5 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ–ΜΑΡΤΙΟΣ 70

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Λουΐς Μπουνιουὲλ - Ζὰν Βιγκὸ - Κάρλος Σάουρα

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ-ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 10 ΔΡΧ.

Barc: 2901

ΕΙΔΙΚΗ ΠΡΟΣΦΟΡΑ

σὲ ὅλα τὰ εἰδησεογραφικὰ περιοδικά.

50%

Ἐγγραφόμενοι τώρα συνδρομηταὶ ἔχετε κέρδος 50%

Συμπληρῶστε καὶ στεῖλτε μας αὐτὸ τὸ ἀπόκομμα γιὰ νὰ λαβαίνετε ἐγκαίρως καὶ τακτικὰ τὸ περιοδικὸ ποὺ σᾶς ἐνδιαφέρει

Πρὸς τὴν M.B.S.A. Εὐελπίδων 5, Τηλ. 813.866 - Ἀθήνας Τ.Τ. 801.

Ἐπιθυμῶ νὰ ἐγγραφῶ συνδρομητὴς εἰς τὸ περιοδικὸ .....

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟΝ .....

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ .....

ΠΟΛΙΣ .....

NEWSPAPER

1. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΝΟΜΑΡΧΙΑ
   Ἀνωνύμου ἀδ. 15 δεμ. 30 δρχ.
2. ΣΥΜΒΟΛΑΙΟ ΓΑΜΟΥ
   Μπαλζάκ ἀδ. 15 δεμ. — »
3. ΤΑ ΤΡΑΙΝΑ
   Μ. Χράμπαλ ἀδ. 15 δεμ. 30 »
4. Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
   Τ. Ζ. Πίλκα ἀδ. 30 δεμ. 45 »
5. Ο ΔΡΑΚΟΣ
   Ε. Σβάρτς ἀδ. 15 δεμ. — »
6. ΓΙΑ ΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
   Ζ. Βιλάρ ἀδ. 15 δεμ. 30 »
7. Η ΕΝΕΤΟΚΡΑΤΙΑ ΣΤΑ ΕΦΤΑΝΗΣΑ
   Ε. Λούντζη ἀδ. 30 δεμ. 50 »
8. ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΖΩΗ
   Ε. Γιανίδη ἀδ. 15 δεμ. 30 »
9. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
   Τσέλλερ—Νέστλε ἀδ. 40 δεμ. 60 »
10. Η ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ
    Β. Φάρρινγκτον ἀδ. 40 δεμ. 60 »
11. ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΤΕΧΝΗΣ
    H. Read ἀδ. 15 δεμ. 30 »
12. Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
    Μ. Μαρτέν ἀδ. 40 δεμ. 60 »
13. ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
    A. Hauser ἀδ. 35 δεμ. 50 »
14. ΔΙΗΓΗΜΑ 1969 ἀδ. 15 δεμ. 30 »
15. ΠΕΝΤΕ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ
    ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ἀδ. 30 δεμ. 50 »

ἐκδόσεις κάλβος

Θέατρο • ποίηση
μυθιστόρημα
ἱστορικὰ κείμενα
φιλοσοφία
κοινωνιολογία
μουσικὴ • λεξικὰ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ἐλία Καζάν: «Ὁ Συμβιβασμός». Μιὰ ἀνατομία σὲ βάθος καὶ πλάτος τοῦ ἀμερικάνικου τρόπου ζωῆς καὶ τῆς κοινωνίας τῆς κατανάλωσης. Ἀναλυτικὴ κριτικὴ θὰ δημοσιευτεῖ στὸ ἐπόμενο τεῦχος.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

No, 5 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ - ΜΑΡΤΙΟΣ 70

	Σελ.
1. Εἰδήσεις καὶ σχόλια	5
2. Βερμπαλιστικὴ ἐκτόνωση μιᾶς ἐνοχῆς, τοῦ Κ., Καλδίρη	10
3. Σκέψεις καὶ διαπιστώσεις, τοῦ Ἰ. Καμπανέλλη	12
4. Τὸ ἀδιέξοδο τῆς γενιᾶς μας. Συζήτηση μὲ τὸν Γ. Σταμπουλόπουλο	16
5. Ἰσπανοποίηση καὶ πνευματικὴ ἐλευθερία	19
6. Ἡ ἱστορία τῶν αἱρέσεων στὸ «Γαλαξία» τοῦ Μπουνιουέλ	26
7. Ζὰν Βιγκό, τοῦ Μαραὲλ Μαρτέν	30
8. Χῶρος καὶ χρόνος στὸ Νέο Κινηματογράφο, τοῦ Σωτήρη Δημητρίου	37
9. Ἡ γνώμη τῶν δέκα	45
10. Κριτικὴ	46
11. Συζήτηση μὲ τοὺς ἀναγνῶστες	62

Ἐκδότης, ὑπεύθυνος σύμφωνα μὲ τὸ Νόμο: Βαγγέλης Τρικεριώτης, Ναρκίσων 12, Ν. Ἡράκλειο * Διευθυντὴς συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης * Διευθυντής: Διαμάντης Λεβεντάκος * Καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια: Ἔφη Χατζῆ * Ὑπεύθυνος τυπογραφείου: Λουκᾶς Γιοβάνης, Τζαβέλα 25, τηλ. 615.079 * Συντακτικὴ ἐπιτροπή: Θόδωρος Ἀγγελόπουλος, Ἄκης Καλομοιράκης, Γιῶργος Κόρρας, Διομάντης Λεβεντάκος, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Βασίλης Ραφαηλίδης, Κώστας Σφήκας. * Συνεργάτες: Νίκ. Ἀλευρᾶς, Ἀλίντα Δημητρίου, Εὐγ. Κάμφωνα, Τῶν. Λυκουρέσης, Χρ. Παληγιαννόπουλος, Τὲλ. Σαμαντᾶς * Ἐτησία συνδρομή: Ἐσωτερικοῦ 100 δρχ., Ἐξωτερικοῦ 7 δολλάρια. Γράμματα, ἐμβάσματα: Βαγγέλης Τρικεριώτης, στὰ γραφεῖα τοῦ περιοδικοῦ, Ἀναξαγόρα 1, τηλ. 545.393.

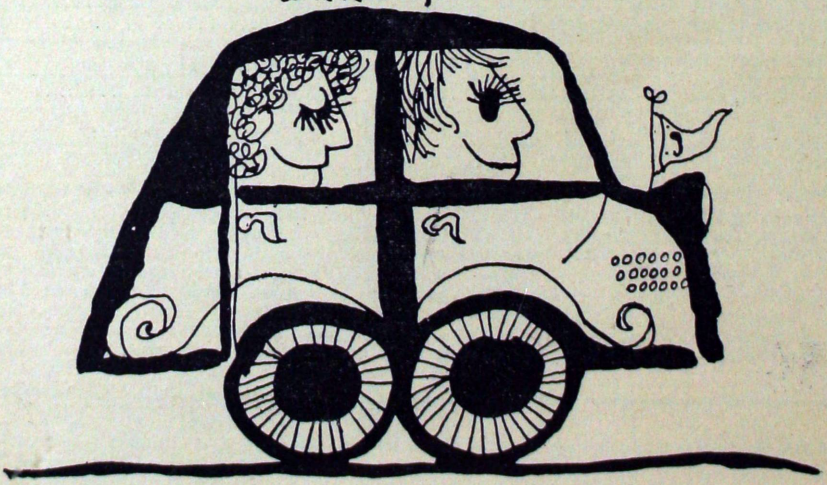
Cinéma contemporain.Revue mensuelle éditée à Athénes par un groupe de jeunes cinéastes-No 5, Fevrier, Mars 70-Abonnement annuel pour l'étranger, 7 dollars-Adresse : Anaxagora 1, Athènes, Gréce.

TRAFFIC

ΔΙΣΚΟΙ - ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ
ΒΙΒΛΙΑ - Μπῶστ-ΚΕΡΑΜΙΚΑ

Φωκ. Νεγρη 49

"Junicar" 20 Voucourestiou St
tel. 618-637, 728-702



RENT A CAR

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Ἑορτῶν συνέπειες.

Οἱ γιορτὲς καὶ ἡ συνακόλουθη διασπορὰ τῶν συνεργατῶν μας εἶχαν σὰν συνέπεια νὰ μὴν ἐκδοθεῖ ἔγκαιρα τὸ προηγούμενο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ μας. Ὁ ἴδιος λόγος μᾶς ἀνάγκασε νὰ καλύψουμε μ' αὐτό, διάστημα δυὸ μηνῶν.

Ζητᾶμε συγνώμη ἀπ' τοὺς ἀναγνῶστες μας γι' αὐτὴ τὴν ἀνωμαλία ποὺ ξεπερνάει τὴ θέλησή μας, μιὰ κι ὁ «Σύγχρονος Κινηματογράφος» γράφεται καὶ διεκπεραιώνεται ἀπὸ μὴ ἐπαγγελματίες, ἐθελοντὲς συνεργάτες.

Οἱ συνδρομητὲς πρέπει νὰ ὑπολογίζουν—γιὰ τὰ τεύχη ποὺ καλύπτει τὴ συνδρομή τους—τὸν αὔξοντα ἀριθμὸ τῶν τευχῶν καὶ ὄχι τοὺς μῆνες. Δηλαδὴ μιὰ ἐτήσια συνδρομὴ καλύπτει τὰ τεύχη ἀπὸ 1 μέχρι 12 καὶ ὄχι δώδεκα μῆνες.

Διεύρυνση στόχων.

Στὸ δεύτερο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ μας εἴχαμε ὑποσχεθεῖ νὰ δημοσιεύσουμε ἕνα λεξιλόγιο κινηματογραφικῶν ὅρων, τὸ ὁποῖο καὶ συντάξαμε. Προτιμήσαμε ὅμως νὰ τὸ παραχωρήσουμε στὸν ἐκδοτικὸ οἶκο «Κάλβος» ποὺ τὸ ἐνσωμάτωσε στὸ βιβλίο τοῦ Μαρσὲλ Μαρτέν, «Ἡ Γλώσσα τοῦ Κινηματογράφου». Δεδομένου ὅτι αὐτὴ ἡ κλασσικὴ «γραμματικὴ» τοῦ κινηματογράφου ἐξεδόθη ὕστερα ἀπὸ ὑπόδειξη τοῦ περιοδικοῦ μας καὶ ἐντάσσεται στὴ γενικότερη προσπάθειά μας γιὰ τὸ ἀνέβασμα τῆς κινηματογραφικῆς παιδείας στὴν Ἑλλάδα, ἐλπίζουμε οἱ ἀναγνῶστες μας νὰ κατανοήσουν τὴ σκοπιμότητα μιᾶς τέτοιας «δωρεᾶς» καὶ νὰ μᾶς συγχωρήσουν γιὰ τὴν ἀθέτηση τῆς ὑπόσχεσης.

Στοὺς συνδρομητές μας τὸ βιβλίο τοῦ Μαρτὲν δίνεται μὲ ἔκπτωση 30%. Ἡ ὀνομαστική του τιμὴ εἶναι ἀδετο 40 δραχμὲς καὶ δεμένο 60. Περιττὸ νὰ προσθέσουμε πὼς τὸ συνιστοῦμε. Ἄλλωστε εἶναι ἔργο μοναδικὸ στὴ διεθνῆ βιβλιογραφία γιὰ μιὰ πληρέστερη κατανόηση τῆς σημειογραφίας τῆς «ὀπτικοκινητικῆς γλώσσας».

Μιὰ προσφορὰ

Ἡ μελέτη τοῦ Σωτήρη Δημητρίου «Χρόνος καὶ χῶρος στὸν Νέο Κινηματογράφο» ποὺ δημοσιεύουμε σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος, εἶναι τὸ πρῶτο ἐντελῶς πρωτότυπο κιν)κὸ αἰσθητικὸ δοκίμιο ποὺ γράφτηκε στὴν ἑλληνικὴ γλώσσα, καὶ ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ ἔχει μιὰ θέση στὴ διεθνῆ κιν)κὴ βιβλιογραφία. Γράφηκε εἰδικὰ γιὰ τὸν «Σύγχρονο Κινηματογράφο» κι ἐλπίζουμε νὰ ἀποτελέσει τὴν ἀρχὴ γιὰ μιὰ σοβαρὴ κι ὑπεύθυνη ἐνασχόληση τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων τοῦ τόπου μας μὲ τὰ προβλήματα τῆς κινηματογραφικῆς αἰσθητικῆς.

Ὁ Σ. Δημητρίου, γεννήθηκε στὴν Ἀθήνα τὸ 1925. Σπούδασε στὸ Ε.Μ. Πολυτεχνεῖο πολιτικὸς μηχανικός. Παράλληλα μὲ τὴν ἐπιστήμη του, ἀσχολεῖται μὲ φιλοσοφικὲς καὶ ἀνθρωπολογικὲς μελέτες. Τὸ σύγγραμμά του «Προϊστορικοὶ πολιτισμοὶ καὶ ἐξέλιξη» (1964) εἶναι μιὰ σημαντικὴ συμβολὴ σὲ διεθνὲς ἐπίπεδο στὴ διερεύνηση τοῦ προβλήματος τῆς δημιουργίας καὶ τῆς ἐξέλιξης τοῦ πολιτισμοῦ.

Γιατὶ ὁ Βιγκό;

Ἀρχίζοντας ἀπ' αὐτὸ τὸ τεῦχος, θὰ δημοσιεύσουμε σὲ τρεῖς συνέχειες μιὰ ἐκτενῆ κριτικὴ βιογραφία τοῦ Ζὰν Βιγκὸ (1905 - 1934) γραμμένη ἀπ' τὸν Μαρσὲλ Μαρτὲν καὶ θὰ συνεχίσουμε μὲ ἄλλους κλασικούς. Γιατὶ διάλεξα γιὰ ἀρχὴ τὸν «καταραμένο» Βιγκό ; Ἡ ἀπάντηση θὰ ἦταν εὔκολη ἂν λέγαμε πὼς μιὰ μεγάλου μήκους ταινία δύο μεσαίου καὶ μιὰ μικροῦ — αὐτὲς πρόλαβε νὰ γυρίσει στὴ λιγόχρονη ζωή του — ἐπηρέασαν οὐσιαστικὰ τὴν κινηματογραφικὴ αἰσθητική. Τὸ μέγεθος τῆς προσφορᾶς τοῦ ἰδιοφυοῦς κινηματογραφιστῆ δὲν μετριέται μὲ «ἀπηχήσεις» καὶ «ἐπιρροές». Ὁ Βιγκό, πέρα ἀπ' τὸ ἀναμφισβήτητο ταλέντο του, εἶναι ἕνα πρότυπο σπαραχτικῆς τιμιότητας. Δὲν δημιούργησε οὔτε σχολὴ οὔτε στύλ Δημιούργησε ὅμως κάτι πολὺ πιὸ σημαντικό: τὸν κινηματογράφο μαρτυρία καὶ διαμαρτυρία. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια εἶναι πράγματι ὁ μεγάλος πρόγονος, ὁ γενάρχης τοῦ Νέου Κινηματογράφου.

Χιοῦμορ γιὰ ψυχοθεραπεία.

Θὰ μποῦμε ἀκόμα μιὰ φορὰ στὸ θάλαμο 17 τῆς ψυχιατρικῆς κλινικῆς ποὺ «ἔχτισε» γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς ταινίας του ὁ Λύκας γιὰ νὰ ἐνοχλήσουμε τὸ βουβό του κορίτσι καὶ μαζὶ μ' αὐτό, ὅλους ἐκείνους ποὺ δὲν εἶναι στὴ θέση νὰ ξεχωρίσουν τὴν ἀπάτη ποὺ κρύβεται πίσω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια. Αὐτὴ τὴ φορὰ οἱ μύδροι ἐξαπολύονται ἀπ' τὴν Καβάλα. Ἡ κριτικὴ ποὺ δημοσιεύουμε καθυστερημένα εἶναι ἐνδεικτικὴ ἑνὸς θεμιτοῦ τρόπου ἀστείας ἀντιμετώπισης μιᾶς σοβαροφανοῦς ταινίας. Ἴσως μάλιστα νὰ εἶναι τὸ μόνο ἐνδεδειγμένο μέσο «προσέγγισης» ἑνὸς ἀνύπαρκτου προβλήματος.

Χαιρόμαστε ἰδιαίτερα ποὺ ἡ ταλαιπωρημένη ἑλληνικὴ ἐπαρχία βρῆκε στὶς σελίδες μας ἕνα τρόπο νὰ κάνει τὴ φωνή της ν' ἀκουστεῖ πλατύτερα,

κι εύχόμαστε ή Καβάλα ν' ἀποτελέσει τήν ἀρχή γιά μιά συστηματικότερη ἐπαφή μέ τίς ἐπαρχιακές πόλεις.

Σινὲ Τέχνης.

Μετά τό «Ἄρτ», τό «Φιλίπ», τό «Στούντιο» ὁ νέος κινηματογράφος «Ἀλκυονίς» ἔρχεται νά προστεθεῖ στόν κατάλογο τῶν αἰθουσῶν τέχνης. Ἡ διεύθυνση τοῦ κινηματογράφου ἀνακοίνωσε πολλές καινοτομίες. Μέ σκοπό τήν εὐρύτερης κλίμακας πληροφόρηση, θά ὀργανώνονται ἑβδομάδες ἐθνικῶν κινηματογράφων ἤ ἰδιαίτερων κινηματογραφικῶν εἰδῶν ἤ ἀκόμα καί μεμονωμένων σκηνοθετῶν. Θά γίνονται ὁμιλίες καί συζητήσεις μέ τό κοινό καί θά μεταδίδεται εἰδικό κείμενο ἀπό μεγαφωνικές ἐγκαταστάσεις.

Λαθροχειρίες

Μετά τό θόρυβο πού προκάλεσε ἡ ταινία «Σουὴτ Ταάριτυ» γιά τίς μεγάλες καί ἀδικαιολόγητες περικοπές, ἕνα καινούργιο γεγονός τήν ξαναφέρνει στό προσκήνιο τῆς ἐπικαιρότητας. Στή Θεσσαλονίκη ἡ ταινία παίχτηκε μέ διαφορετικό τέλος: Ὁ Ὄσκαρ ἐγκαταλείπει τήν Τσάριτυ καί αὐτή ἀπελπισμένη φτάνει στή γέφυρα, ἀπ' ὅπου τήν εἶχε ρίξει ὁ πρῶτος της ἐραστής. Μιά παρέα ἀπό χίππυς περνάει καί τῆς προσφέρει ἕνα λουλούδι. Ἡ Τσάριτυ ξαναβρίσκει τήν αἰσιοδοξία της καί τούς ἀκολουθεῖ. Ὅπως βλέπουμε, ὁ σκηνοθέτης ἀκολούθησε πιστά τό σενάριο τῆς «Καμπίρια» πού χρησίμεψε σά βάση γιά τή μουσική αὐτή κωμωδία. Ὅμως, οἱ παραγωγοί εἶχαν διαφορετική γνώμη. Γι' αὐτό γύρισαν κι ἄλλο τέλος, αὐτό πού εἴδαμε στήν Ἀθήνα, γιά νά ἱκανοποιήσουν τό «κατωτέρας κλάσεως» κινηματογραφικό κοινό πού θέλει εὐτυχισμένο τέλος. Μ' αὐτό τόν τρόπο, καί οἱ ἀπαιτητικοί κριτικοί τῶν φεστιβάλ θά ἔμεναν ἱκανοποιημένοι, καί οἱ παραγωγοί θά εἶχαν αὐξημένες πιθανότητες νά πάρουν πίσω τά λεφτά τους.

Ἀπ' τὴν Ἀνατολή.

Μετά τή μεγάλη ἐπιτυχία πού εἶχαν στήν Ἑλλάδα τά τελευταῖα χρόνια δυό Τσέχικες ταινίες («Ὁ ἄνθρωπος πού ἔβλεπε τά τραῖνα νά περνοῦν» καί «Τό μαγαζάκι τῆς κεντρικῆς ὁδοῦ»), ἄρχισαν νά κινοῦνται οἱ ἑταιρίες εἰσαγωγῆς πρός ἐξασφάλιση ταινιῶν ἀπό τίς ἀνατολικές χῶρες. Ἤδη ἔχουν ἀγορασθεῖ κι ἄλλες δυό τσέχικες, ἡ «Τιμή καί Δόξα» τοῦ Ἰνέκ Μποκάν καί τό «Ἕνα καπρίτσιο τό καλοκαίρι» τοῦ Γίρι Μέντζελ. Ἡ ταινία σκηνοθέτη τῶν «Τραίνων» — μιά γλυκόπικρη ἐπιφυλλίδα γύρω ἀπό τή διαβρωτική ἐπιροή δυό πλανόδιων καλλιτεχνῶν τοῦ τσίρκου πάνω σέ τρεῖς μεσόκοπους ἐπαρχιῶτες, — παίχτηκε στό περυσινό φεστιβάλ τοῦ Λονδίνου καί χαρακτηρίστηκε ἀπό τούς Ἄγγλους κριτικούς σάν ἀριστούργημα. Ἄς ἐλπίσουμε ὅτι ἐπιτέλους θά ἀνοίξει ὁ δρόμος καί γιά ἄλλες ἀνατολικές ταινίες πού μένουν ἄγνωστες σέ μᾶς τόσα χρόνια. Μήν ξεχνᾶμε ὅτι χῶρες σάν τήν Τσεχοσλοβακία, τήν Οὐγγαρία, τή Γιουγκοσλαβία καί τήν Πολωνία κρατᾶνε θέσεις πολύ σημαντικές στόν παγκόσμιο «Νέο Κινηματογράφο».

Ἐκδημοκρατισμός

Οἱ ὀργανωτὲς τοῦ Φεστιβὰλ τῆς Τούρ ἀναγγέλλουν γιὰ τὸ 1970 πολλὲς ἀλλαγὲς καὶ βελτιώσεις στὸν κανονισμό. Δὲν ξέρουμε ἀκόμα τί ἀκριβῶς σκοπεύουν νὰ κάνουν. Πάντως ἀνακοινώθηκε ἤδη ὅτι οἱ ταινίες ποὺ θὰ προβάλλονται στὸ ἑξῆς στὸ φεστιβὰλ δὲν θὰ διαγωνίζονται, δὲν θὰ ὑπάρχει κριτικὴ ἐπιτροπή, δὲν θὰ ἀπονέμονται βραβεῖα, δὲν θὰ δίνονται δεξιώσεις, θὰ καταργηθεῖ κάθε ἐπισημότητα καὶ θὰ προβάλλονται ὅσο τὸ δυνατὸν περισσότερα φίλμ ὅλων τῶν εἰδῶν, κάθε νοοτροπίας καὶ στὺλ ἀπ' ὅλες τὶς χῶρες τῆς ὑδρογείου. Γεννιέται τὸ πρῶτο πραγματικὰ δημοκρατικὸ φεστιβάλ.

Οἱ ἐνδιαφερόμενοι μποροῦν νὰ ζητήσουν πληροφορίες γράφοντας στὴ διεύθυνση:
21, Rue de la Tour d' Anvergne – Paris IX

Μοσχοσινεματοφιλία

Στὴ Μόσχα ὑπάρχουν 563 κινηματογραφικὲς αἴθουσες σχεδὸν δυὸ φορὲς περισσότερες ἀπὸ ὅσες διαθέτει τὸ Παρίσι. Οἱ 117 ἀπ' αὐτὲς ἀνήκουν στὸ κράτος καὶ λειτουργοῦν ὅλη τὴν ἡμέρα. Τὸ 1968 μόνο στὴ Μόσχα κόπηκαν 145 ἑκατομμύρια εἰσιτήρια καὶ σημειώθηκε μιὰ αὔξηση 6% σὲ σχέση μὲ τὸ 1967.

Μ' ἄλλα λόγια, οἱ Μοσχοβίτες εἶναι ἀπ' τοὺς πιὸ φανατικοὺς φίλους τοῦ σινεμὰ ποὺ ὑπάρχουν στὸν κόσμο: κάθε κάτοικος τῆς Μόσχας πηγαίνει στὸν κινηματογράφο κατὰ μέσο ὅρο 22 φορὲς τὸ χρόνο. Γιὰ νὰ καταλάβουμε τί σημαίνει ὁ ἀριθμὸς αὐτός, πρέπει νὰ ποῦμε πὼς ὁ παριζιάνος πηγαίνει σινεμὰ μόνο 7 φορὲς τὸ χρόνο.

Ἰνδικὴ παραγωγικότητα

Στὴν Ἰνδία, τὸ 1968 γυρίστηκαν 347 ταινίες μεγάλου μήκους. Ὁ ἀριθμὸς μᾶς ἐκπλήσσει ἀλλὰ περισσότερο μᾶς ἐκπλήσσει τὸ γεγονὸς πὼς οἱ ταινίες αὐτὲς ντουμπλάρονται σὲ 14 τοπικὲς διαλέκτους. Πρῶτα σὲ προτίμηση ἔρχονται τὰ φίλμ μὲ ἐπίκαιρα κοινωνικὰ θέματα καὶ ἀκολουθοῦν μὲ μεγάλη διαφορὰ οἱ ἀστυνομικὲς ταινίες κι αὐτὲς ποὺ βασίζονται στὴν ἰνδικὴ μυθολογία.

Παραγωγὴ 68

Τὸ 1968 γυρίστηκαν: Στὴν Ἰαπωνία, 240 ταινίες. Στὴν Ἰταλία, 198. Στὴν Ἰσπανία, 130. Στὴν Τσεχοσλοβακία, 40. Στὴν Αἴγυπτο 33 καὶ στὴν Ἀργεντινή 32.

Γκαμπριὲλ Φιγκουερόα

Στὸ Νόβι Σάντ, μιὰ πόλη στὴ Βόρεια Γιουγκοσλαβία κοντὰ στὸ Δούναβη, γυρίζονται τὰ ἐξωτερικὰ τῆς ταινίας τοῦ Μπράιαν Φὸρμς «Οἱ πολεμιστὲς» μὲ διευθυντὴ φωτογραφίας τὸν Γκαμπριὲλ Φιγκουερόα. Ἕνας ἀπ' τοὺς μεγαλύτερους ὀπερατὲρ τοῦ κόσμου, ὁ Φιγκουερόα, ἄρχισε τὴν καριέρα του τὸ 1932 στὴν πατρίδα του, τὸ Μεξικό, μὲ τὴν ταινία «Ἡ ἐπανάσταση» τοῦ σκηνοθέτη Μιγκουὲλ Γκοντέρας Τορρέρ. Τὸ 1934 μαθήτεψε κοντὰ στὸν Γκρέγκ Τόλαντ, ἕναν ἄλλο μεγάλο ὀπερατὲρ ποὺ δούλεψε γιὰ τὸν Ὄρσον Γουέλλες στὸν «Πολίτη Κάιην». Ἀπὸ τότε ὁ Φιγκουερόα συνεργάστηκε μὲ σκηνοθέτες σὰν τὸν Τζὼν Φόρντ, τὸν Λουὶς Μπουνιουὲλ, τὸν Τζὼν Χιοῦστον καὶ ὑπῆρξε τακτικὸς συνεργάτης τοῦ συμπατριώτη του Ἐμίλιο Φερνάντεζ. Πρόσφατα δούλεψε σὰν ὀπερατὲρ στὴν τελευταία ταινία τοῦ Ντόναλντ Σῆγκελ «Οἱ γύπες πετοῦν χαμηλά». Ὁ Φιγκουερόα ἔχει τιμηθεῖ μὲ 18 διεθνῆ καὶ 28 Μεξικανικὰ βραβεῖα.

Σπολέτο σίνεμα

Στὴν Ἰταλία ἱδρύθηκε πρόσφατα μιὰ πνευματικὴ Ἑταιρία μὲ τὴν ἐπωνυμία «Σπολέτο Σίνεμα» στὴν ὁποία μετέχουν πολλὲς προσωπικότητες τῶν γραμμάτων καὶ τῶν τεχνῶν. Σκοπὸς τῆς ἑταιρίας αὐτῆς εἶναι ἡ διάδοση στὸ πλατὺ κοινὸ τῆς κινηματογραφικῆς κουλτούρας καὶ ἡ μὲ κάθε τρόπο ὑποστήριξη τῆς τέχνης τοῦ κινηματογράφου. Ἤδη ἡ «Σπολέτο Σίνεμα» τῆς ὁποίας προεδρεύει ὁ Λουκίνο Βισκόντι ἔχει προγραμματίσει μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἐκδηλώσεις, ἀπὸ ἐκθέσεις, προβολές, διαλέξεις κτλ.

Γιόζεφ φὸν Στέρνμπεργκ

Τὸν περασμένο Δεκέμβριο πέθανε μιὰ ἀπ' τὶς μεγαλύτερες, τὶς πιὸ ἰδιόρρυθμες καὶ τὶς πιὸ ἰσχυρὲς προσωπικότητες τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου, ὁ αὐστροεβραϊκῆς καταγωγῆς Γιόζεφ φὸν Στέρνμπεργκ.

Γεννήθηκε στὴν Βιέννη τὸ 1894. Σπούδασε φιλοσοφία στὴ γενέτειρά του καὶ τὸ 1914 ἐγκαταστάθηκε στὶς ΗΠΑ ὅπου δούλεψε, κατ' ἀρχή, σὰν μοντὲρ στὴν «Γουὸρλντ Κόμπανυ» τῆς Ν. Ὑόρκης. Ἦταν ἡ πρώτη του ἐπαφὴ μὲ τὸν κινηματογράφο ποὺ τὸν ἔκανε νὰ ἐγκαταλείψει τὶς φιλοσοφικοφιλολογικὲς ἐνασχολήσεις του. Στὴ συνέχεια, γίνεται βοηθὸς σκηνοθέτη, διευθυντὴς παραγωγῆς, σεναρίστας, διευθυντὴς φωτογραφίας καὶ τέλος τὸ 1924 περνάει στὴ σκηνοθεσία μὲ τὸ «Κυνηγοὶ Σωτηρίας».

Ἡ φήμη του ἐδραιώνεται τὸ 1927 μὲ τὶς «Νύχτες τοῦ Σικάγου», ὅπου λανσάρει καὶ ἐπιβάλλει στὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο μιὰ καινούργια μορφὴ ὑπερανθρώπου, τὸν Γκάγκστερ — μιὰ ἐνεργὸ πρόκληση γιὰ τὸ νομότυπο κατεστημένο, καὶ ἕνα σύμβολο ἐκδίκησης τῶν ἐνδεῶν ποὺ προτιμοῦν τὴν ἀπροκάλυπτη ἀπ' τὴν κεκαλυμμένη ἀπάτη, τὴν ὡμὴ ἀπ' τὴν νομικὰ κατοχυρωμένη βία.

Στὸν «Γαλάζιο Ἄγγελο» (1930), τὴν μόνη ταινία ποὺ γύρισε στὴ Γερμανία, λανσάρει — μὲ τὴν Μάρλεν Ντήτριχ — ἕνα ἀκόμα «ἐκδικητικὸ σύμβολο»: τὴν Μοιραία Γυναίκα ποὺ ὁδηγεῖ στὸν ἀπόλυτο ἐξευτελισμὸ τὸ «γελοῖο γένος τῶν ἀνδρῶν».

Ἀπ' τὶς τριάντα περίπου ταινίες ποὺ γύρισε, οἱ μισὲς τουλάχιστον εἶναι μιὰ ὁλοφάνερη πρόκληση γιὰ κάθε παγιωμένη καὶ ἀρτηριοσκληρωμένη ἄποψη, τόσο στὸν τομέα τῆς παραδεκτῆς ἠθικῆς ὅσο καὶ σ' αὐτὸν τῆς αἰσθητικῆς. Αὐτὸς ἦταν ὁ λόγος ποὺ ἀνάγκασε τοὺς παραγωγοὺς τῆς δεύτερης, κιόλας, ταινίας του («Ἡ ἀπόδραση» — 1926) νὰ τὴν προβάλουν κατακρεουργημένη καὶ τελείως ἀλλαγμένη νοηματικὰ γιὰ νὰ περισώσουν τὴν «ἀξιοπρέπειά» τους — δηλαδὴ τὸ βαλάντιό τους. Ἀκόμα καὶ ὁ Τσάρλυ Τσάπλιν, παραγωγὸς τῆς τρίτης του ταινίας («Ὁ γλάρος» — 1926) προτίμησε νὰ χάσει τὸ ἐπενδυμένο κεφάλαιο ἀπαγορεύοντας τὴν προβολή της, «διὰ τὸν φόβον τῶν Ἰουδαίων».

Τὰ σκάνδαλα καὶ οἱ προκλήσεις συνεχίζονται καὶ συσσωρεύονται. Ἔτσι, τὸ 1935 ἡ ἱσπανικὴ Κυβέρνηση ζητάει καὶ πετυχαίνει ἀπὸ τὴν ἀμερικανικὴ τὴν (προσωρινὴ) ἀπαγόρευση τῆς ταινίας του «Ὁ διάβολος εἶναι γυναίκα».

Ὁ ἰδιοφυὴς δημιουργὸς δὲν πτοεῖται. Ἀντίθετα, γίνεται περισσότερο ἐπιθετικὸς καὶ τελικὰ τὸ ταλέντο του ἐπιβάλλεται στὴν σκοπιμότητα.

Ὁ Στέρνμπεργκ πετυχαίνει νὰ σκανδαλίσει τοὺς πάντες, ὄχι τόσο μὲ τὴν θεματική του αὐτὴ καθαυτή, ὅσο μὲ τὸν ὑπερτονισμὸ καὶ τὴν ὄξυνση τῶν ἤδη διερευνημένων «εὐπρεπῶς» θεμάτων — ταμποῦ.

Στὴν ὑπερεκχυλίζουσα προσωπικότητά του τὰ πάντα εἶναι ὑπέρμετρα : οἱ χαρακτῆρες του ξεπερνοῦν τὰ ἀνθρώπινα μέτρα· οἱ φωτισμοὶ τείνουν συνεχῶς «ά - λὰ Στέρνμπεργκ ἐξπρεσσιονισμό»· τὸ ντεκὸρ εἶναι πάντα ἕτοιμο νὰ καταρρεύσει κάτω ἀπ' τὸ διακοσμητικὸ του φορτίο ποὺ ἐγγίζει τὰ ὅρια τοῦ γελοίου χωρὶς ποτὲ νὰ τὰ ξεπερνάει· οἱ ἰδέες ποὺ ἀποδεσμεύονται ἀπ' τὸν ὄγκο τῶν εἰκαστικῶν συμβόλων δὲν ἐγκλωβίζονται σὲ κανένα ἐγχειρίδιο φιλοσοφίας. Ὁ Στέρνμπεργκ εἶναι ὁ ἕ ν α ς.

Ὅλο σχεδὸν τὸ ἔργο του κυριαρχεῖται ἀπ' τὴν ἴδια ἐμμονη ἰδέα : Ὁ ἄνδρας, σὲ σχέση μὲ τὴν γυναίκα, εἶναι τέλεια ἀναξιοπρεπής. Ἐξ ὁρισμοῦ, ὁ ἄνδρας εἶναι βάρβαρος, ἀπατεών, φορέας ὅλων τῶν συμβάσεων, καταστροφέας τοῦ πολιτισμοῦ καὶ τῆς ἄδολης ἀνθρωπιᾶς. Τὰ «κέρατα» εἶναι τὰ μόνα ἄξια — γιὰ ἕνα τόσο ταπεινὸ ὄν — στολίδια ! Ἀντίθετα ἡ γυναίκα εἶναι ἡ προσωποποίηση τῆς καλωσύνης σὲ «φυσικὴ κατάσταση» καὶ τῆς καταπιεσμένης ἀπ' τὴν ἀνδροκρατία ἀθωότητας. Γιὰ πρώτη φορὰ ὁ Στέρνμπεργκ ἀναλαμβάνει τὴν ὑπεράσπιση τῆς γυναίκας — καὶ μέσα σ' αὐτήν, τοῦ παραπέοντος ἀνθρωπισμοῦ — στὶς «Νύχτες τοῦ Σικάγου». Στὸ «Ἡ τελευταία διαταγή», (1927) προωθεῖ τὴν δημιουργία του ἕνα σκαλοπάτι παραπάνω, καὶ τὸ ντελίριουμ τοῦ ἐνθουσιασμοῦ του γιὰ τὴν «γυναίκα ἐκδικήτρια τῆς καταπιεσμένης ἀνθρωπιᾶς» φτάνει στὸ ἀποκορύφωμά του στὶς ταινίες «Γαλάζιος Ἄγγελος» (1930), «Σαγκάη - Ἐξπρὲς» (1932), «Κόκκινη Αὐτοκράτειρα» (1934) καὶ προπαντὸς στὸ «Ὁ Διάβολος εἶναι γυναίκα» (1935) ὅπου ἡ Κόντσα Περὲζ γίνεται τὸ ἀξεπέραστο σύμβολο τοῦ ἀποχαλινωμένου «μαχητικοῦ φεμινισμοῦ».

Ἡ προσήλωση στὸ θέμα κάνει τὸν Στέρνμπεργκ νὰ ἐνδιαφέρεται πολὺ λίγο γιὰ τὴ σωστὴ δόμηση τῶν σεναρίων του ποὺ ὅλα σχεδὸν εἶναι ἰδιοφυῶς χαοτικά, κι ὅλα ξεφεύγουν ἀπ' τὴν χολλυγουντιανὴ συνταγὴ «λίγο ἀπ' ὅλα καὶ σὲ εὔπεπτες δόσεις». Ὁ χείμαρος τῆς προσωπικότητάς του σαρώνει ἀντιλήψεις, ἰδέες, αἰσθητικὲς ἀπόψεις μὲ μιὰ καταλυτικὴ μανία ποὺ προκαλεῖ δέος.

Ὁ Στέρνμπεργκ εἶναι ἡ προσωποποίηση τῆς τεκμηριωμένης πρόκλησης καὶ τῆς ἀσυμβίβαστης εἰλικρίνειας ποὺ δὲν ἀφήνει κανένα περιθώριο γιὰ συνδιαλλαγή. Δὲν εἶναι μόνο ἕνας μεγάλος δημιουργός, ἀλλὰ κι ἕνα σύμβολο γιὰ τοὺς σκηνοθέτες τοῦ κινήματος τοῦ Νέου Κινηματογράφου.

Τὸ περιοδικό μας δὲν ἐξάντλησε τὸ χρέος του ἀπέναντι στὸν μεγάλο πρωτοπόρο. Θὰ ἐπανέλθει στὸ θέμα μὲ μιὰ ἐκτενέστερη μελέτη.

Γίρι Τρνκὰ

Τὸν Ἰανουάριο πέθανε ὁ Τσέχος Γίρι Τρνκά, ὁ ἰδιοφυὴς δημιουργὸς ταινιῶν μὲ κινούμενες μαριονέτες.

Ὁ Τρνκά, γεννήθηκε τὸ 1912 στὸ Πίλσεν. Σπούδασε στὴ Σχολὴ Βιομηχανικῶν Τεχνῶν τῆς Πράγας καὶ ἀσχολήθηκε μὲ ἐπιτυχία μὲ τὴν θεατρικὴ σκηνογραφία, τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴ χαρακτική. Τὸ 1936 δημιούργησε ἕνα θέατρο μαριονετῶν, ἀλλὰ χρεωκόπησε οἰκονομικὰ καὶ τὸκλεισε. Μετὰ τὸν πόλεμο μετέφερε στὴ Ζελατίνα τὴν τεχνικὴ τῶν μαριονετῶν καὶ ἐπιβλήθηκε διεθνῶς σὰν ὁ μεγαλύτερος μαΐτρ αὐτοῦ τοῦ κινηματογραφικοῦ εἴδους.

Στὴν Τσεχοσλοβακία, ἡ μαριονέτα εἶναι μιὰ τέχνη παραδοσιακή. Στὸ βασίλειο τῆς Βοημίας ποὺ ἀποτελοῦσε μέρος τῆς Αὐστρουγγρικῆς Αὐτοκρατορίας καὶ ὅπου μιλοῦνταν ἡ γερμανικὴ γλώσσα,

τὸ θέατρο τῶν μαριονετῶν ἀποτελοῦσε τὴ μόνη γνήσια ἐθνικὴ καὶ λαϊκὴ ἔκφραση, οἱ μαριονετίστες χρησιμοποιοῦν ἐπιδεικτικὰ τὴν ολαβικὴ τσέχικη γλώσσα. Στὴν Τσεχοσλοβακία τὸ θέατρο μαριονετῶν δὲν ἦταν ποτὲ ἀφελὲς θέαμα γιὰ παιδιά.

Ὁ Τρνκὰ συνεχίζει τὴν ἐθνικὴ παράδοση ἀλλὰ μὲ ἄλλα μέσα : εἶναι κινηματογραφιστὴς καὶ μαζὶ μαριονετίστας. Αὐτὸς ὁ κολοσσὸς μὲ τὶς πελώριες μουστάκες δημιούργησε ἕνα ὁλόκληρο σύμπαν — τὸ δικό του σύμπαν, στὸ ὁποῖο κυριαρχεῖ σὰν μικρὸς Θεός.

Τὰ τοπία, οἱ χαρακτῆρες, τὰ ροῦχα, τὰ χρώματα, ὅλα φέρνουν τὴ σφραγίδα τῆς ἰδιοφυΐας του. Ἡ πρώτη του ἐπαφὴ μὲ τὸν κινηματογράφο, ἔγινε μέσα ἀπ' τὸ κινούμενο σχέδιο ἀλλὰ πολὺ γρήγορα ἀνακάλυψε μιὰ ἰδιόρυθμη σκηνοθεσία — ἕναν κινηματογράφο μὲ «ἠθοποιούς» οἱ ὁποῖοι ὡστόσο δὲν εἶχαν δική τους ζωή, ἀλλὰ τὴ δανείζονταν ἀπ' τὸν Τρνκὰ παίρνοντάς την μέσα ἀπ' τὰ μαγικά του δάχτυλα. Χρησιμοποιεῖ τὶς μαριονέτες του, ὅπως ἀκριβῶς θὰ χρησιμοποιοῦσε τοὺς ἠθοποιοὺς ἕνας «κανονικὸς» σκηνοθέτης: κάνει τράβελλιγκ, πανοραμίκ, σύνθετες κινήσεις μὲ μικροσκοπικοὺς γερανοὺς κτλ.

Ὁ κινηματογράφος τοῦ Τρνκὰ ἀρνεῖται τελείως τὶς ψυχολογικὲς ἐνδοσκοπήσεις. Οἱ ἥρωες του ἔχουν μιὰ ἱερατικότητα, μιὰ μεγαλοπρέπεια, καὶ τὰ πρόσωπά τους ἐκφράζουν ὄχι συναισθήματα ἀλλὰ μιὰ κοινωνικὴ κατάσταση καὶ μιὰ ἠθικὴ στάση. Ἡ ἔκφραση καταστάσεων δὲ γίνεται ποτὲ μὲ τὸ λόγο ἀλλὰ βγαίνει μέσα ἀπὸ μιὰ κίνηση μέσα ἀπὸ μιὰ σύγκρουση.

Ἡ ἐπικολυρικὴ ποίηση τοῦ Τρνκά, σχεδὸν σ' ὅλες του τὶς ταινίες δημιουργεῖ μιὰ ὁμορφιὰ ἐκπληκτικῆς δύναμης.

Τὸ βασικὸ χαρακτηριστικὸ στὴν τεχνική του, εἶναι ἡ τέλεια ἐναρμόνιση τοῦ χρώματος μὲ τὴ μουσική, γραμμένη πάντα ἀπ' τὸ μόνιμο συνεργάτη του Βάσλαβ Τρόγιαν. Αὐτὸ ποὺ μᾶς ἐκπλήσσει στὸ ἔργο τοῦ Τρνκὰ εἶναι ἡ μοναδικὴ στὴν ἱστορία τοῦ σινεμὰ ἱκανότητά του νὰ ἐναρμονίζει ἄψογα τὶς ἀρχὲς τῆς «ζωντανῆς» κιν)κῆς σκηνοθεσίας, στὶς ἄψυχες μαριονέτες.

Στὰ χέρια του, ὁ κινηματογράφος γίνεται ἕνα ἰδανικὸ μέσο ποιητικῆς ἔκφρασης, τὸ φίλμ γίνεται ἄψογο ὀπτικὸ ποίημα — καὶ ὁ Τρνκὰ ὁ πρῶτος ποιητὴς — γλύπτης.

Ζοζὲφ Κοσμὰ

Ὁ μεγαλύτερος Γάλλος συνθέτης κινηματογραφικῆς ὑπόκρουσης μετὰ τὸν Μωρὶς Ζωμπὲρ πέθανε στὸ Παρίσι τὸν περασμένο Ὀκτώβρη.

Γεννήθηκε στὴν Οὐγγαρία τὸ 1905, τὸ 1933 ἐγκαταστάθηκε μόνιμα στὸ Παρίσι ὅπου γνώρισε τὸν Ζὰν Ρενουάρ, ὁ ὁποῖος καὶ τὸν ἐνεθάρρυνε ν' ἀσχοληθεῖ μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μουσικὴ ὑπόκρουση. Ἡ μελωδία ποὺ τραγουδάει ὁ Φλορὲλ Βαλεντὶν στὴν ἀγρυνία τῆς ταινίας τοῦ Ρενουὰρ «Τὸ ἔγκλημα τοῦ κυρίου Λάνζ» (1935) εἶναι ἡ πρώτη ποὺ γράφει γιὰ τὸν κινηματογράφο καὶ μ' αὐτὴν καθιερώνει μιὰ γιὰ πάντα τὸ γνωστὸ «στὺλ Κοσμά», ἕνα «σοφὸ» μίγμα τσιγγάνικης καὶ λαϊκῆς μουσικῆς.

Ὁλόκληρη τὴ μουσικὴ ὑπόκρουση, γράφει γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ταινία τοῦ Καρνὲ «Ζεννύ» (1936), ἀλλὰ ἡ φήμη του ἐδραιώνεται μὲ τὴ μουσικὴ ποὺ ἔγραψε γιὰ ὅλες τὶς προπολεμικὲς ταινίες τοῦ Ρενουάρ. Εἰδικότερα «Ἡ συμφωνία τῶν σιδηροτροχιῶν» ποὺ συνθέτει γιὰ τὸ «Ἄνθρώπινο Κτῆνος» ἔχει περάσει ἤδη στὴν ἱστορία τῆς κινηματογραφικῆς μουσικῆς.

Κατὰ τὴν κατοχὴ συνεργάζεται ἀποκλειστικὰ μὲ τοὺς Ζὰκ καὶ Πιὲρ Πρεβὲρ καὶ μετὰ τὸν πόλεμο, ἐπενδύει σχεδὸν ὅλες τὶς ταινίες τοῦ Καρνέ, καλὲς καὶ κακές.

Τὸ 1956 συνεχίζει τὴ διακοπείσα συνεργασία του μὲ τὸν Ρενουὰρ («Ἑλενα καὶ οἱ ἄνδρες» 1956, «Πρόγευμα στὴ χλόη» 1959, «Ἡ διαθήκη τοῦ δόκτορα Κορντελιὲ» 1959) Συνεργάζεται ἐν συνεχεία μὲ τὸν Μπουνιουὲλ καὶ τὸν Μπαρντὲμ καὶ παράλληλα γράφει δυὸ θαυμάσιες ὅπερες: «Κανὺ» καὶ οἱ «Οὐσάροι».

Ἰδιαίτερα σημαντικὴ εἶναι καὶ ἡ σκηνικὴ μουσικὴ γιὰ ἔργα ποὺ ἀνέβασαν οἱ Μπαρώ, Μαρσὲλ Μαρσώ, Ρολὰν Πετὶ καὶ καμιὰ εἰκοσαριὰ ἀκόμη.

Ὀνόμασαν τὸν Κοσμὰ «Κουπερὲν τοῦ τραγουδιοῦ» ἀλλὰ θὰ ἦταν σωστότερο ἂν τὸν χαρακτηρίζαμε «παιδὶ τοῦ Μότσαρτ».

ΒΕΡΜΠΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΚΤΟΝΩΣΗ ΜΙΑΣ ΕΝΟΧΗΣ

τοῦ Κλεάνθη Καλδίρη

Πρὶν γράψουμε ἔστω καὶ μιὰ γραμμή, θεωροῦμε ὑποχρέωσή μας νὰ δηλώσουμε, πὼς δὲν καταφερόμαστε ἐναντίον προσώπων — ἂν καὶ θἄπρεπε — καὶ πὼς ἂν ὑπάρξουν θιγόμενοι θὰ εἶναι, μᾶλλον, γιατὶ τὰ γραφτά μας θὰ ἀπελευθερώσουν τὶς ἐνοχές τους. Ἀκόμη δηλώνουμε, πὼς εἶναι τ' ἀντανακλαστικά μας ποὺ μᾶς ἀναγκάζουν νὰ κάνουμε τὶς παρακάτω ἀναφορὲς κι ὄχι ἡ πίστη μας πὼς θὰ διορθώσουμε μ' αὐτὸν τὸ τρόπο, τὰ κακῶς κείμενα.

Κατὰ καιροὺς ὁ κινηματογραφικὸς χῶρος μας ἀποτέλεσε πεδίο μελέτης, ὅπου διάφοροι ἐρευνητές, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν ἀγάπη τους — θέλουμε νὰ πιστεύουμε — γιὰ τὸν Ἑλληνικὸ κινηματογράφο, προσπάθησαν νὰ ἐντοπίσουν τὶς αἰτίες τῆς χρόνιας ὑπανάπτυξής του. Ἡ τελευταία ἀπ' αὐτὲς ἔγινε τὸ περασμένο καλοκαίρι ἀπὸ τὶς στῆλες πρωινῆς ἐφημερίδας, μὲ πρωτοβουλία γνωστῆς κριτικοῦ.

Καὶ στὴν προκείμενη περίπτωση ἀκολουθήθηκε ἡ γνωστὴ μέθοδος: Κλήθηκαν νὰ λάβουν μέρος στὴν ἔρευνα — καὶ μίλησαν — γύρω στοὺς εἴκοσι ἄνθρωποι — παραγωγοί, σκηνοθέτες, σεναρίστες, ἠθοποιοὶ — ἀπὸ τοὺς πιὸ γνωστοὺς στὴν εἰδικότητά τους. Βέβαια ἀπὸ πρώτη ματιὰ φαίνεται πὼς πολὺ σωστὰ ἔγινε ἔτσι κι ὅτι οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ ἔχουν περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον τὸ δικαίωμα νὰ μιλήσουν γιὰ τὸν Ἑλληνικὸ κινηματογράφο, μιὰ κι ὁ τελευταῖος ἀποτελεῖ τὸν τομέα τῆς δραστηριότητάς τους. Αὐτὸ ὅμως, μόνο ἀπὸ πρώτη ματιά. Γιατὶ μιὰ δεύτερη θὰ μᾶς δείξει πὼς ἐκτὸς ἀπὸ τομέας, εἶναι καὶ «προϊὸν» αὐτῆς τῆς δραστηριότητας, ἕνα προϊὸν ποὺ ἡ ποιότητά του — ἀφετηρία ἄλλωστε τῆς ἔρευνας — χαρακτηρίζει αὐτόματα «ποιοτικὰ» κι αὐτοὺς ποὺ τὸ παράγουν. Ἀκόμη μιὰ δεύτερη ματιὰ θὰ δείξει πώς, ἂν κάτω ἀπ' τὴν ἐπίδραση κάποιας ἐξωκινηματογραφικῆς δύναμης — ὄχι ὑπερφυσικῆς — ὁ Ἑλληνικὸς κινηματογράφος ξεπερνοῦσε ξαφνικὰ σ' ὁποιοδήποτε βαθμὸ τὸ σημερινό του ἐπίπεδο — δηλαδὴ τῆς φαρσοκωμωδίας καὶ τοῦ γλυκανάλατου δράματος — αὐτόματα θὰ ἔβγαζε σὲ ἀχρηστία τὴν συντριπτικὴ πλειονότητα αὐτῶν τῶν ὀνομάτων, τῶν ὁποίων, ἄλλων ἡ πνευματικὴ φτήνεια κι ἄλλων ἡ τυποποίηση, δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ φανταστοῦμε τὴν ὁποιαδήποτε προσφορὰ στὸ καινούργιο ἐπίπεδο. (Ἐλπίζουμε πὼς εἴμαστε ἀρκετὰ σαφεῖς ἀλλὰ ἂν χρειαστοῦν διευκρινίσεις, εἴμαστε πρόθυμοι νὰ συζητήσουμε καὶ νὰ ἀναφερθοῦμε σὲ ὀνόματα, ἔργα καὶ διαφαινόμενες δυνατότητες). Γίνεται φανερὴ δηλαδὴ ἡ διαλεκτικὴ φύση τῆς σχέσης ἀνάμεσα στὸ ποιοτικὸ ἐπίπεδο τοῦ κινηματογράφου καὶ στοὺς ἀνθρώπους ποὺ αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο ἔχει ἀνάγκη γιὰ τὴν συντήρησή του. Αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους τοὺς ξεδιαλέγει αὐτόματα ὁ μηχανισμὸς ἐπιλογῆς, ἐξοστρακίζοντας συνάμα κάθε στοιχεῖο ποὺ ἐπιβουλεύεται αὐτὸ τὸ κινηματογραφικὸ κατεστημένο. Τί νὰ ποῦμε λοιπὸν γιὰ τὴν κυρία κριτικὸ καὶ τὴν πρωτοβουλία της: Νὰ τῆς καταλογίσουμε ἀφέλεια ἢ προσπάθεια δημιουργίας θορύβου γύρω ἀπ' τὸ ὄνομά της; Δεχόμαστε πὼς εἶναι μᾶλλον τὸ πρῶτο. Γιατὶ τί ἄλλο ἀπὸ ἀφέλεια μπορεῖ νὰ φανερώνει τὸ ὅτι κατέφυγε στοὺς ἐκπροσώπους τοῦ κατεστημένου στὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου, ρωτώντας τους τί πρέπει νὰ γίνει γιὰ νὰ αὐτοκτονήσουν κινηματογραφικά ; Μήπως μπορεῖ νὰ μᾶς πεῖ πότε καὶ ποῦ στὴν ἱστορία πραγματοποιήθηκε ὁποιαδήποτε οὐσιαστικὴ πρόοδος — πνευματικὴ ἢ γενικότερα πολιτιστικὴ — μὲ τὴ θέληση ἢ ἀκόμη μὲ τὴν ἀνοχὴ τοῦ ἤδη κατεστημένου ; Μιὰ πρόχειρη ἀναδίφηση στὴν ἱστορία μπορεῖ νὰ πείσει ὁποιονδήποτε, πὼς πάντα τὸ παληὸ πολέμησε λυσσασμένα γιὰ τὴ διατήρηση τῆς κυριαρχίας του. Τὸ ἴδιο γίνεται καὶ στὴ προκείμενη περίπτωση. Οἱ διάφοροι λόγοι, ποὺ προβάλλονται, γιὰ νὰ δικαιολογήσουν τὴν καθήλωση τοῦ κινηματογράφου στὰ γνωστὰ ἐπίπεδα — χαμηλὸ πνευματικὸ ἐπίπεδο τοῦ κοινοῦ, οἰκονομικὲς δυσκολίες τῆς παραγωγῆς — δὲν ἀποτελοῦν παρὰ ἔκφραση αὐτῆς τῆς ἀντίδρασης, παρὰ τὴν θερμπαλιστικὴ διακήρυξη τῆς διάθεσής τους γιὰ βελτίωση. Γιατὶ ἂν τὸ ἐπίπεδο τοῦ κοινοῦ εἶναι χαμηλό, αὐτὸ ὡς ἕνα βαθμὸ εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς φτήνειας καὶ τῆς χυδαιότητας τῆς πνευματικῆς τροφῆς ποὺ τοῦ παρέχεται γενικὰ καὶ ἰδιαίτερα ἀπὸ τὰ παραπάνω ὀνόματα, μέσω τοῦ κινηματογράφου, κατ' ἐξοχὴν μέσου αἰσθητικῆς καλλιέργειας αὐτοῦ τοῦ κοινοῦ. Ὅσο ἀφορᾶ τὶς οἰκονομικὲς σχέσεις ποὺ καθορίζουν τὴν ὕπαρξη τοῦ κινηματογράφου, νομίζουμε πὼς εἶναι πέρα ἀπὸ κάθε σοβαρὴ συζήτηση. Δὲν μποροῦμε δηλαδὴ νὰ

ἀντιληφθοῦμε πώς εἶναι δυνατὸ νὰ προβάλλεται σάν ἐπιχείρημα τὸ ἐπισφαλὲς τῆς κινηματογραφικῆς ἐπιχείρησης, ὅταν εἶναι ὁλοφάνερη ἡ λύση τοῦ προβλήματος:

Νὰ μὴ γίνει κινηματογραφικὴ ἐπιχείρηση.

Γιατί τί ἀναγκάζει τὸν ὁποιοδήποτε κεφαλαιοῦχο νὰ κάνει ταινίες ποὺ δὲν τὶς θέλει — ὅπως μᾶς λέει — καὶ δὲν ἀνοίγει μὲ τὰ ἴδια χρήματα ἕνα ἐργοστάσιο ποὺ νὰ παράγει κάλτσες, σοκολάτες, πρόκες ἢ ὁτιδήποτε ἄλλο, ποὺ ἡ αὔξηση τοῦ ἐπιχειρηματικοῦ κέρδους εἶναι ἄρρηκτα δεμένη μὲ τὴ βελτίωση τῆς τιμῆς τῶν προϊόντων ; Οὔτε καὶ τὸ ἐλαφρυντικὸ τῶν καλῶν ἀρχικῶν προθέσεων, ποὺ φυλλορόησαν μὲ τὸν χρόνο καὶ τῆς παγίδευσης ποὺ τὶς ἀκολούθησε, μᾶς ἐπιτρέπει νὰ λάβουμε ὑπ' ὄψη, ἡ πολιτεία τῶν παραγωγῶν μας.

Δὲν φαίνεται λοιπὸν νὰ εἶναι εἰλικρινὴς ἡ λύπη τους γιὰ τὰ κατασκευάσματά τους. Ἄλλωστε δυὸ τρεῖς πιὸ κυνικοί, ἀλλὰ ὁπωσδήποτε πιὸ εἰλικρινεῖς, δήλωσαν πὼς δὲν βλέπουν τί δὲν πάει καλὰ μὲ τὸν Ἑλληνικὸ κινηματογράφο. («Τί ἔχουν οἱ Ἑλληνικὲς ταινίες, εἶναι μιὰ χαρά». «Ὁ Ἑλληνικὸς κινηματογράφος πάσχει ἀπὸ κακοήθη ὑγεία...»). Ὡστόσο κι ἂν ἀκόμη δεχθοῦμε γιὰ μιὰ μερίδα ἀπ' αὐτούς, σὰν ἐλαφρυντικό, τὸ ὅτι δὲν ἔχουν συνειδητοποιήσει τὴν ἀνειλικρίνειά τους — μπορεῖ νὰ ὑπάρξει τέτοιο ἐλαφρυντικὸ ; — κι ὅτι «ἀντικειμενικὲς» δυσκολίες δὲν τοὺς ἐπιτρέπουν νὰ κάνουν «καλὲς ταινίες», τότε θὰ πρέπει νὰ δοῦμε, πῶς ἐννοοῦν τὴν «καλὴ ταινία». Δυστυχῶς ἡ ἀναφορὰ ἀπὸ τοὺς περισσότερους στὸν Κλὼντ Λελοὺς καὶ τὶς ταινίες του, δὲν μᾶς ἀφήνει νὰ ἔχουμε ἀμφιβολία γιὰ τὸ «πρότυπό» τους. Καταδείχνεται λοιπὸν πὼς ὅποιος ὁραματίζεται κάποια οὐσιαστικὴ βελτίωση τῆς ποιότητας τῆς Ἑλληνικῆς ταινίας, θὰ πρέπει νὰ ξεχωρίσει τοὺς ὁραματισμούς του ἀπὸ τὰ παραπάνω ὀνόματα, θεωρώντας τα ΑΝΙΚΑΝΑ, στὴν πλειοψηφία τους, γιὰ ἐποικοδομητικὸ ρόλο σ' αὐτὴ τὴ βελτίωση. Μὰ τότε, θὰ μᾶς ρωτήσει ἡ κυρία κριτικός, ποιοί εἶναι οἱ «ἁρμόδιοι», γιὰ νὰ ἀπευθυνθοῦμε σ' αὐτούς ; θὰ τῆς ἀπαντήσουμε πὼς θεωροῦμε σὰν μόνους ἁρμόδιους καὶ ἱκανοὺς τοὺς νέους κινηματογραφιστὲς καὶ μόνο αὐτούς. Γιατὶ μόνον αὐτοὶ εἶναι φυσικοὶ φορεῖς μιᾶς καινούργιας στάσης ἀπέναντι στὸν κόσμο καὶ στὸν κινηματογράφο, μιᾶς στάσης ποὺ ὀρθώνεται ἀπέναντι στὸν ἠθικὸ καὶ αἰσθητικὸ κομφορισμό, ἀποτελώντας τὸ δεύτερο σκέλος τῆς ἀντίθεσης, ποὺ ἡ λύση της δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ἡ — ἐν μέρει ἢ ἐν ὅλῳ — ἀνατροπὴ τοῦ κινηματογραφικοῦ κατεστημένου. (Γιὰ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτῆς τῆς στάσης, ποὺ ὑπάρχουν «δυνάμει» μᾶλλον παρὰ ἐκφρασμένα, θὰ μιλήσουμε σ' ἑπόμενο σημειωμά μας). Μιλᾶμε γιὰ ὅλους αὐτοὺς ποὺ ἔδειξαν πὼς ἀφ' ἑνὸς ξέρουν νὰ κάνουν κινηματογράφο κι ἀφ' ἑτέρου ἀρνοῦνται νὰ ἐνταχθοῦν στὸ «κύκλωμα», προτιμώντας τὸν χαρακτηρισμὸ τοῦ «ψώνιου» ἀπὸ αὐτὸν τοῦ «ἀνήθικου». Βέβαια ἡ κυρία κριτικὸς θὰ μᾶς πεῖ, πὼς στὴν ἔρευνά της κάλεσε καὶ πῆραν μέρος ἀρκετοὶ νέοι. Θὰ τῆς ἀπαντήσουμε πὼς μ' ἐξαίρεση ἕνα ἢ τὸ πολὺ δυὸ οἱ περὶ ὧν λόγος νέοι σὲ τίποτε δὲν διαφέρουν ἀπὸ τοὺς ἄλλους, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι δὲν δουλεύουν, ἐνῶ ἐκεῖνοι δουλεύουν. (Ἕνας ἀπ' αὐτοὺς τοὺς νέους δήλωσε : Ἔχω ἕνα τουριστικὸ — ὡραιότατο ἔ ; — σενάριο, ποὺ τ' ἀγαπῶ πολὺ ἀλλὰ ὅταν τὸ πῆγα στὸν τουρισμό, μοῦ εἶπαν πὼς δὲν ὑπάρχουν πιστώσεις καὶ παραμένει στὸ συρτάρι μου...). Ἂς μὴ κοροϊδευόμαστε λοιπόν. Ἀρκετὰ ἀκούσαμε, ἀρκετὰ περιπαιχτήκαμε τόσα χρόνια κι ἀρκετὰ φάγαμε τὸ παραμύθι τοῦ «πρέπει νὰ βοηθήσει τὸ κράτος...» ἢ «...ἂν δὲν βοηθήσει τὸ κράτος, δὲν γίνεται τίποτα...». Ποιός εἶπε πὼς δὲν βοηθᾶ τὸ κράτος ; Εἶναι κανεὶς ποὺ πιστεύει, πὼς γίνονται 120 ταινίες τὸν χρόνο, χωρὶς τὴ βοήθειά του ; Βοηθάει καὶ παραβοηθάει ἀλλὰ ποιόν ; Δὲν εἶναι βοήθεια γιὰ κάθε τί ξεπερασμένο τὸ ὅτι δὲν ἐπιτρέπει στὶς νέες πραγματικότητες νὰ περάσουν στὸν χῶρο τοῦ κινηματογράφου ; Δὲν εἶναι βοήθεια γιὰ ὅλους αὐτοὺς ποὺ καταδυναστεύουν τὴν κινηματογραφικὴ ζωὴ αὐτοῦ τοῦ τόπου, ἡ ἀδιαθεσία του νὰ «δεῖ» τὴν δραστηριότητά τους, σὰν τὴν δύναμη ποὺ πάει νὰ μετατρέψει τὸν λαό μας σὲ ἀγέλη ἀποχαυνωμένων ; Εἶναι τουλάχιστον γελοῖο νὰ ζητᾶμε ἀπὸ τὸ κράτος νὰ ἐνεργήσει ἀλλοιώτικα καὶ νομίζουμε πὼς δὲν χρειάζεται νὰ ἐξηγηθοῦμε περισσότερο. Καιρὸς ὅμως νὰ βγάλουμε καὶ τὰ συμπεράσματα. Ὅλες αὐτὲς οἱ «ἔρευνες» δὲν εἶναι παρὰ — στὴν καλύτερη περίπτωση — ἡ ἔκφραση τοῦ πλέγματος ἑνοχῆς τῶν ἀνθρώπων, ποὺ κρατοῦν τὰ κινηματογραφικὰ πράγματα στὰ χέρια τους — σὲ στιγμὲς ποὺ συνειδητοποιοῦν τὸν βαθμὸ τῆς διαφθορᾶς τους — ἀλλὰ καὶ τῆς ἀνησυχίας τους, γιὰ τὸ ΝΕΟ ποὺ ἔρχεται ἀπὸ τόσο ἔξω καὶ μακρυὰ ἀπ' αὐτούς. Γιατὶ ἂς μὴν ἀνησυχεῖ ἡ κυρία κριτικός· τὰ κινηματογραφικά μας πράγματα θ' ἀλλάξουν. Ὄχι βέβαια γιατὶ ἡ ἀλλαγὴ θἄρθει ἀὰν ἀποτέλεσμα τῶν «ἐρευνῶν» ἀλλὰ γιατὶ δὲν μπορεῖ νὰ γίνει ἀλλοιῶς. Εἶναι ὁ νόμος τῆς φύσης — καὶ τῆς κοινωνίας — ποὺ τὴν ὑπαγορεύει, κι ὁ τόπος διαθέτει τὶς δυνάμεις ποὺ θὰ τὴν ἐπιβάλουν. Παρὰ τὴν ἐλλειψη ὀργάνωσης καὶ τὶς διαφορὲς στὶς ἀπόψεις τους γιὰ τὸν κόσμο, οἱ δυνάμεις αὐτές, σύντομα θὰ δικαιολογήσουν τὴν ὑπαρξή τους. Νάτες, ξεκίνησαν κιόλας.

Θὰ μᾶς βοηθήσετε οὐσιαστικὰ ἂν ἐγγραφεῖτε συνδρομητὲς στὸ περιοδικό μας. Ἡ οἰκονομική του ἐδραίωση εἶναι προϋπόθεση γιὰ μιὰ σωστότερη καὶ περισσότερο ἀποτελεσματικὴ δουλειά.

Οἱ σκηνοθέτες

τοῦ Ἰάκωβου Καμπανέλλη

Πρὶν ὁ Τζὼν Σλέσσινγκερ γίνει ἡ διασημότης ποὺ εἶναι τώρα τὸν εἶχα γνωρίσει καὶ συναντήσει ἀρκετὲς φορές. Ἦταν στὸ Λονδῖνο, τὸ 1961 — 62. Ἔφτιαχνε μικροῦ μήκους ταινίες καὶ γιὰ κάποιες ἀπ' αὐτὲς εἶχε βραβευθεῖ στὸ Ἐδιμβοῦργο καὶ ἀλλοῦ. Ἐπειδὴ κατὰ καιροὺς χρηματοδοτοῦσε ὁ ἴδιος τὶς ταινίες του ἀναγκαζόταν νὰ δουλεύει καὶ σὰν κατασκευαστὴς διαφημιστικῶν ταινιῶν. Γιὰ μιὰ διαφημιστικὴ ταινία εἶχε ἔρθει στὴν Ἑλλάδα τὸ 1960.

Θυμᾶμαι ὅτι τότε ποὺ τὸν γνώρισα σκεφτόταν νὰ τολμήσει νὰ κάνει μιὰ μεγάλη ταινία. Τὴν πρώτη μεγάλου μήκους ταινία. Εἶχε ἐνθουσιαστεῖ μὲ τὴ νουβέλλα ἑνὸς φίλου του κι αὐτὴ ἦταν τὸ κίνητρο τῆς «μεγάλης» του ἀπόφασης.

Δὲν εἶδα τὴν ταινία αὐτή, οὔτε ἔρω ἂν παίχτηκε ποτὲ ἐδῶ. Ἂν δὲ γελιέμαι ὁ τίτλος της ἦταν «A kind of love».

Ἀπ' αὐτὴ τὴ γνωριμία θυμᾶμαι κάτι χαρακτηριστικὸ κι ἐξομολογητικὸ μαζί, ἀπ' τὸ στόμα τοῦ Σλέσσινγκερ, ποὺ εἶναι περίπου αὐτό: «οἱ πρῶτες του (μικρὲς) ταινίες ἦταν καλύτερες ἀπ' τὶς ἀμέσως κατοπινές. Ὅταν θέλησε νὰ ἐξακριβώσει γιατί ἡ πρόοδός του πῆγε ἀνάποδα, διαπίστωσε πὼς τοῦ εἶχε ξεφύγει ἡ ἰσορροπία σεναρίου — σκηνοθεσίας. Ἰσορροπία ποὺ εἶχε αὐστηρὰ σεβαστεῖ στὶς πρῶτες του ταινίες. Ἡ εὐχέρεια, ἡ εὐκολία, ἡ κατάκτηση τῶν κινηματογραφικῶν μέσων, ποὺ εἶχε ἐν τῷ μεταξὺ κερδίσει, ἐπενεργοῦσε μονόπλευρα. Εἰς βάρος τῆς δραματικῆς σύστασης».

— Μορφὴ καὶ οὐσία — καὶ μάλιστα στὸν κινηματογράφο — εἶναι ἀσφαλῶς ἕνα καὶ τὸ αὐτό. Κι εἶναι αὐθαιρεσία ὅταν κανεὶς ξεχωρίζει τὰ ἀξεχώριστα. Συμβαίνει ὅμως τὸ ἕνα ἀπ' τὰ δυὸ νὰ ὑπερτροφήσει εἰς βάρος τοῦ ἄλλου. Ὁπότε ὁ διαχωρισμὸς εἶχε γίνει θέμε δὲ θέμε.

Δὲν εἶναι τυχαῖο — γιὰ τὶς δικές μου ἀντιλήψεις φυσικὰ — τὸ ὅτι ἡ διαπίστωση τοῦ Σλέσσινγκερ ἀποτυπώθηκε στὴ μνήμη μου. Ἡ μνήμη εἶναι βέβαια ἕνα συμφεροντολόγο τέρας ποὺ ἁρπάζει καὶ θρέφεται μὲ ὅ,τι τῆς ἀρέσει. Προφήτης ὅμως δὲν εἶναι. Ἔτσι, ἐνῶ τότε δὲν ἤξερα ὅτι ἄκουα τὸν μέλλοντα σκηνοθέτη τοῦ «Μπίλλυ τοῦ Ψεύτη», τοῦ «Ντάρλινγκ», τοῦ «Κάου - μπόϋ», ἔνιωθα ὡς φαίνεται πὼς ἄκουα κάτι πέρα ὡς πέρα σωστό. Καὶ νομίζω ἀκόμα πὼς ἀπ' ὁποιονδήποτε κι ἂν ἄκουγα μιὰ τόσο δοκιμασμένη αὐτο - παρατήρηση θὰ τὴ θυμόμουνα.

Τώρα, συσχετίζοντας τὴν κουβέντα ἐκείνη τοῦ Σλέσσινγκερ μὲ τὴν ὑπέροχη κατοπινή του δουλειά, βλέπω μὲ πόση νηφαλιότητα κράτησε τὴν «ἰσορροπία». Εἶναι μήπως τυχαῖο ὅτι οἱ ταινίες του βασίζονται σὲ βιβλία ἢ σὲ θεατρικὰ ἔργα ; Κι ὅμως ὁ Σλέσσινγκερ ποὺ σὲ ὅλες του τὶς ταινίες, ἀφηγεῖται μὲ σαφήνεια καὶ πληρότητα ἀξιοθαύμαστη καὶ σὰν τέλειος δραματουργὸς τὴν ἱστορία του, δὲν ἔχει θεατρικὴ καταγωγή. Ἀντίθετα ἀπ' τὸ Τζόζεφ Λόζη — ἄλλος θαυμάσιος σκηνοθέτης — ποὺ ἄρχισε σκηνοθετώντας ἔργα τοῦ Μπρὲχτ σὲ πανεπιστημιακὲς σκηνές, ὁ Σλέσσινγκερ εἶναι γέννημα θρέμμα τοῦ κινηματογράφου.

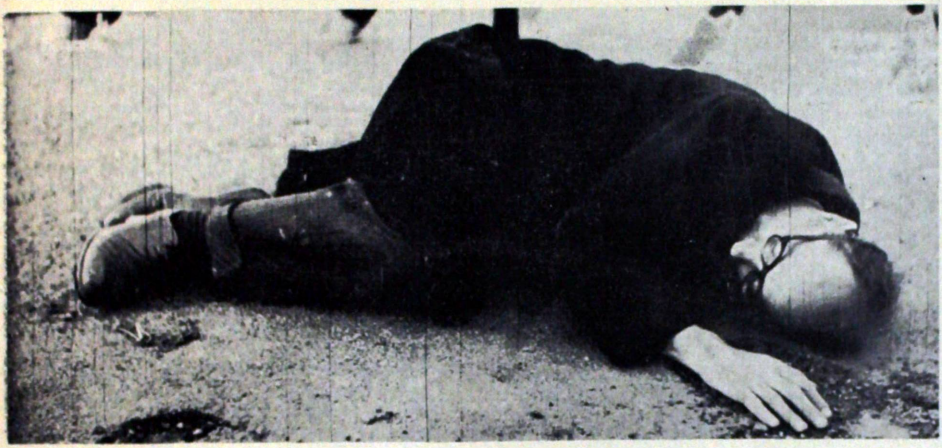
Ἡ εἰσαγωγὴ μὲ «Σλέσσινγκερ», πρὶν ἔρθω στοὺς δικούς μας σκηνοθέτες, ἦταν ἀπαραίτητη γιὰ βασικοὺς λόγους. Οἱ μὲν παλαιότεροι εὔκολα μεταχειρίζονται τὸ χαρακτηρισμὸ «εἶναι πιὸ πολὺ θεατρικὸ παρὰ κινηματογραφικό» καὶ οἱ νεότεροι ἔχουν ἀνακαλύψει τὴν κινηματογραφικὴ ἀφήγηση πρὶν ἀνακαλύψουν τί θέλουν νὰ ἀφηγηθοῦν. Κοντολογῆς, θέλω νὰ ἀναφερθῶ σὲ ἀπώλεια «ἰσορροπίας».

Οἱ κρίσεις μου αὐτὲς ἀφοροῦν φυσικὰ τοὺς ἄξιους ἐκείνους ποὺ κάτι καλύτερο προσπάθησαν καὶ κάτι καινούργιο πασχίζουν νὰ κάμουν.

Καὶ οἱ μὲν καὶ οἱ δὲ — ἴσως, ὄχι ὅλοι — σπάνια καταφέρνουν νὰ κρατήσουν τὴν «ἰσορροπία». Ἂν μὲ ρωτήσετε τί φταίει, θὰ σᾶς ἀπαντήσω πὼς φταίει ἡ ἔλλειψη μαθητείας στὴ δραματικὴ τέχνη. Λένε πὼς ὁ κινηματογράφος σὰν τέχνη εἶναι πιὸ κοντὰ στὸ μυθιστόρημα. Ἴσως. Ἀλλ' αὐτὴ ἡ συγγένεια ἰσχύει ὡς πρὸς τὸ ἀποτέλεσμα. Ἀλλὰ στὸ στάδιο τῆς κατασκευῆς πιστεύω πὼς συγγενεύει πιὸ πολὺ στὸ θέατρο. Κι αὐτός, εἶναι μιὰ παράσταση ποὺ στήνεται.

Πόσοι ἀπ' τοὺς καλοὺς σκηνοθέτες μας ἔρουν νὰ μελετήσουν σωστὰ τὴ διαγραφὴ ἑνὸς χαρακτήρα ; Πόσοι ἔρουν νὰ ἐντοπίσουν τὶς πράξεις καὶ φράσεις ποὺ εἶναι κρίσιμες στιγμὲς τῆς πορείας του ; Πόσοι ἔρουν νὰ διδάξουν σωστὰ ἕνα διάλογο ; Πόσοι ξεφεύγουν ἀπ' τὸν πειρασμὸ νὰ μὴ σκυθρωπιάσουν τὸν ἠθοποιὸ σὲ μιὰ δραματικὴ φράση καὶ νὰ μὴν τὸν βάλουν νὰ πεῖ ἀστεῖα τὴν κωμικὴ φράση ; Πόσοι ἔχουν τὴν ἀποδεσμευμένη φαντασία νὰ κάμουν τὸ ἀντίθετο ;

«Ἕνα ἔργο κινηματογραφικὸ εἶναι μιὰ δουλειὰ πιὸ πολυσύνθετη ἀπὸ μιὰ θεατρικὴ παράσταση. Ἕνα σενάριο — ὑπεύθυνο — εἶναι κάτι ποὺ γιὰ νὰ πειθαρχήσει θέλει περισσότερο κόπο ἀπὸ ἕνα θεατρικὸ ἔργο. Τὸ σενάριο τοῦ «Δράκου» τὸ δούλεψα περισσότερο καιρὸ ἀπὸ τὸ θεατρικὸ «Αὐλή»



Ν. Κούνδουρου : «Ὁ Δράκος» Ἡ ἄνοδος καὶ ἡ πτώση ἑνὸς ἀνθρωπακου.

τῶν Θαυμάτων». Τὸ ἀνέβασμα ἑνὸς θεατρικοῦ ἔργου εἶναι γιὰ τὸν σκηνοθέτη μιὰ ἁρματοδρομία μὲ τόσα ἀφηνιασμένα ἄλογα ὅσα εἶναι τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου.

Τί πρέπει νᾶναι γιὰ τὸ σκηνοθέτη κινηματογράφου μιὰ ταινία — ποὺ ὅπως ξέρουμε τ' ἀφηνιασμένα ἄλογα δὲν καθορίζονται οὔτε μετριῶνται ;

Πόσοι ἀπ' τοὺς σκηνοθέτες μας ξέρουν νὰ μελετήσουν δραματουργικὰ ἕνα ἔργο νὰ τὸ ἀναλύσουν καὶ νὰ τὸ κινήσουν χωρὶς τὸ σύνολο νὰ φάει τὶς οὐσιαστικὲς λεπτομέρειες ἢ ἀντιστρόφως ;

Ἔχουμε σκηνοθέτες καὶ μάλιστα καλούς ! Ὅμως πόσο καλύτεροι θὰ ἦταν, ἂν σὰν δραματικοὶ τεχνίτες ἦταν πιὸ καταρτισμένοι. Ἂν ὁ Νίκος Κούνδουρος ἐκτὸς ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ καὶ γλυπτικὴ εἶχε μελετήσει καὶ θέατρο, τέλειες ταινίες θὰ ἦταν ὅλες ὅσες ἔφτιαξε. Κι ὅταν μιλῶ γιὰ μελέτη θεάτρου δὲν ἐννοῶ μιὰ δραματικὴ σχολή. Ἐννοῶ τὴ σπουδὴ ἔργων, τὶς παραστάσεις θεάτρου, τὶς δοκιμὲς ἔργων κ.λ.π. εἴτε τὸ θέμε εἴτε ὄχι, κάθε κινηματογραφικὸ ἔργο εἶναι δραματικὸ ἔργο ποὺ ὅσο κι ἂν διαφέρει μορφολογικὰ ἀπ' τὸ θεατρικό, ἐν τούτοις, στοὺς ἴδιους βαθύτερους κανόνες ὑπακούει μιὰ καὶ ἀκόμη, δεδομένες ἱστορίες ἀφηγεῖται καὶ δεδομένα πρόσωπα στήνουν τὴν ἐξέλιξή τους.

Αὐτὴν τὴν ἔλλειψη σωστῆς δραματικῆς τεχνικῆς πιστεύω πὼς ἀξίζει τὸν κόπο νὰ τὴν ἐπισημάνουμε καὶ μάλιστα ἀναφέροντας συγκεκριμένα παραδείγματα. Γιατὶ ἡ ἄλλη τεχνική, ἐκείνη τῶν καθαρὰ τεχνικῶν μέσων, ἔχει ἤδη δυσανάλογα προχωρήσει. Μαζί της, κι αὐτὸ εἶναι θετικὸ στοιχεῖο φυσικά, ἡ φαντασία τῶν νέων σκηνοθετῶν ἔχει ταυτιστεῖ μὲ τὶς δυνατότητες τῆς μηχανῆς. Δυνατότητες ποὺ εἶναι ἀπειρες. Φοβᾶμαι πὼς οἱ δυνατότητες αὐτὲς θὰ καταντήσουν κάτι σὰν τὸ «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» ἂν δὲ συμβαδίζει στέρεα, ἡ ὁποιαδήποτε δραματικὴ συνισταμένη. Αὐτή ποὺ, τελικά, ἀποτελεῖ τὴν ἠθικὴ συνισταμένη τοῦ ἔργου. (Βάζει δίπλα - δίπλα μιὰ φωτογραφία ἀπ' τὴν κατάκτηση τῆς Σελήνης καὶ μιὰ ἀπ' τὰ ὀρφανοτροφεῖα τῆς Μπιάφρα. Δὲν εἶναι πολὺ τέλειο παράδειγμα, ἀλλὰ κάτι λέει).

Σὰν πρῶτο παράδειγμα ἀναφέρω τὴν μικροῦ μήκους ταινία «Μήδεια 70» τοῦ Μιχάλη Παπανικολάου. Τὴν διάλεξα σὰν παράδειγμα γιὰ δύο λόγους ποὺ ζυγίζουν τὸ ἴδιο.

— Στὴν ταινία εἶναι ὁλοφάνερες ὅλες οἱ καλὲς προθέσεις τοῦ Παπανικολάου, νὰ καταπιαστεῖ μὲ κάτι σοβαρό, νὰ μεταχειριστεῖ τὰ καινούργια ἀφηγηματικὰ μέσα. Τὸ εὕρημα τῶν ἐκτὸς εἰκόνος διαλόγων, τρίτων προσώπων, εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ ἀξιόλογο. Γιὰ μένα, τουλάχιστο, εἶναι κάτι ἐντελῶς καινούργιο. Μὲ μιὰν ἀφαίρεση ποὺ θὰ ζήλευαν μεγάλοι τεχνίτες δημιουργεῖ τὶς σχέσεις τοῦ περίγυρου μὲ τὴν ἐσωτερικὴ ἱστορία, καθὼς ἐπίσης καὶ τὶς σχέσεις της μὲ τὸ χρόνο. Μπράβο γιὰ ὅλ' αὐτά. Μπράβο του ὅμως ὡς ἐδῶ ποὺ τὸν βοήθησε ἡ καθαρὰ κινηματογραφικὴ γνώση καὶ φαντασία.

Στὴν ἐσωτερικὴ ἱστορία τὰ πράματα ἀλλάζουν. Ἐξ ἴσου φανερά, μὲ τὰ παραπάνω κινηματογραφικὰ προσόντα, εἶναι τὰ μειονεκτήματα τῆς ταινίας σὰν δραματικοῦ ἔργου.

Τὸ πιθανὸ ἐπιχείρημα ὅτι ἡ μικρὴ διάρκεια δὲν ἐπιτρέπει μιὰ πιὸ μεθοδικὴ δομὴ δὲν στέκει. Ἐγὼ δὲν παραδέχομαι ὅτι ὁ Παπανικολάου ἔκαμε συνειδητὰ τὴν αὐθαιρεσία νὰ στριμώξει ἕνα ἔργο δύο ὡρῶν σ' ἕνα τέταρτο. Προτιμῶ — γιατὶ τὸν ξέρω καὶ τὸν ἐκτιμῶ — νὰ πιστεύω πὼς ἔκαμε ἕνα ὡραῖο λάθος ἀπ' αὐτὰ ποὺ κάνουμε κάποτε ὅλοι. Μιὰ τέτοια εὐθύνη τοῦ ταιριάζει καλύτερα.

Ἡ ἁπλὴ διήγηση τῆς «Μήδειας 70» φανερώνει ἀπὸ μόνη της τὶς δραματουργικὲς της ἀδυναμίες. Σ' ἕνα χαμόσπιτο ποὺ θυμίζει ἀσπρισμένο μαντρὶ ζῶν ἕνα ἀντρόγυνο — μέση ἡλικία 30 — καὶ τὰ δυό τους παιδιά. Ὁ ἄντρας —

Μ. Παπανικολάου : «Μήδεια»

χαρὰ Θεοῦ νέος — δουλεύει στὸ σκουπιδότοπο κι ἔχει καὶ ἐρωμένη μιὰ κοπελλάρα μὲ μακριὰ ξανθὰ μαλλιά. Σημειωτέον ὅτι ἡ κοπέλλα ἔχει ἐρωτικὰ πάρε - δόσε καὶ μὲ τὸ χοντροκομένο ἀφεντικὸ τοῦ σκουπιδότοπου. Ἡ γυναίκα τοῦ νέου τυραγνισμένη ἀπ' τὴ ζωὴ (αὐτὸ ἀσφαλῶς κατ' ἀρχὴν) καὶ ἐρεθισμένη ἀπὸ τὶς ἀπιστίες τοῦ ἄντρα της, παίρνει τὰ δυὸ παιδιά της σὲ ἕνα ἔρημο γιαλὸ καὶ τὰ σκοτώνει σπάζοντας τὰ κεφάλια τους μὲ μιὰ πέτρα. Ἡ δικαιολογία γιὰ τὸ φόνο, οὔτε ἐκ τῶν ὑστέρων δὲν δικαιώνεται μιὰ καὶ ἡ μάννα αὐτὴ οὔτε πνίγεται, οὔτε κρεμιέται. (Ἄχ Παπανικολάου οὔτε τὸ ἔλεος τῆς παραφροσύνης δὲν τῆς χάρισες).

Φυσικά, οἱ ἀδυναμίες αὐτὲς εἶναι ἀκόμη πιὸ μεγάλες ὅταν τὶς βλέπεις στὴν ταινία.

— Στὰ 1969 ποὺ γυρίστηκε ἡ «Μήδεια» τὸ χαμόσπιτο δὲν ἐκπροσωπεῖ κανένα χῶρο. Ἂς ὑπάρχουν ἀκόμη χαμόσπιτα κι' ἂς ζοῦνε ἄνθρωποι μέσα. Φοβᾶμαι ὅτι ὁ σκηνοθέτης παρασύρθηκε ἀπὸ τὴ «γραφικότητα» τοῦ χώρου κι ὄχι ἀπ' τὴ «δραματικότητά» του. Ἡ περίπτωση ἑνὸς χαμόσπιτου στὰ 1969 εἶναι δραματική, ὅταν σταθεῖ κανεὶς μόνο σ' αὐτὴν κι ὅταν κάνει ἔργο τὴν ἴδια τὴν περίπτωση καθ' ἑαυτή. Μόνο ἔτσι καταργεῖ τὴ «γραφικότητα» ποὺ δὲν ἀνήκει στὰ στοιχεῖα ποιότητος.

— Ὁ ἄντρας ποὺ δουλεύει στὸ σκουπιδότοπο, ἔτσι, νέος, ὡραῖος, ρωμαλέος, γιὰ νὰ κάνει αὐτὴ τὴν ἀθλια δουλειά, ἀντὶ νὰ δουλεύει σὲ γιαπὶ ἢ στὸ λιμάνι, θὰ πρέπει νὰ παίρνει ἕνα δελεαστικὸ μεροκάματο. Ἀλλὰ ἂν πληρώνεται γερά, γιατί μένει σ' ἕνα μαντρί; Καμμιὰ ἀπορία — λίγο ἢ πολὺ αὐθαίρετη — δὲ θὰ εἶχα ἂν ὁ ἄντρας αὐτὸς ἦταν κάτι πιὸ μέτριο στὴν ἐμφάνιση, πιὸ κοινό, ἂν ἡ δουλειὰ στὸ σκουπιδότοπο ἐρχόταν κάπως στὰ μέτρα τῆς ἐξωτερικῆς του ἐμφάνισης.

— Γιατὶ αὐτὴ ἡ ὡραία κοπέλλα μὲ τὰ ξανθὰ μακρυὰ μαλλιὰ διαλέγει γιὰ ἐραστὴ ἕναν ἐργάτη ἀπ' τὸ σκουπιδότοπο; Φοβᾶμαι ὅμως ὅτι καὶ ὁ σκουπιδότοπος ἔχει ἐπιλεγεῖ μόνο γιὰ τὴν γραφικότητά του. Ἀλλ' ἂς εἶναι. Ξέρουμε καλὰ ὅτι οἱ τόσο ὡραῖες κοπέλλες — κι ἔχουμε γι' ἀπόδειξη τὴν ἴδια τὴν ἠθοποιὸ ποὺ ἑρμηνεύει τὸ ρόλο — γίνονται πρωταγωνίστριες τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Ἀσφαλῶς, οὔτε ρομαντισμὸς οὔτε ἄλλου εἴδους ἰδεαλισμὸς τὴν πάει στὰ σκουπιδιάρικα. Πῶς δὲν τῆς κόβει, ὅτι, ἂν μετακινηθεῖ λίγα χιλιόμετρα πρὸς τὸ κέντρο θὰ τῆς δοθοῦν πολλαπλάσια ἀπ' ὅσα τῆς προσφέρει ἡ χωματερή; Οὔτε σ' αὐτὸ θὰ ὑπῆρχε ἀπορία καμμιά, ἂν ἡ γοητεία της εἶχε καὶ γιὰ τὸ Θεατὴ τὰ ὅρια καὶ τὰ μέτρα τῆς γειτονιᾶς της, κι ἂν τὸ παραπέρα ἀπὸ κεῖ τῆς ἦταν ἀπρόσιτο. Ἔτσι ὅμως, ὅπως τὴν βλέπουμε στὴν ταινία, μιὰ μόνο δικαιολογία μπορεῖ νὰ τὴν βαστᾶ σὲ μιὰ τέτοια ἀποτυχία: νὰ εἶναι διανοητικῶς καθυστερημένη, πράγμα συνηθισμένο στὶς ὡραῖες.

— Ἀλλὰ τὸ πιὸ σοβαρὸ ἀπ' ὅλα εἶναι ἡ δολοφονία τῶν δυὸ παιδιῶν ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ μάνα τους. Παιδιὰ ποὺ τὰ ἔφτασε ὡς τὰ 6—10 χρόνια τους πῶς τὰ θυσίασε γιὰ τόσο εὐτελεῖς αἰτίες; Καὶ δὲν εἶναι κορίτσια ὅπως στὴ «Φόνισσα» τοῦ Παπαδιαμάντη. Εἶναι ἀγόρια. Γεγονὸς ποὺ ψυχολογικὰ θάπρεπε νὰ ἐπενεργήσει ἀντίστροφα.

Ἀκόμη καὶ στὸν ἀρχαῖο μύθο, παρ' ὅλο ποὺ στοὺς μύθους τὸ ἀλληλοφάγωμα συγγενῶν (Κρόνος, Ἀτρείδες κ.λ.π.), ἔχει τὴν ἀρχὴ του σὲ θεσμούς, ἡ Μήδεια πολὺ πρὶν ἀπ' τὸ φόνο τῶν παιδιῶν της κουβαλᾶ ἕνα βαρὺ φορτίο. Γιὰ χάρη τοῦ Ἰάσωνα τῶχει σκάσει ἀπ' τὴν Κολχίδα, τὸν ἔχει βοηθήσει ν' ἁρπάξει τὸ δέρας, ἔχει προδόσει καὶ θυσιάσει τὸ σόϊ της. Μὲ τέτοια κεφάλαια φτάνει στὸ φόνο τῶν παιδιῶν της. Κι ὁ Ντοστογιέφσκυ στὸ «Ἔγκλημα καὶ τιμωρία» γράφει 600 σελίδες γιὰ νὰ βολέψει τὴ διαδικασία ἑνὸς φόνου. Μιᾶς γρηᾶς τοκογλύφας ἀπὸ ἕνα φοιτητὴ ποὺ δὲν εἶναι οὔτε μακρινὸς συγγενὴς της.

Ὁ δημιουργὸς ἔχει εὐθύνες. Δὲν εἶναι ποινικές. Ἀλλὰ συνειδησιακές. Ἀλλοίμονο ἂν τίθεται ἐν ψυχρῷ στὴν ὑπηρεσία τῆς τεχνικῆς του. Τότε δολοφονεῖ ἐν ψυχρῷ. Τὸ μέγα λάθος στὴ «Μήδεια» εἶναι λάθος ἀπὸ ἄγνοια τῆς δραματικῆς τέχνης. Ὁ Παπανικολάου νόμιζε πὼς ἡ ἰδιάζουσα κινηματογραφική του γλώσσα θὰ ἐκάλυπτε ὅσα ἀφαίρεσε ἀπ' τὴν δραματουργικὴ διαδικασία.

Τὸ νὰ βλέπει ἕνας σκηνοθέτης τὴν ἱστορία του κινηματογραφικά, εἶναι ὁ σωστὸς δρόμος. Ὄχι ὅμως σὲ σημεῖο ποὺ ἡ κινηματογραφικότης νὰ μποϊκοτάρει τὴ δραματική της δομή. Ἂν ὁ Παπανικολάου εἶχε περισσότερη γνώση καὶ πεῖρα, καθαρὰ δραματουργικὴ ἢ θὰ εἶχε ἀλλοῦ τοποθετήσει τὸ ἔργο του ἢ θὰ εἶχε πάρει — πλὴν τῆς Ριάλδη — ἄλλους ἠθοποιούς. Ἡ ἀληθοφάνεια τῆς ἱστορίας του θὰ βρισκόταν τότε σὲ καλύτερη θέση.

Ὁ Κακογιάννης προέρχεται ἀπ' τὸ Θέατρο. Ἐν τούτοις κι αὐτὸς ἐν ὀνόματι τῆς κινηματογραφικότητος ἔχει δολοφονήσει ἐν ψυχρῷ, στὴν ταινία «Τὸ κορίτσι μὲ τὰ μαῦρα». Ὅταν μετὰ τὴν «Στέλλα», μοῦ πρότεινε νὰ συνεργαστοῦμε

καὶ πάλι, μοῦ μίλησε γιὰ τὸ τί θἄθελε νἄναι ἡ ἐπόμενη ταινία του:

«Κάποιος σ' ἕνα νησὶ παίρνει μιὰ βάρκα νὰ πάει μιὰ βόλτα. Τὰ παιδιὰ ποὺ παίζουν στὸ λιμάνι τὸν βλέπουν καὶ τοῦ ζητᾶνε νὰ τὰ πάρει μαζί. Αὐτὸς δέχεται. Ἡ βάρκα ξανοίγεται στὴ θάλασσα. Ὁ ἄνθρωπός μας ὅμως δὲν ξέρει ὅτι οἱ πλακατζῆδες τοῦ λιμανιοῦ ἔχουν βγάλει τὴν τάπα τῆς βάρκας. Τὸ νερὸ τὴ γεμίζει λίγο - λίγο, ἀκολουθεῖ πανικὸς καὶ τὰ παιδιὰ πνίγονται». Ἡ σκηνὴ τοῦ πνιγμοῦ καὶ τῆς ὁμαδικῆς ταφῆς τῶν παιδιῶν, μὲ τὶς μαυροφορούσες μάνες στὸ ἄσπρο νησί, τὸν ἐρέθιζε κινηματογραφικά.

Ἡ πρότασή του ἦταν νὰ γράψω ἕνα σενάριο ὅπου νὰ ἐντάσσεται αὐτὴ ἡ σκηνή. Δὲν ἔγραψα — γιατὶ δὲν μπορῶ, ἂν θέλετε — ποτέ μου ἕνα ἔργο, θεατρικὸ ἢ κινηματογραφικὸ ξεκινώντας ἀπὸ ἕνα μεσιανὸ ἀπόσπασμα. Ἴσως γιατὶ εἶμαι μόνο συγγραφέας κι ἡ συγγραφικὴ δουλειὰ λειτουργεῖ διαφορετικά.

Τελικὰ τὸ σενάριο τὸ ἔγραψε ὁ ἴδιος.

Στὸ ἴδιο ἔργο ὑπῆρχε ἄλλη μιὰ σκηνὴ ποὺ κι αὐτὴ ἔγινε, ἁπλῶς καὶ μόνο γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσει τὴν κινηματογραφικότητά της. «Ἕνας γυιὸς πιάνει τὴ μητέρα του ἐπ' αὐτοφώρῳ μὲ τὸν ἐραστή της κοντὰ σ' ἕνα μύλο. Κι' ἀπὸ κεῖ, δέρνοντας τὴ μάνα του καταμεσῆς στὰ καλντερίμια τοῦ χωριοῦ, τὴ φέρνει ὣς τὸ σπίτι».

Νομίζω πὼς σὲ μιὰ τέτοια περίπτωση ἕνας ρωμιὸς θἄλεγε — ἂς ποῦμε — «μάννα, πᾶμε νὰ μοῦ βάλεις νὰ φάω», θὰ περνοῦσε μαζί της τοὺς δρόμους, συγκρατώντας τὴν ὀργή του μπροστὰ στοὺς ἄλλους, θὰ τὴν ἔβαζε σπίτι, θἄκλεινε τὶς πόρτες καὶ κεῖ χωρὶς θεατὲς μπορεῖ καὶ νὰ τὴ σκότωνε ἢ νὰ σκοτωνόταν ὁ ἴδιος.

Ἡ ἄγρια ὅμως αὐτὴ σκηνὴ ἔγινε στὸ δρόμο, γιατὶ αὐτὸ βοηθοῦσε τὸν σκηνοθέτη νἄχει τοὺς γείτονες νὰ τρέχουν, νὰ φωνάζουν... Ἦταν περισσότερο «κινηματογράφος». Τὸ ἐρώτημα ὅμως εἶναι, τί κινηματογράφος ἦταν; Καὶ ὣς ποιὸ σημεῖο ἔχουμε τὸ δικαίωμα νὰ κάνουμε μὲ τὸ ζόρι «κινηματογραφική» τὴν ἀλήθεια; Αὐτὴ ἡ μεταποίηση μήπως εἶναι ἁπλῶς ἀδυναμία;

Θ' ἀναφέρω ἕνα ἄλλο σκηνοθετικὸ ἀτύχημα, διαφορετικὸ ἀπ' τὰ παραπάνω, μὰ ποὺ ὅμως, φανερώνει πόσο λίγο λογαριάζεται καμμιὰ φορὰ τὸ δραματικὸ στήσιμο μιᾶς σκηνῆς. Συνέβη στὰ «Κορίτσια στὸν Ἥλιο» τοῦ φίλου μου Βασ. Γεωργιάδη. Ὑπῆρχε — στὸ σενάριο, ὄχι στὴν ταινία, μιὰ σκηνὴ ὅπου ὁ βοσκὸς καὶ ἡ Ξένη κάθονται σ' ἕνα καφενεῖο. Τυπικό, ἁπλὸ καφενεῖο. Εἶναι τὸ πρωῒ τῆς ἀναχώρησής της. Ἔχουν καθίσει ἐδῶ γιὰ νὰ περάσει ἡ ὥρα. Ξέρουν πὼς εἶναι μάταιο νὰ πασχίσουν νὰ συνεννοηθοῦν κι ἔχουν παραιτηθεῖ ἀπὸ κάθε τέτοια προσπάθεια. Ὅ,τι ποῦν, παραμένει μονόλογος ποὺ ἐντείνει τὴν ὑποχρεωτικὴ σιωπὴ ποὺ τοὺς χωρίζει. Αὐτὴ κυττάζει τὸ ρολόϊ. Εἶναι ὥρα νὰ ξεκινήσει γιὰ τὸ ἀεροδρόμιο. Σηκώνονται. Αὐτὸς κάτι λέει, αὐτὴ δὲν καταλαβαίνει, αὐτὸς τὸ ξαναλέει, αὐτὴ πάλι δὲν καταλαβαίνει, αὐτὸς τὸ λέει ξανὰ καὶ ξανὰ καὶ τότε αὐτὴ γυρίζει, σὰν σὲ ἀπόγνωση στοὺς θαμῶνες ποὺ παίζουν πρέφα καὶ ρωτάει (στὴ γλώσσα της) ἂν μιλάει κανεὶς ἀγγλικά. Οἱ θαμῶνες κουνᾶνε ἀρνητικὰ τὸ κεφάλι. Καὶ ἡ ἐρημιά, τοῦ καθενός, ὁλοκληρώνεται.

— Παρὰ λίγο νὰ γυριστεῖ ἡ σκηνὴ στὸ «καφὲ» τοῦ ξενοδοχείου «Ὁμόνοια» ὅπου ὅλοι οἱ σερβιτόροι καὶ τουλάχιστο οἱ μισοὶ πελάτες ἀσφαλῶς θὰ μιλοῦν ἀγγλικά. Ἡ σκηνὴ γυρίστηκε ἀλλοῦ, ἀλλὰ δὲν «ἐπῆγε» καὶ δὲν μπῆκε στὴν ταινία.

Στὸ ἴδιο ἔργο, στὸ ρόλο ποὺ τελικά, ἔπαιξε ἡ κυρία Μιράντα εἶχε προταθεῖ ἀρχικὰ ἡ κυρία Σκιαδᾶ. Τὸ ὅτι στὸ σενάριο ἡ γυναίκα αὐτὴ ἐκπλήσσεται «ποὺ ἕνας βοσκὸς ἐπετέθη στὴ νεαρὰ τουρίστρια, ἐνῶ στὴν ἴδια δὲ συνέβη ποτὲ κάτι τέτοιο» δὲν εἶχε προσεχτεῖ ὅτι καθορίζει τὴν ἐκλογὴ τῆς ἠθοποιοῦ. Ἂν στὴν ταινία, ἀκουγόταν νὰ τὸ λέῃ αὐτὸ ἡ κυρία Σκιαδᾶ, ποὺ ἀσφαλῶς θὰ τῆς ρίχνονταν οἱ βοσκοί, μιὰ τέτοια φράση δὲ θὰ εἶχε λόγο ὑπάρξεως. Τὸ ὅτι τώρα οἱ θεατὲς ξεσπᾶνε σὲ δυνατὰ γέλια εἶναι γιατὶ ἡ σωστὴ διανομὴ ἔδωσε στὴ φράση τὴν ὀντότητά της. Συμπέρασμα; Ἀκόμη καὶ σ' ἐπουσιώδεις σκηνές, τὰ πράγματα ἀποκτοῦν τὴν ἀξία στὸ μέτρο ποὺ τοὺς ἀνήκει ὅταν ἔχουν ἐφαρμοστεῖ μὲ σωστὴ δραματικὴ τεχνική.

Στὴν «Ἑβδομη ἡμέρα τῆς δημιουργίας», σκηνοθετημένη ἐπίσης ἀπὸ τὸν Γεωργιάδη ὁ ρόλος τοῦ δικαστικοῦ κλητήρα, ἑνὸς ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀξιόλογους ρόλους τοῦ ἔργου ἐχάθηκε. Πρόκειται γιὰ ἕνα ἄνθρωπο πάνω ἀπ' τὰ ἑξῆντα μὲ μιὰν ὥριμη λαϊκὴ θυμοσοφία. Γνὰ τὴν ἔξωση ποὺ ἐκτελεῖ αἰσθάνεται περισσότερο ὑπεύθυνος προσωπικά, παρὰ ἕνα ἐκτελεστικὸ ὄργανο. Εἶναι ἕνα κράμα ἐπαγγελματικῆς δεξιοτεχνίας καὶ κουρασμένης εὐαισθησίας. Παίχτηκε ὅμως ἀπὸ τὸν Θόδωρο Κατσαδράμη. Λαμπρὸ ἠθοποιὸ κατὰ τὰ ἄλλα. Ἀλλὰ πάρα πολὺ νέο γι' αὐτὸ τὸ ρόλο. Τὸ λάθος εἶναι φυσικά, τοῦ σκηνοθέτη. Ἡ φλυαρία ἑνὸς δικαστικοῦ κλητήρα — στὰ ἑξῆντα του — εἶναι κάτι σὰν ὀργανικὴ ἀνάγκη. Ἡ ἴδια φλυαρία στὸ στόμα ἑνὸς νέου ἀνθρώπου εἶναι κείμενο καθ' ὑπαγόρευσιν.

Ἀναφέρθηκα σὲ λάθη ἐν ὀνόματι τῆς κινηματογραφικότητας καὶ σὲ λάθη χώρου καὶ διανομῆς. Δὲν Ἐεστράτισα. Ὅλα ἔχουν κοινὴ ἀφετηρία. Εἴτε ἀπὸ ἄγνοια εἴτε ἀπὸ πρόθεση ὀφείλονται σὲ ἀδιαφορία ἢ κακὴ χρήση τῆς δραματικῆς τους σύστασης.

Τελειώνοντας, θὰ ἤθελα νὰ ξεκαθαρίσω πὼς ἡ ἀναφορά μου σὲ παραδείγματα ἦταν ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε διάθεση κριτικῆς. Μοναδικὴ πρόθεσή μου ἦταν νὰ δώσω εἰκόνες στὶς σκέψεις καὶ διαπιστώσεις μου. Τὸ ὅτι ἄλλωστε ἀναφέρθηκα — μὲ ἐξαίρεση τὴ Μήδεια 70 — σὲ ταινίες ποὺ ἔτυχε νὰ ἔχω ἄμεση σχέση, δὲν εἶναι μόνο γιὰ ν' ἀποφύγω δυσαρέσκειες, ἀλλὰ γιατὶ αὐτὲς μπορῶ μὲ ἀκρίβεια νὰ ἐλέγξω.

Μὲ τὸ σημερινὸ σημείωμα, κλείνω μία διαγραμματικὴ ἁπλῶς, θεώρηση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Ἂν τὸ περιεχόμενό της ἔχει μιὰ σημασία, αὐτὸ ἔγκειται στὸ ὅτι ἀποτελεῖ μιὰν ἐμπειρία ποὺ ἄρχισε ἀπὸ τὰ κρίσιμα κι ὡραῖα χρόνια τοῦ 1950—1960.

ΤΟ ΑΔΙΕΞΟΔΟ ΤΗΣ ΓΕΝΙΑΣ ΜΑΣ

Μιὰ συζήτηση τοῦ Διαμάντη Λεβεντάκου μὲ τὸ Γιῶργο Σταμπουλόπουλο

ΛΕΒ.: —Πότε γυρίστηκε ἡ ΑΝΟΙΧΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ;

Στ.: —Τὸ Μάρτη τοῦ 1967 ἄρχισε τὸ γύρισμα καὶ ὅλη ἡ δουλειὰ τέλειωσε τὸν Σεπτέμβρη τοῦ ἴδιου χρόνου.

ΛΕΒ.: —Ἦτανε δική σου παραγωγή;

ΣΤ.: — Ναί, δική μου, μὲ μιὰ μικρὴ συμμετοχὴ τοῦ Στούντιο Ἄλφα, ὅσον ἀφορᾶ τὰ ἐργαστήρια.

ΛΕΒ.: —Καὶ πόσο κόστισε;

ΣΤ.: —Πάνω ἀπὸ 600.000 δρχ.

ΛΕΒ.: Τὴν ὑπέβαλες ὕστερα στὸ Φεστιβάλ;

ΣΤ.: —Ναί, στὸ Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης τοῦ 68, ὅπου τὸ μόνο ποὺ δὲν περίμενα ἦταν νὰ τὴν κόψει ἡ προκριματικὴ ἐπιτροπὴ — πράγμα ποὺ τελικὰ ἔγινε. Σημείωσε ὅτι, τὴν ἴδια ἐποχὴ ἡ ταινία παίχτηκε στὸ Φεστιβὰλ τοῦ Λοκάρνο ὅπου καὶ πῆρε τὸ βραβεῖον Τύπου.

ΛΕΒ.: —Καὶ τὸ Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης μὲ ποιὸ δικαιολογητικὸ τὴν ἀπέρριψε;

ΣΤ.: —Αὐτὸ δὲν τὸμαθα ποτέ...

ΛΕΒ.: —Τώρα πιστεύεις ὅτι μὲ τὶς ἐνδείξεις πωλήσεων ποὺ ἔχεις, θὰ καλύψει τὰ ἔξοδά της;

ΣΤ.: —Φοβᾶμαι πὼς ὄχι.

ΛΕΒ.: —Ὕστερα ἀπὸ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας, δὲν εἶχες τίποτε ἀντιδράσεις ἀπ' τοὺς παραγωγοὺς καὶ γενικά, ἀνθρώπους τοῦ ἐπαγγελματικοῦ κινηματογράφου;

ΣΤ.: —Ἀπὸ παραγωγοὺς ὄχι. Ὅσο γιὰ τὰ γραφεῖα ἐκμετάλλευσης, ἔχουν ἀπορρίψει κατὰ καιροὺς, τὴν ταινία, ἄλλοτε σὰν «...μὴ ἐμπορική...», ἄλλοτε γιατὶ «...τὸ κοινὸ δὲν καταλαβαίνει τὶς καλλιτεχνικὲς ταινίες...» κι ἄλλοτε γιατὶ «...δὲν ὑπάρχουν ἐλεύθερες αἴθουσες...». Εὐτυχῶς τώρα τελευταῖα βρέθηκε κάποιος ποὺ τόλμησε νὰ τὴν πάρει γιὰ ἐκμετάλλευση κι ἔτσι σύντομα θὰ ξαναπαιχτεῖ.

ΛΕΒ.: —Οἱ κριτικὲς στὶς ἐφημερίδες ἦταν πολὺ καλές. Ποιές ἦταν οἱ ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ;

ΣΤ.: —Ὁ κόσμος τὴ δέχτηκε πολὺ θερμὰ καὶ συχνὰ παρατηρήθηκε τὸ φαινόμενο — τόσο στὴν Ἀθήνα, ὅσο καὶ στὴ Θεσσαλονίκη — νὰ χειροκροτοῦν οἱ θεατὲς στὸ τέλος τῆς προβολῆς.

ΛΕΒ.: —Κάνοντας αὐτὴ τὴν ταινία, τί ἤθελες νὰ πετύχεις; Δὲν ἐννοῶ μόνο ἀπὸ αἰσθητικὴ ἀλλὰ ἀπὸ κάθε ἄποψη.

ΣΤ.: —Περισσότερο κι ἀπ' τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα, ἤθελα νὰ γυρίσω μιὰ ταινία ποὺ νὰ μιλάει στὸν κόσμο. Ἤθελα νὰ ἐντοπίσω καὶ νὰ ἀναλύσω ὅσο ἦταν δυνατό, τὸ καφτὸ πρόβλημα μιᾶς συγκεκριμένης γενιᾶς — τῆς δικιᾶς μου — καὶ μιᾶς ὁρισμένης τάξης ποὺ συνηθίσαμε ν' ἀποκαλοῦμε στὴν Ἑλλάδα σὰν «μικροαστική». Ἤθελα νὰ θίξω τὰ προβλήματα καὶ τὰ ἄγχη, τὴν καταπίεση καὶ τὸ ἀδιέξοδο, αὐτῶν τῶν τριαντάρηδων — τριανταπεντάρηδων ποὺ ἡ προσποιοῦνται τοὺς ἀπροβλημάτιστους καὶ «βολεμένους», ἢ ὅσοι δὲν εἶναι — κι αὐτοὶ εἶναι οἱ περισσότεροι — ἔχουν γιὰ τελικό τους σκοπὸ τὸ «βόλεμα». Ἤθελα μὲ δυὸ λόγια νὰ ἐπικοινωνήσω μαζύ τους καὶ συγχρόνως νὰ ξεδιπλώσω τὴν κατάσταση μπροστὰ στὰ μάτια τῶν ὑπόλοιπων.

ΛΕΒ.: —Ναί, ἀλλὰ ὁ ἥρωας δὲν εἶναι ἀπ' αὐτοὺς ποὺ εἶναι βολεμένοι;

ΣΤ.: —Ὄχι, τὸν διάλεξα ἀπ' τὴν πλειονότητα προσπαθώντας ἔτσι νὰ δημιουργήσω τὸν μέσο τύπο τοῦ μικροαστοῦ αὐτῆς τῆς ἡλικίας.

ΛΕΒ.: —Ἀναρωτιέμαι σὲ ποιό σημεῖο ἔχουν φέρει αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους οἱ συνθῆκες μιᾶς κατάστασης «βολέματος»; Ἔχουν τὴν εὐκαιρία ἢ τὴν ἱκανότητα νὰ συνειδητοποιήσουν προβλήματα ποὺ ὑπάρχουν πίσω ἀπ' τὰ ἐντελῶς προσωπικά τους; Γιατὶ ὅσον ἀφορᾶ τὴν ταινία, ὁ ἥρωας περνάει μέσα ἀπ' ὅλα, ἀγγίζει ὅλες αὐτὲς τὶς καταστάσεις τῆς καταπίεσης ἀλλὰ τὸ κύριο πρόβλημά του εἶναι ἡ δουλειά. Εἶναι τὸ συγκεκριμένο μυθολογικὸ πρόβλημα μέσα στὸ ἔργο.

ΣΤ.: —Ἔτσι εἶναι. Κι αὐτὸ ἀκριβῶς θέλω πιὸ πολὺ νὰ τονίσω. Οἱ συνθῆκες καὶ ἡ ὅλη δομὴ τοῦ κόσμου ποὺ μᾶς περιβάλλει, μᾶς ἐξαναγκάζουν στὸ νὰ εἴμαστε ὑποχρεωμένοι κατ' ἀρχὴν νὰ ἀντιμετωπίζουμε τὸ βιοτικό μας πρόβλημα. Γιὰ κεῖνον ποὺ θέλει νὰ διαβάσει, νὰ σκεφτεῖ, νὰ παρακολουθήσει τὰ παγκόσμια πολιτικο - κοι-

νωνικὸ - φιλοσοφικὰ ρεύματα, μεγάλα περιθώρια δὲν ὑπάρχουν. Πρέπει πρὶν ἀπ' ὅλα νὰ γεμίσει τὸ στομάχι του καὶ τὸ στομάχι ὅσων περιμένουν νὰ ζήσουν ἀπ' αὐτόν.

ΛΕΒ.: —Δὲ βλέπεις τὴ δυνατότητα, ἀπ' τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὸς δὲν μπορεῖ λόγω ὁρισμένων συνθηκῶν, νὰ δώσει λύση στὰ προσωπικά του προβλήματα, νὰ ὁδηγηθεῖ σὲ μιὰ γενικότερη συνειδητοποίηση τῆς ὅλης κατάστασης ;

ΣΤ.: —Τὰ ἐντελῶς προσωπικά του τὸν ἐξαναγκάζουν τόσο πολὺ στὸ νὰ μὴ σκέφτεται, ὥστε τοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ ἀναγάγει τὸ πρόβλημά του σὲ γενικότητα. Δὲν προφταίνει, εἶναι τόσο κουρασμένος, τόσο καταπιεσμένος καὶ ἐνοχλημένος, ποὺ καταλήγει στὸ κλασσικὸ πιὰ «Ὢχ ἀδερφέ, ἄσε με ἥσυχο, τί μὲ νοιάζει ἐμένα...». Ὑπάρχει ἄλλωστε κι ἕνα σλόγκαν ποὺ κυκλοφορεῖ σήμερα σ' ὅλο τὸν κόσμο: «Δούλευε γιὰ νὰ τρῶς καὶ μὴ σκέφτεσαι. Ὅλα τ' ἄλλα τὰ κανονίζουμε ἐμεῖς».

ΛΕΒ.: —Ποῦ ἐντοπίζεις τὴν ἀδυναμία γιὰ συνειδητοποίηση αὐτοῦ τοῦ κοινοῦ προβληματισμοῦ;

ΣΤ.: —Στὴν Ἑλλάδα ὑπάρχει μιὰ γενικότερη ἀδυναμία γιὰ συνειδητοποίηση πολλῶν προβλημάτων. Καὶ σὲ τελικὴ ἀνάλυση λείπει ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους ὁ τρόπος καὶ ἡ προπαίδεια γιὰ ν' ἀντιμετωπίσουν σωστὰ ἕνα πρόβλημα.

ΛΕΒ.: —Εἶναι δηλαδὴ ἔλλειψη γνώσης καὶ ἀγωγῆς.

ΣΤ.: —Πάντα ἦταν αὐτό.

ΛΕΒ.: —Νομίζω ὅτι βγαίνει καὶ μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο αὐτὴ ἡ στάση. Γιατὶ ἐνῶ ὁ ἥρωας περνάει μέσα ἀπὸ τὰ πράγματα, δὲν τὰ παίρνει μέσα του, δὲν πλουτίζεται μ' αὐτά.

ΣΤ.: —Σωστά. Προσπάθησα νὰ δώσω ἕναν ἄνθρωπο, ποὺ ἔχει αὐτὲς τὶς μνῆμες, αὐτὲς τὶς εὐαισθησίες καὶ δὲν ἀντιδρᾶ. Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ἔχει νεκρωθεῖ τελείως. Κάποτε κανεὶς ξυπνάει μόνον ὅταν κάτι ἔξω ἀπ' αὐτὸν τὸν νικᾶει, κάτι ποὺ κάνει τὸ ποτήρι του νὰ ξεχειλίσει. Καὶ στὴν περίπτωση τῆς ταινίας, περισσότερο κι ἀπὸ τὴν σκηνὴ μὲ τὸν βουλευτή, τὸ «ποτήρι ξεχείλισε» μὲ τὸ ἐπεισόδιο ἐκείνου τοῦ ἄγνωστου κοριτσιοῦ ποὺ ἦρθε ἀπὸ κάποια ἐπαρχία καὶ ποὺ κανεὶς δὲν ξέρει γιατὶ αὐτοκτόνησε.

ΛΕΒ.: —Ποιό εἶναι τὸ τέλος τῆς ταινίας, ἔτσι ὅπως ἔχει διαμορφωθεῖ; Τί λύση ὑποβάλλεις;

ΣΤ.: —Μιὰ ἐντελῶς προσωπικὴ λύση γιὰ τὸν ἥρωά μου, χωρὶς αὐτὸ νὰ τὸν κάνει παράδειγμα γιὰ μίμηση. Κόψιμο τῶν δεσμῶν μὲ τὸ παρελθὸν καὶ ἀντιμετώπιση τοῦ μέλλοντος ἔτσι ὅπως μᾶς ἐμφανίζεται.

ΛΕΒ.: —Ἐγὼ ὅμως ἀπὸ τὴν λύση αὐτὴ τὴν προσωπική, βλέπω πιὸ σημαντικὴ τὴν λύση στὸν τρόπο ποὺ τελειώνει τὸ ἔργο. Στὸν ὑπαινιγμὸ δηλαδὴ γιὰ τὴ λύση τοῦ γενικοῦ προβλήματος μέσα ἀπὸ τὴν ἐκπαίδευση.

ΣΤ.: —Αὐτὸ εἶναι σαφές. Γιατὶ πάντα εἶχα τὴν γνώμη πὼς τὰ δύο σημαντικότερα προβλήματα ποὺ ἀπασχολοῦν τὸν τόπο μας εἶναι ἡ οἰκονομία καὶ ἡ παιδεία. Καὶ ἂν τὸ θέμα οἰκονομία εἶναι περίπλοκο γιὰ νὰ ἀναπτυχθεῖ σὲ μιὰ ταινία, τὸ θέμα παιδεία εἶναι πεντακάθαρο. Ἀρκεῖ νὰ σταματήσεις στὸ πρῶτο περίπτερο ποὺ θὰ βρεῖς μπροστά σου, καὶ νὰ τὸ δεῖς φορτωμένο μὲ τή

...«γνώση» ἀπὸ τὴν ὁποία ἀντλεῖ ὁ σημερινὸς Ἕλληνας, γιὰ νὰ σχηματίσεις μιὰ σαφῆ εἰκόνα. Κι ὕστερα ἀπὸ τὰ δεδομένα τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας ὅσον ἀφορᾶ τὴν ἀγραμματοσύνη στὴ χώρα μας — συγκλονιστικὴ ἀποκάλυψη γιὰ μένα — νομίζω πὼς τὸ θέμα ΓΝΩΣΗ εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ βασικὲς — ἂν ὄχι ἡ βασικότερη — αἰτία κάθε στραβοῦ ποὺ ὑπάρχει ἢ γίνεται σ' αὐτὸ τὸν τόπο.

ΛΕΒ.: —Τὴν ἄποψη αὐτὴ ἐκφράζει περισσότερο ἡ δασκάλα.

ΣΤ.: —Ἡ δασκάλα ἔχει ὑποψιαστεῖ. Δὲν εἶναι φανταστικὸ πρόσωπο. Ὑπήρξανε καὶ νομίζω ὅτι καὶ σήμερα ὑπάρχουν νέοι δάσκαλοι ποὺ χωρὶς ἀμοιβὴ — μιὰ καὶ τὰ κονδύλια τοῦ Ὑπουργείου εἶναι ἀνεπαρκῆ — προσπαθοῦν νὰ δώσουν τὰ βασικὰ τουλάχιστον ἐφόδια σ' ἐκείνους, ποὺ παρ' ὅλη τὴν ἡλικία τους δὲν μπόρεσαν ν' ἀποκτήσουν.

ΛΕΒ.: —Εἶναι τὸ πιὸ θετικὸ πρόσωπο στὸ ἔργο κι ἀπὸ ὅτι ξέρω ἡ μοναδικὴ γυναίκα ἡρωΐδα στὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο ποὺ παρουσιάζεται σὰν πρόσωπο.

ΣΤ.: —Εἶναι κάποιος ποὺ ἀντιμετωπίζει τὸ πρόβλημα στὴν οὐσία. Δὲν μπορεῖ νὰ προσφέρει περισσότερα καὶ τὸ λέει. «Αὐτὸ μπορῶ, αὐτὸ προσφέρω...».

ΛΕΒ.: —Πῶς ἀντιμετώπισες τὴν ταινία ἀπὸ πλευρᾶς μορφῆς;

ΣΤ.: —Ὑπῆρχε ἀπὸ τὴν ὥρα ποὺ ἔγραψα τὸ σενάριο ἕνα σημαντικὸ πρόβλημα. Δὲν ἦταν πάντα ἄμεση ἡ ἐπαφὴ τοῦ ἥρωά μου μὲ τὰ πράγμα-

τα στὸν ἐνεστώτα χρόνο. Ἔπρεπε νὰ κινεῖται συγχρόνως καὶ στὸ ἄμεσο ἢ στὸ ἀπώτερο παρελθόν. Βέβαια ὑπῆρχε ἡ γνωστὴ λύση τοῦ φλὰς μπὰκ μὲ κάποιο «ἀνσαινὲ» ἢ κάτι παρόμοιο. Ὅμως τὸ ἀποτέλεσμα δὲν ἦταν αὐτὸ ποὺ ἤθελα. Προσπάθησα λοιπὸν — ὅσο ἦταν δυνατὸν νὰ γίνει ἀντικειμενικὰ — νὰ συλλάβω τὸν ἑαυτό μου σὲ στιγμὲς ποὺ μοῦ ἐμφανιζόταν κάποια μνήμη σὲ σχέση μὲ τὸ παρόν. Καὶ εἶδα τότε ὅτι ἡ διαδοχὴ εἶναι τόσο ἄμεση, ποὺ οὔτε στὰ φλὰς μπὰκ τῆς ταινίας μου κατάφερα νὰ δώσω. Ἀκοῦς π.χ. νὰ μιλᾶνε γερμανικὰ καὶ ἡ κατοχὴ ἔρχεται στὸ μυαλό σου σὲ κλάσματα τοῦ δευτερολέπτου. Ἔτσι γιὰ τὸ χρονικὸ αὐτὸ ἀνακάτεμα προσπάθησα νὰ κρατήσω τὴν ταχύτητα τῆς λειτουργίας τοῦ ἀνθρώπινου μυαλοῦ. Τώρα ὡς ποιό σημεῖο τὸ πρόβλημα λύθηκε...

ΛΕΒ.: —Ἦτανε πάρα πολὺ φυσικὸ τὸ πέρασμα, σχεδὸν δὲν τὸ προσέχεις. Δὲν τὸ θυμόμουνα μετά.

ΣΤ.: —Βέβαια μπερδεύει λίγο τὸν ἀσυνήθιστο θεατὴ ποὺ δὲν εἶναι προετοιμασμένος γιὰ κάτι τέτοιο ἀπὸ ἄλλες — ξένες βασικὰ — ταινίες.

ΛΕΒ.: —Τὰ φλὰς μπὰκ εἶχανε χαρακτήρα ἁπλῶς πληροφοριακὸ ἢ καὶ χαρακτήρα αἰτιολογικό, ψυχολογικά. Ἂς ποῦμε ὅταν πιάνει τὴν πλούσια κοπέλλα ἀπὸ τὸ χέρι γιὰ νὰ πᾶνε μέσα, ἔχουμε θαρρῶ τὸ φλὰς μπὰκ τῆς φουρνάρισσας.

ΣΤ.: Ἐκεῖ εἰδικὰ γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ ἀναφέρομαι στὸν ἴδιο τὸν χαρακτήρα αὐτῆς τῆς γενιᾶς, ὅπου οἱ πρωτοβουλίες 9 φορὲς στὶς 10 προέρχονται ἀπὸ μέρους τῶν ἄλλων. Τελικὰ κάποιος ἄλλος ἀποφάσισε νὰ μᾶς μορφώσει ἔτσι ὅπως μᾶς μόρφωσε, κάποιος ἄλλος ἀποφάσισε νὰ μᾶς γνωρίσει τὸν ἔρωτα κλπ. Ἐμεῖς ἁπλῶς ἀκολουθούσαμε σὰν τὰ πρόβατα ἐπὶ σφαγῇ. Γι' αὐτὸ καὶ οἱ δυὸ γυναῖκες ποὺ ἀνακατώνονται στὴ ζωὴ του σεξουαλικά, ἔχουν αὐτὲς τὴν πρωτοβουλία.

ΛΕΒ.: —Πολλὰ πράγματα μοῦ δώσανε τὴν ἐντύπωση ὅτι ἔχουν τὶς ρίζες τους σὲ προσωπικὰ βιώματα. Ἂν εἶναι ἔτσι, αὐτὸ δὲν εἶναι ἕνα στύλ τὸ ὁποῖο διάλεξες.

ΣΤ.: —Ἂν χρειάζεται νὰ μιλήσω γιὰ στὺλ τῆς ταινίας, ἡ «Ἀνοιχτὴ ἐπιστολὴ» δὲν ἔχει κανένα.

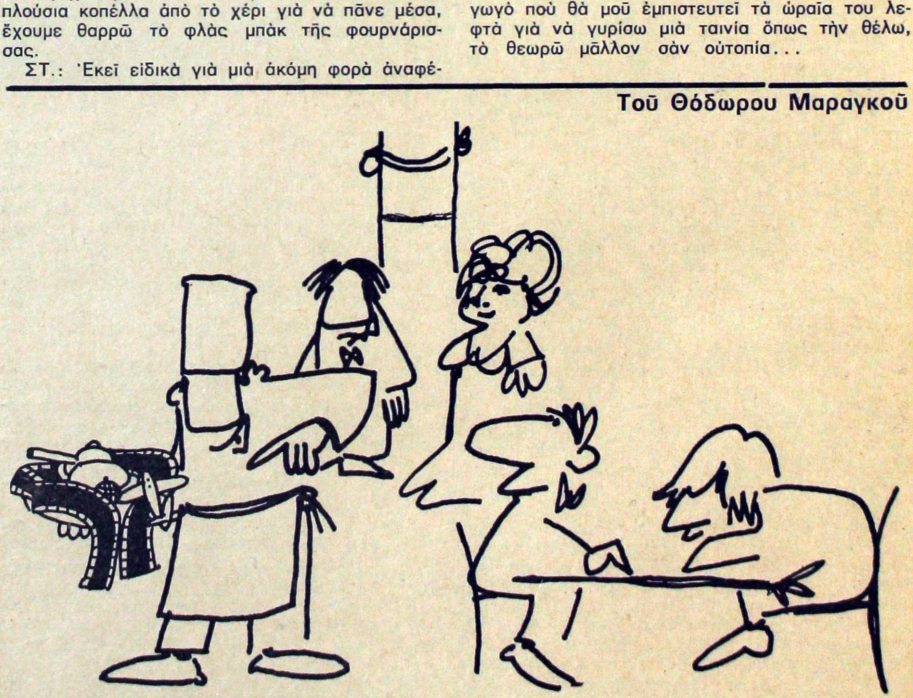
ΛΕΒ.: —Ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα.

ΣΤ.: —Ἴσως· ὅμως ἐγὼ δὲν προσπάθησα νὰ κάνω μιὰ ταινία σ' αὐτὸ ἢ σὲ κεῖνο τὸ στύλ. Προσπάθησα ἁπλῶς νὰ κάνω μιὰ ταινία στὰ μέτρα μου.

ΛΕΒ.: —Μιὰ μελλοντικὴ ταινία πῶς τὴν ἀντιμετωπίζεις;

ΣΤ.: —Δὲν ὑπάρχει στὸ πρόγραμμα γιὰ τὴν ὥρα. Θὰ ἤθελα βέβαια νὰ γυρίσω μιὰ δεύτερη ταινία, ἀλλὰ ὄχι νὰ ξανακάνω τὸν παραγωγό. Καὶ τὸ νὰ περιμένω τὸν «ἐπαγγελματία» παραγωγὸ ποὺ θὰ μοῦ ἐμπιστευτεῖ τὰ ὡραῖα του λεφτὰ γιὰ νὰ γυρίσω μιὰ ταινία ὅπως τὴν θέλω, τὸ θεωρῶ μᾶλλον σὰν οὐτοπία...

Τοῦ Θόδωρου Μαραγκοῦ



ΚΑΘΥΣΤΕΡΗΜΕΝΟ Ἀπὸ τὴ φεστιβαλικὴ πρωτοτυπία γνωστοῦ Ἕλληνα παραγωγοῦ. Φορώντας ποδιὰ καὶ σκοῦφο μάγειρα, σερβίρισε τοὺς προσκεκλημένους του λέγοντας : «θεωρῶ τιμὴ νὰ σᾶς σερβίρω ἐγώ. Αὐτὴ ἡ συνταγὴ εἶναι σπεσιαλιτὲ τὸν τελευταῖο καιρό.

Ἱσπανοποίηση καὶ πνευματικὴ ἐλευθερία

Μιὰ συζήτηση τοῦ Κάρλος Σάουρα μὲ τοὺς Ἀουγκούστο Τόρρες καὶ Βιτσέντε Μολίνα—Φόϊξ

Γεννημένος τὸ 1932, ὁ Κάρλος Σάουρα εἶναι ἀναμφισβήτητα ὁ καλύτερος σκηνοθέτης ἐκείνου τοῦ νέου ἱσπανικοῦ κινηματογράφου ποὺ τόσα ὑπέφερε γιὰ νὰ γεννηθεῖ στὶς ἀρχὲς τοῦ 1960 — καὶ ὑποφέρει ἀκόμα γιὰ νὰ ὑπάρξει.

Εἶναι ἄλλωστε ὁ πιὸ γνωστὸς σὲ διεθνὲς ἐπίπεδο. Τὸ Βερολίνο τοῦ ἀπένειμε 2 φορὲς τὴν Ἀργυρὴ Ἄρκτο γιὰ τὴν καλύτερη σκηνοθεσία: Τὸ 1966 γιὰ τὸ «Κυνήγι» καὶ τὸ 1968 γιὰ τὸ «Πίπερμαν φραπὲ» (ἑλλ. τίτλος «Στὸν κατήφορο τοῦ πάθους», ποὺ τὰ γεγονότα ἐκείνης τῆς χρονιᾶς ἐμπόδισαν νὰ προβληθεῖ στὶς Κάννες. Στὸ φεστιβὰλ Βενετίας 1968 τὸ τελευταῖο του φίλμ, «Στρὲς ἐς τρς τρὲς» χάρισε στὸν Ἐλίας Κονερεχέτα τὸ βραβεῖο τῆς καλύτερης παραγωγῆς.

Ἡ συζήτηση ποὺ δημοσιεύουμε ἐδῶ, καὶ ποὺ πραγματοποιήθηκε στὴ Μαδρίτη τὸν Ἰούλιο τοῦ 1968 ἀπὸ δύο Ἱσπανοὺς κριτικούς, θὰ ἐπιτρέψει στοὺς Ἕλληνες ἀναγνῶστες, ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ νὰ παρακολουθήσουν τὴν καρριέρα τοῦ Σάουρα, κι ἀπ' τὴν ἄλλη νὰ διαπιστώσουν μέχρι ποιό σημεῖο εἶναι δύσκολο ἀκόμα καὶ σήμερα νὰ ζεῖς στὴν Ἱσπανία καὶ νὰ ἐκφράζεσαι μὲ τὸν κινηματογράφο.

ΕΡ: Ἀποφοίτησες ἀπὸ τὸ «Ἰνστιτοῦτο Κινηματογραφικῶν Σπουδῶν καὶ Ἐρευνῶν» τὸ 1957, ἔχοντας γυρίσει γιὰ τὶς ἐξετάσεις ἕνα μικροῦ μήκους φίλμ, τὸ «Κυριακὴ ἀπόγευμα» ποὺ θυμίζει ἀρκετὰ μιὰ σκηνὴ ἀπ' τὸ «Οὐμπέρτο Ντί». Μήπως εἶχες δεῖ αὐτὸ τὸ φίλμ; Μέχρι ποιό σημεῖο σὲ ἐπηρέασε;

ΑΠ: Τὸ εἶχα δεῖ πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια. Γιὰ μένα ἦταν πολὺ σημαντικὸ τότε νὰ κάνω αὐτὸ τὸ φίλμ — ἄσκηση, ἂν καὶ δὲν εἶχα πραγματικὰ «ἐπικοινωνήσει» μὲ τὸ θέμα ποὺ πραγματευόμουνα. Ἐρχόμουν ἀπὸ ἄλλους δρόμους. Ἤμουνα φωτογράφος καὶ εἶχα μιὰ ἰδέα γιὰ τὸν κινηματογράφο ἀρκετὰ ἐστετίστικη. Ἤμουν ἐπηρεασμένος ἀπ' τὸν Ἀϊζενστάϊν ἐξ αἰτίας τῆς ὁλέθριας ἐκπαίδευσης τοῦ Ἰνστιτούτου. Ἐκεῖ μέσα δὲν μιλοῦσαν παρὰ μόνο γιὰ τὸν Πουντόβκιν, τὸν Ντοβζένκο καὶ τὸν Ἀϊζενστάϊν, ἀνθρώπους ποὺ θαυμάζω ἀρκετὰ ἀλλὰ μὲ διαφορετικὸ τρόπο. Θυμᾶμαι πὼς ἐγὼ εἶχα σχεδιάσει νὰ γυρίσω κάτι πολὺ διαφορετικό, ἕνα φίλμ ἐμπνευσμένο ἀπ' ἕνα διήγημα τοῦ Γουίλλιαμ Ἄιρις, λίγο Χιτσκοκικὸ ποὺ ἐκείνη τὴ στιγμὴ ἐπιθυμοῦσα πάρα πολύ. Ὅμως ὁ Ἐντουάρντο Ντυκάϊ ποὺ ἦταν τότε κριτικὸς σὲ πολλὰ περιοδικὰ μὲ ἔπεισε γιὰ τὴν ὕπαρξη ἑνὸς κόσμου πιὸ κοντινοῦ καὶ γιὰ τὴν ἀναγκαιότητα νὰ κοιτάξω γύρω μου. Μοῦ πρόσφερε ἔτσι μεγάλη ἐξυπηρέτηση γιατὶ ἂν δὲν εἶχα κάνει τὸ «Κυριακὴ ἀπόγευμα» δὲν θὰ γύριζα ἀργότερα τὸ «Λὸς Γκόλφος».

ΕΡ.: Τὴν ἴδια περίοδο, γιὰ ἐντελῶς δικό σου λογαριασμό, γύρισες τὸ ντοκυμανταὶρ «Γκουένκα» ποὺ κατὰ κάποιο τρόπο σημαδεύει τὴν ἀρχὴ μιᾶς σειρᾶς ντοκυμανταὶρ ποὺ γυρίστηκαν αὐτὰ τὰ χρόνια, γιὰ τὰ Ἱσπανικὰ χωριά. Τί γνώμη ἔχεις τώρα γιὰ τὸ ντοκυμανταὶρ αὐτό;

ΑΠ: Δὲν μπορῶ νὰ σᾶς πῶ ἀκριβῶς. Ὁ καιρὸς περνάει τόσο γρήγορα.. Κείνη τὴν ἐποχὴ τὸ «Γκουένκα» μπορεῖ νὰ σήμαινε κάτι στὴν Ἱσπανία, γιατὶ ἦταν τὸ θλέμμα ἑνὸς ἀνθρώπου ποὺ ἀγνοοῦσε ὁτιδήποτε γύρω ἀπ' τὸν κινηματογράφο καὶ ποὺ εἶχε ὀργώσει μέσα σ' ἕνα χρόνο μὲ τὴ μηχανὴ στὸ χέρι, ὅλη τὴν ἐπαρχία τῆς Γκουένκα μαζεύοντας ἐκεῖνο ποὺ νόμιζε περισσότερο σημαντικό. Ἐκεῖνο ποὺ μὲ ἐνδιέφερε ἦταν νὰ δείξω πρῶτα - πρῶτα τὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων τῆς ἐπαρχίας μέσα ἀπ' τὶς διάφορες δουλειές τους καὶ ἐν συνεχείᾳ νὰ κριτικάρω τὰ ντοκυμανταὶρ πάνω στὴν Ἀρχιτεκτονική, στὶς πέτρες καὶ στὸ μεγαλεῖο τῆς Ἱσπανίας. Αὐτὸ ποὺ ἤθελα νὰ πῶ ἦταν τὸ ἑξῆς: «Βρισκόμαστε στὸ 1957 καὶ ἡ Ἱσπανία δὲν ἔχει μάθει τίποτα μ' αὐτὰ τὰ ντοκυμανταὶρ τοῦ ἐθνικοῦ μεγαλείου, τῆς Αὐτοκρατορίας καὶ τὰ παρόμοια». Ἦταν κατὰ κάποιο τρόπο, τὸ γκρέμισμα τῦ μύθου τῆς Ἱσπανικῆς Αὐτοκρατορίας, μέσα στὸν ὁποῖο ζούσαμε μέχρι τότε.

ΛΟΣ ΓΚΟΛΦΟΣ

ΕΡ: Τὸ 1959 γυρίζεις τὸ «Λὸς Γκόλφος» μαζὶ μὲ μιὰ ὁμάδα ἀποφοίτων τοῦ Ἰνστιτού-

του. Ἐν συνεχεία, αὐτὴ ἡ ὁμάδα, θ' ἀκολουθήσει διαφορετικοὺς δρόμους. Ἐκείνη ὅμως τὴ στιγμὴ τί σήμαινε ἀκριβῶς ἡ συνεργασία σας;

ΑΠ: Μόνο ὁ ἐνθουσιασμὸς μᾶς ἔνωνε. Οἱ δυσκολίες ἦταν ἀφάνταστες γιατὶ τὸ σενάριο ποὺ γράψαμε ὁ Μάριο Καμύς, ὁ Ντανιὲλ Σουέϊρο κι ἐγώ, φαινόταν τότε τερατῶδες κι ἀπαγορεύτηκε τέσσαρες φορές. Στὸ τέλος, ἀπὸ κούραση μπροστὰ στὴν ἐπιμονή μας, μᾶς λένε: «Κάντε αὐτὸ ποὺ θέλετε, κι ἐμεῖς θὰ κόψουμε ἀπ' τὸ φὶλμ αὐτὸ ποὺ νομίζουμε». Τὸ γύρισμα ἔγινε μὲ πολὺ ζῆλο, χωρὶς πολλὰ λεφτὰ καὶ αὐτοσχεδιάζοντας ὑπερβολικά.

ΕΡ: Πολλοὶ ἔχουν συχνὰ ὑπογραμμίσει τὴν συγγένειά τοῦ «Λὸς γκόλφος» μὲ τὸν ἰταλικὸ νεορεαλισμό. Ὅταν ὅμως ξαναδεῖ κανεὶς τὸ φὶλμ σήμερα μένει κατάπληκτος γιατὶ ἔξω ἀπ' τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν ἔχει γεράσει, θυμίζει πολὺ τὸ «Μὲ κομένη τὴν ἀνάσα» ποὺ γυρίστηκε τὴν ἴδια χρονιὰ καὶ γενικὰ ὅλο αὐτὸ τὸ στὺλ ποὺ προέρχεται ἀπ' τὸν ρεαλισμὸ τοῦ Ζὰν Ρενουάρ.

ΑΠ: Δὲν βλέπω κανένα κοινὸ σημεῖο μὲ τὸν ἰταλικὸ νεορεαλισμό. Αὐτὸ ἦταν λάθος τῆς κριτικῆς κατὰ τὴν γνώμη μου. Ξεκινάω βέβαια ἀπὸ στοιχεῖα ἀσαφῶς νεορεαλιστικά, ἀλλὰ κι ὅλος ὁ σημερινὸς ἱσπανικὸς κινηματογράφος ξεκινάει ἀπὸ κεῖ, ἐπειδὴ ὁ νεορεαλισμὸς ὑπῆρξε ἕνα κίνημα ποὺ ἄφησε ρίζες σ' ὅλους μας μὲ τὸν Α ἢ Β τρόπο.

Μὲ τὸ «Λὸς γκόλφος» δὲν ἤθελα νὰ κάνω ἕνα φὶλμ νεορεαλιστικό, ἀλλὰ κατὰ κάποιο τρόπο, ἕνα φὶλμ ρομαντικό. Ὅταν πῆγα στὸ Παρίσι γιὰ τοὺς ὑπότιτλους μόλις εἶχε προβληθεῖ τὸ «Μὲ κομένη τὴν ἀνάσα». Εἶχα τελειώσει πρὶν λίγο καιρὸ τὸ φὶλμ μου κι ἔμεινα ἔκπληκτος βλέποντας πὼς εἶχα σκεφτεῖ, χωρὶς ποτὲ νὰ τολμήσω νὰ τὰ πραγματοποιήσω πάρα πολλὰ τρὺκ στὸ μοντὰζ ποὺ ὑπῆρχαν στὸ φὶλμ τοῦ Γκοντάρ. Ἔχω ἕνα ἄρθρο τοῦ Σαντοὺλ ποὺ συγκρίνει τὸ «Μὲ κομένη τὴν ἀνάσα» μὲ τὸ «Λὸς γκόλφος» καὶ ποὺ μιλάει γιὰ τὸ ρυθμὸ τῶν σκηνῶν ὑποστηρίζοντας πὼς ἔχουν τρόπο ἀφήγησης ἀπόλυτα ἀπελευθερωμένο καὶ πὼς στὸ «Λὸς γκόλφος» αὐτὸς ἀκριβῶς ὁ τρόπος πηγαίνει μακρύτερα ἀπ' ὅ,τι στὸ «Μὲ κομένη τὴν ἀνάσα». Ἐγὼ προσωπικὰ δὲν τὸ πιστεύω... Ὁ Κὰρλ Ράϊς ποὺ εἶχε δεῖ τὸ φὶλμ στὸ Μὰρ ντὲλ Πλάτα μοῦγραφε πὼς τὸ «Λὸς γκόλφος» ἦταν μία ἀπ' τὶς ταινίες ποὺ τράβηξαν περισσότερο τὴν προσοχή του σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τὸ μοντάζ. Πολλὰ πράγματα στὸ φὶλμ ἔχουν γίνει ἀπὸ ἔνστικτο, κι ἄλλα ἐπειδὴ ἤθελα νὰ γυρίσω μὲ πολὺ ἐλεύθερο τρόπο. Δὲν εἶναι φὶλμ νεορεαλιστικὸ γιατὶ εἶναι πολὺ «ὑποκειμενικό». Δὲν γίνεται δηλαδὴ ἀντικειμενικὴ μεταχείριση τῆς πραγματικότητας.

ΕΡ: Ἀπ' τὴν ἐμπορικὴ πλευρὰ τὸ «Λὸς γκόλφος» ἦταν μία ἀποτυχία, κι' ἐπὶ πλέον λίγο ἀργότερα συνέβησαν τὰ γεγονότα τῆς «Βιριδιάνας», ποὺ ἔγινε αἰτία νὰ βασιλέψει

Σάουρα: «Πίπερμαν φραπέ». Τὰ ὅρια τοῦ συμβιβασμοῦ καὶ τῆς τρέλλας

γιὰ ἕνα χρόνο ἕνα κλίμα καταπίεσης. Τί ἔκανες αὐτὴν τὴν ἐποχή;

ΑΠ: Ἔγραψα δύο σενάρια. Τὸ ἕνα ὀνομαζόταν «Ὁ γάμος» καὶ ὑπῆρξε κατὰ κάποιο τρόπο ἡ βάση τοῦ «Πίπερμαν φραπέ», καὶ τὸ ἄλλο «Ἡ ἐπιστροφὴ» ποὺ ἦταν ἡ διασκευὴ ποὺ κάναμε ὁ Μάριο Καμὺς κι ἐγώ, ἀπὸ μιὰ νουβέλλα τοῦ Ντανιὲλ Σουέϊρο. Ἡ ὑπόθεση αὐτῆς τῆς νουβέλλας μοῦ φαινόταν τότε θαυμάσια, ἀλλὰ ἦταν σφάλμα νὰ θέλω νὰ τὴν κάνω ταινία. Θέμα της, ἡ ἐπιστροφὴ ἑνὸς ἐξόριστου στὴν Ἱσπανία.

ΕΡ: Ἀπὸ τότε ἄρχισες νὰ διδάσκεις στὸ Ἰνστιτοῦτο Κιν) κῶν Σπουδῶν;

ΑΠ: Ὄχι, ἄρχισα ἀμέσως μόλις ἀποφοίτησα. Μὲ ἔκαναν βοηθὸ - καθηγητὴ ἑρμηνείας καὶ δραματικῶν ἀσκήσεων, καὶ στὰ δύο χρόνια ποὺ ἀκολούθησαν ἤμουνα ἤδη καθηγητὴς σκηνοθεσίας.

ΕΡ: Λένε πὼς σὰν καθηγητὴς ἤσουνα πολὺ αὐστηρός, πὼς δὲν παραδεχόσουν κανέναν.

ΑΠ: Εἶναι παραμύθι. Μπορεῖ νὰ ἤμουν πολὺ ἀπαιτητικός. Δὲν τὸ πιστεύω ὅμως, γιατὶ πάντα προσπαθοῦσα νὰ μεταδώσω αὐτὰ ποὺ ἤξερα· ἄλλωστε τότε δὲν ἤξερα πολλὰ τεχνικὰ πράγματα. Ἐκεῖνο ποὺ προσπαθοῦσα ἦταν νὰ προσανατολίσω τοὺς σπουδαστές. Τώρα ἂν ὑπῆρξα· λίγο σκληρὸς εἶναι γιατὶ ἔπρεπε νὰ κάνω κάποια ἐπιλογή, καὶ γιατὶ τότε πολλοὶ ἔμπαιναν στὴ σχολὴ ἔχοντας μιὰ ἐντελῶς ἐσφαλμένη ἰδέα γιὰ τὸν κιν) φο.

ΕΡ: Τὸ «Λὸς γκόλφος» προβλήθηκε στὶς Κάννες, κι ἐκείνη τὴ χρονιὰ γνώρισες τὸν Μπουνιουὲλ ποὺ ἔπαιρνε μέρος μὲ τὸ φὶλμ «Τὸ κορίτσι». Τί σήμαινε γιὰ σένα αὐτὴ ἡ συνάντηση;

ΑΠ: Τὸν κινηματογράφο τοῦ Μπουνιουὲλ τὸν γνώρισα στὸ Μονπελλιὲ τὸ 1957 στὴν «Πρώτη συνάντηση ἱσπανικοῦ κινηματογράφου». Εἶδα τότε τὸ «Ἔλ» ποὺ μ' ἐντυπωσίασε τρομερὰ καὶ τὸ «Γῆ χωρὶς ψωμί». Ἐπειδὴ ὁ Μπουνιουὲλ εἶναι Ἀραγωνέζος, ὅ-

πως κι ἐγώ, κι ἐπειδὴ οἱ οἰκογένειές μας λίγο - πολὺ γνωρίζονται, πάντοτε εἶχα γνωστοὺς ποὺ μο μιλοῦσαν γι' αὐτὸν σὰ νὰ ἦταν κάποιο παράδοξο ὄν. "Οταν μετὰ τὸν εἶδα στὶς Κάννες, βρῆκα τὴν εὐκαιρία νὰ τοῦ μιλήσω καὶ ἀπὸ τότε γίναμε πολὺ φίλοι. Νομίζω, ἂν αὐτὸ δὲν εἶναι πολὺ σχολαστικὸ ἀπὸ τὴ μεριά μου, πὼς ἐγὼ κι ὁ Πέντρο Πορτάμπελλα τὸν πείσαμε νἄρθει στὴν 'Ισπανία. Χωρὶς τὴ μεσολάβησή μας καὶ παρὰ τὰ τρομερὰ ὀφέλη ποὺ θὰ τοὔφερνε αὐτὴ ἡ ἐπιστροφή, αὐτὸς δὲν θἀρχόταν νὰ γυρίσει τὴ «Βιριδιάνα», γιατὶ φοβόταν κάποια ἀντίδραση ἀπ' τὴ μεριὰ τῆς κυβέρνησης. Τὸν πείσαμε λέγοντας πὼς ὁ ἐρχομός του ἦταν πολὺ σημαντικὸς γιὰ μᾶς, γιατὶ εἴχαμε μεγάλη ἀνάγκη ἀπ' αὐτόν. Συναισθηματικά, ἐκεῖνη τὴ στιγμή, ἦταν ἀπόλυτα σύμφωνος μ' ἐμᾶς, νομίζοντας πὼς ὑπῆρχε δυνατότητα διαλόγου, καὶ πὼς ὑπῆρχαν ἄνθρωποι ποὺ τὸν ἤξεραν καλὰ καὶ τὸν σέβονταν.

ΕΡ: Πῶς κατέληξες στὸ «Λάντο πὸρ οὖν μπαντίντο» (ἑλλ. τίτλος: Οἱ λησταί), ποὺ καὶ ἀπ' τὴ θεματικὴ πλευρὰ κι ἀπ' τὴν οἰκονομική, διαφέρει πολὺ ἀπ' τὸ «Λὸς γκόλφος»;

ΑΠ: Εἶχα τρία ἢ τέσσερα χρόνια νὰ δουλέψω, μετὰ τὸν σάλο τῆς Βιριδιάνας. Μοῦ εἶχαν ἀπαγορέψει 2 σενάρια, κι ἕνα ἀπ' αὐτά, «Ὁ γάμος», ἦταν ἕτοιμο γιὰ γύρισμα, μὲ ἄδεια τῆς γενικῆς Διεύθυνσης Κινηματογράφου, καὶ τοὺς ἠθοποιοὺς κλεισμένους μὲ συμβόλαια. Μιὰ βδομάδα ὅμως πρὶν ἀπ' τὸ πρῶτο γύρισμα, μοῦ λένε ὄχι. Δὲν ἤξερα τί νὰ κάνω, καὶ μελετοῦσα ἕνα σωρὸ τρόπους καὶ πιθανότητες. Σκεφτήκαμε λοιπόν, μὲ τὸν Μάριο Καμὺς πὼς ἐπειδὴ δὲν ἦταν δυνατὸν ν' ἀγγίξω τὴ σημερινὴ 'Ισπανικὴ πραγματικότητα, νὰ μεταθέσω αὐτὴ τὴν πραγματικότητα σὲ ἄλλη ἐποχή, ὥστε ἡ λογοκρισία, νὰ μὴ μπορεῖ νὰ ἀπαγορέψει τὸ φίλμ. Ἀποφάσισα λοιπὸν νὰ φτιάξω κάτι γιὰ τοὺς λῃστὲς τῶν μεγάλων δρόμων τῆς 'Ισπανίας, κατὰ τὸν 19ο αἰώνα. Προτείναμε τὸ θέμα σὲ δυὸ παραγωγοὺς ποὺ ἀρνήθηκαν καὶ τέλος στὸν Ντιμπιλντὸς ποὺ τὸ βρῆκε ἐνδιαφέρον καὶ ἀνέλαβε νὰ τὸ γυρίσει.

ΕΡ: Δὲν νομίζεις πὼς τὸ κυριότερο μειονέκτημα ἦταν τὸ κακογραμμένο σενάριο ποὺ ἔκανε τὸ φίλμ δυσνόητο;

ΑΠ: Νομίζω πὼς ἦταν ἕνα φίλμ δύσκολο. Σκέφτομαι νὰ ξανακάνω ἕνα φίλμ γιὰ τοὺς λῃστὲς τῶν μεγάλων δρόμων, καὶ εἰδικὰ γι' αὐτὴ τὴν περίοδο τῆς 'Ισπανίας ποὺ μὲ γοητεύει. Δὲν ὑποστηρίζω πὼς τὸ σενάριο ἦταν καλό, ἀλλὰ πιστεύω πὼς τὸ φίλμ θὰ μποροῦσε νὰ γίνει καλύτερο μὲ τὸ ἴδιο σενάριο, ἂν δὲν ὑπῆρχαν ὁρισμένα προβλήματα μὲ τὴν παραγωγή, πρὸ παντὸς ἀπ' τὴν 'Ιταλικὴ πλευρὰ πού, παρὰ τὴν ἀντίστασή μου, μᾶς ὑποχρέωσε ν' ἀπροσθέσουμε μιὰ μάχη ποὺ δὲν εἶχε κανένα λόγο νὰ ὑπάρχει καὶ δὲν εἶχε προβλεφθεῖ, ὅπως ἐπίσης καὶ μερικὲς ἀλλαγὲς τῆς τελευταίας στιγμῆς ποὺ ἔγιναν χωρὶς τὴ θέλησή μου. Δὲν εἶχα τὸ ἀπαιτούμενο συνεργεῖο γιὰ νὰ φτιάξω ἕνα φίλμ τέτοιων ἀπαιτήσεων, οὔτε τὰ τεχνικὰ καὶ οἰκονομικὰ μέσα, κι ὅλα τὰ κάναμε μὲ μιὰ μηχανὴ "Αριφλεξ καὶ ἕνα τράβελλινγκ πέντε μέτρων. 'Απ' τὴν ἄλλη μεριά, δὲν εἶχα τὴν πεῖρα ποὺ χρειαζόταν κι ἔτσι δὲν ἤμουν προετοιμασμένος νὰ γυρίσω μάχες καὶ πράγματα τέτοιου εἴδους ποὺ σὲ τελευταία ἀνάλυση οὔτε καὶ μ' ἐνδιέφεραν. Λογάριαζα νὰ κάνω ἕνα φίλμ πολὺ σατικό, μὲ μεγάλα σταθερὰ πλάνα, μὲ μεγάλη ἀκρίβεια στὴν εἰκόνα. Αὐτὰ ὅμως ἦταν ἀπραγματοποίητα λόγω τοῦ σινεμασκόπ, τῆς ἔλλειψης φωτιστικῶν μέσων καὶ τῶν μαχῶν. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ἀρκετὰ ἀπογοητευτικό.

ΕΡ: 'Υπάρχουν ὅμως ὁρισμένες σκηνὲς ποὺ ἦταν ἐξαίρετες ὅπως π.χ., ἡ σκηνὴ τῆς νύχτας τοῦ γάμου.

ΑΠ: Ναί, πέτυχα αὐτὸ ποὺ ἤθελα στὶς λιγοπρόσωπες σκηνές, ἐπειδὴ δὲν ὑπῆρχαν προβλήματα ἂν κι ἔπρεπε ν' ἀγωνιστῶ σκληρὰ μὲ τὸν 'Ιταλὸ μοντὲρ τῆς ταινίας γιὰ ν' ἀφαιρέσω τὰ συμπληρωματικὰ πλάνα ποὺ μ' εἶχαν ὑποχρεώσει νὰ γυρίσω, μὲ πρόφαση τὸ γεγονὸς πὼς ἦταν μιὰ διεθνὴς παραγωγή.

ΕΡ: Μέχρι τότε ἐργαζόσουν πάντα μὲ τὰ μέλη τῆς μικρῆς αὐτῆς ὁμάδας ποὺ ἀποφοίτησε ἀπ' τὸ 'Ινστιτοῦτο. 'Αλλὰ ἀπ' αὐτὸ τὸ φίλμ καὶ μετὰ χωριστήκατε. "Αλλοι ἀπ' αὐτοὺς κατευθύνθηκαν πρὸς τὸν ἐμπορικὸ κινηματογράφο κι ἐσὺ συνεχίζεις νὰ προσπαθεῖς νὰ κάνεις ἐκεῖνο ποὺ σ' ἐνδιαφέρει. Μήπως αὐτὸ ὀφείλεται σὲ κανένα συγκεκριμένο γεγονός;

ΑΠ: 'Η διάλυση αὐτὴ προκλήθηκε ἀπ' τὴν ἀποτυχία τοῦ «Λάντο πὸρ οὖν μπαντίντο». 'Ο παραγωγὸς τοῦ φίλμ ἐπειδὴ εἶχε προβλήματα γιὰ μία συμπαραγωγὴ ἑνὸς ἄλλου φίλμ δὲν ἐνδιαφέρθηκε καὶ πολὺ γιὰ τὴν ἐκμετάλλευση τῆς ταινίας στὴ Γαλλία. "Υστερ' ἀπ' αὐτὸ ἔβγαλα τὸ συμπέρασμα πὼς γύρισα ἕνα φίλμ ποὺ δὲν μοῦ χρησίμευε σὲ τίποτα, καὶ πὼς θἄπρεπε νὰ ξαναρχίσω. Κι ἕνα σκηνικὸ τοῦ «Λάντο πὸρ οὖν μπαντίντο», ἀποτέλεσε γιὰ μένα τὸ πρῶτο σπέρμα τοῦ φίλμ «Τὸ κυνήγι». "Ηταν ἕνα σκηνικὸ τοῦ ἐμφυλίου πολέμου, γεμάτο λάκκους. Σκέφθηκα λοιπὸν ἕνα κυνήγι ποὺ θὰ ἦταν τοποθετημένο παράλληλα στὸν ἐμφύλιο πόλεμο, μὲ μερικὲς διαφορὲς μεταξὺ αὐτῶν ποὺ ἔπαιρναν μέρος: δύο ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, τρεῖς ἀπὸ τὴν ἄλλη, μὲ τρόπο λίγο στοιχειῶδη. 'Αρχίσαμε νὰ συζητᾶμε μὲ τὸν 'Αντζελίνο Φόνς ἀντιμετωπίζοντας τὸ γύρισμα τοῦ φίλμ πολὺ φτηνά, μὲ πολὺ λίγα πρόσωπα. Καὶ τελικὰ γυρίζεται σὲ μιὰ στιγμὴ ποὺ πραγματικὰ σκεφτόμουνα πὼς δὲν θἄκανα πλέον ταινία στὴ ζωή μου, κι ἤμουν ἕτοιμος νὰ δεχτῶ νὰ γυρίσω διαφημιστικὲς ταινίες ἢ νὰ ξαναγυρίσω στὴ φωτογραφία γιατὶ δὲν ἄντεχα ἄλλο.

ΕΡ: Μεταξὺ τοῦ «Λάντο πὸρ οὖν μπαντίντο» καὶ τοῦ «Κυνηγιοῦ» ἔγιναν οἱ μεταρυθμίσεις τοῦ 1962 ποὺ εἶχαν σὰν ἀποτέλεσμα νὰ τοποθετηθεῖ ὁ Μαρία Γκαρθία 'Ε-

σκουρντέρο διευθυντὴς κινηματογράφου καὶ θεάτρου καὶ τὸ 'Ινστιτοῦτο νὰ μετονομαστεῖ σὲ Κρατικὴ Σχολὴ Κινηματογράφου. Κι ἐσύ, νὰ πάψεις νὰ διδάσκεις. Τί ἀκριβῶς ἔγινε;

ΑΠ: 'Επειδὴ τὸ 'Ινστιτοῦτο ἔπαιρνε ἕνα δρόμο ποὺ δὲν μ' ἐνδιέφερε, εἶχα φτάσει στὸ σημεῖο νὰ παραιτηθῶ κατ' ἐπανάληψη, ἀλλὰ τὰ δεχόμουνα, ὅλα, κι ἀπὸ ἀδυναμία κι ἐπειδὴ οἱ μαθητές μου ἐπέμεναν νὰ μείνω. 'Οργανώθηκε λοιπὸν ἀπ' τὴ διεύθυνση ἕνας διαγωνισμὸς ἀνακατάταξης τῶν καθηγητῶν· ἐγὼ τελείωσα ὅλες τὶς διατυπώσεις, παρουσιάστηκα, κι ἁπλούστατα δὲν μὲ ἐξέλεξαν ὅπως εἶχε προκαθοριστεῖ.

ΕΡ: Μαζὶ μὲ σένα ὅμως δὲν ἐξέλεξαν οὔτε τὸν Πατίνο οὔτε τὸν Πικάζο.

ΑΠ: Δὲν παραξενεύτηκα καθόλου. Πιστεύω πὼς αὐτὸς ὁ διαγωνισμὸς ἀνακατάταξης ἐκείνη τὴ στιγμὴ ἐφευρέθηκε γιὰ νὰ ξεκαθαρίσει τὸ 'Ινστιτοῦτο. Ξέρω πὼς ἕνας ἀπ' τὴν ἐπιτροπὴ κρίσης τῶν καθηγητῶν δήλωσε: «'Ο Κάρλος Σάουρα δὲν πρέπει νὰ ἐκλεγεῖ γιατὶ εἶναι ὑπεύθυνος γιὰ τὸν πεσιμισμὸ ποὺ ἐπικρατεῖ στὸν νέο 'Ισπανικὸ κινηματογράφο». Αὐτὸ ἦταν ἕνα ἀπὸ τὰ ἐπιχειρήματα.

ΕΡ: Νομίζεις πὼς θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ γυρίσεις αὐτὸ τὸ φίλμ χωρὶς τὶς μεταρυθμίσεις τοῦ 1962 καὶ τὸν διορισμὸ τοῦ Γκαρθία 'Εσκουρντέρο;

ΑΠ: "Οχι, γιατὶ θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ παρουσιάσουμε ἕνα τέτοιο θέμα στὸν προηγούμενο Διευθυντή, ὁ ὁποῖος σὲ μιὰ συζήτηση ποὺ εἴχαμε μαζί του, ὁ Μίγκουελ Πικάζο κι ἐγώ, γύρω ἀπ' αὐτὰ ποὺ θέλαμε νὰ μᾶς ἀφήσει νὰ γυρίσουμε, ἄνοιξε ἕνα συρτάρι, ἔβγαλε ἕνα ρεβόλβερ καὶ εἶπε κατὰ λέξη: «"Αν τὰ γυρίσετε αὐτὰ θὰ ξαναρχίσουμε νὰ πυροβολιόμαστε στοὺς δρόμους». Συνεπῶς δὲν ὑπῆρχε καμιὰ πιθανότητα. Πιστεύω λοιπὸν πὼς ὁ Γκαρθία 'Εσκουρντέρο ἔκανε γιὰ τὸν 'Ισπανικὸ κινηματογράφο περισσότερα ἀπ' ὁποιονδήποτε ἄλλον. 'Εκείνη τὴν περίοδο, τὸ νὰ ἀλλάξει κανεὶς τὸν 'Ισπανικὸ κινηματογράφο, ἦταν πολὺ ἐπικίνδυνο, κι αὐτὸς τὸ τόλμησε.

ΕΡ: Πιστεύεις πὼς αὐτὸ ξεκίνησε ἀπὸ προσωπικὴ του πρωτοβουλία, ἢ ἦταν περισσότερο μέσα σ' ἕνα γενικότερο πολιτικὸ ρεῦμα;

ΑΠ: Τὸν διόρισαν γιατὶ σκέφτηκαν πὼς ἦταν διαφορετικὸς ἀπ' τὸν προκάτοχό του, καὶ πὼς θὰ ἀκολουθοῦσε ἕνα ἄλλο πρόγραμμα. Εἶναι ὅμως πέρα ἀπὸ κάθε ἀμφιβολία πὼς κι ὁ ἴδιος προσωπικὰ ἦταν διατεθειμένος νὰ τὸ κάνει αὐτὸ ἀπὸ καιρὸ πρίν. Τώρα ἂν δέχτηκε ἕνα πολιτικὸ πόστο, εἶναι γιατὶ εἶναι διατεθειμένος νὰ κάνει πολιτική. 'Επειδὴ ὅμως πιστεύω πὼς ὁλόκληρος ὁ κινηματογράφος, δυστυχῶς, κατευθύνεται, ἐκεῖνο ποὺ ἔχει σημασία εἶναι τὰ πρόσωπα ποὺ τὸν κατευθύνουν νὰ εἶναι ἁρμόδια, ἔξυπνα, μὲ πλατὺ πνεῦμα ὥστε νὰ ἐπιτρέπουν νὰ κάνει κανεὶς κινηματογράφο. Τὸ νὰ ζητάει κανένας περισσότερα πράγματα μοῦ φαίνεται πολὺ δύσκολο.

ΕΡ: Δὲν νομίζεις πὼς ἡ συμβολική, ἂς ποῦμε, πλευρὰ τοῦ «Κυνηγιοῦ», ἡ τοποθέτησή του μέσα στὸν ἐμφύλιο πόλεμο, περνάει πάνω ἀπ' τὴ συγκεκριμένη πραγματικότητα;

ΑΠ: "Οχι. 'Η λογοκρισία ἔσβυσε τοὺς ὑπαινιγμοὺς γιὰ τὸν 'Ισπανικὸ πόλεμο, καὶ δὲν ὑπῆρχαν πλέον παρὰ ἕνας ἢ δύο στὸ σενάριο. 'Αφήσαμε τὴ λέξη πόλεμος, τίποτα παραπάνω, ἐπειδὴ στὴν περίοδο τοῦ γυρίσματος δὲν ἤθελα πιὰ νὰ κάνω μιὰ ταινία πάνω στὸν 'Ισπανικὸ πόλεμο. 'Η ἰδέα ἀπ' ὅπου ξεκίνησα εἶχε ἐξελιχτεῖ. Βέβαια, στὴν ταινία ὁ 'Ισπανικὸς πόλεμος ὑπάρχει, ἀλλὰ ἡ σημασία τοῦ φίλμ εἶναι πλατύτερη. Πιστεύω πὼς σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο πετύχαμε. 'Απόδειξη πὼς τὸ φίλμ εἶχε τρομερὴ ἐπιτυχία στὶς 'Ηνωμένες Πολιτεῖες, ὅπου οἱ ὑπαινιγμοὶ γιὰ τὸν 'Ισπανικὸ πόλεμο φαίνονταν πολὺ ἀπομακρυσμένοι. Κι ἂν ἕνας κριτικὸς ἀναφέρθηκε ἀρκετὰ σ' αὐτὸν τὸν πόλεμο, οἱ περισσότεροι μοῦ εἶπαν πὼς τὸ ἴδιο πράγμα θὰ μποροῦσε νὰ συμβεῖ ἂν οἱ κυνηγοὶ ἔκαναν τὸν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ. Φυσικὰ τὸ φίλμ διαδραματίζεται στὴν 'Ισπανία, ἔχει 'Ισπανικὸ χαρακτήρα, τὰ πρόσωπα εἶναι 'Ισπανοί, κι ἐγὼ ἐκεῖνο ποὺ ξέρω εἶναι ἡ 'Ισπανία· εἴχαμε ὅμως ἀφαιρέσει, ὕστερα ἀπὸ σκέψη, τοὺς πολὺ ἄμεσους ὑπαινιγμούς, γιὰ εὐνόητους λόγους.

ΕΡ: 'Η ἔναρξη τοῦ φίλμ εἶναι κάπως ἀπότομη. Σὰ νἄθελες νὰ χαρακτηρίσεις καθαρὰ ἀπ' τὴν ἀρχὴ τὰ πρόσωπα, τί εἶναι τὸ καθένα, γιὰ νὰ ἀφηγηθεῖς στὴ συνέχεια μιὰ σειρὰ ἀπὸ περισσότερο ἐνδιαφέροντα πράγματα.

ΑΠ: Αὐτὸ εἶναι σίγουρο, ἀλλὰ ἔχω μιὰ ἐξήγηση πολὺ ἁπλή. Εἶχα ἀποφασίσει ἀπ' τὸ «Κυνήγι» καὶ μετά, νὰ κάνω κάτι ποὺ πάντα μ' ἔβαζε σὲ πειρασμό: Νὰ γυρίζω σύμφωνα μὲ τὴ σειρὰ τοῦ σεναρίου, ν' ἀρχίζω δηλαδή, ἀπ' τὴν πρτώη σκηνή. Αὐτὸ ἔχει δυσκο-

Σάουρα : «Πίπερμαν φραπέ». 'Η εὔθραυστη ἰσοροπία ἑνὸς εἴδους καταπίεσης

λίες: Χωρὶς καμιὰ προηγούμενη πείρα αὐτοῦ τοῦ ἀφηγηματικοῦ μηχανισμοῦ, βάζεις στὶς πρῶτες σκηνὲς πολλὰ στοιχεῖα, ἐπειδὴ δὲν ξέρεις ἂν στὴ συνέχεια θὰ σοῦ δοθοῦν εὐκαιρίες γιὰ νὰ τὰ ἐπισημάνεις. Ἀναγκάζεσαι, κατὰ κάποιον τρόπο, ὅπως στὸ «Κυνήγι» νὰ ἐξηγήσεις τὸν τρόπο ζωῆς αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων, μὲ δύο λέξεις, ὥστε νὰ τοὺς γνωρίσει ὁ θεατὴς στὰ τέσσερα πρῶτα πλάνα τοῦ φίλμ.

Πλεονεκτήματα: Μπορεῖς νὰ συνθέσεις, παράλληλα μὲ τὸ γύρισμα, καὶ νὰ λύσεις τὸ πρόβλημα τῶν ἠθοποιῶν. Ἂς μὴ γελιόμαστε, μερικοὶ Ἰσπανοὶ ἠθοποιοὶ εἶναι πολὺ καλοί, ἀλλὰ ἔχουν μικρὴ πείρα. Συχνὰ διστάζω πολὺ νὰ περιγράψω ἕναν χαρακτήρα: «Ὁ Χουλιὰν εἶναι σαράντα χρονῶν, φαλακρὸς κι ἔχει μεγάλα ἢ μικρὰ αὐτιά, γυαλιά, καὶ στόμα σκληρὸ ἢ δὲν ξέρω τί ἄλλο». Τὸ ἀποφεύγω αὐτὸ συχνά, ἀλλὰ πρέπει νὰ τὸ κάνω γιὰ νὰ παρουσιάσω τὸ σενάριο στὴ λογοκρισία καὶ στὸν παραγωγό· ὕστερα ὅμως εἶναι ἀδύνατον νὰ βρεῖς αὐτὸ τὸ πρόσωπο, ἐπειδὴ εἶναι πλαστό, τὸ φαντάστηκες, δὲν ὑπάρχει. Ἀναρωτιέσαι λοιπόν: «Ποιός θὰ ἐνσαρκώσει τὸ ρόλο». Αὐτὸς ἢ ἐκεῖνος.. ἐνῶ ὅταν γυρίζεις τὸ φίλμ μὲ τὴ σειρὰ τοῦ σενάριου, αὐτὸ τακτοποιεῖται ἀμέσως. Ἔχεις ἕναν ποὺ εἶναι ὁπωσδήποτε ἠθοποιός, ὁ ὁποῖος ἔχει ἕναν ὁρισμένο τύπο, ἕναν Ἀ τρόπο νὰ σκέφτεται, νὰ δρᾶ, νὰ κινεῖται, καὶ μπορεῖς νὰ ἐπωφεληθεῖς ἀπ' αὐτὰ στὸ μάξιμουμ. Ἀποφασίζεις λοιπὸν τελικὰ νὰ τὸν ὁδηγήσεις σύμφωνα ἢ μ' αὐτὸ ποὺ εἶναι στὴν πραγματικότητα ἢ μ' αὐτὸ ποὺ ἑρμηνεύει. Ἐκεῖνα ποὺ θλέπει αὐτὸς ὁ ἠθοποιὸς μέσα στὸ ρόλο, μοῦ φαίνονται τελείως παραδεκτά, ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ προχωρεῖ πρὸς μία κατεύθυνση ποὺ μ' ἐνδιαφέρει. Γιατὶ αὐτὸς εἶναι ὁ μόνος τρόπος νὰ ἀποσπάσει κανεὶς κάτι ἀποτελεσματικὸ ἀπ' τοὺς ἠθοποιούς.

ΠΙΠΕΡΜΑΝ ΦΡΑΠΕ

ΕΡ: Στὸ «Κυνήγι» ἐμφανίζονται ὁρισμένα χαρακτηριστικὰ ποὺ δὲν βρίσκονται στὶς προηγούμενες ταινίες σου. Μερικά, δηλαδή, στοιχεία μπουνιουελικοῦ τύπου, καὶ κάποιος ὑπολανθάνων ἐρωτισμός. Ἀκόμα πιὸ ξεκάθαρα φάνηκαν αὐτὰ τὰ στοιχεῖα στὸ «Πίπερμαν φραπέ». Σὲ τέτοιο σημεῖο, ὥστε νὰ ἀποτελέσουν τὴν καθαυτὸ βάση του. Τὸ «Πίπερμαν φραπὲ» εἶναι τὸ φίλμ ποὺ σὲ ἀπελευθέρωσε, ποὺ σὲ ἔκανε, δηλαδή, νὰ ξαναεπισημάνεις μιὰ σειρὰ καταναγκασμῶν τοῦ μέσου Ἰσπανικοῦ περιβάλλοντος.

ΑΠ: Ἀπὸ τὸ «Κυνήγι» μέχρι τώρα, δὲ νομίζω πὼς ἀκολούθησα μιὰ συγκεκριμένη κατεύθυνση, γιατὶ βρέθηκα ἀντιμέτωπος μὲ μερικοὺς παράγοντες ποὺ καθόρισαν τὴν καριέρα μου. Θὰ μποροῦσα νὰ κάνω λαϊκο κινηματογράφο, κι αὐτὸ μ' ἔχει συχνὰ ἀπασχολήσει, ἀλλὰ δὲν τὸν ξέρω αὐτὸν τὸν κόσμο. Πῶς, γιὰ παράδειγμα, νὰ πάω νὰ γυρίσω ἕνα φίλμ μέσα σ' ἕνα ὀρυχεῖο; Κάτι τέτοιο μοῦ φαινότανε ὑπερβολικὴ φιλοδοξία, ἐπειδή, θἄπρεπε νὰ περάσω ἕνα χρόνο μέσα σ' αὐτὸ τὸ ὀρυχεῖο, νὰ μελετήσω τὸ πρόβλημα ἤσυχα, καὶ στὴ συνέχεια νὰ σταθμίσω ἂν τὸ φίλμ αὐτὸ μπορεῖ νὰ πραγματοποιηθεῖ. Ἀντίθετα, ξεκινώντας ἀπ' τὸ γεγονὸς ὅτι ἀνήκω στὴν ἀστικὴ τάξη, ὅτι γνωρίζω καλὰ τὴν μέση ἱσπανικὴ τάξη, θὰ ἦταν περίεργο ἄν, μὲ περισσότερες ἢ λιγότερες προσπάθειες, δὲν κατόρθωνα νὰ κάνω ἕνα πιὸ ἔγκυρο φίλμ πάνω σ' αὐτὴν τὴν τάξη. Ἀπ' τὴν ἐποχὴ ποὺ γύριζα τὸ «Κυνήγι» αὐτὸ τὸ πράγμα μοῦ ἀποκαλύφθηκε πολὺ καθαρά. Βρῆκα πὼς ἡ Ἱσπανικὴ ἀστικὴ τάξη — καὶ ἡ ἀστικὴ τάξη ὅλων τῶν χωρῶν καθὼς καὶ οἱ μεσαῖες τάξεις — ἔχει μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἰδέες φίξ: τὴν μεσαιωνικὴ ἐπινόηση τῶν αἰσθημάτων, κυρίως τοῦ ἄντρα ὡς πρὸς τὴν γυναίκα, τὴν ἀντιμετώπιση τῆς γυναίκας σὰν ἀντικείμενο, ὅπως τὴν ἀποκαλύπτουν μὲ πολὺ φανερὸ τρόπο τὰ περιοδικὰ μόδας «Ἔλλ», «Μαρὶ Κλαίρ», «Ζοὺρ ντὲ Φράνς», «Βόγκ», τὴν λατρεία τῶν μοντέρνων ἀντικειμένων καὶ τῶν συσκευῶν ποὺ μᾶς κατακλύζουν καὶ μᾶς ἐξουσιάζουν ὅλο καὶ περισσότερο. Ἡ σύγχρονη ζωὴ ἀρχίζει νὰ γίνεται ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη ἕνα τρομακτικὸ χάος. Κι αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ στοιχεῖα μ' ἐνδιαφέρουν γιατὶ εἶναι φανερὸ πὼς οἱ τεχνοκρίτες ἔχουν λάβει ἢ ἔχουν κληροδοτήσει μιὰ μόρφωση λίγο ἢ πολὺ θρησκευτική, πὼς διατηροῦν ἀπ' αὐτὴ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἠθικὰ ταμπού, μιὰ ἀντίληψη τῆς φιλίας ἢ ἕναν ἀλτρουϊσμὸ λαθεμένο. Κι ὅλα αὐτὰ περασμένα μέσα ἀπ' τὴν παραδοσιακὴ χριστιανικὴ παιδεία. Δηλαδή, κάνει κανεὶς κάτι γιὰ νὰ ἀνταμειφτεῖ. Ἀπ' αὐτὸ βγαίνει τὸ συμπέρασμα τῶν φοιτητῶν τῆς Γαλλίας κι ὁλόκληρου τοῦ κόσμου, ὅτι σήμερα ὅλα λειτουργοῦν στραβά, καὶ πὼς ἡ ἀτομικὴ ἠθική, ἡ ἐπαγγελματικὴ ἠθική, ἡ ἠθικὴ τοῦ συνόλου καὶ ἡ σημερινὴ ἀνθρώπινη συμπεριφορὰ ἔχουν τελείως ἐκφυλιστεῖ. Στὸ «Κυνήγι» γινόταν ἡ κριτικὴ μερικῶν τύπων μιᾶς Ἱσπανικῆς ἀστικῆς τάξης, αὐτῆς ποὺ ἔκανε τὸν πόλεμο, καὶ μία ἐπιμέρους κριτικὴ μέσα ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα. Στὸ «Πίπερμαν φραπὲ» αὐτὸ γίνεται πιὸ φανερὸ γιατὶ ἐμφανίζεται ὁ μύθος τῆς γυναίκας - ἀντικείμενο, τοῦ παραδοσιακοῦ ἄντρα, ποὺ μπορεῖ νἄναι ἕνας πολὺ καλὸς γιατρός, ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπ' τὴν ἀντίληψη τῆς γυναίκας - ἀντικείμενο. Αὐτὸ ἀκριβῶς δείχνει τὸ τελευταῖο μου φίλμ «Στρὲς ἐς τρές, τρές», ποὺ εἶναι καὶ πιὸ σύγχρονο γιατὶ οἱ πρωταγωνιστὲς εἶναι νέοι: δύο ἄντρες 30 χρονῶν καὶ ἡ Τζέραλντιν Τσάπλιν, δηλαδὴ ἕνα ἀντρόγυνο μὲ μιὰ κόρη κι ἕναν φίλο. Οἱ δύο ἄντρες τοῦ φίλμ εἶναι τεχνοκράτες, ὁ ἕνας ἀρχιτέκτονας κι ὁ ἄλλος βιομήχανος, καὶ τοὺς συμβαίνει τὸ ἴδιο πρᾶγμα: Εἶναι ἀνίκανοι νὰ ἀποφύγουν τὶς μικρὲς αἰσθηματικές τους διαφορές, νὰ γιατρέψουν τὶς ἀσήμαντες ἀμυχὲς κι ἔτσι φτάνουν σ' ἕνα εἶδος αὐτοκαταστροφῆς. Πραγματικά, ὅταν θελήσει κανεὶς ν' ἀναλύσει σοβαρὰ αὐτὸ τὸ εἶδος τῶν προβλημάτων ποὺ ὑπάρχουν μέσα στὴν Ἱσπανικὴ ἀστικὴ τάξη ἢ ἄλλοῦ ἀναγκαστικὰ φθείρεται, γιατὶ ὁ πολὺ δύσκολος τρό-

πος θάταν νὰ ἀσχοληθεῖ κανεὶς μὲ προβλήματα ἑνὸς τελείως ἀντίθετου χώρου, πράγμα ποὺ δὲν κάνει κανένας.

ΕΡ: Εἶναι γεγονὸς πὼς κατάλαβες ὅτι ἡ γλώσσα ποὺ μεταχειριζόσουν μέχρι τώρα δὲν ἀνταποκρινόταν στὸ ἐπίπεδο τοῦ 'Ισπανικοῦ κοινοῦ ποὺ βλέπει τὶς ταινίες σου, καὶ ὅτι κατάφευγες σὲ μία γλώσσα μεταπολεμική, ξεπερασμένη πιά; Προσπαθεῖς μήπως νὰ ἀναζητήσεις μιὰ ἄλλη γλώσσα, πιὸ σύγχρονη;

ΑΠ: Δυστυχῶς, ὅταν κάνω ἕνα φίλμ, δὲν μπορῶ νὰ σκεφθῶ τὸ 'Ισπανικὸ κοινό, γιατὶ ἂν τὸκανα θὰ δημιουργοῦσα ἕνα ἄλλο εἶδος κινηματογράφου ποὺ ἴσως νὰ μὲ ἀντιπροσώπευε λιγότερο. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ φανεῖ ματαιόδοξο, ἀλλὰ πιστεύω πὼς ὁ σκηνοθέτης ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ μιλήσει στὴ μεγάλη μάζα τῶν 'Ισπανῶν θεατῶν θὰ ἦταν ἐκεῖνος ποὺ θὰ κατεῖχε ἀπὸ μόνος του αὐτὸ τὸ εἶδος τοῦ μυστηρίου: τὸν τρόπο ἔκφρασης τῆς λαϊκῆς γλώσσας. 'Εκεῖνο ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ κάνει οὔτε ἕνας σκηνοθέτης, οὔτε ἕνας συγγραφέας, οὔτε ἕνας ζωγράφος, εἶναι νὰ προσπαθήσει νὰ προσεγγίσει ξένα σ' αὐτὸν πράγματα γιατί, ἂν αὐτὸ σημαίνει προδοσία τοῦ δικοῦ του κόσμου, τὸ ἔργο θὰ εἶναι νόθο καὶ δὲν θἄναι στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μ' αὐτὸ ποὺ ἔχει κάνει μέχρι τώρα. Πιστεύω πὼς ὁ Τσάπλιν εἶχε λαϊκὴ φλέβα, εἶχε γεννηθεῖ ἀπ' τὸν ἴδιο τὸ λαό, καὶ μποροῦσε ν' ἀγγίζει σχεδὸν ὅλο τὸν κόσμο· ἄν, ἐπὶ πλέον, ἔχει κι ἕνα ψηλὸ διανοητικὸ ἐπίπεδο, αὐτὸ εἶν' ἕνα ἄλλο φαινόμενο. 'Εγὼ ἀντιμετωπίζω τὸν κινηματογράφο διαφορετικά, σὲ σχέση μὲ μένα τὸν ἴδιο· δηλαδὴ μὲ ποιὰ προβλήματα μπορῶ νὰ καταπιαστῶ, ποιὰ εἶν' ἐκεῖνα ποὺ τὰ ξέρω καλὰ καὶ ποὺ μ' ἐνδιαφέρουν;

ΕΡ: Συνεχίζεις στὰ τελευταῖα σου φίλμ νὰ μεταχειρίζεσαι σκίτσα καὶ σχέδια ὅπως ὁ Χίτσκοκ ἢ ὁ Λόζεϋ.

ΑΠ: Αὐτὸ τὸν τρόπο τὸν μεταχειρίστηκα γιὰ τελευταία φορὰ στὸ «Κυνήγι». Ἔχω πολὺ κακὴ μνήμη, ἀλλὰ μιὰ ὀπτικὴ μνήμη τρομακτική, κι ἔτσι, ἂν κάνω μερικὰ σχέδια ἢ σκίτσα, δὲν μοῦ κάνουν κακὸ νὰ τὰ θυμᾶμαι μετά. Ἄλλοτε πάλι τὸ κάνω ἔτσι σὰν ἄσκηση μνήμης. Πιστεύω πὼς αὐτὸς ὁ τρόπος δουλειᾶς εἶναι πολὺ χρήσιμος στὴν ἀρχή, μέχρι νὰ φτάσει κανένας νὰ ἀποχτήσει μιὰ δεξιοτεχνία στὸν τρόπο γυρίσματος καὶ νὰ γνωρίσει τὶς ἱκανότητές του.

ΕΡ: Τὸ «Πίπερμαν φραπὲ» γυρίστηκε σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τὴν κινηματογραφικὴ γραφή, μὲ τρόπο τολμηρότερο καὶ λιγότερο εὐκολονόητο ἀπ' ὅλες τὶς ἄλες ταινίες σου. Πῶς ἐξηγεῖς τὴ μεγάλη ἐπιτυχία ποὺ εἶχε αὐτὸ τὸ φίλμ στὴν 'Ισπανία;

ΑΠ: Δὲν ξέρω. Μπορεῖ χάρη στὴν Τζέραλντιν Τσάπλιν, μπορεῖ χάρη στὸν Χοσὲ Λονὶ Λοπὲζ Βελάσκεθ. Κατὰ βάθος ὅμως πιστεύω πὼς ἡ ἐξήγηση βρίσκεται στὸ γεγονὸς πὼς πολλοὶ ἄνθρωποι μοιάζουν μὲ τὸν Χουλιάν, τὸν ἥρωα τῆς ταινίας. Νομίζω πὼς τὰ πράγματα ποὺ μ' ἐνδιαφέρουν, ἀπασχολοῦν ἐπίσης κι ἄλλα ἄτομα. Τὸν Χουλιὰν τὸν ξέρουμε ὅλοι καλά, εἶν' ἕνας ἄνθρωπος σημαδεμένος ἀπὸ μία ἐκφοβιστικὴ μόρφωση, θρησκευτικὴ καὶ σεξουαλική. 'Ο καθένας μας γνωρίζει αὐτὸ τὸ πρόβλημα στὴν 'Ισπανία.

ΕΡ: Δὲ νομίζεις πὼς ὑπάρχει κάποια συγγένεια μεταξὺ τῆς ταινίας «Βέρτιγκο» τοῦ Χίτσκοκ καὶ τοῦ «Πίπερμαν φραπέ»;

ΑΠ: "Οταν ἔδειξα τὴν ταινία στοὺς ἀνθρώπους τῶν «Καγιὲ ντὺ Σινεμὰ» μοῦ εἶπαν πὼς δὲν χρώσταγα τίποτα στὸν Μπουνιουέλ, ἀλλὰ πὼς ἤμουν κατ' εὐθείαν πνευματικὸ παιδὶ τοῦ Χίτσκοκ. "Ητανε πρώτη φορὰ ποὺ μοῦ λέγανε κάτι τέτοιο. Προτιμῶ τὸ «Ψυχὼ» καὶ ἂν ὑπάρχει στὸ ἔργο μου κάποια ἐπιροή, εἶναι ὑποσυνείδητη.

ΕΡ: Ποιά εἶναι ἡ γνώμη σου γύρω ἀπ' τὸν σημερινὸ ἰσπανικὸ κινηματογράφο;

ΑΠ: Εἶμαι ἀπαισιόδοξος. Αὐτὸ εἶναι ἕνα πρόβλημα ἀρκετὰ πολύπλοκο. Πιστεύω πὼς ὑπάρχουν σκηνοθέτες, ἀλλὰ δὲν ἔχουν τὶς δυνατότητες νὰ κάνουν ἕνα προσωπικὸ ἔργο. Μένουν στὰ μισὰ τοῦ δρόμου, ἐξω ἀπὸ μερικὲς ἐξαιρέσεις ὅπως εἶναι ὁ Μπαζίλιο Μαρτὶν Πατίνο, ὁ 'Αντζελίνο Φόνς... Γιὰ τοὺς ὑπόλοιπους ὅμως ἰσχύουν πάντα τὰ ἴδια: Δὲν βρίσκονται παραγωγοί, ἡ λογοκρισία δὲν ἀφήνει νὰ κάνει κανένας τίποτα. Μόλις τώρα ἀπέριψαν ἕνα σενάριο τοῦ Μπερλάνγκα. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι τερατῶδες: 'Εμεῖς οἱ σκηνοθέτες εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ κάνουμε τὸ πρῶτο μας φίλμ τέλειο, πράγμα ἀκατόρθωτο ἐδῶ στὴν 'Ισπανία ὅπου δὲν ὑπάρχει ἡ κινηματογραφικὴ παράδοση ποὺ ὑπάρχει στὴ Γαλλία καὶ στὴν 'Αγγλία... Πιστεύω πὼς ὁ ἰσπανικὸς κινηματογράφος θὰ μπορέσει νὰ ἀποδώσει σημαντικὸ ἔργο περιμένοντας νὰ περάσουν αὐτὲς οἱ συνθῆκες ποὺ ἐπικρατοῦν τώρα, κι ἀφοῦ ἐμφανιστοῦν ἄλλοι σκηνοθέτες ποὺ μὲ μία ἢ δύο ἐνδιαφέρουσες ταινίες θὰ ἐπιβεβαιώσουν τὴν ἀξία τους.

ΕΡ: Δὲ νομίζεις πὼς μὲ τὴν οἰκονομικὴ βοήθεια τὸ μόνο πράγμα ποὺ θὰ μπορέσει κανένας νὰ κάνει εἶναι νὰ γυρίσει μιὰ σειρὰ ἀπὸ ταινίες χρηματοδοτούμενες ἀπ' τὴν κυβέρνηση, καὶ οἱ ὁποῖες θὰ εἶναι ἀκριβῶς ὅπως θέλουν αὐτοί;

ΑΠ: Εἶναι φανερὸ πὼς ὅλες οἱ διευκολύνσεις τοῦ κράτους, σ' ὅλες τὶς χῶρες, γιὰ ὅλους τοὺς τύπους κινηματογράφου, εἶν' ἕνα εἶδος ἐλέγχου. "Ομως μπροστὰ στὸ δίλημμα νὰ πετύχει κανένας μιὰ ἐπιχορήγηση γιὰ νὰ γυρίσει μιὰ ταινία ἢ νὰ μὴν κάνει τίποτα, δὲν ξέρω ποιά εἶν' ἡ λύση. Στὴν περίπτωση ποὺ τὸ κράτος καταργήσει τὶς ἐπιχορηγήσεις, τὸ μόνο φάρμακο γιὰ νἄναι ὁ κινηματογράφος ἀποδοτικὸς γιὰ τὸν παραγωγὸ καὶ τὸν σκηνοθέτη, θἄταν μιὰ ὁλοκληρωτικὴ ἐλευθερία ἔκφρασης· χωρὶς αὐτὸ τὸ ἀντιστάθμισμα, νομίζω πὼς εἶναι προτιμότερο νὰ ὑπάρχει ἕνα εἶδος πατροναρίσματος, γιατὶ ἔτσι μπορεῖ κανένας νὰ κάνει κάτι. Τὸ ἰδανικὸ θἄταν νὰ μὴν ὑπάρχει οὔτε αὐτὸ τὸ εἶδος τοῦ πατροναρίσματος σ'

ὅ,τι ἀφορᾶ τὸ τί πρέπει καὶ τί δὲν πρέπει νὰ γίνει καὶ ποὺ τὸ καθορίζουν — μιᾶς καὶ ζοῦμε σὲ καπιταλιστικὴ χώρα — οἱ καπιταλιστικοὶ ὅροι. "Οχι πὼς εἶμαι σύμφωνος μ' αὐτούς, ἀλλὰ ἂν πρέπει κανένας νὰ πάρει μέρος στὸ παιγνίδι, αὐτὸ πρέπει νὰ γίνει μὲ ἴσους ὅρους, ὅπως γίνεται σ' ὅλο τὸν κόσμο· καὶ νὰ ἔχουμε τὴν ἴδια ἐλευθερία — ὅπως στὴ Γαλλία ἢ στὴν 'Αγγλία — νὰ ἀγγίζουμε τὰ πολιτικά, θρησκευτικά, οἰκονομικά, σεξουαλικὰ προβλήματα.

ΕΡ: Καὶ γιατί ἐσὺ δὲν δοκίμασες νὰ προτείνεις ἕναν ἄλλου εἴδους ἀγώνα;

ΑΠ: Εἶναι πολὺ ὡραῖο νὰ κάνει κανεὶς ἀγώνα ὅταν οἱ κινηματογραφιστὲς εἶναι ὀργανωμένοι. Προσωπικὰ ἐγὼ εἶμαι διατεθειμένος νὰ τὸ κάνω, ὅμως ἂν στὴν 'Ισπανία ἀρχίσουμε νὰ μὴ δουλεύουμε σὲ ἐνδειξη διαμαρτυρίας γι' αὐτὰ ποὺ συμβαίνουν, ἐμεῖς οἱ πέντε ποὺ θὰ ἀρνηθοῦμε νὰ γυρίζουμε ταινίες δὲν θὰ καταφέρουμε νὰ ἀλλάξει τίποτα μέσα στὸν ἱσπανικὸ κινηματογράφο.

ΕΡ: Ν' ἀκολουθήσετε τὸ παράδειγμα τῆς σχολῆς τῆς Βαρκελώνης, δηλαδὴ νὰ μὴν ὑποβάλλετε τὰ σενάρια στὴ λογοκρισία ἢ νὰ τὰ γυρίζετε ἀκόμα κι ὅταν ἔχουν ἀποριφτεῖ ὅπως π.χ. ὁ Τασίντο 'Εστέβα μὲ τὸ φίλμ «Ντεσπούες ντὲλ Ντιλούβιοι. "Ετσι, ὅταν οἱ ταινίες προσκαλοῦνται, σὲ μιὰ δεδομένη στιγμή, ἀπὸ διάφορα φεστιβὰλ καὶ ἀπαγορεύονται ἀπ' τὴν κυβέρνηση, αὐτὸ δὲν θὰ ὁδηγήσει ἄραγε σὲ μιὰ προσπάθεια νὰ βρεθεῖ κάποια λύση;

ΑΠ: 'Η λύση πρέπει νὰ βρεθεῖ μὲ τὸν Α ἢ Β τρόπο καὶ νὰ πετύχουμε μιὰ μεγαλύτερη ἐλευθερία ἢ τουλάχιστον μιὰ μεγαλύτερη διευκόλυνση ὥστε νὰ μὴν εἴμαστε μόνο ἐμεῖς ποὺ ἀσχολούμαστε μὲ τὸν κινηματογράφο. Ποιὰ φόρμα ὅμως νὰ δώσει κανεὶς σ' αὐτό; Γιὰ μένα, ἐκεῖ εἶναι τὸ πρόβλημα. 'Απ' τὴ δική μου πλευρὰ ἐγὼ μπορῶ νὰ πῶ: «Δὲ γυρίζω ταινίες». Αὐτὸ ὅμως θὰ φέρει κανένα ἀποτέλεσμα; Δὲν τὸ πιστεύω. Εἶναι ἀνάγκη νὰ συμφωνήσουμε ὅλοι πάνω σὲ ὁ,να πρόγραμμα, ἂν καὶ ὄχι νὰ πρὸς τὸ παρὸν δὲν βλέπω καμιὰ πιθανότητα, γιατὶ τὸ καλύτερο θᾶταν νὰ βροῦμε μιὰ πρακτικὴ λύση, ὅπως κάνουν οἱ Γάλλοι, κι ὄχι νὰ φτάσουμε στὰ ἄκρα ὅπως κάνουμε πάντα ἐδῶ. Οἱ λύσεις ὅμως ποὺ μοῦ προτείνουν δὲν εἶναι ἐφαρμόσιμες, εἶναι πέρα γιὰ πέρα ἐκτὸς πραγματικότητας. Μοῦ λένε: «Πρέπει νὰ γυρίζουμε ταινίες προλεταριακές, πρέπει νὰ δώσουμε κάμερες στοὺς ἐργάτες, πρέπει νὰ γυρίζουμε ταινίες σὲ 16 μ.μ., πρέπει νὰ ἐξαλείψουμε τὸν ἐμπορικὸ κινηματογράφο» κι ἐγὼ ἀπαντῶ: «"Οχι· αὐτὰ εἶναι ὑπερβολές». Αὐτὸ τὸ γκρέμισμα τῶν καθιερωμένων εἶναι ὡραῖο σὰν ἰδέα, ἀλλὰ στὴν πράξη εἶναι ἀκατόρθωτο. Ποιὰ εἶναι λοιπὸν ἡ λύση; Πιστεύω πὼς μπορεῖ κανένας νὰ τὴ βρεῖ λέγοντας: «"Ας δοῦμε γιατὶ πρέπει νὰ ἐξαρτιόμαστε ἀπ' τὴ λογοκρισία κι ἀπ' ρισμένα σημεῖα καὶ νὰ παρουσιάσουμε ἔτσι βοήθεια τοῦ κράτους, καὶ γιατὶ δὲν μποροῦμε νὰ κάνουμε μ' ἕνα διαφορετικὸ τρόπο τὴν ἐκμετάλλευση τῶν ταινιῶν...». Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὅμως ἀγγίζουμε πιὰ ἕνα γενικότερο ἐθνικὸ πρόβλημα, ὄχι μόνο στὸν τομέα τοῦ κινηματογράφου, καὶ ἡ λύση ποὺ θὰ βρίσκαμε θὰ ξεπερνοῦσε τὰ συλλογικὰ ἐθνικὰ πλαίσια. "Ετσι ἔγινε στὶς Κάννες τὸ 1968· ὀργανώθηκε μιὰ ἀπεργία ἀλλὰ αὐτὴ ἦταν ἀποτέλεσμα μιᾶς γενικότερης κατάστασης.

ΕΡΩΤ.: "Ας ὑποθέσουμε πὼς τὸ σενάριο ποὺ ἔγραψες τελευταία μὲ τὸν 'Αζκόνα, ἀπαγορεύεται ἀπ' τὴ λογοκρισία ἢ τοῦ κόβουν δέκα - δεκαπέντε σελίδες... Γιὰ σένα, μὲ τὶς προηγούμενες ἐπιτυχίες σου στὸ ἐξωτερικό, ἡ καλύτερη λύση θᾶταν νὰ γυρίσεις τὸ σενάριό σου χωρὶς περικοπὲς καὶ νὰ δεῖς μετὰ τί θὰ περάσει.

ΑΠΑΝΤ.: Ποιό πρόβλημα ὅμως θᾶχα λύσει;

ΕΡΩΤ.: Τὸ ὅτι εἶναι διαφορετικὸ νὰ ὑποβάλεις ἕνα σενάριο στὴ λογοκρισία, ἀπ' τὸ νὰ παρουσιάσεις ἕνα φίλμ ποὺ ἔχεις γυρίσει σύ, μὲ τὴν τωρινή σου φήμη, καὶ ἐπὶ πλέον τὸ γεγονὸς πὼς μπορεῖ νᾶχεις προηγουμένως κερδίσει ἕνα βραβεῖο σὲ ξένο φεστιβάλ.

ΑΠΑΝΤ.: "Ας ἀρχίσουμε ἀπ' τὴν ἀρχή. 'Εκτὸς ἀπ' τὸ φεστιβὰλ Βενετίας — καὶ δὲν ξέρω πολὺ ξεκάθαρα πῶς γίνεται αὐτὸ — σὲ κανένα φεστιβὰλ στὸν κόσμο δὲν δέχονται τὴν ταινία σου, ἂν ἡ χώρα σου δὲν τὴν ὑποβάλει ἐπίσημα. Εἶν' ἕνα πρόβλημα πολὺ λεπτό, καὶ μερικὲς φορές, ὅταν ἀπαγορεύουν ἕνα σενάριο προσπαθοῦμε, συμφωνώντας ὅλοι μας, νὰ διαμαρτυρηθοῦμε χωρὶς ὅμως ἀποτέλεσμα. Αὐτὴ τὴ στιγμὴ γυρίζω τὶς ταινίες ποὺ θέλω, μὲ κάποιους περιορισμούς. Μία ταινία μου λαβαίνει μέρος σ' ἕνα Α ἢ Β φεστιβὰλ κερδίζει ἢ δὲν κερδίζει ἕνα βραβεῖο, καὶ τότε βγαίνουν μερικοὶ καὶ λένε: «ἡ ἱσπανικὴ κυβέρνηση σὲ χρησιμοποιεῖ γιὰ νὰ δείξει πὼς ὑπάρχουν νέοι ἄνθρωποι στὴν 'Ισπανία ποὺ κάνουν κινηματογράφο καταπληκτικό». Ναὶ βέβαια! Αὐτὸ ἐδῶ εἶναι ἕνα παιχνίδι ποὺ μπορῶ νὰ τὸ δεχτῶ μέχρι ἕνα ὁρισμένο σημεῖο, γιατὶ δὲν συμφωνῶ μὲ τὴν κυβέρνηση. Αὐτὸ ποὺ ἔχει σημασία γιὰ μένα εἶναι ὅτι μπορῶ καὶ γυρίζω τὶς ταινίες μου. Μιλάω ἐγωϊστικά. "Αν λοιπὸν μοῦ ἀπαγορέψουν αὐτό, π.χ., τὸ σενάριο, μοῦ μένουν τελικὰ δύο λύσεις: "Η νὰ ὑποκύψω καὶ νὰ γράψω κάτι ἄλλο ἢ νὰ πῶ «γειά σας» καὶ νὰ πάω νὰ γυρίζω τὶς ταινίες μου στὴν 'Αγγλία — τώρα τελευταῖα μάλιστα, πῆρα ἀπ' τὴν Παραμάουντ μιὰ πρόσκληση γιὰ νὰ γυρίσω αὐτὸ τὸ σενάριο στὴν 'Αγγλία.

'Απόδοση: Χ. ΠΑΛΗΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Ἡ ἱστορία τῶν αἱρέσεων στὸν «Γαλαξία» τοῦ Μπουνιουὲλ

τοῦ Ζὰν-Κλὼντ-Καρριὲρ

Ὁ Ζὰν - Κλὼντ Καρριέρ, ἕνας ἀπ' τοὺς καλύτερους καὶ γνωστότερους Γάλλους σεναριογράφους τῆς καινούργιας γενιᾶς, γεννήθηκε τὸ 1931. Μετὰ τὶς πανεπιστημιακές του σπουδές, ἀσχολήθηκε μὲ τὴ λογοτεχνία, καὶ τὸ μυθιστόρημά του «Λεζὰρ» ποὺ ἐκδόθηκε τὸ 1957 εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἐπιτυχία, ἔπεισε τὸν Τατὶ νὰ τοῦ δώσει τὴν ἄδεια νὰ διασκευάσει σὲ μυθιστορήματα τὰ σενάρια τῶν ταινιῶν του «Οἱ διακοπὲς τοῦ κυρίου Ὑλὸ» καὶ «Ὁ θεῖος μου». Μέσω τοῦ Τατὶ γνώρισε τότε τὸν τότε βοηθό του Πιὲρ Ἐταλξ. Ἔγραψε τὰ σενάρια καὶ σκηνοθέτησε μαζὺ μὲ τὸν Ἐταλξ τὶς μικροῦ μήκους ταινίες «Ρήξη» (1961) καὶ «Εὐτυχισμένη ἐπέτειος» (1962). Ὁ «Ἐραστής», ἡ πρώτη μεγάλου μήκους ταινία τοῦ Ἐταλξ (1962) χρωστάει, κατὰ μεγάλο ποσοστὸ τὴν ἐπιτυχία της στὸ σενάριο τοῦ Καρριέρ. Τὸ 1963 συνεργάζεται γιὰ πρώτη φορὰ μὲ τὸν Μπουνιουὲλ γράφοντας τὸ σενάριο τῆς ταινίας του «Τὸ ἡμερολόγιο μιᾶς καμαριέρας». Τὸ 1964 γράφει τὸ σενάριο καὶ τῆς δεύτερης ταινίας τοῦ Ἐταλξ «Γιὸ - γιό». Τὴν ἴδια χρονιὰ γράφει γιὰ τὸν Λουὶ Μὰλ τὸ «Βίβα Μαρία». Τὸ σενάριο τοῦ «Γαλαξία» (1969), γιὰ τὸν ὁποῖο μιλάει παρακάτω, εἶναι τὸ δεύτερο ποὺ ἔγραψε γιὰ τὸν Μπουνιουέλ.

Ὅσο καιρὸ γνωρίζω τὸ Μπουνιουέλ, μοῦ μιλοῦσε πάντα γιὰ τὴν ἐπιθυμία του νὰ κάνει ἕνα φίλμ γιὰ τὶς αἱρέσεις, γιὰ τὴ θρησκευτικὴ αἵρεση στὸ ἐσωτερικὸ τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας, γιατὶ ἦταν μία ἰδέα ποὺ τὸν γοήτευε ἀλλὰ δὲν εὕρισκε ποτὲ τὴ φόρμα ποὺ θὰ ἔδινε στὴν ταινία.

Τὸ 1967, στὴ Βενετία, μετὰ τὴν ἐπιτυχία τῆς «Ὡραίας τῆς ἡμέρας», μείναμε μερικὲς μέρες μόνοι καὶ μὲ ρώτησε ξαφνικά, ἂν δεχόμουν νὰ περάσω δυὸ μῆνες μαζί του χωρὶς καμιὰ ἀμοιβή, γιὰ νὰ κάνουμε ἕνα δοκίμιο γιὰ τὶς αἱρέσεις καὶ νὰ δοῦμε τί φόρμα θὰ μποροὺσαμε νὰ δώσουμε σὲ μιὰ ταινία μ' αὐτὸ τὸ θέμα. Φυσικά, δέχτηκα ἀμέσως. Φύγαμε, τότε, σ' ἕνα μέρος ἐντελῶς ἀπομονωμένο, στὴν Ἀνδαλουσία, μέσα στὴ Σιέρα. Μείναμε ἐκεῖ ἑνάμισο μήνα. Πήραμε μαζί μας πολλὰ ἔργα, τὸ περίφημο λεξικὸ τῶν αἱρέσεων τοῦ ἀββᾶ Πλυκέ, τὴ Βίβλο καὶ ἄλλες ἱστορίες θαυμάτων. Συναντούσαμε καμιὰ φορά, κυνηγοὺς ποὺ γύριζαν τὸ βράδυ, ἀλλὰ ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, εἴμαστε μόνο οἱ δυό μας σ' ἕνα μεγάλο, πολὺ ὡραῖο ξενοδοχεῖο στὸ βουνό. Αἰσθανόμασταν ἕνα εἶδος εὐτυχίας. Μιλούσαμε γιὰ τὴ Θεία Χάρη καὶ τὴν Ἁγία Τριάδα ὅλη τὴν ἡμέρα. Τὸ φθινόπωρο ἦταν θαυμάσιο. Μετὰ ἀπὸ δυὸ μῆνες περίπου, εἴχαμε ἤδη γράψει ἕνα σχέδιο σεναρίου ποὺ ἔπιανε καμιὰ πενηνταριὰ σελίδες. Τὸ δώσαμε νὰ τὸ διαβάσει ἕνας παραγωγὸς ποὺ ἦρθε στὴ Μαδρίτη καὶ σὲ μιὰ ὥρα δέχτηκε (ἦταν ὁ παραγωγὸς τοῦ «Ἡμερολόγιου μιᾶς καμαριέρας» Σὲρζ Σίλμπερμαν). Τοῦ ἄρεσε, κατάλαβε τὸ πνεῦμα τῆς ταινίας.

Ὁ Μπουνιουὲλ εἶχε δουλειὰ στὸ Μεξικὸ γι' αὐτὸ κι ἔφυγε· ἐμένα μὲ περίμενε ἄλλη δουλειὰ ἀλλὰ ξαναβρεθήκαμε στὸ Μεξικό, τὸ Φλεβάρη, σ' ἕνα ξενοδοχεῖο ἀπομακρυσμένο, μέσα σὲ μιὰ φύση τροπικὴ στὸ Σὰν Χοσὲ Πούρουα ὅπου ἔχει γράψει ὅλα του τὰ σενάρια ἀπὸ τὸ 1948 (εἶναι ἄνθρωπος τῶν συνηθειῶν). Ἐργαστήκαμε στὸ σενάριο ἀλλάζοντας τὸ πολὺ καὶ στὸ τέλος τοῦ Μάρτη ὁ Μπουνιουὲλ ἦρθε στὸ Παρίσι γιὰ νὰ ἀρχίσει τὴν ἑτοιμασία. Ἐγὼ σταμάτησα τρεῖς ἑβδομάδες στὴ Νέα Ὑόρκη, ὅπου συνεργάστηκα μὲ τὸν Φόρμαν. Ξαναβρῆκα τὸν Μπουνιουὲλ στὸ Παρίσι στὸ τέλος τοῦ Ἀπρίλη καὶ τελειώσαμε τὸ σενάριο ποὺ γύρισε αὐτὸ τὸ καλοκαίρι. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἱστορία.

Ὑπάρχουν πολλὰ πράγματα σ' αὐτὴ τὴν ταινία. Εἶναι μιὰ ταινία ἀντιρεαλιστική, θέλω νὰ πῶ, εἶναι μιὰ ταινία θαυμάσια μὲ τὴν παραδοσιακὴ σημασία τῆς λέξης. Πήραμε σὰν πρόφαση δυὸ προσκυνητὲς (Λωρὰν Τερζιὲφ καὶ Πὼλ Φρανκὲρ) μισοαλῆτες, μισοζητιάνους, μισοκλέφτες, ποὺ στὶς μέρες μας πηγαίνουν στὸν Ἅγιο Ἰάκωβο τοῦ Κομποστέλ, δηλ. ξανακάνουν τὸ περίφημο προσκύνημα τοῦ Κομποστέλ. Σ' αὐτὸ τὸ δρόμο ποὺ τὸν κάνουν ἄλλοτε μὲ τὰ πόδια, ἄλλοτε περπατώντας (ὅπως λένε) ,καμιὰ φορὰ μάλιστα μὲ ὦτο - στόπ, κάνουν ἕνα σωρὸ γνωριμίες, περνοῦν ἕνα σωρὸ περιπέτειες.

Ἡ φόρμα εἶναι περίπου ἴδια μ' αὐτὴ τῶν ἱσπανικῶν μυθιστορημάτων τοῦ ΙΔ' αἰώνα, (π.χ. τὸ Λαζαρίλο τῆς Τόρμ), ὅπου ὁ καθένας φεύγει ἀπ' τὸ σπίτι του γιὰ νὰ πάει ποιός ξέρει ποῦ. Ποῦ πάει ὁ Δὸν Κιχώτης; Ποτὲ δὲν ξέρουμε. Εἶναι περίπου τὸ ἴδιο πράγμα. Εἶναι ἑτοιμοι γιὰ ὅλους τοὺς σταθμούς, γιὰ ὅλες τὶς στάσεις καί, σ' αὐτὸ τὸ δρόμο ,συναντοῦν πράγματα ἐντελῶς παράξενα, πολὺ συχνὰ ὑπερφυσικά. Εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο ὁ δρόμος τῶν θαυμάτων, ποὺ τοὺς ὁδηγεῖ μέχρι τὸν Ἅγιο Ἰάκωβο καὶ ὅ,τι

συναντοῦν ἀπὸ κοντὰ ἢ ἀπὸ μακρυά, ἀφορᾶ τὴν ἱστορία τῆς ἁγιας θρησκείας μας καὶ ἰδιαίτερα τὴν ἱστορία τῶν αἱρέσεων. Φυσικά, αὐτὴ ἡ διασπορά, αὐτὴ ἡ κίνηση ,αὐτὲς οἱ στάσεις, ἄλλοτε σύντομες, ἄλλοτε μεγάλες ,μᾶς ἐμπόδισαν, νομίζω, ἀπὸ τὸ νὰ κάνουμε μιὰ ταινία πολὺ διδακτική, ἀλλ' ὅμως, ὅλα τὰ μεγάλα μυστήρια τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας ποὺ προκάλεσαν τὶς αἱρέσεις (γιατὶ ὅλες οἱ αἱρέσεις γεννιοῦνται πάντοτε ἀπὸ μυστήρια) ἀνακαλοῦνται τὸ ἕνα μετὰ τὸ ἄλλο καὶ νομίζω ὅτι γιὰ ἕνα πληροφορημένο πνεῦμα (ἀκόμα καὶ γιὰ ἕνα πνεῦμα μὴ πληροφορημένο) αὐτο θὰ εἶναι φανερό. Μόνο μία σεκάνς ἔγινε γιὰ νὰ εἶναι ἀκατάληπτη, αὐτὴ ποὺ ἀφορᾶ τὰ προβλήματα τῆς Θείας Χάρης καὶ τῆς ἐλευθερίας, τὸ ἐπεισόδιο τῆς μονομαχίας ἀνάμεσα στὸν 'Ιησουῖτη καὶ τὸν Γιανσενίστα. Κι ὅμως, ἂν καὶ σκοτεινές, οἱ λέξεις ἐκεῖ εἶναι ἀκριβεῖς.

Ἕνα ἄλλο σημεῖο θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι προφανές. Εἶναι μιὰ ταινία μὲ θρησκευτικὴ περιβολή, ἀσχολούμενη ἀποκλειστικὰ καὶ μὲ τρόπο σχεδὸν ἐνοχλητικό, μὲ θρησκευτικὰ καὶ αἱρετικὰ προβλήματα. Πραγματικά, αὐτὴ ἡ πορεία, αὐτὲς οἱ ἀντιθέσεις, αὐτὰ τὰ προβλήματα θὰ μποροῦσαν νὰ προσαρμοστοῦν σὲ ὁποιοδήποτε ἄλλο εἶδος θέματος καλλιτεχνικοῦ, πολιτικοῦ καὶ ὅ,τι τέλος πάντων θέλετε. Εἶναι βέβαιο ὅτι οἱ αἱρέσεις ὑπῆρξαν ἀναγκαῖες γιὰ τὴν καλὴ ὑγεία τῆς ἐκκλησίας. Καὶ ἡ ἐκκλησία ἡ ἴδια τὸ ἀναγνώριζε: Ο ΠΟΝΤΕΤ ΧΑΙΡΕΖΕΣ ΕΣΣΕ (Πρέπει νὰ ὑπάρχουν οἱ αἱρέσεις). Ἀκόμα, εἶναι γνωστό, οἱ ἀντιθέσεις ἐνισχύουν ἕνα πολίτευμα. Αὐτὸ τὸ ὀνομάζουν σήμερα ἀμφισβήτηση. Ἡ ταινία εἶναι, μερικὲς στιγμές, καθαρὸ μπουρλέσκο, πράγμα σπάνιο γιὰ ταινία τοῦ Μπουνιουὲλ καὶ σ' ἄλλες στιγμὲς, πολὺ παράξενα συγκινητική. Εἶναι πάντα θαυμάσιο στὸν Μπουνυουὲλ τὸ ποῦ καὶ πῶς, ἀκόμα καὶ μ' ἕνα θέμα ἀντιρεαλιστικό, κατορθώνει νὰ σᾶς συγκινήσει. Γιὰ μένα, ὑπάρχει ἐκεῖ ἕνας Μπουνιουὲλ - μυστήριο, ποὺ ξεπερνᾶ ὅλα τὰ μυστήρια τῆς θρησκείας. Ὅταν βλέπω μία ἀπὸ τὶς ταινίες του, λέω: δὲν καταλαβαίνω τίποτα σ' αὐτὸν τὸν ἄνθρωπο. Τὸν γνωρίζω βέβαια, ἀρκετὰ καλά, ἔχω γράψει ὄχι λίγα σενάρια μαζί του, ἔχω ζήσει μαζί του ἀλλὰ ὅταν εἶδα αὐτὴ τὴν ταινία, διέκρινα πὼς εἶχε μιὰ καινούργια διάσταση ποὺ δὲν ἦταν μέσα στὸ σενάριο. Μοῦ φάνηκε ἀπόλυτα γοητευτικό. Γίνεται τὸ ἴδιο πράγμα μὲ καθεμιὰ ἀπὸ τὶς ταινίες του.

∴

Ἕνας ἀπὸ τοὺς πρώτους ὅρους τοῦ σενάριου εἶναι τὸ ὅτι σ' αὐτὴ τὴν ταινία ὁ χρόνος καὶ ὁ χῶρος δὲν ὑπάρχουν πιά. Μὲ θάρρος κι ὅπως μόνο ὁ Θεὸς θὰ μποροῦσε νὰ τὸ κάνει, τὸ ἀγνοήσαμε ἀπὸ τὴν ἀρχή. Οἱ δυὸ προσκυνητὲς ποὺ πηγαίνουν ἀπ' τὸ Παρίσι στὸν Ἅγιο Ἰάκωβο, περνοῦν ἀπὸ τὴ μιὰ χώρα στὴν ἄλλη, ἀπὸ τὴ μιὰ ἐποχὴ στὴν ἄλλη καί, πολὺ συχνὰ βρίσκονται στὴν ἐποχὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν Ἀποστόλων, βρίσκονται στὸν ΙΖ' αἰώνα, παρευρισκόμενοι σὲ μιὰ μονομαχία ἀνάμεσα σ' ἕναν 'Ιησουῖτη καὶ σ' ἕνα Γιανσενίστα, ἢ πάλι στὸν Μεσαίωνα, σὲ μιὰ πόλη ποὺ μόλις λεηλατήθηκε. Αὐτὸ δὲν τοὺς ἐκπλήσσει ποτέ, ἢ πολὺ λίγο. Συναντοῦν ἀγγέλους, δαίμονες κι αὐτὸ τοὺς φαίνεται φυσικό. Εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς προϋποθέσεις τῆς ταινίας. Τὸ δεχόμαστε ἢ δὲν τὸ δεχόμαστε. Ἀλλὰ εἶναι ἀπίθανο νὰ κάνει κανεὶς μιὰ ταινία θαυμάτων μὲ πρόσωπα σὲ κάθε στιγμὴ σταθερὰ τοποθετημένα μέσα στὸν κόσμο καὶ ποὺ νὰ ἐκπλήσσονται ἀπ' αὐτὸ ποὺ τοὺς συμβαίνει. Οἱ δυὸ προσκυνητὲς μας ἔχουν χαρακτηριστικὰ ἀρκετὰ διαφορετικά: Εἶναι μόλις σκιαγραφημένοι, μόλις προσδιορισμένοι. Τὴν ταινία δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν χαρακτηρίσουμε σὰν ψυχολογική. Μακρυὰ ἀπὸ μᾶς αὐτὴ ἡ φρίκη. Κατὰ σύμπτωση, ἡ ἀπουσία τῆς ψυχολογίας εἶναι προφανής. Ἀλλὰ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ δυὸ αὐτοὶ ρόλοι κρατιοῦνται ἀπὸ τὸν Τερζιέφ καὶ τὸν Φρανκὲρ δημιουργεῖ ἕνα ζευγάρι ἀρκετὰ ἀντίθετο: Ὁ Τερζιὲφ ὄντας πιὸ βίαιος, ἐπιθετικὸς κι ὁ Φρανκὲρ πιὸ μεγάλος, πιὸ λογικὸς, δειλὸς καμμιὰ φορά. Αὐτὸ ἀφείλεται στὴν προσωπικότητα τῶν δύο ἠθοποιῶν περισσότερο παρὰ στὸ σενάριο καὶ εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ τρόπου σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο διευθύνθηκαν.

∴

Ἡ συνάντηση αἱρέσεων διαφόρων εἰδῶν ἐπηρεάζει λίγο στοὺς δυὸ προσκυνητές. Ἀλλὰ αὐτὸ ἐξαρτᾶται κάπως κι ἀπὸ τοὺς θεατές. Θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε δυὸ ἀνθρώπους ἀφελεῖς, πρωτόγονους, στὴν ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας ἢ κάποιας συγκεκριμένης ἀλήθειας. Ἀλλὰ μοῦ φαίνεται ὅτι εἶναι κάτι πολὺ πιὸ πολύπλοκο, πιὸ διφορούμενο ἀπ' αὐτό. Μερικὲς στιγμὲς τοὺς χάνουμε ἐντελῶς. Μετὰ ἀντικαθιστοῦνται ἀπὸ ἄλλα πρόσωπα. Ὑπάρχει ἕνα εἶδος ἀποδέσμευσης, ποὺ ἀποκαλύπτεται ἐνόσω διαρκεῖ τὸ γύρισμα, μιὰ πλήρης ἐλευθερία ἐμπνευσης. Δηλαδή, ὅταν ὁ Μπουνιουὲλ θέλει νὰ παρουσιάσει ἕνα πρόσωπο, τὸ παρουσιάζει ὁποιοδήποτε κι ἂν εἶναι αὐτὸ τὸ πρόσωπο.

Εἶναι μιὰ ταινία πολὺ δύσκολη γιὰ νὰ τὴ διηγηθεῖ κανείς. Εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ μιλήσουμε γι' αὐτὴ μὲ λίγα λόγια. Θὰ ὑπάρξουν πολλὰ τεύχη περιοδικῶν ἀφιερωμένα σ' αὐτὴ τὴν ταινία. Προπάντων ἐπιθεωρήσεις ἐκκλησιαστικές. Καὶ βρίσκονται πολὺ μακρυὰ ἀπὸ τὸ νὰ συμφωνήσουν μεταξύ τους. Ὑπάρχει ἐπίσης καὶ ἡ παρουσία τοῦ Χριστοῦ, τῶν Ἀποστόλων, τῆς Παναγίας, γιὰ τοὺς ὁποίους ὁ Μπουνιουὲλ μιλοῦσε ἀπὸ καιρό. Πάντοτε ἐπιθυμοῦσε νὰ παρουσιάσει τὸ Χριστὸ μὲ τὴν πατροπαράδοτη, συμβατικὴ ὄψη του, τὰ μακρυὰ μαλλιά του, τὸ ὡραῖο φόρεμά του, ἀλλὰ κινούμενο σὰν ἄνθρωπο, γελώντας, τραγουδώντας, τρέχοντας. (Πράγμα ποὺ δὲν βλέπουμε ποτὲ στὸν κινηματογράφο). Ἀλλὰ σκεπτόταν ὅτι τὸ νὰ κάνει μιὰ ταινία ἀφιερωμένη σ' αὐτὸ μόνο τὸ θέμα δὲν ἄξιζε τὸν κόπο. Γι' αὐτό, ἔβαλε σ' αὐτὴ τὴν ταινία γιὰ τὶς αἱρέσεις πολλὲς σκηνές, ὅπου βλέπουμε ἕναν καινούργιο Χριστὸ (π. χ. στοὺς Γάμους στὴν Κανᾶ) χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι ἡ ταινία τοποθετεῖται ἐξ ὁλοκλήρου σ' ἕνα ἐπίπεδο ἀντικληρικισμοῦ. Ὁ ἀντικληρικισμὸς δὲν εἶναι — ἢ δὲν εἶναι πιὰ — ὁ σκοπός του. Ἀλλὰ ἂς τελειώσουμε μιὰ γιὰ πάντα μὲ τὶς δῆθεν θρησκευτικές του ἀνησυχίες: ὁ Μπουνιουὲλ εἶναι ὁριστικά, εἰλικρινὰ ἄθεος. Ἀλλὰ ἂν κι αὐ-

τὸ εἶναι γεγονός, φαίνεται ὅτι ἔχει διατηρήσει (καὶ ποιός δὲν ἔχει διατηρήσει;) τὴν αἴσθηση τοῦ μυστηρίου.

Σκέπτεται καὶ βέβαια ἐλπίζει, ὅτι αὐτὴ ἡ ταινία γιὰ τὶς αἱρέσεις θὰ δημιουργήσει τὴν προσεχῆ αἵρεση, ποὺ ὅλοι περιμένουμε μὲ ζωηρὴ ἀνυπομονησία. Καθένας ξέρει ὅτι ἡ ἐκκλησία βαδίζει πρὸς ἕνα σχίσμα. Προσπαθοῦμε μὲ τὰ μοντέρνα μέσα μας νὰ τὸ ἐπιταχύνουμε.

⁂ ⁂ ⁂

Ὁ Μπουνιουὲλ εἶναι προικισμένος μὲ μιὰ μεγάλη δημιουργικὴ ἐλευθερία. Εἶναι κάτι πολὺ χτυπητὸ σ' αὐτόν. Κρατάει ἐπιφυλακτικὴ στάση στὸ σενάριο καὶ περιμένει ὅλο καὶ περισσότερα ἀπὸ τὴ σκηνοθεσία. Ὅταν γράφει ἕνα σενάριο, δὲν μιλάει ποτὲ γιὰ τὴ σκηνοθεσία ἢ μιλάει πολὺ σπάνια. Μιλάει καμιὰ φορὰ γι' αὐτή, χάρη τῶν ἠθοποιῶν ἀλλὰ ποτὲ χάρη τῆς σκηνοθεσίας αὐτῆς καθαυτῆς, ἢ τῶν ντεκόρ. Καὶ αὐτὸ συντελεῖ στὸ νὰ ἀνακαλύπτουμε ὁλοκληρωτικὰ τὴν ταινία τὴ στιγμὴ ποὺ τὴ βλέπουμε, ἂν καὶ γνωρίζουμε πολὺ καλὰ τὸ σενάριο. Γιατὶ δὲν εἴχαμε φανταστεῖ τὰ πράγματα ἔτσι. Ὅταν γράφεις ἕνα σενάριο μαζί του, φαντάζεσαι ὁ ἴδιος τὴ σκηνή, εἶναι ἀναπόφευκτο. Ὅταν τὴ βλέπεις στὴν ὀθόνη, εἶναι πάντα καλύτερη, χωρὶς νὰ χρησιμοποιήσει καμιὰ ἐξαιρετικὴ τεχνικὴ ἢ ἰδιαίτερα πρωτότυπα μέσα. Δὲν ἔχει καθόλου ἐμπιστοσύνη στὴν πρωτοτυπία. Ὁ Μπουνιουὲλ δὲν ζητάει νὰ εἶναι πρωτότυπος: εἶναι πρωτότυπος. Δὲν ζητάει τὸ σκάνδαλο, τὸ κατέχει. Σ' αὐτὴ τὴν ταινία εἶναι ὁλοφάνερο. Γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμα, τὸ τέλος τῆς ταινίας εἶναι θαυματουργό. Εἶναι ἰδιαίτερα εὐαίσθητος σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Τὰ πέντε τελευταῖα λεπτὰ τοῦ «Γαλαξία» εἶναι ἐκπληκτικά, χωρὶς νὰ ξέρουμε γιὰ ποιό λόγο. Βρισκόμαστε σὲ μιὰ περίεργη κατάσταση, σὰν ὑπνωτισμένοι. Ὑπάρχει ἕνα εἶδος μαγείας σ' αὐτὴ τὴν ταινία.

⁂ ⁂ ⁂

Ξέρετε γιατί ἡ ταινία ὀνομάζεται «Γαλαξίας»; Γιατὶ σ' ὅλες τὶς δυτικὲς γλῶσσες (Ἀγγλικά, Γαλλικά, Ἰσπανικά, Ἰταλικὰ) ὁ Γαλαξίας λέγεται ἐπίσης «Ὁ δρόμος τοῦ Ἁγίου Ἰάκωβου».

⁂ ⁂ ⁂

Δὲν πήραμε τὶς αἱρέσεις τὴ μιὰ μετὰ τὴν ἄλλη, δηλαδὴ δὲν μελετήσαμε τὸν Ἀρειανισμό, τὸ Νεστοριανισμὸ κ.λ.π. ἀλλὰ πήραμε τὰ πράγματα στὴν πηγὴ τῶν αἱρέσεων, ποὺ εἶναι τὰ 6 μεγάλα μυστήρια τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας. Τὰ ξέρετε τόσο καλὰ ὅσο κι ἐγώ. Τὸ πρῶτο καὶ τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον εἶναι ἡ διπλὴ φύση τοῦ Χριστοῦ (ὄντας Θεὸς πῶς μπορεῖ νὰ εἶναι ἄνθρωπος;) καὶ τανάπαλιν. Εἶναι ἕνα μυστήριο. Ἀπ' αὐτὸ ξεκινᾶνε δύο αἱρέσεις. Ἡ μιὰ ποὺ λέει: «ἦταν περισσότερο Θεὸς παρὰ ἄνθρωπος», καὶ ἡ ἄλλη ποὺ βεβαιώνει: «ἦταν ἕνας ἄνθρωπος, ἐξαιρετικὰ προικισμένος ἀλλὰ ὄχι ἐντελῶς θεός». Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἕνα μυστήριο μπορεῖ πάντα νὰ δώσει τόπο σὲ δυὸ αἱρέσεις.

Τί εἶναι μιὰ αἵρεση; Εἶναι τὸ ὅτι ἀποφασίζει κάποιος μιὰ ὡραία πρωῒα νὰ τὰ πιστέψει ὅλα ἐκτὸς ἀπὸ ἕνα πράγμα. Δέχεται ὅλη τὴ Χριστιανικὴ θρησκεία ἐκτὸς ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Χριστὸς ἦταν πραγματικὰ ἄνθρωπος. Λέει: «Ὄχι, ὁ Ἰησοῦς δὲν εἶχε τὰ φαινόμενα ἑνὸς ἀνθρώπου. Πράγματι, ἐγὼ σᾶς λέω, ὁ Ἰησοῦς δὲν ἔτρωγε». Καὶ γι' αὐτὴ τὴ λεπτομέρεια εἶναι ἕτοιμος νὰ σκοτώσει ἢ νὰ πεθάνει. Ἀλλὰ εἶναι ἀπόλυτα πεπεισμένος πὼς ἡ ἀλήθεια κρύβεται σ' αὐτὴ τὴ λεπτομέρεια: ὁ Ἰησοῦς δὲν ἔτρωγε· προσποιόταν πὼς ἔτρωγε. Εἶναι αὐτὸ τὸ φαινόμενο τοῦ παράφρονα ἀτομικισμοῦ στὴν ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας ποὺ προχωρεῖ κομματιαζόμενη καὶ διαιρούμενη καὶ ποὺ τείνει στὸ ἀπειροελάχιστο, ποὺ εἶναι κι ὁ κόμπος τοῦ θέματος. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ ὁδηγήσει στὴν ὁλοκληρωτικὴ ἐξάλειψη τῆς ἔννοιας, στὸν τέλειο παραλογισμὸ ποὺ εἶναι πάντα κάτι τὸ τραγικό. Ἂς ἀπαριθμήσουμε τὰ ἕξη μεγάλα μυστήρια: σᾶς κάνω ἕνα μικρὸ μάθημα θεολογίας. Μετὰ τὸ μυστήριο τῆς διπλῆς φύσης τοῦ Χριστοῦ, ὑπάρχει τὸ πρόβλημα τῆς Ἁγίας Τριάδος: πῶς μπορεῖ νὰ εἶναι τρεῖς καὶ ἕνας συγχρόνως; Μετά, τὸ σύνολο τῶν μυστηρίων ποὺ ἀφοροῦν τὴν Παρθένο Μαρία: ἡ ἀγνὴ σύλληψη ἀφ' ἑνός, ἡ παρθενία ἀφ' ἑτέρου. Κατόπιν ἡ θεία Εὐχαριστία: πῶς τὸ ψωμὶ μπορεῖ νὰ εἶναι μαζὶ ψωμὶ καὶ σῶμα τοῦ Χριστοῦ; Ἔπειτα τὸ μυστήριο τῆς ἐλευθερίας τοῦ ἀνθρώπου ἢ τοῦ αὐτεξούσιου: πῶς ἕνας ἄνθρωπος μπορεῖ νὰ εἶναι ἐλεύθερος καὶ συγχρόνως ὁ Θεὸς νὰ ξέρει ἐκ τῶν προτέρων τί σκοπεύει νὰ κάνει; Ἀπ' αὐτό, οἱ ἀναρίθμητες συζητήσεις ποὺ ἀγγίζουν τὸ πρόβλημα τῆς Θείας Χάρης. Τέλος, τὸ τελευταῖο μυστήριο εἶναι αὐτὸ ποὺ συγκινεῖ περισσότερο τὸν Μπουνιουὲλ: ἡ καταγωγὴ τοῦ Κακοῦ στὸν κόσμο. Πῶς ὁ Θεός, ποὺ εἶναι ὅλος καλωσύνη, μπόρεσε νὰ δημιουργήσει τὸ κακό; Αὐτὴ ἡ ἐκπληκτικὴ ἀδυναμία νὰ πιστέψουμε στὴν κακία τοῦ Θεοῦ, αὐτὴ ἡ ἄφεση ἁμαρτιῶν ποὺ δίνουμε στὸ Θεό, ἔκανε νὰ γεννηθοῦν κάποιοι αἱρετικοὶ ποὺ εἶπαν: ὁ Θεὸς εἶναι

Μπουνιουὲλ: «Ὁ Γαλαξίας». Πρέπει νὰ πιστεύεις γιὰ νὰχεις τὸ δικαίωμα νὰ γίνεις αἱρετικὸς

τόσο καλὸς ποὺ δὲν μπόρεσε νὰ δημιουργήσει τὸ κακό. Λοιπὸν τὸ κακὸ ὑπῆρχε αἰώνια ὅπως Αὐτός. Λοιπόν, ὁ δαίμων ὑπῆρχε καὶ δὲν τὸν δημιούργησε ὁ Θεός. Αὐτὸ τὸ μυστήριο ἔχει σημασία σ' αὐτὴ τὴν ταινία καθὼς κι ἐκεῖνα ποὺ ἀφοροῦν τὴν Παρθένο Μαρία, γιατὶ εἶναι τὰ πιὸ γλυκὰ καὶ συγχρόνως πολὺ δύσκολο νὰ τὰ ἐκφράσει κανείς. Ὅλα ὅμως μᾶς ἔχουν ἀπασχολήσει σ' αὐτὴ τὴν ταινία. Αὐτὰ τὰ ἕξη μεγάλα προβλήματα καὶ ὅλες οἱ αἱρέσεις, στὶς ὁποῖες ἔδωσαν τὴν εὐκαιρία ν' ἀναπτυχθοῦν, τὰ ξαναθυμίζουμε καὶ τὰ παρουσιάζουμε στὰ Γαλλικὰ ἢ στὰ Λατινικὰ καὶ μ' ἕνα τρόπο περισσότερο ἢ λιγότερο σαφῆ.

Ὅ,τι εἶναι θρησκευτικὸ κείμενο, λόγια τοῦ Εὐαγγελίου, ὅ,τι λέει ὁ Χριστός, οἱ Ἀπόστολοι, ὅ,τι λένε οἱ Ἅγιοι μέσα στὴν ταινία, εἶναι αὐθεντικά, χωρὶς προσπάθεια παραπλάνησης ἐκ μέρους μας, δηλ. ἂν ὑπάρχει μιὰ πλάνη, εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι ἐμεῖς πέσαμε θύματα. Δὲν ὑπάρχει θεληματικὴ παραμόρφωση. Μόνο μιὰ ἐκλογή.

⁂ ⁂ ⁂

Τὰ ἕξη μεγάλα μυστήρια τοποθετήθηκαν τὸ καθένα σὲ μιὰ ὁρισμένη ἐποχή, ἀνάλογα μὲ τὸ πῶς μᾶς ἦταν πιὸ θολικό. Τὸ πρόβλημα τοῦ ἀθεϊσμοῦ ἐξετάζεται σὲ μιὰ στιγμὴ ἀλλὰ εἶναι πρόβλημα ἔξω ἀπὸ τὶς αἱρέσεις. Τὸ νὰ εἶσαι ἄθεος δὲ σημαίνει ὅτι εἶσαι αἱρετικός. Ἡ προϋπόθεση γιὰ νὰ εἶσαι αἱρετικὸς εἶναι νὰ εἶσαι πρῶτα πιστός. Γίνεται κάποιος αἱρετικός, ἀφοῦ βρέθηκε πρῶτα στοὺς κόλπους τῆς ἐκκλησίας. Θέλω νὰ πῶ, ὅτι οἱ Τσέχοι εἶναι αἱρετικοί, γιατὶ βρέθηκαν στοὺς κόλπους τῆς Σοβιετικῆς Ἕνωσης, ἀλλὰ ἐμεῖς δὲν εἴμαστε αἱρετικοὶ σὲ σχέση μὲ τὴ Σοβιετικὴ Ἕνωση. Οἱ Κινέζοι δὲν εἶναι αἱρετικοί. Οἱ Διαμαρτυρόμενοι εἶναι, οἱ Γιανσενίστες ἐπίσης· γιατὶ τὰ δέχτηκαν ὅλα ἐξ ἀρχῆς. Εἶναι ἀπαραίτητος ἀρχέγονος ὅρος. Πρῶτα πρέπει νὰ εἶναι κανεὶς «μέσα». Εἶναι μιὰ γοητευτικὴ ἱστορία αὐτὴ τῶν αἱρέσεων, ποὺ συγχέεται συχνὰ μ' αὐτὴ τοῦ φανατισμοῦ. Ἑκατομμύρια νεκροὶ συσωρεύτηκαν γιὰ νὰ μάθουμε ἂν ὁ Χριστὸς ἔτρωγε ἢ ὄχι. Ἑκατομμύρια μάρτυρες. Μιλοῦν πάντοτε γιὰ τοὺς μάρτυρες τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας. Ξεχνᾶμε πὼς ἄλλοι τόσοι τουλάχιστον θανατώθηκαν, ὅταν ἡ χριστιανικὴ θρησκεία ἔγινε ἡ θρησκεία τῆς Ρωμαϊκῆς Αὐτοκρατορίας καὶ κυβέρνησε μὲ τὴ βία. Στὸ μεγάλο τσίρκο τοῦ Βυζαντίου ὑπῆρχαν σχεδὸν κάθε μέρα, τὴ στιγμὴ τῆς μεγάλης αἵρεσης τῶν Μανιχαίων, αἱρετικοὶ ποὺ τοὺς ὁδηγοῦσαν στὸ κέντρο τοῦ τσίρκου. Ἐκεῖ ὑπῆρχε μιὰ μεγάλη σκαμμένη τρύπα κι ἕνας σωρὸς ξύλων. Στὴν ἄλλη πλευρὰ ἕνας σταυρός. Τοὺς ζητοῦσαν νὰ διαλέξουν ἢ νὰ γονατίσουν μπροστὰ στὸ σταυρὸ δηλ. νὰ δεχτοῦν τὸ δόγμα ὅπως ἀποφασίστηκε ἀπὸ τὴν τελευταία σύνοδο, τῆς Νίκαιας π.χ., ἢ νὰ ριχτοῦν στὴν πυρά. Σύμφωνα μὲ αὐτὰ τὰ ἴδια τὸ καθολικὰ ἔργα λογαριάζουν κατὰ ἑκατοντάδες χιλιάδες τοὺς ἀνθρώπους ποὺ ρίχτηκαν στὴ φωτιὰ τραγουδώντας μανιχαϊκοὺς ὕμνους. Εἶναι ὡραία ἡ πίστη κατὰ τῆς πίστης. Καὶ τρομερή.

Ἡ ταινία δὲ θὰ δώσει τὴν ἐντύπωση ὅτι παίρνει μέρος. Μὲ κανένα τρόπο. Αὐτὸ ποὺ θὰ εὐχόμαστε νὰ ἔχουμε κάνει, εἶναι ἕνα ντοκυμανταὶρ γιὰ τὴν ἱστορία τῶν αἱρέσεων.

⁂ ⁂ ⁂

Ξέρω ὅτι θὰ ὑπάρχει μεγάλος ἀριθμὸς θεατῶν ποὺ δὲν θὰ καταλάβουν τίποτα ἀπ' αὐτὴ τὴ ταινία, θὰ φύγουν δυσαρεστημένοι. Αὐτὸ τὸ ξέρουμε ἀπ' τὴν ἀρχὴ μιὰ κι ἀσχοληθήκαμε μὲ ἕνα τέτοιο θέμα. Τόσο τὸ χειρότερο γι αὐτοὺς καὶ τόσο τὸ χειρότερο γιὰ μᾶς ἐπίσης. Ὑπάρχουν κι αὐτοὶ ποὺ θὰ βγοῦν μαγεμένοι καὶ οἱ ἱερεῖς ποὺ θὰ ἁρπάξουν τὸ ράσο τους καὶ θὰ τὸ πετάξουν στὸ δρόμο. Ἔχω ἐπίσης τὴν ἐνύπνωση ὅτι θὰ ἀναστατώσει πολλοὺς ἀνθρώπους. Πιστεύω ὅτι μερικοὶ ποὺ δὲν ἔχουν καμιὰ σχέση μὲ τὴ θρησκεία καὶ βρίσκονται πολὺ μακρυὰ ἀπὸ αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὶς προκαταλήψεις θὰ ἐνδιαφερθοῦν καὶ θὰ συζητήσουν. Ἂν ἡ ταινία ἔχει ἐπιτυχία εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι ἀπὸ δῶ καὶ μπρὸς θὰ δοῦν τὸ φῶς ἕνα πλῆθος ἀπὸ ταινίες ἐντελῶς διαφορετικές. Δὲ νομίζω ὅτι ἀρκεῖ νὰ δεῖ κανεὶς τὴν ταινία μόνο μία φορά. Ἂν κάποιος γοητευτεῖ ἀπὸ τὴν ταινία θὰ πάει νὰ τὴ δεῖ 3 ἢ 4 φορὲς γιατὶ ὑπάρχουν πολλὲς εἰκόνες ποὺ ἀλληλοδιαδέχονται ἡ μιὰ τὴν ἄλλη πολὺ γρήγορα, πολλὰ κείμενα ποὺ δὲν εἶναι εὔκολο νὰ τὰ παρακολουθήσεις μὲ τὴν πρώτη. Πρέπει λοιπὸν νὰ τὴν ξαναδεῖς. Εἶναι μιὰ ταινία ἐγχρωμη. Τώρα ὅλες οἱ ταινίες εἶναι ἔγχρωμες. Στολίζεται μὲ τὰ ὑπερφυσικὰ χρώματα τοῦ Μ. Μαλτάς. Εἶναι ταινία μεγάλης σκηνοθετικῆς ἁπλότητας, ἀλλὰ μένει ἐπίτηδες παραδοσιακὴ στὴ φόρμα. Δὲν ὑπάρχουν τεχνικὲς ἀναζητήσεις. Αὐτὸ εἶναι ἕνα πράγμα ποὺ δὲν πρέπει ν' ἀπασχολήσει τὸ Μπουνιουέλ. Καὶ εἶναι πολὺ σοφό. Μιὰ ἀπὸ τὶς καλύτερες φράσεις τοῦ Μπουνιουέλ εἶναι ἡ ἑξῆς : «Ὅτι δὲν εἶναι παράδοση εἶναι λογοκλοπή».

Τέλος, ὀφείλω νὰ σᾶς πῶ πὼς ἀναγγέλλει πάντα ὅτι γυρίζει τὴν τελευταία του ταινία. Ἀλλὰ γιὰ πρώτη φορὰ δὲν μίλησε γι' αὐτό. Ποτὲ δὲν τὸν εἶδα νὰ κατέχεται μὲ τέτοιο πάθος σὰν κι αὐτὸ ποὺ τὸν κατεῖχε κατὰ τὴν διάρκεια τοῦ γυρίσματος αὐτῆς τῆς ταινίας. Ἦταν σ' ὅλη του τὴ φόρμα. Κινητοποίησε ἕνα ὁλόκληρο πλῆθος ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος τῆς ταινίας καὶ εἶπε ὅτι σ' ὅσθανόταν τόσο καλὰ στὸ γύρισμα, ποὺ δὲν ἔβλεπε τὸ λόγο ποὺ θὰ τὸν ἔκανε νὰ σταματήσει. Ὅμως εἶπε κάποτε, πὼς ντρεπόταν ποὺ κάνει σινεμά, ἀλλὰ πιστεύω ὅτι θὰ πεθάνει μὲ τὸ βιζὲρ στὸ χέρι. Ἰσχύει ἐδῶ αὐτὸ ποὺ εἶπε γι' αὐτὸν ὁ Λουΐ Μάλ: ἡ στάση του ὡς πρὸς τὸ ἔργο του εἶναι παραδειγματική. Σὲ καμιὰ στιγμὴ δὲν ἔπεσε θύμα τῶν ἐξηγήσεων καὶ τῶν σχολίων. Εἶναι ἕνα πρόβλημα ποὺ τὸ ἔχει ξεπεράσει. Κρατάει δὲ πάντοτε μιὰ ἀπόσταση ἀληθινή, θέλω νὰ πῶ ὄχι κατασκευασμένη. Εἶναι κάτι τὸ θαυμαστό. Ἀκόμα εἶναι καὶ πραγματικὰ μετριόφρων. Ὅσο καιρὸ πέρασα μαζί του, ποτέ, οὔτε μιὰ στιγμὴ δὲν ὑποπτεύτηκα ὅτι ἔπαιρνε τὴν ὅλη ὑπόθεση τῆς ταινίας στὰ σοβαρά. Εἶναι ἐκπληκτικό. Εἶναι ἕνας ἄνθρωπος ποὺ ὅλοι ὅσοι τὸν γνωρίζουν θὰ ὀνειρεύονταν ὅμοιο τὸν ἑαυτό τους.

Ἀπόδοση: ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΚΟΡΡΑ

ΜΑΡΣΕΛ ΜΑΡΤΕΝ

ΖΑΝ ΒΙΓΚΟ

Ἀφετηρία τοῦ θρύλου ποὺ δημιουργήθηκε γύρω ἀπ' τὸν Ζὰν Βιγκό, στάθηκε ὁ ἰδιόμορφος χαραχτήρας τῆς ζωῆς του (μιᾶς ζωῆς σύντομης καὶ τραχειᾶς σὰν εἰκόνα τῶν ταινιῶν του, γράφει ὁ Ἄδωνις Κύρου), οἱ τραγικὲς συνθῆκες τοῦ θανάτου του — ὅπως κι ἐκεῖνες τοῦ πατέρα του — καὶ τὸ ὀδυνηρὸ πεπρωμένο τοῦ ἔργου του. Ἦταν παραγνωρισμένος καὶ κατατρεγμένος, πρὶν ἀναγνωριστεῖ σὰν δόξα τοῦ γαλλικοῦ σινεμά.

Ἂν ὑπῆρξε ἕνας κινηματογραφιστὴς θύμα τοῦ θρύλου του, προσθέτει ὁ Φρανσουὰ Σεβασὺ αὐτὸς εἶναι ὁ Ζὰν Βιγκό, ποὺ ἔπρεπε νὰ περιμένει κάπου τριάντα χρόνια γιὰ νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπ' τὸ ἀδιέξοδο τῶν κριτικῶν ποὺ κοίταζαν περισσότερο νὰ κωδικοποιήσουν τὰ ἔργα, παρὰ νὰ τὰ ἀναλύσουν καθαρά.

Κι ἔτσι φτάνουμε μπροστὰ σὲ μιὰ περίεργη Λερναία Ὕδρα, τῆς ὁποίας ὁ θρύλος ἀπωθοῦσε τὰ κεφάλια, πρὶν κἀν τῆς τὰ κόψουν. Ἕνας καλόπιστος ἀναγνώστης, θὰ μποροῦσε κάλλιστα νὰ φανταστεῖ τὸ Βιγκὸ ντυμένο μὲ μιὰ χλαίνη, χρώματος σταχτί, νὰ τοποθετεῖ μιὰ μπόμπα πρὶν στραφεῖ πρὸς μιὰ μυστικιστικὴ σκέψη ἢ πρὸς τὴν ἀμέριμνη θεωρία τῶν μικρῶν ξανθῶν ἀγαπημένων προσώπων.

Εἶναι λοιπὸν ἀπαραίτητο ὁπωσδήποτε καὶ ἐπίκαιρο, νὰ ἀποκαταστήσουμε τὸ Βιγκὸ — ἢ πιὸ σωστά, νὰ τὸν ἀπομυθοποιήσουμε, δηλαδὴ νὰ ἀντικαταστήσουμε τὸν ἡμίθεο μὲ τὸν ἄνθρωπο, τὸν καταραμένο καλλιτέχνη μὲ τὸν ἀγνὸ μαχητή.

Σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τὴ μελέτη καὶ τὴ γνώση τῆς ζωῆς, ἀκόμα καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Βιγκό, ὅλα ἔχουν εἰπωθεῖ (κάπως ἀργὰ νομίζω) μέσ' στὸ θαυμάσιο ἔργο τοῦ Πάουλο Αἰμίλιο Σαλὲς Γκομές, ποὺ θυσίασε χρόνια γιὰ ἔρευνες καὶ ἔδωσε τὴν οὐσία στὸ «ΖΑΝ ΒΙΓΚΟ» (Παρίσι 1957) ποὺ εἶναι ἡ πηγὴ ὅλων ὅσων γνωρίζουμε γιὰ τὸ Βιγκό, καὶ στὸν ὁποῖο θὰ ἀνατρέχω συχνά.

Σπάνια, χωρὶς ἀμφιβολία, ἡ μοῖρα ἑνὸς πατέ-

Σπάνια, χωρὶς ἀμφιβολία, ἡ μοῖρα ἑνὸς πατέΓι' αὐτό, πρὶν μιλήσουμε γιὰ τὸν Ζὰν Βιγκό, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ σκιαγραφήσουμε τὴ ζωὴ καὶ τὸ θάνατο τοῦ Μιγκουὲλ Ἀλμερέϋντα, γιατὶ προσδιορίζει σὲ βάθος τὴ ζωὴ καὶ τὸ θάνατο τοῦ κινηματογραφιστῆ, καὶ γιατί, ἀκόμα, ὁ θρύλος ποὺ δημιουργήθηκε, δίνει μιὰν ἐξήγηση μόνο κατὰ προσέγγιση καὶ ἐπιφανειακή. Ἔτσι, προέχει ἡ ἀποκατάσταση τῆς ἱστορικῆς ἀλήθειας.

Ἀπ' τὴ ζωή, τὴ γεμάτη θόρυβο καὶ πάθος τοῦ Εὐγενίου Βιγκό, (ἢ Μιγκουὲλ Ἀλμερέϋντα), τὸ κοινὸ ποὺ ἐνδιαφέρεται κάπως γιὰ τὸν κινηματογράφο, δὲν ξέρει παρὰ ἕνα πράγμα: πὼς βρέθηκε νεκρὸς στὸ κελλί του, τὸ πρωὶ τῆς 14ης Αὐγούστου 1917 καὶ ὅτι ὑπάρχουν λόγοι νὰ πιστεύει κανείς, πὼς στραγγαλίστηκε «κατόπιν ἀνωτέρας διαταγῆς». Μπροστὰ σ' ἕνα τόσο τραγικὸ πεπρωμένο, τὸ πάθος, ἂν ὄχι ἡ ὀργή, παρασύρει σὲ ὁμοιοπαθητικὲς σκέψεις τὸ παιδὶ τῶν δώδεκα χρόνων, ποὺ βρισκόταν ὀρφανὸ καὶ τοῦ ὁποίου ἡ ἀστραποβόλα μοῖρα, θὰ ἀκολουθοῦσε τὸ δρόμο ποὺ χάραξε ἡ μοῖρα τοῦ πατέρα του: ἔπρεπε νὰ πεθάνει κι αὐτός, μὲ τρόπο ἄθλιο, κι ἀκόμα πιὸ νέος.

Τίποτα δὲν ὑπῆρχε ποὺ νὰ προδιαθέτει τὸν Εὐγένιο Μποναβεντὺρ ντὲ Βιγκό, νὰ γίνει ἀναρχικὸς μαχητής. Ἦταν ἔγγονὸς ἑνὸς παληοῦ δικαστῆ τῆς Ἀνδόρρας, τοῦ Μποναβεντὺρ ντὲ Βιγκό. Ἡ οἰκογένειά του — μιὰ τιτλοὺχα μικρὴ ἐπαρχιακὴ οἰκογένεια — καταγόταν ἀπ' τὴ Σαρδηνία, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ Σαλὲς Γκομές, ποὺ

είχε έγκατασταθεί άπ' τό 19ο αιώνα στή γαλλική Καταλωνία. Γεννήθηκε τό 1883, άλλά έχασε γρήγορα τόν πατέρα του κι έτσι — μιά καί ό παπούς του δέν είχε ποτέ έγκρίνει τό δεσμό τού γιού του μέ μιά «πληθεία» — έζησε στήν άρχή κοντά στή μητέρα του κι ύστερα μέ τούς γονείς τής μητέρας του, μέχρι πού αύτή ξαναπαντρεύτηκε λίγο άργότερα μέ τόν Γκαμπριέλ Ώμπές, νεαρό φωτογράφο άπό τή Σέτ. Τό ζευγάρι έφυγε σέ λίγο γιά τό Παρίσι, όπου ό Εύγένιος τούς άντάμωσε σέ ήλικία δεκαπέντε χρόνων. Ό παπούς του Ώμπές, τού δίδαξε τό δικό του έπάγγελμα, μά ό νεαρός Εύγένιος Βιγκό, δέν ένιωθε καθόλου άνετα μέσα στήν οικογένειά του κι άρχισε μιά ζωή μοναχική πού τόν όδήγησε γρήγορα στά κέντρα τών φιλελευθέρων καί τών άναρχικών.

Ή μοναξιά, ή σχόλη, ή άθλιότητα κι ή άνέχεια, έξηγούν χωρίς άμφιβολία τούτο τόν προσανατολισμό. Ή τουλάχιστον όδηγούν σέ μιά έξήγηση. Μπορεί κανείς, νά φανταστεί άκόμα καί κάποια ιδεολογική έπιροή τής οικογένειας Ώμπές, ή όποία καταγόταν άπό μιά χώρα, άπό παράδοση «καταραμένη» καί κατά βάθος δημοκρατική. Ό Σαλές Γκομές, πάντα έξαιρετικά άκριβολόγος, δέν προσπαθεί νά άποσαφηνίσει αύτό τό σημείο.

Ό Φρανσίς Ζουρνταίν, ζωγράφος άναρχικός καί φίλος τής οικογένειας Βιγκό, έγραψε πώς ό Άλμερέϋντα, προσυλητίσθηκε στήν ίδέα τού άναρχισμού, άπ' τούς «καλούς Σετουέζους», τούς Ώμπές. Είναι πάντως βέβαιο πώς ό νεαρός Βιγκό, βρέθηκε σέ λίγο χαρακτηρισμένος σάν άναρχικός άπ' τήν άστυνομία καί πώς ύπέστη τήν πρώτη του σύλληψη καί φυλάκιση τό Μάη τού 1900, σέ ήλικία 17 χρόνων.

Έκείνο άκριβώς τόν καιρό — μάς πληροφορεί ό Σαλές Γκομές — ό Βιγκό διάλεξε τό ψευδώνυμο Μιγκουέλ, γιατί ήταν Ίσπανικό (τίποτα τό περίεργο σ' αύτό: Οί Ίσπανοί άναρχικοί, κινούνταν κιόλας πολύ κι ή Άνδόρρα — όπως κι ή Σέτ, δέ βρίσκονται μακριά άπ' αύτή τή χώρα) καί Άλμερέϋντα, γιατί μέσα σ' αύτό τό όνομα ύπάρχει ή λέξη «μέρντ».

Βγαίνοντας άπ' τή φυλακή ό Άλμερέϋντα βρίσκει δουλειά σ' ένα φωτογράφο καί κατασκευάζει, μέ βάση τό μαγνήσιο καί τό θειάφι, μιά μπόμπα πού προόριζε γιά τό σπίτι τού δικαστή πού τόν είχε στείλει στό άναμορφωτήριο. Άπό φόβο όμως μή χτυπήσει άθώους, παράτησε τήν μπόμπα σέ μιά πρασιά, όπου τήν άνακάλυψαν οί άστυνομικοί, πράγμα πού τού στοίχισε δυό χρόνια φυλακή, τόν Ίούνη τού 1901. Ήταν ή πρώτη του έμπειρία άπ' τή φυλακή. Άπ' τή στιγμή πού άπολύθηκε, άρχισε νά συνεργάζεται κανονικά στό άναρχικό έντυπο «Λέ λιμπερταίρ».

ΕΝΑ ΘΑΥΜΑ ΚΩΜΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

Τήν άνοιξη τού 1903, συνάντησε τήν Έμιλύ Κλερό — νεαρή μαχήτρια πού θά γινόταν ή σύντροφός του γιά μιά δεκαετία. Ένα βράδυ τού Άπρίλη τού 1905, διηγείται ό Φρανσίς Ζουρνταίν, είπε στούς φίλους του πού τόν είχαν συνοδέψει ώς τήν πόρτα: «Άνεβαίνετε νά δείτε τό τελευταίο μου μωρό ;» Τόν είχα συχνά μεμφθεί, γράφει ό Ζουρνταίν, γιά τό ότι γέμιζε τή μοναδική του κάμαρα, μέ τά βρωμιάρικα γατιά τών κεραμιδιών πού 'χε τή μανία νά περιμαζεύει. Πιστέψαμε λοιπόν, πώς μιλούσε γιά τό νέο του γατί. Όμως είδαμε ένα παιδί στά μπράτσα τής Έμιλύ πού βρισκόταν στό κρεββάτι κατάχλωμη. Είχε αύτό τό έλαφρό χαμόγελο πού θά μπορούσε νά τό πεί κανείς αίνιγματικό, άν δέν ήξερε πώς μιά άσχημη όδοντοστοιχία καί μιά σοφή κοκετερία, έμπόδιζαν αύτό τό χαμόγελο νά σχηματιστεί. Ό Ζάν Βιγκό, είχε γεννηθεί τήν προηγούμενη νύχτα, χωρίς καμιά κραυγή τής μητέρας νά ξυπνήσει τούς γείτονες, οί όποίοι δέν είχαν άντιληφτεί, όπως καί μείς πού τήν είχαμε δεί τήν προηγούμενη μέρα, πώς ήταν έγκυος. Ή άφιξη στόν κόσμο τού μικρού Ζαννό, ήταν ένα θαύμα κωμικού «τύπου».

Οί έπόμενες χρονιές ήταν «γόνιμες». Ό Άλμερέϋντα, ξαναπηγαίνει άλλες δυό φορές στή φυλακή, καί τό 1906, ίδρύει τόν έβδομαδιαίο «ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΟΛΕΜΟ», όπου άνασυντάσσει άναρχικούς, σοσιαλιστές καί συνδικαλιστές. Ταυτόχρονα έλίσσεται πρός μιά κατεύθυνση πιό έποικοδομητική άπ' τήν έπανάσταση καί καταλήγει νά συγχωνευτεί μέ τό σοσιαλιστικό κόμμα, άφού διέκοψε τίς σχέσεις του μέ τούς άναρχικούς.

Στά 1913, ίδρύει τόν καθημερινό «ΚΟΚΚΙΝΟ ΣΚΟΥΦΟ». Όμως, παρά τίς πρωτοποριακές του ιδέες, θά βρεθεί άλληλέγγυος τού μεγάλου πατριωτικού ρεύματος πού συνέγειρε τό έθνος στίς άρχές τού πολέμου, μετά άπ' τή δολοφονία τού Ζωρές. Τότε διαλύονται τά όνειρά του γιά τή δυνατότητα τής εύρωπαϊκής άριστεράς νά έμποδίσει τή σύρραξη. Έδώ τοποθετείται κι ένα έπεισόδιο άρκετά δυσάρεστο γιά τό θρύλο τού Άλμερέϋντα: Λέγεται ότι άπόχτησε ιδιαίτερες σχέσεις μέ τόν ύπουργό έσωτερικών Μαλβύ καί πώς ό «ΚΟΚΚΙΝΟΣ ΣΚΟΥΦΟΣ» δημοσίευε άπόρρητα μυστικά τής κυβέρνησης. Ταυτόχρονα, ό έπαναστάτης άποχτούσε «μπουρζουαδίστικες» συνήθειες πού έκαναν τόν άγνό κι άμετακίνητο Φρανσίς Ζουρνταίν, νά διακόψει τίς σχέσεις μαζί του. Ό Άλμερέϋντα είχε μιά μαιτρέσσα κι έμενε μαζί της σ' ένα κομψό κρυφό ξενοδοχείο. Ό ίδιος ό Ζάν Βιγκό, μιλώντας στόν Κλώντ Άβελίν γιά τίς άναμνήσεις πού κρατούσε άπ' τόν πατέρα του άπ' αύτήν τήν έποχή έλεγε πώς τόν θυμόταν πάντα ντυμένο άριστοκρατικά καί εύχάριστα παρφουμαρισμένο.

Έν τούτοις, ό «ΚΟΚΚΙΝΟΣ ΣΚΟΥΦΟΣ» έπέστρεψε σιγά - σιγά στήν είρηνιστική προπαγάνδα. Δημοσίεψε τίς έκκλήσεις τού Ρομαίν Ρολλάν καί χαιρέτισε μ' ένθουσιασμό τή Ρώσσικη Έπανάσταση, τόν Μάρτιο τού 1917, τή στιγμή πού στό μέτωπο πολλαπλασιάζονταν οί άνταρσίες.

Μιά ύπόθεση κατασκοπίας στήν όποία είχε άναμιχθεί ένας άπό τούς συντάκτες τού περιοδικού χρησιμοποιήθηκε άπό τόν Κλεμανσώ καί τή δεξιά (Λεόν Ντωντέ, Μπαρρές), γιά νά χτυπηθεί ό Άλμερέϋντα: Ή άστυνομία, βρήκε στό χρηματοκιβώτιο τού περιοδικού στρατιωτικά άπόρρητα καί συνέλαβε τόν Άλμερέϋντα στίς 6 Αύγούστου .

«Δέν ύπάρχει παρά μιά πολύ λεπτή σκιά άμφιβολίας, γράφει ό Σαλές Γκομές, στό γεγονός πώς ό Άλμερέϋντα δολοφονήθηκε τή νύχτα τής 13ης

Διαγωγὴ μηδὲν

πρὸς τὴ 14η Αὐγούστου 1917, στὸ κελλὶ νούμερο 14 στὶς φυλακὲς τῆς Φρέν». Ἡ ἀναπαράσταση τοῦ ἐγκλήματος, ἔγινε κατὰ τρόπο «ἀναμάρτητο», προσθέτει ὁ Μονιό, στὸ βιβλίο «ΤΟ ΜΥΣΤΗΡΙΟ ΤΗΣ ΦΡΕΝ», δημοσιευμένο στὰ 1919. Στὴν ἀρχὴ γνωστοποιήθηκε πὼς ὑπέκυψε μετὰ ἀπὸ μιὰ αἰμόπτυση κι ὕστερα πὼς κρεμάστηκε στὰ κάγκελα τοῦ κρεββατιοῦ του, μὲ τὰ κορδόνια τῶν παπουτσιῶν. Στὴν πραγματικότητα, στραγγαλίστηκε κανονικὰ ἀπὸ τὸν συγκρατούμενό του. «Ἀλλά, ὅπως λέει ὁ Σαλὲς Γκομές, ἡ αὐτοψία ἀπόδειξε πὼς ὁ Ἀλμερέϋντα, εἶχε πυώδη σκωληκοειδίτιδα καὶ περιτονίτιδα. (Βρέθηκε ἕνα λίτρο πύο στὸ ὑπογάστριο). Ὅπως καὶ νά 'χε τὸ πράγμα, τὸ τέλος του ἦταν κοντά».

Ποιός ἔδωσε τὴ διαταγὴ τῆς δολοφονίας ; διερωτᾶται ὁ βιογράφος. Ἐκεῖνο τὸν καιρό, ὑπῆρχε ἡ φήμη πὼς τὴν ἔδωσε ὁ Μαλβὺ ποὺ θὰ περνοῦσε ἀπὸ δίκη καὶ ποὺ γι αὐτόν, ὁ Ἀλμερέϋντα, γνώριζε πολλά. Ἀκόμα πὼς πιθανὸν νὰ 'ταν μιὰ ἐκδίκηση τῆς ἀστυνομίας ποὺ ἦταν ἐξαγριωμένη ἀπὸ τὸ γεγονὸς πὼς ὁ Μαλβὺ τὸν προστάτεψε ἀπ' τὰ ὄργανά της.

Ἡ Ἐμιλὺ ὑπόφερε πολὺ ὅταν τῆς παρέδωσαν τὸ πτῶμα. Τὸ ἔθαψε σχεδὸν κρυφὰ στὸ νεκροταφεῖο τῆς Μπανιέ. Καμιὰ ἀγγελία πένθους δὲ δημοσιεύτηκε στὶς ἐφημερίδες, κατὰ διαταγὴν τῆς λογοκρισίας. Παρ' ὅλ' αὐτὰ ὅμως, συνόδεψαν τὴν ταφή του κάπου πενήντα φίλοι. Ὁ Ἀλμερέϋντα, ὑπῆρξε ἕνα ἀπὸ τὰ θύματα τῆς μεγάλης ἐκστρατείας κατὰ τῶν φιλελευθέρων τάσεων, ποὺ ἐκδηλώθηκαν τὴν ἄνοιξη τοῦ 1917, μὲ σκοπὸ νὰ κερδίσουν τὴν εἰρήνη, ποὺ θὰ διευκόλυνε τὴν ὅλη πορεία τῆς κοινωνικῆς ἐπανάστασης. Ἔτσι, ὁ τραγικός του θάνατος ὁδήγησε τὸν Ἀλμερέϋντα στὴν περιοχὴ θρύλου. Περισσότερο ἀκόμα ἀπ' τὶς περίεργες συνθῆκες τοῦ θανάτου του, οἱ αἰτίες αὐτοῦ τοῦ θανάτου εἶναι ἐκεῖνες ποὺ ὁδηγοῦν στὸ ἐρώτημα: Πέθανε γιατὶ «ἤξερε πολλά», λόγω τῶν σχέσεών του μὲ τὴν ἀστυνομία, ἢ γιατὶ θεωροῦνταν πολὺ ἐπικίνδυνος γιὰ μιὰ κοινωνία ποὺ φοβόταν τὴν ἀναταραχή ; Δηλαδή, πέθανε γιατὶ πρόδωσε, ἢ γιατὶ ἔμεινε πιστός ; Ἐξαιτίας τῆς ἀδυναμίας μας νὰ ἀπαντήσουμε σ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα, (καὶ τὸ ἐρώτημα τίθεται, ἂν δὲν ἀφεθοῦμε νὰ μᾶς παρασύρει ἡ παγίδα ἑνὸς ἀνώφελου ρομαντισμοῦ) ἂς δεχτοῦμε πὼς πλήρωσε ἀρκετὰ ἀκριβὰ κι ἂς ἀφήσουμε ἔτσι «ἐν εἰρήνη» τὶς στάχτες του.

ΜΙΑ ΓΕΜΑΤΗ ΠΟΝΟ ΠΑΙΔΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ

Ὅταν πέθανε ὁ πατέρας του, ὁ Ζὰν Βιγκό, ἦταν δώδεκα χρόνων. Μιὰ ἡλικία στὴν ὁποία ἕνα τέτοιο σόκ δὲν μπορεῖ πιὰ ν' ἀφήσει τὰ ἀνεξίτηλα ἴχνη ἑνὸς ἀνίατου τραύματος, ὁ χαρακτήρας ὡστόσο δὲν εἶναι ἀκόμα ἀρκετὰ διαμορφωμένος ὥστε νὰ ἀποφύγει ἕνα βαθὺ ρῆγμα. Εἶναι βέβαιο πὼς αὐτὸ τὸ δράμα, διογκωμένο ἀπ' τὸν δεξιὸ τύπο ποὺ εἶχε ἐξεγερθεῖ κατὰ τοῦ Ἀλμερέϋντα τὴ στιγμὴ τῆς σύλληψής του, καθὼς κι οἱ βρισιὲς καὶ οἱ συκοφαντίες ποὺ τὸν συνόδεψαν στὸν τάφο, προξένησαν στὸ παιδί, ἕνα ὁδυνηρὸ ψυχικὸ σόκ. Ἕνας μάρτυρας ποὺ τὸν εἶδε μερικὲς βδομάδες ἀργότερα τὸν περιέγραψε σὰν ἕνα «δυστυχισμένο ἀλητάκι, ὠχρό, ἀδύνατο καὶ λιγομίλητο».

Πρέπει νὰ ποῦμε πὼς ἡ ὑγεία τοῦ Ζὰν Βιγκὸ ἦταν πολὺ κακή, πράγμα ποὺ ἐξηγεῖ τὸ θάνατό του στὰ 29 του χρόνια. Ἡ κακή του ὑγεία πάλι ἐξηγεῖται, ἀπ' τὶς συνθῆκες τῆς γέννησής του καὶ τὴν παιδική του ἡλικία. Εἴδαμε πὼς ἡ ἐμφάνισή του σ' αὐτὸν τὸν κόσμο, στὶς 26 Ἀπριλίου τοῦ 1905, χαιρετίστηκε, κατὰ τὰ λεγόμενα τοῦ Φρανσὶς Ζουρνταίν, σὰν «ἕνα θαῦμα κωμικοῦ τύπου».

Ἡ ὑγεία τοῦ πατέρα του ποὺ ἦταν ἐξασθενημένος ἀπ' τὴ φυλακὴ κι ἴσως φορτωμένος μὲ κληρονομικὲς ἀρρώστιες εἶχε κιόλας κλονιστεῖ καὶ τὸ ζευγάρι σίγουρα ὑποσιτίζονταν. Τὸ γεγονὸς πὼς ἡ Ἐμιλὺ κατάφερε νὰ κρατήσει μυστικὴ τὴν ἐγκυμοσύνη της, μᾶς ἀφήνει νὰ ὑποθέσουμε πὼς ὁ μικρὸς Ζάν, δὲν ἦταν, τὴ στιγμὴ τῆς γέννας του, κανένα παχουλὸ μωρουδάκι μὲ φουσκωμένα μάγουλα καὶ πισινά. Ἄλλωστε τὰ πρῶτα χρόνια τῆς ζωῆς του, κύλησαν μέσα σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα κάθε ἄλλο παρὰ πρόσφορη γιὰ φυσικὴ καὶ ψυχολογικὴ ἀνάπτυξη.

Μὴ μπορώντας ν' ἀφήσουν τὸ Νονὸ (ἔτσι τὸν φώναζαν) μόνο στὸ σπίτι, καὶ μὴ θέλοντας νὰ σταματήσουν τὶς μαχητικὲς τους ἐνέργειες, τὸν ἔπαιρναν μαζί τους στὶς συνελεύσεις.

«Συχνὰ στὶς συνεδριάσεις, διηγεῖται ὁ Φρὰνσις Ζουρνταίν, ἄκουγε κανεὶς τὰ κλαψουρίσματα τοῦ πεινασμένου μικροῦ. Συνεχίζοντας τότε ὁ Μιγκουὲλ νὰ ἀναλύει ἀπὸ τὸ βῆμα τὴν πολιτικὴ κατάσταση ἢ νὰ ἀνατρέπει τὰ ἐπιχειρήματα ἑνὸς ἀντιρρησία, ἔβγαζε ἀπ' τὴν τσέπη του ἕνα μπιμπερό, τὸ ἔδινε σ' ἕναν σύντροφο καὶ τὸν ἔστελνε νὰ φροντίσει τὸ μωρό». Ἄλλοτε πάλι, ὁ Νονό, κοιμόταν στὸ μικρὸ δωματιάκι τῶν γονιῶν του, πνιγμένος στὸν καπνὸ ἀπ' τὶς πίπες τῶν συντρόφων τοῦ πατέρα του, ἢ ἀκόμα βρισκόταν ξαφνικὰ ἔξω ἀπ' τὸ κρεββατάκι του κατάνυχτα καὶ μεταφερόταν τυλιγμένος σὲ μιὰ κουβέρτα, στὸ γειτονικὸ μπιστρό, ὅπου ἀντάμωνε ἡ ἐρεθισμένη ἀπ' τὴ δίψα παρέα.

«Ὁ Νονό, συνεχίζει ὁ Φρανσὶς Ζουρνταίν, ἔκανε τὰ πρῶτα του βήματα στὸ ἐντευκτήριο τῆς φυλακῆς τῆς Σαντέ, πηγαίνοντας μ' ἀβέβαιες,

χαριτωμένες κινήσεις πρὸς τὸ δεσμοφύλακα ἢ πρὸς τὴν κομψὴ ἐπισκέπτρια κάποιου βασιλόφρονου κρατούμενου. Ὅταν ὁ Ζὰν ἔφτασε στὴ σχολικὴ ἡλικία, οἱ σπουδὲς του δὲν ἦταν ὁμαλὲς ἐξαιτίας αὐτῆς τῆς ἀτέλειωτης ἀκαταστασίας καὶ τῆς μετακόμισης. Δὲν πρέπει ὡστόσο νὰ φανεῖ παράδοξο ἂν πεῖ κανεὶς πὼς αὐτὴ ἡ ἐποχή, ὑπῆρξε μᾶλλον εὐτυχισμένη. Θὰ τὸ νιώσουν, ὅσοι Ἐέρουν, μέσα σὲ ποιὸ κλίμα τράφηκαν «αὐτοὶ οἱ εὐτυχισμένοι καιροὶ τῆς χαρᾶς καὶ τῆς ἀθλιότητας», μὲ τί ζῆλο καὶ μὲ τί καλὴ διάθεση ἔζησαν αὐτοὶ ποὺ πλήρωναν πολὺ ἀκριβὰ τούτη τὴ χαρὰ καὶ ὑπόμεναν τούτη τὴν ἀθλιότητα, χωρὶς νὰ Ἐέρουν τί θὰ πεῖ ἀπελπισία ἢ πρόστυχη παραχώρηση».

Πράγμα ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον, ποὺ ὁ Ζουρνταὶν τὸ ἐξηγεῖ λέγοντας: «Ἂν αὐτὴ ἡ ἀτμόσφαιρα πάθους — ἄσχημα ὀδηγημένη ἀλλὰ θερμή — εὐνόησε τὴν ἀνάπτυξη τῆς πολὺ ζωντανῆς ἐξυπνάδας τοῦ Νονό, ὁ ἴδιος ὀφείλει τὴν πρώρη ἀνάπτυξή του σ' αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς, στὴν ὁποία τὸ χαμίνι στεγάζει τὴ μικρὴ καὶ δυνατὴ προσωπικότητά του.

Γλυκομίλητος, εὐχάριστος, κοινωνικός, περνοῦσε μ' εὐχαρίστηση ἀτέλειωτες ὧρες κάτω ἀπ' τὸ τραπεζομάντηλο ἑνὸς τραπεζιοῦ, ὄχι γιὰ νὰ κατσουφιάσει ἢ νὰ συλλογιστεῖ, ἀλλὰ γιὰ νὰ κινηθεῖ, νὰ μιλήσει, νὰ χειρονομήσει. Νὰ ἐμφυσήσει ζωὴ στοὺς «ὁμοίους» του, νὰ δημιουργήσει πρόσωπα καὶ νὰ τὰ κάνει νὰ ζήσουν. Καὶ νὰ ζήσουν τὴ ζωή του — τὴ δική του ζωή, αὐτὴ ποὺ τοῦ ἀνῆκε· τὴν ἀληθινή του ζωή, μακριὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ «μεγάλα πρόσωπα» ποὺ ἀγαποῦσε πολύ. Τότε δὲν εἶχε κανένα λόγο νὰ δυσπιστεῖ γι' αὐτά, ἀλλά, μερικὲς «συναλλαγὲς» μαζί τους ἦταν ἀδύνατες.

Τὰ γραπτά του καὶ τὰ διαβάσματά του, ὁ Ζάν, τὰ συνόδευε μὲ σκίτσα ὅπου διοχέτευε κιόλας αὐτὸ τὸ ἀμάγαλμα παρατηρητικότητας καὶ διακωμώδησης, ἀλήθειας καὶ φαντασίας, ποὺ θὰ ἀποτελοῦσε ἀργότερα τὸ κύριο στοιχεῖο ταλέντου του.

Ἦρθε ὁ πόλεμος. Εἶχα σταματήσει νὰ βλέπω τὸν «παρεκτρέποντα» καὶ «παρεκτραπέντα» Ἀλμερεΰντα. Ἦταν διευθυντὴς μιᾶς μεγάλης καθημερινῆς ἐφημερίδας, εἶχε ἕνα ξενοδοχεῖο, ὑπηρέτες, πολυέξοδες μαιτρέσσες, πολλὲς ἔγνοιες, μιὰ κακὴ ὑγεία καὶ τὸ πάθος τῶν ναρκωτικῶν. «Κι ὁ Νονό;» ρωτοῦσα συχνὰ φίλους ποὺ γι' ἀπάντηση σήκωναν τὰ χέρια στὸν οὐρανό. Δύστυχο μωρό! Εἶχε παραδοθεῖ στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του — ἢ μᾶλλον στοὺς ὑπηρέτες μὲ τοὺς ὁποίους ἔπαιζε στὸ γραφεῖο ἀτέλειωτες παρτίδες χαρτιὰ περιμένοντας τοὺς γονεῖς του ποὺ μόλις ἔρχονταν ,φιλονικοῦσαν γιὰ τὰ καλὰ μπροστά του κι ὕστερα ξανάφευγαν — ὁ καθένας χώρια. Αὐτὴ ἡ κάλπικη ἀνεμελιά, χάραξε πιὸ βαθιὰ κι ἀπ' τὸ ἄτυχο παρελθὸν τὴν ψυχὴ αὐτοῦ τοῦ γεράτου στοργὴ παιδιοῦ — τοῦ εὐαίσθητου περισσότερο παρὰ κοινωνικοῦ. Κι ὕστερα, ἦρθε ἡ πανωιόν. Ὁ ἐγκλωβισμός. Ἕνας ἐγκλωβισμός, τοῦ ὁποίου τὸ γελοῖο καὶ τὸ κωμικὸ δὲ θὰ ἀπομάκρυναν τὸ παιδὶ πιὸ πολὺ ἀπ' τὴν ἀνοησία καὶ τὴ θλίψη ἀπ' τοὺς ἀναρχικούς».

Ο ΕΓΚΛΩΒΙΣΜΟΣ

Ὁ ἐγκλωβισμὸς γιὰ τὸν ὁποῖο μιλάει ὁ Φρ. Ζουρνταίν, ἔγινε τὸ φθινόπωρο τοῦ 1917. Ὅταν πέθανε ὁ Ἀλμερεΰντα, ὁ Γκαμπριὲλ Ὠμπὲς δήλωσε στὸ δικαστὴ πὼς ἔπαιρνε ὑπὸ τὴν κηδαιμονία του τὸ παιδί! Πράγμα ποὺ ἡ μητέρα του δέχτηκε. Ἔτσι, ὁ Ζὰν ἄφησε τὸ Παρίσι γιὰ τὸ Μονπελιέ, τὸν Ὀχτώβρη, συνοδευόμενος ἀπὸ ἕνα φίλο τοῦ πατέρα του. Ὅμως ἔπρεπε πρῶτα νὰ τὸν ξαναστηρίξουν στὰ πόδια του μὲ μιὰ ἐντατικὴ κούρα ἀνάπαυσης καὶ θεραπείας.

Ὕστερα ἀπὸ λίγο, σκέφτηκαν νὰ συνεχίσουν τὶς σπουδὲς του. Ἀλλὰ τὸ πρόσωπό του ἔθετε ἕνα πρόβλημα: Ἦταν ὁ «γιὸς τοῦ προδότη», κι οἱ συμμαθητές του, θὰ τοῦ ἔκαναν σίγουρα τὴ ζωὴ μαύρη ἂν μάθαιναν τὴν πραγματική του ταυτότητα. Οἱ Ὠμπὲς — ποὺ τοὺς φώναζε «θεῖο» καὶ «θεία» — τὸν ἔβαλαν σὲ πανσιὸν στὴ Νὶμ ὅπου φοίτησε ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 1917. Ὅπως ἀναφέρει ὁ Σαλὲς Γκομές, «ὁ διευθυντὴς κι ἡ γυναίκα του, ἐνδιαφέρθηκαν γιὰ τὴν περίπτωσή του». Εἶχε γραφτεῖ μὲ τὸ ψευδώνυμο Ζαὶν Σὰν — πατρικὸ ὄνομα τῆς γιαγιᾶς του. Ἡ πραγματική του ταυτότητα, ἔμεινε ἄγνωστη στοὺς συμμαθητές του. Εἶναι λοιπὸν ἀνακρίβεια τὸ νὰ γράφει κανεὶς, (ὅπως ἔκανε κάπως συγκινημένος ὁ Ζὼρζ Σαντούλ, στὶς πρῶτες ἐκδόσεις τῆς «Ἱστορίας τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου» του), πὼς «δώδεκα χρονῶ, βρισκόταν σὲ μιὰ σκοτεινὴ πανσιόν, πάντα θλιμένος καὶ βασανισμένος ἀπ' τοὺς συμμαθητές του ποὺ τὸν φώναζαν «γιὸ προδότη». Ὁ Σ. Γκομὲς ποὺ ἀναιρεῖ αὐτὲς τὶς κρίσεις, σ' ἕνα του ἄρθρο ποὺ προηγήθηκε τῆς ἔκδοσης τοῦ βιβλίου του, ὑπογραμμίζει πὼς «οἱ συμμαθητὲς τοῦ Βιγκό, δὲν γνώριζαν πὼς ἦταν γιὸς τοῦ Ἀλμερεΰντα. Τοῦτος δῶ, χρόνια τώρα, εἶχε πάψει νὰ 'ναι ἀναρχικός».

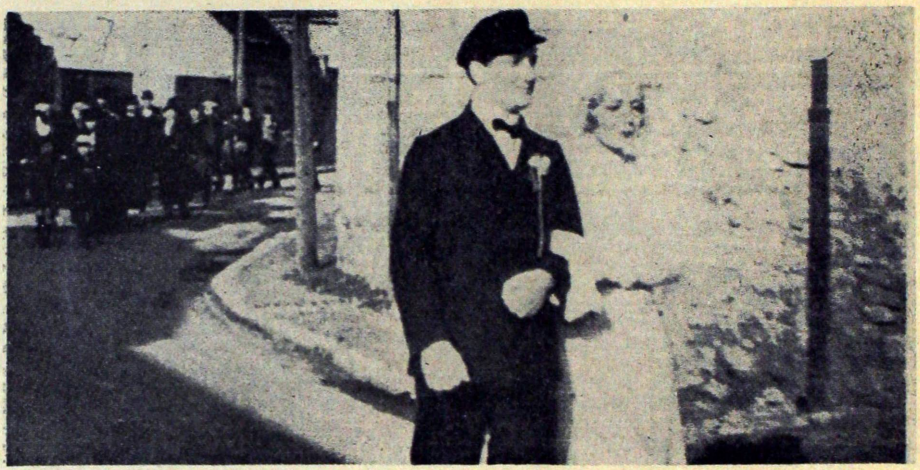
Δὲ θὰ ἐπιστρέψω στὴν ἰδεολογικὴ μεταστροφὴ τοῦ Ἀλμερεΰντα ποὺ ἄλλωστε ἔχει κιόλας ἀναλυθεῖ. Ὁ Σ. Γκομὲς, φέρνει θαυμάσια στὸ φῶς τούτη τὴ μεταστροφὴ καὶ ὑπογραμμίζει τὸ γεγονὸς πὼς ὁ Ἀλμερεΰντα, τέλειωσε τὶς μέρες του σὰν σοσιαλιστὴς κι ὄχι σὰν ἀναρχικός. Κι εἶναι ἴσως αὐτὸ ποὺ τοῦ στοίχισε τὴ ζωή.

Τελικά, ὅσο κι ἂν ἡ ὑγεία τοῦ Ζὰν Βιγκὸ ἦταν κλονισμένη, συνειδητοποιοῦσε σιγὰ - σιγὰ τὴν καινούργια του ζωή. Ἡ ἐφημερίδα ποὺ ἐκδίδει στὰ 1918 καὶ ποὺ κράτησε ὡς τὸν Αὔγουστο τοῦ ἑπόμενου χρόνου, τὸ μαρτυρᾶ.

«Εἶναι ἕνα περίεργο ντοκουμέντο, γράφει ὁ Γκομές. Βλέπει κανεὶς σ' αὐτὸ ἕνα παιδὶ - παρατηρητὴ ποὺ Ἐέρει ν' ἀφηγεῖται. Ὁ ὁποιοσδήποτε θὰ μποροῦσε νὰ βεβαιώσει τὴν πρώιμη ὡριμότητα, ἂν καὶ οἱ ἰδέες καὶ οἱ κρίσεις του δὲν ἀντικατόπτριζαν τόσο ἔντονα — προπάντων στὴν ἀρχὴ — τὸ ἐφηβικὸ του περιβάλλον, τοὺς καθηγητές, τοὺς Ὠμπές, τὶς κυρίες Ντυκρό».

Τὸ παιδὶ ποὺ ἦταν ὑποχρεωμένο νὰ ξεχνᾶ τίνος γιὸς ἦταν ὅταν βρισκόταν μπροστὰ στοὺς συμμαθητὲς ἢ τοὺς καθηγητές του, κλεινόταν ὅλο καὶ πιὸ πολὺ μέσα στὴν ἀγαπημένη ἀνάμνηση τοῦ πατέρα του.

Βρίσκει κανεὶς στὰ γραφτά του, συλλογισμοὺς ποὺ φανερώνουν καθαρὰ τὰ πάρα πάνω. Ἐ-



'Αταλάντη

ναν, τὸν ἐμπνεύστηκε ἀπ' τὴ συζήτηση συνταξιδιωτῶν του:

«'Ο ἕνας ἀπ' αὐτούς, ἄρχισε νὰ διηγεῖται τὰ κατορθώματά του πρὶν ἀπ' τὸν πόλεμο: ἦταν μυστικὸς πράκτωρ. 'Εξηγοῦσε τὸ σύστημα, ἔλεγε γιὰ τὶς παρανομίες του καὶ γιὰ διάφορες ἄλλες βρωμιές. Δὲν ξέρω ἂν εἶναι οἰκογενειακό, ἀλλὰ ἔνιωθα μιὰν ἀνείπωτη ἀηδία γι' αὐτὸ τὸ πρόστυχο χτῆνος».

Ὅσον ἀφορᾶ ἕναν ξυλοδαρμό, σημειώνει: «'Εγώ, δὲ συνηθίζω νὰ παρεκτρέπομαι, (δὲ θὰ ἦταν οἰκογενειακὸ ἂν συνέβαινε τὸ ἀντίθετο...)».

Μιὰ μόνο φορά, μιλάει γιὰ τὸν πατέρα του, ἀναφερόμενος στὸν παλόμενο λόγο ὑπεράσπισης τοῦ Γκυστὰβ 'Ερβέ, στὴ δίκη Μαλβύ.

«Διάβασα τὴν κατάθεση τοῦ θείου μου 'Ερβὲ γιὰ τὸ δύστυχο πατερούλη μου καὶ μ' εὐχαρίστησε!».

Γράφει συχνὰ στὴν 'Εμιλὺ καὶ τὴν ἀποκαλεῖ «μητερούλα». Παρακολουθεῖ τὶς πολιτικὲς ὑποθέσεις, ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴ δίκη ἑνὸς φίλου τοῦ πατέρα του κι ἐκφράζει τὴ συμπόνοια του γιὰ τὴν περίπτωση τοῦ Ντυβάλ, συνεργάτη τοῦ «ΚΟΚΚΙΝΟΥ ΣΚΟΥΦΟΥ», ποὺ ἐκτελέστηκε ἐπὶ ἐσχάτη προδοσίᾳ.

Ἂν εἶν' ἀλήθεια, ὅπως βεβαιώνει ὁ Σαλὲς Γκομές, πὼς βρισκόταν μὲ τὸν πατέρα του στὸ καφενεῖο Κρουασάν, τὴ στιγμὴ ποὺ δολοφονήθηκε ὁ Ζωρές, ἔχει πράγματι «ἀπὸ ποῦ νὰ πιαστεῖ»...

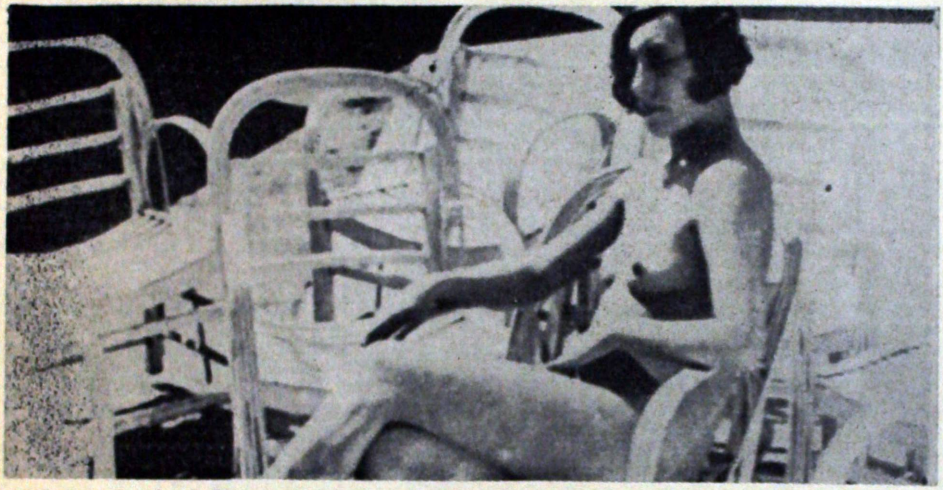
Νὰ κι ἕνας ἄλλος ἐμφαντικὸς συλλογισμὸς ποὺ ἐξηγεῖ τὴν κηδεμονία τοῦ «γερο-ἀντικληρικοῦ» 'Ωμπές: «Εἴδαμε τοὺς παπάδες καὶ τοὺς ἐπισκόπους, μπροστὰ σὲ μιὰ ἐκκλησία, περιτριγυρισμένους ἀπὸ ἕνα ἀμέτρητο πλῆθος μὲ μιὰ λαμπάδα στὰ χέρια, νὰ κάνουν δεήσεις στὸ προσκύνημα τῆς Παναγίας τῆς Λούρντ. Μᾶς κόπηκαν τὰ γόνατα βλέποντάς τους νάχουν πάρει ὕφος καὶ νὰ κρατοῦν τουπὲ γιατὶ ἔκαναν τὴ λειτανία τους στὸ δρόμο.

Πάντως δὲν δίνουν πεντάρα γιὰ ὅλα αὐτά».

Στὶς 7 'Οκτωβρίου 1918, μπαίνει στὸ Λύκειο Μιλλὼ (στὴν ἕκτη τάξη), ὅπου ὁ 'Ωμπὲς ἀποφάσισε νὰ τὸν στείλει γιατὶ ἡ ὀρεινὴ περιοχὴ θὰ κανε καλὸ στὴν εὐθραυστη ὑγεία του.

«Εἶμαι εὐχαριστημένος ποὺ θὰ γνωρίσω τὴ ζωὴ τῆς πανσιόν» ἔγραφε στὸ ἡμερολόγιό του. Θἄμενε τελικὰ στὴ Μιλλὼ τέσσερα χρόνια ποὺ χαράχτηκαν βαθιὰ μέσα του καὶ ποὺ θὰ κρατοῦσε γι' αὐτὰ μιὰν ἀνάμνηση γραφικὴ ὅσο καὶ δυσάρεστη. Τὸ ἡμερολόγιό του, μᾶς διασώζει τὴν λεπτομερῆ ἀφήγηση τῆς ἐπαφῆς του μὲ τὴν καινούργια πλευρὰ τῆς ζωῆς. Βρίσκουμε σ' αὐτὸ — μὲ τρόπο πολὺ συγκεκριμένο — τὸ ἀρχικὸ σημεῖο ἔμπνευσης τοῦ «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ» καὶ πιὸ εἰδικά, τὶς κωμικὲς καταστάσεις τοῦ κοιτώνα καὶ τὶς καρικατοῦρες καθηγητῶν καὶ ἐπιτηρητῶν, καθὼς καὶ μερικῶν ἀπ' τοὺς συμμαθητές του ὅπως τοῦ Μπρυὲλ καὶ τοῦ Κωσσὰ ποὺ τὰ ὀνόματά τους ὑπάρχουν ἀτόφια καὶ στὴν ταινία. Βέβαια, ἡ πειθαρχία ἦταν σκληρή. Οἱ ἔχοντες «Διαγωγὴ Μηδὲν» κι οἱ «τιμωρημένοι τῆς Κυριακῆς», ἔκλαιγαν μ' ἀναφυλλητά. Γιὰ νὰ βάλουν τοὺς κατεργάρηδες στὴ θέση τους, ἔπρεπε ἀκόμα νὰ παίζουν μπουνιὲς μὲ δυνατότερους, κι οἱ δυνατότεροι εἶχαν προσπαθήσει νὰ κάνουν ἀρχηγό τους αὐτὸν τὸν Παριζιάνο μὲ τὴν περίεργη προφορά. Ἤερε νὰ τοὺς ἀντιμετωπίζει καὶ νὰ ἐπιβάλλει τὸ κῦρος του, γιατὶ «κράταγε ἀπὸ οἰκογένεια».

Αὐτὸ ποὺ τὸν θάραινε, ἦταν τὸ μυστικὸ ποὺ



Σχετικὰ μὲ τὴ Νίκαια

ἔπρεπε νὰ κρατήσει, ὡς πρὸς τὴν πραγματική του ταυτότητα. Ἀδύνατο νὰ μιλήσει γιὰ τοὺς γονεῖς του καὶ γιὰ τὴν παιδική του ἡλικία — θέματα τῶν καθημερινῶν συζητήσεων τῶν μικρῶν συντρόφων του.

«Οὔτε τὸ ὅτι ἐαναβρῆκε τὴν ὑγεία του, οὔτε καὶ ἡ φιλία τοῦ Μπρυὲλ καὶ τοῦ Κωσσά, δὲν μπόρεσαν νὰ κάνουν τὸ Ζὰν νὰ ἀνεχτεῖ τὸ οἰκοτροφεῖο, γράφει ὁ Σαλὲς Γκομές. Ἔξω ἀπ' τὴν καζούρα, χρησιμοποιοῦσε ἐναντίον τῶν καθηγητῶν του καὶ «μέσα» παθητικῆς ἅμυνας. Σ' ὅλη τὴ διάρκεια αὐτῶν τῶν τεσσάρων χρόνων, δὲ θὰ σταματήσει ποτὲ νὰ 'ναι ἕνα εὔλο ἀπελέκητο. Τὸ νὰ γράφεις ἡμερολόγιο, ἦταν πράξη φρόνιμου ἀγοριοῦ. Ὁ Ζὰν τὸ σταμάτησε λοιπόν». Στὶς διακοπές του μὲ τοὺς Ὠμπές, ἐξασκόταν στὴ φωτογραφία κάτω ἀπ' τὴν καθοδήγηση τοῦ γέρου καὶ ἐκδήλωνε μιὰ κλίση ἀρκετὰ σίγουρη.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, θὰ πήγαινε νὰ περάσει δέκα πέντε μέρες κοντὰ στὴ μητέρα του στὸ Παρίσι. Ἄρχισε ἔτσι, στὰ 1919, νὰ χαράζει τὸ σχέδιο ἀποκατάστασης τοῦ πατέρα του, συγκρατῶντας ἕνα ντοσιὲ μὲ τὴ βοήθεια μαρτύρων ποὺ τοῦ εὗρισκαν οἱ φίλοι τοῦ Ἀλμερέϋντα καὶ τοὺς ὁποίους ἐανασυναντοῦσε μὲ πολὺ χαρά.

Ἡ Ἐμιλὺ ἐκδήλωσε τὴν ἐπιθυμία νᾶχει τὸ γιὸ κοντά της, κι ὁ Ζὰν μεταφέρθηκε, στὴν ἀρχὴ τοῦ 1922, στὸ λύκειο Μαρσὲν τῆς Σὰρτρ ὅπου καὶ γράφτηκε στὴν πρώτη τάξη. Ἡ σχολική του χρονιὰ ἦταν κακὴ κι ἀπέτυχε δυὸ φορὲς στὶς ἐξετάσεις τοῦ πτυχίου. Τὴν τρίτη φορὰ πέτυχε χωρὶς δυσκολία, πρᾶγμα ποὺ ἐπαναλήφτηκε καὶ στὸ δεύτερο πτυχίο του.

Ὁ Σαλὲς Γκομὲς, λέει πὼς αὐτὲς οἱ ἐπιτυχίες, μοιάζουν νὰ προδιαγράφουν μιὰ καλύτερη προσαρμογὴ τοῦ Βιγκὸ μέσα στὸ περιβάλλον του καὶ μιὰ καλύτερη ψυχικὴ ἰσορροπία. Οἱ ἀθλητικὲς ἐπιδόσεις του ἄλλωστε, ἀσκοῦσαν μεγάλη γοητεία στὸ περιβάλλον του καὶ βρίσκουμε ἀνάμεσα στοὺς φίλους του κάποιον Κολέν, τοῦ ὁποίου τὸ ὄνομα φιγουράρει ἐπίσης στὸ «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ».

Περνοῦσε τὶς διακοπές του στὸ Παρίσι, κοντὰ στὴ μητέρα του. Ἔνιωσε γρήγορα ἄνετα σ' αὐτὴν τὴν καινούργια ἑστία, ὅπου ἡ μητέρα δεχόταν εὐχαρίστως τοὺς συμμαθητές του ἀπὸ τὸ λύκειο.

«Ἀλλά, γράφει ὁ Γκομές, ἡ λατρεία ποὺ ὁ Βιγκὸ ἀφιερώνει στὴ μνήμη τοῦ πατέρα του, χώριζε συναισθηματικὰ μητέρα καὶ γιό».

Ὅταν πέθανε ὁ πατέρας του, ἔνιωσε πὼς ἐγκαταλείφτηκε ἀπ' τὴ μάνα του καὶ τώρα ὑπόφερε μέσα του βλέποντας πὼς ὁ πατέρας του εἶχε κιόλας ἀντικατασταθεῖ. Αὐτὸ τὸν ὁδήγησε σὲ ρήξη μὲ τὴν μητέρα του, ποὺ ἔπαψε νὰ τὴν συναντᾶ. Σ' αὐτὸ τὸ διάστημα, (καλοκαίρι τοῦ 1925) σὲ ἡλικία εἴκοσι χρονῶν, ἀφοσιώθηκε περισσότερο παρὰ ποτὲ στὴ μνήμη τοῦ πατέρα του μελετώντας ὅ,τι εἶχε δημοσιευτεῖ γι' αὐτὸν καὶ γιὰ τὸ θάνατό του. Ἐξοργίστηκε διαβάζοντας τὴν κατηγορία τῆς κατάθεσης γιὰ ἀνθρωποκτονία στὰ 1917 ἀπ' τὸν ἐξουσιοδοτημένο ἀπ' τὴν Ἐμιλὺ δικηγόρο γιὰ νὰ ὑπερασπιστεῖ τὰ δικαιώματα τοῦ νεαροῦ Ζὰν. Αὐτὸς ὁ δικηγόρος, «μὲ τοὺς ὑπαινιγμούς του παρουσίαζε σχεδὸν τὸν πατέρα μου σὰν ἕνα ἐγκληματία ποὺ ἐχτελέστηκε ἀπ' τοὺς ὑψηλοὺς συνενόχους του, γιὰ νὰ ἐμποδίσουν τὶς ἐπικίνδυνες ἀποκαλύψεις».

Ταυτόχρονα, ἐπέστρεφε στὸ κλίμα τοῦ πατέρα του ποὺ ἐξασκοῦσε πάνω του σημαντικὴ ἐπίδραση. Μόλις μπῆκε ὁ Ὀχτώβρης, ἄρχισε νὰ παρακολουθεῖ φιλοσοφία στὴ Σορβόννη, ἀφοῦ

κατάφερε ν' ἀναβάλει γιὰ ἕνα χρόνο μιὰ ἐπαναληπτικὴ ἐξέταση, ποὺ δὲν εἶχε καμιὰ ὄρεξη νὰ ὑποστεῖ.

Εἶναι ἀλήθεια πὼς ἡ κατάσταση τῆς ὑγείας του τὸν ἀπάλλαξε ὁριστικὰ ἀπὸ τούτη τὴ δυσάρεστη ὑποχρέωση γιατὶ ξανάπεσε σὲ λίγο ἄρρωστος. Ἐπέστρεψε στὸ Μονπελιὲ γιὰ νὰ γιατρευτεῖ. Ἐκεῖ βρῆκαν πὼς τὰ πνευμόνια του εἶχαν προσβληθεῖ καὶ τὸν ἔστειλαν σ' ἕνα σανατόριο στὸ Φὸν - Ρομέ, ὄχι μακριὰ ἀπ' τὴν Ἀνδόρρα ὅπου εἶχαν ζήσει οἱ πρόγονοί του. Μετὰ ἀπὸ τρεῖς μῆνες θεραπείας γύρισε στὸ Παρίσι, ὅπου ἄρχισε νὰ γυροφέρνει τὸν κινηματογράφο γιὰ τὸν ὁποῖο ἔδειχνε ὅλο καὶ μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον. Ὑπολόγιζε στὴ βοήθεια τοῦ Φρανσὶς Ζουρνταίν, ποὺ ξανάβλεπε μετὰ ἀπὸ χωρισμὸ δώδεκα χρόνων, γιὰ νὰ πλησιάσει «μερικοὺς μεγάλους τοῦ σινεμά». Ὅμως, σὲ λίγο εἶχε πάλι μιὰ ὑποτροπὴ ποὺ τὸν ἀνάγκασε νὰ τρέξει γιὰ δεύτερη φορὰ στὸ Φὸν - Ρομέ, γιὰ μιὰ παραμονὴ δεκαοχτὼ μηνῶν, στὴ διάρκεια τῶν ὁποίων ἔκανε τὴ γνωριμία τοῦ Κλὼντ Ἀβελὶν καὶ τοῦ Πιὲρ ντὲ Σαὶν - Πρί, νεαρῶν συγγραφέων ποὺ θὰ γίνονταν στενοὶ φίλοι του, καὶ συναντᾶ αὐτὴ ποὺ θὰ γινόταν γυναίκα του, (μὲ τὸ ὄνομα Λυντού), τὴν Ἐλίζαμπεθ Λοζίνσκα, κόρη ἑνὸς βιομηχάνου τῆς Λότζ ποὺ εἶχε ἔρθει κι αὐτὴ στὸ Φὸν - Ρομὲ γιὰ νὰ γιατρευτεῖ.

Ὅταν καλυτέρεψε ἡ ὑγεία τους, ἔφυγαν γιὰ τὴ Νίκαια καὶ παντρεύτηκαν ἐκεῖ τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1929. Ἦταν 24 χρονῶ κι ἐκείνη 21.

Ἡ ἐκλογὴ τοῦ Βιγκό, ὡς πρὸς μιὰ οὐσιαστικὴ καριέρα, εἶχε ὁριστικὰ γίνει: ἦταν ὁ κινηματογράφος.

Στὴ διάρκεια μιᾶς μικρῆς παραμονῆς του στὸ Παρίσι, τὸ Νοέμβρη τοῦ 1928, συνάντησε μερικοὺς ἀνθρώπους, ποὺ μποροῦσαν νὰ τὸν βοηθήσουν νὰ μπεῖ στοὺς κινηματογραφικοὺς κύκλους. Ἔτσι ἔκανε, ἐπιτέλους, τὴν τύχη του.

ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΟΠΛΑ

«Ἤμουν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, πολὺ νέος κι ἐγὼ ὁ ἴδιος, διηγεῖται ὁ Κλὼντ Ὠτὰν - Λαρά. Ἔμενα στὴν ὁδὸ Λεπὶκ κι ἐργαζόμουν μὲ τοὺς γονεῖς μου, τὶς ὧρες ποὺ θὰ μοῦ ἄφηναν λεύτερες τὰ ντεκὸρ τῶν ταινιῶν. Ὁ Φρανσὶς Ζουρνταίν, φίλος τῆς μητέρας μου, τῆς ζήτησε μιὰ μέρα, ἂν μποροῦσα, νὰ προσλάβω τὸ γιὸ ἑνὸς φίλου του, τοῦ Ἀλμερέϋντα, ποὺ σπρωγμένος κι αὐτὸς ἀπ' τὴν ἔντονη ἐπιθυμία νὰ δουλέψει στὸν κινηματογράφο, εἶχε ἔρθει στὸ Παρίσι.

Ἔτσι, εἶδα νὰ μπαίνει στὸ δωμάτιό μου, ἕνας τόσος δὰ σκελετωμένος νεαρούλης, μὲ ὀστεῶδες πρόσωπο, ἀλλὰ ἐμψυχωμένος ἀπὸ δυὸ μαῦρα ἀστραφτερὰ μάτια. Μοῦ ζήτησε νὰ τὸν βοηθήσω νὰ βρεῖ δουλειά, σ' ὁποιαδήποτε εἰδικότητα. Ἐγὼ ἐκκολαπτόμενος σκηνοθέτης τότε, δὲν τολμοῦσα νὰ τὸν πάρω «βοηθό». Εἶχα λοιπὸν τὴν ἔμπνευση νὰ τὸν στείλω σ' ἕνα διευθυντὴ φωτογραφίας στὸν Λ. Α. Μπυρὲλ ποὺ τοῦ εἶχα κάνει τὴν ἀσήμαντη ἐξυπηρέτηση νὰ τοῦ προσφέρω ἕνα διαμέρισμα στὸ σπίτι μου. Ἐμενε κι αὐτὸς στὴ Νίκαια ὅπως κι ὁ νεαρὸς Ἀλμερέϋντα καὶ τούτη ἡ σύμπτωση θὰ βοηθοῦσε τὸν Ζὰν Ἀλμερέϋντα νὰ προσληφθεῖ ἀμέσως καὶ νὰ χρησιμοποιήσει ἔτσι κατὰ τὸν καλύτερο τρόπο τὰ λίγα χρόνια ζωῆς ποὺ ἡ μοῖρα τοῦ φύλαγε.

Ὁ Λ. Α. Μπυρὲλ προσέθεσε τὸν Ζὰν Ἀλμερέϋντα στὴν πολυπρόσωπη ὁμάδα τῶν ὁπερατέρ του. Κι εἶναι ἀκριβῶς μ' αὐτὴ τὴν ἰδιότητα — τοῦ τέταρτου βοηθοῦ ὁπερατέρ — ποὺ ἄρχισε τὴν ἐπαφή του μὲ τὸ ἐπάγγελμα, κρατώντας μιὰ μηχανὴ λήψης στὰ χέρια.

Ὁ ὑπερβολικός του ζῆλος, ἡ ἐκπληκτική του ἐξυπνάδα, τοῦ ἐπέτρεψαν μὲ μιὰ καὶ μόνο ταινία νὰ διεισδύσει στὰ μυστικὰ τοῦ κινηματογράφου, καὶ στὶς δυνατότητες μιᾶς μικρῆς κάμερα, ποὺ χρησιμοποιοῦσε μὲ μεγάλη εὐλάβεια. Κατάπληκτος ἀπ' τὰ χαρίσματα αὐτοῦ τοῦ νεαροῦ, ὁ Μπυρὲλ, τὸν βοήθησε ὅσο μποροῦσε περισσότερο. Κρατοῦσε τὰ ρετάλια τῶν φιλμ καὶ τἄδινε κρυφὰ στὸ Ζὰν Βιγκὸ ποὺ ἄρχισε, πιά, μόνος του τὴ δουλειά. Κι ἀκριβῶς, χάρη σ' αὐτὴ τὴ συνωμοσία βγῆκε τὸ μικροῦ μήκους ντοκυμανταὶρ — πρῶτο δοκίμιο ἀπόλυτα πετυχημένης ἀγριότητας — τὸ «ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ». Ὁ Ζὰν Βιγκό, εἶχε γεννηθεῖ».

Νοέμβρης τοῦ 1928. Δέκα χρόνια νωρίτερα, σὲ ἡλικία 13 χρόνων, ὁ Βιγκό, ἔγραφε στὸ ἡμερολόγιό του: «Πήγαμε στὸν κινηματογράφο. Ἐπαιζε Σαρλώ». Θὰ πρέπει νὰ δοῦμε στὸ γεγονὸς αὐτό, τὸ πρῶτο σόκ, ποὺ γέννησε μέσα του τὸ πάθος τοῦ σινεμά; Πάντως, εἶναι συγκινητικὸ τὸ ὅτι πάντα ἐκδήλωνε τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὸ θαυμασμό του γιὰ τὸ μεγάλο κωμικό, σὲ σημεῖο ποὺ νὰ τοῦ ἀφιερώνει στὸ «ΔΙΑΓΩΓΗ ΜΗΔΕΝ» τὸν αὐτοσχεδιασμὸ τοῦ ἐπιτηρητῆ Ὑγκὲ — σκηνὴ κατ' εὐθείαν ἐμπνευσμένη ἀπ' τὸ «Ο ΣΑΡΛΩ ΑΣΤΥΦΥΛΑΚΑΣ».

Εἴδαμε πὼς ὁ «θεῖος του» Γκαμπριὲλ Ὠμπές, συντέλεσε πολὺ στὸ νὰ συνειδητοποιήσει τὸν προορισμό του μὲ τὸ νὰ τοῦ κάνει μαθήματα φωτογραφίας καὶ νὰ τὸν ἐνθαρρύνει ἀπ' τὸ 1918, νὰ μάθει τὴ δουλειὰ τοῦ ὁπερατέρ,. Τὸ 1925 εἶχε ἕνα φίλο ποὺ ἐνέκρινε τὴν ἀπόφασή του ν' ἀσχοληθεῖ μὲ τὸν κινηματογράφο. Ὁ Κλὼντ Ἀβελίν, ποὺ τὸν γνώρισε στὰ 1927 μᾶς πληροφορεῖ πὼς «ὀνειρευόταν νὰ κάνει κινηματογράφο ἀλλὰ δὲν εἶχε οὔτε τὶς φυσικὲς δυνατότητες, οὔτε τὰ ὑλικὰ μέσα». Γι' αὐτὸ ἀμέσως μετὰ τὴν ἀνάρρωσή του (ἐντελῶς προσωρινὴ δυστυχῶς), ὁ Βιγκὸ ἔφυγε γιὰ τὸ Παρίσι μὲ σκοπὸ τὴν ἀναζήτηση μέσων, μὲ τὰ ὁποῖα θὰ πραγματοποιοῦσε τ' ὀνειρό του. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, συστημένος ἀπ' τὸν Λαρὰ — μετὰ ἀπὸ πίεση τῆς Ζερμαὶν Ντυλὰκ — κατάφερε νὰ μπεῖ στὴν Φράνκο - Φίλμ.

Μετὰ ἀπὸ λίγο ἡ Λυντοὺ κι αὐτός, ξανάφυγαν γιὰ τὴ Νίκαια ὅπου ἐγκαταστάθηκαν στὸ σπίτι κάποιας γρηᾶς κυρίας. Παντρεύτηκαν μὲ τὴν εὐλογία καὶ τὴν παρουσία τοῦ πατέρα τῆς Λυντοὺ — τοῦ βιομηχάνου ἀπ' τὴ Λότζ — ποὺ τοὺς ἀνάγγειλε ὅτι θὰ διέθετε γι' αὐτοὺς ἕνα χρηματικὸ ποσό.

Ὁ Βιγκό, δούλεψε λοιπόν, στὸ στούντιο τῆς Φράνκο - Φίλμ, σὰ βοηθὸς τοῦ Μπυρέλ, σὲ μιὰ ταινία μὲ τὸν τίτλο «ΑΦΡΟΔΙΤΗ». Μετὰ ἀπὸ ἕνα μήνα ὅμως, τὸ γύρισμα τέλειωσε καὶ ξαναβρέθηκε χωρὶς δουλειά. Ἡ ἐπιταγὴ τοῦ πεθεροῦ — ποσὸ ἑκατὸ χιλιάδων φράγκων — ἐπέτρεψε στὸ νεαρὸ ζευγάρι ν' ἀντιμετωπίσουν τὸ μέλλον χωρὶς ἄμεση ἀνησυχία. Ὁ Ζὰν ἀγόρασε μιὰ κάμερα Ντεμπρὶ εὐκαιρίας κι ἄρχισε νὰ ὀνειρεύεται ἕνα δικό του φιλμ.

Μετάφραση: Σάκης Μανιάτης

Στὸ ἑπόμενο, τὸ δεύτερο μέρος.

Σωτήρη Δημητρίου

ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΣ ΣΤΟ ΝΕΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Ἄγνοια στὸ πρόβλημα σημαίνει γαλήνη στὸ παλαιό, μακάρια καθήλωση τοῦ παρελθόντος. Ἀπ' αὐτὴν τὴν ἄποψη, ὁ νέος κινηματογράφος εἶναι κινηματογράφος προβληματιζόμενος. Ζεῖ καταβροχθίζοντας τὸ παρελθόν του. Ἐνῶ οἱ φίλοι του ἀναρωτιοῦνται, πόσα ἀπὸ τὰ παλαιὰ ἔργα ἀντέχουν στὶς σημερινὲς ἀπαιτήσεις ποὺ ὁ ἴδιος καλλιέργησε, οἱ φανατικοί του ὀπαδοὶ του πιστεύουν ὅτι ὁ πραγματικὸς κινηματογράφος δὲν γενήθηκε ἀκόμη.

Τὸ ἴδιο φαινόμενο τὸ συναντοῦμε κι ἀπὸ μία εὐρύτερη ἄποψη. Σύμφωνα μὲ τὴ θεωρητικὴ κριτική, κύριο γνώρισμα τῆς εὐρωπαϊκῆς σκέψης εἶναι ὁ ἐσωτερικὸς δεσμός της μὲ τὸν προβληματισμό. Κάθε ἀπάντηση, ποὺ διατυπώνει μὲ τὴ μορφὴ ἐπίλυσης σὲ ἕνα ἐρώτημα, ἀποτελεῖ ταυτόχρονα θέση γιὰ νέα ἐρωτήματα. Τὴν χωρίζει ἀπὸ τὴ λογικὴ τῆς κλασσικῆς ἀρχαιότητας ἡ ἀντικατάσταση τοῦ «κλειστοῦ συστήματος» μὲ τὶς «ὑποθέσεις», ἡ ἄρση τῆς δογματικῆς ἀπὸ τὴν ἀεικινησία. Κάτω ἀπὸ τὸ ἰδιαίτερο αὐτὸ πρίσμα κατανόησης τοῦ κόσμου, θὰ μποροῦσε νὰ μετατρέψη τὸν χαρακτηρισμὸ τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ «δίποδο ὄν» καὶ «κληρονομημένη ἐνοχή» σὲ «ὕπαρξη ποὺ κατανοεῖ τὸν ἑαυτό της θέτοντας προβλήματα. Στὸ πεδίον τῆς πνευματικῆς δραστηριότητας, ὅπου ἀνήκει ὁ κινηματογράφος, τὸ πρόβλημα ἐμφανίζεται ὑπερβατικά, στὴ διάσταση τοῦ δυνατοῦ. Ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἐμπειρία κι ἂν πηγάζει, εἶναι προβολή της σὲ ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο, ποὺ ἀποτελεῖ ἄρνηση τῆς ἐμπειρίας. Προβολὴ στὴ δυνατότητα τῆς ἐκπλήρωσης ἐκείνου, ποὺ δὲν ἐπιτρέπει ἡ αἰσθητὴ πραγματικότητα. Καὶ ὅταν ἡ προβολὴ αὐτὴ δὲν ἔχει κατηγορικὸ χαρακτήρα, ὅταν δηλαδὴ δὲν ἀνταποκρίνεται σὲ κλειστὸ σύστημα, σημαίνει τὸν προσανατολισμὸ τοῦ προβλήματος στὸ μέλλον ἢ, μᾶλλον, τὴν ὀργάνωση σὲ μέλλον.

Πρόβλημα εἶναι ἡ νόμιμη ἔκφραση τῆς σκέψης, γιατὶ ἀποτελεῖ «προοπτικὴ σὲ μέλλον». Ὥστε, μὲ τὸν ὅρο «νέος κινηματογράφος», ἐννοοῦμε κινηματογράφο προβληματιζόμενο σὲ δυὸ ἐπίπεδα στενὰ ἐξηρτημένα, στὸ ὀντολογικό, τῆς αἰσθητικῆς ἐκπλήρωσης, ὅπου ἀποσκοπεῖ σὰν ἀξία τέχνης, καὶ στὸ ἐμπράγματο, ποὺ ἀφορᾶ τὴ λειτουργία μετα-

σχηματισμοῦ τῶν πολιτιστικῶν μορφῶν. Οἱ ἐκδηλώσεις του εἶναι ἀνάλογες μὲ τὸ βιολογικὸ φαινόμενο τῆς ἐκρηκτικῆς ἐξέλιξης, ἀποτελοῦν συσσώρευση νέων προτάσεων, ἕνα καταρράκτη διαφορικοῦ. Καὶ ἡ μοίρα του εἶναι ἡ μοίρα τοῦ πολιτισμοῦ μας.

Μιὰ πλούσια βιβλιογραφία ἔχει ἀναπτυχθῆ σχετικὰ μὲ τὴ μοντέρνα τέχνη, ποὺ βρίσκεται ἀκόμη στὶς ἀρχες της καὶ τείνει νὰ καταλήξει στὴν ἀναθεώρηση τῆς ἰδιας τῆς αἰσθητικῆς. Τὸ σημεῖωμά μας ἀποσκοπεῖ στὴ δημιουργία διαλόγου ἀναφορικὰ πρὸς τὴ διερεύνηση τοῦ μετασχηματισμοῦ τῶν ἐνοιῶν χώρου καὶ χρόνου καὶ τὸν τρόπο ποὺ ὁ μετασχηματισμὸς αὐτὸς ὑπεισέρχεται στὶς ἀναζητήσεις τοῦ νέου κινηματογράφου. Βασικὴ προϋπόθεση στὴ διερεύνησή μας εἶναι ὅτι, ἡ καλλιτεχνικὴ λειτουργία εἶναι ἕνας μερικὸς τρόπος τῆς γνωστικῆς λειτουργίας. Συνιστοῦν πρόσωπα τῆς ἰδιας ἐνιαίας συνείδησης καί, συνεπῶς, χρησιμοποιοῦν ἕνα κοινὸ ἐννοιολογικὸ πλαίσιο. Γι' αὐτό, τὸ μεγάλο ἔργο ἐπιβάλλει τοὺς δικούς του κανόνες μορφῆς, εἰσάγοντας νέα σύμβολα, ποὺ ἐκφράζουν μιὰ νέα ἄποψη τοῦ κόσμου. Γι' αὐτό, ἡ κίνηση τῶν βασικῶν κατηγοριῶν τῆς τέχνης εἶναι ἀνάλογη μὲ ἐκείνη ποὺ σημειώνεται στὴ λογική, στὶς ἐπιστῆμες κ.ἄ. Γι' αὐτό, ἡ ἀναστάτωση τῶν συμβόλων της συμπίπτει μὲ τὴν ἀφύπνιση ὅλου τοῦ ἱστορικοῦ σώματος. Σ' αὐτὴν τὴν προϋπόθεση στηρίζεται ἡ κλασσικὴ αἰσθητική, ὅταν ἀπαιτεῖ τὴν ἐνότητα χώρου καὶ χρόνου στὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο. Καί, γενικώτερα, ἡ ἰδια ἡ δόμηση τοῦ ἔργου, μὲ τὴν ἐπιλογὴ τῶν συμβάντων ποὺ ἔχουν σημαντικότητα καὶ νοητικὴ συνοχή, ἀντιστοιχεῖ στὴν ἱεραρχημένη λογικὴ ἑνότητα τοῦ Ἀριστοτέλη. Ἀμφισβητῶντας αὐτὴν τὴν ἑνότητα, ὁ νέος κινηματογράφος ἐφεσιβάλλει τὴν ἐννοιολογικὴ μας παράδοση. Καὶ καθιστᾶ ἀπαιτητὴ μία νέα αἰσθητική.

Εἶναι ἀνάγκη νὰ σημειωθῆ ὅτι, μὲ τὶς προϋποθέσεις ποὺ ἀναφέραμε, προκύπτει σὰν συνέπεια ἡ διάκριση ἀνάμεσα σὲ θεωρητικὴ αἰσθητικὴ καὶ σὲ τυπολογική. Ἡ πρώτη ἀνήκει στὴ θεωρητικὴ κριτικὴ καὶ ἐξετάζει τὴ μεταβολὴ τῶν μορφῶν, ὡς ὀργανικὸ μέρος τῆς πολιτιστικῆς ἀνέλιξης, ἐνῶ ἡ δεύτερη εἶναι στυλιστικὴ καὶ ἐρευνᾶ τὴ σημαντικὴ τῶν μορφῶν μέσα σὲ ἕνα ὁρισμένο πολιτισμό. Ἔτσι, γίνεται δυνατὸν νὰ ἀναιρεθῆ ἡ παλαιὰ διένεξη γιὰ τὸν φορμαλισμό, καθιστώντας τὴν τυπολογικὴ θεωρία ἐξάρτημα τῆς θεωρητικῆς αἰσθητικῆς.

Ἡ συνάντησή μας μὲ τὸ χρόνο εἶναι συνάντηση μὲ τὸ παράδοξο. Ἐν πρώτοις, συνιστᾶ μία ἔννοια ὁμογενή, ποὺ εἶναι καθολικὰ ἀντιληπτὴ καὶ ἀποδίδεται ἀναλυτικὰ μὲ τοὺς ὅρους: κίνηση, διαδοχὴ στὸ χῶρο, ρυθμός, ἀλλαγή. Μόλις, ὅμως προχωρήσουμε στὴν ἔρευνά του ἀποκαλύπτουμε μία πολλότητα χρόνων, σὰ νὰ βρισκόμαστε σὲ φασματικὴ ἀνάλυση: χρόνος κοσμικός, βιολογικός, ψυχολογικὸς ἢ βιωμένος, ἀρνητικὸς κ.λπ. Ἀφ' ὅτου ἡ γνωσιολογικὴ κριτικὴ τῶν Χιούμ - Καντ ἀναθεώρησε τὴν κλασσικὴ μεταφυσική, ἡ εὐρωπαϊκὴ σκέψη ἀπέκτησε τὴν ἱκανότητα ἀπαντήσεων στὰ προβλήματα τοῦ ἑνὸς καὶ τῆς πολλότητας. Κάθε ἔννοια βάσης συναρτᾶται, πλέον, σὲ κοινὸ πλαίσιο πρὸς τὶς ἄλλες ἢ πρὸς τὰ μέρη κάθε δυνατῆς της ἀνάλυσης. Ἔτσι, ὁ χρόνος συναρτᾶται μὲ τὴν κατηγορία τῆς ποσότητας, μέσω τοῦ ἀριθμοῦ, μὲ τὴν κατηγορία τῆς ποιότητας μέσω τῆς ἀλλαγῆς, μὲ τὴν κατηγορία τῆς αἰτίας μέσω τοῦ χώρου κ.λπ. Ὅταν ἡ μετακαντιανὴ περίοδος ἀπεκάλυψε ὅτι κάθε ἔννοια ἔχει ἀντιθετικὴ δομή, ὁ χρόνος διεσπάσθη σὲ δύο ἀνταγωνιστικὰ καὶ ἀσυμβίβαστα μέρη, τὴ διάρκεια καὶ τὴ στιγμή. Ἂν ἡ πρώτη παρασταθῆ μὲ ὁριζόντια συνέχεια, ἡ δεύτερη θὰ ἀποδοθῆ μὲ κατακόρυφη τομή.

Δὲν θὰ εἶταν ἄσκοπη μιὰ σύντομη διαγραφὴ τῆς ἐξέλιξης ποὺ εἶχε ἡ ἔννοια τοῦ χρόνου. Στὴν ἀρχέγονη κοινωνία ἔχει δύο γνωρίσματα. Ὡς πρὸς τὴ σημασία του εἶναι φυσικός, ἱδρύεται πάνω στὸ ρυθμὸ τῶν ἐποχῶν, εἶναι «καιρὸς» — στὴ γαλλικὴ γλῶσσα τὸ «τὰμ» σημαίνει καὶ τὸ χρόνο καὶ τὶς καιρικὲς μεταβολές. Ὡς πρὸς τὴ δομή του εἶναι ποιοτικὸς καὶ ἀσυνεχής· π.χ., διακρίνεται σὲ ἡμέρες ἀποφράδες καὶ ἱερές, σὲ στιγμὲς αἴσιες καὶ μή. Οἱ τομές του καλύπτονται ἀπὸ μία συμβολικὴ πράξη, τὸ μυστήριο, ἔτσι ὥστε, οἱ σημαντικοὶ σταθμοὶ τῆς ζωῆς: γέννηση, ὀνομάτιση, γάμος, θάνατος, θερισμός, σπορά, εἶναι σταθμοὶ νέας ἀπαρχῆς τοῦ χρόνου, ποὺ τὴ σφραγίζει τελετουργικὰ τὸ μυστήριο. Ὅταν προβάλλει ἡ ἀπο - μυθοποιημένη σκέψη, οἱ 7 Σοφοὶ ἐπισημαίνουν τὴν ἀξία χρήσης του καὶ μετατρέπεται αἰφνίδια σὲ ὅρο τῆς ἐμπειρίας. Εἴταν ἡ ἀρχὴ τῆς ἔκπτωσής του. Ἡ κλασικὴ ὀντολογία τὸν ἀπορρίπτει, ὅπως ἀπορρίπτει στὸ σύνολό της καὶ ὁλόκληρη τὴν ἐμπειρία, ἔξω ἀπὸ τὶς ὀντότητες καὶ τὴ διάνοια. Τὸ αἰώνιο γίνεται ἀξία στὸ πλαίσιο μιᾶς ἱεραρχημένης τάξης, ποὺ στηρίζεται στὴν ἄρνηση τοῦ χρόνου. Μέσα στὸ ἀδιέξοδο τῆς ἀρχαίας σκέψης, ἡ ἔκλειψη τοῦ χρόνου παίζει ἕνα ἀποφασιστικὸ ρόλο. Μὲ τὸν προσανατολισμό, ὅμως τῶν Νέων Χρόνων πρὸς τὴν ἐμπειρία καὶ τὴν πράξη, προβάλλει ἐκ νέου ἡ ἀξία χρήσης του ἀπὸ τὸν Φ. Μπαίηκον. Καὶ σὲ λιγώτερο ἀπὸ ἕνα αἰώνα, μὲ τὸν Λόκ, ἀρχίζει ἡ μετακίνησή του πρὸς τὴν περιοχὴ τῆς διάνοιας: ἡ ἔννοιά του ὁρίζεται ἀπὸ τὴ διαδοχὴ τῶν ἔλλογων ἰδεῶν — γι' αὐτὸ τὸ λόγο, κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ὕπνου χάνουμε τὴ συναίσθηση τῆς χρονικῆς διάρκειας. Τὶς θέσεις τοῦ Λόκ τὶς ἐπεκτείνει ὁ Κάντ, φέρνοντας τὸ ὅλο πρόβλημα σὲ σημεῖο κρίσης: σὰν ἔκφραση τῆς ἐμπειρίας, ὁ χρόνος εἶναι φαινόμενο, ἀνήκει στὸ αἰσθητό· σὰν πλαίσιο ἔνταξης καὶ κατανόησης τῆς ἐμπειρίας εἶναι προαισθητικό· καί, σὰν ὅρος τῆς αἰτιότητας, ἀνήκει σὲ μία κατηγορία. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, σὰν ἀντανάκλαση τῆς διαδοχῆς τῶν ἰδεῶν, εἶναι πηγὴ τῆς ἀριθμητικῆς σειρᾶς. Μετὰ τὸν Χέγκελ σημειώνεται ριζικὴ ἀντιστροφὴ καὶ ὁ χρόνος γίνεται συστατικὸ τῶν ὀντοτήτων ἀπὸ τοὺς ὑπαρξιστὲς (Κίρκεγκαρντ, Χάμλεν, Χάϊντεγκερ) καὶ ὅρος τῆς συνείδησης ἀπὸ τὸν Σάρτρ.

Μία ἀπροσδόκητη ἀντιστοιχία παρουσιάζει ἡ ἐξέλιξη τῆς ἔννοιας τοῦ χώρου. Ἐμφανίζεται, ὁμοίως μὲ ποιοτικὴ δομή, προσανατολισμένος καὶ ἀσυνεχής, κατὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ κλὰν (ποὺ εἶταν ἡ ἀρχέτυπη κοινωνικὴ μονάδα). Τὰ σημεῖα τοῦ ὁρίζοντα καθορίζονται ἀπὸ τὶς σχέσεις γειτονίας. Μετακομίζει μαζὶ μὲ τὸ κλὰν καὶ διατέμνεται ἀνισότροπα σὲ τόπους ἱεροὺς καὶ σὲ τόπους ἀνόσιους. Κατὰ τὴ γεωργικὴ περίοδο, ἀποκτοῦν νέα

ποιότητα τὰ σημεῖα τοῦ ὁρίζοντα: ἡ ἀνατολὴ τοῦ ἥλιου ἢ οἱ πηγὲς τοῦ Νείλου — ὁ προσανατολισμὸς εἶναι σαφὴς στὰ νεκροταφεῖα. Ἡ ἑλληνικὴ σκέψη τὸν ἀπαλλάσσει ἀπὸ τὴν κατηγορία τῆς συμμετοχῆς, τὸν συνδέει μὲ τὴν ἐμπειρία καὶ τὸν καθιστᾶ ὁμοιόμορφο — ὁ Ἀναξίμανδρος ὁρίζει ὡς ἀρχὴ τοῦ κόσμου τὸ ὁμοιόμορφο ἢ, μᾶλλον, ἄμορφο χάος, ἐνῶ ὁ Ἐπίκουρος καταργεῖ τὸν ποιοτικὸ καὶ γεωκεντρικὸ προσανατολισμὸ τοῦ ἄνω - κάτω, γιατὶ δὲν ἰσχύει στὸ σύμπαν. Στὸ μέτρο ποὺ ὁ χρόνος προσαρτᾶται στὴν ἐμπειρία, γιὰ νὰ καταδικασθῇ μαζί της, ὁ γεωμετρικὸς χῶρος εἰσάγεται στὶς ὀντότητες. Τὸ ἐλεατικὸ ὄν ἔχει σφαιρικὸ σχῆμα καὶ οἱ ἀριστοτελικὲς οὐσίες σχηματοποιοῦνται στὸ πρότυπο τῶν ἀναλογικῶν σχημάτων γιὰ νὰ ἱδρύσουν τὴν ταξινόμηση τοῦ κόσμου. Ἡ ἔννοια γίνεται κλειστὴ καὶ ὅμοια πρὸς ἑαυτήν, ἰδεατὸ πρότυπο, ὅπως εἶναι τὰ σχήματα τῆς εὐκλειδίου γεωμετρίας. Καὶ στὸν Σπινόζα, τελευταῖο ἐκπρόσωπο τῆς ἀρχαίας μεταφυσικῆς, τὸ ἂν γίνεται, ὁριστικά, ἔκταση. Κατὰ τοὺς Νέους Χρόνους ἀρχίζει νὰ καταλύεται ἡ γεωμετρικὴ τῶν ἐννοιῶν. Οἱ μονάδες τοῦ Λάϊμνιτς συντάσσονται πρὸς τοὺς ἀριθμούς, οἱ ὁποῖοι ἀντιστέκονται σὲ κάθε γεωμετρικὴ σύνθεση τῶν ἐννοιῶν πρὸς ἐνότητες ἀνώτερης τάξης, καὶ βάζουν, ἔτσι, σὲ δοκιμασία τὴ λογικὴ Σύνθεση. Μεγαλύτερη ἀκόμη ἀναστάτωση προκαλεῖ ἡ Ἀνάλυση τοῦ Καρτέσιου, ποὺ ἀριθμητοποιεῖ τὴν ἔκταση καὶ ἀναλύει τὸ γεωμετρικὸ σχῆμα σὲ ἀριθμητικὲς συναρτήσεις, ἐνῶ ταυτόχρονα, ρευστοποιεῖ τὴ πυραμιδικὴ ἱεράρχιση τοῦ ἀριστοτελικοῦ συστήματος ἐννοιῶν, ἀναζητώντας μία νέα βάση διάκρισης ἐπάνω στὴν ἀτομικὴ συνείδηση. Πρὶν φθάσουμε στὰ μὴ - εὐκλείδια συστήματα, ἡ προβολικὴ γεωμετρία τοῦ Πονσελὲ μᾶς προσφέρει τὸ κλειδὶ ποὺ μετατρέπει τὰ κλειστὰ σχήματα σὲ ἀνοικτά. Ἀλλά, καὶ στὸ ἴδιο τὸ νευτώνειο σύστημα, χῶρος καὶ χρόνος γίνονται ὁμοιόμορφοι, ἔννοιες χωρὶς ὕλη, χωρὶς χῶρο καὶ χωρὶς χρόνο, διαθέσιμες γιὰ τὴ μαθηματικὴ ἀνάλυση. Οἱ συνέπειές του ἀντανακλοῦνται στὴ σύγχρονη λογική, ἰδιαίτερα τὴ Συμβολική, ὅπου δὲν παρέμεινε καμμιὰ ἀνάμνηση χώρου στὴ δομὴ τῶν ἐννοιῶν. Ἐντελῶς ἀντίθετα, ἡ σύγχρονη φυσικὴ τείνει νὰ ἐπαναφέρει τὸν ποιοτικὸ καὶ προσανατολισμένο χαρακτῆρα τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου, τοῦ πρώτου μέσω τῶν πεδίων καὶ τοῦ δεύτερου μέσω τῆς ἐντροπίας.

Ἀπὸ τὴ σύντομη αὐτὴ καὶ περιεκτικὴ διαδρομὴ προκύπτουν ὁρισμένα ἀξιοσημείωτα συμπεράσματα: Πρῶτον, ἡ παραγωγικὴ καταγωγή τους. Ὁ χρόνος τῆς ἀρχέγονης κοινωνίας ἀντανακλᾶ τὸ ρυθμὸ τῆς φυσικῆς ἀναπαραγωγῆς, τὸν «αἰώνιο κύκλο» τῆς γεωργικῆς μαγείας, ποὺ ἡ τελευταία ἠχώ του, ἡ θεωρία τῆς ἀνακύκλισης, φθάνει μέχρι τὸν Νίτσε. Ἀπὸ τοὺς ἰδίους λόγους ἐξασφάλισης τῆς παραγωγῆς, μέσω τῶν ταμπού, διαμορφώνεται καὶ ἡ ποιοτικὴ δομὴ τοῦ χώρου. Ἡ διάσταση μεταξὺ χώρου καὶ χρόνου, ποὺ ἐπακολουθεῖ συνοδεύοντας τὴν ἀπο - μυθοποιημένη σκέψη, ἀντιστοιχεῖ στὴ διάσταση τῆς διάνοιας καὶ τῆς θέασης πρὸς τὴν ἐμπειρία καὶ τὴν πρᾶξη. Ἀντιστοιχεῖ στὴ διάκριση τοῦ ἀρχαίου κόσμου σὲ καταναλωτὲς καὶ παραγωγούς. Κατὰ ἀντιστοιχία, ἡ ἐπαναφορὰ τοῦ χρόνου στὴ διάνοια συμπίπτει μὲ τὴν ἐπικράτηση τῆς παραγωγικῆς ἀξίας στὴν τεχνολογικὴ κοινωνία μας.

Δεύτερον, ἡ ἐξέλιξη τῶν ἐννοιῶν χώρου καὶ χρόνου ἀποκαλύπτει ὅτι εἶναι συμπληρωματικές. Κάθε μία κερδίζει τὴ θέση της στὸ βασίλειο τῶν ὀντοτήτων σὲ βάρος τῆς ἄλλης. Ὁ γεωμετρικὸς χῶρος χρησιμοποιεῖται ὡς ὑπόστρωμα γιὰ τὸ σχηματισμὸ τῆς ταυτότητας καὶ τῆς κλειστῆς ἔννοιας, ἐνῶ ὁ χρόνος συνδέεται μὲ τὴν ἀντίφαση καὶ τὴ διαλεκτικὴ τῆς ἔννοιας. Ὅπως εἶναι ἀκατανόητο ἡ ἀντίφαση γιὰ τὸ χῶρο, γιατὶ εἶναι ἀδιανόητο νὰ συμβαίνει τὸ ἴδιο γεγονὸς σὲ δύο διαφορετικὲς θέσεις ταυτόχρονα, ἔτσι εἶναι ἀδύνατη καὶ ἡ ταυτότητα γιὰ τὸ χρόνο, ἀφοῦ ἀποτελεῖ πρωταρχικὴ του ἰδιότητα τὸ ὅτι, μᾶς εἶναι ἀδύνατον νὰ ταυτίσουμε κάποιο τμῆμα του μὲ ὁποιαδήποτε ἄλλο, ὅσο ἀπειροελάχιστο κι ἂν εἶναι. Εἶναι φανερό, λοιπόν, ὅτι ὑπάρχει στενὸς δεσμὸς τοῦ χώρου πρὸς τὴν ταυτότητα καὶ τοῦ χρόνου πρὸς τὴν ἀντίφαση. Συνεπῶς, ἡ ἐξάρτησή τους, ποὺ διαπιστώσαμε πιὸ πάνω, εἶναι ἐξάρτηση ἀντιθετικοῦ δεσμοῦ.

Τὴν ἐξάρτηση αὐτή, ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀντίληψη τῆς συμπληρωματικότητάς των, διατυπώνουν σὲ ἐνιαῖο σχῆμα χωρόχρονου, στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα μας καὶ σχεδὸν ταυτόχρονα, ὁ Ἀϊνστάϊν καὶ ὁ Μπέργκσον. Ὁ πρῶτος ὁρίζει, ὡς κοινὸ μέτρο τῆς σύνθεσής τους, τὴν ταχύτητα (τοῦ φωτὸς) καὶ ὁ δεύτερος τὴν κίνηση. Σήμερα, θεωροῦμε ἀφαίρεση στείρα τὴν σύλληψη ἑνὸς χρόνου ἔξω ἀπὸ κάθε χῶρο, καθὼς καὶ τὸ ἀντίστροφο. Καὶ οἱ δύο παραπάνω συνθέσεις παρουσιάζουν, ἐν τούτοις μία κοινὴ ἀδυναμία, ὅτι πραγματοποιοῦνται στὴ στάθμη τοῦ φυσικοῦ, ἔξω ἀπὸ τὸ παραγωγικὸ καὶ τὸ διανοητικό, ὅπου εἴδαμε ὅτι διαμορφώνεται ἡ ἐξέλιξη τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου. Συνέπεια αὐτῆς τῆς τοποθέτησης εἶναι ὅτι ἀγνοοῦν τὴν ἀντιφατικότητα ποὺ διέπει τὴ σύνδεσή τους.

Ὁ κινηματογράφος ὑπῆρξε ἕνας ἀπὸ τοὺς κύριους παράγοντες στὴν ἀναζήτηση μίας ἱκανοποιητικῆς σύνθεσης. Ἔσχατος ὁρισμός του εἶναι ὅτι ἀποτελεῖ κινούμενη εἰκόνα. Ἀπεικονίζει παραστάσεις σὲ ἐπίπεδο δύο διαστάσεων, ποὺ μετακινοῦνται ὥστε νὰ ἀνακαλοῦν στὴν ἀντίληψη τὴ μεταβολὴ τοῦ θέματός των, σύμφωνα μὲ κάποιο ρυθμό, ποὺ τὸ ἐπενδύει μὲ σημασία. Κίνηση, εἰκόνα καὶ ρυθμὸς εἶναι τὰ στοιχεῖα ποὺ τὸν προσδιορίζουν ὡς τέχνη. Καὶ οἱ σημασίες ποὺ ἀποδίδονται εἶναι σημασίες δράσης. Ὅσο ἡ κοινωνία τῆς θέασης καὶ τῶν καταναλωτῶν ἀποθέωσε τὸν παγιωμένο ρυθμὸ καὶ τὸν αἰώνιο νόμο μέσα ἀπὸ τοὺς μνημειακοὺς ὄγκους τῶν θεοκρατοριῶν ἢ τὶς εἰκαστικὲς τέχνες τῆς ἀρχαιότητας, στὶς ὁποῖες ἐξαντλοῦντο οἱ ἐκφραστικὲς δυνατότητες τοῦ χώρου, τόσο οἱ ἐποχὲς τῆς δράσης ἐξύψωσαν τὸ ἔπος, τὸ μυθιστόρημα, τὸ δράμα καὶ τὴν δύναμη ἀντίφασης τοῦ μπαρόκ. Ὁ δυτικὸς πολιτισμός, ἐδραζόμενος σὲ μιὰ κοινωνία συνεχοῦς ἀνάπτυξης τόλμησε νὰ προσβάλει τὴ στερεότητα τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν, εἰσάγοντας τὴν κίνηση — ἐστικῶν τεχνῶν, εἰσάγοντας τὴν κίνηση — ἕνα τέτοιο τόλμημα, μόνο ἀρνητικὰ μποροῦσε νὰ τὸ ἀντιμετωπίση τὸ Βυζάντιο. Τὸ «καταστρεπτικό» του ἔργο ἀρχίζει μὲ τὴ διάτρυση τῶν μνημειακῶν ὄγκων στοὺς καθεδρικοὺς ναούς. Καὶ ἀνο-

μάστηκε, γι' αὐτό, «πολιτισμὸς τοῦ μπαρόκ», ὅπου μπαρὸκ σήμαινε τὴ διάσπαση τῆς ταυτότητας τῶν ἐπιφανειῶν, τὴν ἀνάλυσή τους σὲ συμπληρωματικὲς ἀπόψεις κάτω ἀπὸ τὶς διαφορετικὲς ὀπτικὲς γωνίες καὶ τὴν ἀνάπτυξή της σὲ πολλαπλὲς ἐντυπώσεις. Ἡ σύντηξη τῶν μορφικῶν περιγραμμάτων ἀπὸ τὸν ἰμπρεσιονισμό, ἡ δυναμικὴ ἀναδίπλωσή τους ἀπὸ τὸν φουτουρισμό, ποὺ εἶχε στόχο τὴν εἰσαγωγὴ χρονικῶν διαδοχῶν στὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἀντικειμένου, καὶ ἡ ἀποσύνθεση τῶν ὄγκων ἀπὸ τὸν κυβισμό, ποὺ εἶταν ἀντίστοιχη προσπάθεια εἰσαγωγῆς τοῦ χρόνου στὴν ἑνότητα τοῦ ἀντικειμένου — ἐκφρασμένη ὡς κίνηση κατὰ τὴν τρίτη διάσταση — κατέληξαν στὸν κουνστρουκτιβισμό, στὸ ἀνεικονικὸ θέμα τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς καὶ στὶς μηχανὲς τοῦ J. Tinguely.

Τὸ δομικὸ στοιχεῖο τοῦ κινηματογράφου, ἡ αἰσθητὴ «παράσταση» ὡς κινούμενη εἰκόνα, ἀποτελεῖ τὸ ἐπιστέγασμα ἐκείνου ποὺ δὲν πέτυχαν οἱ πειραματισμοὶ στὶς εἰκαστικὲς τέχνες, δηλαδή, νὰ διαποτισθῇ ὁ χῶρος μὲ κίνηση. Ἀλλὰ στὴν κίνηση συνδέονται μὲ συνθετικὴ ἑνότητα ὁ χῶρος καὶ ὁ χρόνος. Ἑπομένως, ἡ κινούμενη εἰκόνα εἶναι προικισμένη μὲ τὴν πληρότητα τῶν δύο αὐτῶν βασικῶν πλαισίων ποὺ καθιστοῦν κατανοητὴ τὴν ἐμπειρικὴ πραγματικότητα. Ἔτσι, ὁ κινηματογράφος ὑπῆρξε τὸ ἔσχατο ἐπίτευγμα μίας μακρόχρονης δοκιμασίας τοῦ πνεύματος, στενὰ δεμένο στὴ πραγματοποίησή του μὲ τὴ τεχνικὴ καὶ μὲ τὴν ψυχὴ τῆς βιομηχανικῆς ἐποχῆς. Καὶ εἶναι δεμένο μὲ τὴν ψυχή της, γιατὶ ἐκφράζει τὴν πραγματικότητα σὲ δράσεις. Ὥριμη ἔκφραση τοῦ αἰώνα μας, ἡ ἕβδομη τέχνη διέθετε ὅλη τὴν εὐαισθησία νὰ ἐκφράσει τὸ βαθύτερο νόημά του, τὴ συνθετικὴ ἀναδιοργάνωση τῶν κατηγοριῶν του. Καὶ γιὰ τὸν ἴδιο λόγο, προσφέρει τὴ δυνατότητα ἑνὸς κοινοῦ μέτρου στὴν ἑνότητα τοῦ χωρόχρονου, ποὺ νὰ μὴν εἶναι φυσικὸ καὶ νὰ μὴν ἀφορᾷ μόνο τὰ ἐξελιγμένα ὄργανα τῆς τεχνολογίας. Καὶ αὐτὸ εἶναι ἡ ἀνθρώπινη δράση.

Μὲ τὴν ἀνασκόπιση τῶν ὅρων καταγωγῆς τοῦ κινηματογράφου διευκρινίζονται πολλὰ σημαντικὰ σημεῖα σχετικὰ μὲ τὴν «κινούμενη εἰκόνα»: ἡ ἱστορικὴ θέση της, ὡς ὑπέρβαση τῆς ζωγραφικῆς, σὲ ἐξάρτηση μὲ τὸ πρόβλημα τῆς κίνησης· ἡ ἀντίστοιχη μὲ τὶς θετικὲς ἐπιστῆμες ἔρευνα γιὰ ἕνα στενώτερο δεσμὸ χώρου καὶ χρόνου· τέλος, ὁ προσανατολισμὸς τοῦ προβλήματος στὴν περιοχὴ ποὺ χρωματίζεται ἀπὸ τὴ σημασία τῆς δράσης.

Ἂς προχωρήσουμε τὴ διερεύνηση γιὰ τὸν τρόπο ποὺ ὁ χῶρος καὶ ὁ χρόνος ὑπεισέρχονται στὴν κινούμενη εἰκόνα. Στὸ βάθος, πρόκειται γιὰ τὸ γνωστὸ πρόβλημα τῆς μορφῆς καὶ τῆς οὐσίας. Γιὰ νὰ βοηθήσουμε τὴν ἀνάλυση, μποροῦμε νὰ διατυπώσουμε τὰ ἐρωτήματα ὡς ἑξῆς:

1) Ἡ κινούμενη εἰκόνα ἀποτελεῖ «αἰσθητικὴ παράσταση»; 2) Εἶναι δυνατὸν νὰ ἀποσυνθέσουμε τὴν «κινούμενη εἰκόνα» σὲ κίνηση, ἀντίστοιχη πρὸς τὸ χρόνο, καὶ σὲ εἰκόνα, ἀντίστοιχη πρὸς τὸν χῶρο; Ἀρχίζουμε ἀπὸ τὸ 2ο ἐρώτημα ποὺ ἐκφράζει καλλίτερα τὴν κλασσικὴ ἀντίληψη. Φανταστῆτε τὶς ἑξῆς εἰκόνες: α) ἕνα φακὸ στὸ σκοτάδι, ποὺ προχωρεῖ κατὰ πάνω μας, β) τὴ σκιά, ἐπάνω σὲ πεδίον ἄμμου, ἑνὸς πουλιοῦ ποὺ πετάει διαγράφοντας κύκλους, γ) ἕνα πανοραμὶκ τοῦ ὁρίζοντα (περιστροφικὴ καὶ συνεχὴς κίνηση τῆς μηχανῆς περὶ τὸν ἄξονά της), καὶ προσπαθεῖστε νὰ διαπιστώσετε, ποιὲς συντεταγμένες χώρου περιέχονται μὲ σαφήνεια σ' αὐτές. Ὡς πρὸς τὸ χρόνο, ἡ πρώτη ἀποδίδει τὴν αἴσθησή του, ἀνάλογα μὲ τὴν κίνηση τοῦ φακοῦ, ἐνῶ ἡ δεύτερη καὶ ἡ τρίτη διαλύουν τὸ χρόνο στὴν ἀτέρμονη κυκλικὴ κίνηση, τοῦ ἀντικειμένου ἢ μία καὶ τῆς μηχανῆς ἡ ἄλλη. Ἂν δεχθοῦμε τὸν μαθηματικὸ προσδιορισμὸ τῆς κίνησης, τότε ὁ χρόνος ποὺ προκύπτει καὶ ποὺ τὸν χρησιμοποιοῦμε ὅλοι στὴν καθημερινὴ ζωὴ ἢ στὴν τεχνική, εἶναι οὐδέτερος, εἰσέρχεται ὡς οὐδέτερη παράμετρος. Ὁ μαθηματικὸς χρόνος εἶναι ἄπειρα ἰσότροπος. Δίνει μόνο ποσοτικὴ ἔνταξη, ὥστε ἀναιρεῖ τὸ οὐσιῶδες ποὺ τὸν χαρακτηρίζει, τὴν ἀντίφαση. Γιὰ νὰ ὑπερπηδήσουμε τὴ μαθηματικὴ ἀντίληψη, θὰ πρέπει νὰ δεχθοῦμε τὸ χρόνο, ὄχι στὴ μετάθεση ἀντικειμένου (ἢ θεατῆ) μέσα στὸ χῶρο, ἀλλὰ στὴν παραμόρφωση τοῦ χώρου. Γιατὶ ἡ παραμόρφωση συνεπάγεται τὴν ποιοτικὴ ἀλλαγὴ ποὺ ἐξυπακούει ὁ χρόνος.

Μήπως ἀντιβαίνουν ὅλα αὐτὰ στὴν κοινὴ λογική, στὶς φωτογραφίες, τὰ κάδρα καὶ τὶς περιγραφὲς ποὺ χρησιμοποιοῦμε; Ἂς μὴ ξεχνᾶμε ὅτι οἱ φωτογραφίες ποὺ βγάζουμε ἀντιστοιχοῦν σὲ νεωτώνειο χῶρο, γιατὶ ἐμεῖς τὶς βγάζουμε καὶ τὶς κατανοοῦμε ἔτσι. Τὸ πρόβλημα δὲν βρίσκεται τόσο στὸ ἂν ἰσχύει τὸ νευτώνειο σύστημα, ἀλλὰ στὸ ἂν ἐπαρκεῖ γιὰ τὸ ἀντικείμενο ποὺ ἐξετάζουμε. Σήμερα, τείνουμε νὰ δεχθοῦμε ὅτι τὸ διανοητικό μας ὑλικό, οἱ παραστάσεις δὲν εἶναι φωτογραφικὲς λήψεις. ἀλλὰ ἡ ἴδια ἡ συνείδηση. Ἀκριβέστερα, εἶναι πράξεις τῆς συνείδησης καὶ περιέχουν πρόθεση, ἐπιλογὴ καὶ προκατεστημένη θεωρία, ποὺ διοργανώνει τὴν αἰσθητὴ ἐμπειρία. Αὐτὸ ποὺ ὀνομάζουμε Εἰκόνα, νοητὴ ἢ ψυχολογική, περιλαμβάνει ταυτόχρονα τὸ εἴδωλο τῆς αἰσθητῆς ἀντίληψης, τὴν ἰδέα του καὶ τὶς κατηγορίες τῆς νόησης ποὺ τὸ διέπουν στὴ λογικὴ ἐπεξεργασία. Ἑπομένως, ὁ χῶρος καὶ ὁ χρόνος ἐνυπάρχουν στὴ δομὴ τῆς ἴδιας τῆς παράστασης. Γιατὶ συνιστᾶ διανοητικὴ πράξη.

Εἶναι ἔξω ἀπὸ τὰ ὅρια τοῦ σημειώματος τὸ θέμα τῆς συσχέτισης μεταξὺ τῶν διαφόρων μορφῶν πράξης (πρακτικῆς, ἠθικῆς, θεωρητικῆς). Πρὸς τὸ παρὸν τὴ δεχόμαστε ὡς ἐνιαία «ἀνθρώπινη» πράξη. Ἐκεῖνο ποὺ ἔχει σημασία εἶναι ὅτι, ὅπως ἔδειξαν οἱ ψυχολογικὲς ἔρευνες, τόσο τὰ ἀνεπτυγμένα ζῶα ὅσο καὶ τὰ παιδιά, δὲν ἔχουν χρόνο. Οἱ προαισθητικὲς μορφὲς τῆς ἐμπειρίας προκύπτουν ἀπὸ τὴν ἐκδίπλωση τῆς ἀνθρώπινης πράξης, ἡ ὁποία ὀργανώνει τὴν πραγματικότητα σὲ ἕνα δίκτυο σημασιῶν. Καὶ ἡ ἀνάλυση τῶν ἀνταγωνιστικῶν φάσεων, ποὺ τὴνσυνθέτουν, ἀνατανακλᾶται σὲ ἀνάλυση χώρου καὶ χρόνου, ἐνῶ ἡ ἑνότητά της ἐκφράζεται μὲ τὴν ἀντιθετική τους συμπληρωματικότητα.

Εἶναι καιρὸς πλέον νὰ δοῦμε πῶς ἐμφανίζεται τὸ πρόβλημα τῆς χωροχρονικῆς σύνθεσης στὸν κινηματογράφο. Δύο ἀντίρροπες δυνάμεις διέπουν τὴν ἐξέλιξή του. Ἡ ἰδιαίτερη δυνατότητά του νὰ ἐκπροσωπήσει τὴ δράση, ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρά, καὶ ἡ δέσμευσή του ἀπὸ τὴν κοινὴ γνώμη, ἀπὸ τὴν ἄλλη. Ὄργανο ἐκ βάθους καινοτομικὸ καὶ μὲ ἀπεριόριστες προοπτικές, εἶναι ἐν τούτοις ἐκεῖνο ποὺ σέβεται περισσότερο τὸ «κοινὸ

μέτρο». Γιατί ἡ ταινία κοστίζει ἀρκετὰ καὶ ζεῖ ἀπὸ τὴν κατανάλωση. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ κάνει πολλοὺς νὰ λένε ὅτι ὁ κινηματογράφος δὲν γεννήθηκε ἀκόμα. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ ὑπακούει σὲ ἕνα χωροχρονικὸ σύστημα, τὸ ὁποῖον κατέρρεε τὴν ἐποχὴ τῆς ἐμφάνισής του. Αὐτός, τέλος, εἶναι ὁ λόγος, ποὺ οἱ «μεγάλες» ταινίες τηροῦν τέλεια τοὺς μορφικοὺς κανόνες (στὸ καδράρισμα), ὅταν οἱ εἰκαστικὲς τέχνες τοὺς ἔχουν καταργήσει σχεδὸν ἀπόλυτα.

Μία σύντομη ἐπιθεώρηση τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων θὰ ἐπιτρέψει καλλίτερα νὰ κρίνουμε τί ἔχει συντελεστεῖ καὶ ποὺ ὁδηγοῦν οἱ νέες τάσεις του. Τὸ βασικὸ αἰσθητικὸ στοιχεῖο του εἶναι ἡ κινούμενη εἰκόνα, ποὺ εἰσέρχεται στὴ δόμηση τοῦ ἔργου ὡς «πλάνο». Ἕνα τοπίο, ἄνθρωποι ποὺ τρέχουν κ.λ.π. Ἕνα πλάνο ἀνταποκρίνεται σὲ ἕνα συμβάν, ὄχι ὅμως σὲ ἕνα ὁλοκληρωμένο ἐπεισόδιο. Ἑπομένως, προσάπτεται κυρίως στὶς διαστάσεις τοῦ χώρου, ἀποτελεῖ ἀποτύπωση ἑνὸς μέρους τῆς πράξης σὲ χῶρο. Μὲ τὴ διαφορὰ κλίμακας τοῦ πλάνου (γενικό, μέσο, κοντινὸ κ.λ.π.), μὲ τὴ γωνία λήψης του (πλονζὲ, κόντρ - πλονζὲ κ. ἄ.), μὲ τὴ μετακίνησή του (τράβελιν, πανοραμὶκ ζοὺμ κ.ἄ.), μὲ τὴ διάρκειά του (καρὲ φίξ, πλονζὲ κ.ἄ.), μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς φωτογραφίας του τέλος, (φλοὺ, ἀρνητικό, κόντρ - λυμιὲρ κ. ἄ) — ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ τεχνητὸ (ντεκόρ, τρύκ,) ἡ φυσικὸ περιεχόμενο τοῦ πλάνου, πετυχαίνει ὁ σκηνοθέτης νὰ ὑποβάλει ἢ καὶ νὰ προσβάλει τὴ μορφὴ τοῦ χώρου, ἐπηρεάζοντας ἀντίστοιχα τὴν ἴδια τὴν παράσταση. Π.χ. μὲ τὸ κόντρ - πλονζέ, τὴ λήψη ἑνὸς ἀνθρώπου ἢ ἑνὸς κτιρίου ἀπὸ κάτω, ἔχουμε ὡς αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα τὴν ἐξύψωσή του, προβάλλουμε τὴν ἀξία του. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ μέσα αὐτά, ἐφαρμογὲς τῆς Προοπτικῆς καὶ Προβολικῆς Γεωμετρίας, ποὺ ἀνέπτυξε στὴν πορεία τῆς ἐξέλιξής του ὁ παραδοσιακὸς κινηματογράφος, ἡ πειραματικὴ τεχνικὴ προχώρησε πιὸ τολμηρὰ στὴν ἀλλοίωση τοῦ χώρου, ἐξαντλώντας τὶς δυνατότητες τῆς τεχνικῆς — π.χ., παραμορφωτικοὶ φακοὶ ποὺ καμπυλώνουν τὸ χῶρο, κ.ἄ. Βασικά, ὁ παραδοσιακὸς ἀποσκοποῦσε νὰ ἀξιοποιήσει ἢ νὰ «κινήσει» τὸ χῶρο. Σ' αὐτὴ τὴν προσπάθεια ἀναφέρουμε τὴν προβολὴ μίας κύριας κατεύθυνσης μὲ ἀνάλογη διάταξη τῶν γραμμῶν ἢ τῶν σχημάτων, τὴν ἔνταση μέσω τῆς συμπύκνωσης τῶν μορφῶν, τὴν ἀσυνέχεια τοῦ χώρου μέσω τῆς ἐναλλαγῆς πυκνῆς πρὸς οὐδέτερη καὶ ἀμορφη ὕλη, τὴ διάσπαση καὶ τὴν πολλαπλότητα σὲ ἐπὶ μέρους ἀντικείμενα. Ἀλλά, ἡ ἀξιοποίηση καὶ ἡ κίνηση τοῦ χώρου ἀναγόνται στοὺς σκοποὺς ποὺ διαπνέουν τὶς εἰκαστικὲς τέχνες. Κύριος στόχος τοῦ πειραματικοῦ εἶταν νὰ καταλύσει τὸν ἀπόλυτο χῶρο, νὰ τὸν κάνει σχετικὸ ἐξαφανίζοντας τὸν τρι-διάστατο προσανατολισμὸ — ὅταν π.χ. δείχνει κηλίδες σὲ μονόχρωμο φόντο, πρᾶγμα ποὺ εἶχε τολμήσει καὶ ὁ παραδοσιακός. Περισσότερο, ὅμως, ἐνδιαφερόταν νὰ τὸν «κάμψει». Γιατὶ ἡ ἔλλειψη προσανατολισμοῦ διατρέχει ἕνα σταθερὸ κίνδυνο, τὴ σύμπτωση μὲ τὸ ἐπίπεδο τῶν δύο διαστάσεων. Ἡ προσπάθεια νὰ καμφθεῖ ὁ χῶρος μᾶς φέρνει παραστατικὰ στὸ σφαιρικὸ σύμπαν τοῦ Ἀϊνστάϊν, σὰν παράφραση μακρινὴ τοῦ 4-διάστατου χώρου. Πέρα ἀπὸ τὴν τελειοποίηση τῆς τεχνικῆς, οἱ πειραματισμοὶ αὐτοὶ δὲν δείχνουν νὰ προδικάζουν κάποια αἰσθητικὴ ἐπανάσταση στὸ πρόβλημα τοῦ χωρόχρονου, ἀκολουθώντας τὸ δρόμο τῆς φυσικῆς. Γιατὶ ἡ ἐπιστημονικὴ του λύση ἀντιστοιχεῖ σὲ ἕνα εἰδικό, μαθηματικὸ ὄργανο τῆς τεχνολογίας. Πρόκειται περισσότερο γιὰ ἐννοιολογικὸ συμβολισμό, ὑποταγμένο στὴν κλίμακα τῶν ὀργάνων ποὺ προορίζονται γιὰ τὴ διείσδυση στὴ λειτουργία τῆς ὕλης καὶ ἄσχετο μὲ τὴν ἀνθρώπινη πράξη. Ἔτσι ἐξηγεῖται, ἄλλωστε, γιατὶ ἡ ἀντίληψη τῶν 4 διαστάσεων δὲν μπόρεσε νὰ εἰσαχθῆ στὴν καθημερινὴ χρήση καὶ στὴν ἐμπειρική μας σφαῖρα, ὅπως συνέβη μὲ τόσες ἄλλες, τὴν «ὕλη», τὰ «ἄτομα», τὸ «λειτουργισμὸ» καὶ τὴ «δομή». Ἀλλ' ἐκτὸς αὐτοῦ ἡ πειραματικὴ τεχνικὴ δὲν μπορεῖ νὰ προκαλέσει ἀνανέωση ἂν δὲν ἀποτελέσει ὀργανικὸ στοιχεῖα τοῦ, στὴν καθολικὴ του σημασία, «νέου κινηματογράφου», ἂν δηλ. δὲν δεθεῖ ἐσωτερικὰ μὲ τὸ πνεῦμα του.

Τὸ ἀνώτερης στάθμης ὀργανικὸ στοιχεῖο, αὐτὸ ποὺ κυρίως διαφοροποιεῖ τὸν κινηματογράφο ἀπὸ τὶς εἰκαστικὲς τέχνες καὶ προσδιορίζει τὴν αὐτονομία του, εἶναι ἡ διαδοχὴ τῶν πολλῶν πλάνων, τὸ μοντάζ. Ἀφορᾶ, ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ περιεχομένου, ἕνα ὁμογενὲς θέμα ἢ ἐπεισόδιο (π. χ. μία συζήτηση ποὺ τὴν παρακολουθοῦμε μὲ διαδοχικὲς λήψεις — συμπληρωματικὲς — τοῦ ἑνὸς καὶ τοῦ ἄλλου συνδιαλεγμένου), ἀλλὰ καὶ διαφορετικὰ θέματα ποὺ συνδέονται μὲ λογικὴ συνοχὴ σὲ μικρὲς ἢ μεγάλες ἑνότητες. Ἀποτελεῖ τὴ βάση τοῦ ρυθμοῦ, ὥστε γίνεται συνώνυμο μ' αὐτόν. Ἡ ἰδιαίτερη ἀξία του συνίσταται στὸ ὅτι συνδέει τὸ χῶρο μὲ τὸ χρόνο, πραγματοποιώντας, ἔτσι, τὸ πέρασμα ἀπὸ τὶς εἰκαστικὲς τέχνες στὸ μυθιστόρημα ἢ, μᾶλλον, συγχωνεύοντας καὶ τὰ δύο σὲ μία νέα τέχνη. Τὸ μοντὰζ δίνει τὴν ἀφήγηση, τὴ συνένωση τῆς ἔκτασης καὶ τῆς διάρκειας σὲ πράξη. Εἶναι ὁ τρόπος ἀπόδοσης τοῦ πραγματικοῦ συμβάντος, γιατὶ συνδέει σὲ κοινὸ δίκτυο σήμανσης τὶς τρεῖς βασικὲς κατηγορίες μὲ τὶς ὁποῖες κατανοοῦμε ἕνα συμβάν, τὸ «χῶρο», τὸ «χρόνο» καὶ τὴν «αἰτία». Μέσω τῆς αἰτίας ἐντάσσονται τὰ δεδομένα τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας σὲ σημασίες κατανοητὲς «γιὰ μᾶς». Αἰτιώδη λόγο τὴν ὀνόμαζαν παλαιότερα καὶ εἶταν, πραγματικά, ὁ ἴδιος ὁ Λόγος ποὺ ὀργανώνει τὸ χάος τοῦ κόσμου σὲ τάξη — μέσω τῆς ἱεράρχησης, κατὰ τὴν ἀρχαία ἀντίληψη, καὶ μέσω τοῦ νόμου, κατὰ τὴ νεώτερη. Γνωρίζουμε ἐξ ἄλλου ὅτι ἡ τέχνη δίνει σημασίες μὲ μιὰ διαδικασία ποὺ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μορφικὴ καθυπόταξη, προβαίνει καὶ σὲ μία ἐπιλογὴ τοῦ ὑλικοῦ της, σὲ ἀφαίρεση στοιχείων τοῦ πραγματικοῦ. Τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο θεωρεῖται ἐλλειπτικὴ μεταφορὰ τῆς πραγματικότητας. Σύμβολο καὶ ἐλλειπτικότητα εἶναι προϋποθέσεις γιὰ τὴν κλασικὴ ἀντίληψη τῆς «ὑπέρβασης» στὴν «αἰσθητική» σφαῖρα. Ἑπομένως, τὸ μοντὰζ ἀπετέλεσε ἕνα πλαίσιο, στὸ ὁποῖον ὀργανώνονται ἐλλειπτικὰ οἱ διαδοχὲς τῶν πλάνων, — δηλ. ὁ χῶρος καὶ ὁ χρόνος —, κατὰ κάποιο νόμο — δηλ. κατὰ τὴν τάξη τῆς αἰτίας — ὥστε νὰ προβάλλονται σημασίες. Ρυθμὸς καὶ αἰτία εἶναι σὺστοιχα τοῦ νόμου καὶ τῆς τάξης, στὸν κόσμο τῆς διάνοιας τὸ ἕνα καὶ στὸν κόσμο τῆς αἰσθητῆς παράστασης τὸ ἄλλο.

Η ιστορία της 7ης τέχνης ύπηρξε ιστορία της ανάπτυξης του μοντάζ σε αίσθητικό μέσον που να αποδίδει σημασίες. Έτσι, προέκυψαν πολλοί είδικοί τρόποι ρυθμού, το φλας μπάκ, το παράλληλο μοντάζ, το αναλογικό, το αντιθετικό κ.λ.π. Ο Αΐζενστάϊν θεωρείται σταθμός, γιατί, ακριβώς, είσήγαγε αρχές οργάνωσης, όπως: τη διαδοχή αντιθέτων, τη σύνθεση μερικών σε γενικό, τη μετάβαση σε άλλη στάθμη ποιότητας του περιεχομένου των πλάνων κ.λ.π. Απεκάλυπτε ότι ή κινούμενη εικόνα υπακούει σε θεμελιώδεις έννοιολογικούς νόμους, αλλά ταυτόχρονα έδειχνε ότι οι μορφολογικοίκανόνες συμμετέχουν στη λειτουργία των νόμων αυτών, έξυπηρετώντας την αποτελεσματικότητά τους, και δέν είναι κάτι αυτόνομο. Προτεραιότητα του λόγου και έλεγχος της απόλαυσης, είναι ή επικεφαλίδα του ορθολογισμού επάνω στο άρραγές διανοητικό σύστημα της «αίσθησης του κόσμου», που ίδρύει. Αρχική του διατύπωση είταν ή «κάθαρση των παθών» του Αριστοτέλη.

Αν, όμως, ύπήρξε σταθμός ή οργάνωση του ίδεολογικού, ή σωστότερα ορθολογικού, μοντάζ, όμοίως, αποτελεί σταθμό και ή κατάργησή του από τον νέο κινηματογράφο. Κατάργηση του μοντάζ σημαίνει, άρνηση των παραδοσιακών έννοιολογικών νόμων και, ακόμη εύρύτερα, άρνηση του συστήματος συμβόλων που έκπροσωπει μιά πραγματικότητα ξεπερασμένη. Άρνηση ενός κόσμου σημασιών που είναι ξένες «γιά μας». Άρση του Λόγου μίας όρισμένης τάξης. Στή φυσική, το ρεύμα αύτό έμφανίζεται με τον κλονισμό της αίτιοκρατίας και την προβολή της πιθανότητας, που διατυπώνει ή «αρχή της απροσδιοριστίας του Χάϊζεμπεργκ (1927). Όταν οι νέοι σκηνοθέτες μιλούν γιά «αποδραματοποίηση», έννοούν την κατάργηση του «αφηγηματικού μοντάζ», δηλ. της αίτιακής αναγκαιότητας που διέπει τις άνθρώπινες ιστορίες, και, άντ' αύτου, το άνοιγμα στό ένδεχόμενο. Όταν μιλούν γιά «άμεσο σινεμά» και γιά «κινηματογράφο - άλήθεια», έννοούν την αποκάλυψη των τυχαίων λεπτομερειών της καθημερινότητας, αύτων που απέρριπτε ώς τώρα ή αισθητική έπιλογή, γιατί το τυχαίο και το πιθανό είναι ισότιμα με το αίτιοκρατούμενο και γιατί αποτελούν τη μοναδική δυνατότητα, μιά ένδεχόμενη τροχιά έκβασης, όπου θα μποροῦσε να έκδηλωθεί ή έλευθερία μας. Το «αφηγηματικό μοντάζ», αντικαθίσταται από το «περιγραφικό ντεκουπάζ» την περιγραφή όλων των αντικειμένων της αίσθητῆς πραγματικότητας, που αναδύονται ισότιμα πάνω από τα έρείπια μιᾶς ξεπερασμένης και συμβατικῆς τάξης πραγμάτων. Το «περιγραφικό ντεκούπαζ» αποκαλύπτει τη διαλεκτική άνάμεσα στις άπειρες δυνατότητες της ζωῆς και στο πρίσμα του σκηνοθέτη, που έκλέγει. Αλλά αύτή ή σύνθεση του αποδραματοποιημένου φυσικού, όπου έχουν καταργηθεί οι σχέσεις αίτίας και σημασιολόγησης μέσω της καλλιτεχνικῆς πράξης του δημιουργού, είναι φαινομενολογική. Το πρόβλημα μετατίθεται σε γενικώτερες βάσεις, που μᾶς έπιτρέπουν, έν τούτοις, να έντοπίσουμε κάτι το σημαντικό. Η φαινομενολογία, σαν μία εύρύτερη έκφραση του σκεπτικισμού — προέκταση του καρτεσιανού σκεπτικισμού ακριβέστερα — και περιέχοντας τη θέληση να βάλει σε «παρένθεση» τις αποκτημένες τάσεις και σύμβολα, σημαίνει πολιτιστική απόφαση. Όπως, άντικρύζοντας το υποκείμενο σε μιά κατάσταση «έκκρεμότητας» σχετικά με την κατάφαση, της ύπαρξής του, σημαίνει προετοιμασία και διερεύνηση των όρων που θα καταστήσουν το υποκείμενο ικανό να ανακαλύψη την αύθεντικότητά του και να αποφασίσει. Από το σημεῖο αύτό θυθιζόμαστε έκ νέου στο θέμα μας, γιατί το «άγχος της απόφασης» — που είναι άγχος του Κίρκεγκαρντ — ορίζει στην πρώτη γραμμή το πρόβλημα του χρόνου.

Καταργώντας την τυποποιημένη άφήγηση, δηλαδή την αίτιακή άλύσωση, ό νέος κινηματογράφος καταργοῦσε αναπόφευκτα την χρονολόγηση και την έξάρτηση της έσωτερικῆς ανέλιξης του υποκειμένου από τις έξωτερικές σημάνσεις του χρόνου. Τα «πρίν» και «μετά» χάνουν το νόημα που είχαν. Σε κάθε άντιμετώπισή του πρὸς τις συνθῆκες που το περιβάλλουν ό άνθρωπος φέρνει μαζί του και άντιπαρατάσσει σε ένιαῖο πρόσωπο όλες τις μνῆμες του, γιατί αποτελοῦν το σύνολο τῶν ὅσων ἔζησε — «έβίωσε» — και, συνεπῶς, συνιστοῦν στή σύνθεσή τους τον πιό γνήσιο και είλικρινή έαυτό του. Έτσι, ό νέος κινηματογράφος αγκάλιασε το «βιωμένο χρόνο» και τη μπερξονική διάρκεια και τα άντιπαρέθεσε στην έξωτερική δραματοποίηση των παραδοσιακῶν. Έπι πλέον, όταν ένα ισχυρό, καθοριστικό γιά την ύπαρξή μας βίωμα, διέπει τις κατοπινές πράξεις μας, τότε, οι πράξεις αύτές αποκτοῦν σχῆμα στό βαθμό που είναι προσανατολισμένες πρὸς το κυριαρχικό βίωμα, το άντικρύζουν ὡς «τέλος» μέ την όντολογική και τη χρονική μαζί έννοια του τέλους, όπότε ή χρονική τους θέση άντιστρέφεται. Έδῶ καταγράφουμε τη σημασία του έργου του Αλαίν Ρεναί.

Θά περιορισθοῦμε στη σημασία του μπερξονικοῦ χρόνου και των παρεξηγήσεων που προκάλεσε. Προηγούμενα, όμως, και γιά να διευκολυνθεῖ ή κατανόηση του ζητήματος καλλίτερα, πρέπει να σημειωθεῖ ότι ό ρυθμός, που είναι όμοιόμορφη έπανάληψη, συνιστᾶ κίνηση και περιέχει διάρκεια, χωρὶς να είναι χρόνος. Επιδέχεται ποσοτική καταγραφή, άλλά και χρησιμεύει γιά την ποσοτική καταγραφή, τη μέτρηση του έξωτερικοῦ χρόνου, άφοῦ σ' αύτόν στηρίζονται τα ρολόγια. Και ἐκεῖνο που αποτελεῖ ταυτόχρονα τη μετρική έκτίμηση του έαυτοῦ του έκφράζει την πληρέστερη ἔννοια της ταυτότητας — στοὺς μυστικιστικὲς ὁ ρυθμὸς εἶναι ὄν. Αντιστοιχεῖ στὸν στερεότυπο χορὸ καὶ μουσικὴ ποὺ πρότεινε ὁ Πλάτων ὡς μέσα ἀγωγῆς, κατὰ τὸν τρόπο ποὺ ἀντιλαμβάνεται σήμερα ἡ ψυχολογία τὴν στερέωση τῶν ἐξηρτημένων ἀντανακλαστικῶν. Ἀνήκει στὴ μηχανικὴ τάξη πραγμάτων, ποὺ τὴν πολέμησε βίαια ὁ Μπέργκσον καὶ τὴ συνέδεσε μὲ τὸ ἀστεῖο στὴ ζωὴ καὶ στὴν τέχνη. Ἡ μπερξονικὴ διάρκεια ἔχει χαρακτηριστικὰ της τὴ συνέχεια καὶ τὴ συσσώρευση. Ἀποτελεῖ, ἐπομένως, ἕνα ψυχολογικὸ φαινόμενο ὁμογενές, ποὺ μεταβάλλεται μόνο ποσοτικά, ἀθροιστικά, ὅμοια μὲ τὸν μαθηματικὸ χρόνο. Ὀφείλουμε νὰ ἀναγνωρίσουμε τὴν προσφορὰ τοῦ Μπέρξον. Αὐτὸς εἰσήγαγε τὴν ἐσωτερικὴ καταγραφὴ τοῦ χρόνου καὶ τὴν ἀξιολόγηση ὅλων τῶν ἀσήμαντων στιγμῶν τῆς ὑποκειμενικότητας, ποὺ ὡς τότε ἀποτιμοῦ-

σαμε. Ἀλλὰ ἀγνοεῖ τὴν ποιότητα καὶ τὴ στιγμή, ἀγνοεῖ τὴν ἀντίφαση, ποὺ κάνει τὸ χρόνο νὰ εἶναι χρόνος. Ἡ μπερξονικὴ διάρκεια ἀπωθεῖ τὴν ὑπαρξιακὴ κατάφαση καὶ τὴν ἀπόφαση. Γιατὶ ἡ συνειδησιακὴ ροή, τὸ βιωμένο, γίνεται συνειδητὴ πράξη καὶ κατανόηση τοῦ ἑαυτοῦ της, μόνο μὲ τὴ θραύση τῆς ἴδιας τῆς ροῆς ,μὲ ἀντιδιαστολὴ καὶ ἐκμηδένιση τῆς διάρκειας. Κατὰ ἀνάλογο τρόπο καὶ στὴν περίπτωση τῆς προσανατολισμένης διάταξης τῶν ψυχικῶν διαδοχῶν γύρω ἀπὸ ἕνα κυριαρχικὸ βίωμα, ὁ ἐσωτερικὸς κόσμος συνιστᾶ ἕνα τελειωμένο καὶ κλειστὸ σύστημα στὸ ὁποῖον δὲν ὑφίσταται μέλλον καί, κατὰ συνέπεια, δὲν ὑφίσταται καὶ θέση γιὰ νὰ ἐκτυλιχθεῖ ἡ ἀπόφαση καὶ ἡ πράξη.

Ἡ κριτικὴ δὲν εἶναι μονοσήμαντη ἀπόρριψη ἢ ἀποθέωση, γιατὶ οὔτε καὶ τὰ ἔργα ποὺ κρίνει εἶναι μονοσήμαντα. Γιὰ νὰ ἐκτιμήσουμε σωστὰ τὴν ἀξία τῶν νέων ρευμάτων στὸν κινηματογράφο, πρέπει νὰ δοῦμε τὴ θέση ποὺ κατέχουν στὸ εὐρύτερο σύστημα προοπτικῶν, ποὺ συνεπάγονται καὶ προπαρασκευάζουν ταυτόχρονα. Καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτή, καλλίτερο πεδίον ἐκτίμησης εἶναι ἐκεῖνο ποὺ μᾶς προσφέρει ἡ θεωρία. Γιατὶ ἡ θεωρία προηγεῖται σημαντικὰ ὡς πρὸς τὸν κινηματογράφο. Κι ἂν ὁ τελευταῖος τὴν ἀποφεύγει, λόγω τῆς ἐξάρτησής του ἀπὸ τὴν λειτουργία τῆς μαζικῆς παραγωγῆς, δὲν παύει ἐν τούτοις νὰ τὴν πολιορκεῖ, σὰν ἀναγκαῖο ὅρο τῆς συντήρησής του.

Ἐξετάζοντας προσεκτικώτερα τὴν πράξη καὶ σύμφωνα μὲ τὴ γενικὴ σημασία ποὺ τῆς δίνουμε στὸν κόσμο τῆς διάνοιας, σὰν ἑνότητα ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἀπορρέει ἡ διαμόρφωση τῶν ἐννοιῶν καὶ τῶν ἀντοτήτων, εἶναι φανερὸ ὅτι δὲν μποροῦμε νὰ τὴν κατανοήσουμε παρὰ σὰν ἕνα πλαίσιο ποὺ περιέχει τόσο τὸ «ταυτὸν» ὅσο καὶ τὸ «ἕτερον». Ταυτότητα καὶ ἀντίφαση εἶναι ὅροι ποὺ συμμετέχουν στὴ σύλληψή της. Ἑπομένως, προϋποθέτει κάποια διαδικασία ὁλοκλήρωσης. Πράξη εἶναι αὐτὸ ποὺ δὲν εἶναι τίποτα καὶ ποὺ σὲ κάποιο σημεῖον ἐνσωματώνει ὅλες τὶς θετικὲς καὶ ἀρνητικὲς διαπιστώσεις ποὺ διέγραψε, σὲ μία σύντηξη κατανοούμενη ἀπὸ τὸν ἑαυτό της ὡς πράξη. Σὲ κάθε ἐμπειρία τῆς συνείδησης — νοούμενης ὡς κόγκιτο — οἱ λογικὲς προϋποθέσεις, οἱ ἀρχές, ἐμφανίζονται μόλις ἀνακαλυφθῆ ἕνα συμπέρασμα. Τὸ ἀποτέλεσμα ἀξιολογεῖ τὶς ἀρχικὲς κινήσεις. Ἄρα, ἐκεῖνο ποὺ ὀργανώνει σὲ οὐσιώδη «πρὶν» καὶ «μετὰ» εἶναι ἡ πράξη, ἀφοῦ ὅμως ἔχει πλέον ὁλοκληρώσει τὴν ὀργάνωση αὐτὴ καὶ ἐφ' ὅσον ἡ συνείδηση τὴν ἀντικρύσει σὰν ἀντικείμενο, ἐφ' ὅσον δηλαδὴ ἀποσπάσει τὸν ἑαυτό της καὶ ὁλοκληρώσει σὲ πράξη γιὰ κατοπινὴ χρήση ὅλο ἐκεῖνο τοῦ ὁποίου δὲν εἶχε συνείδηση πράξης. Εἶναι αὐτὴ τώρα ποὺ μεταμορφώνει τὸ βιωμένο σὲ χρονολογικὸ καὶ λογικὸ καὶ συνδέει τὸν ἐμπειρικὸ χρόνο μὲ τὴν κατηγορία τῆς αἰτίας, ἀλλὰ καὶ ποὺ περιέχει στὴ διαδικασία της τὴν ἀπραξία. Μία ἐκτενέστερη ἀνάλυση τοῦ θέματος, καθὼς καὶ τῆς σχέσης τῶν διαφόρων μορφῶν «πράξης», μὲ τὴν ἀντίστοιχη ἀνάπτυξη τοῦ χρόνου ξεφεύγει ἀπὸ τὸ ἀντικείμενό μας. Ἐκεῖνο ποὺ ἔχει σημασία γιὰ τὸ πρόβλημά μας, ἀπὸ ὅσα συνάγονται στὴν πιὸ πάνω γενικὴ ἐπισκόπιση, εἶναι ὅτι: 1) ἡ κινούμενη εἰκόνα, ὡς κινούμενο εἴδωλο - παράσταση, περιέχει στὴ χωρική της διάσταση καὶ τὸ χρόνο· 2) ὁ χρόνος αὐτὸς ἐκφράζεται καὶ ὡς ποιοτικὴ ὁλοκλήρωση, ἀλλὰ καὶ ὡς ἄχρονο διάστημα, ὅπου ἡ πράξη παθαίνει ἔκλειψη. Τὰ συμπεράσματα αὐτὰ στηρίζονται στὴ διαπίστωση ὅτι, ἡ κινηματογραφικὴ εἰκόνα ἀντιστοιχεῖ σὲ παράσταση τοῦ μυαλοῦ μας, καὶ στὴν ἀντίληψη ποὺ κατανοεῖ τὴν παράσταση - εἰκόνα ὄχι σὰν κάτι διαφορετικὸ ἀπὸ τὴ συνείδηση, φωτογραφικὸ ὑλικὸ μὲ τὸ ὁποῖον σκεπτόμαστε, ἀλλὰ σὰν πράξη τῆς συνείδησης. Κάτω ἀπ' αὐτὸ τὸ πρίσμα, ἡ παράσταση περιέχει τὶς συντεταγμένες χώρου καὶ χρόνου, ποὺ ἀποκτοῦν ὑπόσταση ἐπάνω στὴν ἐκτύλιξη τῶν εἰκόνων, κατὰ τὸν τρόπο δομῆς ποὺ ὁρίζει ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία.

Γιὰ νὰ ἐκφράσουμε ἁπλούστερα τὸ συμπέρασμα, ὅταν ἀναζητοῦμε μιὰ ἐσωτερικὴ σύνδεση τοῦ χωρόχρονου στὸν κινηματογράφο, σημαίνει νὰ βροῦμε τὴ μορφολογική της διατύπωση ὄχι μόνο στὸ μοντάζ, ἀλλὰ στὴν ἴδια τὴ δομὴ τοῦ πλάνου. Ἦλθε πλέον ἡ στιγμὴ νὰ κρίνουμε τὶς δυνατότητες πραγματοποίησης ποὺ προσφέρουν οἱ σύγχρονες τάσεις. Ἂν τὶς ἐξετάσουμε σὲ πρώτη προσέγγιση, χωρὶς βαθύτερη ἀνάλυση, διακρίνουμε τὰ ἑξῆς κύρια χαρακτηριστικά. 1) Ἀρνοῦνται τὸ ἰδιοτελολογικὸ μοντὰζ καί, ἀκόμη γενικώτερα, τὴν παραδοσιακὴ νοησιαρχία, στὸ ὄνομα νέων ἰδεολογικῶν ἀρχῶν σχετικὰ μὲ τὴ θέση τοῦ ἀνθρώπου στὸν κόσμο. Δὲν πρόκειται, λοιπόν, γιὰ τὴν κατάργηση κάθε ὀρθολογισμοῦ, ἀλλὰ ἑνὸς ὁρισμένου ὀρθολογισμοῦ, μὲ σκοπὸ τὴν οἰκοδόμηση νέου καὶ πιὸ σύνθετου συστήματος ἰδεῶν. 2) Ξεχωρίζουν σὲ δυὸ διαφορετικὲς καὶ ἀντίθετες τάσεις, ποὺ ἔχουν κοινὸ σημεῖο τὴν προσβολὴ τοῦ κλασικοῦ, ἐξωτερικοῦ χρόνου: α) σὲ αὐτὴν ποὺ ἀποκαλύπτει, τὴ «διαθεσιμότητα» — ὅρος τοῦ Χάϊντεγκερ — τὴ στάση ἐκκρεμότητας τοῦ προσώπου καὶ συνδέεται μὲ τὴν ἀνάδειξη τοῦ βιωμένου χρόνου καὶ τοῦ «περιγραφικοῦ ντεκουπάζ» — Ἀντονιόνι, Γκοντὰρ κ.ἄ. 2) σ' αὐτὴν ποὺ ἀνακαλύπτει τὸν κλειστὸ καὶ ἀπομονωμένο ψυχισμό, δέσμιο τῆς μνήμης ἑνὸς ἀποφασιστικοῦ γιὰ τὴν ὕπαρξη βιώματος, ποὺ ἀναστρέφει τὸ χρόνο καὶ τὸν ἀναδιοργανώνει σὲ ἕνα αὐτόνομο οἰκοδόμημα — Α. Ρεναὶ κ.ἄ.

Καὶ οἱ δύο τάσεις ἔχουν τὸ χαρακτήρα ἀφετηρίας, γιατὶ συνέλαβαν δυὸ μερικὲς φάσεις τῆς χωροχρονικῆς διαδοχῆς. Τὸ γενικὸ κύκλωμα τῆς διαδοχῆς ποὺ ἐκτυλίσσεται κατὰ τὴ διαδρομὴ τῆς πράξης καὶ ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὸν ἀντιθετικὸ χαρακτήρα τῆς ἴδιας τῆς πράξης, ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ ἑξῆς στάδια:

1) Διαθεσιμότητα. Τάση ἀπελευθέρωση ἀπὸ ἕνα φθαρμένο στὴ χρήση του νοητικὸ πλαίσιο κατηγοριῶν καὶ προσανατολισμὸς στὸ αὐθόρμητο τῆς ἐμπειρίας. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀχρονικὴ καὶ ἀπροσδιόριστη διάρκεια, μπερξονικοῦ χαρακτήρα, ποὺ συνοδεύει ἁπλᾶ βιώματα καὶ ἀσχεδίαστες ἐγγραφὲς τοῦ φυσικοῦ — ὁ νεορεαλισμὸς εἶταν ἕνα πρῶτο βῆμα. Ἀνοίγεται ἐκφραστικὰ σὲ χῶρο πολλῶν δυνατοτήτων ποὺ δὲν τὸν διατέμνει καμμία ἐξοπλαστικὴ ἀρχή, καμμία πρωτεύουσα κατεύθυνση. Κυριαρχεῖ τὸ «πεδίον τοῦ βάθους» ὅπου ἀνακαλύπτονται ὅλες οἱ λεπτομέρειες σὲ μία ἐκτεταμένη γκάμα πιθανότητας τῶν σημασιῶν τους, μὲ ἀνοικτὲς ὅλες τὶς ἐκδοχές. Ἐδῶ ἀνή-

κει τὸ περιγραφικὸ ντεκουπάζ, ἀντίστοιχο πρὸς τοὺς ἀνεικονικοὺς πίνακες βάθους, τὴν ἰστώδη ὑφὴ τῆς ζωγραφικῆς καὶ τὸν διάτρυτο χῶρο τῆς γλυπτικῆς. Εἶναι ἡ ἀναζήτηση τοῦ πλήρους στὸ κενὸ καὶ ἡ διαμόρφωση νέων ἐμπειριῶν — πηγὴ τῆς συγκίνησης.

2) Ἀκολουθεῖ ἡ συνάντηση τοῦ «ἀνοικτοῦ» καὶ «ἐλεύθερου» πρὸς νέες δυνατότητες ψυχολογικοῦ τοπίου μὲ τὸν σκληρὸ ὄγκο ἀγνώστων κατηγοριῶν. Συνάντηση μὲ τὴν ἀπειλὴ μίας ἀπάντησης. Καὶ ἡ ἀπάντηση προετοιμάζεται ἀπὸ τὴ συσπείρωση. Ἡ σιτυασιὸν διαπερᾶται ἀπὸ ἐνεργειακὲς γραμμὲς ποὺ τὴν μεταμορφώνουν, τὴ σχηματοποιοῦν καὶ τὴ διχάζουν. Τὸ πεδίον βάθους χάνει τὴν ὁμοιομορφία του, γίνεται πεδίον κάμψης, σφαιρικό. Διατέμνεται ἀπὸ γραμμὲς «συστροφῆς», ἐναλλάσσεται στιγμιαῖα μὲ αὐστηρὰ σχήματα καί, ὅταν ἡ «Ζύμωση» αὐτὴ κορυφωθῆ, ἔχει πλέον,διαμορφωθεῖ σὲ σαφεῖς ἀνταγωνιστικὲς δυνάμεις. Ὁ χρόνος ἔχει σημάνει τὴν παρουσία του καὶ τὴν ἀποτυπώνει στὴ διαζευκτικὴ τροποποίηση τῆς εἰκόνας. Πρόβλεψη καὶ ἀναμονή, ἀντίδικες δυνάμεις, ἀνοίγουν τὴν πύλη γιὰ τὴ διεξαγωγὴ μίας «ἱστορίας». Τὸ διαφορικὸ εἶναι ἀποσαφηνισμένο καὶ ἡ ποσοτικὴ ὁμοιομορφία ἔχει μετατραπεῖ σὲ ποιοτικὴ διαίρεση. Ἀντίθεση τοῦ ὄγκου πρὸς τὸ ἄπειρα μικρό, τῆς ἐξουσίας πρὸς τὴν ἀβεβαιότητα. Καὶ ἡ συνείδηση «ἱστάμενη» ἀντιμετώπιση τῆς σιτυασιὸν ἀντιθέτει τὸ μερικὸ πρὸς αἰώνιο. — Στὴν ἀντίστροφη ἔκβαση, δηλαδὴ στὴ συνείδηση «ὑφισταμένη» τῆς «σιτυασιὸν ὡς ἀντικείμενό της (σχετικὴ ἀνάλυση στὸ ἄρθρο τοῦ Γ. Μπακογιαννόπουλου — «ΕΠΟΧΕΣ», φύλλο 5), θὰ συναντήσουμε τὴν ἔκπτωση τῆς πράξης.

3) Φάση τοῦ ἄγχους. Ἡ μάχη τῆς ἀπάντησης στὴ σιτυασιὸν εἶναι μάχη τῆς συνείδησης νὰ βεβαιώσει τὴν ὑπόστασή της μὲ μιὰ πράξη, ποὺ θὰ εἶναι μιὰ νέα συνείδηση. Εἶναι ὑποχρεωμένη νὰ ξεπεράσει τὴ σχετικὴ θέση ποὺ κατέχει στὴν ἀμφίβολη σιτυασιόν, νὰ «ὑπερβεῖ» ἀπὸ τὸ ἐμπράγματο στὸ ὑπερβατικὸ καὶ νὰ καταλήξει στὸ ἀπόλυτο ποὺ τῆς λείπει. Τὸ στάδιο αὐτὸ εἶναι ἡ ὑπέρτατη κρίση, ἀποτελεῖ ἀποθέωση τοῦ ἀμφιθυμοῦ. Ὁ χρόνος ἐκμηδενίζεται, γιατὶ τὸν ἔχει ἀπορροφήσει ἡ φρίκη τοῦ ἀντιφατικοῦ. Καὶ τὸ ἀποτύπωμά του κατακερματίζεται στὸ ἄπειρο ἑνὸς τοπίου, ποὺ ἔχει παύσει πλέον νὰ εἶναι ὁμοιόμορφο. Βυθίζεται σὲ ἕνα χῶρο, ὁμοίως ἀντιφατικό, ποὺ καταποντίζεται στὴ σχετικότητα. Τὰ πεδία βάθους εἶναι ἀρνητικὰ καὶ οἱ μορφὲς ἐναλλάσονται μεταξὺ πεπερασμένου καὶ ἄπειρου, σ' αὐτὴν τὴν κενὴ ἔκταση ὅπου χάνεται κάθε προσανατολισμός. Χάνεται ἡ χωροχρονικὴ διαδοχὴ γιατὶ ἔχει καταλυθεῖ ὁ εἱρμός, γιατὶ παρελθὸν καὶ μέλλον ἔχουν κοινὸ μέτωπο στὸ παρόν. Ὁ χρόνος γίνεται ἀδιάφορος, ἀντιστρεπτὸς καὶ μή. Τὰ φλὰς μπὰκ ἐναλλάσσονται ἰσότιμα μὲ τὸ πραγματικὸ καὶ τὸ ὑπερβατικό. Εἶναι ἀξιοπαρατήρητο, ὅτι ἀνοικτὴ καὶ κλειστὴ συνείδηση παρουσιάζουν τὴν ἴδια ὄψη μπροστὰ στὸ δίλημμα. Διαφέρουν, ὅμως, στὸ ὅτι γιὰ τὴν κλειστὴ συνείδηση τὸ ὑπερβατικὸ ἐμφανίζεται ὡς πεπραγμένο («Πέρυσι στὸ Μάριεμπάντ»).

4) Συντελέστηκε ἡ πράξη καὶ τὸ πέρας της ἀποκτᾶ ἕνα βαθύτερο νόημα ἐκπλήρωσης καὶ φιναλισμοῦ. Ἡ συνείδηση ταυτίζεται μὲ τοὺς σκοπούς της σὲ μιὰ πληρότητα ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὴν ὀργάνωση τῶν διατάξεων καὶ τὸ ἀπόλυτο τῆς αὐτοκατάφασής της. Μιὰ νέα ὀργάνωση τοῦ χώρου σὲ μεγάλες διαστάσεις παριστάνει τὴν ὁλοκλήρωση ποὺ προέκυψε. Καὶ ἡ νέα αὐτὴ διάταξη, ὡς ἔκταση ἱεραρχημένη σὲ συμπαγεῖς μορφές, δηλώνει τὸν μὴ ἀντιστρεπτὸ χρόνο ποὺ καταναλώθηκε γιὰ τὴν «ἐκπλήρωση». Τὰ σχήματα περιέχουν μία ἀποτύπωση τοῦ ὑποκειμένου, μία ὑποταγὴ στὸ νοητικό του ἔλεγχο. Διέπονται ἀπὸ νόμους. Ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς διάρκειας, ἡ φάση αὐτὴ ἐκπροσωπεῖ τὴ στιγμή, δηλαδή, περιέχει τὴν ἐλάχιστη διάρκεια δίνοντας τὴ μεγίστη αἴσθηση γεγονότος. Καὶ αὐτὸ τὸ πετυχαίνει μὲ τὴν ἀσυνεχὴ δομή, ὅπου ὁ χρόνος προκύπτει ὡς παράγωγο τῆς ποιοτικῆς μετάπτωσης, τῆς συνειδησιακῆς τομῆς. Ἐξ ἄλλου, ποτὲ δὲν γίνεται καθαρὰ αἰσθητὸ τὸ σημεῖο στὸ ὁποῖον συντελέστηκε ἡ πράξη. Ἐκεῖνο ποὺ τὸ δηλώνει εἶναι ἡ συνεχὴς ἀναφορὰ τῶν παρόντων σ' αὐτήν, σὰν νὰ ἀποτελεῖ ὁριακὸ κέντρο καὶ πρότυπο προσανατολισμοῦ ὅλων τῶν ἐνδεχομένων ἐμπειριῶν. Ἀπόφαση καὶ ἐκλογὴ ἦσαν οἱ συντεταγμένες ποὺ τὴν διέγραψαν στὸ ἠθικὸ πεδίον. Συσσώρευση κατακορύφων καὶ τομὴ στὸ ἔκτακτο εἶναι οἱ συτεταγμένες της στὸ πεδίον τῆς εἰκονικῆς παράστασης.

5) Ἀκολουθεῖ μία νέα ἀφήγηση τοῦ ὁμοιόμορφου πεδίου — ὁμοιόμορφου λόγω τῆς ἐσωτερικῆς ἑνότητας ποὺ πραγματοποίησε ἡ ἀπόφαση. Θεωροῦμε τὴν «ἀφήγηση» στὴν καταγωγική της σημασία, ὡς χρήση, κατανάλωση καὶ φθορά, ποὺ προσφέρει ἡ ἐκπλήρωση τῆς πράξης, ἀπ' ὅπου προκύπτει ἡ ἀντικειμενοποίηση σὲ ἐξωτερικὲς συντεταγμένες διάρκειας καὶ ἔκτασης, παράγωγα τῆς πράξης. Ἀλλὰ ἡ χρήση εἶναι ἀμφίθυμη. Μαζὶ μὲ τὴν αὐτασφάλεια τοῦ ὑποκειμένου ἐκδηλώνεται καὶ ἡ ἀνασφάλεια τῆς νέας θέσης. Εἶναι ἡ στέρηση ποὺ τὴν κάνει νὰ συνειδητοποιεῖ τὸν ἑαυτό της. Γιὰ κάθε βῆμα στὴν ἑνότητα συμβαδίζει ταυτόχρονα μὲ μιὰ ἀπώλεια τοῦ παρελθόντος, μὲ μιὰ ἔκλειψη ἀπὸ τὸν κόσμο τῶν συμβόλων, κάτι ποὺ τὸ ἐκφράζει ἡ φιλολογία μὲ τὸν ὅρο «θυσία». Ἂν τὸ πεδίον βάθους ἔχει πλουτισθεῖ μὲ νέες δυνατότητες καὶ μὲ μιὰ βαθύτερη ἀνατομία, ἔχει χάσει ἐν τούτοις κάποια χρωματικὴ διάσταση ἢ κάποια κατεύθυνση γραμμῶν. Τὸ νέο βίωμα εἶναι πληθωρικὰ ἀμφίθυμο, μὲ σαφέστερη ἐπίγνωση τῆς ἄρνησης. Αὐτὴ ἄλλωστε εἶναι ἡ διαδρομὴ τῆς συνείδησης. Μία χεγκελιανὴ σύνθεση, ποὺ διέπεται, ἐν τούτοις, ἀπὸ τὸ ἀντι-χεγκελιανὸ στοιχεῖο, τὴ στέρηση, καὶ ἔχει μεταθέσει τὸ κέντρο βάρους στὴν ἑτερότητα. Στὸ σημεῖο αὐτὸ προβάλλουν τὰ θέματα τῆς σημασίας τοῦ συμβόλου, τοῦ λόγου καὶ τοῦ ρόλου τους στὸν κινηματογράφο, ποὺ ἀποτελοῦν ὅμως προβλήματα ἀναπόφευκτα κάθε ἀντίληψης γιὰ τὸ χωρόχρονο.

Η ΓΝΩΜΗ ΤΩΝ ΔΕΚΑ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ	Μ.Γεωργιόδου (Απογευμ.)	Θεατής (Βήμα)	Γ.Κόρρος (Σ.Κ.)	Δ.Λεβεντάκος (Σ.Κ.)	Τ.Λυκουρέσης (Σ.Κ.)	Γ.Μπακογιαννόπουλος (Σ.Κ.)	Μ. Παπαδοπούλου (Έθνος)	Β.Ραφαηλίδης (Σ.Κ.)	Κ. Σταματίου (Νέα)	Ρ. Σώκου (Επίκαιρα)
Οἱ Καταραμένοι (THE DAMNED)	Λουκίνο Βισκόντι	XXX	XXX	XX	XXX	X	X	XXX	XX	XXX	XXX
Ἡ Σειρήνα τοῦ Μισσισσιπῆ (LA SIRENE DU MISSISSIPPI)	Φρανσουά Τρυφφώ	X	X	XXX	XX	XXX	XXXX	–	XXX	X	X
Οἱ ἐλαφίνες (LES BICHES)	Κλώντ Σαμπρόλ	XX	XX	XXX	XX	XXX	XXX	0	XX	0	–
Ζητεῖται ἐγκέφαλος διά ληστείαν (TAKE THE MONEY AND RUN)	Γούντυ Ἄλλεν	X	XXX	XX	XX	XX	XX	–	X	XXX	–
Στόν κατήφορο τοῦ πάθους (PEPPERMINT FRAPPE)	Κάρλος Σάουρα	XX	XX	XX	XX	XX	XX	X	XX	–	–
Ἀνοιχτή ἐπιστολή	Γ. Σταμπουλόπουλος	XX	XX	XX	XX	XX	–	XX	X	–	–
Θού-Βού, ἐπιχείρησις Γῆς Μαδιάμ	Θανάσης Βέγγος	X	–	•	–	XX	–	XXX	X	XXX	XXX
Ἀληθινό θράσος (TRUE GRIT)	Χένρυ Χαταγουαζή	X	X	XX	–	XX	–	–	–	–	XX
Ὄχι πιά πόλεμος (BLACK FOX)	Λ. Κλάιντ Στοῦμεν	XX	XX	•	–	–	–	XXX	X	–	–
Ἕνα γέλιο στό σκοτάδι (LAUGHTER IN THE DARK)	Τόνυ Ρίτσαρντσον	XX	0	0	–	XX	XXX	XX	X	–	–
Ἡ μεγάλη μάχη τῆς Φλάνδρας (CASTLE KEEP)	Σίντνεϋ Πόλλακ	–	XX	•	–	XX	–	–	X	–	–
Ἡ πισίνα (LA PISCINE)	Ζάκ Ντερραί	XX	XX	0	XX	XX	X	X	X	–	•
Οἱ Ὀλυμπιακοί ἀγῶνες στό Μεξικό (THE OLYMPICS IN MEXICO)	Ἀλμπέρτο Ἴζαακ	X	XX	•	–	XX	–	–	X	–	–
Φάννυ Γκίρλ (FUNNY GIRL)	Γουίλλιαμ Γουάιλερ	XX	X	•	–	–	–	X	X	–	X
Τοπάζ (TOPAZ)	Ἄλφρεντ Χίτσκοκ	0	0	XXX	0	X	•	XX	X	–	•
Τρέλλες τ' Ἀπρίλη (THE APRIL FOOLS)	Στιούαρτ Ρόζενμπεργκ	X	0	X	–	•	XX	–	X	–	–
Πρέπει νά εἶσαι χήρα (LA VEUVE EN OR)	Μισέλ Ὠντιάρ	•	•	–	–	•	–	XX	0	XX	–
Ἐλεύθερος σάν τόν ἄνεμο (RUN WILD RUN FREE)	Ρίτσαρντ Σαράφιαν	–	0	•	–	–	–	XX	–	–	–
Στήν μυστική ὑπηρεσία τῆς Α.Μ. (TO HER MAJESTYS SECRET SERVICE)	Πήτερ Χάντ	0	0	X	–	•	–	0	0	–	XX
Τολμηροί νέοι καί ὑπέροχα σαραβαλάκια (THOSE DARING YOUNG MEN...)	Κέν Ἀννάκιν	0	•	•	–	–	–	–	•	XX	–

• κακό – 0 ἀδιάφορο – X βλέπεται μέ ἐπιφύλαξη – XX ἐνδιαφέρον – XXX νά μή χάσετε ὁπωσδήποτε – XXXX ἀριστούργημα

ΚΡΙΤΙΚΗ

Κατάργηση τῶν ὁρίων

Ἡ σειρήνα τοῦ Μισσισσιπῆ

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Φρ. Τρυφφώ, ἀπό βιβλίο τοῦ Γουίλλιαμ Ἄϊρις. Φωτογραφία: Ντενύς Σερβάλ. Ντεκόρ: Κλώντ Πινιό. Μουσική: Ἀντουάν Ντυαμέλ. Μὲ τούς: Κατρίν Ντενέβ, Ζάν - Πώλ Μπελμοντώ, Μισέλ Μπουκέ, Νελλύ Μπορζώ, Μαρσέλ Μπερμπέρ. Παραγωγή: Γαλλοϊταλική Ἡστμανκόλορ.

Θά ἦταν κάτι περισσότερο ἀπό δύσκολο νά μιλήσει κανείς γιά τήν ἀλλαγή τῆς τοναλιτέ στήν τρυφφωϊκή γλώσσα, ἄν δέν ἀπαλλασσόταν κατ' ἀρχήν ἀπό μερικές ἐμμονες ἰδέες σχετικά μὲ τή θεματική τοῦ Τρυφφώ. Ἡ πρώτη του ταινία — «Τά 400 χτυπήματα» — δημιούργησε τόν μύθο τοῦ «τρυφεροῦ Τρυφφώ», ἑνός δημιουργοῦ ποὺ ἀρέσκεται σὲ ἐξομολογήσεις «ἐκ βαθέων». Ὡστόσο, αὐτό τό καθαρά προσωπικό του στύλ δέν θά τό βροῦμε παρά μόνο σὲ δυό ἀκόμα φίλμ : τό «Ζύλ καί Ζίμ» (1961) καί τά «Κλεμμένα φιλιά» (1968). Στίς ὑπόλοιπες ταινίες, ὁ δημιουργός Τρυφφώ δίνει τή θέση του στόν λεπτολόγο ἀρουραῖο τῆς Σινεματέκ, στόν μαχητικό κριτικό τῶν «Καγιέ», στόν τέλειο γνώστη μιᾶς τέχνης—στήν ὁποία τόν μύησε ὁ μεγάλος του δάσκαλος καί φίλος Ἀντρέ Μπαζέν — στόν ἐξπέρ μιᾶς τεχνικῆς ποὺ τήν κατάχτησε μόνος του.

Ὁ Τρυφφώ δέν εἶναι παρά σπάνια ὁ δημιουργός : εἶναι ὁ τέλειος ἐπαγγελματίας, αὐτός ποὺ κατάφερε νά διερευνήσει μέχρι τήν ἔσχατη λεπτομέρεια τίς δυνατότητες ἔκφρασης ποὺ προσφέρει τό μαγικό κουτί ποὺ λέγεται κάμερα. Θἄλεγε κανείς πώς συχνά δέν ἐνδιαφέρεται παρά μόνο γιά τήν προσωπική εὐχαρίστηση ποὺ δίνει τό παιχνίδι μὲ τήν κάμερα.

Βέβαια, μιά τέτοια ἄποψη εὔκολα θά κολλοῦσε καί σ' αὐτόν καί σὲ μᾶς τήν μομφή τοῦ ἐστέτ.

Ὡστόσο, μιά καί ἡ θεματογραφία εἶναι περιορισμένη σ' ἕναν ἀριθμό ποὺ ὁ Γκαῖτε προσπάθησε νά τόν καθορίσει, αὐτό ποὺ ἔχει σημασία στήν τέχνη εἶναι ἡ «γωνία ὅρασης» ἤ οἱ εὐφυεῖς παραλλαγές στό ἴδιο θέμα. Μιά καινούργια ματιά σ' ἕνα παληό θέμα δίνει σ' αὐτό μιά νέα σημασία. Θεματική ἐπανάληψη δέν σημαίνει ἀναγκαστικά κοινοτυπία. Καί κάτι ἄλλο : οἱ γνῶστες, δέν καινατομοῦν εὔκολα. Κι ὁ Τρυφφώ εἶναι τέλεια ἐνημερωμένος σ' ὅ,τι τό περισσότερο ἤ λιγότερο σημαντικό ἔχει δημιουργήσει μέχρι σήμερα ὁ κινηματογράφος.

Στή «Σειρήνα τοῦ Μισσισιπῆ» ὁ Τρυφφώ δανείζεται τό θέμα του ἀπό ἕνα λαϊκό ρομάντσο τῆς δεκάρας — ἀπ' αὐτά ποὺ διαβάζουν ὅσοι ξέρουν στοιχειωδῶς ἀνάγνωση, λίγο πρὶν ἀποκοιμηθοῦν. Ἄλλωστε, εἶναι ἐξοικειωμένος μὲ τέτοιου εἴδους ἀναγωγές ἀπό τήν παραφιλολογία στήν τέχνη: Πάλι ὁ Ἄϊρις τοῦ προμήθευσε τό θέμα γιά τό «Ἡ νύφη φοροῦσε μαῦρα» καί ὁ Μπράντμπερυ γιά τό «Φαρενάιτ 451». Τό φαινόμενο εἶναι συνηθισμένο στόν κινηματογράφο, καί πολλά ἀριστουργήματα ἔχουν σάν βάση ἐκκίνησης τή λαϊκή λογοτεχνία.

Ἡ πτώση τοῦ ἄνδρα ποὺ ὁδηγεῖται στήν καταστροφή ἀπό μιά γυναίκα, ἀποτελεῖ τό λάϊτ μοτίβ τῆς παραφιλολογίας κι εἶναι μύθος συνομήλικος μ' αὐτόν τοῦ χαμένου Παραδείσου καί τῆς πρώτης ζαβολιᾶς τῆς Εὔας. Τόν μύθο τόν δημιούργησε ἡ ἀνδροκρατία, ποὺ αἰσθάνεται ἐπισφαλῆ τή θέση της καί ποὺ γιά νά ἀμυνθεῖ καί νά παρακάμψει τό σκόπελο μιᾶς ἱστορικῆς ἑρμηνείας τῆς ἀνισόροπης δύναμής της, ἐφεῦρε τήν φάμ - φατάλ, τόν θηλυκό δαίμονα, τήν βάμπ (=νυχτερίδα) ποὺ τρέφεται ἀποκλειστικά μὲ αἷμα ἀνδρικό.

Ὁ Ἄϊρις γιά μυριοστή φορά ἀναμασᾶ τό ὑπ' ἀριθμόν ἕνα θέμα τῆς παραφιλολογίας. Ὁ Τρυφφώ τοῦ τό ἁρπάζει καί τοῦ προσθέτει μιά καινούργια διάσταση ποὺ ὁ συγγραφέας οὔτε κἀν θά μποροῦσε νά τήν ὑποπτευθεῖ : Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στά δύο φύλα εἶναι ἀνταγωνιστικές μόνον ὅταν μετατίθενται στό ἐπίπεδο τῆς οἰκονομικῆς ἀντιδικίας. Ἀπ' τή στιγμή ποὺ σταματάει νά δρᾶ τό ἐνεργοῦν αἴτιον, οἱ σχέσεις αὐτές ἀπεκδύονται τόν μεταφυσικό τους μανδύα, ἡ φάμ φατάλ ἀπομυθοποιεῖται καί ἡ ἰσορροπία ἀποκαθίσταται μὲ τήν ἀμοιβαία παραδοχή τῆς ἀνθρώπινης ὑπόστασης τῶν «δύο συμβαλλομένων μερῶν». Τότε ἡ συμφιλίωση ἔρχεται σάν συνέπεια καί σάν ἀνάγκη.

Ὁ Λουί Μαὲ (Μπελμοντό) ξέρει ἀπό πεῖρα ὅτι ὁ ἀστικός γάμος εἶναι οἰκονομική συνδιαλλαγή καί προσπαθεῖ νά ἀποφύγει τίς ἐπιπτώσεις της διαλέγοντας γυναίκα δι' ἀλληλογραφίας. Ἡ ἀπόκρυψη τοῦ αἰτίου μιᾶς ἐνδεχόμενης ἐμπορευματοποίησης τοῦ θεσμοῦ τοῦ γάμου τοῦ δημιουργεῖ ἐλπίδες γιά μιά τιμιότερη συμβίωση. Ἡ Ζυλὶ Ρουσσὲλ (Ντενέβ) ξέρει ἀπό ἔνστικτο ὅτι ἡ γοητεία της εἶναι εἶδος ἀνταλλάξιμο. Καί τήν ἐξαργυρώνει πανάκριβα. Αὐτό ὅμως ποὺ δέν ξέρουν καί οἱ δυό — τραγική εἰρωνία θά τό ἀνόμαζαν οἱ γραμματοδιδάσκαλοι — εἶναι πὼς τό παιχνίδι ποὺ προσπαθοῦν νά παίξουν ὁ καθένας γιά λογαριασμό του βρίσκεται ἔξω ἀπ' τά ὅρια τῆς ἀνθρώπινης φύσης. Εἶναι παιχνίδι ποὺ τούς κανόνες του δέν τούς θέσπισαν οἱ ἴδιοι. Κι ὅταν ἔρθει ἡ στιγμή ποὺ κάποιος πρέπει ὁπωσδήποτε νά κερδίσει τήν παρτίδα — ἡ τελευταία της φάση παίζεται στό ὀρεινό καταφύγιο — ἀνοίγουν τά χαρτιά τους καί διαπιστώνουν ὅτι κανείς δέν κέρδισε. Πρᾶ-

γμα πού, ἂν προσδιοριστεῖ ἀρνητικά, σημαίνει ὅτι κέρδισαν καὶ οἱ δυό.

Ἔτσι ἡ σχέση τους, ποὺ στὴν ἀρχὴ τοὺς δόθηκε χάρισμα ἀπ' τὸ νομοθέτη καὶ τὸν ἱερέα, καταχτιέται στὸ τέλος ἀπ' τοὺς ἴδιους, κι ἀποχτᾶ τὸ σωστό της περιεχόμενο. Οἱ θεσμικοὶ νόμοι μιᾶς ὑπερηρόσωπης κοινωνίας ἀποδεικνύονται αἴωλα κατασκευάσματα χωρὶς ἀντίκρυσμα στὴν ἀνθρώπινη φύση ποὺ διατηρεῖ τὰ δικαιώματά της ἔξω ἀπ' τοὺς ἐπιβεβλημένους καταναγκασμούς.

Τὸ πραγματικὸ δρᾶμα τοῦ Ζευγαριοῦ — ποὺ στὴ διάρκεια τῆς χρονικὰ προσδιορισμένης δράσης κινοῦνταν στὰ μεταθετὰ ὅρια τῆς ἱλαροτραγωδίας — ἀρχίζει μὲ τὸ τέλος. Τώρα πιὰ ὁ Λουὶ καὶ ἡ Ζυλὶ εἶναι συνένοχοι. Ἡ καταστρατήγηση τῶν ἐπιβεβλημένων θεσμῶν ἀποτελεῖ τὴν οὐσία μιᾶς σχέσης ποὺ κ ε ρ δ ή θ η κ ε καὶ πληρώθηκε πανάκριβα: Ἡ Ζυλὶ σκότωσε τὴν ὑποψήφια γυναίκα τοῦ Λουὶ γιὰ νὰ πάρει τὴ θέση της καὶ τὸ χρῆμα του. Ὁ Λουὶ σκότωσε τὸν ἰδιωτικὸ ντέτεκτιβ ποὺ ὁ ἴδιος πλήρωσε γιὰ νὰ βρεῖ τὴν ἐξαφανισθεῖσα γυναίκα του καὶ τὰ ἐκατομμύριά του γιατί, ὄντας ἀλλοτριωμένος ἀπ' τὸν μηχανισμὸ τῆς τυπολατρείας, ἐμπαινε ἐμπόδιο στὴν ἀποκατάσταση τῆς φυσικῆς ἰσορροπίας στὶς σχέσεις τοῦ Ζευγαριοῦ. Καὶ οἱ δυὸ ἔβγαλαν ἀπ' τὴ μέση ἕναν «τυπικὸ» ἐκπρόσωπο μιᾶς «τυπικῆς» κατάστασης. Καὶ τώρα ποὺ εἶναι «παράνομοι» ἀλλὰ ἀποκαθαρμένοι καὶ τέλεια συμφιλιωμένοι θὰ πρέπει νὰ ἀντιμετωπίσουν ἀπὸ κοινοῦ τοὺς ἑτεροκίνητους φύλακες τῶν θεσμῶν — δηλαδὴ τὴν νομότυπη ψευτιά, ποὺ τοὺς ὁδήγησε στὸ χεῖλος τῆς καταστροφῆς. Ὄντας ἑνωμένοι ἴσως ἀντιμετωπίσουν χαμογελῶντας τὸ ἐκτελεστικὸ ἀπόσπασμα, ἴσως πεθάνουν μέσ' στὰ χιόνια πρὶν τοὺς περιοδράξουν οἱ φύλακες τῶν θεσμῶν. Τί σημασία θὰ εἶχε τὸ τέλος τους, ἀφοῦ ἤδη νίκησαν ; Ὁ Τρυφφὼ κλείνει τὴν ταινία του τὴ στιγμὴ τῆς τέλειας ἐξισορρόπησης τῆς κεδισμένης σχέσης τους, καὶ ἀδιαφορεῖ γιὰ τὸ ἐπιμύθιο.

Τὸ ἀβέβαιο χάπυ - ἔντ (ἴσως ζήσουν αὐτοὶ καλὰ κι ἐμεῖς καλύτερα, ἴσως ζήσουμε μόνο ἐμεῖς καλά) ἀφήνει μιὰ κάποια γεύση πίκρας ποὺ λίγο ἀπέχει ἀπ' τὸ νὰ γίνει ὀργὴ γιὰ τὸ ἀδιέξοδο στὸ ὁποῖο μᾶς ὁδηγοῦν παρὰ τὴ θέλησή μας.

Αὐτὸ τὸ παμπάλαιο καὶ τετριμένο θέμα ἴσως νὰ μὴν ἔδινε ἀφορμὴ γιὰ σκέψη, ἂν δὲν ἐπενέβαινε ὁ Τρυφφώ, μέσα ἀπὸ τὴ φόρμα.

Ἡ ταινία εἶναι ἕνα τέλειο ἀμάγαλμα ὅλων τῶν κινηματογραφικῶν εἰδῶν. Τὸ χιτσκοκικὸ θρίλλερ — διανοουμενίστικα ἀντιμετωπισμένο — μπολιάζεται μὲ στοιχεῖα ἐωτικῆς περιπέτειας τύπου Ντόροθυ Λαμούρ· οἱ μονογραμμικοὶ χαρακτῆρες θυμίζουν ἀόριστα τύπους τοῦ γουέστερν· τὸ ἀπροσδόκητο στρίπ - τὴζ στὸ αὐτοκίνητο καὶ ἡ σύγκρουση ποὺ ἔρχεται σὰν συνέπεια εἶναι καθαρὸ γκάγκ δανεισμένο ἀπ' τὸ ἀμερικάνικο μπουρλέσκ· ἡ ἄνοδος τοῦ Λουὶ ἀπ' τὴν «καθαρὴ» Ρεουνιὸν στὴν «βρώμικη» Εὐρώπη εἶναι μιὰ ἀντιστροφὴ τῆς πορείας τοῦ «Τρελλοῦ Πιερρό» πρὸς Νότον· τὸ θέμα θυμίζει τὴ «Σκύλα» τοῦ Ρενουὰρ — στὸν ὁποῖο ὁ Τρυφφὼ ἀφιερώνει τὴν ταινία του — καὶ τὸ ἀνοιχτὸ τέλος τὴν «Μεγάλη Χίμαιρα», πάλι τοῦ Ρενουάρ· ἡ ἀρχὴ δὲν θυμίζει τίποτα: Βλέπουμε ἕνα ἀτόφιο ἀπόσπασμα ἀπ' τὴν «Μασσαλιώτιδα» τοῦ Ρενουάρ. Γιατί αὐτὴ ἡ ἐπιμονὴ σὲ ἀναφορὲς στὸν Ρενουάρ ; Νάναι μόνο ἕνας φόρος τιμῆς στὸν μεγάλο δάσκαλο ; Μᾶλλον πρόκειται γιὰ μιὰ ὑπόμνηση γιὰ τὸ ὅτι δὲν ὑπάρχουν ὅρια ἀνάμεσα στὸν σωστὸ ἀκαδημαϊσμὸ καὶ τὸν μοντερνισμό, ἀνάμεσα στὸν διανοουμενίστικο καὶ τὸν λαϊκὸ κινηματογράφο. Ἄλλωστε τὰ εἴδη εἶναι νοη-

τικὲς κατασκευὲς ποὺ εὐκολύνουν ἁπλῶς τὴ μελέτη. Ὁ Τρυφφὼ καταργεῖ λιγάκι ἐπιδεικτικὰ τὰ ὅρια ἀνάμεσα στὰ εἴδη ἴσως ἀπὸ ἀντίδραση στὸν δεσμευτικὸ καρτεσιανισμό, ποὺ δυὸ αἰῶνες τώρα ταλαιπωρεῖ τὸ γαλλικὸ πνεῦμα.

Οἱ ἐπιροὲς δὲν παρατίθενται ὑπὸ τύπον κώδικος. Εἶναι τέλεια ἀφομοιωμένες ἀπὸ ἕναν ἄξιο μαθητὴ ποὺ, ἂν δὲν φτάνει στὸ ὕψος τῶν δασκάλων του, ξέρει τουλάχιστον νὰ τοὺς καταλαβαίνει σὲ βάθος καὶ νὰ τοὺς τιμᾶ. Ἂν ὁ Τρυφφὼ σταματοῦσε στὴ μίμηση, θὰ ἔκανε ἴσως μιὰ ἐνδιαφέρουσα ἀκαδημαϊκὴ ταινία. Τώρα ὁ κριτικὸς Τρυφφὼ ποὺ κάποτε ἀγωνίστηκε παθιασμένα κατὰ τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ κονφορισμοῦ, λέει ὅ,τι ἔχει νὰ πεῖ ἀδέσμευτος ἀπὸ τοὺς παραδοσιακοὺς κανόνες τῆς ἀφήγησης. Μιὰ μεγάλη μερίδα τῆς κριτικῆς — καὶ ὄχι μόνο τῆς ἑλληνικῆς — ξεγελάστηκε ἀπ' τὸ στόρυ καὶ ἄρχισε νὰ ὁλοφύρεται γιὰ τὴν πτώση τοῦ ἀδιάλλακτου πρώην κριτικοῦ. Ὅμως ὁ μοντερνισμὸς τῆς «Σειρήνας» δὲν πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ στὸ σενάριο οὔτε στὴ δόμηση τοῦ στόρυ ἀλλὰ στὸ ντεκουπάζ καὶ τὴ σύνθεση τῶν πλάνων : Αὐτὰ ποὺ κυριαρχοῦν εἶναι τὰ ἀσημαντολογικὰ πλάνα, τὰ φορτισμένα ὄχι μ' ἕνα ἐννοιολογικὸ περιεχόμενο ἀλλὰ μὲ μιὰ ἀλυσίδα «νεκρῶν χρόνων» τοὺς ὁποίους καλεῖται ὁ θεατὴς νὰ καλύψει χρησιμοποιώντας λιγάκι καὶ τὸ δικό του μυαλό.

Ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση πὼς γιὰ νὰ ἀφηγηθεῖ τὴν ἱστορία του, ὁ Τρυφφώ, διαλέγει ἐκεῖνα ἀκριβῶς τὰ πλάνα ποὺ ἕνας καρτεσιανὸς θὰ τὰ πετοῦσε σὰν ἐννοιολογικὰ ἀσήμαντα.

Ὡστόσο, αὐτὴ ἡ «παρασημαντικὴ» ἀποχτᾶ περιεχόμενο ἐντελῶς ξαφνικά, ἀπὸ σκόρπια πλάνα, ἐννοιολογικὰ ὑπερφορτισμένα ποὺ σφηνώνονται ἀνάμεσα στοὺς νεκροὺς χρόνους καὶ τοὺς δίνουν ἕνα νόημα ἐκ τῶν ὑστέρων.

Ἔτσι, ἡ ἀρχὴ τῆς ταινίας π.χ. — μέχρι τὸ τέλος τῆς σκηνῆς τοῦ ξεμπαρκαρίσματος — μοιάζει ὑπερβολικὰ φλύαρη καὶ κενή, μέχρι ποὺ ἕνα ἀριστερὸ πανοραμὶκ εἰσάγει στὴ δράση τὴ Ντενέβ καὶ μαζὺ της τὸ πρῶτο στοιχεῖο συσπάς. Τὸ ἴδιο στὴ σεκάνς στὸ ὀρεινὸ καταφύγιο : ἡ παράθεση ἀποσπασμάτων ἀπὸ τὸ «Μαγικὸ δέρμα» τοῦ Μπαλζὰκ δημιουργεῖ ἕναν πλατυασμὸ ποὺ ἀποχτᾶ σημασία τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ θὰ φύγει γιὰ τὴν πόλη ἡ Ζυλὶ καὶ τὸ μάτι τοῦ ἑτοιμοθάνατου Λουὶ θὰ πέσει πάνω στὸ κόμικ τῆς Σταχτοπούτας καὶ τῆς Κακιᾶς Μάγισσας. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ οἱ ἔννοιες ποὺ ἀποδεσμεύονται ἀπὸ τὰ πλάνα δὲν ἀποχτοῦν ποτὲ αὐτονομία: Συστρέφονται καὶ ἐπιστρέφουν στὴν ὀπτική τους πηγὴ χωρὶς νὰ ἀποδεσμεύουν ὁλόκληρο τὸ νόημά τους. Μὲ τὴν ἔλλειψη ποὺ δημιουργεῖ αὐτὴ ἡ ὑπαινικτικὴ παράθεση, ὁ θεατὴς δὲν μαθαίνει ποτὲ τὸν ἀκριβῆ τρόπο σκέψης τῶν ἡρώων καὶ καλεῖται νὰ συλλάβει τὸ νόημα τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ «ἐκτινάσσεται» ἀπ' τὴν εἰκόνα - πομπὸ πρὶν ἐπιστρέψει σ' αὐτὴν καὶ διαχυθεῖ ὁμαλὰ στὰ πλάνα ποὺ ἀκολουθοῦν.

Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο στρογγυλεύονται οἱ δραματικὲς αἰχμὲς κι ὁ Τρυφφὼ ἐπιβάλλει ἐκεῖνο τὸ καθαρὰ προσωπικό του στύλ — τὸν «διακριτικὸ λυρισμό».

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

Φαίνεσθαι καὶ Εἶναι

Οἱ ἐλαφίνες

(Les biches). Σκηνοθεσία : Κλὼντ Σαμπρόλ. Παραγωγή: Ἀντρὲ Ζενόβ, Σενάριο: Πὼλ Ζεγκὼφ καὶ Κλὼντ Σαμπρόλ. Φωτογραφία : Ζὰν Ραμπιέ. Μοντάζ : Ζὰκ Καγιάρ. Μουσική : Πιὲρ Ζανσέν. Καλλ. διεύθυνση : Μάρκ Μπερτιέ. Κάστ: Στεφὰν Ὠντρὰν (Φρεντερίκ), Ζακελὶν Σασσὰρ (Γουάι) Ζὰν Λουῒ Τρεντινιὰν (Πὼλ Τομά). Διάρκεια 98' Γαλλία — Ἰταλία.

Τὰ τελευταῖα χρόνια πολλαπλασιάστηκαν οἱ ταινίες ποὺ προσπαθοῦν νὰ μελετήσουν τὶς ἰδιαίτερες ἐκεῖνες σχέσεις ποὺ ἀναπτύσσονται ἀνάμεσα σὲ πρόσωπα μὲ διαφορετικὸ χαρακτήρα, νοοτροπία, οἰκονομικὴ κατάσταση. Χαρακτηριστικὸ ὅλων σχεδὸν τῶν ταινιῶν αὐτῶν εἶναι ἡ κοινωνικὴ τοποθέτηση τῶν προσώπων μέσα σ' ἕνα συγκεκριμένο ἱστορικὰ χῶρο — φανερὴ ἐπίδραση τοῦ κινήματος τοῦ «τσίνεμα νουόβο» ὅσο ἀφορᾶ τοὺς σκηνοθέτες τῆς περασμένης γενιᾶς. Στὶς περισσότερες περιπτώσεις τὰ δύο κεντρικὰ πρόσωπα ἀποτελοῦν δυὸ πόλους ἀντίθετα φορτισμένους. Ἔχουμε δηλαδὴ ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τὸν ἄνθρωπο - κατακτητὴ ποὺ ὁδηγεῖται στὴν παρακμὴ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸν ἄνθρωπο ποὺ καταπιέζεται καὶ προσπαθεῖ νὰ κερδίσει τὴ ζωή του. Βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς σχέσης τους εἶναι ἡ ἀνάγκη νὰ ἐπικοινωνήσουν ὁ ἕνας μὲ τὸν ἄλλο, ἡ προσπάθεια ἐπιβολῆς, ἡ ταύτιση, ὁ ἐρωτικὸς (ἢ ὁμοφυλοφιλικὸς) σπινθήρας, ἡ βίαιη σύγκρουση, ἡ ἀπόσχιση.

Παραδείγματα σκηνοθετῶν ποὺ συσχετίζουν τὰ ψυχολογικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἡρώων τους μὲ τὴν κοινωνική τους τοποθέτηση, ἔχουμε πάρα πολλὰ στὸν μεταπολεμικὸ κινηματογράφο:

Ὁ Βισκόντι, ὁ κατεξοχὴ χρονικογράφος τῆς παρακμῆς, συνδέει τὴν ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ διάλυση μὲ τὴν πτώση μιᾶς κοινωνικῆς τάξης καὶ ἀποδίδει στὴν ἀνερχομένη τάξη σὰν βασικὰ χαρακτηριστικὰ τὴν ψυχικὴ ὑγεία καὶ τὴν πνευματικὴ ἰσορροπία. Στὸ «Σένσο», ἡ ἀριστοκράτισσα ἠρωίδα του ἀποδεικνύεται ἀνίκανη νὰ ἀκολουθήσει τὴν ἐπανάσταση καὶ βυθίζεται ὅλο καὶ περισσότερο στὴν ὀδύνη ἑνὸς παράλογου ἔρωτα. Στὸν «Γατόπαρδο», ὁ ρωμαντικὸς ἀριστοκράτης ἀποσύρεται ἀπὸ τὸ ἱστορικὸ προσκήνιο, ὅταν καταλαβαίνει πὼς ἡ ἐποχή του τὸν ἔχει ξεπεράσει. Στὰ «Θαμπὰ ἄστρα τῆς ἄρκτου», ἡ αἰμομιξία, ἡ παρέκκλιση ἀπὸ τὸ φυσιολογικό, συνοδεύει τὴν παρακμὴ τῶν ἀρχοντικῶν σπιτιῶν τῆς Νότιας Ἰταλίας.

Ὁ Λόζεϊ εἶναι γνωστός, τὰ τελευταῖα χρόνια, σὰν ὁ μελετητὴς τῆς σύγκρουσης ἀντίροπων δυνάμεων. Ὁ «Ὑπηρέτης» του, διατηρώντας ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸ θέατρο καὶ τὴ λογοτεχνία, ἦταν μιὰ στυγνὴ ἀνατομία τῶν σχέσεων ἀφέντη καὶ δούλου. Ὁ σκηνοθέτης ἐπέμεινε ἰδιαίτερα στὸ θέμα τῆς ἐπιβολῆς τοῦ ἑνὸς πάνω στὸν ἄλλο. Στὸν «Ἀνεμοδαρμένο λόφο» ὁ ἀτίθασος ποιητὴς ἐνίσχυσε τὶς τελευταῖες αὐταπάτες τῆς πνιγμένης ἀπὸ τὴν ἴδια της τὴ δύναμη γυναίκας, συντομεύοντας οὐσιαστικὰ τὴν ἱεροτελεστία τοῦ θα-

νάτου της. Τὴν ἴδια — ἀλλὰ ἀθέλητη — ἱεροτελεστία παρακολουθοῦμε καὶ στὸ «Μεγάλο μυστικό της», ὅπου ὁ Λόζεϋ, πυκνότερος ἀπὸ κάθε ἄλλη φορά, ξαναβρίσκει τὰ ταξικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἡρώων του.

Κι ὁ Μπέργκμαν φτάνει στὸ ἀπόγειο τῆς καριέρας του μὲ τὴν πιὸ προσγειωμένη ταινία του, τὴν «Περσόνα». Ξαναβρίσκουμε ἐδῶ πιὸ ξεκάθαρους τοὺς δύο πόλους ποὺ συναντήσαμε στὴ «Σιωπή»: τὴ γυναίκα - μύθο, τὴ διάσημη ἠθοποιό, ποὺ ἔπαψε νὰ πιστεύει στὴν ἀναγκαιότητα τῆς ὕπαρξής της καὶ τὴν ἀδύναμη νοσοκόμα ποὺ μέσα ἀπὸ τὴν ἐναγώνια προσπάθεια νὰ λύσει τὰ καθημερινά της καφτὰ προβλήματα, αἰσθάνεται νὰ δυναμώνουν στὴν ψυχή της τάσεις ἐπαναστατικές, συνηδειτοποιεῖ ὅτι ἡ ζωὴ πιὰ τῆς ἀνήκει.

Τέλος, ὁ Πολάνσκι, στὴ «Νύχτα τῶν δολοφόνων» μὲ ὕφος ποὺ πρόδινε πόνο καὶ σαρκασμό, περιέγραψε τὴ βίαιη σύγκρουση ἀνάμεσα σ' ἕναν ἐκφυλισμένο μεγαλοαστὸ καὶ σ' ἕναν ἀποκτηνωμένο γκάγκστερ.

Μποροῦμε νὰ σημειώσουμε ἐδῶ ὅτι στὸ Λόζεϋ καὶ τὸν Μπέργκμαν κυριαρχεῖ τὸ θέμα τῆς ταύτισης, τῆς μάσκας. Τὸ ἕνα πρόσωπο προσπαθεῖ νὰ ὑποδυθεῖ τὸ ἄλλο, ταυτίζεται μ' αὐτό. Σ' ὅλους δὲ ἡ σύγκρουση ἐπεκτείνεται μέχρι τὸ ἐρωτικὸ ἐπίπεδο. Ὑπάρχουν συνήθως οἱ ὑπόνοιες μιᾶς λανθάνουσας ὁμοφυλοφιλίας.

Ἂν ἔρθουμε τώρα στὴν περίπτωση Σαμπρόλ, θὰ παρατηρήσουμε ὅτι ὁ σκηνοθέτης τῶν «Ἐλαφίνων» δὲν εἶναι μακρυὰ ἀπὸ μιὰ τέτοια θεματολογία. Ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας ταινία του, εἴχε δείξει ὅτι ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴ σύγκρουση χαρακτήρων, πρᾶγμα ἀρκετὰ σπάνιο γιὰ Γάλλο κιν)στή. Στὸν «Ὡραῖο Σέργιο» συγκρούεται ἡ φιλελεύθερη νοοτροπία τοῦ παριζιάνου μὲ τὴν τυφλὴ ὑποταγή στοὺς κανόνες τῆς ἐπαρχιώτικης ζωῆς τοῦ Σέργιου καὶ τῆς γυναίκας του. Στὰ «Ξαδέλφια» βλέπουμε πιὸ καθαρὰ τοὺς δυὸ χαρακτῆρες - τύπους. Ἐδῶ ἀρχίζει νὰ διαφαίνεται ἡ ἀναγωγὴ τοῦ κάθε ἰδιαίτερου χαρακτήρα σὲ βασικὲς ψυχικὲς διαθέσεις καὶ ἐν συνεχεία σὲ ἠθικὲς στάσεις ἀπέναντι στὴ ζωή. Στὸ πρόσωπο τοῦ Σὰρλ βλέπουμε τὴ θετικὴ ἀντιμετώπιση τῆς ζωῆς, τὴν ἀποδοχὴ τῶν ἀνθρώπινων προβλημάτων, τὴν προσπάθεια γιὰ ἐξεύρεση λύσεων. Ἀντίθετα, στὸ πρόσωπο τοῦ Πὼλ βλέπουμε τὴν παθητικὴ στάση, τὴν ἄρνηση τῶν προβλημάτων, τὴν κυνικότητα. Βασικά, καὶ οἱ «Ἐλαφίνες» στηρίζονται πάνω στὸ ἴδιο σχῆμα. Ὅμως ἀπὸ τὰ «Ξαδέρφια» ἔχουν περάσει 9 χρόνια καὶ μεσολάβησε ἡ δουλειὰ τῶν σκηνοθετῶν ποὺ ἀναφέραμε στὴν ἀρχή. Καθένας ἀπὸ τοὺς παραπάνω σκηνοθέτες πλούτισε μὲ τὴ δικιά του εὐαισθησία, μὲ τὶς δικές του ἐμπειρίες τὸ σχῆμα αὐτό, ἔτσι ὥστε τὸ θέμα νὰ μοιάζει ἐξαντλημένο. Ὁ Σαμπρὸλ φαίνεται ὅτι δὲν ἀγνοεῖ τὴ δουλειὰ τῶν συναδέλφων του, γιατὶ ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τοποθετεῖ σὲ σαφῆ κοινωνικὰ πλαίσια τὶς ἡρωΐδες, πρᾶγμα ποὺ δὲ συνέβαινε στὰ «Ξαδέλφια» καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη παίρνει τὸ σχῆμα σὰ δεδομένο. Δηλαδή, ὁ Σαμπρὸλ Ε κ ι ν ά ε ι ἀπὸ τὴν ἀντίθεση τῶν δυὸ γυναικῶν καὶ μιλάει γι' αὐτὰ ποὺ ἀκολουθοῦν. Γι' αὐτὸ καὶ ὁ «πρόλογος» εἶναι πολὺ σύντομος, μοιάζει μὲ τυπικὴ διαδικασία. Τὰ πρόσωπα τῆς ταινίας εἶναι σχηματικά, ἡ συμπεριφορά τους προκαθορισμένη. Ἡ Φρεντερίκ, ἡ μεγαλοαστή, ἔχει κατακτήσει τὴ ζωή, κι ἔχει πάρει τὸ δρόμο τῆς παρακμῆς. Ὁ ἔρωτας εἶναι τώρα ἕνα παιχνίδι, μιὰ μορφὴ διασκέδασης. Ἔχει μάθει νὰ νικᾶ. Τὸ βλέπουμε στὸ πρόσωπό της, στὴν κορμοστασιά της, στὸ φέρσιμό της. Ἂν ὑποχωρεῖ κάποτε, τὸ κάνει γιατὶ εἶναι ὁ μόνος τρόπος νὰ κερδίζει. Ἂν ἱκανοποιεῖ στὴν ἀρχὴ τὶς ἀνάγκες τῆς Γουάι τὸ κάνει μόνο γιὰ νὰ τὴν κατακτήσει. Κι ὅταν βλέπει πὼς αὐτὴ ἡ σχέση τείνει ν' ἀνατραπεῖ, δρᾶ κερδοσκοπικά. Ὁ νεαρὸς ἀρχιτέκτονας πρέπει νὰ γίνει δικό της κτῆμα. Ἡ ἐνέργειά της ἦταν λοιπὸν πολὺ φυσική. Ἀφοῦ εἶχε μάθει νὰ ἔχει αὐτὴ τὸν πρῶτο λόγο, δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ περάσει τώρα σὲ δεύτερο πλάνο.

Ἀντίθετα ἡ Γουάι τρέφει μέσα της τὴν λυσσαλέα ἐπιθυμία νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴ θέση τοῦ ὑποταγμένου στὶς ἀνάγκες τῆς ζωῆς. Φαίνεται ὅτι τὸ καταφέρνει, μέσα ἀπὸ τὶς σχέσεις της μὲ τὴν Φρεντερίκ. Πλάνη. Ἡ τάξη δὲν ἀνατρέπεται. Ξαναγίνεται ὑποτακτικὴ καὶ προσπαθεῖ νὰ δικαιώσει τὴ σχέση αὐτή. Δεύτερη πλάνη. Ἡ σχέση δὲν εἶναι «φυσιολογική». Ὅσο δὲ κι ἂν προσπαθεῖ νὰ γίνει σὰν τὴ Φρεντερίκ, ὅσο διαπιστώνει τὴν ὁμοιότητά της μ' αὐτή, τόσο συνειδητοποιεῖ καὶ τὴν ἀπόσταση. Σιγὰ - σιγὰ ξεδιπλώνεται ἕνα ἀβυσαλέο μίσος. Ἕνα μαχαίρι θὰ δώσει τὴ λύση. Τώρα ἡ Γουάι θὰ παίξει τὸ ρόλο τῆς Φρεντερίκ. Ξεχνᾶμε ὅτι τῆς ἔμοιαζε καταπληκτικά;

Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς δυὸ πόλους, ὁ Πὼλ ἀντιπροσωπεύει τὴ μετριότητα, τὴν εὔκολη τακτικὴ τοῦ βολέματος, τὴν ἀποθέωση τῆς μικροαστικῆς ἠθικῆς (δηλ. ὑποκρισίας) ἐνῶ οἱ δύο «τύποι» ποὺ φιλοξενοῦνται στὴ βίλλα εἶναι τὰ σύμβολα τῆς τέλειας παθητικότητας, τῆς ἐπανάστασης τῶν λόγων, τῆς ἀπόλυτης δειλίας.

Αὐτὲς οἱ ἁπλουστευμένες ζωϊκὲς φιγοῦρες, ἀποτελοῦν οὐσιαστικὰ μυθοποιημένες μορφὲς τοῦ ὑποσυνείδητου, θυμίζουν τὶς ταινίες τοῦ Φρανζὺ (Τερὲζ Ντεσκερού, Ζοὺντες), μᾶς ὁδηγοῦν κατ' εὐθείαν στὸν ὑπερεαλισμό, καὶ στὸν ὑπερεαλισμὸ βρίσκουν τὴ δικαίωσή τους. Θὰ βροῦμε ἐδῶ τὰ ἁπλοϊκὰ σύμβολα (τὸ δηλητηριασμένο μαχαίρι, τὸ παιχνίδι μὲ τὶς φωνὲς τῶν ζώων) ποὺ συναντᾶμε σ' ὅλες τὶς ὑπερεαλιστικὲς ταινίες ὅπως στὴ «Βιριδιάνα», στὸ «Πέρυσι στὸ Μαρίενμπαντ» κλπ. Ἀλλὰ καὶ ὁπτικὰ ἡ ταινία ἀκολουθεῖ μὲ συνέπεια τοὺς κανόνες τοῦ ὑπερεαλισμοῦ. Σπάνια εἴχαμε δεῖ τέτοια ἐκφραστικὴ χρησιμοποίηση τοῦ χρώματος, τὸν χῶρο νὰ ὑποδηλώνει καταστάσεις ψυχῆς σὲ τέτοιο βαθμό, καὶ χωρὶς νὰ χάνει τὴ ρεαλιστική του ὑπόσταση. Τέλος, τὸ στὺλ κι ὁ ρυθμὸς τῆς ταινίας ἔχουν μιὰ ἰδιότητα «ὑπνωτιστική». τονίζουν τὸ ὀνειρικὸ στοιχεῖο.

Θὰ εἴχαμε ξεχάσει ὅμως μιὰ σημαντικὴ πλευρὰ ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Σαμπρὸλ γενικὰ καὶ ἀπὸ τὶς «Ἐλαφίνες» εἰδικότερα, ἂν δὲν ἐπισημαίναμε μιὰ ἄλλη μεγάλη ἐπιρροὴ ποὺ ἀσκήθηκε πάνω του. Τοῦ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ. Ὁ Σαμπρὸλ ἔγινε θερμὸς ὀπαδὸς τοῦ Χίτσκοκ καὶ τὸν ὑποστήριξε μὲ φανατισμὸ σὰν κριτικός, μέσα ἀπὸ τὶς στῆλες τῶν «Καγιέ». Ἕνα ἀπὸ τὰ βασικὰ θέματα τοῦ Χίτσκοκ εἶναι τὸ παιχνίδι ἀνάμεσα στὰ φαινόμενα

καὶ στὴν οὐσία, στὸ φ α ί ν ε σ θ α ι καὶ στὸ ε ἶ ν α ι. Παράδειγμα: Στὸν «Ἄγνωστο τοῦ ἑξπρὲς» περιέγραψε τὸ ξύπνημα τοῦ δολοφονικοῦ ἔνστικτου μέσα στὴν ψυχὴ ἑνὸς «καθὼς «πρέπει» πρωταθλητῆ τοῦ τέννις. Μὲ τὴν συνάντηση τοῦ ἄγνωστου τοῦ τραίνου γινόταν ἕνας διχασμὸς προσωπικότητας. Ἀπὸ κείνη τὴ στιγμὴ ὁ ἄγνωστος ἀποτελοῦσε τὴν ἐνσάρκωση τῶν ὑποσυνείδητων ἐπιθυμιῶν τοῦ πρωταθλητῆ. Ὅμοια στὸ «Ψυχὼ» ὁ νεαρὸς ἰδιοκτήτης τοῦ μοτὲλ παίρνει τὴ μορφὴ τῆς πεθαμένης μητέρας του κάθε φορὰ ποὺ κάποια κοπέλα τὸν συγκινεῖ ἐρωτικά, ἐνῶ στὸ «Μάρνι» τὸ ταραγμένο ὑποσυνείδητο τῆς ὡραίας Χέντρεν ἐκδηλώνεται μὲ τὴν κλεπτομανία καὶ τὴν ἐρωτικὴ ψυχρότητα. Ὁ Σαμπρὸλ γύρισε μερικὲς καθαρὰ Χιτσκοκικὲς ταινίες, ὅπως τὸν «Λαντρύ», ὅπου τὸ εὐγενικὸ πρόσωπο τοῦ Σὰρλ Ντενὲρ εἶναι ἡ μάσκα ἑνὸς δολοφόνου καὶ τὸ «Σκάνδαλο» ὅπου ἡ νεαρὴ καὶ συμαζεμένη ὑπηρέτρια μεταμορφώνεται σ' ἕνα προκλητικὸ θηλυκὸ γεμάτο ἐκδικητικὴ μανία. Ὅμως, στὸν Χίτσκοκ, ὁ ἀνθρωπισμὸς τὶς περισσότερες φορὲς νικοῦσε. Ἡ καλὴ ὄψη τοῦ ἀνθρώπου, ἡ εὐγενικὴ φύση, ἐπιβαλόταν πάνω στὰ ἔνοτικτά του καὶ τὰ ξανάθετε κάτω ἀπὸ τὸν ἔλεγχό της. Στὸν Σαμπρὸλ συμβαίνει τὸ ἀντίθετο. Ἤδη ἀπὸ τὴν πρώτη του ταινία, ὁ Φρανσουὰ (Ζὰν Κλὼντ Μπριαλὺ) δὲν κατάφερε νὰ ἐπιβάλει τὴν «καθαρὴ» λογικὴ του στὸν φίλο του Σέργιο, ἐνῶ στὰ «Ξαδέρφια» ἡ κυνικότητα θριάμβεψε. Μὲ τὶς «Ἐλαφίνες» ὁ Σαμπρὸλ φαίνεται ὅτι ἔχει ξεπεράσει τὸ σχῆμα φαίνεσθαι—εἶναι. Τώρα ἡ μάσκα καὶ ἡ πραγματικότητα, ἡ ὑποκρισία καὶ ἡ εἰλικρίνεια, ἡ ψυχρότητα καὶ τὸ καυτὸ πάθος μπερδεύονται σ' ἕνα ἀτέλειωτο ἀνακάτωμα, συνυπάρχουν στὴν ἴδια κίνηση, στὰ ἴδια λόγια. «Ἐγὼ τὸ καλὸ σου μόνο θέλω» λέει ἡ Φρεντερὶκ στὴ Γουάϊ μετὰ τὴν πρώτη της ἀπιστία. Καὶ κείνη τὴ στιγμή, ξέρουμε πολὺ καλά, ὅτι λέει τὴν ἀλήθεια ἂν καὶ ἡ κατοπινή της ἐνέργεια θὰ ἀποδείξει τὸ ἀντίθετο. Ἐδῶ βρίσκεται ἡ ἐπιτυχία τοῦ Σαμπρόλ. Μᾶς μιλάει γιὰ πράγματα πολὺ γνωστά, καθημερινὰ σχεδόν, καὶ συγχρόνως τὰ ἀνατρέπει, τὰ ἀμφισβητεῖ. Ἐνῶ γιὰ μιὰ στιγμὴ ἀναγνωρίζουμε τὸν ἑαυτό μας στὰ πρόσωπα, τὴν ἐπόμενη βλέπουμε νὰ ξανοίγονται σ' αὐτὰ πτυχὲς ἀβυσαλέου πάθους, ποὺ μᾶς παγώνει. Ὁ «Νέος Κινηματογράφος» δὲν ἀφήνει τὸν θεατὴ οὔτε στιγμὴ νὰ ἐπαναπαυτεῖ. Ὅπως καταλαβαίνουμε, αὐτὸ τὸ παιχνίδι συνειδητοῦ καὶ ὑποσυνείδητου, ὅπου ἐναι μπλεγμένοι οἱ ἥρωες τῆς ταινίας, μᾶς ὁδηγεῖ καὶ πάλι, ἀπὸ ἄλλο δρόμο αὐτὴ τὴ φορά, στὸν ὑπερεαλισμό. Ὁ Σαμπρὸλ μὲ μοναδικὴ συνέπεια ἀποφεύγει νὰ εἰσχωρήσει στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ψυχῆς τῶν ἡρωίδων, γιατὶ τὸ σύστημα θὰ κατέρρεε, ἂν τὰ πράγματα ἦσαν εἰδωμένα ὑποκειμενικὰ ἀπὸ τὴν πλευρὰ ἑνὸς ὁποιουδήποτε προσώπου. Παραμένει μέχρι τέλους ἕνας οὐδέτερος παρατηρητὴς μὲ κύριο χαρακτηριστικὸ μιὰ ἐλαφρὴ εἰρωνεία. Ἀναζητάει ὅμως ἐπίμονα τὶς στιγμὲς ὅπου τὰ ἐξωτερικὰ σχήματα διαλύονται καὶ ξεπροβάλλουν οἱ σκοτεινὲς ἐπιθυμίες τοῦ ὑποσυνείδητου. Ἂν παρατηρήσουμε προσεκτικά, θὰ δοῦμε ὅτι οἱ περισσότερες σκηνὲς διαδραματίζονται νύχτα ἢ ἀπόγευμα, σὲ στιγμὲς ὅπου τὰ πρόσωπα νυστάζουν ἢ εἶναι μεθυσμένα. Ἡ δὲ ἐρωτικὴ σκηνὴ αἰωρεῖται ἀνάμεσα στὸ ὄνειρο καὶ τὴν πραγματικότητα.

⁂

Πρὶν τελειώσουμε θὰ θέλαμε νὰ μιλήσουμε καὶ γιὰ ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο τῆς ταινίας, τὸ ποιητικό, ποὺ τὸ διαισθανόμαστε πίσω ἀπὸ τὸ ψυχρὸ βλέμμα τοῦ Σαμπρόλ. Εἶναι φυσικὸ σ' ἕνα Γάλλο σκηνοθέτη νὰ μὴν μπορεῖ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν παράδοση τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου, ποὺ μᾶς ἔδωσε καὶ μᾶς δίνει τὰ λυρικὰ ἀριστουργήματα τοῦ Ρενουάρ, τοῦ Ρεναί, τοῦ Γκοντάρ ἢ τοῦ Τρυφφώ. Θὰ ξαναβροῦμε ἐδῶ, στὶς «Ἐλαφίνες» τὴν τάση τῶν Γάλλων νὰ δημιουργοῦν παράλογες ποιητικὲς φιγοῦρες, ποὺ ἀποτελοῦν προεκτάσεις — μέχρι τὸ ἀπόλυτο — τῶν κεντρικῶν ἡρώων. Στὸ πρόσωπο τῶν δύο περίεργων τύπων τοῦ σπιτιοῦ τῆς Φρεντερὶκ θὰ ἀναγνωρίσουμε τὸν Κονκοντὲν τοῦ «Ζοῦντεξ», τὸν τρελλὸ τοῦ λιμανιοῦ στὸν «Τρελλὸ Πιερρὸ» καὶ τὴν Τερέζ, τὴν «ἀτμομηχανή», στὸ Ζὺλ καὶ Τζίμ. Ἀκόμα θὰ ξαναβροῦμε τὴν ἀγάπη τῶν Γάλλων γιὰ τὴ φιλολογία καὶ τὶς διηγήσεις σὲ στὺλ γνωμικοῦ, στὴ σκηνὴ τοῦ μεθυσιοῦ, ὅταν ὁ Πὼλ ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία γιὰ τὸν ἄνθρωπο ποὺ ἔψαχνε νὰ βρεῖ τὴν ἀλήθεια. Βασικὰ ὅμως, θὰ ξαναβροῦμε συγκρατημένο τὸ τραγουδιστὸ ὕφος τῶν Γάλλων, αὐτὸ ποὺ ἐπιτρέπει στὸν Σαμπρὸλ νὰ παρεμβάλλει ἀκόμα καὶ λυρικὰ ἰντερμέτζα. Γιατὶ τελικά, ὁ Σαμπρὸλ ξανατραγουδάει μὲ σιγανὴ φωνή, τὸ πανάρχαιο τραγούδι τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων, τὴ στιγμὴ ποὺ ἀρχίζουν νὰ ξεφεύγουν ἀπὸ τὸν ἔλεγχό μας.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΡΑΣ

Στὸ ἑπόμενο τεῦχος θὰ δημοσιευθῆ μιὰ ἀποκλειστικὴ συνέντευξη τοῦ Πιέρ - Πάολο Π α ζ ο λ ί ν ι πρὸς τὸ περιοδικό μας.

Τὸ παιχνίδι τῆς ἀμφιβολίας

Τοπάζ

(ΤΟΡΑΖ). Σκηνοθεσία - Παραγωγή: Ἄλφρεντ Χίτσκοκ. Σενάριο: Σάμουελ Ταίηλορ. Φωτογραφία: Τζὰκ Χίλντγυαρντ. Μουσική: Μωρὶς Ζάρρ. Μοντάζ: Γουίλλιαμ Ζήγκλερ. Καλλιτεχνικὴ διεύθυνση: Χένρυ Μπάμστηντ. Κάστ: Φρέντερικ Στάφορντ (Ἀντρὲ Ντεβερώ), Τζὼν Φορσάιθ (Μάικλ Νόρντστρομ), Ντανὺ Ρομπὲν (Νικόλ Ντεβερώ), Τζὼν Βέρνον (Ρίκο Πάρα), Κάριν Ντὸρ (Χουανίτα), Μισὲλ Πικολὶ (Ζὰκ Γκρανβίλ), Φιλὶπ Νουαρέ, (Ζαρρέ), Κλὼντ Ζὰντ (Μισὲλ Πικάρ), Μισὲλ Συμπὸρ (Φρανσουὰ Πικάρ).

Τὸ παίξιμο μὲ τὰ πιὸ ἔντονα ἀπ' τὰ συναισθήματα τοῦ θεατῆ ἦταν πάντα τὸ στοιχεῖο ποὺ ἐντυπωσίαζε περισσότερο στὶς ταινίες τοῦ Χίτσκοκ. Ἔτσι, μὲ ἀρκετὴ εὐκολία καθιερώθηκε ἐπίσημα ὁ «μαίτρ τοῦ σασπένς» στὸν κινηματογράφο καὶ τὸν ὁρισμὸ αὐτὸ υἱοθέτησαν οἱ πιὸ πολλοὶ ἀπ' τοὺς κριτές του. Τὸ σφάλμα ἦταν πὼς μ' αὐτὸ τὸν τρόπο δὲ δόθηκε πάντα ἀρκετὴ προσοχὴ στὶς ἄλλες οὐσιαστικότερες ἀρετὲς τῶν ταινιῶν του κι ἡ σημασία του σὰ σκηνοθέτη — δημιουργοῦ παραγνωρίστηκε ἄδικα.

Μὲ τὴν ἀγάπη καὶ τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ ἔδειξε γιὰ τὸ ἔργο του ἡ νέα γενιὰ τοῦ Γαλλικοῦ κυρίως κινηματογράφου ὁ Χίτσκοκ ἐρμηνεύτηκε πιὸ σωστά. Τὸ πρῶτο γνώρισμά του ποὺ ἐπηρέασε τὸ στὺλ καὶ τὶς ἰδιων τῶν ταινιῶν τους ἦταν ἕνας κάπως παγιωμένος μὰ ἐξαιρετικὰ διαβρωτικὸς ρομαντισμός. Σθέλτοι καὶ πολυμήχανοι ἥρωες, ξανθὲς παγερὲς ἡρωῖδες καὶ «μονοκόματοι» ἀδίστακτοι κακοποιοὶ στήναν τὴν αἰώνια ἱεροτελεστία τῆς ἀλληλοκαταδίωξης στὰ ψυχρὰ ἐπιπλωμένα δωμάτια παλιῶν ἀρχοντικῶν, σὲ ἀκάλυπτες ἐρημικὲς τοποθεσίες, σὲ ἀπόμακρα ἀεροδρόμια ἢ μέσα στὰ συνωστισμένα σοκκάκια κάποιας ἐχθρικῆς πόλης. Ὁ κίνδυνος ἀποτελοῦσε φυσικὴ κατάσταση κι οἱ αἰσθήσεις βρίσκονταν σὲ συνεχῆ ἐπιφυλακή.

Ὑποστηρίχτηκε σωστὰ πὼς ὁ φόβος τῶν ἡρώων ἔκρυβε σὲ τελικὴ ἀνάλυση τὸ φόβο καὶ τοῦ ἰδιου τοῦ σκηνοθέτη γιὰ κάθε ἀπροσδιόριστη ἀπειλή. Κι ἡ ἔνταση ποὺ ἀποκτοῦσε ἡ τελευταία, ἀπὸ ταινία σὲ ταινία, μέχρις ὅτου φτάσει σὲ ἐπίπεδο παροξυσμοῦ στὰ «Πουλιὰ» ἀποκάλυπτε τὸ γνήσιο ποιητικὸ χαρακτήρα τῆς ἀγωνίας τοῦ δημιουργοῦ.

Ὡστόσο, πέρα ἀπ' τὸ πυκνὸ σκοτάδι, σὲ κάποιο ξέφωτο, ἡ ἐλπὶδα ζεσταινόταν ξανὰ μὲ τὴ συνάντηση τῶν ἐρωτευμένων. Κι ἡ δύναμη τῆς ἀγάπης ἦταν καταλυτική' σ' αὐτὴ ὁ Χίτσκοκ πίστευε μ' ὅλη ἐκείνη τὴν ἁπλοϊκὴ ἐμπιστοσύνη τῶν ἰδεαλιστῶν στὸ τελικὸ θρίαμβό της. Ἡ καλωσύνη του ἀπευθυνόταν γεμάτη τρυφερότητα σ' ἐκείνους ποὺ συμπαθοῦσε κι ἡ κακία του στρεφόταν μὲ παιδικὴ μοχθηρία σ' ὅσους ἐμπόδιζαν τὴ φυσικὴ ἐξέλιξη τῶν πραγμάτων.

Ὁ κατακλυσμὸς ὅμως τῆς ἀναπροσαρμογῆς τῶν ἠθῶν τὰ τελευταῖα χρόνια φαίνεται πὼς δὲν τὸν ἄφησε ἀνεπηρέαστο παρὰ τὴ φυσιολογική του ἀρτηριοσκλήρωση λόγω ἡλικίας. Στὸ «Τοπάζ» σημειώνεται γιὰ πρώτη φορὰ μιὰ εὐδιάκριτη ἀπόκλιση ἀπὸ τὸν προηγούμενο ἠθικό του προβληματισμό. Ἀρχικά, δὲν ὑπάρχει ἥρωας μὲ τὴν ἔννοια ποὺ ἐπαιρνε ὁ ὅρος στὶς προηγούμενες ταινίες του: ἕνα κεντρικὸ πρόσωπο ποὺ ἀποτελεῖ τὸν κύριο ἄξονα τῆς πλοκῆς κι ἐπηρεάζει ἄμεσα τὴ δράση μὲ τὶς ἐνέργειές του. Ὁ Ἀντρὲ Ντεβερὼ κινεῖται ἀθόρυβα στὰ παρασκήνια τῶν μεγάλων γεγονότων κι ὁ ρόλος ποὺ παίζει σ' αὐτὰ λίγες φορὲς εἶναι ἐνεργητικός. Οἱ στιγμὲς ποὺ βρίσκεται σὲ ἄμεσο κίνδυνο εἶναι μετρημένες καὶ στὸν ὑπόλοιπο χρόνο ταξιδεύει σὰν ἀπρόσωπος μοντέρνος μπίζνεσμαν. Εἶναι ψυχρὸς ὑπολογιστὴς καὶ ἀπατᾶ τὴ γυναῖκα του χωρὶς κανένα ἐνδοιασμό. Ἡ ἀπιστία του δὲν ἀντιμετωπίζεται πουθενὰ μὲ κριτικὴ ψυχρότητα. Ἀντίθετα, οἱ σχέσεις του μὲ τὴν κουβανέζα πράκτορα πλημμυρίζουν ἀπὸ μιὰ ζεστασιὰ καὶ μιὰ αἴσθηση οἰκειότητας ἀπ' τὴν ὁποία ὅμως — ὅπως συνηθίζει πάντα ὁ Χίτσκοκ — ὁ θεατὴς κρατεῖται διακριτικὰ σὲ κάποια ἀπόσταση. Κι ἡ ἀπιστία ἔχει συνέχεια· ἡ γυναίκα τοῦ Ντεβερὼ τοῦ ἀνταποδίδει τὰ ἴσα μὲ τὴν ἴδια εὐκολία πλαγιάζοντας μὲ τὸν οἰκογενειακό τους φίλο. Ὅλα δὲ ξετυλίγονται στὸν ἴδιο γνώριμο καθημερινὸ τόνο, ὅπου ἡ ἀπιστία ἀντιμετωπίζεται σὰ φυσικὴ διέξοδος ἀπ' τὴν ἀδράνεια τῆς συζυγικῆς ρουτίνας.

Σὰν στύλ, ἡ τελευταία του ταινία φέρνει τὰ γνώριμα χαρακτηριστικὰ καὶ τῶν προηγούμενων του φίλμ. Ὑπάρχει πρῶτα ἀπ' ὅλα ἕνα ἐξαιρετικὰ ὀργανωμένο ντεκουπὰζ μ' ὅλη ἐκείνη τὴν ἀπίστευτη προσοχὴ στὶς λεπτομέρειες. Στιγμιαῖες ἐκφράσεις προσώπων συλλαμβάνονται ἀκαριαῖα καὶ οἱ κινήσεις μέσα στὸ πλάνο εἶναι ἄψογα μελετημένες. Ὁ ρυθμὸς παρὰ τὶς ἐπὶ μέρους ἐπιταχύνσεις εἶναι ἰδιότυπα τελετουργικὸς ἔτσι ποὺ τὰ γεγονότα ἀποκτοῦν μιὰ σημασία λιγότερο ρεαλιστικὴ καὶ περισσότερο χορογραφική. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ αἴσθηση ἑνὸς ἀργοῦ «ντεμοντὲ» βάλε εἶναι ἐκείνη ποὺ τελικὰ μεταδίνει ἡ ταινία. Ὁ Χίτσκοκ δὲν μπορεῖ φυσικὰ ν' ἀλλάξει τώρα ἐποχὴ κι ἡ ἀπόσταση αὐτὴ ἴσως φανεῖ σὲ μερικοὺς σὰν ψυχρότητα.

Τὴ μεγαλύτερη ἐντύπωση ὅμως τὴν κάνει ὅπως πάντα ἡ ἐκπληκτικὴ ἐκείνη συνισταμένη εἰρωνίας καὶ ἐμπαιγμοῦ τοῦ Χίτσκοκ πρὸς τὸν θεατὴ ποὺ εἶναι ἴσως καὶ τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον σημεῖο τοῦ ἔργου του γενικά: Πίσω ἀπὸ τὴν καθαρότητα τῆς ἀφήγησης καὶ τὸ προπέτασμα τοῦ Ἀγγλικοῦ φλέγματος ὁ Χίτσκοκ κρύβει τὴν ἀστείρευτη διάθεση νὰ παίζει μὲ τὴν αὐτοπεποίθηση τοῦ θεατῆ, μέχρις ὅτου τὸν κάνει νὰ ἀμφιβάλλει γιὰ τὴν ἀποτελεσματικότητα τῆς «ὀρθῆς» λογικῆς του. Ὅταν ὁ Πάρρα γυρίζει στὸ πλάι τοῦ γραφείου του γιὰ νὰ βρεῖ ἕνα κατάλογο ὀνομάτων, εἴμαστε σίγουροι πὼς ἀνακάλυψε τὴν κλοπὴ τῆς κόκκινης βαλίτσας. Ἀλλὰ ἔχουμε γελαστεῖ. Ὅταν ὁ Ντεβερὼ βεβαιώνει τὴν γυναίκα του πὼς δὲν ἔχει καμία σχέση μὲ τὴν κουβανέζα, τὸν πιστεύουμε γιατὶ δὲν μᾶς ἔχει δοθεῖ πουθενὰ ἀφορμὴ γιὰ τὸ ἀντίθετο. Ὡστόσο, τὸ τελείως ἀπροσδόκητο ἀγκάλιασμα τῶν δύο ἐραστῶν πίσω ἀπὸ τὴν πόρτα μετὰ τὴν ὀδιάφορη συζήτησή τους μὲ τὸν Πάρρα, φαίνεται σὰν μιὰ ἀπευθείας εἰρωνικὴ πρόκληση στὴν εὐπιστία μας. Ἐπίσης ὅταν ὁ ἴδιος ἀνασηκώνει τὸ κεφάλι τοῦ πτώματος ποὺ βρίσκεται στὴν σκεπὴ τοῦ αὐτοκινήτου περιμένουμε ν' ἀναγνωρίσουμε τὸν νεαρὸ κουνιάδο του· ἀλλὰ δὲν πρόκειται γι' αὐτόν... Ἔχουμε πάλι πιαστεῖ στὴ παγί-

δα. Καὶ τὸ ἴδιο θὰ συμβεῖ γι' ἄλλη μιὰ φορὰ ὅταν ἀνακαλύπτοντας τὴν ἀπιστία τῆς γυναίκας τοῦ Ντεβερὼ ὑποψιαζόμαστε τὸ λάθος πὼς τοῦ ἀποκαλύπτει ταυτόχρονα καὶ μυστικὰ τοῦ ἄντρα της. Ὅλα αὐτὰ τὰ λαθεμένα συμπεράσματα ἔχουν τὴ ρίζα τους στὸν κωδικοποιημένο τρόπο ἀντίδρασης σ' ὅτι βλέπουμε, ποὺ ἔχουν ἀναπτύξει στὸ θεατὴ τὸ συμβατικὸ θέαμα ἢ ἀνάγνωσμα. Ὁ Χίτσκοκ γελιοποιεῖ συστηματικὰ τὸν ἀποστραγγισμένο ὀρθολογισμὸ καὶ χρησιμοποιεῖ μὲ πεῖσμα γι' ἀντίδοτο τὴν ἀμφιβολία.

Ἡ ἴδια εἰρωνικὴ διάθεση ὑπάρχει καὶ στὸ χιοῦμορ του, ποὺ συναντοῦμε καὶ ἐδῶ τὸ ἴδιο «παγερὸ» ὅπως πάντα, ἀλλὰ σὲ μικρότερες δόσεις: Τὸ ἔγγραφο ποὺ ζητᾶ στὸ γραφεῖο του ὁ Πάρρα τὸ βρίσκει λερωμένο νὰ τυλίγει ἕνα σάντουιτς. Στὴν πένθιμη κορδέλα ἑνὸς στεφανιοῦ διαβάζουμε σὲ πρῶτο πλάνο μετὰ τὸ τέλος μιᾶς καταδίωξης στοὺς δρόμους τῆς Νέας Ὑόρκης : «Ἀναπαύσου ἐν εἰρήνη». Τὸ χερούλι τοῦ ἀναπηρικοῦ δεκανικιοῦ ποὺ στριφογυρίζει ταραγμένα στὰ χέρια του ὁ Ζαρρὲ καθὼς κάθεται ἀπέναντι ἀπ' τὸ νεαρὸ «δημοσιογράφο» φαντάζει γιὰ μιὰ στιγμὴ σὰν κάνη ὅπλου· μόνο ἀφοῦ ἔχουμε τρομάξει ἀντιλαμβανόμαστε πὼς ἦταν τόσο ἀθῶο, ὅσο φαινόταν κι ἀπ' τὴν ἀρχή. Καὶ τὸ ἄκρο ὄωτο, σὲ μιὰ πολυσύχναστη αἴθουσα ἀναμονῆς βλέπουμε τὸ Χίτσκοκ ἀνάπηρο σὲ κυλιόμενη πολυθρόνα νὰ σ η κ ώ ν ε τ α ι καὶ νὰ χαιρετᾶ κάποιον ποὺ τὸν πλησιάζει!!!

Ὅπως καὶ στὸ «Σχισμένο Παραπέτασμα» ὑπάρχει καὶ στὸ «Τοπάζ» τὸ θέμα τοῦ ἂν ὁ Χίτσκοκ κάνει πολιτικὴ προπαγάνδα ἢ ὄχι. Τὸ νὰ ἀντικρούσουμε τελείως αὐτὸ τὸν ἰσχυρισμὸ εἶναι δύσκολο ὅσο κι ἂν ἐκτιμοῦμε τὴν ἴδια τὴν ταινία. Πιστεύουμε ὅμως πὼς οἱ ἐνοχλητικὲς νύξεις ποὺ ὑπάρχουν πράγματι στὸ φίλμ δὲν κρύβουν μὲ κανένα τρόπο πολιτικὸ πάθος. Ὁ Χίτσκοκ τὸ ἔχει δηλώσει καὶ τὸ διαπιστώνει κανεὶς καὶ μόνος του, δὲν τὸν ἐνδιαφέρει ἡ πολιτική. Ἡ στάση του ἀπέναντι σ' αὐτὴ εἶναι ἐκείνη τοῦ πολιτικὰ ἀβασάνιστου Μέσου Ἀμερικανοῦ ποὺ ἐξακολουθεῖ νὰ κάνει τὸν διαχωρισμὸ καλῶν καὶ κακῶν μὲ τὴν ἴδια ἔννοια ποὺ στὸ γουέστερν ξεχώριζαν τοὺς κάου - μπόϋ ἀπὸ τοὺς ἰνδιάνους. Τὰ ἐνδιαφέροντά του εἶναι σαφῶς διαφορετικά, κι ἂν στὸν καμβᾶ τῆς ἱστορίας του ὑπάρχει κάποιο πολιτικὸ θέμα, σκοντάφτει ποῦ καὶ ποῦ ἀδέξια ἐπάνω του καὶ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι αὐτὸ ποὺ βλέπουμε στὸ πανί. Δὲν θὰ ἦταν ἄδικο νὰ πάρουμε γιὰ προπαγάνδα τὴν πολιτικὴ ἀνωριμότητα ἑνὸς σκηνοθέτη ποὺ βάζει στὸ στόμα αὐτῶν ποὺ ὑποτίθεται πὼς παρωδεῖ φράσεις σὰν κι αὐτή ; «Ἔ ὄχι καὶ νὰ ἀνατινάξουμε τὸ ἄγαλμα τῆς Ἐλευθερίας, δὲν θὰ μᾶς χωρᾶ ἡ γῆ μετά !!!...».

ΑΚΗΣ ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ

Ἡ πτώση ἑνὸς γίγαντα

Τοπάζ

Πρέπει νὰ τὸ ποῦμε ἀπ' τὴν ἀρχή : ἀγαποῦμε μὲ πάθος τὸν Χίτσκοκ καὶ θεωροῦμε τὴν προσφορά του στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου κάτι παραπάνω ἀπὸ σημαντική. Ἦταν ὁ δημιουργὸς ποὺ μᾶς ἔμαθε ὅτι τὸ παιχνίδι μὲ τὴν κάμερα προϋποθέτει μιὰ ἔντιμη καὶ ἐνεργὸ συμμετοχὴ τοῦ παίχτη σ' αὐτό. Μᾶς ἔμαθε ἀκόμα ὅτι ἡ λογικὴ παραπαίει ἀκροβατώντας ἀνάμεσα στοὺς ἀταβιστικοὺς φόβους μιᾶς μακρυνῆς παιδικῆς ἡλικίας τῆς ἀνθρωπότητας, καὶ μιᾶς κοντινῆς τοῦ ἐνήλικα ποὺ θ έ λ ε ι νὰ λέγεται τέτοιος. Ὁ Μέγας Μαὶτρ παραῆταν τίμιος ὅταν ἔπαιζε μὲ τοὺς παιδιάστικους φόβους μας. Αὐτό, βέβαια ἐνοχλοῦσε τοὺς σοβαροφανεῖς ποὺ δὲν δέχονται νὰ τοὺς ἀντιμετωπίζουν σὰν παιδιὰ — ἀκόμα κι ἂν ἡ ἀνωριμότητά τους εἶναι ἀπόλυτα βεβαιωμένη ἀπ' τὴν καθημερινή τους συμπεριφορά.

Ὁ Μέγας σαρκαστὴς εἶχε τὸ δικαίωμα νὰ μᾶς βγάζει τὴ γλώσσα γιατὶ πίστευε πὼς συνειδητοποιώντας τὴ θλακεία μας γινόμαστε πιὸ ἐξυπνοι. Μπορεῖ νὰ μᾶς κορόϊδευε ἀλλὰ ὁ χλευασμός ἦταν τεκμηριωμένος καὶ ξεκινοῦσε ἀπὸ μιὰ βαθειὰ πίστη στὴν ἱκανότητα τοῦ ἀνθρώπου γιὰ αὐτοβελτίωση, μέσα ἀπὸ τὴν συνειδητοποίηση μιᾶς Ἐνοχῆς.

Ὁ Μαὶτρ δὲν ἀσχολήθηκε ποτὲ μὲ «μεγάλα» θέματα. Ὅμως, τὸ ἕνα καὶ μοναδικὸ πρόβλημά του (ποὺ τὸν βασανίζει 40 ὁλόκληρα χρόνια) εἶναι τέλεια διερευνημένο καὶ ὁριστικὰ ἐξαντλημένο· κανένας δὲν θὰ τολμοῦσε νὰ τὸ «προεκτείνει» πρὸς τὴν ἴδια ἀκριβῶς κατεύθυνση. Καὶ ὅπως ἀποδεικνύεται μὲ τὸ «Τοπάζ», οὔτε κἂν ὁ ἴδιος δὲν εἶναι πιὰ σὲ θέση νὰ τὸ πλουτίσει μὲ μιὰ καινούργια διάσταση.

Γιὰ τὸν Χίτσκοκ — καὶ γιὰ τὸ παιδί, καὶ γιὰ τὸ λανθάνον παιδικὸ κομμάτι τῆς συνείδησης τοῦ ἐνήλικα — τὰ φαινόμενα ἀπατοῦν. Αὐτὴ ἡ κοινοτοπία ποὺ συνηθίζουμε νὰ τὴν ἀπορίπτουμε ἀσυζητητὶ γιατὶ προσβάλλει τὴν οἴηση μιᾶς νοημοσύνης ὑπὸ ἀνάπτυξη — ἢ ὑποανάπτυκτης — ἀποτελεῖ τὴ λιδία λίθο γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ κλειστοῦ χιτσκοκικοῦ σύμπαντος. Ἀφοῦ λοιπὸν τὰ φαινόμενα ἀπατοῦν, ποτὲ δὲν μποροῦμε νὰ εἴμαστε σίγουροι γιὰ τὴν ἀλήθεια μιᾶς πράξης ἢ μιᾶς ἐνέργειας ἢ μιᾶς συμπεριφορᾶς. Συνεπῶς τὸ μυστήριο καὶ ἡ ψευδαίσθηση ἀποτελοῦν ἀναπόσπαστο μέρος μιᾶς ἀνεξιχνίαστης καθημερινότητας ὅπως τὴν ἀντιλαμβάνεται ἡ ἀνώριμη συνείδηση ποὺ βλέπει παντοῦ ἀνύπαρκτους κινδύνους καὶ ὑποθετικὲς παγίδες.

Ὁ προληπτικὸς φόβος — ἡ δυσπιστία — εἶναι τὸ βασικὸ ἀμυντικὸ ὅπλο τῆς ἀνώριμης συνείδησης ποὺ ἀντιλαμβάνεται τὸν κόσμο σὰν μιὰ μυρμηγκιὰ ἀπὸ ἐνόχους, ἀπὸ ὑποψήφιους ἐνόχους, ἀπὸ ἄδικα ἐνοχοποιημένους καὶ ἀπὸ διῶκτες ὅλων τῶν προηγούμενων.

Γιὰ ἕναν παρατηρητὴ ποὺ ἀποφάσισε νὰ τοποθετηθεῖ κάπου ψηλότερα καὶ νὰ μελετήσει τὸ γελοῖο καὶ προσβλητικὸ γιὰ τὴν ἀνθρώπινη ὑπόσταση παιχνίδι, ποὺ δημιουργεῖ αὐτὸ τὸ πλέγμα δυσπιστιῶν, ὁ κόσμος φαίνεται σὰν μιὰ ἀρένα πάνω ἀπὸ τὴν ὁποία πλανᾶται ἡ τεράστια «Σκιὰ μιᾶς ἀμφιβολίας». Ὁ παρατηρητὴς — ὁ Χίτσκοκ στὴν περίπτωσή μας — ποὺ ἀποφάσισε νὰ δεῖ τὸν κόσμο ἀπ' αὐτὴ τὴν πανοραμικὴ γωνία χωρὶς νὰ μπεῖ μέσα του, εἶναι φυσικὸ νὰ μὴ μπορεῖ νὰ ξεχωρίσει τοὺς δίκαιους ἀπ' τοὺς ἄδικους καὶ ὁδηγεῖται τελικὰ στὸ συμπέρασμα πὼς ἡ ἀθωότητα εἶναι ἔνοχή μὴ συνειδητοποιημένη καὶ πὼς τὸ προτσὲς τῆς συνειδητοποίησης προϋποθέτει μέθεξη σ' ἕναν ἀγώνα. Ἀλλὰ ἡ συμμετοχὴ σ' ἕναν ἀγώνα σημαίνει συνενοχὴ καὶ βάλσιμο τῆς ἀθωότητας σὲ μιὰ κατάσταση δοκιμασίας ἀπ' τὴν ὁποία εἶναι δυνατὸν νὰ βγεῖ εἴτε τέλεια ἀποκαθαρμένη εἴτε νὰ περιπέσει στὴν κατηγορία τῶν ἀμετάκλητα καταδικασμένων στὸν Αἰώνιο Θάνατο. Στὸ παραπάνω σχῆμα τῆς σταθερῆς χιτσκοκικῆς προβληματικῆς εἶναι ὁλοφάνερη ἡ ἐπίδραση τῆς ἰουδαϊκοχριστιανικῆς ἠθικῆς — ποὺ μερικοὶ μελετητὲς τοῦ ἔργου του τὴν ὀνόμασαν λανθασμένα «χιτσκοκικὴ μεταφυσική» : Γενικευμένη ἐνοχὴ σημαίνει κληρονόμηση τοῦ προπατορικοῦ ἁμαρτήματος — ποὺ εἶναι σύμβολο ἠθικοῦ καὶ ὄχι μεταφυσικοῦ προσδιορισμοῦ — καὶ «δοκιμασία ἐν τῷ κινδύνῳ» σημαίνει στὴ γλώσσα τῆς χριστιανικῆς ἠθικῆς ἱκανότητα γιὰ χρησιμοποίηση τῆς «ἐλευθέρας βουλήσεως» δηλαδὴ ἀποχωρισμὸ ἀπὸ τὴ θεϊκὴ βούληση — δηλαδὴ εὔκολη λύση τοῦ ἐπίμαχου θεολογικοῦ προβλήματος τῆς θεοδικίας.

Μπορεῖ κανεὶς νὰ διαφωνεῖ ὅσο θέλει μ' αὐτὴ τὴν ὑπεραπλουστευμένη «φιλοσοφικὴ» σκέψη — κι ἐμεῖς διαφωνοῦμε ἄλλωστε — ἀλλὰ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ σεβαστεῖ τὴν εἰλικρινῆ πίστη τοῦ Μαὶτρ σ' αὐτὸ τὸ σχῆμα. Κι αὐτὸ ποὺ μετράει στὴν ἠθικὴ ὑπόσταση τοῦ ἀτόμου εἶναι ὄχι ἡ πίστη αὐτὴ καθαυτὴ ἀλλὰ τὸ ποσοστὸ εἰλικρίνειας καὶ τιμιότητας ποὺ ὑπάρχει μέσα σ' αὐτὴν τὴν πίστη. Καὶ ἡ εἰλικρίνεια τοῦ Χίτσκοκ εἶναι ἀφοπλιστική· παραμένει τέλεια εἰλικρινὴς ἀκόμα καὶ στὸν τέλεια ἀποτυχημένο «Τοπάζ».

Ὡστόσο, ἡ πτώση ἐδῶ εἶναι ἀπόλυτη. Ἀλλά, τουλάχιστον, πρόκειται γιὰ τὴν πτώση ἑνὸς Τιτάνα, ποὺ δὲν ἔννοεῖ νὰ καταλάβει ὅτι οἱ καιροὶ ἀλλάξαν, ὅτι τὰ ὑπεραπλουστευμένα φιλοσοφικὰ σχήματα ἄρχισαν νὰ γίνονται ἄβολα, ὅτι ἡ μὲ κάθε τρόπο ἐπιδίωξη τοῦ μοντερνισμοῦ ὁδηγεῖ στὴν γελοιοποίηση.

Τὸ χιτσκοκικὸ σχῆμα ἄρχισε νὰ κομματιάζεται μαζὶ μὲ τὸ «Σχισμένο παραπέτασμα». Οἱ ρωγμὲς ποὺ δημιούργησαν τότε οἱ ἐπιρροὲς τοῦ μοντέρνου εὐρωπαϊκοῦ κινηματογράφου στὸ μονολιθικὸ χιτσκοκικὸ σύστημα, σώριασαν τώρα τὸ «Τοπάζ» σὲ μεγαλοπρεπῆ ἐρείπια.

Ὁ Χίτσκοκ ἔμαθε — ἴσως ἀπ' τὸν φίλο του τὸν Τρυφφῶ — πὼς ἡ φαινομενολογία εἶναι τὸ βασικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ μοντέρνου εὐρωπαϊκοῦ κινηματογράφου καὶ προσπαθεῖ νὰ τὴν μεταφέρει ἀπὸ τὸ περιεχόμενο ὅπου τὴν εἶχε ἐναποθέσει, στὴ φόρμα. Ὅμως, παραεῖναι γέρος γιὰ νὰ ἐπιχειρήσει φορμαλιστικὲς καινοτομίες χωρὶς μιὰ πα-

ράλληλη ἀνανέωση καὶ τοῦ περιεχομένου. Καὶ ὅμως τὸ ἐπιχειρεῖ : Σπάει τὴν αὐστηρὴ δόμηση τοῦ σεναρίου, ἀρνεῖται τὸν «δραματικὸ κύκλο» καὶ υἱοθετεῖ τὴν παρατακτικὴ ἀφήγηση, δὲν ἐπιμένει στὴν διερεύνηση τῶν χαρακτήρων, ἀπαλαίνει τὴν συσπάνς. Προσπαθεῖ, ἔτσι, νὰ μεταφέρει καὶ στὴ μορφὴ τὴ φαινομενολογικὴ διερεύνηση ποὺ στὰ ἀριστουργήματά του ὑπῆρχε μόνο στὸ περιεχόμενο — κι ἐκεῖ ὄχι σ' ὁλόκληρη τὴν ταινία ἀλλὰ μόνο στὸ πρὶν ἀπ' τὴ λύση μέρος : Φαινομενολόγος εἶναι ὁ Χίτσκοκ μόνο μέχρι τὸ σημεῖο ποὺ μαθαίνουμε «ποιός σκότωσε» τὸν Χάρρυ, π.χ. Ἀπὸ κεῖ καὶ μέχρι τὸ τέλος, ὁ δραματικὸς κύκλος κλείνει ὁμαλὰ καὶ ὁ θεατὴς παύει νἄχει ἐρωτήματα. Πρᾶγμα ποὺ δὲν συμβαίνει στὸν μοντέρνο φαινομενολογικὸ εὐρωπαϊκὸ κινηματογράφο. Μ' ἄλλα λόγια ἡ φαινομενολογία τοῦ Χίτσκοκ αὐτοαναιρεῖται στὴ πορεία τῆς ἐξέλιξης τῆς δράσης. Βλέποντας μιὰ κλασσικὴ ταινία του — τὸ «Βέρτιγκο»— εἶναι σὰ νὰ προσπαθοῦμε νὰ λύσουμε ἕνα σταυρόλεξο : ὅταν τὰ λευκὰ τετραγωνάκια εἶναι κενά, ὁ νόμος τῆς ἀπροσδιοριστίας ἰσχύει ἀπόλυτα· ὅσο προχωροῦμε στὴ λύση ἀρχίζει νὰ λειτουργεῖ ὁ νόμος τῶν πιθανοτήτων καὶ ὅταν φτάσουμε στὸ τέλος καταλαβαίνουμε ὅτι κάναμε λάθος κι ὅτι ὁ μόνος νόμος ποὺ λειτούργησε στὴν πραγματικότητα ἦταν αὐτὸς τῆς ἀναγκαιότητας. Ὅμως στὸ μοντέρνο σινεμὰ ἡ ἀναγκαιότητα εἶναι ἄγνωστη ἔννοια. Δηλαδὴ τὸ χιτσκοκικὸ σύστημα εἶναι ἀπατηλὰ φαινομενολογικό.

Στὸ «Τοπάζ» αὐτὸ τὸ ἰδιόρυθμο χιτσκοκικὸ σχῆμα ἔχει γίνει χίλια κομμάτια. Ἔτσι πού, ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση πὼς ἕνα παιδάκι ἔσπασε τὸ παιχνίδι του γιὰ νὰ δεῖ τὸν μηχανισμό του. Αὐτὰ τὰ θραύσματα μοιάζουν μὲ τὰ ἐρείπια μιᾶς σκουριασμένης ἰδιοφυΐας ποὺ κατέρευσε φυσιολογικὰ κάτω ἀπὸ τὸ βάρος τῆς βιολογικῆς φθορᾶς. Δὲν ὑπάρχει πιὰ ὁ γνωστὸς συγκοπτόμενος ρυθμὸς τοῦ Μαίτρ, δὲν ὑπάρχει πιὰ κανένα μυστικὸ ποὺ ἀποκαλύπτεται σταδιακὰ μέσα ἀπὸ τὸν κυκεώνα τῶν φαινομένων, δὲν ὑπάρχει πιὰ ὁ φόβος μπροστὰ στὴν ἀβεβαιότητα ποὺ δημιουργεῖ ἡ ἄγνοια. (Τὸ περιστατικὸ στὸ ὁποῖο ἀναφέρεται ἡ ταινία παραεῖναι γνωστό). Ἄλλωστε ὁ Χίτσκοκ λίγο νιάζεται γιὰ τὴν ἱστορικότητα τῆς ἱστορίας του. Ὅμως, τὸ νὰ προσπαθεῖ νὰ τὴν ἐκμεταλλευτεῖ γιὰ τὶς ἀνάγκες μιᾶς ψευτοπαρατακτικῆς ἀφήγησης, δείχνει, ἂν ὄχι ἄγνοια τῆς ἀντιστασιμότητας τῆς ἱστορίας στὸ πεποιημένο τῆς δραματικῆς κατασκευῆς, παιδικὴ ἀφέλεια ἢ ὑπερβολικὴ ἐμπιστοσύνη στὴν ἱκανότητά του νὰ μυθοποιεῖ τὰ γεγονότα — εἴτε τὰ ἐφευρεμένα εἴτε τὰ δημιουργημένα ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν μυθοποιητικὴ φαντασία.

Οἱ παραπάνω γραμμὲς μοιάζουν, ἴσως, μὲ ἐπικήδειο. Πράγματι, ὁ θάνατος ἑνὸς Δάσκαλου — ἔστω κι ὁ πνευματικὸς μόνο — εἶναι ὀδυνηρός. Ὁ Χίτσκοκ λοιπὸν πέθανε. Θὰ θέλαμε πολὺ νὰ πιστέψουμε σὲ μιὰ νεκρανάστασή του. Ὅμως, 70 χρόνια ζωῆς καὶ 40 πλούσιας δημιουργικότητας δὲν εἶναι καὶ λίγα γιὰ νὰ δικαιωθεῖ μιὰ ὕπαρξη.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

Ἡ κάθοδος τῶν δύο

Ὁ κουμπόυ τοῦ μεσονυκτίου

Σκηνοθεσία: Τζὼν Σλέσσιγκερ. Παραγωγή: Τζέρομ Χέλμαν. Σενάριο: Οὐάλντο Σάλτ ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο ἔργο τοῦ Τζαίημς Λέο Χέρλιχυ. Φωτογραφία: Ἄνταμ Χόλεντερ. Μοντάζ: Χιοῦ Ρόμπερσον. Μουσική: Τζὼν Μπάρρυ. Παραγωγή: Τζέρομ Χέλμαν — Τζὼν Σλέσσιγκερ. Ἐκμετάλλευση: Γιουνάϊτεντ Ἄρτιστς. Ἔγχρωμο Ντὲ Λούξ. Κάστ: Τζόε Μπάκ: Γιὸν Βόϊτ, Ρίτζο: Ντάστιν Χόφφμαν, Βίβα, Σύλβια Μάϊλς, Τζὼν Μὰκ Γκίβερ, Ρούθ Γουάϊτ, Μπρέντα Βακκάρο.

Ἀρχίζοντας καὶ τελειώνοντας τὴν ταινία του στοὺς ὁμοιόμορφους πάντα ἀμερικανικοὺς χώρους, ὁ Ἄγγλος Σλέσσιγκερ ἐπιχειρεῖ κάτι πολὺ ἐνδιαφέρον. Μέσα σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα ἐρημιᾶς, ἀποτυχίας, καὶ ἔλλειψης κατανόησης, περιγράφει τὴν ἐδραίωση μιᾶς ἀπλῆς, ἀντρίκιας φιλίας, κάνοντας συγχρόνως τομὴ στὰ σπλάχνα τῆς κοινωνίας — Νέας Ὑόρκης. Ἡ δύναμη τῆς δουλειᾶς του κατακτᾶ ἀναμφισβήτητα τὸν θεατή. Ὅμως ἡ ὑπεροχὴ ἢ ὄχι τοῦ σκηνοθέτη ἀπέναντι στὸν μύθο του ἀφήνει περιθώρια κρίσης.

Ἡ ταινία ἀρχίζει (καὶ τελειώνει) μὲ μιὰ αἴσθηση ἐπαγγελματικῆς ἀποτυχίας καὶ συνεχίζεται μὲ ἕνα μακρυνὸ ταξίδι αἰσιοδοξίας πρὸς τὸν μαγνήτη τῆς Ν. Ὑόρκης. Ὁ Τζόε Μπὰκ (Βόϊτ) ἔχει τὴν ἀμέριστη συμπάθεια τοῦ Σλέσσιγκερ καθώς, μόνος — ἕνας ἀπὸ τοὺς Ἀμερικανοὺς νέους — μὲ ἐμπιστοσύνη στὶς ὁποιεσδήποτε ἱκανότητές του μετωπίζει τὸ διεφθαρμένο χάος τῆς μεγαλούπολης.

Ἡ σιγουριά του κλονίζεται πολὺ λίγο ἀπὸ φευγαλέα πλάνα νεανικῶν ἐμπειριῶν τοῦ παρελθόντος. Ὁ Σλέσσιγκερ, ὅπως παραδέχεται καὶ ὁ ἴδιος, ἀνήκει στὴν Ἀγγλικὴ μεσοαστικὴ τάξη. Μέσα ἀπὸ τὴν οὐδετερότητα τῆς προσωπικῆς του ζωῆς διετήρησε ἕναν ἀντικειμενικὸ θαυμασμὸ γιὰ τὰ ἀνθρώπινα πεπραγμένα. Ἐπηρεάζεται εὔκολα χωρὶς νὰ πείθει πάντα γιὰ τὴν διάρκεια τῆς εὐαισθησίας του. Στὴν «Ντάρλιγκ» π.χ. ἡ πορεία τῶν ἡρώων ἐμοιαζε συχνὰ νὰ ξαφνιάζει τὸν ἀστὸ σκηνοθέτη, στὴν ἐξέλιξή της. Στὸν «Καουμπόϋ τοῦ Μεσονυκτίου» ἡ μελέτη τοῦ χώρου τῆς Ν. Ὑόρκης συγκίνησε τὸν Σλέσσιγκερ ἀφάνταστα. Ἡ ἀπρόσωπη κοινωνία ποὺ τὴν κατοικεῖ, τὸν ὠδήγησε βαθειὰ στὰ ὑπόγεια στοιχεῖα της ὅπου ξεχύλισε ἀπὸ πόνο γιὰ τὸ «πόσο κακοὶ εἶναι αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι», καὶ πόσο βρώμικοι οἱ ὄροι ποὺ ἐπιβάλουν στοὺς ἐρημικοὺς νεοφερμένους. Ὁ Σλέσσιγκερ εἶδε, καὶ εἶνσι πρὸς τιμήν του, μιὰ πόλη διαφορετικὴ ἀπὸ τὸ φωτισμένο πανηγυριώτικα, λιμάνι τῶν μιούζικαλς. Δὲν εἶναι βέβαια ὁ μόνος. Στὴν δεκαετία 45 - 55, ἀρκετοὶ Ἀμερικανοὶ σκηνοθέτες προσπάθησαν νὰ περιγράψουν τί κρύβεται κάτω ἀπὸ τὸ λοῦστρο τῶν οὐρανοξυστῶν. Ὡστόσο τὸ στοιχεῖο τῆς περιπέτειας ἐπεσκίασε ἐκεῖνο τοῦ προβληματισμοῦ.

Τώρα ὁ Σλέσσιγκερ ἀνιχνεύει βαθειὰ στὰ σπλάγχνα τοῦ χώρου. Ἡ εἴσοδος τοῦ ἀποφασισμένου καουμπόϊ στὴν ἀπεραντοσύνη τῆς πόλης, τὸν ἐρεθίζει γιὰ κοινωνικὲς τομές, μέ, συχνά, σημαντικὰ ἀποτελέσματα. Τὸ πεσμένο στὸ πεζοδρόμιο κορμί, ἡ χασισωμένη μάνα ποὺ παίζει ἕνα ἀφόρητο φανταστικὸ παιχνίδι μὲ τὸ ἐπίσης ναρκωμένο παιδί της στὸ μπάρ, ὁ ὑστερικὸς ἱεροκήρυκας μὲ τὸν ἠλεκτρικὸ Χριστό, ἡ μισότρελλη γυναίκα τοῦ ὑπογείου σταθμοῦ, εἶναι σκηνὲς, μπαρὸκ στὴν σύλληψή τους, ποὺ ἐπιβάλλονται ὅμως δυναμικά.

Ὁ νεαρὸς αὐτοσχέδιος ζιγκολό, φύτρα τοῦ ξεθυμασμένου ἡρωισμοῦ τῆς δύσης, παρασύρεται σ' ἕναν κυκεῶνα, ποὺ ὁ καλὸς χαρακτῆρας του ἀδυνατεῖ νὰ ἀντιμετωπίσει, καὶ παρὰ τὸ ὄχι πάντα ἐνισχυτικὸ ταλέντο του κατρακυλάει μὴ μπορῶντας νὰ διατηρήσει τὴν ἐσωτερικὴ «ἠθικὴ» γραμμὴ ποὺ ἔχει χαράξει μέσα του γιὰ νὰ δικαιολογεῖ τοὺς σκοποὺς του. Σ' αὐτὴ τὴν κατάσταση, σώζεται κατὰ τὸν πιὸ περίεργο τρόπο, ἀπὸ τὸν Ράτζο (Χόφφμαν) ποὺ κι αὐτὸς γαντζώνεται ἀπελπισμένα στὸν προηγούμενο. Ἡ σχέση αὐτὴ ἔχει ἀντιμετωπιστεῖ ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη ἄνισα. Ὁ Ράτζο εἰσδύει καταλυτικὰ στὸν κόσμο τοῦ Μπὰκ καὶ τότε ὁ Σλέσσιγκερ ἀπορρίπτοντας μιὰ διαλεκτικὴ παρελθόντων, τοποθετεῖ τὴν δυστυχία καὶ τὴν φτώχεια σὰν ὁρόσημα μπροστά μας καὶ γοητευμένος πλέκει τὰ νήματα τῆς ἀπελπισμένης φιλίας.

Ὁ μῦθος τῆς ἐπιτυχίας καταρρίπτεται καὶ ἡ δυάδα θὰ προσπαθήσει νὰ βρεῖ τὴ γῆ τῆς Ἐπαγγελίας, τὴν ἡλιόλουστη Φλώριδα. Ὁ πόνος καὶ τὸ πάθος καθρεφτίζεται στὸ αὐλακωμένο πρόσωπο τοῦ Χόφφμαν ἐνῶ ἡ μοναχικὴ καθαρὴ ματιὰ τοῦ Βόϊτ οὐρλιάζει ἀπελπιστικά. Γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ ἡ τρανταχτὴ παρουσία τῶν χαρακτήρων καὶ ὁ «μικροβιολογικὰ» εἰδωμένος περίγυρός τους, ἀνεβάζουν τὶς μετοχὲς τοῦ Σλέσσιγκερ.

Ἡ ἀνοιχτὴ ὅμως σκηνοθεσία τοῦ τελευταίου ἐπιτρέπει περίεργες μεταβολὲς ὕφους. Ἡ κωμικὴ τραχύτητα τῆς ἐναλλαγῆς τῶν πρώτων ἐρωτικῶν πλάνων στὴν Ν. Ὑόρκη, ξεπερνάει τὸ ὅριο τῆς δεκτικότητας. Καὶ στὴν συγκεκριμένη ταινία, τὴν «δεκτικότητα» μᾶς χαρακτηρίζουν λίγο ἀργότερα τὰ ἀργὰ πλάνα πόνου τῶν ἀνθρώπων της. Ἡ ἀντικειμενικὴ ματιὰ τοῦ σκηνοθέτη στὴν μάνα μὲ τὸ ποντίκι δὲν συσχετίζεται μὲ τὴν «εὐκολία» τῶν καλοκαιρινῶν ὀνείρων τοῦ φυματικοῦ Ράτζο.

Τὸ παγωμένο δωμάτιο μὲ τὴν ἐπιδεικτική του λιτότητα, ἀπέχει ἀπὸ τὴν Χολλυγουντιανὴ κινηματογράφιση τοῦ χίππικου πάρτυ, ὅπου τὸ κάθιδρο κεφάλι τοῦ Χόφφμαν μᾶς ὁδηγεῖ πάλι, τελετουργικά, σὲ ἄλλο κλίμα. Οἱ σεξουαλικοὶ ἐφιάλτες τοῦ καουμπόϊ ἐναλλάσσονται γκροτέσκα μὲ τὰ ἐπιταχυνόμενα κυνηγητὰ τοῦ σακάτη ἀντιπάλου μέσα στὸν σταθμό. Αἰσθάνεται κανεὶς τὰ ἀποσπασματικὰ στύλ γραφῆς νὰ παραλύουν ἐπώδυνα τὶς ἐπαφὲς μύθου καὶ συναισθήματος. Καὶ θὰ χρειαστεῖ ἡ καταλυτικὴ τελικὴ πορεία γιὰ νὰ κερδίσει ἡ ταινία τὸν θαυμασμό μας. Ὁ νικηρὸς ρόλος τοῦ Ράτζο κάτω ἀπὸ τὸν γαλανὸ οὐρανό, ἔχει μιὰ ὁμορφιὰ πάρα πολὺ ἀνθρώπινη καὶ ἡ φυσικὴ ἀδυναμία τῶν τελευταίων στιγμῶν του διαλύει στὴν πρώτη κιόλας ἐπαφὴ τὸν κυρίαρχο μῦθο τῆς εὐδαιμονίας - Φλώριδας. Τὰ ἐξωτερικὰ πλάνα τῶν εὐτυχισμένων Ἀμερικανῶν ἀπομονώνουν τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ πούλμαν ὅπου οἱ δύο φίλοι ζοῦν τὸ χαμένο ὄνειρο. Τὸ τέρμα τῆς διαδρομῆς σημαίνει μὲ ἀξιοπρόσεκτη ἀκρίβεια τὸ τέλος τῆς ταινίας. Ἡ κάθαρση ὁλοκληρώνει τὴν ἀπελπισία τῆς μοναξιᾶς ποὺ τὴν συνειδητοποιοῦμε στὰ πρόσωπα τῶν ἡρώων. Ἡ πραγματικότητα ξεπερνᾶ τὴν συγκινητικὴ δυάδα καί, ἀπόλυτα πιά, χαρακτηρίζει γιὰ τὸν Ράτζο καὶ τὸν Μπάκ, τὸ ἀπάνθρωπο τοῦ σεβασμοῦ τῶν κοινωνικῶν θεσμῶν.

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

Ὁ θρίαμβος τοῦ ἀνέκδοτου

Ὁ καουμπόυ τοῦ μεσονυκτίου

Ἡ τραγικὴ μοίρα τῶν ἐξαθλιωμένων καὶ ὁ φωτοστέφανος τῆς στοργῆς μιᾶς ἀρσενικῆς πόρνης γιὰ τὸν σύντροφο, μπορεῖ μὲ τὴ συγκινησιακὴ φύση τους ν' ἀποτελοῦν σανίδα σωτηρίας γιὰ ἕνα φίλμ καὶ νὰ μὴν συνιστοῦν τίτλους γιὰ τὴν αἰωνιότητα, ἀλλὰ προτείνουν μιὰ κινηματογραφικὴ φόρμουλα ὅπου ἡ αἰσθητικὴ ὑπηρετεῖ ὅπως ἀποδεικνύεται ἐπιτυχέστατα τὸν φενακισμὸ τῆς ἀντικειμενικῆς ἀλήθειας. Σχεδὸν σύσωμη ἡ κριτικὴ δέχθηκε σὰν αὐθεντικὸ στοιχεῖο τῆς Ἀμερικανικῆς παρακμῆς ὅ,τι ἀξιοποιεῖται πλέον τουριστικῶς: μερικὲς ἀδελφὲς κάποιου μπιστρό, ἄλλη στὰ οὐρητήρια ἑνὸς κινηματογράφου καὶ ἕνα ἐργαστηριακὰ κατασκευασμένο πάρτυ τῶν χίπις. "Ολ' αὐτὰ «ἔπιασαν» γιατὶ εἶχε προηγηθεῖ ἡ σεκὰνς μὲ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ διαβάτη ποὺ κείτεται στὸ πεζοδρόμιο, σύμβολο τοῦ ἀμερικάνικου ἀτομικισμοῦ, τὸ μόνο οὐσιαστικὸ στοιχεῖο ἀπὸ ὅποψη αὐθεντικότητας σὲ μιὰ ταινία δύο ὡρῶν, ὑποψία ρομαντικῆς διαμαρτυρίας γιὰ ὁρισμένα κακῶς κείμενα καὶ ταυτόχρονα θεμέλιο ἀνάπτυξης τοῦ κυρίως θέματος: τῆς ἠθικῆς κάθαρσης ἑνὸς ἐκπροσώπου τῆς μεγάλης ἀγροτικῆς μάζας, τοῦ Τζὸ ἀπ' τὸ Τέξας ποὺ ἀποτελεῖ τὸ κλισὲ τῶν κλισὲ τοῦ ὑγειοῦς Ἀμερικανοῦ. Κάποτε ὁ κόσμος ἔλεγε γιὰ τοὺς ἐνόπλους ἐκπροσώπους τῆς γηραιᾶς Ἀλβιῶνος: «"Ερχουνται οἱ Τζώνηδες» τώρα λέει: «Θὰ πλακώσουν οἱ Τζό». Σχεδὸν σύσωμη ἡ κριτικὴ δέχτηκε ὅτι αὐτὸς ὁ ξανθὸς καὶ ψηλὸς νέος ποὺ «ἡ σεξουαλικὴ αὐτοπεποίθηση τοῦ εἶναι καθισμένη σὰν τὸ ψηλὸ μπρατφορδιανοῦ κατομμυριούχου» καὶ ξεκινάει ἀπ' τὸ Τέξας γιὰ τὴ Νέα Ὑόρκη νὰ ἀσκήσει τὸ προσοδοφόρο ἐπάγγελμα τοῦ ἀγαπητικοῦ, εἶναι πράγματι ἕνα αὐθεντικὸ παιδὶ τοῦ τόπου του κι ὄχι μιὰ ὡραιοποιημένη κάρτ - ποστὰλ ὅταν διατηρεῖ ὅλη τὴν ἀγνότητά του μέσα στὸν βόρβορο καὶ στὴν πρώτη σύγκρουση μὲ τὸ πεπρωμένο εἶναι ἕτοιμος νὰ ἐπανέλθει εἰς τὴν εὐθεῖαν ὁδόν, δηλαδὴ νὰ πιάσει δουλειά. Σύσωμη σχεδὸν ἡ κριτικὴ δέχθηκε ὅτι εἶναι θεμιτὴ ἡ αἰτιολόγηση τοῦ σεξουαλικοῦ ἀμοραλισμοῦ του μ' ἕνα φρϋδικὸ τραῦμα τῆς νηπιακῆς ἡλικίας! κλίση πρὸς τὶς μεσόκοπες ἐπειδὴ πλάγιαζε μικρὸς μὲ τὴ γιαγιά του! Σύσωμη σχεδὸν ἡ κριτικὴ θεώρησε θεμιτὸ στὸ πλευρὸ τοῦ Τεξανοῦ (Τζό) νὰ τοποθετηθεῖ ὁ Πορτορικανὸς (Ρίκο), ἄλλη πασίγνωστη κάρτ - ποστάλ. Ὁ ἕνας γενναῖος, ἀρρενωπός, ἀφελής, ἀργόστροφος - ὔπουλος, εὐέλικτος, μεθοδικὸς ὁ ἄλλος. Σύσωμη σχεδὸν ἡ κριτικὴ δέχτηκε θεμιτό: ὁ Πορτορικανὸς νάναι χωλός, ἡ φιδίσια ἀλλὰ καὶ ρομαντικὴ ψυχή του νὰ σέρνεται σ' ἕνα σακάτικο κορμί, νὰ προκαλεῖ κάποιαν ἀπέχθεια — ἀλλὰ καὶ πόση συμπόνια! Σύσωμη ἡ κριτικὴ ἀποδέχτηκε τὸ ζευγάρι αὐτὸ νὰ ζεῖ ἀπὸ μικροκλοπὲς ἐπιδιώκοντας μόνο νὰ πλασαριστεῖ τὸ σεξουαλικὸ ἐμπόρευμά του στὴν ἀγορὰ ποὺ φαίνεται κορεσμένη ὥστε τὸ ἀμάρτημα νὰ περιορίζεται στὸν πρῶτο βαθμό, καὶ παρὰ τὸν λιμὸ ποὺ τὸ ἀπειλεῖ δὲν ἐντάσσεται σὲ κανένα «γκάνγκ», δὲν πουλάει ναρκωτικὰ στὰ σχολεῖα, δὲν κλέβει αὐτοκίνητα, δὲν στρατολογεῖται ἀπ' τὴν Κόζα Νόστρα. "Ομως οἱ ἐξιδανικεύσεις ἑνὸς εἴδους ποὺ ἐπανδρώνει καθημερινὰ τὸν μεγαλύτερο κατὰ κεφαλὴν ὑπόκοσμο τῆς γῆς ἢ τοὺς ὀργισμένους νέους — στοὺς ὁποίους ἀσφαλῶς οἱ ἥρωές μας δὲν ἀνήκουν — εἶναι πράξεις ἀντίστοιχες μὲ τὸ «συκοφαντεῖτε, συκοφαντεῖτε» τοῦ Χὲρ Ντόκτορ Γκαϊμπελς. Μόνο ἀνίδεοι μποροῦν ν' ἀρνηθοῦν μεγάλες εὐαισθησίες καὶ τρυφερότητες σ' ἐγκληματικὰ ἐκτρώματα κι ἀκριβῶς ἐκεῖ βρίσκεται τὸ μεγαλεῖο τῆς πραγματικῆς δημιουργίας: στὴν ἀποκάλυψη ὅλων τῶν ἀντιφάσεων ποὺ συνθέτουν μιὰν ἀνθρώπινη ὕπαρξη. Τέλος, σύσωμη ἡ κριτικὴ ἔκρινε θεμιτὸ τὸ νὰ μᾶς βομβαρδίζουν ἀδιάκοπα ἐπεξηγηματικὰ πλάνα ὀνείρων καὶ ἀναμνήσεων γιὰ νὰ μάθουμε ὅ,τι πρὶν ἀπὸ δευτερόλεπτα εἰπώθηκε μέσω τοῦ διαλόγου, μ' ἕνα σατυρικὸ χαρακτήρα ἀφόρητης χοντροκοπιᾶς, ὅπως τὰ τρεχαλητὰ τοῦ χωλοῦ στὸ ἀκρογιάλι, ἢ τὰ πλάνα τῆς καριέρας του μεταξὺ τῶν κυριῶν ὡς μάνατζερ. Ἡ κριτική, λοιπόν, σύσωμη, μπορεῖ ὕστερ' ἀπ' ὅλ' αὐτὰ νὰ ξεκινήσει χωρὶς τὴ συνοδεία τοῦ Βιργιλίου κι ἂς προορίζεται γιὰ τὴ Ν. Ὑόρκη.

ΚΩΣΤΑΣ ΣΦΗΚΑΣ

Τὸ λυκόφως τῶν Θεῶν

Οἱ καταραμένοι

(The damned) Σκηνοθεσία: Λουκίνο Βισκόντι. Σενάριο: Νικόλα Μπενταλοῦκο, Ἐνρίκο Μεντιόλι καὶ Λουκίνο Βισκόντι, Φωτογραφία: Ἀρμάντο Ναννούτσι καὶ Πασκουάλε Ντὲ Σάντις. Μοντάζ: Ρουτζέρο Μαστρογιάννι. Μουσική. Μωρὶς Ζάρ. Καλλ. διεύθυνση: Πασκουάλε Ρομάνο. Παραγωγή: Ἀλφρέντο Λεβὺ καὶ "Εβερ Χάγκιαγκ γιὰ Γουῶρνερ - Σέβεν. Κάστ: Ντὲρκ Μπόγκαρντ (Φρήντριχ Μπρούκμαν), "Ινγκριντ Τούλιν (Σοφία Φὸν "Εσσενμπεργκ), Χέλμουτ Μπέργκερ (Μάρτιν), Χέλμουτ Γκρὴμ (Κόνσταντιν), "Αλμπρεχτ Σέναλς (Γιόαχιμ), Οὐμπέρτο Ὀρσίνι (Χέρμπερτ Τάλλμαν), Σαρλὸτ Ράμπλινγκ (Κα

Τάλλμαν). Διάρκεια: 151'. Ἰταλία - Η.Π.Α.

Θά χρειαζόταν πολλή δουλειά γιά νά μιλήσει κανείς γιά τό ἔργο τοῦ Βισκόντι, νά τό ἐκτιμήσει σωστά καί νά τό τοποθετήσει στή θέση πού τοῦ ταιριάζει μέσα στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Ἄν θέλαμε ὅμως νά τό χαρακτηρίσουμε σέ δυό γραμμές, θά λέγαμε ὅτι τό ἔργο αὐτό εἶναι τό ἀποτέλεσμα μιᾶς πάλης ἀνάμεσα στήν προσωπική ἀγωνία καί στήν ἀνάγκη γιά κοινωνική τοποθέτηση καί ἱστορική αἰτιολογία. Γι' αὐτό καί τό στύλ τῶν ταινιῶν τοῦ Βισκόντι διχάζεται. Ὅταν ἐπικρατεῖ τό προσωπικό δράμα, μιλᾶμε γιά στύλ - ὅπερα κι ὅταν ἀναζητιέται ἡ ἱστορική σημασία, μιλᾶμε γιά ρεαλισμό. Ὁ Βισκόντι στίς καλύτερες στιγμές του κρατήθηκε μέ θαυμαστή συνέπεια ἀνάμεσα στά δυό αὐτά στοιχεῖα, ἔτσι ὥστε τά πρόσωπά του, ζώντας τό δικό τους δράμα, νά μήν ἀποκολλοῦνται οὔτε στιγμή ἀπό τά κοινωνικοϊστορικά πλαίσια, ἐνῶ τά ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά τους νά ἀποκτοῦν εὐρύτερη σημασία.

Μιά πρώτη ἐπαφή μέ τούς «Καταραμένους» μᾶς δείχνει ὅτι καί ἐδῶ ὑπάρχουν οἱ ἴδιες προθέσεις καί μάλιστα σέ μεγαλύτερο βαθμό, ἀφοῦ ἔχουμε νά κάνουμε μέ πρόσφατα ἱστορικά γεγονότα. Ὁ σκηνοθέτης ἀκολουθεῖ τήν ἱστορική χρονολογική σειρά ἀναφέροντας συγκεκριμένες ἡμερομηνίες καί προσπαθεῖ νά προσαρμόσει τό μύθο του στά αὐστηρά προκαθορισμένα ἱστορικά πλαίσια. Ἀπό τό ἄλλο μέρος, διαλέγει χαρακτῆρες - κλειδιά, ὥστε μέσα ἀπό τίς συγκρούσεις τους νά ἀναλυθοῦν οἱ κοινωνικοπολιτικές δυνάμεις. Τό σμίξιμο αὐτῶν τῶν δύο στοιχείων εἶναι τό μέτρο τῆς ἐπιτυχίας του. Καί ἀναρωτιόμαστε: Τί συνέβη καί αὐτό τό σμίξιμο ἔμεινε στή μέση; γιατί, στό τέλος τῆς ταινίας, ἔχουμε τήν ἐντύπωση ὅτι ὁ Βισκόντι δέν κατάφερε αὐτή τή φορά νά πιάσει τήν ἱστορική στιγμή; Νομίζουμε ὅτι τό λάθος εἶναι ἰδεολογικό. Ὁ Βισκόντι μᾶς παρουσιάζει τό Ναζισμό σάν μιά μυστηριώδη, σχεδόν μεταφυσική δύναμη, πού, μέσα ἀπό τήν κυνική ἰδιοσυγκρασία τοῦ Ἄσσενμπαχ βιάζει τή θέληση τῶν ἰδιοκτητῶν τοῦ χαλυβουργείου — στή χειρότερη περίπτωση — ἡ προσπαθεῖ — στήν καλύτερη — νά τούς παραμερίσει, ὑποστηρίζοντας τήν ἄνοδο ἔμπιστων προσώπων στή διοικητική ἱεραρχία τῶν ἐργοστασίων, μέ μέσο δολοφονίες ἤ ἐκβιασμούς. Δηλαδή, ἡ σχέση βιομηχάνων καί Ναζισμοῦ δέν περιγράφεται μέ κριτικό μάτι, πού ἦταν ἀναγκαῖο γιά νά φανερωθοῦν οἱ πολιτικές δυνάμεις πού κινοῦσαν τό χιτλερικό μηχανισμό.

Ἕνα ἄλλο λάθος τοῦ Βισκόντι εἶναι τό ὅτι εἶδε τήν ἀστική τάξη μέ τόν τρόπο πού ἔβλεπε ἄλλοτε τούς ἀριστοκράτες. Στίς προηγούμενες ταινίες του, οἱ χοροί, οἱ ἐπισημότητες, ἡ εὐγενική συμπεριφορά κ.λ.π. ταυτίζονταν μέ τήν μυθική εἰκόνα πού ἔχουμε σχηματίσει στό μυαλό μας γιά τήν τάξη τῶν εὐγενῶν. Τώρα, τό τραπέζι τῶν γενεθλίων, οἱ ὑπηρέτες, ὁ λαβυρινθώδης πύργος, δέν εἶναι ἀρκετά. Ἀστική τάξη σημαίνει ἐργοστάσιο, σχέσεις μέ τούς ἐργάτες καί τούς ὑπαλλήλους, μιά ὁλόκληρη ἠθική πού τή βλέπουμε καί τή δεχόμαστε καθημερινά. Ἡ ἐξωτερική εἰκόνα λοιπόν εἶναι ἐλλιπής.

Αὐτά τά δύο βασικά σφάλματα ἔχουν ἐπιπτώσεις στή δομή τῆς ταινίας. Παρατηροῦμε μιά συσσώρευση διαστροφῶν καί φόνων καί μιά συνεχῆ ἀναβολή τῆς αἰτιολογίας, ἔτσι ὥστε ὅλη ἡ ταινία νά μοιάζει μέ μιά τεράστια τοποθέτηση τῶν καταστάσεων πού δέν βρίσκουν ποτέ τά ἱστορικά τους αἴτια. Ἔχουμε ἔτσι μιά ἀδικαιολόγητη μετάβαση ἀπό τό ἱστορικό στό ἠθικό ἐπίπεδο, πού δημιουργεῖ στό μυαλό τοῦ θεατῆ μιά ἰδεολογική εἰκόνα σάν κι αὐτή: Ὁ Ναζισμός εἶναι κακό πράγμα γιατί οἱ Ναζιστές ἦσαν δολοφόνοι, ὁμοφυλόφιλοι, παιδεραστές κ.λ.π. Σ' αὐτή τή διαπίστωση ὁδηγεῖ καί ἡ παραδοχή, ἀπό μέρους τοῦ Βισκόντι, τοῦ τυχαίου γεγονότος, ὅπως εἶναι ὁ ἐκβιασμός πού ἀσκεῖ ὁ Κόνσταντιν στόν ἀνηψιό του. Ἄν ὁ Μάρτιν δέν εἶχε βιάσει τό κοριτσάκι, τότε τά πράγματα δέν θά εἶχαν ἴσως αὐτή τήν ἐξέλιξη.

Αὐτή ἡ ἀδυναμία τοῦ Βισκόντι νά αἰτιολογήσει τίς καταστάσεις ἔχει ἐπιπτώσεις καί στά πρόσωπα τῆς ταινίας. Τά περισσότερα ἀπ' αὐτά δέν ἐμφανίζουν ψυχολογική πορεία, μένουν μέχρι τό τέλος μονοσήμαντα. Ἔτσι, ἀπό ἕνα σημεῖο κι ἔπειτα, ὁ θεατής κουράζεται νά βλέπει συνεχῶς τήν ψυχική ἀδυναμία καί τή δειλία τοῦ Φρήντριχ, τόν ψυχρό ὑπολογισμό καί τή ματαιοδοξία τῆς Σοφίας, τόν ἀμοραλισμό τοῦ Ἄσσενμπαχ, τήν ἀθωότητα τοῦ Γκοῦντερ ἤ τόν ἰδεαλισμό τοῦ Χέρμπερτ. Ὁ μόνος πετυχημένος ψυχολογικά ἥρωας εἶναι ὁ Μάρτιν. Ἡ διαγραφή τοῦ χαρακτήρα του καί τῆς μεταμόρφωσής του ἀπό κυνηγημένο ζῶο γεμάτο ἐνοχές σέ ψυχρό ἐκτελεστή, ἔγινε μέ ἀπόλυτη ψυχολογική συνέπεια. Ἀντίθετα, ἡ προσχώρηση τοῦ Γκοῦντερ στό Ναζισμό ἔγινε χωρίς καμιά προετοιμασία, μονάχα ὑπάκουσε σέ ἕνα προδιαγραμμένο ἰδεολογικό σχῆμα. Ἀπό τούς ἄλλους ἥρωες θά ξεχωρίζαμε τόν Γιόαχιμ καί τόν Κόνσταντιν πού, ἄν καί δέν παρουσιάζουν ψυχολογική πορεία εἶναι σχεδιασμένοι μέ διακριτικότητα καί μέ μιά θαυμαστή προσοχή στίς λεπτομέρειες.

Θά σταθοῦμε τώρα σέ δυό ἄλλα στοιχεῖα τοῦ ἔργου τοῦ Βισκόντι καί θά δοῦμε πῶς διαφοροποιοῦνται στήν τελευταία του ταινία. Τό πρῶτο εἶναι ἡ τάση τοῦ σκηνοθέτη νά σώζει τήν τιμή τῆς δύναμης πού ἐκφυλίζεται ἤ τῆς τάξης πού χάνεται, θάζοντας ἕνα πρόσωπο νά προσχωρεῖ στή νέα τάξη. Στό «Σένσο» ὁ ἀδερφός τῆς ἡρωίδας (Μάσσιμο Τζιρότι) ἄν καί ἀριστοκράτης ἀγωνίζεται μέ ἐνθουσιασμό ἐναντίον τῶν Αὐστριακῶν. Στό «Γατόπαρδο» ὁ ἀνηψιός τοῦ πρίγκηπα (Ἀλαίν Ντελόν) μάχεται πλάι στίς δυνάμεις τοῦ Γαριβάλδη. Καί στίς δυό ὅμως περιπτώσεις, ἡ ὑποχώρηση δικαιολογεῖται ἀπό τό νεανικό τῆς ἡλικίας τῶν προσώπων καί ἀπό ἕνα σαφῶς διαγραμμένο καιροσκοπισμό πού κατευθύνει τίς πράξεις τους. Στούς «Καταραμένους» ἔχουμε τό πρόσωπο τοῦ Χέρμπερτ πού ὁ Βισκόντι ὄχι μόνο κοιτάζει μέ συμπάθεια ἀλλά τοῦ χαρίζει καί τό φωτοστέφανο τῆς θυσίας. Ὅμως, αὐτό εἶναι τό πιό ἀρνητικό πρόσωπο τῆς ταινίας, γιατί μέ τόν ἀνθρωπιστικό ἰδεαλισμό του προσπαθεῖ νά δικαιώσει ἠθικά ὁλόκληρο τό σύστημα. Γι' αὐτόν φτάνει νά μήν δολοφονοῦν. Ἔτσι, ἡ ἐλλειψη κριτικῆς ματιᾶς ὅσο ἀφορᾶ τό πρόσωπο αὐτό, τινάζει τό σενάριο στόν ἀέρα.

Ἕνα δεύτερο στοιχεῖο τῶν ταινιῶν τοῦ Βισκόντι εἶναι ἡ τάση του νά αὐτοθαυμάζεται. Τό πάθος ἑνός ἀριστοκράτη ὧρες - ὧρες ξεστρατίζει

σ' ἕναν μαρτυρικὸ μαζοχισμό. Στοὺς «Καταραμένους» τὸ βλέπουμε ἐντονότερα στὴν ἐπιμονή του νὰ δείχνει τὶς δολοφονίες καὶ τὶς διαστροφές. Αὐτὴ ὅμως ἡ ἐπιμονὴ ἀποσυνθέθετει δραματικὰ τὸ ἔργο, ἐξαφανίζει τὴ συνοχὴ ποὺ ἀπαιτεῖ περισσότερο ἐδῶ ἡ μεγάλη διάρκεια. Παρόλα αὐτά, ἂν ξεχάσουμε τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ σκηνή π.χ. τῆς Νύχτας τῶν μεγάλων μαχαιριῶν εἶναι δραματικὰ ἀδικαίωτη καὶ τὴ δοῦμε ξεχωριστά, θὰ παρατηρήσουμε ὅτι δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὴν εἰκονογράφηση τῶν ἐνδόμυχων φόβων τοῦ Βισκόντι. Ἡ σκηνὴ αὐτὴ μᾶς θυμίζει — σὰν ἀντίθεση — τὸ «Ρόκκο καὶ τ' ἀδέλφια του». Ἐκεῖ εἴχαμε τὴν ἐναγώνια ἀναζήτηση τῆς αὐταπάτης μέσα στὴν μητρικὴ ἀγκαλιά. Ἐδῶ βλέπουμε τὸν τρόμο τοῦ Βισκόντι μπροστὰ στὴν ἀμείλικτη πραγματικότητα ποὺ σκίζει, μὲ τὴν ἐμφάνιση τῶν Ες - Ες καὶ τὴν τελευταία ψευδαίσθηση. Γιὰ τὸν Βισκόντι, τὸ τέλος ἔρχεται ταχὺ καὶ ἀνελέητο. Ὅμως, ἂν στὸ Ρόκκο ἡ ρεαλιστικὴ αἴσθηση τοῦ χώρου, ἡ ψυχολογικὴ συνέπεια τῶν χαρακτήρων καὶ ἡ εἰκόνα τῆς ζωῆς ποὺ φεύγει ἀποτελοῦσαν ἀντίβαρο σ' αὐτὸ τὸ βασανισμό, στοὺς «Καταραμένους» τὸ προσωπικὸ πάθος τοῦ σκηνοθέτη τείνει νὰ γίνει ἕνας ἀδικαίωτος κλαυθμηρισμός!

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΡΑΣ

Ἡ χρεωκοπία τοῦ ἡρωισμοῦ

Οἱ δύο λησταί

Σηνοθεσία: Τζὼρτζ Ρόϋ Χίλλ. Σενάριο: Οὐίλλιαμ Γκόλντμαν. Φωτογραφία: Κόρναντ Χώλ. Μουσική: Μπὰρτ Μπάκαρα. Κάστ: Πὼλ Νιούμαν (Μποὺτς Κάσσιντυ), Ρόμπερτ Ρέντφορντ (Σάντανς Κίντ), Κάθριν Ρὸς (Ἔττα Πλαίης), Τζὼρτζ Φὰρθ (Γούντκοκ).

Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Τζὼρτζ Ρόϋ Χίλλ ἔρχεται νὰ προστεθεῖ στὴν προσπάθεια τῆς νέας γενιᾶς τῶν Ἀμερικανῶν σκηνοθετῶν νὰ δεῖ τὸν χῶρο τοῦ Οὐέστ μὲ βλέμμα παραδοσιακὸ ὡς πρὸς τὴν πηγὴ ἔμπνευσης, ἀλλὰ ἀνανεωμένο σὰν γραφή. Ὅπως καὶ οἱ Κέννεντυ, Μὰκ Λάγκλεν, Πέκινπα, ἔτσι καὶ ὁ Χίλλ ἐδῶ, δὲν κρύβει τὴν ἀγάπη του γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τῆς θρυλικῆς Δύσης. Τοὺς βλέπει ρομαντικούς, εὐαίσθητους καὶ συγχρόνως λειαίνει ὅσο μπορεῖ τὶς μορφὲς τῶν ψυχρῶν φονιάδων. Οἱ 2 πρωταγωνιστές του, ὁ Μποὺτς Κάσσιντυ καὶ ὁ Σάντανς Κίντ, (ὁ πρῶτος τὸ μυαλό, κι ὁ δεύτερος τὸ πιστόλι τῆς παρέας) ἐπίγονοι ἑνὸς ἡρωϊκοῦ παρελθόντος, σηκώνουν σ' ὅλη τὴν ταινία τὸ βαρὺ φορτίο, μὲ ὕφος σκηνοθετικὰ ἀνέμελο.

Ζώντας τὴν κοινωνικὴ ἀλλαγὴ τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰώνα τῆς μηχανῆς, ἀντιμετωπίζουν ἀπορημένοι τὴν ὀργανωμένη ἀπὸ τὸν νόμο καταδίωξη καὶ διατηροῦν κάτω ἀπὸ τὴν ἀπρονοησία τους τὸν ρομαντισμὸ τοῦ ἐπαγγέλματός τους μέχρι τέλους. Ἡ φιλία ποὺ κρύβεται στὶς ἁπλὲς ἐνέργειες καὶ κουβέντες ἐπιτείνει αὐτὸν τὸ ρομαντισμὸ καὶ συγχρόνως ὑπογραμμίζει τὴν σκληρὴ πραγματικότητα. Ὁ Χίλλ διατηρεῖ τεχνητὰ τοὺς πρωταγωνιστές του μέσα στὸ ἐντερλούδιο αὐτὸ τῆς ἀνέμελης διαβίωσης ἐνῶ χρησιμοποιεῖ τὴν νεαρὴ συντρόφισα - δασκάλα γιὰ νὰ μορφοποιήσει τὴν ἀνησυχία ποὺ αἰωρεῖται στὴν ταινία. Ἡ δασκάλα διαγράφει τὰ ὅρια τῆς μοίρας, συμμετέχοντας ἐλλειπτικὰ στὴν παράνομη παρέα. Ἀναπόσπαστο τὸ γυναικεῖο στοιχεῖο στὴν ζωὴ τοῦ Οὐέστ, παίρνει ἐδῶ μιὰ τραγικότητα ἐνῶ ἀποχαιρετᾶ τὸ παρελθὸν ποὺ μαζί του μεγάλωσε. Ἡ κοπέλλα ποὺ ψυχικὰ ἀκολουθεῖ τοὺς παράνομους στὴν δράση τους, ἀποτραβιέται ὅταν αἰσθάνεται τὸν κλοιὸ νὰ κλείνει ἀπὸ παντοῦ. Στὴ σύρραξη μὲ τοὺς Μεξικάνους ληστές, τὸ σάρωμα τῶν κορμιῶν, σὲ ἀργὸ ρυθμό, ἀπὸ τοὺς δυὸ ἥρωες, προετοιμάζει τὸ τέλος τους, ποὺ θὰ διατηρήσει στὴ μνήμη τοῦ θεατῆ, σὰν παλιὰ χαλκομανία, τὸ ὀνειρικὸ κυνήγι ἑνὸς χαμένου �ράματος.

Ἀπὸ τὰ πρῶτα κιόλας πλάνα τῆς ταινίας, αἰσθανόμαστε καταδικασμένο αὐτὸ τὸ παρελθόν, τὸ τόσο κοντινὸ στὸ παρόν. Τὸ ἔξυπνο μυαλὸ τοῦ Κάσσιντυ σταματᾶ ἀπορημένο στὴν ἀρχή, μέσα στὴν φρουρούμενη Τράπεζα, ἀδυνατώντας νὰ βρεῖ ἕνα τρόπο νὰ κινηθεῖ ἀποδοτικά. Ἡ ἐμφάνιση πάλι τοῦ πιστολᾶ Κίντ μὲ τὴν κλασσικὴ σκηνὴ τῆς χαρτοπαιξίας αὐξάνει ἐπιφανειακὰ μόνο τὸ δυναμικὸ τῆς δυάδας. Βλέπουμε σὰν θεατὲς τσίρκου, τοὺς πιστολάδες νὰ παίζουν — παληάτσοι — τὸ νούμερο ποὺ τοὺς δίδαξαν οἱ προκάτοχοι. Γιατὶ ἡ στάση ζωῆς ποὺ διάλεξαν ἔχασε τὴν αὐθεντικότητά της καὶ μαζὶ καὶ τὸ σεβασμὸ ποὺ ἐνέπνεε. Ὁ Κάσσιντυ καὶ ὁ Κίντ μὲ τὸν ἀδύναμο ρομαντισμό τους χαράζουν τὰ χνάρια ποὺ θὰ ἀκολουθήσει σύντομα ὁ Γκαγκστερισμὸς γιὰ νὰ ἀντιμετωπίσει τὸν μέχρι τότε ἀγνοούμενο συστηματικὰ Νόμο. Τὰ τραῖνα πιὰ δὲν ληστεύονται ἀτιμωρητὶ καὶ ἡ καταδίωξη εἶναι ἄκρως ἀποτελεσματική. Τὸ μέλλον λοιπὸν τῶν ληστῶν σκοτεινιάζει καὶ ἡ ψυχολογία τους χάνει τὴ βιαιότητα τῶν προηγούμενων. Εἰρωνικὰ ὁ βιασμὸς ποὺ συντελεῖται μὲ τὴν ἐπιβολὴ τοῦ ὄπλου, ἀποκαλύπτει ἐκ τῶν ὑστέρων ἕνα ἐρωτικὸ νεανικὸ παιχνίδι. Οἱ ἥρωες

είναι παιδιά ποὺ θέλουν νὰ ζοῦν ἀνέμελα πάντα. Τὸ Οὐέστ ὅμως ποὺ τοὺς μεγάλωσε, ἔγινε ἕνα μὲ τοὺς οὐρανοξύστες τῶν μεγαλουπόλεων καὶ οἱ ἄνθρωποι τοῦ περιβάλλοντος ἄλλαξαν. Δὲν συγκινοῦνται μὲ τοὺς ἀκατανίκητους πιστολάδες. Τὸ ποδήλατο, δεῖγμα τῆς καινούργιας ἐποχῆς, κινεῖ τώρα τὸ γενικὸ ἐνδιαφέρον. Τὰ παιδικὰ βολταρίσματα μὲ αὐτὸ καταμαγεύουν τοὺς πρωταγωνιστές, ποὺ παρασύρονται, στὸ πιὸ λυρικὸ κομμάτι τῆς ταινίας, σὲ ἐξέγνοιαστες μετακινήσεις, δυσοίωνες γιὰ τὴν σύντομη ἀνεξαρτησία τους. Προσπαθώντας, ὁ Χίλλ, νὰ ἐντάξει στὴν νέα ἐποχή τοὺς ἥρωές του, χρησιμοποιεῖ φωτογραφικὲς ἀναφορὲς σὲ μονοχρωμία, ὅπου τὰ περιγράμματα τοῦ χώρου μπλέκονται μὲ τὶς ἀνθρώπινες φιγοῦρες. Μέσα στὰ ριγωτά τους μπανιερά, τραγουδώντας καὶ χορεύοντας, ὁ Κάσσιντυ, ὁ Κίντ καὶ ἡ φίλη τους, εἰσδύουν σχεδὸν παράνομα, σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ δὲν ἐπιτρέπει τὰ ἐπικίνδυνα παιχνίδια. Ὅταν θὰ τὸ ἀντιληφθοῦν θἄναι ἀργά. Σὲ ἕνα μέρη, κάτω ἀπὸ τὰ καταιγιστικὰ πυρὰ ὁλόκληρων στρατῶν, τὰ πεπρωμένα στὸ τίναγμά τους κορμιά, θὰ γράψουν τὸ τέλος τοῦ ὀνείρου. Ἡ πολυπόθητη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ Αὐστραλία, ἄπιαστη σανίδα σωτηρίας, δείχνει τὴν ἀδυναμία τῶν ἡρώων νὰ ἀντιληφθοῦν πόσο κοντά τους εἶναι ὁ καινούργιος κόσμος. Ἔτσι ὁ ἀγνὸς ρομαντισμός, ἀποκτάει τὴν πίκρα μιᾶς νοσταλγίας. Οἱ πρωταγωνιστὲς τῆς σκληρῆς Δύσης μιλοῦν στὸν Χίλλ γιὰ ἀγαπημένα πράγματα ποὺ χάθηκαν μέσα στὶς ἀλλαγὲς ποὺ ἀκολούθησαν. Τόσο ἡ ἐξυπνάδα ὅσο καὶ ἡ ψυχρὴ χρήση τοῦ ὅπλου στεροῦνται τὴν προσωπικὴ τους γοητεία. Ὅταν, σὲ μιὰ σκληρὴ καταδίωξη, οἱ δυὸ ληστὲς θὰ ἀποκλειστοῦν ἀπὸ ἀποφασισμένους ἀντίπαλους, θὰ ξεφύγουν τσαλαβουτώντας κωμικά, καὶ διαπιστώνοντας τὴν ἀχρηστία τῆς παραδοσιακῆς ἱκανότητας. Στὰ τόσο ὁμιλητικὰ πλάνα τοῦ ἑνὸς ἢ στὰ σιωπηλὰ θλέμματα τοῦ ἄλλου κρύβεται μιὰ ἀγιάτρευτη κούραση· μιὰ ὁλόκληρη ἐποποιία ξεπερνιέται ἀπὸ τὸν χρόνο καὶ τοὺς ἀνθρώπους. Ὅπως ὁ Ντόνοβαν τοῦ «Λίμπερτυ Βάλανς» ρίχνεται συνειδητὰ στὸ καμμένο σπίτι του γιὰ νὰ χαθεῖ μαζί του, ἔτσι λίγο ἀργότερα οἱ ἥρωες τοῦ Χίλλ θὰ ὁρμήσουν κατατρυπημένοι ἀπὸ σφαῖρες, νὰ βροῦν ἕναν ἄλλο κόσμο γιὰ νὰ τοὺς δεχτεῖ. Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις, τὸ Οὐέστ πέθανε. Μένει ἡ νοσταλγία καὶ ὁ θρῦλος νὰ θυμίζουν ὅτι, (τί ἄλλο ;) ὁ Μπούτς Κάσσιντυ ἦταν τὸ πιὸ ἔξυπνο μυαλό, κι ὁ Σάντανς Κίντ τὸ πιὸ γρήγορο πιστόλι...

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

Ἐμπορεύσιμη τέχνη

Ἡ πισίνα

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Ζὰκ Ντεραί, Φωτογραφία: Ζὰν Ζὰκ Τάρμη. Μοντάζ: Πὼλ Καγιάτ. Μουσική: Μισὲλ Λεγκράν. Μὲ τοὺς Ἀλαὶν Ντελόν, Ρόμυ Σνάϊντερ, Μωρὶς Ρονέ. Γαλλία.

Ἡ περίπτωση Ντεραί, εἶναι ἐξαιρετικὰ ἰδιόρυθμη κι ἐνδιαφέρουσα καὶ θὰ ἄξιζε, σίγουρα, μιὰ πληρέστερη καὶ περισσότερο τεκμηριωμένη ἀνάλυση.

Μὲ τὸν Ντεραὶ συμβαίνει κάτι τὸ περίεργο : Ξεκινᾶς νὰ δεῖς μιὰ ταινία του — ὁποιαδήποτε — καὶ περιμένεις τὸ πολὺ ἕνα καλογυρισμένο θρίλλερ, μιὰ καλοστημένη ἀστυνομικὴ ἢ γκαγκστερικὴ ταινία. Καὶ νιώθεις σιγὰ - σιγά, πὼς πίσω ἀπ' τὴν δράση, κρύβεται ἕνα τέλειο παιχνίδι χαρακτήρων, μιὰ ἀνελέητη σύγκρουση ἀνθρώπων, ποὺ ἀνήκουν, ἢ στὴν ἴδια τάξη καὶ σ' ἄλλη «θέση», ἢ στὸ ἴδιο ἐπάγγελμα καὶ σ' ἄλλη τάξη. Τὸ ἀδιέξοδο εἶναι ἀναπόφευκτο.

Ὁ Ντεραὶ ἀνήκει στὴν περασμένη γενιὰ τῶν Γάλλων σκηνοθετῶν. Βασικά, κάνει κινηματογράφο γιὰ τοὺς παραγωγοὺς καὶ γιὰ τὰ γραφεῖα ἐκμετάλλευσης. Δηλαδὴ ἐμπόριο. Διάλεξε τὴν «ἀστυνομικογκαγκστερικὴ λύση». Θὰ μποροῦσε ἔτσι νὰ συμβιβάσει τὰ πράγματα καὶ νὰ δώσει κάτι περισσότερο ἀπὸ τὶς κοινὲς ἀρτηριοσκληρωμένες ἀστυνομικὲς ταινίες. Κάτι ἀνάλογο δηλαδή, μ' αὐτὸ ποὺ κάνει ὁ Μελβίλ — μικρότερης θέβαια σημασίας. Στὴν ἀρχή, γύρισε μιὰ - δυὸ ταινίες μὲ τὸν Ἔντυ Κωνσταντίν ποὺ ἦταν καὶ οἱ καλύτερες αὐτῆς τῆς σειρᾶς. Ἀπ' τὴν κριτικὴ πέρασαν ἀπαρατήρητες. Ὅσο γιὰ τὸ κοινό, ἀντιμετώπισε κάπως ἐπιφυλακτικὰ τὸ ἐντελῶς προσωπικὸ στὺλ τοῦ Ντεραὶ καὶ τὸν ἀνορθόδοξο — γιὰ τότε — ρυθμό του. Σιγὰ - σιγά, ἄρχισε νὰ κεντρίζει τὴν κριτικὴ ποὺ ἐντυπωσιάζεται ἀπ' τὸ «Μὲ τὸ δέρμα τῶν ἄλλων» (παίχτηκε στὴν Ἑλλάδα μὲ τὸν τίτλο «10.000 δολλάρια στὸν Α' καταδότη») κι ἀρχίζει νὰ «φάχνει» τὸ Ντεραί, ὥσπου αὐτός, γυρίζει τὸ 1967 (κι ὄχι τὸ 69 ὅπως λέν οἱ Ἕλληνες διαφημιστὲς) τὴν «ΠΙΣΙΝΑ». Ἡ ταινία, χαρακτηρίζεται σὰν ἀριστούργημα (λίγο ὑπερβολικό) καὶ τὰ «Καγιὲ» καὶ τὰ ἄλλα σοβαρὰ περιοδικὰ τοῦ ἀφιερώνουν πολλὲς ἀπ' τὶς σελίδες τους. Τὸ κοινό, ποὺ ἀντιδροῦσε συνέχεια ὡς τώρα, δέχεται πιὸ εὔκολα τὴν «ΠΙΣΙΝΑ», παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ταινία εἶναι ἡ δυσκολότερη καὶ ἀντιεμπορικότερη δουλειὰ τοῦ Ντεραί, μαζὶ μὲ τὸ «ΜΑΡΑΚΕΣ ΩΡΑ 13».

Στὴν «ΠΙΣΙΝΑ» ὁ Ντεραί, δημιουργεῖ ἕνα σιδερένιο κλοιό, γύρω ἀπὸ τέσσερα πρόσωπα. Ἡ μόνη κάθαρση, θά 'ναι ὁ φόνος. Τὰ τέσσερα αὐτὰ πρόσωπα (Ντελόν, Σνάϊντερ, Ρονέ, Μπίρκιν) εἶναι δεμένα μεταξύ τους, μὲ δεσμοὺς ἰσχυρούς, ἄλυτους.

Ὁ Ντελὸν κι ἡ Σνάϊντερ, εἶναι ἐρωτευμένοι δυόμισι χρόνια τώρα, μ' ἕνα πάθος τρομαχτικό, παράλογο. Ἡ Σνάϊντερ μὲ τὸ Ρονέ, εἶχαν σχέσεις πρὶν τέσσερα χρόνια καὶ διατηρεῖ ὁ ἕνας γιὰ τὸν ἄλλο, μιὰν ἀνάμνηση τόσο ἔντονη καὶ τόσο ὁμορφη, ποὺ εὔκολα θὰ μποροῦσε νὰ κεντρίσει τὴ ζήλεια τοῦ πρώτου. Ὁ Ρονὲ κι ὁ Ντελόν, εἶναι δεμένοι μὲ κεῖνη τὴ χαρακτηριστικὴ «αἰώνια» φιλία, ποὺ περιέχει πάντα λίγο αἷσθημα πατρότητας, προστασίας καὶ ἐρωτισμοῦ. Τὸ τέταρτο μέλος — ἄγνωστο στοὺς δυὸ πρώτους — εἶναι κόρη τοῦ Ρονέ.

Πίσω ἀπ' αὐτὴν τὴν κίβδηλη ἐπιφάνεια, πίσω ἀπ' τὴ φαινομενικὴ εὐτυχία, κρύβεται ἕνα φοβερὸ μῖσος. Ἀργὰ ἀλλὰ σταθερά, μ' ἕνα τρόπο ποὺ θυμίζει τεμαχισμένη διαλεχτική, ὁ Ντεραί, ἀναλύει τοὺς χαραχτῆρες του καθὼς ἀνεβαίνει σιγὰ - σι-

γὰ τὸ μῖσος στὰ μάτια τους. Ὁ Ντελόν, ἕνα ἀποπαίδι ποὺ πρὶν ἀκόμα ἀντρωθεῖ, ἦταν ἕνας ἔφηβος γεμᾶτος συμπλέγματα ποὺ διατηρήθηκαν καὶ τράφηκαν ἀπ' τὴν ἀνοχὴ καὶ τὴν ὑπεροψία τῶν ἄλλων, ἦταν στὰ 17 του ἕνας ἐπίδοξος (κι ἀτάλαντος) συγγραφέας, ποὺ ζοῦσε μὲ τὴν οἰκονομικὴ ἐνίσχυση τοῦ Ρονέ. Ἀπαιτητικὸς (ἀπ' τοὺς ἄλλους καὶ καθόλου ἀπ' τὸν ἑαυτό του) ἀποπειράθηκε κάποτε ν' αὐτοκτονήσει μόνο καὶ μόνο γιὰ ν' ἀναγκάσει τοὺς ἄλλους νὰ τοῦ ἱκανοποιοῦν τὶς παράλογες ἐπιθυμίες του. Ὁ Ρονέ, εἶναι ὁ φτασμένος ἄνθρωπος ποὺ ξέρει νὰ περνάει γιὰ σοβαρὸς καὶ νὰ γίνεται συμπαθὴς στὶς γυναῖκες, ὁ τύπος ποὺ βρίσκεται πάνω ἀπ' ὅλους — ὄχι γιατὶ τ' ἀξίζει ἀλλὰ γιατὶ αὐτὴ εἶναι ἡ ματαιοδοξία του — καὶ τὸ καταφέρνει πάντα χωρὶς νὰ δώσει ποτὲ ἀφορμὴ νὰ τὸν «κακοχαρακτηρίσουν», ὁ ἄνθρωπος ποὺ ποτὲ δὲ νιώθει τὴν ἀνάγκη τῶν ἄλλων ἀλλὰ ποὺ ΠΡΕΠΕΙ σώνει καὶ καλὰ οἱ ἄλλοι νὰ τὸν θεωροῦν ἀπαραίτητο, αὐτὸς τέλος πάντων ποὺ γιὰ νὰ προβάλει τὸν ἑαυτό του, σὲ ἀχρηστεύει μ' ἕνα βελούδινο τρόπο, ποὺ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ σ' ἐνοχλήσει. Ὁ Ντελὸν ὅμως, δὲν εἶναι λογικὸς καὶ νορμὰλ ἄνθρωπος γιὰ νὰ παρασυρθεῖ (γιατί, βέβαια, μόνο οἱ σωστοὶ ἄνθρωποι ξεγελιοῦνται), ἀλλὰ κομπλεξικός. Αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ κόμπλεξ φουντώνουν τὸ αἴσθημα κατωτερότητας ἀπέναντι στὸ Ρονὲ καὶ ποτίζουν κάθε του κύτταρο σὲ μῖσος.

Ἡ Σνάϊντερ, εἶναι ἡ γυναίκα πού 'χει μιὰ θέση ὑπεύθυνη καὶ σεβαστή, πού 'χει μιὰ προσωπικότητα ἔντονη κι ἕνα ἀξιοσέβαστο ταλέντο. Μιὰ γυναίκα φτασμένη κι αὐτὴ μὲ τὸν τρόπο της. Γνωρίζεται κάποτε μὲ τὸ Ρονὲ κι ἐρωτεύονται. Αὐτὴ ὅμως εἶναι ἡ μόνη ἀπ' τοὺς τρεῖς ποὺ εἶναι ἀπαλλαγμένο ἀπὸ κάθε εἴδους «προσωπικὸ» σύμπλεγμα κι ἔχει ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὶς ἀδυναμίες μιᾶς ὁποιασδήποτε γυναίκας. Γι αὐτὸ καὶ θ' ἀπομακρυνθεῖ. Δὲν ἔχει τίποτα νὰ προσφέρει στὸ Ρονὲ (χαρακτηριστικὸ μιᾶς κάποιας νοοτροπίας). Αὐτός, δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τίποτα. Ὥσπου θὰ συναντήσει τὸ Ντελὸν (μέσα στὸ σπίτι τοῦ Ρονὲ) καὶ θὰ βρεῖ στὸ πρόσωπό του τὸν ἄνθρωπο ποὺ γυρεύει. Αὐτὸν ποὺ ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ θὰ τὴν ἱκανοποιεῖ σὰν παρουσία καὶ σὰν κορμὶ — κι ἀπ' τὴν ἄλλη, ἡ δική της ὁλοκλήρωση θ' ἀντιστα-θμίζει τὶς δικές του ἀδυναμίες.

Ἡ Μπίρκιν, (κακὴ ἠθοποιός), εἶναι ἕνα ἀδιάφορο κορίτσι, ποὺ ἀκολουθεῖ τὸν πατέρα του στὶς καλοκαιρινὲς διακοπὲς — πατέρας καὶ μητέρα δὲν ἔχουν εἰδωθεῖ ἀπ' τὸν καιρὸ ποὺ γεννήθηκε — καὶ ποὺ τελικὰ θὰ κοιμηθεῖ μὲ τὸν Ντελὸν χωρὶς νὰ ξέρει καλὰ - καλὰ γιατί.

Ὁ Ρονέ, γελοιοποιεῖ τὸ Ντελὸν στὰ μάτια τῆς Σνάϊντερ, ὄχι γιατὶ θέλει τὴ Σνάϊντερ γιὰ τὸν ἑαυτό του, ἀλλὰ γιὰ τοὺς λόγους ποὺ εἴπαμε πιὸ πάνω. Ταυτόχρονα, τὸ ἔντονο φλέρτ τους, κάνει τὸ Ντελὸν νὰ νιώθει πὼς γελοιοποιεῖται ἀκόμα περισσότερο καὶ νὰ στρέψει τὰ μάτια του πάνω στὴν κόρη τοῦ Ρονέ : Εἶναι πιὸ εὔθραυστη. Ξέρει βεβαια πὼς δὲν μπορεῖ νὰ χτυπήσει ἄμεσα τὸ Ρονέ. Ἡ κόρη, ἀπομονωμένη, παίρνει τὸ μέρος τοῦ Ντελὸν καὶ τὸν πληροφορεῖ γιὰ τὶς «συκοφαντίες» τοῦ πατέρα της. Καὶ ξαπλώνει μαζί του. Στὴ σύγκρουση ποὺ θὰ ἐπακολουθήσει ἀνάμεσα στοὺς δυὸ ἄντρες, ὁ Ντελὸν θὰ πνίξει στὴν πισίνα τὸ Ρονέ. Τὸ χάσμα τώρα ἀνάμεσα στὸ Ντελὸν καὶ τὴ Σνάϊντερ, μοιάζει ἀγεφύρωτο. Ὡς τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ ἀνακατευτεῖ ἡ ἀστυνομία καὶ θ' ἀναγκαστεῖ ὁ Ντελὸν νὰ ὁμολογήσει στὴ Σνάϊντερ πὼς ὁ Ρονὲ δὲν πνίγηκε ἀλλὰ τὸν σκότωσε αὐτός. Κι ἐνῶ πιθανὸν περιμένει κανεὶς νὰ κυριευτεῖ ἡ Σνάϊντερ ἀπὸ ἀηδία — τουλάχιστον — θὰ τὸν καλύψει, θὰ διώξουν τὴ Μπίρκιν καὶ θὰ ξεκινήσουν ἀπ' τὴν ἀρχή.

Ὁ τρόπος ποὺ δόθηκαν ὅλ' αὐτά, εἶναι κάτι τὸ ἐκπληκτικὸ στὴν κυριολεξία. Τὸ μόνο ποὺ πιθανὸν νὰ 'βρισκε κάποιος, εἶναι ἡ ψυχρὴ κι ἀμέτοχη ματιὰ τοῦ σκηνοθέτη. Πρᾶγμα ποὺ θέλει κάποια σκέψη γιὰ νὰ ποῦμε μὲ βεβαιότητα πὼς ἦταν δικαιολογημένη ἢ ὄχι. Ὁπωσδήποτε αὐτὸ εἶναι ἕνα στοιχεῖο ποὺ ἐνυπάρχει πάντα στὶς ταινίες τοῦ Ντεραί. Στὸ «ΜΑΡΑΚΕΣ ΩΡΑ 13», ἂς ποῦμε, μείωνε τὴν ταινία. Ἐκεῖ, προσπάθησε, ἔτσι ἀμέτοχα κι οὐδέτερα, νὰ κρατήσει τὸ θεατὴ μὲ δυὸ κακοὺς ἠθοποιούς, μέσα σὲ μιὰν ἔρημο ὅπου μεταφέρουν τὰ κλοπιμαῖα. Τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ταινίας, ἦταν γυρισμένο σ' ἕνα χῶρο ἀπελπιστικὰ μονότονο κι ἀπελπιστικὰ ἀνυπόφορο. Αὐτό, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ στατικότητα τῶν πλάνων του καὶ τὴν κακὴ ἑρμηνεία, ἔκαναν τὴν ταινία βαρετή. Ἐδῶ ὅμως — ὅπως καὶ στὸ «10.000 δολλάρια στὸν πρῶτο καταδότη» (μὲ ἐκπληκτικὴ φωτογραφία τοῦ Μποφφτὺ κι ἐξίσου ἐκπληκτικὴ ἑρμηνεία τῶν Ζὰν Μπουϊζ καὶ Λ. Βεντούρα) ποὺ εἶναι ἀπ' τὶς καλύτερες ταινίες τοῦ εἴδους ποὺ ἔχω ποτὲ δεῖ — νομίζω πὼς αὐτὴ ἡ στατικότητα κι ἡ οὐδετερότητα ἐξυπηρετοῦν περισσότερο τὸ θέμα παρὰ τὸ μειώνουν. Γιατὶ ἕνα τέτοιο θέμα, θὰ κινδύνευε εὔκολα νὰ πέσει στὸν καταστρεπτικὸ συναισθηματισμό, ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ σκηνοθέτης ἀφηνόταν κάπως πιὸ ἐλεύθερος καὶ δινόταν λίγο πιὸ πολὺ πάνω στὴν πραγμάτωση τῆς ταινίας. Ἤδη τὸ θέμα του, δὲν εἶναι τὸ παγκόσμιο πρόβλημα (κρίμα νὰ μὴν καταπιάνεται ὁ Ντεραὶ μὲ κάτι πολὺ πιὸ οὐσιαστικὸ) ποὺ θ' ἀγγίξει τὸν ἄνθρωπο καὶ ποὺ θὰ ἀποτελέσει μιὰ μεγάλη ταινία. Ὁ Ντεραί, συνειδητά, κάνει κιν)φο - ἐμπόριο. Κι ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη, ἡ «ΠΙΣΙΝΑ» εἶναι ἕνα θαυμάσιο παράδειγμα πρὸς μίμηση γιὰ μιὰ ὁρισμένη μερίδα σκηνοθετῶν. Κλείνεται σ' ἕνα χῶρο καὶ τὸν χρησιμοποιεῖ ἔτσι ποὺ δὲν κουράζει ποτέ. Διευθύνει τοὺς ἠθοποιούς του μὲ μεγάλη γνώση καὶ τοὺς μεταμορφώνει σὲ σημεῖο ποὺ νὰ κάνει ὑποφερτὴ τὴν κακὴ Σνάϊντερ, καὶ τὸν μέτριο Ντελὸν νὰ δημιουργεῖ τὸν καλύτερο ρόλο τῆς καρριέρας του — μαζὶ μὲ τὸ ρόλο τοῦ «Σαμουράι». (Ὁ ρόλος τοῦ Ρονέ, στὴ μοναδικὴ σκηνὴ τῆς ταινίας (τῆς ἀναμέτρησης καὶ τοῦ πνιγμοῦ πού 'ναι καὶ ἡ καλύτερη) πέρνει ἕνα βάρος, ποὺ ἀφήνει κυριολεχτικὰ ἄναυδο. Τὰ δυὸ ὅμως, βασικότερα προτερήματα τοῦ Ντεραί, εἶναι ἡ λιτότητα τοῦ σεναρίου καὶ τὸ ὅτι ἐκφράζεται μ' ἕνα βλέμμα ἢ μὲ μιὰ ἁπλὴ φράση χωρὶς συνέχεια. Ἄλλο του χαρακτηριστικὸ εἶναι ἡ εὐχέρεια ποὺ ἔχει νὰ παίζει μὲ τὸ θεατὴ καὶ νὰ τὸν παρασύρει ὅπου θέλει, πότε μὲ τὴν ἔλλειψη, πότε μὲ τὴ διάρκεια τοῦ πλάνου, πότε μὲ τὸν τρόπο ποὺ περνάει ἀπ' τὴ μιὰ σκηνὴ στὴν ἄλλη. Ἄλλοτε πάλι, ἀπομονώνει τὸ θεατὴ ἀπὸ κάθε αἴσθηση συσπάνς μὲ τὸ νὰ δίνει μιὰν ἐντελῶς ἐπίπεδη καὶ φλὰτ ἀνάκριση ποὺ ὁ μόνος λόγος ὕπαρξής της στὴν ταινία, εἶναι τὸ γεφύρωμα Ντελὸν-Σνάϊντερ.

ΣΑΚΗΣ ΜΑΝΙΑΤΗΣ

Ἔσχατη ἁπλοϊκότητα

Τὸ κορίτσι τοῦ 17

Εἶναι περίεργο, ἀλλὰ ἔτσι συμβαίνει: ἂν ὑπάρχει κάτι στὸν τόπο μας, ὅπου μιὰ ἄποψη γίνεται ἀσμένως ἀποδεκτή, χωρὶς συνήθως ἀντίλογο, εἶναι ἡ κριτικὴ τῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν. Πραγματικὰ ὁμόφωνη. (Ἡ ἐξαίρεση γνωστῆς ἀπογευματινῆς ἐφημερίδος δὲν συζητεῖται, ἐφ' ὅσον ἐκεῖ δύο πράγματα, κυρίως, βαραίνουν: τὸ πολιτικὸ παρελθὸν τῆς ἠθοποιοῦ —ἢ καὶ τῆς ἡρωίδος — καὶ ἡ ζωηρότης τῶν χρωμάτων τῆς ταινίας).

Φέτος οἱ ὁμοβροντίες τῶν ἐπαίνων κάλυψαν τὴν πρώτη σκηνοθετικὴ δουλειὰ τοῦ κ. Πέτρου Λύκα «Τὸ κορίτσι τοῦ 17». Στὸ (καλούμενο) Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης ἡ ταινία πῆρε πέντε βραβεῖα, οἱ κριτικοὶ τῆς ἔδοσαν τὰ δικά τους, ἐνῶ οἱ ἐφημερίδες καὶ τὰ περιοδικὰ δημοσίευσαν ὕμνους «στὸν ταπεινὸ μοντὲρ ποὺ τόλμησε» κ.λ.π.

Ἀλλὰ τί σημαίνει γιὰ τὸν κινηματογράφο μας «Τὸ κορίτσι τοῦ 17»; Αὐτὴ ἡ τόσο κ α κ ὴ ταινία, γιὰ τὴν ὁποία δὲν θἄξιζε νὰ γίνει κανένας ἀπολύτως λόγος, ἂν δὲν εἶχε προηγηθεῖ τόσο ἐπίμονος αἶνος, μᾶς διδάσκει (ἀρνητικά) πάρα πολλά.

Ὁ σκηνοθέτης της, διαγράφοντας ὅ,τι στὸ μεταξὺ ἔχει ἐπιτύχει ἡ (ἑλληνική) κινηματογραφικὴ γλώσσα, μᾶς μεταφέρει ξαφνικὰ σ' ἕνα ἐπίπεδο, ποὺ θυμίζει τὴν πρώτη κατοχικὴ ταινία, «τὴ βίλλα μὲ τὰ Νούφαρα». Μιὰ πινακίδα, π.χ. ποὺ φέρει τὴν ἐπιγραφή: «ΠΡΟΤΥΠΟΝ ΨΥΧΟΘΕΡΑΠΕΥΤΗΡΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ», ἀποτελεῖ τὴ μοναδικὴ προσπάθεια τοῦ κ. Λύκα, νὰ περιγράψει τὸ χῶρο μέσα στὸν ὁποῖον θὰ κινηθεῖ ἡ ἡρωῖδα του. Τὰ ὑπόλοιπα τὰ ἀναθέτει, ἀνέμελα, «στὸν κ. Καθηγητή», «στὸν γιατρὸ κ. Βλάχο», σὲ δυὸ ἐπιμόνως γυμνόστηθους νοσοκόμους καὶ στὴν ψυχαπαθῆ. Στὸ «Πρότυπο Θεραπευτήριο», δὲν ἐμφανίζεται οὔτε σκιά, οὔτε ὑποψία ἄλλων ἀσθενῶν.

Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, ὅλα συμβαίνουν μὲ ἔσχατη ἁπλοϊκότητα. Ἀκολουθώντας μιὰ παραδοσιακὴ ἀφηγηματικὴ γραφή, ὁ κ. Λύκας εἰσάγει τὰ πρόσωπά του μὲ τὴν εὐκολία ποὺ ἑτοιμάζονται οἱ τυποποιημένες τροφές.

Ὅλα ὑπάρχουν σὲ μιὰ μόνο διάσταση — ὥστε νὰ μὴ μπερδευόμαστε οὔτε ἐμεῖς, οὔτε τὸ κοινόν. Ὁ κ. καθηγητὴς (τύπου «ἄχ ποῦσαι νιότη» κ.λ.π.), ὁ κ. Βλάχος (ὁ γιατρὸς μὲ τὸν ἱεραποστολικὸ ζῆλο), ὁ ἐρωτευμένος νέος (ποὺ ἀποφασίζει νὰ συζήσει μὲ τὴν ψυχοπαθῆ, ὅθεν ἀγοράζει συγγράμματα ψυχιατρικῆς—εἰς τὴν ἀγγλικήν, ἐννοεῖται, πρὸς μείζονα ἐπαισμόν —προκειμένου κατὰ τρόπον ἀνάλογον πρὸς τὰς παλαιὰς ἐκείνας «μεθόδους» ἄνευ διδασκάλου», τοῦ Ξαβιὲ ντὲ Μπούς νὰ σπουδάσει, διαγνώσει καὶ ἐν συνεχείᾳ θεραπεύσει τὴν ἀσθενῆ νέαν), ἡ ψυχοπαθής, τέλος, ποὺ μίαν ἀσέληνον νύχτα δραπετεύει, ὀλίγον ἀδέξια, μὲ τὸ ἀμάξι τοῦ κ. Καθηγητοῦ.

Πέρα ἀπὸ τὴν ἁπλοϊκότητα τοῦ πρωτόλειου, ἡ ταινία οἰκοδομεῖ κι ἕναν προτοφανῶς ψευδῆ περίγυρο. Ἡ ψυχοπαθὴς νέα εἰσέρχεται(;) τὰ ξημερώματα σὲ μιὰ μπουτίκ, ἐνδύεται (ἀνέτως) ὡς μαννεκέν, περιφέρεται μεταξὺ Πανεπιστημίου — Λαχαναγορᾶς — Σουνίου, φονεύει, καταδιώκεται, ρεμβάζει παρὰ θὶν ἀλός, ἀγαπᾶται... Ναί! ἀγαπᾶται. Ἀλλὰ ὁ ἐρωτευμένος νέος πρέπει νὰ εἰσαχθεῖ καὶ κεῖνος στὴν ἱστορία μας. Τότε ἡ ἀδεξιότητα τοῦ κ. Λύκα φθάνει σὲ ἀξιοθρήνητο ἀδιέξοδο.

Μπλέκεται ξαφνικὰ ὁ (κατὰ τὰ ἄλλα ἀθῶος) πατέρας τοῦ νέου: εἶναι ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ ἀγγελικοῦ μας κόσμου, ἀδίστακτος μπίζνες μαν καί, ἐπὶ πλέον, ραλλίστας! Ὁ νέος τυγχάνει ἀρχιτέκτων, ὁ πατέρας θέλει νὰ γκρεμίσει τὸ παληὸ σπίτι, ὁ νέος ἀρνεῖται (ὀλίγον οἰδιποδείως) νὰ σχεδιάσει τὸ μοντέρνο ξενοδοχεῖο, παρεμβάλλονται ὑπαινιγμοὶ περὶ τῶν σεξουαλικῶν προσανατολισμῶν τοῦ νέου, ἡ ψυχοπαθὴς νέα παίζει πιάνο, ἄδονται καὶ δύο τραγουδάκια, ἀνακατεύεται καὶ πάλιν ὁ Φρόϋντ (ἢ μήπως ἀδέλφια;) ὁ ἰατρὸς κ. Βλάχος ἀγρυπνᾶ (πάντα ἀκανονίστως ἐυρισμένος ἢ ἀξύριστος, ἀναλόγως πότε μᾶς βολεύει νὰ γυρίσουμε τὴν κάθε σκηνή), ὁ πατὴρ κερδίζει ἕνα κύπελλο («ναί, ἀλλὰ χάνει τὸ παιδί του») ἐμφανίζεται κι ἕνας ἀττικὸς λοφίσκος ὡς Πήλιο κ.ο.κ.

Ποιὲς εἶναι οἱ ἀρετὲς τῆς ταινίας, ἔξω ἀπὸ τὴν ὡραία ἀφίσσα ποὺ τὴν διαφημίζει; Μιὰ ἀντιστικτικὴ ἐνίοτε χρήση τῶν διαλόγων ὡς πρὸς ἕνα δεδομένο πλάνο, μιὰ προσπάθεια γιὰ ὀνειρικὲς φυγές, καὶ κυρίως τὸ ὅτι ἡ ἡρωῖδα δ ὲ ν μ ι λ ά ε ι. Ἀλλοίμονο!!! Ὅλοι οἱ ὑπόλοιποι ὁμιλοῦν. Καὶ πόσα λένε, καὶ τί λένε, καὶ πῶς τὰ λένε! Ὅλη ἡ φλυαρία ποὺ νομίζεται ἀναγκαία γιὰ νὰ ὑποστηριχθοῦν τὰ μισοδιάστατα πρόσωπα — ὁ ἀρριβίστας, ὁ ἀλτρουιστής, ὁ ἐρωτευμένος. Ὁ Νόμος. Τὸ Καθήκον. Ἡ Ἀγάπη.

Καὶ ὁ φακὸς ἀργός, χαλαρός, πλαδαρός, σχοινοτενής, ἀφηγεῖται μὲ τὸν τρόπο ποὺ τὰ παληὰ ἀλφαβητάρια συλλάβιζαν: τὸ τηλεφώνημα περιγράφεται π.χ. μὲ τὸ χέρι ποὺ θὰ σηκώσει τὸ ἀκουστικό, θὰ σχηματίσει τὸν ἀριθμό, θὰ ἀκουστεῖ ὁ ἦχος τοῦ κώδωνος, θὰ φανεῖ τὸ δεύτερο ἀκουστικὸ κ.ο.κ.

Καὶ μὲ τί τρόπο λέγονται ὅλα! Μὲ κεῖνον τὸν στόμφο πού, κατὰ τὰ κρατοῦντα, καταδιώκει καὶ τοὺς (ἐναπομείναντας) θεατὲς τῶν ἐπισήμων ἠθοποιῶν τοῦ Θεάτρου μας, μὲ πόζες καὶ ὕφος, ἐνῶ ἀφ' ἑτέρου λαμβάνονται γωνίες τὶς εἴδε πόσων μοιρῶν μεταξὺ τῶν πισινῶν τῶν συνδιαλεγομένων. Τελικά, ἡ ψυχοπαθὴς νέα ὑποκύπτει κι αὐτὴ — μιλάει!

∴ ∴ ∴

«Τὸ Κορίτσι τοῦ 17» κέρδισε τὰ ἑξῆς, μέχρι στιγμῆς βραβεῖα:

Πέντε στὸ Φεστιβὰλ τῆς Θεσσαλονίκης (καλλίτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, σενάριου, β' ἀνδρικοῦ καὶ α' γυναικείου ρόλου καὶ τὰ τρία τῶν κριτικῶν (καλλίτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, σεναρίου).

ΗΛΙΑΣ Χ. ΧΙΛΙΩΤΗΣ

Συζήτηση μὲ τοὺς ἀναγνῶστες

Κύριε Διευθυντὰ

Εἴκοσι «πονεμένα» ἄρθρα γιὰ τὴν μετριότητα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου δὲν μποροῦν νὰ κάνουν τόσο «καλό», ὅσο «κακὸ» μπορεῖ νὰ κάνει μιὰ κακὴ κριτικὴ σὲ ἕνα ἑλληνικὸ ἔργο.

Οἱ Ἕλληνες καὶ σὰν κριτικοὶ καὶ σὰν ἀναγνῶστες ἔχουν περισσότερο ταλέντο στὸ νὰ «βλάφτουν».

Τὴν κριτικὴ τοῦ κυρίου Γ. Κόρρα γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Π. Λύκα τὴ θεωρῶ ἀπαράδεκτη, βλαβερή, ἀνεδαφικὴ, ζημιὰ καὶ μόνο ζημιὰ γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο. Καὶ προπάντων γιὰ τὶς θέσεις ποὺ νομίζει ὅτι ὑπερασπίζεται ὁ κ. Γ. Κόρρας. Γιατὶ τὸ ἔργο τοῦ Λύκα στέκει ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ λόφου ποὺ στέκουν ὁ Βούλγαρης κι ὁ Ἀγγελόπουλος.

Ὁ Λύκας μὲ τὸ ἔργο του, ὑπερασπίζει τὴν ἔξοδο τῶν νέων του συναδέλφων, πολὺ καλύτερα ἀπὸ τὶς κριτικὲς τοῦ ἑνὸς καὶ τοῦ ἄλλου. Ἐλπίζω ὅτι ὁ Βούλγαρης κι ὁ Ἀγγελόπουλος θὰ εἰδοποιήσουν τὸν κ. Γ. Κόρρα ὅτι πρέπει νὰ πάψει νὰ ἐνοχλεῖ ἐκείνους ποὺ βοηθοῦν λίγο ἢ πολὺ στὸ νὰ ἀνοίξει ὁ δρόμος.

Ι. Καμπανέλλης.
Ἀθήνα 25—1—70

Κύριε Διευθυντά,

Διαβάζοντας τὶς σημειώσεις τοῦ δεύτερου τεύχους τοῦ «Σύγχρονου Κινηματογράφου» καὶ ἔχοντας δεῖ ἕνα (μόνο) φίλμ ἀντεργκράουντ (τὸ πορτραῖτο τοῦ Ἰάσονα) θᾶθελα νὰ ἐκφράσω μερικὲς πρῶτες σκέψεις πάνω στὴν λεγόμενη «πρωτοπορία» τοῦ Ἀμερικάνικου σινεμά.

Φυσικά, πέρα ἀπ' τὴν ἐνημέρωση σὲ κάτι καινούργιο (καινούργιο ;) ποὺ συμβαίνει, διερωτῶμαι ἂν δικαιολογεῖται ἡ ἀρκετὴ φασαρία ποὺ γίνεται γύρω ἀπ' τὸ ἀμερικάνικο ἀντεργκράουντ — τώρα τελευταῖα καὶ στὴν Ἑλλάδα — (φοβᾶμαι πὼς στὸ ἐπόμενο φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης, θὰ ὑποστοῦμε καὶ Ἑλληνικὴ ἔκδοσή του, μέσα στὰ πλαίσια τοῦ «παγκόσμιου» προβληματισμοῦ μας).

Παραδέχομαι τὴν ὀνομασία — ἀντεργκράουντ — σὰν δηλωτικὴ τῆς ἀντίθεσης μὲ τὴν «ἐπίσημα» ὀργανωμένη καὶ καθαρὰ ἐμπορικὴ Χολλυγουντιανὴ παραγωγή. Ἀλλὰ πέρα ἀπ' αὐτά ; Διερωτῶμαι ἂν εἶναι σὲ θέση αὐτὴ ἡ ἀρκετὰ φαντασχτερὴ ὀνομασία, ν' ἀντέξει καὶ σὲ κάποιο περιεχόμενο «θέσης» καὶ ὄχι ἁπλῶς ἀντίθεσης.

Ἀφήνω τὴν τεχνικὴ πλευρὰ τοῦ θέματος (κολλάζ, ξυσίματα στὸ φίλμ, σπάσιμο τῶν πλάνων κ.λ.π.) στοὺς εἰδικούς. Βέβαια, ὅλα αὐτὰ ἴσως ἀποτελοῦν μιὰ «ἐπανάσταση» στὰ μέσα ποὺ μεταχειρίζονται οἱ κινηματογραφιστές, ἀλλὰ ὁπωσδήποτε ἀρκετὰ φτωχὴ ἐπανάσταση, ἂν δὲν θεμελιώνεται πάνω σὲ οὐσιαστικώτερες ἀρχές.

Προχωρῶ, σ' ἕνα θέμα ποὺ κρίνω πιὸ οὐσιαστικό. Νομίζω, θέλουμε δὲν θέλουμε, γυρίζουμε στὴν κλασσικὴ ἐρώτηση, γιὰ τὸν σκοπὸ τῆς Τέχνης.

Στὴν προκειμένη περίπτωση τοῦ ἀντεργκράουντ, βλέπω ἕνα κλῖμα ἀποκρυφιστικό, «ἐξ ἀποκαλύψεως», μιὰ παρασημαντικὴ ποὺ ἀπευθύνεται στοὺς ἐλάχιστους «ἐκλεκτοὺς» μυημένους. Τὸ ὅτι, βέβαια, τυχαίνει νὰ μάζεψε στὴν ἀρχὴ πολὺν κόσμο, δὲν σημαίνει πολλὰ πράγματα, δεδομένου ὅτι κάθε τι καινούργιο τραβάει τὴν προσοχή. Ὅπως παρατηρεῖ καὶ ὁ Βόγκελ, ἤδη ἡ πτώση του ἀπὸ πλευρᾶς ἐνδιαφέροντος κοινοῦ ἔχει ἀρχίσει. Τί σημαίνει αὐτό ; Μὰ νομίζω ὅτι ἁπλούστατα ὁ πολὺς κόσμος δὲν εἶδε μέσα σ' αὐτὸν τὸν «Νέο» κινηματογράφο, νὰ θίγεται (ἀπὸ ἀνθρωπιστικὴ καὶ προοδευτικὴ σκοπιὰ βέβαια) κανένα ἀπὸ τὰ προβλήματά του, παλιὰ εἴτε νέα. Ἡ ἀναμόχλευση τῶν πληγῶν, βοηθᾶει στὸ νὰ θυμηθοῦμε ὅτι ὑπάρχουν, καὶ εἶναι θετικὴ μέχρις ἐδῶ — ἀπὸ κεῖ καὶ ἔπειτα εἶναι καθαρὸς μαζοχισμός.

Ἡ θεοποίηση τῆς τεχνικῆς σὲ βάρος τῆς ὁλοκληρωμένης τέχνης (ποὺ μὲ κανέναν τρόπο δὲν σώζεται, ἀπὸ τὸ ξυσίματα, καψίματα κλπ. τοῦ φίλμ) εἶναι ἀρκετὰ παλιὰ καὶ ἀρκετὰ παραπλανητική. Φυσικά, καὶ τὸ ἄλλο ἄκρο εἶναι κατακριτέο — μὲ ἀντίστροφη ἀναλογία.

Μοῦ φαίνεται ὅτι ὅλες αὐτὲς οἱ «εὐαισθησίες» ὅπου π.χ. ὁλόκληρο φίλμ ἀντεργκράουντ ἀπασχολεῖται μὲ τοὺς κυματισμοὺς καὶ τὶς φωτοσκιάσεις μιᾶς κουρτίνας στὸ πάτωμα, ὅλη αὐτὴ ἡ «καθαρὴ» τέχνη (Γουόρχολ: Δὲν ἔχω πρόθεση ν' ἀποκαλύψω τὴν ὁποιαδήποτε βρωμιά! Εἶμαι ἁπλῶς, ἕνας καθαρὸς καλλιτέχνης !) ἔχουν ἤδη καταδικάσει «ἐκ τῶν ἔσω» τὸ νέο κίνημα, ἀποκαλύπτοντας συγχρόνως τὴν βαθύτατη ἀλλοτρίωση ποὺ τὸ χαρακτηρίζει.

Ὅπως, τελικά, καὶ οἱ ἴδιοι οἱ δημιουργοὶ τοῦ ἀντεργκράουντ παραδέχονται, ἡ ὅλη ὑπόθεση εἶναι μιὰ προσπάθεια «φυγῆς» ἀπ' τὴν ὁδυνηρὴ πραγματικότητα, ἀπὸ τὶς συνέπειες τοῦ τεχνολογικοῦ ἅλματος — ποὺ ἐφόσον δὲν ἀκολουθεῖται ἀπὸ ἐσωτερικὴ ἀνάπτυξη (κριτικὴ ὁφομοίωση δηλ.) — ἀλλὰ καὶ ἀπὸ οὐσιαστικὴ κοινωνικὴ πρόοδο — κατακερματίζει τὴν ἀνθρώπινη ὀντότητα, ποὺ μπλεγμένη στὰ γρανάζια τῆς ἀπρόσωπης ὑπεροργάνωσης μιᾶς κοινωνίας, βρίσκει σὰν μόνη (καὶ σὰν εὔκολη) λύση, τὰ χασίσια (παλιὰ καὶ δοκιμασμένη ἀνατολίτικη συνταγὴ καρτερικότητας καὶ ἀπραξίας), τὶς ἀτέρμονες ἐνδοσκοπήσεις καὶ τὶς διάφορες ἀξιοθρήνητες θρησκευτικὲς αἱρέσεις (ποὺ ἄλλο δὲν δείχνουν, παρὰ ὅτι οἱ Ἀγγλοξωνες δὲν κατάφεραν ἀκόμα νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὰ αἰώνια πλέγματα ἐνοχῆς, κληρονομιὰ τῆς κακοχωνεμένης θρησκευτικῆς κουλτούρας τους — παρὰ τὸ ὅτι πιστεύουν ὅτι αὐτὴ ἀκριβῶς τὴν κουλτούρα μάχονται).

Αὐτὰ ὅλα τὰ «νέα» ρεύματα τῆς Ἀμερικάνικης κυρίως νεολαίας (ἀρχίζοντας ἀπὸ τοὺς «μπήτνικς» καὶ καταλήγοντας στοὺς χίππυς, καὶ στὶς μεσαιωνικὲς ἀποδράσεις) οὐσιαστικά, πιστεύω, πὼς εἶναι τὸ ἴδιο πρᾶγμα, σὲ διάφορες ἐξελικτικὲς φάσεις του. Ἕνας ἀπέραντος, χαώδης ἀποπροσανατολισμός, εἶναι ἴσως «ἀσφυκτικὸς ὑπαρξιακὸς οὐμανισμός» ὅπως λέει ὁ Βόγκελ.

Ἴσως βέβαια, ὅλο αὐτὸ τὸ ψάξιμο — τὸ ἀπόλυτα τίμιο, πιστεύω — ὁδηγήσει κάποτε σὲ κάτι ἀληθινὰ καινούργιο, σὲ κάποια πραγματικὴ ἀντιμετώπιση καταστάσεων, ἀπὸ τὴν σκοπιὰ ἑνὸς ρεαλιστικώτερου ἀνθρωπισμοῦ, σὲ μιὰ τέχνη ποὺ θὰναι ὁλοκληρωμένη γιατὶ θὰ πατάει στὴ γῆ. Ἴσως βέβαια εἶναι πολὺ νωρὶς γιὰ τέτοιες αἰσιοδοξίες, δεδομένου ὅτι ναὶ μὲν θίγονται καφτὰ προβλήματα τῶν καιρῶν μας, ἀπὸ τὸν ἀντεργκράουντ, ἀλλὰ θίγονται τυχαῖα, καὶ «ἐστετίστικα».

Τελειώνοντας θὰ ἤθελα νὰ κάνω μιὰ παρατήρησή, πάνω στὴν ἐπιστολὴ τοῦ κ. Ἀντωνίου 3ο τεῦχος μὲ τὸν ὁποῖον κατὰ τ' ἄλλα συμφωνῶ ἀπόλυτα : Ὁ καλλιτέχνης δὲν νομίζω ὅτι «κατεβαίνει» πλησιάζοντας τὰ προβλήματα τῶν μαζῶν. Συμφωνῶ ἀπόλυτα μὲ τὸ ὅλο νόημα, ἀλλὰ μήπως ἡ λέξη «κατεβαίνει» δὲν ἦταν ἡ πιὸ κατάλληλη ;

Εὐχαριστῶ

Σοφία Μαρτίνου

Φίλε Κύριε Διευθυντά,

Ἀναφέρομαι στὴν κριτική σου γιὰ τὸ βιβλίο μου: «Τέχνη καὶ τεχνικὴ στὸν Κινηματογράφο» (τεῦχος 3).

Γράφεις: «Ὁ Διζικιρίκης ὑπογραμμίζει, βέβαια τὸ γεγονός, πὼς «ἡ καλὴ συνταγὴ δὲν κάνει πάντα καλὸ φαγητό», ἀλλὰ φαίνεται νὰ ἐπιμένει στὴν ἄποψη πὼς οἱ κανόνες εἶναι ἀναγκαῖοι — ἔστω καὶ μόνο γιὰ τὸ ἁπλὸ γεγονὸς πὼς θὰ πρέπει νὰ ξέρουμε τί εἶναι αὐτὸ ποὺ θὰ καταργήσουμε. Δὲ συμφωνοῦμε».

Ὁμολογῶ πὼς οὔτε καὶ γὼ συμφωνῶ, κι οὔτεθυμᾶμαι νἄγραφα πουθενὰ τέτοια πράγματα. Ἁπλῶς ἔγραψα: «ὁ ἀναγνώστης ποὺ παρακολούθησε μὲ προσοχὴ αὐτὸν τὸν πρῶτο τόμο, θὰ διαπίστωσε ὅτι ἡ ἐπίμονη ἐπισήμανση γιὰ τὴν μὴ ὕπαρξη «κανόνων», δὲν σημαίνει ἀπαραίτητα ὅτι βρισκόμαστε στὴν περιοχὴ τῆς αὐθαιρεσίας. Ἔχει λεχθεῖ ὅτι ἡ «Τέχνη δὲν διδάσκεται». Κι αὐτὸ εἶναι ἀληθινό. Ἀλλὰ ἡ Τέχνη — κάθε Τέχνη καὶ ἰδιαίτερα ὁ Κινηματογράφος — εἶναι ἄμεσα συνδεδεμένη μὲ μιὰ τεχνικὴ» (σελ. 130).

Συνεπῶς ὅσες φορὲς μιλῶ γιὰ κανόνες ἡ ἔννοια τους εἶναι σχετικὴ πάντοτε μὲ τὴν ἔννοια τῆς τεχνικῆς. Ὅπως λὲς παρακάτω, τὸ βιβλίο δὲν εἶναι ἕνας πραχτικὸς ὁδηγὸς τοῦ «πῶς θὰ γίνεις κινηματογραφιστὴς ἢ σεναρίστας σὲ δώδεκα μαθήματα». Ἀλλὰ δὲ σοῦ φαίνεται ὅτι ἡ σωστὴ αὐτὴ διαπίστωσή σου ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν προηγούμενη τὴν σχετικὴ μὲ «συντα-γὲς γιὰ καλὸ φαγητό»;

Σ' εὐχαριστῶ

Γ. ΔΙΖΙΚΙΡΙΚΗΣ

Ἀναδρομὴ στὶς ρίζες τοῦ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Παρακολουθεῖτε κάθε Κυριακὴ πρωὶ στὶς 11 στὸν κινηματογράφο «Ἀλκυονὶς» τὶς προβολὲς ποὺ ὀργανώνει τὸ περιοδικό μας. Θὰ ἔχετε τὴν εὐκαιρία νὰ συζητήσετε μὲ τοὺς Ἕλληνες κινηματογραφικοὺς δημιουργούς.

ΜΑΝΩΛΗ Α. ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΥ

Ἐκπαιδευτικοῦ

ΕΛΑΤΗΡΙΑ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ

Συμβολὴ γιὰ μιὰ συνολικὴ ψυχολογικὴ θεώρηση τῆς συμπεριφορᾶς τῶν ἀνθρώπων

Πρόκειται γιὰ ὁλοκληρωμένη ἀνάλυση τῆς ψυχολογικῆς νομοτέλειας τῶν ἀνθρώπων, μελετημένης σὲ σχέση μὲ ἀναγκαῖα σύνολα σὲ βιολογικό, ἰδεατικὸ καὶ συγκινησιακὸ ἐπίπεδο· γιὰ μελέτη, ποὺ ἀναπτύσσεται καὶ κοινωνιολογικά, γιὰ νὰ περιλάβει στὸ πεδίο της τὰ πιὸ σπουδαῖα δεδομένα τῆς συμπεριφορᾶς, ἤτοι:

Τόμος Α΄ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΕΛΑΤΗΡΙΩΝ (1968)

Συνάφειες καὶ ἀλληλενέργεια τοῦ ἀνθρώπινου ἀτόμου
Συγγενὴς ρόλος τῆς ἔντασης καὶ χαλάρωσης τοῦ ὀργανισμοῦ γιὰ τὴ δράση
Κύριοι παράγοντες τῆς προσαρμογῆς τοῦ ἀτόμου
Ἐξωοριακὲς ἀντιδράσεις καὶ ἐκφράσεις (ὡραῖο, ἠθικό, δίκαιο κ.τ.λ.).
Ρόλος ἐπιτυχιῶν καὶ ἀποτυχιῶν γιὰ τὴν ἐλατηρίωση καὶ ψυχικὴ ὑγεία
Ἔννοια τοῦ ἐλατηρίου καὶ λειτουργικὴ ὀργάνωση ἀτόμου
Δυναμικὴ τῆς λειτουργικῆς διαφοροποίησης καὶ ὀργάνωσης

Τόμος Β΄ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΝ ΕΛΑΤΗΡΙΩΝ (1968)

Ψυχοφυσικὸς ἔλεγχος ἑαυτοῦ καὶ συναφῆ αἰτήματα
Κύριες ὀργανώσεις γιὰ ἔλεγχο τοῦ Ἀντικειμένου καὶ συναφῆ αἰτήματα
Ἀνάγκες, ὁρμὲς καὶ βασικὰ αἰτήματα ἐλατηρίων
Σημασία τῆς μάθησης καὶ κύριες προσδοκίες ἐλατηρίων
Συγκινήσεις ὡς βιώματα ἐπιτυχίας - ἀποτυχίας ἐλατηρίων

Βιβλίο μοναδικὸ στὸ θέμα του γιὰ τὴν Πατρίδα μας. Ἐξαντλητικὸ τοῦ ἀντικειμένου του. Γραμμένο σὲ σαφῆ Δημοτικὴ μὲ διάθεση ἐμπειρικιστικὴ καὶ μὲ σεβασμὸ τῶν ἐπιστημονικῶν ἀξιώσεων τῆς ἐποχῆς μας.

Πωλεῖται στὰ κεντρικὰ βιβλιοπωλεῖα Ἀθηνῶν, Πειραιῶς καὶ Θεσσαλονίκης, καθὼς καὶ ἀπὸ τὸν συγγραφέα (Σκρᾶ 9, Τ.Τ. 15 Πειραιεύς, Τηλ. 475.976).

«Οἱ ἀνθρωπολόγοι δέχονται σήμερα ἕνα ἐντελῶς νέο καὶ κυρίαρχο συντελεστὴ στὴν ἀνθρώπινη ζωή, τὴν κληρονομικὴ παράδοση τοῦ ἐπίκτητου, ποὺ εἶναι προϊὸν τῆς κοινωνικῆς λειτουργίας καὶ ἀποτελεῖ τὸν πολιτισμό. Εἴμαστε «ἔξυπνοι» καὶ διακρινόμαστε ἀπὸ τὸν λοιπὸ ἔμβριο κόσμο μὲ τὴ γνώση καὶ τὴ λογική μας καὶ τοῦτο τὸ χρωστᾶμε ὄχι τόσο στὸ ὅτι εἴμαστε «σοφοὶ ἄνθρωποι», ἀλλὰ στὸ ὅτι μποροῦμε νὰ κληρονομοῦμε τὴν κοινωνικὴ παράδοση καὶ ἐμπειρία. Ὁ πολιτισμὸς δὲν κληρονομεῖται βιολολογικά· ἡ κοινωνικὴ παράδοση, ὡς μεταβίβαση τοῦ ἐπίκτητου, ἀποτελεῖ νέο στοιχεῖο πέρα ἀπὸ τὴ βιολογία, μὰ ποὺ ἐπεμβαίνει καθοριστικὰ στὴν ὀργανικὴ ἐξέλιξη σὰν «ἐγκεφαλοποίηση». Ἀπὸ μία ἄποψη, ὁ ἄνθρωπος «ἀνθρωποποιήθηκε» μόνος, πάνω στὸ διάλογο ἐργαλείου - μυαλοῦ.

Ὀφείλουμε συνεπῶς νὰ βροῦμε τὸ νέο σχῆμα τῶν ἀνταγωνιστικῶν δεσμῶν, ποὺ συνάπτει ὁ ἄνθρωπος μὲ τὸ περιβάλλον του, νὰ διαχωρίσουμε τὸ βασικὸ συντελεστή, ποὺ κυριαρχεῖ σ' αὐτοὺς τοὺς δεσμούς, καὶ νὰ καθορίσουμε, τέλος, τὴ μορφὴ τοῦ ἰδιαίτερου περιβάλλοντος πρὸς τὸ ὁποῖον ἀντιδρᾶ. Ὁ ἄνθρωπος ὑπόκειται σέ ἐντελῶς νέα μορφὴ ἐξέλιξης. Ἔχει σκοπὸ καὶ σχεδιασμένη πράξη, ποὺ λείπουν ἀπὸ τὸν ὀργανικὸ κόσμο· ρυθμίζει τὴ ζωή του μὲ τὴ δράση καὶ τὴν ἐκλογὴ ποὺ τὸν καθιστοῦν ὑπεύθυνο ὄν. Αὐτὸς μόνο θέτει σκοποὺς καὶ ἔχει εὐθύνη. Δὲν ὑπάρχει ἀπόλυτη σταθερὰ καὶ καθολικὸ κριτήριο στὸ σύμπαν. Καὶ εἶναι ἐξ ἴσου χωρὶς νόημα τὸ «γιατὶ» τῆς δημιουργίας, ὅπως καὶ τὸ «τυχαῖο» τῆς ἀνθρώπινης δράσης».

Τὸ πρόβλημα τοῦ πολιτισμοῦ καὶ τῶν νόμων ποὺ συνδέονται μὲ τὴν πορεία του ὁδηγεῖ στὸ πρόβλημα τῆς ἴδιας τῆς ἀνθρωποποίησης. Αὐτὸ εἶναι τὸ ἀντικείμενο τοῦ βιβλίου:

ΠΡΟ·Ι·ΣΤΟΡΙΚΟΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ
τοῦ Σωτήρη Δημητρίου

ΔΙΑΘΕΣΙΣ & ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΙ ΠΑΡΑ ΤΗΣ M.B.S.A.
ΕΥΕΛΠΙΔΩΝ 5 - ΑΘΗΝΑΙ (801) - ΤΗΛ. 813.866