

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '81 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Διευτ. Γεώργιος Μελός - Τυπολ. #1, Τμήτ. Επ. - 200

28 / 29



ΜΟΥΣΤΑΦΑ ΒΑΧΑΒΕΛΑ
ΣΤΑΥΡΟΣ ΚΑΛΩΣ
ΜΠΟΥΚΟΥΡΑΣ ΝΤΟΥΡΟΣ
ΜΠΟΥΚΟΥΡΑΣ ΔΑΝΙΕΛ
ΝΤΟΥΡΟΣ ΑΛΕΞ.
ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
ΚΑΡΑΜΑΝΩΛΗΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΑΣ
ΚΑΡΑΜΑΝΩΛΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
ΚΑΡΑΜΑΝΩΛΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '81 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Synchronos
Kiniematographos '81
Tzavella 1, Athens 145
No 28-29, 200 drs.

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Ταινίες για τη Θεσσαλονίκη. Βιβλιοκριτική: *Ιστορία του Έλληνικού κινηματογράφου* (Γιάννη Σολδάτου) και *Ελληνικός κινηματογράφος* (Αγλαίας Μητροπούλου). Γυμάζ Γκιουνέν. Κινηματογραφική συνάντηση φίλιας (Έλλάδα - Τουρκία - Κύπρος). Άλληλογραφία (Ζάκ Τουρνέρ, Περνι προβολών, συνέχεια, Κόπολα και Ζοετορε. Τό φιάσκο του Heaven's Gate... και το παράδειγμα της North American Cinema). Ltd. Ποικιλίες από τις Η.Π.Α. Οι γυναίκες στη βιομηχανία του Κινηματογράφου. Ο Κάρολ Φάλεντιν στο Γκαίτε. Τέμενος 1981

Διήμενη έκδοση
Αρ. Τεύχους: 28/29
Τιμή Τεύχους: 200
Συνδρομή για 6 τεύχη:
εσωτερικού: 600 δραχ.
εξωτερικού: 30 δολ.

ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Ρότερνταμ 81, (Πώς γερνούν οι δεκαετίες), του *Χρήστου Βακαλόπουλου* 18

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Η *Μαρία Νικολακοπούλου* συζητάει με τη *Φρίντα Λιάππα* για την ταινία *Οι δρόμοι της αγάπης είναι νε-
χερινοί* 25
Απστές και παράδοση (για την ταινία *Στόν καιρό των Έλλήνων*), του *Λάκη Παπαστάθη* 31
Γιά τον *Άνθρωπο με το γαρύφαλο*, του *Δημήτρη Παναγιωτάτου* 35
Οι προβολές της αθλιότητας (συζήτηση με τους *Θανάση Αρβανίτη* και *Αντρέα Μπέλλη*) 37

Αρχισυντακτής:
Μιχάλης Δημόπουλος

Συνταξη:
Άντουανέτα Άγγελιδή
Χρήστος Βακαλόπουλος
Μαρία Γαβαλά
Κώστας Θεοφιλόπουλος
Μανώλης Κούκιος
Μαρία Νικολακοπούλου
Νίκος Σαββάτης

ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Οι δύο Μασσαλιώτες (Μαρσέλ Πανιόλ, Ρενέ Άλιό), του *Μιχάλη Δημόπουλου* 41
Η περίπτωση Πανιόλ, του *Αντρέ Μπαζέν* 44
Σύντομη βιοφιλμογραφία του *Μαρσέλ Πανιόλ* 48
Συζήτηση του Ρενέ Άλιό με τους *Δημοσθένη Αγραφιώτη* και *Μιχάλη Δημόπουλο* 49
Έξι ταινίες του Ρενέ Άλιό, της *Μαρίας Γαβαλά* 57
Βιοφιλμογραφία του Ρενέ Άλιό 59
Μαρκερίτ Ντυράς 61
'Οδοιπορικό σ' ένα κινηματογραφικό έργο, της *Μαρύζας Γκαλλώ* 62

Συνεργάστηκαν:
Δημοσθένης Αγραφιώτης
Μανώλης Γαλιάτσος
Λάγια Γιούργου
Μαρυζα Γκαλλώ
Γιώργος Ζηκογιάννης
Παντελής Καρακάσης
Ρίτα Κολαίτη
Νίκος Κολοβός
Μπάμπης Κολώνιας
Νίκος Κουμπιάς
Φρίντα Λιάππα
Πασκάλ Μπονιτζέρ
Γιώργος Μπαμίας
Λευτέρης Ξανθόπουλος
Δημήτρης Παναγιωτάτος
Λάκης Παπαστάθης
Θόδωρος Σούμας
Δημήτρης Σταύρακας
Μαρία Φλώρα

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Σάμουελ Φούλερ: Η μέθοδος του πολέμου (*Οι 4 της ήρωικής ταξιαρχίας*), του *Νίκου Σαββάτη* 77
Συνέντευξη με τον Σάμουελ Φούλερ 81
Βιοφιλμογραφία του Σάμουελ Φούλερ 87
Μάρτιν Σκορσέζε: Όνειρα ρεαλισμού (*Οργισμένο Είδωλο*) του *Νίκου Σαββάτη* 90
Λευκή Νύχτα και Σκοτεινός Θάλαμος, συνέντευξη με τον Μάρτιν Σκορσέζε 93
Τό σόκ της εθελκίωσης, της *Λάγιας Γιούργου* 105
Αυτοπαρουσίαση του Ρόμπερτ Ντέ Νιρο 109
Βιοφιλμογραφία του Μάρτιν Σκορσέζε 112

ΘΕΩΡΙΑ

Η τμηματική θέαση, του *Πασκάλ Μπονιτζέρ* 115
Τα κίνητρα του πέπλου (Κινηματογράφος κι Ερωτισμός), του *Θόδωρου Σούμα* 123

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Η Κορίντα του Έρωτα (*Αυτοκρατορία των Αισθημάτων*), του *Θόδωρου Σούμα* 130
Τό θεάμα της αδύνατης λύτρωσης (*Η Πόλη των γυναικών*), της *Μαρίας Γαβαλά* 134
Παραλλαγές ενός είδους (*Πρωτοτομαίια για Έγκλημα*), των *Μανώλη Γαλιάτσου* 137
Kastaman A Lion (*Πέγκε, με τό ρυθμό στον Παράδεισο*), του *Νίκου Σαββάτη* 139
Ένας αγώνας «ουκέ» (*ό Μαιστρός*), του *Γιώργου Μπράου* 141
Κριτικά σημειώματα (*Ομιλή, Σύντροφος, Αδελφές, Αδελφές Μπρονιέ*) 143

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ (μέρος α'), του *Λευτέρη Ξανθόπουλου* 145

Συνέντευξη με τους *Σωκράτη Καψάσκη, Χρήστο Βακαλόπουλο* και *Βασίλη Ραφαηλίδη*. Ερωτηματολόγιο και απαντήσεις από λέσχες. Κατάλογος διευθύνσεων λέσχων και γραφείων διανομής.
Έξοφυλλο: ο Ρόμπερτ Ντέ Νιρο στο *Οργισμένο Είδωλο*, του Μάρτιν Σκορσέζε

Υπεύθυνος συμφωνία με τό νόμο:
Μιχάλης Δημόπουλος
Ανδριανού 18, Νέο Ψυχικό
Μοντάζ - Φωτογραφιστής:
Σταύρος Κοινοδουράκης
Καλλιτεχνική επιμέλεια:
Λάγια Γιούργου
Στοιχειοθεσία:
Foto-Libri
Έκδοση:
Κ. Μαντίνας & Σία Ε.Ε.
Κ. Τουλιάδη 21-23
Τηλ. 88.31.503
Κεντρική διανομή:
ΕΞΑΝΤΑΣ, Κωλέτη 11, Αθήνα
Τηλ. 36.64.885

ΕΙΔΗΣΕΙΣ & ΣΧΟΛΙΑ

Ταινίες για τη Θεσσαλονίκη

άρχισαν το Νοέμβριο του 1979 και συνεχίστηκαν τον Ιούνιο του 1980.

Τό φετινό φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, από τις πληροφορίες που ως τη στιγμή έχουμε, δε φαίνεται να είναι ιδιαίτερα πλούσιο στις συμμετοχές των μεγάλου μήκους ταινιών. Πολλά φιλμ βρίσκονται ακόμα σε εκκρεμότητα, είτε περιμένοντας την απόφαση του Έλληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, είτε ψάχνοντας άλλες πηγές χρηματοδότησης. Ήρθαμε σε επαφή με όσους σκηνοθέτες μεγάλου μήκους ταινιών μπορέσαμε να βρούμε και τους ζητήσαμε μερικές πληροφορίες για τη δουλειά τους. Αν εξαιρέσουμε το φίλο μας Νίκο Ζερβό που με τό ... σπάνιο χιούμορ του μάς ... κατετρόπωσε για μία ακόμη φορά, οι άλλοι σκηνοθέτες ανταποκρίθηκαν ευγενικότατα. Λοιπόν...

1. Τά όπλα μου ρίχνουν λουλούδια: Έγχρωμο, 35mm, 2 ώρες και 20'. Παραγωγή - σενάριο - σκηνοθεσία: Γιάννης Φαφούτης. Η φωτογραφία είναι του Σάκη Μανιάτη και παίζουν τους κεντρικούς ρόλους οι Γιώργος Κιμούλης, Διδώ Λυκούδη, Κώστας Μεσσάρης, Ανέστης Βλάχος.

«Η δραματουργία της ταινίας είναι σε δύο αφηγηματικά επίπεδα, που αντιστοιχούν σε δύο ανάλογα φορμαλιστικά. Είναι μία φανταστική ιστορία που στο μεγαλύτερο μέρος της εξελίσσεται δραματικά, ενώ από ένα σημείο και έπειτα ταυτίζεται με ένα ημερήσιο γεγονός γνωστό σαν την «Υπόθεση του Ληστή Βενάρδου», παίρνοντας την φόρμα δημοσιογραφικής επιφυλλίδας.

Πρόκειται για τις δύο όψεις κάθε ζητήματος, που από προσωπικό μετατρέπεται σε δημόσιο με την επέμβαση των πολιτικοκοινωνικών θεσμών όταν μεσολαθεί «παρanoia». Μέσα σ' αυτήν τη μετάβαση μπορεί να συμβούν πολλά παράξενα και αμφίβολα που οδηγούν στο άτυχημα, ένα διευρυμένο άτυχημα που συνήθως πρόκειται για τη φήμηση της ευρύτερης αλήθειας.

Η αντιπαράθεση ενός προσωποποιημένου στυλ με ένα κοινωνικοποιημένο μέσα στην ίδια ταινία, επιδιώκει να καταδείξει την κακοδικαιμονία που κατοικεί σε πολλαπλά επίπεδα του πρόσφατου Έλληνικού χώρου, του οποίου ένα φρεσκό φιλοδοξεί να είναι αυτή η ταινία».

2. Σύβρος είναι εν χωρίον...: 75', 16mm, μαύρο-άσπρο. Σενάριο - Σκηνοθεσία: Νίκος Φατούρος. Παραγωγή: Νίκος Φατούρος και camera-obscura. Φωτογραφία του Φίλιππα Κουτσαφτή. Κόστος 1.000.000. Τά γυρίσματα

«Ο Σύβρος, ένα μικρό χωριό της Νότιας Λευκάδας, είναι ο τοπος καταγωγής μου, τό χωριό του πατέρα μου, τονίζε, ο σκηνοθέτης. «Πήγαινα συχνά τό καλοκαίρια και καμιά φορά τό Χριστουγεννα ή το Πασχα. Η ιδέα για μία ταινία με θέμα το «Σύβρο» με βασάνιζε πολύ καιρό. Ήταν κατι σαν ξεκαθάρισμα παλαιων λογαριασμων που δεν τους κλείνεις για να ησυχασεις αλλά για να ανοίξεις καινουριους. Πριν αρχισει η προετοιμασία ειχα την εντύπωση πως ήξερα τα πάντα για τό χωριό μου. Με την πάροδο του χρόνου όμως τα έρωτηματικά πληθαιναν και τη σιγουριά που ένιωθα στην αρχη αντικαθιστούσε σιγα σιγά η αμφίβολια. Τι είναι αυτό που με χωρίζει και με ενώνει με τό χωριό μου; Πως κινηματογραφείται μία εργασία; Είναι ή όχι οι φυσικοί χώροι στεκόρ;



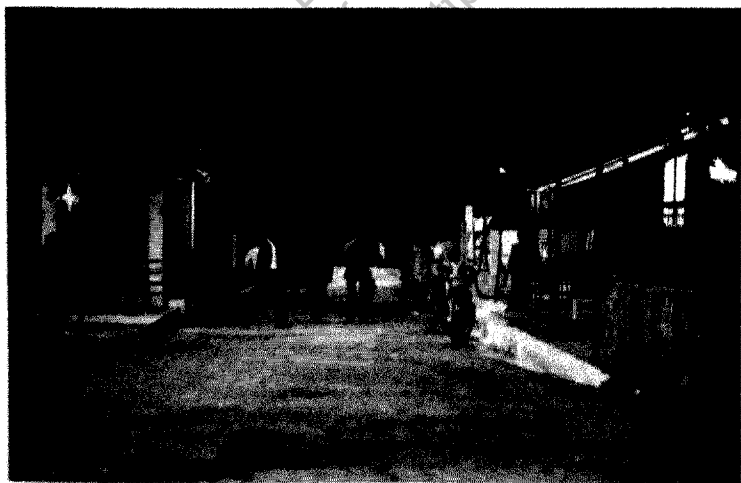
Μαγική Εικόνα (από την ταινία του Ν. Ζερβού) Σουβλίστε τους. Άμην και πότε!!



Η Γεωργία Ζώη στον 'Ηλεκτρικό Άγγελο του Θανάση Ρεντζή



Στην άναπαυτική μεριά, του Τ. Σπετσιώτη



Σύμβρος είναι έν χωριόν, του Νίκου Φατούρου

Τι σχέση έχει η νύχτα σ' ένα χωριό με τον Στέλιο Καζαντζήδη; Είναι τὰ πρόσωπα ενός ντοκιμανταίρ ήθοποιοί; Ταίνια έρωτημάτων λοιπόν ο Σύμβρος. Άλλά και ο τόπος μίας καινούριας συναντησης με το χωριό μου, που όμολογώ πώς ήταν και η πιο αποτελεσματική».

3. Οι δρόμοι τής αγάπης είναι νυχτερινοί: 35mm. Έγχρωμο. Πρώτη ταίνια μεγάλου μήκους τής Φρίντας Λιάππα, που γυρίστηκε με συμπαραγωγή του Έλληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. Η φωτογραφία είναι του Νίκου Σμαραγδή και στους κεντρικούς ρόλους οι Μίρκα Παπακωσταντίνου, Μαρία Σκούντζου και Γρηγόρης Ευαγγελάτος. Βλ. σ αυτό το τεύχος μία συζήτηση τής Φρίντας Λιάππα με τή Μαρία Νικολακοπούλου.

4. Στην άναπαυτική μεριά: 16mm. Έγχρωμο. Παραγωγή, σενάριο, σκηνοθεσία: Τάκης Σπετσιώτης. Φωτογραφία: Φίλιππας Κουτσαφτής.

«Γυρισμένη στον Έθνικό Κήπο, την Κηφισιά και πολλά άλλα κεντρικά μέρη τών Άθηνων, η ταίνια άναφέρεται στη ζωή δύο νεαρών λογοτεχνών, που άφιερώνονται στην λατρεία τής Τέχνης και καταπιάνονται με τις έξωστρεφείς χρήσεις τής κουλτούρας, την κοσμική ζωή και την δημοσιότητα, για να άποσυρθούν εντελώς εφηνικά σκεπάζοντας με μυστήριο τό υπολοιπό μέρος τής ζωής τους.

Δομημένη σε δύο πολύ ευκρινή μέρη, η ταίνια θέλει νά άνήκει στην περιοχή όπου τό αφηγηματικό σενάριο και η «avant-garde» συναντιούνται.

Στό πρώτο μέρος η κατεύθυνσή τής σκηνοθεσίας, έξαντλείται στην επαναληπτική άπεικόνιση τών δύο ήρωων, άλλοτε σε φυσικά ντεκόρ (παρκα, αρχαία μνημεία), άλλοτε στα «έσωτερικά» ενός σαλονιού ή ενός στούντιο. Οι ήθοποιοί συμπεριφέρονται με την παγωμένη έπισημοτητα δημοσίων μνημιών. Περπατούν αργά, σταματούν, καθονται, σηκώνονται ξανά, παίρνουν έσκεμμένες, τετριμμένες πόζες.

Στό δεύτερο μέρος όλα άλλάζουν. Στά σημείνα ταμπλα-βιθάν τών ήθοποιών αντιπαρτιθενται τώρα εικόνες έρημων χώρων (άδειες παιδικές χαρές, έρειπωμένα σπίτια, άπροσωπα κτίρια) η και σκηνές καθημερινής ζωής στην πόλη. Ο αρχικά ψυχρός ρυθμός τής ταίνιας μεταβάλλεται, καθώς ένα υπαγείο ρεύμα μίας ειδικά έλληνικής, κοινωνικής αθλιότητας (τα περιθωρία εγκαταλελειμένα και προδομένα, μοιάζει νά καταστρέφει την κομμή ευγένεια του πρώτου μέρους του φίλμ)».

5. Τόν καιρό τών Έλλήνων: 35mm, έγχρωμο. Σενάριο- Σκηνοθεσία: Λάκης Παπασταθής. Φωτογραφία: Θόδωρος Μαργκας. Με τους Αλέξη Δαμιανό και Κωστά Αρζόγλου στους κεντρικούς ρόλους. Βλ. τό κείμενο, που μας έστειλε ο Λάκης Παπασταθής, στην ενότητα για τόν Έλληνικό Κινηματογράφο.

6. Σουβλίστε τους (Προσβάλλει βανουάως...!) Σενάριο: Νίκος Ζερβός, Δημήτρης Πουλικακός. Θεκλα Τσελέπη, Κωνστ. Χρηστιδής. Σκηνοθεσία: Νίκος Ζερβός, φωτογραφία: Νίκος Πετινιδής. Στους κεντρικούς ρόλους: οι Δημήτρης Πουλικακός, Θεκλα Τσελέπη, Κωνσταντίνος Χρηστιδής, Ρένε

7. **Ήλεκτρικός Άγγελος:** Πειραματική ταινία του Θανάση Ρεντζή σχετικά με τον έρωτισμό. Διευθυντής φωτογραφίας ο Λάκης Κυρλιδής. Στους κεντρικούς ρόλους οι Φαίδων Γεωργίτσης, Σοφία Ρουμπου, Γιώργος Κοτανίδης, Γεωργία Ζώη.

«Ο Ήλεκτρικός Άγγελος (πού ή λογοκρισία του επέβαλε νά γυριστεί βουβός) είναι κατά βάση ένα φιλμ μουσικό όχι όμως μιούζικαλά αλλά μάλλον μία όπτικοακουστική όπερα.

Οι καταστάσεις διαδέχονται ή μία τήν άλλη χωρίς φραγμούς με τρόπο αναπάντεχο κι ανεπανάληπτο ενώ ώστόσο τρεις σταθερές διέπουν τόν νοηματικό άξονα τής ταινίας. Αυτές είναι: α. Ο αρχέγονος μύθος περί δημιουργίας, πού άποδίδεται με τήν υπερλεξιατική έκδοχή του νεφελώματος «φαφάνα». β. Η λαϊκή παράδοση με τις φιλοσοφικές τής εκφάνσεις μέσω του Καραγκιόζη και του Χατζηαβάτη, πού προβληματίζονται πάνω στο «τι έστι γυνή». γ. Το παιχιδι σ' όλες τις πιθανές εκφάνσεις του, άπ' τό φλίπερ και τις έρωτοτροπίες ως τήν ποίηση και τόν χορό.

Η άλληλουχία τών καταστάσεων κινείται στά πλαίσια τής σύγχρονης αισθητικής εμπειρίας άπ' τήν όποία και άντλούνται τά περισσότερα άπ' τά μοτίβα. Ο μηχανισμός συγκρότησης τής ταινίας είναι κύρια άπανθιστικός με έμφαση στή συμπαράθεση και τήν διαχυσή».

Έλπίζουμε σύντομα νά έχουμε πληροφορίες για τίς ταινίες του Θόδωρο Άγγελόπουλου, Τώνη Λυκουρέση, Τάσου Ψαρρά, Χριστόφορου Χριστοφή κ.ά. Όπως και για τήν ταινία του Γιώργου Πανουσόπουλου Οι Άπέναντι, όπου πρωταγωνιστούν οι Μπέττυ Λιθανού κι ο Άρης Ρέτσος. Τέλος άπ' ό,τι ξέρουμε οι συνεργάτες μας Μαρία Γαθαλά και Θόδωρος Σούμας έχουν ήδη γυρίσει τό α' μέρος τής μεγάλου μήκους ταινίας τους, με τίτλο *Ίρις και Χρυσάνθη*.

BIBΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ

Δυό βιβλία Ίστορίας

1. Γιάννη Σολδάτου
Ίστορία του Έλληνικού Κινηματογράφου
(Έκδ. Νεφέλη, 1979)
2. Άγλαίας Μητροπούλου
Έλληνικός Κινηματογράφος
(Άθήνα, 1980)

Γιά νά προσδιορίσουμε τίς μεθόδους συστηματοποίησης (ή καταγραφής) τής ιστορικής γνώσης και κρίσης πάνω στην τέχνη του κινηματογράφου, θά ήταν άναγκαίο νά προσδιορίσουμε πρωτίτερα ποιό είναι τό περιεχόμενο τής ιστορικής αυτής γνώσης και κρίσης. Είναι συγκέντρωση πληροφοριών για τά έργα, πού έχουν παραχθεί, και τίς κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες παραγωγής τους ή

/ και έκθεση τών αισθητικών άπόψεων ή θεωριών, πού επέδρασαν σ' αυτή τήν παραγωγή. Είναι άναφορά στην ιδεολογική διαμόρφωση τών έργων αυτών ή / και άνάλυση τών δομών, πού σήμαναν τήν ιδεολογία τους, και τών κωδικών συστημάτων πού χρησιμοποιήθηκαν για τήν διατύπωση τής; Είναι περιγραφή κι έκτίμηση τών σημαντικών έργων ή / και του συνόλου τής παραγωγής σέ μία έποχή, μία χώρα, ένα όμοιογενές σύνολο (γεωγραφικό ή πολιτιστικό); Είναι ιστορία τών σκηνοθετών ή και τών σεναριογράφων, τών μουσικοσυνθετών, τών σκηνογράφων, όλων τών συντελεστών στην παραγωγή; Τά έρωτήματα αυτά θά μπορούσαν νά πολλαπλασιαστούν και μάλιστα νά φτάσουν στο άν ή ιστορία του κινηματογράφου είναι παραδεκτό νά γράφεται ή είναι άναγκαίο νά κινηματογραφείται (πρόβλημα πού άπασχόλησε τόν Ζάν - Λύκ Γκοντάρ). Άφήνοντας άναγκαστικά αυτά τά πολύπλοκα θέματα στο περιθώριο του μικρού αυτού σημειώματος μπορούμε νά κάνουμε μία πρώτη κατάταξη αυτών τών μεθόδων.

Η πρώτη είναι ή κανονική ή ιδεολογική μέθοδος τής καταγραφής πληροφοριών και διατύπωσης έκτιμήσεων πάνω στα έργα με βασικό μέτρο κρίσης τήν ιδεολογική τους άποψη και τήν άξια του περιεχομένου τους. (Ζώρζ Σαντούλ στο *Histoire du cinéma mondial*, 9eme édition, Flammarion, 1974 και στο *Dictionnaire des films*, Seuil 1975. Με τή μέθοδο αυτή δουλεύει, μαχητικότερα όπωσδήποτε κι ο Guy Hennebel, *Quinze ans de cinéma mondial*, Cerf, 1975). Η δεύτερη είναι ή «μορφολογική» μέθοδος, πού μένει κατά τόν Ζάν Μιτρώ (*Cinematographe* τ.60 σελ. 20) «λιγότερο στο ιστορικό πλαίσιο και περισσότερο

στις εσωτερικές άναγκαιότητες του κινηματογράφου και του κοινού», στην αισθητική και στην ψυχολογία του (Ζάν Μιτρώ στο *Histoire du cinéma*, I-V, Έκδ. Jean - Pierre Delarge, 1980 και στο *Dictionnaire du cinéma*, Larousse 1963). Μία τρίτη είναι ή ύποκειμενική, προσωπική περιδιάβαση του συγγραφέα μέσα στο βασικό ιστορικό ύλικό του κινηματογράφου (τις ταινίες) (Ζάν Λύκ Γκοντάρ στο *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, tom. I, Albatros, 1980). Η πληρέστερη, κατά τή γνώμη μας θάταν εκείνη, πού θά συνδύαζε τήν ιστορικότητα με τήν οικονομική, τήν επιστημονική, τήν τεχνική, τήν ιδεολογική, τήν αισθητική και τήν ψυχολογική άποψη τής τέχνης του κινηματογράφου μέσα στο πλαίσιο τής συγκεκριμένης έποχής παραγωγής τής (δες Michel Marie στο *Lectures du Film*, τ. 122-23 και τίς άναφορές του σέ βιβλιογραφία). Θεωρήσαμε άναγκαίο τό μικρό αυτό προοίμιο, γιά νά προχωρήσουμε, στην άνάγνωση δυό βιβλίων, πού κυκλοφόρησαν στην Έλλάδα.

Άν έξαιρέσουμε μερικά άρθρα (Κ. Σφήκας στο περιοδικό *Όθόνη*, Κ. Σταματίου στο περιοδικό *Θέατρο* κ.ά., κι ένα λεύκωμα με πληροφορίες και εικόνες — με τίτλο *Ο Έλληνικός κινηματογράφος, 1906-1960* άπ' τόν Φ. Ήλιάδη) άπ' όσα ξέρουμε, ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου δέν είχε γραφτεί. Τό 1979 εκδόθηκε τό βιβλίο του Γιάννη Σολδάτου *Ίστορία του Έλληνικού Κινηματογράφου*. Άκολούθησε τό 1980 τό βιβλίο τής Άγλαίας Μητροπούλου *Έλληνικός Κινηματογράφος*. Σωστό είναι νά αναφέρουμε ένα βιβλίο τής ίδιας στά γαλλικά (Aglae Mitropoulos, *Découverte du Cinéma Grec*, Seghers, 1968) πού αποτέλεσε τόν πυρήνα του άνεπτυγμένου σημερινού βιβλίου τής στα έλληνικά. Τόσο ο Γιάννης Σολδάτος, όσο κι ή Άγλαία

Μητροπούλου έχουν μία «άποψη». 'Ο πρώτος: «ό κινηματογράφος μπαίνοντας λοιπόν στην 'Ελλάδα και' ανάγκην μπαίνει σ' αυτό το σύστημα (σ.σ. τὸ ἱμπεριαλιστικὸ) καὶ ἐμφανίζεται σιγά - σιγά σάν ένας ρυθμιστικὸς μηχανισμὸς περιορισμένης ἀρχικὰ

δυνατότητας πάνω στην ἰδεολογία» (σελ. 12). 'Η δεύτερη: «Τέχνη κι ἐφεύρεση καθαρὰ τοῦ εἰκαστοῦ αἰώνα, ὁ Κινηματογράφος ἔχει τὶς ρίζες του στὴ βαθύτερη μεταφυσικὴ οὐσία τοῦ ἀνθρώπου, ἡ καλύτερα στὴ φυσικὴ του σύσταση, ποὺ εἶναι ἡ φωτιά καὶ ἡ κίνηση» (σελ. 11). 'Η παράθεση τῶν δύο ἀπόψεων ἔχει συστηματικὸ χαρακτῆρα σὸ σημειώμα τοῦτο κι ὄχι ἀνταγωνιστικὸ.

'Ο Σολδάτος περιγράφει, ἐξετάζει κι ἐκτιμᾷ προεκτικτὰ τὰ γεγονότα (τὶς ταινίες βασικά, τοὺς παραγωγούς τους καὶ τὶς συνθήκες παραγωγῆς τους, μὲ συνοπτικὲς ἀναφορὲς στὴν πολιτικὴ καὶ οικονομικὴ κατάσταση τῆς κάθε περιόδου) ἀπ' τὴν ἀποψη τοῦ κινηματογράφου σάν μηχανισμὸ μετὰδοσης, ἀλλὰ καὶ παραγωγῆς ἰδεολογίας. 'Η Μητροπούλου τὰ περιγράφει μ' ἕναν φλύαρο κι ἀκατάστατο λόγο καὶ τὰ ἐκτιμᾷ ἔχοντας τὴν ἀποψη, ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα μέσο γιὰ νὰ πραγματοποιήσῃ ὁ ἀνθρώπος - θεατῆς τὴ βαθύτερη οὐσία του, νὰ περάσει «ἀπ' τὸ διασκεδαστικὸ παιχνίδι τοῦ χρόνου καὶ τῆς κίνησης στὴν ἀθυσσαλὰ ἀρμονία τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξης» (σελ. 16). Τὸ ἀποτέλεσμα στὴν ἐφαρμογὴ τῆς κάθε μίας ἀποψης εἶναι εὐκόλα ἀντιληπτό. 'Η Μητροπούλου γράφει γιὰ παράδειγμα: «ἡ ἀρχὴ τοῦ λαϊκοῦ Κινηματογράφου εἶχε μιά εἰλικρινεῖα στὴν ἐξαπλοῦστυση τοῦ θεματός της: ἔχουμε ἕναν κόσμο βασανισμένον, θαλασσιμένον, ποὺ μὸλις βγαίνει ἀπ' τὸν Πόλεμο, Κατοχὴ καὶ Ἐμφύλιον, καὶ ποὺ διψάει ν' ἀκούσει τὴ γλῶσσα του καὶ νὰ ταυτίσῃ μὲ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ βλέπει σὸ πανί. Δὲν μπορούμε καὶ δὲ μᾶς συμφέρει νὰ του δεῖξομε τὴ δυστυχία του. Καὶ πολὺ περισσότερο τὰ ὅσα πέρασε καὶ νὰ προσπαθῶσῃμε νὰ ἐξηγήσομε γιὰτὶ τὰ πέρασε. Πρέπει νὰ πάμε μπροστὰ» (σελ. 120). 'Ο Σολδάτος γιὰ τὴν ἴδια περίοδο: «'Η ὁποιαδήποτε ἐπιστροφή στο παρεθόν, ὄχι μόνον δὲν ὠφελεῖ, ἀλλὰ σίγουρα δημιουργεῖ καινούργιες περιπέτειες. Δὲν ἀπομένει τίποτε ἄλλο, παρὰ ἡ προσπάθεια νὰ ζήσει ὁ καθένας, ὅπως νάναι, κάνοντας πιά ἄλλου εἶδους ὄνειρα. Ὅχι ἀντάρτικα, λαοκρατίες, ἐμφύλιους, αἱματοχυσίες, ἀλλὰ βασιλόπουλα ποὺ θάρθουν μὲ τὴ μορφή τοῦ καλοῦ πλοῦσιου νὰ παντρευτοῦν τὴ φτωχὴ κοπέλα...

'Ο κινηματογράφος γίνεται μιά ἀσταμάτητη μηχανὴ ὀνείρων» (σελ. 53). Κι ἀκόμη «... ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος κινούμενος στὸν παραπάνω κύκλο θεμάτων καταφέρνει νὰ κερδίσει τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ γιὰ πρώτη φορὰ σὲ μαζικὴ κλίμακα, κι ἀρχίζει νὰ γίνεται ἕνας σοβαρὸς παράγοντας ἀναπαραγωγῆς, ὡς κι ἕνα σημεῖο παραγωγῆς τῆς μικροαστικῆς ἑλληνικῆς ἰδεολογίας» (σελ. 58). Χωρὶς νὰ ἔχει τὴν ἀπαιτούμενη πληρότητα ἢ διατύπωση τοῦ Σολδάτου δηλώνει ἕναν ἱστορικὸ, ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἐλέγξει τὸ ὕλικό του καὶ νὰ «διαλεχθεῖ» μ' αὐτό (ἡ ἀποψη τοῦ Ε.Χ. Κάρρ στὸ βιβλίο *Τὶ εἶναι Ἱστορία*, μετὰφρ. Φρίντας Λιάππη, ἐκδ. 70 - Πλανήτης σελ. 2), νὰ τοῦ δώσει τὴ σωστὴ ἐξήγηση καὶ τὴν πραγματικὴ διάσταση. Εἶναι ἀκριβὲς τὸ γεγονός ὅτι τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ τῆς μεταπολεμικῆς ἐποχῆς κατέκλυζε τὶς αἰθουσὲς γιὰ νὰ παρακολουθήσῃ «τὴ μελοδραματικὴ περιπέτεια τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου» (Σολδάτος σελ. 55). Ἐχει μιά ψυχολογικὴ καὶ μιά κοινωνιολογικὴ αἰτία

'Ἐνδιαφέρει ὁμως νὰ μετρήσομε καὶ τὴν ἔκταση τῆς ἰδεολογικῆς καὶ πολιτικῆς σκοπιμότητος, ποὺ περιέκλεινε αὐτὴ ἡ κερδοσκοπικὴ γιὰ ὀρισμένους καὶ καταστροφικὴ γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο καὶ τὴ λαϊκὴ κουλτοῦρα ἐπιχειρήση. Γιὰτὶ τὸ *Μικρὸ ψωμί* τοῦ Γρηγορίου δὲν ἔγινε «ἀποδεκτό»: Ποιὸς καὶ γιὰτὶ ἐνίσχυε τοὺς παραγωγούς τῶν ταινιῶν τοῦ Σακελλάριου, τοῦ Νόβακ, τοῦ Στράτζαλη; Ποιά σχέση ἔχει ἡ εἰσοδὸς τερᾶστιων ποσοτήτων ἁμερικάνικων ταινιῶν στὴν δεκαετία τοῦ 50; Ποιά ἐπιρροὴ ἄσκησε σ' αὐτὴ τὴν διαδικασία ὁ κατασταλτικὸς καὶ καταπιεστικὸς κρατικὸς μηχανισμὸς; Εἶναι βαριὰ ἀπὸ ἀγχώδη ἐρωτήματα αὐτὴ ἡ δεκαετία. Οὐτὸ ὁ Σολδάτος τὰ προσεγγίζει (ἔστω καὶ μὲ τὴν παράθεση δημοσιογραφικῶν κειμένων τοῦ Ἀντώνη Μοσχοβάκη, τοῦ Μάριου Πλωρίτη κ.λπ.). 'Η ἀποψη τοῦ ὁμως συντελεῖ σὸ νὰ τὰ ὑποψιαστῆ ὁ ἀναγνώστης, ἐνῶ ἡ ἀποψη τῆς Μητροπούλου συμβάλλει στὴν ἀπόψη καὶ στὸν ἐνταφιασμὸ τους («πάνω ἀπ' ὅλα ἕνα θέαμα διασκεδαστικὸ, καθρὸν, ποὺ χωρὶς νὰ προβληματίζει τοὺς τσακισμένους ἀπ' τὴν Γερμανικὴ Κατοχὴ Ἕλληνες, ποὺ ζοῦσαν ἐπὶ πλεον τὸ δράμα τοῦ Ἐμφύλιου, τοὺς ἔκανε νὰ περνᾶνε δύο ἔξκουραστικὲς ὥρες» (σελ. 101).

'Απὸ δὴ καὶ πέρα τὸ κείμενο καὶ τῶν δύο βιβλιῶν ἀκολουθεῖ μιά εὐθύγραμμη (χρονικὴ σχετικὰ μὲ τὰ πράγματα, τὰ πρόσωπα, τὰ γεγονότα, ποιοτικὴ σχετικὰ μὲ τὴν ἐγγραφοὺ τοῦ ἴδιου κειμένου) ἐξέλιξη. 'Η «προϊστορία», ἡ μεταπολεμικὴ περίοδος, οἱ δεκαετίες τοῦ 50, τοῦ 60, τὰ τελευταία χρόνια. 'Ο Σολδάτος ἀπ' τὸ 60 καὶ κατωπιά παίρνει σάν σταθερὸ σημεῖο ἀναφοράς τὸ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Μὲ σκοπὸ μεθολογικὸ μόνον βέβαια, ἀλλὰ καὶ σαφῆ τὸν κίνδυνο τῆς ἐκθεσης τοῦ κειμένου του στὴν ἐπανάληψη καὶ στὴν μονοτονία ἐνὸς εἶδους σχολιασμοῦ τῶν ἀποτελεσμάτων ἐκείνου τοῦ φεστιβάλ. Παρ' ὅλη τὴν ὀρθότητα τῆς ἀποψης καὶ τῆς ἐπιλογῆς, ποὺ διακρίνονται στὴ δουλειά τοῦ Σολδάτου, παρ' ὅλη τὴν προσοχὴ ποὺ δεῖχνει στὴ διατύπωση τοῦ λόγου του, ὁ λόγος αὐτὸς παραμένει περιγραφικὸς καὶ ἰδεολογικὸς βασικά. «'Η ἱστορικότητά του κινδυνεύει ἀπ' τὴν ἰδεολογία» (Ζὰν Μιτρώ στὸ *Cinematographe*). Μὲ τὴν ἔννοια ὅτι ἀποφεύγεται τὸ δύσκολο ἐγχείρημα τῆς ἀνάλυσης καὶ τῆς καταγραφῆς τῶν δομῶν, ἡ ἐπισημάνση τῶν θεωρητικῶν ἀρχῶν, ποὺ ἐπέδρασαν θετικὰ ἢ ἀρνητικὰ στὴν παραγωγή τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, τὰ συνθετὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἐξεταζομένων χρονικῶν περιόδων. Τὸ κεφάλαιο γιὰ παράδειγμα «ἀπ' τὸν παλιὸ στὸ νέο κινηματογράφο» (σελ. 167-68) ἐξάνθεται στὴν ἀναφορὰ ὀρισμένων ἀριθμῶν, καὶ τὴν διατύπωση συντομοτάτων πραγματωλογικῶν παρατηρήσεων, ἐνῶ ἀποτελεῖ πλατὺ θεωρητικὸ καὶ ἱστορικὸ πρόβλημα αὐτὴ ἡ μετὰβαση. (Παραδειγματικὸ σὸ σημείο αὐτό, εἶναι τὸ κείμενο τοῦ Μανώλη Κούκιου στὸ Σ.Κ. τεύχος 5 (1975 σελ. 24 ἔξ).

'Ο Σολδάτος ἀκολουθεῖ ὡς ἕνα βαθμὸ τὴ δοκιμασμένην καὶ σίγουρην μεθοδολογία τοῦ Σαντοῦλ. ἔχει ἕνα μέτρο κρίσης καὶ λόγου, πληροφορεῖ τὸν ἀναγνώστη, συγκεντρώνει τὸ ἐνδιαφέρον του στα σημαντικὰ γεγονότα τῆς ἱστορίας, ποὺ περιγράφει. Στὸ βιβλίο τῆς Μητροπούλου ἡ ἀντίληψη τοῦ ἀναγνώστη δεινοπαθεῖ. Ὑπάρχει μιά χαλαρὴ χρονικὴ ἐξέλιξη στὴν περιγραφοὶ (ἡ καταγραφὴ τῶν γεγονότων), ἀφοῦ προηγηθεῖ ἕνας πρόλογος τοῦ

Άνρι Λανγκλουά (γραμμένος για τό γαλλόφωνο βιβλίο τής Μ.), ενα «φιλοσοφικό» κεφάλαιο με τίτλο «Ο Κινηματογράφος και τό αιώνο γίνεσθαι» (σελ. 11-16, απ' όπου παραθεσασε κιάλας δύο αποσπάσματα) και μια εισαγωγή (σελ. 17-22) στήν όποια διαβάζουμε γιά παράδειγμα τη σωστή πρόταση «Γιατί μη γελιόμαστε, μά απ' τίς άπαραίτητες προϋποθέσεις γιά τήν προκοπή τού κινηματογράφου μιάς χώρας είναι ή ύπαρξη και ή εύρυθμη λειτουργία, ανώτατων σχολών κινηματογραφίας» (σελ. 20), άλλα και τήν άφελή αποψη ότι «τό έξωτικό, α τ' ονομάσουμε, στοιχείο του κινηματογράφου μιάς χώρας, πού βρισκεται στό μεταίχιμο τού πολιτισμού, θά βοηθήσει στην άνάπτυξη με έλληνική γλώσσα, άγοράς και σε χώρες με διαφορετική γλώσσα...» (σελ. 19).

Στό έπόμενο κεφάλαιο με τίτλο «Στίς πηγές» γίνεται άπόπειρα διαχωρισμού τού υλικού σέ περιόδους άναφορά στο Σπυριντιόν τού Σπύρου Δημητρακόπουλο στόν Άρμενη Βραίλα, στό γλωσσικό κίνημα «πού έπέβαλε τή Δημοτική» (σελ. 29) με ιστορικά σχόλια και κοινωνιολογικές παρατηρήσεις τού είδους «φιλοδοξούμε μεμψιμοιρώνας, άλλα ή σπάνια σύζευξη και ή αλληλοδιδασχία λαίκου και κατεστημένου πολιτισμού, ή άταξική μορφωση και κοινωνική άνοδος και εξέλιξη, πού είναι χαρακτηριστικά τής νεοελληνικής κοινωνίας, δέν παρατηρούνται ούτε στις παλιές ευρωπαϊκές χώρες, ούτε βέβαια στις καινούργιες πού φιλοδοχούν τόν τίτλο τών άταξικών» (σελ. 32). Έτσι απ' τίς πρώτες κιάλας σελίδες τού κεμμένου της ή Μ. παρουσιάζεται σάν μια ιστορικός με πληθωρικές άσυγκράτητες κι άνπεξεργαστες γνωστικές δυνατότητες. Συγχέει τό δημοσιογραφικό σχόλιο (κουτσομπολιό) με τήν έπιστημονική (υποτιθέται) γνώση. Άποφεύγει συστηματικά νά άναφέρει τίς πηγές, ή τις άναφέρει με τόν τρόπο τής σελίδας 149 («οί όμόφωνα επαινετικές κριτικές, καθώς κι ή έπιτυχία στην Άγγλία (Sight and Sound κ.λπ.),» φορτώνει τό λόγο της με ρητορικά σχήματα (σελ. 145 «μικρές κι άνωνυμες Ίφιγενείες, θυσιασμένες στό σκληρό βωμό τών κοινωνικών συμβάσεων» ή τής σελ. :50 «τό θαύμα τής παροχίας τού ήλιου και τής μαγικής λιτότητας τού εδάφους») σφραεύει σ' αυτό σημαντικές ή ασήμαντες πληροφορίες, δέν παραλείπει νά διατυπώσει τίς ιδιορροιστικές κρίσεις της γιά έργα και νά διατρανώσει τόν άκριτο νομίζουμε. Θαυμασμό της για πρόσωπα, Άρνειτ... τήν όποια όδηποτε νηφάλια αξιολόγησι, άποκαλεί τόν Νίκο Κούνδουρο «κρητικό» προσπαθώντας ν' αποδείξει τήν ποιότητά του σάν κινηματογραφική με τήν καταγωγή του (κι άλλα τινά, στή σελ 198) Κάνει λόγο γιά μια «Άθηναϊκή σχολή» (άν ύπάρχει τέτοια) στήν όποια στοϊβάζει πλήθος άπό κινηματογραφιστές (Άντρέα Λαμπρινό, Βασίλη Γεωργιάδη, Ίλινα Νταϊφά, Τάκη Κανελλόπουλο, Ροθήρο Μανθούλη, Γιώργο Διζικιρική, Άδωνι κύρου, Άλέξη Δαμιανό, Δημήτρη Κολλάτο κ.λπ.) και όριζε, ότι «ο νεορροαλισμός περασμένος άπό τήν ελληνική ευαισθησία και βιοθεωρία άποχτάει μια υπουλη διαλεχτική, πού χωρίς νά κραυγάζει άφήνει τό θεατή νά βγάλει μόνος του τά συμπεράσματα του» (σελ. 223). Περνά με χαρακτηριστική άνεση στ ν πρόσφατη περίοδο 1967-1980, όπου, τής ίδιας με όσες έπισημάνθηκαν παραπάνω έγκυρότητας, κοινωνιολογικές παρατηρήσεις συνωθούνται με φιλολογικές άναφορές και συμφύρονται με

πολιτικές σκέψεις αφορητες (σελ. 278 ιδιαίτερα, ό Θουκυδίδης, οι άδελφοι Μέκας, ή «μανιχειστική ιδεολογία» τής Δεξιάς κι «ή ηγεμονική ιδεολογία» τής Άριστεράς), γιά νά διατυπωθεί τελικά τούτο: «Η έπικρατούσα τάση ή καλύτερα τό πλαίσιο τής μεγαλύτερης μερίδας τών ταινιών τής εποχής αυτής είναι Μαρξιστικό και τό θέμα άνάπτύσσεται κάτω άπό τόν αστερισμο μιας ψελίζουσας σημειολογίας» (σελ. 280). Ό άναγνώστης μένει άναυδος οριστικά, ή διασκεδάζει άκατάπαυστα, με τή ρητορική συγχυση και τόν έπιπόλοιο ένθουσιασμό πού έπικρατούν στή σκέψη και στό λόγο τής Μητροπούλου. Είναι δυσκόλο με τέτοιες προϋποθέσεις νά προχωρήσει τήν άνάγνωση. Η συγγραφείας αντιλαμβάνεται άπό διαίσθηση ή πειρα τήν άξια και κάνει πλατιά άναφορά στό έργο τού Άγγελοπούλου, παρανοεί όμως ή άγνωεί βασικά χαρακτηριστικά του. Έκφράζεται γι' αυτό με τήν ίδια προχειροτητα κι αυξημένη συγχυση, (πχ. στή σελ. 304) μέσα στις όποιες βυθίζονται τελικά κι οι λιγοστές σωστές παρατηρήσεις της. Η Μητροπούλου κατέβαλε μοχθο γιά νά γράψει (στήν κυριολεξία) τό πολυσέλιδο αυτό βιβλίο. Φροντίσε νά μήν παραλείψει σχεδόν κανέναν απ' τό πανόραμα της. Άκομη και τόν ίδιο τόν εαυτο της, οχι βέβαια σάν ιστορικό άλλα σάν ιστορούμενο. Έτσι μαθαίνουμε, ότι η θεωρία της γιά τή σχέση τού θεάτρου Σκιών τού Καραγκιόζη με τόν έθισμό τού ελληνικού κοινού στό θέαμα τού κινηματογράφου είναι, «πρωτότυπη» όπως και τό ότι «οι σκιές τού Καραγκιόζη με τί, στυλιζαρισμένη σπασμωδικότητα τους έφερναν In Virtus τή μέλλουσα σημειολογική, ή καλύτερα τή σημαντική γλώσσα τού κινηματογράφου» (σελ. 56). Ότι ή Κινηματογραφική Έσχρη Άθηνών «πήρε τή θέση εκπαιδευτικού κινηματογραφικού κέντρου» (σελ 123) ενώ μαζί με τή συγγενή της Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου Άθηνών (στις όποιες γνωρίζει ό ένήμερος άναγνώστης ποιά θέση είχε και έχει ή ιστορικός), άπατέλεσαν αποφασιστικό παράγοντα «γιά τή βελτίωση τής εγχώριας παραγωγής» (σελ. 125). Τέλος ή Ταινιοθήκη τής Ελλάδας (τής όποιας ή ιστορικός είναι Γεν. Γραμματέας) «στάθηκε αληθινό σχολείο, πού διδάσκει τήν τέχνη τού Κινηματογράφου κ.λπ.», συντέλεσε «στή δημιουργία ενός εύρωπαϊκού π.εύματος, μιας εύρωπαϊκής συνείδησης κ.λπ.» (σελ. 414-415) Αυτή ή παραδειγματική σεμνότητα συμπληρώνεται με πλούσιο φωτογραφικό ρεπορτάζ, έξεθώνοντας στήν άποσιώπηση μιάς άλλης Όμοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας, ένος τεράστιου κυκλώματος κινηματογραφικών λεσχών, πού ύπάρχουν, χωρίς νά συνεργάζονται με τήν Ταινιοθήκη τής Ελλάδας, ορισμένων Κινηματογραφικών περιοδικών πού συνέβαλαν πραγματικά στην άνάπτυξη τής κινηματογραφικής παιδείας, στις άλλες Πανελληνίας Ένωσεις Κριτικών Κινηματογράφου, πού παρατηρούμε νά κινείται τά τελευταία χρόνια. Όλα αυτά φαίνονται νά είναι στό περιθώριο τής ιστορικότητας τής Μητροπούλου. Τό βιβλίο της δέν άκολουθεί καμιά άπο τις άναφερόμενες στην άρχή τού σημειώματος αυτού μεθόδους κινηματογραφικής ιστοριογραφίας. Έχει τή δική του αύταρέσκη ρητορική, σχολιογραφική, αισιόδοξη, φιλοσοφική και άνυποψίαστη μαζί «πρωτοτυπία». Τά στοιχεία μάλστα, πού τελικά τό κάνουν άκαταμάχητο, είναι, ό άνοικονόμητος όγκος του κι ή σπάνια κακογουστιά στήν έκδοτική του

εμφάνιση.

‘Αν ήρθε ή ώρα νά γραφτεί μιά σωστή και πλήρης ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, η δουλειά του Σολδατου μπορεί νά σταθεί μιά άπαρχη. Έκείνη της ‘Αγλαίας Μητροπούλου, είναι ένα παράδειγμα γι άποφυγή.

Νίκος ΚΟΪΟΒΟΣ

Γιλμάζ Γκιουνέν
(‘Αφιέρωμα στό έργο του στό πλαίσια του 31ου
Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Βερολίνου)

Στή διάρκεια του τελευταίου φεστιβάλ Βερολίνου, ή Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου Δυτικής Γερμανίας, έκανε έκκληση στόν Τουρκο πρωθυπουργό γιά τήν άπελευθέρωση του Γιλμάζ Γκιουνέν. Οι διωξεις του γνωστού σκηνοθετη έχουν αρχίσει από τό 1961, όταν τό μυθιστόρημά του, ‘*Έξιωση γ’ βαθμου μ’ έναν άγνωστο*, κατηγορήθηκε γιά κομμουνιστική προπαγάνδα· τήν ίδια έποχή γράφει στην έξορία τό διήγημα *Πεθαναν με τό κεφάλι χαμηλά*, που αργότερα τιμήθηκε με τό Βραβείο Λογοτεχνίας. Τό 1974, κατά τή διάρκεια του γυρίσματος τής ταινίας *Ταραχή (Endise)*, κατηγορείται γιά τή δολοφονία ενός δικαστή και κλείνεται στή φυλακή, όπου βρίσκεται μέχρι σήμερα. Μολις τό 1978, ύστερα από διαμαρτυρία, στήν τουρκική κυβέρνηση, του ‘Ηλία Καζαν — που βρισκόταν τότε στην Τουρκία — καλύτερες αν οι συνθήκες κράτησης και διαβίωσης του. Τήν καριέρα του στόν κινηματογράφο ο Γκιουνέν την άρχίζει από τό 1-55· και αρχήν σαν ήθοποιός, έρμηνεύοντας ρόλους που τόν έκαναν δημοφιλή, και έπειτα σαν σεναριογράφος. Τό 1968 ιδρύει δική του εταιρεία παραγωγής με σαφή ιδεολογικό πρ’σανατολισμό. Οι ταινίες του έχουν σαν κεντρικό πυρήνα τήν κοινωνική έπίκριση και παρά τις τεχνικές άτέλειες, που πολλές φορές παρουσιάζουν, κατορθώνουν με τή συναισθηματική δυναμη και μιά ανεξάντλητη ζωντάνια, νά κερδίσουν τό θεατή. Τά τελευταία χρόνια γράφει άσταμάτητα σεναρία, μέσα στή φυλακή, τά οποία μεταφέρουν στόν κινηματογράφο στενοί συνεργάτες του, ύστερα από σχολαστικές οδηγίες του. ‘Ο ίδιος λει χαρακτηριστικά: «ένα σενάριο γενιέται κι έξελισσεται μέσα μου γιά καιρό, οι ήρωες τής ιστορίας είναι πρόσωπα που γνωρίζω σημαντικό ρόλο παίζει βεβαια και η βοήθεια των φίλων μου απ’ έξω· αυτοί πηγαινουν στό μέρη που διαδραματίζεται ή ιστορία, εκεί που αργότερα θά γυριστει ή ταινία. ‘Από κει μου φέρνουν φωτογραφίες, κασέτες γεμάτες φωνές, μουσική, ντοκουμέντα. Τους δινω ένα κατάλογο μ’ έκατοντάδες ερωτήσεις. Όταν συγκεντρωθούν οι απαντήσεις και φτάσουν σέ μένα, τις συγκρίνω με δικες μου προηγούμενες παρατηρήσεις, προσπαθώντας έτσι ν’ αντιληφθώ τις

άλλαγές που έχει επιφέρει ο χρόνος, νά κατανοήσω τήν ταχύτερα αύτων των άλλαγων. Μετά προσπαθω νά φανταστώ τις συνθήκες παραγωγής, τήν οικονομική και κοινωνική κατάσταση, τά έπιμερους γεωγραφικά χαρακτηριστικά του χώρου που θά γυριστει ή ταινία. Σχηματίζοντας τους ήρωες μου, παίζω ως τήν παραμικρή λεπτομέρεια τους ρόλους, άνδρικούς και γυναικείους κι έτσι καταλαβαίνω τήν ψυχική τους κατάσταση. ‘Απ’ τή μιά γράφω, απ’ τήν άλλη ζω και νιώθω. Τό πιο άποφασιστικό είναι αυτό που νιωθω. Τό νά γραψω ένα σενάριο είναι μιά τεχνική υπόθεση».

Στήν Τουρκία, σσες ταινίες του Γιλμάζ Γκιουνέν δεν είναι έντελως άπαγορευμένες, προβαλλονται περικομμένες από τή λογοκρισία. Παράλληλα με τή διαμαρτυρία γιά τήν κράτηση, από ή στρατιωτική δικτατορία, του τούρκου σκηνοθέτη, έγινε στό πλαίσια του φεστιβάλ ένα αφιέρωμα όπου προβλήθηκαν οι σημαντικότερες ταινίες του. *Πεινασμένοι λύκοι (Ac Kurtlar)* 1968. Γυρισμένη στην περιοχή τής ανατολικής Ανατολίας, η πρώτη στρατευμένη ταινία του Γ.Γ. έχει σαν θεμα τής τήν τρομοκρατία που άσκει, ένας ληστής των βουνών στους κατοικους κάποιου χωριού· ή έκδικηση, ή πληγωμένη αξιοπρέπεια, οι άξίες τής αγροτικής κοινωνίας, οι απομονωμένες κι εγκαταλειμμένες περιοχές άποτελούν τά χαρακτηριστικά μοτίβα τής ταινίας, όπως άλλωστε και πολλων μετέπειτα ταινιών του.

Σευγίτ Χαν (Seyyit Han) 1968. Ένας φτωχός χωρικός τής Ανατολίας, εγκαταλείπει τόν τοπο του με σκοπό ν’ άποκτήσει χρήματα και φημη γιά νά παντρευτει, μετά τήν επιστροφή του, τήν αγαπημένη του· στή διάρκεια τής άπουσίας του ή κοπέλα άναγκάζεται νά

Γιλμάζ Γκιουνέν



δεχτεί σαν σύζυγο τόν πλούσιο τού χωριού. Ένώ όλες οι προετοιμασίες τού γάμου έχουν ολοκληρωθεί, σύμφωνα με τά έθιμα, ό νέος έπιστρέφει και ή νύφη άρνείται τόν πλούσιο. Η μονομαχία πού άκολουθεί μεταξύ τών δύο άνδρών έχει σαν άποτέλεσμα τό θάνατο τής κοπέλας από τόν νέο πού δεν ήξερε ότι ό στόχος — ένα καλυμμένο κεφάλι πού προεξείχε από τό χώμα — ήταν ή άγαπημένη του. Στήν ταινία αύτή, πού θεωρείται ή καλύτερη τής πρώτης περιόδου τού σκηνοθέτη, είναι φανερό ή επίδραση τού άμερικάνικου κινηματογράφου.

Έλπιδα (Umut) 1970. Ένας φτωχός άμαξάς, αφήνει τό χωριό του κι ερχεται στήν πόλη με τήν έλπίδα ότι θά ξεφύγει από τή μιζέρια και τή δυστυχία· ύστερα από πολλές αντίξοότητες άποτυχαίνει και καταλήγει κλέφτης. Στο τέλος ή μάταιη άναζήτηση κάποιου κρυμμένου θησαυρού τόν οδηγεί στήν εγκατάλειψη και τήν τρέλα. Ταινία αυτοβιογραφική, βασισμένη σε μνήμες τών νεανικών του χρόνων, με έντονα τά στοιχεία τού νεορεαλισμού (*Κλέφτης ποδηλάτων*), κατορθώνει με τήν απλότητα τής νά καταδειξει τήν ύλική και ήθική έξαθλίωση τών κατωτέρων κοινωνικών τάξεων. Η ταινία προβλήθηκε τό 1971 στο φεστιβάλ Βενετίας.

Ό Πατέρας (Baba) 1971. Ένας πατέρας περιμένει νά φύγει μετανάστης στή Γερμανία, άφου ή μεγάλη άνεργία δέν τού επιτρέπει νά θρέψει τήν οικογένεια του· όταν ό γιός τού σπιτιοκοκώρη, σκοτώνει μεθυσμένος έναν άνθρωπο, ό πατέρας αναλαμβάνει τό φόνο με τή συμφωνία ό ιδιοκτήτης του σπιτιού νά εξασφαλίσει τήν επιβίωση τής οικογένειας του· τελικά γι' αυτόν φαίνεται νά μήν ύπάρχει διαφορά μεταξύ φυλακής ή ξενιτιάς. Η ταινία, βασισμένη σε μία νουβέλα τού Μπεκίρ Γιλντις, έχει γυριστεί στήν Κωνσταντινούπολη.

Ελεγεία (Agit) 1971. Ό άγριος φυσικός χώρος τών λαθρεμπόρων τής νοτιοανατολικής Άνατολίας, οι αδιάκοπες πτώσεις τεράστιων βράχων πού άπειλουν αυτόν πού ζει στά κρησφυγετα τών βουνών, ό καθημερινός κίνδυνος και ή παρανομία άποτελούν τό θέμα μίας από τics σημαντικότερες ταινίες τού σκηνοθέτη· ό ίδιος, ό Γκιουνέυ έρμηνεύει τόν άρχηγό τών λαθρεμπόρων, πού άφου δραπετεύει από μία ένέδρα κάποιας αντίπαλης ομάδας, πυροβολείται από τήν άστυνομία και τελικά επικηρυγμένος σκοτώνεται από έναν χωρικό πού θέλει νά εισπράξει τήν άμοιβή. Η ταινία προβλήθηκε στο φεστιβάλ Βενετίας, τό 1972.

Ό Σύντροφος (Arkadas) 1974 (βλ. Σ.Κ. σ' αυτό τό τεύχος).

Ταραχή (Endise) 1974. Από τics πρώτες τούρκικες ταινίες πού καταπίνονται με τό θέμα τής συνειδητοποίησης τών έργατών άφηγείται, μέσα από πραγματικές λεπτομέρειες, τήν ιστορία ενός φτωχού βαμβακοεργάτη πού είναι άναγκασμένος νά πουλήσει τήν κόρη του, γιά νά εξοικονομήσει μερικά χρήματα· ή κατάσταση του τόν οδηγεί σε σύγκρουση με τούς γύρω του πού όργανώνουν μία άπεργία, γιά μεγαλύτερη άμοιβή. Η ταινία αύτή είναι ή τελευταία πού έχει σκηνοθετήσει ό Γ.Γ. Στή διάρκεια τού γυρίσματος συνελήφθη και τήν ταινία ολοκλήρωσε ό βοηθός του Σέριφ Γκέρεν.

Οί φτωχοί (Zavallilar) 1975. Τελευταίος κύλος τού Γ.Γ., πριν τήν καταδίκη του σε πολυετή φυλάκιση· έρμηνεύει, με ειρωνικό τρόπο, έναν φτωχό φυλακισμένο πού έχει περάσει τόσο καιρό μέσα στή φυλακή, ώστε τή θεωρεί πλέον σαν καταφύγιο από

τίς σκληρές συνθήκες τού έξω κόσμου*. Η ταινία γυρίστηκε από στενούς συνεργάτες τους, με βάση λεπτομέρειες οδηγίες του.

Τό κοπάδι (Sürü) 1979. (Πολύ γνωστή πλέον στήν Έλλάδα).

Ό έχθρος (Dusman). 1979. Τήν ταινία σκηνοθέτησε (όπως και τό *Κοπάδι*) ό Ζέκι Όκτεν, με βάση τό σενάριο και τics οδηγίες τού Γκιουνέυ. Ένας άνεργος εργάτης, στήν Κωνσταντινούπολη, άπελπισμένος από τή μάταιη άναζήτηση άπασχόλησης, καταλήγει νά δεχτεί σαν έργασία τό δηλητηριασμό αδέςοπτων σκυλιών. Ύστερα από πολλές άτυχίες, εγκαταλειμένος από τήν οικογένειά του, συνειδητοποιεί τήν κατάστασή του και αρχίζει νά πολεμάει τόν πραγματικό έχθρό. *Διακοπές (Holiday)* 1980. *Διακοπές στή φυλακή* είναι ό τίτλος τού τελευταίου σενάριου, πού έγραψε ό Γ.Γ. στις φυλακές Ίμραλι και ανέλαβαν νά μεταφέρουν στήν όθονη στενοί συνεργάτες του, όπως ό σκηνοθέτης Σερίφ Γκέρεν, οι ήθοποιοί Ταρίκ Άκάν (ό Σιρβάν στο *Κοπάδι*), Αϊτάκ Άρμάν (ό έχθρός) κ.ά. Η ταινία άφηγείται τήν ιστορία δέκα κατάδικων πού τούς δίνεται, γιά μία βδομάδα, ή άδεια νά περάσουν κοντά στις οικογένειές τους τics μέρες τών θρησκευτικών γιορτών.

Παντελής ΚΑΡΑΚΑΣΗΣ
Μάρτης 1981

(Τήν έπιμελεια τού κειμένου είχε ή Ρίτα Κολαίτη)

Κινηματογραφική συνάντηση φίλιας Έλλάδα - Τουρκία - Κύπρος

Στις 5 με 11 Γενάρη '81 έγινε στήν Κύπρο ή Κινηματογραφική συνάντηση φίλιας, Έλλάδα - Τουρκία - Κύπρος διοργανωμένη από τήν Κινηματογραφική Λέσχη Λευκωσίας, (με τή βοήθεια τής ΠΕΚΚ) πού μάς έστειλε και τό άνάλογο έντυπο

Έλπιδα τού Γ. Γκιουνέυ



ύλικό. Προσκεκλημένοι: ο Μαρσέλ Μαρτέν (ή εισήγησή του «Ο ρόλος του κίνηματογράφου στην προσέγγιση των λαών» έκλεισε την συνάντηση) και Τούρκοι καλλιτέχνες.

Στις ταινίες που προβλήθηκαν περιλαμβάνονται ο *Μεγαλέξαντρος* του Θ. Αγγελόπουλου, το *Μελόδραμα*, του Ν. Παναγιωτόπουλου, *Η Καγκελόπορτα* του Δ. Μακρή και *Η Ήλικία της Θάλασσας* του Τ. Παπαγιαννίδη από την Ελλάδα, οι ταινίες *Έλπίδα*, *Έλεγεια*, *Αησυχία*, *Τό κοπάδι* του Γιλμάζ Γκιουνένου από την Τουρκία και οι μικρού και μεσαίου μήκους: *Με τα μάτια των παιδιών*, *Κυπριακές μεταμορφώσεις*, *Έπικοινωνία*, *Ο Καρπασίτης*, *Η Χαριτά Μάντολες στέκεται δίπλα μου*, *Άργά*, *Οι πυροβολισμοί που πέσαν την αυγή* δεν είναι οι τελευταίοι από την Κύπρο. Ειδική μνεία χρειάζεται ίσως το φιλμ *Γκέλκε*, γραμμένο και σκηνοθετημένο από την Τουρκάλα Σεμά Πούράζ και τον Έλληνα Σοφοκλή Αδαμίδη, που αναφέρεται στους ξένους εργάτες στο Δ. Βερολίνο. Θίγοντας το γενικότερο πρόβλημα της μετανάστευσης άγγιζει ένα πραγματικό σημείο «συνάντησης» ανάμεσα στους τρεις λαούς, που όπως σιδηροδρομικά δεν είναι μοναδικό.

Απ' ότι μάθαμε η έκδηλωση σημείωσε επιτυχία και θα επαναληφθεί. Έλπίζουμε, μετά από πρόσκληση της Κιν. Λεσχ. Λευκ., να παρακολουθησει την προσεχή συνάντηση και ο Σύγχρονος Κινηματογράφος.

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Γιά τόν Ζάκ Τουρνέρ

Πρός τή Σ.Ε. του Σ.Κ.

Στή φιλομογραφία του Ζάκ Τουρνέρ παραλείψατε, από παραδρομή, τήν ταινία του 1958.

Timbuctu. ΗΠΑ. Σεν. Τζών Κήν. Άντονυ Βέιλλερ. Πωλ Ντάντλεϋ. *Με τους*: Βίκτωρ Ματσιοϋρ, Ύθόν Ντέ Κάρλο, Τζώρτζ Ντόλενζ. 81' (Ένας τυχοδιωκτής αναμειγνύεται στην υπόθεση άνατροπής ενός καθεστώτος).

Επίσης τό 1958 ή MGM «έφτιαξε» τρεις ταινίες που αποτελούνταν από επεισόδια τής τηλεοπτικής σειράς *Northwest Passage* (Βορειοδυτικό Πέρασμα), μερικά από τά όποια είχε σκηνοθετήσει ο Τουρνέρ. Πρωταγωνιστές ήταν οι Κήθ Λάρσεν, Μπαντυ Έμπσεν και Ντόν Μπάρνεττ. Οι ταινίες είναι: *Frontier Rangers* (Οι Ραιγιτζερς των Συνόρων) μέ τέσσερα επεισόδια του Τουρνέρ, (The Gunsmith, Bond women,...) Με τήν Άντζι Ντίκινσον και τή Λίζα Γκαϊν.

Fury River (Τό Ποταμί της Όργής) μέ ένα επεισόδιο του Τουρνέρ (The Vulture) και τρία των Άλαν Κρόσλαντ, Τζώρτζ Ουόγκνερ και Όττο Λάνγκ. *Mission of danger* (Αποστολή Κινδύνου) μέ ένα (,) επεισόδιο του Τουρνέρ και άλλα του Τζώρτζ Ουόγκνερ. Με τους Άλαν Χέηλ Τζούνιορ και Πάτρικ Μακνή.

Η ιστορική ή και απλώς αρχειοθετική έρευνα στην τηλεόραση βρσκαται ακόμα παρα πολύ πίσω. Οι λόγοι είναι οι γνωστοί ή θεωρία του λαόκουτιου και η πλήρης περιφρόνηση της «γεγονότα» ότι μία ταινία προβάλλεται μιο μόνο φορά και μετά

έξαφανίζεται και τό έλλειπέστατα στοιχεία που δίνει ή *Ραδιοτηλεόραση* και τό συναφή περιοδικά. Πολλές φορές συνστεινει σ' αυτό και ή στάση των ίδιων των συντελεστών της. Ο ίδιος ο Τουρνέρ έλεγε ότι «... κάνω τηλεόραση... γιά νά επιζήσω...» Αλλά δέν μπορεί κανείς να άμφοβητήσει ότι άκόμα και σέ μια «άσημαντη» σειρά όπως οι *Californians*, τά επεισόδια του Τουρνέρ δέ θα έχουν κάτι που θα τά κάνει νά ξεχωρίζουν από τά επεισόδια του άλφα άλλου σκηνοθέτη. Και φυσικά και ή άδιαφορία της ίδιας της τηλεόρασης γιά τις ταινίες που προβάλλει, π.χ. ή αυθαίρετη διακοπή της ταινίας γιά τήν παρεμβολή διαφημίσεων και τό σταμάτημα της ταινίας πριν τό τέλος της, (ποιός νοιάζεται τώρα γιά τά γράμματα της ταινίας;) και ή άπρογραμμάτιστη προβολή ταινιών γιά τό γέμισμα της ώρας.

Τό ίδιο δυσκολη μέ τήν έρευνα της τηλεόρασης είναι και ή έρευνα σέ ταινίες μικρού μήκους που γυρίζονταν σωρηδόν στην προτηλεοπτική έποχή κυρίως. Από τις μικρές ταινίες της MGM ξεκίνησαν όνόματα όπως ο Φρέντ Τσινεμαν, ο Τζώρτζ Σιντεϋ και ο Τουρνέρ που ή «πρώτη» μεγάλη ταινία του. *They all come out* ξεκίνησε σαν 20λεπτο επεισόδιο της σειράς «Τό Έγκλημα δέν πληρώνεται». Ο Τουρνέρ επιστρέφοντας στην Μέτρο τό 1935 βοηθάει τόν Τσάρλς Ρήσνερ στην ταινία *The Winning Ticket* και γυρίζει τις σκηνές της κατάληψης της Βαστίλλης γιά τήν *Ιστορία δύο Πολεων* του Τζακ Κόνουσαιη. Περνά τό «μαθητικά» του χρόνια στις μικρού μήκους ταινίες της Μέτρο γιά διάφορες σειρές, (οί γαλλικές του ταινίες είχαν προφανώς ξεχαστεί). Οι περισσότερες από αυτές είναι άνασυγκροτημένα ντοκυμανταίρ και σχεδόν όλες είναι τής μιάς μομμπίνας, περίπου 10 λεπτά.

Τις παραθέτω μέ μερικά πληροφοριακά στοιχεία:

- 1936 *The Jonker Diamond* (Τό Διαμάντι Τζόνκερ). σειρά MGM Miniatures. Άφηγ.: Πήτ Σμιθ. Η ιστορία του γνωστού διαμαντιου. *Master Will Shakespeare* (Ο Κύριος Ουίλ Σαίκαπηρ) σ. Carey Wilson Miniatures. Κάπως μυθιστορηματοποιημένη βιογραφία. 11'. *Harnessed Rhythm* (Αλογοισιος Ρυθμός) σ. Sports Parade. (Παρέλαση των Σπόρ) Άφηγ. Πήτ Σμιθ. Η έκγυμναση ενός άλόγου από τήν γέννησή του μέχρι την πρώτη του κούρσα. *Killer Dog* (Ο Δολοφονος Σκυλος) σ. Pete Smith Specialties. Άφηγ. Πήτ Σμιθ. Με την Μπάμπς Νελσον. Ένας σκυλος κατηγορείται ότι σκοτώνει τα πρόβατα, αλλά καταφ.ρνει να αποδείξει την αθωότητα του. 1937 *What do you think? No 1* (Έσεις τι πιστεύεις; No 1) *The Great Bounce* (Η Μεγάλη Γκελλα) τσ. P.S.S. Άφηγ. Πήτ Σμιθ. Η ιστορία ενός τσέκ των χιλίων δολαριων που ξεπληρώνει υποχρεώσεις γιά μερικές μέρες και ξαναγυρίζει στον ιδιοκτητή του άχρηστο. *The Rainbow Pass* (Τό Πέρασμα του Ουρανιου Τοξου) σ. C.W.M. Η Κίνα και τα προβλήματα της. 11'. *The Boss Didn't Say Good Morning* (Τό αφεντικό δέν ειπε Καλημέρα) σ. C.W.M. και τα ψυχολογικά αποτελεσματα στον υπάλληλο. 11'

- The Romance of Radium* (Το Ρομάντζο του Ραδίου) σ. P.S.S. Άφηγ. Πήτ Σμιθ. Η Ιστορία και η επιστημονική του σημασία 10'.
- The King without a Crown* (Ο Βασιλιάς χωρίς στέμμα) σ. Historical Mysteries. Έγινε πραγματικά ο παρολιγο Λουδοβίκος 17ος, ιεραπόστολος στην Αμερική; 11'.
- The Man in the Barn* (Ο Άνθρωπος στην αποθήκη) σ. H.M. Το μυστήριο του θανάτου του Τζών Ούιλκς Μπουθ, δολοφόνου του Λίνκολν. 10'.
- What Do You Think? No 3* (Εσείς τι πιστεύετε, no 3). Η περίπτωση της μετά θάνατον ζωής.

- 1938 *The Ship that Died* (Το Πλοίο που πεθανε) σ. H.M. Άφηγ. Τζών Νέσμπιττ.
- Strange Glory* (Παράξενη Δοξα) σ. H.M. Μία σημαντική στιγμή του Αμερικάνικου έμφυλιου, το σχέδιο Τεννέση. 11'.

Τυραραοο.

Think it over (Ξανασκέψου το) σ. Crime does not Pay. (Τό Έγκλημα δεν Πληρώνεται). Με τους: Λέστερ Μάθιους, Ντουάιτ Φραύ, Ντόναλντ Μπάρρυ. Ένας επιχειρηματίας προσλαμβάνει μία συμμορία για να τον βοηθήσει να εισπράξει μία άσφαλεια πυρός. 20'.

- 1939 *Yankee Doodle Goes to Town* (Ένας Γιανκης πάει στην πόλη) σ. Passing Parade. (Η Παρέλαση των Περασμένων). Άφηγ. Τζών Νέσμπιττ. Με τους Άλμπερτ Ράσελλ, Τζοσάια Τζέκκ. Πρόσωπα της ιστορίας που πρόβλεπαν τα πάντα μαύρα.

- 1942 *The Incredible Stranger* (Ο άπιστευτος Ξένος) σ. P.P. Άφ. Τζών Νέσμπιττ. Με τον Πωλ Γκιλφουλ. Ένας άνθρωπος αρνείται να πιστεψει ότι η γυναίκα του και το παιδί του έχουν πεθάνει.

The Magic Alphabet (Το Μαγικό Αλφάβητο) σ. P.P. Άφ. Τζών Νέσμπιττ. Με τον Χόρας ΜακΝάλλυ. Η ιστορία του όρου Χριστιαν Ετζκμαν που ανακάλυψε τις βιταμίνες. 10'.

Στην τηλεόραση ο Τουρνέρ άρχισε να εργάζεται από τις άρχές της δεκαετίας του 50, σε «ζωντανά» προγράμματα όπως τα *Playhouse 90* και *Schlitz Playhouse of Stars* (Θέατρο 90 και Το Θέατρο των Αστέρων, της Σλιτζ), και από το 1956 σε κινηματογ αφημένα. Οι πληροφορίες για την τηλεοπτική του δουλειά είναι πολύ έλλειπεις προς το παρόν.

1956 *Jane Wyman Theatre*: Διάφορα επεισόδια.

General Electric Theatre: Διάφορα επεισόδια.

1958 *Walter Winchell File* (Ο Φακελλος του Ούώλτερ Ούνιτσελλ): Διάφορα επεισόδια.

1958-1959 *Northwest Passage*: Οκτώ επεισόδια.
The Vulture, The Traitor, The Assassin, The Hostage, The G. Smith, The Bond woman, The Burning Village, The Breakout.

1959 *The Californians: Act of Faith*, και άλλα επεισόδια.

1960 *Bjanzanza*: Denver McKee

1960 *The Alascans: The Devil Makers*

1960 *General Electric Theatre: The Martyr*

1960 *Barbara Stanwyck Theatre*: Διάφορα επεισόδια.

1960-1962 *Follow the Sun* (Ακολουθα τον Ηλιο): *Sgt Kolchak fades away* και άλλα επεισόδια.

1961-1962 *Adventures in Paradise* (Περιπέτειες στον Παραδεισο): *A Bride for the Captain* και άλλα επεισόδια.

1961 *Twilight Zone* (Η Περιοχή του Λυκόφωτος): *Night Calls.*

1966 *T.H.E. Cat* (T.X.E. KAT): ένα επεισόδιο.

Πηγες: Λέοναρντ Μάλτιν, *The Great Movie Shorts* (Crown 1972)

Κριστοφερ Ούικινγκ και Τιζε Βαχμάγκι, *The American Vein. Directors and Directions in Television* (Talisman 1979). Κλαίρ Τζονστον και Πωλ Ούιλλεμν, *Jacques Tourneur* (Edinburgh Film Festival 1975).

και προσωπικές σημειώσεις).

Τάκης Καραγιάννης
Βασίλειος Γεωργίου Α' 30
Νεάπολη, Νέα Ίωνια

Περι προβολών (συνέχεια)

Άγαπητε κυριε Δημόπουλε,

Διάβασα στο τευχος 26 του Σ.Κ. τό γράμμα του κ. Άλεξανδρόπουλου όπως και τις παρατηρήσεις σας στο τευχος 27 για τις κακές και λειψές προβολές όρισμένων αίθουσών.

Θάθελα όμως και εγώ να πώ την γνώμη μου ή και να ζητήσω όρισμένες εξηγήσεις.

α. Πρέπει και εμεις οι κινηματογραφοφιλοι να μάθουμε ότι στις αίθουσες κινηματογράφων υπάρχει έλλειψις τεχνικού προσωπικού. Υπάρχει — σχεδόν πάντα — ένας μηχανικός που θνάζει την προβολή χωρίς βοηθό. Είναι επόμενος ένας άνθρωπος που εργάζεται πολλές ώρες κλεισμένος μέσα σε τέσσερις τοίχους να κάνει λάθη. Πολλές φορές ή ίδια ταινία παίζεται συγχρόνως και σε άλλη αίθουσα αυτό ελάχιστοι από εμάς τους θεατές τό ξέρουμε. Πρέπει να δούμε τό παιδί με τό μηχανάκι για να τό καταλάβουμε). Τότε ή πιθανότητα για λάθη κατά την προβολή μεγαλώνει.

β. Πώς θνάζετε τό συμπέρασμα ότι μία κόπια, σε κάποια αίθουσα ήταν συντομευμένη κατά πέντε ή και δέκα λεπτά; Την είδατε και σε άλλη αίθουσα και την χρονομετρήσατε ή πήρατε την διάρκεια από τό γραφείο διανομής;

Ά αναφεροούμε στην *Γκλόρια* τα ζενερικ ήσαν στο τέλος. Έδώ δικαιολογείται ή συντόμευσις γιατί με τό τέλος όλος ο κόσμος θέλει να φύγει και για να αποφευχθούν άτυχηματα πρέπει ο μηχανικός να ανάψει τά φώτα όποτε, ή ταινία όπωσδήποτε συντομεύεται κατά πέντε ή επτά λεπτά.

Πολλές φορές γίνεται και συντόμευσις σε σύγχρονη προβολή μετά τό ζουρνάλ, για να κερδίσει χρόνο ο μηχανικός κλέζει λίγο ζενερικ.

γ. Την φωτεινότητα της προβολής σε μία αίθουσα, με τί την συγκρίνατε;

Υπάρχουν αίθουσες μεγάλες και αίθουσες μικρές. Η απόσταση καρμπίνας - όθονης διαφέρει. Υπάρχουν μηχανές με κάρβουνο άπλ', με κάρβουνο ακριθό, μηχανές με διαφορετικό βολτάζ, μηχανές με διαφορετικό καθρέφτη, μηχανές με αυτόματο μηχανισμό ρυθμίσεως φωτεινότητας και μηχανές χωρίς (έτσι όταν ο μηχανικός γυρίζει την μπομπίνα τό κάρβουνο σβήνει).

δ. Τό ίδιο και για τον ήχο. Λόγω δομής ή ακουστικότητας από αίθουσα σε αίθουσα διαφέρει. Έπειτα, στις άπογευματινές προβολές οι θεατές

είναι λίγοι και ό ήχος χαμηλώνεται για να μην είναι ενοχλητικός, άργότερα ή αίθουσα γεμίζει και ό ήχος «πνίγεται». (Έδώ πρέπει το προσωπικό της είσοδου να ένημερώνει τόν μηχανικά). Όπωςδήποτε όμως εξαρτάται και από τά μηχανήματα (ένοχυστάς, ηχεία και τό είδος άναπαραγωγής).

Τέλος θάθελα να πώ ότι όλοι έμεις που δίνουμε τό άντίτιμο τού είσιτηρίου μιάς αίθουσας πρώτης προβολής, άπαιτούμε να δούμε μιά σωστή προβολή με όλη τήν σημασία τού χαρακτηρισμού «σωστή προβολή». Πρέπει όμως να είμαστε κάποια στιγμή άνεκτικοί σ' όρισμένα ψεγάδια τής προβολής όταν κρίνουμε με άπλή λογική τά προβλήματα τής καμπίνας.

Σάς εύχαριστώ για τήν φιλοξενία
Βασίλης Ταγκούλης
Ποταμιάνου 26
Τεχνικός Κινηματογράφου.

Απάντηση

Τό επίπεδο τών προβολών στις άθηναικές αίθουσες προσβάλλει όχι μόνο τήν έπιθυμία τού κινηματογραφοφιλου να χωρεί μιά ταινία, αλλά τήν άπαιτήση κάθε καταναλωτή θεάματος να δει τήν εικόνα και ν' άκούσει τόν ήχο. Ό Σ.Κ. θέτει το πρόβλημα πιστεύοντας ότι όλες οι δικαιολογίες είναι άθασιμες, με ποιά κριτήρια μπορούμε να άνεχτούμε τό χάλι τών μηχανημάτων σε πολλές αίθουσες ή τις παραλήψεις τού ανθρώπινου παράγοντα (τι σημαίνει ότι ό μηχανικός προβολής θέλει να προλάβει τό τελευταίο λεωφορείο;) Όσο για τήν προβολή τής Γκλόρια που αναφέρουμε ήταν αποδεδειγμένα συντομότερη κατά 10' από τήν πρεμιέρα τής ταινίας στο Άττικόν. Η διάρκεια τών ταινιών μάς είναι εκ τών προτέρων γνωστή και μιά ματιά στο ρολόι στο διάλειμμα και στο τέλος τής προβολής ποτέ δε θλάπτει. Απ' αυτή τήν κοπια έλειπαν δύο ολοκληρωσε σεκας (ό μισός διάλογος στο φτηνό ξενοδοχείο και ό άποχαιρετισμός τής Γκλόρια στο μικρό) που δεν όφείλονται νομίζουμε σε τριβες στο μομπιναρζομα. Άς πουμε πολύ άπλοκά ότι τό τελικό μοντάζ μιάς ταινίας δε γίνεται ν' αλλάξει στήν προβολή, όπως ό γιακάς τού ποικαμίου που αγοράζουμε δε πρέπει να χάνεται στο πακεταρισμα. Ό θεατής σαν καταναλωτής είναι σε χειρότερη θέση, γιατί δεν μπορεί ούτε να έπιστρέψει τήν κόπια στο διαγομεί, ούτε να πετάξει τήν προβολή στα μούτρα τού αιθουσαρχή. Μπορεί όμως να διαμαρτυρηθεί για τό άπαράδεκτο τής κατάστασης. Καί σ' αυτό τό τεύχος μιά συζήτηση με δύο έγκυρους έλληνες τεχνικούς διατυπώνει ολοκληρωμένα τή δική μας διαμαρτυρία.

Ν.Σ.

Κόπολα και Zoetrope

1 Ένας ιταλοαμερικάνος νονός του σινεμα

Τό *One from the Heart*, ή τελευταία ταινία τού φράνσις Κόπολα, έχει όπως φαίνεται τελειώσει Δέν ήταν όμως εύκολη δουλειά. Τους τελευταίους μήνες, τό γυρίσμα τής ταινίας προκάλεσε έντονες συζητήσεις και κυκλοφορήσαν πολλές συγκεχυμένες φήμες. Στο Χόλλυγουντ σχολιάστηκαν ιδιαίτερα οι οικονομικές δυσκολίες και ή προκλητική στάση τού ιταλοαμερικάνου σκηνοθέτη. Μετά τό *Αποκαλυψη τωρα*, που ήδη είχε συγκεντρώσει τήν προσοχή των media, ό Κόπολα δεν έμεινε με σταυρωμένα τά χέρια. Η εταιρεία τού *Zoetrope* βήθησε τή χρηματοδότηση πολλών ταινιών ευρωπαϊών κινηματογραφιστών, καθώς και

τήν προώθησή τους στήν αμερικανική αγορά που ή ξενοφοβία τής είναι όπως ξέρουμε θυλική. Έτσι, οι Βέντερς, Ζυμπερπεργκ, Αντονιονι, Σλεντορφ, Χέρτσσοκ και Γκοντάρ πηγαίνοερχόντουσαν στο Σάν Φραντσίσκο για να συναντήσουν και να πείσουν τον νέο νονό τού κινηματογράφου. Χωρή στις ενέργειες τού Κόπολα και τών συνεργατών του παίχτηκε πρόπεραϊ ό *Χίτλερ*, τού Ζυμπερπεργκ σε μεγάλη νεοσυρκεζική αίθουσα προσελκύοντας 100.000 θεατές, παρά τό είσιτήριο τών 10 δολλαρίων. Συνέβαλε άκόμα στο γύρισμα τής τελευταίας ταινίας τού Κουρσοάβα *Καγκεμουσα* και φροντίσε για τή διαμονή τής μέσα από τό κυκλωμα τής Φόξ. Τό μεγάλο περινό τού κατορθώμα ήταν ή *έπανασύσταση* τού *Ναπολέοντα* τού Άμπέλ Γκάνς με τή βοήθεια τού εγγλέζου ιστορικού και σκηνοθέτη Κέβιν Μπράνλοου που επί 20 χρόνια δούλευε για τήν άποκατάσταση τής αρχικής βερσιόν σε πολυβίζιον. Η ταινία προβλήθηκε στο Radio City Music Hall τής Νεας Ύορκης συνοδευόμενη από πρωτότυπη μουσική γραμμένη από τόν πατέρα του. Κρίμινε Κόπολα, που διηθυνη και τήν 60-μελή συμφωνική ορχήστρα. Οι προβολές - συναυλίες τού άριστοργήματος τού Γκάνς έπαναλήφθηκαν στο Λος Άντζελες (14-19 Ιουλίου 1981) στο Shrine Civic Auditorium και θα συνεχιστούν και σε άλλες πόλεις των ΗΠΑ. ένώ ή ευρωπαϊκή πρεμιέρα τής ταινίας θα γίνει 54 χρόνια μετά τήν πρώτη τής προβολή στήν Όπερα τού Παρισιού, με τήν ευκαιρία τού φετινού φεστιβάλ τής Βενετίας. Μετά τήν πρωτόφανη επιτυχία τής τελευταίας τού ταινίας στήν Άμερική *Ο Σώζων Έαυτον Σωθτω* έφτασε και ή σειρά τού Ζάν - Λικ Γκοντάρ να έργαστεί με συμπαραγωγή τόν Κόπολα. Η ταινία λέγεται *La Passion* (Τό Πάθος) και έρμηνευτριες είναι ή Ίζαμπέλ Υπέρ και ή Χαννα Συγκουλα. Οι πρώτες σκηνές γυρίστηκαν στό στούντιο τής *Zoetrope* και μάλιστα στο ίδιο πλάτω που γυρίστηκε τό *One from the Heart*. Λίγοι ξέρουν τι πραγματεύεται ή ταινία και φυσικό είναι να υπάρχουν πολλές άπορίες πάνω σ' αυτή τήν καπως παράδοξη συνεργασία.

Από τήν άλλη πλευρά όμως ή συνεργασία τού Κόπολα με τόν Βιμ Βέντερς πάνω στήν ταινία *Χάμετ* (βλ. Σ.Κ. 24/25) δεν φαίνεται να πηγαίνει καθολού καλά. Φημολογείται μάλιστα, ότι ετσι όπως έχουν τά πράγματα, υπάρχουν πολλές πιθανότητες ή ταινία να μη μπορέσει να ολοκληρωθεί. Παρά τή συγχυση που επικρατεί, ή σοβαρότερη μάλλον διαφωνία μεταξύ τών δύο συνεργατών αφορά τό μοντάζ τού φίλμ, που τό φινάλε τού μενει άκόμα να γυριστεί. Ό Κόπολα έχει εκδηλώσει τήν πλήρη διαφωνία του με τήν αντίληψη τού Βέντερς για τήν ταινία, με αποτέλεσμα να μπλοκάρει προσωρινά τήν ολοκλήρωση τής υιοθετώντας τή νωοτροπία τών μεγαλοπαραγωγών τού παλιού Χόλλυγουντ. Ό Βέντερς ωστόσο, χωρίς να τό βάλε κάτω παράτησε τήν κατάσταση όπως έχει, πηγαίνοντας στήν Πορτογαλία για να γυρίσει μιά άλλη ταινία τό *The State of Things*, που τό θέμα τής κάθε άλλο παρα ασχετο είναι με τις ταλαιπωρίες τις όποιες υπέστη στήν Άμερική. Αναφέρει και σ' ένα σκηνοθέτη και τό συνεργείο του που αναγκάζονται να διακοψουν τό γύρισμα μιας ταινίας μετά τήν μάταιη αναμονή των πιστώσεων από τις ΗΠΑ. Κατα τή διάρκεια αυτής τής αναμονής φαντάζονται ένα άλλο στορυ. ένώ ό σκηνοθέτης αποφασίζει να έπιστρέψει στο Λός Άντζελες με σκοπό ν' άνακαλυψει τα ίχνη τού μυστηριώδους παραγωγού. Τό φίλμ είναι παραγωγή τών *Road Movies* (της εταιρείας τού ίδιου τού Βέντερς) και τού *Gray City* (New York) ή φωτογραφία τού παλαμωχού Αντρι Αλεκάν είναι απόρρυθρη ή μουσική γραφτηκε από τους Mink De Ville, ένώ στο κάστ συναντούμε μιά παραξενή συσώρευση όνομάτων, όπως τόν Σαρμουελ Φουλερ, τόν Πατρικ Μπόσω, τόν Πωλ Γκέτυ Τζουριουε και τήν Ίζαμπέλ Βενγκαρντεν.

Μετά τις ταλαιπωρίες που επέβαλλε στον Βέντερς, άς ριζώσουμε μία ματιά και στις ταλαιπωρίες του ίδιου του Κόπολα. Αφού αγόρασε ένα στούντιο στο Χόλλυγουντ για 8 εκατ. δολάρια, το λεγόμενο *Zoetrope Studio*, άποφάσισε να πειραματιστεί με τη βοήθεια προχωρημένης τεχνολογίας πάνω σε μιάν άλλη μέθοδο γυρίσματος ταινιών. Έξασκώντας άπόλυτο έλεγχο άκόμα και πάνω σε άμυδρές κινήσεις της κάμερας στηριγμένος σε κομπιούτερς, έχει σά στόχο τήν ολοκλήρωση μίας ταινίας συμπεριλαμβανομένου και του μοντάζ μέσα σε χρονικό διάστημα τριών, τού πολύ, μηνών. Τήν πρωτοφανή αυτή πρόκληση απέναντι στον καθιερωμένο τρόπο γυρίσματος επιχειρεί ο Κόπολα με τού *One from the Heart*, μιά μουσική κωμωδία που διαδραματίζεται στό Λάς Βέγκας. Ή ταινία είναι παραγγελία τής *MGM*.

Ό Κόπολα λοιπόν έκουγχρόνισε τού στούντιο, τού έξοπλισε με πολύπλοκο σύστημα βίντεο και ό έλεγχος τής όλης έργασίας γίνεται άπό μιά ηλεκτρονική μουβιόλα έγκαταστημένη σ' ένα τεράστιο σιδερένιο φορητό που έτσι άποτελεί τού κέντρο βάρους τού στούντιο.

«Με τή μέθοδο μου αυτή» λέει «θά μρωώ πολύ σύντομα νά γυρίω ταινίες ενώ θά ταξιδεύω με τού άεροπλάνο μου. Θά χρειάζομαι άπλώς μιά όθονη και νά έχω μιά έπαφή με τού πλατώ, μέσω δоруφóρου. Με τού νά έχουιν γίνει έντατικές πρόβες εκ τών προτέρων δέν θά είναι άπαραίτητη ή παρουσία μου εκεί. Θά βλέπω τς ράσες στή Ρώμη και θά κάνω τς άναγκαίες διορθώσεις. Τού νά κερδίζεις χρόνο είναι τού μέλλον τού κινηματογράφου».

Λοιπόν μ' όλη αυτή τή μεγαλομανία, ό Κόπολα τελικά κατάφερε ν' άνεβάσει τόν προϋπολογισμό τής ταινίας άπ' τ' άρχικά 6.000.000 δολ. σε πάνω άπό 20.000.000 δολ. Αυτό είχε σάν άποτέλεσμα, ή *MGM* — παραγωγός και διανομέας τής ταινίας — νά άρνηθεί νά στηρίξει άλλο οικονομικά τού φίλιμ, μιάς και μέσα στά πλαίσια τής παραγωγής ό Κόπολα συμπεριλάμβανε και όλες τς τεχνικές καινοτομίες του. Κι έτσι τού Φλεβάρη ό σκηνοθέτης έφτασε στή δυσάρεστη θέση νά σταματήσει τού γύρισμα, λόγω έλλειψης άκόμα μερικών εκατομμυρίων σε δολ. Δέν υπήρχαν πλέον χρήματα για τς άμοιβές τών 500 ύπαλλήλων τού *Zoetrope*, οι όποίοι παρόλα αυτά παρέμειναν πιστοί και συνέχισαν νά δουλεύουν — με μειωμένο στό μισό τού μισθό τους — μέχρι νά ξεπεραστεί ή κρίση. Κρίση που ξεπεράστηκε στό τέλος, όταν βρέθηκε κάποιος Καναδός μεγιστάνας τού πετρελαίου, ό Jack Singer, που πρόσφερε τά άπαιτούμενα χρήματα.

Άξίζει νά σημειώσουμε ότι μόνο τά ντεκόρ τής ταινίας, φτιαγμένα άπό τόν Ντήν Ταβουλάρη (βλ. Σ.Κ. τ. 23) — ένα ολόκληρο Λάς Βέγκας μεταφευμένο σε στούντιο — στοιχισαν περίπου 6.000.000 δολ.

Παρ' όλες τς αντίερότητες, λοιπόν, ή ταινία κατάφερε νά τελειώσει και ό Κόπολα ήρθε τελευταία στό Παρίσι για νά δώσει μιά πρές-κόνφερανς, γύρω άπό τς νέες τεχνικές που

βάλθηκε νά προωθήσει, άφου προηγουμένως πέρασε άπό τού *Montreux* τής Έλβετίας, όπου σε μιά συγκέντρωση τεχνικών κινηματογράφου μίλησε για τά πειράματά του.

Όπως είπαμε, οι νέες αυτές τεχνικές γυρίσματος συμβάλλουν αισθητά σε μιά μείωση τού κόστους παραγωγής, σε 30%. Πρόκειται για κινηματογραφικό γύρισμα, αλλά πλαισιωμένο άπό τού Α ως τού Ω άπό ηλεκτρονικές κάμερες. Ή κάθε σκηνή φιλάμεται ταυτόχρονα σε βίντεο και σε φίλμ έτσι ώστε ό σκηνοθέτης νά μπορεί νά βλέπει άμέσως τς εικόνες που τράβηξε και νά κρατά τς καλύτερες λήψεις, χωρίς νά περιμένει νά έει τς ράσες. Χάρη σ' ένα ταυτόχρονο κωδικό σύστημα άριθμησης πάνω στό φίλμ και στήν πάντα βίντεο, είναι δυνατό μ' αυτό τόν τρόπο νά ταξινομηθεί τού τραηγμένο ύλικό, κι άπό τήν πρώτη μέχρι τήν τελευταία ήμέρα γυρίσματος, μπορεί κανείς νά έχει άμση αντίληψη για τού μοντάζ. Κατά τού «μάγο» Κόπολα λοιπόν, ή τεχνολογική εξέλιξη θ' άπελευθερώσει τόν κινηματογράφο. Έτσι ό σκηνοθέτης δέ θά δουλεύει πλέον στά τυφλά και θά μπορεί νά σφυγμομετρεί τού κοινό, δείχνοντας σε κανονική οίθουσα προβολής, ένα πρωτο μοντάζ τής ταινίας πριν αυτή τελειώσει. Και στή συνέχεια βέβαια, νά διορθώνει και νά τροποποιεί τού φίλμ, παίρνοντας σοβαρά ύπόψη τά γούστα τού κοινού.

N.K-άς - M.Δ.

Τού φιάσκο τού «Heaven's Gate»...

Τού μέσο κόστος κάτασκευής ενός φίλμ στήν Άμερική άπό 16,5 εκατ. δολλ. που είναι σήμερα θά φθάσει τά 25 εκατ., έφ' όσον συνεχιστεί ό σημερινός ρυθμός άνόδου. Οι παραγωγοί είναι τρομοκρατημένοι. Ή διαφήμιση, ή μεταφορά, οι κόπιες και τά λοιπά έξοδα δέν έπιτρέπουν τήν έμφάνιση καθαρού κέρδους πριν ή ταινία πραγματοποιήσει εισπράξεις ίσες με τού τριπλάσιο τού άρχικού κόστους παραγωγής. Και είναι γνωστό ότι λιγότερες άπό 40 ταινίες έχουν πραγματοποιήσει εισπράξεις άνω τών 50 εκατ. δολλ. στήν Άμερική.

Ή είσοδος άγνωστων επενδυτών και τών τηλεοπτικών δικτύων στήν κινηματογραφική βιομηχανία, καθώς και τού καθεστώς προπώλησης τών ταινιών στους διανομείς έδωσε σιγουριά στους παραγωγούς τά τελευταία χρόνια. Έτσι, πολλές ταινίες ξεπερνούσαν άδιαμαρτύρητα τού άρχικό τους κοστολόγιο. Άλλωστε, ό *Πόλεμος τών Άστρων* και τά *Σαγόνια τού Καρχαρία* ήταν δυο άπό αυτές. Ή κρίση ήρθε με τήν πρωτοφανή έμπορική και καλλιτεχνική άποτυχία τού *Heaven's Gate* (*Ή Πύλη τού Παραδείσου*). Ή *United Artists* έδωσε στον Μάικλ Τσιμίνο 11,6 εκατ. δολλ. και πλήρη καλλιτεχνική



«Napoléon», τού Άμπέλ Γκάνς (1927)

ελευθερία. Τό φίλμ κόντισε τελικά 36 εκατ. Οι κακές κριτικές και ή μικρή προσέλευση του κοινού όδηγησαν από τώ άποσυρθεί ή ταινία για καινούριο μοντάζ, πού στοίχισε ένα έπιπλέον εκατ., αφήνοντας τούς διανομείς με άδεια χέρια και τούς αιθουσάρχες με τίς θόνους σκοτεινές. Τό σύστημα προπώλησης τών ταινιών ήδη άμφισβητείται και όλες οι μεγάλες εταιρείες παραγωγής συμπίεζον τώ κοστολόγια τούς άισθητά. Έτσι, ή άρνηση τής *MGM* να συνεχίσει τήν χρηματοδότηση του *One from the Heart* (Κάτι από τήν Καρδιά) άναγκάζει τόν Κόπολα να ύποθηκεύσει προσωπική περιουσία για να όλοκληρώσει τώ γύρισμα τής ταινίας του. Έ ή νέα συντηρητική νοοτροπία πού άρχίζει να έπικρατεί, άμφισβητεί τώ ρόλο του σκηνοθέτη σαν καλλιτεχνικού δημιουργού και τήν άξία τών κινηματογραφικών σχολών. Σάν άποτέλεσμα, νέοι και ίκανοί σκηνοθέτες όπως ό Σπήλμπεργκ ή ό Τσιμίνο, δύσκολα θα βρουν χρηματοδότες για μελλοντικές ταινίες και άκομα δύσκολότερα θα μπόρουν να έξασφαλίσουν τά δικαιώματα πάνω στο τελικό μοντάζ, τήν όριστική δηλ. μορφή τών ταινιών τούς.

... και τώ παράδειγμα τής North American Cinema, Ltd.

Μέσα στην αβεβαιότητα πού έπικρατεί, όσον άφορα τήν οικονομική πλευρά του κινηματογράφου άρχίζουν να ξεχωρίζουν όρισμένες προσπάθειες για τώ ξεπερασμα τής κρίσης. Οι μεγάλες εταιρείες, όπως ή *20th Century - Fox* και ή *Universal*, άρχίζουν να δημιουργούν αυτόνομα τμήματα μέσα στά στούντιο με λιγότερο φιλοδοξία και πιά έξειδικευμένα προγράμματα, πού έχουν και μικρότερο οικονομικό ρίσκο. Παρατηρείται άκομα, μία στροφή πρós τίς ταινίες χαμηλού κόστους. Έ ή *United Artists* άγόρασε για προώθηση στο τεράστιο δίκτυο διανομής τής τήν ταινία *The Perfumed Nightmate* (Ό άρωματισμένος Έφιάλτης) του νεαρού Φιλιπινέζου σκηνοθέτη Kidlat Tahimik. Τό φίλμ γυρίστηκε από τόν ίδιο στις Φιλιπίνες και τώ Παρισί και κόστισε μόνο 10.000 δολάρια. Έ στροφή αυτή έστρεψε και τήν προσοχή τών μέσων ένημέρωσης στις μικρές ανεξάρτητες εταιρείες και παραγωγούς, τών οποίων οι μέθοδοι και τρόποι έργασίας μελετώνται και συγκρίνονται με τίς άνάλογες τών μεγάλων εταιρειών.

Μιά άλλη εναλλακτική λύση για τή χρηματοδότηση τών σημεινών πολυδάπανων παραγωγών είναι ή συγκέντρωση του άρχικου κεφαλαίου από μερισματα τών 5000 δολαρίων συνήθως. Με τώ άνοιγμα αυτό τής κινηματογραφικής βιομηχανίας πρós τώ έξω, έλαχιστοποιείται ή πιθανότητα οικονομικής καταστροφής, άλλα και μεγάλου κέρδους. Ό χρηματίας George Jensen πού τώ πρότερον άρχικά, άπέτυχε για τή ώρα να τώ θέσει σε έφαρμογή, οι πιά εισιόδοξοι όμως συζητούν για τή έποχή πού τέτοια μερισματα θα πωλούνται στα σούπερ - μάρκετ σαν λαχνού. Βέβαια, με τώ σύστημα αυτό μιά ταινία άντιμετωπίζεται άποκλειστικά σαν έμπορεύσιμο προϊόν.

Άπό πληροφοριακό ύλικό πού μάς έστειλε ή συνεργάτις του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* Μαρία Παπαγεωργίου μαθαίνουμε για τήν ύσταση τής εταιρείας *North American Cinema, Ltd.* πού σχεδιάζει τή χρηματοδότηση ταινιών χαμηλού κόστους με τή μέθοδο τών μερισμάτων. Τώ σκεπτικό τής στηρίζεται στην πεποίθηση ότι ή έποχή τών υπερίσχυων έχει παρέλθει και φέρνει σαν παραδείγματα τώ φίλμ χαμηλού κόστους *Easy Rider* και *American Graffiti*, πού γνώρισαν μεγάλη έμπορική έπιτυχία και ευνοική υποδοχή από τούς κριτικούς.

Έ εταιρεία δημιουργήθηκε άρχικά από τόν Curtis Injrie ήθοσιο και παραγωγό, τόν Eitan Boritzer, ήθοσιο σεναριογράφο, σκηνοθέτη και παραγωγό και τή Μαρία Παπαγεωργίου, παραγωγό και σκηνοθέτη με στόχο τώ γύρισμα τής ταινίας *Golden Gate* (Χρυσή Πυλί), τώ όνομα τής καλλιτεχνικής

γειτονιάς του Σάν Φρανσίσκο). Τό φίλμ άναφέρεται στις προσπάθειες ενός νεαρού να γίνει ήθοσιός και άντιπαραθέτει τήν έπιφανειακή γοητεία τής κοινωνίας του *Golden Gate* με τήν αβεβαιότητα και τώ πολυποίκιλο τής πραγματικότητας. Τό κόστος του δέν προβλέπεται να ξεπεράσει τίς 76.000 δολάρια.

Έφ' όσον τώ πείραμα αυτό γνώρισε έπιτυχία, φυσικό είναι οι άνάλογες προσπάθειες να πολλαπλασιαστούν τόσο από τήν *North American Cinema Ltd.* όσο και από παρόμοιες εταιρείες πού τυχον θα ύσταθούν. Συνδυάζοντας τώ ρεαλισμό στα οικονομικά θέματα με τίς καλλιτεχνικές φιλοδοξίες, άποτελεί όπωσδήποτε ένα άξιοπρόσεχτο παράδειγμα.

N.K-άς

Ποικιλίες από τίς Η.Π.Α.

Έ ή *20th Century - Fox* έχει προγραμματίσει τώ γύρισμα 15 ταινιών μέχρι τώ Φλεβάρη του 1982 ενώ άλλες 29 βρίσκονται σε διάφορα στάδια παραγωγής. Έ άποκαλυπτική αυτή άνοδος τών παραγωγών σημειώνεται σαν ή πρώτη έπίσημη ανακοίνωση τής *Sherry Lansing*, άφότου ανέλαθε τήν προεδρία τής *Fox*. Παρ' όλες τίς φήμες για έντονες διαφωνίες μεταξύ τών κορυφαίων διευθυντών τής εταιρείας, ή πρόεδρος τής *Fox* είναι τώ υπ' αριθμόν 1 πρόσωπο στο Τμήμα Παραγωγής. Ό συνολικός προύπολογισμός φτάνει τώ «υπερβολικό ποσόν τών 125.000.000 δολ.», όπως δηλώνει χαρακτηριστικά ή ίδια. Τώ μεγαλύτερο μέρος έχει προγραμματιστεί για τήν ταινία *The Ninja*, μία περιπετειώδη ιστορία εκδίκησης, βασισμένη σε μιά νουβέλα του Eric Van Lustbader και σκηνοθέτης Irvin Kershner. Έ ή όλοκληρώθηκε τώ γύρισμα τής καινούριας ταινίας του Μάρτιν Σκορσέζε, *The King of Comedy* (Ό βασιλιάς της κωμωδίας), με πρωταγωνιστές τόν Τζέρι Λιούις και τόν Ρόμπερτ ντέ Νίρο. Είναι ή πρώτη φορά, εδώ και πολλά χρόνια, πού ό Σκορσέζε δουλεύει έξω από τήν *United Artists*. (Έ ταινία αυτή είχε προγραμματιστεί άρχικά από τήν *Warner Bros.* με τόν Ρόμπερτ ντέ Νίρο, σε σκηνοθεσία όμως Μάικλ Τσιμίνο). Στόν έπίσημο κατάλογο παραγωγής τής εταιρείας βρίσκονται, εκτός τών άλλων έμπορικών ταινιών, 3 κωμωδίες του Νήλ Σάιμον, με σκηνοθέτη τόν Χέρμπερτ Ρός, ένα σενάριο του Άβερι Κόρμαν (*Κράμερ εναντίον Κράμερ*), με τίτλο *The Old Neighborhood* (Έ παλιά γειτονιά) κ.ά.

Έπίσης ό σκηνοθέτης Howard Ziefel πρόκειται να γυρίσει ένα ρημική τής ταινίας *Unfaithfully Yours*, πού γύρισε ό Πρέστον Στάρτζες τώ 1948, άφου προηγουμένως βρεθεί ό αντικαταστάτης του Πήτερ Σέλλερς, ό όποιος, έπρόκειτο να πρωταγωνιστήσει. Μετά τώ *Hardcore story* και τώ *Έπαγγελμα Ζιγκολό*, ό γνωστός σεναριογράφος και σκηνοθέτης Ρωλ Σρέντνερ, άποφάσισε να γυρίσει ένα ρημική τής ταινίας *Cat People*, πού σκηνοθέτησε τώ 1942 ό Ζάκ Τουρνέρ για τήν *RKO Films*. Τό άρχικό *Cat People* είχε έπιταθεί για τή έκκλητική του σκηνοθεσία και θεωρείται σαν ή πρώτη ταινία φρικας πού ο τρόμος έρχεται μέσα από ύπαινιμους, χωρίς τή άμεση κατάδειξη τώ τέρατος, με τή χρήση εύφάνταστων ήχητικών έφέ και υποβλητικών γωνιών λήψης. Ό Σρέντνερ έναδοδούλεψε πάνω στην άρχική ιστορία — πού έγραφε ο De Witt Dodsop, γύρω από μιά νεαρή γιουγκοσλαβα, ή όποια πίστευε ότι μπορεί να μεταμορφωνεται σε πανθήρα — προσθέτοντας τή δική του φαντασία και άποψη. Έ ταινία, πού άρχισε να γυρίζεται στη Νέα Όρλεάνη (τά έξωτερικά στο Λος Άντζελες), για λογαριασμό τής εταιρείας *Universal Pictures*, έχει σαν βασικούς έρμηνευτές τόν Μάλκομ Μακ Ντόουελ και τήν Ναστάζια Κίνκι. Ό Σαμ Φούλερ (τελευταία του έπιτυχία *Οι 4 τής Ηρωικής Ταξιαρχίας*) όλοκληρώσε (μαζί με τόν

Κέρτις Χάνσον) τὸ γράψιμο τοῦ σεναρίου τῆς νέας του ταινίας μετὰ τίτλο *White Dog* βασισμένη σὲ μιὰ νομβέλα, ποὺ ἔγραψε ὁ Roman Gary τὸ 1970. Ἐίναι ἕνα θρίλερ γύρω ἀπὸ μιὰ γυναίκα ἣ ὁποία κληρονομῶ ἕναν περιεργὸ καὶ εξαγριωμένο σκύλο. Τὸ ἴδιο ἔργο ἔχει διασκευασθεῖ γιὰ τὸν κινηματογράφο ἄρκετές φορές, σχεδιάξτε δὲ νὰ τὸ γυρίσει καὶ ὁ Ρόμαν Πολάνσκι, προτοῦ φυγεῖ ἀπὸ τὴν Ἀμερική. Ὁ ἴδιος ὁ Φουλερ λείπει χαρακτηριστικὰ «βρισκόμαί σὲ μιὰ ἐξάψη, ὅμοια μ' αὐτὴ τῆς κόλασης, ὅταν καταπινομαί μ' αὐτὴν τὴν ἱστορία· ὁ Gary βρισκόταν συνεχῶς δίπλα μου καὶ συζητάγαμε, προτοῦ καν ἀρχίσω νὰ ἡ διαβάξω στὸ περιοδικὸ Life. Ἦξερα τὸ πάθος τοῦ συγγραφέα γιὰ τὸ ἔργο του καὶ δὲν εἶχα ἀσχοληθεῖ με τοιοῦτο εἶδους θρίλερ στὸ παρελθόν». Ἡ ταινία θὰ γυρισθεῖ στὸ Χόλλυγουντ.

P.K.

Οι γυναίκες στὴ βιομηχανία τοῦ κινηματογράφου

Μέχρι πρόσφατα ὁ ρολὸς τῆς γυναίκας στὸν κινηματογράφο ἦταν περιορισμένος στὸν τομέα τῆς ἐρμηθίας. Τὸ γράψιμο τοῦ σεναρίου καὶ τὸ μοντάζ, ποὺ ἀρχικὰ εἶχαν θεωρηθεῖ «γυναίκειες δουλειές», βρισκόνταν κι αὐτές σὲ ἀντρικὰ χέρια.

Τὸ 1980 γίνεται πρόεδρος τῆς *20th Century - Fox* ἡ Sherry Lansing. Τὰ πράγματα εἶχαν ἀλλάξει. Τὰ τελευταῖα 20 χρόνια ἡ εἰσὸδος τῆς γυναίκας στὰ θετικὰ ἐπαγγέλματα καὶ τὶς θετικὲς ἐπιστήμες ὑπῆρξε μαζικὴ. Ἀπὸ τὸ Wharton καὶ τὸ Harvard ἀποφοίτησαν πολλὲς εἰδικευμένες στὴν οικονομικὴ καὶ διοικητικὴ πλευρὰ τοῦ κινηματογράφου. Ἔτσι, σ' ὅλες τὶς ἀμερικανικὲς εἰταιρίες παραγωγῆς ὑπάρχουν γυναίκες σὲ θέσεις «κλειδιά». Ἐκείνο ποὺ μετράει δὲν εἶναι τὸ φύλο, ἀλλὰ τὸ ποῖος κάνει τὴ δουλειὰ του καλύτερα.

Ἐνδεικτικὰ, ἀπὸ ἐναν ἐκτεταμένο κατάλογο, μπορούμε νὰ ξεχωρίσουμε: στὴν *20th Century - Fox* τὴν Sherry Lansing, πρόεδρο καὶ τὴν Claire Townsend, ὑποδιευθύνου παραγωγῆς, στὴν *Columbia* τὴν Amy Ephron, στὴν *Paramount* τὴν Pam Dixon, στὴν *Universal* τὴν Verna Fields καὶ στὴν *United Artists* τὴν Anthea Sylbert, ὅλες στὴν ὑποδιευθύνου παραγωγῆς, στὴν *Warner Bros.* τὴν Mardi Marans, ἀντιπρόεδρο καὶ στὴν *GM* τὴν Karla Davidson, ἀντιπρόεδρο καὶ γενικὸ σύμβουλο.

Ἀπο τὴν ἀλλῆ πλευρὰ τοῦ ἀτλαντικοῦ, ὁ γαλλικὸς κινηματογράφος ἔχει ἀναδείξει ὄχι μόνο τὶς περισσότερες γυναίκες σκηνοθετίδες (ὅπως τὴν Alice Guy, τὴν πρώτη γυναίκα ποὺ στάθηκε πίσω ἀπὸ τὴν κάμερα, τὸ 1900), ἀλλὰ ἐπέτρεψε καὶ τὴν ἀνοδο ἰσθλῶν γυναικῶν στὸν τομέα τῆς παραγωγῆς. Σύμφωνα μὲ μιὰ προχειρὴ ἀπαρίθμηση, ποὺ δημοσίευσε τὸ περιοδικὸ *Variety*, πᾶν ἀπὸ 24 γυναίκες ἀναπτύσσουσαν μιὰ ἐντονὴ δραστηριότητα στὴ σύγχρονὴ κινηματογραφικὴ βιομηχανία τῆς Γαλλίας. Σημαντικότερες ἀπ' αὐτές εἶναι οἱ: Daniele Delorme, Lise Fayolle, Catherine Winter, Gisele Rebillon, Vera Belmont, Michèle Dimitri, Margaret Menegoz, Nicole Stephane, Helène Vager, Albina de Boisrouvray, Marie - Laure Reyre, Christine Gouze - Renal, Michèle de Broca, Diane Kurys, Mag Bodard, Agnès Varda, Nelly Kaplan, Yannick Bellon, Irène Silbermann, Michèle Ray-Gavras, Anne-Marie Mieville. Ἡ Delorme, μαζὶ μετὰ τὸν σύζυγό της Yves Robert, παράγει ταινίες ἔδω καὶ 20 χρόνια. Ἡ ἴδια ἦταν ἀπὸ τὶς σημαντικότερες ἠθοποιούς, ἀφ' ὅπου ἡ σκηνοθετὶς Jacqueline Audry τὴν ἀνάδειξε μετὰ τὴν *Gigi* (1949).

Ἡ Catherine Winter — ἡ ὁποία δημιούργησε τὸ 1959 μαζὶ μετὰ τὴν ἀδελφὴ τῆς Gisele Rebillon τὴν εἰταιρία *Sofracina* ἔχει παράγει πᾶν ἀπὸ 40 ταινίες μεγάλου μήκους καὶ ἄρκετες μικροῦ μήκους.

Ἀνάμεσα σ' αὐτές, τὸ *Dupont la joie* (1974) τοῦ Yves Boisset ποὺ κέρδισε τὴν Ἀσπὴνία Ἀρκτο στὸ φεστιβάλ Βερολίνου, τὸ *Taxi Rose* (1976) τοῦ ἴδιου σκηνοθέτη μετὰ τὴν Σαρλότ Ράμπλινγκ καὶ τὸν Φρέντ Ἀσταίρ, κ.ά. Ἡ ἴδια λέει σχετικὰ μετὰ τὸ πρῶτο τῆς ταξίδι στὶς ΗΠΑ ὅτι «οἱ ἀνθρώποι ἐκεῖ μετὰ ρωτοῦσαν ποῖος εἶναι ὁ ἐπικεφαλῆς τῆς εἰταιρίας μας».

Ἡ Vera Belmont (*Stephan Films*), ποὺ τῶρα ἐτοιμάζει τὴν 23ῃ ταινία της, λέει χαρακτηριστικὰ: «Τὸ ἐπάγγελμά μας δὲν χαρακτηρίζεται γιὰ τὴ δημοκρατικοποιτὰ του· οἱ ἐντόνως δραστηριοποιητὲς στὸ γαλλικὸ κινηματογράφο, ἐπιτρέπουσαν νὰ ἐμφανίζονται καὶ οἱ γυναίκες στὴ σκηνή. Ὅταν γυρίζονται πολλὲς ταινίες, ἄρκετες ἀπ' αὐτές εἶναι παραγωγῆς γυναικῶν. Ὅταν σημεῖωνεται ὁμῶς κάποια πτώση, ὑπάρχει δουλειὰ μόνο γιὰ ἀνδρες». Ἀν καὶ ἡ ἐξαγωγικὴ μας δυνατότητα εἶναι μικρὴ, ἕνας ἐκπληκτικὸς ἀριθμὸς ταινιῶν, γιὰ μιὰ χώρα τοιοῦτο μεγέθους, παράγεται στὴ Γαλλία, στὸ Παρίσι. Ὑπάρχουν πᾶν ἀπὸ 500 ἐμπορικὲς εἰθουσες ἐνῶ στὴ Νέα Ὑόρκη μονοὶ 160. Ἀκόμα καὶ σήμερα ἄρκετοὶ παραγωγοί, ἀνδρες καὶ γυναίκες, δὲν μπορούσαν νὰ ἐπιβιώσουν».

Ἡ Michèle Dimitri (*Dimage*) ποὺ τὸ 1977 παρήγαγε τὸ *Rouge* pas τῆς Coline Serreau πιστεύει ὅτι «οἱ γυναίκες ὠφελήθηκαν ἀπὸ μιὰ μόδα καὶ τῶρα πληρώνουσαν γι' αὐτὸ. Τὸ ὅτι εἶχαν τὴν εὐκαιρία νὰ κάνουν ταινίες δὲν ὀφείλεται στὸ ταλέντο τους. Αὐτο παραμένει ἀπάνω τόσο γιὰ τὶς γυναίκες ὥσο καὶ γιὰ τοὺς ἀνδρες».

Ἡ Margaret Menegoz, ποὺ ἀπὸ τὸ 1975 συνεργάζεται μετὰ τὸν Eric Rohmer καὶ τὸν Barbet Schroeder (*Films du Losange*) λέει: «Ἡ κόλαση μαζὶ μετὰ τὸ σέξ! Ἀρκετοὶ ἀνθρώποι εἶναι ἱκανοί, ἄλλοι ὄχι. Εἶναι φυσικὸ τὸ ὅτι ὑπάρχουν πολλὲς γυναίκες παραγωγοί — δὲν ὑπάρχει μεγάλη διαφορά μετὰξὺ τοῦ νὰ κρατᾶς ἕνα νοικοκυριὸ ἢ μιὰ εἰταιρία παραγωγῆς ταινιῶν. Εἶσαι πάντα στὴν ὑπηρεσία κάποιου. Μόνο τὰ συστατικὰ μέρη ἀλλάζουσαν. Τὰ γυναικεία χαρακτηριστικὰ σὲ μιὰ παραγωγὴ εἶναι πολὺ καθοριστικὰ: σταθερότητα, ὑπομονή, ἀφοσίωση».

«Δὲν ἤθελα νὰ μπῶ σ' αὐτὸν τὸν οικονομικὸ χωρὸ, ποὺ εἶναι ὁ κινηματογράφος», λέει ἡ Christine Couze-Renal, ὑπεύθυνη τῆς *Production Generale de Films (Profegi)*, γιὰ τὸ μοναδικὸ μου ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ χροῖμα, συγκεντρώνεται στὰ μέσα ποὺ μοῦ προσφέρει. Ἡ κερδοσκοπία δὲ μετὰ ἀφορὰ. Ἡ ποιότητα μιᾶς ταινίας καὶ τὸ κοινὸ εἶναι περισσότερο σημαντικὰ». Ἀφοῦ πρῶτα δούλεψε σὲ πολλὲς παραγωγές, ἰδρύσε τὸ 1956 τὴν *Profegi* ὕστερα ἀπὸ παράκληση τῆς Μπριζίτ Μπαρντό, μετὰ σκοπὸ τὴν παραγωγή μιᾶς μονο ταινίας τοῦ *La Mariée est trop Belle*. Τῶρα ἔφτασε νάχει παράγει πᾶν ἀπὸ 40 ταινίες, ἀπὸ τὶς ὁποῖες πολλὲς εἶναι βασισμένες σὲ κλασσικὰ μυθιστορήματα. «Ἐκτός ἀπὸ 2 ἢ 3 ἐξαίρεσεις, ἔχω παράγει μόνο ταινίες ποὺ προτείνω», συμπληρώνει, «ἔξερω τὴν θέλω νὰ βλέπω στὴν ὀθόνη καλὲς ἢ κακὲς οἱ ταινίες μου εἶναι ἕνα κοινὸ χαρακτηριστικὸ: εἶναι μιὰ ἀντανάκλαση τοῦ ἐαυτοῦ μου».

Οἱ γυναίκες παραγωγοὶ εἶναι περισσότερο συμπαιθεῖς στοὺς ἠθοποιούς καὶ στοὺς τεχνικούς ἀπ' ὅτι οἱ γυναίκες σκηνοθετίδες. Ἐχουν τίποτα κοινὸ μετὰ τὴν εἰκόνα τῆς γυναίκας, ὅπως ἐμφανίζεται στὶς ταινίες ποὺ παράγουσαν. «Γεννήθηκα φεμινίστρια» λέει ἡ Vera Belmont. «Ἀπὸ τὰ νεανικά μου χρόνια — εἶμαι Ἑβραία — ἐπαναστατοῦσα ἐναντίον τὴν ἀνισότητα, τὸ ρατσισμό, τὴν ἀντροκρατία. Ἐκαὶ μιὰ ταινία μετὰ θέμα τὶς γυναίκες, ποὺ σκηνοθέτησε ἡ Joyce Bunuel τὸ *La Jument Vapeur* ἀπέτυχε οικονομικὰ.

Ἀλλὰ εἶναι μιὰ ὡραία ταινία. Ἐνα ἐνδεικτικὸ παράδειγμα ἀπὸ τὸ διάλογο: «Γιὰτί εἶσαι τόσο θλιμμένη;» ρωτᾶει ἕνας σύζυγος τὴν γυναίκα του, «τίποτα δὲν πρόκειται νὰ σοῦ συμβεῖ». Καὶ ἡ γυναίκα ἀπαντᾶ: «Αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι ποὺ φοβάμαι». Τὸ πλατὺ κοινὸ δὲν μπορεῖ νὰ καταλάβει γιὰτί μιὰ γυναίκα, μετὰ δύο παιδιὰ καὶ ἕνα σύζυγο ποὺ κουβαλεῖ τὰ πάντα στὸ σπίτι, παραπονιέται».

«Έξ άλλου», συμπληρώνει, «δέν μπορείς νά σθήςεις 2000 χρόνια άδικίας μέ μιά ταινία».

H Nicole Stephane — γνωστή σάν ή μεγάλη ήθοποιός τού Jean Pierre Melville (*Le silence de la mer, Les Enfants Terribles*) — άφού δουλεύει γιά μεγάλο διάστημα σάν βοηθός τού Ζωρζ Φρανζύ, σκηνοθέτης τού *Les Hydrocephales Communicantes*, ένα ιατρικό φίλμ πού δείχνει, γιά πρώτη φορά, τó έσωτερικό τού εγκέφαλου. Στη συνέχεια, γύρισε τó πρώτο μέρος της τριλογίας της γιά τó 'Ισραήλ, μέ τόν τίτλο *La Generation du desert* και τó 1958 ίδρυσε τή εταιρεία παραγωγής *Ancinex*. Μεταξύ τών παραγωγών της περιλαμβάνονται: *Mourir à Madrid*, τού Frederic Rossif, *dit-elle* της Μαργκερίτ Ντυράς, *Terre promise*, της Susan Sontag. «Ήταν πιο εύκολο νά γυρίσεις ταινία στή Γαλλία, πρίν λίγα χρόνια», λέει ή Stephane πού σχεδιάζει νά μεταφέρει στόν κινηματογράφο τó *Du côté de chez Swan* τού Προύστ και τó *La Vagabonde* της Κολέτ. «Το πώς συναρμολογούνται τά διάφορα κομμάτια μιας ταινίας είναι κάτι μαγικό. Παλιότερα, είχες τή δυνατότητα νά ρισκάρεις: κάθε τί ήταν λιγότερο άκριβο. Σήμερα δέν μπορείς νά κάνεις ταινία χωρίς συμπαραγωγή και σύμφωνη γνώμη τού διανομέα ή τήν συμμετοχή της τηλεόρασης». Η Ηελένε Vager, πού έχει κάνει παραγωγή σέ ταινίες τού Κλώντ Φαράλντ και τού Άλαιν Τανέρ, έπικεφαλής γιά ένα διάστημα στό τμήμα παραγωγής τού *Institut National de l' Audiovisuel*, ίδρυσε τελευταία μαζί μέ τόν Ρόμπερτ Κράμερ και τόν Ραούλ Ρυϊζ, τήν νέα εταιρεία παραγωγής *Quazar*. 'Η ίδια υποστηρίζει ότι «υπάρχει ένα είδος συμμαχίας μεταξύ τού Έθνικού Κέντρου Κινηματογράφου και της παραγωγής/διανομής τών μονοπωλίων, ενάντια στούς ανεξάρτητους παραγωγούς. Αντιμετωπίζουμε μιά πολύ δύσκολη κατάσταση». Γιά νά πολεμήσει αυτή τήν κατάσταση, από τó 1974, ή Christine Couze-Renal πρόσθεσε, ένα τμήμα Τηλεόρασης στήν εταιρεία της, γιά νά ξαναβρει τó 70% τού κοινού πού έπαψε νά πηγαίνει στόν κινηματογράφο. Ήταν ή πρώτη πού παρήγαγε τηλε-ταινίες έπιπεδου μέ γνωστούς ήθοποιούς τού κινηματογράφου, όπως ή Ντομινίκ Σαντά, ή Άνουκ Αϊμέ κ.ά. και σκηνοθέτες όπως ó Κλώντ Σαμπρόλ.

'Αλλά παρόλο πού ή τηλεόραση είναι ó άπαραίτητος συνεταιρός γιά τούς άλλους παραγωγούς, έπικρατεί μεγάλη δυσάρεσκεια, όπως τονίζει ή Lise Fayolle, σχετικά μέ τó ποσό τών χρημάτων πού ή τηλεόραση συνεισφέρει στόν κινηματογράφο, είτε σάν συμπαραγωγός είτε σάν άγοραστής ταινιών.

Η Albina de Boisrounray, από τις ελάχιστες παραγωγούς πού έχουν τή δυνατότητα νά κινούνται σ' όλοκληρη σχεδόν τή διεθνή αγορά, υποστηρίζει ότι «άφού ή τηλεόραση, είναι καθοριστική γιά τήν επιβίωση μας πρέπει ν' άνέβουν οι τιμές, μίας και τά όριά μας είναι περιορισμένα: τά θέματά μας πού έκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις δέν ενδιαφέρουν τούς άμερικάνους, στερρούνται ρυθμού, βίας και θεάματος. Η φιλοδοξία μου δέν είναι, θέβαια, νά φτιάχνω γαλλο-αμερικανικά μίγματα: διαπραγματευομαι μέ τήν άμερικάνικη τηλεόραση γιati δέν έχουμε τή δυνατότητα νά προβάλουμε τις ταινίες μας στις άμερικάνικες αίθουσες».

P.K.-N.K-άς

Ο Κάρλ Φάλεντιν στό 'Ινστιτούτο Γκαϊτε

Στό γερμανικό 'Ινστιτούτο Γκαϊτε, στήν άρχή της χρονίας, είχαμε τήν ευκαιρία νά δούμε μιά σειρά από ταινίες μέ τó μεγάλο — και τελείως παραγνωρισμένο — γερμανό κωμικό και καλλιτέχνη Κάρλ Φάλεντιν Γεννημένος τó 1882, στά προσώπια τού Μονάχου, ó Φάλεντιν έδειξε πολύ νωρίς νά έπηρεάζεται από τόν κόσμο τών

καμπαρέ, παρόλο πού προοριζόταν γιά μαραγκός. Μετά τó θάνατο τού πατέρα του, πηρε στά χέρια του τή διεύθυνση της οικογενειακής έπιχείρησης (βιοτεχνία ταπισερί) γιά ένα μικρό χρονικό διάστημα και συνέχισε νά συχνάζει στά λαϊκά θεάματα και τά μιούζικ-χάλ. Λίγο άργότερα εγκαταλείπει τó έμπόριο κι άποφασίζει νά κάνει τήν τύχη τού στή σκηνή.

Γύρω στά 1913 συναντά τήν Liesl Karlstadt (1892-1961) πού υπήρξε ή παρτεναίρ του σχεδόν σ' όλη τήν καριέρα του. Μιά «καριέρα καμπαρέ» πού θά ζετυλιχτεί μ' όλη τή φήμη τους μέσα στή δεκαετία 20-30. Η κατάληψη της έξουσίας από τó Χίτλερ θέτει φραγμούς στήν έκφραση τού Φάλεντιν, ó ίδιος όμως συνεχίζει νά παράγει θεάματα μέχρι τó 1941, παρόλες τις δυσκολίες πού συναντά μέ τή λογοκρισία και τήν άυτονομία. Από τó 1941 βυθίζεται στή σιωπή και ζει μέσα στή μεγαλύτερη φτώχεια. Μετά τήν πανωλεμία τού Γ' Ράιχ, σκηνοθετεί μερικές έκπομπές στή ραδιόφωνο, χωρίς καμιά έπιτυχία.

Πεθαίνει τó 1948 σέ ηλικία 66 έτών, μέσα σέ πλήρη άνείχεια, άδυνατώντας νά βρθεί ακόμα και τά κρουπόνια γιά τήν τροφή του.

Ο Φάλεντιν παράλληλα μέ τήν καριέρα του πάνω στή σκηνή ένδιαφέρθηκε πολύ γρήγορα και γιά τόν κινηματογράφο. Τó κινηματογραφικό του έργο (βουθο ή όμιλινό) γυρίστηκε μεταξύ 1912 και 1936. Τó φίλμ τού ή *Κληρονομιά* (1936) — πού είδαμε και στό πρόγραμμα τού Γκαϊτε — φίλμ πάνω στήν έξαθλίωση ενός γερμανού μικροαστού, κατηγορήθηκε από τις χιτλερικές άρχές σάν άπολογία τού μίζεραμπλισμού και λογοκρίθηκε άγρια. Χάρη στις έρευνες της ταινιοθήκης τού Μονάχου υπάρχει σήμερα ένα κόρυπος 40 περίπου ταινιών τού Φάλεντιν, σκηνοθετημένων είτε από τόν ίδιο είτε από άλλους. Έτσι μπορούμε νά έκτιμήσουμε τó πολυεπίπεδο ταλέντο ενός κωμικού πού γιά νά έκφραστεί, χρησιμοποιούσε έξίσου καλά τó τραγούδι, τή σκηνή και τήν όθόνη.

'Αλλωστε δέν είναι καθόλου τυχαίο τó ένδιαφέρον πού έδειξαν πολλοί άνθρωποι τού θεάτρου — κυρίως ó Μπρέχτ — γιά τόν ιδιότυπο αυτόν θραυρό καλλιτέχνη, πού ήθελε νά όνομάζει τόν εαυτό του «όλοκληρωτικά αυτόδιδακτο».

'Από τις ταινίες του αξίζει ν' αναφέρουμε τó *Mysterien eines Frisiersalons* (*Τά Μυστήρια ενός Κομμωτηρίου*), φίλμ τού 1922 μέ διάρκεια 23' και σκηνοθεσία Ε. Engel και Β. Brecht, τó *Die Verkaufte Braut* (*Η πουλημένη νύση*) τού 1932 μέ διάρκεια 90' και σκηνοθεσία Max Ophuls καθώς και τó *Der Firming* (*Η πρώτη κοινωνία*) τού 1934 μέ διάρκεια 22' και σκηνοθεσία Κάρλ Φάλεντιν και Liesl Karlstadt.

Μαρία Γ.

Film as Film (Τέμνος 1981)

Μετά από τήν πρώτη έκδήλωση Film as Film πού έγινε πέρι στή Λυσοσαρέα της Αρκαδίας (ΒΑ ΣΚ 26), οι σκηνοθέτες Gregory J. Markopoulos και Robert Beavers θά έπαναλάβουν και φέτος τήν πρωτότυπη τους αυτή προσπάθεια.

Τó 2ο Τέμνος λοιπόν, μέ νεώτερη δουλειά των δυο σκηνοθετών, θά πραγματοποιηθεί από τις 4 μέχρι τις 7 Σεπτεμβρίου 1981, στή Λυσοσαρέα, άμέσως μετά τή δύση του ήλιου.

Πώς πάει κανείς στή Λυσοσαρέα Γορτυνιας. Είναι άπλό, μέσω Δημητσάνας, Παλουμια ή μέσω Ολυμπίας.

Εκδηλώσεις

ΡΟΤΕΡΝΤΑΜ 1981

(πώς γερνούν οι δεκαετίες)

τού Χρήστου Βακαλόπουλου

Αντίθετα με τις εκδηλώσεις-θεσμούς (Κάνες, Βερολίνο) και τα φεστιβάλ-αφιέρωματα (Πέζαρο, Έδιμβουρ,ο) το φεστιβάλ του Ρότερνταμ διαιρεί την πλήρη ταύτιση με τις φαντασιώσεις της κινηματογραφοφιλίας της δεκαετίας του '70. Έπικίνδυνη επιλογή που είχε σαν αποτέλεσμα τα δέκα τελευταία χρόνια στιγμές ευφορίας και στιγμές κόπωσης, παραγωγική, σύγχυση και πραγματική ποικιλία εικόνων και ήχων παρόλη την (αναγκαστική) τοποθέτηση της εκδήλωσης κάτω απ' την αδηφάγα étiquette art et essai. Τα προγράμματα του Ρότερνταμ κινήθηκαν από τις ρετροσπεκτιβές του Τζωρτζ Κουσάρ και του Ρας Μέγιερ μέχρι τις μόνιμες παρουσίες του Γκοντάρ και των Στράουμπ/Υγιέ, από τον Ραούλ Ρουίς μέχρι τα Β-movies της δεκαετίας του 30. Μέ το τέλος της δεκαετίας το Ρότερνταμ μένει λίγο άφοπλισμένο γιατί η «ταινία δημιουργού» έγινε η σκιά του έαυτού της, η τηλεόραση προχωρεί καλύτερα (επιτέλους!) η Ευρώπη γερνάει και ο Βέρνερ Σρέτερ προσπαθεί να φιμώσει ιστορίες με άσχημα, μέση και τέλος (μερικοί λένε ότι τα καταφέρνει). Έτσι οι 850 ταινίες που βλέπουν κάθε χρόνο οι δυο υπεύθυνοι του φεστιβάλ, η Μονίκα Τεγκελάαρ και ο Χιούμπερτ Μπώλς (για να διαλέξουν τελικά 150 περίπου), συγκροτούν όλο και περισσότερο ένα πακέτο άναμνήσεων ύφους από το cinéma d'auteur μολοσισμένο με καλυμμένες τηλεοπτικές αισθήσεις και «επικάιρας» θέματα. (βλέπε και το κείμενο του Θεοφιλόπουλου «Γκριζία ζώνη και μικρή όθονη», Σ.Κ. τευχός 27).

Ένα από τα αποτελέσματα της (κινηματογραφικής) δεκαετίας: τα φεστιβάλ τρυπάνουν το ένα μέσα στο άλλο, τα προϊόντα-ταινίες κάνουν το γύρο της Ευρώπης. Το Ρότερνταμ υποδέχτηκε φέτος μία σειρά από ταινίες που προδλήθηκαν πέρσι στις Κάνες ή στο Βερολίνο. Τις «ταινίες για φεστιβάλ» θα διαδεχτούν άραγε οι ταινίες για δίκτυα κινηματογραφικών εκδηλώσεων; Σ' αυτή τη περίπτωση το Ρότερνταμ την επόμενη δεκαετία κινδυνεύει όπως όλα τα μικρά φε-

στιβάλ χωρίς χρηματικά θραύει να πάψει ν' αποτελεί το φεστιβάλ του «καλού γούστου» — κάπου ανάμεσα στις αδανγκαρντίστικες εξαιρέσεις και στην εμπορική νόρμα — και νά μπει στο χορό της επίσημης διανομής κομψοτεχνιμάτων χωρίς καν νά το καταλάβει. Άλλωστε το μέλλον των διεθνών κινηματογραφικών εκδηλώσεων δέν βρίσκεται πιά στις αποκλειστικότητες αλλά στην ικανότητά τους νά εξασφαλίζουν ήδη διαφημισμένα κινηματογραφικά προϊόντα καθαρίζοντας συνεκτικά προγράμματα και άπονέμοντα «λογικές» διακρίσεις. Το ίδιο το κοινό του Ρότερνταμ έδειξε με τη ψήφο του ότι προανατολίζεται σ' αυτή την κατεύθυνση. Η λογική-προοδευτική-ψήφος χαρακτηρίζει σήμερα την Ευρώπη - κι όχι μόνο στο κινηματογραφικό επίπεδο. Η ήρεμη κινηματογραφοφιλία του '70 ήσυχάζει όλο και περισσότερο, διευρύνει τα ενδιαφέροντά της (τηλεόραση, βίντεο) και προσπαθεί νά εξασφαλίσει τα γερατεία της. Περίοδος cool -



Η Μονίκα πού με τον Χιούμπερτ Μπώλς είναι οι έμπισχωτές του φεστιβάλ του Ρότερνταμ

άγκαλιά με τη τεχνολογία. Το Ρότερνταμ κινδυνεύει νά μείνει χωρίς φαντασιώσεις και κερδίζει σέ οργάνωση και αποτελεσματικότητα. Ήδη το φεστιβάλ διανέμει ταινίες στο ολλανδικό εμπορικό κύκλωμα. Αναπόφευκτη (και επιθυμητή από όλους) συνέπεια δέκα χρόνων πραγματικής αναζήτησης.

Στο φετινό πρόγραμμα: γαλλικά και πολωνικά. Ονόματα βρέθηκαν δίπλα σέ καμιά δεκαριά «μικρούς» τηλεοπτικούς/κινηματογραφικούς γερμανούς. Ο συνεργάτης του Σίγχαρον Φρανσουά Άλμπερά επιμελήθηκε ένα μίνι αφιέρωμα στή γεωργιανή οικογένεια Τσενγκελάγια. Σαράντα χολλυγουντιανά Β movies της δεκαετίας του 30 περίμεναν κάθε θράδυ 12-2 τους έπιμειέστατους κινηματογραφόφιλους, κριτικούς και άλλους πού είχαν άσχησει την κόουρσα από τις 9 τό πρωί. Ο άγγλος κριτικός Ντόναλντ Ρίτσι, συγγραφέας μιάς εξαντλητικής μελέτης για τον Γιαζουχίρο Όζου, παρουσίασε μιά ρετροσπεκτιβία του έργου του γιαπωνέζου κινηματογραφιστή Σοεί Ίμαμούρα. Όλες οι συνεντεύξεις τύπου άναμεταδόθηκαν σέ βίντεο (ανάμεσα τους κι εκείνη του Κριστόφ Ζανούσι ο όποιος αντιμετώπισε με σθένος ερωτήσεις του τύπου «πόσα βιβλιοπωλεία έχει στην περιοχή τού Γκντάνσκ;»). Τρία ή τέσσερα γκρουπ έπαιξαν σάλας, ροκαμπίλ αλλά όχι χάρντ ρόκ. Ο ένας από τους δυο άνταποκριτές του Σίγχαρον άποκαλύφθηκε μέγας θαυμαστής της ταινίας του Ρας Μέγιερ Πέρα απ' τη κοιλάδα τών Σούπερ Βίξεν (1978). Οι περισσότερες ταινίες είχαν μόνο ολλανδέζικους υπότιτλους (στη πρωινή προβολή για τόν Τύπο μερικοί έμφανίσθηκαν δειλά με άκουστικά). Η μύτρα έρευσε άφθονη. Οι άδερφές της Ζιόν (1936) τού Κένζι Μιζογκουσί προβλήθηκαν σέ μισογεμάτες αίθουσες. Οι προσκεκλημένοι κατέβυσαν όπως κάθε χρόνο σ' ένα πλοίο. Η ταινία τού Ζάν Πιέρ Γκορέν δέν έφτασε ποτέ. Το ίδιο είχε συμβεί στή Βενετία. Οι σοβιετικοί άπαγόρευσαν στόν Ότάρ Ίοσλιάνι να δώ-



οι συνέντευξη τύπου για τη ταινία του Παστοράλε (1976) στο Ρότερνταμ και η συνέντευξη δόθηκε σε γαλλικό έδαφος, στη Λιλ. Οι δημοσιογράφοι πήγαν και γύρισαν αθήμερον για να προλάβουν το Β monie που αρχίζει στις 12. Ο Βιμ Βέντερς δεν μπόρεσε να έρθει για να παρουσιάσει το *Nick's Movie*. Ο οδηγός του πουύμαν για το πλοίο έχανε συνέχεια το δρόμο. Ανάμεσα στα Β-μονιες μερικοί τυχεροί είδαν κι ένα Κιούκορ (*Our betters*, 1933). Και ο άλλος ανταποκριτής του *Σίγγρονου* ένθουσιάστηκε με τις *Σούπερ Βίξεν*. Ο Μωρίς Πιαλά μπόρεσε να έρθει για να παρουσιάσει το *Λουλού* (1980). Οι γάλλοι με τους ιταλούς συζητούσαν για τον Τουονέρ και φυσικά στη συζήτηση πήρε μέρος και ο Δημόπουλος. Όχι όλοι οι γάλλοι. Μία παράλληλη εκδήλωση με ολλανδέζικες ταινίες και μόνο μάζεψε λιγότερο κόσμο από την ταινία του Μιζογκούσι. Ο Γκοντάρ άογήθηκε να δώσει συνεντεύξεις. Η μεγαλύτερη προσέλευση κοινού σημειώθηκε στους *Εργάτες 80*, ντοκυμανταίρ για τα γεγονότα του Αύγουστου '80 στο Γκντάνσκ. Η ταινία προβλήθηκε χωρίς υπότιτλους. Η στραουμική ταινία του φεστιβάλ ήταν αυτή τη φορά ολλανδική και ο τίτλος της στά αγγλικά ήταν (και είναι) *People Pass Through Me in Endless Procession* (1981). Μερικοί είδαν και την Ζυλιέτ Μπερτό. Το μυστήριο του *Ομπερβάλντ* (1980) του Μικελάντζελο Αντονιόνι δίχασε τους πάντες. Οι μοσι κριτικοί έφυγαν πριν λήξει το φεστιβάλ για το Βερολίνο όπου το φεστιβάλ είχε ήδη αρχίσει. Ουφ!

Πολωνία: συγκλίσεις

Τι το κοινό θα υπήρχε ανάμεσα στην σκηνοθεσία του Ζανουσί στο *Contract* (*Συμβόλαιο*, 1980), μυθοπλασία για την άρχουσα τάξη στην Πολωνία και στις άνωθνες εικόνες του ντοκυμανταίρ *Εργάτες 80*, συλλογική ταινία χωρίς σκηνοθέτη για τα γεγονότα που οδήγησαν στην υπογραφή των συμφωνιών ανάμεσα στους απεργούς του συνδικάτου « Αλληλεγγύη » και την πολωνική κυβέρνηση τον Αύγουστο του 1980; Τιποτα ίσως πέρα απ' το γεγονός ότι στη σημερινή Πολωνία διαφορετικού τύπου εικόνες συχνά συγκλίνουν, αλληλοκαλύπτονται, δανείζονται συμπεριφορές ή μία από την άλλη. Οι ψυχρές συγκρούσεις των μεγαλοστών στο *Contract*, φιμωρισμένες με την ακρίβεια που θα διέκρινε μόνο ένα έπιστημονικό πείραμα ή ένα καρδιογράφημα, αποτελούν τον άποηχο της άμχανιας που μπορεί να γεννάει ή έπιστημη έλλειψη εικόνων από τα κρατικά μπου ένθμερσης της διαμάχης « Αλληλεγγύης » κυβέρνησης, αυτό το περιεργο κρυφό με τα γεγονότα που συγκλονίζουν τη χώρα και που επιβάλλει ή έξουσία. Αντιστοίχι οι παρανομες εικόνες στους *Εργάτες 80* οργανωνονται γύρω απ' αυτό που ο Ζανουσί προσπαθεί να αποφυγει την ίδια στιγμή που το χρησιμοποιεί, συγκεντρωνονται γύρω από ένα

πρωταγωνιστή, αυτόν που άργότερα θα γίνει ο πρώτος στάρ της χώρας, τον Λέχ Βαλέσα (που θα συναντήσει ξανά τον κινηματογράφο παίζοντας τον έαυτο του δέν θα είναι ή πρώτη φορά για τον Άντρε Βάιντα στον *Ανθρακο από σίδερο*). Στο *Contract* δέν υπάρχει θέση παρά μόνο για μία μιά ξεπεσμένη στάρ: τη γαλλίδα ήθοποιό που υποδύεται ή Λέσλι Καρόν. Ο άνερχόμενος στάρ του Γκντάνσκ διαθέτει ήδη στους *Εργάτες 80* την εικόνα που άργότερα θα διαδώσουν στον κόσμο τα media της Δύσης. Το παραδοσιακό σινεμα άδυνατεί να επιβάλλει νέους μύθους και άποφασίζει να γίνει ένα είδος ντοκυμανταίρ του έαυτού του ή του παρελθόντος του, ενώ οι εικόνες χωρίς υπογραφή του ντοκυμανταίρ του Γκντάνσκ άγγίζουν το νέο μύθο καταφεύγοντας σε άπομονωμένα τικ του παραδοσιακού σινεμα. Σύγκλιση, για μία στιγμή: οι δυο ταινίες θα μπορούσε να ήταν μία, το συμβόλαιο που άπασχολεί την κάθε μία τους, χρειάζεται τις εικόνες του άλλου.

Από τις υπόλοιπες πολωνικές ταινίες που προβλήθηκαν στο φεστιβάλ τα τρία μικρού μήκους ντοκυμανταίρ του Κριστόφ Κισλόφσκι υλοποιούν μέσα από προσωπογραφίες ή συνεντεύξεις-φλας την άνάγκη για ντοκυμεντα-μύθους που δια-σχίζει τη Πολωνία στη δεκαετία του 70.

Πιαλά: συγκρούσεις

Το *Λουλού* (1980) του Μωρίς Πιαλά σκηνοθετεί τρία πρόσωπα ή μάλλον τρία σώματα: ή Νέλλυ (Ίζαμπέλ Υπέρ) χωρίζει με τον Άντρε (Γκυ Μαρσάν) και γνω-

Η Ίζαμπέλ Υπέρ και ο Ζεράρ Ντεπαρτιέ (δεξιά) στο *Λουλού* του Μωρίς Πιαλά



ρίζει τον Λουλού (Ζεράρ Ντεπαρτιέ), λούμπεν της παριανής περιφέρειας. Υποτυπώδης αλλά και βασική υπόθεση μιάς ταινίας όπου πρωταγωνιστούν όπως είπαμε σώματα αλλά και φωνές, θροισές, ήχοι γενικά. Ο ύπερνατοφραλισμός του Πιαλά ξαναβρίσκει την άποτελεσματικότητα του *Δέν θα γεράσουμε μαζί* (1971). Η δία της ταινίας άποτελεί την κορυφή μιας ένέργειας που πλημμυρίζει τα πρόσωπα άναζητώντας διέξοδο. Ο Πιαλά κρατάει αυτή την ένέργεια φυλακισμένη μέχρι τη τελευταία στιγμή, σπρώχνει τους ήθοποιούς σ' ένα κρεσεντο έκφραστικής έξέλιξης της δυναμικής που τους ώθει στη σύγκρουση. Από ένα σημείο και πέρα κάθε πλάνο, κάθε σεκάνς της ταινίας άποτελεί μία περιεργη άρένα που δέν βρίσκεται εκεί για να σοκάρει το θεατή αλλά για να άνεβάξει σιγά αλλά σταθερά την ένταση. Ο θεατής καταλαβαίνει κάποια στιγμή ότι παρακολουθεί τη γένεση ενός κόσμου κατοικημένου από τους ήχους μερικών εικόνων, τις φωνές μερικών σωμάτων. Οι συγκρούσεις στον Πιαλά τοποθετούνται στον στενό χώρο που χωρίζει τη ματαιότητα της κυριολεξίας από την ουτοπία της μεταφοράς.

Μπιέτ: συζητήσεις

Από τις άναρθρες κραυγές του Πιαλά στις οργανωνμένες συζητήσεις των άνωθμενων του Ζάν Κλώντ Μπιέτ στη δεύτερη μεγάλη μήκους του *Μακρια απ' το Μανχάταν* (1980) ή άπόσταση είναι πιο μικρή απ' ότι μπορεί να νομίζει κανείς. Κι έδώ τον πρώτο λόγο έχουν οι ήθοποιοί γύρω από τους όποιους οικο-

δομείται μια ταινία χωρίς να είναι σκηνοθετικό έφε. 'Αν υπάρχει ένα Β movie τού κινηματογράφου «τέχνης» αυτό είναι σίγουρα τó φίλμ τού Μπιέτ, προσπάθεια για άμεση αποκατάσταση τής κλονισμένης σχέσης αὐτοῦ τού κινηματογράφου με τó κοινό πού ó ίδιος δημιούργησε ἐδώ καί εἴκοσι χρόνια.

Στή ταινία ó ζωγράφος René Dimanche (Χάουαρντ Βέρνον, άψογος όπως καί στό πρώτο φίλμ τού Μπιέτ *Τό θέατρο τών ἑλάν* (1977) γίνεται τó ἀντικείμενο διαμάχης μερικῶν κριτικῶν, καθηγητῶν, συγγραφέων πού άσχολοῦνται καί ζοῦν ἀπό τή σχέση τους με τή ζωγραφική. Μιά ἀποτυχημένη συνέντευξη, μια ιδιοκτήτρια γκαλερί πού ἐρωτεύεται, μερικές σχέσεις πού διαλύονται... Όλα αὐτά σέ λιτά ἐξωτερικά, ταράτσες καί μπαλκόνια διαμερισμάτων, κήπους καί αὐλές ξενοδοχείων. Ἡ ζωή κυλάει στό *Μακριά ἀπ' τó Μανχάταν* μέσα ἀπό συζητήσεις. Ἡ ζωγραφική μένει σιωπηλή. Μεγάλες σιωπές συνοδεύουν κάθε ἐμφάνιση τού Χάουαρντ Βέρνον. Ἄλλωστε ó René Dimanche πέρασε όχτώ χρόνια χωρίς νά ζωγραφίζει. Ἡ σιωπή του συγκινεῖ τήν ιδιοκτήτρια τής γκαλερί καί τήν άποσπά ἀπό τόν κόσμο τής φλυαρίας.

Ό Μπιέτ φιλιμάρει μετωπικά κι ἐπιτρέπει στόν ἑαυτό του τήν πολυτέλεια μερικῶν γκρό σέ κόντρο πλονζέ. Ἡ προσοχή του στρέφεται φυσικά στους ἡθοποιοῦς. Οι διάλογοι προχωροῦν τήν ταινία κι όχι τó ἀντίθετο (ἡ μάστιγα τής γαλλικής ἐμπορικής ταινίας...) Τά πρόσωπα κι οι σχέσεις τους ὑπακοῦν σέ μια αὐστηρή ἀν καί συχνά αἰνιγματική δραματολογία. Τέλος, ἀντίθετα με τόν Πιαλά, τó σύστημα-Μπιέτ ἀποκλείει κύρια δύο πράγματα: τόν ψυχολογισμό καί κάθε εἶδους νατουραλιστική ἐντύπωση. Ἡ λιτή χειρονομία τού *Μακριά ἀπ' τó Μανχάταν* συναντιέται σπάνια σέ εὐρωπαϊκή ταινία.

(Ό Ζάν Κλώντ Μπιέτ είναι ἀπ' τους καλύτερους κριτικούς τής ομάδας τών *Cahiers du Cinéma*. Γνώστης τού Χόλλυγουντ, ὑπερασπιστής τού Τουρνέρ, ὑπῆρξε ἀπό τους πρώτους πού ἐγραψαν γιά τόν Στράουμπ. Βοηθός τού Παζολίνι στόν *Οιδίποδα* ἀπάντησε πρόσφατα στήν ἐρώτηση τών *Cahiers* «Τι ἀντιπροσωπεύει σήμερα γιά σάς ó ἀμερικάνικος κινηματογράφος;» — ἐρώτημα στους γάλλους κινηματογραφιστές: «Δέν μού ἀρέσουν παρά μόνο οι άκρατες περιπτώσεις του. Από τή μά όι άτομοτες — ó Φούλερ, ó Πώλ Νιούμαν, ó Μόντε Χέλμαν καί μερικές ταινίες τού Ρόμπερτ Κραμερ, τόν Τζών Κασσαδέιτ, τού Κλίντ Ἦστγουντ: μού άρεσε πολύ Ό άνθρωπος ἀπό τή Σικκαπούρη τού *Μπογκντάνοβιτς* πού ἀποδίδει πολύ καλά τή σύγχρονη ἀμερικάνικη ἀντίσφαιρα χωρίς ρητορικές καί ἠθικοπλαστικά άλλοθι — κι ἀπ' τήν ἄλλη ἐκτιμώ τά πού ἀνάνημα προϊόντα όπως Σούπερμαν I καί Ἡ Αὐτοκρατορία ἀντεπιτίθεται. Μισώ όλα όσα είναι ἀνάμεσα σ' αὐτά τά δύο, όλα αὐτά τά φίλμ πού προσπαθοῦν



Ἡ Σόνια Σαβιανζ, στό *Μακριά ἀπ' τó Μανχάταν*. οῦ Ζάν Κλώντ Μπιέτ

νά μιμηθοῦν τες εὐρωπαϊκές ταινίες ἐνώ παραμένουν ἀμερικάνικα σέ ότι ἀφορά τή παραγωγική δομή πού τά πραγματοποιεῖ. Καί μισώ άκόμα περισσότερο τó γεγονός ότι στό ἐσωτερικό άκόμα καί μιας ταινίας πού δέν μού ἀρέσει ὑπάρχει ἡ ἐμφυτη ικανότητα τού νά σκέφτεσαι κινηματογραφικά. Αὐτή ἡ ικανότητα με ἐντυπωσιάζει. Ἄκόμα καί στόν Πώλ Σραιηντερ. Δύσκολα φαντάζομαι τόν Ὅρσον Οὐέλς ἀμερικάνο, τόσο λίγο δέν τόν περιορίζει ó ἀμερικάνικος κινηματογράφος»).

Ἡ νεώτερη (καί ἡ νεώτατη) γενιά τών γερμανῶν κινηματογραφιστῶν χρηματοδοτεῖται ἀπό τήν τηλεόραση, βλέπει πολλή τηλεόραση καί κάνει τηλεόραση. Ἀπό τή *Νύχτα τής ἀσφάλτου* (1980) τού Πέτερ Φράτζερ μέχρι τó *Taxi zum klo* (1980) τού Φράνκ Ρίπλο ἡ τηλεοπτική ἀφήγηση στοιχειώννει στίς γερμανικές παραγωγές — πάνω ἀπό όεκα στό Ρότερνταμ. Φυσιολογική ἐξέλιξη μιας κινηματογραφίας πού παλεύει σήμερα ἀνάμεσα στίς ἀμερικάνικες ἐταιρείες καί στό Κράτος. Ἄν οι «μεγάλοι» διαλέγουν

τούς αμερικάνους (Σλέντορφ, Φλάιμαν) οι νεαροί άρκούνται στη Κρατική βοήθεια και στα λεφτά των τηλεοπτικών καναλιών. Η απουσία σύγχρονης θεματικής ή μάλλον μυθολογίας στρώχνει τις ταινίες στην παγίδα της «έπικαιρότητας»: ροκ, ομοφυλοφιλία, κλπ. (άλλα ποτέ τρομοκρατία). Η προηγούμενη γενιά μεγάλωσε με τον πόθο του κινηματογράφου (Φάσμπιντερ, Βέντερς) ή συνάντησε τον κινηματογράφο όπως συναντάς ένα όνειρο (Χέρτζογκ). Η νεολαία δεν έχει φανταστικό και λικνίζεται σε τηλεοπτικούς ρυθμούς (1). Ο Βέντερς ζει στην Αμερική και γυρνάει στη Πορτογαλία με πρωταγωνιστή τον Φούλερ. Ο Πέτερ Φράτζερ μπορεί να όνειρευτεί ένα ανάλογο μέλλον αλλά το πρώτο πράγμα που πρέπει να κάνει για να το πετύχει είναι να άπολύσει τον πρωταγωνιστή της ταινίας του. Μοιάζει φοβερά με τον Βέντερς.

Άντονιόνι: το μυστήριο του βίντεο

Γυρισμένο ολόκληρο σε βίντεο το *Μυστήριο του Όμπερβάλντ* (1980) μεταφέρει μυστηριωδώς τον Άντονιόνι σε κλειστούς χώρους, τη Μόνικα Βίτι σε κοντινά πλάνα και επιβάλλει έξιισον μυστηριωδώς ένα περιεργό αισθητικό αποτέλεσμα. Ο Άντονιόνι δέχεται σ' αυτό το χαρακτηριστικό για το τέλος της δεκαετίας φιλμ όλες τις συμβατικότητες (θεατρικό παίξιμο, «στρωτή» αφήγηση, δράση, διαλόγους με νόημα) και πειραματίζεται στα χρώματα, χρησιμοποιώντας σκορπισμένες στο σώμα της ταινίας μυστηριώδεις διπλοτυπίες που μένουν μέχρι το τέλος αδικαιολογητες. Τα βίντεο που προκύπτουν δεν προωθούν (ούτε «άποσυνθέτουν», λέξη-πιπίλα της δεκαετίας...) τη μυθοπλασία ούτε έκταστοτό. Το πείραμα αποτυγχάνει γιατί έπρεπε να γίνει άλλη ώρα, σε άλλο εργαστήριο. Κι ακόμα δεν λειτουργεί ούτε το χαρτί της συγκίνησης: οι παίκτες έχουν εγκαταλείψει το τραπέζι. Στο κλασικό μελόδραμα που αφηγείται η ταινία η χρήση του βίντεο επιβάλλει μία άπμοσφαιρα cool, σχεδόν άφυδατωμένη. Ίσως γιατί ο Άντονιόνι το χρησιμοποιεί με τον τρόπο που συνηθίζει να μεταχειρίζεται στα γυρίσματα τις τριανταλεντάρες μηχανές (πολύ πιο θηριές, παρολο το βάρος τους...).

Από την ταινία λείπει η *δία* ενάντια στο ίδιο το μέσο, ένα μινιμουμ σκληρότητας απέναντι σε κάτι άγνωστο για τις παραγωγές των Δημοουρχών, η ίδια εκείνη σκληρότητα που διακρίνει τις δύο τηλεοπτικές έκπομπές του Γκονταρ (*Six fois deux, France, tout, detour par deux en fait*).

Το μυστήριο των *Όμπερβάλντ* αποτελεί μη αντονωνική ταινία και συμπυκνώνει έτσι όλο το πρόβλημα της δεκαετίας απέναντι στους δημιουργούς. Το αναγκαστικό πέρασμα των τελευταίων (στην Ευρώπη τουλάχιστον) σε άλλα εκφραστικά μέσα τα ελομένα δέκα χρόνια καταργεί την ιδιότητα τους. Κανείς δεν προσπαθεί να λωσνηθεί στο ερώτημα.



Ο Φράνκ Ρίπλο στο *Taxi zum Klo* του ίδιου



Η Μόνικα Βίτι στο *Μυστήριο* του *Όμπερβάλντ* του Άντονιόνι

Έτσι, πρός το παρόν περιμένουμε όλοι να γυριστεί καλύτερο *Το μυστήριο του βίντεο*.

Ίσως είναι η εαίσθησία της υπερβολής

Ο Ίσως είναι ο γονιός ο ένας από τους τρεις μιγαλύτερους σύγχρονους σοβιετικούς κινηματογραφιστές (οι άλλοι

δύο είναι ο Γαρκόφκι και ο Παρατζανωφ) που ξεπέρασαν το ψευτικό δίλημμα «σημμετοχή η κριτική» και παρέταξαν τα τελευταία δέκα χρόνια ένα μιλκ εικότων που βασίζεται στην υπερβολή. Μεταφυσικός παροξυσμός στον Γαρκόφκι, εξάφηση του πιο αντιφασκωρικού εθνικιστικού λυρισμού στον Παρατζανωφ (που η καριέρα του διακόπηκε

απότομα ύστερα από την επίσκεψή του στη Σιθθρία), υπερβολή της ειρωνείας στον Ίωσηλιάνι: στον κινηματογράφο (όπως και στη «ζωή») η υπερβολή νικάει την τυποποίηση γιατί δέχεται τον Κανόνα του παιχνιδιού την ίδια στιγμή που ξεπερνάει το Νόμο. (Το παιχνίδι ξεπερνάει πάντα το Νόμο γιατί είναι αυθαίρετος ο Κανόνας του ή μάλλον «έξορκίζει» το Νόμο, όπως γράφει ο Μπωντριγκά, στις σφαίρες του πραγματικού, τον έξορκίζει εκεί όπου μπορεί να παραδιασθεί — το παιχνίδι δεν παραβιάζεται ποτέ, αλλά και μόνο δεν παίζεται).

Το *Παστοράλε* (1976), τρίτη μεγάλους μήκους ταινία του Όταρ Ίωσηλιάνι εγκαινιάζει την επιστροφή στις μυθολογικές χωρίς θετικό ήρωα (που οι σοβιετικές ταινίες «κριτικής» διατήρησαν μέχρι σήμερα ως κόρην όθραλμου — ακόμα και το ανήσυχο *Ζητώ το λόγο* του Παμφίλωφ). Σ' αυτό το φιλμ χωρίς έχθρους δεν υπάρχουν καν πρωταγωνιστές: το κουαρτέτο που καταφεύγει στο γεωργιανό χωριό για να μελετήσει, γνωρίζοντας από κοντά την τερατώδη πολυπλοκότητα του τελετουργικού της ζωής στην επαρχία, δεν αποτελεί συμπαγή ομάδα αλλά μισοδιαλυμένο συμβατικό σχήμα της πρωτεύουσας. Μουσικοί, χωρικοί και τοπικοί γραφειοκράτες μπλέκονται μόλις έρχονται σ' επαφή και παρασύρονται σ' ένα τρελό χορό ανταλλαγής επιθυμιών, λόγων, χειρονομιών, συναισθημάτων. Από την ταινία *απουσιάζει* κάθε ήθικολογία. Η μόνη *παρουσία*, έντονη και δεκτική, είναι εκείνη της κωμικής υπερβολής — όχι των προσώπων, ούτε των καταστάσεων αλλά της σχέσης ανάμεσά τους. Η κατάληξη κάθε σκάνς παραμένει έτσι άγνωστη, κανείς δεν μπορεί να προβλέψει που οδηγεί η ειρωνική ροή των εικόνων. Ακόμα και η διαμάχη έξοσιος-χωρικών μεταφέρεται άλλοι, στις οικογενειακές σχέσεις που μετασχηματίζονται κι οι ίδιες λόγω της παρουσίας των μουσικών και πάλι λέγοντας. Το μόνο πρόσωπο που παραμένει ίδιο απ' την αρχή ως το τέλος είναι το κοριτσάκι της οικογένειας που φιλοξενεί χωρίς να συμπαθεί τους μουσικούς: μόνο που η επιθυμία της είναι μέχρι την τελευταία σκηνή διφορούμενη, το βλέμμα της ενοχλεί γιατί δεν αναβλύζει νόημα. Ο Ίωσηλιάνι διάλεξε γι αυτό το ρόλο τη κόρη του. Ο ίδιος περιορίζεται σε μία σύντομη εμφάνιση στο λεωφορείο που θα μεταφέρει τους μουσικούς πίσω στην πρωτεύουσα. Συμβολική χειρονομία προς τα πίσω, πρὸς μιά δεκαετία που βασανίστηκε από τις σύντομες εμφανίσεις (διάβαζε: υπογράφη) δημιουργούν στις ταινίες τους, δεκαετία που το *Παστοράλε* αφήνει πίσω του με γρήγορα βήματα.

Ρους: η ώριμότητα του ντιρέκτ

Στο τριακοντάλεπτο *Cinemaffia* (1981) ο Ζάν Ρους συζητάει πίσω απ' τη κάμερα με τον Γιόρις Ίβενς και τον Ανού Στόρκ, δύο απ' τους πατέρες του ντοκυ-



Σκηνή απ' το *Παστοράλε* του Ίωσηλιάνι

μανταίρ. Η συζήτηση γίνεται στην Ολλανδία, στο παραθαλάσσιο Katwijk aan Zee, εκεί όπου το 1929 ο Γιόρις Ίβενς είχε γυρίσει το *Μπορινάζ*. Η κουβέντα διακόπτεται από αποσπάσματα του *Μπορινάζ* και του *Ταμπού* των Φάεστρου και Μουρνάου. Οι τρεις συνομιλητές κυκλοφορούν στο τοπίο, ο Ίβενς μιλάει γαλλικά με έντονη προφορά και η κινητική κάμερα του Ρους διευθίνει ένα περιεργο μπαλέτο που μοιάζει να διευθύνεται από τον άνεμο που εισβάλλει στην εικόνα από το έκτος πεδίου.

Το ντιρέκτ του ανθρωπολόγου και κινηματογραφιστή Ζάν Ρους (έκτενης παρουσίαση του με άφορη τη μοναδική ταινία του που έχει προδηληθεί στην Ελλάδα — *Το κυνήγι του λιονταριού με τόξο* (1965) — υπάρχει στον Σ.Κ. τεύχος 9/10, 1976) δεν συνιστά μόνο μυθολογία του άμεσου αλλά και έρευνα όλων όσων η αληθοφάνειά του κρύβει: ο Ίβενς περιγράφει το πώς γύρισε ένα πλάνο μπροστά από μιά εκκλησία το 1929 και ξαφνικά μονολογεί: «δεν έχω μπει ποτέ εκεί μέσα...». Λίγο πριν έχουμε δει το ίδιο το πλάνο, γυναίκες που μπαινούν στην εκκλησία, σκυφτές και σοβαρές, ντυμένες με το χαρακτηριστικό ολλανδικό φόρεμα, φορώντας τα άσπρα καπέλα τους. Η ταινία εγγράφει την *απόσταση* ανάμεσα στις δύο χρονολογίες, αυτό που κρύβουν και το *Μπορινάζ* και το σύγχρονο ντοκυμανταίρ.

Οι αποστάσεις διατρέχουν όλο το φιλμ: ο Ίβενς και ο Στόρκ θυμούνται τη χρυσή περίοδο του ντοκυμανταίρ πριν

απ' τον πόλεμο, τα συνέδρια των ανεξάρτητων κινηματογραφιστών, την πρώτη τους συνάντηση με τον Βερτώφ και τον Φλάεστρου. Ο Ρους αφήνει την κουβέντα τους, τις χειρονομίες τους, τη νοσταλγία τους να ξεελιχθούν μπροστά σε μιά κάμερα που συμμετέχει. Η μέση ηλικία, η ώριμότητα του ντιρέκτ είναι η αγωνιώδης προσπάθεια του κινηματογράφου να απαντήσει σε μιά ερώτηση: πώς να φιμάρεις τις άναμνησεις;

Τσεγγεκάγια: οικογενειακό μυθιστόρημα

Από τα τέλη της δεκαετίας του 20 μέχρι σήμερα η οικογένεια Τσεγγεκάγια κυριαρχεί στον γεωργιανό κινηματογράφο. Στην Ελλάδα έχει προδηληθεί μόνο μία ταινία της οικογένειας, το *Πυροσμάκι* (1971) του μικρότερου γιού Γκεόργκι. Άλλα τόσο ο αδερφός του Έλνταρ (παρών στο Ρότερνταμ) ο Έλνταρ Τσεγγεκάγια έδωσε μιά συνέντευξη στον συνεργάτη μας Φρανσουά Άλμπερα που θα δημοσιευτεί στο επόμενο τεύχος) όσο και ο πατέρας τους Νικολάι, από τους πιονιέρους της ανεξάρτητης κι αγρότερα κρατικής γεωργιανής κινηματογραφίας, έχουν να επιδείξουν ένα έξιισου σημαντικού έργου.

Στις αρχές της (κινηματογραφικής) ιστορίας της οικογένειας βρίσκεται μιά γυναίκα, η ηρώδια της δούβης ταινίας *Ελισσώ* (1928), ενός από τα πρώτα ανεξάρτητα γεωργιανά φιλμ. Η δράση τοποθετείται γύρω στο 1860, την εποχή που το τσαρικό καθεστώς προσπαθεί να



Οι 26 Κομισάριοι του Νικολά Τσενγκελάγια

επιβάλλει τη ρωσική κυριαρχία σε περιοχές της Γεωργίας που είχαν κατακτήσει οι Τούρκοι. Οι προσπάθειες για την κατάκτηση του χωριού Βέρντι προσκρούουν σε ισχυρή αντίσταση και οι Ρώσοι καταφεύγουν στις ενέργειες υπολιών πρακτόρων τους. Οι προδοκότερες συστήνουν στο χωριό να υπογράψει μία αίτηση χάριτος στον Τσάρο αλλά αλλάζουν το περιεχόμενο του κειμένου έτσι ώστε να φαίνεται ότι οι κάτοικοι προσκαλούν τα ρωσικά στρατεύματα (προφητείες!). Οι Ρώσοι επιτίθενται πριν ο Γκεόργκιερ, το παλληκάρι του χωριού καταφέρει να φέρει ενισχύσεις και ενώ οι κάτοικοι εγκαταλείπουν το χωριό ή αγαπημένη του Έλισσω δάζει φωτιά έτσι ώστε οι Ρώσοι να μη βρουν τίποτα. Από τον άπεναντι λόφο οι χωρικοί παρακολουθούν τα σπλινα τους να καίγονται και ξεοπούν σ' ένα τοπικό χορό που μοιάζει με θρήνο.

Αυτά στοιχεία κάνουν την Έλισσω να ξεχωρίζει από την τυπική εικόνα των σοβιετικών ταινιών της δεκαετίας του 20: το πρώτο, θεματικό, αναφέρεται στη μετατόπιση του κεντρικού ήρωα από το πρόσωπο του Γκεόργκι στην Έλισσω, από το παλληκάρι στην κοπέλα. Η Έλισσω όμως δεν συμπεριφέρεται καθόλου ήρωικα, έρχεται σε συγκρούση με το υπολοία χωριό, θεωρείται ατομίστρια και δεν συμμετέχει στον τελικό χορό. Η πράξη της θυμίζει τη σύγχρονη τρομοκρατία, κανείς χωρικός δεν θέλει να δει το σπλινα του να καίγεται. Το δεύτερο στοιχείο, άρρηκτο, αφορά την σημασία του γραπτού σ' αυτή τη δομή ταινία. Το

γράμμα στον Τσάρο κυκλοφορεί από χέρι σε χέρι κι ο Τσενγκελάγια το δείχνει με την πρώτη ευκαιρία. Η έπιμονη αυτή που αξιολογεί το γραπτό κείμενο σε βάρος της όμιλίας, της προφορικής συννόησης δεν καταγράφει μόνο μία ιστορική πραγματικότητα (οι περισσότεροι χωρικοί είναι αγράμματοι) αλλά αποδίδει επίσης την πραγματικότητα του βωβού: οι λέξεις βρίσκουν τρόπο να δηλώσουν την παρουσία τους μέσα στην εικόνα.

Η Έλισσω εκπλήσσει γιατί αποκαλύπτει την ύπαρξη παραδοσιακών μυθολογισμών στο τέλος της δεκαετίας του 20 (έποχή του Αιζενσταϊν, του Πουντβόκιν και του Βερτόφ, άς μην το ξεχνάμε) που δεν λειτουργούν συμβατικά αλλά ανοίγουν ένα δρόμο που στο τέλος του βρίσκεται ίσως σήμερα ο Ισοηλιάν.

Η δεύτερη δομή ταινία του Νικολά Τσενγκελάγια που προβλήθηκε στο Ρότερνταμ ήταν *Οι 26 Κομισάριοι* (1933), τυπική ιστορία της μπολσεβίκικης μυθολογίας και μία απ' τις πρώτες ταινίες σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Η υπόθεση της ταινίας είναι αρκετά πολύπλοκη αλλά αναφέρεται στη διαμάχη μπολσεβίκων-έξερων, λευκών, κλπ. για την κατάκτηση της Ξενοσίας στην περιοχή του Μλακού.

Ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος μαίνεται κι ενώ οι μπολσεβίκοι πολεμούν με τους λευκούς οι εξέροι πεύθουν τη συνέλευση των αντιπροσώπων του λαού να καλέσει ελπίσει τους αγγλους και να τους παραδοσει την πόλη. 26 κομισάριοι του μπολσεβίκικου κόμματος οργανώνουν εξέγερση εναντίον σπους αγγλους και διαρρι-

δουν την Ξενοσία στα Σοβιέτ.

Οι 26 κομισάριοι οικοδομούνται μέσα από στατικές συνθέσεις, ζωγραφικούς πίνακες σχεδόν (αναγνωρίζει κανείς στο φιλμ διάφορα μοτίβα της μετέπειτα σοσιαλρεαλιστικής ζωγραφικής) που παγώνουν τις δράσεις για να τις εξαπολύσουν αργότερα με τρομακτική δύναμη. Τα βλέμματα των ήρωων σκοπεύουν ένα άοριστο εκτός πεδίου (τό λαο, τούς πεινασμένους εργάτες). Οι πιο πετυχημένες σεκάνς είναι αυτές που φέρουν σ' επαφή ένα άτομο (ένα τύπο μάλλον, συνήθως τον ήτορα, μπολσεβίκο ή Ξερό) με το πλήθος κι αυτό συμβαίνει πολύ συχνά σ' ένα φιλμ με παρόμοια υπόθεση. Το τυπάρισμα των προσώπων δεν υπακούει σε μία άκαμπτη λογική (την πρώτη μισή ώρα δυσκολεύεται κανείς να αναγνωρίσει ποιός είναι ποιός). Τέλος, υπάρχουν διαφορούμενες σεκάνς σαν κι αυτές όπου ο μπολσεβίκος στρατιώτης λίγο πριν πεθάνει στο μέτωπο σέρνεται δίπλα σ' ένα νεαρό και τρώει λίγο απ' το καρπούζι που βρίσκεται πλάι στο πτώμα.

Η τρίτη ταινία της οικογένειας ήταν το *Λευκό καραβάνι* (1963) του Έλνταρ Τσενγκελάγια. Το λευκό καραβάνι είναι ένα κοπάδι πρόβατα που οι βοσκοί (μία οικογένεια, όπως οι Τσενγκελάγια) οδηγούν κάθε χρόνο στα βοσκοτόπια των βουνών πραγματοποιώντας ένα ολόκληρο ταξίδι. Διαδρομή (που είναι και το θέμα της ταινίας) στο χώρο αλλά και στα συναισθήματα, στις οικογενειακές σχέσεις, κλπ. Ο λυριζμός του 60 διέπει την ταινία και αδυνατίζει τις ισχυρές στιγμές της, το θάνατο του πατέρα ή την Πρωτοχρονιά που γιορτάζουν οι βοσκοί.

Βέντερς: οι δικαστίες γερνούν, όχι οι μάθαι

Με το τέλος της δεκαετίας, ένας απ' τους μεγαλύτερους κινηματογραφικούς σκηνοθέτες της φιλιμαρ (και φιλέμαρται από) τον Νικόλαο Ραϊν λέγο πριν πεθάνει. Πώς να κινηματογραφήσεις ένα ζωντανό — αλλά όχι για πολύ — μύθο; Ο Βιμ Βέντερς προσπαθεί, δοκιμάζει να στήσει μια μυθολογία γυρω απ' τη σχέση του με τον Ραϊν, αφιερώνει την ταινία στα χέρια του μοντέρου, παρουσιάζει μία πρώτη δερσίον της στις Κανες και μία δεύτερη στο Παρίσι και στο Ρότερνταμ, αυτή τη φορά έχοντας κάνει ο ίδιος το μοντάζ, προσθέτοντας μια φωνή off — όλα αυτά στη διάρκεια ενός γυρισματος για λογαριασμό του Κόπολα.

Ο Νικόλαος Ραϊν του *Nick's Movie* (1980) είναι ένα γλυκό φάντασμα που ανατρέπει τη μυθολογία του Βενιερς χωρίς να καταφέρει να ολοκληρώσει το ντοκιμαντάρι που σχεδίαζε. Καθώς πεθαίνει ο Νικόλαος Ραϊν γίνεται ολο και περισσότερο ήρωας ταινίας, τον Νικόλαο Ραϊν. Η ταινία αυτή όμως αποστασιάζει κι ο κόσμος του Βιμ, εθνοκρίτης, και νοσταλγικός, φιλοξενεί μια σκία που ξεφεύγει. Το τελευταίο της φιλοξενίας 23



Ο Νικόλαος Ραϊη στο *Nick's Movie* του Βιμ Βέντερς

περιλαμβάνει ολόκληρο τό φανταστικό όπλοστάσιο του Βιμ — τή συνέχεια τής αφήγησης τής βασανιστικής σχέσης με τόν άμερικάνικο κινηματογράφο — και τό πείσμα τής σύγκρουσης μέσα άπ' τή ξέρε αν πρέπει νά μένει στην αίθουσα ή νά βγει έξω γιά νά δει τί γίνεται. Ο Ραϊη διατρεφεί λοιπόν σ' αυτό τό «Wim's Movie» (ή έκφραση είναι τού Serge Da-

ney) τό γεμάτο άπό τίσ έμμονές τού γερμανού ένα μίνιουμ σκηνοθετικό δικαίωμα, έξασφαλίζει γιά τόν έαυτό του τή δυνατότητα νά άπουσορθεί άπ' τίσ εικόνες — άλλά όπως συνέδει μερικές δεκαετίες πριν ή μεγαλοφυία του τίσ συμπαρασύρει. Τό *Nick's movie* μετασηματίζεται σέ μιά τεράστια δίνη, μέχρι τό τελικό «cut, don't cut» πού ανταλλάσσουν οι δύο κινηματογραφιστές, ό Βέντερς φωνάζοντας «cut» έκτός πεδίου, κι ό Ραϊη άπαντώντας «don't cut» ενώ κοιτάζει τόν θεατή στά μάτια.

Ότε μυθοπλασία ούτε ντοκουμανταίό τό *Nick's Movie* ξεπερνάει τίσ δύο κατηγορίες γιατί δέν άμφισβητεί ούτε μιά στιγμή τή δύναμη τού μύθου πού φέρνει στόν τίτλο του. Αντίθετα, άποτελεί τή

σκηνοθεσία αύτής τής δύναμης, τήν ικανότητά της νά χτυπήσει κατευθείαν στό στόχο χωρίς καμιά προστασία, καμιά έγγυση. Όπως θά έλεγε ό Ζάν Λουί Σεφέρ: «Ο κινηματογράφος έγινε επίσης γιά νά σε αφήνει άναυδο». Τό φίλμ τού Βέντερς ξεπερνάει τή δεκαετία, τίσ δεκαετίες προσηλωσης στίς κινηματογραφικές εικόνες, όλα αυτά τά χρόνια κινηματογραφοφιλίας πού τό γέννησαν.

Κι ύστερα, καταλαβαίνει κανείς βλέποντας αύτή τή σεκάς από τό *Lusty men* όπου ό Ρόμπερτ Μίτσομ έρχεται από μακριά κοιτουσάινοντας ότι ό Νικόλαος Ραϊη είχε ήδη φιλιάρει, χωρίς κανείς νά τό έχει υποψιασθεί, τό «θάνατο» σ' όλη του τή μεγαλοπρέπεια.

Χοσπας Βακαλόπουλος

Η Μαρία Νικολακοπούλου συζητάει μέ την Φρίντα Λιάππα

(γύρω από την ταινία
Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί)

Τό σενάριο

Φ.Α.: Άς ξεκινήσουμε από την ιστορία όπως θα μπορούσε να μπει σ' ένα πρόγραμμα κινηματογράφου: Η Ειρήνη και η Στέλλα είναι αδερφές που μεγάλωσαν στην έπαρξια και τώρα ζούν σ' ένα διαμέρισμα στην Αθήνα που βλέπει σε θερινό σινεμά. Είναι γύρω στα τριανταπέντε με σαράντα και παρθένες. Η μοναδική σχέση που έχουν είναι η θυρωρός της πολυκατοικίας και η κόρη της. Ο μοναδικός τους συγγενής είναι ο ξάδελφός τους Στέφανος, ζωγράφος που λείπει χρόνια στο Παρίσι. Όταν κάποια μέρα ο ξάδελφος επιστρέφει, ένα έρωτικό δράμα αρχίζει που καταλήγει στη φυγή της Στέλλας και του Στέφανου κάπου έξω από την Ελλάδα και στην αυτοκτονία της Ειρήνης και η συνέχεια επί της οθόνης...

Μ.Νικολακοπούλου: *Ποιά στοιχεία σ' ενδιαφέρουν κυρίως σ' αυτή τη φαινομενικά απλή ιστορία;*

Φ.Α.: Ο άξονας αν θέλεις όλης της σεναριακής δουλειάς ήταν μνήμη-πόθος-ηδονή-κινηματογράφος-κόσμος. Μ' ενδιαφέρει καταρχήν να φτιάξω μία ιστορία αναγνώσιμη σ' ένα πρώτο επίπεδο από τόν καθένα αλλά που οι διωμένες αντιφάσεις τόν προσώπων και οι αφηγηματικές παρεμβολές να της δίνουν μία σημασία άσαφη και διαφορετική, να δημιουργούν στο θεατή ένα παράδοξο συναίσθημα ανασφάλειας.

Μ.Ν.: *Από την πρώτη μορφή του σεναρίου που ήξερα μέχρι το γήρισμα άλλαξαν πράγματα όπως π.χ. το φινάλε. Στην αρχή αυτοκτονούσαν και οι δύο.*

Φ.Α.: Ναι. Μετά αυτοκτονούσε μόνο η Ειρήνη και η Στέλλα έμεινε πλάι στη νεκρή αδερφή της και άφηνα στο θεατή να αποφασίσει αν θα την ακολουθήσει κι αυτή στην αυτοκτονία ή όχι. Το σίγουρο σε όλες τις εκδοχές του φινάλε ήταν ότι η Ειρήνη αυτοκτονούσε και ο Στέφανος ζινάφευγε. Το πρόβλημα ήταν να κάνει η Στέλλα. Προτίμησα αυτό το τέλος γιατί είναι σαν ψεύτι-

κο happy end και πιό κοντά στον χαρακτήρα της Στέλλας.

Μ.Ν.: *Πές μου πώς αντιμετώπισες τα δύο φύλα μέσα στην ταινία. Οπωσδήποτε πάντως δέν φαίνεται να πιστεύεις ότι η έξοσισία του άρσενικού έχει τελειώσει.*

Φ.Α.: Όχι. Πιστεύω ότι το άρσενικό έχει τελειώσει κοινωνικά, έχει εκφυλιστεί σαν κοινωνικοποιημένο σώμα αλλά όχι σαν τόπος ηδονής σαν σώμα που ποθεί και ποθείται. Και μάλιστα σ' αυτήν την ταινία, που είναι η νοσταλγία ενός σώματος έφηβείας, ενός άρσενικού σώματος που αγωνίζεται να ύπαρξει αποβάλλοντας όλες του τις κοινωνικές επιστρώσεις. Γιατί, αυτό το σώμα νοσταλγούν οι δύο γυναίκες.

Μ.Ν.: *Κι ο ίδιος ο άντρας...*

Φ.Α.: Ναι κι ο ίδιος. Θά ελεγα ότι είναι η νοσταλγία ενός πρίν σώματος, έρωτικού δηλαδή άκοινωνικού.

Μ.Ν.: *Οι γυναικείες φιγούρες τι κονδάλανε;*

Φ.Α.: Ίσως οι δύο γυναίκες να εκφραζουν τη δική μου φαντασίωση για το γυναικείο σώμα. Όπως ξέρεις έψαχνα για δύο γυναίκες που να θυμίζουν λίγο τις γυναίκες του '50, αυτές τις όμορφες γυναίκες που θυμάμαι μικρή στο χωριό τις λέγανε «παισινες». Ηθέλα να έχουν μία έκτός μόδας όμορφιά, το σώμα τους να έχει ένα βάρος... Νομίζω, ότι ετυχερα στην ταινία γιατί και η Μίρκια και η Μαρία το μεταδίνουν αυτό, κοντρά στις άλλες γυναίκες του αστικού χώρου, που προσπαθούνα να είναι όσο γίνεται πιό κοντά στο μοντέλο της γυναίκας σήμερα, που για μένα είναι ασέξουαλικό. Το μοντέλο αυτού που λέω κοινωνικοποιημένο σώμα. Το κοινωνικοποιημένο σώμα είναι έκείνο που καταργεί την ηδονή, ενώ αντίθετα οι ήρωίδες, παρόλο που ζουν στερημένες από την ηδονή έχουν διαφυλάξει το σώμα τους.

M.N.: *Υπήρχε, νομίζω, στο σενάριο σου και μιά λογοτεχνική διάσταση, πραγμα φυσικό για σένα που γράφεις κιόλας. Βρέθηκες ποτε μπροστά στο πρόβλημα πώς να μεταφέρεις κινηματογραφικά μιά λογοτεχνική εικόνα; Π.χ. αυτό που έλεγες ότι μέσα στο σπίτι πρέπει να είναι συνεχώς σουρουπο και να βρέχει, που είναι ίσως μιά έντονη αίσθηση αλλά τι σημαίνει μέσα σ' ένα διαμέρισμα...*

Φ.Α.: Ειδικά στο χώρο του σπιτιού νομίζω ότι βγαίνει μια αίσθηση μουσκέματος και, για να συμπληρώσω «λογοτεχνικά», δακρύνω. Βγαίνει ίσως όχι όσο τό ειχα φανταστεί επειδή δεν λειτούργησε πολύ το μέσα-έξω, δεν βλέπαμε δηλαδή συχνά τα παράθυρα...

M.N.: *Αυτό έγινε για πρακτικούς λόγους και για λόγους χώρου. Κατάργησες όμως όλα τα ονειρα...*

Φ.Α.: Και για τα όποια εσύ επέμενες.

M.N.: *Και τό κακό είναι πως δεν θά μπορούσε ποτέ ν' αποδειχτεί αν έχω δίκιο γιατί είναι κάτι που δεν έχει γίνει.*

Φ.Α.: Ξέρεις κάτι, τὰ ονειρα τα καταργησα μέσα στο γυρίσμα και όχι για κανένα τεχνικό λόγο, αλλά γιατί ένιωσα τήν ανάγκη να γίνουν όλα πιό υπόγεια, βίαια και σκληρά, κλειστά και απελπισμένα. Κι ύστερα «τό κεφάλι μου χωρίς σώμα έπλεε σε μιά θάλασσα κόκκινη σαν αίμα» είναι πιό ωραίο σαν φράση παρά σαν εικόνα κι

έτσι αποφάσισα ή Στέλλα ν' αφηγείται μόνο τὰ όνειρά της και να μην εικονογραφήσω τὰ παραληρήματα τής Ειρήνης. Όλα αυτά που σαν λόγος μέσα στο σενάριο μπορεί να λειτουργούσαν, θά φόρτιζαν τήν εικόνα με μιά διάσταση ψευτοποιητική που δεν τήν ήθελα. Τό μόνο που κράτησα σαν αποθέωση ποιητική είναι ή έρωτική σκηνή στη φύση.

M.N.: *Έχεις κρατήσει όμως τήν όθόνη του κινηματογράφου που έχει κατά κάποιο τρόπο τήν ίδια λειτουργία.*

Φ.Α.: Ναι αλλά στην όθόνη τό όνειρο έγγραφεται άλλιώς και άλλωστε είναι ένα στοιχείο ρεαλιστικό κι όχι πεποιημένο. Ένα διαμέρισμα που βλέπει σε θερινό κινηματογράφο, άσχετα πώς λειτουργεί αυτό σαν μεταφορά μέσα στην ταινία.

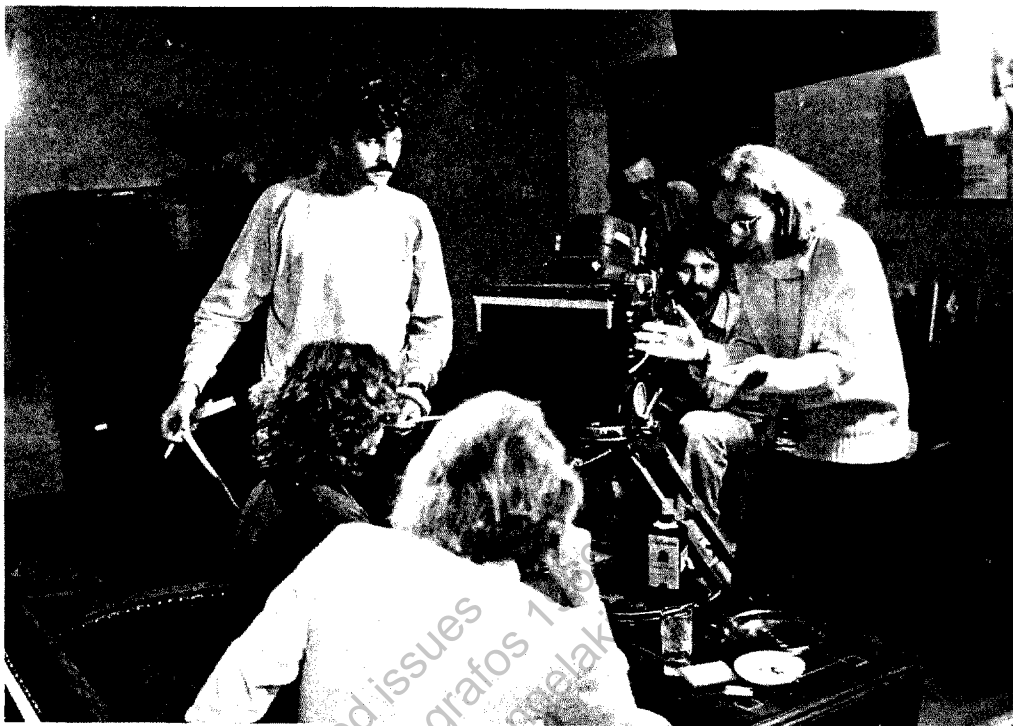
M.N.: *Δηλαδή αυτό που μου λές είναι ότι αφήσες τή λογοτεχνία να είναι ως λογοτεχνία μέσα στην ταινία, με τήν έννοια οτι αφήνεις κάποιες φράσεις να υπάρχουν χωρίς να τις μεταφράζεις σε εικόνες. Αφήνεις τή λογοτεχνία στη θέση της.*

Φ.Α.: Την αφήνω στη θέση της, ακριβώς. Πέρα από αυτο έγινε μιά δουλειά στη γλώσσα των διαλόγων, όπου ποιητικά και ρεαλιστικά στοιχεία συνυπάρχουν και είναι, αν θές, μια πρόταση για ένα τρόπο έκφρασης των ελληνικών στον κινηματογράφο.

M.N.: *Τι καθόρισε τό ντεκουπάς τής ται-*

Η Μίρκα Παπακωσταντινού και ή Μαρία Σκούντζου





Σκηνή απ' το γύρισμα: δεξιά η Φρίντα Λιάππα, πίσω απ' τη μηχανή ο Νίκος Σμαραγδής

νίας, η έκφραστικότητα των ηθοποιών, ο χώρος ή κάτι συγκεκριμένο που είχες έσύ στο κεφάλι σου;

Φ.Λ.: Ύπηρχε καταρχήν μιá «φιλολογική επένδυση» κάπως ιδεατή και μάλιστα πολλών χρόνων για τó πώς θά γίνει αυτή η ταινία. Όλη αυτή η φιλολογία πήγε στην ακρη όταν άρχισε τó γύρισμα, όπως και οι χιλιάδες συζητήσεις με τó Σμαραγδή για τή φωτογραφία ή οι ιδέες που είχα για τά ντεκόρ και τά χρώματα. Όταν πρωτομπήκα στο χώρο με τó διζέξρ και άρχισα νά ψάχνω τίς γωνίες ήταν σχεδόν σωματική υπερδιέγερση, νά μετρήσεις δηλαδή άν κάθετί που έχεις στο κεφάλι σου μπορεί νά υπάρξει συγκεκριμένα.

Τό γύρισμα

Μ.Ν.: *Κι έχω θυμάμαι ότι τήν ώρα του γυρισματος ανακάλυπτα ότι αυτά που χρειαζόνταν σ' ένα πλάνο ήταν πολλές φορές τελείως διαφορετικά από αυτά που φανταζόμουνταν όταν έκανα τήν προετοιμασία του πλάνου στα χαρτιά. Μπορεί νά πιστέινα ότι χρειαζόμαστε τρεις ώρες στήσιμο στο ντεκόρ και δέκα κομπάρσοις και τελικά τó σημαντικό νά ήταν μόνο ένα κουρτινάκι, ένα βλέμμα του ηθοποιού, ένας χρόνος...*

Φ.Λ.: Έδοι νομίζω βάσεις ένα θέμα πολύ ένδια

φέρον: Νά μπορούν κάθε στιγμή του γυρισματος όλοι οι συντελεστές της ταινίας, και κυρίως δέβαια, ó σκηνοθέτης νά ξέρουν ποιό είναι τó πρώτο και ποιό είναι τó δεύτερο. Νομίζω πώς ó σκηνοθέτης θά πρέπει νά έχει ένα πείσμα ανυποχώρητο σέ κάποια πράγματα που είναι τά φαντάσματά του και θά πρέπει νά βγούν στο πάνω και ταυτόχρονα μιá διανοητική εύελιξια και ετοιμότητα τέτοια που νά μπορεί νά ξεχωρίζει ποιό είναι τó ουσιαστικό και ποιό όχι. Και αυτή ή θέληση, αυτό τó πείσμα για τά φαντάσματά σου από τή μιá και ή καθημερινή αξιολόγηση και προσαρμογή πιστεύω ότι δημιουργουν μιá ισορροπία στο γύρισμα και ενδεχομένως μιá καλή ταινία. Για νά ξαναγυρίσουμε όμως στο ντεκούπάξ. Σαν γενική αρχή που πάνω της στηρίχθηκε τó ντεκούπάξ ίσχυσαν κάποιες φράσεις από αυτό που είπα πρίν «φιλολογική επένδυση» και ήταν: σωμα-βλέμμα, κίνηση-ακίνησια, μέσα-έξω, φώς-σκοτάδι. Χρησιμοποίησα αρκετά τα τραβέλιγγκ παρόλο που δουλέψαμε σ' ένα αρκετά στενό χωρο, ó ένας επάνω στον άλλο. Τó τραβέλιγγκ δέν τó χρησιμοποιήσα περιγραφικά ούτε για νά δώσω αυτό που λέμε «ρευστοτητα στην αφήγηση» και νά μη διαρτείται ó θεατής τον κλειστό χωρο του σπιτιού. Η μηχανή πλησιάζει ή απομακρύνεται από τά πρόσωπα είτε για νά φοτίσει κάποια στοιχεία τους είτε για νά δηλώσει τήν αδυναμία της νά τα ερμηνεύσει. Άλλοτε πάλι αυτό γίνεται με μιαν αντίθεση στη χρήση των φωνών. Δουλεύονταν κυρίως με τον 32αη χει-

σιμοποιούσα κάπως βίαια τόν 75άρη άκίνητο-ποιώντας έτσι τή ροή τής ιστορίας.

M.N.: Στά εξωτερικά κράτησες τήν ίδια σχέση; Νομίζω χρησιμοποίησες περισσότερο γενικά πλάνα.

Φ.Α.: Καί στά εξωτερικά κράτησα τά τραβελινγκ, πού όμως έχουν διαφορετική λειτουργία. Γιατί αυτό πού κυριαρχεί είναι ο χώρος: είτε σάν τοπίο μνήμης, είτε σάν τόπος άπειλής και εφιάλητ. Έκει δέβια πού τά πλάνα είναι και πιό γενικά και άκίνητα είναι στά εξωτερικά τής Μεσσηνιας και στά πλάνα τού άεροδρομίου. Στην Μεσσηνία ήθελα νά δωθει στό θεατή ή αίσθηση ενός «μεγαλωμένου» σώματος πού κινείται στό τοπίο τών παιδικών του χρόνων, μέσα σέ μιá άδάσταχτη μοναξιά. Η μηχανή δέν μπορεί νά κάνει τίποτα άλλο από τό νά παρακολουθεί παθητικά. Καί στό άεροδρόμιο. Παρόλο πού είναι ένας χώρος φοδερά γοητευτικός δέν μ' έπιασε τό «σκηνοθετικί», αλλά έπέμεινα στην άποψη μου, ότι πρós τό τέλος τής ταινίας όλα πρέπει νά είναι παγωμένα, άκίνητα. Τώρα δέβια μπορεί όλα αυτά νά είναι μόνο στό κεφάλι μου αλλά αυτές ήταν οι άφετηρίες μου. Από κεί και μετά, όπως μέ ξέρεις, λειτουργώ πάρα πολύ από ένστικτο, λέω ή μηχανή έκει ή ό τάδε φακός, δέν μπορώ νά σου εξηγήσω άκριβώς γιατί, αλλά είμαι σίγουρη ότι αυτή είναι ή έπιλογή, δέν είναι άλλη.

M.N.: Μπορείς νά πεις τώρα πού έχει τελειώσει τό γύρισμα ποιά ήταν τά πράγματα πού πρόσεχες στό στήσιμο ενός πλάνου και ποιά πράγματα σου ξέφυγαν; Θυμάμαι για παράδειγμα ότι άνησυχούσες για τούς χρόνους, κυρίως τών ήθοποιών, γιατί ό κάθε ήθοποιός έχει τούς δικούς του ρυθμούς και μπορεί νά σπάσει μιá συνέπεια δική σου.

Φ.Α.: Αυτό είναι αλήθεια, αλλά κοιτάξε, κακά τά ψέματα, για τούς ρυθμούς φοδάσαι άκόμη και στην πεντηκοστή προβολή τής ταινίας. Σίγουρα υπάρχουν πράγματα πού σου ξεφεύγουν στό γύρισμα. Αυτό πάντως πού μπορώ νά πώ ότι πρόσεχα, είναι τό παίξιμο τών ήθοποιών. Με τούς ήθοποιούς είχα δουλέψει θεατρικά πριν από τό γύρισμα, μαζί με τό Σταμάτη Φασουλή, και ή συμμετοχή τους ήταν ένεργητική, διαμορφώναμε μαζί άρκετά πράγματα. Αυτό ώφέλησε πάρα πολύ παρόλο πού κάποιες στιγμές στό γύρισμα φάνηκε νά δυσκολεύει, όταν δηλαδή έπρεπε κάτι νά αλλάξουν. Θυμάμαι πάντως ότι ή μαγική φράση πού χρησιμοποιούσα σέ κάποιες δύσκολες στιγμές τών ήθοποιών ήταν «αυτό πού μετράει είναι νά μη χάσεις τήν αλήθεια τού ρόλου».

M.N.: Χρειάστηκε όμως κάποιες φορές ν' αλλάξεις τή γωνία ή τό φακό για νά τονίσεις τήν έκφραστικότητα τού ήθοποιού;

Φ.Α.: Ναι, τελικά γινόταν ένα παιχνίδι πού μου άρεσε. Γιατί άλλες φορές χρειαζόταν ν' αλλάξω πράγματα τών ήθοποιών σέ σχέση με τή μηχανή κι άλλοτε τό άνάποδο. Καί μ' άρέσει νά μου φαίνονται όλα λίγο έτσι στό σινεμά, σάν παιδι-

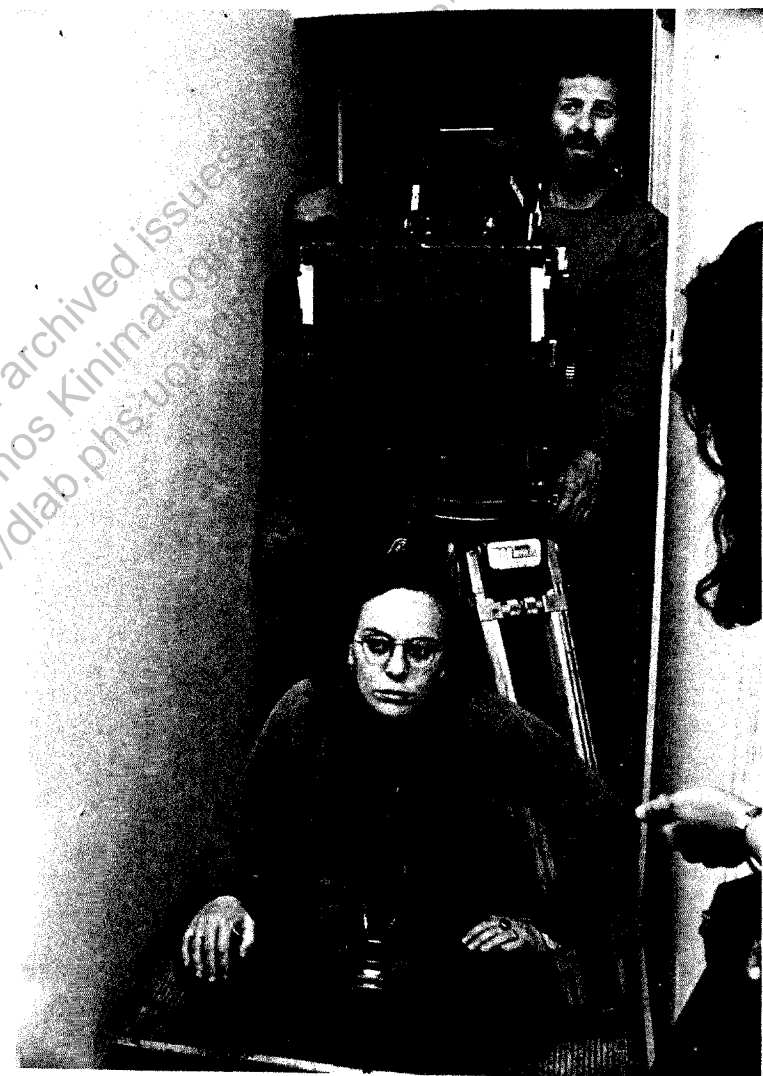
κό παιχνίδι. Κι ήτανε σάν νά έπαιζα άλλοτε με τήν ομάδα τών ηθοποιών κι άλλοτε με τήν ομάδα τής μηχανής. Είναι άστείο, αλλά έτσι αισθανόμουνα.

M.N.: Κάτι πάντως πού νομίζω ότι είναι πολύ σημαντικό για μιá ταινία είναι έπίσης ή σχέση τού σκηνοθέτη με τό συνεργείο. Ο σκηνοθέτης πρέπει νά ένορρηστρώσει όλο αυτό τόν κόσμο γύρω του...

Φ.Α.: Πιστεύω ότι αυτή ή ένορρηστρωση κάπου έγινε. Καί τό λέω αυτό γιατί νομίζω ότι όλοι όσοι δουλέψανε στην ταινία δώσανε τό maximum στη δουλειά κι αυτό τό πιστεύουνε και οι ίδιοι.

M.N.: Ίσως και σέ σημείο άρνητικό καμαφορά.

Φ.Α.: Κοίταξε, για μένα υπάρχουν δυό δρόμοι



Σκηνή άπό τό γύρισμα

για να δουλέψεις σάν σκηνοθέτης: μπορεί ή σχέση σου με τόν συνεργείο να είναι σχέση έπιβολής: «Έγω έχω αυτή την ιδέα, θέλω να κάνετε αυτό» κι ό άλλος δρόμος είναι να θέλεις — κι αυτή είναι μία τρελή ιδέα δική μου πού άλλοτε λειτουργεί κι άλλοτε όχι — να αισθάνονται όλο, όλο τό τεχνικό προσωπικό τής ταινίας, ότι δέν δουλεύουν σάν ειδικευμένοι εργάτες στή βιομηχανία του κινηματογράφου αλλά ότι κατι γίνεται, ότι συμμετέχουν σε κάτι πού συμβαίνει. Έδω βέβαια ύπαρχει ό κίνδυνος να σου κουβαλήσει ό άλλος και τή δική του ανασφάλεια μέσα στή δική σου και ακόμα να θέλουν καποιοι να «ψιλοσκηνοθετήσουν», όπως είπες και συ κάποια στιγμή στό γύρισμα. Αλλά νομίζω ότι άν μπορείς να έλέγξεις όλο αυτό, οι σχέσεις και τό αποτέλεσμα βέβαια, είναι πιο δυναμικές και πιο γόνιμες.

M.N.: Πάντως, πιστεύω, πώς άν δέν αισθανθεί το συνεργείο μιá σιγουριά από τή μεριά του σκηνοθετη, αν αισθανθούν ότι κάποια στιγμή δεν ξέρεις τί θέλεις, μπλοκάρονται και γίνονται ακόμα και επιθετικοί.

Φ.Α.: Ακριβώς. Και είναι στιγμές πού πρέπει να ξεπεράσεις ένα μπλοκάρισμα. Θυμάσαι εκείνο τό πλάνο πού ή Μίρκα ντύνεται και φωνάζει τή Μαρία για να τής πει τή γνώμη τής για τα ρούχα; Η κρεβατοκάμαρα ήταν πολύ στενή κι έγω άρχικά είχα φανταστεί τό πλάνο στατικό. Ξαφνικά, όμως, λειτουργώντας αυτόματα, λέω, έδω θέλει τραβελινγκ. Δέν μπορούσα να έξηγησω λογικά τό γιατί, αλλά ήμουνα σίγουρη. Στήνουμε, λοιπόν, τό τραβελινγκ κι άρχίζουμε τις πρόδες. Θυμάσαι, χωρίς να φταιει τιποτα συγκεκριμενο, τό τραβελινγκ δέν πήγαινε, κάπου έλειπε αυτή ή άπειροελάχιστη ισορροπία όλων των στοιχείων πού κάνει ένα πλάνο καλό. Και κάποια στιγμή με τις πρόδες-πρόδες, σ' ένα χώρο πού ήμασταν ό ένας πάνω στον άλλο, αισθανομαι ότι όλοι αρχίζουν και άπορρυθμίζονται. Δέν ξέρω άν έφταιγε και τό γεγονός ότι είχα ψάξει εκείνη την ώρα τό πλάνο, πάντως εκείνη τήν ώρα είπα πέντε λεπτά στόπ. Ήταν από τις λίγες φορές πού είπα κάτι τέτοιο στό γύρισμα γιατί καταλάβαινα πώς άν έψαχνα κι άλλο, τό πλάνο δέν θα πήγαινε ποτέ. Δέν σκέφτηκα τίποτα σά πέντε λεπτά αλλά σε μιá δεδομένη στιγμή πρέπει να δείξεις πώς είσαι πολύ «σοφός» και ότι σκέφτηκες κάτι «ιδιοφυές» πού είναι να τοιμηθεί λίγο τήν κίνηση ό μακινίστας ή να σταθεί λίγο πιο κεί ό ήθοποιός.

M.N.: Τελικά πρέπει να κάνεις μιá παράσταση και σν, δηλαδή, Ό πρώτος ήθοποιός στό γύρισμα είναι ό σκηνοθέτης.

Ο τίτλος - ή ταινία

«Οι δρόμοι τής αγάπης είναι νυχτερινοί»

M.N.: Ήθελα να σέ ρωτήσω για τόν τίτλο, πώς σάν ήρθε κι άν τελικά έχει επιρροή στή ταινία.

Φ.Α.: Έχει έπιρροάσει... Είναι διαφορούμενος ό τίτλος όπως θέλω να είναι διαφορούμενη και ή ταινία και τά φύλα των άρσενικών και των θηλυκών και όλα. ό άρχικός τίτλος, όπως ξέρεις ήταν «Έρωσ καταδιωκόμενος». Αυτός ό τίτλος πέρασε διά πυρός και σιδήρου, ξέρεις, ό' αυτά είναι προσωπικά σε μένα. δέν ξέρω πώς λεγονται, ήταν κάποιες αισθήσεις πού είχα τό χειμώνα .. ήθελα έναν τίτλο πού να έχει μέσα τή λέξη έρωτα, αγαπή και τή λέξη νυχτα. Κάποια στιγμή στήν προεργασία τής ταινίας, τότε με τούς σεισμούς πού λειπατε όλοι και ό Θεοδωρακόπουλος δέν θα έπαιξε, είχα πιάσει τον Έγγονόπουλο. έτσι για να θυμηθώ εκείνες τις στιγμές πού έψαχνα ακόμα τα πάντα κι όλα ήταν ρευστά μέσα στό κεφάλι μου και στόν άέρα. Βρήκα αυτό τό ποιήμα «Τά ορη τής Μυσπολεύς», πού είναι ένα αγαπημένο μου ποιήμα κι έπεσα επάνω σ' ένα στιχο πού δέν τόν θυμομουνα «ό δρόμος πρός τήν αγάπη είναι νυχτερινός». Έτσι έγινε. Άλλωστε ό Έγγονόπουλος ύπηρχε στις καταγωγικές άφεταιρίες του σεναρίου.

M.N.: Ναι, θυμάμαι πού έλεγες ότι όλη ή άτμόσφαιρα ήθελες να είναι σάν πινακες του Έγγονόπουλου.

Φ.Α.: Ναι, τότε πού ψάχναμε με τό Σμαραγδή τά μπλέ και τά κόκκινα. Η προσωπική μου λοιπόν έμπειρία εκείνο τόν καιρό με τούς νυχτερινούς μου περιπάτους, μιá άτάκα του σεναρίου «νυχτερινοί περιπατοι έφρηβων», κι έτσι μπήκε αυτό τό στοιχείο τής νυχτας πού καταρχήν είναι ποιητικό και διαφορούμενο. Η νύχτα γεννάει ένα στοιχείο φόβου και συνάμα πόθου πού δέν μπορείς να ομολογήσεις, είναι τό κρυφό, κάτι κόντρα σ' αυτό πού έλεγα πριν κοινωνικοποιημένο σώμα. Τό έρωτικό ζευγάρι τής ταινίας χάνεται μέσα στή νύχτα στό φινάλε τής ταινίας, κι άλλωστε πρός τό τέλος ή ταινία είναι όλο νυχτερινά.

M.N.: Και πιο πριν είναι όλο σούρουπα...

Φ.Α.: Και τό τέλος έχει αυτό τό διαφορούμενο: είναι ή νύχτα, αυτό πού μάς έχουνε μάθει, αυτό πού ύπάρχει στή συνείδησή μας, σάν κάτι τρομερό, τό άδέβωτο, κάτι πού τό φοβάσαι και από τήν άλλη είναι τό «σκοτεινό σημείο του πόθου», ή ύπόσχεση τής ήδονής.

M.N.: Θελω να σε ρωτήσω τί έλπίζεις από αυτή την ταινία και σάν μέλλον τής ταινίας και σάν καριέρα;

Φ.Α.: Χωρίς να είμαι υπεραισιόδοξη νομίζω ότι αυτή ή ταινία μπορεί και να δουλέψει. Κι αυτή είναι μιá πίστη πού την είχα από την αρχή. Έχει κοινωνικά άναγνωρίσιμα μεγεθη, ρεαλιστικά, έχει μιá ιστορία πού σε πρώτο επίπεδο είναι άναγνωσίμη και από τή μάνα μου, υπάρχουν κάποιοι άνθρωποι πού αγαπιούνται, μιλάνε, κοιτιούνται, άγγίζονται.

M.N.: Έχει ένα ταμπο...

Φ.Α.: Ναι, ο θεατής μπορεί να συγκινηθεί με την λαρθενία τής Ειρήνης ή με τόν έρωτα τής Στέλλας.

M.N.: Δηλαδή πιστεύεις ότι θα λειτουργήσει συγκινησιακά.

Φ.Α.: Ναι και θέλω να λειτουργήσει συγκινησιακά. Θά σου πώ κάτι που μπορεί να φανεί φιλολογικό ή σχηματικό αλλά αν μπορούσα να ένωσω τό Νικόλας Ραιη ή τό Φρίτς Λάνγκ με τό Γιάννη Δαλιανίδη ή τό Τζαβέλλα... Υπάρχει μιά πολύ συγκεκριμένη κατάσταση όταν λές ότι κάνω κινηματογράφο, υπάρχουν οι 100 ήθοιοι που υπάρχουνε, οι 100 συγκεκριμένοι τεχνικοί και υπάρχουνε και μεις οι 100 σκηνοθέτες που ήρθαμε ό ένας από τη Λάρισα κι ό άλλος από την Καλαματα και έχουμe τελειώσει κάποια σχολεία κι έχουμe μιά συγκεκριμένη παιδεία. Ταυτόχρονα όμως κάθε πλάνο που θέλουμe να κάνουμe είναι και ή μνήμη όλων των ταινιών που είδαμe και των βιβλίων που διαβάσαμe, πράγμα που σημαίνει πώς ό,τι υπάρχει σαν γνώση πρέπει να εκφραστεί μέσα από ένα δεδομένο υλικό που υπάρχει εδώ μέσα... Από τη στιγμή λοιπόν που δέν μ' ενδιαφέρει ένας «πειραματικός» κινηματογράφος και ούτε ένας κινηματογράφος καθαρά εικονοκλαστικός αλλά ένας κι-

νηματογράφος ανθρωποκεντρικός θα βρεθώ απαραίτητα αντιμετώπη μ' αυτό τό πρόβλημα. Μ' αϊτή την έννοια λέω ότι εγώ μ' αυτό που έχω μεγαλώσει, άποχτών'ας μιά συνείδηση κινηματογραφική, είναι με κάποιες ταινίες άμερικάνικες, με κάποια νουβέλ-θάγκ, μ' ένα άλλο κινηματογράφο και αυτά έχουμ διαμορφώσει την αισθητική μου όπως και κάποια ευρύτερα διαβάσματα που με όδηγησαν σε κάποιες σκέψεις πάνω στο τί είδους κινηματογράφο θέλω εγώ να κάνω, από την άλλη μπαίνοντας σ' ένα χώρο θεάματος θά μτώ σ' ένα χώρο ελληνικού θεάματος, όπου θά πρέπει να δεχτώ και τη μιζερία του και την όποια γοητεία του και την άδυναμία του και τις έλλειψεις του και την ιδιοτυπία του. Από κει και μετά «πανί μιλήσει» που λέγανε και οι παλιοί.

M.N.: Και πώς νομίζεις ότι θά επιδιώξεις στην ελληνική πιάτσα,

Φ.Α.: Έντάξει παιδιά, μιά ταινία στην μασχάλη, τίς φτωχές μας ιδέες και όπου μās βγάλει.



Ληστές και Παράδοση

(Στόν καιρό τών Ἑλλήνων)

του Λάκη Παπαστάθη

Ἐδώ και ὄχτώ περίπου χρόνια πρωτοείδα τή *Μαρία Πενταγιάττισσα* τού Ἀχιλλέα Μαδρά. Είναι μία ταινία τού 1928. Μὲ τή Φρίντα Πουπελίνα, τόν Αἰμίλιο Βεάκη, τὸ Βασίλη Αὐλωνίτη καί τόν ἴδιο τὸ Μαδρά. Ἀργότερα μπήκε καὶ ντουμπλαριστὸς ἤχος στήν ταινία. Μὲ ἐντυπώσεις πολὺ ἡ πληροφορία πὼς ὁ Μαδράς ἔβαζε τοὺς μαθητὲς τῆς σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν καὶ μπογιάζιζαν χρωματιστὰ καρρὲ - καρρὲ τὴν ταινία. Τὸ χρῶμα αὐτὸ δὲ σώζεται φυσικά σήμερα ἐκτὸς ἀπὸ μερικές γρατζουνιές πάνω στὴ ζελατίνα τού φιλμ. Σκέφτηκα νὰ βάρω στὴν τρυκέζα μὲ τόν ἴδιο τρόπο τὸ φιλμ. Ἡ σκία ἔπαιρνε φύς. Τὸ καινούριο ἀρνητικό πού ἔβγαίνε ἀπὸ τὸ ἐμφανιστήριο ἦταν ἀποτέλεσμα δημιουργικῆς συνάντησης τού Ἀχιλλέα Μαδρά μαζί μου. Τὸ μπογιάζισμα τῆς παλιᾶς ταινίας δὲν ἦταν ἀπλῶς μιά αἰσθητικὴ ἐπέμβαση ἀλλὰ καὶ κατανόηση τῆς ἐκφρασης τού σκηνοθέτη. Ἐπεξεργασμένα ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν *Μαρία Πενταγιάττισσα* εἶχαν παιχθεῖ τὸ 1973-4 στὴν παράσταση τού Διονύση Σαβδόπουλου *ΘΙΑΣΟΣ ΣΚΙΩΝ* σὲ συνδυασμὸ μὲ τόν καραγκιόζη τού Σπαθάρη. Ἀπὸ τότε τὸ βασικὸ θέμα τῆς ταινίας, πού εἶναι ἡ ἐνταξὴ τῆς Μαρίας Πενταγιάττισσας μαζί μὲ τὸ ληστὴ Νταβέλη στὸν Ἐθνικὸ στρατό, ἀπέτελεσε τὸν ἀξονα τού δικού μου σεναρίου. Παρόλο πού ἡ Μαρία καίει τὸ χωριὸ τῆς, κόβει αὐτὰ συγχωριανῶν τῆς, ξεμαλλιάζει τὴ γυναίκα πού τῆς ἔκλεψε τὸν ἀντρα, ἐκδικεῖται τοὺς χωροφύλακες, ὁ Μαδράς — καλογερόπαπας ὁ ἴδιος στὴν ταινία — δὲν ἀντέχει τίς ἀντιθέσεις. Κάτω ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ σημαία οἱ ἀντιθέσεις ἀμβλύνονται. Δίπλα - δίπλα ἡ Μαρία Πενταγιάττισσα μὲ τὴ Βασίλισσα Ἀμαλία. Στὴ μάχη. Τὸ ἴδιο κι ὁ Μαδράς πού μέσα σὲ ἐξαρχὴ ἐθνικὴ σκοτώνεται. Ἐντάσσει ὅλο τὸ παλιὸ Ἑλληνικὸ σινεμὰ πού γνωρίσαμε. Εἶτε μὲ γάμους, εἶτε μὲ ἐπιτροπὴ στὴ νομιμότητα, εἶτε μὲ ἀποθῶση τῆς δικαιοσύνης. Μιά ἐνταξὴ πού γιορτάζεται ἀπὸ τοὺς σκηνοθέτες τῆς. Ἐμεῖς πενθούμε τὴν ἐνταξή.

Τὸ σενάριο τῆς ταινίας γράφτηκε ὅταν νόμισα πὼς εἶχα ξεχάσει ὅ,τι εἶχα διαβάσει, χρόνια τώρα, γύρω ἀπὸ τὴ Ληστεία.

Κατανοοῦσα τὸ σενάριο πού ὁ ἴδιος εἶχα γράψει κάνοντας τὴ διανομὴ τῶν ρόλων στοὺς ἥθοποιούς. Τὸ μυστήριο τῆς προσωπογραφίας τῆς ταινίας.

Βάθαινα στὸ σενάριο κάνοντας τὴν ἐπιλογὴ τῶν χώρων τού γυρίσματος. Γιατί οἱ χώροι δὲν εἶναι βέβαια γραφικὸ φόντο, οὔτε πλαίσιο τῆς ἱστορίας τῆς ταινίας, ἀλλὰ ὄργανο τῆς μέρας πού ζητάει τὴν κατανόησή του, ἀλλιῶς ἐκδικεῖται ἐπιβάλλοντας τὴν παρουσία του ἐρημνὴν τῶν προθέσεών μας. Ὁ χώρος τότε γίνεται ἀφιλόξενος σὲ οποιαδήποτε δράση, ἄβατος.

Νὰ θυμάσαι τὴν περιγραφή τού ὀρίζοντα στὸ «*Μόνον τῆς ζωῆς μου ταξείδιον*» τού Γ. Βιζυηνοῦ.

Ἡ ἀφήγηση τῶν γεγονότων τῆς ταινίας νὰ γίνεται χωρὶς «δραματικὴ ἐκμετάλλευση». Ὁ θεατὴς πού εἶναι συνθησιμένος στὸν κλασικὸ ἀφηγηματικὸ κινηματογράφο νὰ ἔχει ἀναστολὲς συμμετοχῆς στὴ δράση. Ἡ δράση νὰ μπαίνει ἀκίνησια. Στὸ χρόνο τῆς ἀκίνησιος θέλω νὰ συναντιόμαστε μὲ τὸν θεατὴ. Ὅχι ἡ δράση ἀλλὰ ἡ ματιὰ τού σκηνοθέτη πάνω στὴ δράση. Θὰ ἦταν πολὺ ἐνδιαφέρον, πολλοὶ σκηνοθέτες νὰ γύριζαν ταινίες πάνω στὸν ἴδιο μῦθο. Σκέφτομαι τὴν ἀρχαία τραγωδία.

Τὸ αἶτημα νὰ βιώσουμε τὴν τελετουργία καὶ ἡ συνείδηση τῆς ἀδυναμίας μας νὰ τὴ ζήσουμε. Ἡ ποιητικὴ τῆς ταινίας στηρίζεται στὴν ἀδυναμία νὰ ἀναπαραστήσουμε σὲ ἐνεστώτα χρόνο τὴν τελετουργία.

Ἀπὸ τὸ πρώτο κιώλας γύρισμα εἶχα τὴν αἴσθησι ἐνός ἤχου πού δὲν ἀκούγεται. Πού δὲν εἶναι ἡ μουσικὴ, δὲν εἶναι τὰ λόγια τῶν ἠθοποιῶν, δὲν εἶναι οἱ θορυβοὶ.

Κάπου δίπλα ὁ Περικλῆς Γιαννόπουλος κάλαζε μὲ τ' ἀλόγο του.

Ὁ ποιητικὸς παραδοσιακὸς λόγος καὶ λέξεις παρμένες ἀπ' τὸ κωμειδύλλιο στὸ φιλμ λειτουργοῦν σὰ στοιχεῖο στυλιζαρίσματος.

Τὸ ὅτι δὲν εἶναι ἀπόλυτα συγκεκριμένος ὁ χώρος καὶ ὁ χρόνος τῆς ταινίας, τὴν ἀλαφραίνει βέβαια καὶ τὴν ἀπελευθερώνει. Ὅμως αὐτὸ δικαιώνεται μόνο ὅταν γίνεται ἐν ὀνόματι μιᾶς ἄλλης ἀκρίβειας. Γιατί κι ἡ κοίτηση γνωρίζει ἀπὸ ἱστορία, μόνο πού δὲν φιλοδοξεῖ νὰ ἀναστρωθῆσιν τὸ παρελθόν μὲ πληρότητα. Πάντα ὑπάρχει ἡ παρουσία τού χρόνου πάνω στὰ εἰρήνια. Καὶ ἡ ἱστορικὴ τῆς ἐρημνείας δὲν ξέφυ πόσο μᾶς βοηθαί. Ἐχει σημασία ποιὸς εἶναι ὁ ἥρωας τῆς Σατραπειᾶς.

Κατά το δυνατόν, κλασικά planes. Ακίνητα και καλοδουλευμένα. Κατά κλασικό για να στηρίζει την αυθαιρεσία μου.

Γιά τη μουσική: Ή Τούμπα στους Βυζαντινούς δρόμους.

Στήν ταινία, τό λαϊκό αίσθημα είναι καθορισμένο από έντονη θρησκευτικότητα. Ό αρχιληστής πού συνέχεια ψάλλει, κατανοεί βαθύτατα δυσκολότερες λέξεις τών τροπαρίων και κυρίως τό ήθος και τό αίσθημα τους, παρόλο πού είναι έντελώς άγραμματος. Η προσαρμογή τών ψαλμών, σύμφωνα με καθημερινά περιστατικά τής ζωής του, δέν είναι υπέρβαση του έκκλησιαστικού τυπικού, αλλά δημιουργική και ζωντανή σχέση με αυτό. Ψάλλει δημιουργώντας. Αυτό από μία άποψη, μου φαίνεται πράξη έπαναστατική.

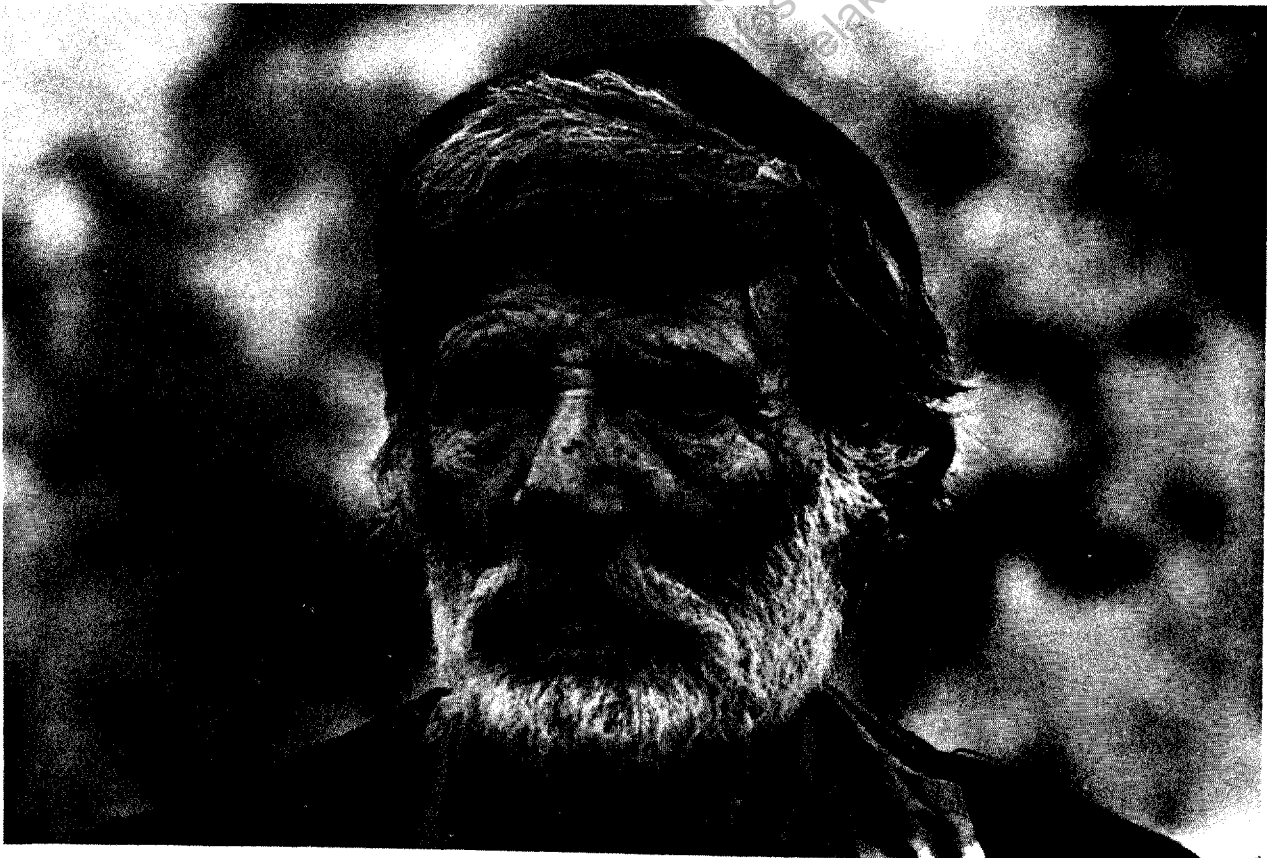
Γράφοντας αυτά μου 'ρχεται στό νού τό Κανονάκι του Δ. Σαβδόπουλου, πού γίνεται κανόνας παραδόσης: «Είναι η χάρη πού μάς παίρνει, σκάει κι άπογειώνεται, βρίσκει τήν καινούρια βία και ξανασαρκώνεται» ή «τους μικρούς μου κώδικες σχεδόν τους ξέρω όλους, όμως δέν θά είχα έπιτυχία δίχως τήν κρυμμενη τους αίτια».

Ό Άλέξης Δαμιανός μου ειπε: «Η έκφρασή σου έχει ένα δέος για τό όριο. Φοβάται μήν τό υπερδει. Αντίθετα ή δική μου τό ξεπερνάει. Η συνεργασία μας στηρίζεται σε μία πολύ λεπτή ισορροπία».

Κάθε στιγμή στό γύρισμα, τό πάθος του Άλέξη μ' έκανε νά ψάχνομαι για τόν προσωπικό μου τόνο.

Ό άστος τής ταινίας έπρεπε νά είναι σχετικά νέος. Φρέσκο αίμα πού θά διαδραματίσει τόν ιστορικό του ρόλο. Φωτισμένος και με πνευματικότητα. Νά μπορεί νά διακρίνει τό πρόβλημα του μετασηματισμού τής λαϊκής κουλτουρας στην άστική συνείδηση, κρατώντας κάποια άπόσταση από τήν προσωπική του ταλαιπωρία στό βουνό. Ό Κώστας Άρζόγλου πού τόν υποδύεται προσπαθεί νά ισορροπήσει ένα ιδεολογικό παίξιμο με μία έκτος δράσης άμεσότητα.

Τό βράδυ στό σπίτι μετά τό γύρισμα ξεφυλλίζα περιοδικά του περασμένου ή τών αρχών του αίωνα. Την Πανδώρα, τήν Έστία, τά πρώτα Παναθήναια, τήν Πινακοθήκη, τό Άστυ, τά Όλύμπια, τήν Εικονογραφημένη του Βρατσάνου. Σά νά διαβάζω τήν καθημερινή έφημερίδα. Ξαναδρίσκω τό άγαπη-



Ό Άλέξης Δαμιανός στόν Καιρό τών Έλλήνων

μένο αίσθημα: Ζώ το παρελθόν τώρα. Σάν αναγνώστης του 19 αιώνα πού πάει στο περίπτερο και παίρνει το περιοδικό του.

Στήν ταινία οι ληστές με τους χωροφύλακες είναι αδέρφια. Ή μάχη πού γίνεται μεταξύ τους είναι έμφυλια μάχη. Μόνος θεατής της ό άστος με τό φιμωτρο - πένθος στο στόμα.

Οί κραυγές και τά προγκίγματα πριν από τή μάχη. Νά παραπέμπουν στον ψυχολογικό πόλεμο λίγο πριν από τίσ μάχες κατά τήν Έπανάσταση του 21.

Γιά νά παλαίψεις με τόν αδελφό σου πρέπει νά προκληθείς. Νά σε βρῖσει. Οί ληστές με τους χωροφύλακες δέν έχουν νά χωρίσουν τίποτα μεταξύ τους. Για ν' αρχίσει ή μάχη πρέπει ν' άνάψουν τά αίματα με βρισιές. Πολύ περισσότερο όταν λίγο πριν ένας χωροφύλακας συρλιάζοντας από μακριά φωνάζει προς τους ληστές: «Ρε σεις ό 'Αντώνης τού Τραπα είναι μαζί σας; Τόν ζητάει ό ξάδελφός του!» Ή κοινή καταγωγή τών ληστών με τους χωροφύλακες, ή συχνότατη μεταπήδηση άπ' τό ένα στρατόπεδο στο άλλο, ή λαϊκή τους προέλευση, αποτελούσε έναν δεσμό ισχυρότερο πολλές φορές από τό ρόλο του διώκτη και του διωκόμενου. Τό λαϊκό αίσθημα μέσα από δημοτικά τραγούδια και λαϊκά άναγνώσματα έπικυρώνει αυτή τήν άποψη. Είναι γνωστή ή περίπτωση του έθνοφύλακα Γιάννη Μέγα και του ληστή Νταβέλη. Ό άλληλοθαυμασμός τους, ή θερμότατη φιλία τους — ήταν άδερφοποιοί — ξεπερνούσε τή στολή τους. Κι όταν σκοτώθηκαν σέ μιά μάχη, ταυτόχρονα, ό ένας έναντιον του άλλου, ό λαός τους έκλαψε ισότιμα! Στήν ταινία ό τροφοδότης τών ληστών είναι ένας πρώην χωροφύλακας πού ντυμένος μισοχωριάτικα, μισοξεφτισμένα χωροφυλακίστικα, φέρνει χαιρετίσματα στον καπετάνιο από τόν διώκτη του έθνοφύλακα!

΄Ας μή ξεχνάμε και τόν Χρήστο Μηλιώνη τού ΄Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη.

Στή σκηνή του δείπνου ό άστος διαβάζει τήν έφημερίδα με τή νέα νομοθεσία για τήν καταδίωξη τής ληστείας. Είναι ό μόνος άλλωστε πού γνωρίζει άνάγνωση. Κάποια στιγμή συνειδητοποιεί πώς ταυτίζεται με τόν λόγο τής έξουσίας. Άπομακρύνεται άπ' τό τραπέζι με ένοχές και συγκίνηση. Παρόλο όμως πού ό άστος διαχωρίζει τή θέση του από τήν επίσημη άποψη οι ληστές τόν φωνάζουν από τήν πρώτη στιγμή «άφεντικός». Κι όταν ό ίδιος άποφασίσει - αιχμάλωτος όγτας νά διατάξει τόν ύπαρχηγό ή τόν καπετάνιο αυτοί ύποτάσσονται. Μιά αντίστροφη τών ρόλων πού ολοκληρώνεται με τήν τελευταία σκηνή του έργου.

Οί στολές τών ληστών: Σά νά είναι φτιαγμένες από τσίτσια πού βρέθηκαν εδώ κι εκεί και ξεδάφτηκαν στον ήλιο. Χρώματα τών βουνών. Λερωμένες άπ' τή χρήση κι' άπ' τό πένθος. Όταν ό νέος ληστής έρχεται νά ένταχθεί στη συμμορία ό καπετάνιος τόν διατάσσει νά μαυρίσει τήν κάτασπη φουσανέλα του στο χρώμα.

Ό καπετάνιος γίνεται κουμπάρος σ' ένα νεαρό ζευγάρι πού άνέθηκε σ' ένα απόμερο έκκλησάκι στο βουνό. Ή τελετή γίνεται με άκρα κατανύξη. Παρόλο πού ύπάρχει παπάς, ουσιαστικά ιεραουργεί ό άρχιληστής. Τό «Ήσαία χόρευε», χορεύεται πραγματικά. Κι' όταν ένας νεαρός βολιολιτής μετατρέπει τό ίδιο μοτίβο σέ τσαμικο, ό παπάς σέρνει τό χορό και βγαίνουν όλοι στο προαύλιο τής έκκλησίας χορεύοντας. Άκόμα και σήμερα σέ μερικά χωριά στη λειτουργία τής άνάστασης οι παπάδες σέρνουν τόν χορό από τήν άγια τραπέζα. Ό λαϊκός κήρος δέν ήταν ξεκομμένος άπ' τή δημοτική παράδοση.

Ό άστος - θεατής μετατρέπει τή βυζαντινή μελωδία σέ δυτικό πεντάγραμμο μουρμουρίζοντας.

Ό ρόλος τής καλογορίας τής ταινίας: ΄Ενα στήριγμα για τους ληστές. Σιωπηλό κι από άπόσταση. Μαύρο, σχεδόν άθεατο. Κι όμως σίγουρο. Φορτώνει με τρόφιμα ένα γαϊδουράκι και τό πηγαίνει στους ληστές, φιλώντας τό χέρι του άρχιληστή. Μεταφέρει τήν έπιστολή του αιχμάλωτου. Φροντίζει για τήν άλλαξιά του νεκρού. Προστατεύει τόν καπετάνιο από παγίδες. Ψυχοκόρη. Παραδοσιακό σχήμα στο πρόσωπο νέας γυναίκας.

Πώς παλεύουν δυό άντρες από άγάπη; Ό καπετάνιος κι ό ύπαρχηγός πιάνονται στα χέρια. Άπόγωση και ήθος δημοτικού τραγουδιού. Χιλιάδες έρμηνευτικές παγίδες. Ή πάλη είναι προνόμιο του Άμερικάνικου κινηματογράφου!

Οί ληστές στις άρχαίες κολώνες άποκαθιστούν τόν άρχαίο μύθο. Τόν ξανακερδίζουν. Τόν χειμωποιούν σάν όργανο για νά έρμηνεύσουν σύγχρονα τους προβλήματα. Ζούν τή συνέχειά του. Ή μόλις διαφανόμενη πρόθεση άναίρεσης του μύθου άπ' έναν νεαρό ληστή κατακρατώνεται από τους ύπόλοιπους. Τό πανεπιστήμιο του άγράμματος Έλληνα χωρίς τήν παρέμβαση του έλληνικού διαφωτισμού.

Οί πτωχότητες τής φουσανέλας και οι άρχαίες κολώνες στο Σούνιο. Τό φώς πού τρωει τόν όγκο. Ελπίζω νά έχει ήλιο τή μέρα πού θα γνωρίσουμε τή σκηνή.

Ό άστος είναι θεατής τής τελετουργίας. Τό ίδιο και ό σημερινός θεατής του φίλμ. Τό πρόβλημα τής ταινίας είναι στον θεατή της.

΄Η άνεπαίσιμη θεατρικότητα του νέου ληστή. Νά παραπέμπει σέ σχολική παράσταση. Χωρίς όμως μανιερισμούς. Με άληθινό αίσθημα.

΄Ενα πρωί ό Άλέξης Δαρμάνος μου είπε: «Χθες δέν κοιμήθηκα με τήν αγωνία τής τελευταίας σκηνής. Πως θ' αντίξω σαν ήθελος τήν απόγωση του Γιώργου τή στιγμή του άποχωρισμού μας; Πρέπει για μερικές μέρες νά φτιάξω οι δυό μας στα βουνά».

Όριακά διαφορετικές φόρμες από σκηνή σε σκηνή. Πρόκληση στην εξωτερική όμοιογένεια. «Είδος μικτόν αλλά νόμιμον».

Σημειώσεις για τόν όπερατέρ: Ό χώρος πού κινηματογραφούμε δέν είναι μόνο γεωγραφικός. Είναι και τής συνειδήσης. Άκουμπάει χρόνος πάνω του. Η φωτογραφία νά έκφράζει μέ πνευματικότητα τό τοπίο χωρίς νά χάνει τή γεωγραφική του ταυτότητα. Κοιτάξε βέβαια τίς λιθογραφίες του Άιατίδη ή του Χρησιτίδη, τά έργα τής Θάλειας Φλωρά Καραβία ή τά κείμενα του Περικλή Γιαννόπουλου για Τό Έλληνικό φώς. Όμως μήν μιμηθείς συγκεκριμένες εικόνες. Αυτό κάνουν συνήθως οι άτάλαντοι δημιουργοί και θαυμάζουν οι άτάλαντοι θεατές. Τό παλιό υλικό νά δουλεύει στη συνειδήσή σου τή δική σου σημερινή έκφραση.

Οι άναφορές στην ταινία νά μήν αυτοεξαντλούνται. Άν π.χ. ή μάχη άναφέρεται στό 1 τής Ίλιάδος, αυτό δέν είναι ένα φιλολογικό σχόλιο αλλά άναγκαιότητα.

Όταν ό άρχιληστής έγκαταλείπει τή συμμορία τόν άκολουθεί σάν πιστό σκυλί ό ύπαρχηγός. Ό καπετάνιος τόν χαστουκίζει. Πιάνονται στά χέρια. Τή στιγμή πού ό ύπαρχηγός βάζει τό μαχαίρι στό λαιμό του καπετάνιου έτοιμος νά τόν κόψει, παθαίνει τήν κρίση. Έκστομίζει δέκα φορές τή λέξη «καπετάνιο» στυλώνοντας τον, κρατώντας τον, φιλώντας τήν φουστάνελα του. Τρομάζει στην ιδέα πώς μπορεί νά ζήσει χωρίς άρχηγό. Κι έπειτα βαθιές άνάσες πού καταπίνουν, ένα μέγεθος, ύπερβολική τοτεμική μετάληψη πού δέν άντέχεται. Πάιρνει άπάνω του τήν παράδοση ξανά. Κι αυτό τόν σαλεύει. Τρέχει πρός τά βουνά σάν τρελό δαιμόνιο. Πετροβολώντας μας.

Η θολή περηφάνεια μάς βαθιάς άνάσας πού καταπίνει: πανω σ' αυτό στήριξε ό Γιώργος Σαμπάνης τήν έρμηνεία του.

Οι ληστές μετά τό τέλος τους. Άνεργοι στό Ναύπλιο ή στη φυλακή. Νταήδες στην Πόλη. Μπαρόβι των πολιτικών. Κουτσαβάκηδες του Ψυχρή. Πάντα μέ άύστηρους κωδικές ζωής. Άπ' τό βουνό στό ύπόγειο. Σάν τά μαγαζιά Δημοτικών τραγουδιών τής Όμόνοιας. Ως πού τραβάει αυτή ή παράδοση; Έχω τήν αίσθηση πώς τή συνοδεύει ένα κρυφό μπαγλαμαδάκι.

Λάκης Παπαστάθης
(«Σημειώσεις από τό γύρισμα»
καλοκαίρι 1980)



Γιά τόν «Άνθρωπο μέ τό γαρύφαλο»

τού Δημήτρη Παναγιωτάτου

Ο *Άνθρωπος μέ τό γαρύφαλο* θα άποτελέσει, σύμφωνα μέ όλες τίς ένδειξεις, άφετηρία για τήν καλλιέργεια μιάς νέας τάσης στην ιστορία του έλληνικού κινηματογράφου: τής «ιστορικής - λαϊκής - άριστερης» ταινίας. «Ιστορική» ταινία, ό *Άνθρωπος μέ τό γαρύφαλο*; Ναι, άν ιστορική ταινία, έν έτει 1981, σημαίνει τήν «πιστότητα σέ όρισμένα γεγονότα» (ούτε καν σέ όλα), τήν άπλοϊκή άπεικόνιση μιάς έποχής, τό κλασικό εικονογραφημένο μιάς περιόδου. «Λαϊκή» ταινία, ό *Άνθρωπος μέ τό γαρύφαλο*; Ναι, άν λαϊκά κατάντησαν ή ρητορεία κι ό στόμφορ, οι φωνακλάδικες εικόνες, ή έλλειψη όποιασδήποτε άπότασης από τά γεγονότα, ή σεναριακή και σκηνοθετική δημαγωγία, ή άπουσία τής παραμικρής καινοτομίας. «Άριστερή» ταινία, ό *Άνθρωπος μέ τό γαρύφαλο*; Ναι, άν αυτό σημαίνει άπλώς τό άντεστραμμένο ειδώλο τής «δεξιάς» ταινίας — ένα είδος φωσκολικού *Κοντσερτου για πολυβόλα* από τήν ανάποδη.

Κινηματογράφος στόν άντίποδα του «σύγχρονου», ή ταινία του Τζίμα δικαιούται από πολλές πλευρές τόν χαρακτηρισμό τής «άναχρονιστικής» ταινίας. Κι ωστόσο, παρά πάσα προσδοκία (τουλάχιστον φαινομενικά), αυτό τό παρελθοντολογικό φίλμ γνώρισε πρωτοφανή έπιτυχία. Τό σημαντικότερο: ύπήρξαν ένθουσιώδη σχόλια και άνεπιφύλακτη άποδοχή του έργου από όλόκληρο τό φάσμα τής έπίσημης άριστεράς (πού έπικαλέστηκε στό θέαμα του μιά «γνήσια συγκίνηση»), άλλά κι από μιά μεγάλη μερίδα «δημο-

κρατικών» — άκόμα κι από κάποιο πλατύ μικροαστικό κοινό. Άπ' αυτή τήν άποψη, ή ταινία του Τζίμα παρουσιάζει άναμφισβήτητο ένδιαφέρον. Ένα ένδιαφέρον κύρια *έξω-φιλμικό*.

Τί προκαλεί τή συγκίνηση στόν *Άνθρωπο μέ τό γαρύφαλο*: ό ήρωας του Τζίμα ή τό ιστορικό πρόσωπο; Η δραματοποιημένη φιγούρα του Φοίβου Γκικόπουλου ή ό ίδιος ό Μπελογιάννης; Σέ τελευταία άνάλυση, ό συγκινησιακός παράγοντας λειτουργεί *έρημην* αυτών τών άνούσιων εικόνων πού ξετυλίγονται μπροστά στα μάτια του θεατή: εκείνο πού συγκινεί βασικά είναι τό γεγονός ότι ό Μπελογιάννης *ύπήρξε* και ότι, μέσα άπ' αυτόν, αναδιώνει ένα σύμβολο άπωθημένο δεκαετίες όλόκληρες: αυτό του παλιού άριστερου άγωνιστή.

Τά ένθουσιώδη σχόλια τής έπίσημης άριστεράς μπορούν, λοιπόν, νά έρμηνευθούν σαν άπλή έκτονωτική λειτουργία; Ίσως σαν κάτι πολύ σημαντικότερο: ό Μπελογιάννης άποτελεί τό σημείο όπου οι κατακερματισμένες (άπό τίς διασπάσεις τόσων ετών) σημερινές δυνάμεις τής έπίσημης άριστεράς *συναντώνται*: είναι τό σύμβολο πού όλες αποδέχονται άνεπιφύλακτα, ό συνδυετικός κρείκος πού τους εξασφαλίζει πρós τά έξω μιά ψευδαισθητική εικόνα «ένοποίησης». Η φύση του προσώπου (κυρίως), άλλά και ή έπιλογή ενός μακρινού παρελθόντος, ξένου πρós τή σημερινή συγκυρία, έγγυώνεται τή συναίνεση:

ό Μπελογιάννης δέν έχει καμιά σχέση μέ τήν καλλιεργημένη εικόνα-φόβητρο του «γενεο-

Ο Άνθρωπος μέ τό γαρύφαλο

Ελληνική 1980.

Σεν και Σκην.: Νίκος Τζίμας. *Φωτογρ.*: Νίκος Καβουκίδης. *Μουσ.*: Μίκης Θεοδωράκης. *Έρμ.*: Φοίβος Γκικόπουλος (Νίκος Μπελογιάννης). Μάνος Κατράκης (Πλάστηρας). Αλέκος Αλεξανδράκης (Καρτάλης). Κωστας Καζάκος (Κούλης). Αίμιλία Υψηλάντη (Γυναικα του Κοτήλη). Βαγγέλης Καζάν (Παπαδόπουλος). Μίκα Παλακωσταντίνου (Έλιη). Αγγέλος Αντωνόπουλος (Του Καραμερινής). Πέτρος Φουσάου (αρχηγός τής Ασφάλειας). *Παραγωγή*: Απνε Film. *Διανομή*: Καραγιάννης-Καρατζόπουλος.

πορου - ανταρτη - με - το - κονσερβοκουτι».
'Η ταινία, με τὸ πρόσωπο τοῦ Γκικόπουλου, καλλιεργῆ συστηματικὰ τὸ μεγάλο του ἀποῦ: ὁ Μπελογιάννης ὑπῆρξε συμπαθητικὸς, μορφωμένος, εὐγενικὸς, πρᾶος, γεμάτος καλωσύνη. Ὡς καὶ ἡ Ἀκρόπολις ἀναγνωρίζει ὅτι «προδιαθέτει εὐνοϊκὰ τὸν θεατῆ!»

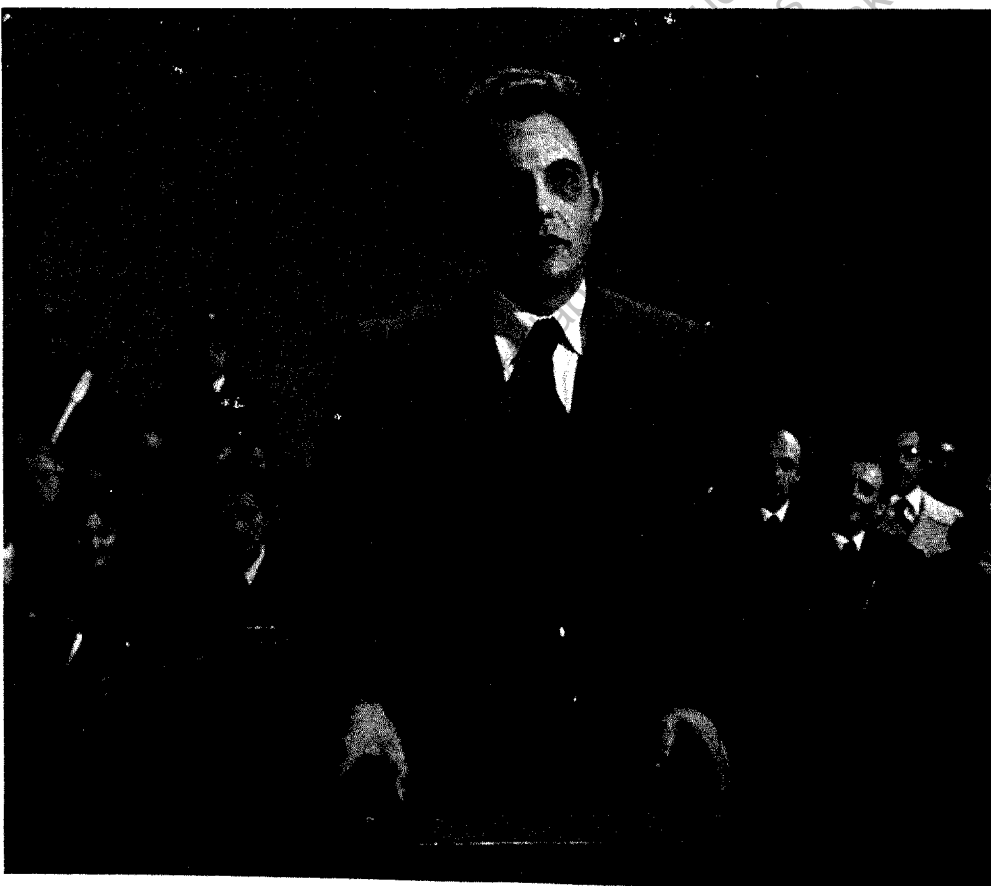
ὁ Μπελογιάννης μιλάει γιὰ «ἐνότητα», ὅπως ἀκριβῶς οἱ ἐπίσημες ἀριστερές δυνάμεις σήμερα· παρὰ τὶς ἐντελῶς διαφορετικὲς συνθηκὲς, ὑπάρχει μὴ φαινομενικὴ συνθηματολογικὴ «ταυτότητα» (ἀσχετὰ ἀν, καθεμὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς δυνάμεις, ἐννοεῖ τὴν ἐνότητα ὡς καθοδήγησι ὅλων τῶν ἄλλων κάτω ἀπὸ τὴ δικὴ τῆς γραμμῆ).

ὁ Μπελογιάννης συνιστᾷ τὸν ιδεώδη ὁπαδὸ: ἐκτελεῖ χωρὶς ποτὲ ν' ἀμφισβητεῖ τοὺς ἀρχηγούς του. Σήμερα ποῦ, ὕστερα ἀπὸ ἰσὲς προδοσίαι καὶ διαψεύσεις, μπορεῖ κανεὶς νὰ παραμῆνει ἀριστερὸς κι ἐξω ἀπὸ τὰ κυρίαρχα ἀριστερὰ κόμματα, οἱ ὁπαδοὶ ἂν μπελογιάννη μοιάζουν ἀκόμα πιὸ πολὺτοι.

ὁ Μπελογιάννης εἶναι στὸ βαθὸς ἰσοαλιστής. Δὲν μιλάει γιὰ ταξικὴ πάλη, γιὰ ἐσωτερικὲς ἀντιθέσεις. Πολλὲς φορὲς περτεῖ σὲ μὴ ἠθικολογία ποῦ δὲν ἔχει σχέση μὲ τὴ μαρξιστικὴ σκέψη καὶ ἐναρμονίζεται ἐπικίνδυνα μὲ κάποιο πνεῦμα μικροαστισμοῦ. (Κανὲν κίνδυνος, λοιπὸν, νὰ σκοραριστεῖ ἐνα πλάτῃ μικροαστικὸ κι ἐνὸ τοῦ ὅποιου τὴν ἰδεολογία δὲν τολμᾷ ποτὲ νὰ καταγγεῖλει ἀνοιχτὰ ἢ ἐπίσημη ἀριστερὰ).

Με τὴ δικὴ καὶ τὴν ἐκτέλεσή του, τὴ βαθιὰ ἠθικὴ στάση, τὴν εἰλικρίνεια ἀλλὰ καὶ τοὺς πειροισμούς του, ὁ ἀνθρώπος με τὸ γαρύφαλο φαντάζει ὡς νέος Χριστὸς: ξεπλῆνει τὰ σφάλματα, τὶς προδοσίαι, τὶς σκοπιμότητες καὶ τὶς χασοτικὲς ἀντιφάσεις τῶν ἡγεσιῶν τοῦ ἀριστεροῦ κινήματος, προπαγανδίζοντας ἀθε. ἀ του, μεσα ἀπὸ τὴν ταινία τοῦ Τζιμα, ἔνα ἀποκαθαρευμένο, ἐνοποιημένο (καὶ κοινωνικὰ σαφῶς παρωχημένο) «σῶμα τῆς ἀριστερᾶς»

Δημήτρης Παναγιωτάτος



Ὁ Φοῖβος Γκικόπουλος
(Νίκος Μπελογιάννης)

Ὁ μάρτυρας μπροστὰ στοὺς δικαστές: ἕνας πάρωχημένος ἀριστερὸς λόγος μέσα ἀπὸ μὴ ἀισθητικὴ - πιστὸ ἀντίγραφο τῶν φασκολικῶν πολεμικῶν δραμάτων τῆς δεκαετίας τοῦ '60.

Οι προβολές τής άθλιότητας

Συζήτηση με τόν ήχολήπτη Θανάση Άρβανίτη
και τόν όπερατέρ

Άντρεά Μπέλλη για τίς συνθήκες προβολής
στις κινηματογραφικές αίθουσες

Όπως οι ταινίες δέν πέφτουν άπ' τόν ουρανό, αλλά παράγονται και διανέμονται στό πλαίσιο μιάς συγκεκριμένης οικονομικής και όργανωτικής διαδικασίας — έτσι και (θάπρεπε νά) προβάλλονται σέ συνθήκες πού καθορίζονται άπό τήν ύπαρξη ή μή όργάνωσης, άποτελεσματικότητας και λειτουργικότητας τής κινηματογραφικής έκμετάλλευσης. Τό όργανωμένο χάος πού χαρακτηρίζει τήν ελληνική παραγωγή και διανομή ταινιών έχει άπασχολήσει ελάχιστα ειδικούς και δημοσιογράφους. Η καταστροφή όμως τής κινηματογραφικής άπόλαυσης πού επιχειρούν χειμερινές και θερινές αίθουσες τά τελευταία χρόνια, καθόλου. Μιά προσπάθεια τής Π.Ε.Κ.Κ. για καταγγελία άπό τίς εφημερίδες τής κατάστασης πού επικρατεί στις κόπιες - κουρέλια πού βλέπουμε τό καλοκαίρι διακόπηκε άπότομα (γιατί;) Ό κανγας κράτους - σκηνοθέτων για στενά χρηματοδοτικά προβλήματα κλείνει άντί νά άνοίγει τή διαμάχη για τίς μίνιμουμ έγυήσεις πού έξασφαλίζουν τήν ύπαρξη κατανάλωσης ταινιών. Δύο είναι τά μεγάλα προβλήματα πού έμποδίζουν τήν κατάκτηση έστω κι αύτου τού μίνιμουμ: α) ή δραματική κατάσταση πού επικρατεί στις κινηματογραφικές αίθουσες (προβολή, εικόνα, ήχος, άνεση, κ.λπ.) και β) ή δραματική άδιαφορία τού κοινού πού έδώ και δέκα χρόνια έχει έθιστεί επικίνδυνα σέ εικόνες φλου και ήχους ύποθετικούς (άκόμα και ή Ταινιοθήκη τής Ελλάδας δέν προβάλλει σωστά και τό κοινό τής είναι τό πιο παθητικό πού υπάρχει — με τά πιο σίκ έπιχειρήματα!)

Ό Σύγχρονος Κινηματογράφος άναρωτήθηκε πριν άπό λίγο καιρό αν άσχολείται με ταινίες πού βλέπουν οι συνεργάτες του ή με ταινίες πού άπλά και μόνο φαντάζονται πώς θά ήταν με φυσιολογικές συνθήκες προβολής. Έτσι μιά συζήτηση με τους τεχνικούς κινηματογράφου κρίθηκε απαραίτητη - συζήτηση και έρευνα για τήν κατάσταση πού επικρατεί στις αίθουσες. Μιά πρώτη προσέγγιση τού προβλήματος αποτέλεσε ή κουβέντα μας

με τόν ήχολήπτη Θανάση Άρβανίτη και τόν όπερατέρ Άντρεά Μπέλλη. Τό περιοδικό σκοπεύει νά επανέλθει στό θέμα, έπεκτείνοντας τήν έρευνα στις σχέσεις παραγωγής, διανομής και έκμετάλλευσης, στα μέτρα πού μπορούν νά υιοθετηθούν και στην άνάλυση τών καταναλωτικών συνηθειών έτσι όπως διαμορφώθηκαν τά τελευταία χρόνια.

Η πρώτη μας έρώτηση άφορούσε τήν κατάσταση πού επικρατεί στις κινηματογραφικές αίθουσες και τήν ύπαρξη έλέγχου ή σχετικής νομοθεσίας.

«Δέν υπάρχει καν ό στοιχειώδης έλεγχος» μάς λέει ό Θανάσης Άρβανίτης, *μά τεχνική αγοράνομία άς πούμε, πού νά έλέγχει τίς αίθουσες οι όποιες τελικά μάς πονάνε εικόνα και ήχο και τίποτα περισσότερο. Κανείς δέν ύποχρεώνει τήν αίθουσα άπό τότε πού άρχισε νά λειτουργεί νά πληρεί όρισμένους όρους ακουστικής και οπτικής τού χώρου βασικά και έπειτα τών μηχανημάτων. (Τό ίδιο ισχύει και για τα θέατρα). Οι περισσότεροι κινηματογράφοι προβάλλουν με μηχανές τής περασμένης 50τίας και αν, στην καλύτερη περίπτωση, έχουν καινούριες δέν ύπάρχουν οι κατάλληλοι μηχανικοί προβολής. Η καλύτερη εποχή άπό πλευράς συνθήκων προβολής ήταν ή δεκαετία 50-60· τότε οι αίθουσες είχαν κανείς μιά ανανέωση έξοπλισμού και αυτο γιατί έπήρχε ένας ανταγωνισμός μεταξύ των παραγωγών των ελληνικών ταινιών. Αυτή η κατάσταση πού κράτησε μέχρι τό 1970, πού πάλι και επιδεινώνεται μάς και κανείς, αϊθοουάρχης δέν ενδιαφέρεται άγόν άπο τή μιά δέν τόν ύποχρεώνει κανείς και άπό τήν άλλη έχει εύκολή τήν απάντηση ότι «δέν βγαίνουμε».*

λής δέν έννοούμε βέβαια τήν άντικατάσταση όλόκληρου τού έξοπλισμού μέ καινούρια μηχανήματα — αυτά δηλ. μέ τά όποια προβάλλουν σ' όλόκληρη τήν Ευρώπη. Αυτό άπαιτεί μεγάλο ποσό χρημάτων και γι' αυτό μιλάμε πάντα για μά στοιχειώδη συντήρηση.

Βέβαια είναι άπαράδεκτο σήμερα, όι μηχανές προβολής νά λειτουργούν μέ φωτοκυψέλη, ή όποία έχει φοβερά μειονεκτήματα από πλευράς θορύβου, άπόκρισης κλπ. όλα αυτά άποφεύγονται μέ τά φωτοτρανζίστορ, τίς φωτοδιόδους και άντικαθίστανται πολύ άπλά. Έπειτα υπάρχουν και μηχανές πού λειτουργούν μέ κάρθουνο, μά ιστορία πού θάπρεπε ν' άνήκει τουλάχιστον στην περασμένη 20ετία.

Η μηχανή προβολής έχει τή δυνατότητα ν' αλλάξει φακούς· υποτίθεται ότι κάθε φορά, παίρνουν τό φακό πού τούς έξυπηρετεί καλύτερα. Βασική σημασία όμως έχει ή ποιότητα τών φακών.

Οι φακοί είναι φτηνοί ή άκαθαρίστοι· έχω δει, σέ κεντρική άθηναική αίθουσα, τήν εικόνα νά περνάει μέσα από ένα δάκτυλο σκόνη στο φακό κι άλλο τόσο στο πρώτο τζάμι. Τελικά προσπαθούσες νά διακρίνεις τό τί γινότανε πάνω στην όθόνη».

Και ό Άντρέας Μπέλλης:

«Τό πρόβλημα δέν είναι στην ούσια τεχνικό· παλιότερα όι παραγωγοί, ήταν έκμεταλλευτές και αίθουσαρχες. Έτσι όι ίδιοι παρήγγαν ένα προϊόν και αυτοί άποφάσισαν πού θά τό διανεμουν. Η λογική τους βασίζεται στο ότι τό κοινό θά πάει νά δει τήν ταινία κάτω από όποιοσδήποτε συνθήκες· στην πραγματικότητα είναι ή λογική τού εύκολου κέρδους πού κυριαρχεί.

Στήν Άθήνα όι 4 - 5 αίθουσες πού κάνουν τά περισσότερα εισιτήρια, έχουν συνθήκες προβολής από μέτριες μέχρι κακές· αντί για τόν ήχο τής ταινίας άκούγεται ό κραδασμός τής φωτοκυψέλης, τά τρέξιματα τών καθισμάτων, όι πόρτες πού άνοιγκλείνουν κλπ. Άν προσέξει κανείς, στα διαλείμματα, τίς όθονες, θά δει ότι είναι γκριζες. Αυτό σημαίνει ότι ή φωτεινότητα τής εικόνας έχει κατέβει αυτόμάτως στα 50%, σιν τά κάρθουνα πού χαμηλώνουν. Έγώ δέν βλέπω πλέον ταινίες στις άθηναικές αίθουσες.

Οι αίθουσες λειτουργούν βάσει νόμων τού 1925 - 30. Υπάρχει κάποιος στοιχειώδης έλεγχος όσον άφορά τήν ασφάλεια τής αίθουσας, μόνο πού στηρίζεται σέ νομοθεσία από τήν έποχή πού τό φίλμ θεωρείτο ευφλεκτο ύλικό!

Πρέπει ν' άρχίσουμε νά κάνουμε μηνύσεις· νά μηνύουμε τούς αίθουσαρχες για εξαπάτηση.

Οι αίθουσαρχες υποστηρίζουν ότι τό εισιτήριο είναι ακόμα χαμηλό. Τελικά αυτοί είναι όι πιό κερδισμένοι άπ' όλους. Έχουν τό 50 - 70% τών κερδών και δέν ρισκάρουν στην πραγματικότητα τίποτα.

Υπάρχουν στατιστικές για όλα αυτά. Υπάρχουν βέβαια και όι κινηματογράφοι β' κατηγορίας ή τής έπαρχίας — εκεί έχει άλλη σκοπιμότητα ό κίνιφος — πού δέν βγάζουν λεφτά.

Οι αίθουσαρχες — εκτός από 3 - 4 πού είναι κιν/κά ψώνια — είναι όλοι τούς έμποροι. Κανείς τούς δέν ενδιαφέρεται νά πληροφορηθεί γύρω άπ' αυτά».

Τί γίνεται όμως όταν περάσουμε άπ' τήν εικόνα στον ήχο; Τήν άπάντηση ίσως νά έχει δώσει ήδη από τή δεκαετία τού 50 ό Μπότης Βιάν σ' ένα κείμενο του μέ τίτλο 'Η άλήθεια για τόν κινηματογράφο, όπου σημειώνει εύστοχα: «Οι έκμεταλλευτές τών κινηματογραφικών αίθουσών φαίνεται ότι έχουν ξεχάσει πώς ό κινηματογράφος έχει γίνει όμιλών μετά τό 1928». Ο Θανάσης Άρθανίτης υπερωθεματίζει:

Η κατάσταση αυτή πού επικρατεί στις έμπορικές αίθουσες παραμένει ίδια και άπαράλλακτη στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Κάθε χρόνο κάνει ή Έκθεση μειοδικό διαγωνισμό για τήν αγορά τών μηχανημάτων. Έτσι άκούμε ήχο από μεγάφωνα άνεξέλεγκτα, ή προβολή, μέ κάρθουνο, σήνει 3 - 4 φορές... και μετά βραβεύεται ή ταινία για τήν φωτογραφία ή τόν ήχο τής, ενώ όι συνθήκες προβολής δέν τηρούν τά στοιχειώδη στάνταρ. Έχω άρχισει νά πιστεύω ότι δίνουν τά βραβεία σ' αυτόν πού άκούγεται πιό δυνατά. Είμαστε ακόμα στο σημείο τού ν' άκουγόμαστε — δέν μας έχει άγγίξει ακόμα τό θέμα τού πώς άκούγεται κάτι. ΕΡ.: Όταν κατασκευάζεις τόν ήχο μιάς ταινίας, παίρνεις ύπ' όψη σου τίς συνθήκες προβολής τής;

Θ.Α.: Προτείνω πολλές φορές νά κάνουνε δύο ειδών μεζάζ, ένα για τήν Έλλάδα και ένα άλλο για τό έξωτερικό. Τό πρώτο νάιναι όπως αυτό πού κάναμε παλιά στο Φίνο· δηλ. μόλις άκουγόταν ό λόγος, ή μουσική και ό ήχος εξαφανίζονταν. Και νά μίν υπάρχει άπόσταση, νά μίν υπάρχει πρόξα μέσα στο χώρο, γιατί θεωρώ άπαράδεκτο τό γεγονός νά ρωτάει ό θεατής τόν διπλανό του συνέχεια, «τι ειπε;». Πρώτη φορά πού πήρα τιμητική διάκριση ήταν για τό Happy Day. Μόλις βγήκε στους κιν/φους δέν άκούγόταν τίποτα· τό ίδιο συμβαίνει και μ' όλους όσους μέχρι τώρα έχουν βραβευτεί.

Είμαστε άναγκασμένοι νά γράφουμε πολύ δυνατά, άφηνοντας άνεκμετάλλευτα τά περιθώρια πού μας δίνει ή όπτική έγγραφη, μέ όρισμένες προϋποθέσεις δηλ. σωστή εκτύπωση και εμφάνιση τής κόπιας. Σκεφτομαι νά γράψω αυτόν ή τόν άλλο ήχο, γιατί ή ταινία θά προβληθεί σέ ελληνική αίθουσα, μέ τίς γνωστές τεχνικές προδιαγραφές.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τό εξής: ταινίες ελληνικές πού φτιάξαμε τό 58 - 60, όταν προβάλλονται στην τηλεόραση άκούγονται πολύ καλά. Άν όι ίδιες προβληθούν στους κιν/φους σήμερα δέ θά καταλαβαίνει κανείς τίποτα.

Σχετικά μέ τίς ξένες ταινίες, τό πρόβλη-

μα είναι άλλο· λένε ότι ακούγονται γιατί κανείς δέν προσέχει τό λόγο, μιάς και διαβάσει τούς υπότιτλους.

ΕΡ.: Όσον άφορά τήν εικόνα παίξει ρόλο και ή όροφή τής αίθουσας — ή θέση τής όροφής δέν σχέση με τόν ήλαμο προβολής και τήν όθόνη. Όλα αυτά στηρίζονται σ' όρισμένες προδιαγραφές. Υπάρχει άνάλογος αρχιτεκτονικός έλεγχος όταν κτίζεται ένας κινηματογράφος;

Α.Μπ.: Ό κατασκευαστής τής αίθουσας πρέπει νά ξέρει ότι υπάρχουν βασικοί κανόνες και όρισμένα στάνταρ. Αν πχ. ή θέση τής όθόνης είναι αυτή, νά γνωρίζει ποιά μηχανή είναι ή κατάλληλη, τι απόσταση χρειάζεται, ποιά είδη φακών απαιτούνται για νά προβλέψει τι κάδρο τελικά θά βγει.

Θ.Α.: Αντί για κρυσταλιζέ όθόνη, πού έχουν όλες οι αίθουσες στό έξωτερικό, εδώ χρησιμοποιούν τήν όθόνη από καρδόπανο βαμμένο με πλαστικό ή στουπέτιο — στους καλοκαιρινούς κινηματογράφους — και πίσω άπ' αυτό βάζουν ένα μεγάφωνο, χωρίς ήχειο πολλές φορές, όπου από εκεί περνάει ό ήχος τής ταινίας.

Α.Μπ.: Ένα άλλο πρόβλημα, σοβαρό, είναι τό διάλειμμα. Ξαφνικά σταματάει ή προβολή, ξεχνάς τό φίλμ στό διάστημα αυτό και άρχίζει μετά τό «Β' μέρος». Κι όλο αυτό γίνεται — βασικά για λόγους οικονομίας, μιάς κι έχουν περιορισμένο αριθμό από κόπιες. Έγώ πιστεύω ότι γίνεται και για έναν άλλο λόγο. Οι συνθήκες μέσα στην καμπίνα, δέν έκπληρών τόν μίνιμουμ ασφάλειας — έτσι αυτός ό άνθρωπος πού δουλεύει με κάρβουνο (θερμοκρασία μερικών χιλιάδων βαθμών) πρέπει νά βγει για λίγο έξω.

ΕΡ.: Σε μιά προβολή του περιοδικού στόν Πειραιά — προβαλλόταν ένα παλιό σοβιετικό φίλμ, με μεγάλο φορμά. Κοδόντουσαν τά κεφάλια. Μιά ερώτηση πού έγινε ήταν, αν τά κεφάλια τάκοψε ό σκηνοθέτης, επειδή πληρεάστηκε από τό κάμεροσπλ — εδώ είναι ένας σκοταδισμός στό κοινό πιά.

Α.Μπ.: Τό ίδιο συμβαίνει και στις ταινίες του Άγγιλόπουλου, για παράδειγμα, όπου είναι τραηγμένες σε φορμα στάνταρ 1,33, τό κλασικό φορμά δηλ. Δέν υπάρχει καμια αίθουσα στην Αθήνα πού νάχει όθόνη 1,33. Από τό 1950 και μετά καθιερώθηκε ή φεντο-πανοραμική πού αναγκαστικά θά σον κόψει ή τά πόδια ή τό κεφάλι. Για παράδειγμα, αν υπάρχουν υπότιτλοι στην ταινία, κόβει τό κεφάλι, άλλοτε κόβει και κεφάλια και πόδια γιατί ξεκινώντας με τήν πρώτη μομπλίνα πούχει τούς τίτλους, κεντράρει στή μέση, ως πρós τά γράμματα. Έτσι όταν εμφανιστούν τά πρόσωπα, αποφεύγει ό μηχανικός μονος τον τι φορμά θά δώσει! Στην πραγματικότητα οι 1,33 προβάλλουν μόνο στη Σινεματίκ ή στα μονοία. Από τό 1958 υπάρχει τό άμερικάνικο στάνταρ, 1,75 ή 1,85, όλες οι ευρωπαϊκές αίθουσες προσαρμόστηκαν σ' αυτό τό φορμα.

ΕΡ.: Όταν χαλάσουν οι μηχανές τις αντι-καθιστούν με καινούργιες ή μεταχειρισμένες;

Θ.Α.: Μάλλον προτιμούν τις μεταχειρισμένες, από κινηματογράφους πού κλείνουν, μιάς και οι τιμές είναι άπλησιαστες για τήν ελληνική πραγματικότητα. Αν υπήρχε μιά βιομηχανική όργάνωση στόν κινηματογράφο, θά είχαν διαμορφωθεί προφανώς και άλλες τιμές.

ΕΡ.: Στο έξωτερικό μιά αίθουσα καλά εξοπλισμένη και μ' ένα άνετο περιβάλλον, προσελκύει μεγαλύτερο κοινό. Εδώ δέν υπάρχει άνάλογος άνταγωνισμός;

Θ.Α.: Στο έξωτερικό υπάρχει μιά Έπιτροπή Τεχνικής Άριότητας. Η ΕΤΕΚΤ — πέρα από τις διεκδικήσεις για αύξησεις κ.λπ. θά μπορούσαν νά τό ύποκινήσει. Αλλά φαίνεται ότι δέν ενδιαφέρεται κανείς τους.

Τελικά, μόνο αν έρθει καμιά πολυεθνική εταιρεία και συγκεντρώσει έναν αριθμό αίθουσών, θ' αλλάξει ή κατάσταση. Έτσι θά παρτρυνθούν και οι άλλοι, ενώ θά μπορούσαν νά τους είχαν προλάβει.

Α.Μπ.: Θάπρεπε οι ίδιοι οι παραγωγοί νά πιέζουν τούς αίθουσαρχες. Ό καθένας πού κάνει μιά ταινία, καλλιτεχνική ή έμπορική, αλλά με στοιχειώδεις τεχνικές απαιτήσεις, νάχει τό δικαίωμα νά επιλέγει ή νά άπορρίπτει τις αίθουσες πού θά προβληθεί ή ταινία του. Για νά βρεθεί μιά λύση, πρέπει νά επιβληθούν ποιές μέχρι κλεισίματος. Νά φτιαχτεί μιά έπιτροπή από τεχνικούς, πού νά περιοδεύει στους κιν/φους. Είναι έλλειψη σεβασμού πρós τό θεατή αυτή ή κατάσταση πού επικρατεί, μιά απάτη εναντίον του.

(Στή συζήτηση με τούς Θανάση Άρβανίτη και Αντρέα Μπέλλη πήραν μέρος οι Χρήστος Βακαλόπουλος, Μιχάλης Δημόπουλος και Κώστας Θεοφιλόπουλος. Απομαγνητοφώνηση: Ρίτα Κολαίτη, επιμέλεια: Χρήστος Βακαλόπουλος).

Γραφτείτε συνδρομητές στόν Σ. Κ.

Η διεύθυνση είναι:
Τζαβέλλα 1, Αθήνα ΤΤ 145
Τηλ.: 36.21.236
Κεντρική διαθεση:
ΕΞΑΝΤΑΣ, Κωλέτη 11
Τηλ.: 36.04.885



Οι Εντουαρ Ντελμόν, Μωπί, Ρομπέρτ Βατιέ, Ντουμέλ, Πιέρ Φρεναι και Ντυλακ στο Σεζάρ (1936) του Μαρσέλ Πανιόλ

Οι δυο Μασσαλιώτες

(Μαρσέλ Πανιόλ - Ρενέ Άλιό)

του Μιχάλη Δημόπουλου

Κατά περιεργή σύμπτωση, σχεδόν διαβολική, διοργανώθηκαν τώ χειμώνα πού μάς πέρασε, στο Γαλλικό Ίνστιτούτο και σέ διάστημα μερικών μόνον εβδομάδων μεταξύ τους, δύο κύκλοι κινηματογραφικών προβολών αφιερωμένοι στον Μαρσέλ Πανιόλ και στο Ρενέ Άλιό. Η σύμπτωση βρίσκεται στο γεγονός πώς τούς δύο αυτούς σκηνοθέτες τούς ενώνει ένας κοινός χωρος, γεωγραφικός και πολιτιστικός, ή Μασσαλία. Ο πρώτος, πού πέθανε τώ 1974, έδρασε εκεί προπολεμικά μέχρι τίσ άρχές τής δεκαετίας τού '50, ενώ ο δεύτερος γύρισε στην ίδια πόλη τήν πρώτη του ταινία (*Η ηλικιωμένη ξεδιάντροπη κυρία*, 1965), καθώς και τήν τελευταία του (*Επιστροφή στη Μασσαλία*, 1980) προσπαθώντας ταυτόχρονα όπως θά δούμε παρακάτω νά στήσει, κατά τώ πρότυπο τού Πανιόλ, μιιά τοπική έστια κινηματογραφικής παραγωγής.

1. Ρενέ Άλιό. Κάθοδος στη Μασσαλία

Βλέποντας σήμερα παράλληλα τίσ ταινίες τού Πανιόλ και τού Άλιό, θά μπορούσε νά δημιουργηθεί ή εντύπωση ότι πέρα άπ' τήν κοινή καταγωγή πού τούς συνδέει, συμπτωματική άλλωστε, θά ήταν παρακινδυνευμένο νά έπιχειρηθεί μιιά σύγκριση ανάμεσα στους δύο αυτούς μεσογειακούς δημιουργούς, πολύ περισσότερο νά μιλήσει κανείς γιά πνευματική συγγένεια. Αν πολλές άπ' τίσ ταινίες τού Άλιό (άπ' τίσ όποιες καμιά δυστυχώς δέν έχει φτάσει μέχρι τώ ευρύ έλληνικό κοινό) άναμφισβήτητα σκιαγραφούν τήν όψη μιιάς προσπάθειας άποκεντρωμένου κινηματογράφου (*Η ηλικιωμένη ξεδιάντροπη κυρία* γυρίστηκε στη Μασσαλία, *Οι Καμζάρ* στην επαρχία Σεβέν και τώ *Εγώ ο Πιέρ Ριβιέρ...* στη Νορμανδία) και ταυτόχρονα μερικές άπ' αυτές κατατάσσονται στη φρούδική κατηγορία τού «οικογενειακού μυθιστορηματος», φαίνεται ωστόσο κατ' αρχήν

παρατραδηγμένο νά άναθέσει κανείς στον δημιουργό τους τώ βάρος τής κληρονομιάς τού Πανιόλ. Ποιός θά τολμούσε άλλωστε νά διεκδικήσει σήμερα, τουλάχιστον θεματολογικά, μιιά τέτοια διαδοχή; Ποιός θά είχε τώ θάρρος νά έπωμιστεί τίσ επικινδυνές ευθύνες αύτης τής κατ' έπίφαση και μόνο τρυφερής άθωότητας πού χαρακτηρίζει τήν ύποτιθέμενη τελική άρμονία και «συμφιλίωση» τού κόσμου τού Πανιόλ; Σίγουρα όχι ο Άλιό. Άς μη ξεχνάμε πώς οι ποικίλες δραστηριότητές του ως ζωγράφου και σκηνογράφου τού θεάτρου, οι καθοριστικές καταβολές του από τόν Μπρέχτ (όπως μάς είπε στή συνέντευξη πού μάς έδωσε) καθώς και ο κινηματογραφικός του στοχασμός πάνω στην Ίστορία τόν φέρνουν πιό κοντά στους παρισινούς προβληματισμούς από τήν καθαρά «μασσαλιώτικη» τέχνη τού «παραμυθά» Πανιόλ.

Νά όμως πού με τίσ τελευταίες του έπιλογές φέρνει στο φώς στοιχεία πού μάς άναγκάζουν νά άναθεωρήσουμε τήν μέχρι τώρα στάση μας άπέναντί του και πού τόν τοποθετούν ολοφάνερα στον άξονα τής «πανιολικής» τροχιάς. Η πρώτη άπ' αυτές, ή ταινία με τόν εύγλωττο τίτλο *Επιστροφή στη Μασσαλία* έπιτρέπει νά μιλάμε γιά άναβίωση μιιάς χαμένης παράδοσης στο γαλλικό κινηματογράφο, όπου ο λόγος βρισκόταν στο στόμα λαϊκών χαρακτήρων με έντονη τήν παρουσία τού τοπικού στοιχείου. Τό ότι δέν κατάφερε τελικά ή ταινία νά ολοκληρωσει όλες τίσ προθέσεις πού υπήρχαν στο αρχικό σχέδιο δεν άναρεί τήν άξια και τήν πρωτοτυπία αύτης τής άπομονωμένης, μπει στα πλαίσια τού σύγχρονου γαλλικού κινηματογράφου, προσπάθειας. Δευτέρα καθοριστική έπιλογή του ήταν ή ίδρυση τώ 1978 του Μεσογειακού Κέντρου Κινηματογραφικής Δημιουργίας στη Φονμιλάνς, έξω άπ' τή Μασσαλία, με σκοπό νά προωθήσει έναν τοπικό κινηματογράφο, νά ρίξει τά θεμέλια μιιάς καθαρά μασσαλιώτικης κινηματογραφικής

παραγωγής, πού μοναδικό προηγούμενο είχε τη μικροβιομηχανία πού έστησε προπολεμικά ο Πανιόλ, με στούντιο, εργαστήρια, κύκλωμα διανομής, ακόμα και αίθουσα κινηματογράφου. Τά σχέδια όμως του Άλιό προχωρούν μακρύτερα, αφού φιλοδοξεί τó Κέντρο αυτό νά άποκτήσει μιά άκτινοβολία πού θά ξεπερνά τά όρια τής Γαλλίας και θά άπλώνεται σ' όλόκληρο τόν Μεσογειακό χώρο. Μέσα σ' αυτή τήν όπτική εντάσσονται και οι έτήσιες συναντήσεις στη Φονμπλάνς, χώρο άνταλλαγής ιδεών και μελέτης ανάμεσα στους κινηματογραφιστές τών μεσογειακών χωρών.

Μένει νά δούμε τ' αποτελέσματα αυτής τής καθόδου στό Νότο. Τής έπιστροφής του Άλιό στις ρίζες του, στην ιστορία και γεωγραφία του, στό Μαρσέλ Πανιόλ.

2. Μαρσέλ Πανιόλ, ό «παραμυθάς» τού Νότου

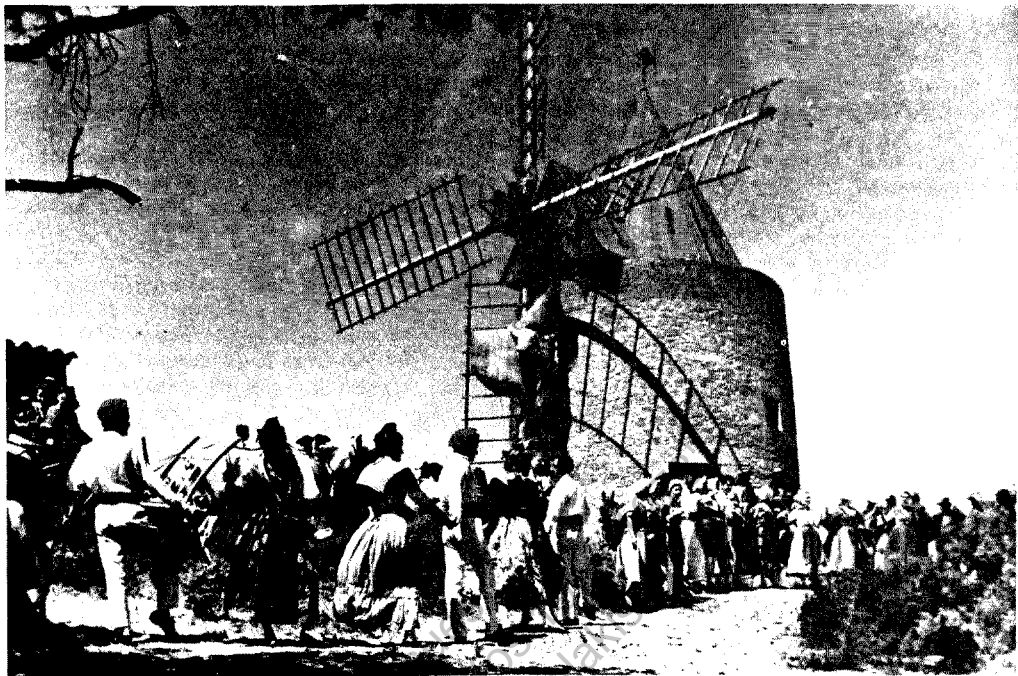
1. Έκτός από ποιητής, δραματογράφος, μυθιστοριογράφος, ό Πανιόλ ύπήρξε κι ένας μεγάλος σκηνοθέτης, ένας «παραμυθάς» τού κινηματογράφου.

Οι ταινίες του, όπως άλλωστε και τά θεατρικά του έργα, γνώρισαν μιά τεράστια έπιτυχία πολύ πέρα από τά σύνορα τής γενέτειράς του, Προβηγγίας. Λίγο-πολύ, σ' όλο τόν κόσμο, τό κοινό δέν περιόρισε τόν ένθουσιασμό του για τήν περίφημη τριλογία *Μαριούς* (1931), *Φανύ* (1932), *Σεζάρ* (1936). Αγάπησε αυθόρμητα αυτό τόν γραφικό μικρόκοσμο, δέχτηκε πρόθυμα αυτή τήν οικογένεια από ζωντανόχρωμες ανθρώπινες φιγούρες, ριζωμένες μέσα στό παλιό λιμάνι τής Μασσαλίας στην άρχή και άργότερα στα χωριά τής Προβηγγίας (*Ρεγκέν*, *Η γυναίκα τού φούρναρη*, *Η κόρη τού πηγαδά*).

2. Ο κινηματογράφος τού Πανιόλ είναι ένας κινηματογράφος όπου ή ιστορία, τό δράμα βαραινεί λιγώτερο από τούς χαρακτήρες. Όπως σέ κάθε λαϊκό άφήγημα οι χαρακτήρες είναι οι δυνάμεις εκείνες πού δημιουργούν τις καταστάσεις, πού συμπυκνώνουν τις κάθε είδους συγκρούσεις, έρωτικές, κοινωνικές ή οικονομικές και πού κάνουν τό δράμα νά ξεχειλίσει από τήν πραγματικότητα, προικίζοντάς τήν περισσότερο με μιά ένταση και λιγώτερο με ένα νόημα. Οι χαρακτήρες αυτοί είναι, αναλόφευκτα, ύπερβολικοί,



Ο Ρεμύ και ό Σαρπέν στη *Φανύ* (1932), τού Μάρκ Αλεγκρέ (σεν: Μαρσέλ Πανιόλ)



Γράμματα από τον μύλο μου,
του Μαρσέλ Πανιόλ (1954)

δέν ανταποκρίνονται σε κάποιο συγκεκριμένο κοινωνικό μοντέλο, με άλλα λόγια αποτελούν πρόκληση σε κάθε είδους κοινωνική τυπολογία. Είτε ενσαρκώνουν τον πατρικό Νόμο, είτε προσπαθούν να τον παραδιάσουν, παραμένουν δημιουργήματα της φαντασίας του Πανιόλ (φαντασίας πολύ πιά σύνθετης απ' ότι αρχικά φαίνεται). Πάνω απ' όλα όμως είναι η φυσική προέκταση των σωμάτων που τους ενσαρκώνουν, δηλαδή των εκπληκτικών ήθοποιών όπως ο Ρεμύ, ο Φερναντέλ, ο Σαρπέν, ο Ντελμόν, ο Πουλόν, ο Βενσάν Σκοτό και η Όραν Ντεμαζίς. Στην έπική μυθολογία του Πανιόλ οι ήθοποιοί είναι άρρηκτα δεμένοι με τους ρόλους που υποδύονται: ο Ρεμύ είναι το πρότυπο του πατέρα-αφέντη, ο Φερναντέλ του καλοκάγαθου άτυχου έρωτευμένου, κλπ.

3. Ο Πανιόλ θεωρήθηκε από πολλούς ότι υποθάβισε τον κινηματογράφο σε όφελος του θεάτρου. Στη γέννηση του όμιλούντος κατηγορήθηκε ότι έκανε φιλμαρισμένο θέατρο, ενώ υδισιαστικά ύληξε ένας από τους ελάχιστους σκηνοθέτες που αντίληφθηκε άμέσως την τεράστια σημασία της ήχητικής επανάστασης στον κινηματογράφο (βλ. το κείμενο του 'Αντρέ Μπάζιν ο' αυτό το τεύχος). Ένώ ο όμιλόν ήταν για τους περισσότερους βουβή εικόνα + ήχος, ο Πανιόλ, χωρίς ιδιαίτερη σκέψη, σαν ένας άλλος έρωτευμένος, έδωσε στο λογο το προβάδισμα στην

τέχνη και στην τεχνική του. Δίνοντας λοιπόν λόγο στην εικόνα του, έστηνε κυριολεκτικά ένα θέατρο της γλώσσας. Σ' αυτόν οι λέξεις (φιλμαρισμένες συνήθως μετωπικά και με σύγχρονο ήχο) είναι ή ίδια ή δράση, αντίπαρτιθέονται, λοξοδρομούν, φτιάχνουν ιστορίες, ανέκδοτα, προκαλούν παρεξηγήσεις και συγκρούσεις.

Κατηγορήθηκε απ' τον Ρενέ Κλαίω, ότι περιφρονούσε τα έκφραστικά μέσα του κινηματογράφου ενώ, από τους πρώτους, αναγνώρισε στον έρμηνευτή το δικαίωμα να αυτοσχεδιάσει και στην ίδια την ταινία το δικαίωμα ν' απολαύσει — μακριά από τ' αστούνια — τη μαγεία του φυσικού ντεκόρ. Δέν είναι άλλωστε καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι ο Ροσελίνι δέν παρέλειπε ποτέ να τονίζει το χρέος του νεορεαλισμού στον δημιουργό της 'Αρζέλ και ότι ο Όραον Γουέλς θεωρούσε την *Γυναίκα του φοιτητή* μία από τις μεγαλύτερες ταινίες όλων των εποχών. Είναι απλώς δύο χιλιετή παραδείγματα της έπιρροής του Πανιόλ πάνω στην εξέλιξη του κινηματογράφου.

Σήμερα ή ορειάνος του είναι συντηρητική όνομαζείται Ζαν Ρουκ, Έρικ Ρομπερ, Ζακ Ντεμό, Ζάν Έστιάς, Ρενέ Αλιό, Ζάν-Μαρί Στράουμπ.

Ποιός όμως νοιάζεται πια για την κληρονομιά του Ρενέ Κλαίω;

Ἡ περίπτωση Πανιόλ

του André Bazin

Ὁ Πανιόλ, μαζί με τόν Λα Φονταίν, τόν Κοκτώ καί τόν Ζαν-Πώλ Σάρτρ, συμπληρώνει τήν ιδεώδη γαλλική Ἀκαδημία γιά τό μέσο ἀμερικάνο. Ὅμως, τή διεθνή δημοτικότητα του, ὁ Πανιόλ τήν ὀφείλει πρῶτα-πρῶτα παράδοξα στόν τοπικιστικό χαρακτήρα του ἔργου του. Με τόν Μιστράλ, ἡ ἀναγεννημένη προδηγγιανή κουλτούρα ἔμενε ἐν τούτοις αἰχμάλωτη τῆς γλώσσας τῆς καί τοῦ φολκλόρ τῆς. Βέβαια ὁ Ἀλφόνς Ντλωντέ καί ὁ Μπιζε εἶχαν ἤδη κατακτήσει γιά λογαριασμό τῆς ἓνα διεθνές κοινό, ἀλλά μέ ἀντάλλαγμα ἓνα στυλιζάρισμα πού ἔβαζε σέ κίνδυνο τήν οὐσία τῆς αὐθεντικότητάς τῆς. Ἀργότερα ἦρθε ὁ Ζιονό πού ἀποκάλυψε μιὰ Προδηγγία λιτή, αἰσθησιακή καί δραματική. Ἀνάμεσα στούς δυο ὁ γαλλικός Νότος δέν ἀντιπροσωπεύθηκε παρά μόνο — κι αὐτό σέ βάρος του — μέ τὰ «μασσαλιώτικα ἀνέκδοτα».

Ἀπ' αὐτά τελικά ξεκίνησε ὁ Πανιόλ, μέ τὸ *Marius*, (1931) γιά νά στηρίξει τὸ «νοτιο» οὐμανισμό του, κι ἔπειτα, με τήν ἐπίδραση τοῦ Ζιονό νά ξαναβῆ ἀπό τὴ Μασσαλία πρὸς τὰ μεσόγεια ὄπου, μετὰ τὴ *Μανὸν τῶν Πηγῶν* (*Manon des Sources*, 1952), καί μέ τήν ἀπόλυτη ἐλευθερία τῆς ἐμπνεύσεως πού ἔχει ἐπιτέλους κατακτήσει, δίνει στήν Προδηγγία τήν οἰκουμένη ἐποποιία τῆς.

Ἐξ ἄλλου ὁ Μαρσέλ Πανιόλ συσκότισε ὁ ἴδιος κατὰ τὸ κέφι του τίς σχέσεις του μέ τόν κινηματογράφο, ἀνακηρύσσοντας τὸν ἑαυτὸ του πρωταθλήτῃ τοῦ φιλμαρισμένου θεάτρου. Ἰδωμένο ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη τὸ ἔργο του σίγουρα δέν ἐπιδέχεται ὑποστήριξη. Ἀποτελεῖ πράγματι παράδειγμα γιά τὸ τί δέν πρέπει νά γίνεται σέ μιὰ κινηματογραφικὴ διασκευὴ ἑνὸς θεατρικοῦ ἔργου. Τὸ νά φωτογραφίζεις ἓνα θεατρικὸ ἔργο μεταφέροντας ἀπλά καί μόνο τοὺς ἠθοποιούς ἀπὸ τὴ σκηνὴ σ' ἓνα φυσικὸ ντεκόρ, εἶναι τὸ πιὸ σίγουρο μέσο γιά νά ἀφαιρέσεις ἀπὸ τοὺς διαλόγους τὸ λόγο υπαγωγῆς τους, τὴν ἴδια τους τὴν ψυχή. Ὅχι πῶς εἶναι ἀδύνατο νά περάσει ἓνα κείμενο ἀπὸ τὸ θέατρο στήν ὀθόνη, ἀλλά αὐτὸ γίνεται μόνο μέ λεπτές ἀντισταθμίσεις ἐνὸς ὁλόκληρου συστήματος προφυλάξεων πού κατὰ βάθος ἔχουν σκοπὸ, ὄχι νά κάνουν νά ξεχαστεῖ ἡ θεατρικότητα τοῦ ἔργου,

ἀλλά νά τὴ διαφυλάξουν. Τὸ ν' ἀντικαθιστῆς, ὅπως φαίνεται νά ἔκανε ὁ Πανιόλ, τὰ φῶτα τῆς ράμπας μέ τὸν ἥλιο τοῦ Νότου, εἶναι τὸ πλεονεκτήμα μέσο γιά νά πάθει τὸ κείμενο ἠλίαση. Ὅσο γιά κείνους πού θαυμάζουν τὸ *Marius* καί τὴ *Γυναίκα τοῦ φούρναρη* (*La femme du boulangier*, 1938) δηλώνοντας ὅτι τὸ μόνο τους ἐλάττωμα εἶναι ὅτι «δέν εἶναι κινηματογράφος», θυμίζουν τὴ βλακεία τῶν κριτῶν πού καταδικάζαν τὸν Κορνήλιο στὸ ὄνομα τῶν κανόνων τῆς τραγωδίας. Ὁ «κινηματογράφος» δέν εἶναι μιὰ ἀφαίρεση, μιὰ οὐσία, ἀλλά τὸ σύνολο ὅλων αὐτῶν πού, διαμεσου τῆς ταινίας, φτάνουν στήν ποιότητα τῆς τέχνης. Ἀν λοιπὸν μερικὲς μόνο ἀπὸ τίς ταινίες τοῦ Πανιόλ εἶναι καλές, αὐτὸ δέν μπορεῖ νά συμβαίνει ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ λάθη τοῦ δημιουργοῦ τους, ἀλλὰ μάλλον ἐξαιτίας ὀρισμένων ἰδιοτήτων πού οἱ κριτὲς δέν μπόρεσαν νά διακρίνουν σ' αὐτὲς τίς ταινίες.

Ἡ *Μανὸν τῶν Πηγῶν* ἐπιτρέπει ἐπιτέλους νά διαλυθεῖ ἡ παρεξήγηση, γιατί ἔχουμε νά κάνουμε μ' ἓνα κείμενο πού δέν μπορεῖ νά παιχτεῖ στο θέατρο, παρά μόνο σέ διασκευὴ, ἐπίπονη κι ἐνοχλητική. Στὴν καλύτερη περίπτωση πού μποροῦμε νά φανταστομε, ἡ *Μανὸν τῶν Πηγῶν* στὴ σκηνὴ δὲ θά ἦταν παρά «θεατροποιημένους κινηματογράφος». Ἀλλὰ ἔκανε ποτὲ τίποτ' ἄλλο ὁ Πανιόλ ἀπὸ τὸ νά γράφει γιά τὴν ὀθόνη κείμενα πού μποροῦσαν ἔτισης στήν ἀνάγκη νά μεταφερθοῦν στὴ σκηνή; Ἡ χρονολογικὴ προτεραιότητα δέν παίζει κανένα ρόλο: εἶναι συμπτωματικὴ. Ἀκόμα κι ἂν ὁ *Marius* θριάμβευσε στὸ Théâtre de Paris πρὶν γίνει ταινία ἀπὸ τὸν Ἀλεξάντρ Κόρντα, εἶναι προφανὲς ὅτι ἡ οὐσιαστικὴ φόρμα του εἶναι τοῦ λοιποῦ καί ὀριστικὰ κινηματογραφικὴ. Κάθε σκηνακὴ ἐπανάληψη δέν μπορεῖ πιά νά εἶναι παρά θεατρικὴ διασκευὴ αὐτῆς τῆς κινηματογραφικῆς φόρμας.

Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ κυριαρχία τῆς λεκτικῆς ἐκφράσεως πᾶνω στήν ὀπτικὴ δράση δέν εἶναι δυνατὸ ν' ἀποτελεῖ τὸ καθοριστικὸ διακριτικὸ τοῦ θεάτρου σέ σχέση μέ τόν κινηματογράφο. Μιὰ τόσο σπουδαία πρόταση δέν μπορεῖ ν' ἀποδειχτεῖ μέσα στὰ ὄρια αὐτῆς τῆς μελέτης. Ἄς πούμε μόνο ὅτι ὁ θεατρικὸς λόγος εἶναι ἀφηρημένος, εἶναι καί

αυτός, όπως όλο το σκηνικό σύστημα, μιά συμβαση, το αποτέλεσμα του μετασχηματισμού της δράσης σε λόγο· αντίθετα ο λόγος στον κινηματογράφο είναι κάτι συγκεκριμένο, υπάρχει, αν όχι εξαρχής, τουλάχιστον από μόνος του και για τόν εαυτό του· ή δράση τόν προεκτείνει και, σχεδόν, τον υποθαμβίζει. Αυτός είναι αναμφίβολα ο λόγος πού τό μόνο έργο του Πανιόλ πού δέν πέρασε αληθινά ποτέ καλά στον κινηματογράφο είναι τό *Ιολιάς* (*Toraze*, 1932 και 1936), επειδή δέν είναι «νοτιό».

Πραγματικά ή ιδιωματική προφορά δέν αποτελεί στον Πανιόλ ένα γραφικό αξεσουάρ, μιά νότα τοπικού χρωματισμού, είναι στοιχείο συστατικό του κειμένου και, κατα συνέπεια, των προσώπων. Ανήκει στους ήρωες του όπως σε άλλους ανήκει τό μαύρο δέρμα. Η ιδιωματική προφορά

είναι ή ίδια ή ύλη της γλώσσας τους, ο ρεαλισμός της. Και ο κινηματογράφος του Πανιόλ είναι κάθε άλλο παρά θεατρικός, μπαίνει διαμέσον του λόγου στή ρεαλιστική ιδιαιτερότητα της ταινίας. Τό αληθινό ντεκόρ του νότου απέχει από τό νά είναι ή προσαρμογή των θεατρικών του όριων· αντίθετα οι σκηνικοί περιορισμοί επιβάλλουν τήν αντικατάσταση της προδηγιανής βλάστησης με τά πανώ από κόντρα-πλακέ.

Ο Πανιόλ δέν είναι θεατρικός συγγραφέας μεταφερόμενος στον κινηματογράφο, αλλά ένας από τους μεγαλύτερους δημιουργούς *ομιλούντων* ταινιών.

Η *Μανόν των Πηγών* δέν είναι τίποτ' άλλο από ένα μακρύ, πολύ μακρύ αφήγημα, όχι χωρίς δράση, αλλά όπου τίποτα δέ συμβαίνει ποτέ παρά

Ο Ρεμού και ο Πιέρ Φρεναι στην ταινία του Άλεξάντερ Κόρντα σέ σενάριο Μαρσέλ Πανιόλ *Marius* (1931)





Ἡ Μαρσέλ Ζενιά καὶ ἡ Ζακλίν Πανιόλ στὴ Μανὸν τῶν πηγῶν τοῦ Μαρσέλ Πανιόλ

μόνο μὲ τὴ φυσικὴ δύναμη τοῦ λόγου. Τὶ θαυμαστή καὶ «μυθώδης» ἡ ἱστορία αὐτοῦ τοῦ ἀγριοκόριτσου, ἐχθροῦ τῶν χωρικῶν ποὺ μιά ἀνελέτη συνενοχῆ τους τὸ ἀφηγεῖ ὄρφανό! Ὁ πατέρας της κι ὁ ἀδελφός της πέθαναν, ἡ μητέρα της τρελάθηκε ἐπειδὴ ἀγνοοῦσε τὸ μυστικὸ τοῦ νεροῦ ποὺ περνοῦσε κάτω ἀπὸ τὸ φτωχὸ τους ἀγρόκτημα, μυστικὸ ποὺ γνῶριζαν ὅλοι στὸ χωριό. Μαθαίνει μιά μέρα, ἀπὸ μιά γριά, τὸ μυστικὸ τῆς πηγῆς ποὺ

τρελοῦσε τὴν μητέρα της. Μὲ τὴ σιωπὴ τους, ἀφῆσαν νὰ χαθοῦν οἱ «ξένοι». Ἡ βοσκοπούλα τῶν κατσικῶν καὶ ἡ τρελὴ μάνα της εἶναι τώρα οἱ Εὐμενίδες αὐτῆς τῆς μεγάλης καὶ ἀπονης οἰκογένειας τῶν χωρικῶν. Σιγὰ σιγὰ μὲ εὐέλκτες περιστροφές, μὲ πανούργες παρασιωπη-

σεις, το χωριό θα όμολογήσει το άμάρτημά του. Αυτός που είχε κλείσει με τοιμένο την πηγή του άγροκτημάτος θα κρεμαστεί. Σύσσωμο το χωριό θα προσφέρει στη Μανόν τά έξιλαστήρια δώρα και το νερό θα τρέξει και πάλι, έπιστρέφοντας στην κοινότητα τη ζωή μαζί με την άθωότητα.

Ύπαρχει σ' αυτόν τόν ύπεροχο μύθο το άρχαίο μεγάλειο της Μεσογείου, κάτι βιβλικό και όμηρικό ταυτόχρονα. Άλλά ό Πανιόλ τόν χειρίζεται στόν πλέον οικείο τόνο: ό δήμαρχος, ό δάσκαλος, ό παπάς, ό γραφιάς του συμβολαιογράφου, ή ίδια ή Μανόν είναι σύγχρονοι μας χωρικοί της Προβηγγίας. Το νερό που κυλάει από το βράχο κάτω από τη ράβδο του Άαρών θα θολώσει το *pastis**.

Άς έρθουμε επί τέλους σ' αυτό που πρώτα-πρώτα ξαφνιάζει το κοινό: το μήκος του φίλμ. Ξέρουμε ότι ή άρχική έκδοση διαρκούσε κάπου πέντε ή έξι ώρες. Ό Πανιόλ το περιόρισε σέ δύο φίλμ, δύο ώρες το καθένα, που οι διανομείς τά έκαναν ένα μόνο φίλμ τριών ωρών και δεκαπέντε λεπτών (μαζί με το διάλειμμα δέκα λεπτών). Είναι προφανές ότι αυτά τά κοψίματα κάνουν το φίλμ νά χάσει την ισορροπία του και σ' αυτά πρέπει νά άποδοθούν όλα τά «τραιναρισματα». Η έμπορική διάρκεια των φίλμ είναι άπόλυτα αυθαίρετη ή μάλλον καθορίζεται από παράγοντες άποκλειστικά κοινωνιολογικούς και οικονομικούς (μη εργάσιμες ώρες, τιμή εισιτηρίου) που δέν έχουν καμιά σχέση με τίς έγγενείς απαιτήσεις της τέχνης, ούτε και με την ψυχολογία των θεατών.

Σπανιότατες έμπειρίες άποδεικνύουν ότι το κοινό άνέχεται πολύ καλά θεάματα διάρκειας πάνω από τέσσερις ώρες. Το νά ζητούσαμε από τόν Προύστ νά γράψει το *Άναζητώντας το χαμένο χρόνο* σέ διακόσιες σελίδες δέ θα είχε κανένα νόημα. Για έντελώς άλλους αλλά όχι λιγότερο έπιτακτικής λόγους, ό Πανιόλ δέν μπορούσε νά διηγηθεί τη *Μανόν των Πηγών* σέ λιγότερο από τέσσερις ή πέντε ώρες, όχι γιατί συνέβαιναν εκεί τόσα ουσιαστικά πράγματα, αλλά γιατί είναι παράλογο νά διακόπτεται τόν άφηγητή πριν περάσουν χίλιες και μία νύχτες. Δέν είμαι βέβαιος ότι πλήττει κανένας βλέποντας τη *Μανόν των Πηγών*. Δέν πρέπει νά παίρνουμε για πλήξη όρισμένους χωρίς δράση χρόνους, χαλαρώματα της άφήγησης απαραίτητα για νά ώριμάσουν οι λέξεις. Άλλά κι άν συμβαίνει, αυτό δέν όφείλεται παρά στά κοψίματα.

Μπορεί ό Πανιόλ νά μήν είναι ό μεγαλύτερος δημιουργός όμιλούντων φίλμ, όπωσδήποτε όμως τά φίλμ αυτά έχουν κάτι από την ιδιοφυία του. Ό μόνος ίσως που τόλμησε μετά το 1930 μιά άκραία ύπερβολή του λόγου άνάλογη μ' εκείνη των Γκρίφιθ ή Στροχάιμ τόν καιρό της βουθής εικόνας. Ό μόνος δημιουργός που θα μπορούσε νά συγκριθεί μαζί του σήμερα είναι ό Τοάπλιν και ήνα συγκριμένο λόγο: έπειδή είναι μαζί με τόν Πανιόλ ό μόνος έλεύθερος δημιουργός - παραγωγός. Τά έκατοντάδες έκατομύρια που κέρδισε ό Πανιόλ

στόν κινηματογράφο, τολμάει νά τά θυσιάσει για την ευχαρίστηση του σέ κινηματογραφικά τέρατα που ή όργανωμένη και όρθολογική παραγωγή δέ θα μπορούσε ούτε νά τά διανοηθεί. Μερικά, είναι άλήθεια, δέν είναι επιβίωση, έφιαλτικές χίμαιρες γεννημένες από το ζευγάρι του Roux Color και του Τίνο Ρόσι. Κι αυτή είναι άλλοιμονο ή διαφορά του Πανιόλ με τόν Τοάπλιν. Το *Limelight* (*Τά φώτα της Ράμπας*) είναι κι αυτό ένα φίλμ τερατώδως ώραιο έπειδή είναι ολοκληρωτικά έλεύθερο, καρπός των διαλογισμών ενός καλλιτέχνη που είναι ό μόνος κριτής των έκτελεστικών του μέσων, σάν το ζωγράφος ή τόν συγγραφέα. Άλλά στην τέχνη του Τοάπλιν όλα τείνουν προς την αυτοκριτική τους κι αφήνουν την αίσθηση της αναγκαιότητας, της οικονομίας και της ασυτηρότητας.

Άντιθετα στόν Πανιόλ όλα συντέλουν σ' ένα άπίστευτο χαράμισμα. Μεγαλύτερη άπουσία κριτικού πνεύματος είναι δύσκολο νά συλλάβει κανείς και ύπάγεται σέ μιά άληθινή παθολογία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αυτός ό άκαδημαϊκός δέν ξέρει πάρα πολύ καλά άν είναι ό Όμηρος ή ό Βρεφότ. Κι ακόμα, το χειρότερο δέ βρίσκεται στό ίδιο το κείμενο αλλά στή σκηνοθεσία. Λίγο χρειαζόταν για νά είναι ή *Μανόν των Πηγών* ή έποποιία του όμιλούντος κινηματογράφου, δέ χρειαζόταν παρά σωστή αισθητική κρίση από το δημιουργό της, που ήταν άνικανος νά κυριαρχήσει στην ίδια του την έμπειρία. Το ίδιο ήλιθιος με τούς κριτές του, αλλά από την άναποδη, ό Πανιόλ φαντάζεται ότι «ό κινηματογράφος δέν έχει σημασία». Άνικανος νά βγάλει από τη θεατρική του διαμόρφωση ό,τι καθαρά κινηματογραφικό έχει ή ιδιοφυία του, ξαναβάζει όπου δέν έχει τί νά κάνει το φιλμαρισμένο θέατρο.

Άναμφίβολα, αυτή ή περιφρόνηση για τόν κινηματογράφο δέν είναι έξνη πρός μερικά από τά θαυμαστά κινηματογραφικά εύρηματα του φίλμ του (ή έρωτική έξομολόγηση του Hugolin, ή δημόσια έξομολόγηση κάτω από τή φτελιά), αλλά ένα ταλέντο θεμελιωμένο στην άγνοία του ύπόκειται στά πιό σοδαρά λάθη. Το κυριότερο λάθος εδώ είναι το πρόσωπο της Μανόν (έμυνημένο με τόν πιό τεχνητά θεατρικό τρόπο από την Ζακλιν Πανιόλ). Σέ τελική άνάλυση το κείμενο της Μανόν είναι ακριβώς το μόνο που ήχει φάλτσα από τή μιά άκρη στην άλλη του φίλμ.

Δέ θα έλειπε ίσως από την ιδιοφυία του Πανιόλ παρά μόνο ή κατανόηση της τέχνης του για νά γίνει ό Τοάπλιν του όμιλούντος κινηματογράφου.

Άντρέ Μλαζέν

(Το κείμενο αυτό του Άντρέ Μλαζέν για τόν Πανιόλ είναι από το βιβλίο του *Τί είναι ό κινηματογράφος*, (*Qu'est-ce que le cinema*, Ed. du Cerf, 1959, τ II, σελ 5). Το μετέφρασε ό Μπαρμπής Κολωνίας. Έπιμέλεια: Μαρία Γαβαλά).

* Το *Pastis* είναι το χαρακτηριστικό ποτό της Ν. Γαλλίας, και σάν το δικό μας ουίζο

TAINIES

- 1931 **Marius**. Σκην.: Alexander Korda. Σεν., διαλ.: Μ.Ρ. από το θεατρικό του έργου.
- 1932 **Fanny**. Σκην.: Marc Allegret. Σεν., διαλ.: Μ.Ρ. από το θεατρικό του έργου.
- 1932 **Un Direct au cœur** (*Μιά γροθιά στην καρδιά*). Σκην.: Roger Lion. Σεν., διαλ.: Μ.Ρ. και Paul Nivoix.
- 1933 **Topaze**. Σκην.: Louis Gasnier. Σεν.: Léopold Marchand από το θεατρικό έργο του Μ.Ρ.
- 1933 **Leopold Le Bien-Aimé** (*Λεοπόλ, ο πολυαγαπημένος*). Σκην.: Charles Brun και Μ.Ρ. Σεν., διαλ.: Μ.Ρ. από το θεατρικό έργο του Jean Sarment.
- 1933 **Le Gendre De Monsieur Poirier** (*Ο γαμπρός του Κερίου Πουαριέ*). Σκην.: Μ.Ρ. Σεν., διαλ.: Μ.Ρ. από το θεατρικό έργο των Emil Augier και Jules Sandeau.
- 1933 **L'Agonie Des Aigles** (*Η άγωνία των αητών*) Σκην.: René Richebé. Σεν., διαλ.: Μ.Ρ. από το μυθιστόρημα του Georges d'Esparbes.
- 1934 **Angèle**. Σκην.: Μ.Ρ. Σεν., διαλ.: Μ.Ρ. από το μυθιστόρημα «Un de Baumugnes» του Jean Giono.
- 1934 **Jofroi**. Σκην.: Μ.Ρ. Σεν., διαλ.: Μ.Ρ. από το μυθιστόρημα «Solitude de la Pitié» του Jean Giono.
- 1934 **L'Article 330** (*Τό Άρθρο 330*). Σκην.: Μ.Ρ. Σεν.: Μ.Ρ. από το θεατρικό έργο του Georges Courteline.
- 1934 **Tartarin De Tarascon**. Σκην.: Raymond Bernard. Σεν.: Μ.Ρ. από το μυθιστόρημα του Alphonse Daudet.
- 1935 **Cigalon**. Σκην., Σεν., διαλ.: Μ.Ρ.
- 1935 **Merlusse**. Σκην.: Μ.Ρ. Σεν., διαλ.: Μ.Ρ.
- 1936 **Cesar**. Σκην.: Μ.Ρ. Σεν., διαλ.: Μ.Ρ. από το θεατρικό του έργου.
- 1936 **Topaze**. Σκην.: Μ.Ρ. Σεν., διαλ.: Μ.Ρ. από το θεατρικό του έργου.
- 1937 **Regain**. Σκην.: Μ.Ρ. Σεν., διαλ.: Μ.Ρ. από το μυθιστόρημα του Jean Giono.
- 1938 **Le Schpountz**. Σκην., Διασκευή, Σεν., διαλ.: Μ.Ρ.
- 1938 **La Femme du Boulanger** (*Η γυναίκα του φούρναρη*). Σκην.: Μ.Ρ. Σεν., διαλ.: Μ.Ρ. από το μυθιστόρημα «Jean le Bleu» του Jean Giono.
- 1939 **Monsieur Brotonneau**. Σκην.: Alexandre Esway. Σεν.: Μ.Ρ. από το θεατρικό έργο των Flers και Armand de Caillavet.
- 1940 **La Fille du Puisatier** (*Η κόρη του πηγαδά*). Σκην., Σεν., διαλ.: Μ.Ρ.
- 1941 **La Priere aux Etoiles** (*Η προσευχή στ' αστέρια*), ήμιτελής. Σκην., Σεν.: Μ.Ρ.
- 1946 **Nais**. Σκην.: Μ.Ρ. και R. Lebourcier. Σεν.: Μ.Ρ. από το μυθιστόρημα «Nais Micoulin» του Emile Zola.
- 1948 **La Belle Meuniere** (*Η όμορφη μύλωνου*). Σκην., Σεν.: Μ.Ρ.
- 1950 **Le Rosier De Madame Husson** (*Η τριανταφυλλιά της Κυρίας Υσόν*). Σκην.: Jean Boyer. Σεν.: Μ.Ρ. από μία ιστορία του Guy de Maupassant.
- 1951 **Topaze**. Σκην.: Μ.Ρ. Σεν.: Μ.Ρ. από το θεατρικό του έργου.
- 1952 **Manon des Sources** (*Η Μανόν των πηγών*). Σκην.: Μ.Ρ. Σεν.: Μ.Ρ. από μία δική του ιστορία.
- 1953 **Carnaval**. Σκην.: Henri Verneuil. Σεν.: Μ.Ρ. από το θεατρικό έργο του Emile Mazaud.
- 1954 **Les Lettres de mon Moulin** (*Γράμματα απ' τον μύλον μου*). Σκην.: Μ.Ρ. Σεν.: Μ.Ρ. από τρία διηγήματα του Alphonse Daudet: «L'Elixir du Père Gaucher, Les Trois Messes Basses και Le Secret de Maître Cornille».



Ο Μαρσέλ Πανιόλ

Σύντομη βιοφιλμογραφία
του Μαρσέλ Πανιόλ (1895-1974)

Σύντομη βιοφιλμογραφία του Marcel Pagnol (1895-1974).

Ο Marcel Pagnol γεννήθηκε στο Aubagne (Bouches-du-Rhone) στις 28 Φεβρουαρίου 1895. Ο πατέρας του είναι δάσκαλος. Σπουδάζει φιλολογία. Διδάσκει αγγλικά στο Κολλέγιο του Tarascon (1915) και σε διάφορα άλλα γυμνάσια της περιοχής Aix-en-Provence και Μασσαλίας. Το 1922 ανεβαίνει στο Παρίσι όπου διορίζεται καθηγητής στο Lycée Condorcet.

Από νωρίς ο Pagnol άρχισε νά γράφει. Δημοσίευσε μέχρι το θάνατό του πολλά μυθιστορήματα και θεατρικά έργα. Τόν κινηματογράφο τόν ανακάλυψε στην αρχή του όμιλούντα. Το 1933 ίδρύει το περιοδικό «Les Cahiers du film» (κυκλοφόρησαν όλα κι όλα 3 τεύχη). Γίνεται μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας στις 4 Απριλίου 1946. Πέθανε στο Παρίσι στις 18 Απριλίου 1974. (Θά περιηριστούμε εδώ στην κινηματογραφική προσφορά του

Συζήτηση τού Ρενέ Άλιό μέ τους Δημοσθένη Αγραφιώτη και Μιχάλη Δημόπουλο

Μασσαλία: ένας αφηγηματικός λαβύρινθος

Αφού γυρίσατε την Έπιστροφή στη Μασσαλία, μείνατε στη Μασσαλία και ξεκινήσατε μία καινούρια ταινία, την Έξαισία Ώρα. Υπάρχει καμιά σχέση ανάμεσα στις δύο αυτές ταινίες.

Στη τελευταία αυτή ταινία συνεχίζω τη δουλειά μου πάνω σ' ένα παρομοιο υλικό, ταυτόχρονα όμως απομακρύνωμαι κάπως από την μυθοπλασία. Η Έξαισία Ώρα είναι ένα είδος συναίσθηματικής εξερεύνησης όπου ανακαλύπτω εκ νέου και επανασυνθέτω το παρελθόν μου και ειδικότερα τις οικογενειακές μου αναμνήσεις. Μιλώ για τον παππού μου από το Πιεμόντε, που μετανάστευσε στη Γαλλία το 1880, για τον άλλο παππού μου, από την Προβηγγία, για τους έρωτες του πατέρα μου και της μητέρας μου, κ.λπ. Υπάρχουν πράγματα, σ' όλες τις οικογένειες, που μεταφέρονται από στόμα σε στόμα, από γενιά σε γενιά, μικρές λεπτομέρειες ή μικροανέκδοτα που αποκτούν μυθικές διαστάσεις. Τέτοια στοιχεία προσπαθήσα να ξαναζωντανέψω, δίνοντάς τους πού και πού και τη μορφή μιάς μυθοπλασίας. Μ' αυτή την οπτική μάζερα διάφορα ντοκουμέντα, οικογενειακές φωτογραφίες των δύο παλπούδων μου, χρησιμοποίησα επίσης και αυθεντικούς χώρους, το σπίτι των Άλιό ανάμεσα στα 1910 και 1920, το σπίτι του παππού μου, με το μεγάλο κήπο όπου έπαιζα μικρός, κ.λπ. Διηγούμαι και τη ζωή διαφόρων άλλων, συγγενών και μη, αλλά πάντα σε πρώτο πρόσωπο και με τη δική μου φωνή. Η Έξαισία Ώρα μπορεί να θεωρηθεί σαν ένα είδος σχολίου πάνω στη γεωγραφία της Μασσαλίας. Για μένα η Μασσαλία είναι ένας αφηγηματικός χώρος. Μιλώ για τις διαδρομές μέσα στην πόλη, για την Μασσαλιώτικη αρχιτεκτονική, ακόμα και για τους Ίταλους οικοδόμους που έρχόντουσαν εκεί να δουλέψουν, κ.λπ.

Υπάρχουν και αναφορές στη σύγχρονη ζωή της Μασσαλίας;

Μερικές. Έβαλα συνεντεύξεις - πήρα μία από ένα νεαρό αλγερίνο μετανάστη 14 χρονών που τον έβαλα να παίξει έναν θείο μου όταν ήταν 14, σε διάφορες σκηνές φίξιόν κι αυτό γιατί πραγματικά οι Πιεμοντέζοι του 1910 ήταν λίγο σαν τους σημερινούς αλγερίνους.

Άλλά και στην Έπιστροφή στη Μασσαλία, η οικογένεια παίζει σημαντικό ρόλο, όπως άλλωστε και οι διάφορες διαδρομές στην πόλη...

Πράγματι, άλλωστε και η Έπιστροφή στη Μασσαλία έχει συγγενικές πηγές. Πιστεύω, ξέρετε, ότι όλες οι πόλεις είναι λαβύρινθοι, ότι όλες βρίσκονται κατά κάποιον τρόπο στη ρίζα της έννοιας λαβύρινθος. Άλλά για μένα η Μασσαλία έχει κάτι παραπάνω, είναι ο λαβύρινθος των λαβύρινθων, ένας λαβύρινθος πεπρωμένων. Υπάρχει δε τέτοιο ανάκατωμα εκεί - μέσα που κυριολεκτικά άποτελεί πρόκληση σ' όποιον θέλει να φτιάχνει ιστορίες. Φανταστείτε ένα τεράστιο καζάνι όπου εδώ και δύο χιλιετηρίδες βράζουν εκατομμύρια μοίρες. Τόπος περασματος, ανταλλαγής, μετασχηματισμού, αφομοίωσης, με διαφορετικούς πολιτισμούς να διασταυρώνονται, κουλτούρες να μετασχηματίζονται: αυτή είναι η Μασσαλία. Κάποτε, από την Αρχαιότητα και πέρα, η Μεσόγειος είχε ένα μεγάλο ιστορικό πεπρωμένο. Δυστυχώς φαίνεται πως έχασε αυτή την άνθηση που είχε απ' τη στιγμή που οι πολιτισμοί του Βορρά, οι προτεσταντικοί πολιτισμοί, έγιναν το κέντρο βάρους της Ιστορίας. Πιστεύω όμως ότι άργα ή γρήγορα θα ξαναβρεί η Μεσόγειος την ιστορική και πολιτισμική της έπιφάνεια αφού, απ' ό,τι βλέπουμε, το μέλλον του Πολιτισμού βασιζέται σ' αυτό που θα συμβεί ανάμεσα στις Βιομηχανικές χώρες και στον Τρίτο Κόσμο. Ο περιφημος διάλογος Βορρά - Νότου δεν άποτελεί μόνο πολιτικό μύθο, είναι και μία πραγματικότητα σε εξέλιξη. Άπ' αυτή την άποψη, η Μεσόγειος θα ξαναγίνει μία ουσιαστική ζώνη. Είναι ένας θεμέλιος πολιτισμός σε σχέση με τον ψυχρό πολιτισμό των βόρειων ωρών. Κι έγω ο ίδιος ελιστρέφω τώρα σ' αυτόν τον θεμίο πολιτισμό αφού έν τω μεταξύ με σολάβησε ένα ολόκληρο διαστήμα περασματος από τον Μπρέχιτ που ήταν σαφώς ένα είδος περασματος από το ψυχός. Με τον Πιέρ Ριβιάρ και την Έπιστροφή στη Μασσαλία έπιχείρησα λοιπόν ν' αμφισβητήσω αυτόν τον βόρειο πολιτισμό. Βέβαια η ιστορία του Πιέρ Ριβιάρ διαδραματίζεται στην Νορμανδία, που βρίσκεται προς τη Βόρεια Γαλλία, άλλα, αν και βόρειοι, οι Νορμανδοί είναι ιδιαίτερα θεμίοι. Μία τέτοια έπιστροφή λοιπόν έπιχείρησα, μια Έπιστροφή στη Μασσαλία.

Αυτή η ταινία είναι η πρώτη σας, που γυρίστηκε μέσα στα πλαίσια των λεγομένων

«έμπορικού» κινηματογράφου. Πού όφειλεται κατά τη γνώμη σας η άποτυχία της τόσο στο κοινό, όσο και στην κριτική;

δών και των νοημάτων άποπροσανατόλι-
σε τους κριτικούς;

Η ταινία πράγματι έγινε έντελώς μέσα στο σύστημα. Ίσως και να ήταν αυτός ο λόγος που απέτυχε οικονομικά. Καί όσο τό σκέφτομαι τόσο πιστεύω ότι θά ήταν καλύτερο άν έλεγα τελικά αυτά που ήθελα να πώ σέ μία ταινία τέχνης σάν τό Ρι-διέρ, μία ταινία περιθωριακή γιατί τότε ο κόσμος που έρχεται να δει τήν ταινία δίνει μεγαλύτερη προσοχή σ' αυτά που θέλεις να έκφράσεις. Ένώ αντίθετα όταν ή ταινία σου βγαίνει στό κύκλωμα τής Γκωμόν, τό μεγαλύτερο κύκλωμα διανομής ταινιών τής Γαλλίας, πλασάρεται άναγκαστικά από τά media σάν ένα προϊόν - Γκωμόν και τελικά ο κόσμος παραξενεύεται άν δέν ανταποκρίνεται ή ταινία σ' ένα σχετικό στάνταρ άφηγηματικό έμπορεύματος.

Αυτή τήν στιγμή παρατηρούμε καθαρά μία τάση έπιστροφής των Γάλλων διανοομένων στή μυθολασία και στή Χόλλυγουντιανή άφήγηση. Είναι λοιπόν φυσικό ή ταινία μου να τους ένσχει, άφου δέν βρίσκεται ούτε από τήν πλευρά του Μπρέχτ, ούτε από τήν πλευρά του Πανιόλ, ούτε από τήν πλευρά του κυρίαρχου κινηματογράφου, ούτε άπ' τήν πλευρά του Χόλλυγουντ. Για μένα πάντως ήταν μία έντελώς νέα έμπειρία, και ίσως γι' αυτό να μην είναι ολοκληρωμένη...

Στήν ταινία σας διασταυρώνονται πολλά στοιχεία, διαφορετικά μεταξύ τους, τό θρίλερ, ο προσωπικός σας στοχασμός για τήν πόλη, τήν οικογένεια, τό χάσμα των γενιών... Πιστεύετε ότι τό μίγμα αυτό των ει-

Από τήν ζωγραφική στόν κινηματογράφο

As ξαναγυρίσουμε λίγο πιο πίσω. Γεννηθήκατε στή Μασσαλία. Είχατε ήδη δούλεψι εκεί;

Η Μάλκα Ριμπόσκα και ή Συλβι στήν 'Ηλικιωμένη Ξεδιάντροπη Κυρία του Ρενέ Άλιό



Γεννήθηκα στην Μασσαλία. Έκει πέρασα τα παιδικά μου χρόνια. Την εφηβεία μου την έζησα στην Νιμ, σε προτεσταντική περιοχή. Ξαναγιώρισα όμως στη Μασσαλία κατά τη διάρκεια του πολέμου. Την εγκατέλειψα όταν ήμουν πιά 24 χρόνων: ήμουν ζωγράφος και για να βγάλω το ψωμί μου έπρεπε ν' ανέβω στο Παρίσι. Άρχισα να ζωγραφίζω στη Μασσαλία. Με τη ζωγραφική είχα πάντα μία σχέση «σωματική» και γι' αυτό το λόγο με συγκινούσε η ζωγραφική όπου το χέρι, ή δουλειά του χεριού φαίνεται: όπου η ζωγραφική είναι ταυτόχρονα και μία «γραφική». Φυσικό ήταν τότε να με έρεθιζαν περισσότερο οι εξπρεσιονιστές ζωγράφοι. Μου άρεσαν πολύ οι Ντελακρουά και Σουτιν. Άλλά και ο Γκόγια ή ο Ρέμπραντ γιατί σ' αυτούς υπάρχει το σημάδι μιάς ανθρώπινης παρουσίας, πολύ δυνατής, πάνω στο καναβάτσο. Συγχρόνως όμως με είχε τραβήξει και ένα άλλο ρεύμα, πιο ρεαλιστικό, με εκπροσώπους σαν τον Μπρέγκελ και τους αδελφούς Λέ Ναϊν.

Στόν κινηματογράφο ήρθα πολύ άργα, 40 χρόνων, αφού έργαζόμουν περισσότερο από 10 χρόνια στο Θέατρο, σαν σκηνογράφος και σαν σκηνοθέτης. Και αν σήμερα έπρεπε ν' αναφέρω τους δασκαλούς μου, τους καλλιτέχνες δηλαδή πάνω στους οποίους στηρίχτηκα, δεν θα ανέφερα σκηνοθέτες αλλά ζωγράφους όπως οι Λέ Ναϊν, Σαρντέν, Ντενιέ, που βρίσκονται στο μεταιχμίο ανάμεσα στην εξπρεσιονιστική και τη ρεαλιστική κατεύθυνση.

Η έμπειρία σας σαν ζωγράφου περιορίζεται στην αναπαραστατική τέχνη;

Στην αρχή μόνο. Άλλά όσο περισσότερο ανακάλυπτα τον εαυτό μου, τόσο προχωρούσα σε μία προσωπική μου γραφή, σε μία κατεύθυνση όλο και πιο άφηρημένη. Γνώρισα την κινέζικη ζωγραφική, κατόπιν την γιαπωνέζικη και ειδικά τη σχολή Ζέν. Στράφηκα προς τη Φύση, και έπειδη συγχρόνως έκανα θεατρική δουλειά, αυτό μου επέτρεπε να απαλλαγώ στη ζωγραφική μου δουλειά από την αναπαράσταση του ανθρώπινου στοιχείου, να την περιορίσω στις θεατρικές παραστάσεις στις οποίες συμμετείχα και να αφιερωθώ λοιπόν στα αντικείμενα της Φύσης. Ψυχολογικά όμως κάτι μεσολάβησε μέσα μου. Άρχισα να συνειδητοποιώ τη θέση μου μέσα στην κοινωνία, και αυτό χάρη στο θέατρο που με βοήθησε να πάρω θέσεις κοινωνικές και πολιτικές. Είχα ξαφνικά την ανάγκη του «άλλου», την ανάγκη να ενσωματώσω τον «άλλον». Άλλά για να το πετύχω αυτό έπρεπε να τον αναπαράστησω, να μιλήσω γι' αυτόν. Σε μία πρώτη φάση προσπάθησα να μεταφέρω κάτι μέσα από την ζωγραφική μου, να την κάνω να «μιλήσει». Για να «πεί» κάτι όμως έπρεπε να διαρκεί μέσα στο χρόνο και να έχει ο θεατής τόν απαιτούμενο χρόνο να την «διαβάσει». Και έτσι έφτιασα στην κινητική τέχνη. Έκανα μεγάλους πίνακες πάνω οι τοίχους, κάτι σαν τοιχογραφίες, που χρειαζόταν χρόνος για να τους διατρέξει το μάτι και σκεφτήκα να τους κινηματογραφήσω. Εκείνη την εποχή, όρθια μερικά χημάτια, για να γυρίσω μία ταινία μικρού μήκους και τελειώω φυσιολογικά, με μεγάλη μου έκπληξη έγραφα μία μυθολογία. Αφήνοντας λοιπόν τη ζωγραφική για τον κινηματογράφο, λές και πραγματοποιούσα μια έπιστροφή στην αναπαραστατική τέχνη και στη ζωγραφική της θεματογραφίας. Επανερχόμενα δηλαδή στους αδελφούς Λε Ναϊν, μέσω της Ανατολικής ζωγραφικής. Την

μεταστροφή αυτή την έζησα κάπως άβιαστα και όχι σαν κάτι το επώδυνο. Δεν ήταν διαζύγιο *άλλα* μάλλον κάτι που άφηνα να μου φύγει. Και ίσως αυτή η διαδρομή μου να έπαιξε σημαντικό ρόλο στην καχυποψία που νιώθω για τόν αισθητισμό ενώ θα μπορούσα κάλλιστα να φτιαχτώ ωραίες εικόνες η να συνθέτω, έξεζητημένα κάδρα. Δεν ήθελα όμως να παραμείνω πάντα ο μεγάλος σκηνογράφος που βάλθηκε να κάνει διακοσμητικές ταινίες. Έρχηνα το μεγαλύτερο βάρος στο περιεχόμενο, σ' αυτό που ήθελα να πώ, στη μαρτυρία που ήθελα να μεταδώσω. Και μόνο παίγοντας τις άποστάσεις μου από τόν Μπρέχτ, από την πολιτικοποίηση της Τέχνης, συνειδητοποίησα τη σημασία της καλλιτεχνικής έκφρασης, της πλαστικής ολοκλήρωσης, της σωστής θέσης πάνω στα προβλήματα μορφής. Αυτή η άμφισβήτηση άρχισε με τόν Σκλήρη *μέσα για την βασίλισσα* αλλά κυρίως με τόν Ριθιέρ. Και τότε άρχισαν διάφοροι να λένε: να που τώρα ο Άλιό ενδιαφέρεται για την εικόνα. Έχω πιά την εντύπωση πώς τώρα βρίσκομαι σε μία καμπή της δουλειάς μου, σε ένα νέο ξεκίνημα. Ξεπέρασα νομίζω, τις καλύτερες αντίθεσεις μου ή τουλάχιστον προσπάθω να τις ξεπεράσω. Νιώθω λοιπόν πιο έλευθερος σαν καλλιτέχνης σ' ότι άφορά τη σχέση μου με την πρακτική μου και την καλλιτεχνική μου έκφραση *άλλά άπ' την άλλη*, σαν σκηνοθέτης, αντιμετώπιζω τα γνωστά προβλήματα της χρηματοδότησης τών ταινιών μου. Σκέφτομαι πάντα: Θά καταφέρω να γυρίσω μία καινούρια ταινία; Υπάρχει πάντα αυτή η «Δαμόκλεια σπάθη» πάνω άπ' τόν κεφάλι μας που μάς άπειλεί. Γι' αυτό τόν λόγο τόν επάγγελμα τού σκηνοθέτη κινηματογράφου είναι ένα επικίνδυνο επάγγελμα, από καλλιτεχνική *άλλά* και ανθρώπινη άποψη. Προϋποθέτει ένα ρισκάρισμα μεγαλύτερο τελικά από όποιαδήποτε άλλη καλλιτεχνική άπαχόληση.

Ο μπρεχτισμός και τόν ξεπερασμά του

Πώς επέδρασε ο Μπρεχτισμός στην θεατρική και κινηματογραφική σας εξέλιξη; Πότε άισθανθήκατε την άνάγκη να τόν άμφισβήτησετε;

Η συνάντησή μου με τόν Μπρέχτ δεν ήταν άντηση με κάποια θεωρία *άλλά* έμπειρία πλαστικής ολοκλήρωσης. Πρώτη φορά έδλεπα στη σκηνή παραστάσεις με καλλιτεχνικές απαιτήσεις, βασικά αισθητικές, που ξεχωρίζαν τόν ριζικά από τόν κυρίαρχο θέατρο της εποχής. Στα πλαίσια της λεγόμενης ιταλικής σκηνής, οι παραστάσεις αυτές τού «Μπρεχτινέζ Άνοαμπλ» άμφισβήτησαν τόν χώρο της ιταλικής σκηνής, την αισθητική τού χώρου άυτρου ενώ η αφήγηση λειτουργούσε σαν τις αναπαραστάσεις στην κινέζικη ζωγραφική. Πάρετε τόν χώρο ενός κινέζικου τοπίου στο οποίο βλέπουμε να έκτυλινόνται μικρές στιγμές της ζωής της Φύσης ή της ζωής τού Άνθρώπου και συγκοινητέ τόν μ' ένα έργο τού Μπρέχτ. Κι εκεί έχουμε ένα αφηγηματικό χώρο όπου συμβαίνουν μικρά ή μεγάλα έπεισοδια, αντίθεσεις άναμεσα στους ανθρώπους ή ιστορικές αντίθεσεις. Νομίζω ότι πολλοί δεν μοιάζει τόσο σ' ένα κινέζικο λιρεάιν όσο ένα έργο τού Μπρέχτ. Έχουμε μια αναπαρασταση ρεαλιστική και συγχρόνως μεταχηματισμένη τού πραγματικού σήματος με τις επιλογές τού καλλιτέχνη, στην κινέζικη ζωγραφική συγκροτείται ένας εικαστικός χώρος που περιλαμβάνει

στην ιστορία της φύσης, στην τοποθέτηση του ανθρώπου μέσα στη φύση, ενώ στο μπρεχτικό θέατρο ο θεατρικός χώρος παραπέμπει στις παραγωγικές σχέσεις μέσα στην ιστορία της ανθρωπότητας. Όσες άπαιτήσεις είχα λοιπόν απ' τη δουλειά μου στο θέατρο άλλες τόσες είχα απ' τη ζωγραφική μου. Και ταυτόχρονα μπορούσα όλες μου τις αναζητήσεις στο χώρο της ζωγραφικής να τις εφαρμόσω πάνω στη σκηνή. Αυτό γύρω στο 1954. Ήμουν τότε 26 χρονών, η μπρεχτική αισθητική ήταν κάτι το επαναστατικό για μένα, είχα δει άλλως είπα, τις παραστάσεις του «Μπερλίνερ Άνσαμπλ», τη *Μάνα - Κουράγιο*, το *Κύκλο με τη κιμωλία*, το *Γκαλιέο - Γκαλιέι ...* Από τότε όμως, αυτή την τόσο νέα αισθητική, την είδα να γερνάει, να κωδικοποιείται, να παγιώνεται. Ο Μπρέχτ πέθανε και οι επίγονοί του συνεχίζουν... Ο Μπρεχτισμός είναι βασικά μία δουλειά πάνω στο νόημα. Το πρόβλημα όμως είναι ότι το νόημα αυτό δεν προέρχεται από την ίδια τη δημιουργία. Υπάρχει απ' τη μία η Θεωρία, η επιστήμη της Ιστορίας που υπαγορεύει κατά κάποιο τρόπο αυτό που πρέπει κανείς να σκέφτεται, κι απ' την άλλη η καλλιτεχνική δουλειά που δεν είναι παρα μία μορφοποίηση, αριστοτεχνική στις καλύτερες περιπτώσεις, αυτής της Θεωρίας. Το καλλιτεχνικό προϊόν παύει δηλαδή να παράγει γνώση από μόνο του, υπηρετεί ουσιαστικά το Κόμμα, το Όργανο. Σε κάθε μαρξιστική Θεωρία της τέχνης, τα πράγματα είναι λίγο πολύ έτσι: κάπου υπάρχει μία ανώτατη αρχή, η πολιτική εξουσία που ανάλογα με την τριβή της με την εκάστοτε πολιτική πραγματικότητα αναγκάζεται συνεχώς να διορθώνει τη Θεωρία αυτή: άλλοτε είναι η ΝΕΠ, άλλοτε ο κολλεκτιβισμός της υπαίθρου, άλλοτε τα Έκτα Λουλούδια, ή η Μορφωτική Έπανάστα-

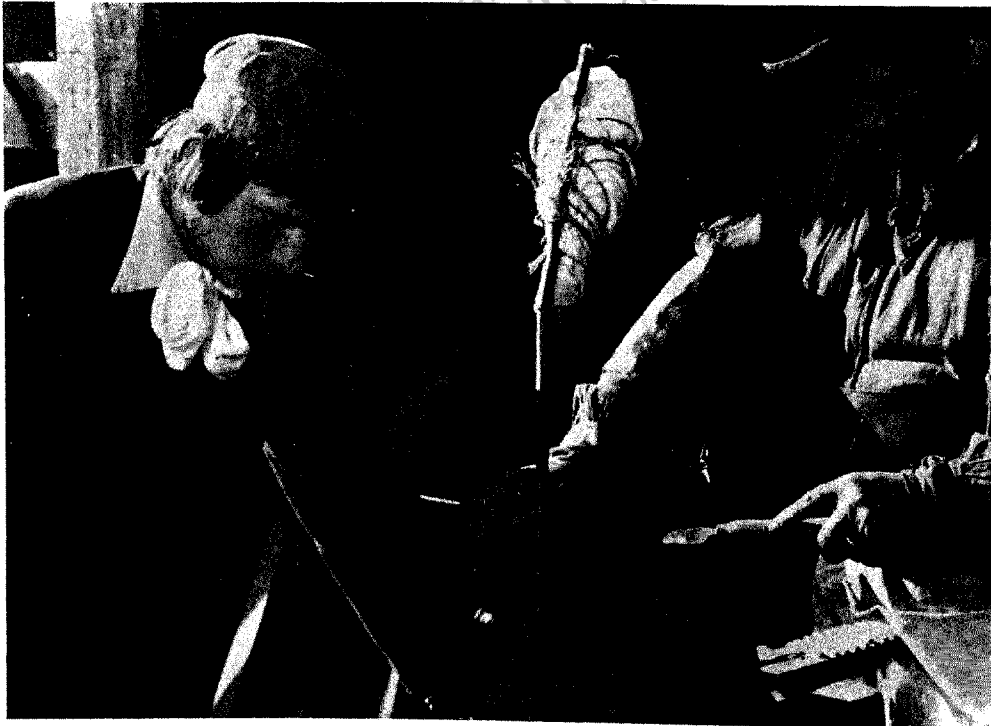
ση, και κάθε φορά τέχνη και καλλιτέχνες αλλάζουν ενώ υποτίθεται ότι παραμένουμε πιστοί στη γραμμή... Σ' αυτό το παιχνίδι η τέχνη σαν παραγωγή γνώσης εξαφανίζεται, δεν είναι παρά εκτελεστικό όργανο και άρα δεν μπορεί παρά συνεχώς να φθίνει αφού αποκλείουμε απ' αυτήν κάθε προσωπική εμπειρία, κάθε δημιουργική εμπειρία, κάθε δημιουργικό ρίσκο και κάθε προσέγγιση που καθιστά την καλλιτεχνική πρακτική μία μορφή γνώσης. Αυτό που προέχει σε μία τέτοια θεώρηση είναι ο επιστημονικός τρόπος γνώσης που, στην πραγματικότητα, δεν έχει τίποτα το κοινό με τον καλλιτεχνικό τρόπο γνώσης. Σε μία τέτοια διαδικασία λοιπόν ξεπέφτουμε αναπόφευκτα στον κορυφορισμό. Κι αυτό είναι προφανές αφού πρέπει να είμαστε πάντα συνεπείς σε μία ιδεολογία που δεν είναι παρά ιδεολογία της στιγμής.

Η άμφισβήτηση αυτή δεν αποκλείει όμως για σας μία κοινωνική τοποθέτηση και μία δουλειά σ' ένα κοινωνικό επίπεδο...

Βέβαια. Τα πράγματα που ένας καλλιτέχνης επιλέγει, αυτά που διαλέγει να παρατηρήσει στον κόσμο γύρω του, αυτά για τα οποία ριψοκινδυνεύει να μιλήσει, όλα αυτά είναι μέρος της ευθύνης κάθε καλλιτέχνη, της επιλογής του. Έκει, αν θέλετε, βρίσκεται η ήθικη του και αυτό είναι που ξεχωρίζει τους αριστερούς καλλιτέχνες από τους άλλους.

Θα ήθελα όμως να επανέλθω σ' αυτά που έλεγα για τον Μπρέχτ. Καταρχήν δεν θάθελα να φανώ υπεροπτικός κρίνοντας τον Μπρέχτ και το έργο του. Δούλεψα τον Μπρέχτ στο Θέατρο, για πολλά χρόνια και μπορώ να σας πω ότι πρόκειται για πολύ μεγάλο ποιητή, και για κορυφαίο άνθρωπο

Ο Κλώντ Έμπερ στο Έγω, ο Πιέρ Ριθιέρ



του Θεάτρου που οι σκηνοθεσίες του επηρέασαν σε μέγιστο βαθμό όλο το νεότερο θέατρο. Χωρίς αυτόν δεν θα ύπρχε ούτε Στρέλερ, ούτε Πλανσόν, ούτε Σερώ, ούτε Πέτερο Στάν, ούτε Βενσάν Ζουρντέιγ. Δεν υπάρχει περίπτωση να το αμφισβητήσουμε αυτό. Αυτό που κριτικάω συγκεκριμένα είναι, το έπιαναλαμβάνω, ή Μαρξιστική αντίληψη για την Τέχνη, όλες αυτές οι θεωρίες που πηγάσαν από την μαρξιστική θεωρία και που αποσκοπούν στην εγκαθίδρυση μίας μορφωτικής γραφειοκρατίας.

‘Ας μιλήσουμε τώρα για την επίδραση που είχε ο Μπρέχτ, ή Μπρεχτική Θεωρία στην κινηματογραφική σας δουλειά.

Χάρη σ’ ένα στοχασμό πάνω στον Μπρέχτ, μπόρεσα να συνδυάσω το πάθος μου για όρισμένες παλιές ζωγραφικές με μιά δουλειά πάνω στην Ιστορία. Δεν ξέρω αν θα είχα πραγματοποιήσει τους *Καμίζάρ*, εάν δεν είχα περάσει από την Μπρεχτική σχολή, αλλά και απ’ την άλλη αν δεν είχα κάνει τους *Καμίζάρ* με μπρεχτική προσέγγιση, θα ‘χα, φτιάξει τον *Ριβιέρ* που την αμφισβητεί; Όπως σας έλεγα ο *Ριβιέρ* άποτελει διόρθωση των *Καμίζάρ*, είναι μια κριτική των *Καμίζάρ*, μιά κριτική της τοποθέτησης του ρόλου του καλλιτέχνη που υπάρχει στους *Καμίζάρ*. Ποιά ήταν, π’ αλήθεια, ή αντίληψη μας γι’ αυτή την ταινία; Είμασταν καλλιτέχνες και κατεβαίναμε από τό Παρίσι στην περιοχή της Σεδέν για να γυρίσουμε την ταινία. Με όλο τή αγνωση» μας και την υπεροχή μας ως καλλιτέχνες - διανοούμενοι. Θέλαμε να κάνουμε μιά ταινία για τόν αγώνα του Λαού μιάς γαλλικής έπαρχίας. Μπορείτε να τό φανταστείτε αυτό; Κάναμε μιά ταινία, έμεις οι διανοούμενοι απ’ τό Παρίσι, για τούς *Καμίζάρ*. Κάναμε μιά αναπαράσταση του αγώνα του λαού της Σεδέν έρημην των κατοίκων της Σεδέν, χωρίς καν να ζήτησουμε τή γνώμη τους. Τούς είπαμε: αυτός ήταν ο πόλεμος των *Καμίζάρ*. Και οι νέοι της Σεδέν που έπαιζαν στην ταινία δεν είχαν καν γνώση του σενάριου, δεν τούς είχαμε συμβουλευτεί. Ούτε καν προσπάθησαμε να τούς αντιμετώπισουμε, έστω να έρθουμε σέ αντίθεση μαζί τους. Στο *Ριβιέρ* αντίθετα δείχνω τόν αγροτικό κόσμο και ζητώ απ’ τόν αγρότη να με βοηθήσει ν’ άπαραστήσω τόν αγροτικό κόσμο. Του λέω: υπάρχει εδώ κάτι που σου άνηκει, κάτι που σέ άφορά, υπάρχει χώρος για τή δική σου δημιουργικότητα, για τή δική σου γνώση, για τίς έμπειρίες σου, για τό σώμα σου, για τή φωνή σου, για τήν προφορά σου. Έμεις, είμαστε παριζιάνοι, διανοούμενοι, δεν μιλάμε τήν ίδια γλώσσα με τόν Νορμανδό αγρότη που θέλουμε να δείξουμε στην ταινία.

‘Η περίπτωση Πιέρ Ριβιέρ

Τά να δίνετε τό λόγο στους αγρότες, αυτό ήταν λοιπόν που σας ενδιέφερε περισσότερο στο Πιέρ Ριβιέρ;

‘Αρχικά, ναι. ‘Αλλά και τό σενάριο μ’ ενδιέφερε πολύ, ή δουλειά του σεναρίου. Θέλαμε να κατασκευάσουμε μιά δραματική μορφή, με όλα τα στοιχεία της κλασικής δραματολογίας, πλοκή, σαμπένς, που να παραμένει όμως πιστή στην προσέγγιση του Μισέλ Φουκώ. Χρησιμοποιήσαμε ντοκουμέντα που αντίλαρθήσαμε ή φέραμε σέ συγκρούση. Χρησιάστηκε επίσης να ριζούμε ιδιαίτερο βάρος στην αναπαράσταση των χαρακτήρων.

στην αλήθεια τους, αλλά ταυτόχρονα θέλαμε να τονίσουμε τό στοιχείο τής φύσης, που δεν είναι μόνο ντεκόρ στην ταινία, είναι κάτι που τό αισθάνεται κανείς, τό νιώθει σαν τό χωμα που κολλάει στα παπούτσια του...

Η ταινία σας ήταν επίσης ιδιαίτερα επεξεργασμένη στο αισθητικό επίπεδο.

Όπως σας είπα προηγουμένως, μέχρι τότε δεν με άπασχολούσε τό πράγμα ή μάλλον τό άπρωθούσα. Στο *Ριβιέρ*, άπελευθερώθηκα έντελώς, μ’ άρεσε να φτιάχνω ώραιες εικόνες, να προσέχω τά καθαραιάματα, να έλέγχω τούς φωτισμούς. Βασιστήκαμε πολύ πάνω σέ πίνακες του Κουρμπέ και του Ντωμιέ και σ’ ένα πλούσιο φωτογραφικό υλικό για τόν αγροτικό κόσμο του περασμένου αιώνα.

Ο Μισέλ Φουκώ συμμετείχε στο σενάριο;

Όχι ακριβώς. Τό είχε διαβάσει, παρακολούθησε μάλιστα σκηνές γυρίματος. Του είχα πεί ότι θα χρησιμοποιούσα πραγματικούς αγρότες στην ταινία. Πιστεύω ότι έγκρίνει τό φίλμ. Αναρωτιέμαι όμως αν δεν θα προτιμούσε μιά ταινία λιγότερο «ιστορική», λιγότερο ντοκυμανταίρ, και περισσότερο «ντελιριακή», «αρτιστική»...

Σύμφωνα με τόν Φουκώ, αισθανόμαστε ανικανοί να ερμηνεύσουμε γνωσιολογικά τήν υπόθεση Ριβιέρ. Πώς τό αντιμετώπισατε αυτό;

Φροντίσα πρώτα απ’ όλα να τονίσω όλα τά στοιχεία που προσφέρονται για μιά αποκρυπτογράφηση βασισμένη στα δυό μεγάλα παραδοσιακά εργαλεία της Δυτικής σκέψης: τό Φροϋδικό και τό Μαρξιστικό εργαλείο. Όλα τά πράγματα που έπιτρέπουν μιά ιστορική - πολιτική άναγνωση, απ’ τή μιά, ιστορία του δικαίου, άστικό κώδικα, σχέση ιδιοκτητή - αγρότη, κ.λπ. Και απ’ τήν άλλη τά σημεία που παραπέμπουν στη Φροϋδική έρμηνεία, Οιδιπόδειο, ο Ριβιέρ στριμωγμένος άνάμεσα σ’ ένα άδύναμο πατέρα και μιά αυταρχική και φοβερή μητέρα κ.λπ... Είναι προφανώς σημαντικοί παράμετροι, καθοριστικοί, αλλά δεν έπαρκουν για να ερμηνεύσουμε με καθαριστικό τρόπο τήν περίπτωση του Πιέρ Ριβιέρ. Είναι τελικά τό πρόβλημα όλων των «faits-divers», των μικρογεγονότων που μπαινουν στα φιλά τών έφημερίδων. Τά μέσα ένημέρωσης μιάς τά παρουσιάζουν σαν να έχουν κάτι κοινό μεταξύ τους, σαν να ύπρχαν πίσω τά ίδια πρότυπα. Μόλις όμως κοιτάξουμε από πιο κοντά βρίσκουμε κάθε φορά ένα πρόσωπο που δεν ανάγεται σέ κανένα μοντέλο. Κάποιο άτομο με τή δική του ιστορία, που έχει τήν ιδιαιτερότητα του. Ένα άτομο πρωτότυπο, ξεχωριστό. Όποιοσδήποτε άλλος στη θέση του δεν θα είχε ενεργήσει με τόν ίδιο τρόπο, θα είχε συμπεριφερθεί διαφορετικά...

Δεν ήταν παρακινδυνευμένο να βαλετε σέ εικόνες ένα τόσο δύνατο κείμενο και ή τόν τρόπο που τό κάνατε.

Προτίμησα να μείνω ιστορικά πιστός στο κείμενο διατηρώντας πιστοίως μια σχετική έλευ-

θερία στην κινηματογραφησή του. Ή πιστότητα μου προφανώς είναι διαφορετική από την πιστότητα κάποιου άλλου σκηνοθέτη. Προσπάθησα να αφήσω χώρο στην προσωπικότητά μου, στη δημιουργικότητά μου με σκοπό πάντα να αποδώσω την αλήθεια του κειμένου. Έχω την εντύπωση ότι σέ γενικές γραμμές τό πέτυχα.

Επιλέξατε να μεταφέρετε τό βίαιο και τραχύ κείμενο του μητροκτόνου και αδελφοκτόνου Πιέρ Ριβιέρ σε εικόνες αποστασιοποιημένες και ψυχρές...

Δέν ήθελα νά πέσω στην παγίδα του έντυπωσιακού. Σκέφτηκα ότι γιά νά αποδώσω πιστά τήν πραγματική βία και όλο τό έντονο στοιχείο τής υπόθεσης αυτής ήταν προτιμότερο νά κρατήσω μία στάση προσεκτικού παρατηρητή, νά μήν επέμβω υπερβολικά. Ήθελα νά απορύγω εφετζιδικες λύσεις και χτυπητές έντυπώσεις στην έρμηνεία αυτής τής βίας. Σίγουρα όμως θά μπορούσε κάποιος άλλος νάχε χειριστεί τό θέμα τελείως διαφορετικά, μέ άλλο στυλ, κ.λπ. Θά ήταν βέβαια άλλη ταινία. Έτσι και μερικοί απόρριψαν τήν ταινία διότι, αφού διάβασαν τό βιβλίο, τήν είχαν φανταστεί τελείως αλλιώςτικη.

Λαϊκό μέσο ό κινηματογράφος;

Ποιές σχέσεις βλέπετε νά υπάρχουν ανάμεσα στην Έπιστροφή στη Μασσαλία και στις προηγούμενες ταινίες σας.

Νομίζω ότι αυτή ή τελευταία μου ταινία μοιάζει στόν Πιέρ και Πώλ και στήν *Ήλικιωμένη Ξεδιάτρωση Κυρία* τουλάχιστον από τήν άποψη τής άφηγησης πού διατηρεί μία γραμμικότητα, έστω επιφανειακή, ενώ ό *Ριβιέρ* και ή *Σκληρή μέρα γιά τήν βασίλισσα* ήταν μία πιό έλευθερη δομή, μέ παράλληλες άφηγησης καθώς και μία σύλληψη κάπως πιό πολύπλοκη. Άν και σέ τελική ανάλυση δέν πιστεύω ότι ή *Έπιστροφή στη Μασσαλία* είναι τόσο γραμμική όσο φαίνεται. Αφθονές ιστορίες τήν διατρέχουν, πολλά πρόσωπα διασταυρώνονται χωρίς νά μπορεί κανείς νά καταλάβει πολύ καλά ποιό είναι οι κεντρικοί χαρακτήρες και ποιό οι δευτερεύοντες. Πολλόι διατείνονται ότι πρόκειται γιά ταινία πού αναφέρεται στην έγκληματικότητα τών νέων. Δέν συμφωνώ. Προσωπικά τή βλέπω περισσότερο σάν μία ταινία πών σέ μερικά άτομα μιάς προχωρημένης ήλικίας, στούς πατεράδες. Άς πάρουμε τόν Ραφ Βαλόνε. Στην δεκαετία του 50 ύπήρξε τό πρότυπο του λατινού ήρωα, του ώραιου, του ρωμαλέου ήρωα, του έλπιδοφόρου παλκαριού, ακριδώς όπως τόν θυμούνται οι αδελφές του μέσα στην ταινία μου. Τώρα όμως κατάνησε γέρος, οντιδιασμένος δεινόσαυρος. Αυτό μ' ένδιέφερε νά δείξω. Προσπαθεί νά βρεί κάποια άκρη σ' ό,τι του συμβαίνει, νά πιάσει αυτούς τούς νέους πού του κλέψανε τ' άμάξι του, αλλά οι νέοι είναι γι' αυτόν άπιστοι, άσύλληπτοι: γι' αυτό και δέν τούς βλέπουμε ποτέ. Ή ταινία είναι σάν ένα είδος μπόουλιγγκ: ό κόσμος τών μεγάλων είναι οι μπουκάλες και ή μάλα πού έρχεται νά τούς χτυπήσει τά νέα παιδιά. Και έγω φιλιάρω τίσ Ξύλινες μπουκάλες πού γκρεμίζονται και παρασύρουν ή μία τήν άλλη στη μοιραία πτώση τους.

Ή ταινία σας γνώρισε σημαντική έμπορική άποτυχία όταν προβλήθηκε τό περασμένο φθινόπωρο στό Παρίσι. Παρόλα αυτά θά επιμένετε σ' αυτή τήν κατεύθυνση ενός πιό «λαϊκού» κινηματογράφου; Ή θά στραφείτε πάλι στην περιθωριακή παραγωγή;

Έλπίζω νά τά καταφέρω νά κάνω κινηματογράφο λιγότερο περιθωριακό. Άλλά, άν θέλετε, πιστεύω ότι νά θέτετε έτσι τό πρόβλημα δέν έχει και πολύ νόημα. Τό σημαντικό είναι νά προσπαθείς νά δουλεύεις σέ μία κατεύθυνση δημιουργική, ειλικρινή χωρίς ν' αναρωτιέσαι συνέχεια άν κανείς κινηματογράφος «περιθωριακό», γιά τούς λίγους, ή «λαϊκό». Πρέπει κανείς νά δημιουργεί αυτό πού νιώθει. Και άν είναι «περιθωριακό» ή «λαϊκό», αυτό έμπίπτει σέ άλλη σφαίρα άπ' αυτήν τής δημιουργίας. Σήμερα ζούμε όλοι μέ τή νοσταλγία κάποιου χαμένου παραδείσου. Πάει πιό ό καιρός όπου ό κινηματογράφος ήταν ένα λαϊκό «μέσο», όπου οι αίθουσες γέμιζαν από κόσμο. Θυμάζουμε σήμερα τίσ ταινίες του Ζάν Ρενουάρ επειδή συμβαίνει νά είναι ταυτόχρονα καλλιτεχνικές — ενός πολύ ύψηλού επιπέδου μάλιστα — και εύρυτατα «λαϊκές». Άπ' τήν άλλη όμως οι ταινίες του αυτές πού σήμερα θεωρούνται άριστουργήματα, δέν ύπήρξαν πάντα έμπορικές έπιτυχίες: όταν πρωτογήκε ό *Κανόνας του Παιχνιδού*, τό κοινό και οι κριτικοί ήταν πολύ άρνητικοί ενώ ή *Μασσαλιώτισσα* πάντα του Ρενουάρ (1938) δέν παίχτηκε τότε στούς κινηματογράφους πάνω από μία εβδομάδα. Δέν πρέπει λοιπόν νά είμαστε άπόλυτοι. Είναι μία δικαιολογημένη ανησυχία του κάθε σκηνοθέτη νά γίνει κατανοητός από τό πλατύ κοινό, φτάνει όμως νά μήν καθορίσει τή δουλειά του αυτή του ή επιδίωξη. Πρέπει νά είναι κανείς ό έαυτός του, νά αναλαμβάνει τίσ ευθύνες τών έπιλογών του και τών έπιθυμιών του, συνεχίζοντας ταυτόχρονα νά αγωνίζεται γιά ένα κινηματογράφο τής ειλικρίνειας. Και άν έχει και τήν τυχή νά γίνει δεκτός από τό πλατύ κοινό, τότε τόσο τό καλύτερο. Άλλιώς, πιστεύω ότι πρέπει νά ρισκάρει τό νά μήν είναι δημοφιλής.

Πώς βλέπετε τήν κατάσταση του γαλλικού κινηματογράφου;

Στή Γαλλία διαφαιίνεται μία συνειδητοποίηση στούς επαγγελματίες του κινηματογράφου, σάν νά καταλάβανε ξαφνικά πώς αυτό πού έχει σημασία, αυτό πού θεμελιώνει τήν κινηματογραφική δραστηριότητα είναι τό έμπόρευμα ταινία. Ξαφνικά όλοι ανακάλυψαν πώς πρέπει μία ταινία νά έχει καλό σενάριο, νά είναι καλοφτιαγμένη και καλοπαιγμένη. Ό επαγγελματισμός ξανάγινε άξια. Όπως Ξερωμε όμως ή έννοια αυτή κουβαλάει πολλές παρεξηγήσεις και δίνει λαβή σέ πολλές ψευδαισθήσεις. Ή οργανωμένη παραγωγή έφτασε σέ σημείο νά πιστεύει πώς όλες οι κινηματογραφικές προσπάθειες τής τελευταίας δεκαετίας έπεσαν στό κενό, πώς χρέυμα και ταλέντο σπαταλήθηκαν άσκοπα αφού οι ταινίες δέν πλησίασαν τό πλατύ κοινό. Παραδέχονται τούς δημιουργούς άπ' τή στιγμή όμως, πού οι ταινίες τους γίνονται «έπιτυχίες». Φυσικό ήταν λοιπόν μέ τέτοιες προϋποθέσεις, οι νέοι σκηνοθέτες νά στραφούν σέ κατευθύνσεις πιό συμβατικές, πιό παραδοσιακές και εκεί βρίσκεται ό κίνδυνος κατά τή γνώμη μου...

Συμφωνώ πώς πρέπει να υπάρχει μία ακμάζουσα κινηματογραφική βιομηχανία σε μία χώρα για να μπορούμε να μιλάμε για εθνική κινηματογραφία. Άν όμως παράλληλα σ' αυτή τη βιομηχανία δεν καθιερώσουμε κι ένα χώρο έρευνας, με προσπάθειες καλές, κακές, άποτυχίες κ.λπ., τότε η βιομηχανία αυτή αργά ή γρήγορα θα μαραζώσει. Πρέπει ο γαλλικός κινηματογράφος να προωθήσει τους νέους δημιουργούς, να τους δίνει την ευκαιρία να δοκιμάζουν το ταλέντο τους, την αξία τους, σε ταινίες πιο φτηνές, και όχι αναγκαστικά με προϋπολογισμούς της τάξης των 4 ή 5 εκατομμυρίων φράγκων (40 - 50 εκατ. δρχ.). 'Απ' αυτή την άποψη σημαντικό ρόλο έχει να παίζει η τηλεόραση, ρόλο που δυστυχώς δεν ανέλαβε στη Γαλλία, αντίθετα από άλλες χώρες σαν τη Γερμανία ή την Ιταλία.

Σε τελική ανάλυση, ξέρετε, αυτοί που φτιάξαν το γαλλικό κινηματογράφο είναι οι Ρενουάρ, Καρνέ, Λερμιτιέ, Τρυφώ, Κοντάρ, Μπρεσόν, κ.λπ. δεν είναι η μεγάλη βιομηχανική παραγωγή.

Ίδρύσατε το Μεσογειακό Κέντρο Κινηματογραφικής Δημιουργίας στην Μασσαλία μ' αυτή την προοπτική, ενός πειραματικού κέντρου;

Το κέντρο αυτό το δημιουργήσαμε με έπιχορήγηση του τοπικού συμβουλίου της Προβάνς - Κότ' ντ' Αζύρ για να δώσουμε στους σκηνοθέτες της περιοχής, την αίσθηση πως υπάρχουν πραγματικά σαν σκηνοθέτες. Καλύπτει πολλές δραστηριότητες από την δημιουργία ως την ψυχαγωγία. Έχουμε επίσης οργανώσει συνέδρια για το Μεσογειακό Κινηματογράφο και τις Συναντήσεις του Μεσογειακού Κινηματογράφου που από πέρσι γίνονται κάθε χρόνο στη Fontblanche, κοντά στη Μασσαλία.

Για την ώρα το πείραμα είχε θετικά αποτελέσματα έγιναν μερικές ταινίες όπως η *Ίστορία του Αντριέν* του Ζαν - Πιέρ Ντενί, που πέρσι κέρδισε το βραβείο της Χρυσής Κάμερας στο Φεστιβάλ Κανών. Άν στα 3 ή 4 χρόνια που έρχονται καταφέρουμε να υπαρξουμε και αν βοηθήσουμε 2 ή 3 άλλες *ιστορίες του Αντριέν* να πραγματοποιηθούν, πιθανόν τότε να ξαναγεννηθεί μία περιφερειακή παραγωγή στο Γαλλικό Νότο. Είναι προφανές ότι αυτό το σχέδιο ανήκει αποκλειστικά στον πειραματικό τομέα που λέγαμε και για τον οποίον αγωνιζόμαστε.

(Η συνέντευξη έγινε στις 23 Νοεμβρίου 1980, στην Αθήνα. Μετάφραση Μ. Φλώρα και Μ. Δημόπουλος. Επιμέλεια: Μ.Δ.)



Ο Ροαφ Βαλονέ και η Αντρέα Φερσάλ στο Επιστημονικό Μασσαλία του Ρενί. Αλιό



Ο Ζάκ Ντεμπαρύ στη Σκληρή
μέρα για τη Βασίλισσα του
Ρενέ Αλιό



Σκηνή από το Πιέρ και Πωλ,
του Ρενέ Αλιό

6 ταινίες του 'Αλιό

της Μαρίας Γαβαλά

Γιά το Ρενέ 'Αλιό ο Σ.Κ. έχει γράψει και στο παρελθόν, με άφρομη δύο ταινίες που τις είδαμε και στο πρόγραμμα του Ιαλλικού Ινστιτούτου. Το *Εγώ, ο Πιερ Ριδιέρ...* (1976) (βλ. Δημοσθένη Αγραφιώτη «*Η αναπαράσταση και η Τρέλα*» Σ.Κ. τεύχος, 17/18), φίλμ βαθύτατα επηρεασμένο από τον Μπρέχτ, στηρίζεται πάνω στο κείμενο που άφησε ο Πιέρ Ριδιέρ (ένας νεαρός αγρότης που το 1835 σκότωσε τη μητέρα και δυο απο τ' αδελφια του). Το κείμενο αυτό μαζί με τις άνακριτικές διαδικασίες, τις άναλυσεις και τις αγορεύσεις τών ψυχιατρών, τις καταθέσεις τών συγγενών και τών συχωριανών του Πιέρ Ριδιέρ, έχουν εκδοθεί χαρη στη συλλογική έρευνα μιάς έπιστημονικής ομάδας, της οποίας συντονιστής ήταν ο Μισέλ Φουκω. Το φίλμ αυτό συγκεντρώνει όλα τ' ά κύρια θεματικά μοτίβα του Ρενέ 'Αλιό. Γάμος, οικογένεια, σχέσεις γονιών - παιδιών, καιπαίηση, έργασια, άλλοτριώση, έξεγερση, θάνατος, τρέλα, όνειρο, φαντασισμος, Ιστορία, άναπαράστασι, άποψη πάνω στην Ιστορία και την άναπαράστασή της. Θυμίζοντας στον άναγνώστη ότι και για μιά άκόμη ταινία, το *Έπιστροφή στη Μασσαλία* (1980) μπορεί να βρεί κάτι ήδη δημοσιευμένο στο περιοδικό (Κ. Θεοφιλόπουλου «*Γκρίζα Ζωνη και Μικρή Όθωνη*», Σ.Κ. τεύχος, 27) θ' άσχοληθω κυρίως με τις υπολοιπές τισεις ταινίες του 'Αλιό, που είδαμε στο πρόγραμμα του περιόμενου Νοέμβρη.

Η ηλικιωμένη ξεδιάντροπη κυρία (1965) τηρίζεται στην ομώνυμη νουβέλα του Μπέρτολτ Μπρέχτ. Η Μπέρτ, μια ηλικιωμένη γυναίκα, μετα το θάνατο του άντρα της, έγκαταλείπει τον κλειστό χώρο της ως τότε ζωής της (την κουζίνα της κυρίας), ένα χώρο ακαταπαύσιτης έργασίας και περνάει σ' ένα άλλο χώρο - άνοικτο, μη-έργασιας αλλά άντιθετα ευχαριστήσης και διασκεδάσεων κι ουσιαστικότερης επαφής με τον κόσμο και τους ανθρώπους. Στην αρχή της ταινίας βλέπουμε πολιειμματα του πρώτου χώρου καθώς και δείγματα της άπόλυτης συνέπειας κι άφοσίω-

σης της γριάς προς το χώρο αυτό. Η πλήρης σιωπή και μοναξιά που άκολουθούν την κηδεα βυθίζουν το σπίτι στη νέκρα. Σ' αυτό άκριβως το σημείο συντελείται η άλλαγή. Έχουμε λοιπόν το φαινόμενο μιάς γριάς γυναικας, που ξεπουλάει το νοικοκυριο της για να πάρει άυτοκινητο, που σπάει την ίσοροπία της, «οικογενειακής άξιοπρεπείας» σουλατσάροντας με άμαξα, ξυδουοντάς τ' ά λεφτά της κι έπιδιώκοντας τη φιλία μιάς πόρνης. Το εύθραυστο σκηνικό της κουζίνας, η τής τραπέζιας, (εδώ κυρίως σαν ντεκόρ της σύσφιξης των οικογενειακών σχέσεων), γκρεμίζεται, όχι όπως θ' ά περιμενε κανείς με άφορη κάποιιο νεώτερο, όργανομένο οικογενειακό κυταρο αλλά τον ίδιο τον πυρωνα της οικογενειας, την ίδια τη μητέρα. Η μητέρα έδώ είναι μια ιδιότυπη γριά, ξεδιάντροπη για την πλειονότητα του περιγυρου της, ιδιαίτερα της οικογένειάς της (βλ. και την οικονομική βάση που καθορίζει τη σχέση της με τ' άιδια της) αυτό που θ' ά λεγαμε ξεκουτα, δηλαδή «τρέλη». Τρέλα όμως που είναι το συνώνυμο μιάς συμπεριφοράς, η οποία άντικειται στις συμβάσεις. Στην ιρέ-α τούτη, στο ξεφρενο ιρεξιμο μιάς γριούλας κόντρα στο ρεύμα, θα δώσει τέλος ο θάνατος, της που θ' ά εμφοδισει να γκριμοστεί όλοκληρωτικά το άρχιτεκτόνημα της οικογενειακής άξιοπρεπείας και να ξανμοιστεί πλήρως το γεροντικό κομπόδεμα. Η τάξη επανέρχεται στην οικογένεια και τ' ά μέλη γυρίζουν άνακουφιμένα στις θέσεις τους, άφου η ντροπή παρηλάθε. Άπό δω και πέρα όλα θ' ά συνεχίσουν τη φυσιοολογική πορεία τους. Κανένας δέν πρόκειται να κατηγορησει για ξεδιάντροπιά ουτε το θάνατο, ουτε τις υστερικές καρικατορίες που επανδρώνουν το χώρο τη- έργασίας, ιδροκοπώντας νυχθημερόν για τον έπιούσιου. Μένει η άναπόταχτη, φίλη της γρας η «έλευθεριον ήθών» γυναίκα που λρουναφάρμα, η όποια θ' ά παραδώσει σ' έναν μισοέγγεγμένο, μισοδουλασμένο έγγονό τις τελευταίες φωταγροφίες της γιαγιάς του. Όλες σέ «ξεδιάντροπες» πόξες άφου η γρια χειρονομοι με τόσο ένθουοασμο, έρωτω-τρωπώντας με τις τελευταίες αχτινες ζωής

που της άπομένουν.

Με το *Πιέρ και Παλ* (1969) επανερχόμαστε στο χώρο της έργασίας και σ' εκείνον του έλευθερου χρόνου. Κι έδώ ένας θάνατος. Και πάλι θάνατος πατερα. Και πάλι μιά άφορη για τήν άπόδραση της «τρέλας». Μοτιβο που το βρούκομε και στην *Έπιστροφή στη Μασσαλία*, μια ταινία κυνηγητου που συνδυάζει το μελόδραμα με το άστυνομικό κι άρχίζει, ουσιαστικά, σ' ένα νεκροταφείο.

Στο *Πιέρ και Παλ* όμως ο θάνατος αντι-στρέφει τη ροή των πραγμάτων, σέ σχέση με την *Ηλικιωμένη ξεδιάντροπη κυρία*. Εκεί όπως είδαμε η μητέρα άποδομοευεται και βγαίνει σ' ένα «έκτός» που το πληρούν οι ηδονές. Άντιθετα έδώ η μητέρα, μετά το θάνατο του πατέρα, προσκολλάται στο γιό κι η οικογένεια ένώνεται πάλι, άκέφαλη τώρα και πορεύεται με σταθερο βήμα προς την «τρέλα», που θα τήν διαρρηξει, άπτη τη φορά όριστικά. Στο φίλμ, μέσα από τη μοντέρνα άρχιτεκτονική και τ' άνοιχα παράθυρα τών θεώρων buildings, παρακολουθούμε τον κόσμο της δουλειάς (ό γός είναι στέλεχος μεγάλης πιχειρήσης) ν' άρχίζει τη μέρα του με άντρες που ξερίζονται και γυναικες που χτυπούν τα πλήκτρα της γραφομηχανής. Σ' άπτη την έξαντλητική επαναληπτικότητα, σ' άπτη την ηλεκτρονική ακρίβεια ο Πιέρ θ' ά στρέφει την κυνηγητική του καρνατίνα, ένω η μητέρα του, άφου βαλει τ' ά κλάματα, δέν έχει παρα να καλέσει το ασθενοφορο. Όμως ο Πιέρ είναι όντως τρελός η άλλά ένας συνειδητοποιημένος που αντιστέκεται στην άλλοτριώση. Μήπως η βία του δέν είναι παρά μεταμφίση τρέλας, ένα πρόδρογμα για ν' άποφυγει την πραγματική τρέλα, όπως ακριβώς η τρέλα της Μπέρτ δέν ήταν παρά φράγμα κόντρα στην άφάνεια των γραπειών και τον έπερχόμενο θάνατο; Φίλμ που μου θυμισε τις τρεις ταινίες / φρεσκό τη γερμανικής κοινωνίας του Φασισμού, διαθέτει μεγαλύτερο απ' ό τι αϊτες στοιχεία, καθώς πάνω στο θέμα της έρωτωτρωπείας μετ' από ατομο τρέλας και ή διαφυγής της. Άλλα και πάνω στην ελληνική

της ταυτότητα και τον όρισμό της. Τι είναι πραγματικά τρέλα; Και ποιά τ'ά νήματα μεταξύ αυτού που τη φέρει και του κοινωνικού του περιγύρου. Θεματικό μοτίβο που θα κορυφωθεί βέβαια στο *'Εγώ, ο Πιερ Ριβιερ...*

Στο *Σκληρή μέρα για τη βασίλισσα* (1973) έχουμε τις δύο οψεις της ζωής μιάς λαϊκής γυναίκας (Σιμόν Σινιορε). Από τη μια η οικογενειακή ζωή / ζωή της εργασίας κι απ' την άλλη ο κόσμος του φαντασιακού (της). Τα όνειρα μιάς, όχι φύσει, αλλά εξαιτίας των περιστάσεων και της κουλτούρας της μικροαστής είναι κι αυτά δυο ειδών. Είναι τ'άστικα όνειρα που της έπεβαλαν διά της βίας και τ'άληθινά, αυτά που έχουν την καταγωγή τους στην ίδια της τη φύση, σ' ένα παρελθόν που τό διακρίνει μεγαλύτερη γνησιότητα (παιδικα χρόνια στους κόλπους μιάς έγγατης οικογένειας). Φίλμ πάνω στην άποκατάσταση των άληθινων, των γνήσιων όνειρων, τό *Σκληρή μέρα για τη βασίλισσα*, θά δείξει τή μεταμόρφωση μιάς αβούλης μικροαστής νοικοκυρας που ποθεί ν' ανακαλύψει τόν πραγματικό της έαυτό. Συμφιλωμένη, παρ' όλο τόν τρόπο που δοκιμάζει, μέ τήν 'Ιοκαστη που φερει μέσα της, θα έξεγερθεί και θα βοηθήσει τόν ηδη «έξεγεγμένο» γιό της νά κλέψει τή γυναίκα του και τό παιδί του. Αντιμέτωπη μέ δυο οικογένειες, τή δική της που δυναστεύεται από τόν άντρα της, έναν πεισματάρη κι αύταρχικό «μικρό άρχηγό» και τή φασίζουσα οικογένεια της νύφης, θά συνεχίσει να καθεται στην κου-

ζίνα της και νά όνειρεύεται, αλλά ήσυχη, παραδομένη στ' άληθινά της όνειρα αυτή τή φορά. 'Ιοκάστη ναι. Βασίλισσα ποτέ. Στο τέλος τού φίλμ (σέ πλάνο γενικό και συντριπτικά πλονζέ) ένα μικρό αυτοκίνητο φεύγει στο βάθος, ταξιδεύοντας σ' ένα γαλάζιο, «ουτοπικό» θά λέγαμε όριζοντα. Μεταφέρει τό γιό, τή νύφη και τόν έγγονο, τήν «άληθινή» οικογένεια που δημιουργήθηκε από δυο άλλες «ψευτικές». Ουτοπία λοιπόν; 'Η λευκή σελίδα για τό γράψιμο μιάς νέας ιστορίας;

Τό *Camisards* (1971) ξεκινάει από ένα ιστορικό γεγονός. Τήν άνακλιση, από τόν Λουδοβίκο XIV. τού διαταγματος τής Νάντης και τις έπακολουθες, εναντίον τών διαμαρτυρόμενων, καταστολές και διώξεις. Μέ τήν άνακλιση τού διατάγματος (έγινε τό 1685), καταργούνται τά δικαιώματα που είχε παραχωρησει στους διαμαρτυρόμενους, τό 1598, ό 'Ερρίκος IV. Οι Camisards ήταν μιά ομάδα επαναστατών, ένα θρησκευτικό και πολιτικό κοινόδιο, που συνδύαζε τή θρησκευτική αντίσταση μέ τή λαϊκή - άγροτική έξέγερση. Έδώ ή «οικογένεια» τών ευγενών κι άξιωματικών είναι άντιμετωπη μ' εκείνη τού λαου και τών επαναστατων. 'Υπάρχουν λοιπόν δυο τάξεις, δυο αντίπαλες ιδεολογικές κοινότητες. 'Η προοδευτική Καλβινιστική και ή αντίδραστική καθολική, που συνδέεται άμεσα μέ τις καταπιέσεις τού κρατικού μηχανισμού. Από τή μια τό έξουθενωτικό για τούς χωρικούς έφοριακό, φεουδαρχικό σύστημα κι απ' τήν

άλλη τό ταξικό μίσος που κατευθύνει και φλογίζει τή λαϊκή αντίσταση. 'Ο διαχωρισμός αυτός προχωρεί και σέ λεπτομέρειες που άφορούν τή σύσταση τών δυο ομάδων. 'Υπάρχει μεγάλη διαφορά στά ρούχα, στή συμπεριφορά, στή γλώσσα, στόν τρόπο διεξαγωγής τής μάχης ανάμεσα στις δυο κοινότητες. Από δώ ξεκινά και μιά πολυσύνθετη άναπαραστατική δουλειά τού Ρενέ 'Αλιό, μέ έντονες καταβολές στή ζωγραφική, τό θέατρο, τή λογοτεχνία, τις γραφές. 'Ο Ρενέ 'Αλιό ένδιαφέρεται από τή μιά για τήν αναπαράσταση τού ιστορικού συμβάντος κι από τήν άλλη για τήν άνάλυση αυτής τής άναπαράστασης. Οι Camisards διαθέτουν τή φλόγα και τό φανατισμό τού επαναστάτη, τό μίσος και τήν άγανάκτηση τού καταπιεσμένου αλλά ή πείνα, οι κακουχίες, οι συνεχείς διώξεις και πάνω απ' όλα ή ύλική ύπεροχή τού αντιπάλου τούς οδηγουν στόν άφανισμό. Τό τέλος τους είναι μιά σειρά από κομμένα κεφάλια εκθεθειμένα σέ κοινή θέα. 'Ανάμεσα στα έλάχιστα μέλη τής οικογένειας τών Camisards που διασώζονται είναι κι ό Ζακ Κομπασούς, που είναι και ό άφηγητής (σφ) τού φίλμ. Ένας ιδεαλιστής μικροαστός που μέ τή βοήθεια τών τραγικών του έμπειριών (μέσα από τήν επανάσταση και τούς θανάτους τών συντρόφων του) μεταμορφώνεται σέ άληθινό επαναστάτη, τό συνεχιστί τού όνόματος τών Camisards.

Μαρία Γαβαλά

Σκηνή απ' τούς *Καμιζάρ* τού Ρενέ 'Αλιό



Βιοφιλμογραφία του Ρενέ Άλιό



Ο Ρενέ Άλιό γεννήθηκε το 1924 στη Μασσαλία. Σπούδασε φιλολογία και μετά στράφηκε στη ζωγραφική. Έκανε εκθέσεις έργων του στο Παρίσι από το 1957 ως το 1962.

Την ίδια εποχή δουλεύει για το θέατρο. Καταρχήν στο Παρίσι, για πρωτοποριακούς θιάσους κι' έπειτα στην επαρχία για τα Κέντρα Δραματικής Τέχνης κάνοντας τις σκηνογραφίες και τα κοστούμια πολλών θεατρικών έργων των Άνταμοφ, Βωτιέ, Ιονέσκο, Άλμπέρτι.

Από το 1957 συνεργάζεται κανονικά με τον γάλλο σκηνοθέτη Ροζέ Πλανσόν στο Théâtre de la Cité. Σάν σκηνογράφος συμμετέχει ενεργά σε όλο το ρεπερτόριο αυτού του θεάτρου και για πολλά χρόνια (εργα των Άνταμοφ, Μπρέχτ, Σαίξπηρ, Μολιέρου, Ρακίνα, Μαριβώ, Μάρλοου, Γκόγκολ, Πλανσόν).

Δουλεύει επίσης για την Comédie Française (σε έργα των Τσέχοφ και Ντοστογιεφσκ), για την Όπερα των Παρισίων (σκηνοκία της *Παναγίας των Παρισίων*) και για το T.N.P. (Έθνικό Λαϊκό Θέατρο).

Ταυτόχρονα συνεργάζεται και με ξένους θιάσους. Στο Λονδίνο για λογαριασμό των Λώρενς Όλιβιε και Γουίλιαμ Γκασκίλ σκηνογραφεί έργα των Σαίξπηρ, Μολιέρου, Τζών Άρντεν. Στο Μιλάνο, στη Σκόλα φτιάχνει τα ντεκόρ του *Ντόν Τζιοβάνι του Μότσαρτ*, και στο Piccolo Teatro είναι ο ντεκορατέρ του *Μαρά/Σάντ*, του Πετερ Βάις και του *Τίμονα του Αθηναίου*, του Σαίξπηρ.

Στη διάρκεια μερικών μόλις χρόνων αποκτάει τη φημη του σημαντικότερου γάλλου σκηνογράφου της γενιάς του. Ενδιαφέρεται για τα προβλήματα της μοντέρνας θεατρικής αρχιτεκτονικής και για το μετασχηματισμό του συγχρονου σκημικού χώρου. Φτιάχνει τα σχέδια του νέου Théâtre d'Aubervilliers, συμμετέχει στην αρχιτεκτονική σύλληψη του Maison de la Culture της Λυόν (όπου στεγάζεται το θέατρο του Πλανσόν), του υπαίθριου θεάτρου του Hammanet (Γυνήσια) του «Round-House» του Άρνολντ Βέσκερ και τήν διαμόρφωση του παλαιού θεάτρου Sarah-Bernhard στο Παρίσι, που μετονομάσθηκε Théâtre de la Ville.

Πέρα απ' τις σκηνογραφικές του δραστηριότητες, ανεβάζει και σαν σκηνοθέτης μερικά έργα (μεταξύ των οποίων *Ο κέκλος με τη κιμωλία*, του Μπρέχτ).

Τελικά απομακρύνεται από τη ζωγραφική και πλησιάζει τον κινηματογράφο. Με τον τελευταίο ασχολείται για πρώτη φορά φτιάχνοντας ένα μικρού μήκους κινουμένων σχεδίων για την παράσταση των *Νεκρών Ψυχών* του Γκόγκολ (σκηνοθεσία Ροζέ Πλανσόν). Συνεχίζει το 1963 με μια ταινία μικρού μήκους μυθολογίας και με ήθοποιους. Από κει και πέρα άφερώνεται σχεδόν αποκλειστικά στον κινηματογράφο, γυρίζοντας 7 ταινίες στη διάρκεια 15 χρόνων.

Από το 1978 στις πολλαπλές δραστηριότητές του προστίθεται και ένα μεγαλειώδες σχέδιο ή δημιουργία στη Μασσαλία Κέντρο Μεσοοικικό Κινηματογράφου που ονομάζεται Μεσοοικικό Κέντρο Κινηματογραφικής Δημιουργίας (*Centre Méditerranéen de Création Cinématographique*). Με την πρωτοβουλία του αυτή ο Ρενέ Άλιό φιλοδοξεί να ξαναζωντανέψει την τοπική παραγωγή ταινιών (που είχε αδρανήσει από την εποχή του Πιουλιώ) να αξιοποιήσει όλες τις κινηματογραφικές δυνάμεις που διαθέτει ή περιχί, να τις δώσει νέα πολιτιστική πνοή εννοώντας και ύπωσηρίζοντας έμπρακτως τις εκφραστικές ανάγκες της στον σκηνοθέτην αλλά και τη δημιουργία ενός αναγκαίου φορέα επικοινωνίας και προβληματισμού μεταξύ τους.

Με τον σκοπό αυτό καθιερώθηκαν περίοι οι Συναντήσεις Μεσοοικικού Κινηματογράφου στο Font Blanc που έχουν σαν σκοπό την εξερεύνηση των διαφορετικών μορφών φιλικής αφήγησης, στις χώρες της Μεσογείου, αλλά και γενικότερα την αποσαφήνιση των σχέσεων του κινηματογράφου με την πολιτιστική κληρονομία των καθέ μεσοοικικών πολιτισμών. Για παράδειγμα φέτος (28-31 Μαΐου) οι Συναντήσεις αυτές ήταν αφιερωμένες στον Αιγυπτιακό και Κυπριακό και Κινηματογράφου με αρθρολόγους ταινιών (των Γουόλφφ Σαχίν, Σάμιελ Σουφ, και νεων καταλλανών σκηνοθετών) σεμινάρια, συζητήσεις και ομαδίες εργασίες.

TAINIEΣ:

- 1963 La Meule** (*Η μηλόπαιτρα*). Μικρού Μήκους. Σεν., Σκην.: Rene Allio. *Διάλογος*: Yves Gibeau. *Φωτ.*: Denys Clerval. *Έρμ.*: Henri Serre, Malka Ribowska, Jean Bouise.
- 1965 La Vieille Dame Indigne** (*Η ηλικιωμένη ξεδιάντροπη κυρία*). Σεν., *Διάλ.*: Σκην.: Rene Allio, από μια νοσοέλα του Bertold Brecht. *Φωτ.*: Denys Clerval. *Μουσική*: Jean Ferrat. *Ντεκόρ*: Hubert Monloup. *Ήχος*: Antoine Bonfanti. *Έρμ.*: Sylvie (Κα Μπέρτ), Malka Ribowska (Ροζαλί), Victor Lanoux (Πιέτ), François Maistre (Γκαυστόν), Etienne Berry (Άλμπέρτ), Pascale de Boysson (Σιμόν), Jean Bouise (Άλφόνς), Robert Bousquet (Ρομπέρτ). *Παρ.*: Claude Nedjar (S.P.A.C. Paris).
- 1967 L'Une et l'autre** (*Η μια και η άλλη*). Σεν., Σκην.: Rene Allio. *Φωτ.*: Jean Badal. *Μουσική*: Serge Gainsbourg. *Έρμ.*: Philippe Noiret, Malka Ribowska, Françoise Prevost, Claude Dauphin, Marc Cassot.
- 1968 Pierre et Paul**. Σεν., Σκην.: Rene Allio, από μια νοσοέλα του ίδιου. *Φωτ.*: George Leclerc. *Ντεκόρ*: Françoise Dame. *Μουσική*: Jacques Dutronc. *Ήχος*: Bernard Aubouy. *Έρμ.*: Pierre Mondy (Πιέτ), Bulle Ogier (Μαρίν), Madeleine Barby-lee (Μαρίλντ), Robert Julliard (Παύλ), Philippe Moreau (Γουμπόν), Fred Personne (Ωδρέ), Francis Girard (Λεοσίτ). *Παρ.*: Film de la Guéville, Madeleine Films, Les Films de la Colombe, Claude Nedjar, Polsim Productions. *Διάρκεια*: 93'.
- 1970 Les Camisards**. Σεν., *διάλ.* και *σκην.*: Rene Allio. *Σενario*: *οι ίδιοι*. *Παρ.*: Jean Jourd'heuil. *Φωτ.*: Denys Clerval. *Ντεκόρ*: και *κόστ.*: Christine Laurent. *Ήχος*: Bernard Aubouy. *Μουσική*: Philippe Arthuys. *Έρμ.*: Philippe Clavennot (Αν Φλέτ), Jacques Debary (Γκεντόν Λαζάρτ), Gérard Desarthe (Αβόρατ Μαζέλ), Dominique Labourier (Μαρί Μτανουέ), François Marthouret (Λοχαγός Φρανσουά ντε λα Φιάζ), Rufus (Ζάκ Κορλασούς), Hubert Gignoux (πιτάς). *Παρ.*: Polsim-Productions.
- 1973 Rude Journée pour la reine** (*Σκληρή μέρα για τη βασίλισσα*). Σεν., Σκην.: Rene Allio. *Σενario*: Bernard Chartreux, Janine Peyre. *Φωτ.*: Denys Clerval. *Ντεκόρ*: Christine Laurent, Françoise Dame. *Ήχος*: Paul Lane. *Μονα.*: Philippe Arthuys. *Έρμ.*: Simone Signoret (Η Ζαν), Jacques Debary (Άλμπέρτ), Olivier Pernier (Ζολιέν), Orane Demazis (Καρίν), Christiane Rorato (Μαρίλντ), Alice Reichen (Ροζέ), Andre Valtier. *Παρ.*: Polsim-Productions (Paris), Citel - Films S.A. (Geneve), O.R.F.F. *Διάρκεια*: 105'.
- 1976 Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frere...** (*Έγώ, ο Πιερ Ριβιέρ, έχοντας σφαεί τη μητέρα μου, την αδελφή μου και τον αδελφό μου...*). Σεν., Σκην.: Rene Allio. *Σενario*: *οι ίδιοι*. *Παρ.*: Pascal Bonitzer, Jean Jourd'heuil, Serge Toubliana (με βάση το βιβλίο που δημοσιεύτηκε με τον ίδιο τίτλο). *Φωτ.*: Nurith Aviv. *Ντεκόρ*: Françoise Dame, François Vautour, Denis Fruchaud. *Έρμ.*: Claude Hebert (Πιέτ Ριβιέρ), Jacqueline Milliere (Η μάνα), Joseph Lepoutier (Ο πατέρας), Amick Gehan (Βικτωρία), Emilie Lihou (η γιγαντί), Antoine Bousciller (δικαστής Λιγκρέν), Michel Amphoux, Jacques Debary. *Παρ.*: Les Films Arquebus, Polsim Productions, Societe Francaise de Production, Institut National de l'Audiovisuel. *Διάρκεια*: 140'.
- 1980 Retour a Marseille** (*Επιστροφή στη Μασσαλία*). Σκην.: Rene Allio. Σεν.: Rene Allio με τη συνεργασία της Janine Peyre. *Φωτ.*: Renato Berta. *Μουσική*: Lucien Bédouin και George Bocot. *Ήχος*: Pierre Ganet και Alain Luchassagne. *Μονα.*: Sylvie Blanc. *Έρμ.*: Ral Vallone, Andrea Bertoni, Jean Maudet, Gilbert Rivet, Paul Allio. *Παρ.*: Yves Piaton, Klaus Hellwig, Yves Casset. (*Επιμέλεια*: Μ. Ν. Α.



Από το γύρισμα του *Navire Night* (σε πρώτο πλano η Dominique Sanda, στο βάθος διακρίνεται η M. Duras)

Duras, ή μαγεύτρια

Η Marguerite Duras είναι μιὰ δημιουργός, γιὰ τὴν ὁποία μποροῦμε νὰ πουμε ὅτι μένει σχεδὸν ἀγνωστὴ στὴν Ἑλλάδα. Μ' ἐξαιρεσὴ τὸ σενάριο ποὺ ἔγραψε γιὰ τὸ φιλμ τοῦ Ἀλαίν Ρεναί, Χιροσίμα Ἀγάπη μου καὶ κάποιες περιθωριακὲς προβολές μερικῶν ταινιῶν τῆς, τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς δουλειᾶς τῆς εἶναι στὴ χώρα μας ἀπαιχτο κι ἀμετάφραστο, χωρὶς καμιά οὐσιαστικὴ προβολή.

Ἡ ἴδια λέει ὅτι κάνει ταινίες γιὰτὶ δὲν ξέρεי πὼς ἄλλως νὰ χρησιμοποιήσῃ τὸν καιρὸ τῆς. Ἀπὸ τὸ 1966 ποὺ ἀποφάσισε νὰ σκηνοθετῆσῃ μαζί μὲ τὸν Paul Seban τὸ La Musica, κάτι ἐντελῶς καινούριο καὶ συνάμα πολὺ δυνατὸ ἔκανε τὴν εμφάνισή του στὸν κινηματογράφο. Τὶς περισσότερες φορές ἡ ἀφειρηρία τῆς εἶναι τὰ ἴδια τῆς τὰ διβλία, ἡ δικιά τῆς γραφή, τὴν ὁποία θέλει νὰ μεταφέρει στὸν κινηματογράφο γιὰ νὰ τὴν καταστρέψῃ. Τὸ Detruire dit-elle (κείμενο-φιλμ) θὰ μποροῦσε νὰ μεταφερθεῖ στὴ γλῶσσα μας σὰν Νὰ καταστρέφεις, εἶπε ἐκείνη. Αὐτὸς εἶναι κι ὁ ἀγαπημένος τῆς «ἀφορισμός». Ἡ εὐχή γιὰ μιὰ καταστροφή, γιὰ ἕναν ἀφανισμό τοῦ κόσμου, ποὺ θὰ ἦταν ἡ μόνη πολιτικὴ. Ταυτόχρονα ὁμως εἶναι κι αὐτὸ ποὺ λέει ὁ Μπλανσό, ἡ παρηγοριά μᾶς ἀπελπισίας, μιὰ διαταγή ποὺ θὰ ἐρχόταν νὰ καταλαγιάσῃ μέσα μας τὶς ἀπειλές τοῦ χρόνου.

Τὰ πρόσωπά τῆς: Ἀρρωστα ἀπὸ ἔρωτα, φαντάσματα ἀλύτρωτα μέσα στὸ χρόνο, ποὺ τὰ διαπερνᾷ καὶ τὰ συντηρεῖ ἡ φλόγα τοῦ πόθου. Ἐρωτευμένα μὲ τὸν ἔρωτα, μέχρι τὸ θάνατο, μέχρι τὴν τρέλα. Ἐπαναλαμβανόμενα, ἀνεξάντλητα, πηγαινοέρχονται ἀπὸ τὶς σελίδες τῆς στὰ πλάνα τῆς καὶ τὸ ἀντίστροφο. Συναντιοῦνται μεταξύ τους, χωρίζουν, ξαναβρίσκονται, μιὰ ἀέναη κίνηση, ἐπίμονη καὶ βασανιστικὴ. Ἡ Λὸλ Βαλερν Στάιν — ἡ νεαρὴ κοπέλα ποὺ ἐγκαταλείφτηκε ἀπὸ τὸ μνηστήρα τῆς — ὁ Ὑποπρόξενος τῆς Λαχῶρης καὶ προπαντὸς ἡ Ἀνν-Μαρι Στρετέρ, ἡ γυναίκα μὲ τὸ βενετσιάνικο ὄνομα, ἐξόριστη σὲ κάποια ἄκρη τῆς Ἀσίας, ποὺ δονεῖται ἀπὸ τὴ ζέστη καὶ τὴ λέπρα, μιὰ γυναίκα ἐξόριστη στὴν ἀποικία τῶν ἀντρῶν.

Οἱ τόποι τῆς: Τόποι ἀφημένοι στὴ σιωπῇ, τὴ μοναξιά, τὴ λήθη. Ἀρχοντικὲς ἐπαυλεις, ἀπομονωμένα σπίτια, ἀδεια ξενοδοχεῖα, ἔρημες πλάς στὸν Ἀτλαντικὸ, δάση ποὺ κρύβουν τὴν ἀπειλή, ἐρείπια, ἀγάλματα, τὸ Παρίσι, ὁ Σηκουάνας... Τὸ «μέσα», τὸ «ἔξω», τὸ «μέσα» ποὺ ἀνοίγεται διάπλατα καὶ χύνεται στὸ «ἔξω». Σ' αὐτοὺς τοὺς τόπους τὰ πρόσωπα ἐγκαταλείπονται στὰ ραντεβού τους κι οἱ ἦχοι ἐρχονται νὰ βροῦν τὶς εἰκόνες, νὰ τὶς ἐρωτητοῦν. Πρόκειται γιὰ εἰκόνες ποὺ ἡ δυσβάσταχτη ἀκίνησιά τους κι ἡ ἐκπληκτικὴ ὁμορφιά τους, εἶναι μιὰ καινούρια ἀπειλή καὶ ταυτόχρονα μιὰ καινούρια παρηγοριά.

Ἡ «οκνηή» τῆς Marguerite Duras εἶναι ἕνας τόπος ὅπου συντελεῖται μιὰ ἐκσταση. Κι ὅπως λέει ὁ Λακάν, ἡ Duras εἶναι ἡ μαγεύτρια κι ἐμεῖς οἱ μαγεμένοι.

‘Οδοιπορικό σ’ ένα κινηματογραφικό έργο.

Marguerite Duras: από τη γραφή στην εικόνα

της Μαρύζας Γκαλλώ

Η Marguerite Duras ήρθε στον κινηματογράφο από έναν άλλο τόπο, από τον τόπο του βιβλίου και της γραφής. Πέρασμα κάθε άλλο παρά τυχαίο. Της τό επέβαλε, μάς λέει, η αποστροφή που ένωσε για τη μεταχείριση του έργου της από τους σκηνοθέτες. Της τό υπάγορευσε ακόμη η ανάγκη να θέσει ένα τέρμα στο άσταμάτητο ξετύλιγμα της γραφής, μέ τό να την κάνει «εικόνα», να την παγιώσει, να σταματήσει την άνησυχητική άνηφορία της, παραδίνοντάς την στη δημοσιότητα· ν’ ανοίξει «τό μαυρόασπρο διάστημα του γραμμένου», να θέσει επί σκηνής αυτά τά γραπτά — τά χαραγμένα σύρριζα στην « Άλλη Σκηνή» — να τά φθείρει, να τά καταστρέψει, ακινητοποιώντας τη ροή του φαντασιακού που χύνεται μέσα στον «αυλακά» τους.

Άλλωστε δέν πρόκειται καθόλου για μία κινηματογραφική προσαρμογή τών βιβλίων της. Άν σε κάποιες ταινίες, ξαναβρίσκουμε δύο ή τρία βιβλία της (Τά λογοτεχνικά της κείμενα *Le Vice-Consul*/ *Ο Υποπρόξενος*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*/ *Η έκσταση της Lol V. Stein*, *L’Amour*/ *Ο Έρωτας*, λόγου χάρι, ξαναβρίσκονται στην ταινία *India Song*) σκοπός της δέν είναι να τά μεταγράψει αλλά να τά θανατώσει σαν βιβλία. Μ’ αυτό τό θάνατο θά ξαναβρεθούν στον τόπο της όμιλίας, άφου ή εικόνα παίρνει τη σκυτάλη από την άφήγηση, κληρονομώντας την άκραία γυμνότητά της, την κάθαρσή της από ό,τι δέ θά ήταν «ουσιώδες», την άσυνεχιά της, την ένοχλητική της βραδύτητα. Σ’ αυτή τη συνάντηση τό γραμμένο χάνεται, άνοιγοντας διάπλατα τόν έαυτό του. «*Ο θάλαμος έσωτερικής άνάγνωσης*», — όπου, για την Duras ⁽¹⁾, ό συγγραφέας «διαβάζει» ό,τι συνέδη στη «μέσα του σκιά», «στη γραμμένη περιοχή του» τά καταθέτει κι έτσι «διεν.ργεί τη μεταστροφή της μεταστροφής — αυτός ό ιδιωτικός τόπος της γραφής γίνεται «άντηχειΐο»· διασχιζεται από τη μνήμη και τη λήθη πολυάριθμων φωνών κι έχουμε την πολυφωνία της ήχητικής μπάνας που μετά τό *La Femme du Gange* (*Η γυναίκα του Γάγγη*, 1972) άυτονομείται από την εικόνα. Ταυτόχρονα, καταστρέφεται ή άναπαραστατική εύκολία του κινημα-



Delphine Seyrig και Robert Hossein στό *La Musica*

τογράφου — μιάς τέχνης που γεννήθηκε μέ τό επίκινδυνο χάρισμα να πείθει για την άλήθεια εκείνου που δείχνει. Ο κινηματογράφος μέσα στην καταθλιπτική άκτινοβολία τών έκατομμυρίων που καταβροχθίζει, έγινε ό συνδυασμός ενός πρωτογενή ρεαλισμού κι ενός άφελή συμβολισμού και πρόσφερε συχνά στό άπληστο μάτι του θεατή τόσες και τόσες καθησυχαστικές κοινοτοπίες. Άπ’ αυτή τη σύγκρουση άνάμεσα σ’ ένα κείμενο διάτρητο από άναισθητοποιημένα σημεία και σ’ ένα κινηματογράφο του όποιου ή υπερ-πληρότητα έπιτέλους άδειάζει μπορεί να γεννηθεί μία νέα τέχνη. Τέχνη που ή γυμνότητα, ή φτώχεια της — κυριολεκτικά και μεταφορικά — θά επέτρεπε σημασιακές δυνατότητες ως τώρα άνεξερεύνητες,

Σημειώσεις

(1) Βλ. Μ. Duras και Χ. Gauthier: «*Les Parleuses*» Ed. de Minuit ‘76, σελ. 50.

τήν ίδια στιγμή πού ή γοητεία τού βωβού άποκαθίσταται κι έμπλουτίζεται.

*Ή φτώχεια
ή πώς ή ανάγκη γίνεται όρος δημιουργίας*

Ή Marguerite Duras δέν εργάζεται σάν επαγγελματίας. Γυρίζει τίς ταινίες της μέ άστειούς προϋπολογισμούς, πού συχνά δέν ξεπερνούν τό κόστος μιάς ταινίας μικρού μήκους, και πού προέρχονται γενικά από προκαταβολές πού της παρέχονται από δημόσιους ή ιδιωτικούς οργανισμούς (όπως ή Avance sur Recettes, πού είναι μιά ένίσχυση επί τών εισπράξεων), τό O.R.T.F. (παλαιότερη όνομασία τής γαλλικής ραδιοφωνίας και τηλεόρασης), κάποιες έταιρείες παραγωγής... Αυτά τά ποσά συνήθως είναι ελάχιστα και τό μεγαλύτερο μέρος τών ταινιών της γυρίστηκε στά 16 χιλ. Οί ήθοποιοί



Άπό τό γύρισμα τού *Detruire*, dit-elle

γενικά δέν πληρώνονται, ό σκηνοθέτης ποτέ, οί τεχνικοί πάντα. Ή διάρκεια τού γυρισματος είναι πολύ σύντομη: από 10 ήμέρες ως τρεις εβδομάδες. Τά σκάρτα πλάνα χρησιμοποιούνται συχνά, ενώ οι κινησεις τής μηχανής είναι εξαιρετικά σπάνιες. *Η γυναίκα τού Γαρκη*, λόγου χάρι, δέν περιέχει παρα άταθρα πλάνα, 152 τόν αριθμό. Ή βιωμένη τού γυρισματος, πού υποχρεώνει ήθοποιούς και τεχνικούς να εργάζονται μέσα σ' ένα είδος λιγίτου, διαταράσσει τον καταμερισμό τής εργασίας. Καθώς λέει ό Βενoit Jaquot (σκηνοθέτης ό ίδιος και βοηθός - σκηνοθέτης οί πολλές ταινίες της Duras) προκαλεί «μιά με την σκηνοθεσία (*mise en scene*) την ίδια της, την κρίση (*mise en scene*), καθώς και κρίση τών ήθοποιών, τών τεχνικών και τών στή-

ματος» (2).

Τό «découpage» σπάνια γράφεται έκ τών προτέρων, μ' έξαιρεση τού *India Song*, όπου όμως έγιναν πολλές τροποποιήσεις κατά τή διάρκεια τού γυρισματος. Κάθε φροντίδα ν' άνασταθαι ρεαλιστικά ό χώρος παραμερίζεται. Τό *India Song*, πού υποτίθεται ότι διαδραματίζεται στήν Καλκούτα, γυρίστηκε στό Ile-de-France, περιοχή Παρισιού. Μέσα άπ' αυτή τή στενότητα χρόνου και μέσων — ή όποία έγινε έξαρχής και έξ όλοκλήρου άποδεκτή από τήν σκηνοθετίδα, γι' αυτό περιττεύει ν' αναρωτηθούμε άν όφειλεται άποκλειστικά σέ οικονομικούς λόγους — ξεπήδησαν έργα πού κυκλοφορούν στό περιθώριο τής συνήθους παραγωγής και έκμετάλλευσης. Στο Παρίσι σπάνια προβάλλονται σέ περισσότερες από μιά αίθουσες και συχνά μόνο κατά τίς μεσημεριανές προβολές. Άποσπών έξαιρετικά έλαινετικές κριτικές όταν δέν σκοντάφτουν στήν άδιαφορία και τήν περιφρόνηση τών ανθρώπων τού «πραγματικού» κινηματογράφου, πού θεωρούν σκανδαλώδη αυτό τόν τρόπο δημιουργίας ταινιών. Τό *India Song* π.χ. λίγο έλειπε νά πάρει τό Χρυσό Φοίνικα στό Φεστιβάλ τών Καννών, τό 1975, τελικά όμως παραμερίστηκε γιατί θεωρήθηκε υπερβολικά «διανοητικό». Ακόμη περισσότερο ή κατάκτηση ενός αισθητικού κύρους συνοδεύεται από ένα είδος άπομόνωσης. Έτσι, μιλάνε γιά τήν Duras περισσότερο άπ' όσο διαβάζουν τά βιβλία της ή βλέπουν τίς ταινίες της. Όμως ή ευαισθησία, ό πλούτος και ή γενναιοδωρία τού έργου της είναι στοιχεία που τό άπομακρύνουν τόσο από τήν έπιτηδευση όσο κι από τήν ξηρότητα τών προγραμματικών κατευθύνσεων τών σχολών και κάνουν αυτή τήν άπομόνωση ανεξήγητη.

Υπάρχουν πολλοί τρόποι γιά νά περάσει κανείς μέσα σ' αυτή τήν έπιμονη συμπλοκή των λόγων και τών εικόνων. Νά γίνει μέ τή σειρά τού «άντηχείο» γι' αυτές τίς νεκρές μνημες πού ξαναζωντανεύουν, γι' αυτές τίς χωρίς κατοχο ιστορίες πού τρέφονται ακατάπανστα ή μία από τήν άλλη, πού χάνονται και επιστρέφουν, χωρίς τέλος. Και κυρίως αυτό δέν προϋποθέτει άναγκαστικά τήν έξοικείωση μ' αυτό πού όνομαζουμε θεωρητικό λόγο: άφου από ένα άλλο πεδίο, κλητεύεται έντός μας μιά γνώση διαφορετική: γνώση χωρίς κυριαρχία, που διασχίζει όλόκληρη τήν επιφάνεια τού (μέσα μας) θεάτρου οκίων, θεάτρου έπιθυμίας και θανάτου. Μιά γνώση πού μετακαλείται σπών «άνεύρτο» τόπο έγγραφής - άναγνώσης της ξεχασμένης μνήμης μας, όλων των ξεχασμένων μνημών τού κόσμου.

Nathalie Granger

ή τό σπίτι των γυναικών

Ένα σπίτι στις Yvelines, έξω από τό Παρίσι, τριγυρισμένο από ένα λιμνο και ένα έλος. Δύο γυναίκες, ή Isabelle Granger που ζει σ' αυτό τό σπίτι και ή φίλη της. Φαίνεται δύσκολο νά ζουν εκεί ένα υπόγειο. Ο σύζυγος, λέλει στη διαίλητα, τα δυο ότ

(2) *Marguerite Duras* - *Συνέντευξη με την ίδια*, *Albatros* '75, σ. 124



Η Jeanne Moreau στο Nathalie Granger

κορίτσια της Isabelle είναι στο σχολείο. Το όπτικο γεγονός: η κίνηση αυτών των δύο γυναικών, των δύο γυναικείων σωμάτων, μέσα στην περιμετροπού τις κυκλώνει. Η βραδύτητα των χειρονομιών, οι δουλειές του σπιτιού (επί δέκα λεπτά βλέπουμε τις γυναίκες να πλένουν πιατα), η ξεκουραση, η διακοπή, μία παθητικότητα ούτε μελαγχολική ούτε χαρούμενη που υποδυναμίζει οποιαδήποτε απόφαση. Μια ήρεμια μέσα στην οποία μπορούν να πραγματοποιηθούν οι πλέον αμεταφρεπτες πράξεις. Άλλη σχέση με το χρόνο, με το λόγο: η βαθιά συνομιλία που ενώνει τις δυο γυναίκες γίνεται αισθητή πέρα από τα σπάνια και άνωδυνα λόγια που ανταλλάσσουν. Μακριά από την όμιλητική όρθολογικότητα «των ανδρών».

Τούτη όμως η γλυκύτητα, η ακίνησια σχεδόν, των σωμάτων που κινούνται σε τέλεια αντιστοιχεία μ' αυτό το περιεχον - περιεχόμενο, το σπίτι, κατοικείται από μία διπλή βία: βία των δυο παιδιών - έγκληματιών, που η αστυνομία καταδιώκει στο γειτονικό δάσος, βία που διεοδύει στο σπίτι μέσω του ραδιοφώνου- ακόμη βία της Nathalie Granger, της μικρότερης κόρης της Isabelle, η οποία γίνεται ανεπιθύμητη στη δασκάλα της και προκύπτει θέμα να τη βάλουν έσωτερική σε σχολείο. Δύο έκδοχές βίας που συγκλίνουν, χωρίς ιστορία, χωρίς σχόλιο, άμεσες και άκαταμάχητες όσο η φανερή μα και απειλούμενη ήρεμια του σπι-

τιού: ναρκωμένα νερά, πηγές άνησυχίας και γοητείας. Ο πλασιέ που μπαίνει κατά τύχη στο σπίτι δε θα ξεφύγει: οι γυναίκες τον ακούν να έκφωνει μηχανικά το λόγο του, τον υποδέχονται ενώ ταυτόχρονα του αντιπαραθέτουν την άρνηση της κοινωνικής του ταυτότητας: «Δέν είστε πλασιέ».

Στό τέλος της ταινίας, η Isabelle Granger σχίζει την εφημερίδα και το λογαριασμό του ηλεκτρικού, κατόπιν το σχολικό βιβλιάριο της Nathalie. Έτσι το παιδί δε θα επιστρέψει πιά στο σχολείο. Αυτή η χειρονομία αρκεί για να κοπούν τα παλαμάρια, το σπίτι ανοίγεται και χύνεται «στο έξω του». Ο πλασιέ επιστρέφει, αφού πρώτα επιχειρήσει μάταια να πουλήσει κάποια πλυντήρια στη συνοικία, για να κλάψει στο ίδιο μέρος όπου η κοινωνική του ταυτότητα υπέστη τόν ολεθρό της: η Isabelle Granger χάνεται στο πάρκο, ο πλασιέ δοκιμάζει να την ακολουθήσει και καταλήγει να εγκαταλείψει με τη σειρά του το σπίτι. Η ταινία σταματά. «Ποιός θά έβλεπε πιά», σχολιάζει η Duras, «όταν ο πλασιέ θά έχει φύγει;» «Και το βλέμμα ενός άνδρα, δέν έχει ακόμη ξαναβρει αυτή τη λειτουργία κατάχωσης του λόγου, σ' έναν τόπο όπου ο λόγος εκμηδενίζεται, σιωπά, καταργείται— λειτουργία που έχει το βλέμμα μιάς γυναίκας»⁽³⁾.

Σ' αυτό το φιλμ όπως και στο *Détruire, dit-elle*

και γενικά στις ταινίες της Duras που προηγούνται της *Γυναίκας του Γάγκη*, η έλλειψη αντιτοxicίας αντικειμένου και επιθυμίας, η εκκένωση της εικόνας τή στιγμή ακριβώς όπου η αναπαράσταση τή συγκροτεί, εκφράζονται στη σχέση των προσώπων μ' ένα σκηνικό περίγυρο ο οποίος τους στερεί τή «φυσικότητα» τους, τους αφαιρεί τή «πραγματικότητα», αφαιρώντας τήν ταυτόχρονα και από τόν έαυτό της. Βία μιάς ιστορίας που επέρχεται από άλλου, αφού τά αντικείμενα του σπιτιού δεν υπόκεινται περισσότερο στο σχέδιο ενός βλέμματος απ' όσο οι γυναίκες στη διαρθρωτική γραμμικότητα μιάς δραστηριότητας ή ενός λόγου. Τόποι που είναι άδειοι τόσο στο έκτός όσο και στο εντός τους: στο σπίτι που τίς περιέχει, που τίς εγκλείει, οι γυναίκες προσφέρουν τό βάθος χωρίς βάθος τής αναπαράστασης, όπου τó σπιτι καταποντίζεται, χάνεται μαζί τους στο άγνωστο πεδίο τής παιδικότητας και τής έγγραφής, τó πάρκο του *Nathalie Granger*, τó δάσος του *Détruire, dit-elle*, τού οποίου τó όριο όφειλε να διακυβεύεται πάλι και πάλι στην επανάληψη ενός ανολοκλήρωτου δρασκελισμού.

Ακριβώς σ' αυτό τó όριο όπου τó υποκείμενο θά χανόταν μέσα στους μαϊανδρους τής όμιλίας και τού γραμμένου που τó συγκροτούν, θά τοποθετηθούν τά έπόμενα έργα. Τó διάτρητο σώμα τού κειμένου δέ θά τó επωμιστούν τόσο οι τελετουργικές χειρονομίες των ήθοποιών (τά δυσκίνητα, ύπναλέα σώματα τής *Γυναίκας του Γάγκη*, τά άφωνα άνδρειακά του *India Song*) όσο η «ταινία των φωνών», ως πολυφωνικός ήχητικός χώρος.

Η εικόνα απαλλάσσεται προοδευτικά από τίς ανακαλιότητες τής αφήγησης: αν υπάρχει ακόμη διήγηση — ιστορία αγάπης — δεν κάνει τίποτ' άλλο παρά να διασχίζει τήν ταινία μέσα από τίς φωνές, σαν ένας χαμένος μύθος, κρυμμένος και έπιμονος, που συνέδη σε άλλους καιρούς. Απ' αυτό τó μύθο πολυαριθμες όμιλίες, κατακερατωσμένες, που τόν έξέχασαν και τόν ξαναθυμούνται, τροφοδοτούν τόν πόθο τους.

« Η γυναίκα του Γάγκη »: οι δύο ταινίες

Ήδη από τή *Γυναίκα του Γάγκη* η ταινία σχίζεται σε δύο ταινίες, που η συνένωσή τους πάνω στο ίδιο φίλμ δεν έμποδίζει τήν αυτονομία τους: στην ταινία των φωνών και στην ταινία των εικόνων. Η ταινία των φωνών δεν αποτελεί οχόλιο. Οι φωνές δέ «βλέπουν» τήν ταινία που βλέπουμε, φτάνουν σ' αυτήν από έναν άλλο τόπο: «έρχονται από ένα μπαλκόνι, ύψωμένο πάνω από τó κενό, πάνω από τó όλον» (4). Δεν ξέρουν ότι ακούγονται. Ίσως κατοικούν στο ξενοδοχείο, τó παλιό εγκαταλειμένο ξενοδοχείο, που μιάς δείχνεται στην εικόνα. Η ταινία γυρίστηκε στην Trouville-sur-mer, στη Νορμανδία. Ο τόπος αποκλείεται από τούς ήρωες S. Thala: «Είναι τó S. Thala μέχρι τó ποταμί... Μετά τó ποταμί είναι ακόμη S. Thala» (5).

Οι κάτοικοι τού S. Thala: «ο τρελός», που περιδιαβάζει και επαγρυπνεί στις άμώδεις έκτασεις, ένας άλλος νέος άνδρας, που δέ μιλάει και κατά κάποιον τρόπο τόν επαναλαμβάνει, μιά γυναίκα, που όπως μιά πληροφορούν, όφειλε να κοιμάται πολύ για να μήν πεθάνει. Στο ξενοδοχείο κατοικεί μιά άλλη γυναίκα, «η γυναίκα με τά μαύρα» που διατηρεί ακόμη μιά κάμαρα, ενώ οι άλλοι έχασαν μέχρι και τή μνήμη τους, που χύθηκε έξω απ' αυτός πάνω στην άμμο τού S. Thala. Έκείνη, βρίσκεται «στον έπιμονο μετωρισμό ανάμεσα στη μνήμη και τή λησμονιά αυτής τής μνήμης, που άντλει μέσα της» (6). Η φωνή της είναι πιο δυνατή από τή φωνή των τρελών: αυτή θά πληροφορήσει τόν ταξιδιώτη που στην άρχη τής ταινίας φτάνει στο S. Thala έχοντας σαν σκοπό του να σκοτωθεί. Δέ θά σκοτωθεί όμως, δέ θά έχει πιά ανάγκη να σκοτωθεί· θ' άνταμώνσει τούς τρελούς στην παραλία.

Αυτά τά πρόσωπα άνταλλάσσουν μεταξύ τους λίγες λέξεις. Έλάχιστες: Είναι κατεστραμμένα, πυρολημένα. Αυτό που μένει από τή ιστορία τους, «τό έστιάκο πυρ τού πόθου» όπου κήκαν (7), είναι ο μεγάλος χορός τού S. Thala, που οι φωνές όφ τόν ανακαλούν στη μνήμη: δύο γυναικείες φωνές τόν αναθυμούνται μέσα στον έρωτά τους, άντλούν τόν έρωτά τους απ' αυτόν καθώς από τη γή, όπου και θά χαθούν. Αυτή η ιστορία φτάνει άποσπασματικά σε μιάς, μέσα από τά λόγια τους: η γυναίκα τής άκτής είναι η Lol V. Stein, που τήν εγκατέλειψε (κατά τή διάρκεια ενός χορού που δόθηκε στο καζίνο τού S. Thala) ο έραστής της Michael Richardson (ο ταξιδιώτης) για χάρη της Anne-Marie Stretter, γυναίκας τού γάλλου πρεσβευτή στις Ίνδιες.

Δέν πρόκειται ώστόσο καθόλου για δράμα ζηλοτυπίας: η έπακόλουθη άρρώστια τής Lol όφειλεται αντίθετα στη λησμονιά τής όδύνης της.

Μαθαίνουμε ότι αυτό που ήθελε ήταν ν' ανταμώνσει τούς έραστές, να τούς δει, να δει τόν έρωτα. Τούς φώναξε, μιά φορά, στο τέλος τού χορού, τή στιγμή ακριβώς που από τή θέση που βρισκόταν, δέν μπορούσαν πιά τίποτα ν' ακούσουν. Ο Michael Richardson άκολούθησε τήν Anne-Marie Stretter στις Ίνδιες, η Lol V. Stein έμεινε στο S. Thala, άπομακρωμένη όλο και περισσότερο από τόν έαυτό της και από τή ζωή της. Η Lol παγωμένο φάντασμα τής άπουσίας προσκολλήθηκε για πάντα σ' αυτό τó άδύνατο τρίγωνο τού πόθου: η συνάντηση μ' ένα ζευγάρι έραστών στην έξοδο ενός κινηματογράφου, τήν όδηγησε στην τρέλα. Το σώμα της παραμένει στην άμμουδιά τού S. Thala άκολουθεί τόν τρελό σαν υπνωτισμένη, ελαττώντας χωρίς συναισθησι.

Ο Michael Richardson, με τó θάνατο τής Anne-Marie Stretter, εγκατέλειψε τις Ίνδιες και παντρεύτηκε (Η γυναίκα του ετοβάλλει αφηνιάει στην αφήγηση για να του ζητήσει εξηγήσεις για τήν εγ-

(3) M. Duras - *Nathalie Granger* και - *La Femme du Gange*., Gallimard '73 σ. 90.

(4) ό.π., σ. 105

(5) ό.π., σ. 120

(6) ό.π., σ. 158

(7) ό.π., σ. 122



κατάλειψή της. Είναι η μόνη «ρεαλιστική» σκηνή της ταινίας, δείγμα αυτού που θα ήταν το φίλμ αν εκπροσωπούσε πιστά την ίντριγκά του, αν έκδηλωνόταν σύμφωνα με τους νόμους της γραμμικής αφήγησης και της μυθιστορηματικής ψυχολογίας. Πρόκειται όμως εδώ, για παιχνίδι αναστροφής: και η σκηνή αυτή αποτελεί «κομματι» της ίδιας ιστορίας, ιδωμένης όμως από την «καλή», τη συμβατική πλευρά, από την όχθη του ρεαλισμού). Τέλος ο M. Richardson τά έγκαταλείπει όλα κι επιστρέφει στο S. Thala για να πεθάνει. Η ταινία αρχίζει με την άφιξη του, όταν αυτός βλέπει ότι η Lol V. Stein είναι ακόμη εκεί, στην αμμουδιά.

Αν περιοριστούμε σ' αυτή την εξιστόρηση, οι ταινίες της M. Duras θα μπορούσαν ν' αποτελέσουν τό θέμα φτηνού διηγήματος, μείον τό happy end. Αυτή όμως η συλλογική φαντασίωση του έρωτα και της «θηλυκότητας» απ' όπου άντλούνται αυτά τὰ θέματα εξαντλείται κατα την άποδόμηση της άφηγηματικής σύνταξης. Κάτι άλλο εκφράζεται, ακριβώς μέσα στην αδυναμία του μύθου να τεθεί επί σκηνής, ν' αναπαρασταθεί. Ο τόπος του γραμμένου αναδύεται μέσα στην ταινία: τόν επωμίζεται η ήχητική υλικότητα των φωνών, αυτά τὰ χωρίς κάτοχο μιλήματα που καταγονται απ' αυτούς τον τόπο, που τόν ίχνογραφουν στο άρνητικό, χωρίς ούτε ποτέ να τόν ξεδιπλώνουν ούτε να τόν εξαντλούν: «η άλλη μνήμη» που οι φωνές γίνονται παρανάλωμά της, δέν είναι η παρακαταθήκη των γεγονότων, αλλά η ήχώ του «νεκρωμένου χορού», του για πάντα χαμένου γεγονότος που η «άτοπία» του άνοιγει τις στροφίγγες του πόθου και του θανάτου. Κραυγή της Lol V. Stein σταλμένη σ' αυτούς που δέν άκούνε πιά, και που επιστρέφει σαν κέλευσμα αυτόκαταστροφής, καταστροφής της εικόνας του έαυτού της: η εικόνα, αυτο που δείχνεται από τό σώμα, από τὰ σώματα, δέν είναι πιά παρά ένα ύπολειμμα, ό,τι έμεινε από τό χορό του S. Thala. Ποιός θά μπορούσε να δει αυτό που η Lol V. Stein, η όποια αναλώνεται ολόκληρη σ' αυτή τη θέληση να δει, δέν μόρρεσε να δει:

«Όταν σκεφτείς τί ήταν αυτό που έγινε... τόσος έρωτας, τόσος πόθος...» (8), λένε οι φωνές, που εκμηδενίζονται με τη σειρά τους στην ίδια φλόγα, στον «όλοκληρωτικό, θανατηφόρο πόθο του S. Thala» (9). «Αν σάς τό ζητούσα, θά δεχόσαστε να μέ σκοτώσετε,» (10) ρωτά η πρώτη φωνή τη δεύτερη. «Ναι», απαντάει εκείνη. Και οι φωνές εξαφανίζονται: σέ λίγο εξαφανίζεται και η εικόνα. Η Lol V. Stein άκολουθεί τόν ταξιδιώτη στην ακροθαλασσιά άσυναίσθητα, όπως άκολουθούσε τόν τρελό. Δέ θά μάθουμε τίποτα περισσότερο ούτε για τό τραγούδι του S. Thala, για τό όποιο ρωτάει η γυναίκα με τὰ μαύρα: «Πείτε μου, αυτός ό σκοπός, αυτός εδώ ό σκοπός... Πείτε μου». «Όχι», της άποκρίνεται ό ταξιδιώτης. Ο τρελός χαράζει άκουφωστα την ίδια περιμετρω βηματίωντας πάνω στην άμμο: τό άλυθμενο γαλαζό βλέμμα του φυλάει την άμμοδη έκταση, εκεί ακριβώς όπου δέν υπάρχει τίποτα να φυλάξει: διατρέ-

χει άσταμάτητα τὰ ίδια ελάχιστα μέτρα — «έσωτερικότητα» χυμένη έξω; τὰ υπερασπίζει από την πολιορκία της θάλασσας — άέναη κινητικότητα, καταγωγή του ζήτους. Στην άκρη της, οι τρελοί καθλώνονται στο έδώθε και στο εκείθεν της ιστορίας, άκρη που ενώνει τη γέννηση με τό θάνατο: «σ' ένα νεκρό σημείο του χώρου, σ' ένα νεκρό σημείο του χρόνου» (11).

«India Song»: ό μύθος της Anne-Marie Stretter

Τό India Song, γυρισμένο στην Ile-de-France, ύποτίθεται ότι έκτυλίσσεται στην Καλκούτα, την εποχή του μεσοπολέμου. Η Ίνδία ήταν παρούσα στη Γυναικα του Γάγκη όχι μονο στον τίτλο, αλλά και σέ πολλές αιφνίδιες εισόδους στην ήχητική υπάντα και στην εικόνα των γεγονότων που διαδραματίζονται εκεί κατω (οί κραυγές της ζητιάννας, τό ποδηλάτο της Anne-Marie Stretter). S. Thala και Καλκούτα είναι όποιο που επικοινωνούν μέσα στη γεωγραφία της επιθυμίας. Δένονται μεταξύ τους από την ιστορία των τριών εραστών και η Ίνδία κατακλύζει την άμμοδιά της Trouville, με την ίδια ευκολία που η Ile-de-France μεταφέρεται στην όχθη του Γάγκη. Έκδίκηση της άποικίας: δέν ξερούμε πλέον ποιά από τις δύο χώρες είναι τό «ίδιο» και ποιά είναι τό «άλλο». Δέν ξερούμε πιά, ποιός είναι ο τόπος της πρωταρχής (η Marguerite Duras πέρασε την παιδική και έφηβική της ηλικία στο Κοχιντσίν, κοντα στην Ίνδοκίνα).

Η ταινία διηγείται τη συνάντηση της Anne-Marie Stretter, πρέσβειρας της Γαλλίας στις Ίνδιες και του Υποπρόξενου της Λαχώρης. Ο τελευταίος βρίσκεται στην Καλκούτα έχοντας πεσει σε δυσμενεία, έπειδή πυροδόησε από τό μπαλκόνι του πάνω στους λεπρούς, τους συγκεντρωμένους στον κήπο του Shalimar, στη Λαχώρη. Τη συνάντησή θ' ακολουθήσει ο θάνατος της Anne-Marie Stretter και η εξαφάνιση του Υποπρόξενου. Η ταινία θά διηγείτο όλα αυτά αν παράμενε στις αναταραστατικές συμβάσεις που επιτρέπουν τη διήγηση, αν από την αρχή της ταινίας, ό ίδιος ό σκηνοποιός χώρος, όπου κινούνται οι ηθοποιοί, δέ μας πρόσφερε άπτά σημάδια του θανάτου της Anne-Marie Stretter: μία φωτογραφία πάνω σ' ένα μικρό γραφείο, μπροστα στην όποια καινε λιθάνι και ανανεώνουν τὰ τριαντάφυλλα. Παι σ' αυτό τό βήμα που έχει στηθεί στο μικρό σαλόνι, η ηθοποιός Delphine Seyrig δέν μπορεί να «είναι» πια η Anne-Marie Stretter. Σχεδόν ολόκληρη η ταινία θα εκτυλιχθεί σ' αυτό τό χώρο, όπου γίνεται η μεταβίβαση από τόν ιδιωτικό χώρο (τά διαμερισμάτια) στον δημόσιο (ό κήπος — εκεί γίνεται μια δεξίωση την όποια άκουμε αλλά δε θα δούμε).

Στό βάθος της σκηνής, ένας μεγάλος καθίσμα της την αναδιπλωμαρίζει. Οι ηθοποιοί δίνονται έτσι έξαρχής σαν ομοιώματα — αστό που διαδραματίστηκε και για τό όποιο μπορούμε να μιλήσουμε, χάθηκε για πάντα, και τό τραγικό γεννιέται από τη «ουσιαστική» εμφάνισή της, καταστροφής αυτής της ιστορίας, από τό θάνατο και τη λήθη και

(8) ό.π., σ. 130

(9) ό.π., σ. 183

(10) ό.π., σ. 180

(11) Les Parleuses, σ. 234

αὐτοῦ τοῦ ἔρωτα ποῦ, ἀν καὶ κατεστραμμένος, συνεχίζει ἐντοῦτοις ν' ἀνοθοφορεῖ» (12).

Ἡ εἰκόνα ἀντλεῖ τὴ δύναμη τῆς ἀπὸ τῆς γοητείας τῆς ἀπουσίας, σ' ἓνα χώρο τεμαχισμένο, ἀνεστραμμένο ἀπὸ τὸν καθρέφτη. Τὰ σώματα τῶν ἠθοποιῶν δὲν εἶναι παρὰ τὸ ἀνυπόστατο ἔρεισμα τὸ δικὸν μας καὶ τοῦ δικίου τους φαντασιακοῦ ἀνυπόστατα γιὰ τὸ «αντικαθερφετισμὸν» με τὸ ὁποῖο θὰ μπορούσε ν' ἀγκιστρωθεῖ τὸ βλέμμα μας πάνω τους ματαιώνεται ἀπ' αὐτὸν τὸν ἐπὶ πλέον καθρέφτη — ὅπου κοιτάζονται, θεατὲς οἱ ἴδιοι τοῦ ἑαυτοῦ τους, ποῦ «παίζονται» καὶ «παίζουν». Ἄδιαφανεῖς ἀπὸ τὸν ἐπ' ἀπειρον ἀναδιπλασιασμὸν τους μέσα στὸν καθρέφτη· στερημένοι ἀπὸ τὸ ρόλο τους κοιτάζονται καὶ ἀκοῦνε τὴν ἴδια τους τὴ φωνὴ ποῦ τοὺς επιστρέφεται σαν φωνὴ ἑνὸς ἄλλου· τὰ στόματά τους εἶναι κλειστά σ' ὅλη τὴ διάρκειά τῆς ταινίας, ἀκόμα καὶ γιὰ τὶς συζητήσεις ποῦ κάνουν τὰ πρόσωπα ποῦ ὑποδύονται, μορφές ποῦ κατοικοῦν μέσα τους ἀντὶ αὐτοῖ να τὶς ἐνσαρκώνουν.

Τὸ σῶμα, ἡ εἰκόνα του, ὅπως καὶ ὁ χώρος ὅπου κινεῖται, δὲν εἶναι παρὰ «προθάλαμος σὲ ἀντηχείο», ὅχι φορέας ἐκφράσεως, ἀλλὰ ἐπιφάνεια ἐγγραφῆς τῆς βίας μίας ἱστορίας ποῦ θὰ ἦταν δικὴ του χωρὶς τὸ αὐτὸ ἀντικείμενο: ἡ εἰκόνα τοῦ σώματος συλλαμβάνεται μέσα στὸν καθρέφτη, ὅπου ὅμως δὲν ἀναγνωρίζεται παρὰ ὡς ἕτερον. Ἐτσι τὸ ὑποκείμενο ποῦ μιλάει ἀποσπᾶται ἀπὸ τὴν εἰκόνα, περνᾷ ἐπὶ τὴν πλευρὰ τῆς «ταινίας τῶν φωνῶν» ποῦ πολλαπλασιάζονται κατὰ τὴν ἀπαγγελία τοῦ μύθου τῆς Anne-Marie Stretter, καὶ σὲ ποικίλες ἀποστάσεις ἀπὸ τὴν κεντρικὴ ἐστία τῆς ἱστορίας. Φωνές τῶν ἠθοποιῶν, ποῦ ὅμως ἔχονται ἀπὸ πῶ μακριὰ ἀπ' τὰ χεῖλιά τους· φωνές τῶν προσκεκλημένων τῆς δεξίωσης ποῦ δὲ θὰ δοῦμε ποτὲ φωνές ποῦ ἔφασαν καὶ ἀναθυμῶνται, ὅπως οἱ δύο φωνές στὴ *Γυναίκα τοῦ Γάγκη*, ἡ ξενὴ καὶ παιδικὴ φωνὴ τῆς ζητιάνας, οἱ ἀνυπόφορες κραυγές τοῦ Ὑποπρόξενου: ἡ ἠχητικὴ μὲν πάντα χρησιμοποιεῖται ὡς ἄλληλοῦρα μουσικῆς· προσφέρει ἄλλωστε μιά συμπλοκὴ μουσικῶν θεμάτων, ἀπ' ὅπου καὶ τὸ *India Song* τοῦ τίτλου, ποῦ ἔδωσε στὸν ὑποπρόξενον τὴν ἐπιθυμία νὰ πάει στὶς Ἰνδίες.

Ἡ ἱστορία τῆς Anne-Marie Stretter μιλάει ταυτόχρονα γιὰ τὴ διάρρηξη τῆς στεγανότητας τοῦ κόσμου τῶν λευκῶν τῆς Καλκούτας. Ἡ πρώτη ζῶν τῆς πόλης, τῶν ἐπιφανῶν κτιρίων καὶ τῶν πρεσβειῶν, προσβάλλεται ἀπὸ τὴ μόλυνση τῶν δύο ἐξωτερικῶν ζωνῶν (τῆς λέπρας καὶ τῶν νεκρῶν ἀπὸ τὴν πείνα). Αὐτὴ ἡ σύζευξη γίνεται μέσα ἐπὶ τὴν ὁδὸν τῆς Anne-Marie Stretter, βασιλίσσας ἐνὸς ὁλοκληροῦ κόσμου ἀνδρῶν (ὁ σύζυγος, οἱ ἑραστές με πρότυπο τὸν Michael Richardson) καὶ ταυτόχρονα πόρνης: «ἀντικεῖ σ' ὅποιον τὴ θέλει, δίνεται σὲ ὅποιον τὴν παίρνει» (13). Αἰνιγματικὴ λαμπρότητα καὶ ἀθλιότητα τῆς Anne-Marie Stretter, ποῦ συνδυάζει τὰ δύο ἀρχέτυπα τῆς γυναικείας κατάστα-

σης· τόπος ἀνοιχτός ποῦ προσφέρεται σ' ὅλες τὶς ἐπιθυμίες, σ' ὅλες τὶς λατρεῖες, ἀπέραντος ἀφοῦ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὸ ὑποδοχὴ· τόπος φαντασματικὸς ἀφοῦ δὲν εἶναι παρὸ ἔρεισμα τῶν ἀντρικῶν ἀντασιώσεων. Ἡ Anne-Marie Stretter ὑποφέρει ἀπὸ μιά «λέπρα τῆς καρδιάς», διασχίζεται ὁλοκληρῶς ἀπὸ τὴ φρίκη τῆς Καλκούτας, εἶναι ἡ Καλκούτα. Ταυτόχρονα ἀποικιοκρατούμενη καὶ ἐξοριστὴ στὸ πεδίο τῶν ἀντρῶν, δὲν εἶναι παρὰ τὸ ἄλλο πρόσωπο τῆς τρελῆς ζητιάνας ποῦ ἀκολουθεῖ τὴν Anne-Marie Stretter ἀπὸ τὴν Πρεσβεία ἐπὶ τὴν ἑπ' αὐτῆ, ὅπου πάει τὸ σαββατοκυριακὸ με τοὺς ἑραστές της. Καὶ ἐμεῖς ἀκοῦμε μόνον τὴ φωνὴ τῆς ζητιάνας νὰ μιλάει τὴ μακρινὴ τῆς γλώσσα.

Ἐχουν ἄλλωστε ἓνα κοινὸ παρελθόν — τὸ Savannaket τοῦ Λαὸς, ἀπ' ὅπου ἐρχεται ἡ ζητιάνη καὶ ὅπου ἡ Anne-Marie Stretter κινδύνευε νὰ πεθάνει, παντρεμένη τότε μ' ἓνα διοικητικὸ στέλεχος τῆς ἀποικίας. Ὁ Πρόεδρος, σὲ μιά ἐπίσκεψη ἐπιστάσεως, τὴ συνάντησε φιλίνεται καὶ τὴν πήρε μαζί του. Τὸ Savannaket ἄρα εἶναι λιγότερον ἓνας τόπος καταγωγῆς καὶ περισσότερο ἓνας τόπος ἀπ' ὅπου χάθηκαν καὶ οἱ δύο. Ἡ Anne-Marie Stretter εἶναι ἰταλικῆς καταγωγῆς. Τὸ ὄνομά της πρὶν τὸ γάμο της ἦταν Anna-Maria Guard. Ὁ Ὑποπρόξενος τὸ κραυγάζει στους ἐρημούς ὁρομους τῆς Καλκούτας τὴν ἐπόμενη τῆς δεξίωσης.

Αὐτὴ τὴ δεξίωση, ποῦ ἐκτυλίσσεται κατὰ τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς ταινίας, δὲν τὴν βλέπουμε, ἀκοῦμε μόνον τὴν ἠχὴ τῆς: δημόσιες φωνές καὶ ἰδιωτικὲς συζητήσεις ποῦ γίνονται στὸ μικρὸ σαλόνι, ὅπου τὰ πρόσωπα «φαντάσματα» χορεύουν μπροστὰ στὸν καθρέφτη, στὸ ρυθμὸ μίας μουσικῆς περασμένης ἐποχῆς· ραθυμία τοῦ μουσῶνα, ἀγωνία τῆς Anne-Marie Stretter κάτω ἀπὸ τὸν ἀνεμιστήρα, καὶ τὸ σχεδὸν ἀκίνητο τελετουργικὸ αὐτῆς τῆς ζωῆς στὶς Ἰνδίες, γιὰ τὴν ὁποία ἡ ἴδια μίστε λέει ὅτι δὲν εἶναι δύσκολη, ὅτι δὲν εἶναι τίποτε. Ἐκατὸ βραδιές, ἑκατὸ δεξιώσεις ποῦ μπορούμε νὰ τὶς φανταστοῦμε πανομοιότυπες μέχρι τὴ συνάντηση τῆς Anne-Marie Stretter με τὸν Ὑποπρόξενον, «τὸν παρθένον ἀντρα τῆς Λαχώρης», ποῦ ἡ παρουσία του ἀνησυχεῖ καὶ περισπᾷ τὸν κόσμον τῆς Πρεσβείας.

Ὁ Ὑποπρόξενος ἀναλαμβάνει τὴν πατρότητα τῆς παράλογης ἐνεργείας του νὰ πυροβολήσει πάνω στους λεπρούς τῆς Λαχώρης: «Ἐγὼ εἶμαι ἡ Λαχώρη» (14), λέει. Ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ τὴ «Βασίλισσα» τῆς Καλκούτας, ἓνας χορός, μερικὲς λέξεις. Μιά ἀναγνώριση συντελεῖται, ἀναγνώριση τοῦ ἀδύνατου, κοινὴ κατανόηση τῆς ἀρνησης: «δὲν ἔχομε τίποτε νὰ ποῦμε. Εἴμαστε οἱ ἴδιοι... Τὶς ἱστορίες ἀγάπης τὶς ζεῖτε με ἄλλους. Ἐμεῖς δὲν ἔχομε ἀνάγκη ἀπ' αὐτὸ» (15). Ἡ Anne-Marie Stretter συναντᾷ τὸν Ὑποπρόξενον τὸ θάνατό της: μοιραία συνάντηση με τὸ Ὅμοιο ἀφοῦ ἡ σύμπτωση ἐμποδίζει, ἀχρηστεύει κάθε ἱστορία· θανατηφόρα συνάντηση με τὴν πρωταρχή, ἀφοῦ τὸ ὄνομα Guard, τὸ ἀρχικὸ τῆς ὀνομα, ποῦ κραυγάζει ὁ Ὑποπρόξενος μετὰ τὴ δεξίωση, θὰ γραφεῖ πάνω

(12) «Marguerite Duras», σ. 20
(13) M. Duras, «India Song», Gallimard 78, σ. 46.

(14) ὁ.π., σ. 97

(15) ὁ.π., σ. 98



Ἡ Marguerite Duras ἦταν καὶ πρωταγωνίστρια στὸ *Καμίόν*.

στον ταφο της — καὶ πάνω κεί θά σβηστεί.

Ὁ Ὑποπρόξενος δὲ γίνεται νὰ πάρει θέση στὴν «άλυσιδα» τῶν ἐραστῶν, στὴν ἀποσπασματικότητα τῆς ἱστορίας καὶ τοῦ ἐρωτα· εἶναι αὐτὸ το οὐδέτερο στοιχεῖο, αὐτὸ τὸ «λευκο» σημεῖο ποῦ σπάει ξαφνικά τὴν αλυσιδα. Στὴ δεξίωση θά εἶναι ὁ μόνος ντυμένος στα λευκα, τὸ ἴδιο καὶ ἡ Anne-Marie Stretter στὸ τέλος τῆς ταινίας. Λευκὲς μορφές ποῦ ἢ μιὰ θά χαθεῖ μέσα στὴ θάλασσα — ἢ Anne-Marie Stretter αυτοκτονεῖ — καὶ ἡ ἄλλη μέσα στὴν ὁδὸν τῶν Ἰνδιῶν, χωρὶς ν' ἀφήσει ἰχνη.

Ἡ Marguerite Duras ξαναχρησιμοποίησε ὀλοκλήρη τὴν ἠχητικὴ μπάντα τοῦ *India Song*, προσθέτοντας κάποια λόγια στο τέλος, γιὰ νὰ γυρίσει μιὰ ἄλλη ταινία, τὸ *Son Nom de Venise dans Calcutta Désert* (Τὸ Βενετσιάνικο τῆς ὀνομα στὴν ἔρημη Καλκούτα). Ταινία πὸ «φτωχὴ», ὅπου ἡ μηχανὴ λήψης σέφνεται πάνω σὲ κατεστραμμένες ζώνες, σὲ ἐρείπια καὶ κομμιτιασμένα ἀγάλματα, ἀντικείμενα ἐγκατάλειψης καὶ φθοράς. Ἡ σχέση ἤχου καὶ εἰκόνας γίνεται πὸ αὐθαίρετη, οἱ ἠθοποιοὶ ποῦ δὲν ἐμφανίζονται παρὰ μόνο στὸ τέλος, προσκαλοῦνται ὡς «μάρτυρες», δίνοντας στὸ κείμενο ἓνα βάρος σαρκικό, ὄχι ὅμως καὶ ἀντιαραστικὴ κτικότητα. Ἡ εἰκόνα ἀδειάζει ἐπὶ ἀπὸ τὸ ἐσω ἀπο-

στασιοποιημένο, ἔστω ξανα-παιγμένο «ἐπεισόδιο», καὶ ἀπὸ τὴ δύναμη γοητείας τῶν σωματῶν ποῦ στὸ *India Song* πρόσφεραν ἐντοῦτοις στὸ μάτι ἓνα ἀναπαραστατικὸ ὕλικό, πολὺ αἰσθητικό, πολὺ πλούσιο — καὶ μιὰ ζωγραφικὴ λάμψη ἀκόμη πολὺ πυκνὴ, ὅπου τὸ φαντασιακὸ μπορούσε νὰ κάνει τὸν μῦθο «νὰ ξαναζήσει». Τὸ *Son Nom de Venise...* ἀναρεῖ κατὰ κάποιο τρόπο τὸν αἰσθητισμὸ τοῦ *India Song*. Ἡ ἐσωτερικὴ σκηνὴ τοῦ *India Song*, ἀν καὶ κατοικημένη ἀπὸ φαντάσματα, ἦταν ἀκόμη ὑπενθύμιση τῆς ἀπουσίας, ἀνασύσταση τοῦ παρελθόντος μέσα στὴ νοσταλγία τῆς βωδῆς τοῦ ἀναπαράστασης. Αὐτὸ ποῦ μᾶς δείχνεται ἐδῶ, εἶναι ἡ ἐξωτερικὴ, ἡ ὕλικὴ πλευρὰ τῆς θεατρικῆς καταστροφῆς τοῦ. Ἡ σκηνὴ δὲν μπορεῖ πιά νὰ κατέχεται παρὰ ἀπὸ ἀπίτες ἀποδείξεις τοῦ θανάτου τῆς ἱστορίας, τὴ στιγμὴ ἀκριθῶς ποῦ λέγεται — ἀδύνατο νὰ δεიχθεῖ, νὰ ξανα-παιχθεῖ. Αὐτὸ ποῦ ο' αὐτὴν συνεχίζει νὰ ζεῖ, δὲν εἶναι παρὰ γραφὴ, ποῦ, ὅπως οἱ εἰκόνας ποῦ τὴ συνοδεύουν, εἶναι σημεῖο, ἴχνος μιὰς γιὰ πάντα χαμένης παρουσίας.

Μὲ τὸ *Son Nom de Venise...* ὁ κινηματογράφος τῆς Duras παίρνει ἓνα νεὸ προσηνατολισμὸ, καὶ ἂν ἡ ἐπιθυμία τῆς νὰ «θανάτωσει» τὸ βιβλίο, τῆ

γραφή, την είχε οδηγήσει στην ταινία, φαίνεται ότι, αντίστροφα, η γραφή άνετρεψε στο έργο της την «παραδοσιακή» αντίληψη του κινηματογράφου: τό κείμενο που είχε αυτόνομηθεί σαν «ξεχωριστή» ήχητικη ταινία κατέληξε ν' «αδειάσει» την εικόνα από την αναπαραστατική της λειτουργία. Αν τό κείμενο δέν μπορεί να γίνει αντικείμενο ιδιοποίησης άπί κανένα όμιλών ύποκειμενο, άν άποβαίνει όμιλία χωρίς κατοχο, πηγάζοντας από μία γενική εγγραφή, όπου το ύποκειμενο δέν είναι παρά ένα άποτέλεσμα της — και διασχίζεται από τόν πόθο στην άπριόριστη κυκλοφορία του, από την άπόλαυση και τό θάνατο — τούτη ή σκηνή όπου «έκείνο» μιλά δέν μπορεί ν' άποτεέσει τό αντικείμενο καμιάς εικονοποιείας· στρεφει στο βλέμμα τή μη άνωπαραστή της π' ευρά. Και τό *Le Camion* (Τό Φορτηγό) θά είναι ή διήγηση ενός φίλμ που δέν πραγματοποιήθηκε, κινηματογραφημένη διήγηση τής ταινίας άν είχε γυρισθεί.

«Τό Φορτηγό»: ή έκτροπή του ύποκειμένου μέλλοντα

Η καμερα πηγαινοέρχεται. ανάμεσα σε δύο χωρους· στό χώρο άνάγνωσις όπου ή Μ. Duras και ό ήθοποιός G. Depardieu διαβά, ον ένα «σενάριο», αυτά που θά λεγοντουσαν άνάμεσα σ' έναν φορτηγατζή και μία γριά κυρία που θά ταξίδευε με ώτο-

στόπ μαζί του για μία άρκετά μεγάλη άπόσταση· και στην εικόνα του φορτηγού που διασχίζει παρισινά προάστια και τό χειμωνιάτικο τοπιο. Ποτέ δε βλέπουμε τό έσωτερικό του φορτηγού, «ύλοποιούμε» κατά βούληση τή δράση που δέν «τίθεται διόλου έπι σκηνής». Είναι έμφανές ότι ό Depardieu άνακαλύπτει τό κείμενο ταυτοχρονα μ' έμάς. Η διήγηση γίνεται στον ύποθετικό μέλλοντα: θά έκαναν αυτό, θά έλεγαν εκείνο, το φίλμ θά γινόταν έτσι. Οι διάλογοι είναι στον ένεστώτα.

Ό Maurice Greisse (16) όρίζει τόν ύποθετικό χρόνο σαν εκείνο τό χρόνο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί «για να ύποδειξει μία άπλη φαντασία που μεταφέρει κατά κάποιο τρόπο τά γεγονότα στο χώρο τής μυθοπλασίας (ενας ύποθετικός χρόνος που παρασκευάζει το παιχνίδι — τον χρησιμοποιούν τά παιδιά στις προτάσεις που ανταλλάσσουν για παιχνίδι)». Αυτός είναι λοιπον ο χρόνος της παιχνιδιάρικης έκτροπής μέσα στο πλασματικό (fictif) επιτρέπει να στηθούν οι προϋποθέσεις, τά αφετηριακά δεδομένα με βάση τά όποια ό λόγος μπορεί να ξεδιπλωθεί μέσα στο φαντασιακό και να δημιουργήσει έκει γεγονότα, καταστάσεις, διαλόγους, χωρίς να είναι αναγκαίο να τους δώσει άλλη ύπαρξη απο εκείνη του γλωσσικού γεγονότος. Είναι ο χρόνος του παιχνιδιού, που, όντας στον αντίποδα τής αναπαράστασης, δέν τείνει ν' άποσβέσει τούς «αύθαιρετους» κανόνες που τό

Σκηνή από τό *Vera Baxter*



(16) Συγγραφέας του «*Ben Usage*» (Έγχειρίδιο συντακτικού)



Η Dominique Sanda στο *Navire Night*

καθιστούν δυνατό αλλά επιφυλάσσει στον εαυτό του το δικαίωμα να τους ξαναμοιράσει κάθε φορά που το βρίσκει επιθυμητό.

Το φορητό, θεωρημένο αποκλειστικά από τα έξω, είναι το «άδειο» παραπέμπον και η ιστορία συγκροτείται έχοντας αυτό ακριβώς σαν αφηγία και σαν υλικό της πλαισίω. Η σκηνή όμως στην οποία η μυθολογία σφειλε-ν' αναπαράστα-θει — το εσωτερικό του φορητού — υποκαθίσταται από εκείνη όπου παίζεται η σχέση γραφοντα / άναγνωστη (M. Duras) και αναγνώστη / άκροατή (G. Depardieu). Δεν τοποθετείται πάνω στη σκηνή παρά η κυκλοφορία ενός λόγου και εικόνων χωρίς αναπαραστατικότητα. Η σκηνή είναι ορθώνοιχη προς την αίθουσα των θεατών. Ο G. Depardieu παίζει επίσης το ρόλο μας, όντως ταυτόχρονα ηθοποιός, άναγνωστής κι ακροατής, και μας καλεί να κάνουμε οι ίδιοι την ταινία μας — όλες οι ταινίες είναι δυνατές, αφού καμία δεν πραγματοποιήθηκε

Το Φορητό πετυχι το στοιχείο να είναι μια ταινία χωρίς εικόνες, πετυχι να λειτουργεί, να λειτουργεί όνν το όχημα — όπως η κερλίνα του φορητού — μας, ταινία, που συγκροτείται μόνο

χάρη στην πληθυντική συνενοχη των θεατών, στο πεδίο του φαντασιακού: ταξίδι μέσα στα ίχνη της διαδρομής του φορητού, στο όλοιο άναποκρινε-ται η έκτροπη της γυναίκας που κάνει ωτο-στόπ. Αύτη θά μπορούσε να μην πηγαίνει πουθενά, να μην όριζεται παρά μέσα σ' αυτήν την περιπλάνη-ση, διόλου θλιβερή άλλωστε, αφού « *Όλα είναι μέσα σε όλα. Παντού. Συνεχώς. Ταυτόχρονα* »⁽¹⁷⁾. Η γριά γυναίκα είναι «έκλιωτη» (declassée), δη-λαδή δέ θά ξέραμε ποιά θέση να της δώσουμε, συμμετέχει σ' όλες τις ιστορίες ταυτόχρονα, όπως και σταματά όλα τ' αυτόκινητα γιά να συνεχίσει το δρόμο της, χωρίς τέλος. Είναι ίσως τρέλη, διέ-φυγε ίσως από άσπλο ψυχολαθών, όπως υπο-πτεύεται ο όδηγός του φορητού, θά μπορούσε όμως έξισον καλά να είναι μια όποιαδήποτε γυ-ναίκα. Ισχυρίζεται άγνωσία: « *Λέει ότι δεν ξε-ρμι* »⁽¹⁸⁾. Τραγουδά. Κάνει τα μάτια. Η Duras λέει γι' αυτήν: « *βλέπει τών κοσμο, το άβίωτοχτο του κοσμο, μωσ από τή κλίμα της μάτια* »⁽¹⁹⁾.

Μαρξ στο τοπίο που διασχίζει το φορητό, ανα-μεσι στις πόλεις Παρις και Ραινσ, αλλοιώνεται εργοστάσιο και οικισμοί μεχει που φαίνει το ματι — βρισκόμαστε στην πρωτεύουσα της μετανι-στίνης. Λέει: « *Α, πει ο κοσμοσ, στο χέρο του* »

(17) M. Duras, *Le camion*, Ed.

de Minuit 77

(18) Ο.π., σ. 64

(19) Ο.π., σ. 103

αὐτὴ εἶναι ἡ μὴ πολιτικὴ»⁽²⁰⁾. Λέει ἀκόμη πῶς δὲν πιστεύει σε καμιά πολιτικὴ, ὅτι εἶδε σ' ὅλες τὶς πολιτικὲς τὸν ἴδιο στόχο: «στὸν κάθε ἄνθρωπο νὰ θέλει νὰ δολοφονεῖ τὸν ἄλλο ἄνθρωπο, νὰ τὸν κάνει ἀνάπηρο, νὰ τὸν ἀποκόβει ἀπὸ τὸ θεμελιακὸ του δεδομένο: τὴν ἴδια του τὴν ἀντίφαση»⁽²¹⁾.

Μέσα σ' αὐτὴν τὴν περιπλάνηση, μέσα σ' αὐτὴν τὴ φευστὴ διαθεσιμότητα, μοιάζει νὰ βρῆσκει χάρα: «Εἶναι νὰ σαστίζεις πόσο ἡ γῆ ζητάει ν' ανατρέψει τὴν τάξη της. Παντοῦ. Ἐτσι ὥστε τὸ ἐσωτερικὸ, μὲ τὴ σειρὰ του, νὰ γίνεται τὸ ἐξωτερικὸ της»⁽²²⁾. Καὶ ἡ βοή τῆς θάλασσας — πού ἀπέχει τετρακόσια χιλιόμετρα — ἀκούγεται στὴ Beauce καὶ ἐνὸς τὸ φορτηγὸ τῆ διασχίζει...

«Le Navire Night»: ἡ μαύρη εἰκόνα

Μετὰ τὸ Φορτηγὸ, θὰ ἀναρωτιόταν κανεὶς γιατί συνεχίζει νὰ κάνει ταινίες ἢ Duras, ἀφοῦ ἔχουν πιά τεθεῖ τὰ ὀριακὰ ἐρωτήματα, πού τείνουν νὰ ἐκκενώσουν τὴν εἰκόνα. Ἡ ταινία τώρα δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ ἡ ἀφήγηση τῆς ταινίας πού δὲν γίνε. Παραμένει ὁμως τὸ γεγονός ὅτι ἡ σχέση μὲ τὴν εἰκόνα — καὶ μὲ τὸ ἔργο — ἀκόμη καὶ ὅταν αὐτὸ παρουσιάζεται σάν ἀδύνατο, εἶναι σχέση πόθου. Σχέση πού ὑποβαστάζεται ἀπὸ τὴ συνεχὴ διαφυγὴ τῆς εἰκόνας μέσα στὴν πτώχευσή της, στὴν ἐλαχιστοποίησή της πραγματικότητάς της, στὴν ἀπουσία νοήματος πού μαρτυρεῖ, σ' αὐτὴν λοιπὸν, τὴ «σχισμὴ» τοῦ ἰδωμένου πού προσφέρει σ' ἐκεῖνο τὸ βλέμμα πού ξερεῖ καὶ θέλει νὰ «βλέπει»: τὸ ἀθέατό της.

Τὸ *Navire Night*, σκάφος - φάντασμα, τὸ ἴδιο τὸ Παρίσι κυματίζοντας σάν καράβι σκιῶν καὶ μοναχικότητων, διασταυρῶνει τὸ μῦθο — μὰ ἱστορία ἀγάπης βιωμένη ἀποκλειστικά ἀπὸ τηλεφώνου — καὶ τὸν στοιχισμὸ πᾶν στὴν ἴδια τὴν ταινία, πᾶν στὴν κινηματογραφικὴ τέχνη, «στὸν τόπο τῆς ἀδύνατης εἰκόνας, τῆς μαύρης εἰκόνας». Ἡ πόλη πού εἰκονίζεται εἶναι τὸ Παρίσι, συνήθως τὴ νύχτα, ἡ ἀφήγηση ὁμως τῆς ἱστορίας γίνεται, ὑποτίθεται, ἀπὸ τὴν Ἀθήνα. Ἡ ἀφηγήτρια παρουσιάζεται νὰ μιλά ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, «πόλη πού ἔχει τὸ προνόμιο τῆς νύχτας μέσα στὸ φῶς τῆς μέρας, τὸ ὄνειρο τῆς ἐρήμου καὶ τῆς σιωπῆς τῆς στιγμῆς πού συνθλίβεται ἀπὸ τὸν ἥλιο τὸν μεσημεριῶν». Ἡ μηχανὴ πλανάται σ' ἓνα Παρίσι ἀδειο ἀπὸ ἀνθρώπους: δάση, παγκάκια, γέφυρες, οἱ τοῖχοι τῶν Μουσείων, ἓνας κόσμος πού τόσο περισσότερο ἀπουσιάζει ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του ὅσο καθρεφτίζεται, αὐτοεπαναλαμβάνεται μέσα σὰ τζάμια, στοὺς νερόλακκους καὶ στὸ ποτάμι. Βλέπουμε ἀκόμη ἓνα χωρὸ ὅπου βρίσκονται οἱ ἠθοποιοί, πού θὰ μπορούσε νὰ εἶναι τὸ πλατῶ, «ἐκτὸς πεδίου» ὁμως, καὶ πού δὲν εἶναι θεατὸντι ἀλλὰ ἓνα σπῆτι. Οἱ ἠθοποιοὶ ἔχουν γίνε θεατές, θεατές πού κινηματογραφοῦνται σ' ὅλη τους τὴν εὐαισθησία, τὴ στιγμή πού παρακολουθοῦν τὸ ξετύλιγμα τοῦ μύθου καὶ θέτουν ἐρωτήσεις — ὅπως, λογονυχάρε, ἂν ἡ ἱστορία συνέδη πραγματικά. Τοὺς βλέ-

πουμε γιὰ ἀρκετὴ ὥρα νὰ μακιγιάρονται, σὲ ἓνα ἀκόμη «ἐκτὸς-πεδίου», πού εἰσδύει στὸ πεδίο τῆς μηχανῆς λήψης, σὲ μὰ προετοιμασία - μεταμόρφωση πού κανένας ρόλος δὲ θὰ ἐπακολουθήσει.

Ἡ ἱστορία — πού διαβάζεται καὶ κάποτε γράφεται πᾶν σὲ μαύρες πινακίδες πού κανονικά μὲνουν ἐκτὸς ὀπτικοῦ πεδίου — ἀποκόπτεται ἔτσι ἀπὸ τὸν τόπο τοῦ γυρισματος, ὁ ὁποῖος στρέφεται στὸν ἑαυτὸ του, αὐτο-κινηματογραφεῖται, κατὰ τὴν ἀκρόαση ἐνὸς κειμένου πού ἔρχεται ἀπὸ ἄλλου, πλημμυρισμένος ἀπὸ τὶς εἰκόνας τῆς πόλης πού τὸν περιβάλλει. Ἀναδίπλωση λοιπὸν τῆς κινηματογραφικῆς πράξης στὸν ἑαυτὸ της, στοιχισμὸς πᾶν στὴν δυνατότητα νὰ βλέπει καὶ νὰ δείχνει: ὑποστηριγμένα καὶ τὰ δύο ἀπὸ τὸν ἴδιο πόθο, καὶ ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς τῆς μηχανῆς λήψης, μὲ τὸν πόθο τοῦ ἀνδρα τῆς ταινίας, πού βεβαιώνει ὅτι θέλει νὰ δεῖ ἐκεῖνη πού τοῦ μιλά κάθε νύχτα στὸ τηλέφωνο, ξέροντας ὡστόσο ὅτι δὲν θὰ τὴν ἀναγνώριζε. Ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὴ μαύρη εἰκόνα πού ἔχει σχηματίζει γιὰ τὴ γυναῖκα στὴν ὁποία ἀπευθύνεται καὶ στὴ συγκεκριμένη γυναῖκα πού θὰ μπορούσε νὰ συναντήσει εἶναι πολὺ μεγάλη. Ξερεῖ ὅτι μὲ τὸ νὰ τὴ δεῖ θὰ σταματοῦσε ἡ ἱστορία, ἐλπίζει ὁμως κάποτε νὰ τὴν ἀντικρίσει γιὰ νὰ πάρουν τέλος αὐτὲς οἱ ἐπαφὲς καὶ ὁ φόβος του.

Ὁ θεατὴς λοιπὸν, ὅπως καὶ ὁ ἀνδρας τῆς ταινίας, θὰ ἤθελε νὰ δεῖ, νὰ ὀρίσει τὴν «ἄλλη» σάν σῶμα, σὲ μὰ εἰκόνα, πού θὰ μπορούσε νὰ συλλάβει πρὶν ὁ ἴδιος συλληφθεῖ, νὰ τὴν ἰδιοποιηθεῖ σάν ἐγγύηση τῆς ἴδιας του τῆς ταυτότητας, τῆς ἀκεραιότητος τοῦ σώματός του. Ἐδῶ, ὁμως, πού ἡ θραύση τοῦ ἀναπαραστατικοῦ μηχανισμοῦ, τῆς παραγωγῆς εἰκόνων, δὲν ἐπιτρέπει πιά τὴν ἐξασφάλιση τῆς σχέσης μὲ τὸ εἶδωλο, ὁ καθρέφτης σκοτεινιάζει, γίνεται μαύρη εἰκόνα, κατοικημένη ἀπὸ παράξενα φαντάσματα: τί ὑπάρχει γιὰ νὰ ἰδωθεῖ μέσα στὴν ἐπιθυμία; τί συμβαίνει μέσα στὴν ἐπιθυμία τοῦ νὰ βλέπει κανεὶς; Καὶ τὸ κείμενο δὲν παύει νὰ μᾶς ἐπαναλαμβάνει τὴν ἀδυναμία νὰ δοῦμε «τὴ» γυναῖκα, πού κατ' ἀνάγκη, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ποτὲ ἐκεῖ πού θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν ἐντοπίσουμε: καὶ ὁ ἀντρας πασχίζει νὰ πείσει τὸν ἑαυτὸ του, ὅτι ἐκεῖνη ὑπάρχει, ὅτι σίγουρα ὑπῆρξε, ὅτι εἶναι — ὅπως ἰσχυρίζεται — ἡ ἀρρωστη κληρονόμος τοῦ Nevilly ἢ ὀτιδῆποτε ἄλλο. Ἡ αὐτὸ πού ἔλεγε ἡ πραγματικὴ μητέρα της, πού ἡ φωνὴ της μοιάζει ἐκπληκτικὰ μὲ τὴ φωνὴ ἐκείνης, ἡ ἢ πλύστρα / φίλη τῆς μητέρας της πού φέρνει τὰ χρῆματα μὲ τὰ ὁποῖα ἐκεῖνη τὸς «πληρώνει». Τὰ στοιχεῖα ταυτότητας πού δίνει εἶναι συγκεκριμένα καὶ ἀντιφατικά: στὴν ἀρχὴ παρουσιάζεται μελαχρινὴ, κατόπιν ξανθὴ. Ἡ εἶναι σφαιρα εὐτελής ἀνεπαρκῆ. Τοῦ λέει, ἂς ποῦμε, νὰ ψάξει τὸ πατρικὸ της ὄνομα στὸ νεκροταφεῖο τοῦ Père-Lachaise ἢ τοῦ δίνει μὰ λεπτομέρεια πού θὰ τοῦ ἐπέτρεπε ν' ἀναγνωρίσει τὸ σπῆτι τῆς ἀνάμεσα σὰ σπῆτια τοῦ Neuilly. Ἀκόμη καὶ ἡ «φυσικὴ» βεβαιότητα τῆς μητρότητας διαρείται: εἶναι ἐξῆγώγαμη κόρη τοῦ

(20) ὁ.π., σ. 25

(21) ὁ.π., σ. 44

(22) ὁ.π., σ. 19

βιομήχανου του Neuilly και μιάς υπηρέτριας που εκείνος δεν παντρεύτηκε, έχει λοιπόν μιά ανεπίσημη και μιά επίσημη μητέρα, τή σύζυγο του πατέρα.

Αυτό που θα υπέθαλπε τον πόθο τόσο για τη γυναίκα όσο και για την εικόνα, για την αναπαράσταση, θά ήταν αυτό το άδηλο, αυτή η μαύρη εικόνα απ' όπου εκείνη δεν άπλωσπάται παρά για τήν ιδιοποίηση μέσω της σχέσης προς το έαυτού είδωλο, όπου γίνεται εκφυλισμένο απείκασμα του ίδιου, ανάπτυλο του πρωτότυπου, του πρωταρχικού. Ίδιοποίηση που η άδυναμια ολοκλήρωσης της αναζωπυρώνει τον πόθο· το επικάλυμμα σκιάς που σκοτεινιάζει τή λεία επιφάνεια του καθρέφτη, δεν μπορεί ποτέ να αφαιρεθεί «άληθινά». Άλλωστε, το βλέμμα στον καθρέφτη ήδη ανταποδίδεται, ανακλάται: «έκείνη» βλέπει, τον βλέπει τουλάχιστο μιά φορά περνώντας με το αυτοκίνητό της μπροστά από το καφενείο, όπου του έδωσε ραντεβού κι εκείνος τήν περιμένει. Βάζει να τον παρακολουθήσουν, δεν άγνοει καμιά λεπτομέρεια τής ζωής του. Το βλέμμα που *γραπώνει* είναι τελικά το δικό της, που βλέπει χωρίς να βλέπεται. Βλέμμα ολοκληρωτικό, που το «πληρώνει» με όλους τους τρόπους: εξαντλείται, γίνεται όλο και περισσότερο αναμικτή, δεν έπιζει πάρα μόνο χάρη σε μεταγγίσεις αίματος. Έξαφανίζεται όλο και συχνότερα, έγκλειστη από τήν ασθένεια στο οικογενειακό σπίτι — στο τέλος, αναμφίβολα, πεθαίνει. Η μόνη υλοποιημένη ανταλλαγή αυτής τής αγάπης θά είναι τά χρήματα που εκείνη του έδωσε (αυτό που πληρώνει ή γυναίκα στο πιό συγκεκριμένο επίπεδο): έξουδετέρωση τής έπιθυμίας μέσα στο πιό οικουμενικό σύμβολο ανταλλαγής, στο πιό «ρουπαρό», όπως λέει το κείμενο. Μηδενοποίηση τής έρωτικής ανταλλαγής που ίσως τον έσωσε, αυτόν, από το βλέμμα της, απ' ό,τι πιό δυσβάσταχτο, πιό θανατηφόρο είχε.

·Aurélia Steiner·: τó όνομα τής μητέρας

Τό *Aurélia Steiner* είναι τό πιό πρόσφατο φίλμ τής M. Duras. Για τήν ακρίβεια, δεν είναι μιά ταινία, αλλά τέσσερα μικρού μήκους ένωμένα κάτω από τόν ίδιο τίτλο. Η εικόνα δεν περιέχει πλέον καμιά σωματική παρουσία, οι ήθοιοι έχουν δλότεια έξαφανισθεί, τό κείμενο λέγεται από μιά μονάχα φωνή, τή φωνή τής Duras· ή εικόνα δεν υποβάλλεται σε κανένα άφηγηματικό κανόνα, ούτε σε στοχασμό πάνω στην αναπαράσταση και τήν κινηματογραφική έργασία, όπως συνέβαινε στο *Navire Night*. Η διπλή μεταφορική σχέση που έγκαθιδρύεται άναμεσα στο κείμενο και τήν εικόνα παραπέμπει τό ένα στο άλλο ως τό «χαμένο αντίκείμενο του», άκατάπαυστα· ή εικόνα «αναπαράγει» μεταφορικά τά κενά, τς τομές του κειμένου, τό βάρος σιωπής που τό διασχίζει, ενώ τό κείμενο κατασκευάζεται σαν τέτοιο ξεκινώντας από τόν άδειο κόσμο, από μιά κατάσταση *άποληξίας* που γίνεται αισθητή μπει από τήν άπογύμνωσι τής εικόνας.

Τό πρώτο μικρού μήκους, *Césaire* (*Καισάρεια*) (11 λεπτά) άναφέρεται σε μιά έρωτική ιστορία βιωμένη στην αρχαιότητα — τήν άποπομπή μιάς βασίλισσας — ενώ ή κάμερα στέκεται πάνω σε αγάλματα με άυστηρό υφος· άνάμεσά τους τό άγαλμα μιάς γυναίκας μάς δείχνεται με φόντο τό γαλανό του ουρανού και τριγυρισμένο από σκαλωσιές. Το κείμενο διηγείται, ταυτόχρονα με τήν ιστορία, τό αιγυματικό βλέμμα αυτών τών ματιών που μάς κοιτάζουν χωρίς να βλέπουν, αυτά τά μωλωπισμένα από τό χρόνο πρόσωπα, τήν πληγωμένη σαν από λέπρα πέτρα. Βλέμμα άνησυχητικό που άντικρίζει τό δικό μας, που φθάνει ως έμάς άιώνες άργότερα, προορισμένο όμως να άφανισθεί. Αυτό τό μέσα στο έργο τέχνης συνεχίζει άκατάπαυστα να υποβάλλει έρωτήματα, είναι όκι δεν υπήρξε μιά πρώτη σκηνη που θά μπορούσε να έπανασταθεί, που θά είχε άποτελέσει τό άντικείμενο τής συγκέντρωσης αυτών τών ματιών — ή όποια τώρα καλεί τό δικό μας βλέμμα. Αυτές οι παραπομπές του βλεμματός συμβαίνουν σε μιά σχέση με τό χρόνο χωρίς πρωταρχή. Τό άγαλμα δεν παύει να κοιτάζει άνάμεσά μας — όπως έμεις άνάμεσά του — τό άπερίγραπτο.

Στό δεύτερο μικρού μήκους, *Les Mains Négatives* (*Τά χέρια στο άρνητικό*, 16') διασχίζουμε μέσα από ένα τράβελινγκ με αυτοκίνητο τς άρτηρίες, του Παρισιού από τή Βασίλη ως τήν πλατεία Concorde, ενώ πάνω του άρχίζει ν' άπλώνεται τό φώς τής ημέρας. Διαδοχή από καφενεία, άδειες πλατείες και πεζοδρόμια που καθαρίζονται από μαύρους όδοκαθαριστές. Τά «χέρια στο άρνητικό» για τά όποια μιλάει τό κείμενο, είναι ίχνη χεριών βουτηγμένων σε μπλε χρώμα — τά ίδια χέρια παντού — καμωμένα στην προϊστορική έποχή πάνω στα τοιχώματα μιάς σπηλιάς, στις άκτές του Άτλαντικού. Περνώντας από τή φωνή στην εικόνα, αυτή ή χειρονομία μοναξιάς που έγινε στο βάθος του χρόνου, άπέναντι στην άπ.ραντοσύνη του ώκεανου, συναντά τήν έρωτική κραυγή μέσα στην άπεραντοσύνη τής πόλης — που άπευθύνεται σ' ένα όν «προικισμένο με ταυτότητα» αλλά και σε όλους εκείνους που τήν άκούνε. Μιά κραυγή που πνίγει κάθε ταυτότητα και του άποστολέα και του άποδέκτη, ακριδώς τή στιγμή που προφέρεται· που άνηχεί σαν οικουμενικό ίχνος έπίκλησης του άλλου, όπως αυτά τά σήματα που άφείθηκαν σ' εκείνη τή σπηλιά χιλιάδες χρόνια πριν.

Τά δύο τελευταία μικρού μήκους (30' και 40' αντίστοιχα) φέρουν και τά δύο τό όνομα *Aurélia Steiner* (*Aurélia Steiner-Melbourne* και *Aurélia Steiner-Vancouver*). Τά κείμενα και τών δυο ταινιών — διαβάσει ή ίδια ή M. Duras — είναι γραμμένα σε πρώτο πρόσωπο και υλογράφονται *Aurélia Steiner*. Τό πρώτο μικρού μήκους μάς καλεί για μιά άκομη περιήγηση του Παρισιού· αυτή τή φορά με πλοίο, μέσα σ' άντικαθρεπτοματά του φωτός πάνω στο νερό, πλάι στις μαιωμένες πέτρες, γέφυρες και άλοβάθρες. Ταυτόχρονα

γράφεται ένα έρωτικό γράμμα που απευθύνεται σε άγνωστο άποστολέα, ίσως έπινοημένο, ίσως νεκρό. (Μόνο στο δεύτερο μικρού μήκους θα καταλάβουμε ότι πρόκειται για τόν πεθαμένο πατέρα). Το πρώτο *Aurelia Steiner* είναι εγχρωμο, το δεύτερο, αντίθετα, είναι ασπρόμαυρο με εικόνες ακίνητες, πιο άσκητικές και βασιανισμένες: τοπία κάτω από βαρύ ούρανό, εγκαταλειμμένοι σταθμοί, θαλάσιες άκτες μετά από καταιγίδα, ξεπλυμένα βράχια με βαθουλωμένα σχήματα. Η λικνιστική γοητεία του νερού συνοδεύει στην πρώτη ταινία ένα κείμενο που γράφεται ενάντια στη βία, που την άνωθει: Η *Aurelia Steiner* άρνείται να πιστέψει το θάνατο του πατέρα, όπως άρνείται ν' άνοιξει στη γάτα που πεθαίνει από την πείνα, πίσω από το τζαμι. «*Θέλει να άνηκει κι εγώ δε θέλω πιά*», λέει. Στο δεύτερο *Aurelia Steiner* η συναρπαστική σκληρότητα της εικονας συνδέεται με την είσοδο, μέσα στο κείμενο, της βίας της ιστορίας-βία που τιθεται σάν «πρωταρχική σκηνή». Το κείμενο αναπτύσσεται με άξονα το βλέμμα της μητέρας που μέσα από το παράθυρο κατευθύνεται προς τόν πατέρα — στο λευκό όρθογωνιο της αύλης του στρατόπεδο συγκέντρωσης. Η μητέρα πεθαίνει κατά τη γέννηση της μικρης *Aurélia Steiner*, βλέποντας τόν πατέρα να ξεψυχά πάνω στην άγχονη — έπειδή έκλεψε τροφή για το παιδί.

Η σχέση υποκειμένου της εκφώνησης και υποκειμένου του εκφώνηματος ⁽²³⁾ εκτυλίσσεται σε πολλαπλά αλλά άξεχώριστα έπιπεδα: *Aurélia Steiner* είναι ταυτόχρονα ό τίτλος των δυό ταινιών (καί τριών κειμένων), τό όνομα της κοπέλας που υπογράφει τό κείμενο («*Ονομάζομαι Aurelia Steiner, ζω στο Vancouver όπου οι γονείς μου είναι καθηγητες. Είμαι δεκαοχτώ χρονών· Γράφω*»), τό όνομα εκείνης που αυτόβιογραφείται στο κείμενο σάν τρίτο πρόσωπο, και τέλος, στο έσωτερικό του κειμένου, τό όνομα της πεθαμένης μητέρας. Το έρωτικό γράμμα, στο δεύτερο μικρού μήκους, που απευθύνεται ρητα στον πατέρα, γράφεται ταυτόχρονα εν όνοματι της μητέρας (ξεκινώντας από τό βλέμμα της πάνω στον πατέρα ανάμεσα από τό λευκό όρθογωνιο: παραθυρο άνοιγμένο προς τη βία, προς τό φόνο άπ' όπου πηγάζει ή ιστορία — οι γονείς πεθαίνουν σχεδόν ταυτόχρονα με τη γέννηση του παιδιού) και εξαιτίας της. Άνάμεσα στη φρίκη και στη καθήλωση αυτής της σκηνής — που ανταποκρίνεται στην άκίνητοποίηση της εικόνας και την κινητικότητα του γίνεσθαι (ή άκαταπαυστη ροή του ποιαμού στην θόνη) τό κείμενο και ή εικόνα παίζουν άκατάπαυστα πάνω σε μια άπροσδιόριστη απόκλιση- απόκλιση ανάμεσα στο θάνατο και στη ζωή, στη νεκρή και στη ζωντανή, στην *Aurélia Steiner* και στην *Aurélia Steiner*, ανάμεσα στη μητέρα και στην κόρη, στη υπογράφουσα και στην άφηγήτρια. Ξεκινώντας από τά δίκτυα που έστησε τό μοναδικό και πολλαπλό όνομα, ή γραφή άποσπάζει άπό τη σκηνή της γέννησης και του θανάτου χωρίς και να την εγκατα-

τών *Aurélia Steiner*: ούτε ίδιες, ούτε άλλες, ούτε όμοιες ούτε διαφορετικές, άναδιπλασιάζονται και ύποκαθίστανται άμοιβαία έπ' άπειρον — σε μία έγγυτητα, σε μία έπιψηλάφηση χωρίς ποτέ να συμπέσουν ούτε να έλθουν σε αντιπαράθεση. Άεικίνητο καθρέφτισμα των ύδάτων του ποταμού σε συνεχή ροή, με τη βιασύνη και την επιθυμία να χυθούν μέσα στη θάλασσα — μία άτελειωτη κι επαναλαμβανόμενη εκπλήρωση. *Παράξενη αυτή ή όψη που παίρνει το ποτάμι, κάποιες στιγμές στο φώς της νυχτας, σάν να πηγαινει με βιασύνη προς τη θάλασσα, να χυθεί εκεί ολόκληρο.*

Η άρχη, τό νόημα και ή κατευθυνση του έρωτικού γράμματος είναι για πάντα χαμενα: άπουσία που απευθύνεται σε μια άλλη άπουσία για να σμίξει μαζί της, πάνω άπο τό κενο, από τό λευκό όρθογωνιο· έπιβεβαιώνει όμως ταυτόχρονα την άφθασιία, την άφθονια του γίνεσθαι. Η πρωταρχική σκηνή είναι βίαιη άπόσπαση, άποχωρισμός των γονιών μεταξύ τους και από τό παιδί — όλα, τη στιγμή ακριβώς που άρχίζουν, ανάμεσα τους και για τους ίδιους, καταστρέφονται. Άπ' αυτήν την έλλειψη γεννιέται ώστόσο ή συμπλοκή παρουσίας και άπουσίας, ζωής και θανάτου, που κανει δυνατό τόν πόθο, την άτέρευμη έπίκληση, την προς-κίνηση: η *Aurélia Steiner* μπορεί να υπογράφει, διαμέσου του όνόματος της μητέρας, διαμέσου του θανάτου της μητέρας, τό έρωτικό γράμμα που απευθύνεται στον πατέρα και μέσα άπ' αυτόν σε άνδρες όμοιους και άλλους. *Aurélia Steiner* είναι τό όνομα της δυνατότητας να ξαναρχίσει αυτο που ποτέ δέν συνέβη «άληθινά» (δηλαδή μία για πάντα), που ώθείται να επαναληφθει, χωρίς όμως να είναι ποτέ ίδιο με τόν εαυτό του. «Λογική» που «ξεχειλίζει» κάθε προσδιορισμό (υπαγορευμένο από την αρχη της ταυτότητας), όπου διαφαίνεται ή δυνατότητα μιάς «γενεαλογίας» σε θηλυκό γένος — έγγραφή μιάς σχέσης του «γυναικειου» προς τό «μητρικό» — και ταυτόχρονα μία διαφορετική προσέγγιση της ημαινουσας παραγωγής.

Μαρούζα Γκαλλώ

(23) Υποκείμενο της εκφώνησης (sujet de l'énonciation): τό υποκείμενο της ίδιας της πράξης παραγωγής ενός εκφώνηματος (όμιλητής, συγγραφέας...). Υποκείμενο του εκφώνηματος (sujet de l'énoncé): τό γραμματικό υποκείμενο αυτού του εκφώνηματος. Τά δύο υποκείμενα συμπίπτουν ή όχι. Τη διάκριση επέξεργάστηκε συστηματικά ο E. Benveniste. Βλ. *L'appareil Forme de l'énonciation* στο *Problemes de linguistique generale*, II, N.R.F., Gallimard, Paris 1974, σ. 79-88.

Σύντομη Βιοφιλμογραφία της Marguerite Duras

Γεννήθηκε το 1914 στην Ίνδοκίνα όπου και πέρασε την παιδική κι εφηβική της ηλικία. Πήγε στο Παρίσι σε ηλικία 18 χρόνων. Σπουδές στα μαθηματικά, τις πολιτικές επιστήμες και τα νομικά.

Τό έργο της:

1940. *L'Empire colonial français* (Η γαλλική αποικιακή αυτοκρατορία — μυθιστορημα σε συνεργασία με τον Philippe Roques που δημοσίευσε με το πραγματικό της όνομα. Marguerite Donnadiou)
1943. *Les Impudents* (Οι Άναισχυντοι - μυθιστόρημα)
1944. *La vie tranquille* (Η ήσυχη ζωή - μυθιστόρημα)
1950. *Un barrage contre le Pacifique* (Ένα φράγμα κόντρα στον Ειρηνικό - μυθιστόρημα. Το γύρισε ταινία ο René Clément το 1957)
1952. *Le marin de Gibraltar* (Ο ναύτης του Γιβραλτάρ — μυθιστορημα / το γύρισε ταινία ο Tony Richardson το 1967)
1953. *Les petits chevaux de Tarquinia* (Τα μικρά άλογα της Tarquinia - μυθιστορημα)
1954. *Des journées entières dans les arbres* (Μερες ολοκληρες μέσα στα δέντρα — αφηγηματα)
1955. *Le square* — μυθιστορημα
1958. *Moderato cantabile* — μυθιστόρημα (το γυρισε ταινία ο Peter Brook το 1960)
1958. *Les viaducs de la Seine - et - Oise* (Οι γέφυρες της Seine-et-Oise — Θέατρο)
1960. *Χιροσίμα, αγάπη μου* — σενάριο της ταινίας του Αλαίν Ρενάι.
1960. *Dix heures-et demi du soir en été* (Δέκα και μισή, βράδυ, το καλοκαίρι — μυθιστόρημα / το γυρισε ταινία ο Jules Dassin το 1967).
1961. *Une aussi longue absence* (Μιά τόσο μακριά απουσία — σενάριο και διαλογοι σε συνεργασία με τον Gerard Larlot για τη ταινία του Henri Colpi)
1962. *L'après - midi de Monsieur Andesmas* (Τό απόγευμα του Κυριου Andesmas — αφηγημα)
1964. *Nuit Noire, Calcutta* (Μαύρη νύχτα, Καλκούτα — μικρού μήκους γυρισμένο από τον Marin Karmitz)
1964. *Le ravisement de Lol V. Stein* (Η εκσταση της Lol V Stein — μυθιστόρημα)
1965. *Les rideaux blancs* (Οι άσπρες κουρτίνες — σενάριο για ένα μικρού μήκους του Georges Franju).
1965. *Les eaux et forets / Le Square / La Musica* — Θέατρο
1965. *Le vice - convu* (Ο Υποπρόξενος — μυθιστόρημα)
1966. *La Musica* (ταινία, σκηνοθεσία σε συνεργασία με τον Paul Seban και με ερμηνευτές τους Delphine Seyrig, κοβιτ. Hossain, Julie Dassin).
96. *L'amante anglaise* (Η Αγγλίδα έρωμενη — μυθιστόρημα)
1968. *L'amante anglaise*. (Η Αγγλίδα έρωμενη — Θέατρο)
1968. *Suzanne Andler κ.ά.* — Θέατρο.
1969. *Détruire, dit-elle* — αφηγημα
1969. *Détruire, dit-elle* — ταινία με ερμηνευτές τους Michel Lonsdale, Nicole Hiss, Daniel Gélin, Catherine Sellers.
1970. *Abahn Sabana David*. — αφηγημα.
1971. *Jaune le soleil* (Κίτρινος ο ήλιος — ταινία που στηρίζεται στο *Abahn Sabana David* με τους Dionys Mascolo, Samy Frey).
1971. *L'Amour* (Ο Έρωτας — δοκίμιο)
1972. *Nathalie Granger* — ταινία με τους Lucia Bose, Jeanne Moreau, Gerard Depardieu, Dionys Mascolo
1973. *India Song* — κείμενο
1973. *La femme du Gange* (Η γυναίκα του Γάγκη — ταινία με τους Catherine Sellers, Nicole Hiss, Gerard Depardieu, Dionys Mascolo)
1974. *Les Parleuses* — συζητήσεις με την Xavière Gautier.
1975. *India Song* — ταινία με τους Delphine Seyrig, Michel Lonsdale, Mathieu Carriere.
1976. *Baxter, Vera Baxter* — ταινία με τους Delphine Seyrig, Gerard Depardieu.
1976. *Son Nom de Venise dans Calcutta desert* (Τό Βενετσιάνικό της όνομα στην έρημη Καλκούτα — ταινία)
1976. *De journées entières dans les arbres* (Μερες ολοκληρες μέσα στα δέντρα — ταινία)
1977. *Le Camion* (Τό Καμιόνι — ταινία με την Marguerite Duras και τον Gérard Depardieu).
1977. *L'Eden Cinema* — Θέατρο
1978. *Le Navire Night* — ταινία με τους Mathieu Carriere, Dominique Sanda, Bulle Ogier.
1979. *Cesarée* — ταινία μικρου μήκους
1979. *Les Mains Negatives* (Τα χερια στο αρνητικό — ταινία μικρού μήκους)
1979. *Aurélia Steiner-Melbourne* — ταινία μικρου μήκους
1979. *Aurélia Steiner-Vau ouver* — ταινία μικρού μήκους
1980. *L'homme assis dans le couloir* (Ο άντρας που καθιεται στο διαδρομο. — κείμενο)
1980. *Les Yeux verts* (Τα φρασινα ματια — ειδικό τευχος των Cahiers du Cinema No 312/313).
1981. *Agatha* — θεατρικός διαλογος
1981. *L'Été 80* (Τό καλοκαίρι '80 — συλλογη άρθρων στην εφημερίδα *Liberation*).
1981. *Outside* — χρονικό για τη Μαρια Καλλας

Ἡ μέθοδος τοῦ πολέμου

(Οἱ 4 τῆς Ἡρωικῆς Ταξιαρχίας)

τοῦ Νίκου Σαββάτη

Οἱ 4 τῆς Ἡρωικῆς Ταξιαρχίας

(The Big Red One). Η.Π.Α. 1980

Σεν. καὶ σκη.: Samuel Fuller
Φωτ.: Adam Greenberg (Metrocolor). Μουσ.: Dana Kaproff. Καλ. Διευθ.: Peter Jamison. Μοντάζ: David Bretherton καὶ Morton Tubor. Σκηνοθέτης βοηθητικῶν συνιργγίου: Lewis Teague. Εἰδ. ἱεφέ: Kitt West, Peter Dawson, Jeff Clifford. Ἔρω: Lee Marvin (Λοχίας), Mark Hamill (Γκρίφ), Robert Carradine (Ζαμπ), Bobby Di Cicco (Βίντσι), Kelly Ward (Τζονσον), Stephane Audran (ἡ βέλγίδα ἀντιστασιακή), Siegfried Rauch (Σνέντερ), Serge Marquand (Ρανσονέ), Alain Dontey, Maurice Marsac, Colin Gilbert, Joseph Clark, Key Campbell, Doug Werner, Marie Villalonga, Howard Delman. Παρ.: Gene Corman. Διανομή: Μιχαηλίδης. Διάρκεια: 113'.

Σ' ὅλες του τις πολεμικὲς ταινίες ὁ Φούλερ ἐπεξεργάστηκε τὴ μέθοδο γιὰ νὰ πραγματοποιήσει τὸ σχέδιο τῆς ζωῆς του. Τὸ *The Big Red One*, σάν διβλίο πρῶτα, ἀπορρόφησε τὴν πολεμικὴ τοῦ ἐμπειρία σ' ὅλα τὰ πεδία τῆς μάχης, ἐγινε ἡ πιὸ μεγάλη του ἀνταποκριτὴ ἀπὸ τὸ Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Σάν ταινία ἀργότερα ἐπρεπε νὰ μεγαλώσει ἀκομὴ, περισσότερο· ν' ἀνασυνθέσει τὸ πелῶριο ὁδοιπορικὸ πέντε ἀντρῶν ποῦ ὑπηρετοῦν στὴν 1η Μεραρχία Πεζικοῦ τοῦ ἀμερικάνικου στρατοῦ. Ἀπὸ τὴν Ἀφρική ὡς τὴν Τσεχοσλοβακία, ὁ Φούλερ ἤξερε ἀπ' ἐξῶ τὴ διαδρομὴ τους. Ἀλλὰ ἡ γεωγραφία τὴν ἐνδιέφερε λιγότερο ἀπὸ τὴ διάρκειά της. Γιατί ἔτσι ὁ Λοχίας καὶ οἱ τέσσερις στρατιώτες ποῦ μαχονταί νὰ θῶν ζωντανοὶ μέσα ἀπὸ τὴ φρεϊκή, θὰ ἀγγίζαν τὴν τραγικότητα τῆς ἀνθρώπινης μοίρας μπροστὰ τὴν παγερὴ μεγαλοσύνη τοῦ θανάτου. Τὸ τεράστιο κενὸ τοῦ πολέμου θὰ μεγαλώνε μέσα ἀπὸ τὸ φιλικὸ χρόνο. Κάνοντας τὸ ἔργο τῆς ζωῆς του, ὁ Φούλερ ἤθελε νὰ γυρίσει τὴ μεγαλύτερη πολεμικὴ ταινία.

Ἡ τελικὴ κόπια, ὁμως, ἔπεσε — ὄχι πολὺ ἥρωικά — στὸν αἰῶνιο πόλεμο ἀνάμεσα στὴν «ὑπερβολή» τοῦ δημιουργοῦ καὶ τὴν ἠλιθιότητα τῆς ἐταιρείας. Τὸ *The Big Red One* εἶναι ἓνα παράξενο, ἀποσπασματικὸ, γεματο κρεσέντι φιλμ-ἐρεϊπιό. Χωρὶς τὴν ἀρχικὴ διάρκειά του (4 ὥρες) μοιάζει νὰ σφίγγεται τεχνητὰ γύρω ἀπὸ τὸ σκόλιο τοῦ Ζαμπ (Μπόμπ Καραντίν). Ἡ φωνή-τοῦ-νεαροῦ Φούλερ-στὴ-μυθοπλασία ἐπιστρατεύθηκε γιὰ νὰ γεφυρώσει κομμάτια χρόνου ἢ ἐπεισόδια χωρὶς συνέχεια. Ἐγινε ραχοκοκαλιά τῆς ταινίας, ἀνατρέποντας τὴν ἰσορροπία τῆς ἀντικειμενικῆς ἀναπαράστασης τῆς δράσης μὲ τὸ λυρικό φουσκωμα τοῦ συμβόλου¹. Ἡ ψυχρὴ παρατήρηση γέμισε τὴν τραγικὴ ἀπουσία τῆς συνείδησης — ὅποιασδήποτε συνείδησης ὅταν οἱ ἀνθρώποι πασχίζουν νὰ σώσουν τὸ τομάρι τους. Κι ἀντὶ γιὰ τὴν ἀποκαλυπτικὴ τοιχογραφία ποῦ σχεδιάζε, ὁ σκηνοθέτης συμβιδάσθηκε μ' ἓνα «παιδαγωγικὸ» ρεπορτάζ «ιδεῶν» γύρω ἀπὸ τὴν ἐπίδωσι στὸν πόλεμο.

Ἀλλὰ ἀκόμη κι ἔτσι ἡ ταινία ἔχει μιὰ μυστηριώδη γοητεία. Δείχνει φρεϊκία καὶ νεανικὴ ὀρεξ φρεϊς κι ἀν τῆς δεῖς (ἀν πολεῖς νὰ δεῖς τίποτα ἀπὸ

τῆς καταστραμμένες ἑλληνικὲς κόπιες). Κι ὕστερα ἀπὸ τόσο καιρὸ ἀναρωτιέμαι ποιά ἀνεξήγητη πνοή μεταμορφώνει τῆς σκηνῆς τῆς σε ἀξέχαστες καὶ πλούσιες κινηματογραφικὲς στιγμές. Εἶναι ἡ δαιμονικὴ ἐμπνευση στὸ γράψιμο τοῦ σενάριου ἢ τὸ συγκινησιακὸ βάρος τῆς τραυματικῆς ἐμπειρίας; Τὸ περίπλοκο ντεκουπάζ καὶ φιλμάρισμα ἢ τὸ ἑλλειπτικὸ μοντάζ-σόκ; Οἱ ζωντανὲς παρουσίες τῶν στρατιωτῶν ποῦ ζωγραφίζονται μὲ μικρὲς φουλερικὲς πινελιὲς ἢ τὸ χτίσιμο χαρακτηρισμῶν ἰδεῶν ποῦ ἐλάχιστα ἐξελίσσονται (ὁ Λοχίας); Αὐτὴ ἡ συνθετικὴ ματιὰ στὸν Πόλεμο ποῦ ἀναγεῖ τὸν παγκόσμιο ἀλληλοσπαραγμὸ στῆς πηγῆς τοῦ Μύθου, στὴν ἀδελφοκτονία, στὸν Κάιν καὶ τὸν Ἄβελ, εἶναι ὕμνος στὴ ζωὴ ἢ στὸ θάνατο; Τὸ *The Big Red One* εἶναι ἡ πειστικὴ σκηνοθεσία τοῦ πολέμου ἢ ὁ στυλιζαρισμένος «πόλεμος τῆς μεθόδου»;

Θὰ μπορούσαμε νὰ ἐπεκταθούμε ἐπ' ἀπειρον. Ἄς μείνουμε καλύτερα στὴ μέθοδο, ὅπως ἐπιμένει κι ὁ Φούλερ (μ' ἀποτέλεσμα νὰ κάνει μιὰ ταινία παλιομοδίτικη γιὰ τοὺς παραγωγούς καὶ γιὰ τοὺς πολλούς ἔχθρους του). Σάν Μιουσης τῆς πολεμικῆς ταινίας, ὁ ἴδιος ἔχει ὀνομάσει τὴ ρεαλιστικὴ συνταγὴ ποῦ προτείνει:

«Οἱ ἔξι ἐντολὲς τοῦ πολεμικοῦ φιλμ»

1. Μὴ σταματᾶτε ποτὲ τὴ μάχη ὅταν πληγωθεῖ κάποιος. Ὅταν πῆσει ἓνας ἀντρας συνεχίστε. Γι' ἄλλο μπορεῖ νὰ γίνει;

Ἡ ἀπόδραση στὴν Ὀμάχα Μπῆς — μιὰ σκηνὴ «ἀνθολογίας». Ὁ λόχος ἀποδεκατιζέται ἀλλὰ ἡ δράση δὲ σταματᾶει. Ὁ Φούλερ κορυφώνει τὸ ἀνυπόφορο αἰσπένς τῆς ἐπιχείρησης μὲ τὰ πιὸ λιτὰ κι ἀντιθεματικά μέσα. Ἡ κινηματογραφικὴ ἀκολουθεῖ μόνο τοὺς κανόνες τῆς μάχης. Δείχνει τῆς τεχνικὲς λεπτομέρειες τῆς τακτικῆς χωρὶς νὰ χάσει τὴν ποιητικὴ τῆς δὲνταμῆ κι ἀφήνει τὸ δράμα τῆς ἀπώλειας καὶ τὸ μέγεθος τοῦ μακελευν νὰ περάσουν σὲ συμβολικὰ λαϊκὰ μοτιφ. Τὸ ρολοὶ τοῦ νεκροῦ στρατιωτῆ μέσα στὰ κύματα τῆς Μάγχης ποῦ κοκκινίζει ἀπὸ τὸ αἷμα μετράει τὸ χρόνο τῆς 77

1. Ὅλος ὁ ἀπλομορφος πρόλογος (βλ. μεταφραση τῆς 1ης σκηνῆς στὸ Σ.Κ. 15/16, σελ. 17), τὸ προσῶπο τοῦ Λοχία ἀλλὰ καὶ τοῦ Γερμανοῦ, σὲκάνς ὀλοκληρῆς (ἡ Ὀμάχα, ἡ γενναία, ἡ σκληρά), ἀλλὰ κι ἀνεξάρτητα πλάνα διπλαῖονται ταυτοχρόνως στὸ συμβολικὸ καὶ στὸ πραγματικὸ.

έπιχειρήσης. Είναι ένα άνησυχητικό γκρό-πλάνο: μιλάει τη γλώσσα του θανάτου πιο δυνατά από γενικά πλάνα και χιλιάδες όπτικά έφε με άκρωτηριασμένους κομπάρσους και τόνους από κέτσαπ. Το κοντινό του Λοχία πάνω στα βότσαλα της άκτης είναι η πιο σκληρή εικόνα της στιγμής που δίνεται ή διαταγή. Ο Λή Μάρβιν μετράει αλλά τά νούμερα των στρατιωτών του. Ψυχρά κι επαγγελματικά τούς στέλνει νά πεθάνουν, ιά νά καταφερον ό, τι ένα άνόητο στρατηγικό σχέδιο δέν μπόρεσε να προβλέψει. Είναι ο ίδιος ο θάνατος: πού μετράει τήν έξουσία τανω στή ζωή. Όμως ή ζωή θά νικήσει στό τέλος. 'Ο Γκρίφ ό πιδ «άδύναμος» απο τού: τέσσερις θά πετύχει τό ακατόρθωτο. 'Όταν φτάσει ή σειρά το» νά εκτελέσει τή διαταγή, θα διασπάσει τά συρματοπλέγματα ξεπερνώντας τόν έαυτο του. Σε μιά μονομαχία βλεμμάτων με τό Λοχία, ο Φαντάρος δέν είναι πιά σκέτος «έριθμός» χωρίς ιστορία, ψυχολογία και μελλον, ούτε τρομαγμένο ζώο πού τό βάζουν νά κάνει τή βρώμικη δουλειά. Άντλει από τήν έσωτερική του δύναμη, άψηφάει τό θάνατο και γίνεται «ηρωας».

2. Μην επιτρέπ'τε ποτε στο φαντάρο πού πεθαίνει νά βγάλει απ' τό πορτοφολι τή φωτογραφία τής άραβωνιαστικιάς του και νά τήν κοιτάξει. Ποτέ δέ νίνεται ίτσι.

Στήν κυνική όπτική του για τόν πόλεμο ό Φούλερ άρνεείται ότι ό θάνατος στό μέτωπο μπορεί νά είναι άφορημή για άνθρωπιστικές φανφαρες ή κι-

νηματογραφικό δακρυγόνο. Οι φαντάροι του σκοτώνονται στή μάχη, αυτό είναι ολο. Ξεψυχούν χωρίς στυλ, ή ζωή τους δέν περνάει μπροστά στά μάτια τους σαν κινηματογραφική ταινία τις τελευταίες τους στιγμές. Αφού ή ζωή τους δέν έχει καμιά διάσταση, ό θάνατός τους πώς μπορεί νά άποκτήσει; 'Η φρίκη τόν καταπίνει σαν άπειροελάχιστο τής πολέμικής μηχανής. Κι ό έφιαλτης τής έπιδίωσης γίνεται άκόμη πιδ τρομακτικός. Στην προτελευταία σεκάνας, κόντρα σε κάθε δραματική προσδοκία, ό Φούλερ βάζει στό στόμα του στρατιώτη πού πεθαίνει από τις σφαίρες κάποιου άκροβολιστή μιά άνατριχιαστικά κλασική του άτάκα: «Σκότώσα αυτόν πού με σκότωσε...». 'Ο θάνατος στόν πόλεμο δέν έχει ούτε δόξα ούτε νόημα. Τό μόνο πού σε δικαιώνει είναι νά έπιζεις — έστω και λίγο μετά τό θάνατο του έχθρου.

3. Οι στρατιώτες σας νά είναι θρώμκοι κουρασμένοι κι άξέριστοι. Κανένα δέν ξυρίζεται στην πρώτη γραμμή.

Με βάση τήν εικόνα του στρατιώτη ό Φούλερ άνατρέπει τα στερεότυπα σε μιά άντιηρωική προβληματική. Στο όνομα τής άλήθειας βασίζει αυτή τήν εικόνα στό σώμα, στήν παρουσία, στις κινήσεις, στα άνανακλαστικά, στό πιασμο του όπλου. Οι τυπικές εύλογίες του πολιτισμού έπιστρέφουν στό άποστερημένο κορμί του πολεμιστή στό τέλος του πολέμου ή σε μιά άναπαυλα από τή μάχη. Ο Λοχαγός του Λή Μάρβιν ξυρίζεται στό



BR-32

Οι Kelly Ward, Bobby Di Cicco, Lee Marvin, Robert Carradine και Mark Hamill στή σεκάνας τής άπόβασης του Όμάχα Μπής



Lee Marvin

χαράκωμα όταν πληροφορηθεί την ανακοπή στον πρόλογο της ταινίας. Και οι στρατιώτες κανουν μπάνιο σε μια βορειοαφρικάνικη ακτή περιμένοντας καινούριες διαταγές (μέ το μαγιο όχι με τὰ σώδρακα).

Ο φάνταρος στο *The Big Red One* είναι απλά πολύ καλά εκπαιδευμένος για να κρατήσει μια περιοχή και να προχωρήσει. Εκτελεί την αποστολή του τέλεια, όχι για να δικαιώσει κάποιο ιδανικό, μόνο για να βγει ζωντανός. Ο μηχανισμός του πολέμου τον λαγιδεύει σε μια όριακή κατάσταση: πρέπει να σκοτώσει για να μην σκοτωθεί. Έτσι χάνει κάθε χιμαιρα ανθρωπίνης αξιοπρέπειας καθορίζεται ολοκληρωτικά μέσα στη βαρβαρότητα. Γιατί τὰ συνορα ανάμεσα στον πολεμιστή και τὸ δολοφόνο είναι άσπρη και τὸ τραύμα, ακόμη κι ἀπὸ ένα ἀθελητο γλυστρημα στη δεύτερη ήθικη βαθμίδα, όπως τὸ δίνει ὁ Λοχίας, μπορεί να αἰμορραγεί μιά ζωή. Η εικόνα του τέλειου στρατιώτη:

«Μισώ τὸν τέλειο στρατιωτικό που βρίσκειται σ' ὅλους τοὺς στρατούς του κόσμου», έχει δηλώσει ὁ Φούλερ. Μεταθετόντας τὴν εικόνα του στους υπαξιωματικούς και τοὺς στρατιώτες, πληγίνοντας τὴ λογική της στα ἄκρα, κριτικαρεῖ τὰ προπαγανδιστικά ἀρχετυπα με τὴ μινιμουμ διαφοροποιημένη ἠθική του (στρατιώτης ἢ δολοφόνος). Η ταινία του, είναι ουσιαστικά αντιμilitarιστική. Δὲ θα μπορούσε ποτε να τοπώσει τὸ ἠθικό ενός νεοσυλλεκτού, οὔτε να στηρίξει τις ἀντικειμενικές στρατιωτικὸς καριέρας.

4. Μὴ βάζετε κοπέλες σε πολεμικές ταινίες. Οὔτε φλάς μπάκ γυναικῶν στὸ σπίτι να παιζόμενοι τὸ γυρισμὸ τῶν ἀντρων τους. Αν δε μπορεῖτε νὰ πεῖτε τι μέρος λόγου εἶναι ὁ χαρακτήρας σας, χωρὶς νὰ τὸν δείξετε πὼς εἶναι στὸ σπίτι του, πετάξετε τον ἔξω ἀπὸ τὸ σενάριο.

Οἱ γυναῖκες δὲν ἔχουν θέση στὸ πεδίο τῆς μάχης παρα μόνον ὅταν μοιράζονται τὴ φρικὴ τοῦ πολέμου με τοὺς ἀντρες. Σκοτώνουν κι αὐτές ὅταν πρέπει με ἀσχημα ὄπλα — με ξυράφι ἢ με δρεπάνι, χωρὶς ἀναστολές ὅπως ενας φουλερικός στρατιώτης θὰ ξεκοιλιάζε με τὴ λόγχη τον ἐχθρό. Στὸ τρελοκομείο ἢ ἀντιστασιακὴ Στεφάν Ουντράν κὸδει τὸ λαγύγγι τῶν γερμανῶν φρουρῶν με τὶς πιρουντες καὶ τὴν ἐπαγγελματικὴ ἀκρίβεια μιάς μπαλαρinas σε μιουζικαλ. Ἀλλὰ ἡ μοναξία του πολεμιστῆ στὸν 100% ἀντρικό κοσμο δὲ χρειάζεται ρομάντζο γιὰ νὰ τονιστεῖ. Ἡ «ἀνθρωπιά» τῶν στρατιωτῶν διαλυτεται στὸ συναισθηματικό κενό του πολέμου, οἱ γυναῖκες εἶναι στοιχεῖα τοῦ ντεκόρ. Οἱ ἀντρες ὅταν εἶναι μαζί μιlane για γυναῖκες, γιὰ τις μανδῆδες τους ἢ λενε χοντρά ἀστεία γιὰ γκόμενες. Τὶς ποθουν πραγματικά ὁμως, ἢ ἀκοῦνται στὴ διαφοροποιημένη συντροφικότητα που πάντα ἀναπόλουν σ' ὅλες τις πολεμικές τους διηγήσεις: Ὁ Φούλερ δείχνει τις σχέσεις τῆς κλειστής ὁμάδας χωρὶς ψυχολογιστικό φολκλόρ, οἱ στρατιώτες ξαναβρίσκουν το Λοχία τους (που εἶχε πληγωθεῖ σε μιά ἐπιχείρηση), σε κάποια βορειοαφρικάνικη ἀκτή — τὸν ἀγκαλιάζουν συγκρατημένα καὶ σε πολὺ γενικό πλαίσιο.

Ἡ ὄραματογυγία τῆς ταινίας εἶναι ὁ πῶ παραδοσιακὸς διαχωρισμὸς τῶν φύλων (οχι ἡ σύγχυση τους που ἀπαιτεῖ ὁ μικροαστικός μοντερνισμὸς). Ἀπὸ τὴ μιά οἱ ἀντρες εἶναι σκέτα στρατιώτες (πράκτορες τοῦ θανάτου). Ἀπο τὴν ἄλλη οἱ γυναῖκες εἶναι μόνον μητερες, ἀνήκουν στὸ χώρο τῆς ζωῆς. Ἀλλὰ στὸν Φούλερ δὲν ὑπάρχουν στερεότυπα. Τὶ γίνεται λοιπον ὅταν μιά γυναῖκα εἰσβάλει ξαφνικά στὸ χώρο του θανάτου, σε μιά ερημιά σπαρμένη με πτώματα γερμανῶν καὶ γεννάει τὸ παιδί της μέσα σ' ἓνα ἀχρηστεμένο τάνκ.

Οἱ στρατιώτες δὲν ἔχουν ἄλλη ἐκλογὴ, θὰ πρέπει νὰ ἐκτελέσουν κι αὐτὴ τὴν οὐρανοκατεδατῆ ἀποστολή ξεγεννώντας τὴν ἐτοιμογεννη γαλλίδα. Σ' ἄλλη μιά σκάνς «ἀνθολογίας» ὁ Φούλερ ἐφευρίσκει ἓνα καταρακτὴ ἀπὸ γκαγκ γιὰ νὰ δείξει τὴν ἀπελπίσια καὶ τὴν ἀδελξιδότητα τῶν ἀντρων που ξερουν πολὺ καλά νὰ σπέρνουν τὸ θάνατο, ἀλλὰ εἶναι τελειῶς παρῆθενι στὴ δια τῆς γέννας. Βρίσκονται στὸ πῶ κρισιμὸ γιὰ τὸ Λοχία σημείο². Με τὰ ὄπλα τους που καπνίζουν ἀκόμη, μόλις πρὶν λίγο, ἐξολοθρεθσαν γηγυροα κι ἐξυπα μιά γερμανικὴ ὁμάδα, μιά ἐνεδρε κρημμένη σε μιά νεκρική σκηνοθεσία. Τώρα παικτοδῆτοι μπροστά στὸν τοκετὸ μεταφορῶνονται σὲς πῶ ἀτομικές, θρωμικές καὶ κομικοτραγικές μαμές που μπορεί νὰ συλλαβῆ ὁ νους. Φορινε στα δεχτεῖα τις καλοπτες που βαζουν σὲς κανες του ὄλλων, θα ζουν τὸ τουλι που τολιγε τὸ τουρι γιὰ μῆσκα χειροφργειου. Κι ὁ Λοχίας ἀπεγνωσμένα προσπαθεῖ νὰ συννευθεῖ με τὴ γυναῖκα σε σπαρτινιματα ἀγγλογαλλικά. Στὸ τέλος ἀπογοητευτεται «I'll do the... rouisse»⁽¹⁾ τὴν καθήσκαζεῖ καὶ μίχνετα στὴν πῶ σημαντικὴ γι' αὐτον ἐπιχείρηση και των δυῶ πολέμων. Πρέπει νὰ κάνει ἓνα θάμα γιὰ νὰ διαλυθεῖ τὴ συνωμοσία του θανάτου. Καὶ να λυ-

2. Εἶναι τὸ σημεῖο του Σταυρου, ἐκεῖ ὅπου ὁ Λοχίας στὸν Πρῶτο Παγκόσμιο Πόλεμο εἶχε σκοτώσει ἓνα γερμανὸ πρὶν μῆθε τὴν ανακοπή. Ὅταν ὁ Λοχίας του πρῶναι ὄλο κει στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, μιά γερμανικὴ ὁμάδα του εἶχε στήσει λαγίδα. Οἱ στρατιώτες γυρο καὶ μῆσι σ' ἓνα τάνκ ἀρροδοῦνται τους νεκρούς.

¹ = Εἶναι θὰ κανὸν το «ἄρωσμε».



Ο Sam Fuller ανάμεσα στους «ήρωές» του

τρωθεί από το τραυμα που σέρνει σ' όλα τ'α πεδία της μάχης, από πόλεμο σ' πόλεμο. Γιατί εδώ ακριβώς, στο Σημείο του Σταυρού, κλείνει ο κύκλος του. Και το θαύμα γίνεται, το μωρό γεννιέται ζωντανό μέσα στα πτώματα και την καταστροφή. Άληθεια: « Ω θάνατε, πού είναι η νίκη σου;

5. Μην αφήνετε ποτέ τους ήθοποιούς σας να κάνουν πολλά. Στις πολεμικές ταινίες το 80% των ήθοποιών είναι καμποτίνιοι. Δέ θέλουν να είναι στρατιώτες· θέλουν μόνο να δείχνουν σπουδαίοι.

και

6. Αντιμετωπίστε τους ήθοποιούς σας σαν νεοσυλλεκτους. Εκπαιδέστε τους και μην τους κακομαθαίνετε.

Στο επικίνδυνο μονοπάτι που χωρίζει το γέλιο απ' τον τρόμο και την ακριβεία από το χάος, πέντε άντρες μεταμορφώνουν την τραχύτητα της στρατιωτικής πειθαρχίας σε αμεσο και αποτελεσματικό κινηματογραφικό παίξιμο.

Ο Μπομπ Καραντιν (Ζάμπ) κρατάει με το ένα χέρι το Μ1 κα' με το άλλο το πούρο του. Αφήνει το όπλο μόνο για να γράψει στο σημειωματάριο του, χωρ-ς να σβήσει το πούρο. Ώς ένα σημείο η έπιτυχία της έπιχείρησης (της ταινίας) στηρίζεται στους ώμους του. Γιατί η κοροϊδευτική φωνή του όφ και το ειρωνικό του βλέμμα πρέπει ν' αποκαλύψουν σ' εμάς τι έγινε σ' αλήθεια. Η αφιέρωση του στο σκοπό του, να γράψει ένα βιβλίο, μαζί με το μαύρο χιούμορ του δέν αφήνουν τίς περιπέτειες του λόχου να βουλιαξουν στο κενό του ανέκδοτου.

Δίπλα του ο Μπόμπυ ντέ Τσίκο (Βίντσι), όλο ιταλιάνικους τονισμούς και μεσογειακή άνεμελιά, δέ δίνει δεκάρα. Ένω οι άντρες είναι στιβαγμένοι στο μεταγωγικό, κι η «άποστολή» πλησιάζει ένα επικίνδυνο σταθμό της, αυτός μη μπορώντας να φανταστεί τί τον περιμένει στη Σικελία, βγαίνει μπροστά και κάνει μιά σύντομη κακογουστιά: τραγουδάει το O Sole mio.

Ο πιο ούδέτερος στην ομάδα είναι ο Κέλυ

Γουώρντ (Τζόνσον). Έξαφανίζεται μέσα στο άπρόσωπο του φαντάρου. Άλλά σαν νοσοκόμος έχει τον πιο θετικό ρόλο. Αυτός θα σηκώσει το βάρος του τοκετού κι ίσως στο τέλος σώσει και τον πληγωμένο γερμανό λυτρώνοντας όριστικά το Λοχα από την ένοχη.

Ο Μάρκ Χάμιλ (Γκρίφ), είναι ο πιο περίπλοκος. Ακολουθεί τους άλλους διστακτικά, ενώ μέσα του τον τρώει η έπιθυμία να ξεκόψει απ' την ομάδα, να γυρίσει πίσω. Στην Όμάχα Μπήτς γίνεται ήρωας. Κι ύστερα το άγγελικό του βλέμμα καθρεφτίζει τη γέννηση μιάς συνείδησης. Αδειάζοντας τέσσερις-πέντε γεμιστήρες πάνω στο ναζί στο κρεματόριο, πρέπει να δείξει με το πρόσωπό του την όργη ολόκληρης της ανθρωπότητας που σκοτώνει την ιδέα του ναζισμού.

Άρχηγός σ' αυτή την παράξενη ομάδα από ταξιδιώτες είναι ο Λή Μάρβιν, ο Λοχίας που κουβαλάει το πιο βαρύ φορτίο, την ένοχη δύο πολέμων. Διοικεί τους άντρες του με τη δύναμη του βλέμματος και τη λιτότητα της χειρονομίας. Νωρίς προσπαθεί να τους προστατέψει από το δικό του σφάλμα, τους αποκαλύπτει, μ' όλη τη σιγουριά και τη νηφαλιότητα που μπορεί να εκφράσει το έμπειρο πρόσωπό του, το «φριχτό» μυστικό: «δε δολοφονείς τον έχθρό, τον σκοτώνεις». Αυτός μόνο ξέρει καλά πού τους πηγαίνει ο χορός του θανάτου που σέρνει. Στο κρεματόριο με το έτοιμοθάνατο παιδί στους ώμους του, κουβαλάει κι άλλο φορτίο μ' όλη την παρανοϊκή ένταση του ρόλου. Ίσως είναι ο ίδιος ο θάνατος που νεκρώνει ό,τι άγγιζει. Ίσως είναι ο μόνος νεκροζώντανος που περπάτησε μ' έναν άλλο νεκροζώντανο. Κι ίσως είναι όλοι μαζί οι κολασμένοι φονιάδες πού ο Λή Μάρβιν έχει παίξει ως τώρα. Στο τέλος όταν πληγώσει το γερμανό πάλι λίγο μετά το τέλος του πολέμου του λέει σκασμένος στα γέλια: « Αν πεθάνεις καθαρά θα σέ σκοτώσω». Και βάζει τα δυνατά του για να μην αποχαιρετίσει τη φριχη πού γι' αυτόν δέ τελειώνει ποτέ μ' ένα τελευταίο (:) εγκλήμα.

Νίκος Σαβάτης

Συνέντευξη

μέ τόν

Σάμουελ Φούλερ

Ίστορία τού σχεδίου

Πώς άρχισε όλη η ιστορία;

Σέ κάθε πόλεμο, εμφύλιο, διεθνή, έθνικό, σαν αρχίζεις νά σκέφτεσαι μιά ιστορία κάπου στό μέτωπο, μπορείς νά τήν αρχίζεις τή στιγμή πού όλα έχουν τήν όψη τού τετελεσμένου, τή στιγμή πού βγαίνεις ζωντανός. Τότε αρχίζεις νά σκέφτεσαι. Όταν ήμουν στην Αφρική, έστελνα έντυπώσεις στό σπίτι μου, στή μάνα μου, κάποτε λοιπόν είχα τήν ιδέα νά τίς βάλω σ' ένα βιβλίο. Δέν σκεφτόμουνα ακόμη τότε γιά ταινία. Κι ούτε γιά τέτοιου είδους βιβλίο — φανταζόμουνα βασικά, μιά ιστορία γιά τόν χιούμορ πού υπάρχει κι όταν ακόμη σκοτώνεις, και γιά τόν χιούμορ μέσα στό θάνατο. Είναι κάτι έξωφρενικό, γιατί αν δέ γελάς, τρελαίνεσαι. Στην Αφρική έμαθα τουλάχιστο νά καβαλάω τόν έφιιάτη, νά τόν φέρνω σ' ένα διαβολεμένο ρυθμό, σαν νά τόν καθοδηγούσα έγώ, παρόλο πού δέν κατευθύνεται ένας έφιιάτης. Απλώς ζεις μαζί του. Μερικές φορές τά καταφέρνεις, άλλοτε όχι — όταν άς πουμε, φτάνει πολύ κοντά ό έφιιάτης. Αν σε καταβροχθίσει χάθηκες. Τρελαίνεσαι. Καλύτερα λοιπόν νά γελάς. Δέ θέλω νά πώ νά χαχανίζεις αλλά νά γελάς από μέσα σου, βλέποντας πόσο γελοία είναι όλα αυτά...

Αυτός είναι ό πρώτος λόγος και τούτος ό δεύτερος: ένιωσα πολύ μικρή συγκίνηση κι αυτή η κατάσταση επιδεινώθηκε στις άλλες χώρες. Συνεχίζοντας λοιπόν νά στέλνω στή μάνα μου — γραπτές έντυπώσεις γιά νά μπρω έτοι νά συγκρατώ όνόματα, χώρες, καταστάσεις — οργουρεύτηκα τελικά γιά ένα πράγμα: αν γράψω ποτέ ένα βιβλίο ή κάνω ένα φίλμ, παρόλο τού χιούμορ, θά υπάρχει πάντα αυτή η έλλειψη συγκίνησης, προσωποποιημένη στόν Λογία μου, πού δέν έχει όνομα γιατί είναι ένα σύμβολο τού πολέμου και τού θανάτου γιά δέκα, τριάντα, ίσως πενήντα χιλιάδες χρόνια, έννοως βέβαια, τόν χαρακτήρα πού παίζει ό Λη Μάρβιν.

Η πρώτη φορά πού άρχισε κάπως αυτή η ιστορία νά υλοποιείται, ήταν στό τέλος της δεκαετίας τού 50, στό 1957. Ημουνα στην εταιρεία RKO κι έρρόκειτο νά γυρίσω αυτή τή ταινία. Η Γουόρνερ ένδιαφερόταν πολύ αν έπαιρνα τόν Τζων Γουαίην. Δημοφιεύτηκαν άρθρα στην πρώτη σελίδα τού *Reporter* και τού *Variety*. Ήθελα νά

υπογράψω σύμβολαιο, κι υπογράψαμε, μέ τόν όρο νά πάω νά κάνω τά *repetages* (σ.μ. έπισημανση τών χώρων γυρισματος), πράγμα πού έκανα μ' ένα - δυό στρατιωτικούς, και «νά βλέπαμε στό γυρισμό αν θάπαιρνα τούτον ή τόν άλλο ήθοποιό». Μ' άλλα λόγια τόν σύμβολαιο ήταν πολύ άδριστο αλλά και συμφέρον γιά μένα. Ό δικηγόρος μου τά είχε καταφέρει μιά χαρά.

Έτσι από ένστικτο — και χωρίς νά ξέρω γιατί — δέν ήθελα νά μπλέξω σέ μιά ταινία τύπου «περιπέτειες τού Τζων Γουαίην», πολύ περισσότερο γιατί άφορούσε τήν Πρώτη Μεραρχία Πεζικού, έπειδή ήταν πραγματική μονάδα. Και κάτι τέτοιο μέ άπασχολούσε κάπως χωρίς νά τό ξέρω. Δέν μέ άπασχολούσε αλλά, μέ στενοχωρούσε. Κάτι δέν πήγαινε καλά. Η ιστορία μου δέν είχε καμιά σχέση μέ τόν συνηθισμένο ήρωικό στόλ. Μιά ομάδα ανθρώπων, πού μάχεται σαν μηχανή, κι η μηχανή αντιμετώπιζει τή μηχανή; έντάξει. Στην πραγματικότητα είναι ό θάνατος σέ κίνηση πού τρέχει ένάντια και αντιμετώπιζει τόν θάνατο σέ κίνηση, κι όταν ό θάνατος μάχεται ένάντια στό θάνατο, ποιός κερδίζει, ποιός χάνει; Έτσι ό Μάρβιν γίνεται τόν σύμβολο τού θανάτου, κι έχω ένα γεγμανό, τόν Σραίντερ, πού αποτελεί τόν σύμβολο τού έχθρου, και συναντιούνται στό τέλος.

Ημουν ταξίδι κι όταν γύρισα, προτού μπορέσω ν' αρχίσω, δέχτηκα ένα τηλεφώνημα απ' τόν Oscar Dystel πού μου είπε: «Είμαι μέ τόν Bantam. Έμαθα πός θά γράψετε αυτή τήν ιστορία». Είχα κρατήσει κάτι σημειώσεις, ποιός διάβολος τού τις είχε δώσει δέν ήξερα — ίσως κάποιος γραμματέας νά είχε βγάλει φωτοαντίγραφα. Με δυό λογα μου λέει: «Είμαστε τά βιβλία τούτης και δημοσιεύουμε όλα τά καλύτερα βιβλία. Θά είμαστε ό πρακτοράς σας. Θά σάς βρούμε έμεις μιά έκδοση κανονική μέ τόν όρο ένα χρόνο αργότερα νά κάνουμε τήν έκδοση τούτης. Τό λίγο πού διαβάσαμε...». Δέν μιλούσε γιά τόν γράφο, αλλά γιά τόν περιεχόμενο. Δέν διαφέρει πολύ απ' τ' άλλα βιβλία γιά τόν πόλεμο. Είναι ακριβώς τόν ίδιο μ' όλα τά βιβλία γιά τόν πόλεμο, εκτός απ' τόν ξεφεύγει απ' τόν ουκείο. Ό άναγνώστης μιλάεικι πολεμικά σθηματικά από ανθρώπους πού οι ίδιοι δέν μιλάεικι σθηματικά.

Κι άρχισα νά γράφω, έγραφα ένα μέρος ενός κεφαλαίου... 70 ή 40 σελίδες, νομίζω, μόνο γιά τήν Αφρική. Αν συνέχισα έτσι θαμύνα τις

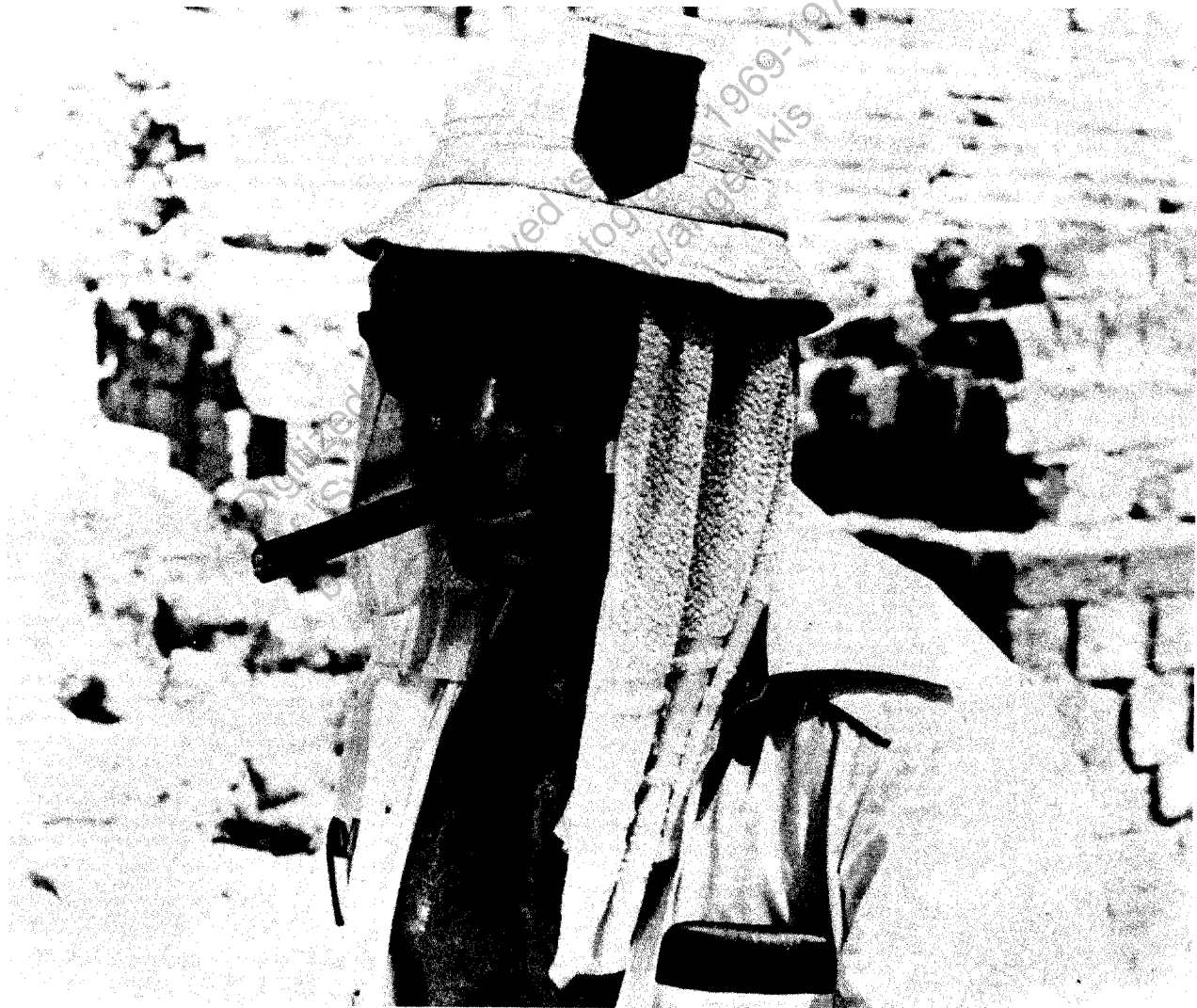
10.000 σελίδες. Ἀπλούστατα συνέχισα φρενάροντας κάπως, εὐτυχώς. Τὰ χρόνια περνούσαν, περνούσαν, κι ἐγὼ δὲν εἶχα πάντα στὸ μυαλό τῆ στοιχειώδη τροχιά αὐτῆς τῆς σφαιρας. Εἶναι πολὺ ἀπλὰ ὄλο τὸ μυθιστόρημα κι ἡ ταινία, εἶναι ἀπλούστατα σχεδιασμένα.

Περίπλοκο ὅσον ἀφορὰ τοὺς ἀνθρώπους: κανένας δὲν ξέρει ποιὸς διάβολος πολεμᾷ ἐνάντια σὲ ποιόν, πυροβολοῦν ἐπάνω, πυροβολοῦν παντοῦ, σ' ὄλο τὸν κόσμο, ὁ ἐχθρὸς μᾶς πυροβολεῖ, ὁ ἐχθρὸς ρίχνει στὸν ἐχθρὸ, πυροβολοῦμε πάνω στὸν ἐχθρὸ, μᾶς ρίχνουν κι ρίχνουμε ἀπὸ πάνω. Ὅλο αὐτὸ ὅμως εἶναι ἓνα ροι ρουγι ἀπὸ αἷμα κι βία. Οὔτε οὐρρά! οὔτε οὐρλιαχτά, κανένας δὲν φωνάζει: Πάνω τους! Κανένα ἀξίωμα. Κάθε ἀντρας εἶναι μιά μὴ - ὄντοτητα, ὄλοι εἶναι προορισμένοι γιὰ τὴν ὀλοκληρωτικὴ λησμονιά, ἀκόμα κι ἂν ἐπιζήσουν. Ἐπειδὴ ὑπάρχει ἓνας λόφος, κι

πίσω ἀπὸ κείνον ἓνας ἄλλος, κι παρὰ πίσω ἓνα ποτάμι κι ἀκόμη ἓνα, κι πιὸ πίσω μιά ἄλλη χώρα, κι ἄλλη, κι ἄλλη. Ἦθελα νὰ πετύχω αὐτὴ τὴν αἰσθησι: γίνονται ἓνα καλολαδωμένο ρομπότ, ἐκτός ἀπ' τὸ ὅτι ἔχουν ἓνα αἰσθημα πού τὰ ρομπότ δὲν μποροῦν νάχουν, τὴν αὐτοσυντήρηση. Εἶναι ἡ μόνη τους διαφορὰ. Ἐδῶ κι μερικά χρόνια ὁ Πήτερ Μπλογκντάνοβιτς, μόλις πού εἶχε τελειώσει μιά ταινία γιὰ τὴν Γουώρνερ, μοῦπε: «Ἐχῶ ἓνα συμβόλαιο μ' αὐτοὺς, κι θάθελα στ' ἀλήθεια νὰ καταλιστώ κι νὰ κάνω τὴν ταινία σου». Τὸ σχέδιο ὅμως ναυάγησε κι αὐτό. Μέχρι πού πρὶν ἀπὸ ἐνάμιση χρόνο μού λέει: «Ἀκου... γράψτο κι γὼ θὰ κάνω τὸν παραγωγό». Αὐτὸ ἀκριδῶς κι ἐγινε. Τόγραφα κι ἐκεῖνος ἐνθουσιάστηκε. Ἦταν εὐκόλο νὰ γραφτεῖ.

Ἐκείνη τὴ στιγμή εἰσαстан ὄριμος γιὰ γρά-

Sam Fuller



ψιμο.

Έγραφα τό βιβλίο — ένα βιβλίο ογκώδες. Ο Πήτερ πήγε τό σενάριο στόν Jack Schwartzmann έγω συνάντησα τόν Μερν Adelson κι ο Πήτερ ξεκίνησε νά τό παράγει. Θάπαιζε κι ένα ρόλο στή ταινία.

Τόν Ζάμπ;

Τόν Ζάμπ. Κι ο Σκορσέζε ήθελε νά παίξει τόν Βίντσι. Θά ήταν καταπληκτικός κι αυτός, αλλά είχαμε κάποιον καλύτερο, γιατί ήταν νεώτερος, τόν Bobby de Cicco, κι ο Ζάμπ είναι κι αυτός νεώτερος, ο νεαρός Bobby Carradine. Ο ντέ Τοίκο είναι καταπληκτικός — τώρα είναι πρωταγωνιστής στό 1941 τού Σπλήμμεργκ. Θά γυρίζαμε όλη τήν ταινία στή Γιουγκοσλαβία και τήν Αφρική, ύστερα έγινε Γιουγκοσλαβία και Ίσραήλ. Μετά ο Πήτερ άπασχολήθηκε με τό Σάν Τζάκ κι έφερε τόν Gene Coman. Έτσι, μαζί με τόν Τζήν, πήγαμε στή Γιουγκοσλαβία, αλλά κει τά πράγματα, δέν ήρθαν όπως τά ήθελα, ούτε όπως τάθελε ο Τζήν. Υπήρχαν προβλήματα: τά έξωτερικά δέν μάς κάνανε και είχαμε δυσκολίες από τή κυβέρνηση για τίς άδειες γυρίσματος. Είπε τότε ο Τζήν: «Πάμε νά δουμε τί γίνεται στό Ίσραήλ». Πήγαμε στό Ίσραήλ, είχαμε 55 μέρες γυρίσματος: ουσιαστικά 50 μέρες στό Ίσραήλ και 5 στήν Ίρλανδία. Φιλμάραμε έναν πύργο στήν Ίρλανδία και μιά μικρή έξωτερική σκηνή: χρειαζόμουν αυτό τό πράσινο.

Βόρεια Αφρική

Στήν ταινία υπάρχει τό πρόσωπο του συνταγματάρχη του καθεστώτος του Βισυ (πού παίζει ο Maupic Marsac). Δέν πιστεύει ότι έχονται οι Αμερικανοί. Αν φτάσουν στόν τομέα του, στό δικό του τμήμα τής ακτής, θά επιδιώξει νά θανατωθούν μέσα στό νερό. Αφήνει τό μακρύ του στρατηγείο, ένα πέτρινο στρατηγείο και βαδίζει προς τήν ακτή: οι Αμερικανοί είναι στήν ακτή. Οργισμένος διατάζει τόν επικεφαλής τής μάχιμης ομάδας του νά πυροβολήσει. Εκείνος αρνιέται, λέει, δέν μπορώ νά ριξώ στους Αμερικανούς. Σκοτώνεται άπ' τό συνταγματάρχη που κάθεται πίσω άπ' τό μυδραλιοβόλο — ένα παλιό μον έλο Χότσκις του Πρώτου Πολέμου. Προτού όμως άρχισει νά πολυβολεί, ένας άλλος «μαλλιάρος» — ένας γάλλος στρατιώτης του Πρώτου Πολέμου — του ρίχνει από πάνω κι ο συνταγματάρχης πέφτει νεκρός μονομιάς. Αλλά καθώς πέφτει τό βάρος του σώματος του σέρνει τό χέρι του προς τά πίσω, τά δάχτυλά του πιάνονται στή σκανδάλη του μυδραλιοβόλου, άρχίζει νά ρίχνει. Έτσι τό άνομιμο ταινίας είναι ένας νεκρός που σκοτώνει άνθρωπος στήν ακτή, και στήν όθόνη υπάρχει μόνο ή λέξη « Αλγερία» κι ή χρονολογία.

Σ' έναν πόλεμο όλοι πασχίζουν νά σώσουν τό σαρκίο τους. Αν θυσιάζεσαι για τή μάνα σου, τόν πατέρα σου, τή γυναίκα, τά παιδιά σου, φραία, κάνε τό άλλα γρήγορα. Δέν μπορείς νά σκεφτεσαι τή θυσία όταν υπάρχει κίνδυνος ή θάνατος. Πρέπει νά τό κανεις με τό ένστικτο. Σκοτώνεις ή σκοτώνεσαι γρήγορα, στόν τόπο. Γίνεται τόσο γρήγορα — πιό γρήγορα κι από μιά σφαίρα. Τιποτέ δέν μπορείς νά σκαρώσεις από πριν. Είναι άδύνατο. Τό μόνο πράγμα που μπορείς νά σκεφτείς είναι νά εισαι έγωιστής.

Αυτό προσπαθώ νά πιάσω, τήν έντιμότητα των ανθρώπων. Νά μην τους κατακρίνω, νά μη τους

καταδικάσω, αυτό προσπαθώ νά πώ. Μην τους δοξάζετε - δεχθείτε τους άπλούστατα. Και μη φιλοσοφείτε πάνω σ' αυτά, ο θεατής δέν έχει καμιά άπόλυτα σχέση με τό θάνατο — όλων αυτών των φουκαράδων. Καταλαβαίνετε! Τιποτέ — είστε θεατής. Κι έγω δέν παίρνω τό μέρος κανενός. Είναι πολύ εύκολο σέ σάς ή σέ μένα, νά καθόμαστε κει δά και νά λέμε πως δέν θαίρπε νά γίνει αυτό... Γίνονται έξαλλοι όταν αυτό συμβαίνει σ' ένα φίλμ ή σ' ένα βιβλίο. Και στέκομαι σκεφτικός πάνω σ' αυτό. Δέν έχω νά πώ τίποτε. Καταλαβαίνετε τί θέλω νά πώ; Τιποτέ.

Η Ίστορία...

Και δέν τήν αλλάζουν. Δέν ύποφέρω τους ανθρώπους που καταδικάζουν. Καθένας έχει τους λόγους νάσαι παλιάνθρωπος, εγκληματίας, ή νά χτυπά παιδιά, νάσαι πυρομανής ή τρομοκράτης. Η τρομοκρατία μπορεί κατά τή γνώμη μου νά υπάρχει παντού νά είναι ο,τιδήποτε, σέ σχέση με τόν πόλεμο ή όχι. Θάπρεπε νά πάω νά δω τήν οικογένεια, τό δωμάτιο ενός τρομοκράτη. Θάπρεπε νά ζήσω μαζί του. Θάπρεπε νά είμαι μαζί του. Θάπρεπε νά ανακαλύψω άν τό κάνει για τό χρήμα, για φαγητό, από μίσος ή για έκδικηση, ή για τή δημοσιότητα, για πολιτικούς λόγους ή γιατί είναι τρελός, τεμπέλης και δέν θέλει νά δουλέψει. Πρέπει νάχει λόγους, ακόμη κι άν δέν τους ξέρω, και δέν μπορώ νά τους άγνοήσω, σ' ένα σενάριο ή σ' ένα βιβλίο και νά άρκεστώ νά πώ: είναι τρομοκράτης. Είναι καλός, είναι κακός. Δέν μπορώ νά τό κάνω αυτό. Αυτή είναι ή λεπτή κατάσταση που βρίσκομαι όταν γυρίζω τέτοιου είδους ταινία.

Πώς ήταν τό γύρισμα σέ μιά χώρα σέ διαρκή κατάσταση πολιορκίας; Σας επηρέασε, τό συνεργείο σας, ή τούς ήθοποιούς;

Όχι. Έγινε κείνη ή επιδρομή, που έκαναν παλαιστίνιοι τρομοκράτες του Αραφάτ, όταν μιά νύχτα βγήκαν στήν ακτή και πυροβόλησαν πολλά άτομα: σταμάτησαν ένα λεωφορείο, άνάγκασαν μιά γυναίκα νά βγει και τήν χτύπησαν. Αυτό έγινε προτού φτάσουμε, μπροστά στό ξενοδοχείο μας. Υπήρχαν συρματοπλέγματα ολόγυρα και πίσω άπ' τό ξενοδοχείο κι ήταν συνεχώς στημένα πολυβόλα στήν είσοδο και στόν προθάλαμο του ξενοδοχείου. Στήν άρχή παραξενεύεται κανείς. Και τό άκρον άωτων τής ειρηνείας ήταν στήν Ίρλανδία, που είναι μιά χώρα θανασία για νά κανείς ταινία: μόλις είχαμε έγκαταλείψει κάτι έρεπια — που είχαμε χρησιμοποιήσει σάν κρυφώνα για ένα παγιδευμένο ελεύθερο σκολεντή, — κοντά σέ μιά εκκλησία μάθαμε πως τήν επομένη μέρα πυροβόλησαν σέ κάτι νιόνιμφοι τήν ώρα που έβγαιναν από τήν εκκλησία δέν ξέρω καν άν ζουν ή αν πέθαναν. Κι αυτή τή σκηνή τήν είχα βαλει σ' ένα φίλμ κάποτε.

Στά Σαράντα τουφέκια (Forty Guns)

Η πυροβολήθηκαν άπ' τόν IRA ή ήταν άνθρωποι του IRA που τους πυροβόλησαν οι Άγγλοι. Δέν ξέρω ποιος διαβόλος πυροβόλησε ποιόν, ήταν όμως άναπιαντέχο για μιάς...

Ήταν δύσκολή ταινία για τους ήθοποιούς.

Ναι. Ο Μάρκ Χαμλ, ο Μπομπ Καραντιν, ο Μπομπ ντέ Τοίκο κι ο Κέλυ Γουόρντ είναι τά

τέσσερα παλικάρια με τὸ Λη Μάρβιν, κι αὐτὸ ἦταν σωματικά πολὺ σκληρὸ γιὰ ὄλους. Πολὺ σκληρὸ. Θὰ δείτε τέσσερις διαφορετικὲς ἀμφιβίες ἀποδόσεις καὶ θὰ καταλάβετε μετὰ τι μοιάζει ἡ παραλία τῆς Ὀμάχα, ἔστω κι ἂν γυρίστηκε τὸ Ἰσραήλ ἢ ταινία.

*Στὴν παραλία τῆς Ὀμάχα ἦσαν τὸ 1944.
Εἴχατε προετοιμαστῆ. Ξέρατε μετὰ τί μοιά-
ζει;*

Κάναμε γυμνάσια κάπου ἑπτὰ μῆνες στὶς ἀμμουδερὲς ἀκτὲς Στόκτον στὴν Ἀγγλία γι' αὐτὴ τὴν ἐπίθεση. Ἦταν ἡ τρίτη μας ἀμφιβία ἀπόβαση; προηγήθηκαν ἡ Ἀφρική, ἡ Σικελία καὶ τώρα ἦταν ἡ σειρά τῆς Γαλλίας. Οἱ Ἀγγλοὶ ἐπαιζάν τὸ ρόλο τῶν Γερμανῶν. Ἦταν στὴν ἀπόκορημη ὄχθη. Μιά φορά τὸ μῆνα κάναμε μιὰ ἀμφιβία ἀπόβαση χρησιμοποιώντας πυρὰ. Δηλαδή με ἀληθινὰ πυρομαχικά. Φυσικά, τραυματίζονταν καὶ σκοτώνονταν ἄνθρωποι. Τώρα τελευταία εἶδα τὴν *Πιὸ μεγάλη μέρα* στὴν τηλεόραση... δὴν τὴν εἶχα δεῖ πρωτύτερα. Ἀπογοητεύτηκα, δὲν πίστευα πὼς θὰ ἦταν κάτι τέτοιο. Δὲν τὴν εἶδα βέβαια ἀπὸ τὴν ἀρχὴ καὶ ἦταν καὶ τηλεόραση. Πιθανὸν μάλιστα νὰ εἶχαν κόψει καὶ μερικὲς σκηνές. Δὲν ἤξερα ὅμως ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ ταινία ὅπου διάφορες βεντέτες κάνουν μεγαλειώδεις εμφανίσεις καὶ λένε διάφορα γιὰ νὰ ἐντυπωσιάσουν τὸ κοινὸ. Αὐτὸ δὲν ἔχει καμιά σχέση μετὰ τὴν Ὀμάχα.

Ὁ τύπος πού ἐγραψε τὸ βιβλίο, ὁ Cornelius Ryan, μοῦ εἶχε τηλεφωνήσει. Ἦθελε νὰ μάθει τί ἔλεγε ὁ στρατηγὸς Τζώρτζ Ταινλορ ὅταν ἦταν στὸ πλῆι μου στὴν ἀκτὴ, καὶ τοῦ ἔδωσα ὅλες τὶς πληροφορίες πού μπορούσα. Στὸ τέλος τῆς ἐκστρατείας, εἶχα γράψει ἕνα πλήθος, μικροπράγματα, πού δημοσιεύτηκαν ἀπ' τὴν 16ῃ Πεζικοῦ τῆς 1ης Μεραρχίας. Μιά ἀφήγηση πολὺ λεπτομερειακὴ με πολὺ μικρὰ γεγονότα, δηλαδή με γεγονότα, ὅπως τὸ ποῖος σκοτώθηκε, ποῖος λάθεψε, ποῖος ἐνέργησε σωστά. Αὐτὸ ἤθελε ὁ συνταγματάρχης μου. Ἡ ἀφήγησή μου γενικά δὲν ξεπερνοῦσε τὴν ἐνωμοτία, τὸν περισσότερον χρόνον 7 ἢ 8 ἄνδρες, κι ὅ, τι ἤθελα νὰ μάθω ἦταν αὐτὸ πού συνέβη πραγματικά: ποῖος ἔφυγε ἀριστερὰ, ποῖος δεξιά, γιατί ὁ τάδε σκοτώθηκε, γιατί ὁ ἄλλος δὲν σκοτώθηκε... νὰ ἡ βιβλιογραφία τοῦ Ryan. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη εἶχε ὅλες τὶς πληροφορίες.

Εἶδα τὴν ταινία κι ἀπογοητεύτηκα. Ὀχι ἐξαιτίας τῆς σκηνοθεσίας; ἀλλὰ ἐπειδὴ ἡ τεχνικὴ ἀλήθεια τῆς ἐπιχείρησης ἦταν ἄλλοιωμένη. Ὁ Ryan με ρώτησε στὸ τηλεφώνημα πὼς τὸ ἀφηγήθηκα αὐτὸ πού συνέβη μετὰ τὸν Φίλ Στρέιτσκ, τὸν ἀληθινὸ Φίλ Στρέιτσκ, πὼς ἔκανε μιὰ τρύπα στὰ σωματοπλέγματα μετὰ μιὰ χειροβομβίδα γιὰ νὰ μπορούσαμε νὰ προχωρήσουμε, νὰ φύγουμε ἀπὸ τὴν ἀκτὴ, ὅπου εἴχαμε ἐγκλωδιστεῖ τρεῖς ὥρες. Ὁ Χάμιλ παίζει αὐτὸ τὸ ρόλο στὴν ταινία.

Ἀλλὰ τὸ νὰ ἀναπαραστήσεις αὐτὸ τὸ γεγονός στὴν ὀθόνη εἶναι ἀδύνατο. Ἀδύνατο. Οἱ ἄνθρωποι θὰ ἐγκατέλειπαν τὴν αἰθουσα. Θάλεγα ὅτι στὴν πραγματικότητα δὲν ἦταν τίποτε ἄλλο ἀπὸ ἔξακασία, ὄχτακασία, ἰσως χίλια μέτρα ἔντερα πάνω στὴν παραλία: τὸ πρῶτο. Κι ὕστερα ἀρχίδια, κώλοι, μάτια, πλευρά, κι ὅλα αὐτὰ πολτοποιημένα. Καὶ παραπέρα καμιά ἀνθρώπινη μορφή. Κεφάλια στὸ ὕψος τοῦ λαμποῦ, μαλλιά στὴ θέση τοῦ λαμποῦ: τὸ κεφάλι πολτοποιημένο, σ' ἀλήθεια ὀλότελα πολτοποιημένο. Δὲν μορεῖς νὰ τὰ δεῖξεις αὐτὰ στὴν ὀθόνη, θάφεναν οἱ ἄνθρωποι. Νὰ πῆσεις σὲ παινοὺς γεμάτους σκατό, σ' ἀνοιχτὲς πληγὲς βουτηγμένες σ' ὅλο αὐτὸ τὸ ἄλμυ-

ρὸ νερὸ, τύποι πού οὐρλιάζουν καὶ κραυγάζουν: σωστὸ πανδαιμόνιο.

Εἶπα λοιπόν. «Θὰ τὸ κάνω με χιούμορ».

Πῶς;

Ὁ Κάραντιν τρέχει καπνίζοντας ἕνα πούρο: στὴν πραγματικότητα μιὰ γόπα... Ὑστερα ἀπ' αὐτὸ ὁ Χάμιλ ἔκανε τὴν τρύπα. Ἐνα σωρὸ ἀνθρώποι σκοτώθηκαν. Εἶναι ἡ πρώτη φορά πού ἀρχίζουμε νὰ βλέπουμε σ' ἀλήθεια πτώματα. Διαβάσατε τὸ σενάριο, καταλαβαίνετε ὅτι τὸ ρόλο εἶναι σημαντικό καὶ τὸ νερὸ πού γίνεται κόκκινο. Παίζω πάνω σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Θέλω νὰ πετύχω μιὰ ὀπτικὴ ἐντύπωση, νὰ αισθανθῆι τὸ κοινὸ κάτι ἄλλ' ἀπ' τοὺς τύπους πού κολυμπάνε στὸ αἷμα τους. Ἄν κινηματογραφῆσεις τὸ καντράν ἕνος ρολογιοῦ πού ἐπιπλέει στὸ νερὸ καὶ τὸ νερὸ πού γίνεται κόκκινο, ἔχω ἀρκετὸ σεβασμὸ στὴ φαντασία τοῦ καθενὸς γιὰ νὰ πιστεῦω ὅτι ἀντιλαμβάνεται ὀπτικά τί συμβαίνει ὅταν τὸ νερὸ γίνεται κόκκινο. Ὑπάρχουν κύματα, εἶναι ἡ Μάγνη, μιὰ ἀγρία θάλασσα μετὰ τὶς μεγάλες παλίρροιές της. Θὰ μπορούσε νὰ φανταστῆ κανεὶς ὅτι τὸ αἷμα θὰ καθαρίσει ἀμέσως. Ἀντίθετα ἐκεῖνο αὐξάνει, συνέχεια.

Ὁ Ζάμπ τρέχει. Τὸν φιμώθηκα καθώς τρέχει, ἡ σκηνὴ εἶναι πολὺ ζωντανή, θὰ δείτε. Πιστεῦω θὰ σὰς ἀρέσει. Ἐχει πλάκα. Εἶναι μιὰ διαδρομὴ γρήγορη, πολὺ πιὸ γρήγορη στὴν ταινία ἀπ' ὅσο στὴ ζωὴ. Ὀχι μόνον ἐξαιτίας τῶν πυροβολισμῶν — ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει χώρος γιὰ τρέξιμο. Προχωρᾷς πάνω σ' ἐντόσθια. Πρέπει νὰ τὸ κάνεις. Ὑπάρχουν πάνω στὰ βράχια, κοντὰ στὰ βράχια, μέσα στὸ νερὸ — θέλω νὰ πῶ πτώματα. Εἶναι ζωντανοὶ, πεθαμένοι, τραυματισμένοι, δὲν ὑπάρχει διαφορά. Τρέχει λοιπόν καὶ σταματᾷ τελικά νὰ πάρει ἀνάσα — σὲ μιὰ τρύπα ἀπὸ ὄδιδα. Δὲν δείχνω αἷμα παρὰ μόνον δυὸ φορές στους *Τέσσερις τῆς ἡρωικῆς ταξιαρχίας*. Αὐτὴ εἶναι ἡ δευτέρα φορά. Ἡ πρώτη ἦταν στὴ Σικελία. Δὲν δείχνω ποτὲ αἷμα: ξέρουν ὅλοι ὅτι εἶναι κέτσπλ.

Στὸ ἐπόμενο πλάνο δείχνω ἕνα πρόσωπο, τὸ πιὸ ὁμορφὸ πρόσωπο πού μπόρεσα νὰ βρῶ. Κάτι περισσότερον, στὴν πραγματικότητα ἀπ' αὐτὸ πού ἐνοοῦμε μετὰ τὴ λέξη «ὁμορφος». Ἡ ἐνσάρκωση τῆς νιότης, μετὰ κάτι τὸ ἱερό. Τίποτε ὀπιτηδευμένο ἢ τὸ αἰθέριο, ἕνα ὠραῖο, ρωμαλεὸ πρόσωπο. Τὸ ἀντίθετο ἀκριβῶς ἀπὸ τὴ ρομαντικὴ φυσιογνωμία, ἂς ποῦμε τὴν σαϊξπηρικὴ ἕνός Λέολι Χάουαρντ. Καμιά σχέση. Ὑγιῆς. Καὶ νὰ ὅμως πού σωριάζεται μετὰ τὸ ἐντόσθια τοῦ ἀπλωμένα γυρῶ - γυρῶ. Κι ὁ Ζάμπ πηδᾷ πάνω του καὶ τί βλέπει: νὰ, τί βλέπει. Μετὰ κάτι δείχνω τὴν ἀντίδρασή του. Ἀπλώνει τὸ χέρι λίγο πιὸ μακριά, ὅπου πίσω ἀπ' ὅλα αὐτὰ τὰ κρεατικά, ὑπάρχει τὸ πούρο αὐτοῦ τοῦ τύπου, ἕνα καλὸ πούρο. Τὸ παίρνει, τὸ βάζει στὸ στόμα του, πιάνει τὸ κράνος τοῦ τύπου κι ἐφορμά...

Μιὰ μικρὴ κωμικὴ ἀνάπαυλα...

Καταλαβαίνετε τώρα τί ἐνοῦω. Μιὰ ἄλλη στιγμή πού δείχνω αἷμα εἶναι ὅταν ἕνας ἐφεδρὸς πατὰ πάνω σὲ μιὰ νάρκη στὴ Σικελία κι ὁ Μάρβιν τὸ λέει — εἶχε πληγωθεῖ στὴν βουδωνικὴ χώρα — «Μὴ σὲ νοιάζει εἶναι μιὰ Bouncing Betty, δὲν εἶναι φτιαγμένες γιὰ νὰ σκοτώνουν ἀλλὰ γιὰ νὰ ἐνοουχίζουν». Καὶ τὸ παιδί τρελαίνεται. Ἄκουσε γιὰ ἐνοουχισμό καὶ φοβάται ν' ἀγγίσει τὴ βουδωνικὴ τοῦ χώρα. Ὁ Μάρβιν ἀπλώνει τὸ χέρι — εἶναι ἡ πρώτη φορά πού βλέπουμε αἷμα στὴν ταινία — μαζεύει τὸ πράγμα, ὀρίστε ἕνα ἀρχίδι διαλυμένο,



Robert Carradine

360+

Digitized and archived by
of "Synchronos Kinimatika"
http://dlab.phs.uoa.gr



Mark Hamill

354 8

μέσα στο αίμα. Το παιδί λέει «Είναι δικό μου» κι ο άλλος απαντά «Ξεχάσε το, τί είναι ένα άρχιδι; μπορείς να ζήσεις και χωρίς αυτό». Το πετά μακριά λέγοντας «Γι' αυτό τάχεις δυό». Το παιδί σκύβει, θρηνεί το άρχιδι του και λέει: «ευτυχώς έχω τόν πούτσο μου!» «έχω τόν πούτσο μου!». Έδώ κάνω ρακοδ πάνω στην πόλη, γιατί ή ξέφρενη κραυγή του... είναι ή τρέλα προσωποποιημένη.

Τσεχοσλοβακία και Βέλγιο: ιδιωτικοί κόσμοι

Μιλείτε μας ακόμη λίγο για τούς χαρακτήρες. Ποιός είναι ό Γκριφ (Μάρκ Χάμιλ):

Ό Χάμιλ έρμηνεύει ένα χαρακτήρα που παίρνει μέρος στο σκοτωμό, μεγάλο μέρος, κι όπως τόσοι πεζοναύτες έχει ψυχαθεί, φτάνει μάλιστα στο σημείο νά διατάζει μερικές φορές· δεν έχει τό συννηθισμένο τρακ του νεοσυλλεκτου, καταλαβαίνετε; Όταν βρίσκειτα σέ μιá θέση πού βλέπει έναν αντίπαλο νά τόν κοιτάζει στά μάτια, όπως μέ κοιτάζετε έσεις, στο διάστημα ενός μόνο δευτερόλεπτου διατάζει. Πολύ κακό νά διατάζει έτσι... έκτός άν απέναντί σου έχεις ένα Γερμανό πού έχει τό ίδιο πρόβλημα...

Καταρχή στην άκτή της Άφρικής, όταν δε μπορεί νά πυροβολήσει τό Γάλλο γιατί είδε τά μάτια του. Τότε ό Κάραντιν τού λέει: «Τί σου συμβαίνει, Θεέ μου; Ό τύπος ήταν τόσο κοντά πού μπορούσε νά τόν φιλήσει στά μάγουλα». Ύστερα τρελαίνεται όταν τό κεφάλι ενός νοσοκόμου πεφτει μπροστά του στην άμμο. Οι Γάλλοι είναι όλοι ετοιμοι ν' άγκαλιάσουν τούς Άμερικανούς, οι Άμερικανοί ν' άγκαλιάσουν τούς Γάλλους, χορεύουν, φωνάζουν και τραγουδούν στην άκτή, είναι νύχτα, σταμάτησαν τή μάχη. Κι εκείνος κάθεται και κοιτάζει αυτό τό κεφάλι, μαγνητισμένος από τά μάτια αυτά πού τόν διαπερνούν· αυτό ήθελα νά δείξω.

Έτσι έστησα όλη τήν ιστορία ως τό τέλος, όταν φτάνει στο κρεματόριο στην Τσεχοσλοβακία. Κυνηγάει έναν SS, ό τύπος κρύβεται σ' ένα φουρνό, πάνω σ' ένα σκελετό και τόν κοιτάζει. Βρίσκεται σ' απόσταση δυό μέτρων, ό τύπος είναι μπρομύνητα, πάνω σ' ένα καμένο πτώμα. Ό Γερμανός ρίχνει, αλλά τό Σμάιτσερ του δε λειτουργεί. Πήρα ένα μαθητή θεολογικής σχολής τής Ιερουσαλήμ, μέ καταγωγή άπ' τήν Πενσυλβάνια, 21 χρονών. Ένα τετράγωνο μυαλό. Δέν ήξερε τίποτε για τούς SS, τούς Γερμανούς — ένα παιδάκι, δεν ήξερε καθόλου για τί πράγμα γινόταν λόγος. Κι ό Χάμιλ τόν κοιτάζει — προσέξτε νά τόν δείτε σ' αυτή τή σκηνή — κι αυτό τό παιδί δέν φοβάται. Συμβολίζει όλα όσα πολεμούσε ό Χάμιλ. Και τότε πώς αντιδράει; Όλοκληρωτική άπουσία φόβου — καμιά συγκίνηση. Ό Χάμιλ δέν νιώθει καμιά συγκίνηση. Στο σημείο αυτό, ό Μάρβιν έρχεται πίσω του — τόν άγγίζει, ό λοχίας αυτός είναι ό Θάνατος. Κι οι δυό τους έχουν τήν ίδια έκφραση. Τότε ό Χάμιλ σηκώνει τό όπλο του στο ύψος τού γοφού κι άρχίζει νά ρίχνει στον SS κατά πρόσωπο, σχεδόν έξ έπαφης. Ό ρυθμός αυτών τών πυροβολισμών δέν είναι «Μπάμ, μπάμ, μπάμ». Ό ρυθμός είναι νευρικός, είναι ό θάνατος. «Μπάμ... Μπάμ». Ρίχνει έν ψυχρώ, είναι ένας νεκρός πού πυροβολεί έναν νεκρό.

Ό Στεφάν Ώντράν παίζει ένα πολύ σημαντικό ρόλο. Είναι στη σκηνή τού άσυλου τών τρελών, πρόκειται για ένα μοναστήρι πού τό μετατρέψαμε σέ άσυλο. Είναι τό σύμβολο αυτού πού άποκαλούσαν «Λευκός Στρατός», ή βελγική αντίσταση πού πολεμά ενάντια στους βασιλικούς, τούς όπαδούς

του Λεοπόλδου, πού έκαναν ό,τι και ό Πεταίν στη Γαλλία: ξεπούλησαν τά πάντα. Δυστυχώς στην ταινία δέν μπορώ νά περάσω σε λεπτομέρειες, στο βιβλίο υπάρχει ένα ολόκληρο κεφάλαιο για τό παρελθόν αυτής τής γυναίκας πού έχει τόν τίτλο «ή Βαλόνα». Ό βαλονική είναι, τό ξερετε μιá από τίσ γλώσσες τών Βέλγων. Γι' αυτό τή φωνάζουν έτσι. Γίνεται σύμβολο τών αγωνιστών — τό φύλο δέν παίζει κανένα ρόλο στη ταινία αυτή. Χειρίζεται τό ξυράφι διαβολικά, καλύτερα από έναν άντρα — είναι σιωπηλή, γρήγορη, άλάνθαστη, έγκουρη. Είναι εύκολο νά κόψεις ένα λαούγγι μ' ένα ξυράφι, ένα συνηθισμένο ξυράφι καλοακονισμένο.

Ποιοί άπ' τούς συγγραφείς πού έγραψαν για τόν πόλεμο σας άρέσουν;

Τό καλύτερο βιβλίο πού διάβασα για τό Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, κι ένα άπ' τά καλύτερα πολεμικά μυθιστορήματα όλων τών εποχών, γράφτηκε από ένα Γερμανό, τόν Βίλυ Χάινριχ, τό συγγραφέα τού Σιδερένιου Σταυρού. Ό υπόθεση διαδραματίζεται κατά τήν έκστρατεία στη Ρωσία — λέω ότι είναι τό καλύτερο γιατί τό άπέφρασα άληθινά, παρολο πού τό διάβασα σέ μετάφραση. Ύπήρχε στο βιβλίο μιá μάχη σ' ένα έργοστάσιο πού έμοιαζε τοσο πολύ μέ μιá παρόμοια σκηνή που ειχα στο νου μου, ώστε τήν έβγαλα. Παρά λίγο νά συναντήσω τόν συγγραφέα όταν ήμουν στην Κολωνία, μέσω τού διεθυντή ενός περιοδικού, αλλά τελικά δέν τά καταφερα.

Ποιά ήταν τά αισθήματά σας για τόν πόλεμο του Βιετνάμ;

Δέν πολυκατάλαβα γιατί μπλεχθήκαμε σ' αυτή τήν ιστορία. Οι Γάλλοι ήταν οικονομικά υπεύθυνοι γι' αυτή τή χώρα και, άς τό πούμε, τήν έκλασαν και τά παράτησαν. Ώραία. Αυτό θάπρεπε νά μάς γίνει μάθημα. Τέσσερις ή πέντε μέρες προτού νά πέσει τό Ντιέν Μπιέν Φου, μάς ζήτησαν όπλα κι έγινε μιá μεγάλη σύσκεψη στο Λευκό Οικο — ό Ναβάο, ό ένας άπ' τούς γάλλους στρατηγούς έγραψε ένα βιβλίο γι' αυτό — για νά δούν άν έπρεπε νά τούς βοηθήσουν. Φαντασθείτε ότι διασασαν νά τούς συμπαρασταθούν, κι οι ίδιοι ήλιθιοι πού διασασαν, κατέληξαν νά μπλεχτούν σ' αυτή τήν ιστορία. Σκέφτηκα πώς αυτό θα μπορούσε νά δώσει μιá τρελή κωμωδία. Θα ήθελα νά κάνω μιá κωμωδία όπου οι Άμερικανοι πολεμούν στο Βιετνάμ, όπου έχουν προβλήματα από πλευράς μεταφορών κι όπου πρέπει νά καλέσουν τό Παρίσι για νά τούς πούν: θα θέλατε νά μάς βοηθήσετε; Θα μ' ευχαριστούσε πολύ νά δείξω τήν ήλιθιότητα.

Αυτό σημαίνει ότι δέν είναι καθόλου κακό νά κάνουμε μιá ιστορία για τό Βιετνάμ. Είχαμε κιόλας τρία ή τέσσερα Βιετνάμ στην ιστορία μας...

Τήν συνέντευξη αυτή μέ τόν Φούλερ (της οποίας δημοσιεύουμε έδώ μεγάλα άποσπάσματα) πήραν οι Bill Krohn και Barbara Frank. Πρωτοδημοσιεύτηκε στα *Cahiers du Cinema*, τ. 311, Μάιος 1980. Μετάφραση: Νίκος Κολοβός. Επιμέλεια: Μ.Δ.

Βιοφιλμογραφία του Σάμουελ Φούλερ

Ο Σάμουελ Μάικλ Φούλερ γεννήθηκε στις 12 Αυγούστου 1911 στο Worcester, Massachusetts.

Τό 1924, αρχίζει την καριέρα του στη δημοσιογραφία σαν «cory-boy» στο *New York Journal*. Δυό χρόνια αργότερα, πάντα στην ίδια εφημερίδα, είναι προσωπικός «cory-boy» του δημοσιογράφου Arthur Brisbane. Έπειτα περνάει στην *New York Evening Graphic* και στο *San Diego Sun*. Τό 1928, σέ ηλικία 17 χρονών, είναι ο πιο νέος δημοσιογράφος ειδικός σέ εγκληματικές υποθέσεις. Η δημοσιογραφική του αυτή δραστηριότητα, που σημάδεψε τήν πρώτη περίοδο τής επαγγελματικής του ζωής, θά τον επηρεάσει σημαντικά στήν ταινία του *Park Row*.

Από τό 1931 δημοσιεύει μερικές νουβέλες και πολλά μυθιστορήματα: «*Burn, Baby, Burn*» (1935), «*Test Tube Baby*» (1936), «*Make up and Kiss*» (1936), «*The Dark Page*» (1944), βραβείο τής Αμερικάνικης κριτικής για τό καλύτερο ψυχολογικό μυθιστόρημα (γυρίστηκε ταινία τό 1952 μέ σενάριο Σ.Φ. από τόν Phil Karlson μέ τόν τίτλο *Scandal Sheet*), «*Schock Corridor*», «*The Naked Kiss*» (1964), «*Gown of India*» (1966), «*144 Piccadilly*» (1971), «*Dead Pigeon on Beethoven Street*» (1973). Τό μυθιστόρημα «*The Big Red One*» κυκλοφόρησε στις Η.Π.Α. ταυτόχρονα μέ τήν ταινία.

Κατά τήν διάρκεια του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, ο Φούλερ υπηρέτησε στήν 16η μεραρχία του 1ου Ταγματός Πεζικού U.S. (τό περίφημο «The Big Red One»). Τό 1948 γυρίζει τήν πρώτη του ταινία *I Shot Jesse James* (Σκότωσα τόν Τζέσσι Τζάιμς).

Πέρα από επαγγελματίας σκηνοθέτης, ο Σ.Φ. είναι και ένας παθιασμένος ερασιτέχνης κινηματογραφιστής. Στίς διακοπές του, στά ταξίδια του, κινηματογραφεί ακατάπαυστα (σέ 16 χιλ.) και καμιά φορά ενασωμάωνει τίζ λήψεις του αυτές στίς κανονικές ταινίες του (βλ. *Schock Corridor* και *The Naked Kiss*).

Αξίζει τέλος ν' αναφερθεί πώς ο Σ.Φ. εμφανίστηκε σέ ταινίες όπως: *House of Bamboo* (1955) και *Dead Pigeon on Beethoven Street* (1973), του ίδιου, *Αμερικανός φίλος* (1976), *Hammett* (1980, ημιτέλης), και *The State of Things* (1981) του Wim Wenders. 1941 (1980) του Steven Spielberg, ενώ έπαιξε τόν έαυτό του στίς ταινίες: *Ο τριετός Πιτρώ* του J. L. Godard, *Brigitte et Brigitte*, του Luc Moullet, *The Last Movie*, του Dennis Hopper.

Είναι παντρεμένος μέ τήν ηθοποιό Christa Lang που συνάντησε τό 1965.

ΣΕΝΑΡΙΑ:

Hats off (σκην.: Boris Petroff, 1936), *It Happened in Hollywood* (σκην.: Harry Lachman, 1937), *Gangs of New York* (σκην.: James Cruze, 1938), *Adventure in Sahara* (σκην.: D. Ross Lederman, 1938), *Federal Man-Hunt* (σκην.: Nick Grinde, 1938), *Bowery Boy* (σκην.: William Morgan, 1940), *Confirm of Deny* (σκην.: Fritz Lang, Archie Mayo, 1941), *Power of the Press* (σκην.: Lew Landers, 1943), *Gangs of the Waterfront* (remake του *Gangs of New York*, σκην.: George Blair, 1945), *Schockproof* (σκην.: Douglas Sirk, 1948), *The Tanks Are Coming* (σκην.: Lewis B. Seiler, 1951), *Scandal Sheet* (σκην.: Phil Karlson, 1952), *The Command* (σκην.: David Butler, 1953), *Cape Town Affair* (remake του *Pick Up on South Street*, σκην.: Robert Webb, 1968), *The Klansman* (σκην.: Terence Young, 1974)

ΤΑΙΝΙΕΣ:

1948: *I Shot Jesse James* (Σκότωσα τόν Τζέσσι Τζάιμς, έλ. τίτ.: *Ο θάνατος τόν εκδικητή*), σεν. Σ.Φ. Φωτ.: Ernest Miller Έρμ. Preston Foster, Barbara Britton, John Ireland, Reed Hadley, J. Edward Brom-

berg, Victor Kilian, Tommy Noonan. Παρ.: Robert L. Lippert (Exec.), Carl K. Hittleman για τήν Lippert Prod. 81.

1950: *The Baron of Arizona* (Ο Βαρόνος τής Αριζόνας), σεν.: Σ.Φ. Φωτ.: James Wong Howe. Μουσ.: Paul Dunlap. Έρμ.: Vincent Price, Ellen Drew, Beulah Bondi, Vladimir Sokoloff, Reed Hadley, Robert Barrat, Robin Short. Παρ.: Carl K. Hittleman για τήν Lippert Prod. 93.

1950: *The Steel Helmet* (έλ. τίτ.: *Τό σιδηρούν κράνος*) σεν.: Σ.Φ. Φωτ.: Ernest Miller. Μουσ.: Paul Dunlap. Έρμ.: Gene Evans, Steve Brodie, James Edwards, Robert Hutton, Richard Loo, Richard Monahan, Sid Melton. Παρ.: Robert L. Lippert, Samuel Fuller, William Berke για τήν Deputy Corp/Lippert. 84.

1951: *Fixed Bayonets* (έλ. τίτ.: *Εφ' όπλου λόγχη*). Σεν.: Σ.Φ. από σπορ του John Brophy. Φωτ.: Lucien Ballard. Μουσ.: Roy Webb, Lionel Newman. Έρμ.: Richard Basehart, Gene Evans, Michael O'Shea, Richard Hylton, Graig Hill, Skip Homeler, Henry Kulky, Richard Monahan. Παρ.: Jules Buck για τήν 20th Century Fox. 92.

1952: *Park Row*. Σεν.: Σ.Φ. Φωτ.: Jack Russell. Έρμ.: Gene Evans, Mary Welch, Bela Kovacs, Herbert Heyes, Tina Rome, George O'Hanlon, J. M. Kerrigan, Forrest Taylor, Don Orlando. Παρ.: Σ.Φ. Sherman A. Harris (United Artists). 83.

1953: *Pick Up On South Street* (έλ. τίτ.: *Ο Πορτοφολιάς*). Σεν.: Σ.Φ. βασισμένο σέ μιά ιστορία του Dwight Taylor. Φωτ.: Joe Mac Donald. Έρμ.: Richard Widmark, Jean Peters, Thelma Ritter, Mervyn Vye, Richard Kiley, Willis B. Bouchey, Milburn Stone, Henry State, George E. Stone, George Eldredge, Stuart Randall. Παρ.: Jules Schermer (20th Century Fox). 80.

1954: *Hell And High Water*. Σεν.: Jesse L. Lasky Jr., Σ.Φ. από μιά ιστορία του David Hempstead. Φωτ.: Joe Mac Donald. Μουσ.: Alfred Newman. Έρμ.: Richard Widmark, Bella Darvi, Victor Francen, Cameron Mitchell, Gene Evans, David Wayne, Stephen Bekassy, Richard Loo, Peter Scott, Henry Kulky, Wong Atame, Harry Carter, Robert Adler, Don Orlando. Παρ.: Raymond A. Klune (20th Century Fox). 103.

1955: *The House of Bamboo* (έλ. τίτ.: *Η γυνή γκέισα*). Σεν.: Harry Kleiner. Διάλογοι: Σ.Φ. Φωτ.: Joe Mac Donald. Μουσ.: Leigh Harline. Έρμ.: Robert Ryan, Robert Stack, Shirley Yamaguchi, Cameron Mitchell, Sesue Hayakawa, Brad Dexter, Biff Elliot, Sandro Giglio, Elko Hanabusa, Harty Carey Jr., Peter Cray, Robert Quarry, De Forest Kelly, John Doucette. Παρ.: Buddy Adler (20th Century Fox). 102.

1957: *Run of the Arrow* (έλ. τίτ.: *Η τελευταία σφαίρα τόν πολέμου*). Σεν.: Σ.Φ. Φωτ.: Joseph Biroc. Μουσ.: Victor Young. Έρμ.: Rod Steiger, Sarita Montiel, Brian Keith, Ralph Meeker, Jay C. Flippen, Charles Bronson, Olive Carey, H. M. Wynant, Neylle Morrow, Frank de Kova, Carleton Young. Παρ.: S. Fuller για τήν R.K.O./Globe Enterprises Prod. 85.

1957: *China Gate* (έλ. τίτ.: *Όταν ξημέρωσε η μεγάλη μερα*). Σεν.: Σ.Φ. Φωτ.: Joseph Biroc. Μουσ.: Victor Young, Max Steiner. τραγούδι «China Gate» του Victor Young και Harold Adamson ερμηνεύει ο Nat King Cole. Έρμ.: Gene Barry, Angie Dickinson, Nat King Cole, Paul Dubov, Lee Van Cleef, George Givot, Gerald Milton, Neylle Morrow, Marcel Daho, Maurice Marsac, Paul Bush, Sasha Harden, James Hong. Παρ.: Σάμουελ Φούλερ για τήν Globe Enterprises Inc. 97.

1957: *Forty Guns* (έλ. τίτ.: *Τα 40 τουφέκια*). Σεν.: Σ.Φ. Φωτ.: Joseph Biroc. Μουσ.: Harry Sukman. Έρμ.: Barbara Stanwyck, Harry Sullivan, Dean Jagger, John Ericson, Gene Barry, Robert Dix, Jack «Sledge» Carroll, Paul Dubov, Gerald Milton, Ziva Rodann, Hank Worden, Sandra Wirth, Eve Brent. Παρ.: Σάμουελ Φούλερ για τήν Globe Prod. 79.

1958: *Verboten* Σεν.: Σ.Φ. Φωτ.: Joseph Biroc. Μουσ.: Harry Sukman, I. Van Beethoven, Richard Wagner (τραγούδι, Paul Anka). Έρμ.: James Best, Susan Cummings, Lou Pittman, Paul Dubov, Harold Boye, Dick Kellan, Stuart Randall, Steven Geray, Anna Hope. Παρ.: Samuel Fuller για τήν Globe Enterprise 87.

- 1959: **The Crimson Kimono.** Σεν: Σ.Φ. Φωτ: Joseph Bi-
roc. Μουσ: Harry Sukman. Έργμ: Victoria Shaw,
Glenn Corbett, Jams Shigeta, Anna Lee, Paul Dubov,
Neyle Morrow, Jaclyne Greene, Gloria Pall, Barbara
Hayden, George Yoshinaga. Παρ: S. Fuller
(Columbia - Globe Enterprise Prod.) 82'.
- 1960: **Underworld U.S.A.** (έλ. τίτ.: *Ο ύπ' αριθμόν 1
έχθρος του λαού*). Σεν: Σ.Φ. Φωτ: Hal Mohr.
Μουσ: Harry Sukman. Έργμ: Cliff Robertson, Dolores
Dorn, Beatrice Kay, Paul Dubov, Robert Emhart,
Larry Gates, Richard Rust, Gerald Milton, Allan Gruc-
ner, Tina Rome, Sally Mills. Παρ: Samuel Fuller
(Columbia - Glove Enterprises Prod.) 99'.
- 1962: **Merrill's Marauders.** Σεν: Milton Sperling, Σ.Φ.
άπό μία ιστορία του Charles Ogburn Jr. Φωτ: Wil-
liam Clothier. Μουσ: Howard Jackson. Έργμ: Jeff
Chandler, Ty Hardyn, Peter Brown, Andrew Duggan,
Will Hutchins, Claude Akins, John Hoyt, Charles
Briggs, Vaughan Wilson, Jack Williams, Chuck
Hicks. Παρ: Milton Sperling για την United States
Production. 98'.
- 1963: **Shock Corridor** Σεν: Σ.Φ. Φωτ: Stanley Cortez.
Μουσ. Paul Dunlap. Έργμ: Peter Breck, Constance To-
wers, Gene Evans, James Best, Hari Rhodes, Larry
Tucker, William Zuckert, John Mathews, Chuck Ro-
berston, Paul Dubov, John Graig. Παρ: S. Fuller (Al-
lied Artists - A. Leon Fromkess and Sam Firks Prod.).
101'.
- 1963: **The Naked Kiss** (έλ. τίτ.: *Η δολοφόνος με τὸ
άγνωστο παρελθόν*). Σεν: Σ.Φ. Φωτ: Stanley Cor-
tez. Μουσ: Paul Dunlap. Έργμ: Constance Towers,
Anthony Easley, Michael Dante, Virginia Grey, Patsky
Kelly, Betty Bronson, Mary Devereux, Karen Conrad,
Linda Francis, Barbara Perry, Walter Mathews, Betty
Robinson. Παρ: Leon Fromkess, Sam Firks, Samuel
Fuller (An F. and F. Production / Allied Artists).

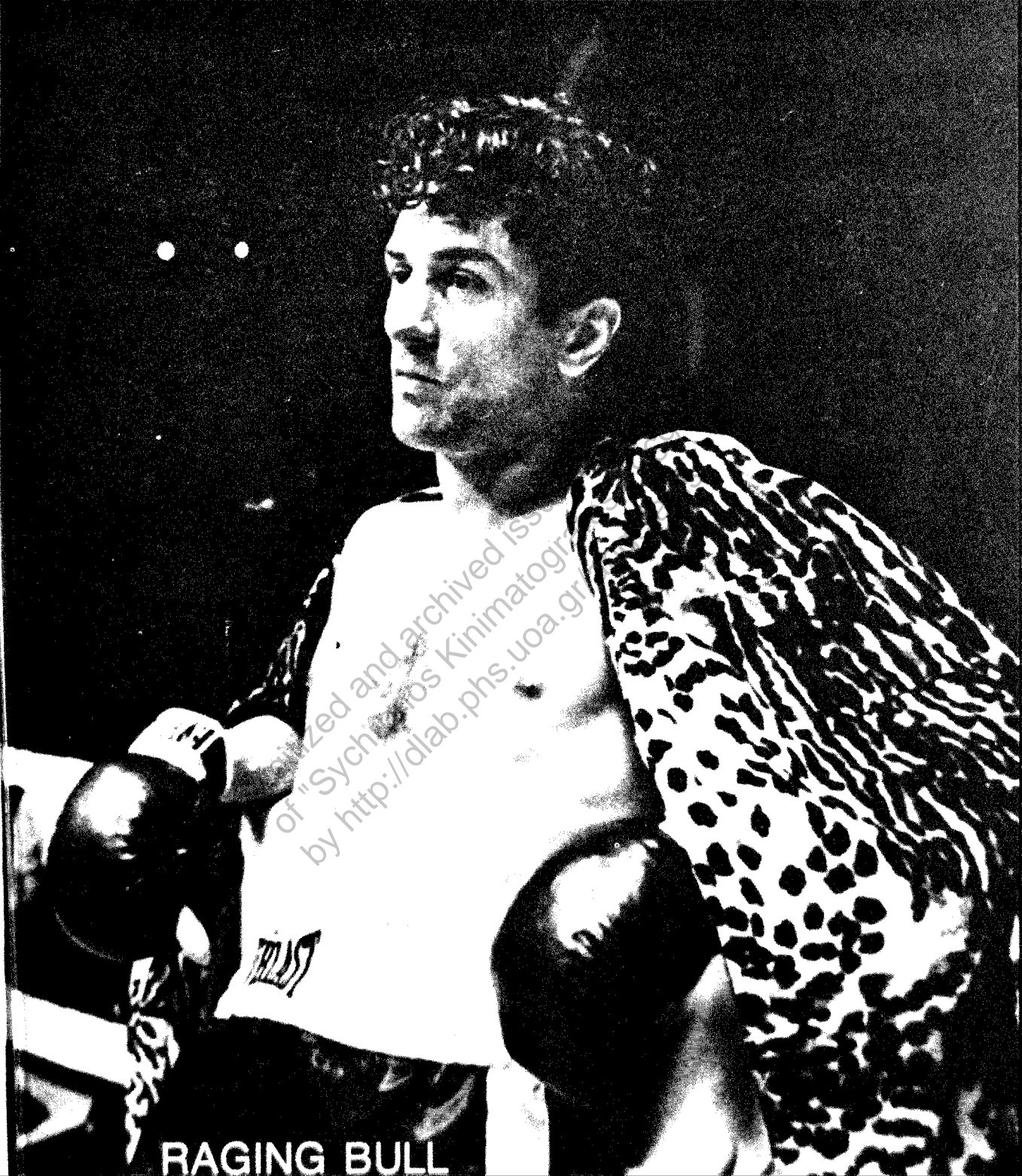
- 1967: **Caine.** Σεν: Σ.Φ. από τὸ μυθιστόρημα τοῦ Victor
Canning. Έργμ: Burt Reynolds, Barry Sullivan, Arthur
Kennedy, Silvia Pinal, Enrique Lucero. Παρ: Skip
Steloff, Mark Cooper, José Luis Calderon (A. Herita-
ge / Calderon Production).
- 1973: **Dead Pigeon On Beethoven Street** (Σκοτωμένο
περιστέρι στην ὁδὸ Μπετόβεν) Σεν: Σ.Φ. Φωτ:
Jerzy Lipman. Μουσ: The Can. Έργμ: Glenn Corbett,
Christa Lang, Anton Driffing, Eric P. Gaspar, William
Ray, Alex d Arcy, Sieghart Rupp, Hans C. Blumen-
berg, Verena Reichel, Stephane Audran. Παρ: Joa-
quim vonMengershausen για τὴν Bavaria AtelierGe-
sellshaft MBH. 105'.
- 1980: **The Big Red One** (Οἱ 4 τῆς Ἡρωϊκῆς Ταξιαρχίας),
ἄλ. Ζενερίκ σὲ ἄλλη σελίδα.

ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

- 1962: **The Virginian** (ἐπεισόδιο It tolls for thee). Σεν:
Σ.Φ. Φωτ: Lionel Lindon. Έργμ: Lee J. Cobb, James
Drury, Doug Mc Clure, Gary Charke, Pippa Scott, Lee
Marvin. Παρ: M.C.A., Charles Marquis Warren.
- 1962: **The Dick Powell Reynolds Aluminium Show** (ἐπει-
σόδιο 330 Independence S.W.). Σεν: Allan Sloane.
Φωτ: George E. Diskant. Έργμ: William Bendix,
David Mc Lean, Julie Adams, Alan Reed Jr, Yale
Summers. Παρ: E. J. Rosenberg (Four Star Trademark
NBC).
- 1966: **Iron Horse.** Ἐπεισόδια μᾶς ὥρας: The Man From
New Chicago, High Devil, Volcano Wagon, Hellcat,
Banner With A Strange Device. Φωτ: Fred Jackman.
Έργμ: Dale Robertson, Garry Collins, Bob Random.
Παρ: Charles Marquis Warren.

(Βοηθήματα: περιοδικὰ Avant-Scène du Cinéma No 54,
Présence du Cinéma No 19, La revue du Cinéma No 360).
Ἐπιμέλεια Μ.Δ.





Digitized and archived by
of "Sychros Kinimatografos"
by <http://dlab.phs.uoa.gr>

RAGING BULL

Όνειρα Ρεαλισμού

(Όργισμένο Είδωλο)

του Νίκου Σαββάτη

1. Ο μανιασμένος ταύρος

Ο παράξενος άντρας που γλυστράει πάνω στο ρίνγκ θά μπορούσε να είναι χορευτής.

Μέσα σε καπνούς και αστραπές από φλάς ο Τζέκ Λά Μότα κάνει το γύρο του θριάμβου. Στο πλάνο των τίτλων, η αντικειμενική λήψη δείχνει πολύ περισσότερα από τον πρωτόγονο χορό του Ντέ Νίρο και τα εξπρεσιονιστικά εφέ. Η μουσική και το slow motion στέλνουν τη σκηνή σ' ένα παράξενο και λυρικό «λίμπο» του χώρου και του χρόνου. Ο πρωταθλητής μοιάζει να αιωρείται πάνω απ' το ρίνγκ, οι κινήσεις του συνθέτουν μία ψυχρή οπτική έλεγεια. Το τραγούδι του κορμού που νοσταλγεί την ελευθερία του (έξω απ' τα σχοινιά του ρίνγκ) κάνει πικρή τη γεύση της νίκης. Το αυτοσχέδιο σώου του μανιασμένου ταύρου δεν είναι επίδειξη σωματικής δύναμης μέσα στο μεθύσι του θριάμβου. Μετράει τα βαθιά της ήττας, άγγιζει την απελπισία του παγιδευμένου θηρίου.

Υστερα η αφήγηση ακολουθεί την πορεία του ήρωα από την ιδιωτική στη δημόσια κόλαση. Δέ μοιράζεται ανάμεσα στο ντοκιμανταίρ και τη μυθοπλασία, αλλά ανάμεσα στο συγκεκριμένο και την άφαιρέση. Φέρνει σε σύγκριση ξεσπάσματα «καθαρής ιδιοσυγκρασίας» με έκρηξεις «καθαρής κινητικότητας» (οικογενειακούς καθγάδες κι αγώνες μπόξ). Με λάιτ-μοτίφ τη «γροθιά στο πρόσωπο», το μοντάζ τυλίγει όλη την ταινία σ' ένα γενικευμένο εφέ πυγμαχίας. Έτσι οι αγώνες γίνονται κρίσεις καταστροφικής μανίας κι οι προσωπικές συγκρούσεις καρικατούρα της προπόνησης. Όταν πρωτοείδα την ταινία τρόμαξα από ένα βίαιο πέρασμα: το κάρ από την επιφαντική εξομολόγηση της ζήλειας στον αγώνα με τον Τζανίρο. Γιατί εκείνη τη στιγμή το μαρτύριο της ψυχής τó θανάσιμο αμάρτημα της ζήλειας σπρώχνει τον Λά Μότα πιό κοντά στο έγκλημα.

Η ταινία είναι μια γυμνή περιγραφή αυτής της έμμονης ιδέας. Στα υποκειμενικά πλάνα του Λά Μότα το slow motion δεν αναλύει μόνο μία κίνηση στις χορογραφικές της δυνατότητες. Διαστελλοντας το χρόνο μιάς ματιάς, άγγιζει την κρυμμένη αιτία της βιαιότητας του χαρακτήρα: την ιδεοληπτική προσήλωση στη γυναίκα που τόν τρέλαινει από πόθο και στον αντίπαλο που πρέπει να συν-

τρίψει — φανταστικό αντίζηλο στον έρωτά της. Σάν ταύρος στην άρένα ο Λά Μότα βλέπει μόνο το κόκκινο πανί και σαν «σκηνοθέτης» του προσωπικού του δράματος κοιτάζει τους άλλους ήρωες με τό άγριο και σαδιστικό μάτι του Πέκινια. Ο Σκορσέζε ξεκολλάει απ' την οπτική γωνία του, βοηθάει τον «τυφλό» πρωταγωνιστή του να «ξαναβρεί το φώς του». Προσπαθεί να του δείξει τη φευγάλα αλήθεια της στιγμής, τις κρίσιμες φάσεις της σύγκρουσής του (με τους άλλους και τόν εαυτό του) χρησιμοποιώντας το τηλεοπτικό έμβολιο του slow motion στο ρεαλιστικό τάιμινγκ της διήγησης. Τονίζοντας τό μέγεθος της υπερβολής του ήρωα, αποκαλύπτει άπροσδόκητα τυχαίες κορυφώσεις του έσωτερικού του δράματος...

Η άσπρόμαυρη φωτογραφία είναι στοιχειωμένη από άτιμόσφαιρες του κλασικού Χόλλυγουντ, αλλά η λιτή εικονογραφία της ταινίας δέ θαρραίνει ποτέ με άναφορές. Η ενότητα στον τόνο ξεκινάει από τη διπλή *συναισθηματική δέσμευση* του Σκορσέζε με τό σινεμά που τό άρέσει και τόν αγαπημένο του ήθοιο. Όμως μέσα στην πυκνότητα της ήχητικής μπάντας νιώθει ελεύθερος σ' ένα άνοικτό πεδίο πειραματισμού. Άν η εικόνα δείχνει τόν έρωτά του με τό σινεμά σέ γκρό πλάνο (χωρίς βάθος), ό ήχος άνεβαινει απ' τά βάθη της ψυχής του μανιασμένου ταύρου. Στα άφηρημένα κομμάτια των αγώνων όπου κάθε γροθιά είναι ένα διαφορετικό άκουστικό σόκ, ό ήχος άποπροσανατολίζει πιό δραστικά από τη δουλειά της κάμερας και τήν άκρίδεια του μοντάζ. Μιξάροντας ήδονικά στρώματα μουσικής και τρομακτικούς θορύβους με τούς όξεις τονισμούς και τη θαριά προφορά των ιταλοαμερικάνων, φωτίζει μία σκοτεινή ήπειρο επιθετικότητας. Κι εκεί άνακαλύπτει μόνο τό πάθος και τήν υπερβολή του, τη μακρινή κληρονομιά και τήν ουσία της ιταλικής όπερας. Η καλλιτεχνική ευαισθησία του Σκορσέζε, όπως και της κοινωνικής ομάδας που έκφράζει, είναι όπερατική. Τό άτέλειωτο ρετσιτατίβο στους *Κακόφημους Δρόμους*, οι άριες κοντσέρτου στο *Τελευταίο Βάλς*¹ ήταν άνολοκληρώτες δοκιμές. Συνδυάζοντας τις δύο δομικές πιθανότητες, άπογειώνεται στο πρώτο άληθινό κινηματογραφικό μελόδραμα της δεκαετίας του '80: τό σκληρό, σωματικό, γεμάτο επιθετικότητα και παρηγήσεις *Όργισμένο Είδωλο* — μία όπερα new wave;

1) Στην Ελλάδα προβλήθηκε με τόν τίτλο *Ραντεβού με τ' αστέρι της πόπ.*

(Raging Bull) Η.Π.Α. 1980
 Σκηπ.: Martin Scorsese. Σεν.:
 Paul Schrader και Mardik Mar-
 tin. από την αυτοβιογραφία
 του Jake La Motta «Raging
 Bull» που την έγραψαν οι Jo-
 seph Carter και Peter Savage.
 Φωτ.: Michael Chapman (μυα-
 ροποίηση). Μοντάζ: Thelma
 Schoonmaker. Ντεκόρ: Gene
 Rudolf (Νέας Υόρκης). Καλ.
 Λιγνθ.: Alan Manser και Kirk
 Axtell (Λός Άντζελες). Ή-
 χος: Frank Warner. Κόστού-
 μα: Jack Montellaro. Ειδ. εφέ-
 ρα: Raymond Klein και Max
 E. Wood. Μουσική: άποσπά-
 σματα από: «Cavaleria Rusti-
 cana» του Mascagni. «Webster
 Hall» (Garth Hudson). «Scapri-

Περισσότερο από πρωταγωνιστής ο Ρόμπερτ Ντέ Νιρο ήταν κινητήρια δύναμη για την πραγμά-
 τωση όλου του σχεδίου. Η έρμηνεία του Τζέηκ
 Λά Μότα δέν τελειώνει στην άπονομη των Ό-
 σκαρ, είναι ένα ακόμα ριψοκίνδυνο άνοιγμα της
 λειτουργίας του ήθοποιού.

Από το *Νονό* ως το *Οργισμένο Είδωλο* ο Ντέ
 Νιρο ένσαρκώνει με συνέπεια βίαια, περιθωριακά
 και σχιζοφρενικά άτομα αντιμετωπίζοντας τις τε-
 χνικές δυσκολίες των ρόλων σαν πρόκληση. Δου-
 λεύει σκληρά στο στάδιο της αναπαράστασης,
 κλείνει τους ήρωες στο υπερκινητικό του σώμα
 κάνοντάς τους συγκεκριμένες «ύλικες» παρουσίες
 με την προσωπική του ακτινοβολία, όχι «μεγαλύ-
 τερους από τη ζωή». Μ' αυτές τις έρμηνείες έχτισε
 ένα μοναδικό περσόνα: του άναντικατάστατου,
υποδειγματικού ήθοποιού.

Για να παίξει τον Τζέηκ Λά Μότα ο Ντέ Νιρο
 έπρεπε να μπει στη δοκιμασία του αληθινού

ήρωα. Προπονήθηκε σαν μποξέρ και φόρτωσε τό-
 βαρύ κορμί του ρόλου στο περσόνα του. Μέσα στο
 ρινγκ κυνηγάει στιγμές αλήθειας του μπόξ έπιδει-
 κνώντας κινητική δεξιοτεχνία και σεξουαλική
 ύπεροχη. Δέν είναι το είδωλο ενός άθλητή-στάρ,
 είναι *Ο Στάρ* της ταινίας. Έξω απ' το ρινγκ ο Λά
 Μότα νιώθει σαν φυλακισμένο ζώο. Ο Ντέ Νιρο
 συνθέτει τις παρορμήσεις και το ένστικτό του σ'
 έναν άπογυμνωμένο Όθέλλο του ίταλοαμερικάνι-
 κου γκέτο με άντανακλαστικά αντί για σκέψη.
 Άντιδρά στο άπειλητικό χάος γύρω του με σκό-
 πλιες κινήσεις, με τό έπιθετικό υπερευαίσθητο
 βλέμμα του ζώου που μπορεί να συλλαβεί αδιόρα-
 τες μικρολεπτομέρειες. Αυτό το βλέμμα, χωρίς
 έσωτερικότητα γεμάτο βουλήμια και μεταπτώσεις,
 άρχίζει να γίνεται καθρέφτης της ψυχής, όταν τό
 κορμί γίνει καθρέφτης της χυδαιότητας και της
 άμαρτίας. Χάνοντας τη γοητευτική του παρουσία,
 ο Ντέ Νιρο υπογραμμίζει τις διαστάσεις του και-
 νούριου του σώματος, τό χειρίζεται σαν βαρύ
 θεατρικό κοστούμι. Ο — τριάντα κιλά πιο
 χοντρός — κρούνηρ στη σκηνή των καμπαρέ έν-

Οργισμένο είδωλο



σαρκώνει έναν ήρωα μελοδράματος και ξαναφοράει τη μάσκα του ήθοποιου...

Σβήνοντας την ερμηνεία στην αλήθεια της σωματικής έκφρασης ξανακερδίζει τη λιτότητα του σκηνικού παιχνιδιού — αυτή η διπλή πορεία ξεχωρίζει τον Ντέ Νιρο από ένα μελετημένο κάστ. Μόνο αυτός γίνεται «μεγαλύτερος από τη ζωή». Όλοι οι άλλοι υφάινουν μια εντύπωση ζωής που συχνά δεν ξεπερνάει το νατουραλιστικό άκουσμα του διαλόγου. Η όμιλία των ιταλοαμερικάνων είναι τόσο έντεχνα ατούσχεδια στην εκφορά και στον τονισμό, που αγγίζει τη λογοτεχνική «εντύπωση αλήθειας» στον Τσάντλερ². Ο Τζό Πέσι εκτελεί τέλεια αυτή την απαίτηση και ταυτίζεται περισσότερο απ' όλους με τον Τζόν Λά Μότα. Όσο για τον τρίτο πόλο του δράματος — η Βίκυ της Κάθυ Μοράιρτυ είναι διάφανη μπροστά στην ογκώδη αδιαφάνεια του Ντέ Νιρο, μία πρόκληση που τη διαπερνάει το βλέμμα του. Η μία σειρά από φρετιχιστικά πορτραίτα, στιγμές «απομίμησης ζωής» των χολλυγουντιανών στάρ.

3. Το Νόκ-άουτ.

Στο καμαρίνι του ο *πρώην* πρωταθλητής ετοιμάζεται για το νούμερό του. Έδώ και πολύ καιρό έχει αφήσει πίσω του την αγωνία του ρινγκ και την απόθεση του νικητή, έχει χάσει τον εαυτό του στα άκινδυνα παιχνίδια του ρουτινιέρη κονφερανσιέ με το αδιάφορο κοινό των νάιτ κλάμπ. Μπροστά στον καθρέφτη προβάει το θεατρικό του μονόλογο «κεκλεισμένων των θυρών» και συμπληρώνεται με τα προσωπικά σφάλματα, την πελώρια απώλεια αυτού του *πρώην*. Αλλά φεύγοντας από το κάδρο ξαναγίνεται ο πρωταθλητής που «ξεσταινείται» πάνω στον αγώνα. Είναι ένα συντριπτικό τέλος. «*Είμαι ο Πρώτος... είμαι ο Αρχηγός*», ο Λά Μότα βγαίνει στη σκηνή παίρνοντας μαζί του την απειλητική φράση. Ακούστε τα τελευταία μου λόγια παντού.

Όμως δεν είναι το τέλος. Η θλιβερή — αλλά δίκαιη — καταδίκη ενός καταστροφικού ήρωα στη μοναξιά και τις τύψεις θα ταιριαζε σε μία άλλη ταινία. Σε μία τυπικά αμερικάνικη πτώση από την κορφή στα πόδια του δουνού, όχι στο ζοφερό τοπίο της ψυχής που κάνει ο Σκορσέζε. Κι η ταινία του κλείνει με μία ευαγγέλικη περικοπή (κατά Ιωάννην, κεφ. Θ', 13-25) που μάς ξαναγυρίζει πίσω να δούμε το ρεαλιστικό ξετύλιγμα της δράσης και τα θερησκευτικά σύμβολα της εικονογραφίας κάτω από καινούριο φώς.

Ο Πάβ Σρένντερ ξεκινάει την ιστορία του Λά Μότα από την τελική φάση. Το φλάς-φωρζουρντ με το μονόλογο του κονφερανσιέ στηρίζει όλη τη δομή του σεναρίου και μάς εισάγει κατ' ευθείαν στην ουσία. Η ζωή του πυγμάχου είναι άφραση για μία προβληματική της πτώσης και της ριζικής διαφθοράς της ανθρώπινης φύσης. Για τον Σρένντερ το κατρακύλιμα του ήρωα είναι προκαθορισμένο, η άπειθαρχία του στην παρασκηνική έξουσία της Μαφίας, τα δικά του σφάλματα αλλά το έπιταχύνουν. Το μοναδικό «άμαρτημα» του Λά Μότα είναι η υπερβολική του «ζωτικότητα». Και το σενάριο έπιμένει στην πιο γυμνή περιγραφή της έπιθετικότητας και της ζήλειας σαν διπλή συνάπτηση της άντρικής σεξουαλικότητας.

«Μέσα στο κελί της φυλακής ο Λά Μότα θάπρεπε να αντανίξει» είχε προτείνει ο Σρένντερ. Όλα η ταινία είναι ένα πεδίο εντάσεων όπου η

αυστηρότητα της καλδινιστικής του όπτικής συγκρούεται με το διδασκισμό της καθολικής ματίας του σκηνοθέτη. Ο Σκορσέζε κι ο Ντέ Νιρο διάλεξαν τη μεταφορά κι έτσι ο Λά Μότα χτυπάει με τις γροθιές και το κεφάλι το ντουβάρι. Η αντανιστική τρέλα του ήρωα συμβολίζεται τελικά στα γάντια του μπόξ, στην έμμονή του στο μέγεθος των χεριών του³. Στη φυλακή ο Λά Μότα περνάει τη μεγαλύτερη δοκιμασία, είναι στο καθατήριο-κι ο πόνος του σώματος μεταβάλλεται σε σπαρακτική έξομολόγηση που τον λυτρώνει⁴. Η φωτεινή δέσμη που πέφτει πάνω του είναι η μυστηριώδης κι άπροσδόκητη παρέμβαση της χάρις «*Τό πνεύμα όπου θέλει πνει και την φωνήν αυτού άκουεις άλλ' ουκ οίδας ποθεν έρχεται και που υπάγει...*»

Στο σκοτεινό κόσμο του Σρένντερ δεν υπάρχει σωτηρία. Ο «μνανισμένος ταύρος» χάνεται ολοκληρωτικά μέσα στον άμειλικτο κλοιό των άλλων — άλλη μία μετωνυμία της κόλασης. Αντίθετα ο κόσμος του Σκορσέζε έχει ακόμη έλπίδες. Ο Λά Μότα δε θά γονατίσει ποτέ — ούτε μπροστά στο μαύρο διάβολο που του παίρνει την ψυχή (τον Σούγκαρ Ρέν Ρόμπινσον). Κι από τυφλωμένο ζωό θά γίνει άνθρωπος, ένας τυφλός άμαρταλός που είδε, λίγο πριν βγει όριστικά νόκ-άουτ.

Η τελευταία λέξη του Σκορσέζε, το θαύμα του τυφλού, μάς λέει και κάτι ακόμη. Ότι η πίστη είναι η μόνη δικαίωση κι η Βίβλος ο μοναδικός της κανόνας. Μήπως το τέλος της ταινίας είναι μία νίκη της σκέψης του Σρένντερ;

Νίκος Σαβδάτης



Ο Ντέ Νιρο στο 'Οργισμένο έιδωλο

ciatello» (Renato Carosone. 1956). *Tiri Giuliano* (S. Bella O. Strano). *At Last* (M. Gordon - H. Warren. 1942). *A New Kind of Love* (S. Fain, I. Kahal και Pierre Norman. 1930). *Cow Cow Boogie* (1941, από την Ella Fitzgerald). *Whispering Grass* (The Ink Spots). *Stone Cold in the Market* (1946, E. Fitzgerald και Louis Jordan). *Till Then* (The Mill Brothers). *Vivere* (Stornelli Fiorentini, Carlo Buti). *All or Nothing at all* (1940). *Flash* (1939). *Two O'Clock Jam* (1939). *Big Noise From Winnetka* (1938, Bing Crosby). *Jearaches* (1937). *Hersey Bouncé* (1942, Benny Goodman). *Come Fly With Me* (1957). *Mona Lisa* (1950, Nat King Cole). *Drum Boogie* (1941, Gene Krupa). *Just One More Chance* (1931). *My Reverie* (1939). *That's My Desire* (1947, Frankie Laine). *Bye Bye Baby* (1963, Marilyn Monroe). *Tell The Truth* (1956, Ray Charles). *Lonely Night* (1955, The Hearts). *Έρμ.*: Robert de Niro (Τζέηκ Λά Μότα). Cathy Moriarty (Βίκυ Λά Μότα). Joe Pesci (Τζόν). Frank Vincent (Σάλβυ). Nicholas Colasanto (Τόμμυ Γκόμο). Theresa Saldana (Λεονόρ). Frank Adonis (Πάττυ). Mario Gallo (Μάριου). Frank Topham (Τόπυ). Lori Anne Flax (Ιρμα). Joseph Bono (Γκουνίνο). James V. Christy (Δόκτορας Πίντο). Bernie Allen (ο ήθοποιός). Bill Mazer (δημοσιογράφος). Bill Hanrahan (Έντυ Ήγκαν). Rita Bennett (Έμμα, Μίς 1948). Mike Miles. Floyd Anderson (Τζίμυ Ρήβς). Gene Lebell (σχολιαστής). Harold Valan (δισαιτητής). Johnny Barnes (Ρόμπινσον). Charles Scorsese (Τσάρλυ). Kevin Mahon (Τζανίρο). Ed Gregory (Φόξ). Louis Raftis (Σεργιάν). Johnny Turner (Ντωτούιλ). *Παρ.*: Irwin Winkler και Robert Chartoff. *Διαν.*: United Artists. *Διάρκεια*: 129'.

2. Αυτό δε σημαίνει καμία έξωτερική όμοιοτητα στο στυλ του Τσάντλερ και του Σρένντερ. Άλλά, όπως η κατασκευασμένη γλώσσα των σκληρών στα διβλία του πρώτου, έτσι και η «ιταλοαμερικάνικη διάλεκτος» στην ταινία φαίνεται πιο πραγματική από μια άλλη απομίμηση ενός ύπαρκτου ιδιώματος.

3. «Κοίτα τα χέρια μου είναι μικρά σαν κοριτσιό...» λέει ο Λά Μότα στην πρώτη σκηνή με τον αδελφό του.

4. Όπως το κλάμα θά τον ξεπλύνει απ' την ένοχη έπειδή έριξε τον αγώνα.

Λευκή νύχτα καί σκοτεινός Θάλαμος

Τό 'Οργισμένο Είδωλο άπ' τήν
πλευρά τού Μάρτιν Σκορσέζε

«Μήν άπορήσεις έπειδή σου είπα.
Πρέπει νά γεννηθείτε άπό τόν ουράνο.
Τό πνεύμα πνέει όπου θέλει
καί άκους τή φωνή του,
άλλά δέν ξερεις άπό πού έρχεται
καί πού πηγαίνει.
Τό ίδιο είναι καί γιά όποιον γεννήθηκε άπό τό
πνεύμα».

(Κατά 'Ιωάννην Εύαγγέλιο, 3-8
Μετ. Άγγέλου Σ. Βλάχου,
'Εκδ. 'Ικαρος σελ. 177).

*‘Ο Ρόμπερτ Ντέ Νίρο σάς έφερε τήν αυ-
τοβιογραφία τού Τζέηκ ΛάΜότα όταν έτοι-
μάζατε τήν ταινία ‘Ο Ταξίτζης. Τι ήταν αυ-
τό πού σάς είχε θέλξει τότε, σ’ αυτή τήν
προσωπικότητα, Καί κατά τή διάρκεια των
ετών πού μεσολάβησαν μέχρι τό γύρισμα
τής ταινίας, ή άποψη σας τροποποιήθηκε
αίσθητά;*

Θυμάμαι πώς είχα δει τό βιβλίο όταν θριακό-
μουν στην Καλιφόρνια, τελειώνοντας τήν ταινία
‘Η Άλίκη δέν μένει πιά εδώ. Θυμάμαι επίσης τίς
μακριές συνομιλίες πού κάναμε τή νύχτα, με τόν
Ντέ Νίρο, στό γραφείο μου της Γουώρνερ. Είλι-
κρινά, δέ μπορώ νά πω ότι είχα έρωτευτεί τρελά
αυτό τό βιβλίο. Κι’ ό,τι κι’ αν είπωθηκε εκ των
υστερών, δέν είχα καν δώσει προσοχή στη φράση
του Τζέηκ πού ύπήρχε στην άρχη του βιβλίου:
«Όταν αναπολώ τίς άναμνήσεις μου, έχω τήν αίσ-
θηση ότι βλέπω μία παλιά ασπρόμαυρη ταινία».
Οί λόγοι πού γύρισα τήν ταινία μου ασπρόμαυρη,
τους ξερετε, δέν έχουν καμιά σχέση μ’ αυτή τή

φράση. Όταν βλέπαμε στην προβολή τά κομμάτια
γυρισμένα σέ 8mm όπου ο Ντέ Νίρο προπονείται
στην πυγμαχία, έντυπωσιάσθηκα άπό μία παρατή-
ρηση του Powell: «Γιά κοίτα! Τά γάντια είναι κόκ-
κινα!». Ναι... Μιλώ γιά τόν Michael Powell πού
έχει κάνει τά *Red Shoes* (1948)! Σήμερα οί μποξέρ
φοράνε χρωματιστά γάντια καί παντελονάκια,
ένώ οί άναμνήσεις μας γιά τό μπόξ της δεκαετίας
του ‘40, είναι ασπρόμαυρες, όπως ήταν τά έπικαι-
ρα καί οί φωτογραφίες εκείνης της εποχής. ‘Ο
Πάουελ είχε δίκιο. Ξερετε επίσης πόσο με άπα-
σχολεί ή άστάθεια κι’ ή άλλοίωση πού ύφίσταται
τό έγχρωμο φίλμ με τό πέρασμα του χρόνου. Τε-
λευταίο έπιχείρημα: Προετοιμαζόντουσαν πολλές
ταινίες με θέμα τό μπόξ: Τό *Τσάμπι*, ο *Ρόκυ Νο 2*,
τό *The Main Event*, τό *Manilla*. ‘Ηθελα τό *Οργισμέ-
νο Είδωλο* νά είναι πολύ διαφορετικό καί νά θυμι-
ζει μάλλον — αν χρειάζεται νά θρεθεί μία άναφο-
ρά — τήν θαυμάσια φωτογραφία του James Wong
Howe στό *The Sweet Smell of Success*.

*Τό ‘Οργισμένο Είδωλο, όπως καί τό Κα-
κόφημοι Δρόμοι είναι άπό εκείνες τίς ται-
νίες σας πού χρειάστηκαν μία μακρόχρονη
κυκλοφορία.*

Πάνω στους *Κακόφημους Δρόμους* έργασθηκα
τόσο πολύ καί έφτασε νάναι αυτή ή ταινία τόσο
κοντά μου, ώστε ήξερα πλέον σχεδόν λέξη με λέξη
τους διαλόγους των προσώπων του έργου, τό πώς
θά έπρεπε νά ντυθούν ή νά κουνηθούν. Οί *Κακό-
φημοι Δρόμοι* ήταν ένα κομμάτι άπό τόν έαυτό
μου. ‘Η Άλίκη ήταν ένας πειραματισμός — καί
πολλή δουλειά. ‘Ο Ταξίτζης ήταν, ξανά, μία
προσωπική ταινία πού ένιωθα τήν άναγκή νά τη
γύρισω, με κάθε τρόπο. Κι’ όμως ‘κείνη τήν επο-
χή, θριακόμαστε πολύ μερδεμένοι, δέν είχαμε 93

ακόμα αποφασίσει εάν θα αρχίσαμε αλλο τον Ταξίτζη ή από τὴ Νέα Ὑόρκη - Νέα Ὑόρκη πού φαινόταν σάν ἐγχείρημα λιγότερο ριψοκίνδυνο. Νομίζω ὅτι εἶχα ἤδη ἀρχίσει τὴν πρώτη φάση τῆς παραγωγῆς τοῦ Νέα Ὑόρκη στὰ 1974, ὅταν πήγα νὰ δῶ τὸν Ντέ Νίρο στὴν Πάρμα, ὅπου γυρίζει τὸ 1900 γιὰ νὰ δεδαιωθῶ ὅτι ἠθελε ἀκόμα νὰ παίξει τὸ ρόλο τοῦ Τζίμμυ Ντόουλ. Κι' ἦταν σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ τῆς ἀβεβαιότητος πού συζητήσαμε τότε à τότε γιὰ τὸ ὄργισμένο Εἰδῶλο, γιὰ τὸ βιβλίο καὶ γιὰ τὶς σκηνές πού μᾶς ἀρεσαν ἰδιαίτερα. Τὸ βλέπαμε σάν μιὰ ταινία μὲ χαμηλὸ προϋπολογισμὸ καὶ σκεφτόμαστε ὅτι θὰ μορούσαμε ἀκόμα καὶ νὰ γράψουμε τὸ σενάριο, ἐμεῖς οἱ ἴδιοι. Αὐτὸ πού ἦταν σίγουρο εἶναι ὅτι δὲ θὰ κάναμε μιὰ ταινία πάνω στὸ μπῶξ! Δὲν εἶχαμε ἰδέα γιὰ τὸ μπῶξ καὶ δὲν μᾶς ἐνοιαζε ποῶς κατὶ τετοιο!

Τὸ βιβλίο εἶναι ντεκουπαρισμένο¹ σάν μιὰ ταινία τῆς Γουῶρνερ τῆς δεκαετίας τοῦ '30. Ἔχει μιὰ δραματικὴ δομὴ ἰδιαίτερα

σφιχτοδεμένη, πολὺ σφιχτοδεμένη γιὰ αὐτοβιογραφία.

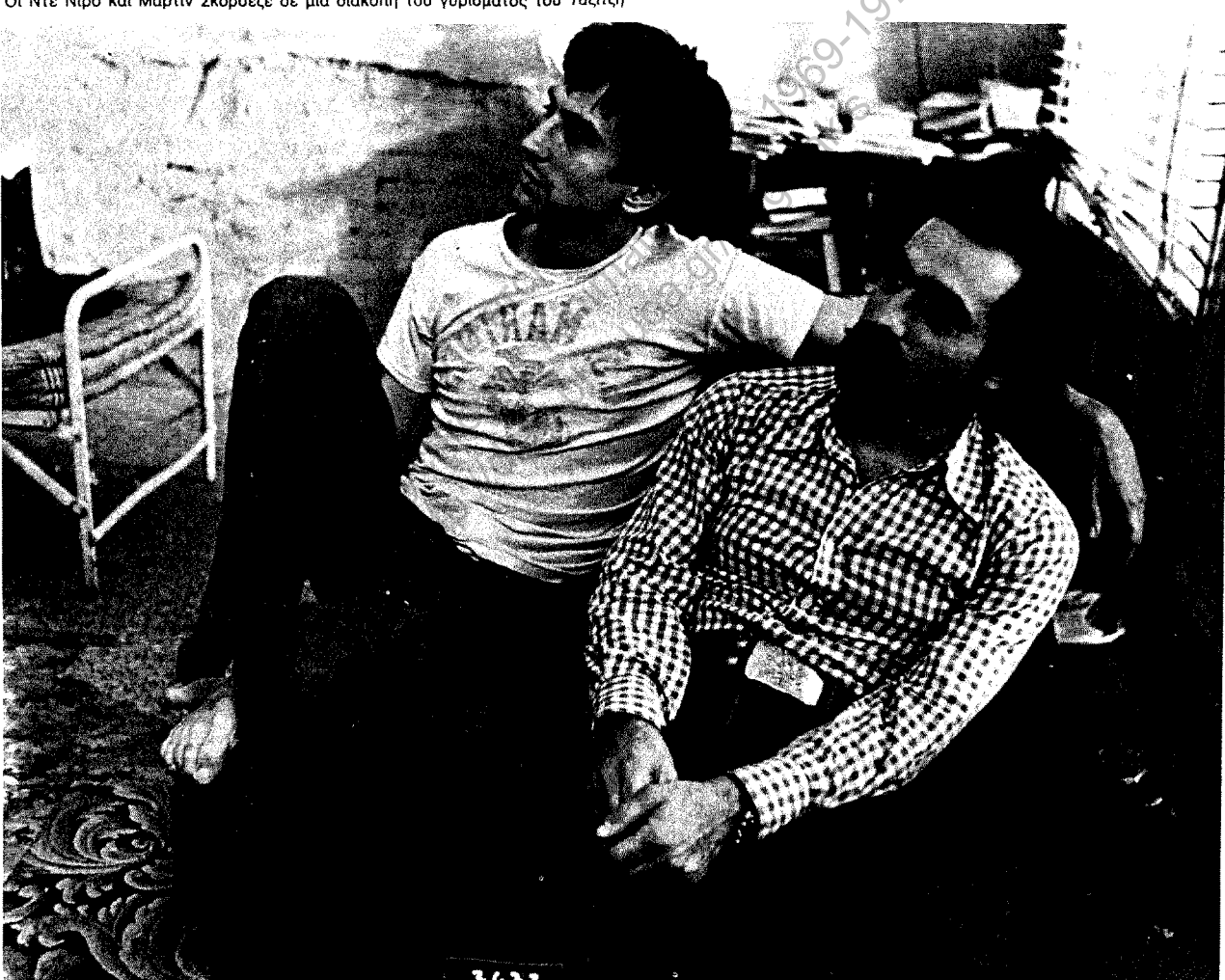
Στὸ βιβλίο, ὁ Τζέηκ αὐτοαναλύεται συνεχῶς. Ἐξηγεῖ μὲ τρόπο «σοφὸ» γιὰτι ἔκανε αὐτὸ ἢ τὸ ἄλλο πράγμα. Κι' ὅμως, δὲν πιστεῶ ὅτι ὁ Τζέηκ εἶναι σὲ θέση ν' ἀναλύει τὸν ἑαυτὸ του μὲ τετοιο τρόπο. Ἡ τότε, δὲν μᾶς δίνει ὅμως τοὺς λόγους. Κι' ἄλλωστε, πῶς θὰ μορούσε κατὶ τετοιο; Ὅλ' αὐτὰ πού γράφει εἶχαν συμβεῖ πολὺ παλιὰ. Γίνεται λοιπὸν αἰσθητὸ ὅτι ἡ μορφὴ τοῦ βιβλίου δόθηκε ἀπὸ τὸν Peter Savage, ἕναν ἐκπληκτικὸ ἄνθρωπο πού ἐμφανίζεται στὸν Ταξίτζη καὶ στὸ Νέα Ὑόρκη - Νέα Ὑόρκη καὶ πού ἔχει σκηνοθετήσει δύο ταινίες μὲ τὸν Τζέηκ². Ὁ Σάβατζ προσέδωσε μιὰ δραματικὴ δομὴ στὴ χασοκτικὴ ὑπαρξη τοῦ Τζέηκ. Δὲν εἶναι τόσο ὁ Τζέηκ πού μιλάει γιὰ τὸν ἑαυτὸ του ἀλλὰ ὁ Πήτερ πού ἐξηγεῖ τὸν Τζέηκ στὸν ἴδιο τὸν Τζέηκ!

Τὸ βιβλίο προβάλλει τὶς σχέσεις ἀνάμεσα

1. «Ντεκουπαρισμένο» εἶναι συνήθως ἕνα σενάριο (ἀπὸ τὸ ρήμα découper = τεμαχίζω, κατατέμνω, κ.λπ.) καὶ σημαίνει τὸν κερματισμὸ τοῦ σενάρου— ὑπάλληλα τὸ ἕνα πρὸς τὸ ἄλλο: Ἐνόστιες - Σκηνές - Πλάνα. Ἐδῶ ὅμως παίρνει μιὰ σημασία γενικότερη καὶ σημαίνει ἐκείνη τὴν ἐπιλογὴ τῶν ἀποσπασμάτων τοῦ βιβλίου (ἀλλὰ καὶ τὴν τροποποίησή τους) πού θὰ χρησιμοποιήσουν γιὰ τὸ μελλοντικὸ σενάριο (Σ.τ.Μ.).

2. Τὸ A House in Naples (1969) καὶ τὸ Cauliflower Cupids (1970)

Οἱ Ντέ Νίρο καὶ Μάρτιν Σκορσέζε σὲ μιὰ διακοπὴ τοῦ γυρισματος τοῦ Ταξίτζη



στους δυο άντρες. Ορισμένα γεγονότα όμως δεν διώθηκαν από τον Τζέηκ και τότε είναι η άποψη του Πήτερ που καλύπτει τη συνέχεια. Έσείς συνενώσατε σ' ένα μοναδικό πρόσωπο τον Πήτερ, που είναι ο φίλος και τον Τζόν, τον αδελφό του Τζέηκ, ο οποίος στην αυτόβιογραφία μένει πιο πολύ στο φόντο.

Ναι, γιατί δεν μπορούσα να δεχτώ αυτή την έννοια της ακλόνητης φιλίας που δικαιώνει και συνδέει τα διάφορα επεισόδια μεταξύ τους. Η ψυχολογία του βιβλίου είναι κοντινή σ' αυτήν της δεκαετίας του '50. Αυτό που λέω δεν είναι κατηγορία — αγαπώ ένα σωρό ταινίες εκείνης της εποχής! — αλλά, για μένα, υπήρχαν πολλές ταυτόχρονα απόψεις πάνω στο ίδιο πράγμα. Μολονότι ο Πήτερ δάλθηκε από τότε ν' ασχολείται με τον υπνωτισμό, δεν ήταν, όπως σήκωτε, μέσα στο πείσι του Τζέηκ. Πώς μπορούσε λοιπόν να ξέρει τι συνέβαινε στο σώμα του Τζέηκ, την ανικανότητά του, τους φόβους του; Τελικά, δεν ήξερα ποιός ήταν πραγματικά ο Τζέηκ... Ήταν ο πρωταθλητής που όλοι τον περιστοιχίζαν με σεβασμό, ή ήταν ένας θερμοαίσιμος που μπλεκόταν αιωνίως σε μετλάδες; Ο Τζόν κι' ο Πήτερ είχαν εγκαταλείψει το μπόξ, ο πρωταθλητής όμως ήταν ο Τζέηκ! Πώς να ξεμπλέξεις το γνήσιο από το ψεύτικο; Λέγεται ότι ο Τζόν είχε κάνει πολλές βρωμιές για χάρη του αδελφού του. Ο Πήτερ λέει ότι είχε κάνει περισσότερες απ' όσες αναφέρει το βιβλίο... Ποιός μπορεί να ξέρει; Αλλά αυτό έχει, τελικά, πολύ λίγη σημασία, γιατί στην θόνη δεν πρόκειται πιά γι' αυτούς τους ίδιους. Ο νεώτερος αδελφός, είμαι εγώ! Έχω έναν αδελφό έφτα χρόνια μεγαλύτερο και ξέρω καλά τι σημαίνει αυτό. Μή μιλάμε πλέον για αυθεντικά πρόσωπα. Αυτός είναι ο λόγος που συνδιάσαμε σ' ένα πρόσωπο τον Πήτερ και τον Τζόν, κάτι που, άλλωστε, δεχτήκανε πολύ δύσκολα κι' οι δυο τους. Πάρτε, για παράδειγμα, τη ρήξη ανάμεσα στα δυο αδέρφια: κάνανε να μιλήσουνε έφτα χρόνια. Γιατί; Προσπαθούσαμε να το εξηγήσουμε — είναι η πιο μακριά σεκάνς του φιλμ — αλλά στην πραγματικότητα άγνοούμε πάντοτε την αιτία. Μόνον ο Θεός μπορεί να ξέρει τι συνέβαινε ανάμεσα στα δυο αδέρφια. Το μόνο δέβαιο γεγονός είναι αυτή η σωπή των έφτα ετών. Όταν τους ρωτούσα: «Υπάρχει κάτι άλλο πίσω απ' όλα αυτά, έ;» άπαντούσαν γελώντας: «Μπιά! μη νομίζεις... δεν ήταν κάτι τόσο σοβαρό το πράγμα!». Κάναν έφτα χρόνια να μιλήσουν και δεν ήταν «τόσο σοβαρό το πράγμα»... Δίνει κανείς πάντοτε, ψεύτικους λόγους... Τι έλεγε ο Ρενουάρ στον Κανόνα του παιχνιδιού;

Ότι «Όλος ο κόσμος έχει τους λόγους του»... Στο *Οργισμένο Είδωλο* ο Τζέηκ δεν έχει παρελθόν ή, τουλάχιστον, δεν το αναφέρετε παρά με τρόπο έμμεσο. Παρακάμψατε τα χρόνια της μαθητείας του στο μπόξ. Γιατί; Μοιάζανε πολύ με το *Κακόφημοι Δρόμοι*;

Όχι, δεν είναι αυτή η αιτία. Λάτρωνα τη σκηνή του «οπισθοματίας» με τους παίκτης του πόκερ, όπου ο Τζέηκ κι' ο Πήτερ στέκονται στην πόρτα σαν χαζοί γιατί τους απαγορεύουν την είσοδο. Ήταν η έναρκτήρια σκηνή στην πρώτη έκδοχη του σεναρίου. Ο *Martik Martin* είχε κρατήσει τη σκηνή της επίθεσης εναντίον του «bookmaker» — και ήξερα ακριβώς πως θα την φιλάρω. Είχαμε επίσης σκεφτεί να ενσωματώσουμε το πρόσωπο

του ιερέα που θα ενσάρκωνα εγώ. Κοιτάξε π.χ. την αγαπημένη μας σκηνή, όπου ο Τζέηκ κουτουπώνει τη φιλενάδα του Πήτερ ενώ αυτή διαβάζει το γράμμα που ο Πήτερ της έχει στείλει από τη φυλακή... Πρόκειται για μία θαυμάσια σκηνή, όχι γιατί δείχνει το βιασικό μιάς κοπέλας που είναι παρθένα, αλλά γιατί υπογραμμίζει τις εξαιρετικά περίπλοκες σχέσεις ανάμεσα στους δυο φίλους. Ο Πήτερ, όπως ξέρετε, είχε δεχτή μία σφαίρα στο μπράτσο προσπαθώντας να προστατεύσει τον Τζέηκ; ήταν ένα επεισόδιο στο οποίο στηριζόμαστε και που, τελικά, καταργήσαμε. Αυτό ήταν ένα επεισόδιο αυθεντικό, τ' άλλα όμως;

Ποιά ήταν η συμβολή του Μάρντικ Μάρτιν προτού ζητήσετε τη βοήθεια του Πάω Σρέηντερ;

Ο Μάρντικ έκανε έρευνες και συνεντεύξεις επί δυόμισυ χρόνια. Πήγε προς όλες τις κατευθύνσεις κι' ακόμα πέρασε ένα χρόνο γράφοντας ένα θεατρικό έργο πάνω στον Τζέηκ. Όσο μαζευόντουσαν οι μαρτυρίες, τόσο τα πάντα γινόντουσαν πιο θολά... Υπήρχαν τουλάχιστον 25.000 αποχωρήσεις του γκριζού... Πουθενά άσπρο ή μαύρο ξεκάθαρο... Μόνο γκριζό... Σουρχόταν να τρελαθείς! Από την πλευρά μου, αγωνιζόμουνα να τελειώσω το *Νέα Υόρκη - Νέα Υόρκη* στα πλαίσια του λειψού προϋπολογισμού και έχοντας μπροστά μου ένα σενάριο με έλαττωματική δομή. Ένώ γιόρταζα το 35ο έτος των γενεθλίων μου στο σπίτι του Sam Fuller, μου πήλκε η ιδέα ότι θα μπορούσα να ενσωματώσω στο *Οργισμένο Είδωλο* μία ιταλοαμερικανική συνέχεια, όπου θα μιλούσα για το θάνατο των παπουδιών μου, και το τρίτο μέρος του τριπτύχου που εισάγεται από το *Who's That Knocking At My Door*; και το *Κακόφημο Δρόμοι*! Αυτά σάς τα λέω για να καταλάβετε σε τι κατάσταση πανικού βρισκόμουν! Δούλευα ταυτόχρονα πάνω στο *Νέα Υόρκη - Νέα Υόρκη*, το *Ραντεβού με τ' αστέρια της πότ*, το *American Boy* και το *The Act*. Ο δεύτερος γάμος μου ήταν υπό διάλυση. Η κόρη μου Ντομνίκα μόλις είχε γεννηθεί και ήδη ήξερα ότι δε θα μεγαλώνω μαζί μου. Είπα στον Μάρντικ ότι πρέπει ν' αναγεννηθώ κι' ότι θα πρέπει να βρούμε ένα τρόπο να ενσωματώσουμε, σ' αυτή την ταινία το μπόξ, τους παπούδες μου...! Στην πραγματικότητα ήμουν πλέον ανίκανος να συγκεντρώσω το μυαλό μου... ήμουν χαμένος. Ο Ντέ Νιγο πού είχε επιστρέψει από τον *Τελευταίο Μεγιστάνα*, ήταν πανικόβλητος...

Αυτή την εποχή ήταν που συναντήσατε τον Νόρμαν Μαίηλερ;

Ο Μαίηλερ μ' εγκαρδίωσε πολύ. Το σενάριο ήταν ακόμα τότε πάρα πολύ μακρύ. Υπήρχαν τα πάντα σ' αυτό το σενάριο: η παιδική ηλικία του Τζέηκ, ο πατέρας του, η φυλακή, ακόμα κι' η κατάθεση στην Επιτροπή Κηφωδερ στη Νέα Υόρκη... όλα, εκτός από τους αγώνες του μπόξ για τους οποίους δεν ήθελα ν' ακούσω λέξη! «Πρόκειται για ένα τιπο ατιθάνο, μου είπε ο Μαίηλερ. Ποτέ μου δε χρησιμοποιήθη πραγματικά πρόσωπα στα βιβλία μου, με μόνη εξαίρεση τον Τζέηκ. Τόν είχαν πολύ υποτιμήσει και σαν άνθρωπο και σαν μπόξερ. Πρέπει να τη γυρίσεις αυτή την ταινία «Αναφερόταν στο *American Dream*, φυσικά... Ξέρετε, όταν κάποτε ο Μαίηλερ συνάντησε τον Τζέηκ σ' ένα μπαρ και του είπε: «Θα μπορούσα να χάνω μπόξερ», ο άλλος του

ἀπάντησε παγερά, κοιτάζοντας την μπύρα του: «Δέ νομίζω... Δέν είστε όσο χρειάζεται ανισόρροπος...».

Αυτή την εποχή λοιπόν εμφανίζεται στο προσκήνιο ο Πώλ Σρέντερ. Ποιά ήταν η συμβολή του;

Σ' αυτή τη φάση, τάχαμε χαμένα. Χρειαζόταν να βρεθεί μία νέα δομή σεναρίου. Ο Σρέντερ δούλεψε έξι εβδομάδες για να μάς βοηθήσει. «Στη σκηνή της φυλακής, ο Τζέκ πρέπει ν' αὐνανιστεί» μου ειπε καθώς δειπνούσαμε. Βρήκα την ιδέα ενδιαφέρουσα. Υπήρχε στο βιβλίο αυτή η μονομανία για τις κοπέλες, αυτή η έμμονη ιδέα του θηλυκού γένους... Ήταν μία καινούργια προσέγγιση του θέματος με άξονα τη σεξουαλικότητα... Του ειπα: «Εντάξει, είμαι σύμφωνος». Ο Σρέντερ ειχε την ιδέα ν' αρχίσει η ταινία με το λόγο που βγάξει ο Τζέκ επί σκηνής και να τον συνδέσει με την πρώτη ήττα στο Κλήβελαντ. Μιά ήττα άδικη και ανεξήγητη που δέν ειχε, άλλωστε μεγάλη σημασία. Το ουσιαώδες είναι ότι το κοινό θά συμπαθούσε έξαρχής τον Τζέκ. Ο Σρέντερ έκοψε λοιπόν όλο το πρώτο μέρος του βιβλίου. Ο Πήτερ κι ο Τζού ήταν όμως, ακόμα, διαφορετικά πρόσωπα, η συνεδρίαση μπροστά στην επιτροπή των γερουσιαστών ύπρχε και βλέπαμε, επίσης, τον Τζέκ να διευθύνει μία χαρτοπαικτική λέσχη στο Kingston, στο Long Island. Ο Πώλ που μαγεύεται από τα τυχερά παιχνίδια, φανταζόταν ένα ντεκόρ πολύ θεαματικό. Έγω προτίμησα να περιοριστώ στο Copacabana και στο Debonair Social Club ένα από αυτά τα «άδυτα» που οι άντρες θρίσκονται μόνοι μεταξύ τους και διαπραγματεύονται ήσυχα πάνω στις δουλειές τους. Κάτι όπως το Scala στο Χόλλυγουντ, όπου οι άνθρωποι της δουλειάς μας διαπραγματεύονται τα συμβόλαιά τους. Η τελετουργία είναι, ξερετε, σχεδόν η ίδια...

Εσείς η ο Σρέντερ απαλύνετε τη βία σε όρισμένους συζυγικούς καγιάδες που υπήρχαν στο βιβλίο;

Έγω. Ο Σρέντερ ειχε κρατήσει τη σκηνή που ο Τζέκ ξαπλώνει νόκ αούτ την πρώτη του γυναίκα, στη διάρκεια ενός πάθου και νομιμοζώντας την νεκρη, προσπαθεί να φανταστεί διάφορους τρόπους ν' απαλλαγει από το πτώμα. Κι αυτός κι αυτή ήταν τότε μικρότεροι από είκοσι χρονών και ζούσαν σά ζώα. Υπήρχε επίσης η σκηνή όπου η γυναίκα του Τζέκ γαντζώνεται στον προσφυλακτήρα του αυτοκινήτου του για να τόν έμποδισει να φύγει. Αυτή η βία όμως άρχιζε πολύ νωρίς στην ταινία. Περιορισθηκα στο άναποδογύρισμα του τραπέζιού και σε μερικές αισχρολογίες. Στη σκηνή που ο Τζέκ κι ο Πήτερ ξανασυναντιώνται, στο πάρκινγκ, ο Paul τους έδαζε να δέρονται. Ο Τζέκ ζητούσε από τόν άδελφό του να τόν τιμωρήσει, αυτοεξεφτελιζόταν, φώναζε: «Μέ ρίξαν στο καναβάτοο! Μέ ξαπλώσανε χάμω!» Τελικά όμως, προτίμησα να μείνω πολύ πλιό άπλός.

Όταν ο Σρέντερ αποχώρησε έμπιστευτήκατε τόν έαυτό σας. Δέ σας έμενε άλλη λύση από τόν να σηκώσετε μόνος σας τόν φορτίο της δουλειάς...

Αυτό ήταν και τόν αρχικό μου όνειρο, μην τόν ξεχνάτε... Φεύγοντας ο Σρέντερ μου ειπε: «Τους 96 Κακόφημους Δρόμους τους έδγαλες άπ' τα σπλά-



Δεξιά ο Steven Prince, άριστερά ο Σκοροζέε στο *American Boy*.

χνα σου. Κάνε τόν ίδιο και τώρα, αλλά αυτή τη φορά περιορίσου σε δυό η τρία πρόσωπα. Έτσι και γίνουν τέσσερα, δέ θά τά καταφέρεις». Υστερ' άπ' αυτό πέρασα μία βαθία κρίση. Δέν ήθελα πιά να γυρίσω την ταινία, δέν ήθελα με κανένα τρόπο να ξανακάνω ταινίες. Άπό φυσικής πλευράς ήμουν χειρότερα παρά ποτέ. Πέρασα τέσσερις μέρες στο νοσοκομείο μεταξύ ζωής και

Ο Ντέ Νιρο στον Ταξίτη.





Τό συγκρότημα The Band στό *Last Waltz* (Ραντεβού μέ τ' αστέρια της πόης)

θανάτου. Υπήρξα τυχερός, επέζησα, η κρίση πέρασε. Ο Ντέ Νιρο ήθελε να με δει. Άνοιξαμε την καρδιά μας ό ένας στον άλλο... Τό να θέλεις να πεθάνεις στή δουλειά, τό να ονειρευέσαι ένα τραγικό θάνατο... Έρχεται η στιγμή που πρέπει να σταματήσεις να λές η να σκεφτεσαι τέτοιες βλακείες, έστω κι άν καμιά φορά είναι πιο δυνατό από σένα. Μιλούσαμε με τον Ντέ Νιρο για μας

Η Έλεν Μπέρνστιν στήν Άλικη δέ μένει πιά εδώ)



τους ίδιους, αλλά ξαφνικά κατάλαβα πραγματικά ποιός ήταν ό Λά Μότα. Όταν ό Μπόμπι με ρώτησε απότομα: «Θέλεις να κάνουμε την ταινία;» του απάντησα: ναι. Τό πράγμα είχε γίνει ξεκαθάρο. Όλα όσα είχα περάσει αυτό τον καιρό, ό Τζέικ τάχε γνωρίσει πριν από μένα. Τά είχαμε ζήσει, ό καθένας με τον τρόπο του. Η κληρονομιά της καθολικής θρησκείας, τό αίσθημα ένοχης, ή έλπιδα για τή λύτρωση. Ίσως νάναι πολύ φιλόδοξο να μιλάει κανείς για λύτρωση. Πριν απ' όλα τό ζήτημα είναι να μάθει κανείς να δεχεται τον εαυτό του. Είναι αυτό που είχα καταλάβει τή στιγμή όπου, χωρίς να ξέρω και καλά τί λέω, απάντησα: ναι. Όταν βγήκα από τό νοσοκομείο φτάγαμε για να πάμε ν' απομονωθούμε στο San Martin, ένα νησί της Καραϊβικής όπου δεν υπάρχει ούτε σινεμα, ούτε τηλεόραση. Βρισκόμαστε στο ίδιο μήκος κύματος, μιλούσαμε πλέον την ίδια γλώσσα. Σε δέκα μέρες γράψαμε μαζί ένα σεναριο έκατό σελίδων. Στήν τελευταία σελίδα προσέθεσα ένα χωριο από τό κατά Ιωάννη Ευαγγέλιο, τή στιχομυθία ανάμεσα στον Νικόδημο και το Χριστό. Ο Ιησούς λέει στον άρχιερέα ότι θά πρέπει κανείς να γεννηθεί από τον ουρανό για να μπει στο Βασίλειο του Θεού. Δέ σκόπευα να τό χρησιμοποιήσω μ' αυτή τή μορφή, αλλά ήθελα να προειδοποιήσω αυτούς που θά με διάβαζαν για τό τί αντιπροσώπευε για μένα αυτό.

Καταργώντας στο σενάριο τή ρεαλιστική πρόνα του Λά Μότα, στερησαί τον ηρωικό σας από ορισμένα «ελαφριντικά στοιχεία». Έγινε πιο θλιμτός, όπως έγινε πιο τραγική ή πεποιθήση του ότι είναι ένοχος, η ηρώουσή τή από ότι ο Θεός τον τιμωρεί για τό κακό που κάνει και ιδιαίτερα για τό φόνο — που έμεινε άτιμωρητος — του book maker.

Κι' όμως είχα δικιο που έκανα έτσι. Αυτή η ένοχη — καταλάβετε τό καλά — δεν ξεκινάει από μία συγκεκριμένη πράξη, είναι όμοιομα με τό πρόσωπο. Εάν είχατε κληρονομησει αυτή την ένοχη από τή στιγμή της γέννησης σας, πόση έλπιδα θαχατε ν' απαλλαγείτε; Εάν σαι κατάλαβα του εαυτού σας ήσαστε τελειωμένος για την ανωξιοτήτά σας — όπως ήμουν έγω ό ίδιος κι όπως είμαι ακόμα, ίσως — τί θά μπορούσατε να κάνετε; Είσαστε καταδικασμένος, δεν είν' έτσι.

Η ταινία προζήνησι πρωτογενής αντίδρασης όπως γιατί να γίνει μιά κριτική πάνω σ' ένα τόσο άθλιο πρόσωπο; Εντότοις, από τον έγκραστο τό τρόπο του Τζέικ είναι ο φόβος κατοίων τον έφημο πως είναι άσχημοί, τολός και περιμένει να κριτισθεί από τή μιά στιγμή στην άλλη.

Ο φόβος! Γι' αυτόριο! Έστρεψ την τακτική του πάνω στο ρίσκ. Δεχόταν τα χτυπήματα που άνατε από οποιοδήποτε άλλο, γιατί έχει ένα κριτικό ασφικα όκλαφο. Χρησιμοποίη και δέχονταν τα χτυπήματα μέχρι να εξαντλησει τον αντίπαλο. Το *Οργισμένο Έίδωλο* είναι ή ιστορία ενός ανθρώπου φαισα σ' ένα πόχο Βέλγιο, υπαρχεί σε διπλοτυρία ή ελιτισμική τον αγροικόν που και σ' ηρωισμηνίες, υπαρχόν εισαοδία από ασπασκή πλευρά, ακριβός, όπως, ιδιαιτέρω εκείνο του Μαιύμη, αλλά ή ταινία είναι, στην άρα πιστοσύνη, τα, αυτά που ασφισμουν μέσα του. Η Έλεν Μπέρνστιν Κηφούερ: Γιατί τα λέγαμε; Γιατί σ' αυτά δεν ασφισμουν;... Με την άρα, ασφισμουν τή ασφισμουν.

μά μας, αυτό είναι πρόβλημα της Οικογένειας³. Νά ένας άνθρωπος που αυτοκαταστρέφεται μεθοδικά, που παρασέρνει τους άλλους στην πώση του, την φτάνει μέχρι τον πάτο — και που ξαναβγαίνει στην επιφάνεια. Για να πάει πού; Λίγο ενδιαφέρεται. Για να ζήσει με μία στριπτιτζού... Έ! και; Έσεις αξίζετε περισσότερο από μία στριπτιτζού;

Δέν υπάρχει εδώ μιά από τις έννοιες της παραβολής των Φαρισαίων; Ποιός είστε έσεις που δικαιούσθε να ρίξετε πρώτος την λίθο; Ποιός είστε έσεις που δικαιούσθε να τόν καταδικάσετε; Στόν θεατή άνηκε τό δικαίωμα ν' άποφασίσει κατά τη συνείδηση και την καρδιά του, όπως στό τέλος του Ταξιδιού ή του American Boy: Αυτός ό άνθρωπος είναι ένας δολοφόνος ή μήπως είναι ένας άδελφός μας;

Ναι, κι' αυτό μπορεί να τό παει κανείς πολύ μακριά. Ασφαλώς δέν θά πρέπει να ένεργει κανείς με τόν τρόπο του Τζέηκ, αλλά σέ ό,τι μάς περιτριγυρίζει δέν υπάρχει κάτι σάπιο; Λοιπόν;... Έάν είπα ναί στόν Ντέ Νίρο, είναι γιατί άσυνείδητα ξανάβρισκα τόν έαυτό μου στό πρόσωπο του Τζέηκ. Διαισθανόμουν ότι αυτό τό πρόσωπο ήταν φορέας κάποιας έλπίδας. Γι' αυτή την έλπίδα έκανα τό φίλι. Ο Τζέηκ, πιστεύω, τό κατάλαβε. Δέχτηκε ότι ήταν αυτός — κι' ότι δέν ήταν αυτός, εκεί πάνω, στην όθονη.

Ο φονιάς κι ό άγιος: είναι δυό ιδιότητες αντίφατικές που σάς αρέσει να συνενώνετε στό ίδιο και αυτό άτομο. Στη Ρώμη, κατά την τελευταία μας συνάντηση, λέγατε ότι ή πιο πρωτόγονη συνείδηση είναι κοντιότερα στό Πνεύμα από κάθε άλλη.

Ναι, πιο κοντά στό Θεό. Ο Τζέηκ είναι ένα ζωό — και δέν είναι.

Ζει σάν ένα ζωό αλλά είναι ικανός να κατάλαβει κάτι άλλο. Όταν βρίσκεται τελείως στόν πάτο, στό κελλί των φυλακών του Μαϊάμι, βγάξει αυτή την αξιοθαύμαστη κραυγή: «Δέν είμαι τέτοιος άνθρωπος — δέν είμαι έγω αυτός».

'I'm not that guy' — να τό κλειδί της ταινίας! Έγω του ένέπνευσα αυτή τη φράση. Είναι περιεργό αλλά κανένας μέχρι σήμερα δέ μου μίλησε γι' αυτή τη φράση. Κι' όμως, ό,τι θέλησα να πώ βρίσκεται σ' αυτή τη φράση. Θά με καταλάβουν οι γάλλοι καθολικοί; Για τούς ίταλοαμερικάνους είναι διαφορετικό, από γεννησιμιού τους είναι έτσι, πεισμένοι ότι δέν τούς αξίζει αυτό πώς τους έλαχε...

Και κυρίως όχι ή έπιτυχία! Στα σπόρ όπως και στό «show-business», υπάρχουν αυτοί που χτίζουν μιά καριέρα κι αυτοί που άκολουθούν ένα προορισμό. Ο Τζέηκ είναι άπ' αυτούς, τούς δέντε τους. Κι' έσεις τό ίδιο. Η άλληγορία ήταν ήδη διαφανής στό Νέα Υόρκη - Νέα Υόρκη.

Τό «show-business;» Νομίζω πως αντίλαμβάνομαι τι θέλετε να πείτε. Προσπαθείτε να καταγράψετε συγκεκριμένα αυτό που αισθανόμαστε συγκεκριμένα. Πάνω στό ρίγκ ό Τζέηκ κάνει αυτό που

πρέπει να κάνει. Τέρμα... Δέν μπορεί να συμπεριφερθεί διαφορετικά, δέ θά μπορούσε να κάνει τίποτ' άλλο. Θά πρέπει να τούς δείτε όταν είναι κι οι τρείς τους, ό Τζέηκ, ό Πήτ, κι' ό Τζόν: «Ποιός είναι ό πρωταθλητής εδώ, έ;! Ποιός είναι ό πρωταθλητής;» ρωτάει ό Τζέηκ και τό επαναλαμβάνει χαμηλόφωνα, σάν σέ λιτανεία. «Προορισμός» — ναι, με την έννοια που θά τό λέγαμε αυτό για ένα ιερωμένο.

Έπεμβαίνετε προσωπικά στην τελευταία séquence, όταν ό Τζέηκ έτοιμάζεται να βγει στη σκηνή. Του υπενθυμίζετε τις άπαιτήσεις του «show-business».

Αυτό τό φινάλε ύπήρχε στό σενάριο από την άρχή. Και ξερετε γιατί; Σε μιά από τις séquences που κόπηκαν από λάθος στό Νέα Υόρκη - Νέα Υόρκη, αυτή του «Up Clab», ό Lenny Gaines έλεγε στόν Ντέ Νίρο: «Ηρέμησε. Χαλάρωσε για είκοσι λεπτά. Εύθύμησε λίγο». Μιλούσε, βέβαια, γενικότερα, για τη ζωή. Έδώ, ό Τζέηκ μέ ρωτάει: Πόση ώρα έχω ακόμα;» Και του άπαντώ: «Έχεις πέντε λεπτά» ό Ντέ Νίρο κι έγω τό αισθανόμαστε αυτό βαθιά μέσα μας, ιδίως έγω που είμαι άνικανος να έξαποστάσω, που είμαι συνεχώς μέ τά νεύρα τεταμένα. Βυθίζομαι έντελώς σέ μιά ταινία. Στο γύρισμα του 'Οργισμένου Ειδώλου, ήμουν τόσο πολύ συνεπαρμένος με τόν ήρωά μου που πολύ συχνά έχανα έγω ό ίδιος τό μπουσούκα. Ο άνθρωπος φάτσα στόν τοίχο του κελλιού, είμ' έγω.

Είμαστε όλοι μας έγκλειστοι σ' αυτή τη φυλακή, είμαστε όλοι μας άπέναντι στόν τοίχο, δέν είν' έτσι;

Ναι, χωρίς άμφιβολία. Έγω πάντως είμαι. Τι είναι αυτό που τούτη τη στιγμή τόν τυλίγει μ' ένα είδος Θείας Χάρης; Νά τό μυστήριο. Κάτι του συνέθηκε που έχει συμβεί και σέ μένα ώστε να βρισκομαι, ακόμα εδώ. Κάτι που του επιτρέπει να πει: «Δέν είμαι τέτοιος άνθρωπος». Είχαμε σκεφτεί, αλλά στ' άσεται, να βάλουμε ένα λευκό φώς να μπαινεί στό κελλί ή να χαράξουμε τό σχήμα του σταυρού, μέ άκτίνες...

Ίσως μιά άπολύτρωση, αλλά έπίσης — πριν άπ' όλα — μιά ζωτική άνάταση, μιά επανάκτηση του έαυτού του.

Είναι μιά κάθαρση. Πώς μπορεί ν' άποδεχτεί κανείς αυτό που είναι; Όταν όμως δέν άποδέχεται κάποιος τόν έαυτό του, αυτοκαταστρέφεται. Θυμόσαστε στό 'Αμέρिका, 'Αμέρिका όταν ό Τούρκος 'Αμπντούλ λέει στό Σταύρο: «Εμπρός, πάρε αυτό τό μαχαίρι, να τελειώνεις πιο γρήγορα. Τελείωνε μ' αυτό, τώρ' άμέσως;» Καταλαβαίνω καλά αυτό που θέλει να πει ό Καζάν. Η αυτοκτονία είναι κάτι απλούστερο. Μέ τους ανθρώπους που μου ήταν ξένοι, που δέν ξέρανε τίποτα για την ταινία, δέν μιλούσα για άπολύτρωση, χρησιμοποιούσα τη λέξη «άπόφαση».

Στό βιβλίο, ή φιογούρα του παπά είναι κεφαλαιώδης. Τόν φανταζόμαστε έρμηνευμένο από τόν Σπένσερ Τραϊνόν ή τόν Πάτ Ο Μπράιέν. Στην ταινία, ό παπάς, είναι άπλως μιά σιλουέτα.

Θά μπορούσαμε να ξαναγυρίσουμε τό Boy's Town⁴. Για ένα διάστημα παίξαμε μ' αυτή την

3. Μιά άλλη όνομασία της Μαφίας που δέν είναι άπλως εύρημιστική, αλλά εκφράζει μιά βαθύτερη αλήθεια πάνω στό πλέγμα των σχέσεων των ανθρώπων που σχετίζονται μαζί της (Σ.τ.Μ.).

4. Στο «Boy's Town» (1938) του Νόρμαν Τούρογκ συμπρωταγωνιστούσε ό Μίκι Ρούνεϊ. Στην Έλαδα παίχτηκε με τόν τίτλο «Όλα τά παιδιά του Ουρανού». Ο άναγνώστης δέν θά πρέπει να συγχέει αυτή την ταινία μέ την τηλεοπτική σειρά «Τά παλιόπαιδα τ' άτίθασα» του Νίκου Τσιφόρου (Σ.τ.Μ.).

ιδέα, προτού καταλήξουμε στην απόφαση ότι δεν ήταν πραγματικά σημαντικό να περιγράψουμε το ξεκίνημα του Τζέηκ. Ο Τζέηκ είναι μπροστά μας, κάνει αυτό που πρέπει να κάνει και τέρμα... Πρέπει να τον δεχτείτε έτσι. Δέ συμφωνείτε; Τόσο το χειρότερο και σάς ευχαριστώ που μάς προτιμήσατε. Δέ σάς κρατάω κακία... Θα κάνατε καλύτερα να βγείτε από την αίθουσα και να πάτε να δείτε τον Τζέηκς Μπόντ... Γειά σας και... πάλι ευχαριστώ. Νά ξέρατε τί παραλαπίπες έχω ακούσει! Κι' ο Ρέε Joseph? Α, ναι! Τον κράτησα ουσιαστικά γιά τή σκηνή του στό Webster Hall, όπου πηγαίνανε οι γονείς μου γιά νά χορεύουν και πού εξελίχθηκε στό σημερινό Ritz, έναν από τούς ναούς τής νεοογκέζικης ντίσκο. Μετά τόν ξαναβλέπουμε στή σκηνή τής ταράτσας, στις «οικογενειακές σκηνές»⁵. Τόν γνωρίζει όλη ή ένορία, εξομολογεί όλη τή συνοικία. Όπως ο παπás ενός μικρού χωριού τής Σικελίας. Τό Webster Hall είναι ή σκέτη νοσταλγία. Έκει χορεύανε κι εκεί πιανόντουσαν στό ξύλο οι διάφορες αντίπαλες ομάδες. Στήν ταινία, ο κανγάς πού γίνεται στήν είσοδο αντιπαραθέτει Ίταλο-αμερικάνους και φρεσκοφτασμένους Ίταλούς έμικροέδες, τούς «grease-balls» όπως τούς λέει ο μπράδος τού μαγαζιού. Είναι ή μόνη φορά στό πλατώ πού τά χρώματα ήταν σωστά! Τά κοστούμια, οι φωτισμοί, όλα ήταν άκριβή. Και όπως στό *Knocking* και στό *Κακόφημοι Δρόμοι*, νομίζω ότι συνέλαβα τήν παραδοξότητα αυτού τού τρόπου ζωής.

Η άγιογραφία στους Κακόφημους Δρόμους αναφάινεται συχνά - πυκνά. Οι «οικογενειακές σκηνές» οι ιερές εικόνες, τό άγαλματιδίο τού Άγιου Φραγκίσκου τής Ασίζης στό πατρικό σπίτι, οι σχέσεις τού Τζού μέ τόν Τζέηκ πού θυμίζουν ξεκάθαρα τές σχέσεις τού Charlie και τού Johnny Boy.

Απόλυτα, κι' είχα πλήρη συνείδηση τού γεγονότος έστω κι αν δεν είχα σκοπό νά ξαναγυρίσω τό *Κακόφημοι Δρόμοι*. Ο σταυρός στό διαμέρισμα είναι τής μάνας μου. Τόν έχετε ήδη παρατηρήσει στό *Knocking*. Τό άγαλματιδίο επίσης, νομίζω. Αυτές τές «οικογενειακές σκηνές», ο Τζέηκ τής είχε γυρίσει σέ 16mm. Στή δεκαετία τού '40 γιά νά γυρίσεις στό 16mm έπρεπε νάσαι πλούσιος! Στό *Κακόφημοι Δρόμοι* δεν είχα παρά 8mm. τό μέγεθος τού φίλμ πού μπορούσαν νά διαθέσουν οι οικογένειες μέ τό περιορισμένο εισόδημα. Ξαναγυρίσαμε τά κομμάτια τού φίλμ τού Τζέηκ μέ μιάν Eclair. Είχαμε άρκετές δυσκολίες γιати τά άρνητικά ήταν πολύ σκοτεινά και μερικές φορές δεν ξεπέρναγαν τό ένα, έναμισυ μέτρο! Ο τεχνικός τής Technicolor έκανε θάυματα ξαναστερεώνοντας τά χρώματα πού είχαν άρχισει νά διαλύονται από τήν ύγρασία, μέχρι πού έβαλε χρώμα στή θέση πού τό φίλμ είναι κανονικά διατηρητό, όπως π.χ. στή σκηνή τού γάμου, στήν ταράτσα, στό Μπρόνξ. Προς στιγμή σκέφτηκα νά χρησιμοποιήσω σταθές εικόνες φωτογραφιών, όπως έκανα γιά τά μάτς τής πυγμαχίας αλλά μετά θυμήθηκα τό γάμο των γονιών μου στό 1933. Έκανε τόση ζέση πού χρειάστηκε νά κάνω τό γαμήλιο τραπέζι στήν ταράτσα. Τό πιο άστείο είναι, ότι τήν ήμέρα τού γυρίσματος ήμου άρρωστος κι' άφησα τόν πατέρα μου νά κάνει τό σκηνοθέτη, φαντάζεστε τώρα μέσα σέ τί χάος... Σ' αυτή τή σκηνή υπάρχει μιά από τές άγαπημένες μου στιγμές στήν ταινία, όταν ή κάμερα επανέρχεται προς τά δεξιά και καθάρει ένα κομπάρσο πού κάθεται μόνος του, στό πρεβάζι τής ταράτσας. Αυτός είναι ο τρόπος πού βλέπω τόν έαυτό μου αναπολώντας, μ' αυτή τήν αίσθηση ότι είμαι σάν ξένος, ότι είμαι τελείως χαμένος.

Τό περιβάλλον τού Τζέηκ δεν έπαρκει γιά

Οι Ντέ Νιρο και Λάιζα Μινέλι στό *Νέα Υόρκη - Νέα Υόρκη*



5. «Οικογενειακές σκηνές» στο κείμενο. Έδώ λέξή: «οικογενειακές κινηματογραφικές σκηνές» Πρόκειται γιά σκηνές τραγουδιών, αλλά τα μέλη τής οικογένειας, κατά τή διάρκεια έπιμνηστικών γεγονότων γάμου, βαφτίσιου κ.λπ. ή κατά τή διάρκεια εκδόσεων διακοπών κ.λπ. Κάτι όπως τό οικογενειακό λευκάκι (Σ.Σ.Μ.)

να εξηγηθεί ο ήρωας του έργου. Υπάρχει κάτι που δεν ανάγεται σε απλούστερους ορους, που ξεφεύγει από την ανάλυση, κι αυτό είναι που ενδιαφέρει εσάς, δεν είναι;

Α! Νά λοιπόν που φτάνουμε στην καρδιά των πραγμάτων. Αυτό συνειδητοποιήσα όταν βρισκόμουν στο San Martin, πριν από το θάνατο του Haij Manoogian, για τον οποίο θά σάς μιλήσω μετά. Γιατί νά μὴν ἰηγείται κανείς την ιστορία αυτών των ανθρώπων σε μεγάλα σύνολα ξεχωρισμένα το ένα από τ' άλλο; Θά τούς ξαναβρίσκαμε σε διαφορετικά στάδια. Όπως αυτή η συζήτηση που άρχισε σ' ένα μικρό ξενοδοχείο του Quartier Latin στα 1974 και που τήν ξανασιάνουμε από χρονο σε χρονο σε μέρη τελείως διαφορετικά. Έτσι πρέπει νά τό μεθοδεύσουμε, είχα πεί στον Ντέ Νίρο, γιατί δέν υπάρχει τρόπος νά εξηγηθούν όλα μεσολαβούν στο μεταξύ. Δέν υπάρχουν λόγια για νά εννοηθούν αυτά τα πράγματα. Δέν υπάρχουν λέξεις για νά είπωθει αυτό που συνέβηκε μέσα στο κελλί. Ούτε καν τά λόγια που διαθέτει η θρησκεία. Ο Τζέηκ σταματάει ν' αυτοκαταστρέφεται. Αυτό είν' όλο!

Τό πρώτο «flashback» προκαλείται — όπως βλέπουμε — από τό *That's Entertainment!* του Τζέηκ, όταν κάνει την πρόβα του για την εισοδό του στη σκηνή. Η σύνδεση είναι συναρπαστική.

Τή βρήκαμε τυχαία, ενα βράδυ στο μοντάζ ενώ είχα πιά άπελπιστεί ότι θά μπορέσω νά συνδέσω

τό προημένο πρόσωπο που είχε ο Τζέηκ στη δεκαετία του '60 με τη νεανική φυσιογνωμία που είχε στη δεκαετία του '40. Δύο ήχητικές ταινίες άνακατεύτηκαν μεταξύ τους κατά λάθος και... νά-το! Ο ήχος έκανε τη σύνδεση άνάμεσα στις δύο εποχές. Υπάρχει μιά άλλη στιγμή, άκομα πιο παράξενη, όταν η Βικυ κουνάει τά χείλια και δέν βγαίνει κανένας ήχος από τό στόμα της. Μετά που ο Τζέηκ τούς έχει δείρει — εκίνην και τόν Τζου — την ξαναβρίσκει νά ετοιμάζει τη βαλίτσα της. Ήταν τό τέλος του γυρισματος. Ύστερ' απ' ό,τι είχε συμβεί, όποιοσδήποτε διάλογος έμοιαζε άσημαντος Δοκιμάσαμε τα παντα, αλλά καμία «άτακα» δέν κόλλαγε. Νατην όμως που περιμένει μ' όλο της τό σώμα νά την άγγίξει και, προσέξετε καλά, τά χείλια της κινούνται αλλά δέν άκούτε τίποτα γιατί δέν υπάρχει τίποτα ν' άκουστεί, εκεί που φτάσανε τά πράγματα. Δέν υπάρχουν λόγια κατάλληλα σε τέτοιες στιγμές.

Απομονώνετε κατ' επανάληψη, με κοντινά πλάνα, διάφορα τμήματα του σώματος της Βικυ, ιδίως στις σκηνές της πιόνας. Άργότερα, στο Webster Hall, την βάζετε νά καθήσει, αυτήν που είναι ξανθιά και ιρλανδέζα, σ' ένα τραπέζι όπου δέν υπάρχουν παρά μελαχρινές, ιδιαίτης καταγωγής χωρίς αμφιβολία. Κατω απ' αυτό το φρετιχιστικό «κουτάγμα» η Βικυ δέν είναι πια παρά μιά νοσητική εικόνα.

Πώς θά μπορούσε νάαι αλλιώς τό πράγμα; Η Βικυ δέν υπάρχει παρά ως προς αυτήν την ίδια. Για κοιτάξτε αυτά τα φιδία που δέ σταματάνε νά





Ο Ντέ Νιπο και η Cathy Moriarty

την τριγυρίζουν και να την αγκαλιάζουν! Αυτούς τους «μοσχόμαγκες» που δεν είναι και τόσο άγριοι, όσο φαίνονται, και παντως λιγότερο κακοί απ' όσο είναι στο βιβλίο, γιατί στο τέλος - τέλος τους αγαπά αυτούς τους μάγκες! 'Ακόμα και τον Σάλου, τον ψευδονταί του όσο κι ο Μάικελ στους *Κακόφημους Ιρδόνες*, δεν θα καταφέρει ποτέ να επιβληθεί, να γίνει ένας πραγματικός «σκληρός», που δεν τον πλησιάζει κανείς από πολύ κοντά, άλλα όλοι τ'ον σέβονται και τού δίνουν ορκο άφοβιωσης όταν τον φιλάνε σταυρωτά⁷. Για να ξαναγυρίσουμε στη Βίκυ, αν ο Τζέικ την κατακτά κάτω από την πατρική στέγη, είναι γιατί ξερει πως δεν τού αξίζει. Όπως ο J.R. στο *Knocking* τού κάνει έρωτα με την Zsa Bethune πάνω στο κρεβάτι της μανας του... Πού να πάμε; Δεν έχουμε ουτε διαμέρισμα, ουτε γητά... Είναι μία πολύ αυθεντική στιγμή και μ' αρσεί πολν που στο τέλος της sequence τους καθάραυμε και τους δυό μόνο απο πίσω. Είχα το αίσθημα πως είν το κοινό ταυτιζότανε μαζί τους εκεινη τη στιγμή, θα ταυτιζότανε μαζί τους μεχρι το τέλος.

Η σκηνή με την τηλεόραση πουχι λάθει βλαβή είναι μία ώρασι άλληγορία πάνω στο αίσθημα αντικινοποίησης του Τζέικ. Μοιζέι ν' αντιταχί στη σκηνή με το μελάκι του γκολφ που προηρηται από τη σεξουαλική ένωση του Τζέικ με τη Βίκυ.

Καθε φορά που ξανα φροκουμε τον Τζέικ και τη Βίκυ σε μια πολν ιδιωτική σχέση, η ενω τη τους οδηγείται στη διαύση, ολο και περισσότερο. Μοιζέι κ η πρ τη, φορά τους ικασι σίησι κ τ έτος

δυό, αυτή που ήταν κι η πιο αγνή έρωτικά. Την επόμενη φορά, πριν τον τρίτο αγωνα με τον Σούγκαρ Ραίη Ρομινσον, δεν υπάρχει για τίποτ' άλλο εκτός από το σέξ και την μη-ικανοποίηση. Αργότερα, όταν βρίσκονται στο κρεβάτι, τη ρωτάει: «Ποιόν σκέφτεσαι, όταν καινούμ' έρωτα;». Μετα απ' αυτό, όλα πανε από το κακό στο χειρότερο. Τη σκηνή με την τηλεόραση την είχαμε προσέψει απο καρδ. Υπήρχε στο σενάριο του Μαρντικ. 'Εκείνη την εποχή οι σνοκερές βρισκοντοσαν ιωνιμως σε βλάβη. Διαλέξα το *Αθρολοι και πορτίκια* γιατί, εξακριβώσα ότι ήταν το φίλι που παιζότανε την Κυριακή εκεινης της ημερομηνιας... και διότι υπάρχουν ομοιοτητες αναμεσα στις δυό ταινίες. Έχουν επίσης ένα πάθος για τη μουσική του Aaron Copland. Χρησιμοποίηση συνεχεται το τρίτο μέρος που η διάρκειά του αντιστοιχουσε απολυτα στη διάρκεια της sequence. Στις αρχές της δεκαετιας του '60, στο Πανεπιστημιο της Νεας Υόρκης είχα παιξει στο θεατρο το *Αθρολοι και πορτίκια* μαζί με τον Gregory Rozakis, τον νεαρό ψυματικό του *Αθρικα*. Λίγο αργότερα το *Variety* αναφριδε, ο Θεός ξέρει απο που κι' ως που, ότι ετοιμαζομουν να γυρισω μια ταινία για τη διλωματική μη έγχυση, με τον Rozakis και τον... Τζέικ Λα Μότα! Ήταν ένα σημάδι της Μοιρας, ε...

Η σκηνή με την τηλεόραση πουχι λάθει ακολουθεί κι αυτό γαιάνει μία ενω λιξη το ίδιο υπολογισανη σπασ, και στο υπολολο σενάριο. Στον πρώτο αγωνα, στο Κλόριζαντι το 1941, παίχονταν ιδανα πιο

δείχνουν τις αντιδράσεις των θεατών, ακόμα και λήψεις από το ύψος των κερκίδων προς τα κάτω, όπως συνέβαινε σε όρισμένες ταινίες της εποχής που διεξάγεται ο αγώνας. Αυτά, σου φέρνουν στη μνήμη τον Κάπρα και το Meet John Doe στη σκηνή των ταραχών. Υπάρχουν επίσης οι άστραπές των φλάς που θυμίζουν τη ρεαλιστική φωτογραφία των ταινιών της δεκαετίας του '40. Στη συνέχεια, το καδράρισμα κι' οι φωτισμοί γίνονται όλο και περισσότερο εξωπραγματικοί. Ο τελευταίος αγώνας με τον Ρόμπινσον, για παράδειγμα, είναι χορογραφημένος σ' ένα χώρο τελείως αφαιρετικό, όπως τα μουσικά κομμάτια του Ραντεβού με τ' άστέρια της πόπ που γυρίσατε στα στούντιο της Μέτρο.

Δεν σκέφτηκα καθόλου τον Κάπρα, και το Meet John Doe δεν το θυμάμαι καλά... Αλλά πάντως έχετε δίκιο, υπάρχει μία κλιμάκωση, μία πρόοδος προς τη φρίκη και, άρα ένα αυξανόμενο στυλιζάρισμα. Ο πρώτος αγώνας ήταν ο μοναδικός στον οποίο χρησιμοποιήσαμε τις αντιδράσεις του κοινού... Ο τελευταίος αγώνας με τον Ρόμπινσον είναι δοσμένος τελείως αφαιρετικά. Υπάρχουν πλάνα γυρισμένα με πολύ εύρωγνιο φακό και με καλπογόνα γιατί σ' αυτό το στάδιο της ταινίας δεν ενδιαφέρουν πλέον τα χτυπήματα που πραγματικά έδωσε ο ένας στον άλλο. Το ριγκ είναι δυο φορές μεγαλύτερο απ' όσο ήταν στην πραγματικότητα. Το ζήτημα δεν ήταν να αποδοθεί στην κυριολεξία αυτό που ο Τζέκ βλέπει και άκουει, αλλά να μορφέσει ο θεατής να αισθανθεί τι σημαίνει αυτός ο αγώνας, για τον Τζέκ, προσπαθώντας, κατά το δυνατόν, να σεβαστεί κανείς την ιστορική αλήθεια. Να κάνουμε δηλαδή έτσι, που ο θεατής να γίνει όλο και περισσότερο συμμετοχος στα όσα συμβαίνουν πάνω σ' αυτό το καταραμένο ριγκ. Αυτό δεν είναι μονάχα ένα ζητήμα οπτικής γωνίας και δεν αρκεί, όπως αντιλαμβάνεστε, να γυρίσει κανείς πλάνα υποκειμενικά ή σε άρνη λήψη.

Πριν από το γύριμα παρακολούθησα δυο βραδυές με αγώνες πλοξ των πέντε γύρων, με αντίπαλους άγνωστους. Την πρώτη βραδυά, αν και ήμουν μακριά από το ριγκ, είδα το σφουγγάρι κοκκινισμένο από το αίμα και η ταινία άρχισε να παίρνει μορφή. Την επόμενη φορά ήμουν καθισμένος πολύ κοντύτερα και είδα το αίμα να στάζει πάνω στα σκοινιά. Είπα από μέσα μου ότι αυτό δεν είχε, σίγουρα, καμιά σχέση μ' ένα άθλημα.. 'Από ποιά γωνία θάπρεπε να φιμάρω κάτι τέτοιο; Δίσταζα για πολύ καιρό. Πιστέψτε με, είναι τόσο δύσκολο όσο τα μαθηματικά ή το σκάκι. Παλιότερα, οι ρεπόρτερς των έλικαιρών δέσπαζαν το κεφάλι τους: φιμάρανε όλο το μάτς από την ίδια γωνία, έξω από τα σκοινιά, βεβαίως. Αυτά τα μάτς παιζόντουσαν στους κινηματογράφους τότε, στο διάλειμμα ανάμεσα στις δυο ταινίες του προγράμματος και θυμάμαι ακόμα πόσο βράζαμε από ανυπομονησία έχοντας να υποστούμε δεκαπέντε γύρους συνέχεια...

Δεν ήταν καθόλου απλό... ή τόσο απλό όσο να κάνω τον Ντέ Νιρο να παχύνει τριάντα κιλά. Με εξαίρεση τον αγώνα έναντιον του Dauthuille, όπου είχαμε τοποθετηθεί έξω από τα σκοινιά, τον υπόλοιπο καιρό ήμουν στο ριγκ με την κάμερα, το ίδιο προσεκτικός στο σωματικό ρεαλισμό των χτυπημάτων και του λαχανιάσματος όσο και στην ψυχική διάσταση της σύγκρουσης των αντίπαλων. Όταν ο Τζέκ αφέθηκε να σφραγισθεί από τον

Ρόμπινσον ο σχολιαστής της τηλεόρασης είχε φωνάξει: «κανένας δε μπορεί ν' αντέξει μία τέτοια τιμωρία». Είχε δίκιο και γι' αυτό το λόγο έδωσα σ' αυτή την τιμωρία μία όψη τόσο στυλιζαρισμένη - αφαιρετική, αν θέλετε, αλλά καθόλου εξωπραγματική. Χρειάστηκε να χρησιμοποιήσω πολύ το έφε του αιματος γιατί γυρίζαμε σε άσπρομαυρο, αλλά αυτό είναι έπουνισιωδες. Η πραγματική βία είναι έσωτερική. Ξέρω πολύ καλά ότι μία σπασμένη μύτη δεν τρέχει τόσο πολύ αίμα. Μία τέτοια εικόνα μετατρέπεται σε διανοητική προβολή αυτής της έσωτερικής βίας.

Ανάμεσα στις παροξυσμικές σκηνές, πάνω και έξω από το ριγκ, φροντίσαμε να υπάρχουν παύσεις, όπως η σκηνή των αμοιβαίων εξηγήσεων μεταξύ Τζαιγκ και Τζόν, που είναι γυρισμένες με αλλοττητα. Με τρόπο που, ξαφνικά, αυτούς τους μανιακούς τους κοιτάτε με μία όρισμένη γαλήνη, από μία όρισμένη απόσταση.

Αφότου ο Πώλ Σρένντερ μάς παρέδωσε τη συνολική δομή του σεναρίου, ο Ντέ Νιρο κι' εγώ δεν πάσαμε να το συμπυκνώσουμε και να το άλλοποιούμε. Παρτε για παράδειγμα τη σκηνή του ανανισμού. Ο Ντέ Νιρο με άπετρεψε να ή βάλω: «Τι λές τώρα; Να ανανιστώ ενώ πριν από λίγο με σπασανε στο ξύλο;» Αρκούσε να τον βάζουμε να χτυπάει το κεφάλι του στον τοίχο, είναι το ίδιο πράγμα. Γυρίσαμε τόννους από σκηνές προορισμένες να παρεμβληθούν σε séquences για μοντάζ, πριν από το μάτς με τον Σεργτάν (βλέπαμε σ' αυτό, ιδιαίτερα, τον Όντυ Μόρφυ που μόλις είχε τελειώσει το γύρισμα του Bad Boy) ή για το τελευταίο μάτς με τον Ρόμπινσον — όπου για παράδειγμα, το πρόσωπο της Βικυ θα υποκαθιστούσε το πρόσωπο του Σούγκαρ Ραϊν. Δεν κράτησα τίποτ' απ' όλα αυτά. Επίσης έκοψα την συνέντευξη Τύπου της οποίας ένα απόσπασμα υπάρχει στο διαφημιστικό φίλμ της ταινίας. Στο Μαϊάμι, στη σκηνή όπου έπερχεται η ρήξη ανάμεσα στο ζεύγος, είχαμε προβλέψει ένα μακρύ μονόλογο όπου η Βικυ εκθέτει τις αιτίες για την απόφασή της. Αποδείχτηκε άχρηστος. Όταν τελείωσα το γύρισμα των πυγμαχικών αγώνων με πολλές δυσκολίες — και δεν σάς ανέφερα παρά ένα μέρος απ' αυτές — αναρωτήθηκα: Έχουν νόημα όλ' αυτά; Υπάρχει κάποιος σοβαρός λόγος να εμφανίωσ όλ' αυτά τα μέτρα το φίλμ; Γιατί να κινήσω την κάμερα, είναι πραγματικά αναγκαίο; Στο τέλος - τέλος θα μπορούσα, ευχαριστως, να γυρίσω την ταινία σε μία μοναδική λήψη τριών ώρών... Αυτή την ταινία την κάνω για μένα, δεν είν' έτσι; Οι ταινίες είναι το πράγμα που έχει την πιο σημαντική θέση στη ζωή μου... αυτό, εντάξει, είναι δεδομένο. Αλλά χρειάζεται και να βρει κανείς σοβαρούς λόγους για να μεταχειριστεί αυτό το εργαλείο που μας προσφέρεται... Ναι, η σκηνή ανάμεσα στον Τζόν και τον Τζέκ, στην κουζίνα, είναι πολύ απλή. Όπως επίσης είναι απλή κι' η άλλη, με την τηλεόραση. Θέλησα να κάνω μία παύση για να προσπαθήσω να καταλάβω τι συνέβαινε μέσα στο κεφάλι τους, τον παραλογισμό αυτής της άμειλικτης λογικής.

Ένας φίλος κινηματογραφιστής που τούχω μεγάλη εκτίμηση μου είπε στη Ρώμη: «Δεν είναι η καλύτερη ταινία σου». Στα κατάβαθμά μου μούρθε η έπιθυμία να του απαντήσω: «Πρέπει κάθε φορά να κάνουμε την καλύτερη ταινία μας ή να χτίζουμε ένα μακρόπνοο έργο;» Αυτός συνέχισε: «Δεν

είναι αρκετά βίαιο. Έρωτεύτηκες τούς ήθοποιούς σου, τούς άφησες πολύ τó χαλίναρι λύτερο κι επιβάλλουν τó δικό τους ρυθμό σέ βάρος της βαθύτερης ούσιας». Πάνω σ' αυτά, αρχίσα ν' αναρωτιέμαι: μήπως επιδιώκοντας τήν απλόττητα έγινα τεμπέλης; Μήπως χαρίστηκα πολύ στόν έαυτο μου; Μήπως δέν υπήρξα αρκετά σαφής;... Έτη διάρκεια τού γυρίσματος είχα αναρωτηθεί τά ίδια πράγματα άλλα πός τήν αντίθετη κατεύθυνση; Μήπως είναι όλα πολύ προφανή; ή πολύ επεξηγηματικά; Στόν πραγματικότητα, έκανα αυτό που μου φαινόταν νάναι τó πιό σωστό. Ορισμένοι αισθανονται ότι στή φυλακή τού Μαϊάμι συμβαίνει κάτι σημαντικό, ορισμένοι άλλοι δέν αισθάνονται τίποτα. Τί μπορω νά κάνω γι' αυτό;

Η πορεία τού Λά Μότα πός μια αυτογνωσία, πός μια μορφή συνειδητοποίησης, έστω κι αν είναι σχιζοφρενική, δέν άντανακλά τή δική σας στάση απέναντι στήν ταινία και, γενικότερα, απέναντι στό σινεμά;

Δέν ξέρω πιά. Η ταινία δέν με βοηθάει να τά δω όλ' αυτά πιό καθαρά, δέ με βοηθάει νά καταλάβω, ουτέ τούς άλλους ουτέ τόν έαυτο μου. Αυτό που, πραγματικά, μ' ενδιαφέρει, τó ξαναλέω, είναι ή έλλειδα. Στό βάθος τού κελλιού του, ó Τζέηκ δέν έχει πιά τίποτα. Τάχει χάσει όλα. Τή Βίκυ, τόν αδελφό του, τó σπιτι του, τά παιδιά του, τή χρυσή ζώνη του τού πρωταθλητή... Προηγούμενους τόν είχαμε δει απέναντι στόν Dauthuille νά ύφισαται μιά τρομερή τιμωρία. Άφησε τόν έαυτο του νά σφαγιασθεί κι' ύστερα, τά τελευταία δευτερόλεπτα, είχε μια έξαρση τής περηφάνειας του και διέλυσε τόν αντίπαλό του. Μ' άλλα λόγια δέν τού έλαχε πάντοτε αυτό που τού άξιζε, δέν πλήρωσε όσο τού χρειαζόταν. Μετά απ' αυτά άντιμετωπίζει τόν Ρόμπινσον. Τί βλέπει τότε; Βλέπει τó αίμα του νά στάζει απ' τó σφουγγάρι, τó σώμα του που τó έτοιμάζουν γιά τή θυσία. Γι' αυτόν είναι ένα θρησκευτικό τελετουργικό και χρησιμοποιεί τόν Ρόμπινσον γιά νά τιμωρήσει τόν έαυτο του. Σάς τó είπα ήδη: τά πάντα συμβαίνουν μέσα στό κεφάλι του. Πιστεύει ότι θά σηκώσει τó σταυρό του μέχρι τó τέλος αλλά κι' αυτή τή φορά ή υπεροφία του επιβάλλεται. Όταν σταματάνε τó μάτς στόν δέκατο τρίτο γύρο, φωνάζει: «Δέν μ' έριξε κάτω! Δέν μ' έριξε κάτω!» Άκόμα μιά φορά, σηκώνει κεφάλι. Ακολουθεί ή πόζα γιά τούς φωτογράφους στό πλάι τής πισίνας, στό Μαϊάμι και βλέπετε τί τού μένει ακόμα γιά νά χάσει: Η Βίκυ, τά παιδιά, ή Καντιλάκ, τó νυχτερινό κέντρο. Όλ' αυτά τά χάνει αμέσως και τώρα, μέσα στό κελλιού του, δέν τού άπομένει παρά ó έαυτος του. Είναι φατσα στόν τοιχο, φατσα απέναντι στόν έαυτο του και φωνάζει: «Δέν είμαι τέτοιος άνθρωπος!» Έχει πέσει τόσο χαμηλά που δέν μπορεί παρά ν' ανασηκωθεί γιά νά ξαναγεννηθεί. Όταν τόν ξαναβρισκουμε στο μαγαζί τού στριπτήζ, έχει αλλάξει. Ένας πελάτης τόν φωνάζει «κλόουν» κι απαντάει χωρίς καμία επιθετικότητα: «Γι' αυτό μ' έχουν έδω». Βρίσκει ένα είδος ειρήνης με τόν έαυτο του. Δέν είναι πλέον ó ίδιος άνθρωπος. Βέβαια, δέν είναι ή ιδανική κατάσταση αλλά θά μπορούσε να πέσει ακόμα χαμηλότερα. Δέν κάνει μια δουκία που τόν υποβιβάζει κι' έχει λάψει ν' αυτοκαταστρέφεται... όπως τόσοι φίλοι μου. Κατόρθωσε να επιβιώσει.

Πώς σας ήρθε ή ίδια νά παραθεστέτε τόν μονόλογο από τó Λιμάνι τής Αγωνίας,

Άποτελει ένα έμμεσο σχόλιο πάνω στόν Τζέηκ;

Ο Τζέηκ τó απήγγειλε συχνά πάνω στή σκηνή. Τó σενάριο τού Μάρντικ προέβλεπε ένα μονόλογο από τόν Σαίξπηρ. Ο Michael Powell με άπετρεψε από κάτι τέτοιο. Έυρίσκε τó πρόσωπο τού ήρωα αρκετά πρωτοτυπο ώστε νά μη χρειάζεται κανενός είδους αναφορά. Παρα τήν αποψη του άποφάσισα νά βάλω κάτι από τόν Καζάν. Σ' αυτή τή φαση τής δουλειάς δέν άκουγα πλέον κανένα, συμπεριφερόμουν σάν καμικάζι. Όπως τήν έποχή τών Κακόφημων Δρόμων, ήμουν πεισμενος ότι αυτή ή άταν ή τελευταία μου ταινία, τó τέλος τής καριέρας μου. Έκανα λοιπόν ό,τι ακριβώς μου αρεσε. Είχα δει τó Λιμάνι τής Αγωνίας όταν ήμουν δώδεκα χρονών και δέν μπορεσα νά τó ξεχάσω ποτέ. Είναι τόσο μορφος αυτός ó μονόλογος τού Μπράντο, τόσο παράξενος και τρυφερός: «Άς δούμε τά πράγματα κατάφατσα, δέν είμαι τίποτ' άλλο παρα ένας δλαμμένος...» Κι επιπλέον, όπως και στό Όργισμένο Είδωλο έτσι κι εκεί ήταν ή ιστορία τών δυό αδελφών. Παρ' όλ' αυτά όμως δέ θάθελα νά εκλάβουν τó μονόλογο σάν ένα σχολιασμό πάνω στις σχέσεις τού Τζέηκ και τού Τζόν. Απαγγέλοντας τον ο Τζέηκ, δέν κατηγορεί ταυτόχρονα τόν αδελφό του γιατί και χωρίς τόν Τζόν θάχε ζήσει τή ζωή του με τόν ίδιο τρόπο. Ο ντέ Νίρο κι' έγώ ψάξαμε όλους τούς τρόπους γιά νά τόν άπαγγείλει. Κάναμε τουλάχιστον καμιά είκοσαρία λήψεις. Η πιό ενδιαφέρουσα, αυτή που κρατήσαμε, είναι ή πιό άπλη, ή λιγότερο έκφραστική. Μιά φωνή λευκή. Αυτό είν' όλο. Ο Ντέ Νίρο ήθελε νά χρησιμοποιήσουμε διαδοχικά τρεις διαφορετικές λήψεις, αλλά ή πιό μονόχορδη ήταν κι ή καλύτερη. Σκέφτηκα τó φινάλε από τόν Ταξίτζη. Στήν όθονή ή άνάγνωση μιάς έπιστολής με συγκινει τόσο περισότερο, όσο τó πρόσωπο ή ή φωνή δέν προδίδουν καμιά συγκίνηση. Τó πόρτμαντώ στό κομαρινί είναι μιά τιμητική αναφορά στόν Έρμανό Όλμι, μιά αναφορά στό θάνατο τού ήρωα, που με είχε άναστατώσει, στό Η Ροστο.

Αυτό που τά λόγια είναι άνισχυρα νά πουν κατά τή διάρκεια τής άφήγησης, φωτίζεται αναδρομικά κάτω απ' τó φως τής παραβολής τού Τυφλού και τών Φαρισσαίων, που βάλατε σάν έπιλογο.

Δέν ήθελα ν' αναφέρω τó διαλόγο άνάμεσα στόν Νικόδημο και τόν Ήσσο γιατί θά μπορούσε νά παρανοηθεί. Ξαναδιαβάζοντας τή νέα άγγλική Βίβλο, έπεσα επάνω στην περικοπή τού Άγιου Ίωάννου «Η ίασις ενός εκ γενετής τυφλού». Δυό φορές συνέχεια οι Φαρισάιοι άνακρίνουν τούς γονείς τού ευλογημένου. Οι γονείς φοδούνται γιατί τó ζήτημα είναι πολιτικό. Τότε οι Φαρισάιοι καλούν τó παιδι: «Αυτός που σέ πληρώσει περιβάλλεται από πόρνες, από μοιστροπούς, από φοροσυλλέκτες. Αντιλαμβάνεται ότι αυτός ó άνθρωπος είναι ένας αμαρτωλός κι ότι δέν πρέπει νά τόν σχετίζεσαι;» Και τó παιδι απαντά: «Αυτό που ξέρω είναι ότι τυφλός ήμουν και άνέδλεφα». Ο Τζέηκ Λά Μότα, τουλάχιστον τέτοιους όπως φαίνεται μέσα στην ταινία, είναι κελούς που μούδωσέ τή δυνατότητα νά δω πιό ξεκάθαρα. Όπως κι ó Ηαig Μανσογιάν στόν οποίο έχω αφιερώσει αυτή τήν ταινία.

Όταν παραβρόνκα στην πρώτη τόν παράδοση, στη δέκαταία τού '60, μου μετέδωσε τή σκέψη, μούδωσε εκείνη τήν ενέργεια που μ' έκανε κινηματο- 103

? Τó φιλμ σταυρωτά είναι μέρος τού κωδικά εξωτερικής συμπεριφοράς των μελών τής Μιφας. Επιτρέπει τó ταυτισμό τού «οικογενειακού» χαρακτήρα τού άσμου των μελών τής και τήν άναγνώριση μιας τερασσίας έκδοσης στήν όργανωτική τους δομή (Σ. & Μ.)

γραφιστή. Τό σπίτι του έγινε μιά δεύτερη οικογένεια για μένα και πάντα εκεί κατέφευγα. Τόν ξαναείδα τόν προηγούμενο Μάη στο campus τού Πανεπιστημίου τής Νέας Υόρκης, τήν εποχή πού τέλειωνα τό πρώτο μοντάζ τού *Όργισμένου Είδωλου*. Η άπλότητα τού άσπρόμαυρου φίλμ ήταν κι αυτό μιά έπιστροφή στο Π.Ν.Υ. Συζητούσαμε γελώντας για τό American Boy πού είχα έρθει να παρουσιάσω στους σπουδαστές και ξαφνικά μού είπε με μεγάλη σοδαρότητα: «Βλέπεις ακόμα σήμερα πολλές ταινίες; Έγώ δέν αισθανομαι πιά τήν ανάγκη. Δέν υπάρχει για μένα τίποτ' άλλο παρά οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας. Σήμερα οι ταινίες δέν έχουν πιά *άποφασιστικότητα*... Όλο τό πρόβλημα είναι αυτό». Τι ήθελε να πεί; Δέν μπορώ να είμαι βέβαιος γι' αυτό, αλλά τρεις έβδο-

μάδες αργότερα, πέθανε — και τήν ίδια μέρα ό Steven Prince, ό πρωταγωνιστής τού American Boy έχανε τόν πατέρα του. Θάφτηκαν κι οι δύο τήν ίδια μέρα. Έτσι, τό *Όργισμένο Είδωλο* είναι αφιερωμένο με «άγάπη κι άποφασιστικότητα» σ' αυτόν πού μούδωσε τήν έμπνευση, σ' αυτόν πού μούδωσε, μαζί με μιά κάμερα, και μάτια για να βλέπω.

(Η Συνέντευξη αυτή τού Μ. Σκορσέζε πάρθηκε στο Παρίσι από τόν Michael Wilson, στη διάρκεια μιάς «λευκής νύχτας» στις 11 και 12 Φεβρουαρίου 1981. Πρωτοδημοσιεύτηκε στο γαλλικό περιοδικό Positif, τ. 241, Άπρίλιος 1981. Μετάφραση και σημειώσεις: Δημήτρης Σταύρακας)



Τό παραμορφωμένο είδωλο
(ό Ντέ Νίρο στο
Όργισμένο Είδωλο)

Τό σόκ τής ένηλικίωσης

τής Λάγιας Γιούργου

«Είναι σταλήθεια ένας κόσμος άντρικός —
κόσμος υσκητικός, τού μοναχού, τού τερέα».
Μ. Σκορσέζε

Μέ την τελευταία του ταινία, τό *Όργυ-
μένο είδωλο*, ό Μάρτιν Σκορσέζε κλεί-
νει ένα κύκλο ταινιών (*Κακόφημοι δρό-
μοι*, *Ταξίτζης*, *Ν. Υόρκη-Ν. Υόρκη*)
καταφέροντας νά κατασκευάσει, μέ τό
έπιμονο κινηματογραφικό του στυλ, τό
άνθρωπινο μοντέλο πού προτείνει.

Ό ψυχισμός τών ήρωων χαρακτηρίζε-
ται από κοινά (μεταξύ τών ήρώων) στοι-
χεία «αηρησης» πού δυσχεραίνουν η
άκυρώνουν τή συνύπαρξή τους μέ τούς
άλλους. τή βιαιότητα, τόν πρωτογονι-
σμό, τή άδιαλλαξία, τήν παρορημητικό-
τητα, τήν άντικοινωνικότητα και τό πεί-
σμα τους σέ μία ύποκειμενική, ως τά
όρια τής ούτοπίας, στάση άπέναντι στη
ζωή. Αυτή τή «μη-προσαρμοστικότητα»,
σάν κοινωνική συμπεριφορά, ό Σκορσέ-
ζε τήν άντιπαράθετε στό «πολιτισμένο»
άτομο. τό συμβιβασμένο, τό φοβισμένο,
στην καλύτερη περίπτωση τό άδιαφορο.

Ό έγωιστής και παρορημητικός Jimmy
Doyle, κεντρικός ήρωας στό *Ν. Υόρκη-
Ν. Υόρκη*, λές και ύπονομεθεί ό ίδιος
την καριέρα του σάν μουσικού, άρνούμε-
νος τους νόμους τής αγοράς και επιμέ-
νονιας νά όδηγή τή ζωή του και τή στα-
διοδρομία του μέσα από δικούς του δρό-
μους. Στην ούτοπιστική του αυτή θεώρη-
ση θά προσπαθήσει νά παρασύρει και τή
γυναίκα του (Λίζα Μινέλι), πού όμως
άντιστέκεται και προσχωρεί τελικά στόν
εκβαθιστικό και γοητευτικό κόσμο του
Star System. Ουτοπιστικός είναι και στόν
Ταξίτζη ό τρόπος μέ τόν όποιο ό T.
Bickle προσπαθεί νά κατακτήσει τή νεα-
ρή γαμματία, νά τό βάλε μέ τήν τολική
συμφορία των γκαγκστερς και νά παρα-
δώσει τή νεαρή πόρνη στους γονείς της.
Οι έπιτυχίες του, μέσα στον κύκλινα της
όργανωμένης διαφθορας, φανταζουν κι
αυτές σάν πράξεις ούτοπικές.

Αυτό πού ενεργολογεί τόν Κιθολικό
Σκορσέζε, λέρα από τό δικαιοσύνη ή όχι
των πράξεων των ήρωων του, είναι η
καταξίωση μιας «ατομικότητας» πού

κατακτήθηκε, είτε μέσα από ένα όριακό
τόλμημα, είτε μέσα από μία συνειδητά
έπιλεγμένη δοκιμασία. Οι ήρωές του
μπαίνουν συνεχώς σέ κάποια δοκιμασία
και καταφέρνουν πάντα νά βγαίνουν άπ'
αυτήν άπομονωμένοι αλλά ίσχυροί. Ό
T. Bickle, στόν *Ταξίτζη*, θ' άντιμετωπί-
σει τό όψιμο ενδιαφέρον της κοπέλας μέ
έγωισμό ή προσωπική του περιπέτεια —
τό έγκλημα — τόν ώριμάζει και τόν ύψω-
νει στά μέτρα τής έπιμονα κατακτημένης
«ατομικότητας». Όπως ακριδώς ή άπο-
τυχία ώριμάζει τόν Τζέκ Λά Μοτα στό
Όργυμένο Είδωλο, πού στό τέλος τής
ταινίας, πυγμαχώντας ολομόναχος μέ
έναν άόρατο αντίπαλο, λέει: «I am the
boss, είμαι ό κυριος τού έαυτού μου».

Αυτό πού κάνει τόν Λά Μότα νά ξεχω-
ρίζει από τους ήρωες των προηγούμενων
ταινιών του Σκορσέζε, δεν είναι τόσο το
μέγεθος των παθών του, όσο τό μέγεθος
των λαθών του, τό κλεισιμο ενός κύκλου
ζωής και ή άκυρωση μιας άντίληψης γι'
αυτή τή ζωή και τις ανθρώπινες σχέσεις
πού δημιουργούνται στά πλαίσια της. Η
ζωή του καθορίζεται από τρεις σχέσεις,
οι όποιες θ' άκυρωθούν η μία μετά την
άλλη, στό ξετύλιγμα τής μυθοπλασίας.
Η σχέση μέ τό κορμί του — και κατ'
έλεκταση μέ τό έπάγγελμά του και τή φι-
λοδοξία του για τήν κατάκτηση τού τι-
τλού τού πρωταθλητή — ή σχέση μέ τόν
άδελφό του και ή σχέση μέ τή γυναίκα
του: κύρια μελή τού μικροκοσμου στόν
όλοιο ζει ό Λά Μότα και τού όποιου
περιφουρεί αυταρχικά τις όλοιεοδηλο-
τε διαφουρεί. Έτσι δημιουργεί σχέσεις
άλληλοεξαρτησης, πού τόν αναγκάζουν
να «μοιραζεται μέ άλλους τήν «ατομικό-
τητά του» και κατά συνέπεια νά τήν απο-
δυναμώσει. Γι' αυτό όταν αρχίσει ν'
αμφιδοηθεί τήν άφροσύνη αυτού τού μι-
κροκοσμου απέναντι στό πρόσωπό του
— πράγμα πού θά του στοιχίσει τήν τελι-
κη ρήξη μέ τόν άδελφό τ. υ — θα παρ-
εί δούθε άνευ όφου στη γυναίκα του, αφού
στό μεταξύ για να κατακτήσει τόν τίτλο
του πρωταθλητή θα δέχεται τους όφους
της μάχης. Τό μόνο π. αγ. α λοιπόν πού

κρατάει για τόν έαυτό του, μέχρι τό τέ-
λος, είναι η πεισματική άρ-ηση νά πέσει
στό καγαβατος.

Η σχέση των δύο αδελφών είναι ίσως
ή πιο δυναμική, ή πιο άνταγωνιστική,
καταλυτική και μοιραία απ' όσες άνα-
πτύσσονται στην ταινία. Ό κοινωνικός,
διαλλακτικός και συμβιβαστικός Τζού
άποτελεί τή γεφυρα ανάμεσα στόν άδελ-
φό του και τόν έξω κοσμ. Όνας ένας
άποτυχημένος μοξέρ, κρατά έπίδεξια
τό ρολο τού ταλαντοχου μάνατζερ και
γίνεται η ένσάρκωση τής λογικής και με-
θοδευμένης κινήσης, εκεί όπου ό Τζέκ
δέν ξέρει ν' άντιτάσσει παρά μόνο τή
γλώσσα τής βίας και της άρνησης. Τά
δύο άδελφια άλληλοσυμψηρώνονται.
Ό υπέρμετρος ζήλος τού Τζού, σταν σ'
ένα κέντρο διασκέδασης τά κάνει μόνος
του όλα γυαλιά-καρφιά, προκειμένου νά
ύπερασπισει τή συζυγική τιμή του άδελ-
φού του, είναι κάτι παραπάνω από μία
άπλή προστασία τιμής. Είναι πόθος για
νίκη σ' ένα αγώνα πυγμαχίας πού δεν
έδωσε ποτέ του, μάχη για τήν κατακτηση
μιάς γυναίκας απρόσιτης, μάχη δηλαδή
πού στην πραγματικότητα δεν άποτόλ-
μησε πάλι ποτέ. Ό Τζού τσακωνεται για
νά τινάξει από πάνω του — έστω για λι-
γο — τό ρολο του «δευτέρου». Έκείνη τή
στιγμή «δανείζεται» τόν Τζέκ, σέ μία
θεαματική επίδειξη υπεροχής.

Άλλά και από τή μεριά τού Τζέκ, η
όριστική ρήξη της σχέσης του μέ τόν
άδελφό του τόν αποδυναμώνει και ση-
μαίνει τό τέλος της πυγμαχικής του κα-
ριέρας. Η σχέση αιματος πού συνδέει
τους δυο άντρες αποτελεί τή βάση της
έμπιστοσύνης πού τρέφει ό Τζέκ για τό
Τζού. Άλλωστε κανέναν άλλο δεν έπι-
στεύεται. Η τελική συνάντηση των δυο
τους θά σφραγίσει τή σχέση τους. Ό
Τζέκ θα ζητήσει τή λήθη για όλα μω-
λαθόταν. Θ' αμφιδοηθήσει τήν προηγου-
μένη ζωή του, τήν καριέρα, τή δοξα, τόν
...α, τό χρέμα, τήν οικογένεια, θά τ'
άρνηθει όλα μπροστα σ' ένα άτελειωτο,
σχεδόν έρωτικό και γεμάτο τρυφερότη 105



Οι Ντέ Νιρο και Joe Pesci

τα, αδελφικό αγκάλιασμα. Μα απ' τη μεριά του Τζόνι δεν υπάρχει παρά η ψυχρή και φοβισμένη αντιμετώπιση, κάτι ανάλογο με τον τρόπο που η γυναίκα του J. Doyle τον αντιμετωπίζει στο καμαρίνι της, στο τέλος του *N. Υόρκη-Ν. Υόρκη*.

Στόν αντίποδα της σχέσης με τον αδελφό, υπάρχει η σχέση με τη γυναίκα του, μία σχέση διωμένη στον μεταφυσικό κόσμο του έρωτα και της ζήλειας. (Η πρώτη άλλωστε ύλη από την οποία αποτελούνται οι ήρωες του Σκορσέζε). Ο έρωτας του ήρωα για την όμορφη, ύπομονη και γεμάτη κατανόηση γυναίκα του, είναι κάτι που τον ισχυροποιεί και τον εμπνέει. Η ζήλια του γι' αυτήν — στά όρια της αγρόστιας — γίνεται δυναμική καταστροφική. (Έτσι, π.χ., συντρίβει και παραμορφώνει τον ωραίο γυναικοκατακτητή κι αντίπαλό του Τζανίνο). Ο ίδιος επιτείνει συνέχεια τη συζυγική κρίση, με την άσκητική ζωή που ακολουθεί, και η οποία τον ακυρώνει σαν έραστή, 106 Σάν γνήσιος σκορσέζικος ήρωας είναι

ικανός να καταστρέψει τη ζωή των ανθρώπων που αγαπά, είναι ένας έραστής που θέλει και απαιτεί ν' αγαπηθεί γι' αυτό που είναι.

Στην τελευταία από τις τρεις δραματικές ενότητες (ξεκίνημα, άνοδος, πτώση) βρίσκουμε τον Τζέηκ Λά Μότα, ιδιοκτήτη νυχτερινών κέντρων και 30 κιλά βαρύτερο να δίνει συνέντευξη σ' ένα συνεργείο τηλεόρασης, με την ευκαιρία της παραίτησής του από την πυγμαχία. Πλαισιώνεται από όλα όσα συνθέτουν το αμερικάνικο όνειρο: έπαυλη, πισίνα, παιδιά, ύποδειγματική σύζυγο κλπ... κλπ... Τά φλάς ανάδουν, τό εύτυχιμένο στιγμιότυπο είναι έτοιμο προς κατανάλωση κι ο Λά Μότα, αποδεικνύεται ότι μαζί με την ιδιότητα του πυγμαχού, έχει χάσει και τό κορμί του πυγμαχού, και φυσικά την παλιά του ταυτότητα. Σκηνή του θά μπορούσε να λειτουργήσει σαν τό Happy-end μιάς ζωής και που ταυτόχρονα κλείνει μέσα της μιά απ' τις πλέον δραματικές στιγμές της ιστορίας. Αυτή η

εικόνα της «ιδανικής» ζωής που γρήγορα ανάγειται, θυμίζει τά ξεθωριασμένα χρώματα του οικογενειακού φιλμ σέ 8mm. Κι εκεί υπήρχε ή εικόνα της «ιδανικής» ζωής, ολόκληρο όμως τό φιλμ του Σκορσέζε στη συνέχεια ανατρέπει την εικόνα αυτή. Κατά τον ίδιο τρόπο τά πειράγματα και τ' ανέκδοτα που χρησιμοποιεί ο Λά Μότα για νά ψυχαγωγήσει τους θεατές του, δέν αφήνουν καμιά αμφιβολία για την προσχώρησή του σέ μιά άλλη μορφή επιθετικότητας. Ο αυτοσαρκασμός κι ή ειρωνία του είναι δείγματα καταπτώσης. Τέλος στη σκηνή μέσα στη φυλακή θά παρακολουθήσουμε μιά πράξη βιασμού. Ο «κοινωνικά ανώριμος» Λά Μότα, έγκλειστος και με ταπεινωμένο ό,τι πολυτιμότερο διέθετε — δηλαδή τη θέλησή του — περνάει μ' αυτό τό σόκ στην «ενηλικίωση». Ουρλιάζει, χτυπιέται, τά βάζει με τόν εαυτό του.

Η φυλακή και τό ρινγκ είναι οι μόνοι χώροι όπου ο ήρωας απειλείται άμεσα, βασανίζεται κι έξυλιώνεται. Είναι «τό-



Η Λάιλα Μινέλι στο Νέα Υόρκη - Νέα Υόρκη

ως καθήκον». Και δεν είναι τυχαία η χρησιμοποίηση σ' αυτές τις σκηνές των Εξαρτισιαστικών επί σπουδών φωτογράφων, στα αφρικά και τον ήχο Μπια στο γκ. τα παραρρηφισμένα πρόσωπα των ηθοποιών, των διατηρών τα χείλη, οι επισημίες αποτελούν την κοινή του Λα Μοια, αλλά πιστοζορνα και την αποδιδέται. Το λόγο με το μυστικό αρθρο? (Τι περίε, της Κοίση... / Ουράνο: 7 θυσιασμο αφηρημένα κ.α.) πέρ ναι, αργά μερτάνα από τα ραπία του

επληθρίζοντας του ότι έχει τρεις άκορη γύρους για τη ζωή ή το θάνατο

Ο Μαρτίν Σκορσίζε μας ζητά να φωτογράφιμε τον Λα Μοια έλευθερο, αλλά λιγμένο από το βάρος του ταυτού του και από το βάρος των λαθών του έχει αποσπαστεί γύρω του. Το κέρδος, το είναι αυτή η θυσιαστική και άλλο τόσο θυσιαστική προπόσική του αργιστικά

Λίλια Γιουρζο

Vient de paraître :

ANTHOLOGIE DU CINEMA

ANTHOLOGIE DU CINEMA



BERNARD
CHARLES
1911-1978
1911-1978
1911-1978
1911-1978
1911-1978

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 ou 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.

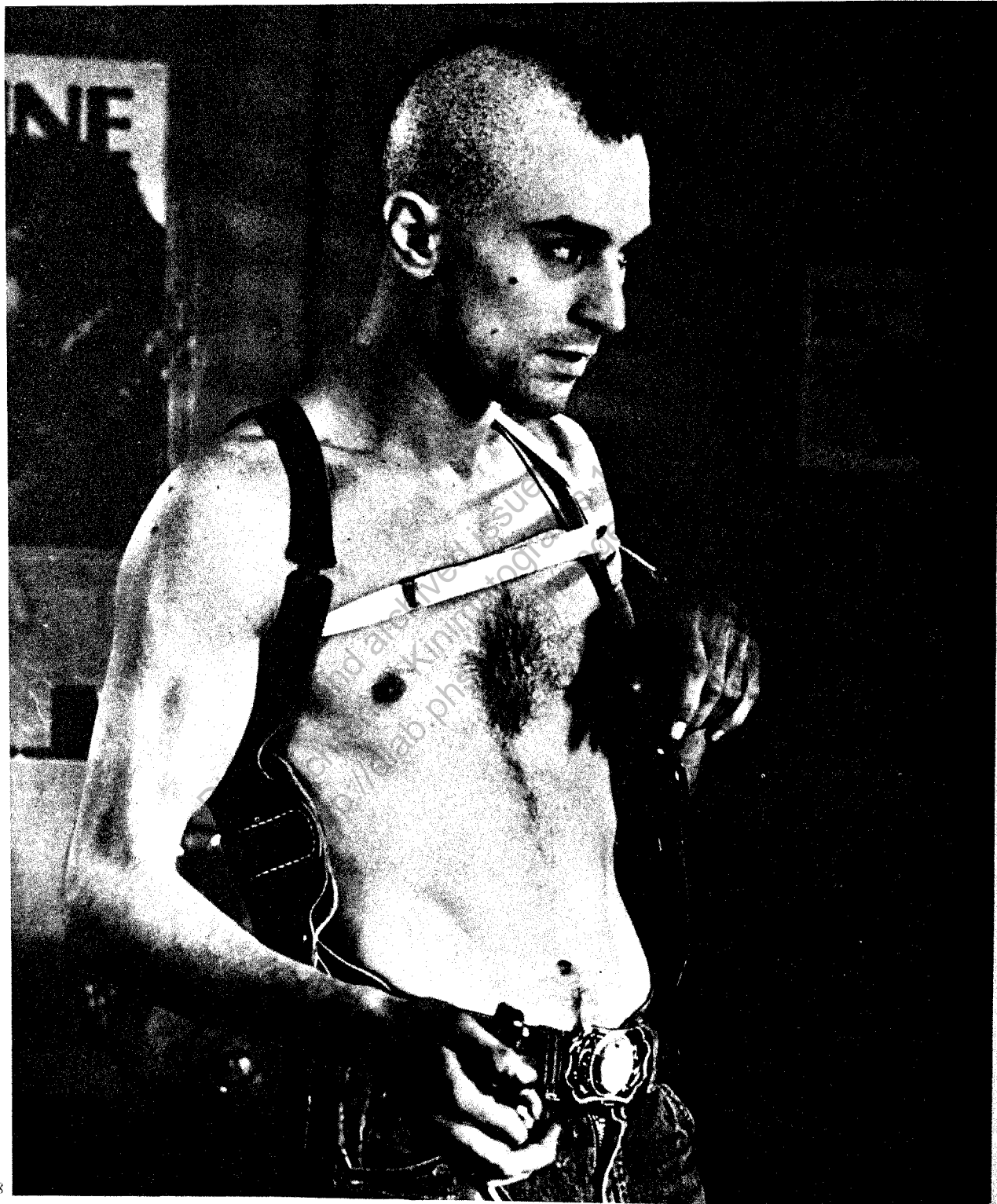
Les études sont rédigées par les meilleurs spécialistes. Elles sont publiées en 10 fascicules encartés dans l'Avant Scène Cinéma.

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

(Chaque tome France et étranger 32 F
(port 8 F)

EDITIONS DE L'AVANT SCENE

27, rue Saint-André des Arts, 75006 Paris.
G.P. 735300 V - Paris



Αυτοπαρουσίαση

* Μέ την ευκαιρία της παρουσίασης της ταινίας "Οργισμένο Είδωλο στην Ευρώπη, ο σκηνοθέτης και ο πρωταγωνιστής του αποφασισαν να κανουν κι αυτοι μια τουρνε στις διάφορες πρωτεύουσες, όπου προβαλλοταν, με σκοπό να τή διαφημισουν και να την προωθήσουν. Στο Παρισι, σε μια συνέντευξη, τύπου σ' ένα από τα σαλονια του ξενο-Ρομπέρτ Ντέ Νίρο ερχοταν σε αντίθεση με την εφφραδια και τον πληθωρισμό του φίλου του Μάρτιν Σκορσέζε. Ήρεμία που την ώρα της συνέντευξης έγινε αυτοσυγκέντρωση και δύναμη. Στη διάρκεια μιας ώρας (προθεσμία που είχε συμφωνηθεί από τα πριν) ο Ρομπέρτ Ντέ Νίρο ξαναβρήκε τον εαυτό του. Ένα μαυρο κασκόλ αδινάτις το προσώπο του, που τό χαραζε που και που ένα γοητευτικό χαμόγελο. Ο ηθοποιος ξαναβρήκε τον άνθρωπο ενώ στοχαζόταν πάνω στη δουλειό του, πάνω στη ζωή του. (Τη συνέντευξη αυτή πληρε για λογαριασμό της γαλλικής εφημερίδας Le Monde — 26 Φεβρουαρίου 1981 — η Yvonne Baby. Μετάφραση: Μαρία Νικολακοπούλου)

Γεννήθηκα στο Γκρίνουιτς Βίλατζ, λέει ο Ρομπέρτ Ντέ Νίρο*. Στά δέκα μου και στά δεκάξι μου χρόνια ήθελα να γίνω ηθοποιός. Οι γονεις μου ήταν ζωγράφοι, τούς έβρισκα μποέμ. Για να ξεκολλήσω απ' αυτούς και από αντίδραση, ζούσα στην αρχή αρκετά συμβατικά. Όμως, τή στιγμή της πραγματικής έκλογης πήγα σε μια σχολή θεάτρου. Ήξερα ότι μονο κοινωνικοι λόγοι θα μ' έσπρωχναν στο πανεπιστήμιο. Είχα αποφασίσει να κάνω αυτό που επιθυμούσα: να μάθω τό επάγγελμα του ηθοποιού. Οι γονεις μου με υποστήριξαν, με καταλάβαιναν. Τους εύχαριστούσε που δε θα γινόμωνα ασφαλιστής, που δε θα περιοριζομουν σε επαγγελματική καριέρα, με την κλασική έννοια.

Στά δέκα σου χρόνια όνειρευέσαι τό θεαμα, τή όμορφιά, τή δόξα, άγνοεις τή μοναδική αληθεια: τή μελέτη. Στο Άκτορς Στούντιο παρακολούθησα τή μέθοδο του Λη Στράσπεργκ, τής Στέλλα Άντλερ — παραδοσιακή με τήν καθάρη έννοια του όρου — και άλλες περισσότερο επηρεασμένες από τισ θεωρίες του Στανισλασκι. Πήρα από παντού, απ' όλες τισ πλευρές. Και τά χρόνια περασαν.

Στό "Οργισμένο ειδωλο, όπως και στίς προηγούμενες ταινίες μου, είχα τό ίδιο συναίσθημα: να εισαι ηθοποιός είναι ένα επάγγελμα σωματικά και ηθικά δύσκολο, που όμως, σου επιτρέπει να τελειοποιείσαι συνέχεια, ν' ανακαλύπτεις συνέχεια. Στίς ράσες** βλέπω τί μου διέφυγε, τί θα μπορούσα να διορθώσω.

Μία ταινία έχει τισ «προθεσμίες» της, ό χρόνος της είναι υπολογισμένος και σε βαζει μέσα σε πολύ συγκεκριμένους κανόνες. Να πάρεις βάρος για να ένοσρκώσεις τον Τζέηκ Λά Μότα, να μεταφέρεις ένα περιβάλλον τόσο χαρακτηριστικό σαν τό δικό του, να εκφράσεις τισ κινήσεις του, να συλλάβεις τή μοίρα του ή να δείξεις τό μπόξ, όλα αυτά αντίστοιχουν σε μια κοινή άπαιτηση. Παρατήρησα τούς μποξέρ και μετά τούς ηθοποιούς που έπαιξαν ρόλους μποξέρ και τότε είπα στον εαυτό μου: δεν είναι ακριβώς έτσι, πρέπει να τά καταφέρω καλύτερα. Έπέδαλα στον εαυτό μου μια προθεσμία έξι με επτά μήνες για να είμαι τέλειος.

Η προετοιμασία της ταινίας, ή εμπειρία της ταινίας ήταν σκληρές ίσως, όμως, ή μεγαλύτερη δυσκολία ήταν μετά. Έπρεπε να χάσω όλο αυτό τό βάρος, να ξαναδημοουργήσω για μένα νέες πειθαρχίες. Όταν εισαι πραγματικά μέσα σε μια ταινία, ό υπόλοιπος κόσμος εξαφανίζεται. Δεν υπάρχουν πια υποχρεώσεις, ούτε τηλέφωνα, ούτε καθημερινές λεπτομέρειες, ή φασαρίες. Ξαφνικά τό γύρισμα ολοκληρώνεται και ή πραγματικότητα πάλι σε άρπάζει. Έχεις χρόνο για τον εαυτό σου κι αυτό δημιουργεί καινούριες δυσκολίες.

Τώρα βρίσκομαι στο Παρισι με τον Μάρτιν Σκορσέζε και συζητάμε για τήν ταινία που πρόκειται να ξεκινήσουμε τήν Άνοιξη ή τό Καλοκαίρι, τό The King of Comedy (Ο βασιλιάς της κωμωδίας). Νόμιζα πως, πριν απ' αυτήν, θα μπορούσα να γυρίσω μια ταινία με τον Τζών Χάνκοκ, αλλά προτίμησα να τήν αφήσω. Ήταν ή αλεργία των ηθοποιών στο 100

** Έρωσε μεμ τό πρώτο εμφανισμένο ηλικία μιας ταινίας Τελειώς εμφανιστο και με τό σκαρτι κομμάτι, που αργότερα θα πεταχούν.

Χόλλυγουντ, ή κρίση πού άπειλούσε τά στούντιο και αιστάνθηκα ότι δέ θά είχαμε τή άπαραίτητα χρήματα. Τελικά, μού φάνηκε τρελό νά περάσω άμέσως από τή μιá ταινία στην άλλη μιá και δέν ήθελα νά διακινδυνεύσω τή δουλειά του Μάρτιν Σκορσέζε στό Βασιλιά τής κωμωδίας. Έξήγησα στον Τζών Χάνκοκ γιατί άνέβαλα τό σχέδιό του και άσχολήθηκα ό ίδιος νά είδοποιήσω τους άλλους συνεργάτες τής ταινίας. Στο Χόλλυγουντ, όλοι είναι τσακωμένοι μεταξύ τους. Κατά τή γνώμη μου δέν ύπάρχει τίποτα χειρότερο από τήν έμμεση πληροφρία και γι' αυτό προσπαθώ νά είμαι πάντα καθαρός. Όταν όλα είχαν τακτοποιηθεί, αντήλφθηκα ότι όλοι άσχολιόντουσαν μέ τίς δουλειές τους και δέν τους ενδιαζαν και πολύ... οι άλλες πού μέ είχαν τόσο άναστατώσει. Η αλήθεια είναι ότι μετά τό Όργισμένο είδωλο και έξαιτίας αυτής τής άπόφασης, πού μέ έκανε νά άναβάλω τήν ταινία του Χάνκοκ, δέν ήξερα τι νά κάνω τους όχτώ μήνες μου. Ημωνα εύχαριστημένος πού θά ξεκουραζόμωνα αλλά σέ κατάπτωση έπειδή θά περιμένα. Είναι γεγονός ότι τά πράγματα γίνονται γρήγορα και γρήγορα έπιθυμείς νά ξεκουραστείς από τίς διακοπές.

Γιά τόν ήθοποιό, μιá ταινία είναι συσσωρευση θετικών και άρνητικών στοιχείων. Κα- μιá φορά αισθάνεσαι υπέροχα, άκόμη και μόνο από μιá σκηνή και μπορεί αυτή ή σκηνή νά γίνει ό λόγος ύπαρξης τής ταινίας. Έχεις φανταστεί αυτή τή στιγμή, έχεις τήν άγωνία ότι δέν θά μπορέσεις νά φτάσεις στις «μεγάλες δραματικές κορυφώσεις», αλλά ξαφνικά, στό γύρισμα όλα είναι άπλά. Είναι τό ένστικτο — στό όποίο άπαραίτητα προστίθεται ή τεχνική — πού τελικά κυριαρχεί και έρμηνεύει σωστά. Στο όργισμένο είδωλο, σκέφτομαι ένα βλέμμα, πού ίσως ό θεατής δέν θά παρατηρήσει καν. Είμαι ό Τζέηκ Λά Μότα, έχω άποτραβήξει από τό μπόξ, έχω διακόψει τίς σχέσεις μέ τόν άδελφό μου από καιρό και ένα βράδυ άντιλαμβάνομαι τόν άδελφό μου πού πηγαίνει σ' ένα γκαράζ. Τόν άκολουθά, στρίβει στή γωνία, στρίβω κι εγώ στή γωνία, μετά προχωρά πρós τή μηχανή: άκίνητος, σέ δεύτερο πλάνο, στέκομαι άντίκρυ του, τόν φωνάζω, αλλά, άμέσως γυρίζω και κοιτάζω άλλου, πλάγια. Κοιτάζοντάς τον χωρίς νά τόν κοιτάζω μεταφέρω ένα πολύ δυνατό συν- αισθημα. Κατά τή γνώμη μου, ή ένταση αυτής τής στιγμής θά μειωνόταν πολύ άν τόν κοιτάξα μέσα στά μάτια — όπως συνήθως συμβουλεύουν τους ήθοποιούς νά κάνουν. Νομι- ζω πώς έτσι, μ' αυτόν τόν πλάγιο τρόπο επικοινωνούμε στή ζωή. Τό τόσο φευγαλέο αυτό βλέμμα μέσ' τήν εικόνα κατάφερε τελικά νά μετασχηματίσει τήν ύψη τής ταινίας.

Σύμφωνα μέ τόν Φώκνερ, τά προσόντα του ήθοποιού πρέπει νά είναι ίδια μέ του συγγραφέα: έμπειρία, παρατήρηση, φαντασία. Όταν μπαίνω σ' ένα δωμάτιο, προσπαθώ νά συλλάβω ό,τι συναρπαστικό ύπάρχει για νά τό φυλάξω στή μνήμη μου, για νά τό ανα- καλύψω και πάλι. Ιδιαίτερα στους δρόμους τής Νέας Υόρκης παίρνω από πίσω άνθρώ- πους περιεργους, έκκεντρικούς. Στο Παρίσι, μέ ξαφνιάζει τό πλήθος των γυναικών κλο- σάρ και θέλω νά πώ ότι εδώ οι κλοσάρ είναι πιο χαριτωμένοι, προσφέρουν λουλούδια στους περαστικούς, μοιάζουν νά είναι παλιότεροι του έαυτού τους. Στη Βενετία συνάντησα ένα τουρίστα, έπιχειρηματία, πού άπλώς τραβούσε φωτογραφίες στην πλατεία Άγιου Μάρκου. Κι όμως, ή συμπεριφορά του είχε κάτι τόσο ειδικό, πού ή άνάμνησή του έχει μείνει άναλλοίωτη μέσα μου. Σέ κάποια επόμενη ταινία είμαι σίγουρος ότι θά τήν χρησι- μοποιήσω.

Οι ήθοποιοί πού μ' έχουν σημαδέψει δέν είναι άναγκαστικά βεντέτες. Σκέφτομαι άμέ- σως, τόν Μοντγκόμερ Κλίφτ, τόν Τζέημς Ντήν, τόν Μάρλον Μπράντο, τόν Κίμ Στάνλεϋ, τήν Τζέραλτιν Πέιτζ, τήν Μπάρμπαρα Χάρις. Και τόν Σπένσερ Τρέισν. Ξέρω ότι είναι περισσότερο συμβατικός αλλά μέ συγκινεί ή άυθεντικότητά του. Θαυμάζω τόν Γουώλτερ Χιούστον (πατέρα του Τζών Χιούστον) για τή μαγεία του — θυμηθείτε τό Θησαυρό τής Σιέρα Μάντρε — και τη Ζάν Μορώ γιατί κάτι επάνω της άκτινοβολεί κι αυτό πάντα μ' έντυπωσίαζε.

Κάτι πού έχει σημασία για μένα είναι νά δουλεύω μ' έναν σκηνοθέτη πού νά μού δίνει σιγουριά. Αυτό γίνεται μέ τόν Μάρτιν Σκορσέζε, εδώ και πολύ καιρό. Έτσι έγινε μέ τόν Μάικλ Τοιμίνο στην ταινία του Ό Έλαφοκνηγός. Μόλις συνάντησα τόν Μάικλ Τοιμίνο ήταν γεμάτος από τά σχέδιά του, από τό θέμα του, τόν έβλεπα έτοιμο κι ένιωθα ότι ή 110 ταινία έπρεπε νά γίνει. Ημασταν άνοιχτοί ό ένας στον άλλο, διαθέσιμοι, μπορούσαμε νά

συναντιόμαστε οποτεδήποτε, όπουδήποτε, ήμασταν άποφασισμένοι να δουλέψουμε μαζί, μέχρι το τέλος. Όπως και με τον Τζών Χάνκοκ (για να μη μιλήσω για τον Μάρτιν Σκορσέζε), στο σενάριο του Μάικλ Τσιμίνο ένωθα να υπάρχει «something fresh, something good» («κάτι καινούριο, κάτι καλό»).

Όλα αυτά θα μπορούσαν να συμβούν με οποιονδήποτε. Θα μου άρεσε, για παράδειγμα, να δουλέψω με ένα νέο, έναν άγνωστο, για να ξεφύγω από το φαύλο κύκλο, όπου όλοι μπλεκόμαστε μια δεδομένη στιγμή. Το σημαντικό στη δουλειά μας, την τόσο βαριά και άργη, είναι η συνοχή, η αλληλεγγύη κι αυτό το λίγο κέφι που διώχνει τον πονοκέφαλο. Ξέρετε, γυρνώντας προς τα πίσω, βλέπω ότι έχω πάρει μέρος σε πολλές ταινίες (μεγάλες και μικρές, έμπορικές και ανεξάρτητες) προτού να έρθει η έπιτυχία, δηλαδή το άπρόοπτο. Η τύχη μου είναι ότι δουλεύω, αυτό είναι το ρητό που δεν πρέπει ποτέ να ξεχνάει ο ήθοποιός.

Αγαπώ τη μοίρα του Τζέηκ Λά Μότα. Αγωνίζεται για όλα και τα χάνει όλα. Με δυσκολία τον εγκαταλείψαμε και γυρίσαμε το τέλος της ταινίας με δώδεκα διαφορετικούς τρόπους. Ο Μάρτιν Σκορσέζε διάλεξε τον πιο ψυχρό. Δεν ήθελε συναισθηματισμούς. Όμως, ο Τζέηκ Λά Μότα αισθανόταν διαφορετικά. Μια μέρα του ζητήσαμε να μου δώσει ένα βραβείο. Μου είπε: «Με κάνετε έναν καινούριο πρωταθλητή» Έχει ένα γιό, τον Τζέηκ Τζούνιουρ. Έλπίζω να ασχολείται πολύ μαζί του και ότι και γι' αυτόν όλα είναι εντάξει. Του ευχομαι ό,τι μπορεί να εύχηθει κανείς στον εαυτό του: «A real life» («Μια αληθινή ζωή»).

Οι μεταμορφώσεις του ήρωα: σάν ινδιάνος πολεμιστής (Ταξίτζης)...

... και σάν ηρωισμένος πρώην πυγμάχος (Οργισμένο Είδωλο)



Ο Ρόμπερτ Ντέ Νιρο γεννήθηκε στις 17 Αυγούστου 1943 στη Νέα Υόρκη (East Side). Ο πατέρας του, μισο-Ιρλανδός, μισο-Ιταλός ήταν ζωγράφος και η μητέρα του από το Middle West κι αυτή ζωγράφος. Στα δεκα του χρόνια θέλει να γίνει ήθοποιός με την έγκριση των γονιών του. Γράφεται στο Dramatic Workshop, και αργότερα στά 16 στη Δραματική Σχολή της Stella Adler. Παρακολουθεί επίσης μαθήματα στο Luther James Studio. Αργότερα, όπως και ο Harvey Keitel, δουλεύει με τον Lee Strasberg. Πρωτοπαίζει στο θέατρο, όντας 16 χρονών στην Αρκούδα του Τσέιφ και σε μερικές παραγωγές off-Broadway (Cyrano de Bergerac, Long Day's Journey into Night, Generation Tchin-Tchin, God Wants What Men Want, Glamor, Glitter and Gold, Cry in the Streets, One Night Stand of a Noisy Passenger). Τραβάει τη προσοχή του Brian De Palma που του δίνει την ευκαιρία να παίξει στον κινηματογράφο. ΤΑΙΝΙΕΣ: Greetings, του Brian De Palma (1964-1966), The Wedding Party, του Brian De Palma (1969), Bloody Mama, του Roger Corman, Hi Mom!, του Brian De Palma (1970), Born to Win, του Ivan Passer, That Gang That Couldn't Shoot Again, του James Goldstone (1971), Jennifer on my mind, του Noel Black (1971), Bang the Drum Slowly, του John Hancock, Mean Street (Κακοήγιο δράμα), του Martin Scorsese (1973), The Godfather II (Νόστος II), του Francis Ford Coppola (1974), Fast Driver, του Martin Scorsese, Novecento (1990) του Bernardo Bertolucci, The Last Tycoon (Ο τελευταίος των μεγιστανών) του Elia Kazan, New York New York, του M. Scorsese (1976), The Deer Hunter (Ο Ελεφαντοειδής) του Michael Cimino (1977), Raging Bull (Οργισμένο Είδωλο) του M. Scorsese (1979).

Το 1975 πήρε το Όσκαρ δεύτερου ανδρικού ρόλου για την ερμηνεία του Βίτο Κορλεόνη στο Νονο II, και το 1981 κέρδιζε το Όσκαρ πρώτου ρόλου για την ερμηνεία του Τζέηκ Λά Μότα (Οργισμένο Είδωλο). Έχει παντρευτεί με την ηθοποιό Diabane Allen.

Βιοβιογραφία του Ρίτσαρντ Σκορσέζε

Ο Ρίτσαρντ Σκορσέζε γεννήθηκε στο Flushing (Long Island) στις 12 Μαΐου 1942. Μεγάλωσε στο Little Italy όπου οι γονείς του κάθισαν στις αρχές του 50. Σπουδές: Cardinal Hayes High School, Rhodes Academ. Σκέφτηκε να καταταγεί στους Ήλφινγκ αλλά τελικά δέν τ'α κατάφερε και γράφτηκε στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης το 1963. Γυρίζει τις δύο πρώτες μικρές ταινίες στα πλαίσια των πανεπιστημιακών σπου-

Ταινίες μικρού και μεσαίου μήκους

What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This? Σενάριο και σκηνοθεσία: M.S. Μουσ.: Richard Coll. Έργμ.: Zeph Grunstein, Mimi Stark, Sarah Braveman, Fred Sica. 16 χιλ. 9'.

It's not Just You Murray. Σεν.: M.S., Mardik Martin. Φωτ.: Richard Coll (16 χιλ.). Μουσική: Richard Coll. Έργμ.: Ira Berlin, Sam DeFazio, Andrea Martin, Catherine Scorsese, Robert Vricola, Bernard Weisberger. 15'.

Big Shave. Σεν.: M.S. Φωτ.: Aris Demertzis (16 χιλ. χρώμα). Έργμ.: Peter Bernuth. 6'.

Italian American. (Ντοκυμανταίρ). Σεν.: Mardik Martin, Larry Cohen και M.S. Φωτ.: Alex Hirschfeld (16 χιλ., χρώμα). Έργμ.: Catherine, Charles και Martin Scorsese. Παρ.: Saul Rubin, Elaine Attias. 48'.

American Boy: a Profile of Steven Prince. Σεν.: Mardik Martin, Julia Cameron. Φωτ.: Michael Chapman (16 χιλ., χρώμα). Έργμ.: Steven Prince, Martin Scorsese, George Memmoli, Mark Martin, Julia Cameron, Kathy Mc Ginnis, Michael Chapman. Παρ.: Bertram Lowitt (New Empire Film-Scorsese Films). 55'.

Ταινίες συνεργασίες

Βιοβιογραφικές ταινίες στην Εύρώπη. Συμμετοχή στο σενάριο της ταινίας *Obsessions* των Pim De La Parra και Wim Verstappen.

The Honeymoon Killers (ό M.S. κάνει όλη την προεργασία της ταινίας, μά εβδομάδα γυρισματος, αλλά τελικά τον αντικατέστησε ό Leonard Kastle.

Woodstock, του Michael Wadleigh (ό M.S. επέδλεψε τό μοντάζ της ταινίας, ήταν όμως και βοηθός σκηνοθετή).

Medicine Ball Caravan, του François Reichenbach, (ό M.S. επέδλεψε τό μοντάζ, συμμετείχε όμως και στην «post-production»).

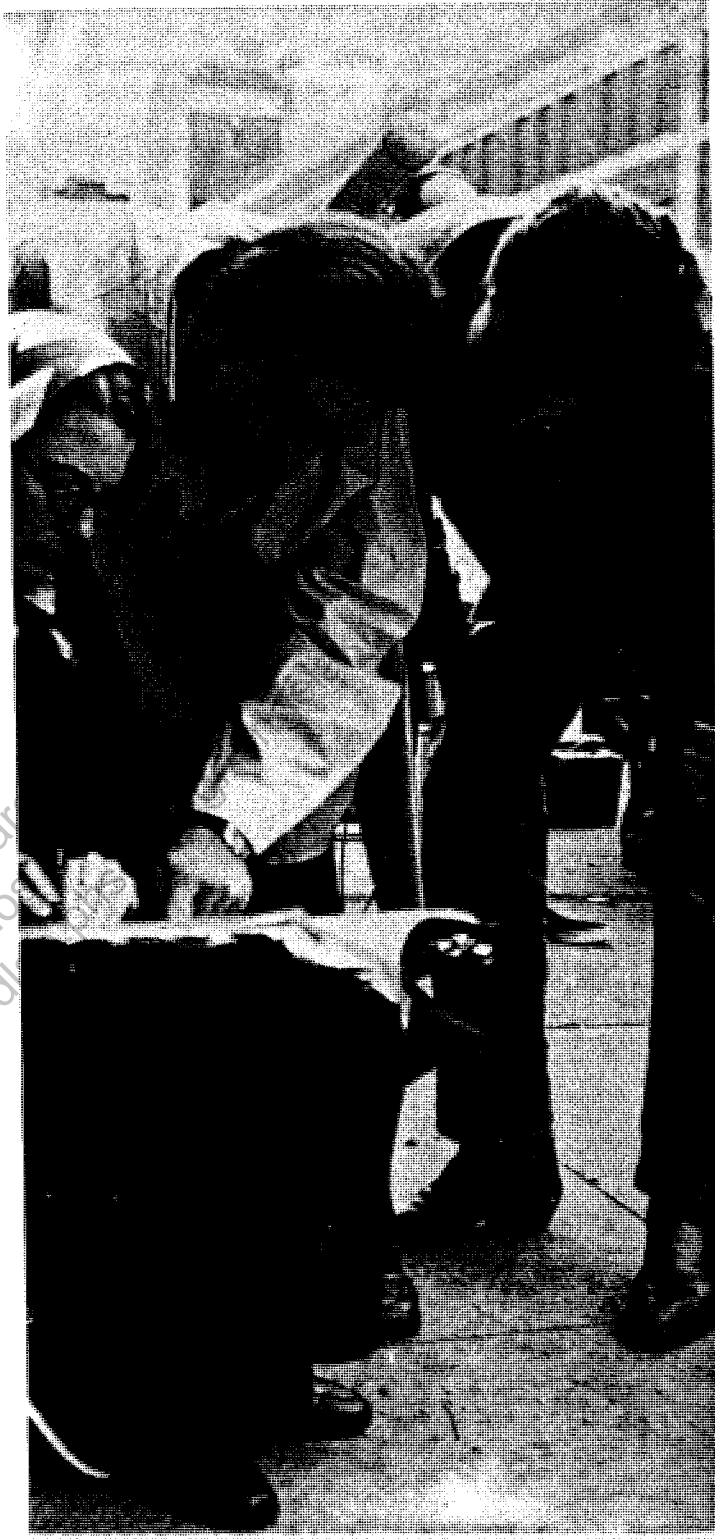
Elvis on Tour των Pierre Adidge και Robert Abel (ό M.S. επέδλεψε τό μοντάζ).

Unholy Rollers του Vernon Zimmerman (ό M.S. επέδλεψε τό μοντάζ).

Ταινίες μεγάλου μήκους

Who's That Knocking at My Door. Σεν.: M.S. Φωτ.: Michael Wadleigh (16 χιλ.). Richard Coll (35 χιλ.). Max Fisher. Μουσ.: Mitch Ryder and the Detroit Wheels, Channels, Bellnotes, Ray Baretta, Dubs, Jr Walker and the All-Stars, Doors, Searchers, Genies, Chantells. Μοντάζ: Thelma Schoonmaker. Έργμ.: Zina Bethune, Harvey Keitel, Anne Collette, Lennard Kuras, Michael Scala, Harry Northup, Bill Minikin, Phil Carlson, Wendy Russell, Robert Vricola. Παρ.: Joseph Weill, Betzi και Haig Manoogian. (Tri - Mod). 90'.

Streets Scenes 1970. Ντοκυμανταίρ με θέμα τις διαδηλώσεις των Φοιτητών της Νέας Υόρκης κατά της επέμβασής των Η.Π.Α. στην Καμπότζη. Υπεύθυνος παραγωγής: M.S. Συνεργάστηκε πλήθος Φοιτητών του κινηματογραφικού τμήματος του Πανεπιστημίου της Νέας - Υόρκης. Παραγωγή και διανομή στις Η.Π.Α.: New-York Cinetracts Collective. 75'.



- 1972: *Boxcar Bertha*. Σεν.: Joyce Kilmer και John William Corrington. βιολογισμένο στην αυτοβιογραφία της Boxcar Bertha Thorton - Sisters of the Road (1937). Φωτ.: John Stephens, Gayne Rescher. Χορεία De Luxe). Έργα: Barbara Hershey, David Carradine, Barry Primus, Bernie Casey, John Carradine, Victor Argo, David R. Osterhout, Grahame Pratt, Harry Northup. Παρ.: Roger Coman. 93'.
- 1973: *Mean Streets* (Κακόημοι δρόμοι). Σεν.: M.S., Mardik Martin από ένα θέμα του M.S. Φωτ.: Kent Wakeford (Technicolor). Μουσική: τραγουδιά των Rolling Stones, Chantells, Giuseppe De Stefano, Renato Carosone, Eric Clapton, Charts, Chips, Johnny Ace, Ray Baretta, Nutmegs, Paragons, Jimmy Roselli, Shirelles, Ronettes, Miracles. Έργα: Robert de Niro, Harvey Keitel, David Proval, Amy Robinson, Richard Romanus, Cesare Danova, Victor Argo, George Memmoli, Lenny Scaletta, Jeannie Bell, Murray Moston, David Carradine, Robert Carradine, Lois Walden, Harry Northup. Παρ.: Jonathan T. Taplin (Prod.: Taplin - Perry - Scorsese). 110'.
- 1974: *Alice Doesn't Live Her Anymore* (Η Αλίκη δεν είναι πια εδώ). Σεν.: Robert Getchell. Φωτ.: Kent Wakeford (Technicolor - Panavision). Μουσική: κομμάτια των Mott the Hoople, Leon Russell, Elton John, J. Rex, Richard Rodgers και Lorenz Hart, E.A. Swan, Allie Wrubel και Herb Magidson, George και Ira Gershwin, Hank Williams, Danny Franklin, Dolly Parton... Έργα: Ellen Burstyn, Chris Kristofferson, Alfred Lutter, Billy Green Bush, Diane Ladd, Lilia Goldoni, Lane Bradbury, Vic Tayback, Jodie Foster, Harvey Keitel, Valerie Curtin, Murray Moston, Harry Northup. Παρ.: David Susskind, Audrey Maas (Warner Bros). 112'.
- 1975: *Taxi Driver* (Ο Ταξίτζης). Σεν.: Pau Schrader. Φωτ.: Michael Chapman (Panavision - Metrocolor). Μουσική: Bernard Herrmann Έργα: Robert de Niro, Cybill Shepherd, Peter Boyle, Albert Brooks, Leonard Harris, Harvey Keitel, Jodie Foster, Diahnne Abbott, Erik Adu, Vic Argo, Gino Ardito, Garth Aveyry, Harry Cohn, Cooper Cunningham, Brenda Dickson. Παρ.: Michael και Julia Phillips (Columbia). 113'.
- 1977: *New York New York*. Σεν.: Earl Ma Rauch, Mardik Martin από ένα προτύπο σενάριο του Earl Mac Rauch. Φωτ.: Laszlo Kovacs, A.S.C. (Technicolor, Panavision). Μουσική και Τραγουδιά: John Kanter, Fredd Ebb, Έργα: Liza Minelli, Robert De Niro, Lionel Stander, Barry Primus, Mary Kay Place, George Auld, George Memmoli, Dick Miller, Murray Moston, Jenny Gaines, Clarence Clemons, Kathy Mc Ginnis, Dimitri Logothetis, Diahnne Abbott. Παρ.: Irwin Winkler, Robert Chartoff (United Artists). 136'.
- 1978: *The Last Waltz* (Ραντεβού με τ' άστρα της πότ). Φωτ.: Michael Chapman (χορεία De Luxe) και οι Laszlo Kovacs, Vilmos Zsigmond, David Myers, Bobby Byrne, Michael Watkins, Hiro Narita. Μουσική: The Band και οι Ronnie Hawkins, Dr. John, Neil Young, The Staples, Bob Dylan, Paul Butterfield, Muddy Waters, Eric Clapton, Joni Mitchell, Van Morrison, Ringo Starr, Ron Wood, Neil Diamond, Emmylou Harris. Συνεντεύξεις: M.S. Παρ.: Robbie Robertson - Jonathan Taplin (United Artists) 116'.
- 1980: *Raging Bull* (Ο Ισχυρό Είδωλο). βλ. Ζενεφικ σε άλλη σελίδα.

Επιμέλεια: Μιχάλης Δημιόπουλος





Ἡ τμηματική Θέαση

τού Pascal Bonitzer

Σκέφτομαι μιά ταινία τού Λάνγκ, τόν *Τάφο τού Ἰνδού*, όπου ένα ζευγάρι, ένας Εὐρωπαίος και μιά Ἰνδή, κυνηγημένοι ἀπο στρατιώτες καταφεύγουν στήν κοιλότητα ἑνος βράχου. Στήν πραγματικότητα, ἔχουν πέσει σέ μια ιερή σπηλιά τῆς Θεάς Σίβα. Οἱ στρατιώτες πλησιάζουν και εἶναι σίγουρο πως θά δούν τή σπηλιά. Ἡ Ἰνδή, τότε, προσευχεται στό εἰδωλο τῆς σπηλιάς κι ἀμέσως μιά ἀράχνη υφαίνει τόν ἴστό της μπρο πά στήν εἴσοδο (τό δλέπουμε σέ γκρο πλάν). Οἱ στρατιώτες φτάνουν, ἕνας ἐτοιμάζεται νά μπεῖ, ὅταν ἡ θεά τού ἴστου πού λάμπει στόν ἥλιο τόν σταματα. Ὁ τόπος, προφανώς, εἶναι ἀπάτητος. Οἱ στρατιώτες συνεχίζουν τόν δρόμο τους, ἐνώ τó ζευγάρι ἔχει πρὸς τó παρὸν σωθεῖ. Ὁ *τάφος τού Ἰνδού* εἶναι ἰδιαίτερα λαβυρινθωδῆς ἱστορία και δέν εἶναι τυχαίον πού ὁ ἕνας βασικός πρωταγωνιστῆς εἶναι ἀρχιτεκτονας (ὅπως κι ὁ Λάνγκ, ἀλλωστε). Ἡ ὁμορφιά, ὡστόσο, αὐτῆς τῆς σκηνῆς εἶναι ὅτι μέ τó γκρό πλάν τού ἴστου τῆς ἀράχνης, ἔχουμε κατά κάποιον τρόπο και τήν εἰκόνα τού ἴστου ὅπου ἔχουν πιασθεῖ τά πρόσωπα. Ἐχουμε τήν κάθετη, ἰχθυογραφική μέ ὄρους προοπτικῆς, προβολή αὐτοῦ τού ἴστου και τῆς συμβολικῆς ἀμφισημίας του: ἐγκλεισμός και λύτρωση, ἐνώ εἴμαστε κι οἱ ἴδιοι μεσα του. Ὅταν μιά τέτοια ἐπίπεδη, κάθετη εἰκόνα ἐμφανίζεται σέ μιά ταινία εἶναι σαν νά μάς προειδοποιεῖ: προσοχή, πρόκειται γιά λαβύρινθο. Εἶναι σαν νά προφέρεται ἡ λέξη. Τέτοιες βαθιές ὄψεις λαβυρινθῶν βρίσκουμε στό *Φελίνι*, τόν Μάνκιεβιτς και σέ ἄλλους.

Ὁ κινηματογράφος, λοιπόν, μπορεῖ νά ἐπιχειρήσει κάτι τέτοιο (ἡ ζωγραφική, προφανώς ὄχι: πρέπει νά διαλέξεις ἀνάμεσα στό Ντέ Κίρικο και τόν Ἀλεσίνσκι, ἀνάμεσα στήν σκηνογραφική και τήν ἰχθυογραφική ἀποψη). Μποροῦμε, ἀρα, νά συμπεράνουμε, ἡ τουλάχιστον νά ὑποθέσουμε, ὅτι ὑπάρχει μιά ἰδιαίτερη συγγένεια μεταξὺ τού κινηματογραφικοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος και τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τού λαβυρινθοῦ. Θά ξαναγυρίσω σ' αὐτό τó θέμα, ἀλλά, ἐφόσον τó ἀντικείμενον μου δίνει τó δικαίωμα, ἄς μου ἐπιτραπεί πρώτα μιά παράκαμψη, ἕνα πέρασμα ἀπ' τή λογοτεχνία.

Ἐπάρχει μιά νουδέλα τού Μπόρχες, πού βρίσκω ἰδιαίτερα ἰδεοληπτική και δέν μπορῶ νά μήν τή συσχετίσω μέ μιά ταινία. Ἡ νουδέλα εἶναι ἡ «Κατοικία τού Ἀστερίονα», πού περιέχεται στή συλλογή *El Aleph*, ὅσο γιά τήν ταινία, θά μιλήσω πάρα κάτω. Ἀπ' ὅλες τῆς ἱστορίες γιά λαβυρινθοῦς πού ἔχει γράψει ὁ Μπόρχες — και εἶναι ἀρκετές — αὐτή εἶναι ἡ μόνη, ἀπ' ὅσο ξέρω, πού ἐμπνέεται ἀμεσα ἀπό τόν Κρητικό Θρύλον, τó μῦθον τού Θησέα και τού Μινώταυρου. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πως ὁ Θησέας χηραιοποιεῖται ἐπιπλέον σαφώς σαν ἐργαλεῖον και μόνο στήν τελευταία γραμμῆ. Ἡ ἰδιομορφία τῆς διήγησης εἶναι ὅτι γίνεται σέ πρώτον πρόσωπον ἀπό τόν ἴδιον τόν Ἀστερίονα, δηλαδή τόν Μινώταυρον. Τό τέχνασμα βρίσκειται στό ὅτι κανείς, ἐκτός ἀν εἶναι εἰδικός, δέν ξέρει ὅτι πρόκειται γιά τόν Ἀστερίονα. Καί δέν τó ξέρει

κάνεις (μέχρι το τέλος, όποτε το αίνιγμα λύνεται) έπειδή, προφανώς, δέν το ξέρει ούτε ό ίδιος ό Μινώταυρος. Τό μόνο πού ξέρει, είναι ότι ή μητέρα του είναι βασίλισσα κι ότι ζει μόνος δια μια τεράστια κατοικία, μέ άτελείωτους διαδρόμους, πού τόν κάνει ν' άναρωτιέται μέ άγωνία μήπως ταυτιζεται μέ τόν κόσμο, όποτε, δέν είναι βασίλισσας αλλά Θεός. «*Ίσως, λέει ευγενικά, νύ έχω δημιουργήσει ή άστέρια, τόν ήλιο και την τεραστια κατοικία και νά μήν τό θυμάμαι πια*». Γρήγορα όμως, καθώς ή νουβέλα είναι συντομη, γίνεται φανερό πώς, βασίλισσας ή Θεός, ό άφηγητής είναι έπίσης και φυλακισμένος τής κατοικίας του, σκλάβος μιας θανάσιμης και καταχθόνιας άνίας (πού άπιτελεί και τό πιο έντυπωσιακό θέμα τής διήγησης), πού ώστόσο δέν συνειδητοποιεί, ούτε καν άόριστα, όχι μόνο έπει ή δέν είναι άρκετά πονηρός, αλλά έπειδή δέ διαθέτει τή έννοια, τή λέξη άνία. Όλόκληρη ή διήγηση τού Άστερίωνα, λοιπόν, έχει κατασκευαστεί σάν μια τεράστια άπάρνηση τής όδίνης του, πού ώστόσο άποτελεί τή μοναδική έξήγηση τής έπιθυμίας του νά έρθει εκείνος πού το' έχουν άναγειίει σάν λυτρωτή του, ό θινάσιμος έχθρός του, ό Θησέας. Και έξηγει άκόμη γιατί στό τέλος τού διηγήματος, ό Θησέας άπορεί λέγοντας στήν Άριάδνη πώς ό Μινώταυρος «*σχεδόν δέν άμύνθηκε*».

Η πρωτοτυπία και ή δύναμη τής ιστορίας έκτός άπό τή δύναμη τής νά μάς θυμίζει πράγματα, βρίσκεται στό δομικό τής σύστημα: νά ένα άστυνομικό αίνιγμα, πού άφορά τό ίδιο τό ύποκειμένο τής άφήγησης, τό «έγώ». Είναι αλήθεια πώς ή περιπλοκή δέν είναι μοναδική. Μιά παρόμοια διαδικασία, περισσότερο μεταμφιεσμένη, συναντάμε στό *Φόνο τού Ρότζερ Άκρόντ*, τής Άγκάθα Κρίστι (όπου ό δολοφόνος είναι ό άφηγητής) κι άκόμη, περισσότερο ριζοσπαστικά, άφού δέ θά μάθουμε ποτέ ποιός μιλάει, σ' ένα κεφάλαιο άπ' τόν *Όδυσσέα*, τού Τζόνς, τό έπονομαζόμενο τών Κυκλάπων. Μόνο πού έδώ, τό ένδιαφέρον δέν βρίσκεται στό ότι άγνωούμε ποιός μιλάει, ότι δέν ξέρουμε σέ ποιό πρόσωπο νά άποδώσουμε τό «έγώ» τής άφήγησης, αλλά στό ότι, ή άγνοιά μας άντανακλάται σ' εκείνην τού άφηγητή. Ο άφηγητής δέν γνωρίζει τή όψη του, σάν κι έμάς. Δέν πρόκειται μόνο γιά ένα άνόητο και μονόφθαλμο όν (όπως, καθόλου τυχαία άλλωστε, ό άφηγητής τού κε-

στικά, πρόκειται γιά τό ύποκειμένο πού παραγνωρίζει τήν κατάστασή του. Και καθώς δέν μπορούμε νά βάλουμε ένα πρόσωπο σ' αυτήν τήν παρανόηση, είναι σάν ή διήγηση νά μάς βάζει άντιμέτωπος μέ τή δική μας τυφλή κηλίδα. Πραγματικό, στήν καρδιά κάθε λαδύρινθου υπάρχει ή τυφλή κηλίδα κι όσο τό ύποκειμένο τής άφήγησης περιπλανιέται στό λαδύρινθο τών δικών του σκοταδιών, ή ίδια ή άφήγηση είναι μέ τή σειρά τής ένας λαδύρινθος, όπου έμεις οι άνανώστες περιπλανιόμαστε, ώπου κάποιος Θησέας, δηλαδή, στήν συγκεκριμένη περίπτωση, τίποτα περισσότερο άπό ένα όνομα, νά προσποιηθεί ότι μάς λυτρώνει. ποιηθεί ότι μάς λυτρώνει.

Συσχετίζω τήν αξιόλογη αυτή νουβέλα μέ μια ταινία, πού θεωρείται πολύ λιγότερο αξιόλογη ή τουλάχιστον όχι μέ τόν ίδιο τρόπο. Δέν πρόκειται γιά *Τά μάτια τής Λώρα Μάρς*, πού όποιοι έχουν δει θά μπορούσαν ίσως νά σκεφτούν, έξαιτίας τής ύποκειμενικής άποψης τών φόνων μέσα άπ' τά μάτια τού δολοφόνου. Ούτε γιά τή *Λώρα*, τού Πρέμυκερ, πού ίσως άλλοι νά σκέφτηκαν, έξαιτίας τής ύποκειμενικής φωνής σφ. πού στό τέλος άποκαλύπτεται, ότι άνήκει στό δολοφόνο (όπως στό *Φίνο τού Ρότζερ Άκρόντ*). Πρόκειται γιά μια ταινία πολύ πιο διάσημη, χάρη άκριβώς στήν τερατώδη τής, πού έπί πλέον, δέν έχει δει κανείς, εκτός άπό έλάχιστες έξαιρέσεις. Δέν προβάλλεται ούτε στα προγράμματα τής ταινιοθήκης, ούτε στις αίθουσες τέχνης, ούτε στις κινηματογραφικές εκπομπές τής τηλεόρασης κι άς είναι θριλερ, ταινία σασπένς. Είναι *Η κυρία τής λίμνης*, πού σκηνοθέτησε και, άν μπορούμε νά πούμε, έρμήνευσε ό ήθοποιός Ρόμπερτ Μονγκόμερι, και βασίζεται στό μυθιστόρημα τού Τσάντλερ.

Η ταινία, παρόλο πού έχει κακή φήμη, έγινε διάσημη χάρη σέ μια κατά κάποιον τρόπο έπίδειξη διαφορούμενης δύναμης πού τή διαπερνά: στήν προσπάθειά τής νά άποδώσει τήν ύποκειμενική άφήγηση τού Φίλιπ Μάρλοου στα μυθιστορήματα τού Τσάντλερ, γυρίστηκε ολόκληρη μέ ύποκειμενική μηχανή. Έτσι, γιά παράδειγμα, όταν ό ήρωας τρώει ξύλο, βλέπουμε τά χτυπήματα νά έρχονται κατευθείαν στό φακό. Όταν σωριάζεται κάτω, ή μηχανή σέρνεται στό έδαφος κι άπ' τήν τυφλή περιοχή πίσω άπ' τό φακό εμφανίζονται δύο χέρια, πού γδέρνουν τό χόμα. Έτσι, ό θεατής μπαίνει μέ τό ζόρι

στο περσι ή καλύτερα στο μάτι του ήρωα, πράγμα πού, καθώς φαίνεται, μάλλον κουράζει παρά συνεπαίρνει.

Ο λόγος πού ή «Κατοικία τού Ά περιονα» μού θυμίζει αυτήν τήν ταινία, κι αντίστροφα, είναι πώς και τά δύο αυτά διαφορετικά μεταξύ τους έργα άποδεικνύουν, τó ένα χάρη σ' ένα τέχνασμα και τó άλλο άπό άδεξιότητα, τήν υπαρχή μιάς κάποιας τυφλής κυλίδας, πού συγκεντρώνει τίς έξουσίες τής γοητείας στή λαβυρινθώδη διήγηση. Η κυρία τής λίμνης είναι αναγκαστικά λαβυρινθώδης ταινία ή τουλάχιστον περίπλοκη, σαν όλες τίς ταινίες πού έμπνέονται άπό τόν Τσάντλερ, όπως για παράδειγμα Ο μεγίλος υπνος, αλλά και γενικά όλα τά θρίλερ τής κλασικής έποχής, όπως Η κυρία άπ' τή Σανγκάη, για νά αναφέρω δύο ταινίες πασίγνωστες για τήν πολυπλοκότητά τους. Προφανώς, τó λάθος τής Κυρίας τής λίμνης, ή άδεξιότητά της είναι ότι πίστεψε πώς ή ύποκειμενική μηχανή κι ό,τι συνεπάγεται ό περιορισμός τού όπτικού πε-

διου (προφανώς δέν ύπάρχει δυνατότητα για σάμ-κόντρο-σάμ) θά μπορούσε, εκτός άπο ειδικές περιπτώσεις, νά άντιστοιχεί κατά έναν όποιοδήποτε τρόπο με τó αφηγηματικό «έγώ» τής λογοτεχνίας, με τόν Άστερίωνα. Η μέθοδος τής ύποκειμενικής μηχανής καταντάει αινιγματικό ένα πρόσωπο, πού δέν είναι, άφού είναι τó ίδιο πού στή διήγηση άναλαμβάνει νά έσχιάσει τó αίνιγμα. Υπάρχει λοιπόν εδώ κάποια παρανόηση, γιατί ή μηχανή δέν λειτουργεί ποτέ άπό τή θέση τού ύποκειμενου αλλά άπ' τή θέση τού Άλλου.

Πραγματικά, καταλογίζουν στήν ταινία (π.χ. ό Raymond Borde κι ο Etienne Chaumeton στήν εργασία τους με τίτλο Ηανόραμα τού άμερικανικου φίλμ νουάρ, Editions de Minuit), πώς ή αρχή τής ύποκειμενικής μηχανής έμποδίζει τήν περιφήμη, όλο και άναγκαία ταύτιση τού θεατή με τόν ήρωα, άφού δέν βλέπουμε ποτέ τó πρόσωπο τού τελευταίου, παρά μόνο μιά φορά όταν εξετάζει τίς πληγές του στον καθρέφτη και

The Lady from Shanghai, τού Orson Welles



ίσως σε μερικές ακόμη ανάλογες περιπτώσεις άντανακλάσεων. Άλήθεια, είναι άδύνατο νά ταυτιστούν με κάποιον όταν μάς άποκρύβουν συνεχώς τό πρόσωπό του. Και όταν δέν μπορούμε νά ταυτιστούμ, δέν μπορούμε και νά συμμετέχουμε στην άγωνία του ήρωα, πράγμα πού, ειδικά για θρίλερ, είναι ένοχλητικό.

Τό ζήτημα τής ταύτισης στον κινηματογράφο μάς έχει πιά ζαλίσει, ή λέξη άκούγεται χυδαία και τό όλο θέμα ακόμη χειρότερο. Πιθανόν, όμως, νά πρέπει νά ξαναμελετήσουμε τό ζήτημα από τή σκοπιά τής «Κατοικίας του Άστερίονα» μέσα από τήν όπτική γωνία του λαβύρινθου.

Ό φιλικός χώρος μοιράζεται σε δύο πεδία: με τεχνικούς όρους, στόν «μέσα» χώρο και στόν «έξω» χώρο. Θά μπορούσαμε ακόμη νά πούμε στό κατοπτρικό πεδίο και στό τυφλό πεδίο. Τό κατοπτρικό πεδίο, ό «μέσα χώρος», είναι ό,τι βλέπουμε στην όθονη. Ό «έξω» χώρος, τό τυφλό πεδίο, είναι ό,τι υποδόσκει έξω ή κάτω από τήν επιφάνεια των πραγμάτων, όπως ό καρχαρίας στό *Σαγόνια του καρχαρία*. Συμμετέχουμε σε τέτοιες ταινίες ακριβώς επειδή μάς πιάνει περισσότερο ή λιγότερο ή τανάλια των δύο πεδίων, του «μέσα» και του «έξω». Άν ό καρχαρίας βρισκόταν συνέχεια στην όθονη γρήγορα θά γινόταν κατοικίδιο ζώο. Έκείνο πού φοβίζει είναι πώς δέν είναι εκεί. Τό σημείο του τρόμου ένεδρεύει μέσα στό τυφλό πεδίο. Με άλλα λόγια, ό κινηματογράφος παράγει μιά ίσχυρη έντύπωση πραγματικότητας, όπως λένε, όχι τόσο χάρη στό φωτογραφικό ρεαλισμό και τήν κίνηση, αλλά γιατί παίζει με διαλεκτικό τρόπο ανάμεσα στό δύο πεδία.

Σύμφωνα με τή διατύπωση του κριτικού Άντρέ Μπαζέν (ιδρυτή των *Cahiers du Cinéma*) «ή όθονη δέν είναι ένα κάδρο, όπως του πίνακα ζωγραφικής, αλλά μιά μάσκα, πού επιτρέπει νά διακρίνουμε μόνο ένα μέρος άπ' τή δράση. Όταν ό ήρωας βγαίνει άπ' τό πεδίο τής μηχανής, παραδεχόμαστε ότι χάνεται άπ' τό όπτικό πεδίο, αλλά συνεχίζει νά υπάρχει ολόδιος σε κάποιο άλλο κρυμμένο σημείο του σκηνικού. Άντιθετα από τό χώρο τής σκηνής, ό χώρος τής όθονης είναι φυγοκεντρικός. (Τι είναι κινηματογράφος;).

γγραφικής όθόνης με τό πανι τής ζωγραφικής, άφενός, και με τή θεατρική σκηνή, άφετέρου, είναι θεμιλιώδης (τόσο θεμιλιώδης, πού ή σύγχρονη θεατρική σκηνοθεσία και ή σύγχρονη ζωγραφική, κυρίως ό υπερεαλισμός, έχουν ύπ' στεί τή βαθιά επίδρασή της). Σημαίνει πώς ούτε ή ζωγραφική, ούτε τό θέατρο διαθετούν άληθινό τυφλό πεδίο. Τοποθετούν τό θεατή σε ύπεροπτική θέση, βασιλική για τήν ακρίβεια, όπως δείχνει και τό πιό περίπλοκο ζωγραφικό έργο, ό γεμάτος έπαγωγές πίνακας του Βελάσκεθ, με τίτλο *Οι άκόλουθες* (βλ. τή μελέτη του Μισέλ Φουκώ, από τό βιβλίο του *Οι λέξεις και τά πράγματα*, Σ.Κ. τ 17/18).

Ό κινηματογράφος εισάγει συγκεκριμένα τήν τμηματική θέαση. Δέν είμαστε πιά έξω αλλά μέσα στόν πίνακα. Με τά διάφορα μεγέθη των πλάνων και τις πολλαπλές γωνίες λήψης ταξιδεύουμε στό εσωτερικό ενός πίνακας χωρίς πλαίσια, ενός πίνακα πού έξαπλώνεται διαρκώς, άπέραντου, τουλάχιστον μέσα στό χρόνο.

Χωρίς άμφιβολία, εδώ βρίσκεται και ή βαθιά δομική συγγένεια ανάμεσα στόν κινηματογραφικό μηχανισμό και τό μηχανισμό του λαβύρινθου και γενικότερα ανάμεσα στόν κινηματογράφο και τήν αρχιτεκτονική, όπως παρατηρούν και οι Ντελέζ και Γκαταρλί στη μελίτη τους για τόν Κάφκα, με τήν εύκαιρία τής μεταφοράς του έργου του από τόν Όρσον Γουέλς. Άντιγράφω: «Ό κινηματογράφος έχει ουσιαστικότερη σχέση με τήν αρχιτεκτονική παρά με τό θέατρο (*Ό Φρίτς Λάνγκ ήταν αρχιτέκτονας*)... Με άπόλυτη συνείδηση, ό Γουέλς χρησιμοποιεί ταυτόχρονα δύο αρχιτεκτονικά μοντέλα. Τό πρώτο είναι εκείνο το μεγαλείο και τής παρακμής... Άτελείωτες σκάλες σε πλονζέ και κόντρ πλονζέ πού συνοδεύουν ανόδους και καθόδους. Τό δεύτερο αποτελούν οι εύρυγώνιοι, τό βάθος πεδίου, και οι άτελείωτοι διάδρομοι. Ό πολίτης Καϊν και Τό μεγαλείο των Άμπερσον προτιμούν τό πρώτο μοντέλο. Η κυρία άπ' τή Σανγκάη, τό δεύτερο. Ό τρίτος άνθρωπος, πού ωστόσο δέν ύπογραφεται άπ' τόν Γουέλς, συνδυάζει και τά δύο σ' ένα αξιοθαύμαστο ανακάτεμα. . οι αρχαϊκές σκάλες, ή μεγάλη ρόδα, κάθετη στον ούρανό, οι υψόνομοι-ρίζες, μόλις κάτω από τή γή με τις διακλαδώσεις των άγωγών τους.

άξονες, τὰ πλονζέ και τὰ κόντρο πλονζέ, οί σκάλες κ.λπ. πρέπει νά αντιστοιχούν στά μεγάλα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα ενώ οι όριζόντιοι άξονες, οί άγωγοί τών ύπονομων, το βάθος πεδίου, στήν άγωνία. Πραγματικά, ή έντύπωση που δημιουργούν, οί άγωγοί-ρίζες, δηλαδή ή καθαρή έντύπωση λαδύρινθου στόν κινηματογράφο, συνεπαγεται το σασπενς, μέ άλλα λόγια, τή χρήση του περιορισμού του όπτικού πεδίου (τόσο στά κοντινα πλάνα όσο και στο βάθος πεδίου), μέ σκοπό βασικά τρομοκρατικο.

Έδώ, θά έπρεπε νά διατυπώσουμε ένα νομο, ένα άξίωμα: κάθε μορφή σασπένς συνεπάγεται ένα λαδύρινθο και άντιστροφα, κάθε λαδύρινθος μέσα στην αφήγηση συνεπάγεται ίναγκαστικά είτε το αίνιγμα, είτε το σασπένς.

Αίνιγμα, είδαμε κίολας μιά παραλλαγή του, είναι η ιστορία του Άστεριόνα. Αίνιγμα σημαίνει πώς ο άναγνώστης μπαίνει στη θέση εκείνου που ζηται τή γνώση, του μπουμενου ύποκειμενου, του Θησέα. Αυτό δημιουργεί τή γοητεία στην άστυνομική διήγηση. Γενικά, φαίνεται πώς τό αίνιγμα, μέ τήν έκπληξη που προϋποθέτει δέν λειτουργεί στόν κινηματογράφο. Ξέρω, βέβαια, πώς ή πρόσφατη έπιτυχία ταινιών από μυθιστορηματα της Άγκάθα Κρίστι δείχνει νά μέ διαφεύδει. Το γεγονός, όμως, παραμένει: εκεί που τό θρίλερ και τό σασπένς έδωσαν ταινίες που θεωρούνται κλασικές, κάθε προσαρμογή της Άγκάθα Κρίστι έδωσε πατάτες. Το *Έγκλημα στό Νείλο*, που τοποθετείται στην Αίγυπτο κι όπου μέ τό δικιο μας θά περιμέναμε νά απολαύσουμε έντυπώσεις λαδύρινθου, έρχεται δυστυχώς νά μέ έπιβεβαιώσει. Οί χαρακτήρες είναι αφηρημένοι και τό μυστήριο αδιάφορο. Πέρα από όρισμένες καλές έρμηνείες τών ήθοποιών, ύποθέτω πώς ή ταινία χρωστάει τήν έπιτυχία της στην τουριστική και ρετρό διάσταση της.

Ο Χιτοκοκ όνομάζει περιφρονητικά αυτές τις ταινίες whodunit (: ποιός-τό-έκανε, δηλαδή, ποιός είναι ο δολοφόνος). Στις *Συνομιλίες* του μέ τόν Γρυφώ έξηγει σέ έκταση πώς και τέτοιο δέν πρέπει νά γίνεται στόν κινηματογράφο. Στις ταινίες αυτού του είδους, που καταλαμβάνονται μέ τό ποιός είναι ο δολοφόνος, λέει: «δέν υπάρχουν

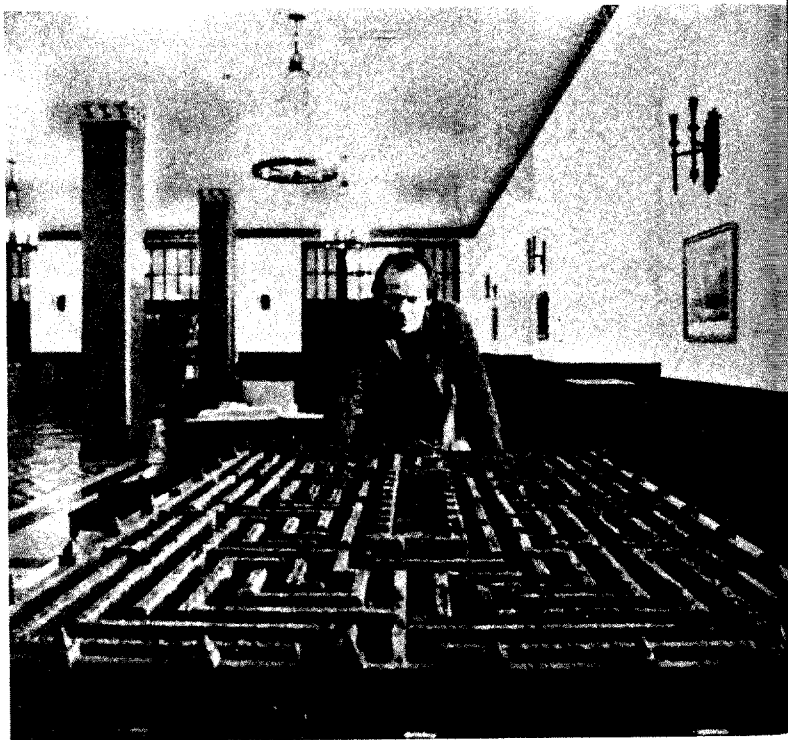
χει σασπένς, ύπάρχει μόνο ένα είδος έγκεφαλικου έρωτηματος. Το whodunit διεγείρει μια περιέργεια στερημένη από κάθε συναίσθηση». Όμως, τά συναίσθηματα είναι απαραίτητα συστατικά του σασπένς». Τι σημαίνει αυτό; Χωρίς άμφιβολία, πώς όταν μιά ταινία προσανατολίζεται ολοκληρωτικά στό «ποιός είναι ο δολοφόνος» έχουμε νά κάνουμε μέ έγκέφαλους και όχι μέ ύποκείμενα, δηλαδή, μέ όντα χωρίς επιθυμίες. Ο Έρακλής Γουαρό είναι τό πρότυπο τειτοιων ήρώων, που δέν αποδίδουν στην οθόνη: τό σήμα κατατεθέν του είναι γνωστό, «βάλε σέ λειτουργία τή φαιά ούσια», και τό όνομά του καλώς υπερβολικά ήχηρό μάς προειδοποιεί από τήν αρχή για τήν περιχαρακωμένη σεξουαλικότητά του. Ξέρουμε, όμως, πώς οί ήρωες του Χιτοκοκ και γενικά οί ήρωες τών θρίλερ, όρίζονται από τόν πόθο.

Ο λαδύρινθος είναι κατεξοχήν χώρος και κίνηση μύησης και μ' αυτήν τήν έννοια άποτελεί αναμφίβολα μηχανισμό άρχαϊκό. (Η ψυχανάλυση, σύγχρονη τεχνική είναι άντι-μύηση, όπως είπε τελευταία ο Λακάν, συμπεραίνω, λοιπόν, πώς ο λαδύρινθος δέν τήν ένδιαφέρει. Στόν Φρόυντ, ή άνάλυση παύει νά λειτουργεί, γίνεται στείρα, σ' ένα σημείο, που ο ίδιος όνόμασε άφαλό του όνειρου. Χρησιμοποίησε, όμως τόν Οίδιποδα, όχι τόν Θησέα. Ο Γιούγκ κι ο Μπατάιγ, λάτρεις κι οί δύο του άρχαϊσμού, ο καθένας στό δικό του πεδίο, ξεκινούν από τόν Φρόυντ, δηλαδή απομακρύνονται άπ' αυτόν για νά ένδιαφερθούν για τόν μύθο του λαδύρινθου (ο Μπατάιγ στό μύθο του φαλλικού ματιού κι άργότερα στόν Άκέφα-

λο). Ο λαδύρινθος λειτουργεί μέσα στό μυθιστορηματικό, μέσα στην έπική διήγηση και όχι μέσα στην άνάλυση. Καμένα μυθιστόρημα, καμιά ταινία, καμιά διήγηση δέν είναι άναλύσεις. Είναι άντιαναλύσεις).

Στό θρίλερ, ή διήγηση είναι μύηση. Γι' αυτό η ύποκειμενική αφήγηση έχει ιδιαίτερη σημασία και γι' αυτό ο κινηματογράφος προσπάθησε πολλές φορές νά τή χρησιμοποιήσει, χωρίς, άπ' ό,τι φαίνεται, νά τά καταφέρει. Και έχει προσπαθήσει, όχι μόνο μέ τόν άπλοικό και χοντροκομμένο τρόπο της *Κυρίας της Λίμνης*, αλλά και πιο κοινά μέ τήν ύποκειμενική φωνή όφ, όπως στην *Κυρία άπ' τή Σανγκάη*. Στο τέλος της ταινίας, ενώ ο ήρωας απομακρύνεται στό 119

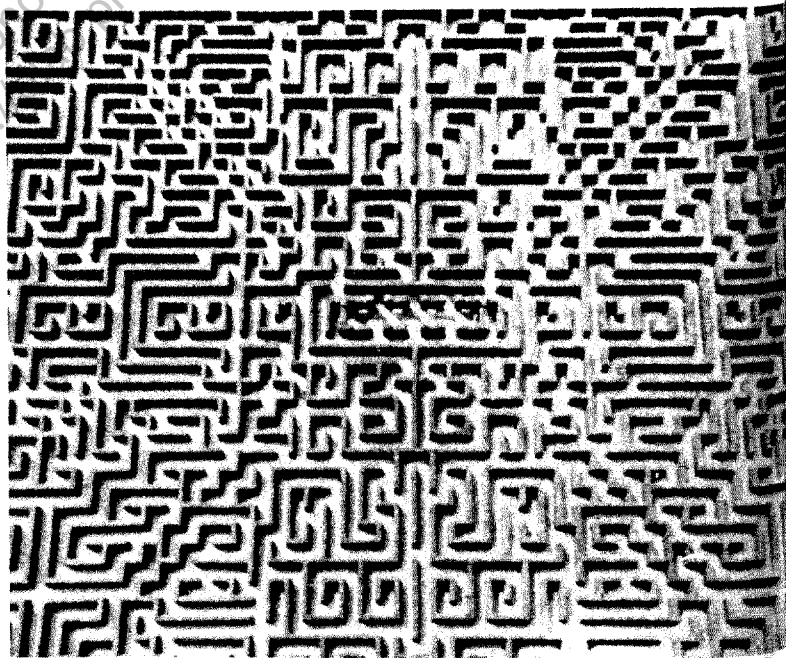
βάθος κι αφήνει σε πρώτο πλano τo πτωμα τής Ρίτα Χέιγου. ρθ, που σκότωσε o άντρας της στο διάδρομο με τούς καθρέφτες (κι αυτός σκοτώθηκε απ αυτήν), άκούμε τή φωνή του όφ: το μόνο που μου άπομένε π.ά ήταν νά μάθω ν' ί γερνάω, ή κάτι τέτοιο (στο τέρμα μιάς εξίσου λαβυρινθώδους και δολοφονικής διαδρομής, ή Ζαΐι, στο μυθιστόρημα του Κενώ, μπορεί τουλάχιστον νά πει πώς αυτή, γέρασε). Ξαναβρίσκουμε τή, ίδια διαδικασία σ ένα θρίλερ γαλλικού τύπου, στο *Μικρό στρατιώτη*. Όταν μαθαίνει πώς ή γυναίκα που άγαπούσε, πράκτορας του FLN (Έθνικο Άπελευθερωτικό Μέτωπο), πέθανε από τά βασανιστήρια τών ίδιων του τών φίλων του OAS (Όργάνωση Μυστικού Στρατού), ή αφηγητής άκούγεται νά λέει όφ: «έμενε νά μάθω νά μήν πικραίνομαι, όμως, ήμουν εύχαριστημένος γιατί είχα όλον τόν καιρό μπροστά μου», ή κάτι παρόμοιο. Στο τέρμα μιάς πορείας περιπλοκής, διάσπαρτη, από φόνους, χαραγμένης από κάποια διαφοροποιηνη Άριάδνη, που φυσικά συνειπαιρνει τόν ήρωα αλλά και καμιά φορά στο τέλος άποκαλύπτεται πώς είναι ή ίδια τó τέρας (μοτίβι στις ταινίες, *Η κυρία άπ' τή Σανγκάη*, *Τό γεράκι της Μάλτα*, *Kiss me Deadly*, του Όλντρις), ή ήρωας άποχωρίζεται, τελικά από εκείνη που άγάπησε για νά κερδίσει έτσι, με τόν εύνουχισμό, τήν άξιολόγεια του φύλου του, την άνδρική ώριμότητα.



Οι Λαβύρινθοι της Λάμψης, του Stanley Kubrick

Τό σασπένς λοιπόν δέν άποκλείει άναγκαστικά τó μυστήριο, αλλά, δέ συγκεντρώνε, όλο τó ένδιαφέρον επάνω του. Έκείνο που μετράει είναι ή πορεία του π.ωταγωνιστή και ή εμπειρία που προσκομίζει. Γι αυτό τά συναισθήματα παίζουν σπουδαιορόλο, όπως λέει ο Χίτσκοκ, και γι' αυτό τó σασπένς άποτελεί προνομιούχα κινηματογραφική μορφή.

Τό σασπένς είναι, έφευρεση του Γκρίφιθ, άν και γενικά δέν είναι αυτό που προσέχουμε στο έργο του. Ό Γκρίφιθ έχει μείνει γνωστός σαν έφευρέτης του μοντάζ και τών κοντινών πλάνων, ιδιαίτερα του γκρό πλάν. Οι σοβιετικοί, με έπικεφαλής τόν Άϊζ. νσάιν, συνταράχτηκαν από τó μοντάζ και τó γκρό πλάν, έπηρεασμένοι, όμως, από τó φουτουρισμό, παράλειψαν τήν πραγματιστική χρήση τους από τόν Γκρίφιθ για νά προσδώσουν στις έπινοήσεις του διανοουμενιστική χροιά (ξέρουμε



πώς ο Άιζενστάιν πίστεψε πως θα μπορούσε να προσαρμόσει στον κινηματογράφο τον Όδυσσέα του Τζους, άκομη και το Κεφάλαιο). Στόν Γκρίφιθ, τό μοντάζ συνδέεται καταρχήν μέ τό σασπένς: σέ καταδιώξεις, σπου παίρνομε μιά τή θεση του κνηγμένου και μιά του διώκτη.

Φαίνεται, πως τό είδος τής συγκινησιακής αυτής σκηνοθεσίας κατακρίθηκε άκριβώς για τήν υπερμετρη άποτελεσματικότητα του και τήν τρομοκρατική χειραγώγηση του θεατή που συνεπάγεται. Κατακρίθηκε άκομη κι άπ' τόν Μπαζέν, που ωστόσο τόνιζε τή σημασία του τυφλού πεδίου στόν κινηματογράφο, τής άποκρυπτικής λειτουργίας τής όθόνης. Ό Μπαζέν όνόμαζε με περιφρόνηση τό είδος αυτό τής σκηνοθεσίας, κλασικό πιά στόν άμερικάνικο κινηματογράφο, «*πόμολο τής πόρτας*». Γιατί πόμολο τής πόρτας; Γιατί τό κλασικό κινηματογραφικό ντεκουπάζ άνάγεται, σύμφωνα με τόν Μπαζέν, σέ μιά σκηνή του τυπού: *Κάποιος κλεισμένος σ' ένα δωμάτιο περιμένει τον δημό του, (όπως άκριβώς κι ό Άστερίων). Τή στιγμή που ό δήμος θα μπει, ό σκην.θέτης δέν παραλείπει να δείξει σέ γκρό πλάν τό πόμολο τής πόρτας, που γυρίζει άργά*». Είναι φανερό πως έδώ πρόκειται για μιά πυκνή μορφή αγωνίας, κι ας μήν τό παρατηρεί ό Μπαζέν.

Σ' αυτό τό ψυχολογικά συμβατικό ντεκουπάζ, όπως τό άποκαλεί, ό Μπαζέν αντιπαράθετει τό βαθος πεδίου και τά μεγάλα πλάνα τής (σύγχρονης του) νεορεαλιστικής σχολής κι έπίσης τό βαθος πεδίου στόν Γουέλς, πράγμα περιεργό, γιατί στίς ταινίες του χρησιμοποιείται πολύ τό μοντάζ και τό γκρό πλάν. Οι τρόποι αυτοί είναι, κατά τόν Μπαζέν, πιο δημοκρατικοί γιατί έπιτρέπουν στό θεατή νά διαλέξει τη δική του όπτική γωνία στήν εικόνα.

Δέν θά έλεκταθώ σ' αυτό τό ζήτημα, που θά μάς παράσκειν έξω από τό θέμα. Παρατηρώ μόνο πως, σύμφωνα με αυτό τό χτυπητό παράδειγμα, τό σασπένς φαίνεται νά αναλύει τό χώρο και νά πυκνώνει τό χρόνο μέσα από τή χρήση των κοντινών πλάνων. Το σασπένς προϋποθετει τά κοντινά πλάνα, τόν περιορισμό και τή συμπύκνωση του όπτικού πεδίου. Θα μπορούσαμε νά πουμε λαριστικά πως τό σασπένς βυθίζει τό θεατή σέ υπονόμους αγωνίας, σέ

σύραγες πλάνων. άπ' όπου συχνά δέν είναι και τόσο εύκολο νά ξεφύγει κανείς, άν είναι έστω και λίγο ευαίσθητος. Είναι γνωστή ή κάπως ειρωνική άρνητική στάση των λεγόμενων, πληροφορημένων θεατών άπέναντι σ' αυτό του όνομάζομε έντύπωση πραγματικότητας στόν κινηματογράφο. Προσπαθούν νά άποφύγουν τήν περίπτωση μιάς κακής συνάντησης μ' εκείνο που άποτελεί τή σκιά του πραγματικού (έκφραση του Ρολάν Μπαρτ) μέσα στήν έντύπωση τής πραγματικότητας. Μια συνάντηση, στίς ταινίες του Χίτσκοκ, με τήν ταριχευμένη μάνα, στό *Ψυχώ*, ή με τόν άντρα με τά βγαλμένα μάτια, στό *Πουλιά*: κ.λπ., πάντα στό τέρμα μιάς έναγωνίας περιπληνης μέσα στό δαιδαλο κάποιου άδειου και σιωπηλού σπιτιού. Τά βγαλμένα ματια, οι κενές τροχιες, είναι κι αυτοί τρόποι νά παρασταθεί ή τυφή κυλίδα του ύποκειμένου.

Έρχομαι, λοιπόν, στον Χίτσκοκ, που ό Μπαζέν δε συμπαθούσε ιδιαίτερα. Όλος ό κόσμος ξερει πως ό Χίτσκοκ είναι ό μαίτη του σασπένς. Άκομη, θεωρείται σήμερα ένας άπο τους μεγαλύτερους σκηνοθέτες, κι άς έκανε μόνο κακές ταινίες τά τελευταία δέκα χρόνια. Πραγματικά, έδώ και λίγο περισσότερο από δέκα χρόνια δέν ξέραμε άν έπρεπε νά τόν θεωρούμε μεγάλο κινηματογραφιστή ή δεξιότηχνη σέ ένα κατώτερο είδος. Είναι, όμως, τό σασπένς κατώτερο είδος, Ό Τρυφώ, στόν πρόλογο από τις *Συνομιλίες* με τόν Χίτσκοκ, βάζει τήν έρώτηση και άπαντά: «*Τό σασπένς δέν είναι κατώτερη μορφή θεάματος, είναι τό ίδιο τό θέαμα. Για παράδειγμα: κάποιος φεύγει από τό σπίτι του, μπαίνει σ' ένα ταξί και κατευθύνεται στό σιδηροδρομικό σταθμό νά πάρει τό τρένο. Μιά κανονική σκηνή μιάς μέσης ταινίας. Αν, τώρα, πριν μπει στό ταξί, ό άνθρωπος κοιτάξει τό ρολόι του και πει: «Θεέ μου, είναι τρομπρο, με κανέναν τρόπο δέν προλαβαίνω τό τρένο μου», ή πορεία του μετατρέπεται σέ σκηνή καθαρού σασπένς, όπου κάθε διασταύρωση, κάθε τροχονόμος, κάθε σήμα κυκλοφορίας, κάθε χειρισμός των ταχυτήτων δυναμώνουν τή συγκινησιακή αξία τής σκηνής*».

Τό παράδειγμα αυτό, που μοιάζει νά άπαντά στήν κριτική του Μπαζέν είναι ένδιαφέρον, άν και τετριμμένο, έπειδή δείχνει πως μαλλον τό σασπένς γεννά τό λαβυρινθο, παρά ό λαβυρινθος τό σασπένς. 121

Όταν η εϋθεία γραμμή της καθαρής και αδιάφορης διάρκειας διεγείρεται ξαφνικά από κάποιο λίγο ή πολύ αυθαίρετο στοιχείο, ο χρόνος πυκνώνει, ο χώρος ανατριχιάζει, καλύπτεται από εμποδία και φορτώνεται με μιανάνδρου. «Ο λαδύρινθος, μ' αυτήν την έννοια είναι αποτέλεσμα βιασύνης, χρόνος σε διέγερση. Ο χώρος της οθόνης είναι φυγοκεντρικός, έγραφε ο Μπαζεν, και είναι αλήθεια, όμως, ο χρόνος του σασπένς είναι αντίστροφα κεντρομόλος. Προσανατολίζεται ολόκληρος, στη συνάντηση που επιθυμούμε η φοδόμαστε. Η διπλή αυτή σπείρα που μας περικυκλώνει σιγματίζει το λαδύρινθο.

Φυσικά, ένα τέτοιο σύστημα απαιτεί μονταζ, σύντομα, ασυνεχ η πλάνα, κινήσεις της μηχανής και όχι υποκειμενικές λήψεις (είδαμε ότι η ειλκρινής υποκειμενική μηχανή διαλύει τó σύστημα), αλλά λήψεις που νά σφίγγουν, αν μπορούμε νά πούμε, τó υποκειμενο (βέβαια, όλ' αυτά άφορουν ένα τυπο κλασικής αφήγησης, αλλά τó σασπένς είναι άκριβώς ó κλασικισμός. Ό,τι θεωρείται μοντέρνο είναι αντίθετο μέ τó σασπένς, όπως η Ντυράς, η Άκερμάν, ó Στράουμπ, κ.λ.π., κινηματογραφιστές συναρπαστικοί, που όμως, μάλλον προσηπιθούν νά καταστρέψουν τó σύστημα που έξεταζώ εδώ και ό,τι καταλήγει στον έλεγχο τού θεατή. («*Άς χαθεί ó κινηματογράφος*» λέει η Ντυράς).

Πραγματικά, όταν δέν οδηγείται στο χαμό του ó κινηματογράφος μάζ κυριεύει, όπως στις ταινίες τού Χίτσκοκ. Ό πió επιγραμματικός όρισμός που θα μπορούσαμε νά δώσουμε για τó λαδύρινθο θά ήταν: μιά άπερρανη φυλακή. Οί όροι είναι αντίφατικοί, μιά και ó λαδύρινθος είναι μιά αντίφαση. Δέν έχει ούτε μέσα ούτε έξω, όπως οί μονοεπιπέδες επιφάνειες, οί κορδέλες τού Μέμπιους ή οί μπουκάλες τού Κλαίν, που θά μπορούσαμε νά θεωρήσουμε είδη λαδύρινθων, αν ó λαδύρινθος δέν προϋπόθετε τή βασανιστική περιπλάνηση κάποιου υποκειμένου. Άπ' αυτήν τήν άποψη ή άποθέωση τού λαδύρινθου είναι μιά άπερρανη έρημος: έτσι τελειώνει και ένας μύθος τού Μπόρχες, στην ίδια συλλογή μέ την «Κατοικία τού Άστερίονα» μέ τίτλο «Οί δύο βασιλιάδες κι οί δύο λαδύρινθοι». Ό πρώτος βασιλιάς ρίχνει τόν άλλο σ' έναν μπρούτζινο λαδύρινθο, μέ άμέτρητες σκάλες, τοίχους και πόρτες, όμως ó φυλακισμέ-

νος έπικαλείται τó όνομα τού Άλάχ και βρίσκει διέξοδο. Μέ τή σειρά του φυλακίζει τόν άλλο βασιλιά και τού λέει: *Ω βασιλιά τού χρόνου, Ούσία και άριθμέ τού αιώνα! Στη Βαθυλώνα θέλησες νά χαθώ σ' έναν μπρούτζινο λαδύρινθο «έ άμέτρητες σκάλες, τοίχους και πόρτες. Τώρα, ó Παντοδύναμος θέλησε νά σου δείξω τó δικό μου, όπου δέν υπάρχουν σκιλες νά σκαρφαλώσεις, ούτε πόρτες νά παραδιασεις, ούτε τοίχοι νά σ' έμποδίσουν νά περάσεις», και τόν έγκαταλείπει στην καρδιά τής έρημου όπου πεθαίνει από πείνα και δίψα. Γιατί θυμήθηκα αυτήν τήν ιστορία; Γιατί είναι ή ίδια μέ τήν ιστορία τής πió διασημής σεκάνς από τή Σκιά τών τεσσάρων γιγάντων τού Χίτσκοκ, τής σεκάνς όπου τó άεροπλάνο παγιδεύει τόν Κάρο Γκράντ στην έρημο. «Νά, λέει ó Χίτσκοκ, πώς μου ηρτίε ή ιδέα. Θέλησα νά αντιδράσω σ' ένα παλιό κλισέ: τού ανθρώπου που φτάει στο μερο; όπου πιθανόν νά σκοτωθεί. Τι γίνεται συνήθως; Σκοτεινή νύχτα σε κάποια διασταυρωση τής πόλης. Τό θυμα περιμένει όρθιο μέσα στο φτεινο κλοϊό ενός φανοστάτη. Τό πλακόστρωτο είναι άκόμη υγρό από τήν πρόσφατη βροχή. Σε γκρό πλάν, μιά μαύρη γάτα που τρέχει στην άκρη τού τοίχου. Ένα πρόσωπο σε κάποιο παλάθυρο τραβάει τις κορτίνες και κοιταει κρυφά έξω. Μιά μαύρη λιμουζίνα πλησιάζει άργά, κ.λ.π. Αναρωτήθηκα, ποιό θά ήταν τó αντίθετο αυτής τής σκηνής: μιά έρημη τεδιάδα, μέσα στον ήλιο, χωρίς μουσική, χωρίς μαύρη γατα, χωρίς μυστηριώδη πρόσωπα πίσω από παράθυρα».*

Σ' αυτό τó κενό, έξίσου λαδυρινθώδες μέ τó πió περίπλοκο σχήμα, θά δοκίμαζα άπ' την μερια μου νά βρώ τή διέξοδο στη διαδρομή μου.

Πασκαλ Μπονιτζέρ

Τό κείμενο αυτο πρωτοδημοσιεύτηκε στα Cahiers du Cinéma, τ. 205. Άποτελεί τó κείμενο τής διάλεξης τού Π. Μπονιτζέρ στο σεμινάριο τού Ρολάν Μπάρτ, που θέμα είχε τó Λαδύρινθο. Η διάλεξη δώθηκε στις 27 τού Γενάρη 1979, στο Collège de France. Εύχαριστούμε τόν συγγραφέα που μάζ τó παραχωρησε εύγενικά για άναδημοσίευση στο Σ.Κ. Τή μετάφραση έκανε ó Γιώργος Ζηκογιάννης και τήν επιμέλεια είχε ή Μαρία Νικολακοπούλου)

Τὰ κίνητρα του πέπλου

(Τὸ παίγνιδι ἀπόκρυψης / ἀποκάλυψης στὶς «ἐρωτικὲς ταινίες»)

τοῦ Θόδωρου Σούμα

I

Πως μπορεί νὰ ἀναπαρασταθεῖ ἡ σεξουαλικὴ πράξη, ἡ σεξουαλικὴ σχέση στὸν κινηματογράφο⁽¹⁾; Νὰ ἀποκρυφθεῖ σημαντικὰ μέρη, τμήματά της ἢ νὰ προσπαθῆσιν νὰ δείξῃς τὰ πάντα; Νὰ ἐπιχειρήσῃς μὴ προσέγγιση σινεμά - ντιρέκτ ἢ νὰ ἀποκλείσῃς κάθε συνάφεια μὲ τὸ ντοκυμανταίρ, Νὰ ὠθήσῃς βίαια τὴν κινηματογράφηση σὲ νατουραλιστικὲς κατευθύνσεις (ὅπου οἱ ἀπὸ τὸ φιλμ προτεινόμενες εἰκόνες ὑποτίθεται ὅτι εἶναι ἀληθινὲς καὶ ἀντιστοιχοῦν ἀπόλυτα στὴν πραγματικότητα τῆς ἀναπαρασταμένης, ἐρωτικῆς δράσης) ἢ νὰ προσπαθῆσῃς κατὰ τμήματα, μικρὲς ἐνότητες ἢ στιγμὲς νὰ θέσῃς κάτω ἀπὸ ἀποστασιοποιητικὴ σχέση τὶς παραγόμενες ἐντυπώσεις; Ἡ μὴπως νὰ βασιστεῖς στὸ παίγνιδι μὲ τὶς ταυτίσεις;

II

Ἡ σχέση ἀπόκρυψης - ἀποκάλυψης στὶς εἰκόνες τῆς ἐρωτικῆς λογοτεχνίας καὶ στὸ ἐρωτολογικὸ δοκίμιο

Πρῶτα - πρῶτα ἄς θέσουμε τὸ πρόβλημα τῆς ἐπιλογῆς, ὅσον ἀφορᾷ τὴν κατασκευή ἑνὸς ἐρωτικού ἢ / καὶ ἐρωτολογικοῦ φιλμ, ἀνάμεσα στὴν ἐλιδιώξη τοῦ νὰ δεῖχεται καθὲς φορὰ ὅσο καὶ ὅ,τι περισσότερο εἶναι δυνατό (ἢ τὰ πάντα) καὶ ὅ,τι αὐτῆ τοῦ νὰ κρυβόνται μερικὰ κομμάτια / εἰκόνες / πλευρὲς τῆς ὑπὸ ἀντιμετώπιση σεξουαλικῆς σχέσης. Γιὰ τὴν «πολιορκία» του προβλήματος εἶναι σκόλιμο νὰ παρακάμψουμε πρὸς τὶς ιδέες τῆς κλασικῆς ἐρωτικῆς λογοτεχνίας καὶ τῶν ἀντιστοιχῶν θεωρητικῶν γραπτῶν, ἀφοῦ ὁ ἀναγνώστης καὶ οἱ παρατηρηταὶ τοὺς γυρῶ ἀπὸ τοὺς δεσμούς τοῦ λόγου, τῆς τέχνης καὶ τῆς ἀφηγητικῆς πρὸς τὸν ἐρω-

τισμὸ ἔχουν ἐκκινήσει πρὸ πολλοῦ καὶ διερευνηθεῖ σε βάθος.

Ἐνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἐρωτισμοῦ, τῶν καιαστασεων ἐρωτισμοῦ (καὶ ὄχι εἰδικὰ στὴν τέχνη), εἶναι πὼς δὲν μπορεί νὰ θεωρηθεῖ δοσμένος μὴ γιὰ πάντα, διαρθρωμένος καὶ ἐκτεθειμένος με σαφηνεῖα, ἐξηγήσιμος πρὸς καθὲ στοιχεῖο του. «*Ἡ χαρακτηριστικὴ ιδιότητα τοῦ ἐρωτισμοῦ εἶναι πὼς κρύβεται. Κρύβεται ἀκόμα καὶ τὴ στιγμή που ἀποκαλύπτεται ...*»⁽²⁾

Στὸ μυθιστόρημά του *Ἡ νέα Ζυστίν* ὁ Ντονατιὲν Ἀλφὸνς Φρανσουά ντε Σαντ χρησιμοποιεῖ μερικὲς φράσεις τοῦ γάλλου ὑλιστῆ φιλοσοφου *La Metri* (α' μισὸ τοῦ 18ου αἰ.) γιὰ νὰ ἐξηγήσῃ τὴ λειτουργία τῆς ἀπόκρυψης τὴν ὁποία ἐφαρμόζει στὸ συγκεκριμένο του ἔργο: «*Λεμε καλύτερα τὰ πράγματα ἐξαφανίζοντάς τα*» γράφει ὁ *La Metri*, «*διεξιζομε τὶς ἐπιθυμίες κεντριζόντας τὴν περιέργεια του πνεύματος γυρῶ ἀπὸ ἐνα αντικείμενο μερικὰ καλυμμένο, πού δὲν μαντεύομε ἀκόμα ἢ που θέλομε νὰ ἔχομε τὴν τιμὴ νὰ μαντεύσομε*». *Αὐτὰ εἶναι τὰ κίνητρα του πέπλου, τὸ ὁποῖο ριχνόμε πᾶντο στὶς σκηνὲς που δὲν κανομε τίποτα ἄλλο παρὶ νὰ τὶς ἀνακοινοῦμε*» παρατηρεῖ ὁ Σάντ γιὰ νὰ περιγράψῃ ἐνα «*μανιώδες ὄργιο που δὲν ἐπιβραδύνεται παρὰ γιὰ νὰ παρὶ καινούριες μορφές καὶ νὰ ἐπεκταθεῖ...*»⁽³⁾

Με τὴν «Εἰσαγωγή» στὶς *120 ἡμέρες τῶν Σοδομων* ὁ Σάντ φανερώνει ἔμμεσα τὶς βασικὲς ιδέες τοῦ γυρῶ ἀπὸ τὸ ἴδιο πρόβλημα. Ἐκθι τονίας τὸ χώρο (καὶ τὴ λειτουργία του) τὸν ὁποῖο οἱ τέσσερις ἀδιότακτοι ἐλευθεριαζόντες ἠρώες του διεσθετήσαν σύμφωνα μὲ τὶς ἰδιωτικὲς σεξουαλικὲς ἐπιθυμίες τους, προκειμένου νὰ ἐλιδοθοῦν στα ὄργια τους, γράφει: «*Ἄλλα ἡ διαφθορὰ, ἡ βιαιότητα, ἡ βδελυρότητα, ἡ αἰσχρότητα, ὅλα αὐτὰ τὰ πᾶθη που εἶχον προβλεφεῖ ἡ εἰρὴν δοκιμασιε*»⁽⁴⁾

(1) Το κείμενο αὐτὸ εἶναι τὸ πρῶτο μῖας σειρᾶς τριῶν κειμένων γύρω ἀπὸ τὴ σχέση κινηματογράφου καὶ ἐρωτισμοῦ / σεξουαλικότητας. Το δεύτερο κείμενο ἔχει ἐκεῖ ἀξίονα ὀριόμενες «*ιδιαιτερότητες τῶν ταινιῶν πού ἐντυπῶσιν στὰ θέματά τους τὸν ἐρωτισμὸ*» καὶ τὸ τρίτο «*Τὸ σινεμά πορνό*». Ἡ δόμησι τῶν ἰδεῶν ἀνάμεσα στὰ τρία κείμενα θὰ εἶναι τί τῶνα πού καθὲ πρόβλημα θὰ προσεγγίζεται, θὰ ἀφηνεῖται καὶ θὰ ἐξαντιπῶνεται ἀπὸ κείμενο σὲ κείμενο, προσθέτοντας καθὲ φορὰ κατὰ ἄλλο, διερευνώντας μὴ ἀλλῆ πλευρὰ τοῦ ἴδιου προβλήματος, ἢ μὴ μὴ διαφανετικὴ ἀφετηρία. Κι αὐτὸ γιὰ νὰ ἀπαφευχθεῖ ἡ σκεπτικὴ ὀπισθηματικότητα που ὑποτίθεται ὅτι θα σποχευε στὴν πληρῆ ἐξάντληση τοῦ καθὲ θέματος, στὴν παροχή ὀριόμενων ἐπισημῶν - κλειδῶν, πού θὰ ἀποκαλύπτουν μῖα καὶ καλὴ τὴν ἀλήθεια τῶν προβλημάτων που θέτομαι.

Στὴ συντάξη τῶν κειμένων συνεργασθεῖ ἡ Μαρία Γαβριὰ καὶ βοήθησε ὁ γάλλος κινηματογράφος Jean-Paul Aubert (2) Georges Bataille *Les larmes d'Ena*, collection 33/18, σφ. 79.

(3) Sade *La nouvelle Justine*, col. 33/18, Τομὸς II, σφ. 687.

από τις αισθήσεις, οικοδόμησαν έναν άλλο χώρο του όποιου «επείγει να δώσουμε ένα σκιαγράφημα, γιατί οι υλιστικοί νόμοι προς το συμφέρον της αφήγησης έμποδίζουν να τον ζωγραφίσουμε ολοκληρω»⁽⁴⁾. Ποιοί όμως είναι αυτοί οι νόμοι, ποιο το συμφέρον της αφήγησης στο συγκεκριμένο έρωτικό έργο αλλά και γενικότερα; Ο Σάντ τους υποδειχνει με λανθάνοντα τρόπο, σε δύο διαφορετικά άποσπάσματα από τα οποία τo ένα προηγείται και τo άλλο έπεται του κομματιού που ήδη αναφέραμε: «... τίποτα δεν περιορίζει την ελευθεριότητα (libertinage) και ο πραγματικός τρόπος να εξαπλώνεις και να πολλαπλασιάζεις τις επιθυμίες της είναι να θέλεις να της επιβάλεις όρια»⁽⁵⁾. Και «... να αφήσουμε να ερεθιστεί η ηδονή χάρη στην άπυξή μιά επιθυμίας που δεν παύει να εξάπτεται και που δεν είναι ποτέ ικανοποιημένη, κατάσταση που οφείλει αναγκαστικά να οδηγήσει σε μιά λάνια αποχαλίνωση που οι φίλοι δουλεύουν για να την προκαλέσουν, σαν μιά από τις πιο ηδονικές καταστάσεις της λαγνείας»⁽⁶⁾. Από την παράθεση των τριών άποσπασμάτων απορρέει η σημασία των υπογραμμισμένων σημειών, ως μεθόδων διεγερσης της επιθυμίας και των αναζητήσεων της ειδικότερα της επιθυμίας εκείνου που ακολουθεί τα χνάρια της αφήγησης του έρωτικού έργου, έχοντας εισχωρήσει και παρασυρθεί από το ρού του.

Ο Πιέρ Κλοσόφσκι (γάλλος φιλόσοφος που ανατεμνει ειδικότερα στα λογοτεχνικά έργα του τον έρωτισμό, όπως και τις ηθικές και φιλοσοφικές περιεργωτισμού) αναφερόμενος σ' ένα παραπλήσιο θέμα, αυτό της χρήσης της γραπτής γλώσσας για την προσέγγιση των «διαστροφών», από μιά οπτική που δεν απέχει πολύ των προηγουμένων (Σάντ, Μπατάιγ), γράφει στις μελέτες του για τη γλώσσα του Σάντ: «... ο Σάντ εισάγει τη λογικά δομημένη γλώσσα μέσα στη διαστροφή ή οποία είναι σε σχέση με αυτή τη γλώσσα μιά δομημένη στερημένη λογικής»⁽⁷⁾. Και «Η παραδοσιακή γλώσσα μπορεί να υφίσταται ο,τιδήποτε προσαρμόζεται στη λογική δομή της, ανάλαμβάνει να διορθωθεί, να λογοκρίνει, να αποκλείει, να σιωπά, ο,τιδήποτε θα κατέστρεφε αυτή τη δομή, δηλαδή το άλογο. Τo να περιγράφεις την παρεκτροπή είναι να εκφράζεις θετικά την άπουσία στοιχείων που κάνουν ένα πράγμα, μια κατάσταση, ένα όν, να μην είναι βιώσιμα»⁽⁸⁾. Τιθεται αρα τo πρόβλημα κατά ποσο ή λογικά δομημένη γλώσσα — κατά προεκταση και ή κινηματογραφική γλώσσα — μπορεί να γράψει, να περιγράψει, να αποδώσει την «άληθεια» του σεξουαλικού ή μάλλον των σεξουαλικών παθών και «διαστροφών». Η μηπως όμως υποστηρίζει ο Κλοσόφσκι κάθε λογικά δομημένη γλώσσα⁽⁹⁾ αντιφάσκει με τη σεξουαλική «τρέλα»; Μόνο τo (έρωτικό) έργο τέχνης και ή ψυχανάλυση αποκαλύπτουν ορισμένες πλευρές της σεξουαλικής «τρέλας», παρόλληλα ίσως με τις αναφερόμενες από τον Κλοσόφσκι λογοκρισίες και τους αποκλεισμούς που της επιβάλλονται⁽¹⁰⁾.



λυσης φωτίζουν μιά άλλη όψη των προηγουμένων συναφών προβλημάτων: «Δέν είναι 36 'νοήματα' που ανακαλύπτει κανείς στο υποσυνείδητο⁽¹¹⁾: είναι το σεξουαλικό νόημα. Δηλαδή ακριβέστερα τo άλογο νόημα...». «...αυτό τo σεξουαλικό νόημα δέν ορίζεται παρά από τo ότι δέν μπορεί να γραφτεί...»⁽¹²⁾. «... αυτό που λέω για τόν έρωτα, είναι σιγοურα πώς δέν μπορούμε να μιλήσουμε γι' αυτόν... Μίλησα για τo έρωτικό γράμμα και για την έρωτική εξομολόγηση, που δέν είναι τo ίδιο πράγμα με τo λόγο (parole) του έρωτα»⁽¹³⁾.

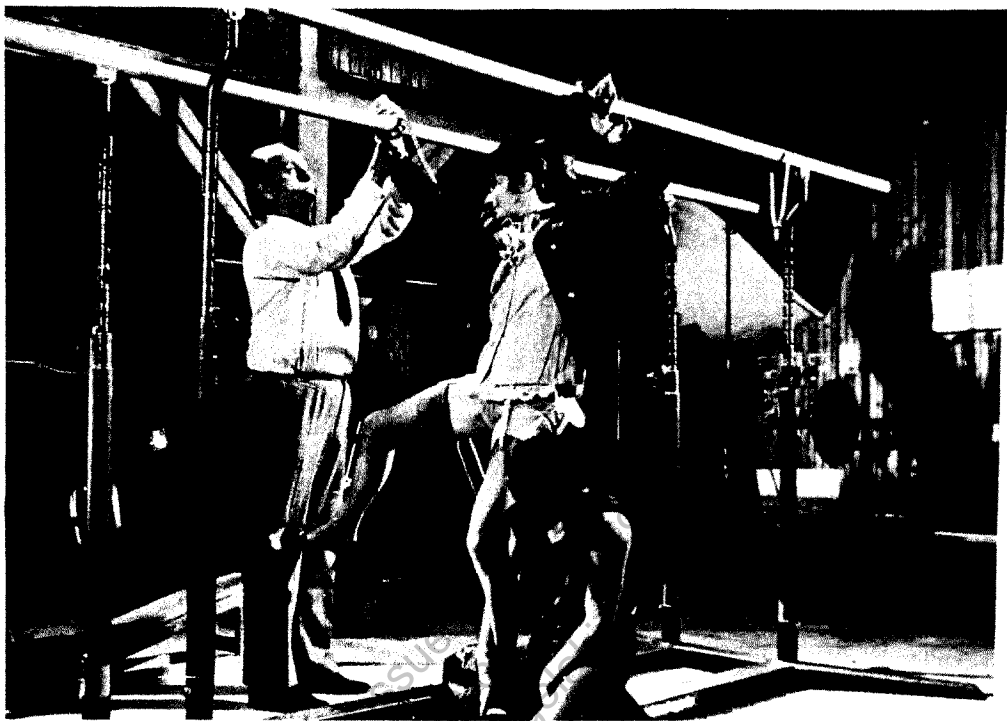
(4) Sade, *Les 120 journées de Sodome*, collection 10/18, Τόμος I Introduction, σελ. 81 (βλ. ελ. μετάφραση στον Έξαρτα). Οι υπογραμμισίες δικές μου.

(5) Το ίδιο, σελ. 81. Οι υπογραμμισίες δικές μου.

(6) Το ίδιο, σελ. 84. Οι υπογράμμισεις δικές μου.

(7) Pierre Klossowski, *Sade mon prochain precede de Le philosophe scelerat*, editions du Seuil, σελ. 33.

(8) Το ίδιο, σελ. 51, 52.



Πλάνο από την ταινία *Les barres parallèles*, 1975, των Πιέρ Κλοσόφσκι και Πιέρ Ζυκά. Αριστερά στέκει ο Κλοσόφσκι (1976). Η ταινία αυτή αποτελεί πρόλογο του *Roberte* των ίδων δημιουργών. Στη φωτογραφία η Denise Morin Sinclair, σύζυγος του Πιέρ Κλοσόφσκι στο ρόλο της αυτίγου που την «έκδιδε» ο άντρας της (τόν παίζει ο ίδιος ο συγγραφέας) στους προσκεκλημένους με κινητρα φιλοσοφικο-ηθικά.

Παρουσιάζει ένδιαφε «ν να κάνουμε όλι: τά παραπάνω κείμενα κι άλοσπάσματα γά συνομιλησούν. Πιθανά έτσι νά βγαίνει τό συμπέρασμα ότι συγκλίνουν (ώς πρὸς τὰ συγκεκριμένα θέματα). Τό ζητούμενο όμως είναι η έπιτο, ογκοκίτητα τών όπτικών ας τών, αναφορικά με την κινηματογραφική ματιά.

III

Το δ φορο-μένο του κρυμμένου σε δυο ταινίες του Μουνιουέλ

Στον ίδιο τόν ήτιο της τελευταίας ταινίας: τού Μουνιουέλ *Αυτό το σκοτεινό αντικείμενο τής έπιθυμίας* εκφράζεται η ιδέα του δυοανάγνωστου, τού μυστηριακού και τού μισοκρυμμένου τής, έρωτικής επιθυμίας. Αύτή άλλαωση είναι και η λογική της σύλληψης τού φίλι, τής διαμόρφωσης τής μυθολογίας και τής άφηγησης τού τών προσώπων τού τέλους. Ίδιαίτερη σημασία έχει ο αίνιγματικός χαρακτήρας τής έρωτικής σχέσης, που τό βιβλιεταρο είναι τής είτε μένει κρυφό, είτε αποκάλυπται μέρικα στη συνέχεια, γά να αντικριθεί και διαφανεθεί άργότερα από νέα, προβλεπτικά συμβάντα. Τούτη η όπτική διαφάνεια στο φιλμ κυριαμέσα από τή σύνθεση τού προσώπου τής ηρωίδας. Τό γυναικείο πρόσωπο παίζεται από δυο διαφο-

ρετικές ήθοποιούς, ένώ είναι ένα και μοναδικό. 'Ο άντρας τού μυθου τό φαντασιώνει κάθε φορά με άλλο τρόπο, με δύο όψεις και δυο ή και περισσότερες πλευρές. Ετσι η ηρωίδα γίνεται ολο και πιό άσύλληπτι, μυστηριώδης, τό ίδιο ρέουσα και άσαφής όσο και ο έρωτικός πόθος τού άντρα. Τό διαφορούμενο αυτό κυριαρχεί στίς σημασίες που μπροσουν νά πάρουν οι τρωπές τής έρωτικής σχέσης, όλοένα μεταβαλλόμενης: πολυπλοκο και κάθε φορά διαφορετικά ερμηνευσιμο τό έρωτημα τού ποιός είναι θύτης και ποιός θύμα, αλλά και η «άληθεια» τής, έρωτικής σχέσης τούς. Μέχρι τό τέλος λοιπόν δέ θα μάθουμε ποτε αν η γυναίκα έχει έρασιπέ, η παραμένει παθίβηνα...

Στήν *Ωραία τής ημέρας*, βεδοκουμε δυο εικόνες: υλοδειγματικές όσον αφορά την απόκρυψη τού νοήματος τής σεξουαλικής σχέσης: Ο μεγαλοσομός άνατολίτης πελάτης τού πορνείου πριν κάνει έρωτα με την ηρωίδα τής επιδεικνύει δυο αλλόκοτα και μη αναγνωρίσιμης χησης αντικείμενα, γά τὰ όποια μας υλοβάλλεται η σκεψη ότι έχον έρωτικό χαρακτήρα, ένα κοουδονάκι που ο άντρας τό παίζει κοντά στο πρόσωπο τής γυναίκας κι ένα κοuti απ' όσον διακρίνεται περιεργού θορυβοί προερχόμενοι από αφοκίτες ό έμας, αλλά όχι και σε κείνη χησης. Πρόκειται γά εντομία: Για φίδια. Ο άνατολίτης μιλιοντίας, πιθανά έξηγει, αλλά προκειται γά μια γλώσσα αγνώστη, μη γλ-

(9) Δημιουργείται τό έρώτημα κατά ποσο ή κινηματογραφική γλώσσα, είναι λογικά δομημένη γλώσσα, όπως ή γραπτή γλώσσα στην όποια αναφέρεται ο Κλοσόφσκι (και κατά πόσο ή κινηματιγραφική γλώσσα, έπειδή βασίζεται στην όπτική άποτύπωση, στη σύλληψη και μη σημασιοδοτημένων εικώνων, ξεπερνά αύτή τη λογική δομήση). Η λογικά δομημένη γλώσσα, στην όποια αναφέρεται ο Κλοσόφσκι, είναι τέτοια λόγω τής ύπαρξης στο σώμα τής τού «γλωσσικού υσισηματος» (langue). Εάν ναι, τό πρώτο έρώτημα έχει σχέση με τίς αναλύσεις τής σημασιολογίας τού κινηματογράφου, κύρια με τίς παλαιότερες τού Κριστιάν Μέτς, στο άρθρο τού *Le cinéma: langue ou langage* - και στο βιβλίο τού *Langage et cinéma*, ό όποιος σί γενικές γραμμές υποπληρίζει πώς ο κινηματογράφος είναι περισσότερο μια γλώσσα (langage), και όχι ένα «γλωσσικό σύστημα» (langue), δηλαδή, όχι ένα σύστημα κωδικών έντονα όργανωμένο και δομημένο, λογικά προπύρχον κάθε υσηματος.

(10) Έχει ιδιαίτερη σημασία τό ότι ο Κλοσόφσκι συνεργάστηκε με τό σκηνοθέτη Πιέρ Ζυκά στο έρωτικό φιλμ *Ροκίεττα* (1978). Πρόκειται γά διασκευή και μεταφορά δύο πεσογραφμάτων τού τόν κινηματογράφου. Ο ίδιος ο Κλοσόφσκι έγραψε τό 1966 ένα σεναίο (με στοιχεία νεορεαλιστί) έξελικοντα απ' αύτά τα πεσογραφήματα. Η διήγησι, σε όρισμένες ένότητες τών ιστορικιστικών τών είναι «όπτική». Άλλωστε δέν είναι τυχαίο τό ότι στην *Γούλια* έχει σκηνοθετηθεί άποψη μια επισημη ταινία βεδομμένη στο έργο τού. Πρόκειται γά τό *Η υλοθέση τού κλειμένου σινισκι* (*L'hydravion du tableau vide*, 1978) σκηνοθετημένο από τό Χουάνο Ρουκό Ρουζ.

(11) Ο *Αυκάν* στην προσημειωτική τμή γράφει «*tu bi du bou tu επανειδήται»*. Το bi-du-bou είναι εκφραση επινόημενη από τον ίδιο και γ' αυτό μμη ταχρωμή.

(12) Jacques Lacan. *Le séminaire (et autres)*. Οι μεταφρασμικές διέκδοξες.

(13) Jacques Lacan. *Le séminaire* (Livre 8 & 9, 1969), σελ. 17.



‘Ο πύργος του Νέλ, 1937, του Άμπελ Γκάνς: τὸ ξεκίνημα τοῦ ὄργιου. Οἱ ανταλλαγές τῶν βλεμμάτων φορτίζονται ἀπὸ τὶς μάσκες, γιατί ἡ μάσκα ἀποκαλύπτει, ἀφήνει ἐλεύθερο μόνο τὸ ματί, τὸ μεταβάλλει σὲ μοναδική ἐστία τοῦ βλέμματος τοῦ ἄλλου καὶ τονίζει τὸ μισοκρυμμένο κοίταγμα τοῦ μεταμφιεσμένου.

κατανότη. Ἡ ἡρωίδα πού βλέπει τὸ περιεχόμενο τοῦ κουτιοῦ ἐκφράζει τὴν ἀρνήσή της. Ἄλλὰ δὲν μποροῦμε νὰ ξέρομε γιατί. Αὐτὲς οἱ ἀνεορμήνευτες γιὰ μᾶς εἰκόνες ἀποτελοῦν κέντρισμα, κάτι τὸ παράξενο καὶ σκοτεινὸ, κάτι πού παραπέμπει στὸ σεξ; Ἡ σκηνοθετήσῃ τους τίς κρατᾶ ἀπρόσιτες στὸ θεατὴ (γιὰ τοῦτο καὶ λειτουργοῦν ὡς ἓνα ἀδιόρατο, μόλις κατανοητὸ ἐρέθισμά του). Τί σημαίνουν; Ἐνα παράδοξο ἐρωτικὸ παιγνίδι; Καποια ἀναιολιτικὴ «διαστολή»; Τὴν πρότασι γιὰ κάποιο ὄργιο ἢ ἀπλᾶ ἔχουμε νὰ κάνουμε μ’ ἓνα ἄθωο, μικρὸ περιστατικὸ; Ὁ Μπουνιουέλ παίζοντας σοφὰ μὲ τὸ κρυψιμο τοῦ ἐρωτικοῦ, τοῦ ἀντικειμένου τῆς ἐπιθυμίας, διεγείρει τὶς φαντασιώσεις μας.

IV

Μετὰ τίς παρακάμψεις εἰς συγκεκριμένες ἀναφορές (λογοτεχνία, ἐρωτολογικὸ δοκίμιο, Μπουνιουέλ) ξαναγυρίζουμε στὰ ἀρχικὰ ἐρωτήματα, ἀντιμετωπίζοντάς τα ἐν τῇ ἀρχῇ γενικά καὶ ἀφηρημένα. Τὸ νὰ κρυβόμε ἓνα μέρος τῆς ἐρωτικῆς πράξης καὶ τῶν «ἀντικειμένων» τῆς, ἀποφεύγοντας νὰ δεῖχνουμε, νὰ καταδιλώνουμε κὶ ἐκθέτουμε ὀλοκληρωτικά μερικὲς πλευρὲς τους, τὸ νὰ θέτουμε ὅρια ἐν τῇ περιγραφῇ καὶ ἐν τῇ εἰκονοποιή-
126 σὴ τους, νὰ υἱοθετοῦμε τὴ μὴ πλήρη καὶ σαφῆ

ἐγγραφὴ τους, ὅλες αὐτὲς λοιπὸν οἱ ἐπιλογὲς ἀραγε εἶναι δυνατό καὶ οὐσιώδεις νὰ παίζου ὄλο δομικῶν ἰσχύων στίς ταινίες ἐκεῖνες, ὅπου ὁ ἐρωτισμὸς καὶ ἡ σεξουαλικότητα εἶναι συναφείς μὲ τὰ θεματικὰ μοτίβα καὶ τοὺς φιλικούς ἀφηγηματικούς ἀξονες; Στὶς ταινίες αὐτὲς πού ἐπιδιώκουν νὰ ἐγκαταστήσουν — καὶ νὰ ἐπεξεργαστοῦν — μιὰ σχέση μὲ τὸ ἐρωτικὸ / σεξουαλικὸ, νὰ τὸ προσεγγίσουν καὶ νὰ τὸ εἰκονοποιήσουν μὲσα ἀπὸ ἓνα ἐρωτικὸ βλέμμα, δηλαδὴ μὲ τρόπο ἐρωτικὸ; (πού εἶναι καὶ τὸ ζητούμενο). Στὶς ταινίες πού ἀναφέρονται μερικὰ ἢ περιστρέφονται γυρὼ ἀπὸ ἐρωτικά / σεξουαλικά μοτίβα καὶ προβλήματα, ποῖο παιγνίδι μπορεῖ νὰ παίζεται, νὰ τίθεται σὲ κίνηση ἀνάμεσα ἐν τῇ ἀπόκρυψι καὶ ἐν τῇ ἀποκάλυψι τμημάτων τοῦ ἐρωτικοῦ / σεξουαλικοῦ ποιεῖσθαι;

Σὲ συγκεκριμένες ἐνοχτες, στιγμές, ἐπίπεδα ἐνὸς φιλμ πού περιλαμβάνει στους θεματικούς του ἀξονες τὸ ἐρωτικὸ στοιχεῖο, εἶναι δυνατό νὰ παίζεται ἓνα παιγνίδι διαδοχικῶν ἀποκαλύψεων καὶ κρυψιμάτων, ἀνακαλύψεων καὶ μεταμφιεσῶν - ἐπικαλύψεων, παιγνίδι σύμφωνα μὲ τὸ ὁποῖο λειτουργοῦν μερικὰ ἢ ὀλικά διαφοροτικοὶ τύποι τῆς διαδικασίας τοῦ «κοιτάζειν» ὅπου δηλαδὴ οἱ σκοπτοφιλικὲς (ἡδονοβλεπτικὲς) ὁρμες μποροῦν (μὲσα ἀπὸ τὴ σκηνοθεσία) νὰ ἱκανοποιήνται ἄμεσα ἢ νὰ ἐμποδίζονται ὀριστικά — ἐν τῇ συγκεκριμένη ἐνότητι τοῦ φιλμ — (ἀρα νὰ ἀποτυγχά-

(13a) Κατὰ τὸ σκηνοθετὴ τῆς Ἀυτοκρατορίας τῶν αἰσθησῶν ἢ «αἰσχρότητα» ἐγκεῖται μᾶλλον σ’ αὐτὸ πού δὲν ἀναπαύεται, πού δὲν μπορεῖ νὰ ἴδῃ, στὸ κρυμμένο. Ὄταν δὲν μπορεῖς νὰ δεῖς μὲχρι χορτασμοῦ αὐτὸ πού θέλεις νὰ δεῖς, ἡ αἴσθησι τοῦ «αἰσχροῦ» παραμένει, μιὰ μεγαλύτερη αἴσθησι «αἰσχρότητας» νεννιέται (Ὁσίμα Ναγκίτσα, Γραπτὰ 1956-1978, Διάλυσι καὶ ξεπήδημα, σελίδα 319, 321. Cahiers du Cinéma - Gallimard).

(14) Cinema 78, ἀφ. ἔρωμα «Κινηματογράφος καὶ σεξουαλικότητα». Τεύχος 735, κείμενο τοῦ μαρξιστῆ ψυχιάτρου Β. Μυλνωφί, σελ. 18.

(14a) Ἐπιχείρησι ν’ προσεγγίσω τὸ Σαλό ἢ οἱ 120 ὥρες τῶν Σοδόμων (Σ.Κ. τεύχος 77) ἀπὸ τὴν ἀποψη ἐκείνων τῶν σκηνοθετικῶν ἐπιλογῶν τοῦ Παζολίνι, οἱ ὁποῖες ὁδηγοῦν ὑπολογισμένα ἄλλοτε ἐν τῇ ὀπτικῇ ἀποκάλυψι καὶ ἄλλοτε ἐν τῇ ἀπόκρυψι τῶν σεξ, πράξεων. Οἱ ὁδοὶ τῶν κρυμμένου καὶ τοῦ φανεροῦ, ἢ κλιμάκωσι τους, τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο, χαρακτηριστίζουν τὴ σκηνοθετικὴ ὀπτική. (Βλέπε τίς ἑρσι τελευταῖες ἑρσι τῆς κριτικῆς, σελ. 80 καὶ 81).

(15) Ἀντικείμενὸ πού εἰλικᾶ ἐν τῇ οὐσίᾳ παράγεται, κατασκευάζεται, διαμορφώνεται ἀπὸ τὸ φιλμιορμα.

(16) Δηλαδὴ τῶν ἀντικειμένων

(π.χ. φετίχ), σομάτων και μερών τους που συνδέονται άμεσα με τις έρωτικές πράξεις, αλλά και ο,τι αποτελεί έμμεσα αντίκειμενο ερωτικής επιθυμίας.

(17) Yann Larde, «Le sexe froid», στα Cahiers du Cinéma, No 285, σελ. 36.

(18) Raymond Lefèvre, «Le porno n'a pas eu son âge d'or», στο Cinéma 78, άρθρο «Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα» σελ. 2.

(19) Ιδώ τίθεται το πρόβλημα του νατουραλισμού και της «εντυπώσης πραγματικότητας», πρόβλημα το οποίο θα προσεγγίσουμε στο κείμενο περί των «Ιδιαίτεροτήτων των ταινιών που έντασσον στα θέματα της τον ερωτικό μύθου».

(20) Θα επανέλθουμε ύποχρεωτικά στο γκρό πλάνο με το κείμενο για το «σινεμά πορνό», αφού άφησαμε πολλά κενά γύρω από το ρόλο του σ' αυτό.

(21) Εδώ θα χρηση οποιασδήποτε λεπτομερειακό παράδειγμα ένα

νουν)· ή να ενεργοποιούνται ένταγμένες σε μία κινουμένη / εξέλισσόμενη σχέση απαγορεύσεων, παρεμποδισών και υπέρβασης των εμποδίων και όρων, με τέτοιο τρόπο που ο έρωτισμός ανάλογα να φορτίζεται ή αποφορτίζεται^(13α).

Εάν πλησιάσουμε το ίδιο πρόβλημα από άλλη άποψη, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι «η έρωτική διαδικασία λειτουργεί στο πεδίο της μετωνυμίας, δίνονμε σάν παρόν ότι είναι από, και έπανεπισταγουμε διαρκώς, την άπνοσία μέσα στην πα, ουσία. Είναι τό μετωνυμικό παιγνίδι της άπνοσίας και της παρουσίας που εξακοντίζει την έπιθυμία»⁽¹⁴⁾. Όφειλουμε όμως να αναύσουμε συγκεκομμένα πλέον τή σχέση απόκρυψης / φανερωματος, κύρια μέσα από το ντεκουπάς και τή σκηνοθεσία, όπως και άναφορικά με τή ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των ταινιών που άκόμα και έν μέρει, σχετίζονται με τό έρωτικό - σεξουαλικό

V

Η διαδοασία της απόκρυψης σε σχέση με τό ντεκουπάς

Η διαδοασία του κρυψίματος, και τού φανερωματο, μπορεί να έντοπισθεί σε σχέση με τό ντεκουπάρισμα της έρωτικής δράσης, σύμφωνα με τόν τέλο του τεμαχισμού της σε πλάνα και σύμφωνα με τόν τύλο των πλάνων^(14α). Αυτά τή πλάνα, άνάλογα με τήν κλίμακά τους, οδηγούν στη άνακάλυψη ή στην κάλυψη λεπτομερειών των σωμάτων. Άνάλογα με τό καθάριασμα, τήν άποστα

Scram, με τους Στάν Λωρελ και Όλιβερ Χάρντ. Ο Όλιβερ παρατηρεί τόν Στάνεου νά ύψισται τή γυναικία έξουσία, με άποστροφή ταυτισμένος ύμως με τόν άσπυνο φίλο του (όφθαλμοαλγανεία στο έντός πεδίου). Η κατεξοχή κωμική (κρυπτο-ομοφυλοφιλική) ομομοχοστική σχέση στο σινεμά.



σή τους από τό «φιλμαριζόμενο αντίκειμενο»⁽¹⁵⁾ και τήν έστίαση, προσδιορίζουν τήν εύκρινεια της όρατότητας, τή δυνατότητα της σύλληψης ή έγγραφης των «έρωτικών αντίκειμένων»⁽¹⁶⁾, των έρωτικών (ή και έρωτογενών) ζωνών που συγκεντρώνουν τήν προσοχή Στο σινεμά πορνό, για παράδειγμα, χρησιμοποιούνται μερικές φορές πλάνα, μακριά σε διάρκεια, που περιέχουν ολόκληρο τή σώμα (πλάνο φυγκουρα έντερα) των προσώπων που κάνουν έρωτα, ειδικά για να δείχθει όλο τό σώμα και οι δράσεις του (κινήσεις, τριβές, χάδια) και να μην κρυφτεί τίποτα από τό θεατή. Σε άλλες περιπτώσεις υπάρχουν σχεδόν ένθετα γκρό πλάνα, που έπιχειρούν να δείξουν άπολυτως τά πάντα γύρω από τή γεννητικά όργανα και τής διεοδύσεις τους (κατάργηση κάθε πεπλου). Όμως και στις δύο περιπτώσεις αυτή ή προσπάθεια δέ γίνεται να τελεσφορήσει. Στην περίπτωση των πλάνων φυγκουρα έντερα μεγάλης διαρκείας, περιοχές, σημεία και στιγμές της περιπέτειας των σωμάτων διαφεύγουν, δέν μπορούν να γίνουν αντίληπτά από τό θεατή στον όποιο η σκηνοθεσία θέλει να άποδώσει, να προσφέρει τό όλο. Στην περίπτωση των συντομότερων, ένθετων γκρό πλάνων συμβαίνουν τή εξής: α) Χάνουμε τό υπόλοιπο (γεγονός ούσιωδες για ένα, πορνόφιλο που θέλει να άνιχνεύει, να ξετάζει, να εξερευνά τό σύνολο. Τίς έκφράσεις των προσώπων στις πιό «θερμές» στιγμές της «άποκορύφωσης» της έρωτικής δράσης καθώς, και τής πλέον έντονες, φορτισμένες έπιμέρους χειρονομίες). β) Το «άπεικονιζόμενο» δέν είναι πάντα έντελώς έξανταλήσιμο, ιδιαίτερα όταν πρόκειται, για τή γυναικία γεννητικά όργανα η γρωτικά όταν πρόκειται για κοιλότητα, τρυπα, στόμιο, σύνθετα συμπλέγματα και περιπλοκα άγκαλιάσματα σωμάτων.

Σε μια πρώτη ματιά τό πλησίασμα, με σκολό τή μικροσκοπία που χαρακτηρίζει τό γκρό πλάνο στο πορνό, «... εξαλείφει στο θεατή κάθε φαντασίωση. Γιατί το πορνόγραφικό γκρό πλάνο επαναφέρει το θεατή μονάχα στή διασταση του πραγματικού, μετακάροντας τόν λυιτόυ κάθε συνειρμό»⁽¹⁷⁾. Στο γκρό πλάνο τού πορνό ου-ήτως κυριαρχεί ή άναγωγή, ή μείωση της σεξουαλικότητας άποκλειστικά στο επίπεδο του «πραγματικού», του υλικού. Ο κριτικός R Lefèvre γράφει — αλλοποιώντας ιδίαιτερα — πώς η διαφορά τού κινηματογράφου «του έρωτισμού» προς τό πορνό είναι ένα πρόβλημα «επιλογής άναμεσα στο μέσο πλάνο και το γκρό πλάνο»⁽¹⁸⁾. Αλλά τό πλησίασμα «... μεταφράζεται στην τοποθέτηση σε άποσταση του θεατή, στον ντε φακτο άποκλεισμό του...»⁽¹⁹⁾. «Ο κορμος της ηδονοβλεψίας δημιουργεί μια άποστασιοποίηση...»⁽²⁰⁾. Έτσι τό αντίκειμενο του βλέμματος κάποιες φορές γίνεται ξένο, παράξενο, άκόμα και μιστηρωδες. Η σκηνοθεσία θέλγει να δείξει άμεσα τά πάντα, αλλά τό αποτέλεσμα μπορεί να διαφέρει άνάλογα με τής κατευθύνσεις του ντεκουπάς και τής στυλιστικής επιλογής είτε τό βλέμμα του θεατή γίνεται ψυχρό



Οι κοπελίτσες (*I Dolci Inganni*), του Άλμπερτο Λατουάντα. Τα βλέμματα των κοριτσιών και του θεατή συσχετίζονται με ιδιότυπο τρόπο, που κινητοποιεί τη δική μας ματιά.

Τό βλέμμα του θεατή σχεδόν ταυτίζεται μ' αυτό του εκτός πεδίου άντρα τόν όποιο τά κοριτσοια κοπάζουν. Μας κοιτάζουν όμως νά κοιτάζουμε τούς γοφούς πού μερικά επίδεικνύει μια άπο αυτές. Τό δικό της βλέμμα ή αυτο γίνεται προκλητικό, ενώ τό δικό τους μας επιτηρεί. Έπίδειξεις και ήθονοθλεπτικές ματιές συμπλέκονται.

Εξουσιοδοτημένη, η γυναίκα που σκηνοθετίζει, αφού του-
 λοι τα κείμενα γύρω από τη σχέση
 κινηματογράφου / έρωτισμού, έ-
 χουν σά βάση τις έμπειρίες και τις
 σκέψεις μου γύρω από την κατα-
 σκευή αυτού του φιλμ. Πρόκειται
 για τό πρώτο μονοπλάνο, όπου ο
 άντρας ενώ κάνει έρωτα με τη γυ-
 ναίκα στό κρεβάτι, τηλεφωνεί σέ
 μία άλλη γυναίκα, πρós την
 όποια «επίδεικνύει» τά βογητά
 του. Στο μονοπλάνο αυτό δοκί-
 μασα νά χειριστώ την άποκρυψη
 κάποιων συγκεκριμένων τμημά-
 των τής σεξουαλικής δράσης και
 την αίφνιδια άποκάλυψη τους, μέ
 τη βοήθεια τών κινήσεων τής κά-
 μερας και του καθραρίσματος.
 Στην άρχή ή κάμερα είναι στατι-
 κή και καθάρει τό ζευγάρι του
 χαιδεύεται. Η έρωτική δράση
 από την άποψη του καθραρίσμα-
 τος και τής κλίμακας του πλάνου,
 δείχνεται ολόκληρη, πλην τών
 γεννητικών οργάνων πού κρύ-
 θονται συστηματικά όταν ή σκη-
 νοθεσία σκοπεύει σ' ένα διαφο-
 ρούμενο, μία άοριστία γύρω από
 τό αν επιτελείται από τόν άνδρα
 διείσδυση ή όχι. Ξαφνικά ενώ τό
 πάνω μέρος του άντρικού σώμα-
 τος βγαίνει από τό κάδρο πρós τά
 δεξιά, τό κάτω μέρος — μαζί και
 ή γεννητική του χώρα πού δε βλέ-
 πουμε όμως μέ ποίο τρόπο είναι
 ενεργοποιημένη, έπειδή ο άντρας
 βρίσκεται μπρούμυτα — μένει
 πάνω στη γυναίκα, εντός πεδίου.
 Έτσι τίθεται τό ερώτημα στό
 θεατή τι ακριβώς κάνει ο άντρας
 μέ τά εκτός κάδρου χέρια και τό
 κεφάλι του, ενώ μέ τό όρατό με-
 ρος του σώματός του συμμετέχει
 στην έρωτική πράξη. Στη συνέ-
 χεια ή κάμερα άποκαλύπτει την
 άρχικά μη όρατη εικόνα, χάρη σέ
 ένα πλάγιο τράβελινγκ δεξιά,
 συνοδευόμενο από πανοραμικό:
 ο άντρας (συνεχίζοντας νά τριβε-
 ται πάνω στη γυναίκαία γεννητι-
 κή ζώνη) σχηματίζει έναν άκρό
 στό τηλεφώνο — πού άόρατο ώς
 τά τώρα, τίθεται αίφνιδιαστικά
 παρόν σάν ο από μηχανής / έπαυ-
 μίας θεός — πράξη πού δέν ήταν
 δυνατό νά προβλεφτεί ή γίνει
 άντιληπτή από τό θεατή, γιατί
 κατά τη διάρκεια του μιάς τών
 ήχων χαμηλώσαμε τον ήχο εκείνο
 πού θά πρόδινε την ύπαρξη και
 τη χρήση ενός τηλεφώνου. Αλλά
 τό πλάγιο τράβελινγκ και το πα-
 νοραμικό έθεσαν αυτή τη φορά
 εκτός κάδρου τη γυναίκα. Έτσι
 μέ την τριωνή άποκάλυψη (ο
 άντρας τηλεφωνεί) παράγεται
 μία άποκρυψη. (Δέν γνωρίζουμε
 πιά την κατάσταση, την έκφραση,
 τις άντιδράσεις τής γυναίκα;
 τίς άνταντι σ' αυτό τό εντός κάδρου
 θέαμα: ο θεατής μ' αυτό τόν τρό-
 πο ίσως άναρωτιέται τι κάνει ή
 γυναίκα). Τέλος τό όλο γίνεται έκ-
 των όρατο, άνακαλύπτεται μέσα

ο' ένα νέο καθάρσιμα, γιατί ο άντρας ξαναγεννά πάνω στη γυναίκα έχοντας μαζί του το τηλεφωνό, στο οποίο απευθύνονται τα βογγητά ήδονής του· κατά συνέπεια τώρα βλέπουμε και την έκφραση της γυναίκας. Σημειώνουμε ότι παραμένει κρυμμένο το πρόσωπο από την άλλη ακμή της τηλεφωνικής γραμμής. Μα για μία ακόμη φορά το σύνολο χάνεται, μάς διαφεύγει: Με το φωνητό σε μαύρο η εικόνα σβήνει στο σκοτάδι. Ο θεατής δεν έχει τη δυνατότητα να δει πώς τελειώνει η σεξουαλική πράξη ('Ενδεχόμενο έρωτικό): Με οργασμό η όχι!.)

(22) Το να θεθεί η εικόνα της έρωτικής πράξης κάτω από μία «αποστασιοποιητική» σχέση, διά μέσου της παρατεταμένης διάρκειας, εξητάται στο πλάνο σκάνος του *Ταιτοπιτες και ρόλοι*, όπου για πρώτη φορά παρακολουθούμε την έρωτική σκηνή του ζευγαριού: Η εικόνα τείνει προς την τυπική αναπαράσταση μιάς παραδοσιακής σεξουαλικής πράξης, αλλά η επίμηκυνση της διάρκειας του πλάνου αποτελεί μέσο για να ξεπεραστεί η απλά και μόνο ήδονοβλεπτική σχέση. Για να εγκατασταθεί μία ρυθμική, ένα κενό, η απόσταση ανάμεσα στο θεατή και το έρωτικό θέαμα. Για να δοθεί στο θεατή η ευκαιρία να παρατηρήσει τα σημαίνοντα στοιχεία που ενυπάρχουν (όρισμα από αυτά μέσα από την έλλειψή τους: ν' αναρωτηθεί π.χ. αν πίσω από αναγνωρίσιμες, τυπικές εικόνες έρωτα, διά μέσου του τι δε φαίνεται, γίνεται διείσδυση η όχι).

τερο, παρατηρεί, έποπτεύει ψύχραμα τις εικόνες από απόσταση και άρα αντιλαμβάνεται πώς ένα μέρος της πραγματικότητας της σεξουαλικής πράξης δε δείχνεται· είτε οι έφορμήσεις της φαντασίας του, οι φαντασιώσεις του όζύνονται γιατί δε βλέπει παρά μόνο την επιφάνεια (π.χ. τα μέρη των γεννητικών οργάνων που φαίνονται κατά τη διάρκεια μιάς διείσδυσης ή το έξωτετικό μέρος των γυναικείων γεννητικών οργάνων), αφού ένα πέλλο συνεχίζει να κρύβει το έσωτετικό, το άορατο, αυτό που δεν έχει ακόμα ιδωθεί.

Συνάγεται άρα το συμπέρασμα ότι η σχέση απόκρυψης - αποκάλυψης διακρίνεται για τη συνθετότητα, ακόμη και στην υποτιθέμενη απλουστερη περίπτωση, δηλαδή το γκρό πλάνο των «έρωτικών αντικειμένων». Το γκρό πλάνο μπορεί να μάς ύποτάσσει στην επίπεδη, μονοδιάστατη εικόνα του παρόντος, του όρατου, του «πραγματικού»⁽¹⁹⁾. Νά μάς ώθει να φαντασιώνουμε με άφετηρία εικόνες που συλλαμβάνουμε σαν μη πλήρεις, έξωτετικές και παράξενες. Νά ύποκινεί μια διαδικασία «αποστασιοποίησης» που λειτουργεί στο κενό και οδηγεί το θεατή σε μία βαρετή και παγωμένη παρατήρηση⁽²⁰⁾. Ποιό δρόμο θά ακολουθήσει ο θεατής είναι πρωταρχικά πρόβλημα σκηνοθεσίας.

Αντίστοιχα όσον άφορά τις γωνίες λήψης ή ίδια διαλεκτική του κρυψίματος και του φανερώματος μπορεί να τίθεται σε ένεργεια ή όχι. Πιο συγκεκριμένα στο φίλμ πορνό, συχνά (άλλά όχι πάντα), η γωνία λήψης επιλέγεται απλά και μόνο αναφορικά με το σκοπό να εξασφαλιστεί στο θεατή η πληρέστερη θέαση. Κατά συνέπεια επιλέγονται άπόψεις της κάμερας πολύ επιτηδευμένες,

ύπερβολικά τεχνητές και «έκλεκτικές». χωρίς να αιτιολογούνται σκηνοθετικά, δραματολογικά ή αφηγηματικά: Το αποτέλεσμα συνήθως είναι η λύση των κοντε πλονζέ στις διείσδυσεις ή διάφορες άλλες γωνίες λήψης, λίγο ως πολύ ακροβατικές, που προσπαθούν απλώς να βρουν ελεύθερο χώρο ανάμεσα στα σώματα.

Τέλος η κίνηση της κάμερας — αλλά και των ήθοποιων και των αντικειμένων σε σχέση με την κάμερα — μπορεί να είναι αποκάλυπτική αυτών των επιζητούμενων συνδυασμών μεταξύ κρυψίματος και φανερώματος. Η κίνηση εμπρός η πίσω της κάμερας αντιστοιχεί άμεσα στο πλίσσισμα — εύκρινεια — ή την απομάκρυνση από την έρωτική όραση — παρεμπόδιση όρατότητας — που κάτω από συγκεκριμένους λειτουργικούς σκηνοθετικούς χειρισμούς παράγουν την προαναφερμένη διπολική δομή⁽²¹⁾.

Ένα πρόβλημα της ίδιας τάξης είναι εκείνο της διάρκειας των πλάνων σεξουαλικών πράξεων. Για παράδειγμα, στο σινεμά πορνό συνήθως κυριαρχούν διάρκειες άρκετες και άναγκαίες για μία σχέση του θεατή με την εικόνα αποκλειστικά ήδονοβλεπτική. Συνήθως η μέση διάρκεια των πλάνων αυτών είναι λίγο μεγαλύτερη από εκείνη των πλάνων με έπίκεντρο την έρωτική πράξη σε ταινίες όχι πορνό: άρκετά μεγαλύτερη για να δούμε πλουσιοπάροχα τά πάντα, αλλά και χωρίς να ξεπερνά ένα σχετικό όριο. Το ξεπέρασμα αυτού του όριου θά είχε σαν αποτέλεσμα μία καθυστέρηση, που θά μπορούσε να συνεπάγεται τη λήψη κάποιας άπόστασης από τη μεριά του θεατή, εάν όχι και την άνια του⁽²²⁾.

Θόδωρος Σούμας



Σκηνή από την ταινία του Μπουόνιουελ *Τό σκοτεινό αντικείμενο του πόθου*

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Ἡ κορίντα τοῦ ἔρωτα

(Ἡ Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων)

Ἐνα φιλμ πού ξεπερνά τὸ λόγο τῆς κριτικῆς.

Ὅλα ἰσως τὰ κείμενα — κριτικὲς καὶ ἀναλύσεις — πού ἔχουν γραφτεῖ γιὰ τὴν *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων*, ἀκόμη κι ὅταν θεωροῦν τὸ φιλμ ἔξαιρετικά πλούσιο καὶ βαθυστόχαστο, μοιάζουν φτωχά, λειψά κι ἀνεπαρκῆ. Ἐάν τὰ τοποθετήσεις καὶ τὰ κρίσεις σὲ σχέση μετὰ τὴν ταινία ἀδυνατοῦν πλήρως νὰ γραφθοῦν καὶ ἐγγράψουν ὅτι τὸ φιλμ ἐκφράζει καὶ περιέχει. Οἱ εἰκόνες καὶ οἱ ἦχοι τοῦ φιλμ ὑπερκαλύπτουν συντηρητικά ἐνὶ λόγῳ ἑτερογενεῖ, τὸν γραπτὸ (εἴτε πρόκειται γιὰ ἀναλυτικὸ κριτικὸν λόγον, εἴτε ἀπλὰ γιὰ ὑμνητικόν). Ὁ γραπτὸς λόγος δὲν μπορεῖ νὰ ὑποκαταστήσει οὔτε στὸ ἐλάχιστον τοὺς «λόγους» τῶν ἤχων καὶ τῶν εἰκόνων. Τὶς αἰσθήσεις καὶ τὶς ροὲς τῆς βίας πού παράγουν.

Ἐάν εἶναι σωστὸ αὐτὸ πού ἰσχυρίζεται ὁ Πασκάλ Μπονιτζέρ, πὼς πρόκειται γιὰ τὴν πρώτη φορά πού στὸ σινεμά ἐγγράφεται κάτι τὸ ὁποῖο μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μετὰ τὴν γραφὴν τοῦ Σάντ, ἰσως ἡ προαναφερμένη ἀδυναμία τοῦ κριτικοῦ καὶ τοῦ θεωρητικοῦ συναντᾶ καὶ ἕνα ἄλλο πρόβλημα. Αὐτὸ πού ἐκθέτει ὁ Ζωρζ Μπατάιγ ὅταν γράφει¹ πὼς σήμερα, ἐπαινώντας καὶ θαυμάζοντας τὸ ἔργο τοῦ Σάντ, καταλήγουμε νὰ τὸ ἀκυρώνουμε: Οἱ σημερινοὶ ὑμνητὲς καὶ θαυμαστὲς τοῦ Σάντ, μιάς καὶ στὴν πράξιν δὲν ἀπομακρύνονται ποτέ ἀπὸ τὴν κυρίαρχην ἠθικήν, μετὰ τοὺς ἐπαινοὺς τοὺς συμβάλλουν στὴν ἰσχυροποίησίν της. Διαχέουν τὴν αἴσθησιν πὼς εἶναι μάταιον νὰ ἐπιζητήσῃς νὰ τὴν διαταράξῃς, νὰ τὴν ἀνατρέψῃς. Καθιστώντας τὴ σκέψιν τοῦ Σάντ ἀποδεδειγμένη μετὰ ἀποκατασκευαστικὴν ἰδιότητα καὶ ὑμνολογίαν, καταργεῖς μιά θεμελιώδη ἰδιότητα τῆς πού εἶναι τὸ ὅτι δὲ συμβιδιάζεται μετὰ τὴν συμπεριφορὰ τοῦ «λογικοῦ ἀνθρώπου». Ἴσως κάποια παραπλήσια ἐμπόδια καὶ προβλήματα δὲν ἐπιτρέπουν στὴ στάσιν θαυμα-

μοῦ πρὸς τὸ φιλμ τοῦ Ὄσιμα νὰ παράγει κάτι συγκρίσιμο μετὰ τὴν ταινίαν, κάτι ἔξισου ὄρητικὸ καὶ ποιητικόν, ἐστὶ πού ἡ στάσις αὐτὴ μάλλον ἀδρανοποιεῖ τὴν ἐντύπωσιν τοῦ φιλμ. Ἄλλωστε ἡμεῖς, θεατὲς καὶ κριτικοί, συνήθως θαυμάζουμε τὶς ἰδέας τοῦ ἔργου καὶ τοὺς ἥρωες τῆς μυθοπλασίας του, ἐνῶ ὁ Ὄσιμα ἠθονεῖ τὸ πραγματικὸν πρόσωπον τῆς Ὀσαντά τοῦ 1936, τὸ πρόσωπον τῶν περιστάσεων πού δημοσιεύσαν τότε οἱ ἐφημερίδες.

Ἡ σχέση μετὰ τὴν ψυχανάλυσιν

Μετὰ τὴν παραπάνω μάταιην (γιὰ τὸ γραπτὸν κείμενον) εἰσιγωγήν, θ' ἀκολουθήσουμε παρ' ὅλα αὐτὰ τὸν προαναφερμένον ἀδιέξοδον — σὲ σχέση μετὰ τὸ κινηματογραφικὸν ἔργον — δρόμον.

Ἡ σχέση τοῦ κριτικοῦ ἢ «ἀναλυτῆ», πρὸς τοῦτο τὸ φιλμ, δυστροπὴ καὶ φευγαλέα, ἀναγκάζεται νὰ καταφεύγει καὶ νὰ ἐπανερχεταί στὴν ἀντιπαράθεσιν δεβαιοῶσεων καὶ καταφάσεων στὶς ἀποποιήσεις καὶ ἀπαρνήσεις τοῦ δημιουργοῦ του: Ὁ Ὄσιμα ἔχει δηλώσει πὼς πλάθοντας τὶς σχέσεις καὶ τὶς πράξεις τῶν ἑραστῶν τῆς μυθοπλασίας του, δὲν πῆρε ὑπόψιν τὴν ψυχανάλυσιν, ὁμως μέσα στὸ φιλμ θρῖσκουμε ἀπόψεις καὶ ἐννοιες τῆς ψυχανάλυσης σὲ τέτοιον βαθμὸν πού συναντιεταί σπάνια σ' ἐρωτικὴν ταινίαν. (Πιθανὰ λόγῳ μιάς αὐθόρητης, ὁρμέφυτης ἀλλά καὶ βαθιάς γνώσης καὶ προσέγγισης, ἀπὸ τὴν μεριά τοῦ σκηνοθέτη, τῶν προβλημάτων τῆς σεξουαλικότητος).

Τὸ φιλμ δίνει τὴν αἴσθησιν πὼς εἶναι θεμελιωμένον κι ἀρχιτεκτονημένον πάνω στὶς φροϋδικεῖς ἐννοιες τῶν «ὁρμῶν τοῦ θανάτου» καὶ τῶν «ὁρμῶν τῆς ζωῆς». Λεπτομέρειες στὴν τροπὴ τῶν ἐρωτικῶν συμβάντων καὶ τῆς ιστορίας τῶν δύο ἑραστῶν συμπίπτουν μετὰ βασικὰς ἀπόψεις τῆς ψυχανάλυσης γύρω ἀπ' αὐτὰς τὶς ἐννοιες: Στὴν *Αὐτοκρατορία τῶν*

Ἡ αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων

(*À la no corrida / L'empire des sens*). Γαλλία-Ἰαπωνία 1976. Σκην.: Oshima Nagisa. Σεν.: Oshima Nagisa. Φωτ.: Okamoto Kenichi. Κάμεραμαν: Ito Hideo. Ντεκόρ - Κοστουμα: Toda Junsho. Ἥχολ.: Vasuda Tetsuo. Μοντάζ: Uraoka Keiichi. Μουσ.: Miki Minoru καὶ παραδοσιακὰ γαπωνεζικὰ τραγοῦδια. Ἑρμ.: Matsuda Eiko (Σαντά), Fuji Tatsuya (Kisi), Tonoyama Taiji (Ζητιάνο), Nakajima Aoi (ἡ γυναίκα τοῦ Kisi), Kobayashi Kanae (ἡ γριὰ γκέισα). Παραγωγή: Argos Films (Anatole Dauman - Παρίσι) καὶ Oshima Productions (Τόκυο). Διανομή: Νέα Κινηματογραφική.

(1) — Στὸ ἔργον τοῦ Ὁ Ἐρωτισμός, Ed. de Minuit, 1957, κεφάλαιον «Ὁ Σάντ καὶ ὁ φυσιολογικὸς ἀνθρώπος», σ. 119, 200.

αισθησεων ισχυει η αρχη πως οι ορμες του θανάτου, οι όποιες διαποτίζουν και συγκλονίζουν τους έραστές, τείνουν προς την πλήρη μείωση των εντάσεων, προς την επιστροφή στην κατάσταση της ανόργανης ύλης; μέσα από τη θανάτωση του Κισί. Οι όρμες του θανάτου της Σαντά διοχετεύονται στον εξωτερικό κόσμο της σαν «όρμες καταστροφής» ή επιθετικότητας, παίρνοντας σύμφωνα με τον σκοπό που επιλέγουν τη μορφή «ορμών επιβολής», εκφράζοντας τη θέληση της δύναμης και της κατοχής του σώματος του άντρα. Αυτές οι όρμες καταστροφής έχουν σαν σκοπό τη διάλυση των συνενώσεων και έννοιων, την εξολόθρευση του έραστή σαν ενιαίου οργανισμού, τη συντριβή του ερωτικού κοσμου που συνθέτει το ζευγάρι. Ο επαναληπτικός χαρακτήρας των όρμών γενικά (δαιμονικός κατά το Φρόνντ), άρα και των όρμών του θανάτου, αναδεικνύεται μέσα από τις ατέρμονες επαναλήψεις της θανάτωσης, του πνιξίματος του Κισί. Στην ταινία κάθε επιθυμία των έρωμένων στο δάθος συνδέεται με την επιθυμία του θανάτου, σύμφωνα και προς την ψυχαναλυτική σύλληψη των όρμών του θανάτου.

Η έρωτική μυθοπλασία του φίλμ κάνει έκδηλο το δυϊσμό των όρμών. Με τις προανα-

φερμένες ορμες του θανάτου συμπλεκονται αδιάσπαστα οι όρμες της ζωής (« Έρως»), οι όποιες τείνουν να συγκροτήσουν ενότητες όλο και πιο μεγάλες και να τις διατηρήσουν: Οι έραστές τείνουν να ένωθούν σ' ένα αχώριστο σύνολο. Άλλά μήπως στο τέλος δεν κατορθώνουν ν' αποτελέσουν ένα και το αυτό όν (νοερά έστω, σύμφωνα με την τρέλα της Σαντά) ή τουλάχιστον δύο άνθρωπινα όντα που άνατομικά — σεξουαλικά μοιάζουν μεταξύ τους (και τα δύο χωρίς πέος); Οι όρμες της ζωής δημιουργούν ζωϊκές μονάδες που έμπεριέχουν ένα ύψηλό επίπεδο εντάσεων, όπως αυτό του άλογου ερωτικού ζεύγους της ταινίας. Οδηγούν στη διαμόρφωση περισσότερο διαφοροποιημένων κι οργανωμένων μορφών, όπως αυτές που παίρνει η πολύπλοκη σεξουαλική ζωή των φιλικών ήρώων. Επιφέρουν την αύξηση των διαφορών ενεργειακού επιπέδου μεταξύ των όρμών του οργανισμού και αυτών του περιβάλλοντος, όπως ακριβώς συμβαίνει με τη διάσταση των έρωτικών διαθέσεων ανάμεσα στο ζευγάρι και τον στρατοκρατούμενο κοινωνικό περίγυρο της μυθοπλασίας.

Η «αρχή της ήδονής» οδηγεί — κατά το Φρόνντ— στην ελεύθερη ροή της ενέργειας, όπως συμβαίνει στις χωρίς όρια, άκατάλυτες



σεξουαλικές αναζητήσεις των δύο προσώπων. Αντιστοιχεί στην τάση για άποφροτιση της διέγερσης, για μείωση των εντάσεων στο πιο χαμηλό δυνατό επίπεδο, τάση που στο φιλμ υλοποιείται μέσα από την εξόντωση της διπολικής ερωτικής σχέσης (πραγμάτωση της αρχής της ήδονης συνυφασμένη με τις όρμες του θανάτου).

Για τα δύο πρόσωπα του φιλμ επανέρχεται ατέλειωτα η ερώτηση (που αντιστοιχεί επίσης στη σύσταση μιάς σεξουαλικότητας παιδικής ή παιδιστικής) «έχω ή όχι το φαλλό;» (Όπου εδώ ο φαλλός σημαίνει σεξουαλική εξουσία και δύναμη· αποτελεί όμως και «σημαίνουν της επιθυμίας» — Λακάν — γιατί εκλαμβάνεται από τους εραστές σαν ταυτόσημο της σεξουαλικής επιθυμίας· γι' αυτό και το πέος πρέπει να είναι πάντα σε έτοιμοτητα, σαν προνομιούχο αντικείμενο της επιθυμίας²). Γύρω από την απάντηση στο παραπάνω ερώτημα δομείται και διακλαδώνεται μιά άδυσώπητη και δαιδαλώδη πάλη μεταξύ των εραστών, έξ ου και η «κορίντα» του πρωτότυπου τίτλου της ταινίας. Και οι δύο τους χαρακτηρίζονται από το σύμπλεγμα και το φόβο του ευνουχισμού (κυρίως ο άντρας, σαγηνευμένος από την απειλή, στην ουσία όμως εξίσου έντονα και η γυναίκα εφ' όσον πρώτη αυτή θέτει το ζήτημα ευνουχισμού). Οι δύο έκδοχές, το δίλημμα γι' αυτούς μεταφράζεται στο «έχω το φαλλό ή είμαι ευνουχισμένος;». Και ο ένας όμως και ο άλλος, άλλοτε κατέχουν το φαλλό, την εξουσία επί του σέξ, το σημαίνουν της επιθυμίας κι άλλοτε όχι. Άλλοτε ο φαλλός του Κισί διατρανώνει την κυριαρχία του κι άλλοτε διακυβεύεται η απώλειά του, γιατί η Σαντά τον διεκδικεί. Την άλλη πλευρά της ίδιας διαλεκτικής αποτελεί το ερώτημα «είμαι ή δεν είμαι ο φαλλός;»: Όσο δεσπόζει η άκαμπτη, αυτοκυριαρχημένη «γεννητική δραστηριότητα» του Κισί, η κατάφαση ισχύει περισσότερο γι' αυτόν· όσο όμως τείνει να επικρατήσει ο αγώνας κατοχής του πέους από τη Σαντά, η καταφατική απάντηση κατακυρώνεται και γι' αυτήν.

Ακόμη και ως προς επιμέρους στοιχεία, η σύμπτωση με τις φροϋδικές θεωρήσεις παραμένει ευδιάκριτη. Η γυναίκα του μύθου της ταινίας σπαράζεται από τη φροϋδική «ζήλεια του πέους»: αυτή εκφράζεται τόσο σαν επιθυμία να κατέχει, ν' αποκτήσει ένα πέος (του Κισί, με το νά το κόψει και νά το προσεταριστεί) όσο και σαν αδιάκοπη κι άχόρταγη επιθυμία ν' απολαμβάνει το πέος μέσα της δηλαδή με άλλο τρόπο δικό της². Η Σαντά, με τον πρώτο ή το δεύτερο τρόπο ή απλώς φέρνοντας μαζί της ένα χαρακτηριστικό όργανο (το ξυράφι, το μαχαίρι) ένσαρκώνει πειστικά τη «φαλλική γυναίκα».

Δέν είναι άρα καθόλου περιεργό που ο Ζάκ Λακάν δήλωσε για το φιλμ «δέν περιμένα κάτι τέτοιο» και «κυριολεκτικά με συντάραξε». Ίσως, μεταξύ άλλων, γιατί η Αυτό-

κρατορία των αισθήσεων έμπεριέχει τις ιδέες της ψυχανάλυσης τόσο όσο και η πραγματικότητα της σεξουαλικής ζωής των ανθρώπων.

Οι κλασικοί της ερωτικής λογοτεχνίας και η άποψη του Όσιμα.

Έχει γίνει άποδεκτό από τους κριτικούς της Κορίντα του έρωτα πως πρόκειται για ένα από τα φιλμ που κατεξοχήν έχουν σχέση με τον Μπατάιγ³ και το Σάντ: Όπως και στους δυο αυτούς κλασικούς της ερωτικής λογοτεχνίας έτσι και στο φιλμ του Όσιμα ξεδιπλώνονται μπροστά μας όλα τα «δείγματα» σεξουαλικών πρακτικών (στην ουσία, δηλαδή, τα παραδείγματα κάθε είδους «διαστροφής» ή «σεξουαλικού πάθους»): ήδονοβλεψία, όμοφυλοφιλία, «γεννητικός» έρωτας, γεροντοφιλία, επιδειξιμανία, ανανισμός, έκπόρνευση, σεξουαλικά παιχνίδια με τά έδέσματα και τις εκκρίσεις, πριαπισμός, στοματικός έρωτας, βιασμός, τερατοφιλία, παμιξία, σαδισμός, φετιχισμός, μαζοχισμός, δι-σεξουαλικές συμπεριφορές, παιδοφιλία, νεκροφιλία, ευνουχισμός. Αυτό το πανόραμα παραπέμπει στά κατά πολύ πληρέστερα και τελειότερα του Σάντ κι αποτελεί ένδειξη της σεξολογικής διάστασης — και γνώσης — του φιλμ του Όσιμα (ο οποίος όμως στά κείμενά του καταφέρεται κατά της σεξολογίας που άπο-ιεροποιεί τον έρωτα).

Στις διαφορές της όπτικής του Όσιμα μ' αυτή του Σάντ συγκαταλέγεται το γεγονός ότι η παντοδύναμη στο έργο του Σάντ εξουσία επί του σέξ, επί των σωμάτων και της σεξουαλικής πράξης, δηλαδή η σφραγίδα της σεξουαλικής κυριαρχίας, εδώ όριοθετείται και μορφοποιείται, χωρίς να έχει το προνόμιο της άπεριορίστης δύναμης· αντίθετα τίθεται σε κρίση, σε άμφισβήτηση. Η έκβαση του μύθου συμπίπτει με την κατάλυση, τη διάλυση της σεξουαλικής εξουσίας του ενός πάνω στον άλλο και κατά την ανάπτυξη της μυθοπλασίας καθαιρείται η σεξουαλική κυριαρχία, άρχικά τόν άντρα και κατόπιν της γυναίκας. Στην Αυτόκρατορία των αισθήσεων οι θέσεις εξουσίας καταλαμβάνονται κάθε φορά και από άλλον ή διαχέρονται ή τελικά γκρεμίζονται και καταστρέφονται. Οι σεξουαλικοί ρόλοι αντιμετατίθενται, οι σεξουαλικές ταυτότητες είναι ρευστές, αντιφατικές κι έχουν πολλές όψεις.

Οι σχέσεις των δύο φύλων γίνονται αντίκειμενο μελέτης. Οι σεξουαλικές σχέσεις αναπαρίστανται και αναλύονται σά σχέσεις πάλης και εξουσίας (ταυτόχρονα όμως συνένωσης, αγάπης και έρωτα). Ο Όσιμα εργάζεται πάνω στη διαδικασία της κλιμάκωσης και της άνατροπής της εξουσίας του ενός φύλου πάνω στο άλλο. Πάνω στο πώς αυτός ο εξουσιασμός μπορεί — ή όχι — να άντικατασταθεί από μία διαφορετικού τύπου σχέση. Μιά σχέση θυθισμένη στον ήδονισμό ή τη δι-

(2) — Οι ιδέες του φιλμ βρίσκονται πιο κοντά σ' εκείνες τις ψυχαναλυτικές άποψεις (Λακάν, Φρόντ) που θεωρούν τó φαλλό προνομιούχας σημασία, σέ διάσταση με τις θεωρήσεις ψυχαναλυτών (όπως οι Μέλανι Κλιάν, Έρνστ Τζούσους, Κάρεν Χόρνεϋ, Λύς Ίριγκαράι) που δέ θεωρούν θεμελιική τη σημασία του για τη συγκρότηση των θεωριών τους.

(3) — Στόν Μπατάιγ βρίσκουμε τόν ίδιο δισισμό, δύο άλληλόνδετα στοιχεία, ερωτισμός / ζωή και θάνατος. Διαιμό τόν όποιο συναντάμε στήν ταινία και τόν όποιο έκθέσαμε από ψυχαναλυτική άποψη στο δεύτερο κεφάλαιο (όρμες ζωής / όρμες θάνατος).

σεξουαλικότητα ή την τρέλα. Η όπτική του είναι αντλανδροκρατική, ή πλήρης κατάλυση της άντρικής κυριαρχίας συντελείται στο φιλμ με την αφαίρεση της εξουσίας από το πέος, με την καταργηση και την εκθρόνησή του. Το αντίκειμενο αυτό, που εδώ λειτουργεί σά σημαίνουν της σεξουαλικής κυριαρχίας και της επιθυμίας, μεταδιβάξεται στη γυναίκα. Η ματιά της ταινίας γύρω από το φαλλό είναι πολύπλοκη, διαφορούμενη. Σάν σύμβολο της άντρικής κυριαρχίας αποκαθαίρεται, αλλά σάν αντίκειμενο της γυναικείας επιθυμίας δέν παύει να είναι τοποθετημένο σ' ένα βάθρο, ν' αποτελεί ένα προνομίουχο απόκτημα. Άν τó βλέμμα τού Όσιμα είναι αντλανδροκρατικό, περιέργως αυτό δέ σημαίνει αυτόματα πώς δέν είναι και φαλλοκεντρικό.

Σκηνοθετική τακτική και σύνθεση.

Η Κορίντα τού έρωτα μέσα από τη δημιουργική και συνάμα έπώδυνη σχέση της πρós τόν «αμεσο κινηματογράφο», έχει συλληφθεί από τó σκηνοθέτη της σαφώς στην κατεύθυνση τού σινεμά πορνό: με βασικό κριτήριο, δηλαδή, τó φανέρωμα τού γυνού, των συνουσιών και τού άσεμνου. Παράλληλα όμως αποτελεί τήν πλέον ριζοσπαστική και ποιητική υπέρβαση τού σινεμά πορνό.

(4) — Τó χώρισμα αυτό, σε γκρό πλάνο, ελαφρά φλου και ιδιότυπα φωτισμένο, γίνεται και τó υλικό τού ζενε-
ρικ.

Η σκηνοθεσία τού φιλμ έχει υιοθετήσει τήν τακτική τού να υπενθυμίζει κάθε τόσο στο θεατή πώς κοιτάζει. Η στυλιστική έγγραφε τó θεατή στην εικόνα, μέσα από τή μέθοδο τής υποκατάστασης, τού αναδιπλασιασμού τού από κάποιον ήθολοιο πού παίζει θέση μέσα στο πεδίο τής κάμερας (ή μπαϊνοβγαίνει σ' αυτό). Στην άνιχνευση τής σκοπτοφιλικής λειτουργίας στή θέαση τού κιν/κού έργου συντελεί και ή χρήση παράθυρων, θυρών και κινητών χωρισμάτων⁴, πού ανοιγοκλείνουν συχνά μπροστά μας, αντικριστά στην έρωτική σκηνή τού μάς προσφέρουν (ή όχι) τά δύο σώματα. Ο θεατής ένοσρωμάωνεται στή μυθοπλασία με διαφορετικούς τρόπους, με κάθε μορφής αντίδράσεις πρós τή θέαση: Άλλοτε σάν ήδονιζόμενος ήδονοβλεψίας, άλλοτε σάν ήδονοβλεψίας έξαναγκασμένος, κάποτε παραφυλάγοντας και κάποτε έκπληκτος, σοκάρισμένος ή ακόμη και διαζόμενος (από τούς υπόλοιπους ήδονοβλεψίες).

Η σκηνοθετική «σύνταξη» τών εικόνων και τών εντυπώσεων, τών αισθήσεων και σημασιών πού παράγουν, ένοσρκώνονται χαρακτηριστικά στή δουλειά πού έγινε πάνω στα χρώματα. Μπορούμε να εκφέρουμε ορισμένες σχηματικές έπισημάνσεις πού αφορούν τούς χρωματισμούς που ξεχωρίζουν, πού διαφέρουν από τó χρωματισμό τών προηγούμενων εικόνων.

Σέ δύο πρώτες σειρές διαδοχικών εικόνων συναναίμε τó πέρασμα, τή χρωματική εξέλιξη — από χώρο σε χώρο και από σκηνή σε σκηνή — από τó γκρίζο ή τó μουντό, στο κοκκινωπό διαμέσου τού καφετί. Με τήν παγωμένη εικόνα τών γηρατειών (ó χώρος τού γέρου δημοτικού συμβούλου) ή με τήν εικόνα τής έπιφοβης άπειλης (από τή Σαντά πρós τόν Κισί) εισβάλλον τó πράσινο ή τó μπλέ ή τó πρασινογάλαζο.

Όταν έχει παραχατικά ένταθει ή πάλη τών δύο σωμάτων και ή έπώδυνη έρις τού έρωτα με τó θάνατο, πέραν και στα χρώματα ή διύιστική αλοψη (έρωτας/θάνατος) τού φιλμ: τó κοκκίνο (τά ρούχα τής Σαντά) αντιμεμάχεται τó μαύρο (μαύρο ρούχο τού Κισί, μαύρο δωμάτιο, μαύρα σκετεια φόντα).

Ξαναδλέποντας τó γραπτό πού τελείωσα, ήρικόμ για μιá ακόμη φορά πώς ó κριτικός λόγος δέν μπορεί ν' αναδημιουργήσει τήν κινητική και έκρηκτική αισθήση, τή συγκίνηση πού τó φιλμ γεννά. Τη δύη και τούς οίγανους τόνους τής δόησης τού. Μόνο ένας «λόγος»-εικόνων και ήχων θα μπορούσε να τó σχολιάσει και να τó συνοδεύσει όπως θα τού αξίζει πραγματικά. Να έγγραφε κάτι συναφές τού δικού τού λαίμου, τής δυναμής τών όσμων πού τó διαπερνούν. Μονή δυνατή συνοδεία τής *Αντικριτορία, των αισθήσεων* ένα νέο κινηματογραφικό έργο. Έτσι ó Όσιμα γυρίσε και τήν *Αντικριτορία των παιθών*,
Ευδαργός ΣΟΥΜΑΣ 133



Τό θέαμα της αδύνατης λύτρωσης

(Η Πόλη των γυναικών)

Οι περισσότερες κριτικές (Έλληνικές ή μη) που γράφτηκαν για την τελευταία ταινία του Φελίνι, ακολουθούν κυρίως τις δύο πάρα κάτω κατευθύνσεις:

α) Είναι επίμελεις κι επίπονες αναλύσεις που θέλουν να άνιχνεύουν και εξαντλούν τα πάντα, θέτοντας συνέχεια το ερώτημα «τι σημαίνει αυτό;» «τι σημαίνει το άλλο;». Με συνέπεια τ' αποτέλεσμα της ανάγνωσης να ταξινομούνται με σχολαστικότητα, πράγμα παράδοξο για την περίπτωση μια ταινίας που θά μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν τό άποκορύφωμα της κινηματογραφικής θεματικής άταξίας.

β) Είναι αντιδράσεις άνθρώπων μη μου άπτ', ιδιαίτερα σέ θέματα μαρξιστικής, φροϋδικής ή φεμινιστικής διαλεκτικής, άντιδράσεις που καταλήγουν να γίνουν άφορισμοί. Τό φίλμ σ' αυτή την περίπτωση είναι άντιδραστικό, άντιφεμινιστικό, φαλλοκρατικό κι ό Φελίνι ευνούχος, ψυχοπαθής, άμόρφωτος και άυτο-επαναλαμβανόμενος ποιητής της δεκάρας.

Όσες συνεντεύξεις του Φελίνι, σχετικά με την *Πόλη των Γυναικών*, αλλά και προγενέστερες ταινίες του, μπόρεσα να διαβάσω, είχαν μεταξύ τους άρκετά κοινά σημεία. Συνήθως ονομάρει αυτόν που του παίρνει τή συνέντευξη, δέ βλέπει τή ώρα να τόν ξεφορτωθεί και δέ χάνει εύκαιρία να του θυμίξει πόσο πολύ βαρύνεται και αυτόν και τίς έρωτήσεις του. Παρ' όλα τούτα στό τέλος δίνει τή συνέντευξη, μιλάει με τό δημοσιογράφο και λέει τόσα (σέ ποσότητα) όσα κι οι άλλοι σκηνοθέτες που δέ δήλωσαν ποτέ έθροιο των συνεντεύξεων. Τό πιο ενδιαφέρον άπ' όσα λέει και δηλώνει ό Φελίνι, είναι κατά τή γνώμη μου τό παρακάτω: «Άπό τή στιγμή που τελειώνει τό φίλμ δέ μ' ένδιαφέρει πιά. Τό μόνο πράγμα που μετράει είναι αυτό που γίνεται στό πλατώ».

Άν δεχτούμε ότι τό κινηματογραφικό πλατώ είναι ένας τόπος που άποτελεί τή συνέχεια του σώματος του σκηνοθέτη (στήν προκειμένη περίπτωση έχουμε τό σώμα ενός μοναχικού ελέφαντα, έτσι διαβάσα κάπου ν' άποκαλούν τό Φελίνι), δέ μένε. 134 παρά να δούμε τί ακριβώς συμβαίνει σ' αυ-

τό τόν τόπο. Ό Φελίνι έχει τήν «επιφάνεια» που χρειάζεται για ν' άπομυζά εκατομμύρια από τούς παραγωγούς του και να παίξει με τά ντεκόρ, όμόναχος και για προσωπική του εύχαριστηση, όπως οι άλλοι παίζουν με τό μπρελόκ τους. Χτίζει και γκρεμίζει τά σκηνικά του με τήν ίδια εύκολία που έγώ γράφω και σβήνω τίς φράσεις μου. Και δέν φαίνεται να χει κανένα πρόβλημα για όλα αυτά που ξηλώνονται, σωριάζονται κι άφανίζονται χωρίς ν' αφήνουν τό παραμικρό ίχνος. Κάθεται στήν πολυθρόνα του και σ' άμανιακός έπινοεί έφέ, βάζει τούς άνθρώπους του και του ξετυλιγουν... χιλιόμετρα θάλασσας από μπλέ πλαστικό, ζωγραφισμένα μαγκράουντ που δέν έχουν τέλος (βλ. τή διαδρομή του τραινου στήν *Πόλη των Γυναικών*), τρυκ κι άπίθανα κοκτέυλ ήχων, χρωμάτων και φώτων που τά ρουφά πρώτος και καλύτερος με ήδονή. Με τήν ίδια ήδονή που διαβάζει τά κόμικς τά όποια άποτελούν τήν αγαπημένη του άνάγνωση. Τό πλατώ του Φελίνι είναι ένα παράξενο έργαστήριο. Είναι τό έργαστήριο του δόκτορα Φελίνι. Στο έργαστήριο αυτό (και ειδικά στήν *Πόλη των Γυναικών*) άνακατευόνται και συμπιέζονται δεκάδες διαφορετικής μεταξή τους τάξης στοιχεία, όπου εύκολα ξεχωρίζει κανείς τόν κινηματογράφο, τό θέατρο, τήν όπερα, τό λούνα-πάρκ, τό τσίρκο, τό ρίγκ, τά σέξ σόπ, τά κόμικς, τήν έπιστημονική φαντασία, τήν περιπέτεια, τή φαντασία γενικά, τή φαντασίωση, τό άσυνείδητο, τήν Ιστορία, τά διάφορα κινήματα τής έποχής, τό φασισμό, τήν ψυχανάλυση, τήν όμοφυλοφιλία... Όλη αυτή ή συμπίεση, όλο αυτό τό άλευμα δέν μπορεί παρά να καταλήγει σ' ένα βουνό άπό «περιπτώματα». Έκατοντάδες «περιπτώματα» λοιπόν. Είτε πρόκειται για έκφυλισμένες φιγούρες του σινεμά και σαρκαστικές άναφορές (άκόμα και στόν ίδιο τόν Φελίνι), είτε πρόκειται για γκροτεσκες έκτιμήσεις κι έντυπώσεις ρεαλιστικών πραγμάτων (βλ. τό φεμινιστικό συνέδριο ή τίς πάνκ) είτε πρόκειται για καταδύσεις στα άπωθημένα κι άπαγορευμένα του άσυνείδητου, είτε πρόκειται για άχαλίνωτες

Η Πόλη των Γυναικών

(La Città delle Donne), Ιταλία - Γαλλία: 1980

Σκηνοθεσία: Federico Fellini.
Θέμα και σενάριο: Federico Fellini, Bernardino Zapponi.
Σκηνικά: Dante Ferretti. Κοστούμα: Gabriella Pescucci.
Φωτογραφία: Giuseppe Rotunno. Μοντάζ: Ruggero Mastroianni. Μουσική: Luis Bacalov. Σπέσιαλ έφέ: Adriano Pischiutta. Χορογραφία: Leonetta Bentivoglio. Έρμηνεία: Marcello Mastroianni (Σναποράς), Ettore Manni (Κατόνε), Anna Prucnal (ή γυναίκα του Σναποράς), Bemice Stegers (ή γυναίκα του τραινου), Donatella Damiani (ή μοσοσυκλετιστρια), Iole Silvani (ή σουμπρέτα), Carla Terlizzi (ή 10.000η έρωμένη του Κατόνε), Fiametta Baralla (Όνλιο), Helène Czaarelli (Φεμινίστρια), Catherine Carrel (ή διοικητής), Silvana Fuscaccia (πατινίστρια)... Παραγωγή: Italo-française - Opera Film Produzione (Roma) Gaumont (Paris) και Franco Rossellini, Studios: Cinecittà. Διάρκεια: 140'. Διανομή: Καραγιάννης - Καρατζόπουλος.

ἀπογειώσεις στά πέρατα τῆς φαντασίας καί τῆς φαντασίωσης, εἴτε πρόκειται τέλος γιά τό... κάτς μεταξὺ συνειδήσης καί ἀσυνειδήτου μ' ἐλάχιστες προβλέψεις γιά τὸ νικητῆ.

Ὁ Μαστρογιάνι/Snaporaz εἶναι ὅ,τι περίσσεψε ἀπὸ τὸ 8/11, τῆ *Γλυκιά ζωὴ* καί τις ἱστορίες τῶν κομικς. Ὁ Κατσόνε ὅ,τι περίσσεψε ἀπο τον Καζανόβα. Οἱ θηλυκὲς καλλονές εἶναι τὰ κακεκτυπα τῆς Μαίη Γουέστ, τὰ νεκρά κύτταρα τῆς Ἀννίτας Ἐγκμπεργκ. Οἱ πάνκ εἶναι σκουριά πού παραγεῖ ἡ διαδικασία τῆς δημιουργίας μιάς καινούργιας γυναικείας εἰκόνας. Ἡ «Τραβιάτα» δανεῖζει το *Addio sogni del passato* τῆς στοδ ρεφραίν τῆς Habanera. Ὁ Βέροντι τραγουδιεταί φαλτσα καί σπαραξικάρδια κλπ... κλπ...

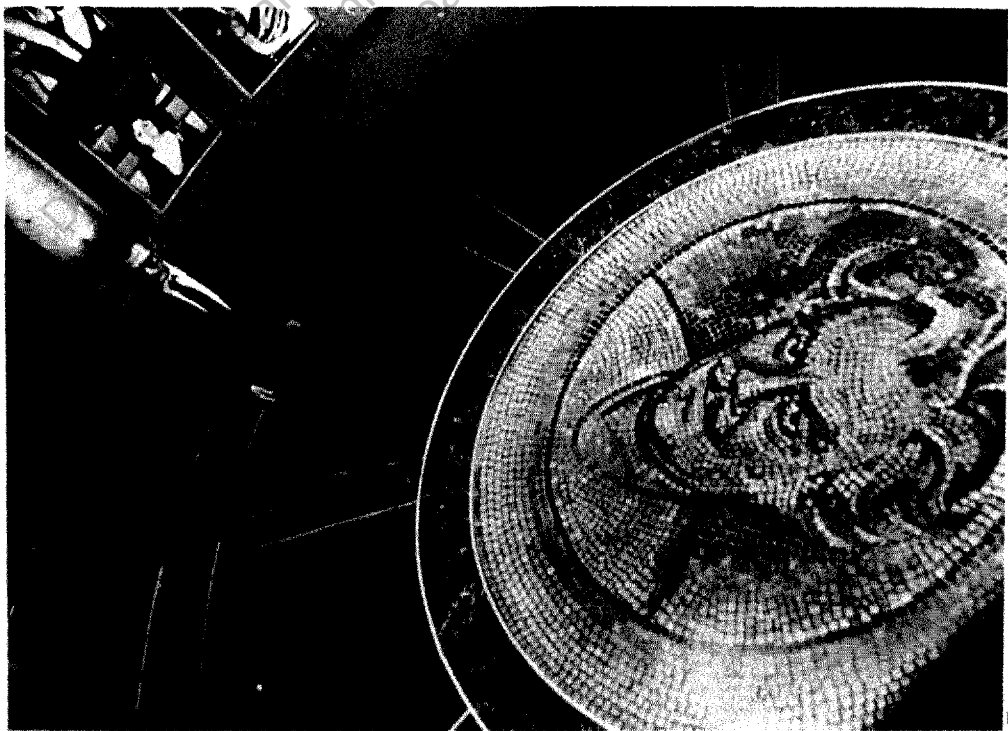
Τὸ ἀναποφευκτο ἐρώτημα, ἀφου ὑπάρχουν «περιττώματα», ἔστω συχνά γοητευτικά καί ἀπολαυστικότητας, πρέπει νά ὑπάρχει καί κάτι πού *χωνύει* καί ἀρα πού εἶναι το, δέν ἀπαντιέται εὐκόλα. Ἡ μάλλον ἀπαντιέται μὲ υπεκφυγές. Στὴν *Πόλη τῶν Γυναικῶν* συμμετεχεῖς γιά μιά ἀκόμη φορά στὴν τελετὴ τῆς ἀδύνατης λύτρωσης, σὲ μιά τελετὴ ὅπου τὸ θέαμα θεωρεῖται υποκατάστατο, φαρμακο, ἐνίοτε ἀπολυτρωτικὸ ἰδία δυνάμει καί ἀποδεικνύεται πανηγυρικὰ προσκαιρο, θνητο, καταναλωσιμο, ἐτοιμοθάνατο, ἀθέατο.

Ὁ Φελίνι ἔχει ἐδῶ καί χρόνια τὴν εμμο-

νη ἰδέα νά βλέπει τὸ σινεμά σὰ γυναῖκα. Τὸ σινεμά εἶναι ὑπόθεση προβολῆς. Ἡ γυναῖκα εἶναι ἓνα εἶδος ὀθόνης πάνω στὴν ὁποία ὁ ἀντρας προβάλλει τὰ φαντάσματά του. Ὁ θεατῆς / ἴμβρο βυζαίνει καὶ αὐξάνεται ἀπὸ τὸ σινεμά/γυναῖκα. Ἡ *πόλη τῶν Γυναικῶν* κατεξοχὴν φιλμ περιττωμάτων, κατεξοχὴν φιλμ/γυναῖκα, πιστεῦω ὅτι σημαδεύεται (καὶ δέν εἶναι κατάλληλη ἡ στιγμή νά μάς πιάσει φεμινιστικὴ ὑστερία) ἀπὸ ἓνα γιγάντιο γυναικεῖο Πρωκτό. Ἐναν Πρωκτό κατασκευασμένο μὲ τὰ γνωστά Φελινικά κὸλλα, διαβολικὸ, τερατωδὴ πού ἀδειάζει (καὶ ἀπορροφα) μὲ τὴ μεγαλύτερη δύναμη καί μανία.

Χιλιάδες γυναῖκες λοιπὸν, φεμινίστριες, πατινίστριες... σοβινίστριες, ραδίστριες, βιάστριες, πάνκ, συμπρέτες, γόησες, μαγισσες, ὑστερικές, παρθένες, σύζυγοι, νοικοκυρές... Οἱ δύο κοπέλες πού ἀνέλαβαν νά ἀναπαραστήσουν τὸ Χοντρό καί τὸ Λιγνὸ εἶναι σίγουρα οἰκτρες. Ὁ οἶκτος ὅμως ἀναφέρεται περισσότερο στὴ φθορά τῶν δύο κωμικῶν, στο θάνατο, στο ἀναντικατάστατό τους καί λιγότερο στὴν ὑποκριτικὴ ἀδεξιότητα τοῦ συγκεκριμένου γυναικεῖου ντουέτου. Κατὰ τὸν ἴδιο λόγο ὁ οἶκτος καί ἡ βδελυγμία δέν εἶναι μόνο γιά τὰ τέρατα / θηλυκά, ἀλλὰ καί γιά τὰ τέρατα/ἀρσενικά τοῦ φιλμ.

Ὁ τέρας / Μαρτσέλο Μαστρογιάνι,



βγαλμένο από τη χειμερία νάρκη του (θυμώμαστε πάντα το $8\frac{1}{2}$, και τη *Ντόλτσε Βίτα*), τυλιγμένο στο μακρύ του άσπρο νυχτικό, τó φτιαγμένο από σελυλόιντ, είναι ένας μονότονος γερονάρκισσος, αλύτρωτος ταξιδιώτης στά άδυνα του ονείρου, στά σκοτάδια του έαυτού. Πού πρώτα διορθώνει τόν κόμπο τής γραβάτας του κι ύστερα άπαιτεί τή σεξουαλική πράξη στους καμπινέδες τών τραίνων. Ο Μαρτσέλο / Sparoz, τέρας πού ξεφυγε από τά κόμικς, μιλώντας τήν περιεργή κι ελάχιστα άποτελεσματική διάλεκτο smic, smac, τέρας γιά κλάματα, πονηρό κι επιδέξιο όσο και τά κομπλεξικά σκελετωμένα άγόρια, φορτωμένο μ' όλα τά διακριτικά τής τάλαιπωρημένης έφηβείας κι επιπλέον μέ τήν κατάπτωση και τή μοναξιά τών γηραιών. Τέλος ύπάρχει και τó τέρας/Κατσόνε, ó Πρίγκηψ Ψωλαράς μέ τις 10.000 έρωτικές κατακτήσεις, τά όπλα, τά σκυλιά, κάτι μεταξú λωλού ίππότη, φεουδάρχη, Ταρζάν και κόμη Ζάροφ πού εξακολουθεί νά διαφεντεύει ένα σπιτι πορνομουσείο στά πρόθυρα τής καταστροφής, πολιορκούμενο από παντού, άπειλούμενο κατ' άρχήν από τήν ίδια τήν άρσενική άδελαιότητα κι άδυναμία. Τó τέρας/Καζανόδας πέθανε πρό πολλού κι από τότε όλοι οι σούπερ άρσενικοί τά έχουν χαμένα (και πάλι δέν είναι ώρα γιά φεμινιστικές θριαμβολογίες). Έτσι ó Κατσόνε θά προσπαθήσει νά σήσει τά 10.000 κεριά τής τούρτας του, χρησιμοποιώντας και τά ούρα. Η έκκρηση, τó περιττόν θά σκεπάσει τή φλόγα πού σημαίνει έπέτειο, επικύρωση, κατάκτη-

ση, νίκη. Ποιός τολμάει νά γευτεί μιά κατουρημένη τούρτα;

Κι ó Ettore Manni, ένας ήθοποιός Série Β' πού ανέσυρε ó Φελίνι από τήν άφάνεια γιά νά παίξει τόν Κατσόνε, σκοτώθηκε μετά τó τέλος τών γυρισμάτων, φυτεύοντας μιά σφαίρα στά γεννητικά του όργανα. Άπό άπροσεξία; Μέ άποφασιστικότητα και πλήρη συνείδηση, έχοντας άπόλυτα ταυτισθεί μέ τó πρόσωπο πού ύποδυόταν; Άλλο ένα τέρας, σtó περιθώριο τού φίλμ αυτή τή φορά.

Μένει τó τέρας/Φεντερίκο Φελίνι. Στις συνεντεύξεις πού δίνει συχνά, χωρίς ίχνος συστολής τή λέξη «μαλακίες», «μαλακίες». Χοντρός, γέρος, σαρδόνιος, ψεύτης, ειλικρινής, έπιτηδευμένος, τρελός, άχαλίνατος, ένα βιολι πού δέν κουράζεται νά πάλλει τις χορδές του, αιώνια περιπλανώμενη ψυχή, άκούραστος προκτός άσφυχτικά όμορφων εικώνων, περιπτωμάτων κι έξομολογήσεων. Κατασκευάζοντας τó σούπερ θέαμα τής άδύνατης λύτρωσης, εκεί όπου όλες οι σούπερ ιδέες θά γίνουν πυροτέχνημα, άδιαφορεί (ή κάνει πώς άδιαφορεί) γιά τις ταμπέλες πού τού κολλάει ó καθένας μας. Μέ ή χωρίς ταμπέλες σύντομα θά ξανακάνει ταινία. Έτσι τó σίγουρο είναι ότι ή φελινική πατέντα θά συνεχίσει γιά μερικά άκόμα χρόνια νά προκαλεί όλους όσους θέλουν νά τάλαιπωρούν τόν έαυτό τους μέ τó μάταιο ερώτημα. Μά επιτέλους είναι ή δέν είναι μεγάλος σκηνοθέτης ó Φελίνι;

Μαρία ΓΑΒΑΛΑ



Παραλλαγές ενός Είδους

(Προετοιμασία για έγκλημα)

Προετοιμασία για έγκλημα

(Dressed To Kill) Η.Π.Α. 1980.

Σκην.: Brian de Palma. Σεν.: Brian de Palma. Φωτ.: Ralf Boede. Μουσ.: Pino Donaggio. Ντεκ.: Gary West. Ήχος: John Bolz. Μοντάζ: Jerry Greenberg. Έρμ.: Michael Caine (Δρ. Ρόμπερτ Έλιοτ), Angie Dickinson (Κέητ Μίλερ), Nancy Allen (Λίζ Μπλέηκ), Keith Gordon (Πήτερ Μίλερ), Dennis Franz (έπιθεωρητής Μάριον), David Margulies (Δρ. Λέβυ), Ken Bracker (Γουώβεν Λόκμαν), Brandon Maggart (Κληβλαντ Σάμ), Susanna Clemm (Μπόμπυ), Fred Weber (Μακ Μίλερ). Παρ.: Filmways (George Litto). Διάρκεια: 106'. Διανομή: Κόσμος Φιλμ.

Πρίν από μερικά χρόνια ο Τζών Κάρπεντερ, στην *Νύχτα με τις μάσκες*, είχε μια καλή ιδέα. Νά ξεκινήσει από ένα μύθο έντελως σημερινό και ρεαλιστικό και, «στήνοντας» πάνω του μια ταινία του φανταστικού, νά ψηλαφήσει για τόν θεατή την αίσθηση του *άπολυτου* τρόμου. Η ταινία άθελά της έγινε τό πρότυπο για μιά σειρά έμπορικών ταινιών, οι όποιες χωρίς ίχνος πρωτοτυπίας, στηρίχτηκαν στά ύστερικά σλόγκαν τύπου: «ο δολοφόνος ξέρει ότι είστε μόνοι». Γραμμή στην όποια ο ίδιος ο Κάρπεντερ δέν ενέδωσε στόν πειρασμό νά συνεχίσει, εύτυχώς. Έτσι φέτος είχαμε τρία τέσσερα θαριά τέτοια συμπτώματα, ενώ η ατύσηια επανάληψη τών ίδιων μόνιμων κλισιέ, μοιάζει νά «έλυσε» μονομιάς τά προβλήματα του είδους για τήν δεκαετία πού άρχισε. Αύτη ώστόσο ή ιδέα του άπολυτου τρόμου, είναι μάλλον παλιότερη. Μπορούμε νά τήν βρούμε ήδη — για μοναδική ίσως φορά στόν Χίτσκοκ — σέ μιά ταινία σάν τό *Ψυχή* (πάλι αύτό!). Με τήν αίσθητή όμως διαφορά ότι στό *Ψυχή* οι καταστάσεις πού οδηγούν στόν τρόπο (με τέλεια κορύφωση τήν σκηνή αποκάλυψης τής μητέρας-μούμιας), άποτελούν μέρος ενός συνόλου — τής υπόθεσης τής ταινίας — πού προσπαθεί νά προσδιορίσει διανοητικά μάλλον τά υπαρκτά όρια ενός τέτοιου άπολυτου τρόμου, παρά νά τόν παραστήσει χειροπιαστά. Στό *Ψυχή* λοιπόν ο τρόμος δέν είναι θέαμα — άρα όχι άπόλυτος τρόμος — άλλα υπόγεια αίσθηση. Σφιχτοδεμένο σενάριο με ένα μοναδικό «τυφλό» σημείο, πού έλέγχει πιστά τήν διαδικασία παραγωγής του τρόμου. Η αποκάλυψη του σημείου αυτού (ταύτιση του ήρωα με τήν μητέρα του) άπολυτρώνει μιά και καλή τόν θεατή από τήν άγωνία του. Στόν Κάρπεντερ αντίθετα τό κίνητρο είναι δοσμένο άπ' τήν άρχή. Δέν έχουμε σάν θεατές, παρά νά παρακολουθήσουμε τήν έφιαλτική του εξέλιξη σέ θέαμα. Η έγκληματική μανία του δολοφόνου — έντελώς γινη εύτυχώς, χωρίς μεταφυσικό παραλήρημα — δέν αφήνει περιθώρια για έλπίδα διαφυγής. Στό τέλος τής ταινίας ο θεατής παίρνει μαζί τήν άγωνία στό σπίτι του.

Στό *Προετοιμασία για έγκλημα* ο Ντέ Πάλμα χρησιμοποιεί από τό *Ψυχή* τīs συγκαλυμμένες μορφές πού άπαιτεί τό είδος του ψυχολογικού θρίλερ. Τόν υπόγειο τρόπο. Καί από τόν Κάρπεντερ τήν ιδέα του άπολυτου τρόμου. Πώς αναγνωρίζονται και πώς όργανώνονται οι δύο αύτοι άντιφατικοί μεταξύ τους χειρισμοί;

Η ιδέα του άπολυτου τρόμου και ή άναφορά στόν Κάρπεντερ άναγνωρίζεται και έδραιώνεται σ' ολόκληρη τήν τελευταία σεκάνς τής ταινίας, χωρίς ώστόσο νά επαναλαμβάνει τά ήδη γνωστά κλισιέ, ή τά χρησιμοποιημένα εύρήματα. Καί γίνεται κυρίως φανερή από τό τρίπτυχο: Αποδραση του δολοφόνου - Επιστροφή του στόν άρχικό χώρο του έγκλήματος - Τέλεια άδυναμία του θύματος νά επικοινωνήσει με τό «έξω» του χώρου, άπόλυτα έλεγχόμενο από τόν δολοφόνο πού από στιγμή σέ στιγμή εισβάλλει στό «μέσα».

Καί τό *Ψυχή*; Στίς *Άδελφές* ο Ντέ Πάλμα οδηγούσε τήν εξέλιξη τής ταινίας του σταθερά κάτω από τόν άστερισμό του «τυφλού» σημείου πού ύπηρχε στό *Ψυχή*. Αυτό όμως ήταν καθαρό σφάλμα γιατί ή τελική αποκάλυψη αυτού του «τυφλου» σημείου, αναπόφευκτα συγκρινόμενη με τό πρότυπό τής, έκανε τήν ταινία νά στενάξει κάτω από τήν πρωτοτυπία και τήν μοναδική δύναμη του Χίτσκοκικού έργου. Εύτυχώς, ακριβώς τέτοιου είδους «σοβαρές» επενδύσεις και δαυνομούς είναι πού απέφυγε στήν τελευταία ταινία του. Έδώ, μοιάζει νά διατηρεί, αλλά από κάποια γενική άπόσταση, τό άλλο σύμβολο, ή τήν άναφορά. Το «γράμμα» του είδους. Στό *Προετοιμασία για έγκλημα* τό «τυφλό» σημείο αφήνει τά ίχνη του σέ χρόνο άνυποπτο, αλλά και τότε ακόμη άποδειχεται παραλλανητικό. Υπάρχει και δέν υπάρχει. Καί όταν στό τέλος έρχεται για νά επικρατήσει, ή επικρατησή του γίνεται κουνούτλη, στερείται ούσιαστικού ένδιαφέροντος. Το «τυφλό» σημείο είναι τό κλειδί τής ταινίας, αλλά όχι και τό κεντρομόλο ή τό έντυπωιακό τής σημείο. Τότε; Το διαφημιστικό τρακ της ταινίας μάς προσκαλούσε στήν παρακολούθηση «ενός μοντέρνου θεα- 117

ματος φόνου». Και είχε απόλυτο δίκιο γι' αυτό το «θεάματος» παρ' όλο που το ενδιαφέρον της ταινίας συμπυκνώνεται φαινομενικά στο παιχνίδι της αστυνομικής εξακρίβωσης του δολοφόνου (ποιός είναι ποιός). Στο *Προετοιμασία για έγκλημα* τὰ «άνοιγματα» του σεναρίου δέν δημιουργούνται για νά προωθήσουν τήν ταινία, παίζουν ρόλο συστηματικά άποπροσανατολιστικό. Για παράδειγμα όταν λίγο μετά τήν δολοφονία ό γιός περιμένει έξω από τό γραφείο του αστυνομικού έπιθεωρητή, πληροφορομαστε από έναν διάλογο ότι μισούσε τον πατριό του και αισθανόταν τρυφερό οίκτο για τήν μητέρα του. Κλασική περίπτωση διχασμένης προσωπικότητας για τίς ταινίες του είδους, και φανερή άναφορά στο *Ψυχώ*. Πού όμως άναιρείται σέ λίγο γιατί όλη ή ύποψία άποδειχεται μπλόφα. Ή, κατά τόν ίδιο τρόπο, όταν οι δύο ψυχιατροί κατεβαίνουν τίς σκάλες ένός ύποπτου, στο έσωτερικό του, ψυχιατρείου. Ό ένας άπ' αυτούς μιλάει μέ μισόλογα και ύπονοούμενα, στρέφοντας πάνω του τίς ύποψίες μας. «Κατεβαίνουν» τίς σκάλες σημαίνει άκόμη ένδόμυχα κάποιο έπικείμενο μυστικό έσωτερικό πέραςμα, πού μόνο ό «ύποπτος» γιατρός μπορεί νά γνωρίζει, άφου δουλεύει εκεί. Η έσωτερική συνοχή και οι κρυφοί συχετισμοί ως έκ τούτου, πού απαιτεί τό θρίλερ, έδώ μένουν χωρίς αλληλοεπικάλυψη, ή και κενοί από τό έπί μέρος νόημα πού συνθέτει τήν όλόττητα. Αύτά λοιπόν τά κενά νοήματος σημαία στην έξέλιξη της ταινίας, κανουν τό θεάμα νά κυριαρχεί κατω άπ' όλον αυτόν τόν ύπόγειο τρόπο του ψυχολογικού θρίλερ. Κι' αύτά δημιουργούν τήν διπλή διέξοδο και τόν κοινό κόμβο έπαφής άνάμεσα στα δυο είδη πού αναφέρομε¹.

Έτσι ολοκλήρο πιά τό φινάλε, διαδραματιζόμενο μετά τήν λύση κάθε αίνιγματος της ταινίας, γίνεται μιά θεματική επίδειξη απόλυτου τρόμου. «Μέ άνοιχτά χαρτιά», πού δέν παύει όμως γι' αυτό νά τεντώνει τά νεύρα μας, και δέν παγώνει λιγότερο τό αίμα στις φλέβες μας².

Ό Ντέ Πάλμα στην τελευταία ταινία του άποθεώνει τή λογική του κομματιασμένου θεάματος. Τό έδώ και τό τώρα της κινηματογραφικής στιγμής (της σκηνής, του πλάνου). Έτσι τουλάχιστον ξεφεύγει σημαντικά από μιά προσοπτική πού φαίνεται νά διαγράφεται ιδιαίτερα προσφιλής για τό σύγχρονο θρίλερ. Τήν αισθητική προσοπτική του αστυνομικού πάζλ, άρκετά έμφανή σέ μιά φετινή ταινία του Γκάν Χάμιλτον (*Στόν σπασμένο καθρέπτη είδα τόν δολοφόνο*, σέ μυθιστόρημα της Άγκάθα Κρίστι). Αισθητική όπου ή πολυχρωμη (και τετράγωνη) λογική του αίνιγματος, μέ όλα τά νήματα από μαριονέτες και μέ τό στρίμωγμα κάμπωπων πρώην τεράτων του σινεμά στα χέ-

νια a priori καλλιτεχνικό λούστρο, και δίνει στην ταινία τήν ψευδαισθηση του βάθους.

Τό *Προετοιμασία για έγκλημα* μου φέρνει άκόμα στο μυαλό μιά άπο τίς τελευταίες ταινίες του Χίτσκοκ, *Φρενιτις*, γυρισμένη στην Άγγλία. Έκει τό σώμα του δολοφόνου πηγαινοερχόταν από τό σπίτι του στους χώρους του έγκλήματος, και από κεί στο φυσικό και κοινωνικό του καταφύγιο και άλλοθι, πού τό άποτελούσαν οι *σημαντικά* φορτισμένοι από τήν σκηνοθεσία δημόσιοι χώροι των μανάδικων. Στόν Ντέ Πάλμα μιά νότα Λονδρέζικης άρχιτεκτονικής στους δρόμους και στό σπίτι έξω από τό γραφείο του σχιζοφρενή ψυχιατρού, καθώς και ή πολύ συγγενική φάτσα του Μάικελ Καϊν με αυτήν του Μπάρο. Φόστερ της ταινίας του Χίτσκοκ, είναι άπλώς στοιχεία άπαραίτητα για τήν στιγμιαία δημιουργία κάποιας τυπικής νεο-Χίτσκοκικής άγγλικής άτμόσφαιρας. Τό σημαίνουν στην τελευταία ταινία του Πάλμα, άδιαφορεί για τήν λειτουργική του σκοπιμότητα. Άσχολείται μάλλον μέ τήν θεματική άνίχνευση της φιλολογικής του προέλευσης. Σε μιά περίοδο άλλωστε πού τό παρελθόν συσσωρεύει μέ φρόνηση «νεκρές» μυθολασίες μέ διδακτικές άναφορές στο «νόημα του είδους (στο κοντινό είδος του φίλμνουά, βλεπε *Άτλαντικ Σίτυ* του Λουί Μάλ), ή άπλή άναφορά στο «γραμμα» του είδους, και τό *πρωτότυπο* εύρημα, άποκτούν ένα πραγματικό κινηματογραφικό ενδιαφέρον.

Μανόλης ΓΑΛΙΑΤΟΣ

1. Βέβαια είναι αναγκαίο τά σημεία αύτά νά μήν θεωρηθούν σαν *στιγμιαία* τεχνάσματα, προσοιμένα νά έπιτείνουν τήν ένταση, κάτι πού συμβαίνει στο θρίλερ, αλλά στις διαστάσεις πού τραγματικά παίρνουν μέσ' στην ταινία. Σάν συγκεκριμένα *σημαίνοντα* ίχνη πού όμως άρνούνται νά παίξουν (νά όλοκληρώσουν) τό ρόλο τους.

2. Δομικά δηλαδή (και μόνο, σ' αυτήν τήν σεκάς ό Ντέ Πάλμα χρησιμοποιεί τήν ιδέα του «πρόσθετου» τέλους, από τό *Ψυχώ*. Έκει ό ήρωας, στα τελευταία πλάνα, παραδομένος στην άπόλυτη ταύτιση, μάς μετέδιδε του; τελευταίους κραδασμούς ύπόγειου τρόμου, «παίζοντας» σατανικά τα μάτια του.



Rastaman A Lion

(Ρέγκε, μέ τόν ρυθμό στόν Παράδεισο)

Στόν Μπόμπ Μάρλεϋ

Μέ τό ρυθμό
στόν Παράδεισο

(Reggae Sunsplash) Δ. Γερμανία 1979
Σκην.: Stefan Paul. Φωτ.: Hans Schalk, Rainer Heinzelmann, Peter Rees. Ήχος: Roland Engele, Axel Thomas. Μοντάζ: Hildegard Schröder. Εμφανίζονται: Bob Marley, Third World, Burning Spear, Peter Tosh και οι θεατές του Montego Bay Festival (Τζαμαϊκά) πού έγινε τόν Ιούλιο 1979. Παρ.: Kino Arsenal Tubingen. Διανομή: Νέα Κινηματογραφική. Διάρκεια: 95'.

Τό ρέγκε δέν έχει εικόνες στήν Ελλάδα. Είναι μουσική απ' άλλου, ξεωτική όπως στήν άρχή ήταν και τό μπλουζ. Όταν άργότερα χρειάστηκε νά εφεύρουν τίς εικόνες του, οι προοδευτικοί προσπάθησαν νά τυπώσουν τό μαύρο πρόσωπο τού μπλουζίστα σάν άρνητικό τού λευκού ρεμπέτη. Εύτυχώς τό ρέγκε έχει τή δική του ταυτότητα χωρίς πολιτιστικό αντίστοιχο στήν ελληνική μουσική. Οι εικόνες του, όπως τίς περισσότερες φορές κι οι δίσκοι, είναι «εισαγωγής».

Φτωχό ύλικό, μιά φλου εικόνα, πλάθει τή μίνιμουμ ελληνική μυθολογία του. Τά έξωφυλλα τών δίσκων, τά άρθρα προβάλλουν τά έξωτερικά σημάδια μιάς κουλτούρας: κοτσιδάκια, τζαμαϊκανή τριχωμία, μαριχουάνα, πίπες, διφυλλά, σκούφοι και περέ. Κωδικοποιημένο φολκλόρ ξεκομμένο από ένα τελετουργικό «μέ ψυχή». Η μουσική, όμως, είναι πλούσια κι «όποιος τή νιώθει, καταλαβαίνει». Εδώ και 10-15 χρόνια άνοιξε ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στήν ιστορία της Μεγάλης Μαύρης Κουλτούρας. Είναι μιά αναγέννηση. Μιά νέα ολοκληρωμένη φόρμα πού γεννήθηκε κι εξελίσσεται από τήν επίδραση τού ρύθμ-εντ-μπλουζ, τού ρόκ και τής σόουλ στή λαϊκή τζαμαϊκανή μουσική. Τό ρέγκε είναι «στοιχειώδης» μουσική μέ άνεπιτήδευτη χάρη και ρυθμική «όρμη». Σάν ποτάμι πίστης, έγκατέστησης κι έλπίδας παράσέρνει τόν πόνο, τήν καταπίεση και τή μοιρολατρεία. Ξεχυλίζει από «φυλετικές διαθίσεις» όργης, έξέγερσης και πάλης. Χύνεται στήν κοιλάδα τής οικουμενικής αγάλης κι αδελφοσύνης, στή Γη Χαναάν τής μαύρης Φυλής, στό «Βασίλειο τού Τζά». Έμπνευσμένη από ένα θεϊκό όραμα ή μουσική τών ράστας (ή γνωστότερη τήση τού ρέγκε) γεννάει αφηρημένες εικόνες.

Αν άκούς προσεκτικά και τή μουσική και τούς στίχους έχεις μέ ακρίβεια τό πορτραίτο τού ρέγκε· σου ξεφεύγει όμως ή δραματική εικόνα τής παράστασης. Γι' αυτό σάν πρόθεση ή ταινία τού Στέφαν Πάουλ έχει ενδιαφέρον Μπορείς επί τέλους νά δείς τους ρέγκε μουσικούς νά παίζουν τά τραγούδια τους (στό Reggae Sunsplash, δεύτερο μουσικό φρεστιβάλ στό Μοντέγκο Μπέν τής Τζαμαϊκά). Τό γερμανικό συνεργείο κνηγώντας τό δημοσιογραφικό πρό-

σωπο τών ράστας κινηματογραφεί μέ συμπάθεια τό θέμα. Αλλά αυτό δέ φτάνει.

Υπάρχουν τρείς διαφορετικές προσωπικότητες μέσα στόν Στέφαν Πάουλ: ένα «ψώνιο» μέ τό ρέγκε, ένας έκκολλητόμενος τηλεοπτικός διαφημιστής κι ένας προοδευτικός διανοούμενος πού άρνείται νά κλείσει τά μάτια. Και οι τρείς παίρνουν θέση διαδοχικά πίσω από τήν κάμερα και μπροστά στή μουδιόλα. Έτσι οι τρείς βασικές κατηγορίες πού συνθέτουν τήν ταινία (ντοκουμενταριστικές λήψεις τών μουσικών, τηλεοπτικές συνεντεύξεις και ταξιδιωτικό ρεπορτάζ από τή Τζαμαϊκά) δέν είναι ποτέ άποτέλεσμα μιάς καθαρής ματιάς. Τά πράγματα χειροτερεύουν όπου ή ταινία πασχει από έλλειψη ύλικού: ό διανοούμενος σβήνει τόν ήχο τής μουσικής για νά απαγγείλει στ' άγγλικά ένα πληροφοριακό σχόλιο, σχεδόν ακατανόητο από τή θαριά γερμανική προφορά του — ό διαφημιστής κόβει τήν εικόνα τών μουσικών και προτείνει τή δική του «κοινωνιολογική άνάλυση», ένα τουριστικό άλμπουμ από τή Τζαμαϊκά.

Οι συνεντεύξεις μέ τούς μουσικούς στήνται τηλεοπτικά μέ τό λευκό συνομιλητή πάντα στήν αγαπημένη θέση τού διανοούμενου στό πεδίο όφ. Στίς έρωτήσεις του οι μουσικοί δηλώνουν έμφατικά τήν πνευματική ταυτότητα τού ράσταμαν, απροθυμοί για άλλες πληροφορίες. Η εικόνα τους έκτος σκηνής είναι πιό αποκαλυπτική από τά λόγια τους. Ο Μπόμπ Μάρλεϋ κι ό Γουίνστον Ρόντνεϋ διαπιστούν στις καλές προθέσεις τού συνεργείου — ίσως νιωθούν ότι οι ξένοι είναι στό δρόμο για ένα ρεπορτάζ à la Σπληγκελ. Στρεφοντας αναπάντητα τό βλέμμα μακριά από τήν κάμερα και τό συνομιλητή υποδηλώνουν μιά έλλειψη έπικοινωνίας (κάτι πού δέ συμβαίνει όταν μαύροι παίρνουν τή συνέντευξη — εντός πεδίου) Η σκηνή τού Γκλένου Έκλς είναι ή πιό σοφιστική. Η εικόνα έχει στυλ (τηλεοπτικός Στραουμπλ) και ό ήχος είναι ένα παιχνιδι μέ τό πλέιμακ και τή συγχρονισμένη ήψη. Ένα πραγματικά έξυπνο κομμάτι.

«Τι παραξένος, φοβερός και δικαίος είναι ο Ράσταμαν...». Στο λάσκο οι πιό γνωστοί ράστα μουσικοί είναι προφήτες και προπαγανδιστές. Λαϊκοί ηρώες τών 139

1. Είναι τό μόνο φίλμ μέ θέμα τό ρέγκε πού παιχτηκε στήν Ελλάδα, τήν πρώτη δόμοδα τής φετινής σεζόν. Ο θάνατος τού Μπόμπ Μάρλεϋ τό ξανάφερε στήν επικαιρότητα τήν τελευταία δόμοδα τής σεζόν. Ένα τηλεοπτικό σοφτ, διαφημιστικό τού τραγουδιού Don't Look Back τού Πητερ Τος έχει περάσει στήν τηλεοραση.
2. Rastaman, τραγούδι τού Μανου Γουάιτλεϋ τού τρίτου μέλους τής τριανόρας πού αποτελείού τόν άρχικό δημιουργικό πυρήνα τών Γουάιτλεϋ (Μάρλεϋ-Τος-Γουάιτλεϋ).

γκέτο, που έζησαν τη μιζέρια, την απόρριψη και τη βία, δείχνουν τρομακτικοί κι άστειοι στη δόξα και τη μυσταγωγία της στιγμής. *Ήθοσοι* με μαγνητική παρουσία σ' ένα δράμα, που η ταινία δε θα δείξει ως το τέλος.

Ο Γουίνστον Ρόντνεϊ (Μπέρνινγκ Σπίαρ) είναι ο δραματικός χρονογράφος της περιπέτειας της μαύρης φυλής. Ακροβατεί πάνω στη μεταλλική ρυθμική «ύπνωση» που ξετυλίγει το γκρουπ του. Το τραγούδι του είναι η τέχνη της γλυκύτητας, του αυθορμητισμού και της μουσικής επίκλησης.

Ο Πήτερ Τος διασκεδαζει στο ρόλο του δυνατού στάρ που πάντα ήθελε να είναι. Διασχίζει το πάλλο βαρύς, οξύς σαν «ξυράφι που περπατάει». Είναι ο πιο σκληρός. Μπορεί να βγει στη σκηνή σαν παλιάτσος, να κάνει προκλητικά γκάγκ, να δάει μ' ένα κόλλο το κοινό στην τσέπη του.

Οι Θέρντ Γουέρλντ είναι οι επαγγελματίες που τη δρύνουν παίζοντας. Είρωνεύονται με χιούμορ την άνεση και τη δεξιότητα τους, αλλά καμιά «ψυχή δόνηση» δεν περνάει στο παίξιμό τους. Κι όταν η θερμοκρασία ανεβαίνει, το αφρικάνικο κάλεσμα δάζει φωτιά στη μουσική τους.

Κι ο Μπόμπ Μάρλεϊ λίγο πριν το τέλος της μακροίας του διαδρομής δε χρειάζεται να υποδυθεί κανένα ρόλο. Είναι ο αρχηγός. Με όψη λιονταριού, πιο τραγικός, σέξυ και παραδομένος απ' όλους...

«Το καλό με τη μουσική είναι ότι σε κάνει να νιώθεις όμορφα...» (*Trenchtown Rock* του Μπόμπ Μάρλεϊ). Το κακό με το σκηνοθέτη αυτής της εμπειρίας είναι ότι βαδίζει σε άγνωστο δρόμο και σχεδόν στα τυφλά. Κρατώντας την κάμερα πιο κοντά στους τραγουδιστές δε διακινδυνεύει. Έτσι καταφέρνει να παρακολουθήσει τα σκηνικά τεχνάσματα³ και το έγκεντρικό σώου του Πήτερ Τος. Αλλά στο ρέγκε ο τραγουδιστής δεν είναι ο μοναδικός ήρωας. Η σκηνοθεσία δίνει νύξεις από το ομαδικό πνεύμα και την επικοινωνία των Θέρντ Γουέρλντ μόνο στα γενικά πλάνα. Στο πανδαιμόνιο του τελικού τους αυτόσχεδιασμού άποτυχαίνει περισσότερο από ποτέ να οργανώσει τις λήψεις πάνω στον ήρωα της στιγμής. Η μηχανή καθράρει άμηχανα τα κοιτσιδάκια των μουσικών.

Το μοντάζ έπεμβαίνει για να οργανωθούν «μουσικά» το σχόλιο και το πληροφοριακό υλικό. Όταν ο Μπέρνινγκ Σπίαρ τραγουδάει σε γκρό, το ζωντανό έσωτερικό βλέμμα κάνει το πρόσωπό του έκφραστικό τοπίο. Αυτό φτάνει για να δώσει «ύλη» στον ήχο-σάρκα, όστα και ιδρώτα στην άφηρημένη έκφραση μιάς «ομαδικής» συνείδησης⁴. Όμως η δραματική ένταση της σκηνής αδειάζει με τα τυχαία πλάνα μαύρων στο δρόμο, που διαδέχονται το πρόσωπο του τραγουδιστή⁵.

Η εικόνα «πού χορεύει» μπορεί να γεμίσει τα κενά. Η μουσική δε λέει όλη την ιστορία, πιστεύει ο σκηνοθέτης. Η μεγάλη σεκάνς του Μπόμπ Μάρλεϊ είναι η πιο «φιλόδοξα» μονταρισμένη. Σπλίτ-σκήν, σκληρά περάσματα από το κοντσέρτο σε ρεπορτάζ, ντοкуμανταιρ* από την καθημερινότητα των τζαμαϊκανών διακόπτονται τα τραγούδια. Όλη η κινηματογραφική ήρα έπιστρατεύεται για να τονώσει (!) το κοινωνικό περιεχόμενο του ρέγκε. Άδικο η κάμερα εφευρίσκει αντίστοιχες, ψάχνει για έρμηνειες σε άλλους χώρους. Στη σκηνή ο Μπόμπ Μάρλεϊ ένοσρκώνει όλους τους ρόλους για να τους απορριφεί τον ένα μετά τον άλλο. Ξαναθυμάται την είρωνα των *rude boys* στο *Hypocrite*, γίνεται έπιθετικός άγκιτάτορας, στο *Rebel Music*. Μεταμορφώνεται σε παράξενο σεξουαλικό είδωλο στο φάνκυ τέμπο του *Get up, Stand up*, θρηνεί σαν άπλως «γουέιλερ» στο *No Woman, No Cry*. Είναι η ψυχή του κοντσέρτου. Άπλώνεται σ' όλο το χώρο κι ύστερα εξαφανίζεται. Έναποθέτει τις έλπίδες για την Έξοδο της μαύρης φυλής στην ομαδική ένεργεια των Γουέιλερς, στην κινητική έκρηξη των *I Threes* και στους πιτσιρικάδες που χορεύουν στο πάλλο...

Τρεις ευχές (για τη σωτηρία της ψυχής του):

— Το πνεύμα του Ρασταφάρι να παράσχει το συνεργείο ν' αφήσει τα μηχανήματα για να καπνίσει και να χορέψει.

— Κάθε φορά που προβάλλεται το *Reggae Sunsplash*, το κοινό στην αίθουσα να δίνεται στο ρυθμό όπως στα κοντσέρτα — σαν πλυντήριο.

— Το ρέγκε να μη χάσει ποτέ την ψυχή του — για τη σωτηρία και της δικής μας ψυχής.

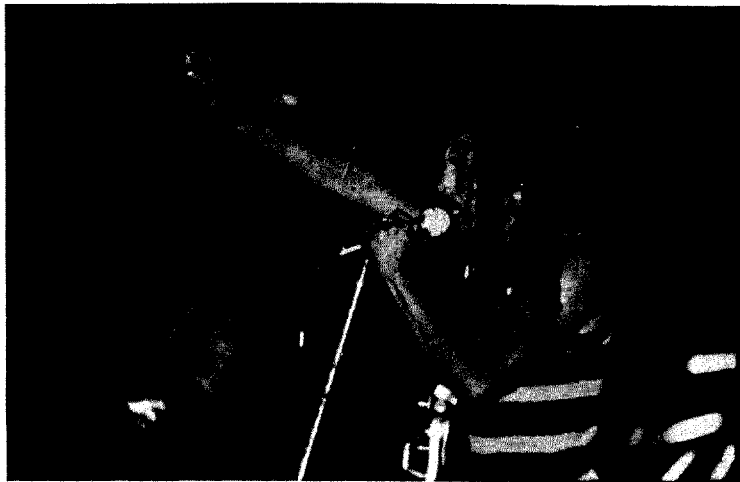
Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ

3. Ο Τος τραγουδάει το *Legalize it* κρατώντας πιστολιού κι ανάβει προκλητικά την πίπα του, πριν το Buck-inn-ham Palace.

4. Η έμμονη ερώτηση «Θυμάστε τις μέρες της σκλαβιάς;» στο *Slavery Days* γίνεται μαγικό ζόρκι της λευκής καταπίεσης, δεν απευθύνεται πουθενά (ούτε στην άπλωμένη συνείδηση του άρκατορριού).

* όπου υπάρχει κι ένα άληθινό διαμάντι το ύπεροχο πλάνο με τους δυό ντίσκ τζόκεϊ στην άγορα.

5. Οι σωστοί άξονες των όλεμάτων δε σώζουν τη σκηνή από τη μεταφορική της σημασία. Ένα άκόμα πιο χτυπητό παράδειγμα. «Χαίρεσαι που βρήκες φίλο;» τραγουδάει ο Rugs των Θέρντ Γουέρλντ κι ο σκηνοθέτης κóδει από τον τραγουδιστή, σ' ένα κίτς κάμτ-ποστάλ, λές και έβπλησε μέσα του ο Κάσπαρ Νταίντ Φρήντνιχ.



Ένας αγώνας «σικέ»

(Ο Μαέστρος)

Ο Μαέστρος

(Dyrgent) Πολωνία 1980.

Σκημ.: Andrzej Wajda. Σεν.: Andrzej Kijowski από μία συζήτηση με τον μαέστρο Andrzej Markowski. Φωτ.: Sławomir Idziak (35 χιλ., χρώμα, 1×1,33). Ήχος: Piotr Zawadzki. Μουσική: Ludwig Van Beethoven. Ντεκόρ: Allan Starski. Έρμ.: John Gielgud (Γαν Λαζότσκι), Krystyna Janda (Μάρθα), Andrzej Seweryn (Άνταμ), JanCiecierski (ο πατέρας της Μάρθας), Tadeusz Czechowski, Marek Dabrowski, Josef Fryzlewicz, Janus Gajos, Stanislaw Gorka, Gerzy Kleyn, Mary Ann Krajsinski, Anna Lopatowska. Παρ. Film Polski, Στουίντο «X». Διανομή: Μιχαηλίδης. Διάρκεια: 101'.

Στόν *Μαέστρο* τὰ τέρατα (Ίερά, δυτικά, ανατολικά, σοσιαλιστικά, γραφειοκρατικά, μουσικά, θηλυκά...) μοιάζουν έτοιμα, σέ θέση μάχης! Ένας αγώνας ξετυλίγεται στην όθονη, τό Α' έπιτίθεται στό Β', τό Β' στό Γ', τό Γ' στό Α', ένας ολόκληρος κύκλος πού δέν άφήνει περιθώρια νά παρεισφρησει ό όποιος συμβιβασμός (ιστορικός ή άνιστόρητος).

Ο μαέστρος Λασόσκυ, «δόξα» και «στάρ», έρχεται άπ' έξω, από τή Δύση τών (Ίερών) τεράτων. Είναι ένας μύθος, σ' αυτόν όλοι οι φτιασμένοι πρόσφεραν τήν άξια τους και τή δεξιότηνια τους, τόν τοποθέτησαν πάνω άπ' τά μέτρα τους, θύμα και θύτη τής ανάγκης γιά τέρατα.

Τόν άκολουθούν δημοσιογράφοι και τηλεοπτικά συνεργεία, τόν χειροκροτούν μέσα σ' άπόλυτη άποδοχή κι έκσταση, τόν προστατεύουν, τόν σέβονται, τού κανονίζουν ώράρια κι έμφανίσεις. Κι αυτός, επιδειβαιώνοντας τόν παιδισμό τών Τεράτων, επιδιώκει νά δραπετεύσει στην Πολωνία τής νιότης του, νά μιλήσει μέ τήν Άννα γιά τις ούτοπίες τής δόξας, και σάν κακομαθημένο πλουσιόπαιδο, νά πετάξει τά χάλια όπως δέν τόν συμβουλεύει ό γιατρός, στό νυπτήρα...

Η Μάρθα φθάνει από τή Νέα Υόρκη μέ μία φαρδιά φούστα και μέ στενές μπότες. Περπατάει στην επαρχιακή πόλη τής μέ τούς άδειους δρόμους, τις λαϊκές πολυκατοικίες και τό μονυτό φώς του Βορρά. Ανακαλύπτει ότι και στην Τέχνη έχουν εισβάλλει δημόσιοι υπάλληλοι.

Ο Άνταμ, ό άντρας τής, είναι μόνιμος κάτοικος τής Πολωνίας, γέννημα - θρέμμα τού «συστήματος». Στερείται όποιοδήποτε «ύφους» πού νά διαλαλεί «καλλιτεχνική φύση», δέν προδίδει ύπαρξιακή νευρώση ή κάτι αντίστοιχο.

Υπάρχουν άναμετρήσεις: Λασόσκυ κατά Άνταμ, Μάρθα κατά Άννας, Άνταμ κατά Μάρθας. Και συμφιλιώσεις: Λασόσκυ μέ Μάρθα.

Η παλιά Πολωνία τής μουσικής, τού πλανόδιου, τής ευγένειας συγκρούεται μέ τή νέα Πολωνία τών γραφειοκρατών, τών άτάλαντων, τής λαϊκής πολυκατοικίας. Η χειρονομία τών δύο μονομαχών είναι άποκαλυπτική τών όριών τους. Ο γέρος διευθύνει απαλά,

και καταφέρνει νά έμπνεύσει έρωτα «μέ τς μάτια», στό ήμίφως ενός πολυτελούς ρεστωράν. Ο νέος διευθύνει νευρικά, δέν έχει καμιά «μαγεία», κυλιέται στόν έρωτα τής συζυγικής κλίνης.

Η ύπεροχή τού Λασόσκυ στην χειρονομία, καθορίζει και τούς όρους αυτής τής άναμέτρησης.

Τά Τέρατα μονομαχούν σ' έναν αγώνα πού φαίνεται από τήν άρχή «σικέ». Τό Ίερό Τέρας τής Δύσης, έχει ένα μηχανισμό πού ποτέ δέν προδίδει τό έσωτερικό του. Άγαπάει παράφορα, φιλάει παράφορα, παλεύει παράφορα, βγαίνει μέσα από τά σαράντα κύματα παράφορα, πάνω από τό μέτρο κι έξω άπ' τή βιτρίνα.

Ο Λασόσκυ είναι ένα Δυτικό Ίερό Τέρας, πού έχει τά προνόμια τού παιδισμού, τής άποδοχής, τού μύθου, τού Θεϊκού. Και τόν ύπηρετούν πάντα σωματοφύλακες, ταγμένοι γιά νά τόν προστατεύσουν.

Τό Τέρας τής Άνατολής είναι διαφανές, σάν ύπονομευμένο εκ τών προτέρων μέ τις παραμορφώσεις τού «συστήματος». Από πάνω τού υπάρχουν γραφειοκράτες, μηχανισμοί και άστυνομικοί γιά νά μήν παρεκκλίνει. Κάτω άπ' αυτόν κανένας δέν έμπνέεται άπ' αυτή τήν ιεραρχία και περιμένουν τήν επιδειβαίωση τους μέσα από τήν έμπνευση τού Λασόσκυ κι όχι από τή διδαχή τού ίδιου, τού Άνταμ. Δέν τόν προστατεύουν σωματοφύλακες άλλα τόν άστυνομεύουν οι Ήρακλεις τού «συστήματος». Άδυνατεί νά διαβάσει τό μουσικό φθόγγο, πέρα και πάνω από τό καθήκον.

Η «Πολωνικότητα», πού κυριαρχεί στό έργο τού Βάιντα (όπως έπισημανε ή Φρίντα Λιάππα στό Σ.Κ. 80 τεύχος 24-25, σελ. 96) στόν *Μαέστρο*, εγκυκαλείπεται γιά τό χατήρι μιάς εκ τών προτέρων άντιπαράθεσης «παλιού» και «νέου», μέ εκ τών προτέρων «νικητές» και «ήττημένους». Ο Λασόσκυ οδηγεί στην άγκαλιά τού πλήθους πού ξενοχτάει ν' αγοράσει ένα εισιτήριο γιά τό κονσέρτο του. Είναι ένας θάνατος άντάξιος ενός Μεγάλου, από κείνους τούς θανάτους πού κουβαλανε μελόδραμα και «ηρωισμό». Ο Άνταμ τρώει στά μούτρα ένα κρεσέντο τής Μάρθας, πού τού βγαζει στη φόρα όλα τά δημοσιοϋπαλλη-

λικά σύνδρομα, ταπεινωμένος, «όπως του άξιζει».

Δέν υπάρχει πιά ή ιστορική σύγκρουση στο έσωτερικό της Πολωνίας. Άλλά ένα σχήμα πού αντιπαραθέτει τό «έξω» μέ τό «μέσα», τίς δυνατότητες μέ τήν κατάντια. Ύπεράνω όλων κυριαρχεί ή άπόλυτη άποδοχή του μύθου, εκείνο τό έκστασιασμένο βλέμμα της Μάρθας πού στη θέση του γραφειοκράτη της Τέχνης, τοποθετεί τόν σούπερ - στάρ.

Ο Λασόσκυ όμως δέν υπερέχει μόνο στη χειρονομία, στό θάνατο, στην άπόκρυψη. Έρχεται κι άπ' τή Δύση μέ τούς σούρανοξύστες, τή Δύση πού τιμάει κι άνταμοίβει τούς καλλιτέχνες. Η Νέα Ύόρκη, όταν πέφτουν οι τίτλοι, είναι μιά πολή έκτυφλωτική, ή Μάρθα έντυπωσιάζεται άπό τούς σούρανοξύστες. Η Πολωνέζικη έπαρχιώτικη πόλη της είναι μίζερη, άδεια, και τήν περπατάνε όλοι οι Άνταμ πού τακτοποίησαν τή ζωή τους σέ μια θεοσύλα. (Ο πατέρας της στριμωχεται μ' όλη τήν οικογενεια σ' ένα μικρό διαμέρισμα κι ίσως είναι ό μόνος πού κραταει στέρεα τό νημα μέ τήν Πολωνία, χωρίς «παλιό» και «νέο», χωρίς «φυγάδες» και «ιθαγενείς»).

Ο Λασόσκυ λοιπόν, μέ τό λευκό κοστουμι του, τή δυτική νευρωσή του, τό τηλέφωνο πού τόν συνδέει μέ τόν έξω κόσμο, τήν Άννα της νοσταλγίας του, έχει τήν πολυτέλεια να είναι ο τελευταίος «εγγενής» αυτής της χώρας.

Και η μουσική; Στην Πρόβα ορχήστρας

του Φελλίνι, ή μουσική έχανε τήν έξουσία της η τήν ξανάβρισκε, μέσα άπό τούς ήχους. Η σχέση της μέ τήν ιεραρχία, ή άπορριψη, ή άμφισβήτηση, ή μυθοποίησή της άκόμα, ήταν εύθραυστη. Η «5η» ώστόσο του Μπετόβεν δέν δικαιολογει τέτοια. Είναι μιά «άπόλυτη» συμφωνία.

Δέν μένει παρά η μουσική στό *Μαέστρο* νά μήν είναι ούτε «όχημα», ούτε στοιχείο. Ο μετασχηματισμός της έπαρχιώτικης ορχήστρας κάτω άπ' τή θεσπέσια διεύθυνση του Λασόσκυ έρχεται μέσα άπό τή θρησκευτική άποδοχή του Ίερού Τέρατος και παραβλέπεται ολοκληρωτικά ή «Ίερή συμφωνία». Ο *Μαέστρος* κρατάει τό μυστικό της Κίρκης και μεταμορφώνει αυθαίρετα τούς χοίρους σέ άνθρώπους.

Ο *Μαέστρος* μοιάζει μέ εργο πού δέν ένσωματώνεται πουθενά. Ούτε στην παράδοση του *Στάχτες και διαμάντια*, ούτε στην όργή του *Άνθρωπος άπό μάρμαρο*, ούτε στην καθαρότητα των *Δεσποινίδων του Βίλκο*. Είναι παγιδευμένο μέσα στους άπόλυτους μύθους, τίς άπόλυτες συμφωνίες και τίς άπόλυτες άπορριψεις.

Η Μάρθα δέν ισορροπει ανάμεσα στους δύο «μονομάχους», δέν είναι τό μήλο της Έριδος γι' αυτούς. Μπατάρει άπελπιστικά, κι έτσι όλη αυτή ή διδαχή του τέλους, μένει μετέωρη, άποπαίδι του *Χωρίς άναισθητικό...*

Γιώργος ΜΠΡΑΜΟΣ



λη σχέση μ' ένα εύπρόσωπο φανταστικό θρίλερ, ούτε το *Σκοτεινό άστέρι* με μιά διαστημική περιπέτεια τής σειράς.

Κατά περίεργο τρόπο, στην πρωτότυπη και πολυδάπανη (σ' σύγκριση με τις προηγούμενες ταινίες του) *Όμιχλη*, ο Καρπεντερ δεν δείχνει πολύ σίγουρος σ' έκφραστικά του μέσα, παρόλο που πρόκειται για μίαν εξαιρετικά ένδιαφέρουσα παραλλαγή του κλασικού θέματος τής «κατάρτας» (όπου το υπερφυσικό, με τή μορφή όμιχλης αλλά και ζωντανών νεκρών, εμφανίζεται, και παίρνει έκδικηση για λογαριασμό τής διασαλευμένης ήθικης). Έδώ είναι σαφής, η πρόθεση για μιά ταινία στην όποια, σέ αντίθεση με τις προηγούμενες, ή καταγραφή του κοινωνικού περιγυρου (μια μικρή παραλιακή πόλη) παίζει αποφασιστικό ρόλο. Στό σημείο αυτό ακριβώς συγκεντρώνονται οι βασικές αδυναμίες του φίλμ: μιά γενικότερη, έλλειψη όργανωσης και συνοχής των διαφόρων στοιχείων, που δίνουν έτσι άλλοτε τήν εντύπωση του περιττού, άλλοτε τήν εντύπωση του ξένου σώματος κι άλλοτε τήν εντύπωση μιάς μη ουσιαστικής έκμετάλλευσης (τα δευτερεύοντα πρόσωπα μοιάζουν χωρίς υπόσταση, η γιορτή όλοτελα περιττή, το ίδιο κι ή έπαυση των ζωντανών νεκρών στο τέλος). Σ' αυτά, ας προστεθεί ή συγχύη χρησιμοποίηση ορισμένων κλισέ (ή διάσωση των ήρώων in extremis, ή γυναίκα στο φάρο, το παιδί, το αυτοκίνητο που παίρνει μπρός τήν τελευταία στιγμή) σ' όποια δεν μιάς είχε συνηθίσει ό σκηνοθέτης... Το τελικό αποτέλεσμα είναι άγισο και, μάλλον, φυσιολογικό: ό Καρπεντερ, αυτός ό ιδανικός εικονοπλάστης «ιδιαιτερών περιπτώσεων» (*Νύχτα με τις μάσκες*, *Σκοτεινό άστέρι*), θέλησε γά κάνει μιά ταινία περισσότερο φιλοδοξη, παραγεμίζοντας τήν μ' ένα σωρό στοιχεία των όποιων τή σεναριακή και σκηνοθετική οικονομία σταθκε άνικανος νά έλέγξει. Η *Όμιχλη* άποτελεί ένα χαρακτηριστικό είδος νόθου φίλμ, από τή μιά μεριά, διαθέτει μιά γοητεία που όφείλεται στήν προσωπικότητα του σκηνοθέτη τής, αλλά από τήν άλλη, βαρύνεται με πολλά στοιχεία αντίξεια μόνά για προϊόντα ρουτινιέρηδων σκηνοθετών του είδους.

Δημήτρης ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ

Η όμιχλη

(The Fog) Η.Π.Α., 1979.

Σκηνοθεσία: John Carpenter. *Σενάριο*: John Carpenter, Debra Hill. *Φωτ.*: Dean Cundey (Panavision - Metrocolor). *Καλλιτεχνική Διεύθυνση*: Tommy Lee Wallace. *Ντεκόρ*: Craig Stearns. *Ήχος*: Joe Brennan, Graig Felburg. *Μουσ.*: John Carpenter. *Είδ.* *Εφέ*: Dick Albain Jr. *Έρα*: Adrienne Barbeau (Στήβι Γουαίην), Hal Holbrook (Ιερέας Μάλον), Janet Leigh (Κάθι Γουίλλιαμς), Jamie Lee Curtis (Έλιζαμπετ Σόλυ), Tommy Atkins (Νικ Κάσλ), John Houseman (Μαίτησεν). *Παρ.*: Debra Hill (AVCO Embassy - EDI) *Διάρκεια*: 90'. *Διανομή*: Μιχαηλίδης.

Με τις δυο προηγούμενες προσπάθειές του στο χώρο του φανταστικού κινηματογράφου (τη *Νύχτα με τις μάσκες* και το άπαιχτο στήν *Ελλάδα Σκοτεινό άστέρι*) ο Τζών Καρπεντερ είχε βεβαιώσει μίαν αναμφισβήτητη ιδιαιτερότητα: ξεκινώντας βασικά από κοινότυπα θέματα (τήν περίπτωση ενός παρανοϊκού δολοφόνου στή *Νύχτα με τις μάσκες*, τους παιγιδόμενους σ'ό διαστημολόιο ήρωες σ'ό *Σκοτεινό άστέρι*) είχε κατορθώσει νά ξεπεράσει τις συμβατικότητες που τά συνόδευαν και νά δώσει σ' αυτά μίαν άσυνήθιστη έσωθεατρικότητα, έναν έντελώς προσωπικό τονό. Άποτέλεσμα: ούτε ή *Νύχτα με τις μάσκες* είχε μεγά-

διστη, «φυσιολογική» έπιτυχία. Όντας ένας από τους χιλιάδες θεατές που θαύμασαν τον πρωτογονισμό και τή όρμη του, πήγα με μεγαλύτερο ενδιαφέρον στο *Σύντροφος*. Θα ώφελούσε το τελικό αποτέλεσμα ό άπόλυτος έλεγχος, ή ένοποιημένη άποψη που εκφράζει ό Γιλμαζ Γκιουνεν (παραγωγός - σκηνοθέτης - σεναριογράφος - πρωταγωνιστής) σ' αυτή τήν παλιότερη ταινία. Πολύ φοβάμαι πώς συνέβη το αντίθετο.

Ό *Σύντροφος* είναι ή φτωχή ιστορία ένος «παρεισοακτου» σ' ένα έπιφανειακά «κλειστό» σύστημα. Η προγραμματισμένη, χωρίς άπρόοπτα, εφαρμογή ένος είδους δραματικής άσυμφωνίας. Στο τέλμα μιάς άστικής οικογένειας εμφανίζεται ξαφνικά ό παλιός φίλος; του συζύγου. Τά νερά ταραζονται προσωρινά αλλά σ'ό τέλος τίποτα σημαντικό δεν έχει γίνει. Μόνο το ιδεολογικό χάσμα ανάμεσα σ'όους ηρωες έχει βαθυνεί και συγχρόνως το ενδιαφέρον έχει μεταβεί σέ μιά καινούρια φιλική τοποθετημένη σέ άλλες βάσεις.¹ Δραματικά λοιπόν το σεναριο δεν πάει και πολύ μακρύτερα από τήν αδύνατη έπικοινωνία τύπων (όχι χαρακτήρων) κι από τήν προοδευτική «συνωμοσία» που προσαθεί νά στήσει ό Αζέμ (Γιλμαζ Γκιουνεν) στο άχαρο και ψεύτικο περιβάλλον τής δράσης. Η πλοκή δεν πλεκεται ποτέ - αλλά μετατιθέται σ'όν κοινωνικό περιγυρο σύμφωνα με τις άπαιτήσεις μιάς προοδευτικής ματιάς σ'όν κοσμο, μιάς ακόμη ένοχλητικής παρανοήσης του Μπρέχτ.

Τό ενδιαφέρον του Γκιουνεν συγκεντρώνεται σ'ό καθημερινό, το πιο συκεκριμένο τής συμπεριφοράς των τυλών του. Κι ή ταινία από εφαρμογή τής συνταγής του ιδεολογικού/έρωτικού καταλύτη σ' ένα πολιτικό μέθοδορα (χωρίς ίχνος από τήν τόλμη του παζολινικού *Θεωρήματος*) γίνεται παρατήρησης τής τουρκικής σημερινής άστικής κοινωνίας. Μιά ματια που ταυτίζεται με τό άποστερημένο (κι όχι κριτικό) βλέμμα του Αζέμ συνθέτει μια άποψη όπου ό δογματισμός σεναντάει τήν άπλοικότητα. Η άνώριμη σεναριακή γραφή καλύπτει τις αδυναμίες τής πίσω από ολόγκαν: ή έπιθετικότητα και τά μακριά μαλλιά των νεών είναι ή ύπουλη διεύδυση τής ιμπεριαλιστικής κουλτούρας, ή χρήση άπομηκτικού είναι σ'ίγμα καταναλωτικής ασπίδας και μη χειρότερα! Η μεγάλη άπογοήτευση, όμως, δεν είναι ή κραυγαλέα ιδεολογία αλλά ή άνικανότητα του Γκιουνεν νά μεταμορφώσει το κακογραμμένο του σεναριο σέ ταινία.

Οι σκηνοθετικές έμφορές του σ'όργανίζον προοδευτικό πολύ περισσότερο από τα άριστερα κρηγύματα του Αζέμ. Αναμεσά σε δυο βασικές παραλλαγές -- τις χαλαρές αφηγηματικές σκηνές με το αλλοστειρό σπρωμό και ντεκουάζ και τις ήρωικές «πλευσεις» τής δράσης, οργανωμένες γύρω από το βλέμμα του πρωταγωνιστή -- ο Γκιουνεν διαφημίζει τήν ελακρινή όρμη του και τό τάξιό του μισό, εικονογραφώντας τήν άπλοικότητα και το δογματισμό του σε 144

Ό σύντροφος

(Arkadas) Τουρκία 1974

Σκηνοθεσία: Yilmaz Guney. *Σεν.*: Yilmaz Guney. *Φωτ.*: Cetin Tunca. *Μουσική*: Sanar Yurdasiran, Atilla Ozdemiroglu. *Έρα*: Yilmaz Guney, Kerim Altar, Melike Demiras. *Παρ.*: Guney Film. *Διάρκεια*: 94'. *Διανομή*: Ζήνων Παναγιωτιδής.

Τό *Κολάδι* ήταν μια από τις εκπληξείς της περσικής διανομής. Μια ανετή, ανεμλό-

ναρίου του. Έτσι υποκρύπτει σε μία μορφή που θα πρέπει να σκεφτεί ότι τινάζει στον αέρα κάθε προοδευτική πρόθεση. Φλύαρα γκρό πλάνα στην «τύχη», συνθεση πλάνων με τονισμένα τα έφέ των τηλεφώνων, άδιαφορία για την κινηματογραφική γραμματική του χώρου, μηχανικό αποδεικτικό μοντάζ, όλη η αισθητική των κακών διαφημιστικών έχει περάσει στην ταινία.

Στην Ελλάδα βέβαια αυτή η πρωτόγονη «παβλοφική» έκμετάλλευση των αντανακλαστικών, τα βαρετά σχήματα που ξεχειλώνουν ανυπόφορα την αφήγηση του Γκιουνέν έχουν ακόμη θαυμαστές και λειτουργούν. Μία χειραψία με θετική πολιτική φρόνηση ξεσηκώνει *άκομψ* χειροκροτήματα στην αίθουσα! Αν προσθέσουμε σ' αυτή την τάση και την ευαισθησία των κριτικών μας στο λαϊκό, το προοδευτικό περιεχόμενο, το φολκλόρ και το σλόγκαν μπορούμε να βγάλουμε χοντρικά και το δείκτη επιτυχίας κι αυτού του «άριστοτεχνήματος» που κανείς δεν πρέπει να χάσει. Σίγουρα — αλλά για τους αντίθετους λόγους. Για να διαπιστώσει πώς η ιδιαιτερότητα των εθνικών σχολών (ο μύθος της αντίθεσης τους στο Χόλλυγουντ) υποχωρεί μπροστά στο «διεθνισμό» της γλώσσας της διαφήμισης, πώς πλασάρεται για Τέχνη με τελείως αδιάφορη πιά συνταγή και πώς ο υπερβολικός προοδευτισμός σαν πρόθεση προδίδει στην ταινία την αληθινή δυναμική της ταξικής πάλης στη σημερινή Τουρκία.

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ

1. Η *απόρνηση της έρωτικής σχέσης με τη Μελικέ και η συντροφικότητα με τον νεαρό Χαλίλ, που χτίζονται πάνω στα ιδεολογικά θεμέλια, που απαιτεί ο Αξέμ.*

Οι αδελφές

(Schwestern Oder Die Balance Des Glücks) Δυτ. Γερμανία 1979

Σεν. και Σκην.: Margarethe von Trotta. Φωτ.: Franz Rath. Μοντάζ: Annette Dorn. Μουσική: Konstantin Wecker. Ήχος: Vladimir Vizner. Έρμ.: Jutta Lampe (Μαρία), Gudrun Gabriel ('Αννα), Jessica Fröh, (Μίριαν), Rainer Delventhal (Μορίς), Konstantin Wecker (Ρόμπερτ), Heinz Bennent (Μύνονιγκερ) Agnes Fink (η μητέρα). Παρ.: Eberhard Junkersdorf για την Bioskop - Film (Μünchen). Διάρκεια: 95'. Διανομή: Νέα Κινηματογραφική.

Η ιδεολογική έκτιμηση της άποψης, που έγγραφει η Μάργκαρετ Φόν Τρότα στην ταινία αυτή, όσο κι αν έχει ποικιλότερα χαρακτηριστικά στον κινηματογράφο είναι θετική. Η ασφαλισμένη ζωή, η πειθαρχημένη δουλειά, η ισόρροπη ευημερία, όλα τα μυσικά κοινωνιολογικά χαρακτηριστικά μιας σύγχρονης ανθρώπινης κατάστασης δεν ισοδυναμούν με την ευτυχία. Αντίθετα 144 μπορούν να έγκραστησουν την ατμόσφαι-

ρα της αλλοτρίωσης και να επιφέρουν την αυτοκαταστροφή. Το ενδιαφέρον της ταινίας θα ήταν στο πώς λειτουργήσει αυτό το ιδεολόγημα μέσα στην ίδια τη διαδικασία παραγωγής της.

Η Τρότα διέγραψε με έπαρεια το χαρακτήρα και τη συμπεριφορά της Μαρίας. Όχι όμως με ανάλογη πληρότητα την προσωπικότητα και την κατάσταση της μικρότερης αδελφής, ούτε τη σχέση τους. Η αυτοκαταστροφή της τελευταίας γίνεται μέσα σε μία μυστηριώδη ποιητική διάσταση, πού μάταια επιχειρεί να προσδιορίσει ο ρηχός μάλλον ποιητικός λόγος, το επαναλαμβανόμενο τραβελλινγκ της μηχανής σ' ένα δασος, η εικόνα ενός έφιαλτη, το βλέμμα της ίδιας της Άννας.

Στόν ίδιο βαθμό ανεξήγητη (αυθαιρετη θα λέγαμε) έμεινε κι η παραίτηση του πετυχημένου προϊστάμενου απ' την επιχείρηση κι η καταφυγή του σε μία ζωή (υποτίθεται) αυθεντικότερη (τραγουδι κι άπαγγελία σίχων όργης σε μπουάτ).

Η Τρότα δεν ύστερεί σε δυνατότητα σύλλληψης και σωστής έγγραφής του χώρου και των στοιχείων της ανθρώπινης συμπεριφοράς μέσα σ' αυτόν. Και μόνη η δράση της Μαρίας μέσα στο περιβάλλον της δουλειάς, του σπιτιού, ή σχέση της με το νεαρό γιο του διευθυντή της, δικαιολογούν αυτή την έκτιμηση. Μπορεί ακόμη να της αναγνωρίσει κανένας την ικανότητα ενός στοιχειώδους στοχασμού. Η άδυναμία της βρισκείται στην άνισομερή διαμόρφωση των προσώπων της ταινίας της και στην ανάπτυξη των σχέσεων ανάμεσά τους, όπως συμβαίνει με τη φανερά ανταγωνιστική σχέση μεταξύ προϊστάμενου-τραγουδιστή και της τρίτης κοπέλας, με αποτέλεσμα τα νοήματα κι η βασική ιδεολογική της άποψη να μην λειτουργούν, να μένουν μετέωρα.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Οι αδελφές Μπροντέ

(Les Soeurs Brontë) Γαλλία, 1979

Σκηνοθεσία: André Techiné. Σεν. και διάλογοι: André Techiné, Pascal Bonitzer, Jean Gruault. Φωτ.: Truno Nuyten. (Eastmancolor). Ντεκόρ: Jean - Pierre Kohut - Svelko. Ήχος: Alain Curve-lier. Μουσική: Philippe Sarde. Μοντάζ: Claudine Merlin. Έρμ.: Isabelle Adjani ('Εμιλυ), Marie-France Pisier (Σαρλότ), Isabelle Huppert ('Ανν), Pascal Gregory (Μπράνγουελ), Patrick Magee (ο πατέρας Μπροντέ), Helène Surgère (Μίξ Ρόμπινσον), Roland Bertin (Κος Νικόλας), Alice Sapritch (η θεία), Jean Sorel (Λεύκωντ), Roland Barthes (Θάκερσν). Παρ.: Action Films, Gaumont, FR3. Διάρκεια: 115'. Διανομή: Καραγιάννης.

Το φίλμ τού Αντρέ Τεσινέ αρχίζει με το μοναδικό αδελφό Μπροντέ, τον Μπράνγουελ, έναν χαρισματικό καλλιτέχνη, να

ζωγραφίζει το ομαδικό πορτραίτο του έαυτού του και των τριών αδελφών του. Οι τρεις αδελφές Μπροντέ σ' όλο το φίλμ ζούν στη σκιά του αδελφού, μακριά από τις ρομαντικές ιστορίες του, μεταμορφωμένες, υπογράφοντας τα έργα τους με άντρικά ψευδώνυμα. Ο χρόνος όμως απέδειξε πώς η ιδιοφυία ήταν με το μέρος των τριών γυναικών κι όχι τού άντρα. Ο Τεσινέ μιλάει για το τεραστίο μηδέν μέσα στο όποιο έζησαν οι αδελφές, συντελούντων των αυστηρών ήθών της εποχής και της κοινωνικής καταωρότητάς τους. Το κενό μάταια προσπαθούν να γεμίσουν τα αλληπάλληλα εκκληκτικώς ομορφής κι αγριάδας τοπία τού Γιορσκάιρ. Ο Μπράνγουελ βυθίζεται στο «ρομαντισμό της δυστυχίας», συνδόμενος έρωτικά με μία γυναικα (Έλεν Σουζέρ), πού είναι άρεντικιά του και θά μπορούσε να είναι και μητέρα του. Η Άνν ('Ιζαμπέλ 'Υπέρ) άποτροπιάζεται μπροστά στην πράξη τού αδελφού, την όποια άρνείται να δεχτεί ή ήθική της διαύγεια. Αντίθετα, κατά κάποιον τρόπο ή Έμιλυ ('Ιζαμπέλ 'Ατζάνι) περνάει τα δικά της φαντάσματα στα 'Ανεμοδαρμένα 'Υψη, δοκιμάζοντας ως τόν πάτο την άβυσσο τού κακού. Και ή Σαρλότ (Μαρι-Φράνς Πιζιέ) είναι εκείνη πού άποκαλύπτει το πραγματικό φύλο των συγγραφέων και γίνεται θεματοφύλακας της οικογενειακής ευφύτας. Μετά τού θάνατο τού Μπράνγουελ, της Έμιλυ και της Άνν είναι ή μόνη από την οικογένεια πού ζωντανή αναγνωρίζεται και τιμάται, καθισμένη στο ίδιο θεωρηίο με τόν μεγάλο Θάκερεϋ (Ρολάν Μαρετ).

Το κακό με την ταινία τού Τεσινέ, είναι ότι ο θεατής όλα αυτά τα γνωρίζει ή τα μαθαίνει ξεφυλλίζοντας βιογραφίες. Υπάρχει μια έμμονη στον βαθμιαίο εκφυλισμό της οικογένειας. Στο θάνατο των προσώπων, σε σώματα άσπρα, άκαμπτα, παγερά ή βλέφαρα πού άρνούνται να κλείσουν, συνεχίζοντας την άγωνία και μετά θάνατον. Το λογοτεχνικό έργο μένει στην άφάνεια, στο σκοτάδι, άκολουθώντας την άφάνεια και την παραγνώριση των αδελφών, όσο ζούσαν. Στο φίλμ δεν υπάρχει καμιά άπευθείας πληροφορία για τού πόσο ευφυή ήσαν τα θηλικά μέλη της οικογένειας, καμιά πληροφορία γ' αυτή την όλο άγωνία γνώση τού πάθους πού είχε ή άνέρασση Έμιλυ. Όμως ο σημερινός θεατής ξέρει πολύ περισσότερα από τούς σύγχρονους των Μπροντέ. Και γ' αυτόν δεν υπάρχει κανένα μυστήριο γύρω από τού άληθινό φύλο των συγγραφέων. Η άποκάλυψη έχει ήδη γίνει. Έτσι σε μία ταινία πού άποκρύπτει κι άποκαλύπτει πράγματα και στις δύο περιπτώσεις γνωστά, μένει όλοφάνερα άδεια ή θέση αυτής της «μετέωρης φιληδονίας», ή θέση «του πάθους πού νύνηται τού μανθού του κακού» (πρώτατες από τις σελίδες πού άρρησε για την Έμιλυ ο Βατταίλλε). Ένα από τού παραδείγματα πού θά μπορούσαν να μιλήσουν για την άδυναμία και τού αδιέξοδο στό όποια όδηγείται τού έγχειρημα τού Τεσινέ.

Μαρία ΓΑΒΑΛΑ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ

(μικρό φιλολογικό έγχειρίδιο)

του
Λευτέρη Ξενόπουλου

*«Στό δρόμο γεννήθηκα και στό δρόμο μεγάλωσα(...)
Ό,τι δέ βρικόει, στην άπλωαία του δρόμου είναι
κατωσκευασμένο δηλαδή φιλολογία...»*

Χένρι Μίλλερ — Μαύρη Άνοιξη

Στούς φίλους στή Λέσχη Λευκωσίας

Μέρος Α΄

Τὰ τελευταία χρόνια, ἡ ἰδρυση καὶ λειτουργία ὅλο καὶ περισσότερων κινηματογραφικῶν λεσχῶν στὴν ἑλληνικὴ ἐπαρχία ἢ ἀκόμα ἢ ἐξαφάνιση ὀρισμένων ἀπ' αὐτὲς, ἀποτελεῖ μιὰ ἐντονη καὶ ἀδιαμφισβήτητη πραγματικότητα. Στὸ μεταξὺ, στὰ ἀσφυκτικά καὶ ἐν πολλοῖς ἀδιέξοδα κινηματογραφικὰ πράγματα τοῦ τόπου ἔχει ἀναπτυχθεῖ μιὰ περιορισμένη γιὰ τὴν ὥρα φιλολογία γύρω ἀπὸ τὸ «παράλληλο κύκλωμα» μὲ τὶς κινηματογραφικὲς λέσχες καὶ τοὺς πολιτιστικοὺς φορεῖς, καὶ τὴν «Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδος» μὲ τὰ «παραρτήματά» τῆς.

Ἡ ἐργασία πού ἀρχίζει νὰ δημοσιεύεται στὸ περιοδικό, πολὺ φοβᾶμαι ὅτι δὲν κάνει τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ μετατρέπει μέρος τῆς προφορικῆς αὐτῆς φιλολογίας σὲ γραπτὴ καὶ νὰ ἐπιχειρεῖ νὰ προσθέσει καινούργια «φιλολογικὰ εὐρήματα» στὰ ἤδη ὑπάρχοντα.

Ὁ τίτλος τῆς ἐρευνας μεταφράζει καὶ εἰσάγει στὰ ἑλληνικά τὸν εὐρὺ ὄρο τῆς ἀγγλικῆς γλώσσας *Film Societies*, πού ἐδῶ περιλαμβάνει τὶς κινηματογραφικὲς λέσχες, κινηματογραφικοὺς ὀμίλους καὶ τὴν κινηματογραφικὴ δραστηριότητα τῶν πολιτιστικῶν συλλόγων. Ὁ ὑπότιτλος σὲ παρένθεση δηλώνει τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στὸ φαινόμενο ὅπως ἐμφανίζεται καὶ στὴν παρούσα ἀπόπειρα τῆς φιλολογικῆς καταγραφῆς του.

Ἡ ἐργασία στηρίζεται σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ συζητήσεις / συνεντεύξεις. Δανείζομαι τὸν λόγο τῶν ἄλλων, τὸν ἐπεξεργάζομαι καὶ τὸν κωδικοποιῶ. Αὐτὸς ὁ λόγος κερδίζει. Ἐγὼ, ὑπάρχω ἴσως ἐκτὸς κειμένου, στὰ περιθώρια τῶν σελίδων. Τὸ παιγνίδι εἶναι ἀνισο.

Ἡ ἐρευνα ὅπως παρουσιάζεται δὲν ἔχει πρόθεση ἐπιστημονικῆς συγγραφῆς. Ἀποτελεῖ περισσότερο μιὰ ἀπαρίθμηση ἐπιχειρημάτων ἢ δημόσια συζήτηση ὅπου οἱ ὀμιλητὲς ἐκτίθενται (κι ἐγὼ μαζί τους) καὶ ἐν ἀγνοία τους συμφωνοῦν ἢ διαφωνοῦν μεταξὺ τους. Ἡ συλλογικὴ τους φωνή, οἱ ἀντιφάσεις καὶ οἱ καταφάσεις, ἢ πολυμορφία τῶν ἀπόψεων πού διατυπώνονται, συγκλίνουν ἐν τέλει πρὸς τὴν πολυεπίπεδη πραγματικότητα τοῦ ἀντικειμένου πού ἐρευνάται καὶ ὀριοθετοῦν ἀρκετὰ ἐλεύθερα τὸ φαινόμενο. Ὁ γράφων παραθέτει στὸ τέλος τὸν πίνακα

Τὸ ἐρέθισμα γιὰ νὰ καταπιασθῶ μ' αὐτὴ τὴ δουλειὰ μου τὸ ἔδωσαν οἱ ἴδιες οἱ λέσχες καὶ τὰ Συμβούλιά τους, αὐτὲς τουλάχιστον πού μὲ κάλεσαν νὰ δείξω τὶς ταινίες μου καὶ νὰ συζητήσω μὲ τὸν κόσμον τους. Ὁ προγραμματισμὸς τῶν λεσχῶν, τὸ κοινὸ τους, ἡ μηδενισμένη ἐπαρχιακὴ πόλη, τὸ ἀέθαιο κλίμα μέσα στὸ ὁποῖο δρῶν, ἡ ἀπόπειρα τῶν λεσχῶν μὲ τὴ συγκεκριμένη ταινία κάθε φορά, ὑπῆρξαν μερικὰ ἀπὸ τὰ κεντρίσματα πού μὲ παρακίνησαν νὰ ἐρευνήσω τὸ φαινόμενο. Μέσα μου λειτούργησε ἀκόμα τὸ παρελθὸν μου στὴ Φοιτητικὴ Κινηματογραφικὴ Λέσχη Ἀθηνῶν (ΦΚΛΑ, 1963-1967) καὶ τὶς κυριακάτικες προβολὲς στὴν Ἰριδα τῆς ὁδοῦ Ἀκαδημίας, ὅπου ὡς μέλος τῆς ὁμάδας ἐργασίας καὶ ὡς φανατικὸς θεατὴς πήρα τὴν πρώτη στέρεα καὶ συγκεκριμένη κινηματογραφικὴ μου παιδεία. Γιὰ πρώτη φορά τότε ἦρθα τόσο κοντὰ στὸν κινηματογράφο. Αἰσθανόμουν ὅτι ἀγγίζα τὸ πανί, ἀγγίζα τὰ πρόσωπα στὸ πανί, ζοῦσα μαζί τους.

Στὴν ἀρχὴ σκεφτήκαμε μὲ τὴ σύνταξη τοῦ περιοδικοῦ νὰ τυπώσουμε τὴν παρούσα ἐργασία σ' ἓνα φυλλάδιο, ἓνα εὐχρηστο ἐγχειρίδιο, γιὰ τὶς λέσχες περισσότερο· βρέθηκε κι ὁ ἐκδότης. Στὴ συνέχεια ἀμφισβήτησαμε τὴν ἀποτελεσματικότητά ἐνὸς τέτοιου ἐξειδικευμένου ἐντύπου, δὲν μπορέσαμε δηλαδή νὰ φανταστοῦμε ποιὸς θὰ ἐμπαινε στὸ βιβλιοπωλεῖο νὰ ζητήσῃ αὐτὸ τὸ βιβλίο. Στὸ τέλος ἀποφασίσαμε νὰ τὸ δημοσιεύσουμε στὸ περιοδικὸ μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι θὰ φτάσῃ στους φυσικοὺς τῆς ἀποδέκτες, τὶς λέσχες καὶ σὲ ὅσους ἀκόμα ἐνδιαφέρονται γιὰ τὰ κερματισμένα κινηματογραφικὰ πράγματα αὐτοῦ τοῦ τόπου.

Μιά πετυχημένη λέσχη εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα ἀποτέλεσμα ἀγάπης γιὰ τὸ σινεμά· μετὰ, ἀκολουθεῖ ἡ πρακτικὴ δουλειά, ἡ συνέπεια καὶ ἡ συνέχεια.

Οἱ λέσχες πρέπει νὰ ψάχνουν. Ὁ χώρος πού δρῶν δὲν ἔχει παγώσει, εἶναι ρευστὸς καὶ γεμάτος ἐκπλήξεις. Τὰ πράγματα ὑπάρχουν: ἄνθρωποι, δέκτες - θεατὲς, ιδέες, ταινίες, βιβλία... Τὸ ψάξιμο ὀδηγεῖ στὴ γνῶση τῶν ὁρίων. Ὅριων ἀτομικῶν καὶ συλλογικῶν. Μέσα ἀπὸ τὴ γνῶση τῶν διαστάσεων ἐπιχειρεῖ κανεὶς τὴ διεύρυνσή τους.

Ἐλπίζουμε ν' ἀντιδράσουν οἱ λέσχες στὰ ἐρεθίσματα πού τοὺς προσφέρουμε καὶ νὰ δράσουν. Ὅχι πιά διάλογοι καὶ συζητήσεις πού τραβοῦν σὲ χρόνο καὶ ἐπιχειρήματα πού ὀδηγοῦν στὴ φυγὴ καὶ τὴν ἐκτόνωση. Οἱ λέσχες πάνω ἀπ' ὅλα πρέπει νὰ γίνουν Κινηματογραφικὲς Κοινότητες.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς Κινηματογραφικὲς Λέσχες πού ἀπάντησαν στὸ ἐρωτηματολόγιο πού τοὺς ταχυδρομήσαμε κι ὅλους ὅσους μπροστὰ στὸ μαγνητόφωνο μου παραχώρησαν τὸ χρόνο καὶ τὶς γνώσεις τους, ὀφείλω νὰ εὐχαριστήσω τὴν γραμματέα τοῦ περιοδικοῦ Ρίτα Κολαῖτη γιὰ τὴ γενναιοδωρὴ συμπαράσταση στὴ δουλειά μου.

Ὅσες λέσχες δὲν περιλαμβάνονται στὸν κατάλογο τοῦ Παραρτήματος αὐτοῦ τοῦ τεύχους ἢ ὅσες γνωρίζουν τὶς διευθύνσεις ἄλλων λεσχῶν στὴν περιφέρειά τους, τοὺς παρακαλοῦμε νὰ γράφουν στὰ γραφεῖα τοῦ περιοδικοῦ (μαζὶ μὲ τὶς παρατηρήσεις ἢ ἐποδείξεις τους) γιὰ νὰ συμπληρωθεῖ ἡ ἐργασία πού βρῖσκεται ἀκόμα σὲ ἐξέλιξη. Πάμε λοιπόν.

Ἡ ἀμερικάνικη νύχτα

Συζήτηση με τόν Σωκράτη Καψάσκη

Ἡ κινηματογραφιστής Σωκράτης Καψάσκης είναι ὁ ιδιοκτήτης καὶ διευθυντής του γραφείου εἰσαγωγῆς καὶ διανομῆς ταινιῶν τεχνῆς Στούντιο καὶ τοῦ ὁμώνυμου κινηματογράφου τοῦ κέντρου. Στὴ συζήτηση ποὺ ἀκολουθεῖ, μέσα ἀπὸ τὴν ἀπαρίθμηση καὶ καταγραφή τῶν σχημάτων ποὺ ὀρίζουν τὰ κυκλώματα εἰσαγωγῆς καὶ διανομῆς, ἐπιχειρεῖται ὁ προσδιορισμὸς τῶν μεγεθῶν καὶ ἡ προσέγγιση στὰ συστήματα λειτουργίας τους. Πίσω ἀπὸ κάθε ταινία (ὅπως μὲ τὴν Ἀμερικάνικη Νύχτα τοῦ Τρυφῶ) ἕνας ἀνεξάντλητος κύκλος ἀνθρώπων καὶ συναλλακτικῶν ἠθῶν προσδιορίζει τοὺς μηχανισμοὺς καὶ προσδιορίζεται ἀπ' αὐτοὺς, καθορίζοντας πολὺ συχνὰ τὴν ἐμπορικότητα ἢ μὴ τοῦ τελικοῦ προϊόντος. Στὴ συνέχεια, ἡ συζήτησή μας μεταφέρθηκε στὸ «παράλληλο κύκλωμα» καθὼς καὶ στὸ θεσμὸ τῆς κινηματογραφικῆς αἰθουσα-τεχνῆς στὴν Ἑλλάδα καὶ τὸ ἐξωτερικὸ.

Λ.Ξ. Πῶς λειτουργεῖ τὸ σύστημα εἰσαγωγῆς καὶ διανομῆς ταινιῶν στὴν Ἑλλάδα;

Σ.Κ. Ὑπάρχουν τρεῖς τρόποι. Ὁ πρῶτος εἶναι ἡ ἀμερικάνικη ἐταιρεία διανομῆς ποὺ ἰδρύει μιὰ θυγατρικὴ ἐταιρεία στὴν Ἑλλάδα καὶ τῆς στέλνει τὶς ταινίες της. Ἡ θυγατρικὴ δὲν πληρώνει τὸ κοπιράιτ τῆς ταινίας, ἀγοράζει μόνον τὴν ἀξία τῶν ἀντιτύπων καὶ πληρώνει τοὺς δασμοὺς. Ἀφοῦ λοιπὸν δὲν πληρώνει τὰ δικαιώματα τῆς ταινίας ἔχει πολλὰ κέρδη. Αὐτὴ ἡ μορφή ἐταιρείας ἐμπίπτει στὴν κατηγορία τῶν ὑπερεθνικῶν ἐτερειῶν καὶ μπορεῖ νὰ ἐξάγει μέχρι τὸ 60% τῶν κερδῶν της. Τὰ ὑπόλοιπα εἶναι ἀναγκασμένη νὰ τὰ ἐπενδύσει μέσα στὸν ἴδιο ἐθνικὸ χῶρο.

Στὴ δεύτερη μορφή ὁ εἰσαγωγῆς ἀγοράζει τὰ 148 δικαιώματα μιᾶς ταινίας ποὺ τὸν ἐνδιαφέρει. Τὴν

ταινία τὴν βρίσκει εἴτε ἀπὸ τοὺς καταλόγους ποὺ τοῦ στέλνουν τὰ ξένα γραφεῖα παραγωγῆς ἢ βγαίνει ὁ ἴδιος στὸ ἐξωτερικὸ, ἐπισκέπτεται διάφορα φεστιβάλ καὶ ἐκεῖ συμφωνεῖ γιὰ τὴν ἀγορὰ μιᾶς ταινίας ἢ δὲν συμφωνεῖ. Αὐτὸ ἰσχύει γιὰ ταινίες ποὺ ὁ παραγωγὸς τους δὲν ἔχει ἀποκλειστικὸ ἀντιπροσωπο στὴν Ἑλλάδα.

Ἐδῶ ὑπάρχει μιὰ ὑποκρισία ἀπὸ τὴ μεριά τῆς ἐλληνικῆς διοικήσεως. Τὸ κράτος δίνει ἀδεία ἐξαγωγῆς συναλλάγματος ποὺ δὲν ξεπερνάει τὰ 6.000 δολάρια. Ἀκούγεται ὅμως ὅτι ἀπὸ τὶς ταινίες ποὺ εἰσάγονται οἱ περισσότερες κοστίζουν πάνω ἀπὸ 6.000 δολάρια. Τί γίνεται σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση; Στέλνουν τὰ 6.000 δολ. με τὴν Τράπεζα κανονικά καὶ τὰ ὑπόλοιπα τὰ βγάζουν παράνομα ἔξω κι εἴσι συμπληρώνεται τὸ ποσόν.

Ὁ τρίτος τρόπος εἶναι ἄρκετα σπάνιος στὴν

Ἑλλάδα. Ὁ διανομέας βρίσκει μιά ταινία καὶ ἀντὶ τὴν ἀγοράσει ζητάει νὰ τοῦ ἐμπιστευτοῦν τὴ διανομὴ τῆς. Ἀπὸ τὶς εἰσπράξεις πού θά προκύψουν ἀφαιρεῖ τὸ ποσὸ τῶν ἐξόδων καὶ μετὰ μοιράζεται τὰ κέρδη μὲ τὸν παραγωγὸ τοῦ ἐξωτερικοῦ.

Υπάρχουν ἐξω κυκλώματα γιὰ ταινίες προοδευτικοῦ περιεχομένου καὶ ταινίες ἀντεργκράουντ που δουλεύουν ἀποκλειστικά μὲ αὐτὸ τὸ σύστημα ὡπως π.χ. τὸ «The Other Cinema» στὸ Λονδίνο πλὴν ἔχουν καὶ δικό τους κινηματογράφο. Αὐτοὶ δὲν πληρώνουν καμια ταῖνια, συνεργάζονται μὲ ἀνεξάρτητους παραγωγούς ἀπ' ὅλο τὸν κόσμο πού τους βρίσκουν στὰ διάφορα φεστιβάλ καὶ τοὺς λένε: «Στὴν Ἀγγλία δὲν ἔχεις καμια δυνατότητα νὰ δεῖξῃς τὴν ταῖνια σου ἐπειδὴ τὰ πράγματα εἶναι κλεισμένα, ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ τὴν διακινήσεις εἶναι αὐτὸ τὸ σύστημα, δέχεσαι;» Αὐτὸς ὁ τρόπος διανομῆς συναντιέται περισσότερο στὶς μεγάλες χώρες ὅπου ὑπάρχει ζήτηση αὐτῶν τῶν ταινιῶν. Στὶς μικρὲς χώρες ὡπως ἡ Ἑλλάδα, τὸ παράλληλο κύκλωμα εἶναι ἀσήμαντο καὶ δὲν ἀξίζει τὸν κόπο.

Ἀπὸ τὶς θυγατρικὲς πού ἀνάφερεις στὴν ἀρχή, πόσες ὑπάρχουν στὴν Ἑλλάδα;

Δύο· ἡ μίᾶ εἶναι ἡ «Μέτρο-Φόξ» πού ἔχει τὴν Φόξ, τὴν MGM, τὴν Ντίσνεϋ καὶ τὴν Κολούμπια καὶ ἡ ἄλλη εἶναι ἡ «Σίνεμα Ἰντερνάσιοναλ Κορπορέισον» (CIC) πού ἔχει τὴν Γιουνάιτιν Ἀρτιστ καὶ τὴν Παραμαουντ.

Ποιοὶ εἶναι οἱ ὑπόλοιποι εἰσαγωγεῖς;

Ἡ «Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης» πού φέρνει τὶς περισσότερες γαλλικὲς καὶ ἰταλικὲς ταινίες καὶ ἔχει ταυτοχρόνα τὴν ἀποκλειστικὴ εἰσαγωγή τῆς Γουόρνερ. Ἐδῶ δὲν ὑπάρχει θυγατρικὴ ἀλλὰ ἡ Γουόρνερ δίνει τὶς ταινίες τῆς στὸν ἀντιπρόσωπό τῆς μὲ ποσοστὰ καὶ στὴ συνέχεια ἡ «Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης» στέλνει τὰ κέρδη ἐξω.

Υπάρχουν ἀκόμα οἱ: «Σπέντζος - Φίλμ», «Καραγιάννης - Καρατζόπουλος» καὶ «Καραγιάννης - Κακαλέτρης - Ἐλευθερουδάκης» καθὼς ἐπίσης καὶ μιά σειρά μικρὰ ἀνεξάρτητα γραφεῖα εἰσαγωγῆς καὶ διανομῆς.

Τὰ ἐξὶ αὐτὰ μεγάλα δίκτυα ἔλεγχουν σαράντα περίπου κινηματογράφους Α' προβολῆς τοὺς ὁποίους προμηθεύουν κατ' ἀποκλειστικότητα μὲ τὶς ταινίες πού εἰσάγουν. Οἱ ὑπόλοιπες αἰθουσὲς προσπαθοῦν μῆσα ἀπὸ μικροτέρα γραφεῖα νὰ κινηθοῦν μὲ καλοποῖα ἐλευθερία. Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει ὅτι ἔχουν τὴν δυνατότητα νὰ παίξουν ὅποια ταινία θέλθουν.

Πῶς γίνεται ὁ προγραμματισμὸς τῶν ταινιῶν σταυς κινηματογράφους;

Στὶς θυγατρικὲς εἰταιρεῖες, τὸ κεντρικὸ γραφεῖο Εὐρώπης ἔχει συχνά τὸν κυρίαρχο ρόλο. Ποτὲ δὲν ξέρει κανεὶς ἂν ἡ συγκεκριμένη ταινία στὴ

συγκεκριμένη ἡμερομηνία, ἐπιλέχθηκε ἀπὸ τὸν τοπικὸ διευθυντὴ ἢ τὸ γραφεῖο τοῦ ἐξωτερικοῦ.

Πῶς δουλεύουν οἱ κινηματογράφοι μὲ τὰ γραφεῖα διανομῆς;

Ἡ κινηματογραφικὴ αἰθουσα θά παραδοθεῖ κάθε Μάη στὶς μεγάλες εἰταιρεῖες γιὰ τὴν ἐπόμενη σαῖζόν. Ἡ μόνη ἐπιλογή πού ἔχει ενας κινηματογράφος (κι ἂν τὴν ἔχει κι αὐτὴ — ὀρισμένοι τὴν ἔχουν ἐπειδὴ εἶναι πολὺ καλοὶ) εἶναι ν' ἀποφασίζον σὲ ποιὸν ἐκμεταλλευτὴ θά παραδοθοῦν γιὰ ὅλο τὸ χρόνο. Ἡ κινηματογραφικὴ αἰθουσα μπορεῖ νὰ ἐπιλέξει ἓνα ἀπὸ τὰ μεγάλα γραφεῖα διανομῆς ἢ νὰ ἐπιλεχτεῖ ἀπ' αὐτοὺς· ἀπὸ τὴ στιγμή πού θά δεθεῖ στὸ ἄρμα τὸν δὲν μπορεῖ παρά νὰ προβάλλει ὅτι τῆς δίνει ἡ εἰταιρεία καθὲ Δευτέρα. Μπορεῖ βέβαια τὸ γραφεῖο διανομῆς νὰ ἐπιτρέψει στὸν κινηματογράφο νὰ πάει προσωρινά γιὰ μίᾶ ἢ δύο ἀπὸ τὶς 36 ἐβδομάδες σὲ ἄλλον εἰσαγωγέα ἀλλὰ τίποτα περισσότερο.

Τὶ ποσοστὸ κινηματογράφων λειτουργεῖ μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο στὴν Ἀθήνα;

Μόνον ἡ πρώτη προβολή· ἡ δευτέρα δὲν τοὺς ἐνδιαφέρει. Ἡ πρώτη προβολὴ παίξει καθοριστικὸ ρόλο. Ὅταν ἡ ταινία παίξεται παραπάνω ἀπὸ μίᾶ ἐβδομάδα δημιουργεῖ μίᾶ διαφήμιση στὶς ἐφημερίδες καὶ μόλις ἡ ἴδια ταινία φτάσει ἄς ποῦμε στὴν Καβάλα, ὁ θεατὴς θυμάται τὴν διαφήμιση καὶ πάει. Ἡ ταινία δημιουργεῖ ἓνα μῦθο πού τὴν ἀκολουθεῖ καὶ στὴν ἑλληνικὴ ἐπαρχία.

Ἡ δευτέρα προβολὴ εἶναι τελειῶς ἀνεξάρτητη;

Ὅχι ἀκριβῶς, εἶναι ὅμως πιὸ ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν πρώτη. Ἀπὸ τὶς 36 ἐβδομάδες θά τοὺς ζητήσουν τὴν ἀποκλειστικότητα τῶν εἰκοσι. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο λειτουργοῦν καὶ οἱ θερινοὶ κινηματογράφοι· ὅσο γιὰ τοὺς ἐπαρχιακοὺς, ἀκολουθοῦν τὸ σύστημα πού ἰσχύει γιὰ τοὺς κινηματογράφους τοῦ κέντρου.

Τὰ 100% τῶν κινηματογράφων πρώτης προβολῆς λειτουργοῦν ἐτοί μὲ τὰ γραφεῖα διανομῆς;

Τὰ 80-90% δουλεύουν ἐτοί γιατί μερικοὺς δὲν τοὺς υπολογίζουν καθόλου καὶ δὲν τοὺς θέλουν.

Ὁ Ἕλληνας διανομέας ἔχει τὸ δικαίωμα ἐκμετάλλευσης τῆς κόπιας πού εἰσάγει γιὰ πέντε ἢ ἐφτά χρόνια ἀνάλογα μὲ τὸ συμβόλαιο πού υπογράφει. Τὶ γίνεται στὴν περίπτωση πού ἡ κόπια δὲν ἔχει φθαρεῖ μῆσα σ' αὐτὸ τὸ χρονικὸ διαστήμα; Μπορεῖ ὁ εἰσαγωγέας νὰ συνεχίσει νὰ ἐκμεταλλεῖται τὴν ταῖνια χωρὶς νὰ ἀνανεώσει τὸ συμβόλαιό του μὲ τὸν παραγωγὸ τοῦ ἐξωτερικοῦ;

Η νόμιμη διαδικασία προβλέπει την καταστροφή της κόπιας μετά από τη λήξη του συμβολαίου. Αυτοί που σέβονται 100% το συμβόλαιό τους είναι οι θυγατρικές εταιρείες. Μετά τη λήξη του καταστρέφουν τις κόπιες και συντάσσουν ένα πρωτόκολλο καταστροφής. Σε πολλές περιπτώσεις η κόπια άντεχει ακόμα για δεκάδες προβολές.

Τι άντοχη έχει το υλικό μιάς 35άρας και τι μιάς 16άρας κόπιας;

Λένε ότι είναι γύρω στις 150 προβολές για κάθε κόπια των 35 χιλ. Το 16άρι ως πιο ευαίσθητο λόγω των μικρών του διαστάσεων και των προβολών του από ερασιτέχνες, φθείρεται πιο γρήγορα.

Τι συμβαίνει με τις κλασικές ταινίες που μπαίνουν στην Ελλάδα, φθείρονται και δεν επανεισάγονται; Όχι μόνο ένας κινηματογραφόφιλος δεν έχει τη δυνατότητα να δει π.χ. το Τζόνν Γκιτάρ του Νικολας Ραιη (που έχει αυτή τη δυνατότητα ο αντίστοιχος κινηματογραφόφιλος στην Αγγλία ή την Γερμανία) αλλά και ένας ειδικός που θέλει να κάνει μιά μελέτη για τον κινηματογράφο είναι στερημένος τελείως απ' αυτό το υλικό. Πρέπει να βγει στο εξωτερικό για να δει τις παλιές ταινίες.

Οι μεγάλες εταιρείες επειδή έχουν κάθε χρόνο ένα στόχο καινούριο στον κατάλογο τους (έχουν 40-45 ταινίες ενώ οι εβδομάδες προβολής είναι 36) δυσκολεύονται να βγάλουν όλες τις ταινίες τους μέσα στην ίδια σαίζόν κι επομένως δεν αντιμετωπίζουν το ένδεχόμενο να επανεισάγουν μιά ταινία κλασική. Αν φέρουν καμιά επανάληψη θά είναι π.χ. μιά ταινία του Τζέιμς Μπόντ.

Αν κάποιος ανεξάρτητος εισαγωγέας θελήσει μιά παλιά ταινία και άπευθυνθεί στα κεντρικά γραφεία της εταιρείας στην Ευρώπη, τότε τι γίνεται; Έρχεται από το Παρίσι π.χ. ένα γράμμα στη θυγατρική τους στην Αθήνα και τους ρωτούν αν αυτοί θέλουν να φέρουν την ίδια ταινία ή αν επιτρέπουν να τη φέρει κάποιος άλλος. Είναι βέβαιο ότι η αίτηση του ανεξάρτητου εισαγωγέα θά προσκορύσει στην άρνηση του τοπικού διευθυντή της θυγατρικής.

Αυτό ισχύει στην περίπτωση των αμερικάνικων εταιρειών, με τις γαλλικές π.χ. τι γίνεται;

Πολλές γαλλικές και ιταλικές εταιρείες παραγωγής χρεωκοπούν μετά την παραγωγή μιάς ταινίας για να γλιτώσουν την έφορία. Οι ίδιοι άνθρωποι ξαναφτιάχνουν αργότερα μιά άλλη εταιρεία για την παραγωγή μιάς άλλης ταινίας. Έτσι λοιπόν, μετά από ένα διάστημα χάνονται τα ίχνη της πρώτης ταινίας. Άλλοτε πάλι υπάρχει κάποιος τρίτος που αγοράζει τα νεγκατιφ των 150 χρεωκοπημένων εταιρειών και ανοίγει δικό του

γραφείο διανομής σε άλλη χώρα όπου δουλεύει κυρίως με τα δίκτυα τηλεόρασης.

Τι κατηγορίας αγορά είναι η Ελλάδα για τα ξένα γραφεία παραγωγής;

Τρίτης, τέταρτης, τι να σου πω; Έχουμε 9.000.000 πληθυσμό. Μιά ταινία μπορεί να πουλιέται και 150.000 δολ. από μιά μεγάλη χώρα της Ευρώπης σε μιά άλλη ενώ η ίδια ταινία φτάνει εδώ με 3.000 δολάρια! Προσαρμόζουν την τιμή στις συνθήκες της τοπικής αγοράς.

Γι' αυτό συμβαίνει καμιά φορά να στέλνουν δεύτερης ποιότητας κόπια στην Ελλάδα;

Αυτό όταν συμβαίνει, είναι παλιανθρωπιά των εργαστηρίων.

Ποιό είναι το παράλληλο κύκλωμα στην Ελλάδα και πώς εκφράζεται;

Παράλληλο κύκλωμα στην Ελλάδα πριν το 1974 δεν υπάρχει. Αρχίζει να δημιουργείται μετά τη μεταπολίτευση. Έχουν περάσει από τότε έφτα χρόνια περίπου. Θά μπορούσα να διaréσω αυτό το διάστημα σε δύο ίσα κομμάτια, από τριάνμισι χρόνια το καθένα. Στην πρώτη περίοδο το παράλληλο κύκλωμα εκφράζεται κατά ποσοστό 70% από πολιτιστικούς συλλόγους και κομματικές οργανώσεις· το υπόλοιπο 30% των προβολών καλύπτεται από τις λέσχες. Στο δεύτερο διάστημα και μέχρι σήμερα παρατηρείται μιά φθίνουσα δραστηριότητα των πολιτιστικών φορέων και παράλληλη άνοδος των προβολών που δημιουργούν οι λέσχες.

Όσο πάνε λοιπόν οι σύλλογοι αραιώνουν. Οι κομματικοί σύλλογοι έχουν περίπου χαθεί. Πολιτιστικοί υπάρχουν αλλά δεν νομίζω ότι ασχολούνται πιά με τον κινηματογράφο. Έχουν μιά δραστηριότητα, τον Αύγουστο άς πούμε κάνουν μιά συναυλία ή τό χειμώνα μιά προβολή χωρίς όμως κανείς απ' αυτούς να δηλώνει μιά ειδική αγάπη για τον κινηματογράφο. Πολλές φορές έρχονται σε μένα και δεν ξέρουν ποιά ταινία να παίξουν. Οι κομματικοί σύλλογοι ζητούσαν συνήθως μιά συγκεκριμένη ταινία που τους εξέφραζε. Αυτό δεν είναι αγάπη για τον κινηματογράφο, είναι αγάπη για την ιδεολογία τους. Ζητούσαν μιά ταινία που βρισκόταν πάνω στην κομματική τους γραμμή.

Στό εξωτερικό υπάρχουν κινηματογραφικές λέσχες που τις δημιουργούν τα κόμματα ή ακόμα και η εκκλησία, ή καθολική στη Γαλλία ή η διαμαρτυρόμενη στην Γερμανία...

Στην Ελλάδα, τα κόμματα προσπαθούν να καπελώσουν τις λέσχες και τους πολιτιστικούς συλλόγους. Βλέπεις π.χ. μιά λέσχη λίγο πριν από τις εκλογές να έχει 200 μέλη και μετά να πέφτει γραμ-

μή από τό κόμμα γιά νά πάνε νά γραφοῦν 80-100 μέλη (συνήθως ἀδιάφορα γιά τό σινεμά), ἔτσι ὥστε νά πάρουν τήν προεδρία. Εἶναι ἀπόλυτα σίγουρο ὅτι μετά ἀπ' αὐτό ἡ Λέσχη θά πάει κατά διαόλου. Τά κόμματα ἐνδιαφέρονται νά ἔχουν φορεῖς - σφραγίδες στό χέριο τους μέ μὴδὲν δράση.

Ἡ Λέσχη συνήθως διαμορφώνεται ἀπὸ ἕναν ἀνθρωπο μέσα στό Δ.Σ. ὁ ὁποῖος διεκπεραιώνει καί τήν περισσότερη δουλειά. Μερικὲς λέσχες πού εἶναι πετυχημένες, χάνονται καί σβήνουν γιὰτι ἀλλάζει τό προεδρεῖο ὅταν γίνονται ἐκλογές.

Ἐπάρχει ὁμοιομορφία στήν ἐπιλογή καί τὸν προγραμματισμὸ τῶν λεσχῶν;

Ἄχι, ἡ κάθε λέσχη ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὶς πολιτικὲς καί αἰσθητικὲς τάσεις πού ἐπικρατοῦν μέσα στό Δ.Σ. κι αὐτὸ εἶναι τελείως φυσικὸ ἀν πρόκειται γιά ἐπιλογές πού γίνονται μέ δημοκρατικὸ τρόπο.

Πῶς προγραμματίζουν οἱ λέσχες τὶς ταινίες πού προβάλλουν; Κατὰ κινηματογραφικὸ εἶδος, σκηνοθετὴ ἢ σχολή;

Λειτουργοῦν ἀνακατωμένα.

Πῶς νομίζεις ὅτι εἶναι τό πιὸ σωστό;

Ἄποσδῆποτε προγραμματισμένα.

Δὲν μποροῦμε λοιπὸν νά μιλάμε γιά τοὺς πολιτικικοὺς συλλόγους γιὰτι δὲν ἔχουν καμιά σοβαρὴ κινηματογραφικὴ δράση. Τὸ ἴδιο μποροῦμε νά ποῦμε καί γιά τοὺς φοιτητικικοὺς συλλόγους οἱ ὁποῖοι ὀργανώνουν εὐκαιριακὰ προβολές γιά νά καλύψουν τὰ ἐξόδα μᾶς ἐκδρομῆς ἢ κάτι τέτοιο.

Καί τὰ γυμνάσια τὸ ἴδιο κάνουν. Αὐτὸ δὲν εἶναι ἀγάπη γιά τήν ταινία· ζητοῦν ἕναν τρόπο γιά νά βγάλουν χρήματα.

Ἐπάρχουν μερικά σχολεῖα πολυτελείας στήν Ἀθῆνα πού ἔχουν κινηματογραφικοὺς ὁμίλους ὅπως ὁ Μωραΐτης, ἡ Χίλ, τὸ Ἀμερικάνικο Κολέγιο...

Ἄπὸ πέρασι σταμάτησαν, δὲν γίνεται τίποτα.

Ποῦ ὀφείλεται αὐτό; Σὲ μιὰ ἐσωτερικὴ παράλυση ἢ σὲ περιορισμοὺς πού ἔχουν ἐπιβληθεῖ στό σχολεῖο;

Νομίζω ὅτι οἱ λυκεῖαρχες σταμάτησαν σιγά - σιγά αὐτὸ τό ἐξόδο. Στὴν ἀρχὴ ἦταν μιὰ ἐπίδειξη γιὰ τό σχολεῖο τους, μιὰ διαφήμιση...

Ποτε ἰδρῆθηκε τὸ γραφεῖο διανομῆς ταινιῶν τέχνης Στουίντιο καί τι ἀνάγκες ἦρθε νά καλυφθεῖ;

Ἐκίνησα γιά πρώτη φορὰ μέσα στὴ δικτατο-

ρία, τὸ 1969. Ἐφερα 13 ταινίες οἱ ὁποῖες ἀπότυχαν ἐμπορικὰ ἀκόμη καί στὸν κινηματογράφο Στουίντιο, πού βρισκότανε τότε στὴν οδο Τρικώφων. Ἴσως νά ἦταν καὶ δικό μου λάθος. Ἀναμεσα σ' αὐτὲς ὑπῆρχαν δύο τοῦ Ἐρμάνο Ὀλμι, *Οἱ ἀρραβωνιασμένοι* καί τὸ *Μια κάποια μέρα* καθὼς καί δύο τοῦ Πιερ Ἐτέξ, τὸ *Γιογιό* καί τὸ *Ὅσο ἔχουμε τὴν ἴγεια μας*. Τὸ πείραμα κρατήσε ἑναμίσρο χρόνο, ἀπότυχε καί τὸ γραφεῖο ἐκλείσε. Τώρα πια μπορῶ νὰ πῶ ὅτι τότε ὁ βασικὸς λόγος ἀποτυχίας ἦταν ἡ ἀπουσία παραλλήλου κυκλώματος.

Τὸ 1974 ξανάρχισα φέροντας τὰ *Γουρουνίσια Χρόνια* τοῦ Ἐμὶλ Ντ' Ἀντόνιο. Στὴν ἀρχὴ δὲν εἶχα στό μυαλό μου τὶς λέσχες, δὲν τὶς ὑπολόγιζα. Ἐπιδίωκα τὴν ἀπαγκίστρωση τοῦ Στουίντιο ἀπὸ τὰ καθιερωμένα δίκτυα διανομῆς γιά νά μπορεῖ ὁ κινηματογράφος, πού στό μεταξύ μεταφέρθηκε στὴ θέση πού εἶναι σήμερα, νὰ παίξει τὴν ταινία πού θέλει. Σιγά - σιγά διαπίστωνα τὸ ἐνδιαφέρον τῶν λεσχῶν πού ἀρχισαν νά ἰδρύνονται τὰ πρῶτα μεταπολιτευτικὰ χρόνια σ' ὀλόκληρη τὴν Ἑλλάδα. Σήμερα ὁ κατάλόγός μου περιλαμβάνει 130 ταινίες μεγάλου μήκους καί κάπου 20 μικροῦ μήκους ἀπὸ τὸν παγκόσμιο κινηματογράφο.

Τὸ 30% τῶν ταινιῶν πού διαθέτω ἀποσβῆνουν τὸ μισὸ τοῦ κόστους τους ἀπὸ τὶς προβολές τῶν 50 περίπου λεσχῶν πού ὑπάρχουν σήμερα στὴν Ἑλλάδα. Οἱ ὑπόλοιπες ταινίες πού ἀντιπροσωπεύουν τὸ 70% τῆς παρακαταθήκης μου, καλύπτουν ἕνα 10-20% τῶν ἐξόδων τους, μόνο ἀπὸ τὶς προβολές τους στὶς λέσχες. Τὰ ποσοστὰ αὐτὰ εἶναι σημαντικὰ γιά τὸ Στουίντιο. Ὁ σημαντικότερος φορέας ἀπόθεσης εἶναι οἱ λέσχες πού ἡ λειτουργία τους εἶναι ἀρκετὰ ἐνθαρρυντικὴ γιά τὶς ταινίες τέχνης.

Ἄπὸ τὸν περασμένο ὅμως χρόνο καί οἱ λέσχες ἀρχισαν νά ἀραιώνουν. Ἐγὼ δίνω μιὰ ἐξήγηση γιά τό καινούριο αὐτὸ φαινόμενο: Τὸ Γραφεῖο ἦταν πάντα χαμηλότερο στὶς τιμές, γύρω στὰ 50% τῶν ἄλλων γραφείων διανομῆς. Ἐχω τὴν ἐντύπωση ὅτι στὴν ἀρχὴ ἔπαιζαν ταινίες τοῦ Στουίντιο ἐπειδὴ ἔχαν περιορισμένους οικονομικὲς δυνατότητες. Ἐκαναν τὶς ἐπιλογές τους μέ βάση τὸ ποσὸ τοῦ ἐνοικίου τῆς κόπιας καί ὄχι μέ βάση τὴν ποιότητα τῆς ταινίας. Πάνω λοιπὸν σὸ φτιάξιμό τους οἱ λέσχες κρατήθηκαν ἐπάνω μας λόγω τῶν χαμηλῶν τιμῶν πού εἴχαμε καί ἐξακολουθοῦμε νά ἔχουμε· μετὰ, ὅσες λέσχες ἀποκοτοῦν μιὰ οικονομικὴ ἀνεση, μᾶς ἐγκαταλείπουν σιγά - σιγά καί προτιμοῦν ἀκριβῆς ταινίες ἀπὸ ἄλλα γραφεῖα διανομῆς.

Τώρα τελευταία οἱ λέσχες παίζουν περισσότερες ταινίες ἀπὸ ἀμερικανικὲς εταιρεῖες. Βλέπω καμιά φορὰ τὸν προγραμματισμὸ ὀρισμένων λεσχῶν καί τὰ χάνω λιγάκι· ἀναρωτιέμαι γιὰτι παίζουν π.χ. τὸ *Φεγγαρι* τῆς Φόξ, ἕξι μόλις μῆνες μετὰ τὴν πρώτη προβολή του καί δὲν μέ πείθει κανένας ὅτι αὐτὴ τὴ ταινία δὲν πείστηκε ἀπὸ τὸ ἐμπορικὸ κυκλῶμα στὴν ἐπαρχία.

Με την αυστηρή έννοια του όρου «Λέσχη», δεν νομίζω ότι υπάρχει τέτοιο είδος στην Ελλάδα αυτή τη στιγμή, μια λέσχη έννοια που να τολμαιο πράγματα, να έχει να προτείνει κάτι καινούριο, να αναλαμβάνει κινδύνους... Οι λέσχες στην επαρχία προσπαθούν να λειτουργήσουν σαν υποκατάστατα του άνυπαρκτου στην πόλη τους κινηματογράφου τέχνης.

Όχι, δεν υπάρχει. Όμως κι έτσι, όπως λειτουργούν οι λέσχες είναι κάτι το σημαντικό. Εγώ το βλέπω θετικό γιατί μία φορά την εβδομάδα βγαίνουν οι άνθρωποι από τα σπίτια τους, αφήνουν πίσω τους την τηλεόραση κι όχι μόνο βλέπουν μία καλή ταινία αλλά συναντιούνται κιόλας. Πιστεύω ακόμα ότι πρέπει να γίνεται συζήτηση μετά την προβολή γιατί βοηθάει. Η Λέσχη λοιπόν λειτουργεί και ως κοινωνική εκδήλωση που σπάει την απομόνωση των ατόμων που είναι πια ένα από τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης ζωής στην επαρχία.

Τι είδους ταινίες ενδιαφέρουν τις λέσχες και από ποιους παράγοντες διαμορφώνεται το γούστο των θεατών μιας λέσχης;

Όσο περιεργο κι αν φαίνεται, οι ταινίες που έχουν τη μεγαλύτερη εμπορικότητα στο Στούντιο, αυτές και προτιμούνται από τις λέσχες. Άς πάρουμε για παράδειγμα μία θαυμάσια ταινία, το γιουγκοσλάβικο Ρόντο που δε δούλεψε καθόλου καλά στο Στούντιο. Η ίδια ταινία δε ζητήθηκε καθόλου από τις λέσχες κι άς την έζησημανε εξαντλητικά ο Σύγχρονος Κινηματογράφος με μία εκτεταμένη παρουσίαση· ούτε ένας δεν έχει πάρει το Ρόντο! Με την ίδια λογική που αγοράζει ένας θεατής το εισιτήριο για το Στούντιο, έτσι και μία λέσχη επιλέγει αυτή κι όχι την άλλη ταινία.

Ποιές ταινίες του καταλόγου σου έρχονται πρώτες στις προτιμήσεις των λεσχών;

Πρώτο έρχεται το Άλατι της γής και ακολουθούν κατά σειρά Τα γουρουνίσια χρόνια, Άλωναφάν, Το άγορι, Το χαμίνι, 1789, Μάμα Ρόμα, και Λουσία.

Πώς κάνεις τις επιλογές των ταινιών που εισάγεις; Παίρνεις υπόψη σου τα γούστα των θεατών του κινηματογράφου και τις προτιμήσεις των λεσχών;

Μία - δύο φορές τον χρόνο βγαίνω έξω στα διεθνή Φεστιβάλ κι εκεί διαλέγω ταινίες που αρέσουν σ' έμένα προσπαθώντας πάντα να προφυλάξω το Γραφείο από μία ένδεχόμενη εμπορική αποτυχία. Οι συνθήκες της αγοράς είναι αδιαμόρφωτες ακόμα, μεσολαβούν ένα σωρό απόδλεπτα στοιχεία και συχνά έχουμε εκπλήξεις ως προς την εμπορικότητα ή μη όρισμένων ταινιών.

Οι μεγάλες εμπορικές παραγωγές εισάγονται σε παραπάνω από μία κόπιες. Εσύ παίρνεις πάντα μία κόπια;

Σε δύο ή τρεις μόνο περιπτώσεις παράγγειλα από δύο κόπιες.

Θά ήθελα να μιλήσουμε για τον θεσμό των κινηματογράφων τέχνης στο έξωτερικό και στην Ελλάδα.

Το είδος του «Κινηματογράφου Τέχνης», μιάς αιθουσας ειδικευμένης στην προβολή ταινιών ξεχωριστής ποιότητας, παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο Παρίσι μέσα στην δεκαετία του 1920 και στη Γερμανία και Μεγάλη Βρετανία στις αρχές της δεκαετίας του 1930.

Στις αρχές του 1950 αρχίζουν σε κάθε χώρα να δημιουργούνται εθνικές ομοσπονδίες κινηματογράφων τέχνης και το 1954 δημιουργείται η Διεθνής Ομοσπονδία Κινηματογράφων Τέχνης με μόνιμη έδρα το Παρίσι (Confédération Internationale de Cinemas d' Art et d' Essai - Cicae).

Η ομοσπονδία αυτή είναι ένας διεθνής οργανισμός με σκοπό την αλλαγή πληροφοριών και την προώθηση με κάθε δυνατό τρόπο του κινηματογραφικού έργου τέχνης στον φυσικό αποδέκτη του, το κοινό, τόσο στις ιδρυτικές χώρες όσο και με την επέκταση του θεσμού σε άλλες.

Στη Γαλλία το μεγάλο βήμα έγινε το 1958 από τον Αντρέ Μαλρώ, ύπουρο Πολιτισμού στην κυβέρνηση Ντε Γκώλ. Ο Μαλρώ κατάλαβε την πολιτιστική σημασία που είχαν οι κινηματογράφοι τέχνης, ειδικότερα στην στερημένη επαρχία και ψήφισε το νόμο της προμοδότησης τους. Δημιουργήθηκαν τότε δύο κατηγορίες κινηματογράφων. Στην Α' μπήκαν αυτοί που έπαιζαν 100% ταινίες από τον επίσημο κατάλογο ταινιών τέχνης και στη Β' κατηγορία όσοι έπαιζαν τουλάχιστον τρεις μέρες της εβδομάδας ταινίες του καταλόγου.

Η Ελλάδα δεν συμμετέχει σαν χώρα σ' αυτόν τον Οργανισμό αφού δεν έχει εθνική ομοσπονδία κινηματογράφων τέχνης. Το 1974 όμως, μετά από έλεγχο των ταινιών που πρόβαλε την τελευταία τριετία το Στούντιο, αναγνωρίστηκε ο κινηματογράφος ως δόκιμο μέλος της Ομοσπονδίας.

Με ποιο κριτήριο καθορίζεται ότι μία ταινία είναι ταινία τέχνης;

Υπάρχει στη Γαλλία μία 30μελής επιτροπή από απλούς πολίτες, γιατρούς, φοιτητές, εργατες, δικηγόρους κ.λπ., στην οποία δεν συμμετέχει κανένας κρατικός εκπρόσωπος και οι οποίοι κάθε τρίμηνο ψηφίζουν για τις ταινίες που παίχτηκαν ως τότε.

Πώς ορίζονται τα μέλη αυτής της επιτροπής;

Διορίζονται από το Έθνικό Κέντρο Κινηματογραφίας που δεν έχει καμιά σχέση με το Υπουργείο. Αποτελεί την ένωση όλων των κλάδων του κινηματογράφου και οι κινηματογραφικοί παραγωγοί είναι μέσα και οι αίθουσάρχες και όλοι. Ο Διευθυντής του Κέντρου διορίζεται από το Υπουργείο. Αυτόι διοργανώνουν και τα Φεστιβάλ.

Η απόφαση της Γαλλίας για τις ταινίες τέχνης δεσμεύει άλλες χώρες,

Όχι, μόνο στη Γαλλία ισχύει γιατί ο κινηματογράφος τέχνης Α' κατηγορίας παίρνει ενίσχυση από το κράτος ένα γαλλικό φράγκο σε κάθε εισιτήριο που κόβει και στη Β' κατηγορία μισό φράγκο. Πρέπει λοιπόν να υπάρχει αυτή η λύση για να ξεφύγουν ποιοί είναι οι κινηματογράφοι τέχνης. Τα χρήματα της προμодότησης δίνονται από τον φόρο θεαμάτων που πληρώνει ο θεατής.

Την έπυξη που ψηφίστηκε ο νόμος υπήρχαν σαράντα περίπου αίθουσες τέχνης σ' ολόκληρη την Γαλλία. Σήμερα υπάρχουν 683 από τις οποίες 40% σε επαρχιακές πόλεις. Οι κινηματογράφοι τέχνης διαθέτουν σε καθίσματα το 7% του δυναμικού των κινηματογράφων όλης της χώρας και πραγματοποιούν το 11% των εισπράξεων του συνόλου.

Στην Ελλάδα ο χαρακτηρισμός μιας ταινίας ως ταινίας τέχνης είναι λίγο - πολύ αυθαίρετος. Μια ταινία είναι καλή και επομένως είναι ταινία τέχνης.

Ναί, δεν υπάρχει κανένα όργανο που ν' αποφασιίζει τελεσίδικα και να χαρακτηρίζει. Εκείνο όμως που δεν ξέρω πραγματικά και για το οποίο έχω προβληματιστεί, είναι τι θα πρέπει να γίνει στην Ελλάδα. Να ισχύσει το σύστημα της Γαλλίας, όπου με μία προμодότηση υπάρχει και σε κάθε μικρή πόλη κι από ένας κινηματογράφος τέχνης; που κατά τα άλλα είναι ένας εμπορικός φορέας και δυο φορές την εβδομάδα παίζει κι από μία ταινία τέχνης; ή θα πρέπει να δοθούν αυτά τα χρήματα στη Λέσχη της πόλης;

Μιλώντας λοιπόν για την επαρχία πάντα, ποιός θα είναι ο φορέας της ταινίας - τέχνης, ή Λέσχη ή το εμπόριο; Πιστεύω όμως ότι μία και υπάρχουν οι λέσχες θα πρέπει αυτές να βοηθηθούν από το Υπουργείο Πολιτισμού και να μην προμодοτηθεί ο έμπορος που θα ήθελε να παραστήσει τον κινηματογράφο τέχνης κι αυτό για να μην εξαφανιστεί ο θεσμός των λεσχών.

Τι λείπει αυτή τη στιγμή από τις κινηματογραφικές λέσχες στην Ελλάδα;

Αυτό που πρέπει να γίνει πάνω απ' όλα είναι η Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών, το κεντρικό όργανο των Λεσχών το οποίο, κάθε φορά που θα παίζεται μία αξιόλογη ταινία, θα πρέπει

να φτιάχνει ένα μικρό κατατοπιστικό σημείωμα και να στέλνει στη Λέσχη μία επιλογή από μερικές ταινίες με την περιληψη, τις κριτικές ή το άρθροισμα της κριτικής και μαζί πλήρες ζενερικ. σε ποιο γραφείο θα τις βρουν και όλα αυτά τα πράγματα. Αυτή η μηνιαία πληροφόρηση θα ήταν σημαντική για τις λέσχες γιατί δεν τις ξέρουν τις ταινίες.

Ένα κεντρικό όργανο εσύ το βλέπεις να βγαίνει μέσα από την Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου;

Όχι, όχι, να βγαίνει μέσα από τις ίδιες τις λέσχες, να τις εκφράζει. Το πρόβλημά τους βεβαία είναι οικονομικό. Τα έξοδα θα μπορούσαν να τα μοιράζονται όλες οι κινηματογραφικές λέσχες μαζί και εδώ μπαίνει το Υπουργείο Πολιτισμού που θα έπρεπε να τους ενισχύσει οικονομικά για να κρατήσουν τουλάχιστον ένα κεντρικό γραφείο στην Αθήνα που θα βγαζει αυτές τις μικροεκδοσούλες. Θα μπορούσε ακόμα να γίνει αυτό που κάνουν οι Ομοσπονδίες έξω: να εισαγουν ταινίες ατελώνιστες τις οποίες θα επανεξάγουν αργότερα. Θα μπορούσαν σε συνεργασία με την Ομοσπονδία Λεσχών της Ιταλίας π.χ. να οργανώσουν ένα Φεστιβάλ Ιταλικού κινηματογράφου και να το περιφέρουν σε όλες τις επαρχιακές λέσχες. Ένα ρόλο που κρατάει η «Ταινιοθήκη της Ελλάδος» στην Αθήνα και που κανονικά θα έπρεπε να είναι στην επαρχία γιατί όταν η Βερόνα ή η Μπολόνια προβάλλουν ελληνικό κινηματογράφο, δεν έχει καμιά σχέση η Ρώμη μέσα. Το ίδιο πράγμα θα μπορούσε να κάνει η Δράμα με τη Γαλλία χωρίς να περάσει από το Υπουργείο Πολιτισμού, από την έγκριση δηλαδή της Μητροπολιτικού που είναι ο φορέας της κριτικής ιδεολογίας.

Αυτός είναι κοινός τόπος παραδεκτός έξω. Ένα έργο τέχνης με κύρος όπως τα αρχαιολογικά ευρήματα της Βεργίνας π.χ. που ταξίδεψαν στη Νέα Υόρκη, δεν πληρώνει φόρο εισαγωγής, ένα άγαλμα όταν μπαίνει στην Ελλάδα δεν πληρώνει, γιατί να πληρώνει μία επαρχιακή λέσχη για ταινίες που θα φέρουν απέξω και θα τις επανεξάγουν;

Η Ελλάδα έχει υπογράψει τη συμβαση της Ρώμης που λέει ότι τα έργα τέχνης περνούν ατελωνιστά· έχει υπογράψει τη συμβαση της Φλωρεντίας που λέει ότι οι ταινίες είναι μέσα στα έργα τέχνης. Αυτά κανείς δεν τα ξέρει και δεν τηρούνται.

Συμπείρωση λοιπόν των λεσχών σε μια ομοσπονδία...

που θα έχει τους δικούς της εκπροσώπους και θα πληρώνουν κάθε εβδομάδα στη Διεύθυνση Κινηματογράφου του Υπουργείου Πολιτισμού με συγκεκριμένα αιτήματα και θα ενόχλουν τους αρμόδιους υπάλληλους μέχρι να τους πετάξουν έξω.

Ενώ τώρα οι λέσχες είναι μόνες τους, η Ζάκυνθος, η Άρτα, η Πρέβεζα, η Δράμα, η Μυτιλήνη... 153

Πώς αντιμετωπίζετε τὸ ἐνδεχόμενο νὰ ὀργανωθοῦν οἱ λέσχες σ' ἓνα κεντρικὸ συντονιστικὸ ὄργανο Λεσχῶν;

— Θὰ μπορούσε νὰ μᾶς βοηθήσει στὴν ἐπιλογή τῶν ταινιῶν καθὼς καὶ στὴν οἰκονομικότερη ἀγορὰ τους. Αὐτὰ χωρὶς νὰ ἐμποδίζεται ἡ ἀνεξαρτησία τοῦ σωματείου (Ἅγιος Νικόλαος Κρήτης)

— Οἱ λέσχες φυτοζωῶν ξεκομμένες ἢ μίᾳ ἀπὸ τὴν ἄλλη. Ἀναμφισβήτητα θὰ προωθοῦσε πολὺ τὴν ἐδραίωση τῶν λεσχῶν μὲ τὴν προϋπόθεση τῆς ταυτοχρονης αὐτονομίας καὶ ἀνεξαρτησίας. Τὶ ἀπέγινε ἡ Ὁμοσπονδία Κινηματογραφικῶν Λεσχῶν τῆς ὁποίας εἶμαστε ἰδρυτικὰ μέλη; (Ἀλεξάνδρουπολη).

— Καλὸ καταρχὴν. Καὶ τὸ καταρχὴν ἔχει τὴν ἐννοια νὰ μὴ χειραγωγεῖται ἀπὸ ὑποκροπτόμενους κομματικούς φορεῖς (Ἀμαλιάδα).

— Θ' ἀποτελέσει πολὺ θετικὸ βῆμα στὴ γενικὴ προώθηση ὅλων τῶν ἐπιμέρους προβλημάτων τῶν λεσχῶν. Κεντρικὴ πίεση ἀπὸ ἓνα συλλογικὸ ὄργανο γιὰ χρηματικὴ ἐπιχορήγηση, διαθεσιμὰ αἰθουσῶν, ὀργάνωση διαλέξεων ἢ σεμιναρίων γύρω ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ καὶ τεχνικὴ τοῦ κινηματογράφου, ὀργανωμένη ἀνταλλαγὴ ἐμπειριῶν γιὰ μίᾳ σειρὰ ἀπὸ δραστηριότητες ποὺ μποροῦν νὰ μᾶς φέρουν πρὸ κοντὰ στὸν κινηματογράφο (Ἡράκλειο Κρήτης)

— Ἡ περίπτωση τοῦ τύπου ΠΑΠΟΚ ἀποκλείεται. Ἀλλὰ καὶ γενικὰ τὸ σημερινὸ ἐπίπεδο ἀνάπτυξης Λεσχῶν, νομίζουμε πὼς δὲν βρίσκεται σὲ τόση ἀνθιση ποῦ νὰ σηκώνει ἓνα τέτοιο ὄργανο. Ἴσως σὲ μερικὰ χρόνια νὰ μπορεῖ νὰ ξεπηδήσει ὀργανικὰ. (Θεατρικὸ Ἐργαστήρι Θεσ/νίκης).

— Εἶναι μίᾳ πολὺ σωστὴ ἰδέα καὶ εἶμαστε πρόθυμοι νὰ βοηθήσουμε στὴν πραγματοποίησίν της (Σ.Φ.Γ.Τ. Καβάλας).

— Μὲ ἐπιφύλαξη. Θα ἐξαρτιόταν κύρια ἀπὸ τὶς ἀρμοδιότητές του, τὴν ἀντιπροσωπευτικότητά του, τὴν εὐελξία τῆς λειτουργίας του. Τὸ βλέπουμε δύσκαμπτο σχῆμα (Πρέβεζα).

— Συμμετείχαμε σὲ προηγούμενη προσπάθεια καὶ νομίζουμε ὅτι πρέπει νὰ γίνεῖ καὶ νέα (Ρέθυμνο).

— Ἡ πρόταση εἶναι ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρουσα καὶ μὲ εὐχαρίστηση θὰ συζητήγαμε μίᾳ συμμετοχὴ μας σὲ μίᾳ ἀνάλογη προσπάθεια, μὲ τὸ δεδομένο φυσικὰ τῆς διατήρησης τῆς αὐτονομίας καὶ ἀνεξαρτησίας τῶν Λεσχῶν.

— Ἐγινε κάποτε μίᾳ τετοια προσπάθεια καὶ ἡ Λέσχη μας ἔλαβε μέρος. Τελικὰ δὲν πέτυχε καὶ ἡ ἀνάλυση τῶν λόγων καὶ αἰτίων θὰ βοηθήσει στὴ νέα προσπάθεια γιὰ τὴν ὀργάνωση τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν (Τρικάλα).

ΦΡΕΣΤΙΒΑΛ ΠΑΛΑΙΣΤΙΝΙΑΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Λευκωσία - Λεμεσός - Ἰωάννης Λεσχηνακά
Αραδίππου - Ἐπισκόπη



Ἄκμή και παρακμή τῶν σχημάτων

Συζήτηση μέ τόν Χρήστο Βακαλόπουλο

Ὁ Χρήστος Βακαλόπουλος ὑπῆρξε ἰδρυτικό μέλος τοῦ Κινηματογραφικοῦ Τμήματος τῆς Ἀνωτάτης Ἐμπορικής τὸ 1974.

Στήν προσπάθειά μου νά προσδιορίσω τή δράση και τὸ θεληνεκές τῆς κινηματογραφικῆς αὐτῆς ομάδας, πού ὁ ἀπόηχος τῆς ἔφτασε ὡς σήμερα σ' αὐτιά μου, ὀδηγήθηκα στήν παρούσα ἀφήγηση.

Ἡ πραγματικότητα τῶν παρελθόντων σχημάτων γυρνάει σέ ἱστορία.

Ἰστέρα, ἡ συζήτηση προχώρησε ἀπό τίς ἀναμνήσεις τῆς φοιτητικῆς ζωῆς και τή μελαγχολία τῆς ἀπόπειρας στήν ἐξάψη τοῦ παρόντος: κινηματογραφοφιλία, οἱ λέσχες, ἡ καινούρια ἀπόπειρα και ταινίες, ταινίες, πολλές ταινίες...

Στή διάρκεια τῆς δικτατορίας γνώρισα στή Σχολή τόν Λ.Τ. Εἴμασταν και οἱ δύο ὄψιμοι κινηματογραφοφίλοι και συζητάγαμε ἀρκετά γιά σινεμά. Μέ τή μεταπολίτευση ἀρχισαν οἱ πρῶτες συνελεύσεις κι ἐμεῖς αἰσθανόμεσθε κάπως παραπεταμένοι, ἐξῶ ἀπό τὸ γενικό κλίμα. Προσπαθούσαμε δέβαια νά ἐνταχθούμε, ἐγώ δούλευα στόν «Δημοκρατικό Ἄγωνα» κι ἐκεῖνος προσεγγίζε τοὺς ἀριστεριεστῆς ὄλο και περισσότερο, ὄχι τοὺς μαοίκους, κάτι ἄλλους συμπαθεῖς μυστηριους πού πέρασαν στήν ἱστορία τώρα πιά. Μιά μέρα καθόμασθε στό προαύλιο και σκεφτήκαμε νά βγάλουμε ἀνακοίνωση στόν πίνακα τοῦ Δ.Σ., μέ σκοπό τήν ἰδρυση κινηματογραφικοῦ τμήματος. Τὸ κάναμε ἀμέσως, χωρίς δευτέρη σκέψη. Καλούσαμε σέ ἰδρυτική συνεδρίαση. Μαζεύτηκαν δέκα άτομα, ὑπῆρχε φοβερός ἐνθουσιασμός και φάνηκε ἀπό τήν πρώτη στιγμή ὄτι δέν ξέραμε και πολύ καλά τί θέλαμε νά κάνουμε. Γεγονός εἶναι ὄτι αὐτὸ πρέπει νά ἦταν τὸ πρῶτο φοιτητικό πολιτιστικό τμήμα μετά τή δικτατορία. Ἀρχισε νά λειτουργεῖ τῆ χρονιά 1974-75.

Ἀποφασίσαμε σ' ἐκείνη τήν πρώτη συνεδρίαση νά κάνουμε δύο πράγματα: α) νά παίξουμε νέες ἑλληνικές ταινίες πού νά ταιριάξουν στήν

ἀποψη τοῦ «φτωχοῦ κινηματογράφου» πού εἶχε ἐκφραστεῖ τότε γιάτί ἡ κατάσταση ἦταν δραματική, ἀκόμα τὰ πράγματα ἦταν πολύ ἀγρια ἀπό ἀποψη διανομῆς και β) νά προβάλλουμε πολιτικές ταινίες, ντοκιμαντέρ πληροφόρησης κλπ., γιάτί τότε ἦταν ἄλλες ἐποχές καθόλου κινηματογραφοφίλες... Αὐτὸ πού δέν αποφασίσαμε ἦταν τὸ ὀργανωτικό σχῆμα: εἴμασθε διατεθειμένοι νά κάνουμε τὰ πάντα, χωρίς ἱεραρχίες και ὄργανα ἀλλά αὐτὸ κράτησε ἐλάχιστα, ἕνα ἡ δυο μῆνες. Ἀργότερα ἔβαλε φυσικά χέρι τὸ Δ.Σ. τοῦ Συλλόγου, προσπαθήσαμε νά διατηρήσουμε μια σχετική αὐτονομία ἀλλά ἡ ἐπιτυχία τοῦ Τμήματος ὀδηγήσε στή δημιουργία ἄλλων τμημάτων (μουσικό, θεατρικό κλπ.) και τὰ πράγματα πῆραν τὸν κανονικό τους δρόμο: ἐνιαῖο πολιτιστικό, ἐπέμβαση τῶν ὀργανώσεων, ἐλεγχος ἀπό τὰ πάντα κλπ.

Θυμάμαι ὄτι ἀντιλαμβανόμεσθε τότε τίς προβόλες μέσα στό Πανεπιστήμιο, σάν «ἐπιχειρήσεις κομάντος»! Διαλέγαμε τὸ μαθημα πού συγκέντρωνε τὸν περισσότερο κόσμο και μόλις τελείωνε ἡ παράσταση ὀρμάγαμε στήν αἴθουσα, στό μεγάλο ἀμφιθέατρο τοῦ πρῶτου ἔτους και στήναμε τήν προβολή σὸ ἀφε-σῆσε. Οἱ φοιτη-155

τές που ήταν μέσα στην αίθουσα πλήρωναν ένα τάλιρο και θρίσκονται με μία «πρόσκληση» στο χέρι, χωρίς καλά-καλά να καταλάβουν πώς είχαν γίνει όλα αυτά. Κι αυτό όμως κράτησε πολύ λίγο, όπως όλα τα ώραια πράγματα σ' αυτό τον κόσμο· μετά, το «Κινηματογραφικό» άποκτησε το δικό του τραπέζακι, εξέδιδε ένα περιοδικό με τίτλο «Σημείο» έγινε θεσμός...

Στις ελληνικές ταινίες καλούσαμε τους σκηνοθέτες και μιλούσαν, στις άλλες ταινίες υπήρχαν εισηγητές από εμάς τους ίδιους. Οι συζητήσεις υπήρξαν παταγωδείς άποτυχιές γιατί αναγκαστικά περιστρεφονταν γύρω από μία παιδαγωγική του κοινού, πώς έπρεπε να εκπαιδευτεί το κοινό, είτε προς μία καθαρά πολιτική κατευθυνση, είτε πώς να βλέπει και να διαβάσει τις ταινίες.

Οι ταινίες που παίζαμε δεν ήταν ποτέ αυτές που μάς άρεσαν πραγματικά, τουλάχιστον αυτές που άρεσαν σέ μένα και πιστευω και στον Α.Τ. Οι προβολές δεν είχαν καμιά σχέση με τη θεμελίωση μιάς κινηματογραφικής λέσχης. Σήμερα δεν υπάρχει κινηματογραφικό τμήμα στην Α.Σ.Ο.Ε.Ε., μόνο οι παρατάξεις κάνουν κατά διαστήματα προβολές. Δεν σκεφτόμασταν τότε να δημιουργήσουμε μία παράδοση που θα συνέχιζε το τμήμα. Ήταν περισσότερο ένα μεγάλο μπουγίνο, μία φασαρία που είχε σαν μοναδικό σκοπό να δείξει ότι υπήρχαν και άλλα πράγματα να γίνουν εκτός από το να στήνουν πηγαδάκια. Βέβαια οι προβολές κατέληγαν πάντα σέ πηγαδάκια, αυτό ήταν αναπόφευκτο εκείνη την εποχή. Άλλα θέλω να πιστεύω ότι το να βλέπει κανείς εκείνες τις εικόνες είναι διαφορετικό από το να μιλάει για το σοσιαλισμό με τον αρχικνήτη της τάξης του.

Σκέφτομαι τώρα ότι αυτά τα τμήματα λειτουργούν για πολύ λίγο διάστημα, είναι σαν άστραπές που πέφτουν και μετά χάνονται. Βοηθούν ένα ή δύο άτομα να υποκινήσουν στην άρρώστια της κινηματογραφοφιλίας κι αυτό είναι όλο. Ή έχουν το αντίθετο αποτέλεσμα: ο Α.Τ. πάει τώρα πιά μία φορά τό χρόνο σινεμά...

Άλλωστε από τη στιγμή που ενδιαφέρθηκαν τα Δ.Σ., δεν υπήρχε ούτε χώρος ούτε χρόνος για οποιαδήποτε αναρχίζουσα κινηματογραφική δράση. Και δεν μπορείς να κάνεις και τίποτα! Το μεγαλύτερο παράδειγμα ανημπόριας είναι οι περιφημες ανοιχτές συνεδριάσεις των «πολιτιστικών τμημάτων», για να μην υπάρχουν πλειοψηφίες και μειοψηφίες «που δεν θα εξέφραζαν τους φοιτητές». Δεν υπάρχει πιά αντιδημοκρατικό μέτρο. Όταν είναι να κάνεις μία σοβαρή πρόταση προγραμματισμού, εμφανίζονται σαράντα Κνίτες και διαμορφώνουν την πλειοψηφία τους. Μετά κάνεις να τους δεις μήνες αλλά όταν πρόκειται να παρθεί καμιά καινούργια απόφαση να είσαι σίγουρος ότι θα τους βρεις πάλι εκεί, στο πόστο τους.

Σήμερα σβήνουν ακόμα και τα πολιτιστικά. 156 Το μόνο που απόμεινε, για να ταλαιπωρεί τους

ένταγμένους φοιτητές, είναι να στήνουν εξέδρες στα κομματικά Φεστιβάλ.

Θά μπορούσαμε να πούμε ότι τὰ χαρακτηριστικά που συναντάμε στο ξεκίνημα του Κινηματογραφικού Τμήματος είναι ο αυθορμητισμός των ανθρώπων που άρχισαν τὴ δουλειά και ὁ «πρωτογονισμός» του κοινού στήν ἀντιμετώπιση και τῆς ταινίας και τῆς συζήτησης;

Ναί. Αυτό όμως ήταν και τό πρόβλημα γιατί ἡ ἐπαφή μας με τό κοινό, με τόν «πρωτογονισμό» του ὅπως λές — ἐγώ δεν θά χρησιμοποιούσα αυτό τόν ὄρο, θά ἔλεγα με τό πείσμα μὸ μάλλον — ὀδηγεῖ ἀναγκαστικά σέ κατάσταση ἀσκησῆς ἐξουσίας, ἐκπαίδευσης, διαπαιδαγώγησης. Είναι κοινό μυστικό ὅτι οἱ πετυχημένες λέσχες βασίζονται σέ μιά σιδερένια ἀποψη (ἡ γούστο) ἐνός ἢ τό πολύ δύο προγραμματιστῶν. Ὁ Λανγκλουά και ἡ Γαλλική ταινιοθήκη είναι τό καλύτερο παράδειγμα. Στό Πανεπιστήμιο ὅμως δεν μπορείς νά πλασάρεις τό γούστο σου (πού είναι και ἡ πιό τίμια, εἰλικρινής και λειτουργική περίπτωση). Πρέπει συνέχεια νά δίνεις λόγο σέ μιά κοινή ἰδεολογική συνισταμένη, είτε ὅπως αὐτή ἐκφράζεται ἐκείνη τὴ στιγμή με τίς «πολιτικές ταινίες», είτε με ὅτιδήποτε ἄλλο. Ἐκπαδεύεις λοιπόν ἓνα κοινό σάν νά εἶσαι κομμάτι τῶν ἐκπροσώπων αὐτοῦ του κοινού, τῶν συνδικαλιστῶν. Κι ἐκεῖ τὴν πατάς τελείως κι ἐσύ και τό κοινό γιατί ἀντί νά βλέπετε Τζῶν Φόρντ και νά ξαφνιαζέστε (πάντα νιώθω ἐκπλήξη στά φίλμ του Φόρντ...), βλέπετε τό δλακῶδες φίλμ *Ἡ Χιλὴ με ὄπλα και τραγούδια* και προσπαθεῖτε νά πνίξετε τό χασμουρητό σας.

Ἐμεῖς ἐκείνη τὴν ἐποχὴ εἶχαμε πιστέψει ὅτι μπορούσε νά γίνει πολιτικὴ δουλειά μέσα ἀπό τίς προβολές. Γινόμαστε ὄργανα τῶν συνδικαλιστῶν, τῆς βλακείας... Εἶχα κάνει μιά εἰσήγηση για τό *Χιλὴ με ὄπλα και τραγούδια* και θυμάμαι ὅτι μίλαγα εἰκοσι λεπτά για τό δημοκρατικὸ πέραςμα στό σοσιαλισμό...

Στις προβολές σας, λειτουργοῦσε περισσότερο ἡ εἰκόνα ἢ ὁ προφορικός — πολιτικός λόγος τῆς συζήτησης που ἀκολουθοῦσε τὴν ταινία;

Ἡ Εἰκόνα πάντα λειτουργεῖ. Οἱ εἰκόνες και οἱ ἤχοι είναι ἰσχυρότατοι, ἀρκούν, δουλεύουν ἀπό μόνοι τους. Ἡ συζήτηση δεν χρειάζεται ἐκτός ἀν είναι τόσο ἀναγκαῖα ὥστε νά προκύπτει αὐθόρμητα, ἀβασάνιστα. Μιά προβολὴ ὅμως είναι τό πιό πολύπλοκο πράγμα που ὑπάρχει· οἱ ἀντιδράσεις του θεατῆ στη διάρκειά της, ἀντιδράσεις που ἐκτείνονται ἀπό τὴν νάρκωση μέχρι τὴν κριτικὴ ἐγρήγορη, είναι ἐπί κι ἀλλιῶς παραγωγικές. Ἡ συζήτηση καταργεῖ αὐτὴ τὴν πολυπλοκότητα, πάσχει ἀπό ἀγχος. Ἡ συζήτηση τοποθετεῖται στόν ἀστερισμό τῆς ἐρημ-

νείας, πιεσπαθεί νά ξάγαί από τίς εικόνας και τούς ήχους, ένα είδος νοηματικής υπεραξίας. Έπιχειρήση άποτυχημένη.

Παρ' όλα αυτά, εγώ βλέπω τό έξής θετικό στη συζήτηση: ότι μπορεί νά παρατείνει τή διάρκεια τής εικόνας μέσα στον θεατή, γιατί δέν θγαίνει ό θεατής νά πάρει τό λεωφορείο και νά πάει σπίτι του, όπότε στη διαδρομή του όχηματος, αρχίζει νά του σβήνει η ταινία. Η συζήτηση του αφήνει ένα περιθώριο και μέσα εκεί παρατείνει τίς εντυπώσεις του, παρατείνει τίς εικόνας και τούς ήχους. Νομίζω ότι άπ' αυτή τήν άποψη είναι θετική ως χρόνος μέσα στον όποιο μπορεί νά έπεξεργαστεί μερικές από τίς παραστάσεις που προσέλαβε και πάντα θέβαια μιλάμε για μιá ορισμένη κατηγορία ταινιών.

Άντίθετα εγώ πιστεύω ότι η συζήτηση δρισκεται εκεί για νά σέ κάνει νά ξεχάσεις αυτό που είδες. Ο Μπαρ έχει γράψει ένα κείμενο όπου αναλύει τί σημαίνει, γι' αυτόν νθ γθαίνει από τό σινεμα σιωπηλός και χαμένος, γιατί αυτή ή στιγμή περικλείει κάτι τό μεγαλειώδες. Πράγματι ή στιγμή που έγκαταλείπεις τήν αίθουσα είναι μιá στιγμή όξυνσης των αισθήσεων και των συναισθημάτων. Όλο τό παιγνίδι παίζεται εκεί, σ' αυτά τά τρία ή τέσσερα λεπτά που θαδίζεις σάν χαμένος πηγαίνοντας νά πάρεις τό λεωφορείο ή νά πεις έναν καφε. Η ταινία έχει καταφέρει νά σου έπιβάλει μιá άλλη αντίληψη μιá άλλη πραγματικότητα του χρόνου. Ο χρόνος διαστέλλεται, είναι, άν θέλεις, κάτι σάν τήν έπιτυχημένη σεξουαλική έπαφή. Όταν βλέπεις τήν ταινία, γνωρίζοντας ότι θα ακολουθήσει συζήτηση, παύεις νά τήν βλέπεις, προετοιμάζεσαι νά μιλήσεις ή γ' άκούσεις αυτούς που μιλάνε. Βέβαια, ποτέ δίν χανεις όλοκληρωτικά τήν ταινία κι αυτή είναι ή δύναμη του κινηματογράφου, αλλά χανεις όλο και περισσότερα πράγματα. Οι κριτικοί ύποφέρουν άπ' αυτό άκριβώς: δέν μπορούν νά δουν μιá ταινία χωρίς νά σκεφτούν ότι πρέπει νά γράψουν έξυπνα πράγματα ή έρμηνείες ή συνθήματα για τήν έφημερίδα τους. Όλα αυτά τά σκέφτονται συνήθως τήν ώρα τής προβολής κ. έτσι τούς φεύγει από τά χέρια ή ταινία.

Ο θεσμός τής συζήτησης στις λέσχες είναι ό χειρότερος που υπάρχει. Συνηθίζει ό κόσμος νά διαβάξει τίς ταινίες όπως διαβάξει τά μαθήματά του.

Μπαίνε ένα καλούπι κα'ά τή γνώμη σου, έπιχειρείται ένας έγκλωβισμός μέσα σ' ένα δοσμένο από τήν αρχή σχήμα...

Ναι, τό καλούπι για μας ήταν τότε πολύ συγκεκριμένο, άφορούσε τήν πολιτική ανάγνωση τής ταινίας. Αυτό είχε σάν άποτέλεσμα τίς συγκεκριμένη επιλογή των ταινιών. Δέν παίξαμε Φόρντ, παίξαμε Έμιλ Ντ' Αντόνιο, αυτό τό ξε-

ραμε από τήν αρχή...

Απαντώντας έσυ μ' αυτό τόν τρόπο, παίρνεις σάν δεδομένο ένα κοινό ύποψιασμένο και σ' αυτούς περισσότερες άναφέρεσαι. Αν όμως σκεφτείς ότι ό Έλληνας δέν ξέρει νά συζητάει, δέν ξέρει νά συνδιαλέγεται κι ότι δέν υπάρχει καμιá παράδοση στη διενέργεια μιás συζήτησης σ' μιá έπαρχιακή λέσχη λογουχάρη, πάλι θα είχες τήν ίδια άποψη;

Δέν έχουμε παράδοση συζητήσεων. Κι ό άρχαίος Σωκράτης: Τά σύγχρονα καφενια: Αυτές ήταν ώραιες συζητήσεις, έργα τέχνης! Έχουμε πολύ μεγάλη παράδοση συζητήσεων. Οι συζητήσεις στις λέσχες μάλλον κλεινουν τά μάτια σ' αυτή τήν παράδοση και υιοθετουν μορφες διαπαιδαγωγησης, όπου ή συζήτηση ή ίδια περιφρονείται. Ο Σωκράτης δέν περιφρονούσε τή μορφή τής συζήτησης. Ήταν τό μόνο μέσο που είχε σ' ά χέρια του, έπρεπε νά ζήσει μ' αυτό, τό αγαπούσε παράφορα. Στις λέσχες δέν αγαπάνε στήν πραγματικότητα τίς συζητήσεις, δέν υπάρχουν καλοί ρητόρες στις λέσχες, άκούς συνέχεια. «στό βαθμό που...» και «στό μέτρο που...»

Μιλάς για «ύποψιασμένο κοινό». Καθόλου τό χειρότερο κοινό είναι τό κοινό των λεσχών και των κινηματογράφων τέχνης. Ο θεατής τής έμπορικής αίθουσας, ό θεατής τής τηλεόρασης είναι τό πιο άπλό και ταυτόχρονα τό πιο πολύπλοκο πράγμα που υπάρχει. Ο θεατής αυτός είναι ό μόνος που αισθάνεται αυτή τή γκαμα των άντιδράσεων για τήν όποία μίλησα παραπάνω. Ο «ύποψιασμένο» θεατής, όταν δέν αγαπάει μέ πάθος τό σινεμά — κι όταν ουνδαίνει αυτό, οι αίθουσες τέχνης δέν άρκούν — έχει άποφασίσει χοντρικά τί θα δει, πώς θα τό δει. Πάει σινεμά για νά καλλιεργηθεί αλλά και σ' ό Μουσείο έτσι πάμε. Τά μουσεία πολλαπλασιάζονται γυρω μας και δέν άνοιμαί ότι συννάξω σέ κινηματογραφικά μουσεία. Αρχίζω μόνο νά εκτιμώ περισσότερο τό *Φλάς Γκόρντον* από τόν τελευταίο Φελλίνι που άλλωστε δέν πήγα νά ωά.

Από τή στιγμή που οι λέσχες στό Πανεπιστήμιο προκαθορίζουν τους στόχους τους σέ σχέση με τό κοινό τους, είναι καταδικασμένες στήν άγγαια και τή βαρεμάρα. Από τή στιγμή δηλαδή που εκτιμούν ποιές είναι οι άνηouxies αυτού του κοινού, ή παιδεία του, οι πολιτικές του άποψεις. Είναι άκριβώς αυτό που κάνει ό αίθουσαρχής που παίζει άποκλειστικά λερόν. Κι αυτός κάνει μιá εκτίμηση τής κατάστασης του κοινού του κι άλλωστε έχει ένα λόγο, θέλει νά λειτουργεί ή έπιχειρήση του άποφρονίας κέρδος. Οι λέσχες θα έπρεπε νά είχαν άλλαξει αυτή τήν κατάσταση, έπερβαίνοντας άμεσα στό μηχανισμό που διαμορφώνει τα γκετά. Οι λέσχες δέν είναι αίθουσες τέχνης, θα έπρεπε νά περιφρονούνται, νά έπιχειρούν μοντάζ ταινιών, νά οργανώνουν προγράμματα όπου θα εναλλάσσταν σ' ό

Φόρντ, τὰ πορνό, ἡ *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων*, ὁ 'Εμίλ Ντ' Αντόνιο... Νὰ παίξουν ὅλο τὸ σινεμά, νὰ μὴν προσχωροῦν μὲ τόσο μεγάλη εὐκολία στὰ γκέτο. Ἡ ἀνώτατη φάση τῆς διανομῆς, ἡ μεγάλη *οὐτοπία* εἶναι νὰ παίζονται πορνό στὶς αἰθουσες τέχνης καὶ ἡ *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων* στοὺς κινηματογράφους τῆς Ομόνοιας. Θὰ ἔπρεπε νὰ γίνεῖ αὐτὸ ἔστω καὶ γιὰ μιὰ ἐβδομάδα, ἀλλὰ δὲν θὰ γίνεῖ τότε γιατί τὸ γκέτο εἶναι ἡ βάση τῆς διανομῆς τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος.

Μιλὰς λοιπὸν γιὰ τὴ μίξη τῶν εἰδῶν στὸν προγραμματισμὸ τῶν λεσχῶν· ἐσὺ ἔχεις βρεθεῖ σὲ ἐπαρχιακὲς λέσχες; Ἐχεις κάποια ἀποψη γιὰ τὶς λέσχες στὴν ἐπαρχία οἱ ὁποῖες εἶναι κατὰ τὸ πολὺ διαφορετικὸ ἀπ' ὅτι ἓνα; κινηματογράφος τέχνης στὴν Ἀθήνα;

Ἡ ἐπαρχία εὐνοεῖ τὴν ὑπαρξὴ λεσχῶν. Μόνο πού ὁ προγραμματισμὸς, ὁ διευθυντὴς τῆς λέσχης δὲν μπορεῖ σχεδὸν ποτὲ νὰ καταλάβει τι θέλει νὰ δεῖ τὸ κοινὸ. Αὐτὸ εἶναι βέβαια πλεονέκτημα γιατί ὁ δρόμος γιὰ τὸν πειραματισμὸ εἶναι ανοιχτός. Οἱ ἐπαρχιακὲς λέσχες ἔχουν προβάλλει τὰ τελευταῖα χρόνια Ντράγιερ, Κράμερ, Φρανζὺ ἐνῶ καμιά συνοικιακὴ ἀθηναϊκὴ λέσχη δὲν θὰ τολμούσε κατὰ τέτοιο. Μπορεῖς νὰ δείξεις τὰ πάντα στὴν ἐπαρχία ἀπὸ Φόρντ μέχρι Στράουμπ. Συνήθως ὅμως γίνεται τὸ ἔξης: Μερικὲς ταινίες γνωρίζουν ἐπιτυχία γιὰ ἀγνωστούς λόγους καὶ οἱ ὑπεύθυνοι προσπαθοῦν νὰ βροῦν παρόμοιες ταινίες πού θὰ συνέχιζαν θριαμβευτικὰ τὴν ἐπιτυχία. Οἱ ταινίες αὐτὲς συνήθως δὲν γνωρίζουν ἐπιτυχία γιὰ ἐξίσου ἀγνωστούς λόγους καὶ ὁ κύκλος τοῦ χάους επαναλαμβάνεται.

Πάντα πιστευα ὅτι στὴν ἐπαρχία, στὶς ἐπαρχιακὲς λέσχες, χρειάζεται μιὰ ὅσο τὸ δυνατόν μεγαλύτερη *μυνακτικὴ δράση*, μιὰ παράνοια πού σὲ καταλαμβάνει καὶ νομίζεις ὅτι δουλεύεις γιὰ τὴν αἰωνιότητα καὶ ξέρεις ὅτι οἱ ἀποτυχίες δὲν ἔχουν καμιά σημασία γιατί ἔχεις μιὰ ἀποστολή, ὅπως δούλευαν οἱ μοναχοὶ ἀντιγράφοντας ἀρχαία χειρόγραφα. Ἡ ἐπιτυχία μιὰς ἐπαρχιακῆς λέσχης, ξεφτάνει ἀπὸ τὴ *μανιακὴ προσηλωση* στὸ σινεμά ἢ σ' ἓνα κομμάτι τοῦ σινεμά ἐνὸς καὶ μόνο ἀτόμου, ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία του νὰ διαδοθεῖ αὐτὸ τὸ μαγικὸ πρᾶγμα τριγύρω του, ἀκόμα κι ἂν χρειαστεῖ νὰ περάσουν τριάντα χρόνια νὰ κάνει θυσίες γιὰ μιὰ ὀλόκληρη ζωὴ. Στὶς ἐπαρχιακὲς λέσχες χρειάζεται μιὰ πολὺ μεγαλύτερη ἐπιμονή, χρειάζεται νὰ διαλέξεις κατὰ καὶ νὰ τὸ σπρώξεις μέχρι τὰ ἄκρα του, νὰ δημιουργήσεις ἓνα νησάκι κινηματογραφικῆς παιδείας μέσα σ' ἓνα τεράστιο χάος. Πάντα ἔβλεπα τούτους τύπους πού ἀσχολοῦνται μὲ τὰ προγράμματα τῶν ἐπαρχιακῶν λεσχῶν σάν ἱεραπόστολους, μείον τὴν προστασία τοῦ ἀποικιοκρατικοῦ στρατοῦ βέβαια! Πρέπει νὰ εὐγνωμονοῦμε αὐτοὺς τούτους φαυλικούς, πού ὄχι μόνον εἶναι προτιμότεροι ἀπὸ τοὺς φοιτητάκους πού διαλέγουν ταινίες γιατί

τούς τὸ ἔχει ἀναθέσει ἡ ὀργάνωσή τους, ἀλλὰ εἶναι καὶ οἱ ἴδιοι πού μποροῦν νὰ δείξουν τίς δικές μας ταινίες στὸν κόσμο.

Γιὰ σένα αὐτὴ εἶναι ἡ μόνη μορφή μιὰς κινηματογραφικῆς λέσχης πού δικαιώνεται;

Δὲν χρειάζεται νὰ δικαιώσουμε τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη προσπάθεια. Ἐγὼ, προσπάθω ἀπλὰ νὰ καταλάβω τί γίνεται. Τὸ Πανεπιστήμιο πού φαίνεται ἓνας ἴσως νεκρός πού ἀγωνίζεται μὲ τὰ δόντια νὰ ἐπιβιώσει καὶ οἱ προβολὲς εἶναι ἓνα μέσο γιὰ νὰ τὸ πετύχει. Παρόλα αὐτὰ ἔριγυρνᾶω στὸ Πανεπιστήμιο χρόνια τώρα καὶ μόλις τὸ τελείωσα πήγα σ' ἓνα ἄλλο καὶ πάει λέγοντας. Ἴσως περᾶσω ὅλη μου τὴ ζωὴ στὸ Πανεπιστήμιο χωρὶς νὰ τὸ καταλάβω, τώρα σπουδάζω σινεμά, ἴσως διδάξω λοιπὸν σινεμα. Ἴσως ἀργότερα εἶμαι ὑπεύθυνος γιὰ τίς προβολὲς στὸ Πανεπιστήμιο. Τώρα τί εἶναι αὐτὸ πού μὲ κάνει νὰ μιλάω σκληρὰ γιὰ τὰ κινηματογραφικὰ τμήματα τῶν σχολῶν; Ἡ μετριότητα; ἡ ἔλλειψη φαντασίας; τὸ ὀλοκληρωτικὸ στοιχεῖο τοῦ κομματικοῦ λόγου; Ναι, ὅλα αὐτὰ κι ἄλλα τόσα πού πρέπει νὰ τὰ προσέξουμε στὸ μέλλον, νὰ τὰ ἀποφύγουμε ὅσες θυσίες κι ἂν χρειαστοῦν. Τὸ Πανεπιστήμιο ἄλλωστε δύσκολα ἀλλάζει ἀλλὰ εὐκολα μπερδεύεται.

Γιατί πρέπει νὰ ὑπάρχουν ἓνα ἢ δύο άτομα στὸν προγραμματισμὸ; Δὲν ξέρω· ὅταν γίναμε πάνω ἀπὸ δύο στὸ Κινηματογραφικὸ τῆς ΑΣΟΕΕ, σταματήσαμε νὰ μιλάμε γιὰ σινεμά. Στὰ δέκα άτομα πού βρεθῆκαν ἐκεῖ τυχαία, δὲν ὑπῆρχε κοινὸ γούστο, κοινὴ κατεύθυνση κι ἔτσι οἱ ταινίες πού ἐπιλέγονταν ἦταν τὸ ἀποτελέσμα τῆς ἐκφρασης ἐνὸς ἐμεικτοῦ κοινοῦ ὅρου, πολιτικοῦ, ἰδεολογικοῦ, αἰσθητικοῦ. Ἦταν ἡ ἐποχὴ πού γνώρισα τὸ Μιχάλη Δημόπουλο κι ἀρχισα νὰ δουλεῦω στὸ *Σύγχρονο*, ὅπου ὑπῆρχε πρᾶγματι ἓνα μίνιμουμ κοινοῦ γούστου· ἀλλὰ τὰ περιοδικὰ λειτουργοῦν διαφορετικὰ.

Μπορεῖς νὰ μοῦ προσδιορίσεις τὸν ὅρο κινηματογραφοφιλία πού ἐμένα τουλάχιστον μοῦ θυμίζει τὴ λέξη νεκροφιλία;

Ἄς ποῦμε ὅτι ἡ κινηματογραφοφιλία δὲν εἶναι ἡ ἀπλὴ ἀγάπη γιὰ τὸ σινεμά ἀλλὰ τὸ πάθος γιὰ τὸ κομμάτι ἐκείνο τοῦ σινεμά πού οἱ φιλόλογοι κάθε ἀπόχρωσης, τάξης καὶ ἐπαγγέλματος περιφρονοῦν βαθύτατα σάν κατὰ πού δὲν ἔχει ὑψῶθει «στὶς οὐράνιες σφαιρὲς τῆς ἀληθινῆς τέχνης». Τὸ πάθος γιὰ τίς ἐκδηλώσεις τῆς κινηματογραφοφιλικῆς χειρωνακίας στὶς πιὸ ταπεινὲς τῆς μορφῆς: τὰ γουέστερν, τὰ ἀστynomικά, τὰ μελοδράματα, ὅλα ὅσα παρήγαγε τὸ Χόλλυγουντ μέχρι τὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '50.

Ὁ ὅρος ἐμφανίστηκε τὴν ἐποχὴ πού μερικοὶ γάλλοι κριτικοὶ (μεταξὺ τους οἱ Γκοντάρ, Τρυφώ, Σαμπρόλ, Ριβέτ, Ρομέρ) ὑπεράσπιζαν μὲ

πάθος τι, αμερικάνικες ταινίες, υπεράσπιζαν ανθρώπους σαν τον Χώκς και τον Χίτσκοκ που όλοι τότε τους θεωρούσαν ρουινιέρηδες τεχνίτες, έπιτυχημένους ίσως αλλά πάντα τεχνίτες. Η έκτιμση, αυτή οδήγησε στην «πολιτική των δημιουργών», την πεποίθηση δηλαδή των γαλλικών κριτικών ότι ο Χώκς ή ο Χίτσκοκ κάνουν πάντα την ίδια ταινία προσπαθώντας, να αποκληρώσουν ένα έργο του οποίου μικρά ψηφία αποτελούν οι έπιμέρους ταινίες τους. Γι' αυτό μιά κακή «ταινία δημιουργού» την θεωρούσαν πολύ πιο ενδιαφέρουσα από μιά καλή ταινία ενός επαγγελματία. Φυσικά στα κείμενα εκείνης της εποχής δεν εξεφανίζεται τελείως η θεματική κριτική που κυριαρχούσε μέχρι τότε, αλλά για πρώτη φορά τονίζεται ο ρόλος της σκηνοθεσίας (που μπορεί να απογειώσει ακόμα κι ένα άσημαντο σενάριο, να παλαίψει μαζί του και να το ξεπεράσει, όπως είναι η περίπτωση του μεγαλύτερου σκηνοθέτη μελοδραμάτων του Ντάγκλας Σέρκ).

Ταυτόχρονα έκτιμήθηκε διαφορετικά και το ευρωπαϊκό σινεμά. Η ομάδα των *Cahiers du Cinéma* υποστήριξε το έργο του Ρενουάρ επιχειρώντας μιά συστηματική ανάλυσή του. Μέχρι τότε ο Ρενουάρ ήταν αμφιλεγόμενος: οι κριτικοί προτιμούσαν τον Μαρσέλ Καρνέ και τα μεγάλα συναισθηματά του, περιφρονώντας ταυτόχρονα τις ταινίες του Ρενουάρ στο Χόλλυγουντ. Οι κινηματογραφόφιλοι ήταν οι μόνοι που υποστήριξαν τον Ροσελίνι σε όλες τις φάσεις της πορείας του, όταν ο τελευταίος δεχόταν χτυπήματα από παντού.

Όταν μιλάμε για κινηματογραφοφιλία πρέπει να θυμόμαστε αυτό το τριπλό «πάνθεον»: χόλλυγουντιανό δημιουργό, Ρενουάρ, Ροσελίνι. Σήμερα αυτή η άποψη όριζει το κλασικό στο σινεμά, αν προσθέσουμε φυσικά τον Αιζενστάιν και δεν ξεχάσουμε να τονίσουμε το ειδικό βάρος του Γκριφιθ και του Τσάπλιν (ίσως του μεγαλύτερου απ' όλους). Κι όλα αυτά δεν ήταν καθόλου αυτονόητα πριν είκοσιπέντε χρόνια, χρειάστηκαν μάχες και μάχες, λέσχες και λέσχες για να επιβληθούν οριστικά.

Τό περίεργο είναι ότι οι κινηματογραφοφιλοι, όπως παρατηρεί ο Κώστας Θεοφιλόπουλος στο άρθρο του «*Γκριζα Ζώνη και Μικρή Όθση*» (Σ.Κ. Νο 27), έκαναν αργότερα ένα σινεμά, όπου αφομοιώνουν πολύ περισσότερο το τηλεοπτικό μέσο παρά τον κλασικό κινηματογράφο. Τα τελευταία είκοσι χρόνια η κινηματογραφοφιλία παρακμάζει βαθμιαία και η «πολιτική των δημιουργών» γενικεύεται. Τα Φεστιβάλ πλασάρουν σαράντα-πενήντα δημιουργούς το χρόνο. Όλοι είναι δημιουργοί και άρα κανένας. Μιά καινούρια κινηματογραφοφιλία πρέπει να στρέψει το βλέμμα της (και την άκοή της) προς την τηλεόραση που σήμερα αντιμετωπίζει την ίδια περιφρόνηση μ' εκείνη που γνώρισε το Χόλλυγουντ από τους φιλόλογους πριν ιριάντα ή σαράντα χρόνια.

Συμφωνώ για τη «νεκροφιλία», αν απλά ξύσουμε τη λέξη από τις ήθικες συμπαρολώσεις που της έχει κολλήσει η ιδεολογία. Ο Ζάκ Τουρνέρ, ένα; από τους μεγαλύτερους αμερικανούς σκηνοθέτες, και ταυτόχρονα από τους πιο διακριτικούς, αγαπούσε ιδιαίτερα τους νεκρούς και έλεγε: «Είμαστε μιά ελάχιστη μειοψηφία μπροστά στ' έκατομμύρια των νεκρών». Αν σήμερα απαλάμε και απολαμβάνουμε όλο και περισσότερο τις χόλλυγουντιανές ταινίες, αυτό συμβαίνει γιατί οι κινηματογραφικές αίθουσες είναι ο μοναδικός χώρος που μπορούν να τιμηθούν οι νεκροί και να μιά μιλήσουν. Κανένας άλλος χώρος της σύγχρονης πόλης δεν μιά υπενθυμίζει τό ότι υπήρξαν νεκροί, πολύ δέ λιγότερο τά απομνημονεύα και πακεταρισμένα νεκροταφεία. Στό σινεμά ανανεώνεται λοιπόν ένα τελετουργικό απαραίτητο για την κοινωνία και τον πολιτισμό, κάτι που διαφορετικά θά χανόταν. Όταν βλέπω μιά ταινία με τόν Χάμφρεντ Μπόκαρτ έντυπωσιάζομαι από τις περιπέτειες ενός νεκροζώντανου όντος που δεν με αφήνει να ησυχάσω. Ο Τουρνέρ είχε κάνει μιά ταινία με τίτλο *Περλάτσησά μ' ένα νεκροζώντανο*.

Ποιός είναι ο ρόλος του κριτικού, ο οποίος καλείται από μια λέσχη να μιλήσει για την ταινία και στη συνέχεια να διευθύνει την συζήτηση;

Όταν ο κριτικός αντιλαμβάνεται τόν εαυτό του ως διερμηνέα, παίζει καταστροφικό ρόλο, σαμποτάρει την παράσταση. Η ταινία δεν είναι ένα κείμενο σε μιά ξένη γλώσσα, που χρειάζεται μεταφραστική. Τό περίεργο είναι ότι οι υπεύθυνοι των λέσχων κάτι τέτοιο περιμένουν από τόν κριτικό: όταν καλούν έναν τύπο να μιλήσει λένε συνήθως: «Εμείς δεν έχουμε τά εφόδια, κλπ.». Ποιά εφόδια; Οποιοσδήποτε θεατής μπορεί να μιλήσει και να παρουσιάσει οποιαδήποτε ταινία. Τό αποτέλεσμα μπορεί να μίν είναι ενδιαφέρον, αλλά στην περίπτωση τού κριτικού-εξηγητή-διερμηνέα τί ενδιαφέρον να βρει κανείς. Συνήθως τό πράγμα καταλήγει στο τί είδους μαρξισμό ή λαϊκισμό ή αναρχισμό κηρύσσει ο κριτικός.

Ο Σύγχρονος δεν έχει πολύ καλή σχέση με τις λέσχες — στην πλειοψηφία τους — γιατί αρνήθηκε να γίνει σάμα διερμηνέων. Η προσπάθειά του κινήθηκε στη συγκρότηση ενός λόγου *παράλληλου προς τό λόγο της ταινίας*, κάτι που είναι ιδιαίτερα δύσκολο. Παρουσιάζοντας μιά ταινία πρέπει κάπου να την μεταφέρεις κι όχι να προσπαθείς να την κρατήσεις με τά δόντια στην υποτιθέμενη θέση της. Δεν μπορείς να λές: «Έκει είναι ή ταινία, εδώ είναι έσείς κι έγω είμαι ή γέφυρα» γιατί μόλις αναδουν τά φώτα ή ταινία χανεται και δοκιμάστε πάλι στην έρημο. Γέφυρες δεν μπορούν να υπάρξουν, υπήρξαν μόνο στη διάρκεια της προβολής. Ίσως αυτό να προσλαθούσε να εκφράσει ο Λαγκλουά

πού άρχιζε σεμινάρια για τó σινεμά χειρονο-
μώντας! Δέν μιλούσε, χειρονομούσε κι αυτό
ήταν άρκετό.

Τά πράγματα λοιπόν είναι έτσι στην Ελ-
λαδα αυτή τή στιγμή και οι λεςχες στην
έπαρχία όλο και πληθαινουν. Οι περισσό-
τερες άπ' αυτές τά βγαζουν πέρα με τó οί-
κονομικό πρόβλημα χωρίς έξωτερική βοή-
θεια πού σημαίνει ότι στην έπαρχία τó
σχήμα «καλός έμπορικός κινηματογράφος
μέσω-των-λεσχών» λειτουργεί. Οι λεςχες
όμως αισθανονται τήν ανάγκη νά υπάρχει
κάποια έξουσία από πάνω τους, μιá Όμο-
σπονδία κινηματογραφικών λεσχών ή κάτι
παρόμοιο, ένα κεντρικό συντονιστικό όρ-
γανο που θα τούς ενημερώνει για τήν
ποιότητα τής κόπιας, θά τούς επιδιάζει
με ενημερωτικά σημειώματα, θά προτείνει
σειρές, ένότητες και γενικά θά συντονίζει
τή δράση των έπαρχιακών λεσχών. Αυτή ή
Όμοσπονδία δέν υπάρχει, έχουν γίνει
κατά καιρούς προσπάθειες με τήν πρωτο-
βουλία τής ΠΕΚΚ για τή σύσταση μιás τέ-
τοιας Όμοσπονδίας πού άκομα όμως δέν
οδηγήσαν πουθενά. Ποιά είναι ή άποψη
σου για ένα τέτοιο όργανο.

Δέν ξέρω!

Εχεις κάποια πειρα από κ. κινηματογραφί-
κούς όμίλους σχολείων; Πώς λειτουργεί
αυτό τó σχήμα μέσα στό σχολείο;

Μιλάμε βέβαια για 5-6 σχολεία γιατί μου εί-
ναι δύσκολο νά φανταστώ στά Δημόσια Γυμνά-
σια τέτοιες πολυτέλειες. Εγώ βγήκα από ένα
άπ' αυτά τά σχολεία, πού τώρα θέλουν νά εντά-
ξουν τó σινεμά στά προγράμματα τους, σχολι-
κά και άλλα. Αυτά τά σχολεία, πλούσια, εύτραφή
και λίγο χαζά είναι σαν στρατόπεδα συγκέντρω-
σης με όλες τις άνέσεις. Πέραγα πολύ ώραία
στό σχολείο, παρόλο πού παρίστανα τόν αναρ-
χικό. Δέν είναι τυχαίο ότι ή πρώτη 'ανία τού
Ρενουάρ πού είδα στή ζωή μου τήν είδα στό
σχολείο. Ήταν « Η Χρυσή καρότσα» με τήν
'Αννα Μανιάνι. Τώρα βλέπω άκόμα Ρενουάρ.

Σ' αυτά τά 5-6 σχολεία οι μαθητές είναι ήσυ-
χοι, έχουν «καθίσει» όπως θά λέγαμε αλλά
υπάρχουν 5-6 άτομα κάθε χρόνο πού «υπόσχον-
ται πολλά». Τά πάντα, από τó ΕΚΚΕ (διαλύθη-
κε άπ' ό,τι έμαθα) μέχρι τόν Σύγχρονο στελεχών-
ονται άπ' αυτούς. Μιά εποχή είχαμε τύψεις γι
αυτό τó γεγονός αλλά τι νά γίνει; Αν βλέπουν
μερικές ταινίες οι μαθητές αυτών των σχολείων
δέν βλέπτει. Μόνο μη γίνει τó σινεμά μάθημα,
τότε ξοφλήσε! Θά κερδίσουν μερικοί καθηγητές,
θά κερδίσω ένδεχομένως εγώ πού θά διδάσκω
άλλά τó σινεμα θά ξοφλήσει, θά γίνει σαν τά
'Αρχαία. Η μήπως έγινε ήδη;

Καταναλώμειρο βήμιε από τή
ΝΕΦΕΛΗ (καυρομικαίτη 9) τó
δωτέρο βιβλίό μου με ποιήματα
«περίπέτειες πλανόδιου σωματο-
φύλακα όνειρων» με τριάντα-
τεία κομμάτια ταξιδιάρια
και φώτα (1972-1975),
τά πιο καλά άπ' τά καλύτε-
τερα μου. Ναι!

Σταυρόπουλος / VII · 81

λευτέρης Ξανθόπουλος

περίπέτειες
πλανόδιου σωματοφύλακα
όνειρων

νεφέλη

Συζήτηση με τόν Βασίλη Ραφαηλίδη

Οι κινηματογραφικές λεςχες πρωτοεμφανίστηκαν στη Γαλλία, μέσα στη δεκαετία του '20. Τα ρώσικα φίλμ ήταν τότε απαγορευμένα στην Ευρώπη με μόνη εξαίρεση την Γερμανία που ήταν πολύ φιλελεύθερη. Στη Γαλλία λοιπόν ο Λουί Ντελύκ σκέφτηκε το νομικό κόλπο της ιδιωτικής προβολής για να παρακαμφει τη λογοκρισία. Εκεί μάζευε τους φίλους του και μικρές ομάδες κριτικών, μελετητών, δημοσιογράφων οι οποίοι ήθελαν να δούν ταινίες όπως το *Ποτέμκιν*, τη *Μάνα* και τις άλλες. Έτσι λοιπόν εξαιτίας του ρώσικου απαγορευμένου κινηματογράφου δημιουργήθηκε ο θεσμός.

Οι λεςχες ξεκίνησαν για να βολέψουν μία δύσκολη κατάσταση. Ο βασικός τους προσορισμός συνεχίζει και σήμερα να είναι ο ίδιος, να βολέψουν δύσκολες καταστάσεις που έχουν σχέση είτε με τη λογοκρισία είτε με το εμπόριο.

Η επαρχία δεν έχει την ευχέρεια να δει τις ταινίες που βλέπει ή Αθήνα κι ερχεται η λεςχη να βγάλει από το γκέτο την επαρχιακή πόλη όπως έβγαλε παλιότερα το ρωσικό σινεμά. Η λεςχη είναι ένας θεσμός ο οποίος απελευθερώνει το άπω-θημένο από τις εμπορικές αίθουσες προϊόν και το κυκλοφορεί.

Στο εξωτερικό υπάρχουν λεςχες για κινηματογράφους και λεςχες για ειδικό κοινό. Αυτές που ξέρουμε στην Ελλάδα είναι οι λεςχες για κινηματογραφόφιλους. Αυτές πρέπει ν' ασχολούνται κατά κύριο λόγο με το φορμαλιστικό και τεχνικό μέρος της ταινίας και λιγότερο με το περιεχόμενο γιατί το κοινό είναι τόσο άλλοπρόσαλλο ιδεολογικά και κοινωνικά ώστε το μόνο κοινό σημείο που έχει είναι η φορμα κι εκεί πάνω μπορούν να συνεννοηθούν οι άνθρωποι.

Δεν λειτουργούν όμως έτσι οι λεςχες για τους κινηματογραφόφιλους. Μοιραία δίνουν έμφαση στο πρόβλημα που ήγει η ταινία και αφήνουν το φορμαλιστικό μέρος σε δεύτερη μοίρα. Θά ήθελα πολύ να δω λεςχες οι οποίες δουλεύουν αποκλειστικά πάνω στα προβλήματα του κινηματογράφου, αγνοώντας όλα τα άλλα. Μία δουλειά καθαρά παιδαγωγική που αν γίνει αυτή πρώτα, υπάρχει περιθώριο για άλλου είδους ψαξίματα. Δεν γίνεται όμως γιατί μας λείπει η κινηματογραφική παιδεία, λείπει η ικανότητα να βλέπουμε το φίλμ σαν ταινία και όχι σαν μυθιστόρημα ή παραμύθι.

Υπάρχουν ακόμα λεςχες εξειδικευμένης κινηματογραφοφιλίας όπως λεςχη φανταστικού κινηματογράφου, λεςχη γουέστερν, λεςχη φίλμ νουάρ κ.λπ. Αυτός είναι ένας ωραίος θεσμός ο οποίος δεν έχει δουλέψει καθόλου στην Ελλάδα, εκτός από την προσπάθεια του Νίνου Μικελίδη με τις όλονύκτιες προβολές της Λέσχης Φανταστικού Κινηματογράφου στο *Αίλιετ*, που δεν κράτησε όμως για πολύ.

Υπάρχουν ακόμα λεςχες κοινωνικών ομάδων οι οποίες υπηρετούν ειδικά και συγκεκριμένα κοινωνικά συμφέροντα. Για παράδειγμα μία μοιραία του Κομμουνιστικού Κόμματος η οποία μοιραία δεν ενδιαφέρεται για το σινεμά σαν τέχνη αλλά μελετάει τα προβλήματα που τίθεται η ταινία από την όπτική του κόμματος. Είναι φανερό ότι μία τέτοια λεςχη δεν μπορεί να κάνει επιλογές αυστηρά αισθητικές αφού δεν την ενδιαφέρει η μελέτη των αισθητικών προβλημάτων. Σ' αυτές τις λεςχες χρησιμοποιούν την ταινία ως πρόσχημα, για να κάνουν κουβέντα. Μία τέτοια λεςχη θά μπορούσε να ήταν συνδικαλιστική, η λεςχη των αρτοποιών π.χ. ή η λεςχη των τραπεζοπαλλήλων.

Σε μας, αντί να ιδρύονται λεςχες από κομματικούς φορείς που θά 'ταν και το πιο έντιμο, υπάρχει μία τάση από τα κομματα που θέλουν να ελέγχουν τις λεςχες και να τις κατελώνουν. Είναι καταστροφικό αυτό που κάνει κυρίως το ΚΚΕ άλλα και τ' άλλα κόμματα. Πρέπει να παραιτηθούν απ' αυτή την ήλιθια τακτική να θέλουν να ελέγχουν τα πράγματα, και που δεν έχει και νόημα κομματικό. Οι λεςχες λειτουργούν σωστά όταν βρίσκονται στα χέρια φανατικών κινηματογραφόφιλων, ό,τι και να 'ναι αυτοί, κομμουνιστές ή αδιάφοροι ή φιλελεύθεροι δεξιοί. Έγώ ξέρω κινηματογραφόφιλους οι οποίοι ανήκουν σ' όλο το πολιτικό φάσμα και οι οποίοι όμως αν λείψουν η λεςχη δεν δουλεύει. Στο κόμμα οι άνθρωποι είναι ρουτινιέριδες ή αδιάφοροι για το σινεμά και το πράγμα θά λειτουργήσει στραβά και γραφειοκρατικά.

Η λεςχη στην επαρχία προσπαθεί να υποκαταστήσει τον κινηματογράφο τεχνητό κέντρον.

Όχι μόνο αυτό στην επαρχία λείπει κι ένα 101

εὐπρεπές σινεμά όπως τὸ *Ἐμπασν* ἢ ὁ *Ὁρφείας* στὴν Ἀθήνα καὶ δὲν ἐννοῶ τὴν κινηματογραφικὴ αἴθουσα ἀλλὰ τὸν προγραμματισμὸ αὐτῶν τῶν κινηματογράφων μὲ ταινίες πού ἀπειθύνονται σ' ἓνα κοινὸ χωρὶς εἰδικές ἀπαιτήσεις: μιά καλοφτιαγμένη ταινία γιὰ ἓνα ἀπαικτὸ κοινὸ πού δὲν θέλει νὰ βλέπει καράτε κι ἀνοησίες! Λείπουν ἀκόμα κι αὐτὰ τὰ φιλμ ἀπὸ τὴν ἐπαρχία, ἐνῶ ὑπάρχει ἓνας μεγάλος ἀριθμὸς ταινιῶν πού εἰσάγονται ἀποκλειστικὰ γιὰ τὴ συνοικία καὶ τὴν ἐπαρχία, χωρὶς νὰ περνοῦν καθόλου ἀπὸ τοὺς κινηματογράφους τοῦ κέντρου. Οἱ κακές ἑλληνικὲς ταινίες εἶναι ἀριστουργήματα μπροστὰ τους. Ὑπάρχει συνελπῶς μιά ἀνάγκη στὴν ἐπαρχία νὰ καλυφθεῖ τὸ κενὸ πού δημιουργοῦν οἱ ταινίες, πού γιὰ μᾶς εἶναι ἴσως μέτριες ἢ κακές, ἔχουν ὁμως μιά στοιχειώδη εὐπρέπεια καὶ ἀφηγηματικὴ ἀνεση. Ἐμεῖς μπορεῖ νὰ τὶς ἀπορρίπτουμε ὡς εἰδικοί ἢ ὡς προωθημένοι θεατῆς, ὥσποσο αὐτὸ τὸ καλοφτιαγμένο ἐμπορικὸ προϊόν εἶναι ἓνα γεγονός μῆσα στὴν ἀλυσιδα τῆς παραγωγῆς. Οἱ λέσχες ὑποκαθιστοῦν στὶς περισσότερες περιπτώσεις αὐτὸ τὸ στάδιο, πού νομίζω ὅτι δὲν εἶναι δικιά τους δουλειά. Ἡ λέσχη σὰν ὄργανο μὲ σκοπὸ τὴ διαπαιδαγώγηση δὲν πρέπει νὰ προγραμματίζει αὐτὲς τὶς εὐπρεπῆς ταινίες, κακές ὁμως κατὰ τὰ ἄλλα. Ὅσοσο οἱ περισσότερες λέσχες ἀρνοῦνται τὶς δύσκολες ἢ προβληματικὲς ταινίες καὶ ἀρκοῦνται σὲ τέτοια μεσαία προϊόντα τὰ ὁποῖα ζητᾶει τὸ κοινὸ τους ἐπίμονα. Τὸ κοινὸ τῶν λεσχῶν ἀπορρίπτει τὶς ταινίες πού πραγματικὰ θὰ εἶχαν θέσθι στὴ λέσχη τους. Λέω ὅτι εἶναι κακὸ αὐτὸ ἀλλὰ ἂν τὸ ψάξει κάποιος ἄλλος πού εἶναι πιὸ διαλλακτικὸς ἀπὸ μῆνα, μπορεῖ νὰ πεί ὅτι οἱ λέσχες ὀφείλουν νὰ καλύψουν κι αὐτὸ τὸ κενὸ.

Ἐκτός ἀπὸ τὰ μεγάλα ἀστικά κέντρα πού εἶχαν λέσχες καὶ πρὶν τὴ δικτατορία ὅπως ὁ Βόλος, Λάρισα, Θεσσαλονίκη, Πάτρα ὁ θεσμὸς διαδόθηκε μετὰ τὸ 1974 κι ὅσο πάει ἀναπτύσσεται μ' ἓναν τρόπο ἐντυπωσιακὸ. Αὐτὴ ὁμως ἡ ἐπιλογή πού γίνεται στὴν ἐπαρχία, ἡ ἀπαιτήση τοῦ κοινού γιὰ ταινίες εὐπεπτες, γιὰ ταινίες στὰ μέτρα του, εἶναι φαινόμενο λυπηρὸ. Ὑπάρχουν λέσχες οἱ ὁποῖες ζητοῦν ἀπὸ τὸ κοινὸ τους νὰ προτείνει ταινίες κι ἐκεῖ βλέπεις τὶς πιὸ ἀλλόκοτες ἐπιθυμίες. Ἀπὸ τὴ μιά μεριά ἔχουν δικιο γιατί ὅταν τους δεῖξεις ταινίες προβληματικὲς πρέπει νὰ συνοδεύεται ἢ προβολὴ ἀπὸ εἰσήγηση καὶ ἀνάλυση τῆς ταινίας ἀπὸ κάποιον εἰδικὸ. Ἄν βρεθεῖ ἄνθρωπος καὶ κάνει αὐτὴ τὴ δουλειά, τότε ἡ ταινία περνάει. Ἐγὼ ἔχω κάνει πάρα πολλές τέτοιες συζητήσεις στὴν ἐπαρχία, χρόνια τώρα γυρίζω μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὴν Ἑλλάδα. Ἐκεῖ διαπίστωσα πὼς ὅταν γίνεται μιά ἐξυπνη καὶ μεθοδευμένη κουβέντα, τότε ἡ ταινία περνάει καὶ μάλιστα οἱ ἄνθρωποι ἔχουν κέφι νὰ δοῦν τὴν ἴδια ταινία ξανά ἀπὸ τὴν ἀρχή.

Οἱ ἐπαρχιακὲς λέσχες πρέπει ν' ἀποκτήσουν αὐτάρκεια σὲ ὅλα, νὰ γράφουν μόνοι τους τὰ κείμενα καὶ νὰ κάνουν παρουσιάσεις διότι αὐτοὶ οἱ λόγοι ἀπὸ μᾶς πού τρέχουμε στὴν ἐπαρχία, ὅσο 162 καλὴ θέληση κι ἂν ἔχουμε, δὲν ἐπαρκοῦμε γιὰ νὰ

καλύψουμε τὶς ἀνάγκες τους. Στὴ λέσχη τῆς Λειβαδιάς ὑπάρχει μιά παρῆα πέντε ἀνθρώπων, οἱ ὁποῖοι ἔβαλαν καθήκον στὸν ἑαυτὸ τους νὰ μάθουν σινεμά. Στρώθηκαν λοιπὸν καὶ διάβασαν ὅ,τι ὑπάρχει στὰ ἑλληνικὰ καὶ ἀπόκτησαν στὰ βιαστικὰ μιά γνώση καὶ μιά ἐμπειρία στὴν παρουσίαση τῆς ταινίας καὶ τῆς συζήτησής. Ἐάν στὴν ἐπαρχία, ἄνθρωποι πού διαβάζουν, ἄνθρωποι προβληματισμένοι, καθίσουν καὶ σκαλίσουν λίγο τὸ σινεμά, μποροῦν νὰ κάνουν τέλεια δουλειά. Στὴν ἀρχὴ ἴσως ἀδέξια, μὲ τὸν καιρὸ ὁμως καλύτερα, ἀρκεῖ νὰ ἔχουν μιά εὐχέρεια ν' ἀντιμετωπίσουν τὸν κόσμον πού εἶναι κιόλας ἓνα εἶδος ταλέντου ἢ ικανότητος γιατί πέρα ἀπὸ τὶς εἰδικὲς γνώσεις εἶναι δύσκολο νὰ στέκεσαι ὀρθιος μπροστὰ σ' ἓνα κοινὸ.

Ὑπάρχει ἓνας κίνδυνος στὴν ιδιότητα τοῦ εἰσηγητῆ, μήπως ἐξελιχθεῖ ὁ εἰσηγητῆς σὲ μιά μορφὴ ἐξουσίας καὶ ἐπιβάλλει αυθαίρετες ἀπόψεις στὸν κόσμον. Ἐσὺ πὼς τὸ ἀντιμετωπίζεις;

Δυστυχῶς, παρα τὶς προσπάθειές μου, ἐπιβάλλω ἀπόψεις ἂν καὶ προσπαθῶ κάθε φορὰ νὰ ἐκμεταλλευτῶ τὶς γνώμες πού θὰ μοῦ προσφερθοῦν ἀπὸ κάτω, νὰ τὶς δῶ νὰ τὶς ἐλέγξω, νὰ πάρω τὶς ιδέες καὶ νὰ τὶς ξαναγυρίσω στὸ κοινὸ. Αὐτὴ ἡ «αὐταρχικότητα» τοῦ ἀνιματέρ εἶναι μὲν μιά μορφὴ δικτατορίας ἀλλὰ εἶναι ἐξ ἀνακλάσεως, δὲν εἶναι μόνο οἱ δικές σου ἀπόψεις πού ἐπιβάλλονται ἀλλὰ παίρνεις τὴν ἀποψη τοῦ ἄλλου καὶ τὴν ξαναγυρίζεις. Θὰ μοῦ πείς βέβαια καὶ τί πρέπει νὰ γίνει μὲ τὶς ἀπόψεις οἱ ὁποῖες ἀκούγονται χῆμα. Κι αὐτὲς εἶναι ἀπόψεις ἐπίσης, πρέπει ν' ἀκουστοῦν, ὁμως πρέπει νὰ κάνεις μιά ἐπιλογή μῆσα σ' αὐτὸ τὸ χάος. Ἀναγκαστικὰ θὰ μπεῖ τὸ ζήτημα τῆς τακτοποίησης τῶν ἀπόψεων, πρέπει κάποιος νὰ κάνει τὸ μοντάζ, ν' ἀπορρίπτει, νὰ δέχεται, νὰ λέει αὐτὸ εἶναι σωστὸ, αὐτὸ δὲν εἶναι. Ἡ δουλειά τοῦ ἀνιματέρ εἶναι μιά δουλειά δικτατορίας ἀλλὰ δὲν ξέρω κι ἄλλο τρόπο, γιατί ἂν ἀφήσεις τὰ πράγματα τελειῶς ἐλεύθερα, δὲν εἶναι παιδαγωγικὴ δουλειά αὐτὴ, τὸ κοινὸ θὰ πάθει πλήρη σύγχυση μὲ τὶς ἀντιφατικὲς ἀπόψεις καὶ τὸ μόνο πού θὰ καταλάβει εἶναι ὅτι ἀκουσε χιλιάδες πράγματα, τὰ ὁποῖα ὁμως πὼς ἐντάσσονται στὸ συγκεκριμμένο φιλμ πού εἶδε;

Ἐγὼ δὲν ἀπορρίπτω τὴν ἐννοια τῆς «αὐθεντίας», ἀρκεῖ νὰ μὴν εἶναι ἓνας ἄνθρωπος ὁ ὁποῖος χρησιμοποιεῖ τὴν ἐγκυρότητά του γιὰ νὰ ἐπιδειχθεῖ, ἓνα διεστραμμένο ἀτομὸ τὸ ὁποῖο κυριαρχεῖ στὸ πλῆθος.

Πὼς βλέπεις τὸ ἐπίπεδο τῆς ἐπαρχιακοῦ κοινού σὲ μιά συζήτηση;

Ἐγὼ κάνω μιά διαπίστωση πού νομίζω εἶναι ἐνδιαφέρουσα ἐθνολογικὰ. Περιοχὲς τῆς Ἑλλάδας οἱ ὁποῖες ἔχουν παράδοση ἐλευθερίας καὶ παράδοση πολιτιστικὴ, ὅπως εἶναι τὰ Ἐφτάνησα

μέ μια παράδοση μη κοτζαμπάσικη, μια παράδοση άς πούμε ευρωπαϊκή, διαφέρουν από τις υπόλοιπες περιοχές της Ελλάδας. Ο κόσμος εκεί έχει μια ικανότητα να εκφράζεται ελεύθερα.

Στήν επαρχία γενικώς οι φόβοι είναι τεράστιοι. Ενώ καταλαβαίνεις ότι κάτι θέλουν να πούν οι άνθρωποι, όμως δεν μπορούν να τό πούν γιατί φοβούνται μήν τούς άκουσει ο χωροφύλακας, μήν τούς κοροϊδέσει ο διπλανός τους κι επομένως κάνουν ό,τι μπορούν για να κρύψουν τήν πολιτική τους τοποθέτηση. 'Αν έχεις να κάνεις μ' ένα φίλμ πού σε ύποχρεώνει να παρεις θέση πολιτική, τότε αυτολογοκρίνεσαι, εύνουχίζεσαι και πάει περίπατο ή συζήτηση. Χρειάζεται μια τόλμη να έκφράσει ό άλλος τήν άποψη του δημοσια. Για μάς πού έχουμε μίαν έξοικείωση, μπορεί να φαίνεται άστειο αλλά ό άνθρωπος ό οποίος δεν μιλάει μπροστά στον κόσμο, δέν μιλάει στο καφενείο, δέν μιλάει στην οικογένειά του, ένας άνθρωπος μαζεμένος και καταπιεσμένος, τό πρώτο πού φροντίζει να κάνει είναι να μήν έκφραστεί και έκτεθει, όχι μόνο πολιτικά αλλά και συναισθηματικά. Ο όμιλητής αισθάνεται ότι γίνεται εύάλωτος και φοβάται μήπως δώσει λαθή να τον χτυπήσουν οι άλλοι στά τρωτά του σημεία.

Νά, μία βασική δουλειά τής λέσχης, να σινηθίσουν οι άνθρωποι να έκφράζονται, λέγοντας άκόμη και άνοησίες, άρκει να τίς πούν και να έκτεθούν.

Περιοχές τής Ελλάδας μέ παράδοση ελευθερίας, οι μη τουρκοκρατημένες περιοχές, είναι συγκλονιστικές. Έχω κάνει μια συζήτηση στό Άργοςστολι, στά εγκαίνια τής λέσχης, όπου στην κατάμεστη αίθουσα οι άνθρωποι κάλούνταν να μιλήσουν για πρώτη φορά δημόσια. Δεν έχω δει ώραιότερο κοινό, εξυπνότερο (άν και δέν είναι θέμα ειδικής εύφρϊας, και οι άλλοι έξυπνοι είναι) άνετότερο κοινό, έχει να πει κάτι και τό λέει μά ό κόσμος να χαλάσει και όταν μιλάς άνετα είναι φυσικό κάποιος άπ' αυτούς να πούν πολύ ώραια πράγματα και ελέγησαν φοβερά πράγματα.

Η ταινία πού προβλήθηκε ήταν ό Δράκος του Κούνδουρου, όπου έβαλα τό πρόβλημα του πώς αυτή τή ταινία δουλεύει άλληγορικά πάνω στην ήττα τής άριστερίας, τι σημαίνει ό μύθος του Δράκου και πώς έχει τεράσει ποιητικά μέσα στην ταινία. Όσο έόλεπα τόν κόσμο να συμμετέχει τόσο έπαιρνα ερεθίσματα για την κουβέντα.

Ενα τέτοιο κοινό είδα επίσης στην Κρήτη κι αυτό δέν είναι τυχαίο. Όσο πός προς βορρά όμως τόσο τά πράγματα χειροτερεύουν.

Θέλω να προσθέσω άκόμα ότι στην Κεφαλονιά συνέβησαν πράγματα! Οι τοπικές αρχές δέν είδαν μέ καλό μάτι τήν προβολή, πλάκωσε ή αστυνομία και μάς κουβαλήσαν στό Τμήμα, έπειδή δέν ύπηρεχε στο κουτί ή άδεια προβολής, ένω ή ταινία είχε παιχτεί πρόσφατα στην έλληνική τηλεόραση. Βέβαια ή άδεια προβολής έπρεπε να ύπάρχει, όμως κανείς από μάς δέν σκέφτηκε να τό έλέξει. Μας έπείρασαν στο τέλος να κάνουμε τήν προβολή, μέ τή δικιά μου έπέμβαση, όταν τούς είπα ότι έγω

φταίω, γιατί έγω έφερα τήν κόπια μαζί μου, αλλά όμως προσέξτε γιατί έγω είμαι δημοσιογράφος — κι άρχισα να παίζω μέ τόν ταγματάρχη τής χωροφυλακής, σά να του έλεγα: κάτσε καλά ταγματάρχη γιατί σά σάς έκθέσω στον Τύπο!

Στήν Τρίπολη πού ύπάρχει λέσχη μέ παράδοση, από τίς πιό καλά όργανωμένες συνέβησαν τά έξής κωμικά: έγινε σύσταση στους εφεδρους άξιωματικούς πού ύπηρετούσαν στην περιοχή να μή συχνάζουν στα έπικίνδυνα αυτά μέση διοτι είναι κομμουνιστικά. Οι άνθρωποι όμως τής λέσχης ούδεμία σχέση έχουν μ' αυτά τά πράγματα και ό προγραμματισμός τους άπέχει πολύ από εναν καθαρά πολιτικό προγραμματισμό. Κάθε τί προοδευτικό πού γίνεται στην επαρχία, κινεί άμεσως τήν αντίδραση τής έξουσίας.

Μιλώντας σ' ένα κοινό πού δέν έχει έξοικείωση μέ τό θεωρητικό λόγο, αναγκάζεσαι καμιά φορά να ύποβιάσεις συνειδητά ή άσυνειδητά τόν έπιστημονικό σου λόγο; Κάτι πού δέν θά τό έκανες άν μιλούσες σ' ένα προωθημένο κοινό;

Ναι, αναγκαστικά τόν ύποβιάζεις αλλά ως τό σημείο εκείνο πού καταλαβαίνεις τόν κόσμο πού έχεις γύρω σου. 'Αν δεις ένα κοινό τό όποιο είναι σέ θέση να έχει συμμετοχή στο επίπεδο πού εσύ θέλεις, δέν ύποβιάζεις τό λόγο σου. Αυτή είναι άκόμη μια από τίς δυσκολίες του εισηγητή. Καμιά φορά όχι μόνο τον ύποβιάζω αλλά και τόν έκχυδαίζω σέ σημείο, πού να λυπάμαι πού τό έκανα.

Πώς αντιμετώπιζεις τήν επιθετικότητα πού συχνά έκδηλώνεται από τή μερική όρισμένων στη συζήτηση;

Είμαι κι έγω επιθετικός, τήν αντιμετώπιζω μέ κόντρα έπιθεση. 'Αν διαπιστώσω κακή πρόθεση (κι αυτό φαίνεται από τό ύφος του όμιλητή) γίνομαι προσβλητικός και ειρωνικός, επιδιώκοντας μέ τήν άπάντησή μου να ουδετεροποιήσω τόν επιτιθέμενο ή να τόν γελοιοποιήσω.

Πώς τήν έξηγεις αυτή τήν επιθετικότητα;

Υπάρχει ή άτομική επιθετικότητα, από μεμονωμένα άτομα, και ύπάρχει ή συλλογική από μια ομάδα ανθρώπων πού μπαίνουν για να χαλάσουν τήν προβολή. Για να μπορέσει κανείς να δώσει κάποια έξηγηση πρέπει να δει καταρχήν τί συμβαίνει μέ τό κοινό. Πισω από τήν επιθετικότητα ύπάρχει μια κωκοήθεια ή όποια προέρχεται από τό γεγονός πώς οι άνθρωποι αυτοί θύχησαν σε κάποιο καιρία σημεία. Οι αντίδρασεις προκαλούνται όταν μιλάω κυρίως για δυο θέματα, για τό Θεό, τό Θεό - προσώπη πού σε έφραυχάζει, τον υπερκαταπιεστή θεό και για τους Αμερικάνους. Κάθε φορά πού κινω μια αντιθέσιμη προπαγανδα άμεση ή έμμεση ή κάθε φορά πού θα είμαι άξιος ή επιθετικός σε κάτι αμερικάνικο, τότε θα προκληθεί θεάλλα. Αυτά είναι τα δυο πιό έπικίνδυνα!

θέματα. Είναι άνθρωποι, οι οποίοι θίγονται σε κάτι με το οποίο ζούν μια ζωή και στο οποίο είναι φανατικά δοσμένοι.

Όταν μιλάμε σε τέτοιο κόσμο πρέπει να έχουμε πάντα υπόψη μας ότι υπάρχουν άνθρωποι οι οποίοι δεν είναι εξοικειωμένοι με στοιχειώδεις άρχες λογικής με τις οποίες είμαστε εμείς εξοικειωμένοι και τις θεωρούμε αυτονόητες. Οι περισσότεροι νομίζω ότι ποτέ δεν τις αντιμετώπισαν, ποτέ το μυαλό τους δεν δούλεψε κριτικά.

Έχω διαπιστώσει ότι το πιο άχαρο κοινό είναι το κοινό των ημι-διανοουμένων με τις ημι-ανησυχίες και τα ημι-ενδιαφέροντα και αντίθετα το πιο πρόσφορο και δεκτικό είναι το κοινό στις μικρές πόλεις και τα χωριά. Έκεί οι άνθρωποι καταλαβαίνουν πολύ περισσότερα πράγματα απ' ό,τι εσύ νομίζεις.

Ο άγρότης όντας *tabula rasa*, ανοιχτός στα πάντα, είναι περισσότερο δεκτικός. Ο άστος, έχοντας μια στρεβλωμένη άγωγη και γνώση, ημιμαθής ή έξυπνάκιας είναι φρεσικό ν' αντιδρά στραβά.

Μια άλλη κατηγορία ανθρώπων που ορίζονται εύκολα είναι οι «ειδικοί»: ένας καλός γιατρός ή μαθηματικός ή δικηγόρος που όμως αυτή του η ειδικότητα του έχει γίνει τρόπος ζωής και δεν μπορεί να την εντάξει σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο αναφοράς. Αυτόι μπορούν να γίνουν θηρία και να ζητάν ν' αποκεφαλίσουν αυτόν ο οποίος επεμβαίνει μέσα από τον κινηματογράφο στην ειδικότητά τους. Είναι πλήρως άνικανοί να καταλάβουν ότι οι πάντες μπορεί να έχουν άποψη για τα πάντα και ότι αυτό που λέγεται «ειδικός» είναι πλήρης καταστροφή, ο πυρήνας της άλλοτρίωσης. Το να χρησιμοποιήσω εγώ μια μαθηματική έννοια, αν και δεν είμαι μαθηματικός, είναι δικαίωμά μου και τέλος πάντων την χρησιμοποιώ σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο κι όχι για να κάνω μαθηματική ανάλυση. Με ποιά δικαίωμα θα μου πείς «περιορίσου στον κινηματογράφο;» Αυτή η νοοτροπία οδηγεί στον ευνουχισμό.

Οι επαρχιακές λέσχες ήρθαν να καλύψουν τις ανάγκες ορισμένων ανθρώπων για «κινηματογράφο τέχνης». Η βδομαδιάτικη προβολή της λέσχης λειτουργεί όμως και ως κοινωνική εκδήλωση. Οι άνθρωποι βγαίνουν από τα σπίτια τους για να δούν και να τούς δούν. Είναι ένα γεγονός, το οποίο αν λειτουργήσει σωστά, είναι κι αυτό θετικό.

Η προβολή της λέσχης λειτουργεί στο μυαλό των ανθρώπων σαν ένα γεγονός αξιοπρόσεχτο και αξιοσεβάστω, λειτουργεί σαν ένας καταλύτης που θα ενεργοποιήσει μια κοινωνικότητα για να φέρει τους ανθρώπους σε μια επαφή. Για να υπάρχει αυτό το πράγμα, σημαίνει ότι η λέσχη αποτελεί πιά μια κοινωνική αναγκαιότητα και την κοινωνικότητα, που υπάρχει εν δυνάμει στον κόσμο, θα πρέπει να την χρησιμοποιήσει η λέσχη, όχι μόνο

με την ταινία αλλά και με τον άνωματέρ που θα εκμεταλλευτεί τη διάθεση των ανθρώπων.

Ποιά είναι η άποψή σου για την «Ταινιοθήκη της Ελλάδος;»

Από χρόνια δεν έχω επαφή μ' αυτή τη λέσχη, παλιότερα όμως ήμουν από τους φανατικούς θεατές της στο Άστυ. Το να βριζόμαστε σήμερα τη Μητροπούλου, βεβαίως έχουμε δικιο, βεβαίως άρτη-ριοσκληρώθηκε, αλλά για να είμαστε δίκαιοι δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι αυτή η λέσχη έπαιξε ουσιαστικό ρόλο κάποτε όταν τα πάντα ήταν νεκρά στην Ελλάδα, όταν ο θεσμός των λέσχων ήταν ανύπαρκτος. Έγώ από το 1956 άρχισα να πηγαίνω στην Ταινιοθήκη κι αυτή υπήρξε η πρώτη μου σοβαρή επαφή με το σινεμά.

Αργότερα δημιουργήθηκε το πρώτο σοβαρό ρήγμα όταν ξεκινήσαμε την άλλη λέσχη με τον Ρούσοο Κούνδουρο, όχι σαν αντιπολίτευση στη Μητροπούλου αλλά για να υπάρχουν κι άλλες λέσχες. Τότε η Μητροπούλου έγινε έξω φρενών κι άρχισε η ιστορία να χαλάει, αλλά πρέπει να πώ ότι εμείς οι παλιότεροι χρωστάμε πολλά στη Μητροπούλου.

Τι νομίζεις για τις «εβδομάδες» που οργανώνουν οι λέσχες ή για την άποπειρα ορισμένων λέσχων να προβάλλουν «κύκλους» ταινιών η άφιερώματα;

Έγώ συμβουλεύω τις λέσχες να μην κάνουν «εβδομάδες» ή κύκλους ποτέ, όχι γιατί δεν είναι ωραίο πράγμα ο κύκλος, είναι εξαιρετικά παιδαγωγικός αλλά προϋποθέτει πολύ συχνές προβολές, πλούσια παρακαταθήκη ταινιών και σωστή επιλογή. Αν θές να προγραμματίσεις γουέστερν στην Ελλάδα, που θα βρεις τις κόπιες, που δεν υπάρχει εδώ τίποτα πιά κι έτσι ο κύκλος καταντάει τις πιο πολλές φορές τυχαίο δειγματολόγιο! Ο κύκλος ακόμα έχει το μεγάλο μειονέκτημα να μπλοκάρει το κοινό μ' ένα είδος κινηματογράφου και να εξαντλεί ένα μεγάλο μέρος της σαιζόν. Χρειάζεται το «εναλλασόμενο ρεπερτόριο» στο πρόγραμμα, το οποίο θεωρείται πιά ότι είναι ο σωστότερος προγραμματισμός. Η έννοια των κύκλων μπορεί να λειτουργήσει μόνο σε λέσχες οι οποίες έχουν 3-4 προβολές την εβδομάδα.

Πώς βλέπεις την ίδρυση μιάς Όμοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών;

Είναι άπολύτως αναγκαία κι αυτό φάνηκε από τις δύο συναντήσεις που κάναμε στην Αθήνα. Ήρθε κόσμος και κόσμος από την επαρχία να οργανώσει αυτή την Όμοσπονδία ή όποια έμεινε στην πρωτοβουλία της ΠΕΚΚ και άτόνησε, δεν πρόρεσε ή ΠΕΚΚ ν' αναλάβει αυτή την ευθύνη.

Τό γεγονός ότι ανταποκρίθηκαν τόσο πρόθυμα πολλοί άνθρωποι σημαίνει ότι προβάλλεται ως ανάγκη.

ΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΣΧΗ ΛΕΥΚΩΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΠΡΟΒΟΛΩΝ 1980

κώς ταυτίζονται να επιδωρούνται με αμοιβαία πένα ανδρών.

Το μέλι χωρίζεται σε τρεις κατηγορίες ανάλογα με το είδος της κάρτας που προμηθεύονται.

Κάρτα Β' (προσωρινό μέλος)

Η κάρτα Β' προορίζεται για εκείνους που δε θα παρακολουθήσουν πολλές προβολές και δεν τους αρέσει να πληρώνουν ετήσια συνδρομή. Με 250 μίλες ετήσια συνδρομή ενοστιμάει κάποιος με τη κάρτα Β'. Κάθε φορά που παρακολουθεί μια προβολή πληρώνει 700 μίλες. Το ποσό αυτό μειώνεται στα 500 μίλες στην περίπτωση σπουδαστών ή στρατιωτών. Για τα ζευγάρια είναι 1.100 μίλες και για τους δύο.

Κάρτα Α' (προσωρινό μέλος)

Η κάρτα Α' δίνεται αφού το μέλος πληρώσει ετήσια συνδρομή το ύψος της οποίας είναι 6 λίρες. Με την κάρτα αυτή μπορεί κάποιος να παρακολουθήσει δωρεάν όλες τις προβολές της Λέσχης ως τις 31 του Αυγούστου 1981. (Η ετήσια συνδρομή των σπουδαστών και των μαθητών είναι 4.500 μίλες ενώ των ζευγαριών 10 λίρες και για τους δύο).

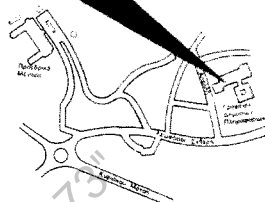
Κάρτα ταχτικού μέλους

Για να γίνει κάποιος ταχτικό μέλος πρέπει να ήταν τουλάχιστον ένα χρόνο προπομπό μέλος με κάρτα Α'. Η ετήσια συνδρομή του ταχτικού μέλους είναι 8 λίρες. Το μέλος μπορεί να παρακολου-

θήσει δωρεάν όλες τις προβολές της Λέσχης ως τις 31 του Αυγούστου 1981. (Οι μαθητές και οι σπουδαστές πληρώνουν ετήσια συνδρομή 6 λίρων. Το ζευγάρι 13 λίρες).

Η κάρτα μέλους είναι αυστηρά προσωπική. Δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί από άλλο πρόσωπο. Η είσοδος στην αίθουσα προβολών γίνεται κατά σειρά προτεραιότητας. Δεν κρατούνται ανώθυμνες θέσεις. Για να γνωρίσετε καλύτερα τα καθήκοντα και τις υποχρεώσεις των μελών, καθώς και οτιδήποτε αφορά τη Λέσχη, ζητήστε το καταστατικό και τους κανονισμούς λειτουργίας από το μέλος του Δ.Σ. που είναι στην είσοδο της προβολής.

ΑΙΘΟΥΣΑ ΠΡΟΒΟΛΩΝ ΤΗΣ ΛΕΣΧΗΣ



Ακατόνε (πρόβ. 4-5)



Κλέμενς ποδηλάτου (πρόβ. 29/9)

65. 15/9
 Το άλογο που κλαίει. (Dogsare friends του Miro Donskol, ΕΣΣΔ, 1957, με τους Vera Dunskaia, Youri Dedovitch Olga Petrova. Έγχρωμη, 99' Ένα λυρικό ποίημα του μεγάλου Σοβιετικού σκηνοθέτη για την Λευτεριά, την γη και τον έρωτα. Η ιστορία της κόρης ενός ταφιάκου που κρατείται με ένα γαϊδάρη στην Ουκρανία του 1830 αλλά αναγκάζεται να φύγει από την τυραννία των ντόπιων τσιφλικιών. Καταργούνται στην Βεσσαραβία. Εκεί οι Τούρκοι φυλάκισαν τον γαϊδάρη. Η ανταρσία του προστάει να τον σώσει. Ο λυρισμός του Ντοκόλι, η καλλιστακή δράση και το βαθύ ανθρωπινό περιεχόμενο κάνουν την ταινία μια από τις καλύτερες του.

65. 27/10
 Το εργαστήρι του Δρ. Καλιγκάρι (Das kabinett des Doktor Calligari) του Hans Wiens, Γερμανία, 1919, με τους Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover, Μαυράστρα, 87'. Ο Δρ. Καλιγκάρι, ο διεκδικητής ενός φενομένου που ονομάζεται του νεκρού Καίσαρος, τον παρουσιάζει στα πανηγύρια και τον υποχρεώνει τις νύχτες να διαπράξει εφιαλτικά εγκλήματα. Ο Καίσαρας πεθαίνει τελικά από εξάνθηση και ο Καλιγκάρι κλείνεται σε ένα άσυλο για τρελούς. Η ταινία έγινε καταφορά για τον εξπρεσιονισμό του σκηνοθέτη, του μακιγιάζ και των κοσμημάτων της καθώς και για το προφητικό μήνυμά της για την άνοδο στην εξουσία ενός παράφρονου εγκληματία, του Χίτλερ.



Αθάνατη ιστορία (πρόβ. 10/11)



Ντιντρινιόν (πρόβ. 13/10)

65. 22/9
 Η Άννα και οι λύκοι. (Ana y los lobos) του Carlos Saura, Ισπανία, 1972, με την Geraldine Chaplin. Έγχρωμη, 95'. Συμβολική ταινία καταμνημό όταν ο φραγκισμός ήταν μια πραγματικότητα στην Ισπανία. Μια γκουβερνάντα προσλαμβάνεται από μια οικογένεια την οποία απαρτίζουν: Ο Χωρζέ, που έχει μανία με τις στάλες, ο Σερζουάνος Κουάν, ο μακιστικός Φερνάντο και η μητροπολίτη τους μάνα. Οι λύκοι-φύλακες των θεσμών (στράτος, πηλιτζά, θρησκεία) και η Άννα, η μάνα (συντήρηση) δε θα ανεχτούν την περιφάνια και τη ζωντανή της παιχνιδιάρικη γκουβερνάντα και θα την καταστρέψουν.

65. 3/11
 Πρόβα ορχήστρας. (Prova d' orchestra) του Federico Fellini, Ιταλία, 1978, με τους Balduino Bassa, Clara Galoisino, Elisabeth Labi, Monica Nino Rota. Έγχρωμη, 70'. Είναι μια πολιτική αλληγορία του Φελίτι, που έχει διαβάσει τους κριτικούς. Μια ορχήστρα μουσικών συγκεντρώνεται για πρόβα σε μια εκκλησία. Σε λίγο οι μουσικοί ανεμεισθύνουν τον μάστορα. Επιδεικνύεται ανωνυμία. Μια τεράστια μανηρ σφαίρα γερμίζει τον τοίχο και απειλεί με καταστροφή. Όλοι ανασπερύνονται γύρω από το μάστορα, που ξαναπαίρνει τα ηνία για να εξηλεχτεί σε ψηλή χιλιετήρια μέσα στο σκοτάδι.

65. 1/9
 Το κορίτσι (To κορίτσι). (The girl) του Charles Chaplin, USA, 1912, με την Charlie Chaplin, Jackie Coogan, Ida Purpanne. Μαυράστρα, 85'. Στην πρώτη του μεγάλη μέγιστη ταινία ο μεγάλος αμερικανός άσος του τσίρκο με τον κορίτσι. Γίνεται πραγματικός στορ σπινγκάκι των τρελών και των ερωτικών του κα, λιρικός, άψ' όμορφο που παραδεισύνει όσους οι κερσέντες, οι ασπυρμαλές, οι κωμικοί και ο' αλεξάνδρος του φιλμς ανδρών, γέλιους και φτερούγες με βροχιά φτερά.

65. 29/9
 Κλέμενς ποδηλάτου. (The bicycle thief) του Vittorio de Sica, Ιταλία, 1948, με τους Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Loretta Capelli. Μαυράστρα, 90'. Η κλασική νεorealistic ταινία του Ντε Σίκα σε σκηνοθέτη του τσίρκο Τζοζέφιν. Μόλις από την απλή ιστορία της κλοκής του ποδηλάτου ενός φτωχού εργάτη και την προσπάθειά του να το βρει, οι δημιουργοί περιγράφουν την πόλη και την εξουσία των χιλιομένων κοινωνικών στρωμάτων της τριτοκοσμικής κοινωνίας καθώς και την απειρία από τον κοινωνικό ανιστορικό. Η απειρία υποφέρε με τον πρεσβύτερο του κούρσορ και είναι πολύ πρόσφορη για να περιγράψουν με όμορφο την αλήθεια για τον κοινωνικό χώρο.

65. 10/11
 Η κωμική ιστορία. (The comic story) του Orson Welles, Γαλλία, 1968, με τους Jeanne Moreau, Orson Welles, Roger Coggio. Έγχρωμη, 58'. Αριστοκρατικό ο Orson Welles μας κάνει το θράσος του κωμικού καλλιπώ με χάρισμα μια νύχτα με τα τρελάκια ενός φτωχού και ηλιθιόφυλου έρωτα για να τον κάνει πλούσι. Είναι μια διασκευή της σουβλίνας του Jack Dimeenell. Η βασική ιστορία που διακ, την κωμική που στον Ουέλλες να παραδώσει ο ένα εκτός όμορφο υπεραρκετικό σκηνό.



Πρόβα ορχήστρας (πρόβ. 3/11)



Κλέμενς ποδηλάτου

65. 8/9
 Κόρυς Κόρυς. (Big Kory) του Mervyn Cooher, USA, 1957, με τους Mervyn Cooher, Elizabeth Taylor, Robert Strauss, Brian Cabot.

65. 6/10
 Διαστημοπλοική αλληγορία (Οι νεκροί). (Space Odyssey) του Miklos Jancso, Ουγγαρία, 1966, με τους Istvan Gyöngyösi.

65. 17/11
 Κινηματογραφική Συνάντηση Φίλων (Σελίδα-Πρωτόκολλο-Κυριακή). Η εκδήλωση αυτή φιλοδοξεί, όπως

65. 8/12
 1889. (1889) του Sergio Cullini, ΕΣΣΔ, 1975, με τους Evgeny Zharov, Vladimir Zamiatina, Olga Kravtchenko, Mikhail Gluzd.



Τὰ ἐπιμερους ζητήματα τὰ ὅποια θίγουν οἱ ὀμιλητὲς πού προηγήθηκαν, δίνοντας ὁ καθένας τὴ δικαία του ἐρμηνεία, εἶναι:

- Εἰσηγήση-συζητήση. Ὁ ρόλος τοῦ ἀνιματέρ.
- Ἐπιλογή ταινιών, κριτήρια.
- Ὁργάνωση ταινιών κατὰ κύκλους, θέμα κλπ.
- Ἐντυπο ἐνημερωτικό σημεῖωμα.

Ἀπὸ τίς λέσχες πού μᾶς ἐπέστρεψαν συμπληρωμένο τὸ ἐρωτηματολόγιο ἐπιλέγουμε τίς παρακάτω ἀπαντήσεις.

Γίνονται εἰσηγήσεις / συζητήσεις μετὰ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας; Οἱ εἰσηγητὲς βρισκονται μέσα ἀπὸ τὸ Δ.Σ. τῆς Λέσχης;

— Θὰ θέλαμε ἀλλὰ νομίζουμε ὅτι οἱ γνώσεις μας δὲν ἐπαρκοῦν γιὰ νὰ στηρίξουν μιὰ ἀναλυτικὴ συζήτηση (Ἀγ. Νικόλαος Κρήτης)

— Ἐχουν γίνεῖ συζητήσεις ἀπὸ κριτικούς κινηματογράφου ὡς εἰσηγητὲς, ἀπὸ μέλη τῆς λέσχης καὶ ἀπὸ άτομα τοῦ Δ.Σ. (Ἀργυροτόλι)

— Σπᾶνια, τότε οἱ εἰσηγητὲς ἐπιστρατεύονται ἀπὸ τὸ Δ.Σ. (Βόλος)

— Τον πρῶτο χρόνο λειτουργίας γίνονται συχνά ἀλλὰ ἀπὸ εἰσηγητὲς πού ἐρχονταν ἀπὸ τὴ Θεσσαλονικὴ. Ἐγιναν 4-5 φορές καὶ εἰσηγήσεις ἀπὸ μέλη τοῦ Δ.Σ. Ὑπάρχει μιὰ ἐντονη προκατάληψη στὸ κοινὸ ἀπέναντι στον εἰσηγητὴ — μέλος τοῦ Δ.Σ. (ὡς πρὸς τίς γνώσεις του) καὶ δὲν ὑπάρχει μαζικότητα στὶς συζητήσεις (Γιαννιτῶ)

— Ἐγινε μιὰ προσπάθεια σὲ δύο ξεχωριστὲς προβολές ἀλλὰ ἀπέτυχε γιατί δὲν ἀνταποκρίθηκε τὸ κοινὸ. (Ζάκυνθος)

— Πολύ σπᾶνια. Οἱ εἰσηγητὲς εἶναι διάφοροι κριτικοὶ κινηματογράφου. (Θήβα)

— Σπᾶνια καὶ μόνο ὅταν ὑπάρχει προσκαλεσμένος σκηνοθέτης ἢ κριτικὸς (Σύνδεσμος Φίλων Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν Καβάλας)

— Κυρίως γίνονται ἀπὸ τοὺς ὑπεύθυνους τῆς Λέσχης. Μιά φορά στὸν Πατέρα Ἀφέντη ἤρθε καὶ διεύθυνε τὴ συζήτηση ὁ Ἀλέξης Δεμετζόγλου. (Κουφάλια Θεσ/νίκης)

— Πολλὲς φορές λέγονται δύο λόγια γιὰ τὴν ταινία. Συζητήσεις ὅμως δὲν γίνονται ἐκτός ἀν καλοῦμε σκηνοθέτες ἢ κριτικούς. (Λάρισα)

— Δίνεται πάντα ἢ δυνατότητα σὲ ὅποιον 166 ἀπὸ τὸ κοινὸ θέλει νὰ παρουσιάσει μιὰ ταινία



νά τὸ κάνει καὶ χωρὶς καμιά ἐπιφύλαξη (Λειβαδιά)

— Ένας λόγος πὺ δὲν γίνονται συζητήσεις εἶναι ὅτι τὸ κοινὸ μας εἶναι διεθνὲς καὶ ὑπάρχει πρόβλημα γλώσσας κατανοητῆς ἀπο ὅλους. (Πάρως)

— Πολύ σπάνια καὶ μὲ μικρὴ ἐπιτυχία. Αὐτὸ ὀφείλεται κατὰ κύριο λόγο στὸ προχωρημένο τῆς ὥρας. Ὅταν γίνονται εἶναι πάντα ἀπὸ τὸ Δ.Σ. Πάντως κάπου-κάπου φροντίζουμε νὰ καλοῦμε σκηνοθέτες ἀπὸ τὴν Ἀθήνα. Κατὰ καιροὺς ἔχουν ἐρθεῖ οἱ Ἄγγελόπουλος, Βούλγαρης, Φέρρης καὶ τελευταία ὁ Διαμάντης Λεβεντάκος. (Ρόδος)

— Γίνονται ἀλλὰ ὄχι ἀπὸ μέλη τῆς Λέσχης. Ἀπὸ κριτικὸς κινηματογράφου τῶν Ἀθηνῶν, ὅταν αὐτὸ εἶναι εὐκόλο. (Τρίπολη)

— Ὅχι γιατί ὑπάρχει ἐμπόδιο ἀπὸ μέρους τοῦ προσωπικοῦ τοῦ κινηματογράφου πὺ θέλει νὰ τελειώσει τὴ δουλειὰ του κανονικά. (Χανιά)



ἡ κουλτούρα εἶναι ἡ Ἐλευθερία τοῦ Λαοῦ

Τὶ κοινὸ παρακολουθεῖ τὶς συζητήσεις καὶ ὡς ποῖο βαθμὸ συμμετέχει;

— Τὸ 30-40% ἀπὸ ἐκείνους πὺ παρακολουθοῦν τὶς προβολές, μὲ χαμηλὴ συμμετοχὴ ὁμῶς, περίπου 5-10 άτομα. (Ἀργοστολι)

— Συνήθως 30-40 άτομα μένουν στὶς συζητήσεις καὶ συμμετέχουν ἐνεργητικὰ σὲ μεγάλο βαθμὸ καὶ μ' ἐνδιαφέρον (ὁποτε βέβαια τοὺς ἀρεσεῖ ὁ εἰσηγητῆς). Ἡ σύνθεση τοῦ κοινοῦ πὺ παρακολουθεῖ συζητήσεις εἶναι κυρίως καθηγητῆς καὶ μαθητῆς (Γιαννιτσά)

— Τὸ κοινὸ εἶναι ἀρκετὸ ἀλλὰ ἡ συμμετοχὴ καὶ τὸ ἐπίπεδο τῆς συζήτησης εἶναι μέτρια. (Σύνδεσμος Φίλων Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν Καβάλας)

— Σὲ μεγαλύτερο ποσοστὸ νεοὶ καὶ συμμετέχουν ἱκανοποιητικὰ (Κάρπαθος)

— Ἄν ὁ εἰσηγητῆς δὲν εἶναι ἱκανοποιητικῆ. (Λέσβος)

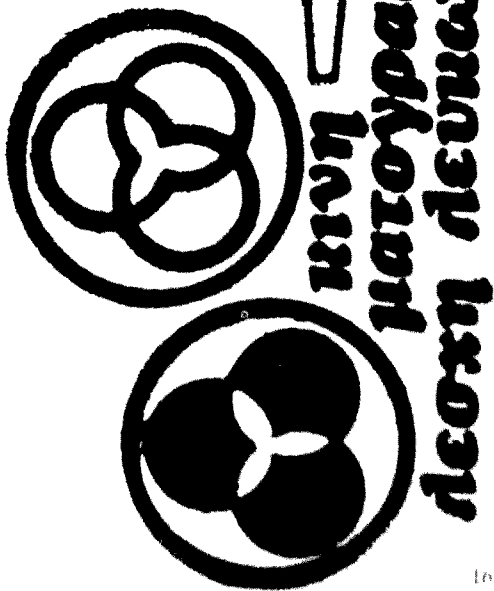
— Συζητήσεις γίνονται ἐκτὸς αἰθούσης κατὰ μικρὲς ομάδες. Ὑπ' ὄψιν ὅτι δὲν ὑπάρχει χιμερινὸς κινηματογράφος στὸ νησί μας καὶ ἐπομένως ἡ λέσχη εἶναι ἡ μόνη διεξόδος καὶ ἐλπίδα γιὰ τοὺς λιγοστοὺς κινηματογράφους. (Πάρως)

— Συζητήσεις μετὰ τὴν εἰσήγηση δὲν γίνονται σχεδὸν ποτὲ κι αὐτὸ γιατί ὅσες φορές ἐπιχειρήσαμε δὲν εἶχε παρὰ ἐλάχιστη συμμετοχὴ. (Πάτρα)

— Τὶς ἐλάχιστες φορές πὺ έγιναν, τὸ κοινὸ ἦταν πολὺ μικρὸ σὲ σχέση μ' αὐτὸ πὺ παρακολούθησε τὴν ταῖνια. Ἡ συμμετοχὴ τοῦ κοινοῦ πολὺ περιορισμένη μὲχρι παθητικῆ. (Ρόδος)

Τὶ δυσκολίες ἀντιμετωπίζετε στὴν διεξαγωγὴ τῆς συζήτησης;

διοργάνωση
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΣΧΗ ΠΕΙΡΑ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤ



— Δέν υπάρχει ή κατάλληλη θεωρητική κατάρτιση και δέν είναι δυνατό, λόγω τής απόστασης νά μετακαλείται κάποιος κριτικός από τ' κέντρο. (Άλεξανδρούπολη)

— Τή διστακτικότητα του κοινού νά συμμετέχε. και τήν έλλειψη γνώσεων σχετικά με τον κινηματογράφο (Άργοστόλι)

— Άδυναμία άπαγγίστρωσης από τον «μύθο» και την «ιδεολογία» τής ταινίας. (Βόλος)

— Υπάρχουν μεγάλα κενά στο επίπεδο των γνώσεων πάνω στον κινηματογράφο μιάς και τά μέλη του Δ.Σ. είναι άπλοι κινηματογραφόφιλοι χωρίς πολλές θεωρητικές γνώσεις πάνω στο σινεμά. Υπάρχει όμως εξέλιξη με τήν λειτουργία τής λέσχης και σήμερα μπορούμε νά πούμε ότι υπάρχουν τά άτομα για μιά θεωρητική συζήτηση. (Γιαννιτσά)

— Περιορισμενος χρόνος. Η αίθουσα διατίθεται μόνο για μιά ώρα. Δυστοκία στην έναρξη τής συζήτησης, έλλειψη κινηματογραφικής παιδείας. Άπομωνωση και έμμηση στο ιδεολογικοπολιτικό σκέλος τής ταινίας. (Ηράκλειο, Κρητης)

— Δέν υπάρχουν αρκετά μέλη μας με πολλές γνώσεις κινηματογραφικές και με ικανότητες ώστε νά μπορούν νά τροφοδοτούν μιά παραγωγική συζήτηση. (Σ.Φ.Γ.Τ. Καβάλας)

— Δέν υπάρχει διάλογος. (Καρδίτσα)

— Δέν μπορούμε από μόνοι μας ν' αρχίσουμε μιά συζήτηση. Ένα μειονέκτημα που πιστεύουμε ότι υπάρχει σε όλες τς λέσχες, ιδιαίτερα τής επαρχίας. (Λάρισα)

— Έπειδή βρισκόμαστε στα πρώτα βήματα, είχαμε προσπαθήσει νά δημιουργήσουμε «άποψη» γύρω από τή σημασία και την αποτελεσματικότητα τής συζήτησης που όμως έχει αρχίσει νά κρυσταλλώνεται σε συνείδηση. Συγκεκριμένα προσπαθούμε νά αντιμετωπίσουμε τήν ταινία σαν μιά γλώσσα με εικόνες και όχι σαν ένα πρόσχημα για νά συζητηθούν έξωφιλμικά στοιχεία ή τό σενάριο σαν λόγος. (Λειβαδιά)

— Άν γίνεται με εισηγητή σκηνοθέτη, κριτικό κινηματογράφου κλπ. μόνο τό οικονομικό θέμα (έξοδα έρχομου του στη Μυτιλήνη). Άν γίνεται με εισηγητή μέλος του Δ.Σ., τό πρόβλημα τής μη επαρκούς ενημέρωσης του και τό ότι δεν προσελκύεται τό κοινό. (Λέσβος)

— Δέν συμμετέχει ο κόσμος παρά ελάχιστα, όποτε δέν υπάρχει διάλογος (Πάτρα)

— Η συζήτηση τς περισσότερες φορές παίρνει μορφή έρωτησεων προς τον εισηγητή και όχι ουσιαστικής κουβέντας. Άρνητική συνείδηση δημιουργεί στον κόσμο ή από καθέδρας εισήγηση (Πειραιάς)

— Άνεξάρτητα από τό πόσο καλά είναι προετοιμασμένη και ενδιαφέρουσα ή εισήγηση, ο πολύς κόσμος δυστυχώς φεύγει. (Πρέβεζα)

— Παρά τς προσπάθειές μας, δέν καταφέραμε ακόμα νά συζητήσουμε (Ρέθυμνο)

— Υπάρχει μιά έλλειψη κινηματογραφικής 168 παιδείας και γενικότερη έλλειψη γνώσεων των



ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ
ΦΙΛΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ & ΤΕΧΝΩΝ
ΚΑΒΑΛΑΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΣΧΗ

τσόντα

δημηνα περιόδικα της κινηματογραφικής λέσχης
του ε.ε.α.-θεσσαλονικη · φεβρουαριος · μαρτιος '79

τ.2

κινηματογρά-
φος
ντοκουμένο

•
οϋγγρινος
κινηματογρά-
φος



προβλημάτων που θίγονται. Πολλοί πιστεύουν πώς αυτοί που ασχολούνται με τη λέσχη μιλάνε μόνον για «κουλιουρα». Πολλοί δηλώνουν πώς ενδιαφέρονται μόνο να δουν ένα καλό φιλμ και τίποτε παραπάνω. (Ρόδος)

Με ποιά κριτήρια επιλέγονται οι ταινίες που προβάλλετε; Οι κριτικοί των εφημερίδων ή τα εξειδικευμένα έντυπα επηρεάζουν την κρίση σας;

— Βασιζόμαστε στην κριτική που έχουμε διαβάσει στις εφημερίδες και τα κινηματογραφικά περιοδικά. Έπιστη στη γνώμη όσων έχουν δει τη συγκεκριμένη ταινία καθώς και στη γνώμη των διανομωμένων ταινιών (Άγιος Νικόλαος Κρήτης)

— Το βασικό κριτήριο είναι η άρτια αισθητική ταινία. Άρκετες φορές όμως για καθαρά αισθητικούς λόγους γίνονται προβολές με γνωστές έμπορικες ταινίες που είναι όμως ικανοποιητικές αισθητικά. Οι κριτικές επηρεάζουν τη γνώμη μας ως ένα βαθμό, ειδικά για ταινίες που δεν είδαμε (Άλεξανδρούπολη)

— Οι προβαλλόμενες ταινίες επιλέγονται με τέτοια βάση, ώστε το κοινό που είχε άπομα κρυνθεί από τις αίσουσες να μπορέσει εξελικτικά να ξαναγυρίσει και η προσπάθειά μας είναι να μην το μπουκώσουμε με άριστουργήματα και το αγριέψουμε. Η τακτική μας είναι «μιά στο καρφί και μιά στο πέταλο». (Αραλιάδα)

— Πρώτες πληροφορίες για τις ταινίες που μπαίνουν στην Ελλάδα παίρνουμε από τις εφημερίδες. Η επιβεβαίωση της αξίας γίνεται μετά από «διασταύρωση» με στοιχεία από ξένα έντυπα. (Βόλος)

— Βασικό κριτήριο είναι να παίζονται ταινίες τέχνης που επηρεάζουν την ιστορική εξέλιξη του κινηματογράφου, διάφορα είδη ταινιών ποιότητας που δεν έχουν καμιά έλπιδα να φτάσουν ποτέ στις αίθουσες του έμπορικού κυκλώματος της παρχίας. Για τις ταινίες που δεν έχουν δει τα μέλη του Δ.Σ., βασικό ρόλο στην κρίση της επιλογής παίζουν οι κριτικοί και τα κινηματογραφικά έντυπα. (Γιαννιτσά)

— Η έπιλογή γίνεται με το κριτήριο της ποιότητας. (Αναγνωρισμένοι σκηνοθέτες, βραβευμένες ταινίες σέ Φεστιβάλ). Η κρίση μας επηρεάζεται από ψηφοφορίες των μελών πανω σέ καταλόγους προτεινομένων ταινιών (Ζάκυνθος)

— Στην τρίμηνη λειτουργία μας η έπιλογή μας στράφηκε σέ ταινίες πολιτικού-κοινωνικού περιεχομένου, όσο τό δυνατόν πιο αντιπροσωπευτικές διαφοροφικών ρευμάτων και τάσεων του κινηματογράφου. Οι κριτικές ή τά εξειδικευμένα έντυπα χρησιμοποιούν στην έπιλογή ή την παραλέρα έλεξεργασία του αισθητικού ή ουσιαστικού περιεχομένου. (Ηράκλειο Κρήτης)

— Έχουμε προηγουμένως δει πάντα τις ται-

νίες που διαλέγουμε (Αυτό δέν σημαίνει ότι δεν έκτιμούμε κάποιους κριτικούς!) Το έμπορικό κριτήριο μπαίνει στο βαθμό που ή Λεσχη νά θγάξει τά έξοδά της. (Θεατρικό Έργαστήριο Θεσσαλονίκης)

— Βασικό κριτήριο είναι ή πρώτη προβολή. Από κεί και πέρα δέν λειτουργεί κανένα άλλο κριτήριο αλλά ή ύποκειμενική γνώμη των μελών του τμήματος, έπηρεασμένη φυσικά από τους κριτικούς και τό «Συγχρονο Κινηματογράφο». Ένα άλλο βασικό στοιχείο είναι πώς οι προτεινόντες έχουν δει τις ταινίες στή Θεσσαλονική ή στήν Άθήνα σάν Φοιτητές. (Θεατρική Λέσχη Καβάλας)

— Οι ταινίες επιλέγονται με έμπορικά ή καλλιτεχνικά κριτήρια. Σίγουρα προσπαθούμε ή ταινία νά έχει ένα αξιόλογο προβληματισμό και μια σωστή ιδεολογία αλλά συγχρόνως νά διαθέτει και έναν «υποφερτό» για τό κοινό μας τρόπο κινηματογράφησης (Κουφάλια)

— Συνήθως απ' ό,τι ξέρουμε όλες οι λέσχες παίζουν τις ίδιες σχεδόν ταινίες. Ταινίες που δίνουν κάποιο ανθρωπιστικό κοινωνικό μήνυμα, ταινίες γνωστών σκηνοθετών, ταινίες σοσιαλιστικών χωρών, ταινίες που θά δώσουν κάτι περισσότερο από δύο ώρες μιάς απλής διασκέδασης. (Λάρισα)

— Προβάλλουμε ταινίες που κατά τεκμήριο έχουν καλλιτεχνική αξία και που παράλληλα κρίνουμε ότι μπορούν νά «κρατήσουν» τό κοινό μας. Παίρνουμε υπόψη μας ό,τιδήποτε έχουμε στά χέρια μας γύρω από την ταινία, χωρίς νά μας επηρεάζει άπόλυτα τό υλικό αυτό. (Λειβαδιά)

— Σε κάθε περίπτωση παίρνουμε υπόψη μας ότι ό κινηματογράφος δέν είναι «δυο ευχαρίστες ώρες» αλλά ισχυρό μέσο ποιοτικού ανέδασματος του προβληματισμού και της μορφωσης των θεατών. (Λέσβος)

— Πολλές φορές τά κριτήρια δέν είναι ξεκαθαρισμένα και παρεμβάλλονται συχνά πυκνά ύποκειμενικές κρίσεις. Φροντίζουμε, δίχως έπιτυχία πάντα νά παίρνουμε υπόψη το έπίπεδο και τις ανάγκες της Ρόδου. Οι κριτικοί των εφημερίδων και τά διάφορα έντυπα επηρεάζουν την κρίση μας, στο βαθμό που δέν ξέρουμε τα φιλμ άμεσα κι αυτό βέβαια όφείλεται στο ότι θεσκομαστε μακριά από τό κέντρο και σπάνια μπορούμε νά βλέπουμε τις ταινίες που παίζονται. (Ρόδος)

— Οι ταινίες επιλέγονται ύστερα από συζήτηση στην ομάδα που διοργανώνει τις προβολές (Χανιά)

Οργανώσετε κύκλους ταινιών; Κατά θέμα, είδος ή σκηνοθετή;

— Την προρασμένη χρονία είχαμε κάνει δυο κύκλους με θέμα «Ανθρωπίνες σχέσεις» ο πρώτος και αφιέρωμα στον Βαιναίο ο δεύτερος (1964)

(Αλεξανδρούπολη)

— Έχουμε οργανώσει έναν κύκλο Έλληνικού Κινηματογράφου και ένα κύκλο κωμωδίας. (Αργυσόλι)

— Και τὰ τρία. Υπάρχει επίσης η λογική του Έθνικού Κινηματογράφου. (Θεατρικό Έργαστήρι Θεσσαλονίκης)

— Δυστυχώς όχι, παρά τις προθέσεις και τις σχετικές μας προσπάθειες. (Σ.Φ.Γ.Τ. Καβάλας)

— Έπειδή ακόμα βρισκόμαστε στο στάδιο της αγοράς κινηματογραφικής μηχανής 35 χιλ., οι προβολές γίνονται μόνο σε 16 χιλ. χωρίς καθορισμένη συχνότητα και χωρίς προγραμματισμό (Κάρπαθος)

— Έχουμε κάνει ένα αφιέρωμα στο έτος παιδιού με 5-6 ταινίες. Επίσης στον ιταλικό κινηματογράφο με 7-8 ταινίες και ένα αντιφασιστικό. Θα κάνουμε ένα για τη γυναίκα. Οι άλλες ταινίες μας είναι διάσπαρτες. (Κουφάλια)

— Προσπαθήσαμε αλλά έκτιμήσαμε ότι είναι νωρίς και κουράζει κυρίως γιατί λείπει ακόμα από το πολύ κοινό μας μία ουσιαστικότερη προσέγγιση στον κινηματογράφο κιθώς και η απαραίτητη «διαθεσιμότητα». (Λειβαδιά)

— Όχι, γιατί ένα μεγάλο ποσοστό των μελών της Λέσχης μας είναι άπλοιο φίλοι του κινηματογράφου. Η πολλή δέν έχει σχεδόν καθόλου κινηματογράφο και ζητάνε εναλλαγή έργων. (Μεσολόγγι)

— Μόνο φέτος οργανώσαμε κύκλους εθνικών κινηματογράφων, ιταλικός, γιαπωνέζικος κλπ. (Χανιά)

Μοιράζετε κάποιο έντυπο πριν από την προβολή με στοιχεία για την ταινία και τον σκηνοθέτη; Ποιές είναι οι πηγές σας;

— Για όσες ταινίες παίρνουμε από την «Ταινιοθήκη της Ελλάδος», το έντυπο βασίζεται στο προγραμμα της Ταινιοθήκης. Για τις άλλες προέρχεται απ' όπου μπορούμε να βρούμε στοιχεία, κυρίως από το Σύγχρονο Κινηματογράφο (Άγιος Νικόλαος Κρήτης)

— Μοιράζεται φυλλάδιο με φιλομορφία, αναφορά στον σκηνοθέτη και ανάλυση της ταινίας. Οι πηγές μας είναι κυρίως οι κριτικές των έφημερίδων Το Βημα, Έλευθεροτυπία και τα περιοδικά Σύγχρονος Κινηματογράφος και Τσόντα (Αλεξανδρούπολη)

— Βοηθήματα μας είναι η Ιστορία του Κινηματογράφου του Σαντουλ, του Πάπυρου Λαρούς και το προσωπικό μας αρχείο από κριτικές ελλήνων κριτικών. (Αμαλιάδα)

— Πηγές μας είναι τὰ ξένα περιοδικά. Από τον ελληνικό τύπο χρησιμοποιούμε λίγα. Προσπαθούμε να χρησιμοποιούμε ανέκδοτα κείμενα. (Θεατρικό Έργαστήρι Θεσσαλονίκης)

170 — Ναι, με βάση την υπάρχουσα βιβλιογρα-

φία (πού όμως δέν είναι αρκετή). Στόχος μας είναι η πληροφόρηση χωρίς «πέρασμα» ιδεολογίας, όσο είναι δυνατό αυτό (Λειβαδιά)

— Όχι (Ναυπλία)

— Μοιράζουμε όταν έχουμε στοιχεία (Πάτρα)

— Φέτος, με την οργάνωση του μηνιατικού αφιερώματος, τυπώνουμε ένιαιο φυλλάδιο κατά μήνα που περιέχει στοιχεία για τις ταινίες και κατά το δυνατόν μικρή τοποθέτηση στο θέμα. (Ροδος)

— Πηγές μας είναι τὰ ελληνικά κινηματογραφικά περιοδικά και οι αγγλικές εκδόσεις του Studio Vista και Cinema One. (Χανιά)

**Ένα γράμμα
ένδεικτικό
της πραγματικότητας
των Λεσχών**

Φίλε κε Ξανθόπουλε,

σου γράφω δυό λόγια για να κάνω σαφές αυτό που άχνοφαίνεται στις απαντήσεις μας. Η Λέσχη μας λειτουργεί περισσότερο σαν μηχανισμός μεταφοράς και προβολής ταινιών. Δυό άτομα αποφασίζουμε τι ταινίες θα παίζουμε, οι άλλοι τρεις του Δ.Σ. έχουν ουσιαστικά παραιτηθεί και δέν συμμετέχουν σε κανένα στάδιο επίλογής προετοιμασίας της ταινίας για λόγους αδυναμίας κατανοήσεως του τι γίνεται ή του τι θα πρέπει να γίνεται. Άλλοι λόγοι ύπολειπότητας της λέσχης είναι η έλλειψη στέγης και μηχανμάτων για μικρές — χαμηλού κόστους — προβολές. Η διεύθυνση της λέσχης μας είναι η διεύθυνση του σπιτιού μου. Όλα μας τα υπάρχοντα μοιράζονται σε τρεις νάιλον τσάντες. Αυτά τὰ όλίγα. Θα συνεχίσουμε όμως την προσπάθεια για ουσιαστικό στήσιμο της λέσχης.

Με έκτιμηση
Μπάμπης Πασσάς
Κινητή Λέσχη Άγ. Νικολάου Κρήτης

1) ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΛΕΣΧΕΣ

(Κατάλογος Βεβαιωμένων διευθύνσεων)

1. *Άγιος Νικόλαος Κρήτης*
Μπάμπης Πασσάς — Όδος Κριτσάς 18 —
Άγιος Νικόλαος.
2. *Αίγιο*
Δώρα Σπυροπούλου — Άνδρ. Λόντου 16 —
τηλ. 0691/24771 — Αίγιο.
3. *Αλεξανδρούπολη*
Κων. Πανταζίδης — Βενιζέλου 33 τηλ. 25141
— Άλεξανδρούπολη
ή
Δήμητρα Δαμιανόγλου — Κομνηνών 53 —
τηλ. 27555 — Άλεξανδρούπολη
4. *Άμαλιάδα* (παράρτημα «Ταινιοθήκης»)
Πέτρος Β Γιαννακόπουλος — πάροδος Σά-
μου — Κοραή — Άμαλιάδα τηλ. 0622/28936
5. *Άργοςσόλι*
Νίκος Παναγωτάκης — Δ/χου Κων/νου 18 —
Άργοςσόλι, Κεφαλονιά
6. *Άργυρούπολη Άττικής*
Καμακουλίδου Μαρίνα — Πνευματικό
Κέντρο Δήμου Άργυρούπολης — Δημαρχείο
Άργυρούπολης — όδος Κύπρου, πέμπτη
στάση.
7. *Βόλος*
Νίκος Κολοβός — Χατζηαργύρη 77 Α' — τηλ.
20.211 — Βόλος
8. *Γιαννίτσα*
Μαρία Δοϊτσινή — Β. Γεωργίου 46 — τηλ.
22363 — Γιαννίτσα.
9. *Δάφνη Άττικής*
Μανόλης Σταυρακάκης — Μεσολογγίου 60 —
τηλ. 3464994 — Δάφνη.
10. *Δράμα*
Θωμάς Γεωργοπούλος — Λάμπρου Λαμπρια-
νίδη 40 — τηλ. 0521/22390. Δράμα.
11. *Ζακύνθος*
Γιώργος Άντωνόπουλος — Κυριάκου Ξένου
8 — τηλ. 0695/22096 Ζάκυνθος.
12. *Ζακύνθος*
Ζακυνθινή Πολιτιστική Κίνηση — Νίκος Λυ-
κουρέσης — αρχιτέκτονας Ζακύνθος
13. *Ήράκλειο Κρήτης*
Γιώργος Βουλγαράκης — Τεχνικό Έπιμελη-
τήριο — Ρούσου Χούρδου 4 τηλ. 224142 —
Ήράκλειο Κρήτης.
14. *Καβάλα*
Θεατρική Λεσχη Καβάλας — Κώστας Σιμιτ-
ζής — Έφημερίδα «Η ΕΒΔΟΜΗ» Κλείτου 4
— τηλ. 830601 — Καβάλα
15. *Θεσσαλονίκη*
Θεατρικό Έργαστήρι Θεσσαλονίκης — Θέα-
τρο «Άνετον» Παρασκευοπούλου 42 — τηλ.
830.766 — Θεσσαλονίκη.
Α' Φοιτητική Έστια Θεσ/νικης Όμάδα Κιν/
φου Σωτ. Ζήκος.
16. *Θηβα*
«Ίσμηγιος Άπόλλων» — Α. Λυμπεροπούλος
— Πινδάρου 29 — Θηβα.
17. *Ίωάννινα* (υπό ίδρυση)
Όργανισμος Ήπειρωτικού Θεάτρου — Κώ-
στας Κυριόπουλος — Κοραή 1 — τηλ. 21892
— Γιαννενα — ή Μπάμπης Σταφυλάς, Άθή-
να, τηλ. 764.1804
18. *Καβάλα*
«Σύνδεσμος Φίλων Γραμμάτων και Τεχνών»
— Κύπρου 14 — τηλ. 222.996 Καβάλα. — Βα-
σίλης Θεοδωρίδης.
19. *Καλαμάτα*
Γιάννης Παπαδοπούλος — Π. Καίσαρη 1 —
Καλαμάτα
20. *Καλυμνος*
«Μορφωτικός - Πολιτιστικός και Εξωραϊστι-
κός Σύλλογος Καλυμνου Η ΠΡΟΟΔΟΣ» —
Καλυμνος.
21. *Καρδίτσα*
Γιώργος Μπαρμπούτης — Άλαμινή 28 —
τηλ. 0441/25930 — Καρδίτσα
22. *Καρδίτσα*

- Η. Χριστοδούλου — Κινηματογραφική Λέξη
Καρπάθου — Κάραθος
23. *Κιλκίς*
Δημ. Ζωηρός 21ης — Ιουνίου 128 — Κιλκίς
24. *Κουφάλια Θεσσαλονίκης*
Νικόλαος Γεμετζής — Μορφωτικός Σύλλογος
— Β. Παύλου 69 — Κουφάλια Θεσσαλονίκης
25. *Κώς*
Μηνάς Χατζηαντωνίου — τηλ. 22544 και
28435 — Έλ. Βενιζέλου 1 — Κώς
26. *Λαρίσα*
Α. Κοκουλής — Άσκληπιού 19 — τηλ.
250.361 — Λαρίσα
27. *Λειβαδιά*
Ήρακλής Τσάγκας — Καραγιαννοπούλου 7
— Λειβαδιά.
28. *Λέσθος*
Στ. Χαλκιάδης — Βερναρδάκη 7 — Μυτιλήνη
— Λέσθος
29. *Λευκάδα* (Παράρτημα «Ταινιοθήκης»)
Τούλα Γ. Σκληρού — «Απόλλων» — Λευκά-
δα.
30. *Μεσολόγγι*
Άκακία Κορδόση — Χαρ. Τρικούπη 53 —
Μεσολόγγι
31. *Ναυπλία* (παράρτημα Ταινιοθήκης)
Γενναίου Κολοκοτρώνη 3 — Ναύπλιο
32. *Πάρος* (Παράρτημα «Ταινιοθήκης»)
Κινηματογραφική Λέσχη Πάρου — Κυκλάδες
33. *Πάτρα*
Λάκης Φιλιππάτος — Μαιζώνος 38-40 —
Πάτρα.
34. *Πειραιάς*
Άλέξης Μυλωνάς — Αφεντούλη 4 — τηλ.
4511673 — Πειραιάς.
35. *Πρέβεζα*
Λένα Καράμπαλη — Κλεμανσώ 48 — Πρέβε-
ζα
36. *Πύργος* (Παράρτημα «Ταινιοθήκης»)
Πάνος Δασιός — 28 Οκτωβρίου 11 — Πύρ-
γος
37. *Ρέθυμνο*
Έκπολιτιστικός — Έπιμορφωτικός Σύλλο-
γος Ρεθύμνης — Γ. Γιανναράκης — Ζαμπε-
λιού 23 — Ρέθυμνο.
38. *Ρόδος*
Όδος Ίπποτών (Κατάλυμα Προδηγίας) —
τηλ. 23.144 — ή — Δημήτρης Τσοποτός —
Άδέρωφ 17.
39. *Σύρος* (υπό ίδρυση)
Κέντρο Έπιμορφώσεως Έρμουπόλεως Σύ-
ρου — Νομαρχία Κυκλάδων — Χίου 35 —
τηλ. 23.411 — Ι. Κωλέττης.
40. *Τρίκαλα*
Κώστα; Κλιάφας — Θεμιστοκλέους 12 — Τρί-
καλα — τηλ. 0431/27313.
41. *Τρίπολη*
Φιλοτεχνικός Όμιλος Τριπόλεως — Δεσπ. Κα-
ρύδη — Β. Παύλου 25 — Τρίπολη,
42. *Τυρνάβος*
Ζήσης Νταβούρας Δημαρχείο Τυρνάβου
43. *Ύμηττος Άττικής*
Φιλοπρόσδος Όμιλος Ύμηττου — (ΦΟΥ) —
Θράκης, Σμύρνης και Άμισσού — Ύμηττος.
44. *Θεσσαλονίκη*
Φοιτητική Έστια Θεσσαλονίκης — Σωτήρης
Ζήκος — Δωμ. 709 — Θεσσαλονίκη
45. *Χανιά*
Λεωνίδας Κακάρογλου — 8ης Δεκεμβρίου 10 —
τηλ. 0821/22189 και 54792 — Χανιά Κρήτης.
46. *Άρτα*
Κινηματογραφικό Τμήμα Πολιτιστικού Συλλό-
γου Άρτας «Ο ΜΑΚΡΥΤΙΑΝΝΗΣ» — Πριό-
βολου 11 — Άρτα — Κώστας Άντωνίου —
τηλ. 26226
47. *Σέρρες*
Κινηματογραφική Λέσχη Πολιτιστικού Συλλό-
γου Σερρών «Ο ΟΡΦΕΥΣ»
Π. Κωστόπουλου 12 — 5ος όροφος — Σέρρες —
Διον. Μπιστόνης — τηλ. 22700.
48. *Χαλκίδα*
Κινηματογραφική Λέσχη Χαλκίδας
Έλ. Βενιζέλου 8 — Χαλκίδα — Χρ. Άμα-
νατίδης — τηλ. 27800.

ΚΥΠΡΟΣ

1. *Λευκωσία*
Τ.Κ. 5429 — Λευκωσία
2. *Λάρνακα*
Τ.Κ. 550 — Λάρνακα
3. *Λεμεσός*
Κώστας Μακρίδης — Ίππάρχου 6 — Λεμεσός
4. *Πάφος*
Τ.Κ. 103 — Κτήμα — Πάφος
5. *Κινηματογραφική Κίνηση Κύπρου*
Χρήστος Σιοπαχάς — Νίκου Ευαγόρου 6 —
Άκρόπολις — Λευκωσία.

2) ΓΡΑΦΕΙΑ

ΔΙΑΝΟΜΗΣ ΤΑΙΝΙΩΝ

1. **ΑΔΩΝΙΣ - ΦΙΛΜΣ ΕΠΕ**
'Ακαδημίας 96 — τηλ. 3607334 και 3621704
2. **ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ - ΦΙΛΜ**
Κλεισόθης 7 — 'Αθήνα 141 — τηλ. 3611752
και 3611791
Μητροπόλεως 57 — Θεσσαλονίκη — τηλ.
225145
3. **ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ**
'Ιουλιανού 42-46, τηλ. 8815402
4. **ΒΗΤΑ**
'Ακαδημίας 96 — τηλ. 3613059 και 3600855
5. **ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΑΡΡΗΣ — ΗΛΕΚΤΡΑ ΦΙΛΜ**
Πατούσα 3 — τηλ. 3622318 — 'Αθήνα
Μητροπόλεως 57 — τηλ. 225145 — Θεσσαλο-
νίκη
6. **ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ - ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ ΑΕ και**
ΒΙΚΤΩΡ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ ΑΕ
'Ακαδημίας 96 — 'Αθήνα — τηλ. 3623801,
3623802, 3, 4.
Βασ. Κων/νου 3 — Θεσσαλονίκη — 277922
και 276581
7. **ΖΗΝΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗΣ ΚΑΙ ΣΙΑ ΟΕ —**
ΡΑΝΟΜ ΦΙΛΜ
Γραβιάς 9-13 — 'Αθήνα — τηλ. 3621322 και
6448692
8. **Γ. ΚΑΡΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ και ΣΙΑ**
'Ακαδημίας 98 — 'Αθήνα 141 — τηλ. 622.105
9. **ΙΩΑΝΝΗΣ Η. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ**
'Ακαδημίας 81 — 'Αθήνα — τηλ. 3619545
Καρόλου Ντηλ 20 — Θεσσαλονίκη — 228749
10. **ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ - ΚΑΡΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ**
Γραβιάς 9-13, 'Αθήνα τηλ. 3628454 και
3628455
11. **ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ - ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ -**
ΚΑΚΑΑΕΤΡΗΣ ΟΕ
Γραβιάς 9-13 — 'Αθήνα — τηλ. 3632726 και
3629062
Ζευξίδος 4 — Θεσσαλονίκη — τηλ. 27.900
12. **ΚΕΝΤΡΟ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ**
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
'Ασκληπιοῦ 36 — 'Αθήνα — τηλ. 3635755
Μητροπόλεως 63 — Θεσσαλονίκη — τηλ.
223167
13. **ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ - ΦΟΞ ΟΕ**
Καποδιστριαῦ 2 — 'Αθήνα — 3634483 και
3634963
'Ικτινίου 18 - Θεσσαλονίκη - τηλ. 223674 και
261149
14. **ΚΟΣΜΟΣ - ΦΙΛΜ ΕΠΕ**
'Ακαδημίας 95 — 'Αθήνα — τηλ. 3620633
15. **ΚΡΕΖΙΑΣ - ΣΑΡΡΗ ΕΠΕ**
Θεμιστοκλεους 23-25, 'Αθήνα, τηλ. 3628624
Καρόλου Ντηλ 14 - Θεσσαλονίκη — τηλ.
268297
16. **ΜΠΟΤΣΗΣ - ΣΠΗΛΑΙΩΤΗΣ**
'Ακαδημίας 96 - 'Αθήνα — τηλ. 3618194
17. **ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΕ**
Χρ. Λαδά 1ι - 'Αθήνα - τηλ. 3226735,
3231300 και 3221864
Καρόλου Ντηλ 14 — Θεσσαλονίκη — τηλ.
236733
18. **REX FILMS - Ν. και Α. Κορπάνος**
Κλεισόθης 7 — 'Αθήνα — τηλ. 3622103
19. **ΡΟΜΒΟΣ ΦΙΛΜΣ**
Θεμιστοκλεους 23-25 — 'Αθήνα — τηλ.
3625563 και 3629016
Γεωργίου Σταύρου 2 - Θεσσαλονίκη — τηλ.
224362
20. **ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΠΑΝΤΑΖΗΣ**
'Ακαδημίας 95 — 'Αθήνα — τηλ. 3620633
21. **ΣΙΝΕΜΑ ΙΝΤΕΡΝΑΣΙΟΝΑΛ ΚΟΡΠΟΡΕΙ-**
ΣΟΝ
Γαμβέτα 4 'Αθήνα — τηλ. 3600382 και 3600240
Καρόλου Ντηλ 18 — Θεσσαλονίκη — 229130
22. **ΣΠΕΝΤΖΟΣ ΦΙΛΜ**
Γραβιάς 9-13, 'Αθήνα — τηλ. 3620956 και
3621438
23. **ΣΤΟΥΝΓΙΟ - ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΚΑΨΑΣΚΗΣ**
Κλεισόθης 12 — 'Αθήνα — τηλ. 3635033
24. **ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ**
Γραβιάς 9 13, 'Αθήνα — τηλ. 3632726
Ζευξίδος 4 — Θεσσαλονίκη — τηλ. 3629062 173