

ΤΣΟΝΤΑ

περιοδικό της κινηματογραφικής λίσχης· θεατρικό
εργαστήρι· θεα/νικής· οκτωβριος '82 - ιανουαριος '83

II-000000000416

ΤΣΟΝΤΑ
ΤΕΥΧΟΣ 10

Περιοδικό «ΤΣΟΝΤΑ». Έκδοτης: Σωματείο «Θεα-
τρικό Έργαστήρι Θεσσαλονίκης», Κινηματογραφική
Λέσχη, Κινηματοθέατρο «ΑΝΕΤΟΝ», Παρασκευοπού-
λου 42, Θεσσαλονίκη, τηλ. 830.766.

ΟΚΤΩΒΡΗΣ '82
ΓΕΝΑΡΗΣ '83

Υπεύθυνος τεύχους: Άχιλλέας Ψαλτόπουλος
Μακέτα εξώφυλλου: Άχιλλέας Ψαλτόπουλος,
Άφροδίτη Κοτζιά
Ομάδα εργασίας: Α. Κοτζιά, Ε. Μπλέτσα,
Α. Οικονόμου,
Α. Ψαλτόπουλος.
Σελιδοποίηση: Α. Ψαλτόπουλος, Α. Κοτζιά

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σελίδα

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΥΦΩΩ	3
Ζύλ και Ζίμ	6
Τά 400 χτυπήματα	10
Η Σειρήνα του Μισσιισσιπί	13
Η Άμερικάνικη νύχτα	15
Τό πράσινο δωμάτιο	19
ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΚΑΡΑ ΤΕΟΝΤΟΡ ΝΤΡΑΓΙΕΡ (Βιοφιλομογραφία)	24
Ο στυλίστικος κόσμος του Κάρλ Ντράγιερ	25
Τό πάθος της Ζάν Ντ' Άρκ	28
Μέρες Όργης	30
Ο λόγος	33
Γερτρούδη	36
ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΜΙΚΕΛΑΝΤΖΕΛΟ ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ	39
Ο πρόωμος Μικελάντζελο Άντονιόνι	42
Η περιπέτεια	43
Ζαμπρίσκι Πόιντ	45
Η Έκλειψη	48
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ	51

Τά άτομα πού άπαρτίζουν τό Διοικητικό Συμβούλιο του σωματείου είναι:

Πρόεδρος: Άλεξάνδρα Βιδάλη
Άντιπρόεδρος: Κώστας Γακίδης
Γραμματέας: Σοφία Μαράτου
Ταμίας: Χρήστος Παπαγεωργιάδης
Μέλη: Γιαννίκος Κοπιδάκης, Γιώργος Μήλιας, Έριφίλη Μπλέτσα, Τάσος
Ναούμ, Λίτσα Τατόγλου.

ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΛΕΣΧΗΣ

Οκτώβρης '82 - Γενάρης '83

Τό πρόγραμμα προβολών τῆς λέσχης γιά τό όποίο περιέχεται ύλίκό σ' αυτό τό τεύχος είναι:

Α' ΚΥΚΛΟΣ: Αφιέρωμα στόν Φρανσουά Τρυφώ

Ζύλ.καί Ζίμ

Τά 400 χτυπήματα

Η Σειρήνα τοῦ Μισισσιππί

Η Ἀμερικάνικη νύχτα

Τό πράσινο δωμάτιο

Β' ΚΥΚΛΟΣ: Αφιέρωμα στόν Κάρλ Τέοντορ Ντράγιερ

Τό πάθος τῆς Ζάν Ντ' Ἀρκ

Μέρες Ὁργῆς

Ο Λόγος

Γερτρούδη

Γ' ΚΥΚΛΟΣ: Αφιέρωμα στόν Μικελάντζελο Ἀντονιόνι

Η Περιπέτεια

Ζαμπρίσκι Πόϊντ

Η Ἐκλειψη

Σημείωση:

Αυτές είναι οι ταινίες πού ἔχει προγραμματίσει ἡ Λέσχη. Ἄν τυχόν ὑπάρξουν ἀλλαγές στό πρόγραμμα αυτό, ζητῶμε συγγνώμη ἀλλά είναι κάτι πού δέν μπορούμε νά τό προβλέψουμε καί θά όφείλεται σέ παράγοντες ἔξω ἀπό ἑμᾶς.

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

ΣΤΟΝ ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΥΦΦΩ

Ἡ δουλειά τοῦ Φρανσουά Τρυφφώ ἀμφιταλαντεύεται ἀνάμεσα στά ἄκρα τῆς προσωπικῆς συμμετοχῆς καί τῶν τεχνικῶν δομῶν τῶν φίλμ νουάρ. Κατά καιροῦς γυρίζει ταινίες πού ταιριάζουν ξεκάθαρα στήν μιὰ κατηγορία ἢ στήν ἄλλη – «Τά 400 χτυπήματα» ἢ «Ἡ Νύφη φοροῦσε μαῦρα»– ἀλλά πολύ συχνά ὑπάρχει μιὰ ἀλληλεπικάλυψη, ὅπως στό «Ζύλ καί Ζίμ», ὅπου ἡ δουλειά τῆς μεταφορᾶς ἀφήνει πολλά περιθώρια γιά τήν ἐκφραση τῆς προσωπικότητάς του ἢ ὅπως στό «Γλυκό Δέρμα» ὅπου σέ μιὰ πρωτότυπη ἱστορία δίνει ἓνα τέλος μελοδραματικῶν ταινιῶν Β΄ κατηγορίας. Μέσα στή δουλειά οἱ δύο αὐτοί τρόποι κινηματογράφησης ἐναλλάσσονται ὅπως π.χ. ἡ αὐστηρά προσωπική του ταινία «Κλεμμένα Φιλιά» βρῖσκεται ἀνάμεσα σέ δύο μεταφορές ἀστυνομικῶν μυθιστορημάτων τοῦ Οὐίλλιαμ Ἀίρις («Ἡ Νύφη φοροῦσε μαῦρα», «Ἡ Σειρήνα τοῦ Μισσισιπί»). Ἄν ὁ Τρυφφώ διαλέγει ὑλικό ἀπό θρίλλερ αὐτό δέν ὀφείλεται σέ ἐμπορικούς λόγους ἀλλά περισσότερο στίς προσωπικές του προτιμήσεις καί σέ κάποια ἔλλειψη ἐμπιστοσύνης σέ μιὰ ὁλοκληρωτικά προσωπική ἐκφραση. Κάποτε δήλωσε σέ μιὰ συνέντευξη: «Τό χειρότερο πράγμα πού σοῦ συμβαίνει ὅταν εἶσαι ὁ ὁλοκληρωτικός δημιουργός μιᾶς ταινίας εἶναι ὅτι ἔχεις περισσότερες ἀμφιβολίες» –μιὰ δήλωση ἀδιάνογη γιά ἓνα Γκοντάρ ἢ Ἀντονιόν ἢ Μπρεσσόν. Ἐνας ἄλλος λόγος εἶναι καί ὁ θαυμασμός του γιά τή δουλειά τοῦ Ἀλφρεντ Χίτσκοκ (τό 1967 κυκλοφόρησε ἡ τεράστια συνέντευξη πού πῆρε ἀπ' τόν Χίτσκοκ) ἀπ' ὅπου ἴσως πηγάζει καί ἡ συνεχῆς του φροντίδα γιά τή δομή τῶν ταινιῶν του καί τήν ἀντίδραση καί συμμετοχή τοῦ κοινοῦ σ' αὐτές. Μιλώντας συγκεκριμένα γιά τό «Πυροβολεῖστε τόν Πιανίστα» καί τό «Ζύλ καί Ζίμ» ὁ Τρυφφώ χρησιμοποίησε ὅρους πού ἀφοροῦν τό τσίρκο: «Οἱ ταινίες μου εἶναι σώου ἀπό τσίρκο, κι αὐτό θέλω νά εἶναι. Ποτέ δέ θά δείξω δύο νούμερα μ' ἐλέφαντες στή σειρά. Μετά τόν ἐλέφанта ἔρχεται ὁ ταχυδακτυλουργός· μετά τόν ταχυδακτυλουργό, ἡ ἀρκούδα. Ἀκόμα κανονίζω νά ὑπάρχει ἓνα μικρό διάλειμμα γύρω στήν ἔκτη πομπίνα γιατί ὁ κόσμος ἴσως ν' ἀρχίζει λίγο νά κουράζεται. Στήν ἑβδομη πομπίνα ἐνισχύω τό ἐνδιαφέρον τους καί προσπαθῶ νά τελειώσω μέ τό πιό ἐντυπωσιακό νούμερο... Σᾶς ὀρκίζομαι ἀνέκαθεν ἀστείευομαι· πράγματι σκέφτομαι τό τσίρκο ὅταν δουλεύω. Θά ἤθελα ὁ κόσμος νά γιουχάρει τίς σεκάνς πού πῆγαν λάθος καί νά χειροκροτεῖ αὐτές πού τὸ ἄρεσαν». Αὐτός ὁ προσδιορισμός ἐξηγεῖ ἀπόλυτα τήν ἔλλειψη ἐνός σταθεροῦ ἐπιπέδου κατά τή διάρκεια αὐτῶν τῶν δύο ταινιῶν του. Εἶναι ἐπεισοδιακές ἀπό πρόθεση καί χρησιμοποιεῖται ἓνα σχόλιο ὄχι γιά νά δώσει ἓνα ρυθμό (ὅπως συνηθίζει ὁ Ρενάι) ἢ γιά νά ἐρευνήσῃ ἓναν κεντρικό χαρακτήρα (ὅπως στίς ταινίες τοῦ Μπρεσσόν) ἀλλά ἀπλά νά ἐνώσει μαζί τίς διάφορες ψηφίδες. Γιά νά μποροῦν οἱ ἀλλαγές τῆς διάθεσης νά λειτουργοῦν μέ τόσο μαλακό καί τέλειο τρόπο, θά πρέπει νά ἀποφεύγεται ἡ ἐμβάθυνση καί οἱ μεταθέσεις δέ γίνονται ἀπό τή φάρσα πρὸς τήν τραγωδία ἀλλά ἀπό τό διασκεδαστικό πρὸς τό θλιβερό. Ἡ ἀπορρομή τοῦ Τρυφφώ νά χρησιμοποιεῖ τήν κινηματογραφική μηχανή γιά νά ἐρευνᾷ τοὺς χαρακτήρες του βρῖσκεται στή ρίζα τοῦ πιό ἐντονου χαρακτηριστικοῦ τοῦ στύλ του, τουλάχιστον μέχρι τό «Γλυκό Δέρμα» –ἡ σαρωτική κίνηση τῆς κινηματογραφικῆς του μηχανῆς. Σέ ταινίες ὅπως «Πυροβολεῖστε τόν Πιανίστα» καί «Ζύλ καί Ζίμ» ἡ ἀλήθεια τῶν λεπτομερειῶν καί τῶν στιγμῶν πού ἀποτυπώνε τὸ-

σο καλά ό Ραούλ Κουτάρ σάν όπερατέρ δίνουν τήν έπιφανειακή έμφάνιση τής ζωής, αλλά ή μεγάλη κινητικότητα τής κινηματογραφικής μηχανής έμποδίζει τους χαρακτήρες από τό νά άκίνητοποιηθοούν και νά έξετασθοούν σέ βάθος. 'Ο κόσμος του Τρυφώ είναι ένας κόσμος όπου ή εύτυχία εκφράζεται μέ τήν κίνηση. 'Η ζωή όμως δέν είναι πάντα εύτυχισμένη και όταν εμφανίζεται μιά κάποια πιό σοβαρή στιγμή, εκεί αποτυγχάνει και ή μέθοδος του Τρυφώ.

"Αν οι ταινίες του περιέχουν τόσους πολλούς θανάτους (τρεις στό «Πυροβολείτε τον Πιανίστα», δύο στό «Ζύλ και Ζίμ», ένα στό «Γλυκό Δέρμα», έξι στό «'Η Νύφη φορούσε μαύρα», δύο στή «Σειρήνα του Μισσισιπιί» κλπ.) αυτό προέρχεται λιγότερο από μιά έκφραση τής προσωπικότητάς του και περισσότερο από μιά κακιά συνήθεια πού του έμεινε από τά χρόνια πού έβλεπε και θαύμαζε ταινίες Β' κατηγορίας. Συνήθως τό τέλος στίς ταινίες του Τρυφώ είναι άσθενικό γιατί ό θάνατος δέν είναι κάτι πού μπορεί νά συμπεριληφθεί εύκολα στήν όργάνωση του ύλικού του κι έτσι φαίνεται σάν μιά ξένη προσάρτηση: «Συνειδητοποίησα πώς δέν μπορώ νά ξεφύρω κάτι βίαιο γιατί δέν τολμώ νά τό κάνω. Δέν τολμώ νά εμφανίσω ένα ρεβόλβερ, ένα όπλο, δέν μπορώ νά φανταστώ μιά αυτοκτονία, ένα θάνατο, έτσι παραμένω σ' έναν καθημερινό κόσμο, αν γράφω σενάρια μόνος μου ή μ' ένα φίλο. Παρ' όλα αυτά, μ' άρέσει νά βλέπω έξαιρετικά πράγματα σέ μιά ταινία και μ' άρέσει νά τά κινηματογραφώ αν τά έχω ήδη βρει γραμμένα». Οι έγκληματικές τάσεις στό ύλικό του Τρυφώ είναι καλύτερες όταν ένωματώνονται στό πιό προσωπικό του στυλ, στίς ταινίες μέ τόν 'Αντουάν Ντουανέλ: «Τά 400 χτυπήματα», «'Ο έρωτας στά είκοσι χρόνια» και «Τά κλεμμένα φιλιά» όπου ή νεανική έγκληματικότητα αναμειγνύεται μέ φαρσικά στοιχεία σχολικής άτμόσφαιρας ή όπου όλόκληρη ή ιδέα του ντετεκτιβισμού και τής έρευνας παροδεϊται μέ χαρούμενο τρόπο.

'Ο Τρυφώ δέν αισθάνεται καθόλου άνετα μέ τά μεγάλα θέματα ή τις γενικές ιδέες. Π.χ. δέν κάνει κανένα άνοικτό κοινωνικό ή πολιτικό σχόλιο: «Πράγματι δέν καταπιάνομαι μέ "τά προβλήματα του καιρού μας" στίς ταινίες μου, και αν καταπιανόμουν μ' αυτά θά μου ήταν άδύνατο νά «λάβω μιά θέση». Είναι ζήτημα ταμπεραμέντου. Οι χαρακτήρες σέ μιά ταινία μ' ενδιαφέρουν περισσότερο από τήν ιστορία κι έτσι δέν μπορώ νά κάνω μιά ταινία πάνω σέ ιδέες». Τά προσωπικά του ενδιαφέροντα είναι λίγο πιό πάνω άπ' τό τερημένο, τό συνηθισμένο, τό καθημερινό. «Βρίσκονται στόν τομέα τής δημοσιογραφίας αυτά τά "έπείγοντα" πράγματα κι εκεί εκφράζονται καλύτερα... Προσωπικά διάλεξα τή μυθοπλασία. Αυτό δέν άποκλείει τίς ιδέες πάνω στή ζωή, πάνω στόν κόσμο, πάνω στήν κοινωνία μας. 'Αλλά μου άρέσει ό,τιδήποτε υπερδεύει τά ίχνη, ό,τιδήποτε σπέρνει άμφιβολίες... Εύχαριστιέμαι από τις λεπτομέρειες πού δέν τις περιμένει κανείς, από τά πράγματα πού δέν άποδεικνύουν τίποτε, από τά πράγματα πού δείχνουν πόσο τρωτοί είναι οι άνθρωποι». Αύτή άκριβώς είναι και ή όψη τής ζωής πού οι ταινίες του αϊχμαλωτίζουν καλύτερα. 'Η έπιράνεια τής δουλειάς του είναι πάντα ζωντανή, διασκεδαστική και σέ αϊχμαλωτίζει στή στιγμή. Οι μικρότεροι χαρακτήρες πού εμφανίζονται μόνο μιά φορά είναι ζωντανά καμέος γιατί αντιπροσωπεύουν αυτό πού ενδιαφέρει τό σκηνοθέτη πιό πολύ από τή ζωή: οι παραξενιές και οι μικρές άσυναρτησίες της.

Μέ μορφές σάν του 'Αντουάν Ντουανέλ, του Τσάρλυ Κόλερ στό «Πυροβολείτε τον Πιανίστα» και του Πιέρ Λασεναι στό «Γλυκό Δέρμα» ό Τρυφώ δημιούργησε ένα ξεχωριστό και έλκυστικό είδος ήρωα, έναν άντρα πού είναι διατακτικός, ευαίσθητος, γεννημένος γιά νά χάνει στίς μάχες τής ζωής, αλλά πού είναι ίκανός νά δίνει και νά παίρνει άγάπη. Οι ταινίες όπου εμφανίζονται αυτοί οι χαρα-

κτῆρες ἔχουν τό δικό τους ἦθος, δείχνουν τή διασπαστική ἐπίδραση τῶν κοινο-
νικῶν πιέσεων πάνω στίς ἀνθρώπινες σχέσεις καί τήν ὑπερβολική σημασία τῆς
ἀγάπης καί τῆς φιλίας. Ἡ στοργή καί ἡ ἐμβάθυνση μέ τίς ὁποῖες τίς ἀντιμετωπί-
ζει, ὁδηγοῦν τόν Τρυφῶ σταθερά στήν παράδοση τοῦ Ζάν Ρενουάρ καί τοῦ Ζάκ
Μπεκέρ. Οἱ ἰδιανικές φόρμες γι' αὐτοῦ τοῦ εἶδους τήν προσέγγιση εἶναι οἱ χαλα-
ρές ἐπεισοδιακές δομές πού ἐπιτρέπουν τόν αὐθορμητισμό καί τόν αὐτοσχεδια-
σμό, τά ἀστεῖα καί τίς πλάγιες παρατηρήσεις, κι ἐδῶ ὁ Τρυφῶ κάνει τήν πιό ση-
μαντική προσφορά του στό Γαλλικό κινηματογράφο. Ἀπ' αὐτήν τήν ἀποψη ἐπί-
σης ἀπομακρύνεται ἀπό τή συνηθισμένη εἰκόνα τοῦ μοντέρνου σκηνοθέτη τῆς
ἀβάν γκάρντ πού ἔχει ψύχωση μέ τήν ἔρευνα νέων ἀφηγηματικῶν μορφῶν καί μέ
τή δική του προσωπική δημιουργία. Ὁ πειραματισμός ὑπάρχει σέ μικρή ποσό-
τητα στόν Τρυφῶ καί στή θέση του ὑπάρχει μιὰ ὁλόκληρη διάσταση ἀπό χάρη
καί νοσταλγία, πού τυποποιεῖται π.χ. ἀπό τή χρήση ἑνός τραγουδιοῦ τοῦ Σάρλ
Τρενέ καί ἀπό εἰκόνες τοῦ πύργου τοῦ Ἀῖφελ πού δίνουν καί τόν τόνο στά «Κλεμ-
μένα Φιλιά». Σ' ἕναν κινηματογράφο πού κυριαρχεῖται ἀξζανόμενα ἀπό τήν τε-
χνική καί τήν πνευματική πολυπλοκότητα ὁ Τρυφῶ προσφέρει μιὰ καλοδεχού-
μενη ἀνάσα φρέσκου ἀέρα.



ROY ARMES
(ἀπό τό βιβλίο «FRENCH CINEMA»
Τό Προσωπικό Στύλ)
Μετάφραση: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος



Ὁ Φρ. Τρυφῶ (κάνοντας ὑποδείξεις) στό γύρισμα τῆς ταινίας του «Δυό Ἀγγλίδες στήν Εὐρώπη»

Βιοφιλμογραφία τοῦ Φρανσουά Τρυφῶ ὑπάρχει στό τεῦχος Νο 1, σελίδα
48. Συμπληρωματικά στή φιλμογραφία: 1979: Τό πράσινο δωμάτιο. 1980:
Ἡ ἀγάπη τό βάζει στά πόδια. 1981: Τό τελευταῖο μετρό. 1982: Ἡ γυναίκα
τῆς διπλανῆς πόρτας.

Ζύλ και Ζίμ

Jules et Jim, Γαλλία, 1961

Παραγωγή: Films de Carrosse, Σκηνοθεσία: Φρανσουά Τρυφώ, Σενάριο: Φρανσουά Τρυφώ, βασισμένο πάνω στο μυθιστόρημα του 'Ανρί-Πιέρ Ροσέ, Φωτογραφία: Ραούλ Κουτάρ, Μουσική: Ζώρζ Ντελερού, Έρμηνεία: Ζάν Μορώ, Όσκαρ Βέρνερ, 'Ανρί Σερέ, Μαρί Ντυμπού, Βάνα Ούρμπινο. Διάρκεια: 105'.

Τό «Ζύλ και Ζίμ» τοῦ Φρανσουά Τρυφώ εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς πιό σπάνιες ταινίες, ἕνα αὐθεντικά ρομαντικό φίλμ. Βιάζομαι νά προσθέσω ὅτι αὐτό πού ἐννοῶ μέ τό «ρομαντικό» δέν ἔχει καμιὰ σχέση μέ τσιγγάνικα βιολιά, ροζέ φίλτρα, ψίθυρους στό φῶς τῶν κεριῶν ἢ γενικά μιὰ ἄποψη ζωῆς σέ ἀπαλό τόνο. Ἡ ταινία τοῦ Τρυφώ δέν περιέχει τίποτα ἀπ' ὅλα αὐτά. Ἀντίθετα τό «Ζύλ και Ζίμ» ἐκφράζει μιὰ σκληρή ὀπτική τοῦ ἔρωτα, σάν ἕναν πόλεμο σέ ἰδιωτικό ἐπίπεδο μέ τίς ἀντίθετες παρατάξεις νά συγκρούονται ἔξω ἀπὸ τοὺς νόμους καί τοὺς κανόνες τῆς κοινωνίας. Ἐπιπλέον ἕνας ἀπὸ τοὺς ἥρωες τοῦ φίλμ ἐπικαλεῖται τίς ἐμπειρίες τοῦ Ἀπολλιναιρ, αὐτοῦ τοῦ πραγματικά ἀδέσμευτου Γάλλου ποιητῆ πού ἔγραψε τά φλογερά ἔρωτικά του ποιήματα μέσα στά χαρακώματα, στή διάρκεια τοῦ πρώτου παγκόσμιου πολέμου.

Διασκευὴ ἀπὸ τό πρῶτο μυθιστόρημα τοῦ Ἀνρί-Πιέρ Ροσέ, τό «Ζύλ και Ζίμ» περιγράφει τή στενή φιλική σχέση ἀνάμεσα σ' ἕναν Γερμανό καί σ' ἕναν Γάλλο σ' ἐκείνη τή γεμάτη προσδοκίες περίοδο πρὶν τό 1914 ὅταν τό ποτάμι τῆς ἱστορίας δέν εἶχε ἀκόμα μετατραπεί σέ μανιασμένο χεῖμαρρο. Καί οἱ δύο ἄντρες καταγοητεύονται ἀπὸ ἕνα ἀρχαῖο ἀγαλμα καί μιὰ γυναίκα πού ζωντανεύει τό αἰνιγματικό χαμόγελο τοῦ ἀγάλματος. Ὁ Ζύλ καί ὁ Ζίμ μοιράζονται τήν αἰσθητική τους δημιουργία σ' ὅλα τά χρόνια πού ἀκολουθοῦν ἀλλά αὐτό πού ἄρχισε σάν ἕνα ἀντισυμβατικό εἰδύλλιο καταλήγει σέ τραγωδία.

Ὁ Τρυφώ ἀπέφυγε τίς ὁμοφυλοφιλικές νύξεις σ' αὐτό τό ἔρωτικό «τρίγωνο», ἐξισώνοντας τήν ἔνταση ἀνάμεσα στή φιλία τῶν ἀρσενικῶν καί στόν ἑτεροφυλοφιλικό ἔρωτα. Κι αὐτό βέβαια γίνεται πιό εὐκολα σέ μιὰ χώρα σάν τή Γαλλία παρά στήν Ἀμερική ὅπου οἱ σύνθετες καί ἀντιφατικές σχέσεις ἐπενδύονται πάντα μέ Φροϋδικούς ἀπόηχους. Εὐτυχῶς ὁ Τρυφώ δέν ἔπεσε στήν παγίδα νά παρουσιάσει τοὺς ἥρωες του σάν κλινικές περιπτώσεις κι αὐτό χάρις στή Ζάν Μορώ πού παίζει τόν κεντρικό ρόλο.

Ἡ εὐαίσθησία τοῦ Τρυφώ στό «Ζύλ και Ζίμ» εἶναι πράγματι ἐντυπωσιακή γιὰ ἕναν νέο σκηνοθέτη σάν κι αὐτόν. Οἱ νέοι εἶναι συχνά ἀπόλυτοι ἀλλ' αὐτό δέ συμβαίνει στήν περίπτωση τοῦ Τρυφώ. Εἶναι ἱκανός νά ἐκφράσει τή βαθεῖα του ἀγάπῃ γιὰ τά παιδιά χωρίς νά παρουσιάσει τοὺς γονεῖς ἀναίσθητους καί ἀποκρουστικούς. Δέν μπορῶ νά θυμηθῶ καμιὰ ἄλλη ταινία ὅπου τό παιδί νά ἐκφράζει τόν καρπό τοῦ ἔρωτα καί τό ἐπίτευγμα τοῦ πάθους. Συνήθως τά παιδιά παρουσιάζονται σάν ἐμπόδια, ὑποκατάστατα, ἢ σάν κάποιο ἀνεπιθύμητο ἐπακόλουθο στό ἔρωτικό παιχνίδι τῶν μεγάλων. Τό γεγονός ὅτι ὁ Ζύλ καί ὁ Ζίμ μποροῦν ν' ἀγαποῦν τήν ἴδια γυναίκα καί τό ἴδιο παιδί εἶναι ἢ πιό συγκινητική ἐκδήλωση τῆς φιλίας τους. Τό μεγάλο ψυχο πνεῦμα τοῦ Τρυφώ ἐδῶ σοκάρει τίς κληρονομημένες ἀπόψεις μας γιὰ τά συναισθήματα ἅμεσα συνυφασμένα μέ τό αἶσθημα τῆς ιδιοκτησίας.

Ὁ ρομαντισμός ὅμως εἶναι κάτι παρα-

πάνω από ένα ξεχειλίσμα αγάπης. Στην ουσία ο ρομαντισμός δέ σχετίζεται πρωταρχικά με την αγάπη αλλά με τη θεωρία του ατόμου που αποκλείει την επίδραση των γεγονότων. Τό «Πέρσι στο Μαρρίνμπαντ» για παράδειγμα είναι ένα αντιρομαντικό φιλμ γιατί μέσα στο ύλιστικό σύμπαν της ταινίας, ο άνθρωπος είναι δέσμιος των γεγονότων του χώρου και του χρόνου. Δεν παίζει ρόλο ποιός και τί είσαι, ή που έχεις βρεθεί. Δεν υπάρχει σχέση αιτίου και αιτιατού στο «Μαρρίνμπαντ», δεν υπάρχει πρότυπο κάποιου χαρακτήρα. Αντίθετα όλα όσα συμβαίνουν στο «Ζύλ και Ζίμ» είναι ψυχολογικά αναπόφευκτα. Στο τέλος καταλαβαίνεις την άρχη, κι άκόμα, έστω κι αν τά ξεωτερικά γεγονότα είχαν συμβεί σέ διαφορετικό χρόνο και χώρο, τό αποτέλεσμα θά ήταν τό ίδιο. Στο ρομαντικό σινεμά του Τρυφώ, του Ουέλλες και του Στροχάιμ, ο άνθρωπος, ανάμεσα στ' άλλα, καθορίζει μόνος του τή μοίρα του και πρέπει πάντα μέσα από κάθε βήμα τής ζωής του νά παρατηρεί τούς μοναδικούς νόμους τής προσωπικότητάς του. Τό «Ζύλ και Ζίλ» τελειώνει με συνέπεια στο θάνατο, όχι μοιρολατρικά αλλά θριαμβευτικά, ύμνωντας τό γλυκό πόνο του άκατόρθωτου και τήν υπέροχη άποτυχία του ιδανικού.

ANDREW SARRIS

(VILLAGE VOICE - 1962. Τό κριτικό αυτό σημείωμα συμπεριλαμβάνεται στο βιβλίο του ίδιου «CONFESSIONS OF A CUL-
TIST: ON THE CINEMA 1955/1969»).

Μετάφραση: Λιάνα Οικονόμου

Ζύλ και Ζίμ

«Οί ταινίες μου είναι τυχερά παιχνίδια», λέει ο Τρυφώ. «Γιά μένα τό νά κάνω μία ταινία είναι σάν νά βάζω στοίχημα. Ο κόσμος δέν άρεσε καθόλου τό σενάριο του «Ζύλ και Ζίμ». Οί διανομείς των ταινιών είπαν: «Η γυναίκα είναι τσούλα: ο άντρας της θα φαίνεται γελοίος κλπ. Τό παιχνίδι γιά μένα ήταν νά καταφέρω νά φτιάξω τή γυναίκα συγκινητική (χωρίς νά είναι μελοδραματική) κι όχι τσούλα και ν' άποτρέψω τόν άντρα της νά φανεί γελοίος».

Ο Τρυφώ έπαιξε και κέρδισε, γιατί τό «Ζύλ και Ζίμ» είναι μία από τίς καλύτερες μεταπολεμικές γαλλικές ταινίες, ένα θαύμα άφήγησης, ήθοποιάς, κινηματογράφησης κι άπήχησης στο κοινό.

Τό «Ζύλ και Ζίμ» είναι όμολογουμένως μία ταινία που εκφράζει μιάν όλόκληρη έποχή. Αναπλάθει τό πνεύμα και τή διάθεση των καιρών πρίν και μετά τόν πρώτο παγκόσμιο πόλεμο με μία αξιοσημείωτη οικονομία μέσων. Τό παρελθόν ζωντανεύει όχι τόσο πολύ από τά σκηνικά και τά κοστούμια αλλά από τά άποσπάσματα των επικαίρων, τόν ειρωνικό παντογνώστη άφηγητή, τίς άψογες έρμηνείες και τό σωστά ύπολογισμένο, ένθουσιώδες στύλ τής κινηματογράφησης. Μετά από τά πρώτα λεπτά τής ταινίας είμαστε σέ θέση ν' απολαύσουμε τήν αίσθηση του Παρισιού πρίν τό 1914. Σ' όλη τή διάρκεια της οί τεχνικές του βωβού κινηματογράφου και ή άνήσυχη έρευνητική κάμερα γίνονται στά χέρια του Τρυφώ ένα σακκούλι με κινηματογραφικά τρύκ με τά όποια μής άποκαλύπτει τό χρώμα μιάς όλόκληρης έποχής.

Αλλά τό νά θεωρήσει κανείς τό «Ζύλ και Ζίμ» σάν μία ταινία έποχής μειώνει τό φίλμ και χάνει τόν πραγματικό του στόχο. Σ' ένα πρώτο επίπεδο βέβαια πρόκειται γιά μιάν έρωτική ιστορία. Δυό στενοί φίλοι συναντούν τή «μοιραία γυναίκα» και μιά άκατόρθωτη τριγωνική σχέση άρχίζει από είδύλλιο και καταλήγει σέ τραγωδία. Αλλά σ' ένα βαθύτερο επίπεδο είναι μία ταινία γιά τρεις κοινωνικά παράνομους και τό τίμημα που πρέπει νά πληρώσουν ζώντας



ἐλευθεροί ἀπό κοινωνικούς περιορισμούς κι αὐτοσχεδιάζοντας τὰ δικά τους πρότυπα. Γιατί ὁ Ζύλ, ὁ Ζίμ καί ἡ Κατρίν ἐφευρίσκουν μόνοι τὰ ἥθη καί τούς τρόπους πού τούς ἐκφράζουν καί ὑπομένουν πάλι μόνοι τὶς ἐπιπτώσεις τους.

Εἶναι μοῦμ. Ζοῦν αὐθόρμητα σέ μιά διαρκῆ ἀπομόνωση ἔξω ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ παράδοση. Εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι δὲ βλέπουμε κανένα ἀπὸ τοὺς δυὸ ἄντρες νὰ κάνει κάποια «χρήσιμη» δουλειά: οὔτε καί τὴν Κατρίν νὰ συμβιβάζεται μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς κοινωνίας. Ἀκόμα κι ὅταν ὁ Ζύλ καί ὁ Ζίμ πρέπει νὰ πολεμήσουν (σὲ διαφορετικὲς παρατάξεις ὁ καθένας), ἀκόμα καί τότε διατηροῦν κάποια ἀπόσταση ἀπὸ τὰ χαρακώματα καί ἀπὸ τὰ προβλήματα πού προκάλεσαν αὐτὸν τὸν πόλεμο. Στὸ βαθμὸ πού τὸ «Ζύλ καί Ζίμ» εἶναι μιά ταινία πού ἀναφέρεται στὴν κοινωνία, ἀναφέρεται τότε σέ κείνο τὸ πολὺ μικρὸ καί προνομιούχο κομμάτι τῆς, τὴν μοῦμ ὑποκοινοῦρα πού αὐτάρεσκα κομαρώνει γιὰ τοὺς τρόπους καί τὰ ἥθη τῆς μπουρζουαζίας.

Ὁ Ζύλ, ὁ Ζίμ καί ἡ Κατρίν παίζουν μετὰ τὴ ζωὴ σάν νὰ ἦταν παιχνίδι. Ἀκόμα καί μέσα στὸν κινηματογράφου ὅπου παρακολουθοῦν τοὺς Ναζί νὰ καίνε τὰ βιβλία, τὸ ἐνδιαφέρον τους ἐντοπίζεται στὴ διασκεδαστικὴ σύμπτωση τὸ ὅτι βρίσκονται μαζί μετὰ ἀπὸ μεγάλο χρονικὸ διάστημα κι ὄχι στὴν πολιτικὴ πραγματικότητα πού θὰ πέσει πάνω στὸν κόσμον τους. Στὸ τέλος εἶναι φανερό ὅτι ἔχουν παίξει πάρα πολὺ. Ὁ ψεύτικος κόσμος τῆς χαρᾶς καί τῆς τρυφερότητας, τῆς ἐλευθερίας καί τοῦ αὐθορμητισμοῦ πού ἔχουν δημιουργήσει εἶναι ἀδύνατον νὰ ἐπιβίωσει. Οἱ κανονισμοὶ πού ἔχουν ἐπινοήσει δὲν τοὺς ἐξυπηρετοῦν πιά, παρεμβαίνει ἡ ζήλεια καί ἡ νευρὼση, ἡ ὑπαρξη τοῦ ὄνειρου τους ἀποσυντίθεται καί τὸ τίμημα φοβερό: θλίψη καί ἀπομόνωση γιὰ τὸ Ζύλ, θάνατος γιὰ τὴν Κατρίν καί τὸ Ζίμ.

WILLIAM BAYER

(ἀπὸ τὸ βιβλίο του «THE GREAT MOVIES»)

Μετάφραση: Λιάνα Οἰκονόμου

«ΚΑΝΕ ΚΑΛΟ ΣΤΟΥΣ ΑΛΛΟΥΣ»

Μὲ τὸ «Ζύλ καί Ζίμ», πού δὲν εἶναι ὡς πρὸς τίποτε αὐτοβιογραφικό, ὁ Φρανσουά Τρυφῶ ἐπιβεβαιώνεται σάν μεγάλος δημιουργὸς φίλμ, ὁ πρῶτος ἴσως τῆς γενιᾶς του (τοὺς «τριαντάρηδες»). Ἡ ἰδέα τοῦ φίλμ τοῦ ἦρθε μιά μέρα πού βρῆκε στὸ κιβώτιο ἐνὸς πλανόδιου βιβλιοπώλῃ τὸ «Ζύλ καί Ζίμ». Ἦταν τὸ πρῶτο μυθιστόρημα. Ἀλλὰ ὄχι κάποιου νέου συγγραφέα. Ὁ Ἀνρί-Πιέρ Ροσέ δημοσίευσε στὰ 74 του χρόνια αὐτὸ τὸ βιβλίο, τὸ ὁποῖο, ἀφοῦ ἔχασε κάποιο λογοτεχνικὸ βραβεῖο, ἔπεσε στὴ λήθη.

Μά κι ὁ Τρυφῶ ἀπόδωσε τὸ μυθιστόρημα μὲ σεβασμὸ κι ἀγάπη, ὁ καλύτερος τρόπος γιὰ νὰ ὀρίσουμε τὸ θέμα του εἶναι νὰ παραθέσουμε τὸ «εἰσαγωγικὸ σημείωμα» πού σύνταξε ὁ Ροσέ στὰ 1953:

«Τὸ 1907, στὸ Παρίσι, ὁ Ζύλ (Ὁσκαρ Βέρνερ) ἀπὸ τὴν Κεντρικὴ Εὐρώπῃ καί ὁ Γάλλος Ζίμ (Χένρι Σέρ) συναντιοῦνται καί συνδέονται μὲ κεραυνοβόλα φιλία. Καί οἱ δύο εἶναι συγγραφεῖς. Ὁ δημιουργὸς δὲ μᾶς μιλά γιὰ τὰ ἔργα τους ἀλλὰ γιὰ τὶς γυναῖκες τους. Γιατί ὁ καθένας ἀπ' τοὺς δύο δὲν ἐπιθυμεῖ τίποτε περισσότερο ἀπ' τὸ νὰ κάνει τὸν ἄλλο εὐτυχισμένο. Καί ἀποκαλύπτεται ἐδῶ τὸ πραγματικὸ θέμα τοῦ βιβλίου: ἡ φιλία τοῦ Ζύλ καί τοῦ Ζίμ.

Μυθιστόρημα ἀπὸ τὰ λίγα. Πραγματεύεται ἀσταμάτητα τὴν ἀγάπη καί τὴ σάρκα, δίχως κακία ἢ ἐπιτηδεύση. Παρά τὸ τραγικὸ του τέλος, διαπνέεται ἀπὸ χαρά, χιοῦμορ, πλήρωση».

Αὐτὲς οἱ τελευταῖες φράσεις χαρακτηρίζουν καί τὴν ταινία. Ἄν καί τὸ χιοῦμορ τῆς ὁδηγεῖ συχνά σὲ σκοτάδι καί ἡ πλήρωση στὴν ἀνησυχία.

Οἱ ἔχθροί τοῦ Τρυφῶ θὰ ποῦν ἀναμφίβολα πὼς εἰκονογράφησε ἓνα ὥραῖο μυθιστόρημα. Ὁ κινηματογραφιστὴς ἦταν τόσο ἐρωτευμένος μὲ τὸ βιβλίο, ὅσο ὁ Ζύλ καί ὁ Ζίμ μὲ τὴν Κάθυ. Κατόρθωσε νὰ βάλει στὴν ταινία ἓναν ἀθέατο σχολιαστή πού ἐπαναλαμβάνει τὶς φράσεις τοῦ Ἀνρί-Πιέρ Ροσέ. Ἴσως τὸ παράκανε...

Σέ μερικές περιπτώσεις, τὸ σχόλιο ἐπαναλαμβάνει ὅ,τι δείχνει τὸ φίλμ. Ἀλλὰ

ό πλεονασμός ίσως νά μήν είνai πiό παράνομος από τήν έλλειψη. 'Η (έλαφρά) μομφή πού γίνεται στόν Τρυφώ είνai όχι έπειδιή χρησιμοποίησε, αλλά έπειδιή έκανε κατάχρηση του πλεονασμού.

'Η απόδοση του φίλμ ήταν κάθε άλλο παρά «εικονογράφηση». Περιώρισε τό πρώτο μέρος (δπου ό Ζύλ και ό Ζίμ ανταλλάσσουν τίς γυναίκες τους) στό σήκωμα τής αυλαίας. 'Η ταινία αρχίζει στήν πραγματικότητα μέ τήν άφιξη τής Κάθυ. Για νά του πεί πώς δέν υποχωρεί για χάρη του σέ σχέση μ' αυτή τή γυναίκα, ό Ζύλ λέει στό Ζίμ: «'Όχι, όχι αυτήν». 'Η φράση είναι γραμμένη στό φίλμ μέ υπότιτλους, για νά τονισθεί ή σημασία της. Θανάσιος κι άπαραίτητος πλεονασμός. Τό δράμα πλέκεται. 'Η ζωή των δύο άνδρων θά κινείται στό έξής γύρω άπ' τήν αγάπη τους για τήν ίδια γυναίκα.

Πουθενά στό μυθιστόρημα δέν ύπάρχει σαφής αναφορά τής ιστορίας. 'Η ταινία παρέμεινε πιστή σ' αυτή τήν ατμόσφαιρα. 'Ο Τρυφώ περιέγραψε τρεις έποχές, πού βέβαια δέν τίς είχε γνωρίσει, μέ τά κοστούμια, τά έπιπλα, κάποια αναφορά στόν Πικάσο, αλλά έπίσης και μέ τό κοινωνικό και πολιτικό κλίμα.

'Ο Τρυφώ μās έπιβεβαιώνεται σάν έξοχος «κινηματογραφιστής πλοκής» πού χρησιμοποιεί τόν κινηματογράφο «για νά φιλμάρει ιδέες και πράξεις, πού έχουν και κάποια άλλη σημασία άπ' αυτήν πού είναι προφανής, φλερτάροντας έτσι και μέ άλλες τέχνες» (συνέντευξη Φ.Τ.-Marcorelles).

Τή θεωρία αυτή ό Τρυφώ τήν είχε ήδη εκφράσει τό Νοέμβρη του 1960, όταν ή Nouvelle Critique του είχε θέσει τήν ερώτηση: «Ποιόν κινηματογράφο ύπηρετείτε, Φρανσουά Τρυφώ;». 'Η άπάντηση ήταν (συμπυκνώνω):

«Για πολλούς, ό κινηματογράφος είναι γραφή. Για μένα θά είναι πάντοτε θέαμα». Και πρόσθεσε: «Πιθανόν, δέ θά κάνω ποτέ ταινίες στρατευμένες κοινωνικά ή πολιτικά Ξέρω καλά πώς σέ καιρούς άναστατάωσης, ό καλλιτέχνης έχει τήν τάση νά έγκαταλείπει τήν τέχνη του και νά τή θέτει στήν ύπηρεσία ενός συγκεκριμένου και άμεσου ιδανικού. 'Όταν μου περνάει άπ' τό μυαλό

αυτή ή σκέψη, σκέφτομαι τό Ματίς. Γνώρισε τρεις πολέμους: τό 1870, τό 1914-1918, τό 1940 και πέθανε τό 1954, τόν καιρό του πολέμου τής 'Ινδοκίνας και τής 'Αλγερίας. Οί πόλεμοι ήταν σοβαρά γεγονότα. 'Η τέχνη για τήν τέχνη; 'Όχι, ή τέχνη για τήν όμορφιά, ή τέχνη για τούς άλλους...».

Σέ σχέση μέ τό Ματίς θά μπορούσαμε νά τό συζητήσουμε. Λέγοντας πώς ξέρω ότι κατά τή διάρκεια του τελευταίου πολέμου, ό μεγάλος άρρωστος πήρε άμεσα μέρος στήν 'Αντίσταση. 'Αλλά στό «Ζύλ και Ζίμ» «έρωτοτροπώντας μέ τή ζωγραφική», ό Τρυφώ δέ διάλεξε τό Ματίς, αλλά τόν Πικάσο πού πάντα συνέδεε συνειδητά τήν τέχνη του μέ τήν έποχή του. Χωρίς τό περιστέρι της τί θά ήταν ή Γκουέρνικα; 'Ενα έργο συγκυρίας, πού παραγγέλθηκε άπ' τή δημοκρατική ισπανική κυβέρνηση για τήν 'Εκθεση του 1937. 'Η κριτική «τέχνη για τήν τέχνη» πήρε σάν άφίσα προπαγάνδας τή Γκουέρνικα, πού έμενε άπαράτηρη έξω άπ' τούς πολιτικούς κύκλους. 'Επρεπε νά περιμένουμε τό 1945, ώστε νά καταλάβει όλος ό κόσμος, πώς αυτό τό άριστούργημα τής τέχνης είχε εκφράσει τίς φρικαλεότητες ενός παγκοσμίου πολέμου πού άρχισε στή Μαδρίτη τό 1936.

'Ο δημιουργός προτείνει, τό έργο του παροτρύνει. Δέν κάνει κανείς όμορφες και καλές ταινίες μέ θεωρίες, αλλά μέ τήν καρδιά του. Μπορεί νά μάχεται σύμφωνα μέ τήν έποχή και τόν κόσμο. Γίνεται μεγάλος δημιουργός, είτε αυτό τό θαύμα συντελείται έν άγνοία του είτε «έν γνώσει του».

Μού άρέσει τό «Ζύλ και Ζίμ» γιατί έδω ό Τρυφώ ύπηρετεί τόσο τήν όμορφιά, όσο και τήν αλήθεια. Μ' αυτό (για νά έπαναλάβουμε μία έκφραση πού ό ίδιος ανέφερε για τό Ματίς) ό Τρυφώ «έκανε πρώτα καλό στόν έαυτό του και μετά έκανε καλό στους άλλους», τραγουδώντας λιγότερο τή «χαρά τής ζωής» και περισσότερο τήν άνησυχία του αιώνα μας και μερικά άπ' τά θεμελιώδη του έρωτήματα.

GEORGES SADOUL

(Lew lettres françaises, n° 911, 25 Γενάρη 1962)

Μετάφραση: Βούλα Μασταγκά

400 χτυπήματα

Quatre cents coups, Γαλλία, 1959

Παραγωγή: Films de Carrosse (Φρανσουά Τρυφώ). Σκηνοθεσία: Φρανσουά Τρυφώ, Σενάριο: Μαρσέλ Μουσσύ και Φ. Τρυφώ, Φωτογραφία: 'Ανρύ Ντεκά, Ντεκόρ: Μπερνάρ Έβέν, Μουσική: Ζάν Κονσταντέν, Έρμηνεία: Ζάν - Πιέρ Λεώ, Κλαίρ Μωριέ, Άλμπέρ Ρεμού, Γκυ Ντεκόμπλ, 'Ανρύ Βιρλοζέ.

Στά «400 χτυπήματα» ο Τρυφώ ασχολείται μ' ένα παιδί και τις αδικίες που του γίνονται. Τό παιδί, ο 'Αντουάν Ντουανέλ, είναι ευαίσθητο κι ευάλωτο σάν τόν 'Αντόνιο Ρίτσι του «Κλέφτη τών ποδηλάτων» και σάν τόν 'Αντόνιο, πολεμάει κι αυτό σ' έναν μάταιο άγώνα ενάντια στην άδιαφορία της κοινωνίας. Τά «400 χτυπήματα» είναι μιά ταινία γιά τήν άποκτήνωση του άτόμου. Υπόγεια μέσα στό φίλμ ύπάρχει ή άυστηρή καταγγελία τών κοινωνικών θεσμών αλλά μέ μιά διαφορετική πρόθεση, άτμόσφαιρα και διάθεση άπ' ότι στόν «Κλέφτη τών ποδηλάτων». 'Ο Ντέ Σίκα τοποθετεί τόν 'Αντόνιο Ρίτσι σέ μιά γκριζόμαυρη, άποπνικτική, άπειλητική Ρώμη. Τό Παρίσι στό όποιο τοποθετεί ό Τρυφώ τόν 'Αντουάν είναι κι αυτό γκριζό αλλά γεμάτο άπό δυνατότητες και πλούσιο σέ προσδοκίες. 'Ο Ρίτσι είναι δέσμιος της οικονομικής του κατάστασης· ό Ντουανέλ είναι δέσμιος μόνο της ήλικίας τους. 'Η ταινία του Ντέ Σίκα είναι κεντρωμένη στίς έξωτερικές συνθήκες που συνθλίβουν τό άτομο· ή ταινία του Τρυφώ μιλάει γιά τήν έσωτερική ζωή ενός παιδιού που άντιστέκεται. Οί διαφορές στίς δύο αυτές ταινίες έπιβεβαιώνουν άκόμα τίς διαφορές άνάμεσα στόν 'Ιταλικό Νεορελισμό και στό Γαλλικό Νέο Κύμα: κοινωνικό σχόλιο άπέναντι στην αυτοβιογραφία· εύρύ ενδιαφέρον γιά τήν ανθρωπότητα άπέναντι στό ειδικό ενδιαφέρον γιά τό άτομο· μελαγχολία άπέναντι στή χαρά της ζωής· τό άφηρημένο άπέναντι στό ύποκειμενικό· τό προκαθορισμένο άπέναντι στό αυθόρμητο· ό ρεαλισμός άπέναντι στόν έξπρεσιονισμό.

Μαζί μέ τό «'Αντουάν και Κολέτ» (άπ' τήν ταινία «'Ο έρωτας στά 20 χρόνια»), τά «Κλεμμένα φιλία» και τό «Παράνομο κρεβάτι», τά «400 χτυπήματα» άντιπροσωπεύουν ένα φαινόμενο που δέν έχει προηγούμενο στην ιστορία του κινηματογράφου: μιά σειρά (που μπορούμε ίσως νά ονομάσουμε «'Η ζωή του 'Αντουάν Ντουανέλ») άπό άυστηρά αυτοβιογραφικές ταινίες, φτιαγμένες άπό τόν ίδιο σκηνοθέτη σέ διαφορετικά χρονικά διαστήματα, μέ τόν ίδιο ήθοποιό τόν Ζάν-Πιέρ Λεώ, νά ένσαρκώνει διάφορες έποχές άπό τήν ζωή ενός μυθιστορηματικού ήρωα, ένώ ό ίδιος, ό ήθοποιός, περνάει άπό τήν παιδική ήλικία στην ένηλικίωση.

Στά «400 χτυπήματα» όπως και στίς άλλες ταινίες αυτής της σειράς, ό Τρυφώ δημιουργεί χαρακτηρισες σκιαγραφημένους μέ λεπτομέρεια, που όμως δέν άντιπροσωπεύουν κάποια άποψη ζωής αλλά άπλώς ύπάρχουν σάν μυστηριώδεις και άνεξιχνίαστες ανθρωπίνες ύπάρξεις. 'Ακόμα κι οί πίο άσήμαντοι ήρωες έμφανίζονται σάν ανθρωποι μέ τρεις διαστάσεις και μέσα άπό τά μάτια του Τρυφώ φτάνουν σέ μās συμπαθητικοί κι ανθρωπinoι. 'Αν και ύπάρχουν δείγματα άπαίσιας ανθρωπίνης συμπεριφοράς, στά «400 χτυπήματα» οί δράστες αυτών τών όμών πράξεων δέν έχουν ποτέ άληθινά κακή πρόθεση. 'Ο Τρυφώ μās δείχνει τίς καλές και τίς κακές πλευρές τους χωρίς νά τούς καταδικάζει κι άν ύπάρχει πραγματικά κάποιος «κακός» στην ταινία είναι μόνο αυτή ή πλευρά της ανθρωπίνης κοινωνίας που σκληρή, τυφλή κι αναισθητη συντρίβει τόν αυθόρμητισμό τών νέων και καταστρέφει

τή χαρά τής ζωής.

Αυτό είναι το κύριο θέμα στά «400 χτυπήματα» μιὰ ταινία γιά τόν δεκαπεντάχρονο 'Αντουάν Ντουανέλ, ἐλεύθερο κι αὐθόρμητο, οὔτε μεγαλοφυΐα οὔτε βλάβκα, ἀλλά ἔντονα εὐαίσθητο στά πλούτη τής ζωής. Κι εἶναι ἐπίσης μιὰ ταινία γιά τόν κόσμο τῶν γονιῶν, τῶν δασκάλων, τῶν ἀστυνομικῶν, τῶν θυρωρῶν καί τῶν ψυχιάτρων πού μποροῦν νά σκοτώσουν τό ἐλεύθερο πνεῦμα του καί νά τόν συμπίεσουν μέσα σέ στενοκέφαλες ἀπόψεις.

Τά «400 χτυπήματα» εἶναι διαποτισμένα μέ ζεστασιά, μ' ἀγάπη γιά τόν ἄνθρωπο καί στήν χειρότερη μορφή του ἀκόμα. Μπορεῖ νά περιέχει σκηνές γεμάτες πόνο, ὅμως τό θέμα του — ὁ πόνος καί ἡ χαρά τής παιδικῆς ἡλικίας — εἶναι παγκόσμιο.

Μερικές ἀπό τίς σκηνές του ἀληθινά ξεχωρίζουν. Ὁ 'Αντουάν ν' ἀπαγγέλει Μπαλζάκ: νά κατεβάζει τό βράδυ τά σκουπίδια καί νά κάνει αὐτό τό δυσάρεστο καθήκον γεμάτος μυστήριο γιά τό τί κρύβει πίσω της ἡ κάθε πόρτα: ὁ ἴδιος, ξύπνιος στό κρεβάτι του ν' ἀκούει τούς γονεῖς του νά καυγαδίζουν, τή μιὰ ὁ πατέρας του προστά στούς συμμαθητές του καί τή δεύτερη φορά στό ἀναμορφωτήριο: οἱ σκοτεινοί δρόμοι τοῦ Παρισιοῦ μέσα ἀπό τό αὐτοκίνητο τής ἀστυνομίας πού ἔχει συλλάβει τόν 'Αντουάν γιατί ἔκλεψε μιὰ γραφομηχανή ἀπό τήν ἐταιρεία τοῦ πατέρα του.

Ἴσως μερικές ἀπό τίς πιό ἐξαιρετικές σκηνές τους φαίνονται ὅτι κρατοῦν παραπάνω ἀπ' ὅσο πρέπει. Ἐκεῖνα τά μεγάλης διάρκειας πλάνα τοῦ ἀγοριοῦ πού μουντζουρώνει μέ μελάνι τά τετράδιά του. Ἡ ὁ 'Αντουάν στή φυγόκεντρο νά κοιτάει τόν κόσμο ἀνάποδα. Ἡ τά παιδιά στό κουκλοθέατρο. Ἡ ἐκεῖνο τό κωμικό ἐπεισόδιο πού ὁ καθηγητής τής γυμναστικῆς ὁδηγεῖ τά παιδιά στούς βρώμικους δρόμους τοῦ Παρισιοῦ κι αὐτά τόν ἐγκαταλείπουν νά τρέχει μόνος του. Αὐτές οἱ σκηνές βρίσκονται ἀκριβῶς μέσα στό πνεῦμα τοῦ φίλμ γιατί συνθέτουν μιὰ μεγεθυμένη ταπισερί, τόν ἀνθρωπιστικό περίγυρο στήν ἱστορία τής ἀποκτίνωσης τοῦ 'Αντουάν.

Καθώς παρακολουθοῦμε αὐτό τό παράξενο ἀγόρι, αὐτό τό «ἄλλο ἐγώ» τοῦ Τρυφῶ νά κλέβει ἕνα μπουκάλι γάλα τῆς αὐγῆς ἀφοῦ προηγουμένως τῶχει σκάσει ἀπ' τό σπίτι του, νά σπάζει τόν πάγο σ' ἕνα συντριβάνι γιά νά πλύνει τά μούτρα του καί τελικά νά παγιδεύεται ἀνάμεσα στούς καταδιώκτες του καί τή θάλασσα ἡ θέα τοῦ ἀνήσυχου προσώπου του πού ξαφνικά καί ἀναπάντεχα παγώνει καθῶς γυρίζει καί μᾶς κοιτάει κατάματα, ξεσηκώνει τή βαθύτερη συμπάθειά μας. Ὁ δημιουργός μέσα ἀπό τήν προσωπική του ζωὴ ἔφτιαξε ἕνα ἀληθινό ἔργο τέχνης, μᾶς συγκίνησε μέ τόν ἐνδιαφέρον του γιά τούς ἀνυπεράσπιστους, τούς εὐαίσθητους, τούς νέους, χωρίς οὔτε γιά μιὰ στιγμή νά ξεπέσει στό μελόδραμα.

Τά «400 χτυπήματα» συνήθως ὀρίζονται σάν μιὰ μεγάλη αὐτοβιογραφικὴ ταινία, ἢ σάν ἕνα ὑπέροχο προσωπικό φίλμ. Φυσικά εἶναι καί τά δύο κι ἐπιπλέον εἶναι μιὰ μεγάλη ταινία γεμάτη φροντίδα κι ἐνδιαφέρον ὄχι ἀπό κάποια στενὴ πολιτικὴ ἄποψη ἀλλὰ μέ τήν πλατεῖα αἴσθηση ὅτι τό κύριο θέμα ὀρίστηκε ἐδῶ. Στά «400 χτυπήματα» τό κοινωνικό σχόλιο ὑπαινίσσεται, δέ λέγεται ποτέ ξεκάθαρα. Πῶς μπορεῖ κάποιος νά δεῖ αὐτό τό τσαλαπάτημα καί τή συντριβὴ τοῦ παιδιοῦ καί νά μὴ διακρίνει μέσα τους τήν καταγγελία τής ἄκαρδης, ρουτινιέρικης, βαρεῖας κι ἀποπνικτικῆς ἀστικῆς κουλτούρας; Στόν «Κλέφτη τῶν ποδηλάτων» ἡ κοινωνία ἔχει ἀφαιρέσει ἀπό τόν 'Αντόνιο Ρίτσι τό δικαίωμά του σέ μιὰ ἀξιοπρεπὴ δουλειά. Στά «400 χτυπήματα» ἡ κοινωνία ἀφαιρεῖ ἀπό τόν 'Αντουάν κάποιο κομμάτι τής καρδιάς του. Ποιό ἀπό τά δύο συνιστᾷ βαρύτερο ἔγκλημα; Ποιὰ ταινία τελικά εἶναι πιό ἐπαναστατικὴ;

WILLIAM BAYER

(ἀπὸ τό βιβλίο του «The Great Movies»)

Μετάφραση: Λιάνα Οἰκονόμου

400 χτυπήματα

Μέ τά «400 χτυπήματα» ὁ Φρανσουά Τρυφῶ διεισδύει συγχρόνως στόν κινηματογράφο τοῦ σήμερα καί στίς σχολικὲς τά-

ξεις της παιδικής μας ηλικίας. Τά ταπεινωμένα παιδιά του Μπερνανός. Τά παιδιά στην εξουσία του Βιτράκ. Τά «τρομερά παιδιά» του Μελβίλ και του Κοκτώ. Τά παιδιά του Βιγκό, τά παιδιά του Ροσσελλίνι, μέ μιά λέξη τά παιδιά του Τρυφώ —μιά φράση πού θά μπει σέ κοινή χρήση μόλις προβληθεί ή ταινία. Σύντομα ό κόσμος θά μιλάει γιά τά παιδιά του Τρυφώ όπως μιλάει γιά τούς άρχιμαφιόζους, τούς κακούς όδηγούς, τούς ανθρώπους πού αντιπαθεί και πάλι μέ μιά λέξη, τούς κινηματογραφόφιλους. Στά «400 χτυπήματα» ό σκηνοθέτης του «LES MISTONS» θά τοποθετήσει ξανά τήν κάμερα όχι εκεί επάνω μέ τούς άληθινούς άντρες όπως ό Γέρο Χώκς αλλά εκεί κάτω ανάμεσα στά παιδιά. Κι αν μιλώντας γιά «εκεί επάνω», τούς ανθρώπους πάνω από τά τριάντα, προϋποθέτεις κάποια όρισμένη ύπερσνία, τότε τό «εκεί κάτω» συνεπάγεται τήν ύπερηφάνεια γι αὐτούς κάτω από τά δεκάξη: τά «400 χτυπήματα» θά εἶναι τό πίο περήφανο, τό πίο πεισματάρικο, τό πίο ξεροκέφαλο, μ' άλλα λόγια τό πίο ελεύθερο φίλμ του κόσμου. Μιλώντας από ήθικῆς πλευρᾶς. Κι από αισθητικῆς ἑπίσης. Οἱ εἰκόνες του 'Ανρί Ντεκά θά μᾶς τυφλώσουν σάν κι ἐκεῖνες τῶν «Θαμπωμένων 'Αγγέλων». Τό σενάριο θά εἶναι δροσερό κι αἰθέριο σάν κι

ἐκεῖνο ἀπό τό «Νεανικό Πάθος». 'Ο διάλογος και οἱ κινήσεις τόσο καυστικές σάν τό «'Ο Νέλσων μέ τό παιδικό πρόσωπο». Τό μοντάζ τόσο ντελικάτο σάν κι ἐκεῖνο τῆς «Θεᾶς». 'Η πρόωρη ανάπτυξη θά μᾶς ἀποκαλύψει τή δική της διχαλωτή όπλή του Σατανᾶ όπως και στο «'Αριστερόχερο όπλο». Αὐτοί οἱ τίτλοι δέν ξεπηδοῦν τυχαῖα ἀπό τά πλῆκτρα τῆς ηλεκτρικῆς γραφομηχανῆς μου. Βρίσκονται στό κατάλογο του Φ. Τρυφώ γιά τίς δέκα καλύτερες ταινίες του 1958. Μιά όμορφη και γοητευτική οἰκογένεια όπου μέσα της τά «400 χτυπήματα» ταιριάζουν άρμονικά. Γιά νά συνοψίσω, τί μένει νά πῶ; Αὐτό: Τά «400 χτυπήματα» θᾶναι μιά ταινία όπου υπογράφει ή Εἰλικρίνεια. 'Η 'Ορμητικότητα. 'Η Τέχνη. 'Η Καινοτομία. 'Ο Κινηματογράφος. 'Η Πρωτοτυπία. 'Η Αὐθάδεια. 'Η Σοβαρότητα. 'Η Τραγωδία. 'Η 'Ανανέωση. 'Ο Βασιλιάς Οὐμπού. 'Η Φαντασία. 'Η Θηριωδία. 'Η Στοργή. 'Η Παγκοσμιότητα. 'Η Τρυφερότητα.

ZAN-LYK GKONTAP 1959

('Από τό βιβλίο του «Godard on Godard» στήν άγγλική του μετάφραση από τόν Tom Milne)

Μετάφραση: Λιάνα Οικονόμου



Ἡ Σειρήνα τοῦ Μισσισιπι

La Sirène du Mississipi, Γαλλία, 1969

Παραγωγή: Les Films du Carrosse/Artistes Associés. Σκηνοθεσία καὶ σενάριο: Φρανσουά Τρυφῶ (ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Οὐίλλιαμ "Αἰρις). Φωτογραφία: Ντενὺς Κλερβάλ. Σκηνογραφία: Κλώντ Πινιό. Ἡθοποιοί: Ζάν-Πὼλ Μπελμοντώ, Κατρίν Ντενέβ, Μισέλ Μπουκέ, Νέλλυ Μποργκκό.

«Ἡ Σειρήνα τοῦ Μισσισιπι» ἀνήκει στὴν κατηγορία τῶν ταινιῶν τοῦ Τρυφῶ πού ἀσχολοῦνται μὲ ἔμμονες ιδέες καὶ πού κατὰ κάποιον τρόπο ἀρχίζουν μὲ τὸ «Ζὺλ καὶ Ζίμ» γιὰ νὰ συνεχίσουν μὲ ταινίες ὅπως «Ἐνα ὥραϊο κορίτσι σάν καὶ μένα», «Δυὸ Ἀγγλίδες στὴν Εὐρώπη», «Ἱστορία τῆς Ἀντέλ Οὐγκώ», «Τὸ πράσινο δωμάτιο» καὶ γιὰτὶ ὄχι «Ἡ γυναίκα τῆς διπλανῆς πόρτας». Ταυτόχρονα ἐμπνευσμένη ἀπὸ ἕνα ἀστυνομικὸ μυθιστόρημα τοῦ Οὐίλλιαμ "Αἰρις ἐμφανίζει καὶ τίς δομές τοῦ φιλμ νουάρ καὶ τὸ μελοδραματισμὸ τῶν ταινιῶν Β' κατηγορίας. Ἐπικέντρο ἑνας «τρελὸς ἔρωτας» πού καταντᾷ ἔμμονη ιδέα καὶ ψύχωση, παρασύροντας τὰ πάντα γύρω του καὶ ὀδηγώντας τὸν κεντρικὸ ἥρωα καὶ ἡρωίδα ἐν αὐτοκαταστροφῇ. Ἐνα μυθοπλαστικὸ θέμα πού ἀναπτύσσεται σὲ διάφορες παραλλαγές σὲ ἀρκετές ταινίες τοῦ Τρυφῶ ἀκόμη καὶ στὸ «Σὰς παρουσιάζω τὴν Πάμελα» τὴν ταινία πού γυρίζουν στὴν «Ἀμερικάνικη Νύχτα».

Στὴ «Σειρήνα» αὐτὸς πού γεύεται ἕναν τρελὸ ἔρωτα εἶναι ὁ Ζάν Πὼλ Μπελμοντώ —ἕνας πλούσιος ἀστός, καπνοπαραγωγός, ἀποικιοκράτης πού μένει στὸ νησί Ρεουνιόν— γιὰ τὴν πανέμορφη σύζυγό του (Κατρίν Ντενέβ) πού ἀποκτᾷ κατόπιν ἀλληλογραφίας —φροντίζοντας νὰ ἀποκρύψει τὸ γεγονός ὅτι εἶναι πλούσιος— καὶ πού καταφτάνει ἀπ' τὴ Γαλλία. Ἡ φαινομενικὰ ὁμως ἀθώα καὶ εὐθραυστη σύζυγος κρύβει κάποιον μυστικὸ πού ὅταν θὰ ἀποκαλυφτεῖ, ὁ Μπελμοντώ θὰ διατρεῖ συστηματικὰ ὅλα τὰ στάδια ἐξευτελισμοῦ καὶ κατὰπτωσης

—ὀδηγούμενος ἀκόμη καὶ στὸ φόνο, ἱσοφαρίζοντας ἔτσι τὸ φόνο πού διέπραξε ἡ γυναίκα του— γιὰ νὰ μπορέσει νὰ εἶναι μαζί της, νὰ τὴν προστατέψει καὶ προσπαθώντας ταυτόχρονα νὰ ἐξιλεώσει τὴν ἔνοχη ἀποικιοκρατικὴ του συνείδηση. Τὸ τέλος ἀνοικτὸ στὴν αἰσιόδοξη ἢ ἀπαισιόδοξη ἔκβασή του, θὰ βρεῖ τὸ ζευγάρι σὲ μιά σχέση ἱσοροπίας, συνενοχῆς καὶ τέλειας συμφιλίωσης πράγμα πού ἀποτελεῖ καὶ τὸν οὐσιαστικὸ θρίαμβό του.

Στὴ «Σειρήνα» ὁ Τρυφῶ ξεπερνώντας αὐτὸ πού φαίνεται ἕνα ἀπλοϊκὸ σενάριο ἐκφράζει μιά σύνθετη προβληματική: α) πάνω στὸ ἂν εἶναι ἠθικὸ ὅ, τι εἶναι ὥραϊο καὶ φαίνεται ἀθῶο (προβληματικὴ παρόμοια μὲ τοῦ Ρομέρ στὴ «Συλλέκτρια») β) ἂν αὐτὸ πού θεωρεῖται ἐγκληματικὸ δέν εἶναι μιά ἀντίδραση στὴν ἀνῆθικη ἠθικὴ πού ἐπιβάλλει τὸ σύστημα γ) πάνω στὴν ἀνταγωνιστικὴ σχέση ἀρσενικοῦ-θηλυκοῦ καὶ τὴν ἀντίστροφή της θηλυκοῦ-ἀρσενικοῦ δ) πάνω στὴν ἐμπορευματικὴ σχέση τοῦ ἀστικοῦ γάμου καὶ ε) πάνω στὸ χρήμα σάν ἕνα ἀρνητικὸ παράγοντα γιὰ τὴν οὐσιαστικὴ ἐπαφὴ δύο ἀνθρώπων.

Ἡ γραφὴ του —ὅπως πάντα δεξιότεχνικὴ— διατρέχει ἕνα μεγάλο φάσμα κινηματογραφικῶν εἰδῶν ἀπ' τὸ χιτσκοκικὸ θρίλλερ μέχρι τὸ ἀμερικάνικο μπουρλέσκ καὶ τὸ μελόδραμα μὲ ἀξιοθαύμαστη εὐκολία καὶ ὁμοιογένεια. Ὅσο γιὰ τὴν ἀστυνομικὴ πλοκὴ τῆς ταινίας, αὐτὴ γίνεται διαφανὴς στὸν παρατηρητικὸ θεατὴ, ἂν προσέξει τὴν ταυτολογικὴ λογικὴ τοῦ Τρυφῶ: οἱ πρῶτες γυναῖκες πού ἤρθαν στὸ νησί καὶ πα-

ντρεύτηκαν τούς άποίκους ήταν πόρνες, κι άς πέρασαν στην ιστορία σάν καθώς πρέπει κυρίες. Τό ίδιο λοιπόν θά πρέπει νά συμβαίνει και μέ τή μυστηριώδη ταξιδιώτισσα τής Σειρήνας του Μισσισιπι. Οί πρώτοι άποικοι ήταν δολοφόνοι τών ιθαγενών και τυχοδιώκτες. Τμηματικά ό άστισμός και ή

τυπολατρεία του καπνοπαραγωγού θά υποχωρήσει φανερώνοντας τό τυχοδιωκτικό του πρόσωπο. Στο επίκεντρο, λοιπόν, έχουμε ένα ζευγάρι, πού δημιουργώντας πολύπλοκες σχέσεις άλληλοεξάρτησης, αποκλείει τής άστικής ήθικης πού γιά κάποια στιγμή έπαιξε τό παιγνίδι της.

ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΣ



Ο Ζάν Πώλ Μπελμοντό και ή Κατρίν Ντενέβ στή «Σειρήνα του Μισσισιπι»



Ο Ζάν - Πιέρ Όμνόν και ή Ζακλίν Μπισσέ στό «Σας παρουσιάζω τήν Παμέλα» τήν ταινία πού γυρίζεται στήν «Αμερικάνικη νύχτα»

‘Η ‘Αμερικάνικη νύχτα

La nuit Americaine, Γαλλία, 1973

Παραγωγή: Μαρσέλ Μπερμπέρ (Φίλμ ντέ Καρός-Παρίσι), Σκηνοθεσία: Φρανσουά Τρυφώ, Σενάριο: Φρανσουά Τρυφώ, Ζάν Λουί Ρισάρ, Σουζάν Σίφμαν. Φωτογραφία: Πιέρ-Γουίλιαμ Γκλέν, Μοντάζ: Γιάν Ντεντέ, Ντεκόρ: Νταμιέν Λαφρανσί, Έρμηνεία: Ζακλίν Μπισσέ, Βαλεντίνα Κορτέζε, Ζάν-Πιέρ Ώμόν, Ζάν-Πιέρ Λεό, Φρανσουά Τρυφώ, Ζάν Σαμπιόν, Ναταλί Μπαγιέ, Ντανί, Μπερνάρ Μενές, Γκαστόν Ζολί, Μορίς Σιβενιό, Διάρκεια 115’.

«Όλοι όσοι επισκέφτηκαν για λίγες ώρες κάποιο κινηματογραφικό πλατώ, ένοιωσαν ένα κάποιο είδος ανησυχίας, τό συναισθημα να αισθάνεσαι περιτός και να μην αντιλαμβάνεσαι αυτό που συμβαίνει. Καταφθάνοντας, λοιπόν έδω μέ σκοπό να τούς δοθεί μιá απάντηση στο έρωτημα: «Πώς γυρίζεται μιá ταινία» ξαναφεύγουν άνικανοποίητοι. Αυτούς άκριβώς σκεφτήκαμε όταν άποφασίσαμε τό σενάριο της «‘Αμερικάνικης Νύχτας» πού διαπραγματεύεται τό θέμα του γυρίσματος μιās ταινίας από τήν άρχική της σύλληψη ως τήν τελευταία στιγμή».

Αυτή ή παρουσίαση του έργου του άπο τόν ίδιο τόν Τρυφώ, μοιάζει να είναι ή προέκταση της έπιθυμίας του (έκφρασμένη ήδη από τίς «Δύο ‘Αγγλίδες στην Εύρώπη») να πραγματοποιήσει μιá ταινία για τήν ιστορία και τήν παραγωγή ενός βιβλίου. ‘Αλλά μέσα από τή διαδικασία μιās τέτοιας δημιουργίας και έξω από μιá διάσταση άναμφισβήτητα ντοκυμαντέρ της ταινίας (μέ τήν ποικιλία βέβαια των άτυχιδών πού μπορούν να συμβούν στη διάρκεια ενός γυρίσματος, από τό φίλμ πού κακοεμφανίζεται στο έργαστήριο ως τό θάνατο μιās βεντέτας) πρέπει να δούμε στην «‘Αμερικάνικη Νύχτα» μάλλον μιá Πιραντελλική διαδικασία της ταινίας μέσα στην ταινία, τό διχασμό του μικρού άγοριού στό «400 χτυπήματα» πού παρατούσε τό σχολείο για τόν κινηματογράφο και πού έμφανίζεται έδω συγχρόνως σάν σκηνοθέτης, έρμηνευμένος άπο τόν ίδιο τόν Τρυφώ και σάν ήθοποιός-

κινηματογραφόφιλος— έρμηνευμένος άπο τόν Ζάν-Πιέρ Λεό.

‘Η ταινία θέτει ευθέως και πολυποίκιλα δύο έρωτήματα πού πάντα θεωρούνταν ουσιαστικά, αλλά πού κυριαρχα ένυπάρχουν στο έργο του Τρυφώ: 1) Είναι ό κινηματογράφος πιό σημαντικός άπό τή ζωή; 2) Είναι οι γυναίκες μαγικά όντα;

Στήν πρώτη πού άνήκει σαφώς στην περίοδο του Τρυφώ μετά άπό τή συνάντησή του μέ τόν Μπαζέν, καθώς έπίσης και στο Λεό μετά τή συνάντησή του μέ τόν Τρυφώ στό «400 χτυπήματα», ή «‘Αμερικάνικη Νύχτα» δίνει μιá απάντηση πού είναι ό άπόηχος της φράσης του ‘Ανρί-Πιέρ Ροσέ άπό τίς «Δύο ‘Αγγλίδες στην Εύρώπη»: «‘Η ζωή συνίσταται άπό κομμάτια πού δέ συγκοιούνται». Παρηγορώντας τόν ήθοποιό Λεό για τόν έρωτικό του καημό ό σκηνοθέτης Τρυφώ του δηλώνει: «Τά έργα είναι πιό άρμονικά άπό τή ζωή. Οι άνθρωποι σάν έμās είναι γεννημένοι για να να έντυχισμένοι δουλεύοντας». Και τό script girl της ταινίας όμολογεί: «Έγώ για μιá ταινία θά έγκατέλειπα έναν άνδρα, αλλά για έναν άνδρα δέ θά έγκατέλειπα ποτέ μιá ταινία».

‘Η δεύτερη έρώτηση τίθεται πιό πολύπλοκα, μέσα άπό τίς περιπέτειες του ‘Αντουάν Ντουανέλ στο «Έρωτα στό είκοσι» και μέσα άπό τούς ρομαντικούς ήρωες στίς ταινίες «Πυροβολείτε τόν Πιανίστα», «‘Η σειρήνα του Μισσιισσιπί». Τέλος στην «Δύο ‘Αγγλίδες στην Εύρώπη» άποδεικνύεται

καί ἡ σύνδεση τῆς δευτέρας μέ τήν πρώτη: Οἱ γυναῖκες ὅπως ἡ ζωὴ δέν εἶναι μαγικές ἐξ ὀρισμοῦ, παρά εἶναι αὐτό πού τό δικό μας μάτι πλάθει. Καί ποιοῦ ἄλλο βλέμα ἀπ' αὐτό τοῦ κινηματογράφου θά μπορούσε νά ἐμποτίσει καλύτερα τήν πραγματικότητα μέ μαγεία. Μελοδράμα τύπου Γκρίφιθ, γυρισμένο μέ τόν τρόπο μιᾶς κωμωδίας τοῦ Λιούμπιτς, ἡ «'Αμερικάνικη Νύχτα» εἶναι κατ' ἄρχήν μιᾶ ἱστορία πάθους ἀνάμεσα στό σκηνοθέτη καί τόν κινηματογράφο. Εἶναι ἐπίσης ἀξιοσημείωτο ὅτι οἱ ἐρωτικές σκηνές μεταξύ τῶν ἀνθρώπων εἶναι δευτερεύουσας σημασίας, ἐλλειπτικές, καρικατοῦρες, τουλάχιστον σέ σχέση μέ τό γύρισμα τῆς ταινίας, ἐνῶ ἀντίθετα οἱ μεγάλες λυρικές ἐξάρσεις ὑπογραμμισμένες ἀπό τή μουσική τοῦ Ζώρζ Ντελερί πλουτίζουν τόν κινηματογράφο-ἐργαλεῖο. Οἱ πραγματικοί πρωταγωνιστές αὐτῆς τῆς ἱστορίας, εἶναι τό τράβελινγκ, ὁ γερανός, τό τραπέζι τοῦ μοντάζ, τὰ φιλμς καί πέρα ἀπό μία ἀντανάκλαση ἢ ἓνα ντοκυμαντέρ γιά τόν κινηματογράφο, «ἡ 'Αμερικάνικη Νύχτα» εἶναι μιᾶ συμφωνία ἀφιερωμένη στήν τέχνη, στήν κινηματογραφική μηχανή.

Ἡ ταινία ἐκφράζει ἓνα μεῖγμα πολύ ζωντανό καί πολύ προσωπικό στοιχείων ἐμποτισμένο συγχρόνως ἀπό τή μυθολογία τοῦ κινηματογράφου (ἡ διανομή τῶν ρόλων τῆς ταινίας μέσα στήν ταινία περιλαμβάνει μία «ντίβα», ἓνα «καταχτητή», μία «νευρασθενική βεντέτα») ἀπό χολυγουντιανές ἀναφορές πολύ συγκεκριμένες (ἡ Παμέλα διηγούμενη πῶς ἡ ἀνεμοβλογιά της τήν ἐμποδίζει νά φύγει διακοπές ἐρμηνεύεται ἀπό τήν Ζακελίν Μπισσέ, ὅπως ἀπό τό ἀντίστοιχο πρόσωπο στό «Ταξίδι γιά δύο» τοῦ Ντόνεν —καθώς καί ὁ 'Αλέξανδρος-Ὁμόν ἀναφερόμενος στοὺς 80 βίαιους θανάτους του στήν ὁθόνη μᾶς ξαναδίνει μιᾶ ἀναφορά στόν Χάμφρεϊ Μπόγκαρτ) σ' ἓνα κατ' ἐξοχήν κινηματογραφόφιλο περιβάλλον (μιᾶ ἀναφορά στόν Ρενουάρ, ἡ ὑπογραφή τοῦ Κοκτώ, βιβλία πού ξεκινώντας ἀπό τόν Ροσελίνι καί τόν Λιούμπιτς φθάνουν στόν Μπέργκμαν καί τόν Χώκς) μέ ὁμολογούμενη νοσταλγία γιά ἓνα κινηματογράφο πολύ συναισθηματικό καί θεαματικό ἀφ' ἐνός

καί ἀφ' ἑτέρου γιά ἓνα κινηματογράφο ὁλοψυχο, μέ ὅλο τό πλαίσιο τῶν χαρακτήρων καί τῶν κοινωνικῶν μορφῶν.

Δείχνοντας τά παρασκήνια, ἀποκαλύπτοντας τά τρικάζ, ἀποκαλυπτόμενος ὁ ἴδιος, ὁ Τρυφῶ δέν καταστρέφει τήν ἐξουσία τοῦ κινηματογράφου καί τή δύναμη τοῦ προσωπικοῦ του κόσμου.

Μέσα ἀπό τή βροχή ἴσως ψεύτικη, καί τό χιόνι, τήν ἀντανάκλαση ἐνός κεριού καί τή φωτιά ἐνός τζακιού, καθώς καί τοὺς διαλόγους μιᾶς ταινίας κλεμένους ἀπό τή ζωὴ τῶν ἄλλων ἢ ξεριζωμένους ἀπό τόν ἴδιο σου τόν ἑαυτό, τό μυστήριό μιᾶς μαγείας πού προέρχεται ἀπό ἓνα σύνολο ψεμάτων, ὑποκρισίας, ὁμολογιῶν, παραμένει ἀναλλοίωτο.

“Ὅπως στήν κατ' ἐξοχή μαγική ταινία «Τραγουδώντας στή βροχή» ἡ ποίηση καί ἡ ἀρμονία γεννιέται ἀντίθετα ἀκριβῶς ἀπ' ὅτι ὅρισε ὁ Ροσέ γιά τή ζωὴ, μέ «κομμάτια πού συγκολοῦνται».

Καί τέλος ὅπως στόν ταραγμένο ὕπνο ἐνός κινηματογραφιστῆ ἀναφαίνεται ἡ φαντασίωση ἐνός παιδιοῦ πού πάει νά κλέψει μέσα στή νύχτα τίς φωτογραφίες τοῦ πολίτη Καὶν ἔτσι καί τό μυστικό ἢ τό κλειδί τοῦ Τρυφῶ, τό «ρόζενμπαντ» του παραμένει ἀναμφίβολα καί ἀποκλειστικά ὁ κινηματογράφος.

ΓΚΥ ΜΠΡΩΚΟΥΡ

(ἀπό τό περιοδικό ECRAN 1973)

Μετάφραση: Λίτσα Τατόγλου

**Συνέντευξη τοῦ περιοδικοῦ ECRAN
μέ τόν Φρανσουά Τρυφῶ**

Ἐρ.: Ἡ «'Αμερικάνικη νύχτα» εἶναι μιᾶ ταινία γιά τόν Τρυφῶ γυρισμένη ἀπό τόν Τρυφῶ;

Ἀπ.: Δίνοντας ἰδιαίτερη βαρὺτητα σ' αὐτές τίς δύο ἐμπειρίες «Οἱ δύο Ἀγγλίδες» χωρίς καθόλου χιοῦμορ, «Ἐνα ὥραῖο κορίτσι», χωρίς καμιᾶ ἰδιαίτερη βαρὺτητα, κατάφερα μέ τήν «'Αμερικάνικη νύχτα» νά μέ ξαναανακαλύψω, νά «αὐτοσυγκεντρωθῶ». Εἶναι μιᾶ ταινία σύνθεσης.

“Ένα σταυροδρόμι. Σάν νά συναντιώνται όλα τα πρόσωπα τών ταινιών μου.

‘Ερ.: Πρόκειται γιά ένα αντίο ή γιά μιá ανανέωση;

‘Απ.: “Ένα αντίο, πιστεύω, υπάρχουν έδω άσφαλώς πράγματα πού φανερώνω γιά τελευταία φορά. Τό έρώτημα π.χ. έάν οι γυναίκες είναι μαγικά όντα... Υπάρχουν πολλές άπόψεις πού δόθηκαν κομματιαστά στ’ άλλα μου έργα και πού τελειώνουν έδω. Τούς καθορίζει τό τελικό σημείο.

‘Ερ.: Πώς ήρθε ή ιδέα αυτής τής ταινίας;

‘Απ.: Καθώς έκανα τό μοντάζ στίς “Δύο Άγγλίδες” στό στούντιο Βικτωρίν, πέρασα μπροστά από ένα μεγάλο ντεκόρ πού συγκεκριμενοποίησε τήν πανάρχαια επιθυμία μου, νά γυρίσω μιá ταινία γιά τόν κινηματογράφο. Τό έναυσμα ήταν αυτή ή ένóττητα τού χώρου πού μου επιβάλλονταν. Κρατήθηκε συνειδητά στά όρια ενός γυρίσματος, γιατί δέ έβλεπα καθόλου νά άγγίξω τό θέμα τής προετοιμασίας μιās ταινίας, ένα θέμα πού διαπραγματεύεται ό Φελλίνι στό “8 1/2” ούτε και σ’ ό,τι συμβαίνει μετά τό γύρισμα. Περίορισα λοιπόν τήν ιστορία άνάμεσα στην πρώτη και στην τελευταία μέρα τού γυρίσματος. Αυτό μου καθόρισε τό δρόμο πού άκολούθησα.

‘Ερ.: Είναι αξιοπρόσεκτο ότι όλοι έχουν μιá ιδιωτική ζωή, εκτός από τόν σκηνοθέτη, δηλαδή έσως συγκεκριμένα.

‘Απ.: Νομίζω πώς κατά τή διάρκεια ενός γυρίσματος άν ό σκηνοθέτης έχει μιá έρωτική ιστορία, αυτή δέν μπορεί νά είναι παρά μόνο μέ τήν ταινία του. Οι άλλοι μπορεί νά έχουν μιá διπλή ζωή, όχι αυτός. Υπάρχει άκόμη ένας λόγος: οι ήθοισοί τής “Παμέλας” άποτελούν μιá σύνθεση άπ’ όσα άκουσα ή είδα σχετικά μέ τούς ήθοισούς και έτσι όλα είναι πιθανά. Σάν ήθελα νά πραγματοποιήσω μιá σύνθεση τέτοιου είδους άναφορικά μέ τόν σκηνοθέτη έρμηνευμένο άπό μένα τόν ίδιο δέν θά είχα γίνει κατανοητός.

‘Ερ.: Από πού προέρχεται ή αντίθεση τής ευχάριστης ταινίας στην παρακολούθησή της, πού άφήνει όμως στό τέλος μιá τόσο πικρή γεύση;

‘Απ.: “Όπως τά “Κλεμένα φιλιá”. Αυτό συμβαίνει πάντα όταν άναφερόμαστε στη ζωή γενικά και όταν αυτό γίνεται ελίκρινά και μέ κάποια οικειότητα. Τά συναισθήματα πού περνούν πού τελειώνουν... Νομίζω πώς διασκεδάζουμε περισσότερο στό πρώτο μέρος πού είναι περιγραφικό, παρά στό δεύτερο πού είναι διηγηματικό. Ό διαχωρισμός γίνεται περίπου τή στιγμή τής πρώτης άναχώρησης τής Ντανί.

Μετάφραση: Λίτσα Τατόγλου

‘Η ‘Αμερικάνικη νύχτα

Μέ τήν “‘Αμερικάνικη νύχτα” γιά πρώτη φορά ό Τρυφώ άποφασίζει νά μās μιλήσει γιά τόν έαυτό του και γιά τόν κινηματογράφο ταυτόχρονα. ‘Η ταινία του είναι ή ιστορία τής συναισθηματικής σχέσης πού συνδέει τόν καλλιτέχνη μέ τήν τέχνη του. Κι άν είναι σταθερά στιγματισμένος άπό κάποιον συναισθηματισμό πού είναι δύσκολο νά καθοριστεί, πάντα πολύ διακριτικός, άν πλανιόνται κάποια σύννεφα νοσταλγίας είναι γιατί ό Τρυφώ πιστεύει πώς ό κινηματογράφος πεθαίνει, ότι πρόκειται γιά μιá μορφή έκφρασης μιās άλλης εποχής.

Τό “Σας παρουσιάζω τήν Παμέλα” είναι ένα έργο μέσα στό έργο, στού όποιου τό γύρισμα παριστάμεθα και μās κάνει άναπόφευκτα νά σκεφτούμε τό “Καλημέρα θλίψη” τού Όττο Πρέμιγκερ εξ αίτίας τού σεναρίου του πού θά μπορούσε νά είναι διασκευή άπό κάποιο ρομαντικό έργο τής Φρανσουάζ Σαγκάν.

Είναι μιá παραγωγή γυρισμένη σύμφωνα μέ τίς άμερικάνικες μεθόδους πού ίσχυαν τήν εποχή τών πρώτων διεθνών παραγωγών και προϋποθέτει τήν άναπαραγωγή ενός τεράστιου παρισινου έξωτερικού

χώρου μέσα στο στούντιο της Βικτωρίν (επιχείρηση παράδοση για την εποχή μας) όπου οι Γαλλο-ιταλο-αμερικανίδες βεντέτες απαφασίζουν για τὰ πάντα.

Μέ τέτοια κίνητρα ο Τρυφώ ξαναβρίσκει μία παιδική χαρά αποκαλύπτοντάς μας τὰ μυστήρια του κινηματογράφου: πώς γίνεται ή μέρα-νύχτα, ή βροχή, τό χιόνι ή ή καλοκαιρία κατά βούληση. 'Αξίζει νά το νιστεί εδώ πώς αὐτή ή νεανική φρεσκάδα είναι ἐξαιρετικά παρήγορη. Βέβαια ο Τρυφώ κινηματογραφεί τό μικρό του κόσμο μέ μεγάλη σύνεση καί μέ διαρκή ἀναφορά στό Γαλλικό κινηματογράφο τής δεκαετίας του 30 καί συγκεκριμένα στόν Ρενουάρ.

'Η «'Αμερικάνικη νύχτα» μαρτυρεῖ ἕνα βαθύτατο σεβασμό καί μία ἀνεξάντλητη τρυφερότητα γιά τίς μορφές πού βρίσκονται σέ δεύτερο πλάνο, τήν υγεία τους σέ κάθε δοκιμασία, τήν ψυχική τους ἰσορροπία, τήν ἀγάπη τους γιά τό ἐπάγγελμα τους.

Σ' αὐτό τό πλαίσιο είναι γενικά ἐπιτρεπτό νά ὑπάρχουν μάταιες ἀναφορές σέ μία πεπαλαιωμένη ἰδεολογία, εἰκόνες ἄχρηστες ἑνός χαμένου παράδεισου, ὅπου ὁ καλλιτέχνης υπερήφανος καί χαρούμενος ὑπόσχεται τή λύτρωση, εἰκόνες πού εὐκόλα χαρακτηρίζονται ζεστές, ἄνετες καί πού κινδυνεύουν ἀργά ἢ γρήγορα νά χαρακτηριστοῦν βιτσιόζικες. 'Αλλά μπορούμε πολύ ἄνετα νά θεωρήσουμε τήν «'Αμερικάνικη νύχτα» σάν τήν τελευταία ματιά στό παρελθόν πού ποτέ δέν ἔχει διαταραχθεῖ, τήν τελευταία στιγμή τής περισυλλογῆς πρίν κλείσουμε ἕνα βιβλίο γιά νά ἀνοίξουμε ἕνα ἄλλο.

'Ο Τρυφώ καταφέρνει νά μᾶς κάνει νά συμμετάσχουμε στήν πολυτέλεια καί στή μιζέρια τῶν στάρ. Χρησιμοποιεῖ μία σταθερή πορεία. 'Υπάρχει πάντα στό ἔργο του ή ἔξαρση τῆς ἐφηβείας μπροστά στούς ἥρωες τῆς Χολλυγουντιανῆς μυθολογίας πού μᾶς μεταφέρει στά στερεότυπα καί στά κλισέ τῶν κινηματογραφικῶν περιοδικῶν πού ἀσχολοῦνται μέ τίς ζωές τῶν στάρ, ὅπως καί στά ἀμερικάνικα μυθιστορήματα τὰ ἀφιερωμένα στόν κόσμο τοῦ κινηματογράφου. 'Ομως ἐπιμένει νά ἀπογυμνώνει τοὺς ἥρωες ἀπό τήν ἀπατηλή γοητεία τους

γιά νά τοὺς δώσει στή συνέχεια μία γήινη, ξεκάθαρη εἰκόνα. Βλέπουμε τίς ἀνθρώπινες ὑπάρξεις στή διάρκεια τῆς ἄσκησης τοῦ ἐπαγγέλματός τους. Οἱ ἐπιτυχίες τους καί οἱ ἀποτυχίες τους μοιράζονται μέ μία ὁμάδα ἐργαζόμενων χειροτεχνῶν πού νιώθουν ἀπόλυτα ἀλληλέγγυοι καί ὅλοι ἔχουν συνείδηση συμμετοχῆς σέ μία προσπάθεια δημιουργίας.

"Ὅπως ὅλα τὰ ἀμερικάνικα ἔργα τὰ ἀφιερωμένα στό θέαμα (οἱ περισσότερες μουσικές κωμωδίες), ή «'Αμερικάνικη νύχτα» φωτίζει τήν ἄποψη σύμφωνα μέ τήν ὁποία τό ἔργο είναι μία ὁμαδική δουλειά πού ἔχει τήν ἀλλαξονομία νά παρουσιάζεται σάν προσωπικό δημιούργημα ἑνός καί μόνο δημιουργοῦ, τοῦ σκηνοθέτη. 'Ο Τρυφώ ἔχει ἀναλάβει νά παίξει ὁ ἴδιος τό ρόλο τοῦ σκηνοθέτη τῆς ταινίας πού γυρίζεται. Καί τόν παίξει μέ μία μετριοφροσύνη πού εἶναι σίγουρα ή ἔκφραση ἑνός πραγματικοῦ δημιουργοῦ. 'Ισως ὅμως νά εἶναι καί τό σῆμα μιᾶς ἀξιόλογης ἐξέλιξης ἑνός πνεύματος πού ἦταν κάποτε φανατικό τῆς πολιτικῆς τῶν δημιουργῶν. Μιᾶς πολιτικῆς πού μᾶς εἶναι πιά εὐκολο σήμερα νά κρίνουμε τίς ὑπερβολές της καί τὰ λάθη της. 'Ο σκηνοθέτης τοῦ «Σᾶς παρουσιάζω τήν Παμέλα» δέν ἔχει τήν αἴσθηση τοῦ δημιουργοῦ, δέν



είναι παρά ένας άνθρωπος συνηθισμένος που οι δραστηριότητές του συνίστανται κυρίως στην ουδετεροποίηση του άπρόοπτου, στην επιδιόρθωση των καταστροφών, στην εγκατάλειψη, χωρίς περιστροφές, σήμερα αυτού που θά κρινόταν απαραίτητο χτές και στην προετοιμασία με υπερβάλλοντα ζήλο αυτού που θά ήταν ίσως αναγκασμένος να αποκηρύξει αύριο. Δέν υπάρχει παραίτηση, ούτε πίκρα αλλά μία περισυλλογή όπου η σοβαρότητα μετριάζεται από ένα συγκρατημένο χιούμορ που δέν αποκλείει τό συναισθημα.

«Η 'Αμερικάνικη νύχτα» είναι μία σοφή ταινία όπου τό πάθος μιās τέχνης δέ διαβάζεται συνέχεια, αλλά πού οι πίο φευγαλέες ενδείξεις του μās παραπέμπουν συνέχεια στις απαιτήσεις του, στην άδυσγάγα πραγματικότητά του. Καί μ' αυτή τή διαδικασία ή ταινία ύγώνεται πέρα απ' τό νοσταλγικό και χαριτωμένο χρονικό, πού λογικά θά μπορούσε νά είναι.

MICHEL PEREZ

(απ' τό περιοδικό Positif N° 152/153)

Μετάφραση: Λίτσα Τατόγλου

Τό πράσινο δωμάτιο

La Chambre Verte, Γαλλία, 1979

Παραγωγή: Les films du Carrosse, Artistes Associés. Σκηνοθεσία: Φρανσουά Τρυφώ. Σενάριο: Φρανσουά Τρυφώ, Ζάν Γκρυώλ από διηγήματα του Χένρυ Τζαίμς. Φωτογραφία: Νέστορ 'Αλμεντρο πό διηγήματα του Χένρυ Τζαίμς. Φωτογραφία: Νέστορ 'Αλμεντρος. Μουσική: Μωρίς Ζωμπέρ. 'Ηθοποιοί: Φρανσουά Τρυφώ, Ναταλί Μπαϊϋ, 'Αντουάν Βιτέζ, Ζάν Νταστέ, Ζάν Πιέρ Μουλέν.



Τό άδυτο του Τρυφώ

Λίγο μετά άφóτου έγραψα αυτό τό άρθρο ή μητέρα μου έπαθε έγκεφαλικό έπείσodio και άφou βασανίστηκε για ένα μεγά-

λο χρονικό διάστημα — έπαθε παράλυση, τυφλώθηκε, δέν μπορούσε νά μιλήσει και σταδιακά άποτρελάθηκε— τελικά πέθανε.

Δέ μου ἄφησε τίποτα χειροπιαστό, ἐκτός ἀπό λίγες φωτογραφίες. Μετά τό θάνατό της ἄναψα στή θύμησή της ἓνα κερί, ὄχι ἀπό θρησκευτική εὐλάβεια ἀλλά γιατί μου φαινόταν σάν νά διατηροῦσε τή μνήμη της ζωντανή μέσα στό δωμάτιο, σάν νά μου ἔφερνε ἀναμνήσεις ἀπό τό παρελθόν. Καί τότε, ἀμυδρά στήν ἀρχή, μου ῥθε στό νοῦ τό μυθιστόρημα τοῦ Τζαίημς καί ἡ ταινία τοῦ Τρυφώ: τό κερί στό τζάκι ἦταν ἓνα ἀφιέρωμα στούς νεκρούς σάν τό δημιούργημα τοῦ Ζουλιέν Νταβέν στό «Πράσινο δωμάτιο» καί μάλιστα γιά τούς ἴδιους λόγους: μιά ἀπόπειρα νά διατηρηθεῖ μιά αἴσθηση συνέχειας καί κάποιου νοήματος ἀνάμεσα στό παρόν καί στό παρελθόν, μέσα σ' αὐτό πού κάποιος στήν κηδεία τῆς μητέρας μου ἀποκάλεσε «ὑπόθεση τῆς ζωῆς». Τ' ἀναφέρω ὅλ' αὐτά γιατί μερικές φορές ὅταν κά- νουμε κριτική ξεχνᾶμε τά βασικά πράγματα — πώς, δηλαδή, ἡ τέχνη μᾶς μιλάει γιά τίς ἐμπειρίες πού ἔχουμε ὅλοι μας δίνοντάς τους ὅμως μιά καινούρια αἴσθηση κι ἓνα καινού- ριο νόημα.

Τό «Πράσινο δωμάτιο» βασισμένο στό βιβλίο τοῦ Χένρυ Τζαίημς «Ὁ βωμός τῶν νεκρῶν» δέν προβλήθηκε πολύ οὔτε τό δέ- χτηκαν εὐνοϊκά παρ' ὅλο πού τά τελευταία χρόνια οἱ ταινίες τοῦ Τρυφώ αὐτόματα γί- νονται δεκτές μ' ἐκτίμηση. Ὅμως πιστεύω ὅτι εἶναι μιά ταινία ἀξιοπρόσεκτη παρ' ὅλες τίς ἀδυναμίες της καί τήν προμελετη- μένη ἀπουσία στόμφου. Ἀπό μιά ἀποψη τό «Πράσινο δωμάτιο» εἶναι ἓνα φίλμ «δη- μιουργία» ἀπό ἓναν «δημιουργό» κινηματο- γραφιστή γιά ἓνα προνομιούχο κοινό.

Εἶναι ἴσως ἐνδιαφέρον ὅτι στήν κρι- τική του ὁ Τρυφώ («Οἱ ταινίες στή ζωῇ μου») ἔχει ὑπερασπιστεῖ μερικούς σημαντι- κούς σκηνοθέτες πού σέ κάποιο σημεῖο τῆς καριέρας τους ἄλλαξαν τό στυλ τους ἢ ἔκαναν κάποια παραχώρηση στήν ιδιοφυΐα καί στήν τελειότητά τους στήν προσπάθεια νά φωτίσουν καθαρότερα τό βασικό τους θέμα. Αὐτό ὅμως πού διαχωρίζει τό «Πρά- σινο δωμάτιο» ἀπό τίς τελευταῖες δημιουρ- γίες τοῦ Τσάπλιν, τοῦ Ρενουάρ ἢ τοῦ Χί- τσκοκ, μέ τίς ὁποῖες τό συνδέει ἡ ἐσωστρέ- φεια, εἰνᾷ τό γεγονός ὅτι ἐδῶ ὁ σκηνοθέτης ἔχει συνειδηση τῆς δύσκολης κατάστασης

στήν ὁποία βρίσκεται: τό θέμα τῆς ταινίας εἶναι *συγχρόνως* τά ὅρια καί ἡ ἀξία τοῦ ν' ἀποσύρεται κανεῖς καί νά κλείνεται στόν ἑαυτό του σέ σχέση μέ τή ζωή καί τήν τέ- χνη. Ἡ ταινία ἀποτελεῖ τό πράσινο δωμά- τιο τοῦ Τρυφώ, ὁ βωμός τοῦ Τζαίημς, ἓνας χώρος ὅπου ὁ συγγραφέας προσκαλεῖ ἓναν ἀγαπητό του φίλο γιά νά μοιρασεῖ μαζί του τίς ἔγνοιες του. Ἀλλά μοιάζει ἐπίσης καί μέ τό ἄδυτο στίς παρυφές τῆς ἐρημιᾶς τοῦ «Φαρεναίτ 451» ὅπου κουβαριασμένοι οἱ ἄνθρωποι τῶν βιβλίων κλείνονται μέσα στά κείμενα πού ἀποστηθίζουν περιφρονώντας τίς δυνάμεις τῆς τεχνολογικῆς παρακμῆς. Τά θέματα τοῦ Τρυφώ μπορεῖ νά ἔχουν ση- μεῖο ἀναφορᾶς τόν ἴδιο, ἀπέχουν ὅμως πολύ ἀπ' τό νά εἶναι τετριμμένα καί ἐγκεντρι- κά. Ὅπως καί οἱ τελευταῖες, ιδιωτικῆς χρή- σεως, δουλειές τοῦ Γκοντάρ τό «Πράσινο δωμάτιο» εἶναι ἓνας στοχασμός πάνω στή σύγχρονη κουλτοῦρα καί κοινωνία. Ἀντί- θετα μέ τόν Γκοντάρ, ἡ κριτική τοῦ Τρυφώ εἶναι παραδοσιακή καί οὐμανιστική παρά ἐπαναστατική, στωική παρά μαχητική ἐπί- μονα παλαιοκαίρικη καί ὄχι ἀβάν-γκάρντ. Μολαταῦτα ἡ γαλήνη τῆς ταινίας κρύβει μιά ἀποξένωση πού μποροῦμε νά ὀνομά- σουμε ἀνατρεπτική, μιά ἐξερεύνηση τῆς ἀνθρώπινης ἀπόμωωσης μέσα σέ μιά ἀπάνθρωπη κοινωνία καθῶς καί μιά διε- ρεύνηση τῶν ὁρίων καί τῆς δύναμης τῆς ἠθικῆς καί τῆς αἰσθητικῆς ἀγνότητας.

Οἱ πρόσφατες δουλειές τοῦ Τρυφώ ὄχι μόνο ἀναφέρονται συνέχεια σέ παλιό- τερες ταινίες του ἀλλά μᾶς ἀναγκάζουν νά τίς ἀντιμετωπίσουμε σάν μιά μακριά ταινία, νά τίς δοῦμε σάν μιά συνεχῶς ἀναπτυσσό- μενη ἀναδρομή: σάν τή δουλειά ἑνός «δη- μιουργοῦ». Τό «Πράσινο δωμάτιο», ἡ ἱστο- ρία ἑνός ἀνθρώπου πού ἀφιερώνει τόν ἑαυτό του στή δημιουργία ἑνός βωμοῦ γιά τό πα- ρελθόν, μᾶς κάνει ν' ἀναλογιστοῦμε πόσο συχνά οἱ ἀντρικοί χαρακτήρες τοῦ Τρυφώ ἀπομονώνονται ἀπό τήν ἀνθρώπινη ἐπαφή, ἀνίκανοι νά διατηρήσουν φιλικές σχέσεις εἴτε μέ τούς ἄντρες εἴτε μέ τίς γυναῖκες καί ἐξωθοῦνται ἀπό τίς ρομαντικές φαντασιώ- σεις τους στήν ὀλοκληρωτική μοναξιά.

Τά θέματα τῆς ἀποστέρησης τῆς ἀν- θρώπινης ἐπαφῆς ἀπό τή μιά καί τῶν ρομα-

ντικῶν φαντασιώσεων ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὑπῆρξαν κυρίαρχα στὶς περισσότερες ταινίες τοῦ Τρυφῶ ἐδῶ καὶ εἴκοσι χρόνια. Ἰσως τὸ παραβλέψαμε αὐτὸ ἐξ αἰτίας τοῦ ἐπιφανειακοῦ λυρισμοῦ τοῦ «Ζὺλ καὶ Ζίμ». Κι ὅμως, ἀκόμα κι αὐτὸ τὸ φιλμ τελειώνει μὲ τὸν Ζίμ μόνο του στὸ νεκροταφεῖο, ἀποκομμένον ἀπὸ τίς δυνατότητες τῆς ζωῆς. Στὸ τέλος τῆς προηγούμενης ταινίας τοῦ Τρυφῶ, στὸ «Πυροβολεῖστε τὸν πιανίστα» ὁ Τσάρλι Κόλερ βρίσκεται καθισμένος στὸ πιάνο ἀποκλεισμένος στὴ δική του μοναξιά. Ἡ γυναίκα του καὶ ἡ ἐρωμένη του ἔχουν πεθάνει. Δέν ἔχει καθόλου φίλους. Ἡ ταινία εἶναι οἱ ἀναμνήσεις τῶν γεγονότων πού τὸν ἀποξένωσαν ἀπὸ τὸν κόσμο· οἱ ἀναμνήσεις εἶναι ἡ μοναδική του παρηγοριά. Ὁ Μόνταγκ στὸ «Φαρενάιτ 451» εἶναι μόνος μέσα σ' ἕναν ἀνελεύθερο κόσμο· χωρὶς φίλους ἀποξενωμένος ἀπὸ τὴ γυναίκα του καὶ ἀποκομμένος ἀπὸ τὴ λογοτεχνική καὶ καλλιτεχνική ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας. Ὁ Πιέρ Λασενέ στὸ «Γλυκὸ Δέρμα» εἶναι ὁλότελα κλεισμένος στὸν ἑαυτὸ του χωρὶς ἐπαφή οὔτε μὲ τὴν ἐρωμένη του (πού τὸν ἐγκαταλείπει) οὔτε μὲ τὴ γυναίκα του (πού τὸν σκοτώνει)· ἡ δουλειά καὶ οἱ ρομαντικές φαντασιώσεις τὸν ὠθοῦν μέσα ἀπὸ τὴ ζωὴ στὸ θάνατο.

Ὁ Ζὺλ, ὁ Τσάρλι κι ὁ Πιέρ ἀπεικονίζουν διαφορὲς πλευρές τοῦ ἀποξενωμένου καὶ κλεισμένου στὸν ἑαυτὸ του ἥρωα τοῦ Τρυφῶ. Στὴ σειρά τῶν ἡμι-αὐτοβιογραφικῶν ταινιῶν τοῦ ἥρωα Ἀντουάν Ντουανέλ (πέντε μέχρι τώρα) ἡ προσωπικότητα τοῦ Τρυφῶ πού περιγράφεται ἀπὸ τὸν Ζάν-Πιέρ Λεώ, γίνεται ἀπὸ παιδί, ἄντρας· στὰ τριάντα χρόνια του εἶναι τόσο ἀπομονωμένος ὅσο καὶ τὸ παιδί πού μᾶς κοιτοῦσε μελαγχολικά στὴν τελική σκηνή ἀπὸ τὰ «400 χτυπήματα», τὴν πρώτη ταινία τοῦ Τρυφῶ. Στὸ «Ἡ ἀγάπη τὸ βάζει στὰ πόδια», τὴν τελευταία ταινία αὐτῆς τῆς σειρᾶς, ὁ ἐγωκεντρισμὸς τοῦ Ἀντουάν, ὁ βασιανιστικὸς ἐγωισμὸς του καὶ ὁ ἄμετρος ρομαντισμὸς του εἶναι οἱ αἰτίες τῆς ζωτικότητάς του καὶ τῆς ἀνικανότητάς του νὰ διατηρήσει κάθε εἶδος σχέσης.

Ἐνῶ οἱ περισσότερες ταινίες τοῦ Ἀντουάν Ντουανέλ εἶναι κωμωδίες, ἐπιφα-

νειακά τουλάχιστον, δύο ἄλλοι ρόλοι πού ὑποδύθηκε ὁ Λεώ εἶναι ἐντελῶς ἀντιδιαμετρικοί: ὁ Ἀλφόνς στὴν «Ἀμερικάνικη νύχτα» ἐξόριστος μέσα στὸ «ἐγώ» του ἀπορρίπτεται καὶ ἐπικρίνεται αὐστηρά ἀπὸ τοὺς συντρόφους του. Καὶ ὁ Κλώντ στὸ φινάλε ἀπὸ τίς «Δύο Ἀγγλίδες στὴν Εὐρώπη», μεσόκοπος πιά καὶ μόνος, περιπλανιέται ἀναπολώντας τὸ παρελθόν: ἡ Ἄννα πέθανε· ἡ Μύριελ εἶναι μιὰ ξένη· ὁ χρόνος ἔχει φύγει κι ὁ κόσμος διαρκῶς ἀλλάζει.

Ὁ Μπερτράν Μοράν «Ὁ ἄντρας π' ἀγαποῦσε τίς γυναῖκες» εἶναι μιὰ ἄλλη παραλλαγή τῆς βασικῆς ρομαντικῆς προσωπικότητας τοῦ Τρυφῶ. Ὅπως ὁ Ζὺλ καὶ ὁ Ζίμ ἀναζητοῦν τὸ εἶδωλο τῆς Κατρίν, ἔτσι κι αὐτὸς ἔμμονα ἀναζητάει τὰ ὁμοιώματα τῶν γυναικῶν πού 'χει συναντήσει. Κι ὅλα αὐτὰ μέσα ἀπὸ τὴν ἀναδρομὴ, προοπτικά, σάν κεφάλαια ἀπὸ τὸ ἴδιο βιβλίο: σάν ἀνάμνηση. Ἡ Ἀντέλ Οὐγκώ, ἡ ἡρώιδα τῆς ταινίας «Ἡ ἱστορία τῆς Ἀντέλ Οὐγκώ» εἶναι ἡ γυναικεία παραλλαγή πού οἱ ρομαντικές φαντασιώσεις τῆς τῆν ὠθοῦν πέρα ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς συμβατικότητας καὶ τῶν δυνατοτήτων. Διακινδυνεύει τὰ πάντα γιὰ χάρη τοῦ ὁράματός της καὶ πεθαίνει μόνη στο φρενοκομεῖο, ἀποξενωμένη, πάχνο-ντας καταφύγιο στὶς ἀναμνήσεις τοῦ παρελθόντος πού ἔχει διατηρήσει ἱερές, κλεισμένες μέσα στὸ μυστικὸ τῆς ἡμερολόγιο.

Στὸ «Πράσινο δωμάτιο» ὁ Τρυφῶ παίζει τὸν Τρυφῶ: ὁ δημιουργὸς καὶ αὐτὰ πού τὸν ἀπασχολοῦν ἀντικειμενοποιοῦνται μέσα στὴν ταινία. Ὁ Ζουλιέν Νταβέν, ὁ πρωταγωνιστής, ἔχει ἀποσυρθεῖ ἀπὸ τὴ ζωὴ γιὰ νὰ κατασκευάσει ἕνα προσκυνητάρι στὴ μνήμη τῶν νεκρῶν, τῆς γυναίκας του καὶ τῶν φίλων του. Ὅπως ἡ Ἀντέλ Οὐγκώ πού ἔχτισε βωμὸ στὸν πρῶν ἑραστή της, οἱ φαντασιώσεις τοῦ Ζουλιέν τὸν ἀπομονώνουν ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο κόσμο. Ἡ ἀποξένωση τοῦ Ζουλιέν εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς προσωπικῆς ἢ ρομαντικῆς φαντασίωσης. Μπορεῖ νὰ 'ναι τρελός, ἀλλὰ τότε, ἔχει τὴν κοινωνικὴ τρέλα τοῦ Μπάρτλεμπυ τοῦ Γραφίᾶ τοῦ Μελβίλ ἢ τοῦ Καλλιτέχνη τῆς Πείνας τοῦ Κάφκα. Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Τρυφῶ εἶναι ἰδιαίτερα ἀνησυχητικὴ γιὰ τοποθετεῖ τὸ ἀπὸ

παλιά κυρίαρχο θέμα του σέ μιά εϋρύτερη προοπτική.

Τό «Πράσινο δωμάτιο» είναι τοποθετημένο σέ μιά γαλλική επαρχιακή πόλη, δέκα χρόνια μετά τό τέλος του πρώτου παγκόσμιου πολέμου. Ὁ Ζουλιέν Νταβέν πού δουλεύει σ' ἕνα ντεμοντέ περιοδικό, τοῦ οἱοῦ οἱ περισσότεροι ἀναγνώστες ἔχουν πεθάνει, ζεῖ σχεδόν σάν ἐρημίτης μαζί μέ τη γριά σπιτονοικοκυρά του καί τόν βουβό προστατευόμενό της, σ' ἕνα σπίτι ὅπου ἔχει δημιουργήσει τό «πράσινο δωμάτιο» σέ μνήμη τῆς γυναίκας του Ζουλί, πού πέθανε πρίν ἀπό δέκα χρόνια. Ἡ ζωή του ταραζεται ἀπό τή συνάντησή του μέ τήν κόρη ἑνός παλιοῦ του φίλου, τήν Σεσίλια· τό πράσινο δωμάτιο καταστρέφεται ἐν μέρει ἀπό πυρκαγιά. Ὁ Ζουλιέν ξανακτίζει ἕνα παλιό ἐκκλησάκι, κάνοντάς το βωμό γιά τή γυναίκα του καί τοὺς φίλους τοῦ παρελθόντος —ἐναν βωμό στους «Νεκροὺς Του». Ἐκμυστηρεύεται τίς σκέψεις του στή Σεσίλια καί τήν προσκαλεῖ μαζί του στό βωμό ἀλλά δέ δέχεται τό κερί πού ἀνάβει στή μνήμη τοῦ νεκροῦ ἐραστή της. Ἡ Σεσίλια ἀντιπροσωπεύει τόν ἀντίποδα στίς ἠθικές ἀρχές τοῦ Ζουλιέν πού ἀποφεύγει τόν ὑπόλοιπο κόσμο καί ζεῖ μέσα στό παρελθόν. Κι αὐτὴ ἐπίσης θρηνεῖ τοὺς νεκροὺς ἀλλά ὑποστηρίζει ὅτι αὐτό πού τοὺς τιμᾷ πάνω ἀπ' ὅλα εἶναι ἡ ἐπιβεβαίωση τῆς ζωῆς. Ὑπάρχει μιά διαλεκτική ἔνταση στήν ταινία: τὰ λόγια τῆς Σεσίλια ὑπερισχύουν στό διάλογο ἀλλά στό πλάνο κυριαρχεῖ ἡ εἰκόνα τοῦ Ζουλιέν. Στό τέλος τῆς ταινίας ὁ Ζουλιέν κι ἡ Σεσίλια συμφιλιώνονται πρόσκαιρα· ἀλλά μετά ἀρνούνται ὅτι ἡ σχέση του μέ τή Σεσίλια εἶχε κάποιο νόημα, ὁ Ζουλιέν πεθαίνει μπροστά στό βωμό τοῦ ναοῦ του.

Ὁ Τρυφώ ἔφτιαξε τήν ταινία του πάνω στό μῦθο τοῦ Τζαίημς («Ὁ Βωμός τῶν Νεκρῶν» μέ μικρότερες ἀναφορές σέ δύο ἄλλους μύθους τοῦ Τζαίημς «Τό κτήνος στή ζουγκλα» καί «Οἱ φίλοι τῶν φίλων». Ὁ «Βωμός τῶν Νεκρῶν» τοποθετημένος στό τέλος τῆς Βικτωριανῆς ἐποχῆς ἔχει σάν κέντρο του μιά ρομαντική σχέση: ὁ πλούσιος Στράνσομ ἀναζητεῖ μέ πάθος μιά μυστηριώδη κυρία σύμφωνα μέ τό χαρακτηριστικό στυλ τοῦ Τζαίημς· τελικά συμφιλιώνω-

νται τή στιγμή τοῦ θανάτου του μπροστά στό βωμό πού 'χει ἀφιερῶσει στοὺς φίλους του καί στή γυναίκα του.

Στήν ταινία ἡ σχέση τοῦ Ζουλιέν μέ τή Σεσίλια δέν εἶναι οὔτε ρομαντική οὔτε μυστηριώδης. Ὁ Ζουλιέν, ἀντίθετα μέ τόν Στράνσομ εἶναι ἕνας ἀσήμαντος, καθημερινός ἄνθρωπος· ἀφοῦ ἐπέζησε ἀπό τὰ χαρῶματα τοῦ πρώτου παγκόσμιου πολέμου εἶναι τόσο ἀντιπροσωπευτικός ὅσο καί ὁ Τσάπλιν ἀλλά χωρίς τήν προσαρμοστικότητα ἐκείνου. Ἡ ζωή του κερδίζει μιά ιστορική καί κοινωνική διάσταση μέσα στήν ταινία πού ἔχει σάν πρόλογο τῆς μερικές εἰκόνες ἀπό τίς μάχες: χαρῶματα, ἀπεγνωσμένοι στρατιῶτες, δάση ἀπό συρματοπλέγματα, πτώματα. Καί πάνω ἀπ' ὅλα τό πρόσωπο τοῦ Τρυφώ νά κοιτάζει γεμάτο λύπη καί τρόμο. Αὐτός ὁ πρόλογος ἐπεκτείνεται σημαντικά τό θέμα τοῦ φίλμ πέρα ἀπό τήν ἀνάμνηση τῆς νεκρῆς γυναίκας τοῦ Ζουλιέν καί ἔτσι μετατρέπεται τό ὕλικό τοῦ Τζαίημς ἀπό μιά προσωπική ὑπόθεση σέ μιά παραβολή γιά τό νόημα καί τίς ἀξίες τοῦ σύγχρονου κόσμου. Οἱ εἰκόνες τῶν χαρῶματων μᾶς εἶναι πολύ γνωστές. Ἀποτελοῦν μέρος τῆς συλλογικῆς μνήμης, «τῶν δικῶν μας Νεκρῶν». Ἡ δράση τῆς ταινίας εἶναι σαφῶς τοποθετημένη, ὅπως μᾶς λέει καί ὁ ὑπότιτλος τῆς εἰσαγωγῆς, δέκα χρόνια μετά τόν πρώτο παγκόσμιο πόλεμο «ὅπου χάθηκαν ἑκατομμύρια ζωές». Ὅπως στό «Ζύλ καί Ζίμ» καί στό «Δυό Ἀγγλίδες στήν Εὐρώπη» ὁ πόλεμος παρουσιάζεται σάν τό πολιτιστικό σταυροδρόμι πού εἰσάγει μιά περίοδο καταστροφικῆς γιά τή ζωή, γιά τόν εἰρμό της καί γιά τίς ἀνθρώπινες ἀξίες.

Ὁ Ζουλιέν τοῦ Τρυφώ ἀποσύρεται ἀπό τή ζωή, διατηρώντας τήν ἀνάμνηση τῶν νεκρῶν του πού ζοῦν μέ κώδικες πού ὀλοένα καταστρέφονται μέσα σ' ἕναν κόσμο ὅπου συνεχῶς αὐξάνει ὁ ἀνταγωνισμός, ἡ χειραγώγηση, ὁ φανκτιοναλισμός. Ἀποσύρεται γιά νά διατηρήσει τίς ἀξίες τῶν νεκρῶν χρησιμοποιώντας σάν μέσο μιά προσωπική ἢ αὐτοπεριοριστική δημιουργική πράξη πού δύσκολα μπορούμε νά κατανοήσουμε ἢ νά ἐκτιμήσουμε καί πού τόν ἀπομονώνει ἀκόμα παραπάνω ἀπό τόν ὑπόλοι-

πο κόσμο. "Ετσι οί πράξεις του είναι μιά κατάφαση καί τήν ίδια στιγμή ή απομόνωση του μιά ἄρνηση τῆς ζωῆς.

Ὁ τίτλος τῆς ταινίας δέν ἀναφέρεται τόσο πολύ στό δωμάτιο πού ἀφιέρωσε ὁ Ζουλιέν στή γυναίκα του ἀλλά στήν ίδια τήν ταινία σάν σύνολο πού ἀποτελεῖ τό πράσινο δωμάτιο τοῦ σκηνοθέτη. Τό «Πράσινο Δωμάτιο» εἶναι γεμάτο ὑπαινιγμούς πού μποροῦμε νά κατανοήσουμε μόνο ἂν εἶμαστε ἐξοικειωμένοι μέ τό πράσινο δωμάτιο τῆς φαντασίας τοῦ Τρυφφώ. Ἀκόμα καί τά ὀνόματα ἀνηχοῦν τούς ἥρωες ἄλλων ταινιών: Ζουλιέν ἢ Ζύλ ἀπό τό «Ζύλ καί Ζίμ» (μιά φωτογραφία τοῦ Ὁσκαρ Βέρνερ ὑπάρχει καί μέσα στό ναό τῶν Νεκρῶν) Ζουλί γιά νά μᾶς θυμίσει τό «Ἡ νύφη φοροῦσε μαῦρα» καί τήν «Ἀμερικάνικη νύχτα» ὁ μικρός προστατευόμενος τῆς νοικοκυρᾶς τοῦ Ζουλιέν, ἀνάμνηση ἀπό τά «400 χτυπήματα».

Γεμίζοντας τήν ταινία του μ' αὐτές κι ἄλλες ἀκόμα ἐσωτερικές ἀναφορές, ὁ Τρυφφώ κινδυνεύει νά μήν γίνει ἀντιληπτός. Ἐπιμένει ὥστόσο νά θέλει νά μᾶς πείσει ὅτι οἱ ἀναφορές στά προσωπικά μας βιώματα εἶναι σύμφυτες μέ τήν ὅλη διαδικασία τῆς τέχνης σάν τρόπος ἐπιβεβαίωσης τοῦ νοήματος, κωδικοποίησης τῆς κουλτούρας καί τῆς ἐμπειρίας. Χρησιμοποιώντας ὅμως σύμβολα τελείως προσωπικά ὑπάρχει φόβος ν' ἀπομονωθεῖ ὁ καλλιτέχνης σ' αὐτήν του τήν προσπάθεια. Ὁ Τρυφφώ ἔχει συνειδητοποιήσει τήν ἀντίθεση πού ὑπάρχει ὅταν κανεῖς κινήθῃ πρὸς αὐτήν τήν κατεύθυνση. Ταυτίζεται μέ τόν Ζουλιέν μόνο μέχρις ἐνός ὀρισμένου σημείου: «χωρίς νά τό παρατραβάω ὅπως ὁ Νταβέν πού ἔμμονα ἀγαπάει τούς νεκρούς περισσότερο ἀπό τούς ζωντανούς, βρίσκω ὅτι τό νά θυμόμαστε τούς νεκρούς μᾶς ἐπιτρέπει ν' ἀντιπαλεύουμε τό ἐφήμερο τῆς δικῆς μας ζωῆς».

Ποιές λοιπόν ἀπό τίς θέσεις τοῦ Νταβέν δέχεται ὁ Τρυφφώ; Σέ τελική ἀνάλυση ὁ βωμός τοῦ Νταβέν ἀποτελεῖ ἐστία ἀντίστασης στήν κυρίαρχη κουλτούρα πού ἀντιπροσωπεύεται ὄχι μόνο ἀπό τίς βαρβαρότητες τοῦ πρώτου παγκοσμίου πολέμου ἀλλά κι ἀπό τήν ἀνταγωνιστική, ἀνηλεή καί συντηρητική δημόσια ζωή τῆς σύγχρονης κοινωνίας. Ἐνάντια σ' αὐτήν ὁ Νταβέν ἀντιπαράσσει εὐθραυστες εἰκόνες ζωῆς μέ τίς δικές τους ἀνθρώπινες ἀξίες ἢ καθεμιά. Μερικές ἀπ' αὐτές εἶναι τόσο ἰδιωτικές πού δυσκολευόμαστε νά κατανοήσουμε τή σπουδαιότητά τους. Ὑπάρχουν μόνο γιά τόν Ζουλιέν καί τόν Τρυφφώ. Ἀλλες ὅμως εἶναι πιο σαφεῖς: ὁ Ὁσκαρ Βέρνερ σάν «Ζύλ», ὁ Χένρυ Τζαίημς, ὁ Ἀνρί Μπεργκσόν, ὁ Ὁσκαρ Οὐάιλντ, ὁ Ζάν Κοκτώ. Ἡ ταινία μᾶς καλεῖ νά προσθέσουμε σ' αὐτόν τόν κατάλογο καί τούς δικούς μας νεκρούς.

Στό «Πράσινο δωμάτιο» τά κεριά καί οἱ φωτογραφίες εἶναι μιά μεταφορά γιά τόν κινηματογράφο καί τήν τέχνη γενικά. Σέ κάποιο σημεῖο ὁ Νταβέν, μέσα στ' ὄνειρό του, βλέπει τά κεριά νά συγκλίνουν σ' ἓνα συγκεκριμένο σχῆμα, σ' ἀντίστιξη μέ τόν ἦχο τοῦ πολεμικοῦ πυροβολικοῦ. Εἶναι ἓνα ἐφιαλτικό ὄνειρο ἀλλά ἐπίσης καί μιά ἐπιβεβαίωση τῆς ζωῆς, τῆς τέχνης καί τῶν ἀνθρωπιστικῶν παραδόσεων ἐνάντια στήν παρακμή καί στό διαρκῶς μεταβαλλόμενο κόσμο. Τό «Πράσινο δωμάτιο» ἀρχίζει μ' ἓνα ντοκυμανταίρ τῆς ἀνθρώπινης σφαγῆς καί τελειώνει μέ τήν εἰκόνα τῶν κεριῶν πού τρεμοσβύνουν. Ἡ ταινία δέν μᾶς παρηγορεῖ. Ἀπαιτεῖ τή συνειδητοποίηση: τήν κατανόηση τῶν ἀντιθέσεων. Γιά μιά ἀκόμα φορά ὁ Τρυφφώ εἶναι ὁ δικός μας Μπαλζάκ: ὁ δημιουργός αὐτόπτης μάρτυρας τῆς ἐποχῆς του.

MICHAEL KLEIN

(ἀποσπάσματα ἀπό ἄρθρο τοῦ δημοσιευμένου στό περιοδικό «FILM QUARTERLY» — Φθινόπωρο 1980)

Μετάφραση: Λιάνα Οἰκονόμου

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΚΑΡΛ ΤΕΟΝΤΟΡ ΝΤΡΑΓΙΕΡ

(Carl Theodor Dreyer)

‘Ο Ντράγιερ δέν είναι άπλά ό κινηματογράφος.

‘Ο κινηματογράφος είναι ό Ντράγιερ.

ANDREW SARRIS

Βιογραφία

Γεννήθηκε στις 3 Φεβρουαρίου 1889 καί πέθανε στις 20 Μαρτίου 1968. ‘Η Σουηδέζα μητέρα του πέθανε σύντομα μετά τή γέννα του καί υιοθετήθηκε από μιά δανέζικη οικογένεια. Πήρε μαθήματα πιάνου καί έπαιξε σάν πιανίστας σ’ ένα καφέ, μόνον όμως γιά μιά βραδυά. ‘Αφού δούλεψε σέ διάφορα γραφεία, έγινε δημοσιογράφος γράφοντας θεατρικές κριτικές σέ μικρές έπαρχιακές έφημερίδες. Στή συνέχεια, δούλεψε σέ τρεις γνωστές έφημερίδες στήν Κοπενχάγη καί έγινε ενεργό μέλος του Κλάμπ τών Πανεπιστημιακών Φοιτητών. Έγγραψε μιά σειρά από σάτυρες γιά τήν έφημερίδα Extra-bladet μέ τό γενικό τίτλο «‘Ηρωες τών Καιρών μάς» χρησιμοποιώντας τό ψευδώνυμο Τόμμεν.

Τό 1912, μπήκε στή Nordisk Films Kompagni σάν συγγραφέας διαλόγων καί σύντομα έγινε σεναριογράφος. Διασκεύασε μυθιστορήματα πού έγιναν ταινίες από τό στούντιο μέ δική υπόδειξη όπως τό «Ξενοδοχείο ό Παράδεισος», πού κινηματογραφήθηκε τό 1917. Τό 1918, έχοντας δουλέψει σ’ όλα τά κινηματογραφικά τμήματα, ζήτησε νά σκηνοθετήσει τή διασκευή του από τό μυθιστόρημα του Κ.Ε. Φράντσιο «‘Ο Πρόεδρος». ‘Η ταινία ήταν έτοιμη τό 1919.

Μετά τήν ταινία του «Βαμπίρ», ό Ντράγιερ πήγε στήν ‘Αγγλία νά δουλέψει μέ τόν Γκρήρσον καί τούς σκηνοθέτες ντοκυμαντέρ. Πρός στιγμήν πήγε στή Βόρεια ‘Αφρική νά ετοιμάσει μιά ταινία γύρω από έναν λευκό άνδρα «πού θέλησε νά γίνει ιθαγενής», αλλά τό σχέδιο αυτό τό εγκατέλειψαν οί παραγωγοί. Γιά άρκετά χρόνια συνέχισε τίς δημοσιογραφικές του δραστηριότητες, κάνοντας ρεπορτάζ από τά δικαστήρια, χρησιμοποιώντας τό παλιό του ψευδώνυμο Τόμμεν. Ξανάρχισε νά σκηνοθετεί τό 1942. Πέθανε τό 1968 χωρίς νά μπορεί νά γυρίσει τόν «‘Ιησού από τή Ναζαρέτ» μιά ταινία πού τή σχεδίαζε από τήν εποχή του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου.

Φιλμογραφία

1919: ‘Ο Πρόεδρος, Σελίδες από τό Βιβλίο του Σατανά. 1920: ‘Η κυρία του παπᾶ ἡ ‘Ο τέταρτος γάμος τής Κυρίας Μαργαρίτας. 1921: Νά αγαπᾶ ό ένας τόν άλλο. 1922: Μιά φορά κι έναν καιρό. 1924: Μίκαελ. 1925: ‘Ο ‘Αφέντης του Σπιτιού, ‘Η Νύφη του Γκλόμνταλ. 1927: Τά Πάθη τής Ζάν Ντ’ ‘Αρκ. 1932: Βαμπίρ. 1942: Καλές

Μητέρες. 1943: Μέρες 'Οργής. 1944: Δυό άνθρωποι. 1946: Νερό από τή γή (μικρού μήκους). 1947: 'Η 'Εκκλησία του Δανέζικου Χωριού (μικρού μήκους), 'Ο αγώνας ενάντια στον Καρκίνο (μικρού μήκους). 1948: Πρόφτασαν τό Φέρρυ Μπόουτ (μικρού μήκους). 1949: Θορβάλντσεν (μικρού μήκους). 1950: 'Η Γέφυρα Στόφστρομ (μικρού μήκους). 1957: Τό Κάστρο μέσα στό Κάστρο (μικρού μήκους). 1954: 'Ο λόγος. 1961: Γερτρούδη.

Τά σχέδιά του γιά ταινίες πού δέν πραγματοποιήθηκαν περιλάμβαναν μιά διασκευή τής «Μήδειας» τοῦ Εὐριπίδη, τό «Φῶς τόν Αὐγουστο» τοῦ Φῶκνερ, «Τό πένθος ταιριάζει στήν 'Ηλέκτρα» τοῦ Ο' Νήλ, «Μπράντ» τοῦ Ίψεν, «Δαμασκός» τοῦ Στρίντμπεργκ καί μιά ταινία πάνω στή «Μαρία, Βασίλισσα τῶν Σκώτων».

(ἀπό τό βιβλίον ΝΤΡΑΓΙΕΡ τοῦ Β.Φ.Ι.).

Μετάφραση: 'Αχ. Ψαλτόπουλος



Ο ΣΤΥΛΙΣΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ

τοῦ Φιλίπ Παρραίν

"Όλα τά στοιχεῖα τῆς φιλικῆς ἔκφρασης ἐνώνονται σέ κάθε ταινία τοῦ Ντράγιερ γιά νά ὀρίσουν ἕναν συγκεκριμένο κόσμο, ἕνα στυλ, πού μᾶς δίνουν ἕνα ζωντανό, ὁλοκληρωμένο καί ἀνεξάρτητο ὄργανισμό.

'Η ἔντονη παρουσία τῶν γκρο-πλάνων, ἡ ὥμῃ λευκάδα τῶν ντεκόρ, ἡ ἀκρίβεια τῶν λόγων, ὁ ἐξπρεσιονισμός τῶν κάδρων καί τῶν κινήσεων, ὅλα αὐτά συμβάλουν στό νά κάνουν τό Πάθος τῆς Ζάνντ "Αρκ, μιά αἰώνια τραγωδία τοῦ πνεύματος πού ἐμπλέκεται στό δρόμο τῆς βεβαιότητος καί τῆς ἀλήθειας καί δοκιμάζεται ἀπό τήν ἀμφιβολία καί τήν ἀδυναμία τοῦ σώματος. 'Η λαμπερή ἀποφασιστικότητα πού περιβάλλει τίς ἀμφιβολίες τῆς Ζάνντ, ἡ στιβαρή ἀρχιτεκτονική τῆς ὅλης κατασκευῆς, ἡ ἀνθρώπινη ζεστασιά καί ἡ σταθερότητα τῆς ὕλης πού ἐμφανίζονται στήν καρδιά αὐτοῦ τοῦ κόσμου, ὁ ὁποῖος ἔχει φτιαχτεῖ ἀπό διάφορα κομμάτια, κάνουν τήν ταινία νά μοιάζει μέ ἕνα

ποίημα τῶν Ἑλλήνων τραγικῶν καί κύρια τοῦ Σοφοκλῆ ἡ ἀκόμη καλύτερα μέ τή μεσαιωνική ἀρχιτεκτονική.

'Αντίθετα αὐτό μέ τό ὁποῖο μποροῦμε νά παρομοιάσουμε τό *Βαμπίρ* εἶναι τό ἀλληγορικό ποίημα, τοῦτες οἱ συμβολικές διηγήσεις, μεσαιωνικές ἢ ὄχι (π.χ. μερικά διηγήματα τοῦ Κάφκα), πού μᾶς παρουσιάζουν ἕναν περιπλανώμενο ἄνθρωπο σέ μιά ὀμιχλώδη κοιλάδα, ἀνάμεσα ἀπό βάτους καί βράχια, νά βρίσκεται σέ ἀναζητήση μιᾶς προβληματικῆς ἀλήθειας: ἡ ἀμφιβολία, τό φλοῦ, τό παράδοξο χαρακτηρίζουν τόσο τίς κινήσεις ὅσο καί τίς εἰκόνες, μέ ἀποτέλεσμα νά μᾶς κάνουν νά αἰσθανόμαστε τή μυστηριώδη παρουσία τῶν ὄντων πού φυλακίζουν τό Νταβίντ στούς λαβύρινθους τῆς νύχτας. Σέ αὐτόν τόν κόσμο, ὅπου ἡ θέληση δέν ἐκδηλώνεται, αὐτό πού καθοδηγεῖ τό θεατή, ὅπως καί τόν Νταβίντ Γκραίν εἶναι ἡ τύχη, ἡ Φαντασία. Κι ἐδῶ

ἀκριβῶς τὸ *Βαμπίρ* ἔρχεται νὰ συναντήσῃ τὸν κόσμο τοῦ Πῶλ Κλέ, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ὁ Ντράγιερ ὁμολογεῖ ὅτι ἐμπνεύσθηκε.

Οἱ Μέρες 'Οργῆς ἀφήνουν αὐτὸν τὸν ἀβέβαιο κόσμο τῶν εἰκόπων-συμβόλων γιὰ νὰ μᾶς μεταφέρουν στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἀνθρώπου, μέ τούς πόθους του, τὰ ἰδανικά του, τοὺς πόνους του, τὶς ἐναντιώσεις πού βαραίνουν πάνω του. Ἐχουμε νὰ κάνουμε μέ τὸ δράμα τοῦ σώματος, πού ἀγωνίζεται μέ τὸ πνεῦμα. Αὐτὴ τὴ φορά ἡ ταινία μᾶς κάνει νὰ σκεφτοῦμε τοὺς Ὀλλανδοὺς δάσκαλους καὶ κύρια τὸν Βερμεέρ, μέ τὸν ἀκριβῆ ἀλλὰ ἐξαγνισμένο ρεαλισμό του, τὴν ἀπλή ἀλλὰ ἀποτελεσματικὴ γραφὴ του, ὅπου τὰ πρόσωπα προσδιορίζονται σέ συνάρτηση μέ ἓνα ντεκόρ.

Αὐτὸ πού χαρακτηρίζει τὸ *Λόγο* εἶναι μιά πῶ τραχιά, χωριάτικη ἀπλοϊκότητα. Ἡ πλαστικὴ ἀτμόσφαιρα, τὰ καθαρίσματα, οἱ κινήσεις τῆς μηχανῆς (ἡ κάμερα τοποθετημένη στὸ κέντρο τοῦ δωματίου νὰ κάνει πανοραμικ), εἶναι κατείκονα τοῦ Μποργκενσγκάρντ καὶ τῆς πανάρχαιης ζωῆς πού τὸ ἐμψυχώνει: ἀργά, σταθερά, ριζωμένα μέ τὴ γῆ, χωρὶς μυστήριον, μιά μάζα. Καί, πρὶν ἀπὸ ὀτιδήποτε ἄλλο, αὐτὸ τὸ ὁποῖο μᾶς κάνει νὰ σκεφτοῦμε ἢ γραφὴ τοῦ φίλμ εἶναι ἡ ὑπομονετικὴ δουλειὰ τῶν βιοτεχνῶν πού ἔφτιαζαν τούτῃ τὴ φάρμα.

Ἄν τὸ *Πάθος τῆς Ζάν ντ' Ἀρκ* εἶναι ἡ τραγωδία τοῦ πνεύματος καὶ *Οἱ Μέρες* 'Οργῆς τὸ δράμα τοῦ σώματος, ἡ *Γερτρούδη* παρυσιάζεται πρὶν ἀπ' ὅλα σάν μιά πραγματεία πάνω στὴ συνείδηση. Ὅλα ἐδῶ εἶναι γλυκά, ἀπαλά, μυστικά, εὐαίσθητα, ὅπως μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ ψυχὴ μιᾶς γυναίκας, πού εἶναι ἔτοιμη νὰ περάσῃ στὴ μεσόκοπη ἡλικία καὶ πού πιστεῦμε στὸν ἔρωτα, κρεμασμένῃ σέ ἓνα κενὸ παρελθόν.

Πέρα ὅμως ἀπὸ αὐτὲς τὶς διαφορὲς τῆς γραφῆς, πού κάνουν κάθε μιά ταινία νὰ εἶναι μιά τελείως αὐθεντικὴ δημιουργία, μπορούμε νὰ ὀρίσουμε ἓνα στυλ Ντράγιερ, γιατί ὑπάρχουν στυλιστικά θέματα χαρακτηριστικὰ τῆς σκέψης τοῦ σκηνοθέτη, τὰ ὁποῖα συναντᾶμε σέ κάθε του ταινία καὶ πού θὰ τὰ ἀνακεφαλαιώσουμε μέ συντομία.

Ἄν τὸ Ντράγιερ πρὶν ἀπ' ὅλα διαλέγει θέματα (συνήθως θεατρικά) πού παρυσιά-

ζουν ἓνα περιορισμένο ἄνοιγμα, ὅσον ἀφορᾷ τὸ χρόνο καὶ τὸ χῶρο. Ἡ μεταφορὰ μάλιστα πού κάνει στὴν ὁθόνη ἐνισχύει ἀκόμη περισσότερο αὐτὸν τὸν περιορισμό, ἀντί νὰ ἐπεκτείνει τὴ δράση σέ ἓνα πλατύτερον πλαίσιο. Αὐτὸ ἀκριβῶς θέλω νὰ πῶ ὅταν χαρακτηρίζω τὸν κόσμο τοῦ Ντράγιερ σάν *κεντρομόλο*. Ὁ παραπάνω ὅμως περιορισμός δὲ γίνεται καθόλου αἰσθητός καὶ δέν καταλήγει σέ ἓνα «θεατρικὸ» σινεμά, μέ τὴν ἔννοια πού τοῦ δίνει ὁ Ἀντρέ Μπαζέν, ὁ ὁποῖος διέκρινε τὸ σινεμά ἀπὸ τὸ θέατρο στὸ ὅτι τὸ πρῶτο εἶναι κεντρόφυγο. Ὁ,τι ἡ κάμερα δέν μᾶς τὸ δείχνει σέ χωρικότητα καὶ διάρκεια, μᾶς τὸ δείχνει σέ βαθύτητα. Μέ αὐτὴ τὴν ἔννοια ὑπάρχει ἓνα ἄνοιγμα: δέν εἴμαστε μπροστὰ σέ μιά ἀναπαράσταση μέσα σέ ἓνα χῶρον πού σταματᾷ αὐθαίρετα, ἀλλὰ μπροστὰ στὴν ἴδια τὴ ζωὴ, μέ ὅλες τῆς τὶς διακλαδώσεις. Κι ἂν δέν βλέπουμε πέρα ἀπὸ τὸ ντεκόρ πού μᾶς προτείνεται, δέν εἶναι ἀπὸ ἀνικανότητα (δέν ὑπάρχει ἄλλο «πὸ πέρα»), ἀλλὰ ἀπὸ ἑλλειψη ἀναγκαιότητας.

Κι ἐδῶ ἀγγίζουμε τὸ δεύτερο κλειδί τῆς γραφῆς τοῦ Ντράγιερ: τὴ *συγκεντροποίηση*. Ὁ,τι δέν εἶναι ἀναγκαῖο πρέπει νὰ πεταχτεῖ σάν ἐπιζήμιο στὸ ἔργο. Μέ αὐτὸν τὸν τρόπο κάθε εἰκόνα, κάθε κίνηση, κάθε χειρονομία μπορεῖ νὰ πάρει μιά δεκαπλασιασμένη ἐκφραστικὴ δύναμη. Σχετικὰ μέ αὐτὴν τὴ συγκεντροποίηση γύρω ἀπὸ ἓνα θέμα, ἓνα στοιχεῖο τῆς δράσης, καὶ τῆς ἁρμονίας πού προκύπτει, δέν ἔχουμε παρὰ νὰ διαβάσουμε τὰ παρακάτω λόγια τοῦ Φ. Βάν Θίνεν, ὁ ὁποῖος παρατηρεῖ στὸ Βερμεέρ μιά τάση «συγκεντροποίησης, ἀνάλογα μέ τὸ πνεῦμα, τὸ χρῶμα καὶ τὴ φόρμα. Συγκεντροποίηση ἀνάλογα μέ τὸ πνεῦμα, ἀφοῦ κανένα στοιχεῖο δέν ἐκτρέπει ἄλλοῦ τὴν προσοχὴ ἀπὸ αὐτὸ πού βλέπουμε στὸν πίνακα: μιά μικρὴ ὁμάδα ἀνθρώπων, μιά μοναχικὴ καὶ ἀκίνητη φιγούρα, βυθισμένη στὴν ἀνάγνωση τῆς ἡ σέ μιά ἀπλή ἀπασχόληση. Συγκεντροποίηση ἀνάλογα μέ τὸ χρῶμα μέσα στὴν ἀπόλυτη ἁρμονία τῶν ἀνακατεμένων χρωμάτων. Ὅλα εἶναι σκιασμένα, διορθωμένα, ὀρθοθετημένα. Συγκεντροποίηση ἀνάλογα μέ τὴ φόρμα κύρια μέσα ἀπὸ τὴν ὀριοθέτηση τῶν φιγούρων...».

Ἡ συγκεντροποίηση γύρω ἀπὸ ἓνα ἀ-

ντικείμενο οδηγεί αναπόφευκτα σε μία όρισμένη *αφαίρεση*. 'Ο Ντράγιερ τή θεωρεί αναγκαία σε κάθε καλλιτεχνική δημιουργία καί, είτε είναι κάτι τό συστηματικό όπως στο *Πάθος τής Ζάν ντ' 'Αρκ*, είτε κάτι τό πίο διακριτικό όπως στο *Λόγο*, κατακλύζει όλο τό έργο του. Πράγμα πού δέν έμποδίζει αυτό τό έργο νά άντλεί τήν ύπόσταση του μέσα από έναν *ρεαλισμό*, ένα ζωντανό ύλικό, είτε ό ρεαλισμός αυτός βαστάει τό έργο, είτε έρχεται μετά γιά νά τροφοδοτήσει έναν άφηρημένο σε λεπτομέρειες κόσμο, πού παίρνει έτσι ξανά τή συγκεκριμένη αξία του. 'Ανάμεσα σε αυτούς τού δύο πόλους, έγκαθιδρύεται ένα ρεύμα πού οδηγεί από τόν ρεαρισμό στην άφαίρεση, από τό μικρογεγονός στις πίο βαθιές διακλαδώσεις, από τήν ύλη στο πνεύμα. Ρεύμα κατεικόνα τής σκέψης τού Ντράγιερ: «Έχει σημασία τά πρώτα στάδια τής άφαίρεσης νά γίνουν μέ τάκτ καί διακριτικότητα. Δέν πρέπει νά σκαρόνουμε τό κοινό, άλλα νά τό οδηγούμε απαλά σε νέους δρόμους» (Ντράγιερ: «*Σκέψεις πάνω στο έπάγγελμά μου*»).

Σέ αυτήν τή δυαδικότητα έρχεται νά άνταποκριθεί μία άλλη, πού ενώνει στο έργο τού Ντράγιερ δύο μεγάλες δυνατότητες τού κινηματογράφου, τίς όποιες συχνά συναντάμε ξεχωρα: ή *άρχιτεκτονική κατασκευή* ενός έργου καί ή άμερόληπτη καί προσεκτική *παρατήρηση* τής φύσης. Είδαμε πολλές φορές τήν ακρίβεια, τήν ισορροπία, τήν άρμονία πού διευθύνουν τή συγκόλληση τών διαφόρων μερών σε ένα όργανικό σύνολο, σε μία έπεξεργασία μις δραματουργικής καί στυλιστικής προόδου. 'Αλλά μέσα σε αυτό τό ήθελημένα περιορισμένο πλαίσιο, ό σκηνοθέτης γίνεται ό ύπομονετικός παρατηρητής τού προσώπου τών έρμηνευτών του καί ψάχνει νά άποτυπώσει τήν άληθινή, φυσική έκφραση. 'Η ακρίβεια τών κινήσεων τής μηχανής δέν έμποδίζει ποτέ αυτές τής κινήσεις νά ύποταχθούν στις μεταθέσεις τών ήρώων, χωρίς νά κάνουν άπότομα πηδήματα. Μέσα σε αυτή τήν περιορισμένη άρχιτεκτονική τού κάδρου, αυτό πού δίνει τήν πραγματική διάσταση στο φίλμ, είναι τούτη ή ζωντανή ύλη, προϊόν τής παρατήρησης. 'Οπως λέει ό 'Ανρύ 'Αζέλ: «Μέσα από τήν καταγραφή τής καθημερινής αλήθειας (τόσο πιστή ώ-

στε νά άγγίζει τό ντοκυμαντέρ, άν καί είναι προσεκτικά στυλιζαρισμένη), ό Ντράγιερ ψάχνει νά συλλάβει τήν έκφραση μις όρισμένη πνευματικής ύλης ή γιά πίο ακρίβεια τή ροή άοράτων κυματοειδών γραμμών».

'Αν προσθέσουμε σε αυτή τήν άμερόληπτη παρατήρηση τής πραγματικότητας, τήν όπτική ματιά τού Ντράγιερ άπέναντι στα θέματά του, έχουμε τότε μία *άπο-δραματοποίηση* τής δράσης. Οί ταινίες του είναι σε διαφορετικά επίπεδα ή καθεμία, περισσότερο λυρικές καί ένορατικές, παρά δημιουργικές. Τά καθαρίσματα καί οί κινήσεις τής μηχανής υποβάλλουν στο θεατή τήν παρουσία μις άνωθεν ματιάς, πού δημιουργεί μία άπόσταση σε σχέση μέ τή δράση, άποκαλύπτοντας συγχρόνως καινούρια νοήματα. 'Η γραφή τού Ντράγιερ στηρίζεται στή *μή-ταύτιση* τού θεατή μέ τούς ήρωες. Καί γι' αυτό ακριβώς μς κάνει νά σκεφθούμε τή θεατρική τέχνη, τήν τραγική ποίηση ή καμιά φορά μία τελετουργία γεμάτη γιορταστική λαμπρότητα, στην όποία παρακολουθούμε όπως τή στυλιζαρισμένη άναπαράσταση τών δραμάτων μας καί τών προσωπικών καταστάσεων μας. Σέ αυτό τό δραματουργικό επίπεδο έρχεται νά προστεθεί από πλαστικής πλευράς μία άναγωγή τού χώρου σ' ένα παχινίδι πλάνων, σε έναν κόσμο *δύο διαστάσεων*, πού μς οδηγεί στην τέχνη τού φρέσκου.

'Ο Ντράγιερ παίρνει μία ιδιαίτερη θέση στή σειρά τών καλλιτεχνών πού ήξεραν νά κάνουν τήν τέχνη τους μία μέθοδο έρευνας στο στυλιστικό επίπεδο, όπως ένας ντά Βίντσι, ένας Ντύρερ ή πίο κοντά σε μς, οί ίμπρεσιονιστές, οί κυβιστές, μερικοί ίμπρεσιονιστές, οί κυβιστές, μερικοί σουρρεαλιστές πού άναζητούσαν τά μυστικά τού άσυνείδητου. 'Οχι μόνο ή σκέψη τού Ντράγιερ φαίνεται μέσα από τή γραφή του, άλλα είναι ή γραφή του: ή συγκεντροποίηση, ή άρμονία, ή άνώτερη ισορροπία, ή διαύγεια, ή απλότητα εμφανίζονται τόσο στή μία όσο καί στην άλλη.

('Απόσπασμα από τή μελέτη: *Ντράγιερ, κάδρα καί κινήσεις*, Etudes Cinematographiques No 53-56, 1967.).

Μετάφραση: Μπάμπης 'Ακτσόγλου

Τό Πάθος τῆς Ζάν Ντ' Ἀρκ

La Passion de Jeanne d'Arc, Γαλλία, 1927

Παραγωγή: Société Générale des Films (Paris). Σενάριο: Ντράγιερ, Ζόζεφ Ντελάτγ. Βασισμένο στά ἀρχικά πρακτικά τῆς δίκης. Φωτογραφία: Ρούντολφ Ματέ. Καλλιτεχνικοὶ Διευθυντές: Χέρμαν Γουόρμ, Ζάν Ουγκό. Μουσική: Βίκτορ Ἀλιξ, Λέο Πουζέ. Ἡθοποιοί: Μαρία Φαλκονέττι (Ζάν Ντ' Ἀρκ), Ἐζέν Σιλβαίν (Πιέρ Κωσόν), Μωρίς Σούτς (Νίκολας Λουαζελέρ), Μισέλ Σιμόν (Ζάν Λεμαίτρ), Ἀντονίν Ἀρτώ (Μασσιέ).

Ὁ Ντράγιερ ἐξηγεῖ στά Καγιέ ντύ Σινεμά:

Ντράγιερ: Γιά μένα, πάνω ἀπ' ὅλα κυβέρνησε τὴν ταινία ἡ τεχνικὴ τῆς ἐπίσημης ἀναφορᾶς. Ἦταν, γιὰ νὰ ἀρχίσουμε, αὐτὴ ἡ δίκη, μέ τὴν ἰδιομορφία της, τὴν δικὴ της τεχνικὴ καὶ αὐτὴ τὴν τεχνικὴ ἦταν πού προσπάθησα νὰ μεταφέρω στὴν ταινία. Ὑπῆρχαν οἱ ἐρωτήσεις, ὑπῆρχαν οἱ ἀπαντήσεις —πολύ σύντομες, πολύ ξερές. Δέν ὑπῆρχε, λοιπόν, ἄλλη λύση ἀπὸ τὸ νὰ χρησιμοποιήσω γκρό-πλάνα γι' αὐτές τίς ἀπαντήσεις. Κάθε ἐρώτηση, κάθε ἀπάντηση, πολὺ φυσικά ἀπαιτοῦσε ἓνα γκρό-πλάνο. Ἦταν μόνη δυνατότητα. Ὅλα αὐτὰ πηγάζαν ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῆς ἐπίσημης ἀναφορᾶς. Ἐπιπρόσθετα, τὸ ἀποτέλεσμα τῶν γκρό πλάνων ἦταν ὅτι ὁ θεατὴς σοκαριζόταν ὅπως καὶ ἡ Τζόαν, δεχόμενος τίς ἐρωτήσεις, βασανιζόμενος ἀπ' αὐτές. Καί, πράγματι, πρόθεσή μου ἦταν νὰ ἔχω αὐτό τὸ ἀποτέλεσμα.

Καγιέ ντύ Σινεμά: Τὸ κοινὸ σημεῖο πού ἔχουν οἱ ἡρώιδες τοῦ «Μέρες Ὁργῆς» καὶ τῆς «Ζάν Ντ' Ἀρκ» εἶναι πὼς καὶ οἱ δύο κατηγορήθηκαν γιὰ μαγεία...

Ντράγιερ: Ναί. Καὶ οἱ δύο τέλειωσαν στὴν πυρά... Μόνο πού ἡ Λίσιμπεθ Μόβιν δέν ὀδηγήθηκε μέ τὸν ἴδιο τρόπο... Ἀκόμη, σκεπτόμουν ἓνα διαφορετικὸ τέλος γιὰ τὸ «Μέρες Ὁργῆς» πού τῶρριςκα ὠραιότερο. Δέν ἐβλεπες τὴ μάγισσα νὰ ὀδηγεῖται στὴν πυρά. Ἀκουγες μόνο ἓνα παιδί τῆς χορωδίας νὰ τραγουδᾷ τὸ Μέρες Ὁργῆς καὶ ἀπ' αὐτὸ καταλάβαινες πὼς κι αὐτῆς τὸ πεπρωμένο ἦταν οἱ

φλόγες. Πάντως, τὸ τέλος πού ὑπάρχει στὴν ταινία, ἀπὸ μερικές ἀπόψεις, μοῦ φαινόταν ἀπαραίτητο. Ἦταν ἀπαραίτητο νὰ δοθοῦν μέ ὕλική μορφή οἱ συνέπειες αὐτῆς τῆς μισαλοδοξίας.

«Τὸ Πάθος τῆς Ζάν Ντ' Ἀρκ» εἶναι ἴσως ἡ πιὸ συζητημένη καὶ ἡ πιὸ συχνὰ προβαλόμενη (στό ἐξωτερικὸ) ταινία, ἓνα «μνημεῖο» τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου, μέ μιὰ μνημειακότητα πού σοῦ εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ ἀποστασιοποιηθεῖς ἀπ' αὐτήν. Εἶναι μιὰ ταινία πού περιμένει γιὰ μιὰ ἄλλη ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, κάποια ἐπανεκτίμηση τῆς ἱστορίας τῆς ἀβάν γκάρντ καὶ τῶν ταινιῶν τῆς ἀνεξάρτητης παραγωγῆς. Ἐνα πράγμα εἶναι σίγουρο, δέν πρόκειται γιὰ μιὰ ταινία σάν ἀβάν γκάρντ, πειραματικὴ κλπ. Θά πρέπει νὰ πάρουν σοβαρὰ ὑπ' ὄψη τοὺς αὐτὸν τὸν κρίσιμο οἰκονομικὸ καὶ ἰδεολογικὸ παράγοντα.

Ἡ ἄποψη τοῦ Πῶλ Γουάιλλμεν εἶναι:

«Αὐτό πού φαίνεται νὰ ἔχει ἀποπροσανατολίσει τοὺς δημοσιογράφους καὶ τοὺς κριτικούς, ὥστε νὰ παράγουν τοὺς τίτλους «τέχνη» καὶ «πείραμα» (δημοσιογραφικὴ πανάκεια γιὰ ὅλες τίς ταινίες πού δέν ἀκολουθοῦν ὁλοκληρωτικὰ τοὺς κωδικοποιημένους κανόνες τοῦ Χόλλυγουντ) εἶναι ἡ πειραματικὴ ἔμφασις πού δίνει ὁ Ντράγιερ μέσα σέ μιὰ ἐμπορικὴ ταινία μυθοπλασίας, στὴν ποιητικὴ λειτουργία τῆς μεταπήδησης ἀπὸ τὸ ἓνα θέμα στό ἄλλο. Μέ ἄλλα λόγια, ἡ διαδικασία τῆς ἐξαγγελίας βρίσκεται σέ πρῶτο ἐπίπεδο καὶ μερικές φορές ἔρχεται σέ βίαιη σύγκρουση μέ τὴν ἀφήγηση, ἀντιστρέφοντας τὴ συννηθισμένη σχέση ἐ-

πικυριαρχίας ανάμεσα στα δυό επίπεδα.

Ή δίκη, τό πάθος τής Ζάν, πού ἀπαρτί-
ζει αὐτή τήν ἀφήγηση, ἔχει σάν ἀποτέλε-
σμα τήν προφανή τής ὑποταγῆς. Δέχεται νά
ἀφαιρέσει τά ἀντρικά τῆς ροῦχα — ἕνα ση-
μεῖο τῆς «ταραχῆς» πού προκαλεῖ — καί
κάνει τήν εἰσοδὸ τῆς στόν «κατάλληλο»
χώρο τῶν γυναικῶν, δηλαδή σ' αὐτόν ὅπου
τά θηλυκά ὑποφέρουν. Ὁ βαθμός πού αὐτή
ὑποφέρει ἀπ' αὐτήν τήν ὑποταγὴ εἶναι αὐ-
τός πού ἐξαναγκάζει σ' αὐτήν τήν ἀποκτή-
ρυσή τῆς καί στήν τελικὴ τῆς ἐξόντωση.
Πράγματι ἡ εἰκόνα τῆς καταστροφῆς τῆς
στήν πυρὰ ἔχει ἰδιαίτερη σημασία στό κεί-
μενο τοῦ Ντράγιερ. Ἡ Ζάν τιμωρεῖται γιατί
τόλμησε νά ἀπαιτήσῃ καί νά ἀποκτήσῃ τό
ὕψιστο σύμβολο τοῦ πόθου τόν φαλλό (φο-
ρώντας ἀντρικά ροῦχα). Μὲ τό νά τήν «ξε-
μασκαρέψουν», οἱ ἄντρες ἱεροξεταστὲς
τήν προσδιορίζουν σάν μιὰ γυναῖκα, ἀλλὰ
αὐτὴ παραμένει μιὰ γυναῖκα πού ποθεῖ. Αὐ-
τό σημαίνει ὅτι ὅταν αὐτὴ φτάνει στό χώρο
πού ἡ ἀντρικὴ τάξη κρατᾷ γιὰ τό θηλυκό
(ἕνα χώρο πού προσδιορίζεται ἀπὸ τήν πα-
τριαρχία σάν «ἄλλοῦ», σάν κάτι ἔξω) τό πά-
θος τῆς, ὁ πόθος τῆς μποροῦν νά ξερριζω-
θοῦν, νά σβησθοῦν μόνο μὲ τήν ἀποσύνθε-
ση τοῦ δικοῦ τῆς σώματος. Ἕνας ἐξαγνι-
σμός μὲ φωτιά ὅπου ἡ φωτιά λειτουργεῖ σάν
μιὰ εἰκόνα διπλῆς ὄψης.

Καθὼς ἡ ἀρσενικὴ/συμβολικὴ τάξη
ὑπάρχει γιὰ νά περιέχει τόν πόθο, τό θηλυ-
κό, πού εἶναι ὑποπτο ὅτι φέρει τόν κίνδυνο
μιᾶς ἐκρηξῆς ἀγνοῦ πόθου/τό σημειοτικό,
ὅταν «μπαίνει στὴ θέση του» ἀπ' τήν πα-
τριαρχία, δέν μπορεῖ παρά νά καταβροχθι-
στεῖ ἀπὸ τίς «φλόγες» τοῦ πόθου. Μ' αὐτόν
τόν τρόπο, ἡ φωτιά εἶναι στήν πραγματικό-
τητα ἕνα ἀρσενικὸ σύμβολο πού ἀναπαρι-
στᾷ τό θηλυκό πόθο. Βρίσκεται σ' αὐτήν
τήν ταραχὴ τοῦ θηλυκοῦ τό μοτέρ τῆς μυθο-
πλασίας, πού ἐπίσης ἀντιπροσωπεύει τήν
«ταραχὴ» τῆς ἀφήγησης πού διακόπτει τήν
«ἀπρόσωπη», θεϊκὴ ἀφήγηση χαρακτηρι-
στικὴ τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου, καί
φέρνοντας ἔτσι σέ πρῶτο ἐπίπεδο τὴ διαδι-
κασία μεταπήδησης ἀπὸ τό ἕνα θέμα στό
ἄλλο. Ἀλλὰ γιὰ μιὰ ἀκόμη φορά αὐτὴ ἡ με-
ταπήδηση σημειώνει διπλὰ τήν «ταραχὴ»

τῆς μυθοπλασίας: ἡ σαδιστικὴ ἐπίθεση στό
σῶμα τῆς μυθοπλαστικῆς Ζάν ἀπὸ τοὺς ἱε-
ροξεταστὲς, διπλασιάζεται ἀπὸ τήν κινη-
ματογραφικὴ ἐπίθεση τήν εἰκόνα τῆς Ζάν/
Φαλκονέτι, ἐπίθεση στήν ἀκεραιότητα τοῦ
προσώπου τῆς. Ἀλλὰ παραδείγματα ἔχου-
με ἀπὸ τόν κατακερματισμὸ τῆς εἰκόνας
ἐκεῖ ὅπου ἕνα κλασικὸ στυλ θά ὀδηγοῦσε σέ
μιὰ ὁμοιογένεια, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Τόμ
Μίλν στο βιβλίο του πάνω στο Ντράγιερ ὅ-
ταν ἀναφέρεται στήν «ἐνοχλητικὴ διατομή
πού καταστρέφει τήν ὁμορφὴ σκηνὴ ὅπου ἡ
Ζάν χαμογελᾷ βλέποντας ἕνα σταυρὸ στό
πάτωμα τοῦ κελλιοῦ τῆς φτιαγμένο ἀπὸ τὴ
σκιά τῶν σίδερων τοῦ παραθύρου τῆς, καί
πού τήν κατατεμαχίζει χωρὶς λόγο». Αὐτὴ ἡ
σκηνὴ πραγματικά προσφέρει ἕναν διπλὸ
κατακερματισμό: τὸ συνταγματικὸ κατα-
κερματισμὸ πού παράγεται ἀπὸ τὴ διατομή
καί τόν συνθετικὸ κατακερματισμὸ τῆς
εἰκόνας».

MARK NASH

(ἀπὸ τὸ βιβλίο ΝΤΡΑΓΙΕΡ τοῦ Β.Φ.Ι.)

Μετάφραση: Ἀχιλλεὺς Ψαλτόπουλος



Μέρες 'Οργής

Vredens Dag, Δανία, 1943

Παραγωγή: Παλλάντιουμ Φίλμ. Σκηνοθεσία: Κάρλ Ντράγιερ. Σε-
νάριο: Ντράγιερ, Μόγκενς Σκότ-Χάνσεν, Πώλ Κνούντσεν από τό
θεατρικό έργο «'Ανν Πεντερσντόττερ» του Χάνς Βήρς-Γιένσεν.
Φωτογραφία: Κάρλ 'Αντερσον. Καλλιτεχνικός Διευθυντής: 'Ερικ
'Ααες, Λίς Φρίμπερτ. Μουσική: Πώλ Σίρμπεγκ. Μοντάζ: 'Εντιθ
Σλύσσελ, 'Ανν Μαρί Πέτερσεν. 'Ερμηνεία: Θόρκιλντ Ρόουζ
('Αμψαλον Πέντερσσον), Λίσμπεθ Μόβιν ('Ανν Πεντερσντότ-
τερ), Σίγκριντ Νήνταμ (Μερέτ, μητέρα του 'Αμψαλον), Πρέ-
μπεν Λέρντοφ Ράι (Μάρτιν), 'Αννα Σβήρκερ (Μάρτε Χέρλοφ).
Διάρκεια: 100'.

Σέ μιά συνέντευξη πού έδωσε στα
Καγιέ ντύ Σινεμά, ό Ντράγιερ έκανε τίς πα-
ρακάτω δηλώσεις σχετικά μέ τήν αισθητι-
κή τής σύνθεσης καί του ρυθμού:

Ντράγιερ: ... σ' ένα επιμηκυμένο πλάνο ό
ρυθμός έρχεται αυτόματα μέ τήν κίνη-
ση.

Καγιέ ντύ Σινεμά: Στα πλάνα πού έχουν όρι-
ζόντιο τράβελινγκ, ισχυρίζεστε πώς τό
μάτι εύκολα παρακολουθεί τά αντικεί-
μενα... αλλά υπάρχουν στιγμές πού τό
μάτι σταματά από κάθετες.

Ντράγιερ: Μ' αυτόν τόν τρόπο επιτυγχάνε-
ται τό δραματικό αποτέλεσμα. Στίς «Μέ-
ρες 'Οργής» ή μάγισσα είναι δεμένη σέ
μιά μακριά σκάλα πού είναι κάθετη καί
παραμένει σ' αυτήν τή θέση μέχρι ό-
του δοθεί τό σύνθημα νά τή ρίξουν στη

φωτιά, καί έτσι αυτή ή αλλαγή έχει ένα
μεγάλο δραματικό έμφέ — αυτό πού ό-
νομάζω «κάθετο έμφέ».

Καγιέ ντύ Σινεμά: Παίζετε μέ τίς κάθετες
καί τίς οριζόντιες γραμμές. Χρησιμο-
ποιώντας αυτή τήν τεχνική, γνωρίζετε
άκριβώς τό αποτέλεσμα πού θά έχετε;

Ντράγιερ: Ναι, νομίζω πώς τό ξέρω. Στίς
«Μέρες 'Οργής», άρχισα νά χρησιμο-
ποιώ επιμηκυμένα πλάνα μέ άργό ρυθ-
μό, γιατί όταν πρόκειται γιά προβλημα-
τικές πάνω σέ σοβαρά πράγματα, οί ά-
παντήσεις δέν πρέπει νά έρχονται πά-
ρα πολύ γρήγορα: σ' αυτό τό είδος τής
ταινίας πρέπει κανείς νά έχει καιρό νά
άκουσει καί νά καταλάβει τίς άπαντή-
σεις, δέν πρέπει νά του ξεφύγει ούτε ή
παραμικρή λεπτομέρεια άπ' τήν όθόνη.

Στό «Λίγα λόγια πάνω στό Κινηματο-
γραφικό Στύλ» (1943), ό Ντράγιερ παρα-
τηρεί:

«Τό «Μέρες 'Οργής» ήταν ένα θεατρι-
κό έργο πού τό είδα τό 1920. 'Αλλά, εκείνη
τήν εποχή, ήταν πολύ νωρίς νά τό γυρίσω
ταινία. 'Ετσι τό έβαλα στό συρτάρι καί άρ-
γότερα, τό 1943-1944, τό έβγαλα ξανά καί
άρχισα νά σκέφτομαι πώς θά μπορούσε κα-
νείς νά τό μεταφέρει κινηματογραφικά όσο
τό δυνατόν καλύτερα. Γιά νά τό πετύχω, ή-
μουν υποχρεωμένος νά προχωρήσω άκρι-
βώς όπως είχα κάνει καί στό παρελθόν, άλ-

λά ακόμη περισσότερο: έπρεπε νά ξεκαθα-
ρίσω τό κείμενο όσο ήταν δυνατόν.

»'Αν εφαρμόζω αυτή τή μέθοδο, είναι
γιατί πιστεύω πώς στόν κινηματογράφο δέν
θά πρέπει κανείς νά επιτρέψει αυτό πού εί-
ναι επιτρεπτό στό θέατρο. Στό θέατρο, έχεις
τίς λέξεις. Καί οί λέξεις γεμίζουν τό διάστη-
μα, κρέμονται στόν άέρα. Μπορείς νά τίς
άκους, νά τίς αισθάνεσαι, νά γεύεσαι τό βά-
ρος τους. 'Αλλά στόν κινηματογράφο οί

λέξεις υποβιβάζονται πολύ γρήγορα από ένα φόντο που τις καταβροχθίζει και γι' αυτό θά πρέπει κανείς να κρατά μόνο λέξεις που είναι απολύτως απαραίτητες. Τά βασιικά είναι αρκετά».

Ο Ζάν Λουί Κορνολλί θεωρεί τό «Μέρες 'Οργής» σάν τό κλειδί στη δουλειά του Ντράγιερ. Έγραψε:

«Τό σημείο ἐστίασης σ' ἕνα «ἔργο» τοῦ ὁποῖου ἀποτελεῖ σίγουρα τό κλειδί —ἕνα ἔτοιμο ἐρμηνευτικό σχέδιο— «Οἱ Μέρες 'Οργής» ταυτόχρονα συγκεντρώνουν, ὀργανώνουν καί ἐρμηνεύουν τά σημεῖα πού προέρχονται (βέβαια) ἀπό τή «Ζάν Ντ' 'Αρκ» καί τίς «Σελίδες ἀπό τό Βιβλίο τοῦ Σατανᾶ», καί μέ τή σειρά τους φωτίζουν τό «Λόγο» καί ἀκόμη τή «Γερτρούδη» —στήν Ἄννα, τήν ἡρωίδα τοῦ «Μέρες 'Οργής», ὑπάρχει κάτι, ἄν καί σέ φυσική καί σχεδόν πρωτόγονη κατάσταση, ἀπό τή Γερτρούδη. Ἀλλά ἡ σχέση μέ τό «Βαμπίρ», ἄν καί λιγότερο ἄμεση, ἀποδεικνύεται ἀκόμη πού γόνιμη. Κατά κάποιο τρόπο οἱ «Μέρες 'Οργής» δείχνουν τήν καθημερινή, «ιερή» ἢ «εὐγενική» πλευρά τῆς ἴδιας διαμάχης ἀνάμεσα στόν «ἄθωο» καί στούς «λάτρες» (τοῦ αἵματος στή μιὰ ταινία, τοῦ Χριστοῦ στήν ἄλλη, θέματα συγγενικά μεταξύ τους, στήν πραγματικότητα ἀκριβή ἰσοδύναμα στό ἐπίπεδο τοῦ μύθου, καί ἰσοδύναμα ἀκόμη περισσότερο στήν τρομοκρατία τους): μιὰ τραγωδία (κλασική ἀπό κάθε ἔννοια) πού ἀντιτίθεται στό «Βαμπίρ», μιὰ ἱστορία τοῦ φανταστικοῦ (ἀπ' εὐθείας ἀπόγονου τοῦ ἀντίστοιχου Γερμανικοῦ λογοτεχνικοῦ εἴδους), σκληρές βίαιες ἀντιθέσεις ἀνάμεσα στό μαῦρο καί ἄσπρο νά ἀντιτίθενται στό ἀπροσδιόριστο πάντρεμά τους σέ γκρί τοῦ «Βαμπίρ».

Ἀλλά ἡ σύγκριση τῶν δύο αὐτῶν ταινιῶν κάνει ὁρατά τά ἀκριβῆ περιγράμματα τοῦ θέματος τῆς μισαλλοδοξίας στό «Μέρες 'Οργής» (καί μέ προέκταση σ' ὅλο τό «ἔργο» τοῦ Ντράγιερ): εἶναι ταυτόχρονα καί περισσότερο καί χειρότερο ἀπό μιὰ εἰδική περίσταση ἐνός δογματισμοῦ πού ἀποχαλινώνεται σ' ἕνα περισσότερο ἢ λιγότερο συγκεκριμένο ἱστορικό χρόνο. Γίνεται ἡ συνθήκη, ἡ ἀκόμα ὁ νόμος κάθε κοι-

ωνίας (ἄσχετα ἂν αὐτή ἀνήκει στούς πιστοῦς ἢ στούς βρुकόλακες), εἶναι ὁ τρόμος πού βρίσκειται σάν ρίζα κάθε τάξης τῶν πραγμάτων. «Σκοτώνει κανείς μόνο στό ὄνομα τοῦ Θεοῦ ἢ στίς ἀπομιμήσεις του: οἱ υπερβολές πού ξεπηδοῦν ἀπό τή θεά Λογική, ἀπό τήν ἰδέα τοῦ ἔθνους, τῆς τάξης καί τῆς φυλῆς εἶναι ὅμοιες μ' αὐτές τῆς Ἱερῆς Ἐξέτασης καί τῆς Μεταρρύθμισης», λέει ὁ Κιοράν. Ἔτσι ἐπιτυγχάνεται ἡ μετάθεση ἀποκαλύπτοντας ὅτι στό ἔργο τοῦ Ντράγιερ αὐτό πού κατακρίνεται καί κατακρεουργεῖται πίσω ἀπό τή συλλογική μάσκα τοῦ Θεοῦ εἶναι τό πρόσωπο τῆς ἀρχῆς στήν ἐξουσία (ἐδῶ παπάδες καί πάστορες, ἀλλοῦ πολιτικοί καί ἀστοί).

Αὐτό πού κάνει δυνατή αὐτή τή μετάθεση, ἀρκετά παράξενα, εἶναι τό γεγονός ὅτι τό «Μέρες 'Οργής» εἶναι μιὰ ἀπό τίς πολύ σπάνιες ταινίες πού ἐναρμονίζονται μέ τοὺς κλασικούς προσδιορισμούς τῆς τραγωδίας: ἀπ' τήν ἀρχή, στήν πραγματικότητα, ἐδραιώνεται ἡ διαμάχη, στήνεται ἡ μαγίδα, τό ἀποτέλεσμα εἶναι ἀναπόφευκτο (ἡ μίτρερά τό προλέγει) δέν πρόκειται γιά χαρακτήρες πού ἀνταγωνίζονται μεταξύ τους, ἀλλά γιά δύο ἀνταγωνιστικές δυνάμεις, γιά δύο ἰδέες: ἐνάντια στίς δυνάμεις τῆς ζωῆς παρατάσσονται οἱ δυνάμεις ἐνός καταπιεστικοῦ συστήματος· δείχνονται ἀπ' τήν ἀρχή, ὁλοκληρωτικές, ἀναλωτικές, ἄκαμπτες. Τό ἴδιο ἀναπόφευκτα ὅπως ἡ ἀρχική κατάρα θά βγεῖ ἀληθινή, ἔτσι καί ἡ ἐξαίρεση θά νικηθεῖ ἀπό τόν κανόνα καί ἡ ἐπανάσταση τῆς ζωῆς ἀπό τή λογική τῆς ἐξουσίας.

Ἔτσι τό αἶσθημα τοῦ τρόμου στίς «Μέρες 'Οργής», ἡ αἴσθηση τῆς ἀβάστακτης τραγωδίας δέν πηγάει ἀπό τίποτε ἄλλο παρὰ ἀπ' αὐτό τό ἴδιο τό ἀναπόφευκτο. Δέν εἶναι οἱ μάγισσες πού μᾶς τρομάζουν ἀλλά οἱ κριτές τῆς δικαιοσύνης· καί ἡ «ὀργή τοῦ Θεοῦ» γίνεται τερατώδης ὅπως τήν ἐρμηνεύουν αὐτοί οἱ κρύοι παγωμένοι ἄνθρωποι (φαντάσματα ἢ βαμπίρ, ἥδη πεθαμένοι) καί αὐτές οἱ κατάφυχρες σάν πάγος φόρμες».

Οἱ δίκες καί τό κάψιμο τῶν μαγισσῶν παρουσιάζονται σάν μιὰ ὑπόθεση τῶν ἀντρῶν. Γυναῖκες μπορεῖ νά ὑπάρχουν μέσα

στό πλήθος, αλλά αυτό είναι όλο. Έκτός από τό νά ἐπισημαίνει τίς πατριαρχικές κοινωνικές σχέσεις τοῦ 17ου αἰῶνα ὅπου οἱ ἄντρες ἀντιπροσώπευαν ταυτόχρονα τό νόμο καί τό Θεό, τό γεγονός αὐτό δραματοποιεῖ, ἐπίσης τήν ὑστερία μετατροπῆς. Ἡ γυναίκα πού ἀμφισβητεῖ τήν ἀντρική τάξη τῶν πραγμάτων μέ τό δικό της πόθο, τήν πίστη στίς δικές της δυνάμεις (Ἄννα), τήν ἐμμονή στό ἀντρικό ροῦχο καί τήν ἀνοδό της πρός τό Θεό χωρίς τή μεσολάβηση τῆς (ἀρσενικῆς) ἐκκλησίας (Ζάν Ντ' Ἀρκ), παρουσιάζεται στό κοινωνικό σύνολο σάν μιὰ γυναίκα πού τήν ἔχει κατασπαράξει ἡ (ἐξ ὀρισμοῦ) διαβολική της ἐπιθυμία, καί ἔτσι λανθασμένα ἀναγνώσιμη ἀπό τό κοινωνικό σῶμα αὐτή ἡ ἐπιθυμία «καταστρέφεται» μαζί μέ τό σῶμα τῆς γυναίκας. Ἡ συνεχῆς ἐπανεμφάνισή της ἀπαιτεῖ συνεχή ἐπαγρύπνηση καί τή βεβαιότητα ὑπαρξῆς μελλοντικῶν θυμάτων.

Ἡ διαδικασία σχηματισμοῦ τῶν συμπτωμάτων τῆς ὑστερίας μετατροπῆς ἐγγράφεται στό σῶμα τοῦ κειμένου μέ τή μορφή τῆς ἐμμονῆς ἐπαναφορᾶς τοῦ σ' αὐτό πού ὀνομάζεται μάγισσα, τονίζοντας ὅτι δέν πρόκειται γιά τήν περίπτωση μιᾶς καί μοναδικῆς μάγισσας, ἀλλά γιά ἓνα συνεχῆ ποταμό ἀπό γυναῖκες πού καταπιέζουν τίς δικές τους προσωπικές ἐπιθυμίες καί σηματοδεύονται ἀπό τίς ἐπιθυμίες τῶν ἀντρῶν.

Πράγματι, ἡ μαγεία, ἡ ἔκφραση τῆς ἐπιθυμίας, θεωρεῖται σάν μεταδοτική, ὅπως μαρτυρεῖται ἀπό τή φλόγα στά μάτια τῆς Ἄννας.

Καθώς ἀρχίζει νά καίει ὁ πόθος μέσα στήν Ἄννα, καθώς αὐτή ἀρχίζει νά ἰσχυρίζεται τό δικαίωμα νά γίνει μιὰ σεξουαλική ὑπαρξη, οἱ ἀφηγηματικές καί σημαντικές δομές τῆς ταινίας γιά μιὰ φορά ἀκόμη προδίδουν τόν ἀρσενικό πολιτιστικό λόγο νά προεδρεύει στήν ὀργάνωσή του. Ἄν καί ὁ πόθος τῆς Ἄννας εἶναι θετικός σέ σχέση μέ τήν πουριτανική καταπίεση πού ἀντιπροσωπεύουν ὁ Ἀμπσαλον καί οἱ πατέρες τῆς ἐκκλησίας, ἐν τούτοις αὐτή βρίσκειται ἐνοχλημένη ἀπὸ τὴν ἐξαιτίας τῶν ἐνοχλητικῶν ἐπιδράσεων πού μιὰ «σεξουαλική μητέρα» ὑποτίθεται πὼς θά ἔχει πάνω στό γιό της, τόν Μάρτιν. Ἀπ' τή στιγμή λοιπὸν πού ἡ ἐπιθυμία του δέχθηκε μιὰ πρόκληση (σύμφωνα μέ τοὺς ὅρους τῆς ταινίας) ἀπ' τήν Ἄννα, πρέπει αὐτὸς νά ἀφήσει τό σπίτι. Πράγματι, ὑποτίθεται ὅτι ἦταν αὐτὴ ἡ ὀπτική τῆς ταινίας πού εἶχε τεράστια ἐνδιαφέρον γιά τοὺς θεατές τῆς ἀγροτικῆς Ἰταλίας, ὅπου προβλήθηκε μέ τόν τίτλο: «Ὁ Ἐραστής τῆς Μητέρας του».

MARK NASH

(ἀπὸ τό βιβλίο ΝΤΡΑΓΙΕΡ τοῦ Β.Φ.Ι.)

Μετάφραση: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος



Ο Λόγος

Ordet, Δανία, 1954

*Παραγωγή: Παλλάντιουμ Φίλμ. Σκηνοθεσία: Κάρλ Ντράγιερ. Σε-
νάριο: Ντράγιερ από το θεατρικό έργο του Κάζ Μούνκ. Φωτογρα-
φία: Χένρινγκ Μπέντστεν. Καλλιτεχνικός Διευθυντής: Έρικ Άα-
ες. Μουσική: Πόλ Σίρμπεγκ. Μοντάζ: Έντιθ Σλόνσελ. Έρμη-
νεύει: Χένρικ Μάλμπεργκ (Μόρτεν Μπόργκεν), Έμιλ Χάς Κρί-
στενσεν (Μίκελ), Πρέμπεν Λέρντορφ Ράι (Γιόχανες), Κάι Κρί-
στιανσεν (Άντερς), Μπιργκίττε Φεντερσπίλ (Ίνγκερ).
Διάρκεια 126'.*

Σχετικά με την ιστορία και τόν πολιτι-
στικό αντίκτυπο πού είχε η θρησκευτική
διαμάχη όπως παρουσιάζεται στο «Λόγο»,
ο Ντράγιερ είπε:

«Ήμουν πάρα πολύ εύτυχισμένος πού
έκανα τόν «Λόγο» όταν αισθάνθηκα
πώς ήμουν πολύ κοντά στις απόψεις
του Κάζ Μούνκ. Είχε πάντα πολύ ωραί-
ες θέσεις πάνω στην αγάπη. Έννοώ, πά-
νω στην αγάπη γενικά, ανάμεσα στους
ανθρώπους, όπως στην αγάπη μέσα στο
γάμο, αλλά στον αληθινό γάμο. Για τόν
Κάζ Μούνκ, η αγάπη δεν ήταν μόνο οι
δμορφες και καλές σκέψεις πού μπορεί
νά ενώσουν έναν άντρα και μία γυναίκα,

αλλά επίσης και ένας πολύ βαθύς δε-
σμός. Και γι' αυτόν δεν υπήρχε διαφο-
ρά ανάμεσα στην ιερή και την ανίερη
αγάπη. Δέστε στο «Λόγο». Ο πατέρας
λέει «Είναι νεκρή... δέ βρίσκειται πιά έ-
δω. Είναι στον παράδεισο...» και ο γιός
άπαντά, «Ναι αλλά αγαπούσα και τό
σώμα της επίσης...».

Αυτό πού είναι δμορφο, στον Κάζ Μούνκ,
είναι πώς κατάλαβε ότι ο Θεός δεν ξε-
χώρισε αυτές τις δύο μορφές αγάπης.
Γι' αυτό κι αυτός με τέ σειρά του δεν
τις ξεχώρισε. Άλλα αυτή η μορφή του
Χριστιανισμού αντιτίθεται σε μία άλλη
μορφή σκοτεινής και φανατικής πίστης».



Καγιέ ντύ Σινεμά: Η πρώτη μορφή έχει
σχέση, πιστεύω, στη Δανία, με τόν ρε-
φορμισμό του Γκρουντβικ, και η δεύ-
τερη με τις ιδέες της Εσωτερικής Άπο-
στολής, πού γεννήθηκε από τά διδάγμα-
τα του Κίρκεγκααρντ. Αυτές είναι οι
δύο μορφές πού καθορίζουν τη Δανέζι-
κη πίστη. Είχατε έμπειρία αυτής της
αντίθεσης;

Ντράγιερ: Η δεύτερη μορφή του Χριστιαν-
ισμού, σοβαρή, συχνά φανατική, πού
επιβάλλει διαζύγιο ανάμεσα στη σκέψη
και τη δράση, είναι πάνω άπ' όλα η πι-
στη της δυτικής Γιουτλάνδης. Έγώ, εί-
μαι από τη Σήλαντ... Άλλά θυμάμαι ό-
ρισμένες περιπτώσεις ανταγωνισμού ά-
νάμεσα στο μαύρο Χριστιανισμό και
στην άλλη μορφή του Χριστιανισμού:

τόν καθαρό, χαρούμενο, φωτισμένο... Αυτός είναι ο ανταγωνισμός που υπάρχει ανάμεσα στον πλούσιο κτηματία και τό φτωχό ράφτη.

Αλλά ο Κάζ Μούνκ, που συμπαθούσε ανοικτά τη φωτισμένη μορφή του Χριστιανισμού (πού στο θεατρικό έργο την αντιπροσωπεύει ο κτηματίας), συμπαθούσε κατά κάποιον τρόπο και την άλλη. Καταλάβαινε πώς υπήρχε πολύ καλή πίστη ανάμεσά τους, ότι πίστευαν ειλικρινά, ότι με τόν τρόπο που ένεργοϋσαν ζούσαν σύμφωνα με τις έντολές του Ίησού που κατά την άποψή τους απαγόρευαν τις απολαύσεις. Ύπηρξε τό ίδιο πρόβλημα μ' έναν ιερέα που ήταν περισσότερο Χριστιανός και από τόν ίδιο τόν Ίησού· και πού έκαψε, ή πίστεψε πώς έκαψε με τήν ίδια φωτιά που έκαψε και ο Ίησούς.

Καγιέ ντύ Σινεμά: Πιστεύω πώς ένα μεγάλο τμήμα της Δανέζικης λογοτεχνίας πρόσ τά τέλη του 19ου αιώνα και στίς άρχές του 20ου δέχθηκε επιδράσεις άπ' αυτήν τη διαμάχη.

Ντράγιερ: Ναι. Ή Δανία σημαδέυτηκε από ένα σχίσμα. Στή Γαλλία υπήρξε κάτι ανάλογο τήν εποχή του Γιανσενισμού. Για μένα, αυτό επίσης οδηγεί σέ μία έρώτηση που πάντοτε έθετα στον έαυτό μου: αυτή της άνεκτικότητας και της μισαλλοδοξίας. Αυτή ή μισαλλοδοξία άνάμεσα σέ δύο θρησκευτικές ομάδες δέ μου άρεσε καθόλου. Ποτέ μου δέν παραδέχτηκα τή μισαλλοδοξία.

Στίς «Μέρες Όργης», π.χ. οί Χριστιανοί δείχνουν τή μισαλλοδοξία τους σ' αυτούς που είναι προσκολλημένοι στά ύπολείματα άρχαίων θρησκειών, στίς προκαταλήψεις.

Στήν κριτική της ταινίας, ή Συλβί Πιέρ έδωσε λιγότερη σημασία στά θρησκευτικά προβλήματα της ταινίας, και έριξε τό βάρος στήν κατασκευή της και τή σκηνοθεσία.

«Οί ποιοτικές του άξίες πολύ συχνά συγκρίνονται με τό «ύψηλό» επίπεδο του θέματος του, θά μπορούσε όμως κανείς νά ισχυριστεί ότι «Ό Λόγος» υποφέρει από

μία δυσβάστακτη φήμη. Εύτυχώς, όμως, σάν νά έχει βαλσαμωθεί, ξαναγεννιέται σέ κάθε καινούρια επαναπροβολή, σάν νά είναι ή μυθοπλασία του μία μεταφορά της ζωής της ίδιας της ταινίας.

Όπως σ' όλες τις ταινίες του Ντράγιερ εκτός άπ' τό «Βαμπίρ» —άκόμη και σ' αυτές όπου τό σενάριο δέν προέρχεται από θεατρικό έργο— ή ζωή στο «Λόγο» είναι πρώτα άπ' όλα θεατρική. Άν και βέβαια δέν έχει νά κάνει τίποτε μέ κινηματογραφημένο θέατρο. Άν εξέτάζω τή θεατρικότητα του «Λόγου» (και όχι της Γερτρούδης, κάτι που θά ήταν πιο παραδειγματικό) είναι γιατί κάνει τήν εμφάνισή του έδω ένας αριθμός από άναγωγές, μεταθέσεις και μεταμορφώσεις μ' ένα ιδιαίτερα διακριτικό και εύκαμπτο τρόπο έτσι ώστε μερικές θεατρικές άναγκαιότητες, νά γίνονται προνόμια γιά τόν κινηματογράφο, και άντί νά παρεμποδίζουν τήν έλευθερία του, νά τήν ενισχύουν.

1. *Αραίωση των σκηνικών.* Τό πρωταρχικό σκηνικό στο «Λόγο», τό Μποργκενσγκάρντ, είναι ταυτόχρονα κλειστό στήν ένότητά του (άπό τά πλάνα που τό δείχνουν έξωτερικά) και άρθρωτό σέ ξεχωριστές κυψέλες —διαφορετικά δωμάτια— που ο άστερισμός τους προσανατολίζεται από τήν εικόνα μιās οικογενειακής έστίας, από ένα κεντρικό κοινόχρηστο δωμάτιο. Ένα σκηνικό που τό έξερευνά ή κάμερα άσταμάτητα, και τό εκμεταλλεύεται όλικά ή μερικά Ποιός επιτέλους θά σπάσει τό μύθο της άκίνητης κινηματογραφικής μηχανής του Ντράγιερ; («Είναι σημαντικό νά έχουμε μία ζωντανή και εύκίνητη κινηματογραφική μηχανή που νά άκολουθεί τούς χαρακτήρες εύκολα άκόμα και σ' ένα γκρό πλάνο, έτσι ώστε τό ντεκόρ συνέχεια νά αλλάζει θέση» Ντράγιερ, Καγιέ No 127).

2. *Πυκνότητα των χαρακτήρων.* Έδω ο Ντράγιερ ενδιαφέρεται λιγότερο γιά ένα σοβαρό και ιερατικό τρόπο σάν ένα εκ των πρωτέρων έπισημο σύστημα έμφασης (πού θά ήταν «θεατρικός») παρά, στήν περίπτωση του παπού Μποργκεν και της νύφης του Ίνγκερ, μέ τήν ξεκάθαρα αποδιόδεμένη πραγματικότητα (οί θαυμάσιες κινήσεις της Ίγκερ όπως ζημώνει) της άγροτικής-

ἀριστοκρατικής φύσης τῶν χαρακτήρων. Ὅσο γιὰ τὸ κύρος τοῦ Γιόχαννες τοῦ ἡλίθιου, προέρχεται ἀρκετὰ παράξενα ἀπὸ ἓνα εἶδος ἔλλειψης βάρους ἀπὸ μέρους του —σάν αὐτὴ ἡ ἔλλειψη νὰ κάνει τὸ κύρος του πιὸ βαρὺ— ἀπὸ τὴν πιθανότητα μιᾶς μετεώ-
ρισης.

3. Ὁ λόγος σάν ἡ οὐσία τῆς ταινίας. Ἐνας λόγος στὴν κυριολεκτικὴ καὶ ἐποικοδομητικὴ του ἔννοια, πού ἀπὸ λέξη σὲ λέξη ἐξαναγκάζει ταυτόχρονα τὸ θεατὴ καὶ τὴν ταινία νὰ κρέμονται στὴν ἐκφορὰ του.

Τὸ πιὸ ἀξιοπεριέργο πράγμα, ὅμως, στὸ «Λόγο», εἶναι πὺ ὁ λόγος δὲν εἶναι στὴν πραγματικότητα τὸ ἴδιο ζυγισμένους καὶ περιεκτικός σὲ νόημα σ' ὅλη τὴ διάρ-
κεια τῆς ταινίας, χωρὶς ἀμφιβολία ὁ τόνος μερικές φορές γίνεται πολὺ βαρὺς, μνημεια-
κός, καὶ γιὰ νὰ σταματήσει νὰ παραφορτί-
ζεται καὶ χάσει ἔτσι τὴ σημασίαν του, πρέπει νὰ διακοπεῖ ἀπὸ ἓνα ἐκπληκτικὸ ἀριθμὸ
σκηνῶν στὶς ὁποῖες οἱ χαρακτήρες πίνουν καφέ, ἢ σπάζει τὴ σοβαρότητα του ἀπὸ τὴν
ἀνεπιτήδευτὴ ἀπλοϊκότητα μιᾶς κουζίνας,
τὴν ἀδρότητα ἐνὸς χοιροστασίου. Γι' αὐ-
τόν τὸ σκοπὸ ὁ Ντράγιερ (ὅπως ἐξήγησε ὁ
ἴδιος) χρησιμοποιεῖ ἐπίσης μιὰ τεχνικὴ
ἀποσυμπίεσης τοῦ λόγου —ἐδῶ, ἀπλοποιώ-
ντας τὸ διάλογο ἀπὸ τὸ θεατρικὸ ἔργο—
πού ἀναγνωρίζει τὸ διαφορετικὸ εἶδος τοῦ
λεκτικοῦ διαστήματος στὸν κινηματογρά-
φο: τὸ διάστημα ἐνὸς πλάνου, περιορίζει
λιγότερο ἢ περισσότερο στὴ διάρκειά του
τά διαφορετικὰ λεκτικὰ συστατικά —ἤχος,
αἴσθημα, μουσικὴ. Ὁ Ἄπ' ἐδῶ καὶ ἡ ἀπλότη-
τα τοῦ Λόγου στὸ «Λόγο».

4. Ἀφαίρεση. Τὸ θεάτορ εἶναι πιὸ ἀφαι-
ρετικὸ ἀπ' τὸν κινηματογράφο: ἓνας κοινὸς
τόπος πού τὴν ἀνεπάρκειά του ἀποδεικνύει
ὁ Ντράγιερ κάνοντας τὴν ταινία του ἀκόμα
πιὸ ἀφαιρετικὴ ἀπὸ τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ
Κάζ Μούνκ, μὲ τὸ νὰ περιοριστεῖ σ' ἓνα σε-
νάριο μὲ ὑψηλὴ θεωρητικὴ δομὴ, πού κινεῖ-
ται ἀσύστηρα σὲ δύο διαστάσεις:

— Ἡ μιὰ εἶναι κάθετη: ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα
στὸ μαῦρο Χριστιανισμό τοῦ ράφτη καὶ
στὴ φωτισμένη πίστη τοῦ παποῦ, ἀνάμε-
σά τους ἓνας τριτογενὴς θρησκευτικὸς
τομέας ὅπου συναντιοῦνται δύο ἀπά-
θειες: τὸ λειτουργικὸ ἱερατεῖο τοῦ πά-
στορα καὶ ὁ διστακτικὸς ρασιοναλι-

σμός τοῦ γιατροῦ.

— Ἡ ἄλλη εἶναι ὀριζόντια, μέσα στὴ φάρ-
μα τοῦ Μποργκενσγκάρντ, ὅπου ἡ πί-
στη τοῦ παποῦ συγκρούεται μὲ τίς τρεῖς
φόρμες τῶν θρησκευτικῶν παρεκκλί-
σεων —ἀνισογαμία, ἀθεϊσμός, μυστικι-
στικὴ μανία— πού πρεσβεύουν οἱ τρεῖς
γιοὶ του. «Ἡ ὁμιλοῦσα ταινία ἔτσι ἀπο-
κτὰ τὸ χαρακτηριστὴ θεατρικοῦ ἔργου σὲ
συμπυκνωμένη μορφή» (Ντράγιερ, στὸ
Καγιέ No 127).

Αὐτὸ πού μοῦ φαίνεται πολὺ καθαρὰ σ'
αὐτὴν τὴν ταινία εἶναι ἡ ἐπιμονὴ σὲ μιὰ ὀρι-
σμένη ὄψη τοῦ φανταστικοῦ πού τὴν περιέ-
γραφα καὶ σὲ σχέση μὲ τὸ «Βαμπίρ»: τὴν
ἀρχὴ τῆς ἀβεβαιότητος. Τὰ γεγονότα εἶναι
θαυματοργά, παρουσιάζουν τὴ θεϊκὴ πα-
ρέμβαση ἢ ὑπάρχει μιὰ «λογικὴ» ἐξήγηση;
Τὸ κείμενο εἶναι πάρα πολὺ προσεκτικὰ
δομημένο γύρω ἀπὸ ἓνα φάσμα θέσεων: ἀπὸ
τόν ἐπιστημονικὸ ὀρθολογισμό τοῦ για-
τροῦ, ἕως τὴν ἴγκερ καὶ τὴν πίστη τοῦ παι-
διοῦ τῆς στὰ καθημερινὰ θαύματα, διαμέ-
σου τῆς πεισματάρικης ἔλλειψης πίστεως
τοῦ Μίκελ Μποργκεν καὶ τὸ σκεπτικισμό
τοῦ πάστορα. Κατὰ κάποιον τρόπο, ὁ για-
τρός εἶναι αὐτός πού εἶναι πιὸ καλὰ προε-
τοιμασμένος νὰ δεχθεῖ τὴν «ἀνάσταση»
γιατὶ ἔχει ἀμφισβητήσει τὴν ἐπεξηγηματι-
κὴ ἱκανότητα τῆς σύγχρονης ἐπιστήμης.
Ὁ Ντράγιερ σὲ μιὰ συνέντευξή του τονίζει
ὅτι ἔχουν ἀνοιχτεῖ νέες προοπτικὲς μὲ τὴ
θεωρία τῆς σχετικότητος «αὐτὴ μᾶς ἀνα-
γκάζει νὰ καταλάβουμε τὴ βαθεῖα διασύνδε-
ση πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στὶς θετικὲς ἐπι-
στήμες καὶ τὴ διαισθητικὴ θρησκεία. Ἡ
νέα ἐπιστὴμὴ μᾶς φέρνει πιὸ κοντὰ σὲ μιὰ
βαθύτερη ἀντίληψη τοῦ θεικοῦ καὶ ἀνοίγει
τὸ δρόμο τῆς γιὰ νὰ δώσει μιὰ φυσικὴ ἐξή-
γηση στὰ ὑπερφυσικὰ πράγματα». Αὐτὴ
τὴν ἀβεβαιότητα μπορούμε νὰ τὴ βροῦμε
π.χ. ὅταν φεύγει ὁ γιατρός μὲ τὸ αὐτοκίνη-
το, τὸ φῶς ἀπὸ τοὺς προβολεῖς του ρίχνει
μιὰ σκιά στὴν πόρτα πού ὀδηγεῖ στὸ δωμά-
τιο τῆς ἴγκερ. Πρόκειται ἀπλὰ καὶ μόνο
γιὰ μιὰ σκιά, ἢ, ὅπως νομίζει ὁ Γιόχαννες,
γιὰ τὸ δρεπάνι τοῦ θανάτου;

MARK NASH

(ἀπὸ τὸ βιβλίο ΝΤΡΑΓΙΕΡ τοῦ Β.Ε.Ι.)

Μετάφραση: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος

Γερτρούδη

Gertrud, Δανία, 1961

*Παραγωγή: Παλλάντιουμ Φίλμ. Σκηνοθεσία: Κάρλ Ντράγιερ. Σε-
νάριο: Κάρλ Ντράγιερ πάνω στο θεατρικό έργο του Γιάλμαρ Σέ-
ντερμπεργκ. Διευθυντής φωτογραφίας: Χένρινγκ Μπέντσεν. Καλ-
λιτεχνικός Διευθυντής: Κάζ Ράς. Μουσική: Γιέργκεν Γιέρσιλντ.
Μοντάζ: Έντιθ Σλύσσελ. Έρμηνεία: Νίνα Πένς Ρόντε, Μπέντ
Ρότε, Έμπε Ρόντε, Μπάρντ Όουε.
Διάρκεια: 115'.*

Αναφερόμενος στην επιλογή του θέμα-
τος, ο Ντράγιερ είπε σε μία συνέντευξη που
δημοσιεύτηκε στο Films and Filming (Τόμ.
7, No 9):

«Διάλεξα τη δουλειά του Γιάλμαρ Σέ-
ντερμπεργκ γιατί η αντίληψή του πάνω
στην τραγωδία είναι πιο μοντέρνα. Έχει
επισκιασθεί για πάρα πολύ μεγάλο χρο-
νικό διάστημα από τους άλλους γίγαντες,
τόν Ίψεν και τόν Στρίντμπεργκ. Γιατί είπα
πώς είναι πιο μοντέρνος; Γιατί αντί για αυ-
τοκτονίες και άλλες μεγαλοπρεπείς χειρο-
νομίες απόλυτα σύμφωνες με την παράδοση
της παθητικής τραγωδίας, ο Σέντερμπεργκ
προτίμησε την πικρή τραγωδία του να πρέ-
πει να συνεχίσεις να ζεις όταν τα ιδανικά
και η εύτυχία έχουν καταστραφεί... Άλλά
αυτό που είναι εκπληκτικό στον Σέντερ-
μπεργκ, και που νομίζω ότι ταιριάζει και
στη σημερινή κοινωνία μας, είναι ότι οι
διαμάχες παίρνουν σάρκα και όστα μέσα
από φαινομενικά ασήμαντες συζητήσεις.
Μέ απλά λόγια, οι χαρακτήρες του συχνά
άποτυγχάνουν να επικοινωνήσουν, και έν-
νοοϋν διαφορετικά πράγματα με τις ίδιες λέ-
ξεις. Τό δόγμα της αγάπης στη Γερτρούδη
πρέπει να ερμηνευτεί σαν «Η αγάπη είναι
τό πάν... Η θά πρέπει τό ιδανικό της αγά-
πης να εκπληρωθεί ολοκληρωτικά ή διαφο-
ρετικά καλύτερα να παραμείνει ή μοναξιά...».

Ο Ντράγιερ απορρίπτει απόλυτα τις
κατηγορίες για «επιτήδευση» σε σχέση με
τή Γερτρούδη:

«Προφανώς ο διάλογος δεν είναι επι-
τηδευμένος! Άπλά ήθελα να κάνω μία ται-
νία τοποθετημένη σε μία συγκεκριμένη
χρονική περίοδο —τό γύρισμα του αιώνα—

και σέ ένα πολύ καλά προσδιορισμένο περι-
βάλλον. Έτσι λοιπόν είναι βέβαιο πώς η
γλώσσα αντικατοπτρίζει κάτι από αυτόν τό
χρόνο και τό περιβάλλον, πράγμα που ση-
μαίνει ότι διαθέτει έναν ειδικό χρωματισμό.
Οί καλοί ήθοποιοί καταλαβαίνουν τό πόσο
απαραίτητη είναι αυτή η δουλειά. Ξέρουν
πώς οι ποιητικές φράσεις πρέπει να λέγο-
νται μ' έναν συγκεκριμένο τρόπο, μ' έναν
όρισμένο ρυθμό, και ό καθημερινός λόγος
μ' έναν διαφορετικό τρόπο. Καί δεν είναι
μόνο ζήτημα τόνου.

Άν είσαι μπροστά σε μία όθόνη, στόν
κινηματογράφο, έχεις τήν τάση να παρακο-
λουθείς οτιδήποτε ξεδιπλώνεται πάνω της,
πράγμα που διαφέρει από τό θέατρο όπου οί
λέξεις προχωρούν μέσα στο διάστημα και
κρέμονται στόν άέρα. Στόν κινηματογρά-
φο, μόλις αφήσουν τήν όθόνη, οί λέξεις
πεθαίνουν. Έτσι προσπάθησα να κάνω μι-
κρές παύσεις για να δώσω στο θεατή τή δυ-
νατότητα να αφομοιώσει ό,τι άκούει και να
τό σκεφτεί. Αυτό δίνει στο διάλογο έναν
συγκεκριμένο ρυθμό, ένα συγκεκριμένο στυλ.

Θά ήθελα πάρα πολύ να είχα κάνει τή
«Γερτρούδη» έγχρωμη. Μαλακά χρώματα,
λίγα στόν αριθμό, που να ταιριάζουν καλά
μεταξύ τους.

Άκολουθεί ή κριτική του Ά-
ντρέ Τεσινέ πάνω στην ταινία:

«Μετά από μακριά σιωπή, ό Ντράγιερ
άρχίζει να μιλά. Δέ χρειάζεται να αναρωτη-
θεί κανείς άν είναι μία πνευματική διαθήκη
ή μία άνακεφαλαίωση: τό γεγονός και μόνο
ότι ξαναμίλησε άρκει για να δικαιολογήσει
τήν προσοχή μας. Γνωρίζουμε από τόν
Μπλανσό πώς ό λόγος αντικαθιστά τό



πραγματικό μέ μιά χαρακτηριστική ισοροπία πολύ κοντά στην άκνησια. Δομημένη σέ ξεχωρά κομμάτια, ή ταινία επιβάλλει μιά πρωταρχική προοπτική. Ουσιαστικά, αὐτή ή δομή ἀποκτᾷ δραματικό ἀποτέλεσμα μέσα ἀπό τή διακήρυξη ὅτι εἶναι ὁ ἄκρως ὑπαινικτικός ἔμμετρος λόγος πού θά δώσει τόν ἀπαιτούμενο χρωματισμό στά παρουσιαζόμενα γεγονότα. Ἡ φαινομενική χρονολογική ἐξέλιξη τῆς ἀφήγησης δέν εἰσάγει καμιά καμπή στό ξετύλιγμά της. Δέν ὑπάρχει πραγματικά καμιά ἐξέλιξη ἢ διαδοχή, γιατί τό παρόν ποτέ δέ βιώνεται ὅπως προκύπτει ἀλλά ὅπως συζητεῖται, ἄρα ὅπως ἤδη ὑπάρχει στή σκέψη. Ὁ ἄνθρωπος ζεῖ τά πάθη του γιά νά τά μετατρέψει σέ λέξεις. Ἡ χειρονομία πού ἔχει ἐπιτευχθεῖ ἀπό τούς ἠθοποιούς δείχνει καθαρά αὐτήν τήν πρόθεση. Μέ τό νά εἶναι κυρίως μιά ἥρεμη χειρονομία, ἡ πράξη τοῦ νά καθίσει κανεῖς κάπου ἐπιτρέπει μιά ἀνάκτηση τῶν δυνάμεων, μιά ὀρισμένη ἀποστασιοποίηση πού ὠθεῖ τίς φωνές νά κάνουν τήν ἀπογραφή τῶν γεγονότων. Μέ τόν τρόπο πού χρησιμοποιεῖται τό ντεκόρ, τό κάθισμα γίνεται τό πρωταρχικό στοιχεῖο: τά παγκάκια στό πάρκο, τό χεῖλος ἐνός συντριβανιοῦ, οἱ διάφορες πολυθρόνες, ἀκόμα καί τό σκαμνάκι στό τέλος. Ὁ φιλικός χώρος ὅπου οἱ χαρακτηρες συζητοῦν δέ βρίσκεται ποτέ σέ ἄμεση ἐπαφή μέ τή Φύση, μέ φανερή ἐξαίρεση τῆ σκηνῇ στό πάρκο, ἀλλά «Ἡ φύση πού ὑπάρχει στό πάρκο δέν εἶναι ἓνα λειβάδι στήν ἐξοχή ἀλλά μιά ἐπικλίση πνεύματος μέ μαγεία, μιά ἐπινόηση, ἓνα ὄνειρο· θά πρέπει νά προσθέσουμε πῶς τό ὄνειρο ἀναπτύσσεται μόνο σέ περίπτωση πού τό ἄτομο πού διασχίζει τό πάρκο κινεῖται σάν νά διευθύνεται ἀπό μουσική». (Μπαλτρουσάιτις καί Σταρομπίνσκι).

Τά πάντα συμβαίνουν σέ ἐσωτερικούς χώρους, θά λέγαμε σέ «δωμάτια» (ὅπως θά ἔλεγε κανεῖς γιά τή μουσική), γιατί αὐτές οἱ μορφές λαμβανόμενες στήν ὁλότητά τους ἐνσωματώνουν πλαστικά ὅλα τά δυνατά τοπία. «Εἶσαι τό φεγγάρι, ὁ οὐρανός, ἡ θάλασσα...». Σύμφωνα μέ τήν τακτική στήν ὁποία ὁ Ντράγιερ ἔμεινε πιστός, τό νά κινηματογραφεῖς μιά στάση, ἓνα τρεμούλιασμα προσώπου, ἀρκεῖ γιά νά ἀνοίξει προοπτικές

ἀντί νά τίς κλείσει. Δέν εἶναι τόσο πολύ ἡ μεγέθυνση ὅσο ἡ σμίκρυνση πού ἀπελευθερώνει καί προσφέρει τό νόημα. Ἀνταποκρινόμενο στή συνεχή ἱερογραφική παρόρμηση πού διασχίζει τά σώματα ἔρχεται τό κάλεσμα τοῦ τραγουδιοῦ σάν ἀποκορύφωμα τοῦ λόγου. Κατευθυνόμενη σ' ἓνα κάθισμα, μιά κίνηση καταργεῖ τή φύση τοῦ ντεκόρ σάν «ἐφαρμοσμένου», τό ἐξαγνίζει ἀπό ὁποιοδήποτε λειτουργικό στοιχεῖο. Καί ὁ λόγος δέν εἶναι πιά σκόπιμος, δέν ἀπευθύνεται πιά στό πραγματικό σάν ἓνα πεδίο δράσης, ἀλλά ἐπιβάλλει ἓνα εἶδος ἡχοῦς, μιά ἡχητική καφούλα ἀπό προβλήματα πού ἔχουν πιά βιωθεῖ καί γι' αὐτό ἀνήκουν στό παρελθόν. Οἱ λέξεις δέν προφέρονται πιά ἀλλά ἐξαφανίζονται κάτω ἀπό τήν ὑπεροχή τῆς ρυθμικῆς ρευστότητας.

Ἡ ταινία κάνει ὁρατά τά τελικά στάδια τῆς κατάκτησης τῆς μεθόδου τῆς γλώσσας, ἀναγνωρίζοντας τή ζωντανή δραστηριότητα ἀπ' ὅπου αὐτή ἀποκολλήθηκε καί μέ τήν ὁποία αὐτή ποτέ πιά δέ θά συγχωνευθεῖ. Δέν πρόκειται τόσο πολύ γιά ἓνα ὄνειρο ὅσο γιά τό θάνατο μιάς ἄλλης ζωῆς, ἐπιβραδυνόμενη, ὁμοιόμορφη, συνεχόμενη, σάν νά ἔχει ἀπορριφθεῖ. Μέχρις ὅτου τό σῶμα, τελικά ἐξαφανίζεται στήν τελική ἀπουσία τοῦ ντεκόρ, ἡ ξεμένει σάν ἓνα ὁρόσημο, μιά ἀφετηρία, ἓνα ἔχνος.

Ὅσον ἀφορᾷ τόν μοντερνισμό τοῦ Ντράγιερ, ἴσως οἱ ἀνοικτές πόρτες θά πρέπει νά γκρεμιστοῦν μέ κτυπήματα μιά καί δέν εἶναι ἀνοικτές σέ ὅλους. Ὅπως ὁ Μάνκιεβιτς, ὁ Γκιτρώ ἢ ὁ Γκοντάρ, καί σ' ἀντίθεση μέ τόν Κακογιάννη ἢ τόν Γιούτκεβιτς π.χ., ὁ Ντράγιερ ἀποδεικνύει πῶς ἡ φυσική προσέγγιση τοῦ λόγου εἶναι ὑπόθεση τοῦ κινήματογράφου κι ἐπομένως τοῦ ἀνθρώπου, καί πῶς μιά παρατηρητική ματιά πάνω σέ δυό φιγούρες πού μιλοῦν, ἀκόμα κι ἂν τό πλάνο εἶναι ἐπιμηκυμένο καί στατικό, ποτέ δέ θά πάψει νά μᾶς καταπλήσσει».

MARK NASH

(ἀπό τό βιβλίο ΝΤΡΑΓΙΕΡ τοῦ Β.Φ.Ι.)

Μετάφραση: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΜΙΚΕΛΑΝΤΖΕΛΟ ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ

Ο κόσμος του Άντονιόνι της συναισθηματικής απογοήτευσης οφείλει να συμπεριλάβει ένα πρόσωπο ακριβώς σαν κι αυτόν: έναν άνθρωπο τεράστιας διανοητικής ευαισθησίας και καλλιτεχνικής φιλοδοξίας: ένα σκηνοθέτη ικανό να ξεγυμνώνει τους ανθρώπους μέχρι τα ευαίσθητα δέρματά τους έτσι που πολύ δύσκολα να αγγίζονται ελαφρά μεταξύ τους χωρίς να αισθάνονται πόνο· αλλά και μ' ένα δραμα συναισθηματικής αποξένωσης, τόσο νοσηρά πεπεισμένο για την απόσταση που υπάρχει ανάμεσα στους ανθρώπους ώστε μερικές φορές να τελειώνει τις ταινίες του φωτογραφίζοντας φιγούρες σέ τοπία. Σύντομα και μέσα σ' ένα πολύ μικρό χρονικό διάστημα στράφηκε από την ψυχολογική ακρίβεια στην έπιτήδευση. Γιατί αν οι άναγγελίες του της ανθρώπινης διάλυσης είναι βάσιμες, τότε οι ταινίες του είναι μόνο μία παράλογη ανταπόκριση στο στενόχωρο ανθρώπινο ένστικτο της αυτοέκφρασης. Άκόμα κι αν κάποιος δεν μπορεί να συμπεριστεί τό μαρτύριο του Άντονιόνι, δεν μπορεί να αμφισβητήσει πως υπήρξε μία συναρπαστική αν και χωρίς χιοῦμορ πορεία του σέ μία σταδιακή θυσία του ἑαυτοῦ τού μέσα στίς ἀμφιβολίες. Είναι ὁ ἴδιος ὁ ἑαυτός του, πού ἀπομακρύνεται ἀπό μᾶς στρέφοντας τήν πλάτη του, ἄφωνος γιά ὅ,τι ἔχει χθαεῖ, μπερδεύοντας τή φιλοσοφία μέ τήν ἀγωνία. Ἀλλά ἡ οὐσία τῆς δουλειᾶς του ἦταν πάντοτε ἡ ἀλληλεπίδραση τοῦ πάθους καί τῆς ἐνδοσκοπῆσης· οἱ καλύτερες ταινίες του καί οἱ γελοῖα μελοδραματικές προκύπτουν ἐξίσου ἀπ' αὐτό τό μίγμα.

Ἀποφοίτησε ἀπό τό Πανεπιστήμιο τῆς Μπολόνιας —στά οἰκονομικά καί τίς ἐπιχειρήσεις γιὰτὶ μιά φιλενάδα του σπούδαζε σ' αὐτόν τόν κλάδο. Γράφοντας διηγήματα καί δουλεύοντας στό θέατρο, ἔγινε κριτικός κινηματογράφου στήν Il Corriere Padano καί γύρισε τίς πρῶτες του ἐρασιτεχνικές ταινίες. Ἐκδωσε τό Cinema, ἀλλά ἀπολύθηκε γιὰτὶ θεωρήθηκε πολύ ἀριστερός ἀπ' τοὺς φασίστες. Μετά ἀπό μιά μικρή περίοδο στό Centro Sperimentale δούλεψε στά σενάρια τῶν Un Pilota Ritorna (42, τοῦ Ρομπέρτο Ροσσελλίνι) καί I Due Foscari (42, τοῦ Ἐνρίκο Φουλτσινόνι). Τήν ἴδια χρονιά πῆγε στή Γαλλία σάν βοηθός τοῦ Καρνέ στό «Οἱ ἐπισκέπτες τῆς Νύχτας». Μετά τήν ἀπελευθέρωση συνέχισε σάν κριτικός καί δούλεψε περιοδικά πάνω στό Gente del Po, ἕνα ρεαλιστικό ντοκυμαντέρ μῆς περιοχῆς τῆς Ἰταλίας, ὅπου θά ἐπιστρέψει γιά νά γυρίσει τήν «Κραυγή».

Ἐγκαινίασε ἐπίσης τήν αἴσθηση τῆς κοινωνικῆς κατάπτωσης πού ἔχει ἐμποτίσει τή δουλειά του, καί πού ἔδωσε μιά ἀνεπαισθητη καθησυχαστική ποιότητα στό ρεαλισμό τῶν πρώτων του ντοκυμαντέρ. Παρ' ὅλη τή συμπάθειά του γιά τήν ἀριστερά, τά ἀγροτικά καί τά ἀστικά ντοκυμαντέρ τοῦ Ἀντονιόνι τείνουν νά ὑπερσκελίσουν τά ἄμεσα προβλήματα τῶν θεμάτων τους καί νά ταυτοποιήσουν μιά πιό βαθειά ἀνησυχία. Ἐτσι τό «Ν.Ὑ» —γιά τοὺς σκουπιδιάρηδες— δίνει στοιχεῖα καί θέτει διεκδικήσεις πού ἀχρειοῦν μπροστά στήν ἀπάθεια τῶν γκρίζων δρόμων. Ὅποιοδῆποτε κι ἂν εἶναι τό λεκτικό μήνυμα, οἱ ὀπτικές του φέρουν τή μελαγχολία τοῦ Καρνέ καί τοῦ Γερμανικοῦ κινηματογράφου. Πάντως, θά πρέπει νά τονισθεῖ πως ἀκόμη κι

άν αυτή ή αίσθηση τής άστικής άποξένωσης αύξήθηκε και πήρε τή μορφή τής άπογοήτευσης γιά όλες τίς μεθόδους έπικοινωνίας, ό 'Αντονιόνι ποτέ δέν έχασε τό ένδιαφέρον του γιά τά άκριβή κοινωνικά γεγονότα. Οί ταινίες μέ τή Μόνικα Βίττι συνιστούν και μιά κριτική τής σύγχρονης 'Ιταλίας: τό «Μπλόου άπ» ένδιαφέρεται γιά τά τετριμένα ήθη του τρελού Λονδίνου, και τό «Ζαμπρίσκι Πόιντ» πηγάζει μέσα από τή φοιτητική δυσaráσκεια τής Καλιφόρνιας. Είμαι σημαντικό νά διευκρινιστεί πώς σ' όλες τίς περιπτώσεις ή κοινωνική συνείδηση του 'Αντονιόνι βασίζεται σέ μιά τυποποιημένη άποψη πού εύκολα άπορροφάται μέσα στόν ιδιωτικό του θρήνο τής κατάπτωσης και πού εύκολα παρεκτρέπεται σέ μιά έξωτερική όπτική χάρη. Όπως ό Τόμας στό «Μπλόου άπ», οί τελευταίες ταινίες του διακριτικά άγνοούν τήν πολυπλοκότητα των καταστάσεων και προτιμούν νά φωτογραφίζουν τήν άναξίοπιστη γοητεία του περιβάλλοντος χώρου. Έτσι τό άόκοσμο πάρκο στό «Μπλόου άπ» και ή έρημος στό «Ζαμπρίσκι» άποκτούν μεγαλύτερη βαρύτητα άπ' τίς ανθρώπινες ιστορίες.

Άλλά ή περίοδος από τό «Χρονικό μιάς άγάπης» μέχρι τήν «Κραυγή» είναι θριαμβευτική. Αυτά τά χρόνια κατάφερε νά άνακαλύψει μιά ρέουσα κινηματογραφική γλώσσα γιά νά δείξει τό τραυματικό έπιμύθιο των έρωτικών σχέσεων πού ήταν σύμφωνη περισσότερο μέ τόν Ρενουάρ παρά μέ τόν Καρνέ και του συμπωματικά ήταν τό πρώτο νέο δείγμα τής θεωρίας κάμερα-στόλ ό «Αστρύκ. Αυτές οί ταινίες παύουν νά είναι νοσηρές από τήν τρυφερή σκληρότητα πού ή κινηματογραφική μηχανή άνιχνεύει τά αισθήματα μέσα από τίς πράξεις. Συνδυάζουν τό αυθόρμητο τής συμπεριφοράς και τήν άκρίβεια τής παρατήρησης πού στίς «Φίλες» φτάνει σέ άριστουργηματικά ύψη. Ό ίδιος ό 'Αντονιόνι διηγείται πώς τό στόλ του έξελίχθηκε μέσα από τή δημιουργική καταγραφή τής συμπεριφοράς: «'Η συνήθειά μου νά κινηματογραφώ μάλλον σκηνές μεγάλης διάρκειας γεννήθηκε αυτόματα τήν πρώτη μέρα των γυρισμάτων του «Χρονικού μιάς άγάπης». Τό νά έχω τήν κινηματογραφική μηχανή άκίνητοποιημένη στή βάση της, αυτόματα μου δημιούργησε μιά πραγματική δυσφορία. Αισθάνθηκα νά παραλύω μιά και δέν μπορούσα νά παρακολουθήσω από κοντά τό μόνο πράγμα πού μ' ένδιέφερε στήν ταινία: έννοώ τούς χαρακτήρες. Τήν άλλη μέρα ζήτησα ένα καροτσάκι και άρχισα νά παρακολουθώ τούς χαρακτήρες μου μέχρις ότου αισθάνθηκα τήν άνάγκη νά περάσω σέ μιά άλλη πρακτική. Γιά μένα αυτός ήταν ό καλύτερος τρόπος νά είμαι πραγματικός, νά είμαι άληθινός... Ποτέ μου δέν κατάφερα νά συνθέσω μιά σκηνή χωρίς νά έχω τήν κάμερα μαζί μου, όπως ποτέ μου δέν κατάφερα νά κάνω τούς χαρακτήρες μου νά μιλούν σύμφωνα μ' ένα προσχεδιασμένο σενάριο... Χρειαζόμουν νά δώ τούς χαρακτήρες, νά δώ άκόμα και τίς παραμικρές τους κινήσεις».

Αυτή ή ζωτικότητα τής χειρονομίας άρχισε νά παρακμάζει στήν επόμενη περίοδο, έκτοπισμένη από τήν τραγική έγκατάσταση τής άγάπης. Καθώς ό 'Αντονιόνι γενέκευσε τήν άποτυχία τής άγάπης, ταυτόχρονα έξιδανέκευσε τήν έρμη γυναικα —έρμηνευμένη σέ τέσσερις ταινίες από τή Μόνικα Βίττι— και τήν έκανε όλο και περισσότερο στατική και άφηρημένη. «'Η Περιπέτεια», «'Η Νύχτα», «'Η Έκλειψη» και «'Η κόκκινη έρημος» γίνονται όλο και λιγότερο συνταρακτικές παρόλο πού ό 'Αντονιόνι φωνάζει όλο και περισσότερο σ' αυτές γιά τήν κατάντια μας. Είμαι άπελπισμένες ταινίες στίς όποιες ή άνάγκη τής έκφρασης έχει παραμορφωθεί σέ μιά εικονογράφηση και σέ ληθαργικές συνθέσεις έντροπίας όπου ένα όλοκληρωτι-

κό αίσθημα λύπης καθλώνεται παράξενα από μία σχεδόν έρωτική δίψα για όπτική έκφραση. Στη «Νύχτα» π.χ. ή Ζάν Μορώ διασχίζει ξένοιαστα τό Μιλάνο και γίνεται μάρτυρας της κοινωνικής, συναισθηματικής και διανοητικής αταξίας. Όμως, αυτός ο περίπατος είναι έρωτικός με τόν τρόπο πού τήν περιορίζει στο ρόλο ενός αντικειμένου. Σ' όλες αυτές τίς ταινίες, αλλά στη «Νύχτα» ειδικά, υπάρχει μία συνεχής αλλά άεμπισμένη προσέγγιση της σεξουαλικής πράξης σάν τής τελευταίας ανθρώπινης χειρονομίας πού μπορεί νά γίνει. Είναι έξυπνες αλλά άποθαρρυντικές ταινίες, σάν ό 'Αντονιόνι νά θέλει νά προεκτείνει τά λόγια του Ρενουάρ: «Καθένας έχει τούς λόγους του» σέ «καθένας είναι ή δική του δικαίωση». Ό κόσμος είναι τόσο εγωϊστικός όσο και τό στυλ είναι άυτοπαρηγορητικό. Υπάρχει επίσης μία διαρκής αλλά άνεπαίσθητη διαμάχη ανάμεσα στα φυσικά πράγματα πού στεροούνται νοήματος και τήν περίπλοκη, θανάσιμη όμορφιά τών κινήσεων της κάμερας και τήν άκτινοβολία της Βίττι. Η πραγματική συναισθηματική άσχημία μεταμφιέζεται τήν κομψότητα ή τραγωδία επισκιάζεται από τόν άυτο-οικτιρμό.

Υπάρχει ένα στοιχείο άυτοκαταστροφής σ' αυτές τίς ταινίες πού εύτυχώς έχει άποβληθεί στο «Μπλόου άπ» όπου ό 'Αντονιόνι κάνει και τή μεγαλύτερη προσέγγισή του στο χιούμορ και πού άποτελεί μία ταινία όπου μετατόπισε τήν άποψη του για τήν άπόσταση ανάμεσα στούς ανθρώπους στο έπίπεδο της φωτογραφίας, κάτι πού τά ίχνη του ύπήρχαν και στην «Κυρία χωρίς Καμέλιες». Τό «Μπλόου άπ» παραμένει μία ψυχρή άκαδημαϊκή ταινία αλλά πολύ διανγής και στην κεντρική της σεκάνς του «σκοτεινού θαλάμου» ιδιαίτερα έντυπωσιακή. Είχε μία παράξενη έμπορική έπιτυχία, πράγμα πού έδωσε στον 'Αντονιόνι τή δυνατότητα νά γυρίσει τό «Ζαμπρίσκι Πόϊντ» τήν πιο όμορφη άνίχνευσή του του κενού. Έκει όπου οι ταινίες του Ρενουάρ ξεχειλίζουν από μικρές έξηγήσεις και παρεξηγήσεις ανάμεσα στους ανθρώπους, τό «Ζαμπρίσκι Πόϊντ» είναι μία ήσυχαστική θεώρηση μορφών σέ τοπίο, έξαιρετικά κινηματογραφημένων αλλά σάν από ένα άρπαγμα σωμάτων της ταινίας του Ντόν Σήγκελ (στήν ταινία αὐτή οι άνθρωποι μετατρέπονται σέ φυτά). Οι άνθρωποι του είναι αντικείμενα, είτε ιερά κειμήλια μιās καταδικασμένης ούμανιστικής κουλουράς είτε τά πρελούδια μιās νέας κοινωνίας όπου οι άνθρωποι όπισθοχωροῦν στην πρωτόγονη ένέργεια τών πλασμάτων της έρήμου. Άκριβώς έπειδή τό «Ζαμπρίσκι» είναι τόσο ψυχρό άπαιτεί τήν προσοχή μας. Πράγματι υπάρχει μία ρουινική σύγκριση ανάμεσα στις έκρήξεις του «Μπλόου άπ» και του «Ζαμπρίσκι Πόϊντ». Στην πρώτη οι μεγενθυμένες φωτογραφίες εικονογραφοῦν τόν τρόπο πού ή ανθρώπινη ύπαρξη τοποθετεί τό ένστικτό της για νά βρεί μία έρμηνεία της έξωτερικής πραγματικότητας. Ένώ στη δεύτερη οι έπαναλαμβανόμενες έκρήξεις του σπιτιού στην έρημο — πού ή σιωπή τούς στερεί τή βία — μιλοῦν για τήν καταδικασμένη στεριότητα τών υλικών πραγμάτων· όχι μόνο τών υλικών αγαθών αλλά και της ακατάπαυστης συσσώρευσης προϊόντων πού στερείται όποιασδήποτε έσωτερικής σημασίας. Ό 'Αντονιόνι έχει άναιρέσει τό νόημα γι' αυτό πρέπει νά εξαφανιστεί.

DAVID THOMSON

(άπό τό «Βιογραφικό Λεξικό τών Φίλμς», Ν.Υ. 1976)

Μετάφραση: 'Αφροδίτη Κοτζιά,
'Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

‘Ο πρώϊμος Μικελάντζελο ‘Αντονιόνι

...Μετά τόν Ρεναί, ό ‘Αντονιόνι είναι ό πιό αφαιρετικός σκηνοθέτης στόν κόσμο σήμερα. ‘Ο σκηνοθέτης βλέπει τόν κόσμο σαν μιά σκακιέρα πού πάνω της οί βασιλιάδες καί οί βασιλίσσες, οί άξιοματικοί καί οί τρελλοί του όρθόδοξου παιχνιδιού, έχουν άντικατασταθεί από πιόνια πού οί κινήσεις τους είναι άπελπιστικά μπερδεμένες εξαιτίας της εφαρμογής άχρηστων κανόνων. ‘Η πρώτη του ταινία, *Χρονικό μις ‘Αγάπης*, έντοπίζεται σέ δυό έραστές πού χωρίζουν από τούς ξαφνικούς θανάτους ενός φίλου κι ενός συζύγου, θανάτους ήθελγημένους αλλά όχι πραγματοποιημένους άπ’ τό ζευγάρι. Τόν ‘Αντονιόνι τόν άπασχολούσε από τότε άκόμη ή σκιά της έννοχής πού πλανιέται πάνω άπ’ τίς ανθρώπινες σχέσεις πολύ πρίν φτάσει ή άστυνομία. Κανένας σκηνοθέτης στην ίστορία δέν έχει έμπνευστεί τόσο από τίς ήθικές συνέπειες τών αυτοκτονιών καί τών μοιραίων άτυχημάτων. ‘Ο Χίτσκοκ κι ό Μπουνουέλ έχουν παράγει σκοτεινό χιούμορ άπ’ αυτό τό ήθικολογικό πρόβλημα πού δονεί άπ’ τά θεμέλια τόν ‘Αντονιόνι.

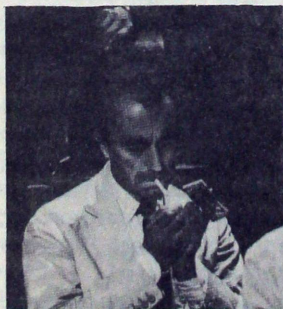
‘Οπωςδήποτε οί ταινίες του ‘Αντονιόνι πρίν τήν *Περπέτεια - Χρονικό μις ‘Αγάπης*,

‘Η Κυρία χωρίς Καμέλιες, Οί Φίλες, I Vinti, ‘Η Κραυγή- άφορούσαν επίσης θέματα πού αναδύονται από τούς ταξικούς διαχωρισμούς καί τίς οικονομικές διαβαθμίσεις. (Τό κλειδί στή σχέση άνάμεσα στούς άντρες καί στίς γυναίκες όρίζεται από κάποιο ήρωα στίς *Φίλες*: «Κάθε γυναίκα πού ζεί μ’ έναν άντρα κατώτερό της είναι δυστυχισμένη»). *‘Η Περιπέτεια* καί *‘Η Νύχτα* φτάνουν σέ ρυθμό τρέλλας ξεκινώντας άπ’ τήν ιδέα πώς τό πέρασμα του χρόνου εξανεμίζει τά ανθρώπινα συναισθήματα καί ή ξεχωρη όπτική τους στηρίζεται στην ύπόθεση ότι οί φόρμες σχετικά μέ τό διάστημα δημιουργούν ψυχολογικούς φραγμούς. ‘Η μοναδική αισθητική πού έφτασε ό ‘Αντονιόνι τόν όδήγησε νά έγκαταλείψει τίς μέσες ή κατώτατες τάξεις, όπου οί ζωές καθορίζονται από τήν αναγκαιότητα, καί νά προσανατολιστεί στόν όκνηρό πλούσιο, πού ‘χει τό χρόνο νά βασανίζει ό ένας τόν άλλο...

ANDREW SARRIS

(Showbill, ‘Ιανουάριος 1961. Confessions of a Cultist: On the cinema 1955/1969)

Μετάφραση: ‘Αφροδίτη Κοτζιά



Βιοφιλμογραφία του Μικελάντζελο ‘Αντονιόνι ύπάρχει στό τεύχος Νο 4, σελίδα 23. Συμπληρωματικά στή φιλμογραφία: 1981: Τό μυστήριο του ‘Ομπερβαλντ. 1982: ‘Η ταυτότητα μις γυναίκας.

Ἡ περιπέτεια

L'avventura, Ἰταλία, 1960

Παραγωγή: Cino del Duce. Σκηνοθεσία: Μικελάντζελο Ἀντονιόνι. Σενάριο: Μικελάντζελο Ἀντονιόνι, Ἐλιο Μπαρτολίνι, Τονίνο Γκέρρα. Φωτογραφία: Ἄλντο Σκαβάρντα. Ντεκόρ: Πιέρο Πολλέττο. Μουσική: Τζιοβάννι Φαύσκο. Ἡθοποιοί: Γκαμπριέλε Φερτσέττι, Μόνικα Βίττι, Λέα Μασσάρι, Ντομινίκ Μπλανσάρ.

Ὅσο καιρό οἱ σημαντικές ξένες ταινίες θά συνεχίσουν νά προβάλλονται στή Νέα Ὑόρκη μ' αὐτό τό ἀργό βῆμα χελώνας, ὁ ἐνθουσιασμός αὐτῶν πού ἀσχολοῦνται μέ τόν κινηματογράφο θά πρέπει νά συγκεντρώνεται κάθε φορά σ' ἓνα μόνο φαινόμενο: τό 1959 ἦταν ἡ χρονιά γιά τίς «Ἀγριες φράουλες» καί τά «400 χτυπήματα» τό 1960 ἀνῆκε στό «Χιροσίμα, ἀγάπη μου» καί στό «Ἐκδρομή στήν ἐξοχή». Φέτος ἔχουμε δεῖ μόνο τό «Μέ κομμένη τήν ἀνάσα» ἀλλά τώρα εἶναι καιρός νά ἡχήσουν οἱ σάλπιγγες. Ἡ ἕκτη μεγάλους μήκους ταινία τοῦ Ἀντονιόνι «Ἡ Περιπέτεια» θά ξεσηκώσει ἴσως περισσότερες συζητήσεις ἀπ' ὅσο οἱ γαλλικές ἢ οἱ σουηδικές προηγούμενές της πού πολὺ εὐκόλα παρεξηγήθηκαν σάν ταινίες πού ἀναφέρονταν στήν τρίτη ἢ στήν παιδική ἡλικία, στή νεανική ἐγκληματικότητα, στή διασταύρωση φυλῶν, στόν πυρηνικό πόλεμο ἢ σ' ὀτιδήποτε ἄλλο μπορεῖ κανεῖς νά φανταστεῖ.

Μέ τήν «Περιπέτεια» δέν μπορεῖς νά μεπερδεύεις. Ἡ ταινία τοῦ Ἀντονιόνι εἶναι μιὰ διανοητική περιπέτεια ἢ δέν εἶναι τίποτα. Τό στόρυ, ἔτσι ὅπως εἶναι, θά ἐξεργίσει τοὺς θεατές πού ἀκόμα ἀπαιτοῦν πλοκή καί ἐξάρσεις. Μιά ομάδα ἀπό βαριεστημένους κοσμικούς Ἰταλοὺς ἀποβιβάζονται σ' ἓνα ἐγκαταλειμένο νησί. Ἀφοῦ περιπλανηθοῦν γιά λίγο, ἀνακαλύπτουν ὅτι ἓνα μέλος τῆς παρέας τους, ἓνα περίεργο κορίτσι μέ τ' ὄνομα Ἄννα (Λέα Μασσάρι) λείπει. Μέχρι ἐκείνη τή στιγμή ἡ Ἄννα ἦταν τό κέντρο προσοχῆς τῆς παρέας. Ὅχι μόνο δέν ξαναεμφανίζεται καθόλου πιά στήν ται-

νία ἀλλά καί τό μυστήριο τῆς ἐξαφάνισής της δέ λύνεται ποτέ. Ὁ ἀρραβωνιαστικός της (Γκαμπριέλε Φερτζέτι) καί ἡ καλύτερή της φίλη (Μόνικα Βίττι) ἐξακολουθοῦν τήν ἔρευνά τους ἀπό χωριό σέ χωριό προδίνοντας τελικά τό ἀντικείμενο τῆς ἔρευνας τους καθώς γίνονται ἐραστές. Τό φίλμ τελειώνει μ' ἓνα σχόλιο μεγαλύτερης προδοσίας καί κουρασμένης ἀποδοχῆς μέ τοὺς δύο ἐραστές νά κοιτάζουν, κυριολεκτικά καί συμβολικά, ἓναν κενό τοῖχο κι ἓνα μακρινό νησί.

Σχεδόν λίγο πρίν, τελειώσει ἡ ταινία μαθαίνουμε τελικά ὅτι ὁ ἥρωας εἶναι ἀρχιτέκτονας πού ἔχει θυσιάσει τίς φιλοδοξίες του γιά μιὰ ἐπικερδῆ θέση μεσάζοντα σέ μιὰ οἰκοδομικὴ βιομηχανία. Τά ὑπόλοιπα χαρακτηριστικά σκιαγραφοῦνται μέ τόν ἴδιο, φαινομενικά τυχαῖο, τρόπο. Ἐνας ἀπόφοιτος κινηματογραφικῆς σχολῆς ἴσως ἀπορίψει αὐτό τό εἶδος σεναρίου καί θεωρήσει τή μέθοδο κοινότηπ ἀλλά κάθε πλάνο τῆς «Περιπέτειας» προϋποθέτει ὑπολόγισμο τέλειας ἀρίτειας. Ἡ χαρακτηριστικὴ εἰκόνα τοῦ Ἀντονιόνι ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ἢ περισσότερα πρόσωπα μέσα στό κάδρο χωρίς ὅμως νά κοιτάει τό ἓνα τό ἄλλο. Μπορεῖ νά τὰ ἀποξενώνει ὁ χάρος, ἡ διάθεση, τό ἐνδιαφέρον ἀλλά τό κύριο θέμα φτάνει σέ μᾶς μέσα ἀπὸ τό ἔξοχα κινηματογραφημένο κυρίαρχο θέμα τῆς ἐπικοινωνίας.

Ἄν οἱ ἥρωες τοῦ Ἀντονιόνι εἶναι ἀνίκανοι νά ἐπικοινωνήσουν ἀκόμα καί μ' ὅσους βρίσκονται πολὺ κοντά τους, δέν μποροῦν ὅμως νά ἐμποδίσουν τήν παρέμβαση τῶν παρείσακτων. Ὅταν ἡ Μόνικα Βίτ-

τι σχεδιάζει ν' αυτοκτονήσει ένας περαστικός ταραίζει την απομόνωσή της αλλά είναι αδύνατον ν' ανακουφίσει τη μοναξιά της. Τί πιο τυπικό της κοινωνίας του σήμερα όπου τό πλήθος αντικαθιστᾷ την κοινότητα!

Γιὰ τόν 'Αντονιόνι δέν ὑπάρχει λύση στό πρόβλημα πού δημιουργεῖται ἀπό τήν ἀποτυχία τῆς σύγχρονης συμπεριφορᾶς ν' ἀνταμώσει μέ τὰ ὑποκριτικά πρότυπα ἀπό τοὺς ἀρχαίους κώδικες. 'Ο ἀρχιτέκτονας παρατηρεῖ ὅτι οἱ προκατόχοί του δημιουργοῦσαν κτίρια ἱκανά ν' ἀντέξουν στοὺς αἰῶνες ἐνῶ τὰ δικά του θ' ἄντεχαν μερικές δεκαετίες ἢ καὶ λιγότερο. 'Η ἀγάπη, ἡ πίστη καὶ ἡ λύπη εἶναι ἀνάλογα κι αὐτὰ συντομευμένα στήν ταραχώδη χρονολογία τοῦ καιροῦ μας παρ' ὅλο πού τὰ κοινωνικά ἦθλη ἐπιμένουν ἀκόμη ν' ἀποκρύβουν τήν ξεδιάντροπη αὐτὴ μεταβολή τῶν συναισθημάτων.

'Ο 'Αντονιόνι δήλωσε σέ μιά τελευταία συνέντευξή του ὅτι ὁ ἐρωτισμός εἶναι ἡ ἐπιδημία τῆς ἐποχῆς μας καὶ ὁ ἐρωτισμός στήν «Περιπέτεια» παρουσιάζεται συνειδητά σάν φαινόμενο γιὰ κλινικά παρατήρηση. Οἱ τέσσερις σεξουαλικές συναντήσεις στήν ταινία εἶναι τόσο παραστατικά πλήρεις στήν αἰσθησιακή τους οὐσία ὥστε γίνεται φανερό ὅτι ὁ 'Αντονιόνι ἀποδεικνύει ἐδῶ τήν ἀνεπάρκεια τῆς σεξουαλικῆς ἐπαφῆς σάν μέσο πνευματικῆς ἐπικοινωνίας. 'Η ἐρωτική νόσος ὑποτάσσει τό ἄτομο στήν

καθαυτὴ λειτουργία καὶ ἡ ἰδιαίτερη ταυτότητά του χάνεται. Δέν εἶναι τυχαῖο πού τό βιβλίο τοῦ Φ. Σκότ Φιτζέραλντ «Τρυφερὴ εἶναι ἡ νύχτα» βρίσκεται ἀνάμεσα στά ὑπάρχοντα τῆς κοπέλλας πού ἐξαφανίστηκε. Τό τέχνασμα ὕφους τοῦ Φιτζέραλντ ὅπου ὁ ἕνας ἥρωας παίρνει τὴ θέση τοῦ ἄλλου (Νικὸλ καὶ Ρόζμαρυ) ἐπαναλαμβάνεται στήν «Περιπέτεια» μέ τό παραπάνω. 'Αργότερα στήν ταινία ὅταν ἡ ξανθὴ φίλη τῆς 'Αννας στολίζεται μέ μιά σκούρα περούκα, ἔχουμε μπροστά μας μιά συναρπαστικὴ Πιραντελλικὴ σκηνὴ διχασμένης προσωπικότητας. Γιὰ τόν πρωταγωνιστὴ ὑπάρχει στ' ἀλήθεια πολὺ μικρὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στήν ἀρραβωνιαστικιά του καὶ στὴ διάδοχό της.

'Υπάρχουν πολλὰ ἄλλα νά διακρίνει ἕνας προσεκτικὸς θεατὴς σ' αὐτὴν τὴ σύγχρονη 'Οδύσσεια. Τὰ ταξίδια τῶν ἡρώων βρίσκονται στήν ἴδια παράλληλο νοηματικὰ μέ τό γεμάτο νόημα περίγυρο τῆς γεωγραφικῆς, τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς. 'Ο διανοητικὸς μῦς τῆς «Περιπέτειας» ἀπευθύνεται σ' ὅλους ἐκείνους πού ψάχνουν στὸν κινηματογράφο κάτι περισσότερο ἀπὸ τὴν ἄσκηση δακτύλων τῶν συμβατικῶν ταινιῶν.

ANDREW SARRIS

(VILLAGE VOICE -23 Μαρτίου 1961. Τό κριτικὸ αὐτὸ σημείωμα συμπεριλαμβάνεται στό βιβλίο τοῦ ἴδιου «Confessions of a cultist: on the cinema 1955/1969»)

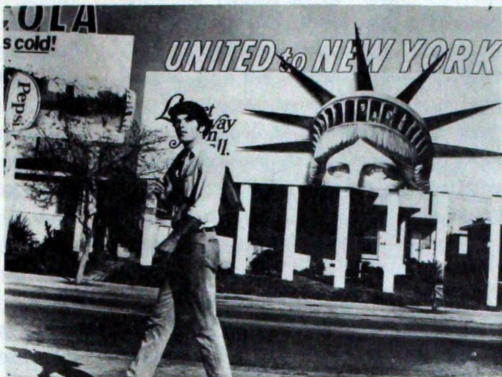
Μετάφραση: Λιάνα Οἰκονόμου



Ζαμπρίσκι Πόιντ

Zabriskie Point, Η.Π.Α. - Ίταλία, 1970

Παραγωγή: Κάρλο Πόντι. Σκηνοθεσία: Μικελάντζελο Άντονιόνι. Σενάριο: Μικελάντζελο Άντονιόνι, Φρέντ Γκάρντερ, Σάμ Σέπαρντ, Τονίνο Γκέρρα. Μουσική: Πίνκ Φλόυντ, Γκρέιτφουλ Ντέντ, Καλάντασκοπ κ.ά. Ήθοποιοί: Ντάρια Χάλπριν, Μάρκ Φρέσετ, Ρόντ Ταϊήλορ.



Έπανειλημμένα δόθηκε μεγάλη βαρύτητα στις κριτικές στο διαχωρισμό της μορφής και του θέματος αναφορικά με τό Ζαμπρίσκι Πόιντ του Άντονιόνι.

Πολλοί κριτικοί υποστήριξαν ότι η ταινία ήταν όπτικά θαυμάσια αλλά τό περιεχόμενό της ήταν εξαιρετικά περιορισμένο, γεγονός πού έκανε τόν Άντονιόνι νά παρατηρήσει ότι: «Δέν μπορεί κανείς νά υποστηρίξει πώς μιά ταινία είναι κακή αλλά τά χρώματα της καλά, ούτε καί τό αντίθετο. Ή εικόνα είναι τό γεγονός, τά χρώματα είναι ή ιστορία. Άν μιά κινηματογραφική στιγμή έχει χρώματα πού φαίνονται σωστά καί ώραΐα σημαίνει ότι εκφράστηκε καί ότι ολοκληρώθηκε».

Μπορούμε νά εφαρμόσουμε αυτό που δηλώνει ό Άντονιόνι γιά τά χρώματα, σ' όλα τά μορφικά στοιχεία του «Ζαμπρίσκι Πόιντ» καθώς επίσης καί στις παλαιότερες ταινίες του. Τό «Ζαμπρίσκι Πόιντ» διαπραγματεύεται τή διαμάχη ανάμεσα στόν

Άμερικάνικο κρατικό μηχανισμό καί στή νέα φοιτητική ριζοσπαστική άριστερά. Δέν προσφέρει καινούριες απόψεις ούτε απαντήσεις στά πολιτικά ζητήματα πού προκαλεί αλλά καταφέρνει νά χρησιμοποιήσει μέ ιδιαίτερα αποφασιστικό τρόπο τίς όπτικές τεχνικές —είδικά τή σύνθεση του χώρου της πανοραμικής (panavision) εικόνας καί τήν αντίθεση της κλίμακας μεγέθους— γιά νά εξετάσει καί νά εκφράσει τόν πολιτικό ανταγωνισμό. Τό ίδιο θά μπορούσαμε νά πούμε καί γιά τίς προηγούμενες ταινίες του Άντονιόνι πού διαπραγματεύονται τίς ανθρώπινες σχέσεις: δέν προσφέρουν ποτέ λύσεις, αλλά γιά πρώτη φορά χρησιμοποιούν όπτικές τεχνικές γιάνά εξετάσουν καί νά εκφράσουν τή φύση των προβλημάτων μέ πολύ αισθαντικό τρόπο καί έτσι καταφέρνουν νά επεκτείνουν τίς εκφραστικές δυνατότητες του κινηματογράφου.

Ή αιτία γιά τήν όποια κατηγορήθηκε τό «Ζαμπρίσκι Πόιντ» καί όχι οι άλλες ται-

νίες του Ἄντονιόνι εἶναι ὅτι τό κοινό εἶχε διαφορετικές προσδοκίες γιά ἓνα «πολιτικό» ἔργο.

Ὁ Ἄντονιόνι χρησιμοποίησε αὐτόν τόν πολιτικό ἀνταγωνισμό σάν τό περιβάλλον ὅπου ἐνεργοῦν δύο νέοι ἄνθρωποι: «Νομίζω ὅτι ἡ ταινία αὕτη ἀναφέρεται σ' ὅ,τι αἰσθάνονται δύο νέοι ἄνθρωποι. Εἶναι ἓνα ἐσωτερικό ἔργο. Βέβαια κάθε χαρακτήρας ἔχει πάντα ἓνα δικό του ὑπόβαθρο». Τά ὅρια τῆς ταινίας φαίνεται πώς βρίσκονται στήν παρουσίαση τῶν χαρακτήρων ἐνῶ οἱ ἀξίες τῆς προκύπτουν ἀπό τήν ἐξέταση τοῦ περιβάλλοντος. Τό «Ζαμπρίσκι Πόιντ» θυμίζει πάρα πολύ τήν «Ἐκλειψη» (πού θεωρεῖται ἡ ἀγαπημένη του ταινία) κύρια στή δομή του. Καί οἱ δύο ταινίες ἀναφέρονται σ' ἓνα νέο ἄντρα καί σέ μιά γυναῖκα πού ἀντιπροσωπεύουν δύο συγκρουόμενους κόσμους, πού συναντιοῦνται γιά μιά σύντομη περίοδο, κάνουν ἔρωτα καί χωρίζουν. Καί οἱ δύο ταινίες ἔχουν μιά σκηνή ἀεροπλάνου τή στιγμὴ πού κάποιος φεύγει ἀπ' τήν τροχιά του. Καί οἱ δύο ταινίες τελειώνουν μέ μιά ἐντυπωσιακή σκηνή πού ἔχει τή μεγαλύτερη ὀπτική δύναμη τῆς ταινίας καί πού ἀναφέρεται στή σχέση τῶν ἀνθρώπων μέ τά ἀντικείμενα. Στήν «Ἐκλειψη» τά ἀντικείμενα ἔχουν ἀντικαταστήσει τούς ἀνθρώπους ἐνῶ στό «Ζαμπρίσκι Πόιντ» τά ἀντικείμενα διαλύονται. Στήν «Ἐκλειψη» ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στό ἐπιχειρηματικό περιβάλλον τοῦ Πιέρο καί στό ἀνθρώπινο περιβάλλον τῆς Βιτόρια ἐκφράζεται κυρίως ἀπ' τίς κινήσεις τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς. Στό «Ζαμπρίσκι Πόιντ» ἡ ἀντίθεση ἐκφράζεται κυρίως μέ τή σύνθεση τοῦ χώρου. Ἐνῶ καί στίς δύο ταινίες τά ὅρια προκύπτουν ἀπό τόν ἐξωτερικό κόσμο στή μέν «Ἐκλειψη» τό θέμα εἶναι οἱ ἀνθρώπινες σχέσεις, στό δέ «Ζαμπρίσκι Πόιντ» εἶναι τό περιβάλλον ὅπου ζοῦν ὁ Μάρκα καί ἡ Ντάρια. Ἔτσι κι ἀλλιῶς ὁ Μάρκα καί ἡ Ντάρια παρουσιάζονται σάν ἄτομα πού κατένας τους δέν ἀνήκει οὐσιαστικά στό περιβάλλον του. Ὁ Μάρκα θέλει νά εἶναι ριζοσπάστης χωρίς νά ἀνήκει σέ καμιά ριζοσπαστική ὀργάνωση. Ἡ Ντάρια δουλεύει σάν δακτυλογράφος σέ μιά ἐταιρεία οἰκο-

δομικῆς ἀνάπτυξης καί ὁ τρόπος ζωῆς τῆς καθὼς καί οἱ ἀξίες τῆς εἶναι σέ ἀνταγωνιστική σχέση μ' αὐτές τῶν ἐργοδοτῶν τῆς.

Ἡ σύντομη συνάντησή τους στήν ἔρημο ἔξω ἀπό τό καθημερινό τους περιβάλλον θεωρεῖται ὅτι ἔχει μιά βαθειά ἐπίδραση στή Ντάρια γεγονός πού δύσκολα γίνεται πιστευτό ἐξαιτίας τῆς φτωχῆς ἐρμηνείας τῆς Ντάρια Χάλπριν καί τοῦ Μάρκ Φρέσετ καί ἐξ αἰτίας τοῦ κοινότυπου διαλόγου. Οἱ δύο νέοι ἄνθρωποι καί οἱ σχέσεις τους εἶναι μόνο ἐπιφανειακά ἐκφρασμένες. Ἀλλά, ἡ ταινία στήν οὐσία ἐξετάζει τό περιβάλλον ὅπου δροῦν οἱ δύο ἄνθρωποι καί τήν ἐπίδραση πού ἔχει πάνω τους. Ἔτσι, π.χ. σέ μιά σκηνή πού ὁ Μάρκ περπατάει σ' ἓνα δρόμο τοῦ Λός Ἀντζελες ψάχνοντας γιά τηλέφωνο, ὁ χώρος εἶναι παραφορτωμένος μέ τεράστιες ἀφίσσες, τηλεφωνικούς στύλους, καλῶδια καί αὐτοκίνητα. Ὅλα μοιάζουν μεγαλύτερα ἀπ' ὅ,τι εἶναι στήν πραγματικότητα. Περνώντας μπροστά ἀπό ἓνα διαφημιστικό γίγαντα μοιάζει ὁ ἴδιος σάν νάνος. Μιά κοινωνία πού βασιζέται στό ἀντικείμενο καταφέρνει νά ἀλλάξει τήν εἰκόνα πού ἔχει κανεῖς γιά τόν ἑαυτό του.

Εἶναι δύσκολο νά πιστέψουμε ὅτι χρησιμοποιεῖται ἡ ὁθόνη panavision γιατί ξαφνικά ὅλα μοιάζουν τόσο φορτωμένα σάν νά χρειάζομασταν μιά ἀκόμη μεγαλύτερη εἰκόνα γιά νά χωρέσουν τά πάντα. Ἡ ἴδια τεχνική τῆς σμίκρυνσης καί τῆς μεγέθυνσης χρησιμοποιεῖται σ' ὅλη τήν ταινία ἐκτός ἀπό τή σκηνή πού ὁ Μάρκ πετᾷ μέ τό κλεμένο του ἀεροπλάνο πάνω ἀπ' τό αὐτοκίνητο τῆς Ντάρια. Ὁ ἴσκιος τοῦ ἀεροπλάνου πάνω στήν ἔρημο ταυτίζεται μέ τό μέγεθος τοῦ αὐτοκινήτου. Βρίσκονται καί οἱ δύο στήν ἴδια κλίμακα μεγέθους πού μᾶς προετοιμάζει γιά τήν ἀνθρώπινή τους συνάντηση.

Σάν ντεκόρ τῆς σύντομης συνάντησης τῆς Ντάρια καί τοῦ Μάρκ ἡ ἔρημος παρουσιάζεται σ' ἀντίθεση μέ τό Λός Ἀντζελες. Ὅλες οἱ δυνατότητες τοῦ panavision ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ καθολοκληρία γιά νά καταφέρουν νά ἀποδώσουν τήν ἐπιπεδότητα πού χαρακτηρίζει τήν ἔρημο. Ἡ κοιλάδα τοῦ θανάτου δέν εἶναι στείρα ἀλλά ἀπλά οὐ-

δέτερη. 'Αντίθετα μέ τό Λός "Αντζελες δέν επιβάλλει καμιά ποιότητα, ούτε ποίηση, ούτε κλισέ κι έτσι τονίζει αυτό πού είναι αὐθεντικό μέσα στό ἄτομο. 'Η ἔρημος δέν εξασθενίζει τό κακό πού ἔχει ἤδη γίνει ἀπό τήν κοινωνία, ἀλλά βοηθάει στήν κατανόησή του. 'Υπάρχουν ἀκόμα καί ἐδῶ τά ἴχνη μιᾶς κοινωνίας πού βασίζεται στό ἀντικείμενο ὅπως οἱ ἄδειοι πίνακες γιά ἀφίσεις, τά ἐγκαταλειμμένα αὐτοκίνητα καί τό πιάνο παρατημένο στήν ἄκρη τοῦ δρόμου.

Τρεῖς βασικές σκηνές στό «Ζαμπρίσκι Πόιντ» —ἡ ἀρχή, ἡ ἐρωτική σκηνή στήν ἔρημο καί ἡ ἔκρηξη τοῦ τέλους— ὑποβάλλουν δύο ἀντίθετες ἀντιλήψεις τοῦ κινηματογράφου: ἡ ταινία σάν σχόλιο τῆς ἐπικαιρότητας καί ἡ ταινία σάν αὐτόνομη φαντασία.

Στήν ἀρχή, πού λειτουργεῖ σάν πρόλογος, μιᾶ συγκέντρωση ριζοσπαστῶν φοιτητῶν ἐκφράζεται πρῶτα σάν αὐτόνομη φαντασία μέ τή χρήση μιᾶς χρυσῆς ὀμίχλης, τά ἔντονα χρώματα καί τοὺς διαλόγους πού ἔρχονται καί χάνονται μέσα ἀπό τοὺς ἤχους τῆς ἠλεκτρονικῆς μουσικῆς. 'Η συνέχεια κινηματογραφεῖται μ' ἓνα στυλ ρεαλιστικό σάν νά παρακολουθοῦμε ἓνα ντοκυμαντέρ.

Στήν ἐρωτική σκηνή ὅσο καί στήν ἔκρηξη σμίγουν οἱ δύο ἀντιλήψεις. 'Ενῶ οἱ δύο σκηνές ἔχουν καθαρά ἐπαναστατικό περιεχόμενο, παρουσιάζονται σάν προσωπική φαντασίωση τῆς Ντάρια ἢ τουλάχιστον σάν ἀμφισβητούμενη πραγματικότητα. Αὐτά τά ὄργια τοῦ ἐρωτισμοῦ καί τῆς ἀποσύνθεσης πού εἶναι τόσο ἀπειλητικά γιά τό σύστημα παρουσιάζονται μ' ἓνα τόσο χαρούμενο καί ἀσυμβίβαστο τρόπο τόσο ἀπό μουσική ὅσο καί ἀπό ὀπτική ἄποψη, πού αὐτό δημιουργεῖ τήν ἱλαρότητα τῆς ταινίας.

'Η πρώτη ἔκρηξη τοῦ σπιτιοῦ στήν τελική σκηνή εἶναι προκλητική ἀλλά ὅπως ἐπαναλαμβάνεται ἀπό διάφορες γωνίες γίνεται ἐνδιαφέρουσα κύρια γιά τήν αἰσθητική της ἐμπειρία. Δέν ὑπάρχουν κορμιά οὔτε αἶμα, οὔτε φυσική βία καί ὅταν φτάνει ἡ ἔκρηξη τῶν ἀντικειμένων σέ σλόου-μόσιον ἔξω ἀπό τό περιβάλλον, ὁ τόνος γίνεται χαρούμενα παιχιδιάρικος. Κάποιο μυαλό ἔχει ἀλλάξει, ὄχι μόνο τῆς Ντάρια

ἀλλά καί τοῦ 'Αντονιόνι (ἄν συγκρίνουμε αὐτή τή σκηνή μέ τό τελικό μοντάζ τῶν ἀντικειμένων τῆς «'Εκλειψης») καί ἴσως ἀκόμη νά ἀλλάξει καί τά μυαλά κάποιων ἀπό τό κοινό.

Τό τελευταῖο πλάνο εἶναι ἓνα λαμπρό ἡλιοβασίλεμα στήν ἔρημο, πού τονίζει τή διπλή προοπτική. Τά χρώματά του συνδέονται μέ τήν ἔκρηξη καί τή χρυσή ὀμίχλη τῆς ἀρχῆς πράγμα πού ἴσως νά ὑπαινίσσεται ὅτι μιᾶ τέτοια ἐπαναστατική πράξη βρίσκεται στόν ὀρίζοντα. Αὐτή ἡ εἰκόνα ἐπίσης παραπέμπει στά διαφημιστικά πανῶ τῆς Τράπεζας τῆς 'Αμερικῆς στό Λός "Αντζελες καί στήν κοινωνία τῆς διαφήμισης, ἴσως ὑπενθυμίζοντάς μας ὅτι ἡ ἔκρηξη εἶναι ἐπίσης μιᾶ τεχνητά κατασκευασμένη φαντασίωση. 'Από τήν ἄλλη, ἡ Τράπεζα τῆς 'Αμερικῆς εἶναι ἀπό τοὺς κύριους στόχους τοῦ φοιτητικοῦ ριζοσπαστικοῦ κινήματος πού τή θεωρεῖ σάν τό σύμβολο τῆς ὕλιστικῆς κουλτούρας. 'Η ἀμφιβολία παραμένει σκόπιμα ἄλυτη.



Στήν εκτίμηση της ταινίας δέν θά 'ταν σωστό νά κάνουμε διάκριση ανάμεσα στήν επιτυχία της μορφής καί στήν άποτυχία του περιεχόμενου. 'Αντίθετα, πρέπει νά αναγνωρίσουμε πώς ή ταινία δοκιμάζει διάφορους συνδυασμούς — μεταξύ του έξωτερικού περιβάλλοντος καί της έσωτερικής ζωής των προσώπων, μεταξύ της ταινίας σάν σχόλιο της πραγματικότητας καί της ταινίας σάν αυτόνομης φαντασίας.

'Ορισμένες πλευρές της ταινίας άναπτύσσονται πιό επιτυχημένα άπό άλλες. 'Η άδυναμία των κύριων προσώπων καί των σχέσεών τους μπορεί νά προκύπτει άπό τή φτωχή έρμηνεία τους πού δέν καταφέρνει νά άντισταθμίσει τά φτωχά καί ουδέτερα κομμάτια του σεναρίου. 'Η άντίληψη του

'Αντονιόνι μιās κουλτούρας πού σχολιάζει όπτικά τόν έαυτό της καί ή ικανότητά του νά δημιουργεί άυτόνομη φαντασία μέσα στήν ταινία παραμένουν έντονες, ένω βρίσκεται σέ ξένη χώρα. 'Αλλά ή σύλληψη του γιά τό τί χρειάζεται γιά νά έκφραστούν οι έσωτερικές ζωές καί οι σχέσεις των άτόμων σ' αυτήν τήν κουλτούρα, έμφανίζεται άνεπαρκής κι έτσι κάτω τέτοιο δέν μπορεί νά επιτευχθεί στήν ταινία.

**MARSHA KINDER —
BEVERLE HOUSTON**

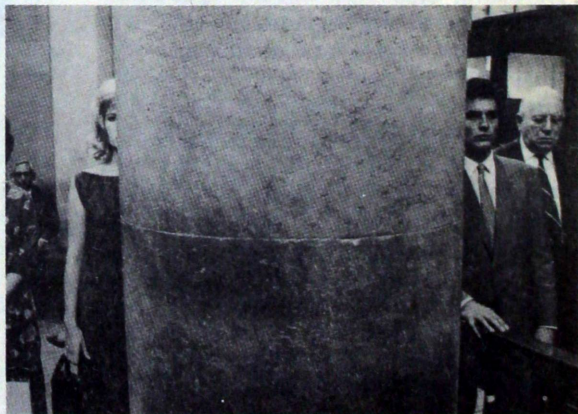
(άπό τό βιβλίο CLOSE UP)

**Μετάφραση: Στεφανί Βερέμ
Λίτσα Τατόγλου**

'Η "Εκλειψη

L'Eclisse, 'Ιταλία, 1962

Παραγωγή: Ρόμπερτ καί Ραίμοντ Χακίμ. Σκηνοθεσία: Μικελάντζελο 'Αντονιόνι. Σενάριο: Μικελάντζελο 'Αντονιόνι καί Τονίνο Γκέρρα. Φωτογραφία: Τζιάννι ντί Βενάντζο. Ντεκόρ: Πίερο Πολλέττο. Μουσική: Τζοβάννι Φοῦσκο. 'Ηθοποιοί: 'Αλαίν Ντελόν, Μόνικα Βίττι, Φραντσίσκο Ραμπάλ, Λουί Σάνιερ.



"Εκλειψη: 'Η Σιωπή είναι τό Περιεχόμενο.
"Έχουν ειπωθεί πολλά γιά τή σιωπή στίς ταινίες του 'Αντονιόνι, ιδιαίτερα γιά

τή «Νύχτα». 'Η «"Εκλειψη» είναι ακόμη πιό σιωπηρή. 'Υπάρχει μιá σταδιακή έξαφάνιση του διαλόγου άπό τήν «Περιπέ-

τεια» στην «Έκλειψη». Λένε, έτσι, πώς ό 'Αντονιόνι ανάκαλυψε ξανά τό βουβό κινηματογράφο. Τό βλέπουν φορμαλιστικά. 'Αλλά ή σιωπή στόν 'Αντονιόνι δέν έχει νά κάνει τίποτα μέ τίς άρχές του κινηματογράφου: ή σιωπή στόν 'Αντονιόνι προέρχεται από τό περιεχόμενό του, είναι τμήμα του περιεχόμενου του, ή, άπλά, είναι τό περιεχόμενό του. Οί άνθρωποι του γίνονται όλο καί περισσότερο σιωπηλοί καθώς προχωρά ή τριλογία, καθώς αύξάνει ή ένδοσκόπηση τών χαρακτήρων. Δέν έχουν χάσει τήν επικοινωνία. Οί ταινίες του 'Αντονιόνι δέν ασχολούνται μέ τήν επικοινωνία, όπως έχουν συνομητώσει όλοι οί κριτικοί νά υποστηρίζουν. Οί ταινίες του μιλούν γιά τούς ανθρώπους, γιά μās, πού δέν έχουν νά δώσουν τίποτε γιά επικοινωνία, πού δέν αισθάνονται τήν ανάγκη νά επικοινωνήσουν, πού τό ανθρώπινο άρωμά τους πεθαίνει. Οί ταινίες του 'Αντονιόνι μιλούν γιά τό θάνατο τής ανθρώπινης ψυχής.

Στό τέλος τής τριλογίας του 'Αντονιόνι, οί άνθρωποι κοιτάζονται μεταξύ τους, κοιτάζουν τό περιβάλλον τους, καί τό περιβάλλον καί τά άντικείμενα κοιτάζουν αύτούς, μέ ένα ψυχρό, άσυγκίνητο βλέμμα. 'Ο άνθρωπος καί τά άντικείμενα έχουν γίνει ίσοδύναμα —πρόκειται γιά μιά τρομακτική κατάσταση πού άφορά τόν άνθρωπο, αλλά εκεί βρίσκεται, κι αυτό λέει ό 'Αντονιόνι. 'Η εικόνα του ανθρώπου του 1962 πού εμφανίζεται σ' αύτήν τήν ταινία μέ τήν εκπληκτική όπτική όμορφιά είναι μιά τρομακτική σεληνιακή σιωπή ενός παγιδευμένου ζώου, ενός ανθρώπου σέ άδιέξοδο, τή στιγμή πού ό άνθρωπος κοιτάζει στούς ουρανούς γιά τά σημεία άλλαγής: δέν μπορεί νά συνεχίσει όπως είναι.

JONAS MEKAS

(άπό τό The Village Voice τής 13ης Δεκέμβρη 1962)

Έκλειψη: 'Ο μετασχηματισμός του 'Ανθρόπου σέ 'Αντικείμενο

'Η «Έκλειψη» είναι μιά μεταφορά πού άποτελείται από πολλές μικρότερες μεταφορές. 'Ο άνθρωπος βρίσκεται σέ έκλειψη

γιάτί έχει χάσει τήν πίστη του, καί χωρίς αύτή μετατρέπεται σέ άντικείμενο. Καί όντας μή εύχαριστημένος μέ τό νά μετατρέπει τόν έαυτό του σέ πράγμα, θά πρέπει επίσης νά υποβαθμίζει τά πράγματα, νά τά άπομακρύνει από τήν πραγματικότητα ή τή χρησιμότητα. 'Αλλά τά πράγματα θά πάρουν τήν εκδίκησή τους: 'Ισως, στην πραγματικότητα νά μās έκτοπίσουν.

Άς εξετάσουμε τό πρώτο πλάνο τής ταινίας. Ένα άπροσδιόριστο λευκό άντικείμενο κείται πάνω σέ μιά σειρά από βιβλία. Τά βιβλία είναι νταρμισμένα, τό άντικείμενο είναι μιά άμορφη μάζα. Ξαφνικά μετακινείται καί άποκαλύπτεται ότι είναι ό άγκώνας ενός άντρα πού φορά λευκό που-



κάμισο. 'Αργότερα ή ήρωίδα παρατηρεί, «Υπάρχουν μέρες πού μιά καρέκλα, ένα τραπέζι, ένα βιβλίο, ή ένας άνθρωπος δέν παρουσιάζουν καμιά διαφορά σέ μένα». Στην πρώτη της εμφάνιση ή Βιτόρια καθάρει μερικά άντικείμενα μ' ένα άδειο πλαίσιο κάδρου γιά νά τά άπομακρύνει από τήν πραγματικότητα καί νά τά μετατρέψει σέ ψευδοείκονα. Καί οί τοίχοι είναι σκεπασμένοι μέ πίνακες δράσης όπου καί ό άνθρωπος καί τό άντικείμενο έχουν διαστρεβλωθεί μέχρι τό παράλογο.

Σ' όλη τήν ταινία, ό 'Αντονιόνι επιδεικνύει τή συννησιμένη του ιδιοφυΐα στό χειρισμό τών λεπτομερειών. Υπάρχει ή στιγμή πού ή Βιτόρια άποφασίζει νά πάει στό διαμέρισμα του Πιέρο καί νά του δοθεί, όταν άπολιθώνεται στη μέση του δρόμου βλέποντας ένα νεαρό, όμορφο από τελείως

διαφορετική άποψη, νά τήν προσπερνᾷ. «Έχει ἕνα ὁμορφο πρόσωπο!» ἀναφωνεῖ μέ τή μελαγχολία μιᾶς ξαφνικῆς, ἐπίπονης ἐπίγνωσης ἐνός κόσμου ὅπου κανεῖς εἶναι ἐλεύθερος νά ἔχει ἐπιλογές, ἀλλά καταδικασμένος ταυτόχρονα στό νά διαλέγει. Ἡ ἡ στιγμή πού ὁ Πιέρο λέει στή Βιττόρια πώς θά τή φιλήσει στήν ἄλλη πλευρά τοῦ δρόμου. Ὁ δρόμος εἶναι ραβδωτός μέ χοιντρές ἄσπρες γραμμές πού σημαίνουν μιά διάβαση, ἀλλά αὐτές οἱ ἐπίπεδες γραμμές, πού ἀπό πίσω τους κρύβεται ἡ ἀπόφαση, μετατρέπονται ἀμέσως σέ μιά ἀπότομη, κουραστική σκάλα. Στή μέση, ἡ Βιττόρια παρατηρεῖ, «εἴμαστε στά μισά τοῦ δρόμου» θυμίζοντάς μας, σίγουρα καθόλου τυχαῖα, τήν πρώτη γραμμή τοῦ Ντάντε.

Ἰδιαίτερα εὐφάνταστη εἶναι ἡ τελευταία σεκάνς τῆς ταινίας ἀπ' ὅπου ἀπουσιάζουν ὁ ἥρωας καί ἡ ἡρώιδα. Ἡ ταινία ἄρχιζε μέ τό τέλος μιᾶς ἄλλης ἐρωτικῆς σχέσης καί τώρα ἀντιλαμβανόμαστε ὅτι στήν ἀρχή τῆς ἡ ταινία περιέκλεινε καί τό τέλος τῆς — πώς αὐτό πού φαινόταν ἀπλά σάν ἕνα σημεῖο ἐκκίνησης ἦταν στήν πραγματικότητα, ἕνα τεράστιο φλάς-φόργουαρντ πού

σημάδευε ὅλη τήν ὑπόλοιπη ταινία καί τήν ὑπόλοιπη ζωή τῆς Βιττόρια. Ἡ τελευταία σεκάνς, πού διαρκεῖ γύρω στά ἑπτὰ λεπτά φαίνεται σάν νά μήν ἔχει καμιά σχέση μέ τήν ἱστορία τῆς Βιττόριας καί τοῦ Πιέρο πού ἡ ἐκβασή τῆς παραμένει ἀναποφάσιστη. Ἀποτελεῖται ἀπό μιά ὁμάδα εἰκόνων χωρίς διάλογο, μονταρισμένη μέ τρομακτική δύναμη καί πολυπλοκότητα, μέ κύριο συνδετικό κρίκο τήν ἀπονευρωμένη, ἀπομακρυνμένη μουσική τοῦ Τζιοβάννι Φοῦσκο. Ἡ τελευταία καί πιο τρομακτική εἰκόνα ἀπ' ὅλες: μιά ὑπερμοντέρνα λάμπα, πού φωτίζει τό δρόμο, ἀνάβει. Μ' ἕνα ἐκτυφλωτικό γκρό πλάν καταλαμβάνει ὅλη τήν ὁθόνη καί ἡ ταινία τελειώνει. Εἶναι αὐτό τό τέλος πού ἀκτινοβολεῖ, μιά ἐκλειψη; Εἶναι: ἡ λαμπρότητα τῶν τεχνητῶν ἡλιων, ἡ μεγαλοπρέπεια τῶν ἀντικειμένων, καί ἡ μακριά, κεραυνοβολημένη ἀπό νέον νύχτα τῆς ψυχῆς.

JOHN SIMON

(ἀπό τό The New Leader, τῆς 4ης Φεβρουαρίου 1963)

Μετάφραση: Ἀχιλλέας

Ψαλτόπουλος

Κυκλοφορεῖ τό Νο 8 ἀπό τά **ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ** **ΤΕΤΡΑΔΙΑ**

Ἀφιέρωμα στόν Φασμπίντερ καί
στόν Ἀμερικάνικο
Κινηματογράφο
Κούμπρικ, Σκορσέζε, Γ. Ἀλλεν,
Κάρπεντερ κ.ἄ.).

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΕΥΧΗ 1-9

Φτάνοντας στην έκδοση του 10ου τεύχους της Τσόντας θεωρήσαμε καλό να συντάξουμε ένα εύρετήριο των προηγούμενων τευχών. Τό εύρετήριο χωρίζεται σε τρία μέρη:

1. Γενικά θέματα
2. Κινηματογραφιστές
3. Ταινίες

Οι αριθμοί που εμφανίζονται στο δεξί τμήμα των πινάκων σημαίνουν ο πρώτος τό τευχος και οι υπόλοιποι τις σελίδες όπου μπορείτε να βρείτε τις πληροφορίες που θέλετε. Οι ταινίες γράφτηκαν με τον ελληνικό τους τίτλο -όταν υπάρχει τέτοιος- ή με τη μετάφραση του ξένου όταν η ταινία δεν έχει προβληθεί στην Ελλάδα ή δεν ξέρουμε ακριβώς τον ελληνικό της τίτλο.

Επιμέλεια εύρετηρίου: Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

ΓΕΝΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Αναζήτηση της αλήθειας (εισαγωγικό)	4/3
Αναζήτηση του χαμένου εαυτού (εισαγωγικό) ..	7/3
Απόγονοι του Φίλμ-Νουάρ (οί)	5/18
Αφιέρωμα στον Μπάστερ Κητον (γενικό)	5/37
Αφιέρωμα στον Ούγγρικό Κινηματογράφο (γενικό)	2/7
Βία σε χαμηλό τόνο (εισαγωγικό)	8/7
Γιά τό Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου ..	1/5
Ελληνικός Κινηματογράφος και φεστιβάλ	2/3
Θηλυκό - άρσενικό (εισαγωγικό)	8/33
Κατάσταση και προοπτικές του Ούγγαρέζικου Κινηματογράφου	2/9
Κρυφά και φανερά (εισαγωγικό)	7/31
Μαύρος κινηματογράφος	5/13
Μύθοι περί ήθικης (εισαγωγικό)	4/35
Νουβέλ Βάγκ	1/41
Οικογενειακό δέντρο του Φίλμ Νουάρ (τό)	5/4
Παζολίνι: ή ταινία της απόξενωσης	6/18
Πόλη του κινηματογράφου: ό παράδεισος των άλητών	5/20
Πρωτοτυπία του Παζολίνι (ή)	6/6
Ρέιμοντ Τσάντλερ: ό κόσμος στον όποίο ζεις ..	5/16
Ρωγμή - έξέγερση - άνατροπή (εισαγωγικό)	9/3
Σημειολογική αίρεση του Πιέρ Πάολο Παζολίνι ..	6/26
Φαντάσματα οικογένειας (εισαγωγικό)	9/23
Φίλμ Νουάρ (εισαγωγικό)	5/3
Φίλμ Νουάρ: ή κοινωνία, ή βία και ή σκύλα θεά ..	5/8
Φόβος για τό νατουραλισμό (ό)	6/33
Ώρα της σπίθας (πάνω στην ύπάρχουσα κατάσταση του Λατινοαμερικάνικου κινηματογράφου) ...	6/56

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ

1. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ Σεργκέι	2/40
2. ΑΛΒΑΡΕΣ Κάρλος	6/57
3. ΑΛΕΑ Τόμας Γκουτιέρες	
Βιοφιλμογραφία	6/60
Μνήμες υπανάπτυξης	6/59
4. ΑΛΤΜΑΝ Ρόμπερτ	5/18
Βιοφιλμογραφία	4/31
Μπούφαλλο Μπίλλ	4/27
Μιά σφαίρα, ένα άντιό	5/18
Ή έντιμος κυρία και ό χαρτοπαίκτης	8/20
Τρεις γυναίκες	8/41
5. ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ Μικελάντζελο	
Βιοφιλμογραφία	4/23
Μπλόου-άπ	4/18 - 6/47
Ζαμπριάκου Πόιντ	6/18 - 7/9
Κόκκινη έρμος	6/19, 21 - 7/26
Επάγγελμα Ρεπόρτερ	7/8
Περιπέτεια	7/27 - 28
Νύχτα	7/27, 28 - 8/8
Έκλειψη	7/27 - 28 - 29
6. ΑΡΝΧΑΪΜ Ρούντολφ	7/26
1. ΒΑΪΝΤΑ Άντρέι	
Αυτό-βιογραφικό	3/5
Εισαγωγικά	3/6
Φιλμογραφία	3/8
Όλα για πούλημα	3/9
Στάχτες και διαμάντια	3/13
Τό δάσος με τίς σημύδες	3/18

Τοπίο μετά τη μάχη	3/18	Ό Πρωταθλητής	5/44
Χωρίς άναίσθητικό	8/17	Ό Στρατηγός	5/46
Δεσποινίδες του Βίλκο	8/17	Απόφοιτος κολλεγίου	5/49
Άνθρωπος από μάρμαρο	8/19	Ό κινηματογραφιστής	5/52
2. BANTIM Ροζέ		6. ΚΙΜΠΟΥΛΣΚΙ Ζμπίγκνιεφ	3/10
Βιοφιλμογραφία	8/48	7. ΚΟΒΑΤΣ Άντρας	
Και ό θεός έπλασε τη γυναίκα	8/45	Βιοφιλμογραφία	2/29
3. BENTERΣ Βίμ		Μέ δεμένα τά μάτια	2/29
Βιοφιλμογραφία	παράρτημα	8. ΚΟΥΡΟΣΑΒΑ Άκίρα	7/39 - 8/11
Στό πέραςμα του χρόνου	παράρτημα	Βιοφιλμογραφία	4/7
4. ΒΙΣΚΟΝΤΙ Λουκίνο	6/7	Ρασμόν	4/4
Βιοφιλμογραφία	παράρτημα	9. ΚΟΥΡΤΙΣ Μίκαελ	5/13
Οί Καταρμένοι	6/18	10. ΚΡΑΜΕΡ Ρόμπερτ	
Ό Ρόκο και τ' αδελφία του	παράρτημα	Πάγος	9/12
1. ΓΙΑΝΤΣΟ Μίκλος	2/23, 31	1. ΛΑΝΓΚ Φρίτς	5/13
Βιοφιλμογραφία	2/23	2. ΛΕΜΑΝ Έρνεστ	9/24
Οί νικημένοι	2/23	3. ΛΕΝΤΥΚ Πώλ	
Ίδιωτικά θίγαια, δημόσιες άρετές	7/41	Τό ακατάβλητο Μεξικό	6/61
2. ΠΙΟΣΙΝΤΑ Γιοσιόγκε		4. ΛΕΣΤΕΡ Ρίτσαρντ	9/24
Αυτοβιοφιλμογραφία	7/39	Τό νάκ και πώς νά τό άποκτήσετε	9/24
Έρωσ + σφαγή	7/35	5. ΛΕΤΤΟ Μάρκο	
3. ΓΚΑΡΡΟΝΙ Εμίλιο	6/32	Πολιτικός εξόριστος	4/46
4. ΓΚΟΝΤΑΡ Ζάν Λύκ		6. ΛΙΤΒΑΚ Άνατόλ	5/15
Βιοφιλμογραφία	1/54	7. ΛΙΤΤΙΝ Μιγκέλ	6/56, 57
Μέ κομμένη τήν άνάσα	1/49	8. ΛΟΟΥΖΥ Τζόζεφ	
Ό μικρός στρατιώτης	1/50	Βιοφιλμογραφία	7/7
Γράμμα στους φίλους μου γιά νά κάνουν		Ό κοσ Κλάιν	7/4
κινηματογράφο όμαδικά	1/55	1. ΜΑΓΙΟΛΟ Κάρλος	6/57
Ζούσε τή ζωή της	8/34	2. ΜΑΚ Κάρολυ	
Αλφαβιλ	8/36, παράρτημα	Βιοφιλμογραφία	2/27
5. ΓΚΡΗΡΣΟΝ Τζών	5/45	Άγάπη γιά έναν κρατούμενο	2/27
6. ΓΟΥΕΗΚΦΟΡΝΤ Κέντ	8/29	3. ΜΑΛ Λουί	1/37, 60
1. ΕΚΟ Ούμπέρτο	6/31	Βιοφιλμογραφία	1/60
1. ΖΑΒΑΤΙΝΙ Τσέζαρε	3/33	Οί έραστές	1/56
2. ΖΑΝΟΥΣΙ Κριστόφ		Άσασέρ γιά τό ικρίωμα	8/16
Βιοφιλμογραφία	9/52	4. ΜΑΝΙΑΤΗΣ Σάκης	
Σπιράλ	9/49	Βιοφιλμογραφία	2/45
Καμουφλάζ	9/51	Μέγατα	2/44
1. ΙΜΑΜΟΥΡΑ Σοχέι	7/38	5. ΜΑΡΣΑΛ Τζώρτζ	5/15
1. ΚΑΡΑΣ Άντον	7/24	6. ΜΑΣΟΜΟΥΡΑ	8/11, 13
2. ΚΑΡΠΕΝΤΕΡ Τζών		7. ΜΕΤΖΑΡΟΣ Μάρθα	
Φιλμογραφία	9/15	Βιοφιλμογραφία	2/25 - 8/40
Σταθμός 13 δέχεται επίθεση (στοιχεία) ..	9/15	Υιοθεσία	2/25
3. ΚΑΣΣΑΒΕΤΗΣ Τζών		Δύο γυναίκες	8/38
Βιοφιλμογραφία	7/17	8. ΜΕΤΖ Κρίστιαν	6/28
Μιά γυναίκα εξομολογείται	7/15	9. ΜΙΤΖΟΓΚΟΥΣΙ Κένζι	6/39
4. ΚΕΝΖΙ-ΚΟΒΑΤΣ Ζόλτ		10. ΜΠΑΡΤ Ρολάν	6/42
Βιοφιλμογραφία	9/37	11. ΜΠΑΨΟΥΜ Τζών	
Όταν γυρίσει ό Ζοζέφ	9/35	Έρωτικό γκρό-πλάν	7/43
5. ΚΗΤΟΝ Μπάστερ		12. ΜΠΕΛΛΟΚΙΟ Μάρκο	
Βιοφιλμογραφία	5/39	Βιοφιλμογραφία	9/11
Αφιέρωμα στόν Μπάστερ Κήτον	5/37	Έν όνόματι του πατρός	9/8
Πλαιήχουζ	5/38	13. ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ Ίγκμαρ	4/13
Τρεις εποχές	5/38	Βιοφιλμογραφία	4/31
Καουμπόι	5/42	Σκηνές από ένα γάμο	4/28
		14. ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ Μπερνάρντο	6/33
		Βιοφιλμογραφία	4/9

Βίαιος θάνατος	4/8	Ἡ σημειολογική αἵρεση τοῦ	
15. ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ Λουί		Πιέρ Πάολο Παζολίνι	6/26
Βιοφιλομογραφία	1/15 - 4/38	Ὁ φόβος γιὰ τὸν νατουραλισμό	6/33
Ὁ Σαντούλ γιὰ τὸν Μπουνιουέλ	1/18	2. ΠΑΠΑΛΙΟΥ Μαίρη	
Αὐτὸ τὸ λένε δειλινὸ	1/21	Ὁ ἀγώνας τῶν τυφλῶν	2/46
Τὸ πάθος σύμφωνα μὲ τὸν Μπουνιουέλ		3. ΠΕΚΙΝΓΠΑ Σάμ	
(Ναζαρέν)	1/23	Βιοφιλομογραφία	7/20
Γαλαξίας	1/28	Φέρτε μου τὸ κεφάλι τοῦ	
Ἡ ἱστορία τῶν αἱρέσεων στὸ «Γαλαξία»	1/33	Ἀλφρέντο Γκαρσία	7/18
Βιριδιάνη	1/38	4. ΠΟΛΑΝΣΚΙ Ρομάν	
Τὸ φάντασμα τῆς ἐλευθερίας	4/39	Βιοφιλομογραφία	8/25
Ὁ Μπουνιουέλ πάνω στὸν Κῆτον	5/50	Μαχαίρι στὸ νερό	8/22
Ἡ ὥραία τῆς ἡμέρας	7/51	5. ΠΟΛΟΝΣΚΥ Ἀμπραχάμ	
Λὸς Ὀλθιντάντος	9/16	Βιοφιλομογραφία	5/26
1. ΝΕΓΚΟΥΛΕΣΚΟ Γιάν	5/15	Ὁ νόμος τῶν γκάγκστερ	5/25
2. ΝΙΚΟΛΣ Μάικ		Γουίλλι Μπού (ὁ δραπετῆς)	5/25
Βιοφιλομογραφία	9/27	6. ΠΟΝΤΕΚΟΡΒΟ Τζίλο	
Ποιὸς φοβάται τὴν Βιρτζίνια Γούλφ;	9/24	Φιλομογραφία	9/7
3. ΝΤΑΛΙ Σαλβαντόρ	1/15, 16, 19, 20	Ἡ μάχη τῆς Ἀλγερίας	9/4
4. ΝΤΕΛΒΩ Ἀντρέ	7/54	Κουεμάντα (Burn)	9/8
5. ΝΤΜΥΤΡΙΚ Ἐντουαρντ	5/15	7. ΠΡΕΜΙΓΚΕΡ Ὄττο	5/13
6. ΝΤΡΑΓΙΕΡ Κάρλ	6/39 - 7/27, 28	8. ΠΡΟΥΤ Τ.	2/41
Τὸ Πάθος τῆς Ζάν Ντ' Ἀρκ	8/37	1. ΡΑΜΠΙΕ Ζάν	4/50
1. ΟΛΜΙ Ἐρμάνο		2. ΡΕΝΑΙ Ἀλαίν	
Βιοφιλομογραφία	8/16	Βιοφιλομογραφία	4/16
Ἡ θέση	8/15	Προβιντάνς	4/15
2. ΟΛΜΠΡΙΝΣΚΙ Ντανιέλ	3/11, 21	3. ΡΕΝΟΥΑΡ Ζάν	6/7
3. ΟΣΠΙΝΑ Λουίς	6/57	4. ΡΗΝΤ Κάρολ	
4. ΟΣΣΙΜΑ Ναγκίσα	7/38	Βιοφιλομογραφία	7/25
Βιοφιλομογραφία	7/50	Ὁ τρίτος ἄνθρωπος	7/21
Τὸ ἡμερολόγιο ἐνὸς κλέφτη	7/37, 45 - 8/12, 13	5. ΡΙΓΣΤΑΪΝ Ἀρτούρο	
Τὸ ἀγόρι	8/11	Βιοφιλομογραφία	6/65
Ἡ τελετὴ	πάρρτημα	Τὸ κάστρο τῆς ἀγνόητας	6/65
5. ΟΥΑΪΛΕΡ Οὐίλλιαμ	7/24	6. ΡΙΤΣΑΡΝΤΣ Ντίκ	
6. ΟΥΑΪΛΑΝΤΕΡ Μπίλλυ	5/13	Δέκα δολοφόνοι γιὰ τὸ ντέτεκτιβ Μάρλοου	5/31
7. ΟΥΕΛΛΕΣ Ὁρσον	7/22	7. ΡΟΜΕΡ Ἐρικ	2/30
Βιοφιλομογραφία	4/14	Βιοφιλομογραφία	4/38
Ἡ ἀλήθεια καὶ τὸ ψέμα	4/10	Τὸ γόνατο τῆς Κλαίρης	4/36
Πολίτης Καίην	2/33, παράρτημα	8. ΡΟΜΜ Μιχαήλ	
1. ΠΑΖΟΛΙΝΙ Πιέρ Πάολο	4/8	Βιοφιλομογραφία	2/35
Βιοφιλομογραφία	4/45	Ὁ Ρόμμ ἀφηγεῖται γιὰ τὴ ζωὴ καὶ	
Θρύλοι τοῦ Καντέρμπουρι	4/41 - 6/10, 51	τῆ δουλειὰ του	2/36
Δεκαήμερο	4/43 - 6/10, 50	9. ΡΟΣΣΕΛΛΙΝΙ Ρομπέρτο	6/7
Χίλιες καὶ μία νύχτες	4/43, 44	10. ΡΟΥΝΤΟΛΦ Ἄλαν	
Σαλὸ ἢ οἱ 120 μέρες τῶν Σοδόμων	4/44 - 6/10	Νὰ θυμάσαι τ' ὄνομά μου	8/26
Ἡ πρωτοτυπία τοῦ Παζολίνι	6/6	Καλῶς ἦλθατε στὸ Λὸς Ἀντζελες	8/26
Μάμμα Ρόμα	6/6, 39	11. ΡΟΧΑ Κλάουμπερ	6/56, 57
Ἀκαττόνε	6/6, 8, 35, 41	1. ΣΑΜΠΡΟΛ Κλώντ	
Τὸ κατὰ Ματθαῖον Εὐαγγέλιο	6/9, 38, 43	Φιλομογραφία	1/63
Μεγάλα πουλιὰ καὶ μικρά πουλάκια	6/9, 10	Τὰ ξαδέλφια	1/61
Οἰδίπους Τύραννος	6/10, 11, 46	Βιοφιλομογραφία	4/51
Θεώρημα	6/10, 14, 16, 19	Ὁ Χασάτης	4/49
Χαιροστάσιο	6/10, 13, 14, 19	2. ΣΑΝΧΙΝΕΖ Χόρχε	6/57
Μήδεια	6/10, 16	3. ΣΕΝΕΤ Μάικ	5/42
Apote e Rabbia	6/13	4. ΣΙΟΝΤΜΑΚ Ρόμπερτ	
Παζολίνι: ἡ ταῖνια τῆς ἀποξένωσης	6/18	Βιοφιλομογραφία	5/29
		Οἱ δολοφόνοι	5/28

5. ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ Μάρτιν	
Βιοφιλομογραφία	8/30
Κακόφημοι δρόμοι	8/28
Ἡ Ἀλίκη δὲ μένει πιά ἐδῶ	9/46
6. ΣΛΕΣΙΓΚΕΡ Τζῶν	
Φιλομογραφία	4/26
Μπίλλυ ὁ ψεύτης	4/24
7. ΣΟΛΑΝΑΣ	6/57
8. ΣΟΛΑΣ Οὐμπέρτο	
Βιοφιλομογραφία	6/67
Λουτσία	6/67
1. ΤΑΤΙ Ζάκ	
Βιοφιλομογραφία	9/42
Οἱ διακοπὲς τοῦ κου Οὐλώ	9/39
2. ΤΡΥΦΩ Φρανσουά	
Βιοφιλομογραφία	1/48
Τὰ 400 χτυπήματα (συζήτηση)	1/43
3. ΤΣΑΠΛΙΝ Τσάρλυ	3/47, 5/37, 6/38
4. ΤΣΟΥΧΡΑΪ Γκριγκόρι	
Βιοφιλομογραφία	2/50
Μνήμη	2/49
1. ΦΑΜΠΡΙ Ζόταν	
Βιοφιλομογραφία	2/33
Ἡ φράση ποὺ δὲν τέλειωσε	2/34
2. ΦΕΛΛΙΝΙ Φεντερίκο	4/13
Ἀποσπάσματα ἀπὸ κριτικές παρατηρήσεις	3/23
Θέαμα: μεγέθυνση τῆς προσωπικῆς	
θέασης	3/25
Φιλομογραφία	3/29
Λά στράντα	3/27, 29, 32, 47
Μιά συνέντευξη μὲ τὸ Φεντερίκο Φελλίνι	3/30
Ὁ Γκ. Ἀριστάρκο ἀπαντᾷ στὸ Φελλίνι	3/31
Οἱ Βιτελλόνι	3/34
Τόμπυ Ντάμμιτ	3/36
Οἱ κλόουν	3/37 - 7/32
Ἰουλιέττα τῶν πνευμάτων	3/40
Νύχτες τῆς Καμπρία	3/45
8 1/2	3/48
Σατυρικό	6/18 - 7/32
Καζανόβας	7/32
3. ΦΕΡΡΕΡΙ Μάρκο	
Βιοφιλομογραφία	8/51
Τὸ χαρέμι	8/49
Ἡ τελευταία γυναίκα	9/32
Τὸ μεγάλο φαγοπότι	9/33
4. ΦΙΓΚΟΥΕΡΟΑ Γκαμπριέλ	1/23
5. ΦΟΝ ΣΤΡΟΧΑΪΜ Ἔρικ	7/44
1. ΧΕΝΤΛΕΡ Μάριο	6/57
2. ΧΕΡΤΖΟΚ Βέρνερ	
Βιοφιλομογραφία	7/14
Τὸ αἶνιγμα τοῦ Κάσπαρ Χάουζερ	7/12
Ἀγκίρε, ἡ μάστιγα τοῦ Θεοῦ	9/43
3. ΧΙΟΥΣΤΟΝ Τζῶν	5/15 - 9/12
4. ΧΙΡΤΖΜΑΝ Λέον	6/56
5. ΧΙΤΣΚΟΚ Ἄλφρεντ	
Βιοφιλομογραφία	5/34

Στὴ σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων	5/32
Ψυχῶ	παράρτημα
6. ΧΩΚΣ Χάουαρντ	5/9, 15
1. ΩΛΝΤΡΙΤΖ Ρόμπερτ	5/9
Βιοφιλομογραφία	9/21
Τὰ 11 καθάρματα	9/20

ΤΑΙΝΙΕΣ

Ἀγάπη γιὰ ἓναν κρατούμενο	2/27
Ἀγκίρε, ἡ μάστιγα τοῦ Θεοῦ	9/43
Ἀγόρι (τό)	8/11
Ἀγρίμι (τό) (ἄγριο παιδί)	1/47, 48
Ἀγῶνας τῶν τυφλῶν (ὁ)	2/46
Αἶμα τοῦ κόνδορα (τό)	6/56
Αἶνιγμα τοῦ Κάσπαρ Χάουζερ (τό)	7/12
Ἀκατάβλητο Μεξικό (τό)	6/61
Ἀκκατόννε	6/6, 8, 35, 41
Ἀλήθεια καὶ τὸ ψέμα (ἡ)	4/10
Ἀλίκη δὲ μένει πιά ἐδῶ (ἡ)	9/46
Ἀλφαβιλ	8/36, παράρτημα
Ἀμαρκόρντ	7/32
Amore e Rabbia	6/13
Ἀνδαλουσιανὸς σκύλος (ὁ)	1/15
Ἀνθρωπος ἀπὸ μάρμαρο (ὁ)	8/18 - 9/51
Ἀνθρωπος ἀπ' τῆ Γαλλία (ὁ)	5/8
Ἀντόνιο ντὰς Μόρτες	6/56
Ἀπαγορευμένα παιχνίδια	1/60
Ἀπόφοιτος κολλεγίου	5/49
Ἀσανσέρ γιὰ τὸ ἱκρίωμα	8/16
Αὐτὸν ποὺ δὲν τὸν ὑποψιάζονταν	5/13

Βίαιος θάνατος	4/8 - 6/36
Βιριδιάνα	1/17, 38
Βιτελλόνι	3/27, 34, 46

Γαλαξίας (ὁ)	1/28, 33
Γεράκι τῆς Μάλτας (τό)	5/13
Γῆ χωρὶς ψωμί	1/16
Γόνατο τῆς Κλαίρης (τό)	4/36

Δάσος μὲ τίς σημύδες (τό)	3/18
Δεκαήμερο (τό)	4/43 - 6/10
Δέκα δολοφόνοι γιὰ τὸν ντέτεκτιβ Μάρλοου	5/31
Δεκατρεῖς (οἱ)	2/41
Δεσποινίδες τοῦ Βίλκο (οἱ)	8/17
Διακοπὲς τοῦ κου Οὐλώ (οἱ)	9/39
Δολοφόνοι (οἱ)	5/28
Δραπέτης (ὁ) (Γουίλλι Μπού)	5/25
Δύο γυναῖκες	8/40

Εἴμασαν ξένοι	9/12
Ἐκλειψή	7/27, 28, 29
Ἐνα Μάγκνουμ γιὰ τὸν ἐπιθεωρητὴ Κάλλαχαν	5/8
Ἐντιμος κυρία καὶ ὁ χαρτοπαίκτης (ἡ)	8/20
Ἐν ὀνόματι τοῦ πατρὸς	9/8
Ἐντεκα καθάρματα (τά)	9/20
Ἐπάγγελμα Ρεπόρτερ	7/8
Ἐποχή τοῦ χρυσοῦ (ἡ)	1/16

Εραστής (οί)	1/56
Ερως + σφαγή	7/35
Ερωτικό γκρό-πλάν	7/43

Ζαμπρίσκυ Πόιντ	6/18 - 7/9
Ζούγκλα της ασφάλτου	9/12
Ζούσε τη ζωή της	8/34

Ηλέκτρα (Γιαντσό)	7/42
Ημερολόγιο ενός κλέφτη (τό)	7/37, 45 - 8/12, 13

Θέση (ή)	8/15
Θεώρημα	6/10, 14, 16, 19
Θρύλοι του Καντέρμπουρι (οί)	4/41 - 6/10, 51

Ιδιωτικά βίτσια, δημόσιες ἀρετές	7/41
Ιουλιέττα των πνευμάτων	3/40

Καζανόβας	7/32
Και ο Θεός έπλασε την γυναίκα	1/56 - 8/45
Και οι νάνοι ξεκίνησαν μικροί	9/43, 44
Κακόφημοι δρόμοι	8/28
Καλώς ήρθατε στο Λός Άντζελες	8/26
Καμουφλάζ	9/51
Καουμπού	5/42
Κάποιος εκεί πάνω μέ συμπαθεί	5/10
Κάστρο της αγνότητας (τό)	6/65
Κατά Ματθαίον Εύαγγέλιο (τό)	6/9, 38, 43
Καταραμένοι (οί)	6/18
Κινηματογραφιστής (ό)	5/50
Κλόνουν (οί)	3/37 - 7/32
Κόκκινη έρσημος (ή)	6/19, 21 - 7/26
Κος Κλαίν (ό)	7/14
Κουεμάντα (Burn)	9/7
Κούνια του λούνα πάρκ με τὰ άλογάκια (ή)	2/33

Λά στράντα	3/27, 29, 32, 47
Λός Όλβινάντος	1/17 - 9/16
Λουσία	6/67

Μάμμα Ρόμα	6/6, 39
Μαχαίρι στο νερό	8/22
Μάχη της Άλγερίας (ή)	9/4
Μεγάλα πουλιά και μικρά πουλάκια	6/9, 10
Μεγάλο φαγοπότι (τό)	9/33
Μέγαρα	2/44
Μέ δεμένα τὰ μάτια	2/29
Μέ κομμένη την ανάσα	1/49
Μήδεια	6/10, 16
Μιά γυναίκα έξομολογείται	7/15
Μιά σφαίρα, ένα άντιο	5/18
Μικρός στρατιώτης (ό)	1/50
Μνήμες υπανάπτυξης	6/59
Μνήμη	2/49
Μπατάν	5/8
Μπιλλυ ο ψεύτης	4/24
Μπλόου άπ	4/18
Μπούφαλλο Μπιλλ	4/27

Ναζαρέν	1/23
---------	------

Νά θυμάσαι τ' όνομά μου	8/26
Νάκ και πώς νά τό άποκτήσετε (τό)	9/24
Νικημένοι (οί)	2/23
Νόμος των γκάνγκστερ (ό)	5/25
Νύχτα (ή)	7/27, 28 - 8/8
Νύχτες της Καμπρία	3/23, 24, 45

Ξαδέλφια (τά)	1/61
---------------	------

Οιδίπους Τύραννος	6/10, 11, 46
8 1/2	3/27, 40, 48
Όλα για πουλήμα	3/9
Όταν γυρίσει ο Ζοζέφ	9/35

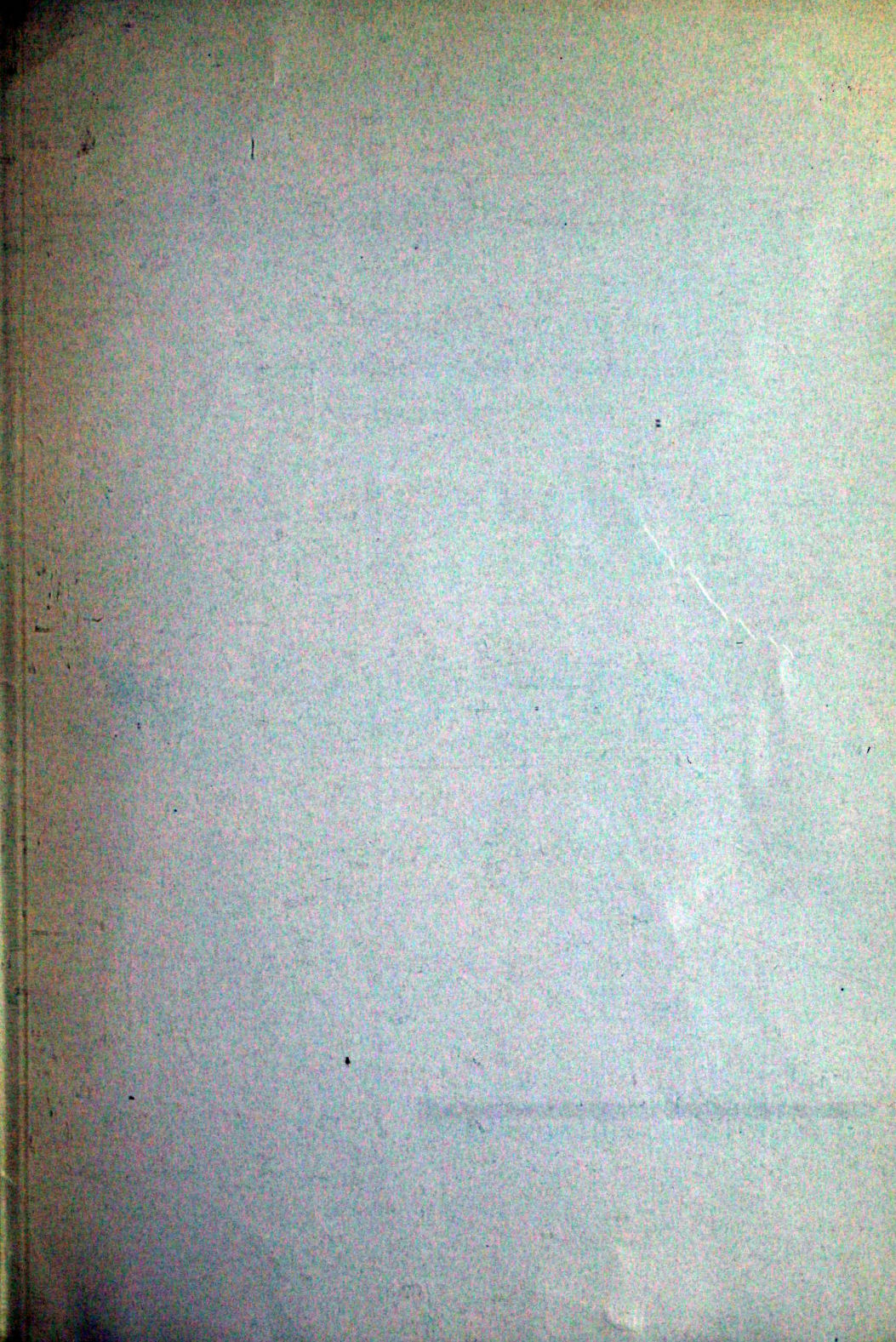
Πάγος (ό)	9/12
Πάθος της Ζάν Ντ' Άρκ (τό)	8/37
Πατέρας Άφέντης	9/51
Περιπέτεια (ή)	7/27, 28
Πλαίηχαουζ	5/38
Ποιός φοβάται την Βιρτζίνια Γούλφ;	9/24
Πολίτης Καίην (ό)	2/33, παράρτημα
Πολιτικός έξόριστος	4/46
Προβιντάνς	4/15
Πρωταθλητής (ό)	5/44

Ρασομόν	4/4
Ρόκκο και τ' αδελφία του (ό)	παράρτημα
Ρόκυ I, II	5/10
Ρόμα	3/45 - 7/32

Σαλό ή οι 120 μέρες των Σοδόμων	4/44 - 6/10
Σατυρικών	6/18 - 7/32
Σημαδεμένος (ό)	5/9
Σημείο ζωής	9/43
Σημειωματάριο ενός σκηνοθέτη	3/25
Σκηνές από έναν γάμο	9/31
Σκοτεινή διάβαση	5/13
Σπιράλ	9/49
Σταθμός 13 δέχεται επίθεση (στοιχεία)	9/15
Στάχτες και διαμάντια	3/13
Στη σκιά των τεσσάρων γιγάντων	5/34
Στό πέραςμα του χρόνου	παράρτημα
Στρατηγός (ό)	5/46
Σφαίρα από λίπος	2/39
Σώμα και ψυχή	5/9, 10, 25

Τελετή (ή)	παράρτημα
Τελευταία γυναίκα (ή)	9/32
400 χτυπήματα (τά)	1/43
Τόμπυ Ντάμμιτ	3/36
Τοπίο μετά τη μάχη	3/18
Τρεις γυναίκες	8/41
Τρεις έποχές	5/38
Τριμηνιαίος άπολογισμός	9/49
Τρίτος άνθρωπος (ό)	7/21
Τσακάλι του Ναχουελτόρο (τό)	6/56
Τσάμπιον	5/9, 10

Υιοθεσία	2/25
----------	------



**3 μεγάλα βιβλιοπωλεία
στήν καρδιά τῆς Θεσσαλονίκης
σᾶς περιμένουν**

ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

Ἀριστοτέλους 4 — Ἐγνατία 150

ΤΟ ΚΑΤΩΪΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Ἀριστοτέλους 6 — Θεσσαλονίκη

**ἐγκυκλοπαίδειες παιδικές καί μεγάλες
μέ τίς μεγαλύτερες ἐκπτώσεις**

Κάθε ἐβδομάδα καινούργιες προσφορές βιβλίων ἀπό 20 δρχ.