

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '83 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΑΠΡΙΛΙΟΣ-ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ '83 ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 200

33-34

ΤΑΙΝΙΕΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ

ΛΟΥΙΣ ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ

ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ - ΒΕΝΤΕΡΣ - ΠΡΑΟΥΝΧΑΪΜ



ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ

Synchronos
Kinimatographos '83
KOMNINON 28, Athens 114/72
No 33-34

Τρίμηνη έκδοση
Αθ. Τεύχος: 33-34

Σ' άδραμή για 6 τεύχη:
εσωτερικού: 1000 δραχ.
εξωτερικού: 35 δολ.

Διευθυντής
Μιχάλης Δημόπουλος

Αρχισυντάκτης:
Νίκος Σαδάτης
Συντάξη:
Χρήστος Βακαλόπουλος
Λάγια Γιούργου
Μαρία Γαβαλά
Μιχάλης Δημόπουλος

Συνεργάστηκαν
Χρήστος Βακαλόπουλος
Μαρία Γαβαλά
Λάγια Γιούργου
Παναγιώτης Ευαγγελίδης
Νίκος Κολοδός
Θ. Λιναράς
Κλωντ Λωράν
Αναστάσης Ντερίτλης
Βασίλης Μουσιδής
Μαρτίνα Πάσσαρη
Θόδωρος Σούμας
Νίκος Σαδάτης
Βασίλης Σηλιώπουλος
Κωστής Γιούργος
Κώστας Λιβεράτος
Φρανσουά Αλμπερά

Γραμματεία / Επιμέλεια έκδοσης
Λάγια Γιούργου
Υπεύθυνος
σύμφωνα με το νόμο:
Μιχάλης Δημόπουλος
Αδριανού 18, Νέο Ψυχικό
Στοιχειοθεσία
ΛΙΝΟΦΩΤ ΕΠΕ
Μαυρομιχάλη 147
Τηλ. 6411951-6460190
Φωτογραφήσεις:
Βεσκοϊκής - Τζανατόπουλος
Λένορμαν 52
Μοντάζ: Β. Σαμαρτζής
Εκτύπωση:
Κ. Μάντζιος & Σία Ε.Ε.
Κ. Τσαλδάρη 21-23
Τηλ. 88.31.503
Επιμέλεια κειμένων
Κ. Γιούργος

Κεντρική διάθεση:
ΝΕΦΕΛΗ
Μαυρομιχάλη 9 τηλ. 3607744

ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ
Λαοάνη 9 Θεσσαλονίκη
ΠΡΑΞΙΣ
Β. Ανδρεαδάκη 4 Ηράκλειο Κρήτης



Στις εκδηλώσεις αυτού του τεύχους ο Χρήστος Βακαλόπουλος γράφει για το «φιλικό» φεστιβάλ του Ρότερνταμ 83 (σελ. 4) και ο Φρανσουά Αλμπερά μελετάει την Αέναη Κίνηση (σελ. 9) στην πρωτοποριακή δουλειά του Ρόμπερτ Φράνκ.

Με αφορμή την τελευταία ταινία του Λουίς Μπουγιουέλ *Το σκοτεινό αντικείμενο του πόθου*, ο Σ.Κ. κάνει ένα αφιέρωμα στο μεγάλο Ισπανό δημιουργό (σελ. 17). Η Μαρία Γαβαλά κι ο Θόδωρος Σούμας θλέπουν την *Ταραχή της Πραγματικότητας* (σελ. 19) στον κόσμο της ταινίας, το θέμα της αποστέρησης δείχνεται μ' ένα *Απόσπασμα από το σενάριο της Χρυσής Εποχής* (σελ. 22), ο Βασίλης Μουσιδής ξαναβλέπει την *Ωραία της Ημέρας* (σελ. 26) κι ο ίδιος ο Μπουγιουέλ σε δύο ανέκδοτα αποσπάσματα από την αυτοβιογραφία του μιλάει για την ταινία του (σελ. 18) και τραγουδάει *Το Κύκνειο Άσμα* του (σελ. 29).

Εξώφυλλο: Η Απειλή το Σκοτεινό Αντικείμενο του Πόθου



ΔΕΛΤΙΟ ΕΓΓΡΑΦΗΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΗ

Προς το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*:

Όνοματεπώνυμο.....

Διεύθυνση, Οδός.....

Πόλη.....

Η συνδρομή να αρχίζει από το τεύχος.....

Για 6 τεύχη, συνδρομή εσωτερικού Δοχ.: 10.000

Για 6 τεύχη συνδρομή εξωτερικού Δολ.: 35.

Γίνονται δεκτές ταχυδρομικές επιταγές στο όνομα:

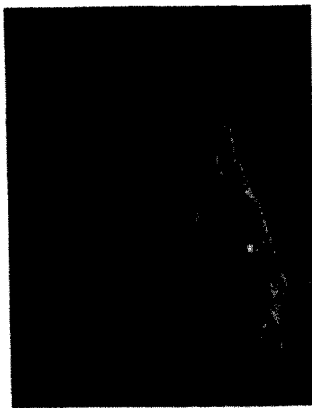
Π. ΠΟΥΡΓΟΥ

τηλ. 6439673

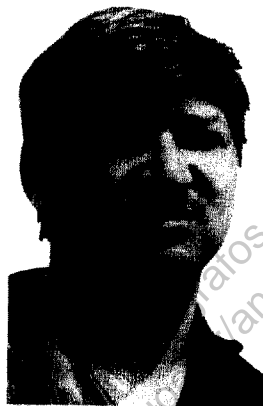
ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΟΜΝΗΝΩΝ 28 114/72

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '83

Οι ταινίες **επιστημονικής φαντασίας** κι ο κόσμος των ειδικών εφφέ δίνουν στο Νίκο Σαββάτη την αφορμή να μελετήσει μερικά βασικά μοτίβα των τελευταίων ταινιών του Σπύλμπεργκ, που ανοίγουν την *Αυλαία για την Αποκάλυψη* (σελ. 35). Ο Κώστας Λιθιεράτος επεκτείνεται και σ' άλλες ταινίες διερευνώντας τους *Ου-Τόπους* και *Κοινούς Τόπους της φαντασίας* (σελ. 42).



Αφιέρωμα δεύτερο στο Έτος **Φασμπίντερ** (σελ. 55) που ήταν η φειτηνή σαζόν για τις μικρές και μεγάλες ελληνικές οθόνες. *Η ποίηση του αναρθρού*, (σελ. 57) είναι μια σημαντική μελέτη για το ξεκίνημα και την «κλασική» περίοδο του Φασμπίντερ του Πωλ Τόμας. Και το αφιέρωμα κλείνει πλήρης φιλμογραφία του. (σελ. 68).



Στο ίδιο τεύχος **Ελληνικός Κινηματογράφος** (σελ. 51) μια θεωρητική αντιμετώπιση της ελληνικής κωμωδίας του Στέλιου Χαραλαμπίδου. **Ρόζα φον Πράσυνχαϊμ** ο ανεξάρτητος γερμανός εικονοκλάστης κάνει την *Αυτοπροσωπογραφία* του (σελ. 71) σε πρώτο πρόσωπο

Η Κατάσταση των Πραγμάτων του Βιμ Βέντερς είναι μια από τις ταινίες που έκανε μεγάλη εντύπωση στην Αθήνα. Ο Θωμάς Λιναράς (σελ. 77) κι ο Νίκος Κολοβός (σελ. 83) δίνουν δύο διαφορετικές απόψεις.

Κινηματογράφος και τηλεόραση. Κριτικές για ταινίες, που προβλήθηκαν στην τηλεόραση. *Σαλαμανδρά* (σελ. 86), *Είδα το Δολοφόνο* (σελ. 88), *Οι Γονείς της Κυριακής* (σελ. 89), *Το Σκυλί των Μπάσκερβιλ* (σελ. 91) και για την εκπομπή του Κώστα Σφήκα στη σειρά «Οι Ποητές μας» (σελ. 93).

Κριτικές ταινιών

Αποπλάνηση Ενηλίκων (*Βικτωρ Βικτώρια*) του Νίκου Σαββάτη (σελ. 94) *Ο Δρόμος* του Νίκου Κολοβού (σελ. 96). Έρχονται οι ρεπλικές (*Μπλέντι Ράνερς*) του Βασίλη Σπηλιόπουλου (σελ. 99). *Ο Ηλίθιος* του Κλώντ Λωράν (σελ. 102). *Η Νύχτα του Σαν Λορέντζο* του Νίκου Κολοβού (σελ. 105).



Περιπέτειες ενός φακού (*Η Κίνα*) του Βασίλη Μωυσιδη (σελ. 108) *Τα πικρά δάκρυα της Πέτρα Φον Κάντ* της Λάγιας Γιούργου (σελ. 110).



ΡΟΤΕΡΝΤΑΜ '83

Το φεστιβάλ του Ρότερνταμ εξελίσσεται σε μια καθαρά φιλική υπόθεση. Δεν είναι μόνο οι αντιλήψεις των Ολλανδών για τις διεθνείς εκδηλώσεις, ούτε το ανανεωτικό πνεύμα των οργανωτών που — ανάμεσα στ' άλλα — αντιλαμβάνονται το χώρο του φεστιβάλ σα ντεκόρ και τον αλλάζουν κάθε χρόνο, προσφέροντας ένα νέο σκηνικό στα ίδια πρόσωπα. Όχι, είναι και οι άνθρωποι που ελκύει αυτό το φεστιβάλ, κινηματογραφιστές, τεχνικοί, κριτικοί και ηθοποιοί, που αφήνουν για δέκα μέρες στη γκαρναρόμπα του *Lantaren* (τυπικού ολλανδικού πολιτιστικού κέντρου) την ενδυμασία του σταρ ή του πιάργοντα και τα λένε με τους γνωστούς τους πριν ξαναυθυθούν σοβαροί και πάρουν το δρόμο για το ψυχρό Βερολίνο. Αυτό το φεστιβάλ ξεχωρίζει λοιπόν γιατί ο καθένας αισθάνεται ότι κάτι προσφέρει: ακόμα κι όταν περιφέρεται πίνοντας μπύρες, κάποια στιγμή η φώτογραφία του θα εμφανιστεί σε κάποιον τοίχο του τετραόροφου. Δεν υπάρχει λοιπόν περίπτωση να μην περάσει κανείς καλά στο Ρότερνταμ, είτε έχει έρθει εδώ για να δει ταινίες, είτε για να ακούσει μουσικές και να συζητήσει. Οι αναγνώστες ας φαντασθούν ένα φιλόξενο πλαίσιο για τις ταινίες στις οποίες αναφερόμαστε παρακάτω, μια πραγματική *κατάσταση* που δεν έχουμε συναντήσει μέχρι σήμερα σε κανένα άλλο φεστιβάλ.

Αμερικάνε κινηματογραφιστή, πρόσεξε γιατί το μάτι σου είναι μέσα στο βάλτο!

Ο πρώτος Αμερικάνος που με απογοητεύει στο Ρότερνταμ είναι ο Φράνσις Φορντ Κόππολα με το μιούζικαλ *One From the Heart* (1982), με φωτογραφία του Στοράρο και μουσική του Tom Waits. Σ' αυτό το νιντεόπληκτο μιούζικαλ δεν υπάρχει καμιά ψυχή και η τυπική του ιστορία παλεύει με τη μεγαλομανία του σκηνοθέτη

για να σταθεί στα πόδια της. Τι να τα κάνω τα ωραία σας τα χρώματα, όταν για μιάμιση ώρα με βάζετε σ' ένα λούκι κατανάλωσης κι όχι απόλαυσης των εικόνων; Ο Μπάσμπυ Μπέρκλεϋ θα έκλαιγε από ντροπή για τις χορογραφίες, το ίδιο κι οποιοσδήποτε σοβαρός παραγωγός. Μου φαίνεται ότι ο Κόππολα ασχολείται πολύ μ' αυτό που τον κινηματογράφο δεν παίζει κανένα τελικό ρόλο δηλαδή με την τεχνική αρτιότητα, τους καλολαδωμένους μηχανισμούς, τα γυαλιστερά μπρίκια. Καφές όμως γίνεται με οποιοδήποτε μπρίκι. Άτυχη η Ναστάζια Κίνσκυ, έμπλεξε με τους εφευρέτες.

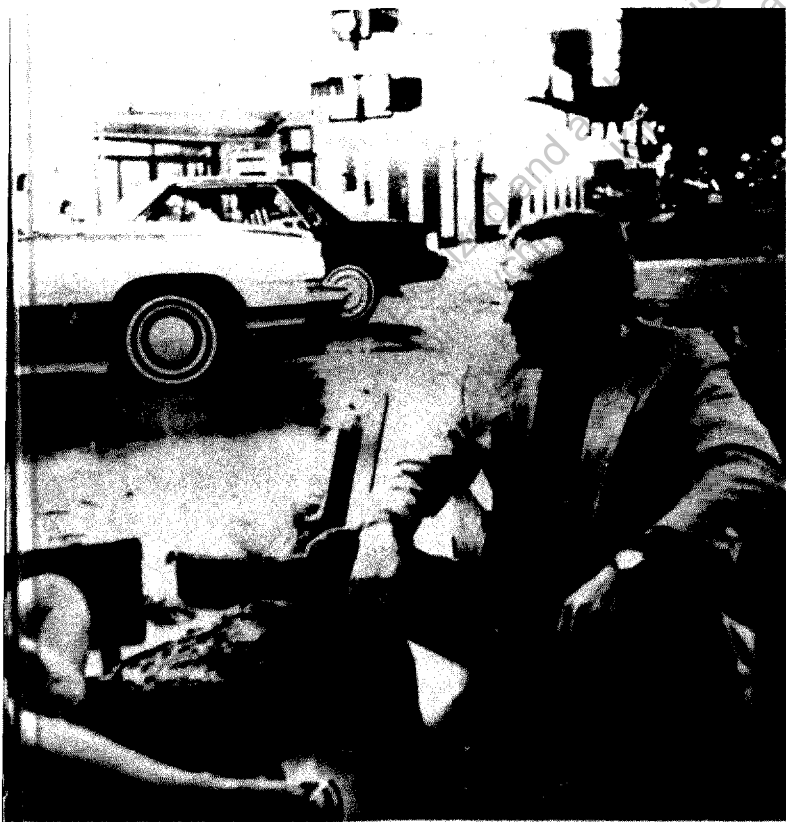
Δεύτερος Αμερικάνος πολύ προβληματικός, ο ηθοποιός Paul Bartel που σκηνοθέτησε το *Eating Raul* (1982) όπου παίζει μαζί με τη γυναίκα του. Η ιστορία: ο Πωλ και η Μαίρη Μπλαντ ζουν στην Καλιφόρνια και μισούν τους γύρω τους γιατί οι τελευταίοι όλο τις παρτούζες έχουν στο μυαλό τους. Το μίσος τους, αλλά και οι συγκυρίες, τους οδηγούν στο να προσελκύουν, μέσω αγγελιών, σεξουαλικά πεινασμένους και φαντασμένους τύπους στους οποίους η Μαίρη υποτίθεται ότι προσφέρει τα κάλλη της έναντι αμοιβής ενώ στην πραγματικότητα ο Πωλ τους σκοτώνει με μια τηγανιά (!!) στο κεφάλι. Επίπεδο φιλμάρισμα, ψυχρή ερμηνεία, ταινία που αρέσει στην Αμερική. Η κωμωδία δεν έχει ανάγκη από τέτοιες ταινίες, αυτό είναι το μόνο σίγουρο (μιλάω για την κωμωδία ως είδος).

Ο John Sayles, πρώην κινηματογραφόφιλος και σεναριογράφος των *Piranha* του Joe Dante καθώς κι ο επίσης σεναριογράφος Robert Towne (έγραψε το *Τσάινατσου* του Ρόμαν Πολάνσκι) έκαναν δυό ταινίες με το ίδιο θέμα, τη γυναικεία ομοφυλοφιλία της αστικής τάξης. Στο φιλμ του πρώτου (*Lianna*, 1982) το θέμα αυτό



ΟΙ ΕΥΡΩΠΑΙΟΙ ΦΙΛΟΙ

Η Ναστάσια Κίνσκι κι ο Φρέντερικ Φόρεστ στο *One From the Heart* του Κόπολα



αντιμετωπίζεται σε επίπεδη *champs contre-champs* και «δροσερών» διαλόγων, με αποτέλεσμα την πιο επίπεδη ταινία που μπορεί να δει κανείς στις 10,30 το βράδυ ενώ έξω βρέχει κатарρακτωδώς. Όσο για την ταινία του δευτέρου (*Personnal Best*) διαθέτει τη Μυριέλ Χέμιγγουαϊν σε ρόλο αθλήτριας που προπονείται για τους Ολυμπιακούς και ερωτεύεται σε σινεμασκόπ μια άλλη αθλήτρια και ζουν καλά για τέσσερα χρόνια, μέχρι τους επόμενους Ολυμπιακούς. Μια ταινία γεμάτη *slow motions* και άλλα δεινά που ενισχύει τις υποψίες μας για αύξηση της τάσης για τεμπελιά στην Καλιφόρνια.

Μια — σοβαρή — εξαίρεση στον αμερικάνικο ωκεανό της άρτιας φλυαρίας, το τριαντάλεπτο φιλμ του Jim Jarmusch *Stranger Than Paradise* (1982). Ο Jarmusch, μαθητής του Νικόλας Ραϊή, είχε ήδη εντυπωσιάσει με την πρώτη του ταινία, τυπική της σχολής της Νέας Υόρκης και του νέου «περιθωριακού» βλέμματος, που είχε τον τίτλο *Permanent Vacation* (1980). Εδώ, τρία πρόσωπα και όχι πάνω από είκοσι πλάνα σεκάνς σε 16 mm ασπρόμαυρο, καθαρίζουν για όλες τις αμερικάνικες ταινίες του Ρότερνταμ. Ένας Ούγγρος μετανάστης στη Νέα Υόρκη φιλοξενεί για μερικές μέρες την ξαδέλφη του, που μόλις έχει φτάσει από την πατρίδα της κουβελώντας ένα κασσετόφωνο από το οποίο ακούγονται συνεχώς ουρλιαχιά του *Screamin' Jay Hawkins*. Ένας φίλος του τους επισκεπτεται συχνά και οι τρεις μαζί περνούν μερικές μέρες στο αθλιο δωμάτιο του πρώτου, με κοινοτικές μπυρες και έντονα βλέμματα. Υστερα η κοπέλα φεύγει, με τον ίδιο σιωπηλό τρόπο που είχε εμφανιστεί.

Βρίσκουμε στο φιλμ του Jarmusch αυτό που λείπει από το σύγχρονο αμερικάνικο κινηματογράφο: τη λιτότητα της ματιάς του κινηματο-

γραφιστή, που ξέρι να εκμεταλλεύεται τους νεκρούς χρόνους για να μιλήσει για τις ανθρώπινες σχέσεις. Ταυτόχρονα, έχουμε να κάνουμε εδώ με μια *ταινία ηθοποιών*, δηλαδή μ' ένα τρόπο ερμηνείας της ζωής και κατά συνέπεια, μετασχηματισμού της. Κάθε ταινία ηθοποιών όμως είναι *ταινία στιγμών*. Αυτός είναι ο λόγος που το φιλμ του Jarmusch δεν πλέει σε τεχνολογικής υψής οράματα και βρίσκεται σε απόλυτη αρμονία με το νέο μυθοπλαστικό αίτημα που διατυπώνει: να ξαναβρεθεί η ικανότητα να αφηγηθούμε μια ιστορία, χωρίς τα τικ και τις υστερίες που έχει συσσωρεύσει η κινηματογραφική βιομηχανία. Πρόβλημα νούμερο ένα για τον αμερικάνικο κινηματογράφο.

Μερικά ευρωπαϊκά διαμάντια

Κάμποσοι απομονωμένοι Ευρωπαίοι έχουν συνεχείς κρίσεις διαύγειας. Αλλά και οι εξόριστοι που προσελκύει η γηραιά ήπειρος καταφέρνουν να μεταφέρουν μια παραχή διαρκείας, απάζοντας τις συνήθειες. Οι πρώτοι εκπροσωπήθηκαν στο Ρότερνταμ από τους Γάλλους, το Φιλίπ Γκαρέλ και το Ζακ Ντεμύ. Οι δεύτεροι περιλαμβάνουν, σε ό,τι αφορά αυτό το σημείωμα, τον Αμερικάνο Ρόμπερτ Κράμερ και το Χιλιανό Ραούλ Ρουίζ.

Το *A toute allure* (1982) είναι μια ωραία ταινία του σκηνοθέτη του Πάγου για τη μανία των πατινιών, που έχει καταλάβει το υπόγειο Παρίσι. Ο Κράμερ δουλεύει τη μυθοπλασία με το βλέμμα ενός τρελού εθνολόγου, σκηνοθετώντας δυο παιδιά που πατινάρουν συνεχώς και ονειρεύονται να πάρουν μέρος στο διεθνές πρωτάθλημα του Σικάγου, έναν «προοδευτικό» δημοσιογράφο, που προσπαθεί να βγάλει το κομμάτι για την εφημερίδα του και τους γυροφέρνει και μια μυστήρια γυναικεία φιγούρα που εισβάλλει στη ζωή τους. Αν προτιμά αυτό το φιλμ από χιλιάδες άλλα, αυτό οφείλεται στο πνεύμα ελευθερίας που το διέπει, στη χορογραφική αντίληψη που έχει για την τηλεόραση (έτσι ώστε να έχει κανείς την εντύπωση ότι βλέπει συνέχεια ένα αριστοτεχνικό και τεράστιο μουσικό διάλειμμα), τη μανία, του τέλους, να μην εξηγή τίποτα γιατί μια ταινία διαρκεί μιά ώρα και δεν είναι περιλήψη ζωής. Προσθέτω τη δουλειά στα χρώματα και τους φυσικούς φωτισμούς και ανακαλύπτω ότι μια ταινία για παιδιά είναι πάντα μια σκληρή υπόθεση που όταν έρχεται σε πέρας έχει σαν αποτέλεσμα τη μελαγχολία.

Το *Une chambre en ville* (1982) του Ζακ Ντεμύ, τραγουδιμένο απ' άκρη σ' άκρη, είναι μια ταινία εποχής, που μπλέκει την Ντομινίκ Σαντά, γυμνή κάτω απ' τη γούνα της, με τις διαδηλώσεις των εργατών στη Νάντη το 1955. Μια θαυμάσια σκηνή: ο Γικολί, έμπορος τηλεοράσεων

και ανίκανος σύζυγος της Σαντά, αυτοκτονεί με ξυράφι τραγουδώντας, ενώ οι δέκτες είναι ανοιχτοί μεταδίδοντας την ίδια εικόνα. Η κάμερα εκτελεί μια κυκλωτική κίνηση και πλησιάζει την ώρα που το αίμα τινάζεται στα ουράνια. Η ταινία δεν άρεσε γιατί υπηρετεί το απόλυτο, την ιδέα του ότι το μιούζικαλ τελείωσε σαν είδος κι ότι η «τραγουδιστή ταινία» είναι ένα νέο είδος που αρχίζει με το *Une chambre en ville*. Ακραία επιχείρηση που διαθέτει όμως αρκετά αποθέματα ενέργειας και την Ντανιέλ Νταριέ να αστράφτει ολόκληρη.

Ο Φιλίπ Γκαρέλ, ήρωας του γαλλικού αντεργκράουντ και εραστής της Νίκο για πολλά χρόνια, είναι ό,τι απέμεινε από το Μάη του '68 σε κινηματογραφικό επίπεδο για τους Γάλλους (μαζί με ένα μέρος των ταινιών του Γκοντάρ φυσικά). Αυτό όμως το κάτι έχει να κάνει με την καθαρότητα των εικόνων, τη δύναμη του να δουλεύεις με την ταινία κι όχι να δουλεύεις την ταινία.

Το *L' enfant secret*, αυτοβιογραφικό φιλμ του σκηνοθέτη με την Βιαζίμσκυ στο ρόλο της Νίκο, περιέχει κομμάτια σε ασπρόμαυρο που κανείς δεν μπορεί να διανοηθεί πριν τα φιλήμει. Ίσως γιατί ο Γκαρέλ δεν αφηγείται αλλά σημειώνει, δεν εξιστορεί αλλά βλέπει. Η πορεία προς την τρέλλα, για παράδειγμα, συνοψίζεται για τον Γκαρέλ σε τρία πλάνα: α) ο ήρωας στο κρεβάτι του κοιτάζει το φακό (φοντύ) β) γκρο πλάνο σε ένα χέρι που κρατάει ένα χαπάκι (φοντύ) γ) ο ήρωας στο κρεβάτι του, ντυμένος με ρούχα εποχής, κοιτάζει πάλι το φακό.

Ο Jean Douchet έγραψε για τον Γκαρέλ: «*Η μεγάλη δύναμη του Γκαρέλ έγκειται στο ότι υιοθετεί εκ νέου μια βασική ιδιότητα του κινηματογράφου: το θαμπισμό του. Η εικόνα (η κάμερα) θαμπιρίζει το πραγματικό. Στον Γκαρέλ αυτός ο θαμπισμός συμβαίνει στο επίπεδο του σελουλόντ. Το υλικό του σελουλόντ είναι εκείνο που θαμπιρίζει*». Δεν έχει παρά να δει κανείς οποιοδήποτε γκρο πλάνο στο *L' enfant secret*.

Πριν τον αντιμετώπισει κανείς ως κινηματογραφιστή, πρέπει να σκεφτεί ώρες γύρω απ' το μυστήριο που αντιπροσωπεύει ο Ραούλ Ρουίζ, Χιλιανός φοιτητής θεολογίας, που έγραψε κάποτε διακόσια θεατρικά έργα, δούλεψε για λογαριασμό του Αλλιέντε και αυτοεξορίστηκε στη Γαλλία με σκοπό να μη σταματήσει ποτέ να γυρίζει ταινίες, πράγμα που έχει καταφέρει και με το παραπάνω. Πρόκειται για τον τελευταίο μάγο που διαθέτει ο τυχερός κινηματογράφος, μια προσωπικότητα που εμπνέεται εξίσου από τον Όρσον Ουέλλες και τα κόμικς, τον Τζωαν Στάρτζες και τον Άγιο Αυγουστίνο. Στις συνεντεύξεις του παραδοξολογεί συνεχώς και εκτοξεύει σοφίσματα κι όταν του αναθέτουν να φιλήμει τον πύργο του Chambord, κατασκευάζει



Η Άνν Βιαζέμσκυ στο
L'enfant secret του
Φίλιπ Γκαρέλ.



Ο Τζων Λιούρι στο
Stranger than Paradise
του Jim Jarmusch

ακόμα κι ο Νταλί. Είναι
τον οποίο η γαλλική τη-
κώδες έργο να μοντάρει
ιακόσιες ώρες σήριαλ
ται στη γαλλική ιστορία
ραμμα λίγων ωρών. Ελ-
ρία να ξαναγράψω για
η γνώμη μου, είναι ο πιο
ς» κινηματογραφιστής
αυτό, θυμηθείτε το!)

ναφερθώ μόνο στη ται-
τερνταμ, τις *Τρεις κορώ-
couroannes du matelot*,
ει σ' ένα πλοίο - φάντα-
του κόσμου όπου συναν-
ταιιδί, που μικραίνει όσο
ίνεται πιο σοφό με την
α παρθένα πόρνη κι άλ-
φύσης και της σκέψης.
ξαναβάζει τον κινηματο-
εάματος, από μια άλλη
ακολουθώντας τη λογική
ύσης στις εικόνες, της
τον τρόπο των αλημι-
ει το σινεμά σ' ένα χώρο
αύματα που συντελούν-
τρελό εφευρέτη κι όχι σ'
ογικό μηχανισμό (αυτή
η του Ουέλλες με το Χόλ-
προστίθεται η ικανότητα
ποια απόσταση αυτές τις
ωρίς να χάνεις την επα-
χωρίς να βυθίζεσαι μέσα
σαι αμαχητή. Να γιατί
κορώνες του ναύτη κά-
φαιίνεται κουρασμένος:
χει παραχθεί σε μια στιγ-
στιγμή ιεροτελεστίας, δη-
γκαστικής σχέσης με το
άλλος δρόμος για τη μυ-
Πολύ αμφιβάλλω.

Χρήστος Βακαλόπουλος

ολί αυτοκτονεί στο *Une chambre
en ville* του Ζακ Ντεμύ

ραφιστής - μάγος Ραούλ Ρουίζ
u *Les trois Couronnes du matelot*



ΡΟΜΠΕΡΤ ΦΡΑΝΚ

η αέναη κίνηση

Φρανσουά Αλμπερά

Η παρουσίαση έξι ταινιών του Ρόμπερτ Φρανκ στο πλαίσιο του φεστιβάλ του Ρότερνταμ αποτέλεσε μια ένδειξη της σημασίας αυτού του κινηματογραφιστή που οι ταινίες του διανέμονται περιθωριακά στην Αμερική (ΗΠΑ και Καναδά) ενώ είναι σχεδόν άγνωστες στην Ευρώπη. Η φήμη του Ρόμπερτ Φρανκ ως φωτογράφου είναι ήδη πολύ μεγάλη (με τον ερχομό του στις ΗΠΑ, το 1947, εργάζεται για το περιοδικό *Harper's Bazaar*, έπειτα για τα *Life* και *Look* και το 1958 εκδίδει τη συλλογή *The Americans* που περιέχει κι ένα κείμενο του Τζακ Κέρουακ), η δουλειά του όμως ως κινηματογραφιστή είναι αρκετά παραγνωρισμένη. Οι εξηγητές του «αντεργκράουντ» δεν αναφέρουν άλλωστε παρά μόνο το *Pull My Daisy*, ταινία που σημαδεύει την αρχή του κινήματος του New American Cinema (μετά το *Shadows* του Κασσαθέτη).

Από το *Pull My Daisy* (1959) μέχρι το *Energy and How to Get It* (1981) η ιδιαιτερότητα ενός κινηματογραφικού έργου εκδηλώνεται. Ποιά είναι όμως, σε γενικές γραμμές, τα χαρακτηριστικά της; Θα μπορούσαμε να τα συνοψίσουμε στο ότι η κάμερα (αλλά και το μικρόφωνο από τη στιγμή της εισαγωγής του σύγχρονου ήχου) καταλαμβάνει μια θέση καταγραφής αυτοσχέδιασμών και γεγονότων, άλλοτε κοινοτυπών - μια καθημερινή συζήτηση -, άλλοτε συλλογικών -η κατασκευή και η καταστροφή μιας καλύβας-, άλλοτε θεαματικών -ένα κονοστρίο των Ρολλινγκ Στόουνς-. Βρισκόμαστε μπροστά στις μεθόδους

του άμεσου κινηματογράφου και της ιδιαίτερης εκείνης παραλλαγής του που ονομάστηκε «σινεμά-βεριτέ», ειδών που προήλθαν από την ύπαρξη ελαφρών (κι αργότερα αθόρυβων) μηχανών 16 mm αλλά και από την κυκλοφορία του μαγνητόφωνου Nagra. Στις μεθόδους αυτές αντιστοιχεί το ό,τι η κάμερα προκαλεί το γεγονός με την έντονη παρουσία της, επιχειρώντας και εκτελώντας μια πραγματική εισβολή στο εσωτερικό του. Σ' όλα αυτά βέβαια δεν υπάρχει τίποτα το καινούργιο: οι πολεμικές γύρω απ' τον άμεσο κινηματογράφο στη δεκαετία του '60 δε σταμάτησαν ποτέ να αφορούν αυτά τα ζητήματα, από τη στιγμή που ο Ζαν Ρους ασχολήθηκε πρακτικά μαζί τους, προσπαθώντας να τα λύσει μέσα απ' τις ταινίες του (υπενθυμίζω ότι το *Moi un Noir* πραγματοποιήθηκε το 1957!). Αλλά η κάμερα του Φρανκ χαρακτηρίζεται κυρίως από την απόλυτη αυτονομία της στην προσπάθεια επεξεργασίας αυτής της καταστάσεως «εν τη γενέσει». Αυτονομία που διαπιστώνεται εύκολα χάρη στη συνεχή κινητικότητα της, τα αστραπιαία πανοραμικά, τα ντεκαντράζ, τα φλου, τις γρήγορες κινήσεις των 180° που επιχειρεί.

Οι μετακινήσεις του Φρανκ με την κάμερα στο χέρι επιβάλλουν τη χρήση του μεγάλου πλάνου και παίζουν έτσι με τη διάρκεια. Μονο που η τελευταία έχει να κάνει αποκλειστικά με το χρόνο του γυρίσματος, τη διάρκεια της ίδιας της πράξης της διατύπωσης στον κινηματογρά-

φο. Αυτός ο τύπος εργασίας αναπτύσσεται μετά το *Pull My Daisy*, ταινίας σχετικά κλασικής σε ό,τι αφορά το ντεκουπάζ σε σκηνές ή ακόμα και σε champs - contrechamps. Όλα τα γραπτά για τον Φρανκ αναφέρονται κυρίως σ' αυτή την πρώτη ταινία του¹ και αποσιωπούν κατά συνέπεια το βασικό ενδιαφέρον που βρίσκεται στο επίκεντρο των επόμενων ταινιών του (με την εξαίρεση του *The Sin of Jesus*, που δεν προβλήθηκε στο Ρότερνταμ). Αυτό που δεν έχει επισημανθεί λοιπόν είναι η συνεχώς ανανεούμενη εγγραφή του υποκειμένου αλλά και της πράξης της διατύπωσης τόσο στην εικόνα όσο και στον ήχο (φωνή αυτού που φιλμάρει ή φωνή off, η κάμερα που εμφανίζεται σε κάποιο καθρέφτη, μια σειρά από εφέ που οφείλονται σε κινήσεις τυχαίες, στο βάδισμα κλπ.). Αλλά και το ίδιο το μοντάζ λειτουργεί ανάλογα, υιοθετώντας συχνά σειρές πλάνων που δεν συνδέονται πάντα στο επίπεδο της διήγησης.

Οι ταινίες

Pull my Daisy (1959). Ένα αγοράκι ξυπνάει σ' ένα διαμέρισμα του Greenwich Village. Σε λίγο βλέπουμε τη μητέρα του (Ντελφίν Σερίγκ). Ξαφνικά μπαίνουν δυο αλλόκοτοι ποιητές (Άλλεν Γκίνσμπουργκ, Γκρέγκορ Κόρσο), στρογγυλοκάθονται χωρίς πρόβλημα και χαιρετάνε μητέρα και γιο που φεύγουν (για το σχολείο;). Στη συνέχεια εμφανίζονται άλλα πρόσωπα - μουσικοί, πλακατζήδες διάφοροι — και τελευταίος απ' όλους ο σύζυγος και πατέρας, που ακούει στο όνομα Μίλο, ντυμένος σιδηροδρομικός. Οι πάντες φλυαρούν ακατάπαυστα, κοροϊδεύοντας τις αξίες της μεσαιας τάξης που υποστηρίζον-

ται από διάφορους «καθωσπρέπει» επισκέπτες οι οποίοι βρίσκονται εκεί με σκοπό να προπαγανδίσουν στον Μίλο τον κομφορμισμό. Τελικά το ζευγάρι τσακώνεται κι ύστερα από μια κλωτσιά όλο κακία σε μια καρέκλα της κουζίνας — γεγονός που προκαλεί μια εκπληκτική κίνηση της μηχανής — οι άντρες φεύγουν μαζί με τον Μίλο, φωνάζοντας. Η κάμερα σταματάει στο κεφαλόσκαλο.

Η ταινία είναι γυρισμένη βουθή. Ο ήχος, οι διάλογοι, οι θόρυβοι και τα σχόλια που ακούγονται εκτελούνται όλα από τον Τζακ Κέρουακ που ενεργεί εδώ σαν *μπέντζι* (σ.τ.μ. Γιαπωνέζος σχολιαστής των ταινιών στην εποχή του βωβού που βρισκόταν μέσα στην αίθουσα) σε συνεχές υτέλιριο, εναλλάσσοντας τις στιγμές των διαλόγων με «περιπέτειες» λέξεων.

Το *Pull my Daisy* έγινε δεκτό σαν «αποκάλυψη» από τους καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής. Διασκευασμένο από ένα άπαιχτο θεατρικό έργο του Τζακ Κέρουακ (*The Beat Generation*), επαινέθηκε για την «αυθεντικότητα» και τη «φρεσκάδα» του, εκφράζοντας απόλυτα και σωστά την εξέγερση των μπήτ. Ο Τζόνας Μήκας είδε στην ταινία το «λάβαρο μιας νέας ευαισθησίας»² και μόνο ο Πάρκερ Τάυλερ έγραψε ένα άρθρο με τίτλο: «Υπέρ του *Shadows*, κατά του *Pull my Daisy*» όπου κατήγγειλε μια «λαιμαργία της μόδας» που αποσιωπούσε έντεχνα τις λογοτεχνικές της καταβολές (νταντά, σουρεαλισμό, Τ.Σ. Έλιοτ, Κάμινγκς, Γερτρούδη Στάιν, Χένρυ Μίλλερ, κλπ.)³

Αυτό που παραμένει σήμερα είναι ίσως μια ποιότητα του φωτός στο ασπρόμαυρο, ένας κάποιος «πρωτογονισμός» και η απουσία κάθε εκδήλησης στα ρακόρ, που φέρνει στο νου τη

1. Βλ. P.-A. Sitney, *Une histoire du cinéma*, εκδόσεις Centre Beaubourg 1976. S. Dwoskin, *Film is (the international free cinema)*, Λονδίνο 1975. P. Tyler, *Underground film. A critical history*, Νέα Υόρκη 1969.

2. Jonas Mekas, *Movie Journal* (18.XI.59), Νέα Υόρκη 1972.

3. Από το σχετικό άρθρο του Πάρκερ Τάυλερ στο *Film Culture* no 24, άνοιξη 1962. Ο συγγραφέας θεωρεί τις επόμενες ταινίες επανοληπτικές και ηλίθες (στο *Underground Film*, βλ. παραπάνω)



συγχρονη του *Pull my Daisy* πρώτη ταινία του Γκοντάρ *Με κομμένη την ανάσα* (ενώ η ηχητική μπάντα του Κέρουακ θυμίζει το *Histoire d' ean*). Αναφέρουμε επίσης ότι η ταινία συσκηνοθετήθηκε με το ζωγράφο Άλφρεντ Λέσλι. Αμέσως μετά ο Φρανκ γυρίζει τη θρησκευτική παρωδία *The Sin of Jesus*, το 1960, και το *Me and my Brother* (1965-68), δυό φιλμ που δεν προβλήθηκαν στο Ρότερνταμ.

Conversation in Vermont (1971). Υπάρχουν εδώ δυό σειρές από πλάνα που εναλλάσσονται: ένα ταξίδι στο Βέρμοντ όπου ο Φρανκ — που τον βλέπουμε συχνά με το μαγνητόφωνό του — επισκέπτεται το γιό του Πάμπλο και την κόρη του Άντρεα, που κάνουν τις διακοπές τους με μια ομάδα εφήβων σ' ένα ορεινό σαλέ. Σ' αυτήν τη σειρά παρακολουθούμε τις συζητήσεις του Φρανκ με τα παιδιά του («υπήρξα καλός πατέρας;», κλπ.) και τις δραστηριότητες των εφήβων (πριόνισμα ξύλων). Η δεύτερη σειρά αποτελείται από φωτογραφίες που έχει πάρει ο Ρ.Φ., ιδιωτικές ή βγαλμένες από την έκδοση *The Americans*. Οι οικογενειακές φωτογραφίες είναι επιφάνειες με κόντακτς που διαδέχονται η μία την άλλη ενώ η κάμερα κινείται, ακούραστη, διατρέχοντάς της. Μια καθηλωτική κινητικότητα χαρακτηρίζει τις λήψεις του σπερατέρ Ραλφ Γκίμπσον, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά αυτές τις φωτογραφίες, που σε οποιαδήποτε άλλη ταινία θα τις είχαν φιλμάρει σε ακίνητα πλάνα με αναπόφευκτα ζουμ (η τελευταία ταινία του Στηβ Ντβόσκιν, που είναι αφιερωμένη στον Μπιλ Μπραντ περιέχει μερικές πραγματικές εκπλήξεις γύρω απ' αυτό το θέμα). Στα πλάνα της επίσκεψης στο Βέρμοντ τα ντεκαντράζ και τα ξαφνικά πανοραμικά «βίαιοπραγούν» συστηματικά με θύμα το διάλογο. Όταν φιλμάρει τη χο-

ρωδία των εφήβων, στο τέλος της ταινίας, ο Γκίμπσον επιχειρεί μια κίνηση περνώντας από το ένα δωμάτιο στο άλλο όπου καταργεί κάθε έννοια ειρωνίας μπροστά σ' αυτούς τους νεαρούς που ψέλνουν... Η κίνηση της μηχανής σ' αυτή τη λήψη διαθέτει ένα είδος στραουμπικής σοβαρότητας.

Cocksucker Blues (1972). Σχεδόν μυθική ταινία μια και η προβολή της απαγορεύτηκε— εξαιτίας ορισμένων σκηνών σεξ και ναρκωτικών— από τον παραγωγό της, μάντζερ των Ρόλλινγκ Στόουνς. Μπορούμε να πούμε γι' αυτό το φιλμ ότι κατέχει μια ιδιαίτερη θέση στην παραγωγή του Φρανκ μια και είναι παραγγελία άλλωστε ιδιοκτήτες του είναι οι ίδιοι οι Στόουνς, που ανάθεσαν στον Φρανκ την ταινία αμέσως μετά τη συνεργασία τους στο εξώφυλλο του δίσκου *Exile on Main Street*. Ο Φρανκ άρθρωσε το φιλμ σε δυό χρόνους: τις συναυλίες (γυρισμένες σε χρώμα) και τη ζωή στα παρασκήνια, τα ταξίδια κλπ. σε μαυρόασπρο). Αν κι αυτή ήταν η αρχική πρόθεση του Φρανκ, αυτός ο «χρωματικός» διαχωρισμός δεν τηρήθηκε απόλυτα, για εντελώς τυχαίους λόγους. Παραμένει ωστόσο ξεκάθαρη η διάκριση αυτών των δυό «στιγμών», εκτός από δύο σημεία της ταινίας στα οποία αναφερόμαστε παρακάτω.

Ενώ οι συναυλίες φιλμάρονται με αρκετά κοινότυπο τρόπο (σύντομα πλάνα, φλας, χρήση του ζουμ και προσπάθεια — με το γνωστό τρόπο της τηλεόρασης — να αποδοθεί ο ρυθμός και η βία μέσα από το γρήγορο μονταζ και την αντι-ρεαλιστική εικόνα, που τενει προς την αφαίρεση), τα πλάνα της ζωής των παρασκηνίων, αντίθετα, υπακούουν στη μέθοδο που επισημάνθηκε στηναρχή αυτού του άρθρου. Η κάμερα και το μαγνητόφωνο συμπεριφέρονται

Pull My Daisy

Energy and How to Get It

Cocksucker Blues



με τη μεγαλύτερη δυνατή αδιακρισία, πράγμα που υποχρέωνε τους Στόουνς να απαντήσουν (όπως νομίζουν, τουλάχιστον) στην πρόκληση, στη χειρονομία του κινηματογραφιστή. Η απάντησή τους έχει να κάνει μ' ένα είδος δεηλωμένου ανδρισμού (μαλακία, παρτούζα στο αεροπλάνο, επιδειξιμανία μιας groupie κλπ.) ή κορφομιστικής πρόκλησης (λεφτά και τηλεοπτικοί δέκτες πετιούνται απ' τα παράθυρα). Αυτές οι σεκάνς σπρώχνουν στα όριά τους τα συστατικά του άμεσου κινηματογράφου του Φρανκ, δηλαδή την επιμονή, την πρόκληση και τέλος τον έλεγχο του φαινομένου που εξαπολύει η κάμερα, η οποία κυριαρχεί πάνω στα γεγονότα, εγκαταλείποντάς τα όποτε το επιθυμεί. Καταλαβαίνει εδώ κανείς πολύ καλά τι διαχωρίζει αυτό το εγχείρημα από την ταινία των Κοεπιγκ και Κροϊτορ για τον Πωλ Άνκα, η οποία είχε θεωρηθεί μάλιστα «κλασική»!

Ας σημειώσουμε επίσης δύο εξαιρέσεις στην αποτυχημένη — ή μάλλον, στην κοινότυπη — αντιμετώπιση των συναυλιών: στην πρώτη σεκάνς της ταινίας βλέπουμε μια πρόβα των Στόουνς σ' ένα κλειστό γκαράζ. Ο Φράνκ κινεί τη μηχανή κυκλικά, γύρω απ' τους μουσικούς και, σ' ένα ιδιαίτερα βιαίο σημείο του ρεφραίν ενός τραγουδιού τους, προσεγγίζει μ' ένα ιδιότυπο θερτικάλ εν είδει τόξου. Σε μια άλλη σεκάνς, οι Στόουνς περπατάνε από τα καμαρίνια τους προς τη σκηνή. Ενώ η κάμερα μένει πίσω τους, ο Φρανκ, με το μαγνητόφωνό του στο χέρι, την προσπερνάει και προπορεύεται της εικόνας δίνοντάς μας τον ήχο της αίθουσας ενώ εμείς βρισκόμαστε ακόμα στα παρασκήνια. Έτσι η ενότητα ήχου - εικόνα διαρρηγνύεται και το προδότημα του ήχου σε σχέση με την εικόνα διαταράσσει την οπτική μας, χωρίς αυτή η διαταραχή να οφείλεται σε κάποιο χειρισμό του μοντέρ (άλλωστε έχουμε δει τον ηχολήπτη να φεύγει μακριά μας).

Keep Busy (1975). Στη Νέα Σκωτία ο άνεμος σαρώνει τις βραχώδεις ακτές ενός νησιού. Ξύλινες καλύβες υπάρχουν στην κορυφή του. Τα πρόσωπα της ταινίας, καμιά δεκαριά γυναίκες και άντρες, πηγαινοέρχονται από τη θάλασσα στις καλύβες δουλεύοντας μανιωδώς και χωρίς κανένα αποτέλεσμα: η εργασία τους συνίσταται στο να επισκευάζουν και να γκρεμίζουν διαδοχικά τις καλύβες, που μοιάζουν να έχουν βγει από κάποιο φιλμ του Κήτον. Η δραστηριότητα αυτή διακόπτεται μόνο από τη θέση του ήλιου στον ορίζοντα, την ανατολή και τη δύση, γεγονότα τα οποία σχολιάζονται τελετουργικά («the sun is up», «the sun is down», φράσεις που επαναλαμβάνονται δέκα φορές από τα πρόσωπα της ταινίας). Θεματικά πλησιέστερο προς το *Pull my Daisy* το φιλμ αυτό, φέρει αισθητά τα 12 σημάδια της «μεθόδου» Ρόμπερτ Φρανκ: μεγά-

λα κι αεικίνητα πλάνα, ντεκαντράζ, στροφές και εκπληκτικές κινήσεις 180°. Εντελώς απομακρυσμένη από κάθε λογική σύνθεσης της εικόνας, η φωτογραφία αυτής της ταινίας, φυγόκεντρη και εκρηκτική, υποχωρεί ως «έννοια» προς οφέλος μιας καθαρά φιλικής ορμής η οποία επιβάλλεται.

Life Dances On (1980). Τρεις σειρές πλάνων: παλιές εικόνες της κόρης του Φρανκ Άντρα, για την οποία μεθαίνουμε στο τέλος της ταινίας ότι σκοτώθηκε σ' ένα αεροπορικό δυστύχημα: μια συζήτηση με το γιό του Πάμπλο και τη φίλη του τελευταίου: ένας ακαθόριστος λούμπεν τύπος τον οποίο παρακολουθούμε στο σπίτι του και στο δωμάτιό του. Σε σχέση με το *Conversation in Vermont* το «παράλληλο» μοντάζ αφήνει τις διαφορετικές σειρές εντελώς ασύνδετες μέχρι το τέλος. Ο τρόπος γυρίσματος στην καθεμιά απ' αυτές διαφέρει αισθητά. Το πιο περιεργό είναι το τρίτο κομμάτι, όπου ένα μεγάλο τράβελινγκ παρακολουθεί το βάδισμα του μυστήριου λούμπεν τύπου κατά μήκος ενός πεζοδρίου. Το περιεργό βρίσκεται στο ότι ο άνθρωπος αυτός έχει τη μανία να αγγίζει όλα τα αντικείμενα που συναντάει στο πέρασμά του (κολόνες, αυτοκίνητα, σκουπίδοτενεκέδες, κλπ.). Η περιπέτεια αυτή σταματάει τη στιγμή που αποφεύγει να διασχίσει το δρόμο κάθετα και να περάσει στο απέναντι πεζοδρόμιο. Τον ξαναβρίσκουμε αργότερα σ' ένα απόλυτα κάθετο πλονζέ, μέσα από ένα πλεκτό κοτετσιού: είναι καθισμένος στο κρεβάτι του και αδειάζει τις τσέπες του παντελονιού του ρίχνοντας διάφορα χαρτιά κι άλλα αντικείμενα στο κρεβάτι. Τέλος, τον βλέπουμε μπροστά σε μια πόρτα να μιλάει στο φακό κατηγορώντας την κάμερα ως εργαλείο που εισβάλλει στις σκέψεις του χωρίς την άδειά του. *Energy and How To Get It* (1981). Δυό άνισες σειρές εικόνων, μια και η δεύτερη καταλαμβάνει τη θέση μιας αποσπασματικής σφήνας. Διάφορες σεκάνς συνιστούν την πρώτη και αναφέρονται στον Μπομπ Γκόλκα, τρελό μηχανικό και εφευρέτη έργων, που εύκολα θα τα κατέτασσε κανείς ανάμεσα σε ακατέργαστα καλλιτεχνικά αριστουργήματα και στο τέρας του δόκτορα Φρανκεστάιν. Όλα αυτά κάτω από την επίβλεψη της γριάς φίλης και θαυμάστριάς του εφευρέτη, που αριθμεί 85 χρόνια. Στις σύντομες σφηνές, ο Γουίλλιαμ Μπάροους, ντυμένος με άσπρη μπλουζα ή κρατώντας πιστόλι, σχολιάζει το τεράστιο θέμα της ενέργειας.

Η ανακάλυψη του έργου του Φρανκ, μ' αυτό τον αποσπασματικό και ταυτόχρονα «αποκαλυπτικό» τρόπο, κάνει δύσκολη την αξιολόγησή του, ιδιαίτερα αν σκεφτεί κανείς ότι είδαμε αυτές τις ταινίες σ' ένα πλαίσιο στατικό όπου κυριαρχούσαν οι νεκροί χρόνοι (οι ταινίες της





X, Μπέβερλυ Χιλς, Σεπτέμβριος 1962.

Jonas Mekas, *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema: 1959-71* Macmillan Co, Νέα Υόρκη 1972.

Philadelphia College of Art, *An Exhibition of Work by the John S. Guggenheim Memorial Foundation Fellows in Photography*, Philadelphia College of Art, 1966.

Cotthard Schuh, *Brief on Robert Frank*, στο *Camera*, τεύχος 8, Λουκέρνη, Αύγουστος 1957.

Peter-Adam Sitney, *The Sin of Jesus*, στο *Film Culture*, τεύχος 25, 1962.

Une histoire du cinéma, Centre Beaubourg, Παρίσι 1976.

Parker Tyler, *For 'Shadows', against 'Pull My Daisy'*, στο *Film Culture*, τεύχος 24, Άνοιξη 1962.

Underground Film. A critical history, Grove Press, Νέα Υόρκη 1970.

ΤΑΙΝΙΕΣ

1958-59: *Pull My Daisy*. Σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Φρανκ, Άλφρεντ Λέσλι. Κάμερα: Ρ. Φρανκ. Μοντάζ: Ρ. Φρανκ, Α. Λέσλι. Μουσική: D. Amram. Από μια ιδέα και σε αφήγηση του Τζακ Κέρουακ, από το θεατρικό του έργο *The Best Generation*. Ερμηνεία: M. Peebles, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Peter Orlovsky, Denise Parker (Η Ντελφιν Σεριγκ δεν αναφέρεται στο Jeve-pin). Παραγωγή: Φρανκ, Λέσλι. 16 mm, ασπρόμαυρο. Διάρκεια: 28'.

1960-61: *The Sin of Jesus*. Σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Φρανκ. Σενάριο: Ρ. Φρανκ από μια νουβέλλα του Ισαάκ Μπάμπελ. Ερμηνεία: Julie Bovasso. 16 mm, ασπρόμαυρο.

1965-69: *Me and My Brother*. Σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Φρανκ. 35 mm, ασπρόμαυρο. Διάρκεια: 91'.

1969: *Left Raft-Earth*: Σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Φρανκ. 16 mm, ασπρόμαυρο. Διάρκεια: 30'.

1971: *Conversation in Vermont*: Σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Φρανκ. Κάμερα: Ραλφ Γκίμπσον. Ήχος, μοντάζ, παραγωγή: Ρ. Φρανκ. 16 mm, ασπρόμαυρο. Διάρκεια: 26'.

About Me: A Musical Film About Life in New York City. Σκηνοθεσία: Ρ. Φρανκ. 16 mm, ασπρόμαυρο. Διάρκεια: 35'.

1972: *Cocksucker Blues*. Σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Φρανκ. Κάμερα: Ρόμπερτ Φρανκ. Ήχος: Ρ. Φρανκ. Σενάριο: Ρ. Φρανκ, Ντ. Σήμουρ. Μοντάζ: S. Steinberg, P. Justman. Ερμηνεία: The Rolling Stones, M. Chess, Stevie Wonder, Andy Warhol, Truman Capote, D. Cavett, T. Turner, Bianca Lager, Nicky Hopkins. Παραγωγή: Μάρσαλ Τσες. 16 mm, ασπρόμαυρο και έγχρωμο. Διάρκεια: 90'.

1975: *Keep Busy*. Σκηνοθεσία: Ρ. Φρανκ. Κάμερα: Ρ. Φρανκ. Ήχος: Τσαρλς Ντην. Παραγωγή: Ρ. Φρανκ, Ρούντυ Βούρλιτζερ. 16 mm, ασπρόμαυρο. Διάρκεια: 42'.

1980: *Life Dances On*: Σκηνοθεσία: Ρ. Φρανκ. Κάμερα: Ρ. Φρανκ. Ήχος: Ρ. Φρανκ. Παραγωγή: Ρ. Φρανκ. 16 mm, ασπρόμαυρο και έγχρωμο. Διάρκεια: 30'.

1981: *Energy And How To Get It* Σκηνοθεσία: Ρ. Φρανκ. Κάμερα: Ρ. Φρανκ. Ήχος: Ρ. Φρανκ. Ερμηνεία: William Burrough, R. Dowdney, Doctor John, R. Wurlliter, John the Night Tripper. Παραγωγή: Ρ. Φρανκ. 16 mm, ασπρόμαυρο.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΠΡΟΣΕΧΩΣ

Κινηματογράφος & σεξουαλικότητα / ερωτισμός

του ΘΟΔΩΡΟΥ ΣΟΥΜΑ

Ύλη: Θεωρία. Κινημ/φος και ερωτική λογοτεχνία. Σκηνοθεσία: Αισθητική - ιδεολογικές κατευθύνσεις. Το σινεμά - πορνό (σοφτ και χαρντ). Ο «ερωτικός κιν/φος των δημιουργών»: Μπουνιουέλ, Στέρνμπεργκ, Όσιμα, Παζολίνι, Φερρέρι, Φελίνι, Μακαβέγιεφ, Μπορόδτςνκ. Ελληνικός κιν/φος.

λευτέρης Ξανθόπουλος

άντίψυχα



Κινηματογραφική κριτική ή δημοσιογραφικό ρεπορτάζ;

Το να επανερχόμαστε σήμερα σε ένα θέμα με το οποίο και παλιότερα είχε ασχληθεί ο Σ.Κ., έχει σχέση με την πεποίθησή μας πως το πρόβλημα της ελληνικής κριτικής (κινηματογραφικής και τηλεοπτικής) εξακολουθεί να είναι οξύμεινο. Το κείμενο που ακολουθεί (ασχολείται μόνο με την κινημ/κή κριτική) αποπειράται μια προσέγγιση του θέματος διαφορετική από εκείνη των παλιότερων που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό. Έχει συνταχθεί υπό το πρίσμα των εμπειριών του γράφοντος τόσο σαν κριτικού όσο και σαν σκηνοθέτη. Έχοντας άμεση εμπειρία, από τα μέσα, των ψυχικών διαθέσεων τόσο του κριτικού όσο και του σκηνοθέτη, ο γράφων επιχειρεί α) μια κριτική της κριτικής και β) κάτι που — αστειευόμενος — θα ονόμαζε... φαινομενολογική προσέγγιση της ψυχολογίας του κριτικού. Η απόπειρα αυτή εντάσσεται στα πλαίσια της εξέτασης της διάστασης μεταξύ σκηνοθετών και κριτικών.

Ερέθισμα για το (β) ζήτημα αποτέλεσε το ερώτημα γιατί οι δημοσιογραφικές κριτικές, όχι σπάνια, αναλίσκονται σε αφορισμούς ή αντίστροφα σε διθυράμβους. Κατά τη γνώμη μου αυτό το μη αποδεικτικό, αποφθεγματικό και απλουστευτικό στυλ θρέφεται από μια σχέση αυστηρής ταύτισης που συντηρεί και τροφοδοτεί τον μη δημιουργικό κριτικό, τον δημοσιογράφο. Πρόκειται για ταυτίσεις του με τους μεγάλους δημιουργούς ή όσους αποφασίζει να βαφτίσει έτσι, προκειμένου να μορφοποιηθεί τον εαυτό του σαν κριτικό και να τον κάνει αναγνωρίσιμο σαν τέτοιο. Μόνο αν βρει τι πρότυπα θα υποστηρίξει φανατικά, μπορεί να δώσει στην ύπαρξή του ως «κριτικού» σάρκα και οστά (δανεισμένα). Δηλαδή ο μη δημιουργικός κριτικός (θα επανέλθω στο τι εννοώ), ακριβώς λόγω της αποστέρησης που αισθάνεται εξαιτίας της αδυναμίας του για δημιουργία, είτε σαν κριτικός είτε σαν καλλιτέχνης, έχει ανάγκη από το προαναφερμένο «δάνειο», από τις άκριτες ταυτίσεις που του δίνουν υποστήριξη και ταυτότητα. Αν δεν μνησεί ενθουσιωδώς κάποια ταινία και κάποιο δημιουργό, ο ίδιος δεν έχει λόγο ύπαρξης. Αποκτά μάλιστα λόγο ύπαρξης τόσο περισσότερο όσο αυτό που εξυμνεί είναι «δική του» ανακάλυψη, προσωπικό του «εύρημα» (εξ' ου και η

σχέση της παραπάνω στάσης με την εκκεντρικότητα και την παραδοξολογία στις κρίσεις).

Στις ταυτίσεις με τους μεγάλους και αναγνωρισμένους δημιουργός ο κριτικός - δημοσιογράφος βρίσκει τον εαυτό του που δεν πραγματώθηκε. Τον απραγματοποίητο εαυτό τον οποίο είχε τον πόθο να δημιουργήσει αλλά που τελικά δεν μπόρεσε.

Ο συμβατικός, μη δημιουργικός κριτικός (που το έργο του δεν δικαιώνεται από μόνο του, δεν έχει δική του οντότητα, όπως, αντίθετα, συμβαίνει σε κάθε σημαντική κινηματογραφική κριτική) επειδή ζει από τα είδωλα τα οποία κατασκευάζει για προσωπική χρήση, κατά βάθος αισθάνεται φθόνο γι' αυτά. Γι' αυτό και είναι ανά πάσα στιγμή έτοιμος (και πρόθυμος) να τα γκρεμίσει, να τα εκδικηθεί. Αυτή η ροπή της κριτικής είναι ευρύτατα διαδεδομένη. Μπορούμε να τη συναντήσουμε στις εύκολες αποφάνσεις «πάει πια, πέθανε» για τους γερασμένους δημιουργούς. Από τούτη τη διάθεση απορρέει η τάση της δημοσιογραφικής κριτικής να εξακοντίζει αφορισμούς και να κατακεραυνώνει.

Μετά το γκρέμισμα του ειδώλου ακολουθεί η ανακήρυξη νέου ειδώλου, που στο πρώτο «στραβοπάτημά» του θα πεταχτεί κι αυτό ως απορρίμμα στα σκουπίδια. Μέσα από αυτές τις ψυχολογικές διαδικασίες ο δημοσιογράφος «κριτικός» τρέφεται από το σώμα των ταινιών και του σκηνοθέτη (και μολονότι αστείο, δεν είναι τυχαίο πως ο τελευταίος θλέπει τον κριτικό σαν υποψήφιο θαμνίρ). Οι διθυράμβοι και οι αφορισμοί αποτελούν τη διαφορετική πλευρά της ίδιας στάσης, της ίδιας νοοτροπίας και έχουν τα ίδια αίτια. (Στους αποστερημένους κριτές συγκαταλέγονται όχι μόνο οι ρουτινιαριδές κριτικοί αλλά, ευκαιριακά, και τα λογώνλογων μέλη επιτροπών αποφασιστικής εξουσίας για τον κινημ/φο, όπως των επιτροπών του Φεστιβάλ. Κριτές που — όπως παρατήρησε κάποτε θετεράνος κριτικός μας — επειδή δεν έχουν όνειρα, λογοκρίνουν αυτούς που έχουν). Άλλη μια συζητησιμη τακτική του αποστερημένου κριτή είναι να θριαμβολογεί για πρόσφατη «ανακάλυψη» του, ενώ ο ίδιος σκηνοθέτης έχει εις μάτην δώσει δείγματα των ικανοτήτων του στο παρελθόν. Τότε όμως οι «δικαστές» (οι 15

Το άρθρο του Δημήτρη Δανίκα για το *Περι έρωτος*, άρθρο που ανακατεύει γαρνιτούρες περί ψυχανάλυσης και σεξουαλικότητας, αποτελεί πολύ χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της τακτικής. Γράφει: «μια ταινία για τον έρωτα πρέπει να είναι ερωτική» (σωστό) - «Πλήρης... προς την απαιτητικότητα». Μήπως εννοεί απαιτητικότητα ιδεολογικής (ή και παλιτικής) καθαρότητας; Ευτυχώς ερωτική ταινία γύρω από τον έρωτα δεν σημαίνει κάτι τέτοιο. Πιο κάτω γράφει πως ο δρόμος του ψυμ οδηγεί «στην περικύκλωση του εγώ από το υπερεγώ». Στην ταινία όμως, το υπερ-εγώ των ηρώων δεν είναι παντοδύναμο, αντίθετα το «αυτό» (id) εκδηλώνεται με ένταση. Προφανώς ο Δανίκας έχει μπερδέψει τους ορους ή γράφει ψυχαναλυτικές ασυναρτησίες χωρίς να κατέχει τη μέθοδο. Και ενώ καταφέρεται λυσσάλαα κατά της νευρωσης(!) θεβαιώνει αναποδεικτα πως «έρωτας χωρίς εκχώρηση του εγώ στο άλλο είναι δεν είναι έρωτας αλλά κάτι άλλο!». Όμως αυτή η «εκχώρηση του εγώ στο άλλο είναι» μπορεί να υφίσταται στα πλαίσια μιας νευρωτικής ή σχιζοειδούς συμπεριφοράς — την οποία εμείς δεν καταδικάζουμε, αλλά ο Δ.Δ. το κάνει κατά κόρον αντιφασκόντας. Και μιας και του αρέσει η ψυχανάλυση, του υποδεικνύουμε πως κάνει ένα λάθος γράφοντας πως η ταινία πασχει από «ανυπόφορη ελιγκνεία» δίνοντας μας την εντύπωση πως η ελιγκνεία του είναι ανυπόφορη. Πρόγραμ: εφ' όσον δεν λέει καθόρα και έστω και πως απορριπτεί το ψυμ επειδή δεν ταυτίζεται με το αναπροσαρμοσμένο (ετανοφικό σχήμα του γκωφης προς τη ταινία - άπιστος το άτομο από τον ευρύτερο χώρο του...)

οποίοι ορίζουν τις καλλιτεχνικές μόδες) εκκώφευαν.

Οι σχέσεις του κριτικού με το αντικείμενο του είναι, συχνά, ψυχολογικά φορτισμένες. Μερικές φορές θωπείται ασυνείδητα σε μια εξόφληση λογαριασμών λόγω των επιθυμιών του να σκηνοθετήσει. Όσον αφορά το σκηνοθέτη, μπορεί να νιώθει τόσο μίσος για τον κριτικό (όταν θιώνει τα άρθρα του τελευταίου σαν προσπάθεια να τον εξαφανίσει από τον κόσμο των δημιουργών) όση ζηλοτυπία ίσως νιώθει κάποτε ο κριτικός γι' αυτόν.

Ο *Σύγχρονος Κινημ/φος*, από παλιά αναφερόμενος στον κυρίαρχο ή δημοσιογραφικό κριτικό λόγο, εννοούσε πως υπάρχει διάσταση ανάμεσα στην κινημ/κή κριτική και τη δημοσιογραφία. Τι όμως είναι η κινημ/κή κριτική, ποιος ο κριτικός; Σίγουρα δεν αποτελεί κριτική το να γεμιζεις με μπαγκατέλες μια-δυό στήλες της εφημερίδας μόνο και μόνο για να εισπράξεις στο τέλος του μήνα το μισθό. Κατά την κρίση μου κινημ/κή κριτική είναι να μορφοποιείς έναν πρωτότυπο, αυθύπαρκτο λόγο, με δική του οντότητα και δυναμική, λόγο που αποτελεί αυτός καθευατόν αυτόφωτη έκφραση: Είτε γράφοντας αναλύσεις, είτε μελέτες, είτε προσωπικά εκφραστικά κείμενα με αξιώσεις λογοτεχνικής γραφής. Με άλλα λόγια η κριτική κινημ/φου είναι η δουλειά ενός τεχνοκρίτη που κρίνει ή αναλύει το έργο σαν ένα αισθητικό - νοηματικό σύνολο, ο οποίος δημιουργεί κάτι το αυτόνομο και ξεχωριστό χωρίς όμως να χάνει την επαφή με το έργο. Η ισορροπία αυτή είναι λεπτή μα και αναγκαία. Η καλή κριτική πρέπει να διατηρεί τη σχέση με το φιλμ - αντικείμενό της, ταυτόχρονα όμως και να απογειώνεται.

Αντίθετα, η δημοσιογραφική «κριτική», το δημοσιογραφικό κινημ/κό ρεπορτάζ, που γράφεται όπως το κοινωνικό ή πολιτικό ρεπορτάζ, δεν αντιμετωπίζει το φιλμ σαν αισθητικό όλο αλλά αραδιάζει, χωρίς φαντασία και κόπο, σε λίγο χαρτί, μερικές εύκολες σκέψεις, τεμπέλικά, πρόχειρα, χωρίς στοχασμό, αθασάνιστα και ρουτινιάρικα, μερικές φορές ακόμη και χωρίς το στοιχειώδη σεβασμό προς αυτόν που, για να φτιάξει το φιλμ, δούλεψε επί μήνες (και όχι σ' ένα τέταρτο όπως ο δημοσιογράφος για να το κρίνει). Χρησιμοποιούνται τυποποιημένες εκφράσεις και, κάποτε, συρταράκια και κουτάκια μέσα στα οποία κατατάσσονται και διαμελίζονται οι ταινίες: «Σωστή ατμόσφαιρα», «ένα βλέμμα όλο δροσιά και φρεσκάδα», «ειλικρίνεια και ζωντάνια», «φοβερά δουλεμένο», «με χιούμορ» και θέβαια «καλή φωτογραφία», «σωστές ερμηνείες» κλπ. ή οι αντίθετες κλισιαρισμένες διαθεβαιώσεις («όχι καλές ερμηνείες», «έλλειψη σωστού ρυθμού», «όχι καθαρά κινηματογραφικό έργο», κ.ά). Συνθηματικές ρήσεις

16 που λειτουργούν σαν τον πάγκο του Προκρού-

στη για τις ταινίες. Μ' αυτό τον τρόπο ακόμη και οι έπαινοι χάνουν το νόημά τους, αποδυναμώνονται. Έγραψε κάποιος για το «Αίμα των αγαλμάτων» του Τώνη Λυκουρέση: «αρκετά συνταρακτική». Η δημοσιογραφία θρίθει τηλεγραφικών «κριτικών», απλουστεύσεων, μομφών ενάντια σ' αυτό που δεν εντάσσεται στους παραδοσιακούς κινημ/κούς τρόπους σκέψης. Αποστρέφεται το παράδοξο, το ιδιότυπο, το «ανησυχητικά παράξενο» προσφεύγει ασταμάτητα στις αναγωγές σε άλλες ταινίες γιατί δεν κάνει τον κόπο να σκεφτεί το ίδιο το φιλμ-αντικείμενό της. Χρησιμοποιεί επιπόλαια μεθοδολογίες που δεν κατέχει, δεν γνωρίζει πραγματικά¹. Η στρατηγική της είναι ο συντηρητισμός, η αποποίηση κυρίως των *αισθητικών* καινοτομιών.

Τα παραπάνω κάθε άλλο παρά σημαίνουν πως όλοι όσοι γράφουν σε εφημερίδες δεν είναι γνήσιοι κριτικοί. Αντίθετα υπάρχουν κριτικοί και στις εφημερίδες οι οποίοι — στα πλαίσια του περιορισμένου χώρου που τους διατίθεται — δεν αποποιούνται την αγάληση, δεν επιδεικνύουν βιασύνη και μεροληπτικότητα, σκύβουν προσεκτικά πάνω στο έργο, απομακρύνονται όσο μπορούν από το άνοστο και άγευστο ύφος. Σίγουρα τα κινημ/κά περιοδικά, με το χώρο και το χρόνο που προσφέρουν στους κριτικούς, δίνουν πολύ περισσότερες δυνατότητες από όσες οι αρχισυντάκτες των εφημερίδων (γι' αυτό και οι απαιτήσεις μας είναι μεγαλύτερες από τα άρθρα των ειδικευμένων περιοδικών). Και δεν είναι τυχαίο πως οι καλύτεροι κριτικοί των εφημερίδων ξεκίνησαν από η ιδρύσαν (ή συνεργάζονται με) τα κινημ/κά περιοδικά. Μπορεί επίσης να συμβεί και κάποιος άλλος κριτικός εφημερίδας να εμπνευστεί από ένα φιλμ (οι ταινίες των Ταβιάνι συχνά τροφοδοτούν τέτοια άρθρα) και να φτιάξει μια μεσοτή κριτική, ξεφεύγοντας από τον ανοούσιο δημοσιογραφικό τρόπο.

Γιατί είναι αλήθεια πως οι καλές κριτικές τροφοδοτούνται από τις καλές ταινίες.

Το συμπέρασμά μου, κατά συνέπεια, είναι πως η ουσιαστική διάσταση δεν είναι μεταξύ σκηνοθετών και κριτικών, αλλά α) μεταξύ καλλιτεχνών και δημοσιογράφων, β) μεταξύ δημιουργών (κριτικών ή κινηματογραφιστών) και μη.

Επιπλέον, οι σκηνοθέτες — κακώς — συχνά δεν επιζητούν κριτική αλλά απλά μόνο προώθηση, ή διαφήμιση, των ταινιών τους. Οι δημοσιογράφοι παρέχουν είτε ουδέτερες και στεγνές επιφανειακές *περιγραφές*, είτε αφορισμούς, είτε μυθοποιητικούς ύμνους. Πώς λοιπόν θα ζησει η κριτική; Ίσως μόνο μέσα από μια ανοιχτή και προσεχτική συνομιλία των ταινιών με τους κινηματογραφικούς κριτικούς και το αντίστροφο.

Ένα γράμμα του Θόδωρου Σούμα

ΛΟΥΙΣ
ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ



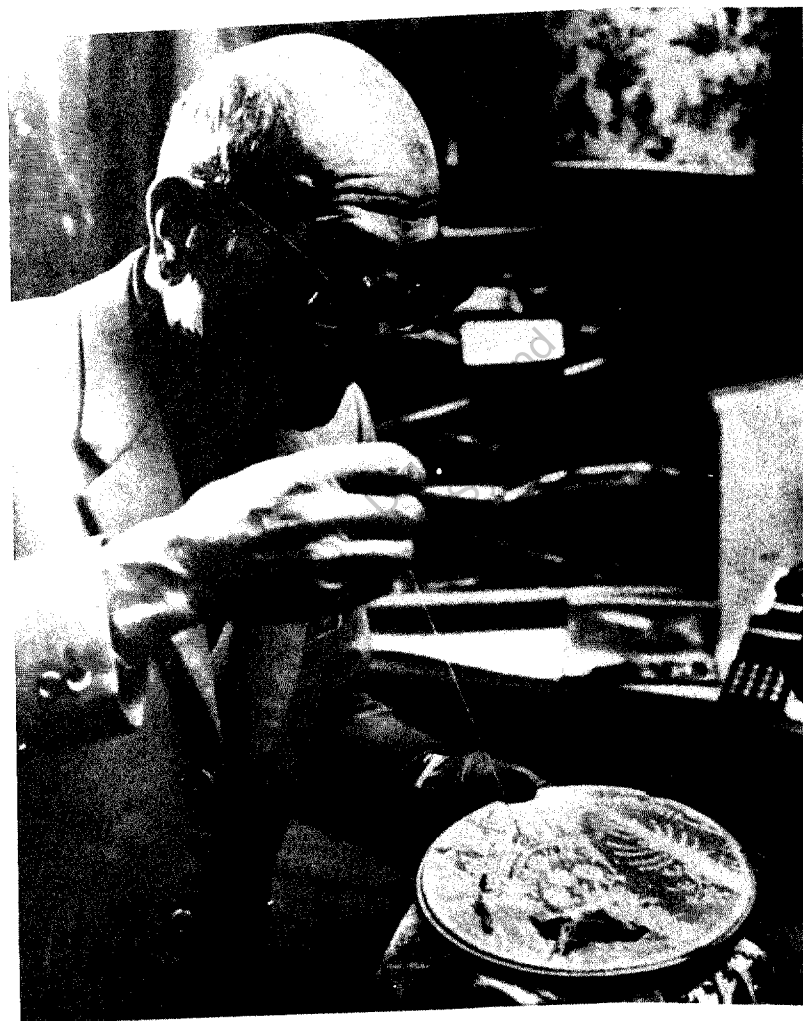
ΤΟ ΣΚΟΤΕΙΝΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ ΠΟΘΟΥ

Μετά το *Φάντασμα της ελευθερίας*, που γυρίστηκε το 1974 (τότε ήμουν εβδομήντα τεσσάρων χρόνων), σκεπτόμουν ν' αποσυρθώ οριστικά. Η επιμονή όμως των φίλων μου, ιδίως του Σιλπερμαν, μ' έβαλε πάλι σε δουλειά.

Ξανακοίταξα ένα παλιό σχέδιο, τη διασκευή του «*Η γυναίκα και το νευρόσπαστο*» του Pierre Louÿs και το γύρισα τελικά το 1977 με τον Φερνάντο Ρέυ και δύο ηθοποιούς για τον ίδιο ρόλο, την Άντζελα Μολίνα και την Καρόλ Μπουκέ. Άλλωστε πολλοί θεατές δεν πρόσεξαν πως οι κοπέλες ήταν δύο.

Με αφορμή μία έκφραση του Pierre Louÿs «ωχρό αντικείμενο του πόθου», το φιλμ ονομάστηκε «*Αυτό το σκοτεινό αντικείμενο του Πόθου*». Μου φαίνεται πως το σενάριο ήταν γερά κατασκευασμένο και κάθε σκηνή είχε αρχή, εξέλιξη και τέλος. Παρόλο που το φιλμ ήταν πιστό στο βιβλίο, είχε μερικές αποκλίσεις που του άλλαζαν το ύφος. Η τελευταία σκηνή — όπου ένα γυναικείο χέρι μαντάρει προσεκτικά το σκίσιμο μιας ματωμένης δαντέλας (το τελευταίο πλάνο που γύρισα) — με συγκινεί χωρίς να μπορώ να το αιτιολογήσω, γιατί πριν την τελική έκρηξη μένει για πάντα μυστηριώδης.

Διατήρησα μια ατμόσφαιρα ανασφάλειας και επιθέσεων σ' όλη την διάρκεια της ταινίας, που φηγείται, πολύ μετά τη *Χρυσή Εποχή (L' Age d' Or)*, την ιστορία της ανέφικτης κατοχής του σώματος μιας γυναίκας. Την ίδια ατμόσφαιρα που όλοι γνωρίζουμε και ζούμε. Λοιπόν, στις 16 Οκτωβρίου 1977 στο Ridgetheatre του Σαν Φρανσίσκο, όπου προβαλλόταν η ταινία, έσκασε μια βόμβα. Έκλεψαν τέσσερις μπομπίνες και στους τοίχους βρήκαμε γραμμένες υβριστικές φράσεις του τύπου «Αυτή τη φορά το παράκανε!». Μια από τις φράσεις είχε την υπογραφή Μίκυ Μάους. Διάφορες ενδείξεις μας έσπρωχναν να σκεφτούμε ότι αυτή η προειδοποίηση γινόταν από ένα οργανωμένο γκρουπ ομοφυλόφιλων. Κατά γενική ομολογία πάντως, το φιλμ δεν άρεσε στους ομοφυλόφιλους. Δεν κατάλαβα ποτέ γιατί.



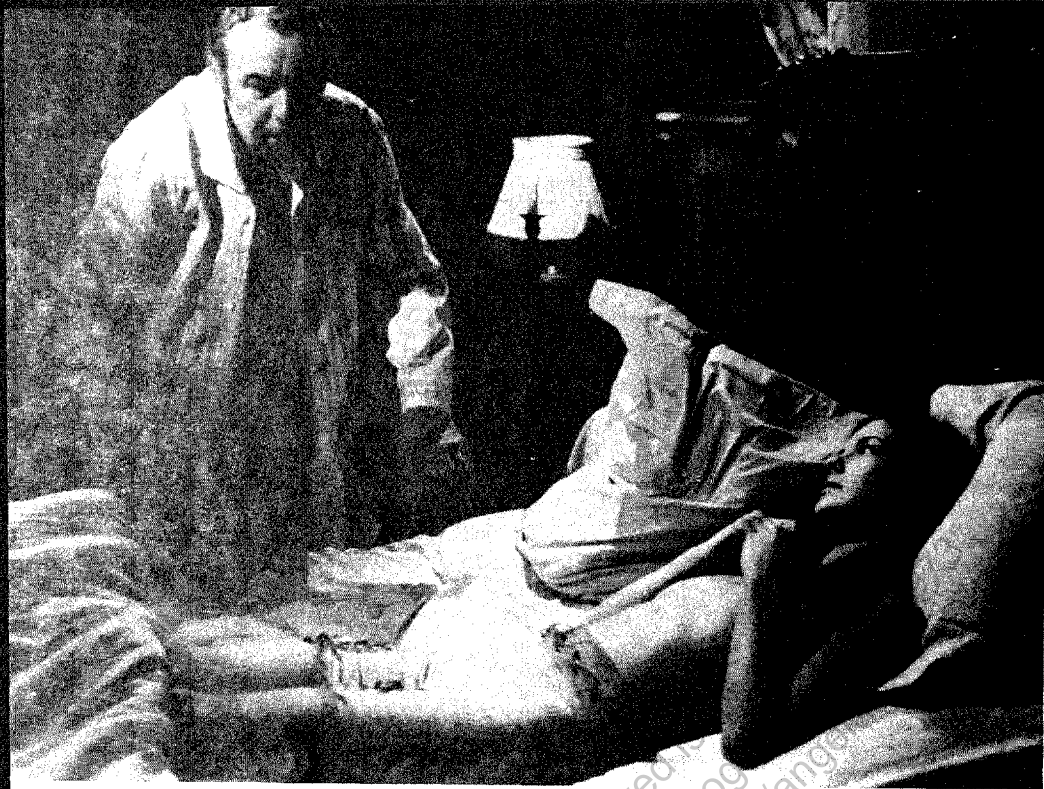
Η ΤΑΡΑΧΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Το σκοτεινό αντικείμενο του πόθου

Το *Σκοτεινό Αντικείμενο του Πόθου* είναι η τελευταία ταινία του Λουίς Μπουνιουέλ. Ο *Ανδalousιανός Σκύλος* (1928), η πρώτη. Ο κινηματογραφικός κύκλος του ξεκινά και συμπληρώνεται με δυό ιστορίες πόθου. Η ταινία της αρχής είναι μια «διαλυμένη», αποσυρμολογημένη ιστορία — σαν το όνειρο — όπου οι λαθουρινθώδεις διαδρομές του πόθου εξιχνιάζονται πολύ δύσκολα ή δεν εξιχνιάζονται καθόλου. Ο *Ανδalousιανός Σκύλος* φτιάχτηκε με την ανταλλαγή ονειρών, ανάμεσα στον Μπουνιουέλ και τον Νταλί κι είναι ένα όνειρο παραγμένο, ανησυχητικό, πολύ γοητευτικό ταυτοχρόνως. Το *Σκοτεινό Αντικείμενο του Πόθου* θυμίζει ονειροφαντασία που βλέπουμε με τα μάτια ανοικτά. Ο λαθύρινθος ανοίγεται και διακλαδώνεται πίσω από σκούρα χρώματα, σκοτεινές αποχρώσεις που ταιριάζουν με την επιθυμία, το βάθος των πραγμάτων είναι δυσδιάκριτο, το ίδιο συμβαίνει και με το βάθος των ματιών της Κόντσα. Ο Ντον Ματέο παράδινεται στο βασανιστήριο της εξιχνίασης και της επιθεβαίωσης της μιας ή της άλλης ταυτότητας της γυναίκας. Και στις δυό ταινίες απαυγάζει η παντοδυναμία του πόθου, και στις δυό περιπτώσεις το αντικείμενο του πόθου είναι σκοτεινό. Πλανώμενη απειλή, επικίνδυνη λεία, μεγαλόπρεπο άγαλμα, αντικείμενο λατρείας.

Το 1930 ο Μπουνιουέλ γυρίζει το *L' Age d'Or* (*Η Χρυσή Εποχή*) και φτιάχνει το σκάνδαλο που τόσο ποθεί. Η μπουρζουαζία, η κατεστημένη τάξη, η κυρίαρχη ηθική, η εκκλησία κι οι απανταχού αντιδραστικοί, τρομοκρατημένοι δεν έχουν πια περιθώρια ν' αποδεχτούν και να χειροκροτήσουν το φιλμ, όπως έκαναν με τον *Ανδalousιανό Σκύλο*. Εκτός των άλλων με το *L' Age d'Or* σήμανε η ώρα του Τρελού Έρωτα, η όλο μεγαλοπρέπεια εκκίνηση της Χρυσής Εποχής Του. Ο Ντον Ματέο ερωτεύεται τρελά τη δική του Κονθεπιθίον κι έχει πολλά κοινά σημεία τόσο με τον ήρωα της *Χρυσής Εποχής* όσο και μ' εκείνον του *Εί* (1952). Με τον τελευταίο τον συνδέει η αρρωστημένη, ιδεοληπτική και μανιακή ζήλεια

που οδηγεί σε πράξεις ωμότητας. Ο έρωτας - τρέλα - βασανιστήριο του Ντον Ματέο έχει ταυτόχρονα όλα τα χαρακτηριστικά του γελοίου, φέρνοντάς μας στο νου τους αποτυχημένους έρωτες των εγκλωβισμένων Μεξικάνων μεγαλοαστών στον *Εξολοθρευτή Άγγελο*. Τρελός Έρωτας λοιπόν που εμπεριέχει και το γελοίο έρωτα, που αναπόφευκτα και μοιραία δένεται μαζί του σ' ένα σφικτό, αδιάσπαστο σύνολο παράξενου χιούμορ, που μας καταλαμβάνει εξαπίνης και μας αναστατώνει. Το 1928 ο Μπουνιουέλ κάθε άλλο παρά να αρέσει ήθελε στο κοινό. Κατασκεύαζε με επιμέλεια και σχολαστικότητα εντομολόγου όλες εκείνες τις λεπτομέρειες - δυναμίτες που οδηγούσαν με ακρίβεια σ' εκρήξεις απέχθειας. Το *Σκοτεινό Αντικείμενο του Πόθου* δεν κρύβει ξυράφια που κόβουν τους βολβούς των ματιών, νεκρούς γαϊδάρους μέσα σε πιάνο, σκουλήκια, ανθρώπινους σκελετούς, παρελάσεις κρετινών, τεράτων ή σακάτηδων. Είναι μια ταινία με όμορφες γυναίκες, κομψά ντεκόρ, αριστοκρατικά σαλόνια, γοητευτικά εξωτερικά... Η μαργαριταρένια γυναικεία σάρκα προσφέρεται πλουσιοπάροχα στο θαυμασμό μας πριν ντυθεί με μοντέρνα παριζιάνικα ρούχα. Μια ταινία παράξενα ευφραντική, χωρίς συνέχεια, με κινηματογραφική στιγμή όπου έχουν κατασταλάξει η επιθετικότητα και η ωμή προκλητικότητα. Στην ουσία όμως δεν νομίζουμε ότι άλλαξαν πολλά πράγματα. Απλώς «παλιά, όταν μου πρόσφεραν μια όστια έφτυνα πάνω της, τώρα λέω: δεν καπνίζω τέτοια μάρκα» όπως λέει και ο ίδιος ο Μπουνιουέλ. Τούτη η άρνηση φέρνει σε πρώτο πλάνο τη σοφία του γέρου και ταυτόχρονα όλη την παιδική διάθεση για παιγνίδι, χωρίς κορεσμό. Οι ταξιδιώτες της διαδρομής Μαδρίτη-Παρίσι κρεμονται από τα χείλια του Ντον Ματέο κι εμείς σαγηνευμένοι κρεμόμαστε από το ξετυλιγμά των μεγαλοφυών γκαγκς του παράλογου που σα λάμες ξυραφιών γεμίζουν χαράκιες την ιστορία. Το κοριτσάκι παρορμητικά σπυεύει να σηκώσει το νάνο και να τον καθίσει στη θέση του - έτσι θάκανε με την κούκλα της ή το μικρό



Φερνάντο Ρέου και Καρόλ Μπουκέ



Φερνάντο Ρέου και Άντζελα Μολίνι
στο Σκοτεινό Αντικείμενο του Ποθου

της αδελφάκι. Όμως ο νάνος είναι καθηγητής ψυχολογίας σε πανεπιστήμιο, διαβάζει *Monde*, πίνει σε συνέδρια. Η γύφτισσα κρατά φασκιωμένο γουρούνι αντί για παιδί στην αγκαλιά, κανείς όμως δεν ενοχλείται, το γουρουνάκι αξιώνεται χάδι τρυφερότητας στο μάγουλο σα νάταν αληθινό μωρό. Απαράλλαχτα η χοντρή στρογγυλοκαθισμένη αγελάδα στο κρεβάτι της *Lya Lys* στη *Χρυσή Εποχή*, δεν είχε και μεγάλη διαφορά από ένα χαριτωμένο σκυλάκι πολυτελείας για κρεβατοκάμαρες.

Η κυρίως μυθοπλασία, όπως ξανάπαμε, ξεκινάει σαν αφήγηση — για να περνά η ώρα — μέσα σ' ένα τραίνο. Οι αφηγήσεις άλλωστε είναι παλιό, αγαπημένο μπουνιουελικό μοτίβο. Αφού λοιπόν η ταινία ξεκινά σαν υποκειμενική αφήγηση, γίνεται από το θεατή περισσότερο αποδεκτή η παρουσία της Κοντσίτα, προκισμένης με δύο πρόσωπα. Με το τέλος όμως της υποκειμενικής αφήγησης, όταν οι ήρωες θγαίνουν από το τραίνο και μπαίνουν στο χρόνο του παρόντος, το παιγνίδι των δύο όψεων εξακολουθεί να βρίσκεται στο φόρτε του. Τίποτα δεν ξεκαθαρίζει, οι θεατές του Παλλάς, στην οδό Βουκουρεστίου, μάταια αναζήτησαν την άκρη σ' όλη τη διάρκεια της προβολής, στην έξοδο δυσαρέσκεις του τύπου «και τώρα τι ήθελε να μας πει». Τόσα χρόνια με *Ανδalousιανό Σκύλο*, *Χρυσή Εποχή*, *Εξολοθρευτή Άγγελο*, *Ωραία της Ημέρας*, *Γαλαξία* κλπ. κι οι αίθουσες αγανακτούν πάντα με το περίεργο, το όνειρο, το φανταστικό. Τόσα χρόνια ο Μπουνιουέλ συναγωνίζεται τον Ιησού σε θαύματα. Κάνει καλά τυφλούς που στη συνέχεια τους ξανάστραβώνει, βάζει παράλυτους να περπατούν, κόβει γυναίκες στα δύο. Κι όσο κι αν σήμερα θα ήταν αδύνατο ν' απαγορευόταν οι ταινίες του, το μπουνιουελικό σκάνδαλο είναι απόλυτα δυνατό, ακόμα και στις προοδευτικότερες σημερινές κοινωνίες. Λένε πως αγαπάει το μαρτίνι. Υπάρχει πιο φωναχτό παράδειγμα σκανδάλου απ' το να βάζει μια μύγα να κολυμπά στο μαρτίνι του Ντον Ματέο και να το κάνει για πέταμα;

Στο βιβλίο του *Pierre Louÿs*, «*Η γυναίκα και το νευρόσπαστο*» διαβάζουμε την εξής πρόταση. «Έφαγνε τα τρυφερά υποκοριστικά του πιο γλυκού απ' όλα τα μικρά ονόματα: «*Concepcion*, *Concha*, *Conchita*, *Chita*».

Ποιά είναι λοιπόν αυτή η περίφημη Κόντσα, που ενσαρκώνεται ταυτοχρόνως στην ψυχή, ευρωπαϊκή φίνα παρουσία της Καρόλ Μπουκέ και στη χυμώδη, μεσογειακή και λαϊκή ομορφιά της Αντζέλα Μολίνα; Το «κλειδί» όμως σίγουρα δε βρίσκεται στα δύο διαφορετικά μεταξύ τους και εξίσου αινιγματικά γυναικεία πρόσωπα αλλά στο διχασμό του ενός προσώπου, του αντρικού (Ντον Ματέο), που βλέπει τον κόσμο και την Κόντσα εις διπλούν. Με τη μέθοδο της παρουσίασης δύο διαφορετικών ηθοποιών που ενσαρ-

κάνουν το ίδιο πρόσωπο, αντικειμενοποιείται, υλοποιείται ο διχασμός της ψυχής του Ματέο (Ντον Jaime στη *Βιριδιάννα*, Ντον Λόπε στην *Τριστάνα* και να τώρα που με τον Ντον Ματέο συμπληρώνεται η τριλογία της πατερναλιστικής επιθυμίας του φιλελεύθερου και σκαμπρόζου γέρου αστού για τη νεαρή κοπέλα που φέρει τα διακριτικά του πρωτογονισμού και της αθωότητας — «τριλογία» στην οποία πρωταγωνιστεί πάντα ο Φερνάντο Ρέυ). Καμιά από τις δύο εκδοχές της γυναίκας δεν ακυρώνεται. Δεν ξερούμε, δεν μαθαίνουμε ποτέ ποιά από τις δύο σκηνοθεσίες της Κόντσα είναι η κυρίαρχη. Και να το καταπληκτικό παιγνίδι του Μπουνιουέλ. Παρασύρει το θεατή στο να καταλάβει ποιά είναι η πραγματική πλευρά της Κόντσα και ποιά η σκηνοθετημένη, συνεχώς όμως μπλοφάρει και τον αφήνει μετέωρο. Έτσι παρακολουθούμε μια σειρά από τους τελειότερους μπουνιουελικούς συνδυασμούς του μυθοπλαστικού κορμού με τις σουρεαλιστικές και πολιτικές αιχμές, τη διάσταση της κοινωνικής κριτικής και των διαμερισμάτων του λαβύρινθου. Ο σάκκος είναι ένα αντικείμενο που άγεται και φέρεται από διαφορετικά πρόσωπα (ακόμα και από τον Ντον Ματέο) και οι εκδοχές είναι τόσες όσοι και οι θεατές της ταινίας. Βρισκόμαστε μπροστά στην ψυχαναλυτική, ερωτολογική και κοινωνική λογική του φιλμ αλλά και στην υπέρβαση κάθε λογικής. Και πέρα απ' όλες τις λογικοφανείς ερμηνείες, οι εκρήξεις που κυρίως συνδέονται με το σάκκο, εκφράζουν θεμελιακά την ταραχή της πραγματικότητας, το ανησυχητικό του πραγματικού. Το ανησυχητικά παράξενο περικλείεται στην πραγματικότητα και αρκεί ένα «παράξενο» μάτι για να το φέρει στην επιφάνεια, εκεί που τα κοινά μάτια δεν βλέπουν τίποτα το ιδιότυπο και το ξεχωριστό. Είναι το μάτι της φαντασίωσης, της υπέρβασης της πραγματικότητας (υπερβατικό μάτι), δηλαδή το μάτι του καλλιτέχνη στην τελειότητά του (περίπτωση Μπουνιουέλ).

Λοιπόν, ο Ματέο από Ντον Λέτε νάγινε τρομοκράτης; Λέτε τα αίματα στην άσπρη δαντέλα νάχουν σχέση με το ξυλοφόρτωμα της Κοντσίτα ή με το ξεπαρθένεμά (αλήθεια όμως, υπήρξε ποτέ τέτοιο ξεπαρθένεμα;) της; Ή με το αίμα του καρδινάλιου; Λέτε νάχουν σχέση με την αγαπημένη προβληματική του Μπουνιουέλ γύρω από την εκκλησία (αίμα του Εσταυρωμένου Ιησού-Τρομοκρατική οργάνωση των παιδιών του Χριστού); Ή, τέλος, λέτε νάχουν σχέση με «Το βαρύ αίμα του ασυνείδητου που κυλά μέσα στο φιλμ και μας λουζει, σα να πρόκειται για μια ανοιχτή αρτηρία, στο ρυθμό του πνεύματος».

Όμως τούτο το μεγαλοφυές τότε για τους Λος Ολβιδάδος ο Αντρέ Μπαζέν

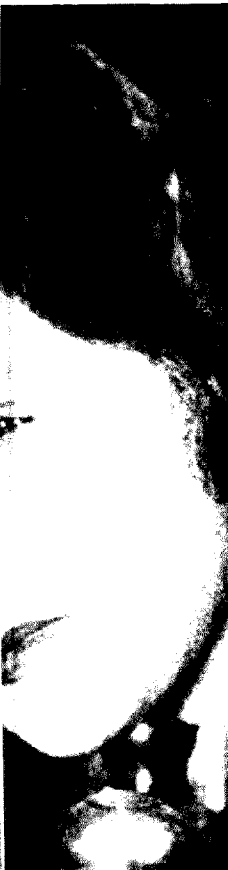
Η Χρυσή Εποχή

L' Age d'or

Απόσπασμα
από το σενάριο



Digitized and archived issues
of the journal "Ελληνικός Κινηματογράφος 1969-1973"
at ab.phs.uoa.gr/angelakis



Ένα μονοπάτι στον κήπο· νύχτα. Η κοπέλα περιμένει όρθια δίπλα σε κάποιο αγγείο πάνω σε βάζο. Απομακρύνεται, μετά γυρίζει καθώς ο εραστής της μπαίνει στο πλάνο και τρέχει κοντά της αρπάζοντάς την λαιμαργα από τους ώμους. Περπατάνε μαζί στο μονοπάτι με τα χαλίκια και χάνονται πίσω από τα ψηλά φυτά.

Δύο γενικά πλάνα της αίθουσας του χορού δείχνουν στο βάθος τις μπαλκονόπορτες που οδηγούν στον κήπο. Τώρα οι καλεσμένοι θγαίνουν στον κήπο για ν' ακούσουν το κοντσέρτο. Μερικοί κοντοστέκονται στην πόρτα περιμένοντας τους άλλους.

Αρκετά κοντινά πλάνα του μαέστρου της ορχήστρας. Ο βιολιστής όρθιος δίπλα του κρατάει την παρτιτούρα, που δείχνει ο μαέστρος με τη μπαγκέτα του. Ο βιολιστής είναι ο μικροσκοπικός παπάς (αυτός που αργότερα θα φοθηθεί καθώς θα περνάει τη γέφυρα). Ήχος της ορχήστρας που κουρδίζει.

Βλέπουμε από τη μεριά της ορχήστρας μερικούς καλεσμένους να γεμίζουν τις σειρές από τις καρέκλες που έχουν στηθεί πάνω στα χαλίκια.

Η αίθουσα του χορού αδειάζει καθώς οι καλεσμένοι φεύγουν για ν' ακούσουν την ορχήστρα.

Ένα άγαλμα σε μια σκοτεινή γωνιά του κήπου με δυό καρέκλες δίπλα του. Οι εραστές μπαίνουν περπατώντας στο πλάνο αγκαλιασμένοι παθητικά.

Πλάνα που δείχνουν το ακροατήριο να παίρνει θέση στις καρέκλες.

Βλέπουμε τους εραστές να παλεύουν πάνω στα χαλίκια μπροστά απ' τις καρέκλες τους.

Οι καλεσμένοι κάθονται στον κήπο.

Η κοπέλα σηκώνεται, βάζει στη θέση της την καρέκλα που αναποδογύρισε ενώ ο άντρας γονατιστός στα χαλίκια προσπαθεί να συνεχίσει τα φιλά. Είναι πολύ άβολα γι' αυτό σηκώνεται κι αυτός και κάθεται στην καρέκλα δίπλα της.

Ο μαέστρος χτυπάει ελαφρά τ' πόντιουμ με τη μπαγκέτα του και διαβάζει την παρτιτούρα.

Κοντινά πλάνα των εραστών μαζί και χωριστά. Δαγκώνουν ο ένας τα δάχτυλα του άλλου, μετά ο άντρας χαιδεύει το μάγουλο της κοπέλας με τη γροθιά του. Η κοπέλα χαμογελάει εκστατικά.

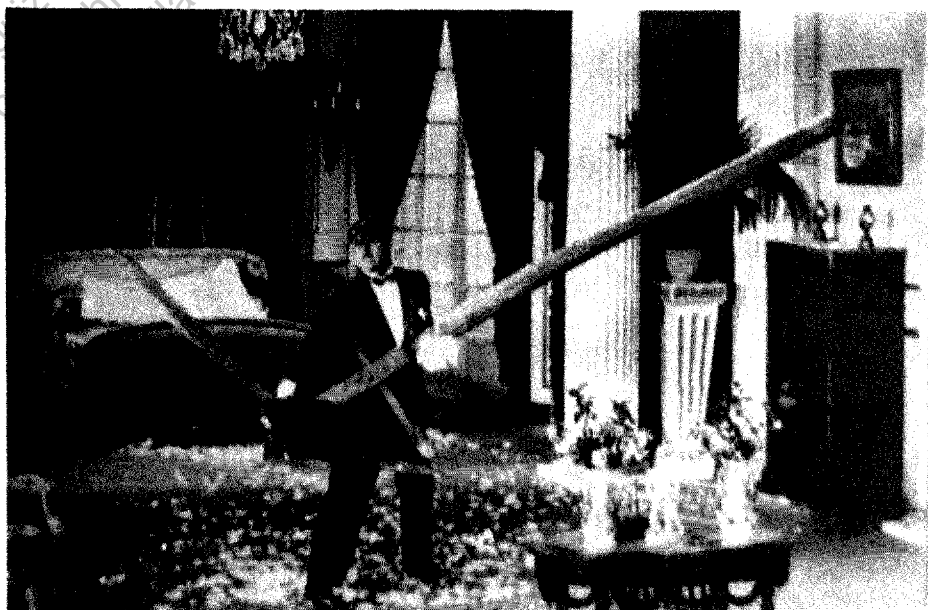
Ο μαέστρος σταματάει τα ελαφρά χτυπήματα και σηκώνει τη μπαγκέτα του. Πίσω του φαίνονται οι καλεσμένοι που κάθονται.

Ο άντρας ετοιμάζεται να δαγκώσει τα μισάνοιχτα χείλη της κοπέλας. Ο μαέστρος διευθύνει τα πρώτα μέτρα της μουσικής από τη σκηνή του θανάτου του *Τριστάνου και της Ιζόλδης*.

Τη στιγμή ακριβώς που ο άντρας πάει ν' δαγκώσει τα χείλη της κοπέλας αρχίζει η μουσική. Ξαφιάζονται και χωρίζουν. Στρέφονται προς την κατεύθυνση απ' όπου έρχεται η μουσική. Η μουσική από την όπερα ακουγεται σε όλη την ταινία ως τη στιγμή που ο μαέστρος εγκαταλείπει την ορχήστρα.

Άλλο πλάνο των εραστών πλατη στην μηχανή. Η κοπέλα έχει συνέρθει από την έκπληξη και θλέποντας στραμμένο το κεφάλι του εραστή της σκύβει για να του δαγκώσει ελαφρά το σβέρκο. Την ίδια στιγμή όμως ο άντρας γυρίζει προς το μέρος της και τα κεφάλια τους τσουγκρίζουν δυνατά.

Βλέπουμε τους εραστές από μπροστα. (Απο



δω και πέρα θα βρίσκονται σε μια κατάσταση νευρικής υπερδιέγερσης και όλες τους οι κινήσεις θα δείχνουν πολύ αδέξιες, απότομες και βεβιασμένες). Ο άντρας αρπάζει την κοπέλα απ' τα πόδια, την τραβάει κοντά του προσπαθώντας πάντα να τη φιλήσει.

Λίγο πιο γενικό πλάνο των εραστών. Καθώς ο άντρας τραβάει πιο κοντά του την κοπέλα, αυτή χάνει την ισορροπία της και πέφτει από την καρέκλα. Ο άντρας προσπαθώντας να την πιάσει πέφτει κι αυτός κάτω. Τώρα η κοπέλα κάθεται στο έδαφος ακουμπώντας πίσω στην καρέκλα ενώ ο άντρας γονατιστός στα χαλίκια προσπαθεί πάντα να τη φιλήσει. Η θέση τους όμως είναι πολύ άβολη. Πασχίζουν να ξαναγυρίσουν στις καρέκλες αγκαλιασμένοι ακόμα. Οι κινήσεις τους είναι διστακτικές και μπερδεμένες αλλά δεν κρύβουν τη βασική τους πρόθεση.

Κοντινό των εραστών. Ο άντρας κρατάει το χέρι της μέσα στα δικά του και της δίνει λαίμαργα φιλάκια στα χείλη. Μόλις όμως τα χείλη του ακουμπήσουν στα δικά της τραβιέται και αρχίζει να κοιτάζει κάτι, τρομερά συγκεντρωμένος. Είναι φάτσα στη μηχανή ενώ η κοπέλα είναι σχεδόν πλάτη. Η κοπέλα του κάνει μια ερώτηση κι αυτός απαντάει αόριστα κοιτάζοντας έντονα κάτι που του αποσπά τελείως την προσοχή.

Γκρο πλάνο του ποδιού του αγάλματος δίπλα τους. Σε πρώτο πλάνο το μεγάλο του δάχτυλο.

Το κορίτσι κοιτάζει γύρω μετά κοιτάζει πάλι τον άντρα παρακαλώντας τον να της εξηγήσει. Αυτός της κάνει νόημα να σωπάσει και συνεχίζει να κοιτάζει το μαρμάρινο πόδι.

Πολύ γκρο του γυμνού ποδιού του αγάλματος με το μεγάλο δάχτυλο να προεξέχει.

Πλάνο μιας γέφυρας πάνω από μια λίμνη σ' έναν τυπικό κήπο. Ένας παπάς περνάει τη γέφυρα πίσω του άλλοι δύο παπάδες περνάνε τη γέφυρα. Για μια στιγμή η γέφυρα μένει άδεια, ώσπου ένας τέταρτος παπάς, αυτός που παίζει βιολί στην ορχήστρα, τρέχει βιαστικά πάνω στη γέφυρα και σταματάει στη μέση. Σε κοντινό τον βλέπουμε να παγώνει σα φοβισμένος ποντικός· μοιάζει απολιθωμένος. Σε μεσαίο πλάνο γυρίζει απ' την άλλη μεριά και τρέχει γρήγορα πίσω προς την κατεύθυνση απ' όπου ήρθε.

Ο άντρας συνέρχεται από αυτή την ιδιόρρυθμη έκσταση, κουνάει το κεφάλι του, κοιτάζει και χαϊδεύει τρυφερά την κοπέλα, μετά αφήνει ένα απελπισμένο βογγητό. Βάζει στο πρόσωπό του τα χέρια του, τα κατεβάζει, σηκώνει την κοπέλα στην αγκαλιά του, την αφήνει στα χαλίκια και πέφτει δίπλα της. Η μουσική δυναμώνει.

Βλέπουμε την ορχήστρα σε γενικό πλάνο από τη μεριά του ακροατήριου. Οι πρώτες σειρές των ακροατών συμπεριλαμβάνονται στο πλάνο. Ακολουθούν τέσσερα πλάνα των μουσικών συμπεριλαμβανομένου του μαέστρου και του μικροσκοπικού παπά που παίζει τώρα βιολί.

Οι εραστές παλεύουν στα χαλίκια.

Κοντινό πλάνο των εραστών με ελαφρό βερτικάλ προς τα κάτω, η κοπέλα σχεδόν φάτσα στη μηχανή. Ο άντρας φιλάει νευρικά το στήθος της, τα χείλη του ανεβαίνουν στο λαιμό της ώσπου το πρόσωπό του χώνεται στα μαλλιά της. Η κοπέλα χαμηλώνει ηδονικά το κεφάλι της μισοκλείνοντας τα μάτια, μετά τα ξανανοι-



γει εκστατικά.

Ένας υπηρέτης φθάνει στο σημείο που κρύβονται οι εραστές. Κοιτάζει τι κάνουν με πάθεια αλλά υποτιμητικά.

Από άλλη γωνία βλέπουμε τον υπηρέτη πλάτη και τους εραστές σε δεύτερο πλάνο πάνω στα χαλίκια. Μετά σε μεσαίο πλάνο ο υπηρέτης αναγγέλλει ξερά.

Υπηρέτης: Η Αυτού Εξοχότης, ο Υπουργός των εσωτερικών επιθυμεί να σας μιλήσει στο τηλέφωνο.

Μεσαίο κοντινό πλάνο των εραστών, δείχνουν δυσαρεστημένοι που τους διέκοψε. Χωρίς άλλη κουβέντα ο υπηρέτης γυρίζει και φεύγει. Η κοπέλα σηκώνεται από κάτω και κάθεται στην καρέκλα.

Κοντινό του άντρα καθώς ανασπώνεται με μια θασανισμένη έκφραση δυσαρέσκειας.

Ο άντρας συνέρχεται καθώς ο υπηρέτης απομακρύνεται, κοιτάζει με αγωνία την ερωμένη του και την αφήνει τρέχοντας προς τη μεριά της μηχανής.

Η γυναίκα έχει βυθιστεί στην καρέκλα της απαυδισμένη από τις αναβολές. Με μισόκλειστα μάτια τρέμει από την επιθυμία που όλο διακόπτεται λίγο πριν ικανοποιηθεί. Συντριμμένη, σχεδόν με δάκρυα στα μάτια, σκύθει στο γυμνό πόδι του αγάλματος και χωρίς να καταλαβαίνει καλά καλά τι κάνει αρχίζει να του πιπιλάει το μεγάλο δάχτυλο.

Ο μαέστρος διευθύνει με πάθος την ορχήστρα.

Γενικό πλάνο των καλεσμένων που ακούν τη μουσική.

Η κοπέλα πιπιλάει με πάθος το μαρμάρινο μεγάλο δάχτυλο.

Ο μαέστρος σε πρώτο πλάνο με την πλάτη στη μηχανή διευθύνει τους μουσικούς σε δεύτερο πλάνο.

Γενικό πλάνο της ορχήστρας που παίζει.

Ο μαέστρος κουνάει με πάθος τη μπαγκέτα του.

Μεγεθυμένο γκρο πλάνο των χειλιών της κοπέλας που πιπιλάει το μεγάλο μαρμάρινο δάχτυλο.

Κοντρ-πλονζέ του ατάραχου μαρμάρινου προσώπου της ελληνικής θεότητας (του αγάλματος).

Η κοπέλα πιπιλάει το δάχτυλο.

Γενικό πλάνο των κομφών καλεσμένων που ακούν απορροφημένοι τη μουσική.

Οι οικοδεσπότες και οι σημαντικοί ξένοι κάθονται στην πρώτη σειρά. Η Μαρκησία κρύβει μ' ένα μαντήλι το χτυπημένο της μάγουλο.

Ο μαέστρος με την πλάτη στη μηχανή διευθύνει με πάθος.

Πανοραμικ από τη Μαρκησία στον άντρα της και σε άλλους κομφους και ακίνητους ξένους.

Γενικό του ακροατήριου που δε δείχνει καθόλου συγκινημένο από την υποβλητική μουσική του Τριστάνου και της Ιζόλδης. Φοντύ.

(Μετάφραση:

Μαρτίνα Πασσαρη)



Η ΩΡΑΙΑ ΤΗΣ ΗΜΕΡΑΣ

— Τα θόδια έχουν ονόματα όπως και τα γατιά;
— Ναι... όλα τους λέγονται τύψεις και το τελευταίο εξιλέωση.

Φαίνεται πως ο Βυήuel είναι ο μεγάλος ξεχασμένος του κινηματογράφου. Όταν γίνεται λόγος γι' αυτόν όλοι βιάζονται να δηλώσουν το θαυμασμό τους, αλλά κάθε πότε γίνεται λόγος; Ταινίες του, στην Ελλάδα, προβάλλονται σπάνια κι αυτός είναι ένας λόγος που τον ξεχνάμε. Δεν είναι όμως ο φόβος της εισπραχτικής αποτυχίας που απωθεί τον Βυήuel από την αγορά, αλλά κάτι άλλο. Τι είναι αυτό που ενοχλεί; Μάλλον ποτέ δεν θα έχουμε την ευγενική τύχη να παρακολουθήσουμε ολοκληρωμένα την τροχιά ενός δημιουργού που τώρα πια ανήκει σε μίαν άλλη εποχή — ίσως στην εποχή που σεβότανε τον θάνατο, όπως λέει κάποιος ήρωάς του στην «Ωραία της Ημέρας». Γιατί ο Βυήuel μοιάζει με κείνο το δύστροπο παιδί της οικογένειας που όλοι το αγαπάνε μα κανένας δε δέχεται να παίξει μαζί του: το κρατάνε σε απόσταση, τα καλώματά του τους κουράζουν, είναι παράξενο, είναι δύσκολο. Αυτή την απόσταση ο Βυήuel έρχεται να την καλύψει από μόνος του. Γιατί αυτό που προκαλεί δεν είναι η τόλμη του να προσεγγίζει θέματα απαγορευμένα, απωθημένα από την κυρίαρχη ηθική, αλλά ο τρόπος που τα προσεγγίζει: η ανεπιφυλακτικότητά του, το χιούμορ του — μαύρο ασφαλώς — η τρομερή του χειρονομία που εξισώνει τα πιο απίθανα πράγματα με τα πιο πιθανά.

«Αγαπημένη μου φαντασία, αυτό που κυρίως αγαπώ σε σένα είναι που δε συγχωρείς», απολάμβανε να γράφει ο Α. Μπετόν στο πρώτο του Μανιφέστο του Σουρεαλισμού. Και η φαντασία του Βυήuel φαίνεται πως δυό φορές δε

συγχωρεί. Πρώτα, δε συγχωρεί το θεατή (αυτό το θεατή που ο Βυήuel πάντα του αρέσει να τιμωρεί) που όσο αναπαύεται εφησυχασμένος στα σκοτάδια της αίθουσας, τόσο αυτός θα τον σπρώχνει, θα τον γκρεμίζει στο περιθώριο, θα τον αποπλίζει. Η «Ωραία της Ημέρας» είναι το τυπικό παράδειγμα του φιλμ που δεν μπορείς να το διαβάσεις εκ του ασφαλούς. Γιατί εκεί που αρχίζει να διαβάζεται και να γίνεται, όπως θα έλεγε ο Ρ. Μπαρτ, απολαυστικό μέσα από μια βολική άσκηση της ανάγνωσης, εκεί, σ' αυτό ακριβώς το σημείο του καθησυχασμού, είναι που γίνεται ξανά σκοτεινό, δύστροπο και μακρινό. Ωστόσο δεν πρόκειται καθόλου για μια σαδιστική μεταχείριση του θεατή. Πρόκειται για τη μεγάλη σουρεαλιστική χειρονομία: μια πράξη προσέγγισης του σημείου εκείνου όπου το πραγματικό και το φανταστικό, το περασμένο και το μελλοντικό παύουν να διαπερνούνται αντιφατικά. Είναι δύσκολο να περιγράψεις τα όρια που χωρίζουν το πραγματικό από το φανταστικό επειδή ακριβώς τα όρια αυτά δεν υπάρχουν.

Υπάρχουν αναμφίβολα στην «Ωραία της Ημέρας» κάποιες σκηνές φανταστικές, κάποιες σκηνές που ξεδιπλώνονται μέσα στη σκέψη της Σεθερίν, χαρίζοντάς της την τιμωρία, την εξιλέωση ή την ηδονή, όπως υπάρχουν επίσης κάποιες άλλες σκηνές που ανήκουν στο χώρο της πραγματικότητας. Αυτές οι σκηνές, που πλέκονται μεταξύ τους τόσο απρόσμενα, τόσο απροειδοποίητα, δεν έχουν για στόχο να «μπερδέψουν» το θεατή· ούτε υπάρχει η διάθε-



Η ΩΡΑΙΑ ΤΗΣ ΗΜΕΡΑΣ

Η Ωραία της Ημέρας (*Belle de Jour*). Γαλλία, 1966. Σκημ: Luis Buñuel. Σει: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière από το μυθιστόρημα του Joseph Kessel. Φωτ: Sacha Vierny. Ντεκόρ: Robert Clavel. Εμπνευσία: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Genevieve Page, Pierre Clementi, Francisco Rabal. Πρωτ: Henry Baum για το Paris-Films (Robert και Raymond Hakim).

Διευθύνοντας την Κατρίν Ντενέβ



ση της άρνησης κάποιας συμβατικής πραγματικότητας περνώντας την προτίμησή του σ' ένα όραμα φανταστικό. Η διάθεση του Βυñuel είναι να διευρύνει ακριβώς αυτή την έννοια της πραγματικότητας προσθέτοντας την έννοια του θαυμαστού. Όπως τόσο ικανοποιημένος παρατηρεί ο Α. Κύρου, «ο Βυñuel δε δραπετεύει ποτέ από την πραγματικότητα, την παγιδεύει και την απαλλάσσει από τις θρησκευτικές και καθημερινές της ιδιότητες για να κατασκευάσει "μιαν άλλη ζωή" πιο αληθινή και τόσο πιο θαυμαστή». Έτσι είναι που σκηνοθετεί έναν κόσμο τόσο αληθοφανή, τόσο οικείο, τόσο σίγουρο και που σιγά-σιγά τον αποδομεί, τον κάνει ανησυχαστικό μπροστά στο βλέμμα μας και τελικά τον καταστρέφει. Τι είναι πραγματικό στην τελευταία σκηνή της «Ωραίας της Ημέρας» και τι φανταστικό; Ζει τελικά ο Πιέρ (όπως λέει η γοργόνα: ζει ο βασιλιάς Αλέξανδρος;), ο σύζυγος της Σεβερίν, μένει ανάπηρος ή πεθαίνει; Κανένας δε μπορεί να δώσει απάντηση σ' αυτό το ερώτημα κι ούτε χρειάζεται. Γιατί η έννοια του Βυñuel είναι άλλη: να αιχμαλωτίσει το φανταστικό μέσα στο πραγματικό κι ακόμα περισσότερο να εξουδετερώσει την τελευταία μας ικανότητα να διαχωρίζουμε αυτές τις δύο καταστάσεις. Κι αυτό το πετυχαίνει όχι με την ξερή μανία του ιδεολόγου αλλά με την αστραφτερή ελευθερία του ποιητή.

Τι είναι αυτό που αναγκάζει τον τόσο «καλό», τον τόσο «αξιαγάπητο» Πιέρ να σταθεί ξαφνικά μπροστά σ' ένα αναπηρικό καροτσάκι; Τι είναι αυτό που τον παραξενεύει; Ξαν γιατρός η εικόνα τού είναι γνώριμη και συνηθισμένη. Όμως ο Πιέρ αργότερα θα πυροβοληθεί, θα μείνει ανάπηρος και τελικά θα περιορισθεί πάνω σ' ένα ολόιδιο καροτσάκι. Εδώ είναι, στο επίπεδο του μύθου, που η φαντασία για δεύτερη φορά δεν συγχωράει. Ο Πιέρ, ένας ήρεμος, πνευματικά εφησυχασμένος γιατρός (σε άλλες ταινίες θα ήταν αρχιτέκτονας), είναι ένας άνθρωπος ανίκανος να φθάσει στο ύψος μιας εξαιρετικής κατάστασης, δοσμένος στις φροντίδες μιας παντοδύναμης καθημερινότητας. Είναι ένας άνθρωπος σαν τούσους άλλους που δεν πολυκατανόει τι του συμβαίνει ή τι πρόκειται να του συμβεί, που ξαφνιάζεται μπροστά στη θέα μιας αναπηρικής καρέκλας αλλά που το ξεχνάει, όπως έχει ξεχάσει τόσα άλλα πράγματα, που του «ξεφύγει» όπως του ξεφύγει η «άλλη ζωή» ή ζωή «ανάμεσα στις 2 με 5» της Σεβερίν. Η Σεβερίν θέτει τον εαυτό της σε μια δοκιμασία προκειμένου να λύσει τη νεύρωση της σχέσης τους, τη νεύρωση μπροστά σ' αυτό που αισθάνεται και που «είναι και πάνω από την ηδονή». (Κι εδώ οι μαζοχιστικές της φαντασώσεις και οι διεστραμμένοι πελάτες που θα δεχτεί είναι ένα άλλο μεγάλο θέμα της ταινίας, όπως το θέμα που όμως φανερά ή απανοούμενα πάντα σιωπ-

χει στο έργο του Βυήuel στα πλαίσια μιας οξείας κριτικής των συμπεριφορών και της αστικής σεξουαλικής ηθικής). Γίνεται λοιπόν πόρνη πολυτελείας. Ο πρώτος πελάτης της είναι απλά επιθετικός, ο δεύτερος παράξενος, ο τρίτος ανησυχαστικός, ο τέταρτος όμως είναι απόλυτα καταστροφικός. Και είναι αυτός που της προσφέρει την ηδονή, που κάνει τα χέρια της να τρέμουν και τη γλώσσα της να γλιστράει με πάθος πάνω στα κατεστραμμένα δόντια του. Είναι αυτός που ο ερχομός του καταστρέφει για πάντα την ισορροπία της ζωής της, αυτή την ισορροπία που για δεύτερη φορά ζήτησε να βρει μέσα από το ένοχο αλλά και εξιλεωτικό «επάγγελμά» της.

Είναι το σημείο αυτό όπου η απόλαυση διαχωρίζεται από την ηδονή, γιατί η απόλαυση φέρνει ευφορία ενώ η ηδονή καταστρέφει. Κι εδώ η ταινία παύει κι αυτή με τη σειρά της να είναι απολαυστική και γίνεται ηδονική: είναι το σημείο όπου δεν μπορείς να εφαρμόσεις πια το σιγουρο τρόπο ανάγνωσης, που νιώθεις να τριζο-ντα τα πολιτισμικά σου βάρη: ο Πιέρ ανάτη-ρος αλλά ζωντανός, ο Πιέρ δακρύζει μετά την αποκαλυπτική επίσκεψη του φίλου του κ. Υσόν, ο Πιέρ νεκρός με το χέρι του να πέφτει προς τα κάτω κι ύστερα —αλλοίμονο— ο Πιέρ ζωντανός γεμάτος υγεία σηκώνεται χαμογελαστός και σερβίρει δυό ποτά. Και το «κακό» είναι πως όλα αυτά τα πλάνα δεν είναι ούτε καν υποκειμενικά

της Σεβερίν. Εδώ η ταινία σ' έχει οριστικά εκτο-πίσει, σε αφοπλίζει.

Δίπλα και κάτω από το λόγο που ο Luis Buñuel αρθρώνει για την απώθηση, τη νεύρωση, τις τύ-ψεις και την τιμωρία, την εξιλέωση και την ηδο-νή (ας θυμηθούμε το ξεδίπλωμα των εκφρά-σεων πάνω στο πρόσωπο της Σεβερίν μετά τις λάσπες και τα μαστιγώματα του κ. Υσόν και του αμαξά που ετοιμάζεται να τη θιάσει, ας θυμη-θούμε εκείνα τα σιωπηλά φλας-μπακ στις μνή-μες της παιδικής της ηλικίας τη στιγμή που απολαμβάνει μια κρυφή και ένοχη ηδονή, ας θυμηθούμε ακόμα εκείνες τις υπέροχες ατάκες που ανταλλάσσουν ο Πιέρ και ο κ. Υσόν στην πεδιάδα με τα μαύρα βόδια: Πιέρ: τα βόδια έχουν ονόματα όπως και τα γατιά; — Υσόν: Ναι... όλα τους λέγονται τύψεις και το τελευταίο εξιλέωση) δίπλα και κάτω από το μαύρο λόγο του που ηλεκτρίζουν οι ήχοι από τα κουδουνά-κια και τις καμπάνες κάποιας μακρινής εκκλη-σίας και που διαπερνούν εικόνες με ολέθριο χιούμορ (σαν αυτή τη θαυμάσια κάλτσα με την τρύπα στη φτέρνα που γλιστράει πάνω στις γυ-μνές γάμπες της Σεβερίν), ο Βυήuel δεν ξεχνάει ποτέ να σκαρώσει το πιο ηδονικό, το πιο κατα-στροφικό παιχνίδι του: και είναι το παιχνίδι του αυτό μια ακόμα ξυραφιά στο μάτι του «Ανδα-λουσιανού σκύλου», στο ηδονοβλεπτικό μάτι του θεατή.

B. Μωυσιδής



Κατριν Ντενέβ και Πιέρ Κλεμαντι στην Οραία της Ημέρας



ΤΟ ΚΥΚΝΕΙΟ ΑΣΜΑ

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠ' ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ

ΛΟΥΙ ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ

«ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΜΟΥ ΠΝΟΗ».

Σήμερα διαθέτουμε αρκετές ατομικές θόμβες, σύμφωνα με τα τελευταία νέα, όχι μόνο για να καταστρέψουμε κάθε μορφή ζωής πάνω στη Γη, αλλά και για να τη θγάλουμε απ' την τροχιά της, να τη στείλουμε να χαθεί στην απεραντοσύνη, άδεια και παγερή. Μου φαίνεται θαυμάσιο και σχεδόν έχω τη διάθεση να φωνάξω «μπράβο». Ένα πράγμα είναι λοιπόν σίγουρο: η επιστήμη είναι εχθρός του ανθρώπου. Μας φυτεύει στο κεφάλι το ενστικτώδες της παντοδυναμίας, που οδηγεί στην καταστροφή μας. Εξάλλου, μια πρόσφατη έρευνα το απόδειξε. Στους 700.000 επιστήμονες «υψηλών προσόντων», που εργάζονται στον κόσμο αυτή τη στιγμή, οι 520.000 προσπαθούν να βελτιώσουν ό,τι μέσο προκαλεί το θάνατο, να καταστρέψουν την ανθρωπότητα και μόνο 180.000 ψάχνουν για μεθόδους σωτηρίας.

Οι τρομπέτες της αποκάλυψης σαλπίζουν εδώ και λίγα χρόνια μπρος στην πόρτα μας και κλείνουμε τ' αφτιά μας. Αυτή η καινούρια αποκάλυψη, όπως και η παλιά, ακολουθεί τον καλπασμό τεσσάρων ιπποτών: του υπερπληθυσμού (πρώτος απ' όλους μας απειλεί κραδαινοντας την μαύρη σημαία), της επιστήμης, της τεχνολογίας και της πληροφόρησης. Όλες οι άλλες συμφορές που μας βρίσκουν δεν είναι παρά συνέπειες. Βάζω την πληροφόρηση στην αράδα των πένθιμων καθαλάρηδων χωρίς δισταγμό. Το τελευταίο σενάριο που δούλεψα, αλλά που ποτέ δε σκηνοθέτησα, αναφερόταν στην τριπλή συμμετοχή επιστήμης, τρομοκρατίας και πληροφόρησης. Αυτή η τελευταία είναι ο πιο ολέθριος ιππότης, αν και συχνά παρουσιάζεται σαν κατάκτηση, σαν αγαθό, ακόμα και σαν «δικαίωμα» γιατί από κοντά ακολουθεί τους άλλους τρεις και τρέφεται απ' τα ερείπια που αφήνουν. Αν χτυπηθεί μ' ένα τέλος, η ξιφομαχία αναβάλλεται.

Η δημογραφική έκρηξη μ' έχει τόσο πολύ εντυπωσιάσει που έχω πει συχνά — ακόμα και σε τούτο το βιβλίο — πως ονειρεύομαι μια καταστροφή του πλανήτη μας που θα μειώσει τον πληθυσμό κατά δύο εκατομμύρια και οφείλω να είμαι μέσα στους αφανισμένους. Προσθέτω, πως αυτή η καταστροφή δεν θαχε σημασία, ούτε και αξία για μένα, εκτός κι αν πρόκειται για φυσικό φαινόμενο, σεισμό, πλημμυρα ή αρρωστία, που αφανίζει και κανείς δεν μπορεί να τη νικήσει. Σεβόμαι και θαυμάζω τις φυσικές δυνάμεις. Τους άθλιους όμως κατασκευαστές του ολέθρου, αυτού που μας σκάθουν τον τάφο λέγοντας «Δε γίνεται αλλιώς», σαν εγκληματίες υποκριτές, δεν τους αντέχω. Μεσα στη φαντασία μου, η ανθρώπινη ζωή δεν αξίζει περισσότερο απ' τη ζωή μιας μυγας. Στην πράξη όμως, σέβομαι κάθε μορφή ζωής, ακόμα και

την μύγα, ζωο το ίδιο αινιγματικό και αξιοθαύμαστο, όσο και μια νεράιδα.

Μόνος και γέρος, δεν μπορώ να φανταστώ παρά μονάχα την καταστροφή και το χάος. Και τα δύο μου φαίνονται αναπόφευκτα. Ξέρω καλά πως για τους γέρους ο ήλιος ήταν περισσότερο ζεστός το μακρινό καιρό της νιότης τους. Ξέρω ακόμα πως συνηθίζεται ν' ανακοινώνουν το τέλος κάθε χιλιετηρίδας. Μου φαίνεται ωστόσο πως ολόκληρος ο αιώνας οδηγεί στη δυστυχία. Το κακό νίκησε το γηραιό υπέρτατο αγώνα. Οι δυνάμεις καταστροφής και εξάρθρωσης υπερίσχυσαν. Το ανθρώπινο πνεύμα δεν έκανε καμιά πρόοδο προς τη διαύγεια. Τουναντίον μειώθηκε. Αδυναμία, τρόμος και νοσηρότητα μας περιτριγυρίζουν. Από πού θα ξεπηδήσουν οι θησαυροί της καλοσύνης και της εξυπνάδας που θα μπορούσαν να μας σώσουν κάποτε; Ακόμα και η τύχη μου φαίνεται ανήμπορη.

Γεννήθηκα στην αυγή τούτου του αιώνα που καμιά φορά μου φαίνεται πως κράτησε μια στιγμή. Όσο τα χρόνια περνάνε, φαίνεται πως διαβαίνουν πιο γρήγορα. Όταν μιλάω για γεγονότα των νεανικών μου χρόνων, ακόμα μου φαίνονται κοντινά, είμαι υποχρεωμένος να λέω, «αυτό έγινε εδώ και πενήντα ή εξήντα χρόνια». Άλλοτε η ζωή μου φαινόταν μεγάλη. Το παιδί, ο έφηβος που έκανε αυτό ή τ' άλλο, μου φαίνονται σαν να μην είναι ο εαυτός μου.

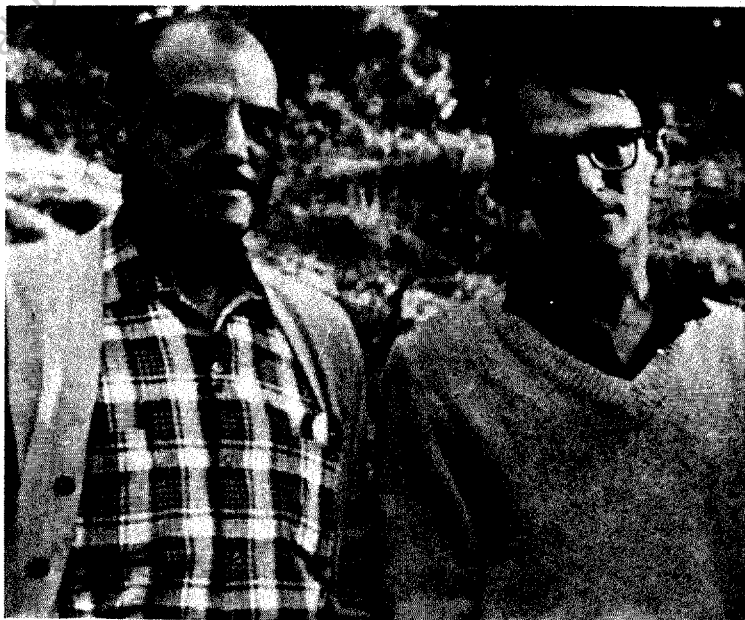
Το 1975, όταν θρέθηκα με τον Σίλμπερμαν στη Ν. Υόρκη, τον πήγα σ' ένα ιταλικό εστιατόριο, όπου σύχναζα πριν τριανταπέντε χρόνια. Το αφεντικό είχε πεθάνει, μα η γυναίκα του με αναγνώρισε αμέσως, με χαϊρέτησε και μας έβαλε να καθήσουμε. Είχα την εντύπωση πως εκεί έτρωγα λίγες μέρες πριν. Ο χρόνος δεν είναι πάντα ο ίδιος. Αφού όμως η γη άλλαξε από τότε που γεννήθηκα, γιατί να επιμένω στο χρόνο;

Μέχρι τα εβδομήντα πέντε μου χρόνια δεν μίσησα τα γηρατειά. Στην τρίτη ηλικία εύρισκα μια κάποια ευχαρίστηση, ένα νέο είδος ηρεμίας και εκτιμώσια την απουσία του σεξουαλικού πόθου κι όλων των άλλων απολαύσεων σαν μια απελευθέρωση. Τίποτα δεν έχω ανάγκη, ούτε ένα σπíti στην ακροθαλασσιά, ούτε μια Ρολς-Ρόις, προπάντων αντικείμενα τέχνης. Λέω στον εαυτό μου «Κάτω ο τρελός έρωτας! Ζήτω η φιλία» κι αρνιέμαι τις κραυγές της νιότης μου. Μέχρι τα εβδομήντα πέντε μου, όταν έβλεπα έναν ηλικιωμένο κι αζύναμο στο δρόμο ή στο χωλ του ξενοδοχείου, έλεγα στο φίλο που βρισκόταν πλάι μου: «Είδες τον Μπουνιουέλ; Απίστευτο! Πέρυσι ήταν ακόμα τόσο ακμαίος! Τι κατρακύλα!». Μ' άρεσε να το παίζω πρώιμος. Διάβαζα και ξαναδιάβαζα «Τα γηρατειά» της Σιμόν ντε Μπωβουάρ, βιβλίο που μου φαίνεται

30 αξιοθαύμαστο. Δεν έβγαινα με μαγιώ στις πισί-



Βοηθός σκηνοθέτη στην ταινία του Jean Epstein *Η πτώση του Οίκου Ysher*.



νες από ντροπή για την ηλικία μου, ταξίδευα όλο και λιγότερο, η ζωή μου όμως ήταν δραστήρια και ισορροπημένη. Έκανα την τελευταία μου ταινία στα εβδομήντα επτά μου.

Ύστερα, τα τελευταία πέντε χρόνια, άρχισα να γερνάω πραγματικά. Διάφορες ενοχλήσεις, τίποτα το σοβαρό βέβαια. Άρχισα να γκρινιάζω για τα πόδια μου που άλλοτε ήταν τόσο δυνατά, αργότερα για τα μάτια μου, ακόμα και για το κεφάλι μου (ξεχνούσα συχνά και έχανα το συνειρμό). Το 1979, για ένα πρόβλημα κύστης, έμεινα στο νοσοκομείο τρεις μέρες με ορρό. Το νοσοκομείο μου προκαλεί φρίκη. Την τρίτη μέρα, πέταξα το σωληνάκι και γύρισα σπίτι μου. Το 1980 μου έκαναν εγχείρηση προστάτη. Το 1981 πάλι αυτή η κύστη. Λίγο-πολύ απειλούμαι από παντού. Και έχω συνειδηση του τέλους μου.

Εύκολα μου κάνω διάγνωση. Τα γηρατειά είναι η κυριότερη αρρώστια μου. Πουθενά δεν αισθάνομαι καλά, μόνο στο σπίτι μου, πιστός στην καθημερινή μου ρουτίνα. Ξυπνάω, πίνω έναν καφέ, κάνω μισή ώρα γυμναστική, πλένομαι, πίνω ακόμα έναν καφέ τρώγοντας κάτι. Είναι εννιάμιση ή δέκα το πρωί. Θα κάνω έναν περίπατο μικρό στα γύρω σπίτια κι ύστερα πλήττω μέχρι το μεσημέρι. Η όρασή μου έχει αδυνατίσει. Διαβάζω με φακό και με ειδικό φωτισμό, πράγμα που με κουράζει γρήγορα. Δεν ακούω κι αυτό μ' εμποδίζει από καιρό ν' απολαμβάνω τη μουσική. Έτσι περιμένω, σκέφτομαι, θυμάμαι και κοιτάω κάθε τόσο το ρολόι μου με τρελή ανυπομονησία.

Το μεσημέρι είναι η ιερή ώρα του απεριτίφ που πίνω αργά στο γραφείο μου. Μετά το γεύμα λαγοκοιμάμαι λίγο σε μια πολυθρόνα μέχρι τις τρεις. Τρεις με πέντε είναι η ώρα που με ενοχλεί περισσότερο. Διαβάζω λίγες γραμμές, απαντάω σε κάποιο γράμμα, αγγίζω τ' αντικείμενα. Μετά τις πέντε, οι ματιές στο ρολόι μου πολλαπλασιάζονται: πόση ώρα απομένει μέχρι το δεύτερο απεριτίφ που πίνω πάντοτε στις έξη; Συμβαίνει να κλέβω ένα τέταρτο της ώρας. Συμβαίνει ακόμα να δέχομαι φίλους και να μιλάμε μετά τις πέντε. Στις επτά τρώμε για θράδου με την γυναίκα μου και κοιμάμαι πολύ νωρίς.

Έχω τέσσερα χρόνια να πάω σινεμά γιατί δεν βλέπω καλά, δεν ακούω καλά, φρίττω με την κίνηση στο δρόμο και με το πλήθος. Ποτέ δε βλέπω τηλεόραση. Καμιά φορά περνάει ολάκερη εβδομάδα χωρίς να μ' επισκεφτεί κανείς. Νιώθω εγκαταλειμένος. Ύστερα, έρχεται κάποιος που δεν περιμένα, κάποιος που είχα καιρό να τον δω. Την επομένη έρχονται να με δουν τέσσερις-πέντε φίλοι, περνάμε καμιά ώρα μαζί. Ανάμεσά τους ο Alconiza που άλλοτε δούλεψε σαν σεναριογράφος μαζί μου. Μετά ο Juan Ibañez, ο καλύτερός μας σκηνοθέτης θεάτρου, που όλη την ώρα πίνει κονιάκ. Και ακόμα ο

πατερ-Χουλιάν, μοντέρνος Δομινικανός, εξαιρετος ζωγράφος και γλύπτης, που έγραψε δύο μοναδικά φιλμ. Είχαμε κάνει αρκετές συζητήσεις γύρω από την πίστη και την ύπαρξη του Θεού.

Έχοντας απέναντί του έναν άθεο σαν κι εμένα, χωρίς αδύνατα σημεία, μου είπε μια μέρα: — Προτού σας γνωρίσω, ένιωθα φορές-φορές την πίστη μου να κλονίζεται. Από τότε που άρχισα να μιλάμε μαζί, βρίσκεται σε σίγουρο μέρος.

Το ίδιο μπορώ να πω κι εγώ για τον αθεϊσμό μου. Φαντάσου να μ' έβλεπαν ο Πρεβέρ και ο Περέ παρέα μ' έναν Δομινικανό!

Μέσα σ' αυτή τη μηχανική υπόσταση με υπολογισμένο και το κάθε λεπτό, η συγγραφή αυτού του βιβλίου, με την βοήθεια του Καριέρ, αποτελεί μίαν εφήμερη επανάσταση. Δεν παραπονιέμαι. Κάτι τέτοιο σε αποτρέπει από το να κλείσεις την πόρτα εντελώς.

Εδώ και καιρό γράφω σ' ένα σημειωματάριο τα ονόματα των φίλων που χάθηκαν. Το ονομάζω «Το βιβλίο των Νεκρών». Συχνά το ξεφυλλίζω. Περιέχει αρκετά ονόματα, το ένα δίπλα στ' άλλο, με αλφαθητική σειρά. Γράφω μόνο τους άντρες και τις γυναίκες με τους οποίους είχα, έστω και για μια φορά, αληθινά ανθρώπινη επαφή και τα μέλη της ομάδας του σουρεαλισμού τάχως μαρκάρι με κόκκινο σταυρό. 1977-1978. Για την ομάδα ήταν η μοιραία χρονιά. Ο Μαν Ρέη, ο Καλντέρ, ο Μαξ Ερνστ και ο Πρεβέρ χάθηκαν μέσα σε λίγους μήνες.

Μερικοί φίλοι μου σιχαινόνται τούτο το βιβλιαράκι, φοβούνται πως κάποια μέρα θα μπουνε χωρίς αμφιβολία στον κατάλογο. Δεν συμμερίζομαι τη γνώμη τους. Τούτη η λίστα, τόσο οικεία, μου επιτρέπει να θυμάμαι αυτό ή εκείνο το πρόσωπο. Χωρίς το μπλοκάκι, το μόνο που θα μοιραζόμασταν θάταν η λησμονιά. Κάποτε λάθεψα. Η αδελφή μου η Κοντσιτα, μούπε πως πέθανε ένας Ισπανός συγγραφέας πολύ πιο νέος από μένα. Έγραφα τ' όνομά του. Αργότερα, καθισμένος σ' ένα καφενείο της Μαδρίτης, τον είδα να μπαίνει και να κατευθύνεται προς το μέρος μου. Πίστεψα για μια στιγμή πως θα έσφιγγα το χέρι ενός φαντάσματος. Η σκέψη του θανάτου μου είναι οικεία εδώ και καιρό. Μετά τους σκελετούς που σεργιάνιζαν τους δρόμους της Καλάντα στη διάρκεια της Μεγάλης Εβδομάδας, ο θάνατος είναι ένα μέρος της ζωής μου. Ποτέ δε θέλησα να τον αγνοήσω, να τον αρνηθώ. Όταν όμως είναι κανείς άσους σαν και μένα, δεν έχει πολλά να πει για το θάνατο. Θάπρεπε να πεθαινούμε μαζί με το μυστήριο. Καμιά φορά σκέφτομαι πως θάθελα να ξέρω. Τι να ξέρω όμως; Κανείς δεν ξέρει ούτε σαν πεθαίνει, ούτε μετά. Αφού όλα χαθούν, το τίποτα. Μας περιμένει μοναχά η σαπίλα και η

γλυκερή μυρωδιά της αιωνιότητας. Ίσως με κάψουν και το αποφύγω.

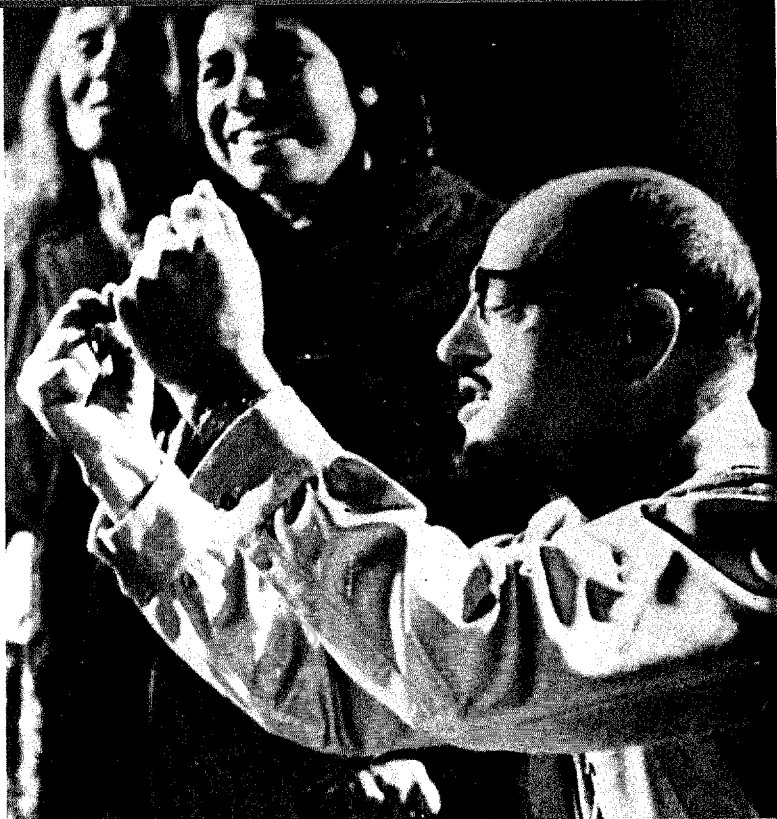
Παρόλα αυτά, θάζω το ερώτημα στον εαυτό μου, τι μορφή θάχει αυτός ο θάνατος. Συμβαίνει να σκέφτομαι τη γνωστή, γέρική μας κόλαση, από απλή αφηρημάδα και μόνο. Ξέρουμε πως οι φλόγες και οι πηρούνες δεν ισχύουν πια: για τους μοντέρνους θεολόγους κόλαση είναι η αποστέρηση του θείου φωτός. Με βλέπω να επιπλέω σ' ένα αιώνιο σκοτάδι, με το σώμα μου, με όλες μου τις ίνες, πράγματα χρήσιμα για την τελική ανάσταση. Ξάφνου ένα άλλο σώμα σκουντουφλάει πάνω μου μέσα στα πεδία της κόλασης. Πρόκειται για έναν νεκρό Σιαμέζο που πέθανε εδώ και δυό χιλιάδες χρόνια πέφτοντας από έναν κοκοφοίνικα. Απομακρύνεται μεσ' την μαυρίλα. Περνάει εκατομμύρια χρόνια, ύστερα νιώθω άλλο ένα σκούντημα στην πλάτη. Μια μαγείρισσα του Ναπολέοντα. Και πάει λέγοντας. Ακόμα λίγο μέσα στα αγχωτικά σκοτάδια της μοντέρνας κόλασης κι ύστερα επιστρέφω στη γη όπου ακόμα βρίσκομαι.

Χωρίς να έχω συγκεκριμένο όραμα για το θάνατο, συμβαίνει καμιά φορά ν' αναρωτιέμαι τι μορφές μπορεί να πάρει. Σκέφτομαι κατά καιρούς πως ένας ξαφνικός θάνατος είναι θαυμάσιος, όπως πέθανε ο φίλος μου ο Μαξ Ωμπ, μια και καλή, παίζοντας χαρτιά. Τις περισσότερες φορές όμως, προτιμώ ένα θάνατο αργό, θάνατο που τον προσμένεις και σου επιτρέπει να χαιρετήσεις για μια τελευταία φορά όλη την ζωή που πέρασες. Εδώ και αρκετά χρόνια κάθε φορά που φεύγω από κάποιο μέρος που το γνωρίζω καλά, έχω ζησει, έχω εργαστεί, κάποιο μέρος που έγινε ένα κομμάτι του εαυτού μου, όπως το Παρίσι, η Μαδρίτη, το Τολέδο, το Έλ Πωλάρ, το Σαν Χοσέ Πουρούα, στέκομαι για λίγο ν' αποχαιρετίσω εκείνο το μέρος. Του απευθύνω το λόγο, λέω για παράδειγμα: «Αντίο Σαν Χοσέ. Εδώ γνώρισα ευτυχισμένες στιγμές. Χωρίς εσένα η ζωή μου θα ήταν διαφορετική. Τώρα φεύγω, δε θα σε ξαναδώ, θα συνεχίσεις και χωρίς εμένα, σε αποχαιρετώ». Λέω σε όλα αντίο. Στα βουνά, στην πηγή, στα δέντρα και στα βατράχια.

Εξυπακούεται πως συμβαίνει να επιστρέψω σ' έναν τόπο που ήδη έχω αποχαιρετίσει. Λίγο με νοιάζει όμως. Φεύγοντας, τον ξαναποχαιρετώ.

Έτσι θάθελα να πεθάνω. Ξέροντας πως τούτη τη φορά δεν θα επιστρέψω. Όταν εδώ και λίγα χρόνια με ρωτάνε γιατί ταξιδεύω όλο και πιο αραιά, γιατί σπάνια πηγαίνω στην Ευρώπη, αποκρίνομαι: «Φοβάμαι μην πεθάνω». Μου απαντάνε πως δεν με θεωρούν πιο τυχερό αν πεθάνω εκεί παρά εδώ και τους λέω: «Δεν φοβάμαι γενικά το θάνατο. Δεν με καταλαβαίνετε.

32 Στην πραγματικότητα το ίδιο κάνει πού θα πε-



Από το γύρισμα του Ναζαρέν

Ο Μπουγιουέλ ανάμεσα στους Χίτοκκ, Κισόκκ, Μάλλικαν, Γουάις, Μαμούλιαν και τον Ζακ Κλωντ Καριέρ.





θάνω. Δεν θάθελα όμως να τα τινάξω πάνω σε μια μετακόμιση». Ο πιο σκληρός θάνατος για μένα, είναι όταν πεθαίνεις σε δωμάτιο ξενοδοχείου και γύρω σου υπάρχουν ανοιγμένες βαλίτσες κι ανακατεμένα χαρτιά.

Το ίδιο σκληρός, ίσως και χειρότερος, μου φαίνεται ο θάνατος που αναβάλλεται με την ιατρική τεχνική, αυτός που δεν τελειώνει. Στ' όνομα του όρκου του Ιπποκράτη, που υποσκελίζει το σέβας για την ανθρώπινη ζωή, οι γιατροί δημιούργησαν την πιο φινετσάτη μορφή μοντέρνου μαρτυρίου: την επιβίωση. Αυτό μου φαίνεται εγκληματικό. Έφτασα σε σημείο να λυπάμαι τον Φράνκο που για μήνες τον κρατούσαν στη ζωή με τεχνητά μέσα και το τίμημα ήταν πόνοι αβάσταχτοι. Προς τι λοιπόν; Αν οι γιατροί μάς βοηθάνε καμιά φορά, είναι γιατί τον περισσότερο καιρό κάνουν τους money-makers, υποδουλωμένοι στην επιστήμη και τη φρίκη της τεχνολογίας. Να μας αφήσουν να πεθάνουμε σαν έρθει αυτή η ώρα και μάλιστα να βάζουν ένα χεράκι να φεύγουμε πιο γρήγορα. Σε λιγάκι, είμαι πεπεισμένος, το πιστεύω, ο νόμος θα επιτρέψει την ευθανασία, κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις. Ο σεβασμός της ανθρώπινης ζωής δεν έχει πια νόημα όταν καταντάει ατέλειωτο μαρτύριο γι' αυτόν που φεύγει και για κείνους που μένουν.

Κι ενώ η τελευταία μου πνοή πλησιάζει, σκέφτομαι πολύ συχνά μια τελευταία φάρσα. Θα μαζέψω γύρω μου όσους από τους φίλους μου είναι άθεοι σαν κι εμένα. Περίλυποι παίρνουν τις θέσεις τους γύρω απ' το κρεβάτι μου. Τότε έρχεται ένας παπάς που εγώ έχω καλέσει. Τι σκάνδαλο για τους φίλους μου! Εξομολογούμαι, ζητάω άφεση αμαρτιών και δέχομαι το τελευταίο χρίσμα. Λίγο μετά γυρνάω πλευρό και πεθαίνω.

Πώς βρίσκει κανείς τη δύναμη να χαριτολογεί τέτοιες στιγμές;

Για ένα πράγμα λυπάμαι: να μην μπορώ να ξέρω τι πρόκειται να συμβεί. Να εγκαταλείψω τον κόσμο σε πλήρη κινητικότητα, σαν ν' αφήνεις στη μέση ένα σήριαλ. Νομίζω πως αυτή η περιέργεια για το «μετά το θάνατο» δεν υπήρχε άλλοτε, υπήρχε αλλά σε μικρότερο βαθμό, σ' έναν κόσμο που διόλου δεν άλλαζε.

Και μια ομολογία: παρότι μισώ την πληροφορηση, θάθελα να μπορώ να θγαίνω απ' τον ταφό μου κάθε δέκα χρόνια, να πηγαίνω μέχρι το κωσκι που πουλάει εφημερίδες και ν' αγοράζω μερικά φύλλα. Δεν θάθελα τίποτα άλλο. Με τις εφημερίδες κάτω απ' τη μασχάλη, ωχρός, ψαύοντας τους τοίχους, θα επέστρεφα στο νεκροταφείο και θα διάβαζα τις παγκόσμιες καταστροφές πριν ξανακοιμηθώ ικανοποιημένος, στο σιγούρο καταφύγιο της ταφοειτρίας.



© 1969
Lakis

ΑΥΛΑΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ

ΝΙΚΟΣ ΣΑΒΒΑΤΗΣ

1. Ποπ κουλτούρα

Κάθε αναφορά στις ταινίες του Σπήλμπεργκ, μοιάζει με ισολογισμό τράπεζας. Η — όταν προέρχεται από δημοσιογράφους που θέλουν να είναι *in* — με διθύραμβο στην επικράτηση της τεχνολογίας. Κι οι δυο πιθανότητες είναι ολέθριες δημόσιες σχέσεις στα καλλιτεχνικά κυκλώματα. Κι έτσι αυτές οι ταινίες που έγιναν «για όλους», διχαζουν περισσότερο από οποιαδήποτε άλλες. Η καινούργια θρησκευτικότητα που ανακαλύπτουν τα μαγεμένα ακροατήρια βλέποντας (και ξαναβλέποντας) τον *Εξωγήνιο* μπορεί να δείχνει υπερβολική κι ο αντίκτυπος της ταινίας μπορεί να προκαλεί τη σύγχρονη κοινωνιολογία να δώσει απαντήσεις. Αλλά η ομοφωνία δεν μπορεί να είναι απόλυτη. Στη διάρκεια κάθε προβολής οι «προβληματι-

σμένοι» αντιστέκονται στη μυσταγωγία με πείσμα. Για να πάρουν τις αποστάσεις τους από την εικόνα κρύβονται πίσω από γυαλιά με το σήμα του δολαρίου. Κι όταν ο εξωγήνιος κι ο Έλιοτ πετούν με τα ποδήλατα — μικροσκοπικές μαύρες φιγούρες μπροστά από ένα τεράστιο γαλαζωπό φεγγάρι — ακούν την κασέτα του «προσδευτισμού» να τους ψιθυρίζει στ' αφτί: «Δεν είναι τίποτα, δεν είναι σινεμά, είναι μόνο ειδικά εφέ».

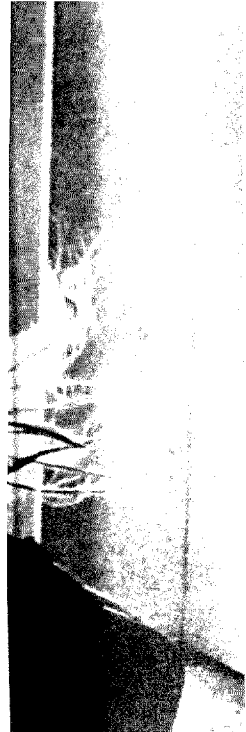
Με τέτοια δημοσιότητα, μια συζήτηση για τον Σπήλμπεργκ, σαν σκηνοθέτη (δεν λέω καν καλλιτέχνη) κι όχι σαν επιχειρηματία με την καλύτερη - όσφρηση - στην - ιστορία - του - νέου - Χόλυγουντ, μοιάζει τελείως παράλογη. Ο ίδιος χειροτερεύει τα πράγματα με τις δηλώσεις του.

ένας σκηνοθέτης που σέβεται τον Ντέιβιντ Λην και τον Μάικλ Κέρτιζ, αναπόφευκτα προσβάλλει τα γούστα του μέσου καλοπροαίρετου κριτικού κάνοντάς τον να ουρλιάζει από ντροπή: δεν μπορεί, ο άνθρωπος αυτός κάνει ταινίες τόσο ρηχές όσο κι αυτές οι ρουτινιέρικες υποσημειώσεις στην ιστορία της τέχνης! Όμως ο Σπήλμπεργκ δεν κάνει ρηχές αλλά λειτουργικές ταινίες κι είναι απόλυτα ειλικρινής όταν παρουσιάζεται σαν παιδί των προαστείων και της ηλεκτρονικής εικόνας. Και με τις ταινίες του, ο μικρασστός που ανακάλυψε στη σκονισμένη κληρονομιά του Ντίσνεϋ τη μυστική φόρμουλα και μεταμορφώθηκε σε μάγο των media, πληρώνει το χρέος του σ' ένα άλλο τρομερό δίδυμο θεοκάλων, που μόνο αυτός μπόρεσε να συνδυάσει. Κάπτρα - Κασσαβέτης: ή πώς διάφορα θέματα κινηματογραφούνται με την αντικειμενικότητα του ντοκυμανταίρ κι οι ταινίες δικαιώνονται σαν λαϊκίστικα μανιφέστα της συγκίνησης σε μια ηλεκτρονική εποχή χωρίς ψυχή.

Οι φανατικοί θαυμαστές του Σπήλμπεργκ αδιαφορούν γι' αυτές τις λεπτές αποχρώσεις. Το γεγονός ότι οι ταινίες του υπάρχουν είναι αρκετό για να κινητοποιηθούν και να τις καταναλώσουν. Η υστερία της παγκόσμιας *E.T. mania*, όπως η Μπιτλομανία στις αρχές της δεκαετίας του εξήντα, δείχνει μια κορύφωση κι ένα ξεπέρασμα: τότε ήταν η μουσική, τώρα είναι το σινεμά που εκπληρώνει την επαγγελία του *pop πολιτιστικού μέσου*, που πάντα υποτίθεται ότι ήταν. Τι να κάνουν οι αντιδράσεις των πιο υποψιασμένων μπροστά σ' αυτό τον οδοστρωτήρα; Στο τέλος δείχνουν κι αυτές προγραμματισμένες: το να πιστεύεις ότι το σινεμά είναι Τέχνη διαφέρει από το να απαιτείς Τέχνη από το μέσο, που σημαίνει ότι θέλεις να ζεις στο παρελθόν. Μέσα στη σύγχυση — τι είναι ακόμη σινεμά και τι κάτι άλλο; — στο νέο ξεκίνημα του αμερικάνικου κινηματογράφου από το έτος μηδέν της ηλεκτρονικής του επανάστασης, το πιο εύκολο είναι να καταδικάσεις τις μικρές ιδέες χωρίς διάρκεια και τις παραπολιτιστικές μορφές χωρίς περιεχόμενο που γεμίζουν τις ταινίες επιστημονικής φαντασίας με ειδικά εφφέ. Ηδονικές, κακόγουστες ή τρομακτικές, οι εικόνες που κυκλοφορούν με υπερηχητική ταχύτητα από το μέσο Αμερικάνο διευθυντή στούντιο στο μέσο θεατή μπορεί να είναι μόνο το ύστατο μήνυμα της παρακμής. Πριν το βίντεο απορροφήσει το θεατή ξαναπρογραμματίζοντας τις συνθήειές του, ο κινηματογράφος έπρεπε να επινοήσει κάτι, έστω μια παγίδα, που θα του έδινε πίστωση χρόνου. Κι εδώ παίζεται το παιχνίδι, όχι μόνο στους ανταγωνισμούς των υπερκερδών (και των υπερπροϋπολογισμών), που καθόρισαν όλο το σινεμά από τη *Γέννηση ενός*

36 Έθνος και μετά. Κάτω απ' αυτή την προοπτική





όσοι με αποτροπιασμό βρίσκουν ότι τίποτα «βαθυστόχαστο» ή «καλλιτεχνικό» δεν κρύβουν οι υπνωτικές επαναλήψεις της φράσης *E.T. phone home*, ή είναι εκτός θέματος ή ίσως αγνοούν ότι ένα στοιχειώδες και σχεδόν ακατάληπτο σλόγκαν σαν το *She Loves You, Yeah Yeah!* άλαξε την ιστορία της μουσικής.

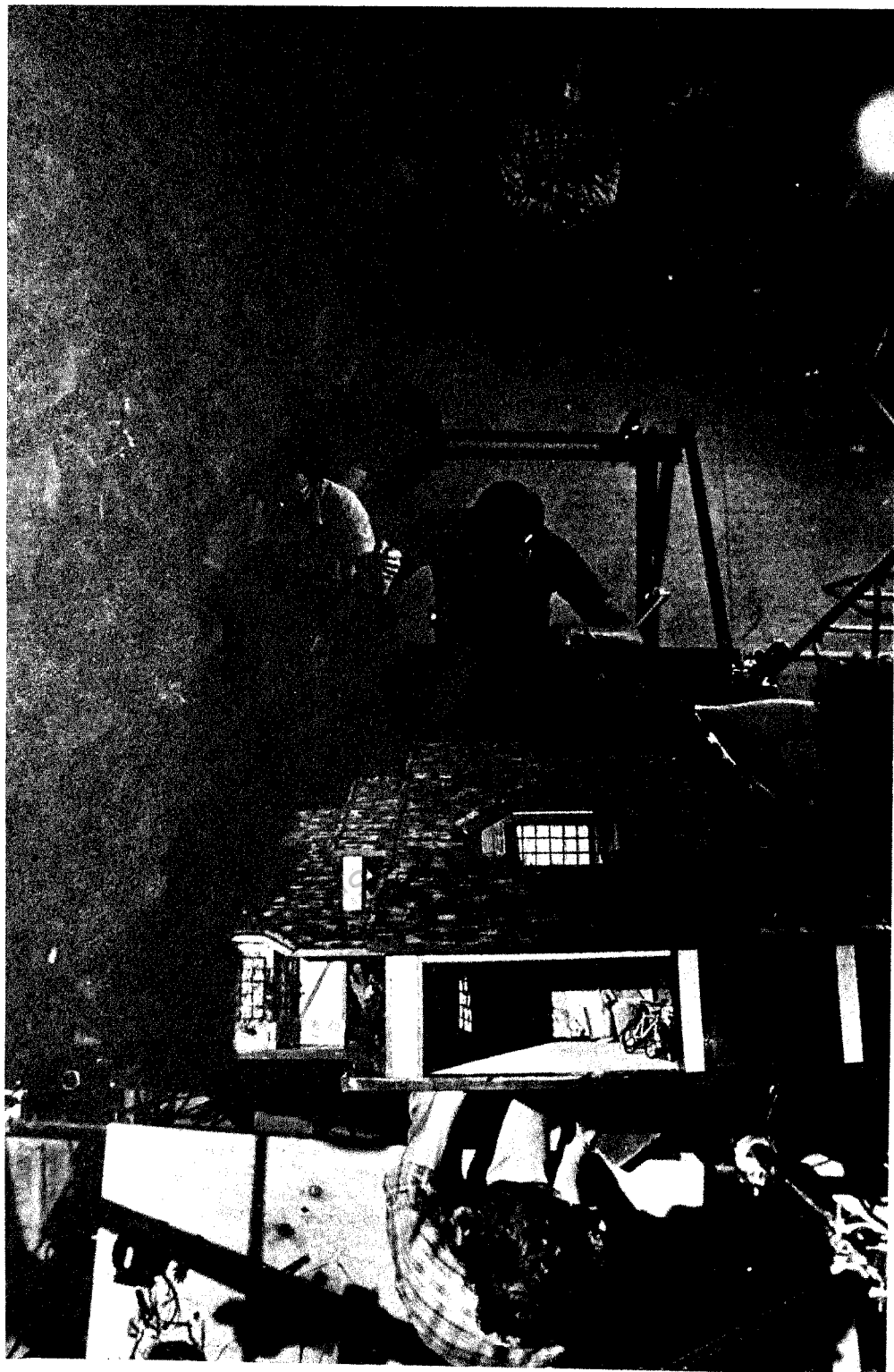
2. Τα παιδιά παίζει

Πολλοί θα προτιμούσαν να ξεχάσουν ένα από τα μυστικά της επιτυχίας του Σπήλμπεργκ, ότι δηλαδή, οι ταινίες του ηχούν ολο και πιο όμορφα. Με τη σοφία ενός από τα πιο γοητευτικά μνημεία στην ηχητική ομορφιά της pop δεκαετίας πίσω τους — δεν είναι καθόλου παράξενο. «Χρησιμοποιήσαμε πολλά καινούργια μηχανήματα αλλά κι απλές τεχνικές ηχογραφήσεις που πρωτοπόροι τους ήταν οι Μπητλς στο *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*», λέει ο Steven Flick υπεύθυνος του ήχου στο *Πνεύμα του Κακού*, περιγράφοντας πώς ο βοηθός του κατάφερε το ανατριχιαστικά αιθέριο εφέ της φωνής του χαμένου κοριτσιού μέσα από την τηλεόραση. «Κάναμε τη φωνή απαλή και μυστηριώδη με την τεχνική που λέγεται *pre-reverbing*. Η μαγνητοταινία παίζεται ανάποδα με ελαφρά αλλοιωμένο το ύψος της φωνής και προσθέτουμε μια καθυστέρηση μιξάροντας και το φήντμπακ. Όταν η εγγραφή παίζεται κανονικά η φωνή "κυματίζει!" μαλακά κι ο διάλογος είναι ακόμα κατανοητός».

Ηχητικά εφέ σ' έναν τρόπο παραγωγής που τρελλάθηκε από τις υπερβολές και μπορεί να πραγματοποιήσει με τη σπατάλη των μέσων την πιο τέλεια εξίσωση του φυσικού και του τεχνητού. Χρειάζονται πραγματικά 120 κανάλια ήχου για κάθε μπομπίνα φιλμ, Σίγουρα όχι. Αλλά όταν ηχολήπτες πραγματικά εξοικειωμένοι με τα μηχανήματα πρέπει να κάνουν *ρεαλιστική* μια εικόνα ενός κακού δέντρου που αρπάζει έναν πισιρίκο από το κρεβάτι του ή ενός ...ντουλαπιού - οισοφάγου που ρουφάει ένα κοριτσάκι στο υπερπέραν, τότε ο,τιδήποτε είναι πιθανό. Ήχοι από χορωδίες που ψιθυρίζουν, φορτηγά που περνούν από τούνελ, φωνές λιονταριών κι ουρλιαχτά ελεφάντων, σειρήνες της ομίχλης, φυσικοί και συνθετικοί άνεμοι, μπαλόνια γεμάτα ζελέ που σκάνε στο τσιμέντο — όλα αυτά και πολλά ακόμη γίνονται παιχνίδια στα χέρια των τεχνικών για να βγει ο σωστός ήχος. Η μεταγκονταρική πρωτοπορεία, όσο κι αν προσπάθησε να «απελευθερώσει» την ηχητική μπάντα και να την κάνει σχόλιο στη φτώχεια της εικόνας, κατάφερε μόνο να την κάνει ένα μεγάλο ηχητικό εφέ νατουραλιστικής αναμεταδόσης των συνθηκών του γυρισματος. Οποιοσδήποτε μιλάει για υλικότητα του ήχου, όταν ο Στράουμπερ αποφασίζει στον *Όθωνα*, να πνίξει ένα δύσκολο

(και για τους ηθοποιούς και για τους θεατές) διάλογο στον ήχο ενός συντριβανιού, θάπρεπε να δει την άλλη όψη της ίδιας λογικής στο *Πνεύμα του Κακού*. Και ν' ακούσει πώς η μεταφορά του Σπιτιού - Σώματος, κοιταγμένη με την αθωότητα και τον τρόμο της ματιάς των παιδιών, γίνεται αισθητή κυριολεξία καθώς σχολιάζεται από τον ήχο. «Φόρεσα μαγιώ, έβαλα στην πλάτη μου αφρό ξυρίσματος με ζελατίνα και ηχογράφησα τον ήχο που θγάζει η πλάτη σου όταν ξεκολλάει από τα πλακάκια του μπάνιου. Ήταν ένα δυνατό «παπ» σαν γιγάντια υγρή πορδή. Το σπίτι είναι γεμάτο από ήχους που φέρνουν στο μυαλό λειτουργίες του σώματος» (πάλι ο Steven Flick για τους ήχους του τρομερού «ντουλαπιού»).

Με τόσο απλές ιδέες (αλλά ιδέες) οι ενθουσιασμένοι θιοτέχνες της ηχοληψίας, από τα *Σαγόνια του Καρχαρία* και μετά, βάθηκαν να ξεκαθαρίσουν τα (στοματικά ή πρωκτικά) φαντάσματα της μέσης Αμερικής χωρίς — προς Θεού! — να θέλουν να στείλουν τους θεατές να ξεσκονίσουν τα εγχειρίδια της ψυχανάλυσης. Είναι υπερβολή που για να μας τρομάξουν με το ουρλιαχτό του κτήνους έκοψαν, έρραψαν κι ανακάτεψαν τις αληθινές κραυγές δέκα άγριων θηρίων μαζί; Σε μια χώρα σαν τη δική μας, που οι άνθρωποι έχουν τόσο κακή σχέση με τα μηχανήματα, το χειρότερο που δε θάπρεπε να κάνουμε, είναι να μυθοποιούμε τα εργαστήρια των ειδικών εφέ σαν επικίνδυνες για την τέχνη του κινηματογράφου ιδεολογικές δομές. Αυτές οι ομάδες οραματιστών τεχνικών που ζουν ομαδικά και δουλεύουν πυρετικά μέσα στον κλειστό κόσμο, π.χ. της ILM του Λούκας, που ανταγωνίζονται η μια την άλλη και φρουρούν τα μυστικά της αληθμείας τους, είναι απλά αφελείς (με την καλή έννοια). Τα καλύτερα εφέ στο *Πνεύμα του Κακού* είναι αυτά που δίνουν στο σκηνοθέτη Τομπ Χούπερ τη δυνατότητα όχι για υπερβολές της «φαντασίας» αλλά για λεπτότητες της ψυχολογίας. Όταν το σπίτι των Φρήλινγκερ απειλείται από μια άγρια ηλεκτρική θύελλα κι ο πατέρας προσπαθεί να ηρεμήσει το γιο μ' ένα παιχνίδι — τον θάζει να μετράει από τη στιγμή που αστράφτει μέχρι ν' ακουστεί η βροντή — η σκηνή, όσο καλογραμμένη και καλοπαιγμένη στιγμή θαθείας επικοινωνίας οικογενειακού συναποθημένου κι αν ήταν, δε θα λειτουργούσε. Γιατί είναι όλη στηριγμένη στην απόφαση του Σπήλμπεργκ να μην κάνει το εφέ του αστραποβροντίου όπως στα φτηνά φιλμ τρόμου. Για το ρεαλισμό της ατμόσφαιρας δε συγχρονίζει τη βροντή με την αστραπή κι έτσι ποιος μπορεί να ξεχάσει το τελευταίο πλάσο του παιδιού που μισοκουκουλωμένο μετράει έντρομο πώς η θύελλα αποσπκρνεεται από το σπίτι του με ηειστικό κινηματογραφικο timing.



Η μακέτα του σπιτιού των
Φρήλιγγκ στο Πνεύμα του Κακού.

Μόνο όποιος έχει ξεχάσει ότι κάποτε ήταν παιδί, δηλαδή κάποιος που δε θάπρεπε να πατάει σε σκοτεινή αίθουσα. Και μόνο ένας κουφός δεν μπορεί να καταλάβει τι είναι πιο μαγικό στη σκηνή του «καθαρισμού» του σπιτιού από τα πνεύματα, όπου πολλά ειδικά εφφέ σπαταλήθηκαν για να μη γιουχάρει το κοινό τις ακρότητες που θάβλεπε μαζεμένες. Όσα ντεκόρ με ψευδοροφές κι αν ταρακουνήθηκαν, αναποδογύρισαν ή στριφογύρισαν με τρομερή ταχύτητα, όσοι γιγάντιοι ανεμιστήρες κι αν φύσηξαν και φώτα άναψαν για να μεταμορφώσουν ένα μικροαστικό εσωτερικό σπιτιού σε διάδρομο ανάμεσα στον υπαρκτό και στον άλλον κόσμο, όσα αθέατα σύρματα κι αν ανέβασαν ηθοποιούς και ντουμπλέρ σε σημεία των τοίχων που μόνο μύγες φιλοξενούν σ' αυτό τον πλανήτη, χωρίς την ατμόσφαιρα που υποβάλλει — από τον ψίθυρο ως την κραυγή — η φωνή της μικροσκοπικής μέντιουμ Ταντζίνα (Ζ. Ρούμπινσαιίν) η σκηνή δε θα απογειωνόταν ούτε εκατοστό έξω από αυτό τον κόσμο και — το πιο σημαντικό — δε θα έμενε σταθερά εκεί.

3. Καρτούν όπερα

Κάποτε, αν τα πράγματα για τον κινηματογράφο χειροτερεύουν μ' αυτό το ρυθμό, κάποια μειοψηφία φωτισμένων κριτικών θ' ανασύρει από τη λήθη τις ταινίες του Σπήλμπεργκ μόνο και μόνο για τον οίκτο, την τρυφερότητα και το χιούμορ που δείχνουν σε πλάσματα με αποπλιστική αθωότητα παρά την παράξενη εμφάνισή τους και τις υπεράνθρωπες δυνατότητες κόντρα στο μικροσκοπικό ανάστημά τους. Η φόρμουλα μπορεί να τσακίζει στα ταμεία, αλλά αυτό το βασίλειο των κοντών ανθρώπων περισσότερο από αναφορά στα καρτούν είναι η τελική φάση της εξοικείωσης της αμερικάνικης μεγαλομανίας με το μικρό άλλο. «Έχουν μικρά πόδια μωρού και στέκονται τόσο χαμηλά που πρέπει να τους σηκώσεις για να τους πεις ένα γειά»* έτσι ειρωνευόταν ο Ράντυ Νιούμαν τη σκληρότητα των Αμερικάνων προς οποιοδήποτε πιο κοντό από 1.80. Κι είναι σαν να τραγουδούσε για τα πιο κοντά από 1 μέτρο πλάσματα που κυκλοφορούν στις ταινίες του Σπήλμπεργκ, όπως σ' όλα τα παραμύθια άλλωστε. Με την αμφίβολη χάρη του Ντόναλντ Ντακ στο περπατήμά τους, τι πειράζει αν δεν ψηλώσουν ούτε πόντο παραπάνω; Αυτό που γοητεύει είναι η διαφορά τους απ' όλο τον άλλο κόσμο, όχι το σώμα κι οι μορφές τους (τόσο σκαμμένες από ρυτίδες όσο ένας φωτιστής και φωτογράφος θα επιθυμούσαν για το Μεγάλο Γκρο). Κι αυτό που τελικά εξαφανίζει την ασκήμια τους είναι η φωνή τους — το στοιχείο τους

που έχει τη λιγότερη σχέση με τα καρτούν στην «κατασκευή» τους. Η φωνή της Ταντζίνα δεν έχει τίποτα να ζηλέψει — εκτός από τη φωνή του εξωγήινου, αυτού του πιο ακριβοπληρωμένου συνθετικού ηθοποιού στην ιστορία του κινηματογράφου. Ενάμισι εκατομμύριο δολάρια (φτηνόταρα δηλαδή από το Μάρλον Μπράντο) κόστισε στο Σπήλμπεργκ η κατασκευή του «Νούμερο ένα» παιχνιδιού της τεχνολογικής συνδυασμός γλυπτικής μ' ένα περίπλοκο μηχανικό, ηλεκτρονικό και υδραυλικό σύστημα. Και αφού οι δυνατότητες του μοντέλου ήταν πολύ περιορισμένες (50 κινήσεις στο κεφάλι, 20 στο σώμα) χρειάστηκαν κι ηθοποιοί. Ένας ανθρωπάκος 34 ετών και 74 εκατοστών δάνεισε στον Ε.Τ. λίγο παραπάνω ψυχή, ρυθμό και χιούμορ όταν ο εξωγήινος περπατάει έξω ή μέσα στο σπίτι. Και μια φωνή γυναικάς 82 ετών περασμένη από ηλεκτρονική επεξεργασία κάνει το — πιο περιορισμένο κι από του Ταρζάν — λεξιλόγιο του εξωγήινου κάτι σαν την πρώτη ποιητική απαγγελία ενός ευαίσθητου computer. Μια φωνή οικεία κι αλλόκοτη ταυτόχρονα που εναρμονίζεται τέλεια με τις φωνές των πιτσιρικάδων και με τον πανταχού παρόντα λυρισμό του Τζων Γουίλιαμς, υπεύθυνου για ένα από τα ωραιότερα soundtrack που ευτύχησε ποτέ να έχει το νέο Χόλλυγουντ. Ακούστε πόσο αθέατα εξερευνάει τους ήχους της παιδικής ηλικίας — όλο μαλακές, μυστηριώδεις υφές — στη σκηνή που ο εξωγήινος δείχνει στον Έλιοτ την ουράνια γεωγραφία του αστρικού του συστήματος. Ή πώς στην τελευταία μομπίνα μεγεθύνει το σπαραξικάρδιο αποχωρισμό δύο βιολογικά διαφορετικών αλλά πνευματικά συντονισμένων πλασμάτων σε τέτοιες διαστάσεις που είναι πια αδύνατο να ξεχωρίσει κανείς τι ενορχηστρώθηκε πάνω σε τι: ο οπτικός ρυθμός πάνω στη μουσική ή το αντίθετο;

Νάμαστε λοιπόν στο πιο θλιβερό σημείο της ιστορίας μας που θα γίνει ακόμα πιο θλιβερό για όσους νομίζουν ότι ο Σπήλμπεργκ πουλάει στο κοινό του πολυτελή καρτούν και θησαυρίζει. Κινηματογραφικά καρτούν σημαίνει κατάχρηση του storyboard και μόνο ο Χίτσκοκ κατάφερε να κάνει καλές ταινίες πάνω σε storyboard όπου τα κάδρα δεν ήταν σχεδιασμένες επιφάνειες χωρίς καμιά δική τους ζωή. Όσο άφογα καθραρισμένες κι αν είναι οι ταινίες του Σπήλμπεργκ ποτέ δε θα δούμε εφφέ σαν τη φιγούρα του κάουμποϋ ακριβώς ανάμεσα στα κερата ενός ελαφίου που γυρίζει ξαφνιασμένο το κεφάλι του στην πρώτη μομπίνα του *Shane* (Ο άνθρωπος των ξεχασμένων κοιλάδων — ΕΡΤ Κυριακή 24/4ου) Αντίθετα από τον Εζωφίτ Σιθβένς, ο Σπήλμπεργκ δε χάνει την ικανότητά του να δίνει στις ταινίες του οπτική μορφή



Άπλωσε το χέρι κι άγγιξε κάποιον: ο μικρός Χένρυ Τόμας στον Εξωγήινο.

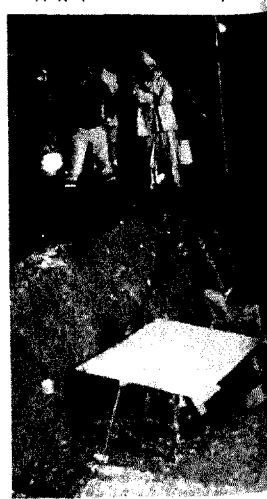
αντίστοιχη με μια παιδική ματιά στον κόσμο. Κι αυτό σ' όσους μισούν τα παιδιά μπορεί να φαίνεται φριχτή κοινοτυπία, αλλά για όσους τ' αγαπούν είναι η ανακάλυψη μιας διεισδυτικής παρατηρητικότητας. Με τη λειτουργική ροή αυτής της σκηνοθεσίας η πιο καθημερινή αρχιτεκτονική θγάζει άπειρες κωμικές στιγμές απ' τα εξωτερικά και τα εσωτερικά των σπιτιών — μια αστεία συνωμοσία της γειτονιάς (της λογικής) γύρω από τις τρέλες της δράσης. Επιτέλους νά ένας κόσμος τόσο μνημειακά τυπαρασμένος όσο το ψεύτικο μεγαλείο των Βουνών στις μπαγκκράουντ - προτζέξιονς στα εξωτερικά των γουέστερν. Κι αν το storyboard θαράινει πολύ, όταν η ματιά των παιδιών που μεγάλωσαν με τα κόμιξ αντικρύζει το θαυμαστό και το εξωπραγματικό, η σύγκρουση των δύο κόσμων που γίνεται μέσα στα παιδιά, χρειάζεται περισσότερο βάθος, περισσότερη μελέτη των χαρακτήρων, περισσότερες αποχρώσεις στην ερμηνεία.

41) «Δεν μπορείς να μπεις σ' οποιοδήποτε κόσμο

στη μέση» λέει σοφά σχεδόν στον Έλιοτ ο μεγαλύτερος αδελφός του, που συχνά τον κατηγορεί ότι δεν επικοινωνεί μ' ό,τι συμβαίνει γύρω του. Κι αλλοίμονο αν ο Σπήλμπεργκ δε σεβόταν αυτή την άποψη όπως άλλοι σέβονται το ευαγγέλιο. Δε θα κατόρθωνε ποτέ να δείξει τη διασταύρωση του γνωστού και του άγνωστου χωρίς να διατρέξει όλο το φάσμα των δύο κόσμων που αντιπαράθετεί στις ταινίες του: του επιφανειακού κόμιξ της διαφυγής με το βαθύ μελόδραμα της αποξένωσης των παιδιών από τις σχέσεις τους με την πραγματικότητα.

Κόμιξ είναι να δείχνεις την πρώτη εικόνα του εξωγήινου να βγαίνει από μια πόρτα διαστημόπλοιου που μοιάζει ανατριχιαστικά με τα ανοιχτά σαρόνια του Καρχαρία. Αλλά δεν είναι η ελαφριά και παιχνιδιάρικη μέθοδος να καθυστερείς να δείξεις τον εξωγήινο μέσα στο δωμάτιο του παιδιού μ' αυτές τις πολύ απλές υπεκφυγές - κινήσεις της μηχανής. Κόμιξ μπορεί να είναι η εξωτερική εμφάνιση του εξωγήινου. Αλλά

Η φριχτή πείνα στο Πνεύμα του



δεν είναι η υπέροχη σκηνή όπου μεθυσμένοι από μπίρα τρώει στη μάπα την πόρτα του ψυγείου, όταν η μαμά της οικογένειας απλά αρνείται να δει ότι μπροστά στα πόδια της έχει ένα ακόμη παιδί που ήρθε από την άλλη άκρη του διαστήματος για να λυτρώσει τον αποξενωμένο μικρό της για από μια διαλυμένη οικογένεια χωρίς επικοινωνία. Σχέδιο (και storyboard) μπορεί να είναι τα ντουλάπια όπου κάποια στιγμή τα παιδικά παιχνίδια αποκτούν εφιαλτικές ικανότητες αλλά το ροζ φως που διαχέεται μέσα από το παράθυρο του ντουλαπιού του Έλιοτ είναι καθαρή σκηνοθεσία. Κι όσο οι χαρακτήρες ωριμάζουν περισσότερο μπορεί να έχουν πιο περιπλοκή σχέση με τον κόσμο της εικόνας, όπως ανέλπιστα το κοριτσάκι της οικογένειας δείχνει πιο ώριμο απ' τ' αδέρφια της όταν ειρωνεύεται («Σωπάτε—καλέ!») τη θλακεία τους («Μόνο τα παιδιά μπορούν να τον δουν»). Ο ίδιος ο εξωγήινος μοιάζει να κοροϊδεύει την κατασκευαστική μανία των μάγων των σπέσιαλ εφέ μοντάροντας την πιο αλλοπρόσαλλη μηχανή από ευτελή αντικείμενα για «να τηλεφωνήσει σπίτι». Κι είναι ένα σχέδιο που βρήκε σχεδόν έτοιμο σ' ένα κόμικ του Μπακ Ρότζερς, ενώ από την τηλεόραση μεταδινόταν ένα διαφημιστικό σλόγκαν της τηλεφωνικής εταιρίας Bell που δεν απέχει και πολύ από το να είναι το πιο σημαντικό μήνυμα της ταινίας: «Άπλωσε το χέρι σου κι άγγιξε κάποιον».

4. Τελευταίες προειδοποιήσεις

Μόνο που στο *Πνεύμα του Κακού*, εφιαλτικό αρνητικό του αγγελικού *Εξωγήινου* τίποτα δε

λειτουργεί και η δεμένη οικογένεια Φρήλινγκ πηγαίνει ταξίδι σε μια από τις πιο αποτρόπαιες κολάσεις που φαντάστηκε ποτέ ο κινηματογράφος. Όχι ότι το σενάριο δε σκιαγράφησε θαυμάσιες νεο-νατουραλιστικές σκηνές που σταδιακά κορυφώνονται σ' ένα μετα-τηλεοπτικό μελόδραμα τρόμου, όταν η μάνα κατεβαίνει στην κόλαση για να πάρει το κορίτσι της απ' τα χέρια των νεκρών κι ο πατέρας τραβάει το σκοινί για να τις ξαναφέρει πίσω. Αλλά η ματιά στην κοινότητα είναι εδώ τόσο γεμάτη μίσος, κακία και τρόμο που το ηλεκτρονικό γεγονός του πολιτισμού (η τηλεόραση) γίνεται ο θρόνος της οικογένειας για πρώτη φορά στον Σπήλμπεργκ. Ο κινηματογραφιστής, που στον κινηματογράφο έπλασε εικόνες για τη διασκόδαση όλης της οικογένειας, έπρεπε κάποτε να αναγνωρίσει ότι η μόνη εικόνα — η τηλεοπτική — που κοιτάζει κι απορροφά όλη την οικογένεια είναι απλά δολοφονική. Η άποψη δίνει στο πολυδάπανο και διχασμένο αυτό β-μονιέ, τις διαστάσεις ενός εθνικού αμερικάνικου φιλμ (αφού η πρώτη εικόνα του είναι η τελευταία του καθημερινού προγράμματος της T.V. με τη σημαία, τον εθνικό ύμνο κι όλα τα υπόλοιπα). Μπροστά στη γαλαζωπή ανταύγεια θανάτου του τηλεοπτικού ματιού, το χρυσό φως των κακών πνευμάτων που στοιχειώνουν το σπίτι των Φρήλινγκ το χτισμένο πάνω σ' ένα νεκροταφείο, μοιάζει σχεδόν καθησυχαστικό. Κι όσο οι νεκροί οργίζονται όλο και πιο πολύ μ' ένα σύστημα, που — κυριολεκτικά — πατάει επί πτωμάτων, τόσο η παρουσία τους γίνεται πιο καταστροφική: ένας πραγματικός τυφώνας που σαρώνει κάθε εικόνα μικροαστικού βολέματος κι εσωτερικό τύπου *habitat*. Το τέλος δεν είναι καθόλου όμορφο στο μάτι...

Όμως και στα δυό αυτά τόσο διαφορετικά φιλμ η ματιά στις μικρές κοινότητες των προαστείων και στην οικογένεια είναι ομοιόμορφη. Με τη γοητεία και τη μαγεία μιας τυπικά μεσαιωνικής μυθοπλασίας (*Ο Εξωγήινος*) και με τον τρόπο της δαιμονολογίας (στο *Πνεύμα του Κακού*), το κυρίαρχο αμερικάνικο σινεμά προσπαθεί ν' αφομοιώσει όχι μόνο το τραύμα της διαλυμένης οικογένειας αλλά και τα δεδομένα του ηλεκτρονικού πολιτισμού, που ανοίγουν την αυλαία της Αποκάλυψης. Ο Μάρσαλ Μακ Λιούαν έγραψε κάποτε, «Κοιτάζουμε το παρόν σαν μέσο από τον καθρέφτη του αυτοκινητού μας. Περιπατούμε στο μέλλον προς τα πίσω. Τα πρόσπεια φαντάζονται ότι ζουν στη χώρα της Μπονάντσα». Θα μπορούσε να μιλάει για τον κόσμο των ταινιών του Σπήλμπεργκ που ήρθε κάποτε να κοιτάξει καταμπλα το μέλλον με η χωρίς τρόπο.

**ΟΥ-ΤΟΠΟΙ
ΚΑΙ ΚΟΙΝΟΙ ΤΟΠΟΙ ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ**

ΚΩΣΤΑΣ ΛΙΒΙΕΡΑΤΟΣ



Οι τελευταίες εικόνες του πολιτισμού μας δεν θα 'ναι, όπως φαντάστηκαν οι κινηματογραφιστές στο παρελθόν, σκηνές φλεγόμενων ιστορικών πόλεων παραδομένων στην ολοκληρωτική καταστροφή και τον πανικό των μαζών. Θα είναι οι αμυδρές όψεις των υπολειμμάτων και των ομοιωμάτων της αστικής ζωής, ακινητοποιημένων στα περιθώρια του χώρου και του χρόνου. Κι ακόμα, θα είναι οι στιλπνές εικόνες των τεχνητών παράδεισων της καθημερινής ζωής, των εσωτερικών χώρων της σύγχρονης προαστιακής κατοικίας. Τα τελευταία πρόσωπα της ζωής μας δε θα 'ναι μορφές ηρώων που ελπίζαμε να γίνουμε ή να δούμε. Θα είναι μάσκες ανθρώπων που δεν είναι πια εκεί, που έχουν χάσει το έδαφος κάτω απ' τα πόδια τους και δεν αισθάνονται με κανέναν και πουθεγά «σα στο σπίτι τους».

Οι νέοι Αμερικανοί κινηματογραφιστές φαίνεται να συγκλίνουν σ' αυτές τις προβλέψεις, γι' αυτό και στις ταινίες «φαντασίας» τους δε συναντάμε πια το ονειρικό θέαμα της ουτοπίας και των υπερανθρώπων της, αλλά την απτή εικονοπλασία του *ου-τόπου* και των επιθανάτιων ανθρωπείων του.

Δρόμοι και τοίχοι της φαντασίας

Ο παλιός φανταστικός κινηματογράφος έχει αποτυπώσει στη μνήμη μας, μες από τις πιο χαρακτηριστικές σεκάνς εσωτερικών πλάνων, *χώρους ιδιαίτερων ή εξαιρετικών περιστάσεων*: επιβλητικές σάλες και πολυτελή δώματα πύργων, μεγάρων ή επαύλεων, εξοπλισμένες αίθουσες και θαλάμους θάσεων, σταθμών, σκαφών ή πύργων ελέγχου, κι ακόμα σπηλιές, στοές, σοφίτες, κρύπτες, κρησφύγετα, πειραματικά εργαστήρια, απομονωμένα διαμερίσματα... Το ξετύλιγμα της φαντασίας, που επέτρεπε η απομάκρυνση από το πραγματικό, οικείο περιβάλλον των περισσότερων θεατών, προς τέτοιους, λίγο ως πολύ ξένους εσωτερικούς χώρους, φαίνεται να προσκρούει σήμερα, προτού καν ξεκινήσει, στους τέσσερις τοίχους των σπιτιών μας. Ο φακός εστιάζεται ασφυκτικά στο γενικευμένο καθημερινό περιβάλλον των «μέσων» ανθρώπων (δηλαδή όλων και κανενός), από το οποίο καμιά απόσταση δεν είναι δυνατή γιατί είμαστε ήδη μέσα, καμιά φανταστική προβολή, γιατί τίποτα εκεί δεν έχει το βάθος της μνήμης και του άγνωστου. Οι ταινίες φαντασίας αρχίζουν έτσι να μοιάζουν με άλμπουμς οικογενειακών φωτογραφιών ή προσπέκτους μεσοτικών γραφείων, μόνο που εδώ, δίπλα στις λείες επιφάνειες, τα καθαρά χρώματα, την ειδική επένδυση, τη λειτουργική επίπλωση, τη συμβατική διακόσμηση, το σωστό φωτισμό, τον άρτιο τεχνικό εξοπλισμό, την πλήρη σειρά καταναλωτικών ειδών, τους ωραίους γονείς και τα

προικισμένα παιδιά τους, μπορούν να εμφανίζονται τώρα όλοι οι μυστήριοι εξωγήινοι, τα αλλόκοτα πλάσματα και τα ανεξήγητα φαινόμενα που φανταζόμασταν αλλού.

Αν η *Νύχτα με τις μάσκες* (8λ. Σ.Κ. 30) είναι μια ταινία-κλειδί γι' αυτή την τροπή του φανταστικού κινηματογράφου, είναι γιατί αποτύπωσε όχι μόνο το αποτέλεσμα αλλά και την ίδια τη λογική της. Η κάμερα παρακολουθεί την ασυνεχή πορεία του Άλλου — του Μπούγκιμαν, που οι μεταστάσεις του αντιστοιχούν στις μετατοπίσεις της ταινίας φαντασίας μας — από την εμφάνιση κι εξορία του *αλλού και άλλοτε* (στο ονειρικό σπίτι του πρώτου φόνου, πριν δεκαπέντε χρόνια, που θα μείνει «στοιχειωμένο», στο άσυλο που μόλις φαίνεται μες στη βροχή και τη νύχτα) ως την επιστροφή του *εδώ και τώρα* (Χάντονφλντ 1978 — ένα υπερρεαλιστικό καθημερινό περιβάλλον όπου η οικογενειακή ζωή συντηρείται με πληρεξούσιες τις μπέμπι σίτερς) κι από την περιπλάνησή του *έξω* (στην έρημο των δρόμων χωρίς κίνηση, μύθο και εικόνα, που περιβάλλει και χωρίζει τα σπίτια) ως την εισβολή και εγκατάστασή του *μέσα* (στα κλειστοφοβικά κελύφη όπου έχουν καταφύγει οι άνθρωποι με τις μικρές φαντασιώσεις τους: το σεξ της ευκαιρίας, τις μάσκες της Halloween, την παλιά φανταστική ταινία στην τηλεόραση). Ο Κάρπεντερ δείχνει πως η φαντασία μπορεί να κατοικήσει αυτά τα σχεδόν ανύπαρκτα τοπία των προαστίων, αρκεί ένα βλέμμα χωρίς υποκείμενο να διαταράξει την ουτοπική ακινησία τους: οι τόποι του μυστηρίου μπορεί να είναι κοινοί, αρκεί ένα σχήμα θανάτου να στοιχειώσει την κοινοτή λανθάνουσα ζωή τους — αφήνοντας για παράδειγμα, μια ταφόπετρα στην κρεβατοκάμαρα.

Η παιδική χάρη των στενών επαφών οικιακού τύπου

Αν οι ταινίες που σκηνοθετεί η παράγει ο Σπύλιμπεργκ κινούνται άνετα στο καινούργιο περιβάλλον τους, είναι γιατί το παίρνουν σα δεδομένο κι αδιαφορούν για τους δρόμους που οδηγούν ως εκεί. Ήδη στις *Στενές επαφές τριτοτύπου*, τα πλάνα του υπερλαμπρού έναστρου ουρανού που περιβάλλει τη μονοκατοικία, το δρόμο και όλη την αραιοδομημένη αστική περιοχή (περιοχή με και χωρίς φως, όπως ο ουρανός με και χωρίς άστρα), εικονογράφουσαν τη δυνατότητα μιας άμεσης προνομιακής επαφής των χώρων και των ηρώων της καθημερινής ζωής με το συμπαν και τους εξωγήινους κατοίκους του, χωρίς τη μεσοαδύβηση αρμοδίων, ειδικών και προγραμμάτων. Διατηρούνται παρ' όλα αυτά ορισμένα βασικά συστατικά των κλασικών ταινιών επιστημονικής φαντασίας: το

οικουμενικής σημασίας γεγονός (η εμφάνιση των UFO σ' όλα τα μήκη και τα πλάτη της Γης και η σχετική επίσημη συνάντηση του τέλους), η κατάσταση έκτακτης ανάγκης (ο αποκλεισμός της περιοχής από τα όργανα του Κράτους και της Επιστήμης), ο ιδιαίτερος ή εξαιρετικός χώρος (η ελεγχόμενη περιοχή, με το μυστηριώδες βουνό που οραματίζονται οι εκλεκτοί, και τη μυστική βάση όπου προσγειώνονται οι εξωγήινοι).

Λίγο καιρό αργότερα οι επαφές έχουν γίνει πολύ στενότερες κι ο Σπλήμπεργκ εγκαθιστά τον ET στο δωμάτιο των παιδιών, προσγειώνοντας κυριολεκτικά την ουτοπία στους κοινούς τόπους της οικιακής ζωής¹. Η παρουσία του Εξωγήινου είναι ουσιαστικά μια ιδιωτική υπόθεση και η επέμβαση των αρχών δεν ξεπερνάει ποτέ τα όρια του προάσιου κι ούτε καν τους τοίχους του σπιτιού που βάζουν σε καραντίνα. Το πλεονέκτημα της ταινίας είναι ότι δεν αμφιταλαντεύεται ούτε στιγμή ανάμεσα στα επουράνια και τα επίγεια, τα εξαιρετικά και τα καθημερινά, τα διαστημόπλοια και τις κατοικίες, τα τέρατα και τα παιδιά. Φέρνει σε πέρας αυτές τις λεπτές επαφές ρίχνοντας αποφασιστικά το βάρος στη δεύτερη πλευρά και *ορίζοντας την ουτοπία σε μια απλή οριακή απόκλιση από την κοινοτοπία του καθημερινού περιβάλλοντος*. Το χαριτωμένο σύνθημα «ET - phone - home», αποδίδει ακριβώς το νόημα του έργου: την ανάγκη ενός εξωγήινου σαν και μας να βρει ένα τηλέφωνο και να επικοινωνήσει με το σπίτι του.

Το βάρος αυτής της ανάκλησης ουτοπίας θα σηκώσουν ο ET και οι μικροί του φίλοι πετώντας με τα ποδήλατα μπροστά σ' ένα πελώριο φεγγάρι, κι ένα από τα μυστικά της επιτυχίας του *Εξωγήινου* (αλλά και του πρώτου μέρους του *Πνεύματος του Κακού*) είναι δίχως άλλο αυτή η προσήλωση της κάμερας (και η αυτάρεσκη ματιά που μας επιτρέπει να ριξουμε) σ' ένα οικείο χώρο ανεπαίσθητα μετασχηματισμένο από τη χαρακτηριστική παρουσία των παιδιών. Σ' αυτό το «μαγεμένο» περιβάλλον ξετυλίγεται όχι τόσο ένα μοντέρνο παιδικό παραμύθι ή ένα παραμύθι για μεγάλους, όσο ο μύθος μιας *παιδικότητας* που οικειοποιείται σαν περιρρέουσα ατμόσφαιρα τους εσωτερικούς χώρους, διώχνεται με την εισβολή των μεγάλων και θριαμβεύει τελικά με την έξοδο προς το γειτονικό δάσος.

Ωστόσο η σύγκρουση (που εξιστορεί το σενάριο) της αθώας, φιλόξενης και δημιουργικής παιδικότητας με τη φιλύποπτη, ξενόφοθη και στείρα ωριμότητα των μεγάλων (που, με τις εχθρικές κινήσεις, τις διαστημικές στολές και τις αποστειρωτικές τους εγκαταστάσεις, παρουσιάζονται πολύ πιο «απόκομοι» από τον ίδιο τον Εξωγήινο), δε μπορεί ν' αναφέρει την 44 εντύπωση που αφήνει η συνολική επιλογή των

χώρων: *ότι ο κόσμος των μεγάλων δε μπορεί να είναι αλλού γιατί ο παιδότοπος εκτείνεται παντού*, ότι δεν υπάρχει για κανέναν περιβάλλον άλλο από εκείνο μιας παιδαριώδους καθημερινής ζωής, ότι οι μεγάλοι δεν έχουν παρά να ζήσουν κι αυτοί εκεί και μάλιστα πιο κλειστοί, πιο συμβατικοί, λιγότερο ευαίσθητοι από τα προικισμένα παιδιά τους (πράγμα που υπογραμμίζεται εξάλλου τόσο τις *Στενές επαφές...* όπου μόνο ένας μπαμπάς που παίζει τραϊνάκι κι εγκαταλείπει τις επαγγελματικές και οικογενειακές του υποχρεώσεις αποκτά, σαν το παιδάκι, την επαφή, όσο και στο *Πνεύμα του Κακού*, όπου οι γονείς παίζουν με τις κινούμενες καρέκλες και καταλήγουν, αντί να κάνουν έρωτα, να κοιμούνται μαζί με τα παιδιά τους στο μεγάλο κρεβάτι).

Μικρο-διαταραχές εσωτερικών χώρων

Όπως γνωρίζει κάθε μαμά, αρκεί ένα πράγμα να φύγει απ' τη θέση του για να ταραξει την ισορροπία του σπιτιού. Οι πιο αποτελεσματικές εντυπώσεις αυτών των ταινιών προκύπτουν από μικρές *διαταραχές* («distrubances») των εσωτερικών χώρων (ηλεκτρικά παιχνίδια τρέχουν και φώτα αναβοσβήνουν μόνα τους στις *Στενές Επαφές...*, πορτοκάλια πετούν ψηλά, φυτά ανθίζουν και μαραίνονται αυτοστιγμει, παιδιά επηρεάζονται και χαλάνε το πείραμα με τα βατράχια στον *Εξωγήινο*, καρέκλες κινούνται στην κουζίνα και η τηλεόραση κάνει φωτορυθμικά εφφέ στο *Πνεύμα του Κακού*), που παραπέμπουν λιγότερο στη μυστηριώδη τους αιτία απ' ό,τι στην αρμονία και την τάξη που μόλις ενοχλούν. Οι εικόνες αναδεικνύουν έτσι ένα κοινό μυστικό της οργάνωσης και διακόσμησης του σύγχρονου καθημερινού περιβάλλοντος: τη σημασία της *ελάχιστης δυνατής διαφοράς* που υπογραμμίζει την ομοιογένεια και την επανάληψη του συνόλου, της οριακής απόκλισης από το κανονικό, που επιβεβαιώνει την επικράτησή του.

Ο ίδιος ο ET είναι μια τέτοια ελάχιστη διαφορά, που περνάει σχεδόν απαρατήρητη δίπλα στα παιδιά, τα ζώα, τις κούκλες, τα σκεύη και τα έπιπλα που συνήθισε να βλέπει και να τακτοποιεί η μαμά. Οι μικρο-διαταραχές οφειλονται στις απόπειρές του να μιμηθεί και ν' αναπαράγει τα φαινόμενα του, νέου γι' αυτόν, οικιακού μικρόκοσμου, σ' αυτή την οριακή διάσταση του ομοιώματος από το πρότυπο (που δεν είναι, με τη σειρά του, παρά άλλο ένα ομοίωμα — έτσι ο ET θάζει τα δυο παιδιά να ξαναπαίξουν, στην «πραγματικότητα» της ταινίας που βλέπουμε, τη σκηνή του φιλιού που παίζουν οι πρωταγωνιστές της ταινίας *The Quiet Man* του Φορντ που



Το τελικό κυνηγητό στον Εξωγήινο: μικροί και μεγάλοι.

1. Χειρονομία αντίστροφη αλλά ισοδυναμεί με την αποστολή στο διαστήμα και τοποθετήση σε τροχιά, μαζί με την αμερικανική σεληνόκατο, ενός πρότυπου διαμερίσματος (δύο δωμάτια / κουζίνα / μπανιό) — και οι δύο συμβαλλουν εντυπωσιακά στη συρρίκνωση της φαντασίας και της απόστασης που χώριζαν ως τώρα τους Ουρανοούς από τη Γη.

2. Η κι ένας πύθκος, πράγματι η Τσιτα του Τσάρλντ στη Ν. Υόρκη που είδαμε την ανοίγει στη τηλεόραση, δεν υστερεί ούτε στον τρόπο ούτε στο αποτέλεσμα από τον Εξωγήινο, όταν κλεισμένη στο δωμάτιο του ξενοδοχείου, δοκιμάζει και τρώει το καλλυντικό της, Τζέην.

βλέπει αυτός στην τηλεόραση... υπάρχει άραγε «αρχή» σ' αυτές τις επάπειρον ανανεωνόμενες απειροελάχιστες μετατοπίσεις;). Η πιο μεγάλη αληθινή διαταραχή που πετυχαίνει — γιατί οι άλλες οφείλονται απλώς στην υστερία των αρχών — είναι αυτή η διασκεδαστική αναστάτωση που φέρνει στο σπίτι όταν μεθάει (αρχίζοντας, όπως και στις *Στενές Επαφές...*, από το ψυγείο, τον πιο μικρό και πιο παραμυθένιο εσωτερικό χώρο της αμερικάνικης κατοικίας) και που θα μπορούσε κάλλιστα να την προκαλέσει ένα παιδί?

Η χάρη του ΕΤ δε βρίσκεται λοιπόν στη μυστηριώδη του προέλευση από τα άγνωστα βάθη του διαστήματος, ούτε στις κοσμοϊστορικές συνέπειες της εμφάνισής του στη Γη και στην ελπίδα της υπερκόσμιας αρμονίας που μας χαρίζει, αλλά μάλλον στο μακρύ θαυματουργό δάχτυλο και τα αθώα μελαγχολικά μάτια με τα οποία αντιμετωπίζει, κι αφομοιώνει το οικείο μας περιβάλλον, στις αταξίες μέσω των οποίων αναλύει στα εξ'ων συνετέθη, αφήνοντας να φανεί ότι δεν πρόκειται παρά για ένα συναρμολογημένο υπερ-παιχνίδι, τεχνητό ομοίωμα ενός ιδεατού οικιακού κόσμου. Όλα εφφέ που γεμίζουν από κει και πέρα τις ταινίες δεν ξεπερνούν ίσως αυτό το τέλειο κι εκθαμβωτικό *οπεσιασάλ εφφέ του πολιτισμού μας* στο οποίο απο-

κρυσταλλώνεται μια καθημερινή ζωή φτιαγμένη από τυποποιημένους συνδυασμούς εσωτερικών χώρων, αντικειμένων, συμπεριφορών και εντυπώσεων (όπως η κρεβατοκάμαρα με τους συζύγους, τα σεντόνια, τις πετσέτες, το σεσουάρ, το θιβλίο του Ρήγκαν, τη μαριχουάνα, την τηλεόραση κλπ., που συλλαμβάνει εν δράσει ένα πλάνο στο *Πνεύμα του Κακού*).

Σημεία και τέρατα της καθημερινής ζωής

Ωστόσο οι κληρονόμοι του φανταστικού σινεμά (είδους που αναζήτησε και καλλιέργησε συστηματικά τις ακρότητες των εικονών και των μύθων) δε θα μπορούσαν ν' αρκестούν στις λεπτές ανισορροπίες της καθημερινότητας. Το *Πνεύμα του Κακού* δεν περιορίζεται στις μικροδιαταραχές του συμβατικού περιβαλλόντος, δοκιμάζει την αντοχή του τελευταίου απεναντι σε κάθε είδους τρομοκρατική φαντασίωση, μεταφυσική απειλή, αποκρυσταλλική ή παραψυχολογική εμπειρία, κι απεναντι στα ειδικά εφφέ κάθε νεώτερης φανταστικής ταινίας από τη *Λαμπή*, την *Ομίχλη* και τον *Εξορκισμό* ως τον *Αόρατο Βιαστή* και το *Γαλαξία του Τρομπά*. Η έκβαση αυτής της δοκιμασίας είναι αφιλόγη γι' αυτό και η ταινία έχει στην πραγματικότητα

δύο τέλη: το κανονικό, όπου επικρατεί το κακό πνεύμα, διαλύοντας κι απορροφώντας το σπίτικι ένα προηγούμενο, στο τέλος του πρώτου γύρου της σύγκρουσης, όπου επιβάλλεται προσωρινά το καλό περιβάλλον, αποκαθιστώντας την οικογένεια στον τεχνητό παράδεισο των κατοικίδιων απολαύσεων και των παιδικών χαρών. Στην πραγματικότητα κανένα τέλος δεν είναι πιο σωστό αφού, όπως δείχνουν πεντακάθαρα οι εικόνες, οι δύο πλευρές συγχωνεύονται κι αλληλοαναιρούνται.

Χωρίς να χάσει τίποτα από τη λάμψη, την άνεση και την οικειότητα που το χαρακτηρίζει, το σπίτι φιλοξενεί στη διάρκεια της σύγκρουσης τα πιο ετερόκλητα δημιουργήματα των ειδικών εφφέ: στρατιές διαφανών φαντασμάτων που κατεβαίνουν τη σκάλα και λασπωμένων σκελετών που αναδύονται από την πισίνα, τερατόμορφα αερικά που διαρρέουν από τα κουφώματα, ζωντανά δέντρα και κατευθυνόμενους ανέμους που παρασύρουν τους πρωταγωνιστές, νεφελώδεις παραισθησιακές και κρεατένιες στοματικές πύλες της κολάσεως που ανοίγουν καταμεσής των δωματίων. Όπως οι «στενές επαφές τρίτου τύπου» δεν απηχούν παρά ελάχιστα τις μυστικές αλληλεπιδράσεις κι ομοιότητες που, για τους πολιτισμούς της αρχαιότητας και του μεσαίωνα, έωναν τη Γη με τα Ουράνια, έτσι και δω, τα «πνεύματα του κακού» έχουν κόψει σχεδόν κάθε δεσμό με τις μαγικές κι ονειρικές διαστάσεις που ανήκαν κάποτε στη ζωή των ανθρώπων. Τα τέρατα και τα σημεία αυτού του θαυμαστού κόσμου, που ζωντάνεψε σε μερικές από τις ωραιότερες στιγμές του ο κινηματογράφος, δε μας φτάνουν πια παρά πολλαπλά διαμεσολαθημένα (δηλαδή αισθητοποιημένα, τυποποιημένα, διερμηνευμένα, φιλτραρισμένα) από τους ανεξάντλητους (επιστημονικούς και παραεπιστημονικούς) κώδικες προσομοίωσης του σύγχρονου οπηματοποιημένου κόσμου. Η ταινία δεν εξαπολύει ποτέ όλες τις συγκεντρωμένες δυνάμεις του μυστηρίου και του τρόμου για να στοιχειώσουν ελεύθερα τους χώρους της φαντασίας και της ζωής μας. Τις συστηματοποιεί και τις διοχετεύει σε ομοιοπαθητικές δόσεις παραισθητικών εντυπώσεων για να τονώσουν απλώς τις αμβλυμένες παραστάσεις μιας λανθάνουσας καθημερινής ζωής και να συγκατοικήσουν προσωρινά μαζί τους στους ίδιους προσαρμόσιμους εσωτερικούς χώρους.

Να λοιπόν ένας κινηματογράφος, που όχι μόνο πραγματοποιεί τα πιο αλλόκοτα οράματα, όχι απλώς οραματίζεται (την πιο καθημερινή πραγματικότητα, αλλά (αντάξιος της τηλεόρασης στην οποία ποτέ δεν παραλείπει ν' αφιερώσει λίγες σεκάνς) συγχωνεύει τα δύο: εμφανίζει τα πλάσματα της ουτοπίας μέσα στο πιο ουδέτερο συμβατικό περιβάλλον και προβάλλει τους

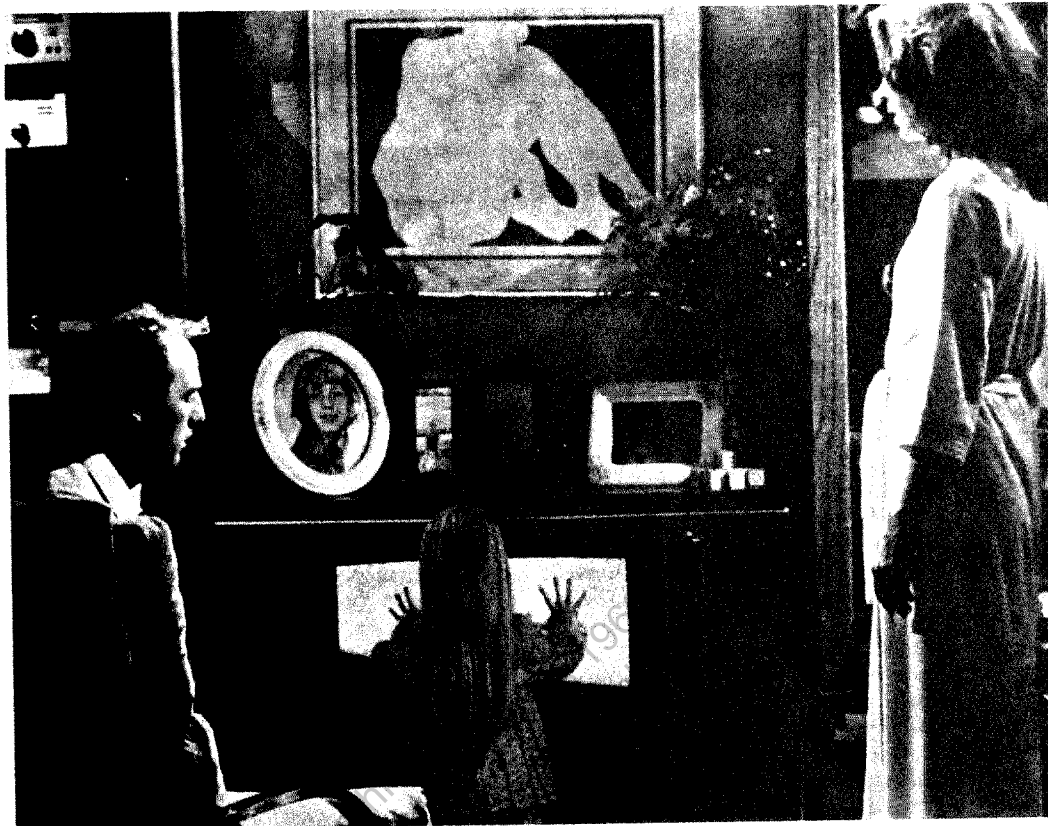


κοινούς τόπους της καθημερινότητας στις πιο αχαλίνωτες φαντασιώσεις. Να ένας κινηματογράφος που επιχειρεί μια πλήρη αλληλεπικάλυψη υπερρεαλιστικών λήψεων και υπερφουτουριστικών εφφέ, για να παράγει τις πιο τέλειες κι ανταλλάξιμες προσομοιώσεις του πραγματικού και του φανταστικού³, τη μικρότερη δυνατή διαφορά ανάμεσα στην αλήθεια και την ψευδαίσθηση, την παρωδία και τον τρόπο (δεν πρόκειται εδώ για την πετυχημένη συνταγή της οριακής απόκλισης από το ένα μέσω του άλλου, που είδαμε στον *Εξωγήινο*, αλλά για την ουτοπική αναζήτηση του κοινού τόπου που θα απείχε το ίδιο ελάχιστα κι από τα δύο). Το ζήτημα είναι πώς νιώθουμε τώρα σ' αυτό το βαθμό μηδέν κάθε ηδονοβλεπτικής, μαθησιακής και φανταστικής εμπειρίας που πρόσφερε ποτέ ο κινηματογράφος, πόσο ενδιαφέρει μια ταινία όπου δε μπορούμε να δούμε τίποτα που να μην ξέρουμε και δεν προλαβαίνουμε να φανταστούμε κάτι που να μην έχουμε κιόλας δε;

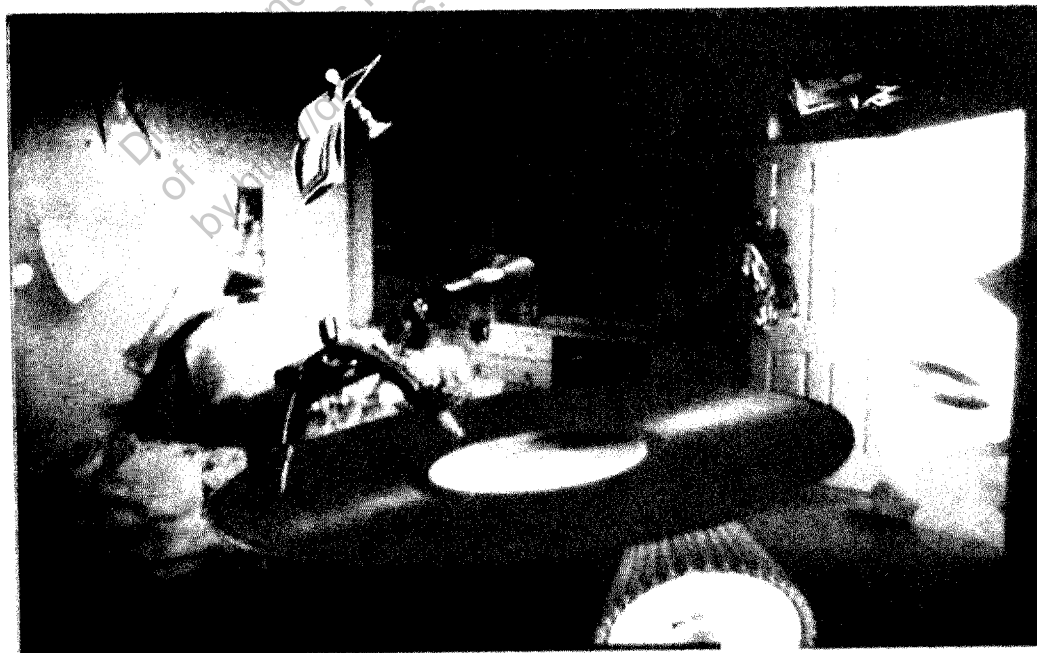
Τοπία και ντεκόρ του κενού

Το μόνο φάντασμα που στοιχειώνει πραγματικά τις σύγχρονες αστικές περιοχές είναι εκείνο του ου-τόπου, της απουσίας και της εγκατάλειψης που μάταια έχουν βαλθεί να εξορκίσουν οι μικρές ουτοπίες και κοινοτοπίες της καθημερινότητας. Τα μόνα σημεία στον κόσμο όπου μπορεί να γεννηθήκε ένα τέτοιο φάντασμα είναι — πέρα από τη μέση του ουρανού, του ωκεανού και της ερήμου — τα πολιτικά άκρα της Γης, κι ο

3. "... Σήμερα, κάποιες αποχρώσεις χωρίζουν μετά θάνατον τον υπερρεαλισμό της οραματικής πραγματικότητας από τον υπερφουτουρισμό της πραγματοποιημένης προφητείας. Η υπερπραγματικότητα είναι μια εικόνα πολύ παραισθητική για να είναι στ' αλήθεια πραγματική και το υπερόραμα μια οπτική πραγματικότητα πολύ καθημερινή για να είναι αληθινά προφητική..." Mario Pamiola, «Icônes, visions, simulacres», Traverses 10, Φεβρ. 1978, Παρίσι



Το Πνεύμα του Κακού



Τα πνεύματα αργίζονται
το Πνεύμα του Κακού

Κάρπεντερ το έδειχνε ήδη στη *Νύχτα με τις μάσκες*, όταν έβαζε την τηλεόραση να παίζει το *Πράγμα* (The Thing — στην πρώτη θεροσιόν των Nyby και Hawks). Γυρίζοντας τώρα ένα ρημέκ αυτής της ιστορίας, την *Απειλή*, επιστρέφει έτσι σ' ένα τοπίο (της Ανταρκτικής αυτή τη φορά) που φαίνεται εκ των υστέρων σαν «φυσικό αρχέτυπο» της σύγχρονης γεωγραφίας και εικονοπλασίας του κενού. Ωστόσο αυτή η φυσική ερμηδιά δεν προσελκύει και δεν αξιοποιείται ιδιαίτερα από την κάμερα του Κάρπεντερ που προτιμάει συνήθως τα τεχνητά κενά: στέκεται έτσι για λίγο στον ερειπωμένο νορβηγικό σταθμό και στις τρύπες που άφησε ο διαστημικός επισκέπτης στους πάγους, κι ύστερα στρέφεται αποφασιστικά στους εσωτερικούς χώρους της κλειστοφοβίας και της θανάσιμης απειλής.

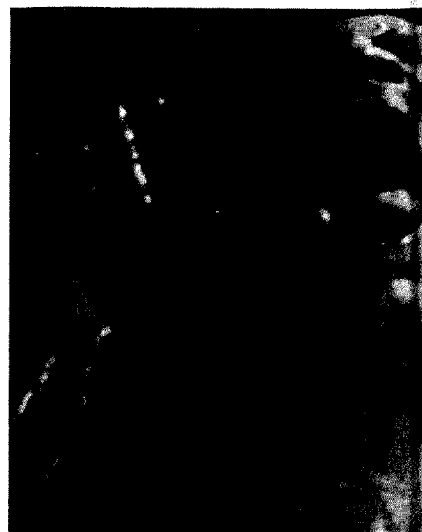
Στην πρόεκταση της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας, το *Μπλέιντ Ράνερ* συναντά με τη σειρά του το πρόβλημα του ουτόπου κι επεξεργάζεται μιαν άλλη του εικόνα. Το συνοθύλευμα των ελαφρών κατασκευών, των ιδεογραμμικών επιγραφών και των εξωτικών αντικειμένων μιας μελλοντικής Τσάινα-ταουν, οι εικονογραφικές λεπτομέρειες των κτιρίων που θυμίζουν, απ' τη μια αναπαραστάσεις κλασικής αρχιτεκτονικής, κι απ' την άλλη το φανταστικό τεχνολογικό κόσμο των κόμικς, η συνεχής βροχή και τ' αδιάκοπα φωτορυθμικά εφφέ, τα παρδαλά κοστούμια και μακιγιάζ των λευκών και κίτρινων προσώπων, συνθέτουν ένα σχεδόν άυλο πληθωρικό περιβάλλον φευγαλέων οπτικών εντυπώσεων, απροσανατόλιστων κινήσεων και απρόοπτων συναντήσεων (όπως

στη σεκάνς όπου ο Ντέκαρντ βρίσκει και χάνει την Πρις). Το εντυπωσιακό τοπίο που διαθλούν τα φίλτρα και τα ειδικά εφφέ, ανήκει σε μια πόλη του μέλλοντος (το Λος Άντζελες του 1019) που αποτελεί όχι τόσο μια φανταστική προβολή όσο μια υπερρεαλιστική ανασύνθεση σημερινών και περασμένων πόλεων. Ξένος κι αποκομμένος από παντού, όπως ο Σνέικ Πλίσκεν στην *Απόδραση από τη Νέα Υόρκη* (βλ. Σ.Κ. 31), ο Ντέκαρντ κατεβαίνει από τους υπερύψηλους χώρους της εξουσίας (γραφεία 800 ορόφων) για να μας οδηγήσει στα υπολείμματα και τα ομοιώματα της αστικής ζωής, της ιστορίας και της πόλης. Μόνο που πρόκειται εδώ για τις νοσταλγικές εικόνες ενός ντεκόρ που περιστρέφεται στο κενό, πλούσιου σε αισθητικές εντυπώσεις αλλά φτωχού σε νοήματα και βαθύτερες συναρτήσεις με το μύθο, ενός απλού φόντου στην κίνηση των προσώπων, που δε θέτει στον πρωταγωνιστή άλλο δίλημμα από εκείνο της αλήθειας ή του ψέματός του — δίλημμα περιτιτό για ένα ντεκόρ (αφού το παιχνίδι αυτό είναι η δουλειά του), που αφορά όμως πιο σοβαρά τους ανθρώπους της πόλης.

Τα επιθανάτια ομοιώματα της μέλλουσας ζωής

Η ιδέα ότι ο ίδιος ο άνθρωπος, κι όχι μόνο ο κόσμος του, μπορεί να είναι ένα προσομοίωμα, βρίσκει τόσο στο *Μπλέιντ Ράνερ* όσο και στην *Απειλή* μια σπάνια εικονοπλαστική επεξεργασία. Ποιά είναι, αναρωτιούνται οι πρωταγωνιστές των ταινιών, τα σημεία της ελάχιστης δια-

Ειδικά εφφέ: Η Απειλή



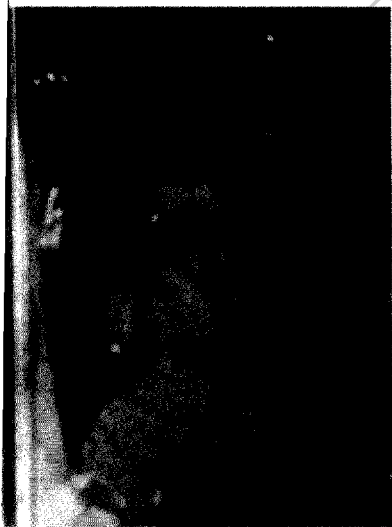
φοράς που κάνει τους ανθρώπους πιο αληθινούς από τα ομοιώματα και τα ομοιώματα πιο τέλεια από τα ανθρώπινα πρότυπά τους; — μια γυαλάδα ή ένα σημάδι στο πρόσωπο, ένα πάγωμα του βλέμματος, μια ψυχολόγητη συμπεριφορά, κάποιες τρικαρισμένες φωτογραφίες από το παρελθόν, ένα χαλασμένο ρούχο, μια αντίδραση στο τεστ της εμπάθειας ή στο τεστ του αίματος. Πρόκειται δίχως άλλο για σημεία θανάτου, κι ανιχνεύοντάς τα σαν πρωταγωνιστές διατρέχουν όλη την κλίμακα των θανάσιμων συναισθημάτων από τη φοβία ως τον απόλυτο τρόμο, από την έλλειψη εμπιστοσύνης ως τη μανία καταδίωξης κι από την απλή ανησυχία ως τη γενικευμένη παράνοια. Τα ομοιώματα φέρνουν μέσα τους το θάνατο όχι μόνο σα φονική ικανότητα, αλλά σαν πρόγραμμα ζωής που είναι γνωστό πότε θα πάψει να τρέχει, σαν έλλειψη παρελθόντος κι αμφιβολία για την αλήθεια της μνήμης, σαν απώλεια επικοινωνίας με τον κόσμο σαν απειλή τερατόμορφων μεταλλαγών.

Όμως από κει και πέρα οι προσανατολισμοί διαφέρουν. Πιστό στη ρετρό αισθητική του, το *Μπλέιντ Ράνερ* διατυπώνει και εικονογραφεί όλα τα αναχρονιστικά προβλήματα της δυτικής φιλοσοφίας: φέρνει τα τέλεια ομοιώματα σε αντιπαράθεση με τον εκφυλισμένο δημιουργό τους, περνάει, μες απ' τις μορφές, τα λόγια και τα έργα τους, την τραγωδία του άρειου Υπεράνθρωπου, τους δανείζει τη νοσταλγία της ανθρωπιάς και της καθημερινότητας, και τέλος, τα εξολοθρεύει δραματικά, σώζοντας για μια ακόμα φορά την ανθρώπινη ουσία από τα ειδώλα και τα επιφανόμενά της.

Ίσως αυτή η αδυναμία να προδιαγράφεται από την πρώτη στιγμή στη μορφή του πρωταγωνιστή. Δε θα πείραζε τόσο από μόνη της αυτή η γκρίζα συγκρατημένη φυσιολογία, που κάνει αντίστιξη με τις έξαλλες παρδαλές φιγούρες των ανδροειδών, ούτε άλλωστε η στεγνή και σοβαρή φωνή που αφηγείται την ιστορία — παραπέμποντας αλλά και ξεκόβοντας από τη χρυσή εποχή των φιλμ νουάρ, τα στοιχεία αυτά θα μπορούσαν να ενσωματωθούν ομαλά στο περιβάλλον της ταινίας, σαν ιστορικά σημεία μετέωρα κι απαλλαγμένα από το βάρος της σημασίας τους, ατμοσφαιρικά εφφέ της ίδιας τάξης με τις προσόψεις των κτιρίων και τις μάσκες των προσώπων. Όμως ο ρόλος τους δε σταματά εκεί: η υποκειμενική σκοπιά που ελέγχει απ' την αρχή ως το τέλος την αφήγηση, η ηρωική μορφή που αντιπαρτίθεται με τη θεβαιότητα της ανθρώπινης φύσης της στα ανθρωποειδή, φτάνουν να γίνουν τα απόλυτα σημεία αναφοράς, ο σκληρός πυρήνας της πραγματικότητας και της αλήθειας, που θα μείνει ακατάλυτος μέχρι τέλους (επαληθεύοντας άραγε τι;), η πηγή του εκτυφλωτικού φωτός που έρχεται ν' απορροφήσει τις άγριες ανταύγειες των ειδώλων.

Η *Απειλή* προσφέρει, αντίθετα, την πιο προωθημένη εικονοπλασία γύρω από τον άνθρωπο - ομοίωμα. Ότι το ανθρώπινο σώμα μπορεί να είναι μια από τις ζωικές μορφές που υιοθετεί το Πράγμα, ότι η ανθρώπινη σάρκα μπορεί να εμφανιστεί σε μικτά σχήματα με πλοκάμια, όστρακα, λέπια, τριχώματα και κεφάλια σκύλων, ότι ένα κεφάλι ανθρώπου μπορεί να τρέχει πάνω

Μεταμορφώσεις. Η Απειλή





Η πόλη του μέλλοντος: Μπλέιντ Ράνερς

σε πόδια γιγαντο-αράχνης — είναι ιδέες και εικόνες που μας πηγαίνουν στα σύγχρονα όρια της προσομοίωσης; εκεί όπου το ομοίωμα δεν είναι πια αντανάκλαση, διπλότυπο που αντιπαρτίθεται στο αυθεντικό πρότυπο (ρόλο που του επιφυλάσσει ακόμα — και μάλιστα το 1019 — το Μπλέιντ Ράνερ), αλλά κάτι «πιο πραγματικό» από το πρότυπο, ικανό να το υποκαθιστά και να το καταλύει. Το ζήτημα δεν είναι ότι το Πράγμα παίρνει τη μορφή των ανθρώπων και των ζώων — γεγονός της ίδιας τάξης με τις αθώες απομμήσεις του ΕΤ ή με την ανησυχητική ομοιότητα των Ρέπλικαντς — αλλά ότι, μες από μια αναπόφευκτη μεταστροφή, οι ίδιοι οι άνθρωποι και οι άλλοι οργανισμοί καταλήγουν να μην είναι παρά διαφορετικές εκδοχές, εναλλακτικά ομοιώματα ενός απροσδιόριστου όντος.

Οι άνθρωποι δε θα χάσουν θεαματικά τον κόσμο τους σε μια οριστική αναμέτρηση με τα ανθρωποειδή, θα χαθούν ανεπαίσθητα από τον κόσμο επειδή έχουν ήδη αρχίσει να μοιάζουν με κείνα: το τέλος του Ανθρώπου δε θα σημαίνει όταν τα ομοιώματα γίνουν πολλά ή δυνατά,

αλλά όταν αποδειχτεί ότι έτσι κι αλλιώς μόνο ομοιώματα υπήρχαν. Η επιστήμη θα έχει συμβάλει σ' αυτό, όχι επειδή (όπως ο Σεμπάστιαν) δε μπόρεσε να κατακτήσει την αιωνιότητα, αλλά επειδή (όπως η ερευνητική ομάδα στους πάγους) κατοίκησε το κενό και φαντάστηκε το θάνατο μέσα σε κάθε μορφή ζωής, διασταυρώνοντας τη γενετική με τον καρκίνο πάνω στο πεδίο της προσομοίωσης⁴: πράγματι, καθώς δείχνουν με πειστικότητα τα ειδικά εφφέ, είναι η ίδια κίνηση αφομοίωσης και αναπαραγωγής ενός κυττάρου βάσης που περνάει διαδοχικά και ασυγκράτητα από τους ολοκληρωμένους οργανισμούς της ζωής στις υβριδικές προσμίξεις του θανάτου.

Η Απειλή χαρίζει τις εικόνες της στο σημείο μηδέν της σύγχρονης βιολογίας και γεωγραφίας. Η Ανταρκτική δεν είναι χώρα και τα δύο τελευταία πρόσωπα που μένουν στους πάγους της δεν είναι καν σίγουροι άνθρωποι. «Ας περιμένουμε εδώ» λέει ο Μακρέντυ, «— να δούμε τι θα γίνει...»

4. «Υπάρχει μια στενή σχέση ανάμεσα στην κατευθυντήρια ιδέα του γενετικού κώδικα και την παθολογία του καρκίνου: ο κώδικας ορίζει το πιο μικρό απόδομο στοιχείο, τον ελάχιστο τύπο στον οποίο μπορεί ν' αναχθεί το άτομο ακέραιο, και τέτοιο που να μη μπορεί παρά να αναπαραχθεί πανόμοιο με τον εαυτό του. Ο καρκίνος ορίζει τον πολλαπλασιασμό επέπειρον ενός κυττάρου βάσης, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι οργανικοί νόμοι του συνόλου...», Jean Baudrillard, «Clone Story», *Simulacres et simulation* Παρίσι: 1981, σ. 153.

ΟΙ «ΜΙΚΡΟΙ ΧΡΟΝΟΙ» ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

Στέλιος Χαραλαμπίδης



Γιαννάκης Βεγγός και Άννα Φονιά

Αν και ο όρος «ελληνική κωμωδία» οδηγεί στην αντίληψη μιας ομοιογενούς και ενιαίας πρακτικής — διαπίστωση που επιδέχεται πολλές αμφισβητήσεις — παρ' όλα αυτά για την εικοσαετία 50-70, έχουμε ένα σημαντικό αριθμό ταινιών με εμφανείς τις αναφορές στο είδος, που μας επιτρέπει να απομονώσουμε μια ιδιαίτερη ολότητα λίγο - πολύ ειδολογικά συγκροτημένη. Αυτές οι ταινίες, δόκιμα ή μη, καλύπτονται από τον παραπάνω όρο και για την οριοθέτησή τους αρκούμαστε προς το παρόν στη διαφάνεια των αναφορών τους. Μια μελέτη για τις ταινίες αυτής της περιόδου, με στόχο τον εντοπισμό κοινών τόπων θα βοηθούσε στη διακρίβωση του ομοιογενούς, αλλά και η ανάδυση των διαφοροποιήσεων στο σώμα της ελληνικής κωμωδίας δεν στερείται σημασίας εφ' όσον μπορεί να φέρει στην επιφάνεια τους επιμέρους χρόνους μιας μακράς διάρκειας¹. Χωρίς βέβαια αυτές οι διαφοροποιήσεις να συνιστούν τομή, εκκινούν μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο, καταλαμβάνουν διάρκεια και σχηματίζουν τελικά μια περιοχή διαφορικών αποκλίσεων, μια καθαρά ενδιάμεση — με την έννοια της μεταβάσης — περιοχή.

Προς τα τέλη της δεκαετίας του '60 η ταχύρυθμη ανάπτυξη της ελληνικής κοινωνίας διαχέεται και στην οργάνωση του κτισμένου χώρου — κύρια των πόλεων — συμπαρασύροντας την οριζόντια συγκέντρωση στο όνομα της καθετής ολοκλήρωσης. Σαν συνέπεια αυτών των εξελίξεων έρχεται η βαθμιαία εξαφάνιση της γειτονιάς. Ο αντίκτυπος αυτής της μεταβολής περνά και στην ελληνική κωμωδία που ξαφνικά βρίσκεται στην ανάγκη να στερηθεί ένα βασικό πλαίσιο αναφοράς της². Και δεν είναι μόνο το γεγονός ότι η νέα τοπολογική οργάνωση του χώρου διαμορφώνει ένα νέο —οπτικής τάξης— υλικό, όσο το ό,τι μέσα στην οριζόντια συγκέντρωση και μόνο σ' αυτή μπορούσε να υπάρξει ένας βιωμένος χώρος³, όπως αυτός της γειτονιάς. Η γειτονιά, σαν ένα πλέγμα χωροκοινωνικών σχέσεων, ήταν η σκηνή που ξετυλιγονταν οι πράξεις και τα ιδανικά των ηρώων της ελληνικής κωμωδίας, αλλά συναμα και το πεδίο της ηθικής καταξίωσης τους. Στη γειτονιά, αυτές οι ταινίες, έβρισκαν ευκολία εκείνη τη συλλογική επιταγή που θα εναρμονίζε και θα υπονομιματούσε τους ήρωες τους. Χάρη σ' αυτή τη συλλογική επιταγή αποκτούσαν ένα σκλονισμένο αλληθι — τη συμπύκνωση ατομικού και κοινωνικού. Δεν τις απασχολούσε ο διηγητής χαρακτήρας, αυτό του «κοινωνικού», αλλά το ό,τι το εχθροφύλαξαν το ό,τι το επέδωσαν και μάλιστα με την ανώμαλη σθητή δύναμη μιας κατηγορηματικής αποφασισής. Κατ' αυτό τον τρόπο ο χώρος, της γειτονιάς, εκχωρούσε δυο μεγάλα πλεονεκτήματα στην ελληνική κωμωδία: απ' τη μια έδωκε — και



Διονύσης Παπαγιαννοπούλος

τέλειωνε— τα όνειρα των ηρώων της, μέσα σε μια ομαδική ονειρώξη, και απ' την άλλη επανατοποθετούσε τον ενεστώτα χρόνο της αφήγησης. Το όνειρο, μια προβολή στο αύριο, πραγματοποιείτο στο σήμερα. Η ελληνική κωμωδία έμπαινε στο παρόν πσιωπατώντας απ' το μέλλον. Γιγαντιαία flash back που σμικρύναν διάρκειες. Ταινίες που έβλεπαν την αφήγηση σα μια σύνθεση προσκαιρότητας και αιωνιότητας, σαν το όχημα που θα οδηγούσε στην απολυτοποίηση της στιγμής, που θα συγκέραζε στο χώρο και στο χρόνο μορφώματα, νοοτροπίες, ψευδαισθήσεις με την ενάργεια μιας ονειρώξης⁴.

Με την κατάλυση των δεσμών της ομάδας-γειτονιάς ο ήρωας της ελληνικής κωμωδίας μένει ξεκρέμαστος. Αυτό κατ' ανάγκη οδηγεί σ' ένα επαναπροσδιορισμό του ηθικού status. Στα πλαίσια μιας «χωρικής-ανθρωπολογικής» ανάλυσης θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μία μετάβαση απ' την κατάδειξη των *πρωτευουσών σχέσεων* σ' αυτή των *δευτερευουσών σχέσεων*⁵, απ' τις σχέσεις που αφορούν την προσωπική επαφή, την ένταξη σε μια κοινότητα, τους νόμους που διέπουν αυτή την ένταξη, στις σχέσεις που στηρίζονται στο προσωπικό συμφέρον, στο ανταγωνιστικό οικονομικό πνεύμα, σ' όλα αυτά που καθορίζουν τη σχιζοειδή αστική προσωπικότητα του «μητροπολιτικού ανθρώπου». Απέναντι σ' αυτά, πανικόβλητος ο ήρωας της ελληνικής κωμωδίας προσπαθεί να κατοχυρώσει την ατομικότητά του περχαρακωμένος στην οικογένεια. Εδώ πλέον δεν υπάρχει ομάδα⁶, δεν υπάρχουν και πρωτεύουσες σχέσεις-απομένουν οι δευτερεύουσες για να καταδυναστεύουν τις επιθυμίες της οικογένειας. Η επιθυμία για πλούτο, για κοινωνική προβολή, για καριέρα, είναι το κυνήγι που μπαίνει στη θέση του ονείρου. Και κατ' αυτό τον τρόπο, μολονότι

η ελληνική κωμωδία δεν κινείται στη προοπτική της ανθρωπολογικο-πολιτισμικής καταγραφής, συμπαρομαρτίζει τον αμοραλισμό μιας κοινωνιολογίας του άστεως.

Ένα από τα επακόλουθα αυτής της μετάβασης από τη γειτονιά στην οικογένεια είναι η εξάλειψη των «δευτερών ρόλων», κύρια των αντιπροσωπευτικών τύπων της γειτονιάς που είχαν δώσει τη δυνατότητα να θγουν ορισμένοι σημαντικοί χαρακτήρες. Η σχηματοποίηση και η παραπεμπτικότητα που απαιτούσαν αυτοί οι ρόλοι αποτέλεσαν για τον έλληνα κωμικό μια πρώτη τάξη μαθητεία πάνω στον έλεγχο των εκφραστικών μέσων και κύρια στην αποβολή του περιττού, στην αποτελεσματικότητα της χειρονομίας στη χρήση του σώματος. Η μετέπειτα ελληνική κωμωδία αφήνει ανεκμετάλλευτη και ανενεργή όλη αυτή την πλευρά του παιξίματος. Αυτό που τη χαρακτηρίζει είναι μια *πορεία προς το κλειστό*, μια διαδικασία εγκλεισμού. Είναι η μετατόπιση από το ανοικτό πεδίο της γειτονιάς στον κλειστό χώρο του σπιτιού. Ένα σταδιακό φράξιμο των ανοιγμάτων — αυτών των οπών προς το αλλού— μια όλο και πιο έντονη θεοποίηση του ορίου και κατ' επέκταση μια βαθμιαία συρρίκνωση των οπτικών πληροφοριών⁷.

Το κάδρο περιορίζεται, στενεύει, κεντρώνει-τα γύρω από τον ηθοποιό. Το αθέλητο, όλο και πιο λίγο εμφιλοχωρεί στον περιορισμένο χώρο. Το ηθελήμενο, το σχεδόν απόλυτα ελεγχόμενο τείνει ν' αγκαλιάσει τα όρια του κάδρου. Μοναδικό σημείο αναφοράς γίνεται το πρόσωπο. Το σώμα περιορίζεται απλά και μόνο στο ρόλο του βαστάζου της εκφραστικής του προσωπίου. Αυτή η δικτατορία του προσώπου πάνω στο σώμα εξοστρακίζει σιγά-σιγά την όποια κινησιολογική

1. Ο μόνος τρόπος ίσως να προσεγγίσουμε τόπους - περιόματα μιας πολιτιστικής περιοχής, εφ' όσον και ο ελληνικός κινηματογράφος της εποχής κατέχει αναμφισβήτητα πλέον μια τέτοια θέση.

2. Εδώ γίνονται φανεροί οι κινδύνοι, μιας τέτοιας δουλειάς στο μεταίχμιο της εύκολης καθολικοποίησης - απλών, πολλές φορές, συμπτωμάτων. Η έλλειψη εργασιών γύρω από το ελληνικό σινεμά καθιστά εμφανή την αδυναμία υλοποίησης μιας συγκριτικής μελέτης αρκετά αναγκαίας σε παρόμοια θέματα.

3. Η σύγκρουση ανάμεσα σε βιωμένο και οικονομικό χώρο οδηγεί τελικά στην αποδιοργάνωση του πρώτου. Το γεγονός πως ο βιωμένος χώρος έχει μια συνέχεια σ' αντίθεση με τον οικονομικό που είναι ασυνεχής και πρόδηλα ανιστορικός, ήταν ως ένα βαθμό, μια από τις αιτίες που συνέδραμαν στο να προσεγωθεί η ελληνική κωμωδία σε μια αφηγηματική ένδεση. (Η πατρότητα των εννοιών βιωμένος και οικονομικός χώρος ανήκει στον John Friedman που με δεδομένο αυτό το αντιθετικό δίπολο επιχειρεί μια διαισθητική και εντελώς νέα, στη σύλληψή της, προσέγγιση στη χωρικές διαστάσεις της κοινωνικής οργάνωσης. John Friedman. «Life space and economic space: contradictions in regional development», περιοδ. Πόλη και Περιφέρεια, τ. 3).

4. Η ελληνική κωμωδία δεν αφήνει ανοιχτούς λογαριασμούς με το χθες και το αύριο. Πριν και μετά απ' αυτή δεν υπάρχει τίποτα. Αθροίζοντας στιγμές εντυπώνει διάρκεια. Γι' αυτήν η στιγμή γίνεται η κατά Πλάτωνα μετάβαση στο παντού και στο πουθενά, το σημείο σύντηξης παρόντος και μέλλοντος η καλύτερα «... η στιγμή είναι εκείνη η διαμαντότητα όπου συνυφάνονται ο χρόνος κι η αιωνιότητα, και μ' αυτή την επαφή εγκαθίσταται η έννοια «πρακτικότητα» όπου ο χρόνος εξακολουθητικά διακόπτεται την αιωνιότητα και η αιωνιότητα διαπερνά το χρόνο». Σ. Κίρκεγκωρ: «Η Έννοια της Αγωνίας», εκδ. Δωδώνη.

5. Μια διάκριση που ξεκινά από τον F. Tonnies και με ορισμένες παραλλαγές σηματοδότη μέχρι σήμερα την οποιαδήποτε προσέγγιση πάνω στην πόλη. «Οι παραδοσιακές σχέσεις 'κοινοτικής' οργάνωσης υποχωρούν μπροστά στις νέες σχέσεις 'συνεταιριστικής' οργάνωσης, οι οποίες χαρακτηρίζονται από την ορθολογική συνάφεια των προσωπικών συμφερόντων και εναρμονίζονται με την πολυμορφία της αγοράς...», Βίλμπα Χαστάουλου: «Κοινωνικές Θω-

ριες για τον Αστικό Χώρο». Εκδ. Παρατηρητής.
6 Έχοντας κατά του θέθαια, ότι «...μία ομάδα μπορεί να περιγραφεί μ' ένα σύστημα καθέτων συντεταγμένων. Η οριζόντια, που καθορίζει τη λειτουργία του ρόλου», αφορά αποκλειστικά τις σχέσεις των μελών μιας ομάδας. Από το ρόλο απορρέουν υποχρεώσεις και προκύπτουν ικανοποιήσεις. Από την άλλη, η κάθετη κοινωνική συντεταγμένη, αφορά τη 'θέση' το 'status' της ομάδας μέσα στο κοινωνικό σύστημα». Αθην. Τζαβάρια: Λειτουργία της Οικογένειας σαν Ομάδα». Περίοδ. Σύγχρονα θέματα, τ.6.

7 «Βασική κατηγορία εννοιών είναι τα όρια (boundaries) που για μεν το κτισμένο χώρο είναι γνωστά ως δάπεδο, τοίχος, οροφή για δε το φυσικό χώρο ως έδαφος, ορίζοντας και ουράνια. Τα όρια αυτά απ' τη μια μεριά ορίζουν το περίκλειστο (enclosure) αλλά και επαναφέρονται, αντιθετικά, με τα ανοίγματα (openings)» (Ch. Norberg - Schulz), ενώ ο Κωτσόπουλος υποστηρίζει ότι «...περισσότερο ενδιαφέρον από τις σταθερές - στοιχεία που αναγνωρίζει ο Schulz έχουν οι σταθερές - στοιχειώδεις δομές που αρθρώνουν τα στοιχεία αυτά, όπως και οι παραμετροί που περιγράφουν αυτές τις δομές: σχέση εσωτερικού - εξωτερικού, εγκλεισμός - επέκταση (Enclosure - extension)». Και τα δύο παραθέματα από το βιβλίο του Α.Μ. Κωτσόπουλου «Ζήτηματα Αρχιτεκτονικής Θεωρίας», εκδ. Σύγχρονα Θέματα.

8 Μοναδική αντίσταση ο αυτή την πορεία στεκεται — για άλλους λόγους βέβαια — ένα είδος συγγενικό προς την κωμωδία το μουσικό. Εδώ το «ανοικτό» και το γενικό πλάνα είναι απαραίτητα, εφ' όσον ο χορός και τα χορευτικά συνόλα επιβάλλουν μίαν άλλη μεταχείριση.

9 G. Panikou «Σελ. και Εικόνα του Σώματος στην Ψυχολογία» περιεχεται στο «Ελευθεριακότητα και Πολιτική» εκδ. Ι. Χατζηνικόλη. Απαραίτητη και η παρακίω διευκρίνιση του συγγραφέα «ελλογισμοί: μοναχο σα μια δυναμική του χώρου χρησιμοποίηση την έννοια, εισαγωγή το σώμα σαν το παραδειγματικό πρότυπο μιας χωρικής δομής, δομής που μ' ενδιαφέρει μόνο απ' τη διαλεκτική της άποψη (πρόγραμμα) η συσχέτιση μεταξύ των μερών και της ολότητας του σώματος, εμπλέκει τον ψυχολογικό αρθρωτό μέσα σε μια διαλεκτική κίνηση. Αυτή η διαλεκτική μπορεί να εκφραστεί με δύο τρόπους που αντιστοιχούν ο ένας στη σχηματική λειτουργία της εικόνας, του σκηνικού, ο άλλος, στη περιεκτική λειτουργία της».

ερμηνεία. Τα κοντινά πλάνα αποκτούν μια αύξουσα αριθμητική περοχή σε σχέση με τα γενικά. Η «πορεία προς το κλειστό» —που σ' αυτή πολύ συνέβαλε και η τηλεοπτική αισθητική— εγκαθιδρύει τη γκριμάτσα, τη μούτα και απωθεί στο εκτός πεδίου τα χέρια, τα πόδια και γενικά το σώμα⁸. Η ελληνική κωμωδία, σαν άλλος ψυχωτικός, αρέσκειται να τεμαχίζει, αρνείται ότι «η εικόνα του σώματος ορίζεται από δύο βασικές λειτουργίες που είναι συμβολίζουσες, δηλαδή, οι λειτουργίες αυτές επιτρέπουν κατ' αρχήν την αναγνώριση ενός δυναμικού συνδέσμου ανάμεσα στο μέρος και την ολότητα του σώματος (πρώτη βασική λειτουργία) και εν συνεχεία επιτρέπουν να συλλάβεις, πέρα από το σχήμα, το περιεχόμενο και την έννοια ενός τέτοιου δυναμικού συνδέσμου (δευτέρα βασική λειτουργία της εικόνας του σώματος). Όμως, τα φαινόμενα της διάλυσης του θωμμένου σώματος στους ψυχωτικούς προσβάλλουν τη διαδικασία συμβολισμού»⁹. Μια υστερική, στην κυριολεξία, προσκόλλησή του ελλειμματικού. Μια διατάραξη του συμβολικού σχήματος και παραπέρα η ολοσχερής απόρριψη του Gestalt. Σπανίζουν πια οι ηθοποιοί που θα μπορούσαν να κάνουν χρήση του σώματός τους, όπως π.χ. υπέροχα έκανε ο Αυλωνίτης με το χάδιμα του και κύρια με τα «ανοικτότητα» χέρια του. Η ελληνική κωμωδία αποποιήθηκε μια σημαντική περιοχή του παιξίματος με το να αρνείται το σώμα. Μια εξαίρεση— που επιβεβαιώνει όμως τον κανόνα — ο Βέγγος. Παρ' όλη τη καταστροφική μανία με την οποία πλησιάζουν τελευταία το πρόσωπό του, με τα αλλεπάλληλα gros-plant μιας δήθεν κλουουνίστικης τραγικής φυσιογνωμίας, καταφέρνει να παραμένει «ο άνθρωπος που τρέχει», ένας ηθοποιός που αποτυπώνεται για την κίνησή του, ένας ηθοποιός που επιβάλλει το σώμα του.

Η απόρριψη του σώματος, καθώς και άλλα χαρακτηριστικά σημεία αυτής της κατάδυσης προς το «κλειστό», θρίσκονταν, μεμονωμένα βέβαια, και στον προηγούμενο κινηματογράφο. Αυτό όμως που τα διακρίνει είναι η διαφοροποιημένη χρήση που τους γίνεται αργότερα. Στις ταινίες της Βουγιουκλάκη είχαμε πολυάριθμα gros-plant του προσώπου της. Εκεί όμως προποριζόνταν μια διαφορετική λειτουργία. Σκοπό είχαν να γοητεύσουν, να έλξουν. Ήταν μια παγίδα του βλέμματος. Το αποζητούσαν ηθελημένα, το άφηναν να ψαυει, το προκαλούσαν —εστώ και μέσα από τυποποιημένα στήνταρ— να θλέπει. Στην περίπτωση μας όμως, το πρόσωπο ελαχιστοποιείται στο στόμα, σ' αυτό που εκφέρει το λόγο. Οι όποιες εκφράσεις του προσώπου δεν έχουν άλλο σκοπό από το να ακομπανιάρουν το λόγο. Εδώ πρωταρχικά ακούμε και κατ' ανάγκη βλέπουμε. Φτάνουμε

πια στην απονέκρωση του βλέμματος. Δεν προσφέρεται τίποτα για κοιτάγμα, προσφέρεται όμως για άκουσμα.

Η προαναφερθείσα «πορεία προς το κλειστό» εγκαθιστά μία ακόμα διαφοροποιημένη χρήση η οποία δεν εντοπίζεται τόσο στο πρόσωπο όσο στο ντεκουπάζ. Η ελληνική κωμωδία παύει προοδευτικά να χτίζεται σ' ένα ντεκουπάζ εικόνας και ήχων και εδράζεται αποκλειστικά σ' ένα ντεκουπάζ του λόγου, ή πιο συγκεκριμένα των διαλόγων. Ξεπέφτει σταδιακά προς το σινερομάντζο. Δε μας απασχολεί και τόσο η εικόνα όσο τα «συννεφάκια» που γράφουν το λόγο. Μια ομολογία μεταφορά από το ακρόαμα στο θέαμα με διακριτέες εικόνες δηλωτικές αυτού του λόγου. Οπτικά ενσταντάνε μιας τάξης του λόγου.

Η άλωση του κάδρου από το σώμα και αργότερα από το πρόσωπο, περιόρισε αντίστοιχα τα ανοίγματα προς άλλους χώρους, αντικείμενα, μέλη του σώματος αλλά και τα ανοίγματα στην ίδια την αφήγηση. Τη συμπιέζει ασφυκτικά, εξακοντίζοντας την περιγραφή, το πέρασμα, το πλεονάζον, συντολογεί όλα αυτά τα στοιχεία που νοούνται σαν «εξ υπολοίπου» από την αφηγηματική οικονομία και αποτελούν αυτό το και τα λοιπά κάθε ιστορίας, αυτό άλλωστε που και τη χρωματίζει. Η αφήγηση κυλά στη ροή ενός λεκτικού χείμαρρου. Καταλήξαμε σε μια ανεκλικτική ελληνική κωμωδία. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε το ότι διηγούμενος κανείς μια απ' αυτές τις ταινίες δεν περιγράφει ούτε μία εικόνα αλλά απλά και μόνο μπορεί να επαναλάβει ορισμένα ανεκδοτολογικά ευρήματα στο διάλογο. Ακόμη και τα τραγούδια που θέσει θα μπορούσαν να παίξουν το ρόλο του επιπέλου, ακόμα και αυτά εντάσσονται στους διαλόγους σαν ένας λίγο μακρύς μονόλογος. Στις απαραίτητες για κάθε ταινία επισκέψεις των ηρώων της σε κέντρα διασκεδάσεως τα τραγούδια που ακουγονται, μιλούν, διαλέγονται με τους ήρωες. Μια μεγάλη ατάκα ανάμεσα στις άλλες. Είτε το τραγούδι παρατιθεται αυτοούσιο είτε μονταρεται εναλλάξ με τη δράση στο τραπέζι. Όλα αυτά βέβαια στις περιπτώσεις που αυτές οι σκηνές αποφεύγουν την παγίδα να γίνουν ένα μουσικό διάλειμμα.

Η ελαχιστοποίηση και η τυποποίηση του οπτικού και ηχητικού υλικού ήρθε σαν απόρροια αυτής της «πορείας προς το κλειστό». Οι εφέτασε στο τέρμα αυτής της πορείας ήταν οι διάλογοι. Μια συνεχής καταρρευση προς το ελαχιστο, ένας εκουσίως εγκλεισμός στη φυλακή των διαλόγων. Αυτή η λατρευτική του προσώπου, του στόματος. Αν ήταν δυνατόν το κάδρου να γέμιζε από την τρυπα του στόματος, του μόνου πραγματικού πρωταγωνιστή. Στην ελληνική κωμωδία το στόμα έκλεψε τη παρουσίαση



Rainer Werner

Fassbinder

ΕΤΟΣ ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ

Φέτος ήταν η χρονιά του Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ. Με τέσσερις ή πέντε άπαικτες ταινίες του, συχνά σε κολλητές εβδομάδες προβολής, το θαμπίρ της διανομής, που τρέφεται από τους πεθαμένους ανθρώπους του κινηματογράφου, προσπάθησε να καλύψει κάποια όχι και τόσο κρίσιμα κενά στην πολιτιστική μας πληροφόρηση. Πολύ αργά, αλλά θα μου πείτε: κάλλιο αργά παρά ποτέ. Στην Ελλάδα, μετά από τόσα χρόνια που μόνο ελάχιστοι θιασώτες των προβολών στο «Γκαίτε» τον ήξεραν, ο Φασμπίντερ έγινε πρώτου μεγέθους αξία στο χρηματιστήριο της κινηματογραφικής τέχνης. Ποιός άλλος εκτός από τον Χίτσοκ μπορεί να καυχηθεί ότι τόσες ταινίες του παίζονται στην ίδια σαιζόν; Αλλά η νεκροφιλία δεν είναι ευτυχώς η αιτία αυτής της επιτυχίας. Αν κανένας διανομέας δε σκέφτεται να εκμεταλλευτεί το θάνατο του Κιούκορ για να παίξει παλιότερες ταινίες του (που και πιο πολλές και πιο ωραίες είναι), ο λόγος είναι ότι ο Κιούκορ δεν είχε κανένα σήριαλ στην ελληνική τηλεόραση το φετεινό χειμώνα.

Το *Βερολίνο - Αλεξάντερπλάτς* βρίσκεται πίσω από την ξαφνική φήμη του Φασμπίντερ. Κι ακόμη περισσότερο, η γελοία οικειότητα της ελληνικής οικογένειας μ' ένα πραγματικά εντυπωσιακό έργο, μια οικειότητα που πλαστά δημιούργησαν οι στήλες των εφημερίδων. Κι επειδή στην Ελλάδα το μόνο πετυχημένο μαζικό μέσο (η τηλεόραση) επηρεάζεται άμεσα και συχνά λειτουργεί σαν προέκταση μιας πολύ παράξενης δημοσιογραφικής συνταγής, το *Βερολίνο Αλεξάντερπλάτς*, όπως κι όλο το τηλεοπτικό μας πρόγραμμα, δυστυχώς, μοιάζει να υπάρχει απλά για να δικαιολογεί «κομψά» δίστηλα με λιθανωτούς ή ακόμα πιο «κομψά» θρισίδια. Το *Βερολίνο - Αλεξάντερπλάτς* έκανε τόσο μελάνι να κυλήσει όσο κι η μπουφόνικη διαφημιστική εκστρατεία υπέρ/κατά της απάισιας *Καθόδου*. Γράφτηκαν πολλά (και πολλά ψέμματα και στις δυο περιπτώσεις) αλλά για να γίνει πραγματικά πολιτιστικό γεγονός ένα ξένο σήριαλ και να περάσει στη συνείδηση, θάπρεπε τα πράγματα να λειτουργούσαν αλλιώς. Αν η τηλεόραση έπαυε να είναι παράρτημα των τηλεοπτικών σελίδων στον Τύπο και ενδιαφερόταν για ελληνικά καλά προγράμματα, τότε η προβολή του επιβλητικού σήριαλ του Φασμπίντερ, δε θα έμενε το απομονωμένο εξάμβλωμα που όλοι (ακόμη κι η κυρά Κατίνα) έπρεπε να χαζέψουν. Κι αν ο τύπος δεν παραληρούσε για την ποιότητα που τελικά μόνο εξ Εσπερίας έρχεται στην τηλεόρασή μας, μπορεί κάποιοι να είχαν ξεκαθαρίσει κάτι αντί να νεύουν συγκαταβατικοί σε μηνύματα, που τους είναι τελειώς ξένα. Θα μπορούσαν να δουν — όχι η κυρά Κατίνα, αλλά όσοι ενδιαφέρονται — ότι το *Βερολίνο Αλεξάντερπλάτς* — μαζί με μια έξοχη *Νόρα* του Ίψεν πάλι για την τηλεόραση — είναι πιο πετυχημένο από το 80% των κινηματογραφικών ταινιών του Φασμπίντερ για δυό λόγους: πρώτα γιατί το μέσον τηλεόραση του ταιριάζει πολύ περισσότερο (αυτό για τους θαυμαστές του που τον θεωρούν ακόμη σκηνοθέτη του κινηματογράφου) ύστερα γιατί οι ξένες τηλεοράσεις, όταν κάνουν παραγωγές, δεν παίζουν ούτε με τους προυπολογισμούς, ούτε με τα ταλέντα που χρησιμοποιούν. Τους δίνουν άνεση και χώρο δηλαδή, όχι γροθιές

Ανάμεσα στο σινεμά και το θέατρο, γράφοντας και γυρίζοντας ταινίες με τρομερή ταχύτητα, ξεκινώντας από τις πολιτικοποιημένες μειοψηφίες των περιθωρίων και καταλήγοντας — φεύ — στις απρόσωπες στρατιές των μικροαστών καταναλωτών, ο Φασμπίντερ ήταν μοιραίο να κάνει καλύτερη τηλεόραση από σινεμά.

Αυτό όμως, κανένας τηλεθεατής ή κινηματογράφος δεν μπορεί να το διαβάσει σε καμιά κριτική εφημερίδα. Κανένας δεν μπορεί να πει με σιγουριά στην Ελλάδα αν ο Φασμπίντερ κάνει αποδραματοποιημένο μελόδραμα ή κινηματογραφική θεατρικότητα του καθημερινού, μοντέρνο ή απλά πρόχειρο και κακόγουστο σινεμά. Ακόμη κι ο *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, στο αφιέρωμα του στο Νέο Γερμανικό Κινηματογράφο (τεύχος 13/14), είχε επιφυλαχτεί να τον αντιμετωπίσει, αν και κάπου εκεί ο Φασμπίντερ είχε ολοκληρώσει, νομίζω, τον πιο ενδιαφέροντα κινηματογραφικό του κύκλο.

Παράδοξα, μετά το οριστικό κλείσιμο του έργου του, τα ερωτήματα που βάζει ο Φασμπίντερ μένουν ακόμη αναπάντητα. Το πρόβλημα του όγκου της δουλειάς του, ως το αφήσουμε προς το παρόν χωρίς αξιολογήσεις. Το πρόβλημα του σεξ — το forte του Φασμπίντερ — είναι, όποτε τίθεται ανοιχτά, αυτό που δίνει στη δουλειά του ζωντάνια, ακόμη και σε ταινίες του που ελάχιστα σεξ δείχνουν. Το *Taξi για τις τουαλέτες* μπορεί να δείχνει πολύ πιο ωμά τις ομοφυλοφιλικές σεξουαλικές πράξεις από ό,τι το *Παιχνίδι της Τύχης* του Φασμπίντερ, αλλά η τελευταία είναι η καλύτερη ταινία για την ομοφυλοφιλία που έχω δει. Μια πολύ σοβαρή, ανοιχτή και καθόλου απαγορευτική δουλειά, παρά τις λίγες υποχωρήσεις στην *αισθητική της ανίας* που κάθε σύγχρονη ομοφυλοφιλική καλλιτεχνική παραγωγή — στην καλύτερη περίπτωση — κριτικάρει και — στη χειρότερη — αγκαλιάζει. Ίσως γιατί εκεί ο σκηνοθέτης κατάφερε να δει με *ψυχραιμία* μια ανθρώπινη σχέση. Δηλαδή να τη μεγαλώσει σε μια κοινωνική μεταφορά μιας διαλεκτικής της ερωτικής και της κοινωνικής εκμετάλλευσης, χωρίς να χάσει το μελοδραματικό της υπόβαθρο.

Ή ίσως — πράγμα πολύ πιο πιθανό — μόνο και μόνο επειδή ο ίδιος παίζει τον πρώτο ρόλο: κι ο Φασμπίντερ είναι ο καλύτερος ηθοποιός των ταινιών του, με μόνη επικίνδυνη αντίπαλο τη Χάννα Συγκούλα. Ή ίσως γιατί στην ταινία υπάρχει ένα κομμάτι που το βρίσκω *συναρπαστικό*, η σκηνή με το ψωνιστήρι στο Μορόκο. Πού αλλού και πόσο συχνά στο έργο του Φασμπίντερ μπορούμε να δούμε αυτή τη ρεαλιστική κινηματογράφιση από μια κάμερα που δεν ποζάρει για να στυλιζάρει, αλλά απελευθερώνεται για να συμμετάσχει σε μια σκηνή όπου ο λόγος και το παίξιμο των ηθοποιών έχουν σασπένς, ενώ, συγχρόνως, πλησιάζουν τα όρια μιας νευρικής κρίσης;

Ξαναθλέποντας τις παλιές ταινίες του Φασμπίντερ, που προτιμώ από τις καινούριες, συνειδητοποιώ ότι ο σκηνοθέτης, αλλά κι ολόκληρος ο σύγχρονος γερμανικός κινηματογράφος (τουλάχιστον το κομμάτι του που δεν αυτομόλησε στο Χόλυγουντ), πάσχει από αθεράπευτη μανία του βαρύγδουπου και του στατικού. Ο Φασμπίντερ είναι καλός όταν διαλέγει τους καταπιεσμένους, τους εκτός του γερμανικού θαύματος, αλλά είναι τόσο αδιάφορος για τους ήρωές του που οι περισσότερες ταινίες του μοιάζουν με εξομολόγηση ενός ανθρώπου «που μπορεί να καταλάβει αλλά όχι ν' αγγίξει», όπως θάλεγε ο Ντύλαν. Είναι καλός κι όταν γράφει τα σενάρια του με τους κοινότυπους διαλόγους, αλλά όταν στυλιζάρει τους ηθοποιούς και τους βάζει να παίζουν θεατρικά είναι αδέξιος, παρασύρεται από ψευτοκαλλιτεχνικές προκαταλήψεις του. Κι όσο για το «σκεπτόμενο» θεατή του μελοδράματος στον οποίο απευθύνεται, και τον οποίο επινοεί, νομίζω ότι θάπρεπε να τον κάνει λιγότερο βαρύ και πιο ευαίσθητο, αφού, έτσι κι αλλιώς, όλοι προτιμούν να συγκινούνται κι όχι να σκέφτονται όταν πηγαίνουν σινεμά.

Μήπως, όμως, γι' αυτό κάθε φορά που παίζετα ταινία του πηγαίνω να τη δω ενώ ξέρω πολύ καλά ότι δε θα μ' αρέσει πολύ; Μήπως οι ταινίες του ανήκουν τελικά στο όλο και πιο σπάνιο είδος του σινεμά που προκαλεί σκέψη, όχι ευχαρίστηση; Το κείμενο που ακολουθεί έχει μια πολύ τεκμηριωμένη απάντηση.



PAUL THOMAS

Η ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΑΝΑΡΘΡΟΥ

Ο Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ είναι ένας άνθρωπος που ξέρει να μισεί. Πιο συγκεκριμένα — αλλά σε στενή σύνδεση με το προηγούμενο — τα φιλμς του Φασμπίντερ έχουν διευρύνει τη φιλική γλώσσα και μέθοδο περισσότερο ίσως απ' όσο τα φιλμς κάθε άλλου νέου κινηματογραφιστή της γενιάς του. Η δουλειά του ελάχιστα συμπίπτει με τη δουλειά σύγχρονων συμπατριωτών του (ενδεικτικά, των Βέρνερ Χέρτζογκ και Αλεξάντερ Κλούγκε). Η αισθαντικότητα που διακρίνει την εντυπωσιακή παραγωγή του έχει ελάχιστα προηγούμενα στην ιστορία του κινηματογράφου. Υπάρχουν, φυσικά, επιδράσεις που είναι εύκολο να αναγνωριστούν (Στράουμπ, Γκοντάρ, Σέρκ, Βισκόντι), αλλά, πέρα και πέρα απ' αυτό το ταραγμένο μάλαγμα, η ευαισθησία του Φασμπίντερ ανήκει πέρα για πέρα στον ίδιο. Μας προσφέρει ένα απόλυτα δικό του κράμα ιδεολογίας και ανθρωπιάς. Αυτό που εμψυχώνει τη δουλειά του είναι μια συμπάθεια για τους ήρωές του, συμπάθεια που αντισταθμίζεται, και πολλές φορές καταλύεται, από μια πίκρα για τη δυτικο-γερμανική καπιταλιστική κοινωνία και τους υπέρμαχούς της: αναδύεται έτσι η δυνατότητα ενός γνήσιου μη - δογματικού μαρξιστικού κινηματογράφου που δεν κοινολογεί το ενδιαφέρον του για τα θύματα της κοινωνίας ορίζοντας τα μονοκοντυλιά σαν μέσα διεκπεραίωσης της «ιστορίας» ή σαν «αντιπροσωπευτικές» ιστορικές δυνάμεις, αλλά που *εκφράζει* άμεσα το ενδιαφέρον αυτό. Ο κινηματογράφος, και οι στενά συγγενικές μ' αυτόν τέχνες — το θέατρο και η τηλεόραση — όπως επανειλημμένα έχει πει (και καταδειξει) ο Φασμπίντερ, είναι μοναδικά κατάλληλες για να εκφράσουν το ενδιαφέρον για τον Άνθρωπο.

Δηλώσεις αυτού του είδους, ηχούν ίσως ανειλικρινείς, όταν αναφέρονται σ' έναν σκηνοθέτη που έχει κατηγορηθεί — αλλά όχι και απορριφθεί — σαν όψιμος υπερασπιστής του Βισκοντικού μελοδράματος, καλλιτέχνης - διανοούμενος με προλεταριακή ζέση, ρομαντικός ταραξίας, ασύνειδο κράμα *trouperoi' ταίτιου* και Γερμανού μισογυνή του παλιού καλού καιρού, ή ακόμα και εικονογράφος κάθε ερμαφροδίτης εκκεντρικότητας. Είναι αλήθεια ότι στις ταινίες του Φασμπίντερ υπάρχει ένα στοιχείο αυτού που θα λέγαμε «πολιτικός υπερρεαλισμός» κι ότι ο ίδιος αφήνεται έκθετος στην κατηγορία ότι είναι όχι μόνο μελοδραματικός αλλά και λιγάκι ειδικός της εκκίνησης, με την έννοια ότι χρησιμοποιεί φτιαχτά και θεατρικά στοιχεία, το χυδαίο και φτηνό όσο και το παράξενο, δίχως φανερή ενόχληση. Όμως όλ' αυτά είναι κατη-

γόριες που ξαστοχούν την ουσία του πράγματος. Σίγουρα ο Φασμπίντερ έχει αρχίσει να γνωρίζει μια κάποια επιτυχία στο μη - γερμανικό κοινό, επιτυχία που σχετίζεται με πρόσφατες ταινίες του οι οποίες αναπτύσσονται σε, και καταπίνονται με, έναν ορισμένο αναγνωρισμό «επικαιρο» χώρο, συγκεκριμένα τη γυναικεία ομοφυλοφιλία, στο *Τα μικρά δάκρυα της Πέτρα φον Καντ*, και την ανδρική ομοφυλοφιλία στο *Παιχνίδι της τύχης*. Οι ταινίες αυτές συγκαταλέγονται στις καλύτερες του: όμως αυτό που τις ξεχωρίζει δεν είναι η επιλογή του θέματος, ή η «υποκουλτούρα», αλλά ο χειρισμός που πετυχαίνει ο Φασμπίντερ, χειρισμός που υπερβαίνει συνολικά την κατηγορία υποκουλτούρα.

Ο χειρισμός αυτός μπορεί, και πρέπει, να αναζητηθεί πίσω στα πιο πρώιμα και λιγότερο γνωστά φιλμς του — που δεν είναι λίγα. Ο Φασμπίντερ, γεννημένος το 1946, κάνει κινηματογράφο, με συχνά διαλείμματα και «επιδρομές» στο θέατρο και την τηλεόραση, από το 1969 κιόλας. Μοιραία, η λίστα των ταινιών του είναι άنيση και εκτείνεται από τις πιο πρώιμες προσπάθειές του, που έγιναν κάτω από την αιγίδα του Αντι-θεάτρου του Μονάχου (μια κολληχτίδα μαρξιστών ηθοποιών και τεχνικών) και κάτω από την, όχι πάντα, ευεργετική επίδραση των Γκοντάρ και Στράουμπ, μέχρι την παραγωγή σε στούντιο, όπως είναι το πολύ επιτυχημένο *Effi Briest* (1974), ένα έργο εποχής που π'ρε ένα χρόνο να ολοκληρωθεί. Ωστόσο μια πνοή οργής, που απέχει πολύ τόσο από τις κενολογίες του δογματικού «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» όσο κι απ' τις παγίδες του ψευτοηρωισμού, διαπερνάει όλες αυτές τις προσπάθειες. Ένα από τα αντιθεατρικά χαρακτηριστικά στοιχεία του Αντι - θεάτρου είναι η αντίθεση του με τον ψευτοηρωισμό, αντίθεση που ο Φασμπίντερ είναι έτοιμος να την ωθήσει στο έπακρο. Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ (το «παραξένισμα» του οποίου ο Φασμπίντερ δέχεται ότι άσκησε μια σχετική επίδραση στη δουλειά του), στο δοκίμιό του για τον Κάφκα, εκφράζεται με θαυμασμό γι' αυτούς που «φωναίζουν ακόμα και κάτω απ' τους τροχούς». Ο Φασμπίντερ εντοπίζει, με αδιάπνιτη ένταση, την προσοχή του *(θεωμασμός, με τη μπρεχτική έννοια του όρου, είναι μια ιδέα ξεπερασμένη προ πολλού)* σ' εκείνους που δεν φωνάζουν κάτω απ' τους τροχούς, που δεν ξερονίπω, που δεν θάλπεουν καν ότι υπάρχουν τροχοί. Απέχει πολύ από τους χαρτονεμένους «σοσιαλιστικούς ήρωες», η κοινωνία της γειτονιάς στο *Kaiserbach* (1969) όπου οι άνθρωποι παραδέρνουν ασκασα, δι-



Το παιχνίδι της Τυχής

χωρίς να συνδέονται με κανέναν πραγματικό δεσμό, περισσότερο «χυμένοι» σε μια αρνητική ομοιομορφία από την υποθετική απειλή του ξένου εργάτη. Η τοποθέτηση αυτή απέχει το ίδιο πολύ και από τη ρομαντικοποίηση του υπόκοσμου που βρίσκουμε στις ταινίες του Ρενέ Κλαίρ και του Ζαν Γκαμπνέν της δεκαετίας του '30 ή στα φιλμ - νουάρ του Χόλλυγουντ της δεκαετίας του '40. Η γειτονιά στο *Katzelmacher* δεν έχει στοιχεία ατμόσφαιρας, έχει μονάχα χαρακτηριστικά ή τελετουργικά στοιχεία — τα χαμηλωμένα μάτια, τις μουρμουριστές απειλές που δεν αρθρώνονται, τα γυαλιά του ήλιου τα μπηγμένα στο άνοιγμα του πουκάμισου, το συρτό βήμα με τα χέρια στις τσέπες, το φλιπεράκι. Αυτός ο κόσμος, που οι κοινωνιολόγοι ονομάζουν (από απόσταση) «κόσμο της ανομίας των πόλεων», δεν είναι όμορφος κόσμος (είναι τόσο σαρκικός που τα πρόσωπα δεν απευθύνονται μεταξύ τους με τα ονόματά τους, μιλούν μόνο στο τρίτο πρόσωπο) αλλά υπάρχει: πέρα ή αμέσως πίσω από τα «όρια ευθύνης» των περισσότερων κινηματογραφιστών είναι ο κόσμος στον οποίο ο Φασμπίντερ επανέρχεται και αναφέρεται ό' όλες τις ταινίες του.

Υπάρχει κάτι το εντυπωσιακά ακατάβλητο στην παραγωγή του Φασμπίντερ. Δεν είναι μόνο τα 20 περίπου φιλμ που σκηνοθέτησε από το 1969· έχει επίσης γράψει και σκηνοθετήσει μια εκτενή τηλεοπτική σειρά (*Acht Stunden sind kein Tag*), έγραψε και σκηνοθέτησε 25 θεατρικά έργα, βιντεοσκοπήσε μερικά και κινηματογράφησε άλλα, και έκανε πολυάριθμες εμφανίσεις σαν ηθοποιός σε ταινίες δικές του και άλλων. Αυτός ο ιλιγγιώδης ρυθμός δεν χαρακτηρίζει τον Φασμπίντερ μόνο, δεδομένου ότι εργάστηκε πάντα με μια ομάδα ηθοποιών και τεχνικών (ο Herr R στο *Warum läuft Herr R. Amok*; *Uti* ή ο Κύριος P. στο 58 *θύνει αμάξ*) είναι ο Κουρτ Ράμπ, που σχεδίασε τα

σκηνικά σ' αυτό και σε άλλα φιλμ του Αντι - θεάτρου· η Ιρμ Χέρμαν, που δεν έπαιξε ποτέ μεγάλους ρόλους, έγινε τελικά βοηθός παραγωγής του Φασμπίντερ) η συμμετοχή των οποίων υπήρξε αξιοπρόσχετα σταθερή και πιστή στη συλλογική δράση. Εκτός από το ότι αποτελούν «θιασο ρεπερτορίου» (θυμηθείτε την πανταχού παρουσία της Χάνα Σιγκούλα) στις ταινίες του, τον Φασμπίντερ και τους συνεργάτες του, που κάποτε μοιάζουν με θιασο ηθοποιών του μεσαίωνα, με μια δόση καθοδήγησης μαρξιστών εργατών, μπορεί κανείς να δει στο «*Ο αραβονομιστικός, η ηθοποιός και ο παραγωγός*» του Στράουμπ.

Το πρώτο έργο της ομάδας, το *Katzelmacher*, κινηματογραφήθηκε το 1969 με τα έσοδα από την προώθηση των τηλεοπτικών δικαιωμάτων του. Τα *Ο έρωτας είναι πιο κρύος από το θάνατο* και *Θεοί της πανοικίας* (και τα δυο του 1969) χρηματοδοτήθηκαν με τον ίδιο τρόπο. Ο Φασμπίντερ παραδέχτηκε αργότερα ότι αυτές οι τρεις πρώιμες ταινίες ήταν «πολύ θεατρικές», αλλά αρκετά επιτυχημένες ώστε να εξασφαλίσουν στην ομάδα τις τυπικές προϋποθέσεις για μια επιχορήγηση του δυτικογερμανικού κράτους. Ο Φασμπίντερ χρησιμοποίησε τα χρήματα για να χρηματοδοτήσει «πιο καθαρά φιλικές» προσπάθειες, τις οποίες ο ίδιος περιγράφει σε μια συνέντευξή του σαν «αναζητήσεις μέσα στη γερμανική πραγματικότητα: οι ξένοι εργάτες, η καταπίεση ενός μεσοαστού υπάλληλου, η ίδια η δική μας πολιτική κατάσταση σαν κινηματογραφιστών. Το *Warnung von einer Heiligen Nulle* (1970) αναφέρεται ειδικά στις συνθήκες της προσπάθειας να ζήσουμε και να εργαστούμε ομαδικά». Σαν τέτοια, η ταινία αυτή, καθώς και το αντίστοιχο της *Katzelmacher*, ελάχιστη εύκολη αισιοδοξία δικαιολογούν, γιατί το *Warnung* ασχολείται έκδηλα με τον εμπειρία της αποτυχίας «να ζήσουμε και να εργαστούμε σαν ομά-



Έφι Μπρίστ

δα» και με τη συνακόλουθη διάσπαση της ομάδας, μια διαδικασία που βλέπουμε, ακριβώς, οι θεατές να συμβαίνει.

Ο Φασμπίντερ πιστεύει, σαν μαρξιστής που είναι, ότι η εργασία (εδώ, το φιλμ) πρέπει να αναπαριστά τη διαδικασία της παραγωγής της. Το *Warnung von einer Heiligen Nulte* είναι μια τέτοια περίπτωση: μπορεί να είναι ίσως φτιαχτό, όμως σίγουρα εκφράζει την απόγνωση του σκηνοθέτη και οριοθετεί μιαν αλλαγή στον τόνο και στη μέθοδο των ταινιών του. Το Αντι-θέατρο σχηματίστηκε, σαν ομαδικό εγχείρημα και σαν «ελεύθερη ομάδα», χωρίς σταθερό καταμερισμό εργασίας ή ιεραρχία, αλλά έφτασε στην πράξη, προς μεγάλη απογοήτευση του Φασμπίντερ, να λειτουργεί πάνω ακριβώς στις «πατριαρχικές» γραμμές που αποσκοπούσε να ανατρέψει. Κάτι παρόμοιο συνέβη το 1973, όταν η ομάδα μετακόμισε στη Φρανκφούρτη (όπου εκτυλισσεται *Το παιχνίδι της τύχης*) και ανασχηματίστηκε πάνω στα πρότυπα ενός ειδικού μιν, αλλά μη εκμεταλλευτικού δημοκρατικού καταμερισμού εργασίας, χωρίς ιεραρχία. Αλλά οι παλιές φόρμες έκαναν πάλι την εμφάνισή τους. Όπως το θέτει ο Φασμπίντερ σε μια συνέντευξή του στην Κολέτ Γκοντάρ: «Το μοντέλο δεν είναι λαθεμένο· εμείς δεν είμαστε ακόμα ικανοί να το δεχτούμε. Με το να θέτει κανείς από τα πριν σε πράξη μια θεωρία, ένα ιδεολογικό πλαίσιο, δεν βγαίνει τίποτα. Η ιδεολογία πρέπει να γεννιέται από την πράξη. Με το να είναι κανείς μαρξιστής, τίποτα δε βγαίνει, ενώ αφήνει όσο τίποτα να γίνει μαρξιστής».

Η μετατόπιση των αποψεων του Φασμπίντερ όσον αφορά την εργασία σε ομάδες δεν είναι τυχοδιωκτική συμβίβαση με τις περιστάσεις, είναι παράλληλη με μια θεμελιώδη μετατόπιση στη σκέψη του αναφορικά με τη σχέση ταινίας και θεατών (στον επίλογο

του *Heiligen Nulte*, ο Φασμπίντερ παραθέτει από τον Τόμας Μαν: «Σιγήθηκα να περιγράψω την ανθρωπότητα χωρίς να συμμετέχω σ' αυτήν»). Η δραματικότερη έκφραση αυτής της μεταβολής ήταν η συνειδητή αποκήρυξη από τον Φασμπίντερ ενός από τα πιο δυνατά φιλμς του, του *Γιατί ο Κρίστος Ρ. παθαίνει Αιμοκ*: (1969) που επιχειρεί, και σε μεγάλο βαθμό πετυχαίνει, να εξηγήσει το «χωρίς κίνητρα» έγκλημα ενός υπαλλήλου που εντελώς ανεξήγητα δολοφονεί τρεις ανθρώπους — κι ανάμεσά τους τη γυναίκα και το παιδί του — πριν κρεμαστεί ο ίδιος το επόμενο πρωί. Το είδος του εγκλήματος που «καλυπτουν» οι τίτλοι των εφημερίδων και που προβάλλει απ' το μυθιστόρημα της Σίλα Μπαλανταίν *Norma Jean the Terrible* (1969) είναι, τελικά, πιο καθημερινό απ' ότι μας φέρνει να νομίζουμε. Αργότερα ο σκηνοθέτης εξήγησε την εγκατάλειψή από μέρους του της αισθητικής ενός από τα καλύτερα και πιο ανησυχα φιλμς του «Πίστευα», είπε, «ότι αν φέρεις τους ανθρώπους μπροστά στην πραγματικότητα τους θα στραφούν εναντίον της. Δεν το πιστεύω πια. Τώρα πιστεύω ότι προέχει σαν ανάγκη να ικανοποιήσεις τον θεατή κι ύστερα να καταπινασθείς με το πολιτικό περιεχόμενό» (χρησιμοποιώντας) τα συναισθηματικά που γεννιούνται για κάποιο συγκεκριμένο σκοπό. Είναι μια εισαγωγική φάση σε κάποιο είδος πολιτικής παρουσίασης. Το κυριώτερο που έχουμε να μάθουμε από τις αμερικανικές ταινίες ήταν η ανάγκη να γνωρίσουμε τον ψυχαγωγικό παράγοντά τους. Βρήκα το ξεκίνημα της διαδικασίας αυτής στις ταινίες του Νταγκλάς Σερκ ή σε ταινίες όπως το *Υπομή* του Χιτσκόκ».

Ο θαυμασμός του Φασμπίντερ για τον Σερκ είναι αόριστος προσοχής. Κάποτε καυχώθηκε ότι στο διάστημα ανάμεσα στο *Οι τρεις άντρες* (1970) και στο *Οι τρεις άντρες*, είχε δει κά-

τι ταινίες του Σερκ. Το νούμερο δεν μοιάζει πολύ πιστευτό (αν και δεν είναι απίθανο αν συνοπολογιστεί και η προχολλυουντιανή, δανέζικη παραγωγή του Σερκ). Ο Σερκ έχει ασκήσει εμφανή επίδραση στην πλαστική αντίληψη του Φασμπίντερ αλλά τους συνδέουν πολύ περισσότερα από την ολοφάνερη εικονοπλαστική ικανότητα και των δύο. Όπως είπε κάποτε ο Φασμπίντερ «Ο φωτισμός στον Σερκ είναι πάντα στο έπακρο αφύσικος. Σκιάς που κανονικά δεν δικαιολογείται να υπάρχουν υπογραμμίζουν συναισθήματα που κανείς θα προτιμούσε να περνούν απαρατήρητα. Όμοια, οι γωνίες λήψης στο *Written on the Wind* έχουν πάντα κάποια κλίση, περισσότερο απ' τα κάτω, έτσι που τα παράξενα του μύθου συμβαίνουν στην οθόνη, όχι στο κεφάλι του θεατή. Οι ταινίες του Ντάγκλας Σερκ απελευθερώνουν το μυαλό σας». Ο Φασμπίντερ δεν μιλά απλά για εικόνες, γιατί, κατά τη γνώμη του, η δύναμη στον Σερκ δεν είναι, κατ' αρχήν, οπτική. Λέει ο Φασμπίντερ «Ο Σερκ έχει πει: δεν μπορείς να κάνεις φιλμ για πράγματα, μπορείς μόνο να κάνεις φιλμ με πράγματα, με ανθρώπους, με φως, με λουλούδια, με καθρέφτες, με αίμα, στην ουσία με όλα τα υπέροχα πράγματα που κάνουν τη ζωή αξία να τη ζεις κανείς. Ο Σερκ έχει επίσης πει: η φιλοσοφία του σκηνοθέτη είναι ο φωτισμός του και οι γωνίες λήψης. Κι ο Σερκ έχει κάνει τα πιο τρυφερά φιλμ που ξέρω» είναι έργα ενός ανθρώπου που αγαπά τους ανθρώπους και δεν τους περιφρονεί, όπως κάνουμε εμείς».

Είναι ίσως παραπλανητικό να συμπεριλάβουμε τον Σερκ ανάμεσα σ' αυτούς που επηρέασαν τον Φασμπίντερ από την άποψη της εικονογραφίας και του μελοδράματος, γιατί ο τελευταίος είχε κάνει κιόλας δέκα ταινίες πριν δεν έστω μία ταινία του Σερκ και ανακαλύψει κάποια συγγένεια μ' εκείνον, κάπως σαν την συγγένεια που — υποτίθεται — ανακάλυψε ο Μπωντλαίρ ανάμεσα στον ίδιο και στον Ε.Α. Πόε. Η συγγένεια αυτή μπορεί να πάρει μορφές που κρύβουν εκπλήξεις. Η πλοκή του *Ο φόβος τρώει τα σωθικά* (1973) του Φασμπίντερ μοιάζει με την πλοκή του *Όλα όσα επιτρέπουν οι ορνοί* του Σέρκ, όμως ο Φασμπίντερ δεν τη δανείστηκε απ' εδώ. Στον *Αμερικανό Στρατιώτη* (1970) ο Φασμπίντερ τοποθετεί την πλοκή του *Ο φόβος τρώει τα σωθικά* στο στόμα της καμάριερρας, στο ξενοδοχείο όπου τρυπνάνε ο Ρίκι ο γκάγκτερ (μόνο που, σ' αυτή την εκδοχή, ο Αλφ κατηγορείται για τον φόνο της Έμμυ ύστερα από έξι μηνών έγγαμης ζωής). Ο Φασμπίντερ, που το 1970 δεν είχε ακόμα δει ταινίες του Σερκ, είπε αργότερα ότι, χωρίς να το ξέρει, βρισκόταν «σε τέτοια αρμονία με τον Σερκ» που η σύμπτωσή τους δεν του προέβλεψε καμιά έκπληξη.

Τα στοιχεία της σύμπτωσης ή συγγένειας αυτής μας λένε πολλά για το τι ξεχωρίζει τη φιλική μέθοδο του Φασμπίντερ. Υπάρχει η συνειδηση της κοινωνικής θέσης («στον Σέρκ, οι άνθρωποι είναι πάντα τοποθετημένοι σε δωμάτια ήδη έντονα σφραγισμένα από την κοινωνική τους θέση») πράγμα που ισχύει το ίδιο, αν όχι περισσότερο, με τον Φασμπίντερ, στον οποίο ανήκουν τα λόγια αυτά. «Στις ταινίες του Σερκ οι γυναίκες σκέφτονται. Είναι κάτι που δεν πρόσεξα σε άλλους σκηνοθέτες. Ούτε σ' έναν. Οι γυναίκες συνήθως αντιδρούν κάνοντας πράγματα που, υποτίθεται, κάνουν οι γυναίκες» όμως στον Σερκ σκέφτονται. Είναι σπουδαίο να βλέπεις γυναίκες να σκέφτονται.



Ο έμπορος των τεσσάρων εποχών





Katzelmacher

πικρά δάκρυα της Πέτρα
ν Καντ



Φυλαχτείτε από την Ήερη πόρνη

Ο φόβος τρώει τα Σωθικά



ται. Σου δίνει ελπίδες. Λόγω τιμής». Κι ακόμα υπάρ-
χει η πεποίθηση — την οποία ο Φασμπίντερ βλέπει
στον Σερκ και την οποία εκφράζει και στις δικές του
ταινίες — ότι «οι άνθρωποι που ανατράφηκαν για να
'ναι χρήσιμοι, με τα κεφάλια τους στουμπωμένα με
φτιαχτά όνειρα, πάντα την πατάνε».

Ο Φασμπίντερ υπερασπίστηκε την τάση του προς
το μελοδραμα χωρίς υπεκφυγές. «Δεν θεωρώ το με-
λοδραμα "μη ρεαλιστικό". Όλοι έχουμε μια τάση να
δραματοποιούμε ό,τι μας περιβάλλει... όλοι έχουμε
ένα σωρό μικροαγχή που προσπαθούμε να διασκεδά-
σουμε για ν' αποφύγουμε να υποβάλλουμε τον εαυτό
μας σε ερωτήματα: το μελοδραμα συγκρούεται σκλη-
ρά μαζί τους... η μόνη πραγματικότητα που μετράει
βρίσκεται στο κεφάλι του θεατή». Βλέπουμε λοιπόν,
μια περιέργη παρουσίαση του μελοδράματος, χωρίς
θεατρικότητες, χωρίς ψευτορωσιμούς, ενός μελο-
δράματος απασπασμένου από τους συνήθειες στο-
χούς του, ενός μελοδράματος ζευγαρωμένου με έν-
αν επίμονο πεσοπισμό, ο οποίος — όπως διατεινεται ο
Φασμπίντερ — μπορεί να προκαλέσει τη δράση «Η
ελπίδα» είπε στην Κολέτ Γκοντάρ, «δεν υπάρχει στις
ταινίες μου. Μπορεί μόνο στο κεφάλι του θεατή να
γεννηθεί». Και, το σπουδαιότερο, μπορεί να φουντώ-
σει μόνο αν είναι απογυμνωμένη — βίαια, αν χρειά-
στεί (πράγμα που συμβαίνει στο μελοδραμα) — απο-
κάθε σφάλερή προσδοκία ότι η «απελευθέρωση» εί-
ναι εύκολη υπόθεση. Αυτό ισχύει, όντως, τόσο για το
πρώιμο *Niklas hauser Fahrt* (1970), όπου ο σκηνοθέτης
παίζει το ρόλο του εξεταστή που χρειάζεται να πει-
στεί για τα προβαλλόμενα επιχειρήματα, όσο και για
τις ταινίες τις μετά το *König P.*, όπου στόχος του
Φασμπίντερ είναι να δώσει στον θεατή όχι τόσο μια
εικόνα των προβλημάτων του όσο τους κινδύνους
που εγκυμονούν τα προβλήματα αυτά. Μοιραία, σ'
αυτά τα πιο ύστερα έργα, υπάρχει αυξημένη η πιθα-
νότητα επινοήσεων, τεχνασμάτων, αλλά ο Φασμπί-
ντερ δεν είναι απ' αυτούς που κάτι τέτοιο θα τους
ενοχλούσε. «Κάθε δημιουργία είναι τεχνητή. Οι
συγγραφείς και οι ηθοποιοί που επιχειρούν να ανα-
παραστήσουν την πραγματικότητα, χάνουν την
προσωπικότητά τους. αντικειμενική πραγματικότη-
τα δεν υπάρχει. Ο ρεαλισμός στηρίζεται στη διαλε-
χτική σχέση ανάμεσα σ' αυτό που δίνεται και σ' αυτό
που παίρνεται. Η μόνη πραγματικότητα είναι η σχέση
του έργου προς το κοινό του, ανάλογα με το πλαίσιο
με το οποίο παρουσιάζεται το έργο: θεατρο, κινημα-
τογράφος, τηλεόραση. Η μόνη ρεαλιστική συμπε-
φορά είναι να τη μελετήσει κανείς, να τη γνωρίσει
να τη χρησιμοποιήσει και να μην αφηθεί να περωρι-
στεί από αυτήν».

Χρειάζεται θάρρος, σε μίαν εποχή που δεν τρέφει
καμιά εκτίμηση στο μελοδραμα, να πιθανοποιήσει κα-
νείς στοιχεία μελοδραματικά στην υπηρεσία της, χω-
ρίς ρομαντικότητες δραματοποίησης, στην υπηρεσία
μιας γνήσιας και χωρίς προηγούμενο αισθητικής
αντίληψης.

Ο Φασμπίντερ, τελικά, καταργεί την παραδοσιακή
αντίληψη του δραματικού ενδεχομένου. Βεβαίως θα-
μάξει τους μελοδραματικούς σκηνοθέτες. Εκτός από
τον Σερκ, έχουμε και τον Βισκόντι. Όσο κι αν δε-
χθούν αιτιριαστοί διπλά στο *Zeit der Liebe* «Η
Καταρριμμένη» είναι ίσως το μεγαλύτερο φιλμ-το φιλμ
που, πιστεύω, είναι τόσο αμνηστικό για την ιστορία
του κινηματογράφου όσο είναι ο Σαίξπηρ για την

ιστορία του θεάτρου... γιατί (ο Βισκόντι) κατόρθωσε, μέσω της τέχνης, να καταπιαστεί με την ιστορία. με τον ίδιο τρόπο που το πετυχαίνει ο Σαίξπηρ. Δεν είναι μια ιστορική πραγματεία για τον Ναζισμό, ακριβώς όπως τα έργα του Σαίξπηρ δεν είναι ιστορικά έργα». Και ενώ η δουλειά του Βισκόντι είναι δουλειά «ρεαλιστή» (έστω με την έννοια που δίνει ο Λούκατς στον «ρεαλισμό», σαν αντίθετο του νατουραλισμού), όπου χρησιμοποιεί ανθρωπίνους χαρακτήρες για να ενσαρκώσει ιστορικά προτάσεις και να αναπαραστήσει κοινωνικές τάξεις, ο Φασμπίντερ αποφεύγει το ρεαλισμό και μ' αυτήν ακόμη την περιορισμένη εκδοχή του. «Δεν θέλω να παράγω ρεαλισμό με τον τρόπο που συνήθως αυτός δίνεται στις ταινίες», έχει πει. «Αυτό που γεννά ένα νέο ρεαλισμό είναι η συγκρούση ανάμεσα στο φιλμ και στο ασυνείδητο του θεατή. Αν τα φιλμ μου είναι σωστά, τότε ένας νέος ρεαλισμός γεννιέται μες' το μυαλό, ρεαλισμός που μεταβάλλει την κοινωνική πραγματικότητα».

Ο ρεαλισμός, λοιπόν, στον Φασμπίντερ, δεν είναι τόσο θέμα *εικόνησης* (όσο, τόσο συχνά, είναι στις περισσότερες απ' τις μαρξιστικές αισθητικές, μήτε και εκείνης του Λούκατς εξαιρουμένης) όσο είναι θέμα αντίληψης της φιλμικής μεθόδου και της συνακόλουθης κοινωνικής κατανόησης και της δράσης που ξεκινά από την κατανόηση αυτή.

Σ' αυτό του το εγχείρημα, ο Φασμπίντερ δεν συμπληρώνει τα κενά που άφησαν οι άλλοι: μαζεύει τα κομμάτια που άφησε η κοινωνία. Αν υπάρχει, στις ταινίες του, μια φράση που συνοψίζει τις διαθέσεις του απέναντι στην κοινωνία αυτή, είναι μια φράση στο φιλμ *Το παιχνίδι της τύχης* όπου ένας ήρωας, από ανώτερη κοινωνική τάξη, λέει, παρεμπιπτόντως, για ένα άλλο πρόσωπο του φιλμ, από κατώτερη τάξη: «Άνθρωποι σαν και δούτον είναι πολύ αγροίκοι για να μπορούν να φτάσουν στην απόγνωση». Αντίθετα, λέει ο Φασμπίντερ, κανείς δεν είναι τόσο άεστος ώστε να στερείται από αισθήματα, γιατί το εξευγενισμένο ή το υψηλό δεν υπάρχει στα αισθήματά κάθεαυτά, υπάρχει μόνο στον τρόπο που μερικοί άνθρωποι βλέπουν άλλους ανθρώπους. Αυτό το θέμα δραματοποιεί στο *Παιχνίδι της τύχης*, παίζοντας ο ίδιος τον ρόλο του λούμπεν ομοφυλόφιλου, που σπρώχνεται στην απόγνωση και την αυτοκτονία από τις ίντριγκες των αστών και μεγαλοαστών ομοφυλό-

φιλων, και κάνοντας την πιο έντονη και διαυγή ερμηνεία του μέχρι σήμερα. Σε μια συνέντευξή του, στον Τόνυ Ράουν, μόλις είχε τελειώσει την ταινία, ο Φασμπίντερ μιλά για αυτήν με τρόπο που στο στόμα οποιουδήποτε άλλου θα έμοιαζε με ειρωνεία. «Είναι μια ταινία γύρω από τον καπιταλισμό», είπε. «Η ιστορία ενός νικητή του προ-πό και πώς χάνει τα λεφτά του». Καμιά νύξη για το ότι ουσιαστικά, όλοι οι χαρακτήρες της ταινίας είναι ομοφυλόφιλοι. Όπως το έθεσε αργότερα, «Κανείς δεν έχει ποτέ (πριν) ότι η ζωή ενός ομοφυλόφιλου υπόκειται στους ίδιους μηχανισμούς και δυναμικές στους οποίους υπόκειται η ζωή των λεγόμενων φυσιολογικών ατόμων» — ένα σημείο που το *Παιχνίδι της τύχης* (πολύ περισσότερο από το *Πέτρα φον Καντ*) προβάλλει με μια ωμή και εμπειριστατωμένη αμεσότητα, κι όχι μόνο από την ερμηνεία του ίδιου του Φασμπίντερ. Όπως έχει πει ο Ντέιβιντ Ρόμπινσον, «Ακριβώς το ότι το θέμα ομοφυλοφιλία προσφέρει το φόντο κι όχι το κεντρικό σημείο του έργου, κάνει την ταινία αυτή πιο πειστική από άλλες... που ανοιχτά υποστηρίζουν την υπόθεση του κινήματος απελευθέρωσης των ομοφυλόφιλων». Ο Ρόμπινσον, που σωστά παρατηρεί, αν μη τι άλλο κατανοεί τον αντίκτυπο του *Παιχνιδιού της τύχης*. Η ομοφυλοφιλική εκμετάλλευση δεν παύει να είναι εκμετάλλευση, η ερωτική εκμετάλλευση ανάμεσα σε δυο ανθρώπους δεν είναι λιγότερο εκμεταλλευτική επειδή είναι ερωτική. Και σ' αυτήν την περίπτωση είναι η κοινωνική τάξη, όχι οι ερωτικές προτιμήσεις ή «η πολιτική», που προσδιορίζουν το αποτέλεσμα. Ο τρόπος που ο Φασμπίντερ παρουσιάζει αυτή την πραγματικότητα είναι τόσο βασανιστικός όσο και γνήσιος. Το μελόδραμα υπάρχει αλλά δεν είναι το κρίσιμο στοιχείο: κρίσιμο είναι η απεικόνιση μιας ομοφυλοφιλικής σχέσης και εξαπάτησης όπως ακριβώς θα εικονιζόταν μια ετεροφυλοφιλική σχέση και εξαπάτηση. Υπάρχει πίσω απ' αυτό μια δύσκολη ισορροπία, ανάμεσα στην παρουσίαση της ιστορίας σαν παραβολής, σαν εποπτικού μαθήματος, που υπερβαίνει την φαινομενική προκλητικότητα του θέματος, και στο φτιάξιμό της ώστε να είναι πιστευτή και συναρπαστική. Οι εξαιρετικές υποκριτικές ικανότητες του Φασμπίντερ, που στα πρώτα φιλμς υπήρχαν περισσότερο σαν υποψία παρά σαν αναγνωρίσιμες ικανότητες, συνδράμουν πολύ στη διατήρηση της

Το ψητό του Σατανά

Η Μαμά Κύτερ πάει στον Παράδεισο

Μάρθα

Φόθος για το φόθο



ισορροπίας αυτής. Το ταλέντο του σαν σκηνοθέτη κάνει όλα σχεδόν τα υπόλοιπα.

Υπάρχουν πλάνα και σκηνές στο *Παιχνίδι της τύχης* που υπαναθυμίζουν, σ' όποιον χρειάζεται υπενθύμιση, τις αναπαριστατικές, ακόμα και ζωγραφικές, ικανότητες του Φασμπίντερ. Η ταινία ξεκινά μ' ένα γενικό πλάνο του χώρου από στοιχειώδη και φωτεινά χρώματα που είναι ένα λούνα - παρκ, ειδικά από τον Μεγάλο Τροχό. Σταδιακά εννοχρησιμεύεται γύρω από το γαλάζιο — ισορροπημένο μ' άλλα έντονα κι ελκυστικά χρώματα μ' έναν τρόπο που θα τον ζήτησε κι ο ίδιος ο Γκοντάρ — ώσπου, τελικά, το νεκρό σώμα του Φοξ προβάλλει πάνω στα αντιστηπικά πλακάκια των τοίχων ενός υπερμοντέρνου υπόγειου σιδηροδρομικού σταθμού στη Φρανκφούρτη. Η διαδοχή των χρωμάτων είναι το ολοκληρωμένο οπτικό αντίστοιχο και ακριβές, του περασμένου από το ανθρώπινο πηγαινέλα (λούνα - παρκ) στην ερημιά μιας μοναχικής αυτοκτονίας (της πιο μοναχικής απ' όλες τις πράξεις). Αλλά είναι και μια μετάβαση από το πλήθος εκείνο που βλέπουμε σε μερικούς πίνακες του Μπρένκελ όπου όλα είναι κίνηση και χρώμα, απ' όπου δεν νιώθει κανείς ήρεμος, όπου η ίδια η κίνηση χωρίζει τα πρόσωπα έτσι που ο καθένας νιώθει τόσο μόνος όσο κι όλοι οι άλλοι. Είναι μια μετάβαση στον πιο μοναχικό απ' όλους τους θανάτους μέσα στο πιο άσηπτο απ' όλα τα περιβάλλοντα. Αλλά κι εδώ τα παράσιτα δεν θ' αφήσουν τον Φοξ ν' αναπαυθεί. Μικρά αγόρια σκυλεύουν τον νεκρό, ληστεύοντας τις τσέπες, κλέβουν το παλτό του, και οι δυο ομοφυλόφιλοι εραστές, που ξερούμε το μερδικό που τους αναλογεί στην ευθύνη για τον ξεπεσμό του Φοξ, βρίσκουν πως το πτώμα δεν τους αφορά, δεν σκιάζει να μπλέκουν καλύτερα να φεύγουν. Και η ταινία τελειώνει με ρομαντική μουσική.

Η έντονα εικονογραφική πρώτη σκηνή του *Katzelmacher*, που δείχνει τη θιτρίνα ενός καταστήματος με τη λέξη «μπακαλίκιο» να καλύπτεται από τις σιδεριές του παντζουριού, είναι ένα γλαφυρό δείγμα της περιодικής τάσης του Φασμπίντερ να δημιουργεί ιδιοφυή εφέ. Αλλά, έστω κι αν μερικά απ' αυτά είναι ενοχλητικά, όλα παραμένουν στο επίπεδο των εφέ, των τεχνασμάτων δηλαδή που δεν ενσωματώνονται στον συνολικό μηχανισμό του φιλμ, στον οποίο δεν κατέχουν παρά ελάχιστο μέρος. Ο Φασμπίντερ είναι ασ-

φώς ικανός για μερικά εκπληκτικά μορφολογικά οπτικά εφέ, όπως μαρτυρούν εκφραστικά τα μωβ και τα κίτρινα στο διαμέρισμα της Χάνα (για να μη μιλήσουμε για τα φιλόδοξα πλάνα - σκηνές ένα γύρω του) στο *Rio das Mortes* (1970). Ωστόσο, αν δεν υπήρχε το γεγονός ότι είχε ήδη φτιάξει το *Kéyos P.*, θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι ακόμα και στο γοητευτικό *Rio das Mortes*, ο Φασμπίντερ, παρά τη διορατικότητα της οπτικής του, δεν είχε βρει ακόμα το δρόμο του σαν δημιουργός ταινιών. Μας δίνει ξανά το Γκονταρικό τρίγωνο (αυτή τη φορά της Χάνα, του Μιχέλ και του Γκούντερ), παράγει απ' αυτό μια γλυκόπικρη ελαφρότητα που ανακαλεί όχι τόσο κατι από Γκοντάρ όσο από Ανιές Βαρντά και τη φαντασία - που - γίνεται - πραγματικότητα της φυγής από την κοινωνία της - νωνιάς - του - δρόμου και της διας που τόσο άσπλαχνα εικονίζεται στο *Katzelmacher*. Οι θεατρικότητες του *Rio das Mortes* συνεπώς, είναι τα διαλεκτικά αντίστοιχα του *Katzelmacher*.

Στο τελευταίο αυτό, ο Φασμπίντερ συντηρεί την ένταση ζωντανεύοντας (αν αυτή μπορεί να είναι η σωστή λέξη) τους χαρακτήρες του επιστρέφοντας στους ίδιους χώρους, τις γωνιές των δρόμων και των πεζοδρομίων και ποικιλώντας τα υποσύνολα των χαρακτηρισμών που τις κατοικούν και τις διαβιβάζουν, μόνο με το *Γιατί ο Κέyος P. παθαίνει αυτό*, αρχίζει να καταφεύγει σε πιο καθαρά φιλμικά και λιγότερο θεατρικά μέσα για να στηρίξει την άποψή του για την τοκμία της ζωής στη σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία.

Το *Κέyος P.* δεν είναι λιγότερο προσεχτικά δομημένο ή κλειστοφοβικό, από το *Katzelmacher*, αλλά έχει πολύ λιγότερους χαρακτήρες. Από την εκτεταμένη Σαρτρική ομάδα, στρεφόμεστε στον πυρήνα - οικογένεια - από τη μιζέρια του μετανάστη εργάτη (ένας ρόλος που έπαιξε με μια ιδέα διαβολικότητας ο ίδιος ο Φασμπίντερ), στρεφόμεστε στη δυστυχία του μεσοαστού υπάλληλου κι από τα έντονα ασπρομαυρα κοντράστα του διάστικτου ηλιακού φωτός, γυρνάμε σε ένα παράξενα υποτονικό και δυσώανο χειμωνιάτικο χρώμα. Η μετάβαση, σ' όλες τις περιπτώσεις, είναι προσεγγιστική και αποτελεσματική. Το *Κέyος P.* είναι ολοφάνερα, ένα φιλμ στο οποίο κάθε χρώμα, κάθε σκιά, κάθε τόνος, κάθε φίλτρο, είναι υπολογισμένα με εξαιρετική φροντίδα ώστε να δημιουργούν να



επαυξάνουν και να στηρίζουν αυτό που γίνεται μια αβάσταχτη παράνοια στην οποία το καθαρό βάρος του καθημερινού, ο χειμαρρός του χωρίς νόημα θερμπαλισμού, κάνουν τον αναπόφευκτο, «παράλογο» φόνο μια κάποια λύση. Το *Giati o Krios P. παθαίνει αιώξ*: είναι ένα μικρό αριστούργημα γιατί παρουσιάζει όλη την ένταση του καθημερινού και παρατείνει αυτή την ένταση σε μια σειρά σκηνών, στην οποία ο φιλικός χρόνος γίνεται ένα με τον πραγματικό χρόνο χωρίς την ίδια στιγμή να καταφεύγει σε εντυπωσιασμούς. Η υστερία που εκφράζει συνίσταται στη μονοτονία και την αποθλακτική ανία που ο Φασμπίντερ έχει την τόλμη να παρουσιάζει καθαρά και ξέστερα.

Η ταινία ξεχωρίζει από την προηγούμενη παραγωγή του Φασμπίντερ από το ότι δεν είναι μια διαδοχή «στημένη» σκηνών, από το ότι την έμφαση δεν δίνουν εδώ τα οπτικά εφφέ πρόκειται για μια ταινία που στηρίζεται — και αναπτύσσεται — σε προσεκτικά μελετημένα οπτικά μέσα («Κάθε χρώμα είναι προϊόν σκέψης, κάθε εικόνα αποτέλεσμα προετοιμασίας» όπως τό θεσε κάποτε ο Φασμπίντερ χωρίς ψευτομετριοφροσύνες). Ωστόσο η ολοφάνερη επιθυμία του να προβάλλει την πραγματικότητα υπερτονίζοντας το περιγράμματί της, τελικά φάνηκε στον Φασμπίντερ αντιπαραγωγική από την άποψη των πολιτικών αποτελεσμάτων: θεώρησε ότι το γλύστρημα του *Krios P.* έξω από την πραγματικότητα και ο περιορισμός του σε μια μικρή κλίμακα αλλά ακραία κατάληξη οφειλόταν, τελικά, στη μηχανιστική αντίληψη ότι οι θεατές, βλέποντας την ίδια την πραγματικότητα τους να εικονίζεται μ' αυτόν τον τρόπο, αυτόματα θα άλλαζαν την πραγματικότητα αυτή. Έδωσε περισσότερη έμφαση σε μια πιο προσεχτική προσέγγιση του προβλήματος πώς αντιδρούν οι άνθρωποι μπροστά στα καθημερινά πολιτικά προβλήματα η προσπάθειά του — προσπάθεια με πολιτικά κίνητρα — μετακινείται από τον άξονα κινηματογραφιστής/ταινία στον άξονα ταινία/θεατής.

Αλλά η μετατόπιση αυτή δεν συνέβη άμεσα και κύλησε κάποιος χρόνος ώσπου να αποκηρύξει ο Φασμπίντερ το *Giati o Krios P. παθαίνει αιώξ*: Ειδικά μετά το *Rio das Mortes* υπάρχει μια περίοδος ενός μάλλον συγκεχυμένου καλλιτεχνικού και πολιτικού πειραματισμού (αν και, με τον Φασμπίντερ, που είναι γνωστό ότι κινηματογραφεί ένα φιλμ μέσα σε δέκα έντεκα μέρες, κάθε περίοδος δεν διαρκεί πολύ). Οι ταινίες *Whit*, *O Αιγυπτιακός Στρατιώτης*, *Niklas hauser Fahrt*, *Warnung von emer Heiligen Nute* και *Rio das Mortes* (όπως και το *Πονέρι του Τζολοκίτα*, το φιλμ στο οποίο ο Φασμπίντερ βρήκε ξανά τον εαυτό του) έγιναν όλες το 1970. Τα φιλμ που έκανε μεταξύ του *Rio das Mortes* και του *Πονέρι του Τζολοκίτα* είναι μέτρια, αλλά με τους *Πονέριος* ο Φασμπίντερ επιστρέφει στα θέματά του της υποκοιλτούρας και του τελετουργικού, εγκαινιάζοντας μια περίοδο που τη θεωρώ σαν την σπουδαιότερή του, την περίοδο των *Ο Έμπορος των τεσσάρων εποχών*, *Τα μικρά δάκρυα της Πέτρα φον Καντ*, *Wildwechsel*, *Ο Φόβος τρώει τα σωθικά*, *Effie Briest*, και *Το παιχνίδι της τύχης*.

Στο *Ο Έμπορος των τεσσάρων εποχών* εκδηλώνεται ξανά η ικανότητα του Φασμπίντερ να τοποθετείται μέσα στα τελετουργικά που θα μας οδηγήσει να εξετάσουμε. Γι' αυτόν και μόνο το λόγο το φιλμ είναι 64 ένα αριστούργημα. Σ' ένα κρίσιμο σημείο του, αντι-

παράθετε δύο τραπέζια, όμοια με πεδίο μάχης, μ' έναν τρόπο που θυμίζει τα πολύ διαφορετικότερα τραπέζια των ανώτερων τάξεων στα φιλμ του Βισκόντι. Κόβει από ένα μεσαίο πλάνο της Ίργμγκαρντ προφίλ και του μικρού κοριτσιού στο τραπέζι, όπου περιμένουν να επιστρέψει ο Χανς για το δείπνο — ένα αμυδρό και γεμάτο ερημιά κάδρο της κατάχλωμης Ίργμ Χέρμαν — σ' ένα αργό τράβελινγκ, κατά μήκος ενός τραπέζιού μπαρ, μιας αράδας αμήχανων ακροατών. Το τράβελινγκ καταλήγει στον Χανς (Χανς Χιρσμπύλερ), στην κεφαλή ενός άλλου τραπέζιού, να μιλάει ασταμάτητα, με μάτια που γυαλίζουν, για το πώς, όταν ήταν αστυνομικός, έχασε τη δουλειά του για σεξουαλικό παράπτωμα. Στην διάρκεια της αφήγησης του Χανς, ο Φασμπίντερ κάνει κάτι σπάνιο γι' αυτόν: ένα φλας - μπάκ στο περιστατικό της αφήγησης, στο αστυνομικό τμήμα, και το κάνει χωρίς να χάσει την αμεσότητα που είχε πετύχει. Η αφήγηση κορυφώνεται με ένα γκρο του προσώπου του Χανς γεμάτο από ερωτική έκσταση: είναι η κορύφωση της κίνησης της κάμερα με την οποία άρχισε η σκηνή. Ο κοντόχοντρος και διόλου ελκυστικός Χανς είναι ξαφνικά όμορφος κι εμείς μένουμε με το ερώτημα πόσο λίγο — και πόσο πολύ — χρειάζεται για να γίνει κανείς ευτυχισμένος. Φυσικά, η ευφορία αυτή όχι μόνο σπάει από την εμφάνιση στο μπαρ της Ίργμγκαρντ (ο Χανς της εκσφενδονίζει μια καρτέκλα) αλλά γίνεται θρύψαλο σ' όλο το υπόλοιπο φιλμ (ο Χανς πίνει, κυριολεκτικά, μέχρι θανάτου). Ενώ τα χρώματα των *Πονέριων* είναι βασικά μαύρα και καφέ, καταθλιπτικά και μουντά, τα χρώματα στον *Έμπορο* είναι ανοιχτά και φωτεινά. Ο Φασμπίντερ αποζημιώνει για τους μονότονους φωτισμούς και τις συνθέσεις του χωρίς σκιές, με τη χρησιμοποίηση φίλτρων. Τα αποτελέσματά είναι συχνά, αλησμόνητα — η ρηχή, παγωμένη σύνθεση του Χανς με το ξέθωρο γαλάζιο ποκάμισο, καθώς πουλάει ανοιχτά πράσινα αχλάδια, έχει μια παράξενη ακτινοβολία, που, σωστά, ο Μάνυ Φάρμπερ παρομοιάζει με τη δουλειά μινιατουρίστα του μεσαιώνα, κι ακόμα, το γκριζό κοστουμί εποχής σαράντα, τα μαδιά χείλια, το ποτήρι με το μπράντυ, της αδελφής του Χανς (Χάνα Σιγκούλα).

Το οπτικό ύφος του *Τα μικρά δάκρυα της Πέτρα φον Καντ* είναι τελείως διαφορετικό, αν και, όπως υποστήριξε κάποτε επίμονα ο Φασμπίντερ, υπάρχει μια θεματική ομοιότητα με τον *Έμπορο*. «Οι δυο ταινίες» είπε «έχουν ίδιο θέμα. Όλοι μας έχουμε γευτεί τον πόνο στον έρωτα, κι όλοι έχουμε επιθυμήσει (αρκετά φυσιολογικά) έναν έρωτα πιο μεγάλο απ' όσων ήταν δυνατόν να έχουμε... οι περισσότεροι άνθρωποι υποφέρουν γιατί είναι ανίκανοι να εκφράσουν πραγματικά τη θλίψη τους». Το *Πέτρα φον Καντ* είναι συλλιζαρισμένο μ' έναν ασυνήθιστο τρόπο εξαιτίας του χαρακτήρα των ηρώων του. Τονίζει υπερβολικά το φτιαχτό γιατί οι ζωές των ηρώων του είναι φτιαχτές. Στη δράση δεσπόζει, εμβληματικά, ένας τεράστιος πίνακας του Κορρέτζιο, ένα ανδρικό γυμνό, κρεμασμένο στον τοίχο του στούντιο της Πέτρα. Ο ρόλος του τεράστιου αυτού πίνακα δεν περιορίζεται στο να εξασφαλίζει εικονογραφικές ευκαιρίες στην κάμερα του Φασμπίντερ (αν και ορισμένα από τα εφφέ που παράγει — η γούνα από ασήμνια αλεπού και τα χρυσόξανθα μαλλιά της Κάριν (Χάνα Σιγκούλα) πάνω στους πόδες και κόκκινους τόνους της σάρκας στον πίνακα — είναι υπεραρκετά). Ο πίνακας συμβολίζει, και υπο-



Γυναίκες πρόσωπα και μάσκες. Τα μικρά θάματα της Πέτρα Φον Καντ

γραμμίζει, το φτιαχτό. Η ίδια η Πέτρα έχει κάτι το φτιαχτό· αλλάζει την εμφάνισή της (και, βέβαια, την ηλικία της, όπως η Αλίνα Βάλι στο *Σέσσο* του Βισκόντι) σε κάθε σκηνή.

Η ίδια η ταινία είναι συνειδητό «φτιαχτή», το ίδιο και η ηθοποιία· είναι ένα φιλμ δωματίου, ένα φιλμ για ανθρώπους που διαλέγουν να παρουσιάσουν στον κόσμο «εκδόσεις» του εαυτού τους, ένα φιλμ για πρόσωπα και προσωπεία. Οι σκηνές της ταινίας αντιστοιχούν μ' εκείνες ενός θεατρικού έργου, μολονται το φιλμ καθαυτό δεν είναι διόλου το πιο θεατρικό φιλμ του σκηνοθέτη. Ασχολείται με μια γυναίκα που, από κεκτημένη ταχύτητα, τοποθετεί τον εαυτό της σε θεατρικές καταστάσεις. Όλη η δράση συμβαίνει μέσα σ' ένα δωμάτιο, το διαμέρισμα και στούντιο της Πέτρα, όπου αυτή εργάζεται μαζί με τη Μαρλένε, τη σιωπηλή και (με τα λόγια του Μάνυ Φάρμπερ) πένθιμη βοηθό της — που είναι πάντα ντυμένη στα μαύρα, πάντα ένας σιωπηλός παρατηρητής, όμοια με την ίδια τη μηχανή λήψης (οι εισοδοί της Σιντονί και της Κάριν καταγράφονται με κατ σε πλάνα των αντιδράσεων της Μαρλένε). Ο Φασμπίντερ αφιερώνει την ταινία του αυτή και στην Μαρλένε «σημερα», δηλαδή στην Ίριμ Χέρμαν (την Μαρλένε της ταινίας) που τελικά την τράβηξε ο ρόλος του βοηθού παραγωγής στο *Wildwechsel*, το επόμενο φιλμ του.

Το διαμέρισμα της Πέτρα θυμίζει στούντιο κινηματογραφικής ηχοληψίας. Σκηνικός διάκοσμος, κουρτίνες, όλα έχουν χρησιμοποιηθεί σαν ντεκόρ και θάθος πεδίου· η μηχανή, ασυνήθιστα κινητική για φιλμ του Φασμπίντερ, περιπλανιέται με μεγάλα λατεραλά, σταματά και συλλέγει στάσεις, σχήματα, γωνίες, χαρακτηριστικά. Με τις μεγάλες λήψεις, γίνεται συμμέτοχος στη δράση μ' έναν τρόπο που θυμίζει το *Βρόχο* του Χίτσκοκ. Η χρησιμοποίηση αυτών των λήψεων, εξηγεί ο σκηνοθέτης, «συνδέεται στενά με τη δράση. Θεωρήσαμε ότι αυτό ή εκείνο το κομμάτι αποτελούσε μια συνέχεια για την ηθοποιό και ότι, σαν τέτοια, θα 'πρεπε να διατηρηθεί αδιάκοπη ώστε η ηθοποιός να μπορεί να κινηθεί σ' όλη της τη διάρκεια. Αυτή η ιδέα ήταν καθοριστική για τον τρόπο δόμησης της ταινίας, απ' την αρχή κιόλας της βασικής δραματουργικής σύλληψης.

Σε μια ταινία όπου όλοι οι χαρακτήρες είναι γυναίκες, ο Φασμπίντερ παρουσιάζει αυτή τη φορά μια κατάσταση όπου η φίλια μεταξύ γυναικών εξαιρεί (σεξουαλικά) τους άνδρες, αν και εξαρτάται (κοινωνικά, οικονομικά) συνεχώς από αυτούς. Η Πέτρα είναι λεσβία που σταδιοδρομεί, κατά εμφανική συγκυρία στον ανδρικό κόσμο της γυναικείας μόδας και το κάνει εκμεταλλευόμενη την Μαρλένε (που είναι κι ο μόνος από τους χαρακτήρες της ταινίας που *σύντομα* να εργάζεται). Η Σιντονί φον Γκράσενβαϊν (όνομα παρμένο από το *Elfi Bruns*), η φίλη της Πέτρα — η ίδια που σμίγει την Πέτρα με την Κάριν — σταδιοδρομεί μέσα σ' έναν κόσμο ανδρών μέσω του γαμπρού της. Και η ίδια η Κάριν, που θα γίνει πρόξενος αγχούς για την Πέτρα όταν θα την εγκαταλείψει (για έναν άνδρα), καταλήγει να εργάζεται σαν μανекέν στον οικο Πλάτσι. Για να κλείσει τον κύκλο, η Κάριν — η δεκαεπτάχρονη κόρη της Πέτρα — εμφανίζεται να μιλάει αποκλειστικά για τον νεαρό φίλο της, που «μιαίξει με τον Μικ Τζαγκερ».

Το *Ο Φόθος*, που το *Βρόχο* δεν είναι λιγότερο αντιπραξιατικό, αλλά είναι πολύ πιο υπαρξιακό· είναι η υπαρξία του εξουσιαστικού της Έμμυ και...

ροβσκι (την υποδύεται η Μπριγκίτε Μίρα, που εμφανίζεται ξανά στο *Η Μαμά Κούστερ πάει στον Παράδεισο*), μιας ηλικιωμένης γυναίκας που εργάζεται σαν καθαρίστρια γραφείων, στο Μόναχο, και του Μαροκινού συζύγου της Αλή (ελ Χεντί μπεν Σαλέμ). Το θέμα του είναι, όπως το θέτει η Έμμυ σ' ένα σημείο, ότι «κανείς δεν μπορεί να ζήσει χωρίς τους άλλους — κανείς», και η προσαρμοστικότητα της, ακόμα και στην ασκήμια και στην κακότητα της φυλετικής προκάτλησης, που αποκαλύπτεται, θασασιατικά σχεδόν, σε κάθε πλάνο του έργου. Το ότι η Έμμυ και ο Αλή είναι ευτυχισμένοι μαζί, δεν μετράει καθόλου. Όπως μας λέει ο υπότιτλος της ταινίας «η ευτυχία δεν είναι πάντα ευχαρίστηση», κι όπως ένας από τους χαρακτήρες λέει για την Έμμυ, «Τι πάει να πει ευτυχία; Υπάρχει και ευπρέπεια». Η λογική των χαρακτήρων και των γεγονότων λειτουργεί εδώ διαφορετικά από τη λογική του *Wildwechsel*. Το αποστομωτικό επιχείρημα, η αποκάλυψη, είναι, παράδοξα, το ότι ο σκηνοθέτης υποδύεται ο ίδιος (όπως και στο *Whiry*) τον πιο μοχθηρά φασιστικό και ρατσιστικό χαρακτήρα στο φιλμ, έναν από τους γιούς της Έμμυ.

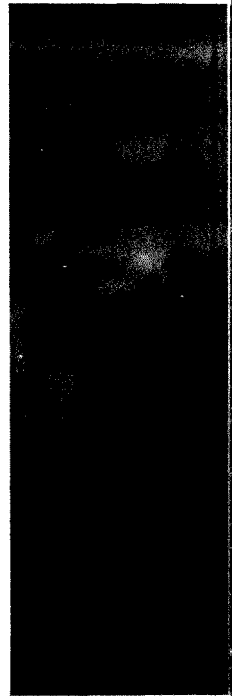
Ένας λόγος που η λογική λειτουργεί τόσο τέλεια, τόσο αμείλικτα στην ταινία είναι το ότι ο Φασμπίντερ χρησιμοποιεί ένα εύρημα που θα διευρύνει αργότερα στο *Effi Briest* (1974): τα εμφατικά φοντά στο τέλος κάθε σκηνής, για να τονώσει το πέρασμα του χρόνου, για να ξεχωρίσει τα γεγονότα μεταξύ τους και για να κρατήσει το γεγονός σε απόσταση από τον θεατή με τέτοιο τρόπο που ο θεατής υποχρεώνεται να γεμίζει ο ίδιος τα ενδιάμεσα διαστήματα για τον εαυτό του. Η απόρριψη από τον Φασμπίντερ της μεθόδου του *Kühnig P.* ουσιαστικά πραγματώνεται «λενο» εδώ. Το *Effi Briest* όπως το θέτει ο Φασμπίντερ «λειτουργεί μέσα από δύο επίπεδα αποξένωσης... (τα φοντά στο λευκό) είναι το ένα επίπεδο... σαν τα θιβλία που είναι λευκά και τυπωμένα με μαύρα στοιχεία. Σύμφωνα με τον Κρακάουερ, όταν σθώνουμε σε μαύρο, ο θεατής αρχίζει να φαντάζεται, να ονειρεύεται, κι εγώ επιζητούσα το αντίθετο αποτέλεσμα μέσα από το λευκό. Ήθελα να *αφυπνίσω* τους θεατές. Η ταινία μου αυτή δεν θα 'πρεπε να λειτουργεί όπως οι περισσότερες ταινίες, μέσα από το ασυνείδητο, αλλά μέσα από το συνειδητό. Είναι, απ' όσο ξέρω, η πρώτη φορά που υποτίθεται ότι ο θεατής έχει τη δική του φαντασία όπως όταν διαβάσει ένα βιβλίο — το πρώτο κανονικά μυθιστοριογραφικό φιλμ... είναι σαν ένα μυθιστόρημα που διαβάσει κανείς, όταν μπορεί να ονειροπολεί και να φαντάζεται την ίδια ώρα. Όταν διαβάσετε ένα βιβλίο, φαντάζεστε τους δικούς σας χαρακτήρες. Αυτό ήθελα να πετύχω σ' αυτό το φιλμ. Δεν ήθελα να έχω προκατασκευασμένους χαρακτήρες για τον θεατή: ο θεατής, μάλλον, θα πρέπει να συνεχίσει να «δουλεύει» τους χαρακτήρες...»

Η φράση με την οποία αρχίζει η ταινία, και η οποία δίνει τον τόνο στο *Effi Briest*, μας λέει ότι η κοινωνία αυτή συνεχίζει να υπάρχει από όσα κάνουν οι άνθρωποι, που μη αναλαμβάνοντας δράση *εναντίον* της, της επιτρέπουν να συνεχίζει να υπάρχει. Η πλοκή του μυθιστορηματός του Fontane αδικεί τη δουλειά του Φασμπίντερ που η οργή του για μια κοινωνία που επιτρέπει γένοτες ωμότητες, συγκρατιέται μόνο γιατί το επιβάλλουν οι απαιτήσεις του έλεγχου της φόρμας. Η σχηματοποίηση της ταινίας, όπως και στο *Πέτρα φον Καντ*, καθρεφτίζει τη σχηματοποίηση των χαρα-

κτήρων του έργου, των συναισθηματικών τους αποκρίσεων, τη σχηματοποίηση της κοινωνίας την οποία αυτοί ζουν και φτιάχνουν. Το φιλμ τελειώνει με το *μοναδικό* μεγάλης διάρκειας γενικό πλάνο: το πλάνο αυτό μετατρέπει την αποτυχία των γονιών της Effi να θέσουν κάποια ερωτήματα στους εαυτούς τους σε καταδικη τους και σε ερώτημα που απευθύνεται σ' εμάς (η μητέρα της, κοιτάζοντας την παιδική κούνια της Effi στον κήπο, αναρωτιέται αν αυτή και ο πατέρας της Effi δεν ήταν, κατά κάποιον τρόπο, υπεύθυνοι για το θάνατό της: εκείνος απαντά ότι τέτοια ζητήματα είναι πολύ μεγάλα για να τα χωρέσει ο νους).

Σ' άλλα σημεία, το φιλμ είναι λιτό, αποδυναμωμένο, υπάρχουν σύντομες, πολύ κομμένες σκηνές, που συχνά τελειώνουν σε μισο - ακινήσιες των προσώπων. Υπάρχουν φοντά από και προς το λευκό. Υπάρχουν αφηγήσεις με μεσοτίλους και φωνή off. Ο Φασμπίντερ, μ' ένα σχεδόν μπρεσσονικό τρόπο, παραλείπει κρίσιμες σκηνές (το γάμο της Effi, τη γέννηση του παιδιού) γιατί αυτό που τον ενδιαφέρει περισσότερο είναι η *εξελικτική διαδικασία*, η τυπική συμπεριφορά, τα σφραγισμένα χείλια των ηρώων, κι όχι τα περιστατικά τα οποία τα εκφράζουν. Η μόνη μουσική είναι μια μουσική φράση που επαναλαμβάνεται σε «στρατηγικά» σημεία (όπως στο *Δνο - τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν* του Γκόντάρ): οι χαρακτήρες είναι σταθερά καθραρισμένοι, όπως θα τους καθάρριζε ο Σερκ, ανάμεσα σε κτήρια, σπιτικά αντικείμενα, πόρτες, παράθυρα, καθρέφτες. Όλα, άνθρωποι και αντικείμενα, *διαγράφονται* απειλητικά. Οι άνθρωποι καταπιέζουν ο ένας τον άλλον όπως τα αντικείμενα και οι χώροι που τους ανήκουν τους καταπιέζουν με τη σειρά τους. Αλλά κατασκοπεύουν ο ένας τον άλλον συνεχώς. Το τμήμα της απουσίας ελευθερίας είναι η οσαμάτητη επαγρύπνηση μιας γεμάτης επιτήρησης κι αναστολές κοινωνίας, είναι οι «ομολογίες πίστώς» της, η ψυχρότητα της, οι πόζες της. Όπως λέει η Μαριέττα στην Effi (Χάνα Σιγκούλα) σ' ένα *σουσαρέ*, «μας παρακολουθούν από παντού», μια φράση το ίδιο ανατριχιαστική μ' εκείνο το «Βούλωστο Τζάκυ, σε βλέπουν», στο τέλος του *Κανόνα του παιχιδιού* του Ρενουάρ, έτσι όπως έρχεται, με μια κίνηση της κάμερα από πλονζέ, σε ένα μαλακό γκρο - πλάνο της Effi (φας) να κοιτάει έξω από το κάδρο. Το *Effi Briest*, παρά την συνειδητά φτιαχτή σκηνοθεσία του Φασμπίντερ, δεν είναι ποτέ σπασμωδικό ή χαύνωση, η ασφυξία, η ανία, υπάρχουν απειλητικά από το πρώτο ως το τελευταίο πλάνο.

Ο Φασμπίντερ έχει πει ότι το θέμα του *Παιχιδιού της τύχης* είναι «το αναπόφευκτο της μοίρας, της υποταγής στους αφηρημένους και παράλογους νόμους που κινούν την (κοινωνική μας) ύπαρξη». Αυτό ισχύει για όλες τις ταινίες του, αλλά δεν αρκεί για να εξηγήσει τον αντίκτυπό τους. Γιατί ο Φασμπίντερ είναι, πάνω απ' όλα, ένας σκηνοθέτης του *αντίκτυπου*: για να μη συνθλιβεί κάτω από το βάρος μιας αβάσταχτης πραγματικότητας, προσπαθεί να ανταποδώσει το χτύπημα αυτής της πραγματικότητας: η αντίθεσή του αυτή εξηγεί την οργή του αλλά και την πυρετική παραγωγικότητά του. Υπάρχει, ήδη, κάτι το «μελοδραματικό» σ' αυτό το εγχείρημα που γίνεται με πλήρη γνώση των κινδύνων και των παγίδων. Αλλά το μελόδραμα διαστρέφει την πραγματικότητα, την τραβάει απ' τους αρμούς της, και η πραγματικότητα χρειάζεται αυτό το τράβηγμα. Αυτό που κάνει τόσο





Το παιχνίδι της Τυχής

Ο φόβος τρώει τα Σωτικά



επιτακτικό το εγχείρημα του Φασμπίντερ είναι η πίστη του ότι το φιλμ, αντί να αρκείται παθητικά να αντανακλά ή να εικονογραφεί την κοινωνική πραγματικότητα, πρέπει να στρέψει την προσοχή του στις επιδράσεις του πάνω στους θεατές του. Η πίστη αυτή δεν είναι ρητορικές αυτοδικαιολόγησης, αντίθετα στοχεύει στο κέντρο της προβληματικής του πολιτικοποιημένου κινηματογράφου. Ο κόσμος που ο Φασμπίντερ βλέπει και εικονογραφεί στις ταινίες του είναι ένας κόσμος στεγνός και στείρος, ένα δυναμικό πεδίο διαμέσου του οποίου κινεί την κάμερά του για να το αντιμετωπίσει με όλες του τις συνέπειες και τους παραλογισμούς του. Ο κόσμος που παρουσιάζει κατοικείται από αποκομμένα άτομα με πάθη, πάθη τα οποία αδυνατούν να αντιμετωπίσουν ή να ριχτούν σ' αυτά, άτομα που έλκονται και απωθούνται από δυναμείς τις οποίες αδυνατούν να ελέγξουν, όμοια με ρινίσματα μετάλλου σ' ένα μαγνητικό πεδίο. Το να καθρεφτίζεις αυτή την κατάσταση πραγμάτων, σημαίνει να ενδυναμώνεις τους μηχανισμούς που συντηρούν την κίνησή της: το να την εικονίζεις απλώς, με όση ακρίβεια και ευαισθησία κι αν το κάνεις, ισοδυναμεί με παράδοση στην παθητικότητα που στηρίζει μια κοινωνία που, τελικά, πρέπει να *αλλάξει*. Σε μια κοινωνία χωρισμένη σε τάξεις και φυλές, με έναν περίτεχνο σεξουαλικό καταμερισμό εργασίας μέσα στην αγορά, κάθε πραγματική επικοινωνία, ο έρωτας, η αγάπη, είναι ακατόρθωτα πράγματα: μέσα της μπορούμε μόνο να χρησιμοποιούμε προσεγγισμένες κινήσεις, χειρονομίες, τελετουργικά, συνήθειες. Αυτά τα τελετουργικά σκιαγραφούν οι ταινίες του Φασμπίντερ. Συνθλίβουν, διαπερνούν τον κόσμο που φτιάχνουν και ανιχνεύουν τις συνέπειές τους. Δεν είναι τυχαίο ότι δεν νιώθει κανείς άνετα όταν θάλπει αυτές τις ταινίες. Οι άοκνες προσπάθειες του σκηνοθέτη να παρουσιάσει την κοινωνία με τη δική της λογική συνεπάγεται ένα κράμα ζωντανίας, αθωότητας και *θάλασσας* σε σχέση με το οποίο κράμα καλούμαστε οι θεατές να καθορίσουμε τις αποκρίσεις μας.

Οι ταινίες του Φασμπίντερ ανήκουν στο είδος των ταινιών που δεν θα μπορούσαμε να φανταστούμε να τις έχει κάνει κάποιος άλλος: προσπάθησε, και προσπάθει, να συμπιλιώσει τον τρόπο με τον οποίο σφραγίζει τις ταινίες του με μια μέθοδο που είναι ολοσδιόλου δική του, με τις απαιτήσεις μιας επαναστατικής τέχνης, όπως τις θεωρεί ότι είναι. Αυτό το «η μόνη πραγματικότητα που μετράει βρίσκεται στο κεφάλι του θεατή» έχει σαν συνέπεια μια γνήσια, πολύπλοκη αισθητική που βασίζεται στην αρχή ότι η δομή μιας ταινίας, από την ίδια τη φύση της, δεν *καθορίζεται* τη δομή της κοινωνικής πραγματικότητας.

Ο Φασμπίντερ αντί να *έχει* ένα μήνυμα, ενδιαφέρεται να *αναφέρει* ένα μήνυμα, να προκαλέσει τις αντιδράσεις του κοινού του (και των ηθοποιών του) αντιδράσεις που να μπορούν αντίστοιχα, να τις ζήσουν και να τις παραστήσουν. Αν μια ταινία δεν επιτρέπεται να καθρεφτίζει απλουσιευτικά την πραγματικότητα, *αποκρί*, ωστόσο, να εικονογραφεί τις απάνθρωπες συνέπειες του κοινωνικού μηχανισμού. Αυτό σημαίνει ότι οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι το φιλμ δεν είναι ένας μηχανισμός αντανακλάσεως, αλλά ένας παράγοντας μεταμορφώσεως. Έτσι ο Φασμπίντερ εργάζεται πνευματικά να απελευθερώσει όχι μόνο τα κεφάλια των θεατών του αλλά και τον ίδιο τον πολιτικό κινηματογράφο.

Μεταφραστής Κ. Γκαργίος

Ο Φασμπίντερ γεννήθηκε κοντά στο Μόναχο στις 31 Μαΐου του 1948 από πατέρα γιατρό και μητέρα μεταφράστρια, συχνά εμφανίζεται σαν ηθοποιός στις ταινίες του με το ψευδώνυμο Lilo Rempelt. Έζησε για λίγο με τη μητέρα του μετά το διαζύγιο των δικών του, παρακολούθησε πειραματικό σχολείο αλλά εγκατέλειψε τις σπουδές του στα δεκάη του. Άλλαξε πολλά επαγγέλματα, έγινε για λίγο δημοσιογράφος, έκανε μαθήματα σε ιδιωτική σχολή θεάτρου, συνάντησε τη Χάνα Σιγκούλα και μαζί της μπήκε στον πειραματικό θίασο Action. Το θέατρο έκλεισε το Μάιο του '68 μετά από μια παράσταση του έργου του Φασμπίντερ *Katzelmacher*. Το 1965 και 1966 είχε σκηνοθετήσει δύο ταινίες μικρού μήκους και το 1968 έπαιξε μαζί με τους Χάνα Σιγκούλα, Λίλιθ Ούνγκερερ, Ιρμ Χέρμαν και Πέερ Ράμπεν στην ταινία του Στράουμπ Ο ορθρωσιαστικός, η ηθοποιός και ο προαγωγός.

Ύστερα ιδρύει — με πρώην μέλη του Action - το Αντιθέατρο και γίνεται πρωταγωνιστής, σκηνοθέτης και κύριος δραματοουργός του. Σ' αυτό συμμετείχαν και οι Β. Σρέτερ, Ντάνιελ Σμιτ και Ίνγκριντ Κάβεν. Από το 1967 ως το 1970 δασκευάζει αρκετά κείμενα του για το ραδιόφωνο.

Οι πρώτες ταινίες του δεν έκαναν πάντα θετική εντύπωση. Αλλά με το *Katzelmacher* και τον *Έμπορο των Τεσσάρων Εποχών* τράβηξε την προσοχή των κριτικών, και με το θραβευμένο *Ο φόβος τρώει τα σωθικά* (βραβείο κριτικής, Κάννες 1974) ο Φασμπίντερ σταθεροποίησε τη διεθνή του φήμη ως τις τελευταίες του επιτυχίες, όπως ο *Γάμος της Μαρίας Μπράουν* ή ταινίες για μεγαλύτερο κοινό, όπως η *Λίλι Μαρλέν* και η *Λολα*.

Το 1970 είχε τη δική του εταιρία παραγωγής Tango Film, όπου συμμετείχαν ο Ντάνιελ Σμιτ και η Ίνγκριντ Κάβεν (σύζυγός του για ένα σύντομο διάστημα). Με τον Πέτερ Λίλιενταλ και τον Τόμας Σαμόνι είχαν ιδρύσει ακόμη την Filmverlag der Autoren, πολύ σημαντική εταιρία διανομής για την προώθηση των νέων Γερμανών κινηματογραφιστών στο εξωτερικό. Από την εταιρία αποχώρησε το 1977, όταν στην ομάδα προστέθηκε ο Ρούντολφ Αουγκστάιν, διευθυντής του εβδομαδιαίου Spiegel. Από το 1974 ως το 1975 ήταν διευθυντής του Theater am Turm στη Φράνκφουρτη.

Η τελευταία του ταινία *Querelle de Brest* είχε μόλις μονταριστεί, όταν ο Φασμπίντερ θρέθηκε νεκρός στις 10 Ιουνίου του 1982.

ΤΑΙΝΙΕΣ

1965. *Der Stadtreicher* (Ο Αλήτης) — μικρού μήκους.
 1966. *Das Kleine Chaos* (Το μικρό χάος) ! μικρού μήκους.
 1969. *Liebe ist Kälter als der Tod* (Ο έρωτας είναι πιο κρύος από το θάνατο).
Katzelmacher.
Götter der Pest (Οι θεοί της πανούκλας).
Sernes Jamaica (Μακρινή Τζαμάικα).
 1970. *Whity*.
Der Amerikanische Soldat (Ο Αμερικάνος στρατιώτης).
Warnung vor Einer Heiligen Nutze (Φυλαχτείτε απ' την ιερή πόρνη).
 — 1971. *Der Händler der vier Jahreszeiten* (Ο έμπορος των τεσσάρων εποχών).
 1972. *Die Bitteren tränen der Petra von Kant* (Τα πικρά δάκρυα της Πέτρα φον Καντ).

- 1973. *Angst Essen Seele Auf* (Ο φόβος τρώει τα σωθικά).
 1974. *Fontane Effi Briest* (Έφι Μπριστ).
Faustrecht der Freiheit (Το παιχνίδι της τύχης).
 1975. *Mutter Kusters Fahrt zum Himmel* (Η μάνα Κούστερς πάει στον ουρανό).
 1976. *Satansbraten* (Το ψητό του Σατανά).
Chinesisches Roulette (Κινέζικη ρουλέτα).
 1977. *Deutschland im Herbst* (Η Γερμανία το φθινόπωρο).
 1978. *Eine Reise ins Licht* ή *Despair* (Απόγνωση).
Die Ehe der Maria Braun (Ο γάμος της Μαρίας Μπράουν).

Έφι Μπριστ



- *In Einem Jahr mit 13 Monaten* (Η χρονιά με τα δεκατρία φεγγάρια).
- 1979. *Die dritte generation* (Η τρίτη γενιά)
- 1980. *Lili Marleen*.
- 1981. *Lola*.
Theater in trance.
- 1982. *Der Sehnsucht der Veronika Voos*.
— *Querelle de Brest*.

ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

- 1969. *Narum Laut Herr R. Amok*; (Γιατί ο κύριος Ρ. πα-
αίνει αμόκ;).
- 1970. *Rio das Mortes. Die Niklashausser Fahrt. Pioniere
in Ingolstadt*.
- 1972. *Wildwechsel* (Πέρασμα θηραμάτων). *Acht
Stunden Sind Kein Tag* (Οχτώ ώρες δεν κά-
νουν μία μέρα).
- 1973. *Welt am Draht* (Ο κόσμος που γυρίζει). *Martha*.
- 1975. *Angst vor der Angst. Ich will doch nur, ja, ihr mi-
ch Liebt* (Θέλω μονάχα να μ' αγαπούν).
- 1976. *Bolwieser*.
- 1975. *Frauen in New York*.
- 1979. *Berlin Alexanderplatz* (σήριαλ 14 ωρών).

BINTEO

- 1970. *Das Kaffeehaus*.
- 1974. *Nora Hellmer. Wie ein Vogel auf dem Draht*.

ΘΕΑΤΡΟ

- Θεατρικά έργα και σκηνοθεσίες.
- 1968. *Katzelmacher* (Φασμπίντερ). *Ιφιγένεια στην Ταυ-
ρίδα* (Γκάιτε / Φασμπίντερ). *Zum Beispiel Ingol-
stadt* (Μαρί-Λουίζ Φλάισερ / Φασμπίντερ). *Αίας*
(Σοφοκλής / Φασμπίντερ). *Orgie Ubu* (Ζαρού
Φασμπίντερ). *Der Amerikanische Soldat* (Φα-
σμπίντερ).
- 1969. *Η όπερα του ζητιάνου* (Γκάιτ / Φασμπίντερ). *Pre
Paradise Sorry Now* (Φασμπίντερ). *Ο Καφενές*
Γκολντόνι / Φασμπίντερ). *Werwolf Baer* /
Φασμπίντερ).
- 1970. *Das Breunande Dorf* (Λόπε ντε Βεγκα / Φασμπίντερ).
- 1971. *Pioniere in Ingolstadt* (Φλάισερ / Φασμπίντερ).
Blut am Hals der Katze (Φασμπίντερ). *Die bitteren
Tränen der Petri von Kant* (Φασμπίντερ). *Bremer
Freiheit* (Φασμπίντερ).
- 1974. *Die Stadt, der Mill und der Tod* (Φασμπίντερ).

Παραστάσεις και σκηνοθεσίες.

- 1974. *Die Verbrecher* (Φέρντιναντ Μπρούκνερ). *Leon-
ce un Lena* (Φέρντιναντ Μπρούκνερ).
- 1968. *Axel Caesar Haarmann* (Κολεκτίβα του θεάτρου
Action). *Mockinpott* (Βάις).
- 1969. *Η όπερα του ζητιάνου* (Τζων Γκάιτ).
- 1972. *Liliom* (Μολνάρ).
- 1973. *Bibi* (Χ. Μανν). *Έντα Γκάμπλερ* (Ίβεν).
- 1974. *Die Unvernünftigen Sterben Aus* (Π. Χαντκε). *Ger-
minal* (Ζολά / Γιάρκ Καρσούνκε). *Ο θεός*; Βάνιας
(Τσέχοφ). *Δεσποινίς Ζυλί* (Στρίντμπεργκ).

(Επιμέλεια Νίκος Σαβάθης)

Ο φόβος τρωει τα Σωθικά





Ρόζα φον Πράουνχαιμ:

Προβληματική θανάτου;

Ο Ρόζα Φον Πράουνχάιμ είναι ο τρίτος Γερμανός σκηνοθέτης που απασχολεί το Σ.Κ. σ' αυτό το τεύχος, αλλά, πρέπει να το ξεκαθαρίσουμε, δεν είχαμε σχεδιάσει ένα αφιέρωμα στο νέο γερμανικό κινηματογράφο (βλ. Σ.Κ., Νο 13-14). Τυχαία ο Φασμπίντερ για τεχνικούς λόγους μεταφέρθηκε σ' αυτό το τεύχος η επικαιρότητα συμπλήρωσε τα επόμενα. Υπάρχει, όμως, κάτι που, κατά θάθος, συνδέει και τους τρεις Γερμανούς: μια προβληματική θανάτου. Ο Βιμ Βέντερς κάνει στην-Κατάσταση των Πραγμάτων-ταινία το θάνατο του πόθου του για το αμερικάνικο σινεμά. Ο Φασμπίντερ προσπαθεί, με το δικό του τρόπο, να δει το θάνατο του γερμανικού θαύματος. Κι ο Πράουνχάιμ, που δουλεύει μετά το θάνατο του αφηγηματικού σινεμά, τελειώνει την κουβέντα του διακωμωδώντας τους φόβους για το δικό του θάνατο. Σύμπτωμα καθαρά ευρωπαϊκό η εσχατολογία αρχίζει και παίρνει τη θέση της πολιτικής. Μέσα από την άνετη αφήγηση της ζωής του Πράουνχάιμ αρχίζει να δείχνει ενδιαφέρουσα. Στηρίζει μια εικονοκλαστική τάση και μια κριτική ματιά των εκτός στο ίδιο το σύστημα.

Αυτοπροσωπογραφία

Γεννήθηκα το 1942 στη Λεττονία από μικροαστική οικογένεια. Το 1944 γυρίσαμε στο Βερολίνο. Μεγάλωσα στα πρόασια του Βερολίνου που σήμερα είναι στην Ανατολική Γερμανία. Πήγα σχολείο εκεί αλλά το 1953 ο πατέρας μου αναγκάστηκε να δραπετεύσει, γιατί τον θεωρούσαν κατάσκοπο, πράγμα συνηθισμένο τότε. Φύγαμε όλοι μαζί. Ήταν εύκολο τότε να περάσεις τα σύνορα παίρνοντας μαζί σου μόνο ό,τι μπορούσες να κουβαλήσεις. Το 1961 έγινε το Τείχος.

Εγκατασταθήκαμε στη Φρανκφούρτη όπου έμεινα μέχρι τα 18 μου χρόνια. Ήμουν πάντα πολύ κακός μαθητής, έμενα στην ίδια τάξη δυό και τρεις φορές. Αλλά δεν είχα ενοχές γιατί πάντα πίστευα πως ήμουν κάτι ξεχωριστό. Έγραφα ποιήματα και μ' ενδιέφερε πολύ η φιλοσοφία, φυσικά με πολύ απλοϊκό τρόπο. Οι γονείς μου δεν είχαν φιλολογικά ή καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα και — μη ξέροντας και κανέναν άλλον — έψαχνα μόνος μου. Διάβαζα όλα τα περιοδικά τέχνης με τα πρωτοποριακά κινήματα, χωρίς όμως να τα πολυκαταλαβαίνω. Στα 15 μου έγραψα νεοεμπρεσιονιστικά δράματα και ποιήματα. Επίσης δράματα στο πρότυπο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, με χορικά και μονόλογους. Εγώ τα 'γραφα πολύ στα σοβαρά και με συγκινούσαν τρομερά, αλλά όταν τα διάβαζα σε φίλους μου πέθαιναν στα γέλια. Τότε δεν ήξερα ότι ήταν παρωδίες δραμάτων, κάτι σαν τις τωρινές μου ταινίες δηλαδή.

Μετά ασχολήθηκα με τη ζωγραφική. Απέτυχα στις εξετάσεις της σχολής Καλών Τεχνών αλλά άρχισα να ζωγραφίζω μόνος μου κάνοντας παράλληλα διάφορες μικροδουλειές. Τελικά μπήκα στην Ακαδημία του Βερολίνου αλλά σε έξι μήνες τα παράτησα κι άρχισα να ταξιδεύω. Έφτασα μέχρι την Τουρκία κι έμεινα έξι μήνες σ' ένα νησί εκεί ζωγραφίζοντας. Ήμουν επηρεασμένος από την pop art και το κίνημα του beat, που τότε ήταν στις αρχές του. Γυρίζοντας στη Γερμανία εγκαταστάθηκα σ' ένα χωριό όπου έγραψα μια νουβέλα με τίτλο *Ροζ Ημερολόγιο* και συνέχισα να ζωγραφίζω. Τραχειά ζωγραφική χωρίς καμιά τεχνική, το ίδιο όπως κι οι ταινίες μου. Έμοιαζε με κάτι που τώρα είναι πολύ του συρμού στη Γερμανία, θιαοί, νεοεμπρεσιονιστικοί, pop-art πίνακες, που κανείς δεν καταλάβαινε τότε. Όλα αυτά ήταν πριν από την εποχή των χίπυς. Κυκλοφορούσα φορώντας κοσμήματα, πολύχρωμα ρούχα και ήμουν πολύ υστερικός, ιδιότροπος και θεατρικός. Χόρευα σαν τρελλός. Δεν είχα ακόμη συνειδητοποιήσει ότι ήμουν ομοφυλόφιλος. Όμως ούτε με γυναίκες είχα σχέσεις, γιατί η καθολική ανατροφή μου μ' έκανε να πιστεύω ότι το σεξ ήταν κάτι κακό που δεν πρέπει να κάνει κανείς.

Γύρισα στο Βερολίνο και ξαναπήγα στην Ακαδημία. Ζούσα πολύ έξαλλα, έπαιρνα ναρκωτικά

και ήμουν πολύ εκκεντρικός. Άρχισα να δημιουργώ γύρω μου μια ομάδα από superstars, ανθρώπους που θαύμαζα, που ζωγράφιζα και έγραφα γι' αυτούς. Το '67 δημοσίευσα το πρώτο μου βιβλίο με δικά μου ποιήματα και σχέδια. Τότε έκανα και την πρώτη μου ταινία μικρού μήκους. Το ενδιαφέρον μου για το σινεμά γεννήθηκε από τη δυνατή σχέση με μια φίλη μου, την Κάρλα Αουλάουλου που αργότερα παντρεύτηκα. Εγώ ήμουν ο Στέρνμπεργκ κι εκείνη ήταν η Ντήτριχ. Γνωρίσαμε την Έλφι Μίκες, που έκανε τότε φωτογραφία, και όλοι μαζί κάναμε ένα παράλογο νέο φωτορομάντσο με πρωταγωνιστές εμένα και την Κάρλα. Αυτό ήταν το δεύτερο βιβλίο, μου που εκδόθηκε το '68. Με τη βοήθεια ενός μοντέρ κι ενός οπερατέρ γυρίσαμε στη Φραγκφούρτη μια 12λεπτη ασπρόμαυρη ταινία. Η Κάρλα έπαιζε τον πρώτο ρόλο, την υπηρέτρια μιας μητέρας με τρεις κόρες που ήταν τρομερά ψηλές. Εγώ στην ταινία τραγουδούσα γαλλικά, αγγλικά και γερμανικά τραγούδια και καθώς δεν ξέρω να τραγουδάω, το αποτέλεσμα ήταν πολύ εκκεντρικό, εξπρεσιονιστικό ή ναίφ. Αυτά σε μια εποχή όπου οι πολιτικές ταινίες ήταν πολύ ξερές και ψυχρές. Το φιλμ παίχτηκε στο φεστιβάλ του Μανχάιμ το '68 και αγοράστηκε από την τηλεόραση της Φρανκφούρτης. Έτσι πήρα 4.000 μάρκα και αυτό ήταν η αρχή για να κάνω μια δεύτερη ταινία. Δε σπούδασα ποτέ σινεμά και ποτέ δε σκόπευα να γίνω διάσημος σκηνοθέτης, αλλά, όπως συνήθως συμβαίνει στη Γερμανία, αν η πρώτη σου ταινία πετύχει, έχεις αμέσως τα λεφτά της δεύτερης και πάει λέγοντας. Αν βέβαια αποτύχει είναι πολύ δύσκολο να συνεχίσεις.

Η δεύτερη ταινία μου έγινε πολύ διάσημη. Ήταν μια «πολιτική» ταινία. Η Κάρλα έπαιζε μια γυναίκα που δραπετεύει από την Ανατολική Γερμανία στο Δυτικό Βερολίνο, όπου συναντάει ένα δεξιό ηθοποιό και γίνεται και η ίδια πολύ δεξιά. Συμβαίνει συχνά κάτι τέτοιο. Η Κάρλα και ο ηθοποιός ανήκουν σε μια δεξιά θεατρική ομάδα, που χρησιμοποιεί τους τρόπους επαναστατικής δράσης της αριστεράς. Ήταν λοιπόν μια παρωδία, ένα διανοητικό παιχνίδι με εικόνες πολύ εξωτικές και ακραίες για την εποχή. Αυτό το στυλ τότε έκανε μεγάλη εντύπωση. Πήρα ένα κρατικό βραβείο, 25.000 μάρκα, και πούλησα την ταινία για άλλες 7.000 μάρκα. Μου 'καναν εξώφυλλο σ' ένα κινηματογραφικό περιοδικό και αμέσως έγινα πολύ γνωστός.

Το στυλ μου ήταν «underground» η διαφορά μου όμως από αυτό το είδος του σινεμά ήταν ότι εγώ χειριζόμουν πολιτικά θέματα με την αισθητική του «underground». Βέβαια και ο Γουώρχολ και ο Μαρκόπουλος ήταν πολιτικοί αλλά έμμεσα. Στις ταινίες μου είχα πολύ ήχο πολύ λόγο και τόσο συνθετο σχολίο που έκανα.

τους ανθρώπους αθέβαιους για το τι είδους πολιτική κρυβόταν πίσω απ' όλα αυτά. Ήταν ένα νέο είδος πειραματικού κινηματογράφου.

Το φεστιβάλ πειραματικού κινηματογράφου στο Κνόκεν, το 1968, ήταν για μένα μια αποκάλυψη. Εκεί πρωτοείδα ταινίες του Μαρκόπουλου και γνώρισα τον Σρέτερ, που συμμετείχε με μια ταινία super 8 για τις γάτες του. Ήταν ένας άνθρωπος πολύ συνεσταλμένος τότε. Τον κατέπληξε η εκκεντρικότητά μου κι ενδιαφέρθηκε πολύ για τις ιδέες μου κι εγώ αντίστοιχα για την τεχνική του. Αποφασίσαμε να κάνουμε ένα φιλμ μαζί στη Χαϊδελβέργη. Εκεί σ' ένα φοιτητικό εστιατόριο δούλευε σερβιτόρα η Μαγκνταλένα Μοντετσούμα. Της δώσαμε τον πρώτο της ρόλο. Μας άρεσε γιατί ήταν πολύ εκφραστική και έπαιζε δραματικά. Ήταν τότε πολύ νέα. Θέλοντας να τη σοκάρουμε πήγαμε στο διαμέρισμά της κι ενώ ο Βέρνερ κινηματογράφοιζε εγώ αυθόρμητα γδύθηκα. Εκείνη καθάριζε ένα πορτοκάλι και με κοιτάζε. Τραθήξαμε τις αντιδράσεις της.

Με το Σρέτερ κάναμε μαζί άλλες 3-4 ταινίες δουλεύοντας ο ένας βοηθός του άλλου. Το '69 βραβευτήκαμε και οι δυο στο φεστιβάλ του Μανχάιμ, αυτός για το *Eika Katapa* κι εγώ για το *Sisters of the Revolution*, που ήταν η τρίτη μου ταινία μικρού μήκους. Βρήκαμε το γεγονός πολύ διασκεδαστικό. Ύστερα άρχισε και ο Σρέτερ να γίνεται πολύ εκκεντρικός και ήμασταν και οι δυο πολύ γνωστοί και επιτυχημένοι και νέοι και τ' απολαμβάναμε όλ' αυτά πάρα πολύ και παίζαμε το μεγάλο εξεζητημένο ζευγάρι. Είχαμε και μια πολύ σύντομη, όχι πολύ σοβαρή, ερωτική ιστορία...

Στη δεκαετία του '70 έκανα τις πιο φημισμένες κι ίσως τις καλύτερές μου ταινίες. Έμεινα μισό χρόνο στο Λονδίνο όπου βρήκα τον πρώτο μου έρωτα τον Πήτερ. Μείναμε μαζί για τέσσερα χρόνια. Ο Πήτερ με βοήθησε σε πολλές ταινίες. Τότε γύρισα το *Macbeth*, το *Bettwurst* και το *Δεν είναι ο Ομοφυλόφιλος Διεστραμμένος* αλλά η *Κοινωνία μέσα στην οποία Ζει*. Το *Bettwurst* ακόμα θεωρείται μια απ' τις καλύτερες κωμωδίες στη Γερμανία. Ήταν μοναδικό.

Το *Macbeth* προβλήθηκε στην τηλεόραση. Είναι ένα πολύ δύσκολο φιλμ, ένα φιλμ όπερα, με την Μοντετσούμα *Lady Macbeth*.

Το *Δεν είναι ο...* δημιούργησε τρομερή αίσθηση γιατί ήταν η πρώτη ριζοσπαστική ταινία για τους ομοφυλόφιλους και φυσικά προκάλεσε μεγάλες αντιδράσεις, με την κριτική του στην gay υποκοιταούρα. Δεν γινόμουν αποδεκτός από το gay κύκλωμα γιατί ήμουν πολύ ευαίσθητος και καλλιτεχνικός και δεν ταυτιζόμουν με την τυπική εικόνα του ομοφυλόφιλου εκείνη την εποχή. Αλλά με την ταινία αυτή, καθώς

72 συνδύασα τη δική μου κατάσταση με την πολι-



Πρᾶξις

**Β. Ανδρεαδακη 4
Ηρακλειο Κρητης
τηλ. 24 44 03**

**ΒΙΒΛΙΑ
ΑΦΙΣΣΕΣ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ**

ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ



τική, δηλαδή με τη νέα απελευθέρωση, απέκτησα μεγαλύτερη πολιτική συνείδηση και έφτασα να κριτικάρω όλη την κοινωνία. Είχα βρει κάποιον που με βοήθησε να γράψω το σενάριο, να το κάνω πολιτικοποιημένο και ριζοσπαστικό. Δώσαμε την ιδέα στην τηλεόραση και τη δέχτηκαν γιατί το '69 ο νόμος είχε αλλάξει υπέρ των ομοφυλόφιλων. Μαζί με τον Μάρτιν Ντάνεκερ επινοήσαμε την ιστορία ενός νέου από την επαρχία, που στη μεγαλούπολη αηδιάζει μ' όλο το gay κύκλωμα. Στο τέλος συναντά μια ομάδα ομοφυλόφιλων που ζουν κοινοβιακά. Εκείνη την εποχή τέτοιου είδους ομάδες δεν υπήρχαν πουθενά στην πραγματικότητα. Ήταν μια προσωπική πρόταση που έκανα εγώ συνδυάζοντας τη δική μου κατάσταση με δεδομένα από τη φοιτητική εξέγερση. Κι ήταν μια παράλληλη διαίσθηση, καθώς τότε ξεκινούσε το κίνημα των ομοφυλόφιλων στη Νέα Υόρκη. Με το συντηρητισμό των ομοφυλόφιλων μέχρι τότε, η ταινία έγινε φυσικά τ' πιο πολυσυζητημένο έργο στο φεστιβάλ Βερολίνου 1971. Και μετά την πρώτη προβολή της στο Βερολίνο δημιουργήσαμε την πρώτη gay ομάδα. Ύστερα περισσότερες από σαράντα τέτοιες ομάδες δημιουργήθηκαν σ' όλη τη Γερμανία. Πηγαίναμε από πόλη σε πόλη δείχνοντας την ταινία και φτιάχναμε ομάδες.

Όμως τα πράγματα δεν αλλάζουν αμέσως. Παρ' όλες τις θεωρητικές συζητήσεις και τη ριζοσπαστικοποίηση των ομάδων, η ελπίδα να βρεθούν άνθρωποι που θα ήταν σεξουαλικά και διανοητικά ικανοποιητικοί έμενε απραγματοποίητο όνειρο. Η προσωπική μου ζωή ήταν πολύ δυστυχισμένη. Η ερωτική μου σχέση πήγαινε προς το τέλος της και η πράξη ήταν ακριβώς το αντίθετο της πολιτικής που υποστήριζα. Κι έτσι κάναμε όλες αυτές τις θεωρητικές κουβέντες στις ομάδες και το βράδυ όλοι πηγαίναμε μόνοι μας στα πάρκα και πηδιόμασταν, και στην επόμενη συνάντηση συζητούσαμε για το πόσο δυστυχισμένοι είμαστε...

Τον Ιούνιο του '71, στη δεύτερη εβδομάδα «Ομοφυλόφιλης Περηφάνειας» (Week of Gay Pride) έδειξα την ταινία στη Νέα Υόρκη. Τότε τράβηξα και τη gay πορεία την οποία έβαλα αργότερα στο Army of Lovers. Μ' άρεσε πολύ, Αμερική γιατί μ' ενδιέφερε η ριζοσπαστική πολιτική και οι ριζοσπαστικές ομάδες και βέβαια το σεξ.

Για πολλά χρόνια, απ' το '71 μέχρι το '80, πηγαίνοναρχόμενα στην Αμερική κι έκανα πολλές ταινίες εκεί. Προσπαθούσα να εκμεταλλευτώ το γεγονός ότι ήμουν διανοητικός για να κάνω αυτά που πραγματικά ήθελα.

Τότε γυρίσα σε super 8 για την ταινία *Passions*, σε δεκατέσσερις διαφορετικές πόλεις του κόσμου με την Έλφι Μίκελσπερτερ και τον άντρα της ηθοποιό. Μια φιλοσοφική περριπαικτική ταινία όχι πολύ πετυχημένη. Αυτό που

κι
α
π-
αι
ιν
ης
η-
/ε
ζα
η-
ò-
ης
α,
ν-
ò-
μ-
πι-
ο.
τό
υ-
ρα
υ,
/α
ιν
/α
/α
α-
για



ζια
ar-
δύ-
το-
/ια
το
τό
ε-
:ν-
:υ-
σα
αι-
αι-



ts,
off-
κή
ην
ου-
ων
ny
το
κή,
κυ-
ιλ-
τι-
λη-
ιζα
:να



ακόμη πρόσωπο. Δεν είχα να διατάξω κανένα σαν σκηνοθέτης, με διέταζαν οι καταστάσεις κι αυτό ήταν θαυμάσιο. Κι ύστερα, στη Φρανκφούρτη, στο μέρος που ζούσε η μητέρα μου. γύρισα ένα φιλμ πολύ σημαντικό για μένα, το *24ο πάτωμα* με θέμα τους ηλικιωμένους ανθρώπους που ζουν απομονωμένοι σε ειδικές κατοικίες στα προάστια. Κι έτσι μελέτησα αρχιτεκτονική και τα προβλήματα των ηλικιωμένων.

Μ' αυτές τις ταινίες, που ήταν πολύ διαφορετικές από τις παλιές μου, άρχισαν να με παίρνουν πάλι στα σοβαρά κι έτσι, γυρίζοντας στο Βερολίνο το 1980, κατάφερα να κάνω τρεις ταινίες με υπόθεση. Η πρώτη ήταν το *Red Love*, που έγινε αφού μελέτησα τη Ρώσικη επανάσταση και τη νέα σεξουαλική πολιτική, από τα θιβλία της Αλεξάνδρας Κολλοντάι. Η δεύτερη είχε τίτλο *Unsere leichen leben noch*. Ήταν μια ταινία για πέντε ηλικιωμένες γυναίκες, που είχε σχεδόν την ίδια επιτυχία με το *Bettwurst*. Κόστισε πολύ λίγο και την αντιμετώπισαν σαν μια πολύ διασκεδαστική, καλοφτιαγμένη, ανεξάρτητη ταινία. Η τρίτη και τελευταία μου ήταν το *The City of Lost Souls*. Άρесе στο κοινό αλλά όχι σε όλους τους κριτικούς. Τώρα όμως πια δεν αντιμετωπίζω τον εαυτό μου σαν σούπερ σταρ, τα παίρνω όλα στα σοβαρά και δουλεύω σκληρά για να πετύχω. Δεν ξέρω καν αν θα ξανακάνω καλή ταινία στο μέλλον όμως θέλω να είμαι δημιουργικός. Η προσωπική μου ζωή έχει γίνει πολύ πιο σημαντική απ' τη δουλειά μου. Το να κάνω καριέρα δεν μ' ενδιαφέρει πια καθόλου. Είναι κάτι που τό 'κανα και δεν νομίζω ότι μπορώ ν' αλλάξω τη θέση μου πια, που είναι κάπου ανάμεσα στους δευτερεύοντες Γερμανούς σκηνοθέτες.

Ο καλλιτεχνικός κόσμος είναι ανεξέλεγκτος. Ένας νευρωτικός σκηνοθέτης που γίνεται διάσημος, αποκτάει μεγάλη εξουσία και την ασκεί πάνω στους άλλους. Ο Φασμπίντερ για παράδειγμα. Πολλοί άνθρωποι, πολλοί στενοί φίλοι του αυτοκτόνησαν γιατί τους έπαιζε παιχνίδια. Ήταν πολύ στριφνός σαν άτομο. Όμως η κοινωνία δεν ενδιαφέρεται. Αν κάποιος έχει επιτυχία μπορεί να είναι και γουρούνη. Έπεσα κι εγώ στη ίδια παγίδα πολλές φορές. Αλλά αυτό που μ' ενδιαφέρει τώρα είναι να κάνω το αντίθετο. Τα παιχνίδια εξουσίας είναι πολύ εύκολα. Εγώ δεχομαι μόνο δυνατούς ανθρώπους και κριτικάρω τους άλλους για να τους κάνω να γίνουν κι αυτοί κριτικοί, να βγάζουν προς τα έξω την προσωπικότητά τους. Όμως οι άνθρωποι προτιμούν να τους χρησιμοποιούν άλλοι και να συμπεριφέρονται μαζοχιστικά.

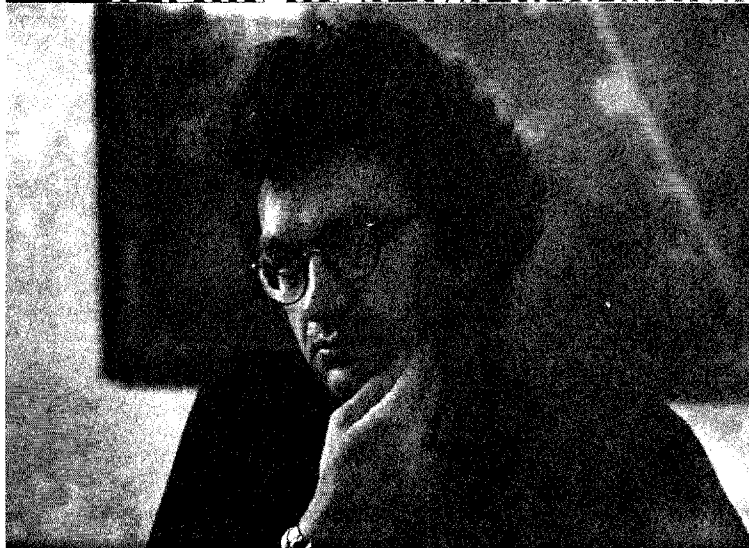
Έχω πάντα πολλά σχέδια για ταινίες, για μια έκθεση γλυπτικής, για δουλειά στο θέατρο, για ένα δισκο. Αλλά τα σχέδιά μου για τον κινηματογράφο είναι πολύ παράξενα. Προετοιμάζω

ένα ρημέγκ του Καλιγκάρι και ταυτόχρονα δε θα με πείραζε καθόλου να κάνω μια μεγάλη εμπορική ταινία. Μόνο που γι' αυτό χρειάζομαι ένα γερό σενάριο, διασκεδαστικό και με πολλή ένταση, μια μορφή προσιτή και κατανοητή και έτσι προσπαθώ να διδαχτώ από τα παραδοσιακά καλλιτεχνικά φιλμ. Για πρώτη φορά στη ζωή μου βρήκα έναν καλό σεναριογράφο, τον Σέσιλ Μπράουν που είναι ένας πολύ ενδιαφέρων μαύρος συγγραφέας. Έχει ήδη γράψει δυό βιβλία κι ένα σενάριο για το Χόλυγουντ. Δεν έχω παραιτηθεί όμως κι από την προσπάθειά μου να κάνω κάτι «οριακό», για πολύ λίγους ανθρώπους. Κι όσο για τις κοινωνικές μου δραστηριότητες, είμαι πάντα διαθέσιμος όταν μου ζητούν κάτι, να διαβάσω κάτι, να διευθύνω κάποια συζήτηση για τους ομοφυλόφιλους, αλλά κάπως εκτός και κάπως από μακριά, γιατί μετακινούμε πολύ κι όσο κι αν έπαιξα ρόλο για να οργανωθεί το gay κίνημα, ταυτόχρονα είμαι καλλιτέχνης κι η ζωή μου είναι αλλιώςτικη.

Πρόσφατα έγινα σαράντα χρονών και νιώθω μια μεγάλη αλλαγή. Σίγουρα δε θέλω να συνεχίσω απλά και μόνο να γυρίζω πυρετωδώς τη μια ταινία μετά την άλλη. Παρόλα μου τα σχέδια αισθάνομαι συνέχεια ότι, κατά κάποιον τρόπο, η ζωή μου έχει τελειώσει. Κάθε δημιουργία είναι, λίγο ως πολύ, τέλειωμα ζωής· καθράρεις κάτι και γίνεται θάνατος κι έτσι για μένα το μεγαλύτερο έργο τέχνης είναι ο θάνατός μου. Καθάρω τη ζωή μου — και το να κάνεις τη ζωή σου έργο τέχνης είναι αυτό που αισθάνομαι πιο πολύ απ' ό,τιδήποτε. Αλλά κι αυτό τελικά σημαίνει θάνατο, να κάνεις το θάνατό σου έργο τέχνης. Γι' αυτό έκανα το *Death Magazine*, που για μένα είναι η πιο ενδιαφέρουσα δουλειά μου και μ' αυτή την ταινία προσπάθησα να εισχωρήσω, όσο το δυνατόν περισσότερο, στους φόβους μου για το θάνατο. Πώς θάθελα να πεθάνω; Στα τεσσαρακοστά μου γενέθλια ήθελα να κάνω μια παράσταση όπου στο τέλος θα μ' έτρωγε πραγματικά ένας κροκόδειλος. Μ' αρέσουν οι κροκόδειλοι. Αλλά μ' αρέσουν και οι ροζ θάτραχοι γιατί στην άλλη μου ζωή θα είμαι ροζ θάτραχος.



(Μια αφήγηση - συνέντευξη του ανεξάρτητου Γερμανού κινηματογραφιστή στον Παναγιώτη Ευαγγελίδη, στο τέλος της ρετροσπεκτίβας Πράουνχαίμ που έγινε στο Ινστιτούτο Γκαίτε. Ο Ευαγγελίδης είχε την υπομονή να απομαγνητοφωνήσει μια φιλική κουβέντα μιάμισης ώρας και τα χειρόγραφα επιμελήθηκαν οι Μαρίτινα Πάσσαρη κι ο Νίκος Σαββάτης).



Βιμ Βέντερς

Όλα όσα συμβαίνουν από τη στιγμή που συλλαμβάνεται η ιδέα μιας ταινίας, όσα συμβαίνουν στο γύρισμά της ή στο μοντάζ, είναι χρήσιμα για την ταινία. Δεν υπάρχουν τυχαία ή μικρότερης σημασίας γεγονότα. Τα πάντα είναι σημαντικά. Δεν υπάρχουν ιδανικές συνθήκες για την πραγματοποίηση μιας ταινίας ή μάλλον οι συνθήκες είναι πάντοτε ιδανικές αφού σε τελική ανάλυση αυτές είναι που επιτρέπουν στην ταινία να γίνει αυτό που είναι.

Μια ηθοποιός που αρρωσταίνει και αναγκαστικά πρέπει να αντικατασταθεί, η άρνηση ενός παραγωγού, ένα ατύχημα που διακόπτει το γύρισμα. Όλα αυτά δεν αποτελούν εμπόδια αλλά τα ίδια τα στοιχεία που φτιάχνουν την ταινία. Τελικά αυτό που υπάρχει υπερισχύει πάνω σ' αυτό που θα μπορούσε να υπάρξει. Όχι μόνον δεν είναι πολλά περιστατικά του ταξιδιού, τα απρόοπτα, αλλά είναι το ταξίδι το ίδιο. Εκείνο που πραγματικά μετράει είναι η εσωτερική διαθεσιμότητα του δημιουργού. Το να γυρίσεις μια ταινία δεν είναι το να προσπαθήσεις να προσαρμόσεις την πραγματικότητα σε προκατασκευασμένες ιδέες, είναι να είσαι έτοιμος να αντιμετωπίσεις ό,τι είναι δυνατό να συμβεί.

Federico Fellini

ΘΑΝΑΤΟΣ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΗΝ ΚΑΜΕΡΑ

(The State of Things) Γερμανία - ΗΠΑ 1981.

Σκην.: Wim Wenders. Σεν.: Robert Kramer και Wim Wenders. Φωτ.: Henri Alekan και Fred Murphy. Μοντ.: Barbara von Weitershausen. Ήχος: Maryt Kavaliuskas. Μουσ.: Jurgen Knieper. Εξμ.: Isabelle Weingarten, Rebecca Pauly, Jeffrey Kaim, Samuel Fuller, Kamilla Mora, Raul Getty III, Roger Corman. Παρ.: Road Movies Filmproduktions GmbH, (Βερολίνο) Chris Sievernich (Gray City, Νέα Υόρκη). Διάρκεια: 124'. Διανομή: Νέα Κινηματογραφική Α.Ε.

«Ένα πράγμα εντελώς αλλόκοτο. Σαν να πούμε, ένας δολοφόνος που προσπαθεί να συλλάβει τον εαυτό του για να εισπράξει τα λεφτά με τα οποία τον έχουν επικηρύξει» W. Faulkner.

Α. Μουντές εικόνες απ' την άλλη μεριά του Ατλαντικού.

Στο τελευταίο πλάνο της ταινίας, το βλέμμα σθηνει, χάνεται μέσα στην κάμερα προσπαθώντας ν' ανακαλύψει και να συλλάβει τον άγγελο του θανάτου που περνά με ταχύτητα σε μια μαύρη κούρσα και απομακρύνεται, κανείς δεν ξέρει για πού, προς το παρελθόν μα ίσως και προς το μέλλον του κινηματογράφου. Το βλέμμα χωρίς παρόν, καταδικασμένο ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον, στο μηδενικό του σημείο, αποπειράται, στην ύστατη διαύγιά του, στην τελευταία του περιπέτεια, να διαπεράσει μια θανατερή πραγματικότητα μέσα από την κινηματογραφική μηχανή, που κι' αυτή θανάσιμα τραυματισμένη, αποτυπώνει την τελική πράξη, το τέλος (του φιλμ) που δεν είναι παρά ο θάνατος (του σκηνοθέτη). Στην αριστουργηματική αυτή ταινία του Wim Wenders, ο Γερμανός δημιουργός πραγματοποιεί ένα ταξίδι στα εσωτερικά τοπία, δύσκολο και οδυνηρό, στο ίδιο το υποσυνείδητο του κινηματογράφου, διασχίζοντας την ιστορία του και κορυφώνοντας έτσι την βασανιστική του σχέση με το αμερικανικό σινεμά. (Κορύφωση που οφείλεται κυρίως στην προσωπική του εμπειρία με τους Αμερικάνους παραγωγούς και στη διένεξη που είχε με τον F.F. Coppola στη διάρκεια των γυρισμάτων του *Hammett* τον οποίο εγκατέλειψε στην Καλιφόρνια για να γυρίσει αυτό το φιλμ σ' έναν σεληνιακά αποξενωμένο χώρο στην Πορτογαλία, αντίκρου στον Ατλαντικό, απέναντι απ' την Αμερική, φιλμ αυτοβιογραφικού στοχασμού των ίδιων του των 7x περιπετειών σαν σκηνοθέτη). Δυσπρόσιτα φαί-

νονται τα πεδία ανάγνωσης. Από μια άποψη το φιλμ μοιάζει, και ταυτίζεται, με την απειλητική παρουσία του γκριζου ωκεανού, σαν κάποιο ακαθόριστο σημείο που εμφανίζεται και χάνεται στον ορίζοντά του, κάτι που βρίσκεται, έξω από το φιλμ, απ' την άλλη μεριά του ωκεανού (όπου ένα φιλμ μισοστελειωμένο, το *Hammett*, περιμένει αργοπεθαίνοντας). Πράγματι, είναι κυριαρχικά αυτά το συνεχές εκτός πεδίου, μη φιλμαρισμένου, που παραπέμπει στην εξω-χωροχρονική διάσταση των προσωπικών βιωμάτων και έμμονων ιδεών του Wenders, ο οποίος στο αναγκαστικό διάλειμμα του πρώτου του καθεαυτού αμερικάνικου φιλμ, πηγαίνει στην Πορτογαλία, διασχίζοντας ακόμα μιά φορά τον Ατλαντικό, μοναδικός δημιουργός μιας γεωγραφικής κινηματογραφίας. Ίσως ο Wim Wenders και ο Werner Herzog είναι οι πιο πολυταξιδεμένοι - περιπλανώμενοι σύγχρονοι κινηματογραφιστές. Κάπου ο Wim ακούγεται να λέει: «χωρίς το rock and roll θα είχα τρελαθεί». Θάπρεπε να προσθέσει και το ταξίδι, μα ίσως αυτό να είναι αυτονόητο σαν προϋπόθεση όλης του της ύπαρξης. Πηγαίνει λοιπόν στην Πορτογαλία, στο οριακό γεωγραφικό σημείο της γηραιάς ηπείρου, στο σύνορο, για να γυρίσει ένα άλλο φιλμ, που είναι πάντα το ίδιο («όλα τα φιλμ που έχω γυρίσει, στην ουσία είναι ένα και μοναδικό»), και που δεν έχει την πρόθεση να ξεκαθαρίσει (καμιά κάθαρση) αλλά να περιγράψει φαινομενολογικά αυτήν την μπερδεμένη και αποσπασματική «κατάσταση πραγμάτων» με θέμα την επιδίωξη του κινηματογραφιστή σ' έναν κόσμο (και κινηματογραφικό) όπου κυριαρχεί η ύπουλα διαθρωτική παρουσία του θανάτου. Ένα spirale που έχει τεν-

Ο Πατρικ Μποσώ στην Κατάστα



τωθεί θίαια κι απ' τις δυό του άκρες χάνοντας την αρχική του φόρμα, ανεπανόρθωτα: εκτρωματική αναπαράσταση ενός αναποδογυρισμένου κόσμου, εκτεθειμένου στη σύγχυση και την αβεβαιότητα, που ακροβατεί σ' ένα επικίνδυνο νήμα. Εικόνες που παλεύουν ενάντια στην ίδια τους την ικανότητα να αναπαριστούν κάτι, να διηγηθούν οτιδήποτε, ορίζουν το σημείο άφιξης του κλασικού αναπαραστατικού κινηματογράφου, που δεν είναι άλλο από το ίδιο του το κενό.

Η κινηματογραφική μηχανή δολοφονείται στην κυριολεξία στην τελευταία σεκάνς. Το μέσον δολοφονείται. Μήπως στο νεκροτομείο - studio και στο νεκροταφείο των φιλικών ελεφάντων, θάπρεπε ν' αναζητηθούν τα όργανα για μια μετα-κινηματογραφική γλώσσα; Οι «επιζησαντες» οι πρωταγωνιστές του φιλμ επιστημονικής φαντασίας (προφανώς remake του κλασικού γουέστερν του Τζων Φορντ *Searchers*), ιστορία μιας περιπλάνησης ανθρώπων που προχώρησαν «πέρα από κάθε λογικό όριο», στους

ισοπεδωμένους και έρημους χώρους μιας ολοκληρωτικής οικολογικής καταστροφής, θα μπορούσαν να είναι οι μεταφορείς αυτής της νέας γλώσσας, της νέας οπτικής του βλέμματος, που υπάρχει χωρίς να φαίνεται, μειωμένο και κρυμμένο πίσω από τα γυαλιά της ερήμου. Ένα βλέμμα κουρασμένο από την περιπέτεια, ένα βλέμμα σχισμή που φοβάται ν' αντικρύσει αυτό που το σκοτώνει. Το τοπίο αρνείται να δεχτεί αυτό το βλέμμα που προσπαθεί να επιζήσει, δεν του προσφέρει τίποτα για να διασχίσει, το εμποδίζει να ταξιδέψει, να επιβιώσει, αναγκάζοντάς το να γυρίσει προς τα μέσα, ν' αντικρύσει τα νεκρά του εσωτερικά τοπία. Το κοινό σημείο των επιζησάντων, το επικίνδυνο νήμα των πραγμάτων που τους ενώνει και τους διαχωρίζει, το θέμα της επιβίωσης, περνά ακάθεκτο από τη μυθοπλασία στην πραγματικότητα. Οι οικονομικοί μηχανισμοί που στηρίζουν το φιλμ γκρεμίζονται, μέσα στην εγκατάλειψη του παραγωγού, και το πρόβλημα των φανταστικών επιζησάντων μετατρέπεται σε μίαν αλήθεια έξω

ν Πραγματων



και πέρα από κάθε εικόνα. Η φανταστική επιβίωση γίνεται αδύνατη ταυτιζόμενη με το πραγματικό. Η μυθοπλασία εξοντώνεται. Ο κινηματογράφος ψυχορραγεί. Δεν υπάρχουν ιστορίες για να διηγηθεί κανείς χρησιμοποιώντας το σινεμά. «Οι εικόνες μ' ενδιαφέρουν περισσότερο απ' τις ιστορίες. Οι ιστορίες δεν είναι παρά ένα πρόσχημα για να φτιάξω εικόνες» (W. Wenders). Η ίδια η ζωή δεν έχει την ανάγκη του σινεμά, υπάρχει έξω από κάθε μυθοπλασία, από κάθε φανταστική ιστορία, ένας χώρος εξορίας περιχαρακωμένος απ' το πρόβλημα της επιβίωσης απέναντι στο μεγάλο εχθρό.

Η στροφή, το πέρασμα, πραγματοποιείται σ' ένα πλάνο μεγάλης πλαστικής ομορφιάς, όπου οι μυθοπλαστικοί επιζήσαντες ψάχνουν απελπισμένοι το δρόμο για τη θάλασσα, τους ανοιχτούς ορίζοντες και αντίθετα απ' αυτό που προσμένουν, συναντούν ένα σιωπηλό και απέραντο ωκεανό που αποκλείει κάθε φυγή, σύνορο ενός κόσμου κλεισμένου μέσα στα όρια ενός αδιαπέραστου τοπίου. Τελευταία «περιπέτεια του βλέμματος», προμήνυμα του θανάτου του φιλμ, όταν ο Sam Fuller, ζωντανό μνημείο αναφοράς στον παλιό αμετάκλητα χαμένο αμερικάνικο κινηματογράφο, αποκαλύπτει στον σκηνοθέτη ότι γι' αυτό το πλάνο καταναλώθηκαν τα τελευταία κομμάτια σελουλόντ. Το αμάξι έμεινε από βενζίνα και το πιο κοντινό πρατήριο είναι εκατομμύρια έτη φωτός μακριά. Περιπλάνηση - stop, το βλέμμα χάνει το στόχο, οι ορίζοντες απομακρύνονται και η επιστροφή στο σπίτι... «Δεν έχω πατρίδα πουθενά, σε κανένα μέρος», ακούγεται να λέει σε κάποιο σημείο ο Φρίντριχ. Η μυθοπλασία καταστρέφεται οριστικά και κανείς δεν ξέρει την τύχη και την ήδη προβληματική ζωή της κινηματογραφικής ομάδας, όταν ο σκηνοθέτης φεύγει για το Los Angeles σ' αναζήτηση του Αμερικανού φίλου που φαίνεται να κρατάει τα κλειδιά της χαμένης του ταυτότητας. Ο αγώνας τους για επιβίωση συνεχίζεται, αποκλεισμένοι στην αφιλόξενη και θλιμμένη Πορτογαλική γη, παρά με τη μοναξιά τους, κουβαλώντας βαρύ φορτίο ο καθένας την προσωπική του τρέλα, περιχαρακωμένοι από τα φετίχ τους, αποκλείοντας έτσι κάθε περίπτωση έστω και μιας τυπικής επικοινωνίας. Η παρουσία του μονόλογου είναι κυριαρχική, διασχίζοντας ολόκληρο το φιλμ. Όλοι τους μένουν πίσω, περιμένοντας κάτι που ξέρουν ότι δεν πρόκειται να 'ρθει ή να συμβεί «πραγματικά». — «μυθοπλαστικοί» επιζήσαντες που συνεχίζουν το φιλμ έξω απ' αυτό... όλοι τους εκτός από έναν Sam Fuller, παλιά αλεπού που κατόρθωσε να επιζήσει ξεφεύγοντας. Το ταξίδι δεν οδηγεί πουθενά και όμως είναι ο μόνος τρόπος σωτηρίας, που διαβλέπει τον κίνδυνο του τελευταίου φιλμ γιατί διαισθάνεται το θάνατο που



Ο Πατρικ Μποσού στην Κατάσταση των Πραγμάτων

παραμονεύει, όπως στα παλιά φιλμ-νουάρ όπου ο πρωταγωνιστής με την έκτη αίσθηση και μόνο αντιλαμβάνεται τον δολοφόνο πίσω από την κλειστή πόρτα.

Β. Καλιφορνέζικες εικόνες κάτω απ' τ' αστέρι του Φριτς Λανγκ

Ο Ηενρι Αλεκαν μετατρέπει τις θολές, γεμάτες αβεβαιότητα εικόνες της Πορτογαλίας, σε



εκπληκτικά διαυγείς, σ' ένα εκτυφλωτικά θανατερό ασπρόμαυρο, προμήνυμα του τέλους. Η κατακερματισμένη και μοναχική περιπλάνηση του Φρίντριχ στο Λος Αντζελες — οδοιπορικό αναζήτησης μιας χαμένης ταυτότητας — μοιάζει να είναι εκείνη όλων των Ευρωπαίων δημιουργών που «απορροφήθηκαν» από τον αμερικάνικο κινηματογράφο και το σύστημα παραγωγής του. Η διακριτική, σχεδόν ψευγαλέα αναφορά, δείγμα σεβασμού στον μεγάλο Ευρωπαίο σκηνοθέτη που έζησε και δουλέψε στις

Η.Π.Α., κρυφό λαμπερό άστρο φωτίζοντας και επηρεάζοντας γενιές ολόκληρες γηγενών και μη κινηματογραφιστών, ριζωμένο πια στις θάσεις του αμερικάνικου σινεμά, παρ' όλη την προβληματικότητα μιας σχέσης βασανιστικής και δύσκολης «Εσύ ξένος θάσσουν όπου κι αν θρискόσουν. Ακόμα και στο σπίτι σου» (W. Faulkner).

Σταθερά της προβληματικής του Wenders, η σχέση εξουσίας Ευρωπαίου δημιουργού — αμερικάνικου κινηματογράφου, διασχίζει όλο του το έργο — μυστικό υπόγειο λούκι γεμάτο ρωγμές — της οποίας ο Wim αποτελεί σήμερα το κορυφαίο σημείο αυτοσυνειδησης, αποδεικνύοντας την ίδια της την αποσύνθεση και τη μη δυνατότητα επιβίωσης. Οι παράγοντες του αμερικάνικου σινεμά παρανομούν μέσα στο ίδιο τους το κύκλωμα. Ο Ευρωπαίος επιταχύνει αυτή τη διαδικασία αποσύνθεσης με τον ουμανιστικό του πεσμιισμό και με τη γνώση ότι «η μόνη σιγουριά του Είναι, είναι ο θάνατος» (M. Χάιντεγκερ).

Η τελική συνάντηση με τον παραγωγό, τον Αμερικάνο φίλο, παραγματοποιείται μέσα σ' ένα κλίμα φόβου τού αναπόφευκτα επερχόμενου. Η σφαίρα έχει ήδη ξεκινήσει καθδάροντας το στόχο, τηλεκατευθυνόμενο βλήμα που οι ίδιες οι τεχνοκρατικές δομές δημιούργησαν. Ο διάλογος, που τόσο επιθυμεί ο Φρίντριχ, δεν γίνεται, εκφυλίζεται, πριν καν αρχίσει, σ' έναν μονόλογο όμοιο μ. παραλήρημα κάποιων που βρίσκονται σε κωματώδη κατάσταση. Η περιπλάνηση στο πέρασμα του χρόνου και του φιλικού χώρου, μ' ένα όχημα που ανακυκλώνει συνεχώς την πορεία του, μεταφέροντας δύο νεκρές παρουσίες, αγγίζοντας τα όρια του κινηματογραφικού πουθενά (τώρα πια όλοι οι δρόμοι είναι περπατημένοι και γι' αυτό κλειστοί, χωρίς προοπτική) φθάνει στο τέλος της. Η στιγμιαία τους συνάντηση, άπαστη στιγμή που φευγει, αποκαλύπτοντας την άβυσσο με το τεντωμένο πάνω της σκοινί, όπου πριν ακροβατούσαν και τώρα γκρεμιζονται οι κινηματογραφικές εικόνες. Το κινηματογραφικό κυνηγητό της αμερικάνικης χίμαιρας, θα «λάβει ένα τέλος», on the road — πάντα — με τις σφαίρες ενός αθέατου δολοφόνου που παραμένει ασυλληπτος από το βλέμμα και την κάμερα, ίσως γιατί ξεφύτρωσε για μιά μονάχα στιγμή, σαλπάροντας και εμπειριέχοντας 40 χρόνια από κάποιο ξεχασμένο πια απ' όλους φιλμ-νουάρ. Και όμως, κάτω απ' τον αστερισμό του Φριτς Λανγκ, που ατενίζει από τις θάσεις τους τους τεράστιους ουρανοξύστες, μοντέρνους πυργούς της Βαβέλ, ερείπια ενός μελλοντικού πολιτισμού, το (ευρωπαϊκό-αμερικάνικο) σινεμά μεγαλουργεί μέσα στο ψυχωραγήμα του, κινηματογραφώντας, αν μη τι άλλο, τον ίδιο του το θάνατο.

Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ



Οι Επιζη...

Η κατάσταση του κινηματογράφου. Η κατάσταση του Βιμ Βέντερς. Μια αδιάκοπη διαδρομή μεταξύ αυτοκτονίας και θανάτου. «*Το να γυρίζεις ταινίες μοιάζει μ' αυτοκτονία*». Είναι πραγματική αυτοκτονία κάθε φορά. Γιατί είναι η τελευταία. Γιατί υπάρχει κίνδυνος να έχουν λεχθεί όλα και να νιώθει σα να μην είπες τίποτα, σα να μη θέλεις να πεις τίποτα από κείνο το σημείο και πέρα. Ν' απορροφηθείς από το «μη λεχθέν», το ανείπωτο ή τη σωπή, επιχειρώντας να εκφέρεις έναν προσωπικό λόγο. Αυτή όμως η κατάσταση αποτελεί αυτοκτονία για τον καλλιτέχνη. Μερικοί θα νομίσουν ότι στη φράση αυτή που κυλά στην οθόνη με τη ροή ενός διαλόγου (μεταξύ σεναριογράφου - σκηνοθέτη της ταινίας) αναφέρεται στην οικονομική καταστροφή που παθαίνει ο πρώτος χρηματοδοτώντας την ταινία. Στην ταινία του Βέντερς όλες οι εκδοχές είναι πιθανές. Έχουμε μέσα στην ίδια μια κατάσταση του διφορούμενου και μιαν άλλη του πολλαπλού νοήματος που μπορεί να συμπίπτουν. Η παραπομπή γίνεται στη ζωή της τέχνης. Γιατί όχι όμως και στην οικονομία της ζωής, που είναι απόλυτα συνδεδεμένη με κεινή; Το αποτελεσματικότερο για το θεατή αυτής της ταινίας είναι ν' αρχίσει να τη διαβάσει απ' τη μέση προς το τέλος ή προς την αρχή ή σύγχρονα και προς τις δύο κατευθύνσεις ή αντίστροφα. Εκεί στη μέση περίπου περνά κι η φράση που αναφέραμε. Το διφορούμενο όμως και το πολλαπλό είναι κιάλας θεμελιώδεις κανόνες στο σύστημα του φιλικού κειμένου.

Ο Βέντερς δείχνει ένα κινηματογραφικό συνεργείο στο γύρισμα μιας ταινίας με τίτλο *Οι επιζήσαντες* (που είναι το remake μιας ταινίας επιστημονικής φαντασίας του Άλλαν Ντουάν με τίτλο *Ο πιο επικίνδυνος ζωντανός άνθρωπος*). Αρχίζει τη δική του ταινία με μιαν «άλλη» ταινία. Χωρίς ο θεατής να το ξέρει αμέσως. Ο τόπος της τυχαίας συνάντησής τους είναι ο κινηματογράφος. Γιατί κι οι δύο βρίσκονται μέσα του. Ο θεατής στην αίθουσα, διαβάζοντας μια ταινία για μια «άλλη» ταινία, δηλαδή διαβάζοντας κάποια ταινία και καμιά ταινία, μαθαίνοντας τελικά ορισμένα ή άοριστα πράγματα για τον κινηματογράφο. Κι ο σκηνοθέτης, στην ίδια την ταινία, αφού ξεπέρασε τον ενδοιασμό της θεατής πλευράς και κατάργησε το κινητό (θά γραφα διφορούμενο ή πολλαπλό) όριο που θάβει η κάμερα. Στρέφοντάς την αιφνιδιαστικά προς την αθέατη ως τότε πλευρά του συνεργείου. Αιφνώντας μισοτελειωμένη την άλλη ταινία, που τελικά δεν είναι «άλλη», μα ο πρώτος χρόνος διάρκειας της προβαλλόμενης ταινίας. Το ερωτηματικό είναι αν κι αυτή μένει μισοτελειωμένη. Γιατί αποκλείεται να τελειώσει με τη δολοφονία του σκηνοθέτη, αφού η κάμερα έμεινε αθίχτη και κάποιος θα τη σηκώσει για να βρει

τη συνέχεια της «κατάστασης των πραγμάτων», της κατάστασης του κινηματογράφου. Μόνο όταν θγούμε έξω απ' την ταινία, έξω απ' τον κινηματογράφο, μπορούμε να θεβαιωθούμε ότι ο σκηνοθέτης δεν είχε αποφασίσει να διευκρινίσει το διφορούμενο, γιατί δεν το αντιμετώπισε καν σαν τέτοιο. Το να αρχίσεις να γυρίζεις μια ταινία για μια «άλλη» ταινία είναι το ίδιο πραγματικό σα να κάνεις την πραγματικότητα ταινία. Γιατί η ταινία, ο κινηματογράφος, για κείνον και για το θεατή, είναι μια πολύ συγκεκριμένη πραγματικότητα. «*Τραβάω φωτογραφίες. Έτσι μπορείς να ιδείς την πραγματική μορφή των πραγμάτων*». Κάνω κινηματογράφο. Έτσι μπορώ να ιδώ την πραγματική μορφή των πραγμάτων. Είμαι μέσα στην κατάσταση τους και σύγχρονα είμαι ο θεατής τους. Ο σκηνοθέτης της «άλλης» ταινίας, όταν δεν γυρίζει, ονειρεύεται το γύρισμα μιας ταινίας.

Κι όταν διακόπτει και το γύρισμα και το όνειρο, κρατά μια φορητή κάμερα «σούπερ-8» και κινηματογραφεί όσα βλέπει κι όσα είναι ενδεχόμενο να μην έχει δει με το γυμνό θλέμμα. Η κάμερα συνεχίζει να «βλέπει» και μετά το θάνατό του, τη ζωή που φεύγει ή συνεχίζεται ολόγυρα.

Ο Βέντερς αναγκάζεται να διακόψει το γύρισμα της «άλλης» ταινίας λέγοντας ότι δεν υπάρχει άλλη κάμερα και δεν περισσεύει άλλο φιλμ. Τη δεύτερη κάμερα και το υπόλοιπο φιλμ τα φύλαξε και τα χρησιμοποίησε για να περιπλανηθεί ανάμεσα στο χώρο που περιέχει τους ανθρώπους. Για να αποδείξει ότι μια ταινία δεν προβλέπεται ούτε προκατασκευάζεται, αλλά αρχίζει να γεννιέται και ζει. Για να αποφύγει να θάλει μια ιστορία ανάμεσα στο χώρο αυτό και στο σκηνοθέτη με το φόβο μην εκτοπίσει τη ζωή. Ότι όλα αυτά είναι μιά ακόμη ιστορία χωρίς «ιστορία». Δράση και στάση και λόγος και σωπή και παιχνίδια και μέθη και έρωτας. Σε συνέχεια και σ' εναλλαγή θάλασσα και ύπνος και φύση και ζωγραφική και αμφιβολία και ποίηση και αδράνεια και μουσική και τροφή και απογοήτευση, μια μακρά συνέχεια «πραγματικών» κι ένας θάνατος κάποτε ανάμεσά τους. Ένα αμετάκλητο πραγματικό γεγονός. Αυτά όλα είναι ο χώρος κι ο χρόνος που σηκώνουν το φορτίο της ταινίας.

Έτσι κυλά η ζωή μέσα στην ταινία. Σα να είναι άσχετη μ' αυτήν κι ουδέτερη, ενώ είναι οι μοναδικές της εικόνες, είναι η ίδια η ταινία. «*Η ζωή κυλά χωρίς να χρειάζεται ιστορίες*». Η αντίρρηση όμως έχει κιάλας ειπωθεί. «*Ζωή χωρίς ιστορίες δεν αξίζει να τη ζεις*». Τι θα κάνει ο σκηνοθέτης άραγε αν αυτή είναι η τελευταία του ταινία, Ο Τζο Κόρμπυ του δίνει μια τελευταία συμβουλή «*ονειρέψου κάτι*». Προλαβαίνει όμως να του πει «*χάνουμε το φως*». Όσο χρειάζε-



ζεται για να γυριστεί μια μαυρόασπρη ταινία. «Όλα είναι φως και σκοτάδι». Η γραμμή του ωκεάνειου κύματος ξεχωρίζει γιατί βρίσκεται δίπλα στη σκοτεινή ακρογιαλιά. Δεν θα είχαμε εικόνα στην ταινία αν το φως ήταν κυρίαρχο, διάχυτο και ομοιόμορφο. Όπως και θα χάναμε την εικόνα μέσα στο αδιαίρετο σκοτάδι. «Η ζωή είναι έγχρωμη, το μαυρόασπρο όμως είναι πιο ρεαλιστικό». Η αιτιολογία είναι δύσκολη. Μπορούμε να πούμε: γιατί έτσι συνηθίσαμε, βλέποντας τον Αϊζενστάιν, τον Γκρίφθ, τον Τσάπλιν, τον Γουέλς, τον Ντράγιερ, τον Μουρνάου, τον Φορντ, τον Φούλερ, τον Κόρμαν, τον Κραϊνμερ, τον κινηματογράφο χωρίς να γίνουμε πειστικοί. Ο Βέντερς θα ήθελε σαν απάντηση τούτο: το χρώμα μεταμφιέζει, διαφοροποιεί, αλλοιώνει τα πράγματα. Τα κρύβει πίσω από μια διάφανη και γοητευτική επιφάνεια. Το μαυρόασπρο τα γδύνει, αναδειχνει τις γραμμές και το σχήμα τους. Τονίζει τον όγκο τους, ορίζει καθαρά το χώρο που τα περιέχει¹. Χαρακτηρίζει την κατάσταση των πραγμάτων, που είναι μια ανεξάντλητη ενδιάμεση λύση ανάμεσα στο φως και στο σκοτάδι, στο μαύρο και το άσπρο, στη ζωή και στο θάνατο, στον έρωτα και στο θάνατο, στο χθесινό θάνατο και στο μελλοντικό θάνατο.

Ο σκηνοθέτης φεύγει απ' τη Λισσαβόνα για να 'ρθει στο Λος Άντζελες να βρει τον παραγωγό. Χωρίς να το αντιληφθεί «Οι επιζήσαντες» συνεχίστηκαν. Οι ηθοποιοί φόρεσαν τα δικά τους ρούχα. Αποδεδεσμεύτηκαν απ' το σενάριο. Ο σκηνοθέτης κράτησε τη δική του κάμερα ως το τελευταίο όπλο για άμυνα κι επίθεση μαζί. «Σπίτι του δεν είναι πουθενά, σε καμιά χώρα». Ταξίδι με τραίνο, με αυτοκίνητο, με αεροπλάνο, με φαντασία, με όνειρο, με τροχόσπιτο, με το διάλογο. Ο «ανέστιος» ήρωας του Βέντερς, που αντικαταστάθηκε απ' τον ίδιο το σκηνοθέτη. Ψάχνει και βρίσκει τον παραγωγό και μαζί ταξιδεύουν μέσα στην ταινία χωρίς δρομολόγιο. Για να θρουν το «σταθερό σημείο»². Δε μπορεί να γίνουν ταινίες χωρίς ιστορίες. Οι ασπρόμαυρες ταινίες δε λογαριάζονται πια για ταινίες. Ο παραγωγός έχασε τη μνήμη του ανάμεσα σε ηθοποιούς και τίτλους ταινιών χωρίς σκηνοθέτες. Ο σκηνοθέτης περιορίζει την απορία του στο αν η ζωή ή το φάντασμά της — η «ιστορία» — μπορούν να γίνουν ταινία. Ενώ η απάντηση είναι μετέωρη ανάμεσα στην οθόνη και στο θεατή. Η ζωή είναι μόνη της μια ατέλειωτη «ιστορία» απ' την οποία είναι αδύνατο να ξεφύγει η κινηματογραφική εικόνα. Ο σκηνοθέτης συνέχισε την «άλλη» ταινία περιμένοντας και ψάχνοντας να θρει τα μέσα να την τελειώσει. Η συνέχεια ήταν αυτός ο χρόνος και αυτοί οι χώροι της αναμονής και της αναζήτησης. Κι η συζήτηση συνεχίζεται. «Όλες οι ιστορίες έχουν θέμα το θάνατο, κουβαλούν το θά-



νατο μέσα τους». «Οι επιζήσαντες» της άλλης ταινίας καταδιώκονται απ' το θάνατο. Ο Βέντερς έχει ακόμα τον εφιάλτη της *Ταινίας του Νικ*, βλέπει τον ιστοφόρο που ταξιδεύει απ' τον Ατλαντικό για τον Αχέροντα. «Η κατάσταση πραγμάτων» μπορεί να θεωρηθεί ως συνέχεια

1 Ο Βέντερς ο ίδιος είπε: «Το μαυρόασπρο κάνει να θυγεί το ουσιαστικό», στο *Positif* 261/19.

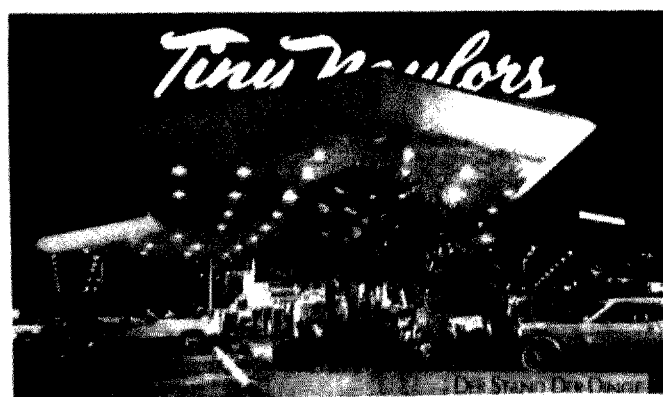
2 «Στην πραγματικότητα ο ίδιος ο κινηματογράφος είναι ένα ταξίδι, μια έρευνα, μια κίνηση. Η ίδια η ζωή είναι η ίδια η αναζήτηση ενός σταθερού σημείου. Κι όταν πιστέψει κανείς ότι το έχει

φτάσει δεν είναι αυτό που έψαχνε και δεν ξέρει ακόμη τίποτε». (Θεσσαλονίκη- 17-12-1982).

3 Ο Πασκάλ Μπιονισέρ έκανε μια σωστή κσψη «Μια θετική μελαγχολία πηγάζει απ' την Κατάσταση Πραγμάτων» στα *Cahiers du Cinema* 340/22.



Ο Άλεν Κούρβιτς στην Κατάσταση των πραγμάτων



εκείνης της ταινίας. Η ίδια σημαίνουσα πρακτική, ορισμένα ίδια θέματα. Οι επιζώντες της προβαλλόμενης ταινίας ταξιδεύουν χωρίς δρομολόγιο προς το θάνατο. Γιατί όμως η «άλλη» και γιατί η προβαλλόμενη ταινία; Δεν υπάρχει παρά μία ταινία, δηλαδή μια ιστορία θανάτου μιας ταινίας, ενός σκηνοθέτη, ενός παραγωγού, μιας αντίληψης για τον κινηματογράφο. Μια ιστορία προκαταρισμένη στο σενάριο του Ρόμπερτ Κράιμερ και του Βιμ Βέντερς. Ένα συνεργείο οργανωμένο, μια ομάδα από επαγγελματίες του κινηματογράφου, ηθοποιούς, κινηματογραφιστές. Μια ιστορία κινηματογραφική, ένας αποσπασματικός κι αποριτικός στοχασμός για τον κινηματογράφο. Ο στοχασμός που δίνει την ιστορία, η κατάσταση των πραγμάτων που περιέχει και τα δύο, ο σκηνοθέτης που το κάνει κινηματογραφική ταινία.

Η ταινία του Βέντερς, αν δεν ήταν μια ιστορία θανάτου, θα μπορούσε να είναι το τελευταίο κεφάλαιο της ιστορίας του κινηματογράφου, ενός κινηματογράφου που εκείνος «αγάπησε» ως θεατής και «μίσησε» ως σκηνοθέτης. Τις πρώτες ενότητες τις γύρισε το 1961 ο Άλαν Ντουάν (μπορούσε να τις γυρίσει το 1991 ο Στήβεν Σπύλμπεργκ) τις τελευταίες ο Ρόμπερτ Κράιμερ, τις ενδιάμεσες ο Γκοντάρ, τη σκηνή στο μπαρ ο Σαμ Φούλερ, παίζοντας πάλι τον ίδιο ρόλο και σκαρώνοντας μόνος το διάλογο. Ολόκληρη όμως την ταινία μπορούσε να τη γυρίσει μόνο ο Βιμ Βέντερς. Γιατί μόνο αυτός ήταν τόσο απελπισμένος! και τόσο ευφυής. Χρησιμοποιώντας το γνώριμο αυτό σύστημα της ταινίας μέσα στην ταινία. Από την αρχαία περίοδο του Τζιγκα Βερτώφ («Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή») ως τον Τρυφάκι («Η αμερικάνικη νύχτα»). Με μια αυξημένη όμως πρόθεση να πιστέψει ο θεατής (η αναδιπλωση του διφορούμενου και του πολλαπλού) ότι δε βλέπει μια ταινία, αλλά απλά είναι μέσα στην αίθουσα προβολής, την ώρα της προβολής, μπροστά σε μια ροή εικόνων που ήρθαν από κάπου και κυλούν σε κάποια κατεύθυνση παρασύροντας και το στοχασμό του Βέντερς. Να δείξει με λιτά μέσα, μ' ένα εκθαμβωτικό ασπρόμαυρο, μια κατάσταση πραγμάτων ισοδύναμη με μια κατάσταση κινηματογράφου. Μια κατάσταση που να περιέχει το πράγματι όλη τη φύση, τη ζωή, τη σκέψη, το σκηνοθέτη, τον παραγωγό, το θεατή, τους ηθοποιούς και προπαντός το φως και τη σκιά για να ξεχωρίζουν όλα τα προηγούμενα. Η αδυναμία έφτασε στο ότι δε μπορούσαν να χωρέσουν όλα σε μια ταινία. Κι ο Βέντερς έκανε τελικά μια ταινία που δεν εξαιτά το θεατή μέχρι το τέλος. Ήταν αδύνατο να κάνει έναν ολοκληρωμένο κινηματογράφο.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Το αφιέρωμα της «Κινηματογραφικής Λέσχης» (ΕΡΤ-1) στο σύγχρονο ευρωπαϊκό κινηματογράφο.

Πολύ εύστοχη η επιλογή της «Κινηματογραφικής Λέσχης» να παρουσιάσει ένα μικρό αφιέρωμα στο σύγχρονο ευρωπαϊκό κινηματογράφο, που πολλά ενδιαφέροντα δείγματά του δεν ήρθαν ποτέ στη χώρα μας. Εξίσου εύστοχη ήταν και η παρουσίαση του παλαιότερου έργου, κατά κανόνα αντιεμπορικού και πέρα από τις νόρμες της μεγάλης βιομηχανικής παραγωγής, μερικών πολύ αξιόλογων ευρωπαίων σκηνοθετών. Κάτω από την «ελεύθερη» ρουμπρίκα «Κινηματογράφος και προβλήματα της νεολαίας ή σύγχρονα προβλήματα», είδαμε ταινίες των Τεσινέ, Πιαλά, Τανέρ, Ντελβώ, Λόουτς, Γιάνος Ρόσα..., ταινίες που κάλυψαν ένα ανοικτό γεωγραφικό σχήμα κι ένα όσο γινόταν πιο ευρύ σχήμα κινηματογραφικών πρακτικών. Μοντέρνα μυθοπλασία, μεταγκονταρικό σινεμά, σινεμά που διαχέει τα όρια φιξιών και ντοκυμανταίρ, ρεαλισμός, σουρεαλιστικοί απόηχοι... Επειδή είναι πέρα για πέρα αδύνατο να μιλήσουμε για όλες τις ταινίες του αφιερώματος, διαλέγουμε δυό που μας άρεσαν ιδιαίτερα, με την ευχή η «Κινηματογραφική Λέσχη» να επιστρέψει κάποτε στο σύγχρονο ευρωπαϊκό σινεμά, δείχνοντας σκηνοθέτες ακόμα πιο άγνωστους στο ελληνικό κοινό.



Σαλαμάνδρα

Η ΣΑΛΑΜΑΝΔΡΑ

του Αλαίν Τανέρ

Τελείως άγνωστος στη χώρα μας ο Ελβετός Αλαίν Τανέρ, σίγουρα μπορεί να θεωρηθεί σαν μια από τις σημαντικότερες στιγμές του σύγχρονου ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Από το 1956 μέχρι σήμερα γύρισε φιλμ πειραματικά, ντοκυμανταίρ, ρεπορτάζ (δούλεψε στο BBC και στην ελβετική TV) και φυσικά φιξιών που ανάμεσα τους διαλέγουμε το *Ο Σαρλ νεκρός ή ζωντανός* (1969), τη *Σαλαμάνδρα* (1971), *Το κέντρο του κόσμου* (1974), το *Ο Ιωνάς, που το έτος 2.000 θα είναι 25 χρόνων* (1977).

Ο κινηματογράφος του Τανέρ περιστρέφεται γύρω από την προβληματική του πώς μπορείς να φιλμάρεις την Ελβετία. Σε μια πρώτη ματιά τούτου του φαίνεται αδύνατο γιατί πρόκειται για

μια κοινωνία της πρόσοψης και της διτρίνας. Ο κινηματογράφος τον ενδιαφέρει σαν η τέχνη του πραγματικού, άρα αποφασίζει να τραβήξει τα παραπετάσματα που κρύβουν την πραγματικότητα. Δεν είναι αρκετό να κοιτάξεις την πραγματικότητα. Κατασκευάζει μια άλλη κινηματογραφική πραγματικότητα, που όμως είναι αληθινότερη γιατί προσπαθεί να συλλάβει την ουσία των πραγμάτων. Με τούτη τη μέθοδο καταλήγει να «αναμινύει το αληθινό και το ψεύτικο, τα είδη και τους τόνους». Γυρισμένη σε ασπρόμαυρο 16 χλ. που κατόπι πέρασε με μπλόου απ σε 35 χλ., η *Σαλαμάνδρα* είναι μια γκριζα, παγωμένη και θλιμμένη εικόνα, η Γενεύη (πόλη της ωρολογιοποιίας και της μηχανικής (της ακρίθειας) μια πόλη ψυχρή κι αδιεξοδική, η ελβετική κοινωνία μια αποστειρωμένη κοινωνία ανοχής. Η φύση, μακριά από τη στιλπνή και ειδυλλιακή εικόνα των καρτ ποστάλ και των ημερολογίων που ξέρουμε, είναι επίπεδη, σκληρή και αποπνικτική. Τα άτομα δεν αισθάνονται άνετα κοντά της, ξεπαγιάζουν, υποφέρουν, περιμένουν μάταια το καλοκαίρι. Παλινδρομούν μεταξύ πόλης και εξοχής, η μια μεριά τους απωθεί στην άλλη, σκέφτονται τη φυγή πέρα από τα σύνορα, σε άλλη χώρα. Οι άνθρωποι της πόλης ζουν στο ρυθμό μιας καλοαδωμένης, τέλεια κουρδισμένης τάξης, οι άνθρωποι της επαρχίας μια ζωή εξίσου μονότονη και θλιβερή.

Οι τρεις ήρωες της ταινίας (δύο άντρες και μία γυναίκα) αγωνίζονται να επιπλεύσουν, διατηρώντας μια ουσιαστική κι όχι συμβατική ελευθερία. Οι δύο πρώτοι σαν διανοούμενοι, μέσα από την πολιτική και καλλιτεχνική τους συνείδηση, η γυναίκα σαν ενστικτώδης, ατίθαση και αυθόρμητη, που ίδια με τη σαλαμάνδρα μπορεί να περνά μέσα από τη φωτιά χωρίς να καίγεται (Ροζμόντ, θαυμάσια ερμηνευμένη από την Μπιλ Οζιέ, ένα από τα «γλυκύτερα» γυναικεία πρόσωπα στην ιστορία του νεότερου ευρωπαϊκού κινηματογράφου, τη θυμόμαστε με συγκίνηση στις ταινίες του Ζακ Ριβέ, σ' εκείνες της Ντυράς, του Σρέτερ, του Ντε Γκρεγκόριο... τώρα μάλλον δεν παίζει πολύ συχνά).

Οι δύο άντρες ξεκινούν να γράψουν ένα σενάριο για μια κοπέλλα που κατηγορήθηκε (χωρίς να ξέρουμε αν είναι αλήθεια) πως πυροβόλησε το θείο της. Θα παρακολουθήσουμε μια σύγκρουση ανάμεσα σ' αυτό που έχουν στο μυαλό τους και σ' αυτό που πραγματικά είναι η κατάσταση του. Φαντάζεται και κατασκευάζει έναν κόσμο. Ο δεύτερος, περισσότερο πραγματιστής, θέλει να βασίσει το σενάριο σε μια δημοσιογραφική έρευνα. Η Ροζμόντ δεν έχει σχήματα και κοσμοθεωρίες στο μυαλό της, φεύγει συνέχεια από τη δουλειά της, ζει ώρα με την ώρα, μόνο με το παρόν και τις στιγμιαίες επιθυ-

μίες της, θυμίζει την ασυγκράτητη ροή ποταμού. Τη βλέπουμε να περπατά πλάι στο νερό της λίμνης, μ' ένα πολύ όμορφο τράβελινγκ, τυλιγμένη στο μακρύ της μαύρο παλτό, κόντρα στο ρεύμα των άλλων ανθρώπων, κόντρα στους ρυθμούς της πόλης. Όταν τα τρία πρόσωπα συναντηθούν, μέσα από τη σύγκρουση των ιδιαιτεροτήτων τους, θα θγουν διαφορετικά, έχοντας δανείσει πολλά χαρακτηριστικά το ένα στο άλλο. Η Ροζμόντ έχει γίνει περισσότερο συνειδητοποιημένη κι οι άντρες περισσότερο αυθόρμητοι, ευαίσθητοι και ευλικρινείς. Οι τελευταίοι τώρα θα δουν διαφορετικά το ερώτημα αν η Ροζμόντ πυροβόλησε σ' αλήθεια το θείο της κι η πράξη του πυροβολισμού θα γίνει μια φυσική κι αναγκαία πράξη (γιατί άραγε μια νεαρή Ελβετίδα, όμορφη και ζωντανή σαν την Άνοιξη, καθαρή σαν το νερό, ελεύθερη σαν τον άνεμο, να μην έχει το δικαίωμα να πυροβολήσει τον γκρινιάρη, μουχλιασμένο κι αντιδραστικό Ελβετό γέρο θείο της;), απόλυτα αποδεκτή.

Το γυναικείο πρόσωπο, στην ταινία του Τανέρ, τα καταφέρνει και εξεγείρεται κάμποσες φορές. Στην ιδιωτική της ζωή πυροβολεί, στην επαγγελματική παρατάει σύζυλο το μηχανήμα παρασκευής λουκάνικων κι εμείς κάνουμε φοβερό κέφι με το περιεχόμενο που χύνεται, πηγαινόντας στράφι (παρεκτροπή από την άφογη βιομηχανική παραγωγή). Στην καινούργια της δουλειά, στο παπουτσάδικο, αντί να πουλά παπούτσια προτιμά να χαϊδεύει τις γάμπες αντρών και γυναικών (παρεκτροπή από την ηθική τάξη, την τάξη της ευγένειας και του καθωσπρεπισμού) και άλλα πολλά. Όσο για τους δύο άντρες... Το πολύ μια φάρσα κυριακάτικα σε κάποιο λεωφορείο της Γενεύης, πολύ ειρωνεία, ακόμα περισσότερη θλίψη ή τάσεις φυγής.

Πολύ όμορφη ταινία, δεν εκτιμήθηκε όσο θαπρεπε στην εποχή της, ελεύθερη σκηνοθετικά φιξιόν, αλλά φιξιόν αληθινή, με τους απόηχους των αυθαιρέσιων του Γκοντάρ, φτωχά σαν παραγωγή ή όπως λέει ο Τανέρ μια ταινία φτωχής κινηματογραφικής βιομηχανίας. Την εποχή που τη γυρίζε, πίστευε πως τα πολλά λεφτά είναι αυτό που μας κάνει να υποκύπτουμε στη μόδα. Με το ταπεινό ασπρόμαυρο 16 χλ. μπόρεσε να σχεδιάσει καλύτερα την κατάσταση των (ελβετικών) πραγμάτων και να μας δώσει μια άλλη γεύση, διαφορετική από εκείνη των φωτογραφιών της λίμνης Λεμάν και των χιονοσμένων θαλά, καταλληλών για δικαιόσημη αιολιών και γραφείων. Εκτοτε ο Τανέρ γυρίζει και πλουσιότερες, χρωματιστές ταινίες. Όπως και νάχει δεν έπαψε ποτέ να είναι πολύ καλός σκηνοθέτης.



ΕΙΔΑ ΤΟ ΔΟΛΟΦΟΝΟ

του Τεντ Τέτζλαφ

Το 1982 γνωρίσαμε — μέσω της τηλεόρασης — έναν παλιό σκηνοθέτη της δεκαετίας του '40, πρώην διευθυντή φωτογραφίας, τον Τεντ Τέτζλαφ, συνεργάτη μεταξύ άλλων και του Χίτσκοκ στο *Νοτόριους*. Από τις 14 ταινίες που γύρισε ανάμεσα στο 1941 και 1959 σπουδαιότερη είναι ίσως αυτό το καταπληκτικό θρίλερ που μόνο με Χίτσκοκ μπορεί να συγκριθεί, *Είδα το δολοφόνο* (1949), ένα παιγνίδι ανάμεσα στην αλήθεια και το ψέμα, το πραγματικό και το φανταστικό, το βλέμμα και το αντικείμενό του, τη σύμπτωση και το επιτηδευμένο. Βασικός ήρωας του φιλμ είναι ένας πισσιρικός συνηθισμένος να αραδιάζει συνεχώς ψέματα. Η ταινία στηριγμένη στο παραμύθι του μικρού βοσκού και του λύκου, εξερευνά την εξέλιξη του μύθου, όταν δηλαδή πράγματι ο λύκος εμφανίζεται αλλά κανείς δεν πιστεύει τον μικρό.

Σε σύντομα επεισόδια δίνεται το περιβάλλον του μικρού ήρωα και ορίζεται η κοινωνική του θέση. Φτωχογειτονιά της Νέας Υόρκης, πατέρας εργάτης σε νυχτερινή βάρδια, καταθλιπτικό και βρώμικο περιβάλλον που δεν αφήνει περιθώρια σε ένα μικρό παιδί για τίποτ' άλλο εκτός από παιγνίδια της φαντασίας. Στη φαντασία όλα είναι καλύτερα. Ακόμη και ραντζε υπάρχει κάπου στο Τέξας γι' αυτόν και τους γονείς του, ψέμα που παραλίγο να έχει τραγικές συνέπειες για τη φτωχή οικογένεια (που κινδύνεψε να πεταχτεί έξω από το σπίτι από τον εύπιστο, στις ιστορίες του μικρού, ιδιοκτήτη). Αυτό το επεισόδιο δίνει και την πρώτη αφορμή για την κατασταλτική επέμβαση της οικογένειας πάνω στην προσωπικότητα του παιδιού. Ο πατέρας του τον παροτρύνει ν' αφήσει τις φαντασιώσεις και να γίνει καλό και χρησιμο παιδί, ενώ η μητέρα του τον μαλώνει και τον κλείνει για τιμωρία στο δωμάτιό του. Η οικογένεια δηλαδή ορίζεται εξαρχής σαν το αντιδραστικό κατασταλτικό κύτταρο μιας εξίσου αντιδραστικής κοινωνίας.

Το ίδιο θράδυ ο μικρός κοιμάται στη σκάλα υπηρεσίας, λόγω της τρομερής ζέσσης. Σε μια σεκάνς που κόβει την ανάσα, παρακολουθεί τη δολοφονία ενός άγνωστου, από το ζευγάρι που μένει στο επάνω πάτωμα. Τρομαγμένοι ξυπνά τη μητέρα του που τον στέλνει για ύπνο ξανά 88 λέγοντάς του ότι είδε απλώς ένα εφιάλτη.

Όταν γυρίζει ο πατέρας, τον απειλεί ότι θα λάβει δραστικά μέτρα αν δε σταματήσουν τα παραμύθια — και τον κλειδώνει στο δωμάτιό του.

Από δω και πέρα αρχίζει το παιγνίδι των βλεμμάτων. Το βλέμμα του παιδιού μπορεί να δει τα πάντα εκεί που η αστυνομία και οι γονείς του δεν μπορούν να δουν τίποτα. Οι δολοφόνοι επίσης μπορούν να «διαβάσουν» την αλήθεια. Ο μικρός παίζει με τους δολοφόνους τη γάτα με το ποντίκι, μέσα σε μιαν ατέλειωτη εφιαλτική νύχτα, γεμάτη παραπλανητικά σημαίνοντα και μοιραίες αποφάσεις. Το ζευγάρι των δολοφόνων ορίζεται σαν μαύρη έκδοση των γονιών του μικρού. Οι δολοφόνοι, πατέρας και μητέρα του παιδιού αντίστοιχα (όπως ορίζεται και στη σκηνή της απαγωγής με το ταξί) τιμωρούν το παιδί όχι γιατί το θεωρούν αποθλητέο και φαντασιόπληκτο αλλά ακριβώς γιατί βλέπουν τη γνώση του της αλήθειας και προσπαθούν να το μετατρέψουν από επικίνδυνο υποκείμενο γνώσης σε πτώμα.

Το ζευγάρι των δολοφόνων με το παιδί μάς δίνουν την εξέλιξη της ίδιας κατασταλτικής λειτουργίας της οικογένειας που φτάνει μέχρι τη θανατική τιμωρία για να μη διασαλευτεί η τάξη. Το ένα ζευγάρι φέρει τον εγκλεισμό και το άλλο το θάνατο — δυο όψεις του ίδιου νομίσματος.

Και εδώ είναι που ο Τέτζλαφ καταγγέλει έμμεσα το αμερικάνικο κοινωνικό σύστημα ως υπεύθυνο για την εξόντωση της προσωπικότητας και οποιασδήποτε ουμανιστικής έννοιας και τη δημιουργία πανομοιότυπων ρομπότ. Και όλα αυτά στη διάρκεια του μακαρθικού κυνηγιού μαγισσών.

Η αλήθεια αποκαλύπτει τον εαυτό της στο φινάλε του φιλμ. Καθώς το «κακό» ζευγάρι καταστρέφεται, το «καλό» μπορεί επίτέλους να δει, να ταυτίσει το βλέμμα του με το βλέμμα του παιδιού. Ο πατέρας δηλώνει υπερήφανος για το μικρό γιο του και το φιλμ τελειώνει αισιόδοξα. Εξπρεσιονισμός, φιλμ νουάρ, ρεαλισμός, διαφορετικά είδη συνθέτονται κινηματογραφοφιλικά και με εικαστική δύναμη, για να δοθεί μια θαυμαστή αυτοαποκάλυψη της αλήθειας. «Και όταν η αλήθεια μιλά είναι για ν' αλλάξει η ζωή...»

Αναστάσης Ντερτιλής

ΟΙ ΓΟΝΕΙΣ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ

του Γιάνος Ρόσα.

Η ταινία του Γιάνος Ρόσα τοποθετείται στα πλαίσια της ευρύτατα διαδεδομένης στην Ουγγαρία άποψης για τον κινηματογράφο της μυθοπλασίας, που ενσωματώνει το ντοκυμανταίρ, με τη μορφή κυρίως του σινεμά ντιρέκτ. Από τις ταινίες που είδαμε και στην Ελλάδα, χαρακτηριστικά δείγματα το *Ταξίδι στην Αγγλία* του Νταρντάι και το *Μια απλή ιστορία* της Τζούντιθ Έλεκ (με την τελευταία ταινία, *Οι γονείς της Κυριακής* έχουν και μια επιπλέον ομοιότητα: κοινό τους θέμα η μοίρα των νεαρών απροσάρ-

Οι Γονείς της Κυριακής



μοστών και ταλαιπωρημένων Ουγγαρέζων γυναικών που δεν θέλουν ή δεν μπορούν να αφομοιωθούν από τις κοινωνικές διαδικασίες). Τούτη η κινηματογραφική αντίληψη απασχόλησε το σύγχρονο ευρωπαϊκό κινηματογράφο, εντελώς ιδιαίτερα. Στο αφιέρωμα της ΕΡΤ-1, εκτός από την ταινία του Ρόσα, παρακολουθήσαμε το *Ματιές και χαμόγελα* του Κένεθ Λόουτς και το *Πρώτα το απολυτήριο* του Μωρίς Πιαλά. Κοινό συμπέρασμα κι από τις τρεις ταινίες: Το από τη μεριά του κράτους, του κόσμου των ενηλικίων και υπεύθυνων ατόμων προσφερόμενο ενδιαφέρον (φροντίδα, προστασία...) προς τους νέους, είναι έννοια που καταλήγει να παίρνει ένα δημαγωγικό και πατερναλιστικό χαρακτήρα, τόσο στις ανατολικές όσο και στις δυτικές κοινωνίες.

Η ταινία του Ρόσα ξεκινά σαν καθαρό ντοκουμανταίρ. Μια σειρά συνεντεύξεων σε ασπρόμαυρο φιλμ, αποκλείει κάθε σχέση με τη μυθοπλασία. Τα πρόσωπα κάνουν την εμφάνισή τους σαν πρόσωπα ντοκουμανταίρ κι αυτή είναι μια σημαντική διαφορά της ταινίας με τις δυο άλλες. Μονότονη παράθεση κοντινών πλάνων, όπου τα κορίτσια - τρόφιμοι ενός Ουγγρικού αναμορφωτηρίου, με καταπληκτική αμεσότητα και ειλικρίνεια μιλούν μπροστά στο φακό, μετωπικά σχεδόν «εξ επαφής», για το ίδρυμα, τους γονείς, τη ζωή, τον εαυτό τους, τις αιτίες εγκλεισμού, τα όνειρα, την ευτυχία, το μέλλον τους. Όλες οι κοπέλλες μιλούν για φυλακή. (Στη συνέχεια, ο φακός, πολύ διεισδυτικός κι επίμονος, θα μας δείξει τον ψηλό τοίχο του περιθόλου, τα κάγκελα, τα απομονωτήρια, τους απρόσωπους παγωμένους χώρους εργασίας ή διασκέδασης). Αυτές τις κοπέλες παίρνει ο Ρόσα και τις οδηγεί στη φιξιόν, στήνοντας μια ιστορία πάνω σε ντοκουμανταίρ στοιχεία πρόσωπα που ξαναζούν μπροστά στην κάμερα την προσωπική τους ζωή ή μια ζωή που έχει πολλές ομοιότητες με τη δική τους. Μ' αυτό τον τρόπο, τα πρόσωπα του ντοκουμανταίρ λίγο λίγο μετατρέπονται σε πραγματικούς ηθοποιούς κι έχουν μια δική τους μέθοδο αμεσότητας, αλήθειας και συγκίνησης. Η δουλειά γύρω από την υποκριτική γίνεται δραστηριότητα αυτοέκφρασης, σχεδόν αυτοοργάνωσης. Οι τρόφιμοι παίρνουν στα χέρια τις τύχες τους, κοινοποιούν τη θέση και τη μοίρα τους.

Κάποιες αποδράσεις που επιχειρούνται από τις τολμηρότερες κοπέλες, και ιδιαίτερα από το κυρίως πρόσωπο, τη Γιούλη, μας μεταφέρουν στον έξω χώρο που είναι εξίσου περιχαρακωμένος κι ασφυκτικός με τον προηγούμενο. Ο κοινωνικός περιγύρος είναι εχθρικός απέναντι στις δραπέτισσες. Μέσα στο ίδρυμα θυμίζουν εγκλωβισμένα αγρίμια, έξω από το ίδρυμα πάλι υ) αγρίμια, έντρομα και κυνηγημένα αυτή τη φο-

ρά. Ο ένας χώρος τις ξερνά στον άλλο. Δεν έχουν πού να σταθούν. Όλοι οι δρόμοι οδηγούν στη σύλληψη, στην επάνοδο στο ίδρυμα, πολλές φορές και οικειοθελώς. Τα υπόλοιπα, γυναικεία κυρίως, πρόσωπα του φιλμ, υπάλληλοι του ιδρύματος, κοινωνικοί λειτουργοί, γιατροί ή απλώς μέλη του κόμματος (που αναλαμβάνουν το ρόλο του περιστασιακού κηδεμόνα, παριστάνοντας τις μανάδες ανεπιτυχώς) προσφέρουν με «συνέπεια» τις υπηρεσίες και τις φροντίδες τους, δεν μπορούν όμως να αντεπεξέλθουν στις ανάγκες επικοινωνίας των κοριτσιών, γιατί είναι πρόσωπα είτε αδαή είτε αυταρχικά.

Ολόκληρο το σώμα του φιλμ δονείται από περιστατικά που καταφέρνουν να μας αναστατώσουν βαθιά. Νυχτερινές αποδράσεις, αδιεξοδικές περιπλανήσεις, μοναξιά, βία, απόγνωση, κυνηγητά. Και φτάνουμε στην τρομακτικότερη στιγμή του φιλμ, εκείνη της ομαδικής απόπειρας αυτοκτονίας. Σ' ένα κλίμα ολοκληρωτικά χαμένης ισορροπίας, μέθης, διάχυτου αυτοερωτισμού, έντονης αυτοκαταστροφής, η επιθυμία του θανάτου φουντώνει κι απλώνεται σαν πυρκαγιά μέσα στο θάλαμο των κοριτσιών. Στους ήχους μιας μονότονης, χωρίς ιδιαίτερη γεύση ροκ μουσικής, αρχίζουν να κόβουν τις φλέβες των χεριών τους με ό,τι κοφτερό αντικείμενο βρίσκουν μπροστά τους. Το φιλμ γεμίζει πλάνα τρόμου, αηδιαστικές ματωμένες επιφάνειες, κραυγές φρίκης κι επικλήσεις λύτρωσης. Μα ο θάνατος δε θάρθει. Τα κορίτσια στο θάθος θέλουν να «ζήσουν». Το ίδρυμα θα σπεύσει έγκαιρα και θα προλάβει το μεγάλο κακό. Μένουν, μετά από καιρό, οι μελανές ουλές στους καρπούς των χεριών, πειστήρια απόπειρας αυτοκτονιών, αποτυχημένων θανάτων.

Ποιές λύσεις απομένουν λοιπόν στα πρόσωπα του φιλμ; Δύσκολη η ένταξη κι η αφομοίωση στον τομέα της εργασίας και της παραγωγής, αδύνατη η επάπειρον παραμονή στο αναμορφωτήριο, μόνη διέξοδος μένει ο γάμος. Το ίδρυμα βρίσκει τους γαμπρούς, τα κορίτσια δεν έχουν παρά να πουν το ναι και περνούν σε νέες αδιεξοδικές καταστάσεις. Κι εδώ βρίσκεται η τραγικότητα που διαπερνά την ταινία του Ρόσα. Στο τέλος μιας βασανιστικής πορείας, τα περιστατικά της οποίας σε κάνουν να ελπίζεις σε κάποια λύτρωση (σε κάποιον από μηχανής θεό, έστω στο θάνατο) δεν υπάρχει παρά μια τυχαία, απρόσωπη, περιστασιακή, θλιβερή αποκατάσταση. Το φιλμ διακόπτεται απότομα. Τα ερωτήματα μένουν αναπάντητα, στο κενό. Τι μπορεί να ελπίζει του λοιπού αυτό το κράμα ευαισθησίας, εξυπνάδας και κυνισμού που ονομάζεται Γιούλη; Τι μπορεί να φανταζόμαστε εμείς μετά απ' όσα βλέπαμε τόσην ώρα;....

ΜΙΑ ΒΡΑΔΥΑ ΣΤΟΥΣ ΜΠΑΣΚΕΡΒΙΛΣ

Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΣΕΡΛΟΚ ΧΟΛΜΣ

του Τέρενς Φίσερ

1. Είναι πράγματι ζητούμενο να οριστεί το πραγματικό «περιεχόμενο» του Ορθολογισμού αναφορικά με τα φιλμ του Φανταστικού. Και πρώτα, η σαφής αντιπαράθεση Καλού / Κακού σ' ένα ενιαίο σχήμα (το φιλμ), δηλώνει βέβαιο και τη ντεφάκτο αποδοχή (ύπαρξης) του Μεταφυσικού Που σημαίνει ότι ο Ορθολογικός Κόσμος στο φιλμ έχει μια «τρίπα», είναι εξίσου «πραγματικός» με τον Υπερφυσικό.

Όμως ακόμα και η επακόλουθη ρήξη και η εξδάνωση του Κακού, παρατηρούμε ότι γίνεται επίσης με Μεταφυσικά σύμβολα (όσπια, σταυρός), ή με στοιχεία της φύσης που λειτουργούν με την αρχέγονη μαγική τους ιδιότητα (νερό, φωτιά, φως).

Η «πρόσβαση» λοιπόν στον ορθολογισμό είναι ότι όλα αυτά χρησιμοποιούνται σαν επιστημονικά εργαλεία, με τη σιγουριά της επιστημονικής γνώσης (χαρακτηριστική είναι η χρήση των βιβλίων από το δωμάτιο του Βρυκόλακα) και πάντοτε επιθετικά. Αυτή είναι και η ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στον Βαν Χέσλινγκ και τον περιβητή πηθύσμο.

2. Η αιτιολογία για αναντιστοιχία ήταν η επιστημη που είχε αντικείμενό της το ανθρώπινο σώμα σε όλες του τις «διαστάσεις». Η θεραπεία του σώματος προεκτεινόταν και στη «θεραπευτική ψυχή». Ένας δεσμός που έλαβε τη καταγωγή του από το αρχαίον στάδιο όπου η μεγάλη ταυτίστρον με την αιτιολογία.

3. Αποκαρπώστρον αυτής της γνώσης ήταν η ΠΑΡΑΒΑΣΗΝ ΕΞΑΦΑΙΣΗ (1950), με τον Νίτσερ Βησόνκαρι και την Ίβην Σήμαν, που είδαμε στο μέσο του Φλεβάρη από την ημερομηνία της ΕΡΤ.

Στο κλασικό φιλμ βαμπιρ, όπου ο Terence Fisher και η Hammer Productions έπαιξαν σημαντικό ρόλο, είχαμε μια συνολική αντιπαράθεση ανάμεσα στις δυνάμεις του Φωτός (Ορθολογισμού) και του Σκότους (Μεταφυσικού), με μια συστηματική αναφορά στο κοινωνικό και ψυχολογικό πεδίο.

Στο κοινωνικό, αυτή η σύγκρουση μεταφέρεται, αρκετά σχηματικά, από τη δηλωμένη «θέση» του κόμη Δράκουλα (πύργος, καταγωγή κ.ά) σαν εκπρόσωπου μιας φθίνουσας Αριστοκρατικής τάξης (χαρακτηριστική η έλλειψη απογόνων), του εξολοθρευτή του σαν τυπικού εκπρόσωπου μιας ανερχόμενης αστικής τάξης (συνήθως επιστήμονας) και τέλος του αγροτικού πληθυσμού που μένει θεαματικά αμέτοχος στη κυρίαρχη σύγκρουση.

Στο δεύτερο επίπεδο λειτουργεί ο ερωτισμός του Κακού (επιβολή στις γυναίκες, φιλιδάγκωμα), σε προφανή αντίθεση με τη μίζερη, αποστερημένη ερωτισμού και φαντασίας φιγούρα του προσωποποιημένου Καλού.

Είτσι δεν είναι τυχαίο που στο ρόλο του Σέρλοκ Χολμς έχουμε τον Peter Cushing, τον πιο «κλασικό» διώκτη του Δράκουλα (ο γιατρός? Βαν Χέσλινγκ).

Εδώ όμως βρισκόμαστε σε μια συνολική επανοποθέτηση των δυνάμεων Καλού / Κακού. Και πρώτα σαν «είδος»: οι πρώτες θαυμάσιες σκεδάνς υποβάλλουν επίμονα την αιθουσία του μεταφυσικού τρόμου (ο «χώρος» άλλωστε έχει αρκετές ομοιότητες με τον αντίστοιχο του βαμπιρ).

— Ο λόφος με τον πύργο (εδώ με το ερειπωμένο μοναστήρι, σαν «έδρα» του Κακού που θρικόκεται πάντα έξω από τη κοινότητα).

— Στη θέση του βαθυσκουίου δάσους ο εκπληκτικός

κός εκείνος θάλλος. Αυτός ο θάλλος θα είναι και ο «διάμεσος» χώρος ανάμεσα στο πραγματικό και το διφορούμενο. Ένας χώρος που χωρίζει και ενώνει, όντας από μόνος του επικίνδυνος, γεμάτος παγίδες.

— Η φθίνουσα αριστοκρατική τάξη Δράκουλας / Μπάσκερβιλ, είναι οι τελευταίοι άκληροι απόγονοι ενός παλαιού γένους.

Σ' αυτό το «διφορούμενο» χώρο μεταφέρεται από τον Φίσερ, ο Σέρλοκ Χολμς. Αυτός ο άσφογος ντέτεκτιβ - διάνοια που προέρχεται από την αστυνομική φιλολογία, θα παραμείνει μέχρι το τέλος ο νηφάλιος ορθολογιστής και δε θα ενδώσει ούτε μία στιγμή στην εκδοχή του υπερφυσικού. Έτσι το κάθε στοιχείο που παρέπεμπε στην εκτός κάδρου «ύπαρξη» του Μεταφυσικού, με καταλύτη τον Σέρλοκ Χολμς, αποδιαιρώνεται και επανοποθετείται στο χώρο της πραγματικότητας, αποκαλύπτοντας σταδιακά μια περιπλοκή μεν, αλλά αμιγή αστυνομική δομή.

Εδώ θα έπρεπε να δούμε τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο Χώρο, τον Πόθο και το Θάνατο.

Η απειλή που βαρύνει στον οίκο των Μπάσκερβιλς ενεργοποιείται σε σχέση με ένα συγκεκριμένο χώρο: το παλιό μοναστήρι. Και οι δύο Μπάσκερβιλς θα παραθούν το «ταμπού» και θα μπουν στον «καταραμένο» χώρο παρακινούμενοι από τον πόθο για μια γυναίκα. Ένας πόθος που οδηγεί στο θάνατο τους ίδιους και τις ποθητές γυναίκες. Και αν αυτός ο τελευταίος αριστοκράτης επιζεί της επίθεσης του «Κακού» (τελικά δηλαδή του σκύλου - τέρρατος), αυτό οφείλεται στην από έξω επέμβαση του Σ Χολμς.

Έτσι μπορεί κανείς να φτάσει στη διαπιστω- 91

ση ότι συνεχίζεται η σχέση Πόθου-Τιμωρίας-Θανάτου, που διαπερνά όλο το κλασικό θαμπίρ και μετουσιώνεται τελικά σε μια τιμωρία-απαγόρευση-καταστολή, του σεξουαλικού πόθου. Τη διατύπωση δηλαδή ενός θαυτάτα ηθικού λόγου, την επαλήθευση μιας προτεσταντικής ηθικής από τον αντίθετο δρόμο.

Κι όμως αν αυτό το φιλμ μπορεί να επιζει μέχρι σήμερα, παρά τις κάποιες υπερβολές και την εγκεφαλικότητα που ελλοχεύουν στο σενάριο, βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Α. Conan Doyle, τούτο οφείλεται στη γραφή του Φίσερ. Στην «ηθική της γραφής»³, αν θέλετε,

που στήνεται πάνω στο διαφορούμενο, ακροβατώντας ανάμεσα στο «φανταστικό» και το αστυνομικό, δομώντας τον τρόπο και το σασπένς μέσα από ένα άψογο ντεκουπάζ, αποφεύγοντας τις εύκολες λύσεις, το στόμφο της φρικαλέας λεπτομέρειας και το θεμπάλισμό του γκροπλαν. Είναι ίσως μια ευκαιρία για τη σύγκριση της αντίληψης της κλασικής σχολής, με την αντίστοιχη σύγχρονη αμερικάνικη, για το «μηχανισμό» γέννησης του τρόμου.

Όσοι παρακολούθησαν το φιλμ σε έγχρωμη τηλεόραση μιλάνε για τη θαυμάσια φωτογραφία του Τζακ Άσερ.

Βασίλης Σπηλιόπουλος

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

1. Σ.Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ: Έργα 1: Η Μορφή του Φίλμ Α'
Μετάφραση: Νίκος Παναγιωτόπουλος
2. Σ.Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ: Έργα 2: Η Μορφή του Φίλμ Β'
Μετάφραση: Κώστας Σφήκας
3. Σ.Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ: Έργα 3. Πέρα απ' τούς Αστέρους
Μετάφραση: Κώστας Σφήκας
5. ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ: Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου
6. ΔΗΜΟΣ ΘΕΟΣ: Φορμαλισμός (Γλώσσα, Λογοτεχνία, Κινηματογράφος)
7. ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ: Λεξικό Ταινιών Α'
8. ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ: Λεξικό Ταινιών Β'
9. ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ: Λεξικό Ταινιών Γ'
10. ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ: Λεξικό Ταινιών Δ'
11. ΛΕΒ ΚΟΥΛΕΣΟΦ: Η Τέχνη του Κινηματογράφου.
Μετάφραση: Ίκαρος Μπαμπασάκης, Πρόλογος Ρ. Λεβάκο
12. ΑΝΤΡΕ ΜΠΑΖΕΝ - ΜΠΕΡΝΑΡ ΝΤΟΡ - ΑΝΤΡΕ ΓΚΛΥΕΜΑΝ - ΜΠΑΜΠΗΣ ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ: Το Γουέστερν
Μεταφράσεις: Μπάμπης Ακτσόγλου
13. ΘΟΔΩΡΟΣ ΣΟΥΜΑΣ - ΜΑΡΙΑ ΓΑΒΑΛΑ: Κινηματογράφος και Σεξουαλικότητα - Ερωτισμός.

Ποιητικά (τηλεοπτικά) φιλμ για ποιητές

(στα πλαίσια της εκπομπής «Οι Ποιητές μας» από την ΕΡΤ-1)



Από την ταινία του Σπετσιώτη Γεώργιος Άγρας

Επιθυμώντας να γράψω ένα σύντομο σημείωμα για την τελευταία δουλειά του Κώστα Σφήκα στην τηλεόραση, δεν θα σταθώ ιδιαίτερα στο σοκ που μπορεί να προκαλέσει μια τέτοια απόπειρα, ευρισκόμενη σε πλήρη διάσταση με τις υπόλοιπες ελληνικές εκπομπές ή με το πνεύμα της TV γενικά. Αν μ' ενδιαφέρει το κομμάτι του Σφήκα δεν είναι για τον παραπάνω λόγο, ούτε ακόμα για το γεγονός πως διαθέτει μια βασανισμένη επεξεργασία εικόνας και ήχου, σ' αντίθεση με την πλειονότητα των ελληνικών προγραμμάτων που «ψαρεύουν» εικόνες και ήχους, παραδίνονται άνευ όρων στην εξουσία της φλυαρίας του λόγου οφφ και αρνούνται την απόλαυση και τους καρπούς μιας συνομιλίας ανάμεσα στις δύο μπάντες. Το κομμάτι του Κώστα Σφήκα μ' ενδιαφέρει γι' αυτό που είναι πραγματικά, για το νοηματικό - αισθητικό αποτέλεσμα που προσφέρει. Το πρώτο πράγμα που με σταματά είναι ο τρόπος με τον οποίο ενσωματώνεται στην όλη σύνθεση ο λόγος του Εμπειρικού, που είναι και η αφετηρία του φιλμ. Ο λόγος δεν μένει απέξω, δεν περνά τυχαία, ούτε τύνεται με τις αποχρώσεις μιας ωραίας φωνής οφφ, που επιμένει να επιβάλει δυναστευτικά τους ρυθμούς της. Ο Σφήκας, καταργώντας τις γέφυρες της ευκολίας, τους διερμηνείς και τους μεσάζοντες, διαλέγει τον απευθείας δρόμο της οπτικής επικοινωνίας με το λόγο του ποιητή. Ανιχνεύοντας τα περιπλοκά εικονιστικά στοιχεία του έργου του Εμπειρικού, παίρνει τους στίχους και τους «σφηνώνει» στο σύνολο της πολύπλοκης εικόνας του, τους εναλλάσσει με τη δράση, τις αναπαραστάσεις, τις αναφορές του, τους προσθέτει στο ντεκόρ του, δεν τους χρησιμοποιεί τυχάρπαστα σαν επιπόλαιος ζηλωτής της ποίησης, μας τους επιβάλλει, μας τους προτείνει για μια νέα ιδιότυπη ανάγνωση. Στα μαύρα φόντα του Κώστα Σφήκα οι στίχοι του Εμπειρικού είναι γρήγορες γαλαζόχρωμες αστραπές που εκπέμπουν κρυστάλλινους κραδασμούς. Διαβάθεις τους στίχους ακουμπώντας στον εσωτερικό τους χρόνο. Με τον ίδιο τρόπο αφηνεσαι στο αγωνιώδες πηγαϊνάλα του εκκρημούς μπροστά σ' ένα φόντο του απειρού ή παρακολουθείς το ανεβοκατέβασμα της καρέκλας - θρόνου του σκηνοθέτη πατριάρχη-Θεού που κουνιέται άτρωτος και ασυγκίνητος μπροστά στις κυκλωτικές κινήσεις των παιδιών του που έρχουν γύρω του. Η μουσική εμφανίζεται

πιστή στο περιοδικό ραντεβού της με το χρόνο, γρήγορα όμως παρεκτοπιίζεται από τη σιωπή (χρόνοι της σιωπής σαν χρόνοι μιας εντονότερης αίσθησης μουσικής). Ο Σφήκας επιμένει σ' ένα πολλαπλό ζευγάριμα συγκεκριμένου - αφηρημένου, υποκειμενικού - αντικειμενικού, φωτός και σκοταδιού, μπλε και κόκκινου, *Μοντέλου* και *Μητροπόλεων*. Παρόλο που έχουμε απομακρυνθεί από τον εργοστασιακό χώρο του *Μοντέλου* (όλα έχουν εισχωρήσει σ' ένα κλειστό χώρο, εσωτερικό σπιτιού, διαμερίσματος) το αρσενικό - θηλυκό ντύεται την μπλε-κόκκινη φόρμα που ξεκίνησε από το *Μοντέλο* και το στίγμα της βιομηχανικής κοινωνίας τονίζεται ολοένα και πιο έντονα με τις καμινάδες του Ντε Κίρικο. Μια πληθώρα αναφορών κυρίως στον Μαγκρίτ... Σε μια απ' αυτές ο σκηνοθέτης μεταμφιέζεται σε «Άνθρωπο με το μέλο» κι ύστερα με μια όμορφη, πολύ αλαζονική χειρονομία υποκλοπής αφαιρεί το περιστέρι του ζωγράφου, το περνάει σε δικές του συνθέσεις, μέχρι που το ελευθερώνει στο εκτός κάδρου. Το τηλεοπτικό λοιπόν αυτό φιλμ είναι ένα έργο ποιητικό, εμπνευσμένο από το σουρεαλισμό και αφιερωμένο σ' αυτόν, φιλμ, επιπλέον, που επανέρχεται στη σταθερή προβληματική του σκηνοθέτη.

Λυπάμαι που δεν μπορώ να γράψω περισσότερα πράγματα, αλλά είχα τη δυνατότητα να δω την ταινία μία μόνο φορά, στην τηλεόραση. Πιστεύω πως μια διεξοδικότερη επιστροφή στο νεότερο (τηλεοπτικό) έργο του Κώστα Σφήκα, δίνοντας το λόγο και στον ίδιο το σκηνοθέτη, θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον.

Τελειώνοντας, θέλω να κάνω μνεία και σε ένα άλλο τηλεοπτικό κομμάτι που είδα στα πλαίσια της ίδιας εκπομπής Μιλώ για τον *Γεώργιο Άγρα* του Τάκη Σπετσιώτη, που ξεχωρίζει για την πολύ πρωτότυπη και έξυπνη ιδέα της αναπαραστάσης μιας πραγματικής συνέντευξης (φιλοσοφικός και ηθικός στοχασμός γύρω από την τέχνη) που έδωσε ο ποιητής, για την τελείως, απόκοσμη και πέρα για πέρα «αντιτηλεοπτική» παρουσία του Πέδρο Βικουνια στο ρόλο του Άγρα και για τα πολύ ευαίσθητα τραβελινγκ του Σπετσιώτη, που εκτός του ότι είναι αφογα τεχνικά (συνήθως τα τραβελινγκ στην TV κουνανε απάισια και σου φέρνουν εμετό) δεν ξέρουν ποτέ τη μουσική που τα συνοδεύει



ΑΠΟΠΛΑΝΗΣΗ ΕΝΗΛΙΚΩΝ

του Μπλέκ Έντουαρντς

Μια γυναίκα που παίζει τον άντρα που παίζει τη γυναίκα; Χα! Ακόμη και το '83, όπου και το πιο μακρινό χωριό έχει ακούσει πολλές φορές τη λέξη τραβασί, αυτή η κυκλική πρόταση κάνει μερικά μάτια να στρογγυλεύουν λίγο πιο έκπληκτα. Όχι για το σκάνδαλο που αποκαλύπτει αλλά για το σκάνδαλο που εκμηδενίζει. Η μισή απ' αυτή τη διατύπωση, ένας άντρας που ντύνεται γυναίκα, φτάνει για να προκαλέσει το

αντρικό κάθε απόχρωσης. Είναι η Πρόκληση. (Βίκτωρ/Βικτώρια) Και ο καθαρόαιμος αρσενικός νονός του νυχτερινού Σικάγο (Τζέιμς Γκάρνερ) τσιμπάει τόσο δυνατά το δόλωμα, που μόλις βλέπει και τις δύο όψεις του πλάσματος Βίκτωρ / Βικτώρια, κυριολεκτικά αρχίζει να χάνει τον αντρισμό του. Όμως η ταινία του Μπλέκ Έντουαρντς πάει πιο βαθιά από τα επιφανειακά σκάνδαλα. Όλοι όσοι μπαίνουν στην αίθουσα ελπίζοντας

ότι θα κοιτάξουν από την κλειδαρότρυπα της gay κρεβατοκάμαρας, καλύτερα να φύγουν μετά την πρώτη, καθόλου «χαρούμενη», σκηνή, όπου ο ομοφυλόφιλος μεσήλικας — Πυγμαλιών (Ρόμπερτ Πρέστον) ξυπνάει στο ξενοδοχείο με τον εραστή του, που του ξαφρίζει το πορτοφόλι.

Όχι ότι ο Μπλέηκ Έντουαρντς δεν ενδιαφέρεται για την κρεβατοκάμαρα. Η παρανοϊκή σχέση του μέσου Αμερικάνου ενήλικα με το σεξ είναι ένα από τα θέματά του. Αλλά στο *Βικτωρ / Βικτόρια*, που εμπνέεται από μια παρακμιακή οπερέτα και τοποθετείται στο μεσοπολεμικό Παρίσι, η κρεβατοκάμαρα είναι, αν θέλετε, ένα παράρτημα της σκηνής. Κι η αλήθεια της (ο πόθος και το σεξ) απειλείται, υπονομεύεται κι αντιστρέφεται από το παιγνίδι του τεχνητού, από τη σχεδόν μαύρη μαγεία της μεταμφίεσης και της αποπλάνησης, μ' άλλα λόγια από το σώου του Βικτωρ σαν Βικτόρια. Ακόμη, και πριν απ' αυτό, η αρχή της ταινίας είναι μια διαδοχή από απάτες και σκηνές κρεβατοκάμαρας. Όσοι να μάθει μια πεινασμένη σοπράνο από τον ομοφυλόφιλο «μπερσαρίο» της, ότι η μόνη επιβίωση σ' ένα θρώμικο σύστημα περνάει μέσα από τη «διαστροφή», όλες οι σκηνές σεξ είναι άσκημες κι αγοραίες και καμιά μικροαπάτη δε λειτουργεί. Η Τζούλι Άντριους στο δικό της ξενοδοχείο, μισολιπόθυμη από εξάντληση, σχεδόν θιάζεται από τον ξενοδόχο της που προσπαθεί να εισπράξει το νοίκι του «σε είδος». Κι η σκηνή όπου δίνει μια ψεύτικη υστερική παράσταση σ' ένα εστιατόριο με μια κατσαρίδα στο τσαντάκι της για να μην πληρώσει το λογαριασμό, είναι η πρόβα τζενεράλε. Τι της μένει μετά; Να ανακαλύψει μέσα από μια ασεξουαλική επικοινωνία μ' έναν ομοφυλόφιλο τη χαρά της συνεργασίας των φύλων και να χρησιμοποιήσει την κρεβατοκάμαρά του σαν χώρο για το σχέδιο της μεγάλης κομπίνας. Κόβει τα μαλλιά της, ντύνεται Βικτωρ κι ένα αστέρι γεννιέται, έτσι απλά, όπως μια επαρχιακή τραβεστί του Λου Ρηντ «ξύρισε τα πόδια του κι έγινε αυτή».

Ο Μπλέηκ Έντουαρντς με το *Βικτωρ / Βικτόρια* σκηνοθετεί άλλη μια επίσημη εκδοχή του Χόλυγουντ για την ομοφυλοφιλία; Όσες ενδείξεις κι αν δείχνουν προς αυτή την κατεύθυνση, η πιθανότητα μου φαίνεται το ίδιο αδύνατη όσο το *Play Boy* να ταχθεί ψυχή τε και σώματι υπέρ της γυναικειάς απελευθέρωσης. Οι μεταμφιέσεις και τα παιχνίδια με τον τραβεστισμό είναι κοινοί τόποι στις μουσικές κωμωδίες και το φλερτ με το διαφορούμενο είναι πιο παλιό κι από το *Μερικοί το Προτιμούν Καυτό* κι από τη *Sylvia Scarlett* κι από τη *Δωδέκατη Νύχτα*, αν προτιμάτε. Η πραγματική ένταση στο *Βικτωρ / Βικτόρια* γεννιέται μάλλον από μια αντιπαράθεση του

machismo (αυτού του διπλού φαλλικού φρούριου, που αντιπροσωπεύουν ο Τζέιμς Γκάρνερ κι ο Άλεξ Κάρας) στη θηλυκότητα (το διπλό πρόσωπο που έρμηνεύει η Τζούλι Άντριους σαν να ήταν ένα). Όσο πανίσχυρο κι αν δείχνει αυτό το φρούριον, με καταλύτη τη γοητεία του Βικτωρ σαν Βικτόρια σύντομα αποκαλύπτει τι προσπαθεί να κρύψει: την αδυναμία του. Ο αφοσιωμένος σωματοφύλακας του δυνατό γκάγκστερ με σώμα τουλάχιστον παλαιστή και πρόσωπο σχεδόν μπουλντόγκ, όταν στη μέση του φιλμ ανακαλύπτει ότι ο αφεντικός του ερωτεύτηκε το Βικτορα, πέφτει στην αγκαλιά του με δάκρυα κι ομολογεί την ομοφυλοφιλία του σε μια πολύ αστεία αντιστροφή της αντρικής συντροφικότητας. Κι ο Τζέιμς Γκάρνερ τυφλωμένος από πόθο για το Βικτορα ρίχνεται πάνω στη Τζούλι Άντριους με την απελπισμένη ατάκα του ανθρώπου που βλέπει όλο το αμυντικό του σύστημα συντρίμια («Δε με νοιάζει αν είσαι άντρας»). Όμως εκεί είναι τέλεια απορροφημένος από το θηλυκό. Αδύναμος, αλλά πολύ λιγότερο «διστραμμένος» απ' όσο στη σκηνή, που αναζητώντας τη χαρά της αντρικής παρέας θγαίνει το θράδυ, πγαίνει σ' ένα μπαρ και δέρνεται μ' όλη την πελατεία που την αποτελούν ζόρικοι αλήτες.

Μια μελέτη χαρακτήρων λοιπόν, που η εμπλοκή τους σ' ένα διαφορούμενο σταρ-σύστημα αποπλάνησης μπερδεύει συνέχεια τις σεξουαλικές ταυτότητες, τους ρόλους και τα στερεότυπα. Αυτή η παλιομοδίτικη χολυγουντιανή συνταγή γίνεται ενδιαφέρουσα όταν αφήνεται στο παιχνίδι, όταν το παίζει με τους δικούς του όρους, όχι όταν, για να το ελέγξει, υποκύπτει στην κοινή γνώμη και τη μικροαστική ελευθεριότητα του φιλελεύθερου Αμερικάνου. Η ολέθρια σκηνή κρεβατοκάμαρας, όπου η Τζούλι Άντριους κι ο Τζέιμς Γκάρνερ συζητούν την αδύνατη συμβίωσή τους γιατί κανένας δεν μπορεί να αρνηθεί τη δημόσια εικόνα του — ανήκει στην τελευταία περίπτωση. Είναι ένα τέλος του παιχνιδιού, της αποπλάνησης και μια προσγειώση στο «πραγματικό», τόσο πεζή που καλύτερα να ανήκε στην τηλεοπτική έκδοση του *Fame*. Τα καλύτερα κομμάτια της ταινίας είναι τα περσάματα στο διαφορούμενο. Όταν η σοουίτα της Τζούλι Άντριους στο ξενοδοχείο γίνεται σκηνή για την πιο πλακατζίδικη κι εμποδισμένη ερωτική πολιορκία από τον Τζέιμς Γκάρνερ ή όταν στο gay καφέ οι χορευτές κάνουν ένα νουμερο με γυναικείες μάσκες στο πίσω μέρος του κεφαλιού τους. Η όλη στο τελευταίο νουμερο η Τζούλι Άντριους έχει πάρει να είναι Βικτωρ / Βικτόρια και στη θέση της ένας άλλος, ο Ρόμπερτ Πρέστον, έχει γίνει Βικτόρια / Βικτωρ.

Ο ΔΡΟΜΟΣ

των Γιλμάζ Γκιουνέι - Σερίφ Γκιόρεν

Ο Γιλμάζ Γκιουνέι (γράφοντας ένα λεπτομερειακό σενάριο, καθοδηγώντας απ' τη φυλακή τον Σερίφ Γκιόρεν, συζητώντας απευθείας με τους ηθοποιούς, επισημαίνοντας ο ίδιος τους τόπους γυρίσματος) γύρισε μια ταινία με σκοπό να μιλήσει απλά, άμεσα και συγκεκριμένα για ορισμένες καταστάσεις στη σημερινή Τουρκία. Στην *Ελπίδα* και στο *Σύντροφο* η αφέλεια ξεπερνούσε τις προθέσεις του κι η φορτισμένη πραγματικότητα εξουδετέρωνε εύκολα το απλοϊκό φιλικό κείμενό του. Στον *Εχθρό* και στο *Κοπάδι* οι αδυναμίες του περιορίστηκαν στη σεναριακή δομή (υπερβολές σ' ορισμένες ενότητες, αμηχανία στη σύνδεση των επιμέρους στοιχείων, χαλαρότητα στην αφήγηση) κι έναν επείγοντα διδαχτισμό. Στο *Δρόμο* (υλικό γυρίσματος έξη ώρες, διάρκεια οριστικής κόπιας 1.50') κατόρθωσε μια ισορροπία.

Τρεις πολιτικοί κρατούμενοι (η ιστορία του τέταρτου και του πέμπτου αφήνονται μετέωρες) θγαίνουν με προσωπική άδεια απ' τις φυλακές για να επισκεφτούν τα σπίτια τους. Τρεις «δρόμοι» που σ' ορισμένα σημεία τους συναντιούνται πραγματικά ή διασταυρώνονται στην αφήγηση. Τελικά όμως έχουν χωριστό τέρμα ή συνέχεια. Ο ένας απ' τους κρατούμενους θα δολοφονηθεί. Ο άλλος φαίνεται αναποφασιστος μπροστά στο γυρισμό ή τη διαφυγή. Ο τρίτος διαλέγει την ελευθερία του παράνομου αγωνιστή.

Η μοναδική δυσχέρεια για τον κοινό θεατή είναι ν' αναγνωρίσει κι εντοπίσει αυτούς τους τρεις κρατούμενους. Να αντιληφθεί τις παράλληλες ιστορίες τους ή βασικούς άξονες της αφήγησης. Να μπει μ' άλλα λόγια μέσα στην αφήγηση. Από κει και πέρα τον μεταφέρει εκείνη ανοίγοντας αλλεπάλληλες ρωγμές σε μια πραγματικότητα εκρηκτική.

Το πολιτικό ζήτημα. Η στρατιωτική φασιστική δικτατορία που κήθηκε παντού για να σιγάσει τη φωνή του λαού, ν' αποθαρρύνει την οργή του λαού, να συντρίψει την αντίσταση του λαού. Να προλάβει τις δυνάμεις της κοινωνικής

αλλαγής στις ρίζες τους. Σε καμιά εικόνα, σκηνή ή ενότητα δεν φαίνεται (ούτε στο *Κοπάδι* διαπίστωνε κανένας κάτι σχετικό) να στρέφεται η βία ενάντια στην αστική τάξη, στα μεσαία ή ανώτερα στρώματά της.

Η στρατιωτική δικτατορία στην Τουρκία είναι φασιστική κι αντιλαϊκή. Είναι σαφής αυτή η πολιτική θέση στο κείμενο του Γκιουνέι. Η στρατιωτική δικτατορία επιβλήθηκε για να αναχαιτίσει το λαϊκό κίνημα με κάθε μέσο. (Όχι βέβαια μόνο γι' αυτό το λόγο).

Το κοινωνικό κι ανθρωπολογικό ζήτημα. Η οικονομική εξαθλίωση της πλειοψηφίας του τουρκικού λαού. Η τρομαχτική απαιδευσιά του. Η βαρβαρότητα των προλήψεων και της εθιμικής πρακτικής. Η θρησκοληψία, οι πρωτόγονες συνθήκες διαβίωσής του. Ιδιαίτερα στη «μέσα» Τουρκία που ξεχάστηκε κι αφέθηκε επικίνδυνα σε κάποιους άλλους αιώνες, κυριολεκτικά. Η θέση υποταγής της γυναίκας στην απόλυτη εξουσία του άντρα, που αντιγράφει κι αναπαράγει το πρότυπο μιας κοινωνικής διαίρεσης ανάλογης με την ταξική. Η ταξική διαφορά είναι δοσμένη στο φιλικό κείμενο. Δεν σημαίνεται (όπως συνέβαινε στο *Κοπάδι*) ούτε όμως μπορεί ν' αμφισβητηθεί. Η σημερινή Τουρκία δεν είναι μόνο τούτοι οι εξαθλιωμένοι άνθρωποι που τους πνίγει η οργή ή τους έχει θουβάνει η «μοίρα».

Το φυλετικό ζήτημα. Οι Κούρδοι που ολοένα ετοιμάζουν μια χαμένη αντίσταση ή επιχειρούν μια αιματηρή εξέγερση, διεκδικώντας το δικαίωμα της αυτονομίας. Πρωτύτερα με τον Ίνονου, το Μεντερές, το Ντεμιρέλ, τον Έτσεβιτ, τώρα με τον Εθρέν. Δεμένοι με τη γη τους, θαμμένοι μέσα στα λασπόσιτά τους. Ερωτευμένοι με τις γυναίκες του λαού τους. Ερωτευμένοι με τα γρήγορα όλογα που τους παίρνουν για λίγο μακριά σε κάποια περιοχή προσωρινής ελευθερίας.

Ο Γκιουνέι κοιτάζει και καταγράφει. Τρεις «δρόμους» και πλήθος από «παρόδιες» εικόνες. Η δειγματοληπτική παράθεση φωτογραφι-

Ο ΔΡΟΜΟΣ

(YOL) Τουρκία - Ελβετία, 1982
Σκην: Serif Gören, *Σεν, Διαλ.* Yilmaz Güney, *Φωτ:* Erdogan Engin. *Μουσ:* Sebastian Argol, Kenda. *Παίζουν:* Tarif Akan (Σεζίτ Αλί), Meral Onthonsoy (Εμινέ) Necmettin Cobanoglu (Ομιέρ), Semra Uçar (Γκουλμπαχάρ)
Παραγωγή: K.L. Puidi, Edi Hubschmid, (Güney Film-Cactus Film)
Διάρκεια: 111' *Διανομή:* Ζήνος Παναγωγιάτης.

κών «ενσταντανέ» μέσα στο φιλικό κείμενο (που ήταν εξαιρετικά οχληρή στο *Σύντροφο* και παραγέμιζε πρόχειρα την αφήγηση στο *Κοπάδι*) περιορίζεται. Ο Γκιουνέ κοιτάζει ασταμάτητα, περίεργα κι επίμονα. Ακούει λιγότερο. Ο λόγος κι ο διάλογος έχουν δευτερεύουσα λειτουργία στο κείμενό του. Κοιτάζει για να τα δει όλα, αν είναι δυνατό, και να τα εγγράψει όλα σ' αυτό. Είναι εκείνη η αφέλεια του αυτοσχεδιασμού του λαϊκού αφηγητή, που οι παρεκβάσεις ή οι παρενθέσεις γίνονται κάποτε το κύριο σώμα της αφήγησής του, πνίγουν τον κεντρικό της

μπαίνει στα χαμόσπιτα, ερευνά τα γαλάζια μάτια του παληκαριού και τα μαύρα μάτια της κόρης. Τρέχει για να προλάβει τον ελεύθερο καλπασμό των αλόγων. Υποχωρεί στον πειρασμό της εικονογράφησης ξανά. Τελικά ο «Δρόμος» είναι ένας. Αυτόν που ακολούθησε ο Κούρδος Ομέρ. Που είχε πάρει πρωτίτερα ο Ιντζέ Μεμέτ, του Γιασέρ Κεμάλ.

Υπάρχουν ακόμη ελαττώματα στο κείμενο του Γκιουνέ. Ο διάλογος όμως είναι πιο στέρεος. Η ιστορία του ενός κρατούμενου που έρ-



μυθο. Έχει μια απέραντη τρυφερότητα και συμπάθεια αυτή η αθώα κινηματογραφική ματιά. Ο λυρισμός του Γκιουνέ εκδηλώνεται συγκρατητός όταν η κάμερα περνά στους Κούρδους, τους ομόφυλους του. Γαζιδεύει στον ανθισμένο κάρπο, χαϊδεύει τα πρόσωπα,

χεται να τιμωρήσει την απιστη γυναίκα του είναι σεναριακά εξογκωμένη σε σχέση με τις υπόλοιπες. Οι λήψεις φαίνονται ορισμένες φορές να έγιναν βιαστικά, με προχειρότητα. Αλλά ο *Δρόμος* συγκινεί κι ερεθίζει τη σκέψη. Δεν είναι μόνο η Γουρκία της φασιστικής δικτατο- 97



ρίας. Αυτή διαγράφεται στο πρώτο επίπεδο. Πίσω απ' το άμεσο κι επειγόν αυτό πολιτικό πρόβλημα, απλώνεται μια τεράστια και πολυσύνθετη κοινωνική προβληματική. Η αληθινή πηγή ενός μεγάλου δράματος που δε βρίσκει τη λύση του. Η ιδιαίτερη αξία του *Δρόμου* βρίσκεται σ' αυτή τη διαβάθμιση κι επισήμανση.

«Αυτό που χρειάζεται, έγραφε ο Γκράτσι (*Λογοτεχνία κι εθνική ζωή*, εκδ. Στοχαστής, σελ. 128), είναι ένα διανοητικό κι ηθικό περιεχόμενο που αποτελεί την επεξεργασμένη και πλήρη έκφραση των βαθύτερων πόθων ενός καθορισμένου κοινού, του έθνους - λαού σε μια ορισμένη φάση της ιστορικής του ανάπτυξης».

Στο ζήτημα τι είναι ο εθνικός - λαϊκός κινηματογράφος, η πρακτική του Γκιουνέι (ιδιαίτερα στο *Κοπάδι* και στο *Δρόμο*) αποτελεί μια (όχι την) απάντηση. Αναφορά στην προβληματική κατάσταση και στους πόθους ενός λαού, μέσα από μια καλλιτεχνική φόρμα που ο ίδιος καλλιέργησε και καταλαβαίνει. Το μύθο, το λιτό διάλογο, τη μουσική, το ντύσιμο, τη χειρονομία,

τους χώρους, το χιούμορ, στοιχεία που ζει και αναπαράγει καθημερινά. Δεν κάνουμε κινηματογράφο για ν' «αρέσει» στη μεγάλη ανώνυμη μάζα, να την ευχαριστήσει και να την καθησυχάσει. Αυτό είναι η λαϊκίστικη εκδοχή και εξυπηρετεί την άρχουσα τάξη στο ιδεολογικό επίπεδο και τη χυδαιότητα στο αισθητικό επίπεδο.

Μας ενδιαφέρει ο κινηματογράφος που θα ξυπνά τον επώνυμο λαό βοηθώντας τον όχι απλά ν' αναγνωρίσει μέσα απ' την συγκεκριμένη καλλιτεχνική φόρμα τα προβλήματά του, αλλά και ν' αποφασίσει γι' αυτά. Μ' αυτήν την έννοια εθνικός - λαϊκός είναι και ο κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου (ιδιαίτερα ο *Θίασος*) και των Ταβιάνι (ιδιαίτερα το *Σαν Μικέλε* και *Η νύχτα του Σαν Λορέντζο*).

Την καθαρά ιδεολογική άποψη του Γκράτσι συμπληρώνει στο αισθητικό επίπεδο ο Μπρέχτ. Ο *Δρόμος* μπορεί κοντά σ' άλλα να αναθερμάνει αυτή την ξεχασμένη συζήτηση για το «εθνικό -λαϊκό» στον κινηματογράφο.

ΝΙΚΟΣ ΚΟΛΟΒΟΣ

... μια αργή κίνηση μας οδηγεί στην καρδιά του Μέλλοντος στο 2019, τότε που ο κόσμος θυθίστηκε σε μιαν ατέλειωτη νύχτα. Πλησιάζουμε τεράστιους ουρανοξύστες φωτισμένους από φλόγες και εκρήξεις παράξενες, που στέκουν συχνά ακατοίκητοι, ή άλλοτε με κάποια πρόωρα γερασμένα πλάσματα, που αποτελούν τη τάξη των «Κυρίων», να τριγυρίζουν στα σωθικά τους. Και κάτω οι δρόμοι: κάποτε έρημοι, σκοτεινοί, γεμάτοι σκουπίδια κι απροσδιόριστες απειλές, και κάποτε γεμάτοι από πανάρχαιες φυλές, πλέμπες ασιατικές μέσα σε καπνούς και ομίχλη, ανακατεμένες με τσίκνες φαγητών, μαζί με διαστημόπλοια που ξεκινούν γι' αστέρια μακρινά. Και παντού η βροχή που πέφτει ασταμάτητα, αντανακλώντας το ψυχρό φως του νέον μες την ατέλειωτη νύχτα.

Σ' αυτό το ζοφερό λαβύρινθο του Αύριο, μας οδηγεί η κουρασμένη φωνή - off του Χάρισον Φορντ, που παράλληλα μας εισάγει στον «κόσμο» της Επιστημονικής φαντασίας! και της «μαύρης» αστυνομικής ιστορίας. Είναι η φωνή του αδιστακτού μπάτσου που ανακαλείται στην υπηρεσία για να εξοντώσει τα ανθρωποειδή Νέξους-6, εκείνου που θα «καταδυθεί» στα άδυτα της «σκοτεινής» πόλης, αναζητώντας το αόρατο και πανταχού παρόν.

Ολ' αυτά είναι τα οικεία στοιχεία που συνθέτουν την ατμόσφαιρα του φιλιμ-νουάρ, τοποθετώντας το φιλιμ στην «τροχιά» της παράδοσης του «είδους» και παράλληλα υπογραμμίζοντας την αίσθηση φθοράς και ανασφάλειας, ενός κόσμου, και μαζί του ήρωά του Ντέκάρντ-Χάρισον Φορντ.

Ενός ήρωα εξαιρετικά τρωτού και αδύναμου, που παρολαυτά είναι ό,τι καλύτερο έχει να επιδείξει η Τάξη των Κυρίων απέναντι σ' έναν εχθρικό κόσμο που αφυπνίζεται. Και τούτη η αδυναμία είναι ένα πολλαπλά υπογραμμισμένο γεγονός μέσα στο φιλιμ. Είναι κάτι που χαρακτηρίζει όλα τα μέλη της κυρίαρχης κλάσας μέχρι την υπερβολή ο Σεμπίστιαν -- ο ζαρωμένος μηχανικός γενετικής ο Τάρελ -- ιδιοφυής κατασκευαστής των Νέξους-6, που χάνει στο σκάκι (σχηματοποιημένο «πνευματικό») με αποκορύφωμα τη συνθλιβή του («υλικό») από το δημιούργημά του και, τέλος, ο ίδιος ο Ντέκάρντ που επιζεί χάρη στη μεγαλοφυΐα του ανθρωποειδούς.

Ο (τελευταίος,) επιγονός του Ρh. Μαίσιου ολοκληρώνει την πτώση του, στερημένος και από το τελευταίο προσχήμα που επιφυλάσσει ο κινηματογράφος στους «ήρωες» του εκείνο του θανάτου, της υστατης αναγωγής τους στο χώρο του «Τραγικού».

ΕΡΧΟΝΤΑΙ ΟΙ ΡΕΠΛΙΚΕΣ

BLADE RUNNER
RIDLEY SCOTT

(Blade Runner) Η.Η.Α. - 1982
Σκηφ. Ridley Scott. Σκηφ. Hampton Lancher. David Peoples. ατο το γουβερνισμιο του Philip K. Dick. Ο. Anchors. Dream of Electric Sleep. Φων. Jordan Cronenweth. Έγγραψ. Morrison Vangelis. Νησσο. Lawrence G. Paul. Έπιφ. 94. Douglas. Gumbell. Richard Yarnall. David Dryer. Κωστ. Charles Koolie. Michael Kaplan. Ηρωισ. Harrison Ford. (5ο κινουσι). Jean YVES. (Πρωτοκι). Robert Haber. (Ματοκι). Edward Law. (Επιφ. Αποκι). M. Fontana. Ward. (Ματοκι). Gary Haman. (Ηρωισ). William Sanderson. Greg Smithey. (Πρωτοκι). Michael Berry. (Επιφ. Company Release). Έπιφ. 94. Έπιφ. 94. M. Fontana.

Το BLADE RUNNER, ένα φιλμ πολυεπίπεδο και θαυτάτα Αμερικανικό, ακολουθώντας τους «δρόμους» του φιλμ-νουάρ και της επιστημονικής φαντασίας, διατυπώνει ένα στοχασμό πάνω στο υπαρξιακό και κοινωνικό αδιέξοδο (όπου διαλεκτικά το πρώτο ανάγεται στο δεύτερο).

Το φιλμ, από μια πρώτη άποψη, κατατάσσεται στο «είδος» του «φантаστικού», όπου το κατασκευάσα αυτονομείται και στρέφεται εναντίον του Κυρίου - Κατασκευαστή του (δικεικδιώντας, τελικά, μια επικυριαρχία στο σύμπαν). Απομακρύνεται όμως τόσο από την αρχέτυπη μυθολογία του επιστήμονα που κατασκευάζει το «Τέρας» (ακραία και επικίνδυνη χρήση της επιστήμης στη μη-ορθολογική της μορφή), όσο και από εκείνη όπου οι μηχανές εξεγείρονται εναντίον του ανθρώπινου γένους (αόριστη - ιδεαλιστική επισήμανση των κινδύνων από ένα τεχνοκρατικό πολιτισμό).

Το BLADE RUNNER, συνδυασμός των δύο παραπάνω αρχέτυπων, επανατοποθετεί το πρόβλημα με όρους κοινωνικούς⁴, διαφοροποιούμενο από τις σύγχρονες εφησυχαστικές περιπέτειες «για όλη την οικογένεια», τύπου Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΩΝ ΑΣΤΡΩΝ, Ο ΕΞΩΓΗΙΝΟΣ κ.ά., συνθέτοντας τελικά ένα «ανήσυχο» επιβλητικό φιλμ.

Κι εδώ βρίσκεται η ιδιοφυής «επιλογή» του ντεκόρ⁵ που λειτουργεί σε δύο επίπεδα ανάγνωσης: σ' ένα πρώτο σαν το φантаσμαγορικό πλαίσιο της δράσης, και σ' ένα δεύτερο κοινωνικό, όπου το κάθε του στοιχείο σημειοδοτεί την υφή της δομής ενός Ιεραρχημένου Κόσμου. Πράγμα που επιφέρει την οριστική ρήξη με το «φантаσμαγορικό» που μας έχει συνηθίσει το είδος της Επιστημονικής Φαντασίας.

— Ο Χώρος είναι εφιαλτικός, ένας συνδυασμός του διαστημικού (διαστημόπλοια, ρομπότ) και του πρωτόγονου⁶ (οι απίθανες μειονότητες στους θρώμικους δρόμους), όπου το στιλπνό χρώμα του αλουμινίου έχει δώσει τη θέση του στις αποχρώσεις του «σκοτεινού».

Μια σοφή αντίστιξη που αναπαράγει επίμονα την «εικόνα» ενός Οικουμενικού, Διαχρονικού μοντέλου.

— Η διαστρωμάτωση της κοινωνίας είναι απόλυτη, με τη διαύγεια ενός μοντέλου ανάλυσης. Οι ελάχιστοι (τελευταίοι;) Κύριοι μένουν απλητισταί σε τεράστια ανάκτορα (ή μαυσωλεία για τους επιζήσαντες) μέσα σε ένα όργιο μπαρόκ και αυτοματισμών, στην «οροφή» του κόσμου, ενώ ένα εξαθλιωμένο πλήθος κυλιέται χωρίς ελπίδα σε απύθμενα βάθη, και κάποια ρομπότ - σκλάβοι⁷ δουλεύουν εξόριστοι και εξορκισμένοι σε έναν άλλο πλανήτη.

Αυτή η σαφής κοινωνική ιεράρχηση μεταφέ-

ρει τη σύγκρουση Μηχανή / Άνθρωπος (Το παραδοσιακό Κακό / Καλό) στο αντίστοιχο — Άνθρωπος / Κράτος.

— Οι Ρεπλικές, τα ρομπότ, γνήσιο στοιχείο της Επιστημονικής Φαντασίας, δεν έχουν τα «σημάδια» της μηχανικής κατασκευής τους, όπως τα αντίστοιχα σε άλλες ταινίες του «είδους». Η συμπεριφορά τους, η εξωτερική τους εμφάνιση, ακόμα και ο ερωτισμός που αποπνέουν οι Ρεπλικές (τα μοναδικά ερωτικά όντα του φιλμ — ως θυμηθούμε την αινιγματική Ρήτσελ), όλο και περισσότερο υπονομεύουν την αρχική παράδοση της «κατασκευής» τους. Με τελικό πια αποκορύφωμα, την έκρηξη του υπαρξιακού «Γιατί;», τη δύναμη που τα στρέφει στην Αναζήτηση του Θεού - Κατασκευαστή, τον αρχέγονο τρόπο του ανθρώπινου γένους στη νομοτέλεια του θανάτου, την αγωνιώδη προσπάθεια για Αθανασία — περισσότερη ζωή — περισσότερη Γνώση⁸.

— Μέσα σ' αυτό το κλίμα, η θία ξεπερνάει τα προκαθορισμένα από το Αμερικάνικο μοντέλο κατασκευής οριά της, εκείνα δηλαδή που ορίζουν τη θία καθαυτή σαν το απαραίτητο θεαματικό φινάλε ενός φιλμ που θέλει να λέγεται θρίλερ.

Εδώ, το τελικό της κρεσέντο θα οδηγήσει στην έκρηξη της ηθικής συνείδησης που γεννιέται από την ουσιαστική γνώση του Ντέκερντ για τον αντίπαλο, και τέλος για τον ίδιο και το ρόλο του στη διαίωνιση της Εξουσίας, μια γνώση που ολοκληρώνεται μέσα από μια καταδίωξη θανάτου, στο χείλος της σκοτεινής αβύσσου, εκεί που ένα «χέρι» χορηγός της Ζωής (ή) και του θανάτου θα κλείσει ένα κεφάλαιο και θα ξεκινήσει ένα καινούριο.

Έχουμε λοιπόν μια σειρά από Σημεία που συνθέτουν ένα πολυσύνθετο παιχνίδι, έτσι που τα «δεδομένα» ακυρώνονται και το Ζητούμενο μετατίθεται συνέχεια, προκαλώντας «σύγχυση» στο θεατή, ανατρέποντας συστηματικά τον πόθο για αναγνώριση του εαυτού του και ταύτιση, αντιμεταθέτοντας συνέχεια τα Υποκείμενα ανάμεσα στα εννοιολογικά δίπολα: Καλό / Κακό, Άνθρωπος / Μηχανή, Ηθικό / Ανήθικο.

φυγή

Τα ρήγματα όμως συσσωρεύονται αλληπάληλα και η κρίση είναι αναπόφευκτη. Για το μοναχικό «εκτελεστή», η βουθή συνειδητοποίηση του υπαρξιακού και κοινωνικού αδιέξοδου, θα πυροδοτήσει την τελική φυγή από τον Κόσμο που φθίνει, από τη γιγαντιαία σύγκρουση που πλησιάζει.

Παίρνω λοιπόν το κορίτσι μου και φεύγω, ακόμα και αν είναι ρεπλικά, αφήνοντας πίσω τον «Κόσμο της Νύχτας». Μοναδική δυνατή παρέκκλιση, η φυγή, σαν εκείνη του Λωτ από την

1. Η εικόνα του «Κόσμου του μέλλοντος» που προτάσσουν τα φιλμ «Επιστημονικής Φαντασίας» βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με τον πραγματικό χωρόχρονο της κατασκευής του φιλμ, και της «θέσης» του δημιουργού για την κατάσταση των Πραγμάτων. Η κατασκευή λοιπόν των δομών της κοινωνίας του μέλλοντος στο φιλμ, δε μπορεί παρά να βασίζεται σε μια παραπέρα όξυνση και μεγέθυνση των αντιφάσεων της ήδη υπαρκτής κοινωνίας. Εδώ πρέπει να σημειώσουμε σαν καινό χαρακτηριστικό του «είδους», τη διατύπωση της υπαρξιακής αγωνίας για την «τύχη του Ατόμου» μέσα σε έναν όλο και πιο εχθρικό κοινωνικό περίγυρο.

Που σημαίνει ότι καταλήγουμε σε μια συνολική αμφισβήτηση των όρων «Επιστημονικής Φαντασίας». Γιατί ούτε «Επιστημονική» (αμιγώς) μπορεί να νοηθεί, μια και πρόκειται για απροφή θαυτάτα κοινωνικοπολιτική σε μια δυναμική της «έκφρασης», αφού αναφέρεται σε κοινωνικές δομές και η επιστήμη δεν αυτονομείται από αυτές, αλλά ούτε και «Φαντασία» (μια έννοια όπου κυριαρχεί το «αυθαίρετο»), αφού η οποία «μορφή» του μελλοντικού κόσμου μπορεί να θεωρηθεί σαν αντανάκλαση ή εξέλιξη του αντίστοιχου Σημερινού.

2. Αφού πρώτα του σπάσει το δάκτυλο! Πώς να αποφύγει κανείς τον πειρασμό να μολήσει για «φαλλικό» σύμβολο και να μη θυμηθεί τη σκιεμένη μητή του Τζακ Νικολσον στο ΤΖΑΙ-ΝΑΤΑΟΥΝ!

3. Σημείο όπου το «Κατασκευασμα» ολοκληρώνεται αποκτώντας και το μοναδικό ελλείπον στοιχείο, το «Συναίσθημα», τελευταίο προνόμιο της Ανθρώπινης ράτσας.

4. Εδώ δεν είναι αφηρημένα ο Τεχνοκρατικός που δημιουργεί το «Πρόβλημα» αλλά η «ψύχη» της κοινωνίας, και ειδικότερα οι Σχέσεις Παραγωγής (κάτι σημαντικό για φιλμ Επιστημονικής Φαντασίας).

5. Τα Δοσμένα χαρακτηριστικά του «Χώρου» (που είναι στοιχεία προ- και έξω- φιλμικά) υλοποιημένα και «απωθημένα» στο Ντέκερ, καθορίζουν ουσιαστικά τη συνολική «στάση» του φιλμ. Και είναι πρόβλημα κατά πόσον, τούτο το Ντέκερ, σαν φορέας πλήθους σημειόντων, ξεπερνάει το «ρόλο» του, επικαθορίζοντας τη «δράση», αναγόμενο τελικά και στο κυρίαρχο στοιχείο του φιλμ.

6. Ακόμα και οι ουρανοξύστες είναι στο σχήμα των «Ζிக்கουράι», των αρχαίων πυργών - πυραμίδων της Μεσοποταμίας, σχήμα που δραπέτευσε από την Κόλαση του Ιερωνύμου Μπας



7. Έδώ ελλοχεύει και ο κίνδυνος για μια μηχανιστική «αντιλήψη» των στοιχείων της μυθοπλασίας, κατά το σχήμα που ταυτίζει την τάξη των «Κυριών» με τους κοπιταλιστές, τα ρομπότ με την εργατική τάξη, τους μπλέιντ-ράννερς με τα πειθήνια όργανα της εξουσίας κλπ.

Αποψη που η αναγωγή της σε «φρανκική» στερεί το φιλμ από το ποιητικό και έμψυχο με το φασματικό περιεχόμενό του. Η Δυσκολία, λοιπόν, φορτίζει Σόνι Τζοκ. Εκκίνησε προσπαθώντας την «αυθεντικότητα» που είναι ρομπότ. Εκκίνησε προσπαθώντας να γίνει άνθρωπος. Αντιστρέφεται. Εκκινεί, αλλά τα «θωρακικά» από μηχανή. Εκκινεί, μα είναι φωτογραφία φιλμ.

Αρρωδιακή προσπάθεια για αντικειμενική, στα παραπάνω και διαφορετική από μέλλουσα.

Προσπάθεια να αποκτήσει μια «ουσιαστική» ευχαρίστηση. Φιλμ, μερικώς, Μπέρναρ, του Βόλφγκανγκ Τόμπε, καθάρσιου και Ανώγειο-Κρήνης.

πόλη ολοκαύτωμα — πρόσεξε μην κοιτάξεις πίσω. Η Ατομική εξέγερση δεν ανατρέπει τις δομές, και το πλήθος εξακολουθεί να συμφορτά στους θρωμικούς δρόμους. Ύστατη κραυγή: τουλάχιστον να σώσουμε τον Άνθρωπο, την τελευταία κιβωτό του Ιδεαλισμού και των Συναισθημάτων.

Ένα ξέσπασμα ανθρωπισμού στην ευτελέστερη μορφή του, καλείται να δώσει μια Άυση-Φυγή, που είναι έξω από το γενικό κλίμα και την προβληματική του φιλμ. Αυτή όμως η φυγή των ερωτευμένων δεν έχει τίποτα από το διαφοροποιημένο έρωτα του φιλμ - νουάρ που είναι σημείο εκκίνησης νέων «νοκτερνών» αφηγηματικών δραμολογησιών. Τα πράσινα λιβάδια, το

γαλάζιο του ουρανού και μεις στα σύννεφα της Ευτυχίας, είναι ένα συμβατικό happy - end αντίδοτο στην κόλαση των δύο ωρών που αφήνουμε πίσω μας. Μια αισιόδοξη υπομονή λίγο λεπτή πριν εγκαταλείψουμε τη σκοτεινή αιθάλη:

— ότι όσο υπάρχουν άνθρωποι που μπορούν να ερωτευτούν τίποτα δε χυθήκε.

— ότι όσο ακουγεται εκείνο το παλιό τραγούδι «... και ο ουρανός θα γίνει πιο γαλάζιος, - και θα σωθεί.

— ότι όσο υπάρχουν παραγωγοί που επενδύουν στο θέαμα πάντα θα υπάρχει «χαράκι» για ένα ευτυχισμένο φινάλε.

Σημειοποιήσεις Βασιλείου.



Δεν υπάρχουν παρά μόνο δύο: ο Θάνατος κι ο Άνθρωπος. Η σχέση τους διασχίζει το έργο πέρα ως πέρα και δεν αφήνει θέση για τίποτε άλλο. Τα υπόλοιπα χρησιμεύουν απλά για να οριοθετήσουν τη δυϊκή σχέση που γλιστρά μπροστά σε βλέμματα που σχίζονται χωρίς να καταλαβαίνουν. Γιατί ο Θάνατος κι ο Άνθρωπος κοιτάζονται κατάματα και η ματιά τους αδιατάρακτη φθάνει στο βάθος του Βλέμματος. Μόνο εκεί είναι δυνατή η Συνάντηση και το Τέλος της, καθώς το βλέμμα, λουσμένο στην επίγνωση της Ταυτότητας, μπορεί να στραφεί απελευθερωμένο σε άλλους οριζόντες. Οριζόντες ολοένα πλατύτερους αλλά πάντα ίδιους, ο Θάνατος οριζώντας της ζωής, ο Άνθρωπος οριζώντας των ανθρώπων. Μα για να επιστρέψεις χρειάζεται να πορευτείς μέχρι την άκρη κι από κει να συμπληρώσεις το άλλο ημικύκλιο. Ο Θάνατος προκαλεί τη Ζωή μέσω του Ανθρώπου αλλά ο άνθρωπος, που δεν τολμά το Άλμα της Ζωής, βυθίζεται ξανά και ξανά στο θάνατο: 102 έχουμε εδώ μια πρώτη περιγραφή του θέματος.

Ο ΗΛΙΘΙΟΣ

του Ακίρα Κουρασάβα

Ο ΗΛΙΘΙΟΣ

(Hakuchi) Ιαπωνία, 1951
Σκηνοθεσία: Akira Kurosawa.
Σεν: Hisaita Eiziro και Kurasawa Akira, από τον «Ηλίθιο» του Dostoevski. Φωτ: Ikukata Toshio.
Μουσ: Haysaka Fumio. Ντεκόρ: Matsuyama Takashi. Παιζόν: Masayuki Mori (Κιντζι Κοιμέντα), Toshiro Mifune (Denkichi Akama), Kuga Yeshiko (Αγιάκο) Higashiyama Chieko (Σατόκο), Minoru Chiaki (Μουτσούο Καγάμα).
Παραγωγή: Σοσικού. Διάρκεια: 166'. Διανομή: Στούντιο.

Για τον Οριζόντα της Ζωής
- για την Αγάπη

Υπάρχει ένα τετράγωνο. Ας το θεωρήσουμε σαν ρόμβο κι ας τοποθετήσουμε στην κορυφή του την Ταέκο. Ας είναι η Ταέκο ο Θάνατος. Στην απέναντι κορυφή, κάτω, ας τοποθετήσουμε τον Κάμεντα. Ο Κάμεντα ας είναι ο Διχασμός ή ο Ηλίθιος. Στην τρίτη κορυφή, αριστερά, ας είναι ο Ακάμα - το Πάθος. Στην τέταρτη, δεξιά, η Αγιάκο - η Σύμβαση. Αναλύοντας τις γραμμές του σχημάτός μας θα δούμε ότι δεν είναι όλες παρούσες. Ο Κάμεντα - Διχασμός συνδέεται άμεσα με την Ταέκο - Θάνατο και την Αγιάκο - Σύμβαση. Ο Ακάμα - Πάθος συνδέεται μέσω του Κάμεντα - Διχασμού με την Ταέκο - Θάνατο. Η Αγιάκο - Σύμβαση συνδέεται μέσω της Ταέκο - Θανάτου με τον Κάμεντα - Διχασμό. Παρατηρούμε ότι: α) δεν υπάρχει καμιά σύνδεση του Πάθους με τη Σύμβαση, όπως επίσης και καμιά άμεση σύνδεση του Πάθους με το Θάνατο κι ότι β) καμιά γραμμή δεν ξεκινά από το Θάνατο.

Ο Θάνατος στέκει. Κοιτάζει. Είναι εκεί. Μια καταπληκτική σωματικότητα (με τη θεατρική έννοια του όρου) τον εκδηλώνει ολοζώντανα. Ακίνητος πάνω στον ορίζοντα της Κρίσης δε μπορεί να κάνει τίποτε άλλο παρά να μαγνητίζει όσους στρέφονται προς Αυτόν μέχρι τον πυθμένα του βλέμματος απ' όπου αναβλύζει το Νόημα. Όλοι τον διαισθάνονται. Μόνο ένας μπορεί να τον αναγνωρίσει: ο Κάμεντα, που τον έχει ξαναδεί μέσα στα μάτια ενός ετοιμοθάνατου. Τον αναγνωρίζει και έλκεται απ' αυτόν μέσα από μια ευδιάκριτη παθολογία της αναβολής: ο Κάμεντα, σα νεογέννητο που αιωρείται ανάμεσα σε ύπαρξη και σε ανύπαρξη ενώ βρίσκεται ήδη στην ύπαρξη — τις πρώτες εκείνες στιγμές της ζωής —, διχάζεται ανάμεσα στη ζωή που του ξαναχάριστηκε (όταν αναβλήθηκε η εκτέλεσή του) και το θάνατο που νιώθει πως χρωστάει. Ο θάνατος της διχάζει καθώς τον αποστρέφεται παθολογικά μπροστά στο μαχαίρι του Ακάμα ενώ επιστρέφει συνεχώς σ' Αυτόν μέσα στα μάτια της Ταέκο. Βαθιά θυσιζόμενος μέσα σ' αυτό το ακίνητο Βλέμμα - Μαγνήτη δεν καταφέρνει να φτάσει μέχρι τον πυθμένα και να δει εκεί ότι το ζητούμενο και το νόημα της Ευκαιρίας να ξαναζήσει είναι όχι ο δικός του ο θάνατος μα ο Θάνατος του Διχασμού του. Η αμεσότητα της σύνδεσής του με το Θάνατο δείχνει πόσο κοντά βρίσκεται στη λύση. Η αμεσότητα της σύνδεσής του με τη Σύμβαση προσδιορίζει το πεδίο της μάχης του: ο Κάμεντα είναι ένας άνθρωπος που διαφοροποιήθηκε απ' τους άλλους, που είδε με τα μάτια του το θάνατο και που είχε την ευκαιρία να κερδίσει τη ζωή. Έχοντας αποσπαστεί από τον κόσμο της Σύμβασης κι έχοντας υπερβεί τον κόσμο του Πάθους, έγινε ένα με το Διχασμό που μπορεί να οδηγήσει μέσω του Θανάτου στη Ζωή

Η σχέση του με την Αγιάκο ήταν αδύνατη αφού οι υπάρξεις τους ανήκαν σε διαφορετικές σφαίρες. Φθάνουμε εδώ σ' ένα κρίσιμο σημείο του διχασμού του: τη «φυσική» αγάπη του προς τη Σύμβαση απ' όπου προερχόταν, μα η οποία δεν μπορούσε να επαρκέσει πια, και την υπαρκτή αγάπη του προς το Θάνατο, που ικανοποιούσε την προσωπική αγωνία του σχετικά με το δώρο της ζωής του.

Στο σημείο αυτό ας αναλύσουμε τις άλλες δύο κορυφές του σχημάτός μας: ο Ακάμα θυσιάζει την περιουσία και το μυαλό του στο θωμό του Πάθους του. Ο Θάνατος τον τραβάει χωρίς διάκριση. Όμως μια τέτοια σχέση με το Θάνατο δεν μπορεί παρά να είναι μια έμμεση σχέση, δηλαδή μια σχέση που χρειάζεται να ξεκαθαρίσει το Νόημα και το Σκοπό του Θανάτου. Το πάθος ταυτίζει την τάση του με το θάνατο, ενώ στην ουσία έχει να κάνει με την τάση για τον ίδιο το Θάνατό του. Ο Ακάμα δεν μπορεί να παρακάμψει τον Κάμεντα — κι ακόμα περισσότερο να τον σκοτώσει — γιατί ακριβώς μέσω του Διχασμού το Πάθος βρίσκει το δρόμο προς τη διάκριση, προς την ολοκληρωμένη λειτουργία, προς το Θάνατό του. Ορίζοντας του Πάθους είναι η Θυσία, αλλά η Θυσία είναι προσφορά στον Άλλο κι όχι στον ίδιο τον εαυτό. Η Θυσία — που έρχεται μετά τη διάκριση — δίνει τη λύση στο αδιέξοδο πάθος που τρέφεται από τον ίδιο του τον εαυτό και τελικά αντί να θυσιάσει στον Άλλο τον παρασέρνει στην ίδια την απελπισμένη καταστροφή του. Το Πάθος σκοτώνει το Θάνατο αλλά από την πράξη αυτή γεννιέται θάνατος κι όχι Ζωή.

Από την άλλη μεριά η Αγιάκο διεκδικεί τον Κάμεντα προβάλλοντας ολόκληρο τον συμβατικό εγωισμό της. Θέλει να κατανοήσει τον κόσμο του Κάμεντα, θέλει να δει την αντίζηλή της Ταέκο - Θάνατο. Όμως για να κατανοήσεις κάτι πρέπει να μπει μέσα του κι ο εγωισμός δεν μπορεί να επικοινωνήσει έξω από τον εαυτό του. Όσο για το Θάνατο χρειάζονται πολύ περισσότερα από λίγη ζηλεια για να τον δεις και να τον καταλάβεις. Έτσι η Αγιάκο - Σύμβαση δεν θλέπει και δεν καταλαβαίνει τίποτα πέρα από εκείνο που θέση της της δίνει τη δυνατότητα να διεκδικήσει. Συναντά το Θάνατο αλλά δεν τον θλέπει. Χρειάζεται ο θάνατος του Κάμεντα, που είναι το αντικείμενο του εγωισμού της, για να αρχίσει να καταλαβαίνει και μέσω του Θανάτου της Σύμβασης, να προσεγγίσει το Διχασμό. Ορίζοντας της Σύμβασης είναι η Ανατροπή

Κι ο Κάμεντα. Τον αφήσαμε ανάμεσα στη Σύμβαση και το Θάνατο, ν' αγαπά και να μη μπορεί να διαλέξει. Αυτός είναι και ο βασικός άξονας της ιστορίας πρόκειται για την προβληματική της Επιλογής απρωγμένη μέχρι τα ακρο-

τατα όριά της. Ο Κάμεντα δεν είναι Ηλίθιος επειδή είναι διαφορετικός από τους άλλους, είναι επειδή δεν διαλέγει ακριβώς όπως κι οι άλλοι δεν είναι — από άλλη άποψη — ηλίθιοι επειδή είναι διαφορετικοί από τον Κάμεντα αλλά επειδή δεν διχάζονται. Πρόκειται για τέσσερα σημεία που ανήκουν σε χώρους ασύμβατους αλλά επικοινωνούν μέσα από τη δυναμική της αυτο-υπέρβασής τους. Είναι Ηλίθιος ο Κάμεντα όχι επειδή δε διαλέγει ανάμεσα στην Ταέκο και την Αγιάκο αλλά επειδή δε διαλέγει ανάμεσα στη Ζωή και το Θάνατο και πιο συγκεκριμένα, δε διαλέγει το δρόμο εκείνο που μέσα από το Θάνατο οδηγεί στη Ζωή. Οριζοντας του Διχασμού είναι η Απόφαση, αυτή οδηγεί στην Επιλογή και στην ενεργητική υπέρβαση των αντιθέτων, της συμβατικής και της υπαρξιακής αγάπης. Ο Κάμεντα αρνείται μέχρι τέλους να κατανοήσει το Βάθος και το Νόημα του Θανάτου όπως επίσης και να σταθεί ξεκάθαρα απέναντι στη Σύμβαση, οδηγώντας έτσι τα πρόσωπα του δράματος μέσα από την οδό της Επίγνωσης στη Λύση. Ο Κάμεντα πεθαίνει γιατί ο μαγνητισμός της ίδιας του της ύπαρξης υπερίσχυσε μέχρι τέλους της Ζωής.

Ό,τι δεν πέφτει όταν ωριμάσει σαπίζει. Χωρίς

το Άλμα της Ζωής ο Θάνατος παραμένει θάνατος. Παρακολουθήσαμε λοιπόν τη βασανιστική εξιστόρηση ενός αδιέξοδου; Όχι ακριβώς. Σε κάποιο σημείο της ταινίας, μια φαινομενικά αθώα παρεμβολή μας δίνει, με τρόπο θαυμαστό και πρωθύστερο, την Έξοδο και την Κάθαρση. Η σκηνή στο σπίτι της μητέρας του Ακάμα — όπου η ηλικιωμένη γυναίκα, θυθισμένη στον κόσμο της, προσφέρει τσάι και γλυκό στο γιο της και στο φίλο του — δεν έχει την έννοια μιας ανάπαυλας. Ή μάλλον, πρόκειται για την ίδια τη Μεγάλη Ανάπαυλα όπου η Ζωή μιλάει και όλα σιωπούν. Η ίδια η Ζωή λοιπόν αναδύεται για μια στιγμή πίσω από τη σκιά του Θανάτου, εκδηλώνεται η ίδια Αυτή ξεκάθαρη στη μέση των στοιχείων, φευγαλέα παρουσία που λάμπει στιγμιαία στο κέντρο του ρόμβου για να γλυστρήσει αμέσως μετά πάνω σ' όλες τις γραμμές και τις κατευθύνσεις, αγκαλιάζει το Διχασμό και το Πάθος και όλα τα καθέκαστα με μια Κατανόηση που δεν χρειάζεται αφτιά για ν' ακούσει μα μόνο αρκείται σ' ένα γλυκό χαμόγελο χωρίς τέλος, για ν' αποσυρθεί αμέσως μετά αφήνοντάς τα όλα ξανά μπροστά στον προορισμό και τον αγώνα τους.

Κλώντ Λωράν



Η ΝΥΧΤΑ ΤΟΥ ΣΑΝ ΛΟΡΕΝΤΖΟ

Αδελφοί Ταβιάνι

Η ΝΥΧΤΑ ΤΟΥ ΣΑΝ
ΛΟΡΕΝΤΖΟ

(La Notte di San Lorenzo) Ιταλία,
1982.

Σκηνοθεσία και Σενάριο: Paolo και Vittorio Taviani. *Φωτ.:* Franco di Giacomo. *Σκηνογραφία:* Gianni Sbarra. *Κοστούμια:* Lina Nerli Taviani. *Μουσική:* Nicola Piovanni. *Μοντάζ:* Roberto Perpignani.

Παιζον: Omero Antonutti (Κάρολο), Margherita Lozano (Ντόνα Κοντσέτα), Claudio Bigagli, Massimo Bonetti, Norma Martelli, Enrico Maria Modugno, Sahina Vannucchi.

Παραγωγή: Giuliani de Negria (Ager Cinematografica (Ρόμη) / RAI). *Διάρκεια:* 110'. *Διανομή:* Μιχαηλίδης

Ο θεατής συνήθισε να βλέπει και να διαβάσει με μια προκατάληψη κάθε καινούργια ταινία των Ταβιάνι. Ένα πλέγμα προβλημάτων αισθητικών κι ιδεολογικών έβγαιναν απ' το κείμενο (text) τους χωρίς αναστολή. Θα λέγαμε ότι η δομή των κειμένων αυτών ήταν ταυτόσημη με την προβληματική εκείνη. Ο θεατής ήταν υποχρεωμένος να τ' αντιμετωπίσει για να φτάσει στο τέλος της προβολής. Το σημαντικό ήταν ότι διέτρεχε όλη τη διαδρομή χωρίς υπαναχώρηση. Σε μια σχέση έλης (διανοητικής) κι απώθησης (συναισθηματικής). Η έρευνα του νοήματος απ' τη μια κι η γοητεία του σημαίνοντος απ' την άλλη. Μια φορτική διαδικασία στην οποία δεν διακρίνουμε δικαιολογία άλλη απ' την επαναποθέτηση του ίδιου του θεατή μπροστά σ' έναν κινηματογράφο (τον αφηγηματικό) που αμφισβητούσαν κι αγαπούσαν οι ίδιοι οι Ταβιάνι.

Η *Νύχτα του Σαν Λορέντζο* είναι μια νύχτα των επιθυμιών και των φαντασμάτων και σύγχρονα μια νύχτα της ιστορίας. Ο θεατής είναι ο «αγαπημένος» που καλείται να επιθυμήσει την αφήγηση. Οι σκηνοθέτες είχαν κιόλας τη μεγάλη επιθυμία να την πουν. Δηλαδή να γεμίσουν την πραγματική ιστορία με μυθεύματα και φαντάσματα, να την κάνουν κινηματογραφι-



κή αφήγηση. Η γυναικεία φωνή που εισάγουν αποτελεί κιάλας την αρχή μιας επιθυμίας τους κι η νύχτα που απλώνουν πίσω απ' τ' ανοιχτό παράθυρο μια άμετρη προέκτασή της. Αλήθεια υπάρχει ιστορία χωρίς τον ιστορικό λόγο; Υπάρχει ιστορικός λόγος χωρίς την λογοτεχνική ή την επιστημονική γλώσσα; Υπάρχει τέτοια γλώσσα χωρίς ίχνος επιθυμίας ή φαντασίας; Απ' αυτή την άποψη, πόση θα ήταν η διαφορά ανάμεσα στον ιστορικό Σέρτζιο Ρομάνο και στους Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι. Μα αυτή ακριβώς η χροεία των επιθυμιών και των φαντασμάτων, η σωματική παρουσία, η αίσθηση του φυσικού χώρου, ο υλικός χώρος του ήλιου και του θανάτου, μια σειρά από ανθρώπινα πρόσωπα που αποσιωπά η ιστορία. Οι Ταβιάνι δίνουν έναν κινηματογραφικό λόγο στη σιωπή της ιστορίας.

Η ιστορία δεν επαναλαμβάνεται, οι αποσπασματικές ιστορίες του φιλικού κείμενου δεν επαναλαμβάνονται. Όσο κι αν επισημαίνει ο θεατής ετεροχρονικές αντιστοιχίες στην ανάπτυξη της αφήγησης. Γιατί ανάμεσά τους μπαίνει, για να τις διαρρήξει ή να τις ενώσει, η μαγική νύχτα του Σαν Λορέντζο κι η μέρα της αιματηρής σύγκρουσης. Η φωνή οφφ της αφήγησης και το κεντρικό ιστορικό γεγονός. Όταν ο μικρός λαός του Αγίου Μαρτίνου, χωρίς τους «αμερικάνους» και τους «άγιους» και τους «επίσκοπους», θα πολεμήσει σώμα με σώμα το μικρό φασισμό του. Αν ο πόλεμος είναι μια παράλογη δραματική πράξη, η εμφύλια σύγκρουση είναι μια τραγική κωμωδία. Οι Ταβιάνι αντιμετώπισαν την ιστορία ως θεατρική αναπαράσταση, τόσο στο *Σαν Μικέλε* όσο και στο *Αλλονζανφάν*. Οι σκηνές της μάχης έχουν σημανθεί κι εδώ με καθαρά θεατρικές συμβάσεις. Δεν ενδιαφέρει τόσο η εκμείευση της συγκίνησης που επιτυγχάνεται με το ρεαλιστικό φιλικό λόγο, όσο η διαμόρφωση αυτού του τραγικωμικού νοήματος. Ο Νικόλα αναγνωρίζει τον Πασκουαλίνο και μετά πυροβολούν ο ένας τον άλλο. «Σώμα το σώμα». Η στιγμιαία ευθυμία αντιμάχεται με την άμεση θλίψη. Το σταροχώραφο κι ο ελιώνας γύρω είναι μια εκτεταμένη υπαίθρια σκηνή. Απ' τα στάχια κι από τα σύσκια των δέντρων θγαίνουν με τη σειρά οι ηθοποιοί για να παίξουν το ρόλο τους και να φύγουν βίαια ή φυσικά απ' τη ροή του θεατρικού χρόνου. Δεν είναι αμηχανία σκηνοθετική ή εκφραστική δυσλειτουργικότητα αυτή η έλλειψη συνοχής στη δράση, η αδεξιότητα στη δυναμική και την εκτέλεση των κινήσεων, ο παράταιρος διάλογος. Γιατί δε συμβαίνει η δραματική «δράση», αλλά αναπτύσσεται ακριβώς η επική «αφήγηση» (Brecht, *Ecrits sur le theatre*, Arche, p. 260). Η ανάγκη της θεατρικής σύμβασης το υπαγορεύει και η λειτουργία του τραγικωμικού.

Το φιλικό κείμενο των Ταβιάνι είναι μια αφήγηση. Μια σειρά από εικόνες και σκηνές κι ενό-

τητες που είδε μια μικρή κοπέλα και τις αναπαρσταινει «κινηματογραφικά». Δηλαδή με την παρεμβολή της οπτικής μνήμης και τη συνδρομή της φαντασίας. Με χάσματα που αποσιωλώνουν και συμπληρώματα που επενδύουν τα γεγονότα. Όταν γυρίζει στους μεγάλους για ν' αφηγηθεί τη συνάντησή με τους «αμερικάνους» κανένας δεν την πιστεύει.

Ο γέρος που αφηγήθηκε το απόσπασμα απ' την *Ιλιάδα* της λέει «εσύ έχεις κινηματογράφο στο κεφάλι σου». Ένα «μυθευματικό» αμερικάνικο κινηματογράφο.

Το φιλικό κείμενο των Ταβιάνι είναι μια αφήγηση κινηματογραφική. Απ' τις εικόνες, τις σκηνές, τις ενότητες που αρθρώνονται στην αφήγηση κράτησαν κυρίως όσα στοιχεία θα μπορούσαν να προσελκύσουν, να αποστήσουν ή να παρασύρουν το βλέμμα του θεατή. Στην ονοματοδοσία των ανταρτών για παράδειγμα, ο ηθοποιός προφέρει το όνομα που διάλεξε, αλλά ο θεατής στυλώνει το βλέμμα στο πρόσωπό του. Σ' αυτό περιορίστηκε κιάλας μ' ένα γκρο πλάνο ο φακός της κάμερα για να βρει την αντιστοιχία ονόματος - φυσιογνωμίας, ο «μπούφος», ο «λέων». Οι χωρικοί που αποφάσισαν να φύγουν, θα φορέσουν μαύρα ρούχα, ώσπου να συναντήσουν κάπου το θάνατο απ' τους «μελανοχιτώνες» φασίστες.

Οι ενότητες αλλάζουν με βασικό σημείο σύνδεσης το θολέ. «Μια εικόνα που γλυστρά κατά κάποιον τρόπο μπροστά στην άλλη» (Μαρσέλ Μαρτέν, *Η κινηματογραφική γλώσσα*, εκδ. Κάλβος, σελ. 110). Όπως οι σελίδες ενός βιβλίου όπου ο αναγνώστης έχει τόσο πολύ γοητευτεί ώστε προχωράει στην επόμενη σελίδα προτού τελειώσει, χωρίς να θέλει ν' αφήσει την προηγούμενη.

Εξελίσσονται μ' ενδιάμεσες αναδρομές στο παρελθόν (η αδελφή του Νικόλα θυμάται το σπίτι τους, ο «Ρέκβιεμ», ο αντάρτης, θυμάται τη φωνή του στην εκκλησιά, ο καταδικωμένος φαντάζεται το θάνατο της γυναίκας του που αυτός δεν είδε αλλά που είχε προηγηθεί), ενώ όλο το φιλικό κείμενο είναι μια τέτοια αναδρομή. Η καθαρή αφηγηματική δομή στη λογοτεχνία ή στον κινηματογράφο ανήκει πάντα στον παρελθόντα χρόνο. Το παρόν το ζούμε, δεν το αφηγούμαστε παρά αφού γίνει μνήμη. Από κει και πέρα τα cuts και το μοντάζ παρεμβαίνουν σ' έναν κανονικό ρυθμό που δένει τις εικόνες, τις σκηνές και τις ενότητες, που κρατά την αφήγηση.

Το φιλικό κείμενο των Ταβιάνι είναι μια επική κινηματογραφική αφήγηση. Η μικρή αφήγηση αποτύπωσε γεγονότα, σκάρωσε μυθεύματα και παρασύρθηκε σε φαντασιώσεις που τα είδε όλα «διασκεδάζοντας», δηλαδή με την άκρα αθωότητα του θεατή. Η ίδια σε μεγάλη ηλικία, τα αφηγείται προσπαθώντας να κοιμήσει

ένα νήπιο ή να ψυχαγωγήσει ένα θεατή αθώο σα νήπιο. Τα γεγονότα όμως έχουν κρατήσει τον τρόπο, τα μυθεύματα την αλήθεια κι οι φαντασιώσεις το συμβολισμό τους. Έχουν εγγραφεί στο φιλικό κείμενο σα σημαίνοντα φορτωμένα με αναπότρεπτο νόημα, σα σημανόμενα προορισμένα να μεταδώσουν ένα μήνυμα. Κι ο θεατής έχει κρατήσει ακέραια τη διανοητική του λειτουργία, χωριστή απ' τη συγκινησή του. Μπορεί να κλείσει τα μάτια και να ιδεί κάθε σκηνή ή κάθε ενότητα χωριστά, γιατί

έχουν μια αυτοτέλεια. Τη σκηνή της αλληλεγγύης στην εκκλησιά, όπου το ψωμί των χωρικών παίρνει τη θέση της όστια κι οι λόγοι του επίσκοπου ηχούν άδειοι κάτω από ένα θόλο που κατακάθισε ο φόβος, μπορεί να τη διαβάσει κανείς χωριστά. Το ίδιο τη σκηνή του γερο - Γκαλθάνο και της σινιόρας Κοντσέτα, που πάνε να πλυθούν στο ποτάμι. Ή την άλλη, με το λεωφορείο - νεκροφόρα των γερμανών, που σέρνουν δύο - τρία κουρασμένα άλογα. Μπορεί ακόμη να αφήσει τη μουσική να χωρίσει το φιλικό κείμενο μ' ένα άλλου είδους ηχητικό μοντάζ, παράλληλα με τους θορύβους και τις φωνές και το διάλογο, που διακόπτει με τη σειρά του το λόγο της αφηγήτριας, για να υποχωρήσει σε μια άλλη δοσμένη στιγμή.

Η ιδεολογική θέση των Ταβιάνι είναι νομιζω σαφής. Η περιστασιακή ή περιορισμένη οργανωμένη αντίσταση στο φασισμό και το ναζισμό προήλθε από μια λαϊκή ενωτική βάση. Μπορεί να μην είναι απόλυτα ακριβής στο ιστορικό επίπεδο αυτή η θέση, εξυμνείται όμως μια «συμβιβαστική» θεωρητική γραμμή για το λαϊκό κίνημα.

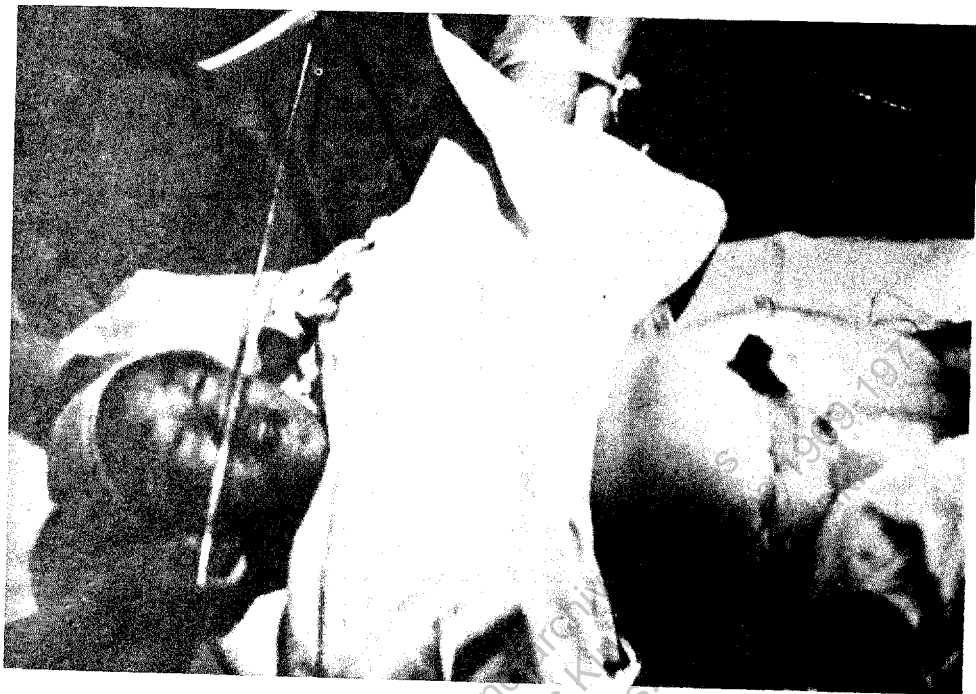
Οι Ταβιάνι την ακολούθησαν κατά προσέγγιση στο *Σαν Μικέλε* και στο *Αλλονζανφάν*. Η αντιμετώπιση του χρόνιου φασιστικού συνδρόμου και του ιταλικού κοινωνικοπολιτικού προβλήματος μπορεί να γίνει στη βάση μιας «συμβιβαστικής» λαϊκής ενότητας. Αυτοί είναι οι καιροί κι αυτή η ανάγκη. Όλα αυτά όμως στην ανάπτυξη μιας επικής κινηματογραφικής αφήγησης και μιας αναπαράστασης εικόνων κι επιθυμιών που υπακούει σ' αυτήν. Κι όταν τελειώσει αυτό το πλέξιμο, η πλοκή των επιθυμιών και των φαντασμάτων γύρω απ' τον γυμνό ιστό της ιστορίας, με μία μέρα καταστροφής και μία νύχτα αγάπης, το βλέμμα του θεατή ξαναγυρίζει στο σημείο της αφηγήτριας για να διαπιστώσει ότι η γυναικεία φωνή δεν απευθυνόταν σ' αυτόν. Ούτε στον εραστή. Αλλά σ' ένα μωρό που έχει κιόλας αποκοιμηθεί χωρίς να το 'χει αγγίξει η φρίκη. Είναι η ώρα να φύγει κι ο θεατής όπως το νήπιο απ' την αφήγηση, αφού την άκουσε και την είδε. Όχι, γιατί από δω και πέρα αρχίζει ένας δεύτερος χρόνος, ο μετά την τέρψη, το φόβο, τη γοητεία ή την περιουλλογή. Χρόνος διδαχτικός για το τι είναι η ιστορία, ο μύθος κι η αφήγηση μέσα στον κινηματογράφο. Για το τι είναι κινηματογράφος μέσα στην ιστορία, στο μυθο και στην αφήγηση. Για το πόσο μεγάλο ρόλο έχει να παίζει ο θεατής σ' αυτή την ψυχαγωγική και διανοητική διαδικασία, που στηρίζεται στην αφήγηση για να την αναφέσει, που ξεκινά απ' την ιστορία για να την τυλίξει με το παραμυθι, που μπλοκάρει το μαλακό μυθο με τα σκληρά γεγονότα της ιστορίας.



Η Κίνα
του Μ. Αντονιόνι

ΚΙΝΑ

(Chung Kuo) ΙΤΑΛ., 1973
Σκηνοθεσία: Μ. Αντονιόνι,
Φωτ: Luciano Tavoli



ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΕΝΟΣ ΦΑΚΟΥ

Αυτό που επιβιώνει μέσα από την Κίνα δεν είναι τα πρόσωπα, οι ιδέες, οι μύθοι, ο χώρος, αλλά η περιπλάνηση· η περιπλάνηση σαν στάση, σαν χειρονομία κι ακόμα η περιπέτεια της περιπλάνησης. Ο Αντονιόνι, σαν ένας άλλος Μάρκο Πόλο, εξερευνά το χώρο, τον κάνει εικόνες και, πριν τις μεθοδεύσει, πριν τις συστηματοποιήσει, τις παραδίδει στο βλέμμα του θεατή. Μέσα στη σύνθεση του ντοκιμανταίρ ο Αντονιόνι δεν αποβάλλει, δεν απωθεί την έννοια της αφηγηματικότητας (παγίδα που μέσα της πέφτουν τόσοι και τόσοι Έλληνες κινηματογραφιστές, που ξεχνούν άλλωστε πως ένα κάδρο από μόνο του καλά ή κακά, διηγείται μια ιστορία όπως ακριβώς κάνει κι ένας ζωγραφικός πίνακας): υπάρχει μέσα στην Κίνα ένα υπερστάλαγμα μικρών διηγηματικών προτάσεων που δεν είναι οι διηγήσεις του τουρίστα που περιγράφει ό,τι είδε, αλλά του επισκέπτη που συνθέτει αυτά που έδε σε ολοκληρωμένες αυτόνομες ιστορίες.

Η κάμερα, στραμμένη πάντοτε επάνω στα πρόσωπα, άλλοτε κρύβεται πίσω από σωρούς και κιθώτια προσπαθώντας να συλλάβει τον κόσμο στην παρθενική του κατάσταση (το όνειρο του κινηματογραφιστή: «να κινηματογραφώ και οι ηθοποιοί να μην το ξέρουν», που δεν έχει καμία σχέση με το, «κινηματογραφώ και οι ηθοποιοί κάνουν πως δεν το ξέρουν» και που, επειδή ακριβώς είναι απρόσιτο, μεταλλάσσεται σε, «κινηματογραφώ και οι ηθοποιοί το δείχνουν που το ξέρουν») κι άλλοτε γίνεται πιο ευέλικτη, πιο κινητική, γυρεύοντας να θρει τη σχέση ανάμεσα στα πρόσωπα και το περιβάλλον που τα περιέχει. Δεν τα καθρεφτίζει αλλά τα σκάβει, τα καταδιώκει, τα ερευνά, προσπαθεί να συλλάβει θα λέγαμε την κατάσταση του μυαλού τους, αφού αυτά ακριβώς τα πρόσωπα είναι τα ζητούμενα. Υπάρχει εδώ, όπως και σ' όλες τις άλλες ταινίες του Μικελάντζελο Αντονιόνι, αυτή η ανάγκη που, όπως λέει ο ίδιος: «είναι η ανάγκη να αισθανθείς τα πρόσωπα πέρα από τις συμβατικά σημαντικές για το θεατή στιγμές, να τα δείξεις κι άλλο, όταν όλα φαίνονται πως έχουν ήδη λεχθεί».

Ο Αντονιόνι δεν ταξιδεύει σαν ένας καλοδιαβασμένος Ευρωπαίος που βρίσκει την ευκαιρία να ελέγξει πως πάει η επανάσταση στην Κίνα. Αποφεύγει τη μεθοδευμένη κριτική και προτιμά το σχόλιο, σύντομο, διακριτικό και αρκετές φορές υπονοούμενο. Προσπαθεί να εναρμονίσει τη ματιά του με την ηρεμία, ευγενική παρουσία των ανθρώπων που φιμάρει, δεν παγιδεύεται από την πρόσκαιρη απατηλή ταραχή που κάποιες φορές προκαλεί η παρουσία της κάμερας

του, μόνο που είναι λαίμαργος, αγόρταγος για εικόνες κι όσο αυτές τις εικόνες τις προκαλεί τόσο προσπαθεί να τις απορροφήσει, να τις δαμάσει, να τις οικειοποιηθεί.

Από εκεί και πέρα, αυτό που παρεμβάλλει ο Αντονιόνι — κάτι σαν ειδική ουσία ανάμεσα στην υποκειμενικότητα της παρατήρησής του και την αντικειμενικότητα του εξωτερικού κόσμου — είναι ο φωτογραφικός κόκκος που χρησιμοποιεί για να σπάει αυτή την εντύπωση της αληθοφάνειας και γίνεται κάτι σα μεσάζων μέσα στις ισορροπημένες συνθέσεις των κάδρων του. Το προφορικό σχόλιο, που διαβάζεται από τον ίδιο τον Αντονιόνι στα Αγγλικά, είναι ήρεμο, λιτό, δεν υπερέχει ποτέ τις εικόνες· αντίθετα, την υπηρετεί ρυθμικά, σχεδόν μουσικά και κάποιες φορές — εκεί που αχνοφαίνεται κάποιο σημάδι λογοκρισίας — τη συμπληρώνει.

Από πολλούς κριτικούς έγινε η παρατήρηση πως η Κίνα αποτελεί για τον Αντονιόνι την πρώτη του εργασία στο χώρο του ντοκιμανταίρ. Στην πραγματικότητα, από το 1943 μέχρι το 1950 οπότε πραγματοποιεί το πρώτο του μεγάλου μήκους *Το χρονικό ενός Έρωτα*, ο Αντονιόνι ασχολείται συστηματικά με το ντοκιμανταίρ και σκηνοθετεί αρκετές μικρού μήκους ταινίες (*Οι άνθρωποι του Πο, Ν.Υ.*, *Το αγαπημένο ψέμα*, *Δεισιδαιμονία* κ.ά.). Από τότε, μέχρι το 1972 που θα σκηνοθετήσει την Κίνα, εδραιώνει όλο και πιο σταθερά τη βασική προβληματική του πάνω στο διπλό ζευγάρι άνθρωπος-κοινωνία, άνθρωπος-περιβάλλον (το περιβάλλον όχι σα ντεκόρ, αλλά σαν φόντο που «σημαίνει», σαν κατάσταση· η Ρώμη ενός μέλλοντος που ήδη έχει αρχίσει στην *Έκλειψη*, το βιομηχανικό τοπίο της Ραβέννα στην *Κόκκινη έρμη* και, τώρα, το πολυσημάντο τοπίο της Κίνας). Η κινηματογραφική περιπλάνηση του Αντονιόνι στα άδεια ερημικά τοπία της Κίνας προμηνύει και ταυτόχρονα εισάγει μιαν άλλη περιπλάνηση, αυτή του Ντaihβιντ Λοκ στο *Επάγγελμα Ρεπόρτερ* και τα μεγάλα γενικά πανοραμικά της κάμερα είναι τα σιωπηλά πανοραμικά του βλέματός του Λοκ στη γυμνή έρμη της Αφρικής. Ο Αντονιόνι γίνεται στην Κίνα ένας άλλος ρεπόρτερ Λοκ κι αν δεν μας φέρνει εικόνες που τρέμουν (σαν αυτές που φιμάρει ο Λοκ στην εκτέλεση του Αφρικανού αντίρτη) μας φέρνει οπωσδήποτε σωστή, την άρνηση να διατυπώσει ένα σαφή πολιτικό λόγο. Αυτό που μένει είναι η περιπλάνηση, η περιπέτεια του σώματος και η περιπέτεια του βλέματός, αυτή που μέσα της υπάρχουν και την ίδια στιγμή απουσιάζεις.

ΤΑ ΠΙΚΡΑ ΔΑΚΡΥΑ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑΣ ΦΟΝ ΚΑΝΤ

του Ραϊνερ Βέρνερ Φασμπίντερ

Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή, δηλαδή την αρχή του έργου, το ξεκίνημα της μέτρας. Η Πέτρα ξυπνάει απότομα από το φως που αφήνουν να περάσει οι κουρτίνες του δωματίου της, όταν τις τραβάει η βοηθός της Μαρλένε. Μετά απ' αυτό το βίαιο ξύπνημα, η Πέτρα, με την λαχτάρα ενός κοριτσιού προσχολικής ηλικίας, το πρώτο πράγμα που θα ζητήσει είναι η μητέρα της. Σχηματίζει τον αριθμό αλλά από την άλλη μεριά της γραμμής αρχίζουν τα παράπονα, που το πραγματικό τους αντικείμενο - δεν αργούμε να καταλάβουμε - είναι 8.000 μάρκα για κάποιο ταξίδι της μαμάς στην Ταϊτή. Με λίγα λόγια, το πρώτο τηλέφωνο της ημέρας της κόστισε 8.000 μάρκα. Τα ψέματα λοιπόν τελειώσανε, η Πέτρα πρέπει να ξυπνήσει, όπως ξυπνάνε όλες οι αγορές κι όλα τα χρηματιστήρια του κόσμου τούτου. Εξάλλου, όλα τα πράγματα στην τάξη της Πέτρα Φον Καντ έχουν αγοραστική αξία: τα χέρια του εργάτη πατέρα της Κάριν, το σώμα της Κάριν κι απ' ό,τι φαίνεται, κι αυτή η μητρική αγάπη, καμιά φορά.

Ό,τι μαθαίνουμε για την Πέτρα, από την ίδια, είναι ένας κύκλος ζωής: δυό γάμοι - ένα παιδί, κύκλος που έκλεισε με την αποδέσμευσή της από την ανδρική εξουσία, όπως λέει, και ένας νέος κύκλος που ανοίγεται, με την επιβολή της Πέτρα στην αγορά της διεθνούς μόδας. Η δύναμη αυτού του ονόματος φέρνει την περιπλανώμενη Κάριν στο σπίτι της Πέτρα. Και, μια και η λαϊκή της καταγωγή, καθώς φαίνεται, δεν της εξασφαλίζει τίποτα, πηγαίνει εκεί όπου ξέρει πως η ομορφιά της μετράει (μην ξεχνάμε ότι το πρώτο στοιχείο που δίνει η Πέτρα για τους ανθρώπους που πέρασαν από την ζωή της, είναι η ομορφιά τους).

Γιατί βέβαια δεν είναι μόνο από ειλικρίνεια που εξομολογείται στην Πέτρα όλο εκείνο το σφαγείο με τον πατέρα και τη μάνα της, ή για τα δύσκολα και στερημένα χρόνια που πέρασε. Ποντάρει, επίσης - με το αλάθητο ένστικτο των γυναικών που θέλουν να το σκάσουν από την τάξη τους - στις ενοχές της μεγαλοαστής Πέτρα Φον Καντ. Γιατί δεν είναι τυχαίο, ούτε αποτελεί ασημαντή εξέλιξη στην αφήγηση ότι διαλέγει να της τα πει αμέσως μετά που η Πέτρα της εξομολογείται πως για να κάνει κάτι στη ζωή της της χρειάζεται ένα κίνητρο, που όταν δεν είναι το χρήμα, όπως λέει, μπορεί να είναι μια υπόσχεση.



Η σύντομη διάρκεια της σχέσης της προεξοφλείται απ' την αρχή, πριν ακόμα συναντηθούν. Η Πέτρα, που την επιδιώκει, την ακυρώνει κιόλας απ' την πρώτη της κίνηση ως τα τελευταία της λόγια. Στο πρώτο τους ραντεβού - συμβολικά - η Πέτρα υποδέχεται την Κάριν ντυμένη με ένα από τα μοντέλα της που μόλις της επιτρέπει ένα περιθώριο είκοσι εκατοστών στις κινήσεις της, με αλυσίδες και μεταλλικό θώρακα, σα Γαλάτης πολεμιστής. Όλα είναι από την αρχή τους περιορισμένα, οι ρόλοι καθορισμένοι. Η Κάριν εμφανίζεται από την πρώτη κιόλας στιγμή, θύμα των κοινωνικών διακρίσεων και κακοτυχιών ενώ η Πέτρα, με μια πατεριλιστική χειρονομία, θα επισφραγίσει τη συνάντησή και τη σχέση που γεννιέται καταλήγοντας: «αγαπημένο μου παιδί, μη σε νοιάζει, όλα θα πάνε καλά,

άκου και μένα που ξέρω».

Ενώ στα λόγια του «τέλους», η Πέτρα, εκτός ελέγχου από ζήλεια, θα ελευθερώσει τη βαθιά της περιφρόνηση και το ρατσισμό, για την ταξικά κατώτερη ερωμένη της.

Αλλά σ' αυτή τη συνάντηση, πέρα από αυτά που γίνονται και λέγονται από τις δύο γυναίκες, ο σκηνοθέτης, διακριτικά και ίσως και λίγο νοσταλγικά, ψελλίζει κάτι για το ανθρωπινό σώμα. Τα σώματα του πίνακα (Κορρέτζιο), και το σώμα της Κάριν. Ενώ όλες τις γυναικείες φιγούρες τις καθράρει στατικά, την Κάριν, όπως είναι γερμένη στο κρεβάτι, με μια κίνηση αργή διασχίζει το σώμα της, για να περάσει - με την ίδια κίνηση - στα σώματα του πίνακα του Κορρέτζιο που ούτε ωραία είναι ούτε σφριγηλά, ούτε καμιά ερωτική πανδαισία υπόσχονται, είναι όμως γυμνά, λυμένα και παραδομένα στην ηδονή. Με τη διαφορά ότι το κορμί της Κάριν έχει κιόλας εκτιμηθεί από την Πέτρα και παραδοθεί στο εμπόριο, για να αποκτήσει την αγοραστική του αξία, με όλους τους περιορισμούς που θα του επιβάλει η αγορά για να την διατηρήσει. Η Πέτρα της υπενθυμίζει συνέχεια ότι δεν πρέπει να πίνει γιατί το σώμα της είναι το κεφάλαιό της. Ο πραγματικός - παραγωγικός - χρόνος για την Κάριν αρχίζει να μετράει, όπως εκείνος του εργάτη πατέρα της που την κατάληξή του την ξέρουμε από την ίδια.

Είναι η γνωστή εμμονή του Φασμπίντερ, πανταχού παρούσα - περισσότερο στις πρώιμες ταινίες του, όπως αυτή, και λιγότερο, ίσως, στις τελευταίες - για το σύστημα - παραγωγή και για τον άνθρωπο μέσα σ' αυτό, όπου το ταξικό στοιχείο, όταν δεν είναι έντονο, όπως στο *Παιχνίδι της τύχης*, με τη μορφή της κοινωνικής αδικίας, υπάρχει σαν απειλή για την ίδια τη μεγαλοαστική τάξη, όμοια με το τεράστιο μαύρο πέος του φανταστικού φίλου της Κάριν, η οποία ξέρει πολύ καλά τι τσούζει τα αφτιά της μεγαλοαστής ερωμένης της, και διασκεδάζει να την ενοχλεί με τέτοια αστεία. Αλλά και η ίδια η Πέτρα φαίνεται να διασκεδάζει, όταν κολλώντας σχεδόν το στόμα της στο αφτί της φίλης της Σιντονί Φον Γκράσενναμπ, της μιλά για την απέχθεια που ένιωσε για τη συζυγική ζωή, κι ιδιαίτερα όταν ο άνδρας της, που δεν τον ήθελε πια, δοκίμαζε να της κάνει έρωτα, υπονοώντας ότι το ίδιο νιώθει και η Σιντονί μόνο που δεν το παραδέχεται. Η Σιντονί τότε την ανακαλεί στην τάξη φωνάζοντάς της αυστηρά «Πέτρα», φανερά ενοχλημένη που η φίλη της τολμά να κοινωλογεί τέτοιες αλήθειες. Αλήθειες που δεν είναι παρά οι ίδιες οι (κοινωνικοοικονομικές) εξαρτήσεις των δύο γυναικών από το ανδρικό φύλο. Η μεν Σιντονί σταδιοδρομεί, μέσω του γάμου της, σ' ένα κόσμο ανδρών, η δε Πέτρα μέσα στον ανδροκρατούμενο κόσμο της μόδας. Αλλά ενώ

η Πέτρα τους παραμερίζει ερωτικά στην ουσία αναπαραγάγει - στη σχέση της με την Κάριν - την τυπική ετεροφυλική σχέση εξάρτησης. Κι αυτό ουσιαστικά σημαίνουν τα λόγια της Πέτρα όταν εξομολογείται - μετά την θύελλα - στην μητέρα της ότι δεν ήταν η αγάπη αλλά η εξουσία που θέλε να έχει πάνω στην Κάριν. Αν η εξουσία δεν είναι αφροδισιακή, τότε φαίνεται ότι έπρεπε να βιώσει και τους δύο ρόλους - εξουσιαζόμενου και εξουσιαστή - για να μάθει το πικρό της μάθημα.

Πιο τολμηρή από την ομογάλακτη φίλη της Σιντονί Φον Γκράσενναμπ, η Πέτρα δε φοβάται ίσως να δει και να πει την αλήθεια (αυτό άλλωστε κάνει στη διάρκεια της κρίσης της - μετά το φευγικό της ερωμένης της - όταν τα ψέλνει ένα χεράκι σ' όλους). Ο έρωτας είναι στοιχείο ανατρεπτικό.

Τώρα αν φοβάται ν' ακούσει την αλήθεια για τον έρωτα, ποιός θα την κατηγορήσει; Ο Φασμπίντερ πάντως όχι. Αλλά δεν είναι ο έρωτας που κρίνεται εδώ. Κρίνεται η εμπιστοσύνη ολοκληρη που για την Πέτρα έχει κλονιστεί όταν δεν πιστεύει τα ειλικρινή λόγια της Κάριν ότι την αγαπά με τον τρόπο της, κι ότι κοιμάται μαζί της γιατί «την βρίσκει», όπως λέει. Ίσως είναι ο πόθος και η νοσταλγία της Πέτρα για ένα έρωτα απόλυτο χωρίς μοιρασιές, ίσως είναι το χρήμα, γιατί από τη στιγμή που ξύπνησε έχει πετάξει από την τσέπη της στην τσέπη της μάνας της, κι από εκεί στα χέρια της Κάριν. Η οποία ωστόσο φαίνεται ικανή να υπερασπίζεται και την ανάγκη της για μια ζωή χωρίς στερήσεις και την ανάγκη της να έχει σχέσεις με την Πέτρα.

Το τέλος ήρθε πάντως, δηλαδή η στιγμή της Μαρλένε, της σιωπηλής μαύρης φιγούρας - βοηθού της Πέτρα. Το πρόσωπο αυτό, το μόνο που δεν έχει φωνή σε τούτο το ψυχόδραμα, κρατά σιωπηλά (μη ξεχνάμε ότι αυτή ξυπνάει την Πέτρα και την περνάει από το όνειρο στην πραγματικότητα) το ρόλο του χορού, του χορού στην αρχαία τραγωδία.

Πάσχει και συμπάσχει με την Πέτρα, κλαίγοντας σιωπηλά όταν εκείνη αφηγείται τα πάθη του παρελθόντος σε τρίτους και κτυπά δυνατά την γραφομηχανή για να μην ακούσει αυτά που την ενοχλούν. Όταν η λύτρωση θαρρεί για την Πέτρα, δηλαδή η στιγμή που θα εκτιμησει την αξία της Μαρλένε, την οποία ως τώρα περιφρονούσε - στιγμή που η Μαρλένε περιμενε ως φαίνεται με σιγουριά αφού υπέμενε με τόση καρτερικότητα όσα τραβούσε από την Πέτρα - θα μαζέψει σταθερά και αποφασιστικά ό,τι απόμεινε από το παρελθόν (τα πράγματα της Κάριν ή αυτά που την θυμίζουν) για να ρίξει στη ληθη. Η ώρα της ήρθε ανεπιστρεπτή.

TAI CHI CHUAN
Κινητικός Διαλογισμός

SHIATSU
Γιαπωνέζικη Δακτυλοποίηση





- Μαθήματα Τάι - Τσί - Τσουάν Μικρά γκρούπη μεμονωμένα.
- Σιάτσου, Θεραπευτική αγωγή για την ισορροπημένη λειτουργία του οργανισμού.

Για περισσότερες πληροφορίες: τηλ. 723.6005 - 723.3471
ΜΑΝΙΝΑ ΓΡΟΤΕ - ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ


χοροχωρος
Χωρτος 27 - Κολωνακι - 7210882

body control
ανοικτο συστημα μαθηματων με την ωρα

γυμναστικη
μοντερνος χορος
κλασσικο μεταλλετο
τζαζ
κλακεττες
ντισκο
ελευθερος χορος για παιδια κ.α.

ΜΑΦΑΛΝΤΑ
quino



BABEA
3645133