

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '82 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ιανουάριος - Ιούνιος '82 Έκτ. 82 σελ. 140

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τζόζεφ Κιρόβιτς • Κάθι Γκρόβερ • Σάμπασιόνι • Ανδρέας Βενιζελός • Νίκος Ορφανός



ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '82

Συγχρονισμός
Κινηματογράφος '82
Γραβίλα I. Athens 145
No 31, 160 dr.

Διμερή έκδοση
Αρ. Τεύχους: 31
Τιμή Τεύχους: 160 δρα.
Συνδρομή για 6 τεύχη:
εσωτερικοί: 700 δρα.
εξωτερικοί: 35 δολ.

Αρχιαντιπότης:
Μιχάλης Δημησιούλης
Χρήστος Βακαλόπουλος

Συντάξη:
Μαρία Γαβαλά
Μανώλης Κούσιος
Μαρία Νικολακοπούλου
Νίκος Σαββάτης

Συνεργάστρια:
Ρίτα Κολαίτη
Νίκος Κολοβός
Κώστας Λιβεράτος
Λευτέρης Σανθούλας
Λουκία Ρούση
Θόδωρος Σούμας
Μίρια Φίλιου
Λάτσα Γιούργου
Δημήτρης Παναγιωτάτος
Γιώργος Μπαράος
Κυριάκος Αγγελάκος
Νοέλ Μπίρς
Κώστας Σέρρας
Μαρίνα Πασσαρη
Βασίλης Σπηλιόπουλος
Χρυσάνθη Σπηλιόπουλου
Διαμαντής Λιβεράτος
Σωτήρης Κασίσης
Χ.Γ. Ζυμπέρμπεργκ
Jean Louis Comolli
François Géré

Επιμέλεια-έκδοσης:
Λίτσα Γιούργου

Υπεύθυνος
σχεδιασμού το τίτλο:
Μιχάλης Δημησιούλης
Αδριανός 18, Νέο Ψυχικό
Μοντάζ - φωτογραφίες:
Σταύρος Κουτσουράκης
Στοιχειοθέτηση:
Φωτοκέντρο Ε.Π.Ε.
Εκτύπωση:
Κ. Μανώλης & Σία Ε.Ε.
Κ. Τσιλιδάκη 21-23
Τηλ. 88 31 383
Αντιγραφή διαθέσιμη:
ΕΞΑΝΤΙΑΣ
Καλλιγία 11, Αθήνα
Τηλ. 36 04 885

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Στρασοβούργο. Μιά φεστιβαλική πόλη. Ελληνική φαρσοκωμωδία. Περί Έρωτος, μιά ταινία της Μαρίας Γαβαλά και του Θόδωρου Σούμα. Θαναταρές έπιθυμίες (για τόν Ζάν Έστιάς). Η προκλητική μακαριότητα της άγνοιας 4

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Μ θολογίες, Μυθολογίες, του Χρήστου Βακαλόπουλου 15
Σώμα καταδικασόμενον (Οι δρόμοι της αγάπης είναι νεκροί), του Μανώλη Κούσιου 21
Τό Έρσοστάσιο, του Γιώργου Μπαράου 23
Ο Συγκαλής Λόγος της Αλήθειας, (Πετροχημικά) του Μανώλη Κούσιου 24
Άντιο Έπίκαιρα (Η όραση της χούντας) του Χρήστου Βακαλόπουλου 26
Σουβλίστε τους, του Κυριάκου Αγγελάκου 27
Ίστορίες μιάς κερήφρας, του Δημήτρη Παναγιωτάτου 28
Ήλεκτρικός Άγγελος, της Λάτσα Γιούργου 29

ΝΙΚΟΣ ΠΕΡΑΚΗΣ

Συνέντευξη του σκηνοθέτη και σκηνογράφου Νίκου Περάκη με τον Μ. Νικολακοπούλου 30
31

ΘΕΩΡΙΑ

Πώς διαρθρώνεται ο χώρος-χρόνος, του Νοέλ Μπίρς (Μετάφραση: Κώστας Σέρρας) 39

ΤΖΩΡΤΖ ΚΙΟΥΚΟΡ

Η διακριτική Εγγύτητα τών Εικόνων, του Χρήστου Βακαλόπουλου 48
Συνέντευξη του Τζορτζ Κιούκορ με τους Joseph Mc Bride και Todd Mc Carthy 51
Μιά όση ταινία (Πλοίοι και δάσκαλοι) του Νίκου Σαββάτη 58
Μόνο σάν (δύο) γυναίκες, της Μαρτίνας Πασσαρη 60

ΧΑΝΣ ΠΟΥΡΤΚΕΝ ΖΥΜΠΕΡΜΠΕΡΓΚ

Χίτλερ τών Jean Louis Comolli και Francois Géré 62
Μετακτική προβολή, του Χ. Γ. Ζυμπέρμπεργκ 69

ΗΘΟΠΟΙΟΙ

Η Σοφία στη σάουνα, του Σωτήρη Κασίση 74
Μάρας γυρίσμων, του Γιώργου Μπαράου 75

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΗ

Σκοτεινή όψη της Μητρόπολης (Αποόραση από την Νέα Υόρκη) του Κώστα Λιβεράτου 76

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Δuo-τρία πράγματα που ήξερα γι' αυτήν, του Νίκου Κολοβού 84
Τό δικαίωμα να κοιμάται κανείς μόνος, με διαρκά καρδιά (Η αριστοτέρευτη γυναίκα) της Μαρίας Γαβαλά 90
Γύρω τό Νησί τό ήρωτα, τών Κυριάκου Αγγελάκου και Βασίλη Σπηλιόπουλου 93
Ό ήλιος από την Αμερική του Νίκου Κολοβού 96
Τό δεινότο και τό αδύνατο (Τό τελευταίο μέτρο και Η γυναίκα της διακλής πόρτας τών Μαρίας Γαβαλά και Θόδωρου Σούμα 104
Δακρυός και σιδέρου (Εξήγη) του Νίκου Σαββάτη 105

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ (Μέρος Γ)

Κινηματογραφικές Αισθήσεις, του Λευτέρη Σανθούλα 107
Γαί της Αίσθησης και την ομοιοκονία, της Χρυσάνθη Σπηλιόπουλου 111
Προνομα, του Διαμαντή Λιβεράτου 113

Εξοφάλλο. Πλοισός και διασπασμός, του Τζ. Κιούκορ

Ειδησεις & σχολια

ΣΤΡΑΣΒΟΥΡΓΟ:

ΝΕΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛΙΚΗ ΠΟΛΗ

Ι. 'Η Εύρώπη, ο Κινηματογράφος και η Δεύτερη Ευρωπαϊκή Έβδομάδα Κινηματογράφου

«Καλωσορίσατε στη πόλη της Εύρώπης» λέει το σήμα στον αυτοκινητόδρομο, λίγα μέτρα πριν από τη στροφή που μας φέρνει στο Στρασβούργο. Το Στρασβούργο φιλοξενεί το Συμβούλιο της Εύρώπης εδώ και 15 χρόνια, το Ευρωπαϊκό Δικαστήριο των Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων, το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο και μία σειρά άλλα Ευρωπαϊκά Ίνστιτούτα, κτίρια κ.ά. Οι Στρασβουργιανοί, ευρωπαϊκά φερόμενοι, ίδρυσαν στις 6 Οκτωβρίου 1979 τον «Ευρωπαϊκό Σύλλογο για την Πολιτιστική Ανάπτυξη μέσα από τον Κινηματογράφο Τέχνης».

Δύο είναι οι (ευρωπαϊκοί) στόχοι του συλλόγου: -νά βοηθήσει στο να γίνουν πιο γνωστές οι ταινίες που έχουν γυριστεί στις χώρες μέλη του Συμβουλίου της Εύρώπης,* και -νά συμβάλλει σ' ένα ανοιχτό διάλογο ανάμεσα στους επαγγελματίες του κινηματογράφου και στους «επαγγελματίες των αποφάσεων» γύρω από τα Ευρωπαϊκά Κινηματογραφικά Προβλήματα. Γενικότερα ο στόχος είναι η αξιολόγηση του ρόλου του κινηματογράφου ως όργανου για την πολιτιστική ανάπτυξη.

Πρόεδρος του Συλλόγου, ο σκηνοθέτης Λουί Μάλ. Στο Διοικητικό Συμβούλιο λιγότερο γνωστά ή άγνωστα μέλη της γαλλικής κινηματογραφικής σκηνής. Ανάμεσα τους ο Jean Lescaud πρόεδρος της Διεθνούς Όμοσπονδίας Αίθουσας Τέχνης και αντιπρόεδρος του Συλλόγου. Η πρώτη προσπάθεια για να καλυφθούν κάποιοι από τους παραπάνω στόχους ήταν η «Πρώτη Ευρωπαϊκή Συνάντηση Κινηματογράφου Τέχνης» (21-24/1/79). Οι κυριότερες εκδηλώσεις στο πρόγραμμα της πρώτης συνάντησης ήταν η προβολή 14 ταινιών, μία εθνική συνάντηση γύρω από γαλλικά κινηματογραφικά θέματα και μία Ευρωπαϊκή Συνάντηση με θέμα «Ο Κινηματογράφος Τέχνης ως μέσο για την πολιτιστική ανάπτυξη».

Και έτσι η μία συνάντηση φέρνει: την άλλη. Η επιτυχημένη λοιπόν πρώτη συνάντηση οδήγησε στη καθιέρωση του θεσμού της Ευρωπαϊκής Έβδομάδας Τέχνης. Η Δεύτερη Έβδομάδα πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβριο στο Στρασβούργο. Μία εκδήλωση πιο έντυπωσιακή απ' την προηγούμενη. Γύρω στις 40 ταινίες αυτή τη φορά, 5 αφιερώματα, μία ευρωπαϊκή συνάντηση και ένα Σαββατοκύριακο με τα Cahiers du Cinéma. Στο διαγωνιστικό πρόγραμμα συμμετείχαν 15

ταινίες παραγωγής 80-81, από την Πορτογαλία, Βέλγιο, Αυστρία, Μ. Βρετανία, Έλβετία, Ίταλία, Σουηδία, Γαλλία, Ελλάδα, Τουρκία και Όλλανδία.

Όλες οι παραπάνω ταινίες προβάλλονταν για πρώτη φορά στη Γαλλία, ενώ η Όλλανδική ταινία προβάλλονταν σε πρώτη παγκόσμια. Στην κριτική επιτροπή, πρόεδρος ο Τόνυ Μολιέρ, μέλη η Λίζα Κρότσερ, η Χέλμα Σάντερς κ.ά.

Η ταινία Στις εύφορες κοιλάδες του Τούρκου σκηνοθέτη Έρντεν Κιράλ πήρε το μοναδικό βραβείο της επιτροπής. Πρόκειται για τη δεύτερη ταινία μεγάλου μήκους του σκηνοθέτη. Ο Κιράλ υπήρξε βοηθός του Γιλμάζ Γκιουνέι. Παρ' ότι αυτή τη φορά ο Γκιουνέι δεν ήταν παράγοντας της ταινίας, η ταινία δεν ξεφεύγει από το κλίμα, τη θεματολογία ούτε την αξιοσημείωτη ποιότητα των τουρκικών ταινιών που είδαμε τα τελευταία χρόνια. Το θέμα μεταφορικά έπικαιρο στην Τουρκία, οι γεωργοί, ο καταμερισμός της γης, ο αγάς-τό φέουδο, η εξέγερση..., το θέμα ενδιαφέρον ως εξωτικό για το «ευρωπαϊκό» κοινό, και η πολιτική χειρονομία-ή βράβευσση.

Την Ελλάδα εκπροσώπησε ο Μεγαλέξαντρος του Θ. Αγγελόπουλου. Στην πρεμιέρα η αίθουσα ήταν γεμάτη από την αρχή ως το τέλος, ενώ την επόμενη μέρα όταν η ταινία προβλήθηκε σε περιφερειακή αίθουσα δεν είχε την ίδια επιτυχία. Και ένα σχόλιο, στά παρασκήνια μιάς συνέντευξης τύπου. Ένας γάλλος με τη γυναίκα του φτάνει άργοπορημένος, μου λέει: «Ήμουν στην προβολή του Αγγελόπουλου. C'est un maître: il est formidable mais il a une heure de trop» (είναι ένας μάιτρ αλλά του περισσεύει μιά ώρα).

Πολύ ενδιαφέρουσα η γερμανική ταινία Η πραγματική αλήθεια για την Μάριαν Κ... της Margarete Von Trotta. Μία εναλλακτική άποψη, που έρχεται και πάλι από το Βερολίνο. Κάτι που βέβαια δεν εφαινόταν σύμφωνα με τις πρόσφατες πολιτικές εξελίξεις στη Δ. Γερμανία. Ο μύθος της ταινίας, δύο αδελφές στά τριάντα τους. Η μικρή «ταραξίας» ή «τέρροριστ», που ήχει πιο γερμανικά σωστό, η μεγάλη μικροαστή φεμινίστρια, συντάκτρια σ' ένα φεμινιστικό περιοδικό. Η πραγματικότητα της ταινίας. Η γερμανία του 20ού αιώνα, ο φόβος, τρόμος με το όνομα «Terrorismus» και η νέα γενιά. Η μικρή αδελφή στην εφηβία της ήταν το υπάκουο παιδί του μπαμπά, η μεγάλη ήταν η ανυπακούη, η άτακτη. Οι ρόλοι αντιστρέφονται στη τρίτη δεκαετία.

Η μικρή φυλακίζεται ως μέλος εξτρεμιστικής οργάνωσης. Η μεγάλη κουβαλάει τις μνήμες της, τις τύψεις της, και τις ενοχές της κάθε εβδομάδα στη φυλακή μαζί με τις παραγγελίες της αδελφής της. Καί όταν πάει διακοπές στην Ιταλία με τον άντρα της μαθαίνει από την τηλεόραση για την «ξαφνική» αυτοκτονία της μικρής της αδελφής στη φυλακή. Ο 9χρονος γιός της μικρής ήταν μέχρι τώρα υιοθετημένος. Η μεγάλη, θά παρατήρει τον άντρα, θά παραλάβει τον άνηψό για να τον μεγαλώσει, να του μάθει για τη μάνα του που έβαζε βόμβες, για τον «Terrorismus» και για τη νέα γενιά της Γερμανίας. Παρά τις φιλειρηνικές τάσεις και τις διαδηλώσεις στη Γερμανία το θέμα είναι πάντα στην επικαιρότητα των ειδήσεων και των συνειδήσεων. Και μία ομάδα σκηνοθετιδών στο Βερολίνο (όπου μερικοί φαίνεται να επιχειρούν να ξεφύγουν από το Γερμανικό τρόπο ζωής), επιχειρεί μία κινηματογραφική γλώσσα, μία φωνή κάπου έξω από τις νόρμες. Δύο μέρες πριν από την προβολή της ταινίας, τα γεγονότα στο

συλλογισμό. *Με ρωτάνε γιατί δεν έκανα ταινία για τις Έρυθρες Ταξιαρχίες. Πρέπει να 'ναι κανείς ο Πιραντέλλο για να μπορέσει να κάνει μία ρεαλιστική ταινία με αυτό το θέμα. Πρέπει να 'χεις άς πούμε μεταϊστορική διάθεση, ίσως ο Παζολίνι...». Πολύ βρετανική, πολύ θεατρική, πολύ βρετανικά θεατρική ή ταινία *Αδελφοί και Άδελφές* του Ρίτσαρντ Γούλεμ, με αξιόλογους ερμηνευτές. Δύο ενδιαφέροντα σύγχρονα θέματα, τα ναρκωτικά στη Σουηδική ταινία *Μία άξιοπρεπής ζωή* του Στέφαν Γιάρλ, και οι μετανάστες, το οικιστικό, η ανεργία κλπ. στην Όλλανδική ταινία *Πρός το Νότο* του Γιόχαν Βαν Ντέρ Κέκεν αλλά και οι δύο μέτριες εκτελέσεις.*

Αφιέρωμα στη Ζάν Μορώ ήθοποιό και σκηνοθέτιδα.

13 ταινίες της ήθοποιού, 2 ταινίες της σκηνοθέτιδας *Φώς* (1975) και *Η Εφηβος* (1979). Από τα σημειώματα δύο σκηνοθετών για το πρόγραμμα του άφιερώματος. «Όταν άρχισα να φτιάχνω ταινίες *έκείνη μου έμαθε την απόλυτη συνενοχή που μπορεί να υπάρξει ανάμεσα σ' ένα πρόσωπο και τη κάμερα*» (Λουί Μάλ). «*Μέσα στα είκοσι χρόνια που κάνω κινηματογράφο, το γύρισμα του Jules et Jim παραμένει μία αξέχαστη μνήμη, η καλύτερη*» (Φρανσουά Τρυφώ).

Αφιέρωμα στον Τονύ Μολιέρ

Ο Βάιντα λέει πως του έχει τυφλή έμπιστοσύνη όσο αφορά τη διάθεση των ταινιών του στη Γαλλία. Για τη Γαλλία ο Μολιέρ είναι αυτός που ανακάλυψε. Υποστήριξε και ανέλαβε τη διάθεση των ταινιών του Σάουρα, του Ζανουσί κ.ά. Ο ίδιος έχει τη διάθεση μίας σειράς πολύ σημαντικών ταινιών από το διεθνές χώρο. Στο αφιέρωμα προβλήθηκαν ανάμεσα σ' άλλες: *Κανάλ* (Βάιντα), *Τό Καμιόνι* (Ντιράς) *Ο Αμερικάνος Φίλος* (Βέντερς), *Στάχτες και διαμάντια* (Βιττά), *Καμουφλάζ* (Ζανουσί), *Σπιράλ* (Ζανουσί), *Με κλεμένα τα μάτια* (Σάουρα). Από τις λιγότερο γνωστές ταινίες σημειώνω 3 οι οποίες παρουσίασαν ειδικό ενδιαφέρον. *Πάκο* ο *Αλάνθαστος* (Γαλλία-Ισπανία 1979), του D. Haudegerin, *Κάρνυ* (Η.Π.Α. 1980), του R. Kaylor, *Χορεύει μόνη της* (Αύστρια-Η.Π.Α.), του R. Dornheim.

Αφιέρωμα στον Πώλ Βεκιαλί, γάλλο σκηνοθέτη και παραγωγό.

Λιγότερο αναγνωρισμένος στη χώρα του, περισσότερο γνωστός στην Ιταλία, το αφιέρωμα με 27 ταινίες του μικρού και μεγάλου μήκους επιχειρεί μία καλύτερη γνωριμία με το έργο του στον κινηματογράφο από το 1961 ως σήμερα.

Focus στο Νέο Γερμανικό Κινηματογράφο

Η ιδέα είναι, να πραγματοποιείται κάθε χρόνο ένα παρόμοιο αφιέρωμα σε μία χώρα. Φέτος η επιλογή ήταν η Γερμανία, το νέο κινηματογραφικό κύμα. Οκτώ ταινίες παραγωγής 80-81 συγκροτούν το αφιέρωμα. Τις τελευταίες ώρες της νυχτας μέχρι την αύγη προβαλλόνταν ταινίες - *Ρετροσπεκτίβα* από τις μεγάλες ώρες του κινηματογράφου. Εδώ ξαναείδαμε τη Στράντα, τον Ανδολογισμένο Σκολε, την *Έδωρη Σφραγίδα*. Μπαστέρ κήτον και ένα άριστο έργο του Ινδου σκηνοθέτη Satyajit Ray. Στα πλαίσια του Φεστιβάλ και με τη συνεργασία του Συμβουλίου της Ευρώπης, πραγματοποιήθηκε η διεθνής ευρωπαϊκή συνάντηση με θέμα «Κινηματογραφική δημιουργία και παραγωγή και τα



Η Barbara Sukowa στο Μολυβένια χρόνια της Margarette Von Trotta

Βερολίνο γύρω από το οικιστικό. Έτσι η συνέντευξη τύπου μετατρέπεται σε έντονη πολιτική κουβέντα.

Από μία άλλη χώρα με κάποιο φασιστικό παρελθόν, την Ιταλία, ο σκηνοθέτης προβληματίζεται γύρω από εκείνο το καθεστώς, την επιρροή του και τα κατάλοιπά του στη χώρα. *Φανισμάρα* ή ταινία του Κάρλο Λιτσάνι, διευθυντή της Κινηματογραφικής Βιοπιαίε της Βενετίας. «*Ηθελήμυνα δεν δουλέψα με συγχρόνα θέματα*». λέει ο ίδιος, «*ήθελα η ταινία μου να βασίζεται σ' αυτή την εποχή Νεοσταλγία ή κάποια χρησιμότητα, το άφηνω σε άλλους να το κρίνουν κυρίως, με ενδιαφέρει το θέμα της διακίνησης της εξουσίας. Ο φασισμός υπήρξε. Τετοια φαινόμενα ξαναπαρουσιάζονται, όποτε αξίζει κάποιος*

κράτος». Η συνάντηση είναι η δεύτερη σε σειρά που οργανώνεται από το Συμβούλιο της Ευρώπης με θέμα τόν κινηματογράφο. Η πρώτη έγινε στη Λισαβώνα το 1978 με θέμα «Ο Κινηματογράφος και το κράτος». Φέτος στη συνάντηση συμμετείχαν 250 άτομα από ύπουργεια και άλλα κέντρα αποφάσεων, κινηματογραφιστές, θεωρητικοί, δημοσιογράφοι, υπεύθυνοι αίθουσών κ.ά. Στο προεδρείο της συνάντησης ο πρόεδρος της Διεθνούς Ένωσης Αίθουσών Τέχνης, ο εκπρόσωπος της Γαλλικής τηλεόρασης και ο Κάρλο Λιτσάνι, διευθυντής της Biennale Βενετίας.

Η συζήτηση στρέφεται γύρω από το ρόλο, τη σημασία και τη συμβολή των αίθουσών τέχνης στη κινηματογραφική δραστηριότητα σε διάφορες χώρες. Μετά την εισήγηση του Λιτσάνι η οποία αναφέρεται στην έμπειρία της Βενετίας, στη συζήτηση επεισεύχονται δύο ακόμη στοιχεία, ο ρόλος των φεστιβάλ, και ο ρόλος της κρατικής και ιδιωτικής πρωτοβουλίας για την προώθηση του κινηματογράφου τέχνης. Όλοι οι όμιλητές αναφέρθηκαν στις δυσκολες συνθήκες ύπαρξης που αντιμετωπίζουν κατ' αρχήν οι αίθουσες τέχνης, και σε μία σειρά οικονομικά, πολιτικά και άλλα προβλήματα που αντιμετωπίζουν καθημερινά οι κινηματογραφιστές σε διάφορες χώρες. Δεν έλειψαν, αν και άκουστηκαν λιγότερο συχνά προτάσεις για λύσεις ή αναφορές σε πετυχημένα πειράματα και πρωτοβουλίες. Συζητήθηκαν με την εκπρόσωπο του Υπουργείου Πολιτισμού, η ίδια διαπιστώνει με λύπη ότι «τίποτα δεν αναφέρεται για την Ελλάδα...». Εύτυχεις όλοι στο τέλος της συνάντησης πίνουμε σαμπάνια γαλλική. Κάπως διαφορετικό κλίμα στο «Σαββατοκύριακο συλλογισμού» με θέμα – «Η Εύρώπη ως χώρος του κινηματογράφου – ευρωπαϊκές περιπλανήσεις. Τη διοργάνωση της εκδήλωσης ανέλαβαν τα Cahiers du Cinéma. Το υλικό, σημείο αναφοράς, 3 ταινίες στην ένδεητα «Έξορια».

– Τά ραντεβού της Άννας, της Σαντάι Άκερμαν.. Φανταστική έξορια
– Στο πέρασμα του χρόνου, του Βιμ Βέντερς.. Έσωτερική έξορια

– Tras-Os-Montes, του Antonio Reis.. Πραγματική έξορια
Μετά από την προβολή κάθε ταινίας ακολουθεί συζήτηση. Μεταφράζω ένα κομμάτι από το διευθυντή σύνταξης του περιοδικού Serge Daney, το οποίο πιστεύω ότι αντικατοπτρίζει την άποψηφαира και την κατάσταση των συζητήσεων του Σαββατοκύριακου. «... Έδώ και καιρό άκουμε να μιλούν για τόν κινηματογράφο «διεθνούς ποιότητας», εδών και λίγο καιρό, άκουμε για τόν κινηματογράφο «ευρωπαϊκής ποιότητας». Μ' άλλα λόγια: ύπαρχει άραγε μία «αίσθητική της Κοινής Άγοράς» η οποία δεν είναι ούτε διεθνής (ιμπεριαλιστική και έπικρατική) ούτε έθνική, αλλά ύπερεθνική. Η έρώτηση πρέπει κάποτε να τεθεί. Τό έθνος δεν είναι πιά ή συγκεκριμένη δομή άπ' όπου γεννιούνται κινηματογραφικές φόρμες (ή στασιμότητα του κινηματογράφου του τρίτου κόσμου, και τό αίσθητικό μπλοκάρισμα του Ανατολικού Κινηματογράφου τό άποδεικνύουν). Πράγμα που δεν σημαίνει βέβαια ότι δεν τίθεται πιά ή έρώτηση του χώρου στον όποιο άνήκουν οι κινηματογραφιστές, έρώτηση φανταστική, σημαντική ταυτόχρονα για τόν κινηματογράφο. Αυτό τό χώρο όμως κανείς δεν μπορεί να τόν όρισει, για λογαριασμό τους. Είναι ο κινηματογράφος μία χώρα, μία οικογένεια, μία γλώσσα. Παράδειγμα αυτής της άναζήτησης, ένας σκηνοθέτης σάν τόν Βέντερς. Τι

σημαίνει τό ότι ένας Γερμανός σκηνοθέτης άναρωτιέται; Άλλά τό ξέρει ότι για τόν ίδιο ή άπάντηση είναι στις Η.Π.Α., μιά και οι Η.Π.Α. άρχισαν να άναπαράγουν όλο τό Γερμανικό Κινηματογράφο του τριάντα. Στροφή, όθόνη φυγής, έπιστροφή. Στο βάθος οι Ευρωπαίοι άρχίζουν να αισθάνονται έπαρχιώτες. Έξορια έσωτερική, Έξορια φανταστική, Έξορια πραγματική...»

Με τέτοιους και με άλλους συλλογισμούς, άμφιβολίες ευρωπαϊκές και άλλες, με πολύ κόσμο στο μπάρ και με την κινηματογραφική βραδιά μέχρι τό πρωί, με ευρωπαϊκές εύχες για την έπόμενη έβδομάδα στο Στρασβούργο του χρόνου. Από τό Στρασβούργο που προετοιμάζεται τώρα για τό Πρώτο Φεστιβάλ Κινηματογράφου και Τύπου.

II. Για τόν Τύπο και τόν Κινηματογράφο

«Κάθε δημοσιογράφος είναι ένας πιθανός σκηνοθέτης» λέει ο πρόεδρος της κριτικής έπιτροπής του πρώτου Φεστιβάλ Κινηματογράφου και Τύπου Σάμουελ Φούλερ. Τό Φεστιβάλ έγινε τό Νοέμβριο στο Στρασβούργο με στόχο να προσφέρει ένα χώρο συνάντησης στον κόσμο των έπικοινωνιών.

Η ιδέα για την πραγματοποίηση ενός τέτοιου φεστιβάλ όφειλεται στη δραστήρια Ζενετιέβ Ύθέρ και όπως λέει ή ίδια ξεκινάει από την πραγματικότητα συνύπαρξης των δύο μέσων, του τύπου και του κινηματογράφου σε πολλά επίπεδα. Συχνά σκηνοθέτες άσχολήθηκαν με τη δημοσιογραφία ως θέμα και άλλοτε προτίμησαν μία κινηματογραφική άναπαγωγή της έπικαιρότητας. Είναι ίσως άπλό να σκεφτεί κανείς κάποιο τίτλο για ένα φεστιβάλ τό όποιο έπιχειρεί να άνασκοιρεί σ' όλο τό φάσμα των θεμάτων που όριζει ο Τύπος και ο Κινηματογράφος. Τά πράγματα δυσκολεύουν όμως όσον άφορά την πραγματοποίηση μιας τέτοιας μεγαλεπίβολης ιδέας. Πράγματι ή διοργανώτρια του φεστιβάλ είχε πολύ κουράγιο, πολύ κέφι, πολλά λεφτά και κάποιες άυαπάτες.

Τό κοινό και οι καλεσμένοι έντυπωσιαστήκαμε βέβαια από τό παρουσιαστικό του φεστιβάλ, τις καθημερινές δεξιώσεις και τις πολλές και δελεαστικές βεντέτες. Δυσκολευτήκαμε όμως να κατανοήσουμε από πού ξεκινάει και πού τελειώνει μία τέτοια εκδήλωση. Μιά και τά λεφτά και ο χώρος ήταν γαλλικά, ο γαλλικός τύπος παρουσίασε αρκετά έντονα όλα αυτά τά έρωτηματικά, συμμετέχοντας όμως σύσσωμος στο φεστιβάλ. 359 στους 585 δημοσιογράφους που παρακολούθησαν τό φεστιβάλ ήταν Γάλλοι. Συμφωνήσαμε τέλος ότι τό φεστιβάλ είναι μία εκδήλωση προβληματισμού γύρω από τά θέματα κινηματογράφου και τύπου, ένα κινηματογραφικό φεστιβάλ που δίνει την εύκαιρία σ' όλους τους δημοσιογράφους, κριτικούς και μη, να παρακολουθήσουν ταινίες. Στο διαγωνισμό για τό βραβείο του Ίδρύματος Φίλιπ Μορίς (500 χιλ. δρχ) και τό βραβείο της κριτικής έπιτροπής συμμετείχαν 8 κινηματογραφικές και 8 τηλεοπτικές ταινίες. Παράλληλα είδαμε ένα άφιέρωμα στο Σάμουελ Φούλερ και στον Ρεμόν Ντεπαρντόν. Τό βραβείο πήρε ή ταινία Η εκδίκηση είναι δική μου του γιανπωνέζου Σ. Ίμαμούρα. Η ζωή ενός έγκληματία όπως την άφηγείται ο ίδιος άφου συλληφθεί. Μιά άφήγηση ή όποια βασίζεται σ' ένα ένδιαφέρον σεναριο. Αυτό τό σεναριο, ή έμπειρία του Ίμαμούρα και ή αξιόλογη έρμηνεία του Κέν Όγκάτα συγκροτούν μία καλή ταινία ή όποια έπιχειρεί μία

παράλληλη ήθογραφία τής μέσης και τής λούμπεν κοινωνικής τάξης στην Ιαπωνία. Παρά τις αναμφισβήτητες αρετές τής ταινίας, η θράβευσή της δεν συμφώνησε με την κρίση του κοινού. Αντίδραση δικαιολογημένη μία και τó όλο πλαίσιο τού φεστιβάλ υπαγόρευσε όρισμένα κριτήρια σχετικά με τή θεματολογία τών ταινιών. Η κριτική επιτροπή όμως σ' αυτή τήν περίπτωση δεν θέλησε να περιοριστεί στα θέματα τύπου και κινηματογράφου.

Ο δημιουργός τής ταινίας *Τό ταμπούρο*, Φ. Σλέντορφ, παρουσίασε στο φεστιβάλ τήν πρόσφατη ταινία του *Ο πλαστογράφος* (βραβείο τής γαλλικής ένωσης διευθυντών φωτογραφίας). Η ταινία άποτέλεσε τό επίκεντρο συζητήσεων και κρίσεων και φερόταν μέχρι τό τέλος ως τό φαβορί τού βραβείου. Ο Σλέντορφ εξερευνά τό Λίβανο, τόν καιρό τού έμφύλιου. Τό κεντρικό πρόσωπο τής ταινίας, ό γερμανός δημοσιογράφος (Μπρούνο Γκάνς) φτάνει στό Λίβανο για νά κάνει ένα ρεπορτάζ. Φορτισμένος ήδη με μία σειρά προσωπικά προβλήματα εμπλέκεται περίεργα στή πραγματικότητα τού πολέμου, τήν όποία προσπαθεί όλοένα νά τήν άπωθήσει. Μία διεξοδος-αυταπάτη ή υπάλληλος τής γερμανικής πρεσβείας (Άνα Σιγκούλα) δελεαστική και έξω από τίσ δυτικοευρωπαϊκές νόρμες. Όταν πιά άποφασίζει νά φύγει, φτάνει στή Γερμανία και άρνείται νά γράψει τό άρθρο για νά πλαισιώσει τίσ συγκλονιστικές φωτογραφίες τού φωτογράφου του. Η ταινία ξεκινά από ένα άδιέξοδο και φτάνει σ' ένα άλλο. Στό μεσοδιάστημα περνά από τήν σκληρή πραγματικότητα ενός έμφύλιου πολέμου. Ο Σλέντορφ φαίνεται άναποφασιστος και τέλος φτιάχνει μία ενδιαφέρουσα αλλά άνιση ταινία, χωρίς πραγματικά νά εξαντλεί κάποιο από τά θέματά του ή νά εκμεταλλεύεται όυσιαστικά τούς άριστους ήθοποιους του.

Γραφικότατη ήταν ή κινέζικη ταινία τού Γιάνγκ Γιανγίν, *«Τό χαμόγελο ενός θασανισμένου άνθρώπου»*, ή όποια μάς μετέφερε μερικούς ήχους από τήν «πολιτιστική επανάσταση» στην Κίνα.

Άπό τίσ τηλεοπτικές ταινίες βραβεύτηκε ή ταινία *Άττικα* τού Μάρβιν Τσόμσκυ. Ένα άφιέρωμα στην εξέγερση τών κρατούμενων στίς φυλακές τής Άττικα τών Η.Π.Α. τό 1971. Πιστή στα γεγονότα και στο βιβλίο τού Τόμ Βικερ άναπαριστά με λεπτομέρεια τήν εξέλιξη τής κατάληψης τών φυλακών από τούς κρατούμενους. Η λύση δίνεται από τήν άστυνομία πού εισβάλλει στίς φυλακές, σκοτώνει 29 άτομα και έξασφαλίζει μία προσωρινή σιωπή. Η εξέγερση παραμένει όμως όρσηση στή σύγχρονη Ιστορία τών Η.Π.Α. και ή ταινία ένα Ιστορικό ντοκουμέντο.

Οι ειδικές συναντήσεις τού φεστιβάλ κάλυψαν θεματικές ενότητες και πλαισιώθηκαν από προβολές ταινιών μικρού και μεγάλου μήκους κάθε φορά άνάλογα με τό θέμα. Τά θέματα ήταν: α) «Σπόρ, Κινηματογράφος και Τύπος» β) «Πόλεμος, Κινηματογράφος και Τύπος» γ) «Κινηματογράφος και Τύπος και σημαντικά γεγονότα».

Άξιοσημείωτη ή παρουσία τής γαλλικής τηλεόρασης. Καί τά δύο κανάλια μετέδωσαν μία έκπομπή άπ' εύθειας από τό φεστιβάλ. Οι δύο αυτές έκπομπές *«Les Mardis de l' information»* και *«Τά dossiers de l' écran»* πρόσβαλλαν άποσποσάματα από ταινίες τού φεστιβάλ και στή συνέχεια όργάνωσαν συζήτηση με τή συμμετοχή καλεσμένων και τού κοινού. Η τακτική τής χρησιμοποίησης κινηματογραφικών ταινιών ως υλικό για συζήτηση εφαρμόζεται καιά τά φαινόμενα,

συχνά σέ διάφορες περιπτώσεις στή Γαλλία και άλλου. Μερικές από αυτές τίσ έκδηλώσεις είναι όντως έπιτυχημένες ενώ άλλες σύντομα ξεχνούν τήν ταινία και μετατρέπονται σέ έπικίνδυνα άκαδημαϊκές συζητήσεις. Παρ' όλα αυτά και παρ' ότι μεριδα τού γαλλικού τύπου κατέταξε τίσ παραπάνω συζητήσεις τού φεστιβάλ στίς άρνητικές προσπάθειες, θά έπρεπε νά σημειωθεί ότι άκούσαμε και είδαμε άρκετά ενδιαφέροντα πράγματα. Τό φεστιβάλ είχε τή δική του έφημερίδα ήδη από τήν άρχή τού χρόνου. Η *«Πρώτη Σελίδα»* δημοσίευε καθημερινά ειδήσεις, σχόλια και κουτσομπολιά για τίσ βεντέτες, τούς δημοσιογράφους και τίσ συναντήσεις τους.

Στίς έκδηλώσεις τού φεστιβάλ προστέθηκε τέλος ένα διήμερο θεωρητικής αναζήτησης γύρω από θέματα μέσων επικοινωνίας. Τό θέμα τού συνέδριου: *Τό μέλλον τού Τύπου*, ό τύπος και ή οικονομικοπολιτική έξουσία και ή έπιρροή τής νέας τεχνολογίας στόν τύπο και στό εύρύ κοινό. Προσωπικότητες τής δημοσιογραφίας και τών επικοινωνιών ύπήρξαν οι πρωταγωνιστές τών συζητήσεων. Οι συζητήσεις είχαν κάποιο ενδιαφέρον, συχνά όμως άνισο. Η συνύπαρξη ενός τέτοιου συνέδριου με τό φεστιβάλ, δίχως κάπως τίσ άπόψεις τών παρατηρητών. Ίσως τό έρώτημα θά έπρεπε νά τεθεί γενικότερα στούς διοργανωτές τού φεστιβάλ. Είναι άραγε άπαραίτητο νά καλυφθεί κάθε άποψη και κάθε τόμας τού Κινηματογράφου και τού Τύπου στα πλαίσια ενός φεστιβάλ. Κι αν τελικά είναι άπαραίτητο, πόσο είναι έφικτό.

Η Ζενεβιέθ Ύθέρ ξεκινά αισιόδοξα για τήν πραγματοποίηση τού δεύτερου φεστιβάλ τού χρόνου, με μία πολύτιμη ύπόσχεση τού Ύπουργού Έπικοινωνιών τής Γαλλίας κ. Φιλίου, ή όποια συνεπάγεται μία πολύτιμη ένισχυση.

Λουκία ΡΙΚΑΚΗ, Στρασβούργο 81.

* 21 ώρες μέλη, μόνο από τή Δυτική Εύρωπη.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΑΡΣΟΚΩΜΩΔΙΑ:

Τό κείμενο τού Μανόλη Κούκιου πού ακολουθεί άποτελεί εισήγηση στην έκδήλωση-άφιέρωμα τής Π.Ε.Κ.Κ. για τούς Έλληνες κωμικούς πού διοργανώθηκε στο πλαίσιο τής «Έκφρασης 82» τόν Φεβρουάριο τού 1982.

Μικρό Βοήθημα για τό Σπερβινό Θεατή

1

Η φαρσοκωμωδία είναι ένα από τά «ταπεινά» έκείνα είδη τού κλασικού-έμπορικού ελληνικού κινηματογράφου και από μερικές άπόψεις, όπως θά δουμε στή συνέχεια, τό πιο χαρακτηριστικό είδος «ταπεινό» από τήν άποψη πως ποτέ κανείς σοβαρός

κριτικός της εποχής δέν καταδέχτηκε να ασχοληθεί μαζί του, όπως άλλωστε έγινε και με τα είδη μελό και «φουστανέλλας». Τό κοινό όμως της εποχής – μιλάμε γιά τή δεκαετία τού '50 και τό πρώτο μισό αúτης τού '60 – κάθε άλλο παρά περιφρόνησε τίς δημιουργίες τών αγαπημένων του κωμικών. Παράλληλα μέ τίς αμερικάνικες ή εύρωπαϊκές ταινίες ό μέσος θεατής τής εποχής «κτανάδων» σταθερά κι αυτό τό είδος τού θεάματος, δίχως βέβαια νά άγνοεί τίς διαφορές (ποιοτικές, τεχνικές και άλλες) πού ύπήρχαν ανάμεσα στό είσαγόμενο και τό ντόπιο προϊόν.

Σήμερα λοιπόν πού βλέπουμε και ξαναβλέπουμε τίς ταινίες αυτές στήν τηλεόραση δέν μπορούμε νά μήν άναρωτηθούμε: τί ήταν αυτό πού ένωσε τόσο γερά τό θεατή μέ αυτό τό θέαμα; Ποιοί είναι οι ιδεολογικοί κι οι αισθητικοί δεσμοί πού φτιάχνουν αúτη τή σχέση; Και τέλος, ποιά μπορεί νά είναι τό σημερινό ένδιαφέρον γιά τέτοιου είδους ταινίες.

2

Θά Ξεκινήσουμε από τό ιδεολογικό κλίμα τών φαρσοκωμωδιών, γιατί αυτό μάς χτυπά πρώτο στό μάτι μέσα από τήν αναπόφευκτη σύγκριση τών εποχών, τών ήθών και τών προβλημάτων, αλλά και γιατί αυτό θα μάς δώσει τό σωστό πλαίσιο γιά τήν εξέταση και τής καλλιτεχνικής πλευράς.

Είναι πέρα από κάθε άμφιβολία ότι οι ταινίες αυτές καθρεφτίζουν τή μικροαστική ιδεολογία τής εποχής τους, μιάς εποχής μετάβασης από τήν προπολεμική, άγροτική Έλλάδα στήν ιδιόμορφα άστικοποιημένη Έλλάδα, όπως αúτη άναδύεται μέσα στή δεκαετία τού '60.

Οι ήρωες τής φαρσοκωμωδίας, όπως βλέπουμε στήν όθόνη, άφήνουν τήν έπαρχία τους κι έρχονται νά προστεθούν στόν πληθυσμό τής Άθήνας. Μερικοί έπιμένουν νά κρατούν άκόμα τή χωριάτικη προφορά τους, κι αúτό γίνεται αίτια γιά μιά σειρά από κωμικές καταστάσεις. Πουλώντας λοιπόν κτήματα και ζώα πιάνουν ένα τριάρι σέ πολυκατοικία μέ θυρωρό, κι άνοιγουν μαγαζί ή μπάνιουν κάπου υπάλληλοι. Κάποιοι από αúτους προκόβουν γρήγορα, χάρη σ' ένα συνδυασμό σκληρής δουλειάς και άτιδοσύνης και γίνονται μεγαλέμποροι, βιομήχανοι ή πολιτικοί, δίχως νά πάψουν νά είναι ήρωες φαρσοκωμωδίας. Φυσικά έχουν παντρευτεί, μέ τή σχετική προίκα, και δημιουργείσιν οικογένεια κι υποχρεώσεις, πρός μεγάλη ικανοποίηση τών σεναριογράφων πού βρίσκουν μιά άστείρευτη πηγή θεμάτων στή μοιχεία, τήν αυθάδεια τών νεαρών θλαστών, τά άταίριαστα είδύλλια τους κ.λπ., κ.λπ.

Μέ δυό λόγια, στό μύθο τής ταινίας άποτυπώνεται ή διαδικασία σχηματισμού αúτων τών χαρακτηριστικών μικροαστικών στρωμάτων – ιδιόμορφων προϊόντων τής άγροτικής έξόδου, πού μέ τό μεταπρατικό τους ρόλο, τήν πολιτική τους κινητικότητα (ούσιαστικά τήν ά-πολιτικότητά τους), και τά συντηρητικά τους ήθη σφράγισαν τή μεταπολεμική ελληνική κοινωνία.

Αúτη ή άποτύπωση άκολουθεί ένα πρότυπο: ό μύθος τής ταινίας στρέφεται γύρω από μιά σύγκρουση, είτε ανάμεσα σέ δυό διαφορετικά τέτοια στρώματα, π.χ. ή άφιξη τού θλάχου θείου από τό χωριό πού σκοκάρει τούς συγγενείς του τής Άθήνας, είτε ανάμεσα στό μέλη τού ίδιου στρώματος, π.χ. μιάς οικογένειας

όπου είσβάλλουν τά νέα ήθη και διαταράσσουν τήν ίσορροπία (μόδες, χοροί, άνεξαρτησία παιδιών και γυναίκας, κ.λπ.). Πάνω σ' αúτό τό ύπόβαθρο χτίζεται κι ή άλυσίδα τών κωμικών καταστάσεων και τελικά ή λύση τών συγκρούσεων παρεξηγήσεων. Πρόκειται γιά μιά συμφιλίωση, μιάν άρση τής αντίθεσης, πού γίνεται μ' έναν τρόπο πού άξίζει νά τον δοούμε από πιό κοντά: τό προξενείο πού πετυχαίνει, ή δουλειά πού σώνεται, τά παιδιά πού συμμορφώνονται, αλλά και: ό βλάχος πού έκμοντερνίζεται, τό στραβόξυλο πού εξημερώνεται, ό κομπογιαννίτης πού Ξεσκεπάζεται, μά πάνω άπ' όλα: ή οικογενειακή και, γενικότερα, ή κοινωνική γαλήνη πού διαφυλάσσεται, ενώ οι νέες ιδέες και συμπεριφορές τελικά έγκλιματίζονται. Πίσω άπ' όλα αúτα βασίλει οι ή αισθηση πώς τά πράγματα μένουν κατά βάθος άναλλοίωτα, κι άν υπάρξει κάποτε κάποιο πρόβλημα αúτό μπορεί νά λυθεί άνάδυνα, καθώς τό νέο και τό άλλο τελικά ύποτάσσονται στό παλιό και τό ίδιο.

3

Γιά νά φτάσει όμως ό θεατής τής Άθήνας ή εκείνος τής έπαρχίας (πού άνειρεύεται τά άσανέρ και τά καλοριφέρ τής πρωτεύουσας) νά γελάσει μέ τό ίδιο τό κωμικό είδωλο, δηλαδή νά γίνει θεαμα τό ιδεολογικό αúτό κλίμα, χρειάζεται κάποιο αισθητικό περιτύλιγμα. Η φόρμα τής φάρσας έξυπνερτει άριστα αúτό τό σκοπό. Στή φάρσα οι κωμικές καταστάσεις είναι στήν ούσία παρεξηγήσεις, άφού ή άλήθεια είναι μιά, αúτη πού Ξέρει (ή ύποπτεύεται) ό θεατής, ενώ οι ήρωες τήν άγνοούν, έτσι μπερδεύονται και θγάζουν γέλιο. Έξασφαλίζεται λοιπόν ή εξέλιξη αλλά και ή ολοκλήρωση τής

Ο Βασίλης Λογοθετίδης και ή Ίλια Λιβίκου στό Ένα θόταλο στή λίμνη τού Άλέκου Σακελλάριου



ιστορίας: η αποκατάσταση της αλήθειας, που άφου την αποδεχτεί ο κάθε κατεργάρης πηγαίνει στον πάγκο του.

Άλλωστε η φαρσοκωμωδία προσφέρει το πρόσθετο πλεονέκτημα να μπορεί να τοποθετηθεί μέσα σε οποιοδήποτε είδος ντεκόρ: πλούσιο ή φτωχό, λαϊκό ή άριστοκρατικό, κι από κει να άντληει πρόσθετο υλικό για τις κωμικές της καταστάσεις, δίχως θέβαια την υποχρέωση να πλησιάζει σοβαρά τα αντίστοιχα κοινωνικά θέματα (κάτι που, για παράδειγμα, δεν μπορεί να γίνει στο μελό, όπου η βασική σύγκρουση γίνεται ανάμεσα σε πλούσιους και φτωχούς).

Βέβαια η φαρσοκωμωδία δεν είναι αποκλειστικότητα του ελληνικού κινηματογράφου της εποχής. Το θέατρο, αλλά και τα πρώτα δημοφιλή ραδιοφωνικά σήριαλς (*Οικογένεια Παπαδοπούλου*, *Τό ημερολόγιο ενός θυρωρού*) κινούνται στα ίδια ακριβώς πλαίσια και μάλιστα αποτελούν υλικό για ταινίες. Αυτό που εξασφαλίζεται με την κινηματογράφηση των αντίστοιχων φαρσοκωμωδιών είναι η αποτελεσματικότερη διάχυσή τους, μέσω του ύφιστάμενου συστήματος διανομής, καθώς και η προσθήκη της τόσο επιθυμητής οπτικής διάσπασης στους ραδιοφωνικούς ήχους. Με δυο λόγια, η τελειότερη έμπορευματοποίηση του μικροαστικού νεοίρου.

Η κινηματογραφική κωμωδία χτίζει λοιπόν ένα δίχτυ γέλιου και κωμικής συνενοχής ανάμεσα στην πόλη και το χωριό, τη συνοικία και το Κολωνάκι, τόσο στη σκηνή όσο και στην πλατεία! «*Nai, vai! Αυτά έχει η ζωή! Σαχλαμάρα άλλα γελάσαμε!*».

Το κινηματογραφικό αυτό είδος βασίζεται σε δύο αισθητικά γνώρισμα. Πρώτα-πρώτα έχουμε την άμεση σχέση του με την επικαιρότητα και τα «καυτά» της προβλήματα, που του εξασφαλίζει τη φαινομενική ποικιλία του, και κρύβει την ουσιαστική ιδεολογική του όμοιογένεια. Το *Ζητείται ψεύτης*, για παράδειγμα, άρχίζει σαν σάτιρα του ρουσφετιού και της συμπεριφοράς των άστών πολιτικών: άφου όμως άποσπάσει από την προσέγγιση αυτή μία σειρά από κωμικά στοιχεία, μετατοπίζει τον άξονα του κωμικού προς το θέμα της μοιχείας, όπου και τελικά έντοπίζεται η κεντρική σύγκρουση. Το γνώρισμα αυτό της φαρσοκωμωδίας είναι που γεννά στον προβληματισμένο θεατή αυτή την αίσθηση του άνολοκλήρωτου, την έντύπωση ενός λόγου που δεν κατάφερε να άρθρωθεί, για να μείνει άπλο ψέλλισμα και να χαθεί τελικά πίσω από τα χοντρά γέλια.

Το δεύτερο και σπουδαιότερο καλλιτεχνικό γνώρισμα της φαρσοκωμωδίας άφορα τους κωμικούς μας τύπους. Δεν είναι υπερβολή αν πούμε πως η μόνη αισθητική άπόλαυση του σημερινού θεατή βασίζεται σ' αυτές τις μικρές μά χαρακτηριστικές δημιουργίες των μεγάλων μας κωμικών ήθοποιών στο έσωτερικό της φάρσας και, συνήθως, άνεξάρτητα άπό την εξέλιξη του μύθου. Έτσι, οι γκρινιάρηδες του Αυλωνίτη, το κόρδωμα του Ρίζου, η μάσκα της Βασιλειάδου, η θυμοσοφία του Φωτόπουλου, το κόμπιασμα του Ηλιόπουλου, το τρέξιμο του Βέγγου, το πλάσιμο των τυπών του Λογοθετίδη, οι παλληκαρισμοί του Χατζηχρήστου ξεπερνούν και, σ' ένα βαθμό άνατρέπουν, το ρόλο τους σαν στολιδιών της ταινίας. Αυτό συμβαίνει ακόμα κι όταν οι αντίστοιχοι τυποί περιορίζονται σε δευτερεύς ρόλους, κάτι που γίνεται βαθμιαία, καθώς η φάρσα γίνεται κομντι, για να αφομοιωθεί τελικά άπο το νέο είδος του μιούζικαλ που βασιλεύει στα χρόνια της δικτατορίας.

Όπως σε κάθε κωμωδία, έτσι κι εδώ ο θεατής πειμένει άνυπόμονα τη σκηνή όπου για παράδειγμα, ο Γκιωνάκης κάνει τον διανοητικά καθυστερημένο, για να ξεκαρδιστεί. Όμως εδώ το γνώρισμα αυτό άποκτά ένα επιπλέον νόημα, που όφείλεται άπο τη μία μεριά στην όλη ιδεολογία και αισθητική του είδους, όπως την περιγράψαμε στα προηγούμενα, κι άπο την άλλη στη γνήσια λαϊκή προέλευση των κωμικών τύπων.

Οι τύποι αυτοί έρχονται στη φαρσοκωμωδία άπο άρκετά μακριά, κι όχι θέβαια με κριτήρια τόπου ή χρόνου. Διασχίζουν την άπόσταση που χωρίζει την πηγαία λαϊκή δημιουργία άπο τη μικροαστική κινηματογραφική φάρσα, περνώντας πρώτα άπο την έπιθεώρηση, όπου μορφοποιούνται θεατρικά, κι έπειτα άπο τη θεατρική φάρσα. Όμως η έπεξεργασία της μάσκα του τύπου στη θεατρική σκηνή πατάει γερά πάνω στη συσσωρευμένη πείρα άπο το λαϊκό θέαμα της άγοράς, το θέαμα του πιανηγυριού, τον τρελό του χωριού, τον τύπο της γειτονιάς και τον άστείο της φάρας. Άπο εκεί άντλούν υλικό κι εκεί παραπέμπουν διαρκώς οι μεγάλοι αιώτοι ήθοποιοί. Έτσι βασικό γνώρισμα της κωμικής τους λειτουργίας είναι το σεξουαλικό, χοντρό καλαμπούρι, ή χρήση δηλαδή του σωματικού στοιχείου, όπου ένσωματώνουν και την οποιαδήποτε ιδιομορφία τους (ύψος, ύφος, φαλάκρα, περπάτημα, κ.λπ.).

Ο τύπος χρησιμοποιεί τη φαρσοκωμωδία για να στήσει σε μία γωνία της την πρόχειρη παράσταση του και να ψυχαγωγήσει, συνήθως αυτοσχεδιάζοντας, το κοινό του. Άψηφά το σχηματικό σενάριο, την άνεπαρκή διέυθυνση των ήθοποιών, και κάτω άπο το βλέμμα των κάποτε άμηχανων συναδέλφων του δημιουργεί ένα δικό του θέαμα μέσα στο γύρισμα ή στην παράσταση. Όμως, άπο την άλλη πλευρά, χρησιμοποιείται άπο τη φαρσοκωμωδία, όπου άποτελεί και το κύριο άτού της, και βασικό στήριγμα της ελληνικότητας και της λαϊκότητας της. Κι αυτή η τελευταία πλευρά είναι κι η καθοριστική για τη δουλειά του κωμικού που, τελικά, έντάσσεται στη λογική της φάρσας, που προχωρεί κι άλοκληρώνεται σύμφωνα με το γνωστό της σχήμα. Καινούργια λοιπόν αίσθηση άνολοκλήρωτου για τον άνήσυχο σημερινό θεατή...

4

Θά μπορούσαμε να πούμε πολλά ακόμα για την κωμωδία, π.χ. να μιλήσουμε για τη χρήση και το ρόλο της μουσικής, ή για τη σχέση της με τα άλλα κινηματογραφικά είδη. Πιστεύουμε όμως πως με τα όσα προηγήθηκαν φάνηκε καθαρά ή χαρακτηριστική της θέση ανάμεσα στα είδη αυτά – θέση γέφυρας με το χώρο των λαϊκών θεαμάτων και μαζί θέση έπεξεργασίας ενός νέου, μικροαστικού τύπου, ύποκειμένου-θεατή για τον ελληνικό κινηματογράφο της εποχής. Άς σταματήσουμε λοιπόν εδώ κι άς μείνουμε να φανταζόμαστε έναν άλλο κινηματογράφο που, αντί να άγωνίζεται να υποτάξει το λαϊκό κωμικό, θά όργωνανε το θέαμα πάνω στο χυμώδη αυτοσχεδιασμό του.

Ο κινηματογραφιστής Ζάν Έστας αυτοκτόνησε πριν από μερικούς μήνες. Το κείμενο του Θόδωρου Σούμα αναφέρεται στη ταινία του Μιά θρώμικη ιστορία (1978). Ο Σ.Κ. θα επανέλθει στο έργο του, με αφορμή την προβολή στην Ελλάδα του Η μαμά και η πουτάνα (1973), ταινίας μύθου της δεκαετίας του 70.

Θανατηρές επιθυμίες

(«Μιά θρώμικη ιστορία», του Ζάν Έστας)

Τό φίλμ πού γύρισε τό 1977 ό Ζάν Έστας, άποδεικνύει έμπρακτα πόση κινηματογραφική άξία μπορεί νά υπάρχει σέ μιά ταινία πού βρίσκεται στόν άντιποδα τού σινεμά «μεγάλης βιομηχανικής παραγωγής», πού παρεκκλίνει άπό τούς κανόνες τού (μεγάλου) μήκους ¹ και τής με άρχή και τέλος άφηγηματικής μυθοπλασίας (άν και ή τελευταία έμπεριέχεται και άφομοιώνεται στό Μιά θρώμικη ιστορία).

Τό Μιά θρώμικη ιστορία άνήκει σ' έκείνα τά άριστουργήματα τού «έρωτικού σινεμά» πού μολονότι δέν άποκαλύπτουν στό θεατή ούτε ένα έκατοστό φορτισμένης έρωτικής σάρκας (πλήν, ίσως, τού ματιού τού ήρωα και άφηγητή τής ταινίας) είναι άπό τά πιό «αίσχρά». Η έρωτική φόρτιση, ή κορύφωση τής «αναισχυντίας» τού έργου, έπιτελούνται μόνο στό έπίπεδο τού λόγου: ή προφορική άφήγηση άποπλανά και στοιχειώνει τή φαντασία τού θεατή.

Τό φιλικό έγχειρήμα τού Έστας μοιράζεται σέ δύο μέρη: Τό πρώτο είναι ή άπό ένα συγγραφέα άφήγηση – σκηνοθετημένη – μιάς προσωπικής του ιστορίας διαστροφής. Τό δεύτερο είναι ή ίδια άφήγηση, εκ τού φυσικού φιλμαρισμένη, υπό τή μορφή τού «άμεσου-κινηματογράφου». Τό α' μέρος παίζεται άπό ήθοποιούς, στό β' μέρος ό άφηγητής είναι ό ίδιος ό συγγραφέας πού έξησε τή σεξουαλική έμπειρία (οί διαφορές στό λόγο και τή δράση μεταξύ σκηνοθετημένου» και «ντοκυμαντερίστικου» κομματιού είναι έλάχιστες).

Ποιά είναι ή επαναλαμβανόμενη δύο φορές άφήγηση τού συγγραφέα: Ένας άντρας (ό συγγραφέας Ζάν-Νοέλ Πικ στό «ντοκυμαντέρ»), ό ήθοποιός Λονσντάλ στό «σκηνοθετημένο») μείπει, μέσα σ' ένα μπάρ, στό μυστικό τού WC: Άπό μιά τρύπα στό κάτω μέρος τής πόρτας τής γυναικείας τουαλέτας παρατηρεί, γιά πολύ καιρό, τά αιδoία τών γυναικών πού κάθονται γιά τίσ σωματικές άνάγκες τους. Αύτή ή παρατήρηση τού γίνεται έμμομη ίδέα, τόν οδηγεί σέ σχολαστικές κατατάξεις τών αιδoίων στήν αναζήτηση τής «άλήθειας» τους. Μετά άπό χρόνια άφηγείται αύτή τή βασανιστική έμπειρία του στό σκηνοθέτη (τόν «υποδύεται» ό Έστας στό «ντοκυμαντέρ») και σέ ώρισμένες γυναικες, πού άντιδρούν ένοχλημένες κατά βάθος και μάλλον



Ο Jean Eustache κι ό Maurice Pialat στό γύρισμα τού Mes petites amoureuses

άντιστεκόμενες στό λόγια του.)

Τό φίλμ αύτό τού Ζάν Έστας – άν τό στοχαστείς άναδρομικά, ιδιαίτερα μετά τήν αυτοκτονία του – είναι μιά θανατηρή έρωτική ιστορία: Η φευγαλέα, υπέρτατη και άπιαστη ήδονή, συνδέεται με τό χαμπερπές σούρσιμο στή θρώμιά, τόσο κυριολεκτικά (στό θρώμισμένο δάπεδο τών καμινεδών σέ μιά κοπιαστική, ταπεινωτική και γελοία στάση, όπως παραδέχεται ό άφηγητής), όσο και μεταφορικά (κατάδυση στόν «κάτω κόσμο» τής ήθικής). Αύτή ή ήθική ταπεινώση, ή υπέρβαση τής ήθικής συνείδησης, πού μετατρέπεται στήν έκμηδένιση τής κατά προέκταση συναντά τήν εκμηδένιση, τή θανάτωση τού ύποκειμένου. Στή θρώμικη ιστορία ή άπόλαυση τυλιγεται με τό ένδυμα μιάς ρέουσας ντροπής, δένεται με τόν πόνο και τόν κόπο.

Η ταινία παράλληλα ταυτίζεται με τίσ περιπέτειες τής δυσπροσδιόριστης και άσταθούς έρωτικής έπιθυμίας: με τήν αναζήτηση τού άληθινού άντικειμένου μιάς πραγματικής έπιθυμίας. Τό φίλμ θέτει τό θεμέλιο γιά τήν άνίχνευση τού πλέγματος μέσα στό όποιο λανάνται τούτ ή συγκεκριμένη έπιθυμία και τό άντικειμένο τής (τί έπιζητεί ό συγγραφέας;). Αναγκαία ώθείται ό θεατής στή χρήση και τής ψυχαναλυτικής άνάγνωσης τού ύποκειμένου (του συγγραφέα, άλλα ίσως και τού σκηνοθέτη, ό όποίος έπιφορτίζεται νά φέρει σέ πέρας – μέσω τών εικόνων και τών ήχων – τήν άφήγηση τού πρώτου).

Ένα άπό τά (άπαγορευμένα) άντικείμενα τής έπιθυμίας τού συγκεκριμένου ύποκειμένου είναι ή γυναικα. Έπισκοπώντας τό «διακριτικό σήμα» τής (τά αιδoία), κατατάσσοντάς τα, τό ύποκειμένο οδηγείται σέ μιά άκρεια φαντασίωση, άπογειώνεται άπό τήν πραγματικότητα. Κοιτάζοντας άπό τήν τρύπα έξομοιώνεται μ' αύτό πού βρίσκεται στήν άλλη μεριά τής, με τή γυναικα. Κοιτάζοντας τά σεξουαλικά όργανα τού άλλου φύλου, αύτός βλέπει τόν άνδρισμό του εύνουχισμένο.

Ένα άπό τά πιό ένδιαφέροντα στοιχεία αύτής τής πλευράς τής ταινίας είναι ή στάση τών γυναικών πού παρακολουθούν τόν, σχετικό με τά αιδoία πού επισκοπούσε, λόγο τού Πικ-Λονσντάλ: οι γυναικες ή άντιπαράτασσουν στό λόγο του μιά άντίσταση, α) γιαι τίσ μετατρέπει άπό ύποκειμενα σέ (σεξουαλικά)

άντικείμενα, θ) γιατί ο λόγος του παυει ν' αφορά τὰ πραγματικά σεξουαλικά ὄργανά τους και ἀναφέρεται πλέον στὰ φανταστικά ἀντικείμενα τοῦ ντελίριου τοῦ ἀντρα. Ἡ ἀντιδρῶν ἀμήχανα και θεβιασμένα θέλοντας νὰ ἐπιδείξουν, τεχνητὰ, μιὰ ἐρωτική συμμετοχή, προτεινόντας του π.χ. νὰ καθήσουν στὴ τουαλέτα γιὰ νὰ τοῦ δείξουν τὸ θέαμα. Σ' αὐτὴ τὴν ἀντίδραση ὁ συγγραφέας ἀπαντᾷ ἀρνητικά, ἐκνευρίζεται, σὰ νὰ μὴ τὸν καταλαβαίνουν: κατὶ τέτοιο δὲν θὰ τὸν ἐνδιέφερε καθόλου. Ὡς ἡδονοβλεψίας δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ μιὰ γυναίκα-ἐπιδείξια, ἀντίθετα ἐπιθυμεῖ νὰ κλέψει ἐν ἀγνοία τῆς τὴν εἰκόνα, μὲ μόχθο και ὀδύνη (κι ὄχι εὐκόλα και χαριστικά).

Τὸ *Μιὰ θρώμικη ἱστορία* ἀποτελεῖ ἓνα ἰδιότυπο παράδειγμα συνάρθρωσης τῶν φιλικῶν χώρων. Συνάρθρωση τέλεια ἀλλὰ και φανταστική (ἐκτός πεδίου) μίως και συμβαίνει μόνο στὸ ἐπίπεδο τοῦ λόγου (και ὄχι τῆς εἰκόνας): ὁ Πικ - Λονσντάλ στήνει μέσα στὴ μυθοπλασία (του) ἓνα χώρο ἀκριβούς και ὀλοκληρωμένης δομῆς: Φαντάζεται ὅτι ἡ πόρτα κατασκευάστηκε μὲ βάση τὴν ὄπη, ἡ λεκάνη μὲ βάση τὴν ὄπη και τὴν πόρτα, ἡ τουαλέτα μὲ βάση τὸ προηγούμενο σύστημα, πάνω στὸ ὅποιο οἰκοδομήθηκε τὸ μπάρ... και στὴ συνέχεια ὀλοκληροῦν τὸ κτίριο, και ὀλο αὐτὸ τὸ σύστημα ἔχει σάν ὑποκείμενο τὸν ἰδιόρρυθμο ἡδονοβλεψία - ἐρευνητὴ (- σκροποθέτη).

Τὸ ἐρωτικό και ψυχαναλυτικό νόημα, τὸ νόημα τῶν ἐπιθυμιῶν (ποῖο ὁμως;) συμπληρώνεται στὴν ταινία μὲ τὸ κινημ/κό, τὸ αἰσθητικό νόημα. Ὁ Ἐστᾶς ἀντιπαραθέτει μέσα στὸ φιλμ του τὸ «ντοκιμαντέρ» και τὴ «μυθοπλασία» (σὲ ὀλοκληρωμένη και «καθαρὴ» μορφή). Δίνει ἔτσι στὸ θεατὴ τὸ ἐρέθισμα νὰ διερευνηθεῖ, μέσα ἀπὸ τὶς ἀντιφάσεις τους, τὶς ἰδιότητες και τὴν ὑπόστασή τους. Τὰ δύο μέρη τοῦ φιλμ ἔχουν περίπου ἀντίστοιχες εἰκόνας και διαλόγους. Ποῖος εἶναι ὁ πιὸ ἀληθινός ἢ πιὸ δυνατός, ὁ «ἀμεσος-κιν/φος» ἢ ὁ «μυθοπλαστικός»; Τὶ σημαίνει κινηματογραφικὴ ἀναπαράσταση και τί συνεπάγεται; Μήπως ἐμπρός στὴ κάμερα, στὸ κινηματογραφικό και σκηνοθετικό μηχανισμό, τὸ «ἀναφερόμενο» ἢ «παρεπέμπον» (référént) σβύνει, χάνεται, ἀντικαθίσταται ἀναγκαῖα ἀπὸ ἓνα δημιουργημένο ἀντικατοπτρισμό; Μήπως αὐτὸ δὲν συμβαίνει ἀκόμη και στὸν «ἀμεσο-κινηματογράφο», ὅπου ἰσως ὁ Πικ μετατρέπεται σὲ ἓναν αὐτοσχέδιο ἡθοποιό, ἔξχνώντας ἢ μάλλον ἀνασκευάζοντας (γιὰ τὴ κάμερα) τὴν προὔπαρχουσα ἱστορία του; Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο ὁ ἡθοποιὸς Λονσντάλ δὲν εἶναι παρὰ ὁ δευτερός ἀντικατοπτρισμὸς τοῦ πρώτου. Πράγματι ἡ ἀλήθοφάνεια και ἡ «ἐντύπωση πραγματικότητας» καταστρέφονται στὴν ταινία ἀπὸ τὴν ἀντιπαράθεση αὐτῶν τῶν, διαφορετικῶν στὴν κατασκευὴ τους, μερῶν. Ὅμως μήπως ἡ ἀλήθεια τοῦ ἓνος δὲν πολλαπλασιάζεται ἀπὸ τὴν ἀλήθεια τοῦ ἄλλου, ἢ ἀλήθεια τοῦ «ἀμεσου» δὲν ἰσχυροποιεῖ αὐτὴ τοῦ «σκηνοθετιμένου», μὲ ἀποτέλεσμα ἢ θαθευτερὴ ἀλήθεια, ἢ οὐσία αὐτῆς τῆς ἐρωτικῆς ἱστορίας νὰ ἀναφαινεῖται πολὺ ἐντονώτερα, δυναμωμένη, φορτισμένη ἐπιπλέον και μὲ ἓνα κινηματογραφικό νόημα; (Ἄλλθειες και νοήματα ποῦ παίρνουν τὴ μορφή ὄχι τόσο θεβαιώσεων, ὀσο ἐρωτημάτων).²

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ

(Μιὰ ταινία τῆς Μαρίας Γαβαλά και τοῦ Θόδωρου Σούμα)

Τὸ *Περί Έρωτος*, ἡ πρώτη μας ταινία μεγάλου μήκους εἶναι ἓνα δίπτυχο· ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο μέρη ποῦ ἔχουν συγγενὴ κινηματογραφικὴ προβληματική και περιστρέφονται γύρω ἀπὸ τοὺς ἴδιους θεματικούς ἀξονες, τὸν ἔρωτα και τὶς σχέσεις τῶν δύο φύλων στὸ ἐρωτικό ἐπίπεδο. Οἱ δύο ἱστορίες δὲν ἀποτελοῦν ἢ μιὰ συνεχῆ τῆς ἄλλης, ἀλλὰ ἡ ἡρωίδα τοῦ πρώτου μέρους περνᾷ στὸ δεύτερο, ἀποτελώντας τὸ συνδετικό κρίκο, τὸ πρόσωπο ποῦ ὄντας κατεξοχὴν ἀνεξάρτητο και περιφερόμενο, μπορεῖ νὰ ὑπάρχει συγχρόνως «ἐδῶ και ἀλλοῦ». Τὸ σενάριο τῆς ταινίας γράφτηκε ἀπὸ κοινού, ὀμως τὸ α' μέρος (μὲ κεντρικό πρόσωπο μιὰ γυναίκα) ἔχει σκηνοθετηθεῖ ἀπὸ τὴ Γαβαλά και τὸ θ' (μὲ ἡρωα ἓναν ἀντρα) ἀπὸ τὸν Σούμα. Πρόκειται γιὰ ἓνα μοίρασμα τοῦ βλῆματος (πῶς κοιτᾷ ἓνας ἀντρας και πῶς μιὰ γυναίκα), χωρὶς αὐτὸ νὰ συνεπάγεται μιὰ μηχανιστική, ἔκ τῶν προτέρων συμφωνία, πάνω στὸν τρόπο ποῦ ἀντιμετωπίζονται φιλικὰ οἱ ἰδιαιτερότητες τῶν δύο φύλων. Καὶ οἱ δύο πτυχές τοῦ φιλμ θεμελιώνονται και κανοναρχοῦνται ἀπὸ τὶς ὀρμές ποῦ διέπουν τὴν ἰδιαιτερότητα τῆς κάθε ματιάς. Ἀπὸ κει και πέρα θὰ μποροῦσαμε ἰσως νὰ μιλήσουμε γιὰ μιὰ κοινὴ αἰσθητικὴ ὀπτική, γιὰ μιὰ συγγενὴ μέθοδο στὴν ἀφήγηση.

Ἡ Χρυσάνθη (Γιώτα Φέστα), ἡ ἡρωίδα τοῦ πρώτου μέρους, εἶναι μιὰ φοιτήτρια ἀπὸ τὴν ἐπαρχία ποῦ ἔχει ἐγκαταλείψει τὶς σπουδές της κι ἔχει κόψει τοὺς δεσμούς μὲ τὸν παλιό της περίγυρο. Περιφέρεται στὴν Ἀθήνα και ἐπιδιώκει σχέσεις ἀμεσα ἢ ἔμμεσα ἐρωτικές, κατασκευάζοντας ἄλλοτε φανερά κι ἄλλοτε συγκαλυμένα τὴν ἔκβαση τῶν «συναίσθηματικῶν της προσεγγίσεων». Πρόκειται γιὰ μιὰ σειρά ἀπὸ ὀλοκληρωτικὰ ὀποτυχίες. Ὑπάρχει μιὰ ἔκ τῶν προτέρων γνώση τῆς ὀποτυχίας, ὀσον ἀφορᾷ τὴν ἐρωτικὴ ἐπικοινωνία. Ὅμως αὐτὸ δὲν ἐμποδίζει τὴν ἀδιάλειπτη τάση πρὸς τὸ ἔκει. Ἡ ἡρωίδα εἶναι ἓνα πρόσωπο ποῦ κατασκευάζει μὲ ἐπιμέλεια τὴ μοναξιά του. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἀντιδρᾷ και ἐξεγείρεται. Κερδίζει χρόνο κι ἀσχολεῖται μὲ τοὺς πόνους, τὶς χαμένες του ἡδονές, τὸ σῶμα, τὶς μνήμες και τὴ σεξουαλικότητά του. Στὸ φιλμ τὸ γυναικεῖο σῶμα ἐνεργοποιεῖται πρὸς ὀλες τὶς κατευθύνσεις. Ἐκμεταλλεῦεται τὴν ἀρρωστία, τοὺς πόνους του, περιφέρεται ἀπεχθανόμενο τὴν ἀκίνησια και ἀναζητώντας τὰ προνόμια ποῦ τοῦ στέρνησαν.

Ἡ ἐρωτικὴ θία διαπερνᾷ ὀλοκληροῦ τὸ πρώτο μέρος τῆς ταινίας, σηματοδοτώντας τὰ ραντεβού της Χρυσάνθης, τὴν συμπεριφορὰ τῶν προσώπων γύρω της, τὶς μνήμες, τὰ ὀνειρά της, τὶς ἐπιθυμίες της (ὀ τρόπος π.χ. μὲ τὸν ὀποῖο ἀποκοιμεῖται ἢ ὀμοφυλοφιλία της, ὀ διὰ τοῦ λόγου θιασμός που της γίνετα ἀπὸ τὸν πορνολόγο περαστικό ἐπισκέπτη κλπ.) Ἡ σεξουαλικὴ θία ἀπλώνεται σ' ὀλη τὴν πόλη. Τὰ μέσα ἐνημέρωσης μιλούν γιὰ τὸ θιασμό και τὴ δολοφονία τῆς μικρῆς τουριστίας, γιὰ τὴ διαφυγὴ τοῦ δολοφόνου, γιὰ τὸν ψυχικό κλονισμό τοῦ πατέρα τοῦ θυματος, τὸν ἐπικείμενο θάνατό του. Ἀλλὰ και ἡ ἴδια ἡ Χρυσάνθη εἶναι φορεὺς θίας Κόθοντας τοὺς δεσμούς μὲ τὸ παρελθόν, τὶς ὀπουδές, τὴν

1. Τὸ *Une sale histoire* ἔχει διάρκεια ὀσχεδόν μιὰ ὀρα και εἶναι νάμφηνη παραγωγή

2. Βοηθήματα τοῦ κεμένου, οἱ κριτικές τῶν Μπερνάρ Μπαλάν και Πασκάλ Μπουνιτζέρ, καθώς και ἡ συνέντευξη τοῦ Eustache, στα *Cahiers du cinéma* (No 284 και 285).



Ο Γιάννης Ζαβραδινός και η Χαρά Άγγελουση στη ταινία των Θόδωρου Σούμα και Μαρίας Γαβαλά *Περί έρωτος*

οικογένειά της, προκαλεί τόν θανάσιμο τραυματισμό του δικού της πατέρα.

Η Χρυσάνθη σάν πρόσωπο που τό χαρακτηρίζει ή βία, θά εισχωρήσει πεισματικά και στο δεύτερο μέρος τής ταινίας και μέ βλαιο τρόπο θά θελήσει νά ανοίξει τά μάτια του 'Ιάσωνα, πού εξαιτίας τής έρωτικής τρέλας έθελοτυφλεί. Στο σημείο αυτό ή έρωτική βία του πρώτου μέρους έρχεται νά συναντήσει τήν έρωτική τρέλα του δεύτερου. Έδώ έχουμε τήν (άντρική) τρέλα, τά πάθη και τόν πόθο στις έρωτικές σχέσεις των δύο φύλων, μέσα από τή σχέση του 'Ιάσωνα (Γιάννης Ζαβραδινός) μέ δυο γυναίκες, τήν Άννα (Χαρά Άγγελουση) και τήν Άρετή (Σοφία Κακαρελίδου). Ο 'Ιάσωνας είναι ένας υπάλληλος πού θέλει νά γίνει συγγραφέας έρωτικών μυθιστορημάτων. Τό παράδοξο του «τριγώνου» πού ζει θρίσκεται στο ότι αν και γνωρίζει τήν πλήρωση μέ τήν πρώτη σχέση (Άννα) και έκ συστήματος τήν άποτυχία και τήν άποστέρηση μέ τή δεύτερη (Άρετή), έπιμένει νά τής διατηρεί και τής δυο, ταυτόχρονα και παράλληλα. Η Άννα είναι έρωμένη και συνεργάτιδά του. Η Άρετή μιά κοπέλα πού έπιθυμεί και ή όποια κατά κανόνα τόν άποκρούει. Η πρώτη σχέση είναι δημιουργική, έπικοινωνιακή και άμοιβαίων έρεθισμάτων (σεξουαλικών και πνευματικών) και έμπεριέχει τήν έρωτική άπόλαυση. Η δεύτερη είναι σχέση άνεκπλήρωτη, πού αντίστοιχεί στο άπιαστο και φευγαλέο τής έρωτικής έπιθυμίας. Οι έρωτικές ήδονές δέν άποτελούν τήν έκθασή της, οι έπιθυμίες τού ήρωα συναντούν εκ συστήματος τήν άρνηση τής Άρετής. Η σεξουαλική έπαφή είναι αδύνατη, γι' αυτό επιδιώκεται διαρκώς. Και γιά τīs δυο σχέσεις τίθεται τό έρωτικα άν άποτελούν σχέσεις εξουσίας ή άναμέτρησης και ως ποιά βαθμό. Τό διαφορούμενο είναι ποίος γίνεται θύμα και ποίος θύτης, διαφορούμενο πού διακρίνει τīs έπιθυμίες, σχέσεις και συμπεριφορές των προσώπων αλλά και τούς λόγους, τούς διαλόγους (περί έρωτος) και τīs εικόνες αυτού του κομμάτιου. Η «άλήθεια»

του έρωτα είναι κρυμμένη κάπου ανάμεσα σέ όλα αυτά τά ύλικά, δέ δηλώνεται και δέν μπορεί νά εκφραστεί μέ άκρίβεια.

Ο 'Ιάσωνας λίγο-λίγο αποδέχεται και τīs δυο κατευθύνσεις των έπιθυμιών του, προσπαθει νά τīs άφομοιώσει, νά τīs εξισοροπήσει. Γιατί καθεμιά τους άντιπροσωπεύει κάτι τό διαφορετικό γιά τήν «έρωτική ψυχολογία» του: ή πρώτη τήν ευδαιμονία του έρωτα και τή χαρά τής ζωής και ή δεύτερη τήν όδύνη του έρωτα, τīs αυτόκαταστροφικές, μαζοχιστικές έπιθυμίες (έξού και ή σχέση του φιλμ μέ τήν ψυχανάλυση). Ο 'Ιάσωνας έπιχειρεί νά έναρμονίσει τīs δυο άλληλοσυγκρουόμενες ροπές ή όρμές του. Η «έρωτική ταυτότητά» του είναι άντιφατική, διττή, διέπεται από φυγόκεντρες δυνάμεις πού αναπτύσσονται πρός δυο άντιτιθέμενους πόλους. Η έρωτική ιδιοσυγκρασία του (όπως και τής δεύτερης γυναίκας, όπως όλων μας) είναι άντιφατική. Η έρωτική έπιθυμία του είναι ρέουσα, δυσπροσδιόριστη και διαφορούμενη στις άένανες άναζητήσεις της. (Ο 'Ιάσωνας δανείζεται τό όνομά του άπ' τόν όμώνυμο ήρωα τής Άργοναυτικής έκστρατείας). Πορεύεται διαρκώς από τήν έρωτική τρέλα στήν ίσορροπία και τό αντίστροφο. Προσπαθει νά βρει μιά δημιουργική σχέση ανάμεσα στήν τρέλα και τήν εξισορρόπηση: ή προσπάθειά του είναι συνάρτηση τής επιδίωξης του γιά καλλιτεχνική δημιουργία, ή όποια ένώνει τούς δυο άντιθέτους πόλους, σάν «έξιδανίκευση» (sublimation) των έπιθυμιών του. Σκοπός τής σκηνοθεσίας είναι νά εκφραστεί ό έρωτικός κόσμος κύρια του άντρικού φύλου (μερικά και του γυναικειού) τόν όποιο περιδιαβαίνει ή άφηγούμενη ιστορία, κάτω από τό πρίσμα μιάς άντρικής ματιάς πού παρατηρεί καταρχή τόν άντρα αλλά και τīs γυναίκες.

Η ήχοληψία του φιλμ είναι των Μαρίνου Άθανασόπουλου και Παύλου Σιδηρόπουλου τό μοντάζ τής Δέσπωσης Μαρουλάκου και ή φωτογραφία του Φίλιππα Κουτσαφτή.

THEATRE

Série créée en 1949. Bimensuel, 20 numéros par an. L'exemplaire : 20 F. (Etranger 23 F). Format 18 x 27, 1000 pages publiées. Prix « Plaisir du Théâtre 1978 ». Chaque numéro contient : une pièce en trois actes de l'actualité de Paris ou de province, une pièce en un acte ou une fiche technique et une chronique de l'actualité théâtrale. Nombreuses photos.

Abonnement 1 an, 20 numéros : 240 F (Etranger 280 F)
Couplé avec Cinéma 1 an, 40 numéros : 480 F (Etr. 530 F)



CINEMA

Série créée en 1961. Bimensuel, 20 numéros par an. L'exemplaire : 20 F. (Etranger 23 F). Format 18 x 27, 400 films publiés. « Lion de Saint Marc » au Festival de Venise en 1965 et 1967. Chaque numéro contient : un long métrage : dialogue in extenso et découpage, plan à plan, un supplément : « Cinémathèque » : courts métrages, dossiers, archives, ou « Anthologie » : études consacrées aux « Grands » du cinéma. Nombreuses photos.

Abonnement 1 an, 20 numéros : 245 F (Etranger 285 F)
Couplé avec Théâtre 1 an, 40 numéros : 480 F (Etr. 530 F)

OPERA

Série créée en 1978. Bimensuel, 7 numéros par an. L'exemplaire : 45 F. (Etranger 50 F). Format 18 x 27. Chaque numéro contient : le texte intégral bilingue d'un opéra avec études, un commentaire musical et littéraire, l'œuvre à l'affiche, discographie, bibliographie et iconographie très complète. Nombreuses photos.

Abonnement 1 an, 7 numéros : 244 F (Etranger 310 F)

BALLET DANSE

Nouvelle revue, 4 numéros par an. L'exemplaire : 45 F. (Etranger 50 F). Format 18 x 27. Chaque numéro contient l'analyse intégrale d'un ballet du répertoire classique-romantique ou contemporain, avec un commentaire musical, littéraire, chorégraphique, scénographique, historique. Une discographie et une bibliographie de référence, une très importante iconographie.

Abonnement 1 an, 4 numéros : 140 F (Etranger 156 F)

BON DE COMMANDE

à découper et à renvoyer avec votre règlement à
L'Avant-Scène 27, rue Saint-André-des-Arts 75006 Paris, CCP Paris
7383.00 V (Tél. 335 52 28)

Nom : _____ Prénom : _____

Adresse : _____

Je m'abonne à _____

Je désire recevoir gratuitement le Catalogue complet de L'Avant-Scène.

Code postal : _____

Je joins la somme de _____

1932 από τον Βίκτορ Χέλμπερν. η δεύτερη το 1943 από το Ζάκ Τουρνέρ» (όθονη, τεύχος 1, σελ. 51). Θα μπορούσε να αποκαλύψει και σε μας από πού άντλησε αυτή την, όμολογουμένως, μοναδική πληροφορία ό κ. Τζιώτζιος; Όποιαδήποτε φιλομογαφία φανταστικού κινηματογράφου βεβαιώνει ότι άνάμεσα στην πρώτη ταινία ζόμπι και την (κατά Τζιώτζιον) δεύτερη, γυρίστηκαν τουλάχιστον 3 ακόμα ταινίες ζόμπι: *Revolt of the Zombies*. (1936) του Victor Halperin (και όχι Χέλμπερν), *King of the Zombies*. (1941) του Jean Yarbrough και *Bowery at Midnight*. (1942) του Wallace Fox. Φυσικά, άναγνωρίζω ότι ένας κριτικός σαν τον Γ. ΤΖ. δεν μπορεί να καταδέχεται τη δική του «σχολαστικότητα του στατιστικολόγου-ιστοριοδίδη-άρχειοθέτη». Προτιμά μίαν άλλη, πολύ συμπεροότερη, μέθοδο: να ταξινομεί τις ταινίες όπως του ύπαγορεύουν οι φαντασιώσεις του!

2) Γράφει: «Σ' έκεινο το κείμενο (έννοει το κείμενο στην όθονη τεύχος 1, σελ. 51-54) είχα άσχοληθεί άποκλειστικά με τους ζόμπι του Ρομέρο κι όποιο δυσπιστεί δεν έχει παρά να ανατρέξει» (όθονη τεύχος 6, σελ. 12). Έπειδή δυσπιστούσα, άνέτρεξα... Τόν παρακαλώ να ανατρέξει κι ό ίδιος. Το κείμενό του τόν διαφεύδει με τόν πιο κατηγορηματικό τρόπο. Υπάρχει μιά όλόκληρη παράγραφος 15 άράδων που αναφέρεται σαφέστατα στις «δύο πρώτες ταινίες ζόμπι», στη σελίδα 52 - ή μήπως δεν είν' έτσι;

3) Στην πρώτη κιόλας άράδα αυτής της παραγράφου, ό Γ. ΤΖ. κάνει μιά συγκλονιστική παρατήρηση: «Οι δύο πρώτες ταινίες ζόμπι είχαν τό χαρακτηριστικό του να είναι ένα προϊόν μέσα σε μιά συγκυρία καταπίεσης στην Άμερική» (όθονη, τεύχος 1, σελ. 52)! Άνικανός να προσδιορίσει όποιαδήποτε ιδιαίτεροτητα αύτων των ταινιών, ό Γ. ΤΖ. άρέσκειται σε έξωφρενικές κοινοτυπίες, που διατυπώνει όμως με μεγαλοπρεπή σοβαρότητα (και θρασύτητα). Και όι πλέον άδασεις περί τό κινηματογραφικά γνωρίζουν ότι τέτοιες φράσεις-προυέτες χαρακτηρίζουν, λίγο πολύ, τό σύνολο των ταινιών του άμερικάνικου κιν/φου (κι όχι μονάχα αυτού). Δεν ύποψιάζεται άραγε ό Μπωντριγιαρολόγος μας ότι είναι άπλώς άπαράδεκτο να ένοποιεί, κάτω από την ίδια συγκυρία, δύο ταινίες που απέχουν 11 χρόνια μεταξύ τους (και τί χρόνια!). Δέ συνειδητοποιεί ότι δείχνει όλοκάθαρα την άδυναμία του, όταν ταυτίζει τη λειτουργία της ταινίας του Χάλπερν με εκείνη του Τουρνέρ, χρησιμοποιώντας γενικότητες του στυλ: «... τα ζόμπι συμβόλιζαν την κρίση, τό έπικείμενο της καταστροφής, που ήταν άνάγκη να έξορκιστεί μέσω μιάς συστολής και ενός επαναπροσδιορισμού της συγκατάθεσης των μαζών». Τόν έρωτώ: τί σχέση μπορεί να έχει ή δεκαετία του '30 (και πιά συγκεκριμένα, τά χρόνια 1930-1936) με εκείνη του '40 (πιά συγκεκριμένα, τά χρόνια μέχρι τό τέλος του πολέμου); Τι όμοιότητες παρουσιάζει ή συγκυρία του '30 (όπου ή οικονομική κρίση προκαλεί σοβαρά ρήγματα στη λαϊκή συνείδηση και τό φανταστικό έξωτερικεύει αυτή την κρίση) με ή συγκυρία του '40 (όπου ό πόλεμος ένοποιεί τόν άμερικάνικο λαό, έξδυναμώνει ή συνείδηση, ενώ τό φανταστικό έμφανίζεται έσωτερικευμένο), όταν μάλιστα πρόκειται, έπιπλέον, για ταινία του Ζάκ Τουρνέρ (του όποίου οι φανταστικές ταινίες χαρακτηρίζονται από μίαν άναμφισβήτητη ιδιαιτερότητα). Κι αφού ό Γ. ΤΖ. όμολογεί με τέτοια άπλοότητα ότι «δεν έχει δει την ταινία του Τουρνέρ» (όθονη, τεύχος 6, σελ. 12), τότε γιατί την ενίοσσει κι αυτήν μέσα στις κενές από νόημα γενικότητες του, στερώντας την από κάθε ουσιαστική άναφορά.

η προκλητική μακαριότητα της άγνοιας (η περίπτωση Γιώργου Τζιώτζιου)

Τόν Γιώργο Τζιώτζιο μπορούσα να χαρακτηρίσω μέχρι σήμερα, με άσση τά κείμενά του, άπλως «νεφελώδη». Υατερα από την, όντως, πρωτοφανή έπιθεσή του έναντιον μου από τίς σελίδες της όθονης (τεύχος 6), έπειδή «τόλμησα» να σχολιάσω σε λίγες άράδες ένα κείμενό του, με ύποχρεώνει να τόν χαρακτηρίσω, έπεικώς, «άσυναγώνιστο γκαρφόρο». Διότι όταν γράφει κανείς ένα κείμενο έχοντας μεσάνυχτα για τό θέμα του, όπως αυτός, και τί γλυτώνει στη συνέχεια μ' ένα μικρό κριτικό σχόλιο γραμμένο χωρίς καμιά κακή πρόθεση, είναι τό λιγότερο άνόητο να επανέρχεται ζητώντας και τά ρέστα.

Προ(σ)καλώ λοιπόν τόν Γ. ΤΖ. να άπαντήσει από κάτωθι έρωτήματα.

1) Γράφει: «Η πρώτη ταινία ζόμπι γυρίστηκε τό

4) Και καταλήγει, στην περιπευδαστη «ανάδρομη» του στις πρώτες ταινίες ζόμπι, ως εξής: «*Άς πούμε λοιπόν πώς οι ταινίες αυτές ήταν όπλισμένες με μία άναγκαστική, συμβολική άναγνωση, πρωταρχική και άμεσα συνδεμένη με τις κοινωνικές συνθήκες μέσα στις όποιες είχε παραχθεί. Τι έχει αλλάξει σήμερα;*» (όθονη, τεύχος 1, σελ. 52). Προφανώς ικανοποιημένος από τον προσδιορισμό της λειτουργίας των πρώτων ταινιών ζόμπι και των κοινωνικών τους συνθηκών, ό Γ. ΤΖ. προχωρά άκάθεκτος προς ένα άκόμα πιο φιλοδοξο στόχο: να επισημάνει τις διαφοροποιήσεις άνάμεσα στο τότε και στο τώρα – άνάμεσα στη ζόμπι του Χάλπεριν και του Τούρνερ, και αυτά του Ρομέρο. Μόνο αυτό δέν κάνει. Είναι τέτοιες οι έλλειψεις του σχετικά με τό θέμα, ώστε, ένδεικτικά, δά περιοριστώ σέ δυό άπ' αυτές – τις θεμελιώδεις:

α) άφου ό Γ. ΤΖ. δέν περιορίστηκε στον Ρομέρο και φιλοδόξησε ν' άναφερθει, έστω σύντομα, στις πρώτες ταινίες ζόμπι, πώς συμβαίνει νά μήν κρίνει άξια υπογράμμιση (με κόκκινο μολύβι) ίσως τή σημαντικότερη άπ' όλες τις σχετικές παρατηρήσεις: *ότι τά ζόμπι των Χάλπεριν και Τουρνέρ δέν έχουν στην πραγματικότητα καμιά όμοιότητα με τους νεκροζώντανους του Ρομέρο.* Τά ζόμπι εκείνα ήταν άμεσα συνδεδεμένα μ' ένα θρησκευτικό χαρακτήρα, με τή μαύρη μαγεία (τό θουντού): στην ουσία, έπρόκειτο βασικά γιά θύματα, πού θρίσκονταν κάτω άπό τήν ύπνωτιστική έπιρροή του «μάγου-κύριου» τους. Στόν Ρομέρο, αντίθετα, δέν υπήρχει κανένα άπ' αυτά τά χαρακτηριστικά. Δέν υποβίβαστηκε ό κ. Τζιώτζιος γιati ό Ρομέρο άρνείται νά όνομάσει ζόμπι τους «νεκροζώντανους» του; Γιati οι ταινίες του δέν άναφέρονται σέ Zombies άλλά σέ Living dead (*Night of the Living Dead, 1968 / Dawn of the Dead, 1978*);

β) πώς συμβαίνει νά άγνοεί ό Γ. ΤΖ. *τή μόνη ταινία πού ήταν υποχρεωμένος ν' άναφέρει, ά ήθελε ν' άποδείξει ότι κατέχει στοιχειωδώς τό θέμα του:* τήν πρώτη ταινία του Ρομέρο (*The Night of the Living Dead, 1968*), πάνω στην όποια βασίζεται ή δεύτερη ταινία του, πού «άναλύει» ό Τζιώτζιος.

5) Γράφει ό Γ. ΤΖ.: «*Κυρίως φανταστικό, θαυμάσιο κι άπορημένο (κατηγορίες και ύποκατηγορίες πού όλες μαζί παράγονται άπό τήν έπιστημονική φαντασίωση του Δ.Π.)*» (όθονη, τεύχος 6, σελ. 12). Άληθινά, θά ήμουν ιδιαίτερα ίκανοποιημένος άν αυτές οι κατηγοριοποιήσεις του βιβλίου μου γιά τό φανταστικό άνήκαν άποκλειστικά σέ μένα. Δυστυχώς, οι «φαντασιώσεις» μου είναι κοινές με κείνες των γάλλων κριτικών Ρενέ Πρεντάλ (*Le cinema fantastique, Seghers, 1970*), Ζαν-Μαρί Σαμπατιέ (*Les classiques du cinema fantastique, Balland, 1973*), Ζαν-Πιέρ Μπουιζού (*La science fiction au cinema, 10/18, 1971*) κ.ά. Έξάλλου, νόμιζα πώς οι κατηγορίες του «φανταστικού», του «θαυμασιώ» και τής «έπιστημονικής φαντασίας» είναι τόσο γενικές, ώστε ούδεις έχέφρων θά τολμούσε νά τις άποδώσει άποκλειστικά σέ μένα!

6) «*Άν ό Δ. Π. κάνει ποτέ τόν κόπο νά συμβουλευθει τή γραμματική στο κεφάλαιο «όνόματα διπλά παρασύνθετα», θά διαπιστώσει πώς τά άνεπίδεικτα (sic) έλληνικά τού χρειάζονται άναθεώρηση»* (όθονη, τεύχος 6, σελ. 12). Προφανώς, ό κ. Τζιώτζιος έπιθυμεί νά ειρωνευθει τή χρησιμοποίηση άπό μέρους μου τής λέξης «άνεπίδεικτος» στο κείμενό μου που δημοσιεύτηκε στο Σύγχρονο Κιν/φο Νο 26. Του άπαντώ: ή σχολική περίοδος πέρασε γιά μένα, άνεπιστρεπτή· άντί γιά γραμματική, λοιπόν, συμβουλευόμια συχνά τό «Άντιλεξικό» του Βοσταντζόγλου: στή σελίδα 400

του Α' τόμου ύπάρχει τό επίθετο «άνεπίδεικτος» (μή άγαπών νά έπίδεικνύεται): θά συμβούλευα και τόν ίδιο τόν ΤΖ. ν' άφήσει κατά μέρος τις σχολικές γραμματικές και ν' άρχισι νά συμβουλευεται τό «Άντιλεξικό». Ίσως έτσι μονάχα καταρθώσει νά κυριολεκτεί σ' αυτά πού γράφει: γιati όταν άναφέρεται στην «άτυχή άναγνωση των δύο βιβλίων του Δ. Π.» (όθονη, τεύχος 6, σελ.: 12), θά πρέπει νά μάθει ότι τό επίθετο «άτυχής», έτσι όπως τό χρησιμοποίησε, δέν άφορά τά βιβλία μου, άλλά *έκείνον σάν άναγνώστη* – με δύο λόγια, τό φταιξιμο είναι δικό του!

7) Κάποια στιγμή, ό Γ. ΤΖ. χρησιμοποiei τό μεγάλο του άτου: άντί νά άπαντήσει συγκεκριμένα στο σχολίο μου γιά τό κείμενο του, έπικαλείται τό βιβλίο μου γιά τις ταινίες πορνό, κατηγορείται με ότι κώνω και γώ τό ίδιο: ένοποιώ τή λειτουργία των ταινιών του Μπουνοελ με εκείνες του Ζιστ Ζεκέν. Κι έδώ πιά, ό Τζιώτζιος πρέπει νά έχει τήν έντύπωση ότι «μέ κόλλησε στον τοίχο». Πάλι θά τόν άπογοητεύσω. Προσωπικά, δέν έχω τήν παραμικρή δυσκολία άκόμα και νά άποκηρύξω τό τελευταίο μέρος του βιβλίου μου γιά τά πορνό – πού γράφτηκε σέ μία περίοδο γεμάτη «πολιτικοποίηση» και «προσδευτισμό» μεσοικών άποκρώσεων. Νά, λοιπόν, πού τό πρόβλημα είναι δικό του κι όχι δικό μου: *έκείνος* είναι πού άρνείται νά παραδεχτεί τήν ολοκληρωτική του άρνηση γιά τό θέμα του, όταν έγγραφε τό κείμενο του γιά τις ταινίες ζόμπι.

8) Κατά Γ. Τζιώτζιον πάντα, «τόν τελευταίο καιρό» έπιχειρώ νά πλασαριστώ σάν ειδικός του φανταστικού (όθονη, τεύχος 6, σελ. 12). Έννιά όλόκληρα χρόνια πριν γράψι ό ίδιος τό άνεκδιήγητο κείμενο του γιά τά ζόμπι, κυκλοφορούσα τό περιοδικό *φάσμα*, τό πρώτο περιοδικό γιά τό φανταστικό στην Έλλάδα, ένώ πέντε χρόνια άργότερα γυρίζα τήν ταινία *L'usine du vampire*. Όσο κι άν είναι νεοφερμένος στο χώρο τής κινηματογραφικής κριτικής ό Γ. ΤΖ., θά όφειλε τουλάχιστον νά πληροφορηται σωστά άπό άτομα τό άμεσου κύκλου του (δέν φρόντιζε νά ρωτήσει σχετικά τόν φίλο και παλιό συνεργάτη Μπάμπη Άκτσόγλου.)

9) Και κάτι στο όποίο θά συμφωνήσω άπόλυτα με τόν Γ. ΤΖ.: στο ότι «άδυνατά νά τόν διαβάσω» (όθονη, τεύχος 6, σελ. 12). Αυτό είναι άλήθεια. Όμολογώ ότι δυσκολεύομαι ιδιαίτερα νά παρακολουθήσω τόν Γ. ΤΖ. στα, κατά καιρούς, παραληρήματά του.

10) Μιά τελευταία έρώτηση στον Γ. ΤΖ.: *γιati δέν έστειλε τό κείμενό του στο Σύγχρονο Κιν/φο* (όπως θά ήταν λογικό, άφου εκεί είχε δημοσιευτεί και τό δικό μου, πάνω στο όποιο βασιζόταν) και τό δημοσιεύσει... στην *όθονη*; Είναι κάτι παραπάνω άπό βέβαιο ότι ό Σύγχρονος δέ θά είχε καμιά αντίρρηση νά τό δημοσιεύσει. Όσο κι άν προσπάθησα νά θρώ άλλες λύσεις, τό μυαλό μου καταλήγει πάντα σέ μία: στέλνοντας τό κείμενο του στο Σ.Κ. (ή και στο Σ.Κ.) ό Γ. ΤΖ. δέν μπορούσε ν' άποφύγει τήν ταυτόχρονη άπάντησή μου, στο ίδιο τεύχος ένώ στην *όθονη*, περιοδικό-ταιφάκι του, τό κείμενο του θά δημοσιευόταν μοιραία χωρίς αντίλογο. Άν δέν είναι αυτή ή αίτια, ζητώ προκαταβολικά συγγνώμη άπό τόν Γ. ΤΖ. Όμως *άς μου διευκρινίσει τότε τήν πραγματική αίτια*. Γιati άλλώς, έκτός άπό άσχετος περιό τό φανταστικό, κινδυνεύει νά χαρακτηριστεί και κομπλεξικός.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ

Υ.Γ. Τό γράμμα μου αυτό καταθέτω *ταυτόχρονα* στα δύο περιοδικά (ΟΘΟΝΗ και ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝ/ΦΟ).

ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (Β')

Μυθολογίες, μυθοπλασίες

τού Χρήστου Βακαλόπουλου

1. Δυσφορία, τεχνητή εuforia: αυτές είναι οι δύο στάσεις απέναντι στον ελληνικό κινηματογράφο σήμερα, από τα πιο μικρά ρεπορτάζ των εφημερίδων μέχρι τα σπανιότατα θεωρητικά κείμενα. Στην πραγματικότητα δεν υπάρχει καμιά αντίφαση ανάμεσα σ' αυτές τις δύο αντιμετώπισεις μιά και η πρώτη συγκρίνει τις ελληνικές ταινίες μ' ένα μοντέλο που αναφέρεται στον εμπορικό αμερικάνικο κινηματογράφο ή στις ευρωπαϊκές ταινίες τέχνης και η δεύτερη διάζεται να μάς πείσει ότι αυτή η σύγκριση έχει μετατραπεί σε ταύτιση κι ότι «όλα βαίνουν καλώς». Κανείς λοιπόν δεν τολμάει να ασχοληθεί με την *ιδιαιτερότητα* των ελληνικών ταινιών, όποια κι αν είναι αυτή. Δεν συνηθίζουμε στο *Σύγχρονο*, να αποφεύγουμε τα πραγματικά προβλήματα: στίς σημειώσεις που ακολουθούν θα επιχειρήσουμε, τουλάχιστον, να τα θέσουμε.

2. Το κύριο πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια είναι αναμφισβήτητη η εκτίμηση του παρελθόντος του, η απάντηση σ' ένα δύσκολο ερώτημα: γιατί (μάς) άρεσουν ακόμα οι «παλιές» ταινίες, γιατί τα δείγματα αυτόν του κινηματογράφου εξακολουθούν να σπάνε τα ρεκόρ ακροαματικότητας στην τηλεόραση, ποιά είναι η αληθινή κληρονομιά της εποχής του Φίνου; Είναι αναμφισβήτητο γεγονός, παρόλες τις διακηρύξεις του σωματίου σκηνοθετών-παραγωγών και τις διαβεβαιώσεις της Αγγλαίας Μητροπούλου στο πρόσφατο βιβλίο της (γραμμένο όμως στα γαλλικά τό 1966), ότι ο «νέος» ελληνικός κινηματογράφος, οι ανεξάρτητες ταινίες, βασίστηκαν πάνω στην απόθεση όλων όσων χαρακτηρίζαν τον μεταπολεμικό κινηματογράφο, αυτόν που τόσα χρόνια αποκαλούμε «εμπορικό». Είναι επίσης γεγονός ότι οι νέες ταινίες σπάνια κατάκτησαν κάποιο (όποιοδήποτε) κοινό και τώρα πουλιούνται πριν ακόμα ολοκληρωθεί η καρδιά τους στις αϊθουσες στα τηλεοπτικά κανάλια. Έτσι, η δοκιμασία και η μερική άποτυχία ενός τρόπου παραγωγής και διανομής, η έμμονή στα φεστιβαλικά θραβεία και στην κρατική χρηματοδότηση όχι μόνο περιθωριοποίησε οικονομικά και πολιτικά τους ελληνικό κινηματογράφο αλλά

έθεσε επί τάπητος το πρόβλημα της σχέσης αυτών των ταινιών με τα προϊόντα του άμεσως προηγούμενου τρόπου παραγωγής, τις ταινίες που για χρόνια ολοκληρω θεωρήθηκαν «κακά αντικείμενα» και καταναλώθηκαν σαν τέτοια. Το τί επιδίωξε από αυτές τις ταινίες μάς αφορά άμεσα μιά και αναφέρεται αναγκαστικά στο τί *αποκλείστηκε* από τις νέες ταινίες.

Να λοιπόν το πρώτο πράγμα που επιδιώκει και νικάει το χρόνο χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια, με μόνο εφόδιο τη δύναμη που κουβαλούσε απ' την αρχή: μιλάω φυσικά για τους παλιούς ηθοποιούς, ιδιαίτερα τους κωμικούς. Προερχόμενοι από το «ελαφρό» θέαμα, την επιθεώρηση, οι ηθοποιοί του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου μετατρέπονται σε αυτοκράτορες του κινηματογραφικού θεάματος γιατί καταφέρνουν να οργανώσουν αποκλειστικά τις ταινίες γύρω απ' αυτούς, γύρω απ' το σώμα τους, την παρουσία τους. Δουλεύουν στο έσωτερικό ενός συστήματος όπου οι παραγωγοί μοιάζουν άπελπιστικά με βαλτωμένους βιοτέχνες και δεν επενδύουν τίποτα: σαν απάντηση σ' αυτό και για να διαφυλάξουν την χαρακτηριστική θεατρική τους εικόνα οι ηθοποιοί επενδύουν το σώμα τους, το κάνουν να περισσεύει. Οι ηθοποιοί εργάζονται ελάχιστα αλλά σπαταλούν πολύ, σπαταλούν γκριμάτσες, χειρονομίες, άτακες, μούτες, πόζες, συμπεριφορές. Από ταινία σε ταινία, μιά λογική του ξοδέματος απλώνει βαθειά τις ρίζες της. Έτσι, ο πιο διάσημος Έλληνας κωμικός, ο Θανάσης Βέγγος, είναι ο άνθρωπος που *τρέχει* από ταινία σε ταινία. Τα σενάρια, οι ρόλοι, οι σκηνοθέτες, όλα αυτά τα άγνωστα πράγματα για τον εμπορικό ελληνικό κινηματογράφο, δεν τον χωράνε με τίποτα. Ο ηθοποιός υπερεκλείζει αυτά τα εμπόδια επιβάλλει όμως ταυτόχρονα την καταστροφή τους, αντίτιμο για την επιδίωξη του, τη δική του αλλά και του τρόπου παραγωγής που τον στηρίζει.

Χωρίς να το ξέρει ο ηθοποιός του «παλιού» ελληνικού κινηματογράφου διατρέχει τις δεκαετίες καταπίνοντας κάθε μυθολογία που του προσφέρεται και συνθέτοντας ένα γιγάντιο ντοκιμαντέρ χιλιάδες μέτρα επίκαιρων για το ελαφρό θέαμα

Ο θεατής των ταινιών δέν θυμάται ποτέ υποθέσεις, μόνο άτάκες και χειρονομίες στριφογυρίζουν στη μνήμη του. Όλα τά άλλα μπερδεύονται, ή βασική άρχή τής μυθολογίας («μιά ιστορία με άρχή, μέση και τέλος») καταργείται. Υπερασπιζόμενος τόν έαυτό του ό ήθοποιός δανείζει στόν «παλιό» ελληνικό κινηματογράφο μιά παρουσία που τυφλώνει: πριν και μετά άπ' αυτήν δέν υπάρχει άπολύτως τίποτα, αυτό όμως που υπάρχει είναι υπεραρκετό γιατί έχει γεννηθεί από ένα υπερβολικό σύστημα στό έσωτερικό του όποιου δέν υφίσταται ή έννοια σκηνοθεσία.

Σ' ένα τέτοιο κινηματογράφο, όπου ό ήθοποιός άπορροφούν άποκλειστικά τά βλέμματα ξεπερνώντας τό άντικείμενο-φίλμ, σ' ένα σύστημα χωρίς δημιουργούς, ό θεατές δέν άναγνωρίζουν παρά μόνο ένα διεστραμμένο μηχανισμό προβολής των επιθυμιών μερικών σωμάτων που θά μπορούσαν νά τούς μοιάζουν. Μιά κοινωνιολογία του ελληνικού κινηματογράφου δέν θά ήταν παρά μιά βαρετή άνάγνωση σεναρίων (κάτι τέτοιο άποτελεί τό έντελώς άστοχο βιβλίο του Σολδάτου). Αντίθετα, μιά κλινική άνάγνωση τής παρουσίας και τής πορείας των Έλλήνων ήθοποιών του έμπορικού κινηματογράφου θά έφερε στο φώς πολλά από τά στοιχεία εκείνα που ή ελληνική μεταπολεμική κοινωνία άπόθησε παίζοντας τα.

3. Τό πέρασμα άπ' τήν έποχή του Φίνου στις άνεξάρτητες ταινίες μπορούμε εύκολα νά τό συλλάβουμε σάν μιά εκδίκηση ενός κινηματογραφικού συντελεστή που μόλις τότε άρχίζει νά υπάρχει, του σκηνοθέτη, πάνω σ' αυτόν που «έπειξε άνεπιτρεπτα» μέ τόν κινηματογράφο, τόν ήθοποιό. Ήδη ό πρώτες «άνεξάρτητες» προσπάθειες, ό Δράκος και ό ταινίες του Κακογιάννη, ύπήρξαν ό πρώτες και ταυτόχρονα ό τελευταίες πετυχημένες άπόπειρες συνυπαρξης τής κυριαρχίας του ήθοποιού και τής επίδρασης του σκηνοθέτη. Ο Δράκος, αλλάζοντας τή χαρακτηριστική εικόνα ενός κωμικού, σφράγισε μάλλον τό τέλος μιάς έποχής, μάς ψιθύρισε στό αυτί: «νά πώς θά ήταν αυτές ό ταινίες μέ σκηνοθέτη». Έτσι στό τέλη τής δεκαετίας του 60 ό ήθοποιός άποχωρεί όριστικά ως κυρίαρχος από τή μεγάλη όθόνη και ζητάει καταφύγιο στη μικρή.

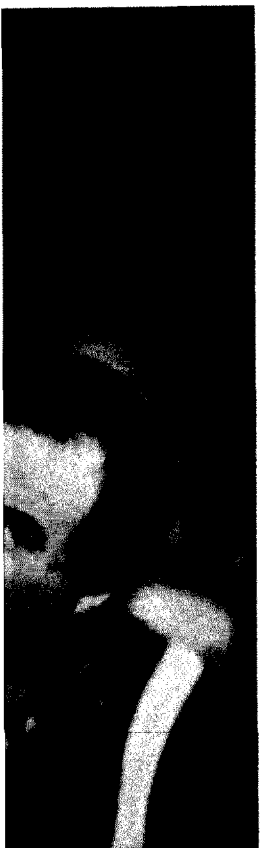
Υπάρχει λοιπόν μιά μιση άλήθεια που πρέπει νά ειπωθεί όλόκληρη: ό σκηνοθέτες σάν τόν Κούνδουρο και τόν Κακογιάννη δέν είναι προπομποί του «νέου» ελληνικού κινηματογράφου άλλα αυτοί που μπόρεσαν, μέ μιά ή δυο ταινίες, νά κλείσουν τόν «παλιό», νά του υποδειξουν ένα δρόμο που θά είχε ακολουθήσει άν δέν είχε άφεθεί στην κυριαρχία του ήθοποιού. Τό ότι και ό δυο προέρχονται από χώρους «έχθρικούς» προς τή λογική τής επιθεώρησης (ζωγραφική, «σοβαρό» θέατρο), χώρους που πιστεύουν στόν «καλλιτέχνη» και άγνωστού τή δυναμική του έκτελεστή (τήν υποτάσσουν μάλλον σέ μιά κεντρική ιδέα που ό καλλιτέχνης θά έκπονούσε μέ όργανο τόν έκτελεστή), τό ότι λοιπόν αυτοί ό άνθρωποι άσχολήθηκαν μέ τόν κινηματογράφο δέν σημαίνει άναγκαστικά και τό ότι ό κινηματογράφος άλλαξε στά χέρια τους.



Η Μαργαρίτα Παπαγεωργίου και ό Σπύρος Καλογήρου στό Δράκο του Νίκου Κούνδουρου

Άλλά αυτός ό κινηματογράφος συμπληρώθηκε, βρήκε τούς «καλλιτέχνες» του.

Τό πέρασμα λοιπόν πραγματοποιείται άλλου: κατά περιεργό τρόπο, άφορά τόν ίδιο τόν «παλιό» κινηματογράφο και συντελείται όταν ένα νέο είδος, τό μουζικαλ, άποδυνκνείται στη δεκαετία του 60 τό πιο έμπορικό από όλα. Τά μουζικαλ του Δαλιανίδη σπάνε τήν κυριαρχία του ήθοποιού, χωρίς νά αποτελούν σκηνοθετικά επιτεύγματα. Στόν αυτοσχεδιασμό, στό βασίλειο του λόγου, άντιπαράθετα τό χορευτικό νούμερο κι ό ήθοποιός άναγκάζεται νά γίνει έκτελεστής. Για πρώτη ίσως φορά, ανώνυμες ταινίες, μοιάζουν «σκηνοθετημένες». Όι μεγάλοι ήθοποιοί, ό Αύλωνίτης, ή Βασιλειάδου ή ό Σταυρίδης παραχωρούν τή θέση τους σέ όνόματα που άλλα χορεύουν εύπρεπώς. Έτσι ό μόνος ήθοποιός που θά ένισχυθεί τή θέση του σ' αυτή τή δεκαετία είναι ό Βέγγος, γιατί είναι επίσης ό μόνος που ξεπερνάει σέ κινητικότητα τά χορευτικά νούμερα και συνεχίζει νά τρέχει - καμιά φορά χορεύοντας για ένα-δυο λεπτά - από ταινία σέ ταινία. Τό μουζικαλ ήταν λοιπόν τό είδος που, αλλάζοντας θεμελιακά τό ρόλο του ήθοποιού, προετοίμασε τό δρόμο για τις σκηνοθετικές άπόψεις που επικράτησαν στό «νέο» ελληνικό κι-



νηματογράφου: έτσι, η *Αναπαράσταση* είναι μία ταινία «χορογραφημένη» απ' άκρη σ' άκρη.

4. Αν το κεντρικό σημείο για την κατανόηση του έμπορικού ελληνικού κινηματογράφου είναι ο ήθοποιός και η θέση που καταλαμβάνει σε ταινίες που αποδεικνύονται λιγότερο μυθολασίες και περισσότερο ντοκουμέντα του θεάματος, το αντίστοιχο κεντρικό σημείο για την ανάλυση του «νέου» ελληνικού κινηματογράφου, των ανεξάρτητων ταινιών, είναι η παρουσία μερικών ισχυρών Μύθων γύρω απ' τους οποίους οργανώνονται οι ταινίες αυτές. Αν οι έμπορικές ταινίες είχαν άφευκτα να πιαστούν στα δίχτυα μερικών σωμάτων, άφηγούμενες την επιδειξιομανία τους, οι ανεξάρτητες ταινίες αποδεικνύονται βαθειά *ιδεολογικές* γιατί προσπαθούν να φιλιάρουν ιδέες, να σκηνοθετήσουν απόψεις που δεν αφορούν τον κινηματογράφο ως μυθολαστικό μηχανισμό, αλλά την ταινία ως ιδεολογικό εργαλείο, μέσο για τη σύλληψη και την διάδοση όλων όσων υποτίθεται ότι απαγόρευσε ο «παλιός» κινηματογράφος: το ντοκουμέντο και την *Ιστορία*.

Ταυτόχρονα, οι ανεξάρτητοι σκηνοθέτες-παραγωγοί, στρέφουν τα μάτια προς τον κινηματογράφο τέχνης που διαμορφώνεται εκείνη την εποχή στην Ευρώπη, επιχειρώντας μία ανάγνωση του που υπερβάλει τη σημασία ενός μόνο παράγοντα: *της κινηματογραφικής τεχνικής*. Νομίζω ότι έχει γίνει σαφές, ύστερα από δεκαπέντε χρόνια «νέων» ταινιών, ότι ο σκηνοθέτης-παραγωγός στην Ελλάδα ενώ συνεχίζει, κατά κανόνα να δουλεύει σε «ταινίες με υπόθεση», χρησιμοποιώντας σενάρια και ήθοποιους, είναι κάποιος που τοποθετεί σε πρώτο πλάνο ένα εργαλείο ιδιαίτερα υπάκουο: την κάμερα. Η απόψη του ήθοποιού συμπληρώνεται από την απλοϊκή ισοτιμία *σκηνοθεσία ισον κινήσεις της μηχανής*. Αυτή η άποψη δεν πέφτει απ' τον ουρανό: υποβάλλεται, πριν απ' όλα απ' τους ίδιους τους τεχνικούς, που αποτελούσαν τη μόνη παράδοση του ελληνικού κινηματογράφου, μία παράδοση που τους ήθελε αρχικά, παραγωγούς (οι όπερατέρ Ζοζέφ Χέπ και αδερφοί Γαζιάδη, ο ήγολήπτης Φίνος) κι αργότερα τους μόνους συντελεστές των ταινιών που οι ήθοποιοι δεν μπορούσαν να ελέγξουν ή να υποκαταστήσουν. Με την ύπαρξη ανεξάρτητων ταινιών που παράγονται από σκηνοθέτες, οι τεχνικοί «απελευθερώνονται» και αρχίζουν να καταλαμβάνουν μία κεντρική θέση όχι μόνο στη δημιουργία αλλά και στη σύλληψη των ταινιών. Στα μάτια τους και στα μάτια των σκηνοθετών-παραγωγών, οι ευρωπαϊκές ταινίες τέχνης είναι πριν απ' όλα μία αξιοποίηση των τεχνικών δυνατοτήτων του κινηματογράφου που για μία ολοκληρωτή φάση μπλοκάρουν με τις αισθητικές του δυνατότητες (από εκεί προέρχεται κατά τη γνώμη μου, ολοκληρωτός ο λανθασμένα εκτιμημένος κινηματογράφος του Αγγελόπουλου). Ταυτόχρονα, είναι ίσως ένδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι η μόνη ελληνική ταινία ολοκληρωτής αυτής της περιόδου που μένει στη μνήμη για την ήθοποιό της, η *Ευδοκία* του Άλεξη Δαμιανού, είναι μία ταινία που κατηγορήθηκε για

τεχνικές ατέλειες. Η *Ευδοκία* (δλ. και το κείμενο μου για τον Άλεξη Δαμιανό, *Μεγαλείο και συντριβή των τεράτων*, στόν Σ.Κ. '80, άρ. 24-25) είναι ή μοναδική εξαίρεση σ' ένα σώμα ταινιών που, επειδή άρνήθηκαν να δουλέψουν πραγματικά με ήθοποιούς και χαρακτήρες, δέν μπόρεσαν ποτέ να γίνουν μυθολασίες. Τη θέση των μυθολασιακών υλικών κατέλαβαν, για μία τουλάχιστον δεκαετία, οι άκατέργαστοι Μύθοι.

5. Η ιστορία παραμένει σήμερα ο μεγαλύτερος απ' τους Μύθους τόν όποιο έχουν αναλάβει να σκηνοθετήσουν οι «νέες» ελληνικές ταινίες, ή *Ιστορία* σάν άφρημένη *Ίδεια* που άπορρέει από ένα λίγο ως πολύ έπίσημο άριστο φανταστικό, κωδικοποιημένο στο έπακρο. Ντοκυμαντέρ ή «μυθολασίες», οι ταινίες αυτές υπάρχουν ως κινηματογραφικές αποδόσεις μιάς ιδέας (ή μάλλον μιάς έμμονής) που έχει παραχθεί έξω απ' αυτές, που έχει κληρονομηθεί από κάποια κείμενα, κομματικές αποφάσεις, έρευνες στis έφημερίδες της τότε αντιπολίτευσης, άφηγητές άγωνιστών κ.λ.π. Μιά γερασμένη φιλολογία παίρνει την εκδίχσή της, μέσα απ' τόν ύπαινο κινηματογράφο. Δέν υπάρχει καλύτερη λύση για μία ταινία όπου πρωταγωνιστούν οι κινήσεις της μηχανής από τό να μπει στην ύπηρεσία μιάς *Ίδειας*, όσο άφρημένη κι άν είναι αυτή: μιά *Ίδεια* συνεπάγεται ένα κλειστό, συμπαγές και άτρωτο σκηνικό σύστημα, τεχνητά προφυλαγμένο, ένα σύστημα που προσφέρεται στις άκροθασίες της κάμερας όσο τίποτα άλλο. *Όρια*κι, όλες οι νέες ελληνικές ταινίες, σκηνοθετούν ένα κλειστό χώρο, άκόμα κι όταν δέν αναφέρονται άμεσα στην *Ιστορία*. Η *Ίδεια* αυτή, θεατρικής καταγωγής, κηρύσσει μάλλον την άνάγκη του να άποτραδηχτούμε από τό έγκόσμια και να μελετήσουμε τό άκίνητο παρελθόν, την εποχή των ισχυρών Μύθων, την εποχή όπου ύπαιχε *Ιστορία*, πύλη των ταξών, κ.λ.π. Η νοσταλγία της *Ιστορίας* παίρνει μορφές όπου τό κινηματογραφικό γεγονός, ή πιο άπλή δραματολογία, άπουσιάζει ολοκληρωτικά μετατρεπόμενη σε *εικονογραφία*. Οι φιλμικές κυριαρχούν εδώ, όχι οι ρόλοι. Οι ήθοποιοί γίνονται πιόνια πόν μονολογών. Έτσι, τό πρώτο στοιχείο που καταργούν οι «νέες» ελληνικές ταινίες είναι οι διάλογοι. Ο θεατρικός μονόλογος εγκαθίσταται για δέκα και πλέον χρόνια. Τό «σοβαρό» θέατρο παίρνει την εκδίχσή του από την έπιθεώρηση.

6. Τι είναι αυτό που χαρακτηρίζει τά σύγχρονα ελληνικά ντοκυμαντέρ; Από τό *Μεγαρά* και μετά ή φωνή όφ, ο λόγος που καθοδηγεί τις εικόνες, κλείνουν τις ταινίες όριστικά και άνεπανορθωτα. Κανένα σημείο διαφυγής, πούθενά. Στο ντοκυμαντέρ της δεκαετίας του 70 τό ζητούμενο είναι ή διαφύλαξη ενός συμπαγούς χώρου, αρχιτεκτονικό του όποίου άποτελεί ένα νησί, ή Μακρόνησος, τό μεγάλο άπαγορευμένο, ό τοπος του έμφυλιου. Ο έμφύλιος μπλοκάρει άνεπιτρέπτα τη χειρνονομία του ντοκυμαντερίστα οδηγώντας τον στην απολογία του έγκλεισμού. Και ή τελετή που καθιερώνεται τόν έγκλεισμό και τις περιπέτειές του είναι τό ίδιο τό φίλμ, κλειστό από πόντου και άρι άντακτο να



Ο Γιώργος Φούντας και η Μελίνα Μερκούρη στη Στέλλα του Μιχάλη Κακογιάννη

έπιχειρήσει το γεμάτο παρεκλίσεις ταξίδι της μνήμης, ταξίδι γεμάτο από κενά: κανείς μας δεν είναι σε θέση να πει ακριβώς τι ήταν ο έμφυλος έκτός από το Κ.Κ.Ε., κόμμα που έχει αποφασίσει για το παρελθόν μιά και είναι άνικανο να δει κάποιο μέλλον *έν τη γενέσει*. Όριακά, το ντοκυμαντέρ στην Ελλάδα φιλμάρει γεγονότα προσπαθώντας να τά απολιθώσει. Καμιά ιστορική ή άλλη σχέση δεν διαγράφεται. Το άριστο φανταστικό γνωρίζει μόνο μία λογική, εκείνη της απόδειξης: όλα πρέπει να αποδειχτούν πριν καν περιγραφούν, τά συμπεράσματα πρέπει να υπάρξουν πριν από την ταινία, πριν έρθει στο φώς ή διαδικασία που τά γέννησε. Το ντοκυμαντέρ δεν ρισκάρει τίποτα και ιδιαίτερα τη συστατική του χειρονομία, τó σημείο έκκλισης του. « Από πού ξεκινούν αυτές οι εικόνες;» θά μπορούσε να ρωτήσει κάποιος. Δεν τó κάνει όμως, γιατί τó ντοκυμαντέρ που γνωρίζουμε πλάσσει τó υλικό του ως αυτόσπδεικτο, σφύβι-

παρκτο, ιερό. Κι ίσως δεν είναι τυχαίο ότι οι μό-νες δυό ταινίες που τó έκαναν μέχρι σήμερα, άρ-νούμενες τή παντοδυναμία του λόγου όφ, τó *Πο-λεμόντα* του Μαυρίκιου κι ο *Γιώργος από τά Σω-τηριάτικα* του Ξανθόπουλου, άποτελούν κι οι δυό φωνές τής έξορίας: εκεί ο Ίστορικός Μύθος υπο-χωρεί κι αναδύεται μιά πολύμορφη κι αντίφατική σύγχρονη πραγματικότητα.

Θά μπορούσαμε προσωρινά να χωρίσουμε σύμ-φωνα με τά προηγούμενα τó «νέο» ελληνικό ντο-κυμαντέρ, σε δυό κατηγορίες: α) στο ιστορικό ντοκυμαντέρ που λατρεύει τó υλικό του και τó αφήνει άπειραχτο (νοσταλγία και φетиχισμός τής Ίστορίας) ή, όταν προσποιείται ότι έπεμβαίνει, υιοθετεί ιδεολογικοποιημένες μεθόδους φτωχές σε κινηματογραφικά άποτελέσματα (Παπαγιαννίδης, Λεβεντάκος). Και στίς δυό περιπτώσεις δεν υπάρ-χει καμιά συνείδηση ότι ή Ίστορία, πριν να κάνει άυδύπορο άλλο, άναστατά τόν έναπό της κι έ-

αυτή η αναταρασάση εμφανίζεται πάντα ως η «πραγματική» της κατάσταση· β) στο επίκαιρο ντοκυμαντέρ, κληρονομημένο κατευθείαν στην τηλεόραση (ρεπορτάζ του Λιάνη ή του Καρατζαφέρη) όπου ένα πρόβλημα, μία επαγγελματική κατηγορία κ.λ.π. απομονώνονται από ολοκλήρη την υπόλοιπη ελληνική κοινωνία και αντιμετωπίζονται ως συμπτώματα κάποιας Μεγάλης Τραγικής κατάστασης ή οποία όμως δεν αναφέρεται ποτέ με συγκεκριμένο τρόπο. Δεν υπάρχει τίποτα τό πιο βαρετό απ' αυτού του είδους τις ταινίες που αποτυγχάνουν στον ίδιο τους τον πρωταρχικό στόχο: παράγουν ιδεολογία, νομίζοντας ότι πολιτικοποιούν την πληροφόρηση.

7. Τι είναι αυτό που ένοχλεί στις «νέες» μυθοπλασίες; Πολύ απλά, η αδυναμία που υπάρχει στην οικοδόμηση μιάς έπεξεργασμένης σχέσης ανάμεσα

σε μερικούς χαρακτήρες και στο περιβάλλον τους. Άκόμα και ταινίες που αναφέρονται στο «περιθώριο», σε κάτι δηλαδή που έχει σημαδευτεί από τη μεγάλη άτομική περιπέτεια, ένας γενικός λόγος κυριαρχεί, που θα ίσχυε για όλη τη ζωή, για την πραγματικότητά της. Μικρές Κοσμοθεωρίες έρχονται να αντιμετωπίσουν σ' αυτές τις ταινίες τη Μεγάλη Ένοχλητική Άριστερη Κοσμοθεωρία. Και η δεύτερη και οι πρώτες καταφέρνουν τό πάντα εκτός από τό να αφήγηθούν μιά ιστορία, να αποτελέσουν πραγματικές μυθοπλασίες. Δεν υπάρχουν ήρωες σ' αυτές τις ταινίες: η πρακτική του μυθολογικού λόγου παράγει μόνο φαντασματοποιημένες καταστάσεις, μμητικά πρότυπα των χαρακτήρων της ζωής που (συνήθως) παρακολουθούν ή συμμετέχουν σε μιά δίκη της κοινωνίας. Όθρατής των «νέων» ελληνικών ταινιών έχει συνέχεια την αίσθηση ότι βρίσκεται σε μιά αίθουσα δι-

Η Τούλα Σταθοπούλου στην 'Αναπαράσταση του Θόδωρου Άγγελόπουλου



καστηρίου (από εκεί πηγάει και η επιτυχία του *Άνθρώπου με το γαρύφαλο*, της μεγαλύτερης επίσημης άριστερης και συνολικά αποδεκτης δίκης που σκηνοθέτησε ο «νέος» ελληνικός κινηματογράφος).

Έτσι οι «νέες» μυθολασίες αποδεικνύονται πιο παλιές κι απ' τις «παλιές» εμπορικές ταινίες: άπωθώντας τον ήθοποιό βάζουν στη θέση του το κενό ίχνος ενός κινηματογράφου ιδεών (όπως θα λέγαμε έκθεση ιδεών). Άρνούμενες να δουλέψουν στην κατεύθυνση της σκηνοθεσίας μερικών υλικών παρουσιών, μερικών σωμάτων και τών ιδεών που θά είχαν *αυτά τὰ σώματα*, υίοθετούν μιὰ θεατρική κληρονομιά που σέρνει ακόμα τη σκιά της στους εκατό χιλιάδες θιάσους της χώρας. Άψηφώντας τέλος το παρόν, που δεν είναι άλλο από την τηλεόραση, προσφέρουν στο ελληνικό κράτος την ευκαιρία να οργανώσει αρκετές επιτροπές για τον κινηματογράφο, εκεί που κινηματογράφος ακόμα δεν υπάρχει.

Χρήστος Βακαλόπουλος.

Υπερόγραφο: *Οι άπέναντι*, του Γιώργου Πανουσόπουλου: δέκα χρόνια μετά τη Μαρία Βασιλείου στην *Ευδοκία*, ο Άρης Ρέτσος στους *Άπέναντι*, αξιοθαύμαστης ταινίας του Πανουσόπουλου, είναι το μόνο πρόσωπο, ο μόνος ήθοποιός που συγγρατώ από όλόκληρο τον «νέο» ελληνικό

κινηματογράφο. Οι *Άπέναντι*, χωρίς ίσως να τό συνειδητοποιούν, είναι η πρώτη ταινία που προβληματίζεται πάνω στη σχέση «παλιού» και «νέου» κινηματογράφου, τοποθετώντας *άπέναντι* και παρακολουθώντας από τό τηλεσκόπιο «παλιού» στύλ ήθοποιούς όπως τό Γιώργο Σίσκο ή τη Μπέττυ Λιβανού. Η απόσταση αυτή έλευθερώνει μιὰ μοναδική ενέργεια κι επιτρέπει στον μοναχικό Χάρη, τό φάντασμα της νύχτας, να ζήσει μιὰ σύγχρονη περιπέτεια που συνεδιάζει την έρωτική σχέση με τρία μηχανήματα (τις μοτοσυκλέττες, τά ηλεκτρονικά παιχνίδια, τό τηλεσκόπιο) με την περιπλάνηση σ' ένα περιβάλλον που δεν είναι πιά τό αποτέλεσμα μιάς χορογραφίας άγγελοπουλικού τύπου αλλά φέρνει τά ίχνη μιάς *σκηνογραφίας*. Ούτε εμπορική, ούτε «καλλιτεχνική» ταινία, *οι Άπέναντι* βγαίνουν κατευθείαν από τή βαθειά γνώση μιάς τηλεοπτικής έκδοχής του κόσμου (και δεν έχουν καμιά ιδιαίτερη σχέση με τον άμερικάνικο κινηματογράφο, όπως έγραψαν οι κατά τά άλλα άμερόληπτοι κριτικοί τών έφημερίδων. Μόνο που ή γνώση αυτή μετασχηματίζεται, τροποποιείται για τις ανάγκες του κινηματογραφικού μηχανισμού κι ο Πανουσόπουλος γίνεται ο πρώτος (μετά τον Άλέξη Δαμιανό) έλληνας τεχνικός, παραγωγός και σκηνοθέτης που δουλεύει με σενάριο και ήθοποιούς χωρίς να περιφρονεί τή δυναμική τους.

Χρ. Β.

Η Μπέττυ Λιβανού στους *Άπέναντι* του Γιώργου Πανουσόπουλου



Σώμα καταδιωκόμενο

(οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί)



Η Μαρία Σκούντζου στη ταινία της Φρίντας Λιάππα
Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί

Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί

Σκηνοθεσία: Φρίντα Λιάππα. **Σενάριο:** Φρίντα Λιάππα. **Φωτογραφία:** Νίκος Σμαραγδής. **Μουσική:** Γιώργος Παπαδάκης. **Σκηνογραφία-Κοστούμια:** Δαμιανός Ζαρίφης. **Μοντάζ:** Τάκης Γιαννόπουλος. **Ηχοληψία:** Μαρίνος Αθανασόπουλος. **Επιμνησία:** Γρηγόρης Ευσταθιάδης. **Μαρία Σκούντζου, Μίρκα Παλακωνοσταντινού, Μαριτίνα Πάσσαρη, Σταμάτης Φουσούλης. Παραγωγή:** Electra Film Productions - Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. **Διανομή:** Νέα Κινηματογραφική Α.Ε. **Διάρκεια:** 91'.

1. «Μνήμη - πόθος - ήδονη - κινηματογράφος - κόσμος». Η περιγραφή αυτή της Φρίντας Λιάππα (Σ.Κ. 28/29) για τον άξονα της σεναριακής δουλειάς της μάς ενδιαφέρει, στο μέτρο που ο «νέος» ελληνικός κινηματογράφος είναι ένας κινηματογράφος προθέσεων, κι η περιπέτειά του μιά συνεχής πάλη με το φιλικό υλικό και την κινηματογραφική γλώσσα (συνήθως χαμένη πριν καν αρχίσει). Πράγματι, εδώ οι προθέσεις της σεναριακής κατασκευής αναδύονται ξεκάθαρα μέσα από την ταινία. Ο «κόσμος» της Αθήνας δίνεται σε διαρκή αντιπαράθεση με εκείνον της επαρχίας αλλά και του εξωτερικού (Παρίσι). Ο «κινηματογράφος» πάλι δεν είναι μόνο παρών στο θερινό σινεμά πίσω από την πολυκατοικία, αλλά και στις αναφορές σε άλλες ταινίες και είδη. Οι «μνήμες» είναι πρωταρχικά εκείνες της σκηνοθέτιδας, τόσο από τον κινηματογράφο όσο και από τον κόσμο, ενώ ο «πόθος» παρουσιάζεται σαν τό δομικό στοιχείο των σχέσεων των προσώπων της ταινίας μεταξύ τους και με τό θεατή-Τέλος, ή αναζήτηση της «ήδονης» σημαδεύει την πορεία αυτών των σχέσεων στην όθονη κι από κεί στη σκοτεινή αίθουσα. Τό ενδιαφέρον μας δεν εξαντλείται φυσικά στην απαρίθμηση των φιλόδοξων αυτών στόχων, ούτε στην έγγραφη τους στην ταινία σαν τέτοιων (για ν' αναφερθούμε σε δυό συνηθισμένες κριτικές παραδρομές, που συνοδεύουν την ανάγνωση του κινηματογράφου αυτού). Τό πραγματικό ζητούμενο είναι άν, ό πυκνός αυτός νοηματικός ιστός πλέκεται τελικά και στην ταινία, ή μένει νά υπάρχει μόνο στο μυαλό του δημιουργού και του κριτικού της.

2. Η Άρτεμις δεν ήταν μόνο θεά του κνημιού.

Όταν ένα πρωί ό Στέφανος συναντά τους εφημερους δρόμους της μικρής επαρχιακής πόλης τον παρά λίγο συζυγο της ξαδέλφης του, μαντεύει σωστά τό όνομα της τοπικής κνημιτικής λέσχης. Άρτεμις. Είρωνικό σχολίο για τη στενωμοειδή και την προγονολατρεία της επαρχίας. Νομίζω κάτι περισσότερο. Η αναφορά στην παρθένια, σιμνότομη θεά πρέπει νά συνδυαστεί με την εμφάνιση του πανοπλου κνημιού και νά διαβάσει οι συσχετίση με τη συζήτηση που είχαν οι δυο αδερφες με τό Στέφανο γερω από τη διάλυση του δεσμού αυτού της Ειρήνης. Ο Στέφανος λοιπόν δεν μιν

τεύει, παρά ξέρει την αλήθεια, κι αυτό ξαφνιάζει το φαλλοκράτη επαρχιώτη, μά και τόν ανυπόμονο θεατή που αντίλαμβάνεται πώς το κινηματογραφικό παιχνίδι δεν κυλά, πάντα στους δικούς του ρυθμούς. Όμως κάτι λείπει για την ολοκλήρωση αυτής της επέμβασης της δημιουργού στο νοηματικό μηχανισμό της ταινίας. Λείπουν τὰ απαραίτητα εκείνα συμβολικά στάδια μετατροπής του Στέφανου της άρχης της ταινίας – αντικειμένου της φαντασίας και του πόθου τών δυο ήρωιδων – σε υποκείμενο και κάτοχο αυτής της γνώσης γύρω από την γυναίκα τήν παρθενία, που τελικά θά τόν οδηγήσει στην αναχώρησή του μαζί με τή Στέλλα στο φινάλε. Αυτή η σεναριακή αδυναμία της ταινίας στο να χτίσει μέσα και πάνω στην μυθοπλασία της ό,τι κάποτε λέγαμε «κείμενο του έπικαθορισμού» μπορεί επίσης νά διαπιστωθεί ξεκινώντας π.χ. από τήν παρουσία του πιστολιού, που η πορεία του, από τό χέρι τού έτοιμοθάνατου θείου σ' εκείνο της αυτόχειρας Ειρήνης, διαπερνά τήν ταινία: λείπουν τὰ στοιχεία που θά ανάδεικνυαν τό ρόλο τού πιστολιού σάν άρχι-σημαινόντας της ταινίας και ισοδύναμο τού φάλλου που ποθούν (μέ διαφορετικό τρόπο) οι δυο ήρωιδες. Καί δέν πρόκειται πάντα για προβλήματα επέμβασης στή μυθοπλασία. Όλόκληρες πλευρές, τού σεναρίου, όπως για παράδειγμα τό θέμα καλλιτεχνική έπιτυχία / άποτυχία, σε συνδυασμό με τό παραμονή στην Έλλάδα / καριέρα στο έξωτερικό, παρουσιάζουν παρόμοιες αδυναμίες. Έτσι όμως παρεμποδίζεται τό πλέξιμο τού φιλόδοξου νοηματικού ίστού που μάς ύποσχέθηκε η ταινία, και περιοριζόμαστε σε μερικές μόνο από τις πλευρές του.

3. Η έκδικση τού Σώματος. Από τό «σωματικό» όνειρο της Στέλλας με τό άκέφαλο πτώμα και τό αίμα, ως τό νεκρό σώμα της Ειρήνης, η ταινία μάς βομβαρδίζει με διαδοχικές έντυπώσεις σωματικότητας: Ύστερα και πονοκέφαλοι στις δυο αδελφές, τό γυμνό σώμα τού άντρα όταν τόν πρωτοβλέπουμε, η έρωτική σκηνή, και τό αντίστοιχό της κορψωμα της τελετουργίας τού ξεπαρθενέματος. Ο φακός της κάμερα παίζει αποφασιστικό ρόλο στή δημιουργία αυτών τών έντυπώσεων αποτυπώνοντας τὰ θαμπά από τις φωτεινές αντανάξεις σώματα τών γυναικών, εμπλεκοντας – άν και από μακριά – στο έρωτικό παιχνίδι τού ζευγαρώματος, και παρασύροντας τό μάτι τού θεατή της τελετουργίας διακόρευσης σ' ένα όρακό σημείο – μήτρα όλων τών δλεμμάτων. Από τήν άλλη πλευρά ύπάρχει η σωματική ανάμνηση τού ξενιτεμένου ξάδελφου, αλλά και η άπωθημένη νοσταλγία εκείνου για τό έφηβικό σώμα. « Όμως, τό σώμα εκδικείται...» λέει στή σκηνή που συνειδητοποιεί τήν άποτυχία του, τό μάταιο της έπιστροφής και τό άδιέξοδο της νοσταλγίας. Η τραγική ειρωνεία τού πράγματος είναι πώς άν κάτι έμποδίζει τήν άρθρωση όλων αυτών τών έντυπώσεων σωματικότητας, τή δημιουργία «σωματικών» σχέσεων και τών αντίστοιχων νοημάτων μέσα στην ταινία, αυτό είναι η παρουσία τών ίδιων τών σωμάτων τών ήθοποιών! Ξεκινώντας από ένα αναμφίβολο πρόβλημα ρόλου (πέρα από τις δυο αδερφές ό σχεδιασμός

των άλλων προσώπων πάσχει), περνάμε σ' ένα πρόβλημα διανομής και οδηγούμεθα τελικά σ' ένα σοβαρότερο πρόβλημα ήθοποιών, που είναι πιστεύουμε γενικότερο και, από μία άποψη, χαρακτηριστικό τού «νέου» μας κινηματογράφου. Από τό Έθνικό θέατρο στις διάφορες θεατρικές ομάδες περνώντας από τό θέατρο Τέχνης βασιλεύει (με παραλλαγές) μία θεατρική τεχνική παιξίματος που ουσιαστικά αποκλείει τό σώμα από τήν έρμηνεία ή, σπανιότερα, τό αποδέχεται με τή γνωστή ψυχωτική μορφή που παίρνει η έπιστροφή όλων τών αποκλεισμένων. Ριχνοντας τό βάρος της διεύθυνσης τών ήθοποιών σε άλλες, άνύποπτες κατευθύνσεις (π.χ. στην έκφορά τού λόγου) ή σκηνοθετικές επέτρεψε τήν άναπαραγωγή αυτής ακριβώς της θεατρικής τεχνικής μέσα στην ίδια σκηνή, όπου προσπαθούσε νά μιλήσει για τό σώμα (γυναικειο ή άνδρικό). Είδε έτσι τό θέατρο, μπαίνοντας από τήν πίσω πόρτα, νά κυριαρχεί τελικά πάνω στή Λογοτεχνία τού (ήδη με αδυναμίες, όπως μόλις είπαμε) σεναρίου της.

4. Μιξέρια, γοητεία κι αδυναμία: ό ελληνικός κινηματογράφος. Τι μένει λοιπόν πέρα από τις φιλόδοξες προθέσεις της ταινίας; Νομίζω αρκετά, ιδίως άν αυτά ειδωθούν σε σχέση με τό χώρο ενός ελληνικού κινηματογράφου που νά φτάνει και νά άγγίζει τό μεγάλο κοινό – όπου αυτοποθετείται η ταινία (βλέπε συνέντευξη Φ.Α. Σ.Κ. 28/29) τό πιο ένδιαφέρον για μένα γνώρισμα είναι αυτή η πάλη με τό σημαίνον ύλικό, που άπ' ότι φάνηκε εκδηλώνεται ξεκάθαρα πάνω στο σώμα τού φίλμ. Γνώρισμα πολύτιμο για έναν κινηματογράφο που χρόνια τώρα αναλώνεται σ' ένα πεδίο που οριοθετείται από τό πρόσχημα μιάς (οικονομικής, τεχνικής) αδυναμίας, τό κλίμα μιάς (ιδεολογικής, αισθητικής) μιξέριας και τήν άπελπισμένη άπώθηση της γοητείας που άσκει στους «νέους» μας κινηματογραφιστές ό κλασικός άμερικανικός (και, γιατί όχι, ό «παλιός» ελληνικός) κινηματογράφος της μυθοπλασίας.

Μανόλης Κουίκος

Η Μίρκα Παπακωνσταντίνου κι ό Γρηγόρης Εύαγγελάτος
στό Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί



Τὸ Ἐργοστάσιο

Τὸ ἔργοστάσιο

Σκηνοθεσία: Τάσος Ψαρράς. **Σενάριο:** Τάσος Ψαρράς. **Φωτογραφία:** Ἀλέξης Γρίβας. **Μουσική:** Δόμνα Σαμίου. **Σκηνογραφία-Κοστούμια:** Ἀναστασία Ἀρσένη. **Μοντάζ:** Νίκος Κανάκης. **Ἠχοληψία:** Μαρίνος Ἀθανασόπουλος. **Ἐρμηνεία:** Βασίλης Κολοβός, Βάνα Φιτωῶρη, Δήμητρα Χατούπη. **Παραγωγή:** Τάσος Ψαρράς - Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. **Διανομή:** Ζήνος Παναγιωτίδης καὶ Σία. **Διάρκεια:** 101'.

Ἡ ταινία τοῦ Τάσου Ψαρρά ἔχει πίσω της - ἢ καλύτερα, νομίζει ὅτι ἔχει - ὀρισμένες κατοχυρώσεις. Καὶ ἐπιδιώκει νὰ τίς δικαιώσει.

Θεωρεῖ, πρῶτα ἀπ' ὅλα, ὅτι τὸ λαϊκὸ τῆς θέμα εἶναι ἐξασφαλισμένο, ἀφοῦ ἀναφέρεται σὲ μη-προνομιούχους καὶ τὸ πέρασμά τους ἀπὸ τὴν βιοτεχνία στὴν προλεταριοποίηση. Ἐνας βιοτέχνης ἐπιλέγεται γιὰ νὰ πληρώσει τὰ κριματά τῆς ἀγορᾶς καὶ τῆς βιομηχανικῆς ἐξέλιξης. Ὑπάρχουν ἀκόμα τὸ χωριό, ἡ γυναίκα, ἡ ἐπαρχία, ἡ κόρη, ὁ μετανάστης ἀπ' τὴν Γερμανία, ὁ γιὸς, ἡ Τράπεζα, ὁ τοκογλύφος, τὸ πλαστικὸ ποῦ ἐκτοπίζει τὸ δέρμα, τὸ νέο ἐργοστάσιο ποῦ φυτρώνει «ἐν μίᾳ νυκτί»...

Τὸ *Ἐργοστάσιο* ἔχει κακοὺς δανειστὲς, πεισματάρηδες ἰδιοχτῆτες, συμπάσχοντες ἀγοραστὲς, φέρνει τὸ ὄνειρο τῆς μεγάλης ζωῆς τῆς πόλης, καὶ τὰ μαρσαρίσματα τῆς «Ἀουντι» τοῦ γκόμενου. Μὲ τέτοιες σιγουριὲς τὸ λαϊκὸ θέμα ἀναπτύσσεται μὲ μιά ἐκδηλῆ ἀγωνία νὰ κρατήσει τὸ νῆμα μὲ τὸ κοινό του.

Ὡστόσο τὸ ζητούμενο (κατάδειξη τοῦ, ἔρωτα ἀμαρτωλοῦ μηχανισμοῦ ποῦ προκαλεῖ αὐτὴ τὴν κοινωνικὴ ἀσφυξία στὸν ἥρωα) θεωρεῖται στὴν ταινία τοῦ Ψαρρά δεδομένο: Τὸ νέο ἐργοστάσιο δερμάτων εἶναι ὀπωσδήποτε καταστροφὴ (κι' ὅλη αὐτὴ ἡ θεωρία γιὰ «παραγωγικὲς ἐπενδύσεις» ποῦ πάει:). Ὁ ἔρωτας τοῦ μετανάστη γιὰ τὴν κοπελιά ξεφτιλίζεται σάν πρᾶξι βιασμοῦ (κι' ὅλη αὐτὴ ἡ συζήτηση γιὰ τὴν καταγωγὴ τῆς σεξουαλικῆς στέ-

ρησης στὴν ἐπαρχία, πὼς ἀγνοεῖται:). Ἡ θέση τῆς γυναίκας στὴν ἑλληνικὴ ὑπαιθρο (ἀτιμασμένη-κόρη, ξυλοφορτωμένη-σύζυγος), ἔχει μὲν τὴ γοητεία τῆς καταγγελίας, ἀλλὰ τόσα χρόνια μετὰ τίς βουλγάρικες ταινίες, τέτοιες καταγγελίες περιοσεύουν.

Ἡ σκηνοθεσία δὲν μπορεῖ νὰ ἀμφισβητήσει αὐτὲς τίς (κατ)οχυρώσεις τοῦ σενάριου. Κάποτε «καθαρά» καὶ «λαϊκά» περιφέρει μιά παχουλὴ δენტέτα ἢ καθράρει μὲ περισσὴ προσοχὴ τὸ ἄσπρο καὶ τὸ γερᾶνι (πλάνο τῆς κοπελιάς στὸ παράθυρο).

Ἡ γραφικότητα συμπλέει μὲ τὴν καταγγελία, ἢ νοσταλγία γιὰ κάποιον (ποῖο;) χαμένο πρόσωπο τῆς ἐπαρχίας τοῦ 81. «συγκρούεται» μὲ τὴν ἀπόδειξη γιὰ τὰ δεινὰ τῆς εὐρωπαϊκότητας ἢ τῆς ΕΟΚ (ἢ μήπως τῆς ἐκβιομηχάνισης:).

Ὁ Ψαρράς κάπου ὠστόσο, ἔχει φοβηθεῖ ὅτι αὐτὲς οἱ (κατ)οχυρώσεις του θὰ τὸν ὀδηγήσουν ἀναπόφευκτα στὸ μελὸ τῆς κοινωνικῆς καταγγελίας. Χαμηλώνει γι' αὐτὸ τοὺς τόνους, μένει στὴν ταλαιπωρία κι' ὄχι στὴν συγκίνηση. (εἶναι κι' αὐτὸ ἕνα ἀπὸ τὰ τμήματα τῆς τεχνολογικῆς ἐπανάστασης: φτάνει δηλαδὴ νὰ χαμηλώσεις τὴν ἔνταση στὸ Χαί-Φαί, γιὰ νὰ γίνει εὐθύς τὸ allegro, adagio).

Ἡ (κομματικὴ) Κασσάνδρα γίνεται πιά ἀγόρη-τη μὲ τὴν σιγουριά της γιὰ τὸ ἐπερχόμενο κακὸ τὴν προλεταριοποίησιν τῶν μικρο-μεσίων...

Γιώργος Μπράμος

Τὸ ἐργοστάσιο τοῦ Τάσου Ψαρρά



Ο συμπαγής λόγος της αλήθειας

(Πετροχημικά, οι καθεδρικές της έρημου)

Ήδη από την πρώτη του εμφάνιση, εκεί στα μέσα της δεκαετίας του '60, ο «νέος» ελληνικός κινηματογράφος έδειξε ότι διακατέχεται από την έμμονη ιδέα μιάς κοινωνικής αποστολής, που μπορεί να συνοψιστεί στη φράση: φιλμάρισμα της «πραγματικής» ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας. Η ιδεολογική αυτή προσκόλληση στην ιδέα μιάς κοινωνικής προσφοράς, που μπορεί να γίνει άλλωστε εύκολα κατανοητή σαν προσπάθεια αυτοπροσδιορισμού και διάκρισης από τον «παλιό» κινηματογράφο, βρίσκει την ιδανική της έκφραση στο πολιτικό ή στρατευμένο ντοκυμαντέρ. Αν μάλιστα προέκυπει για ντοκυμαντέρ μεγάλου μήκους, τότε η υποκατάσταση της «ψεύτικης» εικόνας που έδινε ο παλιός κινηματογράφος της μυθοπλασίας από την καινούργια, «πραγματική» εικόνα μπορεί να θεωρηθεί πλήρης.

Είναι φανερό πώς μιά παρόμοια αντίληψη βρισκείται σε απόλυτη αντιστοιχία με το πολιτικό κλίμα που επικρατεί κάθε φορά, αφού είναι οι πολιτικές ιδεολογίες της κάθε εποχής που θα καθορίσουν τα όρια που χωρίζουν μίαν «άληθινή» από μιά «ψεύτικη» εικόνα. Τα *Πετροχημικά* εμφανίζονται ακριβώς στο κατώφλι της πρόσφατης πολιτικής αλλαγής, και μάλιστα επιδιώκοντας να φιλμάρουν μιά λαϊκή κινητοποίηση όπου η παράταξη της αλλαγής συμμετείχε ενεργά στο πλευρό των λαϊκών στρωμάτων. Γι' αυτό και η προσέγγιση της ταινίας αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Η κινηματογράφηση ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό το πρότυπο που αναπτύχθηκε στην τηλεόραση, μέσα από τις πιο «προωθημένες» έκπομπες ρεπορτάζ από τη μεταπολίτευση μέχρι σήμερα (*Παρασκήνιο*, *Έρευνα*, κλπ.), και που πρόσφατα υιοθετήθηκε και από την πλειοψηφία των ειδησεογραφικών προγραμμάτων (*Πολιτιστικά*, *Εδώ και Τώρα* κλπ.). Το πρότυπο αυτό διευρύνεται στο συνδυασμό μιάς αφήγησης (συνήθως off), που παρέχει το απαραίτητο *minimum* πληροφοριών, αναγκαίο για την κατανόηση του προβλήματος, και μίας σειράς από συνεντεύξεις (που δίνονται τεμαχισμένες, ραμμένες, κατά θέματα ή απλώς μ' ένα συνειρμικό τρόπο), όπου οι εκπρόσωποι των κοινωνικών δια-

δων και οι κάθε λογής ειδικοί μελετητές και αρμόδιοι φορείς εκθέτουν τις απόψεις τους μπροστά στο φακό. Το σύνολο συνοδεύεται από εικόνες και ήχους που επιχειρούν να εγγράψουν στην ταινία την «πραγματική» σκηνή του δράματος (τοπίο, γειτονιά, τόπο εργασίας, πλατεία χωριού, κλπ).

Η φόρμα αυτή φαίνεται σε μιά πρώτη «άθωα» προσέγγιση πώς προσφέρεται απόλυτα να εξυπηρετήσει το στόχο της «πραγματικής» καταγραφής των γεγονότων (κάτι που άλλωστε, έχει παγιώσει αρκετούς τηλεοπτικούς κριτικούς). Ο κινηματογράφιστής μοιάζει να περιορίζει την επέμβασή του στο ελάχιστο, σ' έναν πρόλογο ή σε μερικές ερωτήσεις που μόλις ακούγονται, από ένα χώρο εκτός πεδίου. Έτσι δημιουργείται η εντύπωση πώς ο θεατής μεταφέρεται δίχως παραμορφώσεις στον τόπο της κοινωνικής σύγκρουσης και, συμμετέχοντας μέσα από το θέαμα, έρχεται να πάρει θέση και τελικά να παίξει κι αυτός ένα ρόλο – το ρόλο φυσικά που η ταινία έχει φυλάξει γι' αυτόν πάνω στη σκηνή του θεάματος που γίνεται (για την ταινία) και σκηνή της Ιστορίας...

Πιστεύουμε πώς ποτέ η κυριαρχία του σκηνοθέτη-όργανωτή του θεάματος δεν ήταν μεγαλύτερη και ποτέ η απουσία κάθε διαλεκτικής στην αντιμετώπιση του θέματος δεν ήταν έντονη, απ' ό,τι στο είδος αυτό του κινηματογράφου. Πρόκειται βέβαια για γνωστές διαπιστώσεις, που μπορούν άλλωστε να γίνουν εύκολα με προσεκτική εξέταση διαφόρων τέτοιων ντοκυμαντέρ. Έδώ θα πρέπει όμως να σταθούμε στα συγκεκριμένα προβλήματα της ταινίας, που σύμφωνα με την αντίληψη μας οδηγούν σε μιά προβληματική θεολογικού τύπου γύρω από τη λαϊκή κινητοποίηση του Νιοχωριού.

Πρώτα-πρώτα, η ταινία αποφεύγει συστηματικά να εγγράψει τις πραγματικές κοινωνικές σχέσεις που βρισκονται πίσω από την κινητοποίηση, καθώς απορρίπτει κάθε στοιχειώδη «απόσταση», που θα επέτρεπε μιά ξεκάθαρη ματιά στο μηχανισμό και τη δυναμική του γεγονότος. Ερχόμαστε λοιπόν να ταυτιστούμε με το λόγο των εξεγερεμένων κατοίκων μέσα ακριβώς από το θέαμα, δηλαδή,

Πετροχημικά, οι καθεδρικές της έρημου

Σκηνοθεσία: Στάθης Καταρδής-Γιώργος Σηφινός. *Φωτογραφία:* Γιώργος Καραδήμος. *Μοντάζ:* Γιάννα Σπυροπούλου. *Ήχοληψία:* Ντίνος Κίττου, Δημ. Άθανασόπουλος. *Παραγωγή:* Άγροτικός Σύλλογος Νεοχωριού. *Διάρκεια:* 80'.

συναισθηματικά, άκριτα και δίχως νά κατανοούμε την ουσία τών διεκδικησέων τους, πού είναι βέβαια ή δυνατότητα ουσιαστικής συμμετοχής τους στόν όποιο διομηχανικό προγραμματισμό, κι όχι αήτή καθ' αήτή ή γνώμη τους γιά τή ρύπανση τού έργοστασίου. Άλλωστε ή γνώμη αήτή στηρίζεται άναγκαστικά στό λόγο τών «ειδικών» περιβαλλοντολόγων, πού έτσι έμφανίζονται σάν οί πραγματικοί πρωταγωνιστές τού δράματος, καθώς είναι και οί γνήσιοι φορείς τής αλήθειας του.

Αυτό πού, τροφοδοτεί και σέ τελευταία άνάλυση, κάνει δυνατή αήτή τή συμπόρευση τού λαϊκισμού μέ τήν τεχνοκρατική άποψη γιά τά κοινωνικά προβλήματα (άνησυχητικό σύμπτωμα γιά μία έποχή Άλλαγής μέ κεφαλαίο Α) είναι ή άπουσία από τήν ταινία κάθε αντίθετης θέσης, άποψης και προβληματισμού. Είτε πρόκειται γιά τήν (πιθανή) αντίθεση μερίδας τών κατοίκων στήν κινητοποίηση (πού θά είχε τεράστιο ένδιαφέρον γιά μία «πιστή» καταγραφή τής πραγματικότητας), είτε γιά τίς (γνωστές και έγκυρες) αντίθετες γνώμες σχετικά μέ τή σκοπιμότητα δημιουργίας μονάδας πετροχημικών στήν Ελλάδα, είτε τέλος γιά τή σύνθετη προβληματική πού άναπτύσσεται σήμερα σ' όλόκληρο τόν κόσμο γύρω από τήν οικολογία και τή

σχέση τών οικολογικών μέ τά άλλα κοινωνικά κινήματα, ή ταινία σιωπά έπιμονα.

Έχουμε λοιπόν νά κάνουμε εδώ μέ άνάπτυξη ενός ιδιότυπου μεταφυσικού λόγου πάνω σέ μία λαϊκιστική-τεχνοκρατική βάση. Ό λόγος αυτός δέν άφορα πιά ούτε τήν πραγματική κινητοποίηση τών κατοίκων, αλλά ένα φανταστικό, κινηματογραφικό άντικείμενο, ούτε τό ίδιο τό Νιοχώρι, αλλά τό μαγευτικό οίκοςύστημα πού έπιμονα έγγράφεται στήν ταινία, φαινομενικά άνάμεσα σέ συζητήσεις και πληροφορίες, αλλά στήν πραγματικότητα κυριαρχώντας πάνω σ' όλες τίς έντυπώσεις τής ταινίας. Η ιδιοτυπία τού όμοιογενούς, συμπαγούς κι άδιαπέραστου αυτού λόγου έγκειται στόν έκδηλα θεολογικό του χαρακτήρα: τά πετροχημικά είναι καθεδρικοί ναοί τής κακής τεχνολογίας, πού θά μετατρέψει σέ έρημο αυτόν τόν έπίγειο παράδεισο, τό οίκοςύστημα - Κήπο τής Έδέμ, καταστρέφοντας τίς μορφές ζωής του κι αντιστρέφοντας έτσι τό έργο τής Δημιουργίας, έκτός άν έπέμβει σάν από μηχανής θεός ή στοργική Πολιτεία πού, άκούγοντας τή φωνή τών τέκνων τής, θά τά λυτρώσει από έναν άκόμα εφιάλτη.

Μανόλης Κούκιος

Πετροχημικά, οί καθεδρικές τής έρήμου τών Στάθη Κατσαρού - Γιώργου Σηφιανού



Ἄντιο Ἐπίκαιρα

(Ἡ Δίκη τῆς χούντας)

«Θά μπορούσε νά είναι ὑλικό μυθιστορήματος»

Γ. Ντεγιάννης

Ὁ δικαστής πού ἀνακρίνει τούς δικτάτορες εἶναι ἕνας ἡθοποιός – ἀπ' τούς καλύτερους – πού ἔχει περάσει ὅλη του τή ζωή πάνω στό πάλκο τοῦ δικαστηρίου. Ἡ πολιτική γι'αυτὸν συνδέεται ἀμεσα μέ τὸ θέατρο, τὴν ἀναζήτησή τῆς μίας καὶ μοναδικῆς παράστασης, τὴν κυριαρχία πάνω στό κοινό, τὴ γοητεία πού ἐξασκεῖ σέ μερικούς ζωντανούς θεατές. Ἡ δημοκρατία γι'αυτὸν μεταβάλλεται σέ μιά πετυχημένη θεατρικὴ παράσταση. Ὁ δικαστής ἀντιπροσωπεύει τὸ παρελθὸν τῆς πολιτικῆς ὡς θεάματος καὶ ἡ καταγραφή τῆς συμπεριφορᾶς του ἐνῶ δρᾷ εἶναι τὸ πλὸ πολυτίμο ντοκουμέντο.

Οἱ δικτάτορες μεγάλωσαν στὰ παρασκήνια καὶ μίσησαν τὸ θέατρο γι'αὐτὸ τὸ παρελθὸν καὶ ὁ μῦθος του τούς εἶναι πολὺ μακριά. Ἔτσι υἱοθέτησαν τὰ ἐπίκαιρα σέ μιά ἀπεγνωσμένη προσπάθεια νά γίνουν στᾶ ἐλέγχοντας τὴν εἰκόνα τους. Πολὺ ἀργά... Τὸ μέσο πού διάλεξαν δὲν ἀνταποκρίνεται στὶς κοινωνικὲς ἀλλαγές, στὴν εἰκόνα αὐτῶν τῶν ἀλλαγῶν πού ἀπαιτεῖ ἄλλου εἶδους τεχνολογία, λέγεται τηλεόραση καὶ περιφρονεῖ τόσο τὸ θέατρο ὅσο καὶ τὴν φορτισμένην ἰδεολογικὰ προπαγάνδα τῶν ἐπικαίρων. Ὁ τελευταῖος δικτάτορας, αὐτὸς πού λέει ὅτι ζεῖ σέ «γυάλινο σπίτι», καταλαβαίνει ἀσυνείδητα τίς παραπάνω ἀλήθειες καὶ ἐπειδὴ δὲν ἔχει τὴ δύναμη νά ἐγκαταλείψει τὸ παρασκήνιο γίνεται ἕνας μανιώδης «εἰκονομάχος». Καμμία εἰκόνα, οὔτε θέατρο οὔτε ἐπίκαιρα. Τότε ἡ τηλεόραση ἐκδικεῖται καὶ στέλνει πίσω τὸν πρῶτο στᾶρ τῆς, τὸν ἐξόριστο πολιτικό, πού δὲν ἦταν ποτὲ καλὸς θεατρικὸς ἡθοποιὸς καὶ ἀποσύρθηκε σχετικὰ γρήγορα γιὰ νά κάτσει καὶ νά σκεφτεῖ τί εἶδους εἰκόνα θά ταίριαζε στὸν ἑαυτὸ του. Τὸ ἀποτέλεσμα: Νέα Δημοκρατία, θέατρο καὶ ἐπίκαιρα κλείνονται γιὰ μιά στιγμή στὸ δικαστήριό γιὰ νά ξεκαθαρίσουν τούς παλιούς λογαριασμούς τους. Ἡ τηλεόραση ἀναλαμβάνει ὅλα τὰ ὑπόλοιπα, καταστρέφει πολιτικὲς καριέρες (Γ. Ράλλης), προχωρεῖ μέ ἡρμία στὴν γενικευμένη εὐθανασία τῆς πολιτικῆς, δίνει τέλος στὸν ἐμφύλιο καὶ ἐγκαθιδρύει μιά νέα (διά)ταξη εἰκότων, πού μόλις τώρα ἀρχίζουμε νά κατανοοῦμε τὴ σημασία της.

Στὴ Δίκη τῆς Χούντας, περιεργό καὶ εὐρωπαϊζον μορφικὰ ντοκουμέντῶ του Θ. Θεοδοσόπουλου, ὁ λόγος off εἶναι ἀσήμαντος καὶ καθόλου ἐπι-

μονος, τὸ ἀποδεικτικὸ μέρος περιορίζεται στο ἐλάχιστο καὶ ἡ ἀρμονία μέ τὴν τριάδα θέατρο-ἐπίκαιρο-τηλεόραση ὡς ἀλυσίδα τῆς νεώτερης πολιτικῆς ἱστορίας, ἰδωμένης ἀπὸ τὴν σκοπιά τῆς ἱστορίας τοῦ θεάματος εἶναι πλήρης. Ὁ ρόλος τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου περιορίζεται στὸ νά συνοδεύει τίς συγκρούσεις πού ἐπεξεργάζονται ἄλλου τύπου εἰκόνες, στὸ νά ἐπαναλαμβάνει μέ δουλοπρέπεια τὴν ὑποδεέστερη μοῖρα του στὴν κλίμακα τῶν ἀξιών τῆς ἱεραρχίας τῶν θεαμάτων πού κάποτε ὑπηρετήσαν καὶ τώρα ἀντικατέστησαν τὴν ἐξουσία. Ἐξη χρόνια μετὰ τίς ἐλάχιστες τηλεοπτικὲς εἰκόνες τῆς δίκης τῶν πραξικοπηματιῶν ἀπὸ τὸν Κορυδαλό πού διαβεβαίωσαν τὸν ἐλληνικό λαὸ ὅτι ἡ δίκη ἐγίνε, ἡ σημερινὴ ταινία μᾶς καθησυχάζει ἐπιτέλους ὅτι ἡ δίκη παίχτηκε, ὅπως παίζεται μιά τελευταία παράσταση. Ὁ κύκλος τοῦ αἵματος κλείνει καὶ ταυτόχρονα ἀρχίζει ἡ αἰμορραγία τῆς πολιτικῆς. Ὅπως οἱ θανατικὲς ποινὲς δὲν πρόκειται νά ἐκτελεστοῦν, ἐστὶ καὶ οἱ κυβερνήσεις ἀπὸ δῶ καὶ πέρα θά εἶναι «ὄλων τῶν Ἑλλήνων» καὶ ἴσως κανενός. Αὐτὸ ἄλλωστε δὲν ἔχει καμιά σημασία: κάθε κίνηση πρὸς τὰ πίσω, πρὸς τὴν ἐποχὴ ὅπου ὑπῆρχε Ἱστορία, ἀπὸ τῶν τάξεων, πολιτικῆ, ὅλα αὐτὰ ὀργανωμένα γύρω ἀπὸ διαφορετικοῦ τύπου θεάματα πού ἡ κάθε τάξη ἢ κάθε πολιτικὴ παράταξη υἱοθετοῦσε ὡς προνομιούχα γιὰ τὸν ἑαυτὸ τῆς, κάθε τέτοια κίνηση εἶναι νοσταλγικὴ, ρετρό καὶ τὸ μόνο τῆς ἀποτέλεσμα εἶναι νά παῖξει τὸ σημερινὸ παιχνίδι μέ προαιώνιους ὄρους.

Υπάρχει κάποιος πού τὰ κατάλαβε ὅλα αὐτὰ, πολὺ πρὶν ἀπὸ μᾶς, σέ σχεδὸν ἀνύποπτο χρόνο. Τὸν βλέπουμε στὴ Δίκη τῆς Χούντας σ' ἕνα πλάνο σεκάνς, ἀμίλητο, νά κάνει βόλτες στὸν κῆπο του καπνίζοντας. Πού καὶ πού κοιτάζει τὸ φακό. Καθένα σκόλιο, καμμία ἐρμηνεῖα γιὰ τὸν ἄνθρωπο σ' αὐτὸ τὸ (κινηματογραφικὸ) πλάνο. Ἡ παρουσία του δὲν ἦταν οὔτε συμπαθῆς, οὔτε ἀντιπαθῆς, δὲν προέρχεται οὔτε ἀπὸ τὴν ἀλύγιστη νοσταλγία τοῦ θεάτρου, οὔτε ἀπὸ τὴν σκληρότητα τῶν ἐπικαίρων. Ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς εἶναι ὁ μοναδικὸς κινηματογραφικὸς ἡθοποιὸς τῆς ταινίας καὶ λέγεται Ἀνδρέας Παπανδρέου.

Ἡ Δίκη τῆς χούντας
Σκηνοθεσία: Θεοδόσης Θεοδοσόπουλος. Μουσική: Γιώργος Γιαννουλάτος. Μοντάζ: Ἀνδρέας Ἀνδρεαδάκης. Παραγωγή: Χρήστος Μάγκος (Μάγκος Ε.Ε.) Διανομή: Καραγιάννης-Καρατζόπουλος. Διάρκεια: 110'.

Ἡ Δίκη τῆς χούντας
τοῦ Θ. Θεοδοσόπουλου



Χρήστος Βακαλόπουλος

Ναι, αλλά ποιούς

(Σουβλίστε τους)

Σουβλίστε τους

Σκηνοθεσία: Νίκος Ζερβός.
Σενάριο: Νίκος Ζερβός.
Φωτογραφία: Νίκος Πετανίδης. **Μουσική:** Νίκος Ζερβός, Δημήτρης Πουλικάκος. **Σκηνογραφία-Κοστούμια:** Ν. Ζ.-Δ. Πουλικάκος, Θ. Τσελέπη. **Μοντάζ:** Γιάννα Σπυροπούλου. **Ήχοληψία:** Πάνος Πανουσόπουλος, Μανώλης Λογαδάκης. **Ερμηνεία:** Δημήτρης Πουλικάκος-Θ. Τσελέπη. **Παραγωγή:** Νίκος Ζερβός. **Διάρκεια:** 90'.

«Όταν ακούω τη λέξη κουλτούρα τραβάω το πστόλι μου», έλεγε ο Γκέμπελς, αλλά επειδή ο ποιητικός κώδικας απαγορεύει την όπλοφορία ο Ν. Ζερβός έκανε την ταινία *Σουβλίστε τους*. Μιά ταινία που προσπαθεί να καταγράψει την συμπεριφορά-πρακτική κάποιων «περιθωριακών» και «αναρχικών», τις συγκρούσεις, τις επιθέσεις, τις προκλήσεις τους προς την κοινωνία και τις σχέσεις τους μεταξύ τους. Οι τρεις Ρομπέν του περιθωρίου, την «πέφτουν» σε δημοσιογράφους, σε δικηγόρους, σε κακές οικογένειες και σε ψυχιατρεία, κλέβουν το πρωινό τους, βγαίνουν στη «ζήτα», όταν μένουν άφραγκοι, δημιουργώντας όμως μία ατμόσφαιρα αποπνικτικής μιξερίας σαν συστατικό στοιχείο της ζωής τους. Διακηρύττουν σαν ιδεολογία τους την έχθρότητα στη σκέψη και, σ' αυτό αποτέλεσμα που αυτή συνεπάγεται, στη γνώση. Έχθρότητα που δηλώνεται ξεκάθαρα στα πλάνα, όπου οι τρεις πρωταγωνιστές υποκλίνονται ειρωνικά στην ταμπέλα που γράφει «Οδός Θεωρίας» και αντιδρούν σπαστικά στο άκουσμα της λέξης «αντίθεση». Η διανοητική όκηγρία και η έλλειψη χιούμορ, που διατρέχουν την ταινία, μεταμορφώνουν τους «περιθωριακούς» σε καθυστερημένα παιδιά του Μεσαίωνα. Ανάμεσα σ' όλα αυτά ο Ζερβός ανακαλύπτει την Αμερική με σημαντική όμως άργιοπορία και με εξαιρετική κακογουστιά. Σηγές τοιτάτα, αποδελτιώσεις από ταινίες που άφρασαν εποχή, στριμώχνονται ασφυκτικά και χωρίς νόημα, υποσκάπτοντας ακόμα περισσότερο τους ήδη ανύπαρκτους ρυθμούς της ταινίας. Το παρωχημένο μοντέλο του αντικομφορμιστή μηχανόβιου μεταφέρειται αυτόουσιο από τις έρημους της άγριας δύσης στους έξοχικούς δρόμους της Άττικής. Μιά συναυλία ρόκ φιλμαρισμένη ά λά *Γουστοκ*, μία εισβολή στο ψυχιατρείο ά λά *Κουρδιστό Πορτοκάλι* για την απελευθέρωση της πιωχής Ελένης από τά νύχια του σεξομανή ψυχιάτρου. Τέλος, οι γνώριμες από τόν *Έξοριστο* προκλήσεις εκ του ασφαλούς, αφήνουν και πάλι αδιάφορους τούς περαστικούς όσο κι άν προσπαθούν νά τούς ενοχλήσουν.

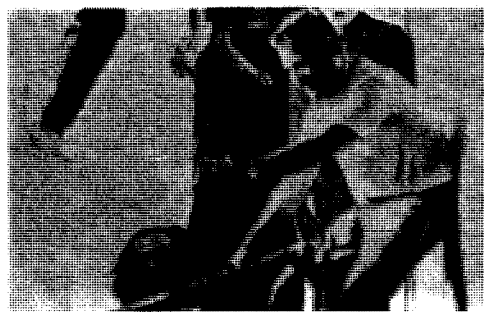
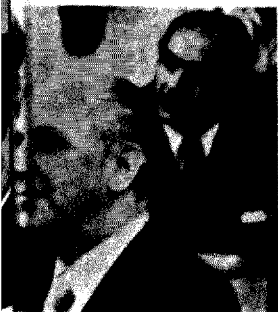
Η ταινία φιλοδοξεί νά είναι μία αναρχική αντίληψη για την ζωή και την τέχνη. Στο πρώτο απο-

τυγχάνει γιατί μία αναρχική αντίληψη για τη ζωή αντιτίθεται στον πουριτανισμό των έρωτικών σκηνών της ταινίας και στο δεύτερο γιατί η αναρχία δέν ταυτίζεται αισθητικά με το χυδαίο. Άν στον *Έξοριστο* υπάρχει η άδυναμία για την κατασκευή ενός μύθου, στο *Σουβλίστε τους* δέν υπάρχει ούτε ένα υποτυπώδες σενάριο, ούτε κάποιοι προσχηματικοί, έστω, χαρακτήρες. Όλα τά άλλα υπάρχουν σαν συνέπεια της άπόφασης νά φτιαχτεί μία ταινία. Η κάμερα υπάρχει σε κάποια γωνία γιατί ταινία χωρίς κάμερα δέν γίνεται. Τά πλάνα φωτίζονται γιατί χωρίς φώς τό φίλμ δέν γράφει. Οι ήθοποιοί μιλάνε γιατί δέν μπορεί νά μη λένε τίποτα (άλλο τό άν δέν ακούγονται). Καί η ταινία παίρνει τό δρόμο για τίς αίθουσες γιατί άν μη τί άλλο πρέπει νά άποσδέσει. Άποτέλεσμα όλης αυτής της διαδικασίας τό άπόλυτο κενό. Γιατί τό *Σουβλίστε τους* δέν είναι ούτε επαγγελματική ούτε έρασιτεχνική ταινία. Δέν υπάρχουν ούτε ηρωες ούτε αντιήρωες, ούτε αισθητική ούτε αντίαισθητική, ούτε άμφισβήτηση ούτε άποδοχή. Τό μόνο που υπάρχει είναι ό θριαμβος του άλαλούμ!

Σουβλίστε τους: τελευταίος όρος της γνησίως φθίνουσας φιλοπορείας του Ν. Ζερβού. Καί τό μέλλον άδηλο.

Κυριάκος Άγγελάκος

Ζερβός και Πουλικάκος στο *Σουβλίστε τους*



Ίστοριες μιάς κερήθρας

Ύψωση, προσδιορισμός και εξέλιξη της προσωπικής του ιδεολογίας, αλλά και των εκφραστικών του μέσων σάν κινηματογραφιστή: αυτόν τόν συνδυασμό άντανακλούν οι *Ίστοριες μιάς κερήθρας*, τού Νίκου Βεργίτη.

Ένα κινηματογραφικό συνεργείο – από τόν σημέρι τής προηγούμενης μέχρι τόν πρωί τής επόμενης μέρας, όταν θά ξαναλιάσει δουλειά. Οι προσωπικές και γενικότερα κοινωνικές σχέσεις τών μελών τού συνεργείου έξω από τόν χώρο τής δουλειάς (κυρίως), αλλά και μέσα σ' αυτήν, αποτελούν τόν βασικό άξονα πού στηρίζει τίς ιστορίες τής κερήθρας-συνεργείου.

Μιάς κερήθρας πού προσπαθεί νά ξεπεράσει άδιέξοδα και φραγμούς – ένα παρελθόν πού κουβαλάει μέσα τής και πού, στήν πράξη, δέν φαίνεται τόσο εύκολο νά άποτινάξει. Μέσα από τόν άτομικό, ό Βεργίτης θίγει άμεσα ένα από τά βασικότερα πολιτικά προβλήματα: τήν άνάγκη επαναπροσδιορισμού ενός κοινωνικού μετασχηματισμού πού, έγκλωβισμένος ως τώρα στά συνθήματα και περιορισμένος στήν άυστηρά «πολιτική» πρακτική, άποδείχτηκε άνεφικτος και, όπωσδήποτε, έξίσου άλλοτριωτικός. Ό κοινωνικός μετασχηματισμός περνάει – δέν μπορεί παρά νά περνάει – και μέσα από τήν κρεβατοκάμαρα, τή διασκέδαση στήν ταβέρνα, τούς χώρους τής δουλειάς.

Ό Ν.Β. δείχνει νά γνωρίζει πολύ καλά τόν θέμα

του και διαθέτει, επιπλέον, τήν άπαιτούμενη εύαισθησία γιά νά καταπιαστεί μ' αυτό. Γύρισε μιά ταινία γεμάτη λεπτές άποχρώσεις, ειλικρινείς έξομολογήσεις, έντονα προσωπικά διώματα – όλα αυτά μέ μιάν άναμφισβήτητη ειλικρίνεια.

Ή μόνη μου επιφύλαξη άφορά μιά κάποια «νατουραλιστική», θά έλεγα, άντίληψη γιά τόν κινηματογράφο πού δείχνεται μέσα άπ' τήν ταινία: νά μη δουλέψουμε πολύ τή φωτογραφία γιά νά θγει συνηθισμένη, σάν τήν καθημερινότητα· νά αφήσουμε τούς διαλόγους «φυσικούς», όπως όταν μιλάμε· νά περιορίσουμε τή σκηνοθεσία σέ μιά διακριτική και άπρόσωπη καταγραφή προσώπων και καταστάσεων· νά δείξουμε τίς μικρές καθημερινές στιγμές τών ήρώων – τίς άπλές έκδηλώσεις τής συμπεριφοράς τους – χωρίς νά μπορούμε βαθύτερα μέσα τους.

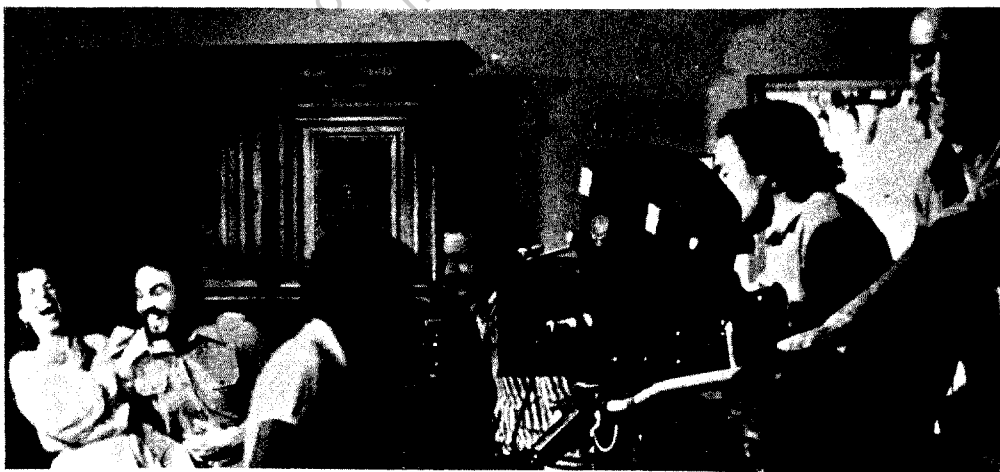
Όμως ό κινηματογράφος δέν είναι ή πραγματικότητα. Άπλως, άντανακλά τήν πραγματικότητα, μέ τόν δικόν του, ιδιαίτερο, τρόπο. Έχω τήν έντύπωση πώς άν ό Νίκος Βεργίτης ύπότασε τήν πληθωρική καθημερινότητα τών ήρώων του στήν ιδιαίτερότητα τών εκφραστικών μέσων τού κινηματογράφου, θά είχε γυρίσει μιά πολύ άξιόλογη σημαντική ταινία. Κι έτσι όμως, τόν έργο του παραμένει μιά άξιόλογη προσπάθεια.

Δημήτρης Παναγιωτάτος

Ίστοριες μιάς κερήθρας

Σκηνοθεσία: Νίκος Βεργίτης. **Σενάριο:** Νίκος Βεργίτης. **Φωτογραφία:** Τάσος Άλεξάκης. **Μουσική:** Ρηνιώ Παπανικολά. **Σκηνογραφία-Κοστούμια:** Γιώργος Σηφιανός. **Μοντάζ:** Σαρλής Νώντας. **Ήχοληψία:** Μαρίνος Άθανασόπουλος. **Εξημνεία:** Θάλεια Άσλανίδου, Μήτσος Γιαννακόπουλος, Μαρία Κονδύλη, Πέρης Μιχαηλίδης, Κώστας Νταλιάνης. **Παραγωγή:** Νίκος Βεργίτης. **Διάρκεια:** 82'.

Ίστοριες μιάς κερήθρας τού Νίκου Βεργίτη



Ἡλεκτρικός Ἄγγελος

Ἡλεκτρικός Ἄγγελος

Σκηνοθεσία: Θανάσης Ρεντζής. Σενάριο: Θανάσης Ρεντζής. Φωτογραφία: Λάκης Κυριλίδης. Μουσική: Δημήτρης Λέκκας - Δημήτρης Παλαδημητρίου. Σκηνογραφία-Κοστούμια: Γκαίη Ἀγγελή. Μοντάζ: Θ. Ρεντζής. Ἥχοληψία: Γιώργος Μπίρης. Ἐρμηνεία: Σοφία Ρούμπου, Φαίδων Γεωργίου, Γεωργία Ζώη, Γιώργος Κοτανίδης. Παραγωγή: Θανάσης Ρεντζής-Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Διάρκεια: 90'.

«Ὁ Πειραματισμός είναι ἡ περιπέτεια τοῦ 20ου αἰώνα...»

...καί ἴσως γι' αὐτό ὁ Θ. Ρεντζής ἔκρινε σκόπιμο νά μὴν περιορίσει τὰ ὅρια τῆς περιπέτειας τοῦ τελευταίου του ἔργου στὴ σκοτεινὴ αἶθουσα καὶ στὴ λευκὴ ὀθόνη ἀλλὰ νὰ τὰ προεκτείνει, γιὰ νὰ τὸ ὑπερασπίσει μέχρι τὶς στήλες τοῦ ἡμερησίου καὶ περιοδικοῦ τύπου.

Ἀπομένει νὰ δοῦμε πόσο ὑπερασπίζεται, τὸν ἴδιο καί τὶς ἀπόψεις του, τὸ ἔργο του μέσα στὶς σκοτεινὲς αἶθουσες.

Ὁ Θ. Ρεντζής ὑποστηρίζει, σὲ ὅλα του τὰ ἔργα, ἐμφατικά, τὴν ἀντίληψη ἐνὸς πειραματικοῦ κινηματογράφου ποῦ ἔχει διαρρηξίσει τὶς σχέσεις του μὲ τὸ συνηθισμένο τύπο θεάματος, συγκρούεται δηλαδὴ μὲ τὶς περισσότερες ἀπὸ τὶς σταθερὲς τῆς «παραδοσιακῆς» κινηματογραφικῆς ἀφήγησης, καὶ ψάχνει τοὺς δρόμους ποῦ θὰ τὸν φέρουν στὸν «μὴ παραδοσιακὸ» θεατὴ γιὰ νὰ ἀρχίσει μαζί του τὸν διάλογο.

Στὸν Ἡλεκτρικὸ Ἄγγελο δὲ φαίνεται νὰ ἐπαρκοῦν πιά γιὰ νὰ ὑπηρετήσουν αὐτὴ τὴν ἀναζητήση, τὰ γοητευτικά ἐφέ καὶ οἱ καλοφωτισμένες διαφάνειες μὲ τὸν ψυχρὰ ὄνειρικό καὶ κάποτε ἐφιαλτικό, ρεαλισμὸ τῆς γραβούρας. Τώρα ἐπιστρατεύεται ἡ κάμερα καὶ τὸ ζωντανὸ βλέμμα τοῦ κάμεραμαν γιὰ νὰ ἐμφυσησει, «σὰν ζῶσα πνοή», κίνηση σὲ ἓνα θέμα, ποῦ γιὰ νὰ ὑπηρετηθεῖ, προϋποθέτει, κατ' ἐξοχίαν, τὴν κίνηση.

Καί, τότε, τὸ θέαμα ἐπιστρέφει, μὲ ὅλα τὰ συμπαράμαρτύνοντα καὶ τὶς ἀπαιτήσεις του, στὸν πειραματικὸ κινηματογράφου τοῦ Θ. Ρεντζή ἀπειλώντας νὰ ξανακερδίσει γιὰ λογαριασμὸ του τὸν θεατὴ τὸν ὁποῖο πασχίζει νὰ τοῦ ἀποσπᾶσει ὁ σκηνοθέτης.

Στὸν κινηματογράφου τοῦ Θ. Ρεντζή ἀπουσιάζουν δέβαια ἢ ἀφηγηματικὴ ἀκολουθία, ὁ ἥρωας καὶ ἡ ταύτιση μαζί του, ὁ μῦθος, τὸ κοινωνικὰ λογοκρινόμενο καὶ ἀναπλασμένο πρὸς κατανάλωση νόημα...

Ἀλλὰ...

Υπάρχει, π.χ., ἓνας γκριζομάλλης κύριος στὸν Ἡλεκτρικὸ Ἄγγελο ποῦ ἐμφανίζεται στὴν ἀρχὴ - μὲ τὴ γραφομηχανή -, στὴ μέση - μὲ τὸ σαξόφωνο -, καὶ στὸ τέλος - στὸ ὑπαίθριο θέατρο - τοῦ ἔργου. Καλοῦμαστε νὰ ὀνειρευτοῦμε μαζί του τὰ τεκταινόμενα στὴν ὀθόνη; Νὰ ἀναπολήσουμε μαζί του; Νὰ περιεργαστοῦμε, περπατώντας πλάι του, μιά τοιχογράφηση τοῦ ἔρωτα ἀνὰ τοὺς αἰῶνας;

Εἶναι ἡ ραχοκοκαλιά μιάς ὑποτυπώδους ἀφήγησης; Ὁ ἄξονας ἰσορροπίας μιάς νωπογραφίας. Δικό σας πρόβλημα θὰ μᾶς πει ὁ Θ. Ρεντζής, ὁ ὁποῖος μάλιστα μᾶς συνιστᾷ νὰ ἀποφύγουμε κάθε ταύτιση μὲ τὸν κύριο αὐτόν, ὁ ὁποῖος ἄλλωστε δὲν ἔχει νὰ κάμει τίποτα μὲ τὸν κλασικὸ τύπο ἥρωα οὔτε κἀν θέλει νὰ προσωποποιεῖ τὰ προβαλλόμενα - ἢ μήπως ναι;

Τὸ ἔργο δὲν ὑπόκειται στενά στοὺς τυπικοὺς νόμους τῆς λογικῆς ἀκολουθίας στὴν ἀνάπτυξη μιάς πρότασης πλὴν ὅμως, καθὼς δὲν ἔχει διαρρηξίσει κάθε δεσμὸ μὲ τὶς συμβάσεις ποῦ προϋποθέτει ἢ παραγωγὴ καὶ ἡ ἀπόδοση ἰδεῶν, καταφεύγει στὶς - ἀθόρυβες μὲν ἀλλὰ ὄχι γι' αὐτὸ ἀνυπόστατες - ὑπηρεσίες τὸν νόμων τῆς παραδοσιακῆς λογικῆς.

Κάθε - ἐπιφανειακά, - ἀνεξάρτητο κομμάτι τοῦ Ἡλεκτρικοῦ Ἄγγελου ἔχει λογικὴ δομὴ καὶ σχέση μὲ τὰ ὑπόλοιπα, συνελπώς, εἴτε τὸ θέλει τελικὰ ὁ σκηνοθέτης εἴτε ὄχι, «ὁ ἀριστοτελικὸς» θεατὴ ἐπιστρατεύει τὴν «ἀριστοτελική» λογικὴ γιὰ ν' ἀρχίσει ἓναν «ἀριστοτελικὸ» διάλογο μὲ τὸ ἔργο.

Ὁ Ἡλεκτρικὸς Ἄγγελο ἐκτίθεται γιὰ νὰ γίνῃ κτῆμα τοῦ κάθε θεατὴ καὶ δὲν μπορεῖ (πέρα ἀπὸ τὶς εὐλογες εἰσπρακτικῆς, ἀνησυχιᾶς τοῦ δημιουργοῦ του) νὰ ἀρνηθεῖ τὸν παραδοσιακὸ θεατὴ. Ἀπὸ μιά ἀποψη θυμίζει τοὺς πολιτικούς ἐκείνους ἄνδρες ποῦ μολοντοῖ δὲν τρέφουν ἰδιαίτερη ἐκτίμηση στὴν πλέμπα δὲν χάνουν εὐκαιρία νὰ ἐκδηλώσουν τὰ φιλολαϊκὰ τους αἰσθημάτων - ἐκεῖ μόνο ποῦ βρίσκουν δικαίωση καὶ καταφυγὴ κι αὐτοὶ οἱ ἔρημοι - ἐνῶ παράλληλα κόπτονται γιὰ τὴν ἀνάγκη νὰ δοθηθοῦμε ὅλοι νὰ «γεννηθεῖ» ὁ νέος πολιτικὸς ἄνθρωπος, ὁ ὑπεύθυνος πολίτης, μπλά, μπλά...

Ἀλλὰ μήπως ὁ Ἡλεκτρικὸς Ἄγγελο ἀπευθύνεται στὸ μικρὸ θεὸ ποῦ κρύβουμε ἐντὸς μας, αὐτόν τὸ θεὸ ποῦ κάνει ἐκδήλη τὴν παρουσία του, ποῦ ξεχυλίζει καὶ μᾶς πλημμυρίζει μπροστά, ἄς πούμε, σ' ἓνα ἔργο τέχνης;

Αὐτὸς ὁ μικρὸς θεὸς σκίρτησε, μερικὲς φορὲς μέσα μας, δάλεποντας τὸν Ἡλεκτρικὸ Ἄγγελο, ἀλλὰ δὲν ξύπνησε καὶ τὸ περισσότερο δὲ μᾶς παρέσυρε στὸ παραλήρημα ἐκείνου ποῦ οἱ ἥδονες του εἶναι ἄγωστες καὶ ἀγνωστες θὰ μένουν στὸν «παραδοσιακὸ» θεατὴ. Ἐμῖνε νὰ ὑπῴναι μέσα μας καὶ μεῖς φύγαμε ἀπὸ τὴν αἰθουσα ἀνεκκληρωτοί.

‘Η Ελλάδα πηγαινοέρχεται...

Ο Νίκος Περάκης ζει στη Γερμανία από το 1963. Προτού ακόμα φύγει απ’ την Ελλάδα είχε αρχίσει να δουλεύει στον κινηματογράφο σαν βοηθός του Βασίλη Φωτόπουλου. Στο Μόναχο, σπούδασε στην ‘Ακαδημία Καλών Τεχνών και παράλληλα δούλεψε για μεγάλο διάστημα σαν σκηνογράφος στη σκηνή του Πανεπιστημίου και σε άλλους μικρούς φοιτητικούς θιάσους, όπου και γνωρίστηκε με πολλούς από τους γνωστούς σήμερα νέους γερμανούς σκηνοθέτες. Στη συνέχεια δούλεψε σαν βοηθός σκηνογράφος σε κινηματογραφικές παραγωγές της τηλεόρασης. Το 1971, τον κάλεσε ο Edgar Reitz, λόγω της ‘Ελληνικής του καταγωγής, να αναλάβει τα σκηνικά και τα κοστούμια στην ταινία του Das Goldene Ding (Τό χρυσόμαλο δέρας), όπου επιχειρούσε μιάν έρμηνεία της άργοναυτικής έκστρατειάς με ήρωες μικρά παιδιά. Η συνεργασία του στην ταινία στάθηκε άποφασιστική όχι μόνο στα σκηνικά αλλά επίσης στο σενάριο και τη σκηνοθεσία. Αυτή ήταν κι η πρώτη του μεγάλη δουλειά στον κινηματογράφο.

Μέχρι σήμερα δούλεψε μόνιμα στη Γερμανία και συμμετείχε ενεργά στη δημιουργία του νέου γερμανικού κινηματογράφου. Ανακατεύθηκε σε διάφορες ομάδες παραγωγής, συνεργάστηκε με σκηνοθέτες όπως ο Schlöndorff, ο Sinkel κι ο Hauff και σκηνοθέτησε ο ίδιος τρεις ταινίες: τον Συγκάτοικο, το 1972, που άναφερόταν στο πέρασμα από το επαναστατικό πνεύμα του ‘60 στο συντηρητισμό της εποχής, τον Μπόμπτα και Παγκανίνι, το 1976, που είδαμε πρόσφατα στην Αθήνα και το Ίδου ή Μήλος, ίδου και τό πήδημα, που γυρίστηκε στην Ελλάδα το 1979. Μέ την ταινία αυτή αν και γερμανική παραγωγή, ξαναγύρισε ουσιαστικά στην Ελλάδα. Πρώτη του δουλειά εδώ ήταν η καλλιτεχνική διεύθυνση στην ταινία του Γιώργου Πανουσόπουλου Οι Άπεναντι. Τώρα ξεκινά την πρώτη του ‘Ελληνική ταινία.

Πρόθεσή του είναι να μείνει και να δουλέψει στην Ελλάδα γιατί, παρόλα τα 20 χρόνια της Γερμανίας και την ουσιαστική του ανάμιξη στην παραγωγή εκεί, τό ενδιαφέρον του έμεινε πάντα στραμμένο στον ‘Ελληνικό κινηματογράφο και αισθάνεται ότι τόν άφορούν περισσότερο τά προβλήματα του ελληνικού χώρου. Ο ίδιος πιστεύει ότι η δουλειά του βασίστηκε πάντα στα ελληνικά του στοιχεία, στην ικανότητα να φτιάχνει πολλά με τά λίγα και να είναι μέσα σ’ όλα, να συμμετέχει, δηλαδή, σ’ όλοκληρη τη διαδικασία παραγωγής μιάς ταινίας, από τό σενάριο μέχρι την έκμετάλλευση. Ένδιαφέρθηκε με τά προβλήματα του κινηματογράφου στη Γερμανία τό ίδιο έκανε από την πρώτη στιγμή και στην Ελλάδα· η ταινία άλλωστε, που ετοιμάζει, αναφέρεται άκριβώς σ’ αυτά. Οι άπόψεις του λοιπόν, αν και δέν τίς συμεριζόμαστε πάντα, έχουν μεγάλο ενδιαφέρον καθώς βασίζονται στην άγάπη του για τόν χώρο και στην πολυπραγμοσύνη του. Τό βασικό μας ενδιαφέρον, ώστόσο βρίσκεται άλλου: στη σκηνογραφία του.

Στην Ελλάδα από τά άνεκδιήγητα εκείνα θεατρικά ντεκόρ της εποχής του Φίνου περάσαμε ουσιαστικά στην κινηματογραφική σκηνογραφία με τίς ταινίες του Άγγελόπουλου, όπου όμως ο σκηνογράφος παίζει περισσότερο κατασκευαστικό ρόλο ενώ την καλλιτεχνική διεύθυνση έχει ο ίδιος ο σκηνοθέτης. Τό ίδιο είχε συμβεί και παλιότερα με τίς ταινίες του Κούνδουρου με μοναδική έξαιρηση τά σκηνικά του Τσαρούχη στο Δράκο. Στο Νέο ελληνικό κινηματογράφο, η σκηνογραφία περιορίστηκε τίς περισσότερες φορές στην έπίδλεψη ή τό πολύ-πολύ στην προσαρμογή φυσικών χώρων, ενώ οι λίγες ταινίες που άπαιτούσαν τη δημιουργία χώρων έγιναν από θεατρικούς σκηνογράφους που μετέφεραν την θεατρική τους έμπειρία και τεχνική στην όθονη. Δέν είναι περιεργο λοιπόν ότι η δουλειά που ξεχώρισε περισσότερο τελευταία ήταν στην Περιπλάνηση, όπου σκηνογράφος ήταν πάλι ο ίδιος ο σκηνοθέτης. Σ’ όλην την πρόσφατη σκηνογραφία δέν υπάρχει ή έννοια της κινηματογραφικότητας του χώρου, της δημιουργίας του φωτογραφημένου κόσμου που δέν είναι πιά διακόσμηση ενός ολόκληρου και κλειστού χώρου αλλά τό στήσιμο του πλάνου, ή διαδοχή τών πλάνων-χώρων, ή σχέση του χώρου με τά πρόσωπα και με τό κάδρο κι άκόμη οι ιδιόμορφες εικόνες που γεννιούνται με την μεσολάδηση ειδικών έφέ, φακών και φωτιστικών συνθηκών.

Ο Περάκης είναι κινηματογραφικός σκηνογράφος και τίς άποσκευές του έχει την τεράστια σε όγκο και οργάνωση δουλειά του στο Ταμπόρολο και την ύπεροχη άθηναϊκή ματιά του στους Άπεναντι.



Συνέντευξη του σκηνοθέτη και σκηνογράφου Νίκου Περάκη στη Μαρία Νικολακοπούλου

Στην Γερμανία είσαι γνωστός σαν σκηνοθέτης ή σαν σκηνογράφος;

Το κοινό του κινηματογράφου με ξέρει σαν σκηνοθέτη γιατί λίγοι θέβαια προσέχουν το ζενερικό μιάς ταινίας. Μόνο όσοι ενδιαφέρονται πιο ειδικά για τόν γερμανικό κινηματογράφο με γνωρίζουν σαν σκηνογράφο.

Άπ' όσο ξέρω συμμετέχεις συχνά στις ταινίες και με περισσότερες ειδικότητες. Συνεργάζεσαι στο σενάριο, στην οργάνωση της παραγωγής, στην επιλογή των ηθοποιών...

Συνήθως σε μιά μεγάλη παραγωγή τά σκηνικά, τά κοστούμια και γενικά τά τεχνικά μέσα, πού ανήκουν κι αυτά στο σκηνογραφικό τμήμα, καλύπτουν τó 1/4 του προϋπολογισμού. Είναι αυτόνομο ότι δέν μπορεί νά γίνει προϋπολογισμός χωρίς τόν σκηνογράφο. Έτσι, βρίσκεσαι ξαφνικά μαζί με τόν παραγωγό και τó σκηνοθέτη πού δέ μιλάνε μόνο για τούς χώρους αλλά και για τούς ηθοποιούς, για τούς συνεργάτες γενικά τής ταινίας, πού είναι ίσως και τó πιο σημαντικό μετά τó σενάριο, και πρέπει νά πεις κι' έσύ μιά γνώμη, έστω κι αν ή γνώμη αυτή περιορίζεται στόν άν θά μπορέσουν νά αλλάξουν τήν ηλικία κάποιου ηθοποιού με τó μακιγιάζ. Καμιά φορά, έπεμβαίνεις και στο σενάριο: όταν ή παραγωγή άδυνατεί νά φτιάξει αυτό πού φαντάστηκε ó σεναριογράφος πρέπει νά βρεις κάποια λύση πού νά συμβιβάζει τήν άρχική ιδέα με τά οικονομικά τής παραγωγής, προτού χαθεί μιά σκηνή. Τότε πιά, μπαινεις στο παιχνίδι κανονικά.

Στό Ταμπούρο ύπήρχε πραγματικά μαγευτική σκηνογραφική δουλειά. Αναρωτιέμαι πώς μπόρεσες νά δημιουργήσεις μιά τόσο αυθεντική εικόνα του τόπου και τής έποχής, ενώ δέν έχεις ó ίδιος γερμανικό παρελθόν.

Αυτή ήταν ή συνταγή του Σλέντορφ. Στή Γερμανία, οι περισσότεροι άπ' όσους ζήσανε τά γεγονότα δέν εργάζονται πιά και οι νεώτεροι αναγκαστικά φιλτράρουν τήν πραγματικότητα μέσα από μιά έμμεση σχέση, μέσα από κάποια οικογενειακά διώματα. Ό Σλέντορφ προτίμησε νά δουλέψει με ξένους, πού έχουν πιο συγκεκριμένη και αντικειμενική εικόνα τής έποχής, έστω κι αν είναι λαθεμένα. Πήρε Τσέχο όπερατέρ, Έλληνα σκηνογράφο και Ίταλό μακιγιέρ. Φυσικά από κεί και πέρα άρχισαμε νά συγκεκριμενώνουμε τρομακτικό υλικό για τήν έποχή. Φωτογραφίες, περιγραφές, λεπτομέρειες για παράδειγμα: όρθιαμε τις προπολεμικές συσκευές προϊόντων άπ' όσες διωμηχανίες δέν είχαν καταστραφεί στόν πόλεμο, ή ακόμη, χρησιμοποιήσαμε τή λεπτομερή περιγραφή, 18 σελίδων, ένος παντοπωλή σχετικά με τó τι είχε μέσα στο μαγαζί του, τί πουλούσε περισσότερο και τί λιγότερο, τί του έμενε και τί αποθήκευε...

Πέρα άπ' αυτές τις πηγές, υπήρχε αλλοθεντι ή άπ' τόν Σλέντορφ ή κι άπ' τούς δυό κάποια συγκεκριμένη αλοψη για τó χρώμα...



Ο Νίκος Περάκης με τόν Volker Schlöndorff στο γυρισμα τής ταινίας *Τό ταμπούρο*

Η συνέντευξη με τόν Νίκο Περάκη έγινε τόν Νοέμβρη '81 και τόν Μάρτη '82. Απομαγνητοφώνηση Μαρία Νικολακοπούλου.

ομό που θά έπρεπε νά πάρουν όλα αυτά τά στοιχεία;

Ύπηρχε μιá γραμμή γιά τήν αισθητική τής φωτογραφίας περισσότερο και μιá πιό συγκεχυμένη άποψη γιά τó πώς θά συνδυάζόντουσαν οι χώροι μέ τά έξωτερικά και μέ τή φωτογραφία πού συχνά ήταν πολύ έπιτηθευμένη. Τό δυσκολότερο ήταν νά συντονιστούν όλοι οι χώροι, γιατί τó γύρισμα άρχισε στή Γιουγκοσλαβία, συνεχίστηκε στή Πολωνία, μετά στό Μόναχο, στό Παρίσι, στή Βρετάνη, στό Βερολίνο...

Συνεργάστηκες και στήν έπιλογή τών χώρων, πήγαίνες στό ρεπεράς;

Μόνο στό ρεπεράς; Πήγα τουλάχιστον πέντε φορές σέ κάθε χώρο. Καμιά φορά πετούσα και 3 φορές τή βδομάδα άπ' τόν ένα χώρο στόν άλλο, γιατί γυρίζαμε στή Γιουγκοσλαβία και ταυτόχρονα χιζίσαμε στή Πολωνία και δάξαμε μπροστά στή Βρετάνη. Οι άπαιτήσεις τής δουλειάς ήταν περισσότερο όργανωτικές. Τελικά γιά νά φτιάξεις ένα τέτοιο σκηνικό δέν άρκει νά είσαι καλλιτέχνης και, μεταξύ μας, πιστεύω, κι ίσως τó λέω μέ λίγη πίκρα αυτό, ότι όποτε δούλεψα σέ μεγάλες παραγωγές ήταν περισσότερο γιά τίς οργανωτικές δυνατοτήτές μου και τήν έμπειρία μου στή παραγωγή. Σέ μιá ταινία έποχής, π.χ., άν θέλεις νά συγκεντρώσεις 600-800 κοστούμα πρέπει νά φέρεις βόλτα όλη τήν Ευρώπη γιά νά πετύχεις ένα ύψηλό στάνταρ ή μιá σχετική πρωτοτυπία. Στήν τελευταία ταινία πού έκανα είχαμε κοστούμια από 12 διαφορετικούς οικους. Πρώτα πρέπει νά πάς νά δεις τι διαθέτει ό καθένας, μετά, νά βρεις πώς θά τά συνδυάσεις, γιατί διαφορετικά ράβουν οι Άγγλοι, διαφορετικά οι Γάλλοι. Πολλές φορές περνάς ολόκληρες μέρες υπαγορεύοντας μόνο γραμματα ή κάνοντας προϋπολογισμούς και παραγγελίες. Και όλα αυτά δέν ξέρει και δέ μπορεί νά τά ανάλαβει κανένας άλλος.

Στό Ταμπούρλο είχες και τήν ευθύνη γιά τά ειδικά έφέ;

Ναί, κι αυτό ήταν τó πιό δύσκολο. Ήταν έφέ πού έν μέρει μόνο είχαν ξαναγίνει και ποτέ σ' αυτήν τήν έκταση. Δέν υπήρχε κανένα Know how γιά τó πώς μπορείς νά κατεβάσεις ολόκληρη τή τζαμένια πρόσοψη ενός κτηρίου, γιά παράδειγμα. Στήν άρχή, ό Σλέντορφ είχε κλείσει τόν ειδικό τών ταινιών Τζέιμς Μπόντ, τελικά, όμως, δέν μπορούσε νά διαθέσει τó χρόνο πού άπαιτούσε ή ταινία. Οι έπαφές πού έκανα έγω μέ άλλους, ειδικευμένους τεχνικούς δέν άποδώσανε. Στό τέλος θρέθηκε ό Γάλλος Jaco Jaconelli μέ μεγάλη πείρα, άλλα περισσότερο στό μηχανικά έφέ. Καθήσαμε οι δυο μας μιá ολόκληρη βδομάδα και σπάγαμε μέ διάφορους τρόπους τζάμια μέ διαφορετικά πάχη. Ανακαλύψαμε έτσι από τήν άρχή πώς μπορούσαμε νά κάνουμε τά έφέ.

Τά ματογνάμια πώς τά σπάσατε;

32 Φιάξαμε τó πρόσωπο τής δασκάλας από άκρουλι-

κό. Μέσα στό γυάλινα μάτια τής μάσκας είχαμε τοποθετήσει 2 μικροσκοπικά έμβολα πού πεταγόντουσαν έξω από πεπιεσμένο άέρα και σπάγανε τά τζάμια τών γυαλιών.

Έχεις συνήθως στενή συνεργασία μέ τó σκηνοθέτη ή προχωράς τή δουλειά σου και ανεξάρτητα άπ' αυτόν;

Πρέπει νά υπάρχει πολύ στενή συνενόηση μέ τó σκηνοθέτη και τόν παραγωγό γιά νά μη γίνονται σπατάλες. Σέ μιá σπάταλη παραγωγή βλέπεις συνήθως τó 1/3 από τά σκηνικά, τά κοστούμια, τó φροντιστήριο... και από τούς ήθοποιούς καμιά φορά.

Στό Ταμπούρλο, μιá ταινία πού κόστισε πολλά χρήματα, υπήρχαν σκηνικά πού είχαν μόνο έναν τοίχο. Είχαμε άποφασίσει δηλαδή, ότι τó σκηνικό αυτό θά ήταν 4 μέτρα, άσχετα άν θά φαινόταν, και μιá άποψη τής Νέας Ύδρκης από τó παράθυρο. Ύπηρχε μόνο μιá θέση τής μηχανής άπ' όπου θά φαινόταν σωστά ή προοπτική τής Νέας Ύδρκης και τó τζάμι πού δέν ήταν τζάμι και τó γραφείο, πού από κάτω είχε ένα άδαφο πάτωμα.

Μά κι αυτή ή υπερβολική οικονομία δέν σου δημιουργεί ανασφάλεια στή δουλειά σου;

Όχι. Απεχθάνομαι τή σπατάλη. Οι μεγαλύτερες μου συγκρούσεις μέ σκηνοθέτες ήταν πάντα πάνω σ' αυτό. Δέν είναι ό οικονομικός παράγοντας πού μετράει... αυτό πού μέ πονάει είναι ή δουλειά. Γιά νά στηθεί ένα σκηνικό χρειάζεται πολύ κόπος και ό μαραγκός, ό δαστάζος, ό κάθε τεχνικός, έχουν κι αυτοί μάτια και βλέπουν πού μπαίνει ή μηχανή κι όταν από ένα τεράστιο σκηνι-

Σκηνικό από τó Ταμπούρλο



κὸ παίξει μόνο ἓνα κομματάκι πικραίνονται ἢ θεωροῦν τὸ σκηνογράφο ἡλίθιο.

Ὅμως σ' ἓνα γύρισμα, ὁ σκηνοθέτης συχνά ἀναιρεῖ προηγουμένους σκέψεις του καὶ μορφεῖ ἐνῶ τὰ ἔχει ἐτοιμάσει ὅλα καὶ θρῖσκασαι μεταξύ Ἰταλίας καὶ Ἰσπανίας γιὰ τὸ ἐπόμενο γύρισμα νὰ σοῦ πει, δὲν μοῖ φτάνουν 4 μέτρα, χρειάζομαι ἄλλα τόσα. Μηπως τελικά ἡ σπατάλη θά ἔδινε μεγαλύτερη ἐλευθερία στὸν σκηνοθέτη;

Ὅταν μιλάς γιὰ τὶς ἀπαιτήσεις μιᾶς σκηνῆς ὁ σκηνοθέτης μπορεῖ νὰ σοῦ πει χιλιάδες πράγματα. Ἡ δουλειά μου ἐμένα ἀρχίζει ἀκριβῶς ἐκεῖ, νὰ τοῦ πῶ: δὲ νομίζεις ὅτι αὐτὸς ἔχει πολλὰ πράγματα, τι εἶναι αὐτὸς, ἀσκητὴς ἢ παλαιοπώλης; Γιατὶ πολλὲς φορὲς τὸ σενάριο μιλάει γιὰ ἓνα ἀσκητικό δωμάτιο καὶ ἀπὸ κάτω ἔχει μιὰ περιγραφή 10 σελίδες κι ὅταν ξέρεις ὅτι τὸ πλάνο θά κρατηθεῖ 30'' ὅλο κι ὄλο... τι θά πρωτοδεῖς; τὸ χῶρο, τὸν ἦθοποιό ἢ τὴν ἐρωτική σκηνή; Αὐτὴ εἶναι ἡ δουλειά τοῦ σκηνογράφου στὸν κινηματογράφο. Δὲν εἶναι ὅπως στὸ θέατρο, ὅπου ὁ θεατὴς ὅταν κάποια στιγμή βαρεθεῖ νὰ παρακολουθεῖ τὴ δράση παρατηρεῖ τὸ ντεκόρ. Στὸν κινηματογράφο πρέπει νὰ ξέρεις τι θά φανεῖ ἀπὸ τὸ χῶρο: ἡ πόρτα; Τὸ κρεβάτι; Πῶς νὰ εἶναι τὸ κρεβάτι; Θά φανεῖ ποτὲ ἡ ἄλλη μεριά τοῦ δωματίου; Πού πρέπει νὰ συγκεντρώσεις τὴν προσοχή; Καμμιά φορὰ ἓνας χῶρος κτιζεται γύρω ἀπὸ ἓνα μικρὸ ἀντικείμενο ἢ γιὰ μιὰ μοναδική κίνηση τῆς μηχανῆς.

Γιὰ νὰ γίνει, ὅμως, αὐτὸ πρέπει νὰ ἔχεις πολὺ στενὴ ἐπαφή μὲ τὸ σκηνοθέτη. Πρέπει νὰ ξέρεις τὸν τρόπο πὸν δουλεύει καὶ πρέπει ὁ ἴδιος νὰ ξερεῖ πολὺ καλά τι θέλει.

Ἔτσι ἐννοῶ ἐγὼ αὐτὴ τὴ δουλειά. Πρέπει νὰ

Ἀπὸ τὸ Ταμπούρο. Ἐσωτερικὸ παντοπωλεῖο



πιέξεις καμιά φορὰ καὶ τὸ σκηνοθέτη νὰ ἀποφασίσει τι θέλει. Ἄν μοῦ πει ὁ σκηνοθέτης ὅτι αὐτὸ τὸ ντεκόρ, πὸ εἶχαμε συμφωνήσει νὰ εἶναι μπλέ πρέπει νὰ γίνει κόκκινο, πρέπει νὰ μὲ πείσει. Ἄν δὲ μὲ πείσει... πρέπει νὰ τὸν πείσω ἐγὼ καὶ συμβαίνει καμιά φορὰ ὁ σκηνοθέτης νὰ ἀντιλαμβάνεται τὸ χῶρο καθὼς ἐσὺ τοῦ ἐξηγεῖς γιὰτὶ τὸν ἐφτιαξες ἔτσι. Συχνά, αἰσθάνομαι ὡς πωλητὴς παπουτσιῶν πὸν προσπαθεῖ νὰ πείσει τὸν πελάτη ὅτι αὐτὸ πὸν ἐφτιαξε τοῦ πάει. «Αὐτὸ θά φορεθεῖ φέτος, κύριε».

Ποιά εἶναι ἡ διαφορά τοῦ Production designer ἀπὸ τὸν Art director (καλλιτεχνικὸς διευθυντής);

Ἀνάλογα μὲ τὸ πόσοι ἀπασχολοῦνται σ' ἓνα συνεργεῖο μοιράζονται καὶ οἱ τίτλοι. Ὁ Production designer εἶναι τὸ ἀφεντικό. Αὐτὸς μιλάει μὲ τὸ σκηνοθέτη καὶ συντονίζει, σὲ μιὰ μεγάλη παραγωγή, τοὺς σχεδιαστὲς, ἀρχιτέκτονες, ζωγράφους, μαρσαγκούς, ἐργολάβους κ.λ.π. Δίπλα του εἶναι ὁ Production illustrator, πὸν μεταφέρει ἀμέσως στὸ χαρτί ὅτι ἀποφασίζουν μὲ τὸν σκηνοθέτη. Ὁ Art director συχνά κάνει ὅλες αὐτὲς τὶς δουλειές ἢ ἂν ἡ ταῖνια γυρίζεται σὲ φυσικοὺς χῶρους κάνει μόνο τὶς μετατροπὲς καὶ τὴ διαλογή τοῦ φροντιστηρίου. Ὁ ὀρος Art Director εἶναι πολὺ ἐλαστικός: στὰ διαφημιστικά εἶναι αὐτὸς πὸν τοποθετεῖ τὰ πορτοκάλια δίπλα στὸ μπουκάλι τῆς πορτοκαλάδας.

Τι νομίζεις ὅτι ἔχει δώσει ὠθηση στὸ γερμανικὸ κινηματογράφο τὰ τελευταῖα χρόνια;

Ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ '60 καὶ μετὰ τὸ κράτος πῆρε ὀρισμένα μέτρα, πὸ φαίνεται πῶς βοήθησαν. Καὶ γιὰ νὰ λέμε τὰ πράγματα ὅπως εἶναι, ἔπεσε πολὺ χρέμα πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις. Βοήθησαν νὰ ἀναπτυχθεῖ γενικά ἡ κινηματογραφικὴ βιομηχανία, πὸν εἶναι γνωστὸ ὅτι ἀπασχολεῖ πολλοὺς τεχνικούς καὶ συντηρεῖ δολόκληρα ἐργοστάσια μηχανημάτων, φωτιστικῶν, ηλεκτρονικῶν, ἐμφανιστήρια κ.λ.π. Ρόλο ἔπαιξαν ἀκόμη καὶ οἱ συμπαραγωγὲς μὲ τὴν τηλεόραση, ἂν καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο πολλοὶ διαφωνοῦν. Ὑποστηρίζουν ὅτι τὸ μέτρο ὑποχρεώνει τοὺς κινηματογραφιστὲς νὰ κάνουν ταινίες στὰ μέτρα τῆς τηλεόρασης. Μεσολαμβάνουν καὶ κάποιοι «συντάκτες» (Redakteur), ὅπως τοὺς λένε, πὸν διαβάθζουν τὰ σενάρια καὶ διατυπώνουν ἀπόψεις σὲ πολλὰ θέματα, πὸν δὲν ἀφοροῦν ὄχι μόνον τὸν προϋπολογισμό. Μὲ τὰ χρόνια ἔχει δημιουργηθεῖ, φυσικά, κι ἐκεῖ ὅ,τι συμβαίνει παντοῦ ὅταν μιὰ ταῖνια πρέπει νὰ περάσει ἀπὸ τρεῖς ἐπιτροπὲς καὶ κόντρα συμβούλια γιὰ νὰ χρηματοδοτηθεῖ: γραφειοκρατία, προτιμήσεις, ἐχθρὲς κ.λ.π. Κι ἂν πρὶν 10 χρόνια ὄψηχαν 30 ὀνόματα φιλοδοξῶν σκηνοθετῶν αὐτὴ τὴ στιγμή ἔχουν μείνει μόνο 5 φαβορί κι ἄλλοι 5 πὸν γυρίζουν ταινίες σὲ τακτικά διαστήματα.

Ἡ πολιτικὴ κατάσταση στη Γερμανία δε δείχνει, ὡστόσο, νὰ ἐπιηρεάζει τὸν κινηματογράφο.

έχει πασάρει ορισμένους σκηνοθέτες να κάνουν ταινίες που δε βρίσκουν ανταπόκριση στο κοινό. Γιατί ο μέσος γερμανός δε δέχεται ότι υπάρχει κάποιο πρόβλημα στη Γερμανία, σήμερα. Τά βρίσκουν όλα μέλι-γάλα. Τελευταία, ένας φίλος μου, ο Zinkel, έκανε μια πολύ ενδιαφέρουσα ταινία με θέμα έναν εκπαιδευτικό που καταφέρνει και αποκαλύπτει κάποιες πλεκτάνες παρακολούθησης μαθητών του από παρακρατικές οργανώσεις. Η ταινία θά μπορούσε να έχει εμπορική επιτυχία, όμως ο τύπος τή χτύπησε υποστηρίζοντας ότι δραματοποιεί πολύ τά πράγματα, ότι δεν είναι έτσι στη Γερμανία... ή αλήθεια είναι πώς είναι πολύ χειρότερα. Τό παράξενο είναι ότι ή ταινία έπιχορηγήθηκε από τή γερουσία του Βερολίνου και χρηματοδοτήθηκε από τίσ τράπεζες του Βερολίνου. Αυτό είναι ένα καινούργιο μέτρο που εφαρμόζεται σέ όλα τά γερμανικά κράτη. Από τέτοια δάνεια προήλθε κι ένα μέρος του κεφαλαίου τής ταινίας που γύρισα στη Μήλο.

‘Η πιθανή εμπορικότητα μιάς ταινίας παίζει ρόλο γιά τή χρηματοδότησή της μ’ αυτό τό σύστημα;

‘Απόλυτα. Οί τράπεζες αποκλείεται νά δώσουν χρήματα γιά τό προσωπικό έργο κάποιου σκηνοθέτη. Πάντα εξετάζουν τήν εμπορική πλευρά μιάς ταινίας. Καί ή γερουσία, επίσης, θέλει νά πάρει τά χρήματά της πίσω, γιατί τά κονδύλια είναι περιορισμένα και θέλουν νά φτιάξουν κι άλλες ταινίες.

‘Υπάρχει κάποιος άλλος φορέας που νά χρηματοδοτεί ταινίες χωρίς εμπορικά κριτήρια;

‘Υπάρχουν πολλοί κι αυτό είναι τό πρόβλημα. Όλοι θέλουν νά αναπτυχθεί ό κινηματογράφος κι εδώ γίνεται πάντα τό μπερδεμα μέ τούς χαρακτηρισμούς: εμπορικός, ποιοτικός, προστατευόμενος, νέος κ.λ.π. ‘Υπάρχει τό ‘Υπ. Έσωτερικών που πριμοδοτεί σενάρια και δίνει κάθε χρόνο πριμ και βραβεία. ‘Υπάρχει τό «Συμβούλιο Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου», που πριμοδοτεί κι αυτό σενάρια νέων σκηνοθετών αλλά και μερικών «πάντα νέων», περασμένης ηλικίας. ‘Υπάρχει, τέλος, κι ή περίφημη «Έταιρία Προώθησης του Κινηματογράφου», που δανειοδοτεί (δανεικά κι άγύριστα) τόν «ποιοτικό κινηματογράφο», από κρατήσεις 10 πφένιχ, δηλ. 2,5 δρχ. από κάθε εισιτήριο (από 175 ως 300 δρχ.). Τό μέτρο αυτό είχε ξεσηκώσει θύελλες αντίδράσεων από τή μεριά τών αϊθουσαρχών, που τελικά όμως πείστηκαν, έφθον μάλιστα έπηρεάζουν άμεσα τήν πολιτική αυτής τής Έταιρίας.

Στήν Έλληνική παραγωγή ξαναδουλεψες πέρσι μετά από πολλά χρόνια, στήν ταινία του Πανουσόπουλου. Πώς βρήκες τά πράγματα εδώ;

Σίγουρα, οί άπαιτήσεις στήν ταινία του Γιώργου ήταν πολύ μικρές σέ σχέση μέ τίσ ταινίες που

συζητάμε. Ήταν ωστόσο, πολύ μεγάλες σέ σχέση μέ τίσ οικονομικές δυνατότητες της και μέ τίσ δυνατότητες του συνεργείου, που τό άποτελούσαν άποκλειστικά άνθρωποι που ήθελαν νά βοηθήσουν τό Γιώργο. Κι εγώ μ’ αυτά τά δεδομένα έκανα ό,τι μπορούσα.

Δηλαδή τό πρόβλημα ήταν οικονομικό ή και τεχνικό;

Καθαρά οικονομικό.

‘Αν είχες περισσότερα χρήματα θά έκανες άλλη δουλειά άπ’ αυτήν που έκανες;



Όχι, θά έκανα την ίδια δουλειά, αλλά χωρίς να κουβαλάω ό ίδιος έπιπλα, χωρίς να ώρωμαι έπειδή είναι άκριβό τό τρίκλυκό ενώ τό άλλο θάταν φτηνότερο, ή νά ψάχνω τό μοναδικό κατασκευαστή μου ή νά πρέπει νά έξηγή τό κάθε τι, χωρίς νά δουλεύω 18 ώρες την ήμέρα.

Οι συνθήκες αυτές είχαν έπιπτώσεις και στό αποτέλεσμα της δουλειάς σου;

Είχαν έπιπτώσεις μακροπρόθεσμα, στά νεύρα μου, στό στομάχι μου...

Ξέρω ότι έτοιμάζεις μιá ταινία τώρα κι ότι

τό Έλληνικό Κέντρο κινηματογράφου σου έδωσε άρνητική άπάντηση με την αίτιολογία ότι είναι για περιορισμένο κοινό.

Δέν έχω πάρει άκόμη έπίσημη άπάντηση από τό Κέντρο. Πάντως, τό αίτιολογικό γιατί δέν με χρηματοδοτούν δέ μ' ενδιαφέρει. Δέν έδωσα τό σενάριο για νά βαθμολογηθώ, αλλά για νά πάρω λεφτά. Από τή στιγμή πού ή γνωμοδοτική δέν τό δέχεται πάει νά πει πώς δέν τούς άρεσε. Γιατί δέν τούς άρεσε; Ό καθέννας μπορεί νά έχει τέσσερις διαφορετικούς λόγους. Τώρα πού άλλαξε ή διοίκηση θά ξανακάνω αίτηση για νά δω άν πραγματικά είναι περιορισμένο τό θέμα του σεναρίου ή τό πνεύμα των έπιτροπών.

Θά άρχισεις γύρισμα τό καλοκαίρι. Πρόκειται νά στείλεις την ταινία στό φεστιβάλ;

Άναγκαστικά. Γιατί όπως κι άν λειτουργεί είναι ή μόνη εκδήλωση πού προωθεί κάτω τις ελληνικές ταινίες.

Γιατί αυτή ή έπιμονή στην άναγκαιότητα του φεστιβάλ; Δέ νομίζεις ότι έχουν άρχισεί πιά οι Έλληνικές ταινίες ταινίες νά κινούνται κι από μόνες τους;

Όταν κάνεις μιá ταινία πού δέν μπορείς νά την επιβάλεις σ' ένα μεγάλο κύκλωμα, όπως γίνεται με τις ταινίες του έμπορικού κινηματογράφου, όπου ό θεατής ξέρει από πριν τί πρόκειται νά δει, άν θά διασκεδάσει, τόν πρωταγωνιστή... Όταν δέ δουλεύεις με ήθοποιούς αυτού άκριβώς του κυκλώματος ή όταν δέν είσαι κι ό ίδιος αυτού άκριβώς του κυκλώματος τότε πρέπει όπωσδήποτε νά όρεις τρόπους νά προωθήσεις την ταινία σου περισσότερο.

Έσύ είσαι έξω από αυτό τό κύκλωμα; Η μάλλον θέλεις νά είσαι έξω απ' αυτό τό κύκλωμα;

Άναγκαστικά είμαι απέξω, γιατί δέν έχω κάνει ως τώρα ταινία στην Ελλάδα. Έλλίξω ή ταινία πού έτοιμάζω νά λειτουργήσει σ' αυτό τό κύκλωμα, πού τελικά δέν πιστεύω ότι έχει άλλη ιδεολογία από την άπλοϊκή; ή καλή ταινία κάνει πολλά είσιτήρια. Άλλωστε δέν ξέρω κανένα σκηνοθέτη πού νά μη θέλει νά δει την ταινία του να λειτουργεί σέ πλατύ κοινό.

Αυτό είναι σύγχορο. Πιστεύω, όμως ότι υπάρχουν σκηνοθέτες που δέν έχουν φειδαιθήσεις για την έμπορικότητα της ταινίας τους, όσο κι αν επιθυμούν ίσως να αγγιζούν τόν κόσμο.

Στην περίπτωση μου δέ χρειάζεται να κινώ μεγάλες συμπόδιασμούς ή να κατεβάσω την όψηλή μου τέχνη στό έπιπεδο του μεγάλου κινου. Βλέπω τόν κινηματογράφο σαν καταναλωτικό είδος κι όχι μόνο σαν τέχνη. Πηγαίνω πολύ συχνά σινεμά για νά διασκεδάσω κι έχω πολυ μέτρες απαιτήσεις. Ιδιαίτερα για τόν ελληνικό κινηματογρά-

Από την ταινία *Τό Χρυσόμαλο* μέρας, οι πολεμιστές πού γαίνουν από τή γη



φο πιστεύω ότι η πολυμορφία θά γεφύρωνε τό χάσμα μεταξύ κουλτούρας και άρπα-κόλας. Αυτός θά είναι μάλλον κι ό τίτλος τής ταινίας μου Άρπα-Colla, γραμμένο έτσι ώστε να θυμίζει κάποιο γνωστό σήμα κατατεθέν.

Γιά άλλη μιά φορά ξεκινάς να φτιάξεις κωμωδία. Σκέφτομαι ότι στην Έλλάδα υπάρχει παράδοση στην κωμωδία. Τι σχέση έχεις έσύ μ' αυτήν την παράδοση;

Παράδοση στην Έλλάδα έχει ή φαροσκωμωδία, με καλούς ήθοποιούς και πολύ διάλογο, δηλαδή, περισσότερο μιά μορφή θεατρική. Αυτό που προσπαθώ να φτιάξω έγω είναι περισσότερο ένα παιχνίδι, με τά κινηματογραφικά είδη, που έχουν επικρατήσει.

Ή Μήλος θύμιζε περισσότερο αμερικάνικη κωμωδία...

Προσπάθησα να εφινεντώ την κωμωδία αυτού του είδους. Ή ιδέα ήταν να φτιάξω μιά υπερπαραγωγή με τά ελληνικά μέσα: αντί για πυραυλοκίνητο αυτοκίνητο να έχουμε ένα τρίκυκλο μοτοσασκό, αντί για έναν τερσάτιο διαστημικό σταθμό, ένα άπλό όρυχειο, οι καλοί και οι κακοί να είναι άνθρωπάκια και μικροκαπατώνες. Τό πρόβλημα στην ταινία ήταν, νομίζω, ότι ενώ γυρίστηκε στην Έλλάδα και άφορούσε την Έλλάδα, ή γλώσσα τής ήταν άναγκαστικά τά αγγλικά. Πιστεύω ότι ή ταινία δέ λειτουργήσε έδώ γιά καθαρά γλωσσικούς λόγους. Εύχαριστήθηκα έκ τών ύστέρων, με την άνταπόκριση που είχε στην Γερμανία. Οι πωλήσεις και οι επανεπιλημμένες προβολές στην τηλεόραση με ένθάρρυναν αλλά δέ με παρηγόρησαν.

Σέ ενδιαφέρει ή περίπτωση υπερπαραγωγής στην Έλλάδα; Νομίζεις ότι θά είχε νόημα κάτι τέτοιο;

Κανείς δέν περιμένει μιά υπερπαραγωγή άπ' την Έλλάδα. Αυτόν τό ρόλο τόν έχει αναλάβει τό Χόλυγουντ. Στην καινούρια ταινία επιδιώκω άκριβώς τό αντίθετο. Ήθελω με χαμηλό κόστολόγιο να βγάλω τό ίδιο άποτέλεσμα, επικαλούμενος τή φαντασία τού θεατή και ιδιαίτερα τού έλληνα θεατή που τού άρξσει ό ελληνικός κινηματογράφος, και γνωρίζει τά είδη του.

Κάνεις κριτική στόν ελληνικό κινηματογράφο ή άπλώς τόν χρησιμοποιείς γιά να βγάλεις γέλιο;

Όποσδήποτε κάνω κριτική και πάνω άπ' όλα άυτόκριτική. Άποφασίζοντας να ύπηρετήσω τόν Έλληνικό κινηματογράφο βρέθηκα κι έγω άντιμέτωπος με πολλά πρόβλήματα: οικονομικά, πολιτικά, γλώσσας... αυτά τά πρόβλήματα έχουν περάσει και στην ταινία: οι ήρωες βρίσκονται άντιμέτωποι με τό οικονομικό σύστημα, με τό πολιτικό σύστημα, με την ελληνική ήθικη, με τς κοινωνικές δομές, με τόν συνδικαλισμό... με ό,τι βρίσκεται άντιμέτωπος κάθε μέρα ό μέσος έλληνας. Ή γλώσσα

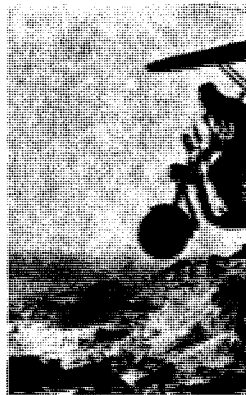
δείξω ότι οι κινηματογραφιστές δέν είναι τίποτα προνομιούχα όντα, που κάθονται και σκέπτονται την τέχνη από τό πρωί ως τό βράδυ. Κι αυτοί κάνουν αιτήσεις και χαρτόσημα κολλάνε και σε ύπηρεσίες πάνε... Τελικά, είτε σενάριο θέλεις να προωθήσεις είτε τηλεφωνο να βάλεις τά ίδια πρόβλήματα άντιμετωπίζεις και τς ίδιες άλλοπρόσαστες καταστάσεις. Στην ταινία, ό ήρωες έπειδή δέν βρίσκουν λύσεις γι' αυτά τά πρόβλήματα τά κάνουν ταινίες προσθέτοντας έτσι και τό μεγαλύτερο πρόβλημα: τό προσωπικό, όποτε τό δράμα γίνεται κωμωδία.

Πιστεύεις ότι έχει δυνατότητες ό ελληνικός κινηματογράφος; Διαθέτει καλλιτεχνικό δυναμικό; Ποιά είναι ή θέση του στόν κινηματογραφικό χώρο;

Άν έννοιεις τούς σκηνοθέτες, έχει τρομερό δυναμικό. Ύπάρχει ένας ένθουσιασμός που δέν τόν συναντάς πουθενά. Δέν ξέρω καμιά χώρα όπου τόσοι άνθρωποι να διακινδυνεύουν τά πάντα, ό,τι έχουν και δέν έχουν, γιά να κάνουν μιά ταινία. Άπ' την άλλη μεριά, άν θά καταφέρει ό ελληνικός κινηματογράφος να ύπάρξει, έστω στην Εύρώπη, θά έξαρτηθεί από τό ρόλο που θά παίξει τό κράτος.

Όστε παρόλο τό δυναμικό του ό ελληνικός κινηματογράφος έχει την άνάγκη του κράτους γιά να αναπτυχθεί περισσότερο;

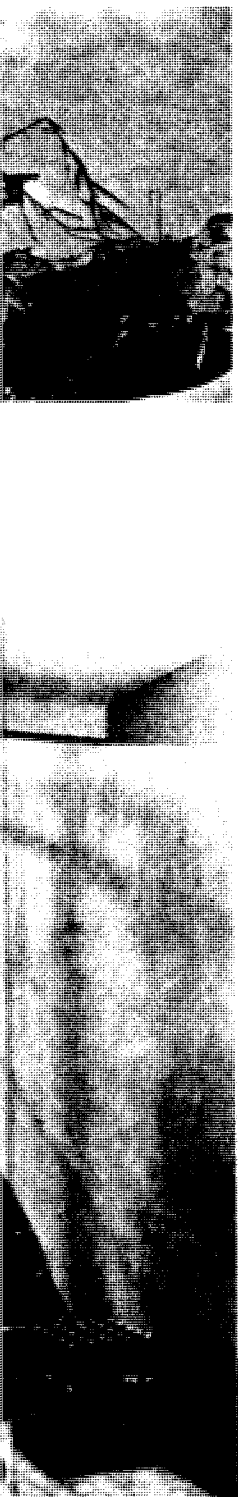
Ναι. Ύπάρχει καταρχήν ό κίνδυνος τής Εύρωπαϊκής Κοινότητας, που με τά βιομηχανικά μέτρα που παίρνει προσπαθεί να ίσοπεδώσει τς εθνικές κινηματογραφίες. Άν ισχύσει έδώ τό δικαιο τής ΕΟΚ, θά μπορεί όποσδήποτε γάλλος ή γερμανός να κάνει αίτηση στο Κέντρο Κινηματογράφου και να ξεκινά μιά παραγωγή, που όποσδήποτε θά έχει πολύ περισσότερες προδιαγραφές από μόνι ελληνική και λόγω χρημάτων και λόγω γλώσσας αλλά κι' επειδή ή γαλλική ή ή γερμανική ταινία είναι πολύ περισσότερο καθιερωμένες στη διεθνή γλώσσα του. Πρέπει να καταφέρει ό ελληνικός κινηματογράφος να πει: αυτή είναι μιά ελληνική ταινία και τώρα θά κάτσετε να δείτε μιά ταινία με ύπότιτλους. Άλλά αυτό δέ γίνεται με λόγια. Πρέπει τό κράτος να προσφέρει οικονομική και νομοθετική βοήθεια κι όχι άπλώς να ύποστηρίζει, τιμής ένεκεν, κάποιους ανθρώπους. Γιατί, σε τελευταία άνάλυση, ό κινηματογράφος δέν είναι παρά μιά μεγάλη άγορά με τούς κανόνες τής. Δέν άρκει να στείλει τρεις ταινίες σ' ένα φεστιβάλ. Πρέπει να τς παρακολουθήσεις άπ' την άρχή, να τς προωθήσεις, να βγάλεις έντυπα, ακόμη και δεξιώσεις να κάνεις κι ανθρώπους να πληρώσεις γιά δημόσιες σχέσεις, επαφές... χρειάζεται δουλειά γιά να προωθηθεί μιά εθνική κινηματογραφία. Δέν άρκει να πάρει μιά ελληνική ταινία κάποιο βραβείο. Έξω, μερικές φορές με ρωτάνε: εκτός άπ' τόν Άγγελόπουλο ποιός άλλος κάνει ταινίες; Άπό κει και πέρα θυμούνται τό συρτάκι τού Ζομπά και τς Μικρές Άφροδίτες. Αυτός είναι ό Έλληνικός κινηματογράφος, 3-4 ταινίες, σάν σύνολο δέν



Άπ' την ταινία τού Νίκου Περέϊδου ή Μήλος, ίδου και τό τίτλο

Σκηνή από τό Ταμπούρολο





υπάρχει, και ίσως τελικά, η προτεραιότητα που δίνει το Κέντρο στην παραγωγή να είναι και λάθος.

Δηλαδή υποστηρίζεις ότι η οικονομική ενίσχυση του Κέντρου δεν έχει προσφέρει τίποτα.

Νομίζω σε τελευταία ανάλυση, όχι. Γιατί το Κέντρο δεν ακολούθησε ποτέ συγκεκριμένη πολιτική και οι ταινίες που συμπαρήγαγε ήταν λίγο πολύ τυχαίες.

Κατά τη γνώμη μου θα ήταν πιο επικίνδυνο αν είχε μια συγκεκριμένη πολιτική.

Έννοώ ότι δεν υπάρχει κάποιο μακροπρόθεσμο σχέδιο για να προωθηθεί ο Έλληνικός Κινηματογράφος. Για παράδειγμα: όταν κάποια στιγμή δεν τους άρεσε στο Κέντρο κανένα σενάριο κάνανε οι ίδιοι μια ταινία. Αγοράζανε δικαιώματα, βάζανε κάποιον, που ήθελε ή δεν ήθελε να σκηνοθετηθεί κι όλα αυτά μόνο και μόνο για να πούν: κάνουμε ταινίες, άρα υπάρχουμε. Αυτό, όμως, δεν είναι κινηματογραφική πολιτική τη στιγμή που μόνο το ελληνικό πορνό περνάει στη διεθνή αγορά.

Έχεις κάποια γνώμη σχετικά με τον τρόπο χρηματοδότησης των ταινιών που θα έπρεπε να ακολουθήσει το Κέντρο;

Πάρα πολλοί άνθρωποι έχουν κάνει πολλές και σωστές προτάσεις. Κι εγώ ο ίδιος έχω κυκλοφορήσει κατά καιρούς διάφορα χαρτιά (...) Πιστεύω ότι ένα πιο βασικό σημείο είναι οι επιτροπές. Πρέπει στις επιτροπές να αντιπροσωπεύεται ολόκληρη η κινηματογραφική οικονομία: η παραγωγή, η εκμετάλλευση, η αίθουσα... Είναι αδιανόητο να μη ρωτάς αυτούς τους ανθρώπους αν θέλουν την ταινία που παράγεις, αν μπορούν να την παίξουν.

Είναι όμως κινηματογραφιστές οι συγκεκριμένοι Έλληνες αίθουσάρχες; Έχουν έστω και στοιχειώδη επαγγελματική συνέπεια ώστε να έχει σημασία και η γνώμη τους;

Είναι στο ίδιο επίπεδο με τους συγκεκριμένους παραγωγούς που τους δίνουν τις ταινίες και με τους σκηνοθέτες που φτιάχνουν ταινίες για τους παραγωγούς. Κι όσο δεν υπάρχει διάλογος μεταξύ τους δεν πρόκειται να γίνει τίποτα καλύτερο. Σε μία επιτροπή που θα υπάρχει ένας παραγωγός, που θα γνωρίζει όλα τα οικονομικά προβλήματα μιάς ταινίας, ένας κριτικός με τρομερές απαιτήσεις, ένας αίθουσάρχης ή διανομέας που ξέρει τα προβλήματα των αίθουσών, έστω μόνο τα πιο χειρονομιακά κι ένας σκηνοθέτης, θα υπάρχει μία βάση για συζήτηση. Δεν μπορεί ένας σεναριογράφος κι ένας κριτικός να κάθονται μόνοι τους και να συζητάνε για το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου χωρίς να υπάρχει μαζί τους ένας έμπορος που θα πάρει μετά την ταινία να την πουλήσει. Παντού, στις επιτροπές αυτές γίνεται παζάριμα. Λένε: εντάξει να κάνουμε αυτή την ταινία επειδή

μάς αντιπροσωπεύει σαν χώρα, γιατί μεταφέρει κάποια νοήματα αλλά να κάνουμε και την άλλη, για να μη χάσουμε εντελώς την επαφή με το κοινό. Και στην Ελλάδα τελικά υπάρχουν οι δυνατότητες. Βλέπεις ότι οι 10 πρώτες ταινίες σε είσητήρια είναι ελληνικές και μετά έρχονται οι μεγάλες ξένες επιτυχίες. Αυτό είναι μοναδικό φαινόμενο, μόνο στις Ίνδιες και σ' άλλες υποανάπτυκτες χώρες συμβαίνει και θα πρέπει όπωσδήποτε να το εκμεταλλευτούμε για να καθιερώσουμε ακόμη περισσότερο τον ελληνικό κινηματογράφο. Κι εδώ βλέπεις άκριτως το ρόλο που παίζει η γλώσσα...

Τελικά η γλώσσα μάς προστατεύει ή μάς απομονώνει;

Μάς προστατεύει σχετικά στην ελληνική αγορά, εφόσον δεν ισχύουν οι κανονισμοί της ΕΟΚ. Μάς απομονώνει από την ευρωπαϊκή αγορά... μπρός γκρεμός και πίσω ρέμα.

Είσαι κι εσύ μέλος του σωματίου Σκηνοθετών-Παραγωγών. Γιατί ιδρύσατε αυτό το σωματείο; Ποιο ρόλο νομίζεις ότι μπορεί να παίζει άλλο ένα σωματείο;

Η Έταιρεία Σκηνοθετών, σαν σωματείο εργαζομένων δε μπορεί να αντιμετωπίσει τα προβλήματα του Παραγωγού-Σκηνοθέτη, που η μοίρα του το θέλει να παράγει μόνος του τις ταινίες του. Δεν μπορεί να περάσει τα αίτια του ελεύθερου επαγγελματία, του βιοτέχνη, που μπορεί κιόλας να συγκροτούνται με αυτά του εργαζόμενου σκηνοθέτη, ούτε μπορεί να πείσει κανένα, αν διαμαρτυρηθεί π.χ. επειδή η Kodak ανέβασε τις τιμές. Σαν καλλιτέχνης και μόνο δεν πείθεις όταν κάνεις κριτική για οικονομικά μέτρα. Το σωματείο μας, έγινε κάποια στιγμή που το κράτος ζήτησε τη γνώμη και την όσο το δυνατόν πιο πλατειά αντιπροσωπείωση όλων των κινηματογραφικών παραγόντων. Νομίζω ότι θα ήταν κρίμα να μην άκουσες κι αυτή η ειδική γνώμη. Ταιριάζει στο πνεύμα της κυβέρνησης και πιστεύω, τελικά, ότι το ένα σωματείο μπορεί να συμπληρώσει το άλλο και να δώσουν και τα δυο μαζί μεγαλύτερο κύρος σε επιτροπές που πιθανόν θα δημιουργηθούν. Προσωπικά, έχω και μιά ανάλογη εμπειρία από τη Γερμανία, όπου οι η Arbeitsgemeinschaft neuer deutscher spiefilm-produzenten (κατά λέξη αυτός ο σιδηρόδρομος σημαίνει: συνεργασία νέων γερμανικών παραγωγών ταινιών με υπόθεσι) το σωματείο που ίδρυσε και διατήρησε για χρόνια ο Αλεξάντερ Κλούγκε, είναι σήμερα το περισσότερο καθιερωμένο και πιο δυνατό κινηματογραφικό σωματείο. Ο γερμανικός νόμος - πλαίσιο για τον κινηματογράφο είναι όπωσδήποτε δικό του έργο και ιδιαίτερα του Κλούγκε.

Σ' αυτούς τους μήνες που έχει ιδρυθεί το σωματείο, ενώ δεν έχει προβάλει ακόμα κανένα αίτημα έχει, ωστόσο, εξυπολιθεί τρομακτική επίθεση έναντιών των παντων. Σε τι εξυπηρετεί η επιθετικότητα και μάλιστα σ' ένα χώρο που διαθέτει ήδη περισσότερους καναλάδες απ' ότι αντεχει.

Οι σκηνοθέτες-παραγωγοί δέν παύουν νά είναι άτομα κι ένα σωματείο δέν μπορεί νά απαγορεύσει στά μέλη του νά εκδηλώνει τήν προσωπική τους επιθετικότητα.

Τήν προσωπική τους πιθανόν. Άλλά ενός ολόκληρου σωματείου;

Δυστυχώς, υπάρχουν μέσα στό σωματείο δυσσαρεστημένα μέλη τής Έταιρείας Σκηνοθετών, όμως τό σωματείο δέχτηκε ανθρώπους μέ όρισμένες προδιαγραφές και εξέλεξε Δ.Σ. μέ δημοκρατική διαδικασία. Δέν μπορεί νά αποκλείσει τους δυσσαρεστημένους.

Μήπως, όμως, τελικά αποτελείται μόνο από δυσσαρεστημένους;

Κι αυτό άν είναι αλήθεια, κάτι σημαίνει. Γιατί νά υπάρχουν τόσοι δυσσαρεστημένοι;

Σημαίνει ίσως τήν αναγκαιότητα νά δημιουργηθεί κάτι καινούριο κι αυτή είναι μία καταρχήν μόνο βάση...

Τό παράδοξο είναι ότι αυτή ή επιθετικότητα πού λές ήταν μεγαλύτερη από τήν πλευρά των αδελφών σωματείων. Έπίσης, τό καταστατικό μας δόθηκε στον τύπο άλλ' από λίγους δημοσιεύτηκε. Ήταν κι αυτό μιά αντίδραση. Από τήν πρώτη στιγμή ή στάση όλων ήταν επιφυλακτική και έχθρική όπωσδήποτε, τό σωματείο έχει σκοπό νά προστατεύει και τά μέλη του. Και εγώ δέ συμφωνώ μέ μερικές άτομικές ενέργειες μελών του σωματείου, ή του διοικητικού συμβουλίου, αλλά, πρὸς τό παρόν τό δέχομαι και πιστεύω απόλυτα στην αναγκαιότητά του, γιατί τά προβλήματα κάθε μέρα πληθαίνουν κι άν δέν υπάρξει ένας συντονιστικός παράγοντας μεταξύ κουλτούρας και οικονομίας τό είδος του σκηνοθέτη, πού παράγει τίς ταινίες του, θά εξαφανιστεί και μαζί του ένα μέρος του ελληνικού κινηματογράφου.

- 1971 Καλλιτεχνική Διεύθυνση και συνσκηνοθεσία στην ταινία *Das Goldene Ding Χρυσόμαλο Δέρας* του Edgar Reitz.
- 1972 Καλλιτεχνική Διεύθυνση στην ταινία *Strohfeuer* του Volker Schlöndorff. Καλλιτεχνική Διεύθυνση στην ταινία *Tribunal 82* (ZDF). Παραγωγή-σενάριο-σκηνοθεσία τής ταινίας *Die Wohnungsgenossin*.
- 1973 Καλλιτεχνική διεύθυνση στην ταινία *Die Verhörungdes Franz Blum* του Reinhardt Hauff.
- 1974 Καλλιτεχνική Διεύθυνση στην ταινία *Lina Braake* του Bernhard Sinkel.
- 1975 Καλλιτεχνική Διεύθυνση στην ταινία *Berlinger* των Sinkel και Brustellin.
- 1976 Σκηνοθεσία τής ταινίας *Μπόμπα και Παγκανίνι*.
- 1977 Καλλιτεχνική Διεύθυνση στην ταινία *Taugeichts* του Bernhard Sinkel.
- 1978 Καλλιτεχνική Διεύθυνση στην ταινία *Die Blechtrommel (Τό Ταμπούρλο)* του Volker Schlöndorff
- 1979 Σκηνοθεσία τής ταινίας *Milo-Milo (Ίδου ή Μήλος, ίδου και τό πήδημα)*.
- 1980 Καλλιτεχνική Διεύθυνση στην ταινία *Engel aus Eisen (Σιδερένιος Άγγελος)* του Thomas Brasch. Συμμετοχή στις Κάνες.
- 1980-81 Καλλιτεχνική Διεύθυνση στην ταινία *Felix Krull* (Thomas Mann) του Bernhard Sinkel.
- 1981 Καλλιτεχνική Διεύθυνση στην ταινία *Οι Άπέναντι του Γιώργου Πανουσόπουλου*. Καλλιτεχνική Διεύθυνση στην ταινία *Der Mann auf du Maner (Ο άνθρωπος πάνω στον τοίχο)* του Reinhardt Hauff.

Από τό γύρισμα τής καινούργιας ταινίας του Νίκου Περάκη *Arpa Cola*

Βιο-Φιλμογραφία

- Ο Νίκος Περάκης γεννήθηκε στις 11.9.1944. Βοηθός σκηνογράφου δίπλα στον Βασίλη Φωτόπουλο, στην Άθήνα.
- 1962 Βοηθός του Βασίλη Φωτόπουλου στην ταινία *America-America* του Elia Kazan.
- 1963 Σπουδές στη Σχολή Καλών Τεχνών στό Μόναχο και σκηνογραφία στά θέατρα: Studiobühne München, Atelier-Theater, Theater 44, Theater au der Leopoldstraße.
- 1964 Καλλιτεχνική Διεύθυνση στην ταινία *Stranded* τής Julie Compton, πού γυρίστηκε στην Ελλάδα και στη Γαλλία. Βοηθός σκηνογράφου στην Βαυβαρική Ραδιοφωνία (Τηλεόραση) και στά στούντιο τής Μπαβάρια. Δουλειά σέ διάφορες θεατρικές παραγωγές.
- 1966 Σκηνογράφος στη Βαβαρική Ραδιοφωνία σέ κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές.



Θεωρία

Τό λεξιλόγιο τού σκηνοθέτη (ή εκείνου πού ἀναλύει τίς ταινίες) καθρεφτίζει ἐνδεικτικά τόν τρόπο τῆς σκέψης του γιά τόν κινηματογράφο.

Στά γαλλικά χρησιμοποιείται ὁ ὅρος «τεχνικό ντεκουπάζ» (découpage technique) ἢ ἀπλά «ντεκουπάζ» μέ διάφορες σημασίες. Στήν καθημερινή πρακτική τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς τὸ ντεκουπάζ εἶναι ἐργαλεῖο δουλειᾶς. Εἶναι τὸ σενάριο στό τελευταῖο του στάδιο κι ἐκεῖ ὑπάρχουν συγκεντρωμένες οἱ ὑποδείξεις πού ὁ σκηνοθέτης θεώρησε ἀπαραίτητο νά ρίξει στό χαρτί γιά νά μποροῦν νά τόν παρακολουθοῦν οἱ συνεργάτες του καί νά ἐναρμονίζουν τή δουλειά τους μέ τή δική του. Προεκτείνοντας, στό πρακτικό ἐπίπεδο πάντα, ντεκουπάζ εἶναι ὁ *τεμαχισμός*, μέ σχετική ἀκρίβεια, τῆς δράσης (τοῦ ἀφηγηματος) σέ πλάνο καί σέ σκάνες *πρὶν τὸ γύρισμα*. Ὡστόσο ἡ λέξη αὐτή πού ἀποδίδει μιὰ τέτοια διαδικασία ὑπάρχει μόνο στά γαλλικά. Ὁ ἀμερικάνος ἢ ὁ ἰταλός κινηματογραφιστής, ὅταν εἶναι ἀναγκασμένος νά χρησιμοποιήσει κάποια λέξη (shooting script, copione) γιά νά ὑποδηλώσει τὸ τελικὸ σενάριο, ἐννοεῖ τὸ «γράψιμο» ἢ τὸ «στήσιμο» του· δηλαδή ἓνα στάδιο σάν ὅποιοδήποτε ἄλλο στήν προετοιμασία τῆς ταινίας. Κατὰ μείζονα λόγο λοιπόν, ἡ τρίτη σημασία τοῦ ὅρου ντεκουπάζ, πού πηγάζει ἀπὸ τὴ δευτέρα, *ἀντιστοιχεῖ σέ μιὰ ἔννοια πού δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνο στά γαλλικά*. Ἐδῶ δὲν γίνεται πλέον λόγος γιά κάποιο προκαταρκτικὸ στάδιο γραφῆς τοῦ σεναρίου, οὔτε γιά τίς διάφορες τεχνικὲς προετοιμασίες: πρόκειται πολὺ ἀπλά γιά μιὰ κατασκευὴ τοῦ ἔργου, συνυφασμένη μέ τὴν οὐσία του. Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς μορφῆς ἡ ταινία εἶναι μιὰ διαδοχὴ ἀπὸ *κομμάτια χρόνου* καί *κομμάτια χώρου*. Ντεκουπάζ λοιπόν εἶναι ἡ συνισταμένη, ἡ σύγκλιση τοῦ τεμαχισμοῦ τοῦ χώρου (ἢ μάλλον μιὰ διαδοχὴ τεμαχισμῶν τοῦ χώρου), πού γίνεται τὴν ὥρα τοῦ γυρίσματος καί τοῦ τεμαχισμοῦ τοῦ χρόνου, πού προβλέπεται ὡς ἓνα διαμῆτο στό γύρισμα καί ολοκληρώνεται στό μοντάζ. Σύμφωνα μ' αὐτὴ τὴ διαλεκτικὴ ἔννοια μπορούμε νά καθορίσουμε (καί ἄρα νά ἀναλύσουμε) τὴν ἴδια τὴν ὑγὴ ἑνὸς ἔργου, τὸ οὐσιαστικὸ του γίγνεσθαι. Ἐννοια σύνθετη ὁ ὅρος ντεκουπάζ εἶναι κατεξοχὴν γαλλικὸς. Ὁ ἀμερικάνος π.χ. σκηνοθέτης (καί πολὺ περισσότερο ὁ ἀμερικάνος κριτικός, ἀν σκαμπάζει ἀπὸ «τεχνική») ἀντιμετωπίζει τὴν ταινία μέσα ἀπὸ δύο διαδοχικὲς ἀπόψεις: τὸ στήσιμο τοῦ πλάνου (set-up) καί τὸ μοντάζ (cutting). Ἄν λοιπόν, δὲν τοῦ περνᾶ ποτὲ ἀπὸ τὸ μυαλὸ πὼς αὐτὲς οἱ δύο λειτουργίες ἀνήκουν σέ μιὰ καί τὴν αὐτὴ ἔννοια, τοῦτο μπορεῖ νά σημαίνει ὅτι τοῦ λείπει ἡ κατάλληλη λέξη. Κι ἂν δεχτοῦμε ὅτι οἱ πρὸ σημαντικὲς μορφικὲς καταικτιήσεις ἔγιναν τὰ τελευταῖα δεκαπέντε χρόνια στὴ Γαλλία, εἶναι κι αὐτὸ ἴσως θέμα λεξιλογίου.

Ὅταν ἀναλογιστοῦμε τὸν τρόπο μέ τὸν ὁποῖο τὰ δύο τμηματικὰ ντεκουπάζ (στὸ *χώρο* καί τὸ *χρόνο*) ἐνώνονται γιά νά σχηματίσουν τὸ ἓνα καί μοναδικὸ Ντεκουπάζ θὰ οδηγηθοῦμε καταρχὴν στὴν διαφορετικὸν τύπου καταγραφῆς σχέσεων πού μποροῦν νά δημιουργηθοῦν: ἀπὸ τὴ μιὰ ἀνάμεσα σέ δύο διαδοχικὰ στήματα πλάνων (ντεκουπάζ

Πὼς διαρθρώνεται
ὁ χωρο-χρόνος

ΤΟΥ
ΝΟΕΛ ΜΠΕΡΣ

χώρου) και από την άλλη ανάμεσα σε δύο διαδοχικές διάρκειες (ντεκουπάζ χρόνου). Μιά τέτοια ταξινόμηση ίσως φανεί απλοϊκή, όμως απ' όσο ξέρουμε δεν έχει γίνει και ποτέ και κατά τη γνώμη μας ανοίγει σημαντικές προοπτικές.

Αν αφήσουμε κατά μέρος τις διάφορες «στιξίς» (άνσεν, βολε...) που δεν είναι παρά παραλλαγές του απλού ατ (cut, coupe) – για κάποιο λόγο που θα δούμε παρακάτω, προτιμάμε τη λέξη κτ από τη λέξη ρακόρ (δέσιμο), προκειμένου να περιγράψουμε την αλλαγή πλάνου – μπορούμε να ξεχωρίσουμε πέντε δυνατός τύπους σχέσεων ανάμεσα στο χρόνο ενός πλάνου «Α» και σ' εκείνον ενός πλάνου «Β», που έπεται του «Α» στο μοντάζ.

Οι χρόνοι αυτοί μπορούν να έχουν μια αυστηρή συνέχεια. Υπό μία έννοια τὸ πιό απτό παράδειγμα χρονικής συνέχειας είναι τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ πλάνο ἑνὸς προσώπου πὸν μιλά, στὸ πλάνο ἑνὸς προσώπου πὸν ἀκούει, ἐνὼ ὁ ἦχος ἐξακολουθεῖ ν' ἀκούγεται «ὀφ». Πρόκειται γιὰ ὅ,τι ἀκριβῶς γίνεται σ' ἕνα «σάν-κόντρ σάν». Ὑπάρχει ἀκόμα αὐτὸ πὸν λέμε «ἀμεσο ρακόρ» (raccord direct) – πὸν καθὼς θὰ ἐξηγήσουμε πιὸ κάτω, ἀναφέρεται στὴ διάσταση τοῦ χώρου. Ὅταν στὸ πλάνο Α βλεπούμε κάποιον νὰ φτάνει σὲ μιὰ πόρτα, νὰ γυρίζει τὸ πόμολο καὶ νὰ τὴν ἀνοίγει, στὸ πλάνο Β (γυρισμένο π.χ. ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ τῆς πόρτας) μπορούμε νὰ ξαναπαίσουμε τὴ δράση ἀπὸ τὸ σημεῖο ἀκριβῶς πὸν τὴν ἔχει ἀφήσει τὸ προηγούμενο πλάνο καὶ νὰ δείξουμε τὴν «ἀληθινὴ» συνέχεια τοῦ ἀνοίγματος τῆς πόρτας, τὸ πέρασμα τοῦ ἀνθρώπου στὸ κατώφλι κ.λ.π. Μπορούμε ἀκόμα νὰ φανταστούμε ὅτι ἡ δράση ἔχει φιλομαρῆσει ταυτοχρόνα ἀπὸ δύο μηχανές πὸν μᾶς δίνουν δύο «πλάνα», ὅπου ἡ κίνηση δείχνεται σὲ ἀπόλυτη συνέχεια ἀπὸ δύο διαφορετικὲς γωνίες. Στὸ μοντάζ ἄρκει νὰ κοπιεῖ τὸ τέλος τοῦ πλάνου Α καὶ τῆ ἀρχὴ τοῦ πλάνου Β, ὥστε κι ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς τῆς ἀλλαγῆς πλάνου νὰχοῦμε μιὰ συνέχεια ἀπόλυτῆς κινηματογραφικῆς δράσης.

Κατόπιν, μπορεί νὰ ὑπάρχει ἕνα χάσμα στὶς χρονικὲς συνέχειες πὸν ἀποτελοῦν τὰ δύο πλάνα μᾶς. Πρόκειται γι' αὐτὸ πὸν ἀποκαλοῦμε ἔλλειψη. Στὸ παράδειγμα ὅπου κινηματογραφούμε τὸ ἀνοίγμα τῆς πόρτας μὲ δύο μηχανές (ἢ μάλλον μὲ μιὰ μηχανὴ δύο φορῆς) μπορούμε, ἐνώνοντας τὰ δύο πλάνα νὰ παραλείψουμε ἕνα μέρος τῆς δράσης. Π.χ. στὸ πλάνο Α τὸ πρόσωπο πιάνει τὸ πόμολο καὶ τὸ γυρίζει, στὸ πλάνο Β κλείνει τὴν πόρτα πίσω του. Πρόκειται γιὰ μιὰ μέθοδο πὸν χρησιμοποιεῖται στὸν ἀκαδημαϊκὸ κυρίως κινηματογράφο, γιὰ νὰ συντομευεῖ τὴ δράση καὶ ν' ἀφαιρεῖ τὸ περιττὸ: στὸ πλάνο Α κάποιος πατὰ στὸ πρῶτο σκαλοπάτι μιᾶς σκάλας, στὸ πλάνο Β φτάνει στὸ πλατύκαλο τοῦ 1ου... ἢ τοῦ 5ου ὀρόφου. Στὸ παράδειγμα τῆς πόρτας, ἰδιαίτερα, πρέπει νὰ ἐπιμελούμε στὸ γεγονός ὅτι ἡ ἔλλειψη ὑπόκειται σὲ πολλές δυνατὲς παραλλαγές. Ἐνὼ ἡ «πραγματικὴ δράση» μπορεί νὰ διαρκεῖ πέντε ἢ ἕξι δευτερόλεπτα, ἡ ἔλλειψη μπορεί νὰ τῆς δώσει ὅποιαδήποτε διάρκεια (ἀπὸ 1/24 τοῦ δευτερόλεπτου μέχρι μερικὰ δευτερόλεπτα). Μπορεῖ ἀκόμα νὰ τοποθετηθεῖ 40 σὲ ὅποιοδήποτε στάδιο τῆς δράσης. Ἐτσι στὴν πε-

ρίπτωση τῆς χρονικῆς συνέχειας, ἡ ἀλλαγὴ τοῦ πλάνου μπορεῖ θεωρητικὰ νὰ γίνει σ' ὅποιοδήποτε σημεῖο. Ἐνας μοντέρ θὰ μᾶς ἔλεγε ὅτι στὸ ἀμεσο ρακόρ ἡ στὴν ἔλλειψη δὲν ὑπάρχει παρά ἕνα μοναδικὸ σημεῖο ἀλλαγῆς πλάνου, πὸν εἶναι τὸ «σωστό». Τὸ σημεῖο ὅπου ἡ ἀλλαγὴ τοῦ πλάνου δὲν θὰ γίνει «αἰσθητὴ»². Πιθανόν. Ἄν ὅμως μᾶς ἐνδιαφέρει μιὰ γραφὴ λιγότερο «φινιρισμένη», μιὰ κατασκευὴ περισσότερο φανερὴ, τότε ἔχομε μπροστὰ μᾶς μιὰ ὀλόκληρη κλίμακα ἀπὸ δυνατότητες.

Ἐξετάσαμε λοιπὸν τὸν πρῶτο τύπο ἔλλειψης πὸν εἶναι ἀρκετὰ σύντομη ὥστε ὄχι μόνον γίνεται ἀντιληπτὴ ἀλλὰ μπορούμε νὰ ὑπολογίσουμε καὶ τὴ διάρκειά τῆς. Ἡ παρουσία καὶ ἡ ἔκταση μιᾶς ἔλλειψης ἐπισημαίνεται ἀναγκαστικὰ ἀπὸ μιὰ λιγοπὸλύ αἰσθητὴ διακοπὴ (πήδημα) τῆς ὀπτικῆς ἢ τῆς ἠχητικῆς συνέχειας. Καὶ αὐτὸ χωρὶς ν' ἀποκλείεται, ἀντίθετα, ὁ συνδυασμὸς μιᾶς συνέχειας (λεκτικῆς ἢ ἄλλης) στὸ χρόνο-ἦχο μὲ μιὰ ἀσυνέχεια στὸ χρόνο-εἰκόνα, ὡπως στὶς ταινίες *Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα* (*A bout de souffle*) καὶ *Ἡ Ζαζί στὸ μετρό* (*Zazie dans le métro*). Στὰ παραδείγματά μᾶς μὲ τὴ σκάλα καὶ τὴν πόρτα, ἡ ἔλλειψη ἢ ἡ ἀσυνέχεια τοῦ χρόνου καθορίζεται σὲ σχέση μὲ μιὰ φανταστικὴ συνέχεια τοῦ χώρου, σχεδιασμένη μὲ ἀδρό τρόπο, ὥστε ὁ θεατὴς νὰ τὴν συμπληρώνει μὲ τὸ μαυλὸ του κι ἔτσι νὰ μπορεῖ νὰ «ὑπολογίζει» τὴν ἔλλειψη... (Παρόμοια, ἡ χρονικὴ συνέχεια ὑπολογίζεται σὲ σχέση μὲ μιὰ ἄλλη ὀπτικὴ ἢ ἠχητικὴ συνέχεια πὸν δὲν διακόπτεται: γι' αὐτὸ ὅταν μιὰ ἀλλαγὴ πλάνου μᾶς μεταφέρει ἀπὸ κάποιο νεκρὸ σ' ἕνα ἄλλο, ἀπομακρυσμένο [καὶ ὅταν ἀπουσιάζουν τηλεπικοινωνιακὰ μέσα ὡπως τὸ τηλέφωνο] ἡ χρονικὴ σχέση ἀνάμεσα στὰ δύο πλάνα μένει ἀκαθόριστη. Καὶ ἡ συνέχεια δὲν μπορεῖ νὰ προσδιορισθεῖ παρά μόνον μὲ χοντροειδῆ τεχνάσματα, ὡπως εἰς πούμε ἕνα ἐκκρεμὲς σὲ γκρὸ πλάνο· ἢ μέσα ἀπὸ τὴ συμβατικότητα τοῦ ἐναλλακτικοῦ μοντάζ, ἕνα ἐντονο δηλαδὴ πηγαινέλα ἀπὸ τὸ ἕνα νεκρὸ στὸ ἄλλο³).

Ὁ τρίτος τύπος τοῦ «ρακόρ στὸ χρόνο» εἶναι λοιπὸν ὁ δεύτερος τύπος ἔλλειψης, ἡ ἀόριστη ἔλλειψη. Μπορεῖ ν' ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ ὦρα ἢ ἕνα χρόνο. Γιὰ νὰ μπορέσει νὰ τὴν ὑπολογίσουμε ὁ θεατὴς θὰ πρέπει νὰ βοηθηθεῖ «ἀπ' ἔξω»: μὲ μιὰ ἀτάκα τοῦ διαλόγου, ἕνα μεσότηλο, ἕνα ρολοῖ, ἕνα ἠμερολόγιο ἢ μιὰ ἀλλαγὴ στὴ μόδα... Πρόκειται γιὰ ἔλλειψη σὲ «σεναριακὸ ἐπίπεδο» καὶ συνδέεται ἀμεσα μὲ τὸ περιεχόμενο τῆς εἰκόνας καὶ τῆς δράσης παραμένοντας ὅμως μέσα ἀπ' αὐτὲς, αὐθεντικὴ χρονικὴ λειτουργία.⁴ Γιατὶ κι ἂν ἀκόμη ὁ χρόνος τοῦ σεναρίου δὲν εἶναι προφανὸς ὁ ἴδιος μὲ τὸ χρόνο τῆς ταινίας, μπορούν οἱ δύο χρόνοι νὰ συνδεθῶν μὲ μιὰ αὐστηρὴ διαλεκτικὴ. Θὰ παρατηρήσει κανεὶς ὅτι τὰ ὄρια ἀνάμεσα στὴν ἔλλειψη πὸν μπορεῖ νὰ μετρηθεῖ καὶ τὴν ὀρίστη ἔλλειψη εἶναι ἀπὸ μόνον τους ἀρκετὰ... ἀκαθόριστα. Κι εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἐνὼ μετράμε μὲ μεγάλη ἐσωτερικὴ ἀκρίβεια τὸ μῆμα τοῦ χρόνου πὸν «λείπει» ἀπὸ τὸ ἀνοίγμα μιᾶς πόρτας, χωρὶς νὰ τὸ βλεπούμε, μετράμε πιὸ δύσκολα τὸ χρόνο πὸν χρειάζεται γιὰ ν' ἀνέβει κανεὶς πέντε πατάματα. Παρόλα αὐτὰ τὸ τελευταῖο παράδειγμα, συγκροτεῖ μιὰ ἐνότητα

1. Πρέπει νὰ διακρίνουμε ἀνάμεσα στὶς δύο ἐννοιες τῆς λέξης «πλάνο», ἀνάλογα μὲ τὸ ἀν πρόκειται γιὰ γύρισμα ἢ γιὰ μοντάζ στὴν πρῶτη περίπτωση, ἕνα πλάνο ὀριοθετεῖται ἀπὸ δύο σταματημένα τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς, στὴ δεύτερὴ πλάνο δύο κομμάτια ἢ ἀλλαγὴ ἀπὸ δύο. Τελικὰ θάπρεταν διὰ λέξεις ἀλλὰ καμιά γλώσσα δὲν τὶς προτείνει, ἀπ' ὅσο γνωρίζουμε.

2. Βλέπε πιὸ πέρα τὴν παρατηρήσεις μᾶς πάνω στὸ «βαθμὸ μῆδὲν τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς».

3. Πῶς δὲν πρόκειται ἐδῶ παρὰ γιὰ μιὰ σύμβαση, ἀποδεικνύεται φανερὸ ἀπὸ ἕνα ἐπισόδειο τοῦ τηλεοπτικοῦ σήριαλ *Εἰς δύο Πράκτορες*, πὸν ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο δράσεις μονταρισμένες παράλληλα: ἀπὸ τὴ μιὰ παρακολουθοῦμε τὶς κακοτυχίες τοῦ Ἰλου Κουράινι πὸν πέφτει στὰ χεῖρα μιᾶς Ἀραβικῆς φυλῆς, κακοτυχίες πὸν διαρκοῦν πολλές μέρες καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὶς ἐπιχειρήσεις τοῦ Ναπολέοντα Σπλο πὸν δὲν κρατῶν παρὰ μερικὲς ὥρες μόνον.

4. Πρόκειται γιὰ κάτι πὸν θεωρεῖται προφανές, πρόσφατα, κυρίως ὅτι τότε πὸν αὐτὸς ὁ τύπος ἔλλειψης δὲν σημαίνεται, συστηματικὰ, ἀπὸ ἕνα μεσότηλο μὲ τὴ μαρφή τοῦ φοντῦ-άνσεν.



Τό λιθάδι του Μπελίν
του Σ.Μ. Αϊζενστάϊν

(«ό-άπαιτούμενος-χρόνος-γιά-τόν-πέμπτο-όρο-φο») πράγμα που δέ συμβαίνει στην περίπτωση του «μερικές μέρες αργότερα» (άόριστη έλλειψη).

Υπάρχει τέλος τό γύρισμα πίσω. Ας ξαναδούμε τό παράδειγμα τής πόρτας. Μπορούμε νά δείξουμε, στό πλάνο Α, τό σύνολο τής δράσης ως τή στιγμή που τό πρόσωπο διαβαίνει τό κατώφλι και στό πλάνο Β νά ξαναπιάνουμε τό άνοιγμα τής πόρτας έπαναλαμβάνοντας έπιτήδες τή δράση. Πραγματοποιούμε έτσι ένα μικρό γύρισμα πίσω, όπως συχνά τό χρησιμοποιήσαν ό Άϊζενστάϊν, μέ τά γνωστά θαυμαστά άποτελέσματα (βλ. τή σεκάνς τής γέφυρας στόν *Όχτώδρη*) και όρισμένοι σκηνοθέτες τής πρωτοπορίας (βλ. επίσης τό *Τρυφερή έπίδερμίδα*, (*La peau douce*) του Τρυφώ και τόν *Έξολοθρευτή Άγγελο*, (*El Angel Exterminador*) του Μπουνιουέλ). Έδώ πρέπει νά διευκρινίσουμε ότι ή μέθοδος αυτή, όπως και ή έλλειψη άλλωστε, χρησιμοποιείται συνήθως σέ πολύ μικρή κλίμακα (μερικά καρέ άρκούν) γιά νά δίνει τήν έντύπωση τής συνέχειας. Προφανώς σ' αυτό άποδίδει κάθε «άκαδημαϊκή» έλλειψη. Ωστόσο μιλάμε γιά μιά *άντικειμενική* φαινομενικότητα. Δέν πρόκειται πιά γιά μιά άπάτη του μυαλού αλλά του ματιού. Γιατί, πραγματικά, όταν έχουμε νά «δέσουμε» δύο πλάνα, που δείχνουν τόν ήρωά μας νά περνά άπ' τήν πόρτα, θά όδηγηθούμε - ίσως γιά λόγους σχετικούς μέ τήν αντίληψη του θεατή, που ξεπερνούν τά πλαίσια του βιβλίου μας - στην έλλειψη (ή και στό «γύρισμα πίσω») μερικών κλασμάτων του δευτερόλεπτου, ώστε ή κινηματογραφημένη κίνηση νά φαίνεται περισσότερο συνεχόμενη, παρά άν ξαναπιάναμε στό πλάνο Β τήν κίνηση *άκριβώς* από τό σημείο που τήν είχαμε αφήσει στό πλάνο Α.

Τό «γύρισμα πίσω», ωστόσο, εμφανίζεται πιο συχνά μέ τή μορφή του «φλάς-μπάκ». Γιατί όπως ή έλλειψη μπορεί νά καλύψει περισσότερα χρόνια έτσι και τό γύρισμα πίσω μπορεί νά μάς φέρει πίσω μερικά χρόνια αντί γιά μερικά δευτερόλεπτα. Αύτός είναι ό πέμπτος και τελευταίος τύπος ρακόρ στό χρόνο- τό *άόριστο γύρισμα πίσω*, συγγενές μέ τήν άόριστη έλλειψη και αντίθετο από τό *υπολογιζόμενο* «μικρό γύρισμα πίσω» (γιατί ή έκταση του φλάς-μπάκ είναι έξισου άδύνατον νά υπολογιστεί από μόνη της, όπως άλλωστε και ή έκταση του φλάς-φόργουαρντ). Άν σήμερα τό φλάς-μπάκ θεωρείται τόσο έξωτερικό, τόσο «ντεμοντέ», αυτό όφείλεται στό γεγονός ότι ή μορφική λειτουργία του καθώς και ή σχέση του με τίς άλλες χρονικές λειτουργίες δέν κατανοήθηκαν ποτέ. Μέ έξαίρεση τήν περίπτωση του Άλαίν Ρεναι και μερικά μεμονωμένα έργα όπως τό *Le jour se lève* (*Η μέρα αρχίζει*) του Μαροέλ Καρνέ και τό *Une simple histoire* (*Μιά άπλή ιστορία*) του Μαροέλ Άνουβ, τό φλάς-μπάκ αποτελεί μόνο μιά άφηγηματική εύκολία, δανεισμένη από τό μυθιστόρημα, όπως και τό όφ σκόλιο (που αρχίζει κι αυτό νά συγκεντρώνει κι άλλες λειτουργίες).

Όμως μπως υπάρχει μιά άλλη αλήθεια σ' αυτό τό μη-υπολογισίμο του φλάς-μπάκ και του «φλάς-φόργουαρντ»: δέν είναι απόλυτα ταυτόσημα στό οργανικό επίπεδο τής ταινίας; Μπως, τελικά, υπάχουν τούτοις τούτοις χρονικών σχέσεων, με

τέταρτο αυτό το τεράστιο άλμα μέσα στο χρόνο... άγνωστο σε ποιά κατεύθυνση. Συναντούμε εδώ σίγουρα την αντίληψη του Ρόμπερτ Γκριγιέ και μ' αυτήν την έννοια ίσως το *Μαριεμπαν* θα ήταν πολύ πιο κοντά σε μία οργανική αλήθεια του κινηματογράφου, απ' ό,τι πιστεύεται σήμερα.

Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν τρεις δυνατοί τύποι σχέσεων ανάμεσα στο χώρο ενός πλάνου Α και ενός πλάνου Β, έντελώς ανεξάρτητοι μεταξύ τους. Αυτοί οι τρεις τύποι παρουσιάζουν σαφείς αναλογίες με τους χρονικούς τύπους. Ο πρώτος τύπος σχέσεως χώρου μεταξύ δύο πλάνων είναι αυτός της συνέχειας, *με ή χωρίς χρονική συνέχεια*. Το παράδειγμα της πόρτας είναι *και στις τρεις περιπτώσεις* παράδειγμα χωρικής συνέχειας, εφόσον στο πλάνο Β βλέπουμε κάθε φορά το ίδιο κομμάτι χώρου, που έχουμε δει ολόκληρο ή ένα τμήμα του στο προηγούμενο πλάνο Α. Γενικά, κάθε αλλαγή άξονα λήψης ή κλίμακας πλάνου (ρακόρ στον άξονα) πάνω στο ίδιο θέμα και στο ίδιο ντεκόρ (ή καθορισμένο χώρο) είναι παράδειγμα χωρικής συνέχειας ανάμεσα σε δύο πλάνα. Αυτό είναι προφανές. Λογικά, δεν θα έπρεπε να υπάρχει παρά ένας ακόμη τύπος χωρικής σχέσης ανάμεσα σε δύο πλάνα: η χωρική ασυνέχεια, δηλαδή ό,τι δεν συμπεριλαμβάνεται στην πρώτη περίπτωση. Κι όμως, η ασυνέχεια έχει δύο υποδιαφορές που μ' έναν περίεργο τρόπο, αντιστοιχούν στις υποδιαφορές της έλλειψης και του «γυρίσματος πίσω». Ενώ δηλαδή το πλάνο Β παρουσιάζει ένα χώρο διαφορετικό σε όλα του τα σημεία α' το χώρο του πλάνου Α, είναι δυνατό ο χώρος αυτός να είναι *φανερά γειτονικός* στο κομμάτι του χώρου που δείχνεται προηγουμένως (π.χ. στο εσωτερικό του ίδιου δωματίου ή κάποιου άλλου χώρου, κλειστού ή όριοθετημένου). Η κατάσταση αυτή έχει γεννήσει ένα ολόκληρο λεξιλόγιο ενός προσανατολισμού που υπογραμμίζει την αυτονομία της από την τρίτη δυνατότητα, που είναι βέβαια η απόλυτη, ριζική ασυνέχεια, όπου το πλάνο Β δεν τοποθετείται μέσα στο χώρο σε σχέση με το πλάνο Α.

Αυτό το λεξιλόγιο του προσανατολισμού μάς οδηγεί σε μία άλλη λέξη-κλειδί που θα μάς απασχολήσει εδώ: το *ρακόρ*. Γύρω από τη λέξη αυτή έχει δημιουργηθεί κάποια σύγχυση γιατί το χρησιμοποιούν συνήθως για να ονομάσουν την αλλαγή του πλάνου. Το ρακόρ ουσιαστικά αναφέρεται σε κάθε στοιχείο συνέχειας⁵ μεταξύ δύο ή περισσότερων πλάνων. Έχουμε ρακόρ αναφορικά με τα αντικείμενα (άκουσε π.χ. να λένε στο πλατύ: «αυτά τα γυαλιά δεν κάνουν ρακόρ», που σημαίνει πώς ο ήθοποιός δεν φορούσε τα ίδια γυαλιά ή δεν φορούσε καθόλου γυαλιά σ' ένα πλάνο που πρέπει να *κολλήσει* μ' αυτό που γυρίζουν εκείνη την ώρα). Υπάρχουν επίσης ρακόρ στο επίπεδο του χώρου (ρακόρ βλεμμάτων, κατεύθυνσης ή θέσης αντικειμένων και ανθρώπων). Μπορεί να υπάρχει ρακόρ στο επίπεδο του χωρο-χρόνου (στο παράδειγμά μας με την πόρτα, η ταχύτητα στα δύο πλάνα πρέπει να «κολλάει», δηλαδή να είναι *φαινομενικά* ή *ίδια*). Επιβάλλεται μία μικρή ιστορική αναδρομή για να εμβαθύνουμε στην έννοια του ρακόρ.



Το λιβάδι του Μπεζίν του Σ.Μ. Αϊζενστάιν



5. Το σκρίπτ-γκέρελ, που πρωταρχική της φροντίδα είναι το ρακόρ, στα άγγλικά λέγεται «continuity girl».

Μεταξύ του 1905 και του 1920, όταν οι σκηνοθέτες άρχιζαν να πλησιάζουν με τη μηχανή τους ήθοποιους, τεμαχίζοντας το χώρο του θεατρικού προσκήνιου που αποτελούσε και το χώρο του πρωτόγονου κινηματογράφου, κατάλαβαν πώς αν ήθελαν να κρατήσουν την ψευδαισθηση ενός θεατρικού χώρου (χώρου πραγματικού, άμεσα και σταθερά αντίληπτου) γιατί αυτός ήταν ο σκοπός κι αυτός παραμένει σε μεγάλο βαθμό – αν δεν ήθελαν να χάσει ο θεατής την επαφή, την αίσθηση του προσανατολισμού που διατηρεί απέναντι στην σκηνή του θεάτρου (και, όπως νομίζει, απέναντι στις «σκηνές» της ζωής), έπρεπε να τηρήσουν ορισμένους κανόνες. Έτσι γεννήθηκαν οι έννοιες των ρακόρ κατεύθυνσης, βλέματος και θέσης.

Τά δύο πρώτα (κατεύθυνση, βλέματος) αναφέρονται στην περίπτωση που ο χώρος σπάει αλλά παραμένει γειτονικός. Αντιλήφθηκαν ότι, όταν το πλάνο Α και το πλάνο Β δείχνουν, το καθένα ξεχωριστά, δύο πρόσωπα που υποτίθεται πώς κοιτάζονται πρέπει το πρόσωπο «Α» να κοιτάζει στη δεξιά άκρη του κάδρου και το πρόσωπο «Β» στην άριστερή ή αντίστροφα. Γιατί, αν σε δύο διαδοχικά πλάνα τα πρόσωπα κοιτάζουν στην ίδια πλευρά του κάδρου δίνεται, χωρίς άλλο, η εντύπωση πώς δεν κοιτάζονται κι ο θεατής χάνει ξαφνικά την αίσθηση του χώρου του ντεκόρ. Η διαπίστωση αυτή της δεύτερης γενιάς των κινηματογραφιστών περιέχει μία θεμελιακή αλήθεια· αλλά μόνον οι Ρώσοι, πριν το ανασταλτικό πλήγμα του Στάλινισμού, άρχισαν να διαβλέπουν τις πραγματικές της συνέπειες· δηλαδή πώς όλα δρουν μέσα στο κάδρο, πώς ο μοναδικό χώρος στον κινηματογράφο είναι η όθνη. Ο χώρος αυτός είναι ανεπιόριστος εύρηστος, μέσα από μία σειρά (πραγματικών, έφικτων) χώρων (ικανών να υπάρξουν) κι ότι ο άποπροσανατολισμός του θεατής είναι ένα από τα βασικά εργαλεία του κινηματογραφιστή. Θά έπανελάθουμε.

Το «ρακόρ βλέματος» οδήγησε στο «ρακόρ κατεύθυνσης». Ένα πρόσωπο ή ένα όχημα που βγαίνει από τ' άριστερά του κάδρου για να μπει σ' ένα νέο κάδρο που υποτίθεται ότι δείχνει κάποιον γειτονικό ή «επακόλουθο» χώρο, θά πρέπει υποχρεωτικά να μπει από δεξιά, διαφορετικά θά δώσει την εντύπωση ότι έχει αλλάξει κατεύθυνση.

Τέλος σ' ότι αφορά την αλλαγή πλάνων με συνέχεια χώρων, παρατήρησαν πώς όταν έχουμε στην όθνη δύο πρόσωπα, από σχετικά κοντινή λήψη (κλίμακα), οι αντίστοιχες θέσεις τους, όπως όριζονται από ένα πρώτο πλάνο πρέπει να τηρηθούν και στα επόμενα πλάνα, διαφορετικά προκαλείται σύγχυση στο μάτι και ο θεατής έχει όπωσδήποτε την εντύπωση ότι η αντιπροψη των θέσεων των δύο προσώπων στην όθνη, αντιπροχτεί σε μία αντιπροψη στον «πραγματικό» χώρο.

Όσο οι τεχνικές του ντεκουπάζ αναπτύσσονταν και στο βαθμό που αναπτύσσονταν, οι κανόνες αυτοί επιβεβαιωνόνταν.⁶ Οι μέθοδοι που έπρεπε να την τηρήση τους τελειοποιήθηκαν⁷ και ο σκοπός τους γινόταν ολο και πιο ξεκάθαρος: να κάνουν αδιόριστες τις αλλαγές των πλάνων, όπου ο χώρος είναι συνεχόμενος ή γειτονικός. Με τόν έρ-

χομό του ήχου, γεγονός που επιδείνωσε την παρεξήγηση πώς ο κινηματογράφος είναι μέσο «ρεαλιστικής» έκφρασης, φτάσαμε γρήγορα σ' ένα είδος «βαθμού μηδέν της κινηματογραφικής γραφής». τουλάχιστον σ' ότι αφορά την αλλαγή πλάνου. Και οι πειραματισμοί των Ρώσων που είχαν μία τελείως διαφορετική αντίληψη για το ντεκουπάζ, γρήγορα θεωρήθηκαν ξεπερασμένοι ή περιθωριακοί. Το «λάθος ρακόρ» (faux raccord) έξοριζόταν όπως άλλωστε και το «άσαφές» ρακόρ αφού φανέρωναν την άσυνεχη φύση της αλλαγής πλάνου ή το *διφορούμενο* του κινηματογραφικού χώρου. (Σύμφωνα μ' αυτή την όπτική οι άλλολεπικαλύψεις στον *Όχτώδρη* είναι «κακά δεσμάτα» και το ντεκουπάζ της *Γής* είναι «οκτεινό»). Όμως, στην προσπάθειά τους ν' άρνηθούν τον πολυσήμαντο ρόλο της αλλαγής πλάνου, οι κινηματογραφιστές έφτασαν να περνούν από το ένα πλάνο στο άλλο για λόγους αισθητικά ακαθόριστου, συχνά για λόγους χυδαίας εύκολίας, σε τέτοιου σημείο, που γύρω στα τέλη του 40, μερικοί από τους σοβαρότερους άρχισαν ν' αναρωτιούνται αν οι αλλαγές των πλάνων ήταν πραγματικά άναγκαίες ή μήπως έπρεπε πολύ απλά να τις καταργήσουν ή τουλάχιστον να τις δώσουν ένα ριζοσπαστικό προνομιακό ρόλο (Βιοκόντι, *Η γη τρέμει, La terra trema* – Χιτσκόκ, *Ο Βρόχος, The Rope* – Αντονιόνι, *Το χρονικό ενός έρωτα, Cronaca di un amore*).⁸

Σήμερα πρέπει να αναθεωρήσουμε τις ιδέες μας σχετικά με τη λειτουργία και τη φύση της αλλαγής πλάνου, όπως και τις ιδέες μας σχετικά με τη φύση της κινηματογραφικής κατασκευής, στο σύνολό της και στις σχέσεις της με την αφήγηση. Αρχίζουμε να διαπιστώνουμε ότι επιβάλλεται μία λογική οργάνωση των «κάτ» (και των ρακόρ με την κυριολεκτική τους έννοια, του δεσμάτος). Πραγματικά, όπως είδαμε κάθε αλλαγή πλάνου καθορίζεται από δύο παραμέτρους: την παράμετρο του χώρου και την παράμετρο του χρόνου. Αν λοιπόν, συνδυάσουμε μία προς μία τις πέντε χρονικές πιθανότητες με τις τρεις χωρικές, δριόσκουμε δεκαπέντε θεμελιώδεις τύπους αλλαγής πλάνου. Επιπλέον, μπορούμε να σχηματίσουμε άπειρες παραλλαγές σε καθένα απ' αυτούς τους συνδυασμούς, αν λάβουμε υπόψη την έκταση της έλλειψης ή του «γυρισματος πίσω», αλλά κύρια αν λάβουμε υπόψη την παράμετρο εκείνου που πραγματικά προσφέρει άπειρες παραλλαγές: τις αλλαγές γωνίας και μεγέθους στο ίδιο θέμα (χωρίς να μιλήσουμε για τις παραλλαγές της «γωνίας γειτνίασης» («l'angle de proximité»), παραλλαγές λιγότερο ευχρηστές αλλά σχεδόν ίσης σημασίας).

Ας μη διαστούν όμως μερικοί να σιμετρώνουν κάτι που δεν είπαμε: πώς αυτά είναι τα μοναδικά στοιχεία που παίζουν αποφασιστικό ρόλο στην αλλαγή πλάνου. Οι κινήσεις της μηχανής και των προσώπων, ή σύνθεση των διαδοχικών πλάνων, μάς βοηθούν να προσδιορίσουμε το είδος ενός ρακόρ, όχι όμως και να καθορίσουμε τις λειτουργίες του ρακόρ γενικά. Όσο για το ρόλο του περιεχομένου της εικόνας, ενδιαφέρον ασφαλώς είναι να ξέρουμε ότι αν δώσουμε το γαρό πλάνο ενός πιατού σουπας με το γαρό πλάνο ενός αδιαφορών

6. Αναφέραμε τις κυριότερες, μπορούμε όμως να αναφέρουμε και την υποχρέωση να γίνεται αλλαγή γωνίας λήψης μεγαλύτερη από 30° (ή να μη γίνεται καθόλου), πράγμα που προέχεται από τη φύση του ρακόρ στο χώρο.

7. Ας αναφέρουμε τη σφίρα (plan de coupe), τον κανόνα της μεσαίας γραμμής (medium line), καθώς και τα τριχ ταχτήτων προσώπων να δίνουν μακρινά και κοντινά πλάνα.

8. Η στροφή αυτή προς τα μεγάλης διάρκειας πλάνα εξατακρίθηκε άρνηστερα και από τους τρεις αυτούς σκηνοθέτες – τουλάχιστον απ' τόν Αντονιόνι – όταν συνειδητοποιήσαν το βαθύ λειτουργικό ρόλο της αλλαγής πλάνου.

9. *To Une femme douce* (Μία γυναίκα γυναικά) του Ρομπέρ Μαρεσόν, που προβλήθηκε 1970 πριν κυκλοφορήσει αυτό το δοκίμιο· βασίζει απόλυτα την κλιμακωτή του σ' αυτό το ποιο ρακόρ δείχνοντας και τα όρια μιας τέτοιας αναπαραπλοποίησης.

10. Ένας προφανής ότι το *L'homme qui meurt* (Ο άνθρωπος που λέει ψέματα) του Αλβιν Ρομπέρ Γκρίφι, λέει πολύ και περισσότερο απ' αυτή τη στιγμή.

προσώπου, δημιουργούμε την ψευδαίσθηση του πεινασμένου. Πρόκειται όμως για λειτουργία που αφορά τη *σύνταξη* της κινηματογραφικής γραφής, η οποία μάς βοηθά ν' αναλύσουμε το ρακόρ σαν *σημείον*. Γιατί παρόλο που η ταινία σήμερα εξακολουθεί ν' αποτελεί, σε μεγάλο βαθμό, άτελή επικοινωνία, είναι σαφές πώς μπορεί να κατακτήσει την καθαρότητά της αν η λειτουργία της σύνταξης, συμβιώνοντας με την πλαστικότητα, γίνει *λειτουργία ποιητική*. Σ' αυτήν συμμετέχουν ακόμη σαν οργανωτικά στοιχεία οι κινήσεις της μηχανής, οι εισοδοί κι οι εξοδοί από το κάδρο, η σύνθεση κ.λ.π. Νομίζουμε όμως ότι η αλλαγή του πλάνου θα είναι η βάση για πολύ περισσότερο πολύπλοκες δόμες στις ταινίες του μέλλοντος.

Μπορούμε ήδη νά εξετάσουμε μια τουλάχιστον κατεύθυνση, δυνατή στην οργάνωση των ρακόρ. Γιατί οι παραπάνω 15 τύποι αλλαγής πλάνου μπορούν νά έχουν κοινά στοιχεία, νά τέμνονται, πράγμα που γεννά ένα διαφορετικό παιχνίδι αμοιβαίων μεταθέσεων, που θα πρέπει νά δομηθεί. Πραγματικά μία αλλαγή πλάνου μπορεί άρχικά νά φαίνεται ότι καθορίζεται από κάποιο εκ των πέντε χρονικών χαρακτηριστικών και κάποιο εκ των τριών χωρικών χαρακτηριστικών που εξετάσαμε πιο πάνω, αλλά στη διάρκεια του πλάνου Β (ή και κάποιου επόμενου πλάνου) μπορεί νά αποκαλυφτεί με καθυστέρηση ότι ανήκει σε μία τελείως διαφορετική κατηγορία, είτε ως προς τό χώρο είτε ως προς τό χρόνο ή ακόμα και ως προς τά δύο. Στά *Πουλιά* (*The Birds*), του Χίτσκοκ υπάρχει μία σκηνή όπου η Τιπι Χέντρην τηλεφωνεί στον αρραβωνιαστικό της, επειδή έχει καθυστερήσει στο σπίτι της δασκάλας του χωριού. Πρώτο πλάνο: η Τιπι Χέντρην που τηλεφωνεί καθραρισμένη σε κοντινό πλάνο. Δεύτερο πλάνο: η δασκάλα έτοιμάζεται νά καθήσει σε μία πολυθρόνα. Τό πρόσωπό της γεμίζει τό κάδρο στην αρχή του πλάνου. Μέ τό «φυσικό παιχνίδι» της εναλλαγής των πεδίων (και μὴν έχοντας άλλο προσανατολισμό), νομίζουμε πώς η μηχανή σκοπεύει μία άλλη γωνία του ντεκόρ: υπάρχει δηλαδή ρακόρ με συνέχεια χρόνου (ή Τιπι Χέντρην εξακολουθεί τό τηλεφώνημα της «όφ») αλλά άσυνχεια χώρου. Ώστόσο όταν η δασκάλα κάθεται τελικά στην πολυθρόνα ξεμασκάρε τό βάθος του ντεκόρ, όπου ανακαλύπτουμε τήν Τιπι Χέντρην που τηλεφωνεί σε μεσαίο πλάνο: στην πραγματικότητα λοιπόν είχαμε και χωρική συνέχεια (ρακόρ στον άξονα). Ὀδηγηθήκαμε λοιπόν άρχικά σε μονοπάτι που μάς ξεπάτησε και είμαστε υποχρεωμένοι εκ των ύστερων νά κάνουμε στροφή. Τό δρομολόγιο ήταν πιο περίπλοκο απ' αυτό που περιέγεται στην έννοια του «άόρατου» ρακόρ. Για ένα μικρό χρονικό διάστημα, τό ρακόρ παραμένει ρευστό και η πραγματική του φύση εκδηλώνεται μερικά δευτερόλεπτα μετά τήν αλλαγή του πλάνου, ένα διάλειμμα που προσφέρει μία άλλη «παράμετρο παραλλαγών».

Στη *Νύχτα* (*La Noite*), του Άντονιόνι βρισκουμε ένα αξιοθαύμαστο παράδειγμα τέτοιου είδους ντεκαλάς (διαφοράς δηλ. στο χώρο ή τό χρόνο) με ένα «λάθος ρακόρ». Σε μία σκηνή ανάμεσα στό Μαστρογιάννι, τή Μορώ και τή Βίτι, η Ζάν Μορώ

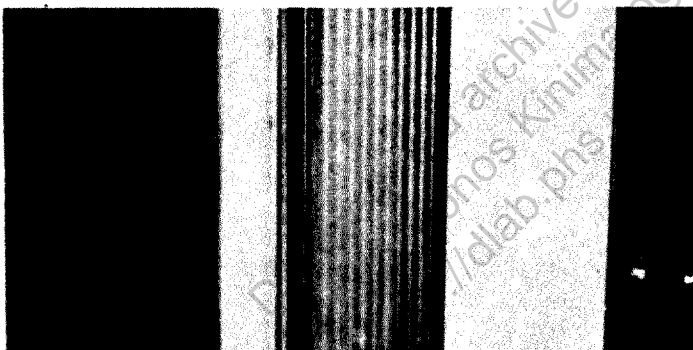


Τά πουλιά του Άλφρεντ Χίτσκοκ





Ἡ νύχτα τῶν Μικελάντζελο Ἀντονιόνι



εἶναι μόνη τῆς στό κάδρο καί ἀπευθύνει μιά διαφοροῦμένη φράση πρὸς τὴ δεξιὰ μεριά τοῦ κάδρου. Σύμφωνα μὲ τὸ παιχνίδι τῶν βλεμμάτων καὶ τῶν θέσεων πού ἔχουν προηγηθεῖ, σ' αὐτὴ τὴ μεριά θάπρεπε νά βρισκεται ἡ Μόνικα Βιτι... Ὅμως ὅταν ἡ Μορῶ γυρίζει καὶ κατευθύνεται πρὸς τὴν πλευρὰ πού ὑποτίθεται πὼς βρισκεται ὁ Μαστρογιάννι, ἀνακαλύπτουμε ἐκεῖ τὴ Βιτι πράγμα πού ἀλλάζει ἐκ τῶν ὑστέρων τὴ χωρική φύση τοῦ ρακόρ (δηλαδή υἱοθετεῖται ἡ «γωνία γειτνίασης») καθὼς καὶ τὸ νόημα τῆς φράσης. Ἄλλωστε εἶναι συνηθισμένο, μετὰ ἀπὸ ἓνα γενικό πλάνο νά βλέπουμε ἓνα κοντινό τοῦ ἴδιου προσώπου, πού ἐκ τῶν ὑστέρων ἀποκαλύπτεται ὅτι τοποθετεῖται σέ κάποια τελείως διαφορετικὴ στιγμή (πιθανόν καὶ σέ διαφορετικό τόπο). Πρόκειται γιὰ τέχνασμα συνηθισμένο στὰ φλάς μπάκ ἢ στὴν ἔλλειψη ἀλλὰ πού κρύβει πολὺ πῶς σύνθετη δυναμικὴ (βλ. *Μιά ἀπλή ἱστορία Une simple histoire*).

Ἀπὸ τὰ παραδείγματα πού ἀναφέραμε, βλέπουμε ὅτι αὐτὸ τὸ εἶδος τοῦ ντεκαλάζ (διαφοράς, μετατόπισης στό χρόνο ἢ τὸ χώρο) προϋποθέτει μιά συνελθὴ χωρική καὶ χρονική συνέχεια καὶ ἓνα προηγούμενο περιεχόμενο πού νά συναρθρώνεται σέ ρακόρ ἄμεσα κατανοητά. Μιά πῶς συστηματικῆ⁹, περισσότερο δομικὴ χρῆση αὐτοῦ τοῦ «καθυστερημένου» συλλήψης ρακόρ» δέν μπορεῖ νά θεμελιωθεῖ παρὰ σ' ἓνα εἶδος διαλεκτικῆς ἀνάμεσα σέ «ξεκάθαρα» ρακόρ καὶ σέ ρακόρ αὐτοῦ τοῦ εἶδους, ὅπου τὸ ρακόρ πού ξεδιπλώνεται στὰ μάτια τοῦ θεατῆ, θά εἶχε ἴσως ἀκόμα προνομιακὸ χαρακτηριστῆρα, ἀλλὰ δὲ θά ἦταν πιά χωρὶς λόγο ἢ ἓνα... ἔξπρεσιονιστικὸ «κόλπο».

Ὅσο ἀπὸ τὴν ἀναποφασιστικότητα τῶν «ἀνοιχτῶν» αὐτῶν ρακόρ μποροῦν νά γεννηθοῦν καὶ ἄλλες πιθανότητες. Ἐνας κινηματογράφος πού θά εἶχε σάν πρώτη ὕλη τὸ ἴδιο τὸ διαφοροῦμένο, ὅπου ὁ πραγματικὸς χώρος θά ἦταν συνεχῶς σέ ἀμφισβήτηση, ὅπου ὁ θεατῆς δὲ θά μπορούσε ποτέ νά προσανατολιστεῖ ('Ὅπως εἶναι ἤδη καὶ κυρίως στό ἐπίπεδο τῆς ἔλλειψης καὶ τῆς «σεναριακῆς» ἐπιστροφῆς (ἀόριστες καὶ οἱ δύο) σέ προηγούμενο σημεῖο. Δύο παραδείγματα: *Πέρονσι στὸ Μαρξενμπαντ (L'année dernière à Marienbad)* τοῦ Ἀλιάν Ρεναί καὶ *Οἱ Ἀσυμφιλίωτοι (Nicht Versöhnt)* τοῦ Ζ. Μ. Στράουμπ.¹⁰

Αὕτη εἶναι περιληπτικὰ σκιαγραφημένη ἡ φυσιολογία ἐνός παιχνιδιῶ «ἀντικειμένων» – τῶν τύπων ἀλλαγῆς πλάνου καὶ τῶν παραμέτρων πού τοὺς καθορίζουν – παιχνιδιῶ ἱκανοῦ νά συμμετέχει μὲ μιά ἰσχυρὴ ὀργάνωση, σχεδὸν μουσικὴ μὲ ρυθμικὲς ἐναλλαγές, ἐπαναλήψεις, ὀλιθοδρομῆσεις, θαυμαίαιες ἐξαλείψεις, κυκλικὲς ἐπαναφορὲς καὶ συστηματικὲς διαφοροποιήσεις. Κι αὐτὸ δέν εἶναι τόσο αὐτοπικὸ ὅσο φαίνεται ἀπὸ πρώτη ἀποψη.

Ἢδὴ ἀπὸ τὸ 1931, τὸ ἀριστοτεχνικὸν τοῦ Φρεῖς Λάνγκ *M. ὁ καταρτισμένος* θαύζεται ἐξ ὀλοκλήρου, σάν κατασκευὴ, σέ μιά συστηματικὴ ὀργάνωση τῆς λειτουργίας τῶν «ρακόρ»: ξεκινώντας ἀπὸ σκηνές, ὅπου κάθε πλάνο εἶναι χωρικὰ καὶ χρονικὰ αὐτόνομο, ὅπου ἡ ἔλλειψη καὶ ἡ ἀλλαγὴ ντεκαλιζοῦν ρόλους καὶ περισσότερο ἀπὸ ὑποφαίσι...

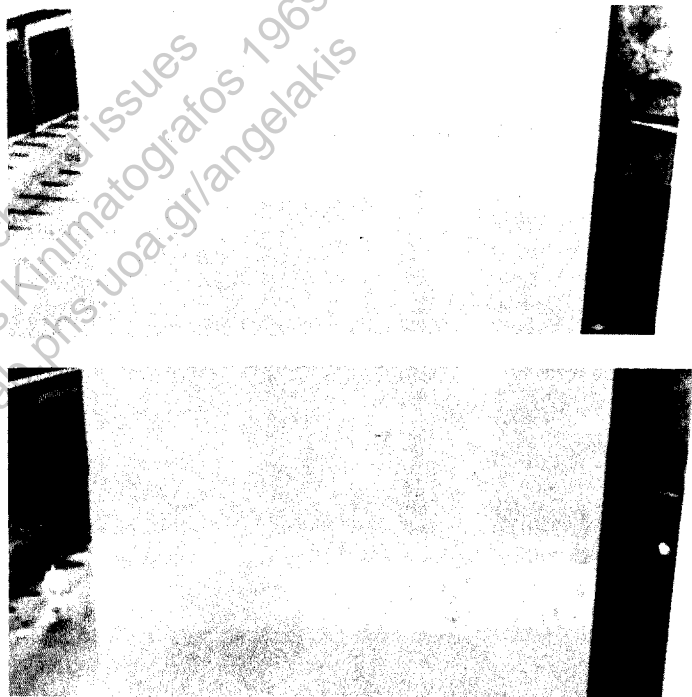
στικούς, ή ταινία αναπτύσσεται δυναμικά προς μία όλοένα και περισσότερο συνεχή χρήση της αλλαγής του πλάνου, ανάπτυξη που καταλήγει στην περιφημη σκηνή της «δικής», όπου η χωρο-χρονική συνέχεια τηρείται με απόλυτη συνέπεια για 15 περίπου λεπτά. Άλλωστε αυτή η ανάπτυξη περιέχει ένα σημαντικό αριθμό ρακόρ, τὰ οποία αντίλαμβανόμεστε με καθυστέρηση. Από αυτά τὸ πλέον αξιοσημείωτο παρεμβάλλεται τή στιγμή κατά τήν ὅποια οἱ γκάνγκστερς ἐγκαταλείπουν τὸ κτίριο, ὅπου κρατοῦν αἰχμάλωτο τὸ «σαδιστή». Ξαναπαίρνοντας ἕνα πλάνο, πού ἤδη τόχουμε δεῖ πολλές φορές, ὁ Λάνγκ μάς δείχνει, μέσα ἀπό μιά τρύπα στό ταβάνι, τόν «κακοποιό» νά μπαινὲι στόν φρουρημένο με δρακόντειο τρόπο χώρο. Ζητάει μιά σκάλα γιά ν' ἀνέβει. Τοῦ τήν πετοῦν καὶ ἀνακαλύπτει μόλις ἀνεβαίνει ὅτι δέν τόν περιμένουν οἱ σύντροφοί του, ἀλλά ἡ ἀστυνομία. Τότε μόνο συνειδητοποιοῦμε πῶς ὁ χρόνος πού χρειάστηκαν οἱ ἀστυνομικοὶ γιά νά μπουν στό κτίριο «ἔχει ἐκθλιθεῖ». Ἡ φυσική θέση αὐτοῦ τοῦ πλάνου θά ἦταν ἀμέσως μετὰ τή φυγή τῶν ἄλλων γκάνγκστερς, στήν πραγματικότητα ὅμως τοποθετεῖται δεκάδες λεπτά ἀργότερα ἀπὸ τότε πού νομίσαμε κατά τή στιγμή τῆς ἀλλαγῆς τοῦ πλάνου.

Πιο προσεχτὴ σ' ἐμάς ἡ κατασκευή αὐτοῦ τοῦ ἀγνωστοῦ ἀριστοτεχνήματος τοῦ Μαροσέλ Ἀνούν, *Μιά ἀπλή ἱστορία (Une simple histoire)*, διαρθρώνεται στό σύνολό του πάνω σέ ἀρχές, ἀνάλογες με αὐτὸ πού ἐκτέθηκε ἐδῶ. Καὶ τούτες οἱ ἀρχές, ἀν καὶ τελείως ἐμπειρικές, δέν εἶναι λιγότερο ἀπόλυτα αὐστηρές. Θά ἐπανεέλθουμε ἀργότερα με λεπτομέρειες.

Σήμερα ἡ κινηματογραφική ἀφήγηση, ὄντας ἀπαλλαγμένη λίγο-λίγο ἀπὸ μυθιστορηματικές καὶ παρα-μυθιστορηματικές δομές (πού προάγουν αὐτὸν τόν «βαθμὸ μηδέν τῆς γραφῆς» πού κυριάρχησε ἀπόλυτα τῆ δεκαετία τοῦ 30 καὶ 40 καὶ πού εἶναι ἀκόμα πολὺ ζωντανὸς στίς μέρες μας), μοιάζει ἀδιάψευστη, ὅσον ἀφορὰ τὸ γεγονός ὅτι εἶναι μιά βαθιά καὶ συστηματικὴ ἐκμετάλλευση τῶν δομικῶν δυνατοτήτων τῶν κινηματογραφικῶν παραμέτρων, πού οἱ καινούριες ἀνοιχτὲς φόρμες, ὄντας πιὸ κοντὰ στίς δομές τῆς μετὰ τόν Ντεμπυσύ μουσικῆς, παρὰ σ' ἐκείνες τῆς προ-τζουστῆς λογοτεχνίας, θά μποροῦν νά συναρθρῶνται με τρόπο ὄργανικό, ἀποδίδοντας τελικά στόν κινηματογράφο τὴ μορφικὴ του αὐτονομία. Μόνο τότε θά διαμορφωθοῦν ἐπιτέλους συνελπίς σχέσεις, ἀνάμεσα στίς συναρθρώσεις τοῦ ντεκουπάζ καὶ αὐτῆς τοῦ «σεναρίου», τοῦ ἀφηγήματος, ἐτσι ὥστε οἱ τελευταῖες νά καθορίζουν τῆς προηγούμενες, ὅπως καὶ τὸ ἀντίστροφο. Θά δοθεῖ ἐπίσης στόν ἀποπροσανατολισμὸ τοῦ θεατῆ μιά θέση ἐξίσου σημαντικὴ, ὅσο καὶ στόν προσανατολισμὸ του. Αὐτὰ δέν εἶναι παρὰ δύο παραδείγματα τῶν πολλαπλῶν διαλεκτικῶν πού θά σχηματίσουν τήν ἴδια τήν οὐσία αὐτοῦ τοῦ μελλοντικῶν κινηματογράφου. Κινηματογράφου, ὅπου ἡ διαδικασία τοῦ «ντεκουπάζ ἐνὸς ἀφηγήματος» δὲ θά ἔχει πιά νόημα γιά τόν ἀληθινὸν κινηματογραφιστὴ καὶ ὅπου ὁ ὀρισμὸς τοῦ ντεκουπάζ πού προσπαθήσαμε νά σκιαγραφήσουμε ἐδῶ, θά πάψει νά εἶναι σύλληψη τοῦ ἀνα-

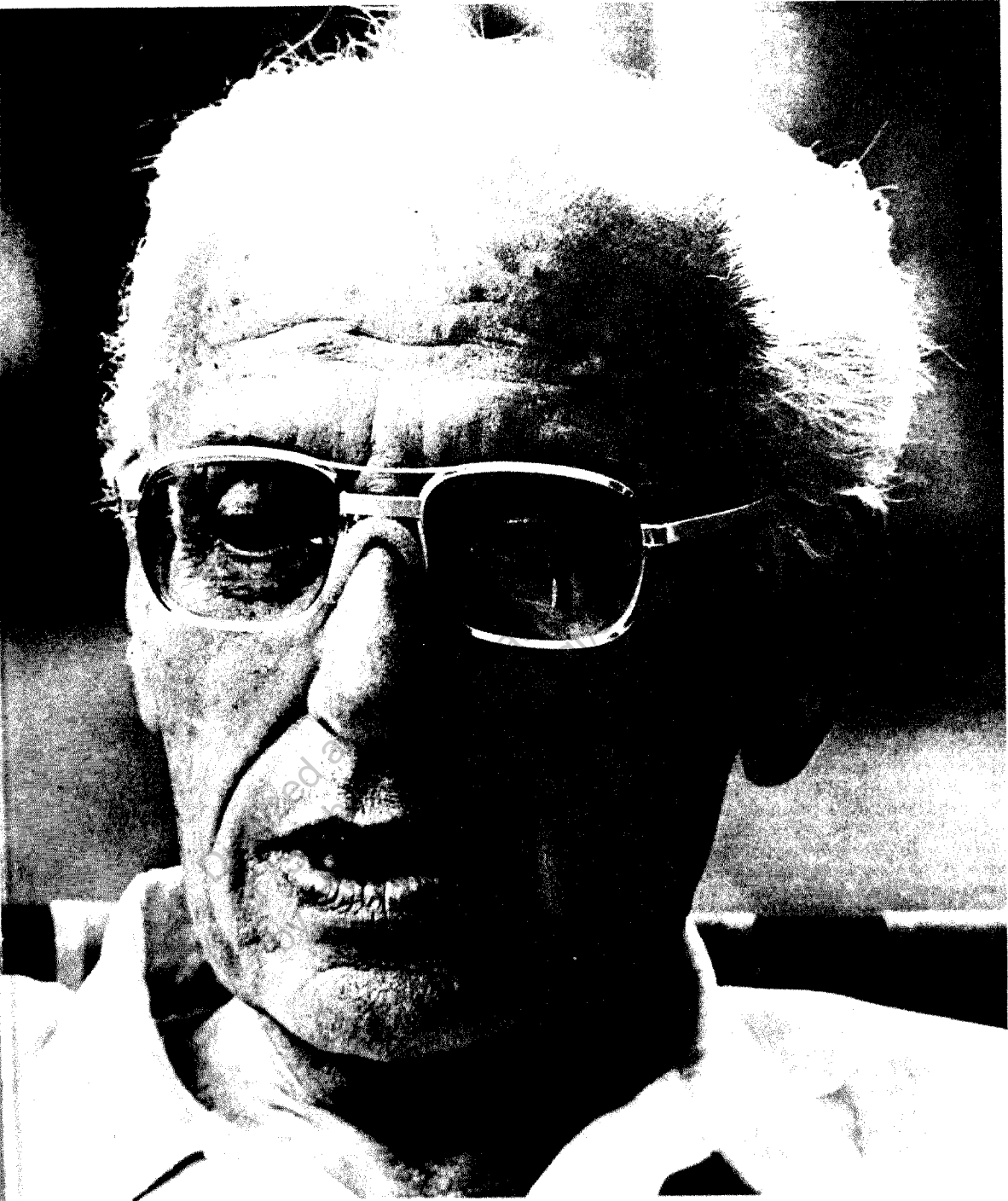
λυτῆ καὶ τοῦ πειραματιστῆ, γιά νά περάσει ὀλοκληρωτικά στήν πρακτικὴ. Αὐτὸ τὸν κινηματογράφο ἐπικαλοῦμαστε κι εὐχόμεστε με τῆς μελέτες πού ἀκολουθοῦν.

Νοέλ Μπέρς



Ἡ νύχτα τοῦ Μικελάντζελο Ἀντονιόνι

Τὸ κείμενο τοῦ Νοέλ Μπέρς ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου του *Praxis du Cinéma*, πού θά κυκλοφορήσει στὰ ἑλληνικά ἀπὸ τῆς ἐκδόσεις Παρίση, σὲ μετάφραση Κώστα Σφήκα καὶ ἐπιμέλεια Μαρίας Γαβαλά.



TZOPTZ KIOYKOP

ΠΛΟΥΣΙΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΣΗΜΕΣ

ΔΙΑΚΡΙΤΙΚΗ ΕΥΓΕΝΕΙΑ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΤΖΩΡΤΖ ΚΙΟΥΚΟΡ

...ιες και διάσημες, ταινία απέλιπτικα
...αι έξωντωτικά διακριτική, ξεχωρίζει
...τό μεγαλύτερο κομμάτι της σύγχρονης
...κής παραγωγής: ο κινηματογράφος
...πιστεύει είναι ταυτόχρονα πολύ πα-
...λύ καινούριος. Κανένα έφε μοντερι-
...ριαρχεί εδώ, μόνο η πίστη σε μία αυ-
...πλασία ανανεώνεται, η ίδια πίστη που
...μεμία τις πρώτες ταινίες του Τζώρτζ
...ή δεκαετία του 30. Πράγματι, από το
...Hollywood? (1932), πρώτη ταινία του
...α την R.K.O. μέχρι το *The Women*
...πη από τις εικοσιπέντεσερις συνολικά
...γύρισε ο σκηνοθέτης για την M.G.M.,
...ς μυθοπλαστικός μηχανισμός εγκαθι-
...αισισμένος σε δύο κύρια χαρακτηριστι-
...ρουσία του ήθοποιου και το πλάνο-
...λο για μία «φυσιολογική» κυριαρχία
...αρουσίας. Έτσι, οι στάρ, που ο Κιού-
...έν άρνήθηκε, προοδευτικά υποτάσσον-
...τό μηχανισμό και ποτέ δεν τόν υπο-
...ναπτύσσοντας μαζί του αρμονικές σχέ-
...θημα του Κιούκορ είναι ένα: όσο πιο
...είναι οι εικόνες, τόσο περισσότερο ο
...αναπτύσσει τη σχέση με τόν κινηματο-
...ρο που τόν περιέχει. Μ' αυτό τόν τρό-
...πό τις καλύτερες ταινίες της Γκρέτα
...πό *Camille* (1937), περιλαμβάνει μόνο
...ο γρό-πλάνο, που αποτελεί και την η-
...κόνα της ταινίας: είναι η στιγμή που η
...θαίνει στην άγκαλιά του Αρμάνδου.
...στο σύστημα του Κιούκορ, η εικόνα
...γμή αποβάλλει τη ρευστότητά της, αυτό
...νο γιατί αυτή η στιγμή είναι η κορυ-
...ΐδια λογική ξαναβρίσκουμε αυτούσια
...αίο πλάνο του *Πλούσιες και διάσημες*.
...κορ, που προέρχεται απ' το θέατρο κι
...καριέρα του στον κινηματογράφο σαν



Ο Gene Kelly στο *Girls* του Τζώρτζ Κιούκορ



Ο W.C. Fields και ο Freddie Bartholomew στο *David Copperfield* του Τζώρτζ Κιούκορ



The Women του Τζώρτζ Κιούκορ

διευθυντής διαλόγων, είναι γνωστός σήμερα στους κινηματογραφόφιλους σαν σκηνοθέτης γυναικών. Ύστερο, το πρώτο του άριστούργημα, ένα άπ' τα πρώτα φιλμ της Κάθριν Χίμπορν με τίτλο *Sylvia Scarlett* (1936), βασίζεται στη μεταμόρφωση μιάς μικρής κοπέλας σε άριστικό. Η κίνηση αυτή αλλάζει ολόκληρη την ταινία, όπως η μεταμόρφωση της γυναίκας σε άτιμη (μεταμόρφωση που βασίστηκε στο γράφον-πλάνο) αλλάζει όλο τον αμερικάνικο κινηματογράφο, όπως τις ιστορίες που αυτός ο κινηματογράφος αποβάλλει να διηγηθεί. Ο Κιούκορ, τοποθετώντας τις γυναίκες παρουσιάζει σ' ένα κεντρικά έλεγχομένο σημείο των μυθολογιών του, δουλεύει τρενοειδώς την πρωταρχική αλήθεια του αμερικάνικου κινηματογράφου, τον μεταωχρηματισμό μερικών ανθρώπινων όντων σε προ-

νομούχους κι όχι τυχαίους δέκτες της ευαισθησίας ενός «σκηνογραφημένου» περιβάλλοντος. Όταν αυτό το θέμα δεν υπολανθάνει στον Κιούκορ, όταν έρχεται στο προσκήνιο, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του *A Star is Born* (1954), οι ταινίες μετατρέπονται σε έκτυφλωτικές μηχανές: η μυθολογία κερδίζει οριστικά το παιχνίδι γιατί τα συστατικά της στοιχεία έρχονται στο φώς, χωρίς να μεσολαβούν οι διαισθητικές στίς όποιες μάς συνήθισαν μεταγενέστερες ευρωπαϊκές προσπάθειες (ολόκληρη ή δεκαετία του 60). Για τον Κιούκορ δεν είναι οι γυναίκες που πρέπει να διερευνηθούν αλλά ο κινηματογράφος που πρέπει να γίνει θηλυκός, να άποκτησει δηλαδή μιά *αγνωστή οικειότητα*: άλλωστε η στάθ, βάση του συστήματος μέσα στο οποίο δουλεύει, είναι πάντα (και μόνο) θηλυκού γένους. Και δεν είναι καθόλου τυχαίο το ότι ακόμα κι ένα φιλμ κατακρουσημένο στο μοντάζ από την εταιρεία παραγωγής όπως το *The Chapman Report* (1962), με θέμα τη σεξουαλική ζωή των αμερικανίδων, δεν έπιμένει στο σκάνδαλο αλλά στην τραγική πλευρά των ιστοριών των γυναικών που παρουσιάζει (η νυμφομανής Κλαίρ Μπλούμ είναι μιά άνωνημη τραγική φιγούρα). Κανένα μυστικό, κανένα ψεύτικο βάθος δεν μπορεί να υπέρσκεισει την αλήθεια αυτών των μυθολογιών που έδρευει άκέραια στο παίξιμο των ήθοποιών, στις πιο άληθινές (κι όχι άληθοφανείς) έκτελέσεις των ρόλων. Άπ' την Γκάρεμπο μέχρι την Μαίριλιν Μονρόε (*Let's make love*, 1960) ο Κιούκορ δεν προσπαθεί να «άποσπάσει έρμη-νείες»: σκηνοθετεί αυτό που ήδη υπάρχει, την ικανότητα του ήθοποιού να δουλεύει τον εαυτό του χωρίς να ξεχνάει ποτέ το ρόλο του.

Το πλάνο σεκάνας θα ήταν η πιο φυσιολογική λύση σ' αυτό το θαυμαστό αίτημα και η άπλότητα με την οποία χρησιμοποιεί ο Κιούκορ τις μεγάλες λήψεις το άποδεικνύει. Όταν μπλάνει στην πηρεσία του ήθοποιού, της μυθολογίας, το πλάνο σεκάνας ξερεί να άποφρευτεί τον βαρετό κόσμο της δεξιοτεχνίας, της πολυπλοκότητας της θεδιαωμένης σφραγίδας της «ματιάς του δημιουργού». Δυό έραστές που περνούν ένα δρόμο χορευοντας (στο *The Model and the Marriage broker*, 1951) συνοδεύονται από μιά κάμερα που χορεύει άπαλά κι αυτή η κίνηση δεν μπορεί να παραδοθεί στον μοντέρ ή στην εταιρεία. Είναι μιά άναγκαϊότητα που προκύπτει από έναν τρόπο παραγωγής: Όχι άποκλειστικά, ή λύση αυτή προκύπτει επίσης από την ίδια την δομή της μυθολογίας κι από τη δυνατότητα να την αντίληφθείς κινηματογραφικά και μόνο.

Ο Κιούκορ βάζει έτσι τις βάσεις (μαζί με τις κομωδίες του Άλο Μάκ Κάρεν και τα μουζικαλ του Βιτόεντε Μινέλλι) ενός κινηματογράφου όπου κυριαρχεί η εγγένεια των εικόνων, η λεπτότητα της σύλληψης και της έκτέλεσής τους. Το *Πλουσιές και διάσπμιες* άποδεικνύει ότι η πρακτική αυτή δεν χάθηκε κι ότι η ελικοαρτότητα της απολαύσης την οποία παράγει άφορά όχι μόνο τις κινηματογραφόφιλες μνήμες αλλά κι ένα άγνωστο κομμάτι των μυθολογιών του μέλλοντος.

ΠΛΟΥΣΙΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΣΗΜΕΣ

Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ

Ο σκηνοθέτης που από το 1933 έχει δώσει τα καλύτερα δείγματα της παραγωγής της M.G.M. ξαναγύρισε. Η ταινία Πλούσιες και Διάσημες του Τζωρτζ Κιούκορ, μία πολύ μοντέρνα δραματική κωμωδία, με θέμα δύο γυναίκες συγγραφείς, τις οποίες υποδύονται οι Ζακλίν Μπισέ και η Κάντις Μπέργκεν είναι η είκοστή δεύτερη ταινία του γι' αυτό το στούντιο (χωρίς να υπολογίζεται το Όσα Παιρνει ο Άνεμος). Έτσι στα ογδόντα δύο του χρόνια ο Κιούκορ είναι ο πιο ηλικιωμένος σκηνοθέτης στον οποίο μια από τις Majors εμπιστευθηκε μια ταινία μεγάλου μήκους. Η αξιοσημείωτη καριέρα του διαρκεί πάνω από πενήντα χρόνια και ο άκουραστος Κιούκορ που αποκαλεί τον εαυτό του «επιβιώσαντα», επέζησε από συναδέλφους του σαν τον Τσάρλυ Τσάπλιν (έβδομηντα επτά χρονών όταν γύρισε την τελευταία του ταινία), τον Άλφρεντ Χίτσκοκ (έβδομηντα έξη) και τον Ζάν Ρενούαρ (έβδομηντα πέντε). Οι φανατικοί του κλασικού κινηματογράφου είναι ικανοποιημένοι που το καινούργιο Χόλυγουντ κατάφερε να εξασφαλίσει μία θέση όχι μόνο στον Κιούκορ αλλά και στον Μπίλλυ Γουάιλντερ (έβδομηντα πέντε) ο οποίος γύριζε την ίδια εποχή το Buddy Buddy για την M.G.M., ενώ ο Τζών Χιούστον (έβδομηντα πέντε) ήταν απασχολημένος στην άλλη άκρη της πόλης με το γύρισμα του Annie για την Columbia και ο Σάμιουελ Φούλερ (έξηντα εννιά) χτύπαγε το μαστίγιό του στο γύρισμα του White Dog της Paramount. Η δημιουργική ενέργεια του Κιούκορ είναι ανεξάντλητη και στο Πλούσιες και Διάσημες απέσπασε μία σπουδαία έρμηνεία από την Ζακλίν Μπισέ στον ρόλο μίας τολμηρής αλλά συναισθηματικά αναστατωμένης γυναίκας που επιζεί από τους σύγχρονους σεξουαλικούς πολέμους. Ενώ η Μπέργκεν προσφέρει απολαυστική (αν και κάπως άσταθη) κωμική ανακούφιση παιζοντας την καλύτερη φίλη της που είναι συγχρόνως και η λογοτεχνική της αντίπαλος, σ' ένα ρόλο που θυμίζει ξετρελαμένο δεγγαλικό.

Η τελευταία δεκαετία ήταν μια άνιση αλλά παρ' όλα αυτά ιδιαίτερα δημιουργική περίοδος για τον Κιούκορ. Γύρισε ένα από τα αριστουργήματά του το Άγάπη Ανάμεσα στα Έρειπια (Love Among the Ruins, το πρώτο του έργο για την τηλεόραση το 1975) και μια οπτικά πλούσια «μαύρη κωμωδία», το Ταξίδια Μέ την Θεία Μου (1972) όπως και μία κάπως ρουτινιάρικη τηλεοπτική ταινία, τό The Corn is Green (1976). Γύρισε επίσης και μία ρωσο-αμερικάνικη παραγωγή, Το Γαλάζιο Πουλί (1976) που γρήγορα ξεχάστηκε. Δεν είχε όμως γυρίσει ταινία στο Χόλυγουντ από το 1968 όταν είχε διαδεχτεί τον Τζόσεφ Στρίκ σαν σκηνοθέτη του Ζυστίν. Στο Πλούσιες και Διάσημες ο Κιούκορ κλήθηκε πάλι την τελευταία στιγμή σαν αντικαταστάτης. Μπορεί να μην είχε ανακατευτεί καθόλου αν δεν είχε προηγηθεί η απεργία του Σωματίου Ήθοποιών τον περασμένο χρόνο που σταμάτησε την παραγωγή στις 18 Ιουλίου 1980 μετά από τέσσερεις μέρες γυρίσματος στην Νέα Υόρκη, με σκηνοθέτη τον Ρόμπερτ Μάλλιγκαν. Οι απόψεις του Μάλλιγκαν τον είχαν φέρει σε σύγκρουση με τον παραγωγό William Allyn και με την Μπισέ της οποίας η Έταιρεία Jacquet έκανε την ταινία για την M.G.M. Ο υπεύθυνος του στούντιο David Begelman πρότεινε να αναλάβει ο Κιούκορ την παραγωγή που παρουσίαζε δυσκολίες(...).

J. Mc. B. και T. McC.



Ο Κιούκορ διευθύνει τη Γκ Camille...



...τό The Women



...τήν Joan Crawford στο God



...και τη Maggie Smith στο my aunt

Συνέντευξη του Τζώρτζ Κιούκορ με τους Joseph Mc Bride και Todd Mc Carthy

Πλούσιες και διάσημες
(Rich and Famous) Η.Π.Α.
1981

Σκημ.: George Cukor. **Σεν.:** Gerald Ayres από το θεατρικό έργο του John Van Druten. **Φωτ.:** Don Peterman. **Ντεκόρ:** Jan Scott. **Καλ. Διευθ.:** Fred Harpman. **Μουσική:** George Delerue. **Μοντάζ:** John F. Burnett. **Κοστούμια:** Theoni V. Aldredge. **Έξιμ.:** Jacqueline Bisset (Λίζ Χάμιλτον), Candice Bergen (Μέρου Νοέλ Μπλέηκ), David Selby (Ντάγκλας Μπλέηκ), Hart Bochner (Κρίστοφερ Άνταμς), Nicole Eggert (Ντέμπυ, 8 χρονών), Meg Ryan (Ντέμπυ, 18 χρονών), Stephen Hill (Ζύλ Λεβί), Dack Rambo (Κέντ), Michael Brandon (Μάξ). **Παραγωγή:** William Allyn για την M.G.M. **Διανομή:** C.I.C. **Διάρκεια:** 116'.

Κιούκορ: Διάβασα το σενάριο του *Πλούσιες και Διάσημες* και είπα στον εαυτό μου «γιά σκέψου, αυτό είναι διασκεδαστικό!» Έτσι ανέλαβα την ταινία και ήμουν εύτυχής που την έκανα. Ήμουν έντελώς γοητευμένος με το σενάριο.

Συνεργαστήκατε στενά με τον Gerald Ayres στην διάρκεια του γυρίσματος;

Λίγο ναι, αλλά στην πραγματικότητα το έγραψε εκείνος. Δεν άνηκα στο είδος των σκηνοθετών που γράφουν μαζί με τον συγγραφέα. Όχι, είμαι πολύ άνοιχτός στις συζητήσεις, ξέρω να έκτιμώ ένα συγγραφέα με ταλέντο και έφ' όσον σέβομαι το σενάριο το αφήνω όπως είναι.

Είχατε δει την προηγούμενη κινηματογραφική θερισιόν του Old Acquaintance;

Ήτανε μάλλον βαρύ, δεν το είχα δρει καλοπιαγμένο αλλά ο Ayres το άλλαξε πολύ. Το έκανε πραγματικά άστειο και πολύ πιο τολμηρό. Ο John Van Druten ήταν ένας επιτηδευός συγγραφέας θεατρικών έργων, αλλά γιά τ'α δικά μου γούστα ήτανε μάλλον βαρύ και ντεμοντέ. Του έδρισα κάτι το κυριλέ, και το πολύ έκλεπτυσμένο.

Η γλώσσα στο Πλούσιες και Διάσημες είναι ή πιο τολμηρή που χρησιμοποιήσατε μέχρι τώρα;

Αυτή είναι ή μόδα. Είναι όμως κάτι με το οποίο αισθάνομαι τελείως άνετα. Δεν είμαι σεμνότυφος, δεν σοκάρομαι εύκολα.

Το σενάριο ασχολείται με τις γυναικείες ζωές μ' ένα πολύ μοντέρνο τρόπο όπως π.χ. με την έρωτική ιστορία της Ζακλίν Μπισέ μ'

έναν άνδρα νεώτερο της, τον Χάρτ Μπόχρερ.

Αυτό μου φαίνεται μάλλον πρωτότυπο. Θα μπορούσε κανείς να το παρουσιάσει σαν κάτι το απρεπές. Άλλωστε και ή ίδια δεν μπορεί να αποφυγει την σκέψη ότι είναι άταιριαστο. Είναι είκοσι δύο χρονών. Μία αξιοπρεπής γυναίκα δεν θά το είχε κάνει παλιότερα, τώρα όμως δεν διατάζουν και όχι μόνο αυτού του είδους οι άνθρωποι. Ένας μεγάλος αριθμός από έντελώς άσημες γυναίκες είναι πολύ πιο περιπετειώδεις.

Είναι πολύ ευχάριστο που είσατε τόσο άνοιχτός και ευαίσθητος στις αλλαγές των κοινωνικών δεδομένων.

Ο άνθρωπος πρέπει να προχωρεί. Δεν μπορεί να είναι άκαμπτος. Χρειάζεται να παρατηρεί τον εαυτό του και όλη την ατμόσφαιρα γύρω του.

Παρ' όλο που οι έρωτικές σκηνές είναι ειλικρινείς προτιμήσατε γιά μία ακόμα φορά να τις γυρίσετε με διακριτικότητα. Δεν πιστεύετε στις προφανείς έρωτικές σκηνές και στην γύμνια.

Μπορεί κανείς να έχει το αποτέλεσμα που θέλει χωρίς να καταφύγει σε τίποτα απ' αυτά. Έγώ νομίζω πως το να βαριανασαίνεις και να στριφογυρίζεις έρχεται σε αντίθεση με την κωμωδία. Το ίδιο πιστεύω και γιά την γύμνια. Θυμάμαι τότε που έλεγαν ότι δεν πρέπει να φανούν και τ'α δύο πόδια πάνω στο κρεβάτι κι' όλες αυτές τις ανοησίες. Κι' όμως αυτό περιείχε ένα είδος πειθαρχίας που ήταν θετική. Τώρα δεν έχει σημασία, μπορεί να κάνει ότι διάολο θέλεις και όχι πάντα σε όφελος της ταινίας.

Στην ταινία έχει μείνει καθόλου υλικό από 51

τά γυρίσματα του Ρόμπερτ Μάλιγκαν;

Δέν νομίζω. Αυτό δέν σημαίνει ότι ο Μάλιγκαν δέν είχε γυρίσει ιδιαίτερα καλά τίς σκηνές, αλλά έγιναν όρισμένες μικροαλλαγές.

Είχατε πάλι αντικαταστήσει έναν άλλο σκηνοθέτη στην Ζυστίβ. Σ' έκεινη την περίπτωση είχαν γίνει περισσότερα γυρίσματα. Έτσι είχατε αναγκαστεί να χρησιμοποιήσετε ένα μέρος από τό προηγούμενο υλικό.

Αυτή ήταν μία μεγάλη και θλιβερή ιστορία. Έδώ έπρόκειτο για κάτι πολύ διαφορετικό, κάτι πού μου άρεσε και πού εξελίχθηκε πολύ όμαλά. Είχα να κάνω με ανθρώπους ειδικευμένους και όταν βρισκεται επικεφαλής κάποιος πού ξέρει τί κάνει δέν είναι άπαραίτητο να παρουσιαστούν περιπλοκές.

Πώς άποφασίσατε να χρησιμοποιήσετε έναν μάλλον άγνωστο όπερατέρ όπως τόν Don Peierman;

Τόν πρότεινε ο βοηθός σκηνοθέτη και είδα την δουλειά του, είχε γυρίσει διαφημιστικά μόδας. Είχε πείρα και ταλέντο.

Ήταν ή φυσική του τάση προς την στιλπνή φωτογραφία;

Όχι άκριβώς αλλά εδώ χρειαζότανε κάτι τό λαμπερό άφου είχαμε στά χέρια μας μία λεπτή κωμωδία, μία ώραία κωμωδία πού έπρεπε να παιχτεί έλαφρά. Δέν είχαμε στά χέρια μας κάτι βαρύ αλλά κάτι άστειο.

Σάς άρέσει λοιπόν να παίρνετε κάθε τόσο ένα ρίσκο χρησιμοποιώντας κάποιον καινούργιο;

Ναί μου άρέσει. Πήρανε ένα ρίσκο και μαζί μου.

Στό Χόλλυγουντ ή στον λογοτεχνικό κόσμο έχετε συναντήσει κάποια σχέση σαν κι' αυτή των δύο γυναικών τής ταινίας;

Όχι άκριβώς. Τίποτα περισσότερο από ένα ζευγάρι ήθοποιών. Όχι, νομίζω ότι ή «φαντασμαγορία» άνήκει στον Van Druten.

Ή έκλογή των ήθοποιών πού θα έπαιζαν τίς δύο γυναίκες έγινε σχεδόν αντίθετα από τό τυάρισμα. Ή Ζακλίν Μπισέ παίζει την σοβαρώτερη από τίς δύο συγγραφείς ενώ ή Κάντις Μπέργκεν πού είναι ή ίδια και συγγραφέας παίζει ένα χαρακτήρα πιο επίπολο;

Ναί είναι έξυπνη κι εδώ παίζει μία άνόπη. Όπωσδήποτε ή έρμηνεία τής Κάντις είναι έκπληκτική. Μου άρέσει τό άποτέλεσμα τής διανομής των ρόλων, προσθέτε φρεσκάδα και πρωτοτυπία.

Τό θαρραλέο αλλά άυτόκαταστροφικό δραματικό πρόσωπο πού υποδύεται ή Μπισέ θυμίζει άλλους στην δουλειά σας, όπως τόν Νόρμαν Μαιην στο Ένα Άστέρι Γεννιέται και την Γκάμπο στην Κυρία με τίς Καμέλιες. Ή έρμηνεία τής είναι πολύ έντυπωσιακή.

Αυτό όφείλεται στο τρόπο πού ήταν γραμμένο τό κείμενο. Είναι πολύ καλή αλλά κι' αυτό πού είχε στα χέρια τής ήτανε πολύ καλογραμμένο. Ή άλλη είναι άμίμητη και με καταδιασκεδάσε.

Ό τρόπος πού ή Μπέργκεν ώριμασε σαν ήθοποιός τά τελευταία χρόνια είναι έντυπωσιακός.

Συμφωνώ άπόλυτα κι' αυτός ήταν ένας πολύ καλός ρόλος. Ήτανε κάτι έκκεντρικό. Έπειδή ήταν όμορφη την υποχρέωσαν να παίξει άξιολάτρευτες θλιμμένες κυρίες. Μου ειπε πώς ο πατέρας τής την είχε συμβουλέψει να παίξει σε κωμωδίες αλλά τίς έδωσαν αυτούς τους χαριτωμένους βαρετούς ρόλους. Έδώ τό υλικό πού είχαμε ήταν πραγματικά καλό και άστειο. Δέν νομίζω ότι μπορεί κανείς να είναι άστειος άν τό υλικό δέν είναι.

Ή Μπισέ είναι υπεύθυνη για τό ξεκίνημα τής ταινίας;

Έτσι φαίνεται. Αυτό έγινε πριν να με καλέσουν για να αναλάβω την ταινία. Ήταν πολύ άνησχη. Τής χρειάζεται να την συγκρατούν γιατί δέν τά ξέρει όλα. Δέν είναι σε θέση να διευθύνει άν και νομίζει ότι μπορεί. Θά ανακαλύψει ότι δέν είναι τόσο εύκολο. Νομίζω ότι ή παραγωγή αυτής τής ταινίας τής έδωσε ένα μάθημα. Είναι έξυπνη αλλά δέν είναι ο πραγματικός παραγωγός τής ταινίας. Είμαι άνοιχτός σε όλες τίς υποδείξεις δέν μπορώ όμως να επιτρέψω να με διευθύνουν.

Τόν παλιό καιρό ήθοποιοί σαν την Γκρέτα Γκάμπο είχαν ένα άνάλογο είδος δύναμης, έτσι δέν είναι;

Ναί αλλά υπήρχαν και οι καλοί τρόποι, ο καθένας μπορούσε να έκφράζει τίς διαφωνίες του, αλλά αυτό γινόταν με πολύ πολιτισμένο τρόπο. Θά μου ήταν δύσκολο να με κάνει ότι θέλει ή ήθοποιός.

Ύπήρχαν πολλά τέτοιου είδους προβλήματα στο γύρισμα τής ταινίας;

Κάθε τόσο κάτι παρουσιαζόταν. Άλλά όπως

Ξέρετε, δουλεύοντας ώρες ολόκληρες κάθε μέρα προκύπτουν κάθε τόσο μερικές δυσκολίες. Πάντως δεν φτάσαμε σε άδιέξοδο. Δεν μ' αρέσει να κατακρίνω και να φέρομαι άσχημα. Όχι πώς είμαι γλυκός αλλά και το αντίθετο δεν ωφελεί.

Κάνετε πολλές πρόβες πριν από τα γυρίσματα;

Όχι. Το παίξιμο δεν παρουσίασε δυσκολίες. Έκανα πρόβα και συζητούσαμε πολύ. Έξαρτάται πολύ από τα άτομα, όταν είναι πεπειραμένα δημιουργείται μιιά άτμόσφαιρα.

Ένα από τα εμπόδια που έπρεπε να υπερπηδηθούν ήταν ότι οι ηθοποιοί παίζουν ρόλους που εκτείνονται σε τέσσερις διαφορετικές χρονικές περιόδους. Πώς τις καθοδηγήσατε να παίζουν έτσι ώστε να φανούν νεώτερες;

Τους έλεγα να κρατάνε την αναπνοή τους.

Χρειάζεται όμως και να μεγαλώσουν. Η Μπέργκεν έχει μια μεγάλη κόρη στο τέλος της ταινίας.

Ναι αλλά δεν φέρεται σαν μία σταθερή μητέρα.

Με τό μείκáp και τό χτενίσματα μπορεί να φανούν μερικές χρονικές αλλαγές.

Όρισμένες ναι, αν και τελικά λιγώτερες απ' όσες νομίζουμε. Έκείνο που χρειάζεται είναι τέλεια φυσικότητα. Δεν είναι απαραίτητο κάτι να είναι άκριβές αρκεί να δίνει την σωστή έντυπωση. Στην αρχή φορούσαν πολύ μείκáp κι έπεφτε μεγάλο βάρος και στά χτενίσματα, δεν νομίζω ότι κάτι τέτοιο ταιριάζει στην έλαφριά κωμωδία.

Έφ' όσον έμπιστεύεσθε τούς ηθοποιούς τούς αφήνετε να έσωτερικεύσουν τις αλλαγές;

Ναι, κι αν τό πράγμα άρχίσει να τρενάρει μπορείτε να τούς πείζ «Έμπρός άς τελειώνουμε».

Αυτό σάς άκούσαμε να τό λέτε πολλές φορές. Κι' όταν άρχιζε τό γύρισμα λέγατε «μείζωρό ρυθμό κυρίες».

Α! ναι, γιατί όλοι έχουν την τάση να επιδραδύνουν τόν ρυθμό τους. Χρειάζεται ένα είδικό χάρισμα

Η Κάντις Μπέργκεν στο Πλούσιες και Διάσημες



για να μπορείς να αποφύγεις κάτι τέτοιο. Πολλοί λίγοι άνθρωποι έχουν φυσικό αυτό το χάρισμα. Η Κάθρην Χέμπτον το έχει. Δεν μ' αρέσει το τρενάρισμα, κυρίως σε μία κωμωδία. Έξαρτάται από τον σκηνοθέτη να δημιουργήσει όλη την ατμόσφαιρα.

Μια σκηνή που πολλοί θα θρουν προκλητική είναι αυτή στο τέλος με τις δύο γυναίκες μόνες την παραμονή της πρωτοχρονιάς να πίνουν μπροστά στο τζάκι και μετά να φιλιούνται. Αποκρυσταλλώνει όλο το θέμα της ταινίας. Οι άνδρες σ' αυτή την ιστορία έρχονται και φεύγουν αλλά η φιλία των γυναικών διαρκεί.

Ναι κι αυτό είναι συγκινητικό. Είναι ρομαντικό και αληθινό. Νομίζω ότι η φιλία είναι κάτι πολύ σπουδαίο. Όλοι δείχνουμε τον καλύτερο εαυτό μας σε μία φιλία.

Όπωςδήποτε έπαιξε μεγάλο ρόλο στην ζωή σας;

Ναι, όλες αυτές οι κυρίες. Όλες αυτές οι κυρίες...

Υπάρχει κάτι προκλητικό σ' αυτό το φιλιών των δύο γυναικών γιατί αναρωτιέται κανείς...

Αν είναι λεσβίες; Αυτό έγινε επίτηδες.

Τι είπατε στις ήθοποιους όταν έπαιζαν την σκηνή;

Φοβόντουσαν ότι το κοινό θα σκεφτεί γι' αυτές ότι είναι λεσβίες. Και φυσικά δεν είναι. Τι τους είπα; Ότι έπρεπε να γίνει ανάλαφρα. Αυτός είναι ο σωστός τρόπος να γίνονται τα πράγματα. Δεν νομίζω ότι πρέπει κανείς να πάρει το φιλιόν στα σοβαρά.

Το Πλούσιες και Διάσπες είναι η εικοστή δεύτερη ταινία που γυρίσατε για την M.G.M.

Αλήθεια; Έ! δεν ήταν όλες κανόνια.

Πώς σας φαίνεται η σημερινή M.G.M. σε σύγκριση με την M.G.M. του παρελθόντος;

Νομίζω πως ότι ήταν άποτελεσματικό εκείνες τις μέρες δεν είναι άποτελεσματικό σήμερα. Κατά τα άλλα τα πράγματα μου φαίνονται συμπαθητικά εδώ, έτσι μου φαινόταν πάντα, όχι πως όλα ήταν ρόδινα.

Θά μπορούσε κανείς να πει πως σήμερα υπάρχει μια ανανέωση.

Έλπίζω να συνεχιστεί. Σήμερα φαίνεται πως όλοι έχουν πολλά χρήματα ή τουλάχιστον μπορούν να τα συγκεντρώσουν.

Την τελευταία φορά που δουλέψατε για την M.G.M. στο Ταξίδια με την θεία μου, τα πράγματα δεν πήγαν τόσο καλά.

Πριν από δέκα χρόνια κι' εγώ ο ίδιος δεν ήμουν τόσο καλός.

Τι έκανε την Χέμπτον να αποσυρθεί από το Ταξίδια με την θεία μου;

Της φέρθηκαν άσχημα. Ήταν σκατάδες. Η Μετρο. Ο Κύριος - πώς - τον λέγανε - τότε (James Aubrey). Νομίζαν ότι ήθελε να διευθύνει. Η συμπεριφορά της ήταν άσογη, εκείνοι ήταν ήλιθιοι και μικροπρεπείς. Ήθελα κι' εγώ να φύγω αλλά μου είπε «μη τολμήσεις να φύγεις». Ήταν μία διασκεδαστική και γοητευτική ταινία.

Σ' αυτή την ταινία όπως και στην υπόλοιπη δουλειά σας τα τελευταία δέκα χρόνια το όπτικό σας ύφος γίνεται πιο πλούσιο και μεγαλύτερο.

Αν ζήσω άρκετά...

Διαλέγετε συνειδητά - όλο και περισσότερο - ένα καινούργιο όρνο;

Έχω απλά περισσότερη πείρα. Επιπλέον υπάρχει κάποιος που συνεργάζεται μαζί μου σαν ντεκορατέρ, ο Fred Harpman, που είναι πολύ ταλαντούχος. Μ' αρέσει να δουλεύω με ανθρώπους που είναι προικισμένοι όπτικά.

Κάνει για σας αυτά που έκανε ο σύμβουλος σας στα χρώματα George Hoyningen - Huepe που πέθανε το 1969;

Πρόκειται για διαφορετικά πράγματα. Ο Hoyningen - Huepe ήταν ένας θαυμάσιος συνεργάτης. Ήταν πολύ διακριτικός.

Ο Harpman άσχολείται κυρίως με τα ντεκόρ;

Άσχολείται με όλα. Τα σέτς, τη μηχανή. Πρόκειται για ένα συνδυασμό των πάντων. Του χρειάζεται μεγαλύτερη άναγνώριση. Όταν ανέλαβαν το Πλούσιες και Διάσπες υπήρχε ένας production designer (Jan Scot), αλλά ο Harpman έκανε πάρα

Η Ζακλίν Μπισσέ από Πλάσια



πολλά. Υπάρχει ένα πάρτυ παραμονή πρωτοχρονιάς που είναι καταπληκτικά στημένο. Τό ντεκόρ, ο τρόπος που σχεδιάστηκε, μέχρι την εκτέλεσή του, ο τρόπος που όλα λειτουργούν. Ο σκηνοθέτης δεν είναι κι' αυτός άμετοχος. Τό φτιάξαμε μαζί.

Τι ρόλο παίζει ο όπερατέρ;

Συζητάνε, συζητάμε κι εμείς για να δούμε πώς θά γίνει.

Και σέ ότι αφορά την θέση της μηχανής;

Ανακατεύομαι κι' εγώ σ' αυτό. Πρέπει να ξέρετε τι κάνουν. Αν και τελικά, ανακατεύομαι πολύ περισσότερο στα ανθρώπινα θέματα παρά στα τεχνικά.

Ο τρόπος που στήνετε τις σκηνές είναι τόσο ωραίος, η μηχανή δεν θά μπορούσε να βρισκείται σέ καμμία άλλη θέση.

Αυτός είναι ο σωστός τρόπος. Αν γίνεται μπούγιο και τ'α πράγματα πρέπει να φωτογραφίζονται από διαφορετικές γωνίες κάτι δεν πηγαίνει καλά.

Στις τελευταίες σας ταινίες υπάρχουν μερικές από τις πιο έντυπωσιακές χρήσεις μεγάλων λήψεων στην καριέρα σας. Τέτοια καταπληκτικά παραδείγματα υπήρχαν στην πρώτη σας ταινία για την τηλεόραση, στο 'Αγάπη ανάμεσα σ'α έρεϊπια με την Χέμπορν και τόν 'Ολίβιε.

Έξαρτάται από τόν ήθοποιό, από τόν άν μπορεί να τ'α βγάλει πέρα. Επίσης εξαρτάται από τόν γενικότερο στυλ. Αν ο ήθοποιός μπορεί να τόν κάνει κι αν ταιριάζει με τόν έργο τότε είναι καλό. Δεν τ'α καταφέρνουν όμως όλοι. Έμένα μου άρεσει, έχω τήν αίσθηση ότι κυλάει. Ο 'Ολίβιε και η Χέμπορν μπορούν να παίξουν μεγάλες σκηνές με απόλυτη φυσικότητα. Τελικά οι σκηνές δεν είναι απλώς μεγαλύτερης διάρκειας, αλλά αποδίδουν πιο πιστά, φαίνονται πιο πραγματικές και λιγότερο «παιγμένες».

Η έρμηνεία τού 'Ολίβιε σ'α 'Αγάπη ανάμεσα σ'α έρεϊπια ήταν η καλύτερη που έχει δώσει στις τελευταίες του ταινίες. Ίσως η χρήση μεγάλων λήψεων να τόν βοήθησε να αναπτύξει τόν πρόσωπο που ύποδύεται.

Μπορεί να ήταν αυτός ο λόγος αλλά έπαιξε ρόλο κι η παρουσία της Χέμπορν που είναι μία έξαιρετικά ολοκληρωμένη ήθοποιός. Ήταν πολύ γενναϊόδοξοι ο ένας με τόν άλλο. Δεν είχα ξαναδουλέψει μαζί του αλλά είμαστε πολύ φίλοι με τήν Βιβιαν Λη και ήταν κι' αυτός φίλος μου. Ο

άτζέντης του δημιούργησε μερικές δυσκολίες. Όλα τ'α συνηθισμένα σκατά, γύρω άπ' τόν θέμα της σειράς τών όνομάτων. Ήτανε φοβερά άνόητο. Έκείνη ήτανε άποφασισμένη να μην δημιουργήσει δυσκολίες. Είπε: «Στήν άμερική θά μπει πρώτο τόν δικό μου όνομα και στήν Άγγλία τόν δικό του». Δεν τήν νοιάζει, είναι γενναϊόδοξη και τόσο σύγυρη για τόν έαυτό της.

Πώς αναλάβατε εκείνη τήν ταινία;

Ένας άτζέντης, ο Audrey Wood δόθηκε αυτό τόν θεατρικό έργο τού James Costigan. Τόν έφερε στήν Χέμπορν. Αρχικά είχε γραφτεί για να τόν παίξουν στήν τηλεόραση ο Alfred Lunt και η Lynne Fontanne, αλλά εκείνος ήταν άρρωστος.

Προσπαθήσατε να προσαρμόσετε τόν τρόπο γυρίσματος σας στήν τηλεόραση;

Τους ρώτησα και μου είπαν «κάντο σαν να προορίζονται για τόν κινηματογράφο».

Τα ώραρια γυρίσματος είναι πολύ πιο σύντομα σ'α τηλεοπτικές ταινίες.

Σέ ζορίζουν όσο μπορούνε αλλά πρόκειται για ανθρώπους που ξέρουν καλά τι πρέπει να γίνει.

Στό The Corn Is Green, τήν δεύτερη τηλεοπτική σας ταινία με τήν Χέμπορν οι λήψεις δεν ήταν τόσο μεγάλες.

Όχι γιατί δεν είχαμε τόσο μεγάλες σκηνές και επιπλέον έπαιζε ένας νεαρός που δεν είχε μεγάλη πείρα (Ian Saynor). Τόν δόθησε πολύ. Αναρωτιέμαι τι έχει απογίνει. Ήταν ένα άγόρι με έξαιρετικό ταλέντο.

Ένα θέμα που σας άπασχόλησε στήν τελευταία σας δουλειά είναι ο ρομαντικός έρωτας χωρίς άνταπόκριση. Στό 'Αγάπη ανάμεσα σ'α έρεϊπια ο 'Ολίβιε άγαπούσε τήν Χέμπορν σαράντα χρόνια από μακριά και στό Ταξίδια με τήν θεία μου η ζωή της Μαγκι Σμιθ μαράθηκε εξ αίτιας τού Ρόμπερτ Στέφενς. Υπάρχει κάτι που σας έλκει σ' αυτό τόν θέμα;

Όχι. Όχι, νομίζω ότι είναι άστείο, ο Ρόμπερτ Στέφενς ήταν ένας παλιάνθρωπος. Αυτό ήταν γοητευτικό. Υπάρχουν ένα σωρό ταινίες που γύρουνε καλύτερα, σοβαρές ταινίες, που τ'αφρα τ'α βρισκω άστείες.

Πώς αισθάνεσαι εκ τών ύστερων για τόν Γαλάζιο Πουλί;

Τι νά σάς πώ! Έκανα ότι μπορούσα. Προσπαθήσαμε αλλά δέν δούλεψε. Ήταν χαμένη υπόθεση. Ήταν τόσο άηδιαστικά γλυκό. Μέν κάνετε και θυμάμαι όλα όσα είχα καταφέρει νά ξεχάσω!

Τι έγινε μέ τό Vicki, τήν ταινία μέ τήν Faye Dunaway πού επρόκειτο νά γυρίσετε πριν από χρόνια, μέ θέμα τήν φεμινίστρια τού δέκατου ένατου αιώνα Victoria Woodhull;

Ήταν ένα σχέδιο πού άτύχησε. Ό James Costigan έγραψε ένα καταπληκτικό σενάριο και πιστευε πώς ή ταινία θά έκανε πάταγο. Άλλά ό παραγωγός (George Barrie) γιά δικούς του λόγους δέν ήταν τής ίδιας γνώμης. Έτσι μέ απέλυσε.

Τι ακριβώς σάς είχε κινησει τό ενδιαφέρον;

Είχε μία άδελφή και οι δύο μαζί ήτανε τόσο άστείες. Ήταν πραγματικά περιπετειώδεις.

Ή Vicki θυμίζει τό είδος ρόλου πού θά μπορούσε νά είχε παίξει ή Χέλμπορν στά νιάτα της.

Ναί μόνο πού σ' αυτήν τή περίπτωση θά ήτανε λίγο πιό τσαχπίνικο άπ' αυτό πού θά είχε παίξει ή Κέητ. Ή Κέητ είναι ύπερβολικά έξυπνη.

Ή Victoria Woodhull ήταν ή πρώτη γυναίκα πού έβαλε ύποψηφιότητα γιά πρόεδρος των Ήνωμένων Πολιτειών.

Αυτό δέν ήτανε τίποτα. Πηδιότανε πολύ. Ήταν ένας φοβερός συνδιασμός αυτά τά δύο κορίτσια.

Πώς σάς φάνηκε ό έαντός σας έτσι όπως τόν παρουσίασαν στήν μίνι - τηλεοπτική σειρά Μονιολα;

Μού φάνηκε άνόητος, δέν συμφωνείτε; Συμπαθητικός άνθρωπος αλλά άνόητος, τρέχοντας πίσω από τά άφεντικά, λέγοντας πάντα « Ά! ναί, βέβαια». Ήτανε σκατά.

Βλέπετε πολλές σύγχρονες ταινίες;

Βλέπω, όχι όμως όσες θά ήθελα. Είναι πολύ ένθαρρυντικό, βλέποντας μία προικισμένη ταινία ένθουσιάζομαι. Είμαι μέ τό μέρος των νέων ανθρώπων πού τούς άρέσει ό κινηματογράφος. Είμαι κι' εγώ ένας πραγματικός, αλλά όχι τρελός κινηματογραφόφιλος.

Ποιές ταινίες σάς κίνησαν περισσότερο τό ενδιαφέρον τά τελευταία χρόνια;

Πάντα μού άρεσαν οι ταινίες τού Πάολ Μορισέν. Έχει μεγάλο ταλέντο. Δέν νομίζω ότι δρήςκε τήν αναγνώριση πού τού άξιζε κι' έχασε κοροϊδίστικα πολλά λεφτά. Δέν είναι άρκετά πηνηρός, άρκετά σκληρό καρύδι.

Είστε μέλος τής « Επιτροπής Ύποψηφιότητων Ξένων Ταινιών » γιά τό Όσκαρ πού παραθέτετε γεύμα κάθε χρόνο γιά τούς ξένους σκηνοθέτες.

Τό πιό συγκινητικό σ' αυτή τήν υπόθεση είναι ότι οι ξένοι σκηνοθέτες γοητεύονται όταν συναντούν τούς παλιούς σκηνοθέτες. Όνόματα πού άκουγαν τήν εποχή πού ήταν πολύ νέοι. Αυτό τό βρίσκω πάρα-πολύ ώραιο.

Έχετε μία αίσθηση ιστορικότητας, δέν ζητε στό παρελθόν αλλά τό σέδεστε.

Μά πρέπει κανείς νά σέβεται τό παρελθόν. Χρειάζεται μία αίσθηση των διαστάσεων.



Ερωτες, συγκρούσεις και... πρωταγωνιστικές συμπλιώσεις στό Πλουσιες και διάσημες



Όταν σάς επισκέπτεται η Χέλμπορν βλέπετε καμιά φορά τις ταινίες που γυρίσατε μαζί;

Όχι, αλλά η ίδια τις βλέπει. Έχει όλες τις ταινίες κι ένας γαμπρός της έχει μία αίθουσα προβολής. Δεν μου άρεσει να ξαναβλέπω τις ταινίες μου, πάντα με απογοητεύουν.

Εσείς και η Χέλμπορν έχετε τίποτα άλλα σχέδια για ταινίες που θα σάς άρεσε να γυρίσετε μαζί;

Όχι, θα ήθελα να είχαμε. Άλλά ξαφνικά κάτι μπορεί να παρουσιαστεί.

Έχετε κανένα άλλο σχέδιο;

Έχω ένα. Η Σοφία Λόρεν θα ήθελε πολύ να γυρίσουμε την Άννα Καρένινα για την τηλεόραση. Ήρθε εδώ και το συζητήσαμε. Με ενδιαφέρει πολύ. Θα ήταν πολύ καλή γι' αυτό τον ρόλο και ο Βρόνσκι είναι ένα πολύ ενδιαφέρον δραματικό πρόσωπο. Ο Τολστόϊ δεν είναι κακός συγγραφέας. Μέχρι τώρα έχουν άρνηθεί. Μάλλον θα τους φάνηκε ξεπερασμένο. Άλλά δεν έχω βάλει ακόμα τί δυνατά μου.

Καμία μεταφορά θεατρικού έργου στον κινηματογράφο;

Όχι, κάνεις σχέδια που δεν πραγματοποιούνται. Αποφάσισα να βγάλω κάθε τέτοια ιδέα από το μυαλό μου και τότε θα δούμε τι θα γίνει. Κάτι ενδιαφέρον μπορεί να παρουσιαστεί.

Πώς αισθανθήκατε όταν το Daily Variety δημοσίευσε πέρσι ένα άρθρο λέγοντας ότι ημείς ο πιο ηλικιωμένος άνθρωπος που σκηνοθέτησε ποτέ ταινία μεγάλου μήκους για μία από τις Majors;

Άναστατώθηκα αλλά στην πραγματικότητα δεν αισθάνομαι καμία μεγάλη διαφορά. Γερνώντας κανείς γίνεται πιο άργος και ξεμωραίνεται λίγο. Άλλά προς το παρόν δεν αισθάνομαι έτσι.

Δέν σκέφτεσθε να άποσυρθήτε;

Όχι. Όχι, δεν καταλαβαίνω γιατί υπάρχουν άνθρωποι που κάνουν αυτή την έκλογή έφ' όσον είναι, καλά στην υγεία τους και δεν είναι ξεμωραμένοι. Χρειάζεται τρομερή δύναμη για να βγάλεις πέρα μία ταινία.

Πώς ήταν για σάς αυτή η έμπειρία;

Σκληρή. Άλλά τά κατάφερα και ήμουν εύτυχισμένος.

Πολύ συχνά οι τελευταίες ταινίες των μεγάλων σκηνοθετών συγκαταλέγονται μέσα στις καλύτερες της δουλειάς τους.

Άλήθεια;

Όχι μόνο οι δικές σας αλλά και του Φόρντ και του Μπουνιονέλ για παράδειγμα.

Ά! πρόκειται για υπέροχους σκηνοθέτες.

Οι μεγαλύτεροι σε ηλικία σκηνοθέτες έχουν συχνά ένα είδος...

Σοφίας;

(Τη συνέντευξη με τον Τζωρτζ Κιούκορ πήραν οι Joseph Mc Bride και Todd McCarthy για το περιοδικό *Film Comment*, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1981, vol. 17, no 5. Μετάφραση: Μαριάννα Μεταξά).





1. Ταξίδι μέσα στις δεκαετίες.

Υπάρχει μιά στιγμή – εύτυχως μόνο μιά – που φοβήθηκα ότι ο Κιούκορ θα έχανε το παιχνίδι. Όταν, αναγκαστικά, ο έκφραστικός τόνος της σκηνοθεσίας αλλάξει, σοβαρεύει για να υπογραμμίσει την παρέμβαση μιάς ιδεολογικής πραγματικότητας έξω από (αλλά σχετικής με) την ιστορία της ταινίας. Θεέ μου, σκέφτηκα, βλέποντας την απειλητική σφήνα με τη μαύρη νεοαριστερή φοιτήτρια να ρωτάει τη Λίζ (Τζάκλιν Μπισέ): γιατί όχι (δεν είναι συνειδητή φεμινίστρια). Μήπως ή ένοχη συνείδηση της – μανιακής για το περιεχόμενο – Ευρώπης και το ιδεολογικό σκιάχτρο της Δεκαετίας (κι όλων των μικροαστικών διεκδικήσεων που γέννησε), πρόφτασαν, όριστικά, τη ρεαλιστική μορφή των ταινιών του Κιούκορ;

Όμως στο άντρο του φιλελευθερισμού της Δεκαετίας, η νέα συγγραφέας υπερασπίζεται με σιγουριά, που άλλου δεν έχει, τη δική της άποψη για την ιδιαιτερότητα της γυναικείας γραφής σαν μιά προσωπική εμπλοκή της με το Μύθο και το Οιδιπόδειο. Η δουλειά της δεν έχει προσωποασισμένο πρόγραμμα στρατεύσης – μόνο ψηλά (εύρωπικά) καλλιτεχνικά κριτήρια. Η έκπληξή μας είναι ακόμη μεγαλύτερη όταν κι η άλλη ήρωίδα θέλει να γίνει συγγραφέας χωρίς άποψη και παραδίνεται στην παραφιλολογία των κατινιάρικων συναισθηματικών μπέστ σέλερ. Η μήπως τά συναισθήματα είναι η δική της άποψη (βλέπε άνεση) για τη ζωή, όπως οι δόξες της γραφής του Προύστ και η συναισθηματική αστάθεια είναι το μπλοκάρισμα της άλλης; Ο Κιούκορ έμμεταλλεύεται αυτή την αντίθεση σ' όλες τις δυνατότητές της για κωμικές συγκρούσεις ανάμεσα στις δυο γυναίκες. Αλλά η άποψη της ταινίας πλησιάζει εκείνη της Μέρι-Νοέλ (Κάντις Μπέργκεν). Μιά φίλια δυο γυναικών που γράφουν διασχίζει τις δυο τελευταίες δεκαετίες και θαθαίνει αισιόδοξα και στην αρχή της τρίτης. Η Δεκαετία ελάχιστα παρεμβάινει (άκομη και στά ντεκόρ και τά κοστούμια) σ' αυτή τη σχέση, οι αλλαγές γράφονται μέσα της. Κι οι

Ν. Σαββάτης

άξιες του φεμινισμού χωνεύονται και προσωποποιούνται στις μορφές των δυο γυναικών χωρίς – εύτυχως – τά πρόσωπα να αξιολογούνται. Η φίλια τους είναι ταυτόχρονα σταθερή σαν βράχος και φευγάλεα σαν στιγμή. Τρέχοντας να την πιάσει η ταινία δεν ξεδεύεται σε ταυτολογίες, σλόγκαν, πανά, ιδεολογικές μάσκες ή γραφομηχανές που πετιούνται από τό παράθυρο τυλιγμένες με τά σουτιέν.

Ένα από τά άλλα πρόσωπα, όμως, έρχεται από την έφημερίδα της Δεκαετίας. Ο Μάικλ (Άρτ Μπόχνερ) είναι δημοσιογράφος του Rolling Stone. Όταν γνωρίζεται με τη Λίζ, η διανοούμενη συγγραφέας της Δεκαετίας δεν μπορεί να πιστέψει στά μάτια της. Με την έμμονη της να ζει στο παρελθόν άρνείται να κατατάξει αυτό τό πρόσωπο στό σχέδιο μιάς άλλης δεκαετίας, έκπλησεται συνένεια από την cool εμφάνιση αυτού του άνετου έπαγγελματία. Ο νέος δημοσιογράφος δεν είναι φρικιό, δεν καπνίζει αναγκαστικά χόρτο, έχει καθαρές ιδέες για τά βιβλία της και είναι πραγματικά άπελευθερωμένος. Άκομη πιό άπροσδόκητα, έχει άποψη για τόν έρωτα, που δε διαμορφώθηκε έρμηην των γυναικείων άπαιτήσεων. Είναι μιά άποψη πιό έντιμη κι ευλύγιστη από την έμμονη ιδέα της Λίζ για την ψυχρή σεξουαλική ύπεροχή των σημερινών νέων, κάτι που ή ίδια έχει αναγάγει πάλι σε άπαγορευτικό αισθητικό κριτήριο. Κι έτσι κόντρα σ' όλες τις έγγυήσεις της άπελευθέρωσης, ο έρωτάς τους θα μετατραπεί σε πεδίο σύγκρουσης. Ο Μάικλ δεν έπαινει θεωρητικά ή φιλολομικά (όπως ή Λίζ) τό Μεγάλο Πάθος, χαμένο όριστικά από τη σύγχρονη, βιαστική έρωτική έπικοινωνία. Αλλά (σαν τη Μέρι-Νοέλ) άφηνει την έπιθυμία του να τόν παρασύρει. Και δε διατάζει να προτείνει στη Λίζ να παντρευτούν. Παραλυμένη από φόβο εκείνη θα μείνει άκίνητη στην καλά προφυλαγμένη άνεξαρτησία της, όπου μπορεί να σκέφτεται έλεύθερα, αλλά όχι να άντιδρά στό δικασμό της.

Και να τόν έρμηνεύει. Σε μιά καιρία σεκάνς

τους ή Λιζ μισσειρωνικά, μισσεπιδεικτικά, άνα-
τρέχει στην άυθεντία του ψυχαναλυτή προσπα-
θώντας να δυσοσκοπήσει την έρωτική της συμπε-
ριφορά. Η άναδρομή στην ψυχανάλυση «που
στην Άμερική έχει άρπάξει την πανούκλα», όπως
είπε κάποτε κάποιος γάλλος συγγραφέας, είναι ή
δέυτερη παραχώρηση στη μόδα της Δεκαετίας.
Στην ταινία περνά άνάλαφρα χωρίς να περιορίζει
τό χαρακτήρα. Γιατί στην ουσία λίγο μάς ενδιαφέ-
ρει γιατί αυτή ή γυναίκα ποθει μόνο πατρικά ύπο-
κατάστατα ή γιατί όταν ό δρόμος για τό άντικει-
μενο του πόθου της είναι κλειστός, τό άντικαθιστά
μ' ένα άλλο, παρόμοιο, άντικείμενο. Αυτές οι
άναλυτικές κοινοτυπίες, άκόμη κι άν λένε την
άλήθεια, δέν αλλάζουν τίς μαγικές, παρξένες ή
άστείες στιγμές έκπληρώσης, τίς έρωτικές περιπέ-
τειες της Λιζ που άτυσοφαιρικά, τολμηρά ή κακό-
γούστα σκηνοθετεί ό Κιούκορ. Κι εδώ μετράνε πε-
ρισσότερο τά συναισθήματα. Τό μίγμα από θαυ-
μασμό και φόβο, μέ τό όποιο δίνεται ή Λιζ σ' ένα
τεκνό που την ψννίζει στο δρόμο ή ή κωμική
άπελπισία μιάς προσγειώσης της στο άεροδρόμιο
Κένεντυ στην τουαλέτα του άεροπλάνου για ένα
πληδηματάκι μέ τό διπλανό συνεπιβάτη της. Προσ-
γειωση κυριολεκτικά στην πραγματικότητα γιατί ό
πονεμένος φλογερός έραστής των άεροπλάνων
άποκαλύπτεται άτακτος, μικροαστός σύζυγος μέ
όλη του την οικογένεια να τον περιμένει στις
«άφιξεις» του Κένεντυ. Τί ένιωθε άραγε ή Λιζ
έκείνη τή δύσκολη στιγμή που ή «νεύρωση» της
την έφερε στον έβδομο ούρανό, άδοθήτη στην
άγκαλιά ενός άγνωστου, τέλεια άντίθετου από τό
ιδανικό της, άντρα; Τί σημαίνει τό διφορούμενο
βλέμμα της, όταν κοιτάζει αυτή την άνώδυμη οι-
κογένεια να ξανασιμγει; Μήπως φαντάζεται ότι κι
ή γαλήνια σχέση της φίλης της μέ τόν Ντάγκ, ή
έξιδανικευμένη εικόνα της συζυγικής εύτυχίας, θά
φθαρεί σ' ένα από τά τυχαία γεγονότα της στατι-
στικής ύπηρεσίας διαλυγίων χωρίς συναισθήματα;
Ή μήπως τή στιγμή εκείνη τό βλέμμα της προσπα-
θεί γι' άλλη μιá φορά να δεί τόν Ντάγκ, τό χαμένο
για πάντα πλατωνικό της έρωτα, να θγαινει όρι-
στικά από τή ζωή της μαζί μ' όλα όσα άντιπροσω-
πεύει (τρυφερότητα, σταθερότητα, τιμιότητα),
όταν μόλις πριν λίγες ώρες τόν άποχαιρετούσε
στις «άναχωρήσεις» κάποιου άλλου άεροδρομίου
στην ήλιόλουστη Καλιφόρνια, τή χώρα των όνει-
ρων;

2. Τό άρκουδοσημαίνον.

Τά συναισθήματα δέν έχουν άναλυτικό σχέδιο,
είναι ένας λαβύρινθος στο «βάθος» των εικόνων.
Γιά να μή χάσει την κατεύθυνσή του ό Κιούκορ
χιτίζει τή σχέση των δυό γυναικών πάνω στην κυ-
κλοφορία ενός άντικειμένου από τή μιá στην άλ-
λη. Από τό πρώτο πλάνο τό βλέπουμε να λάμπει
οιωπηλό, καστανό και καλοδιάθετο μέσα στις
σκιάς του φοιτητικού τους δωματίου. Στο τέλος
της πρώτης σεκάνς όταν οι δυό φίλες θά άποχαι-
ρετιστούν για πολύ καιρό, βάζει την τελευταία
χουδωτή πινελιά παιδικότητας στην όνειρική
άτυσοφαιρία ενός άποχωρισμού μέ ταξωφικά ήμι-
τόνια. Ύστερα δέ λείπει από κανένα νεοδωρξέζι-
κο σπίτι της Λιζ. Στη βασική και για τίς δυό γυ-
ναικες (πολύ άργότερα) σκηνη στο διαμέρισμα της

Λιζ, ενώ ό γάμος της Μέρι-Νοέλ διαλύεται στο
λίβινγκ ρούμ που είναι άψογα συγγραμμένο, αυτό
τεμπελιάζει στο *ξέστρωτο* κρεβάτι στο διπλανό
δωμάτιο. Όταν ή Λιζ κοιτεύει να καταρεύσει στο
ξενοδοχείο της μή μπορώντας να έλέγξει τά συναι-
σθήματά της για τό δημοσιογράφο, αυτό δέν μπο-
ρεί να τή βοηθήσει. Ίσως ή μακαριότητα του θά-
πρεπε να της δίνει τό παράδειγμα. Άλλά τί άλλο
μπορεί να κάνει ένα άρκουδάκι έκτός από τό να
είναι πάντα *έκει*, άπόλυτα διαθέσιμο για χάδια;

Όλες οι κατοπινές εξέλιξεις ξεκινούν από την
παράδοση άνταλλαγής που γίνεται στο σταθμό του
τρένου. «*Πάρτο είναι όλη μου ή οικογένεια*» λέει ή
Μέρι-Νοέλ στη Λιζ βάζοντας σχεδόν μέ τή βία τό
άρκουδάκι της στην άγκαλιά της φίλης της και
παιρνοντας της τόν πρώτο της έρωτα. Η συμβολι-
κή προοπτική αυτής της άνταλλαγής κρατάει –
σαν ζωντανός ιστός – τίς δυό γυναίκες ένωμένες
στην πεισματική τους φίλια. Μέσα στα εικοσιδυό
χρόνια που δείχνει ή ταινία, ή κάθε μιá μεγαλώνει
μέ τους δικούς της ρυθμούς. Άλλά κανένα τραύ-
μα και καμία εύτυχία δέν τίς κάνει να ξεπεράσουν
αυτή την άσυμφωνία της ύλικής χάρης μέ τά συ-
ναισθήματα. Ή μιá βουλιάζει μέσα στην έπιτυχία
χάνοντας τό βάθος, ώπου προσδόκητα τό βρί-
σκει μέ τό γράψιμο. Ή άλλη γράφει για να γεμίσει
την άπόσταση της από τά συναισθήματα, ώπου
στο τέλος προσπαθεί να συμπιλωθεί μέ κάτι άκό-
μη πιο πρωταρχικό, τίς αισθήσεις της. Τά παθή-
ματα της μιás δέ συμπίπτουν μέ τά μαθήματα της
άλλης, αλλά στην προτελευταία σεκάνς βρίσκον-
ται κι οι δυό ισόπαλες στο ίδιο κατώφλι: ένα δήμα
πριν από τή ένηλικίωση. Κλείνοντας τή σχέση
τους πέρα από τίς πραγματικές και φανταστικές
άναλλαγές που τή στηρίζαν θά προσπαθήσουν να
μοιράσουν στα δυό τό παιδικό παιχνίδι που δέ
μοιράζεται, τό πρώτο άντικείμενο που ύποκαθι-
στούσε στη μιá τίς έλείψεις της άλλης. Τό άρκου-
δάκι θά πέσει θύμα της πιο θίαιης άναμέτρησης
των δυό γυναικών. Οι ίδιες μέ τά χέρια τους θά
καταστρέψουν αυτό τόν έρωτικό σηματοδότη που
κυκλοφορεί μέσα στη δράση δινοντας μας πάντα
τό ίδιο σήμα: όσο μακριά κι άν δείχνουν πώς πή-
γαν αυτές οι δυό, κατά βάθος ύπερασπίζονταν μό-
νον την έφηβεία – μέσα – στη – σχέση – τους.

Οι περιπέτειες ενός άρκουδιού στη χώρα της
χειραφέτησης διασταυρώνονται μέ τή διπλή πο-
ρεία δυό γυναικών από την έφηβική χιμαιρα του
άπόλυτου, στις συνεπιθετές έπιλογές της ένηλικίω-
σης: από την τραυματική κυριαρχία της γραφής,
στη λυτρωτική κυριαρχία του σωματός τους. Τό
όριο της ταινίας δέν είναι ή λάμψη (του νεκρού
και του διαλόγου), αλλά αυτή ή χειρολαστή αι-
σθηση της ζωής που κυλάει άβίαστα μπροστά από
τίς άναώνιες του τζακιού. Από τή γεροντική
ισορροπία του Κιούκορ θγαινει ή πιο νεανική
συγχρονη άμερικάνικη ταινία. Για τή γλυκύτητα
της φίλιας που ώριμάζει, την πίκρα του χαμένου
έρωτα, τους νέους και τους πιο ήλικιωμένους, τή
ζωή πουφύεγει και τίς άνοιχτές προοπτικές του
μέλλοντος. Ναι, αυτή ή κομεντι, τηρουμένων των
άναλογιών, θά μπορούσε να είναι ή άμερικάνικη
Γερτρούδη του 81.

μόνο σαν (δύο) γυναίκες



Μ. Πάσσαρη

Τώρα πιά οι ταινίες λένε περισσότερα για τις γυναίκες απ' όσα μπορεί να όνειρευτήκαν, ξανα-τλούν τη γυναίκα ύστερα σε άκραίες μορφικές αναζητήσεις και τό άλλοθι της «άντρικης (γυναικείας) ματιάς» σκεπάζει κάθε διαφωνία. Τώρα πού η εποχή της άθωότητας πέρασε για πάντα και οι φεμινιστικοί ψίθυροι έχουν γεράσει, τί μπορεί να προσθέσει ένας παλαιμαχος «μαίτρ» τών φίλμ γυναικών;

Στις δύο γεμάτες ώρες της προβολής έχεις την έντυπωση ότι παρακολουθείς μιá λαχανιασμένη σκυταλοδρομία χωρίς να μπορείς να διακρίνεις καθαρά τό τέρμα. Τί (επιτέλους) θέλουν (αυτές) οι γυναίκες, θά αναρωτιόταν και πάλι ό γέρο-Φρόντ. Σε είκοσι δύο χρόνια ή Λίζ και ή Μέρυ-Νοέλ γνωρίζουν τόν έρωτα ή τό γάμο, ταξιδεύουν, χωρίζουν, γράφουν βιβλία, παθαίνουν ύστερικές κρίσεις. Συναντιούνται με όλα αυτά που συνηθίσαμε να όνομάζουμε τύχη και άτυχία, εύτυχία και δυστυχία, με αυτά τά «βασικά γεγονότα στη ζωή μιás γυναικας» που κάποιου άλλοι (τά περιοδικά, ή τηλεόραση, οι νοικοκυρές) έχουν αναλάβει, να ταξινομήσουν. Ήδη από τόν τίλο ή ταινία δέν κρύβει τήν κοινοτυπία. Πλούσιες και διάσημες, όπως (άλλοτε) φτωχές και άσημες ή έξυπνες και όμορφες, ζούν τή ζωή τους σ' ένα κόσμο που προσφέρει εύκαιρες, έπιτυχία ή κατάθλιψη, μεταβάλλεται και αναθεωρεί, αλλάζει τά πάντα.

Έκτός από τις ήρωίδες. Ή Κάντις Μπέργκεν και ή Τζάκλιν Μπισέ μεγαλώνουν μπροστά στά μάτια μας χωρίς φροντισμένο κινηματογραφικό μακιγιάζ για ουτίδες. Ή ενόττητα τού χαρακτήρα ύπογραμμίζεται από τήν έξωτερική (έσωτερική) σταθερότητα. Όσο όμως κι άν προσπαθούν δέν καταφέρνουν να φτάσουν, να μοιάσουν, να νικήσουν ή μιá τήν άλλη. Τό ίδιο έπαθλο δείχνει διαφορετικό μόλις τ' άγγίξουν. Ή Λίζ και ή Μέρυ-Νοέλ δέν κατάγονται μόνο από άλλη πόλη, δέν έχουν μόνο άλλη προφορά και άλλο γούστο για τά ρούχα. Άνήκουν σε διαφορετικούς κόσμους. Τίς καταδιώκουν διαφορετικές έμμονες ιδέες.

Ή Μέρυ-Νοέλ λατρεύει τά καπέλα και τίς γούνες. Κάθε φορά πού θέλει να έντυπωσάσει τή Λίζ άνοίγει τήν πόρτα τού σπιτιού της όπως θ' άνοιγε τή ντουλάπα της. Και άντι να δγάλει τίς κρεμάστρες με τό κόκκινο βελούδο ή τόν κίτρινο ταφτά, δείχνει τό σύζυγο, τήν κόρη, τό μυθιστόρημα. Σάν να σηκώνει τήν αυλαία ενός σκηνικού, ρωτάει: «Λοιπόν, τί έχεις να πεις, πώς σου φαίνεται;»

Ή Λίζ αντίθετα, προτιμάει τό σπόρ ντύσιμο, ξεχνάει να καθαρίσει τό πρόσωπό της πρίν κοιμηθεί, άδιαφορεί για τήν εμφάνιση (της). Στη γυαλιστερή «έπιφάνεια» της Μέρυ-Νοέλ αντιπαραθέτει τή δική της έμμονή για τό «βάθος», τήν «προοπτική», τό «νόημα».

Τό περιβάλλον της μιás δέν έχει θέση για τήν άλλη. Στά καλοστημένα άρτυ με τή λάμψη τού Χόλγουντ και τόν τέλειο (χρωματικά) μπουφέ ή Λίζ αισθάνεται άμηχανία. Και ή Μέρυ-Νοέλ χάνεται στους δρόμους της μονητής Νέας Ύόρκης, τά χάνει μπροστά στο μυστήριο της μεγαλοφυίας τού Προύστ.

Όλα τά γκάγκ της ταινίας, οι πικρές νίκες, οι κωμικές ήττες, βασίζονται στις αντιφάσεις, στην άδυναμία, στην κρίση τών δύο κόσμων που οι δυό γυναίκες προσπαθούν να έλέγξουν. Όταν ή Μέρυ-Νοέλ καταφθάει με μαύρη λιμουζίνα, γούνα και ψηλά τακούνια στο πάρκο για να συναντήσει τόν Ντάγκ, νομίζει ότι της άνήκει δικαιωματικά όπως όλα τά άξεσουάρ της εμφάνισής της. Όμως σ' αυτή τή ζεστή άνοιξιάτικη μέρα δέν «προκαλεί άίσθηση» αλλά γέλιο. Κι ό σύζυγος καταφέρνει να τό σκάσει απ' τή ζωή της. Άν ήταν πιό έλαφρά ντυμένη μπορεί να 'τρεχε πίσω του και να τόν πρόφταινε! Ή μεγαλύτερη «έσωτερικότητα» τού χαρακτήρα της Λίζ τή σώζει από τή χοντρή πλάκα όχι όμως και από τήν παρωδία. Προσπαθώντας να έμβαθύνει στο «περιεχόμενο» τού σεξ, τού τάροντας Γέητς, παραφορτώνοντας με «νόημα» τή σχέση της με τόν Μάικλ χάνει τό τρένο τού έρωτα.

Δέν ξέρω ποιá από τίς δυό ήρωίδες είναι πιό συμπαθητική. Ό χαρακτηρισμός διανοούμενη δέ

δίνει άφεση άμαρτιών στη Λίζ, όπως τό επίθετο επιπόλαιη δέν εξαντλεί τή Μέρυ-Νοέλ. Στο κάτω-κάτω έχει δικίο νά γκρινιάζει. Ό άσχημος, κοντός πορτορικάνος είναι παραφωνία δίπλα στη Ξανθείά, νόστιμη κόρη της, Ντέπυ και τό διαζύγιο πού άναστατώνει τή ζωή της παίρνει εύκολα τή θέση του στην ταχτοποιημένη έκθεση της στατιστικής ύπηρεσίας. Στην έρώτηση: «ποιά από τις δυό προτιμάς;» άπαντά με μιά άλλη: «τί είναι καλύτερο τό Χόλυγουντ ή ό Προύστ;»

Ή ταινία άνοίγει με ένα άποχαιρετισμό και ένα δώρο. Μιά παγωμένη νύχτα (του '59) ή Μέρυ-Νοέλ παίρνει τό τρένο για νά πάει νά παντρευτεί σε πιό ήλιόλουστα μέρη. Πίσω ή Λίζ σφίγγει στην άγκαλιά της τό άρκουδάκι - άποχαιρετιστήριο δώρο - τής φίλης της προσπαθώντας νά ζεσταθεί και φαντάζομαι ότι του ψιθυρίζει: εμείς θά πάμε πιό μακριά. Στα χρόνια (στις σκηνές) πού ακολουθούν οι δυό ήρωίδες θά διεκδικήσουν τόν Ντάγκ, τόν εκδότη, τό βραβείο, τήν άνατροφή της Ντέπυ, τήν εύτυχία, τή δική μας συμπάθεια. Όσοι έχουν διάθεση νά περιπλανηθούν στη «μαύρη ήπειρο» της ψυχανάλυσης μπορούν νά βρουν πολλές άφορμές. Νά αναλύσουν τόν - όπωσδήποτε σκληρό - γυναικείο ανταγωνισμό, νά άναρωτηθούν γιατί τό πιό πετυχημένο βιβλίο της Λίζ έχει θέμα τόν πατέρα της και τής Μέρυ-Νοέλ τή μητέρα της, νά όρίσουν τή στιγμή της ένηλικίωσης τών ήρωίδων, νά συμφωνήσουν (ή γά διαφωνήσουν;) με τόν ψυχίατρο της Λίζ για τό αντίκειμενο Α πού δίνει τή θέση του στό Β κι όταν τό άγγίξεις σου γλυστράει μέσα από τά χέρια. Παρόλο πού οι ήρωίδες δείχνουν πολύ σίγουρες και συμφιλωμένες με τόν εαυτό τους, δέ νομίζω ότι τό κλειδί τών χαρακτήρων θρίσκειται στις έξομολογήσεις τους. Όταν όλα θά έχουν ειπωθεί, όταν ό Ντάγκ, ή Ντέπυ, ό Μάικλ θά έχουν φύγει σε διαφορετικές κατευθύνσεις, όταν ό εκδότης θά 'ναι

περήφανος και για τις δυό, όταν τά βραβεία θά έχουν μοιραστεί, θά μείνουν πάλι μόνες χωρίς τίποτα άνάμεσά τους. Εκτός από τό άρκουδάκι. Το πρώτο (α') αντίκειμενο πού άνοίξε τόν κύκλο όλων τών άλλων. Το άσχημο και χωρίς νόημα παιδικό παιχνίδι πού ήταν πάντα εκεί χωρίς νά συγκεντρώνει τά βλέμματα, χωρίς νά διεκδικείται από κανένα. Ή Λίζ και ή Μέρυ-Νοέλ θά τό ξεσκίσουν τραβώντας το με λύσσα για νά άνακαλύψουν, σαν τά παιδιά, ότι δέν κρύβει τίποτα. Τά πούπουλα θά σκεπάσουν τήν όθόνη. Ή Λίζ θά βάλει τά κλάματα.

Όμως ή ταινία δέν έχει τελειώσει. Μιά άλλη παγωμένη νύχτα (τήν τελευταία νύχτα του 81) ή Μέρυ-Νοέλ θά Ξαναγυρίσει στη Λίζ. Στις αναλαμπές της φωτιάς, ενώ τό ρολόι μετράει τό χρόνο πού πέρασε, σημαίνει τό χρόνο πού αλλάζει, θά κλείσουν τόν κύκλο της σχέσης τους. Για νά μείνουν για πάντα μαζί ή νά μη Ξαναϊδωθούν ποτέ; Δέν Ξέρω. Πάντως αυτές οι, ώρμες πιά, ήρωίδες δέ δείχνουν έτοιμες νά καταθέσουν τά όπλα. Κι αν σ' όλη τους τή ζωή έπεδίωκαν (με τόν τρόπο τους) τό απόλυτο, όπως και μιά άλλη ήρωίδα του σινεμά πολύ πιό πριν από τήν έποχή τών γυναικείων διεκδικήσεων, ή Λίζ και ή Μέρυ-Νοέλ δέ θά αφήσουν καμιά διαθήκη, δέ θά θελήσουν νά ελέγξουν τό θάνατό τους. Όταν γυρίσουν άπ' τό έξωτικό ταξίδι στα έλληνικά νησιά θά ζουν και θά διασκεδάσουν πάντα στο θαυμαστό κόσμο τών ήρώων του σινεμά. Και κάθε Πρωτοχρονιά μπορεί νά βρίσκονται και νά κουτσομπολεύουν τή Γερτρούδη ή τόν Σάμ Σπέηντ και τό γεράκι του. Με μιά καθαρά γυναικεία κακία τις άκούω νά λένε: «Ό Τσάρλυ (Κέην) μπορεί νά κέρδισε όλο τόν κόσμο αλλά ήθελε μόνο τό παιδικό του έλκθηρο. Ήμεις τουλάχιστον Ξεσκίσαμε τό άρκουδάκι!» Και νά δάζουν τά γέλια.

Μαριτίνα Πάσσαρη



ΧΙΤΛΕΡ, ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΑΠ' ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

Ἡ μυθοπλαστική πραγματικότητα
τῆς ἐξουσίας

τῶν Jean Louis comolli καὶ François Géré

Υἱ: «Τι θὰ πει: μὴ φυσικό; Δὲν ὑπάρχει κανεὶς πού νά εἶναι φυσικός σήμερα. Ὅταν περπατῶ θέλω νά βλέπουν ὅτι περπατῶ... Τό σημαντικό δὲν εἶναι ἡ γνώμη τῶν σχολαστικῶν πού διυλίζουν τόν κῶνοπα, ἀλλά πῶς τό μέσο ἄτομο φαντάζεται τόν κύριό του».

Μπρέχτ

Σέ τί στοχεύει λοιπόν αὐτή ἡ μισο-μανιακή, γελοία σχεδόν ἀκριβεία τῆς ἀφήγησης τῶν συνηθειῶν τοῦ Χίτλερ; Πρὸς τί αὐτή ἡ ὑπεραφθονία τῶν λεπτομερειῶν γιά τὰ γούστα τοῦ Χίτλερ: τί ἐτρῶγε, τί ἔπινε, μέ ποῖο τρόπο ντυνόταν, ἀπό τό καπέλλο μέχρι τίς κάλτσες περνώντας ἀπ' τὰ ἐσώρουχα; Συγχρόνως, τί ἀποτέλεσμα παράγει ἐπάνω μας, στοὺς θεατῆς δηλ., ἡ σκηνοθεσία αὐτῆς τῆς ἀφήγησης: τό σῶμα ἐνός ἠθοποιοῦ σέ ἀντιπαραβολή μέ διαφάνειες χιτλερικών τόπων: ἡ Καγκελαρία, τό Obersalzberg... κλπ; Ἀρκετὰ εὐτελής, ἐπειδή αἰσθανόμαστε τὴ φροντίδα τοῦ δημιουργοῦ τῆς ν' ἀποκατασταθεῖ ἀπέναντι σπὸν Χίτλερ πού «ἐμψυχώνει» κ' ἐπειδὴ ἀποσιωπεί τόν τόπο πού τόν παράγει – τό γερμανικό τύπο μαζικῆς κατανάλωσης – ἡ μαρτυρία αὐτῆ θά ἤθελε νά κάνει τόν Χίτλερ νά ὑπάρξει *μεταμφιέζοντας τόν σ' ἓνα ὄλο καὶ πιὸ ἐφησυχαστικό σῶμα* στό μέτρο πού θ' ἀποκάλυπτε τὴν κοινοτυπία καὶ τίς ἀδυναμίες του. Ἀκριβῶς ὅμως αὐτὴ τὴ λειτουργία εἶναι πού ἀναιρεῖ ἡ σκηνοθεσία τοῦ Ζύμπερμπεργκ, γελοιοποιώντας ἀνεπανόρθωτα αὐτὴ τὴν ὁμιλία, μ' ἓνα καταπληκτικό ἀποτέλεσμα ἀπουσίας: αὐτό γιά τό ὅποιο τόσο μιλά, δέν τό βλέπουμε, κανένα σῶμα, καμιά εἰκόνα σώματος δέν συγκροτεῖται ἢ ἀναμετριεῖται μ' αὐτὴ τὴν ὑπεραφθονία ὑλικότητος πού, ἔξωφρῶν στρέφεται ἐναντία σπὸν ἴδιο τόν ἑαυτό τῆς καὶ γίνεται φανταστικὴ ὁμιλία. Ἡ περίσσεια τῆς φυσικότητος τοῦ Χίτλερ συναντᾷ τό κενό καθὼς οἱ διαφάνειες δὲ μᾶς δείχνουν παρὰ ἔρημα τοπία, ἀκατοίκητα διαμερίσματα, ἀπόλυτα κενούς διαδρόμους. Στὸ ξεπέρασμα λοιπὸν αὐτῆς τῆς περισσεύσεως ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀνεπάρκεια ἐμφανίζεται ἡ

κρυμμένη ἀλήθεια τῆς ἀφήγησης. Ἡ πραγματικότητα τοῦ Χίτλερ στηρίζεται σέ μιά ἰδιαίτερη μορφὴ ἀπουσίας: τῆς ἀπουσίας ἐνός σώματος. Ναι, ὁ Χίτλερ ντυνόταν ἀσχημα, χωρὶς γούστο ἢ κομψότητα, μέ μιά παράξενη ἐμμονὴ στὰ ἴδια παλιωμένα ρούχα καὶ ὅλες οἱ προσπάθειες τοῦ περιβάλλοντός του – ἀκόμα λιγότερο διορατικῶν – ἔτειναν, μάταια, νά μετατρέψουν αὐτὴ τὴ μοναδικὰ ἀσυνάρτητη εἰκόνα σπὴν κανονικὴ καὶ κανονισμένη εἰκόνα ἐνός ἀξίου ἀρχηγοῦ κράτους: νά πάψει δηλ. νά μοιάζει μέ τόν Σαρλῶ σπὴν ἐξουσία!

Συνειδητὴ ἢ ὄχι, ἡ ἀντίσταση τοῦ δικτάτορα σπὴν κατάληψή του ἀπὸ τὰ παραδοσιακά σχήματα τῆς ἐξουσίας προέρχεται ἀπὸ τίς ἀπαιτήσεις ἐμφάνισης μιάς στάρ: προσεγγίζοντας ἓνα προϋπάρχον μοντέλο, ὁ Χίτλερ θά ἔπαινε ἀμέσως νά ἐνεργεῖ ἐντελῶς παράλογα γιά νά ἐμφανιστεῖ σάν πραγματικό σῶμα, μεταμφιεσμένος σέ ἀρχηγὸ Κράτους, παλιάτσος τῆς πολιτικῆς, ἐπειδὴ θά δοκιμαζόταν ἀπὸ μιά ἀναλογία μέ ἄλλα σῶματα καὶ θ' ἀλλοιωνόταν ἀπὸ μιά πιθανὴ ἀναγωγή στό πραγματικό. Γιά νά διατηρήσουν στό ψηλότερο ἐπίπεδο ἀποτελεσματικότητος τὴν πειστικότητά τους τὰ περίφημα χιτλερικά σημαίνοντα ζήτησαν ἀπὸ τίς βάσεις τους ἐκεῖνη τὴν ἀδιαφορία ἐπισήμανσης ἀπὸ κάποιον ἄλλο πράγμα ἐκτός ἀπ' αὐτὰ τὰ ἴδια, ἐπιτρέποντας καὶ τὴν ἐξάλειψη καὶ τὴ μὴ-ἀναγωγιμότητα τους. Κάθε πρόσθετο στοιχεῖο π. ὅ θά δεχνόταν θά εἶχε σάν ἀποτέλεσμα μιά βίαιη ἀναίρεση, προσδιορίζοντας τὴ φράντζα καὶ τό μουστάκι ἀκριβῶς σάν πρόσθετα, δηλ. σκηνοθετικὰ τεχνάσματα. Ἀπὸ μιά ἀναλογία μέ τό πραγματικό, ὁ Χί

Χίτλερ, μιά ταινία ἀπὸ τὴ Γερμανία
(Hitler, Ein Film Aus Deutschland) Δ. Γερμανία 1978.
Σκηνοθεσία, Σενάριο, Διάλογοι: Hans-Jürgen Syberberg. **Φωτ.:** Dietrich Lohman. **Μουσική:** Wagner, Mahler, Beethoven, Verdi, Haydn. **Ἐρμηνεία:** Heinz Schubert, André Heller, Harry Baer, Peter Kern, Helmut Lange, A. Syberberg. **Παραγωγή:** BBC (Λονδίνο), INA (Παρίσι), WDR (Κολωνία), TMS Films (Μόναχο). **Διανομή:** Νέα Κινηματογραφικὴ. **Διάρκεια:** 7 ὥρες.

1. Μέσα στὰ πλαίσια τῆς ἐργασίας πάνω σέ «Δύο μύθους τοῦ μίσους» ἡ ἐμφάνιση τῆς ταινίας τοῦ Χ. Γ. Ζύμπερμπεργκ στό Παρίσι ἦταν γιά μᾶς μιά συνάντηση, παρὰ μιά ἀνακάλυψη. Ἐτοί μὲς φάνηκε ἐνδιαφερόν νά ἀναφερθούμε σ' αὐτὴν ἀπὸ τό ἐσωτερικό αὐτῆς τῆς ἰδίας τῆς ἐργασίας ὥστε νά συμβάλει ἐτοί σπὴν ἐμβαθύνση τῶν ζητημάτων τῆς.

τλερ θά διέτρεχε πάντα τόν κίνδυνο νά παράγει τό δικό του άποτέλεσμα-V, χάνοντας έκείνο πού άποτελούσε τή δύναμή του: νά μὴν διέπεται μέσα στό πραγματικό παρά από τό στάτους ενός μυθικού προσώπου. Ἡ εικόνα τοῦ μουστακιού στήν ἀρχή τῆς ταινίας συνοψίζει, μέ τρόπο άμεσο, τήν άπουσία τοῦ πραγματικοῦ σώματος τοῦ Χίτλερ καί συγχρόνως τήν ικανότητά του νά ἐναλλάσσεται μέ όλα τά σώματα. Ἡ εικόνα λοιπόν τοῦ Χίτλερ στό *Χίτλερ, μιά ταινία ἀπό τή Γερμανία* δέν θά ὑπάρξει παρά μόνο ἐξαυλωμένη, μεταλλαγμένη μέσ ἀπ' τήν πραγματικότητα ενός μυθικοῦ ἀντικειμένου, μιάς μαριονέτας - μέ μιά θαυμαστή ἐξαιρέση, όταν θγαίνοντας ἀπό τόν τάφο τοῦ Ριχάρδου Βάγκνερ ένας ἠθοποιός παίζει τόν Χίτλερ σάν φάντασμα ἢ ἀκριβέστερα σάν *ἐπιστρέφοντα*, κάπως χονδροειδή, πιασμένο στόν ιστό τῆς ἀράχνης του, λίγο παληάτσο. Ἄς μὴ γελιόμαστε, ὑπάρχει σ' αὐτό ἐπίδραση τοῦ Bronski². Ἐκείνο ὅμως πού ὀδήγησε τόν Λιούμπιτς, μέσ ἀπό μία λογική, τοῦ καρναβαλιστικοῦ νά ἐνωματώσει τόν Χίτλερ στό πρόσωπο ενός τριτεῦοντα θεατρίνου, στόν Ζύμπερπεργκ τείνει πρὸς τό γράμμα τῆς Ἱστορίας: ένας εὐτέλης αὐστριακός ζωγράφος γίνεται ὁ φῦρερ τοῦ 3ου Ράιχ.

Τό νά διατηρεῖς μέσα στό πραγματικό τό στάτους τοῦ μύθου συνδέεται στήν περίπτωση τοῦ Χίτλερ, καί μέ τό ἐξῆς: συμπυκνώνει σ' ὄνομα

σου ένα δυτικό φανταστικό ἐπεξεργασμένο ὅπως ὑπενθυμίζει ὁ Ζύμπερπεργκ σύμφωνα μέ τήν ἀρχή «to become rich and famous» καί πού είναι πολιτιστικά ἐγγεγραμμένο στήν κυρίαρχη φιλολογική μορφή τοῦ ἀφροδίστα. Μ' αὐτή τήν ἔννοια θάπρεπε νά μιλήσουμε μάλλον γ' ἀποτελέσματα ἐπιμυθικά ἀφοῦ πρόκειται γιά τή σκηνοθεσία τοῦ Χίτλερ ἀπ' αὐτόν τόν ἴδιο, σκηνοθεσία πού ἐπεξεργάζεται ὄχι τόσο τήν πραγματικότητα τοῦ υποκειμένου Χίτλερ ἀλλά τό φανταστικό του μέσα στό πραγματικό.

Ἡ δουλειά τοῦ Ζύμπερπεργκ τοποθετεῖται λοιπόν λιγότερο στό ἐπίπεδο μίας ὑποτιθέμενης πραγματικότητας τοῦ Χίτλερ καί περισσότερο στό ἐπίπεδο αὐτοῦ τοῦ μύθου πού προσπαθεῖ ὄχι νά ἀναπαράγει ἀλλά νά ἐπεκτείνει μέχρι τίς πιό ἐπικαιρες συνέπειές του. Ἡ εικόνα τῆς μαριονέτας, σημεῖο τῆς πιό ριζικής ἀπουσίας σώματος καί συγχρόνος τέχνασμα πού παράγει μέ κατάλληλο χειρισμό³ ένα ἀποτέλεσμα παρουσίας, τραβά ὄλο καί περισσότερο τόν Χίτλερ πρὸς τή μεριά τῆς ἀφαίρεσης γιά νά φτάσει στήν ἴδια τήν οὐσία τῆς στάθ: ὄλη σου ἡ πραγματικότητα νά είναι ένα ὄνομα. Ὅνομα πού ὄλος ὁ κόσμος ξέρει, πού κυκλοφορεῖ σ' ὄλα τά στόματα, πού στηρίζει τήν κοινότητα ἐπιθεωροῦντας τή συνοχή τῆς ἐπειδή ἀποτελεῖ

Χίτλερ, μιά ταινία ἀπ' τή Γερμανία



2. Βλ. προηγούμενα άρθρα γιά τό φιλμ *To Be Or Not To Be* τοῦ Λιούμπιτς, *Cahiers* No 288, 289-90.

3. Θυμίζουμε ἐδῶ ὅτι ὁ Χίτλερ εἶχε σάν ἀρχή νά ἀρχίζει τοὺς περισσότερους λόγους του ὑπενθυμίζοντας τήν καταγωγή του, υπερβαλλοντας κάπως, μέσα ἀπ' τό σῆμα: «Εγὼ πού ξεκίνησα ἀπ' τό τίποτα... κλπ». Τό ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Χίτλερ εἶχε κυριαρχήσει ἀπόλυτα πάνω σ' αὐτή τή σκηνοθεσία μόνο ὁ Τσαπλίν μπορούσε νά του τό ἀμφισβητήσει στά σοβάρια, δηλ. σάν ἴσος πρὸς ἴσον.

4. Ἡ ταινία χρησιμοποιεῖ διάφορους τύπους χειρισμοῦ τῶν μαριονετῶν πού ἔχουν τό κοινό στοιχείο ὅτι βλέπουμε πάντα τόν χειριστή τους σάν μέρος τῆς μυθολογίας. Αὐτό δημιουργεῖ στόν θεατή μιά σύγχυση καί τό αἰσθημα μιάς ἀσυνάφειας. Στόν παραδοσιακό τρόπο χειρισμοῦ τῶν μαριονετῶν ὁ κινῶνας ἀπατεῖ νά υποτάσσεται τό ζωντανό σῶμα τῶν χειριστῶν στήν εικόνα τοῦ σώματος ἀντικειμένου. Ὁ Ζύμπερπεργκ ἀντικαθιστῶ αὐτή τή μονοσημαντή σχέση μέ μιά διπλή σχέση πού ἐπινατοποθετεῖ καί τό στάτους τῆς μαριονέτας καί τό στάτους τοῦ χειριστῆ τῆς. Ἀνταγωνισμός τῶν σωματίων μέ τίς εἰκόνες τους, αὐτῶν τό θάρος περθεῖ ποτε στο ένα καί τότε στο ἄλλο, χωρίς νά μνημονεῖ νά ξεροῦμε σάν ἐπιστημονικά στό πραγματικό σῶμα τῶν ηθοποιῶν ἢ νά παρερμενεύεται τό σῶμα τοῦ χειριστῆ πρὸς κωμικὰ. Δέν εὐρασκεῖ νά φαντασθεῖται

μιά αξία αναγνώρισης μεταξύ των μελών της· αυτό το όνομα που είναι στην πραγματικότητα κύριο είναι ένα όνομα κοινό⁵. Ο Χίτλερ λοιπόν αλλά επίσης το *Χίτλερ*, σαν λύση συνέχειας του παρελθόντος μέσα στο παρόν. Όπωςδήποτε το υποκείμενο Χίτλερ έχει πεθάνει αλλά επειδή υπήρξε αφήρημένη αρχή αυτού του ίδιου, το *Χίτλερ*, διατηρημένο μέσα στη διάρκεια, διεργάζεται ακόμα το παρόν όπου είμαστε: «τό *Χίτλερ* μέσα μας» λέει ο Ζύμπερμπεργκ.

Παρά τον σαφή πρόλογο της ταινίας, οι περισσότερες γνώμες την κατατάσσουν, αντίστροφα, στη μία ή την άλλη από τις δύο παρακάτω κατηγορίες: είτε στην ιστορική αναβίωση παρά το κάπως ιδιαίτερο στυλ της, είτε σ' ένα είδος λιβελλού που χρησιμοποιεί το πρόσωπο του Χίτλερ για να κριτικάρει τις δύο Γερμανίες, δηλ. ολόκληρη την κοινωνία. Ακριβώς όμως επειδή η ταινία του Ζύμπερμπεργκ συνθέτει αυτά τα δύο είδη, δεν μπορεί ν' αναχθεί στο ένα ή το άλλο. Θά προσδιοριζόταν ίσως καλύτερα σαν κάποια επίκαιρα για τον Χίτλερ και το ναζισμό μ' εκείνη την έννοια που το παρελθόν εκφράζεται στο παρόν σύμφωνα με τις μεταλλάξεις του δίπολου Χίτλερ. Έμεις, όπου ο καθένας από τους δύο όρους παίζει ελεύθερα, «κατά την τύχη του» λέει ο Ζύμπερμπεργκ, αλλά πάντα ο καθένας σε σχέση με τον άλλο. Στο μύθο του αδύνατου βλέμματός μας αντιστοιχεί ο επίσης αδύνατος μύθος του βλέμματος του Χίτλερ προς εμάς, κριτική του παρελθόντος από το παρόν αλλά επίσης κριτική του παρόντος από ένα παρελθόν που το πλέκει. Όπωςδήποτε θ' αναγνωρίσουμε εδώ ένα απ' τα όπλα του ιστορικού μύθου, εκείνο στο οποίο οφείλεται το ενδιαφέρον ή η άσημαντότητα του, το θάρρος ή η ατίμια του.

Η ερώτηση του προλόγου: «Πώς ν' αναπαράσσουμε αυτό;», δηλ. τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο «έμεις» και στο σημαντικό του «ο Χίτλερ», είναι κάτι παραπάνω από ένα απλό ρητορικό σχήμα: αναγγέλει, για να την αναλάβει, την πρόκληση προς τον κλασικό μύθο και προς κάθε μύθο μιάς πραγματικότητας του ναζισμού που έχει άφομοιώσει μέχρι κορεσμού τις συνέπειές της. Πώς να συνεχίσουν λοιπόν να διακινούνει εικόνες μιάς «άνεπανάληπτης πραγματικότητας» όταν αποτελέει κι' η ίδια μιά επανάληψη;

Θά μπορούσε να θεωρηθεί παράξενο που ο Ζύμπερμπεργκ, με τον μεγάλο αρχικό μονόλογο του τσαρλατάνου, συναντά με τον τρόπο του τον Λιούμπιτς, στο σημείο που ο μύθος δεν ξεκινά πραγματικά παρά μόνο μετά από ένα μάθημα αναπραξίας: αυτό δίνει το μέτρο της δυσκολίας. Επειδή, δομικά, οι δύο ταινίες έχουν τό εξής κοινό: ξεκινούν εξετάζοντας τα σημανινόντα τους και τη θέση του θεατή τους, απορρίπτοντας θεωρητικά, εκ των προτέρων, μιά ρεαλιστική προσέγγιση του ναζισμού και του Χίτλερ που δεν θά μπορούσε ν' αποφυγή την υποταγή της στους νόμους του θεματός της.

Στο γεγονός της αποκάλυψης του τεχνάσματος μέσα απ' την ανατροπή των καταστάσεων, μές από έκπληξεις, φορτίσεις και εκφορτίσεις του θεατή

στόν Λιούμπιτς, αντιστοιχεί στον Ζύμπερμπεργκ αυτό που θά μπορούσαμε να ονομάσουμε πρακτική της ανομοιότητας που αντιπαράθεται στη δομή των κλασικών ταινιών μυθοπλασίας.

Αυτό που κάνει σήμερα τον Ζύμπερμπεργκ γεμαντικό κινηματογραφιστή προέχεται από το γεγονός ότι προσπαθεί να κερδίσει ένα νέο βλέμμα του θεατή και να αναδείξει μιά νέα κινηματογραφική απόλαυση ξεκινώντας απ' αυτό που αποτέλούσε την ίδια την υπόσταση των κλασικών μυθοπλασιών. Αναπόφευκτες, οι αναφορές στον Μελιέ, τον Στροχάιμ και μερικούς άλλους, δεν εξαντλούνται στην αναγνώριση ενός σεβασμού εκ μέρους του κινηματογραφόφιλου Ζύμπερμπεργκ: τά πλάνα του δεν επιστρέφουν σ' ένα «πρωτόγονο» κινηματογράφο με σκοπό την οργάνωση μιάς εύκολης απόλαυσης για ένα θεατή-ειδικό που «δεν μπορείς να τον γελάσεις» και που το μόνο που θά του έμενε θάταν η νοσταλγία του για κάθε κατανάωση. Αν υπάρχει όντως κάποια επιστροφή, αυτή αφορά μιά καθαρότητα του κινηματογραφικού ύλικού.

Αμέσως μόλις εγκαθιδρυθεί, η κινηματογραφική σκηνή στοχεύει μέσα από διασυνδέσεις ετερογενών σημαίνόντων σ' αυτή την οπτική ομογενοποίηση που ρυθμίζει την αληθοφάνεια της. Κάθε στοιχείο του ντεκόρ εμφανίζεται σ' ένα όριακο σημείο αντίληψης της ύπαρξής του· κάθε παρουσία στην εικόνα δεν έχει άλλη αιτία απ' τό να καλύψει τον κίνδυνο της αίσθησης της απουσίας της. Οι μεγάλοι μεταφυσικοί του κινηματογράφου, ο Λάνγκ ή ο Χίτσκοκ μεταξύ άλλων, μπόρεσαν να παίξουν με τρόπο θαυμαστό μ' αυτή τη νατουραλιστική ομογενοποίηση: στην ήθελημένη άφασία του θεατή που δεν βλέπει τίποτα απ' αυτά που του δείχνουν, ή κάμερα, με κάποια ειρωνία, λειτουργεί αναπληρωματικά προσδιορίζοντας με μιά κίνηση ή μ' ένα κατάλληλο καθάρισμα αυτό που υπάρχει στη σκηνή; ή κουρτίνα κρύβει ένα τραυματισμένο που τό αίμα του λειιάζει τό χαλί (*Han-gmen Also Die*) και στην όρχήστρα, ο τυμπανιστής είναι εκείνος που έχει ένα τίκ στο μάτι (*Young and Innocent*).

Ο Ζύμπερμπεργκ αντίθετα κατασκευάζει τά πλάνα του συσσωρευοντας ανεξάρτητα σημαίνοντα, ή θέαση των οποίων ανακεφαλαιώνει το συμβολικό δυναμικό καταγράφοντάς το. Γι' αυτό τά κινηματογραφικά τεχνάσματα: κινητά φόντα, ζωγραφισμένη επιφάνεια, χαρτόνια, καπνός κλπ που είναι πάντα καλυμμένα στις κλασικές μυθοπλασίες, εδώ μές δίνονται σαν τέτοια που είναι: όφθαλμαπάτες. Όπωςδήποτε, ξέρουμε καλά πώς ο θεατής δεν ήταν ποτέ, έντελως ανυποψίαστος σχετικά μ' αυτά τά τεχνάσματα. Είχαμε κατά κάποιο τρόπο πάντα υπ' όψη μας ότι οι ήθοποιοί δεν οδηγούν ένα άληθινό αυτοκίνητο σ' έναν άληθινό δρόμο, ή ότι αυτή ή τρικυμισμένη θάλασσα δεν είναι παρά μιά προβολή· άπλούστατα, αυτό δεν μές ενδιαφέρει, δεν θέλαμε να τό ξέρουμε.

Ο κινηματογράφος του Ζύμπερμπεργκ ανανεώνει τό συμβόλαιο πίστης, επειδή μές είναι αδύνατο

5. Το Όνομα, ο Νόμος. Είδαμε από την ανάλυση των «Χαλί Χίτλερ» ότι τό όνομα αυτό ισοδυναμώσε με την άπόλυτη λογοκρισία όλων των πόθων που ξεκείλιζαν από τό ναζιστικό σωμα στο *To Be or Not to Be* θά παρατηρήσουμε επίσης ότι στον Λιούμπιτς, εκείνο που συνδέει την πολιτική κοινότητα ενάντια στη ναζιστική κοινότητα είναι ένα όνομα μιάς σάτς, της Maria Tura. Το όνομα αυτό διασπά και κατά συνέπεια αποκαλύπτει σαν προδότη, ξένο σώμα διάσπικτο, τον καθηγητή Siletski που δεν τό ξέρει. Ακριβώς επειδή, σ' ένα πού είναι, δέ γνωρίζει παρά μόνο ένα: του Χίτλερ. Ένα από τά συμβολικά κλειδιά της ταινίας είναι: ή σάτς ενάντια στον δικτάτορα!

6. Στις ταινίες του Ζύμπερμπεργκ υπάρχει μιά συστηματική σχεδόν άνηση στην άπόφραση. Ακόμα κι' όταν καταφέρει τίς πλώ θίαιες κριτικές, ή μορφή άκολουθεί τον ήσυχο τόνο της «φωτιστικότητας», σαν έκκρημής άποσπασμένη από τό πραγματικό.

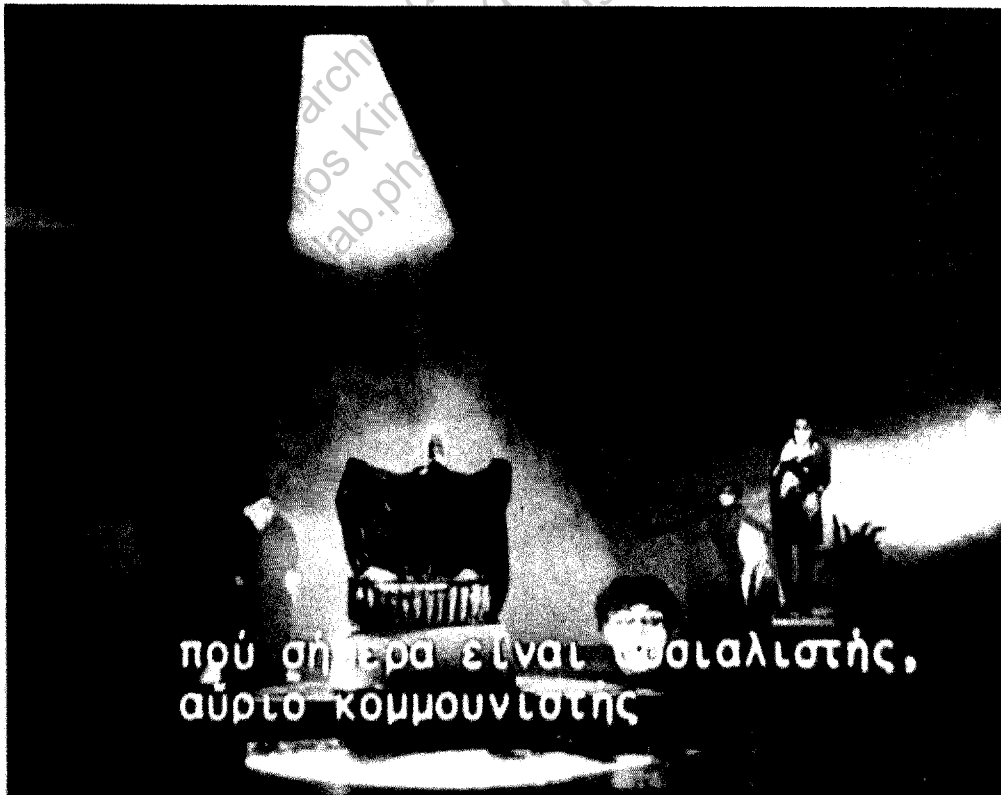
νά μη δοῦμε τὸ τέχνασμα ἢ νά ξεγελαστοῦμε ἀπ' αὐτό. Καί παρ' ὅλ' αὐτὰ τὸ παιχνίδι διατηρεῖται: τὸ σύστημα ἀσυνάφειας ἐγγράφει τὴ δυνατότητα ὀλοκληρωτικῆς τυφλώσεως αὐτῆς τῆς θέσεως πού πάντα τακτοποιεῖ (-ται) πολὺ εὐκόλα. Ἔτσι, μπροστά σ' ἓνα σαλόνι τοῦ 1920 (δεύτερο μῆρος τῆς ταινίας) κι' ἐνώ ἐχομε πειστεί πῶς δέ βλέπουμε παρά ἓνα ντεκόρ γεμάτο ἀψυχες κούζλες, σταδιακά ἐμφανίζονται τὰ ζωντανὰ σώματα τῶν ἠθοποιῶν ἀνάμεσα στὰ πραγματικά τεχνάσματα. Ἡ ἀσυνάφεια γίνεται αὐτὸ τὸ νέο καθεστῶς τοῦ μύθου πού καθῶς μάς ἀρνεῖται, μέσα ἀπὸ τοὺς προσδιορισμούς του, μιὰ ὀρισμένη θέση, ἢ ὅποια εἶναι ἐκεῖνη τοῦ ὑποψιασμένου θεατῆ πού ἐρχεται νά παίξει μὲ τὸ εἶναι, μάς κάνει μάρτυρες τῆς πραγματικότητος τοῦ τεχνάσματος καί μάς ὀδηγεῖ, μαζί της, νά ἐκτιμήσουμε τὴ συμβολικὴ του ἀξία. Τὸ πετρεῖ τοῦ μύθου δὲν εἶναι πιά τὸ τέχνασμα σάν πραγματικότητα, ἀλλὰ ἡ πραγματικότης τοῦ τεχνάσματος.

Τὸ πραγματικὸ σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ γίνεται λοιπὸν μυθολογικὴ ὄλη καθῶς, ὄντας ἓνα σημαῖνον ἀνάμεσα σ' ἄλλα, ὑφίσταται ἐκεῖνη τὴν ἐπικίνδυνη μετάθεση πού πρῶτ' ἀπ' ὅλα ἐπιφέρει μιὰν ἀφαίρεση τῆς ἀξίας. Ἡ ἀσυνάφεια μπορεῖ ἐπίσης νά γίνῃ ἀντίληπτή σάν ρήξη μὲ τὸν ἀνθρωποκεντρικὸ πού ρυθμίζει τὴν αἰσθητικὴ τῆς ἰταλικῆς σκη-

νῆς. Ἀπέναντι στὴν πραγματικότητὰ τῶν ἰσοδυναμιῶν τῶν ὀμοιοματιῶν – κούζλες ἢ μαριονέτες – τὸ σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ, ἀπορροφημένο μέσα στὸν χωρὶς βάθος χῶρο τῶν διαφανειῶν, κατέχει μιὰ ἀβέβαιη θέση στὸ παιχνίδι τῶν κλιμάκων. Τὴν ἴδια στιγμὴ ὀμως, ἐπιστρέφει αὐτὴ τὴν ἀβέβαιότητὰ πρὸς τὴν ἴδια τὴ διάσταση τοῦ χῶρου ὅπου ἐγγράφεται, πραγματοποιώντας τὴ φυσικὴ διάβαση τοῦ τεχνάσματος πού τὸ παρατηρεῖ σάν τέτοιο, θά λέγαμε, κατὰ τὸ πέρασμα. Ὅταν τὸ σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ, σὰ σῶμα νάνου ἢ γίγαντα, βυθίζεται ἢ ἀναδύεται ἀπὸ τὸ βάθος πεδίου τῆς ζωγραφισμένης ἐπιφάνειας ἢ τῆς διαφάνειας, διακινεῖται ἢ ὀμογενεῖα τοῦ σκηνογραφικοῦ κύβου ἀπὸ ἓνα ὄλο καί μεγαλύτερο χῶρο πού θά τὸν περιεῖχε: τὸ περιεχόμενον γίνεται περιεχόμενο, ὁ μακρόκοσμος μικρόκοσμος, σύμφωνα μὲ μιὰ διαλεκτικὴ τοῦ χῶρου μὲ βάση τὴν ὅποια δομεῖται ἡ ταινία καί πού ἔχει τίς μεγαλύτερες συνέπειες γιὰ τὴ θέση μας τοῦ θεατῆ.

Στὴν πραγματικότητὰ, τὴ στιγμὴ πού τὸ τέχνασμα προσδιορίζεται μέσα στὴν πιὸ ὀμῆ ὀλικότητὰ του συντελεῖται μιὰ θεαματικὴ κατάληψη πολὺ κοντινὴ μὲ τὴν ὀπνωση. Ἐκεῖνο πού δίνεται στὸ βλέμμα δὲν εἶναι ὁ ἠθοποιὸς καί / ἢ ἡ μαριονέττα, ἓνας χῶρος μέσα καί / ἢ ἔξω ἀπὸ ἓναν ἄλλο, ἀλλὰ πάντα ἡ σχέση τους, ἢ ἀσυνάφειά τους, ἔκείνο τὸ τυφλὸ σημεῖο ἀναποφασιστικότητος ὅπου γίνονται

Χίτλερ, μιὰ ταινία ἀπ' τὴ Γερμανία



στε αντίκειμενα τού παιχνιδιού ή τής σκέψης: πολύ άκριδής έγγραφή εκείνης τής άλλης σχέσης Χίτλερ-Έμεις. Ή συστηματική εναλλακτικότητα τού μέσα-έξω δίνει τήν αντίστροφημότητα τών θέσεων: τó ξεπέραςμα τής ασυνάφειας είναι ό τόπος όπου τó βλέμμα μου εγκαθίσταται και όπου μπορεί νά συμμετάσχει στο όλο και στο μέρος, στο ένα και στο άλλο, άπ' τó ένα στο άλλο. Έκεί επίσης μάς καταλαμβάνει, για νά στηριχθεί καλύτερα, τó σύστημα ήχων-σιωπών. Άπ' αυτό τó στούντιο-εργαστήριο ό Ζύμπερμπεργκ άποσπά τά ίδια άποτελέσματα πού άπέσπασε ό Ροσελίνι άπ' τήν πραγματικότητα σέ μία θανάσια σκηνή τού Γερμανία, έτος μηδέν, όπου ή άναλογία επιβάλλεται μέ τόσο μεγάλη δύναμη ώστε νά είναι άδύνατο νά μή γίνει αισθητή. Μέσα στήν άχανή κατεστραμμένη Καγκελαρία ύψώνεται ξαφνικά ή φωνή τού Χίτλερ. Αυτό συμβαίνει επειδή σέ μία γωνιά κάποια παιδιά έχουν βάσει σ' ένα παλιό γραμμόφωνο ένα δίσκο πού ελπίζουν τόν τούλησουν στους τουρίστες. Όπωσδήποτε πολύ σπάνια πρέπει νά έχει έμφανιστεί μία εικόνα πού νά δέχεται μέ τέτοιο τρόπο μέσα στο βάθος τής έναν ήχο και πολύ σπάνια επίσης ένας ήχος πρέπει νάχει σκαλίσει τόσο βαθιά μία εικόνα, τονίζοντας τó κενό τής για νά τó γεμίσει καλύτερα. Κατειλημένη άπ' αυτό τόν ήχο ή εικόνα τόν *άντηχει*. Στο Ζύμπερμπεργκιανό

πλάνο, αυτή ή αντίχηση μάς θαμπώνει.

Άντήχηση, δηλ. ήχος πού προβάλλεται και επεκτείνεται μέσα μας, μάς έρχεται μέσα από τά κανάλια τού παρελθόντος για νά διατηρηθεί στο παρόν μας: οι έκπομπές τού γερμανικού ραδιόφωνου ανάμεσα στο 1933 και τó 1945 και, ιδίως, ή φωνή τού Χίτλερ. Φωνή ή μάλλον «φωνητικότητα», επειδή αυτό πού μετρά δέν είναι τόσο ό λόγος αλλά ή υλικότητα αυτής τής φωνής. Τή στιγμή εκείνη ό Χίτλερ είναι για μάς παρούσια μέσα σ' αυτή τήν ίδια τήν εικόνα τής άπουσίας του. Τό ά αποτέλεσμα τού «hot medium» προσοδίδει στον Χίτλερ αυτή τήν υλικότητα κι' αυτή τήν άλήθεια πού καμιά άφήχηση δέν μπόρεσε νά τού άποδώσει.

Άντήχηση επίσης μέσα από μία επανάληψη, κυκλική έπιστροφή όρισμένων ήχων σ' αυτούς τούς ίδιους: τά όρχηστρικά πρελούδια και ίντερλούδια τού Βάγκνερ ή ακόμα, τó πένθιμο κάλεσμα τών νεκρών στήν έξεγερση τής Μπυραρίας. Άγ στήν ταινία ύπήρχαν μόνο αυτοί οι έπιμονοι και δυνατοί ήχοι πού παράχθηκαν για νά επιβληθούν, δέν ύπάρχει άμφιβολία ότι ό Χίτλερ, για μία ακόμα φορά, θά κυριαρχούσε πάνω σέ μία άνεπαρκή μυθοπλασία. Όμως μ' αυτές τες φωνές κι' αυτή τή μουσική (άνα)μετριούνται άλλες φωνές, πού δέν τες ακούμε, όπως είναι ή φωνή τού Ζύμπερμπεργκ

Χίτλερ, μία ταινία άπ' τή Γερμανία



7. Βλ. Cahiers No 287 και τή συζήτηση μέ τόν Marc Ferro σιά Cahiers No 257.

8. Πρέπει εδώ νά διαβάσουμε τó κείμενο τού Β. Μπένζαμιν (βλ. Cahiers 289-290): «Ή αυξανόμενη προλεταριοποίηση τού σύγχρονου ανθρώπου κι' ή αυξανόμενη σημασία τών μαζών είναι δύο όψεις τού ίδιου ιστορικού προτάς. Ό φασισμός ήθελε νά οργανώσει τες μάζες χωρίς νά βίξει τó καθεστώς τής ιδιοκτησίας, πράγμα πού οι μάζες τείνουν νά άπορρίψουν. Πιστεύει ότι μπορεί νά τά καταφέρει επιτρέποντες στίς μάζες, όχι βέβαια νά αξιωποιησουν τά δικαιώματά τους αλλά νά εκφραστούν. Οι μάζες έχουν τó δικαίωμα νά εξασκησουν ένα μετασχηματισμό τού καθεστώτος τής ιδιοκτησίας. Ό φασισμός θέλει νά τούς επιτρέψει νά εκφραστούν διατηρώντας σιγχρόνως αυτό τó καθεστώς. Τό ά αποτέλεσμα είναι νά τεινεί φυσικά σέ μία αισθητικοποίηση τής πολιτικής ζωής».

9. Βλ. Cahiers No 286.

ή που τις ακούμε, όπως είναι οι φωνές των ήθποϊών και ιδιαίτερα του Harry Baer, μόνου του ή με τις μαριονέτες Λουδοβίκο ή Χίτλερ. «(Άνα)μετριούνται» κι' όχι «συγκρούονται» επειδή δέν πρόκειται για έναν ήχο κόντρα σ' έναν άλλο ήχο, για ένα λόγο που θά έκρινε έναν άλλο, αλλά μάλλον για μία *συμφωνική* σχέση που συνδέει τιμία ή φωνή του παρόντος με ή φωνή του παρελθόντος. Τό παιχινίδι του Baer, για νά πάροουμε μόνου αυτόν, έχει τό έξής έντονο και παράξενο, ότι δέν μάς κοιτάει ούτε μάς μιλάει. Δέν υπάρχει έδώ βλέμμα-κάμερα. Τι προσδιορίζει λοιπόν; Τίποτα. Τό τίποτα είναι εκείνο τό τυφλό σημείο όπου καταλήγει τό βλέμμα μας, όπου σκεπτόμαστε έμάς τούς ίδιους. 'Η φωνή του, που δέν μάς απευθύνεται, συνοψίζεται έπίσης σέ μία φωνητικότητα: ό μονόλογος που δέν έκφωνείται «recto tono», ούτε σύμφωνα με μία κατάσταση, ούτε μ' ένα έπικό τρόπο, σβήνει άπ' την όθνη την ίδια την παρουσία του ήθποϊου: τόν βλέπουμε και δέν τόν βλέπουμε. Αυτή ή ήσυχη (δι-) έρωτηματική φωνή είσχωρεί μέσα μας και άντηχει σά σκέψη που ακούγεται, λές και δέν είναι παρά ό αντίπαλος των δικών μας σκέψεων, ή παρουσία μας που αντιπαράβάλλεται με την παρουσία αυτών των φωνών από τό παρελθόν. 'Η άσυνάφεια κι' ή άντηχηση συντίθενται λοιπόν για ν' άφήσουν έλεύθερο τό παιχινίδι στήν καυτή έπικαιρότητα της σχέσης Χίτλερ-Εμείς.

Άναφερόμενος στό σχέδιο του Spreer για την τελετή της παρέλασης τής τελικής νίκης μέσα στό Βερολίνο ό Ζύμπερμπεργκ άναρωτιέται: τι θά ήταν αυτό τό γεγονός άν όχι ένα μεγάλο χολυγουντιανό θέαμα; Αυτό φέρνει στην έπιφάνεια άκόμα μία φορά ένα πρόβλημα που έχουμε συχνά έπεξεργαστεί στά *Cahiers* και που άφορά τις σχέσεις άνάμεσα στό ναζισμό και τις εικόνες του⁷. Έχει παρατηρηθεί ή τεράστια φτώχεια των περισσότερων ταινιών με ναζιστική μυθολογία και παράλληλα ή άδυναμία κάποιου έξωτερικού ένδιαφερομένου νά οικειοποιηθεί μία οποιαδήποτε λήξη των ταινιών με ναζιστικά έπικαιρα. Άπό την υπερβολική άδυναμία των μόν μέχρη την υπερβολική πυκνότητα των δέ, μπορούμε ίσως νά έγκαθιδρύσουμε αυτή ή σχέση: ή πραγματικότητα του ναζισμού κυριολεκτικά νεκρανάστησε τούς μεγάλους κινηματογραφικούς μύθους κατακτώντας τό σύνολο της σκηνοθετικής τούς άποτελεσματικότητας.

Άπό ή στιγμή που τό πραγματικό έγκαθιδρύεται αυτό τό ίδιο σάν μύθος, ή εικόνα του δέν μπορεί πιά ν' άναγνωσθεί σάν άπλή «έπικαιρότητα» αλλά τοποθετείται πέραν αυτού και κατά συνέπεια τό σπάτους των ταινιών μυθολογίας βρίσκεται σέ σύγχυση άπ' τό γεγονός ότι χάνουν τόν καθαρό χώρο παρέμβάσης τούς. Μία τέτοια λειτουργία ήταν δυνατή επειδή ό ναζισμός προσπάθησε νά έξάλειψει την τομή άνάμεσα στό πραγματικό και τό θέαμα μ' εκείνη την πολιτική κι' αισθητική σύνθεση που όνομάζουν τελετουργικό. Τό τελετουργικό ξεπερνά τό θέαμα καθώς συγγεί ή Σκηνή με τό Άστυ, με την άμεσα και συνειδητή συμμετοχή των μαζών στην έκτυλιξη του⁸. Στερώντας με μια κίνηση ή σκηνή από τό χώρο της, την οργάνωση

της και τό κοινό της, τό τελετουργικό κατακτά έπίσης προς όφελός του την εύχαρίστηση που συνδεόταν μ' αυτήν. 'Η φυγή ενός Λάνγκ, τό 1933, γίνεται καλύτερα κατανοητή άν αντικαταστήσουμε τά άρκετά άμφίβολα πολιτικά ή ήθικά κινήτρα με την ιδέα πώς του ήταν πλέον άδύνατο νά συνεχίσει ή δουλειά του κάτω από τό ναζιστικό καθεστώς, επειδή αισθητικά, τό έργο του, σέ συνεχή άνταγωνισμό με τό πραγματικό, χρειαζόταν μία διαχωριστική γραμμή, όσο λεπτή κι' άν ήταν αυτή, άνάμεσα στην πραγματικότητα και τό θέαμα, για νά έγυθηεί την άλήθεια του μύθου του.

'Η περίφημη πρόταση του Γκαίμπελς ήταν λοιπόν μία άπάτη και ό Λάνγκ έβλεπε νά του άνατίθεται μία άδύνατη άποστολή: νά συνεχίσει νά κάνει τις ταινίες του ενώ ή πραγματικότητα του ναζιστικού τελετουργικού είχε, μ' ένα είδος λογοκλοπής, κολοροποιήσει τόν φανταστικό του χώρο. Μία ταινία όπως τό *Hangmen Also Die*, όπου είδαμε με τί μέτρο μετριόταν ό ιδεολογικός άντιναζισμός⁹, έχει την άξία ενός διακανοισμού των λογαριασμών: έπιστροφή στον άποστολέα μίας εικόνας που έπειδή χρειαστηκε νά γίνει ξένη, μετανάστis, για νά υπάρξει, δέν μπορούσε παρά νά διακηρύξει την ευτέλεια ενός συστήματος που την έιχε όδηγήσει εκεί διά της δίας. Μόνου οι δημοκρατίες λοιπόν και ειδικότερα μόνου οι 'Ηνωμένες Πολιτείες ήταν ικανές νά έγγυθουν στον Λάνγκ ένα χώρο γοαφής, επειδή εκεί ύπήρχε άκόμα με άρκετή άκρίβεια μία θέση θεατή για μία μυθολογική σκηνή, χωρίς άνάμειξη του πραγματικού με τό θέαμα. Τελικά ό φιλελευθερισμός της έποχής έδινε μία ευκαιρία στό μύθο επειδή ένα σπάνιο τελετουργικό της πολύ λίγο έπιδεικτικής άρχουσας τάξης κρατούσε μακριά από ή σκηνή της τις κάπως διορατικές μάξες.

Μέσα από λειτουργίες με τις όποιες έπικαλείται τό θεατή και άρέσεται νά πραγματοποιεί, ή κλασική μυθολογία δείχνει πώς συνδέεται με κάτι όπως είναι ή έλευθερία της γνώμης ή καλύτερα ή έλευθερία της πίστης των ατόμων, πραγματικός κοινός παρονομαστής για τό πραγματικό και τό θέαμα. 'Η συμβατική σχέση του θεατή με τό μύθο δέν θά μπορούσε νά έγκαθιδρυθεί παρά μόνου έφ' όσον ή πίστη θά συνοδεύταν από την έλευθερία νά γίνει ή όχι άποδεχτή. Άν ή δουλειά της μυθολογίας συνίσταται στό νά μάς κερδίσει, αυτό γίνεται με την προϋπόθεση ότι μπορούμε νά άρνηθούμε τούς έαυτούς μας. Καί ή εύχαρίστηση μας νά της προσφέρουμε την πίστη μας στήριζεται στό γεγονός πώς ξερούμε ότι μπορούμε νά την πάροουμε πίσω. Μία τέτοια έξάσκηση έλέγχου προϋποθέτει άναγκαστικά ότι κάπου άλλου, μέσα στό πραγματικό έχουμε την έγγυηση για την υπαρκτή όρισμένων από εκείνες τις μεγάλες μεταφορικές άξίες ('Αλήθεια, Έλευθερία κλπ) χωρίς τις όποιες θά βρισκόμαστε ξαφνικά άσπιλο μπροστά στό θέαμα. Τή στιγμή άκριβώς που οι άξίες αυτές άπειλούνται άμεσα μέσα στό πραγματικό, περικλωμένες από μία έσωτερική άμφίβολια, όταν ή άμερικάνικη κοινωνία είναι πνευματικά άρρωστη από την οικονομική της κρίση, τότε άκριβώς ό χολυγουντιανός μύθος απεύδει προς δοηθιά

τους κάνοντάς τις άμεσα άντικειμένο του, δηλαδή κύριο στόχο του. Πού άλλου θά μπορούσαν τή στιγμή εκείνη νά εφαρμοστούν καλύτερα και νά ξαναβρούν μιά πραγματικότητα, εκτός από τόν κινηματογράφο;

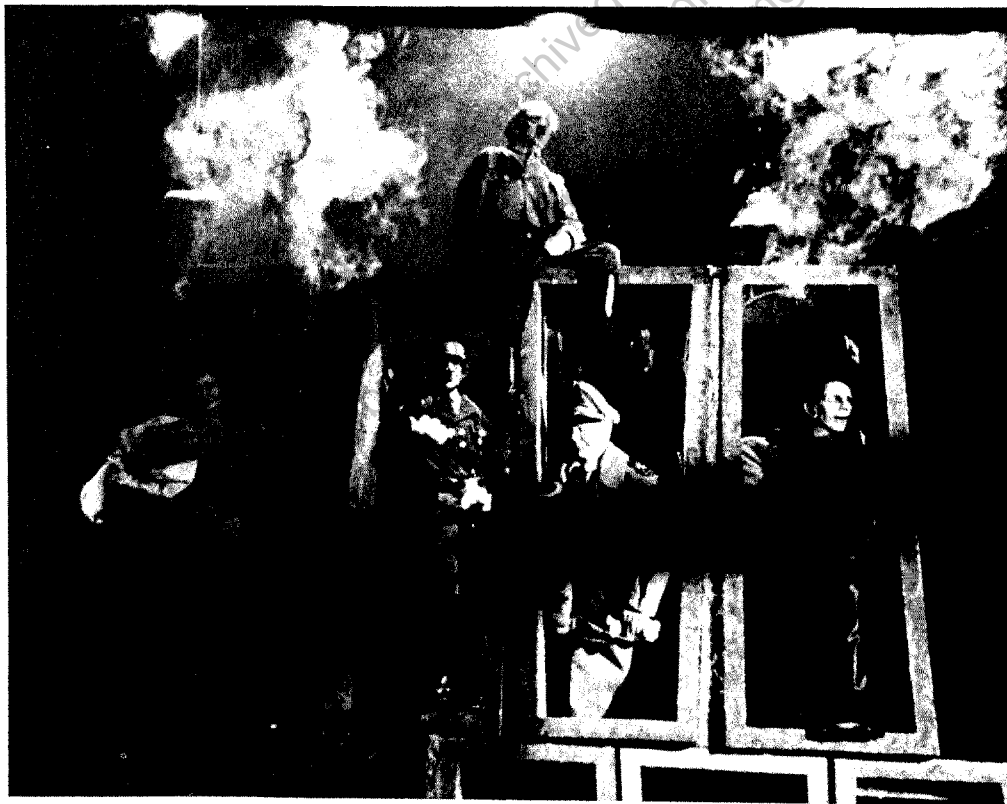
Άντίθετα, κάθε τελετουργικό όντας πραγματικότητα και μύθος μαζί κι' επειδή όσοι συμμετέχουν σ' αυτό είναι θεατές και ήθοποιοί, έξαλείφει τή δυνατότητα νά πάψουμε νά πιστεύουμε σ' αυτό. Πώς θά μπορούσαμε άλλωστε; Άφου είμαστε μέσα του! Στο τελετουργικό, πού είναι εκδήλωση πίστης, δηλαδή φανατισμού, ή συμμετοχή δέν μπορεί παρά νά είναι ολοκληρωτική. Σ' ένα τελετουργικό δέν επιλέγεις νά συμμετάσχεις, εκείνο είναι πού σε επιλέγει.

Μετά τό τέλος του πολέμου χρειάστηκαν πολλές προσπάθειες του κινηματογραφικού μηχανισμού για νά άνορθωθεί ξανά, δηλαδή νά άποδώσει στό μύθο τό χώρο πού είχε έν μέρος χάσει και νά διοχετεύσει ξανά στό μύθο μεγάλες δόσεις πραγματικού και στό πραγματικό ένα μυθικό ισοδύναμο. Αυτό όμως πού ή έξουσία κέρδιζε σε ίσοροπία τό έχου-

σε σε νόημα κι' έμπαινε όριστικά στόν ενδιάμεσο χώρο τής γενικής προσομοίωσης. Έτσι πραγματοποιήθηκε ή κινηματογραφική άνασύσταση του ναζισμού. Η σκηνοθεσία όμως μέσα στό πραγματικό έγινε σύμφωνα με τήν άποψη τών νικητών γι' αυτό πού έπρεπε νά είναι: ένα μεγάλο θέαμα όπου μοιράζονταν ξανά οι θέσεις και οι ρόλοι. Στην άπουσία τής επινίκιας παρέλασης στό Βερολίνο άπάντησε ή δίκη τών ναζιστών στη Νυρεμβέργη. Όλα λοιπόν μπήκαν σε τάξη, τό πραγματικό κι' ό μύθος κατέλαβαν τό καθένα τή θέση του, οι μάζες άποκλείστηκαν από τή σκηνή τής έξουσίας καθώς υπεύθυνοι νικητές έκριναν υπεύθυνους νικημένους με μάρτυρα ολόκληρη τήν άνθρωπότητα. Για νά διατηρήσει λοιπόν τήν πραγματικότητά της μέσα από τήν μοναδική σκηνοθεσία της για τίς εκατοντάδες κάμερες πού κινηματογραφούσαν κάτω άπ' όλες τίς όπτικές γωνίες, τό γεγονός κλονίστηκε από τήν ύποψία ότι δέν έχει άλλη αλήθεια πέρα από εκείνη μερικών έντυπώσεων.

(Τό κείμενο τών Ζάν Λουί Κομμολι και Φρανσουά Ζερέ μεταφράστηκε από τό τεύχος 292 τών *Cahiers du Cinéma*. Μετάφραση: Κλώντ Λωράν).

Χίτλερ, μιά ταινία άπ' τή Γερμανία



η μετωπική προβολή

του Χάνς Γιούργκεν Ζύμπερμπεργκ



Ο Χάνς Γιούργκεν Ζύμπερμπεργκ με την κόρη του στη διάρκεια του γυρισματος

Όταν πήρα την απόφαση να χρησιμοποιήσω τις διαφάνειες, ανακάλυψα πολλές δυνατότητες, αντιμετώπισα, όμως, έλλειψη πολλούς καταναγκασμούς. Η ιδέα της χρήσης της μετωπικής προβολής μου ήρθε γιατί γνώριζα την ύπαρξη της άλλης προβολής, αυτής που γίνεται από πίσω. Πηγα λοιπόν σ' ένα στούντιο για να πληροφορηθώ σχετικά με τη λειτουργία της. Οι τεχνικοί μου εξήγησαν τότε ότι υπήρχε κάτι έντελώς καινούριο και με ενθάρρυναν για την ύπαρξη αυτού που ονομάζε-

ται «μετωπική προβολή». Το γεγονός ότι αυτό το είδος προβολής υπάρχει εδώ και πενήντα χρόνια και ότι ξεχάστηκε στο μεταξύ, είναι άλλο ζήτημα. Αυτό το σύστημα προβολής εφευρέθηκε στις ΗΠΑ και, κατά παράδοχο τρόπο, ένας ανθρωπος σαν τον Κόπολα το ξαναανακάλυψε μέσα από τις ταβίτσες μου, πενήντα χρόνια αργότερα! Μόλις πληροφορήθηrai γ' αυτό το σύστημα της μετωπικής προβολής, άμέσως κατάλαβα ότι θα το χρειαζόμουν, παρόλο που άμέσως συνειδητοποίησα ότι

περιείχε μιά σειρά από μειονεκτήματα. Αυτό το σύστημα έχει το πλεονέκτημα να δίνει πολύ λαμπερή εικόνα και να έχει πολύ μεγάλη επιφάνεια προβολής. Από την άποψη της διάστασης, αν είχαμε χρησιμοποιήσει την προβολή backround, η παρουσία του Λούντβιχ ή του Χίτλερ, μ' όλα αυτά που υπάρχουν γύρω τους, δε θα μπορούσε να υπάρξει πραγματικά. Αυτό έγινε δυνατό χάρη στη μετωπική προβολή. Όταν χρησιμοποιούμε την προβολή backround, η εικόνα είναι μικρή, η φωτεινότητα αδύνατη και όλα τα παιχνίδια που επιτρέπουν μιά δουλειά πάνω στην αρχιτεκτονική της εικόνας άπουσιάζουν. Η προβολή backround μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε μιά ταινία για να δώσει την εντύπωση ενός αυτοκινήτου που βρίσκεται σ' ένα δρόμο. Μπορούμε άλλωστε να φτάσουμε στο ίδιο αποτέλεσμα με μιά μετωπική προβολή, αλλά αυτό δεν έχει καμιά σχέση με το πνεύμα με το οποίο είχα σκοπό να τη χρησιμοποιήσω.

Το μειονέκτημα της μετωπικής προβολής, είναι ότι η κάμερα πρέπει να είναι σχετικά ακίνητη. Αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι η κάμερα και ο άξονας της μετωπικής προβολής πρέπει να βρίσκονται στο ίδιο σημείο, επειδή όλα περνούν από ένα σύστημα κατόπτρων που έπιτρέπεται, όταν γίνεται η μετωπική προβολή, να αποφεύγεται η προβολή σκιάς. Γίνεται προβολή μιάς φωτεινής πηγής μπροστά στο φιλμαρισμένο αντικείμενο και κανονικά, θα έπρεπε να υπάρχει μιά σκιά πάνω στην οθόνη. Αυτό το σύστημα άκριβώς επιτρέπει να μην υπάρχει αυτή η σκιά. Άλλά για να έπωφεληθούμε από αυτό το πλεονέκτημα δεν μπορούμε να κινούμαστε, επειδή αυτά τ'ά δυο πράγματα πρέπει να μένουν στον ίδιο άξονα. Υπάρχουν άκόμα προβλήματα που όφειλονται στους νόμους της οπτικής που διέπουν την άπομάκρυνση της κάμερας. Άν ένα πρόσωπο πλησιάζει πολύ στην κάμερα, θα προβάλλει γύρω του μιά σκιά, γιατί, έπαναλαμβάνω, η φωτεινή πηγή προέρχεται από την ίδια κατεύθυνση. Έπισης, μπορεί να υπάρχει μιά άναλογία 1/3 ή 2/3 στην άπόσταση που τοποθετείται το πρόσωπο, άνάμεσα στην κάμερα και στην οθόνη.

Μερικές φορές, υπάρχει στο Χίτλερ, μιά προσέγγιση της φυσιολογικής πραγματικότητας. Όταν, π.χ. ο ύπρητης του Φύρερ περιφέρεται στην καγκελαρία του Ράιχ, χρησιμοποιήσαμε, πολύ συνειδητά, τ'ς διαστάσεις που είχαμε στη διάθεσή μας, χάρη στο σύστημα προβολής. Χρησιμοποιήσαμε αυτό το φόντο, έτσι που τελικά, ο ύπρητης δίνει την εντύπωση ότι κινείται προς το κέντρο της εικόνας, όπως η *Άλιχη στη χώρα των Θαυμάτων*. Πήραμε όρισμένες λεπτομέρειες από το γραφείο του Χίτλερ και τ'ς προόλαμε σε τέτοιο μέγεθος, ώστε το τηλέφωνο να έχει τ'ς ίδιες διαστάσεις με τον ύπρητη. Δεν έγινε με τ'ς γρήγορο μοντάζ των σλάιντς, άλλά μεγενθώναμε βαθμιαία αυτό το περιβάλλον σ'τις διαστάσεις ενός κόσμου παραμυθένιου, για να συγκεκριμενοποιήσουμε οπτικά την μεγαλειώδη εντύπωση που προκαλούσε ένα τέτοιο άφεντικό σ' έναν τέτοιο ύπρητη. Τόν βλέπουμε πρώτα να πλησιάζει το δωμάτιο του Χίτλερ, που το φρουρούν δυο SS. Αυτή τη στιγμή έχουμε τρεις τομές. Στην άρχή, αυτοί οι Ές-Ές

έχουν σχεδόν τ'ς ίδιες διαστάσεις με τον ύπρητη, και στο τέλος, έχουν γίνει γίγαντες που άνήκουν πιά στη φυλή κυριών. Υπάρχει μιά εξέλιξη από το φυσιολογικό στο γιγαντιαίο με τη διπλή σημασία της λέξης: τόσο στην αντίληψή μου όσο και στην πραγματικότητα της χρήσης των τεχνικών μέσων. Αυτό το παιχνίδι με διαφάνειες προγραμματισμένες από τ'ά πρ'ν, ήταν πιο σημαντικό για το πνεύμα της ταινίας από την προσάθεια να ξαναδημοουργηθεί μιά κανονική και άληθοφανής πραγματικότητα. Όταν η αρχιτεκτονική γύρω από αυτόν τον ύπρητη φτάνει στην γιγαντιαία της διάσταση, η ήχητική μπάνα δυναμώνει άνάλογα με την όπτική μεγένθυση (Ο ήχος ήταν «Ζίγκ Χάιλ!» (Ζήτω ή νίκη) και «Μπράβο!»).

Κάναμε μιά πολύ «αίχμηρη» τομή που διατηρούσε το ίδιο ύψος του ύπρητη όπως πρ'ν, άλλά που, χάρη στη χρησιμοποίηση μιάς νέας διαφάνειας που έδειχνε το ίδιο μέρος στά 1945, μετά τόν βομβαρδισμό, τροποποιούσε την κατάσταση. Και η μπάνα ήχου άλλάζει τη στιγμή της τ'σης της τομής και άκούμε τη γνωστή μαγνητοφώνηση των Χριστουγέννων, που έγινε την έποχή της μεγαλύτερης επέκτασης της Χιτλερικής άυτοκρατορίας όπου, χάρη σ' ένα σύστημα ραδιοφωνικών άναμεταδόσεων όλα τ'ά στρατεύματα που βρίσκονται στους πιο άπομακρυσμένους χώρους, από το Βόρειο Άκρωτήριο ως την Άφρική και το Στάλιγγραντ, τραγουδούσαν όλα μαζί. Προοδευτικά ο ήχος έφτανε στο έσχατο σημείο της έξουσίας και της δύναμης, άλλά ήδη, μέσα στην εικόνα, προχώρησα ένα βήμα πάρα πέρα και έδειξα που μπορεί να φτάσει κανείς μ' αυτό το είδος έξουσίας που έφθινε.

Υπάρχει ένα μοντάζ τόσο στην εικόνα όσο και στο κείμενο. Ένώ ο ύπρητης μιλάει για τ'ά σώβρακα του Χίτλερ, μπροστά στο τεράστιο τηλέφωνο άκούμε την ήχητική μπάνα της τελετής των Χριστουγέννων στά τέσσερα σημεία του όριζοντα της Χιτλερικής άυτοκρατορίας. Ύστερα μιλάει για ένα περιστατικό έντελώς προσωπικό, που του συνέβηκε με το Χίτλερ. Αυτό του δίνει την εύκαιρία να μιλήσει για τ'ς ιδιαίτερες σχέσεις του Χίτλερ με τη μητέρα του, και σ' αυτό το σημείο χρησιμοποίησαμε μ'άν εικόνα χιονιού που πέφτει σ' ένα όρεινό τοπίο. Έπρόκειτο για λήψεις του Όμπερσαλτζμπεργκ, όπου είχαμε άρχισει το ταξίδι με τον ύπρητη. Γ'ν αυτό έχουν και το χαρακτήρα άπομνημονευμάτων και άναμνησέων. Αυτό σημαίνει ότι μ' αυτή την τεχνική, μπορούμε, έστω και χωρίς πολλά χρήματα ή και χρόνο, να δημιουργήσουμε μιά πραγματικότητα που ξεπερνάει την καθημερινή.

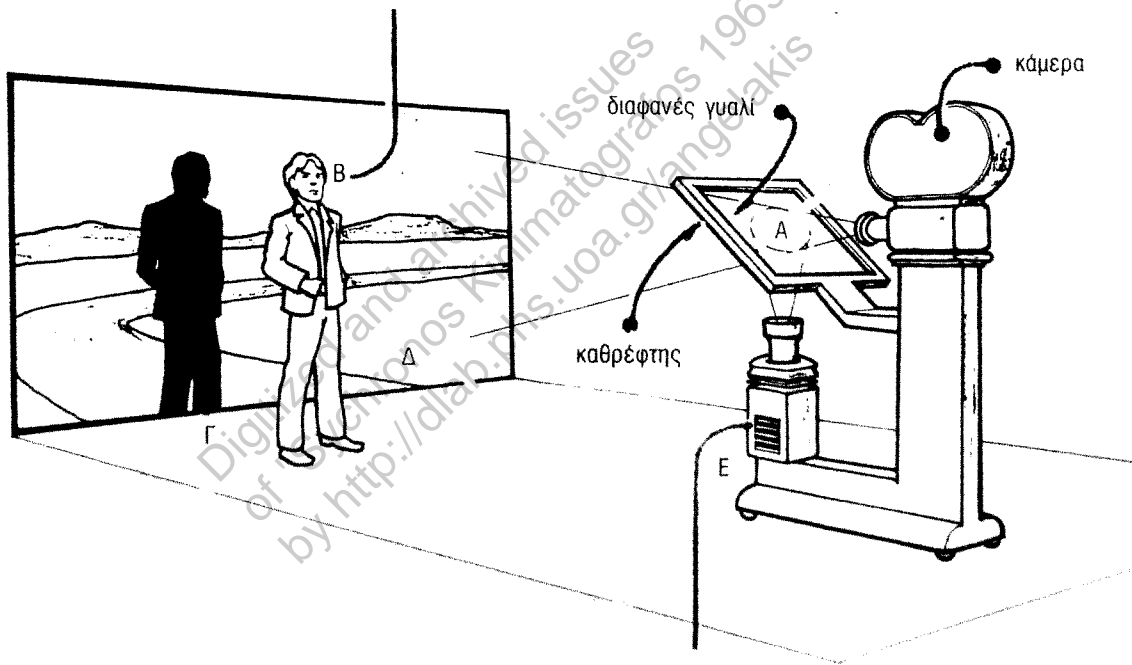
Όταν άντιμετώπισα αυτή τη τεχνική για πρώτη φορά, οι τεχνικοί, συνηθισμένοι σ' αυτή τη μέθοδο για ταινίες άποκλειστικά διαφημιστικές με π'ηραν για τρελό. Διακινδύνευσα να έφαρμόσω αυτή τη μέθοδο μέσα σε δέκα μέρες για το *Λούντβιχ* και σε είκοσι για το *Χίτλερ*, ενώ οι τεχνικοί χρειάζονταν συνήθως πολλές μέρες για τ'ά λίγα δευτερόλεπτα που διαρκούν αυτές οι διαφημιστικές ταινίες. Και πρέπει να τονίσω ότι οι τεχνικοί, πολύ γρήγορα, ένδιαφέρθηκαν κατά τη διάρκεια του γυρισματος

για τις δημιουργικές δυνατότητες που περιείχε το σχέδιο. Σε τέτοιο σημείο, ώστε τώρα να χρησιμοποιούν αποσπάσματα της ταινίας για να κάνουν διαφήμιση για τὰ στούντιό τους και νὰ ἐκθειάζουν, ὅπως σὲ μιὰ διαφημιστική ταινία, τὴ χρησιμοποίηση αὐτῆς τῆς τεχνικῆς σὲ μετωπικὴ προβολή.

Ἡ ἐπεξεργασία στὸ στούντιο εἶναι ιδιαίτερα κουραστική, γιατί οὔτε ὁ ἦθοποιὸς οὔτε ὁ σκηνοθέτης βλέπουν τὸ χώρο μέσα στὸν ὁποῖο δουλεύουν. Ἡ κάμερα μόνο βλέπει τὴν εἰκόνα πού προβάλλεται. Ὅσο πιὸ λοξὰ ἀπομακρυνόμαστε ἀπὸ τὴν κάμερα, τόσο πιὸ πολὺ ἐξαφανίζεται ἡ εἰκόνα. Μ' αὐτὲς τὶς προϋποθέσεις, οἱ ἦθοποιοὶ

ἀναγκάζονται νὰ δουλεύουν ὅπως σὲ μιὰ σαιξπηρική σκηνὴ ὅπου δὲν ὑπάρχει τίποτα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο καὶ τὸ λόγο του, ὅπου ὁ ἦθοποιὸς δὲ διαθέτει παρὰ ἓνα πολὺ μικρὸ ἀριθμὸ ἐξαρτημάτων, ἓνα μικρὸ τμήμα πραγματικότητας μὲ τὸ ὁποῖο μπορεῖ νὰ δουλέψει, ἔστω καὶ μόνο λίγα κασσόνια πού δὲ θὰ φανοῦν στὴν ὄθον ἀλλὰ πού ἐπιτρέπουν νὰ δοθεῖ ἡ ἐντύπωση ὅτι ἀνεβαίνει κάπου. Στὴν πραγματικότητα, πρέπει νὰ δουλεύει στὸ κενό. Ἀκόμη καὶ ἂν εἶχαμε πολλὰ λεφτά, ἡ δημιουργία ἐνὸς σκηNIKOU χώρου στὸν ὁποῖο θὰ μπορούσαμε νὰ εἶχαμε δουλέψει δὲ θὰ ταίριαζε μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς μετωπικῆς προβολῆς. Δὲν προβάλαμε μιὰ προέκταση τῆς πραγματικότητας στὸ

- A Εἰδικὸς ἡμιδιαφανῆς καθρέφτης (ἡ πλευρὰ πρὸς τὴ μηχανὴ λήψης εἶναι διαφανῆς, ἡ πλευρὰ του πρὸς τὴ μηχανὴ προβολῆς εἶναι καθρέφτης) τοποθετεῖται σὲ γωνία 45° σὲ σχέση μὲ τὶς μηχανὲς λήψης καὶ προβολῆς, πού βρίσκονται σὲ γωνία 90° μεταξύ τους.
- B Κατάλληλοι φωτισμοὶ ἀπὸ πάνω κι ἀπ' τὰ πλάγια ἐξαλείφουν ὀλοκληρωτικὰ τὸ τμήμα τῆς προβολῆς πού πέφτει ἐπάνω στὸν ἦθοποιό.



- Γ Οἱ μηχανὲς λήψης καὶ προβολῆς εἶναι ἀπόλυτα εὐθυγραμμισμένες πάνω στὸν ἴδιο ὀπτικό ἀξονα, ὥστε ἡ σκία τοῦ ἦθοποιοῦ - πού προκαλεῖται ἀπ' τὸ φῶς τῆς προβολῆς πάνω στὴν ὄθον - νὰ καλύπτεται ἀπὸ τὸ σῶμα του στὴν προοπτικὴ τῆς μηχανῆς λήψης.
- Δ Ἡ ὄθον πάνω στὴν ὁποία γίνεται ἡ προβολὴ εἶναι ἀπὸ εἰδικὸ υλικὸ πού ἀντανακλᾷ 99% ἀπὸ τὸ φῶς πού δέχεται καὶ μόνο σὲ εὐθεῖα κατεύθυνση, δηλαδή πρὸς τὴν μηχανὴ λήψης. Ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἄλλη ὀπτικὴ γωνία ἡ ὄθον φαίνεται γκριζὰ.
- Ε Ἡ μηχανὴ προβολῆς προβάλλει τὶς εἰκόνες στὸν καθρέφτη ἀπ' ὅπου ἀντανακλῶνται στὴν ὄθον. Ἡ μηχανὴ λήψης ταυτόχρονα φιλάρει τὶς εἰκόνες πού φαίνονται στὴν ὄθον μαζί μὲ τὸν ἦθοποιό.

στούντιο, αλλά αντίθετα, με τις προβολές αυτές, συγκεκριμενοποιήσαμε το μη πραγματικό. Αντί να χρησιμοποιήσουμε κομπάρσους, ντύσαμε κούκλες.

Το αποτέλεσμα τής επεξεργασίας τέτοιων εικόνων δεν μπορεί να προβλεφτεί στην πραγματικότητα του γυρίσματος.

Τελικά χρειάζονται πολύ περισσότερες δοκιμές από εκείνες που θα χρειαζόντουσαν για την ανακατασκευή τής πραγματικότητας. Αυτό που κάναμε περιέχει κάτι το έγκληματικό, το εικονοκλαστικό. Την στιγμή που γυρίζαμε τον *Χίτλερ*, ο Μπέργμαν χρησιμοποίησε για το *Αυτό του Φιδιού* μισό εκατομμύριο μάρκα μόνο για τις δοκιμές στο ίδιο στούντιο, για να ανακατασκευάσει την πραγματικότητα και να δει τα αποτελέσματά της. Έμεις διαθέταμε ένα εκατομμύριο μάρκα για όλη την ταινία, μαζί με το μοντάζ. Έτσι, ο *Χίτλερ* και ο *Λούντβιχ* δίνουν την εντύπωση σκίτσων μελλοντικών ταινιών, όπως τα σκίτσα που προηγούνται από ελαιογραφίες που δεν θα πραγματοποιηθούν ποτέ. Ακόμη και η βοήθεια ενός σκηνογράφου θα ήταν άχρηστη αφού δεν υπάρχει κανένας στην Γερμανία που να έχει έξασκηθεί σ' αυτή την τεχνική. Μόνον ο Λόμαν, ο κάμεραμάν μου, με την εμπειρία του *Κάρλ Μάυ* και κυρίως του *Λούντβιχ* ήξερε με ακρίβεια αυτό που ήταν δυνατό να γίνει

ή να μη γίνει. Έτσι ο Λόμαν κι εγώ, σαν αρχιεργάτες, χτίζαμε στο στούντιο αυτά που χρειαζόμασταν. Επειδή είχαμε ήδη τις ένδειξεις του σεναρίου για τις εικόνες και τα λόγια, και είχαμε πολλές δυνατότητες στην διάθεσή μας, μπορούσαμε μόλις προβάλλαμε ένα καινούργιο σλάιντ, να ξέρουμε άμεσα τι θα λειτουργούσε και τι όχι.

Αφού γυριστεί μία σεκάνς, όταν βγάλουμε το σλάιντ που χρησιμοποιήθηκε γι' αυτήν, βρισκόμαστε ξαφνικά μπροστά σ' ένα κενό και πρέπει να εκκενώσουμε το στούντιο. Και όταν ξαναβάσουμε ένα σλάιντ για την επόμενη σεκάνς, αυτό σημαίνει ότι πρέπει να ξαναφτιαχτεί ένας ολόκληρος κόσμος από το Α ως το Ω και αυτό δέκα φορές την ημέρα. Κάτι τέτοιο είναι πολύ πειστικό, αλλά και σ' γεμίζει ευφορία, επειδή αυτή η διαδικασία χρησιμεύει στο να ξαναχτιζεις αδιάκοπα έναν κόσμο απόλυτα φανταστικό και όχι έναν κόσμο όπου αντιγράφεται η πραγματικότητα. Δέκα φορές την ημέρα, μπορούμε να αισθανόμαστε σαν το Δημιουργό. Αυτό που είναι συναρπαστικό, είναι το ότι μετά από κάθε σεκάνς πρέπει να ξαναρχίσουμε από το μηδέν. Κανονικά, σ' ένα ταινία, φτιάχνουμε ένα χώρο και κάθε πλάνο ακολουθεί ένα προηγούμενο μέσα σ' έναν ίδιο χώρο. Όταν συνηθίζουμε σ' ένα περιβάλλον, το ένα πράγμα άπορέει από το άλλο. Έδώ, μετά από κάθε σεκάνς, ακόμη

Χίτλερ, μία ταινία απ' τη Γερμανία



και μετα απο καθε πλάνο, έπρεπε ν' αδειάσουμε το στούντιο, όπως ένα αυγό, απο όλες τις φωτογραφίες, όλες τις κούκλες, όλα τα λειτουργικά αντικείμενα. Και σ' αυτό το κενό, εισάγουμε το σλαΐντ του ελεμένου πλάνου και, μπροστά στην κάμερα, με βάση το σλαΐντ, φτιάχνουμε κάθε φορά τον κόσμο μας.

Επομένως, η πρώτη απαγόρευση είναι: *να μη κουνιθθεί η κάμερα*. Η δεύτερη απαγόρευση που συνεπάγεται αυτό το σύστημα θα ήταν: *να μη γίνονται γκρό πλάνο*. Ωστόσο, μπορούμε να κάνουμε γκρό-πλάνο, αρκεί να ξέρουμε - χωρίς να είναι αποφασιστικό έπιχειρημα - ότι το φόντο θα είναι φλου. Από την άλλη πλευρά, αν πλησιάσουμε τόσο το πρόσωπο όσο και την όθονη με την κάμερα, δε θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε την τεράστια όθονη που είναι έννενα μέτρα επί έντεκα, επειδή τότε χρειαζόμαστε φως που να προέρχεται από όλες τις πλευρές αλλά και από το βάθος. Αν πάρουμε το φως που έρχεται από μπροστά, θα πέσει πάνω στην όθονη και η εικόνα, που υπάρχει στην προβολή, δεν θα φαίνεται. Πρέπει τότε να χρησιμοποιήσουμε μια όθονη μεσαίων διαστάσεων, για να μπορούμε να την τοποθετήσουμε σαν σανίδα σωτηρίας στη μέση του στούντιο. Αυτό επιτρέπει να χρησιμοποιήσουμε το φως απο όλες τις πλευρές.

Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε αυτό το σύστημα και να λύσουμε τα προβλήματα της απομάκρυνσης του προς κινηματογράφηση αντικειμένου, αλλά θα χρειαζόταν γι' αυτό περισσότερος χρόνος. (Επειδή είναι πρώτ' απ' όλα και θέμα χρόνου και συνεπώς, θέμα χρημάτων - και τα δύο απουσιάζουν απο το Λούντβιχ και το Χίτλερ: Ο Λούντβιχ γυρίστηκε σε δεκα μέρες και ο Χίτλερ σε είκοσι!) Όπως δεν διέθετα, ούτε χρόνο, ούτε χρήμα έγκατέλειπα, όχι με δάκρυα στα μάτια βέβαια, τη δυνατότητα του γκρό-πλάνου και επενόησα μια δραματουργική δομή σύμφωνα με την όποια δεν είχα ανάγκη τα γκρό-πλάνο. Κανένα γκρό-πλάνο

ένος χεριού που πιάνει ένα σταχτοδοχείο, καμία κίνηση της μηχανής. Αν διαθέταμε περισσότερο χρόνο, αυτό το πρόβλημα της κίνησης της κάμερας, θα μπορούσε να λυθεί. Σκεφτήκαμε, για πολλές σεκάνς, να κινήσουμε την κάμερα γύρω απο ένα πρόσωπο, όπως συμβαίνει σ' ένα κανονικό στούντιο, όχι με μια κίνηση αλλά με τομές. Έχουμε π.χ. δύο πρόσωπα που μιλούν μαζί. Η κάμερα τους φιλάρει με μια μετωπική προβολή. Φτιάξαμε διαγράμματα για να μελετήσουμε τη δυνατότητα να βάσουμε την κάμερα δεξιά ή αριστερά και ακόμη να την περάσουμε απο πίσω. Η κάμερα θα είχε παραμείνει στη θέση της, αλλά τα πρόσωπα θα είχαν κινήθει, ενώ πίσω τους θα είχε εμφανιστεί μια άλλη προβολή. Σ' αυτή την περίπτωση θα έπρεπε να κινήθουν τα φιλμαρισμένα αντικείμενα και η μετωπική προβολή, αλλά όχι η κάμερα που θα λειτουργούσε με διαδοχικές τομές. Δε χρησιμοποιήσαμε τα σλαΐντς για τη μετωπική προβολή που δείχνει τους διάφορους τοίχους ενός χώρου. Σημειώνουμε μερικά όπως η *σπηλιά* της Αφροδίτης του Τανχώντσερ και ένα μέρος του κάστρου του Νώρσθανταϊν, σαν να είχαμε λήψεις διαφορετικών γωνιών, αλλά το φόντο δε δίνει ποτέ την έντύπωση ότι πρόκειται για ένα ρεαλιστικό χώρο. Ακόμη και αν αυτό συνέβαινε, ακόμη και αν το πρόσωπο κινιόταν με ρεαλιστικό τρόπο, θα είχαμε πάντα την έντύπωση ότι βρίσκεται σ' ένα χώρο μη-πραγματικό. Μπορούμε επίσης να λύσουμε αυτό το πρόβλημα φτιάχνοντας χώρους, που λαβαίνουν υπόψη τα προβλήματα όπτικής που θέτει αυτή η μέθοδος για να επανασυστήσουμε τον πραγματικό χώρο. Αλλά αυτό δεν το είχαμε ανάγκη. Όπως και να 'ναι, ακόμη και αν μπορούσαμε να στρέψουμε την κάμερα γύρω απο ένα πρόσωπο, θα ήταν πάντα, σύμφωνα με την αντίληψη μου, ένας φανταστικός χώρος.

Χ. Γ. Ζυμπερτεργκ.
(Μετάφραση: Μαρία Φλώρα)



γι' αυτούς που φαίχναν το ποίημα
πέρα απο την επιαιρότητα και
την ενοφία των καιρών - μαζί με
τις "περμέτες" της ΝΕΦΕΛΗΣ
που κυκλοφορούν απο τον αΐγουστο,
βήμιαν μαζί απο την ΑΝΑΦΟΜΕΑ
τα "αντίψυχα", ποιήματα της πε-
ριόδου 1965-1972, μικρό σχήμα,
εξώφυλλο με ζωγραφία και
ποιήμα εστρα στο επικόφυλλο!
δα τα ξαναπύρε,
Ξανδόπουλε / xii · 81



Ἡ
Serena

στή
σάουνα



Πιστεύω ότι η Serena, μιά απ' τις πιο γνωστές πορνοστάρ της Ἀμερικής, νοιώθει διαφορετικά, άνετα στο χώρο τών σάουνα. Το ξύλινο μικροκατάστρομά τους την εμπνέει θά ἴλεγα, την οδηγεί σέ ἔρμηνείες πιο πειστικές απ' ὅ,τι συνήθως και διαλέγει νά τό ἐκμεταλλεῖται γιά σκηνές λεσβιακές. Βέβαια, τό φτωχό χαμόγελό της πού ἐκφράζει τις ἀκίνδυνες στροφές πρὸς τήν κινηματογραφική ἠδονή δέ λείπει ποτέ, βρίσκεται σέ φανερή ἀντιστοιχία μέ τις φωνές της Vanessa Del Rio: ἀκριδής ὑπενθύμιση σ' ὅσους παρασύρονται ὅτι ἐδῶ εἶναι γραφεῖο, τῆ δουλειά μας κάνουμε, ἄλλο πού μεσολαβοῦνε φακοί κι ὄχι τούβλα, τά τούβλα πού ἀπουσιάζουν εἶναι ὀπωσδήποτε τσέκ.

Δέν ξέρω, ἀν κι ἔχω ὑπ' ὄψη μου τρεῖς τουλάχιστο διαφορετικές σεκάνς της σέ σάουνα μέ διαφορετικές κοπέλες πάντα, ἀν καταφέρνει νά υπερβᾶλει ἐκεῖ τήν ἐπίσης γνωστή μετριότητά της. Ἡ σάουνα εἶναι χώρος ὅσο χρειάζεται ἀπομονωμένος, μέ ἀτμό μοντέρνα ὄνειρικό, προσφέρεται γιά ρωμαϊκῶν ὑψους γυναικεία συνωμοσία, τό εἶδος τῶν λεσβιακῶν στάνταρντ πού περιμένει κανεῖς μπορεῖ νά προσφερθεῖ. Ἄς μὴ ξεχνάμε ὅτι ἡ Serena φιλάει τις φίλες της στό στόμα σάν ἀμερικανίδα πού ἔχει ζήσει στήν Εὐρώπη, ἀν καί ἀποφεύγει τις τεχνικές τῶν τριτάδων κι ἀρκείται στήν ἐπανάληψη τῶν γλυψιμάτων, στή φιλολογία της γνωστής ἀπόστασης.

(Στήν ταινία μέ τήν προετοιμασία της ἀμερικανικῆς

κολυμβητικῆς ὁμάδας γιά τοὺς ὀλυμπιακοὺς, ἀπ' τήν ἀρχὴ πάλεψα μέ τό μέγα μειονέκτημα τῶν λάθος μαγιῶ καί σωμάτων, πού ἦταν σώματα μανεκέν. ἀγύμναστα, καθόλου ἀθλητικά. Καμιά τους δέν ἤξερε κολύμπι, δέν ὑπῆρχε καν πηνιτάρα πισίνα, μέχρι μπικνὶ φορέσανε. Κι ὁμως, τό κοριτσάκι, ἡ πρωταθλήτρια, πού κάνει ἐρωτα μέ τῆ Serena στή σάουνα εἶναι καλή, ἥρεμη καί φιλόπονη, βοηθάει καί τῆ Serena. Μόνο ἡ δροσερὴ συμπεριφορὰ αὐτῆς τῆς κοπέλας καί μιά θολὴ ἀντίληψη τοῦ σκηνοθέτη πάνω στό στήσιμο τῶν παλιῶν, πετυχημένων ἀγγλικῶν λεσβιακῶν τρόπων ἴσως, ἀμύνονται. Τό ἔργο ἐξελισσεται ὅπως τὰ περισσότερα ὑπερατλαντικά πορνό: σέ γελοῖα ἐκστρατεία, ἀποβάσεις ὄχλων σέ κρεβάτια καί ντισκοτέκ, ὅπου βαριῶνται, σιχαίνονται, καί νοσταλγοῦν τά σπίτια τους, γενικά καί φιλοχρήματα).

Ἄν ὑπῆρξε πράγματι γεγονός στό κινηματογραφικὰ χρονικά τοῦ εἶδους τό ζευγάρι Σερενα-Μαιριλιν, θυμάμαι ὅτι τά ὑγρά βήματά τους τις ἔφεραν σέ ἐπίσης ὑγρὴ πισίνα τουλάχιστο, κι ὅλο καί θεβαιώνομαι ὅτι ἔτσι ἡ Serena αισθάνεται λιγώτερο ἐπαγγελματικά τήν ὑπόθεση γυμνῆς συνάδελφοι, ἀποφεύγοντας ὅσο γίνεται τά οἰκοτροφεία καί τοὺς θαλάμους, ἀλλὰ ἀγωνώντας πάλι τις καταπληκτικῆς διεγέρσεις τῶν φωνισμάτων στό μαγαζιά της Γαλλίας πού συνηθίζουν οἱ ἐρασιτέχνιδες γαλλίδες.

Σωτήρης Κακίσης

1. Όλες οι προσπάθειες για μία Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου παγιδεύτηκαν πάντα στα όρια του «χαμένου», του «εμπορικού» και του «ταλέντου». Με τέτοιους διαχωρισμούς, σχήματα και παραλληλισμούς, βολικές τακτοποιήσεις και περισπούδαστες φασματοσκοπίες, χάνεται οριατικά το σώμα, ο ερωτικός λόγος και η ερωτική παραζάλη – τα «τέρατα» του Δαμιανού, όπως λέει και ο Χρ. Βακαλόπουλος (ΣΚ, τ. 24-25) «διώχτηκαν ή δραπέτευσαν».

Το τίμημα αυτής της ιστορικής «ανάγνωσης» το πλήρωσαν μαζί με το σώμα και οι κωμικοί. Ο έρωτας είναι ένα ψευδώνυμο «κοινωνικό» προϊόν – το σώμα ποτέ δεν ξεπερνάει τον πορνογραφικό ρόλο του. Οι κωμικοί χρησιμοποιούνται πάντα σαν μαϊντανός – σημείο ισοροπίας για να μην μπατάει η ταινία στην πλήρη κατάβλιψη.

2. Η Μάρθα, κωμικός και σώμα, συμπυκνώνει αυτήν την απόψη της «Ιστορίας». Περιφέρεται στις ταινίες της Φίνος, για να επιβεβαιώσει την υπόγεια διωδρόμη της. Στερημένη από την πολυτέλεια της «ανάκαλψης» (κύριο θύμα ο Βέγγος), πετάγεται στο τέλος στον τηλεοπτικό Δρόμο, νοικοκυρά μυαλωμένη. Στην σύγχρονη Ελλάδα, ο χρόνος δεν τρέει μόνο τα παιδιά τού, αλλά και τα χωνεύει.

Όσο, ήταν ένα πλάσμα γεμάτο παγίδες...

Η πρώτη παγίδα που μάς έστησε ήταν ο «χαρακτήρας» της. Όλιγον δάκας, άλλοτε καπάτσα, πάντα δεύτερη και «μπαλά». Έρωτεύεται τον χοντρό (Κώστα), τόν δεύτερο, τόν «λαϊκό» και τόν έξυπνάκια. Οι άλλες (ή Ζωή, ή Μαίρη) προσκυνάνε τόν μεγάλο έρωτα, το παλληκάρι, τόν όμορφο, τόν λεβέντη. Ο γάμος δεν είναι γι' αυτές σκοπός ζωής, αλλά δικαίωση αγάπης, με κεφαλαίο Α.

Η Μάρθα μ' αυτό τόν στόχο, είναι εκ τών προτέρων διαφανής. Μετά τόν γάμο όλοι ξέρουν τήν συνέχεια.

Η δεύτερη παγίδα είναι άμοιρη τών προθέσεων της Φίνος. Η Μάρθα χορεύει. Ξάφνου ανακαλύπτεται, ότι τó κορίτσι και όμορφο είναι και ταλέντο έχει. Ξέρει να πλάσσει τó σώμα της, μετρεδονοντας τίς γωνίες λήψεις και τά αμερικάνικα πλάνα. Οι προσπάθειες τού Πλέσσα μέ τά μπουζούκια αλά Ζορμπά, πέφτουν χωρίς πολλά-πολλά στό κενό. Η Μάρθα έχει υπέροχα μπουτία, που προωθούν στό πλάνο τόν ερωτισμό.

Αυτά πού η Ζωή, ή Μαίρη και οι άλλες υποχρεώνονται νά τά υποβιάσουν σέ όνειρώξεις μικροαστών, ή Μάρθα τά κρατάει αυθεντικά μέ τούς κρυμένους τούς χυμούς και τά εκθέτει θαραλλεί μέσα σέ ψευδώνυμες χορογραφίες. Ο έρωτικός της λόγος είναι κρυφός, άκολουθεί τήν υπόγεια πορεία της Ζωής Φυτούση, της Σπερτίτσας Βρανά, της Άλέκας Στρατηγού, εκείνων τών «ιερείων» πού δεν ονομαζόσαν ποτέ τήν Άνατολή.

Η τρίτη παγίδα είναι ή όμιλία της. Είτε εξομολογείται στόν Κώστα τόν έρωτά της, είτε κάτι σκαρώνει πίσω απ' τήν πλάτη της πλούσιας κυράς της, ή Μάρθα δεν μιλάει-χειρονομεί μέ τó στόμα. Όπως χειρονομούσαν ό Φωτόπουλος, ό Αύλωνίτης, ό Χατζηχρήστος, ό Σταυρίδης, ή Βασιλειάδου. Κι όσες έξυπνάδες κι' αν τούς έβαλε νά λένε ό Τουφόρος, αυτοί έβρισκαν τόν ήχο και τήν κίνηση πού υπερβαίνει τó καλαμπούρι. Οι Έλληνες κωμικοί μάς απέδειξαν ότι μπορούν νά παράγουν τó γέλιο, όχι κατ' ανάγκη πάνω στό όχημα τού Άριστοφάνη.

Μέ τέτοιες παγίδες κωμικού και έρωτικού λόγου, ή Μάρθα αποκλείει μία κι έξω τήν ταύτιση. Η Φίνος παράγει χαμόγελο και ονομαζέει τó γέλιο. Στην ταινία δεν κυριαρχεί πιά ή έκρηξη τού Χατζηχρήστου πού άνοούσε επιδειχτικά κάθε κινηματογραφική συνταγή και κατάγραφε άπλως σέ φίλμ τήν θεατρική του καταγωγή. Υπάρχει τώρα τó τεχνικά άψογο, τó χρώμα, ή μουσική, ό χορός, τά μεγάλα ξενοδοχεία κι' οι μεγάλοι έρωτες. Ο θεατής δεν διασκεδάζει μέ τά παθήματα τού κωμικού, αλλά αναζητεί τήν ταύτιση μέ τίς περιπέτειες της Ζωής. Ο μαζοχισμός άντικαθιστά τόν σαδισμό...

Η Μάρθα δεν μπαίνει σ' αυτό τó μοντέλο. Είναι έξω απ' τούς μπουφόνους κι' έξω από τούς όνειροπαράγωγούς. Συνοψίζει τó σώμα, τó κρυφό, τó λανθάνον, τó έρωτικό, τó διαφανές, τó υπόγειο, τήν δόξα και τήν πτώση τού Έλληνα κωμικού...

Υ.Γ. Αυτό τó άναθρο κι' ελάχιστο κείμενο, άς διαβαστεί σάν σχέδιο άνεπίδοτης έρωτικής έπιστολής πρós τήν ήθοποιό Μάρθα Καργαγιάνη.

Γ. Μπράμος



Μάρθας
Έγκώμιον

Σημ. Σ. Είχα μία προσωπική εμπειρία έπ' αυτό. Φαντάρος, παρακολουθούσα μία ταινία μέ τήν Μάρθα στην τηλεόραση. Όταν χόρευε αυτή τó κοινό χειροκροτούσε και τήν έρανι μέ τίς έρωτικές λέξεις των νεοελλήνων πού σφερούνται τήν γυναίκα. Όταν χόρευαν οι άλλες ύπηρχε μόνο θαυμαστικό και σφάλια τού τύπου «έλι, τέλειων, νά δώσω και λίγο κωμιά» (της Μάρθας τó κωμιά, φυσικά!). Μόνο φαντάρος, πού δεν έγινε τίποτα νά χάσουν και τίποτα ν' όνειρευτούν, είναι άκριβοδικαίαι.

Η σκοτεινή οψη της μητροπολης

(Απόδραση από τη Νέα Υόρκη)

του Κώστα Λιθιεράτου

Μητρόπολη της εξορίας και του έρεθους: ο Τελευταίος Ύπερ-ήρωας περιφέρεται στα υπολείμματα και τα συντρίμια ταύ κόσμου.



Απόδραση απ' την Νέα Υόρκη
(Escape from New York)
Η.Π.Α.-1981.

Σκημ.: John Carpenter.
Σεν.: John Carpenter, Nick Castle. Φωτ.: Dean Cundey (Παναβίτσιον). Μοντ.: Todd Ramsay. Ντεκ.: Joe Alves. Διευθ. Παραγωγής: Alain Levene. Μουσ.: John Carpenter και Alan Howarth. Εφέ: Roy Arbogast. Εξο.: Kurt Russel (Σνέικ Πλίσκεν), Lee Van Cleef (Μπόμπ Χάικ), Ernest Borgnine (Κάμπν), Donald Pleasance (Πρόεδρος τών Η.Π.Α.), Isaac Hayes (Ντιούκ), Season Hubley (Μωρήν), Harry Dean Stanton (Μπρέν Χέλμαν), Adrienne Barbeau (Μάγκν). Παραγωγή: Debra Hill. Διανομή: Κρεζίας-Σαρη. Διάρκεια: 102'.

Η Βασιλεία τών Ουράνών

Δέν δραπετεύει κανείς από τή Νέα Υόρκη γιατί δέν έχει νά πάει πουθενά. Όταν στό τέλος οι πρωταγωνιστές περνάνε τό τείχος, δέ βρίσκονται σέ μία άνοιχτή, κατοικημένη ή ελεύθερη χώρα, αλλά στίς ερημικές εγκαταστάσεις του Κράτους.

Γιά τώ δώσουν τήν έντύπωση του «μέσα» (τής φυλακής, του ιδρύματος, τής πολιορκημένης πόλης), οι τυπικές αναπαραστάσεις του εγκλεισμού δέν παραλείπουν νά θυμίζουν κάθε φορά τή φυσική παρουσία του «έξω» (έκει όπου κινούνται οι κανονικοί άνθρωποι, όπου βγαίνουν οι άπολυμένοι ή οι δραπέτες, απ' όπου έρχονται οι επιδρομείς). Τί υπάρχει όμως εδώ έξω απ' τά τείχη, πού είναι ό άνοιχτός κόσμος τών ελεύθερων πολιτών, τί δικαιώματα, τί ελευθερίες και τί αγαθά στερούνται οι κατάδικοι πού κλείνονται στή Νέα Υόρκη;

Στήν ταινία, τό έξω δέν εμφανίζεται σάν τόπος τής κοινωνίας και τής καθημερινής ζωής, αλλά σάν κενό, ου-τόπος,¹ άφηρημένο πεδίο έλέγχου του Κράτους πού οργανώνει τά ρευστά στοιχεία τής φύσης; τό νερό πού περικλείει τήν «κιβώτο» του Μανχάταν, τόν άέρα πού διασιχίζουν τά αεροπλάνα και έλικόπτερα μάς παρωχημένης Αποκάλυψης, τό πυρ έξ ουρανού πού έξολοθρεύει τούς πρώτους δραπέτες. Έξω από τή φυλακισμένη πόλη, οι μόνοι στερεοί χώροι πού παρουσιάζονται είναι τά διοικητικά γραφεία, τά έπιστημονικά εργαστήρια, οι αεροπορικές βάσεις, οι πύργοι έλέγχου τών Άρχών. Πάνω από τό έπίπεδο τής πόλης, τό Κράτος του 1997 (όπως ήδη άλλωστε του 1980) κινείται σέ μία τρίτη κατακόρυφη διάσταση, έχοντας κληρονομήσει τή Βασιλεία τών Ουράνών: οι μηχανισμοί, οι εγκαταστάσεις και οι τεχνολογίες του έχουν μεταναστεύσει στους αιθέρες, οι τελευταίες του έλλιδες έχουν έναποθεθεί στον έναέριο έλεγχο, τίς τηλεπικοινωνίες και τίς συναντήσεις κορυφής.

Οι ιπτάμενες λήψεις του Μανχάταν δείχνουν ότι τό έξω είναι *έπάνω*, ότι (χυριολογικά και όχι μεταφορικά) ή θέση τής εξουσίας είναι ψηλά, πάνω από τόν (υπό)κόσμο τής πόλης.² Τά σύνορα τής τελευταίας δέ βρίσκονται τόσο στή θάλασσα, τό ποτάμι και τά τείχη πού τήν περιβάλλουν, όσο στον ουρανό, πάνω από τά κτίρια και τά κεφάλια τών κατοίκων τής, πού μένουν κάτω, θυθισμένοι στό δρόβορο και τά ερέβη τής γής. Τά πλονζέ υποθαμιίζουν τήν επιφάνεια τής πόλης, τούς δρόμους πού μοιάζουν θαμμένοι κάτω από τόν συμπιεσμένο όγκο τών κτιρίων - λίγο πριν τή προσηγοίωση τό αεροσκάφος κινείται πραγματικά σί ν' άνοιγει δρόμο, νά σκάδει σήραγγα μέσα σ' ένα σωρό από σύμνοξυστες.

Ο Κάτω Κόσμος

Η άποστολή του Σνέικ Πλίσκεν στη Νέα Υόρκη είναι ένα άληθινό ταξίδι θανάτου στον Κάτω Κόσμο. «Ακουσα ότι πέθανες» του λένε αυτοί πού συναντάει και κείνος συμφωνεί κάποια φορά. Άν στή *Νύχτα με τίς μάσκες* (δλ. Σ.Κ. 30), ό θά-

νατος πού έφερνε ό Μπούγκμαν είχε τό αντίκρουσμά του σ' αυτό τό σχεδιασμένο, τακτικό, υπερρεαλιστικό μούωμα πόλης πού συνιστούν τά περιχωρα του Λός Άντζελες, εδώ αντίστροφα, ό ολοκληρωτικός θάνατος πού άπειλεί τόν πλανήτη φωλιάζει κιόλας στήν πλήρη άταξία, άποσύνηση και εγκατάλειψη τής μητρόπολης.

Στή συλλογική εικονοπλασία τής σύγχρονης Αμερικής, ή Νέα Υόρκη βρίσκεται εδώ και πολύ καιρό (τουλάχιστον μέχρι τήν πρόσφατη έκστρατεία για τήν άποκατάσταση τής) στον αντίποδα τών νέων άστικων περιοχών πού άπλώνονται στήν ήπειρο από τό Λός Άντζελες ως τό Μαϊάμι, είναι ή δρώμικη, επικίνδυνη πόλη πού άφείθηκε νά σάπισει, συγκεντρώνοντας όλα τά προβλήματα και τά κακά πού άπέφυαν οι άλλες (εγκληματικότητα, διαφθορά, άναρχία, συμφορηση, μόλυνση κλπ.). Έμφανίζοντας αυτές τίς εικόνες στήν πιό άκραία τους προβολή, ό Κάρπεντερ δείχνει τό σημείο όπου ή αντίθεση τους (φανταστική και φορτισμένη ιδεολογικά) έξαφανίζεται, εκεί όπου οι δύο όψεις άλληλοεπικαλύπτονται, αντίστροφοντας άπλά, σάν άρνητικό προς θετικό, ή μία τήν άλλη.

Τί γίνεται άλήθεια όταν μία πόλη όρσει οι *έξορσει* συστηματικά τά σημεία και τά τέρατα πού τής περισσεύουν; Οι ταινίες του Κάρπεντερ δίνουν δύο άπαντήσεις: απ' τή μία, οι έξόρσοι παίρνουν μάχι τους τή ζώη και τό ξεχείλισμα τής πόλης, κι έπιστρέφουν κάποτε σά σχήματα θανάτου για νά τής δώσουν τή χαριστική βολή (ή συμμορία τών έκδικητών στο *Σταθμός 13 δέχεται επίθεση*, οι καταραμένοι πειρατές στήν *Ουίχλη*, ό μικρός φονιάς-Μπούγκμαν στή *Νύχτα με τίς μάσκες*). Άπ' τήν άλλη εμφανίζονται συγκεντρωμένοι άλλου, σάν υπολείμματα θανάτου, σέ τόπους έξορίας κι εγκατάλειψης πού παρασύρουν ραγδαία στον κοροεμό και τήν κατάφρεση (ό υπόκοσμος τών καταδικασμένων στήν *Απόδραση από τή Νέα Υόρκη*). Και τίς δύο φορές *μιά πόλη πεθαίνει*, σέ συνθήκες διαφορετικές αλλά μουσικά συνηφασμένες. Έτσι άν τό σχήμα τών Μπούγκμαν παραπέμπει σέ κάποια κοινωνική πραγματικότητα, είναι μόνο στον άλλόκοτο κόσμο τής Νέας Υόρκης του 1997 (μήπως ό μικρός φονιάς δέν έξορίστηκε κι αυτός για χρόνια σ' ένα αερολ.); Κι άν θέλουμε νά φανταστούμε άλλους τόπους έξω απ' τήν πόλη-φυλακή, ξεχωρους αλλά όμοιογενείς προς τίς εγκαταστάσεις του Κράτους, πως νά μών είναι τά έρημικά προακτιά τών προηγούμενων ταινιών;

Υπολείμματα πόλης

Η Νέα Υόρκη τής *Απόδρασης*... είναι λοιπόν ή άλλη όψη, και μάλιστα ή φυσική απόδραση (τό απόδραμα) ενός γνοφριμου πια Λός Άντζελες. Η εικόνα τής Νέας Υόρκης κι ό θάνατος τής φαίνεται ν' άποφρύνουν από μία θεματική σύσφιωση *υπολειμμάτων*, σημείων και υλικών δηλαδή, πού έχουν άποκοπεί από τόν ιστό τής ζωντανής πόλης (άφήνοντας έτσι πίσω τους άποστειρωμένους και άδειους τους οικισμούς των προαστίων), και μετατρέπονται από περιουσία κι ετερογένεια τής

1. «...άν λάβουμε υπ' όψη μας ότι τά προνομιακά πεδία τής Δύσης είναι ή θάλασσα πριν γίνει ό ουρανός, καταλαβαίνουμε καλύτερα τή δύναμη του ου-τόπου πού τήν κινεί. Δέν υπάρχουν ούτε έθνη ούτε λαοί μέσα στή θάλασσα και τόν ουρανό, μόνο κράτη και δυνάμεις πού οι νόμοι τους άποφρύνουν καταθειλαιν από τό χρησιμοποιούμενο στοιχείο: σύμφωνα με τό παλιό ρητό, εκεί δέν κυβερνάει κανείς, απλώς είναι κυρίαρχος». Paul Virilio, *L'Insécurité du Territoire*, Stock, Παρίσι, 1976, σ. 104.

2. Αυτή ή αντίπαράθεση του πάνω και του κάτω υπάρχει σέ παλιότερες ταινίες έπιστημονικής φαντασίας, όπως ή *Μητρόπολη του Λάνγκ*, όπου ή εξουσία έλέγχει πάλι τόν άέρα και έβρνεϊ στή ψηλά επίπεδα και τούς κρηματικούς κήπους τής πόλης ένώ οι εργατές δουλεύουν στή ύπόγεια εργοστάσια τής. Όμως εκεί, ή συμβολική διάταξη του χώρου παρουσιάζει ακόμα μία φυσική έσοστειρη σύνηχεια και ροή (από τήν κορυφή ως τά θεμέλια τών κτιρίων μέσ από τίς σκάλες και τούς ανέλικυτήρες) που έπιτρέπει τήν κοινωνική ιεραρχία κι έπικοινωνία, τήν εκμετάλλευση και άνακρίβωση των μάζων, αλλά και τήν έξοδό τους τειλά από τούς χώρους του εγκλεισμού και τήν απείλητη τους ανέλιξη ως ένα εν-

άστικής ζωής³, σέ ερείπιο, απόρριμμα κι απόβρασμα⁴, νεκρή ύλη, σκοτεινή μνήμη, σκιά χωρίς σώμα⁵. Η Νέα Ύορκη είναι μία έρειπωμένη νεκρόπολη, ένας μολυσμένος σκουπιδότοπος, ένα νεκροταφείο αυτόκινητων, μία άποικία έξοριστων, ένα τσίρκο μασακαράδων, ένα θέατρο σκιών, ένα φάντασμα της μνήμης.

Μακριά από τους τυποποιημένους, καθαρούς και υπερλειουργικούς χώρους των προαστίων, οι δρόμοι της είναι γεμάτοι από άμορφες μάζες σκουπιδιών, τὰ πατώματα από αγέλες ποντικιών και οι τοίχοι από τσέρωματα γραφίτη. Τά κελύφη της, φθαριμένα και διάτρητα, βρίσκονται παραδομένα σέ περιθωριακές χρήσεις: οι δημόσιοι χώροι έχουν γίνει καταλύματα άληθων, ή Δημοτική Βιβλιοθήκη άντρο του Έγκρεφαλου, τó άκίνητοποιημένο τραίνο στρατηγείο του Δούκα, ό σωρός των αυτόκινήτων όχιρώμα που όρίζει τó γκέτο μιάς ομάδας, ενώ ή πομπή των αυτόκινήτων άποικιατική παρέλαση της έξουσιας με έπικεφαλής τó άμάξι του Δούκα, σιδερόφρακτο και στολισμένο με άναμμένους πολυέλαιους (στη μεγάλη παρέλαση του νεοϋρκέζικου λαού πρόσ της έλευθερία ό Δούκας ήλποχεται μάλιστα να τó διακοσμήσει με τó ύπόλειμμα του Σνέικ – «άπ' τó λαϊμό και πάνο!»).

Άν και ή κίνηση στην πόλη είναι περιορισμένη, οι πρωταγωνιστές δέ βρίσκονται εδώ, όπως στις προηγούμενες ταινίες, στό δομημένο περιβάλλον μιάς όσο γίνεται πιο συμβατικής, μοναχικής και σπάνιας ανθρώπινης παρουσίας. Οι κομπάρσοι γεμίζουν τó χώρο κάθε φορά που ένας περιθωριακός κόσμος μειονοτήτων, άπόκληρων και πάνκς – οργανωμένους σέ ομάδες με χτυπητά όνόματα (Τρελλοί, Ζόρικοι, Νεκροκεφαλές) και παρδαλά κοστούμια, στολίδια και χτενίσματα (συνδυασμένα άπομεινάρια άπ' όλες τις μόδες του αιώνα) – παραδρίσκεται συλλογικά στό κνηγι της τροφής, στην καταδίωξη των ξένων, σ' ένα σώου τραβεστί ή σ' ένα μάσταρδο θέμαμα κάτς και ρωμαϊκής μονομαχίας.

Μόνο ή άπομακρη τεχνητή εικόνα του ηλεκτρονικού ραντάρ θυμίζει εδώ τις διάφανες και γραμμικές διατάξεις των προαστίων. Άπό κει και πέρα, ένας άποσπασματικός και σκούρος φωτισμός διαστρέφει συστηματικά τις άνοιχτές προοπτικές, τις εύθυγραμμίες όδοús, τις όρθογώνιες διασταυρώσεις και τις κυβικές κατασκευές της γεωμετρικής πολεοδομίας του Μανχάταν. Τά σήματα και οι όγκοι των πραγμάτων διαχέονται μέσα στις σκιές, ενώ οι μορφές των ανθρώπων γίνονται φευγαλέες κι άνησυχητικές⁶: σάν τις σκιές των ζωντανών νεκρών που ξεπροβάλλουν μέσ άπ' τή γή και σήηνον στά σκοτάδια, σάν τó φάντασμα της ξανθιάς άγνωστης που φανερώνεται μέσ άπ' τó σκοτάδι και χάνεται λίγες στιγμές μετά κάτω άπ' τή γή.

Τέλος, ενώ ή προαστιακή ζωή στήνεται πάνω στην άπουσία της ιστορίας και της μνήμης (τό μόνο ιστορικό μνημείο του Χάντονφληντ ήταν τó σπίτι του Μπουγγιμαν, τó μοναδικό ντοκουμέντο ή φανταστική ταινία του Χώκς, *The Thing*, που έδλεπαν τά παιδιά στην τηλεόραση), ή Νέα Ύορκ-

κη θάβει τó παρελθόν της κάτω άπ' τó στρώμα της καταστροφής. Οι κάτοικοί της θυμούνται ακόμα τούς ήρωες του πολέμου και τά όνόματα της πόλης, μόνο που, όπως θ' ανακαλύψει σέ μία εφιαλτική περιήγηση ό Σνέικ, τó Broadway δέν είναι πιά αυτό που ήταν...

Άν μιά ένιαία λογική συνδέει αυτές τις αντίστροφες εικόνες σάν κατάλοιπα της ζωντανής πόλης – καθαρά κι άπέριττα άπ' τή μιά, άμορφα και περιττωματικά από τήν άλλη – ή Νέα Ύορκη της *Άπόδρασης*... είναι ό κατεξοχην *χώρος του υπολείμματος*. Διαφέρει έτσι, παρά τή φανταστική συνθήκη του έγκλεισμού που τήν όρίζει, από ένα κλασικό *χώρο καθειρώξης* (όπως ή φυλακή, τó άσυλο, τó στρατόέδοτο συγκεντρώσης), που προουποθέτει άυστηρή έσωτερική τάξη, διαφάνεια, λειτουργικότητα και πειθαρχία καθώς και τήν παρουσία των φυλάκων στό χώρο. Ένα τέτοιο πρότυπο ακολουθούν ίσως περισσότερο οι χώροι έξω από τή φυλακή (με τούς μακρόστενους διαδρόμους, τις έρημητικά κλειστές αίθουσες, τά όπτικοακουστικά σήματα, τούς όπλιμένους φρουρούς) όπου οδηγείται, παγιδεύεται και χειραγωγείται (στην αρχή άλυσοδέτος) ό κρατούμενος Σνέικ. Άντίθετα, μπορεί κανείς να τριγυρίσει ή να κρυφτεί με άρκετή άνεση στην φυλακιωμένη πόλη, μπορεί ακόμα και να καθήσει, όπως ό Σνέικ, σέ μιά καρέκλα στην μέση του δρόμου.

Η Νέα Ύορκη δέν είναι ένα «μέσα» άπομονωμένο από τόν έξω κόσμο, όσο ένας Κάτω Κόσμος έξόριστος από τή Βασιλεία των Ουρανών, ένα τεράστιο δόχειο όπου πετούν τά περιττώματά (σάν ταν συντρίμια του προεδρικού άεροπλάνου στην πλατεία) και εκκενώνουν έτσι τόν κόσμο τους οι κύριοι των αϊθέρων⁷, μιά άνοχύρωτη πόλη λίγο πριν τó τέλος και των δύο κόσμων – «COLON...» λέει ό γραφίτης του τοίχου: άποικία; πρωκτός; άνω και κάτω τελεία;

Άντίστροφη μέτρηση

Ό χώρος του υπολείμματος δέ θά μπορούσε να υπάρχει παρά μέσα σ' ένα *υπόλοιπο του χρόνου*. Πρώτα τó έτος – 1997: Άρκετά μακριά από τó 2000 ώστε να μήν πρόκειται για μιά άκροβασία στις μεγάλες καμπίες τού χρόνου, για τó έτος μιάς Άποκάλυψης (1999) ή μιάς νέας Όδύσειας (2001) τού κόσμου. Άλλά κι άρκετά κοντά στό 2000 ώστε ή περιπέτεια να τοποθετείται στά τελευταία υπολείμματα του 20ού αιώνα, όταν όλες οι Μεγάλες Ιστορίες, Άξεις ή Επαγγελίες που νύεθηκε στην πορεία του, έχουν γίνει κουρέλια (σάν αυτά που συνιστούν τó διάτρητο παρελθόν των ήρώων – ό Σνέικ: ήρωας πολέμου, μονόφθαλμος περπατής και κατάδικος), και τó σύστημα διαπραγματεύεται άπλώς τήν τελευταία προθεσμία του.

Ύστερα οι ώρες – 22 μέχρι τó τέλος. Τό άπλωμα της καταμέτρησης του κρίσιμου χρόνου σ' όλη τήν επιφάνεια της ταινίας (κι όχι μόνο στό τέλος όπως συνηθίζεται στις κλασικές περιπέτειες), δέν πολλαπλασιάζεται άπλώς τρομακτικά τó έφε της, αλλά τήν κάνει συστατικό στοιχείο της άφήγησης,

διάμεσο επίπεδο ίσορροπίας και διαπραγμάτευσης (μπροστά στόν καθεδρικό ναό). Άντίθετα εδώ, οι Άρχεις έχουν «άπογειωθεί» όριστικά από τήν πόλη, έχουν εγκαταλείψει τούς ουρανοξύστες (π.χ. τού World Trade Center), αφήνοντας ένα κενό που άποδοθεί άμετάκλητα τούς δύο κόσμους και δέν επιτρέπει παρά τόν άπομακρωμένο έλεγχο και τήν καταστολή κάθε άπονενομηνης άπόπειρας διαφυγής.

3. Ρόλο που κρατάνε ακόμα στό *Μανχάταν* τού Γούντνυ Άλλεν: εικόνες όπου αυτή ή περίσσεια των σημείων (άγνωστοι διαβάτες, περαστικά αυτόκινητα, άνοιχτά μαγαζιά, φώτα και θερμούδι) λειτουργεί σά φόντο στην κίνηση των προσώπων, άντι να προβάλλει άτελειήματα (κρότοι, σκιές, χαλάσματα) και να διαταράξει τή σκηνή.

4. Τά Σκουπίδια των Γουάιτλολ-Μόρρισεϋ δείχνουν κάποιες άλλες υπερρεαλιστικές εικόνες του περιθωρίου της άστικής ζωής, εστιάζοντας άσφικτικά σέ έσωτερικούς χώρους που γεμίζουν άχρηστα ύλικά και πράσινα, και μεγεθυνόντας υπερβολικά τις άσήμαντες και φευγαλέες κινήσεις κι αντίδρασεις των προσώπων.

5. Τά θρόιλλερ και τά φίλμ τρένου, είδη συγγενικά με τήν *Άπόδραση*... αναδεικνύουν πάντα αυτές τις σκοτεινές τρύπες και ρογμές της άστικής ζωής, χωρίς όμως νά άποσταθεροποιούν σέ τέτοιο βαθμό τήν εικόνα της πόλης.

6. Η είσβολή της Όμιχλης στό όμάνυμο έργο τού Καρπετρο έχει ένα ανάλογο καταλυτικό έφε στό διάφανο περιβάλλον της παραλιακής πόλης.

7. Σάν τó Θεό που, όπως έλεγε ό Λούθηρος, εύτυχώς μεμινά, άλλώς τά περιττώματά μας θά σχημάτιζαν ένα σωρό πού θά έφτανε μέχρι τόν ουρανό, έξελείφοντας τή διαφορά του ουρανού και της γής.

διαρκή υπόμνηση πώς οι ήρωες, η πόλη κι ολόκληρος ο κόσμος ζούν μια λανθάνουσα ζωή, μια αναβολή θανάτου που ξαφνικά - από την αρχή της περιπέτειας - μπαίνει στην τελευταία της φάση.

Ο Σνέικ τρέχει σ' έναν αγώνα ενάντια στο χρόνο: δεν προλαβαίνει να σώσει την Ξανθιά άγνωστη, τον Έγκεφαλο και τον ταξιτζή, δεν έχει καιρό να πείσει τη Μάγκυ να τον ακολουθήσει, ένα ελάχιστο περιθώριο χωρίζει το πέρας της αποστολής του από το θάνατο που τον απειλεί, ένα τελευταίο υπόλοιπο χρόνου απομένει ως τη σωτηρία ή

το τέλος του κόσμου.

Τά περιθώρια του χώρου και του χρόνου είναι οι τελευταίες «πρώτες ύλες» της Δύσης, κι όπως δείχνουν τα ηλεκτρονικά ρολόγια και ραντάρ, τ' αποθέματά τους εξαντλούνται ραγδαία.

Ἄδυνατες επικοινωνίες

Μαζί με το χώρο και το χρόνο, κάτι άλλο φαίνεται να εκλείπει σ' αυτή τη συμβολική γεωγραφία του 1997: η συνοχή του συστήματος, η *επικοινωνία* ανάμεσα στον Πάνω και τον Κάτω Κόσμο που πλησιάζει στο σημείο μηδέν. Ο χωρισμός του Κράτους από την κοινωνία της πόλης έχει προχωρήσει σε τέτοιο βαθμό που, απαγωγή δέ σημαίνει την εξαφάνιση κι απόκρυψη του ομήρου σε κάποιο ερημικό κρησφύγετο, έξω από ένα κοινωνικό σώμα που θα διαπερνούσε ακόμα το δλέμμα της εξουσίας, αλλά την απόσπασή του από τους σύρνους και την επαναφορά του στην καρδιά της πόλης που έχει γίνει σκοτεινή και αδιαπέραστη για τις Ἀρχές.

Οι σχέσεις, τα δλέμματα, τα περάσματα και οι συγκρούσεις ανάμεσα στους δύο κόσμους διαμεσολαβούνται (κι απαγορεύονται ή επιτρέπονται) από *τεχνητές προσθήκες και ομοιώματα*. Η έξοδος από το Μανχάταν εμποδίζεται από τὰ τείχη, τὶς ναυροθετημένες γέφυρες, τὰ περιπολικά ελικόπτερα, και γίνεται δυνατή τελικά χάρη σ' ένα χάρτη κι ένα ταξί. Ἀλλά και ἡ είσοδος είναι προβληματική: τὸ πρώτο αεροπλάνο κάνει μιὰ θουτιά θανάτου, τὸ δεύτερο ἕνα ταξίδι χωρίς ἐπιστροφή: τὰ μηχανοκίνητα θωρακισμένα σώματα τῆς Ἀσφάλειας περιορίζονται σὲ τυφλές και ἀκαρπές ἐπιδρομές-ἀστραπή.

Οι ἐξόριστοι δὲ μπορούν νὰ ξέρουν τὴν ἀλήθεια γιὰ τὸν κόσμο (νομίζουν ὅτι ὁ Σνέικ κι ὁ Πρόεδρος μπλοφάρουν), δὲ μπορούν νὰ δουν παρὰ τὰ ἀνδρείκελα τῆς ἐξουσίας (τοὺς φρουρούς - και κάποια στιγμή τὸν πρόεδρο, που εἶναι τὸ ἴδιο). Μά και οἱ Ἀρχές δὲ γνωρίζουν τὰ κατατόπια τῆς πόλης γιὰ νὰ παρέμβουν οἱ ἴδιες στὸ ἐσωτερικὸ τῆς, τὰ ελικόπτερα και οἱ πύργοι ἐλέγχου δὲν τοὺς παρέχουν παρὰ αὐτὴ τὴν κάθετη και γενική, φυσική ἢ τεχνητὴ θέα τοῦ Μανχάταν, σὰ σχεδιαστικὴ μακέτα ἢ στρατιωτικὸ στόχο.

Ἄομοιωμα ἡρώων

Τὸ ἴδιο κενὸ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα που ἀνήκουν σὲ διαφορετικούς κόσμους, και εἰδικότερα ἀνάμεσα στους κατοίκους τοῦ Πάνω και τοῦ Κάτω Κόσμου και τὸν Σνέικ, που σάν κρατούμενος και ὄργανο μαζί τῶν Ἀρχῶν δὲν ἀνήκει σὲ κανέναν (ὅταν στὸ τέλος ὁ Διοικητὴς προσπαθεῖ νὰ τὸν προστασιαστῆ και τὸν ἀποκαλεῖ γιὰ πρώτη φορὰ μὲ τὸ προσφιλὲς του πολεμικὸ ψευδώνυμο, Σνέικ (Φίδι), ἐκεῖνος ἀντιστρέφει τὸ ἐπιμωνο «Λέγε με Σνέικ» τῆς πρώτης τους συνάντησης - «Λέγε με Πίλοσεν!»). Δὲν εἶναι οἱ ἐπιθυμίες, οἱ ἀποθήρες, οἱ ἐμπάθειες και οἱ συννενοχές που συνδέουν αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους, κάνοντας τοὺς συντρόφους ἢ ἀντιπάλους, ἀντίζηλους ἢ ἐραστές, αὐτοὺ νὰ ἐπιλυθῶν σ' ἕνα κορυφωμα συναισθη-

πόλη (του Φρίτς Λάνγκ): οἱ ἐργάτες στὰ θεμέλια ἐνὸς ἱεραρχημένου χώρου.



ματικής και δραματικής εντασης. Οι αποσπασματικές αναφορές σ' αυτό το κλασικό χολιγουντιανό μοντέλο μένουν μετέωρες κι εκφυλίζονται με τόση ταχύτητα και αυτοειρωνεία, που υπογραμμίζουν τελικά την απόσταση τών προσώπων (κι όχι κάποια δραματολογική ατέλεια τους), τά τυφλά βλέματα και τ' νεκρά ομοιώματα, τίσ ψυχρές μηχανές και τ' άπατηλά τεχνάσματα που παρεμβάλλονται ανάμεσά τους⁸.

Η καμικάζι τρομοκράτισσα έκφωνει ένα παράφορο επαναστατικό λόγο αλλά ή αυτοκτονία της δέ γίνεται αισθητή από τίσ Άρχές παρά μέσ από την ηλεκτρονική εικόνα του ραντάρ. Ο Πρόεδρος αποχαιρέτά μέ μιά μελοδραματική ευχή τούς συνεργάτες του τήν ίδια στιγμή που τούς εγκαταλείπει στο καταδικασμένο σκάφος διαφεύγοντας μέ μιά σωσίσια κόκκινη βολίδα.

Παρά τό ανταγωνιστικό παιχνίδι που παίζει μέ τό Διοικητή, ό Σνέικ δέ δέχεται τελικά τήν αποστολή του σάν πρόκληση από έναν αντίπαλο, ούτε σάν άθλο για ν' άποδειχτεί άξιος τής φήμης του ή να σώσει τόν κόσμο (κάτι που, όπως λέει ό Διοικητής, δέν τόν ενδιαφέρει), αλλά σάν ένα ψυχρό έκδιασμό ύλοποιημένο στίς θανατηφόρες κάψουλες που τού φυτεύουσιν στίς άρτηρίες, κι έναν άπε-

γνωσμένο άγωνα για να σώσει τό τομάρι του. Κάνει τή δουλειά του χωρίς ήρωικές εξάρσεις και περιττές θυσίες, μέ μιά επαγγελματική ψυχρότητα και άκρίβεια που μετριέται κάθε στιγμή στο ρολόι του. Δέ δείχνει κανένα προσωπικό ενδιαφέρον για τόν Πρόεδρο που σέρνει πίσω του. Δέ συγχωρεί ή τιμωρεί ό ίδιος τήν παλιά προδοσία του Έγκεφαλου παρά, χάρη σ' ένα όπλο, ένα χάρση, ένα όχημα, μιά κασέτα, τόν άκολουθεί σέ νέες συναλλαγές και ξεπουλήματα. Μέ τόν τρομερό Δούκα, που «πεθαίνεις άμα τόν δείς», που τού σακατεύει τό πόδι και τόν καταδιώκει μέχρι θανάτου, ό Σνέικ συγκρούεται μόνο έμμεσα (νικώντας μέ πονηρία τόν τερατώδη μονομάχο του), χωρίς ποτέ να φτάνει σέ μιά προσωπική άναμέτρηση. Τέλος, τόν διασκεδαστικό ταξιτζή που τόν θαυμάζει, τήν ξανθιά άγνωστη που τόν προκαλεί, τή γοητευτική Μάγκυ που ανταλλάσσει μαζί του ένα έντονο βλέμμα, τό κοινό τής μονομαχίας που μεταστρέφεται και τόν έπνευσμεί - εκείνους δηλαδή τούς ανθρώπους που κάποια στιγμή βλέπουν τόν ήρωα μέ τά μάτια τής έπιθυμίας και θά μπορούσαν να γίνουν καθρέφτες του - ό Σνέικ δέ μπορεί, κι ούτε ενδιαφέρεται πολύ, να τούς σώσει. Όταν τελειώνει τό έργο του, δέν έχει ανάγκη πιά να έκδικηθεί,

8. Όπως τό τεχνολογικό σύστημα (τηλεσκόπιο, τηλεφώνo, μαγνητόφωνο, μικρόφωνα, τηλεσκόπιο - παιχνίδι) που παρεμβάλλεται ανάμεσα στόν ήδονοβλεψία και τή γυναικία κι έξουδετερώνει τούς πόθους και τά βλέμματα, στο Κάπρις μέ κοιτάζει τού Κάριπτερ (βλ. κριτική Χρ. Β., Σ.Κ. 30).

Νέα Υόρκη 1977: ό Σνέικ Πλίσκεν (Kurt Russell) σέ έπιφυλακή καθώς ό ύπόκοσμος προβάλλει μέσ άπ' τίσ τρύπες τής πόλης



όπως υποσχέθηκε, το Διοικητή, σε μία προσωπική μονομαχία: τού την έχει φέρει κιόλας, αλλάζοντας δυό κασέτες...

Αν η μοναδική εξαίρεση σ' αυτό τόν τύπο σχέσεων (ή μόνη συμβολική πράξη θανάτου που σπάει την ψυχρή τους επιφάνεια) επιβεβαιώνει τόν κανόνα, είναι επειδή ακριβώς δέν αφορά τόν Σνέικ άλλα δύο ανθρώπους τού Κάτω Κόσμου: τόν Έγκεφαλο που έχει μόλις σκοτωθεί και τή Μάγκυ που τήν τελευταία στιγμή γυρίζει τήν πλάτη στην έξοδο για νά πεθάνει μαζί του.

Από τήν άλλη μεριά, αυτή ή απόσταση τού Σνέικ από τούς ανθρώπους τών δύο κόσμων είναι ή δύναμή του, αυτό που τού επιτρέπει νά κινείται τόσο αποτελεσματικά και νά ξεγλιστράει «σά φίδι» απ' τόν ένα στόν άλλο, να είναι αυτός τó Μεγάλο Μέσο μέ τó Τυφλό Μάτι που συγκεντρώνει τίς εικόνες και τά βλέμματα, ό Τελευταίος Ύπερηφωας μέ τó στυλ τού Περιθώριου και τά άξεσουάρ τής Έξουσίας, τó Τέλειο Όμοιομα και τών δυο, που μεταστρέφει μέ μιά κίνηση τήν άλήθεια και τήν τύχη τού κόσμου.

Αν ένα πρόσωπο σώζει και καταστρέφει απ' τή μία στιγμή στην άλλη τόν πλανήτη - που άλλωστε ή αιχμαλωσία ενός πάλι προσώπου έβαλε σέ κίν-

δυνο - δέν είναι γιατί ή ταινία παρουσιάζει για άλλη μία φορά τó μυθικό κόσμο τής άτομικής πρωτοβουλίας, έλευθερίας και δράσης (ό Σνέικ δέν αναπτύσσει καμία πρωτοβουλία, αρπάζει μόνο τίς εύκαιρίες που τού δίνονται· κι ό Πρόεδρος δέ φαίνεται νά 'χει ούτε δύναμη, ούτε προσωπικότητα). Είναι γιατί στόν κόσμο τής ταινίας (κι άραγε όχι τόν δικό μας;), τó σύστημα και ή επιβίωση ή ό θάνατος του δέν είναι ζήτημα συσχετισμού δυνάμεων άλλα ζήτημα προσομοίωσης και σκηνοθεσίας τής έξουσίας, έντύπωσης και μεταστροφής τής «πραγματικότητας»⁹, όχι από ήρωικά άτομα άλλα από όμοιώματα ήρώων.

Η μηχανή τού πολέμου

Έξω από τή φυλακισμένη πόλη, τó Κράτος είναι μόνο και περιστρέφεται στό κενό τού κόσμου, άπογυμνωμένο από οποιοδήποτε έρεισμα, σά νά μήν υπάρχει άλλη κοινωνία από κεινή τής έξουσίας, τού υπολείμματος και τού θανάτου, και σάν αυτό νά μήν υπάρχει παρά για χάρη τής. Όμως τó Κράτος που άρνείται νά δει τó θάνατο τής μητρόπολης, που άρκείται νά συσσωρεύει υπολείμματα και νά χειραγωγεί όμοιώματα τού κόσμου, γίνεται

Μανχάτταν (τού Γούντυ Άλλεν): οι πρωταγωνιστές μέ φόντο τή γέφυρα και οι λεπτές άρμονίες τού περιβάλλοντος.

9. « Η ίδια ή εξουσία δέν πέρασε πάντα τόν εαυτό της για τήν έξουσία, και τó μυθικό τών μεγάλων πολιτικών ύπηρε ή επίγνωση ότι ή έξουσία δέν υπάρχει. Ότι δέν είναι παρά ένας προοπτικός χώρος προσομοίωσης, όπως ήταν κι εκείνος, ό εικαστικός χώρος, τής Αναγέννησης, και ότι αν ή έξουσία γοητεύει, είναι ακριβώς (κάτι που οι άφελείς θεατές τής πολιτικής δέ θά καταλάβουν ποτέ) επειδή είναι προσομοίωμα, επειδή μεταμορφώνεται σέ σημεία και έφευρισκείται μέσ απ' τά σημεία (γι' αυτό και ή παρωδία, ή μεταστροφή τών σημείων ή ή πλειοδοσία τους μπορεί νά τήν θίξει πιο σύσαστικά απ' όποιοδήποτε συσχετισμό δυνάμεων).»
Jean Baudrillard, *Oublier Foucault*, Gallée, Παρίσι, 1977, σ. 80-81.



...ιδίο ένα ομοίωμα εξουσίας πάνω στην κοινω-
νία, εύθλωτο στην πιό άνεπαισθητη μεταστροφή
των δεδομένων, ένα απόστημα της φυλακισμένης
πόλης που τό στοιχειώνει η παρουσία του θανά-
του.

Ο κόσμος του 1997 φαίνεται πραγματικά στοι-
χειωμένος από τις εικόνες ενός πολέμου, που πέρασε κάποτε (όταν ο Σνέικ έγινε ήρωας πετώντας πάνω απ' τή Σιδηρία...) κι άπορρόφησε τήν ενέργεια του συστήματος (άφήνοντας τό νυχτερινό Μανχάταν σέ συσκότιση, οδηγώντας το πίσω στην αρχαϊκή τεχνολογία των χειροκίνητων ή άτμοκίνητων μηχανών)¹⁰ σέ σημείο που νά κινδυνεύει από στιγμή σέ στιγμή νά καταρρεύσει προς τά μέσα, όπως ύποδηλώνει ή άπειλή τής «πυρηνικής σύντηξης».

Σέ μιά τέτοια κατάσταση, πολιτική εξουσία δέν υπάρχει. Υπάρχουν μόνο οι δυνάμεις τής Ασφάλειας που διατηρούν τόν έλεγχο, συγκεντρώνουν και έπενδύουν (με τή συνδρομή τής έπιστήμης και τής τεχνικής) τά ύπολειμματά τής ενέργειας σέ έξολετισμούς και έπιχειρήσεις αστυνομικο-στρατιωτικού χαρακτήρα, και συντηρούν έτσι τή μηχανή του πολέμου και τό φάντασμα του θανά-

του. Αυτό που τις ενοιάφεται δεν είναι μια διαρκής ειρήνη ή μια όριστική νίκη, αλλά αυτή ή οικονομία τής ενέργειας, του τρομού και τής βίας που επιτρέπει τήν παρατεταμένη χρησιμοποίησή τους (τή στιγμή που τό ολοκαύτωμα φαίνεται νά 'χει άποτραπεί, ό Διοικητής με τή μαύρη στολή, τό δραχιόλι και τό σκουλαρίκι του πολέμαρχου, καλεί τόν ήρωα του πολέμου νά συνεργαστεί μαζί του σέ νέες έπιχειρήσεις).

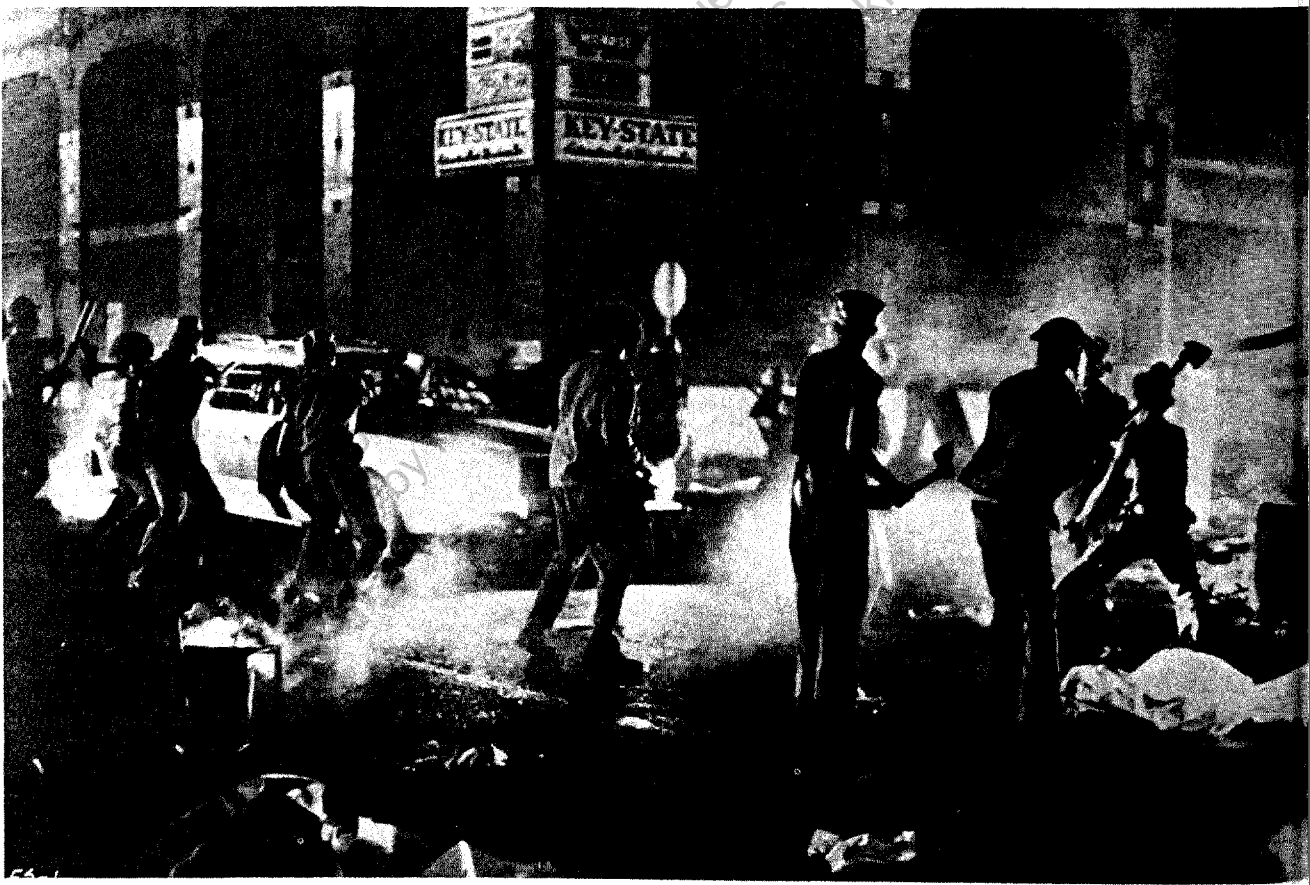
Η σκηνοθεσία τής εξουσίας

Όμως γιά νά διατηρηθεί ένα τέτοιο σύστημα, γιά νά μεταθεθεί όσο χρειάζεται ό όριζοντας τής πυρηνικής καταστροφής, πρέπει νά σωθεί ή *εικόνα τής εξουσίας*, ή έντύπωση τής πολιτικής άπόφασης και τής προσωπικής έπιλογής, σ' αυτή τή μυθική συνάντηση κορυφής που μένει πάντα έξω από τό χώρο και τό χρόνο τής ταινίας.

Αυτόν ακριβώς τό ρόλο καλείται νά παίξει ό Πρόεδρος («Πρόεδρος τίνος;» ρωτάει ειρωνικά ό Σνέικ) σάν όμοίωμα πολιτικού ήγέτη που στερείται ακόμα και τήν άμεσότητα του λόγου του άφου ή κοσμοϊστορική του ανακοίνωση είναι κιόλας πε-

10. Εικόνες που θυμίζουν τό blackout τής Νέας Υόρκης ή, ακριβέστερα, τήν ύπαρκτη σήμερα άπειλή του λεγόμενου «Πυρηνικού Ήλεκτρομαγνητικού Παλμού»(NEMP), που προκύπτει από τήν έκρηξη άτομικής βόμβας σέ μεγάλο ύψος από τήν επιφάνεια τής γής κι έξουδετερώνει κάθε μορφή ηλεκτρικής ενέργειας αφήνοντας άθικτους τους άθρώπους.

Σ' ένα εφιαλτικό Broadway, οι κατάδικοι μπλοκάρουν τό αυτοκίνητο των δραπέτων.



ρασμένη σέ κασέτα. Ὡστόσο, γιά νά φτάσει σ' αὐτόν τόν ὕστατο ρόλο, θά ὑποσέι μιά πραγματική δοκιμασία μῆσης στὸν Κάτω Κόσμο (ἀντιθέτα μὲ τὸν Σνέικ πού κάνει λίγο-πολύ τὸ ἐπαγγελματικὸ του ταξίδι), θ' ἀναγκασεῖ νά ἐκτελέσει ἓνα ὀλόκληρο ρεπερτόριο ρόλων, ἀποδεικνύοντας μὲς ἀπὸ ἐκπληκτικὲς ὅσο καὶ διασκεδαστικὲς μεταμορφώσεις ὅτι ὁ Πρόεδρος τῶν ΗΠΑ, ὅπως καὶ κάθε Κράτους, μπορεῖ νά εἶναι: ἓνας δημόσιος ὑπάλληλος πού δένεται μὲ χειροπέδη στό χαρτοφύλακα του καὶ κρύβεται μέσα σ' ἓνα κόκκινο αὐγὸ· ἓνας εὐνοουσιασμένος ὄμηρος πού ἀναγνωρίζεται ἀπὸ τὸ ὑπόλειμά του (τὸ κομμένο του δάχτυλο)· ἓνα ἐξευτελισμένο καὶ τρομοκρατημένο ἀνδρεϊκελο-στόχος σ' ἓνα παιχνίδι σκοποβολῆς ὅπου ὁ βασιλιάς τοῦ ὑποκόσμου δοκιμάζει τὸ καινούργιο πιστόλι του· μιά τραβεστί μὲ ξανθιά περούκα δεμένη πάνω στὴν ἀμερικάνικη σημαία· ἓνας ἐξάλλος ρατσιστής πού βλαστημαίει ἐναντία στοὺς «καταραμένους ἐρυθρόδερμους»· ἓνας ἐκδικητικὸς πιστολάς πού, ἀπὸ θέση ἰσχύος ἐπιτέλους, πυροβολεῖ μὲ λύσσα τὸ διώκτη του· ἓνας ἐκπτωτὸς ἄρχοντας πού φυγαδεύεται μακριὰ ἀπὸ τὸν ἐγκάθειο «λαὸ του».

Μετὰ ἀπ' ὅλα αὐτὰ, ὁ Πρόεδρος εἶναι ἓνας ὠρμος τηλεοπτικὸς ἀστέρας πού βάφεται κι ἀπαντάει, μὲ μπλαζέ κι αὐτάρεσκο ὕφος στὴ δημοσιογραφικὴ ἐρώτηση τοῦ Σνέικ – «τὸ ἔθνος ἀναγνω-

ρίζει τίς θυσίες» ἐκείνων πού σκοτώθηκαν στὴ διάρκεια τῆς ἐπιχείρησης. Στιγμὲς ἀργότερα θά βγεῖ στὴν ὀθόνη τῆς τηλεόρασης γιά νά πρωταγωνιστήσῃ στὴ μεγάλη σκηνοθεσία τῆς ἐξουσίας,¹¹ ἢ μάλλον, καθὼς θ' ἀποδειχθεῖ, στὸ πιὸ ἀπίθανο γκάγκ τῆς ἱστορίας: ὅπου ὁ ἀμερικάνος πρόεδρος – ντίσκ-τζόκεϋ βάζει λίγη τζάζ ἀπὸ τὴ Νέα Ὑόρκη, ἀφιερωμένη ἐξαιρετικὰ στὸ παγκόσμιο μελλόθανато κοινὸ του.

Πουθενά

Ἀπόδραση λοιπὸν γιά πού;

Ὁ Πρόεδρος βγαίνει στὸν ἀέρα μὲ τὰ φτερά τῆς ἀνάλαφρης τζάζ – πρώτη φορά φαντάζει τόσο ἀμήχανος μπροστὰ στὴν τύχη τῆς ἀνθρωπότητας. Ὁ Σνέικ περιφέρεται ἀσκοπα στὴν ἐρημο τῆς Βασιλείας τῶν Οὐρανῶν, διαλύοντας τὴν κασέτα πού κλείνει μέσα τῆς τῆς τελευταίας λύσεις τοῦ συστήματος. Ξέρεῖ ὅτι ἐξόδος δέν ὑπῆρξε, ὅτι καμμιὰ ἀπόδραση δέν ἐγίνε ἀπὸ τὸν Κάτω Κόσμο, μόνο ἴσως μιά ἀνάληψη, πάνω ἀπ' τὰ τεῖχη τῆς πόλης, πρὸς τὴν κορυφὴ καὶ τὸ τέλος τοῦ κόσμου. Εἶναι εὐχαριστημένος ὄχι ἐπειδὴ σῶθηκε, ἀλλὰ ἐπειδὴ, σ' αὐτὰ τὰ σύνορα τῆς συμβολικῆς γεωγραφίας τοῦ αἰῶνα του, μπορεῖ νά μὴν πεθάνει πιά μόνος.

Κώστας Λιδιεράτος

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ: ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Κυκλοφοροῦν

1. Σ.Μ. *Αἰζενστάιν*: Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΦΙΑΜ Α' (μετάφραση: Ν. Παναγιωτόπουλος)
2. Σ.Μ. *Αἰζενστάιν*: Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΦΙΑΜ Β' (Μετάφραση: Κ. Σφήκας)
3. *Γιάννης Σολδάτος*: ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
4. *Δῆμος Θέος*: ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ (Γλώσσα – Λογοτεχνία – Κινηματογράφος)
5. *Βασίλης Ραφαηλίδης*: ΛΕΞΙΚΟ ΤΑΙΝΙΩΝ (Α' τόμος)

Ἐτοιμάζονται

6. *Βασίλης Ραφαηλίδης*: ΛΕΞΙΚΟ ΤΑΙΝΙΩΝ (Β' τόμος)
7. *Βασίλης Ραφαηλίδης*: ΛΕΞΙΚΟ ΤΑΙΝΙΩΝ (Γ' τόμος)
8. *Μπέλα Μπαλάξ*: Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΦΙΑΜ
9. *Χούγκο Μινστενμπεργκ*: ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
10. *Λέβ Κουλέσοφ*: Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
11. ΟΙ ΣΟΥΡΡΕΑΛΙΣΤΕΣ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ('Αρτώ, Μπρετόν, Μπουγιουέλ, Νταλί, Πρεβέ, Ἀραγκόν, Περὲ κ.λ.π.)

Ἐπίσης ἐτοιμάζονται τὰ ἀπαντα τοῦ Αἰζενστάιν σὲ μετάφραση Κ. Σφήκα.

Ἀνθολογία τοῦ Φίλμ

1. ΖΕΡΜΕΝ ΝΤΥΛΑΚ
2. ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ

11. Δέν εἶναι πολὺς καιρὸς πού ἓνας ἠθοποιὸς ἐγίνε στ' ἀλήθεια πρόεδρος τῶν ΗΠΑ· ἢ πού οἱ γάλλοι ὑποψήφιοι γιά τὴν προεδρία σκηνοθέτησαν μὲ πρωτοφανῆ ἐπιμέλεια τὴν τηλεοπτικὴ μονομαχία τους, κι ὕστερα τὴν ἐξαφάνισαν τῆς παλιᾶς καὶ τὴν ἐμφάνισαν τῆς νέας ἐξουσίας στὶς ὀθόνες· ἢ ἀκόμα, πού οἱ Ἕλληνες συνάδελφοί τους ἀπευθύνθηκαν γιά πρώτη φορά, πέρα ἀπὸ τὰ πλῆθη τῶν συγκεντρώσεων, σὰ μέσο τηλεθεατῆ τῶν ἐλλογῶν.

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

για κείνον και τον κινηματογράφο

(δυό-τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν)

1. Βλέποντας, σωστότερα διαβάζοντας μία ταινία του Γκοντάρ αρχίζεις μαζί του απ' το «άλφα» και καταλήγεις στο μηδέν. Τα φιλμικά κείμενά του (της περιόδου 60-70) έχουν αρχή, όχι όμως τέλος. Έχουν μόνο αρχή, γιατί το μηδέν δεν είναι τέλος. Μπορεί κάποτε να πούμε ότι δεν έχουν ούτε αρχή. Παρά είναι μέρος ενός ρευστού κειμένου που προσπαθεί να στερεοποιηθεί, να υλοποιηθεί μέσα απ' την γλώσσα του κινηματογράφου. («Τι είναι η γλώσσα;» «Η γλώσσα είναι το σπίτι που κατοικεί ο άνθρωπος»). Τούτη η ταινία μπορεί να είχε παραχθεί πριν ή μετά το *Μιά γυναίκα είναι πάντα γυναίκα*, *Μιά γυναίκα παντρεμένη*, *Αρσενικό Θηλυκό*. Μπορεί να είχε ακόμα και τους τίτλους αυτών των ταινιών. Χωρούσε κάπου ανάμεσα στον *Τρελλό Πιερό* ή το *Νά ζούσε τη ζωή της*, ή στο *Γουήκ Έντ* και το *Made in USA*. Ακόμα μπορούσε να υπομνηματίσει την *Περιφρόνηση*. Τι είναι κινηματογράφος; Η γλώσσα του. Τι είναι Γκοντάρ; Η γλώσσα του κινηματογράφου μιλημένη, γραμμένη, δηλαδή κατεστραμμένη απ' τον Γκοντάρ. Γιατί η κινηματογραφική γραφή σ' αυτόν ισοδυναμεί με την καταστροφή της.

2. Η αρχή στην ταινία αυτή είναι η φωνή όφ του Γκοντάρ, δυό πληροφορίες απ' την έφημερίδα της κυβέρνησης, το πρόσωπο, το σώμα της Μαρίνας Βλαντύ. Τελικά δεν είναι μία ή αρχή, αλλά δυό ή περισσότερες. Δηλαδή καμιά. Γιατί δεν έχουν συνέχεια, ούτε τέλος. Η φωνή όφ του Γκοντάρ βγαίνει απ' την ήχητική μπάντα χαμηλή, σχεδόν ψιθυριστή, ένας γλυκός θόρυβος περισσότερο παρά άθρωση λόγου. Για να την ακούει μόλις ο θεατής, χωρίς να την ακούσει ίσως ή Μαρίνα

Βλαντύ, ο ήχοληπτης, χωρίς να έγγραφει στο ίδιο το κείμενο. Πραγματικά όμως η Μαρίνα τον άκουσε γιατί τον έχει δει να μιλά δίπλα απ' την κάμερα. Κατάλαβε τι έλεγε σχεδόν απ' το σχήμα που έπαιρναν τα χείλη του. Γιατί επιδεδαιώνει την πληροφορία ότι είναι ήθοποιός. «Ναι, να μιλάμε σά να σχολιάζουμε την αλήθεια. Το έλεγε ο μπαρμπα-Μπρέχτ αυτό. Οι ήθοποιοί πρέπει να σχολιάζουν».

Η Μαρίνα είναι ντυμένη μ' ένα μπλέ-γκρι πλεχτό φόρεμα, με κίτρινη ρίγα. Η Ζυλιέτ Ζανσόν ντύνεται μπροστά στην κάμερα. Την ντύνει το ίδιο ψιθυριστό σχόλιο όφ του Γκοντάρ. «Είναι η Ζυλιέτ Ζανσόν. Μένει εδώ. Φοράει ένα μπλέ-γκρι φόρεμα με δυό κίτρινες ρίγες... Είναι ρωσικής καταγωγής».

Ο θεατής έμαθε απ' την αρχή ότι μιλά ο Γκοντάρ, που κάνει και την ταινία. Ότι η ήθοποιός Μαρίνα Βλαντύ θα παίξει στην ταινία με τ' όνομα Ζυλιέτ Ζανσόν κι ότι η κάμερα θρίσκειται τοποθετημένη κάπου σέ μία συνοικία του Παρισιού που ανοικοδομείται. Βλέπουμε μία ταινία. Ξέρουμε πώς αρχίζει. Η σύμβαση έχει αλλάξει. Δεν είμαστε στον κινηματογράφο για να δούμε μία ταινία, αλλά για να διαβάσουμε πώς έγινε ή πώς δεν θα γίνει μία ταινία.

Απ' το ίδιο το ζενερίκ μαθαίνουμε την τάξη αυτής της ανάγνωσης. Τόν τίτλο τόν διαβάζουμε μ' αριθμούς και όρθια γράμματα, μ' αριθμούς και γράμματα πλαγιαστά. Το κυρίως κείμενο της ταινίας μπορούμε να το διαβάσουμε απ' την αρχή προς το τέλος, απ' το τέλος προς την αρχή, απ' τη μέση προς την αρχή και προς το τέλος σύγχρονα. Είναι ένα κείμενο που διαβάζεται κατά ενόητες θεματικές, που ή θέση τους μπορεί να εναλλαχτεί

Δυό-Τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν
(Deux ou trois choses que je sais d'elle) Γαλλία, 1966.

Σκην.: Jean-Luc Godard. **Σεν.:** Jean-Luc Godard με βάση μία έρευνα της Catherine Vimenet που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Le Nouvel Observateur*. **Φωτ.:** Raoul Coutard (Τεχνισκόπ-Eastmancolor). **Κοστ.:** Giu Magrini. **Βοηθοί:** Charles Bitsch, Isabelle Pons, Robert Chevassu. **Ήχος:** René Levert. **Μοντ.:** Françoise Collin. **Έσμ.:** Marina Vlady (Ζυλιέτ Ζανσόν), Anny Duperey (Μαριάν), Roger Montsoret (Ρομπέρ Ζανσόν, ο σύζυγος), Raoul Levy (ο Αμερικάνος), Jean Narboni (Ροζέ, ο φίλος), Christophe Bourseiller (Κριστόφ), Marie Bourseiller (Σολάνζ), Joseph Gehrad (Κος Ζεράρ), Helena Bielinic (κοπέλλα στο μπάνιο), Yves Beneyton (ο μακρομάλλης νεαρός), Jean-Pierre Laverne (ο συγγραφέας), Blandine Jeanson (ή φοιτήτρια), Claude Miller (Μπουδάρ), Jean-Patrick Lebel (Πικουσέ), Juliet Berto (το κορίτσι που μιλάει στον Ρομπέρ), Anna Manga, Benjamin Rosette, Helen Scott. **Παραγωγή:** Anouchki Films, Argos Films, Les Films du Carosse, Part Films. **Διανομή:** Στούντιο Διάρκεια: 90'.

ἀπ' τόν θεατή. Ὑπάρχει μιά ἀόριστη ἀφηγηματική γραμμή. Ἀφήγηση ὅμως ὄχι. Ὁ θεατής μπορεί νά ἐπιμένει νά συντάξει μιά τέτοια ἀφήγηση ἀκολουθώντας λόγου χάρη τή μετατόπιση τῆς Μαρίνας Βλαντύ μέσα στό φιλικό χρόνο, δηλαδή τή μετατόπιση τοῦ σώματος καί τοῦ λόγου της. Σύγχρονα ὅμως μπορεί νά διαπιστώσει ὅτι τὸ βλέμμα της εἶναι ἀμετάθετο. Ἄπ' τὸ πρῶτο ὡς τὸ τελευταίο πλάνο τὸν κοιτάζει κατάματα, δηλαδή ὀριστικά, μέσα ἀπ' τὸν φακὸ τῆς κάμερα. Κι ὅταν ἀκόμα τριγυρίζει ἐξω ἀπ' τὸ κάδρο, μᾶς δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ψάχνει ἀπλά γιὰ νά ἐντοπίσει τὸ βλέμμα τοῦ θεατή, ποῦ μένει καρφωμένο στὴν ἴδια θέση ἀπ' τὴν ἀντίπερα ὄχθη. Ἔτσι ὅμως συμπαρασύρει μαζί καί τὸ λόγο της, ποῦ σκοπεύει ξανά στὴν ἀκοή καί τὴν ἀντίληψη τοῦ θεατή. Ἡ Μαρίνα Βλαντύ εἶναι θεατῆς ἢ ἠθοποιὸς ποῦ διεκδικεῖ τὴν ἐνεργὸ θέση τοῦ θεατή; Ἔτσι ἡ σύμβαση ἔχει ξανά ἀλλάξει.

Ἡ ψιθυριστὴ φωνὴ τοῦ Γκοντάρ διεκδικεῖ γιὰ κείνον τὴ θέση τοῦ ἀφηγητή, δηλαδή τοῦ βασικοῦ ἀξονα τῆς ἀφήγησης. Ὁ Γκοντάρ ὅμως δὲν ἀφηγεῖται ἀλλὰ σχολιάζει. Τὸ σχόλιο αὐτὸ, μὲ τὸ ὅποιο τὸ κείμενο ἀνοίγει (ὄχι ἀρχίζει) καί κλείνει (ὄχι τελειώνει), τὸ διασπᾶ συνέχεια (τὸ κείμενο) καί μαζί τὴν ἀφήγηση. Θὰ λέγαμε τὴν προφυλάσσει μ' ἐπιμονὴ ἀπ' τὸν κίνδυνο νά ἀποχτήσει ὀμαλή ροή, ἐνότητα, διηγηματικότητα, δηλαδή νά γίνει ἀφήγηση. Τὴν καταστρέφει. Ὁχι μόνο αὐτὸ. Ἡ εἰκόνα, ὁ διάλογος, ἡ δράση τῶν προσώπων ἀνταγωνίζονται αὐτὸ τὸ σχόλιο τοῦ σκηνοθέτη. Θάλεγε κανένας ὅτι τὸ σχολιάζουν μ' ἓναν πλάγιο, ἐμμεσο τρόπο. Ἀφοῦ σχολιάζουν τὴν πραγματικότητα (ἀντικειμενική κι ὑποκειμενική), τὸ ἄμεσο παραπέμπουν τους. Ἀποσπασματικά πάλι. Χωρὶς σύστημα. Μὲ τὸ ρυθμὸ τῆς κίνησης τοῦ βλέμματος καί τῆς ἀδέσποτης παρατήρησης. Σχόλιο: «... Ἀφοῦ... ἀφοῦ δὲ μπορῶ νά ἀπο-

Ἡ Μαρίνα Βλαντύ στὸ *Δυὸ τρία πράγματα ποῦ ἔβρω* γιαιτὴν τοῦ Ζαν Λύκ Γκοντάρ



σπαστώ από την αντικειμενικότητα, πού με διασπά, ούτε απ' την ύποκειμενικότητα πού μ' εξορίζει, αφού μου είναι αδύνατο να φτάσω ως την ύπαρξη, ούτε να πέσω ως το μηδέν... πρέπει ν' άκούω. Πρέπει να βλέπω γύρω μου περισσότερο παρά ποτέ... Κόσμε... Όμοιέ μου. Άδελφέ μου...» Έτσι όμως η άφηγηματικότητα γίνεται συντριμμα, ανάμεσα απ' τά όποια ό θεατής ανασέρνει τά θραύσματα ενός λόγου φιλοσοφικού, πολιτικού, κοινωνιολογικού, αισθητικού, πού έπιχειρεί νά τήν ύποκαταστήσει. Φτάνοντας όμως στό μηδέν. Όχι τού λόγου τώρα, αλλά τού κινηματογράφου σάν μέσου. Ό λόγος αυτός δέν αντικαθιστά τήν αφήγηση. Ό κινηματογράφος δέν σώζεται χωρίς αυτήν, γιατί έχει ριζικά αλλάξει. Μήπως όμως αυτό ήταν τό σχέδιο τού Γκοντάρ; Ν' άρχισει απ' τό μηδέν τού κινηματογράφου;

Έχει ενδιαφέρον να διαβάσουμε τά δεκαεφτά διαφημιστικά χαρτόνια πού έτοιμασε ό ίδιος:

Σιωπή

Μάθετε σιωπηλά δυό ή τρία πράγματα πού ξέρω για κείνην:

EKEINH, ή σκληρότητα τού νεο-καπιταλισμού

EKEINH, ή πορνεία

EKEINH, ή παρισινή συνοικία

EKEINH, τό λουτρό πού δέν έχουν τά 70% τών Γάλλων

EKEINH, ό τρομερός νόμος τών μεγάλων συγκροτημάτων

EKEINH, ή σωματική ύπόσταση τού έρωτα

EKEINH, ή ζωή τού σημερα

EKEINH, ό πόλεμος τού Βιετνάμ

EKEINH, τό σύγχρονο κώλ-γκέρλ

EKEINH, ό θάνατος τής σύγχρονης όμορφιάς

EKEINH, ή κυκλοφορία τών ιδεών

EKEINH, ή γκεστάπο τών δομών

ΔΥΟ Η ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΞΕΡΩ
ΓΙΑ ΚΕΙΝΗΝ.

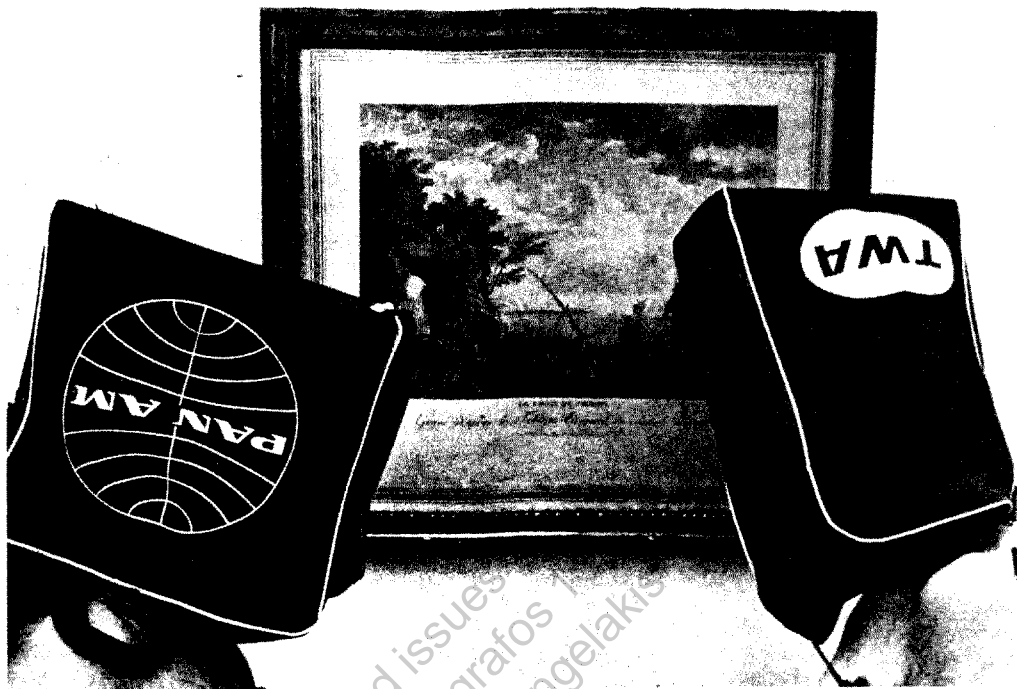
Τό παρήγορο είναι ότι ή άπαρίθμηση δέν έξαντλείται στόν κατάλογο αυτόν. EKEINH δέν είναι ή άνωθυμία τής Ζυλιέτ Ζανσόν/Μαρίνας Βλαντύ, αλλά ενός θέματος ή μιάς ιδέας. Τό πρόσωπο δέν ταυτίζεται με τό πρόβλημα αλλά συνυφίνεται, ή καλύτερα συνυπάρχει μ' αυτό. Θά μπορούσε να μήν ύπήρχε συγκεκριμένο, ένσαρχο είδωλο, αλλά ή άνωθυμία εκείνη άπ' τήν όποια να ξεκινά μιά άναφορά ή επεξήγηση σε κάποιο θηλυκό ύσιαστικό ή μιά θηλυκού γένους λέξη (όπως πραγματικά συμβαίνει στα γαλλικά). Τελικά

δέν πρόκειται για πρόβλημα προσώπου, άλλα για πρόβλημα γλώσσας, γνώσης, πολιτικής κλπ. ως τό μηδέν. Η θηλυκή προβληματική τού Γκοντάρ πού καταλήγει στην άγ(ο ή ω)νία. «Άκούω τή διαφήμιση στό τρανζίστορ μου... Χάρη στην «Έσσο», φεύγω γαλήνιος στό όρόμο τού όνειρου και ξεχνώ τά ύπόλοιπα. Ξεχνώ τή Χιροσίμα... ξεχνώ τό Άουσβιτς..., ξεχνώ τή Βουδαπέστη... ξεχνώ τό Βιετνάμ... ξεχνώ τήν κρίση τής στέγης... ξεχνώ τό λιμό στην Ίνδία». Δηλαδή στη λήθη. Δέν ύπάρχει μεγαλύτερη άγ(ω ή ο)νία άπ' τή λήθη. Όχι σάν τέλος αλλά σάν άρχή. Γιατί από κεί θά ξεκινήσουμε άναγκαστικά για μιά άλλη ταινία. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ξεχάσαμε τήν προηγούμενη, δηλαδή τήν προϋπόθεσή της.

3. Άς πάρουμε όμως μερικά άπ' τά θέματα - προβλήματα - ιδέες.

EKEINOS ή τό πρόβλημα τής γλώσσας

Ό Γκοντάρ άναρωτιέται τί είναι γλώσσα και ψάχνει ό ίδιος για μιά γλώσσα. Μακριά από έπιστημονικούς όρισμούς, ή άπάντηση στό μικρό Ζανσόν «Γλώσσα είναι τό σπίτι πού κατοικεί ό άνθρωπος». Η γλώσσα είναι ό χώρος πού όρίζει τόν άνθρωπο σάν συνείδηση. Ό κινηματογράφος είναι ή γλώσσα πού όρίζει τόν Γκοντάρ σάν άνθρωπο. Έτσι ό προσδιορισμός τής έννοιας τής γλώσσας συμβαδίζει με τόν επαναπροοδιορισμό τού κινηματογράφου σάν γλώσσας. Η εικόνα βασικά, όχι όμως κύρια. Στόν Γκοντάρ, στό φιλικό τούτο κείμενο, στα περισσότερα φιλικά κείμενά του, ό λόγος κατακλύζει, άκτινοποιεί, περιέχει τήν εικόνα. Γραφτός και προφορικός. Οι σφήνες, οι ένδιάμεσοι τίτλοι, τά χαρτόνια, ό μόνολογος πού άπευθύνεται στό θεατή, τό σχόλιο όφ, τά κείμενα μιάς άφίσας, ό τίτλος ενός βιβλίου, άποσπάσματα από βιβλία. Ένας λόγος άποσπασματικός κι αυτός, άποφθεγματικός, δογματικός, καθόλου άναλυτικός. Κυρίαρχος πάνω στό κείμενο και στην άνάγνωσή του. Πληροφορίες, ιδέες, ιδεολογήματα, παραπομπές, φιλοσοφικοί στοχασμοί, ποιητικά παραλήρηματα. Μιλάμε πάντα για τό λόγο πού λειτουργεί σάν στοιχείο τού σημαίνοντος συστήματος. Σάν στοιχείο μιάς γλώσσας πού διαμορφώνεται και διασπάται συνέχεια χωρίς να παίρνει όριστική μορφή. Μιά γραπτή λέξη, μιά τυπωμένη φράση, μιά σειρά επιπέδων από έντυπα φωνήματα, έχουν για τό Γκοντάρ τήν ίδια σχεδόν σημειολογική περιεκτικότητα με μιά εικόνα. Η εικόνα προορίζεται να δείξει, όχι να σημαίνει αλλά να συμβολίσει. Είναι εικο-



Δυό τρία πράγματα που Ξέρω γιατην: τὰ αντικείμενα

νογραφία ή πομπός ενός λεκτικού, γλωσσικού μηνύματος.

Ύστερα οι θόρυβοι (οι φωνές των παιδιών, οι μηχανές, ή βοή της πόλης, ή ανθρώπινη φωνή). Θα ήθελα ιδιαίτερα να τονίσω τη σημαίνουσα αξία τους στο έργο του Γκοντάρ. 'Απ' την εποχή του *Με κοιμμένη την ανάσα* ως το *Made in U.S.A.* Και περισσότερο απ' όλα τὰ φιλμικά κείμενά του στην *Κινέζα*. Ένα κείμενο συνθεμένο από αλεπάλληλες περαστικές εικόνες, αποσπασματικά κείμενα και διακοπτόμενους θόρυβους. Στο ΕΚΕΙΝΗ, οι θόρυβοι από βομβαρδισμούς, έκρηξεις, πολυβολισμούς κυριαρχούν στον δέκτη-πομπό του Ρομπέρ Ζανσόν. Κατακλύζουν τὸ δωμάτιο τού σπιτιού του. Συνταράζουν τὸ δέκτη, χύνονται στην αίσθηση προβολής. Λειτουργώντας μεταφορικά, δηλαδή γλωσσολογικά, σημαίνουν τους βομβαρδισμούς στο Βιετνάμ του 1967.

Κατοπινά ή ανθρώπινη φωνή. Μιλήσαμε κιόλας για τὸ χαμηλόφωνο σχόλιο ὅς του ίδιου τού Γκοντάρ που ξεχειλίζει μέσα, έξω απ' την εικόνα, και τὴ διαβρώνει. Η φωνή της Μαρίνας Βλαντό, τού μικρού Ζανσόν, της Άννι Ντομπρέ. Αποτέλεσμα ιδιαίτερης φροντίδας, γιατί παίρνουν λειτουργική θέση μέσα στο κείμενο. Οι εικόνες κι οι ἐνό-

ητες στο κείμενο τού Γκοντάρ συνδέονται μεταξύ τους. Αύθαιρετα ή σκόπιμα. Πάντως χωρίς τὴν αὐθαιρεσία ή τὴ σκοπιμότητα τού συστήματος τού μοντάζ. Ίδεολογικὸ ή ρεθμικὸ ή παράλληλου, ὅποιοιδήποτε είδους. Η κατάργηση τού μοντάζ δὲν ἀπορρέει μόνο απ' τὴν κοινοροποίηση τών κανόνων τῆς ἀφήγησης, ἀλλά κι απ' τὴν ἀρνηση ὀποιασδήποτε διαδικασίας. Τελικά στο κείμενο τού δὲν ἀρθρώνεται καμιά σημαίνουσα διαδικασία ἀλλά μιὰ ἀπεριόριστη σειρά ἀπὸ σημεία. Φωνήματα, λέξεις, πλάνα, ἐνότητες, θόρυβοι, μουσική, πού σημαίνουν ἀπλά χωρίς νὰ ὀργανώνονται συνταγματικά. Θὰ φτάναμε νὰ πούμε, ἀντίθετα μὲ ὅσα ἐποστηρίζει ἡ θεωρία, ὅτι ἡ γλώσσα πού πάει νὰ πλάσει ὁ Γκοντάρ ἔχει δευτερὴ ἀρθρωση (στὸ ἐπίπεδο τού σημαίνοντος πάντοτε) ὄχι ὅμως και ἀριστη ἀρθρωση.

'Απ' τὸ *Με κοιμμένη την ανάσα* ὅπου τὸ ἰδιόλεκτο τών φιλμ σερτί-νους χρησιμοποιείται μ' ἕνα αὐθαίρετο, «κυστικὸ» τρόπο, μ' ἄλλα λόγια διαλυτὰ κι ἀνεμοφώνητα, ως τὸ *Ὁ σκόζον κερτὸν σὸιθῆτο* πού τὸ ἰδιόλεκτο τού ίδιου τού Γκοντάρ ξαναδοκιμάζει κανονίας πλατιεῖς λαντα λειτουργομοεῖ στον ἐξουσιαστικὸ λόγο και στοὺς εἰδικὸς κινηματογραφικὸς κωδικὸς.

ΕΚΕΙΝΗ ή τὸ πρόβλημα τῆς γλώσσας, ΕΚΕΙΝΟΣ ή τὸ πρόβλημα τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, πού ἀντί νά λυθεῖ τροφοδοτεῖται μέ καινούργια στοιχεία προβληματικῆς.

ΕΚΕΙΝΗ ή τὸ πρόβλημα τῆς γνώσης

ΕΚΕΙΝΗ, Δυὸ τρία πράγματα πού ξέρω γιά... Ἐμαθα καί ξέρω; Πῶς τὸ ἔμαθα καί πῶς τὸ ξέρω; Οὔτε τὸ ἔμαθα, οὔτε τὸ ξέρω. Ἡ ἀντικειμενικὴ γνώση εἶναι πιθανή. Ἡ ὑποκειμενικὴ γνώση εἶναι ἀπίθανη. Μπορεῖ νά συμβαίνει καί τ' ἀντίστροφο. Αὐτὸ ἰσως φαίνεται νά προτείνει ὁ Γκοντάρ. Ὑποστηρίζει ὅτι ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία τῆς Ζυλιέτ σάν σύνολο ἢ ὄχι σάν συνέχεια. Αὐτὸ ὅμως δέν εἶναι ἀφήγηση ἀλλὰ περιήγηση τοῦ βλέμματος, ἐξήγηση τῆς σκέψης, περιγραφή τῆς γλώσσας (Τῆ λέξη *description* χρησιμοποιεῖ καὶ ὁ ἴδιος παρακάτω). Μπορεῖς νά τὸ ταξιδέψεις, ὄχι νά τὸ ἀφηγηθεῖς. Τὸ βλέπεις σά μέρος τοῦ σώματος, ἐνός συνόλου. Γιατί καί τὸ σῶμα εἶναι ὅμως ἓνα τοπίο, πού τὸ βλέπεις, τὸ περιγράφεις ἀπολαμβάνοντάς το, ὁπότε περιπτύει νά τὸ ἀφηγηθεῖς. Τὸ πρόσωπο καί τὸ σῶμα ὅμως εἶναι πρόσωπο καί σῶμα τῆς Ζυλιέτ Ζανσόν, γιά παράδειγμα. Δέν εἶναι τοπίο τὸ σῶμα ὅμως εἶναι πρόσωπο καί σῶμα τῆς Ζυλιέτ Ζανσόν, γιά παράδειγμα. Δέν εἶναι τοπίο, ἀλλὰ *σάν τοπίο*. Γίνεται τέτοιο χάρι σέ μιά (γλωσσικὴ) μεταφορά. Εἶναι πρόσωπο ἢ μπορεῖ νά εἶναι καί τοπίο; Πάντως μπορεῖ νά ἦταν τοπίο ἂν τὰ ὀνομάζαμε ἔτσι μέ τὴν ἴδια ἀυθαιρεσία ἀπ' τὴν ἀρχή, Paysage ἀντί Visage. «*Τὸ πρόσωπο ἐγινε μέσο: ἐκφράζει τίς θαλασσινές θύελλες, τὴ γῆ, τὴν πόλη, τὸ ἐργοστάσιο, τὴν ἐπανάσταση, τὸν πόλεμο. Τὸ πρόσωπο εἶναι τοπίο*». (Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Médiations, p. 61) Ἡ Ζυλιέτ Ζανσόν μβαίνουμε ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὅτι εἶναι ἡ Μαρίνα Βλαντῦ. Ἡ τελευταία αὐτὴ ὅμως ποιά εἶναι, ἀφοῦ φορὰ τὰ ρούχα καί παίρνει τὸ ὄνομα τῆς Ζυλιέτ Ζανσόν; «Ποῦ εἶναι λοιπὸν ἡ ἀλήθεια; De face ou de profil. Καί τί εἶναι κατ' ἀρχὴ ἓνα ἀντικείμενο; «*Τίποτα περισσότερο ἀπ' αὐτὸ πού μπορούμε νά περιγράψουμε*». Μιλώντας γιά (καί μέ) τὸν κινηματογράφο, αὐτὸ πού μπορούμε ν' ἀπεικονίσουμε παίρνοντάς τὸ ἀπὸ διάφορες θέσεις. Δέ μαθαίνουμε παρὰ τὴν εἰκόνα του, ὄχι τὴν ταυτότητα τοῦ ἴδιου τοῦ πράγματος. Ἐδῶ μπαίνει ὄχι τὸ σημειολογικὸ πρόβλημα τῆς ἀναλογίας, ἀλλὰ τὸ γνωσιολογικὸ πρόβλημα τῆς δυνατότητας καί τῆς φύσης τῆς γνώσης. Τὸ πρῶτο σχέδιο τοῦ Γκοντάρ νά κάνει μιά ἀντικειμενικὴ πε-

ριγραφή τῶν πραγμάτων καί τῶν ὑποκειμένων συμπίπτει τελικά μέ τὴν ἀπεριόριστὴ διάθεσή του νά τ' ἀπεικονίσει, νά κάνει κινηματογράφο. Ἐνῶ τὸ δεῦτερο σχέδιό του, νά κάνει μιά ὑποκειμενικὴ περιγραφή τους, συμπίπτει, ἢ τὸ λιγότερο διασταυρῶνεται συνέχεια μέ κείνο πού ὁ ἴδιος ὀνομάζει «ἀντικειμενικὴ» περιγραφή. «*Πρέπει νά κοιτάζω: Τὸν κόσμο... Τὸν ὁμοῖό μου*». Μά ἂν ὁ κόσμος εἶναι ὁμοῖός του, τότε ποιὸς εἶναι ὁ κόσμος, ἐκτός ἀπ' αὐτόν; Ὅταν τὸν περιδιαβάζει (κυριολεκτικά) μέ τὸ βλέμμα του καί τὸν περιγράφει μέ τὴν κάμερά του, οἱ πράξεις αὐτές δέν εἶναι ὑποκειμενικὲς μόνο; Ὁ Γκοντάρ δέν θέλει νά μάθει τὸν κόσμο, ἀλλὰ νά τὸν κινηματογραφήσει. Τὸ ὑλικὸ πού συσσωρεύει μέ πάθος στό κείμενό του δέν ἀποβλέπει στὴν ἐξακριβωση τῆς γνώσης, ἀλλὰ στὸν ἐγκλωβισμό του μέσα στὴν γλώσσα τοῦ κινηματογράφου. Προσπαθεῖ νά μάθει κινηματογράφο, παρατηρώντας τὸν κόσμο.

Μ' ἄλλῃ διατύπωση δέν ὑπάρχει γνωσιολογικὸ, ἀλλὰ αἰσθητικὸ πρόβλημα.

ΕΚΕΙΝΗ ΕΚΕΙΝΟΣ ή τὸ πρόβλημα τῆς πολιτικῆς

Ἐδῶ θά μπορούσε κανένας νά ἐντάξει σάν εἰδικότερα στοιχεία (ὄχι ὅλα ὅσα ὀνομάζει ὁ Γκοντάρ, γιατί δέν ἀποδειχνοῦν στό κείμενό του), ἀλλὰ τὴν παρισινή συνοικία μέ τούς μικροαστοὺς τῆς, τὴν συγκρότηση τῶν μεγάλων ἀστικῶν συνόλων, τὴν πορνεία σάν ἀστική οικονομικὴ δραστηριότητα, τὴ νεοκαπιταλιστικὴ πολιτικὴ ἐκσυγχρονισμό στὴν γαλλικὴ Γαλλία, τὸν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ, τὴ διακίνηση τῶν ιδεῶν. Μερικά ἀκόμη πῶς δευτερεύοντα. Κι ὅλα σέ συσχετισμὸ μ' ΕΚΕΙΝΗΝ, πού τελικά εἶναι ΕΚΕΙΝΟΣ. Θά μπορούσαμε νά τ' ἀποκαλύψουμε νωρίτερα. Ἰσχύει ἀπ' τὴν ἀρχή. Μιά διαπίστωση πού διαταράσσει τὴν παραγωγὴ τοῦ φιλικοῦ κειμένου, γιατί ἀλλάζει τούς ρόλους. ΕΚΕΙΝΗ ἐπηρεάζεται (ἢ μήπως ὄχι;) ἀπ' τὴν πολιτικὴ, δέν μιλά ὅμως γι' αὐτήν. ΕΚΕΙΝΟΣ, ὁ Γκοντάρ, ἀποφασίζει γιά τὴν ἰδεολογικὴ ἀρθρωση τοῦ κειμένου του, ἐκφέρει τὸν πολιτικὸ λόγο. Προκαλώντας σύγχυση στὴν ἴδια τὴ δομὴ του καί στὴν ἀνάγνωση τοῦ θεατῆ. Ἡ φωνὴ του καί τὸ σχόλιο ὅφ διαχειρίζεται ἀποκλειστικά τὸ πρόβλημα αὐτό. Ἡ κάμερα, τὸ σενάριο, ἢ κινηματογραφικὴ γλώσσα διευκολύνουν ἀπλὰ αὐτὴ τὴν ἀποκλειστικὴ διαχείριση. Θά μπορούσε νά πεί κανένας ὅτι μέ τίς ἀναφορὲς σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα τὸ κείμενο παθαίνει ρωγμὲς, ἢ συνοχὴ του ἀδυνατίζει. Κάποιος ἄλλος ὅμως θά ἀντέλεγε ὅτι οἱ ἀναφορὲς αὐτὲς εἶναι συμπληρωματικὰ στοιχεία ἐνός κει-

μένου που σχεδιάζεται και παράγεται εκείνη την ώρα. Είναι αποδείξεις της δυναμικής του κειμένου. Η γοητεία της ανάγνωσης των κειμένων του Γκοντάρ βρίσκεται και στο ότι επιτρέπει τις αντιθετικές, πολλαπλές εκδοχές.

Ο Γκοντάρ μοιάζει σά να θέλει να εκφέρει το λόγο του για όλα όσα βλέπει και σκέφτεται μονομιάς. Να εξαντλήσει όλα τόν κατέχουν σάν έμμονες ιδέες ή σάν περαστικές σκέψεις στόν χρόνο που παράγεται τό κείμενό του. «Στή διαδρομή ενός φίλμ μέσα στό λόγο του, δηλαδή στήν άσυνεχή διαδρομή του - θέλω νά κάνω τά πάντα, σχετικά μέ τά σπόρ, τήν πολιτική, άκόμη και τήν μπακαλική... Μπορούμε νά βάλουμε τά πάντα σ' ένα φίλμ. Πρέπει νά βάλουμε τά πάντα σ' ένα φίλμ. (Jean-Luc Godard par J.L. Godard, Pierre Belfond, p. 352-3). Να τά έγγράψει σάν όριστική διατύπωση ή σάν σημείωση, χωρίς νά άποκλείει τή συμπλήρωση, τή διόρθωση ή τήν αναμόρφωσή τους. Δέ συμβαίνει καμιά άποδεικτική διαδικασία στά φιλικά κείμενά του. Ούτε στό σημερινό. Άπλά αυτή ή άποσπασματική, νευρική έγγραφη. Θά μπορούσαμε νά πούμε ότι οι ταινίες άναπληρώνουν τή μνήμη του Γκοντάρ. Άποτελούν μέσο συνεχούς άπομημόνευσης, όχι όμως κι άποδελτίωσης, κατάταξης ή άποδείξης. Ο άσυνεχής και συνεχόμενος αυτός λόγος του είναι άπομνημονευτικός γι' αυτό διαγράφεται σάν κίνηση άπελπισίας και καταλήγει στό μηδέν, όπως όμολογεί ό ίδιος στό κείμενο τούτο. Τό μηδέν εδώ είναι τό σημείο τής εξάντλησης. Έχει τοπικό, πραγματολογικό, κι όχι φιλοσοφικό, ύπαρξιακό χαρακτήρα. Τό κείμενό του δέν είναι όριστικό γιατί φορτίζεται κάθε φορά μέ δυναμικό ύλικό. Γι' αυτό τό μηδέν είναι και σημείο έκκίνησης για τό επόμενο κείμενο.

Θά ήταν άσκοπο νά προσδιορίσουμε τήν ιδεολογική ταυτότητα του φιλικού τούτου κειμένου. Ο Γκοντάρ πιστεύει μέ πάθος στήν κυκλοφορία των ιδεών. Όχι στή συνάφεια και τήν όμοιογένεια τής ιδεολογίας.

Διαστέλλει τή θέση του άπ' τόν ίμπεριαλισμό, τόν καπιταλισμό. Διακρίνει τήν πάλη



Η Μαρίνα Βλαντύ κι ό Ροζέ Μονσορέ

των τάξεων, τις σχέσεις και τις δυνάμεις παραγωγής. Τά κείμενά του, όπως τό σημερινό, άσφυκτιούν άπ' τήν πίεση μιάς άκατέρραστης ιδεολογικής ύλης. Είναι άποκλειστικά θάλαγε κανέναν, ιδεολογικά κείμενα. Ο ίδιος ό Γκοντάρ όμως δέν κάνει καμιά προσπάθεια νά ξεδιαλύνει, νά επεξεργαστεί τήν ύλη εκείνη. Πολύ λιγότερο έναν άτομικό ιδεολογικό λόγο. Σε βαθμό που νά ύποψιαζόμαστε ξανά ότι ή μόνη σαφής ιδεολογική θέση είναι ότι ό κινηματογράφος σάν φόρμα έχει άπαρχαιωθεί μέσα άπ' τήν πολυχρησία, τήν κατάχρηση τής άστικής κοινωνίας. Πρέπει νά καταστραφεί για ν' αλλάξει. Τό δλέμμα κι ή σκέψη του θεατή έχουν παραλύσει άπ' τή γοητεία τής αφήγησης. Πρέπει νά ενεργοποιηθούν έξαναγκαστικά και δίαια. Η ιδεολογική επανάσταση του Γκοντάρ έγινε μέσα στόν κινηματογράφο, στό αισθητικό επίπεδο.

ΕΚΕΙΝΗ κατά συνέπεια ήταν ένα πρόσχημα, μιά κινηματογραφική σύμβαση. Η κινηματογραφική πραγματικότητα είναι ΕΚΕΙΝΟΣ, ό ΖΑΚ-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ τής δεκαετίας του '60.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Τό δικαίωμα νά κοιμάται κανείς μόνος, μέ βαριά καρδιά

Η Αριστερόχειρ. γυναίκα Του Πέτερ Χάντκε

Ἡ Μαριάνε, μιὰ ἐκπατρισμένη γερμανίδα πού ζεῖ στήν περιφέρεια τοῦ Παρισίου, ἀποφασίζει νά διώξει τόν γεμάτο ἀγάπη κι ἀφοσίωση γι' αὐτήν άντρα της, νά κόψει τούς δεσμούς μέ τό περιβάλλον της καί νά μείνει μόνη μέ τό παιδί της. Ἀρχίζει νά συμπεριφέρεται ἀλλόκοτα, άντικανονικά, δυσεξηγήτα καί ἰδιότυπα...

Ἡ Μαριάνε κοιτάζει συνέχεια γύρω της. Τό βλέμμα της εἶναι δουβό, διάφανο, πεισματικό, ἀπαθές, άμεσο, αὐθόρμητο, ζωικό. Νά μερικά ἐπιθέτα γιά νά τό προσδιορίσουμε. Ἡ Μαριάνε βλέπει τόν κόσμο μ' ένα μίγμα θλίψης ἀλλά καί βιωμένης εὐτυχίας. Οἱ εἰκόνες τοῦ φίλμ ἔχουν μιὰ σημασιολόγηση ρευστή. Ὁ λόγος συνήθως ἀπουσιάζει μιά κι ὅταν ὑπάρχει εἶναι λίγος. Περσαστικός. Ἡ δράση ἀπορροφάται ἀπό τήν ἔμμνη στίς λεπτομέρειες τῆς καθημερινότητας. Οἱ λεπτομέρειες αὐτές ἐκθέτονται προνομιακά, λίγο πρῖν χαθούν. Διάφορα μικροσυμβάντα πού μεγαλοποιήθηκαν παρέρχονται χωρίς ν' αφήνουν πίσω τους ἰχνη. Ἄν ἔλειπε τό παντοδύναμο βλέμμα τῆς Μαριάνε (βλέμμα πού φιλοτράχει, ἐνορχηστρώνει, διαθλά καί χαράζει σέ βάθος) δέ θά ὑπῆρχε τίποτα νά τήν κρατά ἀγκιστρωμένη μέ τέτοιο πείσμα κι ἐπιμνη στόν κόσμο. Δέν θά ὑπῆρχε κάτι πού νά συναρμολογεῖ τά κομμάτια τῆς ταινίας, αὐτές τίς συναρπαστικές καί πολύχρωμες ἐπιφάνειες πού εἶναι στιβαρές ἀλλά συγχρόνως καί πολύ εὐαίσθητες. Οἱ χώροι τοποθετοῦνται κοντά σέ τραίνα. Οἱ εἰκόνες δοноῦνται ἀπό τό πέρασμα τοῦ συρμού καί ἐπιστρέφουν στήν προηγούμενη ἡρεμία κι ἀκίνησία τους, στήν ἀπόγνωση καί τήν μακαριότητά τους. Τό βλέμμα τῆς Μαριάνε ἐμποδίζει τή διαφυγή, τή φθορά καί τήν ἀπώλεια τους.

Ἡ σκιά παίζει μέ τό φῶς καθώς ἐναλλάσσονται οἱ ἐποχές, καθώς ἡ μέρα διαδέχεται τή νύχτα καί ἀντιστρόφως. Ἡ Μαριάνε ὀλομόναχη χάνεται στίς σκιές. Τήν ἴδια στιγμή πού ἡ φωνή της τό ὀμολογεῖ ὅφ, οἱ ἰσκιοί γλυ-

στροῦν πάνω στοῦς τοίχους τοῦ ἀδειου σπιτιοῦ σάν κάποια διπλοτυπία. Οἱ ἰσκιοί αὐτοί δέν ἀναγνωρίζονται εὐκόλα, τό ἴδιο σκοτεινή παραμένει κι ἡ αυτοκτονια τοῦ πάνω ὄροφου, ένα πῆδημα στό κενό μπροστά σέ κάποιο θεατή πού ἀποχωρεῖ κλείνοντας ἀδιάφορα τά πατζούρια. Κυνησμός μπροστά στό ἀπονενομημένο, τό μάταιο ἡ ἐπίγνωση τῆς ὀφθαλμαπάτης πού δημιουργεῖ ἡ ρευστότητα τῶν ἰσκιῶν;

Τί κυριαρχεῖ στή νέα κατάσταση τῆς Μαριάνε, ἡ θλίψη ἡ ἡ εὐτυχία; Τί ὑπερισχῦει, ἡ γαλήνη (άμεσος καί ἡδονιστικός τρόπος μέ τόν ὁποῖο βιώνει ὅσα καινούρια τῆς συμβαίνουν) ἡ ἡ τυραννία (ἐπώδυνη γνώση τῶν ἐσχάτων ὀρίων τῆς μοναξιάς); Πόσο εἶναι ἐνεργητική καί πόσο παθητική; Ἡ Μαριάνε σιωπά. Ἀρνείται νά ἐξηγήσει κι ἐπιπλέον κλείνει τ' αὐτιά. Ὁ Χάντκε λέει ὅτι πρόκειται γιά ένα ρισκάρισμα θαυτάτα ὄντολογικό μιάς ὑπαρξης σ' ἕναν άγνωστο χώρο. Μιά δουβή ὑπαρξιακή ἐξεγερση ἐνάντια σ' ὅλα. Οἱ ὑπόλοιποι γύρω της συνέχεια ρωτοῦν. Οἱ θεατές ἀναλίσκονται σέ ἀπορίες. «Τί κάνει; Πού πάει; Τῆς εἶναι ὄντως ἀφόρητη ὄλη αὐτή ἡ συζυγική πίστη καί ἀφοσίωση; Τῆς ἔρχεται πράγματι ἡ ἐπιθυμία νά στραγγαλίσει τό παιδί της; Γιατί συνέχεια περπατά; Γιατί πετάει τήν ἀλληλογραφία στά σκουπίδια, τόν άντρα της στό δρόμο; Γιατί μπαίνει στήν ἐκκλησία, γιατί τρώει φρούτα ἐξωτικά, γιατί κοιμάται κατάχαμα, γιατί ἀνεβαίνει σέ ξύλινα πόδια κλπ... κ.λπ.». Τά πρόσωπα τῆς ταινίας χαρακτηρίζονται κι αὐτά ἀπό ἀνάλογη περιέργεια. Τῆ ρωτοῦν πόσο θά βαστήξει τό παιχνιδι πού άρχισε, πόση άντοχή ἔχει στή μοναξιά, στά ἐπερχόμενα γηρατεία, τό θάνατο. Τό μόνο ἰσως ἐρώτημα πού ἀπαντιέται ἀπό τή μεριά της εἶναι τό ἀκόλουθο.

- Πῶς μορεῖς νά κοιμάσαι μόνη;
- Μέ βαριά καρδιά.

Ἡ ταινία μιλάει γιά κάποια ἀναφαίρετα δικαιώματα. Δικαιώματα ἐπώδυνων ἐπιλο-

Ἡ Ἀριστερόχειρ γυναίκα (Die Linkshaedige Frau) Δυτ. Γερμανία, 1978.

Σεν., Σκηπ., Διαλ.: Peter Handke, ἀπό τό μυθιστόρημά του. Φωτ.: Robby Müller. Μοντάζ: Peter Przygodda. Ἡχος: Ulrich Winkler.

Ἐσμ.: Edith Clever (ἡ γυναίκα), Markus Muhlisen (Στέφαν), Bruno Ganz (Μπρούνο), Michel Lonsdale (ὁ μαίτο ν' ὀτέλ), Angela Winkler (Φραντσίσκα), Inés de Longchamp (ἡ γυναίκα μέ τό παιδί), Philippe Caizergues (ὁ φίλος τοῦ Στέφαν), Gérard Depardieu (ὁ άντρας μέ τό μπλουζάκι), Bernhard Wicky (ὁ ἐκδότης), Nicolas Novikoff (ὁ ὀσηγός), Jany Holt, Bernhard Minetti, Rüdiger Vogler, Hanns Zischler, Simone Benmussa, Erika Kraik. Παραγωγή: Road Movies Film-produktion GMBH, Wim Wenders Production. Διανομή: Μιχαηλίδης. Διάρκεια: 119'.

γών, παραίτησης απ' την παραδεκτή συμπεριφορά, από τα συνήθη πλαίσια ευτυχίας. Ποιός είναι μακαριότερος, ο συγγραφέας που πεθαίνει γράφοντας ή ο συγγραφέας που πεθαίνει μουμουρίζοντας μάγκες μπύρας;

Η Μαριάνε δέν χαλαρίζει τον έαυτό της, δέν ξεδοιείται άπαντώντας σ' έρωτήματα. Δέν άνοιγει τό έσωετικό της στην πρόσκληση και την παράκληση κανενός, δέν φιγουράρει με τά τραύματά της. Δέν συγκινείται, δέν δείχνει νά πληγώνεται, τρέχει, πέφτει κάτω, σηκώνεται, ξανατρέχει, σκαρφάλώνει σέ ξυλοπόδαρα... Στο *Λάθος κίνηση* που έγραψε ό Χάντκε για τόν Βέντερς, βλέπουμε τόν Ρούντιγκερ Φόγκλερ σάν Βίλχελμ Μάιστερ, νά σκουπίζει με τό τραυματισμένο χέρι του ένα ψυχρό δάκρυ που κυλά στο μάγουλο, σιωπηλό πειστήριο της άγωνίας του. Τούτη όμως ή άδέξια γυναίκα, με τούς χοντροκομμένους τρόπους, που καταφέρει νά ξεχάσει πώς οι γυναίκες περπατάνε με χάρη, μακριά από κάθε μοντέλο γυναικείας φινέτσας και κομψότητας προχωρεί ακόμα πιο πέρα. Όχι μόνο άρνείται νά συγκινηθεί, νά δώσει σημάδια κόπωσης αλλά κατορθώνει νά μη φτάνει ποτέ πουθενά. Τά όρια του δικού της άδιέξοδου μετακινούνται, μετατοπίζονται διαρκώς. Τό τέλος της περιπλάνησης του Βίλχελμ Μάιστερ έτοποθετείτο σέ κάποια κορυφή τών Άλπεων, όπου τό ύψος βοηθούσε την ταραχή του βλέμματος νά καταλαγιάσει. Τό τέλος στην πορεία της Μαριάνε δέν έρχεται ποτέ. Τά βλέφαρά της κλείνουν μιά δυό φορές από παροδική νύστα. Η Μαριάνε δέν φεύγει ποτέ από την πόλη. Είναι ένα άτομο που κινητοποιείται μέσα στην πόλη, συνεχώς για την έξασφάλιση μιάς θέσης. Άλλά για ποιά διαδρομή;

Ό θεατής είναι στο κάθισμά του ένα έλασμα που πάλλεται. Έπιθυμεί νά μνή ήσυχάζει, έπιθυμεί νά δίνει εξηγήσεις, νά δγάζει συμπεράσματα. Όταν μάλιστα οι άπορίες του δέν είναι βλακώδεις, μπορεί νά γίνει πολύ ένδιαφερόσα ή εξέλιξη που παίρνει ή σχέση ανάμεσα στην περιέργειά του και την άρνηση, τό κλειστό της ήρωίδας του Χάντκε. Τουλάχιστον ή δική μου πολιορκία του φίλμ όδήγησε σέ μιά απ' τίς συναρπαστικότερες έμπειρίες που είχα τόν τελευταίο καιρό μέσα σέ κινηματογραφική αίθουσα. Είδα την ταινία άπαντά δυό φορές κι έδινα συνέχεια εξηγήσεις κι έρμηνείες. Νά μερικές, σίγουρα όχι πολύ πρωτότυπες, άφου οι ψηφίδες του Χάντκε μέσα στο διφορούμενο και τό ρευστό τους είναι συνάμα και κατεξοχή άπλές. Διαυγείς. Ιδιαίτερα οικείες στους ζηλωτές του μοντέρνου ευρωπαϊκού σινεμά (Βέντερς, Άκερμαν π.χ.).

Η Μαριάνε δραλετεύει απ' την κοινωνία

τού άντρα κι επανέρχεται στην άγρια κατάσταση του ζώου θηλυκού τυλιγμένη στην πλώρια γούνα που καταβροχθίζει τό σώμα της. Άφήνει τά τακούνια (έγκατάλειψη μιάς κονφορμιστικής συνήθειας) και με τά ξυλοπόδαρα διασχίζει τό σαλόνι της, άποφεύγοντας ν' άγγίξει τό πάτωμα σά νά πρόκειται για πεδίο έχθρικό που κρύβει παγίδες. Καταλείγει στά ίσια, κοριτσιίστικα παπούτσια, σέ μιά προσγειωση, σέ μιά σχέση σχεδόν έξεπαφής με τό έδαφος, τή γή, την ανακύκλωση του χρόνου, τό ξεδίπλωμα τών έποχών, τή βροχή, τό χιόνι, την καλοκαιρία, τό μάδημα των φύλων. Πετάνει τά σελοφάν με τά τρόφιμα, την άλληλογραφία στο σκουπιδοτενεκέ (και στις δυό περιπτώσεις κόβοντας την έπαφή με τόν κόσμο της κατανάλωσης, τής ρουτίνας, τών κοινωνικών σχέσεων), αλλάζει τή θέση τών έπιπλων, τών άντικειμένων στο νεροχύτη (μιά άχρηστη κι άνόητη τελετουργία - που τονίζει άκριβώς τό ευτελές και περιττό τών πραγμάτων που μεταπολίζονται). Η Μαριάνε περιβάλλεται από την άναπηρία (παραινόμενη σιδερώστρα στο δάθος του δωματίου) και την πολυχρηστία (γραφομηχανή) τών άξεσουάρ του ντεκόρ. Παραδειγματική ίσως μεταφράστρια, μά άπαράδεκτη μητέρα (παραμελώντας τή φροντίδα του γιου της) ολοκληρώνει την άρνηση μιάς «γυναικείας ταυτότητας». Περιπλανάται για την άνάκτηση του χαμένου έδάφους της. Ό δρόμος της περνά δίπλα ή πολύ κοντά από διάφορες ταμπέλες («Σταυροδρόμι της άκεφαλής γυναικείας», «όδός Λογικής», «Άλλέα του Μέλλοντος») που λειτουργούν συμβολικά μέσα στην παραδοξότητα τους.

Στό φίλμ υπάρχει όντως μιά άριστερόχροη γυναίκα. Η κοπέλα που γράφει στο ήμερολόγιό της με τό άριστερό, καθισμένη στο μπιστρό ή στο παπουτσάδικο, που κουβαλάει τό παιδί της σ' ένα καλάθι, που είναι μόνη χωρίς άντρα, που διασταυρώνεται στο δρόμο με τή Μαριάνε, που πουλάει στον Μπρούνο τά παπούτσια που θέλει νά του άγοράσει ή Μαριάνε. Μιά κοπέλα που είναι τό είδωλο της Μαριάνε, ή θεριατόν της Μαριάνε σέ νεαρή ήλικία, ό αναδιπλασιασμός της Μαριάνε, ή έξάπλωση της «άρρωστιας» της Μαριάνε, ή έπιδημία Μαριάνε που θά σάρωνε την πόλη, ιδεατά.

Στό φίλμ άναγνωρίζονται ό Όζον σέ μιά άφισα στον τοίχο του σπιτιού, τό *Καλημέρα* του Όζου, μιά βουδή ταινία όπου τά μέλη της οικογένειας έκφράζονται με γρηγορα χτυπήματα χεριών (κάτι άνάλογο με τή σιωπή και την υπερκινητικότητα της γυναίκας), ό φωτογράφος, οι ήθελαικι και τά τραίνα του Βέντερς. Παρακολουθούμε την ανταλλαγή παιχνιδιών ανάμεσά στους φίλους Χάντκε- 91

Βεντέρς, την ερωτική πολιορκία των αρσενικών του δευτέρου στην θηλυκιά του πρώτου, τα όνοματά Μπρούνο, Μαριάνε, πολύ αγαπητά και στους δυό, τη σχέση τους με τον υπερρεαλισμό (όχι σουρρεαλισμό) κ.λπ... κ.λπ...

Γιά όλα τα πιο πάνω αγαπώ πολύ την ταινία του Χάντκε. Άλλά και για τη συναρπαστική της αυτότελεια, την ιδιότυπη αυτόνομία της που την κάνει να λοξοδρομεί, μακριά από τα κινηματογραφικά ταμπού, τα πρότυπα της αφήγησης του παρελθόντος που τόσο λατρεύουμε σήμερα. Μιά βροχή από λάθη-ρακόρ, αυθαιρεσίες στά φόντα και τά βλέμματα, πλήθος στοιχείων διαταραχής κι ασυνέχειας, επίμηκνυσης χρόνου και σιωπής. Ή απόλυτη κι ανεξέλεγκτη έλευθερία τό μάτι νά βλέπει μέσα από τό βιζιέρ μέ τελειώς δικό του τρόπο και νά δέχεται ύποδειξεις μόνο από τη μέθοδο του βλέμματος του φιλικού προσώ-

που. Η *Αριστερόχειρ γυναίκα* λαμπει μ' ολη την παραδοξότητα της φτιαξιάς της. Είναι ένα δημιουργημα άτίθασσο, σκληρό και άπομωμένο.

Στήν *Αριστερόχειρα γυναίκα* οί συνοπτικοί μονόλογοι κλείνουν μέσα τους όλόκληρες ζωές. Τά έλαφρά τίκ της ανθρώπινης μάσκας σταθμίζουν τό βάρος των γεγονότων και των συναισθημάτων. Η ήλεκτρική εκκένωση μιάς χειραφίας διώχνει τόν έρωτα μακριά. Τό πεπρωμένο των πόλεων, όπως και τό παρόν γράφεται στά παράθυρα των μεταφορικών μέσων. Η άδέξια γυναίκα είναι ένα σώμα που άποτινάζει την άδεξιότητά του, την ντροπή, ζητώντας την κεφαλή του. Που έπιβάλλει τιμωρίες, άποκεφαλίζει. Που έλπίζει κινούμενο. Που δέν όνομάζει τίς διαδρομές του. Που κερδίζει τό δικαίωμα νά κοιμάται μόνο, μέ βαριά καρδιά.

Μαρία ΓΑΒΑΛΑ

Ή Έντιθ Κλέβερ στην *Αριστερόχειρα γυναίκα* του Πέτερ Χάντκε



Γκότο το Νησί του Έρωτα

Του Βαλεριάν Μπορόβζυκ

Γκότο, τὸ νησί τοῦ ἔρωτα
(Goto, l'île d'amour) Γαλλία, 1968.

Σκηνοθεσία: Walerian Borowczyk. **Σεν.:** Walerian Borowczyk. **Διάλογοι:** W. B. και Dominique Duvergé. **Φωτ.:** Guy Durban. **Μοντάζ:** Charles Bretonneiche. **Μουσ.:** Georg Friedrich Haendel. **Έρωτ.:** Pierre Brasseur (Γκότο III), Ligia Brancice (Γκλόσια, ἡ σύζυγός του), Jean-Pierre Andreani (Γκονό), Guy Saint-Jean (Γκροζό), Ginette Leclerc (Γκόναστα, μητέρα τῆς Γκλόσια), René Dary (Γκονόρ, πατέρας τῆς Γκλόσια), Fernand Bercher (ὁ δάσκαλος), Raoul Darblay (ὁ γέρο-κουφός στρατηγός), Hubert Lassiat (ὁ γέρος στρατηγός με τὰ γυαλιά), Colette Regis, Noël Mickely, Pascale Brouillard. **Παραγωγή:** René Thevenet - Euro-Images. **Διανομή:** Στούντιο. **Διάρκεια:** 93'.

Ὁ Β. Μπορόβζυκ ξεκινά τὴν πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους με τὸ φιλόδοξο ἔγχειρημα νὰ σκιαγραφήσει τὶς δομὲς ἑνὸς ἀπολυταρχικοῦ μοντέλου ἐξουσίας (πού στὶς ἐπόμενες ταινίες θὰ ἀντιμετωπιστεῖ ὡς δεδομένο) γιὰ νὰ λειτουργήσει μέσα ἐκεῖ ὁ ἔρωτας ὡς ἑνστικτο, δηλ. ὡς δυνάμει φορέας ἐξέγερσης. Ἡ εὐρεία χρῆση τῆς ἀφαίρεσης γιὰ τὴν μελέτη αὐτῶν τῶν σχέσεων, εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα τὴν κατασκευὴ ἑνὸς χώρου ὑπερρεαλιστικοῦ, ὅπου οἱ ἐννοιες τῆς ἐξουσίας καὶ τοῦ ἔρωτα μετατρέπονται σὲ ὑποκείμενα τῆς μυθοπλασίας. Ἐτσι τὸ Γκότο εἶναι μιά κοινωνία-φιξιόν, τὴν ὁποία ὁ Μπορόβζυκ ἔχει ἀποστερήσει ἀπὸ ὅλες ἐκείνες τὶς σχέσεις, τὶς ὁποῖες πρέπει νὰ πάρει ὑπ' ὄψη του ὁποιοσδήποτε ἐπιχειρήσει νὰ ἀναλύσει μιά δεδομένη κοινωνία. Τὸ διαλυτικὸ χιούμορ πού διαπερνά ὀλόκληρη τὴν ταινία, ἡ εἰρωνία τῶν κάθε μορφῆς συμβόλων, ἡ διακωμώδηση τῶν συμβάντων, ἀπομακρύνουν τὸ μῦθο ἀπὸ τὸ ρεαλισμὸ, δημιουργώντας ἕνα χώρο παράξενο καὶ γοητευτικὸ.

Ὁ χώρος καὶ ὁ χρόνος

Ἐνα μάθημα ἱστορίας στὸ σχολεῖο τοῦ Γκότο, εἶναι ἡ ἀφορμὴ γιὰ νὰ μᾶς δοθοῦν ὅλες οἱ πληροφορίες γιὰ τὸ παρελθόν καὶ τὸ παρόν τοῦ χώρου, πού μέσα του θὰ ἐξελιχθεῖ ὁ μῦθος. Ἐτσι μαθαίνουμε ὅτι κάποιος μεγάλος σεισμός ἀπομόνωσε τὸ νησί ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο κόσμον καὶ ταυτόχρονα ὁ τότε κυβερνήτης τοῦ νησιοῦ ἀποφάσισε τὸ «σταμάτημα» τῆς ἐξέλιξης, γιὰ νὰ διατηρηθοῦν ἀναλλοίωτες οἱ παραδόσεις τοῦ νησιοῦ καὶ οἱ συνήθειες τῶν κατοίκων. Τὸ δίπολο φύση-ἐξουσία πού καθόρισε τὸ μέλλον τοῦ νησιοῦ εἶχε τὴ

λειτουργικότητα τῆς φωτογραφίας. Νέκρωσε τὸν ἱστορικὸ χρόνο, ἔδωσε στὸν χώρο τὴ θανάσιμη ἀκίνησια τοῦ φωτογραφημένου τοπίου. Πρόκειται λοιπὸν γιὰ ἕνα χώρο χωρὶς χρονικὴ διάσταση, ἔξω ἀπὸ τὴν διαλεκτικὴ τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης, πού ἐπιμένει πεισματικά στὴν ἀπομόνωσή του. Ἀπὸ τότε τὸ Γκότο διοικεῖται ἀπολυταρχικά ἀπὸ διαφόρους κυβερνήτες πού οὐσιαστικά ταντίζονται στὸ πρόσωπο μιάς ἐξουσίας (πράγμα πού δηλώνεται με τὸ τρισδιάστατο πορτραῖτο τοῦ κυβερνήτη).

Ἡ κυριαρχία τῆς ἀπόλυτης ἐξουσίας δίνει στὸν ἐκάστοτε κυβερνήτη τὸ δικαίωμα νὰ ἀποφασίζει γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ θάνατο τῶν ὑπηκόων του. Στὴν ταινία τὸν βλέπουμε νὰ παρακολουθεῖ μιά μονομαχία ἀνάμεσα σὲ δύο καταδικασμένους σὲ θάνατο (ὁ πρῶτος γιατί εἶχε σκοτώσει 7 φορές τὸν ἴδιον ἄνθρωπο, ὁ δεῦτερος γιατί εἶχε κλέψει τὰ κυάλια τοῦ κυβερνήτη). Ἡ ἐκδίαση τῆς μονομαχίας, ἀπόλυτα παράλογη, ἀντανάκλα τῆς θέλησης τῆς ἐξουσίας (ὁ μικροκαμωμένος κλέφτης νικά τὸ γιγαντώσωμο φονιά, πού στὸ τέλος ἐκτελεῖται ἀπὸ τοὺς στρατιώτες τοῦ κυβερνήτη).

Ὁ Μπορόβζυκ κινηματογράφησε τὸν χώρο ἀποσπασματικά. Στὴν ταινία δὲν ὑπάρχει γενικὸ πλάνο τοῦ νησιοῦ, παρὰ μόνον γωνίες σπιτιῶν, ἐσωτερικὰ αἰθουσῶν, δωματίων, σταῦλοι κ.λ.π. Οἱ ὑπηκοοὶ καὶ ὁ κυβερνήτης ζοῦν ἀπομονωμένοι στὴν πόλη - κάστρο τοῦ νησιοῦ, ἀντίγραφο τῶν μινωικῶν ἀνακτόρων. Κάποια ἄλλα πλάνα μᾶς δείχνουν τὴ ζωὴ ἐκτὸς τῶν τειχῶν, πού καθόλου δὲν ἐνδιαφέρει τοὺς πολῖτες τοῦ Γκότο. Στρατιώτες καὶ ἐργάτες λατομείων, πού τοὺς ἀνακαλύπτουμε με τὰ κυάλια τοῦ κυβερνήτη καὶ τοὺς

βλέπουμε στιγμαία, δουλεύουν γύρω από τό κάστρο, άπομονωμένοι κι αυτοί, χωρίς νά έχουν τή δυνατότητα νά διαταράξουν τή θανάσιμη ήρεμία τών εγκλειστων στό κάστρο πολιτών. Γύρω από τό Γκότο ή θάλασσα, σύμβολο τής έλευθερίας μά και πηγή πανικού, άποτρέπει αυτούς πού θέλουν νά δραπετεύσουν και έξασφαλίζει τήν παντοτινή άπομόνωση τού νησιού.

‘Ο μύθος και τά πρόσωπα

Μέσα σ’ αυτή τή νεκρική άπνοια τού χώρου, θά συντελεστεί τό δράμα πού θά τή διαταράξει. ‘Ο πόθος τών δύο άνδρών (τού δάσκαλου τής ίππασίας και τού πρώην κατάδικου), γιά τή γυναίκα τού κυβερνήτη, είναι τό αντικείμενο τού μύθου. ‘Ο μύθος αυτός έχει τό δικό του χρόνο, πού χαρακτηρίζεται από τήν εξέλιξη τής αντίθεσης έρωτας-έξουσία. Πόθος γιά τή Γυναίκα, πόθος γιά τήν Έξουσία, ίντριγκες, έκτελέσεις, αυτοκτονίες, δολοφονίες, άπόπειρες φυγής, διαδέχονται τό ένα τό άλλο, αύστηρά μοιρασμένα μέσα στό χρόνο, πού ταυτόχρονα τόν προσδιορίζουν. ‘Ο Μπορόβζικ παρωδεί και σατιρίζει όλα αυτά τά «τραγικά» γεγονότα και μέ τό χιούμορ του ύποσκάπτει τήν αύστηρότητα τής έξουσίας.



Μέσα στην ταινία υπάρχουν δύο χρονικές δομές πού άντιπαράτιθενται. Αυτή τού μύθου και ή άλλη τού χώρου. ‘Ο χρόνος τής προσωπικής ιστορίας μέσα σέ μία κοινωνία έξω από τήν Ιστορία. Τό άεικίνητο μέσα στό άκίνητο. ‘Από τή συνύπαρξη αυτών τών δύο, πηγάζει ή γοητεία πού έκπέμπει τό φίλμ.

Κεντρικό πρόσωπο τού μύθου ή γυναίκα τού κυβερνήτη, πού είναι τό μοναδικό έρωτικό πρόσωπο στό νησί και ταυτόχρονα ό δρόμος γιά τήν έξουσία. Λειτουργεί έρωτικά μέσα σ’ ένα χώρο όπου ή ήδονή έχει παραγραφεί (στό νησί ό έρωτας ταυτίζεται μέ τήν σωματική άνάγκη και ικανοποιείται στό δημόσιο μπορντέλο).

Έρωτεύεται τό δάσκαλο τής ίππασίας, τό μόνο πού άντιστέκεται στην ένσωμάτωσή του στην άντιερωτική κοινωνία τού Γκότο. ‘Η συγκεκριμένη ιδιότητά του τόν φέρνει σε έπαφή μέ τό άρχέγονο φυσικό ένστικτο, μέ τήν άπόλυτη έννοια τής έλευθερίας. ‘Ο πόθος γιά τή γυναίκα πλανιέται πάνω του σαν άπειλή θανάτου. Κυριαρχείται από τήν επιθυμία τής άπόδρασης παραγνωρίζοντας τούς κινδύνους αυτής τής ενέργειας, άδιαφορεί γιά τις άπαγορεύσεις τής έξουσίας και προσπαθεί νά μύήσει τή γυναίκα στό παράτολμο σχέδιό του. Στο τέλος θά πληρώσει τό αντίτιμο τού νά είναι διαφορετικός σέ μία κοινωνία πού όλοι είναι ίδιοι. Θά δολοφονηθεί.

‘Ομως ή γυναίκα ταυτόχρονα κατέχει τό ρόλο κλειδί στή διαιώνιση τών κοινωνικών δομών τού Γκότο. ‘Ο ρόλος της είναι καθοριστικός στην άλλαγή τού κυβερνήτη και μάς θυμίζει τις παραδοσιακές δοξασίες όπου ό γάμος μέ τήν κόρη τού άρχοντα ταυτίζεται μέ τό κατώφλι τής έξουσίας.

Μ’ αυτόν τόν τρόπο συμπυκνώνει τις δύο πλευρές τής αντίθεσης έρωτας-έξουσία και ουδετεροποιείται. ‘Επιθυμεί νά άποδράσει μέ τόν έραστή της, όμως, παραμένει προσκολλημένη δίπλα στον κυβερνήτη-άνδρα της. Σέ μία σκηνή μοναδικής ειρωνείας, όταν ό κυβερνήτης άνακαλύπτει τή βάρκα μέ τήν όποία θά έφευγαν από τό νησί ή γυναίκα του μέ τόν έραστή της και κινδυνεύει νά πνιγεί πέφτοντας στή θάλασσα, είναι αυτή πού τόν βοηθά νά σωθεί και παίρνοντας τό καπέλο πού παρασυρόταν από τά κύματα, τόν ξαναστεφανώνει μέ τό κλασικό σύμβολο τής έξουσίας.

‘Ο πρώην κατάδικος, πριμοδοτημένος μέ τήν εύνοια τού κυβερνήτη (στον όποιο άλλωστε όφείλει τήν επιβίωσή του) διαγράφει τήν πλήρη πορεία τής κοινωνικής άνέλιξης. ‘Ο έρωτικός του πόθος γιά τή γυναίκα, είναι πόθος γιά τήν κατάκτηση τής έξουσίας. ‘Αφού



έπιζει από τη μονομαχία, γίνεται ύπηρετης του κυβερνήτη, μαθητεύει δίπλα στο γέρο κατασκευαστή μυγοπαγίδων, μαθαίνει τὰ μυστικά του και τόν σκοτώνει. Χρησιμοποιώντας τή βία, πού στο νησί «είναι ανώτερη αξία, από τίς πιά καλά κωδικοποιημένες» (Ρολάν Μπάρτ), καταστρέφει όλα τὰ εμπόδια πού φράζουν τήν πορεία του πρὸς τήν ἐξουσία. Δολοφονεί τόν αντίζηλο-δάσκαλο τῆς ἱππασίας κατόπιν ἐντολῆς του κυβερνήτη πού του παραχώρησε τὰ κνάλια και τὸ πιστόλι του. Ὁ ταυτόχρονος θάνατος του κυβερνήτη, μένει μετέωρος ἀνάμεσα στη δολοφονία και τήν αὐτοκτονία. Ἀπομένει ἡ συναίνεση τῆς γυναίκας νά τόν παντρευτεί. Στὴν τελευταία σκάνος του φιλμ, βλέπουμε τὸ μέχρι θανάτου (;) κνηγητό τῆς γυναίκας ἀπὸ τὸν πρῶην κατάδικο-ὑποψήφιο κυβερνήτη. Ἐνῶ ἀφήνεται νά ἐννοηθεῖ ὅτι ἡ γυναίκα σκοτώνεται, πέφτοντας ἀπὸ τὴ σκάλα, στο τελευταίό πλάνο ἀνοίγει τὰ μάτια της, διάσταση ἀθανασίας και αἰωνιότητος του συμβόλου τῆς ἐξουσίας. Ἐνας πλήρης κύκλος ἔχει διαγραφεί και βρισκόμαστε ξανά στο σημείο ἐκκίνησης του μύθου.

Ὁ Μπόροβιτς ἔκανε ἓνα φιλμ δοκίμιο, πάνω στις ἐννοιες του ἔρωτα και τῆς ἐξου-

σίας, ἀπόλυτα ἀποδραματοποιημένο, ὅσον ἀφορὰ τὸν τρόπο κινηματογράφησης και τὴν ἐρμηνεία, ὅπου εἶναι φανερό ὅτι οἱ ἦθοποιοὶ ἀπλά διεκπεραιώνουν κάποιους ρόλους. Ρόλους ὅμως τέτοιους πού δὲν ἔχουν νά κάνουν με τὴν κλασική τυπολογία τῶν χαρακτήρων του παραδοσιακοῦ ἀφηγηματικοῦ φιλμ, ἀλλὰ κινούνται στα ὅρια κάποιων συμβόλων.

Χρησιμοποιεῖ κατά κόρον, ἐκδηλα ψυχναυτικά σύμβολα γιὰ τὴν ἐξουσία και τὸ ἐρωτικό ἐνοτικτο (σκυλιά, μπότες, καπέλα, κνάλια-τὸ ὑπερφυσικό μάτι πού ἀνακαλύπτει τὴν ἀλήθεια, γυνακεία ρούχα, ἀλογα κ.λ.π.).

Παρωδεῖ τὴν ἀπόλυτη ἐξουσία και τοὺς μηχανισμοὺς τῆς χρησιμοποιώντας κουφούς στρατηγούς, ἀνδρῆκελα, (ὄπως στὴν τελετὴ τῆς κηδείας του κυβερνήτη, πού μετατρέπεται κι αὐτὴ με τὴν εἰρωνία σὲ κωμικό γεγονός) και τὴν ταυτίζει με τὸ παραλόγο. Στο τέλος ὅμως εἶναι αὐτὴ πού θὰ θριαμβεύσει στὴν ἀδιάκοπη πλῆθη της με τὸ ἐρωτικό ἐνοτικτο, και θὰ τὸ ἐξαφανίσει.

παρεκλίσεις απ' την αφηγηματικότητα

(ο θεός απο την Αμερική)

Η περιληπτική βιογραφία τριών γάλλων, όρισμένες φάσεις απ' τη λειτουργία του κοινωνικού σχηματισμού στη Γαλλία της δεκαετίας του 70 κι οι θεωρητικές απόψεις του καθηγητή Ανρύ Λαμπορτί δίνουν τὰ υλικά για την παραγωγή τής τελευταίας αυτής ταινίας του Άλαιν Ρεναί. Η δική του σημαίνουσα πρακτική, ιδιαίτερα η γοητεία του ντοκυμαντέρ, ή ορθολογική οργάνωση τής μυθοπλασίας, ή διαδικασία του μοντάζ σαν λειτουργίας τής συνειρμικής μνήμης, ή συμβολή ενός επεξεργασμένου λόγου στην διαμόρφωση τής δομής τής ταινίας, εφαρμόζονται ξανά.

Θα μπορούσαμε με άνεση να πούμε ότι ή ταινία αυτή αποτελεί μιά αφήγηση (Narration)¹. Έχει μιά χρονική διαδοχή κι ένότητα, μιά χρονικότητα. Μεα φανερή εξέλιξη στην κοινωνική ζωή των προσώπων που αφορά. Ανάπτυξη των σχέσεων, συγκρούσεις μεταξύ τους και με τόν ευρύτερο κοινωνικό σχηματισμό, μιά δραματικότητα. Άκόμη ένα λογο (όχι τό λόγο του Λαμπορτί, αλλά του Ζάν Γκρουά του σεναριογράφου) που πληροφορεί και περιγράφει, αναπληρώνει τή δράση ή συμπληρώνει τὰ κενά τής. Προσδιορίζει τήν ιστορική τροχιά, μιά διηγηματικότητα² κι ιστορικότητα. Δεν χρειάζονται περισσότερα στοιχεία για νά συγχορηγη ή αφηγηματική δομή ενός έργου.

Ξεκινάμε συνελπώς με τήν πρόταση ότι ή ταινία του Ρεναί εφαρμόζει βασικούς κανόνες τής αφηγηματικότητας (narrativité).

Αν σταματούσαμε εδώ τό ενδιαφέρον μας θα έξατμιζόταν άμεσα. Η «ιστορία» ενός θρησκευόμενου κι αυτόδιδακτου άγρότη που γίνεται διοικητικό στέλεχος μιάς κλωστοϋφαντουργίας. Η παράλληλη ιστορία ενός μεσοαστού, που ανεβαίνει ως τὰ πρόθυρα τής έξουσίας χρησιμοποιώντας αποτελεσματικά έναν κοινωνικό μηχανισμό. Ο έξαστισμός μιάς νεαρής επαναστάτριας μέσα στο πλαίσιο των ίδιων κοινωνικών, οικονομικών κι ιδεολογικών διαδικασιών, που εύνοούν ή συνθλί-

βουν τὰ δύο προηγούμενα πρόσωπα. Και οι τρεις περιπτώσεις θά άρκούσαν για νά καθηλώσουν τήν αφήγηση και τόν θεατή σε μιά κατάσταση μέτριας άδιαφορίας ή ουδέτερότητας. Έκείνα που χρειάζεται νά μελετήσουμε είναι οι επεμβάσεις στην αφηγηματικότητα κι οι παραδιάσεις αυτής τής αφηγηματικότητας.

Η φωνή κι ο λόγος όφ

Ο θεατής θά παρατηρήσει ότι ο ζωντανός λόγος κι ο διάλογος, δηλαδή αυτά που έγγράφονται σύγχρονα με τήν / και μέσα στην χρονική κι όπτική ροή τής εικόνας, είναι σπάνια και περιορισμένα ποσοτικά. Όσο χρειάζεται για νά έξυπηρετήσουν μιά ανάγκη ρεαλισμού, τήν άληθοφάνεια. Τά σημαντικότερα έγγράφονται στην άόρατη πλευρά του φίλμ, στην ήχητική πίστα. Με μιά φωνή κι ένα λόγο νεκρό, άσώματο. Έξω απ' αυτά που συμβαίνουν στην εικόνα. Η φωνή αυτή ώστόσο άνήκει σ' ένα απ' τὰ πρόσωπα-σώματα που μετέχουν στην αφηγηματική διαδικασία του φίλμ. Κι ο λόγος αυτός παράγεται από μιά μνήμη που λειτουργεί χάρη σ' αυτά που συμβαίνουν ή παραλείπονται απ' τήν προβαλλόμενη σειρά των εικόνων. Μ' άλλη διατύπωση ο λόγος αυτός άνήκει στο σώμα τής ταινίας σαν υλικό στοιχείο, αλλά και σαν στοιχείο του σημαίνοντος συστήματος.

Η χρήση αυτού του λόγου, μ' αυτήν τη λειτουργία (που γίνεται έξω αλλά και μέσα στην ταινία), έχει έναν προφανή σκοπό. Νά άσκήσει μιά «έξουσία» πάνω στην εικόνα, όπως θάλεγε ο Pascal Bonitzer³. Νά άπογυμνώσει τὰ πρόσωπα απ' τό πολιτιστικό και κοινωνικό τους βάρος. Νά περιόρισει τήν συναισθηματική και τήν συνειδησιακή τους πολλαπλότητα. Νά έξουδετερώσει άκόμη τήν άνθρωπολογική τους (σαν χαρακτηρισμό, ύποκειμένην με συγκεκριμένα πάθη κι εμφάνιση), έπιρροή στο θεατή. Νά τούς δει σαν τελειοποιημένα κοινωνικά όντα, που άντικειμενικές κατα-

Ο θεός απ' την Αμερική (Mon oncle d'Amérique) Γαλλία, 1980.

Σκην.: Alain Resnais. Σεν., Διάλογοι: Jean Gruault, βασισμένο στις έγγραφίες του καθηγητού Henri Laborit. Φωτ.: Sacha Vierny. Κάμερα: Philippe Brun. Μουσ.: Arne Dzierlatka. Ντεκόρ: Jacques Saulnier. Μοντ.: Albert Jurgenson. ηχος: Jean-Pierre Ruh, Jacques Maumont. Κοστούμια: Catherine Leterrier. Έσμ.: Gérard Denpardieu (Pevé Ραγκενό), Nicole Garcia (Ζανίν Γκαρνιέ), Roger-Pierre (Ζάν Λε Γκάλ), Nelly Borgeaud (Αγλέτ Λε Γκάλ), Marie Dubois (Τερέζ Ραγκενό), Pierre Arditi (Ζαυτό), Gerard Darrieu (Βεστράτ), Philippe Laudenbach (Μισέλ Ωμπέρ), Henri Laborit, Bernard Malaterre (ο πατέρας του Ζάν), Laurence Goy (ή μητέρα του Ζάν), Alexandre Rignault (ο παπούς), Veronique Silver, Jean Lescot, Genevieve Mnich, Maurice Gauthier. Παραγωγή: Philippe Dussart, Andrea Films, TF1. Διανομή: Νέα Κινηματογραφική. Διάρκεια: 125'.

1. Με τήν έννοια που προσδιορίζεται απ' τόν Christian Metz *Essais*, 1, P. 27 et suiv.

2. Με τήν έννοια του στοιχείου που διαμορφώνεται σαν σημαντικό το ή αφήγη ής *Lectures du film* P. 75 et suiv.

3. *Le regard et la voix* p. 33 Ed. 10/18.

3. Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Ed. Cerf, 1961, p. 183-185. Καί 'Ανρύ Άξέλ, 'Ο κινηματογράφος, έλλ. μετ. Εντ. Χατζίσκου, έκδ. Γ. Φέξη, 1961, σελ. 130-31.

στάσεις ή βιολογικοί παράγοντες ή ψυχολογικές αιτίες προσδιορίζουν τη συμπεριφορά τους. Μ' άλλα λόγια να τὰ άποσπάσει άπ' τή ροή και τή γοητεία τής άφηγηματικότητας και νά τὰ εντάξει σέ μιά πειραματική, άποδεικτική διαδικασία. (Σ' αντίθεση μέ τήν παραδεγμένη χρήση τής φωνής και τού λόγου όφ πού εντάσσονται στους άφηγηματικούς κώδικες και προορίζονται νά λειτουργήσουν στό ψυχολογικό επίπεδο)³. Νά τὰ προφυλάξει άπ' τόν κίνδυνο νά γίνουν άνθρωπινο ήρωες, πρόσωπα μιάς γοητευτικής μυθοπλασίας. Καί σύγχρονα νά τὰ καταστήσει άτομα ενός συνόλου κάτω άπό έπιστημονική άνάλυση και παρατήρηση.

Ή φωνή, ό λόγος κι ή σκέψη τού Άνρϋ Λαμπορι

Ή παρατήρηση αυτή γίνεται άθέατα ή θεατά άπ' τόν καθηγητή Άνρϋ Λαμπορι. Ή φωνή του έγγράφεται όφ, τέσσερις φορές όμως ό ίδιος μπάινει μέσα στό όρατό μέρος τού φίλμ. Ό λόγος του, περιγραφικός κι εξηγητικός, αναπτύσσεται μέ κάποια λογική συνοχή. Στή πρώτη περίπτωση σάν λόγος ενός θεατή πού κλήθηκε νά συμμετάσχει στήν διαδικασία παραγωγής τής ταινίας. Στή δεύτερη σάν παράγοντας πού πέρασε στό χώρο τού θεάματος προκλώνοντας και τόν θεατή και τό θέαμα. Γιατί ό λόγος αυτός, μ' όλη τήν έπιστημονική του επένδυση, κατατέμνεται σέ μιά σειρά άπό προτάσεις - προκλήσεις. Τροφοδοτεί τήν άφήγηση και ταυτόχρονα τή διασπά. Ανατρέπει τήν ενότητα τού μύθου και αναβάλλει συνεχώς τήν εξέλιξη ώσπου τήν ματαιώνει όριστικά. Οι πρώτες κι οι τελευταίες φράσεις πού έγγράφονται στό φίλμ είναι κομμάτια αυτού τού λόγου.

Ή λειτουργία τού έπιστημονικού (ή έπιστημονικοφανούς) αυτού λόγου δέν είναι διδακτική. Καί ποιός θά μπορούσε νά ισχυριστεί ότι ό Λαμπορι προγραμματίισε στό έργαστήρι του και σ' όρισμένους επελεγμένους χώρους (έσωτερικούς κι έξωτερικούς) τήν εκτέλεση όρισμένων πειραματικών ή έρευνητικών σκηνών. Καί κάλεσε άπλά τόν Άλαίν Ρενά νά τίς σκηνοθετήσει και νά τίς κινηματογραφήσει μ' ένα συνεργείο δικής του σύνθεσης. Μ' άλλα λόγια ό Λαμπορι ήταν ό *animateur* τού έργου, ενώ ό Ρενά κράτησε (τόν δευτερεύοντα όπωσδήποτε για τήν περίπτωση) ρόλο τού *réalisateur*.

Στήν πραγματικότητα όμως συμβαίνει κάτι άλλο. Ό λόγος, ή φωνή και τό σώμα τού Λαμπορι χρησιμοποιήθηκαν σάν υλικό στοιχείο για τήν παραγωγή τής ταινίας. Δέν έχουν σημαντικότερη θέση στό σημαντικό σύστημα τής *απ'* όσο ή βιογραφία τού Ρενά, τής Ζανίν ή τού Ζάν. Ό λόγος του θά μπορούσε νά χαρακτηριστεί σάν άπλουστευμένη «βιογραφία» μιάς έπιστημονικής σκέψης πού δια-

σταυρώνεται στή φιλική διάρκεια μέ τίς βιογραφίες τών τριών εκείνων κεντρικών προσώπων. Είναι διαφορετική, έξεχουσα ή θέση του, μόνο στό επίπεδο τού νοήματος και τής ιδεολογίας πού σκόμπα ίσως τὰ προσδιορίζει. Στο επίπεδο όμως τού σημαίνοντος άποτελεί ίσοδύναμο στοιχείο. Άποδιαρθρώνει τό μύθο και επιχειρεί νά τόν συντάξει ξανά στό πλαίσιο ενός έξαιρετικά ένδιαφέροντος σχεδίου άνατροπής, κι όχι άπλά άλλοίωσης τής δομής τής άφηγηματικότητας. Γιατί μέ τήν ενεργό έγγραφη τού λόγου τού Λαμπορι στήν άφήγηση και τήν κυριάρχησή του στό επίπεδο τού νοήματος και τής ιδεολογίας ή δομή τού μύθου μεταβάλλεται κι οργανώνεται διαφορετικά σέ δομή, δοκιμακού χαρακτήρα. Οι κανόνες τής κοινωνικής μυθοπλασίας υποχωρούν στις άνάγκες ενός άνθρωπολογικού ντοκυμαντέρ, ενός δοκιμίου για τήν άνθρώπινη συμπεριφορά. Ή κατάσταση αυτή όμως δέν όριστικοποιείται, ούτε ολοκληρώνεται. Μένει άναλαχτικό (όχι διαλεχτικό) παιχνίδι σύμμειξης (όχι σύνθεσης) τών στοιχείων και τών χαρακτηριστικών τής fiction και τού ντοκυμαντέρ, στό όποιο δέν διατηρείται πάντα ή ίσορροπία, ούτε άποφεύγεται ή υπερβολή (π.χ. οι άνθρωποι μεταμφιεσμένοι σέ ποντικά). Τά μέρη, οι φάσεις αυτού τού παιχνιδιού είναι διακριτές. Ή άφήγηση διασώζεται, οι άνθρωποι υπάρχουν μέσα σ' αυτήν, οι σχέσεις τους έχουν αισθηματική ζεστασιά, κι οι καταστάσεις τους συγκεκριμένη κοινωνική άναφορά. Μ' άλλα λόγια ή προσπάθεια τού Ρενά νά δώσει, πάνω και πλάι σ' αυτά, κι έναν έπιστημονικό (ή έπιστημονικοφανή) προσδιορισμό τους προορίζεται νά ένισχύσει τήν ύλιστική δομή τής ταινίας. Όχι νά τήν καταλύσει.

Άν θά θέλαμε παραπέρα νά εξετάσουμε κι εκτιμήσουμε τόν ύλιστικό χαρακτήρα τής ταινίας αυτής, θά μιλούσαμε για ένα ψευδοθετικιστικό ύλισμό, πού καθιστά άκόμα πιό άμφισβητήσιμη τήν ιδεολογική άποψη τής. Ή φωνή κι ό λόγος τού Λαμπορι: «*Ό μόνος λόγος ύπαρξης μιάς ύπαρξης είναι τό νά ύπάρχει, δηλαδή νά διατηρεί τή δομή τής. Νά διατηρείται στή ζωή»* Κρίνοντας όμως αυτή τήν έπιστημονική (ή έπιστημονικοφανή) άποψη άπ' τήν πλευρά τής ιδεολογίας μπαίνουμε σ' άλλη ενότητα.

Ή «θετικιστική» ιδεολογία

Ό Λαμπορι δέν περιορίζεται στή διατύπωση έπιστημονικών άπόψεων. Ούτε οι άπόψεις του αυτές βασίζονται μόνο στήν ιατρική ή τή βιολογία. Περνούν άπ' τήν ψυχανάλυση, άγγίζουν τήν ήθελοςφία, τήν φιλοσοφία, άλλα άφορούν και τήν κοινωνική ψυχολογία και τήν κοινωνιολογία. Ό λόγος του έχει μιά άουνήθιη έτερογένεια κι έτεροδοξία. Είναι εκλεκτικός κι επιπόλαιος. Ή φρουδική θεο-

ρία του άσυνείδητου κοινοτροποποιείται, ενώ οι φροϋδικές άρχές της ήδονής και της πραγματικότητας υπεραπλουστεύονται. Στο έπιπεδο της κοινωνικής ψυχολογίας ο Λαμπορί υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει ένστικτο της κυριαρχίας, αλλά μέσω του νευρικού συστήματος εκμάθηση της ανάγκης για κυριαρχία πάνω σ' ένα αντίκειμενο ή μία ύπαρξη. Σύμφωνα με αυτή τη συλλογιστική η ανθρώπινη κοινωνία χωρίζεται σε δυο τάξεις, σε κυρίαρχους και κυριαρχούμενους. Σ' όσους έμαθαν πληρέστερα να κυριαρχούν και στους άλλους που περιορίζονται στην άνοχη τους. Ένώ η σύγκρουση ανάμεσα τους δεν όφείλεται παρά μόνο στο γεγονός ότι οι πρώτοι προλαβαίνουν ή άναστέλλουν ώς ένα βαθμό τη δράση των δεύτερων στην έπιδιώξη της κυριαρχίας.

Παραπέρα: «Όσο δεν θά γνωστοποιηθεί εύρύτερα ανάμεσα στους ανθρώπους αυτό του πλανήτη ο τρόπος που λειτουργεί ο έγκέφαλος τους, ο τρόπος που τον χρησιμοποιούν, κι όσο δεν ειπωθεί ότι ως σήμερα η χρήση αυτή απέδωσε στην κυριαρχία πάνω στον άλλο, ελάχιστες πιθανότητες υπάρχουν για ν' αλλάξει οτιδήποτε». Ολόκληρος δηλαδή ο μηχανισμός σύστασης, συντήρησης και μεταβολής της κοινωνίας εξαρτιέται άπ' την χημική σύσταση του έγκεφάλου, άπ' την έπίκτητη γνώση που θά φορτωθεί κι άπ' τη δυνατότητα χρήσης αυτής της γνώσης.

Η γλώσσα χρησιμεύει για την μεταβίβαση των πολιτιστικών έπιτευγμάτων από γενιά σε γενιά, αλλά και για νά κρύβει τις αίτιες και τους μηχανισμούς κυριαρχίας. Άκόμη «για νά κάνει το άτομο νά πιστέψει ότι δουλεύοντας για το κοινωνικό σύνολο, παράγει τη δική του εύτυχια, ενώ δεν κάνει τίποτε άλλο άπ' τό νά διατηρεί τις ιεραρχικές καταστάσεις κλπ.».

Η πάλη για την κοινωνική άλλαγή σήνει πίσω από ένα παιχνίδι της γλώσσας, που άποβλέπει στην (και κατορθώνει τη) συγκάλυψη των σχέσεων κυριαρχίας. Όπως άκόμη «μασκαρεύει» τις παρορμήσεις και τους πολιτιστικούς αυτόματισμούς μας.

Μ' αυτόν τον τρόπο όμως ο «ύλιστικός» λόγος του Λαμπορί, όπως έγγράφεται στην ταινία του Ρενάι, προσπαθεί νά αιτιολογήσει την ανθρώπινη κατάσταση, η εξέλιξη με μόνο μέσο τη βιολογία. Ένώ είναι φανερό ότι συγχέει ή άποκρύβει τις κοινωνικές σχέσεις παρουσιάζοντάς τις σαν φυσικά δεδομένα. Οι κοινωνικές συγκρούσεις δεν παράγονται από την ιστορική αντίθεση των σχέσεων αυτών με τις δυνάμεις παραγωγής, αλλά από βιολογικά αίτια. Δεν συνδέονται καν με τα κοινωνικά δοσμένα της έποχής. Έρχονται σε διάσταση άκόμη και με στοιχειώδεις άρχές του θετικισμού.

Το έρώτημα είναι πώς άνέχθηκε ο Ρενάι αυτή την ψευδοθετικιστική αντίδραστική

ιδεολογία, κι αυτόν τον ψευτοεπιστημονικό ντετερμινισμό. Για λόγους καθαρά αισθητικούς. Ο λόγος του Λαμπορί είναι ένα άπ' τα δομικά στοιχεία της ταινίας. Όχι τό κυρίαρχο. Γιατί έναλλάσσεται και παρεμβάινει στον καθαρά άφηγηματικό λόγο, στα πολιτιστικά στοιχεία της ταινίας, στην κοινωνική κατάσταση των προσώπων. Αντιφάσκει κάποτε φανερά με αυτά τα τελευταία (π.χ. οι δυο άντιζήλοι στην έταιρεία ύφαντουργίας δεν συγκρούονται για βιολογικούς λόγους, αλλά γιατί ο ένας άντιμετωπίζει μία συγκεκριμένη έργοδοτική συμπεριφορά). Ένώ η άναζήτηση μίας περασμένης εύτυχίας, που φάνηκε κάποτε σ' ένα νησί των παιδικών χρόνων, ή μιάς μελλούμενης που θάρθει με έναν «θείο άπ' την Άμερική» ανατρέπει εκείνον τον βιολογικό ντετερμινισμό.

Έτσι η λειτουργία του ιδεολογικού στοιχείου στην ταινία δεν έχει καμιά άυτοτέλεια. Μπορεί νά πει κανένας ότι έκβέτει τό Λαμπορί, ενώ για τό Ρενάι άπλά χρησιμεύει σαν στοιχείο για την όργάνωση του σημερινού συστήματος της ταινίας. Σάν στοιχείο προορισμένο νά άρθρωθεί μέσα στην άφηγηματική της διαδικασία.

Οι παράγοντες της μάθησης

Ο Λαμπορί υποστηρίζει ότι μέσα στην κοινωνία μαθαίνει το άτομο και μέσα άπ' αυτήν δομείται η προσωπικότητά του. Ο έαυτός του είναι ο άλλος κόσμος, οι άλλοι. Ο λόγος του πατέρα και της μητέρας, η φύση, η γλώσσα. Όλα αυτά προσδιορίζουν την κατάσταση της συνείδησής του και την κοινωνική του συμπεριφορά. Ο Ρενάι τονίζει ιδιαίτερα δυο άπ' αυτούς τους παράγοντες της μάθησης: α) την οίκογένεια σαν σύνολο περιορισμών, καθοδηγητικής πρακτικής και μεταδίδωσης κοινωνικής πείρας, τον άπαγορευτικό λόγο του πατέρα και τον ύπαγορευτικό λόγο της μητέρας β) Τα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Οι γονείς της Ζανίν της άπαγόρευαν νά άσχοληθεί με τό θέατρο. Οι γονείς κι οι στενοί συγγενείς του Ζάν του άπαγόρευαν νά διαβάσει εικονογραφημένες μυθιστορίες και του ύπόδειχναν νά προτιμά Ιούλιο Βέρν, τη ζωή του Λυωταί, του Πατέρα Φουνκ, του Ρασίν. Και οι δυο παρέβαιναν τόν κανόνα χωρίς όμως νά άπελευθερωθούν όριστικά. Έκείνη άπασχολούνταν έρασιτεχνικά σε θέατρο κι έδλεπε με βουλημία ταινίες έποχής. Τις εικόνες του Ζάν Μαράι σε ρόλους δυνατού και τρυφερού έραστή άνακαλούσε συχνά. Έκείνος ξεμοναχιαζόταν διαβάζοντας περιπετειώδη άναγνώσματα όπως ο «Βασίλης του Χρυσού». Ήταν άφοσιωμένος σε μία ήθοποιό, τη Ντανιέλ Νταριέ. Άπ' την άλλη μεριά ο Ρενάι θαύμαζε τόν δυναμισμό του Ζάν Γκαμπέν. Οι αντίδράσεις του είχαν συ-

χνά σημεία αναφοράς σ' εκείνον σάν ενσαρκωτή διάφορων ρόλων. Οι τρεις πρωταγωνιστές θά μπορούσε νά υποστηρίξει κανένας πώς ήταν παιδιά μιάς όρισμένης οίκογένειας, αλλά κι ενός πολιτισμού, ενός αιώνα τού κινηματογράφου. Οι σκηνές κι οι εικόνες πού παρεμβάλλονται στό σημαίνουν σύστημα τής ταινίας άποδειχνουν αυτή τήν άποψη. Άποτελούν μέρος άπ' τό άσυνείδητο τών ήρώων, αλλά και τό συλλογικό άσυνείδητο τών ήρώων, μέσα στό όποιο εντάσσεται κι ό ίδιος ό Ρενάι. Τίς ανακαλούν τά πρόσωπα τής άφήγησης, αλλά ταυτόχρονα τίς επιθεβαιώνει κι ό σκηνοθέτης άναιρώντας ως ένα βαθμό μέ τήν παράθεσή τους τήν άφήγηση αυτή. Όχι τόσο μέ τήν ειρωνεία πού παράγεται άπ' τή σύγκριση ανάμεσα στην σκηνή τής ταινίας και στην σκηνή τού κινηματογράφου, όσο άπ' τήν συναίρεσή τους σάν συμβολικών συστημάτων. Ό κινηματογράφος σάν συμβολικό σύστημα μπαίνει στό συμβολικό σύστημα τής συγκεκριμένης ταινίας. Καί τά δυό αναπαρασταίνονται: ή ταινία όρισμένα στοιχεία στοιχεία τού πραγματικού και τού ίδιου τού κινηματογράφου. Ό κινηματογράφος όρισμένα στοιχεία μιάς άλλης άναπαραστημένης πραγματικότητας. Η πρακτική αυτή δεν είναι άγνωστη. Ένταγμένη όμως στό σχέδιο τής άποδεικτικής διαδικασίας Λαμπορτί-Ρενάι και στό λογικό διανοητικό παιχνίδι τού Ρενάι γιά τήν δόμηση μιάς άλλης άφήγησης, γιά τήν

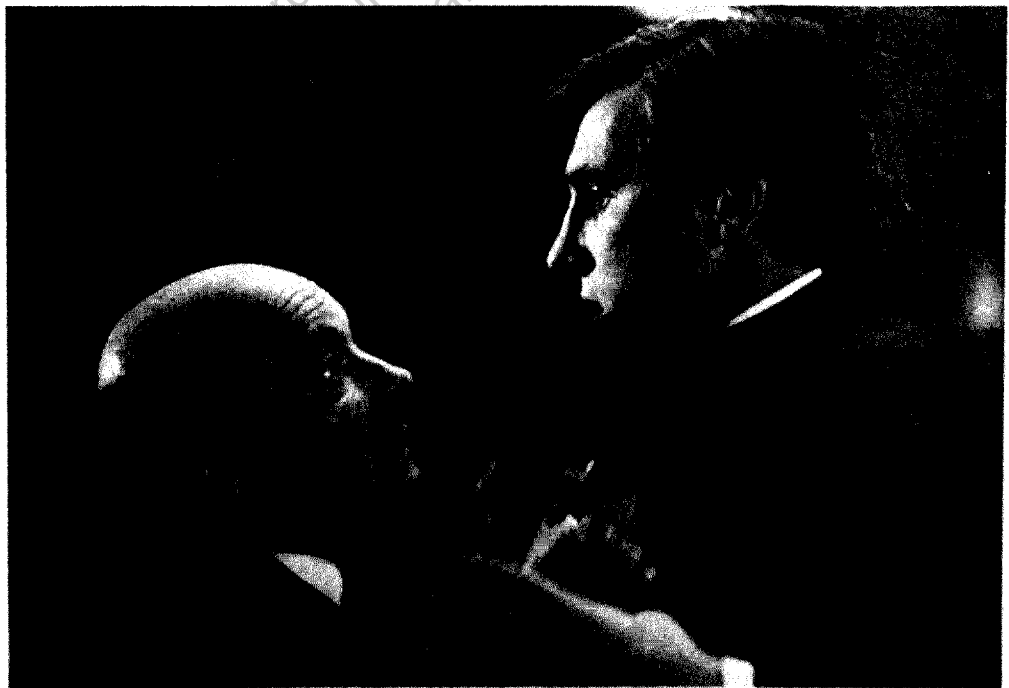
σύνταξη ενός συστήματος φιξίων σέ συστηματικό μ' ένα σύστημα ντοκυμαντέρ, άποχτά ιδιαίτερη σημασιολογική άξια. Στο σημασιολογικό επίπεδο, φιξίων έδώ είναι οι αναφορές στόν κινηματογράφο (πού διάλεξε ό ίδιος ό Ρενάι), ντοκυμαντέρ είναι οι βιογραφίες τών προσώπων και τής σκέψης τού Λαμπορτί. Ένώ ή ίδια ή άφήγηση κινείται από μιά τέτοια σχέση (κινηματογράφου σάν πολιτιστικού προσδιοριστικού στοιχείου και κοινωνικής ζωής, συμπεριφοράς τών προσώπων) γιά τήν άνεύρεση τής έπόμενης σχέσης. Άναπτύσσεται χάρη σ' αυτό τό μηχανισμό άνεύρεσης, έγγραφής κι έπανεύρεσης αυτών τών σχέσεων.

Οι εικόνες φιξ

Τό φιλικό κείμενο τού Ρενάι είναι διάσπικτο, γεμάτο από σταθερές εικόνες (fixes). Μέ τέτοιες άνοίγει και κλείνει. Η λειτουργία τών εικόνων αυτών γίνεται σέ βάρος τού άφηγητή. Τό έρουδετερώνουν, άφού άντικαθιστούν τήν περιγραφικότητά του και τήν ιστορικότητά του. Τά άντικείμενα εικονίζοντας όρισμένα βιογραφικά στοιχεία δεν εκφέρονται αλλά δείχνονται. Η εικόνα φιξ συντέμνει τήν άφήγηση και κατ' άκολουθία τήν συμπύκνώνει. Τά άντικείμενα πού παρατακτικά έγγράφονται μέ τέτοιες εικόνες στην άρχή τού φιλμ έχουν σχέση μέ τήν βιογραφία

4. Lucien Sève, στο περιοδικό, *Révolution*, 20-6-1980, p. 54.

5. «Μίλησα στόν Γκερνώ, λέει ό Ρενάι, γι' αυτήν τήν κάπως τρελή ιδέα, νά κανω μιά ταινία όπου ή φιξιών θά έμπαινε διπλά στη θεωρία γιά νά τή στηρίξει ή νά ρθει άκόμη και σ' αντίφαση μαζί της». *Cinéma* 80, No 259-60, p. 42.



τών τριών προσώπων. Τό χώρο πού πέρασαν τήν παιδική τους ηλικία και τά πρόσωπα πού τόν κατοικούσαν. Δέν είναι μακρυνά σύμβολα πού άπαιτούν ιδιαίτερη συνειρμική προσπάθεια για ν' άποκρυπτογραφηθούν. Άνήκουν στό σημαίνον σύστημα τού φιλικού κειμένου κι έγγράφονται συνοπτικά σ' αυτό μέ σκοπό νά παρακάμψουν και νά προωθήσουν μαζί τήν άφήγηση σέ μία ούσιωδέστερη φάση τής διαδικασίας δόμησής της.

Οί εικόνες φίξ είναι σημεία στίξης πού δέν κλεινουν μιά φράση ή μιά περίοδο. Ούτε βέβαια κανονίζουν τό ρυθμό τού φιλικού κειμένου ή τήν δυνατότητα τής ανάγνωσής του.

Δέν είναι σημεία ούδέτερα, σημεία σιωπής, αλλά μέρη άπ' τήν άκίνησια τής μνήμης και τίς παραδρομές της πού εντάσσονται στην άφήγηση (όχι όμως και στη διήγηση, στην ιστορικότητά της). Έμφανίζονται σ' αυτήν πρωτύτερα ή μεταγενέστερα, πάντοτε έπεισοδικά. Η πρακτική αυτή και πάλι δέν είναι άγνωστη, ούτε χρησιμοποιείται για πρώτη φορά άπ' τόν Ρεναι. Ένδιαφέρει όμως στην ταινία αυτή σάν παρέμβαση και τροποποίηση στην άφηγηματικότητα.

Η μνήμη

Τά πρόσωπα θυμούνται (ό Ρεναι θάλεγε «συνειδητοποιούν», δηλ. φέρνουν στην συνείδηση) όρισμένα γεγονότα από κάποι προηγούμενη χρονική περίοδο. Γονείς, πρώτοι έρωτες, παλιές δραστηριότητες, παρελθούσες καταστάσεις. Η άφήγηση όμως δέν άναπτύσσεται σ' έναν άξονα πού κινείται άπ' τό παρελθόν στό παρόν, σέ διαφοροποιημένη χρονική τροχιά. Όλα και στην ταινία αυτή

(όπως στό *Χιροσίμα, άγάπη μου, τό Πέρουσι στό Μάριεμπαντ, τό Σ' άγαπώ, τό Μύριελ*) είναι παρόν⁶. Έχουν και συνέχεια, όχι άρχή και τέλος, ούτε τέλος κι άρχή. Τό κυριότερο όμως είναι ότι ή άφήγηση αυτή συντάσσεται σύγχρονα μ' έναν έπιστημονικό λόγο πού καλείται νά τόν άποδείξει κι άποδειχεται άπ' αυτόν. Τόν άπωθει έξω άπ' αυτήν αλλά παράγεται στό συστηματικό έπιπεδο κι άπ' αυτόν. Είναι αυτό άκριβώς τό στοιχείο πού διακρίνει τήν ταινία αυτή κι άπ' τήν *Προδιντάνς*. Έκει ή σκηνοθεσία, ή οικονομία τού συνεχούς παρόντος τού φιλικού κειμένου βασίζοταν στην φαντασία. Η φαντασία τού συγγραφέα παρήγαγε τόν κυρίαρχο και προσδιοριστικό λόγο. Έδώ αυτές οι πράξεις κι οι λειτουργίες βασίζονται στην σκέψη και στην γνώση. Η ψευτοεπιστημονική, ψευτοντε-τερμινιστική και ψευδοθετικιστική συλλογιστική τού Λαμπορι φαίνεται νά παράγει τό λόγο αυτό. Από μιά άποψη τά ύπόλοιπα στοιχεία γεννιούνται κι έλκονται γύρω σ' αυτόν τόν λόγο. Χωρίς νά χάνουν τήν αυτονομία τους, γιατί όπως γράψαμε κιόλας, λειτουργούν μερικές φορές σ' αντίφαση μ' εκείνον⁷.

Έτσι μπορούμε νά συμπεράνουμε ότι ή πειραματική, άποδεικτική διαδικασία πού ύποθέσαμε στην άρχή, καταλήγει σέ μιά διαδικασία κατάδειξης. Ο λόγος τού Ρεναι δέν προσηλώνεται τελικά στην σκέψη και τή θεωρία τού Λαμπορι, αλλά τά χρησιμοποιεί για μιά δική του διατύπωση, για μιά δική του παραλλαγή στην άφηγηματική πρακτική τού σύγχρονου κινηματογράφου.

Νίκος Κολοδός

Ο Θειος άπ' τήν Άμερική τού Άλαίν Ρεναι



6. «Τό ότι μπαίνουμε στό κεφάλι και στην μνήμη κάποιου δέν σημαίνει πώς είμαστε στό παρελθόν» (Ρεναι). Ένα κομμάτι χρόνου διαδέχεται ένα άλλο - όλα σάν μέρη μιάς ζωής πού έζησε κιόλας - αλλά ο Ριντερ (στην ταινία *Σ' άγαπώ, σ' άγαπώ*) δέν έχει κι ο ίδιος τή συνείδηση ότι κινείται άπ' τό ένα σ' άλλο. Κάθε περιστατικό τό ξαναζεί άσυνειδητοποιήτα, όπως συνέβη. Δηλαδή τό διώνει σάν μέρος ενός συνεχούς παρόντος». Roy Armes, *The Ambiguous Image*, Secer and Warburg, 1976, P. 127-28.

7. «Ήθελα νά μάθω άν αφήνοντας έναν έπιστήμονα σάν τό Λαμπορι νά παρεμβεί, μπορούσα νά τού αφήσω πλήρη έλευθερία, χωρίς νά έγκλείσω τά πρόσωπα τής φριξίόν σέ μιά άποδεικτική διαδικασία. Τά πρόσωπα γεννιούνται, άπ' τούς συλλογισμούς τού Λαμπορι, αλλά μετά τή γέννησή τους αφήνονται κι αυτά στην αυτονομία τους». *Positif* No 231, p. 40.

Το δυνατό και το αδύνατο

(Το τελευταίο Μετρό και η γυναίκα της διπλανής πόρτας)
του Φρανσουά Τρυφώ

Το τελευταίο μετρό

(Le dernier métro) Γαλλία, 1980

Σκην.: François Truffaut. Σεν.: François Truffaut και Suzanne Schiffman. Διάλογοι: F.T., S. S. και Jean-Claude Grumberg. Φωτ.: Nestor Almendros. Ντεκ.: Jean-Pierre Kohut-Svelko. Κοστ.: Lisele Roos. Μοντ.: Martine Barrague, Marie-Aimée Debril, Jean-François Gire. Μουσ.: Georges Delrieu. Ήχος: Michel Laurent. Έρω.: Catherine Deneuve (Μαρίον Σταινέ), Gérard Depardieu (Μπερνάρ Γκρανζέ), Jean Poiret (Ζαν-Λου Κοτένς), Heinz Bennent (Λούκας Σταινέ), Andréa Ferreol (Αρλέτ Γκιγιώμ), Paulette Goddard (Ζερεν Φάμπρ), Sabine Haudepin (Ναντίν Μαροσάκ), Jean-Louis Richard (Νταξιάτ), Maurice Risch (Ρεμόν), Marcel Berbert (Μεϋλέν), Richard Bohringer (ό γκεσταπίτης), Jean-Pierre Klein (Κριστιάν Λεγλις). Παραγωγή: Les Films du Carrosse, SEDIF S.A., TFI-Société Française de Production. Διανομή: Νέα Κινηματογραφική. Διάρκεια: 130'.

Η καταπακτή

Η Μάριον (Κατρίν Ντενέβ στο *Τελευταίο Μετρό*) μπορεί να κρατά φυλαγμένο το μυστικό της. Ο έβραιος άντρας της κρύβεται στα υπόγεια του θεάτρου του για να γλυτώσει από τα νύχια της Γκεστάπο. Ο έρωτάς της γι' αυτόν, σ' όλη την διάρκεια της κατοχής, διατηρείται ζωντανός και χυμώδης. Είναι ένας έρωτας που κατορθώνει να επιζήσει μέσα σ' αντίξοες καταστάσεις. Από τη μία οι Γερμανοί κι από την άλλη ο καινούργιος της έρωτας για τον Μπερνάρ (Ζεράρ Ντεπαρντιέ). Η Μάριον έχει δύο μυστικά, τον κρυμένο της άντρα και τη σχέση της με τον Μπερνάρ. Αυτός, φανερά, είναι ήθοποιός, με τη δεύτερη όμως μυστική του «ιδιότητα» μέλος της γαλλικής αντίστασης. Και ο σύζυγος, που η κοινή γνώμη τον θέλει φυγάδα, στην πραγματικότητα σκηνοθετεί κρυφά την παράσταση και διευθύνει το θέατρο από την καταπακτή: η έποχή εύνοει τη μυστικότητα, την απόκρυψη, το μασκάρεμα, τη στέφηση, την ανισορροπία. Τα πρόσωπα υποχρεώνονται να περάσουν απ' αυτόν τον κύκλο. Ωστόσο, επειδή δε θέλουν να άπωθήσουν τίποτα, πλασμένα για μιá δυνατή ερωτική σχέση πλήρωσης, είναι ταυτόχρονα και ικανά για τη δύσκολη ισορροπία ενός τριγώνου. Οι έρωτες της Μάριον νικούν τὰ σκοτάδια και περνούν στο φώς. Το χειροκρότημα, ή επιδοκιμασία του κοινού θραβεύει τη νίκη της.

Στην σημερινή εποχή, περίοδο ευημερίας, οικονομικής επάρκειας, ανοχής, φιλελευθροποίησης των ερωτικών ήθων και κατ' επέκταση ευφώσης, η Ματίλνι (Φάνυ Αρντάν, στη *Γυναίκα της διπλανής πόρτας*) έχει τη δική της καταπακτή, αλλά την ανοίγει μόνο με την ώθηση του υποσυνείδητου των όρων του πάθους που την καιεί. Η λογική, ή εφ' όσον, οι συμβάσεις της υπαγορεύουν τό

άντιθετο. Ο έρωτάς της για τον Μπερνάρ (πάλι Ζεράρ Ντεπαρντιέ) σημαδεύεται από την άμοιβαία απώθηση. Οι έραστές με πλήρη επίγνωση του αδύνατου της ερωτικής ευδαιμονίας τους, αγωνίζονται να αποκολληθούν ο ένας από τον άλλο, ν' απαρηθθούν την έλξη τους, να ματαιώσουν τη φθορά τους και πολεμούν τις δυ'άμεις τους, τον ίδιο τους τον εαυτό. Η Μάριον γνωρίζει ή μαθαίνει πως ο έρωτας είναι οδύνη και χαρά. Οι έραστές της άλλης ταινίας καταδιώκονται από το αδύνατο μιάς παρόμοιας γνώσης. Δοκιμάζουν μόνο τη μιá όψη, ή άλλη είναι γι' αυτούς τυφή, μύρη επίφανεια. Ο γάμος τους με το «άλλο πρόσωπο» αποτελεί την αποστειρωμένη γάζα που θα βοηθήσει την επούλωση της πληγής. Στην ουσία είναι γάμος λευκός. Ο έρωτας, εδώ, είναι μόλυνση. Η Ματίλνι καταφεύγει στο ψέμα, την έσωτερική μεταμφίσηση. Θεωρείται ένοχη, φορτίζεται με ντροπή. Το φίλμ είναι γεμάτο μυστικά και ένοχα βλέμματα πίσω από κουρτίνες. Το «άνομο» της κατασκοπείας ένοχλει το ένομο αυτού που κατασκοπεύεται (συζυγικός και οικογενειακός βίος). Το παιχνίδι συνίσταται στο ποιός θα ανοίξει πρώτος την καταπακτή, θα άπελευθερώσει ό,τι κρύβεται και άπωθείται. Η Ματίλνι κáνει την πρώτη κίνηση (σκηνή του γκαράζ στο σουπερ μάρκετ), στο πρώτο όμως σωματικό άγγιγμα δέν άντέχει, σωφιάζεται στα πόδια της, χάνει την έπαφή με τον κόσμο, *λεπτοθυμά*. Ταυτόχρονα τη χάνουμε από το κάδρο, εκθλιβείται από την εικόνα, περνά σ' ένα «έκτος». Με καινούργιο πλάνο ο Ντεπαρντιέ σκύβει από πάνω της, τη σηκώνει, την ελευναφέρει στις αίσθησής της, στο φίλμ, σ' ό,τι εκείνη θέλει ν' άποφύγει. Η Ματίλνι έπιστρέφοντας στην ταινία, στην μυθοπλασία, γίνεται ένα σώμα που μπορεί μόνο να άισσάνίζει και να άσσανίζεται. Καταδικάζεται άρωτικά.



Τό φόρεμα πού σήίζεται

Τό καλοκαιρινό, άραχνοϋφαντο φόρεμα πού πιάνεται σέ κάποιο αίχμηρό άντικείμενο, ξεσκίζεται κι άποκαλύπτει τό μισόγυμνο

κορμί της Ματίλντ σέ δεκάδες «ξένα» βλέμματα, είναι τό πέπλο πού άποσύρεται κι άποδεσμεύει τήν τρέλα τού Μπερνάρ (σηγή άποχαιρετιστήριου πάρτυ στόν κήπο). Τό άντικείμενο τού πόθου του, πού πρόκειται νά





απουσιάσει, πού τού τ' άποσπών διά τής βίας, γίνεται και αντίκειμενο πόθου άλλων δλεμμάτων. Ή γυμνότητα τής σάρκας άπαλλοτριώνεται. Ή έκθεση τής γυμνότητας, ή κλοπή της από τ' άλλωματα άλλων άπελευθε-

ρώνει τόν καταδυναστευόμενο πόθο τού Μπερνάρ. Παύει νά είναι ό έραστής πού μπορεί νά έξημερώνεται και λογικεύεται, ό άξιοπρεπής, ό οικογενειάρχης, τ' άσπίζα όνομα. Γίνεται τ' όνομα πού λερώνεται, τ' ό



Ἡ γυναίκα τῆς διπλανῆς πόρτας

(La Femme d'à côté) Γαλλία 1981.

Σκην.: François Truffaut. Σεν.: François Truffaut, Suzanne Schiffman καὶ Jean Aurel. Φωτ.: William Lubchansky. Μουσική: Georges Delerue. Ντεκ.: Jean-Pierre Kohut-Svelko. Ἥχος: Michel Laurent. Μοντάζ: Martine Barrague. Ἔσμ.: Fanny Ardant (Ματίλντ Μπωσάρ), Gérard Depardieu (Μπερνάρ Κουντρέ), Henri Garzin (Φίλιπ Μπωσάρ), Michèle Baumgartner (Αρλέτ Κουντρέ), Veronique Silver (Κα Ζουβ), Roger Van Hool (Ρολάν) Philippe Morier-Genoud (ὁ γιατρός) Παραγωγή: Les Films du Carrosse-TF1. Διανομή: Νέα Κινηματογραφική. Διάρκεια: 106'.

σώμα πού παίρνει πάνω του τὴν ντροπὴ καὶ θέλει νὰ λατρεύσει χωρὶς περιορισμούς τὸ ἀντικείμενο τοῦ πόθου του (ἀγκαλιάσει, φιλήσει), νὰ τὸ δώσει. Οἱ θεατὲς τῆς σωματικῆς γυμνότητος τῆς Ματίλντ καὶ τῆς ψυχικῆς κατάστασης τοῦ Μπερνάρ, γῶστες πλέον τοῦ μυστικοῦ τὸν ἐμποδίζουν. Ἡ ἴδια ἡ Ματίλντ ξαναλιποθυμᾷ καὶ γλιτώνει ἀπὸ κἀτι πού ἀργότερα θὰ ἐπαναλάβει μὲ τὴ σειρὰ τῆς.

Ἡ Ματίλντ ἀποφεύγει νὰ γδύνεται μπροστὰ στὸν Μπερνάρ. Ὑπάρχει ἓνα δωμάτιο, στὸ πάνω μέρος τῆς σκάλας. Ἐκεῖ καταφεύγει κάθε φορὰ πού θέλει νὰ γδυθεῖ, ν' ἀλλάξει φόρεμα, συνοδευομένη πάντα ἀπὸ μιὰ ἄλλη γυναίκα, πού θὰ τῆς προσφέρει ὑπηρεσίες ἀπαγορευμένες στὸν Μπερνάρ. Ἐκεῖνος καρφωμένος στὸ κάτω μέρος τῆς σκάλας, ἀκούει τὸ συνωμοτικὸ γέλιο τῶν δύο γυναικῶν καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ τεκμήριο μιᾶς ἀπόκρυφης πράξης. «Ἀκοσμησ» καὶ «ἀτοπισ». Χάνει τὸ θέαμα ἀλλὰ οἱ αἰσθήσεις του δοκιμάζονται μὲ τὸ αὐτὶ (μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ὁ Λούκας, στὸ *Τελευταῖο Μετρό*, συμμετέχει στὴν παράσταση καὶ μαντεύει τὸν καινούργιο ἐρωτὰ τῆς γυναίκας του). Τὸ δωμάτιο λειτουργεῖ γι' αὐτὸν σάν μιὰ νέα κρύπη. Ὅταν τολμήσει ν' ἀνοίξει τὴν πόρτα, ἡ Ματίλντ ἔχει ἤδη ντυθεῖ.

Ἡ ἀπόπειρα τοῦ ἀντρα γίνεται στὸ φῶς τῆς μέρας, στὸ κέντρο μιᾶς γιορτῆς. Ἐχει θεατὲς. Ἀντίθετα ἡ ἀπόπειρα τῆς γυναίκας τολμάται στὸ σκοτάδι, σὲ τόπο καὶ χρόνο ὅπου τίποτα δὲν ἐμποδίζει τὸ μοιραῖο. Ἀπὸ κει καὶ πέρα τὸ μυστικὸ κοινοποιεῖται. Ἡ κρυφὴ, ἀσεμνὴ καὶ ἀποτροπιαστικὴ ἐνωση τῶν ἐραστῶν προσφέρεται στὴν πληροφόρηση τοῦ κοινῶ. Οἱ νεκροὶ ἀδιαφοροῦν γὰρ τὴν διαπίστωση τῆς σεξουαλικῆς πράξης. Τὸ μυστικὸ χύνεται στοὺς δρόμους. Ἡ σεμνὴ Ματίλντ ἀφαιρῶντας τὸ ἔσωροχο, ἀφαιρεῖ τὴν αἰσχύνη τῆς καὶ ἀρνεῖται τὶς μεταμφιέσεις τῆς. Τέλος στὶς κρύπτες καὶ τέλος στὰ ψέματα. Κι ὅ,τι δὲν κατορθώνεται μὲ τὴ λιποθυμία, κατορθώνεται μὲ τὴν αὐτοκτονία.

Τὸ «τελευταῖο ὄχημα» τῆς Μάριον εἶναι μιὰ αὐλαία πού ἀνοίγοκλείνει πανηγυρικά. Οἱ θεατὲς χειροκροτοῦν τὴν ἠθοποιὸ ἀλλὰ καὶ τὴν θριαμβεύουσα ἀγαπητὴ γυναίκα. Τὶ κάνουν ὅμως οἱ θεατὲς τῆς τελευταίας παράστασης τῆς Ματίλντ καὶ τοῦ Μπερνάρ; Στὸ σημεῖο αὐτὸ τελειώνει ἡ ταινία τοῦ Τρυφῶ, προσπαθώντας νὰ ἀγνοήσει ὅσους σπεύδουν νὰ δούν. Παραδίδει τὴ σκυτάλη στὴν τραυματισμένη ἀπὸ τὸν ἐρωτὰ γυναίκα, πού τὸ κεφάλι τῆς γεμίζει παρηγορητικὰ τὴν ὀθόνη. Ἔτσι ὅ,τι μαθαίνουμε γὰρ τούτῃ τὴν ἱστορία πού μᾶς σφίγγει τὴν καρδιά, δὲν εἶναι μῆσα

ἀπ' τὴν εὐτέλεια τοῦ ἀστυνομικοῦ δελτίου, οὔτε μέσα ἀπὸ τὸ χλευασμὸ ἢ τὴ συμπὸνια τῶν θεατῶν -διαστῶν, ἀλλὰ ἀπὸ τὰ λόγια καὶ τὸ βλέμμα μιᾶς γυναίκας πού ἀξιώθηκε τὴ γνώση (καὶ τὰ σημάδια) τοῦ ἐρωτικοῦ πάθους.

Τὸ φωτεινὸ καὶ τὸ σκοτεινὸ

Ὁ δυναμισμὸς, ἡ ζωικότητα, ἡ λάμψη τῆς ξανθιάς καὶ φωτεινῆς Μάριον κινοῦν ἐπιδήξια τὰ νήματα στὸ *Τελευταῖο Μετρό*. Ἡ ἀποψη πού ἔχει γιὰ τὸν ἑαυτὸ τῆς εἶναι θετικὴ. Κυκλοφορεῖ ἀνάμεσα στοὺς θαυμαστὲς καὶ τοὺς ἐχθροὺς τῆς, γοητεύει, παραπλανᾷ. Ἡ καστανομελαχρινὴ καὶ σκοτεινὴ Ματίλντ, ἀντικειμενικὰ ὄχι λιγότερο ὁμορφὴ ἀπὸ τὴν Μάριον, παραδίνεται στὴν κατάθλιψη, ἀποδοκιμάζει τὸν ἑαυτὸ τῆς, πιστεύει πὼς δὲν εἶναι ἀγαπητὴ, ἀμφισβητεῖ τὴν ἀξία τῆς, τὴν ὁμορφιά τῆς, αὐτοπεριφρονεῖται, νιώθει ἐνοχλῆ. Ἀχρηστη.

«Σύμφωνα μὲ ὅσα λένε, θάπρεπε νὰ σὰς εἶχα ἐρωτεύει» λέει στὸν ψυχίατρο τῆς «καὶ ὅμως μοῦ εἰστε τελείως ἀδιάφορος». Στὴ συγκεκριμένη περίπτωσις ἡ μεταβίβασις (transfert) δὲν εἶναι οὔτε θετικὴ, οὔτε ἀρνητικὴ. Δὲν ὑπάρχει. Ὁ ἀσχημος καὶ ἀδέξιος γιατρός δὲν ἐμπνέει οὔτε συμπάθεια, οὔτε ἀντιπάθεια, ἀπλῶς τὴν ἀδιαφορεῖ. Κάπου σκοντάφτει ἡ θεραπεία. Ἡ ἀρρώστια, ἡ κλινικὴ, τὰ δύο τελευταῖα καταφύγια τῆς Ματίλντ δὲν ἔχουν κανένα νόημα. Εἶναι ἀρρωστη ἀπὸ ἐρωτὰ καὶ θυμίζει τὶς γυναῖκες - φαντάσματα τῆς Ντυράς.

Ἡ λύσις πού δίνεται ἐκτὸς κλινικῆς ἔχει τὶς διαστάσεις τῆς τραγωδίας, ἀνήκει σ' ἓνα χωρὸ θεάτρου, ἐκεῖ ὅπου ἐπιτρέπεται καθὶ ὑπερβολὴ. Τὸ δράμα ὅμως δὲν παίζεται σὲ κάποια σκηνὴ ἀλλὰ σ' ἓνα χωριὸ πού ὑποφέρει ἀπὸ τὴν μετριοπαθὴ καθημερινότητα. Στὴ θεατρικὴ σκηνὴ τοῦ *Τελευταίου Μετροῦ* γράφεται τὸ αἶσιον τέλος ἐνός δράματος, μὲ φόντο ὅσα συμβαίνουν σὲ μιὰ ἄλλη σκηνὴ, ἐκείνη τῆς Ἱστορίας. Στὴν δευτέρη περίπτωσις τὸ τραγικὸ τέλος τοῦ δράματος παίζεται μεγαλόπρεπα, ἐκτὸς σκηνῆς. Οἱ λογικὲς τῶν δύο τελευταίων ταινιῶν τοῦ Τρυφῶ, κατὰ παράδοξο καὶ θαυμαστὸ τρόπο, συμβαδίζουν ἀλλὰ ἀντιστρόφως ἀνάλογα μεταξὺ τους. Καὶ τί ἄλλο εἶναι τούτῃ ἡ ἐρωτικὴ διλογία παρὰ ἓνε πέρασμα τοῦ «φωτεινοῦ» σὲ «σκοτεινὸ», παρὰ οἱ δύο ἐκδοχῆς τῶν ὁρμῶν τῆς ψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου; Οἱ ὁρμῆς τοῦ Ἐρωτὰ καὶ οἱ ὁρμῆς τοῦ Θανάτου;

Μαρία ΓΑΒΑΛΑ
Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ

Δια πυρός και σιδήρου

(Έξαψη)

Έξαψη

(Body Heat) Η.Π.Α., Σεν., Σκημ.: Lawrence Kasdan. Φωτ.: Richard H. Kline. Μουσική: John Barry. Μοντάζ: Carol Littleton. Ντεκόρ: Bill Kenney. Έσμ.: William Hurt, Kathleen Turner, Richard Crenna, Ted Danson, J. A. Preston, Mickey Rourke, Kim Zimmer, Jane Hallaren, Lanna Saunders, Carola Mc Guinness, Michael Ryan, Larry Marko. Παρ.: Fred T. Gallo. Διανομή: Fox-Columbia. Διάρκεια: 93'.

Ήταν μιά από τις πιο κρύες νύχτες του φετινού χειμώνα. Ο βασιλιάς υδράργυρος, νικημένος από το βοριά και το χιονόνερο, σερνόταν στον ξεπεσμό των δυο βαθμών πάνω από το μηδέν. Γύρω στις δέκα παραιτήθηκα όριστικά από την προσπάθεια να πεισω – με καλοπιάσματα, βλαστήμιες και κλωτσιές – τό καλοριφέρ να βοηθήσει την κατάσταση. Καί δοκίμασα να ταξιδέψω στα ζεστά κλίματα με τό πιο «καυτό» θρίλερ των τελευταίων χρόνων. Ήταν μιά καλή επιλογή. Γιατί *Η Έξαψη* μπορεί να μη διόρθωσε τις καιρικές συνθήκες (κάτι άλλο χρειαζόταν για να μείνουμε στην παγωμένη αίθουσα με τό φανελάκι). Έβαλε, όμως μιά πιο χαρούμενη όψη στο βράδυ και ύψωσε καπως τόν υδράργυρο της έσωτερικής μας θερμοκρασίας. Διάβολε, τό πρώτο μέρος της ταινίας δείχνει πειστικά τό φυσικό κι αλλάθτο τρόπο για να πολεμήσουμε τό κρύο (ή τη ζέστη)!

Στό σενάριο του Λώρενς Κάσταν ο καύσωνας λιώνει ολόκληρη την πόλη, όπως ο λίβας την ξεραίνει στο *Red Wind* του Τσάντλερ. Όλα στρέφονται γύρω απ' αυτόν, οφείλται σ' αυτόν, χωνεύονται απ' αυτόν, ξαναγυρίζουν σ' αυτόν, ώσπου μένουν μόνο δυο αισθήσεις: ή άσθηστη δίψα κι ή γλυστερή, ιδρωμένη σάρκα. Τόση ζέστη μπορεί να τρελάνει άνθρωπο. Ακόμη κι ό χρόνος της ζωής και της έπιζωνιωνίας, παραλείπει. Γίνεται μιά άτελειωτη στιγμή όπου ό καθένας κοιτάζει λαιμαργα τό διπλανό του και δέ βλέπει τίποτα άλλο από ένα κορμί ύποψηφο για τις φλόγες. Τό σέξ γίνεται πρόσκληση «νά καούμε κι οι δυο στην ίδια τη φωτιά» (ένα κλισιό που θά μπορούσε να έχει τραγουδηθεί από όποιοδήποτε λαϊκό τραγουδιστή, από τόν Καζανιζιδη ως τόν Τζιμ Μόρισον). Αλλά κι ό θάνατος είναι τό διαβατήριο για τό ίδιο παρανάλωμα. Και τά δυο πτώματα θά καούν, μετά θάνατον, από αυτοσχέδιες βόμβες. Ο καύσωνας, λοιπόν, διαχέει τό ο-

ξουαλικό πάθος των πρωταγωνιστών στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα της ταινίας, καταδικάζοντας τους έραστές κυριολεκτικά στο έγκλημα και την άλληλοεξόντωση και μεταφορικά στην κόλαση. Η ιστορία ξεκινάει από μιά νύχτα με άνυπόφορη ζέστη. «Σε τέτοιες νύχτες κάθε μεθύσι τελειώνει με κανγά. Ταπεινές νοικοκυρούλες άκονίζουν τό κουζίνομάχαρο και στηλώνουν τό βλέμμα στο λαιμό των συζύγων τους. Όλα μπορούν να συμβούν. Ακόμη και να πιεις ένα ξεχειλο ποτήρι μπύρα σε κάποιο μπαρ», (Ρέυμοντ Τσάντλερ, *Red Wind*). Σε μιά τέτοια νύχτα, ό άθλητικός δικηγόρος της ταινίας, σ' ένα υπαίθριο νυχτερινό κέντρο κολλάει σε μιά σέξυ παντρεμένη, που τόν περισσότερο καιρό ζει μόνη σε μιά βίλλα με κινέζικα καμπανάκια στη βεράντα...

Οί κριτικοί που στα γραφτά τους κακομεταχειρίζονται μιά άτυνομική πλοκή, συνοψίζοντας την χωρίς τη διακριτικότητα του «ή συνέχεια στην όθόνη», πρέπει όπωσδήποτε να καούν στην κόλαση. Ας μην πεσοουμε κι έμεις στο θανάσιμο άμάρτημα της άποκάλυψης των μυστικών. Η γοητεία της ιστορίας του Κάσταν, ενός έξυπνου παιχνιδιού με πολλές έκπληξεις κι άνατροπές της ίσορροπίας, όρισκεται στον πυκνό ιστό της πλοκής που άκολουθεί αυτό τό «κοινότυπο» ξεκίνημα. Τά ρομαντικά βίτσια του πρώτου μέρους γρήγορα δίνουν τη θέση τους σε μιά άπίστευτη ίντριγκα, που πλέκεται γύρω από τό σκληρό μαραθάνιο των δυο ήρώων «για να πιάσουν επί τέλους την καλή». Στό τέλος του δρόμου ό ένας από τους δυο έχει πραγματοποιήσει τό όνειρό του έξουθενωντας τον άλλο στο τυφλό σημείο του. Η λάμψη του άμερικάνικου – όνειρου – απ' την άνάτοδη ναρκώνει για μιά άκομη φορά, δυο καθημερινούς, όχι έξαιρετικούς, ήρωες, τους σπράχνει να ρισκάρουν τά πάντα για να καταλήξουν δυο έγκληματα άργότερα, ό ένας



Ο William Hurt και η Kathleen Turner στην *Έξωση* του Λώρενς Κάνσκι.

στην κορφή κι ο άλλος στό βυθό. Άλλά όπως πάντα, έρχεται τó σκληρό ξύπνημα στην πραγματικότητα. Όταν οι φλόγες τού έρωτα τής περιπέτειας και τής βίας σβήνουν, τά μάτια και τών δυó ήρώων βλέπουν πιά καθαρά τó κενό, τó κακό ύλικό πού φτιάχνει όλα τά όνειρα.

Όμως όταν θά διαβάζονται αυτές οι γραμμές, όλοι οι αναγνώστες τού περιοδικού πού ξέρω (κι ίσως όλοι όσοι δέν ξέρω) θά έχουν δει τήν ταινία. Άναρωτιέμαι λοιπόν τι σάς άρέσει πió πολύ; Ή αισθησιακή άτμόσφαιρα ή τρομακτική ίντριγκα, τó πορτραίτο τού εύάλωτου παιδαρά (πú κάνει άποτελεσματικά ó Γουίλιαμ Χέρτ) ή τής άνικανοποίητης μοιραίας (πú παίζει - όχι πολύ καλά - ή Καθλήν Τέρνερ); Ή μήπως, όπως κι εγώ, προτιμάτε τís πió λεπτές φλόγες: τó δικηγόρο πú άμέσως μετά τó τζόγκιν άνάθει τσιγάρο (σημάδι τής άυτοκαταστροφικής του άφέλειας), τó βοηθό είσαγγελέα πú ούτε ó καύσωνας ούτε ή σοβαρότητα τής κατάστασης τόν έμποδίζει νά μπαινοδγαίνει στά πλάνα μέ φιγοúρες τού Φρέντ Άστáιρ, τήν ώραιά νυχτερινή φωτογραφία, τó πλάνο τών δυό έραστών μέσα στή γεμάτη παγάκια μπανιέρα, τís άτάκες τού νεαρού πú φτιάχνει τís άυτοσχέδιες δόμβες, ή τά κινέζικα καμπανάκια στή θεράντα τής Καθλήν Τέρνερ;

Έξω από τόν κινηματογράφο έπεφτε χιονόνερο, άλλά στό μπάρ - για ένα ποτό - ήταν ζεστά. «Κάψα τού σώματος είναι τó μήνυμα

γι' αúτ ή τήν εβδομάδα», μάς είπε γελώντας ένας φίλος ήθοποιός μέ πολύ χιούμορ. Μά υπάρχει άλήθεια «μήνυμα» σ' αúτ ή τή χαμηλότονη ιστορία, πú ó σκηνοθέτης Κάσνταν μεταμορφώνει σέ χαλαρή, όχι πάντα από τή σωστή άπόσταση φιλμαρισμένη, μέ κάπως καλλιγραφικές κινήσεις μηχανής, ταινία; Είναι «μήνυμα» αúτó τó άπόσταγμα από τά καλύτερα μαύρα φίλμ και μυθιστορήματα, πú άφήνει ó κόσμος τής πρώτης του ταινίας; Δέν είμαι σίγουρος, άλλά όπωσδήποτε είναι μιά σκληρή, ολοκληρωμένη άποψη πú δέν κάνει για τά αυτιά τών άγγέλων. Δές τήν άλήθεια τού συστήματος, τόν ύλισμό του πú τρελαίνει τόν άνελέητο άνταγωνισμό πú τó στηρίζει κι ύστερα προσπάθησε νά τήν κάνεις δικιά σου - νά τó νικήσεις. Άλλά πρόσχε πú βαδίζεις! Σου τήν έχουν στημένη από παντού και τά συναισθήματα είναι παγίδα. Έτσι κι άλλίως στόν πάτο ή στην κορφή, ξεφλημένος ή νικητής θά είσαι μόνος. Μιά όπτική άπλή, γεμάτη άμφιβολίες και φόβο, κυνισμό και μισογυνισμό άλλά δυναμική, γοητευτική, τολμηρή - άληθινή και ψεύτικη ταυτόχρονα - άναπαράσταση μιας σχέσης δυό ανθρώπων και τής έμπλοκής τους στό περιβάλλον τους.

Αúτά κι άλλα πολλά μάς είπε ή ταινία. Άξίζει νά δοκιμάσετε τί μπορεί νά πεί σ' έσάς, κάποια - Θεός φυλάξοι όχι τόσο καυτή - νύχτα καλοκαιριού.

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΛΕΣΧΕΣ

ΜΕΡΟΣ Γ'

Τού Λευτέρη Ξανθόπουλου

«Ο κόσμος στην επαρχία έχει ανάγκη από ειδική κινηματογραφική μεταχείριση και ακόμα δεν μπορέσαμε να ελέγξουμε ποιά είναι τα κριτήρια και ποιές οι αντιδράσεις του στις ταινίες που παίζουμε. Πέφτουμε συνεχώς σε έκπληξεις. Πιστεύουμε ότι χρειάζεται μεγάλη έπιμονή για να διαμορφώσουμε καινούργια κινηματογραφικά γούστα στον πολύ κόσμο».

(Κινηματογραφική Λέσχη Κουφαλιών Θεσσαλονίκης)

Στο πρώτο και δεύτερο μέρος της έρευνας (τεύχη 28/29 και 30 του Σύγχρονου Κινηματογράφου), παραθέσαμε απόψεις λεσχών στις βασικότερες ερωτήσεις μας. Συμπληρώνοντας σήμερα την έργασία, συγκεντρώνουμε τις απαντήσεις των λεσχών στην ερώτηση:

Τι πληροφορίες νομίζετε ότι πρέπει να περιλαμβάνει ένα εγχειρίδιο για τις κινηματογραφικές λέσχες, έτσι ώστε να διευκολύνει τη δουλειά του Δ.Σ. της Λέσχης ως προς την έπιλογή των ταινιών, τον προγραμματισμό κλπ.;

Οι ανάγκες των λεσχών συμπύπτουν στην πλειοψηφία τους και συνοψίζονται στα έξης:

- Θεματικοί κατάλογοι ταινιών ελληνικών και ξένων
- Κατάταξη των ταινιών κατά είδος και άναφορά στα γενικότερα χαρακτηριστικά του είδους
- Βιοφιλμογραφία των σκηνοθετών.
- Κριτήρια έπιλογής ταινιών και πρόταση για προγραμματισμό ολόκληρης περιόδου. Ύποδείξεις προγραμματισμού κατά κύκλους ταινιών και άφιερώματα.
- Κατάσταση της κόπιας για την κάθε ταινία που προγραμματίζει ή λέσχη.
- Έλληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία.
- Κριτικές αναλύσεις ταινιών· ιστορικά στοιχεία κάθε ταινίας.
- Ιστορική άναδρομή του κινηματογράφου από τη γέννησή του μέχρι σήμερα.
- Λεξικό κινηματογραφικών όρων.

Τά έρωτηματολόγια στα όποια στηρίχτηκε ένα μέρος της έρευνας ταχυδρομήθηκαν σε 133 διευθύνσεις πολιτιστικών φορέων που οργανώνουν κινηματογραφικές προβολές. Οι διευθύνσεις αυτές συγκεντρώθηκαν από διαφορετικές πηγές όπως καρτέλες συνδρομητών του περιοδικού Σ.Κ. κατάλογος γραμμάτων διανομής κλπ.

- Κατάλογος κριτικών κινηματογράφου και σκηνοθετών που μπορούν να επισκέπτονται τις λέσχες για εισηγήσεις και διαλέξεις.
- Ξετιμολογές ταινίες σε ταινιοθήκες πρεσβειών και ινστιτούτων.
- Σύντομη περιγραφή της υπόθεσης της ταινίας και αξιολόγηση των αισθητικών της στοιχείων.
- Σχολές, τάσεις, έθνικοί κινηματογράφοι, αντιπροσωπευτικές ταινίες.
- Τιμές ένοικίου ταινιών κατά γραφείο διαμονής.
- Σύνδεση της υπό ίδρυση Όμοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών με την Όμοσπονδία Κινηματογραφικών Κοινοτήτων Ευρώπης για την ελεύθερη ανταλλαγή και διακίνηση ταινιών εκτός εμπορικού κυκλώματος.
- Απελευθέρωση κινηματογραφικών αίθουσών που ανήκουν στο κράτος, δήμους ή κοινότητες και δωρεάν παραχώρησή τους στις κινηματογραφικές λέσχες για τις προβολές τους.
- Απαλλαγή του φόρου επί των εισιτηρίων που εκδίδει η Λέσχη.
- Οδηγίες για τον τρόπο διεξαγωγής μιάς συζήτησης.
- Κατάλογος γραφείων διανομής ταινιών και κατάλογοι ταινιών κατά γραφεία διανομής.
- Οργανωτικές οδηγίες βασισμένες στην πείρα των λεσχών που λειτουργούν από παλιά.
- Πλήρη κατάλογο με διευθύνσεις των λεσχών για την ανταλλαγή απόψεων.
- Στοιχεία για το κύκλωμα διανομής των ταινιών.

Στις ενότητες που δημοσιεύτηκαν στα προηγούμενα τεύχη του περιοδικού, δόθηκαν απαντήσεις και προτάθηκαν λύσεις σε αρκετές από τις παραπάνω απορίες των κινηματογραφικών λεσχών. Οι σπουδαιότερες όμως απαιτήσεις των λεσχών απαιτούν συγκεκριμένη δράση και δεν καλύπτονται από οποιοδήποτε «φιλολογικό» κείμενο.

Οι ανάγκες των λεσχών εμπίπτουν στην αρμοδιότητα της όμοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών που πρόκειται να ιδρυθεί (τό ευχόμαστε και τό ελπίζουμε) και η συγκέντρωση όλων αυτών των στοιχείων απαιτεί την πλήρη επαγγελματική απασχόληση μιάς μικρής ομάδας ανθρώπων με έπικεφαλής κάποιον γνώστη των κινηματογραφικών πραγμάτων στη χώρα μας.

Έπιλογος

Οι περισσότερες από τις έπαρξιακές λέσχες δεν αποτελούν παρά φορείς απόπειρας για τη δημιουργία κινηματογραφικής λέσχης. Οι αίθουσες για τους μνημένους λιγοστεύουν. Οι κλειστές γλώσσες ακούγονται όλο και λιγότερο. Από την Κινηματογραφική Λέσχη σήμερα λείπει ή μυσταγωγία του κλειστού χώρου, ή συνωμοσία του σκοταδιού, ή αναγκαιότητα της τελετής. Αυτές ακριβώς τις έλλείψεις θά πρέπει να καλύψουν οι έπαρξιακές κινηματογραφικές λέσχες.

Τά πενιχρά πολιτιστικά σχήματα όπως ομάδες πρωτοβουλίας, ενώσεις γυναικών, πολιτιστικοί σύλλογοι και κινηματογραφικές λέσχες, είναι τά φτωχά άποπαίδια της βιομηχανικής κοι-

Άφισα της Κινηματογορα



ωνίας. Όσο περισσότερο βιομηχανοποιείται η ζωή τόσο τά στερημένα άτομα, ως άλλοι ροδινώνες, αισθάνονται την ανάγκη ενός χειροκίνητου παρόντος σαν αντίσταθμισμα στο βιομηχανικό τρόπο ζωής. Η ανάγκη τους είναι ύπαρξιακή.

Τά πανηγύρια του παρελθόντος, όπως π.χ. τό πανηγύρι τής ένορίας μέ τούς μικροπωλητές στους δρόμους, δέ λειτουργούν πιά. Ταυτόχρονα ό βιομηχανικός τρόπος ζωής αποδέσμευσε περισσότερο ελεύθερο χρόνο γιά τό άτομο και τού έξασφάλισε πλεόνασμα καταναλωτικών αγαθών.

Τά πεζοδρόμια δέν κατοικούνται πιά. Τά αυτοκίνητα έδιωξαν τούς θαμώνες τους. Οί θερινοί κινηματογράφοι έγιναν πολυκατοικίες. Οί συνοικιακοί χειμερινοί κινηματογράφοι έγιναν συνεργεία αυτοκινήτων και γκαράζ. Η καθημερινή ζωή έγινε πιο γρήγορη, οί ρυθμοί της πιο νευρικοί. Οί ελεύθερες ώρες τού μέσου πολίτη ξοδεύονται περισσότερο στό σπίτι.

Η λέσχη στήν επαρχιακή πόλη είναι ένα σχήμα. Ο κόσμος ζητάει σχήματα, ζητάει ήχους πού νά τόν καλύπτουν, ταμπέλες πού θά τόν στεγάσουν. Η λέσχη είναι μιά ταμπέλα.

Η Ελλάδα είναι ή πιο φτωχή κινηματογραφικά χώρα στην Ευρώπη. Δέν υπάρχουν κρατικά κινηματογραφικά αρχεία. Οί εισαγωγείς ταινιών δέν παραγγέλνουν καινούργια κόπια από μιά κλασική ταινία πού παίχτηκε και καταστράφηκε από τήν χρήση. Οί εισαγωγείς δέν αντικαθιστούν τό στόκ τους γιατί ή ταινία δέν πρόκειται νά ζητηθεί από τούς έμπορικούς κινηματογράφους.

Η «Ταινιοθήκη τής Ελλάδος» προπύργιο κινηματογραφικού συντηρητισμού, άπευθύνεται στόν προοδευτικό άσπό τής πρωτεύουσας τόν όποιο και προσπαθεί νά διαμορφώσει κινηματογραφικά και ιδεολογικά, τόν άσπό πού τά όριά του σταματούν σ' ένα μέσο άποδεκτό κινηματογράφο και πού δέν ενδιαφέρεται παρά μόνο φιλολογικά γιά τάσεις, ρεύματα, και πειραματισμούς.

Στόν εξέλιγμενο καπιταλισμό και στόν ύπαρκτό σοσιαλισμό, τόν ρόλο τού «συντηρητή άρχαιοτήτων», παίζουν οί κρατικές ταινιοθήκες. Έδώ σ' έμάς, ή ένδεια (ψυχική και υλική) άποκλείει αυτή τήν πολυτέλεια. Ο κλασικός κινηματογράφος στήν Ελλάδα ξεχνιέται. Η ιστορία τού κινηματογράφου πού άποτελείται από εικόνες και ήχους, μετατοπίζεται στα έγχειρίδια κινηματογραφικής ιστορίας αντί νά προβάλλεται ζωντανή στήν όθόνη. Η εικόνα κοριοροποιείται μαζί μέ τήν φθαρμένη κόπια πού άποσύρεται. Τό γραφείο διανομής συντάσσει και ύπογράφει τό πρωτόκολλο καταστροφής.

Τά πράγματα στήν Ελλάδα διασπώνται, κερματίζονται και έκσφενδονίζεται στό άπειρο. Η μνήμη λειτουργεί ως άμνησία. Τά δρώμενα ξεχνιούνται και χάνονται. Στήν πόλη πού ύπήρξε μιά λέσχη ή έσθισε στό παρελθόν, λειτουργεί ή συλλογική λήθη, ή άπουσία μνήμης. Οί καινούργιοι ξαναρχίζουν άγνωώντας τό ιστορικό παρελθόν.

Η πολυμορφία στις λέσχες έμφανίζεται μόνο στήν επιφάνεια των σχημάτων. Τά δύο «διαφορετικά» σχήματα πού δρουν μέσα στήν ίδια πόλη, δέν έχουν ουσιαστικές διαφορές μεταξύ τους ή καλλίτερα δέν έμφανίζουν καθόλου διαφορές ως πρός τόν προγραμματισμό και τόν τρόπο λειτουργίας τους. Αντιμετωπίζουν τίς ίδιες δυσκολίες και αντιμετωπίζονται μέ τόν ίδιο συντηρητισμό από τό κοινό τους, μέ τόν ίδιο συντηρητισμό πού αντιμετωπίζουν και αυτές τό κοινό τους. Η πολυμορφία είναι πλαστή. Οί διαφορές πού έμφανίζονται άνάμεσα στα δύο παρόμοια κινηματογραφικά σχήματα μέσα σέ μιά πόλη, άν δέν είναι κομματικές, είναι διαφορές ιδιοσυγκρασίας των ατόμων πού έπιχειρούν τήν διάσπαση.

Οί λέσχες διακρίνονται από έναν έντονο συντηρητισμό. Φοβούνται νά προβάλλουν προωθημένες ταινίες, φοβούνται τή συζήτηση γιά τήν ταινία, φοβούνται νά μη δυσαρεστηθεί τό κοινό-πελάτες τους από τίς θέσεις τού εισηγητή πού θά καλέσουν γαβώνοντας νά προωθηθούν. Οί λέσχες πού έμφανίζουν μιά εξέλιξη, προχωρούν με πολύ διαστασιακό ήρωισμό και μετρούν προσεχτικά (όπως μετρούν τά εισιτήρια πού κόβουν σέ κάθε προβολή). Οί λέσχες προσπαθώντας νά επιδιώσουν οικονομικά και κοινωνικά, προσαρμόζονται στό μέσο γούστο τού μέσου θεατή τους και έμπορευματοποιούν τή λειτουργία τους.

Οί λέσχες είναι σοβαροφάνεις, άπωθούν τό χιούμορ, φοβούνται νά προκαλέσουν. Οί λέσχες φοβούνται τόν ήμιδιανοσούμενο άσπό μέ τίς ήμιμνησυχίες του, τήν συνδρομή τού όποιου έκλιπαρούν.

Μέ τίς ξένες έμπορικές ταινίες «ποιότητας» πού άποτελούν τήν πλειοψηφία τού προγράματός τους, ή λέσχη πέφτει στήν παγίδα των μονοπωλίων πού άκριβώς ή ίδρυση τους αυτό τόν σκοπό έχει: νά κρατήσει τόν κόσμο μακριά από τήν παραγωγή και διανομή προϊόντων μαζικής κατανάλωσης. Η Λέσχη σήμερα αναπαράγει μιά έμπορική αίσθηση ποιότητας

ήτας τού Hull στήν Άγγλία



Οι λέσχες παγιδεύονται από ένα μέσο όρο ταινιών που απαιτεί το κοινό τους, αναπαράγοντας έτσι μια «εύπρεπη» έμπορική αίθουσα του κέντρου. Οι λέσχες, χωρίς να επιδιώκουν έμπορικό κέρδος, έμπορευματοποιούν τη λειτουργία τους.

Οι λέσχες που τὰ Δ.Σ. τους ελέγχονται από κομματικές παρατάξεις, λειτουργούν μονόπλευρα. Στο πολιτιστικό σκοτάδι τής επαρχίας αντιπαραθέτουν το κομματικό τους ήμισφο.

Όχι διοικητικά συμβούλια με αξιώματα και ιεραρχίες και έκλογές από κατασκευασμένες πλειοψηφίες που θέλουν «σφραγίδες» αλλά όλιγοάριθμες ομάδες δουλειάς και πρωτοβουλίας, *αυτόδουλές και άνιεράρχητες κινηματογραφικές κοινότητες* με κριτήριο τήν ποιότητα τής δουλειάς, τὸ πάθος και τήν αγάπη τού καθενός που συμμετέχει.

Στις προσπάθειες τών λεσχών για τήν βελτίωση τής λειτουργίας τους θά πρέπει νά ένταχθούν οι έξης στόχοι:

Δημιουργία άρχείων άποκομμάτων τύπου με κριτικές αναλύσεις, κινηματογραφικές ειδήσεις κλπ., καθώς και μιὰ στοιχειώδη κινηματογραφική βιβλιοθήκη.

Προγραμματισμός σέ τρίμηνη βάση μετά από προσεχτική αξιολόγηση τών ταινιών. Τὸ πρόγραμμα τών προβολών νά μοιράζεται στά μέλη τής λέσχης στήν άρχή τού τριμήνου.

Ἡ λέσχη, από τή στιγμή που μεταφέρει τίς προβολές της από αίθουσα σέ αίθουσα, δέν έχει συγκεκριμένο πρόσωπο, είναι άναλώσιμο είδος και υπόκειται εύκολότερα στήν φθορά. Οι λέσχες πρέπει νά θροών ένα μόνιμο χώρο-στέκι, άναγνωρισμο από τὰ μέλη τους.

Αποδέσμευση από τὰ ένοίκια τών κινηματογραφικών αίθουσών. Ἡ λέσχη νά απαιτήσει μιὰ σωστά έξοπλισμένη αίθουσα προβολών στό νομαρχιακό κτίριο, ή στό δημοτικό θέατρο, στό δημαρχείο ή ακόμα και στήν έκκλησία. Ἄν οι άρχές έξακολουθούν νά άρνούνται αυτό τὸ δικαίωμα, τότε νά προχωρήσουν σέ κατάληψη τής αίθουσας προβολών.

Προμήθεια μιὰς 16άρας μηχανής προβολής. Μπορούν νά προβάλλουν πριν από τή μεγάλου μήκους και μιὰ ελληνική ή ξένη ταινία μικρού μήκους. Οι ελληνικές ταινίες μικρού μήκους δέν πρέπει νά άποτελούν μόνες τους αυτόνομο πρόγραμμα. Ὅπου επιχειρήθηκε, ή εκδήλωση άπέτυχε. Ὁ ρόλος τής μικρού μήκους είναι νά συμπληρώνει και νά ένισχυει τὸ πρόγραμμα.

Με τήν 16άρα μηχανή προβολής ή λέσχη άποκτάει εύελιξία. Μπορεί ακόμα νά οργανώσει προβολές σέ πλατείες, καφενεία, έκκλησίες, στόν τόπο δουλειάς έργατῶν ή ύπαλλήλων, σχολεία, φυλακές, νοσοκομεία κλπ.

Ἡ λέσχη νά επιδιώξει νά πάρει ένα δεκάλεπτο τήν εβδομάδα στόν τοπικό ραδιοφωνικό σταθμό άπ' όπου θά ένημερώνει τὸ κινηματογραφόφιλο κοινό τής πόλης για τήν ταινία τής εβδομάδας. Θά πρέπει νά προηγηθεί μιὰ ένημερωτική έκπομπή για τούς σκοπούς και τόν χαρακτήρα τής κινηματογραφικής λέσχης. Ἄν και ὁ άποτελεσματικότερος και πιό πειστικός τρόπος διαφήμισης τού προγράμματος είναι από στόμα σέ στόμα, ή παντοδύναμη προφορική παράδοση!

Οι λέσχες νά γραφτούν συνδρομητές στά βασικότερα κινηματογραφικά περιοδικά που κυκλοφορούν στήν Ελλάδα. Νά δημιουργήσουν μιὰ στοιχειώδη κινηματογραφική βιβλιοθήκη με βιβλία από τήν - δυστυχώς - πενιχρότατη ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία.

Νά άπαιτήσουν από τόν αίθουσάρχη με τόν όποιον έχουν συμβληθεί, νά διορθώσει ή νά αντικαταστήσει τή μηχανή προβολής του, νά βάλει τήν όθόνη του άσπρη και όχι γκριζα όπως είναι τίς περισσότερες φορές και ακόμα νά διορθώσει τόν ήχο τής προβολής του.

Ένα μεγάλο μέρος τής άπόλαυσης τής ταινίας χάνεται έξαιτίας τών κακών συνθηκών προβολής τών κινηματογράφων τόσο τού κέντρου όσο και τής επαρχίας. Ὁ αίθουσάρχης κοροϊδεύει τὸ κοινό του. Δέ φταίει ή ταινία. Ἡ ταινία δέν είναι σκοτεινή. Φταίει ή κακή κατάσταση τών μηχανημάτων προβολής και ήχου τού κινηματογράφου, φταίει ὁ μηχανικός προβολής που ξεχνάει νά νετάρει γιατί παίζει τάβλι στό διπλανό καφενείο.

Ἡ δυσφήμιση τού ελληνικού κινηματογράφου ως πρὸς τόν ήχο όφείλεται στίς κακές συνθήκες τής αίθουσας. Στις ξένες ταινίες δέν παρακολουθούμε τούς διαλόγους διότι διαβάζουμε τούς υπότιτλους. Πώς λοιπόν οι ίδιες ελληνικές ταινίες άκούγονται θαυμάσια όταν παίζονται στήν τηλεόραση; Ὁ αίθουσάρχης πληρώνεται αρκετά καλά για τὸ ένοίκιο τής αίθουσάς του. Τὸ κοινό τής λέσχης έχει τὸ δικαίωμα νά εισπράξει σέ αντίλλαγμα τίς ιδανικές συνθήκες προβολής τής αίθουσας.



Για τις λέσχες και την όμοσπονδία

της Χρυσάνθης Σωτηροπούλου

Άφισα εκδηλώσεων του Έλληνικού περιοδικού ΣΤΑΘΜΟΣ στην Δυτ. Γερμανία



Τόσο από τις κατά καιρούς συναντήσεις και συζητήσεις ειδικών και λεσχών όσο και μέσα από τις απαντήσεις των λεσχών στην έρευνα του Λ. Ξανθόπουλου είναι φανερό και κοινά αποδεκτό ότι η ίδρυση όμοσπονδίας κινηματογραφικών λεσχών είναι μια ανάγκη. Έκείνο που αυτή τη στιγμή είναι το ζητούμενο είναι να βρεθεί μία τέτοια δομή οργάνωσης και λειτουργίας που να εκφράζει μία νέα αντίληψη για το ρόλο και την αποτελεσματικότητα των λεσχών. Σίγουρα αυτή η νέα αντίληψη δεν θα είναι ξεκομμένη ούτε από την συνολική αντιμετώπιση του προβλήματος «κινηματογράφος» σαν καλλιτεχνική έκφραση και παιδεία ούτε θέβαια από τον τρόπο θεώρησης της πολιτιστικής μας δράσης.

Πιστεύουμε ότι η προσπάθεια για την ενίσχυση και δοήθεια του Νέου Έλληνικού κινηματογράφου οφείλει να είναι παράλληλη με την δημιουργία συνθηκών κινηματογραφικής ύποδομης τέτοιας που ο θεατής να γίνει ικανός πρώτον να διαβάσει και δεύτερον να απολαμβάνει τις ταινίες. Η ανάπτυξη των σχέσεων κοινού-δημιουργού να μπει σε καινούργια δάση διαλόγου και κριτικής θεώρησης.

Η θεωρία είναι απαραίτητο συμπλήρωμα κάθε προσπάθειας προσέγγισης του κινηματογράφου. Είναι ανάγκη όμως αυτή να διαπνέεται από σεβασμό στην πολυφωνία και πλημφορία τάσεων και απόψεων. Οι ισοπεδωτικές και εξομοιωτικές προσπάθειες δεν μορφοποιούν ενιαία ταυτότητα αλλά μάλλον γελοιοποιούν τους υπερασπιστές τους και συγχρόνως συνθλιβούν τις υπάρχουσες τάσεις.

Οι λέσχες σαν φορείς πολιτιστικής δραστηριότητας ιδιαίτερα σημαντικής θάπρεπε να είναι ζωντανά κύτταρα αναζήτησης και προβληματισμού γύρω από τον κινηματογράφο. Παρ' όλα αυτά μέχρι σήμερα φτωχίστων έχοντας οικονομικά, οργανωτικά, τεχνικά και άλλα προβλήματα. Είναι καθέφτες μιάς πολιτιστικής πραγματικότητας που έχει από την μιά συγκεντρώσει όλα τα πολιτιστικά ενδιαφέροντα στην Αθήνα και από την άλλη σπαράσσεται είτε από την μονοπόληση του πολιτιστικού προϊόντος από κομματικούς φορείς είτε δικιά τους κέρδη είτε από την άποιασματικότητα που χαρακτηρίζει οτιδήποτε στηρίζεται μόνο σε ατομικές πρωτοουλιές. Η μέχρι τώρα κρατική αδιαφορία δεν έχει επιτρέψει να γίνει μία οσοδήποτε συγκροτημένη κίνηση δόθητας προς τις λέσχες.

Μία «όμοσπονδία» λοιπόν έχοντας να ξεπεράσει τα μικροσυμφέροντα ομάδων, ατόμων, άκομα και κομμάτων, οφείλει να συγκροτηθεί έτσι που να εξασφαλίζει από τη μιά την αυτονομία και ανεξαρτησία των λεσχών και από την άλλη να προωθήσει μια ολοκληρωμένη δοήθεια τόσο σε επίπεδο πληροφόρησης όσο και θεωρητικής και ελακτεχνικής ύποδομης. Με διοικητικό συμβούλιο εκλεγμένο από τις ίδιες τις λέσχες και θιάσως με την ολική υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού μπορεί μόνιμα να λειτουργεί με αποτελεσματικό τρόπο τον συντονισμό και την καθ' ύδους δοήθεια προς τις λέσχες.

Αυτή η βοήθεια πρώτα και κύρια είναι απαραίτητο να στραφεί στην εξεύρεση πόρων. Και πόροι δέν είναι μόνο ή από τὰ ΠΑΝΩ ενίσχυση (μερικῆς τὴν εἶχαν ἤδη) ἀλλὰ ἡ ἐνεργοποίηση γιὰ ἐξασφάλιση αἰθουσῶν (ἐκεῖ πού ὑπάρχουν: τῶν δῆμων, συλλόγων κλπ.) ἢ ἡ κεντρικὴ διαπραγμάτευση με τοὺς αἰθουσάρχες γιὰ καλύτερες τιμές, ἡ συντονισμένη προσπάθεια γιὰ ἀπόκτηση ἢ δανεισμό ἢ ἐνοικίαση μηχανῶν με τοὺς καλύτερους δυνατοὺς ὅρους, ἡ ἐξασφάλιση καλύτερων τιμῶν γιὰ ταινίες τοῦ ἐμπορίου καὶ τέλος βέβαια ἡ μεγαλύτερη μαζικοποίηση τῶν ἰδίων τῶν λεσχῶν.

Πέρα ἀπὸ τὰ οικονομικὰ προβλήματα ἀμεση εἶναι καὶ ἡ ἀντιμετώπιση τοῦ προβλήματος τῆς ἐνημέρωσης καὶ συντονισμού στὴν διακίνηση ταινιῶν καὶ ὕλικου. Εἶναι ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη ἡ δημιουργία ἐνὸς πληρῶς ἐνημερωμένου δικτύου πληροφοροποίησης. Κατάλογος ταινιῶν, θεματικοὶ κατάλογοι, βιβλιογραφίες, κριτικὲς, στοιχεῖα γύρω ἀπὸ τὶς ταινίες καὶ τοὺς σκηνοθέτες.

Κατὰ τὴν γνώμη μας ἐκεῖνο πού βαρύνει στοὺς ὅρους γιὰ τὴν σωστὴ λειτουργία τῆς ὁμοσπονδίας εἶναι ἡ συστηματικὴ ἀντιμετώπιση τῆς λέσχης σάν φυτώριο καλλιτεχνικῆς παιδείας καὶ αἰσθητικῆς ἀπόλαυσης. Οἱ λέσχες νὰ μὴν ἀντικαθιστοῦν τὸν καλὸ ἐμπορικὸ κινηματογράφο ἀλλὰ νὰ παίζουν συγκεκριμένο κοινωνικὸ ρόλο.

Δέν ἀρκεῖ ἡ προβολὴ ἐνὸς φιλμ. Αὐτὸ γίνεται καὶ ἀπὸ τὴν τηλεόραση ἐν μέρει τώρα. Ἐκεῖνο πού χρειάζεται εἶναι ἡ αἰσθητικὴ ἐκείνη καλλιέργεια πού θὰ μετατρέψει τὴν ἀπλὴ παρακολούθηση σὲ συνειδητὴ συμμετοχὴ, στὴν ἀνάγνωση τοῦ ἔργου τόσο σὲ διανοητικὸ ἐπίπεδο ὅσο καὶ συγκινησιακὸ. Ἡ σχέση θεατῆ-ἔργου νὰ πάψει νὰ εἶναι μονόδρομη ἀλλὰ νὰ γίνῃ ἀμφίδρομη με ἀποτελεσματὸ διάλογο, τὴν ἐπικοινωνία δημιουργοῦ-κοινοῦ, μέσα ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο καὶ χωρὶς τὴν παρέμβαση τρίτων (πολλὲς φορές παραπλανητικὴ μάστιγα). Ἡ ἐκρηξὴ συναισθημάτων καὶ ἡ γέννηση σκέψεων πού ἀπελευθερώνουν τὶς αἰσθήσεις καὶ τὸν νοῦ καὶ δημιουργοῦν τὴν ἡδονὴ πού εἶναι σκοπὸς κάθε τέχνης ἐπιτυγχάνεται μόνον με συμμετέχοντες θεατῆς.

Γιὰ νὰ φτάσουμε σ' αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο χρειάζεται πολὺ δουλειά. Μιά δουλειά ὅμως πού ἴσως εἶναι ἡ σημαντικότερη, ἀπ' ὅσες θὰ γίνουν. Μέσα ἀπὸ ομάδες μελέτης ἀποτελούμενες ἀπὸ εἰδικούς (θεωρητικούς, κριτικούς, δημιουργούς) με διαλέξεις, βιβλία, ἀφιέρσεις, ἐκθέσεις, θεωρητικὰ κείμενα καὶ ἀναλύσεις γύρω ἀπὸ τὰ ρεύματα καὶ τὶς τάσεις στὸν σύγχρονο κινηματογράφο οἱ λέσχες θὰ ἀποκτήσουν μιὰ πιὸ βαθιὰ καὶ μόνιμη σχέση με τὸν κινηματογράφο. Σ' αὐτὸ τὸ σημείο θὰ βοηθήσει ἡ ἐμπειρία καὶ ἡ ἀνταλλαγὴ ἀπόψεων καὶ ταινιῶν ἀκόμα, με τὶς ὁμοσπονδίες ἄλλων χωρῶν.

Ὁ δρόμος εἶναι δύσκολος καὶ χρειάζεται κόπους, χρήματα, χρόνο καὶ βέβαια διάθεση καὶ ἀγάπη γιὰ τὸ σινεμά. Εἶναι καιρὸς ὅμως νὰ ἀφήσουμε τοὺς αἰώνιους ἐρασιτεχνισμοὺς καὶ προχειρότητες, τὶς ἀποσπασματικὲς καὶ ἀντιφατικὲς ἐνέργειες καὶ νὰ ἀπαιτήσουμε μιὰ ἄλλη ποιότητα σὲ κάθε μας πολιτιστικὴ δραστηριότητα.

Χρυσάνθη Σαπηροπούλου

»Sehr geehrte Zuschauer, das anti-cinema® zeigt im Rahmen des Unikino am Mittwoch um 19 Uhr 30 in der folgenden Film... ausserdem fordern wir: CRYPTONIT FUER supermann®! oder gar keinen

2.3.79

..ΑΝΑΤΤΑΡΑΣΤΑΣΗ..
του
Θ. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ..

ΠΡΟΤΥΠΑ

Του ΔΙΑΜΑΝΤΗ ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΥ

Η βιβλιογραφία συντάχθηκε από τον Διαμαντή Λεβεντάκο ο οποίος και μάς την παραχώρησε. Πρωτοδημοσιεύθηκε στο περιοδικό *ΠΟΛΙΤΕΙΑ* Δεκ. 1981 και συμπληρώθηκε με τίτλους που έλειπαν ή βιβλία που κυκλοφόρησαν στο μεταξύ διάστημα.

1. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΘΟΔΩΡΟΣ: «Αναπαράσταση» (σενάριο). Έκδοση Θεμέλιο. Άθινα 1977.
2. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΘΟΔΩΡΟΣ: «Θίασος» (σενάριο) Έκδοση Θεμέλιο. Άθινα 1981.
3. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΘΟΔΩΡΟΣ: «Οι Κινηγοί» (σενάριο) Έκδοση Θεμέλιο. Άθινα 1977.
4. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΘΟΔΩΡΟΣ: «Μεγαλέξαντρος» (σενάριο) Έκδοση Κάκτος. Άθινα 1981.
5. ΑΔΕΞΑΝΔΡΟΥ ΑΡΗΣ: «Ο λόφος με τό συντριβάνι». Σενάριο βασισμένο στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Γ. Ρίτσου. Έκδοσεις Βέργος. Άθινα 1977.
6. ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ ΤΑΚΗΣ: «Κινηματογράφος, Έπιστήμη, Ίδεολογία» Έκδοση Άντιλογος. Άθινα 1972.
7. ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ ΝΙΚΟΣ: «Ο Προληπτικός Έλεγχος και τό Ακατάλληλον των Κινηματογραφικών ταινιών» Έκδοση Νίκος Άρβανίτης. Άθινα 1963.
8. ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ ΝΙΚΟΣ: Οικονομική Πορεία τής Έλληνικής Κινηματογραφίας κατά τήν Τριετία 1961-1963» Έκδοση Νίκος Άρβανίτης. Άθινα 1965.
9. ΑΡΓΥΡΗΣ ΞΕΝΟΦΩΝ: «Κινηματογραφική Τεχνική» Έκδοση Ξενοφών Αργύρης. Άθινα 1967.
10. ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: «Γιγαντοαφίσσες κινηματογραφικές» Κείμενα Έρμηπέρτο Καρμπύ. Γιώργος Βακιρτζής.
11. ΒΑΣΙΛΕΪΔΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ: Κινούμενο Σχέδιο» Έκδοση Φίλμ-Καστανιώτης. Άθινα 1973.
12. ΒΟΥΓΙΟΥΚΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ: «Η Τέχνη τής Κινηματογραφίας και ή Έπίδρασις αυτής επί τής Κοινωνίας» Έκδοση Έταιρεία Προστασίας Αποφυλακισζομένων Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη 1963.
13. ΒΟΥΓΙΟΥΚΛΑΚΗ ΑΛΙΚΗ: «Εδώ Άλική» Έκδοση Ίκαρος. Άθινα 1961.
14. ΓΑΒΡΑΣ ΚΩΣΤΑΣ «Εϊδικό Δικαστήριο» (σενάριο). Έκδοση Ευκλείδης. Άθινα 1974.
15. ΓΑΖΙΔΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: «Πώς Μπορώ νά Παιξω στόν Κινηματογράφο» Έκδοση Dag Film. Άθινα 1926.
16. ΓΕΡΑΣΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ: «Διαδικασία» (μελέτη). Έκδοση Έλεάτης. Άθινα 1980.
17. ΓΕΡΟΝΤΙΚΟΣ ΑΡΣΕΝΗΣ: «Κριτικά» Άθινα 1965.
18. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ: σύνταξη) «Ετήσιος Κινηματογράφος» (τρεις τόμοι) Έκδοση Βασίλης Γεωργιάδης. Άθινα 1970-1972-1982.
19. ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ Κ.: «Εγχρωμή φωτογραφία και Κινηματογράφος» Έκδοση Gutenberg Άθινα 1970.
20. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ: «Φυρολογία Εισοδήματος Οπερατέρ Κινηματογραφικών Έργων» Έκδοση Κωνσταντίνος Γιαννόπουλος. Άθινα 1964.
21. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΛΙΝΤΑ: «Φιλμογραφία Ταινιών Μικρού Μήκους» Έκδοση Φίλμ-Καστανιώτης. Άθινα 1976.
22. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΩΤΗΡΗΣ: «Μύθος - Κινηματογράφος - Σημειολογία - Κρίση τής Αισθητικής» Ανθρωπολογική μελέτη Έκδοση Άλμα Άθινα 1973.
23. ΔΙΖΙΚΙΡΙΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: «Τέχνη και Τεχνική στόν Κινηματογράφο» (δύο τόμοι). Έκδοση Γιώργος Διζικιρίκης. Άθινα 1969-1970.
24. ΔΙΖΙΚΙΡΙΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: «Η Σύγχρονη Σκέψη. ή Απάτη τής Λογοτεχνίας και ό Βαθμός Μηδέν τής Γραφής. Λογοτεχνία, εικαστικές τέχνες, κινηματογράφος» Έκδοση Γραμμή. Άθινα 1973.
25. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: «Αϊ μουσικαί Τέχναι και ό Κινηματογράφος» Έκδοση Άγγ. Κουλουμπής. Πάτρα 1969.
26. ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ ΔΗΜΟΣ: «Η Ζωή του Σαρλώ» Άθινα 1954.
27. ΖΑΝΝΑΣ ΠΑΥΛΟΣ: «Ίστορία και Τέχνη στόν Ίβάν τόν Τρομερό του Αϊζενστάιν» Έκδοση Κέδρος. Άθινα 1977.
28. ΖΑΧΟΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ: «Πιάτσα Τό Σινεμαδάκι» Έκδοση Κάκτος Άθινα 1980.
29. ΖΕΡΒΟΣ ΝΙΚΟΣ: «Εξόριστος στήν Κεντρική Λεωφόρο» (σενάριο). Έκδοση Χιονάτη Άθινα 1981.
30. ΗΛΙΑΔΗΣ ΦΡΙΞΟΣ: (σύνταξη) «Έλληνικός Κινηματογράφος 1906-1960» Έκδοση Περιοδικό Φαντασία. Άθινα 1960.
31. ΪΘΕΟΣ ΔΗΜΟΣ: «Φορμαλισμός» Έκδοση Αϊγόκερως. Άθινα 1981.
32. ΚΑΒΑΓΙΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: «Η Τέχνη του Όπερατέρ» Έκδοση Καστανιώτης. Άθινα 1978.
33. ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ ΤΑΚΗΣ: «Ρομαντικό σημεϊωμα» Σενάριο. Έκδοσεις Έγνατία. Θεσσαλονίκη 1978.
34. ΚΑΡΑΒΑΣΙΑΝΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: «Ο Κανόνας του παιγνιδιού του Ζάν Ρενουάρ» Έκδοση Μαυροπινακας. Άθινα 1977.
35. ΚΑΡΑΜΗΤΣΟΣ ΦΩΤΗΣ: «Ο Κινηματογράφος στο Φώς τής Έπιστήμης» Έκδοση Πάν. Καλαμάτα 1963.
36. ΚΑΣΤΑΝΑΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ: «Κινηματογραφική Άγωγή» Έκδοση Θεόδωρος Καστανάς. Θεσσαλονίκη 1953.
37. ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ ΠΑΥΛΟΣ: «Κινηματογράφος Παρελθόντος, Παρόντος, Μέλλοντος» Έκδοση Παταγεωργίου.
38. ΚΟΛΛΑΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: «Ελεύς. Στροφή Δεξιά. Θάνατος του Αλεξάνδρου». Λογοτεχνικά σενάρια Έκδοση Έστια. Άθινα 1980.
39. ΚΟΛΛΑΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: «Ψαχνοντας για τήν 113

- Πηνελόπη», (Λογοτεχνικό σενάριο) Έκδοση Γνώση, Αθήνα 1980.
40. ΚΟΝΤΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: «Φωτογραφική Τεχνική» Έκδοση Σχολή Κινηματογράφου Σταυράκου Αθήνα 1967.
 41. ΚΟΥΡΤΟΒΙΚ ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ: «Η Έλληνική Διανόηση στον Κινηματογράφο». Έκδοση Διογένους, Αθήνα 1979.
 42. ΚΟΤΡΩΝΗΣ ΒΑΓΓΕΛΗΣ: «Ο Έρωτισμός στον σημερινό κινηματογράφο». Εκδόσεις Ίδεοδωμιο, Αθήνα 1978.
 43. ΚΟΥΣΟΥΜΙΔΗΣ ΜΑΡΙΝΟΣ: «Ιστορία του Έλληνικού Κινηματογράφου» Εκδ. Καστανιώτη 1981.
 44. ΚΥΡΟΥ ΑΔΩΝΙΣ και ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: Γιά μιιά Έπιναστατική Παρατέχνη». Έκδοση Πλειάς, Αθήνα 1976.
 45. ΚΩΣΤΕΛΕΤΟΣ ΟΔΥΣΣΕΑΣ: «Κινηματογραφική Όρολογία και Τεχνική» Έκδοση Όδυσσεάς Κωστέλετος, Αθήνα 1955.
 46. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ: «Ο Κινηματογράφος και ή Παιδική Ήλικία» Έκδοση Κασινόνης, Αθήνα 1928.
 47. ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ: «Εισαγωγή στην Αισθητική του Κινηματογράφου» Έκδοση Σχολή Κινηματογράφου Σταυράκου, Αθήνα 1969.
 48. ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ: «Ο Άνεξάρτητος Έλληνικός Κινηματογράφος» Περιοδικό Τετράδιο Κινηματογράφου (No 3) Έκδοση Φοιτητική Όμάδα Κινηματογράφου - Θεάτρου Πάτρας, Πάτρα 1976.
 49. ΜΑΚΡΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: «Ο Κινηματογράφος» (δύο τόμοι) Έκδοση Βάκων Αθήνα 1974.
 50. ΜΑΚΡΗΣ ΣΟΛΩΝ: «Ο Κινηματογράφος και ή Αισθητική του». Έκδοση Αετός Α.Ε., Αθήνα 1951.
 51. ΜΑΝΘΟΥΛΗΣ ΡΟΒΗΡΟΣ: «Πρόσωπο με Πρόσωπο» (σενάριο) Έκδοση Έξάντας, Αθήνα 1976.
 52. ΜΑΝΘΟΥΛΗΣ ΡΟΒΗΡΟΣ: «Εισαγωγή στην Ίστορία και Τεχνική του Κινηματογράφου» Έκδοση Σχολή Σταυράκου, Αθήνα.
 53. ΜΑΡΚΕΤΟΥ ΜΑΡΙΑ: «Χρητικός Κινηματογράφος» Έκδοση Μιχ. Τριαντάφυλλος Θεσσαλονίκη 1938.
 54. ΜΑΤΑΡΑΓΚΑΣ ΑΛΕΚΟΣ: «Τεχνική των Φιλμς» Έκδοση Αλέκος Ματαράγκας, Αθήνα.
 55. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ ΑΓΛΑΪΑ: «Έλληνικός Κινηματογράφος» Έκδοση Αγλαΐα Μητροπούλου, Αθήνα 1980.
 56. ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ ΝΙΝΟΣ: «Τά Κυριώτερα Στάδια στην Έξέλιξη του Κινηματογράφου» Λευκωσία 1962.
 57. ΜΙΧΑΗΛ ΜΙΧΑΗΛ: «Ίστορία ενός Παλιότατου» Αθήνα 1927.
 58. ΜΟΣΧΟΒΑΚΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ: (σύνταξη) «Ίστορία του Κινηματογράφου από τόν Άρχων μέχρι τόν Όμιλόστονος» Έκδοση Άδελφοί Κοτζιά, Αθήνα 1957.
 59. ΜΟΥΣΤΟΕΥΔΗΣ Ο: «Τρεις Μελέτες, Ψυχολογία και Αισθητική του Κινηματογράφου» Έκδοση Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1943.
 60. ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ: «Ίστορία Κινηματογραφικής Τέχνης» (δύο εκδόσεις). Έκδοση Σχολή Κινηματογράφου Σταυράκου, Αθήνα 1972.
 61. ΜΠΕΛΕΣΙΩΤΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: «Φιλμ, Φώς, Χρώμα», Έκδοση Γιώργος Μπελεσιώτης, Αθήνα 1965.
 62. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ ΝΙΚΟΣ: «Τά Κοιυρέλια Τραγουδάνε Άκόμα» (σενάριο) Έκδοση Γνώση, Αθήνα 1980-1981.
 63. ΝΤΑΚΟΥ ΘΕΟΔΩΡΑ: «Κινηματογραφική Τεχνολογία» Έκδοση Σχολή Σταυράκου, Αθήνα.
 64. ΞΑΝΘΑΚΗΣ ΑΛΚΗΣ: «Η Τεχνική του Σύγχρονου Κινηματογράφου» Αθήνα 1975.
 65. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: «Η Φρίκη στο Σινεμά» Έκδοση Περιοδικό Κούρος (τεύχος 14), Αθήνα 1973.
 66. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: «Οι Ταυινίες Πορνό, Ένας Άκόμα Μηχανισμός Καταπίεσης» Έκδοση Καστανιώτης, Αθήνα 1978.
 67. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: «Ο Φανταστικός Κινηματογράφος» Έκδοση Δέκα, Αθήνα 1979.
 68. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ: «Οι Τεμπέληδες τής Έυφορης Κοιλιάδας» (σενάριο) Έκδοση Νεφέλη Αθήνα 1979.
 69. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΕΑΣ ΤΑΚΗΣ: «Έγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Κινηματογράφου», Έκδοση Άσπερίας, Αθήνα 1957.
 70. ΠΑΠΑΔΗΜΑΣ ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΣ: «Η Ήθοποιία στον Κινηματογράφο» Έκδοση Σιδέρης, Αθήνα 1964.
 71. ΠΑΤΡΙΝΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ: «Η Νομική Θέσις του Παραγωγού Κινηματογραφικών Ταυινών» Αθήνα 1968.
 72. ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: «Στοιχεία Κινηματογραφικής Μηχανής Προβολής» Έκδοση Σχολή Σταυράκου Αθήνα.
 73. ΠΟΥΛΑΤΖΑΣ ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ: «Παιδική Έγκληματικότητα και Προληπτικός Έλεγχος του Κινηματογράφου», Αθήνα 1929.
 74. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ: «Δώδεκα Μαθήματα γιά τόν Κινηματογράφο» (δύο εκδόσεις) Έκδοση Γκαλερί Όρα, Αθήνα 1970, 1973.
 75. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ: «Ένα Τέταρτο του Αΐωνα Κινηματογραφικής Παιδείας στην Έλλάδα» Έκδοση Σχολή Σταυράκου, Αθήνα 1975.
 76. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ: «Κινηματογραφική Τεχνική», Έκδοση Σχολή Κινηματογράφου Σταυράκου.
 77. ΡΕΝΤΖΗΣ ΘΑΝΑΣΗΣ: «Βιο-γραφία». Έκδοση Έξάντας, Αθήνα 1977.
 78. ΡΕΝΤΖΗΣ ΘΑΝΑΣΗΣ: «Κινηματογράφος, Πρακτική και Ίδεολογία» Έκδόσεις Πύλη, Αθήνα 1980.
 79. ΡΕΝΤΖΗΣ ΘΑΝΑΣΗΣ: «Οι Πρωτοπορίες στον Κινηματογράφο» Έκδοση Καστανιώτης, Αθήνα 1978.
 80. ΣΑΡΡΗΣ ΝΕΟΚΛΗΣ: «Μαθήματα Κινηματογραφικής Πολιτικής» (δύο τόμοι). Έκδοση Νεοκλής Σαρρης, Αθήνα 1965, 1967.
 81. ΣΕΤΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: «Ο Κινηματογράφος και τό Παιδί» Έκδοση Δημήτριος Σέττας Αθήνα 1958.
 82. ΣΟΛΔΑΤΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ: «Ίστορία του Έλληνικού Κινηματογράφου» Έκδοση Νεφέλη, Αθήνα 1979.
 83. ΣΤΕΡΓΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜ.: «Νομοθεσία Κινηματογράφου» (Ένας τόμος, Τρία συμπληρώματα) Έκδοση, Περιοδικό Θεάματα, Αθήνα 1961, 1964, 1969, 1972.
 84. ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ ΧΑΡ.: «Ο Κινηματογράφος και οι Έπιδωράσεις του επί των Παιδων και επί των Έφηβων». Θεσσαλονίκη 1959.
 85. ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ: «Θέαμα και Νεότης» Αθήνα 1964.
 86. ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ: «Γιά τόν Έλληνικό Κινηματογράφο» Έκδοση Προεδρευτική Παράταξη Έπιστημών Καλλιτεχνών Τεχνικών (ΠΠΕΚΤ). Αθήνα 1979.
 87. ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ: «Εισηγήσεις Σεμιναριου Μορφωτικού Ένημερωτικού Κινηματογράφου» Έκδοση Κέντρο Έρευνής και Έφαρμογής Όπτικοακουστικών Μέσων, Αθήνα 1970.
 88. ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ: «Έλληνικός Κινηματογράφος 1906-1966», Έκδοση Πολιτιστικό Γραφείο Ε.Μ. Πολυτεχνείου, Αθήνα 1976.
 89. ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ: «Υλικά και Πρακτικά» του Α΄ Παλληνηίου Σενεδριου Κινηματογράφου» Έκδοση Ύπουργείο Πολιτισμού και Έπιστημών Αθήνα 1981.
 90. ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ: «Κριτικές αναλύσεις Τριάντα Ταυ-

Πίνακας με τό πρόγραμμα προβολών κινηματογραφικής λέσχης στ δημόσιο χώρο τό Λονδίνο



- ιών» Έκδοση Όμοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Έλλάδος Άθινα.
91. ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ: «Κινηματογράφος και Νεότης» (δύο εκδόσεις) Έκδοση Άδελφότης Θεολόγων Ζωή, Άθινα 1953-1954.
 92. ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ: «Η Επίδρασις τού Κινηματογράφου επί τής Έγκληματικότητος τών Άηηλικών» Έκδοση Έταιρεία Προστασίας Άποφυλακιζομένων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1952.
 93. ΦΛΕΣΣΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ: «Μουσική στόν κινηματογράφο» (Η χρυσή εποχή τού Χόλλυγουντ) Έκδόσεις Βασδέκης, Άθινα 1981.
 94. ΧΑΤΖΙΚΟΥ ΕΥΓΕΝΙΑ: «Τεχνική τού Κινηματογράφου» Έκδόσεις Σχολή Σταυράκου, Άθινα.
 95. ΧΩΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ: «Ο Κινηματογράφος από Πολιτιστικής Άπόψεως». Έκδοση Γεώργιος Χωριανόπουλος, Άθινα 1946.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

1. ΑΖΕΛ ΑΝΡΙ: «Αισθητική τού Κινηματογράφου» Μετάφραση Κώστας Ζαρούκας. Έκδοση Ζαχαρόπουλος, Άθινα, 1965.
2. ΑΖΕΛ ΑΝΡΙ: «Ο Κινηματογράφος». Μετάφραση Ευγένια Χατζίκου-Καραγκούνη. Έκδοση Φέξης Άθινα 1965.
3. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: «Διαλεκτική τού Φίλμ». Έκδοση Κινηματογραφική Τέχνη. Άθινα 1975.
4. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: «Η Μορφή τού Φίλμ» (δύο τόμοι) Μετάφραση Νίκος Παναγιωτόπουλος, Κώστας Σφήκας. Έκδοση Αϊγόκερας, Άθινα 1981.
5. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: «Σημειώσεις ενός Σκηνοθέτη» Μετάφραση Μάριος Λαέρτης Έκδοση Αίσχύλος, Άθινα 1964, Μορφές 1980.
6. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: «Σκέψεις για τόν Κινηματογράφο» Μετάφραση Άντώνης Μοσχολάκης Έκδοση Φέξης Άθινα 1964.
7. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: «Τό θεωρητικό Ποτέμκιν» Μετάφραση Γιώργος Μπαζίνας. Έκδοση Κινó, Άθινα 1975.
8. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: «Αισθητική τού Φίλμ». Μετάφραση Μάριος Λαέρτης. Έκδοση Μέντωρ, Άθινα 1969.
9. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: «Πορτραίτα Καλλιτεχνών». Έκδοση Κινηματογραφική Βιβλιοθήκη, Άθινα 1969.
10. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: «Ίβάν ó τρομερός» Μετάφραση Γιάννης Μανωλάκης Έκδοση Γαλαξίας Κεραμικός, Άθινα 1971.
11. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: «Έγχρωμα και στερεοσκοπικά Φίλμ». Μετάφραση Μάριος Λαέρτης Έκδοση Τέχνη. Άθινα 1972.
12. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: «Θωρηκτό Ποτέμκιν» (σενάριο) Μετάφραση Δημήτρης Γιατζόγλου Έκδοση Έργενα Άθινα 1972.
13. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΣΕΡΓΚΕΪ: «Πρόβληματα Σκηνοθεσίας Κινηματογράφου». Μετάφραση Κάιις Λαέρτης Έκδοση Κινηματογραφικά Έκδόσεις Άθινα, Άθινα.
14. ΛΑΜΠΕΡΑ ΦΡΑΝΣΟΥΑ: «Για ένα Διαλεκτικό Κινηματογράφο» Μετάφραση Νίκος Κολοδός Έκδοση Πύλη, Άθινα 1980.
15. ΒΟΪΓΙΑΖΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ (σύνταξη): «Σοσιαλισμός και Κινηματογράφος 1917-1932 - Κινηματογράφος» (δύο τόμοι) Μετάφραση Άντωνης Βογιαζός, Έκδοση Θεμέλια, Άθινα 1979
16. ΓΚΑΥ ΧΕΝΕΜΠΕΛΛΕ: «Ίστορία κινηματογράφου και ταξική πάλη» Μετ. Άντας Κλαματιάου Έκδοση Προοδευτικός Κινηματογράφος, Άθινα 1980.
17. ΓΚΕΝΤΟΥΑΝΙ Χ (σύνταξη) «Από τόν Λεωτε

- στόν Μπέργκμαν». Μετάφραση Πολύκαρπος Πολυκάροτ Έκδοση Κάλδος Άθινας 1971.
18. ΓΚΟΝΤΑΡ ΖΑΝ ΛΥΚ: «Made in U.S.A. Μετάφραση Γιώργος Μπαζίνας. Έκδοση Κινó, Άθινα 1975.
 19. ΓΚΡΕΝΙΕ ΡΟΖΕ: «Τά Φώτα τής Ράμπας». Μετάφραση Άγγελος Κωστόπουλος. Έκδοση Γαλαξίας, Άθινα.
 20. ΓΟΥΛΛΕΝ ΠΗΤΕΡ: «Η Σημειολογία τού Κινηματογράφου» Μετάφραση Πολύκαρπος Πολυκάροτ Έκδοση Κάλδος, Άθινα 1973.
 21. ΓΟΥΛΛΕΝ ΠΗΤΕΡ: «Κινηματογράφος και Άντικινηματογράφος» Μετάφραση Μπάμπης Κολώνιας Έκδοση Τετράδιο Κινηματογράφου ΦΟΘΚ (No2) Πάτρας, Πάτρα 1975.
 22. ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ ΜΙΧΑΛΗΣ (σύνταξη): «Οί Ταυνίες τών Στράουμπ και Ύγιé». Μετάφραση Χρήστος Βακαλόπουλος, Νίκος Σαδδάτης, Ρίτα Στάμου, Μαρία Σταματοπούλου, Μαίρη Κοτσανάου. Έκδοση Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος (με τήν συνεργασία τού Γαλλικού Ίνστιτούτου Άθινας και Ίνστιτούτου Γκαίτε). Άθινα 1977.
 23. ΕΒΑΝΣ ΠΗΤΕΡ: «Μπριζίτ Μπαρντά» Μετάφραση Τασó Καββαδία Έκδοση Βίπερ, Άθινα 1973.
 24. ΕΣΠΙΝΟΖΑ ΤΖΟΥΑΙΟ ΓΚΡΑΤΣΙΕ: «Για ένα Ατελή Κινηματογράφο». Μετάφραση Διαμάντης Λεδεντάκος. Έκδοση Τετράδιο Κινηματογράφου ΦΟΘΚ Πάτρας (No 1). Πάτρα 1974.
 25. ΖΙΜΕΡ ΚΡΙΣΤΙΑΝ: «Κινηματογράφος και Πολιτική» Μετάφραση Μπάμπης Κολώνιας, Τάκης Άντωνόπουλος Έκδοση Έξάντας Άθινα 1976.
 26. ΖΟΛΟΤΩΦ ΜΩΡΙΣ: «Μαίριλεν Μονρόé». Μετάφραση Σόνια Βασιλειάδου Έκδοση Σονία Βασιλειάδου Άθινα.
 27. ΚΡΑΪΜΑΪΡ ΚΛΑΟΥΣ: «Γιόρις Ίδενς, ένα Κινηματογραφιστής στá Μέτωπα τής Παγκόσμιας Έπανάστασης» Μετάφραση Σωκράτης Γεωργιάδης. Έκδοση «Νά Ύπηρετούμε τό Λαó», Άθινα 1978.
 28. ΚΥΡΟΥ ΑΔΩΝΙΣ: «Ο Σοιουρεαλισμός στόν Κινηματογράφο» Μετάφραση Ευγένια Χατζίκου. Έκδοση Κάλδος, Άθινα 1975.
 29. ΛΑΒΡΕΝΦ Μ.: «Ο Τεσσαρακοσός Πρώτος» (Μυθιστόρημα από τήν óμιονημ ρωσική ταινία). Μετάφραση Κώστας Οικονομόπουλος Έκδοση Λογοτεχνική Γωνία, Άθινα.
 30. ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ (σύνταξη): «Ίνγκμαρ Μπέργκμαν» Κείμενα Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, Βέρνον Γιάνγκ, Πιό Μπαλντέλλι, Γκούντο Αρστάρο, Μωρίς Γκραβιέ, Ρομπν Γουντ, Γιόρν Ντόννερ Μετάφραση Α. Θεοδοσιάδου, Κ. Κορκα, Δ. Παναγιωτάτος. Έκδοση Κάμερα-Στυλό, Άθινα 1973.
 31. ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ (σύνταξη): «Ζαν-Λοκ Γκοντάρ» Κείμενα Ζαν - Λοκ Γκοντάρ, Πιηρ Γοδάλλεν, Πιό Μπαλντέλλι, Ριτοαφντ Ραουντ, Κριστοφερ Γουίλλιαμς, Cahiers du Cinema Μετάφραση Μπάμπης Κολώνιας, Διαμάντης Λεδεντάκος, Σοφία Μαρτινίου, Κλαίρη Μητσοτάκη. Έκδοση Κάμερα - Στυλό, Άθινα 1974
 32. ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ (σύνταξη) «Φώτς Λανγκ». Μετάφραση Στέλιος Γουτής. Άμφισπινη Σαμαρτζή, Νίκος Γεωργιάδης. Έκδοση Κινηματογραφική Αδελφ Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1970.
 33. ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ (σύνταξη) «Εισαγωγή». -Σύγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου- Μετάφραση Άντας Κλαματιάου, Έλενα Κιάλλεγαννη, Έβανθα Κιαρετζέλλη, Διαμάντης Λεδεντάκος, Γιώργος Μιχαής, Αλεξέης Παναγιώκης. Έκδοση Άμφισ Ριλιάς, Άθινα 1972
 34. ΛΕΪΝΤΑ ΓΖΕΪ «Από μια Ίστορία τών Ρωσικών και Σοβιετικών Φίλμ» Μετάφραση Άντας Κλαματιάου, Έκδοση Έργενα, Άθινα 1980



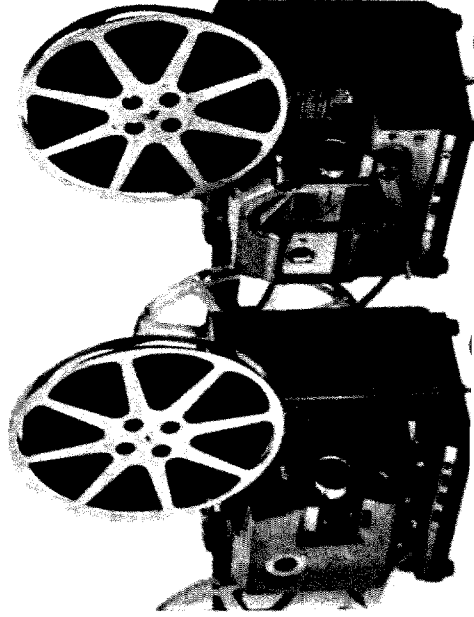
35. ΛΕΠΡΟΧΟΡΝ ΠΙΕΡ: «*Τσάρλι Τσάπλιν*» Μετάφραση Γιώργος Παπακυριάκης Έκδοση Κίνο, Άθήνα 1975.
36. ΜΑΙΗΛΕΡ ΝΟΡΜΑΝ: «*Μαίρλιν*» Μετάφραση Ίωάννα Χατζηνικολή. Έκδοση Ίωάννα Χατζηνικολή Άθήνα 1973.
37. ΜΑΡΤΕΝ ΜΑΡΣΕΛ: «*Η Γλώσσα του Κινηματογράφου*» Μετάφραση Εύγενία Χατζίκου. Έκδοση Κάλλος Άθήνα 1969.
38. ΜΙΚΕΛΙΝΑ ΣΕΡΓΚΕΪ: «*Τό Πριμ - (φωτογραφίες και διάλογος της ταινίας)*» Έκδοση Κινηματογράφος Στούντιο, Άθήνα 1977.
39. ΜΟΡΕΝ ΕΝΤΓΚΑΡ: «*Στάρ*» Μετάφραση Εύγενία Χατζίκου Έκδοση Παϊρίδης, Άθήνα.
40. ΜΠΑΚΑ-ΣΤΑΥΡΑΚΟΥ ΜΑΡΙΑ: «*Τό μοντάζ στον κινηματογράφο και την τηλεόραση*». Απόψεις καθηγητών κινηματογραφικών σχολών της Ευρώπης, μελών του Cilect. Έκδόσεις Σταυράκου Άθήνα 1979.
41. ΜΠΙΕΡΓΚΜΑΝ ΙΝΓΚΜΑΡ: «*Άγριοφράουλες - Η Έβδομη Σφραγίδα*» (σενάρια) Μετάφραση Ροζίτα Σώκου Έκδοση Γαλαξίας, Άθήνα 1962, 1968, 1970.
42. ΜΠΙΕΡΓΚΜΑΝ ΙΝΓΚΜΑΡ: «*Η Τριλογία της Σιωπής*». (σενάρια) Μετάφραση Ροζίτα Σώκου και Άνδρέας Ρικιάκης Έκδοση Γαλαξίας, Άθήνα, 1963, 1971.
43. ΜΠΙΕΡΓΚΜΑΝ ΙΝΓΚΜΑΡ: «*Κραυγές και Ψίθυροι*» Μετάφραση Έλεονώρα Σταθοπούλου, Άθήνα 1976.
44. ΜΠΙΕΡΓΚΜΑΝ ΙΝΓΚΜΑΡ: «*Η Σιωπή*» (σενάριο σέ λογοτεχνική μορφή) Μετάφραση Πολύβιος Βοβολίνης, Έκδοση Κ.Μ. Άθήνα 1972.
45. ΜΠΙΡΕΧΤ ΜΠΙΡΕΤΟΛΤ: «*Κείμενα για τον Κινηματογράφο*» Μετάφραση Διονύσης Διδάρης Έκδοση Σύγχρονος Κινηματογράφος Άθήνα 1972.
46. ΝΙΝΖΥ ΒΛΑΝΤΙΜΗΡ: «*Μαθήματα με τον Άιζενστάιν*» Μετάφραση Άγγελα Άρτέμη Βερυκοκάκη Έκδοση Όλκος - Σύγχρονος Κινηματογράφος, Άθήνα 1974.
47. ΝΤΕΜΠΟΡ ΓΚΥ: «*Εισαγωγή στην Κοινωνία του Θεάματος*» Μετάφραση Γιόλα Γεωργαντζή Έκδοση Διεθνής Βιβλιοθήκη Άθήνα 1979.
48. ΝΤΕΜΠΟΡ ΓΚΥ: «*Ενάντια στον Κινηματογράφο*» Μετάφραση Μ.Τ. Έκδοση Άκμων, Άθήνα 1977.
49. ΝΤΕΜΠΟΡ ΓΚΥ: «*Η Κοινωνία του Θεάματος*». Μετάφραση Μαρία Ζάκκα Έκδοση Διεθνής Βιβλιοθήκη Άθήνα 1972.
50. ΝΤΟΥΚΑ ΛΟ: «*Τεχνική του κινηματογράφου*» (Δύο εκδόσεις) Μετάφραση Εύγενία Χατζίκου-Καραγκούνη Πρώτη έκδοση Σχολή Κινηματογράφου Σταυράκου Άθήνα 1961. Δεύτερη έκδοση Ζαχαρόπουλος, Άθήνα 1969.
51. ΝΤΟΥΚΑ ΛΟ: «*Ιστορία του Κινηματογράφου*». Μετάφραση Κώστας Ζαρούκας, Έκδοση Ζαχαρόπουλος Άθήνα 1967.
52. ΝΤΟΥΟΣΚΙΝ ΣΤΕΦΕΝ & ΧΑΡΤΟΓΚ, ΣΑΪΜΟΝ: «*Αντικουλτούρα II: Νέος κινηματογράφος*» Μετάφραση Ρέτη Δοριζα. Έκδοση Έρμείας, Άθήνα 1972.
53. ΝΤΥΡΑ ΜΑΡΓΚΕΡΙΤ & ΡΕΝΑΪ ΑΛΑΙΝ: «*Χιροσίμα, Αγάπη μου*» Επιμέλεια Διαμάντης Λεβεντάκος Μετάφραση Λουκάς Θεοδωρακόπουλος, Δημήτρης Παναγιωτάτος, Μαριέττα Σγουρδαίου. Έκδοση Κάμερα-Στυλό, Άθήνα 1974.
54. ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ ΒΖΕΒΟΛΟΝΤ: «*Η Τέχνη του Ηθοποιού στον Κινηματογράφο*» Μετάφραση Νίκος Γκούρας Έκδοση Παρασκήνιο Άθήνα 1979.
55. ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ ΒΖΕΒΟΛΟΝΤ: «*Η Μάνα*» Μετάφραση Γιώργος Μπαζίνος Γιώργος Παπακυριάκης Έκδοση Κίνο, Άθήνα 1975.
56. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ (επιμέλεια): «*Αναδρομή στον σκηνοθέτη Γκέοργκ Πάμπστ*» Έκδοση Ίνστιτούτο Γκαίτε Άθήνα 1974.
57. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ (επιμέλεια): «*Φρίτς Λάνγκ*» Έκδοση Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος και Ίνστιτούτο Γκαίτε, Άθήνα 1971.
58. ΡΗΝΤ ΧΕΡΜΠΕΡΤ: «*Δεκαπέντε Δοκίμια για την Τέχνη Η Αισθητική του Φίλμ*» Μετάφραση Δημήτρης Θεοδωρακός Έκδοση Μπουκουμάνης Άθήνα 1971.
59. ΣΑΝΤΟΥΛ ΖΩΡΖ: «*Η ιστορία του Κινηματογράφου*». Μετάφραση Άντώνης Μουσοβδάκης Έκδοση Φέξης, Άθήνα 1960.
60. ΣΑΡΑΝΣΟΛ ΖΩΡΖ: «*Ο Κινηματογράφος (δύο τόμοι)*» Μετάφραση Συμπληρώματα Ροζίτα Σώκου. Έκδοση Πάπυρος-Λαρούς, Άθήνα 1968.
61. ΣΟΛΔΑΤΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ (σύνταξη): «*Μεγάλοι Κωμικοί του Κινηματογράφου*». Μετάφραση Γκαίη Άγγελή, Λιλίκα Άγγελή, Χρήστος Βακαλόπουλος, Μαιρη Καραμανέα, Δημήτρης Κολοδήμος, Κώστας Μπακαλάκος, Νίκος Σαββάτης, Έκδοση Νεφέλη, Άθήνα 1979.
62. ΣΟΥΠΩ ΦΙΛΙΠ: «*Σαρλώ*». Μετάφραση Γ. Κοτζιούλας. Έκδοση Λογοτεχνική Γωνιά, Άθήνα.
63. ΣΟΥΠΩ ΦΙΛΙΠ: «*Τσάρλι Τσάπλιν*». Μετάφραση Κώστας Φέρρης Έκδοση Διόνυσος, Άθήνα.
64. ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ: «*Τάσεις του Γαλλικού Κινηματογράφου από τον Ρενουάρ στον Ρουΐς*» Μετάφραση Τέλης Σαμαντάς, Μαρία Νικολακοπούλου, Βασίλης Ραφαηλίδης, Μυρτώ Τζελάτη, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Τώνια Μαρκετάκη, Πάνος Κοκκινόπουλος, Κώστης Σκαλιώρας Έκδοση Σύγχρονος Κινηματογράφος, Γαλλικό Ίνστιτούτο Άθήνας Άθήνα 1972.
65. ΤΙΓΚΕΜ ΒΑΝ ΦΙΛΙΠ: «*Οι Μεγάλοι Σύγχρονοι Ηθοποιοί*». Μετάφραση Κώστας Ζαρούκας Έκδοση Ζαχαρόπουλος Άθήνα 1969.
66. ΤΟΤΙ ΤΖΙΑΝΙ: «*Ο Σύγχρονος Έλληνας Κινηματογράφος*» Μετάφραση Φοίβος Εύαγγελιάτος Έκδοση Έξαντας Άθήνα 1975, Διάλογος 1981.
67. ΤΣΑΠΙΝ ΤΣΑΡΛΥ: «*Η Αυτόβιογραφία μου*». Μετάφραση Κοσμάς Πολίτης Έκδοση Παιδείας, Άθήνα 1965.
68. ΦΟΡΜΑΝ ΜΙΛΟΣ: «*Η φνγή*» Μετάφραση Ε. Μπαρτζινόπουλος Έκδοση Άγκυρα, Άθήνα 1971.
69. ΧΑΟΥΖΕΡ ΑΡΝΟΛΤ: «*Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Η εποχή του Κινηματογράφου (4ος τόμος)*». Μετάφραση Τάκης Κονδύλης Έκδοση Κάλλος Άθήνα 1970.
70. ΧΟΥΓΚ ΒΟΛΦΓΚΑΓΚ: «*Τό αλάτι της Γης*». Μετάφραση Σταύρος Σακελλαρίου Έκδοση Έκδοτική Όμάδα, Άθήνα 1978.
71. «*Ο Κόσμος του Κινηματογράφου*» (Μετάφραση της έκδοσης Κούρτσιο). Έκδοση Ζολινδάκης. Άθήνα 1969.
72. «*Η ζωή του Σαρλώ*» Κάιρο 1955.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

1. ΑΣΤΕΡΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ (Μεγάλο εικονογραφημένο περιοδικό κινηματογράφου - θεάτρου). Ίδιοκτήτης Διευθυντής Νίκος Βλαχιώτης Άθήνα 1958.
2. ΕΒΔΟΜΗ ΤΕΧΝΗ (Έρευνα και κριτική της κινηματογραφίας) Έκδοτης Τόλης Χαλκιάς Διευθυντής Συντάξεις Μάριος Πλωρίτης, Άθήνα 1944-1945.
3. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ Έκδοτες Ήλιος Μπακόπουλος, Φάνης Κλεάνθης Πολύβιος Βασιλειάδης Άθήνα 1947-1948.
4. ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (Μηνιαία έκδοση κινηματογραφικής τέχνης). Έκδοτες Άλε-

- ξης Γεϊβάς Βασ. Ραφαηλίδης Διευθυντής Συντάξεως
'Αλέξης Γεϊβάς. Άθινα 1966-1967.
5. ΤΑ ΘΕΑΜΑΤΑ (Δεκαεπθήμερον ελαγγελεματικόν κινηματογραφικόν περιοδικόν) Διευθυντής Στέλιος Βαφέλας (1967-1964). Αϊολος Βαφέλας 1964-1982) Άθινα 1958f (συνεχίζεται).
 6. ΘΕΑΤΡΙΚΑ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚ - ΤΗΛΕΟ-ΠΙΤΙΚΑ (Δεκαεπθήμερη έκδοσι) Διευθυνση - Συνταξη 'Ελένη Δ. Παπασημηρίου, Άθινα 1977.
 7. ΚΑΛΙΠΤΕΧΝΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ: Έκδοτης-Διευθυντής 'Αθανάσιος Τσούγκος, Άθινα 1936-1939, 1941-1947, 1959-1961.
 8. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ (Μηνιαίο κινηματογραφικό Περιοδικό) Έκδοτης Μιχαήλης 'Αχτωύλου, Σωτήρης Γερακούδης, Θεσσαλονίκη 1981 (συνεχίζεται).
 9. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ('Εβδομαδιαία εικονογραφημένη εγκυκλοπαίδειή επιθεωρησι) 'Αχσωντακτής Θ. Μηλιδιώνης, Άθινα 1924-1926.
 10. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΒΔΟΜΑΣ ('Εβδομαδιαία εικονογραφημένη επιθεωρησι) 'Ιδιοκτητης-Διευθυντής Γεωργιος Γεωργίουλας, Άθινα 1952.
 11. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ Έκδοτης Κινηματογραφική Λεσχί Πειραιάς 1976.
 12. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΕΧΝΗ (Δίμηνο περιοδικό της 'Ελληνικής Λεσχίς 'Ερασιτεχνών Κινηματογραφίας Έκδοτης 'Ελέκ Διευθυντής συντάξεως Τάσος Πετρίης, Άθινα 1964-1966.
 13. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΑΣΤΗΡ (Δεκαεπθήμερος επαγγελματικη-ενημερωτικη κινηματογραφική επιθεωρησις) 'Ιδιοκτητης 'Ηρακλής Οικονόμου (1924-1968). Διευθυντής Λεωνίδας Χερσιτάκης (1968-1970). Άθινα 1924-1970.
 14. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (Μέγα-εβδομαδιαίο εικονογραφημένο περιοδικό) 'Ιδρυτής Ν.Π. 'Υγγελέης, Άθινα 1951-1952.
 15. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ('Εβδομαδιαία επιθεωρησι ποιηλής ύλης) Διευθυντής Λυκούργος Σταυράκος, Άθινα 1951-1952.
 16. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 65 (Μηνιαία έκδοσι της 'Ενώσεως Τεχνικών 'Ελλήνων Κινηματογράφου και Τηλεοράσεως) 'Υπευθινος Συντάκτης Δημόσιος Θέος, Άθινα 1965.
 17. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (Δίμηνη έκδοσι). Έκδοτης Λεσχί Κινηματογράφου Θεσσαλονικίης Θεσσαλονικη 1977.
 18. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (Μηνιαίο 'Ενημερωτικό Δελτίο). Έκδοτης Κινηματογραφική Λεσχί Θηβας, Θηβα 1980.

19. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ - ΘΕΑΤΡΟ (Μηνιαίο). Έκδοσι 'Ελληνικός Οργανισμός Δημοσίων Σχέσεων «Ορίζων» Διευθυντής Συντάξεως Γιάννης Μπακογιαννούλας, Άθινα 1960.
20. ΚΟΣΜΟΣ ΤΗΣ ΘΘΟΝΗΣ Έκδοτης 'Αθανάσιος Τσούγκος Άθινα 1947.
21. ΜΕΤΕΙΚΑΣΜΑ (Διμηναία Κινηματογραφική Έκδοσι) 'Ιδρυτής Κώστας Φέρης Έκδοτης-Διευθυντής Βαγγέλης Κοτρώνης Άθινα 1980 (συνεχίζεται).
22. ΜΟΥΒΙΤΟΝ Έκδοτης Τάκης Ρωμανιώλης, Άθινα 1934-1935.
23. ΘΘΟΝΗ ('Εβδομαδιαία κινηματογραφική έφημερίς παρακολούθησ ενημερωτικής) Διευθυντής- 'Ιδιοκτητής Γ. Γάτος, Άθινα, 1957-1965.
24. ΘΘΟΝΗ: Έκδοτης 'Εγνατία (τεύχη 1-7) Θεσσαλονίκη 1979-1982. (συνεχίζεται)
25. ΠΑΝΟΡΑΜΑ Έκδοτης Τάκης Κωτσουκάλης, Άθινα 1966-1967.
26. ΠΑΡΑΛΗΝ (Μέγα εικονογραφημένο εβδομαδιαίο κινηματογραφικό περιοδικό). Έκδοτης - Διευθυντής Μανώλης Κανέλης Άθινα 1931-1932.
27. ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (τμήματιο περιοδικό). Έκδοτης Νίκος Βαγγίτης, Άντα Κλαμάτασα, Άρπης Μαργακόπουλας, Άθινα 1978 (συνεχίζεται).
28. ΣΙΝΕΜΑ (Δεκαεπθήμερη κινηματογραφική επιθεωρησι) Διευθυνση 'Ελλη Κισση - Θεοδωρακη, Άθινα 1965-1967.
29. ΣΙΝΕΜΑ (Τμήματιο κινηματογραφικό παραπομπιακό περιοδικό). Έκδοτης Μάνης Μωρατίης Άθινα 1978 (συνεχίζεται).
30. ΣΚΗΝΗ ΚΑΙ ΘΘΟΝΗ (Μηνιαίο περιοδικό για τό θεατρό, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση) Έκδοτης Διευθυντής Γιώργος Χατζηδάκης Άθινα 1980.
31. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (Μηνιαίο κινηματογραφικό περιοδικό μελέτης και ενημερωσις) Έκδοτης Βαγγέλης Τρικερώτης (τεύχη 1-5). Διαμαντής Λεοντάκος (τεύχη 6-14). Γιάννης Σιαφραγίδης (τεύχη 15-23). Βασίλης Ραφαηλίδης (τεύχη 24-28). Διευθυντής συντάξεως Βασίλης Ραφαηλίδης Άθινα 1969-1973.
32. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '74 - '81 (Διμηναίο Κινηματογραφικό Περιοδικό) Έκδοτης Άντωνης Καρκαγιάννης Μιχαήλης Δημιούλας (τεύχη 1-19) 'Εξάντας τεύχη 21-30) Διευθυντής Συντάξεως Μιχαήλης Δημιούλας Άθινα 1974 (συνεχίζεται).
33. ΤΑΜ-ΤΑΜ ('Εβδομαδιαίο περιοδικό) Έκδοτης - Διευθυντής Θ. Ανδρούλαος, Άθινα 1960.
34. ΤΕΤΡΑΔΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ. Έκδοτης ΦΘΕΚ Θεσσαλονικίης Θεσσαλονίκη 1974-1978.
35. ΤΣΟΝΤΑ. Έκδοτης Θεατρικό 'Εργαστήρι Θεσσαλονικίης. 'Υπεύθινη τεύχους Α. Κατζία Θεσσαλονίκη 1978.
36. ΦΑΣΜΑ (Το φανταστικό στην τεύχη). Έκδοτης - Διευθυντής Δημήτρης Παναγιωτάτος, Άθινα 1971
37. ΦΙΛΑΜ Άθινα 1938-1949.
38. ΦΙΛΑΜ (Περιοδική έκδοσι ανάδοσης και θεωρησις του κινηματογράφου) Έκδοτης Κωσταντίνης Διευθυντής Θανάσης Ρεντζής Άθινα 1974 (συνεχίζεται).
39. ΧΟΛΛΥΟΥΟΥΝΤ ('Εβδομαδιαίο κινηματογραφικό περιοδικό). Έκδοτης Δημήτρης Περασίδησ Διευθυντής συντάξεως Μιχαήλης Πρωτοπαπίς Δημήτρης Γιαννουλάκης, Αθανάσιος Τσούγκος, Άθινα 1945-1948.
40. ΧΡΟΝΙΚΟ ('Ετήσια έκδοσι για όλες τις τεύχους) Έκδοτης ΜΡΑ, Άθινα 1970 (συνεχίζεται).



Συμπληρωματικός Κατάλογος Λεσχών

1. Κατερίνη

Κινηματογραφική Λέσχη Κατερίνης
Άννα Κουσιοπούλου
Βιβλιοπωλείο «MATI»
Άγ. Λαύρας 18
Κατερίνη

2. Λιτόχωρο

Κινηματογραφική Λέσχη Λιτόχωρου
Δημοτική Βιβλιοθήκη
Λιτόχωρο

3. Γρεβενά

Κινηματογραφικό Τμήμα Έκπολιτιστικού
Συλλόγου Γρεβενών
Δημήτρης Βανδής
Λέοντος Σοφού 7
(Κινηματογράφος Άχιλλειο)
Γρεβενά

4. Ίωαννίνα

Φοιτητική Έστια Ίωαννίνων
Κινηματογραφικό Τμήμα
Κώστας Άγγελάκος
Δωμ. 207
Γιάννινα

5. Κοζάνη

Κινηματογραφική Λέσχη Κοζάνης
(Παράρτημα Ταινιοθήκης)
Χρήστος Μπέσσας
Μακεδονομάχων 9. Τηλ. 36146 και 25869
Κοζάνη.

6. Φλώρινα

Κινηματογραφική Λέσχη Φλώρινας
«ὁ Τσάρλι Τσάπλιν»
Νίκη Δανιηλίδου
Προύσης 9
Τηλ. 22087
Φλώρινα.

7. Καστοριά

Κινηματογραφική Λέσχη Καστοριάς
Άλεια Μάνου
Μητροπόλεως 146
Καστοριά

8. Κομοτηνή


Φοιτητικός όμιλος Θεάτρου Κινηματογράφου
(ΦΟΘΚ)
Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης
Σύλλογος Φοιτητών για ΦΟΘΚ
Κομοτηνή τηλ. 0531/84183

9. Κορίνθος

Κινηματογραφική Λέσχη Κορίνθου
(Παράρτημα Ταινιοθήκης)
Νίκος Δημάκης
Πουλίτσα
Κορίνθιας.

καί πρόγραμμα τής κινηματογραφικής λέσχης τών Έλλήνων φοιτητών τού πανεπιστημίου
MAINZ στή Δυτική Γερμανία

UNIK KINO



DIENSTAGS, ESG,
Am Gonsenheimer Spies 1
19.30 UHR


24. Eiskalte Krisis von Jean-Pierre Melville (1)
DER EISKALTE ENGEL
Regie: Jean-Pierre Melville
fr./it. 1967 Mit Alain Delon, François Perier

25. Heinrich Böll (1)
DAS BROT DER FROHEN JAHRE
Regie: Herbert Vesely
BRD 1962 Mit Christian Doerner, Vera Tschechowa

15. (Partner-)Beziehungen (2)
CLAIRES KNIE
Regie: Eric Rohmer
franz. 1970 Mit Jean-Claude Brialy, Aurore Cornu

22. Dritte Welt (3)
HOFFNUNG (UMUT)
Regie: Yilmaz Güney
Türkei 1969 Mit Yilmaz Güney, Golsen Alniacik
(Originalfass.m.Untertiteln)

29. (Partner-)Beziehungen (3)
WER HAT ANGST VOR VIRGINIA WOODLEY?
Regie: Mike Nichols
USA 1965 Mit Elizabeth Taylor und Richard Burton



MITTWOCHS, ESG,
Am Gonsenheimer Spies 1
19.30 UHR

26. Faschismus (4)
DER GROSSE IRRTUM
Regie: Bernardo Bertolucci
it./fr. 1969 Mit Jean-Louis Trintignant, S. Sandrelli

2. Dämonische Leinwand (1)
DER MODE TOD
Regie: Fritz Lang
deutsch 1921 Mit Lil Dagover, Bernhard Goetzke
(Stummfilm mit Musik)

9. Dritte Welt (2)
UNRUHE (ENDIÛE)
Regie: Yilmaz Güney
Türkei 1974 Mit Erkan Yücel, Kamuran Usluer
(Originalfass.m.Untertiteln)

16. Faschismus (5)
DER GROSSE DIKTATOR
R: Charles Spencer Chaplin
USA 1940 Mit Charles Chaplin, Paulette Goddard

23. Andrej Tarkowskij (2)
IVANS KINDHEIT
Regie: Andrej Tarkowskij
UdSSR 1962 Mit K. Burlisjajew, Wladimir Subkow

30. Andrej Tarkowskij (3)
ANDREJ RUBLJON
Regie: Andrej Tarkowskij
UdSSR 1966-69 Mit Anatolij Solonizyn, Iwan Lapikow
(Originalfass.m.Untertiteln)

AS FT.

DONNERSTAG 19.30 UHR

26. Andrej Tar
apr. SOLARIS
Regie: And
UdSSR 1971
Baniotis,
Dokumenta
(Original)

3. Dritte We
mai DIE SCHLA
Regie: Pa
Chiço/Kub
Dokumenta
(Original)

10. (Partner-)
mai BITTERER
Regie: To
GBrit. 19
Tushingh

17. Heinrich
mai ENDE EIN
R: Hans
BRD 1971
Büttner,

24.
mai

31. Faschis
mai ROTATIO
Regie:
DDR 194
und We

EINTRITT

Anschliessend
DISKUSSION IN DER TEESTUNDE
EINTRITT: 2,- DM

EINTRITT: 2,- DM

Ἐπιστολές

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥΠΟΛΗ

Κινηματογραφική Λέσχη Ἀλεξανδρούπολης
Δικαστηρίων 46
Ἀλεξανδρούπολη

Κύριε Διευθυντά,

Θά θέλαμε νά μάς ἀφιερώνετε λίγο ἀπό τὸ χώρο σας γιὰ νά σὰς ἐκθέσουμε τὰ προβλήματα μας πού πιστεύουμε ὅτι εἶναι καὶ προβλήματα τῶν περισσότερων Λεσχῶν στὴν Ἑλλάδα. (Μὲ δεδομένο ὅτι οἱ Κινηματογραφικὲς Λέσχες μποροῦν νά συμβάλλουν ἀποφασιστικὰ γιὰ τὴν ἀνοδο τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῆς ἐπαρχίας).

Ἡ Κινηματογραφικὴ Λέσχη Ἀλεξανδρούπολης, μὲ ἡλικία ἐφτά χρόνων, ἀποτελεῖ ἀναμφισβήτητα τὴν μόνη ζωντανὴ ἐκφραση στὴν πολιτιστικὴ ζωὴ τῆς πόλης μας καὶ ἀσχετα μέχρι ποιοῦ σημείου ἦταν αὐτὴ ἡ προσφορά, εἶναι γεγονός ὅτι ἀποτελέσει τὸ κάτι ἄλλο στὸ «τέλεσμα» πού ὑπάρχει στὸν τομέα ψυχαγωγία-διασκέδαση.

Τὰ προβλήματα ὅμως πού ἀντιμετωπίζει ἡ Λέσχη εἶναι μεγάλα (οἰκονομικὸ, αἰθουσα προβολῆς, στέγη, ἐμπρακτὴ συμπαράσταση τῆς Πολιτείας κλπ) καὶ ἀποτελοῦν ἀνασχετικὸ παράγοντα στὴν πραγμάτωση τῶν στόχων τῆς.

Γι' αὐτὸ, μὲ τὴν ἐπιστολὴ μας αὐτὴ, ἀπευθυόμαστε σὲ κάθε ὑπεύθυνο κρατικὸ παράγοντα καὶ ζητάμε σάν καινούργιο Δ.Σ. τὴν συμπαράσταση τῆς Πολιτείας γιὰ νά μὴν εἶναι μονόδρομο τὸ σύνθημα τῆς ἐνεργῆς συμμετοχῆς ὥστε κάποτε ἐπιτέλους οἱ Τέχνες (ζωγραφικὴ, Κινηματογράφος, Θέατρο κλπ) νά γίνουν κτήμα τοῦ λαοῦ. Καὶ γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ εὐτυχῶς καὶ σήμερα ἀκόμα ὑπάρχουν ἄνθρωποι πού μποροῦν νά διαθέσουν τὸν ἐλεύθερό χρόνο τους, τὸν πολῦτιμο, ἐξω ἀπὸ καφενεῖα, τὶς ντισκοτεκ, καὶ κάθε εἶδους σκαλάδικα.

Κλείνοντας σημειώνουμε ὅτι θά συμφωνεῖ μαζί μας ἡ κα Μελίνα Μερκούρη ὅτι «ἡ ἀνοδος τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῆς ἐπαρχίας θά σημαίνει πολλὰ γιὰ τὴν νεαρὴ σοσιαλιστικὴ κυβέρνησις τῆς Ἑλλάδας».

Γιὰ τὸ Δ.Σ.

Γ. Βογιατζῆς Γ. Φακριάδης

ΙΩΑΝΝΙΝΑ

Ἀγαπητὴ Λευτέρη,

Διάβασα στὸν Σ.Κ. 28-29 τὴν ἐργασία σου γιὰ τίς λέσχες καὶ μοῦ ἀρεσε γιατί ἀσχολεῖται μ' ἕνα θέμα δύσκολο καὶ παραμελημένο.

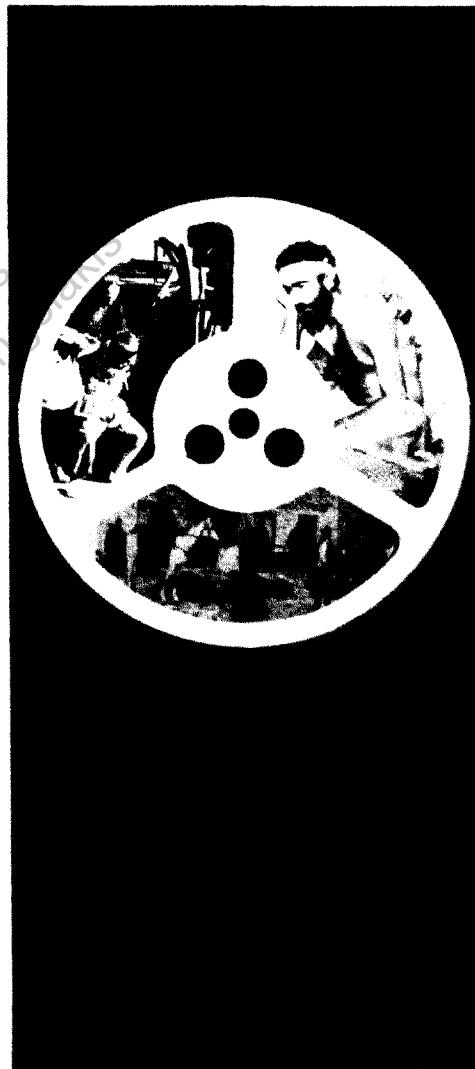
Στὴ Φοιτητικὴ Ἑστία Ἰωαννίνων δὲν ὑπάρχει Λέσχη ἀλλὰ Κινηματογραφικὸ Τμήμα πού ὑπάγεται στὸ Δ.Σ. τοῦ Συλλόγου. Μῆχρι τώρα ὑπολειπομένη. Φέτος μῆχηκαμε μερικοὶ νέοι στὴν Ἑστία καὶ προσπαθοῦμε νά τὸ βάλουμε σὲ νέες βάσεις. Γι' αὐτὸ οἱ ἀπαντήσεις μας στὸ ἐρωτηματο-

λόγιο, εἶναι οἱ πιὸ πολλὲς σκέψεις γιὰ ἐφαρμογὴ, παρά ἐμπειρίες.

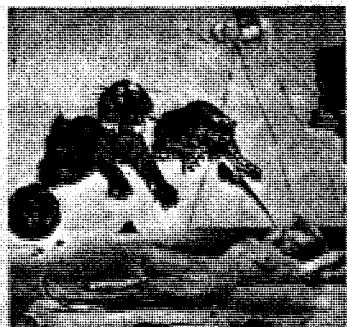
Ἐγραψα σχετικὰ καὶ στὸν Χρ. Βακαλόπουλο.

Σὲ χαιρετῶ

Γιὰ τὸ Κινηματογραφικὸ Τμήμα Φ.Ε. Ἰωαννίνων
Κώστας Ἀγγελάκος
Φοιτητὴς Φιλοσοφικῆς
Δωμάτιο 207.



ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ 2
ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ



Άνέκδοτα κείμενα:

Έντγκαρ Άλλαν ΠΟΕ, Χ.Φ. ΛΑΒΚΡΑΦΤ,
Μπράμ ΣΤΟΥΚΕΡ, Χένρυ ΤΖΕΗΜΣ,
Ε.Τ.Α. ΧΟΦΜΑΝ, Θεόφιλος ΓΚΩΠΙΕ,
Γκυ Ντέ ΜΩΠΑΣΑΝ, Βιλιέ ντέ ΛΙΛ ΑΝΤΑΜ,
Τζέβταν ΤΟΝΤΟΡΟΦ, Ζάκ ΚΑΜΠΩ,
Μισέλ ΓΚΡΑΝΖΕ, Ντενί ΛΕΒΥ,
Ζάκ ΓΚΟΥΑΜΑΡ, Πιέρ - Άντρέ ΤΟΥΤΕΝ,
Ύμπέρ ΖΟΥΕΝ, Χόρχε Λουίς ΜΠΟΡΧΕΣ,
Άντόλφο ΚΑΣΑΡΕΣ, Η. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ,
Νίκος ΚΑΧΤΙΤΣΗΣ, Τριαντάφυλλος ΠΙΤΤΑΣ

Σύνταξη - Εισαγωγή: Δημήτρης ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ



«Περιοδικό» Τεύχος 7
'Αφιέρωμα
στή Βικτωριανή Πορνογραφία

καί σέ ανάτυπο
κυκλοφοροῦν ἐπίσης
τά Βρωμόλογα ἀπό τίς Τουαλέτες Γυναικῶν
σέ μετάφραση Σωτήρη Κακίση