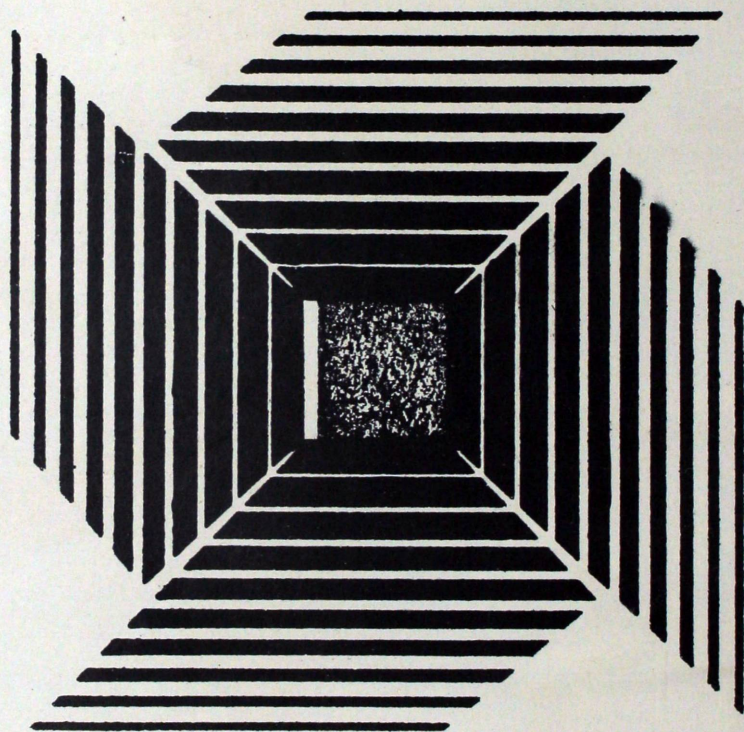


συγχρονος κινηματογραφος

ΙΟΥΛΙΟΣ-ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ-ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 71 **15**

Όρσον Γουέλλες
Μαργκερίτ Ντυράς
Ρόμπερτ Φλάερτυ
Φεστιβάλ Ύερ
Φεστιβάλ Καννών
Ρετροσπεκτιβα βουβοῦ κιν/φου





TVRC

ΠΑΡΑΓΩΓΑΙ ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
Φ. ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ & ΣΙΑ Ε.Ε. ΠΑΤΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ 3 ΑΘΗΝΑΙ Τ.Τ. 124 ΤΗΛ. 228.666

Box 2909

ΜΠΡΕΧΤ

Ο άνθρωπος και το έργο του

MARTIN ΕΣΣΛΙΝ



Απόδοση κειμένου
ΦΩΝΤΑΣ ΚΟΝΔΥΛΗΣ

★

ΑΡΙΩΝ

"Αρών" ("Επτανήσου 1, τηλ. 810283) έκτος απ' τὸ ἔργο
καὶ τὸ ἔργο του", ἔθεσε ἤδη σὲ κυκλοφορία καὶ τὰ παρα-
ρτίσματα: "Οὐρε ὄρια", Μάρτιν "Εσслиν "Τὸ θέατρο τοῦ παρόλου",
"Οὐρε ὄρια", "Ιονέσκο "Σημειώσεις καὶ ἀντισημειώσεις", Τζάν "Αρ-
ουλάς "Ιατρὶδὴ "Διαταγὴ ἄνωθεν", "Ὅλα τὰ βιβλία τῆς σ-
ύγχρονου Κινηματογράφου" μὲ ἔκπτωση 20 ο/ο γιὰ τοὺς

Η ΕΤΑΙΡΕΙΑ "ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ" ΚΑΙ ΟΙ ΣΚΟΠΟΙ ΤΗΣ

Άγνες, άγνες και κδοποι δυδ χρόνων κατέλξαν στήν πλήρη δικαίωση τών άρχιων προθέσεων τού "Σύγχρονου Κινηματογράφου": Μέ βάση καλ άφετηρία τδ περιοδικό μας μιά ομάδα από κινηματογραφιστές, κριτικούς και συγγραφείς ίδρυσαν 'Εταιρεία μέ σκοπό τήν ένόχωση τών νέων δυνάμεων τού έλληνικού κινηματογράφου καλ τήν, κατά τδ δυνατό, πληρέστερη αξιοποίηση τών ίκανοτήτων τών νέων κινηματογραφιστών ποδ κατά κανόνα θάβονται κάτω άπ' τδ άχθος τού βιοπορισμού ή έξαφανίζονται ένσωματούμενοι στήν έμπορευματοποιημένη κινηματογραφική παραγωγή.

Τδ περιοδικό μας, πιστεύοντας πός μόνο μιά συλλογική προσπάθεια θά μπορούσε να άνακόψει τή χυδαίωση - ποδ συχνά φτάνει μέχρι τήν πλήρη έκπόρευση - τού σημαντικότερου μέσου μαζί-κής έπικοινωνίας τού καιρού μας καλεϊ τούς νέους κινηματογραφιστές να συσπειρωθούν γύρω άπ' τήν 'Εταιρεία μας ποδ έχει σά διακριτική τίτλο, τόν τίτλο τού περιοδικού μας, παραμερίζοντας τις δονικιτικές μικροφιλοδοξίες τού "καλλιτέχνη-δημιουργού-μικρού-θεού" ποδ, όπως απέδειξε ή πείρα, όδ ήγχαναν σχεδόν πάντα τούς φερέλπιδες "Έλληνες κινηματογραφιστές σέ πλήρες άδιέξοδο, δημιουργικό καλ οικονομικό. Βασικός σκοπός τής 'Εταιρείας μας είναι ή έμπρακτη ένθάρρυνση τών νέων κινηματογραφιστών - οικονομική ένίσχυση από σημαντικότητας πόρους ποδ ήδη έχουν έξασφαλιστεί καλ ποδ ή πηγή τους θά άνακινωθεί" σύντομα - ώστε να μπορέσουν να πραγματώσουν τή δημιουργική τους ίκανότητα άπερίσπαστοι από κάθε είδους πίεση. Πέρ' άπ' αύτο, θεωρούμε τήν αισθητική - καλ ειδικότερα τήν κινηματογραφική αισθητική - διαπαιδαγώγηση τού κοινού σάν άπαραίτητη προϋπόθεση γιά τή δημιουργία μιάς σωστότερης κινηματογραφικής ύποδομής: Μόνο ένας πληροφορημένος καλ μή-άποβλακμένος άπ' τή σωρεία τών παραπλοϊδων τής "φάμπρικας τών όνειρων" θεατής θά μπορούσε να στήριζει μέ τδ είσθητικό του μιά ταινία ποδ δέν άποσκοπεϊ στή βολική παράταση τού άφυσχασμού.

Όσον άφορά τόν πρώτο στόχο τής, ή 'Εταιρεία "Σύγχρονος Κινηματογράφος" θά θέσει στή διάθεση όλων άνεξάρτητα τών νέων κινηματογραφιστών, έντελώς δωρεάν, τά βασικά γιά τήν πραγμάτωση μιάς ταινίας μηχανήματα, καλ θά χρηματοδοτήσει έξ δλοκλήρου ή έν μέρει ταινίες μικρού καί μέγαλου μήκους βάσει διαγωνισμού έπί τού ντεκουπαρισμένου σεναρίου, ποδ θά προκηρυχτεί σύντομα.

Στόν τομέα τής διαπαιδαγώγησης τού κοινού, πέρα άπ' τή μορφική βελτώση καλ τή θεματική διεύρυνση τού περιοδικού μας, θά έκδοθεϊ καλ μιά σειρά κινηματογραφικών βιβλίων. ("Ήδη έχουν μεταφραστεί τρία: "Μαθήματα σκηνοθεσίας μέ τόν 'Αϊζενστάιν" τού 'Ιβάν Νέζνυ, "Κείμενα γιά τόν κινηματογράφο" τού Μπρέχτ, "Μυθολογία τού κινηματογράφου" τού Πιέρ Λεπροβόν). 'Επίσης θά ένισχυθούν οι ήδη λειτουργούσες Λέσχες τού Σ.Κ. μέ προοπτική τήν παραπέρα επέκτασή αυτών τού θεαμού σ' όσο τδ δυνατόν περισσότερες έπαρχιακές πόλεις καλ τήν τροφοδότησή τους μέ ταινίες ποδ θά είσάγει ή 'Εταιρεία μας.

Τά ιδρυτικά μέλη τής 'Εταιρείας, στήν όποία είναι δυνατό να γίνει δεκτός κάθε νέος κινηματογραφιστής ποδ δέν περιορίζει τή δραστηριότητά του στόν έμπορικό κινηματογράφο καλ ποδ είναι άποφασισμένος να έργαστεί σοβαρά είτε στόν τομέα τής κινηματογραφικής δημιουργίας είτε σ' αύτόν τής θεωρητικής κινηματογραφικής έρευνας, είναι τά έξής: Κινηματογραφιστές: Οδδωρος 'Αγγελοπούλος, Κ. 'Αριστόπουλος, Παντελής Βούλγαρης, Τάκης Λυκουρέσης, Οδδωρος Μαργακός, Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Κώστας Σφήκας. Κριτικοί-Συγγραφείς: 'Αλξ. 'Αργυρίου, Θανάσης Βαλτινός, Σωτήρης Δημητρίου, Γιώργος Κόρρας, Οδδωρος Κρητικός, Διμαντής Λεβεντάκος, Βασίλης Ραφαηλίδης, Τέλης Σαμαντής, Κωστής Σκαλιδράς, Κώστας Σταμάτιου.

Η 'Εταιρεία διοικείται από πενταμελές συμβούλιο ποδ άποτελείται από τούς: Σωτήρη Δημητρίου, πρόεδρο, Κωστή Σκαλιδρά, άντιπρόεδρο, Βασίλη Ραφαηλίδη, διευθύνοντα σύμβουλο, 'Αλξ. 'Αργυρίου καλ Οδδωρο Κρητικό, μέλη.

Μέ τή βεβαιότητα ότι οι άναγνώστες μας θά κατανοήσουν πλήρως τήν αξία καλ τή σημασία ένός τέτοιου έγχειρήματος, τούς άπευθύνουμε θερμή έκκληση συμπαράστασης σδ δύσκολο έργο μας τού όποιου, άλλωστε, ή πραγμάτωση θά ήταν άδύνατη χωρίς τήν μέχρι σήμερα βοήθειά τους: Μόνο χάρις σ' αύτούς τδ περιοδικό μας ποδέρσε να επιβιώσει, να ξεπεράσει τς άρχικές δυσκολίες καλ να εύρνεϊ, τώρα, τή δραστηριότητά του.



ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τό τελευταίο έργο του Βισκόντι περιγράφει τις τελευταίες μέρες ενός δημιουργού που ανακαλύπτει την ομορφιά στο πρόσωπο ενός δεκαπεντάχρονου νεαρού. Οι σχέσεις καθορίζονται βασικά από τα βλέμματα (και κυρίως πάνω στο κοίταγμα). Η άπεικόνισή τους φτάνει μέχρι την παντομίμα-κλόουν. (Ο Ντέρκ Μπόγκαρντ στο "Θάνατος στη Βενετία" του Βισκόντι).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

№ 15, ΙΟΥΛΙΟΣ-ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ-ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 71

1. Κινηματογραφική περιήγηση σε μορφή άπολογισμού (Ήερ-Κάννες-Βερολίνο)	4
2. Ήερ 71 ή οι δρόμοι της επανάστασης, των Μισέλ Δημόπουλου και Ήβ Ντελμπάκ	5
3. Κάννες 71 ή οι δρόμοι του άφησυχασμού, του Πάνου Κοκκινόπουλου	18
4. Συζήτηση με την Μαργκερίτ Ντυράς για τό "Κίτρινο ό ήλιο", του Νοέλ Σιμολό	26
5. Σημάδια καταπίεσης, συζήτηση των Μισέλ Δημόπουλου, Ήβ Ντελμπάκ, Λουί Σεγκέν με τον Χ.Μπενανί	32
6. Καταστροφή και καταστροφικότητα του μύθου (Ήθάνατη Ήστορία), του Βασίλη Ραφαηλίδη	38
7. Όρσαν Γουέλλες, βιοφιλμογραφία (έπιβίλεια Νίκου Κανάκη)	44
8. Ό βουβός κινηματογράφος στην Ήμερική (ρετροσπείκτρα), του Βασίλη Ραφαηλίδη	50
9. Ρόμπερτ Φλάερτν, του Μαρσέλ Μαρτέν (μέρος τρίτο-τελευταίο)	56

*Εκδότης: Γιάννης Σμαραγδής, Δρόση 14 ο Διευθυντής: Γιώργος Κόρρας, Λιοσίων 131 ο Διευθυντής Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης, Ή. Δροσόπουλου 223 ο Ήπεύθυνος τυπογραφείου: Στράτος Γιαννατός, Ήρκαδίας 52, τηλ. 590545 ο Γραμματέας Συντάξεως: Νίκος Κανάκης ο Κασέ: Ρομπέρτα ντε Κέας ο Συνεργάτες: Θόδωρος Ήγγελόπουλος, Γιάννης Βασιλειάδης, Ήλντα Δημητρίου, Σωτήρης Δημητρίου, Μισέλ Δημόπουλος, Ήκης Καλομοιράκης, Πάνος Κοκκινόπουλος, Διαμάντης Λεβεντάκος, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Τέλης Σαμαντάς, Κώστας Σφήκας ο Ήτήσια συνδρομή: Ήσωτεριοιό δροχμής 100, Ήξωτεριοιό δολλάρια 7 ο Γραφείο: Ήναξαγόρα 1, τηλ. 545393, Ήρες γραφείου 6-8 ο Ήμβδάματα: Γιάννη Σμαραγδή, Ήναξαγόρα 1 ο Τμή τεύχους 10 δροχμής

CINEMA CONTEMPORAIN, REVUE MENSUELLE EDITIONEE A ATHENES PAR UN GROUPE DE JEUNES CINEASTES ο № 15, JUILLET-AOUT-SEPTEMBRE 1971 ο ABONNEMENT POUR L'ETRANGER, 7 DOLLARS ο ADRESSE: ANAXAGORA 1, ATHENES

κινηματογραφική περιήγηση σε μορφή απολογισμού

1). Έδώ και μερικά χρόνια, δημιουργήθηκε ένα σχίσμα σ' αυτό που έχουμε συνηθίσει να δνομάζουμε φεστιβαλικές εκδηλώσεις. Διστακτικό στην αρχή, ένθαρμένο καταναλωτικό προϊόν σήμερα, παίζει το ρόλο του διεγερτικού, και με την ύπαρξή του συμμετέχει στην άναζωπύρωση των εκδηλώσεων, που για χρόνια σάπιζαν μέσα στέν κονφορμισμό και τή ρουτίνα. Έχουμε δηλαδή να κάνουμε, σε μεγάλα φεστιβάλ (Κάννες, Βερολίνο), με μία πληθώρα παράλληλων εκδηλώσεων ("Εβδομάδα της κριτικής, Δεκαπενθήμερο των σκηνοθετών, Φωμόφορουμ), που πολύ συχνά ίσοφαρίζουν τόν άκατανόητο χαρακτήρα της έπλοης έπλοης, κρυμένο κάτω από τό μανδύα του γοήτρου και της κοσμικότητας. Αυτό τό σχίσμα, που δέν είναι άκριβος σχίσμα, κάνει να συνυπάρχουν τό Έπλομο με τό Περιωριακό και να δημιουργούνται ανάμεσα τους άόμα και "διαλεκτικές σχέσεις", έτσι, που να φαίνεται ότι οι περιωριακές εκδηλώσεις άποκομίζουν κέρδη από τόν συνηθισμένο χαρακτήρα του έπλομου συγγωισμού και της φήμης του (με τίς οικονομικές έπιπτώσεις του), και από τήν άλλη μερρά, ό πολιτιστικός και πρωτοποριακός χαρακτήρας των παράλληλων εκδηλώσεων να μήν ύπάρχει παρά για να χρησιμοποιείται σάν έλλοθι σε μία έπλομη έπλομη, διαβρωμένη από τήν βεβαρμένη συνεδίση της μη-άντιπροσωπευτικότητας, αλλά έπαναλαμβανόμενη για έμπορικούς λόγους.

Όσο άφορά τή βράβευση, που άποτελεί άναπόσπαστο τμήμα της τελετουργίας των κινηματογραφικών φεστιβάλ, δέν είναι άνάγκη να πούμε ότι με τή σημερινή της μορφή είναι μάλλον φαίρδ. (Ό Λόουζυ νδ διεκδικεί τό "Χρυσό Φοίνικα" από τόν Βισκόντι, ό Ντε Σίκα τή "Χρυσή Άρκτη" από τόν Παζολίνι).

Η άμφισβήτηση της άναγκαιότητας της ύπαρξης βραβείων, στη διάρκεια του έπεισοδιακού (και ή-μιτελούς) φεστιβάλ των Καννών του 1968 δέν είχε καμία συνέχεια.

2). Τά μικρά φεστιβάλ ("Υέρ, Πέζαρο, Μανχάμ), που δέν έχουν τήν εύκαιρα να έπωφεληθούν άπ' αυτή τή γειτονία με τούς μεγάλους φεστιβαλικούς πόλους και που δέν εύνοούνται άπό τά συναφή με τόν παραλληλισμό πλεονεκτήματα, έχουν δυσκολίες που συνεχώς αυξάνονται και που άφορούν κυρώς προβλήματα έπλοης ή δεύτερα φάμ νέων σκηνοθετών (για παράδειγμα, ένα φάμ που παρουσιάστηκε στίς Συναντήσεις της Υέρ άποικελάστηκε άπό τήν έπλομη, που έντοούτοι διατείνεται ότι "δέν έπλέγει" τίς ταινίες του "Δεκαπενθήμερου").

Φυσικά, τό μεγαλύτερο πρόβλημα είναι τό οικονομικό που συχνά είναι άξέπεραστο, αλλά καθώς είναι πολύ γενική τάξη, δέν θεωρείται σκόπιμο να έπεκταούμε γι' αυτό τό θέμα.

Μία τελευταία λέξη: ήταν άδύνατο, εξαιτίας του τεράστιου άριθμού των φάμ που προβλήθηκαν σ' αυτά τά φεστιβάλ, να τά δούμε όλα και φυσικά να τά άντιμετωπίσουμε.

οι δρομοι της επανάστασης

των απεσταλμένων μας Μισέλ Δημόπουλου και "Υβ Ντελυμπάν

Τό φεστιβάλ της "Υερ δέν είναι ένα φεστιβάλ σάν όλα τ' άλλα. Για μερικούς δέν είναι παρά ό χώ-
ρος όπου εμφανίζεται μία σύγχυση τόσο ιδεολογική όσο και αισθητική ή καλλιτεχνική. Άλλά κάνον-
τας αυτό το είδους την παρατήρηση, καταλήγουμε σέ μία άδικη σχηματοποίηση. Αυτό ποδ έχει ά-
ξία σάν παρατήρηση είναι ότι στό φως της "Υερ σου δίνεται ή δυνατότητα νά εκτιμήσεις τίς άνα-
κατατάξεις και τίς αντιφάσεις ποδ άναταράζουν τή νεολαία της Δύσης και ιδιαίτερα της Γαλλίας.
Τά φιλμ λοιπόν του νέου κινηματογράφου παρουσιάζονται έδώ σάν συμπτώματα, πιδ διαφωτιστικά από
χρόνο σέ χρόνο. Παραμένει πάντως τό έρώτημα αν ή έννοια του "νέου κινηματογράφου" δέν πηγάζει
παρά μόνο από όρισμένα συγκεκριμένα έργα, ακόμα και πρόχειρα, μέ τό πρόσχημα ότι είναι τά προ-
όντα μιάς πραγματικής νεότητας. "Η πρωιμότητα δέν είναι άσυμβίβαστη μέ την ώριμότητα, αντίθετα,
αυτός ό καινούργιος κινηματογράφος δέν πρέπει νά χρησιμοποιεί τή "νεότητα" του σάν δικαιολογία
γιά τίς άκρότητες του, αλλά μάλλον νά ξανασκεφτεί τίς δικές του συνθήκες ύπαρξης, τόν ρόλο του
στήν ιδεολογική πάλη, ποδ σήμερα βρίσκεται σέ μία φάση έντασης, και νά επανεγγράψει τή λειτουρ-
γία του στό έσωτερικό μιάς διαδικασίας κριτικής αποδόμησης του συστήματος της άναπαράστασης.
"Άλλωστε, τά πιδ συνεπή έργα, μέ την έννοια ποδ αναφέραμε παραπάνω, ποδ τελικά είναι τά πιδ και-
νούργια, δέν όφειλονται σέ πραγματικά "νέους" κινηματογραφιστές (αν εξαίρεσουμε τά φιλμ του Άγ-
γελόπουλου και του Ρομπιόλ), αλλά σ' αυτούς ποδ ήσαν "έκτός συναγωνισμού" (Γκοντάρ, Ντυράς κ.χ.)
Μπαίνει λοιπόν ένα πρόβλημα: πρέπει, μέ τό πρόσχημα ότι δέν πρόκειται γιά τό πρώτο ή τό δεύτε-
ρό τους φιλμ, νά διαχωρίζονται οι πιδ "εϋστοχοι" κινηματογραφιστές, ποδ σέ τελευταία ανάλυση εί-
ναι και οι πιδ καινούργιοι;

ΚΙΤΡΙΝΟΣ Ο ΗΛΙΟΣ της Μαργκερίτ Ντυράς (Γαλλία).

1). 'Η Ιστορία: Τόπος κλειστός, πού "δίνεται" χωρίς νά "σημαίνεται" άλλα κατοικείται από κάποιον έπονομαζόμενο "Έβραϊό". 'Η Σαμπάνα κι ό Δαυίδ έρχονται νά τόν φυλάξουν κατά διαταγή του Γκρίνγκου. (Τουλάχιστον αυτό λένε). 'Αγρυπνούν... 'Αλλά δυό άντρες έρχονται νά τούς συναντήσουν, δυό άντρες πού είναι όλο έρωτήσεις καί σωπή. 'Η Σαμπάνα τούς ρωτάει αν είναι κι εκείνοι ό 'Εβραίοι. Συγκατανεύουν. 'Ο Γκρίνγκου δέν έρχεται νά σκοτώσει τόν 'Εβραίο. 'Η Σαμπάνα γλυστράει πρós εκείνους πού έπονομάζουν 'Εβραίους κι ό Δαυίδ κοιμάται.

2). Στο προηγούμενο φιλμ τής Μαργκερίτ Ντυράς, είχαμε μιά "κάμερα" πού αναλάμβανε περισσότερους ρόλους. Μέ τόν ίδιο τρόπο τά πρόσωπα (Στάιν, Θέρ) ήσαν σαφώς εναλλάξιμα.

'Εδώ, στό "Κίτρινος ό ήλιος", ή εναλλαξιμότητα τών ήθοποιών τονίζεται περισσότερο, όποια κι αν είναι ή προσωπική ιδιοτυπία τους (ή φυσική εμφάνισή τους, ή όμιλία, τό παξίμο). Δέν είναι πιά παρά οί διάφοροι άξονες, τά σώματα, όπου όμιλεί (όμιλείται) ένα κείμενο, άπ' όπου περνούν τά διάφορα εκπερόμενα στοιχεία του. "Όσο γιά τήν κάμερα, αναλαμβάνει άπόλυτα τό κλεισίμο, τή φυλάκιση του χώρου, έγκαθιστά τά "χρεώδη τής αναπαράστασης" δηλαδή τή σκηνή, παρόμοια (άλλά ακόμη πιό ριζοσπαστικά) μέ τό δεύτερο μέρος τής προτελευταίας ταινίας τής Ντυράς, "Λά Μούζικα". 'Εδώ, οί είσοδοι καί οί έξοδοι άπό τό όπτιμο πεδίο ύποκαθιστούν τή σχέση του ντεκουπάζ τής προηγούμενης ταινίας.

Γιά τό "Λά Μούζικα", καί ειδικότερα τό δεύτερο μέρος τής, ήταν βέβαια όρθό νά αναφέρεται κα νείς στό θέατρο (σάν μέσο ρύθμισης του κινηματογραφικού πεδίου) άλλα τό θέατρο αυτό άντικαθιστούσε τή μόνη σκηνή μέ τό χάλ, τό δωμάτιο, τούς διαδρόμους, όπου παιζόταν τό ρεσιτατίβο, ή όμιλία του ζευγαριού, μέ μία έκφραση άργή καί άκαμπτη, ρυθμισμένη άπό τές συγκοπές ενός ντεκουπάζ άποκλειστικά μουσικό.

Στό "Κίτρινος ό ήλιος", άντίθετα, τό θέατρο είναι πιά όλοτετα αυτός ό μοναδικός τόπος, αυτός ό κωδικοποιημένος χώρος πού τονίζει τήν αναπαράσταση, άπέναντι στον όποιο έμεϊς παίρνουμε τή θέση (καί τό ρόλο) τής τέταρτης πλευράς. 'Η είσοδος στη σκηνή του κλείνεται άπό μιά πλατεία καί άδιαπέραστη λωρίδα σκοτάδι, πού θυμίζει τό γερμανικό έξπρεσιονισμό καί έπιτελεί τήν ίδια λειτουργία μέ τήν πόρτα του διαμερίσματος του Τζαήμς Στιούαρτ στό "REAR WINDOW". Αυτό τό κατάφωλι "έκφράζει μέ άπειλητικό τρόπο, συγχρόνως τή γειννίαση καί τήν ανταλλαγή, τό άγγιγμα του κυνηγού καί τού θηράματός του, είναι ή Όύρα, τήν παρακολουθούμε, τρέμουμε μπροστά τής, τό νά τή διαβούμε είναι ένας πειρασμός, μιά παράβαση, καί γενικότερα τή χρησιμοποιοιέ ό άνθρώπος πού έρχεται άπ' έξω" (Ρολάν Μπάρτ).

Οί ήθοποιοί "έκθέτουν" ένα κείμενο πού συνίσταται σέ διαδοχικές "μή άποδοχές" ("Δέν καταλαβαίνουμε τί λέτε"- "τό ίδιο μάς κάνει"- "έξηγήστε μου"- "όχι") καί ό θεατής τίθεται σέ κατάσταση μή άνάγνωσης, στερείται μιά άμεση συμμετοχή στην άπόλαυση. Αυτή ή άναχαίτιση τής άπόλαυσης τόν έαποστέλλει στη δική του άρνητική άντίδραση, άφού ό θεατής δέ μπορεί πιά νά εισδύσει σ' αυτό τό έργο, παρά μόνο έπανατοποθετώντας αυτή τή "μή άνάγνωση" (τής όποίας ύφίσταται τά άποτελέσματα καί τήν άποστέρηση) σέ μιά πλατύτερη κίνηση ανάγνωσης, πού δίνει τότε σ' αυτή τή "μή άνάγνωση" ένα ρόλο, ένα χρήση, ένα νόημα.

Γιά τό θεατή, τό νά ζει καί άρχήν τήν άποτυχία τής προσωπικής έρμηνείας του ίσοδυναμεί μέ μιά ύποχρέωσή του νά σκεφτεί, ν' αναζητήσει τή δική του θέση μέσα σ' αυτή τή διαδικασία, νά συλλάβει τό κέντρο πού χάνεται άνάμεσα στην ιδεολογική άταξία, ή όποία έκτίθεται, ("Η άνατολή, ή δύση, ή νύχτα, ή πολιτική νύχτα) στην Ιστορική άναφορά (ψυχικός τραυματισμός του Ματού 1968) καί στη σημαίνουσα διαδικασία (ό συνδυασμός του λόγου καί ή ειδικότερη σκηνική έργασία, είσοδος καί έξοδος άπό τό πεδίο κ.λ.π.) αυτή ή τελευταία άφιερωμένη άκριβώς σό νά αναλάβει τήν ιδεολογική άπροσδιοριστία, νά κινήσει τές άντιφάσεις τής. ('Βλέπε καί τή συνέντευξη σ' αυτό τό τεύχος).

Y D.

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ του Θόδωρου Άγγελόπουλου (Έλλάδα)

"Όλα στην "Αναπαράσταση" έρχονται, φτάνουν άπό χάλιους δρόμους σ' αυτόν πού ξέρει νά περμίνει. "Όλα - στοιχεία, φαινομενικά έκτός μύθου, σημάδια έτερόκλητα του χώρου, διαδρομές, ά -

ναφορές, συναντήσεις, σωπές, άναμονές - τρέφουν τελικά τό σώμα του μύθου, σοφά κατανεμημένα μέσα σε μία υποδειγματική άφηγηματική οίκονομία. Μετέχουν ένός σχεδίου που έκτιθεται προς μέτρηση και άναδιπλώνεται κάθε τόσο για νά έπαναφέρει πάλι τά ίδια στοιχεία σε μία καινούργια παραλλαγή, ή άνούγεται σε άναφορές (σεξουαλικές, οίκονγενειακές, οίκονομικές, πολιτιστικές, τοπογραφικές, πολιτικές, κοινωνικές) χωρίς τήν έπιδώξη νά συναρμολογηθούν αυτά τά άνούγματα ή νά ξεπεραστούν μέσα στό τραγικό. Πάνω στόν τρόπο, λοιπόν, τής προσεχτικής παρατήρησης των δεσμευμένων άντιστάσεων από τά "άντικείμενα του μύθου" τό φίλμ έπιτρέπει τήν άνάγνωση του. Έξάλλου, ή σχέση του θεατή προς τό φίλμ δέν ύποτάσσεται σ' αυτό που ονομάζουμε γενικά "μήνυμα του δημιουργού". Αυτό τό ξεπέρασμα ένός "έσκακεντρισμού" όπου ό άνθρωπος θά ήταν δικαίωση για όλα άποδίδει στό θεατή τήν έλευθερία του, τόν φέρνει σε κατευθείαν έπαφή με τήν έξυπνάδα μιας ταινίας χωρίς οδηγό.

Έξαιτίας των έπαναλήψεων, άναφορών, άρνήσεων, έπαναφορών στο μύθο, συγκοπών του μύθου, όπισθοχωρήσεων προς τους δευτερευόντες άξονες του μύθου, άναπτυγμένου γύρω άπ' τήν άφορμή τής άρχής, αυτή ή "έιδηση στα φίλά" δρά μέσα στο χώρο τής ίδιας της τής ύπαρξης : τό ανέκδοτο εκρήγνυται σε άφήγημα.

Αυτή ή "έιδηση" για τήν όποία δέν θά έχουμε μέχρι τό τέλος παρά μία γνώση έλλιπη, από δευτερο χέρι, είναι ώστόσο ό άπαραίτητος όρος για τήν "πρώτη άνάγνωση". Η πρώτη άνάγνωση ύποχρεώνει σε μία δεύτερη που έμπεριέχεται στο "σώμα" του φίλμ. Αυτή ή δεύτερη λειτουργεί μέσα άπ' τους όρους εμφάνισης αυτής τής "έιδησης των έφημερίδων", στο πολύπλοκο σύστημα αίτων που οδηγεί στην έγκλημα αλλά και στην καταγωγή "παρεξήγηση".

"Ενα έγκλημα διαπράχτηκε (ένας εργάτης έπιστρέφοντας άπ' τή Γερμανία δολοφονείται άπ' τή γυναίκα του και τόν έραστή της) και μ' αυτή τήν άφορμή του φόνου ένός ανθρώπου που κυριαρχητικά μεταφέρεται από τό μύθο "έκ Γερμανίας" για νά πεθάνει, τίθεται μέσα άπ' τς έρευνες τής άστυνομίας, τή συζήτηση με τόν άνακριτή, τήν άδόπειρα δικαστικής άναπαράστασης κι ακόμα τς έπίμονες περιπλανήσεις-άναζητήσεις των δημοσιογράφων, τό πρόβλημα του "παίρνω τήν εύθύνη" για καθένα άπ' τους δυό παράνομους έραστές άπέναντι στον κρατικό μηχανισμό, άπέναντι στον άστυνομικό μηχανισμό. Η "Αναπαράσταση" είναι ή έκθεση και ταυτόχρονα ή λεπτομερής έξερεύνηση του χώρου " πρόβλημα τής σχέσης του ζευγαριού με τό έγκλημά του, του ζευγαριού με τό κράτος".

Η συγγένεια είναι άναμφισβήτητη με τόν "Απαγχονισμό", ταινία του Ναγκίσα Όσαμα όπου τό ανέκδοτο λειτουργεί άνακλαστικά, άντικαθρεφίζοντας τήν Ιαπωνία και τήν Ιστορία της. Γιαυτό τό λόγο ή "έιδηση των έφημερίδων" μπορεί νά θεωρηθεί άφιετηριακή σάν διαμαρτυρία κατά του κράτους, έναντι στις έλλείψεις τής δομής του (βλέπε τή διαρκή έπαναφορά του προβλήματος τής έρήμωσης του χωριού άπ' τή μετανάστευση στη Γερμανία) διαμαρτυρία έκφρασμένη με τή μορφή τής πράξης του φόνου, διαμαρτυρία που συνεχίζεται στην άρνηση τής γυναίκας νά άναπαράσχει τή σκηνή του φόνου μπροστά στον άνακριτή όταν ό άστυνομικός τής δίνει γιαυτό τό σκοπό τό σχοινί : Η πράξη του φόνου έχει συντελεστεί γιαυτήν και δέν άναπαρίσταται. Ο φόνος, τό θάψιμο του πτώματος είναι έκφραση τής άδυναμίας του ζευγαριού νά ξεπεράσει τό στοιχειώδες πρώτο στάδιο κοινωνικής



συνειδήσης όπου οι πράξεις είναι άκρως τυφλές. Γιαυτό και οι αστυνομικοί (ο ανακριτής-υποκατάστατο του κράτους) δδυνατούν να αναπαράσθουν τήν "έλθθεια" καθώς τούς λείπουν τά ανακριτικά μέσα, γίνονται ό τυφλός χώρος αὐτοῦ τοῦ μύθου, μῖς ἀφήγησθς ποῦ αὐτοσφραγίζεται καὶ γιὰ τήν όποία τό "έγκλημα" καὶ ἡ ἀνέκριση συνιστοῦν τό ἀφηγηματικό πεδίο, τό κατάλληλο ὕλικό προσφορῆς μῖς ἀλληγορίας πᾶν στοῦς ἴδιους τοῦς ὅρους ὕπαρξθς τθς ποῦ εἶναι ἡ "Αναπαράσταση." Ποιός τοῦ πέρασε τῇ θηλιά ;". "Ερώτημα ποῦ τίθεται καὶ ποῦ ζητᾶ ἕναν ἔνοχο, ἐρώτηση ποῦ προφέρεται σέ κατάσταση ἀδυναμίας νά διευκρινιστεῖ σέ τί καὶ σέ ποιόν ἀναποκρίνεται αὐτή ἡ πράξη, ἀλλᾶ στήν όποία ἡ "δεῦτερη ἀνάγνωση" μῖς ἐπιτρέπει νά δᾶσουμε ὄνομα καὶ ἀπάντηση.

Y. D.

ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΗΣ ΜΑΜΑΣ ΕΙΝΑΙ ΑΣΤΕΡΙΑ τοῦ Ζάν Ρομπιδλ (Γαλλία)

" Εἶναι ό τίτλος τοῦ τραγουδιοῦ ποῦ μοῦ τραγουδοῦσε ἡ μητέρα μου ὅταν ἦμουν μικροὶ παιδς, σὸ τροχόσπιτό μας στή Νορμανδία. Εἶναι ἡ ἱστορία ἑνός παιδιοῦ, δηλαδῆ ἑνός ἐξωγῆινου πλάσματος ποῦ ἔχοντας κάνει λάθος στόν πλανήτη πρέπει νά χρησιμοποιήσει (ἀφοῦ κανονίζει μέ μερικοῦς τοῦς λογαριασμοῦς του) κᾠθε εἰδους τέχνασμα γιὰ νά φτάσει στ' ἄστρα. "Η τό τραγικό τέλος μῖς ἀράχνης ποῦ ἤθελε νά κάνει φάρσα". (Ζάν Ρομπιδλ).

1) Ό τίτλος καθεαυτός, ό τρόπος τῆς ἄρθρωσθς του ὑποβάλλει καὶ τήν πρόθεση τοῦ φίλμ. Πράγματι, σ' αὐτόν παρατηροῦμε ἀφενδς μιά διπλή κίνηση "ποιητικοποίησης" (τίτλος μῖς παιδικῆς μπαλάντας) καὶ μιά ἀφελθ μουσικότητα (ό τίτλος ἤχετ σάν τραγούδι), καὶ ἀφετέρου ἕνα φόρτισμα μέ σύμβολα (ἡ μάνα , τό βλέμμα τθς ποῦ μοιάζει σάν τό λαμπρό ἄπειρο ποῦ "φωτίζει" τό παιδί).

2) Τό φίλμ εἶναι βουβό. Θᾶταν παρέλειψη ἂν δέν ἀναφερόμασταν στόν "Αντρέ Μπαζέν ποῦ ἐπέμενε λέγοντας πᾶς " ἡ ἀπουσία ἡχητικῆς μπάντας στά "Αρπακτικά", τό "Νοσφεράτο", "Τά πάθθ τῆς Ζάν ντ' Ἀρι", ἔχει μιά σημασία ἐντελῶς ἀντίθετη μέ τῇ σωπῇ τοῦ "Καλυγᾶρι", τῶν " Νιμπελοῦν - γινεν", τοῦ " Ἐλντοράντο": εἶναι μιά ἀποστέρηση καὶ ὄχι τό ἀφετηριακό σημεῖο τῆς ἔκφρασθς. Τά πρῶτα φίλμ ὕφιστανται σέ πείσμα τῆς σωπῆς καὶ ὄχι χάρις σ' αὐτήν ". Ό Μπαζέν λοιπόν ἀντιπαρῆθετε τήν ομάδα Στροχᾶμ στήν ομάδα Λόνγκι, τῇ σωπῇ σάν στοιχεῖο ψυχολογικῆς ἀποστέρησθς στή σωπῇ σάν ἐγγύηση μῖς κάποιας μουσικότητας. "Ήταν ἕνα κριτικό τέχνασμα γιὰ νά βρεθοῦν συσχετισμοί ἀνάμεσα σ' αὐτοῦς τοῦς δυό ἀσυτάβριαχτους, τό Λόνγκι καὶ τόν Στροχᾶμ.

Σημειώνουμε πᾶς ό Ρομπιδλ ἀνήκει ἐμφανέστατα στή δεῦτερη κατηγορία.

3) Ό μύθος καθεαυτός μοιράζεται ἀνάμεσα σέ δυό συνεχόμενες ἄρθρωτικῆς ἐνότητες : σὸ πρῶτο μέρος χρησιμοποιεῖτῆ σά μέθοδο μιά μουσική συνέχεια ποῦ ἀναπτύσσεται ἀπὸ ἀρχαῖα τυπα σέ ἀρχαῖα τυπα (τοῦ στόλ "ό ἔρωτας εἶναι πῖδ δυνατός ἀπ' τό θάνατο" τῶν "Τριῶν φᾶτων" τοῦ Λόνγκι) σὸ δεῦτερο μέρος ἐπικαλεῖται τήν "κωμῶδα τῶν συμβόλων", δηλαδῆ αὐτοῦ ποῦ συνήθως ὀνομάζουμε "μελέτη χαρακτηρισμῶν". Τό φίλμ χρησιμοποιῶντας τήν ἔμφαση καὶ τόν χλευασμό, τά ἐνωματᾶνει στή μέθοδο του μέ μοναδικό σκοπό νά τά φέρει σὸ προσκήνιο, καὶ τελικά νά κανονίζει τοῦς λογαριασμοῦς του μ' αὐτά.

Y. D. καὶ Μ. Δ.

ΕἶΔΑ ΕΝΑΝ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗ τοῦ ἸΑλῆξ Δαμιανοῦ (Ἑλλάδα-ἐκτός συναγωνισμοῦ)

Γιὰ τό φίλμ τοῦ Δαμιανοῦ γιὰ τό όποιο θά ξαναμῖλήσουμε, ἄς ἀρκεστοῦμε νά ποῦμε πᾶς ἀποτελεῖτ ριζικά ἀπομονωμένο ἀπ' τήν τρέχουσα παραγωγή καὶ ἀντιτιθέμενο σ' αὐτήν - ἕνα ἀπὸ τά σᾶνια πολυφωνικά ἔργα τοῦ ἑλληνικοῦ κινματογράφου (μῆπως ὕπῆρχε ποτέ ;). Ταῖς αἰσθηματικά πολυεδρική προσφέρεται σέ κᾠθε δυνατή ἀνάγνωση καὶ ταυτόχρονα τῆς παρακᾠμπτεῖ τῇ μιά μετὰ τήν ἄλλη. Δουλεῖα πραγματικά κριτική καὶ ταυτόχρονα ἀπόσπᾶση ἀνατρέψει μέ μιά κίνηση βραδυφλεγῆ κάποιο ἰδεολογικό σύστημα μέσα ἀπ' τῆς μυθολογικῆς του ἀναπαράστάσεις, τῆς πῖδ χαρακτηριστικῆς (ἡ Γυναίκα-Πόρνη, ό "Ἡρώς, ό Γᾶμος, ό Ἐρώτας, ἡ Ἡθική, τό Καλό γούστο...). ὸπόβαθρο ἀναφορῶν διαφορετικῶν προελεύσεων - ἑνός λαϊκοῦ εἰδους : τό μελοδραμα στήν ὑπερβολῇ τῶν παταστάσεων· ἑνός μέσου ἔκφρασθς : τό θέατρο στόν ὕπερτονισμό τῆς κίνησης καὶ τοῦ λόγου - τό φίλμ τοῦ Δαμιανοῦ τῆς ἐγγράφει στή λειτουργία του χωρῆς εἰσαγωγικά ἀλλᾶ σάν στερεότυπα τῶν κυριαρχικῶν πολιτιστικῶν κωδίκων ποῦ δέν πρόκειται νά παρωδηθοῦν (ἂν θεωρήσουμε τήν παρωδία σάν παγῶση τοῦ Νόμου) ἀλλᾶ νά παραμυσηθοῦν. Παραβᾶσι ποῦ ἐκπληρᾶνεται ἐδῶ μέ τόν τρόπο τῆς πανουργίας (ἀλλᾶ μέ τί ἀκροβάσια !), πανουργία ποῦ συνίσταται σὸ νά παίζει τό παιχνίδι τοῦ μελοδράματος καὶ



τῆς ἀναπαράστασής του ταυτόχρονα μὲ τὴν κατὰδειξη γιὰ τὴν ἐξόντωσή τους. Κωμικὸ καὶ τραγικὸ μαζι, καθισχυραστικὸ καὶ ἀνησυχητικὸ , σκανδαλῶδες καὶ ἐπαναστατικὸ, τὸ "Εἶδα ἕναν στρατιώτη" σὲ σημαντοῦσα διαδικασίᾳ του (πλάνο συντεθεσμένα καὶ μαζι ἄταχτα, σὲ ὅριο τοῦ αἰσθητικοῦ κανόνα καὶ τοῦ "καλοῦ γοῦστου", μοντάζ διαρκῶς αὐτοαναϊροῦμενο) ὅπως καὶ ὁ ἀναπτυσσόμενος λόγος συμ-μετέχουν σ' αὐτὴ τὴ λογικὴ τῶν ἀντιφάσεων (λογικὴ τοῦ ὄνερου). Χρησιμοποιεῖ τὰ περάσματα καὶ τίς ἀπότομες ἀλλαγές, τὴν ἄνοδο καὶ τὴν πώση, τίς ἀσυμφωνίες κάθε εἴδους. Ἡ φαντασμαγορία καὶ ὁ συμβολισμός (συχνὰ μυστικιστικὸς) συμβαδίζουν μὲ τὸν ἄγριο καὶ μακάβριο νατουραλισμό. Σ' αὐτὴ τὴ διαλογικὴ δομὴ τὸ σέξ καὶ ὁ θάνατος ἀποτελοῦν τὰ ἐπικαθοριστικὰ (ἀσυνεῶτητα) στοιχεῖα τὰ ὁποῖα τὴν ὑποστηλάνουν καὶ ποῦ ἀπ' τὴν ἀντίθεσή τους προέρχονται οἱ δομικὲς δυνάμεις τοῦ φιλμ : τὸ κάτω καὶ τὸ ἐπάνω, ὁ ἔρωτας καὶ ἡ ἀγνῶνα, ἡ τροφὴ καὶ τὸ περίττωμα, τὸ γέλιο καὶ τὸ δάκρυ, ὁ ἔ-παινος καὶ ἡ ὕβρις.

Τελειώνοντας θὰ λέγαμε πῶς τὸ "Εἶδα ἕναν στρατιώτη" εἶναι ἕνα φιλμ κλειδὸς καὶ ὅτι συμβο-λίζει τὸ σύγχρονο κόσμο στὴν τερατώδη του ἀποχαλίνωση.

M.Δ.

II

ΜΙΑ ΠΕΡΙΠΤΕΙΑ ΤΟΥ ΜΠΙΛΛΥ ΔΕ ΚΙΝΤ τοῦ Λόκ Μουλλέ (Γαλλία - ἐκτός συναγωνισμοῦ)

Τὸ "Μία περιπέτεια τοῦ Μπιλλυ Δε Κίντ", προσπάθεια κριτικοῦ σφετερισμοῦ μὲ τρόπο παιχνιδιοῦ ἑνὸς κινηματογραφικοῦ εἰδους, τοῦ ΓΟΥΣΤΕΡΝ, μπορεῖ νὰ γένει νοητὸ σὲν ἡχῶ ἀνακλῶμενη, αὐτοῦ τοῦ ὅπου σ' ἕναν βιομηχανοποιημένο καὶ ἐμπορευματοποιημένο κινηματογράφου ἦταν τὸ φιλμ "τοῦ μανδῆ καὶ τοῦ ξίφους", ὅπως τὸ "Ἡ ἐξέγερση τῶν μονομάχων" (Κοτταβάφι) καὶ "Οἱ Τιτάνες" (Τεσ-σάρι). Αὐτὸ τὸ εἶδος κινηματογράφου μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ, κατὰ τὴν ἔκφραση τῆς Σουλβς Πιέρ , σὲν "λοῦμπεν σινεμά".

Ἀπ' τὴ μὴ ὁμάδα πλάνων στὴν ἄλλη, ἡ φύση καὶ ἡ αἰτιολόγηση τοῦ χάρου τροποποιεῖται, ἀλλάζει. Τὸ ἔδαφος τοῦ μύθου (FICTION) εἶναι ἐκεῖνο μῆς γεωγραφικῆς διαδρομῆς, ὁ μυθολογικὸς κατόλο-γος ποῦ ἀναδιπλασιάζεται ἀπὸ μὴ σειρὰ σχεδῶν καθετοῦ τῆς γουστερνικῆς γεωλογίας , εἶναι ψηφιδωτὸ παραδειγματικῆς τῶν γεωγραφικῶν ἀνταποκρίσεων καὶ τῶν ἀνομοιστήτων ποῦ ἀρθρώνονται ὅ-χι στὴ λογικὴ τῆς μυθικῆς διαδρομῆς ἀλλὰ στὴ σαφὴ θεώρηση τῆς σειρᾶς ἀναπαράστάσεων καὶ μύθων γουστερνικῶν.

Τὸ γέλιο ποῦ προκαλεῖται ἀπ' τὸ "Μπιλλυ Δε Κίντ" καὶ ποῦ εἶναι μὲ φροντίδα προγραμματισ-μένο ἀπ' τὸ φιλμ εἶναι, ἂν θέλετε, ἕνα γέλιο ἀναγνωρίσεως, καλῶτερα εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μῆς ἀ-ναγνωρίσεως μετατοπισμένης : πρόσωπα, διάφορα ὄξεσουδρ "ἀναγνωρίζονται", ἀλλὰ σὲν ἕνα σημαί-



νον όπλοστάσιο ποδ έκπύπτει στό νά σημαίνει τόν έαυτό του. Θά τό λέγαμε βεβιασμένο γέλιο : αὐτή ή ήμεση ίκανοποίηση πού είναι τό χαρακτηριστικό τοῦ είδοῦς τῶν σχέσεων πού ό θεατής περιμένει άπ' τό γουέστερν άναστέλλεται.

Καμιά χαλάρωση σ' αὐτό τό γέλιο άλλα έπιδοκιμασία τής άπογοήτευσης τοῦ γουέστερν.

"Αν πάρουμε σάν προϋπόθεση τόν όρισμό τοῦ μπουρλέσκ σάν : τής έννοιας μέσα στήν μή έννοια καί τής μή έννοιας μέσα στήν έννοια (Κήτον, Λάνγκτον) τότε τό "Μιά περιπέτεια τοῦ Μπαλλυ δέ Κίντ" δέν πύσει νά έμπεριέχει στό πλαίσιο του ένα σημαντικό μέρος μπουρλέσκ. ΈΗ έννοια τοῦ γουέστερν, ή άληθοφάνεια του, άποῦ έκκενώθηκε, άναποδογυρίστηκε άπ' τόν Λέονε καί τόν Σολύμα, παύεται έδώ στή σημαντική έννοια τής μή-έννοιας τοῦ γουέστερν στό φανταστικό του (θυμίζοντας περισσότερο άπ' ότιδήποτε άλλο τόν Ραούλ Γουώλς τῶν άρχῶν τοῦ όμιλοῦντος ή τό "Η περιοχή τοῦ Κολοράντο" έπίσης τοῦ Γουώλς-1949-. Σημειώνουμε έπίσης τό "Στήν παλιά Άριζόνα"-1927- μιά άπό τίς έντελῶς πρώτες παραγωγές τοῦ όμιλοῦντος μέ τήν όπερετική του κατασκευή πού είναι πολύ κοντινή στήν άποψη τοῦ Μουλλέ γιά τό θέαμα).

"Ας προσθέσουμε ότι ό Λύκι Μουλλέ μέ τήν έπιπρόσθετη έξπρεσιονίστικη πλευρά, τήν έερογλυφική σχέση τοῦ δημιουργοῦ μέ τό ντεκόρ, παρακάμτει τό πελάγμα τοῦ Σκολιμόφσκι τής δεύτερης περιόδου (τό "Οί περιπέτειες τοῦ Ζεράρ" έπρεπε νά άνατεθεί στόν Μουλλέ). Τό "Μιά περιπέτεια τοῦ Μπαλλυ δέ Κίντ" διατηρεῖ μέ τήν "Αναχώρηση" τοῦ Σκολιμόφσκι καί άλλους δεσμούς έκτός άπ' τό ένωτικό σημείο Ζάν-Πιέρ Λεώ, ήθοιοῦ καί τῶν δυό. Ό Λύκι Μουλλέ σάν κριτικός θά συμφωνούσε άν άποδίδαμε στή δική του ταινία αὐτά πού έγραφε σχετικά μέ τήν "Αναχώρηση" : "Τό παζέμο τοῦ Λεώ καθορίζει τήν έκλογή κάθε σκηνής. Καμιά φροντίδα άληθοφάνειας στίς πράξεις : όλα είναι ά-πύστευτα άπ' τήν άρχή μέχρι τό τέλος(. . .) ή "Αναχώρηση" είναι ένα κωμικό φάμ. Καί τό πρόσωπο πού ύποδύεται ό Λεώ είναι τόσο δυνατό όσο τουλάχιστον καί τά πρόσωπα πού παίζει ό Τσάρλυ Τσάπλιν στά κούρ μετράζ του". (CAHIERS DU CINEMA, Νο 191).

Y. D.

ΤΟ ΓΟΥΡΟΥΝΙ τῶν Ζάν Έστας καί Ζ.Μ. Μπαρζόλ (Γαλλία)

"Ένα γουρούνι φιμωμένο στήν πιό σημαντική στιγμή τής ζωής του, τή στιγμή τής θανάτωσης του. Θανάτωση τής όποιας ή παρθενικότητα έγκνεται στήν πραγμάτωση της κατά τόν ένεστώτα χρόνο τοῦ γυρίσματος τής ταινίας. Μέ τή δουλειά αὐτή τής θανάτωσης τοῦ γουρουουνιό συνυπάρχει ό "θάνατος έπί τό έργον" πού έπιβάλλει ή πράξη τοῦ φιμωρίσματος, ό "θάνατος έπί τό έργον" πού τότε βρσκει τήν πιό άψογη παραβολή του (όσο κι άν οι χωρικοί δέν παίζουν μπροστά στήν κάμερα, ύπάρχει κάποιος πού είναι σίγουρο πώς δέν παίζει : τό γουρούνι). Καί άν τό "έπιχειρήμα" αὐτής τής

θανάτωσης παρήγαγε την ιδέα της ταινίας, δεν θάταν υπερβολή αν έλεγε κανείς πώς το φιλμ δίνει στο έπιχειρήμα άκέρια τη σημασία του.

"Πρέπει να ξαναπώ πώς μία ζωή σ' όλες τις εκφάνσεις της δεν είναι πραγματικά και εξολοκλήρου άναγνώσιμη παρά μόνο μετά το θάνατο : τότε οι στιγμές της ζωής συμπιέζονται, γκρουπάρονται και το άσημαντο αποβάλλεται, εκπέπτε" (Π. Π. Παζολίνι).

Κατά συνέπεια το καθήκον (έργο που πρέπει να γίνει σε καθορισμένο χρόνο, κι εδώ αυτός άκριβως ο όριακός χρόνος της θανάτωσης μέσα στην αύλη τούτης της φάρμας του Μασώφ Σαντράλ δεν είναι δυνατό να επαναληφτεί για το ανενά) του φιλμ είναι να κάνει δυνατή, αίσθητή την άγνώωση της βασικής πρότασης που άφορά τη ζωή του γουρουνιού, τη θεώρησή του σαν άξια. Μία άξια της οποίας το όλον άφηνει να ύπονοηθεί το τέλος του φιλμ και ή όποια θά ύπηρετήσει την κατανάλωση του παραγωγού και της οικόγενείας του (που μπορεί ώστόσο να προορίζεται και για ανταλλακτική άξια) μία άξια χρήσης που ύianoποιεί την άνάγκη της διατροφής σ' αυτή τη χωριάτικη κοινωνία που λειτουργεί σε κλειστό κύκλωμα (κλεισμο που γίνεται αίσθητό στο τελευταίο πλάνο της ταινίας και το πρώτο, που είναι γυρισμένο έξω απ' τη φάρμα, καθώς αποκαλύπτεται το μικρό χωριό βυθισμένο μέσα στην όμηχλη μ' ένα ζούμ πλάω).

"Όπως είναι, "Τό γουρούνι" μάς φαίνεται σαν παράδειγμα άναμφισβήτητο αυτού που μπορεί να κάνει σήμερα ο άμεσος κινηματογράφος (CINEMA DIRECT). Μ' αυτή την έννοια δεν θά ήταν άχρηστο αν προστρέχαμε σε μερικά παλιότερα έπιχειρήματα του Ζέν-Λουί Κομπολλί (στο άρθρο του LE DETOUR PAR LE DIRECT) άκριβώς για να έπιβεβαιώσουμε την άπόλυτη άποτελεσματικότητα του.

"... Άλλα φιλμ που άνήκουν κατά κύριο λόγο στον άμεσο κινηματογράφο καταλήγουν στο να γίνουν άφήγηματικά, να στραφούν εν μέρει ή εξολοκλήρου προς την πλευρά του μύθου (FICTION) - μύθον που παράγουν και οργάνωνουν π.χ. "Τό βασίλειο της ήμέρας" του Πιέρ Περρώ καθώς έπιασε και όλα τα φιλμ του Ζέν Ρουέ, μερικά του Γουάρεχολ και άκόμα, στην άκρεια πλευρά του παραδόξου, το "H Ροζιέρ του Πεσσάν" (LA ROSIERE DE PESSAC) του Ζέν Έστας και τό "H έπιστροφή στα έργοστάσια Βοντέρ" (LA RENTREE DES USINES WONDER), φιλμ του Μάη. "

"H περιήγηση του "Γουρουνιού" τείνει στο να έπιβεβαιώσει την άποψη του Κομπολλί για τό "Ροζιέ του Πεσσάν". Τό φιλμ όντας ντοκουμέντο άνημφισβήτητο άποχτά μία χροιά ύπερμυθική. Διότι, για να επανέλθουμε στον Κομπολλί, "και στον άμεσο κινηματογράφο έπιασε αυτοεπιβάλλεται ένα ολόκληρο παιχνίδι ανταλλαγών, άντιστροφών, άνατροπών άνάμεσα σ' αυτό που θά μπορούσαμε να ονομάσουμε αίσθηση της πραγματικότητας (EFFET DE REALITE) - άποτύπωση του βιωμένου, του άληθινού κ.λ.π. - και τό άποτέλεσμα του μύθου (EFFET DE FICTION), αίσθητό π.χ. στο έπίπεδο της κοινής έκφρασης "πολύ ώρατο για νάνα άληθινό". Έκτός τούτου, πιά συγκεκριμένα, στο "Γουρούνι", τό διαλεκτικό παιχνίδι άνάμεσα στο "πραγματικό" και τό "μυθικό" δημιουργείται απ' τό ίδιο τό γουρούνι που παράγει μία έπικίνδυνη αίσθηση της πραγματικότητας (που προστίθεται στην έντύπωση του βιωμένου τό ξεπερνάει) : ο θεατής δεν μπορεί να άρνηθεί την πραγματικότητα του κομμένου λαϊμού, του αίματος που άναβρόζει, που κοχλάζει απ' τό άποκεφαλισμένο ζωώ, την πραγματικότητα του κομμένου κεφαλιού του, την πραγματικότητα αυτού που θά μπορούσαμε να άποκαλέσουμε ένα σ θάνατος (χωρίς ήθικό ύπόβαθρο). Τούτο τό θέαμα άξασκει βία πάνω στο θεατή, έξασκει βία στο πραγματικό, τον κάνει να άποβάλλει τις "αυτολογκριτικές του" άναστολές, άποτεροποιεί την "ιερότητα του θανάτου άπογυμνωμένης την σιγή σιγή απ' τον άλλόκοτο χαρακτήρα της".

"H μη έπέμβαση των κινηματογραφιστών Έστας και Μπαρζόλ δεν έμποδίζει (όπως στην περίπτωση του φιλμ του Έστας "Ο Άη-Βασίλης έχει γαλάζια μάτια") να μεταφερθεί τό φιλομαρμένο γεγονός - άκόμα κι αν είναι περισσότερο παρά ποτέ εξολοκλήρου άυτόνομο καθεαυτό - σε μία σκηνή, στο έσωτερικό ενός πλαισίου που άναγνωστικά όξιολογεί και έχειχράζει. Πρόκειται για τη σκηνή αυτής της χοντροκομμένης φάρμας, της γεωμετρικά περιορισμένης, στη μία πλευρά της όποίας ύπάρχει μία σκέλα έξωτερική, άξισούαρ κατεξοχήν θεατρικό, που όηγηεί στο άνάγι όπου μεταφέρονται τό διάφορα κομμάτια του γουρουνιού για να άλατιστούν και να μετατραπούν σε όλαντικά. "Απ' τό παραπάνω γίνεται φανερό πώς εμμάστε καλεσμένοι σε ένα δράμα (δράση θεατρική έξαιτίας της κάμερας που φιλιώνει γεγονότος τραμοχτική). "H καλύτερα : ή κάθε άγνώωση ύποβάλλεται σε μία συνέχεια διαδοχικών πορείων άνάμεσα : α) σε μία πράξη που για τους έτελεστές είναι τό λιγότερο δυνατό τραγική, μία δουλειά κατ' έλάχιστο πιά άσυνήθιστη από άλλες, (και β) τη φιλική της πραγμάτωση που έχει τελικά έναν χαρακτήρα μοναδικό - άγνώωση συμπτωματολογική, πλάγια " σάν ο μύθος να μην είναι ποτέ πιά διαθέσιμος, περισσότερο πληρέστερος παρά μόνο όταν δεν είναι έγγεγραμμένος σαν σχέδιο μέσα στο φιλμ, όταν δεν προβλέπεται έξαρχής, όταν τό φιλμ έπιβάλλει κατά κάποιον τρόπο

πάνω στο μύθο, είτε απότομα και περιστασιακά, σ' όρισμένα 'καθαρά' ρεπορτάζ ('Η Ροζιέρ του Πεσσάν', 'Τά έργασάσια του Βοντέρ') είτε έχοντάς την μέσα στο φάσμα τήν κατασκευή στο μέτρο που και τό ίδιο κατασκευάζεται (περίπτωση ταινιών πολύ κατασκευασμένων : Περρά, Ρούς)". (Ζ. Λ. Κομολλ). Τότε, τό πεποιημένο ένδυναμώνεται ταυτόχρονα μέ τήν αποκάλυψη τών βαρβαρικών, ά-μεσών και κατά τό δυνατόν περισσότερο ύλικών συμφερόντων τών χωρικών που άπορέουν άπ' τή θανάτωση αυτού του γουγουνιού.

Καταλαβαίνουμε πώς τό γουρούνι μās μεταφέρει στο πεδίο "μιας χαράς μπροστά στο θάνατο-χαρά που αντίκειμενό της δέν είναι παρά ή άμεση ζωή. Τή χαρά μπροστά στο θάνατο δέν τή νουώθει παρά αυτός γιά τόν όποιο δέν ύπάρχει ύπερπέραν (...). Άποστρεφεί του νοήματος κάθε τί που άναφέρεται στο ύπερπέραν τό νοητικό ή τό ήθικό, στην Ούσια, τό Θεό, τήν Άμετάθετη Τέξη ή Σωτηρία". (Ζώρζ Μπατάγι).

Η έρωτικοποίηση του ίδιου του ρόλου του θεατή ύποβαστάζεται άπό τήν πράξη τής θανάτωσης και του γδαρσίματος που άκολουθεί, πράξη που έπιτελεί μία διπλή κίνηση τρόμου και γοητείας, άποστροφής και έπιθυμίας και που έξουσιοδοτείται άπό μία διαδικασία όμοια μ' αυτήν που άναφέρει ο Ζώρζ Μπατάγι : "Τίσιπα δέν φαίνεται πιά ήθλιο και πιά πεθαμένο άπό τό άκίνητο πράγμα, τίσιπα δέν είναι πιά έπιθυμητό άπό αυτό που σύντομα θα εξαφανιστεί, ταυτόχρονα όμως τό κρύο τής άδόγνωσης κάνει νά τρέμει αυτόν που αισθάνεται ότι έκείνο που άγαπάει του ξεφεύγει...".

Y.D.

ΣΗΜΑΔΙΑ του Χαμέντ Μπενανί (Μαρόκιο)

Ματιά διαυγής και στοχαστική ένός ανθρώπου που βρίσκεται περιπεπλεγμένος σ' ένα σύμπλεγμα αντίφασεων, καθοριστικών τής ποιότητάς του σάν διανοούμενου Μαροκινού ο όποιος είναι άγκιστρωμένος άπενός σε μία κουλτούρα εύρωπαϊκή και άφετέρου σ' ένα σύνολο μυθικών σχέσεων μέ τή Φύση, προσαρτημένου, μ' άλλα λόγια, στην αντίθεση Φύση/Κουλτούρα, τό φάσμα του Μπενανί προσφέρεται σε δυό τουλάχιστον μορφές συμπληρωματικών αναλύσεων : ή πρώτη ανθρωπολογικού ή εθνολογικού τύπου που θα προσάπτονταν στή μελέτη τών "μύθων" και τής άποτελεσματικότητάς τους (ά-νάλυση περιθωριακή), ή δεύτερη ψυχαναλυτικού τύπου που θα έπέμενε στο μνημονικό ρόλο του ΐχνους ("μνημονικό ΐχνος"), δίδου τής άντίληψης στή μνήμη, δουλειάς διερευνητικής του ΐχνους που τό ίδιο διανοίγει τό δρόμο του στο άσυνεδήτο και που ή μακρά άναζήτηση του Μεσάσουντ (ο ή-



ρως του φάου του Μπεναν(ι) δεν θα ήταν παρά η γενικευμένη μεταφορά του. 'Ο Μεσασούντ άνωθεί-
ται από έναν χώρο στον οποιοδέν ήταν παρά ένας παρεάκτος, ένας ανεπιθύμητος του όποου ή μά-
ταιη φιλοδοξία συνίσταται σε μία μμητηική οίκειοποίηση μέσω ενός έκθειασμού τών φαντασματικών
τελετουργιών, ενός όμοιώματος έξουσίας καί μιας ταυτότητας που δεν είναι παρά παραισθητική,
δεδομένου ότι ή ριζική τελική έξάλειψη, ή έξαφάνισή του άπ' τή "σκηνή" του μύθου άποτελεί όδι-
άσπαστο μέρος του καθορισμού του προσώπου, τής λειτουργίας του μέσα στο μύθο. ('Η έξαφάνισή
του όσόςσο δεν άφαιρείται σ' έναν άπό "μηχανής Θεό", παρόλο που στίς μέρες μας τήν εύθύνη του
ρόλου αυτού τήν άναλαμβάνει ό δημιουργός). Μ' άλλα λόγια, το πρόσωπο του Μεσασούντ πού φέρνει
μέσα του τό σημάδι μιας άρχικής έλλειψης (παιδί έκθετο, παράνομο) τήν όποία δεν πετυχαίνει ποτέ
νά γεμίσει δεδομένου ότι τό σημάδι είναι ήδη έγγεγραμμένο στο σώμα του σάν καθοριστικό, άνακα-
λει μία μαγική γλώσσα χάρις στην όποία έλπιζει νά προσχωρήσει στο Νόμο (στή "Συμβολική Κατη-
γορία" τού Λακάν). Άρνημένος άπ' τό νόμο, τόν άρνείται κι αυτός μέ τή σειρά του στο πρόσωπο του
Πατέρα. Άπ' αυτή τή βασική παραγνώριση που στο δεύτερο μέρος τής άφήγησης τόν ώθει σε όρια-
μένες πράξεις βίας (κλοπή, φόνος του όφεντικου) ό Μεσασούντ άποχτά τό σόγμα, τό τατουάζ, έγ-
γεγραμμένο πάνω στο χέρι του, στή σάρκα του, κατά τή διάρκεια μιας άποκαλυπτικής ίεροτελεσίας.
Δέν του μένει παρά νά εξαφανιστεί χωρίς ν' άφήσει ίχνη, έκτός άπ' αυτό τής είσβολής του σ' έ-
ναν μύθο που δεν μπορούσε νά τόν άποδεχτεί.

(Βλέπε καί τή συνέχεια πού δημοσιεύεται σ' αυτό τό τεύχος).

M.Δ.

ΤΟ ΑΓΡΙΟ ΣΧΟΛΕΙΟ τών Κώστα Νάση καί Άντάμ Πιανό ('Ελλάδα-Γαλλία)

"Παιδεία είναι ή έπίδραση που άσκείται άπ' τους ένήλικες στίς άνερχόμενες στην
κοινωνική ζωή δυνάμεις".

Ντιουρχάμ

"Τό άγριο σχολείο" είναι έξολοκλήρου κεντρόποιημένο πάνω σ' ένα σχολείο (Ίδρυμα όπου διδά-
σκουν), σ' ένα χώρο όπου γίνεται μία προσπάθεια έλευθέρης παιδαγωγικής (ό όρος παιδαγωγική δεν
ταιριάζει εδώ μέ τόν υπερανάδηντικό όρισμό του : "Τέχνη γιά τή μόθηση καί τήν άνατροφή τών
παιδιών"), ένα σχολείο όπου τό ζεύγος μαθητής-δάσκαλος (παράλληλο του ζεύγους βρση-λεάνδρ)
δέν ίσχυει πιά όπως δέν ίσχυει καί ή παθητικότητα που άποτελούσε τήν άσφάλεια του ζεύγους.

Θά λέγαμε ότι ή λειτουργία αυτού του σχολείου βασίζεται στή "συμπάθεια", δηλαδή στην ίκανό-
τητα νά προβάλλεται κανείς μέσα στους άλλους, νά επενδύεται, νά ανταλλάσσεται, άνάλογα μέ τήν
τεχνική του ψυχοδράματος ή του κοινωνιοδράματος πράγμα που άπαιτεί τήν άπόρριψη τής "άγαθής
έβραλης ήμυλλας" (συναγωνισμός στον άγόνα γιά έπιβίωση, φροντίδα γιά μία ήμεση άνταπόδοση,
τρόμος μπροστά σε κάθε "αυθόρμητη" πράξη).

"Τό άγριο σχολείο" δεν είναι - αυτό είναι προφανές - ένα διδαχτικό φάου. Πρόθεσή του δεν εί-
ναι μόνο τό νά μάθει κανείς νά θέτει συγκεκριμένα τά προβλήματα τής εκπαίδευσης τών παιδιών.
Τό φάου τοποθετείται σε μία διευρυμένη προβληματική, όχι μονοιά άπ' τόν άνοδιπλασιασμό του
"πραγματικού" αυτού του πειράματος, παράγει τή γνώση τής προσκαιρότητας τής προβληματικής,
τής "μυθικότητας" τής (FICTIONNALITE). Άς θεωρήσουμε λοιπόν τό "Άγριο σχολείο" σάν μύθο
που βγαίνει άπ' τή σύγκρουση άνάμεσα σ' ένα πραγματικό γεγονός (τουτό τό σχολείο καί ή πρωτο-
βουλα του γιά μία μη κατευθυνόμενη παιδαγωγική) καί σ' ένα όργανο που "παράγει τήν άναπαράστα-
ση" (τήν κάμερα).

"Όσο άφορά τό έξωτερικό αυτού του σχολείου, αυτού που βρίσκεται έξω άπ' τό πεδίο του άνα-
πόφευκτου άνοδιπλασιασμού τής διαμάχης άνάμεσα στο παιδί καί τίς εύνοχιστικές έφοδους του πε-
ριβάλλοντος που δεν γίνεται καμιά άλλη νόξη έκτός άπ' τό διάλογο άνάμεσα σε δυό "έπιβεωρητές"
που βαδίζουν στίς ίσες γραμμές μιας αυθόρμητης γραμμής.

Τό νά προτρέξει κανείς λέγοντας πώς αυτή ή στοιχειώδης ήρθωση του χώρου του σχολείου σε
μία γελοιογραφική άναπαράσταση τών τυτικών άντιρήσεων που μπορεί νά υπάρχουν γιαιτό είναι τό
μυθικό κατάλοιπο άπ' όπου άπουσιάζει ή πληροφόρηση τής πολιτικής πρόθεσης του φάου μέχρι τό
πιο βαθύ σημείο τών δομών του, θα ήταν στο έπακρο μηχανιστικό. Τό φάου έτσι θα άρνιόταν νά παρ-
ζει πάνω : 1) στίς άντιφάσεις αυτού του τύπου παιδαγωγικού πειράματος καί 2) στίς άντιφάσεις τών
μέχρι θανάτου άντιστάσεων (ιδεολογιών, οίκονομιών, πολιτιών) μιας ταξικής κοινωνίας που δεν



μπορεῖ παρά νά ἀντιτιθεται σέ κάθε προσπάθεια ἀπολεραρχοποίησης (μέ τήν ἀντίθεση τῆς αὐτῆς ἡ ταξική κοινωνία μπορεῖ ἐπὶ νά ἀπομονώσει τήν ἐνέργεια γιά νά τῆς ἀφαιρέσει ὅλες τῆς πιθανότητες τῶν ἐπακόλουθων). "Ἀν ἀντιμετωπίζουμε ἔτσι τό φῶς εἶναι σά νά μή θέλουμε νά δοῦμε ὅτι δέν παύει νά διακηρύσσει πᾶς τό ἀντικείμενό του εἶναι ἕνα παράδοξο πού αἰρεῖται στά σύννεφα.

Ὁ Ρολάν Μπάρτ στό "Ὁ βαθμός μηδέν τῆς γραφῆς" ἔγραψε σχετικά μέ τή νέα λογοτεχνία ὅτι "στό μέτρο πού ἡ φιλολογία δέν ἐφευρσκει τή γλῶσσα τῆς παρά γιά νά τήν κάνει αὐτοσκοπό, ἡ λογοτεχνία γίνεται ἡ οὐτοπία τῆς γλῶσσας". "Ἀν προεκτείνουμε τήν ἀποψη τοῦ Μπάρτ καί στόν κινηματογράφο μέ τή βοήθεια τοῦ ὀρίσμου του ἀπ' τόν Παζολίνι (ὁ κινηματογράφος εἶναι ἡ γραμμένη γλῶσσα τῆς πραγματικότητας) μποροῦμε νά θεωρήσουμε "Τό ἄγριο σχολεῖο" σάν οὐτοπία τῆς ὑφιστάμενης πραγματικότητας.

Φυσικά καί ὁ χολλυγουντιανός κινηματογράφος π.χ. εἶναι μιά οὐτοπία, καθορισμένη ἀπ' τοὺς χολλυγουντιανούς κώδικες σάν μάσκα καί ἀντανάκλαση τοῦ καπιταλισμοῦ. "Ὅμως, ἡ ὑφιστάμενη στό "Ἀγριο σχολεῖο" οὐτοπία δέν καλύπτει (μασκάρεϊ) τήν αὐτοκαταστροφική μοναδικότητα αὐτοῦ τοῦ "παιδαγωγικοῦ ποιήματος". Ἀποκαλύπτει, ἐνεργώντας μέ κάποιο ἐμπειρισμό, τόν ἀπομονωμένο χαρακτήρα τοῦ ποιήματος, τήν περικύκλωση τοῦ πειράματος, καί παράγει μιά ἀξία ἀγνωστική καί τραυματική : δεῖχνει τή σημασία ἐνός δυνατοῦ... ἀδύνατου.

Y. D.

III

KATEBAINONTAS TO ΔΡΟΜΟ τοῦ Ντόν Σέμπιπ (Καναδῆς).

Αὐτή ἡ ἱστορία τῆς ἀπογοήτευσης δύο νεαρῶν Ἀγγλο-καναδῶν ἀπὸ τήν ἀφίξή τους στήν πόλη ὅπου εἶχαν ἀποθέσει ὅλες τους τίς ἐλπίδες, δέν παύει νά θυμίζει στήν ἴδια τῆς τῆ βάση, τό τερατούργημα πού λεγόταν "Ὁ καουμπὺ τοῦ Μεσονυκτίου", μέ τή μοναδική ἀλλά σημαντική διαφορά ὅτι ἡ διαδικασία τῆς φθορᾶς πού συντελεῖται στό φῶς δέν διενεργεῖται παρά μέ τή συσσώρευση γεγονότων πού μποροῦν νά χαρακτηριστοῦν σάν "κοινωνικά". Ἀνεργά, καταναλωτική ψευδασίωση, ἀντι-ἐπαρχιακές διακρίσεις, κατομοιορρία τῶν πτωχῶν συνοικιῶν τῶν μεγάλων πόλεων (ἐδῶ τοῦ Τορόντο). Τά πάντα ἀντιμετωπιζόμενα χωρὶς συνέπεια καί φυσικά, μέ τόν λιγότερο πειστικό τρόπο. Παρακολουθοῦμε λοιπόν ὅλον αὐτό τό νεοθωροκῆζικο μοντερνισμό (ζοῦμ-γρήγορο καί νευρικό μοντάζ-πλάνα νύξης τοῦ Ἡλίου συνδυασμένα μέ κινήσεις μηχανῆς καί μέ φόντο μουσική πρὸ π.ρ.β.λ. τόν "Ξε-

νοιαστο καβαλλάρη"- κλεισίματα ματιών βλο σημασία κ.λ.π.)κι όλα αυτά προσθεμένα στην τόσο ά-
γαπητή στους καναδούς αίσθησή του άμεσου κινηματογράφου (CINEMA DIRECT).

M.Δ.

ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΣΥΝΗΘΙΣΜΕΝΟ ΦΙΛΜ του Ροζέ Φραμπιέ (Καναδός)

Τό φιλμ του Φραμπιέ προσπαθεί νά σημασιολογήσει μέσα από ένα πρόσωπο "μυθικό" - ό ύπότι-
λος της ταινίας είναι άρκετά ευγλωττος έπ' αυτού: "Η Ζάν ντ' Άρι δέν πέθανε καί ζει στό Κε-
μπέκ" - τόν άγώνα τών Γαλλοκαναδών του Κεμπέκ γιά τήν "ταυτότητα" τους.Τούτο τό σημαίνόμενο
βασίζεται σέ δύο πρωταρχικά σημαίνοντα: τό θέατρο (πρόκειται γιά μία θεατρική παράσταση στην
όποια έκθειάζεται ή πολιτική άνεξαρτησία καί ή πολιτιστική άυτόνομα του γαλλικού Καναδά) καί
τό ζωντανό ντοκουμέντο πού έχει σχέση μέ τήν καθημερινή ζωή τού Κεμπέκ.

"Όμως, τό "Μεγάλο συνηθισμένο φιλμ" καθώς διαπερνιέται πέρα γιά πέρα από μία έντελώς θεο-
λογική έμπιστοσύνη στίς έπιφανειακές άρετές του θεάματος εξαφανίζει μέσα στην ύστερία της ά-
ναπαράστασης κάθε πολιτική προέκταση.Τό "θέατρο", ή πράξη του παιζήματος,δίνεται σάν δράση ή
όποια παρνεύει τήν εύθνη δολήληρησ ή πραγματικότητας μιας χώρας - μιας πραγματικότητας βα-
σιμμένης στό "γέλιο καί τήν κίνηση". Ό θεατρικός χώρος, ή σχέση σκηνης καί αίθουσας, ήθοποιών
καί κοινού είναι βαθύτατα έσφαλμένη.Αυτό τό λανθάνον κοινό δέν καταφέρνει νά κάνει τίποτα άλ-
λο άπ' τό νά χειροκροτεί, έπιτείνοντας μ' αυτόν τόν τρόπο τήν θεατρική έεροποίηση."Άλλωστε, ό
άλλος θεατής, ό θεατής του φιλμ έρχεται νά καταλάβει τήν άδεια θέση του θεατή του θεάτρου, πε-
ριοριζόμενος στό νά "ζει" τήν πολύ φτηνή πληρωμένη μέ τό εισιτήριό του πραγματικότητα του Κε-
μπέκ."Έχουμε λοιπόν μισή "ιδανική" είσώληση του θεατρικού στό κινηματογραφικό θέαμα, του θεάμα-
τος στό θέαμα.

Y. D.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ του Ρόμπιν Σπράυ(Καναδός).

Συγκρίνοντας αυτό τό φιλμ μέ τό φιλμ του Ρόμπερτ Κράμερ "Πάγος"βλέπουμε άμέσως τήν από-
σταση πού τά χωρίζει. Έδώ, μία τυφή καί χωρίς έλεγχο διαμαρτυρία, έκεί, τό προϊόν μιας νοητικής
διαδικασίας πού όφειλεί τά πάντα στον τρόπο της λειτουργίας της. Στόν "Πρόλογο", ή κοινωνία άν-
τιμετωπίζεται σάν άπάνθρωπη, άνυπόφορη, ένας τρόπος άντίληψης πού έχει άμεση σχέση μέ τό ιδεο-
λογικό κομπούζιο μιας μεγάλης μερίδας της βορειοαμερικάνικης νεολαίας καί μέ τό θεωρητικό του
υπόστρωμα: τόν ύμνανισμό, πού δέν είναι, όπως πολλ άωστά σημειώνει ό "Άλτουςέρ, παρά "μία ιδεο-
λογική(καί όχι έπιστημονική) άντίληψη πού ύποδηλώνει πολύ καλά ένα σύνολο πραγματικοτήτων πού
ύπάρχουν, άλλα πού άντίθετα μέ μία έπιστημονική άντίληψη, δέν παρέχει τά μέσα γιά νά τις γνωρί-
σουμε". Τό φιλμ, σάν άντανάκλαση τών άντιφάσεων της άμερικάνικης νεολαίας, προτείνει μέν μία έκ-
λογή, σάν λύση άνάμεσα στον πρακτικισμό άπ' τή μία μεριά καί στην ήθική καί είρηνηκή άρνηση άπ'
τήν άλλη, άλλα διαφορετικά άπ' τό φιλμ του Κράμερ, πού: 1) Άποικεινώνει τά άμεσα πολιτικά "ση-
μαίνόμενα", έγγράφοντάς τα σέ μία "σημαίνουσα" διαδικασία(οί διαφορετικές ιδεολογίες, πού φορεΐς
τους είναι τά διάφορα πρόσωπα του φιλμ, δέν άντιμετωπίζονται παρά γιά νά συγκρουστούν, νά συμ-
πλαούν, στό "σημαίνον" (έπιπεδο του φιλμ) πού άποτελεί καί τή γραφή του. 2) Άπευθύνεται στίς μορ-
φές, στίς ένέργειες, στίς λόγους τών προσώπων σάν "σημαίνοντα" στοιχεία καί μέ μία διαδικασία
άλληλοεπιδράσης άπαγορεύει (πρβλ. J. L. COMOLLI, CAHIERS N° 225/κάθε πρόχειρη ταύτιση του
"νοήματος" του φιλμ μέ τά "νοήματα" τών διαφόρων έπιπέδων του, κάθε άναγωγή του φιλμ στό ένα ή
στό άλλο από τά μηνυμάτά του, ή σ' ένα από τά σημαίνόμενά του, πού σθαίρετα θά καθιστούσε προ-
νομιούχο ό θεατής". 3) Διέπεται από ένα άφηγηματικό καί μορφικό σύστημα βασισμένο στην άσυνέ-
χεια. 4) Λειτουργεί σάν σύμπτωμα καί όχι σάν έκτόνωση: στό φιλμ του Σπράυ τόν πρϊτο ρόλο κρατά-
ει τό "ζωντανό", τό ντοκιμανταίρ, ή ρεαλιστική πλευρά τών προσώπων χάρη στίς μεθόδους του "ά-
μεσου κινηματογράφου", βάν-γιά νά θυμηθούμε τόν Μπρέχτ-νά μπορούσε ή άπλή άναπαγωγή της
πραγματικότητας νά πεί κάτι γι' αυτή τήν πραγματικότητα... άλλα ή παλιά έννοια της τέχνης, αυτή
πού έχει γιά βάση της τήν πέτρα, είναι άπαρχαιωμένη. Γιατί αύτός πού δέν δίνει από τήν πραγμα-
τικότητα παρά μόνο αυτό πού μπορεί νά βιωθεί, δέν άναπαράγει τήν πραγματικότητα. Πάει καιρός τό-
ρα πού δε μπορούμε νά τή ζήσουμε στην όλότητά της". Σά συμπεράσμα, ή δουλιά του Σπράυ συνι-
σταται σέ μία μή-δουλιά, πού, παρόδοξα, συναντάει τόν αυθορμητισμό (πολιτικό) τών προσώπων του.

M.Δ.

Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ του 'Υβάν Λαγκράνζ (Γαλλία).

Ήσυχρ ή ύπομψηση του κόσμου του Γκαρρέλ, όπου τά πάντα τείνουν νά μās δσηγήσουν στο πρότυπο (ήθοποιος, ό Πιέρ Κλεμαντί, ή Ζουζού που τό'λιτ' τους άλλα προμελετημένο παζιμο περιορίζεται τελικά σ' ένα μανιερίστικο πληθωρισμό - όρισμός του φιλμ από τό σκηνοθέτη "όπερα - κραυγή"). Αυτό που στον Γκαρρέλ είναι μία καλορυθμισμένη φαντασματική παραγωγή, ένα άσυνεδιωτο μέ ένεργητικό ρόλο, μία έντοχλητική δύναμη που τήν προκαλεί ένα "άναπνευστικό" μοντάζ, όπου κάθε πλάνο γεννημένο από τό προηγούμενό του, άναπτύσσεται, φτάνει σε μία κορύφωση και πεθαίνει μ' ένα θάνατο δύσκολο, κυφορώντας ήδη τό έπόμενο πλάνο (άπ' όπου άπορεί και ή άναγκαιότητα των μεγάλων πλάνων-σειάνς), στον Λαγκράνζ δέν είναι παρά κρύα σύγχυση, άσκηψη περιπλάνηση, άφελής είκονογράφηση, όπτικοποίηση των ίδεών (ή γέννηση, ό έρωτας, τό οίδιπώδειο, ό θάνατος), πρωτόγονος ιδεαλισμός. Έχοντας πάρει σάν δεδομένο τήν "πλαστικότητα των πραγμάτων", ή "Οικογένεια" είναι μία άκραία περίπληξη, όπου ή γυναικα άντιμετωπίζεται και χρησιμοποιείται σάν καθαρά αισθητική-διακομητικό άντικείμενο, ένας τρόπος νά έπιβεβαιωθεί ή πιό παλιά "άναπαράσταση της θηλυκότητας". Άπομένει μόνο ένα άρκετό ώρατο πλάνο, τό πρώτο, πολύ γκαρρελινό άλλωστε, της συμβολικής γέννησης του Κλεμαντί, χρονική συμπίκνωση της έμβρυακής και της άνθρώπινης ύπόστασης, πάνω σ' ένα σιδερένιο κρεβάτι, κάτω άπ' τόν άνοιχτό ούρναό.

M. Δ.

ZAN ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΞΑΒΙΕ ΝΤΕ... του Μισέλ 'Ωντύ (Καναδάς).

Τυπικό παράδειγμα φιλμ που ή σπουδαioφάνεια του θέματος (μεταφορική πορεία του ύποκειμένου μέσα από τους "δαδάλους της ψυχής του" και ή άπελευθέρωση του από τό πρόβλημα του σεξ, από τό γυναικά "μητέρα", από τό θάνατο, τέρατα έξολοθρευμένα τό ένα μετά τό άλλο) δέ βρσκει τό άντίστοιχο της παρά σή γελιοδότητα της σκηνοθεσίας (άφελής μυστικισμός, έρατικοποίηση των προσώπων, διχασμός και τριχασμός της προσωπικότητας, μάσκα χωρίς πρόσωπο και πρόσωπο χωρίς μάσκα, μεταφυσικός παιδισμός, που μέχρι τώρα, δέν άνηκε παρά στά χειρότερα δείγματα βδρείου κινηματογράφου-κυρώς του γερμανικού). "Αν προσέσουμε ότι ή μουσική είναι του Μπάχ κι ό ρόλος της είναι ό ύπερτονισμός της ασφώς μεγαλομανιακής έπισημότητας της σκηνοθεσίας, καταλαβαίνουμε εύκολα τήν άντίδραση του κοινού της Έγερ που δέ βρήκε στο φιλμ παρά μόνο κωμικές άρετές.

M. Δ.

ΤΙ ΣΥΜΒΑΙΝΕΙ ΣΤΗ ΜΟΛΟΠΟΛΗ του Φίλιπ Μορά (Η. Π. Α.).

Άπό αυτό τό φιλμ που τείνει χονδροειδώς στήν παράδοση της έποχής του 20-30 στο Σικάγο (θέμα από μόνο του ήδη παρωδιανό) μέ τή μορφή της μουσικής κωμώδίας, δέν άπομένει παρά ένα συνθέλεσμα άντικειμένων (ρούχα έποχής, ντεκόρ, διανομή ρόλων και μύθου), που ή άναπαράσταση, τό ύπερβολικό στυλιζάρισμα μιάς έποχής και του μύθου της, τό άπόγυμνάει από κάθε είδους άγνότητα. Αυτό τό θέαμα, που χαρακτηρίζεται από τή συσάρευση όλων των μέσων άναπαράστασης, "σκιπάζει αυτό που θέ μπορούσε νά ήταν μία καινούργια "Άνοδος και πώση του Άρτούρο Ούό" και καταλήγει νά είναι μία μακρινή παρωδιά του (τό χολλυγουντιανό του ύποκατάστατο). Για νά τελειώσουμε, παρατηρούμε πώς τό γαγκιστεριό φιλμ, ή "μάση" κωμώδια, μετατίθεται (σάν μυθολογικός μηχανισμός) στο συγκεκριμένο έπίπεδο της έπιθεώρησης και πώς θέ μπορούσε νά βρετ τήν κατάλληλη χρήση του άν πλησίαζε περισσότερο στο "κοινωνικό", στις συνθήκες που επέτρεψαν στον γαγκιστερισμό και τη διαφθορά νά πάρουν τήν έξουσία. Όπως είναι, μη μπορώντας ή μη θέλοντας νά βρετ τήν έπαφή με τήν ιστορία και με τήν ιδεολογία, τό φιλμ είναι ή μάταιη άσκηψη μιάς "κοιλοτοβρας". ΕΝΑ φιλμ παραπάνω.

Y. D.

ΓΙΑ ΜΕΡΙΚΑ ΑΛΛΑ ΦΙΛΜ - ΟΧΙ ΑΔΙΑΦΟΡΑ

Έίδαμε δύο ακόμα ένδιαφέροντα φιλμ για τό όποτα έλπίζουμε νά έπανέλθουμε σ' ένα άπ' τά έπόμενα τεύχη : τό "Βλαντιμίρ και Ρόζα" (έντός συναγωνισμού) των Ζάν-Λυό Γιοντάρ και Ζάν - Πιέρ Γιορέν, τό μόνο πραγματικά θεωρητικό φιλμ του φεστιβάλ, και τό "Η άνοιξη" του Μαρσέλ Άνσού

που ενεργοποιεί διαλεκτικά με τρόπο σύνθετο και απόλυτα φορμαλιστικό τη δομική άρθρωση, βασική στο μοντέρνο σινεμά - που σ' αυτό το σημείο προσεγγίζει τη μορφική τεχνική του γαλλικού Νέου Μυθιστορισμού (Ρόμπ-Γκιριγιέ, Μισέλ Μπουτόρ, Ζάν Ρικαρντό) - αρθρώσεις όπως (στέ μοντάζ) του διπλού μύθου που συνθέτει το φάσμα (Ένας άνθρωπος που αποφεύγει κάτι τρέχοντας-τίς αποφεύγει;- Ένα κοριτσάκι που ζει με τη γιαγιά του σ' ένα χωριουδάκι-ποιές σχέσεις τς ενώνουν ;) οι σχέσεις του ενός μύθου με τον άλλο (σχέσεις γενετικές : ο άνδρας είναι πατέρας της φαντασίας του κοριτσιού και αντίστροφα, το κοριτσάκι ξέν είναι ή επιθυμία του άντρα ; - σχέσεις συνάφειας : είναι ίσως ο πατέρας του κοριτσιού που πηγαίνει να τσ ανταλλάξει ,) οι σχέσεις εικόνα/ήχος, ή σχέση θεατή/μύθου, ο θεατής παραγωγός του μύθου (σχέσεις ριζικά διαφορετικές απ' τις σχέσεις γοητείας, τις αυνηθιαμένες στο φάσμα τα λεγόμενα ασπάνς) , όλα προβλήματα της μοντέρνας κινηματογραφικής αφήγησης.

Μερικά άλλα φιλμ που έφτασαν στο φεστιβάλ με τις καλύτερες συστάσεις αποδεχτήκαν κατά τε-
ρα το μέτρον : " Πάει κι έρχεται " του Πιέρ Μπορού . Δέν καταφέρνει Ένεκα δημιουργίας και μι-
κροαστικού πατερναλισμού στην περιγραφή της καθημερινής ζωής δύο εργατών παρά να γίνει μια ά-
φησυχαστική απόλογα του λαουτζίκου (φρικαλέος λαϊκισμός) που δέν εμφανίζεται ούτε κατ' έχ-
νος μια όποιαδήποτε πολιτική δουλειά . Μιά έκπληξη : " Οί άποχαιρετισμοί " του Έγκον Γκορντερ
(Άνατολική Γερμανία), διασκευή ενός έργου του Γερμανού μυθιστοριογράφου Γιοχάνες Μπένκερ που
αφηγείται την ιδεολογική εξέλιξη της εφηβείας ενός νεαρού το 1914, την παραμονή της είσοδου
της Γερμανίας στον πόλεμο . Άναπαράσταση θεληματικά εξωτερική, που ανατρέπει τις χρονολογίες,
που δίνει τη σημασία του στο παρελθόν με ένδεξιες σαφώς σύγχρονες, το φιλμ περιγράφει τη σύγ-
κριση αίσθημάτων σε μια φθίνουσα κοινωνία με κοινωνικό και εκπαιδευτικό σύστημα τυραννικό, περι-
γράφοντας ταυτόχρονα, με μια σύγχρονη οπτική, τον άφελή ένθουσιασμό ενός πλουσιόπαιδου για τις
επαναστατικές ιδέες . Δυστυχώς το φιλμ βαραίνει απ' τις στυλιστικές άδεξιότητες (ύπερβολική
ποιητικοποίηση των έρωτικών σκηνών / ύπερβολική προσκόλληση στην αφήγηση) που βλάπτουν τη γε-
νική έντόπιση .

" Όσο για τα άλλα φιλμ που προβλήθηκαν στην Ύδρ ήταν τόσο άσημαντα που θάταν προτιμότερο
να μη μιλήσουμε .

M.Δ.

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Μεγάλο βραβείο : Δέν δόθηκε σε καμιά ταινία .

Ειδικό βραβείο της κριτικής έπιτροπής : LES YEUX DE MAMAN SONT DES ETOI-
LES (Τέ μάτια της μαμάς είναι άστέρια) του Ζάν Ρομπιδλ (Γαλλία) .

Βραβείο Καλιμέρ (καλύτερης ξένης ταινίας) : ANATAPASTASΗ του Θόδωρου Άγγελ-
πουλου (Έλλάδα) .

Βραβείο " Είκοσι χρόνων " : LES YEUX DE MAMAN SONT DES ETOILES του Ζάν Ρομπιδλ (Γα-
λλία) και NO PINCHA του Τομπίας Ένγκελ (Γαλλία), φιλμ γυρισμένο με τη
μέθοδο του " σινεμά ντιρέκτ " και με θέμα την αντίσταση των Νέγρων στην
Πορτογαλική Γουινέα .

Μεγάλο βραβείο ταινίας μικρού μήκους : LA QUILLE BON DIEU των Ντυμαρσά και
Ζινγκό .

Ειδικό βραβείο σε τρεις ταινίες μικρού μήκους : LE VOYAGE DE MONSIEUR BONNAFOUX
του Μπόμπ Σουάν - LA TERRIFIANTE DIABLERIE DE PETRIFIX του Μωρίς Σο-
κέ - JEMINA, FILLE DE MONTAGNE της Άνιελ Βόνιμπεργκερ .

Διακρίσεις της Διεθνούς Όμοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών σε τέσσερις ταινίες : ΕΙΔΑ
ΕΝΑΝ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗ του Άλέξη Δαμίανου (Έλλάδα) - APPOLON του Ούγκο
Γκρεγκορέτι (Ιταλία) - TRACES του Χαμόντ Μπενανί (Μαρρόκο) - PAQUES
FLEURIES του Ίμρε Γκόνγκυσσας (Ούγγαρια) .

Ή κατάθεση των ταινιών είναι άξιολογική και έγινε απ' τον Μισέλ Δημόπουλο . Ο Ίσχυρονος Κι-
νηματογράφος εύχαριστεί θερμά τον Γάλλο κριτικό Ύβ Ντελυμπάκ που μαζί με τον μόνιμο συ-
νεργάτη μας Μισέλ Δημόπουλο μας έπροσέπησε στο Φεστιβάλ της Ύδρ .

ή

οι δρομοί

του αφησυχασμού

του άπεσταλμένου μας Πάνου Κοκκινδπούλου

Σ' ένα φεστιβάλ που πάσχει από μόνιμο γιγαντισμό (φέτος στis Κάννες προβλήθηκαν συνολικά 320 ταινίες) ό κριτικός ή ό θεατής, γιά νά μήν πελαγώσει σ' αυτόν τόν κυκαϊάνα τής σελλυλίντ, εΐναι ύποχρεωμένος νά κάνει μιá άρχική έπιλογή βάσει "τεκμηρίων". Θεωρητικά, τό άσφαλέστερο "τεκμήριο" θάπρεπε νά ήταν ή συμμετοχή μιás ταινίας στό Έπίσημο Πρόγραμμα, τό ποιοτικό τόσο εΐναι καί ή πιό διαβλητή άπ' τίς τέσσερις παράλληλες φεστιβαλικές εκδηλώσεις (Έπίσημο Πρόγραμμα, Έβδομάδα Κριτικής, Δεκαπενθήμερο Σκηνοθετών, Άγορά τού Φόλμ). Πνιγμένο στήν κοσμικότητα, τό Έπίσημο Πρόγραμμα μάταια προσπαθεΐ νά καλύψει μ' αυτήν, τήν έλλειψη ποιότητας. Απó τίς 40 "έπίσημες συμμετοχές" μόλις καί μετά βίας θά μπορούσε νά ξεχωρίσει κανείς τρεις ή τέσσερις αξιοπρόσεχτες ταινίες. Άλλωστε, τό Έπίσημο Πρόγραμμα πρέπει νά εκπληρώσει καί τούς έμπορικούς του στόχους, τούς καλυμένους κάτω από μιá έπίφαση "καλλιτεχνικότητας". Γιά τό σκοπό αυτό πολλαπλασιάζει, ανάλογα μέ τίς "ανάγκες", τά βραβεία υπό τύπον διπλών βραβεύσεων ή εκτακτών διακρίσεων. Φέτος, π.χ., ή κριτική έπιτροπή (μέ πρόεδρό της τήν Μισέλ Μοργκιάν) ξεπέρασε τό δόγμα τής άπονομής τού Μεγάλου Βραβείου άνάμεσα στό Βισόντι καί τόν Λδουζι κατá τόν άπλούστερο καί άνοητότερο τρόπο : Καθιέρωσε έκτακτο βραβείο ποú τό βάφτισε "Βραβείο 25ης έπετείου" (τό φετινό φεστιβάλ ήταν τό 24ο) καί τό έδωσε στόν Βισόντι, άφήνοντας γιά τόν Λδουζι τό Μεγάλο Βραβείο. Έτσι, καί οί δυό έφυγαν ίλιανοποιημένοι.

Τό καλλιτεχνικό παραλήρημα τού έπίσημου προγράμματος άποτελούν δυό εκδηλώσεις : Η Έβδομάδα Κριτικής τήν όποία όργανώνει ή Ένωση Γάλλων Κριτικών Κινηματογράφου καί στήν όποία φέτος προβλήθηκαν 10 ταινίες (κάτω τού μετρίου οί περισσότερες) καί τό Δεκαπενθήμερο τών Σκηνοθετών ποú τό όργανώνει ή Ένωση Γάλλων Κινηματογραφιστών. Στό τελευταίο, φέτος προβλήθηκαν 85 συνολικά ταινίες (4 κάθε μέρα) καί ήταν ή εκδήλωση μέ τό μεγαλύτερο, άπό άποψη ποιότητας, ενδιαφέρον.

"Όσο γιά τήν Άγορά τού Φόλμ, τήν καρδιά τού φεστιβάλ, ποú άποτελεΐ καί τόν πραγματικό λόγο ύπαρξής του, δέν θάξιζε νά γίνει κáν λόγος άν, σ' αυτήν άκριβώς, τό φεστιβάλ δέν έβρισκε τήν πληρωμή του : Άγοραπωλήσεις, τζέρος εκανομημάτων, διαπραγματεύσεις άνάμεσα σέ παραγωγούς καί διανομείς. Στή φετινή Άγορά προβλήθηκαν συνολικά 185 φόλμ σέ 6 αΐθουσες ταυτόχρονα ποú "δοϋλευαν" όλόκληρο τό εύκλειτετράωρο. Τό "έμπόρευμα" ήταν κατá κύριο λόγο πορνογραφικές ταινίες, τό πιό καλοπληρωμένο σήμερα κινηματογραφικό (;) "είδος". Καί ένα παράδοξο, άπό κείνα ποú δέν σπανίζουν καθόλου σέ φεστιβάλ αυτόυ τού είδους : Μιά άξιολογότατη ταινία, τό ΛΕΥΚΗ τού Βαλέριαν Μπορόβτσικ τήν είδαμε στήν "Άγορά τού Φόλμ". Δέν έγινε δεκτή ούτε στό έπίσημο πρόγραμμα, ούτε στis δυό άλλες εκδηλώσεις. Στήν Άγορά έπίσης είχαμε τήν εύτυχία (!) νά δούμε καί ένα "μαήντ έν γκρής" κινηματογραφικό προϊόν: τή "Χαραυγή τής νύκτας" τού Ντμή Λαδής.

Ειδικότερα όσον αφορά το Έπαισημα Πρόγραμμα ποδ θα μίς άπασχολήσει σ' αυτό τό τεύχος, έπι-βάλλονται οί μονοπωλ ιακές παραγωγικές δυνάμεις (πράγμα πολύ φυσικό άλλωστε σ' ένα φεστιβάλ σάν τών Καννών) : Φέτος παχτήκαν 7 γαλλικές ταινίες, 6 άμερικάνικες, 5 Ιταλικές, 3 άγγλικές καί 1 γερμανική. Δηλαδή πάνω άπ' τά δύο τρίτα τών ταινιών τοῦ Έπαισημου Προγράμματος άνηκαν στή μονοπωλ ιακή κινηματογραφική παραγωγή τής Δόσης.

"Όντας φεστιβάλ συντηρητικό στή βάση του, δέν "ριψοκινδυνεύει" τό βραβεῖα του ούτε προσπα-θει νά άνιχνεύσει καινοουργίες άξεις. Για σιγουριά, τό βραβεῖα πάν κατά κανόνα σέ άναγνωρισμένα όνόματα κι όχι σέ ταινίες (ή φετινή περίπτωση Λόουζυ-Βισκόντι είναι ένδεικτική). Φεστιβάλ κα-θε άλλο παρά "προωθητικό" τών νέων δυνάμεων (όπως συνήθως είναι τά μικρά) πνίγεται μέσα στήν κοσμικότητα, τις δεξιώσεις, τις τουαλέτες, τά φωτα, τό θόρυβο, τις μπίζνες κάθε είδους.

Η προκήρυξη 7 γαλλικών ταινιών έγινε με κριτήρια έντελώς "παρακαλλιτεχνικά", πράγμα ποδ στοί-χισε σό γαλλικό κινηματογράφο τό τέλειο "θάψιμό" του, σό δικό του φεστιβάλ. Η προκριμα-τική έπιτροπή άπορίπτει τό ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΝΥΧΤΕΣ ΕΝΟΣ ΟΝΕΙΡΟΠΟΛΟΥ τοῦ Ρομπέρ Μπρεσσόν ποδ δέν άνηκε σό μονοπωλιακό σύστημα παραγωγής καί τό άντικαθιστά με ταινία ένταγμένη σ' αυτό.

Η Ώδια προκριματική έπιτροπή, πάλι γιά νά εξοικονομήσει μιά "θέση" σέ ταινία τοῦ "συστήματος" άπορίπτει τήν έπίσημη σοβιετική συμμετοχή Η ΦΥΓΗ γιά "έλλειψη ποιότητας". Ύστερα άπ' αυτό κοιτάνε νά ξεσπάσει διπλωματικό σκάνδαλο, ένώ τό Τσουχράι καί τό Γιοσνκεβιτς, μέλη της κριτικής έπιτροπής, άπειλούν με άποχώρηση. Σά συνέπεια αυτής της πείσης, ή προκριματική έπιτροπή άναγ-κάζεται νά όμολογήσει δημοσώς ότι "έκανε λάθος" καί ή ταινία τελικά μπαίνει σό πρόγραμμα.

ΜΑΚΡΥΑ ΠΟΡΕΙΑ (WALKABOUT) τοῦ Νίκολας Ραζγκ (Άγγλία).

Δεύτερο έργο τοῦ πρώην διευθυντή φωτογραφίας Νίκολας Ραζγκ (Φαρενάι 451, Πετσόλια, Μα-κρυά άπό τό άγριέμένο πλῆθος), μετά τό άφόρητο PERFORMANCE, ποδ γύρισε με τόν Ντόναλντ Κά-μελλ. "Όμως στήν έπιστροφή στή φύση καί τόν πρωτογονισμό, όποιο μία κοπέλλα κι ό μικρός της ά-δελφός, χαμένοι σέ μία έρημο τής Αύστραλίας (ό πατέρας τους κατά τη διάρκεια ένός πνι-νύκι προ-σπαθεί νά τούς σκοτώσει κι άποτυγχάνοντας αυτοκτονεί) καί καταπιεσμένοι άπό μιά όδριση έννοια "πολιτισμοῦ" άνακαλύπτουν τή φύση με τη βοήθεια ένός νεαροῦ Ίθαγενή. Μετά άπό τήν έφήμερη αὐ-τή περιπέτεια γυρνούν στόν "πολιτισμό", ή κοπέλλα παντρεύεται καί στήν όγκωλιά τοῦ έντρα της ξε-ναβλάνει τόν έαυτό της νά κολυμπάει γυμνή (= άγνή) στή φύση. Ό έγκρατος συμβολισμός καί τά συ-νεχή φωτογραφικά έμφέ, ήλιοβασιλέματα, ψευτολυρισμός καί ψευτοποίηση καταντούν τό έργο άφόρη-το άπό τό 10 πρώτα λεπτά.

OUTBACK τοῦ Τέντ Κότσεφ (Αύστραλία).

Φόλμ κι αυτό γυρισμένο στήν Αύστραλία, τό έκτο κατά σειρά τοῦ Τέντ Κότσεφ. Στην άρχή, ένα καλό σενάριο, δομημένο με καθαρά άμερικάνικο τρόπο. Η συνεχής όμως τάση συμβολοποίησης (όβιον τών σκηνοθετῶν ποδ δουλεύουν στήν Άγγλία) ένεκί ποδ θα ταίριαζε μιά "διάφανη" άμερικάνικη σκη-νοθεσία, καταλήγει στή γύνοση άπάτη τοῦ ψευτομοντέρνου έργου. Τελικά τό ενδιαφέρον τοῦ έργου παραμένει καθαρά πληροφοριακό (ή ζωή τών κατοίκων τής Κεντρικής Αύστραλίας) άκριβώς γιατί δέν μπορεί νά ξεπεράσει τό επίπεδο τοῦ καλοῦ σεναρίου: τό πέραςμα ένός δάσκαλου άπό μιά αὐστραλέ-ζικη πόλη όρυχείων ποδ τόν φέρνει έξελικτικά σό πρόθυρα τής αυτοκτονίας.

ΤΟ ΦΥΣΗΜΑ ΣΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ (LE SOUFFLE AU COEUR) τοῦ Λουί Μάλλ (Γαλλία)

Κι έδώ, άκόμα μιά φορά, σόσσημη ή γαλλική κριτική χαρακτηρίσε τό καινοουργιο έργο τοῦ Μάλλ σάν "τολμηρό"; Έργο ποδ σπείει τά ταμπού, κ.λ. π.

"Όπως πολλά έργα τοῦ φετινοῦ φεστιβάλ τών Καννών άσχολεῖται κι αυτό με τό πρόβλημα τής έ-φηβείας : Η Ιστορία ένός δεκαπεντάχρονου νεαροῦ άπό άστική οίκογένεια, με τις ψευτοεπαναστά-σεις του άπέναντι σό "κατεστημένο" (φυσικά, υπάρχει κι έδώ, όπως σ' όλα τά άνάλογα "μοντέρνα" έργα καί ένα φόντο πόλεμου : τής "Ινδοκίνας), τό σεξουαλικό του πρόβλημα : Τελικά κάνει έρω-τα με τη μητέρα του.



Τό άποκορόφωμα τής γελοιοτήτας είναι τό ότι κάνει έρωτα μέ τή μητέρα του τυχαία καί ή αίμομιξία λειτουργεί σέ λύτρωση, σάν μία πράξη-κλειδί σού τόν άπελευθερώνει όχι μόνο άπό τό σεξουαλικά του συμπλέγματα (κι έτσι μπορεί νά κάνει έρωτα καί μ' άλλες κοπέλες αλλά καί άπ' τά ύπόλοιπα προβλήματά του.

TAKING OFF τού Μάως Φόρμαν(Η. Π. Α.).

Φιλμ γυρισμένο στήν Άμερική αλλά όχι φιλμ πάνω στήν Άμερική, τό "Ταξικινγκ όφ" είναι μία έ- πανάληψη όλόκληρης τής θεματικής τού Φόρμαν. Κλεισμένος μέσα στήν παλιά του θεματική-προβλή- ματα έφηβείας (πάλι) καί σκέσεις παλιάς καί νέας γενιάς-δέν μπορεί νά άναπτύξει περισσότερο τό ήδη έξαντλημένο στό προηγούμενα έργα θέμα του. Οί όμοιοότητες είναι προφανείς καί ό χειρισμός τού θέματος όλόιδιος: ό διαγωνισμός τραγουδιού στό πρώτο του φιλμ "Ο διαγωνισμός" επανεμφανί- ζεται αυτός οίος. Οί σκέσεις γιών-γονέων τού "Έρωτες μιάς ξανθιάς" λειτουργούν μέ τόν ίδιο τρό- πο κι εδώ, καί τό άνοιχτό τέλος τού "Πέτρος καί Πάολα" επαναλαμβάνεται. "Όσο γιά τήν περίφημη "έπιμονή στις λεπτομέρειες καί στήν καθημερινή ζωή", είναι τόσο τονισμένη-σατιρικά-ώστε φτάνει (δυστυχώς χωρίς νά τό ξεπεράσει) στό όριο τού Μπουρλέσκ.

Ο ΤΖΩΝΝΥ ΠΗΡΕ ΤΟ ΟΠΛΟ ΤΟΥ (JOHNNY GOT HIS GUN) τού Ντάλτον Τράμπο (ΗΠΑ)

Ή Ίδια ή ζωή τού Ντάλτον Τράμπο είναι πολύ πιό ενδιαφέρουσα άπό τήν ταινία του. Όντας ένας άπό τούς μεγαλύτερους καί γνωστότερους άμερικάνους σεναριογράφους ("Έξοδος Ιάρτακας, Οί γε- νναίοι είναι μόνοι, Τό τελευταίο ήλιο βασίλειο") είναι κι ό γνωστότερος τής Μαύρης Λίστας. Πρίν άπό τήν καθιέρωση τής λίστας (1951), δεκαευνέα σεναριογράφοι καί σκηνοθέτες, καλούνται τό 1947 νά ά- πολογηθούν μπροστά στήν "Επιτροπή Άντι-Άμερικανικών ένεργειών στήν Ούάσιγκτον. Έντεκα, ά- νάμεσα στός όποιους κι ό Μπέρτολντ Μπρέχτ, άνακρίνονται, κι ό σάλος πού προκαλούν άναγκάζει τήν "Επιτροπή νά σταματήσει γιά λίγο τίς έρευνές της. Οί δικτά ύπόλοιποι δέν άνακρίνονται, πράγ- μα πού τούς σώζει, γιατί οί "ΙΟ τού Χόλλυγουντ" (ό Μπρέχτ είχε φύγει γιά τήν Έλβετία) καταδικά- ζονται σέ φυλάκιση γιά προσβολή τού Κογκρέσσου, άρνούμενοι νά άπαντήσουν στό άν ήσαν ή είναι κομμουνιστές. "Ο Τράμπο κάνει ένα χρόνο φυλακή καί ή πρώτη του έπίσημη επανεμφάνιση γίνεται 13 χρόνια μετά, τό 1960, μέ τήν "Έξοδος" τού Πρέμινγκερ.

"Ένας νεαρός άμερικάνος στρατιώτης ξυπνάει στό νοσοκομείο τραυματισμένος βαριά, ού λείπουν τά χέρια, τά πόδια κι όλο τό πρόσωπο. Τό μόνο ζήτικο μέρος είναι τό μυαλό του, καί μ' αυτό θά προ- σπαθήσει νά έπικοινωνήσει μέ τόν κόσμο.

Βασισμένο σ' ένα θαυμάσιο σενάριο (διασκευή τού όρνυμου βιβλίου του πού έγραψε τό 1938) τό

πρώτο φάση του Τράμπο σάν σκηνοθέτη, άποτυγχάνει οίκτηρά. Ή κριτική σόσωμη έσπευσε νά γράψει διθυράμβους, έπαινώντας το γιά τή "λιτότητα" του, τήν "κραυγή ένάντια στόν πόλεμο", τό "μεγαλειώδες του θέματος", πράγματα ποδ άφορούν τό σενάριο κι όχι τήν ταινία. Πράγματι, ή δραματική-τητα του θέματος είναι τόσο μεγάλη, ώστε, άντί ή σκηνοθεσία νά δρώ ανασταλτικά γιά νά άποφευχθεί τό μελόδραμα, επιδεινώνει τήν κατάσταση φορτώνοντας τό μύθο μέ νέα δραματικά στοιχεία, π.χ. τό συνεχή έγχρωμο φάος-μπακι (στήν πρίν άπό τόν πόλεμο ζωή του Τζάννου) ποδ λειτουργούν σάν διεγερτικά του δράματος: παλιά ζωή-έγχρωμο=εύτυχία, νοσοκομείο-μαυρόασπρο=δυστυχία, θάνατος κλ.

Η ΦΥΓΗ (BIEG) τών Άλεξάντρ "Άλφ κας Βλαντιμίρ Ναοβμωφ (Ε.Σ. Σ. Δ.).

Ούσιαστικά, ή έπιτροπή προκρίσως δέν είχε κανένα λόγο νά άπαγορεύσει τό φάιμ αυτό, έφόσον έπέτρεφε έργα πολύ χειρότερα. Βασισμένο στό θαυμάσιο θεατρικό έργο του Μπουλγκίνκωφ, περιγράφει, σέ δύο μέρη, τίς τελευταίες μέρες τής Έπανάστασης άπό τή μεριά τών Λευκοράων κας τήν κατοπινή μιζέρια τους, σάν πρόσφυγες στήν Κωνσταντινούπολη κας τό Παρίσι. Ρώσικη ύπερπαραγωγή σέ 70^ΜΜ διαρκείας 3 ώρων (έμεϊς είδαμε μία κόπια 2.30΄ ώρων κατά διαταγή του Φεστιβάλ) έμπεριέχει όλα τά άρνητικά στοιχεία τής όποιασδήποτε ύπερπαραγωγής: σχηματοποίηση, συνεχή τάση γιά μεγαλειότητα, έντονες σκηνές κας, κυρίως, άκαδημαϊκό κας κλασσικισμό στη σκηνοθεσία, ποδ οί Ρώσοι δέν κατάφεραν νά ξεπεράσουν έδω κας 30 χρόνια. Άντιθέτα, τό τελευταίο έργο του Κόζιντσεφ (ένος άπό τούς λίγους βετεράνους του βωβού ποδ γυρίζουν ακόμα ταινίες) "Βασιλῆς Λήρ", ποδ είδαμε στήν "Άγορά του φάιμ", έχει πολύ μεγάλο ένδιαφέρον. Σ΄ ένα άπό τά έπόμενα τεύχη θά άσχοληθοΰμε αναλυτικότερα μ΄ αυτό καθώς κας μ΄ όλο τό έργο του Κόζιντσεφ.

Ο ΜΕΣΑΖΩΝ (THE GO-BETWEEN) του Τζόζεφ Λδουζυ (Άγγλία).

Ή τελευταία ταινία του Λδουζυ, σέ σενάριο του σχεδόν μόνιμου συνεργάτη του Πάντερ, άσχολεϊται όπως κας πολλές άλλες ταινίες του φεστιβάλ) με τό πρόβλημα τής έφηβείας. Ένα διττό σενάριο: ή αισθηματική διαπαιδαγώγηση ένός έφηβου κας ό δεσμός μις νεαρῆς άριστοκρατίσας κας ένός χωρικού, ποδ χρησιμοποιούν τό νεαρό σάν μεσάζοντα γιά τίς μυστικές τους συναντήσεις. Ή καταιγίση τών προσώπων άπό τό περιβάλλον κας τό τελικό άδιέξοδο-βασικά στοιχεία τής θεματικής του Λδουζυ-δένονται στόν "Μεσάζοντα" μέ μία έπίφαση ρεαλισμού κας καθημερινότητας, πέρα άπό τήν όποία, όμως, τό δραματικό στοιχείο είναι πολύ έντονο όπως άκριβώς κας στό "Δυστόχημα". Φάιμ βασικά πάνω στόν έρωτα, ό "Μεσάζων" δέν φέρνει τίποτα καινούργιο στό μέχρι τώρα έργο του Λδουζυ.



MIRA (MIRA) του Φόνς Ραντμάτγκερς (Βέλγιο)

"Αν εξαιρέσουμε τόν 'Αντρέ Ντελβώ, ό βελγικός κινηματογράφος είναι άνύπαρτος. Καί φυσικά τό "Μιρά" δέν τόν βοηθάει καθόλου νά βγει άπ' τήν άνυπαρξία του. Τό φιλμ, παρμένο άπό ένα μυθιστόρημα του Φλαμανδού συγγραφέα Στρέβελς καί σκηνοθετημένο άπό έναν πρώην φωτογράφο, είναι γεμάτο άπό φωτογραφικά έφέ, έτελεωτα, άδικαιολόγητα κυνηγητά καί πάλες μέσα στη λάσπη καί τήν άμυχλή, έπαναλαμβάνοντας έτσι όλα τά κλισιά του δήθεν μοντέρνου κινηματογράφου. Ο σκηνοθέτης δέν κατάλαβε προφανώς τίποτα άπ' τό θέμα του : "Ένα φλαμανδικό χωριό, στις άρχές του αιώνα, ποό άρνείται τήν πρόοδο καί προσπαθεί νά μείνει δεμένο στις παραδόσεις του.

MIA ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΗ ΨΥΧΗ (YAMI NO NAK NO CHIMIMORYO) του Κό Νακαχίρα (Ίαπωνία).

Πρώην βοηθός του Κανέτο Σίντο καί νύν άντάξιος μαθητής του ό Νακαχίρα συνεχίζει κατά γράμμα τό έργο του δασκάλου του: πλήρης σχηματοποίηση τών προσώπων, ποό καταλήγουν μαριονέτες, ψεύτικος λυρισμός, άδικαιολόγητα τεράστια τράβελλινγκ, "πόση στή βία" καί όλες οι γνωστές άπάτες του "Ονιμπάμπα" καί του "Γυμνού νησιού". Τό σενάριο (κι αυτό του Σίντο)-ή ζωή καί τό έργο του γιαπωνέζου ζωγράφου Κίνζο, στά τέλη του περασμένου αιώνα-είναι μία δικαιολογία γιά τόν σκηνοθέτη νά παρουσιάσει μία άτέλειωτη σειρά άπό χαράκiri, βιασμούς, βασανιστήρια, θανάτους, ποό έπαναλαμβάνονται μέ όλους τούς πιθανούς καί άπιθανούς τρόπους. Τελικά, τό μόνο ποό μένει γιά τούς θεατές είναι νά στοιχηματίσουν σέ ποιά χαράκiri-θάνατο τό αίμα πηδάει πιο μακριά.

ΑΓΑΠΗ (SZERELEM) του Κάρολ Μάκ (Ούγγαρία).

14ο έργο του Κάρολ Μάκ, βασισμένο σέ μία παράξενη νουβέλλα του Ούγγρου συγγραφέα Τίμολ Ντέρυ: Μία νέα κοπέλλα έπισκεπτεται τήν κρεβατωμένη πεθερά της καί της φέρνει ποό καί ποό κανένα γράμμα άπό τό γιό της, ποό είναι στην 'Αμερική. Άλλά ένα άπ' αυτά τά γράμματα, ποό παράξενο, μάς όδηγεί στην αλήθεια: Ο γιός είναι στη φυλακή γιά πολιτικούς λόγους καί ή γυναίκα του κρύβει τό μυστικό άπό τήν πεθερά, καθώς αυτή ξαναθυμάται τά ευτυχισμένα της νιάτα. Μία μέρα, ό γιός έλευθερώνεται. Άλλά όταν φτάνει σπίτι του μαθαίνει άπό τή γυναίκα του ότι ή μητέρα του μόλις πέθανε. Έργο, τό όποιο έχει σαν ύποτιθέμενο φόντο μία κριτική του σταλινισμού, τό "Αγάπη", άποτελεί προέκταση του τίτλου του: άγάπη παρμένη μισόπλευρα, άγάπη τραηγμένη στό όριο της σεμνοτυφίας είναι καί ή βάση του φιλμ, καθοριστικό αίτιο τών σχέσεων πεθεράς-κοπέλλας, μητέρας-γιού καί κοπέλλας-άντρα. Ακόμη καί ή σινηή της έρωτικής έπαφής του ζευγαριού παίζει καθαρά τό ρόλο της ένωσης τών δύο ανθρώπων-καί μόνον αυτών.



ΑΠΟΚΑΛ (APOKAL) του Πάλ Άντσικόφσκι (Δ. Γερμανία).

Ή αναμφισβήτητη τὸ Ἀποκάλ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ χειρότερα (μαζὶ μὲ τὶς Τρωάδες) φιλμ τοῦ φεστιβάλ. Ἔργο φιλόδοξο, ποὺ ὑποτίθεται πὺς εἶναι ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴν νουβέλλα τοῦ Πάε "Ὁ Μαῦρος γάτος" καὶ ἀπὸ τοὺς πίνακες τοῦ Ἀλμπερτ Ντύρερ, ἀναπτύσσοντας τὰ πρόσωπα τοῦ διαβόλου, τοῦ θανάτου καὶ τοῦ ἱππότη τῆς Ἀποκαλύψεως, σὲ ἓνα φανταστικὸ, μεταφυσικὸ, ἀλληγορικὸ σύμπλεγμα-ὅπως διατείνεται ὁ σκηνοθέτης-φορτωμένο ἀπὸ συμβολισμούς τῆς δεκάρας, τοῦ τύπου: τὸ πρόσωπο τοῦ θανάτου παρουσιάζεται σάν ἀνάπηρος, κωφάλαος καὶ ποιητῆς συγχρόνως... κ.λ.π.

ΤΡΩΑΔΕΣ (THE TROYAN WOMEN) τοῦ Μιχάλη Κακογιάννη (Η. Π. Α. - ἐκτός συναγωνισμοῦ)

1). Ὁ Κακογιάννης προσπαθεῖ νὰ ἐκσυγχρονηθεῖ, μεταφέροντας τὶς κοινωνικὲς βάσεις τῆς τραγωδίας στὴ σημερινὴ ἐποχὴ (κάτι ἀνάλογο μὲ τὸ "Σατυρικόν"). Ἀφιερώνει ἄλλωστε τὴν τραγωδίαν αὐτὴ τοῦ Εὐριπίδη "σὲ ὅλους ὅσους καταπολεμοῦν τὴν καταπίεση τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο"!

2). Ὅλοι οἱ ἡθοποιοὶ (ἐξαιρέσει τῆς Εἰρήνης Παππά) ξαναβρῆσκουν-στὰ χέρια τοῦ Κακογιάννη-τὰ θεατρικὰ τους κατόλπιπα. Τὸ φιλμ χωρίζεται σὲ σκηνὲς μονολόγων: σκηνὲς Χέμπορν, σκηνὲς Ρέντγκραϊφ, σκηνὲς Μπυζόλντ... κ.ο.κ.

Ὁ Κακογιάννης βρῆσκει ἀκίδα στὸ ἐπίπεδο τῶν εὐρημάτων (τρῆκ) γιὰ νὰ στηρῆξει τὴ σκηνοθεσία. Παράδειγμα: Τρία διαφορετικὰ πλάνα πῶς ἀπ' τὸ ἄλλο γιὰ νὰ τονιστοῦν τρεῖς λείξεις τῆς Μπυζόλντ-Κασάνδρας μέσα στὸ μονόλογό της.

ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ (MORTE A VENIZIA) τοῦ Λουκίνο Βισκόντι (Ἰταλία).

Κινηματογραφικὴ διασκευή τῆς θαυμάσιας νουβέλλας τοῦ Τόμας Μάνν: "Θάνατος στὴ Βενετία" καὶ ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Γκούσταβ Μάλερ, τὸ τελευταῖο ἔργο τοῦ Βισκόντι περιγράφει τὶς τελευταῖες μέρες ἑνὸς συνθέτη ποὺ ἀνακαλύπτει τὴν ὁμορφίαν στὸ πρόσωπο ἑνὸς 15χρονοῦ νεαροῦ. Ἔργο καθόλου "ποιητικὸ" ὅπως πολλοὶ ἰσχυρίστηκαν, ἀλλὰ ἔργο πᾶνω στὰ βλεμματικά καὶ κυρίως πᾶνω στὸ κοίταγμα: Δεδομένου ὅτι τὸ φιλμ εἶναι σχεδὸν βουβό (πλήρης, σχεδόν, ἔλλειψη διαλόγων) οἱ σχέσεις καθορίζονται βασικά ἀπὸ τὰ βλεμματικά (συνήθως σάν-κόντρ-σάν) ἀλλὰ κυρίως ἀπὸ ἓνα μουγγὸ κοίταγμα τοῦ ὁποῦο ἡ ἀπεικόνιση φτάνει μέχρι τὴν παντομίμα-κλῶουν (π.χ. ὁ Μπόγκαρτ βάζει τὰ μαλλιά του καὶ μακιγιάρεται γιὰ νὰ πλησιάσει τὸν νεαρό-ὁμορφιά). Μὲ τὸ φιλμ θὰ ἀσχοληθοῦμε ἀναλυτικότερα, ὅταν προβληθεῖ, αὐτὴ τὴν κινηματογραφικὴ περίοδο, στὴν Ἀθήνα.





ΤΖΟ ΧΙΛΛ (JOE HILL) του Μπάβιντερμπεργκ (Σουηδία)

Τό φιλμ τού Βίντερμπεργκ, βασισμένο σέ μιὰ ἀληθινὴ ἱστορία (ἀναφέρεται στὴ ζωὴ ἑνὸς Σουηδοῦ πρόσφυγα στὴν Ἀμερική στὶς ἀρχές τοῦ αἰῶνα, ὃ ὁποῖος μπαίνει στὸ συνδικαλιστικὸ κίνημα τῆς ἐποχῆς. Ἀποτελώντας ἑμπόδιο γιὰ τίς ἀρχές καταδικάζεται καὶ τουφεκίζεται μὲ πρόφαση τῆς δολοφονίας ἑνὸς μπακάλη) εἶναι ἕνα ἀπ' τὰ ἐλάχιστα "πολιτικά" ἔργα ποὺ εἶδαμε στὸ ἐπίσημο πρόγραμμα τοῦ φετεινοῦ φεστιβάλ.

Ὦντας βασικά ἑλλειπτικὸ φιλμ, τὸ ἐνδιαφέρον του ἔγκειται κυρίως στὸ ὅτι κινεῖται μέσα σέ ἕνα καὶ μόνο ἐπίπεδο ἀναφορᾶς -πράγμα ποὺ τοῦ δίνει τὴ δυνατότητα νὰ συγκεντρώσει τὴν προβληματική του σ' ἕνα καίριο σημεῖο καὶ ν' ἀποφύγει ἔτσι τοὺς ἰδεολογικοὺς πλατυσμούς καὶ τὴ γενική κενὴ ἑνὸς τέτοιου θέματος, ὅπως συμβαίνει π.χ. στὸ "Σάκκο καὶ Βαντσέττι".

ΠΑΝΙΚΟΣ ΣΤΟ ΝΗΝΤΑ ΠΑΡΚ (PANIC IN NEEDLE PARC) τοῦ Τζέρρυ Σάτζμπεργκ (Η.Π.Α.).

Ἡ περιγραφή τῆς ἀγάπης δύο νεαρῶν τοξικομανῶν ποὺ συχνά-συχὰ αὐτοκαταστρέφονται, ἐξαγνίζονται (στὴ φυλακή) καὶ ξαναρχίζουν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ζωῆς τους, εἶναι τὸ θέμα τοῦ δευτέρου ἔργου τοῦ Σάτζμπεργκ, πρῶτη φωτογράφου (κι αὐτοῦ). Φωτεινὸ δείγμα τοῦ ψευτομοντέρνου "ἐπαναστατικοῦ" ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου, ἀναμειγνύει τὸ ρομαντισμὸ μὲ τὴ "φρίκη τοῦ κόσμου τῶν ναρκωτικῶν". Ἐκτός ἀπ' αὐτά, τὸ φιλμ εἶναι γυρισμένο σέ "ντιρέντ" ποὺ χρησιμοποιεῖται ἐδῶ γιὰ νὰ δώσει στὰ γεγονότα ἀληθοφάνεια καὶ ρεαλισμὸ -ἀντὶθετα μὲ τὸ ἐκπληκτικὸ TRASH τοῦ Πῶλ Μορισσέ (ἐβδομάδα κριτικῆς), στὸ ὁποῖο τὸ "ντιρέντ" ἐνεργεῖ λειτουργικὰ σέ σχέση μὲ τὸν αὐτοσχεδιασμὸ, ἔχοντας τὸ ἴδιο θέμα διατριβῆς. Ἀποτέλεσμα: Ἐνα εἶδος "Λάβ στόρυ" τοποθετημένο στὸ χῶρο τῶν τοξικομανῶν.

ΛΕΙΑ (LOOT) τοῦ Σόλβιο Ναριτσάνο (Ἀγγλία).

Μιά φαρσοκωμωδία σὰν αὐτὲς ποὺ ξερεῖ νὰ σερβίρει ὁ ἀγγλικὸς κινηματογράφος. Ἡ χρησιμοποίηση τοῦ ἀγγλικοῦ χιούμορ-βασικοῦ κώδικα τῆς ταινίας -δὲν μπορεῖ νὰ δίνει συνεχῶς θετικὰ ἀποτελέσματα καὶ νὰ ἐπαναλαμβάνεται ἀπὸ ταινία σέ ταινία. Ἀλλωστὲ, τὸ ἐπιφανειακὸ "θράσος" τοῦ Ναριτσάνο ἔγκειται στὸ νὰ εἰρωνεύεται εὐγενικὰ ὁρισμένους ἀγγλικὲς ἀξίες (βασίλισσα, ἔθιμα, Σκότλαντ-Γιάρντ, θρησκεία), τὸ νὰ μιλάει δηλαδὴ κανεὶς ἐπιτολαία γιὰ πράγματα σοβαρά.

ΤΑ ΑΛΛΑ ΦΙΛΜ

Για άλλη ένα ημέρωση παραθέτουμε κατ'ελάχιστον τινων ποσόν προλάβομε να δοῦμε :

Η ΙΕΡΗ ΦΩΤΙΑ (LE FEU SACRE) τοῦ Βλαντιμίρ Φορζένσου (Γαλλία - ἐκτός συναγωνισμοῦ).
LA CALIFFA τοῦ Ἀλμπέρτο Μπελιβάνου (Ἰταλία).
ΟΙ ΠΑΝΤΕΜΕΝΟΙ ΤΟΥ ΕΤΟΥΣ ΔΥΟ (LES MARIES DE L' AN II) τοῦ Ζ.Π.Ραπενά (Γαλλία).
ΟΙ ΦΙΛΟΙ (LES AMIS) τοῦ Ζεράρ Μπλαν (Γαλλία - ἐκτός συναγωνισμοῦ).
PINDORAMA τοῦ Ἀρνόλτο Ζαμπόρ (Βραζιλία).
ΓΚΟΓΙΑ, ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΙΑΣ ΜΟΝΑΞΙΑΣ (GOYA, STORIA DE UN SOLEDAD) τοῦ Νάνο Καβέντο (Ἰσπ.)
ΓΙΑ ΠΑΡΜΕΝΗ ΧΑΡΗ (PER GRAZIA RICEVUTA) τοῦ Νάνο Μανφρέντι (Ἰταλία).
ΤΟ ΠΛΟΙΟ ΣΤΟ ΓΡΑΣΙΔΙ (LE BATEAU SUR L' HERBE) τοῦ Ζεράρ Μπράν (Γαλλία).
ΟΔΗΓΗΣΕ, ΕΙΠΕ (DRIVE, HE SAID) τοῦ Τζάκ Νίκολσον (ΗΠΑ).
Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΖΩΗ (ZYCIE RODZINNE) τοῦ Κ. Ζάνουσι (Πολωνία).
ΑΡΡΩΣΤΑ ΖΩΑ (ANIMALE BOLNAVE) τοῦ Νικολάε Μπρέμπαν (Ρουμανία).
ΕΛ ΤΟΡΟ τοῦ Ἀλεσσάντρο Ζοντορόφσκυ (Μεξικό).
ΡΑΦΑΕΛ ἢ Ο ΑΚΟΛΑΣΤΟΣ (RAPHAEL OU LE DEBAUCHE) τοῦ Μιέλ Ντεβέλ (Γαλλία).
ΣΑΚΚΟ ΚΑΙ ΒΑΝΤΣΕΤΤΙ (SACCO E VANZETTI) τοῦ Τζουλιάνο Μοντάντο (Ἰταλία).
ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΚΑΤΩ ΑΠ' ΤΑ ΔΕΝΤΡΑ (LA MAISON SOUS LES ARBRES) τοῦ Ρενέ Κλεμάν (Γαλλία-ἐκσυν)

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Βραβεῖο 25ης ἐπετεροῦ: σὺν Λουκίνο Βισκόντι γιὰ τὸ ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ κατ' "γιὰ τὸ σύνολο ἑνὸς ἔργου ποσόν τιμῶν τὸν παγκόσμιον κινηματογράφον" (Ἰταλία).

Μεγάλο βραβεῖο: Ο ΜΕΣΑΖΩΝ τοῦ Τζόζεφ Λόουζυ (Ἀγγλία)

Εἰδικὸ βραβεῖο τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς σὲ δύο φάσιν: TAKING OFF τοῦ Μάου Φόρμαν (ΗΠΑ) καὶ Ο ΤΖΩΝΝΥ ΠΗΡΕ ΤΟ ΟΠΛΟ ΤΟΥ τοῦ Ντάλτον Τράμπο (ΗΠΑ).

Βραβεῖο τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς σὲ δύο φάσιν: ΑΓΑΠΗ τοῦ Κάρλου Μάν (Ούγγαρία) μὲ εἰδικὴ διάκριση γιὰ τὴν ὑποκριτικὴν τὴν δύο πρωταγωνιστῶν Λάου Ντάρβας καὶ Μάρι Τόροτσκι, καὶ ΤΖΟ ΧΙΛΛ τοῦ Μπό Βάντερμπεργκ (Σουηδία).

Βραβεῖο πρώτου ἔργου: σὺν Νάνο Μανφρέντι γιὰ τὸ ΓΙΑ ΠΑΡΜΕΝΗ ΧΑΡΗ (Ἰταλία).

Βραβεῖα ὑποκριτικῆς: σὺν Κίττυ Οὐν γιὰ τὸ ΠΑΝΙΚΟΣ ΣΤΟ ΝΗΝΤΑ ΠΑΡΚ (ΗΠΑ) καὶ τὸν Ρικάρντο Σουστάλλα γιὰ τὸ ΣΑΚΚΟ ΚΑΙ ΒΑΝΤΣΕΤΤΙ (Ἰταλία).

Μεγάλο βραβεῖο ταινίας μικροῦ μήκους : Δὲν δόθηκε σὲ καμιά ταινία.

Εἰδικὸ βραβεῖο ταινίας μικροῦ μήκους : STAR SPANGLED BANNER τοῦ Ρότζερ Φλάντ (Ἡνωμένες Πολιτεῖες).

Διακρίσεις σὲ ταινίας μικροῦ μήκους : UNE STATUETTE τοῦ Κάρλος Βιλαρντέμπο (Γαλλία) καὶ STUITER τοῦ Γιάν Ὅουκ (Ὁλλανδία).

Ἀνεπίσημα βραβεῖα

Βραβεῖο Ἀνωτέρας Τεχνικῆς Ἐπιτροπῆς : THE HELLSTROM CHRONICLE τοῦ Γουάλλας Γκρήν (ΗΠΑ).

Βραβεῖο τοῦ Διεθνoῦς Καθολικοῦ Γραφεῖου Κινηματογράφου: ΑΓΑΠΗ τοῦ Κάρλου Μάν (Ούγγαρία).

Βραβεῖο Ἰντερφίλμ (Εὐαγγελικὸ Κέντρο τοῦ Φίλμ): Ο ΜΕΣΑΖΩΝ τοῦ Τζόζεφ Λόουζυ (Ἀγγλία).

Διάκριση τῆς Ἰντερφίλμ (Εὐαγγελικὸ Κέντρο τοῦ Φίλμ): Ο ΤΖΩΝΝΥ ΠΗΡΕ ΤΟ ΟΠΛΟ ΤΟΥ τοῦ Ντάλτον Τράμπο (ΗΠΑ).

Βραβεῖο Διεθνoῦς Κριτικῆς: Ο ΤΖΩΝΝΥ ΠΗΡΕ ΤΟ ΟΠΛΟ ΤΟΥ τοῦ Ντάλτον Τράμπο (ΗΠΑ)

Οἱ κριτικῆς τῶν ταινιῶν ποσόν προβλήθηκαν σὺν "Ἐβδομάδα Κριτικῆς" καὶ τὸ "Δεκαπενθήμερον τῶν φηγοθετῶν" τοῦ Εἰκοστοῦ τετάρτου Φεστιβάλ Καννῶν, καθὼς ἐπίσης καὶ ἡ κριτικὴ τῶν ταινιῶν τοῦ Φεστιβάλ Βερολίνου θὰ δημοσιευτοῦν σὺν ἐπόμενον τεύχος.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΜΑΡΓΚΕΡΙΤ ΝΤΥΡΑΣ

Για μερικούς, η γυναίκα-κινηματογραφίστρια είναι ένα διασκεδαστικό αξιοπερίεργο. Δεν την παίρνουν στα σοβαρά. Έντοίτοις, απ' την Άντα Λουπίνο μέχρι την Άνιες Βαρβάρ, απ' την Σζρεϋ Κλάρι μέχρι τη Βέρα Σντλόβα οι γυναίκες ήξεραν να δώσουν στον κινηματογράφο μία ανάγλυφη όψη του κόσμου και της δουλειάς τους.

Η Μαργκερίτ Ντυράς είναι διαφορετική. Διότι δεν μπορούμε να πούμε ότι το "Νά καταστραφεῖ, λέει" και το "Κίτρινος δ' ήλιος" είναι φιλμ-τό φιάξιμο τῶν ὁποῶν στηρίζεται στήν ἀνάκλαση ἐνός προσωπικοῦ κόσμου ἢ στήν εἰκονοποίηση μιᾶς φαντασώσης. Πρὶν ἀπ' ὅλα, αὐτές οἱ ταινίες εἶναι παιχνίδια εἰκόνων καὶ ἤχου. Παιχνίδια, ὥστόσο, αὐστηρά καὶ ἁδρά σὲ τρόπο ὥστε τὰ λόγια νὰ δύνονται εὐκαμπτα μὲ τίς κινήσεις τοῦ σώματος, χωρὶς νὰ υποκαθίστανται ἀμοibaίᾳ.

Τὰ βιλιά της καὶ τὰ σενάρια της μεταφέρθηκαν ἄσχημα στήν ὁδὸν ("Μοντεράτο Καντάμπιλε"). Μὲνο ὁ Ρενὰς κατὰλαβε τὴν ἀξία της σάν σεναριογράφου ("Χιροσάμα ἀγάπη μου"). Ἡ πρώτη σκηνοθετικὴ της ἀπόπειρα ἦταν μιὰ συσκηνοθεσία μὲ τὸν Πάλλ Σεμπάν ("Λά μούζικα").

Δεδομένου ὅτι ἔργαψε θεατρικὰ ἔργα, ἡ κριτικὴ ἀρέσκειται νὰ τονεῖ : "Ἡ Ντυράς κάνει φιλμαρισμένο θέατρο". Ἡ φράση αὐτὴ ἐπανέρχεται συνεχῶς στὰ χεῖλιά τους μὲ μιὰ πρόθεση ὑποτιμητικὴ καὶ ἐντελῶς ἄδικη, γιὰτὶ οἱ ταινίες τῆς Ντυράς εἶναι ἀπόλυτα κινηματογραφικές. Βέβαια, πρόκειται γιὰ κινηματογράφο αὐτοαποδιωρθωμένο, ἀλλὰ ὅπωςδήποτε ὄχι γιὰ εἰκονοποιημένο θέατρο. Θεωροῦμεν ὅταν ἀριστερὴ διανοοῦμεν (σημαίνει τίποτα ἡ λέξη αὐτὴ μετὰ τὸ Μάη τοῦ 68 ;) δημισύργησε πολλοὺς ἐχθροὺς προσπαθώντας νὰ παραμελίνει "ἐκεῖνη" χωρὶς νὰ ἐπιβάλλει τὸ "ἐγὼ" της στὰ ἔργα της.

Τὸ "Κίτρινος δ' ήλιος" εἶναι ἡ δεῦτερη ταινία της. Ἀπλὰ πράγματα καταγρά-
φονται ἀπὸ μιὰ ἀκίνητη κάμερα - ἐκτός ἀπὸ δυὸ πλάνα ποὺ δέν εἶναι φιλμ. Τὸ φιλμ εἶναι τὸ ὅπτικὸ πεδίο αὐτῆς τῆς κάμερα. Πεδίο ποὺ καλεῖ, πεδίο τρομακτικῶ ἰσῶς ποὺ τὸ διασχίζουν οἱ ἡθοποιοί.

Υπάρχει καὶ ὁ λόγος ποὺ λέγεται ἡ ἀνακλᾶται στήν εἰκόνα ἀπὸ μιὰ φωνὴ ὅφ-ὅπως καὶ ἡ εἰκόνα.

Ἡ δομὴ τοῦ "Κίτρινος δ' ήλιος" εἶναι ἀπλή. Ἀλλὰ ὁ θεατὴρ πρέπει νὰ πραγματοποιήσει μιὰ δουλειὰ ἀνάγνωσης ὅχι ἀναπαραστατικῆς, πράγμα δόσκολο ἐξαιτίας τοῦ περιεχομένου τῆς κουλτοῦρας του καὶ τῆς ὑποκειμενικότητάς του. Ἐντοῦτοις τὸ "Κίτρινος δ' ήλιος" δόνηγετὶ στὸ χρῶμα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

- "Ἀς μιλήσουμε γιὰ τὸ "Κίτρινος δ' ήλιος". Πῶς ἐγίνε αὐτὸ τὸ φιλμ ;
- "Αποφασίσαμε νὰ τὸ γυρᾶσουμε στὰ 16 χιλιοστά γιὰτὶ δέν εἴχαμε χρήματα, κι ἀκόμα γιὰτὶ θέλαμε νὰ κάνουμε ἕνα φιλμ στὰ 16 χιλιοστά. Γιὰ μᾶς τὸ δεκαεξάρι εἶναι ἡ λευτεριά καὶ τὸ μέλλον.
- Πρόκειται γιὰ συλλογικὴ δουλειά ;
- Ναί. Δέν λογαριᾶσαμε τὴν ἱεράρχηση τῆς δουλειᾶς καὶ τοῦ μεροκάματο. Φάγαμε ἕνα μῆνα προσπαθώντας νὰ κάνουμε ἕνα συμβόλαιο αὐστὸ καὶ δίκαιο, παίρνοντας ὑπ' ὄψιν τὴν ἱεράρχηση τῆς δουλειᾶς. Ἀδύνατο! Τὸ παρατήσαμε. Μ' ἕνα συμβόλαιο βασισμένο στήν ἱεράρχηση τῆς δουλειᾶς πέφταμε ξανά κατ' εὐθεῖαν στὸ "σῆστημα". Στὸ τέλος υἱοθετήσαμε τὴν ἀποψη τῆς ποσότητας τῆς προσφερόμενης δουλειᾶς : Τὸ μεροκάματο εἶναι ἴδιο γιὰ ὅλους. Ἐκτιμήθηκε σὲ 2.000 φράγκα κατὰ βδομάδα. Ἡ κατανομὴ τοῦ κέρδους θὰ γίνε μὲ βάση αὐτὸ τὸ βασικὸ μεροκάματο. Μιὰ "μετοχὴ παραγωγῆς" 4.000 φράγκων ἀντιστοιχεῖ σὲ δουλειὰ δυὸ βδομάδων. Προσπαθήσαμε νὰ διαχωρίσουμε τὸν ἀριθμητικὸ πολλαπλασιαστὴ τῆς ἀξίας τῆς δουλειᾶς ἀπ' τὴν ἀξία τῆς "μετοχῆς παραγωγῆς" ἀλ-

λά στάθηκε αδύνατο.

- Πόσο στοίχισε το φώλ ;
- Ξοδέψαμε 50.000 φράγκα. 'Αλλά τό θεωρητικό κόστος είναι 180.000 φράγκα.
- 'Η οικονομική σας μέθοδος συνάντησε δυσκολίες απ' τή μεριά τῶν ἡθοποιῶν ;
- 'Οχι. Τήν ιδιότητα τοῦ μεροκάματου τήν πρότειναν πρῶτοι οἱ Ζεράρ Ντεζάρτ καί Σάμυ Φρέυ.

ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΑΝΤΙ-ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

- Στό ἰδεολογικό ἐπίπεδο ὑπάρχει μεγάλη διαφορά ἀνάμεσα στό "Κίτρινος ὁ ἥλιος" καί τό " Νά καταστραφεῖ, λέει".

- Οὔτε στή μιά οὔτε στήν ἄλλη ταινία ὑπάρχει ἰδεολογία στήν κυριολεξία. Δέν ὑπάρχει παρά μιά ἀντι-ἰδεολογία. Στό "Κόκκινος ὁ ἥλιος" ἡ ἀντι-ἰδεολογία εἶναι ἐνεργητική. Στό "Νά καταστραφεῖ λέει" ἡ ἀντι-ἰδεολογία σκιαγραφεῖται. Στή δεύτερη ταινία μου, ἡ ἀντι-ἰδεολογία εἶναι σαφής : εἶναι τό κενό ποῦ δημιουργεῖται γιά νά μπεῖ μέσα τοῦ ἡ Σαμπάνα. Μπαίνει στήν "τρύπα" ποῦ δημιουργήσε "Ο 'Εβραῖος". Βρίσκεται σέ μιά συνεχῆ κίνηση. Πηγαίνει πρὸς τοὺς 'Εβραίους καί συναντᾷ τό κενό (εἶναι ἡ μιά πλευρά τῆς Σαμπάνα), ξανάρχεται πρὸς τόν Δαυὶδ καί συναντᾷ τό πλήρες (εἶναι ἡ ἄλλη πλευρά τῆς Σαμπάνα). 'Αναζητᾷ τίς ἀπαντήσεις στήν πλευρά τῶν 'Εβραίων καί ἀπευθύνει ἐρωτήσεις χωρὶς τέλος πρὸς τήν πλευρά τοῦ Δαυὶδ.

- Τό ὄνομα Δαυὶδ εἶναι ἐβραϊκό ;

- Ναί. Κατά τή γνώμη μου, ὁ Δαυὶδ τῆς ταινίας εἶναι 'Εβραῖος. 'Αλλά δέν τό ξέρει. Μιά φράση τοῦ μου φαίνεται οὐσιαστική : 'Εβραῖοι εἶναι οἱ ἄλλοι... 'Εβραῖοι εἶναι αὐτοί ποῦ ἔφυγαν, αὐτοί ποῦ ἔσπασαν τή σχέση 'Ενότητα/Ταυτότητα γιά τήν ὁποία μιλάει ὁ Μπλανσό : 'Ενότητα/Ταυτότητα μέ τό Κράτος. 'Ο 'Αβραάμ ἔφυγε... 'Η νομαδικότητα τῆς σύγχρονης νεολαίας θαρῶ πὺς εἶναι ἰσχυρὰ φαινόμενο. Αὐτοί ποῦ φεύγουν, ὅλοι αὐτοί ποῦ ἀρνοῦνται τή σχέση 'Ενότητα/Ταυτότητα εἶναι 'Εβραῖοι.

- Παίρνεις τή λέξη 'Εβραῖος μέ τήν ἱστορική κι ὄχι τή θρησκευτική τῆς ἔννοια ;

- Φυσικά. 'Ιουδαϊότητα εἶναι ἡ φυγή τοῦ 'Αβραάμ, τοῦ πρώτου ποῦ ἔφυγε.

- 'Εντοῦτοις ὑπάρχει μιά σχέση ἰουδαϊκο-μαρξιστική στό "Κίτρινος ὁ ἥλιος", ἐνῶ ἡ μαρξιστική ἔννοια τῆς 'Ενότητας/Ταυτότητας ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τήν ἰουδαϊκή ἔννοια τῆς Φυγῆς.

- 'Υπάρχει μιά τέτοια σύγκρουση στό "Κίτρινος ὁ ἥλιος", ἀλλά θαρῶ πὺς εἶναι λιγότερο συγκεκριμένη ἀπ' ὅ, τι ἐσθ νομίζεις. 'Η σύγκρουση ἀναφέρεται σ' αὐτό ποῦ γενικά ὀνομάζουν ἔνταση τῆς ἀγωνιστικῆς πειθαρχίας ποῦ κατὰ κανόνα γίνεται αἰσθητῇ ἀλλά καταντᾷ μοιραία. Λίγους ἀγωνιστές ξέρω ποῦ δέν κατάληξαν σ' ἀνομήματα λόγια, ποῦ δέν πιάστηκαν στήν παγίδα τοῦ σεχταρισμοῦ, δηλαδὴ τῆς ἀπλοποίησης. 'Η ἀπλοποίηση εἶναι ἓνα εἶδος φασισμού. Πρόκειται γιά ἀποψη βασική καί στοιχειώδη.

ΤΟ ΣΗΜΑΙΝΟΝ

- Στό ἐπίπεδο τῆς καθροθεσίας τό φώλ μοιάζει δομημένο μέ βάση τήν ἀπόρριψη.

- Τίς θά πεί καθροθεσία, καί ἀπόρριψη τίνος πράγματος ;

- Καθροθεσία εἶναι ἡ ἐπιλογή τοῦ ὀπτικοῦ πεδίου ποῦ βλέπουμε στήν ὁθόνη. 'Απόρριψη εἶναι ἡ... ἀπόρριψη αὐτοῦ τοῦ πεδίου ἀπ' τήν κάμερα. 'Απόρριψη, π.χ. τῶν προσώπων γενικά ἢ κάποιων συγκεκριμένων προσώπων τῶν ὁποίων τή φωνή ἀκοῦμε ὅφ. 'Εδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται τό ἐνδιαφέρον μῆς φωνῆς ποῦ ἔρχεται ἔξω ἀπ' τό ὀπτικό πεδίο.

- Ναί, ὑπάρχουν ἄνθρωποι ποῦ ἀπορρίπτουν, ποῦ δέν προτείνουν τίς ποτα. 'Απορρίπτουν ἀπλῶς, ἀσχετα μέ τό ἂν ὑπάρχουν ἢ ὄχι σ' ὁπτικὸν πεδίο τῆς κάμερας. Τό ὀπτικὸν πεδίο τῆς κάμερας πολὺ συχνά εἶναι ὅδεο. 'Αν τό πάρουμε ἔτσι, τότε ἔξοντας τοῦ φώλ πρέπει νά εἶναι ἡ σκητῇ τοῦ τζακιού.

- Τό φώλ μοιάζει φτιαγμένο μέ βάση τό ἐρεθισμα καί τήν ἀπόρριψη.

- Μήπως θέλεις νά πείς τήν ψυχολογική ἀποστέρηση ; Μέ κατηγόρησαν πὺς δέν ἔδειξα ἀρκετὰ πράγματα. Σέ μιά στιγμή τῆς ταινίας δέν σχετῆναι μέ "Τόν 'Εβραῖο" : Κόττα τῆς γελᾷ. 'Αλλά δέν βλέπουμε οὔτε τόν 'Εβραῖο οὔτε τό γέλιο τοῦ. Γιατί λοιπὸν ἔπρεπε νά δεῖξω τό γέλιο αὐτό, τό δικό τοῦ γέλιο ; Τό γέλιο τοῦ 'Εβραίου εἶναι γέλιο ὄλων. (Αὐτῇ εἶναι μιά βασική διαφορά ἀπ' τό βιβλίο)

- 'Η ἀνεμειγμένη βία δέν ξεσπάει ποτέ.

- 'Ακοῦγονται πυροβολισμοί. Πυροβολοῦν σ' ὅν ἀέρα, στήν πόλη.

- Λές : Στόν ἀέρα, στήν πόλη. 'Αλλά ἐγώ, ὁ θεατῆς, δέν μπορῶ νά ξέρω ὅτι πυροβολοῦν σ' ὅν ἀ-

έρα, ούτε ότι ο πυροβολισμός ρίχτηκε στην πόλη.

- Φυσικά, αλλά τό σημαντικό είναι ότι πυροβόλησαν κάπου έξω (όφ, όπως λές) κι ότι ο πυροβολισμός ακούγεται ενώ ο Δαυίδ κοιμάται. Οι σφαίρες που προορίζονται για τους Έβραους είναι οι ίδιες που προορίζονται και για τον Δαυίδ. Ο πρώτος πυροβολισμός ξυπνάει λιγάκι τον Δαυίδ. Ο δευτερος δεν τον ξυπνάει πιά. Κοιμάται πολύ βαθιά. Έδώ υπήρχε μία σωπή 32 δευτερολέπτων που την περίορισα ανόδητα γιατί μου ήταν πώς δεν ήταν καθόλου λογικό να απαιτώ απ' τό θεατή να βλέπει ύπνο επί 32 δευτερολέπτα. Λυπάμαι που τους άκουσα. Δεν ήθελα να δω πώς ο Δαυίδ αποκοιμείται. Ήθελα να δω πώς ο Δαυίδ ΚΟΙΜΑΤΑΙ... Οι άνθρωποι συνήθισαν να βλέπουν στο συνέμα άλλους ανθρώπους ν' αποκοιμούνται μέσα σ' ένα χρονικό όριο απόλυτα καθορισμένο. Τους δέχονται ν' αποκοιμούνται, και όταν τους πάρει ο ύπνος τους εγκαταλείβουν : ή διαδικασία τής αποκοίμησης κρα-

ΚΙΤΡΙΝΟΣ Ο ΗΛΙΟΣ, ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠ' ΤΟ ΓΥΡΙΣΜΑ



τάει δέκα κινηματογραφικά δευτερόλεπτα. Λυπᾶμαι ποῦ μίραιναι τὸ πλάνο. Ὁ χρόνος τοῦ πλάνου ἔπρεπε νὰ ἐπιτρέπει στὸ θεατὴν ἡ ἀποκαλύπτει μαζί με τὸν Δαυὶδ τὴν ἐξυπνάδα τῆς ἀπελπισίας του καὶ στὴ συνέχεια νὰ τὸν κάνει νὰ ἀναπαύεται μετὰ ἀπὸ αὐτὴ τὴν ὀδυνηρὴ ἀποκαλύψη, πάντα μαζί με τὸν Δαυὶδ.

- Τὸ πῶς περιέργω εἶναι πὼς τὸ φῶμ εἶναι πολὺ ἀπλό, χωρὶς ἑλλείψεις, χωρὶς περιπλοκές τῆς λαλιᾶς (LANGAGE), χωρὶς ἀναδρομές στὸ παρελθόν. Ὅλα συμβαίνουν στὸν ἴδιο τόπο, καὶ ἐντοῦτοις ὁ θεατὴς αἰσθάνεται ἔνοχα ὄντας θεατὴς καὶ θῶπταν ἀδύνατο νὰ μὴν πεῖ: "εἶναι ἀπλό ἀλλὰ δόσκολο".

- Ὁ μόνος τρόπος νὰ συζητήσουμε γιὰ τὴν ταινία εἶναι αὐτός. Τὸ φῶμ εἶναι ἀπλό, τὰ λόγια εἶναι ἀπλά (ὁ Δαυὶδ μιλάει σὰν προλετᾶριος) ἀλλὰ οἱ ἄνθρωποι λέν πὼς τὸ φῶμ δὲν εἶναι ἀπλό, ἐνῷ εἶναι δλοφάνερο πὼς εἶναι ἀπλό... μπορῶ νὰ σᾶς κᾶνω ἐρωτήσεις;

- Ναί.

- Τὸ βρῆκαίς δόσκολο ἀπ' τὴν πλευρὰ τῆς χρησιμοποιοῦμενης λαλιᾶς (LANGAGE)-τῆς πολὺ ἀπλῆς-ἢ ἀπ' τὴν πλευρὰ τῶν σχέσεων τῶν προσώπων;

- Ὅλα τὰ πρόσωπα μιλοῦν γιὰ τὰ ἴδια πράγματα καὶ συνεννοοῦνται καλότερα ἀπ' ὅτι ἐμεῖς νομίζουμε, ἀλλὰ ἡ κουβέντα τους γίνεται σ' ἓνα χῶρο κλειστό καὶ ὁ θεατὴς, ἐξαιτίας αὐτῶν τῶν σχέσεων στὸ ἐπίπεδο τῆς λαλιᾶς βρίσκεται μπροστὰ σὲ μιά ἀλυσίδα σημαινόντων. Ὁ θεατὴς δὲν μπορεῖ νὰ κάνει δικό του τὸ φῶμ. Θῆθελε πολὺ κᾶτι νὰ τοῦ πεῖ τὸ φῶμ ἀλλὰ τὸν ἐμποδίζει ἡ δομὴ του.

- Βρίσκεται μπροστὰ σὲ μιά ἀδιάσπαστη ἀλυσίδα διαδοχικῶν ἀναιρέσεων: ἀναιρέσεων τοῦ σημαντος μέχρι τὸ τελευταῖο πλάνο ὅπου, μετὰ ἀπ' αὐτὴ τὴ σειρά τῶν ἀναιρέσεων, τὸ σημαῖνον ἀναίρειται μόνο του.

- Αὐτὸ τὸ τελευταῖο πλάνο (ποῦ γιὰ μένα εἶναι ἡ τελικὴ αἰτία τῆς ἀπόριψης τοῦ φῶμ ἀπ' τὸ θεατὴ) εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ συλλογικοῦ πνεύματος μετὰ τὸ ὁποῖο ἔγινε ἡ ταινία, καὶ παράλληλα κλείνει ὀριστικά καὶ ἀμετάκλητα τὸν ἥδη κλειστό χῶρο. Αὐτός ὁ τέλειος κλειστός χῶρος δὲν διαποτίζεται οὔτε ἀπὸ συνείδηση, οὔτε ἀπὸ ἥθικη, οὔτε ἀπὸ κάποιο ἰδανικό. Δὲν εἶναι παρὰ μιά πρόταση γιὰ δουλειὰ ποὺ ἀρνεῖται καὶ τὴν ὑποκειμενικότητα καὶ τὸν ἀνθρωπισμό. Ἀκόμα κι ἂν θέλησες νὰ ἐκθέσεις τίς ἀπόψεις σου γιὰ τὴν πολιτική....

- Ὅχι, δὲν εἶχα τὴν πρόθεση νὰ πεῖω κανέναν. Τὸ μόνο πράγμα ποὺ ὑπάρχει σὰ θέση μέσα στὴν ταινία εἶναι ἡ δυνατότητα τοῦ λάθους. Εἶναι ἓνα ἄξωμα.

- Κι ὁ Δαυὶδ;

- Ὁ Γκρινγκσκυ ἐπιχείρησε νὰ τὸν κάνει ἀγωνιστὴ κατὰ παραγγελίαν, καθ' ὁμοίωσιν τῶν Ρώσων στρατιωτῶν ποὺ βρισκόταν μέσα στὰ τάνκς, στὴν Πράγα, πρὶν ἀπὸ τρία χρόνια.

- Ὅμως, ἀρχίζει νὰ "μαθαίνει".

- Νὰ μαθαίνει, αὐτός!! Ναί, ὥστόσο, στὸ τέλος βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὴ γνώση. Ἐμαθε ἓνα φέμμα, τὸ φέμμα τοῦ Γκρινγκσκυ ποὺ ἤθελε νὰ τὸν κάνει δλοφόνο. Ὁ Γκρινγκσκυ τοῦ εἶπε: "Πήγαίνε νὰ φυλάξετε τὸν Ἑβραῖο. Θὰ ἐπιστρέψω πρὶν ἀπ' τὰ ξημεράματα νὰ τὸν σκοτώσω", ἀλλὰ δὲν ἐπέστρεψε καὶ ὁ Δαυὶδ καταλαβαίνει ὅτι ὁ Γκρινγκσκυ λέγοντάς του πὼς θάρρει (ἐνῷ δὲν ἤρθε) ἤθελε νὰ τοῦ ὑποβάλει τὴν ἰδέα πὼς αὐτός ἔπρεπε νὰ σκοτώσει τὸν Ἑβραῖο. Ὁ Δαυὶδ καταλαβαίνει αὐτὸ τὸ φέμμα καὶ κοιμᾶται, χωρὶς νὰ καταλαβαίνει καὶ τὸ ἄλλο φέμμα τοῦ Γκρινγκσκυ: ἐκεῖνο τῆς ὑπαρξῆς σκυλιῶν. Ἐξακολουθεῖ νὰ πιστεύει σ' ἐκεῖνα τὰ ὕρατα σκυλιά ποὺ ἐφεῦρε ὁ Γκρινγκσκυ: ὁ Γκρινγκσκυ ἔλεγε πὼς στὶς καπιταλιστικὲς χῶρες οἱ Ἑβραῖοι ἔχουν κυνηγόσκυλα πολὺ ἀκριβὰ, πολὺ δμορφα.

- Στὸ τελευταῖο πλάνο, τὰ σκυλιά περιβάλλουν τὸν Δαυὶδ.

- Ναί. Ὅταν μιλάς γιὰ ἐπίδραση τοῦ ὁρατικοῦ πνεύματος χαμογελῶ γιατί πράγματι εἶχαμε τὴν πρόθεση νὰ ἀνακατῶσουμε τὰ γαυγίσματα τῶν σκυλιῶν μετὰ τὶς φωνὲς τῶν ἀνθρώπων ποὺ βρισκόταν ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρὰ τῆς κάμερας. Λοιπὸν, ὁ λόγος ἀπορριπίζεται καὶ ἀδειάζει ἀπ' τὸ νόημά του. Τώρα δὲν ἀκούγονται παρὰ μερικὲς σκῆψεις λέξεις: Σβυσμένες φωτιὲς στὸ δάσος = νομαδικός, κίτρινος ἥλιος = χρώμα τοῦ ἀστεριοῦ τῶν Ἑβραίων, "ἔφυγαν"... Ποῦ πῆγαν; Δὲν ὑπάρχει ἀπάντηση. Ἐφυγαν, ἀπλῶς.

- Αὐτὰ τὰ λόγια εἶναι ἐντελῶς ἀόριστα γιατί, ἀκριβῶς, βρίσκονται ἀποκεντρωμένα στὸ τέλος.

- Ἀπολύτως! Πρόκειται γιὰ μιά μηχανὴ ποὺ ἔσπασε.

- Στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας μιά βία χειρονομία ἀποδοκιμασίας ποὺ κάνει ὁ Δαυὶδ πρὸς τὸν Ἑβραῖο. Ὅμως αὐτὴ ἡ χειρονομία κόβεται, ἀναιρεῖται ἀπ' τὰ γράμματα τοῦ τίτλου ποὺ εἶναι χωρισμένα στὰ δύο: στὴ μιά πλευρὰ τῆς ὁθόνης διαβάζουμε KIPINOΣ καὶ στὴν ἄλλη Ο ΗΛΙ-ΟΣ. Εἶναι μιά κίνηση ὀρνησης. Στὴ συνέχεια, ὑπάρχει μιά ὀρνηση τῆς σημασίας τῆς συμπεριφορᾶς

τῶν ἀνθρώπων (χειρονομίες τῆς Ἑβραίας, τῶν ἄλλων...) Παράλληλα οἱ φράσεις ἀλληλοσυναυροῦν τῇ σημασίᾳ τους καί, στό τελικό πλάνο, οἱ ἱδίες οἱ λέξεις, (οἱ λέξεις-ἑννοίες) δέν εἶναι πιά σημαίνουσες. Σ' αὐτό τό πλάνο οἱ λέξεις χάνουν τό σημαίνονός τους καί ἡ ΚΑΜΕΡΑ ΦΙΛΜΑΡΕΙ. Αὐτό εἶναι ὅλο. Δέν ὑπάρχει πιά αὐτοσχεδιασμός.

- Ναί. Στό τελευταῖο πλάνο δέν ὑπάρχει σκηνοθεσία. Ἡ χαλάρωση ἦταν ἀπόλυτη.

- Τῇ στιγμῇ αὐτῇ, ἡθοποιοί, τεχνικοί καί θεατές (ἂν τό καταλάβει αὐτό, ὁ θεατής ἀποδέχεται τό τέλος καί συνεπῶς τήν ταινία) ἐγκαταλείπουν ὅλες τίς σκέψεις τους. Μπροστά ἢ πίσω ἀπ' τήν κάμερα κανένας πιά δέν σκέφτεται. Δέν ὑπάρχουν παρά λέξεις πού ἀδειάζουν ἀπ' τό νόημά τους. Ὁ θεατής δέν ἔχει παρά νά παρακολουθεῖ αὐτό τό ἄδειασμα.

- Δέν ἔχει παρά νά πάρει ἢ νά μὴν πάρει μέρος σ' αὐτό τό ἄδειασμα.

- Αὐτό διαφέρει ἀπ' τῇ διακεκομμένη μουσικῇ στό "Νά καταστραφεῖ, λέει".

- Ἐκεῖ, τά πράγματα ἦταν ἀσπῆ. Λέγονται. Ὑπῆρχαν καί παρεμβάσεις πρὸς τὴν ὑπερβολή, ἀλλὰ ἦταν πολὺ περιορισμένες. Στῇ δευτέρῃ ταινία μου κυριαρχεῖ τό χάος. Στό "Νά καταστραφεῖ, λέει" ὑπῆρχαν ἀναφορές στό χάος, ὄχι τόσο στὸν πολιτιστικὸ τομεᾶ ὥσο στὸν ἱστορικόν. Οἱ ἄνθρωποι ἦταν ἀκόμα καθηγῆτες καί μιλοῦσαν στοὺς μαθητές τους. Ὑπῆρχαν βιβλία. Βλέπαμε τό δάσος ἐνῶ στὸ "Κίτρινος ὁ ἥλιος" δέν τό βλέπουμε πιά. Τό δάσος βρῆκεται παντοῦ. Βρῆκεται στό κεφάλι τοῦ Δαυὶδ... στὰ σκυλιά... στὸ σῶμα τοῦ Ἑβραίου... στὰ γιανιά...

- Οὐτε ἡ σωπὴ εἶναι ἡ ἴδια.

- Στό "Νά καταστραφεῖ, λέει" ἐπιβάλλονταν στοὺς ἀνθρώπους μιὰ ἐξωτερικὴ σωπὴ καί ὄχι μιὰ σωπὴ πού προέρχεται ἀπ' τοὺς ἴδιους. Ὁ Στάν ἦταν ἕνα πρόσωπο πού θά μπορούσε νά ὑπάρχει καί στό "Κίτρινος ὁ ἥλιος". Ἀλλὰ καί τό "Κίτρινος ὁ ἥλιος" βασίζεται κι αὐτό στὴν ἀναπαράσταση.

- Ἐδῶ δέν ὑπάρχει ἡ δυνατότητα γιὰ ἀναφορές στό παρελθόν τῶν ἡρώων.

- Ναί, ὑπάρχει, μιά. Ὁ Δαυὶδ εἶναι χριστός, εἶναι μετονατζῆς στὰ γιανιά, φιάφνει σπῆτια, εἶναι μεροκαματιάρης, ὁ Δαυὶδ εἶναι πού τὸν χρησιμοποιοῦν Κουνωνιά τῶν Ἀκινήτων.

- Ὁ θεατής εὐχεται ὁ Δαυὶδ καί ἡ Σαμπάνα νά γίνουν ζευγάρι, ἀλλὰ αὐτό πού τὸν ἐμποδίζει νά ὁλοκληρώσει τὴν εὐχή του εἶναι τό ὅτι ἀγνοεῖ τὴ σχέση ἀνάμεσά τους. Καί σ' αὐτό τό σημεῖο δέν ὑπάρχουν ἀναφορές.

- Δέν ξέρουμε ἂν εἶναι γυναικία ἢ μητέρα του. Ἵσως νᾶναι καί τά δύο.

- Δίστασες νά κάνεις φανερό τό μοναδικὸ ἄξεσουάρ τῆς ταινίας : τό ρεβόλβερ τοῦ Δαυὶδ.

- Ὅχι, δέν τό ξέχασα. Τό πιστόλι βρῆκεται πάντα στὸν τόπο του γιὰ ν' ἀποτελεῖ ἀντανάθεση μετὰ ἄδεια χέρια τῶν Ἑβραίων. Οἱ Ἑβραῖοι, γενινὰ, ἔχουν ἄδεια χέρια. Ἡ ἀχρηστεία τοῦ ρεβόλβερ ἐπισημαίνει τὴν γρήγορα. Τό ὅπλο ἐνοχλεῖ τὸν Δαυὶδ. Δέν ξέρει πιά τί νά τό κάνει. Εἶναι ἀχρηστοτόβαζι στὴν τσέπη του, πολὺ γρήγορα. Ἡ μόνη λειτουργικότητα αὐτοῦ τοῦ ἄξεσουάρ εἶναι πᾶς, χάρη στό ὅπλο ὁ Δαυὶδ μπορεῖ νά κοιμηθεῖ, γιὰτὶ ὁ Γενικός Γραμματέας τοῦ Κόμματος τοῦ εἶπε πῶσοι Ἑβραῖοι εἶναι πολὺ ἐπικίνδunami. Ὁ Γκενὺγκου τοῦ ἔδωσε ἕνα ὅπλο γιὰ νά φυλάει τὸν Ἑβραῖό, ἀλλὰ αὐτό τό ὅπλο προοριζόταν γιὰ τό σκότωμά του. Εἶναι τό ὅπλο τοῦ ἐγκλήματος. Ὅμως ὁ Δαυὶδ δέν τό ξέρει αὐτό, γιὰτὶ δέν ξέρει ὅτι πρέπει νά σκοτώσει τὸν Ἑβραῖό. Φοβᾶται τὴ νύχτα. Ταυτόχρονα, φαβᾶται τὴ μέρα πού ἔρχεται. Ὁ Γκενὺγκου τοῦ εἶπε πᾶς θάρρει πρὶν ἀπ' τό ξημέρωμα. (Ὁ Γκενὺγκου πρέπει ὁπορευτικὰ νά σκοτᾶνε τὴ νύχτα, γιὰτὶ τὴ νύχτα ἡ πόλη ἀνήκει στό Κόμμα καί τὴ μέρα στοὺς καπιταλιστές). Τό γεγονός πᾶς ἡ νύχτα περνεῖ χωρὶς νᾶρθεῖ ὁ Γκενὺγκου ἀποτελεῖ ταυτόχρονα πιθανότητα ζωῆς γιὰ τὸν Ἑβραῖό καί ἕναν ἐπιδρόθετο λόγο γιὰ νά γίνει ἐγκληματίας ὁ Δαυὶδ. Μόνο τὴ μέρα παίρνει μορφὴ ὁ φόβος τοῦ Δαυὶδ. "Ὅταν κοιμᾶται ὑπάρχουν πολὺ σκοτεινὲς ἀναλαμπές ἐλπίδας". Μιλοῦν γιὰ τίς πολὺ σκοτεινὲς ἀναλαμπές ἐλπίδας τοῦ Δαυὶδ. Καταλαβαίνει πᾶς ὁ Γκενὺγκου δέν θάρρει. Πρόκειται γιὰ κάποια στοιχειώδη. Σόζυγος τοῦ Δαυὶδ εἶναι τό δάσος. Ὅχι ἡ Σαμπάνα. Ἡ Σαμπάνα εἶδε τὸν Ἑβραῖό νά κοιμᾶται καταγῆς, πρὶν ἀρχίσει τό φῶλμ. Ἀλλὰ εἶχε ἔσπας καί ἐπαρὴν στοιχεῖα γιὰ νά ἀνακαλύψει τὸν Ἑβραῖό. Στὴν ἀρχὴ φτάνουν στὰ σκοτεινά. Ὁ ἕνας Ἑβραῖος ἀνάβει καί προχωρεῖ. Δημιουργεῖται τό ὀπτικό πεδίο, σταματοῦν καί ὁ Ἑβραῖος κάνει τό δεύτερο βῆμα.

- Ὁ Ἑβραῖος εἶναι δημιούργημα τῆς φαντασίας τῆς ;

- Πολὺ πιθανόν.

- Καί τά ἄλλα πρόσωπα τῆς ταινίας εἶναι δημιουργήματα φαντασίας ;

- Δέν νομίζω. Ὑπάρχουν. Εἶναι παρμένα ἀνάμεσα ἀπὸ ἑκατὸ ἢ χίλια πρόσωπα... Ὁ πραγματικὸς πρωταγωνιστὴς τῆς ταινίας εἶναι ὁ Γκενὺγκου. Ἀλλὰ ἀπουσιάζει. Ὁ πραγματικὸς χαρακτήρας εἶναι ὁ Γκενὺγκου. Σὲ κανέναν ἄλλο δέν βλέπω νά ταιριάζει ὁ χαρακτήριμος πᾶς εἶναι χαρακτήρας.

Ούτε ο Δαυίδ είναι χαρκτήρας.

- Όστος, ο Δαυίδ καθορίζεται κάπως από χαρακτήρα, παρόλο που ο χαρακτηρισμός είναι μόνο κοινωνιολογικός.

- Να. Είναι αναγνωρίσιμος. Τα ρούχα του, η όμιλία του... σχεδόν φορεϊ τη στολή της εργατίας, δέν είναι φεύτικος χτίστης. Είναι αληθινός. Ένυ δέν ξέρουμε τίποτα γιά τήν κοινωνική κατάσταση του Σάμ φρέν. Γιά τόν Δαυίδ ο καθορισμός αυτός είναι αναγκαίος.

- Τό "Κίτρινος ο ήλιος" βασίζεται σέ μυθιστόρημα.

- Βασίζεται σ' ό,τι θέλετε. Υπάρχει ένα μυθιστόρημα, υπάρχουν πλάνα, υπάρχει ντεκουπάζ, υπάρχει ή δουλειά μέ τούς ήθοποιους, καί στό τέλος τέλος υπάρχει τό γύρισμα. Καί κατά τό γύρισμα όλα τά πρίν απ' αυτό πών περίπατο. Γυρίζοντας τρελαίνεται κανείς καί τά κάνει όλα τότε. Σέ 12 μέρες. Η πραγματική διάρκεια τής δράσης είναι σχεδόν ή διάρκεια προβολής τής ταινίας πολλή απλάσισμένη επί τρία. Πέταξα τό σούρουπο. Η ταινία διαφέρει απ' τό μυθιστόρημα κατ' αυτό. Έπίσης έκοφα σκηνές στό μοντάζ : δυό σκηνές πού υπήρχαν πρίν απ' τό τελικό πλάνο. Άκόμα, πέταξα όλα τά έξωτερικά πού γύρισα στό Σκάντ. Δηλαδή τήν άφιξη τής Σαμπάνα καί τού Δαυίδ. Όλα πιτάχτηκαν.

- Συνεπώς δέν έμεινε παρά ο χώρος πού λέγαμε.

- Ο χώρος όπου μπαίνουν τά πρόσωπα στό πρώτο πλάνο.

- Όπως σέ μία σκηνή θεάτρου.

- Έντοτοις βρισκόμαστε μακριά απ' τό θέατρο άφού υπάρχει μία συνάφεια ανάμεσα σ' όλα τά πράγματα. Δέν βλέπεις τόν Δαυίδ όταν μιλούν γι' αυτόν. Οί θεατές ύποφέρουν γιατί δέν τόν βλέπουν. Πρόκειται γιά ψυχολογική άποστέρηση, λέν. Κατά τά άλλα, τό φώμ είναι όπως ένα σπίτι.

- Δέν παίρνω ύπ' όφιν μου αυτή τή σύγκριση, αλλά γιά νά μένω σ' αυτό τό σπίτι, δέν μπορώ νά καταλάβω-όντας θεατής-άν βρίσκομαι στό πρώτο, στό τρίτο ή στό δεύτερο πάτωμα. Όπως, ακόμα, δέν μπορώ νά καταλάβω άν είναι Έβραίοι αυτοί πού λέν πώς είναι Έβραίοι. Βρίσκομαι μπροστά σ' ένα λογοπαίγνιο.

- Προσοχή. Δέν λέν οί ίδιοι πώς είναι Έβραίοι. Τούς ρωτούν : "Μήπως είσαστε καί σείς Έβραίοι ;" Άπαντούν : "Να!". Από μόνοι τους δέν λέν τίποτα. Στο μυαλό τους ή έννοια τού Έβραίου δημιουργήθηκε ως εξής : "Έβραϊός είναι αυτός πού τόν ονομάζουν Έβραίο". Αυτή τή φράση τή λέει ή Σαμπάνα.

- Όστος, ή λέξη Έβραϊός είναι ή πρώτη πού συνειδητοποιεί άπόλυτα ο θεατής, όπως τό ρεβόλβερ. Τό περιστροφή είναι τό πρώτο πράγμα πού συνειδητοποιεί, μ' έναν άλλο τρόπο. Στο τελευταίο πλάνο, όταν ο λόγος αδειάζει απ' τό περιεχόμενό του, ή λέξη Έβραϊός εξαφανίζεται.

- Έξαφανίζεται έπίσης καί ή λέξη δάσος. Λέγεται μόνο μία φορά. Άλλά στό τελευταίο πλάνο άκούγονται λέξεις πού δέν είχαμε άκούσει μέχρι τότε : "χρώμα", "βυσαμένες φωτιές", "κίτρινο", "έντρα", "χώρα χρόνια". Ο μηχανισμός κομματιάζεται. Κι έτσι, μένουν δυό τρία πολύ συγκεκριμένα κομμάτια πού ήταν άθέατα όταν ή μηχανή ήταν άκέρια.

- Όμως κι αυτά δέν σημαίνουν τίποτα στό φιλμικό επίπεδο.

- Όλα μπορούν νά ξαναρχίσουν παίρνοντας από βάση αυτές τίς λέξεις. Ένα άλλο θέμα έρχεται. Καμιά χρωματισμένη λέξη δέν λέγεται στό φώμ. Τό χρώμα δέν έρχεται παρά μόνο όταν οί λέξεις άδειάζουν απ' τό νόημά τους. Άλλά ίσως οί άνθρωποι νά μνή τίς άκούν πιά. Όταν βρήκα τό τελικό κείμενο κατάλαβα ότι τό φώμ υπήρχε. Δέν καταλάβαινα πιά τίποτα. Τό φώμ άρχισε νά βαδίζει μόνο του πιά πρós τήν άποδιάρθρωσή του. Έβλεπα αβυσσμένες φωτιές. Δέν ήξερα τό γιατί. Μετά κατάλαβα πώς αβυσσμένες φωτιές σημαίνουν νομαδικότητα, έξορά. Λοιπόν, ή ταινία λειτουργεί γιατί παρήγαγε από μόνη της μία γλώσσα (LANGUAGE) πού προήλθε από μένα. Άλλά, ακόμα δέν άρχισα νά μιλώ γιά τό φώμ... ακόμα δέν είπα τή λέξη : ούτοπία.....

Τό παραπάνω κείμενο στό όποιο γίνεται ύποδειγματική χρήση τής Σημειολογίας (γιά τήν όποία τό περιοδικό μας θ' άρχίσει απ' τό έπόμενο τεύχος τή δημοσίευση μίας σειράς θεωρητικών κειμένων σχετικών μέ τήν έφαρμογή τής στήν κινηματογραφική κριτική) παραχωρήθηκε στό Σ.Κ. του τόχρονu μέ τό περιοδικό IMAGE ET SON απ' τόν Νοέλ Σμωλός τόν όποιο καί εύχαριστούμε θερμότατα.

Μετάφραση : ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

ΣΗΜΑΔΙΑ ΚΑΤΑΠΙΕΣΗΣ

οί
Μισέλ Δημόπουλος
"Υβ Ντελνμπάν
και Λουί Σεγκιέν
συζητούν
μέ τον Χαμίντ Μπενανί

1

- Πρίν μιλήσουμε γιά τήν ταινία, μπορεῖς νά μᾶς πεῖς μέ λίγα λόγια ποιά εἶναι ἡ πολιτική καί κοινωνική κατάσταση στό Μαρόκο ;
- "Ας ἀρχίσουμε ἀπό πράγματα ἀπλά. Τό Μαρόκο ἦταν πάντα Μοναρχία. Ἐξῆσε σ' ἕνα εἶδος ἀπομόνωσης. Δέν κατακτήθηκε, π.χ, ἀπ' τοὺς Τούρκους. Ἀπ' τήν ἄλλη μεριά, ἦταν μιά χώρα νομάδων ἀποτελούμενη ἀπό μικρά φέουδα. Εἴχαμε λοιπόν, ἀφενός μιά χώρα ὑποταγμένη στήν ἀπόλυτη κυριαρχία τοῦ σουλτάνου καί ἑφετέρου φυλές πού εἶχαν μιά σχετική αὐτονομία. Ἀπ' τήν ἀποικιοποίηση καί μετὰ, ἡ κεντρική ἐξουσία ἐνισχύθηκε ἐνῶ ἡ ἐξουσία τῶν φυλάρχων ἔπαυε νά ὑφίσταται, πράγμα τό ὁποῖο ὁδήγησε σέ ἕναν ἰσχυρό συγκεντρωτισμό τῆς ἐξουσίας. Τό Μαρόκο εἶχε ἐνωθεῖ ἐπιτέλους. Σ' αὐτή τήν ἐντελῶς σχετική ἐνοποίηση ἀντιστοιχοῦσε καί μιά πολιτιστική ἐνοποίηση, δηλαδή μιά ἐνοποίηση τῶν προφορικῶν καί τῶν μουσικῶν παραδόσεων. Τά μαροκινά ἀραβικά μιλοῦνται ἀποκλειστικά στίς πόλεις καί σέ μερικές ἐπαρχίες. Σ' ὅλες τίς ἄλλες περιοχές μιλοῦν τήν βερβερινική διάλεκτο πού καί αὐτή χωρίζεται σέ τρεῖς μεγάλες ὑποδιαλέκτους. Ἀπ' τήν ἀνεξαρτησία καί μετὰ, ἡ χώρα τεῖνει πρὸς μιά γλωσσική ἐνοποίηση. Ὁ ἐξαραβισμός τῶν φυλῶν ἐπιταχύνθηκε χάρις στά μαζικά μέσα ἐπικοινωνίας, ὅπως τό ραδιόφωνο.
- Τί σημασία εἶχε αὐτή ἡ ἐνοποίηση ἀπό ἀποψη πολιτιστική ;
- Φυσικά, ἐνοποίηση σημαίνει θράμβο τῆς ἀραβικῆς κουλτούρας σέ βάρος τῶν αὐτόχθονων.
- Θά μπορούσες νά μᾶς πεῖς σέ πολὺ γενικὲς γραμμές ποιά διαφορά ὑπάρχει ἀνάμεσα σ' αὐτή τήν ἀραβική κλασική κουλτούρα καί στίς αὐτόχθονες ;
- Πρέπει νά διευκρινίσω κατ' ἀρχήν ὅτι τούτα τὰ φαινόμενα τοῦ πολιτιστικοῦ συγκεντρωτισμοῦ κατέστρεψαν μιά δόκιμη πολιτιστική μορφή. Αὐτό πού σέ μερικές φυλές ἦταν ζωντανή κουλτούρα ἔγινε τότε θέαμα, ἔγινε φολκλὸρ. Ὡστόσο, τό αὐθεντικὸ ὑπόβαθρο τῆς κουλτούρας μερικῶν φυλῶν

Έχει την τάση νά ζεϊ μιὰ ζωή μυστική. Δέν έννοῶ, βέβαια, τίς παραστάσεις μερικῶν φολκλорικῶν συγκροτημάτων ἀλλά τήν ἀναζωογόνηση τῆς βερβερινίκης κουλτούρας ποῦ θά μπορούσαμε νά ποῦμε πῶς στίς ἐστίες τῆς κραταί ἀκόμα τόν καθαρῶ τῆς χαρακτήριζε. Ὅσον ἀφορᾷ τάρα τῆς βερβερινίκης κουλτούρας, αὐτή ἦταν πάντα ὑποταγμένη γιατί ἡ ἱστορία τοῦ Μαρόκου φικιάστηκε μέ βάση τήν ἀραβική καί τή μουσουλμάνική κουλτούρα. Οἱ μεγάλες μουσουλμανικές δυναστείες ποῦ ἐνοποίησαν τή βόρεια Ἀφρική καί κατάχτησαν τήν Ἰσπανία (Ἀνδαλουσία) πέτυχαν αὐτή τήν ἐνδότητα χρησιμοποιοῦντας σέ φρεά τήν ἀραβική κουλτούρα. Λοιπόν, ἡ βερβερινική κουλτούρα παρέμεινε μειοψηφεύουσα, ἀλλά, κατὰ κάποιον τρόπο, ἐπηρεάστηκε ἀπ' τήν ἀραβική. Δέν ξέρω καλὰ αὐτά τά θέματα. Κατοικῶ σέ πόλη καί ὅπως κάθε Ἀραβας ἀστός εἶμαι περισσότερο ἐπιρρεπής πρὸς τή Δυτική κουλτούρα. Αὐτό μᾶς δημιουργεῖ ἐρωτήματα, μᾶς προκαλεῖ ἕνα εἶδος ἀνησυχίας ὄντας Μαροκινοί κι ὄχι Εὐρωπαῖοι. Εἶναι ἕνα μυστικό καί σκοτεινὸ σημεῖο ποῦ δέν μπορέσαμε νά τό διαλευκάνουμε.

2

- Πῶς τοποθετεῖς τήν ταινία σου σέ σχέση μ' αὐτή τήν πολιτική καί πολιτιστική κατάσταση τοῦ Μαρόκου ;

- Πρὸς αὐτή τήν κουλτούρα, τήν κουλτούρα μου, ἀντιδρῶντας πάντα μέ τρόπο ἄγριο. Ἀπ' τή μιὰ μεριά ἔχω μιὰ μνήμη ἀπ' τήν ὁποία δέν μπορῶ νά ἀπαλλαγῶ, μιὰ μνήμη ποῦ τήν κούβαλῶ στή σέρια μου, σὲ σῶμα μου, τό δικό μου σῶμα, κι ἀπ' τήν ἄλλη νιώθω τήν τάση νά ξεφύγω ἀπ' αὐτή τήν πειστική μνήμη. . . . Ὁλίσθησα νά ἐρευνήσω, νά ἀναθεωρήσω τή μνήμη μου. Νομίζω πῶς τό θέμα τῆς ταινίας μου εἶναι αὐτό. Ποτέ δέν ἔνιωσα ξένος ὅσον ἀφορᾷ τήν κουλτούρα τῆς πατρίδας μου. Δέν ἀντιμετώπιζα αὐτή τήν κουλτούρα σάν ἀντικείμενο μελέτης. Τοῦτη ἡ κουλτούρα εἶναι τό σῶμα μου, εἶναι τό π ε δ ρ ο ν μου. Καί μέσα σ' αὐτό τό πεδίο προσάβησα νά κάνω αὐτή τή δουλειά τοῦ ἐκπαθαρμάματος τῶν λογαριασμῶν, τῆς ψυχολογικῆς διευθέτησης. Ὁρῶ πῶς ἡ λέξη κουλτούρα ἔχει μιὰ διάσταση κάπως διανοουμενίστικη ποῦ μ' ἐνοχλεῖ λιγάκι ἐδῶ.

- Νοοῦμε τή λέξη κουλτούρα μέ τήν ἱστορική καί τήν κοινωνική της ἔννοια. Στήν περίπτωση αὐτή μιὰ ταινία πρέπει νά εἶναι (καί ὁ τίτλος τῆς δικῆς σας ταινίας "Σημάδια" εἶναι ἀρκετά ἀποκαλυπτικός) μελέτη τῶν σημαδιῶν ποῦ ἄφησε αὐτή ἡ κουλτούρα σ' ἕνα ἄτομο. Θά λέγαμε λοιπόν πῶς κουλτούρα εἶναι ἕνας χῶρος γενετικής τῶν σημασιῶν.

- Σύμφωνοι, ἀλλά προτιμῶ τίς λέξεις "σῶμα" καί "μνήμη" ποῦ θαρῶ πῶς εἶναι περισσότερο καθοριστικές.

- Ἐχει κανεῖς τήν ἐντύπωση πῶς ἡ ταινία σου εἶναι μιὰ ἐπενέργεια πᾶν στή βασική καί κυριαρχική ἰδέα τῆς κουλτούρας τῆς πατρίδας σου, τήν ἰδέα τοῦ πεπρωμένου. Θά μπορούσες νά μᾶς διασαφηνίσεις ποῖο ἦταν τό ἀφηγηριακό σημεῖο τῆς ταινίας σου ;

- Γιά μένα, ἡ ἀφηγηριακή ἰδέα ἦταν ἕνα εἶδος ἀρνήσεως τοῦ πατέρα καί τῆς πατρότητας, μιὰ κατάδειξη τοῦ ἀδόνατου ποῦ νά ἔχεις ἕναν πατέρα. Μέσα ἀπ' αὐτό, ἐξαπατῶμε τήν ἰδέα τοῦ πεπρωμένου γιατί σέ τελική ἀνάλυση τό πεπρωμένο εἶναι ὁ πατέρας, εἶναι ἡ ὑπέρτατη ἀξία, εἶναι ὁ Θεός. Ὁλίσθησα νά διᾶω τήν ἀποτυχία τοῦ πατέρα μέσα ἀπ' τό ἀδόνατο τῆς πατρότητας.

- Μπορεῖ νά πεῖ κανεῖς πῶς σὸ βάθος ἡ δουλειά σου συνίσταται σὸ ὅτι, τήν ἴδια στιγμή ποῦ ἀρνεῖσαι αὐτή τήν κουλτούρα ἔξροντας, πῶς κανεῖς ἔτσι μιὰ παραχώρηση, σὸ ἐνᾶντιο καθεαυτοῦ διακυβεύεις τοῦτη τήν παραχώρηση. Ἐτσι, δίνεις τή δυνατότητα στή δράση νά ἀναπτύχτεῖ μέσα ἀπὸ διανοητικές ἀντιστροφές ποῦ καταλήγουν σέ μιὰ ἀναίρεση αὐτῆς τῆς ἀποφῆς γιά τό πεπρωμένο γιά τήν ὁποία μιλοῦσαμε παραπάνω. Ἀπ' τήν ἄλλη μεριά ὅμως εἶναι εὐκόλο νά καταλάβει κανεῖς πῶς αὐτή ἡ ἀποφῆ σου γιά τόν πατέρα παραπέμπει σέ μιὰ ψυχαναλυτική ἀντὶληψη, σέ μιὰ ἐπικουρική καί ἔμμεση χρησιμοποίηση τῆς ψυχανάλυσης στή μελέτη τῆς ἱστορίας.

- Ἀκριβῶς. Ἡ προσφυγή στήν ψυχανάλυση δέν εἶναι ποτέ ἀνεκδοτική. Ἡ ψυχανάλυση εἶναι πάντα κάτι σέ σωματική διάσταση τῆς ἱστορίας.

- Στήν ἀφήγηση καθεαυτοῦ τῆς ταινίας σου ὑπάρχουν δυὸ σειρές πραγμάτων ποῦ θαρῶ πῶς εἶναι καθοριστικά καί ἴσως νά ἀποτελοῦν τή βάση αὐτῆς τῆς ἰδεολογικῆς παραμόρφωσης : ἀπ' τή μιὰ μεριά ὑπάρχουν "σημάδια", σημάδια τοικίλλα ὅπως τό σημάδι σὸ χέρι καί ἡ ἀφῆσα ποῦ τή σκίζουν, ἡ μάσκα ποῦ τήν τραβοῦν, τό ἀντικείμενο ποῦ συλλέγει τό παιδάκι, τό δμοῦμα τοῦ ὄπλου ποῦ φικιάχνει , καί τό ὁποῖο καταστρέφει μετὰ, τό ρεβόλβερ ποῦ κλεβεῖ καί τό πετάει. Ὑπάρχουν λοιπόν παραλλαγές τῆς ἔννοιᾶς "σημάδι". Ἀπ' τήν ἄλλη μεριά ὑπάρχει, ἐπίσης, τό ἐσωτερικό τῆς ἀφήγησης ἡ ὁποία σέ τελική ἀνάλυση εἶναι ἀρκετά γραμμική, ἕνας ὀριζόμενος ἀριθμὸς δεδομένων βίας ποῦ ἐκδη-

λάνονται έντελως ξαφνικά. Έχει κανείς τήν έντύπωση πώς βλέπει Ένα φιλμ τού Κανέτο Σίντο όπου έντελως ξαφνικά συμβαίνουν πράγματα τρομαχτικά. Καί στήν ταινία σου συμβαίνουν πράγματα τρομαχτικά : ή μικρή ζυρά πού τήν καίν, ή τελετή τής μαστίγωσης, τά δυστυχήματα. Άπ' αὐτή τήν πλευρά, τήν πλευρά τής καταλυτικής μανίας, δέν εἰσάγεται ἄμεσα στήν ταινία σου ή έννοια τής βίας ; - Θέλησα ή ἀφετηριακή γραμμή νά εἶναι πολύ ξεκάθαρη. Καί αὕτη ή ἀφετηριακή γραμμή εἶναι τό πεπρωμένο : Ένα ἐγκαταλειμμένο παιδί πού δέν προσαρμόζεται στό καινούργιο του περιβάλλον, πού ἐπιστρέφει σέ μία ζωή παρακοινωνική καί πού στό τέλος πεθαίνει. Άφετηριακή γραμμή εἶναι ἐπίσης καί ή ἥθικη μιάς κάποιας κοινωνικής κατάστασης πού βασίζεται στήν ὀρφάνεια ή ὀποία, ἀκριβῶς ἀρνεῖται τήν πατριαρχική κοινωνία. Άπ' τήν ἄποψη αὐτῆς τῆς ἥθικης τό παιδί δέ γνώρισε ποτέ τή νομιμότητα, ἀρνεῖται τή γενναϊοδωρία. Πρέπει λοιπόν νά τιμωρηθεῖ. Τήν ἴδια γραμμή θέλησα νά ἀνο-λουθήσω περιγράφοντας καί τήν ἀκατάπαυστη πορεία του πρὸς τήν καταστροφή καί τή διαφθορά. Στό τέλος αὐτῆς τῆς πορείας τό παιδί βρίσκεται ἀντιμέτωπο μέ τήν ἄρνηση τοῦ ἴδιου τοῦ ἑαυτοῦ του , Τό τέλος, δηλαδή ή στιγμή πού ὁ νεαρός ἐξαφανίζεται ἐνῶ τό παραδοσιακό πρόσωπο ἐπεμβαίνει γιά νά πει τήν ἄποψή του, αὐτό τό τέλος δέν εἶναι λοιπόν παρά Ένα ὑπερθεματισμός - ὁλόκληρης τῆς ἀφήγησης, Ένα εἶδος γενικευμένης περιττολογίας τῆς θέσης τῆς ταινίας πού ἤδη ἀναπτύχθηκε. Γιά νά χαράξω τήν ἀφήγηση καί νά τῆς δώσω μία μορφή παραβολῆς προσπάθησα ἐπίσης νά κάνω Ένα εἶδος ἀποχρονοποίησης, χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα τή χρονική διαστολή καί τίς γρήγορες ἐλλείψεις πού στήν ταινία παράγουν Ένα εἶδος ἀπαγκίστρωσης ἀπ' τό πραγματικό κι ἀπ' τόν ρεαλισμό. - Ὑπάρχει, π.χ., μία στιγμή στήν ταινία, ὅταν ὁ ἥρωας σκαρφαλώνει σ' Έναν τοῖχο. Τό πλάνο ἐπιμένει στήν πράξη τῆς ἀναρρίχησης στόν τοῖχο χωρίς νά βλέπουμε καί νά τόν πηδαίει τελικά. Αὕτη ή ἀρ-γοπορεία στήν ἐκτέλεση τῆς πράξης, αὕτη ή προσπάθεια δέν καταλήγει στή δραματοποίησή της. Τό γεγονός πώς δέν βλέπουμε τό παιδί ἀφοῦ πέρασε τόν τοῖχο ἐπιτείνει τή σημασία τοῦ ἐμποδίου..... Ὡς πέρασούμε σ' Ένα ἄλλο θέμα : Δίνει μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον στήν ἀφήγηση τό γεγονός πώς τό ἄγριο εἶναι υἱοθετημένο ὀρφανό καί ὄχι νόμιμο παιδί ; - Θάθελα νά φέρω Ένα ἀκραίο παράδειγμα. Ένα ἐγκαταλειμμένο παιδί χωρίς μητέρα καί πατέρα εἶ-ναι τό κατεξοχήν μή-νόμιμο παιδί, εἶναι ὁ ἔκπτωτος. Γιά νά ἀμφισβητήσω τήν πατρότητα καθεαυτή μου χρειάζεσταν μία ἀκραία περίπτωση, ή περίπτωση ἑνός προσώπου στιγματοισμένου ἐξαρχῆς. Στό Μα-ρκό δέν υφίσταται ὁ νομικός θεσμός τῆς υἱοθεσίας. Ὁ ὀρφανός μένει πάντα ὀρφανός, ὁλόκληρη ή

ΣΗΜΑΔΙΑ, ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠ' ΤΟ ΓΥΡΙΣΜΑ (ὁ Μπεναντ, ἀριστερά)





ΣΗΜΑΔΙΑ

ζωή του μπαίνει κάτω απ' τις εύλογες τούτης της θεϊκής γενναιοδωρίας του θετού πατέρα. Άνά πάσα στιγμή ο θεός πατέρας μπορεί να του άρνηθεί τη γενναιοψυχία του και, όπως και νάναι, δέν τόν κληρονομεῖ μετά τό θάνατό του. Μοῦ χρειάζοταν λοιπόν, έπαναλαμβάνω, μιá άκραία περίπτωση για να δειξω τήν ούσία αὐτῆς τῆς πατριαρχίας τῆς βασιαμένης σέ άξίες όντολογικῆς, μοῦ χρειάζοταν ένα πρόσωπο έντελῶς έκπρωτο σέ σχέση με τό Θεό, δηλαδή σέ σχέση με τήν πατριαρχική κοινωνία. Αὐτή ή άποψη δίνει νόημα στό νόμιμο παιδί, καί στή συνέχεια δίνει νόημα στό πεπρωμένο του. Σέ τελική ανάλυση, προσπαθῶ να προσβάλω αὐτή τήν αντίληψη για τό Θεό-Προστάτη.

- Τις άκριβῶς θά μᾶς έκαμνε να υιοθετήσουμε τήν άποψη σου, ότι δηλαδή πρόκειται για μιá παραβολή δσον άφορᾷ τό περιεχόμενο τῆς ταινίας ;

- Όπως εἴπαμε ήδη, οί καταστάσεις είναι άκραῖες : ένα εγκαταλεωμένο παιδί, ένας γενναιοδωρος καί αὐταρχικός πατέρας, μιá τομή ποῦ χωρίζει τό φάιν στά δυό καί για τήν όποία δέν μιλήσαμε ακόμα, μιá ζωή παρακοινωνική. Πολλά μορφικά στοιχεία ποῦ παίρνουν τή θέση αξιωματος καί μαθηματικού τύπου μελέκονται μεταξύ τους για να δόγησουν τά πάντα στόν προκαθορισμένο στόχο. Ἡ δομή τῆς ταινίας είναι σχεδόν μαθηματική. Ὁ ήθικός τομέας δέν βαραίνει στήν ανέλιξη τῆς δράσης.

- Μπορεῖ να παρατηρήσει κανείς ότι ή άφήγηση όργανώνεται με βάση μερικά άρνητά δυνατά κομμάτια τῆς δράσης καί σέ σχέση μ' αὐτά τά κομμάτια. Πῶς δικαιώνεται αὐτός ό υπερτονισμός μερικῶν στιγμῶν τῆς ζωῆς τοῦ παιδιοῦ ;

- Όπως προσπάθησα να πῶ καί παραπάνω, ταινία μου είναι ή άπόδειξη μιᾶς θέσης. Συνεπῶς ὑπάρχει σ' αὐτήν μιá κάποια θεατρικότητα. Στό πρώτο μέρος κυρίως μπορεῖ να βρεῖ κανείς μερικῆς στιγμῆς ποῦ αποτελοῦν ολόκληρες φορτισμένες με σημασία. Θά μπορούσαμε να ονομάσουμε τίς στιγμές αὐτές θεατρικές. Τά σημεῖα αὐτά, γύρω απ' τά όποια άρθρώνεται ή δράση, είναι θαρῶ κατ' άρχήν ή στιγμή κατά τήν όποία, μέσα στα πλαίσια τῆς κατάστασης τῆς όρφάνειας, περιγράφεται τό παιδί σάν "έπιδεκτικό τελειοποίησης". Ἡ σκηνη αὐτή στήν όποία άντμετωπίζεται ό χαρακτήρας σάν άντικείμενο τοῦ προγράμματος μιᾶς κάποιας παιδείας, είναι πολὺ θεατρική. Άλλες θεατρικές στιγμές : τό κοίταγμα στόν καθρέφτη, ή έεροτελεσία τῆς ιδιοποίησης τῆς έξουσίας. Εκείνο, παιδί παράνομο, δέν μπορεῖ να κατέχει τίς οίκοι, δέν μπορεῖ να έχει τίς οίκοι, συνεπῶς δέν μπορεῖ να εἶ ν α ι . Για

κάνεις να πει πως είναι περισσότερο ιστορικό και για το δεύτερο πως είναι περισσότερο χωρικό, δηλαδή του λείπει ή χρονική και συνεπώς ή ιστορική διάσταση. Το πρώτο μέρος αποτελεί, θα λέγαμε, το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο αναφέρεται το δεύτερο. Η μόνη ισχυρή δραματική στιγμή του δεύτερου μέρους είναι ή στιγμή της κρίσης, ή στιγμή που ο ήρωας προσπαθεί να βγάλει τα μάτια του. Άλλα ή στιγμή αυτή δεν έχει πια την ίδια λειτουργικότητα με τις θεατρικές στιγμές για τις οποίες μιλήσαμε, δεν είναι οργανικά δεμένη στην αφήγηση, είναι ένα στοιχείο στατικό. Θάρω πως το δεύτερο μέρος είναι πολύ πιο στατικό, παρά την άφθονία των επεισοδίων.

- Έχω την εντύπωση ότι ενήργησες κατά ζεύγη: υπάρχει μία "μονομαχία" στο επίπεδο των θέσεων στο επίπεδο των καταστάσεων, στο επίπεδο των χαρακτήρων. Δημιουργείται ένα ζεύγος την ίδια στιγμή με την ανταγωνιστική σχέση ανάμεσα στα δύο μέρη αυτού του ζεύγους. Στο δεύτερο μέρος, ο ήρωας βρίσκεται σ' ένα πανηγύρι όπου ξανασυναντά τον παιδικό του κόσμο και ή γοητεία που νοιώθει βλέποντας τον άνθρωπο που κάνει το νούμερο με την ποτσουκλέτα, τον "κύριο-μετά-τό-θεό-της-μηχανής-του", θυμίζει τη σχέση πατέρα-παιδιού του πρώτου μέρους.

- Πράγματι, στο δεύτερο μέρος ξαναβρίσκουμε μερικές καταστάσεις του πρώτου. Ξαναβρίσκουμε έναν υπάλληλο-προστάτη, δηλαδή τον πατέρα του. Ξαναβρίσκουμε αυτόν τον τσαρλατάνο σαν ύποκατάστατο του πατέρα, δεδομένου ότι στο μεταξύ παντρεύτηκε την μητριά του, μετά το θάνατο του πατέρα του. Για τον ήρωα ή μητριά είναι το πουλί, εικόνα φαλική, και ή φύση που πάντα τον οδηγεί σε στην άποτυχία. Για εκείνον αυτή ή γυναίκα είναι το σέξ-φύση και το σέξ-πρόβλημα. Ξανανοιώθει την ίδια ναυτία όταν σχίζει τη μάσκα. Νιώθει την ίδια ναυτία που ένιωθε και στο πρώτο μέρος ό-ταν επιδόσανταν σ' έκείνη την τελετουργία της οικειοποίησης των αντικειμένων. Συνεπώς στο δεύτερο μέρος ξαναβρίσκει τα φαντάσματα του πρώτου. Σε τελική ανάλυση είναι ένας χαρακτήρας παρελθοντολογικός που φαντασματοποιεί τα γεγονότα της ύπαρξης του.

- Άπ' τη στιγμή που το φιλμ άρνεϊται την ιδέα του πεπρωμένου προσεγγίζει την ιστορία.....

- Το φιλμ άπορίπτει το πεπρωμένο, αυτή την καθαρά ιδεαλιστική έννοια. Όλοκληρος ο ιδεαλισμός άπορίπτεται. Αυτό που άπομένει είναι μία επάλληση στην ιστορία. Ο ήρωάς μου παραμένει χαρά-κτηρας άναρχικός, ρομαντικός, όνειροπόλος, πάντα περιβεβλημένος άπ' αυτή τη φαντασμαγορία. Δέν καταφέρνει να βγει άπ' αυτήν παρά σε μερικές στιγμές άφύπνισης. Στην πραγματικότητα δέν συνειδητοποίησε τίποτα. Το μόνο που συνειδητοποίησε είναι κάποιες στιγμές έξέγερσης.

- Άς μιλήσουμε για το τελευταίο πλάνο όπου ο κεραυνός δέν πέφτει για να σπάζσει τον ήρωα, αλλά για να τον "σβήσει".

- Είναι ή στιγμή του χλευασμού, του σαρκασμού, είναι ή γλοιολοποιημένη θεϊκή επέμβαση. Γιατί, σε τελική ανάλυση την εύθνη του κεραυνού την έχω εγώ κι όχι ο Θεός. Είναι ή στιγμή κατά την ό-ποία το δικό μου "έγά" ύλοποιείται.

- Τι είδους μουσική είναι αυτή που άκούμε στην ταινία ;

- Τη συνέθεσε για την ταινία ένας φίλος μου. Είναι εμπνευσμένη άπο την άραβική και τη βερβερί-νική μουσική. Είναι λαϊκή μουσική.

- Τελειώνοντας, μπορούς να μās πεις άν το φιλμ προβλήθηκε στο Μαρόκο και τί αντίδράσεις προκά-λεσε άν προβλήθηκε ;

- Η ταινία δέν προβλήθηκε άκόμα στο Μαρόκο μέσα άπο το ύπάρχον δίκτυο διανομής. Την έδειξα μόνο μία φορά σ' ένα είδος φεστιβάλ. Οί άνθρωποι ένιωσαν να τους άφορά, κι αυτό είναι θετικό στοιχείο. Στο Μαρόκο ύπάρχει μία μικρή κινηματογραφική ύποδομή, αλλά κινηματογραφική βιομηχα-νία στην κυριολεξία δέν ύπάρχει. Δέν ύπάρχει κανένας νόμος που να κατοχυρώνει τον κινηματο-γράφο. Προς το παρόν ό μαροκινός κινηματογράφος κάνει τά πρώτα του βήματα. Γύρισα την ταινία μου με χρήματα ανθρώπων που μου είχαν εμπιστοσύνη. Είχαν δει προηγουμένως τά φιλμικά μου πρω-τόλεια τών έξετάσεων της IDHEC. Οί τεχνικοί, κι αυτοί έμαθαν τη δουλειά τους στη Γαλλία.

Η μαγνητοφώνηση έγινε στην Ύέρ τον Μάιο του 71 ει-δικά για τον "Σύγχρονο Κινηματογράφο" άπ' τον άπεσ-ταλμένο μας Μισέλ Δημόπουλο και τους Γάλλους κριτι-κούς και φίλους μας Ύβ Ντελυμπάκ και Λουί Σεγκιέν.

Άπομαγνητοφώνηση : ΜΙΣΕΛ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ
Μετάφραση : ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

«αδανατη ιστορία»

ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ

του Βασίλη Ραφαηλίδη

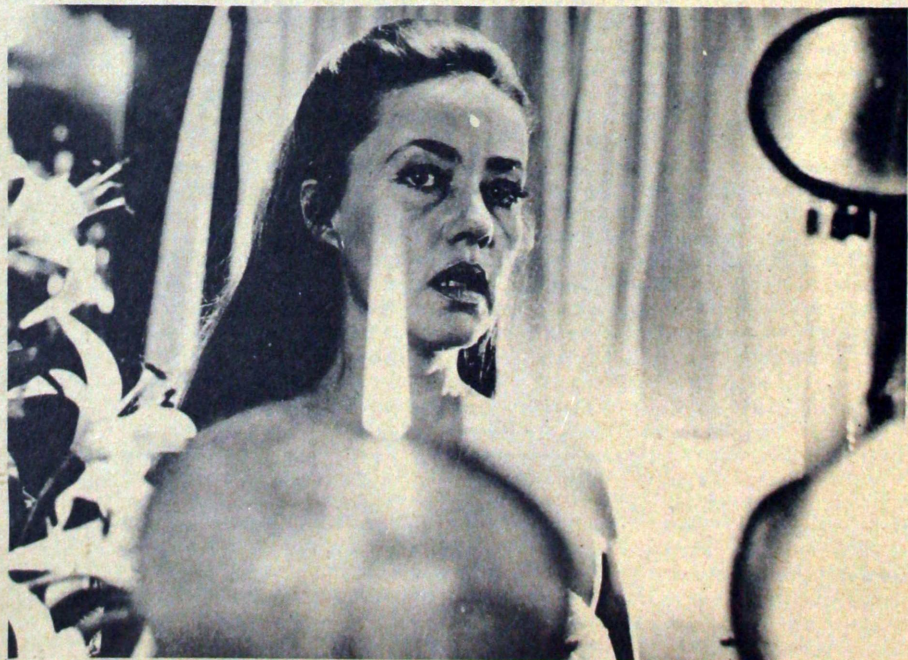
"Κανείς δέν μπορεί νά βασιλεύει άθώα"
Σαίν-Ζόστ

"...άθώα είναι μόνο ή άπουσία δράσης, ή κατάσταση μις πέτρας, αλλά όχι καί ή ύπαρξη ένός παι-
διοῦ" (Χέγκελ). 'Ο Γουέλλες σά πενηνταέξι του παραμένει πάντα τό "άθώο" παιδί-θαῦμα τῶν εἰ-
κοσιπέντε χρόνων (τόσο ἦταν ὅταν γύρισε τόν "Πολίτη Καὴν") πού παρατηρεῖ ἔκθαμβο "τά θαύμα-
τα τοῦ κόσμου τούτου", πού κρίνει άνελέητα τή μικρότητα καί τήν άσημαντότητα τῶν ἐκβιασμένων
ἀπ' τή ματαιοδοξία τους "δημιουργῶν", πού χαίρεται γιά τήν άνικανότητα τῶν τελευταίων νά κατα-
λάβουν πῶς ή δημιουργία καθεαυτή άποτελεῖ "Ῥβρι μέ τήν έννοια πού ἔχει ή λέξη αὐτή στήν ἀρ-
χαία ἑλληνική τραγωδία. 'Η "άθώα" ἱδιοφυία του τοῦ δίνει δικαίωμα στό σαρκασμό καί τήν εἰρωνεία,
στόν ἐγωισμό καί τήν άσυνδοσία.

Ἄλλά, πιστεύοντας φανατικά στήν ὑπερβατικότητα (για τόν Γουέλλες τό κάθε τίς άναιρεῖται ή
συνθλάβεται ἀπό μις δύναμη πού τό ὑπερβαίνει εἴτε μέ τή μορφή θεϊκῶν, εἴτε ανθρώπινων, εἴτε ά-
κόμα αὐτοεπιβεβλημένων νόμων) δέν ἔξαيرهῖ οὔτε τόν ἑαυτό του ἀπ' τή μοῖρα πού περιμένει πάντα
τήν άτέρμονη χορεία τῶν Ῥβριστῶν-Προμηθέων : "Όλα τά φιλμ τοῦ Γουέλλες δέν είναι παρά μις ά-
νελέητη αὐτοκριτική, πράγμα πού συνιστᾷ, ἄλλωστε, τή δύναμη καί τό μεγαλεῖο τους. Αὐτός ὁ βάρ-
βαρος πού αὐτοανακηρύσσεται βασιλιάς βρίζοντας κυδαιδάτα τοῦς "νόμμους" βασιλιάδες πού σφε-
τερίζτηκαν τό δικό του θρόνο, αὐτός ὁ δικτάτορας-φιλόσοφος πού περιφρονεῖ ἐπιδειχτικά κάθε ἰσ-
χυρό πού δανεῖσθηκε τήν ἰσχύ του ἀπό ἕναν κόσμο σωπηλῶν δούλων, ξέρει θαυμάσια πῶς καί ή δική
του δύναμη εἶναι ἐξίσου ἐτοιμόρροπη. Κρίνει, λοιπόν, καί κρίνοντας αὐτοκρίνεται : 'Ο Καὴν εἴτε ἔ-
χει σάν πρότυπο τόν Γουίλλιαμ Ράντολφ Χήρστ εἴτε ὄχι (ὁ Γουέλλες τό άρνεῖται), παραμένει πάντα
ὁ ἀλαζῶν Ὅρσον πού δέν παραιτήθηκε ποτέ ἀπ' τό ὄνειρό του νά χτίζει τήν προσωπική του Αὐτο-

λα λόγια, μέσα στον ὀρθολογισμό του παραμένει βαθύτατα παγανιστής. Είναι ἕνας "βάρβαρος" που μάταια προσπαθεῖ νά κρύψει τὸ μίσος του γιὰ τὸ φασουτικό πνεῦμα : "Ὁ Φάουστ γιαντὸν παραμένει πάντα τὸ ὕψιστο σύμβολο τῆς ὑπέρβασης μέσα ἀπ' τὴ νόηση, κι αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ὑπέρβαση τὸν κάνει ἕνοχο ἀσυγχώρητης "Ἰβρεως ἀπέναντι στὴν παγωμένη τάξη τοῦ Σύμπαντος. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε πῶς ἕνας ἥρωας τοῦ Γουέλλες εἶναι πρόσωπο ποῦ ἔχασε τὴν ταυτότητά του καὶ προσπαθεῖ νὰ τὴν ξαναβρεῖ, κι αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ λογικὴ δικαιωμένη προσπάθεια τὸν ὀδηγεῖ σὸ χαμό : "Ἀπ' τὴ στιγμή ποῦ ἀρχίζει ἡ δράση χάνεται ἡ ἀθωότητα, ἡ ὁποία ὥστόσο, γιὰ τὸν Γουέλλες, ἀποτελεῖ τὸν στερεὸ πυρῆνα τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητας. Καὶ τοῦτος ὁ πυρῆνας τῆς θυσιασμένης στὴ δράση ἀθωότητας εἶναι ποῦ κάνει συμπαθητικούς καὶ τοὺς πῶς βδελυροὺς δολοφόνους του. "Ὅμως ἡ δράση, καὶ κατὰ συνέπεια τὸ χάσιμο τῆς ἀθωότητας εἶναι μιὰ ἀναγκαιότητα. Συνεπῶς δὲν ὑπάρχει διλήμμα ἐκλογῆς ἀνάμεσα στὰ δύο : ὁ ἄνθρωπος δρᾷ ἀναγκαστικά καὶ καταστρέφεται ἀναγκαστικά. "Ένας Φάουστ καὶ ἕνας ἀντι-Φάουστ συνυπάρχουν ἀλληλοσπαρασσόμενοι μέσα στὴν ἴδια προσωπικότητα.

"Η * "Αθάνατη "Ιστορία" συνοψίζει καὶ ταυτόχρονα ἀναθεωρεῖ τὴ γουελλικὴ φιλοσοφία. "Ὁ ὑπερπόντιος πολίτης τῆς ἀμερικάνικης Αὐτοκρατορίας Κλέη ποῦ ἔζησε, ἔκλεψε καὶ θησαύρισε σὸ Μακάο εἶναι κατ' εὐθείας ἀπόγονος τοῦ πολίτη Καθὴν ἢ καλύτερα ὁ ἴδιος πολίτης Καθὴν ποῦ ἐπιβῶσε ποιητικὴ ἀδεια καὶ συνέχισε τὴ δράση του σ' ἕνα περιβάλλον σὸ ὁποῖο δὲν ἰσχύει ἡ ψευδοδημοκρατικὴ ἀρχὴ τῆς "ἰσότητος τῶν εὐκαιριῶν". "Ὁ πανίσχυρος "Ἀρχων τοῦ Τρόμου ἔχει ὀλοκληρώσει πιά τὸ κατακτητικὸ του ἔργο. "Ὁ νέος Καθὴν ζεῖ ὀλομόναχος σ' ἕνα ἀποικιακὸ κακέκτυπο τοῦ παλίου του πύργου Ξαναντοῦ, καὶ τίποτα δὲ φαίνεται νὰ ἀπειλεῖ τὴν ἀποξηραμένη καὶ ἀποστειωμένη "εὐτυχία" του, καθάριο ἀπόσταγμα καθαρῆς νόησης ἀπ' τὴν ὁποία ἔχει ἀπομακρυνθεῖ ἐπιμελῶς κάθε συναισθηματικὴ πρόσμιξη. "Ὁ πραγματισμὸς τοῦ Γουίλλιαμ Τζαῆμς βρῆκε τὴν τέλεια εἰκόνα του. Τὸ διλήμμα ἐκλογῆς ἀνάμεσα στὴ νόηση καὶ τὸ συναίσθημα δὲν ὑπάρχει πιά, ἡπραχτικιστικὴ νοσηρχία



Έχει γίνει απόλυτη, αλλά η ρωγή απ' την οποία θα εισχωρήσει τελικά ο δαίμονας της καταστροφής έχει μείνει ανοιχτή από λανθασμένο υπολογισμό του μαθητή του πρώτου διδάξαντος το δόγμα της απόλυτης αποτελεσματικότητας Τζαήμης: "Τά φανταστικά πρόσωπα έπηρεάζουν κατά μεγάλο ποσό - το τη δυνατότητα για δράση. Η τέχνη ίκανοποιεί μία όντολογική ανάγκη" (Λούκατς). 'Ο άδηνιτο-πυημένος κόσμος του Κλήη υφίσταται μία τρομαχτική αναταραχή απ' τή θριαμβική είσβολή σ' αυτόν του φανταστικού μορφοπλαστικού πυρήνα της καλλιτεχνικής και μη δημιουργίας, δηλαδή του μύθου. 'Ο Κλήη, τόν οποίο ο Γουέλλες, στο έπίπεδο της καλλιτεχνικής του μορφοποίησης (άμφεση-μαι - γιας-ζωική παρουσία) έκανε πανομοιότυπο του Έβραίου 'Ιερχβά - του άτεγκτου και άδιάφορου για τή μοίρα του κόσμου Θεού, του κυριάρχου άκόμα και τών μύθων που άποτελούν τήν ουσία της ύπόστασής του - δέχεται κατακέφαλα τόν κεραυνό που ο 'Ιδιος ξαπλώσε : 'Η πραγμάτωση του μύθου και ή προσπάθεια ύποταξης του στόν πραγματισμό είναι ή 'Υπέρτατη 'Υβρις του Θεού προς τή θεική του ύπόσταση. Τό 1793 ο Σάν-Ζυστ άποφάσισε νά σκοτώσει τό Θεό έν όνόματι της Γαλλικής Έπα-νάστασης και νά βάλει στόν άδείο θρόνο του τόν θεοποιημένο άνθρωπο, δηλαδή τόν πανόχουρο άσσο -άτομο που άργότερα ο Κίργκεργκιερ τό χρίει όμοιοούσιο του Πατρός και τό κατοχυρώνει από κά-θε προσβολή έξωθεν. ('Ο Λούκατς ύποστηρίζει πώς οι σημερινές εκκλησίες γεμίζουν από θρησκευ-όμενους έθους που πρό πολλού έπαφαν νά πιστεύουν στήν όντολογική ύπαρξη ενός Θεού-προστά-τη). Όμως, ποιός θα μπορούσε ή θα τολμούσε νά δολοφονήσει τόν θεοποιημένο άνθρωπο, αυτή τή μεταφυσική τερατώδη τόν τόσο θονηρά ύποκατάστησε στήν άστική συνείδηση τόν δολοφονημένο απ' τόν όρθολογισμό Θεό ; 'Αφού οι παλιοί θεοκτόνοι δέν τόλμησαν νά ρέξουν και τή χαριστική βολή και νά άπαλείψουν και τά θεοποιητικά πρότυπα (βούληση για δύναμη-καθυστάτση μέσω του κεφα-λαίου-έξδυντση μέσω του κεφαλαίου-κυριαρχία μέσω του κεφαλαίου) κι άφού ύλοι οι 'Άγιοι θεοαν-θρωποκτόνοι-άπελευθερωτές πέθαναν στήν κρεμάλα τό 1905 μάς μ' έτν τελευταίο τους εκπρόσω-πο, τόν Καλιάγιεφ, δέν άπομένει άλλη έλπίδα σωτηρίας απ' τήν άνασμένη τής αύτοκτονίας και τής αύτοεξδύντσης του άνιόντος άστού. ('Ο Γκοντάρ τ'δειξε ήδη μ' έναν τρόπο συγκλονιστικά παρασ-τατικό στο "Γούηι "Έντ").

'Ο Γουέλλες δέν σκοτώνει τόν Παντοδύναμο (Κλήη) όπως κάνει στίς άλλες του ταινίες μέ τίς διάφορετικές παραστάσεις του 'Ιδιου Παντοδύναμου (Καήν, 'Αρκαντίν, Κουήλαν) αλλά τόν ώθει στήν αύτοκαταστροφή, που έρχεται σά συνέπεια της 'Υβρεως της πραγμάτωσης του μύθου.

Στόν τομέα της ιδεολογίας, ή οικειοποίηση τών μυθικών αρχαιότυπων ήταν πάντα τό σταθερότερο στήριγμα του άστίου. "Ένα σύστημα θρεμένο μέ τούς μύθους του και στηριγμένο σ' αυτούς είναι φυσικό νά διαγιγνεται άκατάπαυστα μέχρι τή διάρρηξη του άπ' τά ιδεολογικά ύποπροϊόντα της έμ-πορευματικής παραγωγής. 'Ο Κλήη- 'Ιερχβάς προσπαθεί νά ένσαρκώσει (στήν κυριολεξία) τό μύθο της δημιουργίας του κόσμου χρησιμοποιώντας σάν πρώτη κοσμογονική ύλη, τήν 'Ιδέα : "Έν αρχή ήν ο Λό-γος, και ο Λόγος ήν παρά τω Θεώ, και Θεός ήν ο Λόγος. Για τό σκοπό του διαλέγει μία πληρωμένη βιρτζίνια (Παρθένο) και έξαναγκάζει έναν λούμπεν όνόματι Πάλ (Παύλο, που μπορεί νά σημαίνει και 'Ιωσήφ - θα δούμε τό γιατί) και προχωρεί στήν πραγμάτωση του δαμονιακού σχεδίου της ύλοποίη-σης της 'Ιδέας σ' τήν κυριολεξία - δηλαδή παίζει τό Θεό, δημιουργό του Σύμπαντος εκ του μη-δενός, χρησιμοποιώντας σάν καταλύτη τό χρυσάφι : 300 λίρες για τήν πρό πολλού άνύπαρκτη παρ-θενία της βιρτζίνια και μόνο 5 λίρες για ένα (ανάμεσα σέ δυσεκατομμύρια) σπερματοζώαριο του Πάλ. 'Απ' αυτό τό σπερματοζώαριο θα ξεπηδήσει ο Νέος 'Ανθρώπος, ο δίκος του άνθρώπος, ο δίκος του άπόγονος, τό τέκνο της 'Ιδέας του και θεματοφάλακας τών ιδεών του. Τά ποιά είναι σοφά ύπο-λογισμένα : 'Ϊλος ο κόσμος ξερεί πώς ο ρόλος του κάθε 'Ιωσήφ στήν κάθε μυθολογία είναι μόνο "συμβολικός". Σοφά ύπολογισμένοι στήν αποτελεσματικότητά τους είναι επίσης και οι ύποβλητικό-τατοι, σχεδόν άπόκασμοι λόγοι του Έβραίου διαχειριστή-προφήτη του Κλήη. Αϊτός : Σ' τήν έκπληχ-τική μεταβιβλική γουελλική παραβολή παραμένει προς τό παρόν στο έπίπεδο της άμφιβολας του ά-πιστου Σαύλου που σέ λίγο θα κάνει τό Σ, Π. "Όσο κρατάει ή πραγμάτωση του μύθου άρνείται τό θαύμα της ύλοποίησης της 'Ιδέας, αλλά άργότερα (μετά τό τέλος της ταινίας) θα άποδεχτεί όπωσδή-ποτε τό θαύμα. Αυτό άφήνει νά ύπονοηθεί ή άδιαλλαξία του, ή ικανότητά του για "άξιοπρεπείς συν-διαλλαγές", τό πάθος της περιελάλησης και κυρώς τό κοχλάτ-άπόηχος του κόσμου που έγκαταλείπει στά πόδια του Κλήη.



“Όλοι λοιπόν έπαιξαν τέλεια τὸ ρόλο τῶς στὴν θεανθρωπογέννηση. Ὡστόσο, ἡ ρωγμὴ ἀπ’ τὴν ὁποία ὁ μῦθος εἰσώρρησε στὴν πραγματικότητα τοῦ Κλέη καὶ τὸν κατέστρεψε εἶναι ἡ ἴδια ἀπ’ ὅπου ἡ πραγματικότητα θὰ εἰσχωρήσει στὸ μῦθο τῆς Βιρτζίνια καὶ τοῦ Πῶλ γιὰ νὰ τὸν μεταλλάξει στὸ μέλλον σὲ “κάτι τὸ χρήσιμο”. (Ἐδῶ ἴσως νὰ πρόκειται γιὰ μιὰ ἀναφορά τοῦ Γουέλλεις στὸ πασίγνωστο τυπικὰ ρομαντικὸ μυθιστόρημα τοῦ δύσκολου καὶ γιὰ τὸ καταδικασμένου ἔρωτα “Πᾶλλος καὶ Βιργινία”). Ἦδη, τόσο ἡ Βιρτζίνια ὅσο καὶ ὁ Πῶλ ἔχουν διαβρωθεῖ ἀπ’ τὸν πραγματισμὸ : Ἐξαργύρωσαν τὴν συμμετοχὴ τους στὴν πραγμάτωση τοῦ μῦθου, ὥζοντες ὥστ’ ὅσο τὰ προσχήματα : ἡ πρώτη μὲ τὸ ἄλλοθι τῆς ἐκδίκησης τοῦ πατέρα της, πρῶην συνεταιροῦ του ποὺ ὁ Κλέη (πάντα ὁ Κλέη) τὸν ὁδήγησε στὴν αὐτοκτονία, καὶ ὁ δευτερος χρησιμοποιώντας τὴν κολοσσία ἀπάτη-πρόσχημα σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἡ ἔνδεια ἐξαγιάζει τὰ μέσα γιὰ τὴν ἀπάλειψή της - μιὰ ἀπάτη ποὺ τίς τραγικὲς της συνέπειες γιὰ μιὰ ριζικὴ κοινωνικὴ ἀλλαγὴ (ποὺ ἐπικτείνεται ἀπ’ τὴν κοινωνικὴ ὁμάδα στὰ ἐπιμέρους ἄτομα ποὺ τὴν ἀποτελοῦν) τίς διέτρε ὁ Νίτσε ἀπ’ τὸ 1870 κιόλας. Ἔτσι, ὁ καρπὸς τῆς κολίας τῆς Βιρτζίνια δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι τὸ ἄθροισμα τοῦ 300 σὲν 5, ὅπου οἱ ἀριθμοὶ δεῖχνουν λίρες. Τὸ θᾶμμα τῆς πραγμάτωσης τοῦ μῦθου σκότωσε μὲν τὸν μαθητευόμενο Μάγο-Θεὸ Κλέη ἀλλὰ ὄχι καὶ τὸ μῦθο του - ὅπως ἀκριβῶς συνέβη καὶ στὸ ἐπείθετο τῆς ἱστορίας τῆς 1793. Ὁ μῦθος θὰ ὑπάρχει καὶ θὰ σκοτώνει πάντα τοὺς ἀποταμιευτὲς ἀπανταχοῦ τῆς γῆς καὶ ἐπὶ παντὶ χρόνῳ, ὅσο θὰ ὑπάρχει αὐτὸς ὁ θεμὸς τῆς ἀποταμίευσης/σύμβολου τῆς ἀπανθρωπιᾶς καὶ δεσφίτης τῆς ψυχολογικῆς ἀνασφάλειας.

Ἄκόμα μιὰ φορά τὸ ἀδιέξοδο τοῦ Γουέλλεις εἶναι ἀπόλυτο. Ὅπως καὶ στὲς προηγούμενες ταινίες του, ὁ ὕβριστὴς ἐξοντώνεται. Ἀλλὰ τᾶρα, ὁ ὕβριστὴς εἶναι καὶ ὕβριζόμενος. Ὁ ἰδιοφυὲς αἰώνιος ἔμφιβος ἀκόμα δὲν ἐπεσήμενε ἀκριβῶς τίς συγκεκριμένες καὶ τόσο ἀπλές αἰτίες τοῦ Κακοῦ, ἀλλὰ τουλάχιστον ἔκανε ἓνα τεράστιο βῆμα μπροστὰ : Ἀνακάλυψε τὴ διαλεκτικὴ. Τᾶρα ξέρεي πῶς ὑπάρχει στὴν ἱστορίαν τοῦ κόμου καὶ τοῦ ἀτόμου μιὰ αἰτιατικὴ σχέση αὐστηρὰ καθορισμένη ἀπὸ νόμους διαγνώσιμους : Ἡ γουελλικὴ τραγωδία ἀπόχτησε μιὰ ἱστορικὴ διάσταση ποὺ δὲν τὴν εἶχε προηγουμένα. Πρὸς ἀποφυγὴν παρεξηγήσεων πρέπει νὰ ποῦμε ὅτι ἡ διαλεκτικὴ τοῦ Γουέλλεις πρέπει νὰ νοεῖται στὴν καθαρὰ σχετικιστὴν τῆς ἔννοια, δηλαδὴ σὰν ταυτότητα τῆς ταυτότητας καὶ τῆς μὴ-ταυτότητας καὶ ὄχι σὰ σύνθεση τῶν ἀντιθέτων. (Ὁ θάνατος τοῦ Κλέη καὶ ἡ ὑπονοούμενη γέννηση τοῦ Κλέη τοῦ Νεώτερου δὲν εἶναι γεγονότα ἀντιθετικὰ στὴν κυριολεξία. Εἶναι διαφοροποιημένες μορφές τῆς ἴδιας κατάστασης τοῦ εἶναι, ἐνταγμένες σὲ μιὰ ἐνιαία σύνθεση προηγημένη, σὲ σχέση μὲ μιὰ προηγούμενη κατάσταση, σὲ μιὰ διαφορετικὴ βαθμίδα τοῦ ἀδιάσπαστου γίνεσθαι).

Ἡ διαλεκτικὴ αὐτὴ ἀναντιᾶται θαυμάσια στὴ φόρμα. Σχεδὸν σ’ ὅλες τὲς προηγούμενες ταινίες του ἔχουμε μιὰ πολυδιάστατη χρονικὰ δράση, ὅμοια μ’ αὐτὴν τῆς λογοτεχνίας τοῦ Προστό. Ἦδη μὲ τὸν “Πολίτη Καθὴν”, γιὰ πρώτη φορά στὸν κινηματογράφο, ὁ χρόνος δὲν ἀποτελεῖ τὸν καθοδηγητικὸ ἄξονα τῶν γεγονότων. Τὸ παρελθὸν διασπᾶται σὲ δραματικὰ αὐτάρκειες σκηνῶν ποὺ ἀναδιαιρρώνονται σύμφωνα μὲ τίς ψυχολογικὲς ἀνάγκες τῆς ὁφίτησης καὶ ὄχι σύμφωνα μὲ τὴν ἀριστοτελικὴν λογικὴ. Τὸ πολυσυζητημένο βάθος πεδίου, ἐνταγμένο κι αὐτὸ σ’ αὐτὴ τὴ διαλεκτικὴ στὴν ὁποία τὸ γεγονὸς αὐτοαναφεύεται ἀπ’ τὴν ἴδια του τὴν ἀντιφατικότητα καὶ ὄχι ἀπ’ τὴ συγκρούση του μ’ ἓνα ἐξωτερικὸ δεδομένο, δοξολογήθηκε κάποτε σὰν ἐφεύρεση ἐπαναστατικὴ - κυρίως ἀπ’ τὸν Μπαζέν - καὶ σὰν τεκμήριον σεβασμοῦ πρὸς τὴν ἀδίσταστη καὶ ἀσημασιολογητὴν πραγματικότητα ἐνῷ στὴν πραγματικὴ - κόπτην αὐτὴ ἡ σφαιρικὴ δόλότητα ὑπονομεύεται ἀπὸ τίς ἐνυπάρχουσες ἀντιθετικὲς δυνάμεις ποὺ

γίνονται φανερές με τη συνεχή μεταβλητότητα του κάδρου και τις ανατάπαιστες παλινδρομήσεις, τόσο της κάμερα όσο και των ήρωων μέσα στο χώρο ο οποίος σε καμία περίπτωση δεν οριοθετείται απ' τις τέσσερις πλευρές του κάδρου. Το ντεκόρ του Γουέλλες περιφύγει από παντού τον άνθρωπο (χτίζει ακόμα και ταβάνια, πράγμα που θεωρήθηκε ανάνηδο απ' τους ντεκορατέρ που εξακολουθούν να αντιμέτωποιζαν διαστάσεις των ολοφάνερα τρισδιάστατο κινηματογραφικό χώρο εν όψει της οπτικής απάτης της προοπτικής) αλλά αυτή ακριβώς η συμπεριφορά επιτείνει την εντύπωση της επικείμενης έκρηξης που έρχεται πάντα απ' τα μέσα σε συνέπεια της διαλεκτικής σχέσης της ταυτότητας της ταυτότητας και της μη-ταυτότητας. Το συνθετικό ντεκουπάζ (δραματική σημασιολόγηση των οπτικών επιπέδων μέσα στο ίδιο πλάνο) δεν είναι παρά προσπάθεια ένδειξης της φάσης της εκτίναξης που πεί απ' τα μέσα προς τα έξω σε συνέπεια της αντίθετης (κέντρο-μόλου) δράσης του πιεστικού ντεκόρ. Άλλωστε, πολύ συχνά, ο ένιατος χώρος τεμαχίζεται όχι με κάτ αλλά με τη συνεχή κίνηση της κάμερα του Γουέλλες που δεν δέχεται τους εγγενείς στο κάδρο περιορισμούς της χωρικής συνέχειας. Αν το πρώτο, τεράστιο πλάνο της "Δίψας του κακού" θεωρήθηκε σαν ο ύψιστος σταθμός στην Ιστορία του συνθετικού ντεκουπάζ, η συνεχής κίνηση της κάμερα που σάρωνε κυριολεκτικά την αναθηματική κλιμάκωση των πλάνων (γκρό-κοντινός-μέσο-κ.λ.π.) καταργούσε κάθε έννοια σύνθεσης, αποκαθιστώντας έτσι, με μία διαφορετική τεχνική, το παραδοσιακό αναλυτικό ντεκουπάζ (πέρασμα από πλάνο σε πλάνο με κάτ). Βλέπουμε λοιπόν στον Γουέλλες, τόσο η σύνθεση όσο και η ανάλυση υπηρετούν πάντα μία άναφραση του νοήματος απ' τα μέσα. Ουμνήθηκε π.χ. το άπροσδόκητο γρό πλάν του κρεμασμένου Άκβι Ταμάρω στη "Δίψα του κακού", όταν τον άνακα λήπτει η Τζάννι Λή. Δεν υπάρχει καμία έννοια συσπάνς σ' αυτό. Έκφραζει άπλως μία ψυχολογική εκτόνωση της Τζάννι Λή ύστερα απ' την τρομαχτική πείση που της δημιούργησε μία παρατεινόμενη κατάσταση πολιορκίας.

Στην "Αθάνατη Ιστορία" τόσο η σύνθεση όσο και η ανάλυση δεν παίζουν πιά κανένα ρόλο σαν μέσα έκφρασης. Το ντεκουπάζ ξαναβρίσκει την αρχική σημασία που είχε στους πρώιμους: Τεμαχίζει τη δράση για να την περιγράψει αφέστερα χωρίς καμία πρόθεση δραματοποίησης. Η τεχνική που άφορα πάντα τη φόρμα, εδώ ταυτίζεται άπόλυτα με το περιεχόμενο. Η σιγουριά του ματέρ δεν του επιτρέπει καμία παραχώρηση όσον άφορα την έκφραση της σιγουριάς της τεχνικής. Το μόνο που τον ένδιαφέρει πιά είναι η αφήγηση στην περιγραφή ενός αφέστατου από πρώτη ματιά μόνου. Πάρτε για παράδειγμα τη σκηνή του σεργιάνιματος του Πάλ απ' τους Κινέζους υπήρητες: Τα άλλεπάλληλα κάτ άποτελούν κατάφωρη άνταθεση στην άκαμψία του ντεκουπάζ της ύπολοιπης ταινίας. Όσοόσα όπως και τα μεγάλα πλάν-φίξ ή οι άπαλές περιγραφικές κινήσεις της κάμερα, υπηρετούν κι αυτά την περιγραφή και μόνο, χωρίς καμία άπολύτως πρόθεση δραματοποίησης ή άπλης ύπογράμμισης μίας δραματικής κατάστασης.

Ο Γουέλλες διακήρυττε κάποτε ότι η κινηματογραφική τεχνική μαθαίνεται σε μισή ώρα. Δεν υπερέβαλλε. Η δομική λιτότητα της "Αθάνατης Ιστορίας" είναι μία αφέστατη πρόκληση για τους "δεξιότεχνες της κάμερα" που το μόνο που έχουν να επιδείξουν είναι μία θαυμαστή, συχνά, ικανότητα να παίζουν με το επληκτικό αυτό παιχνίδι για μεγάλους. Η ιδιοφυία περιφρονεί, χωρίς να την άγνοεί, την κινηματογραφική τεχνική. Στην τεχνική του, ο Γουέλλες ήταν πάντα διαλεκτικός. Άλλα, όπως ήδη είπαμε, και δώ η διαλεκτική πρέπει να νοείται στην πιο άπόλυτη, κατ'εξοχήν, της μορφής: όχι σαν άνταθεση άλλα σαν σύνθεση της μη-ταυτότητας, σαν ένδοτητα αυτού που "είναι" και ταυτόχρονα δεν "είναι", αυτού που άναίρεται απ' τον ίδιο του τον εαυτό κι όχι απ' τη σύγκρουση του με το άντιθέτό του. Το τόσο γνωστό σχήμα της διαλεκτικής "Θέση-άντιθεση-σύνθεση" είναι μία άπολοπιμένη απ' το Μάρξ μορφή της διαλεκτικής του Χέγκελ, που σε σκοπό έχει να κάνει έμφανές το άποτέλεσμα της δράσης κι όχι να περιγράψει τη δράση καθαυτή. Το σχήμα του Χέγκελ είναι μία θαυμαστή περιγραφή της έννοιας του γένεσθαι ενώ το σχήμα του Μάρξ της μερικότερης έννοιας του πράττειν. Δεν υπάρχει καμία άνταθεση ανάμεσα στους δύο ό-ριαμούς. Ο δεύτερος έμπεριέχεται στον πρώτο. Ο Μάρξ το τόνιζε συνεχώς αυτό άλλα οι μελετητές του, από όλην την μάλλον, πρώιμη περίοδο του πολύ πιο άπλο και κατανοητό δεύτερο όριο με τον όποιο είχαν ήδη έξοικωθετεί απ' την αρχαία έλληνική φιλοσοφία. Ο Γουέλλες άγνοεί και τον Χέγκελ και τον Μάρξ, χωρίς αυτό να τον έμποδίζει να είναι βαθύτατα διαλεκτικός. Ο μορφικός άδογματισμός του άποτελεί την ούσα της διαλεκτικής, άφωρ περιορίζει τη σύγκρουση στο είναι καθεαυτό χωρίς να την προεκτείνει για έπικολα και στίς ποικίλες εκφάνσεις του είναι (στο φαίεσθαι). Αυτό είναι αφέστατο στην "Αθάνατη Ιστορία" όπου η μορφή είναι έντελως ούδύτερη, δηλαδή δεν μετέχει στη διαλεκτική σύγκρουση ή όποια μετατίθεται καθ' ολοκληρίαν στο περιεχόμενο.

ΟΡΣΟΝ ΓΟΥΕΛΛΕΣ

βιοφιλμογραφία



Γεννήθηκε στις 6 Μαΐου 1915 στην Κενόσα (Γουισκόνσιν). Τό 1931-2 σπουδάζει σχέδιο και ζωγραφική. Κατόπιν φεύγει για τό Δουβλίνο, όπου ασχολείται με τό θέατρο. Τό 1934 παντρεύεται τήν Βιρτζίνια Νίκολσον. Χωρίζει, κας τό 1943 ξαναπαντρεύεται με τή Ρίτα Χαήγουωρθ. Τέλος, τό 1955 παντρεύεται τήν Κόμησα Πάολα Μόρι.

Τό 1938 σκηνοθετεί έκπομπές στό ραδιόφωνο για τήν C. B. S. 'Η έκπομπή του για τόν "Πόλεμο τῶν κόσμων" σπέρνει τόν πανικό στις "Ηνωμένες Πολιτείες. Στη συνέχεια συνδυάζει τή θεατρική κας ραδιοφωνική δραστηριότητα, δημοσιεύει ἔθρα, παίζει σέ πολυάριθμα φιλμ κας σκηνοθετεί έκπομπές στην τηλεόραση, παράλληλα πρός τήν ένασχόλησή του με τόν κινηματογράφο

Σ ΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

1941: CITIZEN KANE. ('Ο πόλτης Καήν). Η. Π. Α. Παραγωγή: Μέρκουρι ('Όρσον Γουέλλες). 'Εκμετάλλευση: R. K. O. Σενάριο: Χέρμαν Μάνκιεβιτς κας 'Όρσον Γουέλλες (ἐπίσης ἐβοήθησαν ὁ Τζόζεφ Κόττεν κας ὁ Τζάν Χάουσαν). Φωτογραφία: Γκρέγκι Τόλαντ. Μοντάζ: Ρόμπερτ Γουάιζ κας Μάρκ Ρόμπσον. Καλλιτεχνικός διευθυντής: Βάν Νέστ Πόλγκλναις. Κόστοςμια: 'Εντουαρντ Στήβενσον. Ντεκόρ: Ντάρρελ Σ υβέρρα. Μουσική: Μπέρναρντ Χέρρμαν. Σ πείσιαλ ἐφέ: Βέρνον Γουώικερ. Διάρκεια: 119'. Κάστ: Τζόζεφ Κόττεν, Ντόροθυ Κάμινγκκνουν, 'Ανιές Μούρχεντ, 'Εβερρετ Σλνάν, Ροθ Γουώρικ, Ραή Κόλλινς, Τζάρτζ Κουλοβρις, 'Όρσον Γουέλλες. Γυρίστηκε ἀπό τις 30 'Ιουλίου ἔως 23 'Οκτωβρίου 1940.

- 1942: THE MAGNIFICENT AMBERSONS (Οἱ ὑπέροχοι "Ἀμπερσον"). Η. Π. Α. Παραγωγή: Μέρκουρι (Ὅρσον Γουέλλες). Ἑκμετάλλευση: R. K. O. Σενάριο: Ὅρσον Γουέλλες, ἀπὸ μιά νομβέλλα τοῦ Μποθ Τάρνιγγτον. Φωτογραφία: Στάνλεϋ Κορτζ. Μοντάζ: Ρόμπερτ Γουάιζ. Κόστος: 1.500.000. Ἑντ. Στρήβσον. Ντεκόρ: Μάρκ Λή Κέρκ. Μουσική: Μπέρναρντ Χέρμαν. Σπείαλ ἔφε: Βέρνον Γουϊνερ. Ἀφιγήση: Ὅρσον Γουέλλες. Διάρκεια: 88'. Κάστ: Τζι Χόλτ, Τζόζεφ Κόττεν, Ντολδρες Κόστello, Ἄν Μπάζτερ, Ἀνίεσ Μοδρχντ, Ραή Κόλλινς. Γυρίστηκε ἀπὸ τὶς 28 Ὀκτωβρίου 1941 ἕως τὶς 22 Ἰανουαρίου 1942.
- 1946: THE STRANGER (Ὁ ξένος). Η. Π. Α. Ἑλλ. τίτλος: "Ὁ ἔγκληματίας". Παραγωγή: Ἰντερνάσιοναλ (Σ. Π. "Ἡγλ). Ἑκμετάλλευση: Γιουνάιτεντ Ἄρτιστς. Πρωτότυπο σενάριο: Βίκτωρ Τρῆβας. Διασκευὴ καὶ διάλογοι: Ἄντονι Βάιλερ, Τζᾶν Χιοῦστον, Ὅρσον Γουέλλες. Φωτογραφία: Ράσελ Μέ-τυ. Καλλιτεχνικὸς διευθυντής: Πέρρυ Φέργκιουσον. Μουσική: Μπονιάλδος Κάπερ. Διάρκεια: 95'. Κάστ: Ὅρσον Γουέλλες, Λορέττα Γιάνγκ, Ἐντουαρντ Ρόμπινσον, Φίλιπ Μερβέλ, Ρέτσαρντ Λόνγκ, Μπαίρον Κήθ, Μπαλν Χάουζ, Πιέτρο Σόσσο.
- 1947: THE LADY FROM SHANGHAI (Ἡ Κυρία ἀπὸ τῆ Σαγκάη) Ἑλλ. τίτλος: "Ἡ Κυρία τῆς Σαγκάης". Παραγωγή-ἑκμετάλλευση: Κολομβία. Η. Π. Α. Σενάριο: Ὅρσον Γουέλλες, ἀπὸ μιά νομβέλλα τοῦ Σέργουιν Κόνγκ. Φωτογραφία: Τσαρλς Ἄλτον Τζόνιορ. Ντεκόρ: Γουόλτερ Μένεφν καὶ Χέρμαν Σένμπρεν. Μουσική: Χάινς Ρέμχελντ. Διάρκεια: 86'. Κάστ: Ὅρσον Γουέλλες, Ρέτα Χάιγγουορθ, Ἐβερεττ Σλάον, Γκλέν Ἀντερς, Τέντ ντέ Κόρσια, Λοῖσι Μέρριλλ, Σάμ Νέλσον.
- 1948: MACBETH (Μάκβεθ). Η. Π. Α. Παραγωγή: Μέρκουρι (Ὅρσον Γουέλλες). Ἑκμετάλλευση: Ρεπάμπ-λικ. Σενάριο: Ὅρσον Γουέλλες, ἀπὸ τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Σαίξπηρ. Φωτογραφία: Τζᾶν Λ. Ράσ-σελ. Μοντάζ: Λοῖσι Λάντσαυ. Καλλιτεχνικὸς διευθυντής: Φρέντ Ράττερ. Μουσική: Ζᾶν Ἰμπέρτ. Διάρκεια: 86'. Κάστ: Ὅρσον Γουέλλες, Ζανέττ Νόλαν, Ντᾶν Ὁ Χέρλιχ, Ρόντυ Μάκ Ντόουαλ, Ἐντγκαρ Μπάρριερ, Ἄλλαν Νάπιερ, Κρίστοφερ Γουέλλες. Γυρίστηκε σὲ 23 μέρες.
- 1951: O'HELLO (Ὁ θάνατος). Μαρόκο. Παραγωγή: Μέρκουρι (Ὅρσον Γουέλλες). Ἑκμετάλλευση: Φόλμε Μαρκ καὶ Γιουνάιτεντ Ἄρτιστς. Σενάριο: Ὅρσον Γουέλλες, ἀπὸ τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Σαίξ-πηρ. Φωτογραφία: Ἀνίεζ Μπρέτζι, Γ. Ρ. Ἄλντο, Γκεόργκο Φάντο, Ὀμπαντάν Τρολόνι, Ρομπέρ-το Φουζι. Μοντάζ: Τζᾶν Σάσσα, Ρέντζο Λουτσάντι, Τζᾶν Σέπριντζ. Καλλιτεχνικὸς διευθυντής: Ἀλεξάντερ Τρόνερ. Κόστος: 1.500.000. Μουσική: Φραντζέσκο Λαβανίνο, Ἀλμπέρ-το Μπαμπέρις. Διάρκεια: 91'. Κάστ: Ὅρσον Γουέλλες, Μικεᾶλ Μάκ Λιαμόρ, Σουζάν Κλουτιέ, Ρόμπερτ Κόουτ, Χάτον Ἐντουαρντς, Μάικλ Λῶρενς. Γυρίστηκε ἀπὸ τὸ 1949 ἕως τὸ 1952 σὲ διάφορες πόλεις τοῦ Μαρόκου καὶ τῆς Ἰταλίας.
- 1955: CONFIDENTIAL REPORT ἢ MR. ARKADIN (Ἐμπιστευτικὴ ἀναφορὰ ἢ Ὁ Κοσ Ἀρκάντιν). Ἑλ. τίτλος: "Ὁ Σατανᾶς αὐτοπροσώπου". Ἰσπανία. Παραγωγή: Μέρκουρι (Ὅρσον Γουέλλες). Ἑκμε-τάλλευση: Γουόρνερ Μπράδερς. Σενάριο: Ὅρσον Γουέλλες, ἀπὸ τῆ νομβέλλα τοῦ "Ὁ Κοσ Ἀρ-κάντιν". Φωτογραφία: Ζᾶν Μποργκαουσόν. Μοντάζ: Ρέντζο Λουτσάντι. Μουσική: Πάλ Μισρακί Δε-άρκεια: 99'. Κάστ: Ὅρσον Γουέλλες, Πάολο Μόρι, Ρόμπερτ Ἀρντεν, Μάικλ Ρέντγκρεϋ, Πατρί-σια Μεντίν, Ἀκίμ Ταμίρωφ, Μίσα Ἄουερ, Καθίνα Παξινού, Γκρεγκουάρ Ἀσάν, Πίτερ Βάν Ἑικ. Γυρίστηκε σὲ 8 μῆνες στὴ Γαλλία, Ἰσπανία, Γερμανία καὶ Ἰταλία.
- 1958: TOUCH OF EVIL (Ὁ ἄρχων τοῦ τρόμου, Ἑλλ. τίτλος). Η. Π. Α. Παραγωγή-ἑκμετάλλευση: Γιου-νιβέρσαλ-Ἰντερνάσιοναλ. Διευθυντὴς παραγωγῆς: Ἀλμπερτ Τζακαμῶ. Σενάριο: Ὅρσον Γουέ-λλες, ἀπὸ τῆ νομβέλλα τοῦ Γουόλτ Μάστερσον "Ἐμβλημα τοῦ κακοῦ". Φωτογραφία: Ράσελ Μέ-τυ. Μοντάζ: Βέρτζιλι Βόγκελ, Ἀαρὸν Στέλλ. Καλλιτεχνικὸς διευθυντής: Ἀλεξάντερ Γκλόιτςεν, Ρόμ-περτ Κλαυγουόρθ, Μουσική: Χένρυ Μαντσόνι. Διάρκεια: 93'. Κάστ: Ὅρσον Γουέλλες, Τσαρλτον Ἦστον, Τζᾶνέτ Λή, Τζόζεφ Καλέια, Ἀκίμ Ταμίρωφ, Τζόννα Μορ, Ραή Κόλλινς, Μάρλεν Ντῆ-τριχ, Τζόζεφ Κόττεν, Κήνον Γουήν, Ζᾶ-Ζᾶ Γιαμπέρ, Βίκτωρ Μάσαν, Μόρτ Μάς.
- 1962: THE TRIAL ἢ LE PROCES (Ἡ Δίκη). Γαλλία, Ἰταλία, Γερμανία. Παραγωγή: PARIS EUROPA PRO-DUCTION (FI-C-IT), HISA-FILMS. Σενάριο: Ὅρσον Γουέλλες, ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο μυθιστόρημα τοῦ Κάφκα. Διευθυντὴς παραγωγῆς: Ἀλεξάντερ καὶ Μάικλ Σάκχαλντ. Φωτογραφία: Ἐντμοντ Ρέ-τσαρντ. Μοντάζ: Ὑβὸν Μαρτέν, Ντενᾶ Μπαμπ, Φρέντ Μοῦλντ. Καλλιτεχνικὸς διευθυντής: Ζᾶν Μανταρό. Μουσική: Ζᾶν Λεντρό καὶ τὸ Ἀντάτζιο τοῦ Ἀλμπινόνι. Σκέπας προλόγου: Ἀ-λεξάντερ Ἀλεξέιεφ, Κλαρ Πάρεκ. Διάρκεια: 120'. Κάστ: Ἄντονι Πέρκινς, Ὅρσον Γουέλλες, Ζᾶν Μορό, Ἐλσα Μαρτινέλλι, Ρόμι Σνάιντερ, Σουζάν Φλόν, Μαντλέν Ρομπινσόν, Ἀκίμ Ταμί-ρωφ. Γυρίστηκε ἀπὸ τὶς 26 Μαρτίου ἕως τὶς 5 Ἰουνίου 1962 στὰ Παρίσι, Γιλδμπους, Ντουμπ-ρόβα, Ζάγκρεμπ καὶ Ρώμη.

- 1965: CHIMES AT MIDNIGHT (Φέλοσαφφ - Οί καμπάνες του μεσονυκτίου). 'Ισπανία. Παραγωγή: 'Ιντερνάσιοναλ Φίλμς 'Εσπανιόλα. Σενάριο: 'Ορσον Γουέλλες, από τὰ θεατρικά ἔργα τοῦ Σαξέπηρ 'Ερρίκος IV, Ριχάρδος II καὶ Οἱ εὐθυμὲς κυράδες τοῦ Οὐδίνσορ. Φωτογραφία: 'Εντμ. Ρίτσαρντ. Μοντάζ: 'Ορσον Γουέλλες. Κάστ: Σέρ Τζόν Γκλάουντ, 'Ορσον Γουέλλες, Κηθ Μπέξτερ, Μάρχαρετ Ράδερφορντ, Ζάν Μορά, Μάρνα Βλαντ, Βάλτερ Κιάρι. Γυρίστηκε τὸ χειμῶνα 1964-65 καὶ τὴν ἀνοιχὴ 65 στὴ Βαρκελώνη καὶ σ' ἄλλα μέρη τῆς 'Ισπανίας.
- 1955... DON QUICHOTE (Δὸν Κιχότης). Τὸ γύρισμα συνεχίζεται. Σενάριο: 'Ορσον Γουέλλες, ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο μυθιστόρημα τοῦ Θερβάντες. Φωτογραφία: Τζάν Ντρέιτερ. Κάστ: 'Ορσον Γουέλλες, Φραντσέσκο Ριγκουέρα, 'Ανίμ Ταμίρωφ, Πάττυ Μάκ Κόρμακ.
- 'Επίσης, τὸ 1942 γύρισε ἀριετὲς σκηνὲς τῆς ταινίας JOURNEY INTO FEAR (Ταξίδι μέσα στὸ φόβο), ποὺ τελικὰ ὑπογράφηκε ἀπὸ τὸν Νόρμαν Φόστερ.
- 1968: THE IMMORTAL STORY ('Αθάνατη ἱστορία). Παραγωγή: Μισλάβ Ροζάν. Σενάριο: 'Ορσον Γουέλλες, ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη νουβέλλα τῆς Τάνια Μπλέιν. Φωτογραφία: Βάλ Κουράντ. Μουσικὴ: 'Ερρίκ Σατέ. Κάστ: 'Ορσον Γουέλλες, Ζάν Μορά, Ροζέ Κοτζιό, Νόρμαν 'Εσάου.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ

- 1940: CITIZEN KANE - Πολίτης Κάνη, τοῦ Ἰδίου.
- 1942: JOURNEY INTO FEAR - Ταξίδι μέσα στὸ φόβο, τοῦ Νόρμαν Φόστερ.
- 1943: JANE EYRE - Τζαίν 'Ευρ, τοῦ Ρόμπερτ Στήβενσον.
- 1944: FOLLOW THE BOYS - Ἀκολουθήστε τ' ἀγόρια, τοῦ 'Εντμ Σάδερλαντ.
- 1945: TOMORROW IS FOREVER - Τὸ αὔριο εἶναι παντοτεινὸ, τοῦ 'Ιρβινγκ Πίσελ.
- 1946: THE STRANGER - Ὁ ξένος, τοῦ Ἰδίου.
- 1947: BLACK MAGIC - Μάγρη Μαγεία, τοῦ Γκρέγκορι Ρατῶφ.
- 1947: THE LADY FROM SHANGHAI - Ἡ Κυρία ἀπὸ τὴ Σαγκάη, τοῦ Ἰδίου.
- 1948: MACBETH - Μάκβεθ, τοῦ Ἰδίου.
- 1948: PRINCE OF FOXES - Ὁ πρίγκηπας τῶν ἀλεποῦδων, τοῦ Χένρυ Κόνγκ.
- 1949: THE THIRD MAN - Ὁ τρίτος ἄνθρωπος, τοῦ Κάρλο Ρήντ.
- 1950: THE BLACK ROSE - Τὸ μαῦρο τριαντάφυλλο, τοῦ Χένρυ Χαταγουαίη.
- 1951: RETURN TO GLENNASCALL - 'Επιστροφή στὸ Γιλέννασκωλ, τοῦ Χάτον 'Εντουαρντς.
- 1951: OTHELLO - Ὁθέλλος, τοῦ Ἰδίου.
- 1953: TRENT'S LAST CASE - Ἡ τελευταία ὑπόθεση τῶν Τρέντ, τοῦ Χέλμπερτ Οὐάινοξ.
- 1953: SI VERSAILLES M' ETAIT CONTE - 'Αν μιλοῦσαν οἱ Βερσαλλεῖς, τοῦ Σασά Γκιτρώ.
- 1953: L' UOMO, LA BESTIA E LA VIRTU - Ὁ ἄνθρωπος, τὸ κτῆνος καὶ ἡ ἀρετὴ, τοῦ Στένο.
- 1954: NAPOLEON, τοῦ Σασά Γκιτρώ.
- 1954: THREE CASES OF MURDER - Τρεῖς περιπτώσεις φόνου, τοῦ Τζάρετζ Μόρ 'Ο Φερράλ.
- 1955: CONFIDENTIAL REPORT (MR ARKADIN) - 'Εμπιστευτικὴ ἀναφορά, τοῦ Ἰδίου.
- 1955: TROUBLE IN THE GLEN - Ταραχὴ στὸ Γιλέν, τοῦ Χέλμπερτ Οὐάινοξ.
- 1956: MOBY DICK - Μόμπυ Ντίκ, τοῦ Τζάν Χιοῦστον.
- 1957: PAY THE DEVIL - Πλήρωσε τὸ διάβολο, τοῦ Τζάν 'Αρλοντ.
- 1957: THE LONG HOT SUMMER - Τὸ μακρὸ καυτὸ καλοκαίρι, τοῦ Μάρτιν Ρίττ.
- 1958: TOUCH OF EVIL - Τὸ ἄγγιγμα τοῦ κακοῦ, τοῦ Ἰδίου.
- 1958: THE ROOTS OF HEAVEN - Οἱ ρίζες τ' οὐρανοῦ, τοῦ Τζάν Χιοῦστον.
- 1958: COMPUSSION - 'Εξαναγκασμός, τοῦ Ρίτσαρντ Φλέισερ.
- 1959: DAVID E GOLIA - Δαυὶδ καὶ Γολιάθ, τῶν Ρίσαρ Πίστεϊ καὶ Φεργινιάρντο Μπάλντι.
- 1959: FERRY TO HONG KONG - Φέρρου γιὰ τὸ Χόγκι Κόνγκ, τοῦ Λιοβίτ Τζαμπερτ.
- 1960: AUSTERLITZ - 'Αόστερλιτς, τοῦ 'Αμπέλ Γιάινς.
- 1960: CRACK IN THE MIRROR - Ράγισμα στὸν καθρέφτη, τοῦ Ρίτσαρντ Φλέισερ.
- 1960: I TARTARI - Οἱ Τάταροι, τοῦ Ρίτσαρντ 'Ερπ.
- 1961: LA FAYETTE - Λαφαγιέτ, τοῦ Ζάν Ντρεβῶ.
- 1962: THE TRIAL - Ἡ Δίκη, τοῦ Ἰδίου.
- 1963: V. I. P. S - Οἱ βίπες (Διεθνὲς ξενοδοχεῖο), τοῦ 'Αντονι 'Ασκουίβ.
- 1963: ROGOPAG, στὸ σκέτος τοῦ Πιέρ Πάολο Παζολίνι.

- 1964: L' ECHIQUEUR DU DIEU-Τό άβάνιον τοῦ Θεοῦ, τοῦ Ντενύς ντέ Λά Παρτελιέρ.
 1965: CHIMES AT MIDNIGHT-Οἱ καμπάνες τοῦ μεσονυκτιοῦ, τοῦ Ἰδιου.
 1965: THE ISLAND OF TREASURE-Τό νησί τοῦ θησαυροῦ, τοῦ Χερσοῦς Φράνκο.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

- 1931: THE JEW SUSS-Ὁ Ἑβραῖος Σούς, τοῦ Λάιον Φοιτβάνγκερ.
 1931: THE DEAD RIDE FAST-Οἱ νεκροί ἱππεύουν γρήγορα, τοῦ Ντένβιντ Σήρς.
 1931: THE ARCHDUKE-Ὁ ἀρχιδούκας, τοῦ Πέρου Ρόμπινσον.
 1931: MOGU OF THE DESERT-Ὁ Μόγκου τῆς ἐρήμου, τοῦ Πάντρεϊν Ὁ Κόνερ.
 1932: DEATH TAKES A HOLIDAY-Ὁ θάνατος κάνει διακοπές, τοῦ Ἀλβέρτο Καζέλλα.
 1932: HAMLET-Ἀμλετ, τοῦ Σαξέπυρ.
 1932: THE CIRCLE-Ὁ κύκλος, τοῦ Σάμερσετ Μάμ.
 Ἐπίσης ἔπαιξε σέ δεκάδες μικροῦς ρόλους κατά τῆ διάρκειά τῆς παραμονῆς του στό Δουβλίνο(1931-32).
 1933: THE BARRETS OF WIMPOLE STREET-Οἱ Μπάρρετ τῆς ὁδοῦ Γουίμπολ, τοῦ Ροῦντολφ Μπεξέ.
 1933: CANDIDA-Κάντιντα, τοῦ Μπέρναρντ Σῶ.
 1934: Ρωμαῖος καί Ἰουλιέττα, τοῦ Σαξέπυρ.
 1934: TRILBY, τοῦ Τζέραλντ ντέ Μωριέρ.
 1934: Ἀμλετ, τοῦ Σαξέπυρ.
 1934: CZAR PAUL-Ὁ Τσάρος Παῦλος, τοῦ Μερειντσκυ.
 1935: PANIC-Πανικός, τοῦ Ἀρτσμπάλντ Μακλίσ.
 1936: TEN MILLION GHOSTS-Δέκα ἑκατομμύρια φαντάσματα, τοῦ Σέντνεϋ Κίνγκλεϋ.
 1937: DR. FAUSTUS-Δρ. Φάουστους, τοῦ Κρίστοφερ Μάρλοου.
 1937: Ἰούλιος Καίσαρ, τοῦ Σαξέπυρ.
 1938: Τό θλιβερό σπίτι, τοῦ Μπέρναρντ Σῶ.
 1938: Ὁ θάνατος τοῦ Νταντάν, τοῦ Γιεόργκ Μπόχνερ.
 1939: Οἱ πέντε βασιλεῖδες. Προσαρμογή θεατρικῶν ἔργων τοῦ Σαξέπυρ ἀπό τόν Γουέλλες.
 1939: Ἡ πράσινη Θεά, τοῦ Οὐάλλιαμ Ἀρτσερ.
 1942: Τό σόου τῶν θαυμάτων τῆς Μέρκιουρι.
 1946: Ὁ γῦρος τοῦ κόσμου, τῶν Γουέλλες καί Κόουλ Πόρτερ.
 1947: Μάκβεθ, τοῦ Σαξέπυρ.
 1950: Ὁ χρόνος τρέχει, τοῦ Ἰδιου.
 1950: Ὁ ἀλόγιστος ἀσασκός, τοῦ Ἰδιου.
 1951: Ὁθέλλος, τοῦ Σαξέπυρ.
 1955: Μόμπυ Ντίκ, τοῦ Ἰδιου.
 1956: Βασιλεῖς Λήρ, τοῦ Σαξέπυρ.
 1960: Οἱ καμπάνες τῶ Μεσάνυχτα. Προσαρμογή ἔργων τοῦ Σαξέπυρ ἀπό τόν Γουέλλες.

ΑΦΗΓΗΤΗΣ

- 1942: THE MAGNIFICENT AMBERSONS-Οἱ ὑπέρκοι Ἀμπερσον, τοῦ Ἰδιου.
 1946: DUEL IN THE SUN-Μονομαχία στόν ἥλιο, τοῦ Κένγκ Βιντόρ.
 1951: RETURN TO GLENNASCAUL-Ἐπιστροφή στό Γκλέννασκωλ, τοῦ Χάιτον Ἐντουαρντε.
 1956-58: LES SEIGNEURS DE LA FORET-Οἱ κύριοι τοῦ δάσους, τῶν Χ.Σπλμαν καί Χ.Μπράντ.
 1959: HIGH JOURNEY-Ψηλό ταξίδι, τοῦ Πήτερ Μπέυλις.
 1959: SOUTH SEAS ADVENTURE-Περιπέτεια σίς Νότιες θάλασσες, τοῦ Κάρλ Ντάντλυ.
 1961: KING OF KINGS-Ὁ Βασιλεὺς τῶν Βασιλέων, τοῦ Νίκολας Ραή.
 1962: THE TRIAL-Ἡ Δίκη, τοῦ Ἰδιου.
 1963: THE FINEST HOURS-Οἱ πρὸ ὥρες ὥρες, τοῦ Πήτερ Μπέυλις.
 Ἐπίσης, κατά τῆ διάρκειά τοῦ πολέμου, σέ ἑκατοντάδες φιλμ γιὰ τὴν ἀμερικάνικη τηλεόραση.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΚΑΙ ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΣΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

- 1953: Ἐπαιξε τὸ Λήρ στόν "Βασιλῆ Λήρ" Σκηνοθεσία Πήτερ Μπρόνκ, γιὰ τὸ C.B.S. Νέα Ὑόρκη)

- 1955: THE ORSON WELLES SKETCHBOOK. (Έξη προγράμματα για τὸ Β.Β.С. Λονδίνου)
- 1955: MOBY DICK. Ταινία ἀπὸ τῆ θεατρικῆ παράστασιν τοῦ ἔργου, γυρισμένο στὸ Χάνου Ἐμπάιρ καὶ στὸ Σιάλα Θήατερ. Δὲν προβλήθηκε ποτέ.
- 1955: Ὁ γῦρος τοῦ κόσμου μὲ τὸν Ὅρσον Γουέλλες. 13 μισώωρα προγράμματα γιὰ τὴν Ἀγγλικὴ τηλεόραση. Δὲν συμπληρώθηκαν.
- 1956: TWENTIETH CENTURY-20th αἰώνας, τοῦ Μπέν Χέχτ καὶ Τσάρλς Μάν Ἀρθουρ. Γιά τὸ С. В. S. Νέα Ὑόρκη.
- 1957: Ἡθοποιοὺς σὲ συντομευμένες παραστάσεις τοῦ "Ἐμποροῦ τῆς Βενετίας", "Μάιβεθ", "Ὁθελ-λου". Γιά τὸ С. В. S. καὶ Ν. В. С. Νέα Ὑόρκη.
- 1957: Ἀφηγητὴς στὸ "Πτόση τῆς πόλης" τοῦ Ἀρτσιπαλντ Μακλῆς.
- 1958: THE METHOD-Ἡ μέθοδος. Ἐνα ντοκιμαντάρ γιὰ τὸ Ἀκτορς Στούντιο. Γιά τὸ В. В. С.
- 1958: Ἐνα μιστελεωμένο φιλμ γιὰ τὴν Τζίνια Λολομπρντζίτα.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΚΑΙ ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΣΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ

- 1934: Ἐπαίξε τὸ ρόλο τοῦ Μαν Γιάφφερτυ σὲ μιὰ συντηρημένη ἔκδοσιν τοῦ "Πανικοῦ" τοῦ Ἀρτσιπαλ Μακλῆς.
- 1934-35: Ἐπαίξε στὸ σήριαλ "Πορεία τοῦ χρόνου" γιὰ τὸ Ν. В. С. Ἐπίσης ἔπαίξε πολλοὺς κλασσικοὺς ρόλους γιὰ τὸ Ν. В. С.
- 1936: Ἀφηγητὴς τῶν "Μουσικῶν ρεμβαζμῶν" γιὰ τὸ С. В. S.
- 1936: Ἐπαίξε τὸν Ἀμλετ σὲ σκηνοθεσία Ἰρβινγκ Ράις, γιὰ τὸ С. В. S.
- 1937: Ἐπαίξε τὸν Λάμοντ Κράνστον στὴ "Σκιά", ἕνα ἀστυνομικὸ σήριαλ γιὰ τὸ С. В. S.
- 1937: Προσάρμοσε, σκηνοθέτησε καὶ ἔπαίξε τὸν Γιάννη Ἀγιάννη στοὺς "Ἀθλίους" γιὰ τὸ Μισότσουαλ Μπρόουντκάστνγκ.
- 1938: Ἐνα σήριαλ μὲ τίτλο "Πρῶτο Ἐνικὸ Πρόσωπο", ποὺ περιλάμβανε διασκευὲς τῶν ἔργων: "Ἡ νῆ-σος τῶν Θησαυρῶν", "Ἱστορία δύο πόλεων", "39 βήματα", "Τζαζν Ἐυρ", "Ὁ ἄνθρωπος ποὺ ἤ-ταν Πέμπτη", "Ἰούλιος Καίσαρ", "Δράκουλας" καὶ ἕνα πρόγραμμα μὲ ἱστορίες τῶν Σέργουντ Ἀντερσον, Κάριλ Ἡγουόλντ καὶ Σάιμ.
- 1938: "Νέες σειρές": "Δεκαεφτάχρονα", "Ὁ γῦρος τοῦ κόσμου σὲ 80 ἡμέρες", "Ὀλιβερ Τουίστ", "Ὁ πόλεμος τῶν κόσμων". Γιά τὸ С. В. S.
- 1941: "Ἡ αὐτοῦ ἐντιμότης ὁ Διήναρχος": Ἔργο γραμμένο ἀπὸ τὸν Γουέλλες, σὲ παραγωγή καὶ ἀφήγη-ση τοῦ Ἰβίου. Γιά τὴν С. В. S.
- 1941: Ἐμφανίστηκε στὸ "Σδοῦ τῆς κυρίας Ἐσθέρ". С. В. S.
- 1942-43: Γιά σας ἡμερικάνοι: Ἐβδομαδιαῖο προπαγανδιστικὸ πρόγραμμα. С. В. S.
- 1943: THE ORSON WELLES SHOW-Τὸ σόου τοῦ Ὅρσον Γουέλλες. С. В. S.
- 1943: Μιά σειρά ἀπὸ πολιτικὲς ἐκπομπές γιὰ τὴν А. В. С.
- 1945: Μιά σειρά ἀπὸ ὁμιλίες γιὰ διάφορα θέματα γιὰ τὸ W. J. Z.
- 1947: Μιά σειρά ἀπὸ πολιτικὲς ἐκπομπές γιὰ τὴν А. В. С.
- 1951: THE ADVENTURES OF HARRY LIME-Οἱ περιπέτειες τοῦ Χάρρυ Λάιμ. Μιά σειρά 39 προ-γραμμάτων. Μερικὰ γραμμένα ἀπὸ τὸν Γουέλλες. Ἐπαίξε τὸν Χάρρυ Λάιμ. В. В. С. Λονδίνου.
- 1952: THE BLACK MUSEUM-Τὸ Μαῦρο Μουσεῖο. Μιά σειρά ἀπὸ 39 προγράμματα πάνω σὲ ὑποθέσεις τῆς Σκότλαντ Γιάρντ. Μὲ τὸν Γουέλλες σὺν ἡθοποιοῖς καὶ ἀφηγητῇ. В. В. С. Λονδίνου.
- 1952: SHERLOCK HOLMES-Σέρλοκ Χόλμς. В. В. С. Λονδίνου.

ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΟΣ

- 1931: THE LADY FROM THE SEA-Ἡ κυρὰ τῆς θάλασσας, τοῦ Ἰβεν.
- 1931: Οἱ τρεῖς ἀδελφές, τοῦ Τσέχοφ.
- 1931: Ἡ Ἀλίκη στὴ χώρα τῶν θαυμάτων.
- 1934: TRILBY-Τρίλμπυ, τοῦ Τζέραλντ ντς Μωριέρ.
- 1934: Ὁ Μέθυσος, τοῦ К. Σμῦθ.
- 1936: Μάιβεθ, τοῦ Σαίπηρ.
- 1936: HORSE EATS HAT-Ἄλογο τρώει καπέλλο. Προσαρμογὴ ἀπὸ τὸν Γουέλλες τοῦ ἔργου τοῦ Λα-μπῆς "Ἐνα ψάβειο καπέλλο ἀπὸ τὴν Ἱταλία".
- 1937: DR. FAUSTUS-Ὁ δρ. Φάουστους, τοῦ Κρίστοφερ Μάροου.

- 1937: THE CRADLE WILL ROCK-Ή κοβνία θά κουνιεται, τοῦ Μάρκ Μπλίτζτάν.
 1937: Ἰοῦλιος Καῖσαρ, τοῦ Σαξέπηρ.
 1938: THE SHOEMAKER'S HOLIDAY-Οἱ διακοπές τοῦ τσαγκάρη, τοῦ Τόμας Ντέκερ.
 1938: THE HEARTBREAK HOUSE-Τό θλιβερό σπίτι, τοῦ Μπερνάρντ Σῶ.
 1938: TOO MUCH JOHNSON-Πάρα πολὺ Τζόνσον, τοῦ Γουόλιαμ Ζιλλέτ, σὲ διασκευὴ τοῦ Γουέλ-
 λες.
 1938: Ὁ θάνατος τοῦ Νταντὸν, τοῦ Γιεόργκ Μπόχκερ.
 1939: THE FIVE KINGS-Οἱ πέντε βασιλεῖδες. Ἀπὸ τὰ θεατρικὰ ἔργα τοῦ Σαξέπηρ, Ἑρρίκος IV, V,
 VI, Ριχάρδος II, III, σὲ διασκευὴ ἀπὸ τὸν Γουέλλεις.
 1939: THE GREEN GODDESS-Ἡ πράσινη θεά, τοῦ Γουόλιαμ Ἀρτσερ, σὲ διασκευὴ Γουέλλεις.
 1939: THE SECOND HURRICANE-Ἡ δευτέρη καταιγίδα. Ὁπέρα τοῦ Ἀαρὸν Κόπλαντ.
 1941: NATIVE SON-Ὁ ἰθαγενὴς γιός, τῶν Πῶλ Γκρήν καὶ Ρίτσαρντ Ράιτ.
 1942: Τό σόου τῶν θαυμάτων τῆς Μέρκιουρυ. Παραστάσεις γιὰ τὸ στρατὸ στὸ Λός Ἀντζελλες.
 1946: Ὁ γῦρος τοῦ κόσμου, τῶν Γουέλλεις καὶ Κόουλ Πόρτερ.
 1947: Μάκβεθ, τοῦ Σαξέπηρ.
 1950: TIME RUNS-Ὁ χρόνος τρέχει, τοῦ Ἰδίου.
 1950: THE UNTHINKING LOBSTER-Ὁ ἀλόγιστος ἄστακός, τοῦ Ἰδίου.
 1951: Ὁθέλλος, τοῦ Σαξέπηρ.
 1955: Μόμπυ Ντῆλ, τοῦ Ἰδίου.
 1956: Βασιλεῖς Ἀθήρ, τοῦ Σαξέπηρ.
 1960: Ὁ ρινόκερος, τοῦ Ἰονέσκο.

ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

- 1933: EVERYBODY'S SHAKESPEAR-Ὁ Σαξέπηρ τοῦ καθένα.
 1953: UNE GROSSE LEGUME-Ἐνα χοντρὸ λάχανο. Σατιρικὸ μυθιστόρημα. Παρίσι.
 1953: A BON ENTENDEUR-Ὁ νῶν νοεῖτω. Περιλαμβάνει τὸ δέκατο θεατρικὸ ἔργο τοῦ Γουέλ-
 λες: FAIR WARNING (Δίκαιη προειδοποίηση). Παρίσι.
 1956: MR. ARKADIN-Ὁ κος Ἀρκάντιν. Λονδίνο. Ἡ πρώτη ἐκδόσις ἦταν γαλλικὴ μετάφρασις. Παρί-
 σι 1954.

ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΟΣ

- 1954, 25 Αὐγούστου. "Μάχαμα σὰ γίγαντας, μέσα σ' ἕναν κόσμο νάνων, γιὰ τὸν διεθνῆ κινηματο-
 γράφο", στὸ ARTS, Παρίσι.
 1958, 5 Ἰουνίου. "Μιά κορδέλλα ἀπὸ ὄνειρα", στὸ L' EXPRESS, Παρίσι. Ἀναδημοσίευσσις στὰ ἀγγλικά
 στὸ INTERNATIONAL FILM ANNUAL, No 2, Λονδίνο 1958.
 1957: Ἡ κρίσις τοῦ σέναρλου. Στὸ INTERNATIONAL FILM ANNUAL No 1, Λονδίνο.
 1958, 24 Μαΐου. Μιά ἐπιστολὴ στὸ NEW STATESMAN, Λονδίνο, ἀναφερόμενη στὴν ταινία τοῦ "Τὸ
 ἔγγυμα τοῦ κακοῦ".
 1952: Πρόλογος στὸ "Βάλε χρήματα στὸ πορτοφόλι σου" τοῦ Μάικελ Μακ Λιαμμόντ. Λονδίνο.
 1951: Πρόλογος στὸ βιβλίο "Τὰ τρεῖ τοῦ κινηματογράφου" τοῦ Μωρίς Μπεσσὺ. Παρίσι.
 - : Πρόλογος στὴν "Ἐπιταμὴ ταχυδατυλισμῶν" τοῦ Μπροῦς Ἐλλιοτ.
 1954: Τὸ τρίτο ἀκουστήριο. Στὸ SIGHT AND SOUND. Λονδίνο, Ἰανουάριος-Μάρτιος.
 1942-45: Μιά σειρά ἄρθρα στὸ FREE WORLDS, NEW YORK POST καὶ THE FARMER ALMANAC.
 1950: Πρόλογος στὸ "Αὐτὸς ποὺ παίζει τὸ βασιλεῖς", τοῦ Κέννεθ Τάιναν.
 1952: Μιά σειρά σκέψεων στὸ LA DEMOCRATIE COMBATTANTE. Παρίσι, Ἀπρίλιος-Μάιος.

Ἑπιμέλεια : ΝΙΚΟΣ ΚΑΝΑΚΗΣ

Ο ΒΟΥΒΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ

Ρ Ε Τ Ρ Ο Σ Π Ε Κ Τ Ι Β Α

18 ΜΑΪΟΥ - 12 ΙΟΥΝΙΟΥ

‘Από 18 Μαΐου μέχρι 12 ‘Ιουνίου, στην αίθουσα προβολών της ‘Ελληνοαμερικανικής ‘Ενώσεως ὁρ-
γανώθηκε ἀπ’ τὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τῆς Νέας ‘Υόρκης, τὴν Ταινιοθήκη τῆς ‘Ελλάδος,
τὴν ‘Ελληνοαμερικανικὴ ‘Ενωση καὶ τὸ Μορφωτικὸ Τμήμα τῆς ‘Αμερικανικῆς Πρεσβείας μιὰ ἐντε-
λὴς ἰδιαίτερου ἐνδιαφέροντος ρετροσπεκτιβα βουβὴν ἀμερικάνικων ταινιῶν. Τὰ φιλμ, ἀσπὰ διαλεγ-
μένα σὺν ὅλῳ τοῦς (ἐκτός ἀπὸ δυὸ-τρεῖς ταινίες ἀμφισβητούμενης ἱστορικῆς ἀξίας καὶ ὀλοφά-
νερα κακῆς αἰσθητικῆς ἀξίας) ἀπὸ τὸν Διευθυντὴ τῆς Ταινιοθήκης τοῦ Μουσείου Μοντέρνας Τέχ-
νης τῆς Νέας ‘Υόρκης Ντόναλντ Ρίτσι καὶ χρονολογικὰ καταταγμένα, ἦταν μιὰ θαυμάσια "ζωντα-
νὴ" ἱστορία τοῦ βουβοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου ἡ ὁποία κάλυπτε ὀλόκληρη τὴ γκάμα ἐξέλιξης
τῆς τέχνης τοῦ αἰῶνα μας, ἀπ’ τὴν "προκινηματογραφικὴ" περίοδο (1894) καὶ τοὺς πρῶτους ποὺ ἐν-
τελῶς ἐνστικτώδεια ἔβραζαν τὰ θεμέλια τῆς καινοβόργιας γλώσσας μέχρι τοὺς μεγάλους μαστρ(Γκράφ-
φιθ, Στροχάψι, Κῆτον, Φλάερτυ, Λιούμπιτς) ποὺ ὁργάνωσαν καὶ συστηματοποίησαν σὲ τέχνη αὐτόνο-
μη τὰ ἐκφραστικὰ εὐρήματα τῶν πιονέρων.

Μιὰ παρατήρηση : ‘Αδύνατο νὰ καταλάβουμε τὸ ρόλο ποὺ ἔπαιξαν τέσσερις ὁργανωτὲς τῇ στιγ-
μῇ ποὺ δυὸ θὰ περῶσαν. Σὲ μιὰ τόσο σοβαρὴ δουλειὰ ἡ ἔμφαση δὲν δίνεται μὲ τὴν παράθεση βα-
ρὺν δουτιῶν τίτλων συλλόγων, σωματείων κ.λ.π, οὔτε μὲ τὴν βαρβαρικὴ γελοιοποίηση τῆς ρετροσπεκ-
τιβας ποὺ πῆρε μορφή "σόου", κυρίως στὴν "ἐπὶσημη" πρεμιέρα μ’ ἐκεῖνο τὸ ἀνεκδιήγητο "ολάιτς-
-κολλάτς" ἐπὶ τριπλῆς ὁδοῦς καὶ τὴν ἀλλοπρόσβαλλη "μουσικὴ συνοδεία" τοῦ. Θὰ μάθουν ἐπιτέλους
οἱ ‘Αμερικανοὶ νὰ σέβονται τουλάχιστον τίς σοβαρότερες ἐπιτεθεῖς τοῦ πολιτισμοῦ τοὺς ;

Κατὰ σειρά, οἱ ταινίες ποὺ εἶδαμε στὴν παραπάνω ρετροσπεκτιβα εἶναι οἱ ἑξῆς :

1) ΚΙΝΕΖΙΚΟ ΠΛΥΝΤΗΡΙΟ. Ταινία τοῦ "Κινητοσκοποῦ "Εντισόν" (μηχανήμα "κλειστής προβολῆς"
γιὰ ἕναν θεατὴ, ὅμοιο μ’ αὐτὸ ποὺ ὑπάρχει ἀκόμα στὰ πανηγύρια) γυρισμένη τὸ 1894 - δηλαδὴ ἕναν
χρόνο πρὶν ἀπ’ τὴν πρῶτη δημόσια προβολὴ τοῦ "Κινηματογράφου Λυμιέρ"- σὲ πρῶτο κινηματογ-
ραφικὸ στούντιο, τὴν "Μπλάιη Μάρια" τοῦ "Εντισόν". Ἡ ταινία εἶναι μεταγραμμένη σὲ κανονικὸ φιλμ
ὥστε νὰ γίνεи δυνατὴ ἡ προβολὴ τῆς ἐπὶ ὁδοῦς.

- 2) Η ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑΣ ΤΗΣ ΣΚΩΤΙΑΣ ΜΑΙΡΗΣ. (1895). Ταινία του "Κινητοσκοπού" Έν-
τισον". Σ' αυτό το λλλυποῦτειο φάιμ" σκηνοθετημένων ἐπικαρῶν", ἐμφανίζεται δειλὰ καὶ τὸ ὄνομα
τοῦ σκηνοθέτη του : "Άλφρεντ Κλάρι.
- 3) ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΗΧΗΤΙΚΟ ΦΙΛΜ, κινητοσκοπού κι αὐτό, γυρισμένο τὸ 1895(πιθανῶς) ἀπ' τὸν
Ντίκσον, στένδρ συγγράτη τοῦ "Έντισον", "ἐντεταλμένο γιὰ τίς κινηματογραφικὲς ὑποθέσεις". Τὸ
"ἡχητικό" ἔγκειται στὴν προσπάθεια παράλληλης μὲ τὴν εἰκόνα ἔγγραφης τοῦ ἡχοῦ ἐνός βιολιοῦ
(στὴν ταινία δὲν βλέπουμε παρὰ τὴν παντομίμα ἐνός βιολιστῆ) σὲ φωνογράφο "Έντισον". Ἡ ἡχογρά-
φηση ὑπάρχει στὰ ἀρχεῖα "Έντισον", ἀλλὰ κανεῖς δὲν μπόρεσε νὰ προσδιορίσει τὴν "ταυτότητά" τῆς.
- 4) ΤΟ ΦΙΛΙ ΤΗΣ ΕΡΓΟΥΙΝ ΚΑΙ ΤΟΥ ΡΑ·Ι·Σ. "Ένα γεροντοσυζυγικὸ φιλς τοῦ 1896 ποὺ ἔφερε πολὺ
χρῆμα στὸν "Έντισον" ἔνεκα... τῆς τόλμης του. Ταινιοβὰ γυρισμένη γιὰ τὸ "Βιταφόν", μηχανήμα γιὰ
προβολὴ τῶν "Άρματ καὶ Τζένικινς ποὺ ἀγοράστηκε ἀπ' τὸν "Έντισον, ὅμοιο περίπου μὲ τὸν "Κινημα-
τογράφου Λυμιέρ". Πρόκειται γιὰ τὸ πρῶτο κινηματογραφημένο φιλς.
- 5) ΤΑ·Ι·ΣΜΑ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙΩΝ. Μονόλεπτο "ντοκυμανταρ" τῆς ἐταιρίας τοῦ "Έντισον (1896). Θέμα:
αὐτὸ ποὺ δηλώνει ὁ τίτλος - μὲ τὴν προσθήκη : ἀπὸ μιὰ κοπέλλα.
- 6) ΠΡΩ·Ι·ΝΟ ΜΠΑΝΙΟ. Φάιμ τοῦ "Έντισον (1896). Μιὰ νέγρα πλένει τὸ μωρὸ τῆς. Μὲ τὰ δεδομέ-
να τῆς ἐποχῆς, πρόκειται γιὰ ταινία κωμικῆ : Ὁ ἄσπρος ἄφρδς στὸ μαῦρο δέρμα ἦταν ἥδη ἕνα γκάγκ.
- 7) ΦΩΤΙΑ ΣΤΟ ΣΤΑΥΛΟ. (1896) Ταινία πιθανῶς τοῦ "Έντισον". Ἡ σύγχυση ὀφείλεται στὶς πολλὲς
κινηματογραφημένες "φωτιὲς σὲ σταλούς", θέμα "ἐμπορικὸτατο" χάρις σ' ἕνα θαυμάσιο ἐφέ ποὺ
τότε ἔκανε μεγάλη ἐντύπωση : "Άλογα ποὺ τρέχουν μέσα σὲ καπνοῦς.
- 8) ΤΟ ΕΣΤΡΕΣ ΜΠΑΛΚ ΝΤΑ·Ι·ΑΜΟΝΤ. ("Έντισον, 1896). "Ένα τραῖνο παίρνει μιὰ στροφῆ. Θέμα
συναρπαστικὸ γιὰ τὴν ἐποχὴ του.
- 9) ΣΚΗΝΕΣ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΥΟΡΚΗΣ. Παραγωγὸς ἄγνωστοι, πιθανῶς χρόνος γυρίσματος
1896-98. Θέμα: τυχαῖες λήψεις στὴν Τρίτη ἢ Πέμπτη λεωφόρο τῆς Νέας Ὑόρκης. "Ένα θαυμάσιον το-
κουμένο τῆς τρέχουσας ἀσημασιολόγητης ζωῆς τοῦ τέλους τοῦ περασμένου αἰῶνα.
- 10) ΦΑΤΙΜΑ. Παραγωγὴ πιθανῶς τῆς "Ἰντερνάσιοναλ Φάιμ Κόμπανυ (1897). Ὑπερτολημρὸ ὑπερθέα-
μα δύο λεπτῶν : Ἡ Φατίμα χορεῖ τὸ χορὸ τῆς κοιλίᾳ σὲ δύο βερσιὸν : α) μιὰ ἀλογόκριτη καὶ β)
μιὰ λογοκριμένη (μαῦρες λουρδὲς σὲ σχῆμα φράχτη, ἀπ' τὴ μέση καὶ κάτω τοῦ καρέ καὶ τοῦ "στῆ-
θους).
- 11) ΕΝΑ ΜΕΓΑΛΟ ΑΣΤΕΙΟ. ("Έντισον, 1899) Μικρὴ σκηναὶ τῆς καθημερινῆς ζωῆς : Τὸ ἄταχτο παι-
δάκι καὶ ἡ μπορούδά της μαμῆς.
- 12) ΣΚΩΤΣΕΖΙΚΟ ΟΥΙΣΚΥ ΝΤΙΟΥΑΡΣ. Ἡ πρώτη στὴν ἱστορία κινηματογραφικὴ διαφήμιση - εἶδος
κινηματογραφικὸ ποὺ ἐξακολουθεῖ νὰ παίζει (καὶ συχνὰ νὰ πλουτίζει) πολλοὺς λιμοκτονοῦντες
"καλλιτέχνες" (1897).
- 13) Η ΖΩΗ ΕΝΟΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΥ ΠΥΡΟΣΒΕΣΤΗ. Σκηνοθεσία: Έντβιν Πόρτερ (1903). Ἡ ἐνσυνεί-
δητη ἀφηγηματικὴ δομὴ μὲσω τοῦ ντεκουπάζ κάνει τὴ θριαμβικὴ (ἂν καὶ ἐντελῶς ἀδεξιὸ ἀκόμα) εἰ-
σοδῶ-ης στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου μ' αὐτὴ τὴν ταινιοβὰ τοῦ Πόρτερ, τοῦ πιδ γνωστοῦ πι-
νονέρι τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου - ποὺ ἠπέρπεε νὰ τὸν ζηλεῖουν (ἂν εἶχαν φιλότιμο) πολ-
λοὶ σημεῖοι "Ἑλληνες κινηματογραφιστὲς.
- 14) Η ΚΑΛΥΒΑ ΤΟΥ ΜΠΑΡΜΠΑΘΩΜΑ. Ἡ πιδ γνωστὴ καλὸβὰ τῆς λαϊκοπαίδεικῆς λογοτεχνίας ὅπως
τὴν ἔχτισε, μὲ χαριτωμένη ἀφέλεια καὶ συμπαιχνιτικὴ ἀδεξιότητα, ὁ πάντα θαρραλὲς Έντβιν Πόρ-
τερ (1903).
- 15) Η ΜΕΓΑΛΗ ΛΗΣΤΕΙΑ ΤΟΥ ΤΡΑΙΝΟΥ. "Ένα κλασικὸ πρωτόλειο τοῦ Πόρτερ : Τὸ πρῶτο στὴν ἱ-
στορία γουέστερν. Πολλὴ κίνηση ("δράση") ἀλλὰ λανθασμένη ἀφήγηση (1903).
- 16) ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΑΚΟΥ. Ἐφάλεψη ταινιοβὰ τοῦ σαυδόνιου Πόρτερ ποὺ πηδοῦσε μὲ
ἀπῶναν εὐκολὰ ἀπὸ εἶδος σὲ εἶδος. "Εδὼ παίζει μὲ τὰ φωτογραφικὰ ἐφέ δημιουργώντας ἕναν συμ-
ποθετατο ὄνειρικὸ κόσμο (1906).
- 17) ΣΩΣΜΕΝΟΣ ΑΠ' ΤΗ ΦΩΛΗ ΤΟΥ ΑΕΤΟΥ. Σκηνοθεσία (ὑποτυπῶδες) τοῦ Τζ. Σήρλ Ντάουλυ.
Ὁ μεγάλος Ντέιβιντ Γουάρι Γκρίφφιθ ἔρχεται σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸν κινηματογράφο (ἀν ἡθοποιὸς) μ'
αὐτὴ τὴν ταινία : "Ἐπὶ ἐνία λεπτά παίζει τὸ ρόλο τοῦ ἡρωικοῦ πατέρα" (1907).
- 18) Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΤΗΣ ΓΕΝΗΑΣ. Σκηνοθεσία : Τζαή Χάντ. Σενάριο-Παραγωγὴ-Σκηνοθετικὴ ἐπὶ-
βλεψη : Τόμας Χάρπερ Ἰνς. Γουέστερν-μοντέλο γιὰ τὴν κασιπινὴ ἐξέλιξη τοῦ εἶδους. Ὁ ἰδιοφυὲς
βόμας "Ἰνς (1882-1924), μορφὴ θρυλικὴ στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, ἐπιβάλλει στοὺς πάντες
(καὶ , φυσικὰ, καὶ στὸ σκηνοθέτη του ποὺ δὲν εἶναι παρὰ ἐκτελεστὴς δικῶν του ἰδεῶν) τὴν ἀναμφι-
σβήτητη προσωπικότητά του (1914).

- ✓ 19) Η ΜΟΝΑΧΙΚΗ ΒΙΛΛΑ, του Ντέιβιντ Γουάρι Γκρίφφιθ. Παραγωγή: Μπάριογραφ (1909). Μελο - δραματικό πρωτόλειο του κατοπινά μεγάλου δημιουργού.
- ✓ 20) ΤΟ ΜΟΝΟΠΩΛΙΟ ΤΟΥ ΣΤΑΡΙΟΥ, του Γκρίφφιθ. Παραγωγή: Μπάριογραφ (1909). "Ένα τεράστιο βήμα μπροστά : 'Ο Γκρίφφιθ έχει θητέα μόλις δυό χρόνων στον κινηματογράφο - σ'ό διάστημα αὐ-τόδ., ἐνστικτώδεια, βρήκε ἐμπειρικά μιὰ σωστή μορφή ἀφηγήσης. Καί καί πιά σημαντική : χρησι-μοποιεῖ εἰδήσεις ἐφημερίδων γιά νά φτιάξει, ἐδῶ, ἕνα σενάριο μέ κοινωνικὸ προβληματισμό.
- ✓ 21) Ο ΜΗΧΑΝΟΔΗΓΟΣ, του Γκρίφφιθ. Σενάριο: Μάν Σέννερ. Παραγωγή: Μπάριογραφ (1911). Διάρ-κεια: 14'. Ουμμάσιο ντεκουπάζ, βασισμένο σ' αὐτὸ ποὺ σήμερα θά μπορούσαμε νά νομάσουμε συ-πάνς.
- ✓ 22) ΟΙ ΣΩΜΑΤΟΦΥΛΑΚΕΣ ΤΗΣ ΠΙΓΚ ΑΛΛΕΥ, του Γκρίφφιθ. Παραγωγή: Μπάριογραφ (1912). Διάρ-κεια: 14'. "Ένα μικρὸ ἀριστοῦργημα. Μόγια γκαγκστερικής ταινίας καί ντοκυμαντάρ μέ σοβαρότατες προθέσεις κοινωνικοῦ προβληματισμοῦ.
- ✓ 23) ΤΟ ΝΕΟΎΡΚΕΖΙΚΟ ΚΑΠΕΛΛΟ, του Γκρίφφιθ. Σενάριο: Άντζα Λοῦζ. Παραγωγή: Μπάριογραφ (1912). Διάρκεια: 14'. "Η Μαύρη Πίφορντ ντεμπούταρε μέ τήν καθοδήγηση τοῦ Γκρίφφιθ ποὺ ἐδῶ δεχόνη τὸ μέτρο τῆς ἱκανότητάς του στή διεύθυνση τῶν ἡθοποιῶν.
- 24) Η ΣΥΛΛΗΨΗ ΤΟΥ ΜΠΡΟΝΚΟ ΜΠΙΛΛΥ. Σκηνοθεσία: Σενάριο: Γκλῶμπερτ Άντερσον. Παραγωγή "Εσσεναί (1913). Διάρκεια: 12'. "Ο Άντερσον, γνωστός σάν Μπρόνκο Μπἄλλυ, πολυμήχανος, πολυτεχ-νήτης καί γραφικότητας εἶναι ὁ πρῶτος γνωστός καου-μπόυ τῆς ὁδῶνης.
- 25) ΤΡΕΛΟ ΠΙΣΤΟΛΙΔΙ. Σκηνοθεσία: Τζέσε Ρόμπινς (1918). Καί πάλι ὁ χοντρο-Μπρόνκο Μπἄλλυ, ὁ καου-μπόυ ποὺ δέν ἤξερε νά ἱππεύει, ποὺ δέν εἶχε ἰδέα ἀπὸ λάσσο, ποὺ φοβόταν τὰ πιστόλια καί ποὺ λάνσαρε παρόλ' αὐτὰ τὸν τύπο τοῦ ἀτρόμητου πιστολά μέ τή βοήθεια τῶν τρῶκ καί τοῦ μοντάζ. "Η κινηματογραφικὴ τεχνικὴ στήν ὑπηρεσία τῆς ἡρωοποίησης.
- 26) ΣΥΝΤΡΟΦΟΙ. Σενάριο-Σκηνοθεσία: Μάν Σέννερ. Παραγωγή: Μπάριογραφ (1911). Διάρκεια: 14'. "Ο Μάν Σέννερ, ὁ δαμόνας τοῦ ἀμερικανικοῦ μουρλέσκ καί δόσκαλος ὅλων τῶν μεγάλων κωμικῶν τοῦ βουβοῦ, δέν εἶχε βρεῖ ἀκόμα τὰ κέφια του ὅταν ἔφτιαχνε αὐτὴ τήν ταινία. Τὰ γκάγκ του εἶναι πρὸς τὸ παρὸν φαρσογενή.
- 27) Η ΕΝΤΥΠΩΣΙΑΚΗ ΚΑΡΙΕΡΑ ΤΗΣ ΜΑΙΗΜΠΕΛ. Παραγωγή-Σκηνοθεσία: Μάν Σέννερ (1913). Κι ἐδῶ κυριαρχεῖ τὸ φαρσικὸ στοιχεῖο. "Η παρουσία τῆς Μαήμητλ Νόρμαντ δίνει στήν ταινία ἕνα κάποιον ἐνδιαφέρον.
- 28) Ο ΑΡΤΟΣ Ο ΕΠΙΟΥΣΙΟΣ. Παραγωγή-Σκηνοθετικὴ ἐπβλεψη: Μάν Σέννερ (1916). Διάρκεια: 20'. Μιά τρελή, πραγματικὰ σεννετικὴ κωμῶδα ὅπου τὸ στόρυ σχεδόν ξεαφανίζεται ἐντελῶς κάτω ἀπ' τὰ γκάγκ.
- 29) ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΤΟΥ ΑΦΡΟΥ. Παραγωγή-Σκηνοθετικὴ ἐπβλεψη: Μάν Σέννερ (1916). Διάρκεια: 17'. Χάρμα σεννετικοῦ παραλογισμοῦ. "Ο χέμαρος τῶν γκάγκ σαράνει κάθε ἔχνος τοῦ ἀρχικοῦ ὑποτυπῶ-δους σενναρίου. "Ο μεγάλος Σέννερ σέ μιὰ ἀπ' τίς καλύτερες στιγμὲς του.
- 30) ΤΟ ΕΞΥΠΝΟ ΡΟΜΠΟΤ. Παραγωγή-Σκηνοθετικὴ ἐπβλεψη: Μάν Σέννερ (1917). Διάρκεια: 20'. "Εδῶ ὁ Σέννερ στρέφεται, χωρὶς μεγάλη ἐπιτυχία, στήν κωμῶδα χαρακτήρων. "Ὅστόσο, τὸν σάζει τε-λικὰ ὁ ὑπεραλθωρὸς Μπέν Τάρμπιν, τὸ ἀπτόητο ἀνθρώπινο μέ τὸ λιγιστὸ μυαλό καί τὸ ὑπερτροφί-κο ἔνστικτο αὐτοσυντήρησης. Μιά παρατήρηση: "Η ἐπιλογὴ τῶν ταινιῶν τοῦ Σέννερ ἦταν μάλλον ἀ-ποτυχημένη.
- 31) ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΕΝΑΣ ΤΡΕΛΟΣ. Σκηνοθεσία: Φράνκ Πάουελ (1914). Διάρκεια: 78'. Τίποτα δέν θά δι-κατολογοῦσε τήν παρουσία αὐτῆς τῆς ταινίας στήν ρετροσπективᾶ, ἐκτός ἴσως ἀπ' τήν ἀνεκδιήγητη Θένητα Μάρε, φρικτὴ ἡθοποιὸς ποὺ κατέχει ὥστόσο ἕναν τίτλο : εἶναι ἡ πρῶτη κινηματογραφικὴ βᾶμπ (= γυναίκα-βρυκόλακος ποὺ τρέφεται μόνο μέ ἀνδρικό αἷμα).
- 32) Ο ΔΕΙΛΟΣ. Παραγωγή-Σκηνοθετικὴ ἐπβλεψη : Τόμας Χάρπερ "Ἰνς (1915). Σκηνοθεσία Φρέτζιναλντ Μπάρνερ. Διάρκεια: 75'. Καί πάλι ὁ μεγάλος "Ἰνς. Μιά σωστά ἀφηγημένη περιπέτεια, τοποθετημένη στήν περίοδο τοῦ ἐμφυλίου πολέμου ποὺ ἀπὸ τὸν "Ἰνς καί μέτᾳ τροφοδοτεῖ ἀκατάπαυστα ἕνα παρα-κλάδι τοῦ ἀμερικανικοῦ γουέστερν. Τὸ σενάριο ὥστόσο ξεφεύγει συχνά πρὸς τὸ μελό.
- 33) Ο ΑΠΟΤΑΚΤΗΣ. Παραγωγή-Σκηνοθετικὴ ἐπβλεψη: Τόμας Χάρπερ "Ἰνς (1916). Σκηνοθεσία: Σκότ Σντνεϋ. Διάρκεια: 55'. "Ένα ὑποδειγματικὸ γουέστερν. Βλέποντάς το κανεὶς ἀναρωτιέται γιά τὴ συ-νεύρασή στήν ἐξέλιξη τοῦ εἰδους τῶν κατοπινῶν μεγάλων ματρ.
- 34) Η ΓΝΩΡΙΜΙΑ, τοῦ Τσάρλυ Τσάπλιν. Παραγωγή: Κήστοουν (1914). Διάρκεια: 9'. Πρωτόλειο χωρὶς ἰ-διαίτερη ἔξια.
- ✓ 35) Ο ΑΛΗΤΗΣ, τοῦ Τσάρλυ Τσάπλιν. Παραγωγή: "Εσσεναί (1915). Διάρκεια: 22'. Σ' αὐτὴ τήν ταινία ὁ

Τσάπλιν δίνει την τελική εξωτερική μορφή στον τύπο του, και πλουτίζει το χαρακτήρα του αλητά-
κου με μία ζεστή ανθρωπιά.

36) ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ, του Τσάρλυ Τσάπλιν. Παραγωγή Έσσεναϊ (1915). Διάρκεια: 27'. Θεατρογενείς φα-
ρισκίες επιδράσεις.

37) ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ, του Τσάρλυ Τσάπλιν. Παραγωγή Έσσεναϊ (1916). Διάρκεια: 20'. Η πρώτη σημαντι-
κή ταινία του Τσάπλιν, και η τελευταία από 14 που γύρισε για λογαριασμό της Έσσεναϊ. Έδω, είδα-
γι για πρώτη φορά Έναν δέξο κοινωνικά προβληματισμό.

38) ΕΙΚΟΣΙ ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΛΕΥΓΕΣ ΥΠΟ ΤΗΝ ΘΑΛΑΣΣΑ. Σκηνοθεσία: Στιούαρτ Πάτον. Παραγωγή :
Γιουνιβέρσαλ (1916). Διάρκεια: 90'. Ασήμαντη και μάλλον ανόητη επίδειξη υποβρύχιων λήψεων.

39) ΝΑΝΟΥΚ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ, του Ρόμπερτ Φλάερτυ (1922). Διάρκεια: 75'. Ένα κλασικό άριστούργη-
μα. Το πρώτο στην Ιστορία του κινηματογράφου σημαντικό ντοκυμανταίρ στο όποιο "ή δημιουργική
έκμετάλλευση της πραγματικότητας" (Γκρήρσον) είναι άφογη.

40) ΜΙΣ ΑΛΛΟΔΟΣΙΑ, του Ντέιβιντ Γουόρι Γκράφιθ (1916). Διάρκεια: 175'. Μία μεγαλόπνοη σύ-
νθεση. Φίλμ που σημάδεψε αποφασιστικά δόκιληρη την Ιστορία του κινηματογράφου, και επηρέασε
βαθείως τον Αϊζενστάιν.

41) ΜΙΚΥ. Σκηνοθεσία: Φ. Ρίτσαρντ Τζόνς. Παραγωγή: Μάκ Σέννερ (1918). Διάρκεια: 95'. Μία εκπλη-
κτική "ζωνική παρουσία" του "Θηλυκού Σαρλά" (Μαίημπελ Νόρμαντ) σε μία έντελως ασήμαντη, κα-
τά τα άλλα, ταινία.

42) ΤΥΦΛΟΙ ΣΥΖΥΓΟΙ, του Έριχ φόν Στροχάιμ. Παραγωγή: Γιουνιβέρσαλ (1919). Διάρκεια: 90'. Η
πρώτη σπθα της σαρκαστικής ιδιοφυίας του μεγάλου Έριχ (που δεν ήταν καθόλου "φόν") Στροχάιμ.
Ανελέητη ειρωνική παρουσίαση του "τριγώνου" (που δεν έχει σχέση με τη γεωμετρία) και μέσα απ'
αυτό, σαρκαστική κριτική του άστυκού κομπορμιισμού.

43) Η ΠΥΛΗ ΤΩΝ ΔΙΟΔΩΝ. Σκηνοθεσία: Λόμπερτ Χόλλιερ. Παραγωγή: Γουίλιαμ Χάρτ (1920). Δι-
άρκεια: 80'. Ο πιο γνωστός κλάυ-μπό του βουβού, "ο άνθρωπος με τα άσπασμένα μάτια" Γουίλιαμ
Χάρτ καλπάζει, πυροβολεί κ.λ.π. σε μία καλότερη (ακόμα και για την εποχή της) ταινία.

44) Ο ΥΠΟΜΟΝΗΤΙΚΟΣ ΝΤΕΗΒΙΝΤ, του Χένρυ Κίνγκ (1921). Διάρκεια: 100'. Η μοναδική καλή
ταινία του βετεράνου σήμα (και ρουτινιέρη) Χένρυ Κίνγκ. Ουμώσια διαγραφή χαρακτήρων και κα-
ταστάσεων.

45) ΟΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΙΠΠΟΤΕΣ ΤΗΣ ΑΠΟΚΑΛΥΨΕΩΣ. Σκηνοθεσία: Ρέξ Ίνγκραμ (1920-21). Διάρκεια:
111'. Ταινία-θρόνος: 1) γιατί είναι ένα άτυπο μαρόκ μελόδραμα, και 2) διότι ο Βαλεντίνο χο-
ρεύει σ' αυτό το πιο γνωστό ταγκό της ταγκικής Ιστορίας.

46) ΑΙΜΑ ΚΑΙ ΑΜΜΟΣ, του Φρέντ Νάμπλο (1922). Διάρκεια: 100'. Πάλι ο Ρούντολφ Βαλεντίνο άλ-
λά αυτή τη φορά σωστά αξιοποιημένος απ' τον Νάμπλο, σ' ένα σενάριο παρμένο απ' την πασίγνωστη
ημιφολκλорική-ημιτραγική νουβέλλα του Μπλάσκο Ιμπάνιεθ.

47) ΘΕΟΤΡΕΛΛΕΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ, του Έριχ φόν Στροχάιμ (1922). Διάρκεια: 112'. Μετά από άλλο παλ-
ληλα κοψίματα σάθηκαν ένατον δαδενκα λεπτά (απ' τ' αρχικά 400 περίπου). "Ο, τι απόμεινε είναι
ένα θαυμαστό μωσαϊκό, φτιαγμένο από μία υπερεκχειλίζουσα προσωπικότητα που ποτέ δεν υποτάχτη-
κε σε κανέναν κανόνα - ούτε καν σ' αυτόν του φυσιολογικού περιορισμού του θεάματος στα άνεκτα
απ' το θέατρο όρια. Και σ' αυτή την ταινία ο Μέγας Σαρκαστής καγχάζει άνακαθυστος τη βρωμιά
μιας τάξης (της μεγαλοαστικής) που την ήξερε καλά και τη μισούσε όσο τίποτα - έκτός ίσως από
τους παραγωγούς του.

48) ΩΣ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ. Σκηνοθεσία: Λόν Ρένουλντς. Παραγωγή: Φόξ (1922). Διάρκεια: 65'. Ο Τόμ
Μιξ, κλάυ-μπό από γέννα, βάλθηκε ν' αποδείξει πώς στον κινηματογράφο υποκριτική σημαίνει, πριν
απ' όλα, παρουσία. Και τό πετυχαίνει: δέν "παίζει" ποτέ - απλώς συνεχίζει μπροστά στην κά-
μερα την πριν απ' την επαγγελματική του ένασχόληση με τον κινηματογράφο ζήι.

49) ΟΙ ΤΡΙΕΙΣ ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟΙ. Σκηνοθεσία: Τόντ Μπρόουνινγκ. Παραγωγή: Μέτρο Γκλόντουν Μάγερ
(1925). Διάρκεια: 75'. Ο Τέντ Μπρόουνινγκ, ο ύπ' αριθμόν ένα κατασκευαστής τεράτων, δράκων, βρυ-
κολάκων κ.λ.π., δέχεται έδω τό μέτρο του ιδιότυπου ταλέντου του: Δημιουργεί τέρατα (κασίμετα)
μόνο με τό σκηνοθετικό του στάλ και τίς ήμισορεαλιστικές καταστάσεις του σεναρίου χωρίς νά
προστρέχει στη βοήθεια του μακιγιάζ σά μοναδικό έκφραστικό μέσο, όπως κάνει κατά κανόνα στίς
κατοπινές ταινίες του. Σ' αυτό, τόν βοήθησε πολύ κι ένα ξεχωριστό Λόν Τσάνελ.

50) Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ ΓΑΜΟΥ, του Έρνστ Λισμπιτς (1924). Διάρκεια: 90'. Δουλειά ιδιοφυίας: Ένα
γελοίο βουλεβαρδιέριο σενάριο μετατρέπεται, απ' αυτόν τό μάγο τίς κινούμενης εικόνας, σε όρι-
στούργημα. Πώς; Η απάντηση προϋποθέτει δόκιληρη μελέτη του στάλ του. Οί μελετητές του όνδ-

μασαν αυτή του την ικανότητα "ζγγιγμα του Λιομπιτς". Η ευστοχία του ντεκουπέζ, ή άκρβεια του μοντάζ, οι τέλεια μελετημένες κινήσεις ήθοποιών και κάμερας δημιουργούν ένα "τάμιωνι" (έσπερικό ρυθμό) ανέπανόληπτο. Κανείς δεν μπόρεσε να μμηβεί με έπιτυχία τόν Λιομπιτς. "Ένα θαυμαστό δείγμα "καθαρού κινηματογράφου".

51) ΤΟ ΣΙΔΕΡΕΝΙΟ ΑΛΟΓΟ, του Τζάν Φόρντ. Παραγωγή: Φόξ (1924). Διάρκεια: 115'. Γουέστερν άπ' τά περισσότερο άντιπροσωπευτικό αούτο του "κατ' έξοχην άμερικάνικου κινηματογράφου". Ο βε-τεράνος σήμερα Φόρντ, τó 1924 ήταν ήξας μάτρ του είδους - κυρώς όσον άφορά τά έξωτερικά και είδικότερα τς έξοχες ήπλησές του.

52) Ο ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ, του Μπάστερ Κήτον. Παραγωγή: Γιουνάιτεντ "Άρτιστ" (1927). Διάρκεια: 80'. Ο μεγαλύτερος κωμικός στην ίστορία του κινηματογράφου (προσωπικά τόν θεωρούμε πολύ πιό σημαν-τικό άπ' τόν Τσάπλιν) στην καλύτερη δουλειά του. Η άκρβεια και ή άποτελεσματικότητα των άλυ-σιδωτών γκάγκ, ή αλλουροειδής εύναμψία του Κήτον πού κινείται μέσα σ' έναν κόσμο ύποταγμένο στη δύσκαμπτη αίτιοκρατία, ή χρησιμοποίηση αυτής άκριβώς της αίτιοκρατίας για την έκμαύση έ-νός τέλεια "λογικού" παραλογισμού, ό πεισματικός άγώνας του Κήτον με δυνάμεις πού τόν ύπερ-βαίνουν και ή τελική έπιβολή του πάνω σ' αυτές (δέν τó βάζει ποτέ στα πόδια όπως κατά κανόνα κάνει ό πονηρούλης Σαρλά) όλα αυτά συνιστούν την άπόλυτα ανθρώπινη πλευρά του γελοίου και ά-ποτελούν τó μέτρο της άξιας τούτης της μεγαλοφυΐας.

53) ΟΙ ΔΥΟ ΑΤΣΙΔΕΣ, Σκηνοθεσία: Τζαήης Πάρροτ. Σκηνοθετική έπβλεψη: Λήο Μάν Κάρευ. Παρα-γωγή: Χάλ Ρότς (1928). Διάρκεια: 22'. Ο έκ πεποιθήσεως άναρχικός Λήο Μάν Κάρευ βρήκε δυό ίσα-νικούς φορείς του ίδιότυπου καταστροφικού του χιούμορ, τó όποιο ξεκινώντας άπό ένα άπλοστοτατο περιστατικό θά μπορούσε να καταλήξει στην καταστροφή του σύμπαντος: Οι "Όλιβερ Χάρντυ και Στάν Λώρελ (Χοντρός και Λιγνός) δέν ήταν ποτέ περισσότερο σωστός άπ' ό,τι στην περίοδο της συνεργασίας τους με τόν Μάν Κάρευ.

54) ΔΟΥΛΕΙΕΣ ΜΕ ΦΟΥΝΤΕΣ, Σκηνοθεσία: Τζ. Γουέσλυ Χόρν. Σκηνοθετική έπβλεψη: Λήο Μάν Κά-ρευ. Παραγωγή: Χάλ Ρότς (1929). Διάρκεια: 20'. Πάλι ό Μάν Κάρευ, ξεκινώντας άπό ένα και μοναδικό γκάγκ (σέ μιá άπειρία παραλλαγών του) και χρησιμοποιώντας σά φορείς αούτου του γκάγκ τόν Λώρελ και τόν Χάρντυ έπεταιίνει τó διαβρωτικό κωμικό του μέχρι τς έσχτες συνέπειες του άρχικού εύ-ρήματος.

55) ΑΥΓΗ, του Φρήντριχ Βάχελμ Μουρνάου. Παραγωγή: Φόξ (1927). Διάρκεια: 95'. Ταινία άμφιλεγ-μενη μέχρι πριν άπό μερικά χρόνια πού τελικά ήπρε τί θέση της στη λίστα των άριστουργημάτωντου διεθνούς κινηματογράφου. Ο Γερμανός Μουρνάου, δουλεύοντας για λογαριασμό του Χόλλυγουντ κα-τόρθωσε να έπιβάλει την προσωπικότητά του μέσα άπό ένα σενάριο πού συνεχώς ξεφεύγει πρós τó μελό και συνεχώς επανέρχεται στό "έντεθεν όριο" χωρίς στην εύαστική εύρηματικότητα και κυ-ρώς χωρίς στην ψυχογραφική ικανότητα του σκηνοθέτη.

56) Ο ΑΝΕΜΟΣ, του Βίκτορ Σγιόστρομ (1928). Διάρκεια: 80'. Ο δάσκαλος του Μπέργκμαν, στην έ-παφή του με τó Χόλλυγουντ καταφέρνει να μεταφυτέψει στην Καλλιφόρνια την καθαρά βόρεια-σκαν-διναυική μεταφυσική του: Μιά φύση καταστροφικά όλοζάντανη, κατοικημένη θά λέγαμε άπ' τς ύποχθόνες θεότητες των βίκυγκς, άνθρωποι-έξαρτήματα αυτής της παντοδύναμης φύσης, άγώνας μέχρι θανάτου μέσα στη φύση.

57) ΣΑΡΚΑ ΚΑΙ ΔΙΑΒΟΛΟΣ, Σκηνοθεσία: Κλάρενς Μπράουν (1927) Διάρκεια: 95'. Η τρίτη άμερικá-νική ταινία της Γκρέτα Γκάρμπο. Παρτεναίρ της, ό παρτεναίρ της και στη ζωή Τζάν Τζάμπερτ. Ύ-περφάλο μελοδραματικό κατασκήνασμα, χωρίς ίχνος άξιας.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ



Λόγω πληθώρας έπικαιριής ύλης, ή συνέχεια της μελέτης του Γ. Βασιλειάδη "Κινώμενα Σχέδια" ά-ναβάλλεται για τó έπόμενο τεύχος.

Μία κολοσσιαία έπιτυχία της Σχολής Σταυράκου

Η "Σχολή Κινηματογράφου-Θεάτρου" του Λυκούργου Σταυράκου γνώρισε πρόσφατα τη μεγαλύτερη έπιτυχία στην υπερεκποσαστη σταδιοδρομία της : Στό έξης, παλιός απόφοιτος και τωρινός σπουδαστής της θάχουν την εύχέρεια νά προβάλουν σέ διεθνή κλίμακα τη δουλειά τους και νά τήν αξιοποιήσουν οικονομικά μέσω της UNIVERSITY FILM ASSOCIATION ποδ ίδρυσε και διευθύνει ή SCHOOL OF COMMUNICATIONS AND THEATER του Πανεπιστημίου TEMPLE της Φιλαδελφείας, (ΗΠΑ). Συγκεκριμένα, ή παραπάνω Έταιρεία ποδ άρχικά ίδρύθηκε μέ σκοπό τήν προώθηση και τήν οικονομική αξιοποίηση ταινιών γυρισμένων από απόφοιτους και σπουδαστές των κινηματογραφικών παραρτημάτων των αμερικανικών Πανεπιστημίων διευρυνε τη δραστηριότητά της συμπεριλαμβάνοντας και τις κινηματογραφικές σχολές της Εύρώπης. Η Σχολή Σταυράκου είναι ή τρίτη (μετά τό Πειραματικό Κέντρο Κινηματογράφου της Ρώμης και τήν IDHEC του Παρισιού) εύρωπαϊκή κινηματογραφική σχολή ποδ προσέχρησε στήν παραπάνω Έταιρεία, κατά τό Διεθνές Συμπόσιο Σχολών Κινηματογράφου ποδ έγινε στή Ζυρίχη στις 9 του περασμένου Μαρτίου και στό όποιο μετείχαν 72 χώρες.

Οί ταινίες μικρού μήκους των απόφοιτων και σπουδαστών της Σχολής Σταυράκου αγοράζονται, κατόπιν εισήγησης του ίδρυτού και διευθυντού της Σχολής, από τήν Ταινιοθήκη της UNIVERSITY FILM ASSOCIATION άντίς 2.000 δολλαρών άπ' τά όποια τά 1.000 καταβάλλονται στον παραγωγό της ταινίας και τά υπόλοιπα έμβάζονται στό Ταμείο του Διεθνούς Κέντρου Ένώσεως Σχολών Κινηματογράφου και Τηλεόρασης γιά τήν ένίσχυση των σκοπών του και τήν επέκταση των δραστηριοτήτων του.

Απότέρος στόχος της UFA είναι ή προώθηση των αγορασμένων άπ' αυτήν ταινιών στό κυκλώματα διανομής των δικτύων τηλεόρασης και κινηματογραφικών αίθουσών των ΗΠΑ. Σ' αυτό τό δεύτερο στάδιο ή έπιλογή γίνεται από δυό εκπροσώπους της Ένώσεως Παραγωγών Τηλεόρασης και δυό της Ένώσεως Κινηματογραφικών Παραγωγών Αμερικής, και στήν περίπτωση αγοράς μιας ταινίας άπ' αυτούς τό ποσό ποδ καταβάλλεται στον παραγωγό της ταινίας μικρού μήκους άνέρχεται σέ 100.000 δολλάρια κατά ταινία.

Σ' ένα τρίτο στάδιο ή UFA μεσολαβεί γιά τήν χρηματοδότηση ταινιών μεγάλου μήκους, γυρισμένων από σκηνοθέτες των όποιων τό ταλέντο διαπιστώθηκε σέ κάποια μικρού μήκους ταινία. Στήν περίπτωση αυτή, ή UFA ένεργεί σάν άνιχνευτής ταλέντων σέ διεθνή κλίμακα.

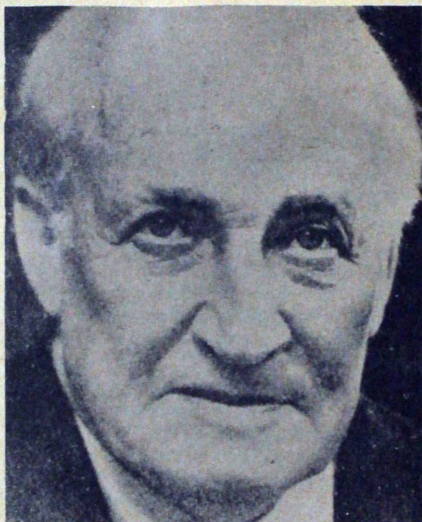
Ήδη ή Σχολή Σταυράκου σόλησε στήν ταινιοθήκη της UFA τις παρακάτω μικρού μήκους ταινίες, γυρισμένες από πρώην σπουδαστές της : "Τζιμς ό τέγρης" και "Ο κλέφτης" του Π. Βοδλγερν, "Μικρή σπουδή" και "Τό δελτίο" του Φ. Αλαζαρή, "Παρίτα" του Γ. Μαρή και "40-38, 22-57" του Τ. Ψαρύ. Άπ' αυτές ό "Τζιμς ό τέγρης" προτάθηκε ήδη γιά αγορά από τό κυκλώματα διανομής έναντι 100.000 δολλαρών και άναμένεται ή άπόφαση των εκπροσώπων των παραγωγών ή όποια, κατά πάσα πιθανότητα, θα είναι θετική.

Η Σχολή Σταυράκου, θεωρώντας τη σόνδεση της μέ τήν UFA σάν ούσιαστικό έπίτευγμα γιά τήν ένθάρρυνση και τήν οικονομική ένίσχυση των νέων σκηνοθετών καλεί τοδς απόφοιτους και τοδς σπουδαστές της νά προσκαμίσουν στό γραφείο της τις ταινίες ποδ γύρισαν μέχρι τώρα γιά τήν ύποβολή τους στους όρμολούς της UFA.

Τηλεφωνήστε ή γράψτε στό κεντρικό γραφείο της σχολής :

Σχολή Κινηματογράφου-Θεάτρου Α. Σταυράκου, Πατησών 65, τηλ. 830124

(Ανακοίνωση)



ΡΟΜΠΕΡΤ ΦΛΑΕΡΤΥ

μεταφράζει

ὁ Φώντας Κονδύλης

Μές ἀπ' αὐτό τό γύρο τοῦ κόσμου συντροφιά μέ τόν κινηματογραφιστή Φλάερτυ "ἐπ' τά ἴχνη τοῦ ἀνθρώπου", ὅπως πολύ ῥαῖα ἐκφράζει ὁ Ζάν Γκερενιγιόν, εἶδαμε νά σχεδιάζεται λίγο-λίγο ἡ φυσιογνωμία τοῦ ἀνθρώπου Φλάερτυ. Καμιά ἰσως βιογραφία δέν εἶναι σημαντικότερη ἀπ' τή δική του. "Ἄν ὑπάρχουν σκηνοθέτες ποῦ μπορεῖ κανεῖς νά μελετήσῃ τῆς ταινίες τους χωρίς νά γνωρίζῃ τῶ δημιουργοῦ τους, εἶναι φανερό ὅτι αὐτῇ δέν εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ Φλάερτυ, ποῦ ὅλες του οἱ πράξεις κι οἱ κινήσεις εἶναι ἀποκαλυπτικές μιᾶς σάλληψης τῆς ζωῆς καί τῆς τέχνης. Παραφράζοντας ἕνα γνωστό σῆμα λόγου, θά μπορούσε νά πει κανεῖς ὅτι ὁ Φλάερτυ ἔβαλε πολλή ἀπ' τή ζωή του μέσα στήν τέχνην του καί πολλή ἀπ' τήν τέχνην του μέσα στή ζωή του. Τό θέμα ποῦ δεσπόζει σ' ἀλόκληρο τό ἔργο του - τό θέμα τοῦ ἀνθρώπου ποῦ στέκεται ἀντιμέτωπος σ' ἕνα φθοροποιοῦ ἡ καταστρεπτικοῦ πολιτισμοῦ - ἀποτελεῖ καί τό κλειδί τῆς ζωῆς του σάν κινηματογραφιστή, ποῦ μπλεκόταν αἰώνια στά γράναζα τῶν ἐμπορικῶν ἀπαιτήσεων μιᾶς τέχνης, ποῦ θά ἔθελε νά διατηρήσῃ κάθε ἐπαφή μέ τήν μπόγκι μπίζνες - τήν κερδοσκοπική δηλαδή δουλειά. Κι ἄν συμβιβάστηκε τό λιγότερο δυνατό μέ τή κινηματογραφική βιομηχανία τοῦ Χόλλυγουντ ἡ τοῦ Λονδίνου, καί ἀποσπάρθηκε κάθε φορά ποῦ ἔνωσε πᾶς κινδύνου ἡ ἐκφραστικότης τοῦ ἑλευθερία, ἦταν γιά νά παραμένει πιστός στήν ὑψηλή ἰδέα ποῦ ἔτρεφε γιά τόν καλλιτέχνη, ἀλλά καί γιά τόν ἄνθρωπο, αὐτόν τόν ἐλεύθερο, ἀπειλομένο ἄνθρωπο ποῦ εἶναι ὁ ἥρωας ὅλων τῶν ταινιῶν του.

Ἦρθε ἡ στιγμή γιά νά κάνουμε τόν ἰσολογισμό αὐτῆς τῆς συνάντησής μ' ἕνα ἄνθρωπο τοῦ κινηματογράφου ὑψηλῆς ἀξίας.

Ὁ ἐξερευνητής...

"Κάθε τέχνη, ἔλεγε ὁ Ρόμπερτ Φλάερτυ, εἶν' ἕνα εἶδος ἐξερεύνησης. Ἡ ἀνακάλυψη ἡ ἀποκάλυψη εἶναι ὁ

τρόπος δουλειᾶς τοῦ κάθε καλλιτέχνη. Οἱ ἐξερευνητές, οἱ "ἀνακαλυπτές" εἶναι οἱ μετασχηματιστές τοῦ κόσμου. Ἀποτελοῦν τό σοφὸ ποῦ ἀνακαλύπτει ἕνα καινούργιο γεγονός, τό φιλόσοφο ποῦ μέσα στό καινούργιο γεγονός ἀνακαλύπτει μιὰ καινούργια ἰδέα. Πάνω ἀπ' ὅλα ὅμως, ἀποτελοῦν τόν καλλιτέχνη, τόν ποιητῇ, τόν προφήτῃ, ποῦ μέσ ἀπ' τὰ σπλάχνα τοῦ καινούργιου γεγονότος καί τῆς καινούργιας ἰδέας, κάνουν νά ξεπηδήσῃ ἡ καινούργια ζωή, ἡ καινούργια δόξα, ἡ καινούργια λόγος καί μιὰ βαθεῖα φρεσκάδα. Ἀνακαλύπτουν γιά μᾶς μιὰ καινούργια εἰκόνα".

Συγγραφῆς τῶν παραπάνω φράσεων εἶναι ἡ χήρα τοῦ σκηνοθέτη, καί περιλαμβάνονται σ' ἕνα μικρὸ βιβλίο ποῦ τοῦ ἀφιέρωσε, τήν "Ὁδύσσεια ἐνός κινηματογραφιστοῦ". Τό παραπάνω κεῖμενο εἶναι ἀπ' τὰ πιά διευδυτιά ποῦ γράφθηκαν γι' αὐτόν, ποῦ στό ἔργο του ἡ φράσις παραστάθηκε τριάντα χρόνια. Καί συνεχίζει:

"Ὁ Ρόμπερτ Φλάερτυ ἦρθε στόν κινηματογράφο σάν ἐξερευνητής, κι αὐτό ὅχι πρὶν σαράντα χρόνια. "Ὅπως εἶπε κι ὁ ἴδιος: "Υπῆρξε ἐξερευνητής πρὶν ἀπ' ὅλα, κι ὕστερα κινηματογραφιστής, πολλὰ χρόνια μετὰ...". Αὐτά τὰ χρόνια ἐξερεύνησης στό βορρᾶ μέ τοὺς Ἑσκιμῶους ὑπῆρξαν τό σχολεῖο ὅπου ὁ Ρόμπερτ Φλάερτυ σπουδασε τόν κινηματογράφο. Ἀπ' τοὺς Ἑσκιμῶους εἶναι ποῦ ἔμαθε νά βλέπει ὅπως ποτὲ πρὶν δέν εἶχε δεῖ."

Αὐτὴ ἡ ἔννοια τοῦ ἐξερευνητοῦ μοιάζει πράγματι αὐσιαστική. Ὁ Φλάερτυ, ἀπὸ τήν ἰδιαίτη τὴ διαμόρφωση εἶναι ἕνας "κυνηγὸς εἰκόνας": ὅπως ὁ κυνηγός, βάζει τήν ὑπομονή καί τήν καρτερία του στήν ὑπηρεσία τῆς τέχνης του, χρησιμοποιοῦντας ἀπλῶς μιὰ κἀμερα στὴ θέσση τοῦ τοφεκιού, μὰ ἐνεδρεῖει κι αὐτός, ὅπως ὁ κυνηγός. Πρῶτου "προσφέρει μιὰ εἰκόνα" ἔμαθε νά παρατηρεῖ, ἡ ἐπειδὴ ἀκριβῶς ξέρεي νά βλέπει, οἱ ταινίες του περιέχουν τόσες ἀκριβεῖς περιγραφές τεχνικῆς τοῦ ὁ-

περατέρ. "Υπάρχει μία τέχνη, της ανάλυσης, γράφει ο Τζωβ Λέντνα, στην οποία ο Φλάερτυ δεν έχει τον ρόλο του. Σε καθένα απ' τις ταινίες του, υπάρχει μία σκη- νή (ποσ 'ναι μία μένα ή κρώσιμη στιγμή της ταινίας) στην οποία ένας διεύς "πύς" δημιουργείται κάτω. "πύς" μία δουλειά, ή ένα γεγονός οδηγείται στο τέρας του. Αυτό- τώ μπορεί να 'ναι το "πύς" κηρυγού μία φωνή, "πύς" χρίζουν μία καλόβα στοός πάγους, "πύς" κάνουν τατουάζ σ' ένα ανθρωπινό κομρί (καί "πύς" νιώθει αυτό το κορ- μίς τή στιγμή εκείνη), "πύς" στογγυλεύουν ένα βάζο ή "πύς" ξεραίνουν ένα γυάλινο κύπελλο, "πύς" δημιουρ- γούν ένα πάρο για έλεφαντες, "πύς" ανοίγουν ένα πη- γάδι για να 'βρουν πετρέλαια, ή άμέως νιώθουμε τή συγκίνηση του Φλάερτυ καί τή συγκεντρωμένη προσοχή του".

Από τόν εξερευνητή που ύπηρες, ο σκηνοθέτης, δια- τήρησε τό πάθος της μοναχικής δουλειάς. "Μόνος του δημιουργούσε τις ταινίες του, γράφει ακόμα ή φράσεις Φλάερτυ. Ήταν οί ταινίες ενός μόνου ανθρώπου, απ' τήν πρώτη στη γή της σάλληψης τους ως το τελευταίο φάλλωσιμα" σ' αυτό πρέπει να προστεθεί τό μοντάζ που τό έφτιαχνε πάντοτε ο ίδιος μέσα σ' ένα εργαστήρι που τό κωβαλούσε μαζίς του". Οί συνεργάσεις του με άλ- λους δέν ευδοκίησαν: δέν μπόρεσε ποτέ να φτάσει ως τό τέλος με κάποιον που είχε δικαίωματα να άμφισβητεί καί να έλεγχε τις συλλήψεις του. Αυτή ή έμμονη συνο- δεύσαν από μία καθαρότητα χωρίς προηγούμενο: τις παραχωρήσεις που δέν έκανε σ' αλλός φάους του καί συ- νεργάτες, δέν τις έκανε ούτε στοές έμπορικους καί οι- κονομικούς παράγοντες, καί άποστέθηκε από συνδυα- σμούς που τό φάνηκαν πώς δέσμευαν με συμβιβασμούς τήν έλευθερία του καί τήν άξιοπρέπεία του, διακυ- βευόντας ακόμα καί τά ήλικά του συμφέροντα. Ο Ρο- ζε Ρεζάν έγγυάται τήν άλήθεια του παραπάνω άνέκδο- τον. Στις Κάννες, τό 1949, ο Στορχάκι ρωτά τόν Φλάερτυ:

- Έργάζεστε στόν κινηματογράφο σχεδόν τριάντα χρόνια...

- Μάλιστα! άπαντεί ο Φλάερτυ.
- Καί έξακολουθείτε πάντα να είστε φτωχοί;
- Μάλιστα! λέει ο Φλάερτυ. Δόξα τό θεό...

Σε νόν έ βέρο - ή όπως λέει ή λαϊκή σοφία: "Δέν δα- νείζει κανείς πορ ά μόνο στοές πλούσιους..."

Από τήν έποχή που με τή φωνή Φλάερτυ διατήρησε ακόμα τό πάθος της αυθεντικότητας. Καθάρά από έννο- κτικό, άρνείται απ' τήν άρχή της καριέρας του τούς ή- βοποιούς καί τά στούντιο. "Έκτισοτε τούς έντο αθεν- τικούς χαρακτήρες - ανθρώπους που ζούν εκεί όπου γυ- ρίζω τις ταινίες μου - γιατί αυτοί είναι πράγματι καλό- τεροι απ' τούς ήβοποιούς". Γιά τόν "Νανούκ τόν Έσ- κωφο", τό είδαμε, αναλαμβάνει να κατασκευάσει μία άρκετα μεγάλη καλόβα για να μπορεί μέσα καί να γυ- ρίσει στό "Έλεφάν πύου", υπάρχει μία μεγάλη σκάνος που ζευγαίγεται σε μία προϊκή ένταση που έχει μετα- τραπεεί σε στούντιο: σε σύγκριση με τά άληθινά έξωτερικα, ή σκάνος αυτή άποκαρδώνει με τήν φευτιά της, καί καταλαμβάνουμε πολύ καλό γιατί ο Φλάερτυ δραπετεύσε από κείνο τό κάτεργο.

Αυτό τό πάθος της αυθεντικότητας μεταφράζεται ά- κωμα με τήν άρνηση του σκηνοθέτη να καλουπάσει, να δραματοποιήσει (με τή δραματοργική έννοια), να ανα- σκευάσει τήν πραγματικότητα. Άνέφερα παραπάνω τήν παρατήρηση της φράσης Φλάερτυ που υπογραμμίζει ό- τι ή "Ιστορία στη Λουζιάννα" είναι ή πρώτη ταινία του Φλάερτυ που, όπως τό δείχνει καί ο τίτλος της, διηγεί-

ται μία "Ιστορία": καί άκόμα, σ' αυτή τήν Ιστορία, δέν έχεις τίποτα να δείς από τις Ιστορίες που παράγει ή Χολλυγουντιανή δραματούργα.

Όμως τό θέμα άπαιτεί μία αναμολόγηση. Ο Πάλ Ρόθα, για να άρίσει τήν φλαερτιανή δραματούργα, χρη- σιμοποιεί τήν έκφραση "αδιδόρατα άφηγηματικός", καί ποσ μπορείς να τό άποδοούμε καί με τήν έκφραση "έδηγησι ποσ άχνοδωγράφεται", ή "δράση, ποσ μολίς καταδίδεται". προσθέτει πώς ο σκηνοθέτης προτιμά τήν καθημερινή ρουτίνα τών άγαγών από ένα άσυνήθη- στο ή έπισημένο γεγονός. Άναφέρεται έτσι σε μία φράση - κλειδί του Φλάερτυ που λέει ότι ή "Ιστορία πρέπει ν' άναπνέσει απ' τή ζωή του καού, καί όχι απ' τις πράξεις ιδιαιτέρων άτόμων". Αυτή ή φράση ένισχύει τήν άποψη του Γκρήρσον όταν γράφει: "Με τόν Φλάερτυ γί- νεται άδελφή βασική άρχή τό γεγονός ότι ή Ιστορία θά διαλεγόταν στόν τόπο του γυρίσματος, καί θά γινόταν έτσι όπως τήν θεωρεί ο σκηνοθέτης - ή βασική Ιστορία του τόπου γυρίσματος. Έδώ λοιπόν έχουμε να κάνουμε με μία Ιστορία από μέρες καί νύχτες με μία Ιστορία δια- δοχής τών έποχών, άθρών που ποσ ποσ ποσ άμελικά για τή συντήρησή τους καί για τήν έκπληρωση της νο- μοδικής τους ζωής, ή της άξιοπρέπειας της φυλής τους". Τό "άδιδόρατα άφηγηματικό" λοιπόν, είναι μία σειρά ξεχωριστών έπεισοδών, που ένάνυνται στενά λί- γο-πολύ, όχι με μία δράση - με τή συνθηματική καί άυ- στορη έννοια της λέξης - μία απ' τήν ίδια τή χρονολο- γική άσυνακναιότητα καί τήν άσυνακναιότητα της ζωής έ- ξέλιξης. Ο Ζήγκφριντ Κρανκούερ παρατηρεί πώς αυτό τό είδος δράσης δέν έπιβάλλει στόθεατή τόσο άδολιη- ρωτική συμμετοχή όσο έπιβάλλει ή παραδοσιακή ταινία "ύπόθεσις". "Μ' αυτή τήν έννοια, σημειώνει, μπορεί- με να δοούμε με απ' αυτό τόν τρόπο συλλήψης, μία έρ- μηνεία της πραγματικότητας που πλησιάζει τήν πραγ- ματικότητα της ποίησης".

Ο ποιητής.

Αυτό είναι σ' άλήθεια τό δεύτερο "κλειδί" του άν- θρώπου. Ο Φλάερτυ, γράφει ο Γκρήρσον, μάλιστα με μυστικοπάθεια σχεδόν για τή δύναμη της κάμερας να βλέπει, πέρα απ' τις δυνατότητες του ανθρωπίνου μα- τιοσ, τις έσωτερικές άρετές τών πραγμάτων. Στο βί- βλιο της, ή φράσεις Φλάερτυ χρησιμοποεί άσυνήθη τή λέξη "μογαλά" μετέφερα ένα καμένο ακουστικό πάνω στο "Δέν έβρω τί", ποσ τ' άρπάζα τυχαία. Άς τήν άνοούμε ακόμα μία φορά: Ο Ρόμπερτ άρνην τή μη- χανή του να τό βλέπει άλλά, άπληροσ σάν παιδί, γεμά- τος παιδική κατάπληξη. Η άγαπημένη του λέξη ήταν "ύπεροχο". Όλα ήταν ύπεροχα, κινέλινο ποσ θά μπο- ρούσε να συγκριθεί με τόν ένθουσιασμό του, είναι ή ύ- πομνηση του. Υπομονετικός σάν σοφός, όπως πράγματι ήταν, άρνην τήν κάμερα να τό δεί έλα, άδολιηρωτικά, καί έπειτα, θυμώσαστε, τό βλέπε έλα στήν όδών, ύ- στερα έβγαίνα καί φωτογράφιζε ακόμα, για ένα καί μά- νο λόγο: ήθελε να δώσει στήν κάμερα τήν εύκαιρία να βρεί εκείνη τήν "άληθινή στιγμή", κενή τήν άσπρη τής νόησης, εκείνη τή διεύδοση στήν καρδιά της ύλης. Άς αυτή ήξερε πώς ή κάμερα, άν τήν άρνηες μόνι, μπο- ρούσε να τό βρεί. Τό κάρσι σημείο σ' αυτό τόν τρόπο διαδωσάσεως, είναι πώς ή διαδωσάσις αυτή ήταν καθορά ότικνι. Τό λόγω έδω δέν είχαν καμία θέση αυτή τή ξε- περνώσε. Ήταν άπλως ένας βαθμός δράσης. Όπως ά- κριβώς ο πάγος γίνεται νερό καί τό νερό έμψος όπως ά- κριβώς ένας βαθμός θερμότητας προκαλεί μεταμόρφω- ση, έτσι καί ένας βαθμός δράσης μπορεί να προκαλέσει μία παρόμοια μεταμόρφωση".

Πιό κάτω άκμας, άναφέροντας τόν Πουντβρίν, ποδ σύμφωνα με τήν άποψη του "δ βασικός σκοπός του κινηματογράφου είναι νά μάθει στους ανθρώπους νά βλέπουν όλα τά πράγματα με καινοβόριο τρόπο, νά ξεκαταλείψουν τό συνηθισμένο κόσμο όπου ζούν, καί ν' ανακαλύψουν τελικά τή σημασία καί τήν όμορφιά του σύμπαντος." συμπεραίνει: "Γι' αυτόν,δ τρόπος δράσης του κινηματογράφου είναι ή εξερεύνηση,δηλαδή ή πόηση".

Ό κύκλος κλείνει.

Γιατί ό ποιητής είναι "δημιουργός", όχι μόνον μάρτυς. "Η σπουδαιότητα του Φλάερτυ σδ ντοκιμανταίρ με τήν άπόλυτη έννοια, γράφει ό Ρότζερ Μάνβελλ,έγκειται σδ ότι ύπάρξε ό πρώτος δημιουργός ταινιών ποδ έθεσε σ' εφαρμογή τήν ιδέα του Γκρήρσον,τ ή "δημιουργική μετάπλαση της πραγματικότητας". Η διαφορά ανάμεσα σέ μιά ταινία έπικαιρών καί σδόν "Νανούη" είναι ότι ή έπικαιρότητα δέν άποτελεί παρά καταγραφή της πραγματικότητας, ένω δ "Νανούη" άποτελεί έρμηνεία".

Κι άλθίνα δ Φλάερτυ, "ντεκουπάρει" καί "μοντάρει" τήν πραγματικότητα. Ό Φοδαντ Κουίνταρ διακρίνει στή μέθοδ του μιά άναλυτική φάση (τήν περίοδο ποδ γυρίζεται) καί μιά συνθετική (τήν περίοδο του μοντάζ). Καί αναφέρει, γιά νά δώσει έμφαση στήν άποψη του, αυτή τή δήλωση του σκηνοθέτη: "Η κίνηση βγαίνει από μόνη της, δέν προκαλείται. Τό ίδιο όπως δέν κρτάται διαρκώς τήν κόμμερα σδ χέρι γιά νά αϊχμαλωτίσω τήν κίνηση ποδ είχα άναγκη. Πρέπει λοιπόν κανείς νά γυρίσει τόσο φάμ, όσο χρειάζεται γιά ν' άποκτήσει τελικά στή ζελατίνη κείνο ποδ έφαχνε νά βρεί". Όπότε, άνακαλύτω μιά κάποια αντίφαση άνάμεσα σδ ένα (τήν άναφορά του Φλάερτυ), καί σδ άλλο (τή σημασία ποδ έδωσε ό Κουίνταρ σδ μοντάζ):γιατί τό μοντάζ επιτρέπει νά δημιουργήσεις τεχνητά πάνα σδ πανί αυτό ποδ δέν μπόρεσε άμεσα ν' άποσπάσεις άπ' τήν πραγματικότητα. Συνεπώς ό Φλάερτυ άρνεϊται αυτό τό είδος τεχνάσματος, γι' αυτό είναι ύποχρεωμένος νά γυρίζει δεκάδες χιλιάδες μέτρα ταινίας, πρίν άποκτήσει αυτό ποδ θέλει. Τό άπαραίτητο μοντάζ αυτόν των χιλιάδων μέτρων ποδ έπακολουθεί, μοφ φαίνεται πώς άποκόλλεται τήν άνέγκη γιά περιγραφή ή διήγηση περισσότερο, παρά μιά θέληση γιά έκφραση ή γιά συμβολισμό. Θέλω νά πώ πώς τό μοντάζ του Φλάερτυ δέν έχει τίποτε κοινό με κείνο των Ράσων ή των Γάλλων πρωτοποριανών τήν ίδια έποχή, τή μεγάλη έποχή του έμπρεσιονιστικού μοντάζ του τέλους του βωβού. Μέσα σ' δόλιχλο τόν Φλάερτυ, δέν ύπάρχει λεπτομέρεια μοντάζ ποδ δέν ύπαγορεύεται από λόγους άπλής σαφήνειας στή διήγηση ή από λόγους συνέχειας στήν πλαστική κίνηση" άκόμα περισσότερο, δέν βλέπω σδ μοντάζ του Φλάερτυ παρά ένα μονάχα λόγο, ποδ ύπαγορεύεται από μιά θέληση συμβολικής έκφρασης: πρόκειται γιά τό παράλληλο μοντάζ, στή "Γ", παιδικών πεινασμένων προσώπων καί σφαριού ποδ κυματίζει. Νά γιατί είπα πιό πάνω πώς τό μοντάζ δέ φαίνεται νά έχει γι' αυτόν πρωταρχική σημασία,μ' έξαιρέση ίσως μερικές σενάος τής "Ιστορίας στή Λουϊζιάνα". Έται λοιπόν, έν δ Φλάερτυ είναι πραγματικός ποιητής, είναι κυρώς από τήν ένταση του δράματος του κι όχι άπ' τήν πρωτοτυπία αυτού του δράματος, ποδ κάνει τήν εικόνα της φύσης νά μήν επιδειχεται καμιά βαθειά μεταμόρφωση, καμιά ριζική άνασχευή.

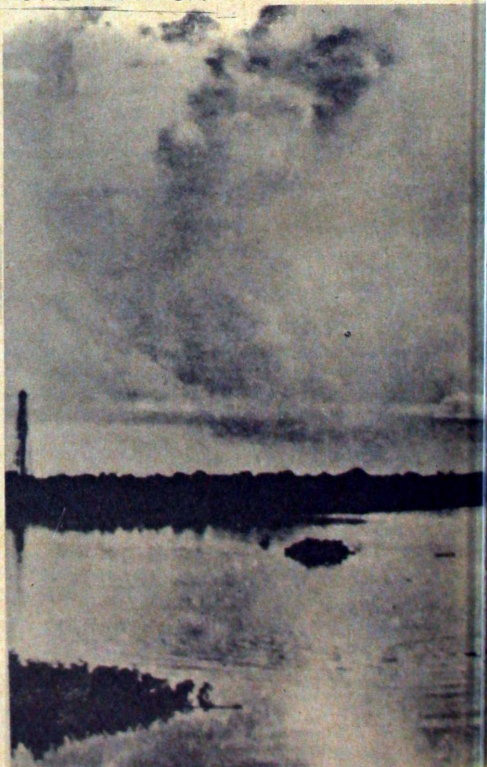
Νά γιατί συμφωνώ με τόν Κουίνταρ όταν γράφει πώς, γιά τόν Φλάερτυ, "τό κάθε τι άποτελεί άντικειμενο άποθαυμασμού καί κατανόησης. Βλέποντας τά πράγματα

μ' αυτόν τόν τρόπο μόνο, είναι ποδ κατορθώνει νά μάς κάνει νά κοιτάξουμε πέρα άπ' τά πράγματα (...)" Έν δόλγους, μπορούμε νά καθορίσουμε τόν κόσμο του Φλάερτυ σδν ένα όραμα του κόσμου ποδ βασίζεται σδόν πανθεϊστικό θαυμασμό όλων των στοιχείων της δημιουργίας. Αυτός δ θαυμασμός ύπογραμμίζεται από ένα κοινό παρανομαστή, ποδ 'ναι ό άγώνας του ανθρώπου γιά τήν ύπαρξη του κι ή μυστηριακή συμφωνία ποδ κλείνει ό άνθρωπος με τόν περιβάλλον του, γιά νά ύπερηγήσει τά έμβόδια καί νά επιβιώσει έν άρμονία με τή φύση".

Ό άνθρωπιστής.

Ένας εξερευνητής, ένας ποιητής. Άλλά κι ό εξερευνητής, παρά τήν άντικειμενικότητά του, κι ό ποιητής, παρά τήν έμπνευσμένη άφελειά του, διαθέτουν κι οι δυο ένα όραμα του κόσμου. Είναι κι άνθρωπιστής ό Φλάερτυ, δόλιχλο τό έργο του τ' άποδεικνύει πανηγυρικά. Είναι δίκαια όραγε νά τόν έρμηνεύσουμε με τόν σχεδόν μυστικοπαθή τρόπο ποδ φαίνεται νά περιείχει ή άποψη του Κουίνταρ, καί ποδ τήν άνέφερα πρίν από λίγο; Μερικές έκφράσεις της Φράνσις Φλάερτυ τείνουν νά ένισχύσουν μιά τέτοια έρμηνεία. "Ό Ρόμπερτ Φλάερτυ, γράφει, έφτιαξε τρεις βιογραφίες λαών: τόν "Νανούη", τόν "Μόσνα", τόν "Άνθρωπο του Άράν". Τίς άπεκάλεσαν ταινίες του Πνεύματος του Άνθρώπου. Καί τά τρία έχουν τό ίδιο θέμα - τό Πνεύμα με τό δ-

ΛΟΥΖΙΑΝΝΑ ΣΤΟΡΥ



ποιοι οι άνθρωποι αυτοί ευθυγραμμίζονται με τον περιγυρό τους. "Από εποχή σε εποχή, η Ιστορία γράφτηκε μέσα στο Πνεύμα των λαών, όπως ακριβώς σήμερα γράφτηκε μέσα στο δικό μας Πνεύμα". Τά κεφαλαία είναι της συγγραφής και η επανάληψη της λέξης "σπέρνι" δίνει σ' αυτό το κείμενο έναν άρκετα ιδιαίτερο τόνο: πραγματικό, ή λέξη "σπέρνι" σ' αγγλική σημαίνει ταυτόχρονα, δόναρη, κουράγιο, ζέση, κέφι· κάτι που περιλαμβάνει μια άποδοξη λιγότερο πνευματική και περισσότερο ανθρωπιστική, φυσιολογική από μέρους ενός ανθρώπου που δεν ήταν θρησκός· μά που μπορούσε να διατηρεί απ' τις ήλανετικές του πηγές ένα κάποιο αντανθάνοντα μυστικισμό. "Η Φρόνις Φλέρτου πάντα, διατυπώνει μια κρίση **άκωρα** **ροφέρεται**". Ο Ρόμπερτ Φλέρτου ήταν ένας μύστης της σύγχρονης εποχής· μέσ στην προσέγγισή του μιας παντοδύναμης μηχανής, εφάρμοζε την πειθαρχία του σοφού "να δίνεται στο θέμα και στο όργανο" για να φτάσει ως την έκταση, ως την μυστικοπαθή χαρά και σοφία".

Αυτός ο ανθρωπιστής εκδηλώνεται πριν απ' όλα μ' έναν προσοικονομισμό χωρίς λιποψυχία στη συμπεριφορά του (τό είδαμε) μά και στην εμπειρία του: δεν τον ενδιαφέρει τίποτε άλλο εκτός από το άτομο· γι' αυτόν το πλήθος δεν υπάρχει. Στο "Νηος των 24 βολλωρών", η Νέα Υόρκη παρουσιάζεται σαν ένα έρημο νηος, δεν

βλέπουμε ποτέ τους ανθρώπους, λες και τους έχει καταπιεί ή εφιαλτική πρωτεύουσα. Κι οί τ' έργο των άλλων ταινιών του μου φαίνονται χαρακτηριστικοί: είναι κύρια όνματα ξεχωριστών ανθρώπων, ή όροι που ηγαίνουν από το γενικό στο μερικό (όπως ο "Ανθρώπος του Άρν" που σκιασάει βέβαια όχι τον "άντρα" σ' αντίθεση με την γυναίκα του, αλλά τον κάτοικο γενικά αυτού του νησιού, μια ιδιαίτερη περίπτωση που λαμβάνεται σαν παράδειγμα συμβολικό).

Έννοείται ότι το άτομο αυτό, όπως το περιγράφει ο Φλέρτου, δεν είναι μεμονωμένο: με αναλύεται πιά πολύ σε σχέση με το περιβάλλον του, παρά σε σχέση με τους συνανθρώπους του, κι είν' ο ίδιος αυτός που προσφέρει τα στοιχεία του δόρισμού. "Ο Άνδρ' Άζελ εξέφρασε περφόρμα τη βασική αυτή αλήθεια: "Για τον Φλέρτου, ή ευγένεια, ή αξιοπρέπεια σ' αυτή την επόδυνη, την τεταμένη σχέση, που συμφωνεί όμως με μια παγκόσμια αρμονία, ανόμεσα στον άνθρωπο και στο φυσικό του περιβάλλον, είναι ή μυστική μελωδία που βγαίνει απ' αυτή την ύπαρξιακή σχέση, για να χαθεί όμως ή αντίληψη της μέσας στο μηχανιστικό και βιομηχανικό κόσμο του 20ού αιώνα..."

Τό ενδιαφέρον λοιπόν του Φλέρτου μοιάζει να έλκεται από αποκλειστικά απ' τους πρωτόγονους λαούς ή απ' εκείνους τους ανθρώπους που οι συνθήκες ζωής τους έχουν κάτι το πρωτόγονο, όπως είναι οι κάτοικοι του Άρν ή οι χαρακτηριστές της "Γης". Ο ίδιος θαύρασε, σ' ένα θεμελιώδες κείμενο, την άποψη που τον έμψυχνε όταν γύρισε τον "Μοσάν": "Δέν μ' ενδιαφέρει να γυρίσω ταινίες με θέμα τη διαστρέβλωση αυτών των ανθρώπων απ' τους λευκούς, με τα κουρέλια τους και με τα φουλάκια και έθλια καπέλλα τους. Δέν είναι ή παρακμή αυτών των λαών απ' την κυριαρχία των Λευκών που μ' ενδιαφέρει. Αντιθετα, επιθυμώ να δείξω την αρχική μεγαλοπρέπεια και την αδιάφορη συνείδηση αυτών των λαών που είναι άδικα δυνατά, προτού έμηνεινίσουν οι λευκοί όχι μόνον τό χαρακτήρα τους αλλά αυτούς τους ίδιους τους λαούς, που τείνουν ήδη προς την εξαφάνιση".

Αυτό ανταποκρίνεται στην αντίρρηση που έγινε συχνά στο σκηνοθέτη, ότι φέρεται σαν άλλος Ζάν Ζακ Ρουσσώ, "που χτενίζει τους καλόβλους αγρούς που ζούν στο περιβάριο κάθε πολιτισμού, μέσα σε μια ειδυλλιακή εύτυχία". ("Η έκφραση άνηκει στον Ζάρζ Σαντολλ"). "Ανέφεραν συχνά, γράφει ή μοντέρ του Έλεν βαν Ντόγκεν, ότι ο Φλέρτου ήταν άφελής, κι ότι έβλεπε τον κόσμο με τα όδια μάτια ενός παιδιού. Χρειάζεται μια μεγάλη διάνοια για να παρουσιαστεί ένας κόσμος που δημιουργείται ιδιοκληρωτικά απ' αυτήν, έτσι όπως βά ήταν όταν τον έβλεπαν τα μάτια ενός παιδιού. Τό πνεύμα του δεν ήταν ούτε τόσο άδω όπως τό πνεύμα ενός παιδιού, ούτε και τόσο άφελές. Ήταν μια διεισδυτική διάνοια και διέθετε μια εξαιρετική παρατηρητική ικανότητα. Είχε τέλεια συνείδηση της δυστυχίας του, των όγόνων και της άσπηνιας του κόσμου, μά όλα αυτά τον άποδιοργάνωναν".

Είναι άδύνατο λοιπόν να θεωρήσουμε τον Φλέρτου άφελή, και χωρίς συνείδηση της μαυρίας του κόσμου. "Αν απ' τη ζωή των ανθρώπων δίνει ένα πατριαρχικό και ιδιυλλιακό νήματα, τό κάνει ύστερα από σκέψη κι από τέλεια αιτιολογική γνώση" ή ειδικά που δημιουργήσε γύρω απ' την "φυσική κατάσταση" και τον "χομένο παράδεισο" είναι θεμελιωμένη σε μια προσωπική νοσταλγία που συνδέεται, τό είδαμε, με την παιδική ήλικία. Ωστόσο, κι εδώ άγγίζουμε τό βάθος του "προβλήματος





Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΤΟΥ ΑΡΑΝ

Φλάερτυ, είν' άκριβως αυτή ή λυρική και παρθενική εικόνα που δεσπόζει "άντικειμενικά" πάνω στο έργο του: ή πραγματικότητα του εξωτερικού κόσμου αποτελεί την ουσία του έργου του. Έτσι είναι που μαθαίνουμε πως ό Νανούκι πεθαίνει άπ' την πείνα, πως οι κάτοικοι της Πολυνησίας είναι θύματα φρικτής εκμετάλλευσης και διαφθοράς άπ' τους Λευκούς, πως τό νηος 'Αράν και ή Λουϊζιάνα είναι υπανάπτυκτες χώρες "ή Γη" άποτελεί εξαίρεση που επιβεβαιώνει τόν κανόνα. Ο Πάλλ Ρόθα εκφράζει στά παρακάτω λόγια μία άποψη κατηγορηματική: "Η μέθοδος του Φλάερτυ είναι ένας τρόπος ν' άποφύγει τά έρωτηματικά που εισβάλλουν πιά πολύ στό σύγχρονο αυτό κόσμο! είν' άποστερημένη άπό όποιαδήποτε προσπάθεια γιά μία σοβαρή κοινωνική άνάλυση! Άς λάβουμε ύπ' όψη μας τίς άρετές του Φλάερτυ" είναι άναρτιβήτες. "Άς παραδεχτούμε τη βοήθεια εύγνωμοσύνη μας πρós τό άνήσυχο πνεύμα του, στις λυσσαλέες μάχες του μέ τήν έμπορική ήλιωότητα και στη γενναίότητα που άγνά του κόντρα στις άποτρίψεις μεθόδους εκμετάλλευσης που τόν βασανίζουν άς καταλάβουμε πως ταυτόχρονα, και μέσα στά πλαίσια του ντοκιμαντέρ, ότι ή κατανόηση του του παρελθόντος είναι μία συναισθηματική αντίδραση άντάρου σ' αυτό τό πάρελθον, μία δραπέτευση πρós ένα κόσμο που έχει έλάχιστη σύγχρονη σημασία και πρós τήν προτεραιότητα του συναισθηματισμού πάνω στις πιά έπιτεφώσεις άπαίτησεις του ύψιμου".

Αυτή ή διαπίστωση πρέπει να γίνει άλλωστε είναι τό άποτέλεσμα μιάς άποδείξης. Καί δε γίνεται έξ αίτιας τής πνευματικής τιμιότητας του σκηνοθέτη, που τίς ριζές καταγωγής της θύμια πρín από λίγο πάνω σ' αυτό τό θέμα. Τό λιγότερο όμως που μπορούμε νά πούμε, είναι ότι ό Φλάερτυ δέν είχε ποτέ ένα "κοινωνικό δ-

ρομα", γιατί μäs δεχόμει συχνότατα πρín άπ' όλα, άτομα που ζούν άπομονωμένα κι όχι μέσα σ' ένα κοινωνικό σύνολο, κι ύστερα έπειδή δέν θύγει τά τρέχοντα προβλήματα που συνδέονται μέ τίς σύγχρονες κοινωνίες.

Η σύγκριση άπ' αυτή τήν άποψη μέ τόν 'Ιβενς είναι πολύ χαρακτηριστική: κι οι δύο τούς βρίσκονται στους άντιπόδες, άκόμα κι άν ή "Γη", όπως τό είπα, συγγενεί σε πάρα πολλά μέ τό "Ζούντερζην". Νά μία τυπική λεπτομέρεια: ό Νανούκι πηγαίνει νά πουλήσει τά δερμάτα του σ' ένα καταυλισμό που άνήκει σε Λευκό, τό πρόβλημα όμως τής τελικής εκμετάλλευσης του ύδατος νή πωλητή άπ' τό λευκό άγοραστή, που ναι ό κύριος τής άγοράς, δέν θύγεται. Άς θυμηθούμε, γιά νά κάνουμε τή σύγκριση, τήν έξανάσταση του ήρωα τής "Ουέλ-λας στήν Άσία" γιά τίς τιμές που έπέβαλαν οι κεφαλαιοκράτες έμποροι.

Τό επαναλαμβάνω, ή πνευματική και ή ήθική τιμιότητα του δέν συζητείται: δέν ζήτησε νά κρυφτεί, άπλώς δέν τόν ενδιαφέρει αυτή ή άποψη τών ανθρώπινων σχέσεων, τουλάχιστον όχι άρκτά γιά νά διαπραγματευθεί στις ταινίες του, άκόμη και στή "Γη" όπου έχει τήν εύκαιρία νά θύγει τά καυτά οικονομικά προβλήματα. Τό έρώτημα όμως μένει άκέραιο: Γιατί αυτή ή στάση;

Προσπάθησα νά βρώ τή θεμελιώδη άπάντηση σ' αυτό τό έρώτημα μέσα στην ίδια τή μορφή τής κινηματογραφικής έκφρασης του Φλάερτυ. Ο σκηνοθέτης θέλησε πάντα (κι ή φράσεις Φλάερτυ, στο βιβλίο τής, έπιμένει πάνω σ' αυτή τή φόρμουλα) "νά δείξει κι όχι νά πεί".

Οά ήταν λάθος, έννοείται, ή καθαρά έξωτερική άποδοχή τής λέξης "λέγω", όσσοο είναι σαφές ότι ό Φλάερτυ ένιωθε άνετα μέσ στην αισθητική του βωβού, καί αίσγούρα δέν είναι τυχαίο ποσ, όπως τό τόναμα, ό Μαυρνάου κι αυτός συνέλαβαν τό "Ταμποσ" βωβού στην άρχή του διυλόντος" άργότερα, στον "Άνθρωπο τού Άράν", οι διάλογοι περιορίστηκαν σε μερικές φράσεις. Η άποψη όμως αυτή, ή καθαρά "λεκτική" είναι προφανώς δευτερεύουσα: αυτό που θέλει νά πεί ό Φλάερτυ, είναι ότι άρνείται νά παράσχει έξηγήσεις που ήδη έχουν παρασχεθεί κι αναλαμβάνει νά δείξει τά φαινόμενα. Οπότε τό πρόβλημα έγκειται σ' αυτό ποσ κάνει άπλως άδύνατη τήν "κατάδειξη" τών φαινομένων, όταν αυτά τά φαινόμενα περιέχουν μία κάποια συνθετικότητα. Τό κυνική τής φάνιας, ή συνομωδία τής καρδιάς, τό κομμάτιασμα τού καρχαρία, άποτελούν άπλά γεγονότα: ή έξέλιξη τής βρετανικής βιομηχανίας κι ή κρίση τής άμερικανικής γεωργίας άποτελούν διαδραστικές σύνθετες, τίς όποιες ή εικόνα δε μπορεί νά δείξει. Άπ' αυτό κι ή άνάγκη τού σφάλου (ποσ ναι πιθανή μέθοδος ή άποδοτική, μά ποσ μπορεί νά γίνει ταυτόχρονα μία εύκολη λύση) ή τού μοντάζ (στή "Γη" βλέπουμε τό σκηνοθέτη νά καταφεύγει σε μία σύνθεση συμβολικού, παράλληλου μοντάζ ανάμεσα στην υπεραρραγωγή τού αιταριού και στό παιδικό πεινασμένο πρόσωπο) Όσο διαρκούσε τό γύρισμα τής "Γης" (βλέπε τό γύρισμα τού στον Τζαού Λέντνι), ό Φλάερτυ πανικολήθηκε μπρός στη συνθετικότητα τών προβλημάτων που τού παρουσίασθηκαν γιά νά φτάσει σε μία ξεκάθαρη σάλληση και έκφραση τών αϊτιών τής κρίσης στην άμερικανική γεωργία: μπορούμε νά υποθέσουμε πως τότε άπίσκτησε γιά πρώτη φορά συνείδηση - άντιμέτωπος καθώς βρήθηκε μέ έρωτήματα που δέν ήθελε, ούτε μπορούσε ν' άποφύγει - τής σχετικής άδυναμίας τής εικόνας να "δείξει" σύνθετα φαινόμενα χωρίς τή βοήθεια τού προφορικού "λέγουν", ή τού μοντάζ που είναι μία άλλη μορφή "διηλάς".

Γιατί το μοντάζ συνδέεται με ένα διαλεκτικό δράμα του κόσμου. Ο σοβιετικός κινηματογράφος αποτελεί μία τρανταχτή απόδειξη σ' αυτό: οι Ρώσοι έπρεπε να εκφράσουν μέσω του κινηματογράφου ιδέες πάρα, πολύ σύνθετες για τον άνθρωπο και την κοινωνία. Το φασεργτιανό δράμα είναι αντίθετα αντιδιαλεκτικό διπλά: καλλιτεχνικά και ιδεολογικά: το δράμα του ζυμίζει σχεδόν αποκλειστικά ξένο προς την αισθητική του διανοητικό μοντάζ απ' τη μία, κι απ' την άλλη ξένο προς την επαναστατική και αγωνιστική ιδεολογία που υποβάσταζε, συχνά, αυτή την αισθητική.

Λοιπόν: δεν μπορούμε να μη δεχτούμε τα λόγια της Φράνσις Φλέρντνι όταν γράφει: "Ο Ρόμπερτ Φλέρντνι έγινε γνωστός σαν ο "πατέρας του Ντοκυμαντάρ" κι είναι αλήθεια ότι υπήρξε ο πρώτος που έφτιαχνε τις ταινίες του ξεκινώντας απ' την πραγματική ζωή κι από πραγματικούς ανθρώπους. Δεν πρέπει όμως να συγχέουμε την οποιαδήποτε ταινία του Φλέρντνι με το κίνημα του ντοκυμαντάρ που ξεπλάθηκε σ' όλο τον κόσμο, για το λόγο ότι το κίνημα αυτό (που το προκάλεσε όχι ο Φλέρντνι, αλλά ένας Σκωτσέζος, ο Τζόν Γκρήρσον) από τις απαρχές του κινώλες, το είχαν συλλάβει μέσα στα πλαίσια ενός κοινωνικού και μορφωτικού σκοπού, όπως ακριβώς άμφορές απ' τις πιά φημισμένες ταινίες μας τις συνέλαβαν μέσα στα πλαίσια ενός προπαγανδιστικού και πολιτικού σκοπού, ή - κατά το Χόλλυγουντιανό τρόπο - ενός εμπορικού σκοπού. Οι ταινίες αυτές υπογορεύονται από πρόσκαιρους και περιστασιακούς λόγους, και υπηρετούν, συχνά με δύναμη και διακριτικότητα, τους πρόσκαιρους σκοπούς για τους οποίους φτιάχτηκαν. Υπάρχουν όμως κι άλλες ταινίες, κι εδώ πρόκειται για τις ταινίες του Φλέρντνι, που βρίσκονται έξω απ' το χρόνο. Βρίσκονται έξω απ' το χρόνο με την έννοια ότι δεν διατυπώνουν επιχειρήματα, αλλά εξυμνούν. Κι αυτό που εξυμνούν ελεύθερα και αυθόρμητα με αγνότητα κι απλότητα, το εξυμνούν απλώς για να το εξυμνήσουν". Θα έμενε ωστόσο να μάθουμε αν αυτό άξιζε περισσότερο από ταύτα: ότι μετά απ' την Έκθεση των δεκαοκτώ του προβλήματος, θα προσπαθού να το λάβω, με το ίδιο τρόπο που ο καθένας μπορεί να δώσει σ' αυτό τη δική του απάντηση.

Φαίνεται όμως ότι τα σχόλια της Φράνσις Φλέρντνι πάνω στο έργο του Άντρα της, το "βλέπουν" από μία μυστικιστική κι ελεύθερη έννοια που δεν συμφωνεί τέλεια ίσως με την ιδέα που μπορούμε να σχηματίσουμε κατευθείαν απ' αυτό. Θα προσθέσω, για να καθορίσω ακριβώς τη σκέψη μου, ότι οι προσωπικές κρίσεις του σκηνοθέτη για το έργο του δεν είναι τόσο αυστηρά "ιδεαλιστικές" κι ότι ο Φλέρντνι φαίνεται να σκέφτηκε πάντα πως ήταν υποχρεωμένος σαν ντοκυμανταρίστας να προαγάγει την αμοιβαία κατανόηση ανάμεσα στους λαούς, σύμφωνα με τη δική του άρχη όπως τη διατυπώνει στο έργο του για "Τη λειτουργία του ντοκυμαντάρ".

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Οι επιφυλάξεις που μπορεί δίκαια κάποιος να εκφράσει γύρω απ' τον ιδεολογικό καθεματικό προσανατολισμό του έργου του Φλέρντνι, δεν μπορούν να ακυρώσουν τη μεγάλη φυσιογνωμία του κινηματογραφιστή. Είναι άδιαφύλακτο ένα απ' τα εγχειρήματα που παγκόσμια κινηματογράφου.

Είναι ο "έφευρέτης" του ντοκυμαντάρ: η έκφραση "ντοκυμαντάρ φιλμ" χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά για έργο κινηματογραφικό το 1926, απ' τον Τζόν Γκρήρσον σε μία κριτική του για τον "Μόσχο". Η έκφραση του υπήρξε μεγάλη, όμως κι έμμεσα. "Εμείς, οι άλλοι Ρώσοι, είχε δηλώσει ο Άλξενστάιν, μάθαμε περισσότερα απ' τον "Νανούκ" παρά από οποιαδήποτε άλλη ξένη ταινία. Τον μελέτησαμε, αντιλήσαμε την μεμπτόσα του. Υπήρξε, ως πούμε, η άρχη μας". Κι ο Ζάρζ Σαν-τολά υπογραμμίζει: "Η παρουσία του Φλέρντνι στη Μεγάλη Βρετανία συνετέλεσε στην εξέλιξη της Σχολής του Ντοκυμαντάρ σε μία ανθρωπινότερη κατεύθυνση. Η ταινία του "Βιομηχανική Βρετανία", γενική άποψη διαφορετικών αγγλικών εργοστασίων, άπελευθέρωσε - κατά την άποψη του Γκρήρσον - τους ντοκυμανταρίστες από την τυραννία της εμπειρασμένης μεθόδου. "Ερρίζαν το βάρος της προσοχής τους όχι πια στα συμφωνικά γεγονότα, αλλά στα θέματα που άφρεαν περισσότερο απ' την άμεση και συνειδητή παρατήρηση... απ' ότι απ' την ενορχήστρωση των αισθητικών πλεονών". Τέλος, ο Τζαβ Λέβιντα υπογραμμίζει: "Δεν υπάρχει κανείς κινηματογραφιστής που να μη δέχτηκε την επίδραση της φλερετνιανής μεθόδου στο να δειξεί το ανθρώπινο της δουλειές. Σ' αυτόν, κάτι τέτοιο γίνεται ζήτημα ζωής ή θανάτου - κι εδώ βρίσκεται το μικρότερο μάθημα που προσφέρει". Μά αν είναι αληθινά αυτά που κινώλες καί λυρικό στυλ του Φλέρντνι υπήρξε πρότυπο και άφετηρία για όλους τους ντοκυμανταρίστες εδώ και τριάντα χρόνια, σπάνιο είν' ωστόσο οι σκηνοθέτες που εκδηλώνουν αληθινές αναλογίες ύψους κι ένα ταλέντο ανάξιο του εμπνευστή τους: Ο Σάτυρζιτ Ραβί και ο Άρνε Σάντορφ είναι σχεδόν οι μόνοι σκηνοθέτες που το αισθηματικό τους δράμα πλησιάζει σταθερά κι αληθινά το δράμα του δημιουργού της "Ιστορία στη Λουίζιάνα" και θα μπορούσε κανείς στα δυο αυτά ονόματα να προσθέσει και των Νταβζένο, Ρενουάρ, Γκρεμιγιόν, καθώς και του Ζάν Ρουξ, για κάποιες απόψεις της πλαστικής έκφρασής τους.

NANOYK TOY BOPPA



Μπορούμε να θεωρήσουμε τόν Φλάερτυ σάν μύστη ένός ρεύματος πού καθορίζεται σήμερα μέ τίς φόρμουλες "άνόθευτη κάμερα" ή "άδωο μάτι". Κι ώστόσο, σάν άποτέλεσμα μερικιών παρατηρήσεων πού κάναμε παρασών για τό κοινωνικό όραμα τού σιγηνοβήτη, κι από μία τε-λεώς διαφορετική έννοια άπ' αυτήν πού βγαίνει άπ' τό λεγόμενο "σινεμά-βερίτέ", μπορούμε νά τού άποδώσουμε αυτές τίς φόρμουλες: άποτελούν για τό χώρο του κά-τι τό επιδεινωτικό πού μπλέκεται μέ τίς λέξεις "άγ-νός" καί "άδωος"· αυτό τό υπογραμμίζει ό Πάλ Ρόθα πού όρίζει τόν κόσμο τού Φλάερτυ σάν τόν "παραμυθένιο κόσμο τού πραγματικού". Ό Φλάερτυ ύπήρξε βασικά ό ζωγράφος ένός κόσμου πού βράδιζε πρós τό θάνατό του, ό ποιητής τών τελευταίων ύπολειμμάτων τού γηίνου παάδεύσου πού διατηρείται στήν επιφάνεια τού κόσμου μας εν πλήρει μεταμορφώσει, ό ύμνητής τών αϊώνωνήϊκών αξιών καί τού ανθρώπου, ένός ανθρώπου πού 'ναι ταυτόχρονα Προμηθέας καί Ξύσφους.

Ήμερα, περισσότερο από ποτέ, ό κόσμος έχει ανάγκη νά προαγάγει τήν άμοιβαία κατανόηση τών λαών. Ό πιό σάντος δρόμος, ό πιό σίγουρος για νά φτάσουμε σ' αυτό τό σκοπό είναι νά προσφέρουμε γενικά σάν άνθρωπο, σάν άνθρωπο τού δρόμου όπως λένε, τήν εύκαιρία νά συνειδητοποιήσει τά προβλήματα πού βασανίζουν τούς συνανθρώπους του. Άπ' τή στιγμή πού ό άνάνυμος άνθρωπος μας ρίξει ένα συγκεκριμένο βλέμμα στίς συνθήκες ζωής τό άδελφών του πού κατοικούν πέρα από σύνορα, στούς καθημερινούς άγώνες τους για τή ζωή μέ τίς άποτυχίες καί τίς νίκες πού τούς συνοδούουν, ό άρχισαι νά κατανοεί τόσο τήν ένότητα όσο καί τήν πολυεδρικότητα τής ανθρώπινης φύσης, καί νά καταλαβαί-

νει ότι ό "ξένος", όποιος κι άν είναι ή έξωτερική του εμφάνιση, δέν είναι μόνον "ξένος", ιά κι ένα άτομο πού έχει τίς δικές του άπαιτήσεις καί τίς δικές του επιθυμίες, ένα άτομο σέ τελευταία άνάλυση, άντάξιο συμπαθείας καί προσοχής", (Ρ. Φλάερτυ: ΗΛΕΙ ΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ).

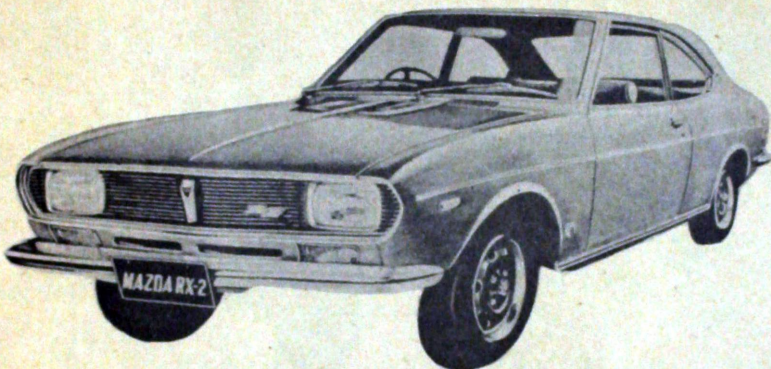
Δέν έχει μικρότερη αξία ότι είν' αυτός πού φώτισε καλύτερα από όποιονδήποτε άλλο αυτός τίς θεμελιώδεις άρχές τού ντοκυμανταίρ, τίς όποιες καθορίζει ό Τζόν Γκίρσον: "1. Πιστεύουμε ότι ή ικανότητα τού κινηματογράφου νά αναπτύσσει, νά παρατηρεί καί νά συλλέγει μέ άπ' τούς κόλπους τής ίδιας τής ζωής μπορεί νά χρησιμοποιηθεί σάν μία νέα καί ζωντανή μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης. Τό ντοκυμανταίρ φωτογραφίζει μία πράξη καί μία ίστορία πού είναι πραγματικές (...). 2. Πιστεύουμε πός ό μη επαγγελματίας ήθοποιός (ή ό ίθαγενής), ή ή άνόθευτη πράξη, είναι οί καλύτεροι δόητος για μία κινηματογραφική έρμηνεία τού σύγχρονου κόσμου. Άποτελούν για τόν κινηματογράφο μία άπερίως μεγαλύτερη πρώτη ύλη (...). 3. Πιστεύουμε ότι τό ύλικό κι οί ίστορίες πού λαμβάνονται μ' αυτό τόν τρόπο από τήν άκατέργαστη πραγματικότητα μπορεί νά είναι άμορφότερα (περισσότερο ρεαλιστικά, μέ τή φιλοσοφική έννοια τής λέξης) άπ' ό,τι μπορεί νά 'ναι τό προϊόν μιάς σκηνοθέτησης. Οί αϋθόρμητες κινήσεις άποκτούν στό πανί μία ειδική αξία".

Ό Ρόμπερτ Φλάερτυ μήκη στό χώρο τής αϊωνιότητας, μέ τό νά άγνοήσει πάθος καί μόδες. Μέ τό νά μη διαπραγματεύει ποτέ τήν καλλιτεχνική ή ανθρώπινη τιμή του, κέρδισε τό γενικό σεβασμό ή δημιουργώντας πόηση καί όμορφη, άπέσπασε τόν παγκόσμιο θαυμασμό.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

- 1) "Μιά ταινία γύρω άπ' τή ζωή τών Έσκιμών" (1914-1916)
- 2) "Ό Νανούκι τού Βορρά" (1920-1921)
- 3) "Μόσνα" (1923-1925)
- 4) "Ό άγγελιοπλάστης" (1925)
- 5) "Τό νησί τών 24 δολλαρίων" (1926-1927)
- 6) "Κάι" (1926) Σχέδιο προσαρμογής τού βιβλίου τού Κρίπλινγκ, πού δέν πραγματοποιήθηκε.
- 7) "Λευκές σκιές στίς θάλασσες τού Νότου" (1927)
- 8) "Μιά ταινία γύρω άπ' τούς Ίνδιάνους Πουέμπλο" (1928). Άρχισε τό 1927 για τήν Φόξ, κι έγκυρια έφάνηκε στή διάρκεια τού γυρίσματος.
- 9) "Μπενίτο ό ταύρος" (1928). Δέν πραγματοποιήθηκε. Τό σενάριο άγοράστηκε τελικά άπ' τόν Όρσον Γουέλλες, τό μετέτρεψε για τήν ταινία του "Όλα είν' άλήθεια", πού κι αυτή δέν τέλεωσε.
- 10) "Ταμπού" (1929-1931)
- 11) "Μιά ταινία γύρω άπ' τήν Κεντρική Άσία" (1931). Σχέδιο γερμανοσοβιετικής συμπαραγωγής πού καταστράφηκε στό Βερολίνο, μέ θέμα τίς γυναίκες. Δέν πραγματοποιήθηκε.
- 12) "Βιομηχανική Βρετανία" (1931)
- 13) "Ό Άνθρωπος τού Άράν" (1932-1934)
- 14) "Έλεφαν Μπού" (1935-1937)
- 15) "Μιά ταινία για τόν έμπορικó όργανισμό γκαζιού" (1939). Δέν πραγματοποιήθηκε.
- 16) "Η ΓΉ" (1939-1942)
- 17) "Η κατάσταση τού Έθνους" (1942). Έγκυρια έφάνηκε.
- 18) "Ίστορία στή Λουϊζιάνα" (1946-1948)
- 19) "Η Άνατολή είναι Δόση" (1950). Παραγγελία τής Μόσιον Πίκτσερς Ντιβίζιον τού Σταϊντ Ντηπάρτμεντ για τά νησιά τής Χαβάης. Δέν πραγματοποιήθηκε.

"Ένα άστέρι ανατέλλει!



CAPELLA

RX-2 COUPE SEDAN με τον πανίσχυρο περιστροφικό κινητήρα Ισχύος 130 HP σέ 6500 στροφές

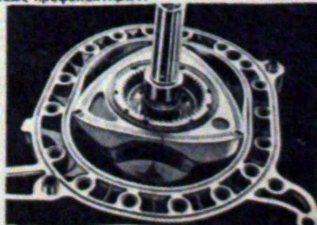
CAPELLA... Αυτό είναι το αυτοκίνητο! Ή Κορυφή! Αυτό που προσπαθούν χρόνια και χρόνια να επιτύχουν οι τεχνικοί.

• Όδηγηστε το νέο άστέρι μας. Είναι ένα ταξίδι στον κόσμο της ταχύτητας, της ανέσεως και της κομψότητας. Το CAPELLA είναι το μοναδικό 5θέσιο ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΟ αυτοκίνητο με επιδόσεις που δεν μπορούν να συναγνωσθούν και τα πλέον ισχυρά αγωνιστικά αυτοκίνητα.

Κινητήρ WANKEL: MAZDA ROTARY ENGINE: LICENSED BY NSU/WANKEL

- Καταλαμβάνει πολύ λιγότερο χώρο από τον έμβολοφόρο!
- Τα εξαρτήματά του με τα παρελκόμενα ανέρχονται σέ 60, ενώ το έμβολοφόρο σέ 175. Αυτό σημαίνει: Έλαστική τριβή - ολιγώτερη φθορά.
- "Αν λάβει δέ κανείς υπ' όψιν του μόνο το ΑΒΑΝΙ καμμία απολύτως άλλη εξωτερική ρύθμιση επιδέχεται ο WANKEL δεδομένου ότι ούτε εκκεντροφόρο έχει ούτε βαλβίδες ούτε δατήρια ούτε ελατήρια βαλβίδων κ.λ.π.
- Ή συντήρησις τοῦ WANKEL είναι απλουσιτάτη.
- Ή διαφορά σέ ὑπεροχή τοῦ κινητήρος WANKEL από τόν έμβολοφόρο είναι ασύλληπτη.

- Ασπρασία επιτόχυνσις 0-400 μ. σέ 15,7" (Είναι ἑγγύσις προεπεράσματος με ὅποιονδήποτε ταχύτητα)
- Ταχύτης διαρκούς πορείας 200 κιλμ. ὥραιως.
- Διπλό κύκλωμα φρένων με ἐνίσχυση ΣΕΡΒΟ, διακόμενα στους ἐμπροσθίους τροχούς, κατανομή πιέσεως και ραβδό εξισορροπήσεως στους ἐμπροσθίους τροχούς.
- Πτυσσόμενα ἑύλινα τιμόνι
- Στροφόμετρο
- Κονσόλα
- Κλειδορία ασφαλείας τιμονιού.
- Έλαστικά RADIAL
- Ραδιόφωνο με αὐτόματη κεραία
- Ρολοὶ ηλεκτρικά.
- Ἀνακλινόμενα καθίσματα
- Ἀνάκλινητρα ἐμπροσθίων καθισμάτων
- Έλαστικά κράσεως προφυλακτικῶν.



Στο CAPELLA... ὅλοι βγάζουν τὸ καπέλο τους.

MAZDA

From the world's most creative automaker. Toyo Kogyo Co., Ltd., Hiroshima, Japan.

ΓΕΝΙΚΗ ΑΝΤΙΠΡΑΞΙΑ ΕΛΛΑΔΟΣ: ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΜΟΥΣΤΕΛΗΣ - ΠΟΛΥΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ Α.Ε.
ΑΧΑΡΝΩΝ 375 (ΑΓΙΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ) - ΑΘΗΝΑΙ - ΤΗΛΕΦ. 2012484 - 286-296 - 2028927
ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Γ' ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 82 - ΤΗΛ. 817-422 • Α. ΣΥΓΓΡΟΥ 65 • Α. ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΤ 97

...για όσους
ξέρουν από
ουίσκυ

Kaptein



Ballantine's

ESTABLISHED 1827



URANYA

RADIO TELEVISIONE



ΕΧΕΙ ΣΗΜΑΣΙΑ Η ΤΗΛΕΟΡΑΣΙΣ ΣΑΣ ΝΑ ΕΙΝΑΙ

URANYA

RADIO TELEVISIONE

Ανδρική
BOUTIQUE
Pierre Cardin

Για
καθε
κομψο
ανδρα

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΗ ΠΩΛΗΣΙΣ
ΜΕΓΑΛΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ

Cithénée