὰ τοῦ στίβου. Κι αὐτὸς ὁ γάμος — ἀνέκδοτο θὰ εἶναι ἄλλο ἓνα φιλμ, ἄλλη μιά σκηνοθεσία, ἄλλη μιά ὠραία μυθοπλασία *πενήντα τοὶ ἑκατὸ ἀληθινῆ*, (9). Ἄλλωστε, τὸ τέγρα μιάς, μάλλον λογικῆς παρὰ εἰρωνικῆς, κατηγορικῆς πορείας, ὁ Βάντα θὰ μᾶς δείξει, μετὰ τὸ 20ὸ συνέδριον, τὸν ἀστυνομικὸ πού ἦταν ὑπεύθυνος γιὰ τὴν ἀσφάλεια τῶν δημοσίων ἐμφανίσεων — «παραστάσεων» τοῦ Μπίρκουτ νὰ 'χει γίρει κι αὐτὸς μὲ τὴ σειρά τὸν σκηνοθέτη, ἀλλὰ τοῦ σερῆλ — τῆς, καὶ νὰ 'ναι ἔτσι συνεχῶς ἀπασχολημένος μὲ τὸ πρόβλημα τῆς συγκρούσεως ἀνάμεσα στὴν ἀλήθεια καὶ στὶς ἐπιφάνσεις τῆς ἀλήθειας, ἀνάμεσα στὴ γύμνια καὶ στὰ μασκαρέματα τῆς γύμνιας.

Ὁ Μπίρκουτ δὲν ἦταν ἓνας γνήσιος σταχανοφιστής (καὶ τέτοιοι ὑπῆρχαν ἀσφαλῶς στὴν πραγματικότητα). Ἀλλὰ ὁ Μπούρσκι, ἐπειδὴ ὅλοι οἱ γνωστοὶ κι ἀθένητικοι ἐργάτες πρώτῃς γραμμῆς εἶχαν καταρωθεῖ ἤδη ἀπὸ ἄλλους κινηματογραφιστῆς, πού ἦταν σὲ πῶς πλεονεκτικὴ θέση ἀπ' αὐτόν, ἔνωσε ἀναγκαζόμενος νὰ κατασκευάσει ἓνα. Βλέπουμε ὅτι ἡ γένεση τῆς ἀπάτης, μὴ πού μοιροῦ νὰ ἀποδοθεῖ στὸ σύστημα — στὸ πνεῦμα, τὶς μεθόδους, τὶς ἀνωμαλίες του — δὲν μπορεῖ νὰ καταλογιστεῖ στὴν ἐξουσία τὴν ἴδια. Τὸ σύστημα παράγει τοὺς μύθους του μὲ βάση κάποιες πραγματικότητες. Ὁ Μπούρσκι παράγει τὸ δικό του ξεκινώντας ἀπὸ τὸ τίποτα. (Ἄς πᾶει ὁ νοῦς μας στὶς πῶς κροναγᾶτες καταδολεῖψεις



Ἡ Krystyna Janda στὸν *Ἀνθρώπο ἀπὸ μάρμαρο* (1976)

— μυστικοποιήσεις πού κατήγγειλε ὁ ἀμερικανικὸς κινηματογράφος, μέσα ὅμως ἀπὸ τὴ μυθοπλασία: *The Big Carnival* τοῦ Μπίλν Γουάιλντερ, *Ἐνας ἀνθρώπος μέσα σὸ πλῆθος* τοῦ Ἡλία Καζάν). Σὲ κάποιο σημείο, κάποιος (ὁ Βίτεκ;) κάνει λόγο καὶ γιὰ τὶς «ἀπερίσκεπτες», «ἀδέξιες» πρωτοβουλίες τοῦ Μπίρκουτ. Εἶναι φανερό ὅτι ὁ Βάντα φροντίζει νὰ μὴ χρεώσει τὰ πάντα σὸ λογαριασμὸ τῆς ἐξουσίας. Καὶ πράγματι, εἶναι πολὺ ἀπιθανὸ νὰ ἔχει ἐγκριθεῖ καὶ ὀργανωθεῖ αὐτὴ ἡ ἀπάτη μὲ βάση ἐπίσημες ντιρεκτίδες τῆς κορυφῆς. Θυμόμαστε τὸν Γιάν Κότ καὶ τὸν Σαίξπηρ; οἱ βασιλιάδες δὲ διατάζουν νὰ δολοφονηθεῖ κάποιος, ἀλλὰ τὸ ἀνέχονται: «ἀπεχθάνονται τὸ δηλητήριο κι αὐτοὺς πού 'χουν τὴ χρεία του» (10). Ἐτοί ἐπιβάλλεται ὁ ὀριστικὸς διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στὶς παραγωγικὲς μάζες, πού ἐξωθοῦνται στὴν ὑπερεργασία (ὁ καθένας μπορεῖ νὰ γίρει πρωταθλητὴς στὸς Ὀλυμπιακούς), καὶ στὸν ἥρωα, τὸν εὐτυχὴ καὶ δικαιολογημένα ὑπερήφανο — ἀνάμεσα στὸν τάχα ὀμόψυχο πανηγυρισμὸ καὶ τοὺς ἐνθουσιασμοὺς τῆς διτρίνας, ἀπὸ τὴ μιά μεριά, καὶ στὴν πραγματικότητα, ἀπὸ τὴν ἄλλη, Εἰρωνεία τοῦ συστήματος; ἡ «ἐκδίκηση» τῶν ἐκμεταλλευμένων ἐνάντια σ' αὐτόν πού συμβάλλει (ἐντελῶς καλοπροαίρετα) στὴν ἐνίσχυση τῆς ἐκμετάλλευσής τους δὲν εἶναι ἔργο — μόνο — τῶν θμμάτων (τὸ πυρωμένο τούβλο) ἀλλὰ καὶ τῆς ἐξουσίας, αὐτῆς πού ἐπέτρεψε τὴ δειντοποίηση τῶν σταχανοφιστῆ, καὶ ἐνορχήστρωσε τὴ λατρεία του.

Βάσιμα μπορούμε νὰ ὑποθέσουμε τρεῖς πιθανὲς πηγές ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἀρδεύεται ὁ *Ἀνθρώπος ἀπὸ μάρμαρο*. Δὲν ἔχει καμιά σημασία ἀν ὄντως αὐτὲς ἐνέπνευσαν τοὺς δημουχογούς του, ἢ ὄχι — ποῦς θὰ μᾶς τὸ πει; Σημασία ἔχει ὅτι ἐμπνέουν ἐμᾶς, τοὺς θεατῆς.

(9) Πράγματι, τὴν τελευταία στιγμὴ, ὁ ληξιαρχὸς ἀρνείται νὰ προχωρήσει τὴ διαδικασία τοῦ γάμου, γιὰ τὴ ἀνήλικη πρωταθλήτρια δὲν ἔχει πάρει τὴ συγκατάθεση τῶν γονιῶν τῆς. Ἐδῶ, ἡ γραφειοκρατικὴ βραδυπορία συμβάλλει στὴ μυθοποιηματοποίηση τῆς τελετῆς. (10) Jan Kott, *Σαίξπηρ, ὁ σύγχρονός μας*, (Ἑλλ. ἐκδ. Ἡρίδανός), Julliard, Παρίσι, 1962· καὶ *Ριχάρδος Β'* (Πράξη 5η, σκηνὴ 6η).

(11) Βλ. Marie Seton. *S.M. Eisenstein*. Fratelli Bocca, Ρώμη, 1954.

Στά 1934, αφού είχε απορριφθεί το σχέδιό του για μια σατιρική κωμωδία με τίτλο *M.M.M.*, ο Άιζενστάιν εκδηλώνει μία ζωηρή επιθυμία να σκηνοθετήσει στο θέατρο ένα έργο του Νάθαν Άθράμοβιτς Ζάσκι, το *Μόσχα, η δεύτερη*. Νά τί γράφει σχετικά ο ίδιος: «Κεντρικό πρόσωπο της κωμωδίας είναι ένας ήρωας στόν όποιο στήνουν ένα άγαλμα για να τιμήσουν τις άρετές του ως έξαιρετικό εργάτη. Τό γεγονός αυτό γεννά μέσα του μιάν ολόκληρη κλίμακα συναισθημάτων και αντίφατικών αντιδράσεων όπου, ούσιαστικά, αντικαθρεφτίζεται ή σύγκρουση ανάμεσα στά αισθήματα του ανθρώπου τού χτές και σ' αυτά του νέου ανθρώπου» (11). Σε μιά δεύτερη «βερσιόν», ό πρωταγωνιστής δέν ήταν πιά ένας ήρωας τής εργασίας αλλά ένας κοινότατος πολίτης πού άπλώς είχε ποζάρει για να φτιαχτεί τό άγαλμα τού ιδανικού σταχανοφιστή. Ώστόσο, και στίς δύο «βερσιόν» παρουσιάζονταν τά προβλήματα και οι άπογοητεύσεις τού προσώπου, καταστάσεις πού προέρχονταν από τή μη συμμόρφωση του με τήν ύποδειγματική του εικόνα. Πιεζόμενος να μοιάσει στήν εικόνα τούτη, να γίνει τέλειος σύμφωνα με τούς κανόνες τής ορθοδοξίας, άνικανός όμως να στέρξει σέ κάτι τέτοιο, ό πρωταγωνιστής θυσιζόταν στήν κατάπτωση και, τέλος, στή λησμονιά. Διαπιστώνουμε ότι ή ταινία τού Βάιντα πραγματοποιεί κάτι σαν μερική σύνθεση αυτών των δύο σχεδίων: προτού συναντήσει τόν Μπούρσκι, ό Μπίρκουτ ήταν ένας συνηθισμένος εργάτης (τό φίλμ τού

Μπούρσκι συνθέτει τό πρώτο «άγαλμα» τού Μπίρκουτ) μετά τή σύλληψη τού Βίτεκ, ό Μπίρκουτ παύει να μοιάζει στήν εικόνα του — τήν εικόνα τού ιδανικού κομμουνιστή. Και στίς δύο μορφές τού έργου, ύπογραμμίζει ό Άιζενστάιν, τό πραγματικό πρόβλημα ήταν «τό πρόβλημα ενός μνημείου πού στήνεται σ' έναν άνθρωπο ζωντανό, πρόβλημα πού, για τήν άστική αντίληψη, εγείρει μόνο τό ζήτημα τής δόξας, ενώ για μάς όφείλει να θέτει τό ζήτημα τής σχέσης πού πρέπει να δημιουργήσουμε ανάμεσα στόν ιδανικό «συντάρnik» (έργατης πρώτης γραμμής) και τόν πραγματικό «συντάρnik» (11). Βλέπουμε ότι ό Άιζενστάιν προπορευόταν όχι μόνο σέ σχέση με τή δεκαετία τού '30 αλλά και σέ σχέση με τή δεκαετία τού '50.

Τό σενάριο τού Ντοβζένκο *Τό χρονικό των χρόνων τής φωτιάς* γράφτηκε ανάμεσα στό Δεκέμβριο τού 1943 και τό Μάιο τού 1945, εκδόθηκε για πρώτη φορά τό 1957 και χρησιμοποιήθηκε τό 1960 από τή γυναίκα του Τζούλια Σολτσέβα. Στό σενάριο αυτό περιέχεται μιά παράξενη σκηνή, ή σκηνή τού «μυρουντζίνου ανθρώπου». Η πολωνέζα Μαρία έπιστρέφει στό σπιτικό της πού τό 'χει έρημώσει ό πόλεμος. Τήν προειδοποιούν: ό άντρας της είναι εκεί και τήν περιμένει. Τρέχει και πέφτει άπάνω στό... μυρουντζίνο άγαλμά του. Τό μνημείο μιλάει. Ό στρατιώτης πού έγινε μνημείο διηγείται, κρίνει άυστηρά τόν έαυτό του, καμαρώνει για τήν τύχη

Ό Andrzej Lapicki στήν ταινία *Όλα για πούλημα* (1968)



του. Ὡστόσο δὲν μπορεῖ νὰ κάνει τίποτα γιὰ τὴ γυναίκα του: «Τὰ μνημεία ἐμπνέουν τοὺς ζωντανούς, ἀλλὰ δὲν ξέρουν μῆτε τὸν λυποῦνται μῆτε νὰ τοὺς παρηγοροῦν» (12). Ὁ Βάιντα δὲν ὑπερτονίζει τὸ χαζοπαλοῦκα «ζωντανό» ὕφος τοῦ ἀγάλματός του. Ἀντίθετα, στὸν Ντοβζένκο ὁ μπροντζίνας στρατιώτης ἔχει διατηρήσει τοὺς κακοδμένους ἐπιδέσμιους, τὸ σκισμένο καὶ βρώμικο χιτώνιο, τὴ λέρα καὶ τὸν ἰδρώτα του (13). «Οἱ ἥρωές του, πού κουβαλοῦν μέσα τους ἐνα κομμάτι τῆς ἐθνικῆς ἀθανασίας, παραμένουν πάντοτε ἄνθρωποι. Ἀκόμη κι ὅταν μετατρέπονται σὲ μνημεία, δὲ γίνονται μαρμάρινοι. Γνωρίζουν τὰ θάσσανα καὶ τίς ἀνησυχίες αὐτοῦ τοῦ κόσμου, εἶναι φυσικοὶ μέσα στὴν ὑπερφυσικὴ εἰκόνα τους» (12). Γιὰ τὸν Ντοβζένκο, ὅπως καὶ γιὰ τὸν Ἀϊξενστάιν, οἱ σχέσεις ἀγάλματος — μοντέλου, ἰδανικοῦ — πραγματικότητος ἀποτελοῦν τὸ πιὸ ἐπείγον ἰδεολογικὸ πρόβλημα.

Στὰ 1957 ὁ νεαρὸς πολωνὸς συγγραφέας Σλάβομιρ Μρόζεκ παίρνει τὸ ἐτήσιο βραβεῖο τῆς ἐπιθεώρησης *Przegląd Kulturalny* γιὰ τὸν Ἐλέφαντα, ἓνα διβλίο μὲ διασκεδαστικὲς, καυστικὰ σατιρικὲς νομβέλες. Ἐνα ἀπὸ τὰ κείμενα αὐτῆς τῆς συλλογῆς, ὁ «Πέερ Γκύντ», θυμίζει ἐκπληκτικὰ τὸν Ἄνθρωπο ἀπὸ μάρμαρο. Καὶ νὰ πῶς:

Ἐνας νεαρὸς ἀγρότης μεταφέρει μὲ τὸ ἀμάξι του στὴν πρωτεύουσα τῆς περιοχῆς τὸ διευθυντὴ τοῦ σχολείου. Μὴν ἔχοντας τί νὰ κάνει πηγαίνει νὰ παρακολουθήσει μιὰ πολιτικὴ συγκέντρωση. Ὅλος ἀφέλεια, σηκώνεται καὶ παίρνει τὸ λόγο γιὰ νὰ πεῖ «ποιὰ εἶναι τὰ στραβά». «Ἐγὼ δὲν καταλαβαίνω τίποτα ἀπ' ὅλα τούτα. Θέλω μόνο νὰ ρωτήσω γιατί ἐδῶ στὰ χωριά μας δὲν ὑπάρχουν καρφία καὶ κεραμίδια». Ἡ ἐπιτυχία του εἶναι συγκλονιστικὴ. Ἠγέτες καὶ εἰσηγητὲς, δημοσιογράφοι καὶ ὄργανοι, ἀνώτεροι καὶ κατώτεροι πετοῦν στὸν ἐβδομο οὐρανό: εἶναι ὁ πρώτος γενήσιος ἀγρότης πού βλέπουν νὰ συμμετέχει σὲ μιὰ συγκέντρωσή τους. «Ἐπιτέλους, χωρὶς κινένα κίνδυνο οὔτε πιθανότητα πλάνης, μιὰ ὑγιὴς πνοὴ ταξικοῦ πνεύματος!». Ὁ νεαρὸς δὲ θὰ γυρίσει πιά στὸ σπίτι του (κι ἡ γυναίκα του θὰ ἔχει ὅλο τὸν καιρὸ νὰ γίνει γριουλά). Θὰ τὸν χρησιμοποιοῦν μὲ κάθε τρόπο περιφέροντάς του παντοῦ: ἀπὸ τῆς κολερατίβες στῆς πλαστικὲς τέχνες (τὸ κάνουν τῆς προτομῆς), ἀπὸ τῆς ἐπετείουσ τοῦ Μικιεβίτς στὰ ἐγκαινία γεωτρήσεων, ἀπὸ τὴν κοινοπραξία τῶν καλλυντικῶν στὰ συνέδρια τῶν νηπιαγωγῶν. Παντοῦ θὰ ἐπιναλαμβάνει τὸ ἴδιο νοίμερο, πού οἱ ἄλλοι, αὐθόρμητα, θὰ τὸν δοῦθουν νὰ τὸ τελειοποιεῖ: «Τὸ μπάσιμο σου εἶναι καλὸ. Πρέπει μόνο νὰ χτυπᾶς πιὸ δυνατὰ τὰ πόδια. Φωνάζεις: "Ἀγρότης". Ὁραῖα, νὰ τὸ φωνάζεις πιὸ χαροῦμένα, μὲ νεῦρο. Καὶ τὸ κείμενο, πρέπει νὰ τὸ βελτιώσουμε κάπως, νὰ τοῦ δώσουμε μιὰ ἰδεολογικὴ διάσταση. Θ' ἀρχίζεις λοιπὸν ἐτοί: "Ἐμεῖς οἱ μικροκαλλιηρηγῆτες...", κι ἐπειτα θὰ ξεφουρνίσεις ὅλα τὰ ὑπόλοιπα γιὰ τὰ κεραμίδια. Στὸ τέλος θὰ φωνάζεις: "Ζήτησ' ἡ Κίνα!"...». Ἀγόρασε ἓνα ταξιδιωτικὸ βαλιτσάκι... Ἐγινε εὐαισθητὸς στὶς διάφορες διαβαθμίσεις τοῦ σουξέ του... Ἀρχίσει νὰ κάνει τὰ μαλλιά του χωρὶς στρα. Ἡ νέα ζωὴ ἐσήνη μέσα του τῆς ἀναμνήσεως τῆς παλιάς... Ἡ πτώση του πάντως θὰ εἶναι λιγότερο ὀδυνηρὴ ἀπὸ τὴν πτώση τοῦ ἄλλου πλανόδιου

πλασιῆ τῆς πατριωτικῆς βούλησης τῶν μαζῶν, τοῦ Μπίρκουτ. Μιά μέρα, πού θὰ ζητήσει νὰ πάρει ὀπωδῆποτε τὸ λόγο, ὡς ἀγρότης, σ' ἓνα συνέδριο ἀστρονόμων, θὰ τοῦ πουν νὰ δεῖξει τὰ χέρια του: «Ἦταν πιά χέρια ἄσπρα καὶ λεπτεπιλεπτα. Εἶχε σθηστεῖ ἀπὸ πάνω τους καὶ τὸ τελευταῖο ἶχνος ἀπὸ τῆς σκληρῆ δουλειᾶ τοῦ παρελθόντος». Θὰ τὸν στείλουν πίσω — στὴν ἀσημαντότητά του (14).

Στὸν Ἄνθρωπο ἀπὸ μάρμαρο ἐπιχειρεῖται πολιτικὴ ἀνάλυση — ἐλλειπτικὴ, σίγουρα — σὲ κλίμακα πολὺ μεγαλύτερη ἢ ὅ,τι θέλησας, συχνά, ὀρισμένοι νὰ ἀναγνωρίσουν. Τὰ κίνητρα πού βρίσκονται πίσω ἀπὸ τῆς καταδικῆς τῶν Μπίρκουτ καὶ Βίτεκ μοροῦν νὰ ἐντοπιστοῦν: ἐμμονὴ ἰδέα περὶ δολιοφθορᾶς καὶ κατασκόπων πού χρηματοδοτοῦνται ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ — ἀνάγκη — κυρίως αὐτὸ — ἐξευρέσεως «ἐγκληματιῶν» πού πρέπει νὰ πληγούν, σὲ μιὰ ὑπόθεση πού ἀντιστρατεύεται τὴν πολιτικὴ τῆς στήγης ἐκείνης — τὸν σταχανοφισμό — καταγγέλλοντας καὶ ἀπομυστικοποιώντας ἓνα βασικὸ συστατικὸ τῆς γνώρισμα. Τὸ ἥρωικὸ δολοφονισμὸ. Ἡ Ἀνιέσκα βλέπει ξεκάθαρα ὅτι στὴν καταστροφή τῆς ἀχάλυντης παραγωγῆς, τοῦ ἐκχυδαῖσμένου ὑπερανθρώπου, τῆς ὑποχρεωτικῆς διαφῆμισης τοῦ ἥρωισμοῦ, τῆς ὀργανωμένης ἀπάτης γύρω ἀπὸ τὴν ἐξάιρεση ὡστε νὰ καταστήσει δυνατὴ ἡ προβολὴ τῆς ἐξάιρεσης αὐτῆς ὡς κανόνα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὸ κακὸ ἐγκείται στὴν ἀπολυτοποίηση τῆς ἀξίας τῆς μὴ ἀντίφασης. Ἐφόσον ὁ σοσιαλισμὸς, οἱ μέθοδοι, τὰ προγράμματα, τὰ σχέδια τὸν θεωροῦνται ἐξοχα καὶ τέλεια ἐξ ὀρισμοῦ, κάθε δυσχέρεια, ἀποτυχία ἢ ἀντίφαση πού προκύπτει κατὰ τὴν ἐφαρμογὴ τους δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ πουθενά ἄλλου παρὰ μόνο στὴν ἐπίδωση τοῦ «παλιού» (τὰ ἀστικά καὶ μικροαστικά κατόλοιπα) ἢ σὲ κάποια συνωμοσία πού ὑποθάλπει τὸ ἐξῶθεν, ἀπὸ τὴν καπιταλιστικὴ ἀντίδραση.

Ἡ πεῖρα, ὁμως, δὲν ἀργεῖ νὰ μᾶς τὸ ἐπιβεβαιώσει: ἡ ἀντίφαση λειτουργεῖ, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, μέσα στὸ σύστημα κι ἐκεῖ πρέπει, πρωταρχικά, νὰ δουλέψουμε γιὰ νὰ τὴν περιορίσουμε — ἀφοῦ, δέβαια, προηγουμένως, ἔχουμε τὴν ἐξυπνάδα καὶ τὸ θάρρος νὰ τὴν ἀναγνωρίσουμε. Ἡ ἀρνησιμὴ τῆς ἀντίφασης γεννᾶ καὶ στερεώνει τὸ φόβο τῆς ἀλήθειας. (Παρατηροῦμε ὅτι οἱ μόνον σύγχρονοι σταλινικοὶ πού βλέπουμε στὸν Ἄνθρωπο ἀπὸ μάρμαρο, ὁ διευθυντὴς παραγωγῆς στὴν Τηλεόραση, ἢ διευθυντρία τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, ἢ διευθύντρια τῶν Κινηματογραφικῶν Ἀρχεῖων, ἢ ἴδια ἢ «μοντέλα» τῆς Ἀνιέσκα σὲ πρώτη φάση — εἶναι προφανῶς ἄνθρωποι πολὺ νεοὶ γιὰ νὰ ἔχουν διαποτισθεῖ ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς «ἐποχῆς τῶν παρεκλίσεων καὶ τῶν λαθῶν». Ἄλλὰ ὁ καριερισμὸς, ὁ κομφორμισμὸς καὶ ὁ ὀπορτουניσμὸς — δηλαδὴ, σὲ τελικὴ ἀνάλυση, ἡ θαυτέρη ἀπολιτικότητα τους — τοὺς κάνει νὰ ἐπιανακαλύπτουν αὐθόρμητα τῆς σταλινικῆς στάσεως καὶ πρακτικῆς καὶ τούσ καθιστὰ θιασώτες τῶν ἐπιδιώξεων τους).

Ὁ Ἄρτουρ Σαντάουερ μᾶς θυμίσει τί συνέβαινε, στὴν Πολωνία, μὲ τὰ συνέδρια τοῦ Συνδέσμου τῶν

(12) Βλ. Tatiana Ivanova, «Ὁ Κλαϊκὸς κινηματογράφος τῶν Ἀλεξάντερ Ντοβζένκο», στὸ *Oeuvres et Opinions*, No 3 (63), Μόσχα, Μάρτιος 1964.

(13) Στὸ ἐξοχο βουλγαρικὸ φιλμ *Σημάδι ἀνθρωπιάς* (Βαλτσάν Βαλτσάνοφ, 1976), τὸ ἀγάλμα τῶν ἥρωα, διαποτισμένο ἀπὸ σοσιαλιστικὸ ἰδεολογικὸ, δὲ φέρει πιά τὴ βαθιὰ οὐλή πού ἦταν τὸ «σημάδι ἀνθρωπιάς» τοῦ μοντέλου του, ἢ σηματικὴ ἐγγραφή ἐνὸς γενήσιου ἥρωισμοῦ, ἀσχετοῦ καὶ μὲ τὸ δολοφονισμὸ καὶ μὲ τὴν ρητορικὴ.

(14) Βλ. Slawomir Mrozek, «Γραφὴ μέσα στὸ ζῶφο», *Les Temps Modernes*, No 155, Ἰανουάριος 1959. (Ἑλλ. ἐκδ. «Ὁ Ἐλέφαντας», Γράμματα)

(15) Βλ. «L'uomo di marmo, pro o contro» στο *Cinemasensanta*, No 120, Ρώμη, Μάρτιος - Απρίλιος 1978.

Συγγραφέων. Έχοντας αποκλείσει, κατ' αρχήν, την αντίφαση από τις εργασίες μιάς συνέλευσης που θεωρούνταν κατ' αρχήν και έξ «όρισμού» όμοφωνη, ξετρούπωναν το κακό, τη «συνωμοσία» πολλές εβδομάδες πριν από τη σύνοδο, χρίζοντας κάποιους συνήγορους του διαβόλου. Οι θέσεις των τελευταίων εξασφάλιζαν έτσι το θέμα για τις συζητήσεις ή, σωστότερα, το πρόσημα για να επιδεδαιωθούν ξανά και δη θρησκευτικότερα οι επίσημες θέσεις. Ως γνωστόν, οι μονοθεϊστικές θρησκείες χρειάστηκε να επινοήσουν τόν Σατανά, προκειμένου να μὴν ταράξουν τὸ Θεό χρεώνοντάς του τὴν ὑπαρξὴ τοῦ κακοῦ (15).

Γιὰ τοὺς «μυστικιστές» κατόχους τῆς ἐξουσίας, τὸ καυτό τουῦβλο δὲν μπορούσε νὰ εἶναι παρὰ ἢ ἀπόδειξη μιάς μηχανορραφίας κινούμενης ἀπὸ τὸ ἐξωτερικό. Γιὰ τοὺς πῶς κινικούς πράκτορες τῆς ἐξουσίας, τὸ τουῦβλο ἦταν, ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἡ μόνη *ὀμολογησὶμη* ἐξήγησις. Ὅσο γιὰ τοὺς μυστικιστές καὶ *συνάμα* κινικούς πράκτορες... ἔ, λοιπόν, γι' αὐτοὺς ἡ ἀποψη περὶ συνωμοσίας εἶχε τὸ πλεονέκτημα νὰ μὴ θίγει κἀν τοὺς πραγματικούς ὑπεύθυνους τῆς ὑπόθεσης — τουῦβλο, ἐφόσον φρόντιζε ἐκ τῶν προτέρων νὰ τοὺς κηρύξει ἀθώους ἐνὸς τόσο ὀλέθριου ἐγκλήματος. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο παρέμεναν ἀπρόσβλητα ὀρισμένα σπουδαία πράγματα: ὁ μῦθος τῆς γενικῆς συμμετοχῆς καὶ τῆς ἀράγιστης ἐργατικῆς ἐνότητος καθὼς καὶ τὸ δόγμα τῆς ἐπαναστατικῆς μονολιθικότητος τοῦ προλεταριάτου. Κι ὅλα αὐτὰ συνέβαιναν, παραδόξως, τὴν ἰδίᾳ στιγμῇ

ποῦ ἡ ἀποψη περὶ ἀνωριμότητος καὶ μὴ ὁμοφωνίας τῶν ἐργαζόμενων μαζῶν ἀποτελοῦσε τὴ μόνῃ ἐπίσημη δικαιολογία γιὰ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἐφαρμοζόμενης πολιτικῆς: καταστολή, ἀστυνόμευση, χαφιεδισμός, περιορισμός τῶν ἐλευθεριῶν. Τὸ μέταλλο πού λέγεται ἐνότητα πῖστεως φέρνει τὴν πίσω ὄψη τοῦ τὴν εἰκόνα τῆς θυσίας τοῦ ἀποδιοπομπταίου τράγου πού, μόνος αὐτός, μπορεῖ νὰ ἀποκαταστήσει τὴν ἐν λόγῳ ἐνότητα. Αὐτὴ ἡ θρησκευτικὴ λογικὴ περιβάλλει ὡς καὶ τὴν τιμωρία τοῦ Μπέρκουτ. Καὶ πῶς ἄλλῶιws νὰ γίνεῖ; Ὁ Μπέρκουτ δὲν εἶναι αὐτός «δι' οὐ τὸ σκάνδαλον ἦλθεν»;

Μέσα στὴ σφαῖρα τοῦ ἔργου τοῦ σκηνοθέτη Βάιτα, ὁ *Ἀνθρωπος ἀπὸ μάρμαρο* ἀποτελεῖ ἐπικύρωση μιάς ραγδαίας ἐπιστροφῆς στὴ θετικότητα. Γιὰ τὴν Ἀνιέσκα, «ἕνας ἐργάτης πρώτης γραμμῆς μοιάζει μὲ ἱππότη τοῦ Μεσαίωνα»· ἕνας μαχητῆς τῶν Διεθνῶν Ταξιαρχῶν, τὸ ἴδιο. Ὁ Βάιντα δὲν ἀμφισβητεῖ τόσο τὸ «θετικὸ ἥρωα» (ἀς θυμηθοῦμε τὴ *Γενιά*) ὅσο καταγγέλλει τὴ φανακιστικὴ ἐκμετάλλευση πού τοῦ γίνεταῖ, τῆς συναφεῖς μυθολογίας. Ὁ ζτανοφικός «σοσιαλιστικὸς ρεαλισμός» παρουσιαζε τὸ πλασματικὸ σὰν ντοκουμέντο τοῦ πραγματικοῦ (τόσο πετυχημένα, πού, ἂν πιστέψουμε τὴν κόρη τοῦ τῆ Σβετλάνα, ὁ Στάλιν πείστηκε τελικὰ ὅτι ἡ ζωὴ στά κολχός ἦταν ὁλόδια μ' αὐτὴν πού περιέγραφε ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος). Ἀλλὰ ἡ *Γενικὴ γραμμὴ*, ὁ *Ἰβάν* ἢ ἡ *Γῆ* δὲν ἰσχυρίζονται ὅτι τὸ ἰδανικὸ ἐγγίνε πραγματικότητα. Τὸ παρουσιάζουν σὰ μιά οὐ-

Ὁ Jerzy Skolimowski στὴν ταῖνια *Ἀθῶοι γόητες* (1960)





Ο άνθρωπος από μάρμαρο

τοπία που αρχίζει να αποκτά σάρκα και οστά, σαν ένα όνειρο αναγκαίο αλλά και λογικό.

Τό βλέμμα του Βάιντα πάνω στην Πολωνία του 1976 (του Βάιντα, όχι της Ανιέσκα) εκφράζει, σε ίσο ποσοστό, νοσταλγία και καταδίκη. Αυτά τα χαμένα χρόνια αποτέλεσαν μία εποχή κατά την οποία «οι άνθρωποι είχαν πιστή» και η εποχή αυτή των μεγάλων προσδοκιών και των μεγάλων αφοσιώσεων γέννησε στη συνέχεια managers, σκηνοθέτες στήπ — τής και κομπιναδόρους της ξενοδοχειακής βιομηχανίας. «Ωστόσο, οι εικοσάρηδες έχουν ανάγκη να μάθουν και να καταλάβουν γιατί οι γονείς τους λένε ψέματα, γιατί κάνουν τόσα πράγματα που δε θα πρέπει να κάνουν· έχουν ανάγκη να μάθουν και να καταλάβουν γιατί τους πληροφορούν τότε τότε ότι οι γονείς αυτοί έκαναν κάποτε υπέροχα πράγματα για τα οποία τούτοι οι νέοι δεν είχαν ακούσει ποτέ να γίνεται λόγος» (16). Στο πολωνικό Σχολείο, συνεχίζει ο Βάιντα, ο ήρωας αφανίστηκε, αποξενώθηκε από την Ιστορία. Κι ο Μπίρκουτ; Όσο μπορούμε να κρίνουμε, η μισή, τουλάχιστον, ζωή του μάς διαφεύγει. Ωστόσο, θα τολμήσω να υποστηρίξω ότι κι αυτός επίσης αφανίστηκε. Πού βρίσκεται λοιπόν η προοδος; «Έρχομαι σε σύγκρουση με τό σύστημα δε σημαίνει θγαίνω χαμένος» (16). Τό βλέπουμε και στη Γη της έπαγγελίας, μπορεί να καταστρέφεται κι ωστόσο να 'χει παραγάγει την Ιστορία, να 'χει συμμετάσχει στον κινητήριο μηχανισμό της. Αντίθετα, οι ρομαντικοί ήρωες ήταν εκατό τοις εκατό θύματα η παγίω. Βρίσκονταν στο πλάι της Ιστορίας ή ήταν άργοπορημένοι και παλιόβουλοι απέναντί της. Μόλο που, όπως διαπίστωσε ο Άλεξάντερ Γιακιέβιτς ακόμη και στις Στάχτες (1965), η στράτευση των Πολωνών στο πλευρό του Ναπολέοντα δεν αντιστοιχούσε στην εικόνα του παρόλογου η και αυτοχειριαστικού εγχειρήματος που είχε καλλιεργηθεί από τό θρύλο: ο Βάιντα έδειξε ότι «οι Πολωνοί νικήθηκαν δέβαια, αλλά κι ότι σκέφτονταν συνετα» (17). Όταν βλέπεις τό νόημα της Ιστορίας να γίνεται, κάθε μέρα και πιο πολύ, αντικείμενο χλευασμού στη Δύση, δε μπορείς να μη νιώσεις θαυμασμό μπροστά στο γεγονός ότι ένας μέχρι σήμερα ρομαντικός κινηματογραφιστής επικαλείται τό νόημα αυτό διεκδικώντας τό τόσο για προσωπικό

του λογαριασμό όσο και για λογαριασμό των καινούριων ήρώων του.

Άλλο ένα μεγάλο, ρητό «δίδαγμα» που προτείνει ο Άνθρωπος από μάρμαρο είναι ότι η πραγματική ιστορία μιάς κοινότητας παράγεται στο έσωτερικό της κι όχι απ' έξω (πράγμα που εκφράζεται, με τρόπο αξιοσημείωτο, και στο γίνεσθαι της φρανκικής και μεταφρανκικής Ισπανίας). Η υπερωρία τροφοδοτεί υποχρεωτικά τόν μανιχαϊσμό. Η χώρα (τό σύστημα) που αφήσες πίσω σου γίνεται αναγκαστικά, για σένα τόν πολιτικό φυγάδα, ό τόπος τού άπόλυτου κακού, μιά στατική κόλαση. Ένώ αυτός που μένει όφειλει, εξίσου αναγκαστικά, ν' ανακαλύψει μέσα στην κόλαση αυτή στοιχεία που τήν καθιστούν λίγο πολύ αξιοβίωτη. Έτσι τό κακό σχετικοποιείται, άπροσδόκητες διαλεκτικές αναφαίνονται, η Ιστορία προχωρεί. «Έχοντας διαφυλάξει τήν αυθεντικότητα τού, ο Μπίρκουτ παλεύει για τή διευρυνση τής έλευθερίας, τής ανεξαρτησίας, των συνόρων μας»· «θά μπορούσα κι εγώ, εκατό φορές μάλιστα — προσθέτει ο Βάιντα — να 'ρθώ να έγκατασταθώ στη Δύση. Δέν τό 'κανα. Πιστεύω ότι με τίσ ταινίες μου, μ' αυτήν εδώ ιδιαίτερα, συμμετέχω κι εγώ σε τούτη τήν πάλη τού Μπίρκουτ» (16). Ο Ντάνιελ Όλμπρίτσκι εκφράζει τήν ίδια έγνια για τήν άποτελεσματικότητα μιάς στάσης: «Γιά όλ' αυτά μιλώ πολύ πιο εύκολα στην Πολωνία. Μ' άρέσει περισσότερο να τά λέω όταν βρίσκομαι στο σπίτι μου, γιατί, τότε, λέγοντάς τα υπάχει κάποιον ένδεχόμενο να συντελέσω ν' αλλάξουν κάποια πράγματα» (6).

Είναι προφανές ότι ο Βάιντα ποτέ δέν υπήρξε σταλινικός. Απατήθηκε από τό ψεύδι τού σταλινισμού, ναι. Αυτό όμως συνέβη στο δαθμό που ήταν θεμιτό να συμμερίζεται τίσ προσδοκίες και τά θετικά σχέδια τού σταλινισμού. Δύσκολα φανταζόμαστε τόν Βάιντα δογματικό άγωνιστικό στέλεχος, να ξεχειλίζει από αυταπάρηση και διάθεση προσηλυτισμού. Τό έργο του δε μάς έπιτρέπει να υποθέσουμε κάτι τέτοιο. Άν δεχόμαστε ότι η ιστορία τού φίλμ τής Ανιέσκα ταυτίζεται με τήν ιστορία τού Άνθρώπου από μάρμαρο, θά πρέπει παράλληλα να τονίσουμε πώς είναι πιθανό οι όμοιότητες να σταματούν στο σημείο αυτό. Ο Βάιντα δέν είναι ούτε Μπουρσκι ούτε Μπίρκουτ ούτε Βίτεκ. Έτσι προκύπτει, άσφαλώς, αυτή η όπτοσση ανάμεσα στα πρόσωπά του και τόν ίδιο· ανάμεσα στο παρελθόν τό δικό τους και τό δικό του, που προσδιορίζεται έδώ ως τό παρελθόν «όλων». Έτσι παράγεται, έπίσης, αυτή η άπουσία άγχους και όδύνης· άγχος και όδύνη που η ποιητική και δυναμική τους φόρτιση άλλημουγει τήν ένταση που χαρακτηρίζει όλες τίσ άλλες τού ταινίες.

Ωστόσο, η γραφή του παραμένει ρομαντική. Άλλοι θά τήν πουν μπαρόκ. Κι όμως, ό χαρακτηρισμός «μπαρόκ» θά ταιριαζε καλύτερα στα έργα που χρονολογούνται πριν από τό Όλα για πούλημα· σ' αυτά όπου, μέσα στο σταθερό πλάνο, η κίνηση συναρθρώνεται διαλεκτικά με τήν ακίνησια. Ο προσδιορισμός «ρομαντικό» («Sturm und Drang») άρμόζει περισσότερο στους κυκλώνες που έρχονται μετά, σ' αυτούς τούς χεμάρους περιδινόμενων εικόνων

(16) «Η πάλη τού έργατή Μπίρκουτ — Μία συνέντευξη με τόν Βάιντα» τού Bernard Guetta, *Le Nouvel Observateur*, No 724, 25 Σεπτεμβρίου 1978.

(17) Aleksander Jackiewicz, «Η μυθολογία τού Βάιντα και η πολωνική ρομαντική παρόδοξη», στο *Enudes Cinematographiques*, No 69 — 72, 4ο τρίμηνο 1968.

πού ζητούν να εκφράσουν μία έσωτερική και έξω-
τερική ταυτόχρονα δυσκολία ζωής. Βέβαια, όλες οι
ταινίες του Βάιντα δονούνται από μία άνησχητική
φόρτιση, από ένα διάχυτο πόνο, από μία κοινωνι-
κοπολιτική απειλή που δανείζεται από τό φαντασι-
κό μόνο τή ρευστότητα των περιγραμμάτων του.
'Αλλά στη *Γενιά*, τό *Κανάλ* και τόν *Σαμνών*, τό
κακό κι ό θάνατος φέρουν ένα όνομα κι άνήκουν σέ
κάποιον τόπο (έξού κι ή έν μέρει ένταξη των έργων
αυτών στό είδος των ταινιών περιπέτειας). Σ' όλο τό
υπόλοιπο έργο του ό άφευκτος κίνδυνος γίνεται
πολύμορφος και ύπουλος, εισδύει παντού, λα-
θραία. Στις ταινίες *Στάχτες και διαμάντια*, *Όλα για
πούλημα*, *Τοπίο μετά τή μάχη*, *Γάμος*, *Τό δάσος μέ
τις σημύδες* ή πληγή κατοικεί τά πρόσωπα, τίς ιδεο-
λογίες, τίς επιδιώξεις, τά πράγματα, τά ντεκόρ· χα-
ρακτηρίζεται όπωσδήποτε από ένα περιθώριο άκα-
θοριστίας πού έξοικονομεί ένα άνοιγμα για τό μέλ-
λον αλλά δέν έξασφαλίζει τίποτα. Στη *Γή τής επαγ-
γελίας* τό κακό άποκτά ξανά όνομα και πρόσωπο:
άδηφάγος καπιταλισμός, άδέσποτη έκδιомηχάνιση.
Όμως, ή συμφορά ύπερφαλαγγίζει αυτά τά δύο
τέρατα, σαν ένας άνεμος κακός, πού μέσα στην όρ-
μητική πνοή του άκόμη και οι πιό ένάρετοι και οι
πιό συνειδητοί νιώθουν τό έδαφος νά κλονίζεται
κάτω από τά πόδια τους.

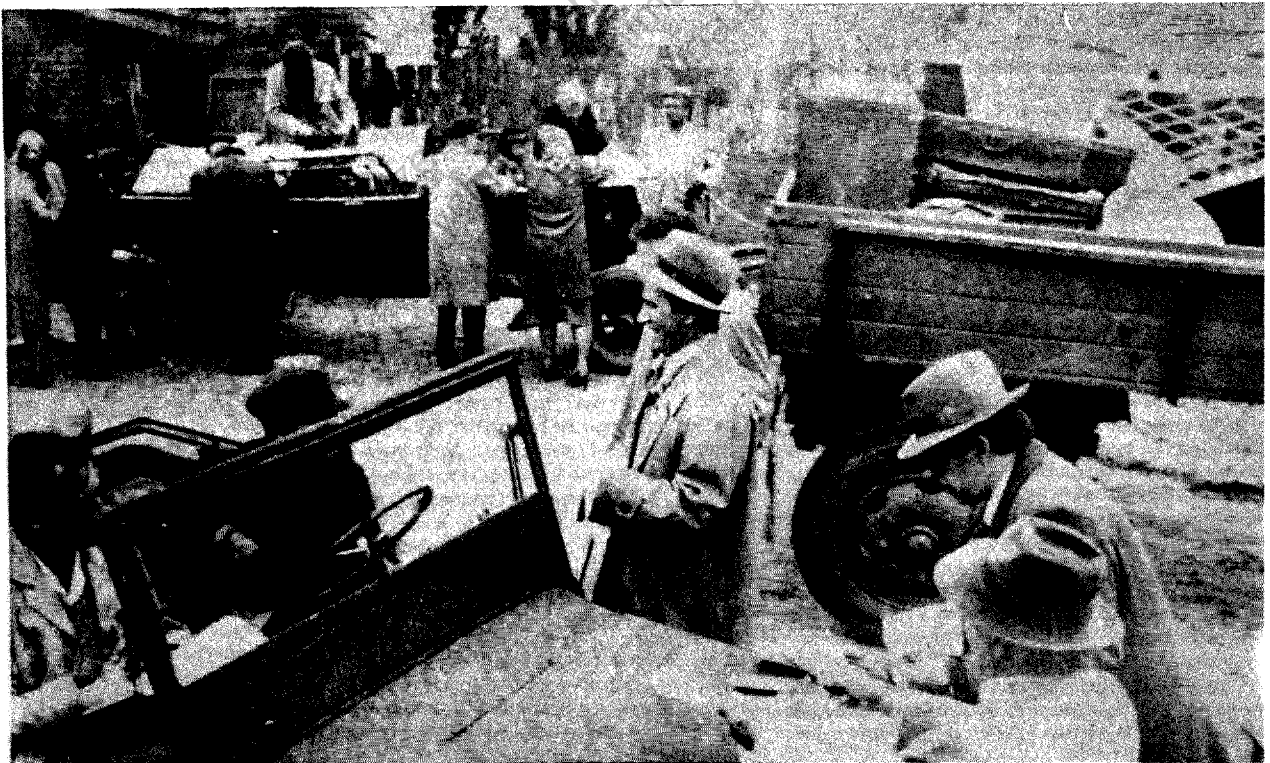
Ό τρόπος αυτός επιστρέφει στον *Άνθρωπο από
μάρμαρο* για νά εκφράσει, τώρα, τό σταλινισμό,
περίοδο διάφανη και σνάμα άδιαπέραστη, άσφα-

λή και ταυτόχρονα κινδυνώδη. Ποιητική και πολι-
τική ύπερβολή· ένοποιητική ισχύς τής άπρόδλεπτης
Ίστορίας· πανταχού και ταυτόχρονα σνδαμού πα-
ρών, μαζικός και ταυτόχρονα ασύλληπτος κοινωνι-
κός καταναγκασμός: ό Βάιντα διαπρέπει άναδεί-
χοντάς τα όλα αυτά μέσ' από τή ρευστή κίνηση τής
μηχανής του, μέσ' από τό ξεχειλίμα τής γραφής
του. 'Ας θυμηθούμε τίς ταινίες ενός άλλου ρεαλι-
στή, του Φραντσέσκο Ρόζι, πού όμοια κι αυτός δια-
πρέπει στην άνασύνθεση του κοινωνικού σύμπαν-
τος μέσα στό όποιο δρουν — δράστες του καλού ή
του κακού — τά πρόσωπά του. Και σ' αυτόν, επί-
σης, ή κοινωνία έχει πυκνότητα πραγματική: τήν
ψηλαφείς, τή νιώθεις νά προβάλλει αντίσταση σαν
τό νερό πού περιβάλλει τόν κολυμβητή. Όμως, στις
ταινίες του Ρόζι, έκτός ίσως από τόν *Σαλδατόρε
Τζουλιάνο*, τό έλλογο δέ χάνει ποτέ τά ερείσματά
του. Συγκρούεται, βέβαια, μέ κάποιες περιρρέου-
σες συνθήκες, οι όποιες, όμως, μπορούν (και πρέ-
πει) νά διευθετηθούν ξανά — χωρίς νά αντίτασσε-
ται, όπως στον Βάιντα, άνεξάλειπτη, ή διαβρωτική
άβεβαιότητα του αύριο.

Barthélemy Amengual

(*Ό Μαρτελεμύ Άμενγκουάλ μάς παραχώρησε ει-
γενικά αυτό τό κείμενο πού πρωτοδημοσιεύτηκε στό
Positif, Νο 219 (Ίούνιος 1979). Τή μετάφραση έκανε
ό Βασίλης Παπαδασιλείου.*)

Ό άνθρωπος από μάρμαρο



ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΟΥ ANDRZEJ WAJDA

μέ την *Μαρία Παπαγεωργίου*



Μ.Π.: *‘Ας μιλήσουμε για την τελευταία σας ταινία Διευθυντής ‘Ορχήστρας. Αντίθετα με τον ‘Ανθρωπο από μάρμαρο και το Χωρίς άναισθητικό ή ταινία αυτή δεν είναι πολιτικού περιεχομένου.*

‘Α.Β.: ‘Οχι, γιατί ήδη ο Φελίνι έχει κάνει ταινία πολιτικού περιεχομένου με θέμα ένα μάστορο και την ‘ορχήστρα του (πρόκειται για το *Πρόδα ‘Ορχήστρας*, τελευταία ταινία του Φελίνι). Ήταν πετυχημένη ταινία, και νομίζω πώς θά ‘ταν περιπτώ να ξαναγίνει μία παρόμοια από μένα. ‘Εγώ σχεδίαζα να κάνω μία τέτοια ταινία εδώ και 10 χρόνια περίπου. ‘Η ιδέα ξεκίνησε απ’ τόν ‘Αντρζέι Μαρκόφσκι, ένα φίλο μουσικό και διευθυντή ‘ορχήστρας που μου ‘γραψε τη μουσική για την πρώτη μου ταινία, πριν 24 χρόνια. ‘Ο Μαρκόφσκι λοιπόν μου ‘χε προτείνει να κάνω μία ταινία με θέμα τις δυσκολίες και τις διαφορές που δημιουργούνται μεταξύ τών μουσικών μιάς ‘ορχήστρας και του διευθυντή της, καθώς και τόν αγώνα του δεύτερου να τις ξεπεράσει, σε σχέση με την αντίσταση που φέρνουν οι μουσικοί μη θέλοντας να ‘υποχωρήσουν.

‘Από την αρχική αυτή ιδέα, που είχαμε συζητήσει με τόν Μαρκόφσκι, δώσαμε τελικά μεγαλύτερο βάρος στην ‘ορχήστρα.

Βέβαια τό θέμα θά μπορούσε να ‘ναι πολιτικό, αλλά από τη στιγμή που είδα την ταινία του Φελίνι σκέφτηκα να δημιουργήσω κάτι αλλιώς. ‘Ετσι λοιπόν στην ταινία ο μάστρος ξεκινώντας πρόδεις τη Δευτέρα, μισή δδομάδα πριν τη συναυλία, συγκρούεται με την ‘ορχήστρα, που στην αρχή αντιδρά αλλά στό τέλος δίνει τά πάντα. Ξαφνικά όμως στη μέση τής δδομάδας εμφανίζεται ένας άλλος μάστρος και οι μουσικοί πρέπει να αρχίσουν από τό μηδέν. Πράγμα δύσκολο άν ‘οχι άκατόρθωτο. Και μ’ όλα αυτά συνδέσαο την δη Συμφωνία του Μπετόβεν.

‘Η ταινία έχει και κάποιο ψυχολογικό περιεχόμενο, ‘άφου εν μέρος ασχολείται με τά προβλήματα ενός νέου ζευγαριού, του ενός μάστρου και τής γυναίκας του που παίζει και στην ‘ορχήστρα.

Στήν ταινία παίζουν ή Κριστίνα Γιάντα, πρωταγωνίστρια στόν *‘Ανθρωπο από μάρμαρο* και που κρατάει ένα μικρό ρόλο στό *Χωρίς άναισθητικό*, ο ‘Αντρζέι Σαβέριν (*Γη τής ‘Επαγγελίας*, *Χωρίς άναισθητικό*) και βεβιάως ο Sir John Gielgud που ήρθε από την ‘Αγγλία ειδικά για να παίξει στην ταινία

Μ.Π.: *Γιατί διαλέξατε τόν Sir John γι’ αυτόν τό ρόλο;*

‘Α.Β.: ‘Ηθελα βασικά κάποιον από άλλη χώρα, κάποιον που να ‘ρχεται απ’ έξω, κι έτσι να ‘ναι ξένος με τό περιβάλλον. ‘Ετσι και τ’ αποτελέσματα του αγώνα θά ‘ταν αυθεντικά. ‘Υστερα θεωρούσα τόν Sir John πολύ κατάλληλο γι’ αυτόν ρόλο.

Μ.Π.: *Θεωρείτε κατ’ έξοχήν Πολωνός σκηνοθέτης, γιατί ασχολείστε πάντα με θέματα και προβληματισμούς καθαρά πολωνικούς. Θά εξακολουθήσετε να κάνετε ταινίες τέτοιου είδους;*

‘Α.Β.: Ναι, βεβαίως. ‘Εχω κάνει πολλές διασκευές από ρομαντικές πολωνικές νουβέλες. ‘Ομως στην τελευταία μου ταινία θέλησα να στραφώ στη σημερινή πραγματικότητα. Τώρα με ενδιαφέρουν περισσότερο οι σημερινές καταστάσεις για τις οποίες ζητώ από ειδικούς να μου γράφουν σενάρια.

Μ.Π.: *Κι ο ‘Ανθρωπος από μάρμαρο δεν ήταν μία τέτοια ταινία;*

‘Α.Β.: Σίγουρα, όπως και τό *Χωρίς άναισθητικό*, ο *Διευθυντής ‘Ορχήστρας* και ή επόμενη ταινία μου που ‘υπολογίζω να αρχίσω τά μέσα ‘Οκτώβρη. Είναι αλήθεια πώς έχω αλλάξει κατεύθυνση, αλλά παρ’ όλα αυτά νομίζω πώς είναι δύσκολο να συνεχίσω αποκλειστικά με τέτοιου είδους θέματα, γιατί τό κοινό μία κάποια στιγμή κουράζεται και είναι δύσκολο να κάνει κανείς ταινίες μόνο για τόν εαυτό του. Για ένα διάστημα έκανα ταινίες βασισμένες σε παλιές νουβέλες. ‘Οπωσδήποτε όμως πότε-πότε θά επιστρέφω στό παλιά βιβλία, παλιές ρομαντικές πολωνικές νουβέλες οι οποίες είναι μέρος τής παράδοσής μου.

Μ.Π.: *Στό Χωρίς άναισθητικό ο διάλογος είναι πολύ μεγαλύτερος από οποιαδήποτε άλλη ταινία σας.*

‘Α.Β.: Τό ίδιο συμβαίνει και στό *Διευθυντή ‘Ορχήστρας* — κάθε ταινία είναι διαφορετική: ειδικά σ’ αυτές τις ταινίες που ασχολούνται αρκετά με ψυχολογικά θέματα, είναι μεγαλύτερη ή ανάγκη του διαλόγου.



Ἡ Krystyna Janda καὶ ὁ Andrzej Seweryn στὴν ταινία *Διευθυντὴς ὀρχήστρας*

Μ.Π.: Ὅπως καταλαβαίνω τὸ σενάριο τῆς τελευταίας σας ταινίας πέρασε ἀπὸ πολλές δυσκολίες μέχρι ὅτου πάρει τὴν τελικὴ του φόρμα. Συνεργάστηκαν πολλοὶ γιὰ τὸ γράψιμο του;

Α.Β.: Ναι, ὑπῆρξε μιὰ συνεργασία στὸ γράψιμο τοῦ σενάριου μὲ βασικὸ παράγοντα τὸν συγγραφέα Ἀντρέι Κιόφσκι.

Μ.Π.: Ὁ ἄνθρωπος ἀπὸ μάρμαρο — μιὰ ταινία καθαρὰ πολωνικὸ προβληματισμὸ, εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία ἔξω ἀπὸ τὴν Πολωνία. Πῶς τὸ ἐξηγεῖτε αὐτὸ;

Α.Β.: Κατὰ κάποιον τρόπο ἡ ταινία αὐτὴ ἐγινε διεθνῆς. Αὐτὸ δὲ συμβαίνει συχνά. Σ' ὅλη μου τὴν καριέρα δύο φορές ἔχει τύχει ταινίες μου νὰ ἔχουν διεθνή ἀπὸψη: τὸ *Κανάλ* καὶ τὸ *Στάχτες καὶ διαμάντια*. Πάντως δὲν μπορῶ νὰ ἀποκλείσω τὸ γεγονός ὅτι ἓνα φιλμ μὲ θέμα τὴν πολωνικὴ ἐπαρχία μπορεῖ νὰ ἐνδιαφέρει ὅλο τὸν κόσμο. Δὲν εἶναι τὸ θέμα δηλαδὴ πού κάνει μιὰ ταινία διεθνούς ἐπιπέδου ἀλλὰ ὁ τρόπος πού φτιάχεται. Δὲν ἐννοῶ θέβαια ὅτι ἡ ὀτιδήποτε θὰ μπορούσε νὰ ἐνδιαφέρει ὅλο τὸν κόσμο. Ποιὸς θὰ μπορούσε νὰ προβλέψει πὼς στὸν *Ἀνθρωπο ἀπὸ μάρμαρο* ἡ ἱστορία ἐνὸς χτίστη τῆς δεκαετίας τοῦ '50 θὰ ἐνδιέφερε τόσο κόσμο! Ὁ τρόπος πού ἐγινε ἡ ταινία καὶ ὁ τρόπος πού

ἐπαίξαν οἱ ἠθοποιοί, ὅμως, ἦταν στοιχεῖα πού τὴν ἔκαναν διεθνή.

Μ.Π.: Τὰ τελευταία τρία χρόνια γυρνάτε τὴν μιὰ ταινία μετὰ τὴν ἄλλη...

Α.Β.: Ὑπάρχουν λόγοι... πρῶτα ἔκανα τὸν *Ἀνθρωπο ἀπὸ μάρμαρο* καὶ μετὰ ἐνάμιση χρόνο δὲν ἔκανα τίποτα ἄλλο στὸν κινηματογράφο, δούλευα μόνο στὸ θέατρο. Μετὰ γύρισα τὸ *Χωρὶς ἀναισθητικό* ἀλλὰ γι' αὐτὴ τὴν ταινία ἤμουν αἰγούρος πὼς δὲ θὰ ἔχε καμιὰ ἐπιτυχία κι ἐτοί γύρισα ἀμέσως μετὰ τὶς *Δεσποινίδες τοῦ Βίλκο*, μιὰ ταινία ἐποχῆς, ποιητικῆ, βασισμένη σὲ μιὰ ἀπλή ρομαντικὴ ἱστορία μὲ ὡραίες γυναῖκες, ἔξω ἀπὸ πολιτικὰ θέματα. Τελειώνοντας αὐτὴ τὴν ταινία ἀποφάσισα νὰ γυρίσω τὸν *Διευθυντὴ Ὀρχήστρας*. Ἡ ἐπόμενη ταινία μου θὰ ἔχει πολιτικὸ θέμα.

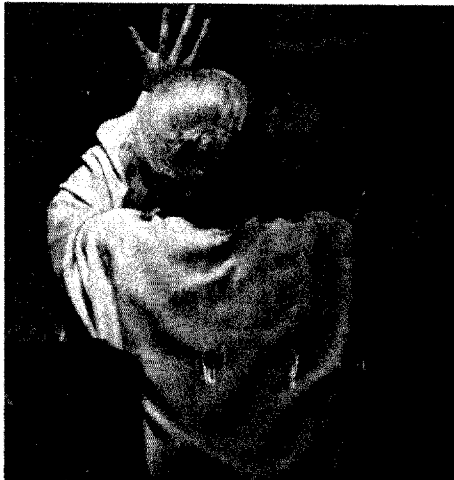
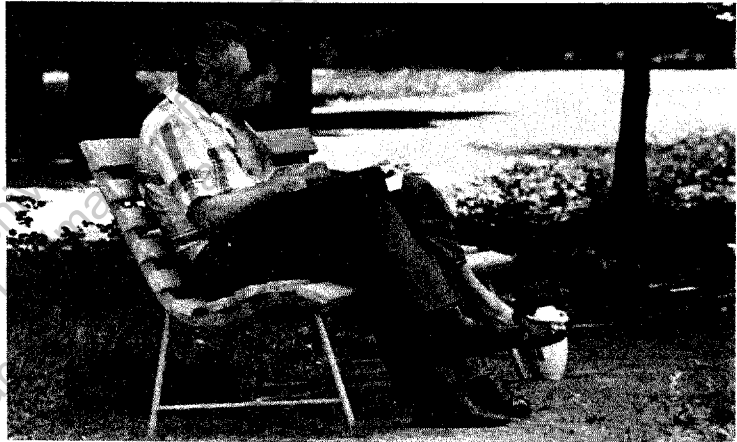
Μ.Π.: Τὸ *Χωρὶς ἀναισθητικό* δὲν εἶναι μόνο μιὰ πολιτικὴ ταινία, ἀσχολεῖται κατὰ τὸ ἥμισυ καὶ μὲ τὰ προσωπικὰ προβλήματα τοῦ πρωταγωνιστῆ.

Α.Β.: Ναι, κι αὐτὸ τὸ θεωρῶ δική μου ἐπιτυχία καὶ εἶμαι εὐχαριστημένος, γιατί νομίζω πὼς πέτυχε αὐτὸ πού ἤθελα νὰ δείξω, δηλαδὴ ὅτι ἡ ζωὴ ἐνὸς ἀνθρώπου δὲν εἶναι μόνο ἡ πολιτικὴ ἢ τὸ αἰσθημα, 117



Σκηνές από το γύρισμα της ταινίας *Διευθυντής ορχήστρας*. Ο Βάιντα σε διάφορες στιγμές της συνεργασίας του με τους ήθοποιούς John Gielgud, Krystyna Janda και Andrzej Seweryn. Τις φωτογραφίες πήρε η Μαρία Παπαγεωργίου (κάτω δεξιά) η οποία παίζει ένα μικρό ρόλο στην ταινία.

(Φωτ.: Μαρία Παπαγεωργίου)



είναι και τα δύο, κι έτσι ήθελα να δείξω τον πρωταγωνιστή μου στη δημόσια και στην ιδιωτική του ζωή, με τις δυσκολίες που αντιμετώπιζε στα δύο αυτά επίπεδα.

Μ.Π.: *Οι ταινίες σας θα λέγατε ότι είναι απαισιόδοξες;*

Α.Β.: Ίσως. Δέ σκέφτηκα ποτέ αν είναι απαισιόδοξες ή όχι, μάλλον θα 'λεγα ότι είναι ρεαλιστικές. Βέβαια θα 'θελα να κάνω κάποτε και κωμωδίες, αλλά πολύ φοβάμαι ότι θα 'ναι κάτι πολύ δύσκολο...

Μ.Π.: *Θά μπορούσατε να κάνετε μία σύγκριση ανάμεσα στους νέους σκηνοθέτες του Πολωνικού κινηματογράφου και τη δική σας γενιά;*

Α.Β.: Αυτή τη στιγμή ο Πολωνικός κινηματογράφος απέχει απ' τη γενιά του '50. Οι νέοι σκηνοθέτες όπως ο Ζανούσι, η Χόλαντ, ο Κισλόφσκι, ασχολούνται με θέματα ρεαλιστικά και τα δείχνουν κι έτσι. Γεγονός είναι πάντως ότι κι εμείς της γενιάς του '50 δεν έχουμε μείνει ανεπηρέαστοι. Όλοι μαζί συνεργαζόμαστε, π.χ. η Χόλαντ έγραψε το σενάριο για το *Χωρίς αναισθητικό*, οπότε αντί να μιλάμε για ένα ή δύο σκηνοθέτες μιλάμε για μία παρέα ανθρώπων που εργαζόταν όλοι μαζί για ταινίες κοινωνικές, πολιτικές, ψυχολογικές, που αφορούν το τόπο μας. Βεβαίως οι ταινίες που γυαίνονται από τα νέα παιδιά, όπως είπα και παραπάνω, δεν ασχολούνται με τις μεγάλες παλιές ιδέες και τους ρομαντισμούς αλλά με ρεαλιστικά θέματα.

Σαφώς ο πολωνικός κινηματογράφος έχει αλλάξει τώρα, αλλά άργότερα θα φανεί πόσο επηρεάστηκε από μας, πόσα είχε να προσφέρει η παλιά σχολή.

Μ.Π.: *Αρα ο ανταγωνισμός που υπάρχει μεταξύ των σκηνοθετών στη Δύση είναι άγαστος σ' εσάς;*

Α.Β.: Έδώ το σύστημα είναι αλλιώςτικο. Δουλεύουμε σε διάφορες ομάδες με πολλούς ανθρώπους που βοηθάνε ο ένας τον άλλον. Εγώ είμαι επικεφαλής μιάς τέτοιας ομάδας εργασίας όπου συνεργάζονται σκηνοθέτες όπως ο Φάλκ, η Χόλαντ, ο Καμίנסκι. Τους βοηθά και με βοηθάνε δεν υπάρχει ανταγωνισμός.

Μ.Π.: *Και η λογοκρισία;*

Α.Β.: Αυτό είναι ένα δυσάρεστο θέμα στην Πολωνία, αλλά μπορεί ν' αποφευχθεί. Έχω αντιμετωπίσει προβλήματα με τη λογοκρισία... θα προτιμούσα όμως ν' αλλάξουμε θέμα.

Μ.Π.: *Ποιά είναι τα μελλοντικά σας σχέδια για το θέατρο;*

Α.Β.: Το θέατρο μ' ενδιαφέρει πάρα πολύ. Έχω δουλέψει πολύ σ' αυτό και ιδιαίτερα στην Κρακοβία. Σύντομα πρόκειται ν' ανεβάσω ένα έργο του Βιτκιέβιτς στο Δημοτικό Θέατρο της Νανταϊρ (παρισινό προάστιο) και την υπόθεση Νταντόν με τον

Peter Stein στο Δυτ. Βερολίνο. Έδώ στην Πολωνία πρόκειται ν' ανεβάσω την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Είναι η πρώτη μου δουλειά στο αρχαίο δράμα. Το 'θελα από πολύ καιρό μ'α δεν αισθανόμουν έτοιμος. Δεν ήθελα να κάνω μία άπλη μίμηση αρχαίου δράματος. Θά 'θελα να 'ναι δοσμένο πραγματικά σαν αρχαίο δράμα, αλλά το σκηνικό κι η υπόθεση να 'ναι σύγχρονα. Χωρίς να φτάσω σε ακραίες λύσεις ελπίζω αυτή η μοντέρνα έκδοση να μ'η μειώσει σε τίποτα την ποιότητα του αρχαίου δράματος, γιατί πιστεύω πώς το αίσθημα που έχουμε όταν βλέπουμε αρχαίο δράμα, αυτή η «αίσθηση μετάληψης», είναι κάτι το μοναδικό.

Για να διατηρήσω λοιπόν αυτό το αίσθημα επικοινωνίας με βαθύτερες ιδέες πάνω στη ζωή και το θάνατο, δέ θα πρέπει να ξαναχτίσω έναν άλλο κόσμο αλλά να δείξω το σημερινό. Για παράδειγμα, θά 'λεγα ότι σ' αυτό το δράμα θά 'θελα να μεταφέρω τη συγκίνηση που νιώθω βλέποντας στον τύπο πολεμικές φωτογραφίες. Κατά κάποιο τρόπο, δηλαδή, θέλω ν' ανεβάσω ένα έργο εμπνευσμένο απ' αυτές τις φωτογραφίες. Ελπίζω να το πετύχω.

Από τον ελληνικό κινηματογράφο έχω δει τό *Θίασο* του Άγγελόπουλου και τη θεωρώ σαν την καλύτερη ταινία που 'χω δει τελευταία. Πολύ μορφοποιη ταινία και πολύ ταλέντο από το σκηνοθέτη της. Μία χώρα που παράγει μιά τέτοια ταινία πρέπει να 'ναι ευτυχημένη!

(Βαρσοβία, Φλεβάρης '79)

Ο Αντρέι Βάιντα γεννήθηκε στο Suwalki, το 1926. Σπούδασε ζωγραφική στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Κρακοβίας και τελείωσε το τμήμα Σκηνοθεσίας της Κινηματογραφικής Σχολής του Λότζ. Κατά τη διάρκεια των σπουδών του γύρισε τις μικρού μήκους *Ενώ κοιμάσαι* (Kiedy ty spisz) και *Κακό παιδί* (Zły chłopiec), καθώς και το ντοκυμαντέρ *Τα κεραμικά της Ίλζα* (Ceramika Ilzecka). Δούλεψε σαν βοηθός σκηνοθέτη στο κινηματογραφικό στούντιο του Λότζ, το 1953-54 και γύρισε την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, *Μιά Γενιά* (Pokolenie) το 1955. Στη συνέχεια γύρισε τις ακόλουθες ταινίες: *Κανάλ* (Kanal, 1957), *Στάχτες και Διαμάντια* (Popiół i diament, 1958), *Λότνα* (Lotna, 1959), *Οι άθωιοι γόητες* (Niewinni czarodzieje, 1960), *Σαμσιών* (Samson, 1961), το πολωνέζικο σκέτς της γαλλο - ιταλο - γιαιπωνέζικης παραγωγής *Η αγάπη στα είκοσι* (L'amour à vingt ans, 1962), *Η Λαϊδή Μακβέθ απ' τη Σιβηρία* (Sibirska leśi Makbet, γουγκοσλαβική παραγωγή, 1962), *Οι Στάχτες* (Popioły, 1965) και *Οι πύλες του παραδείσου* (Urata raja, 1967). Γύρισε μερικές ταινίες για την τηλεόραση, όπως: *Rohy-Poly* (Przekładaniec, 1968), *Το δάσος με τις σνιμάδες* (Brzezina, 1970) και την ταινία για την δυτικογερμανική τηλεόραση *Ο Πλάτος και οι άλλοι* (Pilatus und andere, 1971). Άλλες μεγάλου μήκους που γύρισε είναι: *Όλα για πούλημα* (Wszystko na sprzedaż, 1969), *Το κενή της μέγας* (Polowanie na muchy, 1969), *Τοπίο μετά την μάχη* (Krajobraz po bitwie, 1971), *Ο Γάμος* (Wesele, 1973), *Γη της Παγγεσίας* (Ziemia obca obciana, 1975), *Γραμμή σκιών* (Smuga cien, 1976), *Ο άνθρωπος από μάρμαρο* (Człowiek z marmuru, 1977), *Χωρίς Αναισθητικό* (Bez znieczulenia, 1978), *Οι Δεσποινίδες του Βίλκο* (Panny z Wilka, 1979) και *Διευθυντής Ορχήστρας* (1979).



Ο John Gielgud και η Krystyna Janda στην τελευταία ταινία του Βάντα Διευθυντής ορχήστρας (στό βάθος φλού ή συνεργάτης μας Μαρία Παπαγεωργίου)

«Μεγάλος σκηνοθέτης...», ψιθύρισε η μοδίστρα με την καρφίτσα ακόμα στο στόμα. Όλοι σχεδόν οι ηθοποιοί με τα κοινοτούμια της ταινίας περιμεναν στην αυλή του Βιτφούρνια Φίλμουβ Φάμιλάρνιχ (κινηματογραφικό στούντιο στη Βαρσοβία) το λεωφορείο που θα τους μετέφερε στο τόπο του γυρίσματος. Το λεωφορείο, όμως, δεν ήρθε· το γύρισμα αναβλήθηκε. Ύπηρχαν ανωμαλίες με την άδεια λήφως σκηνών στην αμερικάνικη πρεσβεία. Όλοι γύρισαν πίσω για να ξεντυθούν. «Συμβαίνουν αυτά με τον κύριο Βάντα», άναστέναξε η μοδίστρα, «πολλές φορές γίνεται μεγάλη άνακατω-σούρα». Η Χριστίνα Γιάντα, όπως και στον Άνθρωπο από μάρμαρο, πρωταγωνιστεί και σ' αυτή την ταινία. Ο ρόλος που υποδύεται δεν της πολύ άρεσει, έλεγε πως δεν της «πηγαίνει». Όλοι συμφωνούν, όμως, πως με την καθοδήγηση του Βάντα είναι καταπληκτική. «Μόνον ο Άντρέι μπορεί να με πείσει να τό κάνω, κατάλαβες»; Είναι αλήθεια πως λειτουργεί σχεδόν μαγικά με τους ηθοποιούς του.

Στο πλατό συχνά επικρατούσε σύγχυση και έκνευρισμός. Η παρουσία του Sir John Gielgud, που παίζει στη ταινία έναν πολωνικής καταγωγής μαέστρο, της κλάσεως του Φόν Κάραγιαν, δεν ήταν άσχετη με τό όλο κλίμα. Όλοι του έδειχναν μεγάλο σεβασμό. Ένας δοηθός τον κνηγούσε σινηώς με μιά καρέκλα στο χέρι κι ό μόνιμος μεταφραστής του στεκόταν πάντοτε δίπλα του έτοιμος να μεταφράσει τό κάθε τί. Ο Βάντα, που δέ μιλάει άγγλικά, με τό πόυρο στο χέρι περνάει από μπροστά του και του χαμογέλαει με κατανόηση. Έπιασα συζήτηση με τό μεταφραστή του Gielgud. «Όλο τό προηγούμενο θράδυ, στό δωμάτιο του ξενοδοχείου του έκαναν με τον Βάντα και τή Γιάντα πρόδες για τή σκηνή που θα γυριστεί σήμερα· συγχρόνως μάθαινε τά λογά του. Πολλοί διάλογοι άλλαζαν καθημερινά. Άν κάτι δεν άρεσει στον Βάντα τό αλλάζει άμέσως. Δνό και τρείς άνθρωποι, πολλές φορές, επιστρατεύονται να ξαναγράψουν τον διάλογο. Ύστερα τον μεταφράζω στα άγγλικά και δοηθάω τον Sir John να τον μάθει. Καμιά φορά οι άλλαγές σε μιά σκηνή γίνονται τήν παραμονή του γυρίσματος. Είναι, όπωσάδηποτε, κουραστικό! Η ταινία, όμως, προχωρεί και φαίνεται πως θα βγει πολύ ενδιαφέρονσα. Ο Βάντα είναι καταπληκτικός!»

Πλησίασα τον Gielgud και τον ρώτησα για τή συνεργασία του με τον Βάντα· μου χαμογέλασε άγνά λέγοντας «τόν θεωρώσα μεγάλο σκηνοθέτη, γιαντό και δέχτηκα να παίξω στην ταινία του. Τώρα τό διαπιστώνω και από κοντά».

Η φωνή του Βάντα άκούστηκε έκνευρισμένη. Δίνει τίζ τελευταίες οδηγίες στον όπερατέρ. Οι κομπάρσοι συγκεντρώνονται. Ύποδύονται μερικούς θεατές που μόλις παρακολούθησαν ένα ρεσιτάλ του Gielgud στό Carnegie Hall. Τώρα τον περιμένουν να βγει, να του ζητήσουν αυτόγραφο και να του δώσουν λουλουδία. Η Γιάντα δίπλα στον Βάντα. Είσοποιούν τον Gielgud να 'μβει στό πλατό. Όλα είναι έτοιμα. Ο Βάντα φώναξε Uwaga! (προσοχή!) μοτέρ! Στάθηκε πίσω από τήν κάμερα κι άποροφήθηκε από τους ηθοποιούς του. Τό πρόσωπό του έπαυσε τίζ έκφράσεις τους· όλα πηγαιναν ρολόι, μόνο που ξαφνικά φώναξε cue! Πλησίασε τή Γιάντα και τής έκανε μιά παρατήρηση· μετά πάλι μοτέρ... Κανίς ποτέ δεν ξέρει γιατί διοκόπτει μιά σκηνή τή στιγμή που όλα φαίνονται να πηγαινουν καλά. Φιλικός, άπλός, είναι πρόθυμος να συζητήσει κάθε πρόβλημα που προκύπτει. Ο όπερατέρ δεν είναι όργανο γι' αυτόν, μά ένας συνεργάτης. Δέ διαταζει ν' αλλάξει ριζικά μιά σκηνή, άφού πρώτα συζητήσει τά προβλήματα που θα δημιουργηθούν με τον όπερατέρ. Τούς ηθοποιούς του τους δοηθάει άλλοτε παίζοντας με άπλοττητα και χιούμορ τή σκηνή τους κι άλλοτε πάλι ύποχωρώντας εγγενικά όταν εκείνοι αυτοσχεδιάζουν και δημιουργούν στην έρμηνεία.

M. Π.

KRZYSZTOF ZANUSSI

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

του Χρήστου Βακαλόπουλου

Η *Επιφώτιση* (1973) και το *Σπιράλ* (1978), δύο ταινίες του Ζανουσί που παίχτηκαν φέτος στη χώρα μας και πέρασαν σχεδόν απαρατήρητες, περισσότερο έφεραν στο φως την αδυναμία του ελληνικού κοινού των αισθουσών τέχνης να δεχτεί και να εκτιμήσει την ουσιαστικά διαφορετική χειρονομία της δουλειάς ενός σύγχρονου κινηματογραφιστή και σ' ένα άπειρα μικρότερο βαθμό έφεραν σ' επαφή το ίδιο κοινό με το έργο του μεγαλύτερου ίσως πολωνού σκηνοθέτη μετά τον Βάιντα. Αυτές οι ταινίες φτάνουν άλλωστε στις οθόνες μας με μία όχι και τόσο δικαιολογημένη καθυστέρηση: ο Ζανουσί, γεννημένος το 1939, φυσικός, πτυχιούχος φιλοσοφίας του πανεπιστημίου της Κρακοβίας και κινηματογραφιστής, δουλεύει επαγγελματικά από το 1966,

Η Barbara Wresinska στη *Δομή* από κρύσταλλο



χρονιά που παρουσιάστηκε η διπλωματική του στην κινηματογραφική σχολή του Λότζ, μία ταινία μικρού μήκους για την τηλεόραση με τίτλο *Ο θάνατος ενός επαρχιώτη*. Τι μεσολάβησε σ' αυτά τα δεκατρία χρόνια και γιατί αυτή η τόσο «φυσιολογική» σιωπή; Ή τεμπελιά και τα συμφέροντα των διανομένων, συνδυασμένα με το γνωστό μύθο για τους «άπονομαμένους ανατολικούς σκηνοθέτες», δεν αρκούν για να μάς πείσουν ότι η εξορία των ταινιών του Ζανουσί από τις αίθουσές μας υπήρξε επιδεδημένη.

Υπάρχει μάλλον στην απουσία αυτών των ταινιών, καθώς και στη σημερινή ψυχρή υποδοχή τους, εκτός από την άγνοια, ή ασυνείδητη όμολογία της δυτικής περιφέρειας του ενδιαφέροντός της μόνο για τις ταινίες που συνθέτουν μία κάποια χαρακτηριστική εικόνα της Ανατολής, θετική ή αρνητική, καθαγιαστική ή κριτική, αρκεί τα όριά της να είναι σαφώς καθορισμένα. Έτσι κινηθήκαμε και χασμουρηθήκαμε όλα αυτά τα χρόνια ανάμεσα στον *Λένιν στην Πολωνία*, και στο *Πρίμ*. Και αποτελεί θαύμα το γεγονός ότι μερικά ψήγματα της σύγχρονης και πολωνικής παραγωγής, διαφοροποιημένα αισθητά από τις δυτικές απαιτήσεις τα τελευταία χρόνια έφτασαν μέχρι εδώ, απειλώντας τα ισοπεδωτικά αποτελέσματα της διπλής αυτής όσο και μονοσημαντής εικόνας των ανατολικών κινηματογραφιών.

Αυτό που μεσολαδεί λοιπόν είναι η κατάκτηση της συνείδησης του ότι οι πολωνοί ή οι σύγχρονοι, ακόμα και μερικοί σοβιετικοί κινηματογραφιστές (Παρατζάνοφ, Ίσοελάνι) χρειάστηκε να καταφύγουν σε μία ιδιότυπη ενδοσκόπηση, αποφεύγοντας την κατασκευή «εικόνων για εξαγωγή». Τάση που βρίσκει τις ρίζες της στο *Κανάλ* του Βάιντα και κύρια στο *Μαχαίρι στο νερό*, πολωνικό άριστο έργο του Ρομάν Πολάνσκι και που τα ίδια τα λόγια 121



Ο Zbigniew Zapasiewicz και ο Piotr Garlicki στο *Καμουφλάζ*

του Ζανουσί εξηγούν με τη μεγαλύτερη σαφήνεια: « Έμαθα τό μαρξισμό απ' τή γιαγιά μου όταν ήμουν πιτσιρικός, μαζί με τά μαθηματικά και τή γραμματική: έμαθα ολόκληρη τήν 'Ιστορία απ' αυτή τήν οπτική γωνία. Για παράδειγμα, τό έργο του Μπρέχτ είναι ελάχιστα δημοφιλές στη χώρα μας. Για μάς είναι υπερβολικά κοινότυπο, έπαναληπτικό. Είναι πράγματα που τά άκούμε από τά παιδικά μας χρόνια. Έδώ βρίσκειται η διαφορά».

Ένδοσκόπηση: ο κινηματογράφος του Ζανουσί δέν είναι ούτε πολιτικός ούτε «προσωπικός» (ή άλλη όψη του νομίσματος), αλλά *έργαστηριακός*, συνδυάζοντας καθορισμούς που άπορέουν τόσο από τή δυτική φιλοσοφική και καλλιτεχνική παράδοση, όσο κι από τό άνατολικό κοινωνικό και πολιτικό σύστημα τής χώρας του. Στίς ταινίες του, τά προβλήματα, οι διαμάχες, οι αντίθεσεις ύτακούουν σέ ήθικούς καθορισμούς. Ό τρόπος όμως με τόν όποιο αυτά τά προβλήματα παίρνουν κινηματογραφική ύπόσταση έχει νά κάνει με τήν άναιρεση τής ήθικολογίας και τό χτίσιμο μάς μετα - πολιτικής προβληματικής, όχι ούδέτερης, ούτε ύπερδρατικής, αλλά συγκεκριμένης, λεπτεπιλεπτής, σχεδόν άκροβατικής μέσα απ' τίς τομές που έπιχειρεί σέ μία επικίνδυνα κλυδωνιζόμενη καθημερινότητα. Προέκειται για ταινίες - πνευματικές άσκήσεις που ίσοζυγίζουν τήν άυσηρότητα του πειράματος (τόσο προσφιλή στόν «πολιτικοποιημένο» κινηματογράφο τών δημιουργών στήν Άνατολή — βλ. Γιάντσο) με μεγάλες δόσεις τυχαίου: οι εικόνες, τρομακτικά σαφείς, δημιουργούν ταυτόχρονα μία έντοπωση *ροής*, κάποιου ρυθμού άφηρημένου κι όμως άππου, παρόντος, όπως η θαυμάσια προτελευταία σεάκάν στο 122 *Σπιράλ*, όπου η άυτοκτονία, προαποφασισμένο γε-

γονός τόσο από τήν ταινία όσο κι απ' τόν ήρωα, μπορεί νά γίνει τυχαία για μία στιγμή, για μία πολύτιμη εικόνα, πριν ο ήρωας πέσει απ' τό παράθυρο του νοσοκομείου.

Ροή εικόνων και λόγων έπίσης στήν *Έπιφώτιση*, όπου μερικές εικόνες δανεισμένες απ' τό ντοκυμανταίρ (ήλεκτροσόκ στόν πίθηκο, ο σχιζοφρενής που καπνίζει), κάποιοι λόγοι κλεμμένοι από φανταστικές ταινίες με «έπιστημονικό» περιεχόμενο, άκίνητοποιούν για ένα μικρό διάστημα ολόκληρη τήν ταινία, τήν ύποβάλλουν σέ μία δοκιμασία τεμαχισμού τής μυθοπλασίας τής, καταδροχιίζουν τή φαινomenικά απλή ιστορία που εκείνη πασχίζει ν' άφηγηθεί. Οι συγκοπές αυτές λειτουργούν όπως η ιδιότυπη χρήση του ζούμ στό φίλμ: όπως τό τελευταίο άναμετρίεται συνέχεια με τό τυφλό βλέμμα του μύπα ήρωα, έτσι κι οι πρώτες προσκρούουν σέ μία άφηγηματική δομή όπου τό τυχαίο μεταβάλλεται συστηματικά σέ καθοριστικό και τό αντίθετο.

Η ίδια ροή καθορίζει τίς σχέσεις τών τριών ήρώων τής πρώτης μεγάλου μήκους ταινίας του σκηνοθέτη, που έχει τόν τίτλο *Δομή από κρύσταλλο* (1967). Ένα ζευγάρι άπομονωμένο στήν έπαρχία δέχεται τήν έπίσκεψη του πετυχημένου έπιστήμονα - φυσικού, ταξιδεμένου στό έξωτερικό. Ό άντρας του ζευγαριού είναι έπίσης φυσικός, αλλά διαφέρει ριζικά από τόν πρώην συμμαθητή του, που μοιάζει νά έχει ύποκύψει στά άγαθά του δυτικού πολιτισμού: άυτοκίνητο, μαγνητόφωνο, άμερικάνικη μουσική. Όστόσο η ταινία δέν έχει θετικό ήρωα: εκείνο που έχει σημασία είναι οι σχέσεις τών τριών, σχέσεις που καθορίζονται έξ ίσου από τά πιστεύω τους ή τίς συνήθειες τους όσο και από τίς συνήκες μέσα στίς όποιες ζουν. Άνάμεσα σ' αυτά τά δύο δέν ύπάρχει πρόβλημα έπιλογής γιατί τό κάθε μέρος συνειδητοποιεί σιγά - σιγά ότι άποτελεί κομμάτι

μιάς ένιαίας «δομής από κρύσταλλο». Αντιζηλίες και συγκρούσεις ένισχύουν τή δομή αυτή, παρασύροντας τό κλασικό τρίγωνο σέ μιά δίμη συμφερόντων και συναισθημάτων.

Η πιό ολοκληρωμένη ταινία τού Ζανούσι παραμένει ώσπτόσο κατά τή γνώμη μας τό *Καμουφλάζ* (1976). Έδώ, ό σπινθήρας τής σύγκρουσης είναι ό νεαρός βοηθός πανεπιστημίου Jaroslaw Kuzszewski πού αντιπαρατίθεται στή συντηρητική πολιτική τού διευθυντή σπουδών Jakub Szelestowski, στή διάρκεια τών θερινών διακοπών σέ κάποιο έξοχικό κέντρο σπουδών τού πανεπιστημίου. Ο βοηθός υπερασπίζεται τόν ταραξία φοιτητή Raczyk ό όποιος προσβάλλει τόν πρύτανι, πού επισκέπτεται τό κέντρο, καταγγέλοντάς τον γιά πλαστογράφο και δαγκώνοντάς τον στό αυτί τή μέρα τής διανομής τών διπλωμάτων. Οι δύο άρχικοί αντίπαλοι έρχονται στό χέρια στήν τελική σκηνή, όπου οι ρόλοι μετατοπίζονται: ό βοηθός χτυπάει τόν Jakub μόνο και μόνο γιατί ό τελευταίος τού έχει άποκαλύψει ότι ή φοιτήτρια πού φλερτάρει τόν έχει έγκαταλείψει. Κι ό Jakub παύει νά είναι κυνικός, άπολαμβάνοντας τόν «ήθικό ξεπεσμό» τού νεαρού βοηθού.

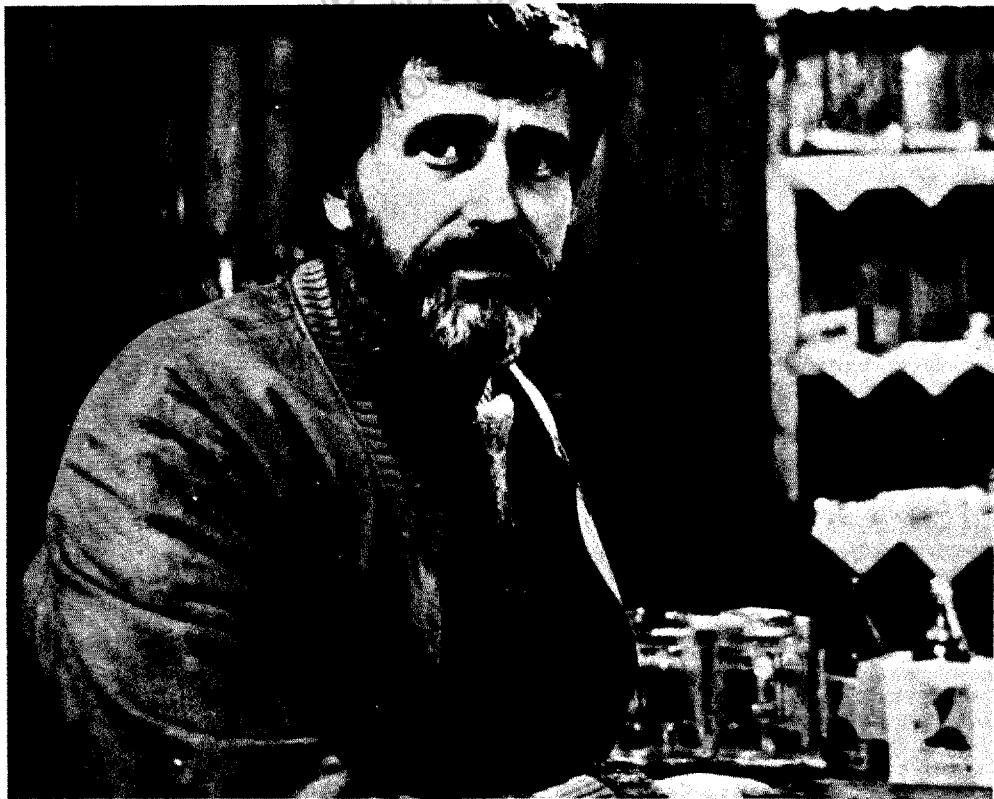
Στό *Καμουφλάζ*, ταινία πλημμυρισμένη, πνιγμένη σχεδόν άπό «σοβαρούς» διαλόγους, όχι μόνο δέν υπάρχουν θετικοί ήρωες αλλά ούτε και οι όροι γιά

τήν ύπαρξη τους. Τό ήθικό πρόβλημα πού θέτει ό Jaroslaw στό ξεκίνημα τής ταινίας γρήγορα μετασχηματίζεται σέ άλλο κινητήρα τής μυθοπλαστικής μηχανής. Η άναίρεση αυτού τού προβλήματος προϋποθέτει εδώ μιά αναλυτική προσέγγιση τού και ταυτόχρονα ένα ξεγύμνωμά του, τήν παρουσία δηλαδή ενός θεωρήματος άπό τήν άνάποδη: ή ύπαρξη μιάς πρότασης πού δέ βρίσκεται εκεί γιά νά άποδειχτεί, αλλά γιά νά μετατοπισθεί άπό λόγο σέ λόγο, άπό έπιχείρημα σέ έπιχείρημα, μέχρι τήν πλήρη έξάντλησή του. Έκείνο πού άποκτάει σιγά σιγά νόημα, χωρίς νά έκτοξεύει κανένα μήνυμα, είναι άκριβώς αυτή ή ροή τών λόγων, τών εικόνων ή τών σωμάτων. Πρόκειται γιά εικόνες και λόγους πού ξαναγυρνούν, έπιστρέφουν στήν πηγή τής γένεσής τους: σέ μερικές ιδέες πού άποδεικνύεται ότι είναι άδύνατο νά εικονογραφηθούν, αλλά καταφέρνουν νά κυκλοφορήσουν ως ύποψιες.

Ανάλογος θά ήταν ό στόχος τού κινηματογράφου τού Ζανούσι: νά επιστρέψει στή Δύση τήν παράδοσή της, μέσα άπό εικόνες πού κυκλοφορούν μέ τό βλέμμα στραμμένο στήν Πολωνία. Και κάθε τέτοια (έπι)στροφή είναι έπικίνδυνη.

Χρήστος Βακαλόπουλος

Ο Jan Nowicki στό *Σπράλ*



ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΟΥ KRZYSZTOF ZANUSSI

μέ την Μαρία Παπαγεωργίου



Μαρία Παπαγεωργίου: Στις περισσότερες ταινίες σας και ειδικά στην 'Επιφώτιση τοποθετείτε τον άνθρωπο ανάμεσα σε δύο κόσμους, διαμετρικά αντίθετους: στον πρόσκαιρο κόσμο της καθημερινής ζωής, τσακισμένο από τις ανάγκες και τη μζέρια, και στον κόσμο της πνευματικής ζωής που διατηρεί την αξία της, τη διαύγεια της.

Κριστόφ Ζανούσι: Ναι. Αυτό μου δημιουργεί πάντα ένα πρόβλημα αισθητικής επιλογής, συνδυασμού δηλαδή των δύο αυτών απόψεων, της υλικής ζωής από τη μία πλευρά, που μας θέτει «υπό όρους», είτε αυτό μας αρέσει είτε όχι, και της πνευματικής ζωής που είναι πιο φιλοσοφημένη, πιο αξιοπρεπής. Γι'α μένα αποτελεί εξίσου σοβαρό πρόβλημα η αντιμετώπιση και των δύο αυτών απόψεων και προσπαθώ πάντα να κινώ τις ταινίες μου βασισμένος στην αντίθεσή τους.

Μ.Π.: Η λύση όμως μοιάζει να είναι μία: συμβιβασμός.

Κρ. Ζ.: Στο Καμουνφλάς ίσως. Στην 'Επιφώτιση θά'λεγα ότι είναι κάτι λιγότερο από συμβιβασμός. Η καθημερινή ζωή και η φτώχεια της, το γεγονός ότι ο πρωταγωνιστής μου παντρεύεται κι αποκτά οικογενειακές υποχρεώσεις, μια κάποια υπευθυνότητα, είναι συγκεκριμένα στοιχεία που περιορίζουν την ελευθερία του.

Μ.Π.: Ίσως όμως το πρόβλημά του, όπως και το πρόβλημα που θέτει ολόκληρη η ταινία, να βασίζεται στην πραγματικότητα στην αντίλογια ύλης - πνεύματος.

Κρ. Ζ.: Αυτή ακριβώς την αντίλογια προσπαθώ να ξεκαθαρίσω, ακολουθώντας την παράδοση της ευρωπαϊκής φιλοσοφίας, η οποία πάντα μιλούσε για κάποια ασυμβίβαστη αντίληψη του κόσμου, σύμφωνα με την οποία τα ύποκειμενικά μας αισθήματα, η ύποκειμενική μας αντίληψη για τον κόσμο, συνδυάζονται με τη γνώση απ' τη μεριά μας του ότι είμαστε ζώα και η «πραγματικότητα» υπάρχει στο μυαλό μας ύστερα από μια σειρά βιολογικών διαδικασιών. Γι' αυτό το λόγο η 'Επιφώτιση είναι μάλλον η πιο φιλόδοξη ταινία μου. Τέτοιου είδους αντίλογιες ει-



Η Zofia Mrozowska και ο Tadeusz Bradecki στο Κοστανί, τελευταία ταινία του Ζανούσι

ναι ακατάλληλες για μία ταινία συνήθως μονόπλευρη, άνικανη να εκφράσει φιλοσοφικές ανησυχίες.

Μ. Π.: Θα μπορούσε το Σπιράλ να συγκριθεί με την 'Επιφώτιση;

Κρ. Ζ.: Θά'λεγα πώς όχι. Συνέλαβα την ιδέα του Σπιράλ κάπως διαφορετικά. Είναι μία ταινία στην οποία δεν υπάρχει αντίλογος. Δεν υπάρχει διάλογος ανάμεσα σε δύο απόψεις. Υπάρχει μόνο μία άκρεια άποψη, την οποία προσωπικά απορίπτω και θά επιθυμούσα να την απορίψει και ο θεατής. Η άποψη αυτή δεν αντιτίθεται σε τίποτα. Θά μπορούσα να πώ ότι το Σπιράλ είναι η λιγότερο διαλεκτική ταινία που έχω κάνει.

Μ. Π.: Πολλοί τη θεωρούν «θηρηκευτική», συνδυάζοντας το θέμα της (αυτοκτονία - εθνοθανασία) με τη δήλωσή σας σε μία συνέντευξη στην Ουνιτά ότι είστε καθολικός.

Κρ. Ζ.: Θα μπορούσατε να χαρακτηρίσετε αυτό του είδους τόν προβληματισμό θρησκευτικό, γιατί η θρησκεία, η οι θρησκείες, προσπαθούν να προσφέρουν λύσεις σ' αυτά τὰ διλήματα. Δέ νομίζω ότι έκανα έκμυστήρευση στην *Ούνιτά*, όπως δέ θα τήν έκανα για κανένα, απλώς και μόνο γιατί πιστεύω πώς τέτοιου είδους έκμυστήρσεις περιορίζουν τήν έργονια ενός έργου τέχνης. Δέν έχει σημασία ποιά ύπηρεξε τό περιβάλλον μου ή ποιές είναι οι άπόψεις μου, σημασία έχει αυτό που μπορώ να έκφράσω, αυτό που βγαίνει μέσα από τήν τέχνη μου. Μόνο αυτό μπορεί να έκτιμηθεί από τούς άλλους.

Μ. Π.: *Τό να δηλώσει κανείς ότι είναι καθολικός δέν είναι έκμυστήρευση...*

Κρ. Ζ.: Ναι, αλλά δέν κάνουμε ποτέ κάτι τέτοιο στην Πολωνία, ιδίως γιατί δέν ύπάρχει άπόλυτη ισότητα στην κοινωνία μας. Ένας καθολικός έχει λιγότερες εύκαιρίες να πετύχει ως δημόσιο πρόσωπο από ένα μαρξιστή ή μή καθολικό. Γιαυτό θεωρώ αυτό του είδους τίς δηλώσεις άκατάλληλες και προσπαθώ να τίς άποφεύγω. Μιά και τό 'φερε ή συζήτηση, όμως, μπορώ να σάς πώ ότι τό οικογενειακό περιβάλλον μου ύπηρεξε πράγματι έντονα καθολικό. 'Ο χριστιανισμός έπηρεασε πολύ τά παιδιά μου χρόνια και ίσως να έπηρεάζει ακόμα και τώρα τή δουλειά μου.

Μ. Π.: *Στίς περισσότερες ταινίες σας ό θεατής παρατηρεί και άναλνει τούς ήρωες άντί να συμπάσχει...*

Κρ. Ζ.: Μάλλον είναι άληθεια κάτι τέτοιο, άν και δέν είμαι σίγουρος μέχρι ποιά σημείο συμβαίνει.

• Ο Piot Franczewski στην ταινία *Τριμηνιαίος άπολογισμός*



Στίς ταινίες μου προσπαθώ να δείξω πρόσωπα σέ άντιφατικές καταστάσεις. Δέν ειδωλοποιώ τούς άνθρώπους, προσπαθώ να δείξω τίς άδυναμίες τους και να ξεσκεπάσω τίς αυταπάτες που οι ίδιοι δημιουργούν. Οι πρωταγωνιστές μου δέν είναι ποτέ ύπερβολικοί ή ύπέροχοι όπως οι ήρωες - ειδώλα, με τή χολυγουντιανή έννοια, κ' αυτό είναι μέρος τής αισθητικής μου έπιλογής. Έλπίζω όμως τό κοινό να μπορεί να συμπαθεί αυτά τά πρόσωπα παρόλες τίς άδυναμίες τους, με μοναδική έξαιρέση τόν πρωταγωνιστή του *Σπιράλ* για τόν όποιο δέ θα 'θελα να αισθανθεί συμπάθεια. Άλλωστε τόν παρουσιάζω με τέτοιο τρόπο ώστε θα ήταν άρκετά δύσκολο να συμπάσχει κανείς μαζί του, έκτός ίσως από τό τέλος. Άν προκαλούσε από τήν άρχή τόν οίκο, είμαι σίγουρος ότι θα είχαμε ως άποτέλεσμα μία πολύ συναισθηματική και μελοδραματική ταινία.

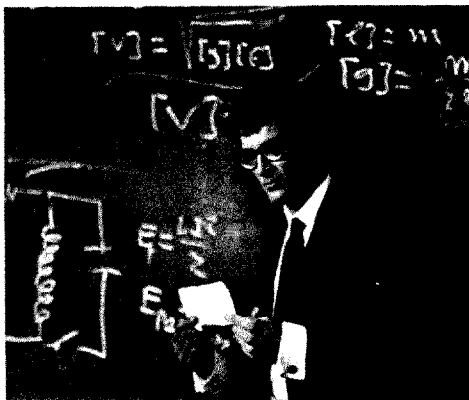
Μ. Π.: *Ταντίξεστε με τούς πρωταγωνιστές σας;*

Κρ. Ζ.: Ναι. Ίδιαίτερα ό Francisczek στην *Έπιφώτιση* είναι αυτοβιογραφικός μέχρι ένα σημείο. Είναι μία προβολή τού έαυτού μου, κάτι σαν τήν εικόνα μου σέ καθρέφτη. Άκόμα και ό άνθρωπος στο *Σπιράλ* είναι μία εικόνα μου σέ καθρέφτη... κάποιος μέσα μου που τόν φοβάμαι... Είμαι συγγραφέας και προσπαθώ να γράφω για δικές μου έμπειρίες.

Μ. Π.: *Στήν Πολωνία, άκόμα κι οι θαυμαστές σας παραδέχονται ότι από τίς ταινίες σας λείπει ό συναισθηματισμός ή ένας αύθορημητισμός τυπικά πολωνικός.*

Κρ. Ζ.: Μιά άπ' τίς πιό πληρηές δηλώσεις που κάνω στίς ταινίες μου είναι ότι στην εποχή μας οι αύθόρημες πράξεις είναι πολύ πιό φτηνές από εκείνες που άποτελούν προϊόντα τής σκέψης. Για τά σημερινά παιδιά ό προβληματισμός είναι επικίνδυνος και όδυνηρός. Οι νέοι σήμερα ψάχνουν για ένα άρχηγό που θα τούς καθοδηγήσει, ζητούν έξουσίες άκόμα κι όταν προσποιούνται ότι θέλουν να τίς καταργήσουν, τίς χρειάζονται γιατί οι ίδιοι φοβούνται τήν έλευθερία τους και πιστεύουν ότι κινδυνεύουν όταν προσπαθούν να έρεθίσουν τόν έγκεφαλό τους και να έγκαθιδρύσουν μία άνεξάρτητη και κριτική γνώση τού κόσμου.

Είμαι ένταγμένος ύπέρ αυτού του «θάρρους» τής διάνοσης, που βοηθάει στο να λύνεις μόνος σου τά προβλήματα σου, χωρίς να έπηρεάζεσαι από τά πρότυπα, τίς μόδες και τά δόγματα του περιβάλλοντός σου. Σέ πολλές ταινίες μου, άκόμα και στην τελευταία, έχω σαν θέμα αυτό τό κουράγιο που σέ βοηθά να έναντιωθείς στην κοινωνία. Είναι νομίζω τρομακτικά ένδιαφέρον θέμα, γιατί και δίνω πάντα έμφαση στη διάνοια του άνθρώπου. Ένοχλούμαι πολύ όταν βλέπω με πόση εύκολία σπαταλούν μερικοί τίς πνευματικές τους δυνάμεις κι αυτό χωρίς να ύπάρχει κανένας λόγος. 'Ο πιό συναισθηματικός τύπος στο *Καμωφλάζ*, ό επαναστατημένος μαθητής, άντι να είναι ό κλασικός ήρωας που θα άκολουθούσε τή χολυγουντιανή συνταγή, είναι ύποκριτής, έγωιστής και άδύνατος άνθρωπος, που νοιάζεται μονάχα για τή δική του ίκανοποίηση. Γελιοποιεί έτσι τόν έαυτό του, μία και δέ σκέφτεται τίς συνέ-



Ο Stanislaw Latallo στην Έπιφώτιση

πιεις των πράξεών του. Αυτούς τους συναισθηματικούς τους θεωρώ φτηνούς.

Μ.Π.: Θα συνεχίσετε λοιπόν με «διανοούμενες» ταινίες, διαχωρίζοντας τις από τις «συναισθηματικές» ταινίες;

Κρ. Ζ.: Προσπαθώ να μην κάνω διαχωρισμό. Στις ταινίες μου, πάνω απ' όλα, παρουσιάζω σαφείς ανθρώπους. Πιστεύω ότι ο κόσμος μας χρειάζεται απελπιστικά λίγη σαφήνεια. Αντιδρώ στους ανθρώπους που βουλιάζουν στα νερά όποιασδήποτε πίστης παραποιώντας τον εαυτό τους. Μου αρέσουν οι άνθρωποι. Μου αρέσουν οι πιστοί που διάλεξαν την πίστη τους άφου τή σκέφτηκαν και την ανάλυσαν, ώστε να εμβαθύνουν. Φοβάμαι αντίθετα τους ανθρώπους που πιστεύουν για να πιστεύουν ή γιατί χρειάζονται κάποιον για να τους λύνει τα προβλήματα τους.

Μ.Π.: Ποιά είναι η θέση της γυναίκας στη δουλειά σας και στον πολωνικό κινηματογράφο γενικότερα;

Κρ. Ζ.: Θα προσέξατε βέβαια ότι στην Πολωνία δεν υπάρχει εξέγνιση του φεμινιστικού κινήματος. Έδώ το κίνημα ξεκίνησε πριν από 25 χρόνια, γνώρισε κατακτήσεις και απογοητεύσεις και σήμερα, τουλάχιστον στον κινηματογράφο μας, η γυναίκα εμφανίζεται ως φυσιολογικός άνθρωπος, χωρίς καμιά ιδιαίτερη έξνιση για το γεγονός ότι είναι γυναίκα.

Τό 1974 γύρισα τόν *Τριμηναίο άπολογοισμό*, με κεντρικό ήρωα μία γυναίκα. Στην ταινία η γυναίκα αυτή παίρνει άποφάσεις που παλιότερα μόνο ένας άντρας θά μπορούσε να πάρει. Διαλέγει μόνη της ποιά θά είναι η ζωή της, τό μέλλον της, χωρίς ν' άφνην τόν άντρα της να τήν επηρεάζει, χωρίς να έξαρτάται άπ' αυτόν ή άπό οτιδήποτε άλλο γύρω της. Πρόκειται για μία ταινία που διαγράφει άμεσα τις κοινωνικές αλλαγές στη ζωή της γυναίκας τά τελευταία χρόνια. Άπό πολλούς στην Πολωνία και στο έξωτερικό έχει χαρακτηριστεί φεμινιστική. Είναι πράγματι φεμινιστική, αλλά μόνο άπό καθαρή σύμπτωση.

126 Πιστεύω όμως πως, σε γενικές γραμμές, οι γυναί-

κες είναι σήμερα πολύ πιο σύγουρες για τόν εαυτό τους. Κανείς δεν μπορεί να πει πιά ότι μία γυναίκα φοβάται πως θά τήν άφήσει ο άντρας της. Τό ίδιο ή περισσότερο φοβάται ένας άντρας να μην τόν άφήσει ή γυναίκα του.

Μ.Π.: Αντιμετωπίζετε δυσκολίες ως σκηνοθέτης και συγγραφέας σήμερα στην Πολωνία;

Κρ. Ζ.: Έχω ταξιδέψει εύτυχώς σε άρκετά μέρη έκτός Πολωνίας και έχω διαπιστώσει ότι οι καλλιτέχνες, όπου κι άν βρίσκονται, αντιμετώπιζουν κοινά προβλήματα. Βέβαια στη δική μας κοινωνία υπάρχουν όρισμένοι όδνηροί περιορισμοί για τό σκηνοθέτη, που άποζημιώνονται άπό τήν άνταπόκριση του κοινού στη δουλειά μας. Άυτό του είδους τήν άνταπόκριση δεν τήν έχω συναντήσει πουθενά στη Δύση. Τό κοινό ένδιαφέρεται πραγματικά, συμπάσχει και άπαιτεί. Άυτή ή άπαιτηση, ή προσδοκία του κοινού, είναι κάτι παραπάνω άπό ικανοποιητική. Νομίζω λοιπόν πως ή θέση μας, παρόλους τους περιορισμούς, δεν είναι και τόσο άσχημη...

(Τή συνέντευξη πήρε ή Μαρία Παπαγεωργίου στη Βαρσοβία τό Φλεβάρη του 1979).

Ο Κριστόφ Ζανούσι γεννήθηκε στη Βαρσοβία στις 17 Ιουλίου 1939 και σπούδασε φυσική στο πανεπιστήμιο της ίδιας πόλης άπό τό 1955 μέχρι τό 1959. Ταυτόχρονα παρακολούθησε διαλέξεις για τόν κινηματογράφο στο Ίνστιτούτο Τέχνης της Πολωνικής Ακαδημίας Επιστημών. Τά πρώτα του φίλμς τά γύρισε σάν έρασιτέχνης, μέλος της Έρασιτεχνικής Λέσχης Κινηματογράφου, του Πανεπιστημίου της Βαρσοβίας.

Άφου ολοκλήρωσε τις σπουδές του, παρακολούθησε μαθήματα Φιλοσοφίας στην Κρακοβία (1959-1962) και τό 1960, μετά άπό έξετάσεις, μπήκε στο τμήμα Οργανοθεσίας της Άνωτάτης Σχολής Κινηματογράφου του Λότζ. Άποφοίτησε τό 1966. Τό 1973 πήρε Κρατικό Βραβείο άπό τό Πολωνικό Υπουργείο Πολιτισμού.

Ταινίες

Τό 1958, σε συνεργασία με τόν Βιντσέντν Ρόνιτς, γύρισε τό έρασιτεχνικό φίλμ *Ο όρμος για τόν σήρανο* (Droga do nieba) και τό 1966 τό μικρό μήκος *Ο θάνατος ενός έπαρχιώτη* (Smierc prowincjala), που ήταν και ή διπλωματική του έργασία. Έχει γύρισει μία σειρά ταινιών για τήν τηλεόραση, όπως *Πρόσωπο με Πρόσωπο* (Twarz w Twarz, 1968), *Κριστόφ Πεντερέσκι* (Krzysztof Penderecki, — μικρού μήκους — 1968), *Προβιάσμιος θαμός* (Zaliczenie, 1969), *Βονιά στο Λικόφως* (Gory o Zmierzchu, 1970), *Ο Ρόλος* (Die Rolle, 1971, για τήν Δυτικογερμανική τηλεόραση), *Πίσω άπό τόν τοίχο* (Za sciana, 1971), μικρού μήκους και *Υπόθεση* (Hipoteza, 1972), μικρού μήκους.

Τήν πρώτη μεγάλη του μήκους ταινία του ο Ζανούσι τή γύρισε τό 1969 και είναι ή *Δομή άπό κρύσταλλο* (Struktura Kryształu). Στη συνέχεια γύρισε τις ακόλουθες: *Οικογενειακή Ζωή* (Zycie Rodzinne, 1970), *Έπιφώτιση* (Iluminacja, 1973), *Λίγα λεπτά πριν άπ' τό τέλει έγκλημα* (The Catamount Killing, 1974, γυρίστηκε στις Η.Π.Α.), *Τριμηναίος άπολογοισμός* (Bilans Kwartalny, 1974), *Καμουφλάς* (Barwy Ochronne, 1976), *Σπιδάλ* (Spirala, 1978), *Τόλμα μεσ' τή νύχτα* (Wage In der nacht, 1979, δυτικογερμανική παραγωγή), *Constans* (1980).



Ο όπερατέρ Έντβαρντ Κοζίνσκι και ο Κριστόφ Ζανούσι στο γύρισμα του Σπιράλ (Φωτ.: Μαρία Παπαγεωργίου)

Τελευταία γυρίσματα του Σπιράλ. Όλοι στο πλατό λίγο πολύ έκνευρισμένοι. Σαρανταπέντε μέρες έντακτης δουλειάς, με 6 μέρες γυρίσματα σ' ένα χιονισμένο βουνό με συντροφιά ένα τμήμα στρατού, που πέρα απ' τη βοήθεια που πρόσφερε, έτρωγε και το φαί του συνεργείου. Πείνα λοιπόν και τσουχτερό κρύο.

Ο Έντεκ Έντβαρντ Κοζίνσκι, παλιός φίλος του Ζανούσι κι από τους πιο ιαλαντούχους όπερατέρ της Πολωνίας, δέν άντεξε. Παράτησε την κάμερα στο χιόνι κι έφυγε. Το υπόλοιπο γύρισμα της μέρας το έκανε ένας μαθητευόμενος όπερατέρ απ' το Λότζ. Ο Ζανούσι, επιφανειακά τουλάχιστον άταραχος, συνέχισε σαν να μη συμβαίνει τίποτα, αλλά δέ συγχώρεσε την «άπερίσκεπτη» συμπεριφορά του Κοζίνσκι.

Στά τελευταία γυρίσματα της ταινίας, πάντα με κουστούμ κι γραβάτα, περιφερόταν σκεπτικός κάνοντας διορθώσεις και μιλώντας χαμηλόφωνα στους ήθοποιούς. Οι μόνες στιγμές που ύψωνόταν ή φωνή του ήταν για να πει: «Μοτέρ!», με τόν άερα του άνθρωπου που ξέρει ακριβώς τι θέλει.

Μπορεί μιά ολόκληρη νύχτα να σκέφτεται τη σκηνή που θά γυρίσει την επόμενη μέρα. Οι τεχνικές δυσκολίες και τά προβλήματα με τους ήθοποιούς κάθε άλλο παρά τόν κάμπτουν.

Ο Ζανούσι γράφει και σκηνοθετεί όλα του τά σενάρια και άπαιτεί από το συνεργείο και τους ήθοποιούς τέλεια ύποταγή. Πολλές φορές μάλιστα οι ήθοποιοί ερμηνεύουν αυτή του την άπαιτηση σαν έλλειψη κατανόησης. Όπως ο ίδιος σαν σκηνοθέτης ύπηρετεί πιστά τά σενάρια που γράφει, άπαιτεί από τους ήθοποιούς να είναι εκτελεστικά όργανα.

Ο ίδιος, τó έχει δηλώσει επανειλημνα, προτιμάει τó γράψιμο του σενάριου από την σκηνοθεσία. Έτσι μπορεί ν' άπομονώνεται στόν εαυτό του και να μην είναι αναγκασμένος να άνέχεται τά καπρίτσια του ενός και του άλλου. Τελικά τó να σκηνοθετεί τά σενάρια που γράφει είναι γι' αυτόν αναγκαίο κακό.

Παρατηρώντας τον στο πλατό άναρωτιέται κανείς συχνά τι δουλειά έχει αυτός ο άνθρωπος μέσα σ' ένα συνεργείο μ' άνθρωπους που δρίζουν, φλερτάρουν, καλαμπορίζουν, θαρριούνται ή άνάμεσα σέ ήθοποιούς καλούς μέν, μιά καθόλου συνεπείς. Γιατί είναι ένας διανοούμενος που ποτέ του δέν έχει δρίσει, σέ μιά δουλειά που άναγκάζει τους περισσότερους να δρίζουν, που ποτέ δέν ήπτε, σέ μιά χώρα όπου όλοι λίγο πολύ πίνουν, που είναι τυπικός μέ όλους, που συννενοείται άψογα σ' έξι γλώσσες και που, έκτός από σκηνοθεσία, έχει σπουδάσει φυσική και φιλοσοφία.

Μ. Π.

AGNIESZKA HOLLAND



(Φωτ.: Μαρία Παπαγεωργίου)

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΗΣ AGNIESZKA HOLLAND

μέ την Μαρία Παπαγεωργίου

Μαρία Παπαγεωργίου: *Σάν γυναίκα αντιμετώπισες περισσότερες δυσκολίες απ' ό,τι ένας άντρας για ν' άκολουθήσεις μιá καριέρα σκηνοθέτη κινηματογράφου;*

Άγκνιέσκα Χόλαντ: Όχι, καμιά ιδιαίτερη δυσκολία. Η διαδικασία τού νά γίνει κανείς σκηνοθέτης εδώ είναι έξισου δύσκολη για άντρες και γυναίκες. Ένας νέος σκηνοθέτης σήμερα έχει ν' αντιμετωπίσει τόσα πολλά εμπόδια, πού τó γεγονός ότi μπορεί νά 'ναι άνδρας ή γυναίκα δέ μετράει.

Μ.Π.: *Όπωςδήποτε όμως ή θέση τής γυναίκας στην Πολωνία είναι σχιζοφρενική. Από τή μιá τής δίνεται ή εύκαιρία για μιá μεγάλη επαγγελματική δραστηριότητα, κι από τήν άλλη άπαιτείται απ' αυτήν νά δώσει τά πάντα στον άνδρα και τά παιδιά τής.*

Ά.Χ.: Συμφωνώ πώς ή θέση τής Πολωνέζας είναι πολύπλοκη. Σίγουρα είναι πιό άπελευθερωμένη από τίς γυναίκες τής Δύσης, αλλά κατά κάποιον τρόπο άπαιτούνται απ' αυτήν πολλά στην επαγγελματική τής ζωή, ενώ ή πατροπαράδοτη άποψη τής γυναίκας – μητέρας τή θέλει νά δίνει τόν έαυτό τής στην οικογένεια. Όσον όμως άφορά τή θέση τής γυναίκας στον κινηματογράφο τά πράγματα αλλάζουν. Επιδφανειακά ίσως φαίνεται πώς ή γυναίκα έχει άλλη μεταχείριση, αλλά νομίζω πώς κατά βάθος τά 128 πράγματα είναι ίσα και για τά δύο φύλα, π.χ. όταν

τέλειωσα τή σχολή έπρεπε νά περιμένω 3-4 χρόνια μέχρις ότου βρώ εύκαιρία νά κάνω τήν πρώτη μου ταινία. Έξισου άρκετό καιρό περιμέναν και οι συμμαθητές μου πού τέλειωσαν μαζί μου.

Μ.Π.: *Παρ' όλα αυτά είναι λίγες οι γυναίκες πού απουδάζουν ή κάνουν κινηματογράφο στην Πολωνία σήμερα. Γιατί;*

Ά.Χ.: Για νά είμαι ειλικρινής δέν ξέρω. Ίσως νά μήν υπάρχουν άρκετές γυναίκες πού νά έχουν τή δύναμη νά κάνουν κινηματογράφο.

Μ.Π.: *Η ίσως τίς έμποδίζει τó σύστημα.*

Ά.Χ.: Ναι μπορεί και νά 'ναι άλήθεια αυτό. Άλλά στη σχολή συνήθως υπάρχουν 2-3 γυναίκες σέ κάθε έτος. Πρός τó παρόν είμαι ή μοναδική πού δημιούργησα κάτι σ' αυτό τó χώρο.

Μ.Π.: *Πώς τó έξηγείς αυτό;*

Ά.Χ.: Έχω μερικές φίλες πού σπούδασαν σκηνοθεσία μαζί μου, οι όποιες μετά από τήν πρώτη τους άπογοήτευση τά παράτησαν και δέ θέλησαν νά προχωρήσουν. Η δική μου φιλοδοξία δέν ήταν νά κάνω άπλώς ταινίες αλλά νά κάνω ένα συγκεκριμένο είδος ταινιών. Είχα δηλαδή πολύ συγκεκριμένους στόχους για τίς ταινίες πού θά έκανα. Νομίζω ότi όλες αυτές οι γυναίκες πού άποτυγχάνουν έχουν ένα με-

γάλο πρόβλημα: απογοητεύονται με την πρώτη αποτυχία και προσπαθούν άμεσα ν' αλλάξουν προσανατολισμό.

Μ.Π.: *Μπορείς ν' αναφέρεις μερικά όνόματα γυναικών που δεν απογοητεύτηκαν με το πρώτο;*

Α.Χ.: Η Εύα Κρούκ έχει κάνει ταινίες για την τηλεόραση και μερικές μεγάλες που δεν έχουν παιχτεί ακόμα στους κινηματογράφους. Η Έλενα Βοντάρτσικ και η Εύα Κότ επίσης έχουν κάνει ταινίες μικρού μήκους για την τηλεόραση.

Θέατρο και κινηματογράφος

Μ.Π.: *Εκτός από τον κινηματογράφο, σκηνοθετείς και στο θέατρο· έχεις ιδιαίτερη προτίμηση στο ένα από τα δύο;*

Α.Χ.: Κατ' αρχήν θεωρώ τον εαυτό μου σκηνοθέτη του κινηματογράφου. Οι λόγοι που σκηνοθετώ και στο θέατρο είναι γιατί εκεί μου δίνεται η ευκαιρία να δουλέψω και να ανέβασω έργα με μεγαλύτερη ελευθερία. Πολλές φορές όταν ένα σενάριο δεν πάει στην έγκριση για να γυριστεί ταινία, μπορεί να έγκριθεί για να παιχτεί στο θέατρο. Προτιμώ όμως τον κινηματογράφο. Το φιλμ μου δίνει ευκαιρίες να εκφράσω αποκλειστικά δικές μου θέσεις και ιδέες. Για μένα τουλάχιστον είναι πιο ενδιαφέρον, ενώ το θέατρο πολλές φορές γίνεται βαρετό.

Μ.Π.: *Το τελευταίο σου θεατρικό έργο είναι γραμμένο από γυναίκα και έχει σαν θέμα του τέσσερις γυναίκες. Το διάλεξες ειδικά γι' αυτούς τους λόγους ή στο ανέθεσαν;*

Α.Χ.: Όχι, δεν το διάλεξα γιαυτό και μόνο. Μού υπέδειξαν να σκηνοθετήσω αυτό το έργο ίσως γιατί αφορά γυναίκες και εγώ είμαι γυναίκα και θά 'χα έτσι την ευκαιρία να συνεργαστώ μαζί τους. Κατά κάποιο τρόπο θά 'ταν μία έμπειρία και για μένα και για τις ηθοποιούς. Πράγματι, η έμπειρία μου αυτή θά μπορούσε να παρομοιαστεί σαν ψυχοθεραπευτική.

Μ.Π.: *Μία γυναίκα που είδε το έργο αυτό μου 'πε θγαινοντας πώς ύστερα απ' αυτό οι γυναίκες δεν έχουν να κρίψουν τίποτα απ' τους άνδρες.*

Α.Χ.: Ίσως αυτή η αντίδραση να 'ναι υπερβολική. Όποσδήποτε δουλεύοντας με τις ηθοποιούς μπόρεσα να τους έναποθέσω τέτοιες σκέψεις, ώστε να παίξουν έτσι που να δείχνονται πολλές πτυχές του γυναικειού ψυχισμού. Το κείμενο, χωρίς να 'ναι καταπληκτικό από φιλολογική άποψη, δοήθησε πολύ μιά και μιλούσε για πραγματικές καταστάσεις.

Μ.Π.: *Διαλέξατε τις ηθοποιούς μόνη σας και ειδικά γι' αυτό το έργο;*

Α.Χ.: Ναι, τις διάλεξα, αλλά πιστεύω πως έξιουν το ίδιο αποτέλεσμα θα μπορούσε να υπάρχει και με άλλες.

Μ.Π.: *Όποσδήποτε το έργο θ' άλλαξε ριζικά αν τους ρόλους έπαιζαν τέσσερις άνδρες.*

Α.Χ.: Βεβαίως. Αν και αρχικά σκέφτηκα αυτή την αλλαγή. Δηλαδή να χρησιμοποιήσω τέσσερις άντρες για την ίδια κατάσταση που υπάρχει στο έργο. Οι άντρες έντυπωσιάστηκαν βλέποντας την παράσταση και ανακαλύπτοντας όλες αυτές τις κρυ-

Ο Tadeusz Huk στην ταινία Έπαρχιακοί ηθοποιοί



ές πτυχές: ένας απ' αυτούς μάλιστα μου είπε πώς έργο μύριζε έμμηνορία.

Η λογοκρισία

Μ.Π.: *Ανάφερεις παραπάνω ότι ένα έργο που άπορίπτεται για ταινία μπορεί να έγκριθεί για τó θέατρο. Αύτη η λογοκρισία σου δημιουργεί προβλήματα στη δουλειά σου;*

Α.Χ.: Δέν είναι μόνο τó θέμα τής λογοκρισίας. Είναι η όλη διαδικασία τού να συζητήσω μ' όλους αυτούς τούς υπεύθυνους για τόν πολωνικό κινηματογράφο, τίς ιδέες μου, να τούς δώσω να καταλάβουν αυτό που θέλω να κάνω. Χρειάζεται γενναϊότητα.

Μ.Π.: *Μπορείς να μου αναφέρεις κανένα παράδειγμα;*

Α.Χ.: Ήθελα να κάνω μιά ταινία μέ πρωταγωνιστές μιά ομάδα παιδιών και θέμα ένα βασικό πρόβλημα που αντιμετώπιζαν. Τό τέλος τής ταινίας δέν ήταν ευχάριστο κι αυτό δέν άρεσε στην επιτροπή. Δέν μπορούσαν να καταλάβουν γιατί να τελειώνει έτσι δυσάρεστα η ταινία. Έγω έπρεπε να δείξω τήν κατάλληλη ύπομνη και μέ σωστά επιχειρήματα να τούς πείσω γιατί είχα διαλέξει ένα τέτοιο τέλος. Ή λογοκρισία όπωσδήποτε δημιουργεί προβλήματα.

Βάιντα

Μ.Π.: *Έγραψες τó σενάριο για τó Χωρίς άναισθητικό. Γιατί δέν τó σκηνοθέτησες και μόνη σου;*

Α.Χ.: Γιατί τó σενάριο τó έγραψα ύστερα από παραγγελία τού Βάιντα.

Μ.Π.: *Στίς Κάνες, στην πρής κόνφερανς που 'δωσε ó Βάιντα, κάποιος τόν ρώτησε αν είναι άληθεια πώς είσαι δυσάρεστημένη μέ τόν τρόπο που γύρισε τήν ταινία. Ó Βάιντα διέφρευσε τίς φήμες και είτε πώς οι σχέσεις σας είναι πολύ καλές. Έχει καμιά διάση αύτη η έρώτηση;*

Α.Χ.: Óποιοσδήποτε έκανε αύτη τήν έρώτηση δέν μπορώ να καταλάβω γιατί τήν έκανε. Óποσδήποτε η πρώτη version τού σεναρίου ήταν διαφορετική, και στη διάρκεια τού γυρισματος έκανα πολλές άλλαγές στο σενάριο άφου τó συζητούσα πρώτα μέ τόν Βάιντα. Ήμουν πολύ ευγνώμων που ó Βάιντα μου ζήτησε να συνεργαστώ μαζί του και είμαι πολύ περήφανη γι' αύτη μας τή συνεργασία.

Μ.Π.: *Μπορείς να μιλήσεις λίγο γι' αύτη σου τή συνεργασία μέ τόν Βάιντα;*

Α.Χ.: Βασικά άρχισε έδώ και 7 χρόνια, όταν ήρθα να δουλέψω στο γκρουπ τού Βάιντα. Ή συνεργασία μου μαζί του ύπηρεξε άριστη. Ó Βάιντα είναι συνέχεια σε έπαφή μέ νέους ανθρώπους, ενδιαφέρεται πολύ για αυτούς και είναι πολύ άνοιχτός στα προ-

βλήματα και στίς ιδέες των νέων σκηνοθετών. ΄Εμεις είχαμε τήν εύκαιρία να δουλέψουμε δίπλα σ' ένα μεγάλο καλλιτέχνη—γιατί τόν θεωρώ μεγάλο—άλλά κι αυτός είχε να πάρει κάτι από μας, θά 'λεγα πώς ήταν μιά άμοιβαία προνομούχα σχέση. Ó Βάιντα μέ δόηθησε και στη δουλειά μου. Μέ συμβούλεψε πολλές φορές, μ' έσπρωξε να ξεκινήσω κάτι, να τó άποτελειώσω μέχρι ακόμα και να τó δείξω! Μέ δόηθησε σ' όλους τούς τομείς τής παραγωγής μιάς ταινίας.

Μ.Π.: *Μίλησες παραπάνω για ένα συγκεκριμένο κινηματογράφο που θέλεις να κάνεις.*

Α.Χ.: Οι ταινίες που θέλω να κάνω άφορούν τή σημερινή πραγματικότητα στην Πολωνία. Είμαι μέσα σ' ένα κίνημα νέων πολωνών σκηνοθετών—κι όχι όλοι άπαραίτητα νέοι στην ηλικία. Είναι ταινίες βασισμένες σε σκέψεις, κριτική και έντυπώσεις από τωρινές καταστάσεις στην Πολωνία.

Μ.Π.: *Μπορείς να μου περιγράψεις αυτές τίς ταινίες;*

Α.Χ.: Γενικά τά τελευταία 3-4 χρόνια οι πολωνικές ταινίες προσπαθούν να δείξουν τήν πολωνική πραγματικότητα—άρχικά μέσα από μιά ύλική άποψη. Τόν τρόπο που ζούμε, που μιλάμε, που ντυνόμαστε. Πέρα απ' αυτό έμεις οι νέοι σκηνοθέτες προσπαθούμε να δείξουμε μερικά κοινωνικά προβλήματα, άλλαγές, κινήματα, άναθεωρήσεις πάνω στον τρόπο ζωής και σε θέματα άρχών και ήθικης.

Μ.Π.: *Στήν ταινία Άνθρωπος από μάραρο, θά 'λεγες πώς η Χριστίνα Γιάντα άντιπροσωπεύει τή σύγχρονη νέα γυναίκα στην Πολωνία;*

Α.Χ.: Δέ νομίζω πώς η Γιάντα άντιπροσωπεύει τόσο τó χαρακτηριστικό τύπο κοπέλας στη σημερινή κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα τής Πολωνίας.

Σχέδια

Μ.Π.: *Τι δουλειές έτοιμάζεις τώρα;*

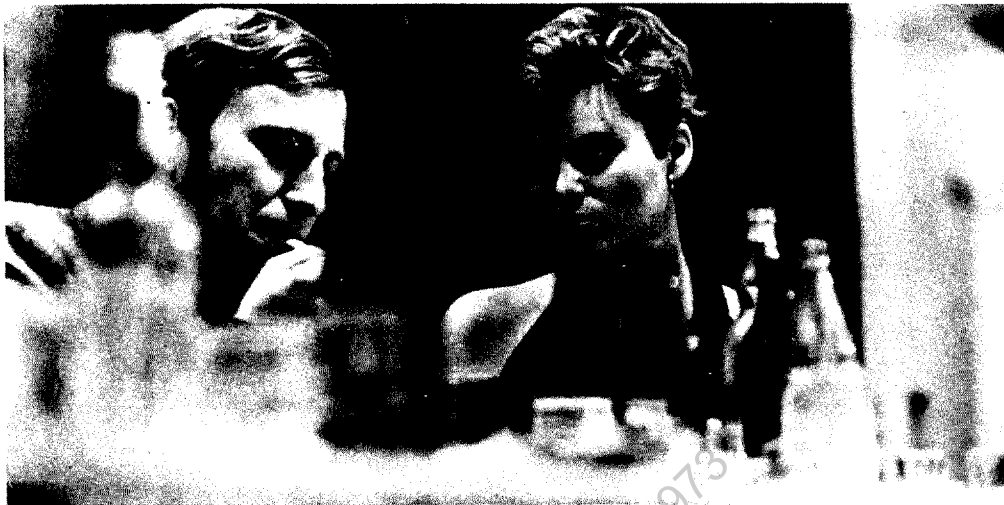
Α.Χ.: Τέλειωσα αυτόν τόν καιρό μιά ταινία—βέβαια πολλές λεπτομέρειες θέλουν δουλέμα αλλά η ταινία είναι ουσιαστικά τελειωμένη. Γράφω συγχρόνως δύο άλλα σενάρια χωρίς να τά 'χω τελειώσει. Μ' ένα απ' αυτά αντιμετώπιζω και όρισμένα προβλήματα.

Μ.Π.: *Τι είδους προβλήματα;*

Α.Χ.: Προτιμώ να μη μιλήσω γι' αυτά, δέν είμαι ακόμα σίγουρη για τó τι θά γίνει κι αν θά πάρω τήν έγκριση.

Μ.Π.: *Και η τελειωμένη σου ταινία;*

Α.Χ.: Ó τίτλος τής είναι *Έπαρχιακοί ήθοσιοι*. Είναι μιά μυθολογία μέ στοιχεία σινεμά βερντέ και



παίζουν επαγγελματίες ηθοποιοί. Βασίζεται στα προβλήματα των ηθοποιών της επαρχίας.

Μ.Π.: *Δέν μπορούσα νά φανταστώ ποτέ πώς υπάρχουν ηθοποιοί μέ προβλήματα στην Πολωνία ακόμα καί στην επαρχία, μιά καί τά θέατρα εδώ είναι όλα κρατικά.*

Α.Χ.: Ναι, υπάρχουν, αλλά δέν είναι οι μόνοι μέ προβλήματα. Καί οι ηθοποιοί τής πόλης αντιμετώπιζουν προβλήματα. Η ταινία αυτή έχει πολλά επίπεδα. Ο θεατής βλέποντάς την θά σκεφτεί πώς τούς ιδιους προβληματισμούς αντιμετώπιζουν όχι μόνο οι ηθοποιοί στην πόλη, αλλά καί κοινοί άνθρωποι πού κάλλιστα μπορεί νά δουλεύουν σ' ένα γραφείο. Στην ταινία μου αυτή φιλοδοξώ νά δείξω μιά κατάσταση πραγματική καί μέσα απ' αυτήν νά δηλώσω τίς δικές μου απόψεις. Η βασική ιδέα είναι ή ζωή ενός νέου διανοούμενου πού έννοει νά λείει αυτά πού σκέπτεται καί πού φιλοδοξεί νά κάνει κάτι αξιόλογο στη ζωή του καί, μαζί, χρησιμο στους άλλους. Γύρω του όμως βλέπει αδιαφορία καί αφήνω νά έννοηθεί πώς, εμποδισμένος από τούς γύρω του, ίσως νά είναι άνικανος νά πραγματοποιήσει τά σχέδιά του. Στο τέλος κοιροάζεται νά προσπαθει χωρίς νά βλέπει αποτέλεσμα καί αρχίζει νά αδιαφορεί για τά ιδανικά του. Αρχίζει νά πίνει, υποφέρει από μελαγχολία, κ.λπ. καί εγκαταλείπει τόν άγώνα του.

Μ.Π.: *Καί τώρα μιά καθαρά... γυναικεία έρώτηση. Ποιούς σκηνοθέτες θανμάζεις;*

Α.Χ.: Όταν ήμουν νεότερη είχα προτιμήσεις πού άλλαξαν, όπως ο Μπέργγκμαν, ό Παζολίνι, ό Γκοντάρ, κ.λπ. Μιά εποχή μ' ένδιέφερε καί ό Πολάνσκι. Τώρα περισσότερο έχω προτιμήσεις σέ όρισμένες ταινίες παρά σέ όρισμένους σκηνοθέτες.

Μ.Π.: *Κι απ' τούς Πολωνούς;*

Α.Χ.: Ο Βάιντα ασφαλώς. Ο Κισλόφσκι από

Ο Jerzy Stuhρ στην ταινία Έπαρχιακοί ηθοποιοί

τούς νέους κάνει πολύ ένδιαφέρουσα δουλειά... Ο Ζανούσι. Η δουλειά του Ζανούσι είναι πολύ σοβαρή για τήν Πολωνία. Όλα τά θέματα βέβαια πού μάς άφορούν δέν είναι δυνατόν νά άφορούν καί τόν υπόλοιπο κόσμο. Μά έμένα μ' ένδιαφέρει ή ταινία πού, αρχικά, άφορά τη χώρα μου.

(Βαρσοβία, Φλεβάρης '79)

Ταινίες για τόν κινηματογράφο καί τήν τηλεόραση:

Η Άγκνιέσκα Χόλαντ γεννήθηκε στη Βαρσοβία τό 1948. Σπούδασε στη Σχολή Κινηματογράφου FAMU της Πράγας, απ' όπου άποφοίτησε τό 1971. Ξεκινάει σά βοηθός του Ζανούσι στην Έπιφώιση.

1974: *Μιά βραδιά στού Άμπτόν* (Wieczor u Abdona), από ένα αφήγημα του Γιάνους Ίβασκιέβιτς (για τήν τηλεόραση).

Η κοπέλα καί ό Άκχάριους (Dziewczynni Akwariu) για τήν τηλεόραση.

1976: *Τά παιδιά τής Κυριακής* (Niedzielne dzieci), για τήν τηλεόραση.

1977: *Δοκιμαστικά* (Zdzecia probne) μέ τη συνεργασία των Kedziarski καί Domaradzki *Κάτι για κάτι* (Coś za coś), για τήν τηλεόραση. Τό σενάριο τής ταινίας *Χωρίς αναισθητικό*, του Βάιντα.

1978: *Έπαρχιακοί ηθοποιοί* (Aktorzy prowincjonalni) Σενάριο: Α.Η καί Witold Zatorski *Φωτ.:* Jacek Petrycki *Έρμ.:* Halina Labonarska, Tadeusz Huk, Thomas Zygadlo.

Γιά τό θέατρο:

1976: *Οι έμψυκτές*, του Μρόζεκ

1978: *Λορεντάτσιο*, του Άλφρεντ ντε Μυσέ

Βόιτσεχ, του Μπύχνερ

1979: *Για μιά δεκάρα*, του Α. Κορζεντόφσκι



Παρουσίαση

Ἡ ὑποδοχή πού ἐπιφύλαξε τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸν στὸν Γιασουτζίρο Ὀτζον φέτος τὸ χειμῶνα δὲ διέφερε σὲ τίποτα ἀπὸ ἐκείνη πού γνώρισε ὁ συμπατριώτης του Μιτζογκούσι. Ἐτσι τὸ Ταξίδι στὸ Τόκιο, γυρισμένο ὅπως καὶ τὸ Οὐγκέτσου Μονοκατάρτι τὸ 1953 (χροнологία σημαντικὴ στὴν ἱστορία τοῦ γαπωνέζικου ἀλλὰ καὶ τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου), πέρασε σχεδὸν ἀπαράτηρητο, ἐπιβιώνοντας μὲ μόλις δύο βδομάδες στὸ Στουίντιο πρὶν καταλήξει ὀριστικὰ στὰ ράφια τοῦ Σωκράτη Καψάσκη. Οἱ καλοκαιρινοὶ κινηματογράφοι δὲν πρόκειται νὰ «ἐπανορθώσουν» γιατί, ὅπως ξέρεي ὅλος ὁ κόσμος, τὸ καλοκαίρι μὲ τὸ πρόσχημα τῆς ζέστης πάμε σινεμά γιὰ νὰ ξεκατάσουμε, καὶ καταναλώνουμε μὲ τὴ μεγαλύτερη ἀπάθεια ὑπέργηρες κόπιες ἐνὸς ὀρισμένου εἶδους ταινιών (ὄχι πάντα ἀδιάφορον εἶναι ἀλήθεια) πού ἀντλοῦν τὴν θερινὴ κυριαρχία τους πᾶνω στὸς θεατὲς ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ δημιουργοῦ τους (Χίτσκοκ, Ἄντονιόνι, Τζέρι Λιούις, Βισκόντι, κ.λπ.), ἀπὸ τὸ εἶδος στὸ ὁποῖο ἀνήκουν (θρίλερ, τρῶμος, κωμῶδια, κ.λπ.), ἀπὸ τὴν ἐθνικότητα τους (ἀμερικάνικη, ἰταλική) καὶ τέλος ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι εἶναι ἔγχρωμες (δὲν προβάλλονται μαυρόασπρες ταινίες τὸ καλοκαίρι ἐκτός ἀν ἀνήκουν σὲ κάποια ἀπὸ τίς παραπάνω κατηγορίες). Ἡ θλιβερὴ αὐτὴ μυθολογία συντηρεῖται δυστυχῶς ἀπὸ τοὺς ἰδίους τοὺς κινηματογραφόφιλους καὶ κανένας αἰθουσάρχης ἢ ἀκόμα καὶ κριτικὸς πού καταρτίζει τὸ πρόγραμμα δὲν τολμᾷ νὰ διακανονεῦσει οἰδιδήποτε, κινούμενος περισσότερο ἀπὸ οἰκονομικὰ κίνητρα παρά ἀπὸ καλλιτεχνικά.

Τὸ καλοκαίρι δὲν ἐνδείκνυται λοιπὸν γιὰ νὰ ἀνακαλύψει κανεὶς ταινίες. Κι ὁ Ὀτζον πού θὰ μπορούσε νὰ εἶχε ἀποτελέσει τὴν ἀποκάλυψη τοῦ χειμῶνα δὲ φαίνεται νὰ ἔχει μιά δευτέρη εὐκαιρία. Τόσο τὸ χειρότερο γιὰ τὸ κοινὸ πού μὲ τίς εὐλογίες μερικῶν κριτικῶν προτιμᾷ νὰ τρέχει πίσω ἀπὸ τίς μετριότητες ταυτίστας τὸ κριτήριό του ἢ τὰ γούστα του μ' ἐκεῖνα τῆς ἐπιτροπῆς πού ἀπονέμει τὰ Ὄσκαρ, ἀναγνωρίζοντας τὸν ἑαυτοῦ σὲ τηλεοπτικὲς μεταφορὲς τύπου Κράμερ ἐναντίον Κράμερ.

Ὡστόσο, ἀντίθετα μ' ὅσα συμβαίνουν ἐδῶ, ὁ Ὀτζον ἀπέτελεσε μιά πραγματικὴ ἀνακάλυψη γιὰ τοὺς Γάλλους ἐδῶ καὶ χρόνια. Στὸ Παρίσι ὅπου τὸ Ταξίδι στὸ Τόκιο προβλήθηκε γιὰ πρώτη φορὰ 25 χρόνια μετὰ τὴν πραγματοποίησή του καὶ 15 χρόνια μετὰ τὸ θάνατο τοῦ δημιουργοῦ του ὅλοι ἀντιλήφθηκαν ὅτι ὑπῆρχε μιά ἡμέρας Ὀτζον στὴν ὁποία κανεὶς δὲν εἶχε πατήσει τὸ πόδι του, μὲ ἐξαιρεση τοὺς Ἀγγλοσάξωνες πού εἶχαν ἐκτιμῆσει τὴν ταινία ἀπὸ τὸ 1956.

Ἡ πρόσφατη ρετροσπεκτιβὰ τοῦ ἔργου τοῦ Ὀτζον ἀπὸ τὴν γαλλικὴ ταινιοθήκη ἢ ὁποία περιελάμβανε 32 ταινίες ἐπιβεβαίωσε αὐτὴ τὴν ἀποψη. Ἐτσι συνέβη τὸ περιεργὸ γεγονός οἱ γάλλοι κινηματογραφόφιλοι, κριτικοὶ καὶ κοινὸ νὰ ἀγνοοῦν μὲχρι πρόσφατα ἓνα κινηματογραφιστὴ τὸν ὁποῖο μερικοὶ διάσημοι σύγχρονοι συνάδελφοι του ὅπως ὁ Ριβέτ, ὁ Βέντερς, ὁ Σκορτσέζε, ἢ Ἀκερμαν, δὲ διατάζουν νὰ θεωροῦν σὰν δάσκαλό τους.

«Τὸ ἔργο τοῦ Ὀτζου», γράφει ὁ γάλλος κριτικὸς Alain Bergala, «ἀνήκει σ' ἐκείνη τὴν κατηγορία ἔργων πού ἢ ἀνακάλυψή τους, ἔστω καθυστερημένη, μᾶς ὑποχρεώνει κατὰ κάποιο τρόπο νὰ ξανασκεφτοῦμε τὸν κινηματογράφο. Τὸ ἔργο αὐτὸ ἀνήκει σ' ἐκεῖνα πού κατατάσσονται χωρὶς ἀντιστάσεις στὶς κατηγορίες πού μᾶς ἐπιτρέπουν συνήθως νὰ ὀργανώνουμε τὸν κινηματογραφικὸ περιβάλλον. Δὲν μπορεῖ νὰ ἐνταχθεῖ ἔτσι ὅπως ἔχει σὲ κάποιο χώρο ἤδη γνωστὸ, σὲ κάποιο χώρο πού ὁ νοητὸς χάρτης τοῦ κινηματογράφου πού σχεδιάσαμε ἔχει ἤδη περιγράψει. Καταλαμβάνει μιά παράδοξη θέση σὲ σχέση μὲ ἓνα ὀρισμένο ἀριθμὸ ἐρωτημάτων πού στοιχειώνουν σήμερα στὸ σύνολό τους τὴν ἐρευνα γύρω ἀπ' τὸν κινηματογράφο, μιά θέση πού μᾶς ὑποχρεώνει νὰ τὸ ἐξετάσουμε ἀπὸ κοντά». (Cahiers du Cinéma, ἀρ. 311, Μάιος 1980).

Τὰ κείμενα πού ἀκολουθοῦν ἐπιχειροῦν μιά πρώτη προσέγγιση ἐνὸς ἔργου πού προκάλεσε πολλὰ σχόλια καὶ ποικίλες ἀναλύσεις. Περισσότερο θεαματικὴ καὶ κοινωνικὴ ἀνάλυση, τὸ κείμενο τοῦ Λίνο Μιτσικὲ ἔχει τὸ (κάπως ἀκαδημαϊκὸ) προσὸν τῆς εἰσαγωγῆς στὸν κόσμο τοῦ Ὀτζου, ὑπογραμμίζοντας (χωρὶς μεγάλη πρωτοτυπία) τίς σταθερὲς τοῦ ἔργου, τὴ διφορούμενη στάση τοῦ δημιουργοῦ ὡς πρὸς τὴν ἰδεολογία τῆς παραδοσιακῆς γαπωνέζικης οἰκογένειας πού ἐξετάζουν ὅλες σχεδὸν οἱ ταινίες τοῦ σκηνοθέτη. Τὸ κείμενο δὲν ἐπιμένει ὡστόσο στὴ στυλιστικὴ πρωτοτυπία τοῦ συστήματος Ὀτζου. Σημειώνουμε ἐδῶ ὅτι τὸ σῆμα αὐτὸ προκάλεσε ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ μορφικῶν ἀναλύσεων. Κατὰ τέτοιο εἶναι ἀσφαλῶς τὸ ἀποτέλεσμα τῆς πρωτοκαθεδρίας τῆς ἐπονομασίου δουλειαῖα τοῦ Ὀτζου, ἐνὸς αὐστηρὰ ὀργανωμένου σημαίνοντος συστήματος πού ἐρχεται σὲ ἀντίθεση μ' ἓνα μαθηπλαστικὸ ἰσὸ σχετικὰ ἰσχυρὸ καὶ ἐπαναληπτικὸ, μὲ τὴν ἄρνηση τῆς δραματοποίησης, τὴν κοινοτυπία τῶν καταστάσεων πού περιγράφουν οἱ ταινίες, τὴν ἐξάντληση τέλος τῶν θεμάτων πού ἐπανεμφανίζονται συχνὰ ἀπὸ ταινία σὲ ταινία κι ἐδῶ ἰσως θρῆσκειται τὸ τεράστιο ἐνδιαφέρον τῆς πρακτικῆς τοῦ Ὀτζου — ὑπο-

ταγμένα σε φωτισμούς, ρυθμούς, καθραρίσματα, διάταξη πλάνων που έχουν αποκοπεί ριζικά από τα χολιγουντιανά πρότυπα. Αποτέλεσμα: ένας κινηματογράφος «ολοκληρωτικά μη νατουραλιστικός, μη εξπρεσιονιστικός και μη ρεαλιστικός» (Ζάν Ναρριτονί).

Στό κείμενό του ο Πάβλ Σραιήντερ έπειμένει στον γιαπωνέζικο χαρακτήρα του έργου, τις σχέσεις του με το Ζέν και θεωρεί τον Ότζου υπερβατικό σκηνοθέτη. Έντελώς αντίθετη είναι η άποψη του Νόελ Μπέρς (στην οποία θα αναφερθούμε ειδικότερα σε επόμενο τεύχος), ο οποίος πιστεύει ότι η δουλειά του Ότζου δεν μπορεί να εκτιμηθεί σε σχέση με την υποτιθέμενη «ιαπωνικότητα» του που θα έκκινούσε από το Ζέν και τις ανατολικές φιλοσοφίες. Ο Νόελ Μπέρς επιχειρεί μία μορφική ανάγνωση του έργου, γεγονός που τον οδηγεί στην διατύπωση του συμπεράσματος ότι η τελευταία σημαντική δημιουργία του Ότζου είναι το 'Ηταν ένας πατέρας (Chichi aiki) που πραγματοποιήθηκε το 1942. Οι υπόλοιπες ταινίες του Ότζου θεωρούνται κατά τον Μπέρς ακαδημαϊκές ασκήσεις που δεν έχουν καμιά σχέση με τη ριζοσπαστική πρακτική του σκηνοθέτη στις δούδες ταινίες του, κύρια, και στις πρώτες όμιλουσες του.

Σύμφωνα με τον Μπέρς ο Ότζου εγκαταλείπει προοδευτικά μερικούς δυτικούς αφηγηματικούς κώδικες ή ακόμα και μερικές κινήσεις της μηχανής

(όπως το πανοραμικό) και επεξεργάζεται μία έλλειπτική διάταξη με κύρια χαρακτηριστικά την αξιολόγηση του πλάνου ως επιφάνειας (συστηματική καταστροφή του «βάθους») και την εισαγωγή μερικών πλάνων γύρω από τα οποία δομείται η αφήγηση και τα όποια ο Μπέρς ονομάζει pillow-shots. Πρόκειται για πλάνα που δε συνδέονται με τα βλέμματα των προσώπων άμεσα αλλά που δεν αποκόπτονται τελείως από αυτά (πλάνα αντικειμένων συνήθως). Επίσης, πάντα σύμφωνα με τον Μπέρς, οι πρώτες όμιλούσες ταινίες του Ότζου ('Ο μοναχολογός, 1936, 'Ηταν ένας πατέρας, 1942), τελειοποιούν αυτό το σύστημα, ενώ παράλληλα επιχειρούν ένα διαχωρισμό παραγωγικό ανάμεσα «στις λεκτικές και τις χωροχρονικές παραμέτρους» της ταινίας, ακολουθώντας έτσι την παράδοση του μπένζι, ζωντανού σχολιαστή των ταινιών μέσα στις αίθουσες την εποχή του δωδού κινηματογράφου (βλ. το κείμενο του Μανόλη Κούκιου, Σ.Κ. 76, τεύχος 15-16). Ο Μπέρς καταλήγει: «Τό έργο του Ότζου δεν αποτελεί μόνο τό προϊόν μιάς άτομικής ολοκλήρωσης αλλά, γεγονός πολύ πιό σημαντικό, εκείνο μιάς ιστορικής και έθνικής κοινότητας». (Noël Burch, To the Distant Observer — Form and Meaning in The Japanese Cinema, σελ. 185, εκδ. Scholar Press, 1979).

**Χρήστος Βακαλόπουλος
Μιχάλης Δημόπουλος**

Ό Τσίσου Ριου και ή Σιγιέκο Χιγκασινάμα στό Ταξίδι στό Τόκιο



ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟΝ YASUJIRO OZU

του Lino Micciché

Ἐν ἐνεργείᾳ κινηματογραφιστῆς, ἤδη ἀπὸ τῆ δεκαετίας τοῦ '20, ὁ Γιασουτζίρο Ὀτζου* (1903-1963) εἶναι ὁ σκηνοθέτης πενήντα δύο ταινιῶν μεγάλου μήκους (ἐκτός ἀπὸ ἕναν ὀρισμένο ἀριθμὸ ταινιῶν μικροῦ μήκους καὶ ντοκυμανταίρ) στὶς ὁποῖες ὑπῆρξε (31 φορές καὶ πάντοτε ἀπὸ τὸ 1936) συνσεναριογράφος καὶ μιά φορὰ ὁ ἀποκλειστικὸς σεναριστῆς, στὴν πρώτη του ταινία τὸ *Νεανικὰ ὄνειρα* (*Wakodo noyume*, 1928). Ἀλλὰ εἶναι πολλοὶ λίγοι οἱ γιαπωνέζοι εἰδικοί πού θά ἦταν σὲ θέση νὰ γράψουν κάτι πάνω στὴν περίοδο τῶν βουδιῶν ταινιῶν τοῦ Ὀτζου (1927-1936) πού οἱ περισσότερες ἀπ' αὐτὲς τὶς τριάντα τέσσερις μεγάλου μήκους ἔχουν χαθεῖ. Τὸ παλιότερο δείγμα ἀπ' ὅλη τὴν παραγωγὴ τοῦ Ὀτζου εἶναι ἕνα ἀπόσπασμα εἰκοσι λεπτῶν τῆς δέκατης ταινίας του: *Πῆρα τὸ δίπλωμα μόνι, ἀλλά...* Κανένας εὐρωπαῖος κινηματογραφικὸς κριτικὸς δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ δώσει, μὲ τρόπο πειστικὸ καὶ βασισμένον σὲ ντοκουμέντα, ἕνα συνολικὸ περιγράμμα αὐτοῦ τοῦ μαίτρη τοῦ κινηματογράφου. Ὅσοι θέλησαν νὰ ἀποτολήσουν κάτι τέτοιο — καὶ εἶναι πολὺ λίγοι — ἀναγκάστηκαν νὰ περιοριστοῦν σὲ κάποιον ἐπιμελημένο ἀπάνθισμα, βασισμένο κατὰ τὸ πλεῖστο σὲ πληροφορίες ἀπὸ δευτέρου χέρι (ὅπως π.χ. τὸ πολὺ ἐνδιαφέρον κατὰ τ' ἄλλα κεφάλαια γιὰ τὸν Γιασουτζίρο Ὀτζου στὸν τόμο 7 τῆς *Anthologie du Cinéma*, Παρίσι καὶ τοῦ *Avant - Scène*, 1973, γραμμῆνο ἀπὸ τὸν Max Tessier) ἢ σὲ εὐστοχεῖς ἀλλὰ μὲ οὐσιαστικὰ ἀποσπασματικὸ χαρακτῆρα ἀναλύσεις, ὅπως τὸ ἀρθρο τοῦ Tom Milne: «Flavor of Green Tea over Rice», στὸ περιοδικὸ *Sight and Sound*, Λονδίνο, φθινόπωρο 1963, vol. 32, κ. 4, οὐσιαστικὰ ἀφιερωμένο στὴν τελευταία ταινία τοῦ Ὀτζου *Ἡ γέση τοῦ σακέ* (*Samma: no aji*) ἢ τέλος, σὲ σύντομα καὶ συνθετικὰ πορτραῖτα, ὅπως αὐτὸ τοῦ Claude-Jean Philippe στὸν τόμο 1 τῆς σειρᾶς *Cinéastes τὸν Dossiers du Cinéma* πού ἐκδόθηκε στὸ Παρίσι ἀπὸ τὸν Castelman στὰ 1971 (1).

Αὐτὸ ὀφείλεται στὸ γεγονός — πού εἶναι βασικῆς σημασίας — ὅτι κανένας εὐρωπαῖος εἰδικός, οὔτε καν αὐτοὶ πού εἶναι γνώστες τῶν πολιτιστικῶν πραγμάτων τῆς Ἰαπωνίας, δὲ γνωρίζει, στὴν καλύτερη περίπτωσι, περισσότερο ἀπὸ τὸ μισὸ τῆς συνολικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς τοῦ Ὀτζου.

Ἀλλὰ ὀφείλεται, ἐπίσης, καὶ σὲ ὀρισμένα ἰδιάζοντα χαρακτηριστικὰ τοῦ κινηματογράφου τοῦ Ὀτζου πού κάνουν ἐξαιρετικὰ ἔλλιπὴ τὴ διαδικασία τῆς ἀπομνημόνευσης μιάς ταινίας αὐτοῦ τοῦ σκηνοθέτη, ἀκόμα καὶ ὅταν τῆ δεῖ κανεὶς πολλές φορές. Τὸ γεγονός εἶναι ὅτι ἡ χρῆσι τῆς μουδιῶλας γιὰ τὴν ἀνάμνησι μιάς ταινίας τοῦ Ὀτζου εἶναι ὄχι μόνον ἕνα στάδιο ὑποχρεωτικὸ γιὰ ἕνα θεμελιωμένο ἀναλυτικὸ λόγο, ἀλλὰ καὶ ἡ οὐσιώδης προϋπόθεσι γιὰ κάθε κριτικὴ ἐπαλήθευσι πού δὲν περιορίζεται σὲ γενικεύσεις. Εἶναι γεγονός, ὅτι στὸν Ὀτζου οἱ τυπικὲς δραματικὲς ἀνελιξεις τοῦ σημερινοῦ «μυθιστορηματικῶ» κινηματογράφου εἶναι σχεδόν πάντοτε ἀνύπαρκτες. Κι αὐτὸ συμβαίνει τόσο στὸ ἐπίπεδο τῆς ἱστορίας (τῆς πλοκῆς) καὶ τῆς ἀφηγηματικῆς δομῆς ὅσο καὶ σ' αὐτὸ τῆς ὁμιλίας καὶ τῶν παραστατικῶν δομῶν. Ἐνα ἀπὸ τὰ θεμελιώδη χαρακτηριστικὰ τοῦ κινηματογράφου τοῦ Ὀτζου εἶναι ἡ ἀπουσία μιάς ξεκάθαρης πλοκῆς. Ἄλλωστε, ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης εἶχε δηλώσει: «*Οἱ ταινίες μὲ πολὺ ἐπεξεργασμένη πλοκή, μὲ πλήττουν. Μιά ταινία πρέπει δέβαια νὰ ἔχει μὰ δικὴ τῆς δομῆ, ἀλλώτιστα δὲ θά 'ταν μὰ ταινία, ἀλλὰ νομιζῶ πὼς μὰ ταινία δὲν εἶναι καλὴ ἐὰν ἔχει ὑπερβολικὴ δραματικότητα ἢ πολὺ δράσι.*» Στὴν πραγματικότητα, ἀντὶ γιὰ ἔλεγχου τῆς δραματικότητας καὶ τῆς δράσις, στὸ ἔργο τοῦ Ὀτζου μποροῦμε νὰ μιλήσουμε γιὰ ἀποκλεισμό: τὸ δράμα μὲ τὴν ἔννοια τῆς γῆσις μιάς προϋπάρχουσας ἰσορροπίας πού προξενεῖται ἀπὸ τὴν ἐμφάνισι κάποιου ἀπροβλεπτοῦ ἐξωτερικοῦ γεγονότος εἶναι, γενικὰ, ἀποκλεισμένο ἀπὸ τὶς ταινίες τοῦ Ὀτζου. Ἀντὶ νὰ διηγείται κάποια ἱστορία, περιγράφει καταστάσεις, ἀποκαλύπτει συναισθήματα, στὰ ὁποῖα τὸ συγκινησιακὸ στοιχεῖο — ἐὰν ὑπάρξει — εἶναι προϋπάρχον ἢ τουλάχιστο ὑπολανθάνον. Ἡ ἀπουσία δραματικῶν συνεπάγεται, δεβαίως, τὴν ἀπουσία δράσις. Οἱ πρωταγωνιστές τοῦ Ὀτζου «ὑπομένουν», δὲν «δρῶν», τουλάχιστον μὲ τὴν ἔννοια ὅτι τὸ κλειδὶ τῆς ὑπαρξῆς αὐτῶν τῶν προσώπων δὲν εἶναι αὐτὸ πού κάνουν ἀλλὰ αὐτὸ πού ζοῦν, δὲν εἶναι αὐτὸ πού προκαθορίζουν ἀλλὰ αὐτὸ πού συνεχίζουν, δὲν εἶναι αὐτὸ πού τούς συμβαίνει ἀλλὰ αὐτὸ πού δὲν τούς συμβαίνει. Εἶναι πολὺ σπάνιο γιὰ μιά ταινία τοῦ Ὀτζου, ἕνα συμβάν, σάν ἀφηγηματικὸς μηχανισμός, νὰ ἔχει ἕνα ρόλο

* Ἀντίθετα ἀπ' τὸν τρόπο πού ἔχει ἐπικρατήσει ἡ προφορὰ (ἀρα καὶ ἡ γραφὴ) τῶν γιαπωνέζικων ὀνομάτων στὴν Ἑλλάδα, προτινοῦμε μιά, ὅσο γίνεται, πιὸ ἀκριβὴ ἀπόδοσι, σύμφωνα πάντα μὲ μερικὸς βασικούς κανόνες τῆς γιαπωνέζικης φωνητικῆς: εἶσι ὁ Ozū γιαπωνέζικα προφέρεται Ὀτζου, ὁ Kourosawa *Κουροσάουνα* καὶ ὁ Mizogushi *Μιτζογκούσι* (καὶ ὄχι Μιζογκούσι, ὅπως εἰχαμε γράψει στὸ προηγούμενο τεύχος). (Σ.τ.Σ.)

1) Ἀπὸ τῆ χρονιά πού γράφτηκε αὐτὸ τὸ κείμενο, τὰ πράγματα ἀλλάξαναι αἰσθητὰ. Πολλὲς ταινίες τοῦ Ὀτζου πού κυκλοφόρησαν στὸ Παρίσι, ἐν τῷ μεταξύ, κὶ ἕνα ἀφιέρωμα στὸ British Film Institute, τὸ 1976, ἔδωσαν ἀφορμὴ γιὰ ἕνα σημαντικὸ ὄγκο φιλολογικῆς δουλειᾶς. Αναφέροῦμε ἐδῶ ἐνδεικτικὰ τὰ τεύχη 203 καὶ 205 τοῦ γαλλικοῦ περιοδικοῦ *Positif* (Φλεβάρης - Ἀπρίλις '78), τὸ τεύχος 286 τῶν *Cahiers du Cinéma* (Μάρτις '78), τὸ ἐγγλέζικο περιοδικὸ *Screen* (Vol. 17, καλοκαίρι '76), τὴν ἀκαδημαϊκὴ μελέτη τοῦ Ντόναλντ Ρίτσι Ozū (University of California Press, 1974) καὶ τὸ σημαντικὸ διβλίο τοῦ Νόελ Μπέρς *To A Distant Observer* (Σ.τ.Σ.).



Ένα φθινοπωρινό άπόγευμα

καθοριστικό: ή απόλυση του Όκαντζίμα στο *Η χορωδία του Τόκιο* (*Tokyo no gassho* 1931) ή τó άτύχημα του Τομίο στο *Καρδιά καπριτσιόζα* (*Dekigokoro*, 1933). μ' όλο τó μικρό αφηγηματικό τους βάρος, είναι περιπτώσεις σπάνιες. Ό κανόνας στις ταινίες του Ότζου είναι ή μικροσκοπική των καταστάσεων πού, όπως ή γαμήλια κόπωση τής Μαζάκο στην *Πρώτη άνοιξη* (*Soshun*, 1956) ή ή θυσία τής Νορίκο στην *Άργοπορημένη άνοιξη* (*Banshun*, 1949), έχουν τήν καταγωγή τους και τις αίτιες τους πολύ πριν τó «κομμάτι τής ζωής» πού ραδιογραφήθηκε από τήν ταινία.

Δέν υπάσχει πλέον καμιά άμφιβολία: μιά τόσο έπιμονη άρνηση του δράματος και τής δράσης — πού είναι τόσο άρεσπά στο ρουτινιέριο σινεμά — υπάγεται στά τυτικά, και ίσως ύποχρεωτικά, γενικά χαρακτηριστικά του «Σόμιν - Γκέκι» (είδος ταινιών πάνω στους άπλους ανθρώπους) που είναι μιά ύπο - κατηγορία του «Γκένταϊ - Γκέκι» (ταινία με σύγχρονη θεματολογία, αντίθετα από τó «Ντζίνταϊ - Γκέκι» είδος ταινιών με ιστορική θεματολογία) στή πλαίσια του όποιου εγγράφεται τó μεγαλύτερο μέρος τής παραγωγής του Ότζου. Πραγματικά, αυτή ή ίδια άρνηση χαρακτηρίζει επίσης ως ένα βαθμό τις σκηνές τής καθημερινής ζωής τού Γιασουτζίρο Σιμάτζου πού ύπηρεξε πρόδρομος και μάλιστα στί είδος «Σόμιν - Γκέκι» στή δεκαετία του '20 — καθιερώνοντας τó στά 1923 μέ τόν *Πατέρα* (*Chichi*) — και τις άναλογες σκηνές στόν Μίκνο Ναρούζε και τόν Χεινοσουκέ Γκόσο πού μαζί μέ τόν 'Αρτζου δέχτηκαν τά διδόγματα του Σιμάτζου και έστρεψαν τήν προσοχή τους στούς μικροαστούς και τó προλε-

ταριάτο των πόλεων μέ τά όποια ό Σιμάτζου είχε δημιουργήσει αυτό τó μοντένο είδος και στί όποιο ή εταιρία Σοσίκου είχε ειδικευτεί. Αυτά τά χαρακτηριστικά είναι φυσικό νά υπάρχουν εάν σκεφτεί κανείς ότι τó «δράμα» αυτών των μεσαίων τάξεων είναι άκριβώς τó άργό, γκριζό, άδιεξοδικό και μονότονο κύλισμα μιάς ζωής στερημένης από ιδιαίτερα ή άπρόβλεπτα συμβάντα, άπό γεγονόςτα συνταρακτικά, εάν έξαιρεθούν οι γεννήσεις, οι γάμοι κι οι θάνατοι. Όστόσο, ό ενεργητικός σφαιρισμός του Γκόσο, ό άσφυκτικός πεσιμισμός του Ναρούζε ή ό καλοκάγαθος, έλαφρύς τόνος των «κωμωδιών του μισθοσυντήρητου» του Σιμάτζου, άν και περιστρέφονται γύρω από τόν ίδιο μικρόκοσμο των ταινιών του Ότζου, περιείχαν ένα μίνιμουμ δραματοποίησης και δράσης μόνο και μόνο γιατί σ' αυτούς τους τρεις σκηνοθέτες ή ίδια ή ιδεολογική προσέγγιση του θέματος άξιούσε, κατά ένα τρόπο, μιά συμπεριφορά «ένεργητική» και ήρωες πού θά μπορούσαν νά είναι οι φορείς τής. Άλλά, στόν Ότζου, ή άρνηση των «ύψηλών τόνων» και ή έπιλογή των μονοχορδων έχουν τόν άπόλυτο ριζοσπαστισμό μιάς ιδεολογικής και ποιητικής τοποθέτησης. Ίδεολογικής, γιατί αποτελούν μέρος τής «θηρσκειυόμενης» άποψης πού έχει ό Ότζου γιά τήν οικογενειακή τάξη πραγμάτων πού τή θεωρεί σαν μιά μορφή άρμονίας ύπό δοκιμασίαν. Ποιητικής, γιατί ό πραγματικός πρωταγωνιστής του Ότζου είναι ό «χρόνος», άγνωριστός όχι στή ρυθμική παράθεση των γεγονότων αλλά στή μονοφωνική μονοτονία τής διαδοχής τους. Δέν είναι άσφαλώς τυχαίο ότι — αντίθετα μέ τόν άλλο μεγάλο του «Σόμιν - Γκέκι», στήν περίοδο



Υπήρχε ένας πατέρας

του όμιλουτος, τόν Ναρούζε — ή αγάπη (όχι ή οικογενειακή, ή συνδεμένη με τά ήθη, αλλά ή σεξουαλική, ή συνδεμένη με τόν έρωτα) δέν έχει θέση στις ταινίες του Ότζου παρά σάν δευτερεύον φαινόμενο. Και όταν υπάρχει δέν έχει βάρος και καταλήγει σέ μία συνύφανση επίπλαστη όπως συμβαίνει π.χ. στην *Πρώμη άνοιξη* (*Soshun*, 1956), όπου ό συζυγικός έρωτας της Μαζάκο για τόν Σουγκιγιάμα δέν είναι πειστικός όπως δέν είναι πειστικός ό έξω-συζυγικός έρωτας του Σουγκιγιάμα για τήν Τσίγιο κι ούτε καν ακόμα — εκτός εάν τή δει κανείς στο επίπεδο μιάς επίλογής με συμβατικό χαρακτήρα και θεληματικά επίπλαστη — ή συμφιλίωση τών δύο συζύγων. Γιατί, πράγματι, ό έρωτας είναι πάντα μία ρήξη τών υπάρχουσών ισορροπιών, μία άμφισβήτηση, ένα άπρόοπτο πού δέν ελέγχεται. Άλλά μία τέτοια πράξη είναι κατ' ουσία άποκλεισμένη από τις ταινίες του Ότζου πού, στο επίπεδο τών αισθημάτων, βασίζονται όλες στην ικανότητα για συντήρηση πού έχουν τά ήθη. Αυτή λοιπόν ή άπουσία «γεγονότων» — πού, όπως είδαμε, μετατρέπει όλο τό έργο του Ότζου σέ μία μεγάλη μονωδία θεμελιωμένη πάνω στη συνέχεια και τήν επανάληψη («ιδιοι χώροι, ιδίες ιστορίες, ιδίες γωνίες λήψης, ό ίδιος ρυθμός, ακόμα και οι ήθοποιοί είναι πάντα οι ίδιοι» θά πει ό Tom Milne) — έχει σάν άποτέλεσμα ή έποπτεία μιάς ταινίας του Ότζου ή, ακριβέστερα, ή έποπτεία του συνόλου τών ταινιών αυτού του σκηνοθέτη νά παράγει πολύ περισσότερο συνολικές έντυπώσεις παρά έντυπώσεις επίμερους. Ό χρόνος, δηλαδή ό υπαρξιακός νόμος πού κυριαρχεί δέν έπαλλοθείται ήρώων, άποκαλύπτεται, όπως ειπώθηκε ήδη, σάν ό άπόλυτα άληθινός πρωταγωνιστής τών ταινιών του Ότζου. Μέσα στο όσωτετικό αυτό του άργού κυλισματος εγγράφονται οι φειδωλές χειρονομίες, τά ντροπαλά αισθήματα, οι ελεγχόμενες συγκρούσεις πού έρχονται στο προσκήνιο από τούς ήρωες.

Μέσα σ' αυτό τό άργό κύλισμα του χρόνου, τό κυρίαρχο μοτίβο, μυστικό «άναμολόγητο», άνείπωτο, και καμιά φορά άδηλο σ' όλη τή διάρκεια της ταινίας, είναι ό θάνατος, δηλαδή ή μοναδική δυνατή «νίκη» πάνω στο χρόνο.

Άσφαλώς δέν είναι τυχαίο ότι σ' ένα έργο μιάς όμορφιάς αιχμηρής, όπως είναι τό *Ταξίδι στο Τόκιο* (*Tokyo Monogatari*, 1953) — πού ίσως είναι τό άριστο έργο του Ότζου και άσφαλώς ένα από τά

άριστουργήματα του γιαπωνέζικου κινηματογράφου, κι όχι μονάχα αυτού — ό θάνατος είναι ό σιωπηρός και δραματικός δεσμός της ταινίας και τό στοιχείο γύρω από τό οποίο δένεται ή βαθιά τρυφερότητα ανάμεσα στους γονείς πού έπισκεπτόνται τά παιδιά τους και τή νύφη τους Νορίκο. Τό *Ταξίδι στο Τόκιο* είναι επίσης ύποδειγματικό και σημασιολογικό και από μία άλλη πλευρά, πού ένδυναμώνει τά όσα ειπώθηκαν παραπάνω σχετικά με τόν κινηματογράφο του Ότζου θεωρούμενο σάν μικροσκοπήση «κομματιών ζωής» συνδεδεμένων μ' ένα «πρίν» και ένα «μετά» πού παραμένουν έξω από τήν ίδια τήν ταινία. Πραγματικά, μπορούμε νά πούμε ότι ό άφηγηματικός χώρος του *Ταξίδι στο Τόκιο* προϋποθέτει και συνεπάγεται δύο γεγονότα έξωτερικά άπ' αυτή τήν ίδια τήν αναπαράσταση: τόν προηγούμενο θάνατο του Σόντζι (πρίν τήν ταινία) και τό μελλοντικό θάνατο του γέρου πατέρα (αργότερα και μετά τήν ταινία), θάνατο πού συνδέονται μεταξύ τους από τό θάνατο της μητέρας (στήν ίδια τήν ταινία). Ό δεσμός πού δημιουργείται ανάμεσα στη Νορίκο και στά πεθερικά της στο *Ταξίδι στο Τόκιο* θρίσκει τή θεμελίωση του ακριβώς από τήν παρουσία αυτού του κοινού θανάτου πού υπάρχει στο παρελθόν τους και στο μέλλον τους.

Φυσικά, όταν μιλάμε εδώ για τήν «ποιητική» του Ότζου, άναφερόμαστε ουσιαστικά στην παραγωγή τών όμιλουσών ταινιών του και, ακριβέστερα, στις ταινίες της περιόδου '49-62, όταν ό Ότζου ξανάρχισε μία κανονική κινηματογραφική δραστηριότητα μετά τήν πλήρη σιωπή της περιόδου '42-47 και τις δύο πρώτες ταινίες πού σκηνοθέτησε άμέσως μετά τόν πόλεμο: τή *Διήγηση ενός ιδιοκτήτη* (*Nagaya shinshiroku*, 1947) και τό *Μία κότα στον άνεμο* (*Kazeno Naka no mendori*, 1948) όπου ή μόν πρώτη είναι μία τυπική περίπτωση ταινίας «κατά παραγγελία», γραμμένη σέ συνεργασία με τόν Ταντάο Ίκέντα μέσα σέ δέκα μέρες και γυρισμένη σέ άλλες τόσες, ή δέ δεύτερη είναι ένα έπεισόδιο για τό όποιο ό ίδιος ό Ότζου δήλωσε πρώτος ότι δέν θεωρεί τόν έαυτό του ικανοποιημένο («ανάμεσα στις ταινίες μου — είχε δηλώσει — υπάρχουν περισσότερες από μία πού είναι άποτυχημένες. Παρ' όλα αυτά, άρκει αυτές οι ταινίες νά μου άρέσουν προσωπικά για νά είμαι μ' ένα τρόπο ή μ' έναν άλλο ικανοποιημένος. Αυτή εδώ όμως ήταν μία κακή άποτυχία»). Έν τούτοις ή αίσθηση, πού δυστυχώς δέν έπαλλοθείται, είναι ότι όρισμένες τομές της ιστορίας του γιαπωνέζικου κινηματογράφου, όπως έχουν γίνει από τούς είδικούς, είναι άρκετά συζητήσιμες. Υπάρχει ή συνήθεια π.χ. νά ταυτίζεται ή χρονία πού ξανάρχισε ή δημιουργία του είδους «Σόμιν - Γκέκι» με τή χρονία πού πραγματοποιήθηκε τό *Γέμμα* (*Meshi*, 1951 του Μίκο Ναρούζε). Τό έπιμύθιο αυτής της ταινίας (*Shikata ga nai*: «δέ μπορεί νά γίνει τίποτα») έχει ιδιαίτερες αντιστοιχίες (*Soshun*, 1956) και ό κοινωνικός χώρος είναι αυτός τών μισθοσυντηρητών πού είναι οι τυπικοί πρωταγωνιστές του «Σόμιν - Γκέκι». Θεωρείται επίσης ότι ή πρώτη μεγάλη ταινία του Ότζου, μετά τόν πόλεμο, τό *Άργολορημένη άνοιξη* (*Banshun*, 1949) άνήκει σ' ένα είδος ιεραρχικά άνώτερο από τό «Σόμιν - Γκέκι» μόνο και μόνο γιατί ό πρωταγωνιστής του φιλμ δέν είναι

ένας οποιοσδήποτε υπάλληλος όπως π.χ. ο πατέρας στο *Γεννήθηκα, αλλά...* (*Umarete wa mita Keredo*, 1932) αλλά ένας καθηγητής του πανεπιστημίου, ο Σοκισί, που με τίμημα τη μοναξιά του καταφέρνει να παντρεύει την κόρη του Νορίκο που είναι, εντούτοις, έτοιμη να θυσιάσει τη ζωή της μένοντας στο πλάι του. Στην πραγματικότητα το *Αργοπορημένη άνοιξη* είναι πάντα ένα «Σόμιν - Γκέκι» όπου όμως το στοιχείο «Σόμιν» έχει μεταταθεί στο επίπεδο των αισθημάτων, ανταποκρινόμενο έτσι σε μία διαδικασία ώριμότητας και εξέλιξης του κινηματογράφου του Ότζου ακόμα και μέσα στο πεδίο μίας ίδιας προβληματικής.

Μία συγκριτική μελέτη της θεματικής της προπολεμικής και μεταπολεμικής παραγωγής του Ότζου — έστω κι αν περιοριστεί στις ταινίες του που μπορούν να βρεθούν στην Ευρώπη και ιδιαίτερα στην αναδρομή που οργάνωσε στη Ρώμη το Ίνστιτούτο Πολιτισμού — δείχνει σαφέστατα την απαρέγκλητη συνέχεια και τον ουσιαστικό μονοφωνικό χαρακτήρα του έργου του Ότζου, άρχίζοντας από το ντεμπούτο του στο είδος του «Σόμιν - Γκέκι» (μετά από μερικές «παρεκκλίσεις» και μία άρχικη προσχώρηση στη σειρά των «ταινιών του παραλόγου» που ήταν της μόδας στα τέλη της δεκαετίας του '20) όπως π.χ. τη *Ζωή ενός υπαλλήλου* (*Kaishain seikatsu*, 1929) που είναι η ένδεκατη ταινία του, μέχρι τις πύο κατοπινές και, ασφαλώς, πύο ώριμες ταινίες του, όπως *Η γείση του σασέ* (*Sanma: no aji*, 1962) πεντηκοστή δεύτερη και τελευταία στη φιλμογραφία του σκηνοθέτη που χαρακτηρίστηκε από τον άγγλο κριτικό John Gillet σαν «κορωνίδα» όλου του έργου του γιαπωνέζικου μαίτρ. 'Αλλά μονοφωνία και συνέχεια δέ σημαίνουν, φυσικά, ταυτοσημία θεμάτων και ύφους ούτε έλλειψη παραλλαγής στην τελική απόληξη. Όπως σε κάθε δημιουργία που είναι γόνιμη σε μονοφωνικά στοιχεία (όπως συμβαίνει π.χ. στον Άντονιόνι), τό θέμα, όντας πάντοτε τό ίδιο, γίνεται αντικείμενο μίας σειράς από αναπτύξεις, από εμπλουτισμούς, από ιδιομορφίες που αναπληρώνουν σε βαθύτητα ό,τι δέν υπάρχει σε ποικιλία. Η σχέση λοιπόν που υφίσταται ανάμεσα στο προπολεμικό και μεταπολεμικό έργο του Ότζου κάνει προφανή αυτή τη διαδικασία της έμβάθισης, την αίσθηση μίας φανερώς μετατόπισης της προσοχής από τόν κοινωνικό χώρο στα πρόσωπα, από τις συμπεριφορές στα αισθήματα, από τά κοινωνικά δεδομένα στα υπαρκτικά δεδομένα. Μέ λίγα λόγια, εάν πάρουμε δύο ταινίες τόσο όμοιες και τόσο διαφορετικές όπως τό *Γεννήθηκα, αλλά...*, που συγκαταλέγεται ανάμεσα στις καλύτερες της περιόδου των βουδών ταινιών του Ότζου, και τό *Ταξίδι στο Τόκιο*, που είναι σχεδόν σίγουρα τό άριστόύρημα της περιόδου των όμιλουσαν ταινιών του, θά παρατηρήσουμε ότι υπάρχει μεταξύ τους μιά διαλεκτική σχέση συνέχειας που κάνει φανερές πολυάριθμες διαφορές, όλες όμως στα πλαίσια μίας ουσιαστικά ίδιας τοποθέτησης εκ μέρους του Ότζου, μίας τοποθέτησης που είναι ό φορέας μίας ίδιας προβληματικής.

Εάν θεωρηθεί ότι η πρώτη απ' αυτές τις ταινίες είναι ένα κομειδύλλιο (άν και διαποτισμένο από τό πνεύμα της σειράς των «ταινιών του παραλόγου» και αναθεωρημένο σε ό,τι αφορά τό κομικό στοι-



Άρχη καλοκαιριού

χείο), ή δεύτερη, αντίθετα, είναι ένα αφήγημα έλαφρά δραματικό με όρισμένες αποκλίσεις προς τό άστικό θέατρο. Είναι ακριβές ότι στην πρώτη από αυτές τις ταινίες, υπάρχει ή άμφισβήτηση ενός κοινωνικού ρόλου (έκεινου των εργαζόμενων μικροαστών): τά δύο παιδιά του υπαλλήλου δέ δέχονται να είναι «κατώτερα» από τό συνομιληκό γιό του άφεντικού του πατέρα τους. Ενώ στη δεύτερη υπάρχει μόνο σύγκρουση παθών και συναισθημάτων. Είναι επίσης ακριβές ότι εάν η πρώτη ταινία είναι, τουλάχιστον ως ένα βαθμό, άποκαθλωτική, ή άλλη, αντίθετα, είναι ένας ύμνος στον ιερό χαρακτήρα των οικογενειακών σχέσεων που έχουν πλέον πάψει να ύφιστανται. 'Αλλά είναι, ταυτόχρονα, γεγονός ότι τά παιδιά που επισκέπτονται τό γεροντικό ζεύγος Χιρογιάμα στο Τόκιο και στα περιχώρα, μοιάζουν να 'ναι τά αναθρεμμένα και «τοποθετημένα» παιδιά του υπαλλήλου στο *Γεννήθηκα, αλλά...* Είναι επίσης γεγονός ότι στην καθεμά από τις δύο ταινίες ό καταλύτης των καταστάσεων είναι ή σχέση παιδιά - γονείς. Είναι, τέλος, γεγονός ότι και στην ταινία του 1932 και σ' εκείνη του 1953, όλες οι σχέσεις ανάμεσα στα πρόσωπα είναι τό άμεσο ή έμμεσο άποτέλεσμα της κοινωνικής τους θέσης σαν «Σόμιν», δηλαδή σαν πρόσωπα που άνήκουν στην άμορφη και χωρίς προσωπικότητα μάζα της «μεσαίας τάξης». Μέ λίγα λόγια, ανάμεσα στη μιά ταινία και την άλλη, θά λέγαμε: ανάμεσα στο σινεμά του Ότζου της δεκαετίας του '30 και σ' εκείνο της δεκαετίας του '50, περισσότερο από μιά βαθιά άλλαγή της «ποιητικής» του σκηνοθέτη, υπάρχουν βαθιές άλλαγές της γιαπωνέζικης κοινωνίας: τό πέραςμα, άιαμέσου της Χιροσίμα και του Ναγκασάκι, της άυτοκρατορικής Ίαπωνίας του προπολέμου, στη δημοκρατική Ίαπωνία του μεταπολέμου. Μιά από τις πύο φανερές άλλαγές που εμφανίστηκαν στην Ίαπωνία του μεταπολέμου είναι ακριβώς αυτή που άφορά τη λεγόμενη «μεσαία τάξη» ή οποία βρέθηκε παγιωμένη, άς

πούμ' έτσι, ανάμεσα σε δύο αντιπαρατιθέμενες δυνάμεις: από πάνω ο αναγεννώμενος ιαπωνικός καπιταλισμός, που στις νέες και γιγαντιαίες πολυεθνικές διαστάσεις του καθιέρωνε ανάμεσα στους αληθινά κρατούντες και στην «μεσαία τάξη» βαθιές και αγεφύρωτες διαφορές που καμιά μυθολογία του «αυτοδημιούργητου» δεν μπορεί να γεφυρώσει, κι από κάτω, η πίεση της εργατικής τάξης και των πολιτικών και συνδικαλιστικών της οργανώσεων, που κατάφερε να παραδιάσει τα σύνορα που υπήρχαν στο παρελθόν ανάμεσα στο γιαπωνέζικο προλεταριάτο και στη «μεσαία τάξη», που παλιότερα έπαιζε το ρόλο του ταμπόν ανάμεσα στην άπρόσιτη αυτοκρατορική έξουσία και στους πιο απόμακρους υπηκόους της. Μια τέτοια διαδικασία κοινοποίησης της «μεσαίας τάξης», που στην Ιαπωνία έπαιξε ένα ρόλο πολύ πιο σύνθετο από αυτόν που συναντήθηκε αλλού, δηλαδή τη σύγκλιση από τη μία της δυναμικής της άστικοποίησης της εργατικής τάξης και από την άλλη της προλεταριοποίησης της μικρής και μεσαίας μπουρζουαζίας, επέφερε αναπόφευκτα την κατάργηση όλων των ειδώλων που η μεσαία τάξη ήταν ο φορέας και έγγυητής τους. Το πρώτο απ' αυτά ήταν η γιαπωνέζικη οικογενειακή ιδεολογία που μέχρι τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο ήταν η

«Grundform» των ήθων της γιαπωνέζικης κοινωνίας, η θεμελιώδης αξία της, η μοναδική βάση που αναπαρήγαγε — στο άτομικό επίπεδο — τις κοινωνικές σχέσεις μέσα από την αδιαμφισβήτητη και απόλυτη πρωτοκαθεδρία του «πάτερ φαμίλια», μέσα από το ρόλο της υποταγής των παιδιών στη δεσποτική θέληση των γονέων (και ιδιαίτερα, βέβαια, του πατέρα), μέσ' από τον «άγγελικό» ρόλο της μητέρας, μέσα από το ρόλο της πλήρους κατάργησης της προσωπικότητας των κοριτσιών και των γυναικών εν γένει. Αυτές οι σκέψεις, που θα μπορούσαν βέβαια να έμβαθνθούν απ' όσους θα ήθελαν να καταλάβουν με τρόπο πλήρη το σινεμά του Ότζου, μάς υποχρεώνουν ν' αναφερθούμε στο «συντηρητισμό» του. Βάζουμε τα εισαγωγικά στη λέξη γιατί το στοιχείο αυτό ανήκει περισσότερο στη σχέση: ήθη / αισθητική και λιγότερο στη σχέση: ήθη / πολιτική. Γιατί ο Ότζου έμενε πάντοτε παράμερα, ακόμα και κατά την αυτοκρατορική περίοδο όταν, κατά ένα τρόπο, υποχρεώθηκε να σκηνοθετήσει «ταινίες κατά παραγγελίαν». Στον Ότζου του προπολέμου, η αναγνώριση της οικογένειας σαν αξίας κατ' έσοχην της κοινωνικής συνθήκης του «Σόμιν» ανταποκρινόταν στην αναγκαιότητα να εισαγάγει ένα στοιχείο θετικό στη ραδιογραφία της κατάστασης της

Ταξίδι στο Τόκιο



μεσαιας και μικρης μπουρζουαζιας που, απο πολ-
λες εποψεις, ηταν απελπιστικη.

Δεν είναι ασφαλώς τυχαίο το ότι το θέμα της
θυσίας υπήρξε το κύριο «λάιτμοτιβ» του σινεμά του
Ότζου μέχρι την επαναδραστηριοποίηση του μετα-
πολέμου: Άδελφές που θυσιάζονται για χάρη των
άδερφών τους, όπως η Σικάκο στο *Η γυναίκα από
τό Τόκιο (Tokyo no onna, 1933)*, μητέρες που θυσιάζ-
ονται για χάρη των παιδιών τους όπως η Τσόκο
Ίντα στο *Μοναχογιός (Hitori musuko, 1936)*, πατε-
ράδες που θυσιάζονται για τα παιδιά τους, όπως ο
ήρωας που ερμηνεύεται από τον Τσίσου Ριου στο
Υπάρχει ένας πατέρας (Chichi ariki, 1942), κ.λπ.
Στόν Ότζου του μεταπολέμου η οικογένεια είναι,
αντίθετα, ο χώρος μιάς ρήξης συγκινησιακής όπου η
άτομική αυτόσυντήρηση καταλήγει στο να υπερι-
σχύσει πάνω στην άλληλεγγύη της ομάδας. Δεν εί-
ναι τυχαίο ότι το «λάιτμοτιβ» που κυριαρχεί στο
σινεμά του Ότζου, μετά το μεταπολεμικό επανερ-
χισμό του μέχρι το τελευταίο του σχέδιο για ταινία,
τό *Daikon to Ninjin* που σκηνοθετήθηκε εν συνε-
χεία στά 1964 από τον Μινόρου Σιμπούγια, είναι η
μοναξιά: η πατρική μοναξιά στο *Τέλος της άνοιξης
(Banshun)*, η μητρική μοναξιά στο *Τέλος του φθινό-
πωρου (Akibiyori, 1960)*, ή μοναξιά των γονέων στο
Ταξίδι στο Τόκιο.

Για τον Ότζου είναι προφανές ότι η κοινορτο-
ποίηση μεταπολεμικά της γιापωνέζικης κοινωνίας
έπεφερε μιά μείωση της «κοινωνικής απελπισίας»
και μιά αύξηση της «ύπαρξιακής απελπισίας». Κα-
μιά αὐταπάτη, ούτε καν αυτή της αθέδαιτης οικογε-
νειακής άλληλεγγύης (μιά ήρωίδα όπως η Νορίκο
στο *Ταξίδι στο Τόκιο* είναι εξαίρεση. Πραγματικά,
ο Ότζου δεν καταδικάζει τα δύο παντρεμένα παι-
διά. Περιορίζεται στο να καταγράψει τον έγωισμό
τους σαν ένα νόμο της γενιάς τους), δεν παρεμβάλ-
εται ανάμεσα στο άτομο και στη συνείδηση του για
τόν θάνατο. Δεν είναι άπιθανο, για όποιον θά εξε-
ταζε από κοντύτερα τις σχέσεις του Ότζου με τους
σεναριογράφους του, ότι το κλειδί της έντονης συν-
εργασίας ανάμεσα στο σκηνοθέτη και τόν πιο κοντι-
νό από τους συνεργάτες του, τόν σεναριοτά Κόγκο
Νόντα (του όποιου τό όνομα εμφανίζεται σε 26 ται-
νίες του Ότζου, ενώ τόν Ταντάο Ίκέντα σε 11, του
Άκίρα Φουσίμι σε 5, του Κομάτσου Κιταμούρα σε
4) βρίσκεται συνδεδεμένο με μιά συμφωνία ιδιαίτε-
ρη ανάμεσα στους δύο κινηματογραφιστές, στην
έκτίμηση τους για τή μετατροπή της «ιδεολογίας της
οικογένειας» από χώρο παραγωγής (στη γιापωνέ-
ζικη προπολεμική κοινωνία) σε χώρο απελπισίας
(στη γιापωνέζικη κοινωνία του μεταπολέμου). Τό
γεγονός που αναφέρουμε άποκτά ακόμα μεγαλύτε-
ρη σημασία επειδή γνωρίζουμε από συγκεκριμένες
μαρτυρίες ότι περισσότερο άπ' ό,τι στόν Μιτζογ-
κούι και περισσότερο ακόμα άπ' ό,τι στόν Ναρού-
ζε (στού όποιου τις ταινίες τό σενάριο είναι πρώτι-
στης σημασίας), στόν Ότζου τό σενάριο αντίπρο-
σώπει έναν άυστηρό όδηγό για τις άφηγηματικές
και μορφικές δομές που ύστερα «πραγματοποιού-
σε» με μιά πιστότητα σχεδόν άπόλυτη. Άρκει γι'
αυτό ν' αναφέρουμε αυτό που είχε δηλώσει ό Τσί-
σου Ριου, ό ήθοποιός που προτιμούσε ό Ότζου,
σχετικά με τόν τρόπο που διμήθηκε τούς ήθοποιούς:



Ταξίδι στο Τόκιο

*«Είχε ολοκληρωτή τήν ταινία στο κεφάλι του προτού
έρθει στο πλατώ, σε τρόπο ώστε εμείς οι ήθοποιοί
έπρεπε να ακολουθήσουμε τις οδηγίες του από τόν
τρόπο που θά σηκώναμε τς χέρι μας μέχρι τό πώς θά
κοννούσαμε τά βλέφαρά μας... Ο Κέντζι Μιτζογ-
κούσι ήταν ό αντίποδας του Ότζου. Μόλις κι έδινε
μιά οδηγία στόύς ήθοποιούς και τούς άφηνε μόνους
τους στην άπαραίτητη προσπάθεια για να έπιτευχ-
θει τό καλύτερο δυνατό άποτέλεσμα. Ένώ ό Ότζου
σχεδιάζε τά πάντα από πριν, από τήν άρχή μέχρι τό
τέλος και είχε πάντοτε καλά στο μυαλό του τή θέση
κάθε ήθοποιού για κάθε πλάνο».*

Έντούτοις, ό,τι ειπώθηκε μέχρι στιγμής σχετικά
με τις άφηγηματικές δομές του Ότζου, για τά θεμε-
λιώδη μοτίβα της δημιουργίας του, για τόν άυστηρό
σχεδιασμό τών θεμάτων του (τά σεναρία), θά κινδύ-
νευε να παραπλανήσει τόν αναγνώστη εάν δεν προ-
σθέταμε άμέσως ότι κάθε «τοποθέτηση» στο επίπεδο
τών άφηγηματικών δομών βρίσκει έναν άκριβή από-
ηχο στο επίπεδο τών μορφικών δομών (κι άλλωστε,
όπως ξέρουμε, ό διαχωρισμός ανάμεσα στα δύο έπί-
πεδα είναι καθαρά λειτουργικός στο πεδίο της ανά-
λυσης: κάθε πράξη έκφρασης ολοκληρωμένη είναι
τό άποτέλεσμα μιάς ένότητας άδιαίρετης). Θά 'πρε-
πε να ξεκινήσουμε μάλλον από αυτή τή διαπίστωση
— όπως πάντοτε συμβαίνει — εάν θέλουμε να σκεφ-
τούμε σωστά πάνω στόν Ότζου χωρίς να γλιστρή-
σουμε στόν κοινωνιολογισμό ή, ακόμα χειρότερο,
πρός τις ιδεολογικές άφαιρέσεις. Γιατί, άκριβώς, τό
μεγαλειό αυτού του δημιουργού, αυτό που τόν κάνει
να είναι μιά από τις σημαντικότερες προσωπικότη-
τες στην ιστορία του κινηματογράφου, συνίσταται
στόν πλήρη, άυστηρό και όμοιογενή μετασχηματι-
σμό μιάς ένόρασης για τόν κόσμο σε αντίληψη για τό

2) Με την κάμερα στραμμένη από κάτω προς τα πάνω (Σημ. τ.Μ.).

ύφος. Ἐξαιτίας αὐτοῦ, ὁ «συντηρητισμός» τοῦ Ὀτζου ἐξαγνίζεται σ' ἓναν «μοντερνισμό» τελείως στερημένο ἀπό φόρμα, σκοτεινὴ ἢ ἐμφανή, χωρὶς καμιά μυθολογία τῆς γλώσσας καὶ κατωμένο πλήρως ἀπὸ ἀκαμπτες ἐξισορροπήσεις. Μὲ λίγα λόγια, ὁ Ὀτζου ἀνήκει στοὺς μεγάλους μορφοποιεῖς τῆς μορφῆς, σ' αὐτοὺς τοὺς ἀσκητὲς τῆς κινηματογραφικῆς ἐκφρασης χάρις στοὺς ὁποίους ὁ κινηματογράφος καθαρίζεται ἀπὸ τὶς βιομηχανικὲς του ἐκπορνεύσεις: τὸν Ντραγιέρ ἢ τὸν Μπρεσσόν, τὸν Στράουμπ ἢ τὸν Ρομέρ, τὸν Γιάντσο ἢ τὸν Ρενάι ποὺ τοὺς ἀναφέρουμε — πρέπει νὰ διευκρινιστεῖ — ὄχι γιὰ νὰ προδοῦμε σὲ κάποιες συγκρίσεις ἢ παρομοιώσεις ἀλλὰ γιὰ νὰ διαπιστώσουμε, μὲς ἀπ' αὐτὲς, ὀρισμένες τάσεις «ἡθους καὶ αἰσθητικῆς».

Ὅρισμένα χαρακτηριστικὰ στὸ ὕφος, ἀνάμεσα σὲ τόσα ἄλλα, προσδιορίζουν μ' ἓνα τρόπο ἐμφανεστερὸ τὸ μορφικὸ σύστημα τοῦ Ὀτζου, κυρίως ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ '30 κι ἀκόμα περισσότερο στὴ μεταπολεμικὴ δημιουργία του. Πρὶν ἀπ' ὅλα ἡ ἀπουσία κινήσεων τῆς μηχανῆς. Σὲ ὅλη τὴ δευτέρη περίοδο τῆς δημιουργίας τοῦ Ὀτζου δὲν ὑπάρχουν παρὰ ἐλάχιστες, κι αὐτὲς πολὺ μετρημένες, κινήσεις μηχανῆς ποὺ μερικὲς φορὲς γίνονται μετὰ βίας ἀντιληπτές. Ἐάν στὸ *Ταξίδι στὸ Τόκιο* ἓνα παράλληλο τράβελινγκ ἀπὸ τὰ δεξιὰ πρὸς τ' ἀριστερὰ χρησιμεύει σὲ μιὰν ὀρισμένη στιγμή γιὰ ν' ἀποκαλύψει τοὺς δύο γέροντες ὄρνεις καθισμένους πλάι — πλάι (ὑπογραμμίζοντας ἔτσι τὴν ἠρεμία), στὸ *Soshun* ἢ ἀφίξη στὸ

σταθμὸ τοῦ τραίνου εἶναι «ἀφηγημένη» ἀπὸ δύο σταθερὰ πλάνα μὲ διαφορετικὸ καθοράρισμα ἀλλὰ καὶ τὰ δύο σὲ contre — plongée (2) ὥστε ν' ἀφαιρεθεῖ ἀπὸ τὸν θεατὴ ἡ πλήρης ἀποψη τοῦ τραίνου κι ἡ προσοχὴ του νὰ μείνει συγκεντρωμένη στοὺς ἥρωες τοῦ ἔργου. Συνοπτικά, ἡ δυναμικὴ πλευρὰ τῶν ταινιών τοῦ Ὀτζου δρισκεταὶ συγκεντρωμένη στὸ ἐσωτερικὸ τῶν ἀτομικῶν πλάνων τῶν ἡρώων του καὶ καθορίζεται ἀπὸ τὴ σχέση ποὺ ἔχει τὸ καθένα ἀπ' αὐτὰ μ' ἐκεῖνο ποὺ προηγείται κι ἐκεῖνο ποὺ ἐπεται. Ἡ σχέση αὐτὴ δὲν διαταράσσεται ἀπὸ καμιά παραπλανητικὴ «συνῆχεια», ἀπὸ καμιά ψεύτικη ἐπιμονὴ στὴ «λεπτομέρεια», ἀπὸ καμιά ἐπιτήδευση στὸ πλανόρισμα. Ἐχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ Ὀτζου ἀφήνει ἄστον κινηματογράφο τὸν «παραστατικὸ» του χαρακτήρα κι ἐπομένως ἀποκλείει αὐτὲς τὶς «ἀνθρωπομορφικὲς» κινήσεις μὲ τὶς ὁποῖες «ἡ κάμερα» μετατρέπεται σὲ μάτι (τὰ πανοραμικὴ) ἢ σὲ μάτι ποὺ διαθέτει καὶ πόδια (τὰ τράβελινγκ), ποὺ ἀναμνύουν τὸ θεατὴ στὸ ἐσωτερικὸ τῆς παράστασης. Αὐτὴ ἡ ἐντύπωση ἐνδυναμώνεται ἄλλωστε κι ἀπὸ ἄλλα χαρακτηριστικὰ στὸ ὕφος. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς ταινίας *Γεννηθῆκα, ἀλλὰ...* (1932) ὁ Ὀτζου καταργεῖ τὰ ἀνοσιανὲ καὶ τὰ φροντὰ (εἶχε πεῖ: «δὲν αποτελοῦν μέρος τῆς γραμματικῆς τοῦ κινηματογράφου, εἶναι ιδιότητες τῆς κάμερας») ποὺ εἶναι τυπικὰ ὑποκατάστατα («γενικά εἶναι ἓνας τρόπος γιὰ νὰ ξεγελάς»: ἔτσι τὰ καθόρισε μιὰ ἄλλη φορὰ) τῶν τριῶν ἀριστοτελικῶν ἐνοτήτων: τοῦ χρόνου, τοῦ χώρου

Ταξίδι στὸ Τόκιο



και της δράσης και οικοδομεί την αφήγησή του στη βάση τομών χρονικών, περιβάλλοντος και ανέλιξης. Αυτό ενδυναμώνει επίσης την εντύπωση ότι ο Ότζου ήθελε ν' αφήσει στην ταινία τόν «παραστατικό» της χαρακτήρα αποκλείοντας κάθε ψευδή εντύπωση που παράγεται από την ατομίση. Έπίσης, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι τα πλαίσια του κάδρου στά πλάνα του Ότζου βρίσκονται πολύ συχνά στο εσωτερικό δύο παράλληλων χωρισμάτων: είτε πρόκειται για τους τοίχους ενός διαδρόμου, το άνοιγμα ενός δωματίου ή δύο κάθετα αντικείμενα που διατρέχουν τις δύο πλευρές του κάδρου, σχεδόν για να υπογραμμίσουν το σκηνικό χαρακτήρα του καθραρισμένου χώρου κι επομένως την παραστατική του φύση κι όχι την απόπειρα μίμησης της πραγματικότητας. Βλέπουμε την ίδια άποψη και για τη «χαμηλή θέση της κάμερας» που αποτελεί πιθανώς μία επιλογή λειτουργική κι όχι μία ιδιότυπη συνήθεια, όπως επίσης και τόν κανόνα, που τηρεί αυστηρά, να μην υψώνει την κάμερα ποτέ περισσότερο από πενήντα εκατοστά από το έδαφος, δηλαδή περίπου στο ύψος του βλέμματος ενός προσώπου καθισμένου σ' ένα «tatami». Μία επιλογή που δεν μπορεί παρά να ερμηνευτεί σαν στενά δεμένη με τη θέληση του Ότζου ν' αποκλείσει κάθε ιδιαίτερο χαρακτήρα στο μάτι της κάμερας, που την ταυτίζει με το βλέμμα ενός παρατηρητή που καθισμένος σ' ένα «tatami» παρακολουθεί την παράσταση. Τέλος, ένα από τα έπικεντρα του «κινηματογράφου της πρόζας» του Ότζου είναι η σχέση: μοντάζ - τρόπος καθραρισματος — επιλογή του κάδρου.

Αρχίζοντας από το τρίτο στοιχείο αυτού του στυλιστικού τρίπτυχου θα πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι σε κάθε έργο του Ότζου που, γενικά, είναι χυρισμένο σ' έναν περιορισμένο αριθμό χώρων υπάρχει ένα γκρούπ από βασικές γωνίες λήψης που, κατά μέσο όρο, αποτελούν τα 2/3 ή τα 5/6 του συνόλου των γωνιών για τόν δεδομένο χώρο. Επομένως, κάθε ένότητα που κατά τη διάρκεια της ιστορίας εκτυλίσσεται σ' αυτό το χώρο, περιέχει τις ίδιες βασικές γωνίες λήψης που έπαναλαμβάνονται με την ίδια αύστηρη ομοιότητα, από όπτική άποψη. Το περιεχόμενο λοιπόν του πλάνου αλλάζει αλλά η ομάδα των προκαθορισμένων πεδίων λήψης παραμένει.

Το δεύτερο στοιχείο του εν λόγω τριπλού συστήματος αφορά τόν τρόπο καθραρίματος που κι αυτός χαρακτηρίζεται από μία πλήρη άρνηση κάθε όπτικού τεχνάσματος. Γι' αυτό το λόγο, το κύριο κάδρο στο σινεμά του Ότζου είναι το άπλοτα μεσαιό πλάνο με τα πρόσωπα να σκέπτονται, να συζητούν ή να σιωπούν, καθισμένα στο «tatami», με τρόπο που να κλείνουν με λίγο κάθετο χώρο τη δεξιά και την άριστερη πλευρά του κάδρου (που κι αυτές περικλείονται από τα δύο χωρίσματα ή τα δύο αντικείμενα που χρησιμοποιούν για πλαίσιο). Ένώ στίς ταινίες του Ότζου υπάρχει μία άφθονια από μεσαιό γενικά πλάνα (3) και από πλάνα άμερικάνικα (4), τα γκρό-πλάν λείπουν (τά αντικειμενικά, όταν είναι απαραίτητα, από πολύ κοντινά πλάνα) και τά πολύ γκρό, είναι σχεδόν άνωπαροκα. Τό σύστημα του Ότζου συμπληρώνεται από τό μοντάζ που επιδίδκει να δώσει μία ρυθμική σχέση ανάμεσα στα



Ταξίδι στο Τόκιο

διάφορα πλάνα, προεκτείνοντας τη δυναμική που περιέχεται στο εσωτερικό καθενός από αυτά. Πρόκειται επομένως για ένα μοντάζ που δε σκοπεύει να δημιουργήσει την αίσθηση της δράσης αλλά να την άκολουθήσει χωρίς ποτέ να την ύπερβει και που, γενικά, συμπίπτει με τις τομές των χειρονομιών και των διαλόγων που, έτσι, συνδέονται μεταξύ τους σχήμα σ' ένα σύστημα όπου η υπογράμμιση και η τομή ταυτίζονται άπλοτα.

Στό σύνολο αυτών των τριών στοιχείων, που είναι στενά λειτουργικά μεταξύ τους, υπάρχει τό κλειδί του αφηγηματικού ρυθμού «κατά τόν Ότζου», που είναι ένας αφηγητής ταυτόχρονα ρεαλιστικός και άντινατουραλιστικός, που έναλλάσσει συνεχώς τη σχήμα κάθε προσώπου με τα ύπόλοιπα και τό σύνολο των προσώπων με τόν περίγυρο. Και που τοποθετεί κάθε ζωή, κατάσταση ή συναισθημα στην άργη και άμειλικτη φυγή του χρόνου.

Lino Micciché

(Τό κείμενο του Λίνο Μιτσικέ δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο Notizario του Istituto Giapponese di Cultura, Roma, 1974. Ένωματώθηκε κατόπιν σε μία άνθολογία κειμένων του Α.Μ., που συγκεντρώθηκαν σ' ένα βιβλίο με τίτλο La ragione e lo sguardo (Edizioni Lerici, 1979).

Η μετάφραση του Δημήτρη Σταύρακα έγινε με βάση τη γαλλική άπόδοση, που συμπεριλαβάνονται στην ειδική έκδοση Είσαγωγή στον Γιασουτζιζου Ότζου, που κυκλοφόρησε με άφορμή τη ρετροσπεκτιβica στον Ίαπωνο σκηνοθέτη, στα πλαίσια του 32ου Διεθνούς Φεστιβάλ του Λοκάρνο 1979.

Τό κείμενο παραχωρήθηκε ευγενικά στο Σύγχρονο Κινηματογράφο από τό συγγραφέα του. Τόν ευχαριστούμε θερμά).

3) Πρόκειται για τά πλάνα που ένα άτομο ή ένας όμιλος ατόμων περιέχονται ολόκληρα μέσα στο κάδρο (Σ.τ.Μ.).

4) Ένα ή περισσότερα πρόσωπα καθραρισμένα από τό ύψος των γονάτων και πάνω (Σ.τ.Μ.).

Ο ΟΖΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΖΕΝ

(άποσπάσματα από τό βιβλίο του Paul Schrader)

Τά τελευταία χρόνια είδαμε νά αναπτύσσεται στόν κινηματογράφο ένα ύφος τό όποιο διαφορετικοί καλλιτέχνες σέ διαφορετικές κουλτούρες χρησιμοποίησαν γιά νά εκφράσουν τήν Ίερότητα: τό υπερβατικό ύφος. Όπως οι άνακαλύψεις τών άνθρωπολόγων στίς άρχές του αιώνα έκαναν φανερό ότι λαϊκοί καλλιτέχνες σέ πολιτισμούς πού δέν είχαν τίποτα τό κοινό είχανε βρει παρόμοιους τρόπους γιά νά εκφράσουν παρόμοιες συγκινήσεις, έτσι και στόν κινηματογράφο, σκηνοθέτες πού δέ γνωρίζονταν δημιούργησαν τό υπερβατικό ύφος. Οι ταινίες του Ότζου είναι, στήν Άνατολική Τέχνη, ύποδειγματικές του υπερβατικού ύφους. Αυτό τό ύφος είναι φυσικό στήν Άνατολική Τέχνη και είχε μεγάλη έπιτυχία στό κοινό, έν πολλοίς, χάρη σ' αυτή τήν ίδια τή γιοιαονέζικη κουλτούρα. Η άνατολική τέχνη γενικότερα, ή τέχνη του Ζέν ειδικότερα, προσδίδεπουν στόν Ύπερβατισμό, δέν κάνουν διάκριση ανάμεσα στό ιερό και τό άνιερό.

Ο Donald Richie, κατατάσσοντας τούς γιοιαονέζους σκηνοθέτες, τοποθέτησε τόν Κουροσάουα στήν άκρη άριστερά (ό μοντέρνος) και τόν Ότζου στήν άκρη δεξιά (ό παραδοσιακός). Πράγματι ό Ότζου υπήρξε άπόλυτα συντηρητικός στήν έπιλογή τών θεμάτων του και στήν τεχνική του (υπήρξε ένας άπό τούς τελευταίους γιοιαονέζους σκηνοθέτες πού χρησιμοποίησαν τόν ήχο και τό έγχρωμο φίλμ). Δημιούργησε 54 ταινιών σέ 35 χρόνια, σκηνοθέτησε άρχικά θέματα ρομαντικά και κοινωνικά πού του ζήτησαν οι παραγωγοί του κι ύστερα, μετά τό Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ειδικεύτηκε στό είδος του «Σόμιν» πού άσχολείται με τή ζωή του προλεταριάτου και τής μικροαστικής τάξης, τίς σχέσεις στά πλαίσια τής οικογένειας. Μέσα σ' αυτό τό είδος έδωσε κυρίως τήν προσοχή του σέ όρισμένες μορφές συγκρούσεων πού δέν έχουν τίποτα τό δραματικό, με τή δυτική σημασία του όρου. «Οι ταινίες με πολύ έπεξεργασμένη πλοκή με πλήττον τώρα πλέον», είχε πει στόν Richie. «Μιά ταινία πρέπει δέβαια νά 'χει μία δική της δομή, άλλώτιστα δέν θά 'ταν μία ταινία, αλλά νομίζω πώς μία ταινία δέν είναι καλή εάν έχει υπερβολική δραματικότητα ή πολλή δράση».

Ο Ότζου είναι όνομαστός γιατί πραγματοποίησε σέ πολλές ταινίες τήν ίδια κατάσταση οικογενειακής σύγκρουσης, δουλεύοντας με τούς ίδιους τεχνικούς (τό διευθυντή φωτογραφίας Γιούσουν Άτσούτα, τό σεναριογράφο Κόγκο Νόντα και τούς ίδιους

ήθοποιούς πού άπό ταινία σέ ταινία έπαιζαν, με μικρές παραλλαγές, περίπου τά ίδια πρόσωπα, μ' αυτό τό ύφος τής στωικής δεβαιότητας πού δημιουργεί ή συνθησια νά επαναλαμβάνει κανείς τούς ίδιους ρόλους και νά δοκιμάζει τά ίδια αισθήματα. Ο Ότζου διάλεγε τούς ήθοποιούς του γιά τά «σούσιαστικά» τούς χαρίσματα: «Στή διανομή τών ρόλων δέν υπάρχει ζήτημα ικανότητας ή όχι γιά έναν ήθοποιό, αλλά γιά τό τι είναι ό ίδιος...». Χρησιμοποίησε, επίσης, τήν ίδια τεχνική: κάμερα στό ύψος ένός προσώπου καθισμένου κατά τόν παραδοσιακό τρόπο στό tatami, λίγες κινήσεις μηχανής και με μοναδική καθαρά φιλική υπόμνηση ένα μοντάζ πού δέν είναι ούτε κοφτό ούτε με σημασίες μεταφορικές, αλλά γαλήνιο, ύπογραμμίζοντας τή διαδοχή τών γεγονότων. Η επανάληψη είναι προτιμητέα άπό τήν ποικιλία. Πρόκειται γιά μία τελετουργία.

Ο Ότζου μπορεί νά προσδιοριστεί άπό τούς άποκλεισμούς του, γιατί έκανε όλο και λιγότερα νέα πράγματα καθώς ή ζωή του κυλούσε. Άπό ταινία σέ ταινία κατάργησε: τά εκφραστικά γκρό — πλάν τών προσώπων, τίς χειρονομίες πού προσορίζονταν νά εκφράσουν μία φανερή συγκίνηση (όπως π.χ. νά πετάξει κάποιος τό μαντίλι του άπό άηδία), τά ρακόρ πάνω στήν κίνηση, τά έντονα κοντράστ στή φωτογραφία, τά σύντομα πλάνα, τίς σκηνές με τό έλαφρ' ευθύμο ύφος. Έντούτοις, ό σκοπός αυτού του άρθρου δέν είναι νά επισημάνει τό τι καταργήθηκε αλλά τό τι άπέμεινε, δηλαδή τό ύφος του, πού μπορεί νά χαρακτηριστεί σαν *υπερβατικό*.

Στό καλλιτεχνικό άλφα — βήτα του Ζέν, τό ίδιο γράμμα δέν επαναλαμβάνεται ποτέ άκριβώς τό ίδιο σ' ένα έργο. Μιά, έστω και άσήμαντη, διαφορά παρεμβάλλεται ανάμεσα σέ δυό πράγματα πού υπάρχει ό κίνδυνος νά φανούν ταυτόσημα. Έτσι κι ό Ότζου — ένώ στό κινηματογράφο είναι άπόλυτα έφικτό — άποφεύγει τή φωτογραφική ταυτοσημότητα. Όταν επαναλαμβάνει τό ίδιο γράμμα του φιλικού του άλφαδθτου — π.χ. ένα πλάνο του Τσίσου Ριου κατεβαίνοντας τό δρόμο, μπροστά στό σπίτι του — ό Ότζου κινηματογραφεί κάθε γράμμα πλάνο χωριστά (1).

Η τελετουργία στήν άνατολική τέχνη δέ δομείται γύρω άπό ένα επεισόδιο καθάρσης (όπως π.χ. ή τύφλωση του Οιδίποδα) αλλά είναι ένας κύκλος με μία άνοδο και μία πτώση πού άποκαλύπτει τήν ένότητα του άνθρώπου με τή φύση. Ένας όρισμένος τύπος παραγράφου του Ότζου επαναλαμβάνεται 143

1. Η διατύπωση είναι άσαφής. Κάθε πλάνο είναι εκ τών πραγμάτων κινηματογραφημένο χωριστά σ' όλες τίς ταινίες. Προφανώς ό άρθρογράφος έννοεί ένα πλάνο πού μπορεί νά επαναλαμβάνεται όμοια σέ δυό διαφορετικές σκηνές κι ό Ότζου τό «γυρίζει» κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο (Σ.τ.Μ.).

στό έσωτερικό μιάς ταινίας του Ότζου κι ένας όρισμένος τύπος ταινιών του Ότζου επαναλαμβάνεται στο έσωτερικό της καριέρας του Ότζου. Η τελετουργία δέ διαχωρίζεται από τη μορφή κι η μορφή δέ διαχωρίζεται από τό περιεχόμενο.

Στίς ταινίες του Ότζου, όπως σέ όλη τήν παραδοσιακή τέχνη τής Ανατολής, ή μορφή ή ίδια είναι ή τελετουργία πού δημιουργεί τό αιώσιο παρόν (ekak-sana), δίνει βάρος στό κενό (mu) και κάνει δυνατή τήν επίκληση του *fygy*. Τό *Fygy*: οι τέσσερις θεμελιώδεις διατάξεις του Ζέν (τό ίδιο δέ μεταφράζεται) *sabi*: μοναξιά, ήρεμία *wabi*: συνηθισμένη θλίψη *aware*: θλίψη πιό έντονη, νοσταλγία συνδεμένη με τό φθινόπωρο *jugen*: ύποδοξη ενός άπροσδιόριστου άγνώστου. Άν καθένas άπ' τους τύπους του *fygy* υπάχγει στίς ταινίες του, ό Ότζου είναι ό καλλιτέχνης του *mono no aware*.

Η κυρία σύγκρουση στίς ταινίες του Ότζου δέν είναι ούτε ψυχολογική, ούτε πολιτική, ούτε οικογενειακή. Είναι — έλλείπει καλύτερου έργου — «περιβαλλοντολογική». Τό ότι οι ηλικιωμένοι δέν μπορούν νά έπικοινωνήσουν με τους νέους, οι γονείς με τά παιδιά, οι καλλιτέχνες με τους μισοσυντηρητους, όλ' αυτά άποτελούν μιά διάσταση του προβλήματος έπικοινωνίας του σημερινού γιαπωνέζου με τό περιβάλλον του. Σέ μιά σκηνή μέθης ένας ήρωας του *Τέλος του Φθινόπωρου* (1960) λέει: «Οί άνθρωποι κάνουν τή ζωή περίπλοκη. Η ίδια ή ζωή είναι άπλή». Πώς γίνεται ό άνθρωπος νά κάνει τή ζωή περίπλοκη, τό ψάρι νά κάνει τό νερό περίπλοκο; Για τόν Ότζου είναι ό έκσυγχρονισμός πού πλανιέται άπειλητικά πάνω στη παραδοσιακή Ένότητα. Όταν αύτή ή Ένότητα παραπαίει, τότε όλες οι δομές — τής οικογένειας, τής εργασίας — καταρρέουν. Άκόμα κι όταν είχε πει ότι αισθανόταν περισσότερη συμπάθεια για τους ηλικιωμένους παρά για τους νέους, ό Ότζου δίνει περισσότερη σημασία στην ένότητα παρά στη διάκριση, περισσότερη στό *aware* παρά στη σύγκρουση.

Τά πλάνα του φινάλε στίς ταινίες του Ότζου, σαν *codas*, είναι μιά επαναβεβαίωση τής φύσης. Μπορεί νά δείξουν μιά εικόνα τόσο παραδοσιακή όσο ένα βουνό ή νά περιέχουν στοιχεία τής σύγχρονης ζωής, όπως ένα πλοίο σέ ποτάμι ή μιά κομινάδα. Ο Ότζου δέν καταργεί τή σύγκρουση πού υπάχγει ανάμεσα στόν άνθρωπο και τή φύση. Μπορούμε νά πούμε ότι τήν υπερβαίνει.

Η τέχνη και ή κουλτούρα Ζέν δέν είναι οι μόνες επιδράσεις πού έπηρεασαν τόν Ότζου. Μπορεί νά όρει κανείς προηγούμενα τής τεχνικής του στίς κωμωδίες του γιαπωνέζικου βωμού κινηματογράφου (τίς μηχανικές επανάληψεις των κινήσεων π.χ.). Όσο για τά άκίνητα πλάνα του, ό Ότζου είτε κάποτε ότι αυτό όφείλεται στό ότι δέν είναι δυνατόν νά χρησιμοποιήσει κανείς γερανό όταν φιλάρει από τόσο χαμηλά. Καί, ασφαλώς, ή δική του προσωπικότητα έπαιξε ρόλο στόν κινηματογράφο πού έκανε. Άλλά στό σύνολό τους οι μέθοδοι του Ότζου προσομοιάζουν τόσο σ' έκείνες του παραδοσιακού Ζέν, ώστε ή άρνηση αύτης τής επίδρασης είναι άδύνατη. Η προσωπικότητά του, όπως κι αύτή των ήρώων του, συγχωνεύεται με τήν έννοια του *mono*



Άργοπορημένη άνοιξη

mo aware και — σαν ύστατη απόληξη τής τέχνης Ζέν — γίνονται πράγμα άξεχώριστο.

Ι. Ό Ότζου κι ή προσωπικότητά του

Τά διλήμματα και οι αποφάσεις μέσα στίς ταινίες του είναι βέβαια οι ίδιες μ' έκείνες τής ζωής του. Ό Ότζου δέν παντρεύτηκε ποτέ και έζησε με τή μητέρα του. Η ηλικία των βασικών ήρώων των ταινιών του άντιστοιχεί στη δική του ηλικία. Γερνούν παράλληλα με τόν ίδιο. Όστόσο οι προσωπικές του έμπειρίες δέν άντιπροσωπεύονται σ' όλες οι ταινίες του. (Υπήρξε λοχίας στό στρατό, δημοσιογράφος...)

Πιό πολύ από τό ν' άναρωτηθεί κανείς πάνω σ' αυτές τις όμοιότητες, αυτό πού μοιάζει προτιμότερο είναι νά θέσει τό έρώτημα διαφορετικά: ως ποιο σημείο ή προσωπικότητά του Ότζου υπήρξε μοναδική ή άντιπροσωπευτική τής κουλτούρας Ζέν; Αρνήθηκε τήν προσωπικότητά του κατά τόν τρόπο των παραδοσιακών καλλιτεχνών τής Ανατολής ή οι ταινίες του είναι τό προίον μιάς προσωπικής έκφρασης; Μπορεί ν' άπαντήσει κανείς ότι ή κουλτούρα Ζέν διαποτίζει τήν προσωπικότητα, αλλά ή προσωπικότητα και ή κουλτούρα Ζέν, είναι και οι δυό διαποτισμένες από μιά πραγματικότητα υπερβατική. Στίς ταινίες του Ότζου δίνεται ή έντύπωση ότι ή προσωπικότητά του ήταν συνδεμένη με τήν κουλτούρα Ζέν, πού κι αύτή ήταν συνδεμένη με μιά πραγματικότητα υπερβατική, όπως ένα ψάρι τρώει ένα άλλο ψάρι...

Η άποψη ότι πρόκειται για έναν «προσωπικό» κινηματογράφο — μιλώντας για τίς ταινίες του Ότζου — ένθαρρύνθηκε από συνθήκες πού μπορούν νά παραπλανήσουν: τυχαίνει νά ξερούμε για τόν Ότζου περισσότερα άπ' ό,τι για έναν παραδοσιακό καλλιτέχνη παλιότερης εποχής και, κατ' αντιδιαστολή μ' έναν ποιητή ή ένα ζωγράφο Ζέν, ό Ότζου δημιουργούσε με βάση ένα ζωντανό ύλικό. Στήν

πραγματικότητα, τὰ πρόσωπα πού πάσχουν στήν
όθονη δέν είναι πιό αντιπροσωπευτικά του σκηνο-
θέτη απ' ό,τι ένα πλάνο τραίνου ή κτιρίου σέ κάποια
από τίς ταινίες του. Κάθε πρόσωπο, κάθε συγκίνη-
ση είναι μέρος μιάς ευρύτερης μορφής πού δέν είναι
καθόλου μιά έμπειρία, αλλά μιά έκφραση. Ούτε,
άλλωστε, ή έκφραση μιάς έμπειρίας προσωπικής ή
πολιτιστικής γιά τήν υπερβατικότητα αλλά ή έκφρα-
ση αυτού καθαρευού του 'Υπερβατικού.

Οι ήθολογοί του 'Οτζου δηγούνται ότι τούς υπο-
χρέωνε νά επαναλαμβάνουν 20 ή 30 φορές συνέχεια
τήν ίδια σκηνή, πριν τή γυρίσει, ώστε νά απαλειφθεί
κάθε απόχρωση, κάθε έπιτηδειότητα, γιά χάρη κι-
νησεων πού θυμίζουν αυτόματα.

II. Πέραν τής προσωπικότητας: ό 'Οτζου και ή κουλτούρα Ζέν

Τό Ζέν πού ό 'Οτζου επιδίωξε νά εισαγάγει στόν
κινηματογράφο, είναι ή πεμπουσία τής παραδο-
σιακής γιαπωνέζικης τέχνης. 'Ο τρόπος πού τό Ζέν
κατάφερε νά κυριαρχήσει πάνω σέ όρισμένες τέχνες
— τή ζωγραφική, τή διακόσμηση τών κήπων, τήν
τελετουργία τής τείποσις, τήν ποίηση, τήν τοξο-
βολία, τό θέατρο Νό, τό τζούντο — κι αυτές οι ίδιες
οι τέχνες, είναι τά προηγούμενα πού ύπήρχαν πριν
τίς ταινίες του 'Οτζου. 'Ο Tom Milne, γιά παράδειγ-
μα, έγραψε ότι οι ταινίες του 'Οτζου είναι δομημέ-
νες όπως τά Χαϊκού.

Η θεμελιώδης άρχή του Ζέν, τό *mi*, είναι τό
γράμμα πού χρησιμοποιείται π.χ. γιά νά χαρακτη-
ρίσει τά κενά ανάμεσα στά κλαδιά μιάς συστάδας
λουλουδιών. Τό Κενό άποτελεί στοιχείο τής ολο-
κλήρωσης τής μορφής. 'Όπως οι παραδοσιακοί καλλι-
τέχνες, ό 'Οτζου παράγει επί σκηνής σιωπές και
κενά. Μπορούμε επίσης νά έπισημάνουμε στίς ται-
νίες του ένα κατάλοιπο του ύφους του 13ου αιώνα:
στούς πίνακες ή επιφάνεια είναι άδεια εκτός από
μιά γωνία όπου, π.χ., ένα άπλό ψαροκάικο δίνει τή
σημασία του στό σύνολο. 'Αλλά τό *mi* εκφράζεται
κυρίως στά «coda» του 'Οτζου. Οι ταινίες του είναι

Αργοπορημένη άνοιξη

δομημένες ανάμεσα στή δράση και τό κενό, ανάμεσα
στό έσωτερικό και τό έξωτερικό, ανάμεσα στή σκη-
νή και τό «coda». Τό ντεκόρ μπορεί ν' αλλάξει αλλά ή
ιστορία προχωρεί πάντοτε μέ διαλόγους πού διεξα-
γονται σέ έσωτερικούς χώρους, συνομιλίες πού έρ-
χονται σέ αντίθεση μέ τά «coda»: έξωτερικές σκηνές
τής γιαπωνέζικης ζωής, δρόμοι άδειοι, ένα τραίνο ή
ένα πλοίο πού περνάει, μιά λίμνη ή ένα βουνό, μα-
κριά. Στήν τέχνη του Ζέν, ή σημασία ενός παρόντος
προεκτεταμένου στό άπειρο δέν είναι πουθενά πιό
έντονη απ' όσο στήν τέχνη τής τείποσις (Cha-
no-yu). Στόν 16ο αιώνα ύπήρχαν εκατό κανόνες γιά
τό Cha-no-yu, άρχίζοντας από τά θέματα συνο-
μιλίας μέχρι τό πάχος τής λάκας του δίσκου. 'Αντί
νά δεσμεύουν τό πνεύμα, αυτοί οι κανόνες τό έλευ-
θέρωναν, τό έκαναν ικανό νά μή σκέπτεται τίποτα,
νά είναι άιώνιο. 'Ετσι και οι ταινίες του 'Οτζου
περιγράφουν τό «παρόν χωρίς σκοπό, άυταρκές,
άιώνιο». Τό χρώμα, τό ύλικό από τό όποιο ήταν
φτιαγμένη ή τσαγιέρα, καθόριζαν τό αντικείμενο
τής συζήτησης κατά τή διάρκεια τής τελετής τής
τείποσις. Τόν ίδιο ρόλο παίζε τό ντεκόρ γιά τούς
ήρωες πού βρίσκονται μέσα στίς ταινίες του 'Οτζου.
Και στίς δύο περιπτώσεις αυτοί οι κανόνες δέν είναι
άκαμπτοι. Είναι τό προϊόν αυτού πού τό Ζέν όνομά-
ζει: «έλεγχόμενο συμβάν».

Στή ζωγραφική του Ζέν, ή τελετή τής τεχνικής
μεταμορφώθηκε σ' ένα άλφάβητο από πινελιές πού
αντιπροσώπευαν τό αντικείμενα, πού μάθαιναν απ'
έξω. Μέ τόν ίδιο τρόπο, μπορούμε νά μιλήσουμε γιά
τό άλφάβητο του 'Οτζου πού είναι ένα σύνολο από
πλάνα καθορισμένα εκ τών προτέρων κι από τά
όποια δέν άπομακρυνόταν ποτέ. Παράδειγμα: μιά
άπλωμένη μπουγάδα σέ πρώτο πλάνο κι ένα τραίνο
πού περνάει στό βάθος εκφράζουν τό άίσθημα τής
μονιμότητας μέσα στό παροδικό (*mono no aware*).
Στήν παραδοσιακή ανατολική τέχνη αυτό εφαρμο-
ζόταν σχεδόν μέχρι τήν τελειότητα. 'Ενας καλλιτέ-
χνης περνούσε τή ζωή του προσπαθώντας νά τελειο-
ποιήσει όρισμένες πινελιές, ζωγραφίζοντας ξανά
και ξανά τό ίδιο θέμα. 'Ο 'Οτζου επιδίωξε, κι αυτός
επίσης, αυτή τήν τελειότητα. Η ζωή ενός ζωγράφου
τής τέχνης του Ζέν μπορούσε νά 'χει σάν έσχατο
άποτέλεσμα έναν μονάχα πίνακα. 'Ετσι κι ό 'Οτζου
όλοκλήρωσε τελικά ένα μοναδικό φίλμ.

Πώλ Σρένγκερ

Αυτό τό άπόσπασμα από τό βιβλίο του Πώλ Σρέν-
γκερ, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*
(University of California Press, 1972), μετέ-
φρασε ό Δημήτρης Σταύρακας.

'Ο συγγραφέας, πρώην κριτικός στά άμερικάνικα
περιοδικά Cinema και Film Quarterly και σεναριο-
γράφος ταινιών (Yakuza του Σίντνεϋ Πόλλακ, 'Ο
Ταξιτζής, του Μάρτιν Σκορτσέζε) πέρασε κατόπι
στή σκηνοθεσία (Θανάσιμη άπειλή, Χαρνκόρ Στό-
ντ και American Gigolo).

ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ο Γιασουτζιζό Οτζου γεννήθηκε στο Τόκιο στις 12 Δεκέμβρη 1903 και σπούδασε στο Πανεπιστήμιο της Ουάσεντα. Τόν Αύγουστο του 1923 μύηκε στην εταιρία παραγωγής Σοσίκου στά στούντιο Καμάτα σάν βοηθός όπερα-τέρ και άργότερα σάν βοηθός σκηνοθέτη στο πλευρό του Τανταμότο Όκούμπο. Στά 1927 σκηνοθέτησε την πρώτη του ταινία, που αναγκάστηκε ν' αφήσει ήμιτελή γιατί τόν πήγαν στο στρατό. Τό 1928 γύρισε τη δεύτερη ταινία του. Από τόν Ιούλη του 1937 έως τό 1945 έπιστρατεύτηκε στο μέτωπο τής Κίνας. Από τό 1942 έως τό 1945 δούλεψε σάν στρατιωτικός άναποκριτής στη Σιγκαπούρη και κατόπιν φυλακίστηκε σάν αιχμάλωτος πολέμου άπό τούς Άγγλους. Τό Φλεβάρη του 1946 επέστρεψε στην Ίαπωνία. Υπήρξε έργνης και ζούσε πάντα με τή μητέρα του. Πέθανε στις 12 Δεκέμβρη 1963 άπό καρκίνο. Θάφτηκε στην Κιτάα - Καμακούρα στόν ναό του Ένκάκου - τζι.



ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

- 1927: **Ή σπάθα τής τιμωρίας** (Zange no yaiba). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Isamu Aoki. *Διάρκεια:* 70'
- 1928: **Νεανικά όνειρα** (Wakodo no yume). *Σενάριο:* Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 50'
- Χαμένη Σύζυγος** (Nyobo funshitsu). *Σενάριο:* Momosuke Yoshida. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 50'
- Κολοκύθα** (Kobocha). *Σενάριο:* Komatsu Kitamura. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 60'
- Ένα ζευγάρι μετακομίζει** (Hikkoshi fufu). *Σενάριο:* Akira Fushimi. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 60'
- Όραιο Σώμα** (Nikutaibi). *Σενάριο:* Yasujiro Ozu, Akira Fushimi. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 60'
- 1929: **Τό Βουνό τού Θησαυρού** (Takava no yama). *Σενάριο:* Akira Fushimi. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 100'
- Μέρες τής νύχτης** (Wakaki hi). *Σενάριο:* Akira Fushimi, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 60'
- Φίλοι που μαλώνουν** (Wasei kenka tomodachi). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 100'
- Πήρα τό δίπλωμά μου αλλά...** (Daigaku wa deta keredo...). *Σενάριο:* Yoshiro Aramaki. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 100'
- Ή ζωή ενός υπαλλήλου** (Kaishain seikatsu). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 85'
- Ένα τιμίο όγורי** (Tokkan kozo). *Σενάριο:* Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Ko Nomura. *Διάρκεια:* 57'
- 1930: **Εισαγωγή στο γάμο** (Kekkon - gaku nyumon). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 107'
- Περπάτα χαρούμενα** (Hogaraka ni ayume). *Σενάριο:* Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 100'
- Άπετυχα στις εξετάσεις, αλλά...** (Rakudai wa shita Keredo). *Σενάριο:* Akira Fushimi. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 95'
- Γυναίκα για μιά νύχτα** (Sono yo tsuma). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 100'
- Τό έκδικητικό πνεύμα τού Έρωτα** (Erogami no onryo). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 41'

- Χαμένη τύχη ή Ή τύχη μου άγγιξε τά πόδια** (Ashi ni sawatta koun). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 60'
- Νεαρή δεσποινίς** (Ojosan). *Σενάριο:* Komatsu Kitamura. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 130'
- 1931: **Ή κυρία και οι είνουσέμνοι** (Shukujo to hige). *Σενάριο:* Komatsu Kitamura. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 97'
- Τά κακά τής όμορφιάς** (Bijin aishu). *Σενάριο:* Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 158'
- Ή γορδοπία τού Τόκιο** (Tokyo no gassho). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 91'
- 1932: **Ή Άνοιξη έρχεται άπό τίσ γυναίκες** (Haru wa gofujin). *Σενάριο:* Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 94'
- Γεννήθηκα, αλλά...** (Umarete wa mita keredo). *Σενάριο:* Akira Fushimi, Yasujiro Ozu, Geibei Ibushiya. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 100'
- Πού είναι τά όνειρα τής νύχτης;** (Seishun no yume ima izuko). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 90'
- Μέχρι νά συναντηθούμε ξανά** (Mata au hi made). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 110'
- 1933: **Γυναίκα άπό τό Τόκιο** (Tokyo no onna). *Σενάριο:* Kogo Noda, Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 70'
- Γυναίκες στη μάχη** (Hijosen no onna). *Σενάριο:* Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 60'
- Καρδιά καρπισσόζα** (Dekigokoro). *Σενάριο:* Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Shojiro Sugimoto. *Διάρκεια:* 101'
- 1934: **Ή μάνα πρέπει ν' αγαπιέται** (Haja o Kowazuy-a). *Σενάριο:* Tadao Ikeda, Masao Arata. *Φωτογραφία:* Isamu Aoki. *Διάρκεια:* 93'

- Ίστορία ενός περιπλανώμενου ήθοποιού** (Ukikusa monogatari). *Σενάριο:* Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 89'
- 1935: **Νεαρή Παρθένα** (Hakoiri musume). *Σενάριο:* Kogo Noda, Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 87'
- Ένα πανδοχείο στο Τόκιο** (Tokyo no yado). *Σενάριο:* Tadao Ikeda, Masao Arata. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 82'
- Kagami Shishi**. *Διάρκεια:* 20'
- 1936: **Τό Κολλέγιο είναι εύχαριστο μέρος** (Daigaku yoi toka). *Σενάριο:* Masao Arata. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara.
- Ο Μοναχογιός** (Hitori musuko). *Σενάριο:* Tadao Ikeda, Masao Arata. *Φωτογραφία:* Shojiro Sugimoto. *Διάρκεια:* 87'
- 1937: **Τι έχασε η κυρία;** (Shujuko wa nani o wasuraetaka). *Σενάριο:* Akira Fushimi, James Maki (Ozu). *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 73'
- 1941: **Τ' αδέρφια της οικογένειας Τόνια** (Todake no kyodai). *Σενάριο:* Tadao Ikeda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 105'
- 1942: **Υπήρχε ένας πατέρας** (Chichi ariki). *Σενάριο:* Yasujiro Ozu, Tadao Ikeda, Takao Yanai. *Φωτογραφία:* Yusi Atsuda. *Διάρκεια:* 94'
- 1947: **Η Διήγηση ενός ιδιοκτήτη** (Nagaya shinshiroku). *Σενάριο:* Tadao Ikeda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 72'
- 1948: **Μιά κότα στον άνεμο** (Kaze no jaka no mendori). *Σενάριο:* Ryosuke Saito, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 90'
- 1949: **Άρτοποιημένη άνοιξη** (Banshun). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 112'
- 1950: **Οι αδελφές Μουνκάτα** (Munakata Shimai). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Joji Ohara. *Διάρκεια:* 112'
- 1951: **Άρχη Καλοκαιριού** (Bakushu). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 135'
- 1952: **Η γέυση του πράσινου τσαγιού πάνω στο ρύζι** (Ochazuke no aji). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 115'
- 1953: **Ταξίδι στο Τόκιο** (βλ. σ' αυτό τό τεύχος πλήρες ζενερίκ).
- 1956: **Πρώμη Άνοιξη** (Soshun). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 149'
- 1957: **Λυκόφως στο Τόκιο** (Tokyo Boshoku). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 141'
- 1958: **Λουλούδια της Ίσημερίας** (Higanbana). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 164'
- 1959: **Καλιμέρα** (Ohayo). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 97'
- Άγριοχορτα που αρμενίζουν** (Ukigusa). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Kazuo Miyagawa. *Διάρκεια:* 119'
- 1960: **Τέλος του Φθινόπωρου** (Akibiyori). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 131'
- 1961: **Τό φθινόπωρο των Κοχαιγιακάδα ή Πρώμο φθινόπωρο** (Kohayagawa ke no aki). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Asaichi Nakai. *Διάρκεια:* 103'
- 1962: **Η γέυση του σακέ ή Ένα φθινοπωρινό απόγευμα** (Samma: no aji). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 112'

Ταξίδι στο Τόκιο

Ταξίδι στο Τόκιο

(Tokyo monogatari), 1953
Παραγωγή: Shochiku (Ofuna).
Σενάριο: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Μουσική:* Kojun Saito. *Ντεκόρ:* Tatsuo Hamada.
Έρμηνεία: Chishu Ryu (γέρος πατέρας, Shukishi Hirayama), Chiyeko Higashiyama (γριά μητέρα, Toni Hirayama), So Yamamura (ό γιατρός, Koichi Hirayama), Kuniko Miyake (Fumiko, ή γυναίκα του), Michihiro Mori (γιός), Shizuka Murase (γιός), Haruko Sugimura (παντρεμένη κόρη, Shige Kaneko), Nobuo Nakamura (ό άντρας της), Setsuko Hara (Noriko, ή χήρα νύμφη), Kyoko Kagawa (ή νεώτερη κόρη), Shiro Osaka (ό νεότερος γιός), Zen Murase, Eijiro Tono, Teruko Nagaoka.
Διάρκεια: 140', *Διανομή:* STUDIO



ΚΡΙΤΙΚΕΣ

‘Ο Τζούλιο και η εξουσία

(Σάν Μικέλε)

‘Ο κινηματογράφος των Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι είναι προϊόν αυστηρά διανοητικής διεργασίας και κατασκευής. Μ’ αυτό δέν εννοούμε την εξαντλητική προετοιμασία της κάθε ταινίας τους. ‘Η πρακτική αυτή συναντιέται σέ πολλούς κινηματογραφιστές, απ’ τόν Σεργκέι Αϊζενστάιν ως τόν Τζέρευ Λούις. ‘Αλλά τή χρήση του κινηματογραφικού μέσου σάν κατ’ έξοχην διανοητικού εργαλείου μέ τό όποιο διατυπώνεται ή σκέψη τών Ταβιάνι, ενώ διαπλάθεται ταυτόχρονα και τό ίδιο τό σημεϊόν της σκέψης αυτής, ή «γλωσσική» της επένδυση. Μέ τόν κινηματογράφο διανοούνται, αλλά ή διανοητική αυτή πράξη είναι και κινηματογράφος. ‘Η αναζήτηση μιás (ή τής) «γλώσσας», ενός (ή τού) σημαίνοντος μέσα στις ταινίες τους μεταφέρει τήν ιστορία, τήν πολιτική, τήν ιδεολογία. ‘Ενώ σύγχρονα προσδιορίζεται απ’ αυτές. ‘Η «γλώσσα» τους γίνεται ιστορική, πολιτική, ιδεολογική, αφού προηγήθηκε ή προσπάθεια παρατομπής τής ιστορίας, τής πολιτικής, τής ιδεολογίας σ’ αυτήν. Αυτή ή διαλεκτική σχέση τών Ταβιάνι μέ τό έργο τους (και μέσα απ’ τό έργο τους), ή ίδιας φύσης σχέση τού σημαίνοντος μέ τό παραπέμπον, ή τήν ιδεολογία, ή τήν πολιτική, άποδειχνει έναν κινηματογράφο, πού δέν μπορεί νά έπιγραφεί μέ προχειρότητα «πολιτικός», «μαχητικός» ή έστω «διανοητικός» (μέ τήν έννοια τού Αϊζενστάιν). Σωστό είναι νά τόν χαρακτηρίσει κανένας σάν συστηματική εργασία για τήν παραγωγή νοήματος μέσα απ’ τήν προγενέστερη άναγκαιότητα τής διαμόρφωσης ενός σημαίνοντος. ‘Ο χαρακτηρισμός αυτός ύποδηλώνει μιá όρατή διαδικασία έρευνας πάνω στό ίδιο τό κινηματογραφικό μέσο, στην ιστορία, στόν κοινωνικό χώρο. Στην διάρκεια αυτής τής σχεδιασμένης διανοητικής περιπέτειας, απ’ τήν όποια άπομακρύνεται μεθοδικά κάθε προσπάθεια συναισθηματικής παγίδευσης τού θεατή, ή συγκίνηση είναι άλλης ποιότητας. ‘Εχει «λογική» ρίζα, άν μπορεί νά λεχθεί αυτό. Συνδέεται μέ τήν συναρπαστι-

κή, στην κυριολεξία, παρακολούθηση τής διαλεκτικής αυτής διαδικασίας, τήν άπόλαυση τού σημαίνοντος και τήν άνεύρεση νοήματος.

‘Η περιφρόνηση, ή κατάργηση κι ή κατάληψη τής εξουσίας

1. ‘Ενας τρόπος πού θά μπορούσε νά διαβαστεί τό κείμενο τής ταινίας αυτής άνάγεται στη διερεύνηση τής σχέσης τριών δομικών στοιχείων τής. Περιφρόνηση - κατάργηση - κατάληψη τής εξουσίας.

‘Ο Ρενιέρι μικρός κλειδώνεται απ’ τή μητέρα του σ’ ένα σκοτεινό χώρο τού σπιτιού. ‘Ο Ρενιέρι «διεθνηστής» κλείνεται απ’ τό κράτος στη φυλακή. ‘Η μητέρα είναι ή μετωνυμία τής οικογένειας-εξουσίας. Τό κράτος είναι ή μορφή τής υπέρτατης εξουσίας. Και στις δυό περιπτώσεις, ή πρώτη του αντίδραση θά είναι τό τραγούδι «ό Σάν Μικέλε είχε έναν κόκορα...». ‘Η εξουσία μπορεί νά περιφρονηθεί, όταν άποτυχαίνει ή κατάργησή της ή άναβάλλεται ή κατάληψη της. Τό τραγούδι, ό λόγος, ή άπολογία στη δίκη, ή μουσική, ή σωματική κι ή νοητική άσκηση, ή φαντασία κι ή μνήμη, δηλαδή ή προσωπική ικανότητα κι ό πολιτισμικός έξοπλισμός τού Ρενιέρι δοθηθούν στην περιφρόνηση τής εξουσίας στό άτομικό έπίπεδο. ‘Η άπόδειξη αυτής τής πρότασης βασίζεται σέ μιá λεπτομερειακή διαδικασία. ‘Η πορεία για τήν εκτέλεση, ό έγκλεισμός στό άπομονωτήριο τής φυλακής, ή περιπλάνηση στη λιμνοθάλασσα τής Βενετίας, προσδιορίζουν τά τοπικά όρια αυτής τής διαδικασίας. ‘Ο άντικειμενικός ήμερολογιακός χρόνος αφαιρείται. Σωστό θά ήταν νά χαρακτηριστεί ή πράξη αυτή σάν συμπύκνωση τού χρόνου μέ τήν συγγώνευση τού χώρου. ‘Ενώ ό Ρενιέρι μεταφέρεται για εκτέλεση, τό κάρο κι ή φρουρά τού κινούνται μέσα σέ χωράφια και περιβόλια. Χωρίς νά γίνει άλλαγή πλάνου ή κίνηση συνεχίζεται στόν χτισμένο χώρο. ‘Η εξουσία τελικά θά άσκηθεί θεαματικά μέσα στόν χτισμένο αυτό χώρο. ‘Η έλευθε-

Σάν Μικέλε

San Michele aveva un gallo
‘Ιταλία (1971)

Σκηπ.: Paolo και Vittorio Taviani. Σεν.: Paolo και Vittorio Taviani (άπό μιá νουβέλλα τού Tolstoi). Φωτ.: Mario Masini (Eastmancolor). Μοντ.: Roberto Perpignani. Ντεκόρ.: Gianni Sbarra. Κοστούμα: Lina Nerli Taviani. Μουσ.: Benedetto Ghiglia. Ερμηνεία: Giulio Brogi (Τζούλιο), Virginia Ciuffini (ή κοπέλλα), Renato Scarpa (Μπατιστράντα), Vittorio Fantoni (Πουφίνι), Lorenzo Piani (Γκουέλι), Marcello di Martire (ένος χωρικός), Cinzia Bruno (ή κόρη τού ύπουργού), Daniele Dublino (ό φύλακας), Renato Nicolai (ό γατσός), Stefano Guerrieri (‘Ενζο), Samy Pavel, Renzo Serafini. Παρ.: Giuliano G. de Negri (Ager Film) και R.A.I. Διανούη: Ζήνος Παναγιωτίδης. Διάρκεια: 90’.

ρία του φυσικού χώρου κάνει δύσκολη τη θεαματική αυτή άσκηση. Ένας αγρότης προσφέρει νερό στον δεσμώτη. Στο χωριό ούτε ο αδελφός του δεν προβαίνει να τον δει. Η λειτουργία των σημασιών αυτών γίνεται δυνατή χάρη στη συγχώνευση του χρόνου. Ο χρόνος έτσι χρησιμοποιείται μόνο στην ποσότητα που είναι αναγκαία απ' τη σεναριακή δομή για να σημειοδοτηθεί αυτή η περιφρόνηση. Όχι σαν ψυχολογική κατάσταση, αλλά περισσότερο σαν πολιτική κι ιδεολογική στάση. Ο Ρενιέρι προτού ακόμη συλληφθεί ετοιμάζει την απολογία του. Στη δίκη του την απαγγέλλει. Ο λόγος του στρέφεται στον άξονα μιάς απολογητικής ρητορικής. Ακόμα και στους φανταστικούς διαλόγους του απομονωτηρίου και στη συζήτηση με την ομάδα των «ανάτρεπτικών». Υπαγορεύεται απ' την συνειδησιακή ανάγκη μιάς ατομικής άμυνας και την παράταση της ατομικής άντοχής του στην πίεση της εξουσίας. Ο Ρενιέρι είναι ο εξεγεγερμένος που διατείνεται πως έχει τη δυνατότητα να άμφισθητήσει την εξουσία με τη συνείδηση και το σώμα του σαν σύνολο.

Η σημειοδότηση της περιφρόνησης με κωδικά σημεία, το σώμα - χειρονομία του ήθοποιου Μπρόντι, τη λαλιά του, τη σκηνογραφία, τη μουσική, την ιταλική γλώσσα, την εικόνα, που

τά περιέχει σαν σημαίνοντα. Ο Ρενιέρι, που είναι ύποτιθεται άρρωστος στη φυλακή, ανασηκώνεται κι άρπάζει με δύναμη το γιατρό απ' τ' αυτιά. Μιλά δυνατά, με θρασύτητα. Όταν πρόκειται να μεταφερθεί σ' άλλη φυλακή σηκώνει με το 'να χέρι το τραπέζι για να δείξει τη σωματική του ρώμη. Ο ίδιος την ώρα που μεταφέρεται με το κάρο στην έκτέλεση άπειλει το δήμο ότι θα έρθει σύντομα ή μέρα της επικράτησής τους. Στη ρητορική αυτής της διαδρομής δεν αναπτύσσεται τόσο ο πολιτικός λόγος του Ρενιέρι, όσο εγγράφεται ο έμφαντικός ήχος της ιταλικής γλώσσας. Το ξέσπασμα της μουσικής συμφωνίας του Τσαϊκόφσκι επικαλύπτει το χώρο της πλατείας, όπου προετοιμάζεται η έκτέλεση, αλλά και το ίδιο το κάδρο της εικόνας εισρέοντας μέσα του απ' όλες θαρρείς τις πλευρές του, προσδιορίζοντας τη σύνθεσή του. Τελικά παίρνει χάρη. Το μουσικό μοτίβο θα επανέρχεται ως την ώρα που θα πέσει στο νερό και θα πνιγεί. Στη φανταστική συγκέντρωση των «συντρόφων» στο απομονωτήριο όλοι μαζί άρχίζουν να τραγουδούν μιά πολιτική μπαλάντα. Αφού προτύτερα ο φυλακισμένος έκτελει μιά σειρά από πράξεις (λόγος, μίμηση, χειρονομία, κίνηση), που σχετίζονται μεταξύ τους με βάση κάποιο μουσικό μοντέλο. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονι-



στεί ή συμβόλη τού ήχητικου φλάς — μπάκ στή «μουσική» — κινηματογραφική σύνθεση αυτών των έννοτήτων (1). Τό πρόσωπο τού φρουρού στό επόμενο πλάνο παρουσιάζεται αύστηρό στό άνοιγμα τής πόρτας. Ίδιαίτερα στίς σκηνές στό άπομωτηρίο — πέρα άπ' τήν άξία πού έχουν σάν παραδείγματα τής κινηματογραφικής γραφής τών Ταδιάνι — ολοκληρώνεται τό στοιχείο περιφρόνηση τής έξουσίας.

2. Μέ τό στοιχείο — κατάργηση τής έξουσίας, τό ιστορικό παραπέμπον γίνεται σαφέστερο. 'Ο Ρενιέρι μέ τήν ομάδα τών διανομημένων μπαίνει σ' ένα χωριό καί προσπαθούν νά τό καταλάβουν. Σχέδιο δέν ύπάρχει. 'Ολοι δρουν σπασμωδικά καί άνοργάνωτα. Στο δημαρχείο άνεβαίνουν κι άπλώνουν τή σημαία τών διεθνιστών. Άρχίζουν νά καινε τά άρχεία. Παραδιάζουν μία άποθήκη τροφίμων καί θγάζουν στήν πλατεία τούς σάκους. Άναπτύσσουν τό πολιτικό τους σχέδιο. 'Ο λαός πού περίμεναν νά τούς πλαισιώσει φεύγει πανικόβλητος. Τελικά ένας άπ' τούς προύχοντες τού χωριού μέ τό όπλο του θά τούς άκιντοποιήσει. 'Η έπιχειρήση γιά τήν κατάργηση τής έξουσίας άρχισε καί έληξε σάν θεατρικό έπεισόδιο. Πράξη μιάς ιστορικής παράστασης μέ άγνωστη έκταση, αλλά ίδια ποιότητα σ' όλη τήν Ίταλία. 'Η άρνηση τής συνεργασίας μέ τό διομηχανικό κι ή προσκόλληση στό άγροτικό προλεταριάτο όδήγησε στήν άποτυχία. 'Η έμπιστοσύνη στόν άτομικό παράγοντα κι ή έλλειψη όποιασδήποτε οργανωτικής μορφής συνέργηση άποφασιστικά γι' αυτό τό άποτέλεσμα.

Οί Ταδιάνι έγγράφουν αυτή τήν άποτυχία τής κατάργησης τής έξουσίας μ' ένα τρόπο μουσικό καί θεατρικό. 'Η εικόνα τής ομάδας τών διεθνιστών άπ' τή δεύτερη ένότητα τής ταινίας λειτουργεί μεταφορικά, άνακαλώντας στήν συνείδηση τού θεατή τήν άνάμνηση ενός περιοδεύοντος θιάσου. Τό χωριό στήνεται άπέναντί τους σάν σκηνικό πού θά περικλείσει τή δράση τους. 'Η πλατεία τού χωριού είναι σημειοδοτημένη. 'Η έκκλησία — θησοκεία δεξιά. Τό δημαρχείο — πολιτική έξουσία στή μέση. Άριστερά οί άποθήκες, τά σπίτια τών προύχόντων — κατόχων τών μέσων παραγωγής. Οί κινήσεις, οί στάσεις, ή άρθρωση τού λόγου, ή μηχανή λήψης στή θέση τού θεατή τής πλατείας. 'Η άποτυχία τού έγχειρήματος προοιωνίζεται άπ' τήν ίδια τή διάφηση τού θεάματός του. Τά «δρώμενα» δέν πείθουν γιατί προορίστηκαν γι' αυτό τόν άναληθοφανή σημειοδοτικό ρόλο άπ' τούς Ταδιάνι. 'Η ιστορική κι ιδεολογική τους ποιότητα προσδιορίζεται καί τόν τρόπο έγγραφής τους στήν ταινία, δηλαδή τήν άκολοθητέα διαδικασία διαμόρφωσης τού σημαίνοντός τους.

3. Τό στοιχείο τής κατάληψης τής έξουσίας έγγράφεται σάν ιστορική προοπτική στό μέλλον. 'Ο Ρενιέρι μεταφέρεται άπ' τήν ισοδίκιτη φυλακή σέ άλλη. 'Η μετακίνησή του θά σημειώσει μία διαδρομή πέρα άπ' τό παρόν, ως τήν ιδεολογική καί σωματική έξαφάνισή του. Οί τοίχοι τής φυλακής συντηρούσαν τήν ιδεολογική του ένταση κι όξυναν τήν πολιτική του άδιαλλαξία. Άποτελούσαν μία μεταφορική παράσταση τής έξουσίας πού τόν είχε έγκλειστο. Τόν κρατούσαν σ' έργήγορη κι άφύπνιζαν τίσ ψευδαισθήσεις του. 'Η μακρά δολιχοδρομία άνάμεσα στα κανάλια τής βενετσιάνικης λιμνοθάλασσας, ό έλεύθερος όρίζοντας, ό καταλυτικός διάλογος μέ τήν ομάδα τών νεαρών σοσιαλιστών κρατουμένων τόν χαλαρώνουν καί τόν άπωθούν στό παρελθόν του καί στό χαμό. Τού φανερώνουν πώς οί ιστορικές συνθήκες άλλαξαν. 'Η ιδεολογία του άπαρχαιώθηκε ή ξεπεράστηκε καί οί μορφές πολιτικής δράσης τροποποιήθηκαν. 'Ο στόχος πιά είναι ή κατάληψη κι όχι ή κατάργηση τής έξουσίας. 'Ο Ρενιέρι διαφώνει έκρηκτικά. 'Αλλά άντιλαμβάνεται τήν καινούρια έπιχειρηματολογία, όπως καί τό ότι «δέν μπορεί νά ξαναρχίσει άπ' τό μηδέν».

Οί Ταδιάνι τοποθετούν τήν διαλεκτική αυτή διαδικασία στα άδιέξοδα κανάλια τής βενετσιάνικης λιμνοθάλασσας. Τό γραμμικό σκηνικό τών τεσσάρων τοίχων τού άπομωτηρίου άντικαθιστά ό περίπλοκος κι άνοιχτός θαλασσινός δρόμος. Μία διαδρομή πού ξεδιπλώνεται χωρίς τελειωμό. Κάτω άπ' τά μάτια (καί τή χαλαρή άντίδραση) τών φρουρών (τής έξουσίας).

'Ο Ρενιέρι ταξιδεύει μόνος του, οί νεαροί άποτελούν ομάδα. 'Εκείνος μένει άγκιστρωμένος στήν άπολογητική κι έπιθετική ρητορική του, στα άμετακίνητα ιδεολογήματα καί στα πολιτικά του φαντάσματα. Οί άλλοι αραδιάζουν ιστορικές πληροφορίες κι έπιχειρήματα. Πασχίζει νά τούς φτάσει μέ τή βάρκα του, πλησιάζει, άπομακρύνεται, συνομιλεί μαζί τους. Ποτέ όμως δέν μπαίνει μέσα στή δική τους βάρκα. 'Η έποχή τής διαμόρφωσης τού σοσιαλιστικού κινήματος ήταν ρευστή άκόμη. 'Η ιδεολογική άντιδικία μέ τούς «διεθνιστές» — άναρχικούς έπίκαιρη. 'Ο σκηνικός χώρος, ή μετωνυμική χρήση Ρενιέρι — ομάδας καί τών δυό πλεούμενων, πού κινούνται άργά στούς θαλάσσιους δολιχους, έπιθετικά άνει άκόμη μία φορά τήν πρόταση πού άναπτύχθηκε στήν άρχή τού κειμένου.

'Ο Γκουνίνο Άριστάρκο ειπε ότι «οί ταινίες τών άδελφών Ταδιάνι είναι ιστορικά ντοκουμέντα ιδωμένα μέσα άπ' τή φαντασία» (2). 'Η κατασκευή ιστορικών ρόλων κι ή άνάθεσή τους σέ πρόσωπα, πού άνήκουν στή μυθολογία

1. «Νομίζουμε ότι ή μουσική γλώσσα τής εποχής μας είναι ό κινηματογράφος, τουλάχιστον είναι ό σπουδαιότερος κληρονόμος τής. Όταν σκεφτόμαστε μία ταινία, τή βλέπουμε σέ σχέση μέ ρυθμούς, μουσικές φράσεις, όχι μόνον όσον άφορά τή χρήση ήχητικών υλικών, αλλά άκριβώς μέσα στή δομή καί τό μοντάζ τής ταινίας.

Οί ταινίες μας έχουν κατασκευασθεί σάν συμφωνίες κατά κάποιον τρόπο. Ειδικότερα τό Κάτω άπ' τον άστερισμό τού σκορπιού πού θά θυμίζε Στραβίνσκι, ενώ θά Σάν Μικέλε είχε έναν κόκορα θά ήταν μάλλον ένα κουαρτέτο. Υπάρχει πάντα μία μουσική κατασκευή. Τό κελί γιά παράδειγμα είχε σ' αλήθεια κατασκευασθεί πάνω σ' ένα μουσικό ρυθμό».

2. *Cinéma* 73, 177, σ. 84 καί *Cahiers du Cinéma* 221, σ. 35. Γιά τό ήχητικό φλάς — μπάκ Σνυχρονος Κινηματογράφος 22 / 1972 σελ. 28).



σία της ταινίας κι όχι στην ιστορία. αποτελεί τό βασικό μηχανισμό του αναπαραστατικού συστήματός σ' όλες τις ταινίες των Τατιάι. Το έπεισόδιο της ταινίας τούτης έχει συμβεί πραγματικά στην περιοχή της Τοσκάνης. Η σύγκρουση διεθνιστικού αναρχισμού και έπιστημονικού σοσιαλισμού στά τέλη του 19ου αιώνα είναι κι αυτή γεγονός ιστορικό. Ένώ τό μήνυμα της ταινίας παραπέμπει σε μία συγκεκριμένη ιστορική περίοδο πολιτικής εξέλιξης της Ιταλίας (3). Η πράξη της τοποθέτησης των παραπάνω ρόλων στο σύστημα της μυθοπλασίας και της αφήγησης τούς ξεκόβει τόσο απ' την ιστορία – παρελθόν, όσο κι απ' την πραγματικότητα – παρόν. Η δομή της ταινίας λειτουργεί με τούς κανόνες ενός παιχνιδιού στο δαθμό που μία μάχη (*Άλλόνζανφάν, Σάν Μικέλε*), μία έρωτική σχέση (*Σάν Μικέλε, Τό λιβιάδι*), οι σκηνές απ' την εκπαίδευση ενός στοασιώτη (*Πατέρας αφέντης*), ή διαπροσωπι-

κή σύγκρουση (*Πατέρας αφέντης, Άλλόνζανφάν*) νά είναι παραπραγματικές. Νά μη λειτουργούν αποκλειστικά με βάση τούς νόμους της ρεαλιστικής αναπαράστασης, αλλά ενός εικονικού (σωστότερα ένδεικτικού) σημειολογικού συστήματος πιδό πολύ, που κατατείνει στην απόδειξη όρισμένων κινηματογραφικών κι ιδεολογικών απόψεων. Ό θεατής έξουσιοδοτείται έτσι ν' αναρωτηθεί άν οι παραγωγοί της ταινίας «παίζουν» μαζί του, ενώ ή πρόθεσή τους είναι νά τόν κρατήσουν άκριδώς στη θέση του θεατή που αναρωτιέται για τό παρόν της ίδιας της ταινίας. Θα πρέπει νά σημειώσουμε έδώ ότι τό αποτέλεσμα αυτής της μεθόδου δέν είναι πάντα δέβαιο. Προδίνει όμως πάντα μία παραγωγική δουλειά πρωτότυπη τόσο στο συνταγματικό, όσο και στο συστηματικό έλιπεδο της ταινίας.

3. «Τό Σάν Μικέλε είχε έναν κόκορα γεννήθηκε σε μία στιγμή ύψωσης στην πολιτική πραγματικότητα (σ.σ. γύρω στα 1970), σε μία στιγμή που έπληρξε ανάγκη νά γίνει ένα δήμα πίσω για νά όρθωθεί ό καιρός νά σκεφτούμε πάνω στην πραγματικότητα» (στο ίδιο σελ. 86).

Οι άπαραβιαστες γάμπες τής Μαντελέν

(Η Χαζούλα)

Ο Φρανσουά διαθέτει ένα σαρβαλιασμένο μοτοσακό που σέρνει πίσω του ακόμα ένα πιό σαράβαλο καρότσι. Και τὰ δύο του ταιριάζουν απόλυτα. Είναι η μοναδική περιουσία ενός άπόμου περιθωριοποιημένου, έξοστρακισμένου, μπλοκαρισμένου κοινωνικά και σεξουαλικά. Ο Φ. φοράει στο κεφάλι μιὰ κάσκα που δέν καταφέρνει νά κρύψει τὸ άγριεμένο και κυνηγημένο βλέμμα του. Τριγυρνάει από δω κι από κεί χωρίς νά δουλεύει, χωρίς νά παραμιλά, χωρίς ν' αγαπάει κανέναν κι όταν τελειώνει τὸς μοναχικές κούρσες του ανάμεσα στὰ λιβάδια τρυπώνει στὸν άχερώνα του, μόνος του, μακριά άπ' τούς άλλους, γιά νά παραδοθεί στὰ φαντάσματα, τὸ πάθος και τὴν τρέλα του.

Η Μαντελέν άρνείται στὸ σχολείο νά γράψει έκθεση γιά τὴ μητέρα, άφοπλίζοντας τούς πάντες με τὴ δήλωση - έπιχείρημα «δέν αγαπάω τὴ μητέρα μου». Οί συμμαθητές της όμως γελούν γιατί τὸ θρίσκουν άστείο, άλλωστε ἡ άστειοῦλα Μαντελέν πολὺ συχνά λέει πράγματα που φέρνουν γέλια ἢ που είναι γιά γέλια. Ο Φρανσουά παραφυλάει, άρπάζει, κρύβει στὸ καρότσι του μοτοσακό του τὴ Μαντελέν κι έτσι λίγο με τὴν πειθῶ, λίγο με τὴν τρομοκρατία τὴν άπαγάγει και τὴν οδηγεί στὸν άχερώνα του.

Εδώ πάνω, ἡ φύση καταπράσινη, γεμάτη χυμούς, φιλάρεται σά μακρινό, ἤρεμο τοπίο, καθραρισμένο από τὸ άνοιγμα του σκοτεινοῦ καταφύγιου. Σὲ πρώτο πλάνο τὰ δύο άπλυτα, ξεμαλλιασμένα άγρίμα παιζούν γιά χάρη μας τὴν ιστορία μιάς σύντομης, παράξενης, σινεφιλιστικής (άφου αὐτὰ τὰ πράγματα περισσότερο συμβαίνουν στὸν κινηματογράφο παρά στὴ ζωῆ) συμβίωσής τους. Πρόκειται λοιπὸν γιά μιὰ ιστορία που θετεί σάν υπόθεση τὴ γνώση του θεατὴ πάνω στὰ έπιμέρους στοιχεία της.

Η μυθολογία άρνείται νά πει κάτι τὸ σπουδαίο γιά τὸ πρόβλημα ἢ τὸ θέμα με τὸ όποιο καταπιάνεται (γιά τὴν παιδοφιλία, τὸ πάθος της, τὴ βία της). Γνώση λοιπὸν που κατορθώνει και κάνει άποδεκτὴ τὴν ύπαρξή της, ἐνῶ

ζεταί σὲ κάποιες έντυπώσεις «φυσικότητας» και «φρεσκάδας».

Η έφησυχαστική έπιφάνεια του γλυκοῦ αὐτου νατουραλισμοῦ, άποκτὰ ρωγμές εκεί όπου μέσα από τὴς εικόνες αναβλύζει ἢ βία και ἡ τρέλα της. Ο φακός τότε έγκαταλείπει τὸν κλειστό χώρο του άχερώνα, τὸ μόνιμο μακρινὸ φόντο τὴς πράσινης φύσης και κατεβαίνει μέσα στὴ φύση, γιά νά τρέξει στὸ χωματόδρομο, στὸ ξεφωτο, στὸ φράχτη, στὸ λιβάδι, εκεί όπου ἡ Μαντελέν πετροβολά τὴν περαστική γυναίκα επειδὴ πιθανόν τὴς θυμίζει τὴ μάνα της, εκεί όπου ὁ Φρανσουά επιτίθεται στὴ μάνα τὴς Μαντελέν ἢ άρπάζει τὴν ίδια.

Εδώ ακριβῶς είναι και τὸ πιὸ ενδιαφέρον σημείο στὴν ταινία του Ντουαγιόν. Οί παρακρούσεις του ἤρωα, ἡ μυθομανία του, οί σχέσεις με τούς γονεὺς τούς όποίους άποκαλεί άφέντες, τὸ διαβολικὸ μηχανήμα που έπινοεὶ γιά νά κατασκοπεύει τὴς κινήσεις του κοριτσιοῦ, ἡ έπίσης έπινοημένη ιστορία τὴς ψευτικῆς άραβωνιαστικιάς, οί τρομακτικές διηγήσεις του γιά τούς γονεὺς δολοφόνους, βοηθοῦν τὸ φίλμ νά ξεπεράσει τὸ τέλμα του παραμυθιου κι ειδυλλιακοῦ και τὸ ξανοίγουν στὸ χώρο τὴς άπωθημένης σεξουαλικότητας και του περιθώριου τῶν κατατρεγμένων, άπροσάρμοστων κι έξοστρακισμένων.

Μέσα στὸν άχερώνα, όμως, αὐτὴ ἡ βία και ἡ τρέλα, που στὴν άρχὴ δὲ γνωρίζουν κανένα κανόνα και συμβιβασμό, σιγά - σιγά έξοβελίζονται. Τὸ ζευγάρι τῶν δύο άγριμῶν άρχίζει και θυμίζει τὸ «κανονικὸ ζευγάρι», γίνεται ένα ζευγάρι σάν όλα τ' άλλα και με τούτῃ τὴν έπιμονή στὴν άναπαραγωγή τὴς ζωῆς του «ζευγαριου», τὸ πάθος, ἡ βία κι ἡ τρέλα έξομαλύνονται, τὰ φαντάσματα του Φρανσουά έξαυλώνονται και βαίνουν μοιραία πρὸς τὴν άνυπαρξία, τὰ έξανθήματα στὸ σθερκο τὴς Μαντελέν έπουλώνονται κι ἡ τόσο διαφορετικὴ, περιθωριοποιημένη αὐτὴ περίπτωση, καταλήγει νά γίνεται νορμάλ. Όλα λοιπὸν τὰ συναφῆ περιστατικά γίνονται άνιαρά, και αὐτὰ καθ' έαυτά, αλλά και γιάτι μās φέρνουν στὸ νοῦ διάφο-

Η Χαζούλα

(La drolesse)

Γαλλία - 1979

Σκην.: Jacques Doillon. Σεν.:

Jacques Doillon με τὴ συνεργασία του Denis Ferraris.

Φωτ.: Philippe Rousselot.

Ήχος: Michel Kharat. Μοντάρς: Laurent Quaglio. Έρμ.:

Madeleine Desdevises (Παντώ), Claude Hebert (Φρανσουά), Paulette Lahaye, Juliette Le Cauchois, Fernand Maecaen, Janine Huet, Odette Maestrini. Παραγ.: Danièle Delorme και Yves Robert (Les Productions de la Gueville) και LOLA Films. Διάρκεια: 90'. Διανομή: Candia Film.



ρες πάλαι ποτέ ταινίες (βλ. Κλεμάν ή Μπουαγκινιόν, π.χ.) παρ' όλες τις αναμφισβήτητες διαφοροποιήσεις απ' αυτές τις ταινίες, που τελικά ή ταινία του Ντουαγιόν κερδίζει με τό μέρος της. Με λίγα λόγια πρόκειται για φίλμ που ποντάρει αφενός στη μέθοδο του προαναφερμένου ξεθωριασμένου σινεμά, αφετέρου σε μοντέρνες και σύγχρονες προβληματικές και κινηματογραφικές απαιτήσεις, καταλήγοντας στην όριοθετημένη εξέλιξη του μύθου, στο συμμαζεμένο πάθος και τη γλυκιά ρομαντική άτμόσφαιρα.

Τέλος, σταματώντας στις προθέσεις του σκηνοθέτη να δείξει την απαγωγή κάθε άλλο παρά σαν κάτι τό τερατώδες, αθελά μου φέρνω στο νου κάποια άλλη ταινία (όχι προς σύγκριση, αφού οι δύο ταινίες ελάχιστα συγκρίσιμες και αντιπαραθέσιμες είναι, αλλά σαν αποτέλεσμα κάποιου άλογου συνειρμού). Στο *Ημερολόγιο μιάς καμαριέρας* λοιπόν τού Μπουνιουέλ, ένα μικρό κορίτσι, αδέσποτο, άγριμο, κουρελιασμένο, τριγυρνάει στο δάσος και μαζεύει σαλιγκάρια, κοιμάται όπου βρει, μέχρι που στο

τέλος τό θρϊσκουμε κι έμεις με τη σειρά μας, τη νύχτα μέσα στο δάσος, δισασμένο και μακελαρισμένο πίσω από ένα θάμνο, με μοναδική συντροφία τό μακρινό κράξιμο των βατραχιών. Κι ενώ εκεί ή κοριτσιίστικη ματωμένη γάμπα ξεπροβάλλει σά σκοτωμένο ζώο μέσα απ' τις φυλλωσιές, τεκμήριο της σεξουαλικής βίας και τρέλας που ξεχειλίζει και συγκλονίζει όλο τό φίλμ, στην ταινία του Ντουαγιόν παρακολουθούμε συνέχεια νά επιδεικνύονται μ' έπιμονή άπαραβίαστα κι άμόλυντα τά κοριτσιίστικα - γυναικεία πόδια της Μαντελέν.

Είναι κρίμα που μιά άλλη ταινία τού Ζάκ Ντουαγιόν, ή κατά γενική όμολογία θαυμάσια *Γυναίκα που κλαίει*, παίχτηκε στην Άθήνα σχεδόν μαζί με τη *Χαζούλα*, σε μιά δυό προβολές στο Γαλλικό Ίνστιτούτο, χωρίς νά βγει τίς άθηναικές αίθουσες και νά τη δει τό κοινό.

Μαρία ΓΑΒΑΛΑ

Παίδες μιάς πρόβας

(Πρόβα όρχήστρας)

Γιά τήν ταινία έχουν γραφεί όλα ή σχεδόν όλα. Ανασύρθηκαν ταμπέλες, όριοθετήθηκαν σύνορα και όλοι (μέ τους πολιτικούς έπικεφαλής) έμειναν στή μακάρια διαπίστωση ότι τήν διάβασαν όλοκληρωτικά.

«Κραυγή αγωνίας» — «Ίστορικός συμβιδιασμός» — «Πιστενε και μη έρευνα» — «Κάτσε στ' αυγά σου» — «Πού είναι ό λοχίας;» — «Τά αγαθά των διευθυντών» — «Ή επανάσταση που δέν τέλειωσε» κ.ά.

(Αυτά τά λίγα, για τους χαρακτηρισμούς...)

Τά ήθικά διδάγματα θγαίνουν λοιπόν από μόνα τους.

Ήθικόν διδάγμα: Ή καλός πολίτης τής Χριστιανοδημοκρατίας (;)

Ήθικόν διδάγμα: Ή κακή όργάνωση τής έξουσίας (;)

Ήθικόν διδάγμα: Τό φάντασμα του Χίτλερ (;)

Ήθικόν διδάγμα: Ή καταστροφή του παρεισακτου — τής ποιησης — τής άρπας (;)

Ήθικόν διδάγμα: Τό σεβαστόν (και άνήθικόν) ώράριο του συνδικαλιστή (;)

«Κάτω ή διαλεκτική των τεχνικών τής έξουσίας»

(Διον. Σαβδόπουλος)

Ή Φελίνι προδοκάρει μιά συζήτηση, που στοιχίζει στήν ταινία τήν άπόλαυσή της. Ή θεατής νιώθει συντριμμένος από τόσα «μηνύματα» αλλά ή καταστροφή, τό σόκ, δέν έρχεται από τήν όθόνη, αλλά έξω άπ' αυτή.

Τό ύπερ — φυσικό είναι έξω από τό σώμα τής ταινίας, έτσι που ή διδακτικότητα — που μπέρδεψε όλες τις ταμπέλες — μοιάζει φάρσα.

Ή πολιτική όρολογία μοιάζει νά δυναστεύει τή μουσική. Ή Πρόβα Όρχήστρας είναι μιά πρόβα όρχήστρας ή μιά πολιτική άνάλυση τής *Corriere della Sera*, τής *Unita*, ή του *Il Popolo*; Νά τό μεγάλο αίνιγμα.

Ή τόσο όλα είναι φανατικά και όργανωμένα. Ή Φελίνι παραμένει παιδί, κρύβεται και 154 φανερώνεται:

Ή λόγος για τήν πρόβα μιάς όρχήστρας άκροβατεί άνάμεσα στο πραγματικό (τήν πρόβα όρχήστρας) και τό ύπονοούμενο (ή σχέση μέ τήν έξουσία, ή όργάνωσή της).

Τό κάθε όργανο τής όρχήστρας έχει διπλή φύση: Μιά πολιτική και μιά ποιητική. Ή μιά ύπονομεύει τήν άλλη.

Όλοι θεωρούνται άπαραίτητοι. Χωρίς τά τύμπανα ύπάρχει κενό, χωρίς τό κλαρινέτο ύπάρχει κενό, χωρίς τό πιάνο ύπάρχει κενό. Ή όρχήστρα δέ είναι πλήρης και δέν λειτουργεί χωρίς αυτά.

Ή κοινωνική μηχανή δέν επιτρέπεται νά έχει κενά. Ή έπάρκειά της καθορίζει τή λειτουργικότητά της.

Ή έξήγηση των μουσικών για τή χρησιμότητα των όργάνων τους είναι ένας λόγος ύπονομευμένος, χωρισμένος κάθεται στα δύο.

Άπό τή μιά πλευρά είναι τό συνδικάτο, ό μόνος πολιτικός όρος που εκφέρεται άμεσα.

Ή τουλάχιστον έτσι φαίνεται. Τό ώράριο είναι κατάκτηση ίερή, και τό νά μη φαλτσάρεις είναι καθήκον... Διαλέγετε και παίρνετε... Ή άντίφαση τής ανάπτυξης, τής παραγωγικότητας, τής νόρμας;

(Τηλεγράφημα προς κ. Κατσάμπα, Πρόεδρο του Πανελληνίου Μουσικού Συλλόγου: «Ή Χατζιδάκειος άποψις — φίλου και θαυμαστή του Νίνο Ρότα — είναι εδώ κάτι περισσότερο από προκλητική. Άπορούμε πώς έσείς, τόσο συνεπής συνδικαλιστής, δέν τό άντιληφθήκατε και δέν τό καταγγείλατε»).

Άπό τήν άλλη είναι ή Ποίηση. Ή άρπα. Ή λόγος της είναι μόνο για τή μουσική. Κι άν λείπει από τήν όρχήστρα, τό κονσέρτο δέ ματαιώνεται. Φυσικά θά λείπουν τά ήχοχρώματα. Άλλά — τό ξερούμε — μπορούμε νά ζήσουμε και χωρίς αυτά. Και είναι τό μοναδικό θύμα τής έξωθεν ή έσωθεν καταστροφής.

Ή παλιός τύπος ήγέτη, ένας maestro όπου όλοι δήλωναν ύποταγή, και ή λειτουργία τής όρχήστρας έξαρτιόταν από τις δικές του «ήγε-

Πρόβα Όρχήστρας

(Prova d'Orchestra)

Ίταλία - 1978

Σκην.: Federico Fellini. Σεν.: Federico Fellini μέ τή συνεργασία του Brunello Rondi. Φωτ.: Giuseppe Rotunno. Ντεκόρ: Dante Ferretti. Κοστ.: Gabriella Pescucci. Μοντάζ: Ruggero Mastroianni. Μουσ.: Nino Rota. Έρμ.: Balduin Baas (ό διευθυντής όρχήστρας), Clara Colosimo (ή άρπιστρια), Elisabeth Labi (ή πιανίστρια), Ronaldo Bonacchi (τό κοντραμπάσο), Ferdinando Villella (τό βιολοντσέλλο), Giovanni Javarone (ή τούμπα), David Mauhsell (τό πρώτο βιολί), Francesco Aluigi (τό δεύτερο βιολί) Andy Miller (τό όμποε), Sibyl Mostert (τό φλάουτο) Franco Mazzieri (ή τριμπέττα), Daniele Pagani (τό τρομπόνι), Luigi Uzzo (τό βιολί), Cesar Martignoni (ό κλαρινετίστας), Umberto Zuanelli, Filippo Trincia, Claudio Ciocca, Angelica Hansen, Heinz Kreuger. Παραγ.: DAIMO Cinematografica S.P.A. (Ρώμη)-ALBATROS Production (Μόναχο). Διάρκεια: 70'. Διανομή: Ζήνος Παναγιωτίδης.



τικές» ικανότητες, έχει συντριβεί μέσα στην άμφισβήτησή του. Υποβιάζεται μέσα στην αὐτογνωσία του. Τώρα πρέπει νὰ ρυθμίσει τὰ πάντα σ' ἓνα ἐπίπεδο συμβιβασμοῦ.

Ὁ «μπὸς» ἔχει τὴν κλασικὴ ἀντίληψη γιὰ τοὺς μουσικοὺς – ἐργάτες. Θεωρεῖ τὸν maestro τοποτηρητὴ, ἓνα ὄργανο (κι αὐτὸν) γιὰ νὰ πουλήσει τὸ ἐμπόρευμα – μουσικὴ. Ὑπαινιγμὸς καθαρὸς κάποιων, συγκεκριμένων ὄρων, πού φαίνονται νὰ κυριαρχοῦν ἀπὸ ἀπλῆς οἰκονομικῆς πράξεως. Τὸ τηλέφωνο ὅπου μι-

λάει συχνά – πυκνά εἶναι ἡ *μόνη* ἐπαφὴ αὐτῆς τῆς ὀρχήστρας μὲ ἄλλα κέντρα, γιὰ τὴν ἐξυπηρέτηση τῶν ὁποίων λειτουργεῖ αὐτή.

Τὰ πιάνο χάνει τὸν περιχαρωμένο ἀριστοκρατισμὸ του, ἡ νεόπλουτη Ἀμερικανίδα κυλιέται «παραδομένη» στὸν ταπεινὸ ἔρωτα τοῦ ἀριστεροῦ.

Νοσταλγία τοῦ «παλιοῦ καλοῦ καιροῦ» τῶν ὀριοθετημένων ρόλων, τῆς ἁρμονίας; Ἡ ὀρχήστρα ἀδυνατεῖ ν' ἀρθρώσει μιὰ πρόταση πέρα ἀπὸ τὴν ἐπαρση τῆς ἀναγκαιότητος.

Ἡ ἐπανενηθρόνιση τοῦ maestro γίνεται ἀπὸ δυνάμεις ἐξω ἀπ' αὐτοὺς. Ἡ ἐξουσία δὲν ἔχει πρόσωπο, ἀλλὰ προσωπεῖο.

Ἡ Πρόδα Ὁρχήστρας (ἰσως) δὲν διαβάζεται οὔτε πολιτικά, οὔτε ποιητικά. Ὑπονομεῖται τοὺς κώδικες, τοὺς τοποθετεῖ, τοὺς θαυμάζει, τοὺς ξερνάει. Ἡδονίζεται νὰ τὴν ταμπελοποιήσεις, τὸ σῶμα τῆς εἶναι λαιμαργο γιὰ ὅλα τὰ ψαξίματα, τίς βλαστήμιες καὶ τίς ἱερότητες.

Μήπως ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι παρὰ ἓνα τηλεοπτικὸ παιχνίδι; Ὁ ἴδιος ὁ Φελίνοι παίρνει συνεντεύξεις, μὲ τὸ πάθος τῶν ρεπόρτερ (πού «ἀνακάλυπταν πάντα τὰ πάντα») προσπαθεῖ νὰ βγάλει στὴ φόρα ὅλα τὰ ἀνομολόγητα τῶν μελῶν τῆς ὀρχήστρας. Κάτω ἀπὸ τὴν ἁρμονία ἢ ἡ βία ἢ...

Παγιδευμένος λοιπὸν ἀπὸ τόσες ἐρημνιές αὐτὸ πού σώζει τὸ θεατὴ τῆς *Πρόδας Ὁρχήστρας*, εἶναι νὰ τῆ δεῖ, ἀπλὰ καὶ καθαρά, σάν τὴν Πρόδα μιὰς Ὁρχήστρας.



Τὸ προμελετημένο καὶ τὸ ἀπροσδόκητο

(Ἐγκατάλειψη)

Με τὴν Ἐγκατάλειψη, τὴ δεύτερη ταινία του, ὁ Σκολιμόφσκι κατορθώνει νὰ στήσει ἐνὰ σύνολο ἀπὸ δύσκολα ἐγχειρήματα καὶ ἀκροβατισμούς περνώντας ταυτόχρονα μέσα ἀπὸ ιδιότυπες εικονιστικές μορφές καὶ διαλυμένους ἀφηγηματικούς πυρήνες. Τοῦτοι οἱ συνδυασμοὶ ὁδηγοῦν σὲ μιὰ ἀσκησιμὴ κινηματογραφικῆς αἰσθητικῆς γύρω ἀπὸ τὴ σχέση τῶν προμελετημένων στοιχείων, τῆς προεργασίας καὶ τῶν ἀπρόβλεπτων στοιχείων, τοῦ ἀναπάντεχου στὴ φιλμικὴ πρακτικῆ.

Πιὸ συγκεκριμένα, ὅσον ἀφορᾷ τὴν προμελέτη, ἀνακαλύπτουμε μιὰ σειρά ὑπολογισμένων καὶ, μερικὰ, προκατασκευασμένων στοιχείων σ' ἐνα ντεκουπάζ, σ' ἐνα σκηνοθετικὸ σχέδιο – πρόγραμμα, πού ἀναγκαστικά εἶναι στὴν οὐσία αὐστηρὸ καὶ ἀκριβές, ἐπειδὴ προγραμματίζει πολὺπλοκες σχέσεις, τόσο μεταξὺ αὐτῶν τῶν στοιχείων, ὅσο καὶ πρὸς τὴν ιδιότυπη λειτουργία τοῦ ντεκόρ πού διαρκῶς πλησιάζει καὶ ἀπομακρύνεται. Αὐτὴ ἡ ἐπιμελημένη προεργασία προδιαγράφει καὶ ἐκπνέει μακριὰ σὲ διάρκεια πλάνου πού συνέχεια μέσα στὴν ταινία ἀνιχνεύουν περιέργως διαδρομές. Ἄλλὰ τὸ πολὺπλοκο σκηνοθετικὸ σχέδιο ἀπαιτεῖ καὶ περιλαμβάνει, χωρὶς νὰ γνωρίζει ἀπὸ τὰ πρὶν, ἀπόψεις τοῦ χώρου, τμήματα τοῦ φόντου, σώματα περαστικών, ξετυλιγμένα τοῦ πεδίου τῆς κάμερας, ἐνα πλήθος πραγμάτων δηλαδὴ, πού εἶναι ἀδύνατο νὰ προβλεφτοῦν, μὲ ἀποτέλεσμα τὴ γέννηση νέων, ἀναπάντεχων, ἀυθόρμητων κι ἀνεξέλεγκτων στοιχείων, πού ὅμως ἔχουν σὰ βάση καὶ ἐρέθισμα πάντα τὸ αὐστηρὸ ντεκουπάζ. Τοῦτο τὸ ἀσυνήθιστο πείραμα ἰσοροπίας μεταξὺ τοῦ προποφασισμένου καὶ τοῦ ἀπροσδόκητου ὁδηγεῖ τὸν τότε κριτικὸ καὶ σήμερα σκηνοθέτη Ἀντρέ Τσινέ νὰ γράψει (1) πὼς ἡ μανιακὴ, ἀκραία ἐπεξεργασία τέτοιων πλάνων προκαλεῖ τὸ τυχαῖο ἀντὶ νὰ τὸ ὑποτάσσει καὶ πὼς μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ξαναβρίσκει «ἐναντὶ αὐθορμητισμοῦ κοντινὸ τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ».

Ἄλλωστε παρόμοια, ἀλλὰ μὲ περισσότερο ἀπόλυτους ὅρους, ἀσκησιμὴ, λόγῳ τῆς μεθόδου

τῆς κατασκευῆς τῆς, ἀποτελεῖ ἡ πρώτη μεγάλου μήκους ταινία τοῦ Σκολιμόφσκι, τὸ *Rysopis* (1964) (*Ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά: οὐδέν*), φτιαγμένη κατὰ τὴ διάρκεια τῶν σπουδῶν του στὴ σχολὴ τοῦ Λότζ, μὲ τὸ ὑλικὸ πού ἡ ἴδια ἡ σχολὴ διέθετε στοὺς φοιτητὲς γιὰ τίς κάθε φορὰ διαφορετικῆς ἐξετάσεως (μοντάζ, φωτογραφίας...). Ὁ Σκολιμόφσκι γυρίζοντας κομμάτια-κομμάτια προσπαθεῖ νὰ περάσει τίς ἐξετάσεις, ἀλλὰ πρῶτα ἀπ' ὅλα νὰ φτιάξει τὴν ταινία του! (2).

«Μορφικά» τὸ φιλμ συγκροτεῖται σάν ἀσταμάτητη ροὴ διασκορπισμένων εἰκόνων πού ξεδιπλώνονται συνεχῶς. Τίς εἰκόνες αὐτές τίς διασχίζουν καὶ τίς συνδέουν μεταξὺ τους ἐτερόκλητα ρεύματα καὶ νήματα (κινήσεις τῆς μηχανῆς, περιφορῆς ἡθοποιῶν, δυναμικὴ παρουσία τοῦ ντεκόρ). Τὸ ρόλο τέτοιων νημάτων ἀπὸ μιὰ ἀποψη παίζουν καὶ τὰ πλάνου – σεκάνς, πού ὅμως μάταια ζητοῦν νὰ ἐνοποιήσουν τίς παραστάσεις, τοὺς χώρους, τίς ἐπιφάνειες καὶ τίς φιογούρες. Πλάνου – σεκάνς ὅπου μέσα σὸ ἀτέλειωτο μήκος τους οἱ φόρμες τῶν ἀντικειμένων, τῶν ἡθοποιῶν, τοῦ περιβάλλοντός τους, συγκρούονται καὶ διαδέχονται ἡ μιὰ τὴν ἄλλη, βρίσκοντας ταυτόχρονα τὸν ἀστραπιαῖο ρυθμὸ τους. Ὁ χώρος τῆς ταινίας ἐστὶ ὅπως «φιλτράρεται» κι ἀνακατανέμεται ἀπὸ τὰ καθάρσιμα καὶ τὰ ζοῦμ τῆς κάμερας, μιὰ ξανοίγει ἀπότομα καὶ μιὰ κλείνει ἐξίσου ξαφνικά. Κατὰ συνέπεια τὸ βάθος πεδίου καὶ οἱ γωνίες ὁρατότητας διαρκῶς μεταβάλλονται. Συμπερασματικά λοιπὸν ἔχουμε μπροστὰ μας μιὰ ταινία τῆς ταχύτητας, ὅχι ἀπλοσυτευτικά, μόνον σάν μεγάλα διαστήματα διανουθετικά σὲ λίγο χρόνο ἢ σάν σύντομες χρονικῆς ἐνότητας, ἀλλὰ σάν ταχύτητα τῆς μεταβολῆς τῆς φιλμικῆς σύνθεσης, τοῦ ὁρατοῦ καὶ τοῦ ἠχητικῶ τῆς μέρους. Κάθε στοιχεῖο τῆς ταινίας ἐρχεται νὰ τὸ τροποποιήσει ἢ νὰ τὸ ἀντικαταστήσει ἰλιγγιαδῶς κατὰ καινούριο, διαδικασία πού μᾶς βυθίζει στὴν ἀπόλαυση τούτης τῆς παράξενης, ἀσαφούς, ἐν διασπορά, σύνθεσης.

Ἐγκατάλειψη

(Walk-over)

Πολωνία – 1965

Σκημ.: Jerzy Skolimowski.

Σεν.: J.S. Φωτ.: Antoni Nar-

zynski. Μουσική: Andrzej

Trzadowski. Ἐρμ.: Jerzy Sko-

limowski, Aleksandra Za-

wierusanka, Krzysztof Cha-

miec, Andrzej Herder. Διάρ-

κεια: 65'. Διανομή: Studio.

1) Βλ. *Cahiers du Cinéma* No 178

2) Βλ. συνέντευξη Σκολιμόφσκι σὸ ἴδιο τεῦχος.

Ἄλλα και στὸν ἀφηγηματικὸ τομέα ὁ Σκολιμόφσκι παρεμβάλλει ἄλλα, μεταστροφές, κενά, υιοθετώντας ἔτσι τὴ λήθη τῆς ἀκριβοῦς «στίξης» στὴ διάρθρωση τῆς ἀφήγησής του. Ἡ πορεία τῆς μυθολογίας κινεῖται ἀνάμεσα στὸν αἰφνιδιασμὸ και τὸ παραξένωμα: Συμβάντα ἀνεμνήνευτα και μὴ ἐρμηνεύσιμα, ἀλλοπρόσαλλα μικροπεριστατικά, πράξεις, λόγια, κινήσεις χωρὶς κίνητρα, σκοποῦς ἢ προοπτικές θρυμματίζουν τὴ δραματολογία στὴ γέννησή της.

Οἱ χασματικοὶ διάλογοι, τὸ συνεχές παραλήρημα (ὅπου ἔχουν θέση μέχρι και ποιήματα), ἡ φορητὴ μουσικὴ τζάζ πού ὁ ἥρωας κουβλάει μέσα στὴν ἴδια τὴ «δράση» μὲ τὸ τρανζιστορ του, ἡ παρῆσφρηση δυσπροοδιστικῶν θορύβων διογκώνουν τὴν αἴσθησή τοῦ κυνηγητοῦ και τῶν συγκρούσεων. Ἄλλα και τῶν αἰώνιων παλινδρομήσεων, πάνω στὶς ὁποῖες ἀγκιστρώνονται τὰ πρόσωπα τῆς *Ἐγκατάλειψης*.

Πρόσωπα πού σαφῶς δὲ διαμορφώνονται και δὲν ἀπορρέουν ἀπὸ κάποιο τυπάρισμα, πρόσωπα ἀρνούμενα πλήρως τὸν καρτεσιανὴς λογικῆς και μηχανιστικῆς αἰτιοκρατίας πληρῆστα και ἀσύστητό καθορισμὸ τῶν χαρακτηριστῶν τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ ἢ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ.

Ὁ πρωταγωνιστὴς τοῦ μύθου, ἔτσι ὡς πλάθεται, ἀραγε ἀνταποκρίνεται στὴν ἀσκηση αἰσθητικῆς, στὸ παιχνίδι μεταξὺ προμελέτης και ἀνεξέλεγκτου, στὸ ρίσκο τῶν στυλιστικῶν ἐπιλογῶν πού ἀκολουθοῦν οἱ φιλικές εἰκόνες; Ὦντως ἡ σχέση τοῦ ἀγνωστοῦ και τοῦ γνωστοῦ γύρω ἀπ' τὸ πρόσωπό του, ἀπὸ τὸ τί ξέρουμε και δὲν ξέρουμε ἢ ἀπὸ τὸ τί (ὑποτίθεται πῶς) γνωρίζουν ἢ ὄχι τὰ ὑπόλοιπα πρόσωπα γι' αὐτόν, λειτουργεῖ στὸ βάθος σύμφωνα μ' ἕναν παραπλήσιο μηχανισμό παιχνιδιῶν ἀνάμεσα στὸν προκαθορισμὸ ἀπὸ τὴ μιά και στὸν αὐτοσχεδιασμὸ ἀπὸ τὴν ἄλλη. Ταυτόχρονα αὐτὴ ἡ σχέση συνδέεται και προσδιορίζεται ἀπ' τὸ παιχνίδι τῆς ἀπόκρυψης και τῆς ἀποκάλυψης μέρους τοῦ εἶναι, τοῦ ψυχισμοῦ του. Κατ' ἀντιστοιχία προσδιορίζεται και ἀπὸ τὸν τρόπο ὑποκριτικῆς τοῦ ἴδιου τοῦ Σκολιμόφσκι ὑποδουμένου τὸν ἥρωα. Σὰν ἀποτέλεσμα τὸ πρόσωπο αὐτό, κατὰ ἕνα μεγάλο μέρος, ἀνθίσταται στὸ νὰ τὸ γνωρίσουν οἱ θεατές. Ἄλλα και σὰν πρόσωπο τοῦ μύθου δίνει τὴν ἐντύπωση πῶς οὔτε τὸ ἴδιο γνωρίζει τὸν ἑαυτό του. Κατὰ προέκταση ἄρα, ἀκόμα και ἡ σκηνοθεσία δὲν τὸ γνωρίζει. Ὁ σκηνοθέτης δὲ γνωρίζει τὸ ρόλο πού ὁ ἴδιος πλάθει κι ἐρμηνεύει, ρόλο ἐντούτοις γνωστὸ ἀφοῦ ἀναπόφευκτα ταυτίζεται μὲ τὸν Σκολιμόφσκι – σκηνοθέτη – ἐρμηνευτὴ. Ὁ τελευταῖος ὅμως ἠθελήμενα ἢ

αὐθόρμητα ἔχει διατηρήσει τὸ ἀγνωστο πού κρύβεται στὸ πρόσωπο τοῦ ἥρωα, μὲ ἀποτέλεσμα ὁ θεατὴς νὰ ἐπιθυμεῖ τὴ γνωριμία του.

Ποῖα εἶναι λοιπὸν τὰ πρόσωπα τῆς *Ἐγκατάλειψης*; Πρόσωπα χωρὶς σαφές παρελθὸν ἀλλὰ και ἀναποφάσιστα ἀκόμα μπροστὰ στὸ ἀγνωστο μέλλον τους. Πρωταρχικὰ ἥρωες τοῦ σινεμά (ἀκραῖο παράδειγμα ἡ γυναῖκα τῆς ἀρχῆς πού ἐξαφανίζεται γιὰ νὰ βρεθεῖ στὴ συνέχεια σὲ κάποιο ἔκραν), ἥρωες περιπλανώμενοι, ἀπρακτοὶ στὸ χῶρο τῆς ἐργασίας τους, ψάχνοντας ἀκούραστα (δὲν ξέρουμε, οὔτε ξέρουν τί). Ἀνικανοποίητοι ἀλλὰ και χωρὶς πίστη, ἀνήσυχτοι ἀλλὰ και χωρὶς ἐπεμβάσεις στὴ ροὴ τῶν πραγμάτων. Παράλληλα σκοτεινοὶ κι ἀντιπρακτικοὶ ἀφοῦ δείχνουν ταυτόχρονα ἀνυπότακτοι μὰ και συμβιβασμένοι μὲ τοὺς κανόνες τῆς κοινωνίας τους. Θύματα σταλινικῶν ἐκκαθαρίσεων ἀλλὰ και τεχνοκράτες ἢ μάλλον προσπαθώντας νὰ γίνουν.

Ὁ Σκολιμόφσκι κατασκευάζει ἕναν ἥρωα μουδιασμένο, ὑφιστάμενο ὅλη τὴν αἰφνιδιαστικὴ βία τοῦ φιλικοῦ του κόσμου. Ἀναπαράγοντας αὐτοῦ τοῦ τύπου τὴ σχέση σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο, φτιάχνει ἕνα θεατὴ ἐξίσου αἰφνιδιασμένο και ἐκπληκτο ἀπὸ τὴ φιλικὴ κατασκευὴ (2). Ἐνα θεατὴ πού βρίσκεται σ' ἀδυναμία νὰ τὰ καταλάβει ὅλα, νὰ συλλάβει ὅλες τὶς παραστάσεις, ὅπως συμβαίνει ἀκριβῶς και μὲ τὸν ἥρωα. Ὅποιαδήποτε προσοχὴ κατευθύνεται ἔτσι ὡστε νὰ διασκορπίζεται ἀνεπαρκῆς γιὰ τὴν κατανόηση τῶν δρώμενων τοῦ μύθου και τοῦ Νοήματος τους.

Ἡ *Ἐγκατάλειψη* ἐκτός ἀπὸ παιχνίδι μὲ τὶς φιλικές σημαίνουσες ὕλες και φόρμες παίρνει ἀκόμα τὶς διαστάσεις κωμωδίας, ἀσκησης τρέλας και κύρια τὶς διαστάσεις κοινωνικῆς και πολιτικῆς κριτικῆς τῆς πολωνικῆς κοινωνίας τοῦ '65. Εἰδικότερα τῶν χαρακτηριστικῶν ἐνὸς παραφρονικοῦ γραφειοκρατισμοῦ, τῶν πιὸ ἀγριῶν ἀνταγωνιστικῶν – ἀτομιστικῶν ἀξιών και τῆς ἐξαρχῆς μῆς τυφλῆς βίας ἀνάμεσα στοὺς ἐξουσιαζόμενους.

Ἴσως κάποιες στιγμὲς τὸ φιλμ αἰωρεῖται ἀνάμεσα σὲ ἀκροβατικῆς στυλιστικῆς ἐπιδόσεις πού μοιάζουν ἀδικαιώτες, ὅμως ἀκόμα κι αὐτὲς οἱ βουτιές στὸ κενὸ δὲν παύουν οὔτε στιγμὴ νὰ μᾶς «τρομάζουν», ἀκριβῶς γιατί διαθέτουν τὴ δύναμη τῆς ἀποκάλυψης τοῦ ἀναπάντεχου, τοῦ παράδοξου και τοῦ τολημοῦ.

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ

Νοσταλγία και φθορά του κλόουν

(Ο μεγάλος γκαφατζής)

Ο κωμικός έχει τη ρίζα του στον κλόουν κι ο κλόουν έχει τη θέση του στο τσίρκο. Το τσίρκο όμως βαθμιαία εγκαταλείπεται σαν δημόσιο και λαϊκό θέαμα. Έτσι κι η δομή αυτού του κωμικού στοιχείου αλλάζει ή κινδυνεύει να χαθεί. Η συλλογιστική αυτή καταδηλώνεται με σαφήνεια στην τελευταία ταινία του Τζέρι Λούις. Ένώ σύγχρονα τονίζεται απ' τη φυσική κατάσταση κόπωσης του ίδιου του Τζέρι Λούις και τη μελαγχολία που χρωματίζει το λόγο και την ψυχολογική του συμπεριφορά.

Ο Τσάπλιν, οι αδερφοί Μάρξ, ο Μπάστερ Κήτον, ο Μάξ Λίντερ αναφέρονται με το κωμικό τους στην *clownerie* και στη θεαματική αυτοτέλεια του τσίρκου (1). Η τεχνική κι η ποιότητα της δουλειάς του κλόουν μέσα (άλλα κι έξω) από το τσίρκο αποτελούν κοινές παραμέτρους του κωμικού τους. Θά μπορούσε ίσως να υποστηριχθεί ότι γενετικά όλη η δομή του κωμικού στον κινηματογράφο προσδιορίζεται σε μεγάλο βαθμό απ' αυτά τα στοιχεία. Η δουλειά του κλόουν μέσα στο συνολικό πρόγραμμα του τσίρκου έχει τη θέση της σπονδυλικής στήλης σ' ένα σώμα. Κάθε σύνθετο κωμικό έπεισόδιο ή κάθε μονωμένο γκάγκ αποτελεί κι ένα βασικό σπόνδυλο του θεάματος. Ο κλόουν εξασφαλίζει με την εμφάνισή του τη συνοχή της αφήγησης στο θέαμα του τσίρκου. Μέσα στο σύστημά του οι εκτελέσεις των άλλων νούμερων διαμορφώνονται σαν σύντομες ή μακρόχρονες παρεμβολές, που γεμίζουν και δένουν τη βασική αφήγηση του κλόουν. Έδώ θά είχε τη θέση της και η ιστορικού χαρακτήρα παρατήρηση ότι η παρακμή του θεάματος του τσίρκου συνδέεται με τη βαθμιαία εξαφάνιση των μεγάλων κλόουν και της τέχνης του κλόουν γενικότερα.

Στον κινηματογράφο η δομή του κωμικού, ακόμη και στα πιο σύνθετα κι οργανωμένα έργα, αναλύεται ευδιάκριτα σε μιά σειρά από κωμικά έπεισόδια ή μονωμένα γκάγκ, που οδηγούν την αφήγηση. Ένώ το υπόλοιπο υλικό αλλά κι μόνο την περιέχει ή την πλαισιώνει. Για παραδείγματα: Ο δικτάτορας, «τό

πληρέστερο» έργο του Τσάπλιν (Ζάν Μιτρώ) και οι *Μοντέρνοι καιροί*.

Ο κλόουν είναι γελωποποιός, παραγωγός κωμικών καταστάσεων και γέλιου. Με μιά εύκινησία παραλλαγμένη κάτω από το μακιγιάζ του προσώπου και τ' ντύσιμο. Ένα χιούμορ που βασίζεται στην αδεξιότητα και στην αφέλεια. Ο κλόουν εκτελεί συνεχείς γκάφες, αδεξιότητες. Είναι γεγονός ότι η τεχνική και η τέχνη του κλόουν μέσα στο θέαμα του τσίρκου εξαρτιέται αποκλειστικά από την προσωπική ικανότητα. Η άδεια πίστα δε συνεργεί στην παραγωγή του κωμικού, παρόλο που το προβάλλει έντονα όταν παράγεται.

Στον κινηματογράφο ο κωμικός αναφέρεται στα στοιχεία του περιβάλλοντος, φυσικού και κοινωνικού. Το υλικό τους συμμαχεί ή αντιστέκεται στη δική του πρόθεση και δράση. Οι κατασκευές, οι μηχανές, τα αντικείμενα, οι άνθρωποι, οι λειτουργίες της κοινωνικής ζωής τροφοδοτούν την παραγωγή του κωμικού. Τελικά όμως ή πίστα του τσίρκου Μεντράνο, μιά πόλη στη Φλόριντα και τὰ πλατό του Χόλυγουντ είναι χώρος ανάπτυξης της ίδιας *clownerie*. Ένας κανόνας από τόν οποίο δε θά μπορούσε κανείς να εξαίρει τον Ζάκ Τατί, ούτε τόν Πιέρ Έταιξ.

Ο Τζέρι Λούις προσπαθεί στην τελευταία του ταινία *Hardly Working* να αποδείξει αυτή την ιστορικά εξακριβώσιμη σχέση του κλόουν και του κωμικού του κινηματογράφου. Κι από την άλλη διατυπώνει μιά πρόβλεψη για τη μελλοντική εξέλιξη αυτής της σχέσης και του ίδιου του κλόουν στην παραγωγή γέλιου.

Ο παραγωγός γέλιου

Ο Τζέρι δουλεύει σαν κλόουν στο τσίρκο. Μακιγιαρισμένος και ντυμένος σύμφωνα με τόν κλοουνίστικο κώδικα. Με μάτια και φρύδια σε μόνιμη έκφραση θλίψης και στόμα σε μόνιμη έκφραση γέλιου. Τό χιλιοπαλωμένο, φαρδύ παντελόνι με τις τσιράντες. Τά μακρουλά παπούτσια, ή χρωματιστή φανέλα, τό

Ο μεγάλος γκαφατζής (Hardly Working) (H.P.A. - 1979).

Σκην.: Jerry Lewis. Σεν.: Michael Janover από μιά πρωτότυπη ιδέα του J.L. Φωτ.: James Pargola. Μουσ.: Morton Stevens. Έρμ.: Jerry Lewis (Μπό), Deanna Lund (Μίλλν), Susan Olivier (Κλαίτ), Robert C. Carmel (Ρόμπρετ), Harold J. Stone (Φράνκ), Steve Franken (Στίβ), Jerry Lester (Σάλτς), Buddy Lester (Κλόντ), Buffy Dee (C.B.) Παραγωγή: Igo Kantor και James J. Mc Namara. Διάρκεια: 90'. Διανομή: Μιχαηλίδης.

(1) Ο Τσάπλιν, ο Κήτον, ο Χάρολντ Λούντ και ο Χάρνι Λάγκτον χαρακτηρίζονται σαν «βουβόι κλόουν» σε σχέση με τούς κωμικούς - κλόουν, που πρωτοφάνηκαν με τόν ήχητικό κινηματογράφο (Stuart Byron-Elisabeth Weis, *Movie Comedy*, Penguin 1977, p. 3-4).



στρόγγυλο καπελάκι. Το τσίρκο διαλύεται κι ο Τζέρυ ψάχνει για δουλειά. Άλλά κι έξω από το τσίρκο ή κλοουνίστικη πρακτική αναπαράγεται. Το αποτέλεσμα του μακιγιάζ στο πρόσωπο (χρώμα και μορφασμός) τό αντίκαθιστούν οι παραμορφωτικοί μορφασμοί (στόμα, μάτια, θέση προσώπου) του Τζέρυ. Ένα έκκεντρικό ντύσιμο (φόρμα, κοντό παντελόνι, κακοραμμένο κοστούμι) παραπέμπει στον κώδικα του κλόουν. Και παραπέρα οι μεταμφιέσεις του (πωλητής σε πρατήριο καυσίμων, μπάρμαν, κινέζος μάγειρος, όμοφυλόφιλος, ταχυδρομικός διανομέας).

Ο κλόουν δέ μιλά: μορφάζει, βαδίζει, χειρονομεί, βγάξει κραυγές ή προφέρει επιφωνήματα. Άλλά δέ μιλά. Ο Τζέρυ μιλά όταν είναι αναγκαίο παραποιώντας τή λαλιά του: τά φωνήματα, τίς φράσεις, τίς λέξεις. Δείχνει μιά βραδυγλωσσία ή πάσχει από μιά ιδιόζουσα άφασία. Περισσότερο δρά, δείχνει, κινείται, ενεργεί. Στην προτελευταία ένότητα τής ταινίας ξανατύνεται κλόουν, ενώ εξακολουθεί νά δουλεύει σάν διανομέας ταχυδρομικός. Τό σημαίνουν ένοποιείται και ταυτοποιείται (2). Ο Τζέρυ είναι κλόουν — εργαζόμενος — διανομέας — κλόουν — κωμικός στην ταινία — κλόουν στο τσίρκο.

Η γκάφα - τό γκάγκ

Η ταυτοποίηση αυτή δέν έγγράφεται μόνο μέ τό σώμα του Τζέρυ αλλά και μέ τή σημαίνουσα πρακτική πού είχε εγκαινιάσει σάν κλόουν και αναπαράγει ό ίδιος σάν εργαζόμενος. Αυτή ή σκόπιμη και σχεδιασμένη αναπαραγωγή καταδηλώνεται σε μιά σκηνή τής ταινίας: ό Τζέρυ έρχεται νά εγκατασταθεί στο σπίτι τής αδελφής του.

Μπαίνοντας από τήν πόρτα, άφου σκόνταψε μέ θόρυβο πάνω τής, δείχνει νά του πέφτουν τά δόντια από τό στόμα σάν στραγάλια και τά ματογυάλια του σπασμένα και στραβογυρισμένα. Τά άνήψια του τρομάζουν. Η μητέρα τους τά καθησυχάζει: «άστεία τό κάνει». Λίγο προτύτερα τόν είχαν δει σ' ένα νούμερο κλόουν στο τσίρκο. Άπό τό χρονικό σημείο αυτό και πέρα μιά σειρά από άλληπάλληλα γκάγκ άναπαράγουν τή σημαίνουσα πρακτική του κλόουν. Προκαλούν γέλιο μέσα από συνεχείς γκάφες - άδεξιότητες. Στην πρακτική του Τζέρυ — όπως παρατηρείται γενικά σ' όλη τήν κλίμακα του κινηματογραφικού κωμικού — ή γκάφα και τό γκάγκ είναι σημαίνοντα από ένα και τό ίδιο σημαίνον (έδώ είναι χερίσιμο νά παραπέμψουμε τόν άναγνώστη στη διδασκα-

(2) «Δέν ξέρω άν υπάρχει κοινωνική σημασία του κλόουν... Μου είναι πιό εύκολο νά επικοινωνώ έτσι. Αυτό είναι όλο. Είμαι ένας κλόουν. Άκόμη κι άν δέν έχω συνέχεια τό μακιγιάζ μου ενός κλόουν. Είναι σύγυρο ότι ό πρώτος πού επικοινωνεί είναι πάντα ό κωμικός, ό κλόουν, αυτός πού παράγει γέλιο, χωρίς οι άνθρωποι νά τό καταλαβαίνουν, χωρίς κάποτε νά τό ξέρει κι αυτός ό ίδιος» (στα Cahiers du cinéma, 311, σ. 13).



λία του Χέμσλιφ): τόν Τζέρυ — κλόουν — εργαζόμενο — τόν παραγωγό γέλιου.

Ο Τζέρυ κάνει γκάφες όχι από αδυναμία αλλά γιατί επιδιώκει να διατυπώσει ένα επιχείρημα. Η ιδεολογική αυτή σκοπιμότητα αποκαλύπτεται από τόν ίδιο στην έντονη όπου ελέγχεται σαν διανομέας απ' τόν επιθεωρητή ταχυδρομείων. Η άπροσαρμοστικότητα του, η ελαττωματική του σχέση με τίς μηχανές, η απόρριψη ενός συστήματος ανθρώπινων σχέσεων, άπορέουν από την άρνηση του να συμβιβαστεί. Πού σημαίνει γι' αυτόν άρνηση να πνίξει την έπιθυμία του για δουλειά, χαρούμενα άποδοκί από τόν ίδιο. Ο συνειδητός αυτός αντίλογος του Τζέρυ στο έκθαμβωτικό και μαζι έξουθενωτικό θέαμα του αμερικάνικου τρόπου ζωής, τροφοδοτεί τό δικό του κωμικό θέαμα. Απ' αυτό άντλει τά στοιχεία τών γκάγκ πού έλινοεί σέ σχέση πάντοτε μέ τή δική του άπορριπτική θέση μέσα του. Ο Τζέρυ μελετά τά πράγματα και τούς ανθρώπους. Ένα γραμματοκιδώτιο, ένα κομμάτι τυρι, τήν έκκίνηση ή τό σταμάτημα ενός άυτοκινήτου. Ένα τριαντάφυλλο, τή στάση ενός προϊστάμενου, τίς κινήσεις ενός μάγειρα, τούς διαδρόμους ενός τουριστικού ξενοδοχείου, τούς καταλόγους ενός έστιατορίου. Μέσα απ' αυτήν τή μελέτη άποφασίζει τή δική του έπέμβαση και τήν έγγραφή τους στήν ταινία μέ τή μορφή στοιχείων ενός συγκεκριμένου και μελετημένου λεπτομερειακά γκάγκ. Η δομή τών γκάγκ του στοιχειοθετείται μέ τή δράση περισσότερο παρά μέ τό λόγο. Λειτουργεί περισσότερο μέ τήν πράξη παρά μέ τήν άνάπτυξη τού λόγου (3). Μπορεί αυτή ή μεταχείριση να μην είναι πάντα εύστοχη και παραγωγική. Η πρακτική όμως αυτή

μεθοδολογικά συγγενεύει μέ κείνη τών μεγάλων κωμικών τού κινηματογράφου: τού Τσάπλιν και τού Ζάκ Τατί για παράδειγμα (4). Και τό ιδεολογικό άποτέλεσμα είναι κατάδηλο. Η άρνησή του να ένταχθεί σέ μιά κοινωνία, όπου οι συνθήκες δουλειάς κι οι όροι τής ζωής τών άπαιθών ή άπειλούν να τόν συνθλίψουν.

Ο κλόουν άκαδημαϊκός

Ο Τζέρυ ξαναντώνεται κλόουν, περιφέρεται ξανά σ' ένα χαρούμενο πλήθος — μεταφορά τού κοινού στό τσίροκο. Είναι ή δουλειά πού τού δίνει ψωμί και χαρά. Τό τσίροκο όμως διαλύθηκε. Η τέχνη τού κλόουν θά διδάσκειταί πιά σέ κολλέγια. Είμαστε στό τέλος μιάς ιστορικής περιόδου τού κωμικού στόν κινηματογράφο; Η clownerie θά κωδικοποιηθεί σέ αντικειμενική γνώση. Η πρακτική της όμως θά πάψει να ύπηρετεί τή ζωή σαν σύστημα παραγωγής γέλιου. Η περίπτωση τού Γούντυ Άλεν έρχεται ίσως να έπιβεβαιώσει αυτήν τή μελαγχολική διαπίστωση. Τό κωμικό τού στίς πρώτες τού ταινίες άντλει άκόμη από τήν clownerie. Η διαδικασία τής εξέλιξης του όμως άποδεικνύει τήν εμφάνιση άλλων στοιχείων (ό ψυχαναλυτικός μέλος, ή άνθρωπολογική παρατήρηση, ή μελέτη τών ανθρώπινων σχέσεων), πού διαφοροποιούν τό κωμικό. Ο Τζέρυ Λούις καθυστερεί πιά σέ κείνη τή σημαντική αλλά διάφορη ιστορική έποχή τού κωμικού. Κουρασμένος και συγκινημένος τήν άναπολεί. Η ταινία είναι σύνοψη και σταθμός τού έργου τού δικού του, αλλά ίσως όριστικό σημάδι και κείνης τής έποχής.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

(3) «Πρέπει να γράφουμε (σ.σ. στο σενάριο τής ταινίας) όλα όσα άποτελούν δράση, όλα όσα είναι όπτικά στοιχεία, όχι τίς λέξεις. Οι λέξεις δέν πρέπει παρά να συνοδεύουν τή δράση. Δέν πρέπει να θρισκόμαστε μέ 70% μιλιά - μιλιά και μέ 30% δράση. Προτιμώ ν' άντιστρέψω τό ποσοστό.

«Καταγράφεις όλα τά γκάγκ σου λεπτομερειακά προτού άρχίσεις τό γύρισμα;» «Βεβαίωτατα. Για μιά έντονη όκτώ δευτερολέπτων, μπορεί να έχω τέσσερις σελίδες μέ έξηγήσεις στό σενάριό μου» (Cinéma, 256, σ. 42).

(4) «Ορισμένοι κριτικοί τελευταία — ειδικότερα Γάλλοι και Λατινοαμερικανοί — διαπιστώνουν ότι ο Λούις έχει μετατρέψει αυτή τήν άποψη τής ζωής σ' άληθινά κωμική δράση, πού μπορεί να συγκριθεί μέ κείνη τού Τσάπλιν, τού Κήτον και τών Λωρέλ και Χάρντν. Είναι διαφορετική όμως απ' τή δική τους στό ότι ένσωματώνει έναν κόσμο δασισμένο περισσότερο στό nonsense) (ά λά Λούις Κάρολ), παρά στό slapstick (Τσάπλιν και Κήτον)» (Stuart Byron στό Movie Comedy, op. cit, p. 91).

Η τελευταία παρατήρηση δέν κρίνεται δάσιμη. Τό κωμικό τού Λούις έχει στοιχεία κι απ' τό nonsense («ή παράλογη άποψη τού ανθρωπού» πού εκφράζει ό κλόουν, όπως θά λεγε ό Φελλίνι) κι απ' τό slapstick. Τό «φυσικό χούμορ» τού τελευταίου (ή συσσωρευτική καταστροφή, ή έπιτάχυνση, ή διάλυση τού χρόνου, ή έξωφρενική κίνηση) όσο κι άν περιορίστηκε μέ τή χρήση τού ήχου στόν κινηματογράφο, διασώθηκε στήν πρακτική όρισμένων κωμικών του (ανάμεσα σ' αυτούς νομίζουμε κι ο Τζέρυ Λούις) ή ξαναεπινοήθηκε πλατιά (Μελ Μπρούκς).

(5) Παράμοια άποψη στό κείμενο τού Louis Skorecki, Cahiers du Cinéma, 311, p. 47).

Ξανακερδίζοντας τις χαμένες φωτογραφίες

(Έκδρομή στην έσοχη)

Έκδρομή στην έσοχη

(Une partie de campagne)

Γαλλία - 1946

Σκην.: Jean Renoir. Σεν.: Jean Renoir, από μιά νουβέλα του Μωπασσάν. Φωτ.: Claude Renoir, Jean Bourgoïn. Ήχος: Jo de Bretagne. Μουσ.: Joseph Kosma. Μοντ.: Marguerite Renoir, Marinette Cadix. Βοηθοί: Yves Allegret, Jacques Becker, Jacques Brunius, H. Cartier-Bresson, Luchino Visconti. Έρμ.: Sylvia Bataille ('Ανριέτ), Georges Saint-Saëns ή Georges Darnoux ('Ανρύ), Jacques Borel ή Jacques B. Brunius (Ροντόλφ), Jeanne Marken (Κα Ντυφούρ), Gabriello (Κος Ντυφούρ), Paul Temps ('Ανατόλ), Gabrielle Fontan (ή γιαγιά), Jean Renoir (ό μπάρισμα Πουλέν), Marguerite Renoir (ή υπηρέτρια), Παραγωγή: Les films du Panthéon (Pierre Braunberger). Διάρκεια: 40'. Διανομή: Studio.

Τό *Έκδρομή στην έσοχη* είχε μιά μοίρα διαφορετική από εκείνη των περισσότερων κλασικών ταινιών που προβλήθηκαν και προβάλλονται στην Ελλάδα. Όπως άλλωστε και τό υπόλοιπο έργο του Ρενουάρ, σκηνοθέτη παραγνωρισμένου, περιφρονημένου, άκόμα και παρερμηνευμένου, που σίγουρα δέν άνηκει στους «προτιμητέους μεγάλους» του σινεμά. Οι ταινίες του παιχτήκαν ελάχιστα κι άλλες καθόλου, μακριά από τις κινηματογραφικές λέσχες, άκόμα μακρύτερα από τις αίθουσες. Κανείς ποτέ δέ μίλησε άπευθείας στό νεαρό έλληνα κινηματογραφόφιλο για τούτον τόν ήθικολόγο, τόν πιό «ρεαλιστή» άνάμεσα στους σκηνοθέτες, που πιστευε ότι ή έποχή του ήταν ένας θρίαμβος του μακιγιάζ του πνεύματος και που τό έργο του, έργο που κατάφερε νά σηκώσει τις μάσκες που καλύπτουν τό πρόσωπο και την ψυχή, δέ συνδέεται άνοιχτά μέ κανέναν από τους πρώτους χώρους της μύησης μας στην κινηματογραφοφιλία.

Τό *Έκδρομή στην έσοχη* είναι από τά φίλμ εκείνα που τ' ανακάλυπτε κανείς τυχαία, περνώντας έξω από την παλιά αίθουσα διαλέξεων του Γαλλικού Ίνστιτούτου, πάντα μετά τό τέλος μιάς ύπαγόρευσης κομματιού από κείμενο ... άς πούμε του Μωπασσάν. Η πώση από την όρθογραφία στη μουσική του Ζοζέφ Κοσμά και τό τραγούδι της Ζερμαίν Μοντερό κάθε άλλο παρά όμαλη ήταν και ανεπαισθητη. Στην όθονη τό δλέμμα της Σύλβια Μπαταίγ, φευγάλεα άσπραγη της πλέον ένδόμυχης κι άνομολόγητης επιθυμίας, πόθος συγκεκριμένος που βολτάριζε όπως ή πεταλούδα μπροστά στά πρόσωπα των γυναικών, μιά άσταμάτητη ροή εικόνων διαστακτικών στό νά διαλέξουν άνάμεσα στη χαρά και στη λύπη. Μέ τό άναμα των φώτων ή κατήγεια κι ή άπογοήτευση έμενε άπλωμένη στα πρόσωπα των βενεδικτινων καλογραιών και των ήλικιωμένων έλληνογάλων. Γιατί τό *Έκδρομή στην έσοχη* είναι μιά μελαγχολική ταινία, που δέ γίνεται παρά νά μήν άρέσει στους περισσότερους, μιά ταινία

που δέν τελειώνει μέ τό σθήσιμο των εικόνων της άκριβώς επειδή τό τέλος του όπτικού αφήγηματος δέν μπορεί νά εξαφανίσει τά ίχνη της ιστορίας και την κληρονομιά της. Ό θεατής, σκεπτικός και λυπημένος, δέ διάζεται ν' άποχωρήσει, έξαιτίας της οικειότητας που άπέκτησε μέ τά πρόσωπα του μύθου, τά δλέμματα και τις χειρονομίες τους. Η συγκίνησή του δέν ύπάρχει έξω από την ταινία και μόνο για την ταινία, είναι μιά συγκίνηση δανεισμένη στην ταινία, συνοδευόμενη από την πεποίθηση ότι ό σκηνοθέτης την παίρνει πολύ στά σοβαρά και προχωρεί τό παιχνίδι του ποντάροντας πάνω της. Συγκίνηση και μελαγχολία συγκλίνουν σέ διαισθηση για ή μοίρα των ήρώων. Ντουέτα άντιθέσεων ξεπηδούν από τό πανί και σέ καλούν νά γευτείς στιγμές που ό Μπαζέν τις θεωρεί από τις πιό σκληρές και συνάμα τις πιό όμορφες του κινηματογράφου. Η εύτυχία πάει παρέα μέ την άπογοήτευση, ό πόθος μέ τη θλίψη, τό άστειο μέ τό σοβαρό, τό κωμικό μέ τό δράμα, ό παράδεισος της γής, ή περιπέτεια, ό αισθησιασμός, μέ τη θύελλα και τη βροχή που σφραγίζει τό τέλος του ειδύλλιου κι επαναφέρει τά πάντα στη ρουτίνα, τη νομιμότητα και την τάξη. Η Άρκαδία βρέθηκε και χάθηκε. Στο τέλος της ταινίας θά ξαναβρεθούν τά σημάδια της για νά χαθούν όριστικά πιά, στό σημείο όπου σήνουν οι εικόνες του Ρενουάρ αλλά συνεχίζεται ό γλυκός πεσιμισμός του.

Τό *Έκδρομή στην έσοχη* ήταν μιά ταινία που δέν είχε καμιά σχεδόν σχέση μέ την κουλτούρα μας, μέ όλα όσα διαβάσαμε, μαθαίναμε, άκούγαμε και σχεδιάζαμε για νά «μορφωθούμε». Έπεφτε σάν όβιδα από ψηλά ταράζοντας τά λιμνασμένα νερά των εικόνων, άπόψεων και σκέψεων για τόν κινηματογράφο. Κατά συνέπεια σέ ποιές στιγμές θά έπρεπε ν' ανατρέξουμε; Σέ ποιά άπ' όλες τις Άρκαδιες; Στις όπωσδήποτε άδικημένες ρεπροτυξιόν του Μανέ, του Μονέ και του Πικάσο; Σέ κάποιον *Πρόγευμα στη χλόη*; Στο σκυμμένο δίπλα στά λουλούδια θλιμμένο κεφάλι της Lady Sewing; (ό γνωστός 161

πίνακας του πατέρα Ρενουάρ). Το *Έκδρομή στη φύση* όμως είναι ταινία που κατά τη γνώμη μου λίγο σέ κάνει να σταματάς μπροστά στις σαφείς, συγκεκριμένες αναφορές στον εμπρεσιονισμό. Δεν είναι μόνο τα λεπτοδουλεμένα έρωτικά παιχνίδια του φωτός με τη σκιά, ούτε τα χρώματα κι οι λεπτομέρειες της φύσης, των σωμάτων, των άξεσουάρ, ρουφηγμένες από τις εκφράσεις, τις κινήσεις, τα βλέμματα, τα πράγματα, τα γεγονότα που προτείνει στη θέση των πρώτων ο κινηματογράφος. Δεν είναι πόθος διεισδυσης σε πίνακες που ο σκηνοθέτης Ρενουάρ συνθέτει (πρότυπο ο πόθος του πατέρα - ζωγράφου - Ρενουάρ) διαλέγοντας δυο δάρκες, δυο έρωτικά ζευγάρια, ένα ποτάμι και μιιά θαρκάδα. Είναι κι ένας βαθύς στοχασμός πάνω σε «τοπία» όπου η πραγματικότητα θά εισβάλει και θά τ'α διασχίσει χωρίς καμιά υποχώρηση σε άλλες λογικές. Ένας στοχασμός πάνω στο νερό που διαπερνά και μουσκέυει τις εικόνες, τηρώντας τό ακριβές κι αναπόφευκτο ραντεβού μαζί τους. Το νερό - ποτάμι, βροχή, δάκρυ - χαιδεύει, παρασύρει, άνακουφίζει, γεμίζει ήδονή αλλά και διακόπτει, εξαφανίζει, θανατώνει. Υπάρχει πάντα ένα παιχνίδι που υπόκειται σε κανόνες. Κι ο κανόνας του παιχνιδιού άλλοτε είναι νά πεθαινεις από έρωτα, όπως ο Τονί ή ο Ζυριέ κι άλλοτε νά πεθαινεις χωρίς έρωτα, όπως ή Άνριετ.

Τό *Έκδρομή στην έσοχη* κινητοποίησε συχνά σε μιιά μανιακή άποκωδικοποίηση των σημείων του. Όμως αυτό τό κάρφωμα, ή άδρανοποίηση πάνω στα σημεία, κουβαλούν μαζί τους όλο τό φορτίο που ακριβώς δηλώνουν τά «παθητικά» ρήματα καρφώνομαι κι άκίνητοποιούμαι. Τό φίλμ ζητάει ν' άναπνεύσει. Τό συνένοχο μάτι του θεατή συνομιλεί με τις εικόνες σε βάρος κάποιων μεθοδικών αναλύσεων. « Άναρωτιέμαι μήπως είμαστε καλεσμένοι στη γιορτή της λιποθυμίας των σημείων» λέει ο Ζάν Λουί Κομολι κι έχει τό μεγαλύτερο δικιο. Έτσι παραδινόμαστε (όμοια με την Άνριετ στην άγκαλιά του θαρκάρη της) στη δύναμη του καταράκτη των εικόνων. Πρόκειται για τό πλάνεμα, τό μάγεμα του θεατή που παρασύρεται όπως κι οι δυο γυναίκες σ' ένα ειδύλλιο που θά τό διακόψουν ή ή θύελλα ή τά φώτα του τέλους.

Οι εικόνες του *Έκδρομή στην έσοχη* είναι εικόνες που χάνονται εύκολα όπως όλα τά πολύτιμα, δυσεύρετα και μοναδικά πράγματα. Νέες εικόνες, σίγουρα πανέμορφες, άνακαλύπτονται. Η στιγμή της διακοπής, του περάσματος στη λήθη, είναι άνώδυνη, για ν' άνακαλύψεις κάποτε πίσω όδυνηρη είναι ή ένθύμηση και ή άναπόληση. Η γεμάτη εύφορία στιγμή της άνακάλυψης καινούριων εικόνων είναι



κι αυτές θά ζήσουν, θά έρωτοτροπήσουν με τό μάτι μας κι ύστερα θά πεθάνουν. Πέρα από τις μεγάλοςχημες έτικέτες «άθάνατο άριστούρημα», «ένας σταθμός στην ιστορία του σινεμά», τις άρχειακές και άχαρες ταξινομήσεις που έχουν τη μακαβριότητα της ταφής κι έκταφής και δε σημαίνουν τίποτα απολύτως, νομίζω πώς μένει ένα μεγάλο χρέος άπέναντι στις εικόνες.

Τελειώσαμε τό Γαλλικό Ίνστιτούτο, μάθαμε Γαλλικά, διαβάζουμε τόν Άντρέ Μπάζεν, πεθαμένο στο σαράντα του από κακιά άρρώστια (ό θάνατος πάντα), τά *Cahiers du Cinéma*, και με λίγη τύχη βλέπουμε τις Τζόαν Μπένετ και Παυλέτ Γκοντάρ νά σείουν την όθονή της ΥΕΝΕΔ αντίστοιχα στα *Γυναίκα στην πλάξ* και *Τό ήμερολόγιο μάς καμαριέρας*. Ο Ζάν Ρενουάρ πέθανε κι αυτός, άγιασε και πέρασε ήδη στο έορτολόγιο. Πού και πού κάποια ρετροσπεκτιβία στο Γαλλικό Ίνστιτούτο, ο *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τό *Studio* του Σωκράτη Καψάσκη, ή Ταινιοθήκη της Ελλάδας πεσοκόβοντας πλάνα κατά τά γούστα της σά χασάπης, κάποια κείμενα όπως αυτό εδώ. Και τό χρέος που λέγαμε άπέναντι στις εικόνες;

Πιθανώς αυτό που όφειλουμε είναι ή διαρκής αναζήτηση των χαμένων εικόνων, ή έπιχειρησηση άνάμεσα στην άπώλεια και τό ξανακερδισμά τους. Άναζητούμε τις χαμένες εικόνες που κάποτε ξεχάσαμε (άναπόφευκτα άλλωστε) αλλά για νά τις ξαναβρούμε, ξαλαφρωμένοι από τό βάρος τους, άθικτες και άναλλοιώτες μέσα από τη λήθη που έπιτρέψαμε στον έαυτό μας. Γράφοντας, διαβάζοντας, πηγαινοντας στον κινηματογράφο, κοιτάζοντας μέσα ή έξω από τό βιζέρ της κάμερα, συμφιλιωμένοι με μιιά κληρονομιά στην όποια δεν έχουμε κανένα μερίδιο, εκτός από τόν πόθο ν' άκολουθούμε νηφάλιοι δικά μας μονοπάτια κι οι γαλαξίες των εικόνων αυτών νά μάς κρατούν συντροφιά. (Στό κείμενο αυτό υπάρχουν άναπόφευκτα άμεσες ή έμμεσες αναφορές σε μερικές ταινίες του Ρενουάρ όπως: *Τονί* (1934), *Άνθρώπινο κτήνος* (1938), *Κανόνας του παιχνιδιού* (1939), *Η γυναίκα στην πλάξ* (1946), *Τό ποτάμι* (1950).

Μαρία ΓΑΒΑΛΑ

Βία και συμμορία

(Μάντ Μάξ, Μαχητές, Γουόντερερς)

Mad Max ο εκδικητής της νύχτας

(Mad Max)
Αυστραλία - 1979
Σκημ.: George Miller. Σενάριο: James McCausland, George Miller. Φωτ.: David Eggby. Μουσ.: Brian Key. Έρμην.: Mel Gibson, Joanne Samuel, Vincent Gill, Hugh Keays - Byrne. Παραγ.: Byron Kennedy for Mad Max Productions. Διανομή: Μιχαηλίδης.

(1) Στη διεθνή αγορά εμφανίζεται ένα ρεύμα παραγωγής παραπλησιων ταινιών (από την Αμερική ως τη Γαλλία). Μιά ακόμη συγγενική — μερικά — ταινία, που προβλήθηκε στην Ελλάδα είναι το αγγλικό *Κουαντροφρένια*, που έχει όμως σά βάση, σάν υλικό, την ομώνυμη ρόκ — όπερα των Who. Έπίσης, το *Σταθμός 13 δέχεται επίθεση* του Τζών Κάρπεντερ, που είδαμε πέρσι.

(2) Πώς εννοώντας εδώ τη βία; Στο έργο του ό *Ερωτισμός* ό George Bataille αναφερόμενος στο απαγορευμένο, τό συνδεμένο με τό Θάνατο, αναλύει την «άντιθεση του κόσμου τής δουλειάς ή τής λογικής με τον κόσμο τής βίας». Καθώς και τό ότι «τό βασικό αντίκειμενο των απαγορεύσεων είναι ή βία».

(3) Τό στοιχείο τής ομαδικότητας παραπέμπει στο έπικό.

(4) Παραλείψαμε εδώ τά «Ερωτας... με μιά λέξη: συγκίνηση».

(5) Άλλωστε και ό Φούλερ έχει σκηνοθετήσει γουέστερν

(6) Στο *Μάντ Μάξ* τά κυνηγητά μοτοσυκλετών κι αυτο-

Οί πρόσφατες ταινίες που είδαμε με θέμα τίς βίαιες συμμορίες νέων — και που σχεδόν μαζικά άρχισαν τελευταία νά παράγονται (1) — παγιδεύουν οι ίδιες τόν έαυτό τους, προσπαθώντας παράλληλα νά αντιπαρέλθουν και νά άφομοιώσουν τό πρόβλημα: προκειμένου νά κάνουν άποδεκτό κι έπιτρεπτό όλο αυτό τό φορτίο βίας που κουβαλούν, αναγκάζονται νά καταλήγουν στην άποκατάσταση τής ήθικης τάξης. Έτσι για νά ξεπεράσουν αυτόν τό σκόπελο, νά μη μείνουν ταινίες του περιθώριου, πρός ικανοποίηση του πλατιού κοινού και στοχεύοντας την έμπορική έπιτυχία, αλλά σέ συμφωνία με τή θεώρηση και τήν αισθητική τους, σχεδόν πάντα αιώρούνται. Διστάζουν άνάμεσα στην έξυμηση και τή θεοποίηση τής βίας, μιάς βίας συχνά φασιστικής, και στην έπιστροφή στην ίσοροπία μιάς «φιλελεύθερης» άνεκτικής κοινωνίας, που γνωρίζει νά κάνει για λίγο τά στραβά μάτια, αλλά κατόπιν νά συγχωρεί τίς άταξίες των γόνων τής, άρκει αυτές νά μην έπαναλαμβάνονται και νά έχουν κάποιο ήθικό άλλοθι.

Κι όμως αυτές οι ταινίες έμπεριέχουν από τό ίδιο τους τό υλικό και τή δόμηση κάτι τό ζωντανό κι όρημτικό κινηματογραφικά. Έμπεριέχουν τή βία και τό δυναμισμό του σινεμά τής δράσης· τή δράση, τήν ένταση και τή δραματικότητα τής βίας (2). (' Άρα δίνουν τή δυνατότητα και θέτουν τά θεμέλια για τήν οικοδόμηση μιάς στιβαρής δραματοουργίας) (3). Όπως λέει ό Σάμουελ Φούλερ στον *Τρελό Πιερρό* του Γκοντάρ, «ένα φιμ είναι σά μιά μάχη... *Μίσος... Δράση... Βία... και Θάνατος...*» (4).

Η δράση των ταινιών πάνω στις βίαιες συμμορίες των νέων θυμίζει κάπου εκείνη των γουέστερν (5). Συχνά είναι έξίσου καταγιωτική (6), κλιμακωμένη και βασισμένη στη χαρακτηρισλογία του καλού και του κακού βίαιου άτομου, με κοινά θεματικά μοτίβα, όπως τήν άντρική φιλία, τήν εκδίκηση, τή μονομαχία, τήν καταδίωξη. Φιλμάρεται συνήθως μ' ένα

ντεκουπάς πολλών «δυναμικών» πλάνων, που άντιπαράτίθενται δηλαδή σάν ρυθμοί και σάν φόρμες δρώντων σωμάτων. Η εξέλιξη τους θεωρητικά τουλάχιστον θά μπορούσε ν' ακολουθήσει πορεία άνάλογη μ' εκείνη των γουέστερν. Για τότου χρειάζονται — και μπορεί νά βρεθούν λόγω τής δυναμικής του υλικού — σκηνοθέτες με νέα ματιά πάνω στο θέμα, που θά τό άπαλλάξουν άπ' τό μανιχαϊσμό στο πλαίσιο των χαρακτηρισμών, από τό συμβατικό κι έφησυχαστικό τέλος — λύση του μύθου, σκηνοθέτες που θά δημιουργήσουν και θά συστηματοποιήσουν κάποια ή πολλές αισθητικές. Τό υπέδαφος για ένα συναρπαστικό σινεμά τής δράσης ήδη υπάρχει.

Τό *Μάντ Μάξ, ό εκδικητής τής νύχτας* (έλλην. τίτλος), αυστραλέζικη ταινία του Τζωρτζ Μίλερ, που είναι σίγουρα τό καλύτερο άπ' όσα είδαμε στην Αθήνα, μεταφέρει μέσα από τή σκηνοθεσία του άρκετή ποσότητα δυναμική, είδικά στο πρώτο μέρος:

Ι. Σ' αυτές τίς σεκάνς των κυνηγητών έκτοξεύονται στην όθνη εικόνες έκρηκτικές σέ κίνηση και άγριότητα: ή έκρηκτικότητα τής κίνησης έν μέρος γίνεται όρατή γιατί φιμάρεται από τήν ίλιγγιωδώς μετατοπιζόμενη όπτική γωνία του όχήματος. Συχνά πάλι αναδεικνύεται και κοχλάζει χάρη στο μοντάζ που κατορθώνει νά δίνει νέους, έντονότερους ρυθμούς σέ πλήθος πλάνα συνθεμένα στη βάση τής σύγκρουσης των κοντινών, συγκεκριμένων μορφών με τά φόντα μπροστά από τά όποια αυτές ενεργοποιούνται. Συνθέσεις δουλεμένες στη βάση των άντιθέσεων μεταξύ του άπειλητικού άπαστράφοντος μηχανήματος (μοτοσυκλέτα, περιπολικό), του ήρεμου, γυμνού φυσικού φόντου και τής γκριζας, σάν από άτσάλι, λωρίδας του αυτοκινητόδρομου. Η έκμετάλλευση τούτων των συγκρούσεων άνάμεσα στις φηγούρες των σωμάτων και των μηχανών άλλα 163

και με το μπαγκράουντ πανταχού παρόν, θέτει σε κίνηση ένα υποβλητικό και καθηλωτικό σύμπαν. Η αγριότητα των εικόνων έγκειται πολύ λιγότερο στην αγριότητα των «αναπαριστώμενων» και περισσότερο στη βία και την ένταση της σκηνοθεσίας.

II. Με το ξεκίνημα του αφηγήματος τίθεται ήδη όχι μόνο η άρνηση του διαχωρισμού καλός - κακός ανάμεσα στους άστυνομικούς και τους αλήτες, μά ακόμη περισσότερο η έντυπωματική ομοιότητά τους, που ξεκινά από τις συνήθειες τους και φτάνει σε ένδυματολογικά και φυσιολογικά (μακιγιάζ, κόμμωση) κοινά χαρακτηριστικά.

III. Η ταινία δεν παύει να μάς υπενθυμίζει τη σαφή εικονιστική της συγγένεια με τα κόμικς, κυρίως όσον αφορά τα από τούβλα κατασκευασμένα κτίρια, τα ρούχα, τα έπιμικυμένα χαρακτηριστικά κι άξεσουάρ (πηγούνια, μαλλί) και — σε αντίδιαστολή με τους υπόλοιπους τύπους — το άγγελικό «ήρωικό» πρόσωπο του πρωταγωνιστή. Το «χιτακοκίζον» σασπένς που κυριαρχεί στη συνέχεια δεν την εμποδίζει να στήνει παράλληλα, ειδυλιακά και παραδεισένια την οικογενειακή ατμόσφαιρα — αφού η Οικογένεια σ' όλη τη διάρκεια πλαινοθεγναινε πάντα με ο κεφαλαίο — πράγμα που οδηγεί κατευθείαν στη διπολικότητα του κόσμου της βίας, προηγούμενα ενιαίου, κοινού και κοινότροπου για άστυνομικούς και αλήτες. Υπάρχει λοιπόν το ξεχώρισμα δύο ήθικων — κοινωνικών πόλων: από τη μία το Δίκαιο, ο Νόμος, από την άλλη το άνομο, το κακό.

Αντίθετα, στους *Μαχητές* του αμερικανού Γουώλτερ Χιλ, για να υπερκεραστεί το πρόβλημα που δημιουργεί η απειλητική για το θεατή βία του φιλμ (7) είναι μέσα στην ίδια την άρενα της βίας, στο έσωτερο του σώματος των συμμοριών, που εγκαθίστανται οι διαφοροποιήσεις Δίκαιο, Τάξη και άνομο: Η συμμορία των ήρωων μετατρέπεται σε άδικα κυνηγημένη από τις υπόλοιπες. Η μεγάλη συμμορία γίνεται τοποτηρητής του Δικαίου και του Νόμου (νόμου του εγκλήματος). Το φιλμ τελειώνει όπως και το *Μάντ Μάξ* με την άποκατάσταση της — σχετικής — ήθικης Τάξης και τη νίκη κοπιών «οιμανιστικών» αξιών. Η βία συμπλεκόμενη δεν εκρήγνυται και δεν άπειλει την 'Αρετή, τους κανόνες και το είναι του συστήματος.

Αλλά το μάτι μας συνεχίζει να έλκεται, γοητευμένο από την έκθεση του φαντασμαγορικού, θεαματικού τελετουργικού των συμμοριών, θεματολογικού όμως που ξεδιπλώνεται αυθαίρετα και χωρίς αναφορές στο κοινωνικό στάτους αυτών των ομάδων, που θά συντελούσε σε ένα σαφέστερο προσδιορισμό τους.



Στους *Μαχητές* ο θεατής απολαμβάνει κι ανατριχιάζει βλέποντας τις κινούμενες φόρμες που σχηματίζουν οι φριγούρες και οι «δράσεις» των αντιπαρατιθέμενων προσώπων. Καταιγισμένος από σκηνές φρικιαστικών κυνηγητών μέσα στο έπιφοβο μισοσκόταδο της έρημης μεγαλούπολης ή των δαιδάλων του υπόγειου μετρό, ύφιστεται τον τρόμο που υποβάλλει η επίδειξη των σχηματισμών ταχύτατων κινήσεων, οργανωμένων στη βάση της αγρίας χορογραφίας των συμπλοκών.

Οι μαχητές

(The Warriors)

Η.Π.Α. - 1979

Σκημ.: Walter Hill. Σενάριο: David Shaber και Walter Hill από μυθιστόρημα του Sol Yerik. Φωτ.: Andrew Laszlo. Μουσ.: Barry de Vorzon. Μοντάζ: David Holden. Έρμην.: Michael Beck, James Remar, Thomas Wailes, Dorsey Wright. Διανομή: C.I.C.

Στο κέντρο ενός μικροαστικού μικρόκοσμου οι *Γουόντερερς*, οι *άτιθασσοι μαχητές* του Φιλίπ Κάουφιαν (ο πλέον άναγνωρισμος μύθος ανάμεσα στις τρεις ταινίες) περιφέρουν τις παρασπονδίες τους που έκλαμβάνονται πάντα σαν καλοπροαίρετες και συγχωρητές. Μονάχα οι σκληρές συγκρούσεις τους με κάποιους απόκοσμους θάνατους, πέραν του πολιτισμού, «περιθωριοποιημένους» αλήτες, οδηγούν στο πλάσιμο μελετημένων σκηνοθετικά σκηνών βίας. Έδώ τά θεμελιώδη σημασιολογικά κενά όπως και στους *Μαχητές* δημιουργούνται από την επιφανειακή κοινωνική όπτική. Στους *Γουόντερερς* ορισμένα — λιγιστά — σημεία της μυθολογίας εκφράζονται ένα λόγο διαφορετικό κι άποκαλυπτικό που παρουσιάζει διάφορες μορφές έξουσίας (το Στρατό, τη συμμορία των πατεράδων, τον βίαιο πατέρα) να ποδηγετούν τους νεαρούς συμμοριότες. Όμως κι εδώ η διερεύνηση των σχέσεων δεν πηγαίνει μακριά. Σταματά άνολοκλήρωτη, χωρίς να καθιστά φανερό το νόημα του παιχνιδιού. Η εξέλιξη των μελών της παρέας — συμμορίας μένει ως το τέλος θαμνή εικόνα.

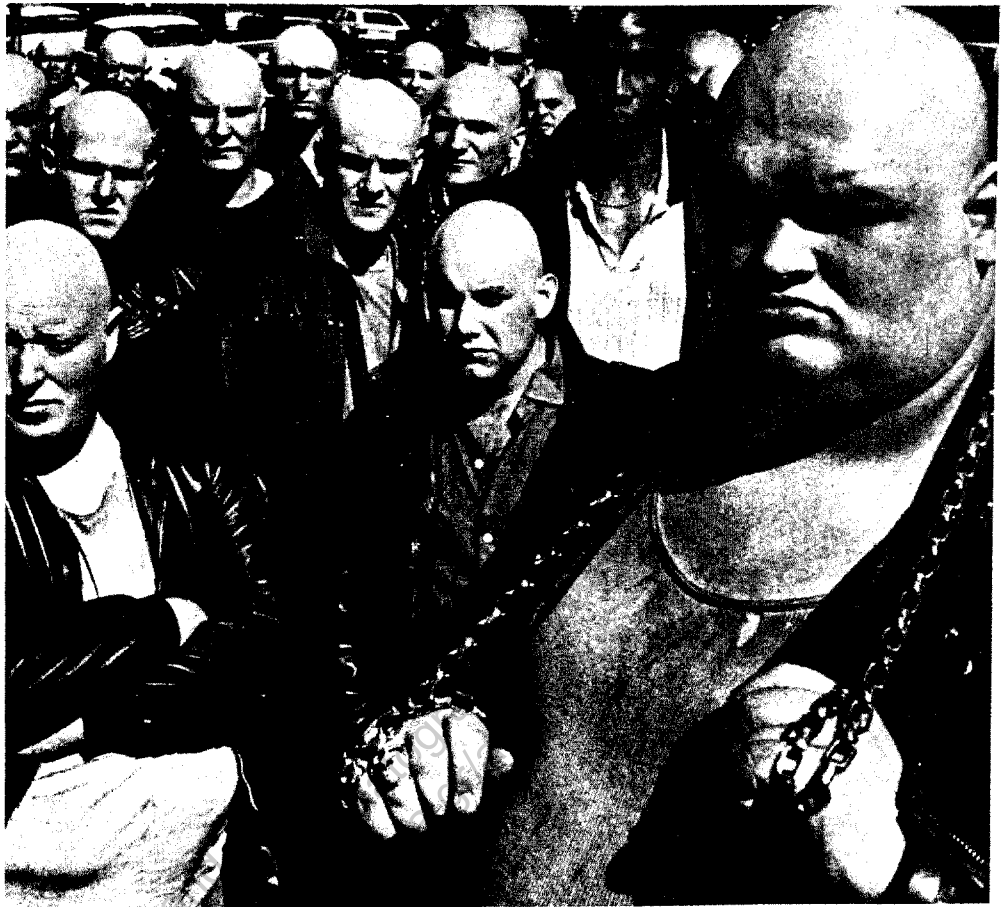
κινήτων θυμίζουν εκείνα των αλόγων στα γουέστερ.

(7) Η ταινία στη Γαλλία χαρακτηρίστηκε για ένα διάστημα «X» δηλαδή τοποθετήθηκε στην κατηγορία των εξοδελισμένων ταινιών σε εξειδικευμένες αίθουσες, όπως και το πορνό (γι' αυτό η C.I.C. προτίμησε να μνή τη κυκλοφορεί στις αίθουσες). Μ' αυτή την επέμβαση, μέσω της λογοκρισίας, το φιλελευθερο γαλλικό κράτος θέλησε να προστατεύσει τους πολίτες του από κάποιον μεταδοτικό έκφοβισμό, πιθανά τρομοκρατημένο με την εικόνα του νεοσορκεζίκου μετρό, μιά για πάντα κατελιημένο από τις συμμορίες.

**Γουάντερερς, οι άτιθασοι
μαχητές**

(The Wanderers)

Σκην: Phil Kaufman. Σεν.: Rose Phil Kaufman από μυθιστόρημα του Richard Price. Φωτ.: Michael Chapman. Έρμ.: Ken Wahl, John Friedrich, Karen Allen, Tony Ganos, Linda Manz, Alan Rosenberg, Jim Youngs, Michael Wright. Παραγωγή: Aspen film. Διανομή: Ακρόπολις φιλμ.



Άπλως ξεκινούν κάποιες νύξεις για τη μελλοντική πορεία τους (χιτίς, άμφισβητίες διανοούμενοι, οικογενειάρχες ή μαφιόζοι). Κύρια αίτια, ή έμπλοκή στα κανάλια στερεότυπων άναπαραστάσεων, τυποποιημένων έκδοχών και λύσεων στην πορεία της άφήγησης.

Έτσι οι «ήρωες» συγκροτούν τελικά ένα τόσο ρουτινιαρικό τυπάρισμα (ό δυνατός και καλός, ό μικροκαμωμένος και καλός, ό προδότης και κατά δάθος θύμα, οι κακοί που στο τέλος άποδεικνύονται κι αυτοί θύματα) ώστε ή χαρακτηρισολογία τους ανασύρει στη μνήμη τετριμμένες ταινίες της σειράς με θέμα τίς «παρέες νέων».

Τά πρόσφατα όμως που ξεπροβάλλουν άχνά και άνατριχιαστικά, φρικαλέα μέσα από την όμιχλη και την κόλαση όπου τά άπώθησε ή κοινωνία αλλά κι ή φιξιών της ταινίας, συνιστούν τό έναυσμα, τους συμπλέκτες για την άποδέσμευση μιάς επώδυνης, άγριεμένης δράσης.

Άνάμεσα στους λόγους για τους όποιους με

άπασχόλησαν οι ταινίες αυτές, είναι κι ή αναφορά τους σε μιά κατηγορία (μεταμφιεζοντάς την όμως) έξοστρακισμένων άτόμων, μονίμως εύρισκομένων σε διάσταση με τους κοινωνικούς κανόνες. Ή, για νά έκφραστώ διαφορετικά, παρερμηνεύοντας τόν George Bataille, έπειδή άποτελούν — μέσα από τίς μορφές του «λαϊκού» μύθου, των «λαϊκών» φυλλάδων και ρομάντζων, τής λογοτεχνίας του περίπτερου, των κόμικς — ένα θέμα που θά μπορούσε νά καταλήξει στο πλάσιμο μιάς σχέσης ανάμεσα στον «κινηματογράφο και τό κακό». Άλλά πού για την ώρα άπέχουν πολύ από τό νά είναι τέτοιος κινηματογράφος. Και πού — μεταξύ άλλων — άρνούνται νά δείξουν τό πραγματικό περιθώριο, τη φυλακή δηλαδή, ένα χώρο άποκλεισμένο από τίς εικόνες τους, χώρο στον όποίο δέν θά αφήσουν νά ξεπέσουν οι ήρωές του, τουλάχιστον για την ώρα πάντα.

(1941) Η.Π.Α. - 1979.

Σκηνοθεσία: Steven Spielberg. **Σενάριο:** Robert Zemeckis, Bod Gale. **Φωτογραφία:** William A. Fraker. **Μουσική:** John Williams. **Σπέσιαλ εφέ:** A.D. Flowers. **Ντεκόρ:** John Austin. **Κοστούμια:** Deborah Nadoolman. **Έρμ.:** Dan Aykroyd (Λοχίας Τρή), Ned Beatty (Γουόρντ Ντάγκλας), John Belushi (Γουίλντ Μπίλ Κέλλσο), Lorraine Gary (Τζόαν Ντάγκλας), Murray Hamilton (Κλώντ), Christopher Lee (Φόν Κλαίνουιτ), Tim Matheson (Μπέρκχεντ), Toshiro Mifune (Λοχαγός Μιταμούρα), Warren Oates (Μάντοξ), Robert Stack (Στρατηγός Στίλγουελ), Treat Williams (Σιτάρσκου), Nancy Allen (Ντόνα), Lucille Benson, Jordan Brian, John Candy, Sam Fuller, James Caan... **Παραγωγή:** Buzz Feitshans. **Διανομή:** Columbia-Fox.

Αν στον παλιότερο Σπλήμπεργκ (*Σαγόνια του καρχαρία, Στενές επαφές τρίτου τύπου*) είχαμε να αντιμετωπίσουμε άφθονες εντυπώσεις κάποιων καταναλωτικών ερφέ, ικανών να «καταπλήξουν» με την εύκολη επένδυσή τους σε μαζικά ένστικτα τρώμου, ύστεριων, φαντασιώσεων και υπεργήινων αποπλανήσεων, στον καινούριο Σπλήμπεργκ ένα «νέο» θε(α)ματικό στοιχείο φαίνεται να αναδύεται εξίσου «άπειλητικό».

Ανάδυσή λές από τά πώ μακριά κι άπωθημένα βάθη των προηγούμενων ταινιών του, άδέξια καλυμμένη κάτω από τις έπιταγές του είδους; Ξέφρενη κωμωδία.

Στό πρώτο μέρος η ήδονοφίλη πρόθεση του σκηνοθέτη να έπιδείξει όλο τον πλούτο της ταινίας του, τη λάμψη των ντεκόρ, τό λούστρου των χρωμάτων, την άπληστία μιάς σπατάλης που ζητά όλοένα την αύτο-θεβαιωτική της κατάφαση, μάς κατακλύζει έως θανάτου. Κι ως εδώ, καμιά φανερή διαφορά.

Στό δεύτερο μέρος, έν τούτοις, κάτι άρχίζει να αλλάζει. Η έπιδειξιμανής λαγνεία του πρώτου μέρους μετατρέπεται σταδιακά και μέχρι τέλους σε παρανοϊκό Ξεσπασμα καταστροφής, γκρεμίσματος, ίσοπέδωσης των πάντων.

Νά μαστε λοιπόν σε μιά περίεργη διατυπωμένη άποψη του σκηνοθέτη να κατασφραγεί, να γκρεμίσει ό,τι λίγο πριν είχε δημιουργήσει με περίσση άκρίβεια κι επμέλεια, αφού τό μεγαλύτερο σγέδόν μέρος της ταινίας είναι σχολαστικά και μέχρι την τελευταία του λεπτομέρεια «στημένο» στους διάφορους χώρους του στούντιο. Περίεργα διατυπωμένη άποψη να οικοδομησει για να θαυμάσει. Νά καταστρέψει ό,τι έχτισε. Νά θεμελιώσει για να μπορέσει στη συνέχεια να ίσοπεδώσει με άνεση.

Έχουμε έτσι ένα όργιο σκηνών και εικόνων από σπασιμένες πόρτες, παράθυρα ξεκοιλιασμένα, κολώνες διπλωμένες στά δύο, καρέκλες αλληλοσυγκρούμενες, ένα πάρτυ γυαλιά - καρφιά, γραμμές διαλυμένες, ένα λούνα πάρκ που τινάζεται στον άερα, ώσπου να μη μείνει τίποτα όρθιο στην άρχική του θέση.

Ναι, αλλά πως; Ποιά είναι η άρχη άπ' όπου εκπορεύεται όλη αυτή η διαδικασία. Πώς λειτουργεί τό ύπνοτιθέμενο καινούριο, η καταστρεπτική αυτή μανία, και ποιά η πραγματική αμει-



σότητα της σχέσης της με τις προηγούμενες ταινίες;

Όποσδήποτε δέν είναι ό μύθος εδώ που ένοποιεί τις έξουσίες αυτής της συντέλειας (*Τά σαγόνια του καρχαρία, για παράδειγμα*) όσο η ίδια η καταναλωσιμη όψη του θεάματος, σκωροφαγομένη, κραταία έλεγχόμενη ώστόσο από τη μυθολογία της σκηνοθετικής άποψης και των παραδοσιακών «κλισέ».

Αν στις προηγούμενες ταινίες η «καταστρεπτικότητα» του μύθου λειτουργούσε προς την πλευρά μιάς έξαλειψης της «λαϊκής μνήμης», μιάς κατάληψης των κενών της θέσεων (δλ. *Σύγχρονο 9 - 10*), εδώ οι εικόνες πασιζούν να έπιβεβαιώσουν και να άποκρύψουν δυό πράγματα: 1) Νά επιβεβαιώσουν τη δήθεν κυριαρχία του σκηνοθέτη στην όργάνωση της δουλειάς του, τη «διωμένη» του αντίληψη γι' αυτό τό άποτέλεσμα. 2) Νά άποκρύψουν κυριοθέτη τη μουσική άπόσθεση της περασμένης άνάμνησης (των ταινιών καταστροφής - της λαϊκής μνήμης), ριζικά άπαλλαγμένη από τό βασανιστικό φορτίο του σιωπηλού ένταφιασμού της. Νά έγκαινιάσουν την έλευθερη πλέον έγκαθίδρυση του «λαϊκού» θεάματος του δημουσιού.

Πράξη δίας, Ζητά την όμολογημένη (συν)ένοχη του θεατή, όταν κάτω από την έπιφραση του «είδους» τον βάζει να «χτυπιέται» στό κάθισμά του, άκίνητοποιημένος κατά τ' άλλα από τό ντελίριο του γέλιου, άποσπώντας την (άπό άγνοια) πολυπόθητη συγκατάβαση του (1).

Ταινία άγωνίας και τρώμου του ίδιου του σκηνοθέτη τό 1941, έκ παραδρομής σύμπτωμα των ταινιών για τη λαϊκή μνήμη, άδυνατεί να ύπαρξει για ότιδήποτε άλλο, μόνο σαν άδιάφορο μνήμη της σταγγυμένης μνήμης, ένός πρό πολλού πιτωμένου θανάτου: του «λαϊκού» σκηνοθέτη.

Σίγουρα θά τον Ξαναβρούμε στό μέλλον να μάς γνέφει, πότε με παχινίει και γέλιο, ποτε με άπει-

λές η φοβέρες. Άποκρύβοντας την με όποιαδήποτε μορφή φαντασματική του ιδιότητα. Άναδιπλώνοντας έπιχειρήματα και προτροπές στη γνωστή του κατεύθυνση.

Οι «άρετες» του είδους δέν μπορούν να έξαλειψουν σήμερα τις δίαιες εντυπώσεις των άναμνήσεων του πάθους.

Μανόλης ΓΑΛΙΑΤΣΟΣ

1. Έτσι μπορούμε να δούμε την αντίρροπη στάση του στρατηγού της ταινίας, «είνουνχιμένοι» θεατή κατά τό σκηνοθέτη, ό όποιος μέσ στην ήσυχία της κινηματογραφικής αίθουσας επαναλαμβάνει άπ' έξω τους διάλόγους του Ντάμπο. Έξω άπ' αυτή την αίθουσα, επικρατεί τό πανδαμίνιο του γκρεμίσματος. Τό «άληθινό» πανηγύρι, για τοús πραγματικούς θεατές αυτή τη φορά.

Γραφτείτε συνδρομητές

στον Σ.Κ.

Η διεύθυνση είναι:
Δελφών 4, Άθήνα ΤΤ 144
Τηλ.: 36.21.236 - 36.12.191
Κεντρική διάθεση:
ΕΞΑΝΤΑΣ, Κωλέττη 11 Τηλ.
36.04.885

Σημειώματα

(για τρεις αγγλικές παραγωγές)

1. Τηλεόραση:

ο τελικός του Κυπέλλου Άγγλιας

Η Γουέστ Χαμ νίκησε την Άρσενάλ 1-0 σε μία έκτοπη που άρχισε με ένα γκολ - πλάνο της Μάργκαρετ Θάτσερ κι έκλεισε με ένα (επίσης γκολ) πλάνο του προπονητή των νικητών. Το παιχνίδι παίχτηκε λοιπόν ανάμεσα σε δύο βλέμματα που ή (θεμελιωδώς) διαφορά τους μπορεί να περιγραφεί ως εξής: το βλέμμα της Θάτσερ, καθισμένης στην καλύτερη δυνατή θέση μέσα στο γήπεδο, ορίζει το έκτος πεδίου, άγνωστο και τρομακτικά επιθυμητό για μας τη στιγμή που αρχίζει η μετάδοση, ενώ το βλέμμα του νικητή, στη μέση του άγωνιστικού χώρου, είναι βλέμμα τυφλό που δε γνωρίζει κανένα έκτος πεδίου. Το πρώτο βλέμμα, η ανάμνησή του, νομιμοποιεί το δεύτερο, το καθιστά ύπαρκτο. Έτσι δεν ξέρουμε μόνο ποιός νίκησε αλλά ότι νίκησε υπό το βλέμμα του Νόμου, γεγονός πολύ πιο σημαντικό γιατί ο τελικός του Κυπέλλου Άγγλιας έχει θεσμική υπόσταση. Το Γουέμπλεϋ δεν αποκαλείται τυχαία «αός του ποδοσφαίρου». Σημασία έχει ποιός είναι ο ιερέας κι αυτός δεν μπορεί να είναι άλλος από την εξουσία, πραγματική ή φανταστική: πρωθυπουργοί και δούκες εκπροσωπούν εδώ και χρόνια στους τελικούς την άφαντη βασίλισσα.

Άλλωστε η Θάτσερ ήταν το μοναδικό *contrepunch* για τις δεκά κάμερες του B.B.C. Τα γκολ - πλάνο των προπονητών στη διάρκεια του μάτς έχουν πολύ μικρή σημασία, των παικτών ακόμα λιγότερο, του πλήθους καμία απόλυτως. Όλοι αυτοί συνθέτουν μία και μοναδική κίνηση, τραβούν τον ίδιο δρόμο, συμμετέχουν στην αυτή διαδικασία κωδικοποίησης των στοιχείων που συνθέτουν για την τηλεόραση μία ποδοσφαιρική συνάντηση. Υπάρχουν εκεί (του πλήθους συμπεριλαμβανόμενου) για να βλέπονται. Έτσι οι μοναδικοί που βλέπουν είναι οι κάμερες και η πρωθυπουργός Μάργκαρετ Θάτσερ. Ίσως γιαυτό αυτά τα δυο να μη βρίσκονται ποτέ πρόσωπο με πρόσωπο, παρά μόνο τυχαία, για ένα ή δυο δευτερόλεπτα. Τότε ο άγνωστος εξαφανίζεται για τον τηλεθεατή ή μάλλον άποκτά γι' αυτόν μία εφιαλτική υπόσταση σ' ένα πρόσκαιρο ανέξελεγκτο (και ιδιαίτερα δυσβάσταχτο) ηχητικό έκτος πεδίου.

2. Βοήθεια οι Μπήτλς!

Ξαναβλέποντας την ταινία του Λέστερ έχει κανείς την αίσθηση ότι κέρδισε το στοιχείμα που είχε βάλει άσυνειδήτα στα θερινά ανεμά κάπου το 1965, όταν μετρούσε μόλις από 10 ως 20 χρόνια. Το στοιχείμα ήταν πολύ απλό, το αίτημα της άστικης νεολαίας ακόμα άπλοωστετα: «νά σταματήσει ο χρόνος», «αυτές οι ταινίες δεν πεθαίνουν ποτέ», «οι Μπήτλς θα σφραγίσουν τη ζωή μας» και σίγουρα ξεχνάω μία σειρά εύχες και επιθυμίες. Δεκαπέντε χρόνια αργότερα, το να διαπιστώνει κανείς ότι μία ταινία κατάφερε να επιδώσει, ότι κέρδισε με την πάροδο του χρό-

νου, δημιουργεί αυτόματα ψευδαισθήσεις, σάν να είχε σταματήσει πραγματικά ο χρόνος, σάν να μην είχε πεθάνει για μας το *Help* όλα αυτά τα χρόνια.

Και πρίν απ' όλα η ταινία δεν είναι πιά η ίδια. Όταν την είχα δει πρίνα στο δημοτικό και είχα αντιμετώπισει το φιλμ σχεδόν σαν περιπέτεια με πολύ σοβαρή υπόθεση, με τους Μπήτλς να αντιμετωπίζουν φοβερούς κινδύνους και να σώζονται γιατί ήταν πολύ συμπαθείς και οι πιο έξυπνοι απ' όλους. Στη διάρκεια της προβολής είχα φοβηθεί ιδιαίτερα για την τύχη του δάκτυλου του Ρίνγκο. Όχι πώς όλα αυτά δεν υπάρχουν (αυτή είναι η δύναμη της ταινίας, αφηγείται μία ιστορία που μπορεί κανείς να τη διαβάσει πολύ απλά, σχεδόν διεστραμμένα). Όμως αυτά που είχα χάσει στη θερινή προβολή το 1965 (γιατί τότε δε χρειαζόταν να τα προσέξω) είναι τα στοιχεία που συνθέτουν μία υποδειγματική καταστροφική κωμωδία χωρίς προηγούμενο ή επόμενο, με περιεργές αλυσίδες γκάγκ να αναιρούν οι μόνιμες δε, με τους Μπήτλς να χρησιμοποιούνται κυριολεκτικά ως εξώγηνοι σε επίσκεψη, σε άλλο πλανήτη, με μία ματιά που σαράνι τους θεσμούς (άστυνομία, έπισημη, θρησκεία) όχι για να τους καταγγείλει αλλά για να τους εξαντλήσει.

Εκείνη την εποχή είχα την έντονη αίσθηση ότι οι Μπήτλς γλιτώναν πάντα από τέλως ελεεινή αντίπαλο τους μαγεύοντουσαν από τα τραγούδια τους. Στην πραγματικότητα, συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Οι Μπήτλς κινδυνεύουν ιδιαίτερα τη στιγμή που παίζουν, σάν κάποιος να προσπαθούσε να τους σταματήσει ακριβώς τη στιγμή της έκτέλεσης των κομματιών τους. Ο Λέστερ θα πρέπει να αδιαφορούσε τελείως γι' αυτή τη μουσική, κι αυτός είναι ο λόγος που την τοποθετεί σωστά στη μυθολογία του. Έτσι το διεκδικούμενο αντικείμενο γλιστράει απ' το δαχτυλίδι του Ρίνγκο (κανονικό χιτοκοκικό «μάκ γκάφιν») σε μερικά μουσικά κομμάτια, με αποκορύφωμα τη στρατιωτική επιχείρηση, με τάνκς και βόμβες, τη στιγμή που ο Harrison τραγουδάει το *I need you*. Ο Λέστερ συνέλαβε σωστά το νόημα της παρουσίας των Beatles την τελευταία εικόνα: πρόκειται για ένα *sine qua non* του πολιτισμού, που κανένας δεν το θέλησε όταν γεννήθηκε και που είναι καταδικασμένο να επιβιώσει ως αξία για τους πολλούς, άταλμη και λουστραμένη, σε μία παρανοϊκή επιχείρηση άποκατάστασης που συνεχίζεται εδώ και δέκα χρόνια, προσπαθώντας με μανία να αποδείξει ότι οι φορείς της έχουν μετανιώσει για πάντα. (Ο Έλβις Πρίσλεϋ ήταν πιο τυχερός: γρήγορα κατηγορήθηκε ως «εμπορικός» και κανείς δεν τον έχει «άποκαταστήσει» σε μαζική κλίμακα).

3. Τρελλό γλέντι με τους Χού

Ότε λίγο υστερ πολύ ο κριτικός Βασίλης Ραφαηλίδης γράφοντας για την ταινία θεωρεί τους Χού και τον Πητ Τάουνσοντ υπεύθυνους για την άνοδο του φασισμού στην Ευρώπη και ειδικά στην Άγγλια. Τα επιχειρήματα πασιγνώστα και βαρετά: άποπροσανατολισμός του κοινού, άποουσία κοινωνικού προβληματισμού, άνοχη κοροϊδία της μικροαστικής νεολαίας, χρήση του ρόκ από την «κυρίαρχη ιδεολογία» για να μην ασχολούνται οι νέοι με τα πραγματικά τους προβλήματα, κ.λπ.

Περιεργή λογική σε μία εποχή που ακόμα κι ο 'Οδηγητής προτείνει δισκογραφία ρόκ στους άναγνώστες του (άρκετα «καλλιτεχνική» είναι αλήθεια...). Εκείνο που έχει ίσως σημασία είναι ότι οι παλιές καλές ζυτανοφικές ιδέες κυκλοφορούν στον άστικό τύπο με τη μεγαλυτέρη ευκολία, χωρίς κανείς άπολύτως να τις παρεμποδίζει. Η «κυρίαρχη» μερδεύεται με την «κυριαρχούμενη» ιδεολογία κι άντε να βγάλεις άκρη.

Υπάρχει άλλωστε κάτι στην ταινία για το οποίο ο Βασίλης Ραφαηλίδης δε γράφει ούτε λέξούλα: η μουσική, ένα κίμα ηχητικής ενέργειας που οι Χού κουβάλανε ακόμα και σ' αυτό το μέτριο κατασκευάσμα. Υπάρχει σχεδόν πλήρης άδιαφορία για το πώς φτιάχτηκε αυτή η ταινία, γι' αυτό και τα πιο πετυχημένα κομμάτια είναι εκείνα των παλιών τηλεοπτικών εκπομπών του '60, που άποκτούν ζαφνικά ιστορικό ενδιαφέρον. Ο κινηματογράφος δεν κατάφερε ποτέ να φιλήσει το ρόκ ενώ η τηλεόραση το βασάνισε την ίδια στιγμή που το σεβάστηκε, το στήριξε. Βλέποντας δίπλα - δίπλα τα τηλεοπτικά με τα κινηματογραφικά κομμάτια της ταινίας των Χού συνειδητοποιεί κανείς ότι για μία φορά η τηλεόραση κέρδισε, γιατί αντιμετώπισε το ρόκ *άνωνυμα*. Ίσως γι' αυτό κανείς «δημιουργός» να μη διακινδυνεύει να τηλε - σκηνοθετήσει μία συναυλία ρόκ και κανείς κριτικός να μη τολμήσει μέχρι σήμερα να χαθεί, να ριφινκινδυνεύσει να πέσει στα κύματα του τηλεοπτικού ωκεανού, που ξεβράζουν το ρόκ την ίδια στιγμή που το καταπατούν.

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ.

cineaste

AMERICA'S LEADING
MAGAZINE ON THE
ART & POLITICS OF
THE CINEMA

Published quarterly, each issue features articles, reviews and interviews on everything from the latest Hollywood films and the American independent scene to the newest European releases and the emerging cinemas of the Third World.

Past issues have featured interviews with Costa-Gavras, R.W. Fassbinder, Bernardo Bertolucci, John Howard Lawson, Andrew Sarris, and Paul Schrader.

Past articles have included Hollywood and Vietnam, The Left and Porno, Marxist Film Criticism, The Costa-Gavras Syndrome, and The Working Class Goes to Hollywood.

Sample Copy \$1
\$6 for one year (\$10 foreign)
419 Park Avenue South
New York, NY 10016

ΕΙΔΙΚΗ ΠΡΟΣΦΟΡΑ

**ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΤΟΥ
ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΚΑΙ ΤΙΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΛΕΣΧΕΣ**



● Οι συνδρομητές του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* μπορούν να προμηθευθούν τη μοναδική μελέτη του Τζ. Λέντα, *KINO. Μια ιστορία του Ρώσικου και Σοβιετικού Φίλμ*, με έκπτωση 40% (300 δρχ. αντί 500 δρχ.) από τα γραφεία του περιοδικού.

● Μια ακόμα ευνοϊκότερη προσφορά για τις κινηματογραφικές λέσχες και πολιτιστικούς συλλόγους: το βιβλίο του Λέντα διατίθεται με έκπτωση 50% (250 δρχ. αντί 500 δρχ.) για παραγγελίες τουλάχιστον 5 αντιτύπων.

Τα χρήματα να στέλνονται *μόνο* με ταχυδρομική έπιταγή στο όνομα:
ΕΞΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΕ, Δελφών 4,
Αθήνα 144.

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '79 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Έκδοση: Σύγχρονος Κινηματογράφος, Φεβρουάριος - Μάιος 1979, Αριθμός τεύχους 20, Τμήλ. Δραχμές 100.

20
στο
του ελληνικού
κινηματογράφου :



CARL TH. DREYER
(1889 - 1969)

δισταγμοί - δυσκολίες

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '79 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Έκδοση: Έξοχος, Ιούλιος - Οκτώβριος 1979, Τμήλ. Δραχμές 150.



1/22
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΖΛΑΒΟΝΗΣ 1979
ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΚΑΡΑ ΟΥΡΑΓΙΕΣ (B) ΜΕΡΟΣ
ΣΥΚΑΝΑΛΗ ΚΑΤΕΡΗ
ΤΟΥ J.F. LYOTARD
ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΑΙ ΖΕΝΙΤΑ Ι. Ν.
ΒΑ ΓΙΝΤΑ ΤΣΑΓΚΑΝ ΠΑΝΤΣΟ
ΙΤΑΛΙΚΗ ΚΟΜΩΔΙΑ ΡΙΖΙ ΜΟΝΤΣΕΛΙ

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '80 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Έκδοση: Έξοχος, Νοέμβριος '79 - Φεβρουάριος '80, Τμήλ. Δραχ. 100

Αποκάλυψη τώρα Έλαφοκινήσις
Ελληνικός Κινηματογράφος
Φεστιβάλ Βενετίας -
Λοκάρνο

23



Κέντρο
Μηχογκούσι

Το περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος
συμπληρώνει 10 χρόνια έκδοσης

Ενημερώνει, αναλύει και σχολιάζει την
ξένη και ελληνική κινηματογραφική
ένημερότητα.

Με αφιερώματα σε γνωστούς και
πρωτοεμφανιζόμενους δημιουργούς, σε
έθνικούς κινηματογράφους, ανταποκρίσεις
από τα ξένα φεστιβάλ, θεωρητικά δοκίμια
και ποικίλα άλλα θέματα, προσφέρει μι
νέα όπτική στήν κινηματογραφική
προβληματική του τόπου μας.

HERBERT ACHTERNBUSCH

Τό τρομερό παιδί του σύγχρονου γερμανικού κινηματογράφου στην Αθήνα

Στήν εφημερίδα *Ντι Τσάιτ* τής 2-10-1978 ο Χέρμπερτ Άχτερνμπους γράφει για τους συναδέλφους του στον κινηματογράφο: «*Χάρκ Μπόμ, πήγαινε στις γαλατούδες, γίνε μαστροπός τους. Φόλκερ Σλαιντορφ, γιατί δεν αρκείσαι να πουλάς κινηματογραφικό φώς, παρά να τυραννίσαι έτσι; Και κάποια μέρα θά βαρεθεί και τόν Βίμ Βέντερς, γιατί ίσως θά του άρέσει να παίζει μόνο μέ τραινάκια. Φάσμπιντερ, παράτα τόν κινηματογράφο, καλύτερα να πουλάς λουκάνικα. Και τόν χοντράνθρωπο τόν Ζύμπερμπεργκ, δέν θάταν καλύτερο να τόν παραδώσουμε στην κρατική έξουσία, να γίνει έξαιρετικός γραφειοκράτης; Μακάρι νάταν ο Βέρνερ Χέρτσογκ πλαισιέ άπορρουπαντικών! Κι ο Ράινχαρτ Χάουφ δέν θά ταίριαζε καλύτερα να περιδιαβάξει σαν παπάς πάνω σέ ξυλοπόδαρα μέσα στον κόσμο τής πραγματικότητας; Χαιρετώ τόν Άλεξάντερ Κλούγκε πού γύρισε τόν «Φερδινάνδο τόν Δυνατό», συνέχισε, παιδί μου! Δέν παρέλειψα τυχαία τρεις άπό σάς (τόν Ζίνκελ, τόν Χάντκε και τόν Μπρούστελλιν), γιατί τόν μόνο πού μπορεί να τους περιγράψει θάταν μία και μοναδική λέξη... περιττωματική. Και οι γυναικείες ταινίες έτσι κι άλλως δέν μέ ενδιαφέρουν».*



Τό πρώτο δεκαπενθήμερο του Νοεμβρίου 1980, τόν Ίνστιτούτο Goethe διοργανώνει στην Αθήνα μία αναδρομή μέ όλες τίς ταινίες τού Άχτερνμπους:

**ΤΟ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑ ΤΟΥ ΑΝΤΕΚΣ
ΟΙ ΚΟΛΥΜΒΗΤΕΣ ΤΟΥ ΑΤΛΑΝΤΙΚΟΥ
Η ΠΑΛΗ ΤΗΣ ΜΠΥΡΑΣ
ΓΕΙΑ ΣΟΥ ΒΑΥΑΡΙΑ
Ο ΝΕΑΡΟΣ ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ
Ο ΙΝΔΙΑΝΟΣ**

Ή τελευταία του ταινία, *Ο ΝΕΑΡΟΣ ΕΡΒΙΝ*, πού γυρίζεται τώρα, θά παιχτεί ίσως στην Αθήνα σέ πρώτη παγκόσμια προβολή, παρουσία τού Άχτερνμπους.

Ήπιλέον προγραμματίζεται ένας κύκλος έκδηλώσεων μέ διαλέξεις, συζητήσεις και μία έκθεση γύρω άπό τή δουλειά τού Άχτερνμπους.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Μορφωτικού Ίδρυματος Εθνικής Τραπέζης

- Botstford & Robinson**, Άρχαία Έλληνική Ίστορία
Μετ. Σπύριος Ε. Τσιτσώνης
(17 x 24), σσ. xvi + 658 Δρχ. 600
- Ίστορικός Άτλας και Εικονογραφία** - Συμπλήρωμα της
- Άρχαίας Έλληνικής Ίστορίας - των Botstford &
Robinson (17 x 24), 60 χάρτες και
διαγράμματα + 133 εικ. Δρχ. 400
- Gustave Glotz**, Η Έλληνική «πόλις»
Μετ. Άγνη Σακελλαρίου
(14 x 21), σσ. 491 Δρχ. 400
- Βάσου Καραγιώργη**, Άρχαία Κύπρος - Από τη
Νεολιθική εποχή ως το τέλος της Ρωμαϊκής
(17 x 24), σσ. 151 + πίν., εικ. Έγχρ. 21, Α/Μ 250 Δρχ. 250
- "Encyclopédie de la Préhistoire"**, Ίστορία και μέθοδοί της:
Α Γενικά προβλήματα
Μετ. Έλένη Στεφανάκη
(14 x 21), σσ. 475 Δρχ. 450
- Epidio Mioni**, Εισαγωγή στην Έλληνική Παλαιογραφία
Μετ. Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης
(17 x 24), σσ. 204 + 30 πίν. Δρχ. 350
- K.J. Dover**, Η Κωμωδία του Άριστοφάνη
Μετ. Φάνης Ι. Κακριδής
(14 x 21), σσ. 349 Δρχ. 300
- Werner Jaeger**, Δημοσθένης - Διαμόρφωση και
εξέλιξη της πολιτικής του
Μετ. Δέσποινα Καραπούζα-Καρασάββα
(14 x 21), σσ. 306 Δρχ. 300
- H.J. Rose**, Ίστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας
(2 τόμοι)
Μετ. Κ.Χ. Γρόλλιος
(14 x 21), σσ. Α' xx + 419, Β' 413 Δρχ. 600
- Δημητρίου Σ. Λουκάτου**, Εισαγωγή στην έλληνική
Λογογραφία
(14 x 21), σσ. 351 Δρχ. 300
- Ι.Θ. Κακριδής**, Οι άρχαίοι Έλληνες στη νεοελληνική
λαϊκή παράδοση
(14 x 21), σσ. 107 Δρχ. 120
- Άννου Πολίτη**, Ίστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας
(14 x 21), σσ. ιστ + 442 Δρχ. 400
- "Encyclopédie de la Préhistoire"**, Ίστορία της Φιλοσοφίας:
Α Η Καντιανή Έπανάσταση
Μετ. Κυριάκος Σ. Κασιμάνης
(14 x 21), σσ. 305 Δρχ. 200
- Β 19ος αιώνας: Ρομαντικοί-Κοινωνιολόγοι
Μετ. Τίτος Πατρίκιος-Παύλος Χριστοδουλίδης
(14 x 21), σσ. 379 Δρχ. 300
- Γ 19ος-20ός αιώνας: Η Έξελικτική Φιλοσοφία
Έθνικές Φιλοσοφικές Σχολές
Μετ. Μαριλίτσα Μητσού-Παπα
(14 x 21), σσ. 334 Δρχ. 300
- Ε.Π. Παπανούτσου**, Α. Δελεμούζης (Η ζωή του -
Επιλογή από το έργο του)
(14 x 21), σσ. 299 + εικ. Δρχ. 250
- Πινακοθήκη και Γλυπτοθήκη του Μορφωτικού Ίδρυ-
ματος της Εθνικής Τραπέζης στη Θεσσαλονίκη
31 Έγχρωμοι πίν. 35 x 39 εκ. Δρχ. 400
- Σημείωση:** Τά βιβλιοδετημένα αντίτυπα επιβαρύνονται με 100
δραχμές

Εθνικής Τραπέζης

- * Φοίβου Άνωγειανάκη, Έλληνικά λαϊκά μουσικά
όργανα
(25 x 30), σσ. 400, εικ. Έγχρ. 154, Α/Μ 103 Δρχ. 2.000
- Μανόλη Χατζηδάκη**, Είκονες της Πάτμου
(25 x 30), σσ. 205, εικ. Έγχρ. 84, Α/Μ 123 Δρχ. 2.200
- Χρυσάνθου Χρήστου**, Η Έλληνική
Ζωγραφική (1832-1932) (έτοιμάζεται)
- * Μονή Σταυρονικήτα (Ίστορία-Είκονες-
Χρυσοκεντήματα)
(25 x 30), σσ. 241, εικ. Έγχρ. 92, Α/Μ 21 Δρχ. 1.300
- * Νεολιθική Έλλάς
(25 x 30), σσ. 356, εικ. Έγχρ. 162, Α/Μ 86 Δρχ. 1.500
(έξαντλήθηκε η έλληνική έκδοση)
- * Έλληνική Έμπορική Ναυτιλία (1453-1850)
(25 x 30), σσ. 510, εικ. Έγχρ. 152, Α/Μ 120 Δρχ. 1.800
- * Λεύκωμα "Ελ Γκρέκο-
26 Έγχρωμοι πίν. 40 x 50 εκ.
(έξαντλήθηκε η έλληνική έκδοση) Δρχ. 1.000
- * Λεύκωμα «Μακρυγιάννη» (Στοχασμός Μακρυγιάννη,
Χείρ Παναγιώτη Ζωγράφου - Εικονογραφία του '21)
24 Έγχρωμοι πίν. 40 x 50 εκ. Δρχ. 1.000
- * Κύπρος '74 - Το άλλο πρόσωπο της Άφροδίτης
(21 x 28), σσ. 277, εικ. Έγχρ. 164, Α/Μ 79 Δρχ. 500
- Μνήμη Ίωάννη-Γαβριήλ Ύνάρδου (1775-1863)**
(17 x 24), σσ. 141, εικ. Έγχρ. 16, Α/Μ 20 Δρχ. 250
- ΟΔΗΓΟΙ (εικονογραφημένοι):**
* Άττικη - Από την Προϊστορική ως τη Ρωμαϊκή
περίοδο (13 x 21), σσ. 78 Δρχ. 150
- * Άχαλα - Ήλεια (13 x 21), σσ. 78 Δρχ. 150
- * Χίος (13 x 21), σσ. 78 Δρχ. 150
- * Κυκλοφορούν και σε άγγλική γλώσσα

Πωλούνται σε όλα τα βιβλιοπωλεία

Κεντρική Διάθεση: Πλατεία Μητροπόλεως 3, 2ος όροφος (τηλ. 32.21.337)

Παττήριο: Έθνική Τράπεζα, Καρ. Σερβίας 2 (Πλατεία Συντάγματος)

Τά έσοδα από τις πωλήσεις διατίθενται για πολιτιστικούς σκοπούς

Κινηματογραφική περίοδος 1980–1981

Ζήνος Παναγιωτίδης και Σία

Γραβιάς 9–13, Αθήνα, τηλ. 64.48.692

Ταινίες που σίγουρα σας ενδιαφέρουν

Πάλ Γκαμπτό

ΑΝΓΚΙ ΒΕΡΑ (Ούγγαρια, 1979)

Κάρλο Λιτσάνι

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΦΟΝΤΑΜΑΡΑ (Ιταλία, 1980)

από το μυθιστόρημα του Ίνάτσιο Σιλόνε

Μάρκο Φερρόρι

ΖΗΤΑΩ ΑΣΥΛΟ (Ιταλία, 1980)

Μάρκο Μπελόκιο

Ο ΓΛΑΡΟΣ (Ιταλία, 1979)

από το θεατρικό έργο του Τσέχωφ

Ταινίες από την Τουρκία

Γιλμάζ Γκιουνέι

ΑΡΚΑΝΤΑΣ (1974)

Γιλμάζ Γκιουνέι – Ζέκι Όκτέν

Ο ΕΧΘΡΟΣ (1979)

Ούβο Ντβόρζακ

Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ (Σουηδία, 1976)

Τούντζελ Κουρτζί

Ο ΧΑΣΑΝ ΑΠΟ ΤΗ ΣΤΟΚΧΟΛΜΗ (Σουηδία, 1979)

Ρόν Πέκ – Πάολ Χάλλαμ

ΤΑ ΓΕΡΑΚΙΑ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ (Αγγλία, 1978)

Δύο ταινίες του Μικελάντζελο Αντονιόνι

Η ΚΙΝΑ (1972)

ΤΟ ΜΥΣΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΟΜΠΕΡΒΑΛΝΤ (1980)

Βίλγκοτ Σιόμαν

ΜΙΑ ΧΟΥΦΤΑ ΑΠΟ ΕΡΩΤΑ (Σουηδία, 1974)

Άλφ Σιέμπεργκ

Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Σουηδία, 1970)

Αλμπέρτο Μπεβιλιάκουα

ΤΑ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΑ ΤΟΥ ΝΤΑΝΤΖΙΧ (Ιταλία, 1979)

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Κιάφας 5

36.05.493

Σ.Μ. Αιζενστάιν

Η Μορφή του Φίλμ (Α' τόμος)

Γιάννη Σολδάτου

Ιστορία του Έλληνικού Κινηματογράφου

(6' έκδοση)

Γιάννη Σολδάτου (σύνταξη)

Οι Μεγάλοι Κωμικοί του Κινηματογράφου

Διαμάντη Λεβεντάκου (σύνταξη)

Γκοντάρ

Μπέργκμαν

Άλαιν Ρεναι

Χιροσίμα αγάπη μου

Γιάννη Γεράση

Διαδικασία

Γιώργου Καραβασίλη

Ο «Κανόνας του Παιχνιδιού» του Ζάν Ρενουάρ

* * *
COLUMBIA-FOX ο.ε.
* * *

Μερικές από τις
ΜΕΓΑΛΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ
ΕΦΕΤΕΙΝΟΥ ΧΕΙΜΩΝΑ

Τό θρυλικό Μουσικό
Δράμα του **ΜΠΟΜΠ ΦΟΞ**
Πού εάρωσε όλα τα Βραβεία!

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΡΧΙΖΕΙ...

ALL THAT JAZZ

- **4 ΟΣΚΑΡ**
- **Α! ΒΡΑΒΕΙΟ**
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ
- **ΡΟΥ ΞΑΪΝΤΕΡ**

Τό Τιτάνιο Μεγαλούρημα
του **ΑΚΙΡΟ ΚΟΥΡΟΣΑΒΑ**

Συμπαραγωγή:

- των **ΦΡΑΝΣΙΣ ΚΟΠΠΟΛΑ**
- και **ΤΖΩΡΤΖ ΛΟΥΚΑΣ**

Ο ΞΕΚΙΟΣ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΙΣΤΗ

KAGEMUSHA

- **ΣΙΝΤΑΧΟ ΚΑΤΣΟΥ** • **ΕΙΝ. ΤΑΚΙΤΣΑ**
και **35.000 ΚΟΜΠΑΡΕΟΙ !!**

"Η ακόμη πιο καταπληκτική
συνέχεια της" Ταινίας του Αιώνα...

Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΩΝ ΑΣΤΡΩΝ

Η ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΑΝΤΕΠΙΤΙΘΕΤΑΙ

THE EMPIRE STRIKES BACK

Με τους ίδιους πρωταγωνιστές:

- **ΜΑΡΚ ΧΑΜΙΛ**
- **ΧΑΡΙΣΟΝ ΦΟΡΝΤ**
- **ΚΑΡΡΙ ΦΙΣΣΕΡ**

Μια έκθαμβωτική
ΕΞΩΤΙΚΗ ΥΠΕΡ-ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ

||| από τό όμάνυμο
χιλιοδιαβαθμένο
μυθιστόρημα

Η ΓΑΛΑΖΙΑ ΛΙΜΝΗ

THE BLUE LAGOON

Μ'ένα ιδανικό ζευγάρι ερμηνευτών

- **ΜΠΡΟΥΚ ΣΗΛΝΤΣ**
- **ΚΡΙΣΤΟΦΕΡ ΑΤΚΙΝΣ**

ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ

πεζο - ποίηση - κριτική

Ἄφιερωμα

Σύγχρονοι
Τσεχοσλοβάκοι συγγραφείς

Εισαγωγή, επιμέλεια: ΣΠΥΡΟΣ ΤΣΑΚΝΙΑΣ

ΣΠ. ΤΣΑΚΝΙΑΣ: Μνήμη, λογοτεχνία και πραγματικότητα. (Εισαγωγή)
LADISLAV MNACKO: Ἡ ἔξοδος νότια (Ἀφήγησις ἀπόδοσις: Βάσος Μέντζου).
VACLAV HAVEL: Προσπάθεια ζωῆς στὴν ἀλήθεια ἢ γιὰ τὴν δύναμη τῶν ἀδύναμων (Δοκιμασιὰ ἀπόδοσις: ἀπόδοσις: Ἄνδρας Νομάκης).
ΤΕΣΣΕΡΕΙΣ ΠΟΙΗΤΕΣ: VLADIMIR HOLAN, JAN SKACEL, ANTONIN BARTUSEK, ONDRA LYSOHORSKY: (Ἀπόδοσις: Ἀμαλία Τσακνιά).
KAREL PECKA: Τὰ χέρια (Διήγημα ἀπόδοσις: Ἀλέξανδρος Κονιάς).
LADISLAV MNACKO: Σάββατο βράδυ (Διήγημα ἀπόδοσις: Σπ. Τσακνιάς).
MILAN KUNDERA: Τὸ βιβλίο τοῦ γέλιου καὶ τῆς λήθης (Ἀποσπάσματα ἀπόδοσις: Φίλιππος Δρακονταειδίης, Τηλέμαχος Χυτήρης).
LUDVIK VACULIK: Τὰ πειραματόζωα (Ἀποσπάσματα ἀπόδοσις: Φίλιππος Δρακονταειδίης).
MIROSLAV HOLUB: Μολοδτί... (Δοκίμιον ἀπόδοσις: Σπ. Τσακνιάς).
LUDVIK ASKENAZY: Τὸ αὐτὸ (Διήγημα ἀπόδοσις: Τάσος Σκελερίου).
MILOS MACOUREK: Ζωολογία (Ἀφηγήματα ἀπόδοσις: Σπ. Τσακνιάς).

Διπλό τεύχος: ΔΡΧ. 80



ΑΘΗΝΑ ΙΟΥΛΙΟΣ—ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1980

15

Τό περιοδικό

ἀντί

κάθε δευτέρο Σάββατο
σᾶς ἐνημερώνει γιὰ:

τά ἑλληνικά
πολιτικά πράγματα
τὶς τάσεις
στό χώρο τῆς Ἀριστε-
ρᾶς
τά διεθνή θέματα
τὴν πνευματικὴ
ζωὴ τοῦ τόπου



ἀντί

ἀποκαλυπτικὸ
ἐπίκαιρο
ἀντικειμενικὸ

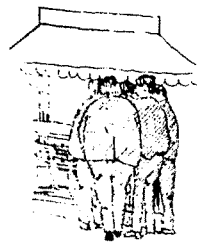
ΔΙΑΒΑΛΟ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

- Ἄρθρα
- Ρεπορτάζ
- Βιβλιογραφίες
- Κριτικές
- Συνεντεύξεις
- Τὰ best-seller τοῦ μήνα
- Βιβλιογραφικὸ Δελτίο
- Κριτικογραφία

ΔΙΑΒΑΛΟ

ΚΑΘΕ ΠΡΟΙ



αἴρατε



διαβατε



διαδιδε

τὴν ΑΥΓΗ
τὴν δίκην 68
ΦΩΝΗ

ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΘΕΜΑΤΑ

Τεύχος 8, 'Ιούλιος '80, δρχ. 120

Ο Νίκος Πουλαντζάς και τό κράτος: εισηγήσεις των Φ. Βεγλερή, Α. Μάνεση, Α. Ήλεφάντη, Κ. Φιλίνη. C. Buciu-Glucksman ● Οί μεταδικτατορικοί πολιτικοί θεσμοί ● Κρίση φιλελεύθερης δημοκρατίας και «έσωτερικός» έχθρός ● Η άρχή τής νομιμότητας σήμερα ● Οί έξουσίες τού προέδρου ● Σύνταγμα και πολιτικά κόμματα ● Έκδημοκρατισμός ● Τοπική Αυτόδιοίκηση ● Rola Barthes ● Jean-Paul Sartre ● Κριτική περιοδικών.

...ική και ολοκλήρω-
...χτες και σήμερα.

ΟΒΙΤΣ ΩΜΑ

ο αριστούργου
...υκτηρινή
...ς σερβό-
...σμένου
... με λι-
...ταχτο
... την
... νου

ΚΟΥΝΤΕΡΑ Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΑΛΛΟΥ

Τό δεύτερο μυθιστόρημα τής τριλογίας τού μεγάλου
...σχευ συγγραφέα μετά τό Άστειό Πικρός, εϊρωνικός,
... Κούντερα κατοδύεται βαθιά στά ψυχολογικά όδύτα
...φέροντας στην έπιφάνεια τίς σκοτεινές συγκρούσεις
...ένος κόσμου πού μπαίνει σέ άμφισβήτηση.

ΕΛΙΟ ΒΙΤΟΡΙΝΙ ΔΙΑΛΟΓΟΙ ΣΤΗ ΣΙΚΕΛΙΑ

Ένα φιλοσοφικό μυθιστόρημα, μία λιτή περιγραφή πού
...όδηγει τό συγγραφέα στη ρίζα του, στον τόπο τής κατα-
...γής του, στη μάνα -φυσικά και μεταφορικά-

Φ.Σ. ΦΙΤΖΕΡΑΛΝΤ ΤΟ ΠΛΟΥΣΙΟΠΑΙΔΟ

Μία από τίς ώραιότερες νουβέλες τού μεγάλου άμερικανού
...συγγραφέα. Καθρεφτίζει την άσωτία, την τρέλα τής
...δουλειάς του '20 πού πιστεψε στο χρήμα, στην έλλειψη
...ζυμώσεων, στην τζαζ, στο πιστό, και κατά τή διάρκειά
...τη οποία τό κέντρο τής άμερικάνικης ζωής μεταφέρε-
...σε στις μεγάλες πόλεις, με βασικές διαφορές
...του και κοινωνικής διάρθρωσης.

...ους άνθρώπων
...ου χρόνων να ανα-
...μενοι. "Έπρεπε να μιλή-
...ισαμε τούς έαυτούς μας", θα
...αγραφή μιάς κοινής παρείας όπως

ΖΩΡΤΖ ΕΛΙΟΤ ΣΙΛΙΑΣ ΜΑΡΝΕΡ

...από τό νηυστό λογοτέχνη Μένι
...να τίς χαρακτηρίσει καίτε άριστογράφημα-
...λου άμερικανού συγγραφέα
...από τον γνωστό λογοτέχνη Μένι
...από τον γνωστό λογοτέχνη Μένι
...από τον γνωστό λογοτέχνη Μένι

ΜΠΟΥΚΟΦΣΚΙ ΕΡΩΤΙΚΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΤΡΕΛΛΑΣ

...επανόρθωτα έρωτικές, άποτυχημένος, τρέλος,
...φωτός, κινικός, ίσως άληθής, ό
...αριστογράφος πού συνδυάζει την ύπεροχη γοητεία
...του με την άπλοτητα. Ένα παραμύθι για μεγάλους
...όπως ο δώμος ρεαλισμού.

ΜΑΝΤΑ ΓΚΟΥΙΝΤΟΥΤΣΙ ΔΥΟ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΓΙΑ ΠΕΤΑΜΑ

...δύο γυναίκες πού ή πολή περιπέλεια κι έκμεταλ-
......σκατώναντάς τες με την άδιαφορία τής θόζου-
......επίδεικτικά στο περιβάριο, κλεινοντάς τες στο
......πρωμένο πεπρωμένο τους, σ' ένα πεπρωμένο παγι-
......ή έξωτερική τους, σ' ένα πεπρωμένο παγι-
......ή άλλη, και ή ναοκοικία και ή πόρνη, κλεισμένες
......σ' ένα γκέτο πού όμως αποτελεί τή ζωή τους.

ΙΣΤΟΡΙΕΣ

...από τον γνωστό λογοτέχνη Μένι
...να τίς χαρακτηρίσει καίτε άριστογράφημα-
...λου άμερικανού συγγραφέα
...από τον γνωστό λογοτέχνη Μένι
...από τον γνωστό λογοτέχνη Μένι

ΟΥΑ Η ΣΥΝ.

...ή ζωή στην
...την προσωπική
...τυρία.

ΓΚΕΟΡΓΙ ΑΠΙ

...Η ένδιαφέρουσα εικ
...τής κοινωνίας μας Βο
...πού κινούνται πάνω σε
...εικόνες καθημερινής ζω
...στοχαστική ματιά, μία λ
...ευσία χωρίς μελοδρα,

ΧΕΡΜΑΝ Μ ΜΠΑΡΤΛΕΜΠΥ, C ΚΙ ΑΛΛΕΣ ΤΡΕΙΣ

...Τέσσερα διηγήματα τού μεγάλου άμε
...μεταφρασμένα έξαιρετα από τον γνωστό
...Κουμαντάρε. Τέσσερις, υπέροχες ιστο-

ΛΟΥΙΣ ΜΑΡΤΙΝ-ΣΑ Η ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ

...Ένας κόσμος κολασμένος πού ό πρωταγωνιστής
...τρέχει σέ μήκος και σέ πλάτος, από τους άνωτε
......κλους τής άστικής τάξης ως τους κατώτερους τ
......προλεταριάτου. Ξέσ, καριέρα, δικαιοσύνη, μεσα ό
......γχαρτέσκο και τήν ειρήνεια τή διαίτημα και τή θ
......την επιθετικότητα και τό στοχασμό

ΒΑΣΚΟ ΠΡΑΤΟΛΙΝΙ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΟ ΧΡΟΝΙΚΟ

...Ένας συγγραφέας πού δάνασε στην (ιταλική νεορεαλι-
...στική κινηματογράφο μερικά από τά ώραιότερα σεναριά
......του (-Ο Ροσο και Γ αδερφία του) και συνεργάστηκε με
......τον Ροσελίνι, τον Βιοκοντι, κ ό Το "Οικογενειακό Χρονι-
......κό, είναι μία τρυφερή έξομολόγηση σέ πρώτο πρόσωπο



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΔΥΣΣΕΑΣ
ΣΟΛΩΝΟΣ 116 - ΑΘΗΝΑ 145 - ΤΗΛ. 36.19.724

MARGUERITE DURAS LES YEUX VERTS

(Textes inédits)



2^e TIRAGE

Numéro spécial des Cahiers (312-313)
Juin 1980

CAHIERS
DU
CINEMA

BULLETIN DE COMMANDE-LES YEUX VERTS

Nom Prénom
Adresse
Ville Code postal
VERSE LA SOMME DE 30 F (+ 1,50 F. frais de port)
Chèque bancaire CCP 7880-76
Mandat postal joint Mandat-lettre joint

ΓΙΑ ΕΝΑ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Σημειώσεις πάνω στην αισθητική
του Άιζενστάιν

του FRANCOIS ALBERA
Εκδόσεις ΠΥΛΗ
Αγρας 39, Τηλ.: 723.840

Δημήτρη Παναγιωτάτου

Ο ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

«Δέν υπάρχει ακόμα ιστορία του κινηματογράφου. Οι ιστορίες που 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 εργασία μου πάνω στον κινηματογράφο πριν πολλά χρόνια. Ταυτόχρονα, τότε, πρόσθετα καί μιάν ευχή: νάχουμε σύντομα κείμενα που νά δάζουν τίς βάσεις γιά μιά τέτοια ιστορία. Τό βιβλίον του Δημήτρη Παναγιωτάτου «Ο φανταστικός κινηματογράφος» είναι τό πιο σημαντικό που 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



ΚΙΝΟ

Μιά Ίστορία του
Ρωσικού και Σοβιετικού Φίλμ
Jay Leyda

Ή εξέλιξη του Ρωσικού κινηματογράφου
από το 1896 ως σήμερα

