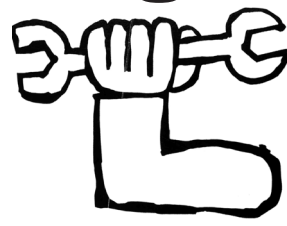


# ΜΙΣΕΛ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ



ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ Ν.312  
ΔΙΕΘΝΕΣ  
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
02-12-11-2023



# TRAVAILLEUR DU CINÉMA



**ΜΕ  
ΤΑ  
ΛΟΓΙΑ  
ΤΟΥ  
ΜΙΣΕΑ  
ΔΗΜΟΚΡΟΥΣΟΥ**

**TIFF64**

---

**MISEA**

---




Στο εξώφυλλο του τεύχους που κρατάτε στα χέρια σας, γράφει: Μισέλ Δημόπουλος – Travailleur du Cinéma. Ο Μισέλ ήταν πράγματι ένας εργάτης του σινεμά. Αριστοκρατικός και ακούραστος, συνδύαζε το πάθος, την εργατικότητα, την αφοσίωση, την επιμέλεια, το εστέτ πνεύμα και την αστείρευτη γνώση. Όλοι όσοι είχαμε το προνόμιο να τον ζήσουμε από κοντά και να συνεργαστούμε μαζί του γνωρίζουμε από πρώτο χέρι τη λατρεία που είχε για το σινεμά, τους δημιουργούς και το έργο τους, τη σκοτεινή αίθουσα. Στην καρδιά του, όμως, υπήρχε χώρος και για μία ακόμη μεγάλη αγάπη για τις έντυπες εκδόσεις, τα βιβλία, τα κείμενα για το σινεμά, αλλά και όλες εκείνες τις εμμονικές απολαύσεις που προσφέρει ο μαγικός κόσμος του τυπογραφείου: τη μυρωδιά και το άγγιγμα του τυπωμένου χαρτιού, λίγο προτού οι λέξεις ξεκινήσουν το ταξίδι τους. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο, το τεύχος αυτό του *Πρώτου Πλάνου* δεν θα μπορούσε παρά να είναι εξ ολοκλήρου αφιερωμένο από εμάς σε εκείνον. Ή μάλλον, πιο σωστά, από εκείνον σε εμάς.

Η ομάδα του Φεστιβάλ

Όλα τα κείμενα που συγκαταλέγονται στο παρόν τεύχος φέρουν την υπογραφή του Μισέλ Δημόπουλου και είχαν δημοσιευτεί είτε στις ειδικές εκδόσεις του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης είτε στον προσωπικό λογαριασμό του Μισέλ Δημόπουλου στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, απ' όπου μοιραζόταν τα τελευταία χρόνια με το κοινό τα κείμενα και τις αναλύσεις του.

# MARCO



> Στη δεκαετία του '60, τότε που ο ιταλικός κινηματογράφος μεσουρανούσε, που οι μεγάλοι πατριάρχες Visconti, Fellini και Antonioni τον εκτόξευαν στην κορυφή της παγκόσμιας κινηματογραφίας, τότε ακριβώς έκανε την εμφάνισή της μια εκπληκτική γενιά νέων σκηνοθετών, όπως οι Olmi, Ferreri, αδελφοί Taviani, Pasolini, Bertolucci, Bene... Ανάμεσά τους, ένας νεαρός επαρχιώτης από την Πιατσέντζα, ο Marco Bellocchio, ο οποίος δεν θα αργούσε να ταράξει τα λιμνάζοντα νερά της νεορεαλιστικής παράδοσης, γυρίζοντας την πιο τολμηρή, ανατρεπτική και εικονοκλαστική ταινία της δεκαετίας, τις *Γροθιές στην τσέπη* (1965), που δίκαια χαρακτηρίστηκε, εκ των υστέρων, ως ένας «κεραυνός εν αιθρία». Ο Bellocchio και ο Bernardo Bertolucci (με την ταινία του, *Πριν την επανάσταση*) θα θεωρηθούν οι δύο πιο φερέλπιδες ανανεωτές του ιταλικού κινηματογράφου. Με αυτούς αρχίζει μια νέα εποχή για τον κινηματογράφο της γειτονικής χώρας, άμεσα συνδεδεμένη με τις αντιλήψεις του Νέου Κινηματογράφου, οι οποίες, τον ίδιο καιρό, εξαπλώνονται σε όλο τον κόσμο, από το βραζιλιάνικο Cinema Novo μέχρι τη γαλλική Νουβέλ Βαγκ και τις σχολές της Κεντρικής Ευρώπης. Ταυτόχρονα, στην Ιταλία, το μεγαλύτερο Κομμουνιστικό Κόμμα της Δύσης, το ΙΚΚ, διατηρεί και επεκτείνει την ηγεμονία του στον χώρο των διανοουμένων και των καλλιτεχνών. Ο Bertolucci γίνεται μέλος του, κοντά στον παλιό σύντροφο Visconti (τον κόκκινο κόμη του ιταλικού σινεμά), τους Taviani, τον Lizzani, τον Scola, τον Leone. •• Ο Bellocchio μοιάζει να κινείται έξω από τη θεσμική Αριστερά. Η ταινία του δεν αποτελεί μόνο ένα σκληρό σχόλιο για τον κρισιμότερο και κορυφαίο -ακόμα- θεσμό της Ιταλίας, την οικογένεια, αλλά και μια άμεση και λυσσαλέα καταγγελία της προχωρημένης αποσύνθεσης της αστικής τάξης και των αξιών της. Με αυτόν τον τρόπο, θέτει την προβληματική για έναν κινηματογράφο που είναι ανοιχτά πολιτικός, και που δεν «πολιτικολογεί» απλώς, μέσα από τη θεματολογία του. Ο

Pasolini δεν κρύβει τον ενθουσιασμό του για τις *Γροθιές στην τσέπη*, θεωρώντας ότι από την ταινία αυτή και το *Πριν την επανάσταση* του Bertolucci ξεκινάει η πολιτική και αισθητική νεωτερικότητα στον ιταλικό κινηματογράφο. •• Στην επόμενη ταινία του, *Η Κίνα είναι κοντά*, ο Bellocchio σαρκάζει με πίκρα την αριστεριστική αυταρέσκια και ειρωνεύεται τη σχιζοφρένεια των αστών. Είναι ο καιρός λίγο πριν αρχίσουν τα «μολυβένια χρόνια» της τρομοκρατίας... Αυτός ο επαναπροσδιορισμός του «πολιτικού» στον κινηματογράφο θα διαπεράσει και τις επόμενες ταινίες του, που έχουν κοινό θεματικό κορμό την καταγγελία των θεσμών. Στο *En onόματι του Πατρός* (1971) αποκαλύπτει τον κομφορμισμό της παιδείας, μέσα στον αυστηρό, ασφυκτικό κλοιό του Καθολικισμού· στο *Βιασμός στην πρώτη σελίδα* (1972) ερευνά τα μονοπάτια της διαπλοκής των ΜΜΕ και την ανθρωποφαγική λειτουργία του κίτρινου Τύπου· στο *Θριαμβικό εμβτήριο* (1976) καταγράφει τον εξευτελισμό της милитарιστικής μηχανής. Παράλληλα, μέσα σε μια προσωπική διαδρομή, όπου εμπειρίες διαφορετικής φύσης διαδέχονται η μία την άλλη, ο Bellocchio δοκιμάζεται στο είδος του καθαρά στρατευμένου κινηματογράφου, συνεργαζόμενος με ομάδες της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς, ενώ γυρίζει και το ντοκιμαντέρ *Τρελοί για «λύσιμο»*, μια καταγγελία του ψυχιατρικού κατεστημένου. •• Οι ταινίες του Bellocchio βρίσκονται στο κέντρο της μεγάλης συζήτησης που εξελίσσεται εκείνη την εποχή σχετικά με το ήθος, το περιεχόμενο και τη μορφή του πολιτικού κινηματογράφου. Η δουλειά του βρίσκεται σε πλήρη διάσταση με την κυρίαρχη αντίληψη, όπως εκφράζεται, για παράδειγμα, από τον Elio Petri (*Η εργατική τάξη πάει στον παράδεισο*) ή τον Κώστα Γαβρά (*Z*), οι οποίοι προσπαθούν να φτιάξουν ταινίες-ντοκουμέντα, άμεσης πολιτικής καταγγελίας, ακολουθώντας μια συμβατική κινηματογραφική γραφή. Ο κινηματογράφος του Bellocchio δεν είναι προβλέψιμος, η σκηνοθετική αρτιότητα συμπληρώνεται από έναν «οργίλο» λυρι-

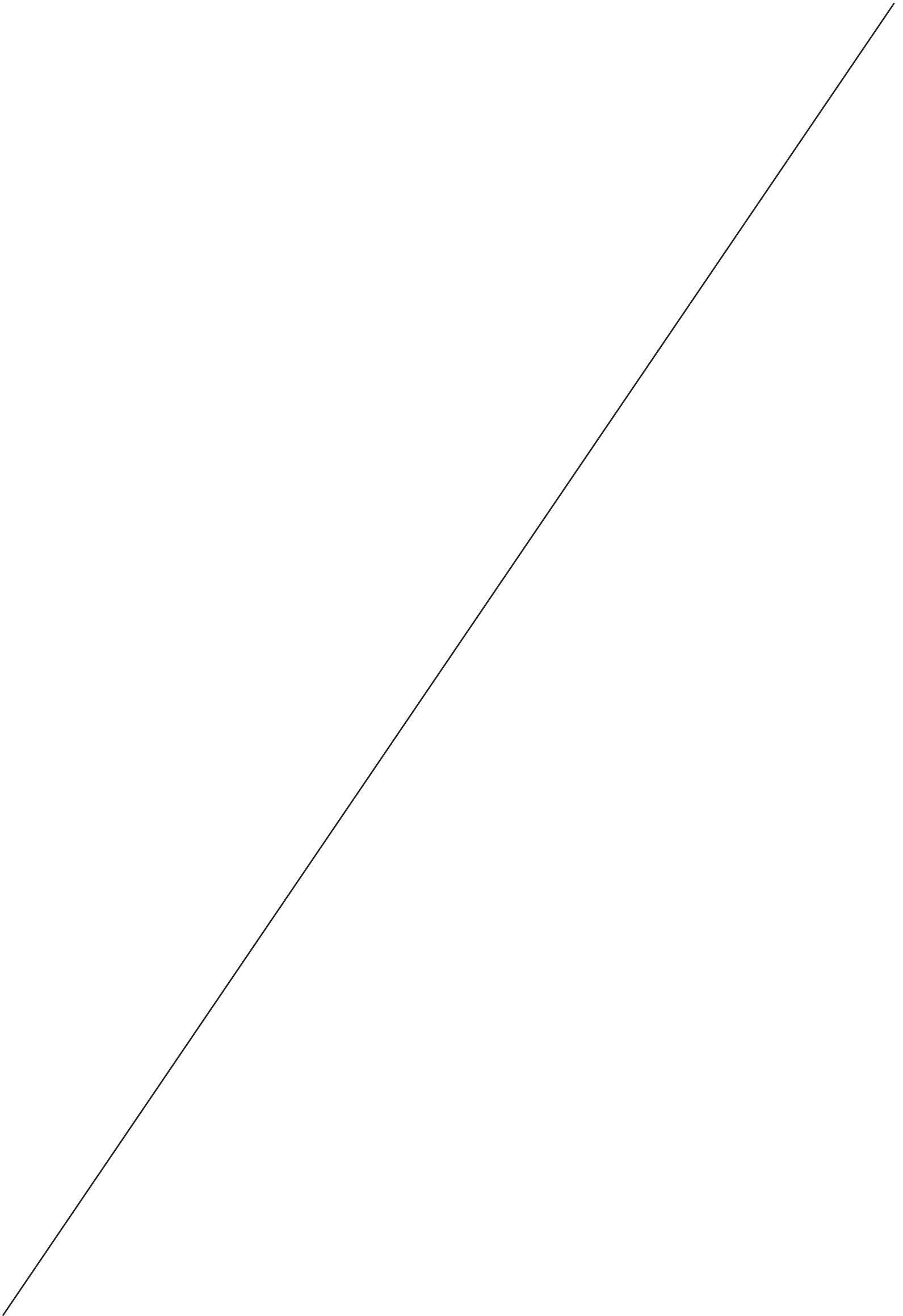
Η ταινία του Μάρκο Μπελόκιο  
Το αγόρι του Θεού (2023)  
προβάλλεται στο 64ο Φεστιβάλ  
Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

# ΜΑΡΚΟ ΜΒΕΛΛΟΚΚΙΟ

σμό, η σατιρική διάθεση εμπλουτίζεται από την τραχύτητα του βλέμματος και της πολιτικής οπτικής. •• Όταν, προς τα τέλη του '70, οι πολιτικές και αισθητικές αναζητήσεις αρχίζουν να υποχωρούν, και όταν το άλλο «τρομερό παιδί» του ιταλικού κινηματογράφου, ο Bernardo Bertolucci, βάζει πλώρη για τα διεθνή κινηματογραφικά ύδατα, ο Marco Bellocchio μοιάζει να απομονώνεται. «Ο Bertolucci διάλεξε τον κόσμο, εγώ έμεινα στην Ιταλία», σχολιάζει μάλλον πικρά. Αρχίζει η περίοδος της αυτογνωσίας, της ενδοσκόπησης, της καταβύθισης, με ταινίες εξίσου ενδιαφέρουσες με τις πολιτικές, αλλά πιο άγνωστες, πιο μυστικές, τουλάχιστον έξω από την Ιταλία. Ο κινηματογράφος της πολιτικής συνείδησης μετεξελισσεται στον κινηματογράφο της αυτογνωσίας, των εμμονών, της ενοχής, της αυτοκτονίας και του αιμομικτικού πειρασμού. *Το Πήδημα στο κενό* (1980) παραμένει ίσως η κορυφαία στιγμή αυτών των αναζητήσεων. Κεντρικός άξονας είναι η τρέλα και, εδώ, η συνεργασία με τον ψυχίατρο Massimo Fagioli είναι καθοριστική. Το προσωπικό αίτημα της κάθαρσης συγκροτεί τον πυρήνα και των άλλων δημιουργιών του. Ο Bellocchio συναντά τον Τσέχοφ στον *Γλάρο* (1977), τον Πιραντέλο στον *Ερρίκο Δ'* (1984), ενώ έχει κιόλας αναμετρηθεί με το βαθύτερο νόημα της ύπαρξης στην αυτο-αναφορική ταινία *Τα μάτια, το στόμα* (1982). Με την ταινία *Ο διάβολος στο κορμί της* (1986) αναμειγνύει τη σεξουαλικότητα και τα πολιτικά αδιέξοδα, ζητήματα πολιτικής και ανθρωπολογικής ηθικής, σε ένα έργο που θα τον επαναφέρει στην πρώτη γραμμή του κινηματογραφικού ενδιαφέροντος. Ακολουθούν *Η μάγισσα* (1988), *Η καταδίκη* (1991), *Το όνειρο της πεταλούδας* (1994), *Ο πρίγκιπας του Χόμπουργκ* (1997) και *Η παραμύνα* (1999), ταινίες που πραγματεύονται το θέμα της τρέλας από διάφορες σκοπιές, ενώ οι χαρακτήρες, άνδρες και γυναίκες, άλλοτε διεκδικούν, άλλοτε αποστρέφονται τη σεξουαλικότητα, παραβιάζουν ή απωθούν τις πύλες του ασυνείδητου, υποχωρούν στις προσταγές της επιθυμίας ή

βυθίζονται στις φαντασιώσεις τους. Όλες αυτές τις ταινίες της διαδρομής προς την προσωπική κόλαση και την οδυνηρή αποκάλυψη, θα τις φωτίσει δημιουργικά ο Giuseppe Land (διευθυντής φωτογραφίας και στη *Νοσταλγία* του Αντρέι Ταρκόφσκι) που, όπως ο καλλιγράφος με το πινέλο του, χαϊδεύει, θαρρείς, με τον φακό του πρόσωπα και σκηνικά. •• Με την τελευταία του δημιουργία, την πολυσυζητημένη ταινία *Το χαμόγελο της μητέρας μου*, ο Bellocchio επιστρέφει στη θεματολογία των πρώτων του ταινιών, ξεκαθαρίζοντας για μια ακόμη φορά τους λογαριασμούς του με τον θεσμό της οικογένειας αλλά και, πιο συγκεκριμένα εδώ, με το Βατικανό. Βέβαια, τα χρόνια της οργής έχουν πια περάσει, και η αφήγηση έχει γίνει πιο κλασική, πιο λιτή, πιο απέριτη, με επιμονή στις αποχρώσεις. Στην παρούσα φάση του, ο ιταλικός κινηματογράφος είναι γεμάτος αμηχανίες, καθυστερήσεις και παλινωδίες. Ο Bellocchio δεν αποδίδει αυτή την ενδημική κρίση μόνο στις σκοπιμότητες και στους απώτερους στόχους της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Πιστεύει, και συνεχώς μάχεται γι' αυτή την πεποίθησή του, ότι, δηλαδή, το πρόβλημα δεν είναι η οικονομική και θεσμική ενίσχυση της κινηματογραφικής αγοράς, αλλά η επείγουσα και μοναδική ανάγκη για την καλλιτεχνική δημιουργία. •• Από την εμφάνιση του Νέου Κινηματογράφου μέχρι σήμερα, πολλοί από τους επιφανέστερους εκπροσώπους του ξέχασαν ή αποσιώπησαν στην πορεία τις μεγάλες ουτοπίες του. Ο Marco Bellocchio ανήκει σε εκείνους τους ελάχιστους που δεν συμβιβάστηκαν με τους νέους μηχανισμούς της κινηματογραφικής αγοράς. Το έργο του έχει συνέπεια και συνέχεια: ένα από τα σπανιότερα και πολυτιμότερα ζητούμενα στον σημερινό πολιτισμό του κινηματογράφου.

Δημόπουλος, Μ., (1995). Πρόλογος. Στο Δημόπουλος Μ., Κυριακίδης, Α. (επίμ.), 36ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.





> Όταν, το 1988, προβλήθηκε στο Φεστιβάλ των Καννών η ταινία του Krzysztof Kiesłowski *Μικρή ιστορία για ένα φόνο*, η Ευρώπη –και όχι μόνο– ανακάλυψε έναν κινηματογραφιστή που ανανέωνε το ενδιαφέρον για μία από τις ισχυρότερες και τις πολυφωνικότερες εθνικές κινηματογραφίες: την πολωνική. •• Μετά τον Wajda, τον Zulawski, τον Zanussi, τον Skolimowski, ακόμα και τον Polański, ο μέχρι τότε σχεδόν άγνωστος έξω απ' την πατρίδα του και τον μικρό κύκλο των φεστιβάλ Krzysztof Kiesłowski

έγινε ένα από τα κεντρικά πρόσωπα του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Τα *Τρία χρώματα* θεωρούνται ότι εκπροσωπούν πλέον τη γόνιμη σε προτάσεις, αναζητήσεις και αισθήσεις, μη συμβασιτική «σε σχέση με την αμερικανική αντίληψη περί του κινηματογραφικού προϊόντος» και ηθική πλευρά της δημιουργίας με εικόνες και ήχους, σε αυτά τα χρόνια της αμηχανίας και του κομπορμιισμού.

•• Ο Kiesłowski ξεκίνησε από τη Σχολή Κινηματογράφου του Λοτζ, φυτώριο της πολωνικής κινηματογραφίας. Για πολλά χρόνια, γύριζε ντοκιμαντέρ και ταινίες μικρού μήκους. Αυτή η κατά κάποιο τρόπο τυπική πορεία ενός νεαρού και πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη στην κομμουνιστική Πολωνία έχει για τον Kiesłowski μια σημασία μεγαλύτερη, στενά συνδεδεμένη με την κοσμοαντίληψή του για τον χαρακτήρα του κινηματογράφου που ο ίδιος έκανε. Ειδικότερα για το ντοκιμαντέρ, ο Kiesłowski θεωρεί ότι είναι μεγαλύτερη μορφή τέχνης από τον κινηματογράφο μυθοπλασίας. «Η ζωή είναι πιο έξυπνη από μένα» λέει ο ίδιος, «δημιουργεί καταστάσεις πιο ενδιαφέρουσες απ' αυτές που θα μπορούσα εγώ να επινοήσω». •• Η «πολωνική» εποχή του χαρακτηρίζεται από αυτή την αντίληψη: του άμεσου, κοινωνικού και ρεαλιστικού κινηματογράφου, και από έναν προβληματισμό όπου δεσπάζει η έννοια του τυχαίου. Η πιο γνωστή ταινία του αυτής της περιόδου, ο *Ερρασιτέχνης κινηματογραφιστής*, ανέδειξε μια κριτική

ηθικής τάξεως απέναντι στην εξουσία, σαφώς διαφορετική απ' την πολιτική κριτική του Wajda και τη, θρησκευτικής εκκίνησης, θέση του Zanussi, φέρνοντας τον Kiesłowski στην πρωτοκαθεδρία του λεγόμενου «κινηματογράφου της ηθικής αγωνίας».

•• Στον *Δεκάλογο*, ο Kiesłowski προσπερνάει τον διαχωρισμό ανάμεσα στην τηλεόραση και τον κινηματογράφο. Δείχνει ακριβώς πώς στην τηλεόραση μπορεί να χωρέσει η ηθική αγωνία, και πώς ο κινηματογράφος έχει νόημα ύπαρξης όταν, περισσότερο

από τις ιδέες, σκαλίζει τους ανθρώπους. Εστιάζει κυρίως το βλέμμα του στα σπαρακτικά ελλείμματα, στην ταπεινότητα της συνείδησης. Με τρυφερή ειρωνεία παρακολουθεί απεγνωσμένους ήρωες, αμήχανα πνεύματα να ματαιοπονούν σ' έναν εφιαλτικό κόσμο. Για τον Kiesłowski, ο νόμος, αντί να ζωογονεί, σκοτώνει, και η ηθική πληγώνει. Όσο για τον άνθρωπο, μας λέει απλώς πως η αβεβαιότητα είναι η μόνη λύση επιβίωσής του. •• Μετά τον *Δεκάλογο* ανοίγει η διεθνής, ευρωπαϊκή του πορεία, όπου, γενναία και αποφασιστικά, ο Kiesłowski απαντάει στην αμυντική, μοιρολατρική θέση ορισμένων Ευρωπαίων κινηματογραφιστών, που προσπαθούν ν' αντιμετωπίσουν την αμερικανική πλημμυρίδα με θεματικές και αισθητικές προσαρμογές. *Η διπλή ζωή της Βερόνικα* και η ενότητα των *Τριών χρωμάτων* είναι υποδείγματα μιας τέχνης που επιμένει να αναζητά, εκατό χρόνια από τη γέννησή της, την υπαρξιακή της δικαίωση και το ρίγος της χαμένης αθωότητας. Αποδει-

κνύει πως μπορεί ακόμα να υπάρχει και, το κυριότερο, να λειτουργεί η περιπέτεια του βλέμματος, για τους ανθρώπους και τα διλήμματά τους. Σήμερα, η στάση του Kiesłowski (και κάποιων ακόμα Ευρωπαίων δημιουργών) είναι μοναδική, παρήγορη όαση, που δικαιώνει την ουσία του κινηματογράφου, στο κατώφλι της δεύτερης εκατονταετίας του.

Δημόπουλος, Μ., (1995). Πρόλογος. Στο Δημόπουλος Μ., Κυριακίδης, Α. (επιμ.), 36ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

# KRZYSZTOF

# KIEŚŁOWSKI

> Ο Carl Theodor Dreyer δεν είναι μόνο ένας από τους κορυφαίους κινηματογραφικούς δημιουργούς του παγκόσμιου κινηματογράφου. Το έργο του επαναπροσδιορίζει την ουσία της κινηματογραφικής έκφρασης, δείχνει ότι η τέχνη του κινηματογράφου είναι κάτι πιο βαθύ και περίπλοκο από μια εικονογραφημένη αφήγηση ιστοριών, επιβεβαιώνει ότι η αυτονομία του κινηματογράφου απέναντι στις άλλες τέχνες της αναπαράστασης, τον ρεαλισμό, την ποίηση και την κοινωνική αναφορά είναι μια διαδικασία ακόμη ανοιχτή στη χειραφέτηση ή στη χειραγώγηση, στην αναπηρία ή στην επάρκεια. Για αυτό και οι ταινίες του μεγάλου Δανού σκηνοθέτη έχουν για τον κινηματογράφο ένα αξεπέραστο οντολογικό βάρος, ενώ ταυτόχρονα εκφράζουν με την αόρατη ορμή της σκέψης, την επιθυμία κάθε μεγάλου καλλιτέχνη όχι τόσο να αναπαράγει το ορατό όσο να το φανερώσει σε όλες τις πτυχές του. •• Στο έργο του Dreyer υπάρχουν σχεδόν όλα τα υλικά που καθορίζουν μια αυστηρή και κατ' εξοχήν ηθική κινηματογραφική οντολογία. Η αυθεντικότητα καταγράφεται στα πρόσωπα χωρίς ψιμύθια, στους ερασιτέχνες ηθοποιούς που δεν φλυαρούν με ψυχολογιστικές χειρονομίες και φτιασιδία, αλλά είναι λιτοί εκφραστές της ανθρώπινης περιπέτειας. Οι μητρικές τέχνες του κινηματογράφου δεν αντιμετωπίζονται με ενοχή και η σχέση του κινηματογράφου μ' αυτές δεν κρύβεται μέσα στην κινηματογραφιστική καλλιγραφία. Το θέατρο και η θεατρικότητα προσφέρουν και ανανεώνουν στον κινηματογράφο την πανάρχαια αντίστασή τους στον ψεύτικο νατουραλισμό· η ζωγραφική, την αισθητική της επάρκεια, αλλά και τη σιωπηλή μουσική της· η αρχιτεκτονική, τη γεωμετρική της αναγκαιότητα, αλλά και τη ρυθμική της ανησυχία. •• Στον Dreyer, ο έρωτας είναι ένα αίσθημα που ξεπερνάει τη δημαγωγική αισθηματολογική έκφραση, που βρίσκεται πάντα στο βάθος της ανθρώπινης ουσίας. «Amor omnia», το σύνθημα της Γερτρούδης, συνοψίζει την εκ μέρους της διεκδίκηση της υπέρτατης σημασίας του έρωτα, του ακραίου και πάντα αδιέξοδου. Η

αμαρτία είναι -ταυτόχρονα- ανάγκη ρήξης με τον κοινωνικό και θρησκευτικό κομπορμιισμό και μέτρο της ανθρώπινης γενναιότητας. Οι άνδρες μπορεί να κατέχουν τον νόμο, να ελέγχουν τους θεσμούς, να διατάζουν, να γραφουν, να καταδικάζουν και, ως φορείς της εξουσίας, να επιδιώκουν τη σταθερότητα και τη συντήρηση. Όμως, οι γυναίκες είναι αυτές που έχουν τον πρώτο λόγο· αυτές είναι που, εξεγερμένες και ασυμβίβαστες, ονειροπόλες και επαναστατημένες, θύματα της κοινωνίας των ανδρών, της θρησκευτικής και κοινωνικής μισαλλοδοξίας, αντιστέκονται. Οι ηρωίδες του Dreyer ορίζουν μια αντι-νομική, αντι-κομπορμιστική και ουσιαστικά ανθρωποκεντρική αντίληψη για την ηθική στάση, ιερά σφάγια που, σαν την αρχαία Αντιγόνη, θέτουν τη συνείδηση πάνω από τη νομική τακτοποίηση των εξουσιών και πληρώνουν γι' αυτή την ύβρι. Σ' αυτό το έργο, όλα έχουν βάθος χρόνου. •• Η πολυμορφικότητα είναι το χαρακτηριστικό του Dreyer στην αισθητική και στιλιστική του πορεία. Το 'λεγε και το ξανάλεγε: πάντα προσπαθούσε να βρει ένα ύφος που να ισχύει αποκλειστικά και μόνο για το συγκεκριμένο έργο, τον συγκεκριμένο χαρακτήρα, το συγκεκριμένο περιβάλλον, τη συγκεκριμένη δράση, το συγκεκριμένο θέμα. Το *Βαμπίρ*, *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, οι *Μέρες οργής*, η *Γερτρούδη* είναι ταινίες πολύ διαφορετικές ως προς τη γραφή. Αλλού ρεαλιστής, στα χνάρια του Griffith (*Ο πρόεδρος*), αλλού εξπρεσιονιστής (*Μίκαιλ*), αλλού εκφραστής της πιο προχωρημένης γαλλικής αβάν-γκαρντ (*Το πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*), ο Dreyer δοκιμάζεται στο φανταστικό, οικοδομώντας τον τρόπο με ελλειπτικότητα και αφαίρεση (*Βαμπίρ*) ή, μέσα από τις θεατρικές καταβολές ενός δράματος δωματίου, στοχεύει στην εσωτερικότητα των προσώπων του και στον ψυχικό τους κόσμο (*Ο Λόγος*). •• Ωστόσο, η προσέγγιση του ντραγιερικού κινηματογραφικού σύμπαντος γνώρισε, στο πέρασμα του χρόνου, μεγάλες διακυμάνσεις. Αφού παρανοήθηκε για δεκαετίες και παγιδεύτηκε σε μονομερείς θεολογικές ερμηνείες και σε σκοτεινές μυστικιστικές

# CARL THEODOR DREYER

διαμάχες, άρχισε να αναγνωρίζεται, στις πραγματικές του διαστάσεις μετά τον θάνατό του, με αποκορύφωμα, το 1982, τη βιογραφία του Maurice Drouzy (όπου βγήκε στο φως το μεγάλο του μυστικό τραύμα), ορίζοντας το σημείο τομής ανάμεσα στον κινηματογραφικό κλασικισμό και τη νεωτερικότητα, τη μακρινή ρίζα της νεότερης τέχνης και τη διαρκή νεότητά της.

- Δεν υπάρχει τίποτα λιγότερο θεοκρατικό και αβυσσαλέο απ' τις ταινίες του Dreyer και το «φωτοστέφανο» πνευματικότητας που αποπνέει απ' τις ταινίες του (κυρίως *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, τις *Μέρες οργής* και τον *Λόγο*), δεν είναι, όπως εσφαλμένα ερμηνεύτηκε από πολλούς, η διάχυση του θεϊκού στην εικόνα, αλλά το απόσταγμα από το στράγγισμα της πραγματικότητας. Κατ' εξοχήν ρεαλιστής δημιουργός, ο Dreyer ρίχνει στον κόσμο ένα βλέμμα αυστηρό και ασυμβίβαστο, ένα βλέμμα που δίνει πνοή στην ύλη: «Ο Dreyer δίνει μορφή στο φανταστικό με τον ίδιο τρόπο που δίνει μορφή στην καθημερινότητα και το γεγονός ότι η ψυχή, το πνεύμα -ή τα πνεύματα- είναι εξίσου παρόντα στο έργο του, εξίσου παλλόμενα, εξίσου πρόδηλα με τις πέτρες και τα σώματα, θα παραμένει μια από τις σπάνιες, αστείρευτες πηγές έκπληξης και θαυμασμού που ανέβλυσαν ποτέ στην ιστορία του κινηματογράφου» (Barthélemy Amengual).
- Η επικαιρότητα του Dreyer μπορεί σήμερα να φαίνεται μακρινή, και η ματιά του παρωχημένη. Το ίδιο, όμως, ίσχυε και στα τέλη της δεκαετίας του '70, όταν το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* βάλθηκε ξαφνικά (όχι τόσο ξαφνικά: είχε προηγηθεί η προβολή της *Γερτρούδης* στην Αθήνα) να υπογραμμίσει τη σημασία του σε δύο συνεχόμενα τεύχη. Τότε, ο Νίκος Σαββάτης, σε ένα θαυμάσιο κείμενό του, επισήμανε τη διαρκή επικαιρότητα του σπουδαίου δημιουργού: «...Όμως, υπάρχει και κάτι άλλο που φέρνει τον Dreyer κοντά στις πιο σύγχρονες ευρωπαϊκές προχωρημένες μορφές κινηματογράφου: η δουλειά του πάνω στα κείμενα, στην ετερογένεια των δύο εκφραστικών περιοχών που διασταυρώνονται στις ταινίες του: του θεάτρου και

του κινηματογράφου. Όπου υπάρχει ένα σχετικά άγνωστο θεατρικό κείμενο που μπορεί να συμπυκνώνει απλά νοήματα και βασικές συγκρούσεις (κυρίως εκεί όπου το γυναικείο κορμί αντιστέκεται –με όποιον τρόπο– στον τακτοποιημένο κι αδυσώπητο ανδρικό λόγο), η μηχανή του Dreyer παρεμβάλλει και καταγράφει κάθε στιγμή της πάλης ανάμεσα στην παραιτήση και την εξέγερση, ψηλαφώντας με ρευστές και μουσικές κινήσεις την απόσταση από τον έναν ηθοποιό στον άλλο. Το πιο σημαντικό, βέβαια, δεν είναι η επιλογή αυτών των κειμένων, αλλά το πώς ο Dreyer τούς δίνει τις πιο ταιριαστές φωνές και μορφές, που θα τα μεταμορφώσουν σε μουσικά τοπία της πιο σκοτεινής νύχτας της ψυχής.

- »Το καύχημα και το καταφύγιο της Μεγάλης Τέχνης; Όχι. Το Βασίλειο της άπειρης σεμνότητας, της αγάπης για τον ηθοποιό –τον πιο προνομιούχο εκφραστικό πόλο στο ανθρωποκεντρικό σύστημα του Dreyer– και του αληθινού σεβασμού για τον θεατή που καλείται να επικοινωνήσει μόνο με τη βαθύτερη ουσία κάθε δράματος. Αν προσθέσουμε και την εκθαμβωτική πλαστικότητα των εικόνων, το παιχνίδι των μαλακών φωτοσκιάσεων, την εκπληκτική λιτότητα της σκηνογραφίας, έχουμε τα βασικά χαρακτηριστικά ενός από τα μεγαλύτερα έργα στην ιστορία του κινηματογράφου, μιας δουλειάς που δεν δίστασε ποτέ μπροστά σε καμία στιλιστική πρόκληση...
- »Ο ρωμαλέος κόσμος του Dreyer ανήκει σε μας· όχι στα μουσεία. Οι ταινίες του δεν είναι πεσιμιστική χριστιανική αρχαιολογία (όπως θέλουν να μας πείσουν)· γιατί η “σκοτεινή νύχτα της ψυχής” μάς αφορά τώρα περισσότερο από ποτέ. Πατί ο Dreyer μιλάει για το φως, τον έρωτα, τη ζωή και την απόλαυση μέσα από τις σκιές, το μίσος, τον θάνατο και την καταπίεση».

Δημόπουλος, Μ., (1996). Πρόλογος. Στο Δημόπουλος, Μ. (επίμ.), Αναδρομή στο έργο του Bernardo Bertolucci από το 37ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (8-17/11/1996). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

> Το 1972, στο Φεστιβάλ του Νέου Κινηματογράφου, στο Πέζαρο, γνώρισα για πρώτη φορά τον Ναγκίσα Όσιμα. Θυμάμαι ακόμα δύο ταινίες του που άνοιξαν νέους δρόμους στην περιπέτεια του κινηματογράφου. Ήταν η *Νύχτα και καταχνιά στην Ιαπωνία* και η *Τελετή*. •• Η Ευρώπη ανακάλυπτε τότε έναν δημιουργό από την Ιαπωνία που διέθετε ένα μεγάλο θεματικό εύρος κι ένα εξίσου σημαντικό αισθητικό θάρρος. Ο Όσιμα είναι πολιτικός, κοινωνικός, και ποιητικός, στοιχεία που διαπερνούν όλο το έργο του και τον συνδέουν με την πιο γόνιμη πλευρά τού ευρωπαϊκού «Νέου Κύματος». Δεν δέχεται τη σχηματική αντίληψη μιας «αριστερής» ερμηνείας της Ιστορίας, αναζητεί την ταξική-κοινωνική καταγωγή του ανθρώπινου δράματος, υπονομεύει τις σταθερές της ιαπωνικότητας, αρνείται το «οικονομικό θαύμα» της χώρας του και την καταναλωτική υστερία της Δύσης. •• Αυτή η άβολη οπτική πάνω στον κόσμο τού κοστίζει διώξεις, λογοκρισίες και απαγορεύσεις. Όπως και ο Παζολίνι, έτσι και ο Όσιμα είναι το «μαύρο πρόβατο», μία καταραμένη συνείδηση του καιρού του. Ακόμα και η παγκόσμια αναγνώρισή του ήρθε με μία ταινία, την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, που προκάλεσε, σχεδόν παντού, όπου προβλήθηκε, σκάνδαλο. •• Απ' την ανατρεπτική ανάγνωση της Ιστορίας και τη ριζοσπαστική ανάλυση των κοινωνικών αντιθέσεων ως τη σεξουαλική έκρηξη και αποθέωση, οι εικόνες του Όσιμα αναμετρώνται με τον χρόνο και κερδίζουν. Σήμερα, που η κινηματογραφική δημιουργία περνάει μία φάση που μετεωρίζεται ανάμεσα σε συμβιβασμούς και μοναχικούς δρόμους εμμονών, οι ταινίες του Όσιμα είναι πάντα ανοιχτές σε ερμηνείες και αναθεωρήσεις, σε νέες αναγνώσεις και σε επιβεβαιώσεις. •• Τα τελευταία χρόνια, ο Όσιμα, εκτός από κάποια ντοκιμαντέρ, απέχει από την κινηματογραφική παραγωγή. Αυτή η σιωπή βαραίνει πάνω στον σύγχρονο κινηματογράφο. Πιστεύουμε πως το αφιέρωμα στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης δίνει μία μικρή ευκαιρία για να ξαναβρούμε την αποκρυμμένη ίσως, στις μέρες μας, αλλά ποτέ χαμένη ηθική της αληθινής κινηματογραφικής δημιουργίας.

Δημόπουλος, Μ., (1994). Πρόλογος. Στο Σαββάτης, Ν. (επίμ.), *Αναδρομή στο έργο του Ναγκίσα Όσιμα από το 35ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (11-20/11/1994)*. Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.



**NATICKUSA  
OSIWA**

> Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος είναι, χωρίς αμφιβολία, ο Έλληνας σκηνοθέτης με τη μεγαλύτερη διεθνή αποδοχή κι ένας από τους πιο συζητημένους εγχώριους δημιουργούς. Το έργο του αποτελεί αντικείμενο μελετών, μονόγραφιών, συγγραμμάτων, διατριβών, αφιερωμάτων. Πολλά βιβλία έχουν γραφτεί σε όλο τον κόσμο, από την Αμερική και την Κίνα ως την Ιαπωνία και, φυσικά, την Ευρώπη. Οι ταινίες του προβάλλονται παντού και προκαλούν την παγκόσμια προσοχή. Όλες είναι φορτωμένες με διεθνείς διακρίσεις, με απόγειο τον Χρυσό Φοίνικα του Φεστιβάλ Καννών για το *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*. •• Ο Αγγελόπουλος εμφανίστηκε δυναμικά με την *Αναπαράσταση*, και στη συνέχεια επιβεβαίωσε με συνέπεια όχι μόνο το ταλέντο του, αλλά και τις δημιουργικές αγωνίες του και τις αισθητικές, πολιτικές, θεματικές αρχές του. Η ελπίδα, το ξάφνιασμα που έφερε στον παγκόσμιο κινηματογράφο η *Αναπαράσταση*, επαληθεύτηκε με τις *Μέρες του '36* και κορυφώθηκε με τον *Θίασο*, έργο που αποτελεί σημείο αναφοράς του σύγχρονου κινηματογράφου. Και από τότε, σε όλες τις μετέπειτα ταινίες του, ο Αγγελόπουλος τραβάει τον μοναδικό και μοναχικό του δρόμο, πεισματικά προσηλωμένος στην τέχνη του, σημαντικό μέγεθος και αναγνωρίσιμη γραφή στον κινηματογραφικό πολιτισμό. •• Από τους τελευταίους και χαρακτηριστικότερους εκπροσώπους του μοντερνισμού στον κινηματογράφο, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος στάθηκε άξιος συνεχιστής της μεταπολεμικής παράδοσης του Antonioni και σπουδαίος συνοδοιπόρος του Όσιμα, του Jancsó, του Bertolucci, του Wenders, διαμορφώνοντας ένα καινούργιο, προσωπικό και προωθημένο στιλιστικό ίχνος, όταν, παγκοσμίως, οι αισθητικές αναζητήσεις

# ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ

Η ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Οι κουνιοί* (1977) προβάλλεται στο 64ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

βρίσκονταν σε ύφεση και επικρατούσε ο κομπορμισμός. •• Αν ο Θόδωρος Αγγελόπουλος αντλεί την έμπνευσή του από τη μεγάλη δεξαμενή των αρχαίων μύθων και του αρχαίου θεάτρου, χωρίς να αποκαλύπτει πάντα ως «κρυφή παράδοση» την πηγή της απόκρυφης καταγωγής, οι ταινίες του αναφέρονται, προεκτείνουν και ανανεώνουν μια διαχρονική θεματολογία όπου εναλλάσσονται γνώριμες έννοιες και βαρυσήμαντα μοτίβα: η Ιστορία, η μνήμη, το θέατρο, η αναπαράσταση, το ταξίδι προς τη συνείδηση, ατομική και συλλογική, το ταξίδι ως μύηση και εμπειρία, τα σύνορα ως φραγμός στην ελευθερία, η εξορία: ο γερο-Κατράκης στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* εξορίζεται από την Ιστορία, αυτήν που κατασκευάζουν πάντα οι νικητές, ο Keitel είναι ο πλάνητας στον ιστορικό και εσωτερικό χρόνο, αυτός που διασχίζει τα Βαλκάνια αναζητώντας το πρώτο βλέμμα τυπωμένο σε φιλμ, ενώ ο μελισσοκόμος Mastroianni προαναγγέλλει ήδη τον Ganz της μελαγχολίας και της περιπλάνησης σε μια σκληρή ουτοπία, σε μια χαμένη γλώσσα, σε μια ανάπηρη πατρίδα. •• Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου είναι ένας κινηματογράφος ιδεών και αισθημάτων, δεν είναι ρητορικός και αισθηματολογικός. Στην τέχνη των εικόνων αντιπαραθέτει την ποιότητα του βλέμματος· στη γραφικότητα του τοπίου τη διάρκεια του χρόνου. Όσο κι αν ακούγεται οξύμωρο για έναν σκηνοθέτη σπάνιας εικαστικής πληρότητας, ο Αγγελόπουλος απαξιώνει συχνά την εικόνα ως πηγή ψευδαισθήσεων και πρόχειρων εντυπώσεων. Τα άδεια κάδρα, η ομίχλη και η υγρασία παραπέμπουν στους βυζαντινούς ζωγράφους, όπου το ζητούμενο δεν ήταν η ρεαλιστική καταγραφή, αλλά το νόημα. Η εν-

νοιολογική τέχνη των μοντέρνων ζωγράφων προκύπτει από τις βυζαντινές αγιογραφίες. •• Ο Αγγελόπουλος επιμένει ότι η κινηματογραφική ποιητική δεν υπάρχει ως ανοιχτή, χασματική, ελευθεριάζουσα ύφανση, αλλά ως αυστηρά δομημένο, απόλυτα ελεγχόμενο πεδίο, που επιδιώκει να αιχμαλωτίσει το νόημα. Τα μεγάλα σε διάρκεια πλάνα του, σημείο αναφοράς και αναγνώρισης της κινηματογραφικής του γλώσσας, δεν είναι ένας αισθητικός παροξυσμός, μια υπερβολή ή μια μανιέρα. Αντίθετα, είναι το κατ' εξοχήν υφολογικό εργαλείο στο οποίο καταφεύγει ο σκηνοθέτης, ως απόλυτος κυρίαρχος, για να πειθαρχήσει καλύτερα, μέσα απ' τον χρόνο και τη διάρκεια του, το όριο, το βάρος και το βελιγνές των νοημάτων που παράγει. Όπως έλεγε ο Godard για το τράβελινγκ, στον Αγγελόπουλο, η χρήση του πλάνου σεκάνς είναι ζήτημα ηθικής τάξης. •• Η αυστηρότητα που σημειώσαμε ενισχύεται από μια μελαγχολία και μια απαισιοδοξία διάχυτη, ιδιαίτερα στις τελευταίες του ταινίες. Στις *Μέρες του '36*, στον *Θίασο*, στους *Κινηγούς* και, ιδίως, στον *Μεγαλέξανδρο*, υπήρχε μια μπρεχτικής αναφοράς πολιτική ανάλυση, όπου η Ιστορία καθόριζε τη μοίρα των ανθρώπων, σχηματοποιούσε τις χειρονομίες τους. Με το *Ταξίδι στα Κύθηρα* ξεκινάει μια άλλη αναζήτηση για το φοβερό σημάδι της Ιστορίας πάνω στο ανθρώπινο τοπίο. Είναι η εποχή της απώλειας, και ο Αγγελόπουλος συλλαμβάνει, πολύ νωρίς, τη μελαγχολία για το τέλος της ουτοπίας. Και πάλι, όμως, δεν γίνεται αισθηματολόγος, δεν εκβιάζει τη συγκίνηση, αλλά ψάχνει στην εξορία του γέρου, στην αναχώρηση του μελισσοκόμου, στην αναζήτηση του πατέρα, στην περιπλάνηση στα φλογισμένα Βαλκάνια, τον ήχο του πανάρχαιου μύθου. Η ποίηση του Αγγελόπουλου δεν παρηγορεί, υπογραμμίζει μανιακά τα αδιέξοδα, η απαισιοδοξία του είναι καρπός της αίσθησης της Ιστορίας που κάθε φορά ανακυκλώνει τη φρίκη της. •• Σε μια εποχή αποθέωσης και κυριαρχίας της εξομοίωσης, μακριά από μόδες και φθηνές λύσεις, ο Αγγελόπουλος αποτελεί πρόκληση με την επιμονή του στην τέχνη και στον στοχασμό. Πολλοί είναι οι κορυφαίοι δημιουργοί του καιρού μας που έχουν εκφράσει δημοσίως τον θαυμασμό τους στο έργο του: από τον Antonioni στον Kurosawa, από τον Hou Hsiao-hsien στον Scorsese, από τον Wenders στον Kiarostami.

Δημόπουλος, Μ., (2000). Πρόλογος. Στο Στάθη, Ε. (επίμ.), Αναδρομή στο έργο του Θεόδωρου Αγγελόπουλου από το 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (10-19/11/2000). Εκδόσεις Καστανιώτη.





**ΓΙΑ ΤΟΝ  
KIESLOWSKI,  
Ο ΝΟΜΟΣ,  
ΑΝΤΙ ΝΑ  
ΖΩΟΓΟΝΕΙ,  
ΣΚΟΤΩΝΕΙ,  
ΚΑΙ Η ΗΘΙΚΗ  
ΠΛΗΓΩΝΕΙ.**

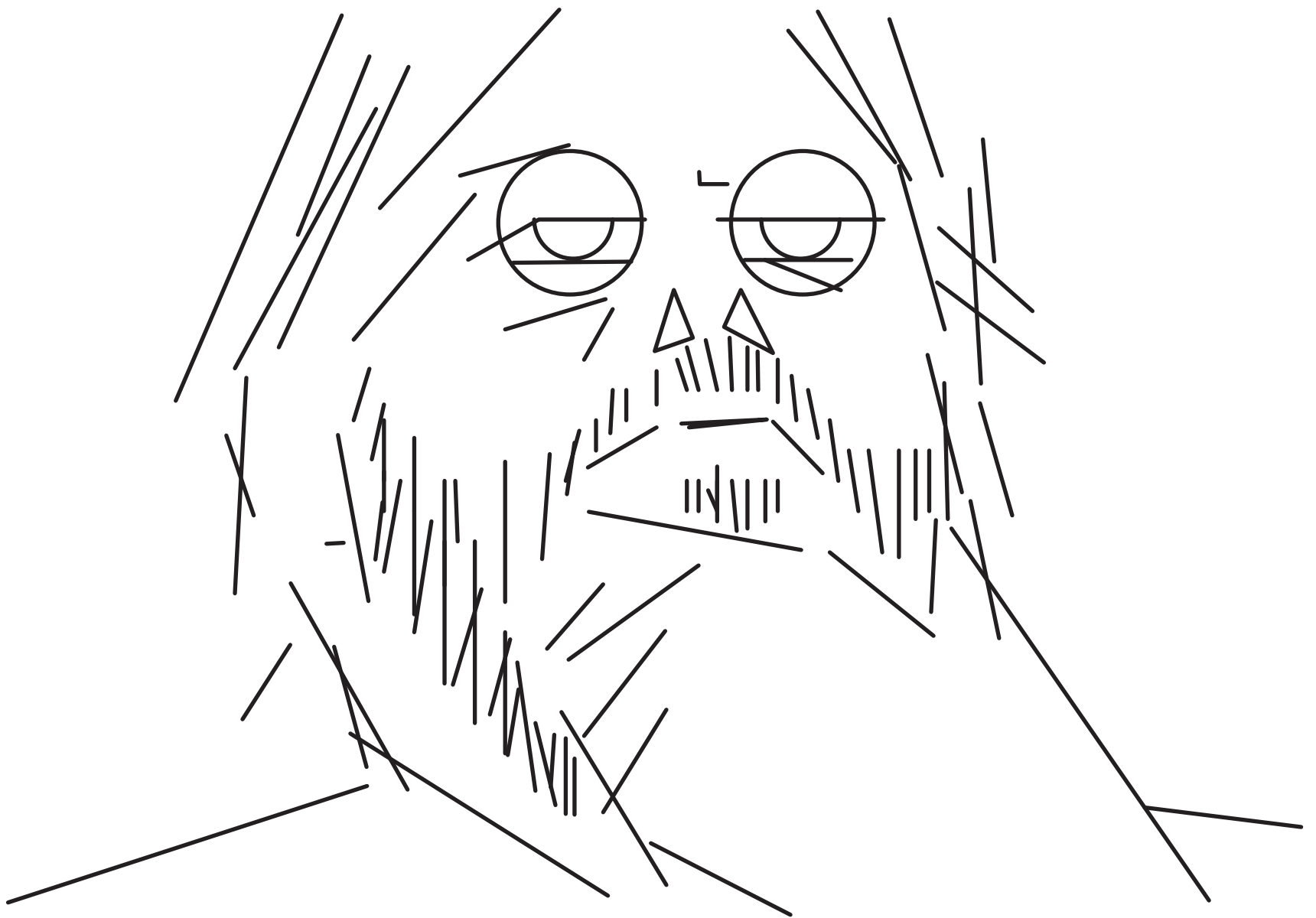
**MIĘDZYPAN  
TABERPNIE**

**Ο σινεφίλ Μπερτράν Ταβερνιέ** Ο Μπερτράν Ταβερνιέ (1941-2021) είναι από τα ισχυρά ονόματα του γαλλικού σινεμά. Γύρισε περίπου 30 ταινίες, μυθοπλασίες και ντοκιμαντέρ σε σινεμά και τηλεόραση, που βραβεύτηκαν σε πολλά διεθνή φεστιβάλ και κέρδισαν πέντε Σεζάρ. Πληθωρικός και εκλεκτικός στα θέματά του, προοδευτικός και παθιασμένος, με βλέμμα που στρεφόταν με τον ίδιο αιχμηρό τρόπο τόσο στο ιστορικό παρελθόν που αναβίωνε με μεσότητα όσο και στο κοινωνικό παρόν, το οποίο φώτιζε πολύπλευρα και ρεαλιστικά. Διέθετε ευαισθησία, λυρισμό και ψυχολογική διαίσθηση, καθώς και σπάνια ικανότητα στην επιλογή και στη διεύθυνση των ηθοποιών. Ωστόσο, γεγονός είναι ότι στην προσπάθειά του να διατηρήσει μια λαϊκή αποδοχή δεν είχε την ίδια απαίτηση γραφής, δεν ρίσκαρε σκηνοθετικά, παραμένοντας στο όριο ενός φρόνιμου κλασικισμού που όμως ώρες ώρες παρέπαιε ανεπαίσθητα προς την απλή και άψυχη εικονογράφηση. •• Όμως, στο μικρό αυτό σημείωμα, δεν θέλω να σταθώ στον Ταβερνιέ σκηνοθέτη αλλά στον Ταβερνιέ σινεφίλ (μια πτυχή του λιγότερο γνωστή εκτός Γαλλίας παρότι είχε μεγάλη ακτινοβολία στους παγκόσμιους σινεφίλ κύκλους). Αυτόν είχα κάποτε γνωρίσει στα πρώτα μου χρόνια στο Φεστιβάλ Καννών και σε ένα αφιέρωμα, ίσως το πρώτο στη Γαλλία, στον κορυφαίο Γερμανό δημιουργό του βωβού, τον Φρίντριχ Μουρνάου, σε ένα προάστιο της Λιόν, το 1972. Λοιπόν ο Ταβερνιέ, στη Λιόν όπου γεννήθηκε, παθιάστηκε πολύ νέος με το σινεμά. Μετά, ως φοιτητής στο Παρίσι, συχνάζει στη Γαλλική Ταινιοθήκη, ιδρύει με φίλους του μια κινηματογραφική Λέσχη, το Nickel Odeon, εγκαταλείπει τις σπουδές του στη Νομική και αρχίζει να γράφει για ταινίες, κατορθώνει μάλιστα να γράψει ταυτόχρονα και στα δυο ανταγωνιστικά περιοδικά της εποχής, τα *Kaγiέ* και το *Ποζιτίφ*, αλλά και στις *Lettres Françaises*, στο *Cinéma*, κ.α. Γρήγορα αναδεικνύεται ο ενθουσιασμός του, το σινεφιλικό του πάθος και η αγωνία του να επιβάλει αγαπημένους δημιουργούς παραγνωρισμένους ή ξεχασμένους όπως π.χ. τον Τζόζεφ Λόουζι στη Γαλλία, στις αρχές του '60. •• Λίγο

αργότερα, ως υπεύθυνος τύπου σε εταιρίες παραγωγής για κάποια χρόνια, προωθεί ταινίες γαλλικές ή αμερικάνικες, από τον *Τρελό Πιερό* του Γκοντάρ μέχρι την *Άγρια Συμμορία* του Πέκινπα. Παράλληλα ξεχωρίζει από το χάος του b-μονιέ ή του γουέστερν παραμελημένα ονόματα σκηνοθετών: Ντέλμερ Ντέιβς, Ρόμπερτ Πάρις, Ρότζερ Κόρμαν, Βιτόριο Κοταφάβι, Μπαντ Μπέτιτσερ, Έντγκαρ Ούλμερ. Και πάντα στη δεκαετία του '60, συγκεντρώνει τις εξομολογήσεις των μεγάλων του Χόλιγουντ –σε πολύ προχωρημένη ηλικία οι περισσότεροι– αυτών που ονομάζει «Αμερικανούς φίλους» (Τζον Φορντ, Τέι Γκάρνερ, Χένρι Χάθαγουεϊ, Γουίλιαμ Γουέλμαν, Ζακ Τουρνέρ, Χιούστον, Καζάν κ.ά.) σε έναν ογκώδη τόμο που με τον ίδιο τίτλο (*Αμερικανοί φίλοι*) εκδόθηκε από το Ινστιτούτο Λιμέρ το 1993. Ο Ταβερνιέ δεν είχε σχέση με ιστορικό πανεπιστημιακό (δεν έπαψε να το τονίζει), ήταν ένας καλλιτέχνης σινεφίλ πάντα αφοσιωμένος στην τέχνη του, στην ιστορία της, έτοιμος να αναθεωρήσει απόψεις για ταινίες και να αποκαταστήσει παραλήψεις ή αδικίες σε βάρος σκηνοθετών και ρευμάτων. •• Στην τελευταία ταινία του, που γύρισε το 2016, το εξαιρετικά ενδιαφέρον τρίωρο ντοκιμαντέρ *Ταξίδι μέσα από τον γαλλικό κινηματογράφο*, προτείνει μια αλλιώςτική, πολύ προσωπική ανάγνωση του σινεμά της χώρας του από το 1930 ως το 1970 με αποσπάσματα από ταινίες, συνεντεύξεις και τον μεταδοτικό του ενθουσιασμό ως σχολιαστή-αφηγητή. Ο πολύ καλός του φίλος και συνεργάτης, ο Τιερί Φρεμό, υπογράμμισε ότι ο Ταβερνιέ ήταν το πιο χτυπητό παράδειγμα της αφοσίωσης ενός καλλιτέχνη στην τέχνη του με τον τρόπο που οι Τριφό, Σκορσέζε, Γκοντάρ και Ταραντίνο είναι (ή ήταν) αφοσιωμένοι στην τέχνη του κινηματογράφου. •• Λέει ο Μπερτράν Ταβερνιέ για την πολιτιστική κληρονομιά του κινηματογράφου: «Ήταν ταινίες που έθρεψαν τη ζωή μου. Όχι μόνο στα νιάτα μου, όχι μόνο στην εφηβεία μου αλλά ακόμη και σήμερα. Διότι αυτές οι ταινίες που λέγονται “περασμένες”, για μένα δεν είναι περασμένες. Όπως έλεγε και ο Φόκνερ: “Το παρελθόν δεν έχει πεθάνει, ούτε καν έχει περάσει”».



**,. ? / ; ! . -**





Το 64ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης φιλοξενεί μεγάλο αφιέρωμα στον Τάκη Κανελλόπουλο, προβάλλοντας εννέα ταινίες του σπουδαίου Θεσσαλονικιού σκηνοθέτη.

Το αφιέρωμα πλαισιώνεται από την έκθεση-εικαστική εγκατάσταση Τάκης Κανελλόπουλος: Ονειρεύομαι μια εκδρομή.

# ΤΑΚΗΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ

## Ο μονήρης Τάκης

θεωρείται μοναδική και μοναχική περίπτωση στον ελληνικό κινηματογράφο. Εργάστηκε στη Θεσσαλονίκη, δεν ήταν μέλος καμίας «παρέας», αντιμετώπιστηκε με όλα τα στερεότυπα του «ιδιότυπου» καλλιτέχνη και το έργο του φορτώθηκε με διάφορα κοσμητικά επίθετα που περισσότερο το συσκότισαν, παρά ανέδειξαν τις ουσιαστικές αρετές του. •• Ωστόσο, ο Τάκης Κανελλόπουλος είχε μία καθοριστική παρουσία για την εξέλιξη της εγχώριας κινηματογραφίας. Μαζί με τον Νίκο Κούνδουρο υπήρξε πρόδρομος μιας άλλης αντίληψης και ενός διαφορετικού ήθους σε έναν κινηματογράφο που περνούσε ορμητικά από τον πρωτογονισμό και την «αθωότητα» στον επαγγελματισμό και στην εκβιομηχάνιση της εποχής της Φίνος Φιλμ. •• Ο Τάκης Κανελλόπουλος νομιμοποίησε την ελεύθερη ματιά στον κινηματογράφο και έδωσε στην ποίηση την κινηματογραφική της εκδοχή. Υπάρχουν στο έργο του σημεία που σήμερα, εποχή άλλων ρυθμών και διαφορετικών κοσμοαντιλήψεων, μοιάζουν παρωχημένα. Αυτή, όμως, είναι μία στατική και μίξερη ανάγνωση· γιατί στις ταινίες του Κανελλόπουλου, ακόμη και στις πιο «παλιομοδίτικες», υπάρχουν τα αιώνια στοιχεία της τρυφερότητας, της αγάπης, του έρωτα. Πάνω απ'όλα, στο έργο του κυριαρχεί ο πόλεμος, πεδίο δοκιμασίας της ανθρώπινης συνείδησης και ταυτόχρονα τόπος συνάντησης των ανθρώπων. Κι όλα αυτά με την αίσθηση του μακεδονίτικου τοπίου, με τις μεγάλες πεδιάδες, τα μεγάλα ποτάμια και τα μεγάλα πάθη.

**Ο ΜΙΖΟΓΗΚΟΥΤΣΙ  
ΑΝΗΚΕΙ ΣΤΟΥΣ  
ΜΕΓΑΛΟΥΣ  
ΜΟΡΑΛΙΣΤΕΣ ΠΟΥ  
ΟΔΗΓΗΘΗΚΑΝ  
ΣΤΗΝ ΗΘΙΚΗ  
ΜΕΣΑ ΑΠ' ΤΗΝ  
ΑΠΑΡΝΗΣΗ ΤΗΣ  
ΗΘΙΚΟΛΟΓΙΑΣ.**



溝口





## Ανάμνηση της Σαντάλ Ακερμάν

Η Ακερμάν μάς διηγήθηκε τότε, και με τον πιο γλαφυρό τρόπο τα προηγούμενα χρόνια στη Νέα Υόρκη, τις στενές επαφές της με την «αντεργκράουντ» σκηνή, και πώς μυήθηκε στο πειραματικό σινεμά του Τζόννας Μέκας, του Γουόρχολ και του Μάικλ Σνόου. Μετά βρισκόμασταν αραιά και πού σε φεστιβάλ ή στο Παρίσι, μέχρι που δέχτηκε το 1996 την πρόσκλησή μου να αναλάβει την προεδρία της διεθνούς Κριτικής Επιτροπής του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης εκείνη τη χρονιά, γεγονός που με γέμισε χαρά. Είχα αρκετό καιρό να τη δω, ήταν όμως η ίδια, μικρόσωμη και δυναμική, τσαχπίνικο βλέμμα, διεισδυτικά πράσινα μάτια, σεμνό χαμόγελο. Είχε ήδη διανύσει σπουδαία, μοναδική πορεία στον χώρο του κινηματογραφικού μοντερνισμού, αγγίζοντας δημιουργικά όλους τους τομείς της καλλιτεχνικής έκφρασης (τόσο με την εικόνα όσο και με τη γραφή): τη μυθοπλασία, το δοκίμιο, το ντοκιμαντέρ, τα ημερολόγια ταξιδιών, το πειραματικό σινεμά ή την εικαστική εγκατάσταση βίντεο. •• Από το πρώτο της μικρού μήκους που γύρισε στα 18, το *Ανατινάξον πόλη μου*, η Ακερμάν αναμιγνύει τα είδη: το δράμα, η τραγωδία διαπλέκονται με την κωμωδία, το μπουρλέσκ, ενώ ήδη από τότε η αυτοβιογραφία, ή αλλιώς η αυτοπροσωπογραφία ή μάλλον όπως ονομάζεται τώρα η αυτομυθοπλασία, καταξιώνεται ως η κατεξοχήν δεξαμενή όπου διασταυρώνονται εμμονικά από ταινία σε ταινία (και είναι κοντά 40, οι ταινίες μικρές

και μεγάλες μαζί με τις εγκαταστάσεις βίντεο) τα γνώριμα της μοτίβα: ο εγκλεισμός, η μοναξιά, η περιπλάνηση, το ξερίζωμα, η επανάληψη, η καταπιεσμένη οργή και η συναισθηματική κινητικότητα, συν το νήμα της οικογένειας, όχι πάντα αυτονόητο αλλά ανεξίτηλο, μαζί με το τραύμα των στρατοπέδων και της μητέρας της (η μόνη από την οικογένεια που γύρισε από το Άουσβιτς). Το έγραψε εύστοχα Γάλλος κριτικός: «η φιλομογραφία της Ακερμάν αποτελεί ένα ταξίδι προς τη μητέρα που διαρκεί 50 χρόνια». •• Παρά τους φαινομενικά ακυβέρνητους ελιγμούς της που την οδηγούν στην πορεία σε πιο βατά μονοπάτια (μούζικαλ, μελόδραμα, λογοτεχνική διασκευή, κλπ), αυτό που χαρακτηρίζει το έργο της είναι η συνέπεια, η συνοχή: άρνηση του νατουραλισμού, της ψυχολογικής ερμηνείας και μια έντονη κλίση προς το στιλιζάρισμα και την αναζήτηση μιας ξεχωριστής, αλλιότικης δραματουργίας. Τα τελευταία χρόνια παρέκκλινε όμως από τον καθαρά κινηματογραφικό στόχο για να παραβιάσει ως τυχοδιώκτρια τα στεγανά των τεχνών και έγινε περιζήτητη σε μουσεία και χώρους εκθέσεων (Κέντρο Πομπιντού, Μπιενάλε Βενετίας, Ντοκουμέντα, MoMA, κλπ). Η Σαντάλ Ακερμάν έκανε ταινίες «δωματίου», οι χώροι της είναι περιχαρακωμένοι, δωμάτια, διαμερίσματα, διάδρομοι, κουπέ τρένων, τα σύνορα είναι ασφυκτικά και δεν χρειάζεται μεγάλη φαντασία για να συλλάβει κανείς τις αντιστοιχίες ή και την ομοιότητα του δικού της σύμπαντος με τις πρόσφατες εξελίξεις.

Η ταινία της Σαντάλ Ακερμάν Από τ' ανατολικά (1993) προβάλλεται στο 64ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.





**Ο ΜΑΡΚΟ  
BELLOCCHIO  
ΑΝΗΚΕΙ ΣΕ  
ΕΚΕΙΝΟΥΣ ΤΟΥΣ  
ΕΛΑΧΙΣΤΟΥΣ  
ΠΟΥ ΔΕΝ  
ΣΥΜΒΙΒΑΣΤΗΚΑΝ  
ΜΕ ΤΟΥΣ ΝΕΟΥΣ  
ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΥΣ  
ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑ-  
ΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ  
ΑΓΟΡΑΣ.**

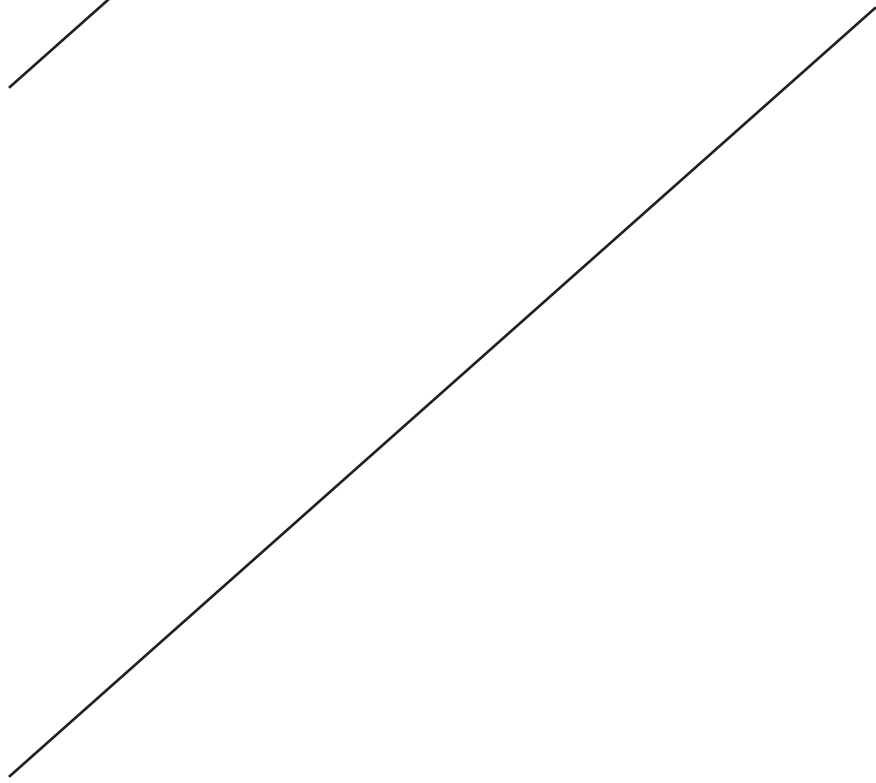
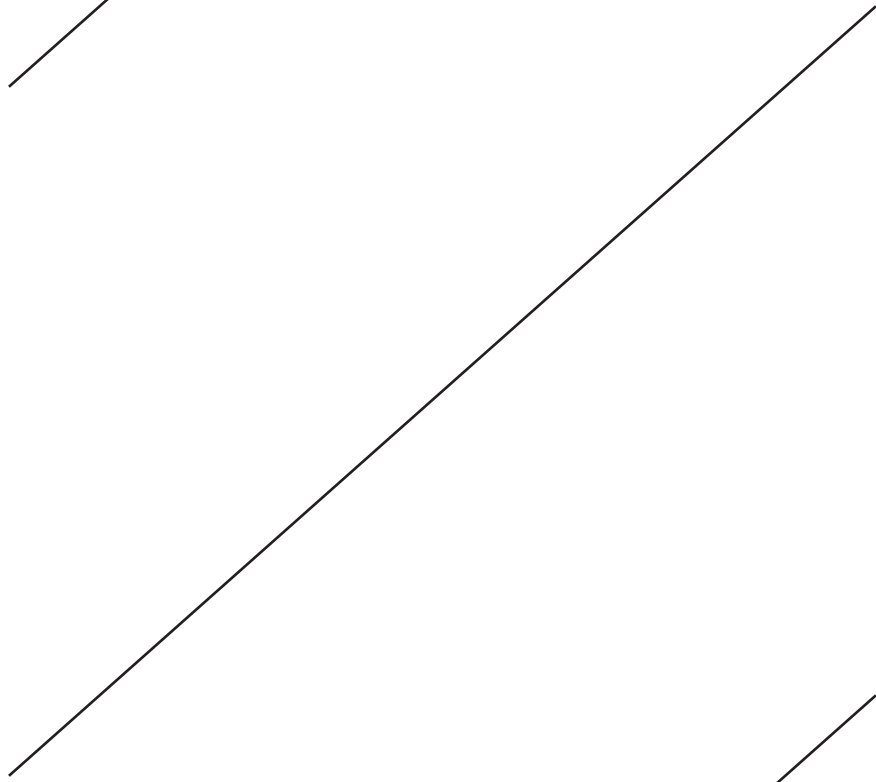
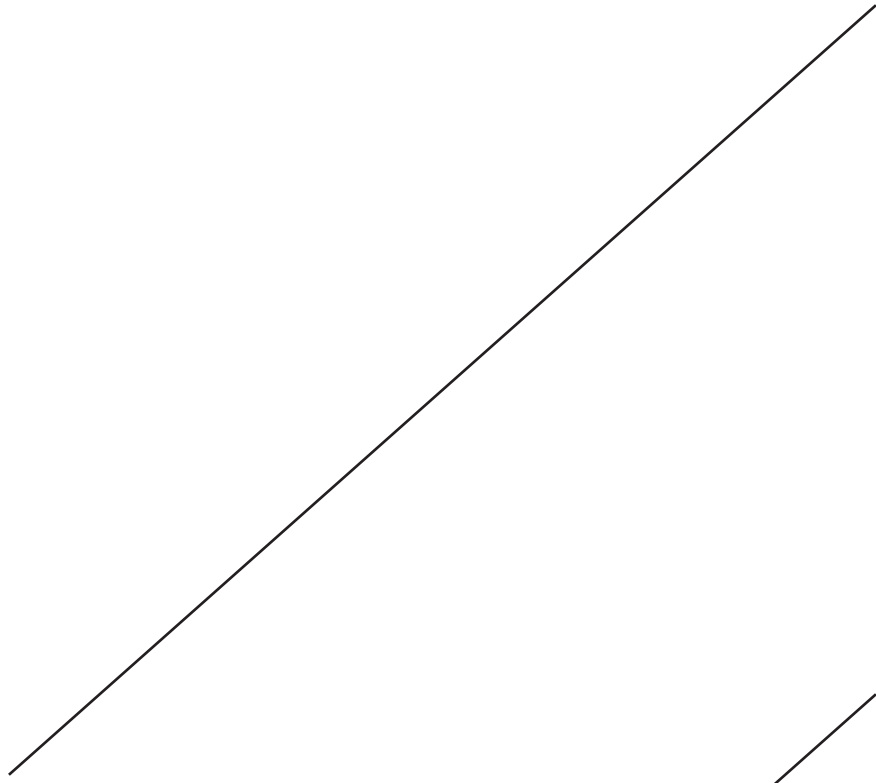
Η προβολή της ταινίας *Το πνεύμα του μελισσιού* (1973) του Βίκτορ Ερίθε, στο πλαίσιο του 64ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, είναι αφιερωμένη στη μνήμη του Μισέλ Δημόπουλου. Στο 64ο ΦΚΘ προβάλλεται επίσης η νέα ταινία του Βίκτορ Ερίθε *Κλείσε τα μάτια σου* (2023).

# VICTOR

# ERICE

> Λίγο μετά την πτώση της Χούντας, συγκεκριμένα το 1978, στο μυθικό «Στούντιο», ο Σωκράτης Καψάσκης είχε προβάλει *Το Πνεύμα του μελισσιού*, πρώτη ταινία του παντελώς άγνωστου τότε Ισπανού σκηνοθέτη Víctor Erice. Η αίσθηση που προκάλεσε ήταν μεγάλη, ιδιαίτερα στους κύκλους των σινεφίλ της εποχής. Η ταινία είχε γυριστεί πέντε χρόνια νωρίτερα, είχε ήδη κερδίσει τη διεθνή αναγνώριση κι ένα βραβείο στο Φεστιβάλ του Σαν Σεμπασιτιάν. Προς μεγάλη έκπληξη και απογοήτευση όσων είχαν κιόλας αναγνωρίσει τη σημαντική και πρωτότυπη γραφή του Ισπανού κινηματογραφιστή, ακολούθησε μια μακρά περίοδος σιωπής και απουσίας. •• Δέκα χρόνια αργότερα, ο Erice επανεμφανίζεται με τον *Νότο*. Δεύτερη ταινία και ένα ακόμα αυθεντικό αριστούργημα. Στην Ελλάδα δεν βρίσκει διανομή και προβλήθηκε μόνο στη δημόσια τηλεόραση από την «Κινηματογραφική Λέσχη». Στον διεθνή κινηματογραφικό χώρο, ο Erice φαίνεται πως δεν είχε ξεχαστεί, οι έπαινοι είναι πάλι ενθουσιώδεις. Αλλά ο ίδιος αποφασίζει να αποσυρθεί άλλη μια φορά. Η συνέχεια έρχεται το 1992 με το τρίτο αριστούργημά του, *Το όνειρο του φωτός*, που κερδίζει στις Κάννες τα βραβεία της Επιτροπής και των Κριτικών. •• Σχεδόν τριάντα χρόνια δημιουργίας, τρεις μόλις ταινίες και δύο μικρού μήκους, που έχουν ενταχθεί σε ισάριθμα σπονδυλωτά φιλμ, είναι ένας φτωχός, αριθμητικά, απολογισμός. Το βεληνεκές όμως αυτού του έργου είναι και τεράστιο και αυθύπαρκτο. Μοιάζει κατά κάποιον τρόπο με τον δικό μας Αλέξη Δαμιανό. Είναι και οι δύο ολιγογράφοι και ταυτόχρονα πλούσιοι σε ιδέες, στοχασμούς, πρωτοτυπίες και κατακτήσεις. •• Σε μια Ισπανία που τότε, πριν την πτώση του Φράνκο, έμοιαζε να αργοπεθαίνει, ο Víctor Erice με *Το Πνεύμα του μελισσιού* έκανε μια ταινία σε πλήρη απόκλιση από τον τρέχοντα «πολιτικό» και «κοινωνικό» κινηματογράφο. Βυθίζεται στον κόσμο της παιδικής ηλικίας και από εκεί αντλεί το υλικό του. Δύο κοριτσάκια παρακολουθούν το αρχετυπικό ποίημα του φανταστικού κινηματογράφου, την ταινία του James Whale, *Φρανκενστάιν* (1931). Υπάρχει μια σκηνή μεγάλης κινηματογραφικής ανθολογίας, όπου το ένα κορίτσι προσφέρει γονατισμένο λουλούδια στο τέρας, που κι αυτό είναι πεσμένο στα γόνατα. Αυτή η μυστικιστική εικόνα, ταυτόχρονα ήρεμη και τρομακτική, προκαλεί την έκρηξη, είναι η σπίθα που φωτίζει και κινητοποιεί την πολύπλοκη μηχανή της φαντασίας και της υπέρβασης του πραγματικού. Η μικρή Άνα κατασκευάζει έναν απελευθερωτικό φανταστικό μύθο που θα της επιτρέψει να πλησιάσει, να βιώσει τον κόσμο των ενηλίκων από μια διαφορετική σκοπιά. Σ' αυτή την πορεία αναζήτησης και μαθητείας, η Άνα συναντάει έναν Δημοκράτη που έχει λιποτακτήσει. Του προσφέρει ένα μήλο κι ένα ρούχο, σίγουρη πλέον πως απέκτησε ένα πνεύμα που της ανήκει αποκλειστικά. Αλλά η έννομη τάξη επιστρέφει. Ο λιποτάκτης εξοντώνεται, το κορίτσι επιστρέφει στο σπίτι, στην παντοτινή κυψέλη, στην ακίνητη κοινωνία. •• Και στον *Νότο* υπάρχει πάλι η καταβύθιση στην παιδική ηλικία, που ο Erice δεν τη θεωρεί αμόλυντη και αγγελική. Αυτή τη φορά, σε μια ηλιόλουστη Ανδαλουσία, που έρχεται σε αντίθεση με την τραχιά Καστίλη του *Πνεύματος του μελισσιού*, συναντάμε πάλι ένα κορίτσι (κάπως μεγαλύτερη από την Άνα) που έχει απροσδιόριστες, σκοτεινές και δυνατές σχέσεις με έναν μυστήριο πατέρα, έναν μοναχικό ραβδοσκόπο με τραυματισμένο από τον εμφύλιο παρελθόν. Στην τρίτη ταινία του, ο Erice αλλάζει θεματική. Αυτή τη φορά επιχειρεί μια σπουδή, έναν στοχασμό στη δημιουργία του ζωγράφου Antonio López. Με το ύφος ενός ντοκιμαντέρ, ο Ισπανός κινηματογραφιστής παρακολουθεί την προσπάθεια του παραστατικού ζωγράφου, τη δημιουργική του αγωνία να αποτυπώσει, να παγιώσει στον καμβά του την εξέλιξη του φωτός πάνω στους καρπούς μιας κυδωνιάς φυτεμένης στον κήπο του. Η ταινία είναι ένα πικρό, στοχαστικό σχόλιο για τη δημιουργία, τον θάνατο, τον χρόνο και την απώλειά του. •• Ο Víctor Erice, αυτός ο τελειομανής και ακριβοθώρητος του κινηματογράφου, είναι ένας σπάνιος δημιουργός, που η οικουμενικότητά του, αλλά και η μοναδικότητα και το σπαρακτικό στοιχείο των ταινιών του, προκαλούν πάντα την προσοχή, τον θαυμασμό και την απόλαυση στους παλαιότερους φίλους του καλού κινηματογράφου.

Δημόπουλος, Μ., (2004). Víctor Erice, ένας σπάνιος δημιουργός. Στο Στάθη, Ε. (επίμ.), *Αναδρομή στο έργο του Víctor Erice* από το 45ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (18-29/11/2004). Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.



**LET'S  
START  
DANCING**

**TOY**

**ON  
THE  
POV**

**STON**

**BUBBLE**



**EMERALD**

**STATION**

**TOY FREED**

**WE TON**

**WARBK**

> Σε περασμένες δεκαετίες, η προβληματική και η σύγκρουση για την έννοια και το περιεχόμενο του λεγόμενου «πολιτικού» κινηματογράφου περιστράφηκε γύρω από δύο κεντρικές επιλογές. Η μία θεωρούσε τον κινηματογράφο μαζικό παιδαγωγό· επέμενε στην απλοϊκότητα της αφήγησης και στη διδακτικότητα του θέματος. Η άλλη φιλοδοξούσε τη χειραφέτηση του κινηματογραφικού προϊόντος· προωθούσε μια ριζοσπαστική αντιμετώπιση των ιδεολογικών και αισθητικών επιλογών, επιδιώκοντας να εγκαθιδρύσει μια δυναμική σχέση ανάμεσα στον δημιουργό και τον θεατή. •• Ο Ken Loach επανατοποθετεί, σήμερα, αυτή την προβληματική, αλλά έχει πια κατανοήσει δύο παραμέτρους της: η πρώτη επιλογή εμπεριέχει το σχήμα μιας θρησκευτικής ηθιολογικής αντιμετώπισης της πραγματικότητας· η δεύτερη έχει οδηγήσει σε ομφαλοσκοπικές στρεβλώσεις και αδιέξοδα. •• Ο κινηματογράφος του Loach, λοιπόν, απαρνεί τις αυταπάτες της αριστερής «καθαρότητας» και την αυταρέσκεια της αριστεριστικής αισθητικής «σέχτας». Και θέτει ουσιαστικά το ζήτημα του ρεαλισμού. •• Αυτή η

σύγχρονους κινηματογραφιστές. Οι άνθρωποι του Loach έχουν θλιβερό παρόν, σκοτεινό μέλλον, προκαλούν τη συμπόνια, προβοκάρουν την απελπισία, αλλά πετυχαίνουν να παράγουν οργή, εξέγερση, συγκίνηση, αγανάκτηση. Κατά κάποιο τρόπο ξεπερνούν τις πολιτικίζουσες αναλύσεις και τον παγωμένο ορθολογισμό, τις μυθολογίες της καθαρής εργασιακής τάξης (*Βροχή από πέτρες*) και της ηθικής Αριστεράς (*Γη και ελευθερία*). •• Οι χαρακτήρες του Loach ανήκουν σε μια νέα διαλεκτική· εκείνο που τη διαφοροποιεί από άλλες είναι ότι στο τελικό στάδιο δεν δημιουργείται σύνθεση, αλλά σύγκρουση. Ο κινηματογράφος (ειδικά ο πολιτικός κινηματογράφος του Loach) δεν μπορεί πια να αναρωτιέται για τη σκοπιμότητά του, ούτε για την αλαζονεία του· δεν είναι διδακτικός, ούτε νεωτεριστικός. Καταγράφει, στα όρια μιας κατ' επίφαση διαφανούς κινηματογραφικής γραφής, σκοτούρες, στραβοπατήματα, αντιφάσεις των ταπεινών. Καθαρήριο στοιχείο το μαύρο, σχεδόν κυνικό, χιούμορ, ο αντιμελοδραματισμός και η διεισδυτική ματιά στην κοινωνική αποσάθρωση. •• Αυτός

Η ταινία του Ken  
Λόουτς *Η τελευταία  
παμπ* (2023) προβάλεται  
στο 64ο Φεστιβάλ  
Κινηματογράφου  
Θεσσαλονίκης.

# LOACH KEN

προσπάθεια έχει συγκεκριμένη καταγωγή. Το βρετανικό Free Cinema, στις αρχές του '60, όρισε τον πολιτικό κινηματογράφο με μια αντιρωμάντικη, αντι-ρομαντική διάσταση. Την ίδια εποχή, μια ανάλογη γεύση της στυφής, αδιέξοδης, πικρής καθημερινότητας καταγράφηκε στα ντοκιμαντέρ της κρατικής τηλεόρασης, του BBC. •• Ο Loach συνεχίζει και επεκτείνει αυτές τις κατακτήσεις. Στις ταινίες του σκιαγραφεί την εικόνα μιας χώρας με διασπασμένο τον κοινωνικό της ιστό, με ανθρώπους απελπισμένους, με διαψευσμένες ελπίδες και σιγουριές. •• Η μυθοπλασία έχει μια ντοκιμαντερίστικη πλευρά, που αφορά περισσότερο στους χαρακτήρες και υπηρετεί λιγότερο κάποια αναπαράσταση του κοινωνικού-πολιτικού τοπίου. Οι άνθρωποι χαρακτήρες του Loach είναι ευάλωτοι, αντιφατικοί, ηττημένοι, μέθυσοι, άνεργοι, πρεζάκια, αλλά έχουν ένα ανυπέροβλο προσόν: μπορούν να αγαπήσουν. Η αγάπη είναι το έσχατο καταφύγιό τους, το σύνορο της επιβίωσης, το κριτήριο της αξιοπρέπειας (*Ladybird, Ladybird*). •• Ο πεσιμισμός, έτσι, δεν έχει ποτέ την κατάληξη του ρητορικού ζόφου, της προκατασκευασμένης κόλασης, στοιχείο που διαπερνά κάποιους

ο κινηματογράφος θεωρείται από κάποιους παρωχημένος. Πίσω όμως από μια θεματική που έρχεται από τον Grierson, ο Loach θέτει ζητήματα και προβληματικές ενός νέου ρεαλισμού που μοιάζει ορφανεμένος από τις ιστορικές του ελπίδες, τις «αριστερές» του βεβαιότητες. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι ταινίες που γύρισε στη δεκαετία του '90 και που επιβεβαίωσαν το μέγεθος ενός σεμνού, κατά τα άλλα, κινηματογραφιστή, ο οποίος είχε προκαλέσει αίσθηση από το '60, δεν χλευάζουν μόνο τον θατσερισμό. Με κίνδυνο να χαρακτηριστούν αριστεριστικές, δεν χαρίζονται ούτε στις πολιτικές και ιδεολογικές «προσαρμογές» των Εργατικών. •• Η ορφάνια του Loach από τις (όπως αποδείχθηκαν) αυταπάτες και η αποκοπή του κινηματογράφου του από τη ρητορεία είναι τα υλικά που επανορίζουν την πολιτικότητα και την κοινωνικότητα του κινηματογράφου στις νέες θολές ακόμη συνθήκες.

Δημόπουλος, Μ., (1998). Πρόλογος. Στο Σαββάτης, Ν. (επίμ.), Αναδρομή στο έργο του Ken Loach από το 39ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (13-22/11/1998). Εκδόσεις Καστανιώτη.



FRITZ

WANG

> Εκτός από εμβληματική ενσάρκωση της κλασικής σκηνοθεσίας, ο Fritz Lang παραμένει, για τους κινηματογραφόφιλους όλου του κόσμου [κυρίως από την εμφάνισή του στην *Περιφρόνηση* (1963), όπου υποδύεται τον εαυτό του], ίσως η ύστατη και κορυφαία έκφραση του δημιουργού-καλλιτέχνη που, με την ολύμπια επιβλητικότητά του, προσφέρει την τέχνη του στο κοινό· μία τέχνη της ισορροπίας και της πληρότητας, που μοιάζει παράταιρη στο κατακερματισμένο και ανολοκλήρωτο σύμπαν του Godard. Η ταινία αυτή, γυρισμένη από το τρομερό παιδί της Νουβέλ Βαγκ, ενώ επικυρώνει απόλυτα τον μύθο του Lang, παράλληλα καθιστά σαφές ότι η σοφία του και η κυριαρχία του εκφράζουν την πεμπουσία μιας εποχής που ανήκει ολοκληρωτικά στο παρελθόν. •• Παράδοξη μοίρα ενός δημιουργού που καταξιώνεται πολύ νωρίς, από τον *Θλιμμένο θάνατο* (1921), ύστερα, μέσα σε σαράντα χρόνια, σφραγίζει την ιστορία του κινηματογράφου με αθάνατα αριστουργήματα και καταλήγει να γίνει θρύλος όταν, μπροστά στην κάμερα του Godard, ερμηνεύει τη δύση της υπέροχης τέχνης του. Σε αυτή την έσχατη μεταφορά του εαυτού του, ο Lang πασχίζει απεγνωσμένα να τελειώσει το γύρισμα της *Οδύσσειας*. Υφίσταται, μόνος και αποκαρδιωμένος, την περιφρόνηση του παραγωγού του, αλλά, εμπυχωμένος απ' τη σύγκρουση του Οδυσσέα με τους θεούς, επιμένει να υποστηρίζει το όραμά του, την ουτοπία και τη δημιουργικότητά του, να διαφυλάσσει πάντα μέσα του και γύρω του την αλήθεια, και να διερευνά τα απροσδιόριστα σύνορα που χωρίζουν τη ζωή από τη μυθοπλασία της. Η κάμερα γλιστράει γύρω από το άγαλμα της Αθηνάς, του Ποσειδώνα, ο Οδυσσέας ατενίζει το πέλαγος, κι ο Lang, θαυμάζοντας τα αρχαία αγάλματα, αναπολεί ή ονειρεύεται το ιδεώδες της κλασικής περιόδου. •• Η τελευταία αυτή εμφάνιση του Fritz Lang δεν ήταν ένα ακόμη απροσδόκητο τέχνασμα, ένα αλλόκοτο «παιχνίδι» του Godard σε σχέση με τη ριζοσπαστική, ανατρεπτική αντίληψή του για τον κινηματογράφο. Ο Αυστριακός σκηνοθέτης υπήρξε για όλη την ιδρυ-

τική ομάδα της Νουβέλ Βαγκ και των *Cahiers* (Astruc, Rivette, Truffaut, Douchet κ.ά.) όχι μόνο ένας μέγιστος κινηματογραφιστής, αλλά και εκείνος που όριζε την έννοια της κινηματογραφικής δημιουργίας, που απαντούσε απερίφραστα στον αιώνιο προβληματισμό, ο οποίος διαπερνάει τον κινηματογράφο για το ποιος είναι ο δημιουργικός «ιδιοκτήτης» της ταινίας. Κατά κάποιο τρόπο, ο Fritz Lang και το έργο του εμβαθύνουν στο κρίσιμο ερώτημα ερώτημα που βασανίζει, χρόνια τώρα, κάθε κριτική και θεωρητική ανάλυση: Πού αρχίζει η δουλειά της σκηνοθεσίας; Και, σε τελική ανάλυση, τι είναι αυτό που ονομάζουμε σκηνοθεσία στον κινηματογράφο και πώς καθορίζονται τα όριά της, οι συνθήκες της, ο θρίαμβός της; Ο Truffaut το είπε καιρία: «Κάθε πλάνο του Lang, κάθε κίνηση της μηχανής του, κάθε κάδρο, κάθε χειρονομία ηθοποιού, έχουν κάτι το αποφασιστικό». •• Η σταθερή αξία του Fritz Lang επιβεβαιώνεται κάθε φορά, όταν δοκιμάζεται από αμηχανίες και παλινδρομήσεις η σχέση του κινηματογράφου με την αλήθεια της δημιουργικότητάς του κι όταν η σκηνοθετική υπεραξία μετασηματίζει το πρωτογενές σεναριακό υλικό, συγχωνεύοντας μια άποψη μυθική με μία συγκεκριμένη πραγματικότητα, ή ένα βλέμμα ηθικό μ' έναν αρχέγονο μύθο, με τον ίδιο τρόπο που οι μεγάλοι ζωγράφοι του κλασικισμού, τον 17ο αιώνα, αντλούσαν την έμπνευσή τους από τη μυθολογία ή τον αρχαίο κόσμο. •• Ο σκηνοθέτης που εκπροσώπησε, με τον Murnau, την πιο ισχυρή και ανθεκτική κινηματογραφική εκδοχή του γερμανικού «δαμονικού» κινηματογράφου (κι όχι μόνο του εξπρεσιονισμού) και κατάφερε -στο Χόλιγουντ πια...- να επιβάλει στα είδη τα οποία δανείστηκε, την προσωπική του κινηματογραφική σφραγίδα, παραμένει ένας απόλυτος, αναγεννησιακός δημιουργός της 7ης τέχνης. Απ' όποια σκοπιά και αν εξεταστεί, από την αισθητική ή την κοινωνική, την πλευρά του θεάματος ή εκείνη του ζόφου και της ενοχής, ο Lang μοιάζει ανεξάντλητος, απόλυτα κυρίαρχος μιας ανεπανάληπτης ισορροπίας ανάμεσα στην αυστηρότητα της γραφής και την απόλαυσή

της. •• Ο Lang έφτασε στον κινηματογράφο κάπως τυχοδιωκτικά, παρασυρμένος από την περιέργειά του για τον κόσμο γύρω του. Βιεννέζος, γιος αρχιτέκτονα, σπούδασε κι ο ίδιος αρχιτεκτονική και ζωγραφική στη Βιέννη, στο Μόναχο και στο Παρίσι. Η συνάντησή του με την Thea von Harbou -μία μέτρια, κατά τα άλλα, συγγραφέα, σύζυγό του για κάποια χρόνια και, όπως αποδείχθηκε, εξαιρετική σεναριογράφος- στάθηκε μία ευτυχής συγκυρία. Η Von Harbou ήξερε να αντλεί από τις λαϊκές φυλλάδες την ουσία και να εφοδιάζει τον Lang με τα προσφιλή του θέματα. Ήδη στον *Θλιμμένο Θάνατο* συνυπάρχουν η πληθωρικότητα της περιπέτειας και η εικαστική αυστηρότητα, ενώ και στον πρώτο *Μαμπούζε* κυριαρχεί η λογική της επιφυλλίδας (δολοπλοκίες και υπόγειες στοές), αλλά ενταγμένη στο κοινωνικό κλίμα της Γερμανίας λίγο πριν τον ναζισμό. Και οι μεγάλες ταινίες εκείνης της γερμανικής περιόδου -η μυθική *Μητρόπολη*, οι *Νιμπελούγκεν*, *Η διαθήκη του Δόκτορος Μαμπούζε*, ο σκοτεινός *M*, ο δράκος του *Ντίσελντορφ*- μιλάνε για τον θάνατο, τη δίψα για εξουσία, τις σκοτεινές δυνάμεις, την εκδίκηση, την αδυσώπητη μοίρα. Όλες διαπνέονται από μία απόλυτη, θεατρική-αρχιτεκτονική γεωμετρία, ένα εξαντλητικό στιλιζάρισμα σε όλο το εύρος της γραμματικής τους: από το πλάνο στη σεκάνς· από το κάδρο στην αρχιτεκτονική των μορφών. Όλα τα στοιχεία της εικόνας μπαίνουν στην υπηρεσία του νοήματος· η σκηνογραφία, οι φωτισμοί, οι κινήσεις της μηχανής, οι ηθοποιοί, συνθέτουν τον χώρο και τον χρόνο, σχηματίζοντας μέσα στο κάδρο ένα πλέγμα γραμμών και όγκων που -πέρα από την αναπαραστατική τους λειτουργία- αποκτούν και μία καθαρά αφηρημένη διάσταση, πολύ πιο καθοριστική. Πρόκειται για έναν κινηματογράφο ακριβείας και λιτότητας που καταργεί σταδιακά τα περιττά εφέ, απογυμνώνει το δράμα και ρίχνει παγωμένο φως στη ματαιότητα της ύπαρξης. •• Κατά τα θρυλούμενα, ο Goebbels ζήτησε από τον Lang να αναλάβει τη διεύθυνση της εθνικοσοσιαλιστικής κινηματογραφίας, την ίδια στιγμή που οι Ναζί απαγόρευσαν τον δεύτερο

*Μαμπούζε*. Το ίδιο βράδυ, ο Lang έφευγε από το Βερολίνο και κατέληγε στο Χόλιγουντ μέσω Παρισιού. Είναι ίσως ο επιφανέστερος εμικρός εκείνης της φοβερής γενιάς που εγκατέλειψε τη ναζιστική Γερμανία και εμπλούτισε τον αμερικανικό κινηματογράφο με ένα απίστευτο βάθος και εύρος, αισθητικό, κοινωνικό, βαθύτατα ηθικό και υπαρξιακό. •• Εκεί, μες στη μηχανή των στούντιο εντάσσεται ο Lang, γυρίζοντας ταινίες που ανήκουν σε όλα σχεδόν τα κινηματογραφικά είδη: από κωμωδίες και μιούζικαλ μέχρι γουέστερν και φιλμ νουάρ· από ψυχολογικά δράματα μέχρι περιπέτειες εποχής και μελοδράματα. Παραμένει, όμως, σχολαστικός και τελειομανής director, κυρίαρχος των υλικών του όσο του το επιτρέπουν οι συνθήκες, κι αν η σκηνοθεσία του διαφαίνεται καθαρά κάτω απ' τον μανδύα της επιβεβλημένης δραματοουργίας, τα θέματα και η προβληματική του δεν αλλάζουν. Επιμένει στη δύναμη του πεπρωμένου (οι παράνομοι στα φιλμ νουάρ είναι πρόσωπα μοιραία), όπου το άτομο είναι πάντα αντιμέτωπο με ανεξέλεγκτα γεγονότα, ως αναφορά στον τραγικό Προμηθέα. Κορυφαίοι σταθμοί της περιόδου αυτής: *Νέμεση*, *Ζεις μονάχα μία φορά*, *Ανθρωποκνηγητό*, *Η γυναίκα της βιτρίνας*, *Σπίτι στο ποτάμι*, *Rancho Notorious*, *Η μεγάλη κάψα*, *Ο τζέντλεμαν του υποκόσμου*, *Ενώ η πόλη κοιμάται*... •• Μπορούμε να πούμε και ότι ο Lang δεν εφησυχάζει· είναι απαιτητικός και σκληρός με τους συνεργάτες του, βαθιά απαισιόδοξος απέναντι στους ήρωές του. Ένας δημιουργός που διαρκώς απαρνείται τη φωτεινή, ανέξοδη πλευρά της ζωής. Ο François Truffaut διαπιστώνει πάλι καιρία: «Το άτομο που κάνει μόνο του έναν αγώνα εναντίον ενός σύμπαντος ημι-εχθρικού, ημι-αδιάφορου: αυτό είναι το αγαπημένο θέμα του Lang».

Δημόπουλος, Μ., (2003). Πρόλογος. Στο Σαββάτης, Ν. (επίμ.), Πλήρης αναδρομή στο έργο του Fritz Lang, «Φεστιβάλ Fritz Lang, ο θρίαμβος της σκηνοθεσίας» στην Αθήνα (31/1 13/2/2003) και στην Θεσσαλονίκη (14-27/2/2003). Εκδόσεις Καστανιώτη.

# INGMAR

> Προς τα μέσα της δεκαετίας του '60, κάποιοι φανατικοί του κινηματογράφου κατέβαιναν τα πρωινά της Κυριακής στο υπόγειο του «Αστυ». Η Ταινιοθήκη της Ελλάδας, με εμπνευστότητα την Αγλαΐα Μητροπούλου, πρόβαλλε ταινίες ενός σχετικά άγνωστου, μέχρι τότε, Σουηδού σκηνοθέτη, του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν. Ήταν μία πράξη «μύησης» σ' έναν κινηματογράφο που οι ήχοι του έφταναν καθυστερημένα και κοπιαστικά στη χώρα. Συμπτωματικά, λίγους μήνες αργότερα, αν θυμάμαι καλά, η *Σιωπή* προβαλλόταν ως πορνό στους αθηναϊκούς κινηματογράφους και ο Δημήτρης Ψαθάς, με την αμείλικτη σιγουριά της ασχετοσύνης, κατακεραύνωνε την ταινία με διάφορες ηθικολογικές δαιμονολογίες. •• Ο Μπέργκμαν, με τον Φελίνι, τον Αντονιόνι, τον Μπουνιουέλ, τον νεότερο Γκοντάι και τους άλλους, διευρύνουν, εκείνα τα χρόνια, την έννοια της κινηματογραφικής δημιουργίας, την επαναπροσδιορίζουν ως αισθητική, πνευματική, ποιητική κοσμοαντίληψη. Αυτή η ριζοσπαστική αναθεώρηση του σινεμά έχει, σε όλους, έναν κοινό στόχο: τη χειραφέτηση του κινηματογράφου ως τέχνης και την ένταξή του στη μεγάλη μεταπολεμική παράδοση του ευρωπαϊκού πολιτισμού. •• Στις πρώτες ταινίες του Μπέργκμαν υπάρχει ο νατουραλισμός της Σουηδικής Σχολής, ο ποιητικός ρεαλισμός των Γάλλων του Μεσοπολέμου, το θέατρο του Ίψεν και του Στρίντμπεργκ, ίσως και μία αναφορά στον Νεορεαλισμό. Οι καταγωγές αυτές διευρύνονται, σε μία σπάνια σύνθεση ρεαλισμού και εξπρεσιονισμού, στη *Δίψα*, στα *Καλοκαιρινά παιχνίδια*, στο *Καλοκαίρι με τη Μόνικα*, στη *Νύχτα των σαλιμπάγκων*. •• Μετά έρχονται οι μεγάλες δημιουργίες, η *Εβδομη σφραγίδα*, οι *Άγριες φράουλες*, η τριλογία των αριστουργημάτων (*Μέσα από τον καθρέφτη*, οι *Κοινωνούντες*, η *Σιωπή*) που συνδέεται με τον γνώριμο «μπεργκμανικό» θρησκευτικό στοχασμό: είναι η σιωπή του Θεού, η έλλειψη ανθρωπίνης επαφής, η ασυνεννοησία, η υπαρξιακή κρίση, η ανθρωπίνη μοναξιά και η περιθωριοποίηση του καλλιτέχνη. Θέματά του: η αγάπη και ο θάνατος, η ελπίδα και η άγνοια, ο άνθρωπος και ο Θεός, ο καλλιτέχνης και οι δαίμονές του, με κορυφαία στιγμή την *Περσόνα* όπου ο σκηνοθέτης αμφισβητεί ακόμα και την αξία της τέχνης. •• Και στη δεκαετία του '70, ο Μπέργκμαν στοχάζεται για την κρίση του ζευγαριού, τη διάλυση της οικογένειας, την αλλοτρίωση των ανθρώπων. *Το πάθος*, *Κραυγές και Ψίθυροι*, *Πρόσωπο με πρόσωπο*, *Σκηνές από έναν γάμο*, *Φθινοπωρινή Σονάτα* είναι μερικές ενδεικτικές ταινίες. Σπουδαία «σύννοψις» της μπεργκμανικής κοσμοαντίληψης είναι το υπαρξιακό-αυτοβιογραφικό έπος *Φάνι και Αλέξανδρος*. Επίλογός της η ταινία που γύρισε για τη σουηδική TV, το *Συντροφιά μ' έναν κλόουν* όπου ανακεφαλαιώνει βασικά μοτίβα της θεματολογίας του, τις μεταφυσικές αναζητήσεις και τις προσωπικές αναφορές, στο πλαίσιο μιας παραβολής για τη ζωή, τον θάνατο και το θέαμα.

Δημόπουλος, Μ., (1998). Πρόλογος. Στο Ψάλτης, Ζ. (επίμ.), Αφιέρωμα στον Ingmar Bergman στην Θεσσαλονίκη (16-29/10/1998) και στην Αθήνα (26-3/11/1998). Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

# BERGMAN



> Ο Luis Buñuel μοιάζει να εκπροσωπεί ολοκληρωτικά διάφορες αισθητικές και πολιτικές τάσεις και, ταυτόχρονα, εν τέλει, να μη χωράει σε καμία τους. Τα αφιερώματα, οι έρευνες, οι εκδηλώσεις που οργανώνονται σ' όλο τον κόσμο προσπαθούν να αναδείξουν την πολύπλευρη προσωπικότητα του μεγάλου Ισπανού, αλλά πάντα μένει μετέωρο και άλυτο το αίνιγμά του.

•• Ο Luis Buñuel διατρέχει την ιστορία του κινηματογράφου μ' έναν τρόπο που σχεδόν κανένας άλλος κινηματογραφιστής δεν το έχει κάνει: από τις πρωτοποριακές, σουρεαλιστικές ταινίες του βωβού κινηματογράφου στα εξωτικά μελοδράματα από τον κοινωνικό ρεαλισμό και την πολιτική ανατρεπτικότητα στην αντιπαράθεση με την εκκλησιαστική ιεραρχία και την ύβρι· από την ψυχαναλυτική εξερεύνηση στην ουσιαστική και μαχητική χειραφέτηση του κινηματογράφου των δημιουργών. Από την Ισπανία, στη Γαλλία, στις ΗΠΑ, στο Μεξικό και, στα γεράματα πια, πάλι στη Γαλλία, παραμένει ένας αυθεντικός περιπλανώμενος καλλιτέχνης που ακολούθησε τις διαδρομές της τύχης του. •• Μοναδική πνευματική, φιλοσοφική πατρίδα του είναι ο σουρεαλισμός. Από εκεί αρχίζει και εκεί καταλήγει η κοσμοαντίληψη του Buñuel. Σ' όλες του σχεδόν τις ταινίες υπάρχει τουλάχιστον μία αναφορά στην απελευθερωτική ουσία του πιο ριζοσπαστικού και ανατρεπτικού αισθητικού φαινομένου που συντάραξε τον 20ό αιώνα, τα πρώτα τριάντα

τρέπεται στη σεξουαλική απόλαυση, ξαφνιάζει με τις πιο σουρεαλιστικές πράξεις, όμως είναι στη ζωή του ένας πολύ ήπιος και τρυφερός άνθρωπος. Άλλωστε, το παραδέχεται: «Όταν κλείνω τα μάτια μου είμαι ένας μηδενιστής αναρχικός, μέχρι να τα ξανανοίξω». •• Είναι εμφανείς οι καταγωγές αυτής της κοσμοαντίληψής του. Η ψυχανάλυση και ο μαρξισμός είναι τα ορυχεία της δημιουργίας του. Ήδη στον *Ανδαλουσιανό σκύλο* φαίνεται η βαθιά γνώση του Freud. Η ιδεολογική πάλη και η παρακμή μιας ηγέτιδας τάξης παίρνουν υπόσταση στη *Χρυσή εποχή*. Τα υλικά αυτά θα υπάρχουν σ' όλες τις υπόλοιπες ταινίες του, και η επανάσταση, ο εμφύλιος πόλεμος της Ισπανίας, το κίνημα του σουρεαλισμού -που είναι, πέρα από αισθητική πρόταση, και στάση ζωής- θα τον ακολουθούν σε όλο τον βίο του. •• Η χρήση του ονείρου στον Buñuel είναι η συνάντηση του Freud με τον Marx, η σύνδεση του ασυνείδητου, του σκοτεινού και ανεπιθύμητου τόπου της ανθρώπινης ύπαρξης, με την υλική, κοινωνική, πολιτική ανάγκη των ανθρώπων. Συνήθιζε να καταγράφει σ' ένα τεφτέρι δικά του όνειρα που αναστάτωναν τον ύπνο του. Τα μετέγραψε σε πολλές ταινίες του, με μία αυστηρά αφηγηματική δομή. Ο Γάλλος κινηματογραφικός κριτικός Maurice Drouzy χαρακτηρίζει τον Buñuel «αρχιτέκτονα του ονείρου». Η ονειρική διάσταση βασίζεται στην οξυδέρκεια του βλέμματος και αποδίδεται -γεγονός πρωτό-

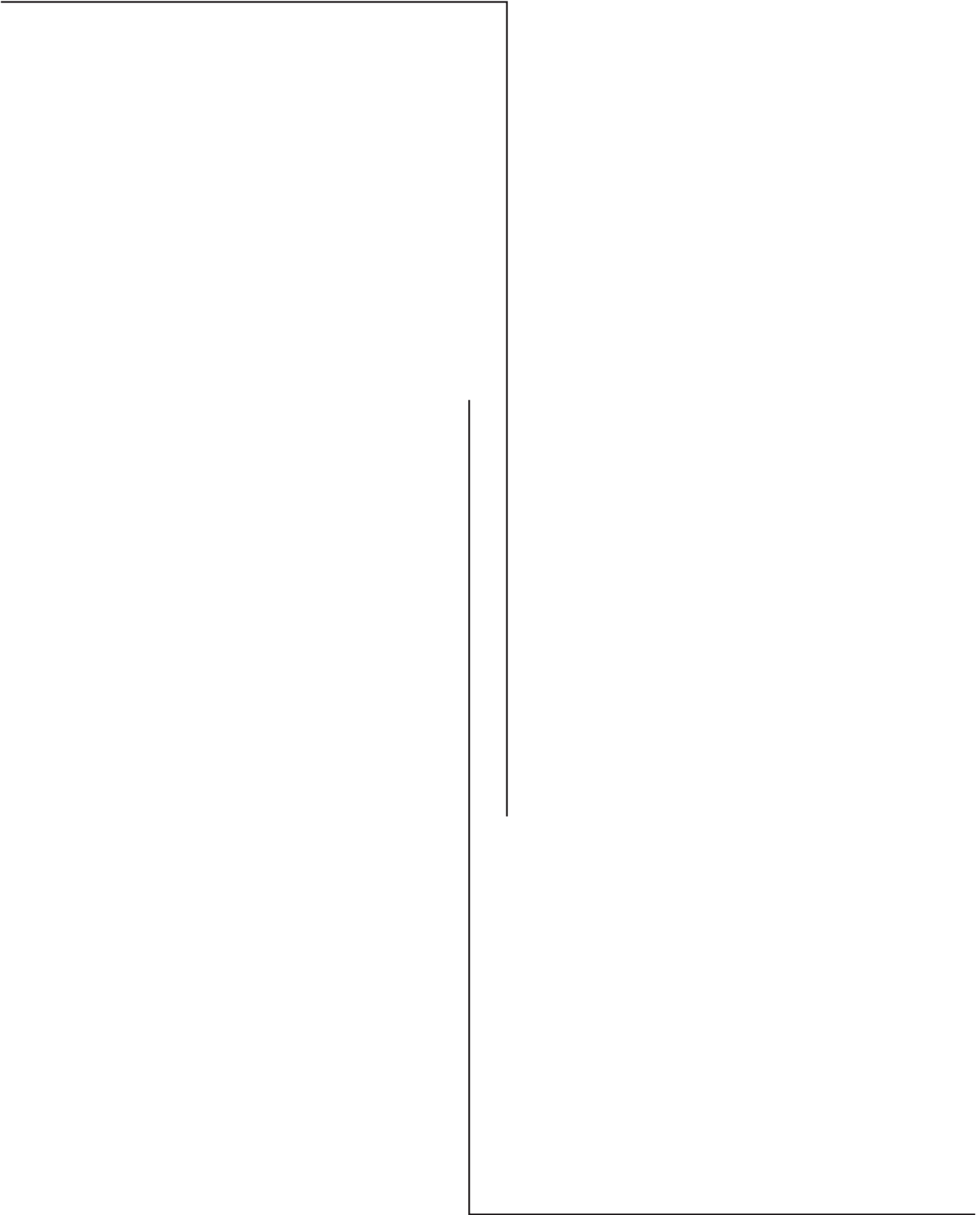
# LUIS BUÑUEL

χρόνια του. Ο σουρεαλισμός του Buñuel συνδέεται με την πολιτική ουτοπία του αναρχισμού στη φλογισμένη Ισπανία λίγο πριν τον εμφύλιο σπαραγμό της, και στο Παρίσι της δυτικής όχθης συναντά την υπαρξιακή ουτοπία του «ζην ποιητικώς».

•• Από την πρώτη σκηνή του *Ανδαλουσιανού σκύλου*, με το ξυράφι να σχίζει το μάτι, ως την τελευταία, στο *Σκοτεινό αντικείμενο του πόθου*, όπου μια έκρηξη σαρώνει τα πάντα, ο Buñuel επιδιώκει να απαντήσει στο ερώτημα που πάντα καταδιώκει τους αληθινούς δημιουργούς: πώς μπορεί ο καλλιτέχνης να εκφράσει τις αντιφάσεις του, τέμνοντας στην πραγματικότητα ή αντινάζοντάς την; Πώς φτάνει ο άνθρωπος, με όχημα την τέχνη, στην υπέρβαση αυτών των αντιφάσεων; •• Στον Luis Buñuel υπάρχουν και λειτουργούν ταυτόχρονα ο απόλυτος αθεϊσμός και η λατρεία του τυπικού των θρησκευτικών, Καθολικών τελετών. Οι άνθρωποι προκαλούν το Κακό, την ίδια ώρα που θέλουν το Καλό. Το όνειρο συνδυάζεται αποτελεσματικά με την πραγματικότητα. •• Η αντίφαση δεν λειτουργεί ως διεκλυστίνδα, αλλά είναι στοιχείο που ενισχύει τον χειραφετικό, ανατρεπτικό και πάντα απελευθερωτικό στοχασμό του μεγάλου Αραγονέζου. Ο ίδιος ο Buñuel στις ταινίες του ευαγγελίζεται τη βία, προ-

γνωρο- με απόλυτα ρεαλιστικό τρόπο. Οι ήρωες του *Ελ* ή του *Σκοτεινού αντικείμενου του πόθου*, η ηρωίδα στην *Ωραία της Ημέρας* ονειροπολούν ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη χίμαιρα, και ο αένας μετεωρισμός τους καταγράφεται με την απαράμιλλη ειρωνεία του Buñuel, αλλά και με άκρατη συμπάθεια. «Ο don Λόπε είμαι εγώ» θα εξομολογηθεί ο Buñuel για τον χαρακτήρα που ενσαρκώνει ο Fernando Rey στην *Τρίστανα*. •• Οι ήρωές του, από την άλλη πλευρά, έχουν μία καθαρότητα αισθημάτων και συμπεριφορών, είναι αγνοί και αθώοι. Η αθωότητά τους προκαλεί τις δυνάμεις του Κακού, πρέπει να κυλιστούν στη λάσπη των ανθρώπων, να βρεθούν μόνοι και αβοήθητοι απέναντι στην υποκρισία, στην εξουσία, στον φόβο, στον συμβιβασμό. Κινούνται σε κλειστοφοβικούς χώρους – ο Buñuel δεν συμπαθεί τους ανοιχτούς ορίζοντες, δεν του πάνε. Είναι πρόσωπα πάσχοντα, που ποθούν πάντα κάτι άλλο, ακριβώς ό,τι δεν καταφέρνουν ποτέ να αγγίξουν.

Δημόπουλος, Μ., (2000). Πρόλογος. Στο Ακτσόγλου, Μ. (επίμ.), Πλήρης αναδρομή στο έργο του Luis Buñuel, «*Todo Buñuel*» στη Θεσσαλονίκη (29-12/10/2000) και στην Αθήνα (13-26/10/2000). Εκδόσεις Καστανιώτη.



# VITTORIO DE SICA

> Η περίπτωση του Vittorio De Sica προκαλεί, ακόμη και σήμερα, μια παρατεταμένη αμηχανία. Είναι ένας παραγνωρισμένος σκηνοθέτης; Ένας παρεξηγημένος δημιουργός; Και πώς, ταυτόχρονα, θεωρείται ένας από τους βασικότερους εκπροσώπους του Ιταλικού Νεορεαλισμού, μαζί με τον Rossellini και τον Visconti; Άλλο ερώτημα: Ήταν ο De Sica μια προσωπικότητα «διπλής όψης»; Δύσκολη απάντηση, αν αναλογιστεί κανείς ότι ήταν από τη μία ηθοποιός προπολεμικών λαϊκών θεαμάτων, κυρίως κωμωδιών, που στη συνέχεια κατανάλωσε την καριέρα του σε πάμπολλους ρόλους και σε κακές, μέτριες, αδιάφορες ταινίες, παριστάνοντας –με άνεση, είναι αλήθεια– τον Ναπολιτάνο μπαγαπόντη, τον καλοζωισμένο ευπατρίδη ή τον καμποτίνο γυναικοκατακτητή (με εξαίρεση μερικές αλησμόνητες συμμετοχές σε ταινίες όπως οι: *Ψωμί, έρωτας και φαντασία* του Luigi Comencini, *Madame De...* του Max Ophuls ή το *Ο στρατηγός Ντέλα Ρόβερε* του Roberto Rossellini), κι από την άλλη, εκείνος που δήλωνε, το 1949, ότι «ο δρόμος του μοντέχνου κινηματογράφου, που άνοιξαν οι Chaplin, Ντονσκόι, Flaherty, είναι ο δρόμος του ρεαλισμού». •• Αυτός που, πολύ εύστοχα χαρακτηρίστηκε από τον κριτικό Tullio Kezish ως «υπηρετής δύο αφεντάδων», κρατάει, από την εμφάνισή του, ένα αίνιγμα που αποτρέπει την τελεσίδικη κατάταξή του στην Ιστορία του Κινηματογράφου. Η συνάντησή του με τον «αριστερό» δημοσιογράφο, συγγραφέα και σεναριογράφο Cesare Zavattini, το 1935, υπήρξε καθοριστική: το *Sciuscià*, ο *Κλέφτης ποδηλάτων*, ο *Ουμπέρτο Ντ.*, το *Θάυμα στο Μιλάνο*, είναι τέσσερις ταινίες που σημάδεψαν τον νεορεαλισμό και συγκροτούν μian από τις πιο εύστοχες «εικόνες» της μεταπολεμικής Ιταλίας, έστω κι αν τα ερωτήματα για το σε ποιον ανήκουν αυτές οι ταινίες είναι ανοιχτά στην προβληματική όλων. Αν ο Zavattini πλούτισε τον νεορεαλισμό με την ποίηση, τον σουρεαλισμό και τη βαθιά πολιτική-κοινωνική αίσθηση, ο De Sica τού χάρισε συγκίνηση, «τρυφερότητα και αγάπη», για να θυμηθούμε τα λόγια του Bazin· έναν ουμανισμό που κατάγεται από την Κ αθολική του παιδεία, αλλά ξεπερνάει τα όρια της αγαθοψυχίας. •• Όμως, η γόνιμη περίοδος του νεορεαλισμού δεν θα συνεχιστεί με την ίδια ορμή από τον De Sica και τον Zavattini. Στον *Τελευταίο σταθμό*, θα επιβιώσει πια ως απλό σκηνικό πίσω από ένα μελό ρομάντζο, γυρισμένο με αμερικανικά κεφάλαια, ενώ στη *Στέγη* θα παλινδρομήσει, κάπως άκαιρα πια, προς τη φτωχολογία. Ο ίδιος ο De Sica, αδυνατώντας να συγκρατήσει τα συναισθηματικά ξεχειλίσματά του, θα γνωρίσει, μέσα στη δεκαετία του '60, μια φθίνουσα πορεία μέχρι την απρόσμενη αναλαμπή του *Κήπου των Φίντσι Κοντί-νι* όπου ξαναβρίσκει μέρος της ποιητικής του φλέβας και της κοινωνικής του ευαισθησίας, χωρίς όμως πια τη βοήθεια του Cesare Zavattini.

Δημόπουλος, Μ., (2000). Πρόλογος. Στο Λιναράς, Θ. (επιμ.), Αφιέρωμα στην Αθήνα (18-22/3/2000). Αθήνα: Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

> Ο Τζον Κασσαβέτης πέθανε στις 3 Φεβρουαρίου 1989. Για 30 ολόκληρα χρόνια η δημιουργική του παρουσία αποτέλεσε μια παρασπονδία για τον αμερικάνικο κινηματογράφο. Από την πρώτη του ταινία, *Shadows* (1958), γυρισμένη σε 16 mm στους δρόμους της Νέας Υόρκης, με άγνωστους ηθοποιούς, μέχρι την τελευταία του, την κωμωδία *Big Trouble* (1986), που ανέλαβε για βιοποριστικούς, μάλλον, λόγους να ολοκληρώσει σκηνοθετικά ενώ είχαν ήδη προχωρήσει τα γυρίσματα από κάποιον άλλο σκηνοθέτη, από τον ανεξάρτητο και μάλιστα άντεργραουντ σκηνοθέτη του παρελθόντος μέχρι τον περιθωριακό μέσα στο ίδιο το χολιγουντιανό σύστημα, ο Κασσαβέτης ακολούθησε έναν δρόμο δύσκολο και τραχύ με μια επιμονή κι ένα πείσμα που αποτελούν πρόκληση για το αμερικάνικο μοντέλο. •• Η προσωπική αυτή πορεία του προξενεί σήμερα τον θαυμασμό μας για δύο, τουλάχιστον, βασικούς λόγους. Πρώτα και κύρια για τη διορατικότητα με την οποία ο σκηνοθέτης κατάφερε να διεισδύσει βαθιά στον φλοιό ενός κοινωνικού σώματος (τη μεσοαστική τάξη της Αμερικής) και να καταδείξει με κριτικό και συχνά επιθετικό βλέμμα την παγίδα των αξιών που το περισφίγγει, αποκαλύπτοντας τη χρεοκοπία του ζευγαριού, την κόλαση της οικογένειας, τον ίλιγγο της μοναξιάς, την απογοήτευση από τον μύθο της επαγγελματικής καταξίωσης. Απ' αυτή την άποψη, η ενότητα των ταινιών *Faces* (1968), *Husbands* (1970), *Minnie and Moskowitz* (1971), *A Woman Under the Influence* (1975) και *Love Streams* (1984) είναι χαρακτηριστική. Το ζευγάρι αναλύεται, ανατέμνεται, απογυμνώνεται από μια κάμερα δηκτική, που αποσυνθέτει τελικά κάθε συναισθηματικό μύθο και ρομαντική ψευδαισθήση. •• Με τον Κασσαβέτη η κινηματογράφηση γίνεται «κλινική επέμβαση» που δεν στοχεύει σε κάποια «θεραπεία», –πώς ο κινηματογράφος άλλωστε θα μπορούσε να θεραπεύσει τη σημερινή πολιτισμική νεύρωση;– ούτε περιορίζεται σε μια ψευδοαντικειμενική κοινωνιολογική απόσταση, αλλά αντίθετα παγιδεύει τη νεύρωση οπουδήποτε κι αν εκδηλώνεται: καταρχήν, βέβαια, πάνω στα πρόσωπα που η κάμερα, άλλοτε τρυφερά κι άλλοτε με σκληρότητα, ανιχνεύει εξαντλητικά, καταγράφοντας ακόμα και τις ελάχιστες πτυχές και συσπάσεις τους. Εδώ ακριβώς συναντάμε τον δεύτερο παράγοντα της πρωτοτυπίας και της τόλμης του δημιουργού, που αποτελεί και τον καθαρά κινηματογραφικό τρόπο αποτύπωσης των χαρακτήρων του. Πέρα από κάθε περιγραφικότητα, χωρίς ν' αναπαράγει μια προϋπάρχουσα της ταινίας πραγματικότητα, εξισώνει τον πραγματικό με τον φιλμικό χρόνο δημιουργώντας μπροστά στην κάμερα καταστάσεις –κάτι ανάλογο με χάπενινγκς– όπου αφήνει ελεύθερους τους ηθοποιούς να αυτοσχεδιάζουν, πάντα όμως μέσα στα αυστηρά καθορισμένα όρια ενός προϋπάρχοντος σεναρίου. Αρκετοί απ' αυτούς δεν είναι επαγγελματίες: εκτός από τους μόνιμους συνεργάτες και φίλους του, Πίτερ Φολκ, Σίμουρ Κασέλ και Μπεν Γκαζάρα, επιστρατεύει τη μητέρα του, την πεθερά του, τα παιδιά του και βέβαια τη γυναίκα του,

Τζένα Ρόουλαντς, με την οποία άλλωστε, συνεργάστηκε επί 30 χρόνια. •• Οι ηθοποιοί στις ταινίες του δεν μιμούνται, ούτε και υποδύονται, προκατασκευασμένους ρόλους. Είναι συστατικά στοιχεία της μυθοπλασίας, εγκλωβίζονται σε αυτή, όπως ακριβώς ασφυκτιούν μέσα στην παγίδα της ίδιας της ύπαρξής τους. Δεν αναπαράγουν χειρονομίες, εκφράσεις και ιδέες, αλλά αναδημιουργούν αυθόρμητα και βιωματικά, συγκινήσεις της ύπαρξής τους. •• Η συγκεκριμένη επιφάνεια, λοιπόν, όπου έχουν χαραχθεί αισθήσεις και συναισθήματα –φανερὰ σημεία μιας «εσωτερικότητας» την οποία ο κινηματογράφος τις περισσότερες φορές καταγράφει ηθογραφικά– δεν είναι άλλη από πρόσωπα που πλημμυρίζουν δάκρυα, πάλλονται, ξεσπάνε σε λυγμούς ή γέλιο, «ανοίγονται» σ' έναν χείμαρρο λέξεων – ό,τι τελικά συνθέτει το υστερικό οπλοστάσιο σε όλη του την παροξυστική βία και την υπερβολή της θεατροποίησής του. Η μηχανή του Κασσαβέτη δεν παρατηρεί απλώς και μόνο, αλλά πηγαινοέρχεται, σταματάει, ξαναξεκινάει, αλλάζει γωνία και ξαναπαίρνει τον ατελείωτο δρόμο της, με εντυπωσιακή κινητικότητα και ρυθμό. Μια τέτοια γραφή –στην κορύφωσή της με το *Faces* αλλά και με μία σπάνια αποτελεσματικότητα στο *Husbands*, στο *A Woman Under the Influence* και στο *Love Streams*– δεν μπορεί παρά να ενοχλεί ή να δημιουργεί κάποια αμηχανία στον σημερινό θεατή που έχει συνηθίσει να καταναλώνει αδιαμαρτύρητα ανούσια, συμβατικά και τυποποιημένα προϊόντα. •• Ακόμη κι όταν καταπιάνεται με το είδος του θρίλερ (*The Killing of a Chinese Bookie* και *Gloria*) ο Κασσαβέτης δεν χάνει το ρεαλιστικό και λυρικό ιδιότυπο στυλ του. Ίσως όσο πιο πολύ πλησιάζει τον ρεαλισμό τόσο πιο πολύ κυριαρχούν οι λυρικές του εκρήξεις. Η ουσιαστική καινοτομία του, όμως, βρίσκεται στους τρόπους που πλησιάζει και αποφορτίζει τους τυπικούς, κωδικοποιημένους χαρακτήρες των θρίλερ, συσκοτίζει την εξέλιξη και τη σαφήνεια του μύθου, διαχέει ένα διφορούμενο στοιχείο στην αφήγηση και στο στυλ της κινηματογράφησης. Παρ' όλες αυτές τις ριζοσπαστικές τομές στο κλασικό θρίλερ, δεν αποδυναμώνεται η πλοκή, δεν χάνεται η ένταση και η μαγεία της. •• Ο Κασσαβέτης είναι ένας ουσιαστικός καινοτόμος και αληθινός δημιουργός. Ένας κινηματογραφιστής που δεν ανανέωσε μόνο την κινηματογραφική γραφή, αλλά και τον τρόπο που παράγονται και φτιάχνονται οι ταινίες, έξω από τους νόμους, τα ήθη, τους κώδικες και τις δουλειές του Χόλιγουντ. «Ήμουν επαναστάτης στο ξεκίνημά μου, είμαι καταδικασμένος να παραμείνω, ακόμη κι αν δεν είμαι πια της ηλικίας μου», είπε σε κάποια συνέντευξη. Πράγματι, μέχρι το τέλος της ζωής του, ο γιος των Ελλήνων μεταναστών με το αδύνατο πρόσωπο και το πυρετώδες βλέμμα, έμεινε πιστός στους χαρακτήρες των εξεγεργμένων μοναχικών νέων ανθρώπων που ερμήνευε στις αρχές της καριέρας του.

Δημόπουλος, Μ., (1992). Εισαγωγή. Στο Σαββάτης, Ν. (επίμ.), 33ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως. 9–10.



# JOHN CASSAVETES

# ROBERT BRESSON

> Πολλοί σκηνοθέτες μάς έκαναν να αγαπήσουμε τον κινηματογράφο. Αρκετοί μάς οδήγησαν στην απόλαυσή του. Ελάχιστοι, όμως, μας μύησαν στην τέχνη του, μας αποκάλυψαν την αυτονόμησή της απ' τις τέχνες που τη γέννησαν. Ο Robert Bresson είναι, ακριβώς, ένας από αυτούς τους ελάχιστους κινηματογραφικούς δημιουργούς. Έφτιαξε ταινίες αυστηρά κινηματογραφικής αισθητικής, επινόησε νέες μορφές, καινούργια γλώσσα και, κυρίως, έθεσε το ζήτημα της κινηματογραφικής χειραφέτησης. •• Το αφιέρωμα, λοιπόν, σ' αυτόν τον μέγιστο δημιουργό δεν είναι μόνο μία κινηματογραφική «υπενθύμιση». Δεν είναι ακόμα ένας «φόρος τιμής» σ' έναν σκηνοθέτη που γεννήθηκε μαζί σχεδόν με τον 20ό αιώνα. Είναι, πάνω απ' όλα, μία απόπειρα να επαναπροσδιοριστούν οι έννοιες της Παιδείας και της Ηθικής στην κινηματογραφική τους εκδοχή. Και, κατά προέκταση, να φανερωθεί εκ νέου η αινιγματική χειρονομία που διατρέχει όλο το έργο του και συνιστά τη μοναδικότητά του. •• Ο Bresson είναι ο πατέρας, η αρχετυπική, ιερή μορφή στην τέχνη του κινηματογράφου, αυτός που απέδειξε ότι η αφαιρετικότητα, η λιτότητα και η ελλειπτικότητα είναι πιο στερεά και αποτελεσματικά υλικά από κάθε σκηνοθετικό ψιμύθιο και ότι το πραγματικό, στον κινηματογράφο, δεν είναι ποτέ μία δεδομένη εικόνα, αλλά ένας χώρος που αποσπασματικοποιείται και ανασυγκροτείται. •• Σε μία πρώτη φάση, οι ταινίες του Bresson μπορούν να θεωρηθούν κλασικές: απλότητα στη σύνθεση και στη δομή της αφήγησης, φιλική επεξεργασία λογοτεχνικών κειμένων (Giraudoux, Cocteau, Bernanos, Ντοστογιέφσκι), αποφυγή οποιουδήποτε εφέ. Στον κλασικισμό του Bresson προσθέτουν ακόμα η θρησκευτικότητα της προβληματικής του και ο στοχασμός του στα αιώνια μεταφυσικά ερωτήματα. •• Ταυτόχρονα, αυτός ο δημιουργός δίκαια θεωρείται ένας από τους κορυφαίους νεωτεριστές της έβδομης τέχνης· γιατί η σκέψη του εμβαθύνει ριζοσπαστικά και τολμηρά σε πεδία αδιανόητα και γιατί, επίσης, υπηρετεί την ύψιστη αρχή της κινηματογράφησης, που είναι η δημιουργία ενός κι-

νηματογραφικού σύμπαντος με τρόπο, θα λέγαμε, ιδιόμορφα παρθενικό, όπου απορρίπτεται κάθε δάνειο από άλλη τέχνη. •• Το «μπρεσονικό» ύφος αναπτύσσει τη θεωρία των «μοντέλων», που αντιτάσσεται στο «παίξιμο» των ηθοποιών, αρνείται τον ψυχολογισμό και τον συγκινησιακό εκβιασμό, προσηλώνεται στις χειρονομίες, στα αντικείμενα, στους ήχους, στην ανθρώπινη φωνή, στη διαύγεια των ρυθμών και, μέσα από έναν άκρατο μινιμαλισμό, πετυχαίνει μία πνευματική πληρότητα και ψυχική ευμάρεια, σπάνια για τον κινηματογράφο. •• Η μοναδικότητα της σύλληψης των ταινιών του έγκειται στο βλέμμα του που, κάθε φορά, μοιάζει να ανακαλύπτει τον κινηματογράφο και τον κόσμο απ' την αρχή, ενώ τα πλάνα του δημιουργούν συγχρόνως την αίσθηση μιας απόλυτης κατασκευής και μιας απόλυτης ελευθερίας, όπου η επιμονή αποβολή κάθε συγκινησιακού εφέ απελευθερώνει, παραδόξως, στον θεατή συνταρακτικές ποιητικές δονήσεις. Εύστοχα παρατηρεί ο αμερικανός κριτικός Kent Jones: «ο ακριβής συντονισμός κάθε στοιχείου στη διαδικασία της κινηματογράφησης -απόσταση της μηχανής, ήχος, θέμα, αφήγηση, κίνηση, χρώμα, ανθρώπινη δράση-, ώστε να λειτουργεί με μία τέλεια ρυθμική σαφήνεια: αυτός είναι ο κινηματογράφος του Bresson. [...] Κανείς ποτέ δεν έκανε ταινίες που να είναι, ταυτόχρονα, τόσο συμπυκνωμένες και τόσο διάχυτες, τόσο ακριβείς στον σχεδιασμό της δράσης τους και τόσο σχολαστικές στον έλεγχο της απήχησής τους, ώστε να ξεπερνά τη φαντασία όλων όσοι δούλεψαν ποτέ σ' αυτό το μέσον. Κανείς άλλος σκηνοθέτης δεν παρακολούθησε την καθημερινή ζωή με τόση υπομονή, τόση φροντίδα και τόση αγάπη. •• Από την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, *Οι Άγγελοι της αμαρτίας*, ως την τελευταία, *Το χρώμα*, από τις πιο άγνωστες δουλειές του ως τις πιο γνωστές, ο Bresson είναι ένας δημιουργός με φανατικούς πιστούς της τέχνης του. Αθώοι, ανυπότακτοι, ασυμφιλίωτοι ή αυτοκτονικοί, οι χαρακτήρες των ταινιών του, στο *Ημερολόγιο ενός εφημέριου*, στο *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*, στον *Πορτοφολά*,

Ο ROBERT BRESSON ΕΙΝΑΙ Ο  
ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ,  
ΟΠΩΣ Ο ΝΤΟΣΤΟΓΙΕΦΣΚΙ  
ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΡΩΣΙΚΟ  
ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΚΑΙ Ο ΜΟΖΑΡΤ  
Η ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

JEAN-LUC GODARD

στη *Δίκη της Ζαν ντ' Αρκ*, στη *Γλυκιά γυναίκα*, στις *Τέσσερις νύχτες ενός ονειροπόλου* και στο *Χρήμα*, συνοψίζουν το ρίγος τού θανάτου, την προσδοκία του απεγκλωβισμού, την απελπισμένη ανάγκη της εξέγερσης, την αιώνια μάχη του Καλού με το Κακό, την απαισιοδοξία που θέλει πάντα να αυτοδιαψευστεί, κι αυτή η διάψευση είναι η μεγάλη της ελπίδα. •• Ο Bresson καθόρισε τον νέο κινηματογράφο και είναι από τους ξεχωριστούς πρωτεργάτες του, κυρίως στο επίπεδο της Ηθικής: τον απάλλαξε από τα «τρικ» που επιβάλλουν τη σκηνοθετική χειραγώγηση, τον αυτονόμησε από τη νοθεία της λογοτεχνίας και του θεάτρου, τον ανύψωσε σε τέχνη της καθαρής, ευθείας ματιάς στην ανθρώπινη ύπαρξη και περιπέτεια. •• Αν και πολλοί σκηνοθέτες δηλώνουν συγκλονισμένοι από το έργο του (Truffaut, Godard και Νουβέλ Βαγκ, Ταρκόφσκι, Antonioni, Scorsese, Αγγελόπουλος), οι επιρροές του στον σύγχρονο κινηματογράφο δεν είναι τόσο ορατές ή άμεσες όσο καθοριστικές: γιατί κάθε κάδρο, κάθε πλάνο, κάθε ταινία του Bresson έχει πάντα το μεγάλο χάρισμα να δημιουργεί τη φιλοσοφία του «cinématographe», απ' την αρχή, και να επιβεβαιώνει κάθε φορά πως το ζήτημα και το αίτημα του κινηματογράφου είναι η ηθική του στάση. •• Σήμερα, στο τέλος αυτού του αιώνα, όπου πολλαπλασιάζονται αχαλίνωτα οι εικόνες πάσης φύσεως, εν μέσω περιρρέουσας σύγχυσης, ελπίζουμε το αφιέρωμα αυτό να δώσει ευκαιρία επαναστοχασμού για το τι είναι και, κυρίως, τι σημαίνει κινηματογράφος. Ο ίδιος ο Bresson έχει γράψει, στις *Σημειώσεις για τον κινηματογράφο*: «Όχι ωραίες εικόνες, όχι ωραία φωτογραφία, μα εικόνες και φωτογραφία αναγκαίες». •• Ας σκεφτούμε, εξαρχής, λοιπόν, αυτό το μέγιστο μάθημα ύφους και ήθους.

Δημόπουλος, Μ., (2002). Πρόλογος. Στο Ταξοπούλου, Ι. (επίμ.), Αναδρομή στο έργο του Marco Bellocchio από το 43ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (8-17/11/2002). Εκδόσεις Καστανιώτη.

# ANIEZ





## Η κατάθεση ζωής της Ανιές

Βλέποντας χτες στο arte.tv το δίπτυχο έργο-διαθήκη της Ανιές Βαρντά, *Varda par Agnès* (2018), που προβλήθηκε εκτός διαγωνισμού στη φετινή Μπερλινάλε, συνειδητοποίησα για άλλη μια φορά πόσο μπροστά από την εποχή της πορευόταν αυτή η τόσο γοητευτική, πολυδιάστατη και μοναδική δημιουργός. Πρόκειται για μια σφαιρική κατάθεση ζωής, απόλυτα αυτοβιογραφική, που ανακεφαλαιώνει σε πρώτο πρόσωπο τις κυριότερες φάσεις της μακρόχρονης καριέρας της (από τη φωτογραφία μέχρι τις όψιμες εικαστικές παρεμβάσεις της σε εκθέσεις και Μπιενάλε), παραμένοντας πράγματι μάχιμη και δημιουργική μέχρι το τέλος (29 Μαρτίου 2019), αλλά νιώθοντας όμως ήδη ότι η αρρώστια δεν της άφηνε πια κανένα περιθώριο. Σπάω το κεφάλι μου αλλά δεν θυμάμαι στην ιστορία του κινηματογράφου άλλο παρόμοιο εγχείρημα όπου ο καλλιτέχνης να προσφέρει στο κοινό του το κύκνειο άσμα του σε μορφή κινηματογραφικού μάστερκλας. Το επινόησε αυτή η «παχουλούλα και φλύαρη γριούλα» (έτσι αυτοαποκαλείται στο προηγούμενο «αυτο-ντοκιμαντέρ» της, *Οι παραλίες της Ανιές*) που όργωσε όλα τα μήκη και πλάτη, κυριολεκτικά και μεταφορικά, τόσο για τα γυρίσματα των ταινιών της (κυρίως των ντοκιμαντέρ), για την παρουσίασή τους ανά τον κόσμο και τη σταχυολόγηση των αμέτρητων διακρίσεων και των σπουδαιότερων βραβείων στα διεθνή φεστιβάλ, όσο και για την εξερεύνηση των ορίων της τέχνης της. Η Βαρντά λειτούργησε πάντα ως ελεύθερος σκοπευτής, προπορεύτηκε της Νουβέλ Βαγκ σε μια ανύποπτη εποχή όταν οι δρόμοι της δημιουργίας ήταν διπλοκλειδωμένοι, ήταν φεμινίστρια από φύση πριν γίνει της μόδας το κίνημα, ανανέωσε το είδος του ντοκιμαντέρ διαποτίζοντάς το με στοιχεία μυθοπλασίας και χιούμορ. Η Ανιές Βαρντά –όπως και ο άλλος τεράστιος Γάλλος σκηνοθέτης και φίλος της, ο Κρισ Μαρκέρ– ήταν μια ελεύθερη κι πολυμήχανη προσωπικότητα. Και συν τοις άλλοις, επειδή τη γνώρισα από κοντά πριν χρόνια και είχαμε ωραίες κουβέντες, διέθετε στις αφηγήσεις της μια εκπληκτική αμεσότητα και ακρίβεια με μια σπάνια παραστατικότητα, όπως άλλωστε αποδεικνύεται και στις ταινίες της. Θυμίζω την παρουσία της το 2000 στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης όταν βραβεύτηκε με τιμητικό Χρυσό Αλέξανδρο (από τα χέρια του Θόδωρου Αγγελόπουλου) και το 2001 που μας επισκέφθηκε και πάλι με την ευκαιρία του αφιερώματος στον σύζυγό της, Ζακ Ντεμί.

# ΒΑΡΝΤΑ



**ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ  
ΤΟΥ LOACH ΕΙΝΑΙ  
ΕΥΑΛΩΤΟΙ,  
ΑΝΤΙΦΑΤΙΚΟΙ,  
ΗΤΤΗΜΕΝΟΙ,  
ΜΕΘΥΣΟΙ, ΑΝΕΡΓΟΙ,**



**ΠΡΕΖΑΚΙΑ, ΑΛΛΑ ΕΧΟΥΝ  
ΕΝΑ ΑΝΥΠΕΡΒΛΗΤΟ  
ΠΡΟΣΟΝ:**

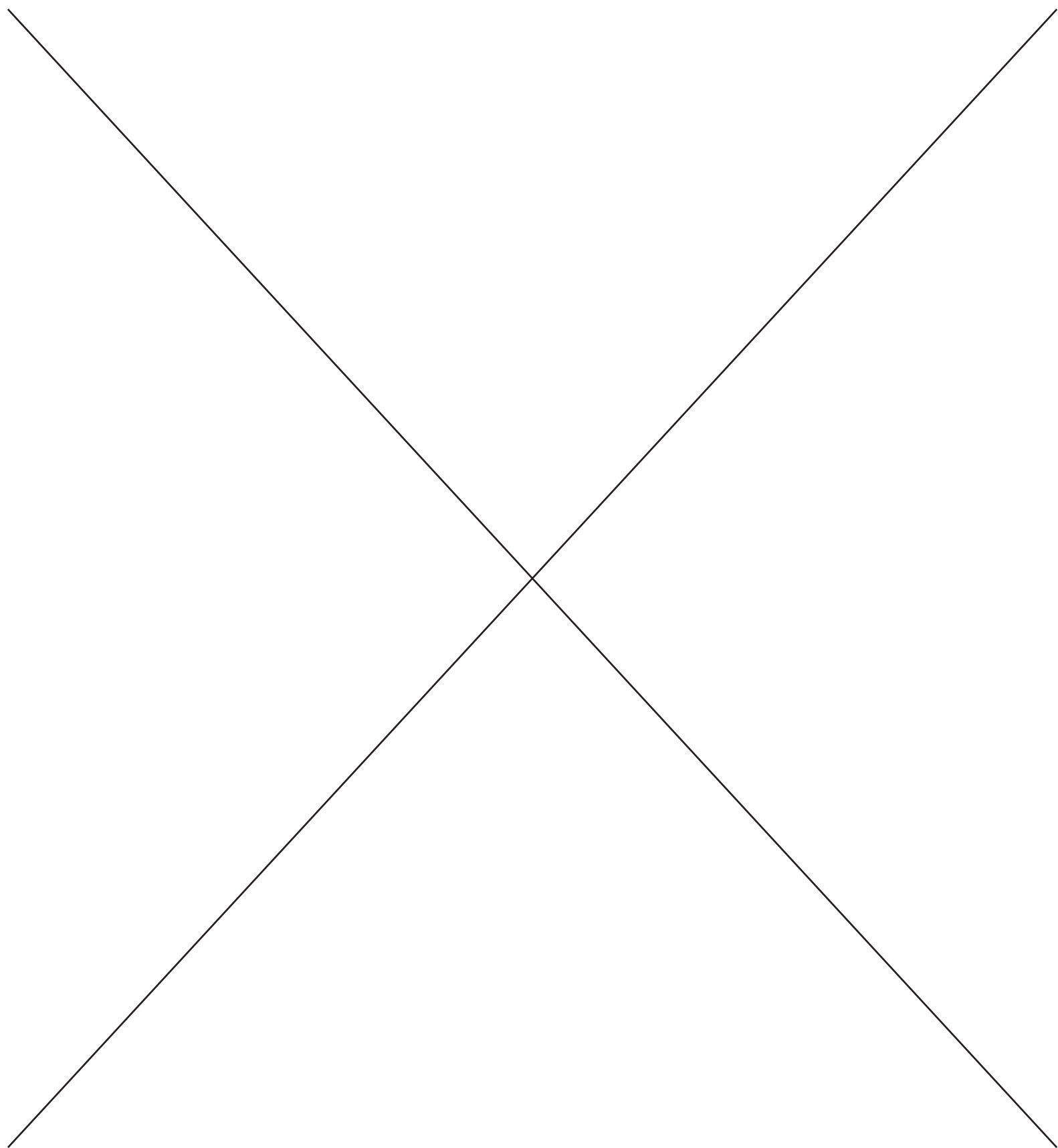
**ΜΠΟΡΟΥΝ  
ΝΑ ΑΓΑΠΗΣΟΥΝ.**

Πρόκειται για ένα παραμύθι μύησης αλλόκοτο, μαγικό και ρομαντικό, ένα ορμητικό και ονειρικό τριπ όπου μια συμμορία αγοριών, αφημένων στο έλεος μιας αχαλίνωτης φαντασίας, φτάνει μετά από τρικυμιώδη οδύσσεια σε ένα μυστηριώδες ερημικό νησί. Εκεί, σε αυτό το «νησί των ηδονών», πανίδα και χλωρίδα σε πλήρη έξαρση συμμαχούν για μια πρωτοφανή μετατροπή όλων των σεξουαλικών δεδομένων, με πρώτη και κύρια τη μεταλλαγή της ταυτότητας φύλου της «άγριας συμμορίας». Τα μάτσο αγόρια, μολυσμένα από τις θηλυκές ορμόνες που υπερισχύουν στο νησί, μεταμορφώνονται ραγδαία το ένα μετά το άλλο σε ελκυστικές αμαζόνες χωρίς καν να αντιληφθούν (μόνο εκ των υστέρων) την πέρα για πέρα εξωφρενική τρανσέξουαλ μεταβολή τους (σπουδαίο εύρημα: τους ρόλους των αγοριών ερμηνεύουν κοπέλες με ερμαφρόδιτο παρουσιαστικό και είναι πειστικές). Η δήθεν άγρια αρσενικότητά τους υποκλίνεται εν τέλει μέσα από θυελλώδεις και θαυμαστούς μηχανισμούς μπροστά στη μη αναστρέψιμη θηλυκοποίηση του σύμπαντος. Απ' αυτή την άποψη η ταινία δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί φεμινιστική. •• Ο Μαντικό θολώνει τα νερά, ανατρέπει τα

είδη, αμφισβητεί τα καθιερωμένα σημεία αναφοράς. Παίζει σε όλα τα ταμπλό: συνυπάρχουν ή εναλλάσσονται παρωδία, χιούμορ και σκληρότητα, σοφιστικές κατασκευές δίπλα σε στοιχεία γκροτέσκ και χοντροκοπιάς, ψυχεδελισμός και πρωτογονισμός, κομψό ασπρόμαυρο και κραυγαλέο χρώμα. Αυτό είναι το στίλ του, η εικονοκλαστική του δύναμη και η ιδιαιτερότητα της κινηματογραφικής του γραφής. Μοναδικός μάστορας μιας πολυφωνικής τέχνης, ο Μαντικό πλέκει επίσης έναν σύνθετο ιστό πολλαπλών αναφορών, λογοτεχνικών (Στίβενσον, Χ.Τζ. Γουέλς, Ζενέ, Γουίλιαμ Γκόλντιν, κλπ) και σινεφιλικών (Κοκτό, Μπόροβτςικ, Ραούλ Ρουίξ, Φασμπίντερ, Κάρεντερ, Γκιά Μάντιν, Μάριο Μπάβα, Κένεθ Άνγκερ, Ουακαμάτσου, κλπ, ξετρύπωσε μέχρι και τον Νίκο Κούνδουρο στις *Μικρές Αφροδίτες*), τις οποίες υπογραμμίζει ο ίδιος σε κάθε του συνέντευξη. Και αυτό το κουβάρι τοιτάτων και αναφορών κάθε άλλο παρά καθλώνει την ακομπλεξάριστη ροή της μυθολογίας, αντίθετα της παρέχει εκθαμβωτικό εύρος και μια συναρπαστική συνοχή. Λειτουργεί σαν το παλίμψηστο μιας προσωπικής και συλλογικής πολιτιστικής μνήμης.

Η ταινία του Μπερτράν Μαντικό  
Κόναν η βάρβαρη (2023)  
προβάλλεται στο 64ο Φεστιβάλ  
Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

**MI NEPT PAN  
WANTINO**



# ΜΙΖΟ ΓΝΟΥΤΣΙ

Η ταινία του Κέντζι Μιζογκούτσι Συγκέτσου μονοκατάρτι (1953) προβάλλεται στο 64ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

# ΚΕΝΤΖΙ

## Μιζογκούτσι, ο δάσκαλος

Οποιαδήποτε αναφορά στον ιαπωνικό κινηματογράφο ξεκινάει με τον Κέντζι Μιζογκούτσι, περνάει από τον Όζου και τον Κουροσάουα, και καταλήγει στον Όσιμα, στον Ιμαμούρα και στους νεότερους. Η Δύση σε αυτούς κυρίως ανακάλυψε κινηματογραφικές αφηγήσεις που κρατούσαν και ανέπτυσαν πολύτιμα και μοναδικά στοιχεία της μακράς και ιδιότυπης παράδοσης της Ιαπωνίας. •• Το 1951, η Μόστρα της Βενετίας βράβευσε το *Ρασομόν* του Ακίρα Κουροσάουα, εγκαινιάζοντας μία περίοδο αναγνώρισης ορισμένων δημιουργών από τη μακρινή χώρα. Στη συνέχεια, τέσσερα απανωτά αριστουργήματα του Μιζογκούτσι θα κατακτήσουν το Αργυρό Λιοντάρι στη Βενετία: *Η ζωή της Οχάρου* (1952), *Ουγκέτσου μονογκατάρι* (1953), *Ο επιστάτης Σάνσο* (1954), *Οι σταυρωμένοι εραστές* (1955). Το 1963, η Γαλλική Ταινιοθήκη οργάνωσε το πρώτο της αφιέρωμα στον ιαπωνικό κινηματογράφο. Αποκαλύφθηκε τότε ότι η γενέθλια πράξη αυτής της κινηματογραφίας έγινε το 1898 -πολύ κοντά στη χρονολογία των Lumière- με ορισμένα ντοκιμαντέρ για το θέατρο καμπούκι. Πιο πρόσφατα, η Δύση συνάντησε τον Κινουγκάσα και τον Ουτσίντα, ανακάλυψε μέρος του έργου των Γκόσο και Ναρούσε, αλλά συνέχισε να ξεχωρίζει τον νεορεαλιστή επικό Κουροσάουα, τον αυστηρό, δωρικό, μέγα ηθογράφο Όζου και τον κοινωνικό, αιμάτινο, συγκλονιστικό Μιζογκούτσι. •• Ανέκαθεν υπήρχε -και υπάρχει ακόμα- μία δυσκολία πρόσβασης στους κώδικες του ιαπωνικού πολιτισμού. Ίσως εκεί να βρίσκεται και η αντιμετώπιση των κινηματογραφιστών αυτής της χώρας ως των γνωστών-αγνώστων της παγκόσμιας έβδομης τέχνης. Ο Μιζογκούτσι είναι ακριβώς αυτή η περίπτωση: ενός γνωστού-αγνώστου που επηρέασε υπόγεια -αλλά αποφασιστικά- τον σύγχρονο κινηματογράφο, χωρίς κανείς ποτέ να τον επικαλέστηκε ή να παραδέχτηκε άμεση επίδραση απ' το έργο του. •• Όσοι είχαν την τύχη να ζήσουν στο Παρίσι, τις δεκαετίες του '60 και του '70, και να συχνάζουν στις ταινιοθήκες του Ιλμ και του Σαγιό, θα θυμούνται με πόση αγωνία περίμεναν να εμφανιστεί στο πρόγραμμα κάποια ταινία του μεγάλου ιάπωνα δημιουργού. Ο γάλλος κριτικός και σκηνοθέτης Jean-Claude Biette περιγράφει ως εξής το ρίγος μιας απαράμιλλης μύησης: «Το σοκ ήταν τόσο δυνατό, ώστε πολλοί θεατές έβγαιναν σιωπηλοί και προτιμούσαν να γυρίσουν σπίτι τους με τα πόδια, για να παρατείνουν μες στο κρύο και τη νύχτα τούς ανεξάντλητους απόηχους της ταινίας»... •• Από τις ενενήντα ταινίες που γύρισε ο Μιζογκούτσι διασώθηκαν περίπου οι τριάντα. Από τις δημιουργίες του βωβού ως τις ταινίες κοινωνικής αναφοράς και, μετά, στα σκληρά μελοδράματα, ο Μιζογκούτσι είναι, πάνω απ' όλα, σκηνοθέτης της γυναίκας. Την αναζητάει στην πιο ακραία εκδοχή της ανδρικής καταπίεσης: την πορνεία. Η πόρνη είναι το χωνευτήρι του ερωτικού πόθου και του χρήματος. Όπως και στον Brecht, έτσι και εδώ, οι πόρνες είναι τα εξαγορασιμα προϊόντα της ανδρικής σεξουαλικής βαρβαρότητας· όπως και στον Bresson, έτσι και εδώ, το χρήμα καθορίζει στοιχεία και αξίες της υπέρτατης ανθρώπινης χαράς, που είναι ο έρωτας. •• Ο Μιζογκούτσι ανήκει στους μεγάλους μοραλιστές που οδηγήθηκαν στην Ηθική μέσα απ' την απάρνηση της ηθικολογίας, από τους σκοτεινούς δρόμους ενός ανεστραμμένου ρομαντισμού. Η ομορφιά των ηρωίδων του είναι ο βασιανιστικός καρπός ενός ταξιδιού στο σκοτάδι της ανθρώπινης ύπαρξης, στις ψυχές που διατηρούνται ακέραιες μες στην ταπείνωσή τους. Χρησιμοποιεί γι' αυτό μηχανισμούς του μελοδράματος, όχι βέβαια με τη σκοπιμότητα ενός συγκινησιακού εκβιασμού, αλλά με βιαιότητα και ωμότητα, στοιχεία που προκαλούν ρίγη Αποκάλυψης. •• Όλη αυτή η θεματική και η κοσμοαντίληψη υπηρετείται από μία σκηνοθεσία που, ακριβώς όπως στον Murnau, στον Renoir, στον Ford, στον Rossellini, προσδιορίζει το ήθος της κινηματογραφικής δημιουργίας. Στον Μιζογκούτσι, όπως και στους άλλους, η σκηνοθεσία δεν περιορίζεται στο να αναπαριστά την πραγματικότητα· τη δημιουργεί από την αρχή, θα λέγαμε, με τελειώς φυσιολογικό και αληθινό τρόπο. Από μηχανισμός αφήγησης με εικόνες, η σκηνοθεσία γίνεται δημιουργία ανθρώπινου τοπίου. •• Αυτός ο Ιάπωνας σκηνοθέτης, όπως όλοι οι κορυφαίοι καλλιτέχνες, βρίσκεται πάντα στο πέρασμα από τον κινηματογραφικό κλασικισμό στην κινηματογραφική νεωτερικότητα· είναι, δηλαδή, άμεσος, αβίαστος, αποτελεσματικός, αφηγηματικός, και ταυτόχρονα, ανοίγει νέους, αδιανόητους υφολογικούς δρόμους, όπως το πλάνο-σεκάνς (το περίφημο one scene-one cut), η σημασία της δράσης εκτός πεδίου, η απόσταση απ' τα πρόσωπα, τα μεγάλα παράλληλα τράβελινγκ, η «προχωρημένη» για την εποχή χρήση του χρόνου και του χώρου. •• Ωστόσο, παραμένει μέγα μυστήριο η επίδραση των ταινιών του Μιζογκούτσι σ' όλο τον παγκόσμιο κινηματογράφο. Οι θεατές, παρά τις δυσκολίες πρόσβασης στους κώδικες ενός διαφορετικού και αγνώστου πολιτισμού, όπως ο ιαπωνικός, βιώνουν μίαν απείρητη και ουσιαστική συγκίνηση, ένα πρωτόγνωρο αίσθημα αισθητικής, πνευματικής και ψυχικής οικειότητας. •• Στην Ελλάδα, ο Κέντζι Μιζογκούτσι και το έργο του είναι σχεδόν άγνωστα. Στα μέσα της δεκαετίας του '70, ο πάντα «ηρωικός» Σωκράτης Καψάσκης πρόβαλε στο «Στούντιο» το *Ουγκέτσου μονογκατάρι* και τους *Σταυρωμένους εραστές*. Αργότερα, η «Κινηματογραφική Λέσχη» της ΕΡΤ έφερε την *Οχάρου* και τον *Επιστάτη Σάνσο*. •• Η συνολική εκτίμηση και μελέτη ενός έργου που κυριάρχησε και κυριαρχεί στον παγκόσμιο κινηματογράφο θα μας επιτρέψει να στοχαστούμε γύρω από τους θεματικούς και τους αισθητικούς άξονες των ταινιών του· να ανακαλύψουμε, π.χ., τη σχέση του πλάνου-σεκάνς με τη δραματουργική ανάπτυξη, ή την ιδιόμορφη «αναπνοή» κάθε πλάνου, τη συγκινησιακή φόρτισή του. Το έργο του Μιζογκούτσι προσφέρεται για τολμηρές προσεγγίσεις, όντας στο μεταίχμιο του ειδικού και του γενικού, του ερωτικού και του κοινωνικού, του πραγματικού και του ονειρικού, της ζωής και του θανάτου.

Δημόπουλος, Μ., (2000). Μιζογκούτσι, ο δάσκαλος. Στο Ακτσόγλου, Μ. (επίμ.), Αναδρομή στο έργο του Κέντζι Μιζογκούτσι, στη Θεσσαλονίκη (14-20/1/2000) και στην Αθήνα (22-28/1/2000). Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.



**Ο BRESSON ΕΙΝΑΙ  
Η ΑΡΧΕΤΥΠΙΚΗ  
ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ**



**Ο ΠΑΤΕΡΑΣ  
ΙΕΡΗ ΜΟΡΦΗ  
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ**

# ΑΜΠΙΑΣ



# ΚΙΑΡΟΣΤΑΜΙ

> Στις αρχές της δεκαετίας του '90, ένας άγνωστος ακόμα σκηνοθέτης από το ξεχασμένο, συκοφαντημένο και παραμελημένο τότε Ιράν ήταν η μεγάλη, ανανεωτική μορφή που απρόσμενα διέψευσε όσους είχαν αρχίσει να διαπιστώνουν στον δυτικό κινηματογράφο εμφανή σημάδια κόπωσης, συμβατικότητας και επανάληψης. Ο Άμπας Κιαροστάμι αποδείχθηκε με τα χρόνια χρήσιμη και κρίσιμη μονάδα αφού χάρι στην απαράμιλλη μοντέρνα τέχνη του (συμπεριλαμβανομένη με απλά εργαλεία) έβαλε στον κινηματογραφικό χάρτη έναν ιδιόμορφο κόσμο, τον ιρανικό, τον κόσμο του θρησκευτικού νόμου, του ισλαμικού καθεστώτος, στο οποίο η νεωτερικότητα στην έκφραση της τέχνης κάθε άλλο παρά είχε διεισδύσει και δεν ήταν φυσικά στην ημερήσια διάταξη. Με το αριστουργηματικό *Close-up* (1990), την ταινία με την οποία ξάφνιασε και συγκλόνησε κοινό και κριτικούς στη Δύση, κυρίως στα διεθνή φεστιβάλ, ανέτρεψε την καλλιτεχνική κατάρτιση της εποχής, ενώ λίγα χρόνια αργότερα, το 1997, στις Κάννες, κέρδισε τον Χρυσό Φοίνικα με την υπέροχη *Γεύση του κερασιού*, επιβεβαιώνοντας τη νέα κινηματογραφική δυναμική που είχε αρχίσει να διαφαίνεται σε χώρες έξω από τα δυτικά μητροπολιτικά κέντρα. Όμως ο Κιαροστάμι είχε ξεκινήσει πολλά χρόνια πριν (γύρω στα είκοσι) με ταινίες παραγγελίες για παιδιά και νέους (σ' ένα ίδρυμα που αναπτύχθηκε με δική του πρωτοβουλία, το Κανούν), με εκπαιδευτικά ντοκιμαντέρ – μικρά, ταπεινά αλλά ευφυή, σχόλια εκμάθησης και διαπαιδαγώγησης, συχνά με φαινομενικά ηθικό πρόσημο αλλά ανασύροντας πάντα έναν προβληματισμό γύρω από τον μηχανισμό παραγωγής νοήματος. Αποφασιστικά, βήμα βήμα, άρχισε να χαράζει το προσωπικό του ίχνος με εφόδια που, πέρα από τον κινηματογράφο, έβρισκε στην ποίηση (σε μια χώρα τόσο πλούσια σε λυρική έκφραση), στη φωτογραφία, στις νέες τεχνολογίες, στο βίντεο και στο ψηφιακό σύμπαν, μέχρι και σε εγκαταστάσεις σε μουσεία, παραμένοντας όμως πάντα προσηλωμένος σε μια χειρωνακτική αντίληψη της τέχνης (ήταν ο ίδιος μάστορας μαραγκός). •• Αυτός ο μέγιστος δημιουργός (θυμίζω εδώ τη δήλωση του Γκοντάρ: Ο κινηματογράφος γεννήθηκε με τον Γκρίφιθ και τελειώνει με τον Κιαροστάμι), αυτός ο τεράστιος καλλιτέχνης, πέτυχε να διαμορφώσει μια μοναδική σχέση που έχει ως αφετηρία την πολιτική αλληγορία και κορυφώνεται σ' έναν ανεπανάληπτο φιλοσοφικό στοχασμό που συνοψίζεται στην αναζήτηση της αλήθειας, αλλά όχι μόνον. Οι ταινίες του είναι σχεδόν όλες μεγάλες περιπλανήσεις, ταξίδια στην περιφέρεια της Τεχεράνης και στην ενδοχώρα του Ιράν. Δεν πρόκειται όμως για «ταινίες δρόμου» (road movies) με την έννοια που μας έχει συνηθίσει ο αμερικανικός κινηματογράφος, ταξίδια με μυθικές διαστάσεις στις ανοιχτές λεωφόρους της περιπέτειας. Παρά την κίνηση και την εναλλαγή, τους ανοιχτούς ορίζοντες και τις απρόσμενες συναντήσεις, επιβάλλεται μια φαινομενική ακινησία. Το αυτοκίνητο, κομβική πρώτη ύλη στο κινηματογραφικό σύμπαν του

Κιαροστάμι, λειτουργεί σαν στέγη, σαν σπίτι, παύει να είναι ένα απλό μεταφορικό μέσο και μετατρέπεται σχεδόν σε κινηματογραφικό τρόπο να υπάρχουν σ' αυτόν τον κόσμο που μοιάζει ακίνητος και αποσυντίθεται εσωτερικά. Αυτή η ακινησία που επιβάλλει την εσωτερική πτώση και αποσύνθεση, δεν μοιάζει να συγγενεύει με τον προβληματισμό του Ροσελίνι στο δικό του *Ταξίδι στην Ιταλία* (1954); •• Τόσα χρόνια μετά, ο Κιαροστάμι πήρε τη σκυτάλη και συνεχίζει να αφουγκράζεται τη θεωρία του Αντρέ Μπαζέν για την αναζήτηση και την αποκάλυψη του πραγματικού, και με τον μηχανισμό που εφαρμόζει απαντά στο ερώτημα του σύγχρονου Γάλλου θεωρητικού Αλέν Μπεργκαλά «πώς, με ποιον τρόπο, η αλήθεια τρυπώνει σε μια ταινία;», προσδίδοντάς της την ανυπέροβλη καλλιτεχνική υπεραξία. Όμως στον Κιαροστάμι συναντάμε μια κρίσιμη απόκλιση που τον κάνει να ξεχωρίζει. Ο δικός του ρεαλισμός κρατάει πάντα ανοιχτή την απορία που έχει σχέση με τη μυθοπλαστική κατασκευή, τη σύλληψη του κόσμου και με το βλέμμα που το σκανάρει, όπως θα λέγαμε σήμερα. •• Ταινίες όπως το *Close-up* ή αυτές της τριλογίας του Κόκερ (*Πού είναι το σπίτι του φίλου μου/1987, Και η ζωή συνεχίζεται/1992, Μέσα από τους ελαιώνες/1994*) ξεπερνούν τις ντοκιμαντερίστικες αφετηρίες τους και καταπιάνονται με πιο πολύπλοκα αφηγηματικά σχήματα. Το *Δέκα* (2002) και κυρίως το *Πέντε* (2002-2003) είναι ριζοσπαστικές στιγμές μοναξιάς, γυρισμένες με μια μικρή ψηφιακή κάμερα. Ενώ υποτίθεται ότι καταγράφουν την πραγματικότητα, στην ουσία αποδεικνύουν τον θρίαμβο της τέχνης, της ουσίας της τέχνης. Ο Κιαροστάμι, με τον τρόπο του (που φαίνεται, αλλά κάθε άλλο παρά είναι, απλός) προσθέτει νέες διαστάσεις στις σχέσεις μύθου και πραγματικότητας, μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ, αναπαραστατικής και αφηρημένης τέχνης. Και θέτει το μέγιστο, υπαρκτικής φύσης δίλημμα: η τέχνη –και η τέχνη του κινηματογράφου– περισσότερο απ' όλες– αναπλάθει ή αποτυπώνει τον κόσμο; •• Οι δύο τελευταίες ταινίες μεγάλου μήκους που γύρισε ήταν αμφότερες εξαιρετικές και γυρισμένες εκτός Ιράν, το *Copie Conforme* (2010) με τη Ζιλίετ Μπινος, στην Ιταλία, και το *Like Someone in Love* (2012) στην Ιαπωνία. Ο Άμπας Κιαροστάμι ήταν πιστός φίλος του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, πρωτοήρθε το 1992 στο πρώτο διεθνές Φεστιβάλ με πρόσκληση του Δημήτρη Εϊπίδη για τους «Νέους Ορίζοντες», το 1997 επέστρεψε στη Θεσσαλονίκη με την έκθεση των έγχρωμων φωτογραφιών του, το 1999 ήρθε στο Φεστιβάλ να παραλάβει τον Χρυσό Αλέξανδρο και το 2004 ξανά, με τις ασπρόμαυρες φωτογραφίες και την πλήρη ρετροσπεκτίβα.

Δημόπουλος, Μ., (2004). Ένας αισιόδοξος αυτόχειρας από την Περσία. Στο Σαββάτης, Ν. (επίμ.), Πλήρης αναδρομή στο έργο του Abbas Kiarostami από το 45ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (19-28/11/2004). Εκδόσεις Καστανιώτη.

## Μια αλλιώτικη πνοή από την Ασία

Πάντα υπήρχε στην ιστορία του κινηματογράφου ένας άξονας Ευρώπη-ΗΠΑ που καθόριζε την εξέλιξη και τον παλμό της λεγόμενης έβδομης τέχνης, με τις άλλοτε φαινομενικές κι άλλοτε ουσιαστικές αντιπαραθέσεις και συγκρούσεις. Στη δεκαετία του '90, μέσα σε μερικά μόνο χρόνια, όταν όλα τα διλήμματα θεωρήθηκαν ανίσχυρα ή ξεπερασμένα, εισέβαλε από την Ασία μια νέα κινηματογραφική δύναμη που ανανέωνε ριζοσπαστικά τη μορφή και τη θεματική του κινηματογράφου, σάρωνε βραβεία και διακρίσεις σε όλα τα διεθνή φεστιβάλ και αποκρυστάλλωνε μια νέα πραγματικότητα που στάθηκε αφορμή να διατυπωθεί, ίσως κάπως βαρύνδουπα, ότι «η Ασία είναι ο ορίζοντας του σύγχρονου κινηματογράφου». •• Στην πραγματικότητα, η ανακάλυψη της Ασίας ως ενός νέου κέντρου βάρους του παγκόσμιου κινηματογράφου σήμανε ότι, επιτέλους, κάτι άλλαξε στη διεθνή σκακιέρα της οπτικοακουστικής τέχνης· είναι γεγονός ότι μια δεξαμενή μορφικών και υπαρκτικών νεωτερισμών, μακριά από εξωτισμούς και φολκλόρ, δεν έπαψε να διοχετεύει, όλα αυτά τα τελευταία χρόνια, από την Κίνα, την Ιαπωνία, το Χονγκ Κονγκ και την Ταϊβάν, πιο πρόσφατα και από τη Νότια Κορέα και την Ταϊλάνδη, δημιουργούς μεγάλης κλάσης, όπως είναι ο Χου Χσι-άο-χσιεν, ο Wong Kar-wai, ο Τακέσι Κιτάνο, ο Edward Yang ή ο Τσάι Μινγκ-λιανγκ και πολλούς άλλους, που φέρνουν αλλιώτικη πνοή στη κινηματογραφική τέχνη. Αυτοί οι δημιουργοί είναι, ταυτόχρονα, οι απόγονοι των πιο ριζοσπαστικών κινημάτων της Δύσης (Nouvelle Vague ανεξάρτητος αμερικανικός κινηματογράφος του '60 και του '70), αλλά και των δικών τους πολιτισμικών και λαϊκών παραδόσεων· κυρίως, όμως, εκφράζουν μια καινούργια άποψη, πιο σύγχρονη, πιο δεμένη με την εποχή της, μια άποψη όπου ο χρόνος (στο παρελθόν ή στο παρόν) παίζει πρωτεύοντα ρόλο, διαστέλλεται ή επιταχύνεται κατά βούληση, ανάλογα με τη ροή και τον παλμό της πόλης, τη σύγχυση των συναισθημάτων και την αβεβαιότητα των σχέσεων, και όπου η μυθοπλασία (άλλοτε αφηγηματική, άλλοτε ελεύθερη ή αφηρημένη) διαπνέεται από μελαγχολία και ανησυχία. •• Ο Wong Kar-wai είναι αναμφισβήτητα –μαζί με τον Αμπάς Κιαροστάμι– ο πιο πρωτότυπος, νεωτεριστής και συναρπαστικός δημιουργός που εμφανίστηκε στα χρόνια του '90. Αν και στους σινεφιλικούς κύκλους ανακαλύφθηκε καθυστερημένα (μόλις το 1995, στο Φεστιβάλ του Λοκάρνο, με το *Chungking Express*) πέτυχε, μέσα σε λίγα χρόνια να αποτελέσει, το πιο χαρακτηριστικό πα-

ράδειγμα σύγχρονου σκηνοθέτη που, με τρόπο ασυνήθιστο και θαυμαστό, γεφυρώνει «τον κινηματογράφο των δημιουργών» δυτικής και, κυρίως, ευρωπαϊκής προέλευσης, με την παράδοση του κινηματογράφου του Χονγκ Κονγκ (που είναι ένα κράμα λαϊκού πολιτισμού και λαϊκών ειδών τύπου κουνγκ φου), αλλά και με μια ματιά απόλυτα συνταιριασμένη με το πνεύμα και τον ρυθμό της εποχής του. Ο δικός του κινηματογράφος κατάγεται από την Αμερική του Scorsese και του Nicholas Ray, την Ευρώπη του Godard και της γαλλικής Nouvelle Vague, το σκοτάδι του Jean-Pierre Melville, την έκρηξη του ροκ, την πυκνότητα του Borges, τον μαγικό ρεαλισμό του Gabriel García Márquez, τη λεπτή ευαισθησία του Manuel Puig. Αυτές οι καταγωγές σμιλεύονται με τις ντόπιες επιρροές των ταινιών δράσης ή εποχής από το Χονγκ Κονγκ, παραγωγής Shaw Brothers, αναδομούνται και ανανεώνονται με τρόπους και από δρόμους προσωπικούς, δημιουργικούς και, κυρίως, ποιητικούς. •• Ο κινηματογράφος του Wong Kar-wai δεν προσδιορίζεται εύκολα, δεν μπαίνει εύκολα σε κατατάξεις, αντιστέκεται στις στεγανοποιήσεις. Τι είναι ο Wong Kar-wai; Ένας μεταμοντέρνος βιντεοκλιπάρ, ένας εφετζίης εστέτ που το παίζει auteur; Ή ο «μπωντλερικός ζωγράφος των φευγαλέων στιγμών», όπως τον χαρακτήρισε ένας Γάλλος κριτικός; Οι απόψεις μπορεί να διαφέρουν, αλλά κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει τη γοητεία που εκπέμπει αυτή η μορφική περίσσεια, η υπερχείλιση της εικόνας, της σκηνής, της κίνησης· η υπερχείλιση του πλάνου και της μνήμης, η εκρηκτική χρήση του χώρου και του χρόνου, η σπειροειδής αφήγηση που σκάβει την επιφάνεια του κόσμου, η εναλλαγή της μελαγχολίας και της κάθαρσης, ο αισθησιασμός των μετέωρων επαφών και ο ερωτισμός που διαπερνάει, σαν κεραυνός, τους ήρωες. Κυρίως, όμως, ο Wong Kar-wai κινηματογραφεί –όπως κανένας άλλος– τον λαβύρινθο του Χονγκ Κονγκ (μιας πόλης χωρίς παρελθόν και μέλλον) και επιβάλλεται ως ο κατεξοχήν σκηνοθέτης αυτής της πόλης. •• Με την εκπληκτική φωτογραφία του Chris Doyle (από τους κορυφαίους διευθυντές φωτογραφίας στον κόσμο), με το μοντάζ, τη μουσική, τα διάφορα εφέ, δημιουργεί έναν κόσμο μοναδικό, συνεπή με ένα προσωπικό δημιουργικό όραμα, έναν κόσμο θαυμαστής αλχημείας, έναν κόσμο καλτ.

Δημόπουλος, Μ., (2003). Μια αλλιώτικη πνοή από την Ασία. Στο Δημόπουλος Μ., Μπάμπας, Δ. (επίμ.), 440 Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.



**WUONG  
WAR-WWAI**

**Η χαμένη μπομπίνα** Τελευταία χρόνια της Πολιτιστικής Επανάστασης στην Κίνα (1966-1976). Σε ένα χωριουδάκι χωμένο στο χείλος της ερήμου του Γκόμπι φτάνει ένας κρατούμενος που δραπέτευσε από το στρατόπεδο εργασίας στο διπλανό χωριό, με σκοπό να βάλει χέρι σε μια μπομπίνα φιλμ όπου εικονίζεται φυγαλέα για ένα δευτερόλεπτο (μια εικόνα, ένα φωτογραμμάκι) η κόρη του, η οποία έχει εξαφανιστεί επειδή τον έχει απαρνηθεί (προφανώς για ιδεολογικούς λόγους) και αρνείται να τον ξαναδεί στα μάτια της. Όμως την ίδια μπομπίνα διεκδικεί μια νεότερη ορφανή με μυστήριες προθέσεις. Και σε όλο το πρώτο μέρος η μπομπίνα περνάει από χέρι σε χέρι με ατελείωτα κυνηγητά πάνω στους εντυπωσιακούς αμμόλοφους και στους χωματόδρομους της ερήμου, με προφανείς αναφορές στο βωβό σινεμά του μπουρλεσκ και στον Μπάστερ Κίτον, ενώ διαχέεται η ανυπέροβλη φινέτσα που χαρακτηρίζει την αισθητική του Ζανγκ Γιμού. •• Η πρώτη προβολή της *Χαμένης σκηνής* στην Μπερλινάλε του 2019 είχε ακυρωθεί την τελευταία στιγμή από την Κίνα και ο Γιμού ξαναέγραψε σκηνές, ξαναμπήκε στην αίθουσα μοντάζ (λέγεται μάλιστα ότι γυρίστηκαν εκ νέου ολόκληρες σκηνές) με αποτέλεσμα να πάρει έπειτα από δύο χρόνια την έγκριση των αρχών και να κυκλοφορήσει την ταινία του στα διεθνή φεστιβάλ. Στο δεύτερο μέρος της ταινίας, ο τόνος αλλάζει, σοβαρεύεται. Μπαίνουμε σε μια επαρχιακή αίθουσα κινηματογράφου παλιάς κοπής όπου συναντάμε έναν περιοδεύοντα προβολατζή, τον «Κύριο Σινεμά», τον μάγο σαμάνο από τον οποίον κρέμεται η μοναδική ψυχαγωγία της κοινότητας των θεατών (έστω και αν η προβολή αφορά μια προπαγανδιστική ταινία μαοϊκής έμπνευσης). •• Στον μοιραίο χαρακτήρα αυτόν (που παραπέμπει αναπόφευκτα στο *Σινεμά ο Παράδεισος*) οφείλεται η σπουδαιότερη, αξέχαστη σκηνή της ταινίας όπου ο «θεόσταλτος» προβολατζής στήνει με τη βοήθεια των θεατών την επιχείρηση καθαρισμού και διάσωσης του καταταλαιπωρημένου σελιόντ της κινηματογραφικής ταινίας, κρεμώντας το με μανταλάκια σε ένα τεράστιο σχοινί για να στεγνώσει. Ο Γιμού δεν ξεχνάει τις ζοφερές εμπειρίες που έχει ζήσει στα νιάτα του την εποχή της Πολιτιστικής Επανάστασης (καταναγκαστική εργασία σε χωράφια και εργοστάσια). Όμως αποφεύγει να αναμετρηθεί μετωπικά μ' εκείνη την τραυματική ιστορική φάση αφού, από την αρχή της καριέρας του, οι σχέσεις του με την κινέζικη εξουσία ήταν τουλάχιστον κομπλικέ, με το τσεκούρι της λογοκρισίας να απειλεί πολλές από τις προηγούμενες ταινίες του. Στη *Χαμένη σκηνή* ο Ζανγκ Γιμού μάς προτείνει κάτι άλλο που έχει να κάνει με τη γοητεία του κινηματογράφου, με την αγάπη (του) για τον κινηματογράφο, ένα προσωπικό και τρυφερό αφήγημα, πλούσιο εικαστικά, που ταυτίζεται με έναν φόρο τιμής για την 7η Τέχνη.

**ΖΑΝΓΚ  
ΓΙΜΟΥ**



Ανακαλύψτε τις συναρπαστικές εκδόσεις του  
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

**ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ 312**

Νοέμβριος 2023

ISSN: 2529 1823

Διεύθυνση έκδοσης: Ορέστης Ανδρεαδάκης

Αρχισυνταξία: Δήμητρα Νικολοπούλου

Επιμέλεια: Γιώργος Παπαδημητρίου

Συνεργάτης τεύχους: Δημήτρης Κερκινός

Σχεδιασμός: Karloroulos & Associates

(Art direction: Γιάννης Καρλόπουλος, Layout design: Ιωάννης Μαρκάκης)

Βοηθοί: Βασιλική Γεωργισούδη, Κιάρα Παπαδάκη

Εκτύπωση: Κ. Πλέτσας - Ζ. Καρδάρη ΟΕ

Υπεύθυνη σύμφωνα με τον νόμο: Ελίξ Ζαλαντό

**ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ**

**312**

**ΜΕ ΤΑ ΛΟΓΙΑ**

**ΤΟΥ**

**ΜΙΣΕΛ**

**ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ**

**640**

**ΔΙΕΘΝΕΣ**

**ΦΕΣΤΙΒΑΛ**

**ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**02-12.11.2023**