ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΤΕΥΧΟΣ 6. ΔΕΚ. - ΙΑΝ. 82 ΤΙΜΗ 90 Δρχ.

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

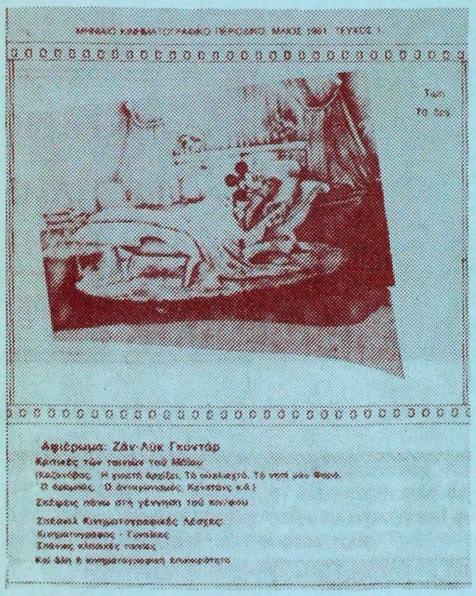
ΑΛΑΙΝ ΡΕΝΑΙ (ΧΙΡΟΣΙΜΑ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ)

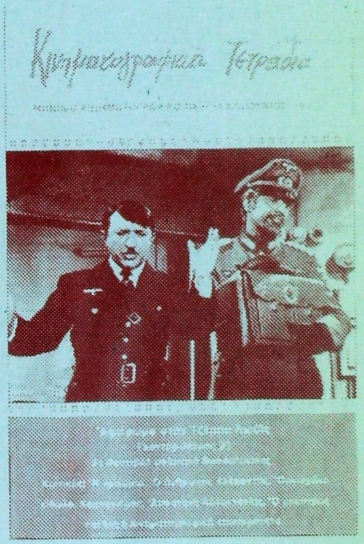
Ο ΙΤΑΛΙΚΟΣ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Η ΚΑΜΕΡΑ/ ΑΜΠΕΛ ΓΚΑΝΣ/ ΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ





II-000000003950

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

Μηνιαῖο κινηματογραφικό περιοδικό
Τεῦχος 6. Δεκέμβριος - Ἰανουάριος 1982
Τιμή τεύχους 90 δρχ.
Ἐκδότες: Μπάμπης Ἀκτσόγλου
Σωτήρης Γερακούδης
Σύνταξη/Καλλιτεχνική ἐπιμέλεια:
Μπάμπης Ἀκτσόγλου
Ἀνδρέας Τύρος
Συντακτική Ὁμάδα/ Συνεργάτες
Σπύρος Βούγιας
Νίκος Γιαννόπουλος
Α. Ν. Δερμεντζόγλου
Σωτήρης Ζῆκος
Τάκης Καραγιάννης
Δημήτρης Κολιοδῆμος
Γιάννης/ Φαέθων Πουσκουλέλης
Ἰουλία Ραλλίδη
Γιάννης Σολδᾶτος
Γιῶργος Τζιῶτζιος
Στέργιος Τσιούμας
Μάρκος Χολέβας
Σ' αὐτό τό τεῦχος συνεργάστηκαν:
Παῦλος Ἀκτσόγλου (σχέδια)
Ἀκακία Κορδόση
Σταῦρος Κωνσταντόπουλος
Σελιδοποίηση: Μπάμπης Ἀκτσόγλου
Φωτοσύνθεση: ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ ΕΠΕ
Ἐκτύπωση: Ἐκδόσεις Ἐγνατία
Ἀγ. Δημητρίου 190
Κεντρική Διάθεση: ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:
Ἐκδοτική Ὁμάδα
Πλάτωνος 4, Τηλ. 270.684
Ἐκδόσεις Αἰγόκερως
Ζωοδόχου Πηγῆς 17
Τηλ. 361.721
Συνδρομές: Γιά 10 τεύχη 850 δρχ.
Ἐμβάσματα-Ἀλληλογραφία-Παραγγελίες τευχῶν:
Χρηστίνα Νικολαΐδου, Πλάτωνος 4
Θεσσαλονίκη, τηλ. 270.684

Ἀπαγορεύεται κάθε ἀναδημοσίευση ἄρθρου ἤ φωτογραφίας χωρίς τήν γραπτή ἔκδοση τοῦ ἐκδότη.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΔΗΣΕΙΣ — ΣΧΟΛΙΑ 2

ΑΥΤΟΙ ΠΟΥ ΜΑΣ ΑΦΗΣΑΝ: Ἄμπελ Γκάνς, Γ. Χόλντεν, Νάταλι Γούντ κ. ἄ. 6

5ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΑΛΚΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ 10

Ο ΙΤΑΛΙΚΟΣ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΣ, τοῦ Μπάμπη Ἀκτσόγλου 13

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
4 κωμωδίες τοῦ Ὄ. Εὐστρατιάδη, τοῦ Δ. Κολιοδήμου 19
Μπέργκμαν καί Βουγιουκλάκη, τοῦ Γιάννη Σολδάτου 25
ΚΡΙΤΙΚΕΣ: Οἱ δρόμοι τῆς ἀγάπης εἶναι νυχτερινοί, Ἄρης Βελουχιώτης: τό δίλημμα, Ἡ δίκη τῆς χούντας 27

ΑΛΑΙΝ ΡΕΝΑΙ
Ὁ κινηματογράφος τοῦ Ἀλαίν Ρενέ, τῆς Ἀκακίας Κορδόση 32
Χιροσίμα, σινεμά μου, τοῦ Γιάννη/Φαέθων Πουσκουλέλη 38

Η ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΦΙΛΜ: Ἡ Κάμερα, τοῦ Ζάν Κολέ 40

ΧΙΤΛΕΡ, ΕΝΑ ΦΙΛΜ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ
τοῦ Μπάμπη Ἀκτσόγλου 48

ΚΡΙΤΙΚΕΣ: Ἕνα ἀπαισιόδοξο ξεκίνημα 54
Ἡ Πύλη τῆς Δύσεως, Ἐξκάλιμπερ, Τό τελευταῖο Μετρό, Λιλή Μαρλέν, Τό ἀγόρι πού ἀγαποῦν τά κορίτσια, Μαριονέτες, Μπέτυ Μίντλερ, σοῦπερ-στάρ, Δυστυχῶς τά νέα εἶναι... εὐχάριστα, Ὁ δολοφόνος μέ τό στιλέτο, Τρόμος στήν πόλη 55

«Τά 39 σκαλοπάτια» τοῦ Χίτσκοκ 69

Οἱ ταινίες τοῦ Ὀκτώβρη 73

ΛΙΓΟ ΓΕΛΙΟ, ΠΑΛΙΕΣ ΚΩΜΩΔΙΕΣ, ΧΑΡΟΛΝΤ ΛΟΥΝΤ, τοῦ Τάκη Καραγιάννη 79

Τά «ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΦΙΑ» δέχονται κάθε εἶδους συνεργασία.
Φωτογραφία ἐξωφύλλου: Ἡ Πύλη τῆς Δύσεως

ΣΤΑ ΕΠΟΜΕΝΑ ΤΕΥΧΗ ΜΑΣ ΘΑ ΒΡΕΙΤΕ:

Ἀφιέρωμα στόν Ταρζάν.
Μιά κριτική παρουσίαση τοῦ Τζών Κασσαβέτη.
Τό μιούζικαλ. Χαϊνόφσκυ καί Σώϋμαν.
Μιά σειρά μελετῶν πάνω στήν ἐξέλιξη τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας.
Κριτικές ὅλων τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν, καθώς καί μιά ἔρευνα γιά τήν ἑλληνική τηλεόραση.

ΕΙΔΗΣΕΙΣ – ΣΧΟΛΙΑ

Ἔγιναν ἀρχαιρεσίες στήν Ἑταιρεία Ἑλλήνων Σκηνοθετῶν, πού ἀνέδειξαν στό Δ.Σ.τούς: Θ. Ἀγγελόπουλο (Πρόεδρος), Ν. Κανάκη,Κ.Κουτσομύτη, Ν. Ἀντωνάκο, Στ. Τατασόπουλο,Τόνια Μαρκετάκη καί Π. Γλυκοφρύδη (ἀναπληρωματικοί οἱ : Φ. Λαμπρινός, Τ. Παπαγιαννίδης,Ἀ. Βαγιάζος). Γιά τή διεθνή ὁμοσπονδία σκηνοθετῶν ἐκλεγήκανε οἱ:θανάσης Ρεντζῆς καί Ν. Κανάκης καί γιά τή Π.Ο.Θ.Α. οἱ Λ. Λιαρόπουλος, Κ. Κουτσομύτης καί Ν. Ἀντωνάκος.

Λίγο ἀργότερα,ἀνακοινώθηκε στόν ἡμερήσιο τύπο ἡ ἵδρυση ἑνός νέου σωματείου πού μέλη του εἶναι οἱ σκηνοθέτες-παραγωγοί τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Μιά ἀπό τίς πρῶτες ἐνέργειες τοῦ σωματείου ἦταν ἡ διοργάνωση στόν ἀθηναϊκό κινηματογράφο ΟΠΕΡΑ ἑνός ἀφιερώματος πού περιελάμβανε τήν προβολή 21 ταινιῶν,ἡ παραγωγή καί ἡ σκηνοθεσία τῶν ὁποίων ἀνῆκε σέ ἰσάριθμα μέλη του,καί τή διεξαγωγή δύο δημόσιων καί ἀνοικτῶν συζητήσεων ἀνάμεσα σέ δημιουργούς καί κοινό.

Γύρω ἀπό τό θέμα τῆς σύστασης τοῦ καινούργιου σωματείου,ἡ Ἑταιρία Ἑλλήνων Σκηνοθετῶν ἐξέδωσε μιά ἀνακοίνωση,μέ τίς ὑπογραφές τοῦ προέδρου της καί τοῦ γεν. γραμματέα Ν. Κανάκη, πού ἀνάφερε ὅτι τό σωματεῖο αὐτό δέν περιλαμβάνει στούς κόλπους του τό σύνολο τῶν σκηνοθετῶν-παραγωγῶν,πολλοί ἀπό τούς ὁποίους ἐξακολουθοῦν νά εἶναι μέλη της,ἀλλά μιά μικρή μερίδα πού μέ κανένα τρόπο δέν μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ὅτι ἐκπροσωπεῖ καί ἀντιπροσωπεύει τό σύνολο.

«Ἱστορίες μιᾶς κερήθρας» τοῦ Ν. Βεργίτση

Τό δεύτερο καί τρίτο δεκαήμερο τοῦ Ἰανουαρίου ἔγινε,στά πλαίσια τῶν ἐκδηλώσεων τῆς Ἔκφρασης ὑπό τήν αἰγίδα τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ,ἕνα κινηματογραφικό ἀφιέρωμα μέ τόν τίτλο "Οἱ δέκα καλύτερες ταινίες τῆς δεκαετίας τοῦ '70" πού ὀργανώθηκε ἀπό τήν ΠΕΚΚ. Τίς προβολές τῆς ἐκδήλωσης προλόγισαν κριτικοί-μέλη τῆς ΠΕΚΚ,οἱ ὁποῖοι εἶχαν ἐπιλέξει τήν κατά τή γνώμη τους καλύτερη ταινία τῆς δεκαετίας. Γιατί ὅμως ἀπό τήν παραπάνω ἐκδήλωση ἀποκλείσθηκαν μιά σειρά μελῶν πού δέν εἶναι δημοσιογράφοι,ἀλλά θεωρητικοί τοῦ κινηματογράφου ἤ συνεργάτες περιοδικῶν,ἡ γνώμη τῶν ὁποίων οὔτε κἄν ζητήθηκε; Ἄραγε, σέ τί μπορεῖ νά ὠφελεῖ μιά τέτοια διάκριση,ἰδιαίτερα σέ μιά ἐποχή πού τόσο τό σωματεῖο ὅσο καί ὁρισμένα μέλη του βάλλονται ἀπό διάφορους κύκλους;

Ἕνα χαρακτηριστικό παράδειγμα εἶναι ἡ ἀνακοίνωση πού ἐξέδωσε τό νέο σωματεῖο τῶν σκηνοθετῶν-παραγωγῶν καταγγέλοντας τήν ΠΕΚΚ γιά ἐσκεμμένο ἀνταγωνισμό ὡς πρός τή δική τους ἐκδήλωση.Βέβαια,ἡ καταγγελία αὐτή εἶναι ἀβάσιμη γιατί ἡ ἐκδήλωση εἶχε προγραμματιστεῖ καί ἀνακοινωθεῖ προτοῦ ἀκόμη σχηματιστεῖ τό παραπάνω σωματεῖο,πράγμα πού μᾶς κάνει νά ὑποθέτουμε ὅτι μέ τεχνιτά μέσα ἐξακολουθεῖ νά ὑποθάλπεται ἡ "διαμάχη" μεταξύ κριτικῶν - σκηνοθετῶν πού θέλουν νά καλλιεργοῦν ὁρισμένοι κύκλοι.

Στήν ἀρχή τοῦ '81 κυκλοφόρησε τό βιβλίο "Ἑλληνικός Κινηματογράφος" τῆς Αγλαΐας Μητροπούλου, ἐπί σειρά ἐτῶν γενική γραμματέας τῆς Ταινιοθήκης. Τό βιβλίο αὐτό ἐξετάζει τό θέμα του μ' ἕνα φλύαρο, ἀντι-μεθοδολογικό καί ὑποκειμενικό τρόπο, υἱοθετώντας μιά περίεργη δομή στή μελέτη του, μ' ἀποτέλεσμα νά εἶναι ἕνα ἀκατάστατο συνοθύλευμα ἀπόψεων καί κρίσεων, πού ἐντάσσεται στόν ἀμφισβητούμενο τομέα τῆς ἱστοριογραφίας-χρονικογραφίας. Ἡ κ. Μητροπούλου κάνει ἔτσι τίς ἐπιλογές πού αὐτή θέλει, ἀποσιωπώντας τήν οὐσιαστική μελέτη κάποιων "καταραμένων" εἰδῶν (φουστανέλλα, μελόδραμα, μιούζικαλ, ταινίες-σέξ κλπ.), "παραλείποντας" ταυτόχρονα νά μιλήσει γιά μερικά πρός αὐτήν ἀσύμφορα θέματα (ἡ σύσταση τῆς Πανελλήνιας Ἕνωσης Κριτικῶν Κινηματογράφου, οἱ δραστηριότητες τῆς παλιᾶς Ὁμοσπονδίας Κινηματογραφικῶν Λεσχῶν Ἑλλάδος κλπ.). Ἀντί αὐτοῦ βασιλεύει ἕνας ἀπέραντος ναρκισσισμός, ὅπου ἡ κ. Μητροπούλου δέν ἀφήνει εὐκαιρία νά λιβανίσει τό ἔργο τῆς Ταινιοθήκης, δημιουργώντας τήν ἐντύπωση ὅτι ὁ νέος ἑλληνικός κινηματογράφος χρωστᾶ τήν καθιέρωση καί ἐπιβολή του στίς δραστηριότητες της.

Κι ὅμως τό κάκιστο αὐτό βιβλίο (πού ἔχει ἐπιπλέον δεκάδες λάθη ἱστορικοῦ χαρακτήρα, πέρα ἀπό τήν προχειρότητά του σάν ἔκδοση) τιμήθηκε ἀπό τήν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν. Ἡ βράβευση εἶχε σάν ἀντίδραση τή διαμαρτυρία τῆς ΠΕΚΚ, ἡ ὁποία ἀφοῦ συνοψίζει τίς ἀντιρρήσεις της μέ τό βιβλίο, ἀνερωτιέται ἄν τά μέλη τῆς Ἀκαδημίας διάβασαν τό βιβλίο καί ἄν ὄχι ποιός τό πρότεινε;

Μερικές ἀπό τίς ἀντιδράσεις πού προκάλεσε ἡ ἀνακοίνωση εἶναι οἱ ἑξῆς: ὁ Δ. Λεβεντάκος, μέλος τῆς ΠΕΚΚ, μέ ἐπιστολή του στόν Τύπο ἀναίρεσε τήν ὑπογραφή του στό κείμενο, μέ τό σκεπτικό ὅτι ἕνα τέτοιο βιβλίο δέν πρέπεινά κρίνεται μέ βιαστικές ἐνέργειες. Λίγο ἀργότερα, μιά ὁμάδα σκηνοθετῶν (Κούνδουρος, Κακογιάννης, Γρηγορίου, Φέρρης, Νικολαΐδης, κ.ἀ.) ἐξέδωσε ἀνακοίνωση στήν ὁποία ἐξαίρεται ἡ σπουδαιότητα τοῦ βιβλίου, ὑποστήριζε ὅτι ἡ ἐνέργεια αὐτή στρεφόταν ἐνάντια στό βραβεῖο αὐτό καθεαυτό, κατάγγελε τήν ὁμάδα τῶν κριτικῶν αὐτῶν πού μέσα ἀπό τίς θέσεις πού κατέχουν στήν ἑλληνική τηλεόραση καί τήν ὅλη στάση τους στρέφονται ἐνάντια στόν ἑλληνικό κινηματογράφο καί διαδήλωνε τήν πρόθεσή της νά ἀπαντήσει μελλοντικά καί ἐμπράκτως στίς ἐνέργειες αὐτές.

Ὁ Φρ. Μανέλης καί ἡ Γκιζέλα Ντάλι στούς «3 Σωματοφύλακες».

Θέλετε τά ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ νά βγαίνουν χωρίς καθυστέρηση, νά ἔχουν περισσότερη ὕλη καί καλύτερη παρουσίαση; Ἄν ναί, ἐνισχύστε τα οἰκονομικά μέ τή συνδρομή σας.

Συνδρομή γιά 10 τεύχη 850 δρχ.

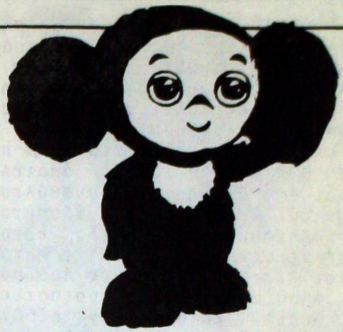
Ἐμβάσματα Χρηστίνα Νικολαΐδου

Πλάτωνος 4 · Θεσσαλονίκη

Ἀπό τό πρῶτο κιόλας τεῦχος μας, δείξαμε μιά ἰδιαίτερη προτίμηση στίς στατιστικές. Νά ὅμως μιά εἴδηση ἐξαιρετικά πρωτότυπη: σύμφωνα μέ τό "American Film" οἱ Ἀμερικανοί θεατές καταναλώνουν 500.000.000 λίβρες πόπκόρν τό χρόνο! Πρόκειται γιά ἀληθινή ἐπιδημία πού δέν ἔχει τό παρόμοιό της στόν κόσμο (Ἀλήθεια στήν Ἑλλάδα ποιά εἶναι ἡ κατανάλωση τῶν τσίπς ;).

Ἡ γνωστή θρησκευτική αἵρεση τοῦ χριστιανο-βουδιστή Μούν, χρηματοδότησε τήν ἀντικομμουνιστική ταινία "Ἰντσόν" πάνω στό πόλεμο τῆς Κορέας, πού στοίχισε οὔτε-λίγο, οὔτε πολύ 46.000.000 δολλάρια! Ἡ ταινία παίχτηκε στήν Οὐάσιγκτων, ἀλλά προκάλεσε μιά διαδήλωση ἐνάντιά της, μ' ἀποτέλεσμα νά ἔχει τώρα προβλήματα διανομῆς. Ποιός εἶπε ὅτι ὅλοι οἱ Ἀμερικανοί εἶναι ἠλίθιοι ;

Η ΕΒΔΟΜΑΔΑ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



Ἄρχισε στίς 9 Νοεμβρίου ἡ Ἑβδομάδα Σοβιετικῶν ταινιῶν, παρουσία τῶν ἠθοποιῶν Λαρίσα Γκολουμπκίνα καί Σβ. Νεμολιάνεβα, πού διοργανώθηκε στόν κινηματογράφο ΟΠΕΡΑ ἀπό τό γραφεῖο "Β. Μιχαηλίδης" μέ τήν σύμπραξη τῆς ρωσικῆς πρεσβείας. Ἡ ἐκδήλωση περιλάμβανε ἑπτά ταινίες πρόσφατης παραγωγῆς πού κάλυπταν μιά ἄγνωστη ραγωγῆς πού κάλυπταν μιά ἄγνωστη στή χώρα μας πλευρά τοῦ σοβιετικοῦ στή χώρα μας πλευρά τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου: αὐτή τῆς ἐμπορικῆς παραγωγῆς πού, περιλαμβάνοντας ὅλα τά γνωστά κινηματογραφικά εἴδη, ἀπό τήν αἰσθηματική κωμωδία μέχρι τήν ταινία φρίκης καί ἀπό τό παιδικό παραμύθι μέχρι τό-συμβατικό ἤ διαστημικό-περιπετειῶδες φίλμ, ἀποσκοπεῖ περισσότερο στή ψυχαγωγία τοῦ θεατή της καί λιγότερο στόν προβληματισμό του.

Παρά τό γεγονός ὅτι προβλήθηκαν σχετικά λίγες ταινίες γιά νά βγάλουμε μερικά γενικά συμπεράσματα, εἶναι δυνατόν νά γίνουν κάποιες ἐπιμέρους ἐκτιμήσεις. Καταρχήν τό βασικό χαρακτηριστικό ὅλων τῶν ταινιῶν, ἀκόμα καί τῶν "περιπετειῶν", ἦταν ὁ ἀργός ρυθμός: ἡ πλοκή σέρνεται ἀνάμεσα σέ ἐκτενεῖς διαλογικές σκηνές ἀπό τίς ὁποῖες ἀπουσιάζει τελείως ἡ δράση - ἴσως γιατί, ὅπως παρατήρησε γνωστός ἕλληνας ἠθοποιός, στή σύγχρονη σοβιετική κοινωνία δέν ὑπάρχει τό ἄγχος καί ἡ ἔνταση τῆς δυτικῆς καθημερινότητας καί οἱ ἄνθρωποι πιστεύουν στούς συνανθρώπους τους, ἐ ἀποτέλεσμα οἱ θεατές νά μήν ἐπιζητοῦν τήν διασκέδαση μέσα ἀπό τά ἄγνωστα γιαυτούς βίαια καί γρήγορα σέ ἀνέλιξη πρότυπα τῶν δυτικῶν καί κύρια τῶν ἀμερικάνικων ταινιῶν, ἀλλά μέσα ἀπό ζεστά καί οἰκεῖα μοντέλα. Ἄμεσο ἐπακόλουθο τῶν προηγουμένων εἶναι ἡ ἀκαδημαϊκότητα τῆς γραφῆς μέ τό θεατρικό στήσιμο τῶν σκηνῶν καί τή χρήση τῆς κλασικῆς τηλεοπτικῆς τεχνικῆς Ἡ σκηνοθεσία στηρίζεται κύρια στήν ἄψογη καθοδήγηση τῶν ἠθοποιῶν πού, κινούμενοι χωρίς λάθη, πλάθουν συνταρακτικές ἑρμηνεῖες στά μάτια τῶν θεατῶν, οἱ ὁποῖοι δέν περιμένουν ἐκπλήξεις. Γιά μᾶς ὡστόσο ἡ δίχως καμιά ἀνανέωση κι ἐπανάληψη μιᾶς "ξεπερασμένης" συνταγῆς δέ προξενεῖ καμιά ἐντύπωση. Ἀντίθετα μᾶς ἀφήνει τήν ἐντύπωση τοῦ ξαναειδωμένου.

Ἕνα ἄλλο γνώρισμα, τέλος, ὅλων τῶν ταινιῶν ἦταν ἡ συγκαλυμένη "διδακτικότητα" πού ὑπάρχει πίσω ἀπό τόν ἁπλό μύθο μέ τή μορφή τοῦ προσωπικοῦ διλήματος: τό ἐρώτημα ἐπιλογῆς τοῦ ὀρθοῦ τρόπου δράσης καί ἀντιμετώπισης μιᾶς συγκεκριμένης κατάστασης-ἐρώτημα πού, μεταφερόμενο ἀπό τό πρόσωπο τοῦ κεντρικοῦ χαρακτήρα σ' αὐτό τοῦ θεατῆ, ἐξυπηρετεῖ τήν κρατούσα (στή Σοβιετική Ἕνωση) ἰδεολογία, ἀποκαλύπτοντας ἔτσι τό "κρυμένο" κάτω ἀπό τή πρόφαση τῆς ψυχαγωγίας νόημα τοῦ φίλμ· πράγμα πού παραπέμπει στήν "κοινωφελή" σημασία τοῦ κινηματογράφου, ἀποτελώντας τό "θρίαμβο" ἑνός ἀνανεωμένου σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ.

Ἀπό τίς ταινίες πού προβλήθηκαν ξεχώρισε "Τό ξενοδοχεῖο τῶν χαμένων ἀνθρώπων" τοῦ Γκριγκόρι Κουμάνωφ, ὄχι τόσο γιά τό μύθο της (πού ἀνήκει στό χῶρο τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας καί ὑπογράφεται ἀπό τόν συγγραφεά Ἀρκάντι Στρουγκάτσι), ὅσο λόγω τῆς γραφῆς της. Ὁ σκηνοθέτης διάλεξε μιά πρακτική πού τοποθετεῖ σέ καλύτερη μοίρα τή φόρμα ἀπό τό περιεχόμενο, μέ ἀποτέλεσμα ἡ δομή τοῦ φιλμικοῦ κείμενου νά ἀναδεικνύει τό χῶρο πού ἐκτυλίσσεται ἡ δράση καί νά προβάλει τήν "ἐσωτερική ἀντίσταση" τοῦ κεντρικοῦ χαρακτήρα. Σέ δεύτερη κατά σειρά θέση τοποθετοῦμε τό φίλμ τοῦ Ρατζιάνωφ "Ἕνας παράξενος ἔρωτας", ὅπου πίσω ἀπό τά ἀσταμάτητα ἐπαναλαμβανόμενα μοτίβα του, πού ἀναπτύσουν τήν ἐξέλιξη μιᾶς ἐρωτικῆς ἱστορίας, ὁ παρατηρητικός θεατής μπορεῖ νά διαπιστώσει τίς "ταξικές" διαφορές πού ὑφίστανται στά πλαίσια τῆς σύγχρονης σοβιετικῆς κοινωνίας.

Οἱ ὑπόλοιπες τέλος ταινίες ἦταν οἱ: "Τό μαγεμένο βασιλόπουλο" τοῦ Ἀλεξάντερ Πτοῦτσκο, "Τό φάντασμα τοῦ πύργου" τοῦ Β. Ρουμπίντσικ, "Ὁ νεαρός ἐπαναστάτης" τῆς Ἰρίνα Ταρκόφκαγια, "Μεγάλη σύγκρουση στό διάστημα" τοῦ Μάρκ Κοβάλεφ καί "Ὁ σωματοφύλακας" τοῦ Ἄλι Καμράγιεφ.

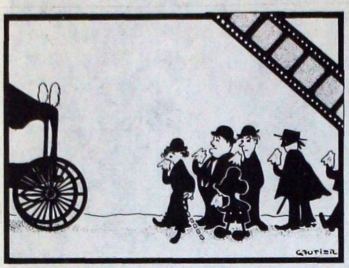
«Blue Ecstasy» τοῦ Fréderic Lansac. Ἀριστερά οἱ «εἰδικοί» θεατές θ' ἀναγνωρίσουν τήν Christine Croguennec, πρώην μεγάλη στάρ τοῦ γαλλικοῦ πορνό, πού τά τελευταῖα 2-3 χρόνια «ἀποσύρθηκε» ἀπό τό ἐπάγγελμα.

Οἱ δέκα πιό ἐμπορικές ταινίες τῶν ἀρχῶν τοῦ χρόνου στό Λονδίνο.

1. Ἄρθουρ
2. Ἡ γυναίκα τοῦ λοχαγοῦ
3. Γκαλίπολη
4. Ὁ ἐραστής τῆς λαίδης Τσάτερλυ
5. Τό μάτι τῆς βελόνας
6. Κριστιάν F.
7. Ὁ πρίγκηπας τοῦ ὑπόκοσμου
8. Ἡ ἀλεποῦ καί ὁ σκύλος
9. Οἱ κυνηγοί τῆς χαμένης κιβωτοῦ
10. Ἕνας προφήτης, μά τί προφήτης/Ἀεροπλάνο (διπλό πρόγραμμα)

Μπορεῖ τό Ὑπουργεῖο νά κατάργησε τόν ἔλεγχο στίς ταινίες πορνό (ἄν καί τό θέμα παραμένει ἐκκρεμές ὥς τή νομοθετική του ρύθμιση), δέν τέλειωσαν ὅμως τά βάσανα γιά τούς "πορνόβιους" θεατές. Ἔτσι οἱ περισσότερες αἴθουσες πού εἶναι εἰδικευμένες σ'αὐτές τίς ταινίες συνεχίζουν τήν παλιά τακτική τους: ἔξω ἀπό τήν αἴθουσα διαφημίζεται μιά ταινία σκληροῦ πορνό καί μέσα προβάλεται μιά κανονική ἐρωτική ταινία (μέ προσθήκη 5 λεπτῶν σκληρῆς τσόντας, πού ὁ μηχανικός δείχνει ὅ-ποτε τοῦ καπνίσει). Ἤ ναί μέν παίζεται ἡ διαφημιζόμενη ταινία, ἀλλά κομένη, ὁπότε ἰσχύει καί πάλι ἡ παραπάνω διαδικασία. Πολλές φορές μάλιστα παίζεται ἀλογόκριτη μιά ταινία, ἀλλά ἐλαττωμένη κατά μισή ὥρα περίπου ἀπό τό ἴδιο τό γραφεῖο διανομῆς γιά νά τή χωρέσει σέ διπλό πρόγραμμα. Ἀλλά κι ὅταν τέλος παίζεται κανονικά μιά ταινία, λίγες εἶναι οἱ φορές πού ἔξω, θά διαφημίζεται μέ τό σωστό χαρτονάκι. Ἔτσι ὁ θεατής τῶν ταινιῶν πορνό μπαίνει κυριολεκτικά στά τυφλά, ἐπαφιόμενος στήν καλή του τύχη. Μή δοκιμάστε λοιπόν νά μπεῖτε, ἐάν δέν πληροφορηθεῖτε πρῶτα ἀπό ἄλλα θύματα. Ἐκτός κι ἄν εἶστε καλοί στά ζάρια : τύχη εἶναι αὐτή, πού θά πάει θά γυρίσει καί γιά σᾶς !

Ἐπιμέλεια: Μπάμπης Ἀκτσόγλου
Δημήτρης Κολιοδῆμος



ΑΥΤΟΙ ΠΟΥ ΜΑΣ ΑΦΗΣΑΝ

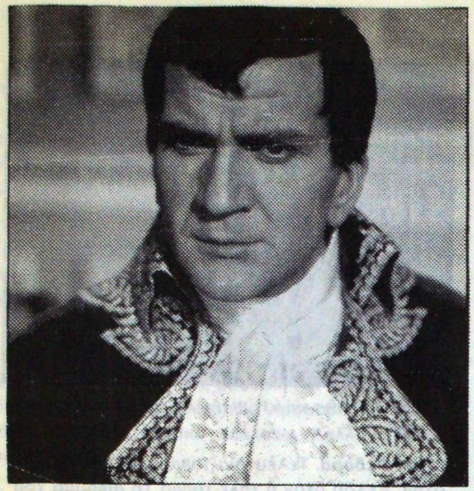
ΑΜΠΕΛ ΓΚΑΝΣ
Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΕΝΟΣ ΤΙΤΑΝΑ

Πέθανε σέ ἡλικία 92 χρονῶν ὁ διασημότερος ἴσως σκηνοθέτης τοῦ βουβοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου, αὐτόν πού ὁ Ζώρζ Σαντούλ ἀποκαλεῖ «τιτάνα», ὁ **'Αμπέλ Γκάνς.** 'Ο Γκάνς γεννήθηκε τό 1889 στό Παρίσι καί ξεκίνησε τό καλλιτεχνικό του ντεμποῦτο σάν ἠθοποιός στό θέατρο, γιά τό ὁποῖο ἔγραψε πολλά ἔργα. Τό 1907 ἔγραψε ἕνα σενάριο πού θά τό ἀκολουθήσουν ἀρκετά ἄλλα μέχρι τό 1911, χρονιά πού θ' ἀποφασίσει νά περάσει στή σκηνοθεσία. Ὅπως γράφει ὁ Σαντούλ, ὁ Γκάνς **«ξεκίνησε ἀπό τόν Γκρίφφιθ καί τόν Ἄϊνς, ἀλλά καί ἀπό τήν ἐθνική παράδοση: λογοτεχνία, θέατρο, φίλμ καί μιά ἐν μέρει αὐτοδίδακτη κουλτούρα. Συμμετεῖχε στόν ἰμπρεσιονισμό, ἀλλά ἡ δυνατή προσωπικότητά του ξεπέρασε τούτη τή σχολή καί ἐπέζησε πέρα ἀπό αὐτήν»** (Λεξικό τῶν σκηνοθετῶν).

'Ο Γκάνς ἀνάμεσα στά χρόνια 1911-1917 θά γυρίσει 19 ταινίες ἀπό τίς ὁποῖες οἱ πιό γνωστές εἶναι: **'Η τρέλα τοῦ Δρ. Τούμπ, Θανατηφόρα ἀέρια, 'Η ζώνη τοῦ θανάτου** κ.ἄ. Τό 1917 θά γυρίσει τήν ταινία **Μάτερ Ντολορόζα**, ἕνα μελόδραμα πού ξεχώρισε γιά τήν τεχνική μαεστρία του (ὁ Ντελλύκ γράφει ὅτι ἡ ταινία εἶχε **«καταπληκτικές φωτοσκιάσεις, πού ἀξιοποιοῦσαν τό φυσιογνωμικό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν»**), κάνοντάς τον διεθνῶς γνωστό (Τό 1932 θά κάνει ἕνα ὁμιλόν «ρημέϊκ»). 'Ο Γκάνς θά μεγαλώσει ἀκόμη περισσότερο τή φήμη του μέ τίς ἑπόμενες ταινίες του: **'Η δέκατη συμφωνία, Κατηγορῶ!** (ἀντιπολεμική, λυρική ταινία, ὅπου οἱ νεκροί τοῦ πολέμου βγαίνουν ἀπό τούς τάφους τους, τῆς ὁποίας ὁ σκηνοθέτης θά κάνει δύο «ρημέϊκ»: ἕνα τό 1938 κι ἕνα τό 1956), **'Ο τροχός** (τεράστιο μελόδραμα μέ κάδρο τούς σιδηροδρομικούς, πού τελικά παίχτηκε σέ μιά συντομευμένη ἔκδοση - ταινία σταθμός στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, προάγγελος τῆς γαλλικῆς ἀβάν-γκάρντ, γιά τήν ὁποία ὁ Φερνάν Λεζέ λέει ὅτι: **«Μέ τόν «Τροχό» ὁ 'Αμπέλ Γκάνς ἐξύψωσε τόν κινηματογράφο στό ἐπίπεδο τῶν πλαστικῶν τεχνῶν»**), **Βοήθεια** (σέ συνεργασία μέ τόν Μάξ Λίντερ) καί τέλος ὁ περιβόητος **Ναπολέων** (1927).

Ὅπως ὁ Γκρίφφιθ μέ τή **Μισσαλοδοξία**, ἔτσι καί ὁ Γκάνς ἔφτασε μέ τόν **Ναπολέοντα** στό ἀπόγειο τῶν δυνατοτήτων του. Ὅπως γράφει ὁ Λεόν Μουσσινιάκ **«δέν ὑπάρχει οὔτε ἕνα πέρασμα στήν ταινία, χωρίς κάποια τεχνική πρωτοτυπία»**. 'Ο Γκάνς χρησιμοποίησε τρεῖς ὀθόνες, δείχνοντας ἔτσι μιά παράλληλη δράση, ἐνῶ οἱ κάμερες παίρνουν τίς πιό τρελές θέσεις γιά νά κινηματογραφήσουν τήν ὀπτική (ἤ μιά ἀνάλογη κατάσταση) τῶν ἡρώων. 'Η ἀρχική διάρκεια τῆς ταινίας ἦταν 15.000 μέτρα. Πρωτοπαρουσιάστηκε σέ μιά κόπια τῶν 5.000 μέτρων καί στή συνέχεια παίχτηκε σέ ἐπεισόδια τῶν 3.000 μέτρων χωρίς τριπλή ὀθόνη. Τό 1932 ὁ Γκάνς ἔκανε μιά νέα ἠχητική ἔκδοση, ἐνῶ τό 1955 θά κάνει ἕνα νέο μοντάζ, χρησιμοποιώντας τίς 3 ὀθόνες. 'Ωστόσο ἡ ταινία ποτέ δέ θά παιχτεῖ στήν κανονική διάρκειά της, ὥσπου νά ἀποκατασταθεῖ ἀπό τόν ἄγγλο ἱστορικό Κέβιν Μπρόνλοου καί νά παιχτεῖ τόν περασμένο χρόνο στήν 'Αμερική καί Λονδίνο μέ τεράστια ἐπιτυχία. 'Ελπίζουμε ὅτι κάποτε θά μπορέσουμε νά δοῦμε αὐτή τήν ἔκδοση καί νά κρίνουμε ἕνα φίλμ, πού χτυπήθηκε ἄγρια ἀπό τόν ἀριστερό τύπο, γιά τόν τρόπο παρουσίασης τοῦ Ναπολέοντα (ὁ Μουσσινιάκ φτάνει στό σημεῖο νά μιλήσει ὅτι ἡ ταινία ἀπευθύνεται σέ νεοφώτιστους φασίστες).

Στή συνέχεια ὁ Γκάνς θά ἔχει μεγάλα προβλήματα νά προσαρμοστεῖ στόν ἠχητικό κινηματογράφο. Οἱ ταινίες του: **Τό τέλος τοῦ κόσμου** (1931), **'Ο ἀρχισιδηρουργός** (1933), **'Η κυρία μέ τίς καμέλιες, Πολίς** (1934), **Τό μυθιστόρημα ἑνός φτωχοῦ νέου** (1935), **Λουκρητία Βοργία, Ἕνας μεγάλος ἔρωτας τοῦ Μπετόβεν** (1936) κ.ἄ., πού



Ὁ Πιέρ Μοντύ ὡς Ναπολέων στό «Ἀούστερλιτς»

ὅπως βλέπουμε εἶναι οἱ περισσότερες λογοτεχνικές διασκευές μέ κλίση πρός τό μελόδραμα, δέν μποροῦν νά συγκριθοῦν μέ τίς προηγούμενες καί ὁ Γκάνς θά ἔχει ὅλο καί περισσότερα προβλήματα χρηματοδότησης. Στίς δεκαετίες τοῦ '40 καί '50 ὁ Γκάνς θά ἔχει μιά περιθωριακή παρουσία, γυρίζοντας μερικές ὑπερ-παραγωγές (**Καπετάν Φρακᾶς, 14 Ἰουλίου, Ἀούστερλιτζ**, μιά ταινία πού δείχνει τό ἀκούραστο ταλέντο του καί τήν ἐπιστροφή στόν ἀγαπημένο του ἥρωα, τόν Ναπολέοντα). Ἡ τελευταία του ταινία ἦταν τό **Συρανό καί Ντ' Ἀρτανιάν** ἐνῶ γιά χρόνια ὁλόκληρα σχεδίαζε νά μεταφέρει τή βιογραφία τοῦ Κολόμβου στήν ὀθόνη, μέ τεχνικά εὑρήματα, πού ὅπως ἔλεγε, θά μᾶς ἄφηναν καί πάλι κατάπληκτους.

Ὁ Γκάνς εἶναι ἕνας ἀπό τούς λίγους σκηνοθέτες τῆς γενιᾶς του, πού πεθαίνει ὄχι ξεχασμένος, ἀλλά σέ μιά στιγμή πού τό παγκόσμιο ἐνδιαφέρον κεντρώνεται πάλι πάνω του, ἐνῶ μιά σημαντική μερίδα τῶν νέων ἀμερικανῶν σκηνοθετῶν ὁμολογεῖ ἀνοιχτά τό θαυμασμό της γιά τό ἔργο του, ἀκριβῶς γιατί στή προσπάθειά του γιά κάτι τό τιτάνιο, τό ἔξω ἀπό τά συνήθη μέτρα καί σταθμά (τό ὑπέρμετρο) ἀναγνωρίζουν μιά σημερινή τάση τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου (Κόπολα, Λούκατς, Σπήλμπεργκ, Τσίμινο κ.ἄ.).

ΝΑΣΟΣ ΚΕΔΡΑΚΑΣ (1915 - 1981)

Ἕλληνας καρατερίστας, εἰδικευμένος τά τελευταῖα χρόνια στό ρόλο καλοκάγαθων γερόντων, λαϊκῆς τάξεως. Σπούδασε Νομική καί στή συνέχεια θέατρο (1942). Πρωτοεμφανίστηκε στόν κινηματογράφο στήν ταινία τοῦ Γ. Τζαβέλλα **Λησμονημένα πρόσωπα** (1946) καί κατόπιν ἔλαβε μέρος σέ πάνω ἀπό 150 ταινίες. Χαρακτηριστικά ἀναφέρουμε: **Ὁ Χριστός ξανασταυρώνεται** τοῦ Ζύλ Ντασέν, **Τό κανόνι καί τ' ἀηδόνι, Γιά τήν καρδιά τῆς ὡραίας Ἑλένης, Βίβα Ρένα, Ταπεινός καί καταφρονεμένος, Ὁ Γίγας τῆς Κυψέλης** κ.ἄ. Τά τελευταῖα χρόνια ὁ Κεδράκας ἐμφανιζόταν στήν τηλεόραση **(Μεθοριακός Σταθμός).**

Ὁ Νάσος Κεδράκας ἀνάμεσα στόν Π. Ζερβό καί Ν. Ξανθόπουλο στή ταινία «Ταπεινός καί καταφρονεμένος».

PIERRE BILLON (1906- 1981)

Γάλλος σκηνοθέτης τοῦ παραδοσιακοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου. Ξεκίνησε σάν ἠθοποιός, στή συνέχεια ἔγινε σεναριογράφος, βοηθός σκηνοθέτη καί σκηνοθέτης τῆς γαλλικῆς ἔκδοσης γερμανικῶν ταινιῶν, γιά νά ἀρχίσει τήν καθεαυτό σκηνοθετική του καριέρα τό 1930 μέ τό φίλμ **La maison dans la dune** (Τό σπίτι στούς ἀμμολόφους). Γύρισε περίπου 30 ταινίες, ἀπό κωμωδίες καί ἱστορικά δράματα μέχρι μεταφορές γνωστῶν ἔργων καί ὑπερ-παραγωγές. Χαρακτηριστικές ταινίες του εἶναι οἱ: **Στήν ὑπηρεσία τοῦ Τσάρου, Ὁ ἄνθρωπος μέ τό στρόγγυλο καπέλο** (1946), **Ὁ ἔμπορος τῆς Βενετίας** (1952), **Καταιγίδα** (1952) **κ.ἄ.**

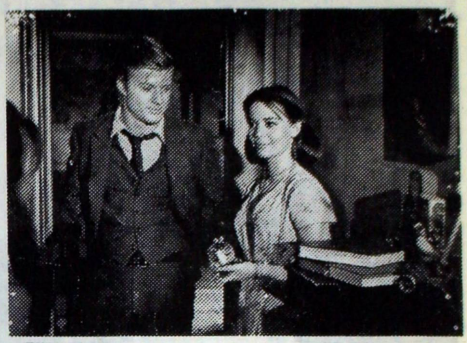
VERA-ELLEN (1920- 1981)

Διάσημη χορεύτρια σέ πολλά ἀμερικάνικα μιούζικαλ στή δεκαετία τοῦ '50, πού ἐπανειλημμένα εἴδαμε στήν τηλεόραση. Συνεργάστηκε μέ πολλά μεγάλα ὀνόματα τῆς μουσικῆς κωμωδίας, ὅπως ὁ Τζήν Κέλλυ (**Μιά μέρα στή Νέα Ὑόρκη**), ὁ Φρέντ Ἀσταίρ (**Ἡ ὡραία τῆς Νέας Ὑόρκης**), ὁ Ντάνυ Καΐυ (**Ἄντερσεν**) κ.ἄ. Ἄλλες της ταινίες εἶναι οἱ: **Love Happy** (ἡ τελευταία ταινία τῶν ἀδελφῶν Μάρξ), **Καρναβάλι στήν Κόστα Ρίκα, Ἡ ζωή μου εἶναι ἕνα τραγούδι** κ.ἄ.

TINA RUSSEL (1950-1981)

Διάσημη ἠθοποιός τοῦ ἀμερικάνικου πορνό,

Ὁ Γουΐλιαμ Χόλντεν στό «Δίκτυο»



Ἡ Ναταλί Γούντ καί ὁ Ρ. Ρέντφαρντ στό «Ἀγάπη γιά τόν ἔρωτα»

πού μεσουράνησε τά χρόνια τοῦ 1973-75 στίς ταινίες τοῦ συζύγου της Τζέϊσον Ράσσελ: **Μαντάμ Ζηνοβία, Ὑπνο-ερωτικά, Οἱ ἐρωτικές ἀναμνήσεις ἑνός σωβινιστικοῦ ἀρσενικοῦ γουρουνιοῦ** κ.ἄ. Ἡ Ράσσελ εἶχε ἀποσυρθεῖ ἀπό τό «ἐπάγγελμα» ἐδῶ καί 4 χρόνια. Πέθανε στήν Καλιφόρνια σέ ἡλικία 31 χρονῶν.

WILLIAM HOLDEN (1918-16 Νοεμβ.1981)

Ὁ Γουΐλλιαμ Χόλντεν ξεκίνησε τήν καριέρα του στήν Κολούμπια μέ τήν ταινία **Τό χρυσό ἀγόρι** (1939) τοῦ Μαμούλιαν. Γιά μιά ὁλόκληρη δεκαετία θά παίζει ρόλους σκληρῶν ἤ γοητευτικῶν ἀνδρῶν σέ διάφορες χολλυγουντιανές ταινίες, ὅπως **Ὁ ἄνθρωπος ἀπό τό Κολοράντο, Οἱ δρόμοι τοῦ Λαρέντο, Διαμέρισμα γιά τήν Πέγκυ** κ.ἄ. Ἡ καριέρα τοῦ Χόλντεν θά πάρει μία νέα μορφή, ὅταν αὐτός θά συναντηθεῖ μέ τόν Μπίλλυ Γουάϊλντερ. Θά γυρίσουν μαζί τό περιβόητο **Σάνσετ Μπούλβαρ** (1950) καί τό **Στάλαγκ 17**, πού θά χαρίσει στόν Χόλντεν ἕνα βραβεῖο Ὄσκαρ. Ἀπό τίς ὑπόλοιπες ταινίες αὐτῆς τῆς περιόδου ξεχωρίζουν ἀκόμη οἱ: **Πίκ-νίκ** τοῦ Τζ. Λογκαν, **Τό κλειδί** τοῦ Κάρολ Ρήντ, **Οἱ καβαλλάρηδες** τοῦ Τζών Φόρντ καί βέβαια **Ἡ γέφυρα τοῦ ποταμοῦ Κβάϊ**. Ὁ Χόλντεν θά συνεχίσει νά πρωταγωνιστεῖ σέ πολεμικές περιπέτειες **(Ταξιαρχία τοῦ διαβόλου)** ἤ γουέστερν **(Ἄλβαρεζ Κέλλυ)**. χωρίς νά ἐγκαταλείψει καί τίς μελοδραματικές ψυχολογικές ταινίες **(Ὁ κόσμος τῆς Σούζυ Βόγκ)**. Ἤδη ὅμως βρίσκεται σέ ἐπαγγελματική κρίση πού γιά ἕνα διάστημα θά τή σκεπάσει ἡ πετυχημένη ἐμφάνιση του στήν **Ἅγια Συμμορία** τοῦ Πέκινπα. Στή δεκαετία τοῦ 70 ὁ Χόλντεν θά εἶναι οὐσιαστικά ἕνας καρατερίστας, πλαισιώνοντας ἄλλα ἀστέρια σέ διάφορες ὑπέρ-παραγωγές **(Ὁ πύργος τῆς κολάσεως, Ἀσάντι)**.

Ὡστόσο, ἀκόμη καί σ' αὐτό τό στάδιο θά καταφέρει νά ἐπιβιώσει δίνοντας μερικές ἀπό τίς πιό ἀξιόλογες ταινίες τῆς καριέρας του: **Τό δίκτυο, Φεδόρα**. Τελευταῖα ταινία του πού εἴδαμε στήν Ἑλλάδα ἦταν ἡ τηλε-ταινία **Τό δίλημμα τοῦ ἀστυνόμου**, πού προβλήθηκε στίς 20 Νοεμβρίου ἀπό τήν ἑλληνική TV, ἐνῶ σύντομα θά παιχτεῖ τό **S.O.B.** τοῦ Μπλέηκ Ἔντουαρντς.

NATALIE WOOD (1938-1981)

Τήν Κυριακή 29 Νοεμβρίου πνίγηκε μισομεθυσμένη ἡ διάσημη ἀμερικανίδα ἠθοποιός Νάταλι Γούντ. Ἡ Νάταλι ἄρχισε τήν καριέρα της σέ ἡλικία μόλις 5 χρονῶν, ἐμφανιζόμενη στήν ταινία τοῦ Ἔρ. Πίτσελ **Εὐτυχισμένη Χώρα** (1945). Θά συνεχίσει νά παίζει ρόλους παιδίσκης μέχρι τό 1952, ἐνῶ τό 1955 θά γίνει παγκόσμια γνωστή μέ τή ταινία τοῦ Νίκολας Ραΐ **Ἐπαναστάτης χωρίς αἰτία**. Βέβαια ὁ παρτεναίρ της Τζαίημς Ντήν θά τή σκιάσει, ὅμως ἡ Γούντ θά συνεχίσει μιά ἐνδιαφέρουσα καριέρα, παίζοντας τήν **Αἰχμάλωτη τῆς Ἐρήμου** τοῦ Τζών Φόρντ (σ' ἕνα ρόλο στά πρότυπα τῆς Ντέμπρα Παίητζετ) καί τή νεαρή ὑστερική τοῦ **Πυρετός στό Αἷμα** τοῦ Ἠλία Καζάν. Θ' ἀνέβει ὅμως στό ἐπίπεδο τῆς μεγάλης στάρ μόλις τό 1962, ὕστερα ἀπό τήν τεράστια ἐπιτυχία τῆς ταινίας **Γουέστ Σάϊντ Στόρυ**, ὅπου ἐνσάρκωνε τή Μαρία. Θ' ἀκολουθήσουν δύο ταινίες τοῦ Ρόμπερτ Μάλλιγκαν **Ἀγάπη γιά ἕνα ξένο** καί **Inside Daisy Clover**, ἐνῶ συμπαθέστατη θά εἶναι ἡ ἐμφάνιση της στήν ταινία τοῦ Σίντεϋ Πόλλακ **This Property is Condemned** (ἐ.τ. **Ἀγάπη γιά τόν ἔρωτα**). Ἀπό δῶ καί πέρα θ' ἀκολουθήσει μιά περίοδος παρακμῆς, ὅπου ἡ Γούντ φαίνεται νά εἰδικεύεται στήν κωμωδία, παίζοντας δίπλα στόν Τόνυ Κέρτις καί ἄλλους στάρ τοῦ 60. Ἀπό τήν περίοδο αὐτή εὔκολα ξεχωρίζουν οἱ ταινίες **Ἡ μεγάλη κούρσα γύρω ἀπό τόν κόσμο** καί κάπως τό **Μπόμπ καί Κάρολ, Τέντ καί Ἄλις** τοῦ Μαζούρσκι (1969). Στή δεκαετία τοῦ 70 ἡ Νάταλι Γούντ θά ἔχει μιά τελείως περιθωριακή ἐμφάνιση στόν κινηματογράφο. Οἱ τελευ-

ταῖες της ταινίες πού εἴδαμε στήν Ἑλλάδα ἦταν τό **Μετεόρ** καί **Τό τελευταῖο παντρεμένο ζευγάρι**, ἐνῶ ὁ θάνατος της τή βρῆκε ἀνάμεσα στά γυρίσματα τῆς ταινίας **Θύελλα στόν ἐγκέφαλο**, πού εἶναι ἄγνωστο ἄν θά ὁλοκληρωθεί.

MARIA PALMER (1924 - 1981)

Αὐστριακή ἠθοποιός, ἡ ὁποία ἔκανε καριέρα στό Χόλυγουντ. Ταινίες: **Ἀποστολή στή Μόσχα, Μέρες Δόξης, Ἡ ἱπτάμενη καλόγρια** κ.ἄ.

HARRY WARREN (1893 - 1981)

Ἀμερικανός συνθέτης, βραβευμένος ἀρκετές φορές μέ Ὄσκαρ γιά τή μουσική καί τά τραγούδια πολλῶν μιούζικαλ, ὅπως **Χρυσοθῆρες τοῦ 1935, Χέλλοου Φρίσκο Χέλλοου, Καλλιτέχνες καί Μοντέλα** κ.ἄ.

NIGEL PATRICK (1913 - 1981)

Ἄγγλος καρατερίστας. Μερικές ἀπό τίς ταινίες του: **Ἱστορίες ἀπό τήν Κρύπτη, Ὁ Ἄνθρωπος μέ τό Ἀδιάβροχο, Ζαφείρι.**

ANN HARDING (1904 - 1981)

Ἀμερικανίδα ἠθοποιός, πού μεσουράνησε κύρια στή δεκαετία τοῦ '40 καί '50. Ταινίες: **Ἀποστολή στή Μόσχα, Συντερέλα Τζόουνς, Συνέβηκε στή Πέμπτη Λεωφόρο** κ.ἄ.

FRANC Mc HUGH (1899 - 1981)

Ἀμερικανός καρατερίστας, πού ἔπαιξε κύρια στή δεκαετία τοῦ '30. Μερικές ἀπό τίς ταινίες του: **Χρυσοθῆρες τοῦ 1935, Φούτλαϊτ Παράντ, Τό Λιοντάρι στούς δρόμους** κ.ἄ.

Ἐπιμέλεια: Μπάμπης Ἀκτσόγλου

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ

ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΜΕ, ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΜΕ

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

ΘΟΔΩΡΗΣ ΒΑΡΒΑΡΗΣ

ΥΠΟΘΕΣΗ ΑΝΕΛΚΥΣΤΗΡΩΝ

ΠΟΙΗΣΗ

Μέ τέσσερα σκίτσα τοῦ ἴδιου

Ἐπιμέλεια, *Ὄλγα Ἀλιξίου*

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

Θεσσαλονίκη

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

Α. ΛΕΟΝΤΙΕΦ
Πολιτική Οἰκονομία ..... **Δρχ. 200**

S. POLLO - A. PUTO
Ἱστορία τῆς Ἀλβανίας
(Ἀπό τήν ἀρχαιότητα μέχρι σήμερα) .. **Δρχ. 450**

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

ΠΛΑΤΩΝΟΣ 4, ΤΗΛ. 270-684, ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.

ΠΕΜΠΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΑΛΚΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

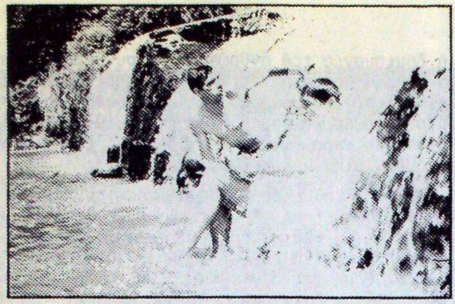
Η ΟΡΓΑΝΩΣΗ

Ἡ ἀπόφαση γιά τή δημιουργία μιᾶς Βαλκανικῆς κινηματογραφικῆς συνάντησης πάρθηκε τό 1964 μέ πρωτοβουλία τῆς Οὐνέσκο καί ὅλο - ποιήθηκε μέ τήν ὀργάνωση τοῦ πρώτου φεστιβάλ Βαλκανικοῦ κινηματογράφου στή Βάρνα τῆς Βουλγαρίας, στό ὁποῖο συμμετεῖχαν, ἐκτός ἀπό τήν ὀργανώτρια χώρα, ἡ Ἑλλάδα, ἡ Γιουγκοσλαβία, ἡ Ρουμανία καί ἡ Τουρκία. Σκοπός τῶν ἱδρυτῶν τοῦ φεστιβάλ, πού τελεῖ ὑπό τήν αἰγίδα τῆς Οὐνέσκο, δέν εἶναι ἀπονομή βραβείων στίς ταινίες πού συμμετέχουν, ἀλλά ἡ ἀλληλογνωριμία τῶν κινηματογραφιῶν, ἡ ἀνταλλαγή ἐμπειριῶν τῶν ἀσχολούμενων μέ τήν ἕβδομη τέχνη στά Βαλκάνια, ἡ παρουσιάση τῶν ἐπιτεύξεών τους καί ἡ, μέσω τοῦ κινηματογράφου, προσέγγιση, ἀλληλοκατανόηση, σύσφιξη καί στερέωση φιλικῶν δεσμῶν τῶν Βαλκανικῶν λαῶν. Γιά τό λόγο αὐτό δέν δίνονται χρηματικά βραβεῖα στίς ταινίες, ἀλλά ἀπονέμονται μόνο κάποιες τιμητικές διακρίσεις - καί αὐτές στίς ταινίες μικροῦ μήκους μόνο.

Ἡ ἱστορία τοῦ φεστιβάλ, σάν καθιερωμένου θεσμοῦ, δέν ἔχει νά ἐπειδείξει μιά συνέπεια ὡς πρός τό χρόνο ὀργάνωσής του' ἄρχισε νά διοργανώνεται σέ τακτική ἐτήσια βάση τά τελευταῖα χρόνια, ἀπό τό 1979 καί μετά . Τό 2ο φεστιβάλ ἔγινε στή Μαμάια τῆς Ρουμανίας τό 1970, τό τρίτο στήν Κωνσταντινούπολη τό 1979, τό 4ο στή Λουμπλιάνα τῆς Γιουγκοσλαβίας τό 1980, τό 5ο στήν Ἀθήνα φέτος, τό 6ο θά γίνει τοῦ χρόνου στά Τίρανα τῆς Ἀλβανίας ..... Τό χαρακτηριστικό γνώρισμα τῶν δύο τελευταίων διοργανώσεων εἶναι ἡ προσπάθεια ἀντιμετώπισης τῶν προβλημάτων πού φαίνεται νά ἀντιμετωπίζει ὁ "Βαλκανικός κινηματογράφος" στό διεθνή χῶρο λόγω τῆς κυριαρχίας στήν ἀγορά τῆς παραγωγῆς τῶν μεγάλων χωρῶν. Τόσο τό περσινό πρῶτο συνέδριο κινηματογραφικῶν κριτικῶν τῶν Βαλκανίων, ὅσο καί τό φετινό συμπόσιο τῶν κινηματογραφιστῶν τῶν Βαλκανικῶν χωρῶν μέ θέμα "Ὁ κοινός παρονομαστής τῶν Βαλκανικῶν ταινιῶν. Ἐκτίμηση τῶν δυνατοτήτων συνεργασίας τῶν Βαλκανικῶν χωρῶν στόν τομέα τῆς παραγωγῆς ταινιῶν καί τῆς τηλεόρασης" ἐπιχειροῦν, μέσα ἀπό τή "σύνθεση" τῶν προβλημάτων καί τή διατύπωση κάποιων προτάσεων γιά τήν κοινή τους ἐπίλυση, σέ συνδυασμό μέ τήν παραδοχή τῆς ὕπαρξης μιᾶς "κοινῆς λαϊκῆς καί πολιτιστικῆς παράδοσης", νά θέσουν τά θεμέλια γιά τήν ὀργάνωση μιᾶς εὐρύτερης βάσης πού θά ἐπιτρέψει τήν καλύτερη ἀντιμετώπιση τῶν δυσχεριῶν στή διεθνή ἀγορά καί τή σωστότερη συνεργασία μεταξύ τῶν ἐνδιαφερομένων μερῶν.

Τό 5ο φεστιβάλ Βαλκανικοῦ κινηματογράφου διοργανώθηκε ἀπό τήν Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδος, ὑπό τήν αἰγίδα τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καί Ἐπιστημῶν, ἀπό τίς 20 ἕως τίς 26 Σεπτεμβρίου καί στίς ἐκδηλώσεις του περιελάμβανε τήν προβολή 24 ταινιῶν μικροῦ μήκους καί 10 μεγάλου μήκους ἀπό τή Γιουγκοσλαβία , τή Βουλγαρία, τή Ρουμανία, τήν Ἀλβανία, τήν Τουρκία καί τήν Ἑλλάδα. Οἱ καθημερινές προβολές τῶν ταινιῶν (κάθε ἡμέρα παρουσιαζόταν τό "πρόγραμμα" μιᾶς διαφορετικῆς χώρας)γινόντουσαν στόν κινηματογράφο ΕΜΠΑΣΣΥ καί συνοδευόντουσαν ἀπό "συνεντεύξεις τύπου" τῆς ἀντιπροσωπείας τῆς κάθε χώρας .

Μέσα ἀπό τήν "ἐπαφή" τους μέ τούς Ἕλληνες δημοσιογράφους, οἱ ἐκπρόσωποι τῆς κάθε μιᾶς κινηματογραφίας ἔδιναν μιά συνοπτική εἰκόνα τῆς πορείας τοῦ κινηματογράφου τόν τόπο τους, σκιαγραφοῦσαν τή θεματική τῶν παραγομένων ταινιῶν καί ἀναφερόντουσαν στήν "ἰδιομορφία" τῶν τοπικῶν προβλημάτων παραθέτοντας στατιστικά στοιχεῖα, ἐκθέτοντας τήν κρατική πολιτική, διασαφηνίζοντας τά προβλήματα τῆς παραγωγῆς (ἤ τῆς συμπαραγωγῆς, ὅσον ἀφορᾶ τήν τηλεόραση) καί διευκρινίζοντας διάφορα ἄλλα ἐπιμέρους θέματα, ὅπως εἶναι ἡ προώθηση καί ἡ διανομή, ἡ λογοκρισία, κ.λ.π.(Ἐξαίρεση ἀπετέλεσαν τά μέλη τῆς Ἀλβανικῆς ἀντιπροσωπείας πού ἀρνήθηκαν νά ποῦν ὁτιδήποτε γιά τήν κινηματογραφία τους ἤ γιά τίς ταινίες τους πού συμμετεῖχαν στό φεστιβάλ. Τό ἴδιο συνέβηκε καί μέ τούς Ἕλληνες σκηνοθέτες, ἀλλά ἐδῶ ἡ εὐθύνη πέφτει μᾶλλον στίς πλάτες τῶν ὀργανωτῶν πού φαίνεται ὅτι θεώρησαν περιττή μιά τέτοια συνέντευξη ἐπειδή τά τοῦ τόπου μας εἶναι λίγο-πολύ γνωστά σέ ὅλους). Τό βασικό μειονέκτημα τῆς ὅλης ὀργάνωσης ἦταν ἡ λανθασμένη ἐπιλογή τοῦ χρόνου διεξαγωγῆς τοῦ φεστιβάλ καί ἡ ἀνύπαρκτη προβολή καί διαφήμισή του. (Ἀρχικά, ἡ ἐκδήλωση εἶχε προγραμματισθεῖ νά γίνει τήν ἄνοιξη,ἀλλά οἱ σεισμοί καί τό κλῖμα φόβου πού τούς ἀκολούθησε ἔκαναν ἀδύνατη τή διεξαγωγή της . Ἔτσι, οἱ ὑπεύθυνοι τῆς Ταινιοθήκης ἀποφάσισαν νά φέρουν σέ πέρας τήν ἐπωμισμένη ὑποχρέωσή τους στίς ἀρχές τοῦ φθινοπώρου, ἐποχή τελείως ἀκατάλληλη γιά μιά παρόμοια ἐκδήλωση τόσο γιατί τήν περίοδο αὐτή διεξάγονται τά δύο φεστιβάλ τῆς Θεσσαλονίκης - καί κυρίως τό φεστιβάλ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου στό ὁποῖο ρίχνουν τό βάρος τους οἱ Ἕλληνες κινηματογραφιστές ἀδυνατώντας συνεπῶς νά παρακολουθήσουν τά ἐπιτεύγματα τῶν βαλκανίων συνα-



«Ἡ μελωδία βασανίζει τή μνήμη»

«Μικροφωνικό τέστ»

δέλφων τους πού, ὅπως καί νά τό κάνουμε,τούς ἀφοροῦν ἄμεσα - ὅσο καί ἐπειδή ὁ καλός καιρός καί ἡ ἀκόμα ὑψηλή θερμοκρασία ἐμποδίζουν τούς συνηθισμένους θεατές νά "κλειστοῦν" σέ μιά χειμερινή αἴθουσα καί νά δοῦν ἕνα πεντάωρο συνεχές κινηματογραφικό πρόγραμμα). Ἕνα ἄλλο, ἀρκετά σημαντικό καί αὐτό πρόβλημα. ἀφοροῦσε τίς συνθῆκες προβολῆς τῶν ταινιῶν. Οἱ ὀργανωτές παράβλεψαν τό γεγονός ὅτι τά περισσότερα ἀπό τά φίλμ ἦταν τραβηγμένα στό κλασσικό φορμά 1:1,33 καί ἔτσι δέν φρόντισαν νά βροῦν μιά κατάλληλη μηχανή προβολῆς μέ ἀποτέλεσμα νά κόβονται τά κεφάλια τῶν ἠθοποιῶν πάνω στήν ὀθόνη ἤ οἱ (ἀγγλικοί ἤ γαλλικοί) ὑπότιτλοι πού ὑπῆρχαν πάνω στίς ταινίες· στή δεύτερη περίπτωση, καί ἐπειδή πολλοί ἀπό τούς θεατές δέν ἔπαιρναν ἀκουστικά ἀλλά προτιμοῦσαν νά διαβάζουν τούς ὑπότιτλους αὐτούς, ὁ μηχανικός ἀναγκαζόταν νά "ἀνεβάζει" τό κάδρο καί νά προσαρμόζει ἀνάλογα τήν εἰκόνα μ'ἕνα ἀρκετά ὀδυνηρό ἐπακόλουθο γιά τά μάτια τῶν θεατῶν! Τέλος, νομίζουμε ὅτι οἱ ἀφίσες τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν πού κάλυπταν τίς προθῆκες τοῦ κινηματογράφου καί ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο εἶχαν τοποθετηθεῖ κάθε ἄλλο παρά "Ἔκθεση Μακέτας καί Ἀφίσας" συνιστοῦσαν.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Ἡ ἔναρξη τοῦ Φεστιβάλ ἔγινε μέ τήν μικροῦ μήκους ταινία "Τό σημάδι" τοῦ Ζίβκο Νίκολτς (Γιουγκοσλαβία), πού ἄν καί τό 1975 μᾶς κατάπληξε μέ τήν ταινία του " Τό παράθυρο", ἐδῶ δέν κατορθώνει νά συνθέσει μιά κοινωνική κριτική ἔρευνα, ὅπως τό ἀπαιτοῦσε τό θέμα τοῦ ἔργου. Ἀκολούθησαν μερικές ἄλλες ταινίες μικροῦ μήκους ἀπό τίς ὁποῖες ἀναφέρουμε τή "Δρακουλίνα" τοῦ Ντραγκοντίν Βούνακ ἕνα κινούμενο σχέδιο μέ διάχυτο ἐρωτισμό. Μέσα σέ παράξενους καί ἔντονα ὑποβλητικούς χώρους (ἀντλημένους ἀπό παλιές γκραβοῦρες)κινεῖται ἕνα θηλυκό βαμπίρ ψάχνοντας γιά θύματα. Ἐρωτοτροπεῖ μέ τό ἡμισέλινο τοῦ φεγγαριοῦ, "κάνει" ἔρωτα μ'ἕνα φουγάρο, ἱππεύει ἕνα ἄλογο καί ξεχύνεται καλπάζοντας στά λιβάδια καί τίς λοφοπλαγιές, πίνει τό αἷμα αὐτῶν πού συναναστρέφεται. Ἡ μετατροπή τοῦ θύτη σέ θύμα θά σημάνει τήν ἀρχή μιᾶς σειρᾶς παρόμοιων μεταβολῶν μέχρι τήν τελική ἀποκάλυψη : ὅ,τι παρακολουθοῦσε ὁ θεατής ἦταν τό ὄνειρο μιᾶς πραγματικῆς γυναίκας πού, γυμνή πάνω σ' ἕνα κρεβάτι, "ἐξωτερίκευε" τούς καταστρεπτικούς της πόθους καί ἐπιθυμίες μέσα ἀπό τήν ὀνειρική μορφή.

"Ἡ μελωδία βασανίζει τή μνήμη"τοῦ Ράικο Γκρίλιτς, εἶναι μιά ἀκόμη ταινία πάνω στίς σχέσεις δύο ἀνθρώπων πού βρίσκονται σέ ἰδεολογική σύγκρουση στή σημερινή Γιουγκοσλαβία, γιά νά φθάσουμε στό τέλος σέ μιά ἀντιστροφή τοῦ μοντέλου τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ: ἡ αὐτοκτονία τοῦ ἥρωα, μετά τήν ρήξη του μέ τούς συντρόφους του καί τήν ἀπομάκρυνσή του ἀπό τό σῶμα, ἐπιβεβαιώνει τίς βλαβερές ἐπιπτώσεις καί τά καταστροφικά ἀποτελέσματα αὐτῆς τῆς κοινωνικῆς τάξης πού προσπαθεῖ νά ἐξαλείψει τό καινούργιο καθεστώς.Στήν πραγματικότητα, ὁ μοναδικός "ἥρωας" τοῦ φίλμ εἶναι ὁ τεχνοκράτης τοῦ κόμματος, οἱ ὀρθές προβλέψεις τοῦ ὁποίου ἐπαληθεύονται στό ἀκέραιο.

Τό φίλμ "Θυμᾶσαι τήν Ντόλλυ Μπέλ" τοῦ Ἐμίρ Κουστουρίτσα, πού ἔχει ἤδη τιμηθεῖ μ' ἕνα "Χρυσό Λιοντάρι" στό φεστιβάλ τῆς Βενετίας, ἦταν ἡ δεύτερη γιουγκοσλάβικη μεγάλου μήκους ταινία. Ὁ 26χρονος σκηνοθέτης προσπαθεῖ νά ἀναπαραστήσει τό κλίμα μιᾶς ἐποχῆς(ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '60) μέσα ἀπό τήν ἱστορία ἑνός νέου πού ζεῖ στό Σεράγεβο καί νά καταγράψει μέ σαφήνεια τό περιβάλλον μέσα στό ὁποῖο αὐτός κινεῖται καί μεγαλώνει - ἕνα περιβάλλον πού ἀρχίζει νά δέχεται ἔντονα τίς ἐπιδράσεις τοῦ δυτικοῦ τρόπου ζωῆς. Ἡ γραφή του, μέ φανερές ἐπιρροές ἀπό τό δυτικό κινηματογράφο, ἐπιχειρεῖ, χωρίς νεωτερισμούς καί καινοτομίες, νά συνδυάσει τό "μοντερνισμό" μέ τό νεορεαλισμό ἀναμιγνύοντας διάφορα στύλ καί δημιουργώντας σύγχυση ὡς πρός τήν "κριτική" πού προσπαθεῖ νά ἀσκήσει,μέ ἀποτέλεσμα νά κυριαρχεῖ ἡ νοσταλγική ματιά πάνω στό παρελθόν.

"Ἡ ἀντιμετώπιση τῆς κατάστασης" τοῦ Βίκτορ Γκίκα (ἕνας κομμισάριος τοῦ κόματος ἀντιμετωπίζει μιά παγίδα τῆς ἀντεπανάστασης τά πρῶτα χρόνια τῆς σοσιαλιστικῆς Ἀλβανίας) καί "Τό Παλιό Φυσέκι" τοῦ Σαϊμίρ Κουμπάρο(ἐγκωμιασμός τῶν Ὑπηρεσιῶν Ἀσφαλείας πού μάχονται ἐνάντια στούς "ἀστούς ἀντεπαναστάτες") ἀπό τήν Ἀλβανία, ἔδειξαν ὅτι ὁ κινηματογράφος αὐτῆς τῆς χώρας παραμένει προσηλωμένος στά πιό ὀπισθοδρομικά πρότυπα τοῦ σοσιαλιστι-

κοῦ ρεαλισμοῦ : διδακτισμός, ἁπλοϊκότητα τῆς ἱστορίας, σχηματικό ξεδίπλωμα τῆς ἀφήγησης, ἀδιαφορία ἀνάπτυξης τῶν ἐκφραστικῶν μέσων πού περιορίζουν τή δουλειά τοῦ "σκηνοθέτη " στήν ἁπλή εἰκονογράφηση, κυριαρχία μέσων καί κοντινῶν πλάνων, ἀτέλειωτοι καί μονότονοι διάλογοι πού καταργοῦν τή δράση κ.λ.π. .

Τά δύο κινούμενα σχέδια τῆς Βουλγαρίας ("Τό μουσικό δένδρο" τοῦ Ντόνεφ καί "Παστοράλ" τοῦ Μπακάλωφ), ἦταν ἀρκετά "γουστόζικα" χωρίς ν'ἀπομακρύνονται ἀπό τά στενά πλαίσια τῆς ἀλληγορίας. Μέ τό "Πλεονέκτημα" ὁ Γκε - ὀργκ Ντιουλγκερώφ θέλησε νά δώσει "μιά ἀντίληψη τῆς προσωπικότητας στή σοσιαλιστική ζωή τήν ἐξέλιξη τῆς ἠθικῆς καί τίς ἀλλαγές καί ἐπιδράσεις στή σημερινή κοινωνία", ἡ σκηνοθεσία του ὅμως εἶναι χωρίς πνοή καί ἡ ταινία κυλάει χαλαρά καί ἄνευρα μέ μοναδική ἐξαίρεση τή σεκάνς τοῦ τέλους πού ἀγγίζει τά ὅρια τοῦ σουρρεαλισμοῦ.

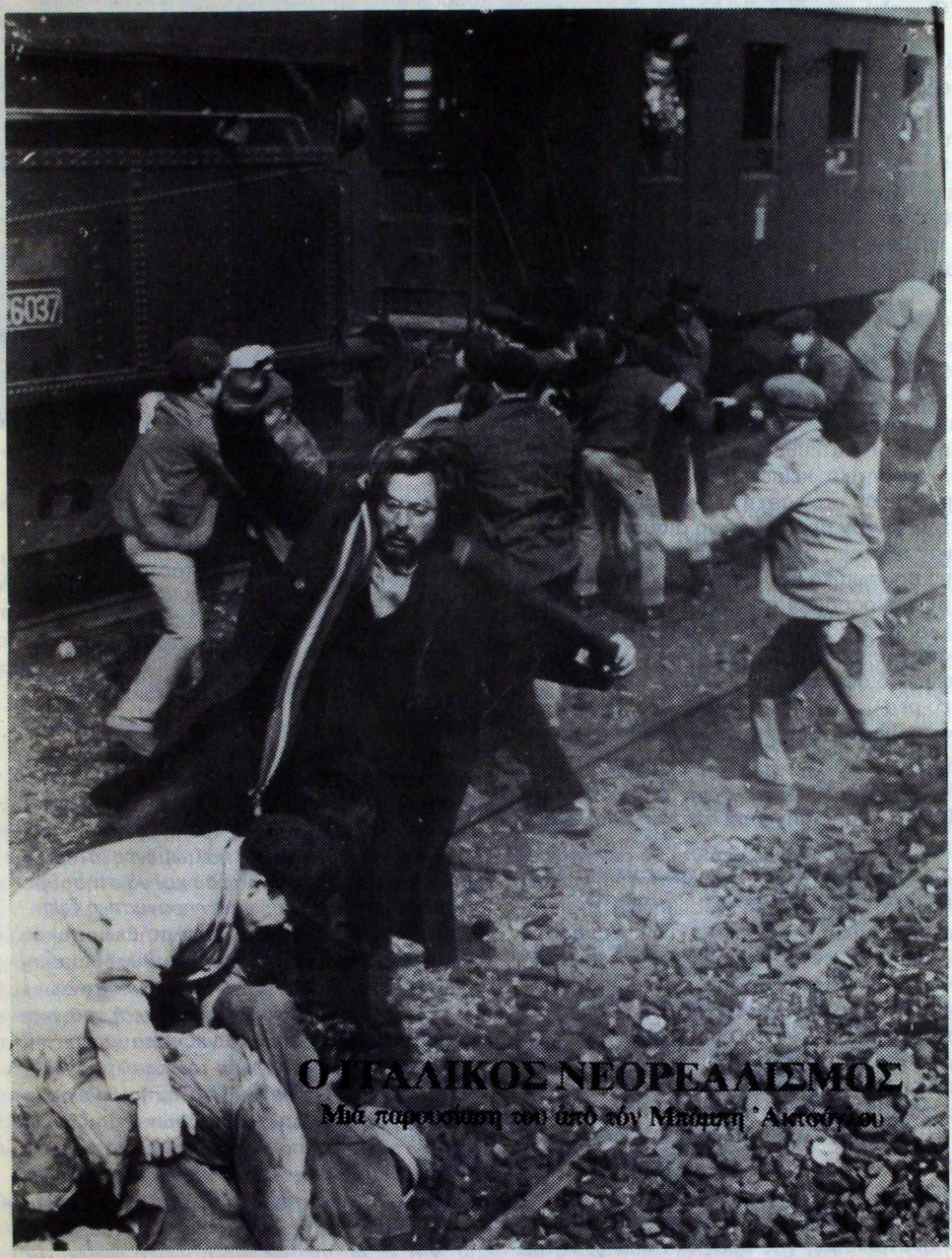
Ἡ δεύτερη μεγάλου μήκους βουλγάρικη ταινία, τό "Γιό-Χό-Χό" τοῦ Ζάκο Χέσκια, ἦταν (μαζί μ'ἐκείνη τοῦ Κουστουρίτσα ἡ πιό ἐνδιαφέρουσα ταινία τοῦ φεστιβάλ - χωρίς παρόλα αὐτά νά εἶναι κάτι τό ἐξαιρετικό. Τό φίλμ ἀναφέρεται στή φιλική σχέση πού ἀναπτύσσεται ἀνάμεσα σ'ἕνα παιδί κι ἕναν ἄνδρα πού βρίσκονται στό ἴδιο δωμάτιο ἑνός νοσοκομείου . Ὁ ἄνδρας περνάει μιά σοβαρή κρίση καί θέλει νά αὐτοκτονήσει. Προσπαθεῖ νά προσεγγίσει τό ἀγόρι καί νά κερδίσει τήν ἐμπιστοσύνη του (ἀπό ὑστεροβουλία : γιά νά τόν φέρει τά ἀπαραίτητα χάπια) διηγώντας του μιά φανταστική ἱστορία μέ πειρατές. Ἡ ἀντισηπτική , θλιμμένη ἀτμόσφαιρα τοῦ θαλάμου τοῦ νοσοκομείου, μέ τήν κυριαρχία τοῦ μπλέ χρώματος,ἐναλλάσεται καί ἀντιπαρατίθεται μέ τή χαρούμενη, γεμάτη κίνηση καί ἐνεργητικότητα ἀτμόσφαιρα τοῦ παραμυθιοῦ. Οἱ δύο χῶροι ἀναμιγνύονται καί τά πρόσωπα τοῦ πρώτου (ὁ ἄντρας,τό ἀγόρι, ἡ νοσοκόμος, ὁ γιατρός, οἱ ἄλλοι ἀσθενεῖς) περνοῦν στό δεύτερο καί γίνονται οἱ βασικοί του χαρακτῆρες. Ἡ ταινία προβάλει ἀνάγλυφα τήν ἀξία τοῦ παραμυθιοῦ, ὁ μύθος της ἀναδεικνύει τήν κοινωνική του χρησιμότητα, τό νόημα της εἶναι ἁπλό καί "διδακτικό" συνάμα: τό κάθε παραμύθι ἀφορᾶ ἕνα ἀνθρώπινο πρόβλημα καί γιά τό κάθε πρόβλημα ὑπάρχει πάντοτε μιά λύση."Ἡ μεταφορά"τοῦ Μιχάι Μπάντικα(Ρουμανία) ἦταν ἡ καλύτερη ταινία κινουμένων σχεδίων τοῦ φεστιβάλ καί μιά ἀπό τίς καλύτερες ταινίες τοῦ εἴδους πού ἔχουμε δεῖ. Τό σύρμα καί ἡ πλαστελίνη, οἱ "πρῶτες ὕλες" τῆς ταινίας, μάχονται γιά τήν κυριαρχία καί τήν ἐπικράτηση, ἀνταγωνίζονται ἡ μία τήν ἄλλη. Ὅμως, γιά τό δημιουργό, ὁ ἀγώνας τους δέν ἀποσκοπεῖ στήν ὕπαρξη νικητῶν καί ἡττημένων , δέν γίνεται αὐτοσκοπός. Οἱ ἄμορφες φιγοῦρες τῆς πλαστελίνης καί οἱ ἀσχημάτιστες μορφές τοῦ σύρματος εἶναι προϊόντα τῆς "μητέρας"γῆς Σιγά - σιγά, θά ἀποκτήσουν ἕνα ζωικό ἤ φυτικό σχῆμα πού θά μετατραπεῖ, στή συνέχεια, σέ ἡμιανθρώπινο. Ὁ ἀνταγωνισμός θά ἐκλείψει προοδευτικά,ἡ ἰσορροπία πού θά ἐπέλθει θά ὁδηγήσει στή στενή συνεργασία καί τή συνύπαρξη, τελικό ἐπιστέγασμα τῆς ὁποίας θά εἶναι ἡ δημιουργία τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ συνύπαρξη καί ἡ τέλεια ἁρμονία τῆς πλαδαρῆς σάρκας/πλαστελίνης καί τοῦ στερεοῦ σκελετοῦ/σύρματος, σ' ἕνα μεταφορικό ἐπίπεδο, ἀποκτάει μιά ἄλλη διάσταση, προωθώντας τήν ἰδέα τῆς ἰσορροπίας ἀνάμεσα στήν ὕλη καί τό πνεῦμα.

Τό "Καλησπέρα Ἰρίνα" τοῦ Τουντόρ Μαράσκου ἀφηγεῖται τήν ἱστορία ἑνός "ἰδιότυπου" ζευγαριοῦ, πού ἡ δουλειά τοῦ συζύγου ὑποχρεώνει τή γυναίκα νά ζεῖ τή μοναξιά της μέ τήν ψευδαίσθηση ὅτι δέν εἶναι μόνη, ἀλλά παντρεμένη μ'ἕναν ἄντρα πού τήν ἀγαπάει, ἐνῶ τό"Μικροφωνικό τέστ" τοῦ Μιρτσέα Ντάνιελιουτς ἀναφέρεται στήν προσπάθεια μιᾶς ρεπόρτερ καί ἑνός κάμεραμαν νά ἀνακαλύψουν τό πραγματικό πρόσωπο καί τήν "ὑπόσταση" μιᾶς κοπέλλας πού πιάσθηκε νά ταξιδεύει στό τραῖνο χωρίς εἰσητήριο. Καί οἱ δύο ταινίες ἀσχολοῦνται μέ τά προβλήματα τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου μέσα στή σημερινή κοινωνία, ὅπως εἶναι οἱ σχέσεις τῶν ἀνθρώπων, ὁ ἔρωτας, ὁ τρόπος ζωῆς τους, ἡ ἐπαφή τους μέ τούς ἄλλους, ἡ ἀντιμετώπιση τῆς πραγματικότητας, κ.λ.π., πάσχουν ὅμως ἀπό ἔλλειψη ρυθμοῦ καί ἀντιμετωπίζουν τήν "πραγματικότητα" μ'ἕναν ἀνώδυνο καί διόλου κριτικό τρόπο.

Ἡ ἐκπροσώπιση τοῦ τουρκικοῦ κινηματογράφου περιορίσθηκε μόνο σέ ταινίες μικροῦ μήκους πού, ὅλες τους, ἦταν ντοκυμανταίρ, παραγωγῆς κρατικῶν ὀργανισμῶν.

Ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος, τέλος,ἐκπροσωπήθηκε ἀπό τόν "ἐπικό""Μεγαλέξανδρο"τοῦ Θόδωρου Ἀγγελόπουλου καί τό "ἰμπρεσσιονιστικό""Μελόδραμα;" τοῦ Νίκου Παναγιωτόπουλου (οἱ πιό ἀντιπροσωπευτικές ταινίες , στά πλαίσια τῆς παράδοσης τοῦ σκηνοθέτη- δημιουργοῦ, τῆς περασμένης χρονιᾶς) καθώς καί ἀπό τίς μικροῦ μήκους "Τό στρῶμα τῆς καταστροφῆς" τοῦ Κώστα Βρεττάκου, "Μαγικές σκιές" τοῦ Σωτήρη Σπαθάρη, "Ἀντιά" τοῦ Σταύρου Ἰωάννου, "Πρωτᾶτο" τῶν Γιώργου Ζερβουλάκου καί Βαγγέλη Σερντάρη καί "Κοντσέρτο γιά μαντολίνο" τοῦ Βαγγέλη Χατζίκου. Προσωπικά, θεωροῦμε τήν ἐπιλογή τῶν πέντε αὐτῶν ταινιῶν ἀτυχή καί καθόλου ἀντιπροσωπευτική τῆς παραγωγῆς τῶν δύο τελευταίων χρόνων στόν τομέα τῆς ταινίας μικροῦ μήκους. Ὅπως μᾶς ἀνέφεραν οἱ ὀργανωτές τοῦ φεστιβάλ , οἱ συγκεκριμένες ταινίες διαλέχθηκαν ἀπό τήν ὀργανωτική ἐπιτροπή μέσα ἀπό τό σύνολο αὐτῶν πού οἱ δημιουργοί τους εἶχαν ὑποβάλει αἴτηση συμμετοχῆς. Ἔτσι, ἐπειδή ἀγνοοῦμε ποιές ταινίες ὑποβλήθηκαν, ἀδυνατοῦμε νά σχολιάσουμε τό θέμα, παρά τό ὅτι πιστεύουμε ὅτι, καί ἄν ἀκόμα δέν εἶχαν ὑποβάλει αἴτηση ὁ Στρατῆς Στασινός ("Περίπατος"), ὁ Ἰορδάνης Ἀνανιάδης("Ζάχος ὁ μαζόχας"), ἡ Φρίντα Λιάππα ("Ἀπεταξάμην"), ἡ Δέσποινα Καρβέλα ("Διήμερο"), γιά παράδειγμα, οἱ ὀργανωτές θά ἔπρεπε νά τούς τό ζητήσουν, γιά νά καλυφθεῖ ὁλόκληρο τό φάσμα τῶν τάσεων καί νά μήν ὑπάρχουν τέσσερα ντοκυμανταίρ καί μιά κακή ταινία μυθοπλασίας στό πρόγραμμα. Ἴσως ὅμως αὐτό νά εἶναι ἕνα ἀκόμα ἀπό τά "λάθη " τῆς ὅλης ὀργάνωσης.

Δημ. Κολιοδῆμος



Ο ΙΤΑΛΙΚΟΣ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Μιά παρουσίαση του από τον Μπάμπη Αλιπούλιου

Ο Μαρτσέλο Μαστρογιάννι στούς «Σύντροφους» τοῦ Μάριο Μονιτσέλι

Πρόλογος

Ὁ ἰταλικός νεο-ρεαλισμός ἦταν, τουλάχιστο μέχρι τά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 50, τό μεγαλύτερο αἰσθητικό κίνημα πού ἔδωσε ὁ μεταπολεμικός κινηματογράφος καί πού ἡ ἐπίδρασή του ἔφτασε ἀπό τή χώρα μας, μέχρι τήν Ἰνδία καί τήν Ἰαπωνία. Ὅμως ἄν καί ὅλοι συμφωνοῦν γιά τά αἴτια πού προκάλεσαν τήν ἄνθιση τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου, οἱ ὁρισμοί (καί κατά συνέπεια οἱ ἀποκλίσεις ταινιῶν ἀπό τό χῶρο τοῦ νεο-ρεαλισμοῦ) ποικίλλουν ἀνάλογα μέ τά ἰδεολογικο-αἰσθητικά πιστεύω τοῦ κάθε κριτικοῦ. Ἔτσι ἡ ἔννοια τοῦ νεο-ρεαλισμοῦ εἶναι καί ἀρκετά συγκεχυμένη καί δύσκολο νά προσδιοριστεῖ μ' ἀκρίβεια. Σ' αὐτό συνετέλεσε πολύ τ' ὅτι ὁ νεο-ρεαλισμός ἦταν ἕνα **αὐθόρμητο** κίνημα, πού ξεπήδησε μέσα σέ μιά συγκεκριμένη πραγματικότητα, δίχως καμμιά θεωρητική καθοδήγηση ἤ κατεύθυνση (μανιφέστα σκηνοθετῶν, θεωρητικά κείμενα, συλλογικές ὁμάδες κ.λ.π.). Καί ἄν στήν ἀρχή ἔδωσε ταινίες πού χαρακτηρίζονταν ἀπό μιά κοινή αἰσθητική καί θεματική, σύντομα ὁ κάθε σκηνοθέτης θά βρεῖ ἕνα πιό προσωπικό ὕφος, τό ὁποῖο θά κάνει ἀκόμη πιό ἀπροσδιόριστη τήν ἔννοια τοῦ νεο-ρεαλισμοῦ. Στίς γραμμές πού ἀκολουθοῦν θά προσπαθήσουμε νά δώσουμε μιά συνοπτική εἰκόνα τῶν διάφορων ἀπόψεων καί θεωρειῶν γιά τό νεο-ρεαλισμό, τόσο ἀπό τούς ἴδιους τους ἐκπροσώπους του, ὅσο καί ἀπό μερικά ἀπό τά μεγαλύτερα ὀνόματα τῆς διεθνῆς κριτικῆς στή δεκαετία τοῦ τοῦ 50.

Τά αἴτια πού ὁδήγησαν στό νεο-ρεαλισμό

Ἡ ἐμφάνιση τοῦ νεο-ρεαλισμοῦ δέν ἦταν ἕνα τυχαῖο φαινόμενο. Πέρα ἀπό τή κοινωνική πραγματικότητα πού διαμορφώθηκε στή μεταπολεμική Ἰταλία, ὁ ἰταλικός κινηματογράφος γνώρισε ὁρισμένες ἀλλαγές στά τελευταῖα χρόνια τοῦ φασισμοῦ, πού προετοίμασαν τό ἔδαφος γιά τό νεο-ρεαλισμό. Αὐτές ἦταν:

α. ἀνάπτυξη τοῦ τοπικοῦ **ἐπαρχιακοῦ** κινηματογράφου (κωμωδίες τοῦ Τοτό ἤ θεατρικά τοῦ Ἐντουάρντο ντέ Φίλιππο).

β. ἐμφάνιση τῶν **καλλιγράφων** πού ἀνανέωσαν τήν ἱστορική ταινία, μέ τίς πλαστικές ἀναζητήσεις τους, ἀλλά πολλές φορές καί τό κριτικό πνεῦμα τους(Μπλαζέτι, Καμερίνι).

γ. ἀνανέωση τῆς αἰσθηματικῆς κωμωδίας καί προσανατολισμός της πρός πιό κοινωνικά θέματα (τελευταῖες ταινίες τοῦ Ντέ Σίκα σάν ἠθοποιοῦ, πρίν τό νεο-ρεαλισμό).

δ. ἀντίστοιχη ἀνανέωση τοῦ ποπουλίστικου μελοδράματος, πού δέχεται τίς ἐπιρροές τοῦ γαλλικοῦ νατουραλιστικοῦ κινηματογράφου («Φάροι μέσα στή νύχτα» τοῦ Φραντσιολίνι, «Ὀσσεσιόνε» τοῦ Βισκόντι, πού θεωρεῖται καί ἡ πρώτη τυπικά ταινία τοῦ νεο-ρεαλισμοῦ).

ε. ἐξέλιξη τοῦ ντοκυμαινταρίστικου κινηματογράφου μέ τό ἔργο τῶν Φρ. ντέ Ρομπέρτις καί Ρ. Ροσσελλίνι, πού κάνουν «ἀνασυντιθέμενα» ντοκυμα νταίρ χρησιμοποιώντας αὐτόχτονες, μή-επαγγελματίες ἠθοποιούς καί αὐθεντικό ντοκυμανταιρίστικο ὑλικό.

Στά παραπάνω θά πρέπει νά προσθέσουμε ὅτι στή δεκαετία τοῦ 30 βγῆκαν ἀπό τή κρατική σχολή κινηματογράφου μιά σειρά νέοι σκηνοθέτες, πού ἔκφρασαν τή δυσαρέσκειά τους γιά τόν ἐπίσημο ἰταλικό κινηματογράφο μέσα ἀπό τό περιοδικό «Cinema» (πού τυπικά διεύθυνε ἕνας γιός τοῦ Μουσσολίνι), μιλώντας γιά ἕνα νεο-ρεαλιστικό κινηματογράφο πού ἔπρεπε νά γεννηθεῖ. (Ὀφείλουμε νά ποῦμε ὅτι παρά τό φασιστικό καθεστώς, ὑπῆρχε μιά μικρή φιλελευθεροποίηση στό χῶρο τοῦ κινηματογράφου, σέ ἀντίθεση μέ τή μονολιθική κατάσταση πού ἐπικρατοῦσε στή ναζιστική Γερμανία, πρᾶγμα πού ἐπέτρεψε τίς παραπάνω ἐκδηλώσεις)([1]).

Τό καθοριστικό ὅμως γεγονός γιά τήν ἔλευση ἑνός φαινόμενου ὅπως ὁ ἰταλικός νεο-ρεαλισμός, ἦταν ἀναμφισβήτητα ἡ κοινωνική πραγματικότητα πού διαμορφώθηκε μετά τήν ἧττα τοῦ φασισμοῦ, τή ξένη κατοχή καί τήν ἀπελευθέρωση: «*Ἡ ἐμπειρία τοῦ πολέμου ἦταν καθοριστική γιά ὅλους μας*» λέει ὁ Β. Ντέ Σίκα. «*Στόνκαθένα μας μπῆκε ἡ τρελή ἰδέα νά τινάξουμε στόν ἀέρα ὅλες τίς παλιωμένες ἱστορίες τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου καί νά στήσουμε τή κάμερα μας καταμεσῆς στήν πραγματική ζωή*».

([2])Καί ὁ Λουΐτζι Τσιαρίνι, μεγάλος θεωρητικός τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου (καθώς) καί σκηνοθέτης μερικῶν «καλλιγραφικῶν ταινιῶν» συμπληρώνει μέ τή σειρά του: «*Ψυχή τοῦ νεο-ρεαλισμοῦ ὑπῆρξε ἡ κοινωνική πραγματικότητα: ἡ ἀνθρώπινη κατάσταση τοῦ λαοῦ μας κατά τή διάρκεια τῆς γερμανικῆς κατοχῆς*) («*Ρώμη ἀνοχύρωτη πόλη*») ἤ τῶν συμμάχων («*Παΐζά*»), ἤ στήν ἀκατασταστασία πού ὑπῆρξε μετά τό πόλεμο («*Σούσκια*», «*Τραγικό κυνήγι*»). *Ἡ ψυχή αὐτή ὁδήγησε τούς καλλιτέχνες σέ μία βαθειά ἔρευνα, πού ξέφευγε ἀπό τίς συνθῆκες τοῦ πολέμου, γιά νά φτάσει σέ πιό βαθειές αἰτίες καί σ' ἕνα πανάρχαιο, θεμελιακό κακό* («*Ἡ γῆ τρέμει*, «*Οἱ δρόμοι τῆς ἐλπίδας*», «*Ὁ κλέφτης*

Ὁ Ἔντζο Σταγιόλα στόν «Κλέφτη τῶν Ποδηλάτων»

Ὁ Βιττόριο Γκάσμαν καί ἡ Συλβάνα Μαγκάνο στό «Πικρό ρύζι».

τῶν ποδηλάτων»). (3)

Ὅπως βλέπουμε λοιπόν, στίς καταβολές τοῦ νεο-ρεαλισμοῦ *«βρίσκεται ἕνας πολιτικός συγχρονισμός πού πῆρε τή μορφή τῆς ἐθνικῆς ἑνότητας ἐνάντια στή γερμανική κατοχή καί τό φασισμό (ἔστω ἄν αὐτή ἡ ἑνότητα ἀποδείχτηκε χιμμαιρική στή συνέχεια»*. (4)

Ἱστορική ἐξέλιξη τοῦ νεορεαλισμοῦ

Στά πρώτα μεταπολεμικά χρόνια ὑπερισχύουν οἱ ταινίες πού ἔχουν γιά θέμα τους τό πόλεμο ἤ τήν ἀντίσταση, θεματική στήν ὁποία ὑποτάσσονται ἀκόμη καί τά μελοδράματα, τό μιούζικαλ («Ὦ σόλε μίο» τοῦ Ματαράτζο). Ὡστόσο εἴμαστε μακριά ἀπό τόν ἡρωϊσμό, τό μιλιταρισμό καί τό σωβινισμό τῶν ἀντίστοιχων ἑλληνικῶν ἤ ἀμερικάνικων ταινιῶν: *«Ἡ ἐπικαιρότητα τοῦ πολέμου καί τά προβλήματα τῆς μεταπολεμικῆς περιόδου μεταφράζονταν μέσα ἀπό καθημερινά γεγονότα, πού τό ἱστορικό πλαίσιο ἔκανε κάτι τό ἰδιαίτερο ἤ μέσα ἀπό καταπληκτικά κατορθώματα ἐνσωματωμένα στήν καθημερινή πραγματικότητα. Ὁ ἡρωϊσμός ἐκφράζονταν μέσα ἀπό τή μπανάλ πλευρά τῆς ζωῆς, καί οἱ πιό τολμηρές πράξεις ἐκτελοῦνταν μέ τό πιό φυσικό, σχεδόν μπανάλ, τρόπο»*.(5)

Στή συνέχεια ἔχουμε, κύρια ἀνάμεσα στά 1946-1951, μιά σειρά ταινιῶν πού ἀναφέρονται στά προβλήματα ἀνοικοδόμησης τῆς χώρας καί τή σκληρή κοινωνική πραγματικότητα τοῦ μεταπολέμου, ἐνῶ μπαίνει τό θέμα τῆς κριτικῆς τῶν τάξεων ἐκείνων πού συνεργάστηκαν μέ τό φασισμό (*«Ὁ κλέφτης τῶν ποδηλάτων»*, *«Πικρό ρύζι»*, *«Ὁ ἥλιος θ' ἀνατείλει πάλι»*, *«Ἡ γῆ τρέμει»* κ.λ.π.) Ὁ νεο-ρεαλισμός δίνει τά καλύτερά του ἔργα, γίνοντας παγκόσμια γνωστός, ταυτόχρονα ὅμως παρατηρεῖται μιά ὅλο καί πιό φανερή ἀδιαφορία τοῦ ἰταλικοῦ κοινοῦ γιά τίς νεορεαλιστικές ταινίες, πού στρέφεται πρός τό παραδοσιακό ἰταλικό κινηματογράφο. Ἡ κατάσταση αὐτή ὁδηγεῖ πολλούς σκηνοθέτες, πού γιά ἕνα καιρό χαρακτηρίστηκαν σά νεορεαλιστές, νά ἐγκαταλείψουν τό κίνημα τοῦ νεο-ρεαλισμοῦ καί νά στραφοῦν ὅπως ὁ Καστελλάνι στόν «καλλιγραφικό» κινηματογράφο (*«Ρωμαῖος καί Ἰουλιέτα»*) ἤ νά κάνουν νόθες νεο-ρεαλιστικές ταινίες, ὅπως ὁ Κομεντσίνι μέ τό *«Ψωμί, ἔρωτας καί φαντασία»*. Ἡ τελευταία αὐτή ταινία θά σημάνει τήν ἐπικράτηση ἑνός νέου κινηματογραφικοῦ εἴδους, τήν ταινία-ἐπεισοδίων, πού τίς περισσότερες φορές παίρνει τή φόρμα τῆς κωμωδίας καί πού θά δώσει μερικές ἐνδιαφέρουσες ταινίες μέχρι ἀκόμη καί σήμερα (στά πλαίσια ὅμως τῆς λεγόμενης ἰταλικῆς κωμωδίας). Ἤδη οἱ κριτικοί μιλοῦν εἰρωνικά γιά ἕνα «ρόζ» νεο-ρεαλισμό, ἐνῶ ἀρχίζουν νά πληθαίνουν οἱ διαμάχες γιά τό τέλος ἤ ὄχι τοῦ νεο-ρεαλιστικοῦ κινήματος.

Ἔτσι ὁ Λουΐτζι Τσιαρίνι, μαζί μέ τό Γκουΐντο Ἀρίσταρκο, θά χαρακτηρίσουν τό *«Σένσο»* τοῦ Βισκόντι σάντό ξεπέρασμα τοῦ νεο-ρεαλισμοῦ, ἐνῶ ὁ Ροσσελλίνι δέχεται τά πυρά τοῦ μαρξιστικοῦ περιοδικοῦ « Cinema Nuovo» ὅτι δέν ἀ-

νήκει πιά στό νεο-ρεαλισμό. Ἀλλά τόσο ὁ Ἀντ ονιόνι, ὅσο καί ὁ Φελλίνι, παρόλο πού τά πρῶτα τους ἔργα ἐμπνέονται ἀπό τίς νεο-ρεαλιστικές μεθόδους, δύσκολα ἀναγνωρίζονται σά νεο-ρεαλιστές ἀπό τή κριτική. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ὁ νεο-ρεαλισμός γνωρίζει μιά ἀλλαγή στή δεκαετία τοῦ 50, δίνοντας ἴσως λιγότερο σημαντικά ἔργα ἀπ' ὅτι στή προηγούμενη περίοδο, χωρίς ὅμως αὐτό νά σημαίνει ὅτι ἐξαφανίζεται σάν τάση. Αἰσθητικά καί ἀφηγηματικά του στοιχεῖα ἐμβολίζονται σέ ταινίες, πού ξεφεύγουν ἀπό τά πλαίσια τοῦ ἰταλικοῦ χώρου (ὅπως γιά παράδειγμα οἱ ταινίες μέ κοστούμια τοῦ Λαττουάντα) ἤ ἀνήκουν σέ συγκεκριμένα κινηματογραφικά εἴδη, ἤ τέλος ἐκφράζουν μιά προσωπική ὀπτική ἔξω κάπως ἀπό τό κοινό πνεῦμα, πού χαρακτήρισε τίς πρῶτες νεο-ρεαλιστικές ταινίες (π.χ. ὁ Ἀντ ονιόνι ἤ ὁ Βισκόντι μετά τό «*Σένσο*»). Ἀπό τήν ἄλλη ὅμως ἐμφανίζεται καί μιά νέα γενιά σκηνοθετῶν πού συνεχίζει νά δουλεύει μέσα σέ μιά ὁρισμένη νεο-ρεαλιστική παράδοση, μ' ἀποτέλεσμα ὁρισμένοι κριτικοί νά μιλήσουν γιά ἕνα δεύτερο νεο-ρεαλισμό πού ξεκινᾶ μέ τό ἔργο τῶν Ερ. Ὄλμι(*«Οἱ ληστές τοῦ Ὀργκόζολο»*), Π.Π. Παζολίνι (*«Μάμα Ρώμα»*) κ.λ.π. (θά πρέπει ἀκόμη νά προστέσουμε τούς Κ. Λιτσάνι, Β. Ζουρλίνι, Μ. Μπολονίνι, Ν. Λόϋ, Μ. Μονιτσέλι, ὁρισμένες ταινίες τοῦ Ντ. Ρίζι, τίς πρῶτες ταινίες τοῦ Φερρέρι κ.λ.π.) ([6]) Τό κίνημα αὐτό θά ἔχει μιά σύντομη ἀναλαμπή, θά σβύσει ὅμως ὁριστικά τά πρῶτα χρόνια τοῦ 60, ὅταν ὁ πολιτικός καί κοινωνικός ἰταλικός κινηματογράφος θά στραφεῖ πρός νέες καί πιό δυναμικές φόρμες ἔκφρασης, συμβαδίζοντας μέ τή διεθνή ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου.

Ὁ νεο-ρεαλισμός καί ἡ μαρξιστική ἀντιμετώπιση

Τό πλουραλιστικό πρόσωπο, πού ἀποκτᾶ ὁ ἰταλικός νεο-ρεαλισμός ἀπό τό 50 καί ἔπειτα κάνει δύσκολη τή σκιαγράφηση τῶν βασικῶν χαρακτηριστικῶν του, μέ ἀποτέλεσμα ὅπως εἴδαμε εἴτε νά ἀμφισβητεῖται ἡ ἁρμοδιότητα τοῦ ὅρου νεο-ρεαλισμός, εἴτε στό ὄνομα τοῦ νεο-ρεαλισμοῦ νά ἀποκλείονται ταινίες καί σκηνοθέτες ἀπό τά ὅρια του. Ὅπως γράφει ὁ Φρ. Ντεμπρετζένι: «*οἱ μαρξιστές*» *ἐπιμένουν στό* ***περιεχόμενο*** *καί ἰδιαίτερα* στήν ***κοινωνική βλέπε πολιτική*** *πλευρά τοῦ νεο-ρεαλισμοῦ· οἱ «πνευματιστές» ὑπογραμμίζουν τή καθαρά* ***ἀνθρώπινη*** *πλευρά τῶν ἔργων, μέ ὅλα τά ὅρια πού κουβαλᾶ μέσα της ἡ ἀνθρώπινη ὕπαρξη. Ὅσο γιά τούς «φαινομενολόγους», αὐτοί δίνουν ἀξία στή* ***γραφή*** *καί ἰδιαίτερα στή μέθοδο πού ἔγκειται στό νά παρουσιάζει τά γεγονότα κάτω ἀπό τό ἐξωτερικό τους περικάλυμα, σά φαινόμενα. Μιά καί τά χαρακτηριστικά αὐτά τά βρίσκουμε σέ πολλές ἄλλες ταινίες (...), ὁ νεο-ρεαλισμός προεκτείνεται πότε πρός ἕνα κοινωνικό κινηματογράφο, πότε πρός ἕνα ἐλάχιστα καθορισμένο οὐμανισμό καί πότε πρός τό μεγάλο σύνολο τῶν μοντέρνων ταινιῶν, πού ἡ γραφή τους βασίζεται στήν ἀναπαράσταση τῶν γεγονότων καί τῆς ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς*» ([7])

Εἶναι χαρακτηριστικό πῶς ὁ μαρξισμός ἀντιμετώπισε τό νεο-ρεαλισμό. Ἀπό τή μιά τά ἐπίσημα κινηματογραφικά σοβιετικά περιοδικά τόν χαρακτηρίζουν μιά παραλλαγή τοῦ κριτικοῦ ρεαλισμοῦ, ὅπου δείχνεται μ' ἕνα αὐθεντικό τρόπο ἡ μεταπολεμική κατάταση στήν Ἰταλία, ἀλλά ταυτόχρονα τόν κατηγοροῦν ὅτι: δείχνει μόνο τή μιά πλευρά τῆς πραγματικότητας, μή μιλώντας ποτέ γιά τούς κοινωνικούς καί κομματικούς ἀγῶνες· ἡ θεματική του δέ ξεφεύγει ἀπό τά πλαίσια τοῦ γενικοῦ δημοκρατικοῦ κινήματος γιά νά ἀσπασθεῖ ἕνα πιό ἐπαναστατικό προβληματισμό· ἡ καθημερινότητα τῶν ἡρώων τοῦ νεο-ρεαλισμοῦ δέν ἔχει τή δύναμη καί τή μοναδικότητα τῶν ἡρώων τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ· ἄν καί οἱ νεο-ρεαλιστικές ταινίες εἶναι τελείως ἀνθρώπινες, δέν ὑμνοῦν τόν Ἄνθρωπο· ὅτι σταματοῦν σέ μία πρώτη ἀνάλυση τῆς οὐσίας τῶν φαινομένων, χωρίς νά μπαίνουν βαθύτερα· ὅτι εἶναι πεσσιμιστικές ταινίες, ἄν καί ἀσυνείδητα τείνουν πρός τό σοσιαλισμό (!) κ.λ.π., κ.λ.π.

Ἀπό τήν ἄλλη ἡ ἰταλική κριτική μέ τό Γκουΐντο Ἀρίσταρκο ἐπικεφαλῆς καί τό περιοδικό Cinema Nuovo εἶδε μέ πιό σοβαρά κριτήρια τό νεο-ρεαλισμό, προχωρόντας σέ μία συγκεκριμένη ταξινόμηση. Σ' ἕνα ἄρθρο του γιά παράδειγμα ὁ Ἀρίσταρκο, ἀφοῦ τονίζει τήν ἀνομοιογένεια τῶν καλλιτεχνῶν, πού τό ἔργο τους χαρακτηρίσθηκε νεο-ρεαλιστικό, διακρίνει τά ἑξῆς στάδια τοῦ ἰταλικοῦ κιν/φου:

«*Τή φάση τοῦ «χρονικοῦ» πού εἶναι χαρακτηριστική τῆς ἐποχῆς ἀμέσως μετά τό πόλεμο: τό χρονικό σάν καλλιτεχνικό ὑλικό, πού προσανατολίζεται πρός ὅ,τι ζωντανό θέμα ὑπάρχει μέσα στήν καθημερινή ὕπαρξη (μιζέρια, δυστυχία, ἀδικίες, μεγαλεῖα κ.λ.π.). Ἡ ἑπόμενη φάση πού ἀκολουθεῖ, ἐπιχειρεῖ ἕνα πέρασμα ἀπό τό χρονικό στήν Ἱστορία, μέ σκοπό νά ξεχωρίσει*

Ὁ Β. Γκάσμαν, ὁ Τοτό καί ὁ Ρ. Σαλβατόρε στούς «Αἰώνιους Ἄγνωστους», (ἐ.τ.: «Ὁ κλέψας τοῦ κλέψαντος»).

τά οὐσιαστικά στοιχεῖα τῆς ζωῆς καί βασισμένη σ' αὐτά νά ἐφεύρει καταστάσεις καί χαρακτῆρες, πού εἶναι ἀδύνατο νά βρεῖ κανείς στή καθημερινή πραγματικότητα. Ὅπως ἐπίσης νά κάνει φανερές μέσα ἀπό τό φῶς τῆς ἀνώτερης διαλεκτικῆς τῶν ἀντιθέσεων, τοῦτες τίς τάσεις καί ἐνεργοῦντες δυνάμεις, πού ἡ δράση τους γίνεται δύσκολα αἰσθητή μέσα στό ἡμίφως τῆς καθημερινῆς ζωῆς (Μπελλίσσιμα, Σένσο, Ἡ γῆ τρέμει)». Στή συνέχεια ὁ Ἀρίσταρκο ἀφοῦ συγκρίνει τή πρώτη φάση μέ τό νατουραλισμό ἀλά Ζολά καί τή δεύτερη μέ τό μπαλζακικό ρεαλισμό, μιλᾶ γιά μία τρίτη μορφή τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου: «*τά διάφορα θέματα*», *πού ἔχουν ἕνα καλλιτεχνικό ἐνδιαφέρον, ἀλλά πού εἶναι ὅ,τι πιό ἐπικίνδυνο καί ἐνάντιο γιά τή σκιαγράφηση τῆς ἐθνικῆς μας ζωῆς*». Τό εἶδος αὐτό θά πάρει ἀνάπτυξη ὕστερα ἀπό τή ταινία τοῦ Καστελλάνι «*2 πεντάρες ἐλπίδα*» καί θά ἐξελιχτεῖ σ' ἕνα καθαρά παρακμιακό νεο-ρεαλισμό μέ τίς ταινίες-σκέτς, ὅπως τό «*Ψωμί, ἔρωτας καί φαντασία*» τοῦ Κομεντσίνι. «*Θά πρέπει ἀκόμη νά προστέσουμε ὅτι μέσα στήν ἴδια ὁμάδα τῶν «διάφορων» γεγονότων, βρίσκουμε καί τόν ἰρρασιοναλισμό δύο κατά τά ἄλλα διαφορετικῶν σκηνοθετῶν ὅπως ὁ Ἀντονιόνι καί ὁ Φελλίνι (...) Ὁ κινηματογράφος αὐτός, πού ἔχει αἰσθητικό ἐνδιαφέρον ἐξαιτίας τοῦ παρακμιακοῦ του χαρακτήρα, μέ τό νά ἀναφέρεται λιγότερο ἤ περισσότερο ἄμεσα στόν Ντράγιερ (Φελλίνι) καί στόν Μπέργκμαν (Ἀντονιόνι) δέν ἔχει σχεδόν τίποτα τό κοινό μέ τό νεο-ρεαλισμό ἤ τό ρεαλισμό. Οἱ τρεῖς ἤ ἀκόμη καλύτερα οἱ 4 παραπάνω τάσεις (...) συχνά ἀναπτύχθηκαν παράλληλα. Καί τά στοιχεῖα τοῦ περάσματος ἀπό τό νεορεαλισμό στό κριτικό ρεαλισμό καί στή συνέχεια στόν ἰρρασιοναλισμό, παρατηροῦνται ἤδη ἀμέσως μετά τό πόλεμο (...) Μποροῦμε εὔκολα νά ἀνακαλύψουμε τό μυστικισμό τοῦ Φελλίνι στήν ἰδιαίτερη συμβολή του στά νεορεαλιστικά ἔργα τοῦ Ροσσελλίνι*» (σά σεναριογράφου) [8]

Νεο-ρεαλισμός καί φαινομενολογία

Ἀρκετά διαφορετική εἶναι ἡ ἀντίληψη τῆς

φαινομενολογικῆς κριτικῆς, ἔτσι ὅπως ἐκφράστηκε ἀπό τή γαλλική βασικά κριτική στή δεκαετία τοῦ 50. Ὁ Μπαζέν γιά παράδειγμα λέει: «*Ἡ αὐθεντικότητα τοῦ ἰταλικοῦ νεο-ρεαλισμοῦ σέ σχέση μέ τίς κυριότερες προγενέστερες ρεαλιστικές σχολές, καθώς καί τή σοβιετική, βρίσκεται στ' ὅτι δέν ὑποτάσει τή πραγματικότητα σέ ὁποιοδήποτε α πριόρι ἄποψη (...). Αὐτό πού τόν ἐνδιαφέρει εἶναι ἡ ἐξωτερική πλευρά, ἡ καθαρή φαινομενικότητα τῶν ὄντων καί τοῦ κόσμου, ἀπ' ὅπου θά βγάλει μετέπειτα τά συμπεράσματα πού συνεπάγονται. Ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά φαινομενολογία*». Καί στή συνέχεια ὁ Μπαζέν διευκρινίζει ὅτι ὁ νεο-ρεαλισμός ἀμφισβητεῖ τά ἐξῆς δεδομένα ἀπό τή παραδοσιακή κινηματογραφική αἰσθητική καί δραματουργία:

α. «*Πρίν ἀπ' ὅλα τό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν.* Ἀπαιτεῖ ἀπό τόν ἑρμηνευτή νά νοιώσει αὐτό πού θά παίξει, προτοῦ τό ἐκφράσει. (Μ' ἄλλα λόγια, τέλος στό θεατρικό, ἐξπρεσσιονιστικό παίξιμο, χρήση μή ἐπαγγελματιῶν ἠθοποιῶν ἤ χρησιμοποίηση τοῦ ἐπαγγελματία σάν ἁπλή φυσική φιγούρα).

β. «*Στή συνέχεια τό ντεκόρ καί τό τρόπο λήψης*» (κατάργηση τοῦ ψεύτικου ντεκόρ καί τῶν φωτισμῶν).

γ.«*Ἀλλά αὐτό πού βασικά ἀνατράπηκε ἦταν ἡ δομή τῆς ἀφήγησης. Αὐτή ἡ τελευταία πρέπει νά σεβαστεῖ τή πραγματική διάρκεια τοῦ γεγονότος. Τά κοψίματα πού ἡ λογική ἀπαιτεῖ, δέ πρέπει νά ἔχουν τίποτα παραπάνω ἀπό περιγραφικό χαρακτήρα. Τό ντεκουπάζ δέ πρέπει μέ κανένα τρόπο νά προσθέτει τίποτα ἀπολύτως στή πραγματικότητα, πού ἀντικαθιστᾶ (...). Ὁ νεο-ρεαλισμός εἶναι μιά ὀντολογική στάση, πρίν ἀπό ὁποιοδήποτε αἰσθητική*» (9)

Σάν ἐπίλογο

Ὅπως βλέπουμε ἡ μαρξιστική σκοπιά περιορίζει τό νεο-ρεαλισμό σέ μιά σειρά ταινιῶν, σύμφωνα μέ καθαρά κοινωνικο-πολιτικά κριτήρια, ἐνῶ ἡ φαινομενολογική τόν ἐπεκτείνει σά μιά συνολική φιλοσοφική θεώρηση τῆς πραγματικότητας. Μένει στό κάθε ἀναγνώστη-θεατή νά ἀποφασίσει γιά τό δίκαιο ἤ ἄδικο τῆς κάθε ἀποψης. Ὅσο γιά μᾶς, θά θέλαμε νά κλείσουμε τοῦτο τό ἄρθρο μέ τά παρακάτω λόγια τοῦ Λ. Τσιαρίνι, πού εἶναι μιά ὅσο τό λιγότερο δογματική ἀντίληψη τοῦ νεο-ρεαλισμοῦ:

«*Ὁ ὅρος «νεο-ρεαλισμός» δέν πρέπει νά εἰδωθεῖ κάτω ἀπό μία ἀποκλειστικά στυλιστική ματιά, γιατί μέ τό ὄνομα αὐτό χαρακτηρίσθηκαν τόσο διαφορετικές ταινίες, ὅπως γιά παράδειγμα οἱ:* «Ρώμη ἀνοχύρωτη πόλη», «Τραγικό κυνήγι», «Ἡ γῆ τρέμει», «Ὁ κλέφτης τῶν ποδηλάτων». *Γιά τόν ἴδιο ἀκριβῶς λόγο, δέ μποροῦμε νά μιλήσουμε, ὅπως τό ἔκαναν πολλοί, γιά μία νέα «ἰταλική σχολή», γιατί δέ πρόκειται γιά μία κοινή τάση ἤ κατεύθυνση σ' ἕνα ὁρισμένο ἀριθμό καλλιτεχνῶν, (...) ἀλλά γιά ἕνα αὐθόρμητο κίνημα (...) πού δέν ἔχει γιά ἄμεσο σκοπό νά λύσει προβλήματα τοῦ στύλ (μέ τή γενική ἔννοια τοῦ ὅρου) (...) Ὡστόσο συναντοῦμε ἕνα κοινό κόσμο καί τρόπο ἔκφρασης, κοινά ἐνδιαφέροντα, καί μία ἀνάλογη πνευματική στάση σέ σχέση μέ* τήν *πραγματικότητα, πού κάνουν τό νεο-ρεαλισμό, ὄχι μία σχολή ἤ μιά στυλιστική κατεύθυνση, ἀλλά ἕνα πνευματικό κίνημα πού ἀφορᾶ τήν ἴδια τή σύλληψη τῆς τέχνης (ἤ τουλάχιστον τοῦ κινηματογράφου), σά καλλιτεχνική ἔκφραση*» (10)

Μπάμπης Ἀκτσόγλου

---

1) Τά παραπάνω στοιχεῖα δανειστήκαμε ἀπό τό ἄρθρο τοῦ François Debreczeni: «Καταγωγή καί ἐξέλιξη τοῦ νεο-ρεαλισμοῦ» (στό Etudes Cinematographiques No 32 - 35, 1964).

2) Ἀναφέρεται στό ἴδιο κείμενο.

3) Luigi Chiarini: «Discorso sul neo-realismo» (στό Bianco e Nero No 7, 1951).

4) Debreczeni στό ἴδιο.

5) Στό ἴδιο.

6) Δεῖτε τό κείμενο τοῦ A. Ayfre: «Ἀπό τόν πρῶτο στόν δεύτερο νεο-ρεαλισμό», πού δημοσιεύτηκε στόν «Σύγχρονο κινηματογράφο» No 6, Ἀπρίλιος-Μάϊος 1970.

7) Fr. Debreczeni: «Ἡ αἰσθητική τοῦ νεο-ρεαλισμοῦ», στό ἴδιο.

8) Guido Aristarco: «Οἱ 4 φάσεις τοῦ ἰταλικοῦ μεταπολεμικοῦ κινηματογράφου» (στό Cinema 61, No 56, Μάϊος 1961).

9) André Bazin: «Ὁ Ντέ Σίκα σκηνοθέτης» (στό «Τί εἶναι ὁ κινηματογράφος», Τόμος 4).

10) Δεῖτε σημείωση 3.

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΑΠΟΨΕΙΣ

4 ΚΩΜΩΔΙΕΣ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ ΕΥΣΤΡΑΤΙΑΔΗ

ΤΡΟΧΟΝΟΜΟΣ...ΒΑΡΒΑΡΑ!
Σκ.: Ὅμηρος Εὐστρατιάδης. Σεν.: Γιάννης Σκλάβος. Φωτ.: Πέτρος Καραβίδογλου. Μουσ. ἐπ.: Γιώτα Παπαθανασίου. Μοντ.: Γιῶργος Τριανταφύλλου, Κώστας Ραυτόπουλος. Ἠθ.: Στάθης Ψάλτης (Ἀχιλλέας Ταλαίπωρος, Βαρβάρα), Γιάννης Γκιωνάκης (Παχούμιος Φουρτούνας), Μάκης Δεμίρης (Κουτρουβάλας), Μίμης Φωτόπουλος (Πάτροκλος), Τζέννυ Ζαχαροπούλου (Κάτια Ἀρχοντάκη). Ἑλλάς, 1981. Διάρκεια: 94 λεπτά. (Γ. Καραγιάννης καί Σία).

Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ... ΑΝΤΡΑΣ!
Σκ.: Ὅμηρος Εὐστρατιάδης. Σεν.: Ι. Καμπάνης, Β. Μακρίδης. Φωτ.: Πέτρος Καραβίδογλου. Μουσ.: Γιῶργος Θεοδοσιάδης. Μοντ.: Γιῶργος Τριανταφύλλου, Κώστας Ραυτόπουλος. Ἠθ.: Κώστας Βουτσᾶς (Κοσμᾶς Πρίνος), Καίτη Παπανίκα (Λούλα Πρίνου), Νίκος Δαδινόπουλος (Σῶτος Λαζάρου), Τέτη Σχοινάκη (Πέγκυ Λαζάρου), Βασίλης Ζωνόρος (Λεό Πουσίδης). Ἑλλάς, 1981. Διάρκεια: 109 λεπτά. (Καραγιάννης καί Σία)

Η «ΝΟΝΑ»
Σκ.: Ὅμηρος Εὐστρατιάδης. Σεν.: Γιάννης Σκλάβος. Φωτ.: Πέτρος Καραβίδογλου. Μουσ. ἐπ.: Γιώτα Παπαθανασίου. Μοντ.: Γιῶργος Τριανταφύλλου, Κώστας Ραυτόπουλος. Ἠθ.: Σωτήρης Μουστάκας (Θησέας Δοξαπατρῆς, Νονά), Αντώνης Παπαδόπουλος (βοηθός τοῦ Θησέα), Τάκης Μηλιάδης (Ντί Ρεντίκολο), Μαρία Μπονέλου (Λήδα), Νίκος Παπαναστασίου (Πέτρος), Μάκης Δεμίρης (ἀστυνόμος). Ἑλλάς, 1981. Διάρκεια: 93 λεπτά. (Σπέντζος)

ΤΑ ΚΑΜΑΚΙΑ
Σκ.: Ὅμηρος Εὐστρατιάδης. Σεν.: Γιάννης Σκλάβος. Φωτ.: Πέτρος Καραβίδογλου. Μουσ. ἐπ.: Ζάκ Μεναχέμ. Μοντ.: Γιῶργος Τριανταφύλλου, Κώστας Ραυτόπουλος. Ἠθ.: Κώστας Καρρᾶς (Ἄρης), Στάθης Ψάλτης (Ὀρφέας), Ἀντώνης Παπαδόπουλος (Ζαχαρίας), Χρῆστος Βαλαβανίδης (Στέφανος), Μάκης Δεμίρης (Τάκης). Ἑλλάς, 1981. Διάρκεια: 93 λεπτά. (Σπέντζος)

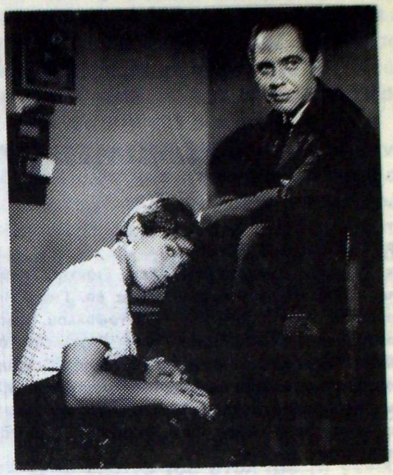
Πρίν ἀπό μερικά χρόνια ὁ ἐμπορικός ἑλληνικός κινηματογράφος ἄρχισε νά ξεμουδιάζει ἀπό τήν ἀναγκαστική σιωπή πού τοῦ εἶχε ἐπιβληθεῖ, σάν ἕνα εἶδος τιμωρίας, ἀπό τό κοινό του: μέσα στήν πληθώρα τῶν ἐρωτικῶν/πορνογραφικῶν ταινιῶν πού παρηγόντουσαν τότε καί κατέκλυζαν τίς αἴθουσες τοῦ κέντρου τῆς Ἀθήνας καί τῶν συνοικιῶν της, ἄρχισαν, δειλά-δειλά, νά προβάλλουν κάποιες φαρσοκωμωδίες. Τό ξεμούδιασμα αὐτό δέν ἄργησε νά γίνει ξέσπασμα καί τό κινηματογραφικό ξέσπασμα δέν ἄργησε νά κατακλύσει τίς προθῆκες καί τίς ὀθόνες τῶν αἰθουσῶν. Ἔτσι, φέτος, μέσα σέ δύο μόνο μῆνες, οἱ Ἕλληνες παραγωγοί κατάφεραν νά μᾶς προσφέρουν ὀκτώ τουλάχιστον ταινίες, ἡ εἰσπρακτική κίνηση τῶν ὁποίων ἦταν ἀρκετά καλή.

Ὡστόσο, μέσα στό γενικό αὐτό κλίμα εὐφορίας, ὁ χῶρος μοιάζει νά ἐμμένει στήν προσκόλησή του στό παρελθόν καί νά ἀγνοεῖ τήν «κρίσιμη καμπή» στήν ὁποία βρίσκεται αὐτή τή στιγμή ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος (ἤ, νά ἀδιαφορεῖ περιφρονητικά γι' αὐτήν). Οἱ ἐπικεφαλῆς τῆς κινηματογραφικῆς μας «βιομηχανίας» μοιάζουν νά μήν γνωρίζουν ὅτι οἱ ταινίες αὐτές θά παίξουν ἀποφασιστικό ρόλο στό σήμερα, ἀλλά, κυρίως, καί στό αὔριο τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου· φαίνεται νά ἀδιαφοροῦν γιά τό μέλλον καί νά παραγνωρίζουν ὅτι πολλά θά ἐξαρτηθοῦν ἀπό τήν ὀρθή καί σωστή ἐκτίμηση τοῦ «τώρα»· συνεχίζουν νά βλέπουν τόν κινηματογράφο σάν ἕνα ἁπλό μέσο ψυχαγωγίας, μέ τήν πιό κακή ἔννοια τοῦ ὅρου πού «δουλεύει» τό κοινό του (τούς συνηθισμένους καί ἁπλούς θεατές πού, χωρίς ἰδιαίτερες ἀπαιτήσεις ἀλλά καί χωρίς νά στεροῦνται κάποιου «καλοῦ γοῦστου», ἐπιζητοῦν τή διασκέδαση, τό προσωρινό «ξέσπασμα» καί τή στιγμιαία φυγή ἀπό τήν πραγματικότητα καί τό ἄγχος τῆς καθημερινῆς ζωῆς) μέ ψεύτικα λόγια, μέ παραπλανητικές καταστάσεις καί μέ τήν ἰδεο-

λογία μιᾶς «ψευδοῦς συνείδησης»· ἐξακολουθοῦν νά παράγουν καί νά διανέμουν ταινίες ἀπόλυτα «ριχές», ὁλοκληρωτικά «κενές» καί, ἀρκετά συχνά, ἀπροκάλυπτα «ἀντιδραστικές», πού, σάν νά μήν ἔχει συμβεῖ τίποτα, σάν ὁ κινηματογράφος νά βρίσκεται στά σπάργανά του καί ὄχι σ' ἕνα σημεῖο «ὡρίμανσης», στηρίζονται σέ μιά ἀπατηλή καί ψεύτικη μεθοδολογία, ἐξαντλοῦνται σέ ἀνεκδοτολογικές «ἐκπλήξεις», στεροῦνται περιεχομένου, εἶναι ἀνίκανες νά ἀναπτύξουν ἕνα μύθο καί ἀρθρώνονται πάνω σέ ὀπισθοδρομικά, ξεπερασμένα καί τελείως πρόχειρα πρότυπα μέσω μιᾶς ἀνύπαρκτης σκηνοθεσίας.

Ὁ σημερινός θεατής καί κυρίως ὁ νεώτερος σέ ἡλικία, αὐτός πού γνώρισε τόν ἑλληνικό κινηματογράφο τῆς δεκαετίας τοῦ '50 καί τοῦ '60 μέσα ἀπό τήν τηλεόραση (εἴτε αὐτούσιο, μέ τήν προβολή τῶν χειρότερων συνήθως δειγμάτων του, εἴτε «ἀλλοιωμένο», μέσα ἀπό τίς φόρμες καί τά κλισέ τῶν διάφορων σήριαλ), παρακολουθώντας τίς «σύγχρονες» ταινίες πού κάνουν τήν ἐμφάνισή τους στίς κινηματογραφικές αἴθουσες, ἔχει τήν αἴσθηση ὅτι βρίσκεται μπροστά σ' ἕνα νοσηρό φαινόμενο: παρακολουθεῖ τήν κατάντια ἑνός πεθαμένου κινηματογράφου πού θέλει νά ξαναζωντανέψει μ' ὅλη τή μυρωδιά τῆς σήψης, τῆς ἀποσύνθεσης καί τοῦ νεκροταφείου - αὐτό πού οἱ περισσότεροι κριτικοί ἀποκάλεσαν, ἀρκετά πετυχημένα, «βρυκολάκιασμα τοῦ παλιοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου» -, νά εἰσβάλει στό παρόν καί νά τό στοιχειώσει μέ τήν παρουσία του.

Ὅμως, παρόλο πού τούτη ἡ δυσοσμία εἶναι ἰδιαίτερα ἔντονη καί μᾶλλον δέν ξεγελάει πιά κανέναν, τό κοινό πηγαίνει καί τίς βλέπει! Τούτη ἡ δεδομένη ἀντίθεση, τό ὅτι δηλαδή ἕνας κινηματογράφος ἀναχρονιστικός καί ποιοτικά ἀπαράδεκτος ἐξακολουθεῖ νά «κόβει» εἰσιτήρια, ἔχει τήν ἑρμηνεία της,ἐξηγεῖται ἀπό τίς ἔντονες ἀνάγκες τῆς «φυγῆς» ἀπό τήν πραγματικότητα, τῆς «ἀπώθησης» καί τοῦ «γέλιου». Ὁ σημερινός ἄνθρωπος, ἐξουθενωμένος ἀπό τά καθημερινά προβλήματα, ἀπό τίς σιωπηρές συγκατανεύσεις, τά παγωμένα καί συχνά ἀμήχανα χαμόγελα, τήν ταπείνωση, τήν προδοσία τῶν πόθων του καί τῶν ὀνείρων του, τήν ὅλο καί πιό ἔντονη ἀπομόνωση πρός τήν ὁποία τόν ἐξωθοῦν τά πράγματα - ἀπομόνωση τόσο ἀπό τόν ἔξω κόσμο ὅσο καί ἀπό τόν ἴδιο του τόν ἑαυτό -, τίς συνεχεῖς κοινωνικές διακρίσεις πού προσπαθοῦν νά ἀποκρύψουν τήν ὕπαρξή τους κάτω ἀπό διάφορα προσωπεῖα, χρειάζεται τό γέλιο, αἰσθάνεται τήν ἀνάγκη γιά λίγο γέλιο. Ἔτσι, καταφεύγει σ' ἐκεῖνες τίς ταινίες πού τόν κάνουν νά «σβύνει» τά προβλήματα τῆς καθημερινότητας, τόν κάνουν νά τά ξεχνάει καί ὄχι νά τά βλέπει κι ἐκεῖ, πάνω στήν ὀθόνη, μεγενθυμένα καί ἀπειλητικά. Βέβαια, ὅταν θά ἔχει τελειώσει ἡ ταινία καί θά ἔχουν ἀνάψει τά φῶτα, τά προβλήματα θά ξαναγυρίσουν, τό ἄγχος καί ἡ πραγματικότητα θά ἐπανέλθουν γιά νά κάνουν τόν «εὐνουχισμό» του πιό ἔντονο, αὐτός ὅμως θά ἔχει κατορθώσει νά τόν ἀπωθήσει γιά λίγο στό ἀσυνείδητο, θά τόν ἔχει βγάλει πρός στιγμήν ἀπό τό μυαλό του. Ἡ συνηθισμένη φράση τοῦ θεατῆ πού ἐξέρχεται ἀπό μιά «λαϊκή» αἴθουσα εἶναι «παρακολούθησα μιά μαλακία πού μ' ἔκανε νά γελάσω μέ τήν ψυχή μοῦ» - καί πράγματι γέλασε, ξέσπασε σέ ἠχηρά χάχανα ὄχι μόνο στίς «κατάλληλες» στιγμές (ἐκεῖ πού ἡ ταινία τό ἀπαιτοῦσε ἤ ἐκεῖ πού ὁ σεναριογράφος προσπαθοῦσε μέ τό ζόρι νά τοῦ ἐκμαιεύσει κάποιο χαμόγελο), ἀλλά καί σέ ἀρκετές «δραματικές» στιγμές τοῦ ἔργου. Ὡστόσο, τό ἐρώτημα πού τίθεται, καί τό ὁποῖο οἱ «δημιουργοί» τῶν ταινιῶν αὐτῶν μοιάζουν νά παραβλέπουν ἀρνούμενοι νά ἀπαντήσουν, εἶναι τό γιά πόσο καιρό ἀκόμα τό κοινό θά δέχεται τόν καταιγισμό αὐτό τῶν λεκτικῶν «ἀνεκδότων», θά ὑφίσταται τήν πλήρη ἀπουσία μιᾶς κινηματογραφικῆς αἰσθητικῆς καί θά ἀνέχεται τήν προσωρινή ἀπόσπαση τῆς προσοχῆς του. Ὅταν ἡ διαρκής ἀναμονή τῆς κωμικῆς κατάστασης πάψει νά ἀποτελεῖ ἀναγκαιότητα, ὅταν ὁ θεατής κατανοήσει ὅτι τό «χιοῦμορ» τῶν ταινιῶν αὐτῶν



Ὁ Βασιλάκης Καΐλας λουστρᾶκος στή ταινία «Γιατί μ' ἐγκαταλείψες» τοῦ Ὄ. Εὐστρατιάδη

δέν εἶναι τίποτε περισσότερο ἀπό τήν ἀτέρμονη ἐπανάληψη τῆς κενότητας, τότε ὁ κινηματογράφος αὐτός θά πεθάνει ὁριστικά - ὁ χρόνος ἦταν πάντοτε ἕνας ἀδυσώπητος κριτής - καί μαζί του, δυστυχῶς, θά πεθάνει ὁλόκληρος ὁ ἐμπορικός ἑλληνικός κινηματογρφος.

'Αλλά, εἶναι καιρός νά περάσουμε στίς συγκεκριμένες ταινίες καί νά προσπαθήσουμε νά δοῦμε, μέ περισσότερη σαφήνεια, τό μοντέλο στό ὁποῖο στηρίζονται καί τίς ἰδεολογικές ἐπιπτώσεις πού μποροῦν νά ἔχουν σάν φιλμικές «κατασκευές». Τό κοινό χαρακτηριστικό τους γνώρισμα εἶναι ὅτι θέλουν (ἤ, μᾶλλον, πλασσάρονται σάν νά προσπαθοῦν) νά ἀπεικονίσουν, νά ἀναπαραστήσουν καί νά ἀποτυπώσουν, τή ζωντανή καί τρέχουσα πραγματικότητα τοῦ τόπου μας μέ ὅλα τά στραβά της καί τήν «τρέλα» πού διέπει καί χαρακτηρίζει πιά τήν καθημερινή μας ζωή.

Τά θέματά τους εἶναι ἐνδιαφέροντα καί προσφέρουν πολλές ἀφορμές γιά μιά πραγματική καί οὐσιαστική σάτιρα: οἱ κομπίνες τῶν ἀετονύχιδων καί ἡ παρακολούθηση τῆς ἰδιωτικῆς ζωῆς τοῦ ἀτόμου **(Νονά)**· ἡ μεγαλομανία τῶν πλουσίων καί τό πρόβλημα ἀνεργίας τῶν φτωχῶν **(Τροχονόμος... Βαρβάρα)**· ἡ καταπίεση τῆς γυναίκας στήν κοινωνία, ἡ ἀντρική πατριαρχική ἐξουσία καί ὁ ἀγώνας γιά τήν ἀπελευθέρωση τῶν γυναικῶν **(Τροχονόμος...** καί, κυρίως, **'Ο τελευταῖος... ἄντρας)**· τό ζήτημα τῆς ἐπαφῆς καί ἐπικοινωνίας τῶν δύο φύλλων καί τό μέ ἄξεστο καί ταπεινωτικό τρόπο «ψάρεμα» τῶν γυναικῶν ἀπό μιά μερίδα ἀντρῶν **(Τά καμάκια)**. Πέρα ὅμως ἀπό τό θεματικό τους μέρος, οἱ ταινίες αὐτές δέν διαθέτουν κανένα ἄλλο στήριγμα, οὔτε κἀν τό ἄλλοθι τῆς λαϊκότητας.

Καί πρῶτα τό σενάριο. Εἶναι σέ ὅλους γνωστό ὅτι ἀπό ἕνα καλό σενάριο μπορεῖ νά βγεῖ μιά κακή ταινία ἄν ὁ σκηνοθέτης δέν διαθέτει τήν ἀπαραίτητη ὀξυδέρκεια ὥστε νά ἀντιληφθεῖ, νά τονίσει καί νά ἀναδείξει μέ τή δουλειά του τίς δραματικές συγκρούσεις, τίς καθημερινές καταστάσεις, τά κωμικά γκάγκ, τόν τυχόν πρωτότυπο μηχανισμό του, τίς συμπτώσεις, κ.λ.π., μέ δύο λόγια ὅλα ἐκεῖνα τά στοιχεῖα πού συνιστοῦν τούς θετικούς συντελεστές τοῦ σεναρίου. Τό ἀντίθετο ὅμως δέν γίνεται ποτέ ἀπό ἕνα κακό σενάριο δηλαδή ἔχουμε πάντοτε μιά κακή ταινία - καί αὐτό συμβαίνει καί μέ τά τέσσερα φίλμ τοῦ Εὐστρατιάδη. Στά σενάριά τους ἐκτίθενται διάφοροι χαρακτῆρες, οἱ ἀλληλοαντιδράσεις τῶν ὁποίων κάνουν τό σενάριο καί ἡ προώθηση τῶν σχέσεών τους δημιουργοῦν τό μῦθο τῆς ταινίας. Τό βασικό, τό θεμελιῶδες λάθος τῶν σεναριογράφων εἶναι ἡ ἀδυναμία ἀνάπτυξης τῶν χαρακτήρων πού ἐπινόησαν (περιορίζονται στήν ἁπλοϊκή καί στοιχειώδη «σκιαγράφησή τους) καί ἡ ἀνικανότητα νά στήσουν ἕνα ὄχι μόνο σωστό ἀλλά ἔστω καί ἱκανοποιητικό ρυθμό ἀνέλιξης μέσα ἀπό τόν ὁποῖο νά συγκεκριμενοποιοῦνται καί νά προάγονται οἱ σχέσεις τους. 'Η ἐπιμελημένη παρουσίαση καί ἀνάπτυξη τῶν χαρακτήρων, ἡ σωστή σκιαγράφηση τῶν προσώπων, οἱ συγκεκριμένες καταστάσεις στίς ὁποῖες μπλέκονται καί οἱ καλά στημένες συγκρούσεις - δηλαδή τά προτερήματα τῶν καλύτερων ἐπιτευγμάτων τοῦ ἐμπορικοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου τῆς δεκαετίας τοῦ '50 καί τοῦ '60 στόν τομέα τῆς «φαρσοκωμωδίας» - ἀπουσιάζουν ὁλοκληρωτικά. 'Ο καμβᾶς τῶν ταινιῶν εἶναι ἕνας χονδροκομμένος σκελετός πού ἐπιτρέπει τήν εἰσαγωγή διαφόρων σκέτς καί τήν ἐκστόμιση κάποιων χιλιοειπωμένων ἀστείων πού μοιάζουν μέ τετριμμένα καί κλισαρισμένα «ἀνέκδοτα». 'Η «καινοτομία» καί ἡ «ἀνανέωσή» τους ξεκινάει ἀπό τήν εἰσαγωγή στή μεγάλη ὀθόνη τοῦ κινηματογράφου τῶν πιό κακῶν στιγμῶν τῆς μικρῆς τηλεοπτικῆς ὀθόνης καί, περνώντας ἀπό τήν κακόγουστη καί γραμμένη στό πόδι ἀντιγραφή κάποιων «στιγμιότυπων» τῆς ἰταλικῆς κωμωδίας, καταλήγει στόν ἐνστερνισμό τῆς «ἐλαστικῆς» δομῆς τῆς ἑλληνικῆς ἐπιθεώρησης: παρουσιάση μιᾶς σειρᾶς ἀπό Νούμερα - ὅπου τά πρόσωπα καί οἱ χαρακτῆρες συναντιοῦνται σέ διαφορετικούς ρόλους. Στή **Νονά**, ὁ ντέτεκτιβ Θησέας μεταμφιέζεται σέ γκρουπιέρη, σερβιτόρο, ὑπνωτιστή, ὑπηρέτρια, φακίρη, κ.λ.π. στήν προσπάθειά του νά ἀποκαλύψει τά τεχνᾶσματα τοῦ ζευγαριοῦ καί νά συλλάβει τήν Νονά· στόν **Τροχονόμο... Βαρβάρα**, ὁ 'Αχιλλέας γίνεται ὑαλοκαθαριστής, γύφτος, ἀστυνομικίνα, ἐργάτης, κ.λ.π. γιά νά μπορέσει νά ἀντιμετωπίσει τήν οἰκονομική του δυσχέρεια· στόν **Τελευταῖο... ἄντρα**, ὁ Κοσμᾶς ἀλλάζει ἀρκετούς «ρόλους» στήν προσπάθειά του νά ἀποκρούσει τίς καινούργιες φεμινιστικές ἰδέες πού φέρνει στό σπιτικό του ἡ Πέγκυ καί νά κρατήσει ὑποταγμένη τή γυναίκα του· στά **Καμάκια**, οἱ τέσσερις ἄντρες χρησιμοποιοῦν ποικίλα τεχνάσματα γιά νά ἐμποδίσουν τόν "Αρη νά φτάσει στό Ναύπλιο, ἐνῶ στή συνέχεια μπλέκονται σέ διάφορες «κωμικές» καταστάσεις. 'Η ἐξέλιξη τοῦ μύθου παραμένει στάσιμη γιά νά ἐπιτρέψει τήν ἐμφάνιση μιᾶς σειρᾶς καταστάσεων πού στηρίζονται στήν «παραξήγηση» καί τή «μεταμφίεση»· τό στόρυ καθηλώνεται καί παρουσιάζονται κάθε εἴδους «τερτίπια» πού σάν κύριο γνώρισμά τους, πέρα ἀπό τήν «παραξήγηση», ἔχουν μιά ὅσο τό δυνατόν πιό τολμηρή ἐλευθεροστομία, πού συχνά φτάνει τά ὅρια τῆς πρόκλησης καί ἀγγίζει τή χυδαιότητα· τά τελευταῖα λεπτά τοῦ ἔργου, ὅταν πιά ἔχει συμπληρω-

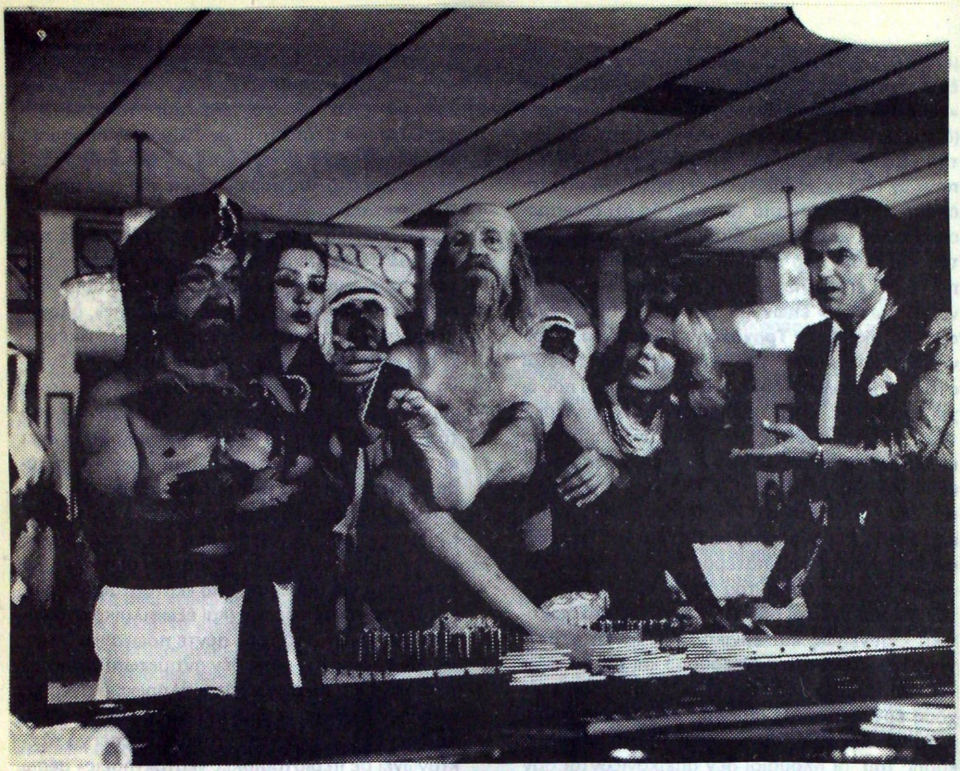
«Τά κομάκια» (σκηνή ἀπό τό γύρισμα)

θεῖ ἡ ἀπαραίτητη καί προκαθορισμένη φιλμική διάρκεια τῆς ταινίας, ὁ σεναριογράφος θυμᾶται τήν ὕπαρξη τοῦ μύθου καί προσπαθεῖ νά τόν ὁδηγήσει στό «αἴσιο» τέλος ὅσο πιό γρήγορα μπορεῖ, μ' ἕναν ἄτσαλο καί καθόλου μεθοδικό τρόπο.

Τό σενάριο, λοιπόν, ἀδιαφορεῖ γιά τήν ἐντελεχή ἀνάπτυξη, ἑνός μύθου, ἀλλά δέν ἐνδιαφέρεται οὔτε γιά τή «φόρτιση» τοῦ κοινωνικοῦ του θέματος μ' ἕνα «εἰδικό βάρος», γιά μιά οὐσιαστικά κριτική ἀντιμετώπιση πού θά δείχνει τά προβλήματα, τούς μηχανισμούς, τίς διαφορές καί τίς κοινωνικές διακρίσεις, ἀφήνοντας τήν αἰσιοδοξία κάποιας λύσης ἤ ἐπιτρέποντας στό θεατή νά δεῖ τό ἀδιέξοδο καί νά σκεφθεῖ πάνω σ' αὐτό: ἐκθέτει μόνο τόν κατακερματισμό τῆς «ἀφήγησής» του καί παρουσιάζει ἕνα πρόσκαιρο καί ἐφήμερο θέαμα, παρμένο ἀπό τό βαλτωμένο καί παρακμιακό χῶρο τοῦ ἐπιθεωρησιακοῦ θεάτρου.

Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, ἡ σκηνοθεσία δέν ἔχει ὕφος, αἰσθητική, δεξιοτεχνία, αὐθεντικότητα. Δέν συγκεκριμενοποιεῖ τίποτα, δέν ἔχει οὔτε ἔμπνευση οὔτε στόχους. Ὁ Ὅμηρος Εὐστρατιάδης, μετά ἀπό μιά μακρά θητεία στόν πορνογραφικό ἑλληνικό κινηματογράφο, ἀποφάσισε νά μεταπηδήσει στήν «κωμωδία». Ἀναγκασμένος νά εἰκονογραφήσει ἔργα χωρίς τήν παραμικρή κοινωνική ἤ ψυχολογική διάσταση, προορισμένα νά εξαντληθοῦν τό ἐπίπεδο τῆς «μπαλαφάρας», κατέφυγε στή χειρότερη λύση ἀνάγκης πού βρῆκε μπροστά του: ἄφησε τούς ἠθοποιούς του νά αὐτοσχεδιάζουν μπροστά στή μηχανή, ἐλεύθερους καί χωρίς ὑποδείξεις, μέσα στά στενά περιθώρια πού τούς ἄφηναν οἱ ὑποδυόμενοι ρόλοι. Τό πηγαίο ταλέντο τοῦ Σωτήρη Μουστάκα, τοῦ Στάθη Ψάλτη, τοῦ Γιάννη Γκιωνάκη, τοῦ Μίμη Φωτόπουλου, τοῦ Κώστα Βουτσᾶ, νεώτερων καί παλιῶν κωμικῶν μέ θαυμάσια ὑποκριτική δύναμη - ζουμερή, μεστή, λαϊκή καί οἰκεία -, μέ τή «στόφα» τῶν ἑρμηνευτῶν τοῦ ἐπιθεωρησιακοῦ καί κωμικοῦ θεάτρου - ρυθμός, κίνηση, φωνή, ὄψη, πιστή ἀναπαράσταση καθημερινῶν τύπων τῆς πραγματικῆς ζωῆς - ἔμεινε τελείως ἀνεκμετάλλευτο. Παρά τίς φιλότιμες προσπάθειες πού κατέβαλαν δέν κατάφεραν νά ζωντανέψουν κάποιους τύπους· ἔμειναν πιστοί στά «ρητορικά» πλαίσια καί τό πνεῦμα τοῦ σεναρίου, ἀλλά ἦταν σχήματα καί ὄχι ὁλοκληρωμένοι χαρακτῆρες.

Ἀκόμα, θά μποροῦσε κανείς νά παρατηρήσει τή φτώχεια τῆς κινηματογραφικῆς ἔκφρασης πού ξεκινάει ἀπό τά ἀδέξια καδραρίσματα καί



«Ἡ Νονά»

τήν «εὐκαιριακή» μουσική ἐπένδυση γιά νά ὁλοκληρωθεῖ μέ τήν «ποιότητα» τῶν κινηματογραφικῶν λήψεων. Αὐτό πού παρατηρεῖ ὁ κάπως προσεκτικός θεατής πάνω στήν ὀθόνη εἶναι ἡ ἀποθέωση τῆς προχειρότητας καί ὁ θρίαμβος τῆς ἐπιπολαιότητας: στήν τελική κόπια τῶν ταινιῶν ὑπάρχουν πλάνα πού φανερώνουν βιασύνη, οἰκονομική ἔνδεια, ἔλλειψη ὀξυδέρκειας ἀπό τήν πλευρά τοῦ ὀπερατέρ καί τοῦ διευθυντῆ φωτογραφίας καί ἀντίληψης ἀπό ἐκείνη τοῦ σκηνοθέτη καί τοῦ μοντέρ - θεατές πού κοιτάζουν τήν κάμερα ἤ πού παρατηροῦν τούς ἠθοποιούς, «οὐρές» πλάνων πού προυσιάζουν τούς ἑρμηνευτές νά ξεκινοῦν τή «δράση» μιᾶς σκηνῆς μετά ἀπό τό πρόσταγμα τοῦ σκηνοθέτη, στιγμές πού οἱ ἠθοποιοί μπερδεύουν τά λόγια τους καί προσπαθοῦν συνέχεια νά «μπαλώσουν» τήν κατάσταση, κ.λ.π.

Ἐκεῖ, ὅμως, πού οἱ ταινίες αὐτές ἀποκτοῦν τήν πραγματική τους διάσταση εἶναι στό ἰδεολογικό ἐπίπεδο, μέσα ἀπό τίς νύξεις τους, ἔμμεσες καί ἄμεσες, στά διάφορα μεγάλα «προβλήματα» τοῦ σήμερα. Μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι αὐτά ὄχι μόνο θίγονται καί «ἐξετάζονται» μέ μιά ἀσυγχώρητη ἐπιπολαιότητα ἀλλά ὑπαινικτικά ὑποβάλλονται «λύσεις» μ' ἕναν ξεκάθαρα ἀντιδραστικό τρόπο ἤ ὑφίστανται μιά ἔντεχνη μετατόπιση ἀπό τό γενικό στό μερικό - ἀπό κοινωνικά προβλήματα μετατρέπονται σέ προβλήματα ὁμάδων ἤ μεμονωμένων προσώπων. Κάτω ἀπό τό πρίσμα τῆς σάτιρας προωθεῖται ἡ δημαγωγία, ἡ ἀποδοχή ἤ ἡ ἀπώθηση καί σάν τελική λύση, σάν ἐπιστέγασμα τῆς ἰδεαλιστικῆς ἀντιμετώπισής τους, προτείνεται μία κάλπικη ἐπαναστατικότητα ἤ ἕνας καθολικός συμβιβασμός καί ὑποταγή. Στή **Νονά**, ἀλλά καί στίς δύο προηγούμενες ταινίες τοῦ Εὐτρατιάδη μέ τό δίδυμο Μουστάκας - Παπαδόπουλος (**Ὁ παρθενοκυνηγός, τό Μεγάλο ρουθούνι**), μέσα ἀπό τό πρόσωπο-καρικατούρα τοῦ Παπαδόπουλου καί τίς ἐνέργειές του ὡς ἐργαζόμενου ὑπό τήν «αὐστηρή» φυσιογνωμία τοῦ ἐργοδότη-Μουστάκα, διασύρονται καί γελοιοποιοῦνται οἱ ἀγῶνες ὁλόκληρης τῆς ἐργατικῆς τάξης. Στήν ἴδια ταινία, ὑποτίθεται ὅτι «κριτικάρεται» τό καθεστώς ἐπάνδρωσης τοῦ κρατικοῦ (ἀστυνομικοῦ) μηχανισμοῦ καί τό θέμα τῶν «φακέλων» κοινωνικῶν φρονημάτων τῶν πολιτῶν, στήν οὐσία ὅμως θριαμβεύει ὁ ρόλος τοῦ κεφαλαίου καί ὑποβάλλεται τεχνηέντως ἡ ἄποψη ὅτι στήν ἀνικανότητα τῶν ἀστυνομικῶν ὀργάνων ἡ

μοναδική λύση εἶναι ἡ παρακολούθηση (κατόπιν ἐντολῆς τῶν ἐκπροσώπων τοῦ κεφαλαίου!) τῶν «κακῶν» καί ἡ παράδοσή τους στήν ἀστυνομία (δηλαδή, μ' ἄλλα λόγια, ἡ συνεχής ἀστυνόμευση τῆς ἰδιωτικῆς ζωῆς καί ἡ παρακολούθηση τῶν πάντων ἀπό τούς πάντες!). Ἡ σύγχυση γίνεται ἀκόμα πιό ἔντονη ἀπό τό γεγονός ὅτι ὁ ἐκπρόσωπος τοῦ κεφαλαίου διαβάζει τήν ἐφημερίδα τοῦ «ταξικοῦ» του ἐχθροῦ (Ριζοσπάστης) καί ἀπό τό ὅτι ἐπιτρέπεται στόν ἠθοποιό Μουστάκα νά «ξεφωνίσει» ἐπώνυμα γνωστό κινηματογραφικό κριτικό. Στόν **Τροχονόμο... Βαρβάρα**, ἡ κοινωνική καταπίεση τῆς γυναίκας ἀποδίδεται στόν «ὑπερβολικό» ζῆλο τοῦ ἀστυνομικοῦ πού ἔχει μεταφέρει στόν καθημερινό οἰκογενειακό του βίο τούς κώδικες καί τούς κανόνες ὁδικῆς κυκλοφορίας· ὁ ρόλος τῶν πλουσίων μέσα στήν κοινωνία παρουσιάζεται μ' ἕνα «γραφικό» τρόπο: δέν ἀποσκοπεῖ στήν καταπίεση τῆς ἐργατικῆς τάξης (ὁ μεγαλοαστός Πάτροκλος φέρεται στούς ἐργάτες σάν πατέρας, ἐνῶ ἡ κάπως αὐστηρή συμπεριφορά του πρός τόν ὑπάλληλό του δικαιολογεῖται ἀπό τούς ἔχοντες ἀρχαιολογική - συνεπῶς καί ἐθνική -σκοπιμότητα στόχους του) ἀλλά στό συγκερασμό καί τήν κάλυψη τοῦ «χάσματος» πού τούς χωρίζει ἀπό τούς φτωχούς ἐργαζόμενους -πρᾶγμα πού τελικά πραγματοποιεῖται μέ τή συγκατάνευση στό γάμο τῆς κόρης του· οἱ πλούσιοι δέν ἀπεικονίζονται σάν κάτοχοι τῆς ἐξουσίας ἀλλά ὡς πρόσωπα πού προσπαθοῦν νά διασκεδάσουν τή βασισμένη στά χρήματά ἀνία τους (ἡ κόρη κατατάσσεται στήν τροχαία, ὁ πατέρας ψάχνει νά βρεῖ ἀρχαῖα κειμήλια)· ἡ λύση στό πρόβλημα τῆς ἀνεργίας καί τῆς φτώχιας εἶναι ὁ γάμος μέ μιά πλούσια «κόρη» (κλασικό θέμα τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου, ὅλες τίς παραλλαγές τοῦ ὁποίου φρόντισε νά ὑπερ-ἐκμεταλλευθεῖ τίς περιόδους τῆς ἀκμῆς του). Στόν **Τελευταῖο ἄντρα**, τό θέμα τοῦ φεμινισμοῦ καί τῆς ἀπελευθέρωσης τῶν γυναικῶν θίγεται μέ τόν πιό γελοῖο καί ἀπαράδεκτο τρόπο γιά νά καταλήξει στήν πιό χυδαία ἀπλούστευσή του -σ' ἕνα «Σέ παρακαλῶ» καί σ' ἕνα «Ἄν ἔχεις τήν καλωσύνη» - ἐνῶ οἱ φεμινίστριες ἀναπαριστάνονται σάν φορεῖς ὅλων ἐκείνων τῶν χαρακτηριστικῶν πού οἱ ἄντρες ἔχουν ἀποδώσει στίς γυναῖκες· ταυτόχρονα τό θέμα τῆς ὁμοφυλοφιλίας ἀντιμωπίζεται σάν ἕνα εἶδος παρέκλισης ἀπό τήν καθορισμένη ἀπό τήν κοινωνία συμπεριφορά (χωρίς ποτέ νά ἀμφισβητηθοῦν οἱ στάνταρ τρόποι σεξουαλικῆς δραστηριότητας), ὁ ὁμοφυλόφιλος χαρακτήρας τοῦ ἔργου παρουσιάζεται (καί οἱ ἄλλοι χαρακτῆρες τοῦ συμπεριφέρονται) σάν νά πρόκειται γιά ἕνα «ἄρρωστο» ἄτομο, ἡ «ταυτότητά» του καθορίζεται ἀπό τή «φυσική» θέση τῆς ἀντρικῆς ἐξουσιαστικῆς ὀπτικῆς, συμμετέχει στό «συνέδριο» τῶν «φεμινιστριῶν» ἀλλά οἱ τελευταῖες τοῦ συμπεριφέρονται μέ σκαιότητα, ἐν ὀλίγοις ἡ παρουσία του ἀποσκοπεῖ στό νά δώσει μιά ἀκόμα «εὐχάριστη νότα» στό «σατιρικό» κλίμα τῆς ταινίας.

(Τό θέμα αὐτό, ἄλλωστε, ὑπάρχει, σέ «λανθάνουσα» μορφή, καί στίς δυό προηγούμενες ταινίες, μέ ἐντονότερη τήν παρουσία του στή δεύτερη - σάν γυναικεία ὁμοφυλοφιλία -, καλυμένο κάτω ἀπό τό εὕρημα τῆς «μεταμφίεσης», ὅπου ἡ στάση τῶν σκηνοθέτη - σεναριογράφου ἀπέναντί του εἶναι ἡ ἴδια. Ἐδῶ, γίνεται ἁπλῶς πιό ἔντονο, παρουσιάζεται πιό μεγενθυμένο, ἴσως λόγω τοῦ ὅτι οἱ δύο σεναριογράφοι προέρχονται ἀπό τό χῶρο τοῦ θεάτρου ὅπου ἡ ὁμοφυλοφιλία ἔχει καταντήσει ὁ ἀπαραίτητος «μαϊντανός» τῆς κάθε ἐπιθεώρησης). Στά **Καμάκια**, τέλος, τό γνωστό καί λίαν διαδεδομένο φαινόμενο τοῦ «καμακώματος» μιᾶς γυναίκας ἀπό τούς νεόκοπους ἀρσενικούς «λατίνους» ἐραστές ἀποτελεῖ τό πρόσχημα γιά μιά σειρά ἀπό «καταστάσεις» πού καταλήγουν στόν ἔρωτα (καί ἐξωφιλμικά στό γάμο!) τῶν τριῶν ἀπό τούς πέντε πρωταγωνιστές. Μέ λίγα λόγια ὄχι μόνο δέν ἀντιμετωπίζεται κριτικά ἀλλά καί δικαιολογεῖται πλήρως: ὁ ἄντρας, ὅταν δέν διαθέτει νόμιμη παρτενέρ γιά νά ἱκανοποιήσει τά ἐρωτικά του ἔνστικτα, πρέπει νά τά ἐκτονώνει σέ περιστασιακές «κατακτήσεις» μέσω τοῦ γνωστοῦ τρόπου πού ὑπονοεῖ ὁ τίτλος. Ἡ ταινία μάλιστα προχωρεῖ καί στήν παροχή δύο «συμβουλῶν» πρός τόν θεατή: νά ἀποφεύγει τίς ψυχιάτρους (κινδυνεύει, ἀντί νά «μελετήσει» τά κάλη τῆς γυναίκας-θύμα, νά γίνει ὁ ἴδιος ἀντικείμενο μελέτης καί θύμα) καί, ἄν εἶναι γνωστός, νά εἶναι προσεκτικός στήν ἐπιλογή τῶν χώρων πού θά ἀσκεῖ τό «ἄθλημα» τοῦ καμακώματος! (ἀπόρροια τοῦ «περιστατικοῦ» μέ τήν ἔκτακτη ἐμφάνιση τῆς ἠθοποιοῦ Μάρως Κοντοῦ καί τῶν διαλόγων του).

Καί γιά νά τελειώσουμε, οἱ ἀπόψεις τοῦ Ὅμηρου Εὐστρατιάδη τόσο γιά τήν ἔννοια τοῦ χιοῦμορ ὅσο καί γιά τήν ἰδέα περί φεμινισμοῦ, φαίνεται νά ἀπορρέει ἀπό τίς σκηνές τῶν δύο «ἀνάγλυφων» ἐμφανίσεών του: ἐνῶ ὁ ἠθοποιός Μουστάκας προσπαθεῖ νά ἀνακουφισθεῖ στό ἀποχωρητήριο, ἀνοίγει ἡ πόρτα τοῦ ἀσανσέρ (!) καί παρουσιάζεται μπροστά τους!!! ὁ σκηνοθέτης γιά νά ρωτήσει ἄν εἶναι ἐκεῖ ὁ πέμπτος ὄροφος!!! **(Ἡ Νονά)**· ἐνῶ μιά ὁμάδα γυναικῶν «διαδηλώνουν» σέ μιά πλάζ τίς φεμινιστικές τους πεποιθήσεις, ξεπροβάλει ὁ σκηνοθέτης γιά νά διατάξει τή «γυναίκα» του νά γυρίσει στά «πράγματά » της **(Ὁ τελευταῖος... ἄντρας).**

Δημήτρης ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ ΚΑΙ ΒΟΥΓΙΟΥΚΛΑΚΗ

Μοῦ συμβαίνει συχνά νά ἀνακατεύω τό φάντε μέ τό ρετσινόλαδο. Καί μάλιστα ὅταν ὁ ἕνας ἀπό τούς δύο ὅρους εἶναι ἡ Βουγιουκλάκη, σημεῖο καί τέρας ἑνός παρόντος πού δέ λέει νά γίνει παρελθόν παρόλες τίς μεγαλόστομες κοινωνικές «ἀλλαγές» καί τά κατά καιρούς ἅλματα «προόδου», τό συμβάν γίνεται ἰδιαίτερα γοητευτικό. Πρίν ἕνα χρόνο σέ ἕνα κείμενο, στό περιοδικό **Λέξη**, τεῦχος 1, μέ τίτλο «Ἡ αἰσθητική τοῦ προσώπου καί ἡ αἰσθητική τῶν ὀπισθίων» εἶχα ἀνακατέψει τόν κατά Παζολίνι Μαρκήσιο ντε Σάντ τοῦ **Σαλό**, τό κατά θεολόγο Χρῆστο Γιανναρᾶ βιβλίο **Τό πρόσωπο καί ὁ ἔρως**, τόν κατά Ντεσμόντ Μόρρις **Γυμνό πίθηκο** καί τό κατά Βουγιουκλάκη **Πονηρό θηλυκό κατεργάρα γυναίκα**. Ὅλα μαζί περίεργα «συμφιλιωμένα» εἰσβάλλουν στόν ἑλληνικό μικροαστικό χῶρο μέ κέντρο τόν ἄξονα Μεταξουργεῖο-Κολωνάκι, συνδιαλεγόμενα μέ τούς κώδικες πού τό ἕνα στό ἄλλο δανείζει πάνω στό κοινό πού πάλι τό ἕνα δανείζει στό ἄλλο, γιά νά καταλήξουμε θεατές τῆς καταστροφῆς τοῦ προσώπου[1] καί τῆς μετατροπῆς τοῦ **προσώπου**[2] σέ ἄτομο.

Κρατώντας τήν ἀρχική ἰδέα ἐκείνου τοῦ σκεπτικοῦ μποροῦμε νά ἐπιχειρήσουμε ἕνα καινούριο πείραμα μέ δύο νέα στοιχεῖα ἀπό δύο παλιούς φακέλους. Τό φάκελο Βουγιουκλάκη, εὑρισκόμενο ἐπί τρεῖς δεκαετίες ὑπό μάλης τοῦ ἕλληνα μικροαστοῦ (ἄν σημαίνει τίποτα πιά αὐτή ἡ λέξη) καί τό φάκελο Μπέργκμαν, ἐπίσης εὑρισκόμενο ἐπί τρεῖς δεκαετίες ὑπό μάλης τῆς ἑλληνικῆς διανόησης (βλέπε προηγούμενη παρένθεση). Καί ὁ λόγος εἶναι ἁπλός: Τώρα τελευταῖα ἔχουν σπάσει πολλά στεγανά καί πολλοί φάκελοι κυκλοφοροῦν ἀπό χέρι σέ χέρι καί σύσσωμο τό τῆς μικροαστικῆς ἠθικῆς θεσμοθέτης Κολωνάκι, μέ τό τῆς μικροαστικῆς ἠθικῆς ἐκτελεστή Μεταξουργεῖο παρέστει θεατής τόσο τοῦ μικροαστικοῦ ἠθικοῦ μανιφέστου **Πονηρό θηλυκό κατεργάρα γυναίκα** ὅσο καί τοῦ ἀναδιαρθρωτῆ αὐτοῦ τοῦ μικροαστικοῦ ἠθικοῦ μανιφέστου **Ἄνθρωπου μέ τό γαρύφαλλο**, ὅσο τέλος καί τοῦ ἀνατροπέα τοῦ ἴδιου μανιφέστου **Σαλό οἱ 120 μέρες τῶν Σοδόμων**. Καί ὅλοι πῆγαν σέ ὅλα, τουλάχιστον τόσο, ὅσο νά δημιουργηθοῦν ἀνακαμπτικά κινηματογραφικά εἰσπρακτικά ρεκόρ, καί ὅλοι φαίνεται νά ἱκανοποιήθηκαν ἀπό ὅλα, κατά τεκμήριο, μιᾶς καί σέ καμιά ἀπό τίς αἴθουσες πού παίζονταν δέν ἐξερράγει πυρκαγιά ἤ δέν ἔσκασε βόμβα.

Βέβαια φέτος δέν ἔχουμε τίς ἀντίστοιχες περισυνές κοσμοσυροές, τουλάχιστον στίς κατά Μπέργκμαν **Μαριονέτες**. Ἀλλά ὁ Μπέργκμαν εἶναι ἐξελίξιμο ἐμπορικό εἶδος στίς μικροαστικές καταναλωτικές μαριονέτες. Ἡ νέα ἐκ Παρισίων μόδα ἀπαιτεῖ ἀπό ὅλες τίς κομώτριες νά ἀντικαταστήσουν τή δεμένη σειρά τοῦ Φρόμ μέ τό Λακάν. Καί ἡ Βουγιουκλάκη ἀρχίζει ἀργά ἀλλά σταθερά νά κατακτάει τούς διανοούμενους. Ἄσε, πού στίς σέξ ἐμφανίσεις της στή τελευταία ταινία **Κατάσκοπος Νέλλη** γερνάει ἀνάποδα. Καί ὁ μεγαλοφυής Μπέργκμαν ὅλο καί πιό τρομερός γίνεται. Ἀπίθανο αὐτό τό Μπεργκμανικό ποτάμι θανάτου τῶν **Μαριονετῶν** ὅταν εἰσβάλλει στό Βουγιουκλάκικό μας κόσμο στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ 80, στήν Ἑλλάδα τοῦ Ἀντρέα καί τοῦ Καραμανλῆ, τοῦ χάμπουργκερ καί τοῦ ξυνόγαλου.

Τό πρόσωπο τῆς Βουγιουκλάκη παραμένει γιά τρεῖς δεκαετίες τό σαφέστερο σημαῖνον τῆς ἀπό τούς κώδικές της ἑρμηνευόμενης μεταπολεμικῆς Ἑλλάδας.

Ἡ δεκαετία τοῦ 40 εἶναι ἡ δεκαετία φρίκης καί ταυτόχρονα ἔντονης ἀναταραχῆς τοῦ λαοῦ. Ἡ ἑπόμενη δεκαετία εἶναι ἡ ἐποχή τῆς ἐπιβλημένης ἐκ τῶν ἄνω, μέ κάθε τρόπο, λησμονιᾶς. Μιά λησμονιά πού περνάει κάτω σάν φόβος - ἤττα - θύμησες κρυφές - βόλεμα. Τά ἀντάρτικα, οἱ λαοκρατίες, οἱ «δοξασμένοι» καπετάνιοι, ἀπό δῶ κι' ἀπό κεῖ, περνᾶνε στήν ὁμαδική μνήμη μαζί μέ τούς μαρμαρωμένους βασιλιάδες καί τούς παραμυθένιους κόσμους. Ἡ καταναλωτική κοινωνία εἰσβάλλει μέ τό ψυγεῖο, τό ραδιόφωνο, τό αὐτοκίνητο, προσπαθώντας νά διορθώσει αὐτή τή μνήμη σέ ἕνα σύγχρονο καταναλωτικό παράδεισο. Τό βασιλόπουλο τοῦ παραμυθιοῦ θᾶρθει ξανά, χωρίς λαϊκές ἐξεγέρσεις, σάν ὁ καλός πλούσιος, ὄχι μέ τό ἄσπρο ἄλογο μά μέ μπλέ λιμουζίνα νά πάρει τή φτωχή ὄμορφη κόρη ἀπό τό Μεταξουργεῖο σ' ἕνα κόσμο θείας ἀθωότητας κάπου στό Κολωνάκι. Τό ἀθῶο κοριτσόπουλο πού ὑποδύεται ἡ Βουγιουκλάκη («τό κορίτσι μέ τά παραμύθια») λύνει τό πρόβλημα στό πανί τοῦ κινηματογράφου. Στή δράση ὅμως αὐτό συνέχεια ὀξύνεται. Τό ἀπραγμα-

1. Πρόσωπο: Τό ἐμπρός μέρος τοῦ κεφαλιοῦ (φάτσα).
2. **Πρόσωπο**: Ὀντότητα καί μοναδική ὑπαρκτική δυνατότητα σχέσης, (Βλ. Χρήστου Γιανναρᾶ: **Τό πρόσωπο καί ὁ ἔρως**).

«Χτυποκάρδια στό θρανίο»

τοποίητο στήν καθημερινή ζωή, πού κουβαλάει τό πρόσωπο τῆς Βουγιουκλάκη, μετατρέπει τό τελευταῖο σέ σύμβολο τοῦ πόθου. Ἡ καταπιεσμένη σεξουαλικότητα βρίσκει ἐδῶ ἀφορμή γιά ὀνειρώξεις. Ἡ πτώση τοῦ μεταπολεμικοῦ Ἕλληνα εἶναι πλήρης. Ἡ προπατορική πτώση ἐπανέρχεται μέ τό αἴσθημα τῆς ντροπῆς κατά τόν Σάρτρ: «ὄχι γιατί ἔχω διαπράξει αὐτό ἤ ἐκεῖνο τό παράπτωμα, ἀλλά ἁπλῶς γιατί ἔχω ἐκπέσει σέ ἕνα κόσμο, ἀνάμεσα σέ πράγματα, καί ἔχω ἀνάγκη τῆς μεσολάβησης τοῦ ἄλλου γιά νά εἶναι αὐτό πού εἶναι. Ἡ σύγκεση καί κυρίως ὁ φόβος νά συλληφθῶ σέ κατάσταση γυμνότητας δέν εἶναι παρά μιά συμβολική ἐξειδίκευση τῆς προπατορικῆς ντροπῆς. Στήν περίπτωση αὐτή τό σῶμα συμβολίζει τήν δίχως ἄμυνα ἀντικειμενοποίησή μας».

Ὁ ὄμορφος κόσμος, ὁ ἠθικός, ὁ ἀγγελικά πλασμένος τῆς Βουγιουκλάκη παρ' ὅλες τίς συνεχεῖς ρωγμές του στό χωρίς βάσεις οἰκοδόμημά του, ἀντέχει ἀκόμα καί ἀποτελεῖ καταφύγιο, ἔστω καί ἑνός ξεπεσμένου ρομαντισμοῦ, ἀπέναντι στό κατά Μπέργκμαν θανατηφόρο κόσμο. Κι ἄς εἶναι ὁ δεύτερος καλός κινηματογράφος καί ὁ πρῶτος κακός. Κι ἄς μή σνομπάρουν ἀκόμα τή Βουγιουκλάκη οἱ κρυπτοθαυμαστές της. Λέν ὑπάρχει ἄλλος κόσμος καλύτερος γιά κατανάλωση μαζικῶν ὀνείρων. Ὁ συγκινητικός Μπελογιάννης στό τέλος πεθαίνει κι αὐτός, ἐνῶ ἡ ψυφίνα καταφέρνει νά ἐπιζεῖ, κάτω ἀπό τήν ἀγχωτική λατρεία τοῦ Μπέργκμαν. Καί οἱ μαριονέτες περιφέρουν τή προσωπική τους τραγωδία μέσα σέ ἕνα κόσμο πού δέ διαφέρει ἀπό τό δικό μας παρά σέ κάποια βηματάκια πού σοῦ ἐπιτρέπουν νά θεωρεῖς τόν ὁμοφυλόφιλο σάν φυσιολογική ἰδιαιτερότητα. Τά προβλήματα τῆς «προηγμένης» σοσιαλδημοκρατικῆς Σουηδίας γίνανε καί προβλήματα τῆς «καθυστερημένης» Ἑλλάδας σέ χρόνο πού ξεπέρασαν τή μακάρια θεωρητική τους ἀντιμετώπιση. Καί οἱ μαριονέτες πάνε καί ἔρχονται στούς ψυχιάτρους. Καί φόνοι γίνονται καί βιασμοί γίνονται καί πορνεία ὑπάρχουν καί σεξουαλικά ἀποθημένα ὑπάρχουν. Καί ὁ Μπέργκμαν καί ἡ Βουγιουκλάκη συνυπάρχουν.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΛΑΤΟΣ

ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ ΕΙΝΑΙ ΝΥΧΤΕΡΙΝΟΙ

Ἡ βασιλεία τοῦ τσιτάτου

Σκην.-Σεν.: Φρίντα Λιάππα. Φωτ. Νίκος Σμαραγδῆς. Μουσ.: Γιῶργος Παπαδάκης. Ἠθ.: Γρηγόρης Εὐαγγελάτος, Μαρία Σκούντζου, Μίρκα Παπακωνσταντίνου Μαριτίνα Πάσαρη, Στ. Φασουλῆς. Διάρκεια 90΄.

Ἀφοῦ σήμερα ὁ κριτικός ξεπερνιέται πολλές φορές σέ κριτική ἐμβέλεια ἀπό τούς σκηνοθέτες, ἀφοῦ σήμερα ὁ κριτικός εἶναι καί σκηνοθέτης, ἀφοῦ σήμερα ἀνάμεσα στά ἔργα καί στό κριτικό λόγο περιφέρεται θρασύτατα τό τσιτάτο, ἄς τό τοποθετήσουμε στό θρόνο πού ἐπιζητεῖ, μήπως καί τό γελοιοποιήσουμε. Κι ἄς ὁμολογήσουμε τήν ἀδυναμία μας νά ἀρθρώσουμε ἕνα λόγο αὐτοδύναμο ἀλλά καί ἐξαρτημένο μέ ἕνα φιλμικό κείμενο, χωρίς τόν κίνδυνο νά ἐπαναλάβουμε καί χυδαία νά συναρμολογήσουμε, μέ τό κατάλληλο μοντάζ, τά ὅσα ἔχουν ἤδη εἰπωθεῖ.

«*Ἀκροβατώντας στήν λαϊκότητα τῆς Χολλυγουντιανῆς κατασκευῆς καί στό προσωπικό της ὅραμα, στήν ἀπόλυτη αὐτονόμιση τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας καί στή προσφυγή σέ λογοτεχνικά ἤ θεατρικά δάνεια, στό ρεαλιστικό καί στήν ποιητική ἀναγωγή*[1]», ἡ Φρίντα Λιάππα «*ἡ πρώτη Ἑλληνίδα σκηνοθέτιδα πού καταφέρνει νά ξεχωρίσει ἀπ' τόν σκηνοθετικό μαζοπολτό*[2]», δείχνει τά ὅρια τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, δημιουργεῖ ἕνα ρῆγμα στίς κρατοῦσες αἰσθητικές του ἐπιλογές καί κινεῖται στήν προοπτική «*νά ἑνώσει τόν Νίκολας Ραίη ἤ τόν Φρίτς Λάγκ μέ τόν Γιάννη Δαλιανίδη ἤ τόν Τζαβέλλα*»[3].

Οἱ δρόμοι τῆς ἀγάπης εἶναι νυχτερινοί, ἀφηγοῦνται τήν ἱστορία τῆς Στέλλας καί τῆς Εἰρήνης, δυό ἀδελφῶν πού μεγάλωσαν στήν ἐπαρχία καί ζοῦν στήν Ἀθήνα· εἶναι γύρω στά τριάντα πέντε μέ σαράντα καί παρθένες. Μοναδικός τους συγγενής εἶναι ὁ ξάδελφός τους Στέφανος, ζωγράφος πού λείπει χρόνια στό Παρίσι. Ὅταν κάποια μέρα ἐπιστρέφει, ἕνα ἐρωτικό δράμα ἀρχίζει πού καταλήγει στήν φυγή τῆς Στέλλας καί τοῦ Στέφανου καί τήν αὐτοκτονία τῆς Εἰρήνης.

Μυθοπλασία πού «*στίς καταγωγικές ἀφετηρίες τοῦ σεναρίου της ὑπάρχει ὁ Ἐγγονόπουλος*»[3].

«*Ὁ ἄξονας ὅλης τῆς σεναριακῆς δουλειᾶς εἶναι μνήμη-πόθος-ἡδονή-κινηματογράφος-κόσμος*»[3].

«*Αὐτή ἡ καθημερινή ἱστορία σέ ρεαλιστικές ἀνθρώπινες διαστάσεις, ἀποτελεῖ τήν αφετηρία, ἀλλά καί τό τέρμα τῆς προβληματικῆς τῆς Λιάππα πάνω στή συμπεριφορά, στή διάσταση ἄντρα - γυναῖκα, στή γυναικεία ἀμοιβαιότητα αἰσθημάτων, στήν ἔλξη καί στήν ἀπώθηση, στή χαρά καί στή στέρηση, τίς ἐκδοχές φιλίας καί τοῦ ἔρωτα*»[4].

Οἱ ἡρωΐδες, ἡ Στέλλα καί ἡ Εἰρήνη «*μπορεῖ νά διαφωνοῦν σέ θέματα στάσης ζωῆς, ἀλλά καταφέρνουν νά τά βρίσκουν μέσα ἀπό τήν τρυφερή συνενοχή πού τούς παρέχει τό φύλο, μέσα ἀπό τή χαρά τῆς οἰκείας χειρονομίας ἐξαγνισμένης πάντα στήν αὐτάρκεια τοῦ φύλου τους*»[4], μέχρις ὅτου ἐνεργοποιηθοῦν οἱ τάσεις φυγῆς πού ὑπάρχουν μέσα τους, μέχρι ὅτου βρεθεῖ ἡ μιά ἀπ' τίς δυό μπρός στό δίλημμα νά διαλέξει, νά ἐγκαταλείψει τήν ἄλλη ἤ νά ἀπαρνηθεῖ τόν ἔρωτα της.

Ἡ διαλεκτική καί σύγκρουση τοῦ μέσα καί τοῦ ἔξω καί ἡ ποιητικότητα τῶν νυχτερινῶν πλάνων, οἱ συγκινησιακά φορτισμένες σκηνές τοῦ ἔρωτα στήν ὕπαιθρο καί τοῦ αὐνανισμοῦ στό μπάνιο, ἡ μεγένθυση τῶν κινήσεων, χειρονομιῶν καί μορφασμῶν, καθώς «*ἡ μηχανή πλησιάζει ἤ ἀπομακρύνεται ἀπό τά πρόσωπα, εἴτε γιά νά φωτίσει κάποια στοιχεῖα τους, εἴτε γιά νά δηλώσει τήν ἀδυναμία της νά τά ἑρμηνεύσει*»[3].

Δυό «*ἀποκλεισμένες*» γυναῖκες πού ἡ μόνη σχέση πού διατηροῦν μέ τόν ἔξω κόσμο εἶναι ἡ θυρωρός μέ τή νεαρή κόρη της καί ὁ ἄντρας «*πού ἡ σχέση του μέ τό παρελθόν εἶναι ἀνάπηρη*»[5], νά εἰσβάλει στόν κόσμο τους καί νά καταργήσει τήν κυριαρχία τοῦ χώρου πού λειτουργεῖ «*εἴτε σάν τοπίο μνήμης, εἴτε σάν τόπος ἀπειλῆς καί ἐφιάλτη*»[3], καί νά διαταράξει τήν σχέση τῶν δύο ἀδελφῶν, κάνοντας ἐμφανές πώς «*ἐκεῖνο πού ἐνδιαφέρει τή Λιάππα δέν εἶναι ἡ διαλεκτική τῆς ἴδιας τῆς σχέσης, ἀλλά τό πῶς αὐτή φωτίζει τό δεσμό τῶν δύο γυναικῶν*»[4].

«*Δηλώνοντας τήν ἀπουσία-παρουσία τοῦ ἀρσενικοῦ ἡ Λιάππα, κατασκευάζει ἕνα κλειστό κόσμο γυναικῶν, ὅπου συνυπάρχουν ἡ ρητορεία τῆς περιγραφῆς καί τό αὐστηρά συγκεκριμένο, τό ρεὐστό καί τό ποιητικό, μαζί μέ τό ἰδεοληπτικό καί τό σχηματικό, ὁ προσωπικός λόγος καί τό ἀμήχανο τέχνασμα. Τελικά ἡ ταινία ἀποφεύγει τίς φλύαρες, γενικόλογες ἀπαντήσεις ἤ διακηρύξεις, ἀλλά δέν ξεφεύγει ἀπό τήν παγί-*

δα τῶν δικῶν της ἐμμονῶν»[4]. Καί ἡ Λιάππα τελικά «*δημιουργεῖ στή ταινία της τό θέμα γιά νά τό ἐπιδείξει*»[6].

«*Οἱ ἠθοποιοί λειτουργοῦν ὡς εἰκαστικά στοιχεῖα τοῦ κάδρου, ὡς στοιχεῖα σύνθεσης τῆς εἰκόνας*»[5] καί θά ἑρμηνεύσουν, χαρακτῆρες πού θά **συγκεντρωθοῦν,** θά συγκρουσθοῦν, θά ἐπανεξετάσουν τίς σχέσεις τους, θά ἀποφασίσουν καί **θά τραποῦν σέ φυγή**: ἡ θυρωρός στήν ἐπαρχία ἐγκαταλείποντας τή μεγαλούπολη πού ἐπιδεινώνει τό ἄσθμα της· ἡ κόρη της στή ζωή πού διαλέγει καί στή γκαρσονιέρα τοῦ ἐραστῆ της, ἐγκαταλείποντας τό τηλέφωνο πού τή βασανίζει μέ τή σιωπή ἤ τό κάλεσμα του· ἡ Εἰρήνη στό θάνατο, ἐγκαταλείποντας στό κρεβάτι τό «Voyage autour du Monde», τό βιβλίο πού διαβάζει καί τήν κρατᾶ καθηλωμένη στίς φαντασιώσεις της· καί ἡ Στέλλα στό ἐξωτερικό μέ τόν Στέφανο, δραπετεύοντας ἀπό τό «*κοινωνικοποιημένο σῶμα, πού εἶναι ἐκεῖνο πού καταργεῖ τήν ἡδονή*»[3]. Ἡ ἀσίγαστη κινηματογραφοφιλία τῆς Λιάππα ἐναναφέρει τό ἀδιάρηκτα συνδεδεμένο τρίπτυχο μέ τόν κινηματογράφο: Ἔρωτας - θάνατος - φυγή.

Ἐπίλογος ἀναφορικά μέ τή συμμετοχή τοῦ φίλμ στό Φεστιβάλ: **Ἡ κορυφαία (Σκηνοθέτιδα):** «*Θά ἀποδεχθῶ μιᾶς καί ἔλαβα μέρος σ' αὐτό τό σώου τό βραβεῖο, ἀλλά τέτοιες κρίσεις ὁδηγοῦν στό θάνατο τῆς αἰσθητικῆς*»[7].

Ὁ χορός (Π.Ε.Κ.Κ.): «*Οἱ δρόμοι τῆς ἀγάπης εἶναι νυχτερινοί*» *τῆς Φρίντας Λιάππα, γιά τή δημιουργική ἀνανέωση ἑνός παραδοσιακοῦ μοντέλου μέσα ἀπό τήν ὁποία ἀναδύεται ἡ δραματική ἔκφραση μιᾶς ὑπαρξιακῆς ἀγωνίας*»[8].

Ὁ ἀφηγητής (ὁ γράφων): Οἱ δρόμοι τῆς ἀγάπης μπορεῖ νά εἶναι νυχτερινοί, τά βραβεῖα ὅμως εἶναι συνέπεια μιᾶς σειρᾶς σκοπιμοτήτων καί συμβιβασμῶν καί οἱ δρόμοι τῆς διανομῆς καί ἐκμετάλλευσης μιᾶς ταινίας εἶναι σκοτεινοί.

Μοιραῖα λοιπόν οἱ γελοῖες ἀποφάνσεις καί οἱ ἀγανακτησμένες δηλώσεις σκουντουφλοῦν τυφλές στό σκοτάδι.

Σωτήρης Ζῆκος

---

1) Κριτική τῆς Φ. Λιάππα γιά τήν **Ἀποκάλυψη** τοῦ Φ. Κόπολα στόν «Σύγχρονο Κινηματογράφο» τεῦχος 23.

2) Κυριακάτικο Βῆμα τῆς 18ης Ὀκτωβρίου '81.

3) Συνέντευξη τῆς Φ. Λιάππα μέ τήν Μ. Νικολακοπούλου στόν «Σύγχρονο Κινηματογράφο» τεῦχος 28/29.

4) Κριτική τῆς Φ. Λιάππα γιά τίς **Δυό γυναῖκες** τῆς Μ. Μέζαρος στόν «Σύγχρονο Κινηματογράφο» τεῦχος 23.

5) Συνέντευξη τῆς Φ. Λιάππα γιά τήν ταινία της **Μιά ζωή σέ θυμᾶμαι νά φεύγεις** στόν «Σύγχρονο Κινηματογράφο» τεῦχος 17/18.

6) Κριτική τοῦ Λ. Ξανθόπουλου γιά τήν ταινία τῆς Λιάππα **Ἀπεταξάμην** «Σύγχρονος Κινηματογράφος» τεῦχος 26.

7) Δήλωση τῆς Λιάππα κατά τήν ἀπονομή τῶν βραβείων στό Φεστιβάλ.

8) Πομφολυγώδης ἀπόφανση τῆς Π.Ε.Ε.Κ. πού συνόδεψε τό δικό της βραβεῖο (;) γιά τήν ταινία **Οἱ δρόμοι τῆς ἀγάπης εἶναι νυχτερινοί**.

Η ΔΙΚΗ ΤΗΣ ΧΟΥΝΤΑΣ

Θά τό ποῦμε ἐξαρχῆς ἀπερίφραστα. Τό πολιτικό ντοκυμανταίρ τοῦ Θ. Θεοδοσόπουλου **«Ἡ δίκη τῆς χούντας»** ἔχει δύο βασικά μειονεκτήματα: δέν εἶναι ντοκυμανταίρ· καί δέν εἶναι πολιτική ταινία. Τό λέμε αὐτό ἔχοντας πλήρη ἐπίγνωση ὅτι ἡ γνώμη μας θά χαθεῖ μέσα στίς γεμάτες αἴθουσες ὅπου προβάλλεται ἡ ταινία καί μέσα στά γέλια τῶν θεατῶν γιά τίς γκριμάτσες καί τίς κενολογίες τῶν ἀπριλιανῶν δικτατόρων. Ἀλλά δέν εἶναι οὔτε ἡ πρώτη οὔτε ἡ τελευταία φορά πού μιά ταινία γνωρίζει ἐπιτυχία χάρη σέ στοιχεῖα της ὁλότελα διαφορετικά ἀπό ἐκεῖνα πού ὑποτίθεται πώς ἔχει.

Ἴσως νά ξενίσει καί νά φανεῖ προκλητική ἡ ἄποψή μας ὅτι ἡ **«Ἡ δίκη τῆς χούντας»** δέν εἶναι ντοκυμανταίρ. Ἀλλά μιά ταινία δέν καταξιώνεται ὡς ντοκυμανταίρ μόνο καί μόνο ἐπειδή ἐπενδύει κινηματογραφικά ἐπίκαιρα μ' ἕνα «παιδαγωγικό» σπηκάζ. Τό μεγάλο, τό σπουδαῖο καθῆκον τοῦ σκηνοθέτη μιᾶς ταινίας ντοκυμανταίρ, πού μάλιστα θέλει ν' ἀνασυνθέσει καί νά καταλάβει μιά πολιτική ἐξέλιξη 45 χρόνων, εἶναι ν' ἀφήσει ἤ νά **βάλει** τήν εἰκόνα νά μιλήσει ἀπό μόνη της. Νά στίψει τήν εἰκόνα, νά τήν ἀποκρυπτογραφήσει, νά τή συνδυάσει μ' ἄλλες εἰκόνες ἔτσι πού νά κάνει σχεδόν περιττό ἤ ἁπλῶς διευκρινιστικό τό σχόλιο. Ντοκυμανταιρίστες σάν τόν Φρεντερίκ Ροσίφ ἤ τόν δικό μας Βασίλη Μάρο τό ξέρουν πολύ καλά αὐτό, κι οἱ ταινίες τους, ἀκόμα κι ὅταν τό ὑλικό τους δέν ἔχει κινηματογραφηθεῖ ἀπό τούς ἴδιους, εἶναι πραγματική σπουδή στήν εἰκόνα, ὡς ἐξωτερίκευση μιᾶς ὁλόκληρης κατάστασης καί ὡς ἀποτύπωμα μιᾶς ὁλόκληρης διαδικασίας.

Δυστυχῶς, ἡ ἀρχή αὐτή πάει περίπατο στή **«Δίκη τῆς χούντας»**. Τό κινηματογραφικό ντοκουμέντο χρησιμοποιεῖται ψυχρά, κλισεδίστικα. Εἰκονογραφεῖ σάν σύμβολο τά λόγια τοῦ σχολιαστῆ. Θάλεγε κανείς πώς συνοδεύει τό σχόλιο καί δέν ἀποτελεῖ τήν πηγή του. Σχεδόν ὅλες οἱ ἀναφορές στά τελευταῖα 45 χρόνια τῆς ἱστορίας μας συνοδεύονται ἀπό εἰκόνες, στίς ὁποῖες ὁ θεατής δέν ἔχει ν' ἀνακαλύψει τίποτα ἐκτός ἀπό τή λεζάντα τους: ἐδῶ βλέπετε τόν Ἄρη Βελουχιώτη, ἐδῶ τόν Κωνσταντίνο, ἐδῶ τίς διαδηλώσεις τοῦ Ἰούλη 1965. Τά πρόσωπα δέν μιλᾶνε, τά πλήθη δέν φωνάζουν, ἡ στάση τοῦ κορμιοῦ δέν προδίνει. Ὁ φακός δέν ψάχνει, τό μάτι δέν ἀντιπαραβάλλει τίς εἰκόνες, δέν τίς συνθέτει. Ὁ κ. Θεοδοσόπουλος φαίνεται νά πιστεύει ὅτι ξέρει

ἐκ τῶν προτέρων τί λένε οἱ εἰκόνες τῆς ἱστορίας, γι' αὐτό καί δέν τόν πολυενδιαφέρει τό κινηματογραφικό ὑλικό του. Τό χρησιμοποιεῖ τόσο ψυχρά, ὥστε εὔκολα κάνει τήν γκάφα νά μᾶς ἐπαναφέρει στήν ἀπριλιανή δικτατορία μέσα ἀπό τή θύμηση τοῦ Παπαδόπουλου, πού σ' ἕνα διάλειμμα τῆς δίκης φαίνεται βυθισμένος σέ περισυλλογή. Αὐτό μοιάζει μέ τήν περιβόητη σκηνή στά **«Σαγόνια τοῦ καρχαρία»**, ὅπου ὁ θεατής βλέπει τόν βυθό μέσα ἀπό τά μάτια τοῦ τέρατος!

Ὅταν σ' ὅλη τήν ταινία εἶναι τόσο ἔκδηλη ἡ περιφρόνηση γιά τό κινηματογραφικό ὑλικό, δέν θά πρέπει νά μᾶς ξαφνιάζει τό γεγονός ὅτι τό ὑλικό αὐτό δέν χρησιμοποιεῖται κάν **πιστά**. Ἔτσι, τή στιγμή πού ἡ ταινία ἀναφέρεται στίς λαϊκές κινητοποιήσεις τοῦ Ἰούλη 1965 βλέπουμε ἀστυφύλακες μέ **χειμωνιάτικα παλτά** νά κυνηγοῦν διαδηλωτές. Κι ἐνῶ ὑποτίθεται ὅτι παρακολουθοῦμε μάχες τῶν Γερμανῶν μέ ἀντάρτες τοῦ ΕΛΑΣ, τό σπίτι στό βάθος τοῦ πλάνου δείχνει καθαρά πώς ἡ σκηνή αὐτή **δέν** τραβήχτηκε στήν Ἑλλάδα.

Ἀλλά ἡ ταινία εἶναι «πολιτικό» ντοκυμανταίρ. Καί, ὅπως πιστεύουν πολλοί, πρέπει νά κριθεῖ μέ βάση τήν πολιτική της ἀνάλυση. Ἀκόμα κι ἔτσι ὅμως ἄν τή δοῦμε, τά ὅσα μᾶς λέει διά στόματος τῶν δύο σχολιαστῶν δέν ξεφεύγουν καθόλου ἀπό τόν δασκαλίστικο καί παντογνωστικό τόνο πού υἱοθέτησαν, δυστυχῶς, σχεδόν ὅλα τά ἑλληνικά «πολιτικά» ντοκυμανταίρ μετά τό 1974: στό κάθε τι ὑπάρχει ἡ ἕτοιμη (καί εὔκολη) ἀπάντηση, πού ἀποφεύγει τήν οὐσιαστική ἀνάλυση καί ἐπιβεβαιώνει (ἀλλά δέν προάγει) τήν πολιτι-

κή συνείδηση τοῦ μέσου πολίτη. Ἄν μιά τέτοια στάση ἦταν εὐεξήγητη στό κλίμα εὐφορίας πού χαρακτήριζε τά πρῶτα χρόνια μετά τή μεταπολίτευση, εἶναι ἀδικαιολόγητη σέ μιά ἐποχή πού εἶναι ἀνάγκη νά δοῦμε τά πράγματα σέ βάθος καί μέ περισσότερη ψυχραιμία. Γιατί, ἑφτά χρόνια μετά τήν ἀποκατάσταση ὁμαλῆς πολιτικῆς ζωῆς, εἶναι θλιβερό ὅταν στό ἐρώτημα «Ἀφοῦ λοιπόν ἡ δικτατορία τῆς 21 Ἀπριλίου εἶχε τήν ἀντίθεση σύσσωμου τοῦ πολιτικοῦ κόσμου, τοῦ βασιλιᾶ καί τοῦ λαοῦ, πῶς μπόρεσε νά κρατηθεῖ στήν ἐξουσία;» ἐξακολουθοῦμε νά δίνουμε τήν εὔκολη ἀπάντηση «Τό ΝΑΤΟ» καί τό πράγμα μένει ἐκεῖ. Προδίνει τουλάχιστο προχειρότητα ὅταν χαρακτηρίζουμε τίς κινητοποιήσεις τοῦ 1965-67 ὡς «νέο ΕΑΜ». Καί εἶναι περίπου γεροντισμός ὅταν ἀδυνατοῦμε νά βροῦμε ἄλλο ὀπτικό σύμβολο τῆς λαϊκῆς ἐξέγερσης ἀπό τίς μαυροφορεμένες γερόντισσες πού χτυπᾶνε τίς καμπάνες.

Γυρεύοντας τό μυστικό τῆς ἐπιτυχίας πού ἔχει **«Ἡ δίκη τῆς χούντας»**, θά πρέπει νά ψάξουμε ἀλλοῦ. Βλέποντας δυό φορές τήν ταινία καί παρατηρώντας τίς ἀντιδράσεις τῶν θεατῶν, δέν μπόρεσα ν' ἀποφύγω τήν ἐντύπωση ὅτι ἡ αἴσθηση πού τούς προκαλεῖ ἡ ταινία εἶναι διαφορετική ἀπό ἐκείνη πού ἤθελε νά τούς μεταδώσει ὁ κ. Θεοδοσόπουλος, καί συνοψίζεται στό ἑξῆς: ὅτι ἡ δικτατορία τῆς 21 Ἀπριλίου ἦταν ἕνα χοντρό καλαμπούρι, γιά τό ὁποῖο γελᾶμε **ἐκ τῶν ὑστέρων...**

Δημοσθένης Κούρτοβικ

ΕΝΑ ΔΙΛΗΜΜΑ ΠΟΥ ΔΕΝ ΗΤΑΝ ΜΟΝΟ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΡΗ ΒΕΛΟΥΧΙΩΤΗ

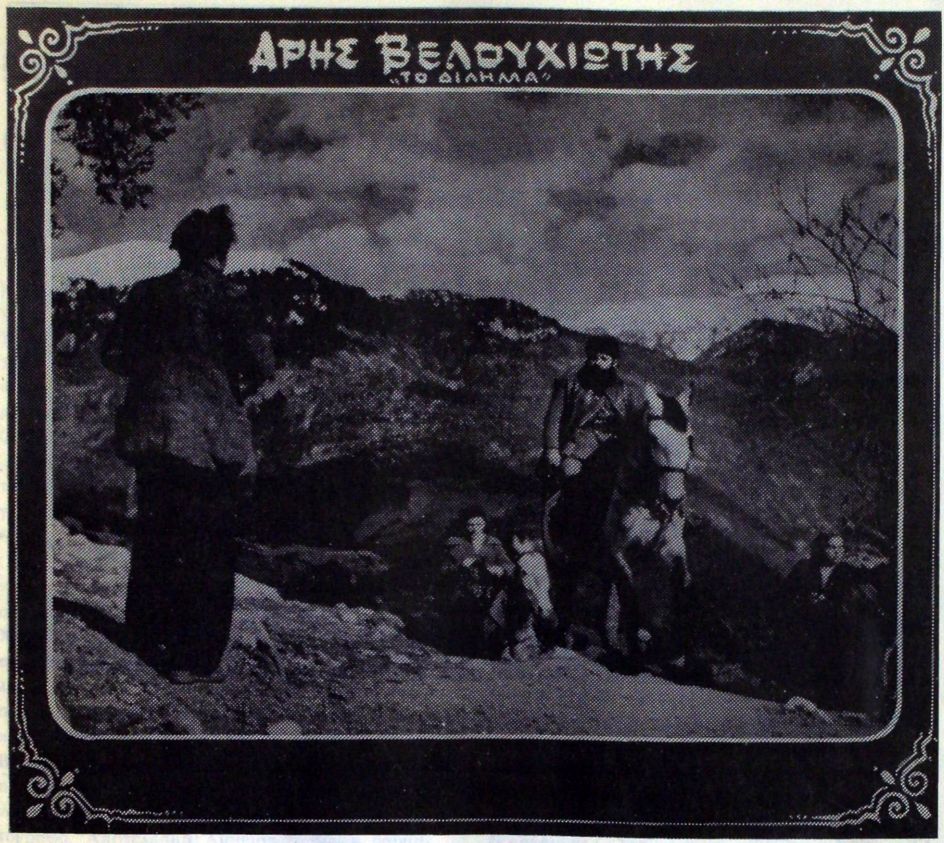
Τό ντοκυμαντέρ τοῦ Φώτου Λαμπρινοῦ **Ἄρης Βελουχιώτης: τό δίλημμα,** ἀντιμετώπισε τό δικό του δίλημμα, νά μιλήσει γιά τόν Ἄρη ἤ γιά τήν Ἐθνική Ἀντίσταση στό σύνολό της, μέ τή συγχώνευση τῶν δυό αὐτῶν θεμάτων.

Ἔτσι, τό συγκεντρωμένο ἀπό ἑλληνικά καί ξένα ἀρχεῖα ὑλικό (καί μαζί μαρτυρίες κι ἀφηγήσεις ἄγνωστων ντοκουμέντων γύρω ἀπό τή ζωή καί δράση τοῦ ἀρχικαπετάνιου, ὅπως τίς καταθέτουν ἄνθρωποι μέ ἄμεση ἀντίληψη πραγμάτων), ὀργανώνεται γύρω ἀπό δυό κεντρικούς ἄξονες πού σύμφωνα μέ τόν τίτλο, παρακολουθοῦνται παράλληλα.

Πρῶτα, ὁ Ἄρης Βελουχιώτης πού, μυθοποιημένος ἔτσι ἤ ἀλλιῶς στή λαϊκή συνείδηση, ἐνσάρκωσε στήν κυριολεξία τήν τραγωδία τοῦ κινήματος. Ἡ παρουσία του, αἰνιγματική, πληθωρική, βαρύνουσα ἀκόμη καί γιά τίς παραλείψεις, ἐντάσσεται στή συνολική πορεία τοῦ ἀγώνα τῶν χρόνων 1941-45, ἀπό τή γέννηση τοῦ ἐαμικοῦ κινήματος ὡς τή Βάρκιζα καί τήν αὐτοκτονία (σύμφωνα μ' ὅλες τίς ἐνδείξεις) τοῦ ἴδιου. Φωτογραφίες καί κινηματογραφημένες εἰκόνες τῆς περιόδου συμπληρώνονται ἀπό πρόσφατες συνεντεύξεις. Συναγωνιστές στό ἀντάρτικο, μέλη τοῦ Ε.Α.Μ., καπετάνιοι κι ὁ ἀρχηγός τῆς Βρετανικῆς ἀποστολῆς στήν Ἑλλάδα ἀναφέρονται σέ συγκεκριμένα γεγονότα μέ λεπτομέρειες καί μάλιστα στούς χώρους ὅπου συνέβησαν τά προηγούμενα. Ἄμεσες ἀφηγήσεις, αὐθεντικό κλίμα, ἔτσι πού νά θαρεῖς πώς ἐκεῖ, κάπου ἀνάμεσα στίς πέτρες τῶν βουνῶν καί τίς κακοτράχαλες πλαγιές, μέ τίς φωνές ἀνθρώπων τοῦ χωριοῦ καί τούς ἤχους τῶν ποταμῶν, ζωντανεύει ἡ μορφή κι ὁ θρύλος τοῦ πολέμαρχου. Γιατί, σίγουρα οἱ παλιότεροι (πού ἀποτέλεσαν καί τό μεγάλο ποσοστό τῶν θεατῶν τῆς ταινίας) θά ξέρουν τό πόσο ἡ φυσιογνωμία τοῦ Ἄρη προσφέρεται γιά ἔξαρση κι ὑπερβολή.

Ἀλλά, τό φίλμ, ἀντίθετα ἀπ' ὅτι μᾶς ἔχουν συνηθίσει τά «ἱστορικά» ἑλληνικά ντοκυμαντέρ, δέν καταφεύγει στήν ταυτολογία, τίς ἐπικολυρικές ὑμνολογίες καί τό ἀποδεικτικό σφυροκόπημα. Ἀκολουθώντας τούς σταθμούς τῆς Ἀντίστασης, μέ τίς κορυφώσεις καί τίς ἀδυναμίες της, περνώντας σέ οὐσιαστικές ἐπισημάνσεις κινήσεων ἀνασταλτικῶν (τόσο γιά τόν Ἄρη, ὅσο καί γιά τό κίνημα γενικότερα), δέν παρασύρεται οὔτε σέ ὑπεράσπιση δοσμένων θέσεων, οὔτε στόν ἀναδιπλασιασμό τοῦ μύθου γύρω ἀπό τά αἴτια τῆς ἐμφύλιας σύγκρουσης, τῆς διάψευσης τῶν ὁραμάτων μιᾶς ὁλόκληρης γενιᾶς. Τό δράμα, ὅπως συντίθεται μέ τήν ψυχρή κατάθεση ὅλων τῶν στοιχείων πού τό συνιστοῦν, εἶναι τελικά δράμα ὅλου τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, πού πέρα ἀπό ἰδεολογικές διαφορές δέν θά μποροῦσε νά μή συμφωνεῖ στόν ἀποκλεισμό ὅσων συσκοτίζουν τίς ἀπαρχές τοῦ διχασμοῦ.

Μιά μικτή, σύνθετη φόρμα, μέ παράθεση ἐπιλεγμένου ὑλικοῦ καί ρυθμικές ἐπαναλήψεις, καλεῖται νά ὑπηρετήσει τήν παράλληλη αὐτή πορεία τοῦ Ἄρη καί τοῦ ἀντιστασιακοῦ κινήματος,



ὅπου ἡ παρουσία του στάθηκε κυριαρχική, ἴδια μέ τήν ἀγωνία του, λίγο πρίν τό τέλος, μέ τήν ἐγκατάλειψη, τό ξέφτισμα τοῦ ὄνειρου, τήν καταδίκη του ἀπό τήν ἡγεσία τοῦ (τότε) ΚΚΕ. Ὁπωσδήποτε, δέν ὠφελεῖ νά ἐπιμένουμε σ' αἰσθητικῆς τάξης παρατηρήσεις (πού θά μποροῦσαν νά εἶναι ἀρκετές, ἀπ' τίς ἁπλές λήψεις ὡς τό βιαστικό μοντάζ), ὅταν τό θέμα ἀπό μόνο του ξεπερνᾶ τίς στενά κινηματογραφικές δεσμεύσεις. Τό βέβαιο εἶναι πώς τό φίλμ τοῦ Λαμπρινοῦ ἀποτελεῖ μιά οὐσιαστική προσπάθεια νά ἀντιμετωπιστεῖ τό πρόβλημα τοῦ ἰδεολογικοῦ λόγου σέ σχέση μέ τήν πρόσφατη, ἀνεξιχνίαστη συχνά Ἱστορία μας (κάτι ἀνάλογο εἶχε ἐπιχειρήσει καί ὁ Διαμ. Λεβεντάκος). Τελικά, **ὁ Ἄρης Βελουχιώτης: τό δίλημμα** δέν δημαγωγεῖ οὔτε δεσμεύει. Προτείνει, ἀκριβῶς, τό ὅτι ἡ προσφορά κατευθύνσεων γιά ἐξαγωγή συμπερασμάτων ἀποτελεῖ ἀπό μόνη της μιά πολύπλευρη δυναμική κι ὄχι ἐξυπηρετικές διεξόδους.

Τά κάθε μορφῆς διλήμματα εἶναι καί πολιτικά, ὅπως καλλιτεχνικά ἤ βαθιά ἀνθρώπινα. Μά πάνω ἀπ' ὅλα, πρέπει ν' ἀπαντηθοῦν. Νά γίνουν, δηλαδή, ἱστορικά.

ΑΝΤΡΕΑΣ ΤΥΡΟΣ

Στήν ἑπόμενη **ΟΘΟΝΗ** (Νο 7) θά βρεῖτε:
Ἀφιέρωμα στόν Ὄρσον Γουέλλες καί Ταρκόφσκυ. Τό 3ο μέρος τοῦ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ. Μιά μελέτη γιά τά... φλίπερ. Κριτικές καί συνεντεύξεις γιά τούς: Ράφελσον, Σπῆλμπεργκ, Κέν Ράσσελ, Α. Βάϊντα, Ἄλτμαν κ. ἄ. Κυκλοφορεῖ σύντομα.

«Πέρσι στό Μάριμπαντ»

«Σταβίνσκυ»

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΑΛΑΙΝ ΡΕΝΑΙ

Τή στιγμή πού ὁ Ἀντρέ Μπρετόν πήγαινε στήν Αὐστρία νά συναντήσει τόν Φρόυντ χάραζε μία τομή στήν Ἱστορία τῆς Τέχνης. Ἕνας κόσμος τελείωνε ἕνας κόσμος ἄρχιζε μέ τόν **ὑπερρεαλισμό**. Ἡ λογοτεχνία ἔπαυε νά εἶναι ἀφηγηματική καί γινόταν χρησιμοδοτική, ἡ ζωγραφική ἔπαυε νά περιγράφει - ἀφοῦ ὑπῆρχε πιά γι' αὐτό τό σκοπό ἡ φωτογραφική μηχανή -, ἡ γλυπτική ἔπαυε νά παριστάνει καί ἄρχιζε νά ἑρμηνεύει.

Ὁ κινηματογράφος σάν νεώτερη ἀπό τίς ἄλλες τέχνες, ἄργησε λίγο νά μπεῖ σ' αὐτό τό νέο κλίμα, γιατί χρειαζόταν νά δημιουργήσει πρῶτα μία παράδοση κι ὕστερα νά πάρει τό θάρρος νά νεωτερίσει. (Στά 1924 ἔγινε μία ἀπόπειρα ἀπό τόν Ρενέ Κλαίρ καί στά 1928 ὁ Μπουνιουέλ γύρισε δυό ὑπερρεαλιστικές ταινίες, τόν **Ἀνδαλουσιανό σκύλο** καί τή **Χρυσή Ἐποχή**, ἀλλά τά ἔργα αὐτά δέν εἶχαν ἀπήχηση πέρα ἀπό ἕνα στενό κύκλο ντιλεττάντηδων). Τέλος γύρω στά 1957 μιά ὁμάδα νέων προικισμένων σκηνοθετῶν, πού λεγόταν Ζάν-Λύκ Γκοντάρ, Σαμπρόλ, Φρανσουά Τρυφώ, Κλώντ Λελούς ἤ Ἀνιές Βαρντᾶ - μέ ἐπιφανέστερο καί ὡριμότερο ἐκπρόσωπό τους τόν Ἀλαίν Ρεναί - ἀποφασίζουν ὁριστικά νά γυρίσουν τήν πλάτη στόν ἀφηγηματικό κινηματογράφο. Ἀποτέλεσμα; Αἴσθηση, ἔκπληξη, θαυμασμός ἤ ἀγανάκτηση. Παραθέτουμε ἕνα ἀπόσπασμα ἀπό χρονογράφημα ἀθηναϊκῆς ἐφημερίδας τῆς ἐποχῆς, πού ἀπηχεῖ τήν ἐντύπωση πού προκάλεσαν τά ἔργα αὐτά στό Ἑλληνικό κοινό, τόσο λίγο συνηθισμένο στήν ὑπερρεαλιστική ἀφαίρεση.

«Ἀγανάκτησις ἐπικρατεῖ στούς κινηματογράφους ὅπου παίζεται τό **Πέρυσι στό Μάριμπαντ**. *Ὁ κόσμος φωνάζει, σφυρίζει, σπάει τίς βιτρίνες καί σέ μιά περίπτωση μέ βεβαιώνουν ἔσπασε καί τό θυρωρό στό ξύλο. Ἀδίκως ὑποστηρίζουν οἱ πιό φρόνιμοι πώς ὅποιος δέν ἀνέχεται τό ἔργο δέν ἔχει παρά νά σηκωθεῖ καί νά φύγει, πώς οἱ ἐφημερίδες ἔχουν προειδοποιήσει ὅτι εἶναι πολύ δύσκολο. Κανείς δέν καταδέχεται νά σηκωθεῖ ἀπό τήν θέση του ἡσυχα-ἡσυχα, ἤ νά ὁμολογήσει πώς δέν καταλαβαίνει. Ἐπί πλέον ὑπάρχει μιά τρίτη τάξις θεατῶν - ἐλάχιστοι φυσικά - οἱ ὁποῖοι καταλαβαίνουν τό ἔργο ὅσον αὐτό εἶναι δυνατόν ἀλλά δέν καταλαβαίνουν τήν χρησιμότητά του. Ἕνα φίλμ δέν εἶναι ποίημα, ὑποστηρίζουν, ἀπευθύνεται στό μεγάλο κοινό. Πρέπει νά εἶναι κατανοητό, ἀλλιῶς παραμένει ἔργο ἑνός στυλίστα πού δέν ξυπνάει καμιά ἀπήχηση. Ἕνα ἔργο δέν εἶναι βιβλιαράκι πού χώνουν οἱ μποέμ στήν τσέπη ἑνός βρώμικου ἀδιάβροχου καί διαβάζουν ὅποτε τούς καπνίσει. Εἶναι ἐπιχείρηση ὁλόκληρη πού πρέπει νά κυκλοφορήσει, νά κερδίσει χρήματα καί μ' αὐτό τό σκοπό ξεγελάει τόν κόσμο μέ ἐντυπωσιακές διαφημίσεις, μέ βραβεῖα ξένων φεστιβάλ μέ τή συνεργασία τῶν κριτικῶν πού δέν τολμοῦν νά ὁμολογήσουν στά πλήθη τήν ἀλήθεια καί νά τούς ἀνοίξουν τά μάτια. Κι ὅλην αὐτήν τήν ἀπάτη τήν κάνει μέ καθαρή συνείδηση, γιατί εἶναι πιά καθιερωμένο νά λένε ὑπερβολές οἱ διαφημίσεις, νά δίνουν βραβεῖα ἄδικα τά φεστιβάλ...»*.

Εἶναι πολύ δύσκολο νά βγάλεις τόν ἄλλον ἀπ' τήν πολυθρόνα τῆς συνήθειας ὅπου εἶναι καλοκαθισμένος.

Ἄς δοῦμε ὅμως ποιά εἶναι τά χαρακτηριστικά αὐτοῦ τοῦ «νέου» κινηματογράφου καί εἰδικότερα τοῦ κινηματογράφου τοῦ Ἀλαίν Ρεναί..

1. Πρῶτα-πρῶτα βέβαια τό **ὑπερρεαλιστικό** στοιχεῖο. Ἡ τάση πού ὁ Ἀπολλιναίρ ὀνόμασε ὑπερρεαλισμό δέν εἶναι παρά μιά διαμαρτυρία τῆς λογικῆς, μιά καταφυγή στό ὄνειρο, καί τελικά, μιά δραματική καί ὑπαρξιακή ἀναβίωση τοῦ ρομαντισμοῦ. *«Ὑπερρεαλισμός λέει ὁ Ἀντρέ Μπρετόν στό πρῶτο ἀπ' τά τρία του Μανιφέστα (1924) εἶναι ἕνας καθαρός ψυχικός αὐτοματισμός μέ τόν ὁποῖο προσπαθοῦμε νά ἐκφράσουμε (...) τήν πραγματική λειτουργία τῆς σκέψης. Ὑπαγόρευση τῆς σκέψης, χωρίς κανένα ἔλεγχο λογικῆς καί ἔξω ἀπό κάθε αἰσθητική ἤ ἠθική ἔγνοια»*. Γι' αὐτό στό μέτωπο τῆς Μαθήτριας τοῦ Πικασό εἶναι ζωγραφισμένα δέντρα: γιατί αὐτά σκέφτεται. Γι αὐτό κι ὁ Ντιέγκο (**Ὁ Πόλεμος τελείωσε**) τοῦ Ρεναί βλέπει τίς πιθανές μορφές τῆς Ναντίν πού ἔχει στό μυαλό του, πρίν πάει νά τήν συναντήσει.

Οἱ εἰκόνες δηλ. τοῦ Ἀλαίν Ρεναί δέν εἶναι ρεαλιστικές ἀλλά νοερές. Δέν τόν ἐνδιαφέρει νά δείξει τί κάνουν οἱ ἥρωές του, ἀλλά τί σκέφτονται. *«Ἐλπίζω πάντα»* λέει σέ μιά συνέντευξή του *«νά παραμείνω πιστός στόν Ἀντρέ Μπρετόν πού ἀρνιόταν νά θεωρήσει ὅτι ἡ φανταστική ζωή δέν ἀποτελεῖ μέρος τῆς πραγματικῆς ζωῆς. Ἄν ὑπάρχει μιά ἀληθινή πλευρά τῆς ζωῆς πού φαίνεται ἀπ' ἔξω, ὑπάρχει κατά τόν ἴδιο λόγο μιά ἀληθινή πλευρά τῆς ζωῆς πού βρίσκεται στό ἐσωτερικό τοῦ καθενός ἀπό μᾶς»*.

2. Μέσα στήν ποιητική του συλλογή «Καλιγκράμ» ὁ ἀνάδοχος τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ Γκιγιώμ Ἀπολλιναίρ κάνει αὐτή τήν ἐξαγγελία:

Βάθη τῆς συνείδησης
αὔριο θά σᾶς ἐξερευνήσουμε
καί ποιός ξέρει τί ζωντανές ὑπάρξεις

Ἡ Ἴνγκριντ Τούλιν καί ὁ Ἴβ Μοντάν στό Ὁ Πόλεμος τελείωσε

θ' ἀνασυρθοῦν ἀπ' αὐτές τίς ἄβυσες
μαζί μ' ὁλόκληρους κόσμους.

Αὐτά τά βάθη τῆς συνείδησης τήν «**ὑποσυνείδηση**» θέλει νά καταγράψει κι ὁ Ἀλαίν Ρεναί. Πρίν ἀπ' τό Φελλίνι μπόρεσε νά ὑλοποιήσει τό ὑποσυνείδητο καί ν' ἀνακατέψει στήν καθημερινή ζωή τῶν ἡρώων του σκηνές ξεχασμένες ἀπ' τήν παιδική τους ζωή, εἰκόνες ἀπωθημένες ἐρωτικές ἤ βιωμένης δυστυχίας -πού δέ φτάνουν ὅμως στό ἐφιαλτικό γκροτέσκο τοῦ Φελλίνι. Εἶναι ἡ θεωρία τοῦ Φρόυντ - πού τόσο θαύμαζε ὁ Ρεναί - δοσμένη μέσα ἀπό μιά ἀβρή, ποιητική θεώρηση.

Τό ὑποσυνείδητο γιά τόν Ἀλαίν Ρεναί δέν εἶναι μόνο μιά πραγματικότητα, ἀλλά κι ἕνας κώδικας συνεννόησης μέ τούς ἄλλους, γιατί εἶναι κοινό καί, παρά τίς διαφορές τῆς γλώσσας, ἑνώνει, μπορεῖ νά πεῖ κανείς, τούς λαούς: τό λίμπιντο δηλαδή, ἤ ὁ φόβος τοῦ θανάτου, ἤ τά παραμύθια μέ τίς μάγισες εἶναι ἐκδηλώσεις τοῦ ὁμαδικοῦ ὑποσυνείδητου, κοινές σ' ὅλες τίς χῶρες καί σ' ὅλες τίς ἐποχές. Κι ὅταν ὁ Χ ἐπιμένει νά λέει στήν Α στό **Πέρυσι στό Μάριμπαντ** πώς πρίν ἕνα χρόνο τοῦ ἔχει δώσει ραντεβοῦ δέν κάνει τίποτ' ἄλλο ἀπ' τό νά ὑπαινίσεται μιά παλιά λαϊκή δοξασία τῆς Βρετάνης - τῆς πατρίδας τοῦ σκηνοθέτη - πώς ὁ θάνατος γυρίζει μετά ἀπό ἕνα χρόνο προθεσμία νά ζητήσει τό θῦμα του.

Μιά ἄλλη μορφή ὑποσυνείδητου ὅταν μέ τόν ὕπνο ἀναιρεῖται ἡ ἀσφαλιστική δικλείδα τῆς λογικῆς, εἶναι τό ὄνειρο. «*Τό Νεβέρ εἶναι τό πρᾶγμα στόν κόσμο πού ὀνειρεύομαι πιό συχνά ἀπ' ὅ,τι ἄλλο. Συγχρόνως εἶναι τό πρᾶγμα στόν κόσμο πού σκέφτομαι λιγότερο*» λέει ἡ ἡρωΐδα τοῦ **Χιροσίμα ἀγάπη μου**. Τά πρόσωπα τῶν ἔργων τοῦ Ρεναί ὀνειρεύονται συχνά - ὀνειρεύονται τό παρελθόν τους καί μόνο ὁ ἥρωας τοῦ **Ὁ Πόλεμος τελείωσε** ὀνειρεύεται τό μέλλον του, γιατί αὐτός εἶναι ἄνθρωπος τῆς δράσης. Κι ὅταν ἀκόμα τά πρόσωπα δέν ὀνειρεύονται, τό σχόλιο τοῦ ἔργου μοιάζει μέ τά λόγια πού προφέρει κανείς μέσα στόν πρωϊνό του μισόϋπνο ἤ μόνος στό δρόμο ὅταν βρίσκεται σ' ἔξαρση.

3. Ὅλος αὐτός ὁ ὀνειρικός κόσμος εἶναι γεμᾶτος ποίηση. Ὅμως μέσα σ' αὐτή τήν ὑπερ-πραγματική ἀτμόσφαιρα ὑπάρχει ἕνας **ψυχολογικός ρεαλισμός**. Ἄν δηλαδή παραβλέψουμε τή λογική σειρά τῶν πράξεων μποροῦμε νά διακρίνουμε ἄνετα τή λογική σειρά, τό νῆμα τῆς σκέψης τῶν ἡρώων τοῦ Ἀλαίν Ρεναί. Γιατί αὐτοί οἱ ἥρωες - κι αὐτό κάνει τόν κινηματογράφο τοῦ Ἀλαίν Ρεναί πιό κατανοητό ἀπό ἐκεῖνο τοῦ Γκοντάρ ἄς ποῦμε - εἶναι ἄνθρωποι φυσιολογικοί κι ὄχι παρανοϊκοί.

4. Χώρια ὅμως ἀπ' τίς ὑπερρεαλιστικές, ὁ Ἀλαίν Ρεναί δέχτηκε κι ἄλλες ἐπιδράσεις. Ἀπό τά ἐφηβικά του χρόνια στή Βάν εἶχε μελετήσει τό ἔργο τοῦ Μαρσέλ Προύστ. Ὁ συγγραφέας τῆς «**Ἀναζήτησης τοῦ Χαμένου Χρόνου**» εἶναι αὐτός πού μετάπλασε σέ ὑψηλή τέχνη τίς Μπερξονικές ἰδέες πού κυριάρ-

χησαν στό πρῶτο μισό τοῦ αἰώνα μας. Ὁ Μπερξόν, λοιπόν, ἔλεγε πώς πέρα ἀπ' τόν ἀφηρημένο χρόνο τῶν ρολογιῶν, ὑπάρχει ὁ συγκεκριμένος καί βιωμένος χρόνος τῶν ἀνθρώπων. Ἀπ' τήν θεωρία αὐτή διαποτισμένος ὁ Μαρσέλ Προύστ πρόσθεσε στίς τρεῖς γνωστές μιά τέταρτη διάσταση, τή διάσταση τοῦ χρόνου. *«Ὁ χρόνος μᾶς γεννάει ὁ χρόνος μᾶς τρώει»* ἔλεγε ἀπ' τό 16ο αἰώνα ὁ ποιητής Ρονσάρ.

Ὁ Ἀλαίν Ρεναί παίρνει αὐτό **τό χρόνο** καί τόν ἀποσυναρμολογεῖ μέ βάση τόν ψυχολογικό ρεαλισμό: Ἡ ἡρωΐδα τοῦ **Χιροσίμα ἀγάπη μου** π.χ. πρῶτα θυμᾶται τήν ἀπελευθέρωση, ὕστερα τό κούρεμα πού τῆς ἔκαναν καί μετά τό θάνατο τοῦ Γερμανοῦ πού ἀγαποῦσε, κι ἄς ἦταν προγενέστερος, γιατί πιό εὔκολα θυμᾶται κανείς τά λιγότερο ὀδυνηρά καί δυσκολότερα τά φοβερά. Σ' ὅλα του τά ἔργα ὁ Ρεναί μᾶς δίνει σκόρπια τά κομμάτια τοῦ χρόνου καί μᾶς προσκαλεῖ - σάν ἕνα παιχνίδι πάζλ - νά τά συναρμολογήσουμε. Γιατί ὁ Ρεναί δέν θέλει τό θεατή παθητικό ἀλλά σέ διαρκῆ ἐγρήγορση, ὥστε νά συνεργάζεται, νά συμπληρώνει κατά τά 50% τό ξετύλιγμα τοῦ ἔργου, ἀνάλογα μέ τό χαρακτήρα του καί τήν ψυχική του διάθεση; μιά καί, ὅπως λέει ὁ Μαρσέλ Προύστ, *«ὁ κόσμος εἶναι ἀληθινός γιά ὅλους, διαφορετικός γιά τόν καθένα»*. Ἔτσι ὁ καθένας συμπληρώνει τό ἔργο μέ τό δικό του τρόπο. Γιά νά ποῦμε ἕνα ἁπλό παράδειγμα, ὁ αἰσιόδοξος θεατής τοῦ **Ὁ πόλεμος τελείωσε** βλέπει στό τέλος τή Μαριάν νά προλαβαίνει τό Ντιέγκο, ὁ ἀπαισιόδοξος βλέπει τό Ντιέγκο μέ τό βασανισμένο πρόσωπο τοῦ τελευταίου πλάνου νά βαδίζει ὁλοΐσια σάν «ἀμνός» στή σφαγή. Αὐτή εἶναι ἡ ἐπιδίωξη τοῦ Ἀλαίν Ρεναί: *«Θέλω νά δημιουργήσω κάτι πού νά ἰσοδυναμεῖ μέ τήν ἀνάγνωση, ν' ἀφήσω στό θεατή τήν ἐλευθερία φαντασίας πού ἔχει ἕνας ἀναγνώστης μυθιστορήματος. Θέλω γύρω ἀπ' τήν εἰκόνα, πίσω ἀπ' τήν εἰκόνα, ἀκόμα καί στό ἐσωτερικό τῆς εἰκόνας νά μπορεῖ νά ἀφεθεῖ στή φαντασία του, ἐνῶ ὑφίσταται συγχρόνως τή μαγεία τῆς ὀθόνης»*, γράφει σ' ἕνα ἄρθρο του. Γι' αὐτό ἀποφεύγει νά δίνει λεπτομέρειες πάνω στή ζωή τῶν ἡρώων του καί γι' αὐτό κυρίως ἡ φωνή τοῦ «ἀφηγητῆ» στά ἔργα του μιλάει στό β' ἑνικό πρόσωπο. Αὐτό τό «ἐσύ» ἀπευθύνεται στόν ἥρωα τοῦ ἔργου, ἀλλά καί στόν θεατή.

5. Αὐτός ὁ ὑποκειμενικός καί βιωμένος χρόνος τοῦ Ρεναί ἀνιχνεύεται **μέ τή μνήμη** καί ἀναιρεῖται μέ τή **λήθη**, δυό ὄψεις τοῦ ἴδιου νομίσματος.

Ἔχουν ὀνομάσει τόν Ἀλαίν Ρεναί «σκηνοθέτη τῆς μνήμης». Μνήμη Μπερξονική βέβαια, ὄχι θελημένη ἀλλά ἀθέλητη καί συγκινησιακή. Ὅπως ὁ Μαρσέλ Προύστ στηρίζει ὅλο τό οἰκοδόμημα τῆς «Ἀναζήτησης» στή γεύση ἑνός μικροῦ γλυκοῦ πού τυχαῖα τοῦ δίνουν ἕνα βράδυ, ἔτσι καί ἡ ἡρωΐδα τοῦ **Χιροσίμα ἀγάπη μου** ἀναβιώνει τό παρελθόν της βλέποντας τό χέρι τοῦ Ἰάπωνα. Καί δέν τό θυμᾶται ἁπλᾶ αὐτό τό παρελθόν: τό ξαναζεῖ. Γιατί σύμφωνα μέ τή θεωρία τοῦ ψυχολογικοῦ χρόνου καί τῆς συγκινησιακῆς μνήμης, ἡ στιγμή πού ἀναδύεται ἀπ' τό παρελθόν δέν εἶναι ξένη ἀπ' τόν τωρινό μας χρόνο, ἀλλά μπαίνει στή θέση καί τόν ὑποκαθιστᾶ. Ἔτσι ἡ ἡρωΐδα αὐτή τοῦ **Χιροσίμα ἀγάπη μου** ζεῖ στήν κυριολεξία τό πρίν δεκαπέντε χρόνια παρελθόν της, μιλάει στόν Ἰάπωνα σάν νά ἦταν ὁ Γερμανός πού ἀγαποῦσε τότε (ἄλλης ἐθνικότητας ἀπ' τή δική της καί οἱ δυό), καί χρειάζεται νά φάει τό χαστούκι στό μπάρ γιά νά ξαναπέσει στήν πραγματικότητα προσφέροντας ἐκεῖνο τό σπαρακτικό «πόσο νέα ἤμουνα κάποτε!».

Πέρα ὅμως ἀπ' τήν ἀτομική, ὑπάρχει καί ἡ ὁμαδική μνήμη. Αὐτή τίς περισσότερες φορές δέν εἶναι βιωμένη ἀπ' τούς ἴδιους τούς ἥρωες: Ἡ γαλλίδα τοῦ **Χιροσίμα ἀγάπη μου** δέν ἦταν ἐκεῖ ὅταν ἔγινε ἡ καταστροφή (γι' αὐτό καί ἡ ἐπανάληψη τῆς φράσης «δέν εἶδες τίποτε στή Χιροσίμα»), ὁ Ντιέγκο ἦταν μόλις δέκα χρονῶν ὅταν ἔγινε ὁ ἰσπανικός ἐμφύλιος πόλεμος. Ἡ ὁμαδική μνήμη τούς ἔδωσε ἕτοιμες τίς ἀναμνήσεις τῶν γεγονότων αὐτῶν.

Ἀπό ὁμαδική ἢ ἀτομική μνήμη, ὅλα τά πρόσωπα τοῦ Ἀλαίν Ρεναί εἶναι προσκολημένα στό πρόσφατο **(Σταβίνσκυ)** ἢ τό παλιό **(Χιροσίμα)** παρελθόν τους καί μόνο ὁ Ντιέγκο **(Ὁ πόλεμος τελεώσε)** - ἄν καί ποτισμένος ἀπ' τό ἐπαναστατικό παρελθόν του, - τρέχει πρός τό μέλλον (μποροῦμε νά ποῦμε μάλιστα πώς τό ἔργο αὐτό ὑλοποιεῖ τόν «ἐγγύς μέλλοντα», χρόνο πού δέν ὑπάρχει στήν Ἑλληνική γλώσσα). Ἔτσι ἡ εἰκόνα δείχνει τόν Ντιέγκο μέσα στό τραῖνο, ἐνῶ ὁ θόρυβος τοῦ αὐτοκινήτου δείχνει πώς στήν πραγματικότητα εἶναι ἀκόμα στόν δρόμο πού τόν πάει στό σταθμό: Τό πνεῦμα (ἡ νοερή εἰκόνα) τρέχει πιό γρήγορα ἀπό τό σῶμα. Ὁ Ντιέγκο σύμφωνα μ' ἕνα Μπερξονικό ὁρισμό ἔχει «μιά μνήμη πού, καθισμένη στό παρόν, κυτάζει πρός τό μέλλον».

Ἡ μνήμη ἔχει ὅμως κι ἄλλη μιά ὄψη: τή λήθη, πού εἶναι σπουδαῖο ὄργανο προσαρμογῆς μας στή ζωή, γιατί ἄν δέν ξεχάσουμε, δέν μποροῦμε καμιά φορά καί νά ζήσουμε. Οἱ ἥρωες τοῦ Ἀλαίν Ρεναί προσπαθοῦν συνειδητά ἢ ἀσυνείδητα νά στήσουν ἕνα φράγμα στήν ἀρχή μιά ἀκάθεκτη ροή τῆς λήθης: *«Ὅπως καί σύ, προσπάθησα κι ἐγώ νά παλαίψω μ' ὅλες μου τίς δυνάμεις ἐνάντια στή λήθη, ὅπως κι ἐσύ, ξέχασα. Ὅπως καί σύ, θέλησα νά ἔχω μιά ἀπαρηγόρητη μνήμη, μιά μνήμη φτιαγμένη ἀπό σκιές κι ἀπό πέτρες (...) Ναί σήμερα θυμᾶμαι, μά μιά μέρα δέν θά θυμᾶμαι πιά»*, λέει ἡ ἡρωΐδα τῆς **Χιροσίμα**. Κι ἀλλοῦ: *«Εἶχα τήν ψευδαίσθηση μπροστά στή Χιροσίμα πώς ποτέ δέ θά ξεχάσω»*. Ψευδαίσθηση. Γιατί ὁ Ρεναί νοιώθει πώς σ' αὐτό τόν κόσμο ὅπου ὅλα κινοῦνται, ἀλλάζουν καί «ρέουν» τίποτε δέν μπορεῖ ν' ἀντισταθεῖ στή λήθη. Κι ὕστερα ἡ μνήμη δέν εἶναι

Ὁ Ντέργκ Μπόγκαρτ στήν «Προβιντάνς»

πάντα ἀξιόπιστη: Καμιά φορά δέν ὑπάρχει «πέρυσι» καί τό Μάριμπαντ δέν βρίσκεται σέ κανένα χάρτη.

6. Ἄλλη πλευρά τοῦ κινηματογράφου τοῦ Ἀλαίν Ρεναί εἶναι ἡ **ἀντιηρωϊκή.**

Σέ μιά Γαλλία ποτισμένη μέ τό καρτεσιανό πνεῦμα, ὅπου ἡ λογική ἔχει τήν πρώτη θέση, ὅπου ὁ Μπαλζάκ «οἰκοδόμησε» μιά ὁλόκληρη μυθιστορηματική κοινωνία κι ὅπου ὁ Ζολά καί ὁ Γκονκούρ προσπαθοῦν μέ τό μυθιστόρημα νά ἀποδείξουν ἐπιστημονικές θεωρίες, ἔρχονται οἱ μυθιστοριογράφοι τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα, ὁ Ἀλαίν Ρόμπ-Γκριγιέ, ἡ Μαργκερίτ Ντυράς, ἡ Ναταλί Σαρώτ, καί σπᾶνε κάθε λογική δομή, ἀφαιροῦν τά γεγονότα, διαλύουν τόν εἰρμό, ἀπομυθιστοροποιοῦν τό μυθιστόρημα. Αὐτό ἀκριβῶς τό ἀντιμυθιστόρημα ἀπεικάζει καί ὁ κινηματογράφος τοῦ Ρεναί. Τά ἔργα του δέν δείχνουν ποτέ δράση, ἀλλά ἕνα νεκρό χρόνο ἀνάμεσα ἀπό δυό «δράσεις», δύο γεγονότα. Ἡ **Χιροσίμα** ἄς ποῦμε εἶναι ἕνας νεκρός - ἀπό ἄποψη δράσης βέβαια - χρόνος ἀνάμεσα ἀπό μιά ἄφιξη καί μιά ἀναχώρηση καί **Ὁ Πόλεμος τελείωσε** δέν εἶναι παρά ἕνας νεκρός χρόνος τριῶν ἡμερῶν. Μέσα σ' αὐτόν ὅμως τόν νεκρό χρόνο ἕνα ὁλόκληρο πλῆθος αἰσθημάτων, σκέψεων, ἀναμνήσεων καί μεταμελειῶν ἢ ἀποφάσεων διαγράφει τή δική του ζωή. Τά μεγάλα γεγονότα, τά ἐσωτερικά γεγονότα δέ γίνονται μέ θόρυβο ἀλλά σιγά κι ἀνεπαίσθητα.

Οἱ ἥρωες τώρα αὐτοῦ τοῦ ἀντι-ἡρωϊκοῦ κινηματογράφου δέν εἶναι παρά ἀντι-ἥρωες.

Στό γαλλικό περιοδικό «Κινηματογράφος» (Ἰούλιος 1959) ὁ Ἀλαίν Ρεναί ἔγραφε: «*Ὅταν βλέπω ἕνα φίλμ περισσότερο ἀπό τά πρόσωπα μ' ἐνδιαφέρει τό παιχνίδι τῶν αἰσθημάτων. Νομίζω πώς μπορεῖ κανείς νά φτάσει σ' ἕνα κινηματογράφο χωρίς πρόσωπα ψυχολογικά καθορισμένα...*» Ἔτσι ἀκριβῶς ψυχολογικά ἀκαθόριστα μᾶς παρουσιάζει τά πρόσωπα τῶν ἔργων του. Ὅλοι οἱ ἥρωές του εἶναι ἄνθρωποι καθημερινοί, χωρίς καμιά λάμψη - γι' αὐτό πιό κοντά στό μέσο θεατή - φθαρμένοι ἀπό τή ζωή, περιθωριακοί καί σάν χαμένοι μέσα σέ μιά ἀόριστη προσμονή. Ὅπως ὁ Ντιέγκο περιμένει τήν ἀπελευθέρωση τῆς Ἰσπανίας (**Ὁ Πόλεμος τελείωσε**), ἔτσι ὅλοι περιμένουν κάτι πού ἀργεῖ πολύ νά ρθεῖ. Γιά μιά στιγμή στή μέση συνήθως τοῦ ἔργου κάτι συμβαίνει ἐπιτέλους (τό χαστούκι στό μπάρ τῆς Χιροσίμα ἢ τό ξεσπάθωμα τοῦ Ντιέγκο μπρός στήν ἀνευθυνότητα τῶν νεαρῶν τρομοκρατῶν), ἀλλά μετά τό δίχτυ ξανακλείνει κι ὅλα βυθίζονται στήν ἀβεβαιότητα.

Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ὁ Ἀλαίν Ρεναί προχωρεῖ τήν ἀπομυθοποίηση τοῦ γνωστοῦ μέχρι τότε ἥρωα: Ὁ Γάλλος στρατιώτης τῆς **Μύριελ** δέν εἶναι παρά ἕνας ἀποικιοκράτης παρά τήν θέλησή του ἥρωας κι ὁ ἀντιστασιακός Ντιέγκο - ἢ Ντομένικο ἢ Κάρλος ἔχει σχεδόν ξεχάσει τό πραγματικό του ὄνομα - βρίσκεται στούς ἀντίποδες τοῦ «κλασσικοῦ» ἀγωνι-

στῆ: Ζεῖ σ' ἕνα πλούσιο περιβάλλον, συνδέεται μέ μιά κομψή ἀστή καί περιορίζει τόν ἡρωϊσμό του σέ μικρές μεθοδικές ἐνέργειες - ὅπως καί ὁ φίλος του Ραμόν - πιό ἀποτελεσματικές βέβαια στήν καθημερινότητά τους ἀπ' τίς κραυγαλέες ἐκδηλώσεις ἡρωϊσμοῦ. Ἀκόμα καί ἡ φωνή τοῦ ἀφηγητῆ - πού ὑπάρχει σχεδόν πάντα στά ἔργα τοῦ Ρεναί ἀφαιρεῖ στά πρόσωπα τήν εὐκαιρία νά φανοῦν ἡρωϊκά ὑπερασπίζοντας ἄμεσα τίς ἰδέες τους.

Αὐτοί οἱ κουρασμένοι ἀντι-ἥρωες κινοῦνται μέσα σ' ἕνα κόσμο κλειστό, χωρίς καμιά διέξοδο. Ὁ Ντιέγκο παρακολουθεῖται συνέχεια ἀπ' τήν ἀστυνομία, ὁ Σταβίνσκυ εἶναι πιασμένος σ' ἕνα πυκνό δίχτυ καί τά πρόσωπα τοῦ Μάριμπαντ εἶναι παγιδευμένα μέσα στό δαίδαλο τοῦ μυστηριακοῦ κτιρίου τους. Καί παραμέσα ἀπ' τά ἐξωτερικά τείχη ὑπάρχει καί τό ἀτομικό, γιατί ὁ καθένας εἶναι κλεισμένος στή μοναξιά του καί δέν μπορεῖ νά ἐπικοινωνήσει μέ τούς ἄλλους. Ἡ γυναίκα τῆς **Χιροσίμα** ξεσκεπάζει τήν πληγή τοῦ πρώτου της ἔρωτα σέ κάποιον πού δέν ξέρει οὔτε τό ὄνομά του, τά τρία πρόσωπα τοῦ Μάριμπαντ μοιάζουν ἄγνωστα μεταξύ τους καί δέν εἶναι τυχαῖο πού ὁ Ντιέγκο διηγεῖται τό θάνατο τοῦ φίλου του στά ἱσπανικά - χωρίς ἐπεξηγηματικές λεζάντες: Γιατί ἡ γλῶσσα εἶναι ἄσχημο μεταφορικό μέσο τῆς σκέψης καί δέν μπορεῖ νά σπάσει τή μοναξιά. Γι αὐτό καί οἱ διάλογοι τῶν ἔργων τοῦ Ἀλαίν Ρεναί εἶναι σπάνια ἐπεξηγηματικοί. Ἔτσι δέν μποροῦμε νά κρίνουμε τά πρόσωπα ἀπ' τά λόγια τους. *«Γιά μένα λέει ὁ Ρεναί, τό ἰδανικό πρόσωπο εἶναι ἐκεῖνο πού μέ τρεῖς φράσεις γίνεται ἑλκυστικό, ὕστερα μέ τρεῖς ἄλλες γίνεται ἀπωθητικό. Ἀνάμεσα στούς δύο αὐτούς πόλους μποροῦμε νά πιάσουμε ὅλο τό διφορούμενο τῆς ζωῆς».*

7. Τέλος ὁ κινηματογράφος τοῦ Ἀλαίν Ρεναί **μαρτυράει γιά τόν αἰώνα του.** Ὁ σκηνοθέτης συγκλονίστηκε ἀπ' ὅλα τά μεγάλα γεγονότα τῆς ἐποχῆς του: τήν καταστροφή τῆς Χιροσίμα μαζί μέ τήν Κατοχή τοῦ Νεβέρ, πού, σάν συγκοινωνοῦντα δοχεῖα ἀνεβάζουν στήν ἴδια στάθμη τόν ἀνθρώπινο πόνο, τόν χαλασμό τῆς Γκουέρνικα, τήν καταπίεση τῆς Ἀλγερίας ἀπό τούς συμπατριῶτες του **(Μυριέλ)**, τοῦ διωγμούς τῶν ἑβραίων **(Νύχτα καί ὀμίχλη)**, τόν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ, **(Μακρυά ἀπό τό Βιετνάμ)**, πού δέν τά ἔδωσε στεγνά καί «μουσειακά», ἀλλά περασμένα μέσα ἀπό τήν ψυχή ἕνα ἢ δύο ἀνθρώπων -γιαυτό καί τά ἔφερε πιό κοντά μας.

Μέ τό **Ὁ πόλεμος τελείωσε** ὅμως ὁ Ἀλαίν Ρεναί θέλησε νά κάνει ἕνα καθαρά πολιτικό φίλμ. Πρῶτα καταπιάστηκε μ' ἕνα θέμα ὄχι τελειωμένο - ὅπως τά προηγούμενα - ἀλλά πολύ ἐπίκαιρο (τό 1966 πού γυρίστηκε). Ὕστερα ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο τό ἄγγιξε διαφέρει ἀπ' αὐτόν τῶν ἄλλων ἔργων. Ἡ φωτογραφία - ἄν καί προέρχεται ἀπ' τόν ἴδιο τόν διευθυντή ὁπερατέρ τοῦ ὀνειρικοῦ **Μάριμπαντ** - ἔχει τή λιτότητα ἑνός ρεπορτάζ ἐνῶ ὁ διάλογος εἶναι ἁπλουστευμένος. Βέβαια ὁ Ρεναί βυθίζεται κι ἐδῶ μέσα στή σκέψη τῶν ἡρώων του, ἀλλά σέ μιά σκέψη πού δέν αἰωρεῖται παρά ἔχει συγκεκριμένους στόχους: Τό τραῖνο πού βιάζεται νά πάρει ὁ Ντιέγκο, τή σκάλα πού θά τόν φέρει στήν Μαριάν, τούς συντρόφους. Κι αὐτό πού τελικά δίνει κι ἕνα τόνο αἰσιοδοξίας στό ἔργο εἶναι αὐτή ἡ συγκεκριμένη καί διαρκής «χαρά» τῆς δράσης.

Ἀγγίζοντας μέ τόση ἀβρότητα καί σύνεση αὐτές τίς παγκόσμιες πληγές ὁ σκηνοθέτης θέλησε νά μᾶς βγάλει ἀπ' τόν μικρό, καθημερινό ἐγωϊσμό μας. Ἡ Χιροσίμα, τό Ναγκασάκι, ἡ Γκουέρνικα, τήν στιγμή πού καταστράφηκαν, γιά τό μέσο εὐρωπαῖο, δέν ἦταν παρά μιά εἴδηση στήν ἐφημερίδα. *«Τά διάβασαν ὅλα στήν ἐφημερίδα, πίνοντας τόν καφέ τους» λέει ὁ Ρεναί μιλώντας γιά τό ἔργο του* **Γκουέρνικα.** Κάπου στήν Εὐρώπη μιά λεγεώνα δολοφόνων συνθλίβει τό ἀνθρώπινο μυρμηγκολόϊ. Ἀλλά, ἀφοῦ πιεῖ κανείς τόν καφέ του, πρέπει νά πάει στή δουλειά του. Δέν ἔχει καιρό νά φανταστεῖ ὅτι ἀλλοῦ κάτι συμβαίνει, καί πνίγει τίς τύψεις του».

Ὁ Ἀλαίν Ρεναί δέν εἶναι ὡστόσο διδαχτικός. Δέν φτιάχνει φίλμ-σόκ, οὔτε «μάχεται». Ἁπαλά καί σιγανά προσπαθεῖ νά σταλάξει στήν καρδιά μας σταγόνες εὐαισθησίας καί ἀνθρωπιᾶς. Καί θἄθελε - καθώς λέει ὁ ἴδιος γιά τήν ταινία του **Μύριελ** - ἀφοῦ ὁ θεατής δεῖ ἕνα ἔργο του, νά πεῖ ἀπό μέσα του: «Δέ φανταζόμουνα πώς ἡ ζωή μου ἦταν ἔτσι».

Κλείνοντας μποροῦμε νά συνοψίσουμε τρία πράγματα:

1) Εἶναι ἀναμφισβήτητο πώς ὁ Ἀλαίν Ρεναί εἶναι ὁ σπουδαιότερος σκηνοθέτης τῆς γενιᾶς του. Ἐπειδή ὅμως οἱ πρίν ἀπ' αὐτή τή γενιά Γάλλοι σκηνοθέτες - ἄν καί ἔφτασαν νά γίνουν ἀκαδημαϊκοί - ὅπως ὁ Ρενέ Κλαίρ, κινήθηκαν λίγο πολύ μέσα στό χῶρο τοῦ παραδοσιακοῦ κινηματογράφου καί ἐπειδή ὁ μετά ἀπ' αὐτή τή γενιά Γαλλικός κινηματογράφος γνωρίζει μιά ἔκδηλη κάμψη, ἴσως μποροῦμε νά ποῦμε πώς ὁ Ἀλαίν Ρεναί εἶναι ὁ σπουδαιότερος σκηνοθέτης τῆς Γαλλίας.

2) Ἡ τέλεια γνώση τῆς σύνθεσης εἶναι αὐτή πού ὁδήγησε τόν σκηνοθέτη στήν ἀφαίρεση. Ὅλη αὐτή ἡ ὀνειρική ἀτμόσφαιρα τῶν ἔργων του ἔγινε μέ ὑπομονή καί κόπο, γιατί γιά νά φτάσεις στίς μεγάλες ἰδέες ἢ στήν μεγάλη τέχνη χρειάζεται ταπεινή καί ἀκούραστη προσπάθεια. Κι εἶναι ἡ μεγάλη γνώση τῆς τεχνικῆς πού ὁδηγεῖ στή Τέχνη. Ἔπρεπε ὁ Σεφέρης νά περάσει ἀπ' τό ὀχτασύλλαβο τῶν «Στροφῶν» γιά νά φτάσει στήν «Κίχλη», ὁ Πικάσσο ἀπ' τήν παραδοσιακή φόρμα γιά νά φτάσει στήν Γκουέρνικα κι ὁ Ἀλαίν Ρεναί ἀπ' τό ντοκυμανταίρ, γιά νά φτάσει στό Μάριμπαντ. «Χρειάζεται πολύς καιρός γιά νά

Συνέχεια στή σελ. 80

ΧΙΡΟΣΙΜΑ ΣΙΝΕΜΑ ΜΟΥ

Hiroshima mon amour (Χιροσίμα ἀγάπη μου)
Σκην.: Alain Resnais. Σεν.: Marguerite Duras. Φωτ.: S. Vierny, Tahahashi Michio. Μουσ.: G. Fusco, G. Delerue. Μοντάζ: H. Colpi. Ἠθ.: Emmanuelle Riva, Ἔιτζι Ὀκάντα, Bernard Fresson. Γαλλία 1959. Διάρκεια 91'. (Στούντιο).

Ἐδῶ, ἀπό τήν ἀρχή ἀκόμα, ὀφείλουμε μιά διευκρίνηση. Τό σημείωμα αὐτό δέν εἶναι μέ κανένα τρόπο οὔτε μία κριτική τοποθέτηση ἀπέναντι στήν ταινία τοῦ Ἀλαίν Ρεναί (ποιά κριτική μπορεῖ νά στηθεῖ ἀπέναντι σέ ἕνα φίλμ πού ἀπομάκρυνε τόν κινηματογράφο ἀπό χίλιες δύο «προκαταλήψεις», τόν ἀπελευθέρωσε ἀπό τίς ἄλλες τέχνες, ἄνοιξε τούς ὁρίζοντες δράσης του καί τοῦ ἔδωσε «σάρκα καί ὀστά»;) οὔτε μία «κριτική» ἀνάλυση ρουτίνας πού θά ἐπισημάνει τό «ἀριστούργημα» (ποιά ἔννοια θά εἶχε νά παρομοιαστεῖ ἡ οὐρά ἔξω ἀπό τήν αἴθουσα προβολῆς μέ αὐτήν ἔξω ἀπό ἕνα μαγαζί καταναλωτικῶν ἀγαθῶν ἤ μέ τήν ἄλλη μπροστά στόν ἱερέα μέ τό δισκοπότηρο γιά τή «θεία μετάληψη»;). Ἁπλά καί μόνο ὁ ἔρωτάς μας (γιά τόν κινηματογράφο) περνάει μέσα ἀπό τήν «Χιροσίμα», ὅπως ἀκριβῶς τό φίλμ περνάει μέσα ἀπό τά ἐρωτευμένα μας μάτια, γιά νά βυθιστοῦμε μαζί της/του σέ μία (σημαδιακή ἤ σημαδεύουσα ἤ σημαδεμένη) μοναδική ἐρωτική πράξη μιάμισης ὥρας ἤ μιᾶς ὁλόκληρης ζωῆς.

Γυμνά κορμιά, ἐρωτικά συμπλέγματα - ἀποσπάσματα - πλάνα χωμένα ἁπαλά κι ἀθόρυβα τό ἕνα μέσα στό ἄλλο, φράσεις-στοίχοι μιᾶς ἀτέλειωτης ποίησης, εἰκόνες (μόνο τά μάτια ἔχουν μνήμη) μιᾶς φριχτῆς ἀλλοτινῆς πραγματικότητας καί στιγμές (μόνο ὁ χρόνος μπορεῖ νά ἀναζωπυρώσει τή θύμηση) μιᾶς καθημερινῆς ἄτονης ἤ ἐνεργοῦ παρουσίας, ματιές φερμένες ἀπό μακριά, ἀπόλυτες σιωπές ζωῆς ὕστερα ἀπό τό ξεθύμασμα τῆς ἔκρηξης τῆς βόμβας - ὕστερα ἀπό τό κούρεμα τῶν μαλλιῶν τῆς νεαρῆς, μικρά χρονικά σκοτεινά διαστήματα πού ἑνώνουν τίς ξεδιπλωμένες σεκάνς στό ρυθμό ἑνός ἔντονου καρδιοχτυπιοῦ πού θά καταλήξει νά σβύσει ὕσυχα μέ τήν ἔσχατη ὁμολογία τῆς ἀπογύμνωσης ἀπό κάθε σημεῖο ἀναγνώρισης ἀλλά καί μαζί τοῦ ἀντίθετου, τοῦ συγκεκριμένου (εἴμαστε ἡ Χιροσίμα καί τό Νεβέρ) - ἡ Ἱστορία συμπυκνώνεται σέ ἕνα ἀγκάλιασμά μας καί στά βλέμματά μας.

Ποιά μελωδία - ποταμό νά τραγουδήσουμε μπροστά σ' αὐτή τή μουσική «πού ξεχειλίζει καί κυλάει παντοῦ σέ μιά ἀδιάκοπη ἄμπωτη σά νά μή χωράει;» καί μᾶς παρασέρνει σέ μιά θάλασσα μέ ἤρεμα κύματα-πλάνα; Μέ ποιά χρώματα νά στολίσουμε ἕνα δικό μας πίνακα μπροστά σ' αὐτή τή μαυροάσπρη κινηματογραφική ζωγραφιά γεμάτη πινελιές-εἰκόνες φορτωμένες μέ μνῆμες καί βλέμματα πού ἀλληλοπλέκονται; Ποιό ποίημα νά γράψουμε μπροστά σ' αὐτή τή σοφά μελετημένη ἀνταλλαγή λόγων ποιητικῶν πού ἀπό τή μιά μᾶς πλημμυρίζουν σά νεροποντή καί ἀπό τήν ἄλλη προφέρονται ἀργά σά νά ψάχνουν τήν τέλεια ἐκφραστική μορφή τους καί ἐπαναλαμβάνονται σάν γιά νά καταλάβουμε τό παράλληλο νόημά -τους; «Tu n' as rien vu à Hirosima».

Κι ὅμως στή «Χιροσίμα» εἴδαμε.«ἀνακαλύψαμε» τόν Κινηματογράφο. Εἴδαμε πῶς τό γκρο-πλάνο ἑνός προσώπου δέν εἶναι μόνο ἡ φωτογράφησή του γιά τήν περιγραφική ἀπεικόνισή του ἤ / καί τήν ψυχολογική κατάστασή του ἀλλά καί ἕνα πέρασμα στό «ἐσωτερικό του» γιά νά τοποθετηθοῦμε στή μεριά του, στή γωνία λήψης τοῦ ἑπόμενου πλάνου. Εἴδαμε πώς τό σενάριο δέν ἀποτελεῖ μόνο τόν ἁπλό καμβά πάνω στόν ὁποῖο θά οἰκοδομηθεῖ ἡ ταινία, ἀλλά καί μιά πολυεπίπεδη ἀναφορά πού ἀφήνει περιθώρια γιά πολύπλοκες καί πολλαπλά σημαίνουσες κινηματογραφικές κατασκευές. Εἴδαμε πῶς ἕνα τράβελινγκ δέν εἶναι μόνο μία περιγραφική ἤ ἠθική στάση ἀπέναντι στό εἰκονιζόμενο πεδίο, ἀλλά καί μία χρονική κίνηση κάθετη ἀπό τό παρόν στό παρελθόν, μία διείσδυση στό χρόνο. Εἴδαμε πῶς οἱ διάλογοι καί οἱ φωνές off δέν ἔχουν σκοπό μόνο νά ἐξιστορήσουν καί νά ἀφηγηθοῦν καταστάσεις, ἀλλά νά ἀνεξαρτητοποιηθοῦν ἀπό αὐτές καί παίρνοντας μία ἀπόσταση στό χῶρο καί στό χρόνο τοῦ πραγματικοῦ πεδίου δράσης καί τοῦ λεγόμενου νά μᾶς μαγέψουν μέ τήν ἀκατάσχετη δύναμη τοῦ λυρισμοῦ τους καί ταυτόχρονα νά μᾶς μιλήσουν στόν Ἐνεστώτα χρόνο γιά τά περασμένα. Εἴδαμε πώς ἕνα πλάνο-σεκάνς (κι ἄς μήν ὑπάρχει κανένα στή «Χιροσίμα») δέν ἀποφεύγει μόνο τό σπάσιμο τῆς δράσης, ἀλλά καί δημιουργεῖ μιά ἔνταση ἀνάλογη μέ αὐτή πού μᾶς περιβάλλει σέ ὁρισμένα ἀπό τά ὄνειρά μας καί μιά συνεχή κίνηση πού μᾶς μεταφέρει στό

χρόνο ἡ ἀδιάλειπτη λειτουργία τῆς μνήμης μας. Εἴδαμε πώς ἡ μουσική δέν γράφεται μόνο γιά νά συμπληρώσει, νά δραματοποιήσει ἤ νά τονίσει τή δράση, ἀλλά καί νά παίξει ἕνα ρόλο ποιοτικά αὐτόνομο καί διακριτικά νά εἰσχωρήσει στό ὑποσυνείδητό μας, ἀρνούμενη νά ἀκολουθήσει τά «δρώμενα», ὅμως καί χωρίς νά εἶναι δυνατό νά ἀκουστεῖ ἀπό μόνη της, ἀνεξάρτητα ἀπό αὐτά. Εἴδαμε πώς τό μοντάζ δέν εἶναι μόνο συστατικό στοιχεῖο τοῦ κινηματογράφου, ὀργανικό κομμάτι του, ἀλλά παράλληλα καί μία ψυχολογική διαδικασία / διεργασία τῆς ὕπαρξης του. Εἴδαμε τέλος πώς ὁ κινηματογράφος εἶναι τό μάτι τοῦ ἀνθρώπου καί ὁ ἄνθρωπος μαζί — εἰκόνα καί ὁμοίωσή του στήν πιό συγκλονιστική του στιγμή, στόν Ἔρωτα.

Γιατί ἡ «Χιροσίμα» δέν εἶναι μία ταινία πού παίρνει γιά ἀφορμή ἕνα «τρελό ἔρωτα», πού χρησιμοποιεῖ μία ἐρωτική σχέση γιά νά προτάξει ἕνα παιχνίδι μνήμης (ἀτομικῆς καί ἱστορικῆς) καί ἀποτροπιασμοῦ (ἀντι-πολεμικοῦ καί ἀντιεκδικητικοῦ) μπροστά στήν ὁμαδική ἐκμηδένιση χιλιάδων ἀνθρώπων καί στήν ἀπάνθρωπη τιμωρία μιᾶς ἐφηβικῆς ζωῆς. Εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Ἔρωτας τοῦ Κινηματογράφου πού, ὅπως οἱ ἥρωές της, κουβαλώντας ἕνα βαρύ φορτίο πού σέρνει ἀπό τό παρελθόν, πασχίζει νά δημιουργήσει καί σέ ἀντίθεση μέ αὐτούς, πού δέν ἔζησαν καί καταδικάστηκαν καί σήμερα νά μή ζήσουν (τόν ἔρωτά τους), καταφέρνει νά φτιάξει ἕνα ἔργο ζωῆς, ἕνα ὁρόσημο.

Σά νά λέμε ταινίες π.Χ. καί μ.Χ.(ιροσίμα). Πραγματικά ὁ κινηματογράφος, μετά τήν ταινία αὐτή, περνάει σέ μιάν ἄλλη ἐποχή. Παύει πιά νά εἶναι σεναριογραφικός καί νά διηγεῖται μία ἱστορία μέ τήν βοήθεια εἰκόνων. Ἡ «ὀπτική ἰδιαιτερότητα» τοῦ φίλμ παίρνει τόν ἀπόλυτα κυριαρχικό χαρακτήρα της: Σκεφτόμαστε μέ εἰκόνες, δέν εἰκονοποιοῦμε τίς ἰδέες μας. Ταυτόχρονα δέν εἶναι οὔτε ἀναπαραστατικός καί μόνο. Ἡ ἔκφραση μιᾶς κίνησης — ἀπόρροια ἑνός ρυθμοῦ — δημιουργεῖ μία καινούρια δύναμη στόν κινηματογράφο, πού μέ τή σειρά της γεννώντας μιά ἄλλη πραγματικότητα μέ νέες λογικές ἀντιλήψεις ψάχνει γιά μία κινηματογραφική αἰσθητική στηριγμένη ἀποκλειστικά στά δικά του (τοῦ κινηματογράφου) μέσα. Καί βέβαια τό βασικότερο ἀπό αὐτά τά στοιχεῖα εἶναι τό μοντάζ (τεχνική ἔννοια, πρῶτα) πού ταυτιζόμενο κατά κάποιο τρόπο μέ τό ρυθμό (ἰδεολογική ἔννοια, τώρα) προσδιορίζεται ἀπό μία δυναμική διαδοχή / διαλεκτική παρουσία τῶν πλάνων: ἀπό τή μιά μεριά κάθε ἕνα ἀπό αὐτά δέν ἔχει νόημα παρά μονάχα σά μονάδα ἑνός συνόλου (σεκάνς, φίλμ) καί σέ σχέση μέ τό προηγούμενο πλάνο καί τό ἑπόμενό του καί ἀπό τήν ἄλλη μεριά μιά σειρά ἀπό αὐτά (ἀπό τήν ποσότητα...) δημιουργεῖ τίς ἀπαραίτητες προϋποθέσεις — τίς ἱκανές καί ἀναγκαῖες συνθῆκες — γιά ἕνα ἀποτέλεσμα διαφορετικό ἀπό αὐτό τῆς ἁπλῆς συρραφῆς τῶν ἐπί μέρους πλάνων (... περνᾶμε στήν ποιότητα). Γίνεται ἔτσι περισσότερο φανερό πώς τό μοντάζ, ἴδιο χαρακτηριστικό τοῦ κινηματογράφου, εἶναι τό οὐσιαστικότερο στοιχεῖο του γιά τήν ἀνάπτυξη αὐτόνομης κινηματογραφικῆς αἰσθητικῆς. Ἀλλά ἐδῶ θά ἐπιστρέψουμε καί πάλι στήν εἰκόνα, πρώτη ὕλη τοῦ σινεμά, πού στό ἐπίπεδο τοῦ «βλέμματος» περιέχει στοιχεῖα μαγείας ἐνῶ στό διανοητικό ἐπίπεδο παρουσιάζεται σάν ἠθικό καί ἰδεολογικό σύστημα ἀναφορᾶς, γιά νά θυμίσουμε συμπερασματικά τόν Αἴζενστάϊν («ἡ εἰκόνα ὁδηγεῖ στό συναίσθημα καί αὐτό στήν ἰδέα») καί νά συμπληρώσουμε πώς ἡ εἰκόνα εἶναι μία αὐτοδύναμα καί «δυνάμει» αἰσθητική πραγματικότητα.

Ὅμως παρασυρθήκαμε ἀπό ἀνθουσιασμό καί πολλά γράψαμε. Ἡ «Χιροσίμα» ἁπλά καί μόνο ὀφείλει νά «εἰδωθεῖ» Μία, δύο, τρεῖς,..., νί φορές.

Γιάννης/Φαέθων ΠΟΥΣΚΟΥΛΕΛΗΣ

Βιο-φιλμογραφία τοῦ Ἀλαίν Ρεναί

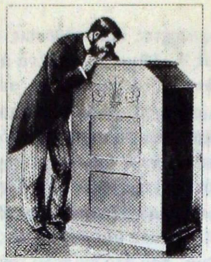
Γεννήθηκε στή Βάν τῆς Γαλλίας τό 1922. Τό 1941 ἀποφασίζει νά γίνει ἠθοποιός, δύο χρόνια ὅμως ἀργότερα γράφεται στή Σχολή Κινηματογράφου τοῦ Παρισιοῦ. Θά σκηνοθετήσει πολλές ταινίες μικροῦ μήκους καί θά δουλέψει σά μοντέρ κύρια σέ ντοκυμανταίρ.

Μικροῦ μήκους

1946. Schéma d' une identification (Σχῆμα ἀναγνώρισης). 1947. Σειρά ταινιῶν πάνω σέ ζωγράφους, μέ τό τίτλο Ἐπίσκεψη στόν... La Bague (Τό δαχτυλίδι), μέ τόν Μαρσέλ Μαρσώ. L' alcool tue (Τό ἀλκοόλ σκοτώνει). Le lait Nestlé (Τό γάλα Νεστλέ), διαφημιστικό. Van Gogh, Malfray. 1948. Les jardins de Paris (Οἱ κῆποι τοῦ Παρισιοῦ) Châteax de France (Πύργοι τῆς Γαλλίας). Jean Effel. 1950. Gaughin. Guernica. 1951. Les statues meurent aussi (Τά ἀγάλματα ἐπίσης πεθαίνουν). 1955. Nuit et Brouillard (Νύχτα καί Καταχνιά). 1956. Toute la mémoire du monde ("Ολη ἡ μνήμη τοῦ κόσμου). 1957. Le Mystère de l' atelier quinze (Τό Μυστήριο τοῦ ἐργαστηρίου 15). 1958. Le chant du Styrène (Τό τραγούδι τοῦ Στυρένα), διαφημιστικό.

Μεγάλου μήκους

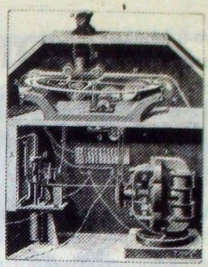
1946. Ouvert pour cause d' inventaire ('Ανοιχτό λόγω ἀπογραφῆς). 1959. Hiroshima mon amour (Χιροσίμα ἀγάπη μου). 1961. L' année dernière à Marienband (Πέρσι στό Μάρινμπαντ). 1963. Muriel ἤ Le Temps d' un retour (Μυριέλ ἤ 'Ο χρόνος μιᾶς ἐπιστροφῆς). 1966. La guerre est finie ('Ο πόλεμος τελείωσε). 1967. Loin du Vietnam (Μακριά ἀπό τό Βιετνάμ), συλλογικό μαζί μέ τούς W. Klein, C. Lelouch, J. L. Godard, J. Ivens καί A. Varda. 1968. Je t' aime, je t' aime (Σ' ἀγαπῶ, σ' ἀγαπῶ). 1972. L' An 01 (Τό ἔτος 01), συλλογικό μαζί μέ τούς J. Doillon καί J. Rouch. 1974. Stavinsky (Σταβίνσκυ). 1978. Providence (Προβιντάνς). 1980. Mon Oncle d' Amerique ('Ο θεῖος μου ἀπό τήν Ἀμερική).



Η ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΦΙΛΜ

Η ΚΑΜΕΡΑ

τοῦ Ζάν Κολέ



Ἀπό τό παρόν τεῦχος ἀρχίζουμε τή δημοσίευση μιᾶς σειρᾶς ἄρθρων μέ τόν γενικό τίτλο Η ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΦΙΛΜ, πού περιλαμβάνονται στό βιβλίο LECTURES DU FILM, τό ὁποῖο συνέταξαν πέντε γνωστοί γάλλοι θεωρητικοί τοῦ κινηματογράφου. Σκοπός αὐτῶν τῶν ἄρθρων εἶναι νά δώσουν ἕνα πανόραμα τῶν ἀπόψεων πού ἐκφράστηκαν πάνω στήν αἰσθητική καί θεωρία τοῦ κινηματογράφου τά τελευταῖα 20 χρόνια, κάτω ὅμως ἀπό μία παιδαγωγική καί ἐνημερωτική ὀπτική, οὕτως ὥστε νά γίνουν κτῆμα ἑνός πλατύτερου κοινοῦ. Ὁ Ζάν Κολέ, μέ τό ἄρθρο τοῦ ὁποίου ἀρχίζουμε, εἶναι καθηγητής τοῦ κινηματογράφου στό Παρίσι, συγγραφέας πολλῶν βιβλίων (μεταξύ τῶν ὁποίων μία μονογραφία γιά τόν Γκοντάρ) καί ἕνας ἀπό τούς μαθητές τοῦ Μάκ Λούαν στή Γαλλία.

Μ.Α.

Ἡ κάμερα δέν εἶναι μόνο ἡ μηχανή λήψης. Ἡ λέξη αὐτή ὁρίζει τό σύνολο τῶν κινηματογραφικῶν τεχνικῶν, ἀλλά ταυτόχρονα τίς κρύβει κιόλας, γιατί ἀφήνει νά σημανθεῖ τ' ὁρατό τους μονάχα μέρος (ὅμοια μέ τή κορυφή τοῦ παγόβουνου, πού ἐξέχει ἔξω ἀπό τόν ὠκεανό). Γι' αὐτόν ἀκριβῶς τόν λόγο θέτει μιά σειρά προβλήματα.

Ξεκινώντας ἀπό μιά σχηματική περιγραφή τῆς σημερινῆς συσκευῆς, θά ἐπιχειρήσουμε νά ὁρίσουμε τί εἶναι ἡ κάμερα, μέσα ἀπό τήν ἀνάλυση τριῶν τεχνικῶν φαινομένων, πού βρίσκονται ἱστορικά πίσω ἀπό τήν ἐφεύρεσή της:

— ὁ σκοτεινός θάλαμος
— ἡ ἀνάλυση τῆς κίνησης
— ἡ σύνθεση τῆς κίνησης.

Ἡ ἀνακάλυψη τῆς κάμερας εἶναι ἴσως ἡ πιό ἀποκαλυπτική ἐφεύρεση τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ, πού βγῆκε ἀπό τήν Ἀναγέννηση. Καμιά τεχνική ἀνακάλυψη δέν γίνεται ἀθῶα. Ποιοί ἦταν ἄραγε οἱ κρυφοί πόθοι πού ὁδήγησαν τόν ἄνθρωπο νά ἐφεύρει τήν μηχανή λήψης (ἀνάμεσα στόν 16ο καί 19ο αἰώνα); Ποιά παραδεγμένα ἢ ἀνομολόγητα ὄνειρα πραγμάτωσης βρίσκονται πίσω ἀπό τήν κινηματογραφική τεχνολογία;

Η ΜΗΧΑΝΗ ΛΗΨΗΣ

Μιά κάμερα ἀποτελεῖται ἀπό μία *θήκη*, πού εἶναι ἀπρόσβλητη στό φῶς, πάνω στήν ὁποία βρίσκεται ἕνας *φακός* (ἢ πολλοί φακοί πού μποροῦν ν' ἀλλάζουν) καί ἕνα *σκόπευτρο*. Τό σύνολο αὐτό τῶν ὀργάνων ἀποτελεῖ τόν ὀπτικό ἐφοδιασμό τῆς κάμερας, πού σέ γενικές γραμμές εἶναι ἀνάλογος μέ κεῖνον τῆς φωτογραφικῆς μηχανῆς.

Ἀπό μηχανικῆς πλευρᾶς ἡ κινηματογραφική κάμερα περιλαμβάνει ἕναν *μηχανισμό διακοπτόμενης κίνησης τοῦ φίλμ*, μέ τόν ὁποῖο ἐπιτυγχάνεται ἕνα σταδιακό σταμάτημα τοῦ φίλμ, γιά νά ἐκτεθεῖ στό φῶς καί νά γίνει ἡ ἀποτύπωση κάθε εἰκόνας. Ὁ σημερινός ρυθμός ἀποτύπωσης εἶναι 24 εἰκόνες τό δευτερόλεπτο. Ἡ διακοπτόμενη αὐτή κίνηση εἶναι μ' ἀκρίβεια συγχρονισμένη μέ ἕνα *κλεῖστρο* πού πέφτει ἀνάμεσα στό φίλμ καί τό φακό Ἐάν τό φίλμ ἐκτίθονταν κατά τήν διάρκεια πού κινεῖται, τότε ἡ εἰκόνα θά ἦταν φλοῦ. Γι' αὐτό λοιπόν πρέπει νά ἐκτίθεται ἀκριβῶς τή στιγμή πού εἶναι τελείως ἀκίνητο μέσα στό διάδρομο τῆς μηχανῆς λήψης (πράγμα πού πετυχαίνεται μέ τό κλεῖστρο).

Ὁ μηχανισμός *ἐφοδιασμός* τῆς κάμερας περιλαμβάνει ἀκόμα ἕνα *μοτέρ*, πού εἶναι

πλέον ἠλεκτρικό (μέ μπαταρίες ἐναλλασσόμενου ἤ συνεχοῦς ρεύματος). Τέλος τό παρθένο ἤ ἐκτεθιμένο φίλμ μπαίνει μέσα στά *σασί* (πού εἶναι ἐπίσης ἀπρόσβλητα στό φῶς). Τά σασί εἶναι ἀνεξάρτητα ἀπό τήν θήκη τῆς κάμερας κι ἔτσι μποροῦμε νά τήν τροφοδοτοῦμε ἀδιάκοπα μέ φίλμ [1].

ΤΟ ΜΑΤΙ ΚΑΙ Ο ΣΚΟΤΕΙΝΟΣ ΘΑΛΑΜΟΣ: Η ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

«Πόσο θά ἤθελα νά ξαναξαπλώσω στό ντιβάτι πού βρισκόταν στήν σαλλοτραπεζαρία τῆς γιαγιᾶς μου, ν' ἀκούσω τό παλιό κωδωνοστάσι τοῦ πύργου νά σημαίνει ἐννέα, καί νά παρατηρήσω τίς σκιές πού θά διαγράφονταν στό ταβάνι ἀπό τό φῶς τοῦ φαναριοῦ, πού διαπερνοῦσε τίς δαντελλένιες κουρτίνες».

Τ' ὄνειρο αὐτό τοῦ Μπέργκμαν μᾶς μεταφέρει στίς πηγές τοῦ κινηματογράφου. Ἡ σάλα γιά τήν ὁποία μᾶς μιλᾶ, θυμίζει τόν σκοτεινό θάλαμο, τήν περιβόητη «camera obscura». Ἡ camera αὐτή ἦταν ἕνας θάλαμος χωρίς ἄλλο ἄνοιγμα, πέρα ἀπό μιά μικρή ὀπή σέ μιά ἀπό τίς πλευρές της. Στήν ἀπέναντι ἀκριβῶς πλευρά ἀπό τήν ὀπή, σκιαγράφονταν τό ἀκριβές εἴδωλο αὐτοῦ πού ἦταν ἔξω ἀπό τόν θάλαμο, ἀλλά ἀντεστραμένο. Ἡ «camera obscura» εἶχε μ' ἄλλα λόγια γιά μοντέλο τόν ἴδιο τόν ὀφθαλμό.

Ἡ ἐφεύρεση της χάνεται μέσα στά βάθη τῶν αἰώνων. Ὁ Πλάτων τήν ὑπονοεῖ στόν περιβόητο μύθο τοῦ «σπήλαιου»[2]. Ὁ σκοτεινός θάλαμος ἦταν γνωστός, τόσο στούς Αἰγύπτιους τόν 4ο π.Χ. αἰώνα, ὅσο καί τούς Ρωμαίους. Ὁ μοναχός Βάκων περιγράφει τόν τρόπο λειτουργίας της τόν 13ο αἰώνα. Ὅμως αὐτός πού θά τήν κάνει διάσημη εἶναι ὁ Λεονάρδο ντα Βίντσι.

Ἡ ἐμφάνιση τοῦ σκοτεινοῦ θάλαμου στή δυτική ἱστορία, συμπίπτει μέ τήν γενίκευση τῆς χρήσης τῆς προοπτικῆς στή ζωγραφική καί τήν ἀστραπιαία ἀνάπτυξη τῆς ὀπτικῆς ἐπιστήμης. Ἀπό τήν Ἀναγέννηση κι ἔπειτα, ἡ γεωμετρική ὀπτική γίνεται πρότυπο κάθε ἐπιστήμης. Τό μάτι βρίσκεται στό κέντρο τῆς γνώσης. Ὅπως παρατηρεῖ ἀργότερα ὁ Νίτσε, τά φιλοσοφικά δοκίμια τοῦ 15ου - 19ου αἰώνα, βρίθουν ἀπό ὀπτικές μεταφορές. Ἀκόμη καί ὁ Μάρξ ἤ ὁ Φρόυντ θά χρησιμοποιήσουν μεταφορικά τήν ἔννοια τῆς «camera obscura». Ὁ Μάρξ γιά νά περιγράψει τήν ἰδεολογία , σάν μιά ἀντεστραμένη εἰκόνα τῶν πραγματικῶν διαδικασιῶν καί ὁ Φρόυντ γιά νά τήν παραλληλίσει μέ τήν ἀσυνείδητη φάση τῶν ψυχολογικῶν διαδικασιῶν.

Ὁ σκοτεινός θάλαμος θά γίνει στή συνέχεια «μαγική λατέρνα» [3], κατόπιν φωτογραφική μηχανή καί στό τέλος κάμερα. Ἔχει σημασία νά κατανοήσουμε ὅτι οἱ τρεῖς αὐτές διαδοχικές ἀνακαλύψεις ἔχουν μιά κοινή προέλευση. Ἀπό τήν Ἀναγέννηση κι ἔπειτα, ὁ δυτικός εἶναι βασικά ἕνας ἄνθρωπος τοῦ «βλέμματος». Ἡ δόμηση τῆς σκέψης του δέν ἔχει πιά ἀφετηρία τό σῶμα, μά τό μάτι. Ὁ Λεονάρδο ντα Βίντσι εἶναι ἴσως ἡ πιό ἀποκαλυπτική μορφή αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπου τοῦ «βλέμματος». Ὁ Λεονάρδο εἶναι στήν πραγματικότητα ὁ ἀληθινός ἐφευρέτης τοῦ κινηματογράφου. Παθιασμένος τόσο γιά την μηχανική ὅσο καί τήν ὀπτική ἐπιστήμη, εἶναι ὁ πιοννέρος τῆς «κοινωνίας τοῦ θεάματος». Ἀπό τήν ἐποχή τοῦ Λεονάρδο κι ἔπειτα, ὁ ἄνθρωπος τῆς δύσης σταματᾶ νά θωπεύει, νά ψηλαφίζει τά πράγματα, μέσα στά ὁποῖα στροβιλίζεται καί ἀρχίζει νά τά παρατηρεῖ, νά τ' ἀναπαριστᾶ, νά τά καθηλώνει, νά τά σκέφτεται. Ὁ χῶρος ἀλλάζει. Δέν εἶναι πιά ὁ τόπος, ὅπου κείτεται τό σῶμα μας, συναντώντας ἄλλα σώματα κι ἄλλες δυνάμεις. Ὁ χῶρος ἀδειάζει γύρω ἀπό ἕνα ἀδράχτι ἰδεατῶν γραμμῶν, ὅπου ὁ ὀφθαλμός ὑπαγορεύει τόν νόμο του *(4)* καί προβάλει τό φῶς του (αὐτό τό ἴδιο τό φῶς πού ἡ μηχανή προβολῆς θά ρίξει ἀργότερα πίσω ἀπό τίς πλάτες τῶν θεατῶν). Ὁ ντα Βίντσι εἰσάγει στήν ἱστορία τήν βασιλεία τοῦ βλέμματος, τήν τυραννία τοῦ ὀπτικοῦ.

Ταυτόχρονα ἀνοίγεται μιά ἀπόσταση ἀνάμεσα στό ὑποκείμενο καί τ' ἀντικείμενα. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ ντα Βίντσι μελετᾶ τή ζωγραφική καί τίς πολεμικές καί πτητικές μηχανές του ταυτόχρονα. Τόσο οἱ βλητικές μηχανές, ὅσο ὁ σκοτεινός θάλαμος ἤ τό ἀεροπλάνο, ὑπακούουν σ' ἕνα κοινό πόθο, πού ὑπαγορεύει τήν κατασκευή τους. Ὁ πόθος αὐτός εἶναι τό νά μπορεῖς νά ἐνεργήσεις ἀπό ἀπόσταση, νά κερδίσεις ἔδαφος ἀνοίγοντας τό πεδίο, ν' ἀγκαλιάσεις μέ τό βλέμμα. Ἔτσι βλέπουμε νόμοι τῆς βαλιστικῆς, τῆς ὀπτικῆς καί ἀργότερα τῆς ἀεροπλοΐας νά ὑπαγορεύονται ἀπό τίς ἴδιες γραμμικές τροχιές: τό μάτι μᾶς ἀπομακρύνει ἀπό τά πράγματα γιά νᾶ μᾶς κάνει νά τά ἀντικρύ-

«Νά γιατί ἡ ἐφεύρεση τῆς κάμερας συνδέεται τόσο μέ μιά σειρά ἀπό ὀνειρικά ἀρχέτυπα τοῦ ἀέρα καί τοῦ διαστήματος» (Ὁ Ζέκκα στήν ταινία του: «Γιά τήν κατάκτηση τοῦ οὐρανοῦ»).

σουμε σάν εἰκόνες, εἴδωλα, ξεχωριστά ἀντικείμενα, πού ἀναπαράγονται ἐπ' ἄπειρο, σ' ἕναν οὐδέτερο καί ὁμοιογενή χῶρο.

Παράλληλα κάνει τήν ἐμφάνιση του τό φανόμενο τῆς ἀφαίρεσης. Ἔτσι ἔχουμε τήν ἀφαίρεση τοῦ φιλόσοφου, πού ἀπομακρύνεται ἀπό τόν κόσμο καί στρογγυλοκάθεται στήν «ὀπτικό-ἀντίληψη» του. Τήν ἀφαίρεση τοῦ ζωγράφου πού στέκει κουφός, καθηλωμένος, ἀπολιθωμένος μπροστά στό ἀντικείμενο πού ἀναπαράστησε. Τήν ἀφαίρεση τοῦ γραμματιζούμενου, τοῦ καθηλωμένου ἀναγνώστη, πού μένει δέσμιος τοῦ βιβλίου. Τήν ἀφαίρεση τέλος τοῦ θέατρου μέ τήν ἰταλική σκηνή (τό θέατρο τοῦ Σαμπατίνι), πού προαναγγέλλει τόν κινηματογράφο, καί ὅπου σύμφωνα μέ τόν Jean Duvignaud «*ὁ ἄνθρωπος παίρνει μιά ἰδέα ἀπό μιά ἐλευθερία πού στήν πραγματικότητα δέν ἔχει, καί γενικότερα ἀπ' ὅτι δέν κατέχει*»[5].

Τέλος ἡ ψυχανάλυση πού κάνει ὁ Φρόϋντ γιά τόν Λ. ντα Βίντσι, θά μποροῦσε νάναι αὐτή τοῦ «homo cinematographicus»[6]. Μέ τή χαρακτηριστική του ὑπερτροφία τῆς αἴσθησης τῆς ὅρασης, ὁ ντα Βίντσι ἀρνεῖται κάθε ἐπαφή ἤ ψηλαφητή προσέγγιση τῶν πλησίων του καί τοῦ κόσμου γενικότερα. Ἐξακοντίζει τήν δύναμη του ἀπ' ὅσο γίνεται μακρύτερα. Ἡ ἰδιοφυΐα του δέν εἶναι παρά μιά ἀναδίπλωση τῆς νεύρωσης του. Ὁ κύκλωπας αὐτός εἶναι ἕνα ἱερό τέρας πού ἀπαρνιέται τό σῶμα του. Γιατί πολύ ἁπλά, ἡ ἀνάπτυξη τοῦ πολιτισμοῦ μ' ἀφετηρία τό μάτι εἶχε σάν ἀποτέλεσμα τήν ἀπώθηση ὅλων τῶν ἄλλων αἰσθήσεων, τήν λήθη τοῦ σώματος. Ἀπό τήν βαλίστρα μέχρι τόν πύραυλο, χωρίς νά ξεχάσουμε τήν κάμερα, ὁ δυτικός ἄνθρωπος μεταστρέφει τήν λίμπιντο του καί τήν προβάλλει σ' ἕνα ἀτέλειωτο χῶρο, στό κενό μιᾶς φανταστικῆς ὀθόνης, μέσα σ' ἕναν ἀπρόσιτο οὐρανό. Εἴτε ἐμφανίζεται σάν ἕνας κυρίαρχος Pierrot, εἴτε σάν ἕνας ἰμπεριαλιστής Ἴκαρος, χρειάζεται ὁλάκερο τό σύμπαν γιά ν' ἀπωθήσει τό σῶμα του.

Η ΚΑΘΗΛΩΣΗ ΤΗΣ ΚΙΝΗΣΗΣ

Νά γιατί ἡ ἐφεύρεση τῆς κάμερας συνδέεται τόσο μέ μιά σειρά ἀπό ὀνειρικά ἀρχέτυπα τοῦ ἀέρα καί τοῦ διαστήματος, μέσα ἀπό τά ὁποῖα ξεχωρίζει ἡ φιγούρα τοῦ πουλιοῦ (φάντασμα [7] καί σύμβολο αὐτῶν τῶν ἀρχετύπων). Τό πουλί εἶναι ὁ κυρίαρχος τοῦ χώρου. Μπορεῖ κι ἐξουδετερώνει τή βαρύτητα καί πρίν ἀπ' ὅλα τήν βαρύτητα τοῦ σώματος. Ἀποτελεῖ τήν κατεξοχήν παρομοίωση τῆς πνευματικῆς εἰκόνας. Ἔχοντας πε-

ριορίσει τό σῶμα του στόν ὀφθαλμό μονάχα, ὁ ἄνθρωπος τῆς Ἀναγέννησης κι ἀργότερα ὁ «homo cinematograficus», ξεκινᾶ γιά τήν μεγάλη ἰδεαλιστική περιπέτεια.

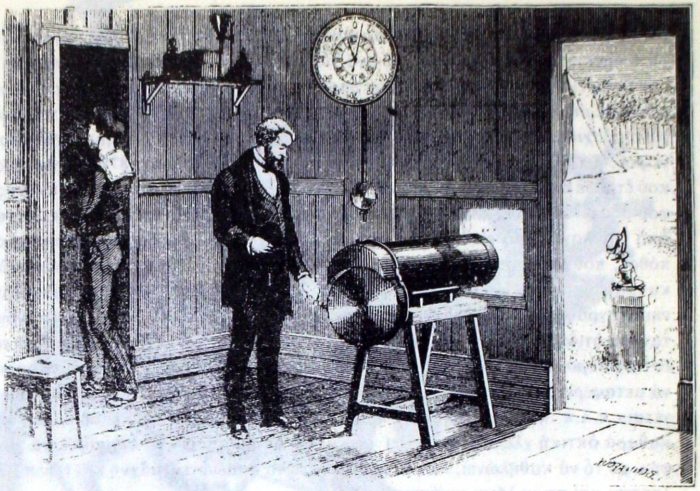
«Ὀνειρευόμουνα ἕνα εἶδος φωτογραφικοῦ τουφεκιοῦ, τοῦ θά μποροῦσε νά πιάσει τό πουλί σέ μιά στάση ἤ καλύτερα σέ μία σειρά ἀπό στάσεις, οἱ ὁποῖες θ' ἀναλογοῦσαν μέ τίς διαδοχικές φάσεις τῆς κίνησης τῶν φτερῶν του». Κάθε ἐπιστήμη εἶναι κόρη τοῦ ὀνείρου. Τά παραπάνω λόγια ἀνήκουν στόν Ἐτιέν Μάρεϋ, τό 1878. Ὁ γιατρός αὐτός, πού ἔτρεφε ἕνα ἰδιαίτερο πάθος γιά τά προβλήματα τῆς ζωϊκῆς κίνησης καί τῆς κυκλοφορίας τοῦ αἵματος, εἶναι ἕνας κληρονόμος τοῦ ἔργου τοῦ Λεονάρδο ντα Βίντσι. Πίσω ἀπό τήν λογιάστρα εἰκόνα τῶν «πειραματισμῶν» του, κρύβεται ἕνας συγκεκριμένος πόθος, πού θά προσπαθήσουμε νά τόν διελευκάνουμε! Ὅπως εἶναι γνωστό ὁ Μάρεϋ κατασκεύασε ἕνα «φωτογραφικό τουφέκι» πού ἀποτελεῖ τό πρῶτο προσχέδιο τῆς κινηματογραφικῆς κάμερας. Ὁ φωτογράφος Ναντάρ μᾶς λέει ὅτι ὁ Μάρεϋ ἐνδιαφέρονταν γιά ὁτιδήποτε *«ψηλαφίζεται, ἀκούγεται, μετριέται, ζυγίζεται... Μάζευε τά πάντα, τά ἔστηνε μπροστά του καί τ' ἀνέλυε - κάθε εἴδους γραφή»*[8]. Μ' ἄλλα λόγια προσπαθοῦσε νά μεταφέρει τήν ἐμπειρία ὅλων τῶν αἰσθήσεων μας (αὐτό πού «ψηλαφίζεται», «ἀκούγεται» κ.λ.π. καί πού κατά τήν κρίση του ἀποτελεῖ μιά χονδροειδῆ ἐμπειρία) σέ μιά καθαρά ὀπτική γλώσσα (langage) σέ κάτι τ' ὁποῖο μπορεῖ νά ἐγγραφεῖ, νά γίνει «γραφή», μέ τό νά καθηλώνει, νά κατακρατεῖ καί νά σημειώνει τά ἴχνη καί τῶν πιό λεπτεπίλεπτων καί φευγαλέων κινήσεων τῆς ζωῆς.

Προσπάθεια ἀρκετά συγγενική μ' αὐτή τοῦ ντα Βίντσι, ὁ ὁποῖος γράφει χαρακτηριστικά στίς σημειώσεις του: *«Οἱ ζωγράφοι συχνά ἀπελπίζονται ὅταν διαπιστώνουν πώς οἱ πίνακές τους δέν ἔχουν τό γάρμπο καί τήν ΖΩΝΤΑΝΙΑ τῶν ἀντικειμένων, ἔτσι ὅπως τ' ἀντικρύζουμε μέσα ἀπό ἕνα καθρέφτη».* Καί ὁ ντα Βίντσι, ὅπως ξέρουμε, γοητεύονταν ἀπό τά πουλιά (ὁ Φρόυντ ἐξερεύνησε τά αἴτια αὐτῆς τῆς γοητευτικῆς ὑποβολῆς: ἡ εἰκόνα τοῦ γύπα μᾶς μεταφέρει στό ἀρχέτυπο τῆς μητέρας-εὐνουχίστριας [9]). Δέν ἤθελε μόνο νά καταφέρει νά φτιάξει ἐμψυχωμένες εἰκόνες, ἀλλά κι ἕνα ἀντικείμενο πού νά μπορεῖ νά πετᾶ. Ἡ ταυτόχρονη ἐφεύρεση τοῦ ἀεροπλάνου καί τοῦ κινηματογράφου στά τέλη τοῦ 19ου αἰώνα, δέν εἶναι παρά ἡ ὄψιμη ὁλοκλήρωση αὐτοῦ τοῦ μεγαλειώδους σχέδιου.

Ὁ Μάρεϋ ἦταν ἕνας φιλόδοξος ἄνθρωπος. Κύρια αὐτό πού τόν ἐνδιέφερε ἦταν ἡ *ἀνάλυση* τῆς κίνησης. Ἤθελε νά προσφέρει στό μάτι (μ' ἄλλα λόγια στήν ἐπιστήμη) ἕναν ἀκινητοποιημένο πίνακα, πού θά περιεῖχε ὅ,τι ἀκριβῶς ξεφεύγει ἀπό τό βλέμμα. Ὅπως καί ὁ ἀμερικανός συναγωνιστής του Muybridge, ἀναζητεῖ τήν κατανόηση τοῦ ἐφήμερου: ν' ἀδράξει γιά παράδειγμα τό κάλπασμα τοῦ ἀλόγου, νά καταγράψει τό στιγμιαῖο καί μ' αὐτό τόν τρόπο νά κυριαρχήσει ἐπάνω του, νά τ' ἀπαθανατίσει.

Ὁ Μπέργκμαν πού ὅλο του τό ἔργο εἶναι μιά συνεχής ἀναφορά στόν κινηματογράφο, θά μᾶς κάνει νά ξαναζήσουμε τήν ἀποφασιστική αὐτή φαντασματική ἐπιθυμία στήν ταινία του *Ἡ 7η Σφραγίδα (1956).* Στήν ἀρχή τοῦ ἔργου ὑπάρχει ἡ σύντομη εἰκόνα ἑνός ἀετοῦ πού πετάει. Πρόκειται γιά τόν ἀετό τοῦ Ἰωάννη τοῦ Εὐαγγελιστῆ, τοῦ ὁραματιστῆ τῆς Ἀποκάλυψης. Βλέποντας ὅμως βαθύτερα, μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι, τό ἀκινητοποιημένο κατά τήν ὥρα τῆς πτήσης του αὐτό πουλί, πάνω στό φίλμ, μᾶς δίνει τό κλειδί τῆς ἑρμηνείας, καί τοῦ εὐαγγελικοῦ κειμένου καί τοῦ φίλμ, σημαίνοντας τήν ἀλλόκοτη ἐκείνη στιγμή κατά τήν ὁποία ὁ χρόνος παύει νά ὑπάρχει, στιγμή στά πρόθυρα τοῦ θανάτου (τῆς αἰωνιότητας;), ὅπου ὁ ἄνθρωπος θά ἔχει τήν ὕστατη ἀποκάλυψη, τήν γνώση τῆς γνώσης, τό μυστικό τῆς ΖΩΗΣ. Ἔτσι βλέπουμε ὅτι ἡ Ἀποκάλυψη καί ἡ *7η Σφραγίδα* συμπορεύονται, θέτοντας τό κοινό ἐρώτημα τοῦ «τέλους τοῦ χρόνου». Στήν ἴδια πάντα ταινία ἕνας ζογκλέρ προσπαθεῖ νά μάθει στό γιό του ἕνα καταπληκτικό κόλπο. Θά ἤθελε, λέει, ὁ γιός του νά μπορεῖ ν' ἀκινητοποιήσει ἕνα τόπι στόν ἀέρα [10].Οἱ δυό αὐτές εἰκόνες τοῦ ἀετοῦ καί τοῦ ζογκλέρ ἀναπτύσσουν τόν ἴδιο μύθο: νά σταματήσει τό τόπι στήν πτήση του, νά καθηλωθεῖ τό πουλί ἀνάμεσα σ' οὐρανό καί γῆ - νά τό θαῦμα πού πραγματοποίησε τό κινηματογραφικό τουφέκι τοῦ Μάρεϋ, νά ὁ καθημερινός ἄθλος πού ἡ κάμερα ἐκτελεῖ 24 φορές τό δευτερόλεπτο!

Ὁ Γκονταρ τῶχει ἀπό παλιά ἐπισημάνει: *«Μιά ταινία τοῦ Μπέργκμαν»* λέει *«εἶναι ἂν θέλουμε, ἕνα εἰκοστό τέταρτο τοῦ δευτερολέπτου πού μεταφορφώνεται κι ἐκτείνεται γιά μιάμιση ὥρα. Ἡ ἀκόμη, ὁ κόσμος ἀνάμεσα σέ δύο ἀνοιγοκλεισίματα τῶν βλεφάρων, η*



Τό φωτογραφικό ρεβόλβερ τοῦ Μ. Γιάνσεν

θλίψη ἀνάμεσα σέ δυό χτυπήματα τῆς καρδιᾶς, ἡ χαρά γιά τή ζωή ἀνάμεσα σέ δυο παλαμάκια» [11]. Θά μπορούσαμε νά προσθέσουμε: ὁ κόσμος ἀνάμεσα σέ δύο μετατοπίσεις τοῦ κλείστρου τῆς κάμερας (σ' αὐτές ἀκριβῶς παραπέμπει ἡ μεταφορά τοῦ Γκοντάρ ὅταν μιλάει γιά τά «ἀνοιγοκλεισίματα τῶν βλεφάρων») Ἐξάλλου ὁ Μπέργκαν θ' ἀποτολμήσει ἀργότερα νά μᾶς δείξει μ' ἕνα πανομοιότυπο τρόπο τήν τεχνολογία του. Στήν ἀρχή καί στό τέλος τῆς *Περσόνα* (1966) βλέπουμε τόν μηχανισμό τῆς μηχανῆς προβολῆς ν' ἀναπαράγεται πάνω στήν ὀθόνη, τέμνοντας τή δέσμη τοῦ φωτός πού παράγεται μέσα ἀπό τήν διακοπτόμενη κίνησή της, ἀκινητοποιώντας τή ζωή.

Ὁ Μάρεϋ ἔνιωσε ὅτι ἐκπλήρωσε τόν σκοπό του, ἐφευρίσκοντας τό φωτογραφικό τουφέκι. *«Οἱ κινούμενες εἰκόνες ἀκινητοποιήθηκαν σέ γεωμετρικές φιγοῦρες. Ἡ ψευδαίσθηση τῶν αἰσθήσεων διαλύθηκε, γιά νά δώσει τή θέση της στήν ἱκανοποίηση τοῦ πνεύματος»*. Δέν θά μποροῦσε νά μιλήσει καθαρότερα: οἱ αἰσθήσεις, λέει, μᾶς ξεγελοῦν. Ἀρνούμενοι ὅμως τό σῶμα μας, τό κάνουμε ἕνα ἀντικείμενο τῆς γνώσης, ἕνα θέαμα πού προσφέρεται γιά τήν ἐνατένιση τοῦ πνεύματος.

Η ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΚΙΝΗΣΗΣ

Ἡ ἐπιστήμη ὅμως σταματᾶ ἐδῶ, στόν «χρονοφωτογράφο» τοῦ Μάρεϋ, στήν μηχανή δηλ. πού ἀναλύει, καταγράφει τό κάθε τι τῆς κίνησης. Ἄν ποῦμε, ὅπως ἀπερίσκεπτα ὑποστηρίζει ὁ Ζ. Π. Λεμπέλ, ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα ἐπιστημονικό ὄργανο [12] αὐτό ἰσχύει μονάχα γιά τήν δυνατότητα τοῦ ὀργάνου αὐτοῦ νά καθηλώνει τή ζωή καί τήν κίνηση, στίς πιό περίπλοκες καί φευγαλέες ἐκδηλώσεις της. Ὁ «χρονοφωτογράφος», τοῦ ὁποίου ὁ Μάρεϋ συνέλαβε τήν ἰδέα, βασισμένος στόν σκοτεινό θάλαμο, δηλαδή πάνω στό μοντέλο τοῦ ὀφθαλμοῦ, ξεπερνᾶ τόν ὀφθαλμό. Δέν εἶναι ὅμως ἀκόμα ὁ κινηματογράφος....

Γιά νά ὑπάρξει ὁ κινηματογράφος, πρέπει ν' ἀναπαραχθεῖ ἡ κίνηση. Ὅμως αὐτό ἦταν πάντα δουλειά τῶν θαυματοποιῶν. Ἡ σύνθεση τῆς κίνησης πού γίνεται κατά τήν διάρκεια τῆς κινηματογραφικῆς προβολῆς δέν προσφέρει κανένα ἐνδιαφέρον στήν ἐπιστημονική «ὀπτική». *«Οἱ κινούμενες φωτογραφίες»* λέει ὁ Μάρεϋ *«οὔτε πρόσθεσαν τίποτα στήν δύναμη τῆς ὅρασης μας, οὔτε καί ἀφαίρεσαν τίποτα ἀπό τίς ψευδαισθήσεις της»*. Ἀκόμη χειρότερα: οἱ φωτογραφίες αὐτές δίνουν τήν ἐντύπωση τοῦ ἔμψυχου, τοῦ κινούμενου, χάρη σέ μιά ψευδαίσθηση, μιά ὁριακή ἀδυναμία τοῦ ματιοῦ μας. Ἐξαιτίας τοῦ φαινομένου τοῦ μετεικάσματος, δέν εἶναι δυνατόν νά διακρίνουμε σάν κάτι τό

ξεχωριστό, τίς εἰκόνες πού διαδέχονται σέ σειρά ἡ μιά τήν ἄλλη [13]. Ἔτσι τό διακοπτόμενο ἐμφανίζεται σάν συνεχόμενο. Χάρη ἀκριβῶς λοιπόν σ' αὐτό τό ἐλάττωμα τῆς πιό πολύτιμης καί ἀκριβῆς αἴσθησή μας, μπόρεσε νά ὑπάρξει ὁ κινηματογράφος (καί ἡ τηλεόραση ἀργότερα). Μία ὅμως τεχνολογία πού ἐκμεταλλεύεται τήν ψευδαίσθηση δέν μπορεῖ νά περάσει γιά ἐπιστήμη. Ἐδῶ θἄπρεπε νά σταματήσουν οἱ δεκάδες ἀνιαρές συζητήσεις γύρω ἀπό τό θέμα «κινηματογράφος καί ἰδεολογία» [14].

Τό ἔργο τῆς σύνθεσης τῆς κίνησης πού ἄρχισε ὁ Μάρεϋ, τό ὁλοκλήρωσαν ὁ Ἔντισον καί οἱ ἀδελφοί Λυμιέρ. Μέ τήν πραγμάτωση αὐτῆς τῆς σύνθεσης, τό ἀπωθημένο σῶμα ἐμφανίζεται πάνω στήν ὀθόνη, μ' ὅλη τήν παντοδυναμία τῆς φαντασματικῆς μορφῆς. Τό ἀκινητοποιημένο πάνω στό φίλμ εἰδατό, ζωντανεύει στή σκοτεινιά τῆς αἴθουσας, μέσα σ' ὅλη τήν ἔκλαμψη τοῦ φανταστικοῦ.

Ἔτσι ἀργά ἤ γρήγορα βλέπουμε τήν ἐπιστήμη νά ξεπερνιέται ἀπό τόν ἴδιο τό κρυφό πόθο πού τήν ὑποβάσταζε. Μήπως ὁ Λεονάρδο ντα Βίντσι δέν μελετοῦσε τήν ὀπτική καί τήν προοπτική, γιατί εἶχε στοιχιώσει μέσα του μιά μονομανία πού συνέχεια τόν βασάνιζε: τό πῶς θά γίνει κάτοχος αὐτῆς τῆς δύναμης, ὥστε νά μπορέσει νά ἐξουσιάσει τή ζωή, ν' ἀναπαράγει ἐπ' ἄπειρο τήν εἰκόνα της, μ' ἄλλα λόγια νά κάνει ἐφικτή τήν μηχανική ψευδαίσθηση τῆς ζωῆς. Αὐτό εἶναι τ' ὄνειρο πού ἡ δυτική συνείδηση ὀνειρεύεται νά πραγματοποιήσει ἀπό τήν Ἀναγέννηση κι ἔπειτα. Τό μαρτυρᾶ τό παρακάτω παράξενο ἀνέκδοτο, πού μᾶς διηγεῖται ὁ Γκόμπριτς στό βιβλίο του *«Ἡ τέχνη καί ἡ ψευδαίσθηση»*:

«Τόν καιρό πού ὁ Μιχαήλ Ἄγγελος καί ὁ Ραφαήλ ἔφτιαχναν τά πιό περίφημα ἀριστουργήματά τους, βρίσκουμε τόν Λεονάρδο στό Βατικανό νά φιλονικεῖ μ' ἕναν Γερμανό, φτιάχνοντας καθρέφτες καί βάζοντας γένια καί φτερά σέ μιά ἐξημερωμένη σαύρα, γιά νά τρομάζουν οἱ ἐπισκέπτες. Ἔτσι ἔφτιαξε ἕνα δράκο, κάνοντας μία φανταιζίστικη παρένθεση στό ὑπόλοιπο τῆς προμηθεϊκῆς ὕπαρξής του. Ὁ ζωγράφος, κατεχόμενος ἀπό τήν ἐπιθυμία νά δημιουργήσει, νά φτιάξει ὄντα, παραχώρησε τή θέση του στόν τεχνικό, ἀφήνοντας γιά τόν καλλιτέχνη τήν μικρή παρηγοριά νά εἶναι ἕνας κατασκευαστής ὀνείρων».

Τέσσερις αἰῶνες ἀργότερα ἐμφανίζεται καί πάλι κάποιος πού θά συμφιλιώσει μέσα του τόν τεχνικό καί τόν καλλιτέχνη, τόν κατασκευαστή τῶν νευροσπάστων, τόν ταχυδακτυλουργό καί τόν κινηματογραφιστή: ὁ Ζώρζ Μελιέ.

ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ

Ἡ κάμερα (ὅπως καί τό ἀεροπλάνο) πραγματοποιεῖ, ὅπως ἀκριβῶς λένε ὁ Ἔντγκαρ Μορέν καί ὁ Μάκ Λουάν, *«τό πάντρεμα, τῆς μηχανικῆς καί τῆς ζωῆς»*. Ὅλη ἡ ἰδεολογία τῆς βιομηχανικῆς κοινωνίας ἐμπεριέχεται μέσα της. Δουλειά τῆς κάμερας εἶναι ν' ἀνα-παράγει ἕναν κόσμο τοῦ θεάσθαι καί τοῦ θεάματος, πού βρίσκεται ὑποταγμένος στή δικτατορία τοῦ ματιοῦ (καί στόν χλευασμό τῆς ὀφθαλμαπάτης). Ταυτόχρονα πρέπει νά ξεχάσουμε τό σῶμα, τήν ἐργασία του, τήν ὀδύνη, τήν ἡδονή καί τόν θάνατό του. Φέρε στό φῶς, φέρε ἐπί τῆς σκηνῆς, περιόρισε τόν κόσμο σ' αὐτό μόνο πού μπορεῖ νά κοιταχθεῖ, νά ἐκτεθεῖ - νά ποιά εἶναι ἡ ἰδεολογία τῆς κάμερας, πού πρίν ἀπ' ὅλα εἶναι μιά ἰδεολογία τοῦ ματιοῦ.

Τό ὄνομα τῆς «camera obscura», πού παλιότερα σήμαινε τό μέρος ὅπου ὁ θεατής ἀνακάλυπτε τήν εἰκόνα, τό εἴδωλο τοῦ κόσμου, ὑπόκειται τώρα μιά παράξενη σημασιολογική μετατόπιση καί δέν σημαίνει πλέον τήν αἴθουσα προβολῆς. Ἀντίθετα, ὅπως ἀκριβῶς παρατηροῦν ὁ Ζ.Α. Κομολλί καί ὁ Ζ.Π. Λεμπέλ [15], ὁ ὅρος «κάμερα» μέσα ἀπό μιά ἐλλειπτική διαδικασία πού ἐξαφανίζει ἀπό τό προσκήνιο τοῦ λόγου τά ὑπόλοιπα μέρη τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς, ὁρίζει μονάχα ὅ,τι φαίνεται ἀπό αὐτά τά μέρη. Ἔχουμε λοιπόν τήν ἀνάδυση μέσα ἀπό τό σκοτάδι μιᾶς μηχανῆς πού γίνεται ὁρατή, μέ τήν παράλληλη ἀπώθηση καί λογοκρισία τῆς ἐργασίας (δηλ. τῶν ὑπόλοιπων τεχνικῶν δραστηριοτήτων ὅπως τά ἐργαστηριακά, τό μοντάζ, ἀκόμη καί τά μηχανήματα τῆς αἴθουσας προβολῆς). Ἡ κάμερα γίνεται ἔτσι (ὦ τί ψευδαίσθηση!) τό μάτι τοῦ θεατῆ, τό μάτι μου, κυρίαρχο πάνω στόν κόσμο!

Αὐτή ἡ κάμερα λοιπόν στήν ὁποία συνοψίζεται ὁ κινηματογράφος καί ἡ δύναμή του,

εἶναι ἕνα ἐπιθετικό μάτι. Οἱ ἀναλογίες ἀνάμεσα στή μηχανή λήψης καί τά ὅπλα ἔχουνε ἐπισημανθεῖ δεκάδες φορές: «*Ἔχω ἕνα φωτογραφικό τουφέκι, πού δέν ἔχει τίποτα τό δολοφονικό*» γράφει ὁ Ε. Μάρεϋ στήν μητέρα του τό 1881. Ὅπως ἀκριβῶς τό τουφέκι τοῦ Μάρεϋ, ἔτσι καί ὅλες οἱ σημερινές κάμερες, δανείζονται τό μοντέλο τους ἀπό τήν πολεμική τεχνολογία: ἔχουν ἕνα «σκόπευτρο»,, «γεμιστῆρες» (σασί), ἐνῶ τό «κανόνι» τοῦ τηλεφακοῦ εἶναι τ' ὅπλο μέ τ' ὁποῖο γίνεται τό «κυνήγι» τῶν εἰκόνων. Αὐτό τό τεντωμένο κι ἀετίσιο μάτι, τό φαλλικό ὅπλο, εἶναι ἕνα ὑποκατάστατο τῶν σεξουαλικῶν ὀργάνων καί ὅλου τοῦ σώματος. Πίσω ἀπό τό ἀποσπασμένο βλέμμα του, ἀπ' τό ὁποῖο κρέμεται ὁ δυτικός ἄνθρωπος ἀπό τήν ἐποχή τῆς Ἀναγέννησης, ὑπάρχει ὁ ἀκόρεστος πόθος τῆς κατοχῆς, τῆς συλλογῆς τῶν εἰκόνων τοῦ κόσμου, πού γίνονται κυνηγετικά τρόπαια, αἱματωβαμένη δορά μιᾶς φύσης, ποῦχει καταντήσει πεδίο κυνηγιοῦ κι ἐξερεύνησης [20] καί πού παρ' ὅλ' αὐτά παραμένει κάτι τό ἄπιαστο, κάτι ποῦναι πάντα περιορισμένο σέ μία φαντασματική μορφή.

Δύο εἶναι οἱ ταινίες πού ἀπεικονίζουν μέσα ἀπό τήν δύναμη τοῦ μύθου αὐτή τήν ἰδεολογία τῆς κάμερας: «*The Collector*» (*Ὁ Συλλέκτης*) τοῦ Γουΐλλιαμ Γουάϊλερ (1965), ὅπου ὁ συλλέκτης τῶν πεταλούδων συμβολίζει τόν ἴδιο τόν σκηνοθέτη καί «*Les carabiniers*» (*Οἱ καραμπινιέροι*) τοῦ Ζάν Λύκ Γκοντάρ (1963), ὅπου οἱ μισθοφόροι δολοφόνοι εἶναι συλλέκτες εἰκόνων, καπιταλιστές τῶν λήψεων.

Σήμερα τό περιεχόμενο τῶν φίλμ (θἄπρεπε καλύτερα νά λέγαμε τό περιεχόμενο *τοῦ* φίλμ, γιατί δέν ὑπάρχει πλέον παρά ἕνα καί μόνο περιεχόμενο), εἶναι ἀκριβῶς ὅτι «ὁ πολιτισμός τοῦ ματιοῦ» προσπάθησε ν' ἀπωθήσει: τό σέξ καί ὁ θάνατος, τό σῶμα καί τά ὄριά του ἤ ἡ ἐργασία του. Ὁ μοναχικός κι ἀκινητοποιημένος μέσα στήν αἴθουσα προβολῆς θεατής, ἀγγίζει ἴσως τό ὁριακό σημεῖο τῆς ἀλλοτροίωσής του. Ὁ ὅλο καί περισσότερο ψηλαφητός κόσμος πού γίνεται θέα τοῦ κουρασμένου βλέμματός του, δέν μπορεῖ νά τοῦ προσφέρει μιά γαλήνια ἐνατένιση καί μιά δραστική κάθαρση. Πέρα ἀπό τό βλέμμα, ἀντικρύζουμε ὅτι εἴμαστε ἀποστερημένοι. Ἡ ἀποστέρηση πού προκάλεσε ἡ κάμερα γίνεται θέμα τοῦ ἴδιου τοῦ φίλμ. Στόν καθρέφτη τῆς ὀθόνης ξαναβρίσκουμε τό σῶμα μας.

Τέρμα λοιπόν στόν κόσμο πού στηρίζονταν στήν διαίρεση τῆς ἐργασίας, στήν διχοτόμηση τῆς παραγωγῆς / κατανάλωσης, στήν ἐκμετάλλευση / ἐξερεύνηση τῆς φύσης σάν θέαμα. Ὅπως, τέρμα στόν κόσμο πού στηρίζονταν στήν ψευδαίσθηση τοῦ ματιοῦ μας. Ἔχουμε ἐπίσης χέρια. Ἡ κάμερα μᾶς καλεῖ τώρα νά περάσουμε στήν πράξη. Ὄχι μόνο ὁ κινηματογράφος δέν πέθανε, ἀλλά εἶναι σίγουρα ὅτι οἱ αὐριανοί θεατές θά θέλουν ὅλο καί πιό πολύ νά δράσουν μέ δικιά τους πρωτοβουλία, ἀρνούμενοι τό σημερινό στάτους τοῦ θεατῆ. Ὁ κινηματογράφος πρέπει νά γίνει κάτι πού δέν ἦταν ποτέ μέχρι τώρα: ἕνα μέσο ἐπικοινωνίας. Ἀλιώτικα ἄς ἐξαφανισθεῖ!

Jean Collet

(Μετάφ.: Μπάμπης Ἀκτσόγλου)

---

1. Ὁ χρόνος πού χρειάζεται γιά ν' ἀλλάξουμε τό σασί εἶναι μόλις 2-3 δευτερόλεπτα (Σ. τοῦ Μ.).
2. Δές Πλάτωνος Πολιτεία, βιβλίο ἕβδομο (Σ. τοῦ Μ.).
3. Ἡ μαγική λατέρνα ἤ μαγικός φανός ἐφευρέθηκε ἐπίσημα ἀπό τόν Γερμανό ἰησουΐτη Α. Kiercher τό 1644. Θά πρέπει ὅμως νά ἦταν γνωστή πολύ παλιότερα. Πρόκειται γιά ἕνα ὑποτυπῶδες σύστημα προβολῆς διαφανειῶν, πού ἐπιδεικνύονταν συνήθως στά πανηγύρια ἀπό τούς πλανόδιους θιάσους. (Σ τοῦ Μ.).
4. Δές Lacan: «Séminaire XI» κεφ. «la pulsion scopique», Παρίσι, Ἐκδ. Seuil 1973.
5. Jean Duvignaud: «Spectacle et Société», Παρίσι, ἐκδ. Gonthier, 1969.
6. Δές τό βιβλίο τοῦ Σ. Φρόϋντ «Μιά παιδική ἀνάμνηση τοῦ Λεονάρδο ντά Βίντσι (Gesamelte Werke, Band VIII) (Σ. τοῦ Μ.).
7. Στήν ψυχανάλυση καλοῦμε *φάντασμα* μία πνευματική εἰκόνα ἤ φανταστική παράσταση πού εἶναι προϊόν μιᾶς ἐσωτερικῆς, συνειδητῆς ἤ μισο-συνειδητῆς δραστηριότητας καί ἡ ὁποία εἴτε διακρίνεται ἀπό τήν ἀντίληψη τῆς πραγματικότητας, εἴτε ἀντιτίθεται πρός αὐτήν (π.χ. ὀνειροπόληση, καλλιτεχνική δημιουργία). Τό φάντασμα στήν φροϋδική ψυχανάλυση παίρνει μιά πιό εἰδική σημασία. Πρόκειται γιά τήν φανταστική ἱκανοποίηση ἑνός ἀσυνείδητου πόθου. Τά φαντάσματα εἶναι γιά τόν Φρόϋντ «*ἀποκλίσεις ἀπωθημένων ἀναμνήσεων, πού μιά ἀντίσταση ἐμποδίζει νά ἐμφανισθοῦν*

στή συνείδηση μέ τά πραγματικά χαρακτηριστικά τους, μ' ἀποτέλεσμα νά ἐμφανίζονται μέ διάφορες ἀλλαγές καί παραμορφώσεις, τίς ὁποῖες ἐπιβάλλει ἡ ἀντίσταση τῆς λογοκρισίας» (Σ. τοῦ Μ.).

8. Ἡ λέξη *γραφή* σημαίνει ἐδῶ ὁτιδήποτε πράγμα ἀφήνει ἕνα γραφτό ἴχνος, εἴτε εἶναι εἰκόνα, ἦχος πού καταγράφεται κ.λ.π. (Σ. τοῦΜ.).

9. Στό βιβλίο του «Μιά παιδική ἀνάμνηση τοῦ Λεονάρδο ντα Βίντσι» ὁ Φρόϋντ ἀναφέρει ἕνα παιδικό φάντασμα τοῦ ντα Βίντσι, ὁ ὁποῖος θυμᾶται ὅτι ὅταν ἦταν παιδί, ἦλθε ἕνας γύπας πάνω ἀπό τή κούνια του καί τόν χτύπησε μέ τό ράμφος του στό στόμα. Ὁ Φρόϋντ ἐξηγεῖ ὅτι ἡ μορφή τοῦ γύπα δέν εἶναι ἄλλη ἀπό τήν φαλλική μητέρα, δηλ. τήν μητέρα ἔτσι ὅπως τήν σκέφτεται τό παιδί, προτοῦ νά εἶναι σέ θέση νά ξεχωρίσει τά φύλα, γιά τήν ὁποία πιστεύει ὅτι ἔχει κι αὐτή φαλλό (ἡ σύνδεση φαλλικῆς μητέρας καί γύπα ὑπάρχει καί μέσα στήν θρησκευτική παράδοση. Ἡ αἰγύπτια θεά Μούτ γιά παράδειγμα εἶχε κεφαλή γύπα, γυναικεῖο σῶμα καί ἔφερε φαλλό).
Δές σχετικά καί τό κείμενο τοῦ R. Dadoun «Ὁ φετιχισμός στίς ταινίες τρόμου», πού δημοσιεύτηκε στό Νο 4 τῆς «ΟΘΟΝΗΣ» (Σ. τοῦ Μ.).

10. «Γιόφ: Ὁ Μίκαελ, ὅταν θά μεγαλώσει θά γίνει σπουδαῖος ἀκροβάτης ἢ ταχυδακτυλουργός, καί θά μπορεῖ νά κάνει ἐκείνη τήν ταχυδακτυλουργία πού δέ μπορεῖ κανείς νά τήν κάνει.
Μία: Ποιά εἶναι αὐτή;
Γιόφ: Νά κάνει τή μιά ἀπό τίς μπάλλες νά σταθεῖ τελείως ἀκίνητη στόν ἀέρα.
Μία: Μά αὐτό εἶναι ἀδύνατο.
Γιόφ: 'Αδύνατο γιά μᾶς, μά ὄχι γι' αὐτόν.»
'Απόσπασμα ἀπό τό σενάριο τοῦ Bergman (Μετάφραση Ροζίτα Σώκου, ἐκδ. Γαλαξίας 1968). (Σ. τοῦ Μ.).

11. Στό γαλλικό κείμενο ὁ Godard χρησιμοποιεῖ γιά κάθε παρομοίωση του, τό οὐσιαστικό «battements», πού σημαίνει χτυπήματα. Κατά λέξη θά ἔπρεπε νά μεταφράζουμε λοιπόν «2 χτυπήματα τοῦ βλέφαρου», «2 χτυπήματα τῆς καρδιᾶς» καί «2 χτυπήματα τῶν χεριῶν». Ἡ παραπομπή εἶναι ἀπό τό ἄρθρο τοῦ «Bergmanorama» πού δημοσιεύθηκε στά «Cahiers du Cinéma No 85 1958) (Σ. τοῦ Μ.).

12. Δές τό ἄρθρο τοῦ Ζ.Π. Λεμπέλ «Κινηματογράφος καί 'Ιδεολογία» πού δημοσιεύθηκε στόν «Σύγχρονο Κινηματογράφο», Νο 9-10 καί 11-12 (70 καί 71 ἀντίστοιχα) (Σ. τοῦ Μ.).

13. Ὁ Κρίστιαν Μέτζ διορθώνει τήν παραδοσιακή ἔννοια τοῦ «μετεικάσματος», ἐπικαλούμενος τό «ἐφφέ-φί», ὅπως τ' ὀνομάζει (ἢ φαινόμενο τῆς φαινομενικῆς κίνησης) καί προσεγγίζοντας τό πρόβλημα τῆς κάμερας, χρησιμοποιώντας ὅρους τεχνολογικῶν κωδίκων, δηλ. ὅρους «προγραμματισμοῦ» τῆς κυβερνητικῆς. Δές Christian Metz: «Cinéma et langage», Παρίσι ἐκδ. Larousse, σελ. 144.

Πιό συγκεκριμένα ὁ C. Metz λέει: «*Ἀνάμεσα σ' αὐτούς τούς (τεχνολογικούς) κώδικες, ὑπάρχει ἕνας μέ ἰδιαίτερη σημασία, ἀφοῦ συνήθως θεωρεῖται σάν ἡ ἀρχή τοῦ κινηματογράφου, σάν ὁ ἴδιος ὁ ὁρισμός του: πρόκειται γιά τό περίπλοκο αὐτό σύστημα μέ τ' ὁποῖο ὁ κινηματογραφικός μηχανισμός (κάμερα πού φιλμάρει, φιλμική μπάντα, κάμερα προβολῆς) «ἀναπαράγει τήν κίνηση» (...) παίζοντας μέ διάφορα ὀπτικά φαινόμενα, μέσα στά ὁποῖα πρώτη θέση κατέχει τό «ἐφφέ-φί» (καί ὄχι τό μετείκασμα, πού ἁπλά διαδραματίζει ἕνα βοηθητικό ρόλο, ἀλλά πολύ σημαντικό γιά τό εὐανάγνωστο τῆς εἰκόνας).*».

14. Ὁ συγγραφέας ὑπονοεῖ τήν διαμάχη πού ξέσπασε ἀνάμεσα στόν Ζ. Π. Λεμπέλ, τά «Cahiers du Cinéma», τήν «Cinéthique» καί ἄλλους θεωρητικούς τοῦ κιν/φου, γύρω ἀπό ὁρισμένα θέματα τῆς θεωρίας τοῦ κινηματογράφου, ἕνα ἀπό τά ὁποῖα ἦταν κατά πόσο ὁ κιν/φος εἶναι μιά ἀθῶα ἐπιστημονική ἐφεύρεση ἢ ἀντίθετα ἦλθε ὕστερα ἀπό μία συγκεκριμένη ἰδεολογική ζήτηση. (Σ. τοῦ Μ.).

15. Ὁ J. L. Comolli στά ἄρθρα του «Κινηματογράφος/τεχνική/ἰδεολογία» πού δημοσιεύτηκαν στά «Cahiers du Cinéma» (ἀπό τό τεῦχος 229 μέχρι τό 241) καί ὁ J. P. Lebel στό ἄρθρο πού ἤδη ἀναφέραμε. (Σ. τοῦ Μ.).

16. Ἡ λέξη αὐτή σημαίνει ταυτόχρονα στά γαλλικά κι «ἐκμετάλλευση» καί θά πρέπει νά τή δοῦμε μέ τή διπλή της σημασία. (Σ. τοῦ Μ.).

φασμα

ΔΙΜΗΝΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ-ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 82

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΑΝΤΟΝΕΝ ΑΡΤΩ

ΕΝΑ ΦΙΛΜ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

ΧΙΤΛΕΡ

τοῦ Hans-Jürgen Sybeberg

«Χίτλερ» – Μιά ταινία

Ὁ *«Χίτλερ, ἕνα φίλμ ἀπό τή Γερμανία»* τοῦ Hans-Jürgen Sybeberg δέν εἶναι μία συνηθισμένη ταινία κι αὐτό ὄχι μόνο γιατί κρατᾶ πάνω ἀπό 7 ὧρες (ἄν καί εἶναι χωρισμένη σέ 4 μέρη, πού κάλλιστα μποροῦν νά εἰδωθοῦν ξεχωριστά), ἀλλά γιά τήν ἴδια τήν αἰσθητική της πρωτοτυπία καί τό μήνυμα πού ὁ Sybeberg προσπαθεῖ νά περάσει μέσα ἀπό αὐτό τό φίλμ-δοκίμιο-ποταμό.

Ὁ τίτλος τοῦ πρώτου μέρους *«Ἕνα φίλμ ἀπό τή Γερμανία»* δέν ἀφήνει στόν προσεκτικό θεατή καμία ψευδαίσθηση γι' αὐτό πού πρόκειται νά ἀκολουθήσει. Ὁ *«Χίτλερ»* δέν εἶναι οὔτε μία μυθιστορηματική βιογραφία τοῦ Χίτλερ, οὔτε μία ταινία-ἐπικαίρων, οὔτε μία ἀνάλυση τοῦ ναζισμοῦ μέ τή στενή πολιτική ἔννοια τοῦ ὅρου, οὔτε μία ἱστορική ταινία ἀνασύνθεσης μίας ἐποχῆς, ἀλλά αὐτό πού ὁ ἴδιος ὁ τίτλος λέει: **«μία ταινία».** Μία ταινία πού διεξάγεται σ' ἕνα στούντιο καί αὐτό εἶναι πού ἡ κάμερα μᾶς δείχνει ἐξαρχῆς: ἕνα στούντιο, πού δέν εἶναι ἄλλο ἀπό τή «Black Mary», τό πρῶτο στούντιο τοῦ σινεμά πού ἀνῆκε στόν Edison. *«Ἐφόσον* **«Ὁ Χίτλερ, ἕνα φίλμ ἀπό τή Γερμανία»,** *διεξάγεται σ' ἕνα στούντιο, θά ἔπρεπε νά δείξουμε αὐτό τό στούντιο. Ὄχι τούς τοίχους, τά ἀντικείμενα, ὅλα τ' ἀξεσουάρ πού δίνουν τήν ψευδαίσθηση τῆς πραγματικότητας, ἀλλά τό στούντιο στήν πλαστότητά του. Ἔτσι ὁδηγήθηκα στήν ἰδέα τοῦ* Edison, *στό νά ἀναπαράγω μέσα στό στούντιο τοῦ* Edison, *κατά κάποιο τρόπο τόν ἴδιο τό χῶρο γέννησης τοῦ κινηματογράφου».* (Sybeberg)[1].

Τί πετυχαίνει ὅμως ὁ Sybeberg μέ τούτη τήν ἐπιστροφή στίς ἀρχικές πηγές τοῦ σινεμά, ὅπου ἡ κινηματογραφική αἰσθητική μόλις καί ξεχωρίζει ἀπό τό θεάτρο; Πέρα ἀπό τό παιχνίδι τῆς ἀποστασιοποίησης, πού πετυχαίνεται μέσα ἀπό αὐτόν τόν τελείως ἀντινατουραλιστικό χῶρο, ὁ Sybeberg θέλει νά μᾶς δώσει νά καταλάβουμε ὅτι ἔχουμε νά κάνουμε μ' ἕνα *κινηματογραφικό παιχνίδι* (μέ τή σοβαρή ἔννοια τοῦ ὅρου), ὅπου ἕνας σκηνοθέτης τοῦ σήμερα, ἀνοίγει μία μάχη ἐνάντια σ' ἕνα σκηνοθέτη τοῦ παρελθόντος, **«αὐτόν, πού ὡστόσο ξέρω ὅτι ὑπῆρξε ὁ μεγαλύτερος σκηνοθέτης ὅλων τῶν ἐποχῶν»,** τόν **Χίτλερ (!)**[2].

Μιά ταινία πένθους

Ἡ μάχη τοῦ Sybeberg, τό ξαναλέμε, δέν εἶναι μία πολιτική μάχη μέ τή στενή ἔννοια τοῦ ὅρου (δέν ὑπάρχει στήν ταινία καμία πολιτικο-οικονομική ἀνάλυση τοῦ ναζισμοῦ, οὔτε ἕνα κατηγορῶ ἐνάντια στά χιτλερικά ἐγκλήματα, ὅπως ἀκόμη καί μιά ταινία σάν τό **«Ὁλοκαύτωμα»,** μπορεῖ νά βγάλει), ἀλλά μία *ἠθική* μάχη, ὅπου ὁ σκηνοθέτης ξεκαθαρίζει τούς λογαριασμούς του μέ μία πλευρά τῆς γερμανικῆς ἱστορίας καί κουλτούρας, γιά νά μπορέσει νά ἀπολυτρωθεῖ (αὐτός καί ἡ γενιά του), ἀπό τό **αἴσθημα ἐνοχῆς** πού τούς βαραίνει. Ἄς πάρουμε ὅμως ἕνα-ἕνα αὐτά τά προβλήματα:

Ὁ Sybeberg κατηγορεῖ μέσα στήν ταινία τόν Χίτλερ, ὅτι εἶναι ὑπεύθυνος γιά τό χάσιμο τῆς ἐθνικῆς ταυτότητας τῆς χώρας του, ἡ ὁποία ὄχι μόνο εἶναι χωρισμένη σέ δύο κράτη, ἀλλά μία ἐνοχή βαραίνει πάνω στό ἱστορικό παρελθόν της, ὅπως ἐπίσης καί μία ἀνεξίτηλη σκιά ὑποψίας πάνω στήν πολιτική της παράδοση. Ὁ Νίτσε, ὁ Βάγκνερ, ὁ γερμανικός ἐξπρεσσιονισμός, οἱ πίνακες τοῦ Κάσπαρ Νταβίντ Φρήντριχ κλπ., χαρακτηρίσθηκαν σά «ναζιστικά» δημιουργήματα ἤ βλέπονται μ' ἀπέχθεια, γιατί τά ἀγάπησε ἤ τά προώθησε ὁ ναζισμός. Ὅμως, ὅπως λέει ὁ Sybeberg, δέ μένει ἀτιμώρητο, τό νά στερήσουν ἀπό ἕνα λαό, ὅ,τι καλύτερο ἔχει. Ὅσο ἡ Γερμανία θά ἐμποδίζεται νά ξαναβρεῖ τήν ἐθνική της ταυτότητα, θά ὑπάρχουν συγκεντρωμένες ὅλες οἱ προϋποθέσεις γιά νά παραδοθεῖ στή γοητεία ἑνός νέου ναζισμοῦ, ἑνός νέου Χίτλερ, καί τότε τό κακό θά ξαναρχίσει. (**«Μιά ὁλόκληρη χώρα χωρίς ταυτότητα κι ἀπειλητική στό καινούριο της δέρμα»** λέει ὁ ἀφηγητής στό α' μέρος).

Γι' αὐτό ἡ ταινία του σωστά χαρακτηρίστηκε μία **ταινία πένθους,** μία ταινία θλίψης (ὁ ἴδιος ὁ Sybeberg ἀναφέρεται στή «Μελαγχολία» τοῦ Ντύ-

Μιά ἐπιστροφή στίς ἀρχικές πηγές τοῦ σινεμά

ρερ), πού ἔχει γιά σκοπό ὅμως τό ξεκαθάρισμα τῶν λογαριασμῶν μέ τό ἱστορικό καί πολιτιστικό παρελθόν, μέσα ἀπό μία **ἀπολύτρωση** μέ τή θρησκευτική ἔννοια τοῦ ὅρου. Μιλώντας γιά τίς ἀντιδράσεις μιᾶς γερμανίδας τῆς γενιᾶς του, ὅταν εἶδε τό φίλμ, ὁ Sybeberg λέει ὅτι ὕστερα ἀπό τήν ταινία, ἤθελε νά πάει στή θάλασσα, νά τραγουδήσει γιά τελευταία φορά ἕνα ναζιστικό ὕμνο, πού τραγουδοῦσαν στά παιδικά τους χρόνια κι ὕστερα νά τελειώσει ὁριστικά μ' αὐτό τό θέμα καί νά μήν ξαναμιλήσει ποτέ. Στάση βέβαια πού ἐξεγείρει τόν ἀριστερό θεατή, ὁ ὁποῖος εἶναι συνηθισμένος στίς ταινίες-κατηγορητήρια, ὅπου βγαίνοντας δέ νοιώθει παρά μίσος γι' αὐτό πού εἶδε. Ὁ Sybeberg δέ διαλέγει αὐτό τό δρόμο, ἀλλά ἕνα τελείως διαφορετικό (κι ἐδῶ ἐγκειται ἡ ὅλη σημασία τοῦ ἐγχειρήματός του), γιατί ὅπως εἶπα καί παραπάνω, τό πρόβλημά του ν' ἀγωνιστεῖ ἐνάντια στό Χίτλερ, δέν εἶναι ἕνα πολιτικό πρόβλημα, μά καθαρά **ἠθικό**. Ἄς ξεκαθαρίσουμε ὅμως περισσότερο αὐτό τό σημεῖο.

Ἕνας ἠθικός ἀγώνας.

Ὁ Sybeberg παρομοιάζει τό Χίτλερ μέ τό κακό, τόν κάνει μία μεταφορική μορφή τοῦ διαβόλου, ἀδειάζοντάς τον κατά κάποιο τρόπο, ἀπό τό συγκεκριμένο ἱστορικό του πλαίσιο. Πέρα ὅμως ἀπό αὐτή τή μεταφυσική θεώρηση, τόν θεωρεῖ κι ἕναν καλλιτέχνη (*«Ὁ Χίτλερ ἔκανε πολιτική σά νά ἔκανε τέχνη· καί κατά βάθος διοργάνωσε ἕνα ὁλάκερο πόλεμο (...) γιά νά μπορεῖ νά τόν κοιτᾶ κάθε βράδυ, μέ τή μορφή τῶν ἐπικαίρων»*), ἀπό τόν ὁποῖο δέν ἔμεινε κανένα ἴχνος, παρά μόνο οἱ διάφορες ναζιστικές ταινίες. Μεταφέροντας τή μορφή τοῦ Χίτλερ στήν ταινία του, ὁ Sybeberg λέει ὅτι δέ διαθέτει οὔτε μεγάλες συγκεντρώσεις πλήθους, οὔτε ἔχει τή δυνατότητα σάν ἕνας Θεός νά ζητήσει καί νά ἔχει ὅ,τι θέλει (ὅπως ὁ Χίτλερ ἤ ἕνας χολλυγουντιανός σκηνοθέτης), ἀλλά παρόλα αὐτά θά ἀγωνισθεῖ ἐνάντια στό Χίτλερ, μέ μία διαφορετική δύναμη ἀπό κείνη τοῦ ναζιστῆ ἡγέτη, πού δέν εἶναι ἄλλη ἀπό τήν ἠθική.

«Οἱ πιό ἀποτελεσματικοί ἐχθροί τοῦ Χίτλερ ἦταν ἐπίσης ἀνήθικοι: ὁ Τσώρτσιλ, ὁ Στάλιν, ὁ Ροῦζβελτ, μέ λίγα λόγια οἱ ἄνθρωποι τῆς πολιτικῆς (...). Δέ θέλω νά πῶ ὅτι οἱ πολιτικές θέσεις τῶν ἐχθρῶν τοῦ Χίτλερ ἦταν ἀνήθικες, τό ἀντίθετο μάλιστα, ἀλλά νά βάλω τό ἑξῆς ἐρώτημα: μποροῦμε, ὁποιες κι ἄν εἶναι οἱ συνθῆκες, νά χρησιμοποιήσουμε τά ἴδια καταραμένα

καί διαβολικά ὅπλα μέ τοῦ ἐχθροῦ, φτάνοντας στ' ἄκρα, ὅπως ἡ χρήση τῆς ἀτομικῆς βόμβας;». Καί γιά νά μή γίνουν παρεξηγήσεις, ὁ Sybeberg διευκρινίζει: *«Δέν εἶμαι ἐνάντια στό γεγονός νά πολεμήσουμε τόν Χίτλερ ἤ κάθε ἀνήθικο καθεστώς. Τό ἐρώτημα πού μπαίνει ὅμως εἶναι: ἕνας καλλιτέχνης, ἕνας ἱερέας, ἕνας γιατρός μποροῦν νά τό κάνουν; Στήν κοινωνία πού ἀντιπροσωπεύουμε θά πρέπει νά ὑπάρχουν καί αὐτοί πού θά ἔχουν τό δικαίωμα νά μή δροῦν ἰδεολογικά. Ἕνας ἰδεολόγος γιατρός πού θά φρόντιζε χειρότερα ἕναν ἐχθρό του, ἀπό κάποιον πού σκέφτεται τά ἴδια μ' αὐτόν, δέν θά ἦταν ἕνας καλός γιατρός».*

«Χίτλερ» – ἕνα ἐλόγειο στό ναζισμό;

Τοποθετώντας ὁ Sybeberg τόν ἀγώνα του στό πεδίο τῆς ἠθικῆς, φέρεται ἰσάξια στόν ἀντίπαλό του, λέγοντας ὅτι τοῦ **δίνει μία εὐκαιρία.** Τήν ἴδια εὐκαιρία πού ἔχει δώσει στήν προηγούμενή του ταινία, στήν Βίννιφρέντ Βάγκνερ (μιά ἀνηψιά τοῦ συνθέτη καί θερμή ναζίστρια), νά μιλήσει γιά τό Χίτλερ, γιά τό ναζισμό, ἐλεύθερη, χωρίς νά θέλει αὐτός νά τήν ξεγελάσει, νά τῆς ἀποσπάσει μέ δόλο λόγια, γιά νά τά γυρίσει ἐνάντιά της (ὅπως κάνουν οἱ Χαϊνόφσκυ καί Σόϊμαν): *«Νομίζω ὅτι σέ τούτη τήν περίπτωση, βρισκόμαστε σέ ἄσχημη θέση ἐνάντια στόν ἐχθρό μας, γιατί φερόμαστε μέ ἀνήθικο τρόπο. Πιστεύω ὅτι ἡ δύναμή μας πηγάζει ἀπό τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο νικᾶμε τοῦτο τόν ἐχθρό».* Ἕνα τέτοιο παιχνίδι δέν εἶναι χωρίς κινδύνους. Ὁ ἴδιος ὁ Sybeberg ὁμολογεῖ ὅτι στήν προηγούμενη ταινία του, ἡ Βάγκνερ δείχνονταν συμπαθητική καί ὁ ἐθνικοσοσιαλισμός ἐκτίθονταν σέ ὅλη του τήν ψυχρότητα, ἀλλά ταυτόχρονα ὁ θεατής ἦταν ἐλεύθερος νά σκεφθεῖ καί νά ἀποφασίσει.

Ἀκριβῶς αὐτή ἡ διάθεση τοῦ Sybeberg ν' ἀφήσει τόν ἐχθρό του νά μιλήσει, ἔκανε πολλές φορές νά κατηγορήσουν τίς ταινίες του γιά ἐλόγειο στό ναζισμό. Εἶναι χαρακτηριστικός ὁ τρόπος πού ἕνα περιοδικό σάν τό *«Προοδευτικό Κινηματογράφο»* ἀντιμετώπισε τόν **«Χίτλερ»,** χαρακτηρίζοντας τήν ταινία σάν *«τήν καλύτερη φασιστική προπαγάνδα πού θά μποροῦσε νά φανταστεῖ ἤ νά πληρώσει ὁ Στράους», «νεογκαιμπελική προπαγάνδα»,* πού *«προετοιμάζει ἰδεολογικά τό ἔδαφος γιά τή συνέχιση καί αὔξηση τῆς φασιστικοποίησης»* κλπ.[3].

Ἀποστασιοποίηση καί μεταμφίεση στόν «Χίτλερ».

Εἶναι ἀλήθεια ὅμως μιά τέτοια κατηγορία ὅταν ὁ ἴδιος ὁ Sybeberg λέει ὅτι τό θεμελιακό ζήτημα πού βάζει ἡ ταινία του εἶναι *«ἡ συζήτηση γιά τή δημοκρατία: τό πῶς ἕνας Χίτλερ μπορεῖ νά φθάνει στήν ἐξουσία* **ἐκλεγμένος δημοκρατικά** *καί πῶς ἐμεῖς μποροῦμε μέ δημοκρατικό τρόπο νά ἐμποδίσουμε ἕνα Χίτλερ;».* Εἶναι ἀλήθεια αὐτό, ὅταν ὁ Sybeberg υἱοθετεῖ καί τήν πιό ριζική σκηνοθετική καινοτομία, γιά νά μήν ὑπάρξει ποτέ ταύτιση τοῦ θεατῆ μέ τούς ἥρωες τῆς ταινίας, ὄχι μόνο μέ τόν Χίτλερ, ἀλλά μέ τόν ἀφηγητή (τόν Κόμπερβιτζ, πού ἦταν ὁ ἰδιωτικός μηχανικός προβολῆς τοῦ δικτάτορα), τόν ὑπηρέτη τοῦ Χίτλερ, τόν Χίμμλερ κλπ. Ἔτσι στήν ταινία ἕνας ἠθοποιός θά παίζει πολλούς ρόλους ἤ τό ἀντίθετο, ἕνα ἱστορικό πρόσωπο θά παίζεται ἀπό διαφορετικούς ἠθοποιούς, ὁ Χίτλερ θά ἐμφανίζεται συνήθως μέσα ἀπό τή μορφή μιᾶς μαριονέτας κλπ. Μιλώντας γιά τίς συνεχεῖς μεταμφιέσεις τῆς ταινίας του καί συγκρίνοντάς την μέ δύο περίφημες ἀντιναζιστικές ταινίες, τό **«Δικτάτορα»** τοῦ Chaplin καί τό **«Νά ζεῖ κανείς ἤ νά μή ζεῖ»** τοῦ Lubitsch (δυό ταινίες πού βάζουν κι αὐτές τό πρόβλημα τῆς μεταμφίεσης, γιατί ὑπάρχουν σωσίες τοῦ Χίτλερ, πού τόν ὑποκαθιστοῦν), ὁ Sybeberg λέει: *«Σκέφτηκα πολύ πάνω στά δύο φίλμ (...). Πιστεύω ὅτι ἡ ποιότητά τους βρίσκεται στ' ὅτι ἡ ἀποστασιοποίηση καί τό χιοῦμορ γεννᾶται μέσα ἀπό τίς μεταμφιέσεις, τίς ἀνατροπές τῶν ρόλων κλπ. Πῆρα πολλά στοιχεῖα ἀπό αὐτή τή μέθοδο: ὁ ἴδιος ὁ ἠθοποιός παίζει πολλούς ρόλους, χρησιμοποιοῦμε κοῦκλες κλπ. Τ' ὅ,τι γιά παράδειγμα ὁ ἠθοποιός πού παίζει τόν ὑπηρέτη τοῦ Χίτλερ παίζει πιό κάτω ἕνα S.S., δέν εἶναι κάτι πού δηλώνει μία κακή ἤ κακόγουστη πρόθεση. Αὐτό πού μ' ἐνδιέφερε ἦταν ν' ἀναρωτηθῶ πῶς ἕνα ἀνθρώπινο πρόσωπο μπορεῖ ν' ἀλλάξει. Τόσο ὁ* **«Δικτάτορας»,** *ὅσο καί τό* **«Νά ζεῖ κανείς ἤ νά μή ζεῖ»** *εἶναι κινηματογράφος τοῦ μπουλβάρ (...), ἐγώ ὅμως ἐνσωμάτωσα τούτη τή χρήση τῆς μεταμφίεσης σ' ἕνα σύστημα πού λειτουργεῖ διαφορετικά. Αὐτό ἔχει νά κάνει μέ τ' ὅτι ἤθελα νά δημιουργήσω μιά ἀπόσταση σέ σχέση μέ ἥρωες ὅπως ὁ Χίτλερ, ὁ Χίμμλερ ἤ μέ τή συμπάθεια πού μποροῦμε νά ἔχουμε γιά ἕναν ὑπηρέτη».*

Ἡ χρήση τῆς μαριονέτας ἔχει μία πολλαπλή σημαίνουσα λειτουργία στήν ταινία. Ἀπό τή μιά στερεῖ τό Χίτλερ ἀπό ἕνα σῶμα, δείχνοντας ὅτι ὁ ἄνθρωπος αὐτός δέν εἶναι παρά ἕνα *ὄνομα*, ἕνας στάρ, ἕνας ἠθοποιός πού βασίζονταν στά «σκέρτσα» του, στήν ὑποβλητική γοητεία τοῦ ντυμένου μέ τή στολή σώματός του[4], γιά νά σαγηνεύσει τό πλῆθος (ὄχι ὅμως καί τούς θεατές τούτης τῆς ταινίας). Ἀπό τήν ἄλλη, ἡ διαλεκτική σχέση τῆς παρουσίας τοῦ Φύρερ σέ μικροσκοπική μαριονέτα καί ἑνός ἠθοποιοῦ πού τόν κινεῖ, θέτει σ' ἐνέργεια μία βασική ἰδέα τοῦ Sybeberg, πού διαποτίζει ὅλη τήν ταινία: **ὅτι ὑπάρχει ἕνας Χίτλερ μέσα μας,** ὅτι ὁ Χίτλερ δέ θά ἦταν τίποτα **χωρίς ἐμᾶς**[5]: *«Ἔχει μεγάλη σημασία τ' ὅτι*

βλέπουμε ἕναν ἠθοποιό σέ φυσικό μέγεθος καί μία πολύ πιό μικρή μαριονέτα τοῦ Χίτλερ στά χέρια του. Πράγμα πού θέλει νά πεῖ ὅτι εἶναι ὁ δικός μας Χίτλερ, ὅτι εἴμαστε οἱ κύριοι, ὅτι ἐμεῖς ἀποφασίζουμε γιά ὅ,τι λέει κι ὅ,τι κάνει –ὄχι μόνο γιά τό παρελθόν, μά ἐπίσης γιά τόν Χίτλερ τοῦ σήμερα καί τοῦ αὔριο».

Ὁ Χίτλερ καί ἡ πολιτική κληρονομιά του.

Ὅσο παράδοξη κι ἄν φαίνεται μιά τέτοια ἄποψη, ὁ Sybeberg θά τήν ὑποστηρίξει μέχρις ἐσχάτων. Αὐτό πού τόν ἐνδιαφέρει στήν περίπτωση τοῦ Χίτλερ εἶναι ὅτι ὁ ἄνθρωπος αὐτός ἐκλέχτηκε δημοκρατικά, ἐνσάρκωσε τό πιστεύω καί τά ἰδανικά τῆς μεγαλύτερης μερίδας τοῦ γερμανικοῦ λαοῦ. *(«Οἱ ἄνθρωποι σέ γενικές γραμμές ἦταν εὐτυχισμένοι κάτω ἀπό τό Γ΄ Ράϊχ (...). Ὅσο γιά τή μειοψηφία, αὐτή βρισκόταν στά στρατόπεδα συγκέντρωσης»),* ἀγαπήθηκε ὅσο κανένας ἄλλος ἡγέτης, γιά νά ὁδηγήσει τελικά τή χώρα του καί τόν κόσμο στήν καταστροφή. Ὁ Χίτλερ δέν εἶναι γιά τό Sybeberg, ἡ κατάλυση τῶν δημοκρατικῶν θεσμῶν μά ἡ ἴδια **«ἡ κακή συνείδηση τῶν δημοκρατικῶν συστημάτων»**, τό **«σχολεῖο ἀπ' ὅπου βγῆκαν οἱ σημερινοί θριαμβεύοντες δημοκρατικοί»**. Ἔτσι στό τρίτο μέρος τῆς ταινίας, ὁ Χίτλερ-μαριονέτα θά κάνει τόν ἐξῆς ἀπολογισμό, μιλώντας γιά τήν **πολιτική κληρονομιά** του:

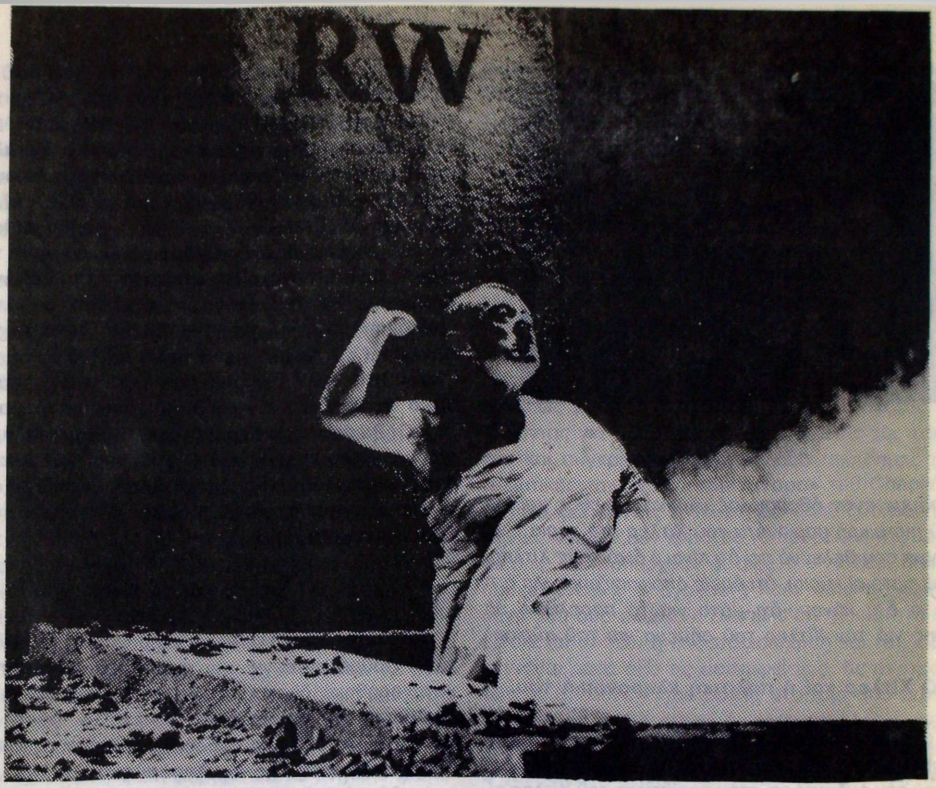
«Ἄς κοιτάξουμε γύρω μας: εἶναι ὅλοι τους καλά καταμερισμένοι ὥστε νά δεχτοῦν τήν κληρονομιά μας. Ὁ καθένας μέ τόν τρόπο του. 100 ἑκατομμύρια νεκροί, νά ὁ ἀπολογισμός τῆς κυβέρνησης τῶν σοβιετικῶν ἐργατῶν (...). Εἶναι πράγματι ἰδιοφυές νά κλείνουν σέ ψυχιατρικά ἄσυλα, αὐτούς πού καταγγέλνουν τήν καταπίεση στίς χῶρες-δορυφόρους, ὅπως ἡ Ἀνατολική Γερμανία, ἡ Τσεχοσλοβακία, ἡ Οὐγγαρία ἤ ἡ Πολωνία». Καί πιό κάτω λέει γιά τόν Ο.Η.Ε.: **«Αὐτό τό ἴδιο Ο.Η.Ε., ὅπου 110 στίς 159 χῶρες-μέλη του παραβιάζουν τά δικαιώματα τοῦ ἀνθρώπου. 110 στίς 159, πού βασανίζουν καί δολοφονοῦν, ἀλλά πού ψηφίζουν κάθε φορά, κερδίζοντας πλειοψηφικά, ἐνάντια στήν ἀπανθρωπιά».** Ὅσο γιά τήν Ἀμερική, ὁ Χίτλερ-φάντασμα λέει: **«Δόξα ἐπίσης γιά τίς Η.Π.Α., πού ὁ ἀριθμός τῶν ὀπαδῶν τῆς ποινῆς τοῦ θανάτου δέ σταματᾶ νά μεγαλώνει. Κουράγιο λοιπόν! Μόνο ἡ ἐξολόθρευση τῶν Ἰνδιάνων τῆς Ἀμερικῆς ἔκανε δυνατή τήν πρόοδο (...). Κι οὔτε μιά λέξη γιά τό γκάζ τοῦ Ἄουσβιτς στήν ἀμερικάνικη τηλεόραση. Κάνει κακό στήν ἀμερικάνικη βιομηχανία πετρελαίου (...). Οἱ Ρῶσοι πῆραν τίς πέτρες τῆς Καγκελλαρίας γιά νά χτίσουν μνημεῖο (...) καί οἱ Ἀμερικανοί τούς πύραυλους τῆς Πεννεμύντε γιά νά ρίξουν σύντομα τήν ἀτομική βόμβα. Τό δικό τους Ἄουσβιτς. Μπράβο!».**

Ὁ Χίτλερ καί τό κίτς.

Ἄν αὐτή εἶναι ἡ πολιτική κληρονομιά τοῦ Χίτλερ, τί νά ποῦμε τότε γιά τήν **πολιτιστική;** Ὁ Χίτλερ κατηγορήθηκε δίκαια γιά τόσους διωγμούς ἐνάντια σέ ἔργα καί καλλιτέχνες. Τί ἔκαναν ὅμως στή συνέχεια, αὐτοί πού ὁ Sybeberg ὀνομάζει οἱ **«μεγάλοι ἐμποδιστές τῆς κουλτούρας;»**:

«Αὐτοί τοῦ Χόλλυγουντ γιά παράδειγμα (...) πού ἔκαναν τό μεγάλο Stroheim νά κλάψει μπροστά στό σκελετό τοῦ νεκροῦ τέκνου του, τῶν κατακρεουργημένων ταινιῶν του». Καί πιό κάτω ὁ Sybeberg μέ τή φωνή τοῦ Κόμπερβιτζ λέει: **«Ὅταν ὁ Μάκ Κάρθυ ἐξεβίαζε γιά ὁμολογίες κι ἐξαγόραζε μάρτυρες, πόσοι Ἑβραῖοι τοῦ Χόλλυγουντ δέ δέχθηκαν νά συνεργαστοῦν; (...). Δέν εἴχαμε νά παίξουμε μέ ζωές, ἀλλά μέ τίς δουλειές, ἐδῶ στό Χόλλυγουντ. Σ' αὐτό τό ἴδιο Χόλλυγουντ πού ἔκανε τόσες ἀντιναζιστικές ταινίες»**[7].

Ἡ πιό σοβαρή ὅμως κατηγορία πού ἐκτοξεύεται ἐνάντια στό Χίτλερ, ὅσον ἀφορᾶ τό θέμα τῆς τέχνης, εἶναι ὅτι εἶναι ὑπεύθυνος γιά τήν παρακμή τῆς γερμανικῆς τέχνης, φέρνοντας τό **κίτς** καί κάνοντάς το κάτι σοβαρό στό γερμανικό γοῦστο: **«Κατέστρεψες τό Βερολίνο καί τή Βιέννη. Ὅμως οἱ ἠλίθιες βιτραρισμένες ἀκροθαλασσιές, πού εἶχες στό Ὀμπερσάλτζμπεργκ, λυμαίνονται τίς βίλες στήν Αὐστρία καί τή Γερμανία. Καί οἱ ἄλλοι μαθαίνουν ἀπό μᾶς ἀσταμάτητα. Ἔχεις ν' ἀπολογηθεῖς γιά τά ἄψυχα σπίτια, γιά τίς πόλεις πού δέν μποροῦν νά κλάψουν, γιά τά τοπία τῶν αὐτοκινήτων, ὅπου δέν ὑπάρχει σιωπή. Γιά τή ζωή πού τίποτα δέν πάλεται. Μᾶς πῆρες τίς δύσεις τοῦ ἡλίου, τίς**



Ὁ Χίτλερ βγαίνοντας μέσα ἀπό τόν τάφο τοῦ Ρ. Βάγκνερ

δύσεις τοῦ ἡλίου τοῦ Κάσπαρ Νταβίντ Φρήντριχ. Καί φταῖς ἐσύ, ἐάν δέν μποροῦμε νά δοῦμε ἕνα χωράφι μέ σιτάρι, χωρίς νά σέ σκεφτοῦμε. «Κιτσοποίησες» τήν παλιά Γερμανία, μέ τίς ἁπλοϊκές εἰκόνες σου τῶν ἐργατῶν καί χωρικῶν (...). Εἶσαι ὁ ἐκτελεστής τῆς Δύσης, πού ἡ ἴδια σ' ἐξέλεξε δημοκρατικά, ὁ συνειδητός καλλιτέχνης γιά τή νίκη πάνω μας τοῦ χρήματος καί τοῦ ὑλισμοῦ. Ἡ χολέρα τοῦ αἰώνα μας».

«Χίτλερ» – μιά ταινία χωρίς ἀντιθέσεις;

Μιά τέτοια παρομοίωση, ὅπου μέσα ἀπό τό Χίτλερ προσωποιοῦνται ὅλα τά «κακά» τοῦ αἰώνα μας, ἀπό τό πορνό, τό κίτς, μέχρι τόν ἰμπεριαλισμό καί τήν τρομοκρατία, εἶναι βέβαια ἀρκετά ἁπλοϊκή καί δέν μπορεῖ νά μᾶς βρεῖ σύμφωνους. Αὐτό ὅμως πού ἐνδιαφέρει τό Sybeberg εἶναι ν' ἀντιπαραθέσει στόν παραπάνω κόσμο τοῦ ὑλισμοῦ καί τοῦ ὀρθολογισμοῦ, ὅπως τόν ονομάζει, τόν ἀνορθολογισμό, τόν ἰρρασιοναλισμό τῆς παλιᾶς γερμανικῆς κουλτούρας, συνέχεια τῆς ὁποίας εἶναι τό δικό του ἔργο: *«Θά ἤθελα νά ὁρίσω αὐτόν τόν ἰρρασιοναλισμό σάν τό τελευταῖο στάδιο τοῦ ἄπειρου, μέσα σ' ὅ,τι μέσα μας εἶναι τέχνη, τό ἀδιάρρηκτο, τό κάλεσμα, ἡ νοσταλγία ἑνός πνεύματος τρέλας μέσα στό ἔργο τέχνης, νοούμενο σάν ἀναπαράσταση τοῦ λαοῦ μέσα στό μύθο –αὐτή εἶναι ἡ κοινωνική μου σχέση μέ τό παρόν, ἀπ' ὅπου γεννιοῦνται οἱ ταινίες μου (...). Μόνο ὁ μύθος, νοούμενος σάν μία ἀνθρώπινη πράξη θέλησης τῆς κουλτούρας, μᾶς ἐπιτρέπει νά κυριαρχήσουμε στήν ἱστορία μας»*[8].

Καί ὁ Sybeberg ἔχει τό θάρρος νά πεῖ ὅτι ὁ ναζισμός, πολύ ἁπλά ἐνσάρκωσε τούς γερμανικούς ἐθνικούς μύθους, ὅτι ὁ Χίτλερ ἦταν κατά κάποιο τρόπο ὁ κληρονόμος τοῦ Λουδοβίκου ΙΙ τῆς Βαβαρίας καί τοῦ Κάρλ Μαΐυ, τοῦ λαϊκοῦ μυθιστοριογράφου (δυό φιγοῦρες στίς ὁποῖες ἀφιέρωσε δύο προηγούμενες ταινίες), γι' αὐτό καί συνάντησε μιά τέτοια ἀποδοχή ἀπό τήν πλειοψηφία τοῦ Γερμανικοῦ λαοῦ. Ὅμως πρόκειτο γιά ἕνα τελικά τρισάθλιο καλλιτέχνη, πού παραμόρφωσε, διαστρέβλωσε τή βαγκνερική προφητεία, σπιλώνοντας ἔτσι γιά πάντα ὁλόκληρη τή Γερμανική κουλτούρα. Τό γεγονός καί μόνο ὅτι ὁ σκηνοθέτης δέν ἔχει καμιά διδακτική πρόθεση μέ τήν ταινία του, ὅτι δέν προσπαθεῖ νά μᾶς περάσει τίς ἀπόψεις του, ἀλλά νά μᾶς κάνει νά σκεφτοῦμε κριτικά, πάνω σ' αὐτό τό χείμαρο τῶν εἰκόνων καί λόγων, κάνει τόν **«Χίτλερ, ἕνα φίλμ ἀπό τή Γερμανία»** ἴσως τή σημαντικότερη ταινία τῆς δεκαετίας. Στόν καθένα μας ἔγκειται νά κρίνει.

Μπάμπης Ἀκτσόγλου

Ὁ Σύμπεμπεργκ διευθύνοντας τήν κόρη του

Φιλμογραφία τοῦ Hans-Jürgen Sybeberg

1953. Ὕστερα ἀπό τήν τελευταία μου μετακόμιση (σοῦπερ-8, 72΄). 1965. Ὁ Φρίτς Κόρτνερ προβάρει τό «Ραδιουργία καί Ἔρωτας» (ντοκ., 110΄). Ρόμυ. Ἀνατομία ἑνός προσώπου (ντοκ., 90΄). 1966. Ὁ Κόρτνερ ἀπαγγέλλει μονολόγους γιά ἕνα δίσκο (ντοκ., 90΄). 1968. Σκαραβέα - Πόση γῆ χρειάζεται ὁ ἄνθρωπος; (ἀπό νουβ. τοῦ Τολστόϊ, 130΄). 1969. Σέξ μπίζνες made in Pasing (ντοκ., 100΄). 1970. San Domingo (ἀπό νουβ. τοῦ Κλάι στ, 138΄). 1972. Λούντβιχ-ρεκβιέμ γιά ἕνα παρθένο βασιλιά (134΄). Τεοντόρ Χίρναϊς, ἤ, Πῶς κανείς γίνεται τέως μάγειρας τῆς αὐλῆς (γνωστό καί μέ τόν τίτλο «Ὁ μάγειρας τοῦ Λούντβιχ», 90΄). 1974. Κάρλ Μάϋ (187΄). 1975. Ἡ Βίνιφρεντ Βάγκνερ καί ἡ ἱστορία τοῦ οἴκου Βάνφρηντ ἀπό τό 1914 ἕως τό 1975 (ντοκ., 5 ὧρες). 1977. Χίτλερ, μία ταινία ἀπό τή Γερμανία.

HITLER, EIN FILM AUS DEUTSCHLAND

Σκην.-Σεν.: Hans-Jürgen Sybeberg. Φωτ.: Dietrich Lohman. Ἠθ.: Heinz Schubert, Andre Heller, Harry Baer, Peter Kern, Helmut Lange. Παραγωγή: Ἀγγλο-Γαλλο-Γερμανική. Διάρκεια 7 ὧρες. 1977. Ἡ ταινία χωρίζεται στά μέρη: «Χίτλερ, ἕνα φίλμ ἀπό τή Γερμανία», «Ἕνα γερμανικό ὄνειρο», «Τό τέλος τῆς χειμωνιάτικης ἱστορίας», «Ἐμεῖς, παιδιά τῆς κόλασης».

1) Ὅλες οἱ δηλώσεις τοῦ Sybeberg, ἐκτός ἄλλης ἔνδειξης, εἶναι παρμένες ἀπό τή συνέντευξη πού ἔδωσε στά «Cahiers du Cinèma» Νο 292, Σεπτέμβριος 1978.

2) Ὅλα τ' ἀποσπάσματα μέ μαῦρα γράμματα εἶναι παρμένα ἀπό τό σενάριο τῆς ταινίας, πού κυκλοφόρησε ἀπό τίς ἐκδόσεις Seghers/Laffont, Παρίσι 1978.

3) «Ἡ ΕΟΚ κραδαίνει τό σκιάχτρο τοῦ φασισμοῦ», «Προοδευτικός Κιν/φος» Νο 3-4, 1979.

4) Τί γοητεία μπορεῖ νά ἔχει ἕνας Χίμμλερ, χωρίς τή στολή του, γυμνός σέ μία αἴθουσα μασάζ; Κι ὅμως αὐτή τή φοβερά ἀποστασιοποιητική σκηνή, ὅπου οἱ ναζιστές ἡγέτες δείχνονται μέσα στήν καθημερινότητά τους, ὄχι γιά νά δειχτοῦν συμπαθητικοί, ἀλλά γιά νά στερηθοῦν ἀπό τό μύθο καί τή γοητεία, πού τούς περιέβαλε στίς δημόσιες (καί σκηνοθετημένες ἀπό αὐτούς) ἐμφανίσεις τους, ὁ «Προοδευτικός Κινηματογράφος» τή χαρακτηρίζει σάν προσπάθεια ἀπογύμνωσης τοῦ Χίμμλερ ἀπό τήν... ἐφιαλτική στολή του (!), ὥστε νά δειχθεῖ «γυμνός κι ἀνυπεράσπιστος» (!).

5) Στήν ταινία λέγεται χαρακτηριστικά: **«Πρόκειται γιά μιά ταινία γιά μᾶς (...) ὅπου θά πρέπει νά κατονομάσουμε τό μεγάλο ἔνοχο, μά τί θά ἤταν ὁ Χίτλερ χωρίς ἐμᾶς;».** Καί ἀλλοῦ: **«Ὁ Χίτλερ διάλεξε τό κακό καί ὑπῆρξε ὁ πιό μεγάλος ἐνσαρκωτής του, χάρη σέ μᾶς. Μόνο ἡ ἤττα τῶν ὅπλων μᾶς ἔκανε νά τόν ἀποστραφοῦμε, ὄχι ἡ κριτική σκέψη».**

6) Συνέντευξη στό «Cinèmatographe» Νο 39, Ἰούνης 78.

7) Ὁ Sybeberg δέν ξεχνάει βέβαια καί τίς διώξεις τῶν Ρώσων σκηνοθετῶν, πού συνάντησαν τόσα ἐμπόδια στήν πραγματοποίηση τῶν ταινιῶν τους.

8) «Ἡ τέχνη πού σώζει ἀπό τή γερμανική μιζέρια», περιοδικό «Change» 1979.

Ἕνα ἀπαισιόδοξο ξεκίνημα

Κάνοντας μιά ἀνασκόπηση στίς νέες ταινίες τοῦ Ὀκτώβρη - Νοέμβρη μέ δυσκολία βρίσκεις 5-6 ταινίες, πού ἄρεσαν (σχεδόν) ὁμόφωνα στό περιοδικό μας, πράγμα πού μιά ἀκόμα φορά μαρτυρεῖ τή μεγάλη κρίση τοῦ διεθνοῦς κινηματογράφου. Ἡ ταινία πού σίγουρα ἐντυπωσίασε περισσότερο εἶναι τό **Ἐξκάλιμπερ**, μιά ἄκρα συμπυκνωμένη ἀπόδοση τοῦ μύθου τοῦ βασιλιᾶ Ἀρθούρου, ἀπό ἕναν καθαρά εἰκονοπλάστη σκηνοθέτη, γιά νά ἀκολουθήσει ἡ **Πύλη τῆς Δύσης**, μιά τεράστια ἐπική ταινία, πού προσπαθεῖ νά συμφιλιώσει τά **Ὅσα παίρνει ὁ ἄνεμος** μέ τό **Θωρηκτό Ποτέμκιν**, παιρνόντας ἀνάμεσα ἀπό τήν **Ἄγρια Συμμορία** καί τό **1.900**. Δυστυχῶς τό φίλμ (πού γενικά δέν ἄρεσε σέ κριτική καί κοινό) παίζεται σέ μιά συντομευμένη κόπια τῶν 2.30 ὡρῶν σέ βάρος τῆς γενικότερης δομικῆς του ἰσορροπίας. Οἱ **Μαριονέτες** τοῦ Μπέργκμαν μᾶς ἐπαναφέρουν σ' ἕνα παλιό κινηματογραφικό στύλ τοῦ σκηνοθέτη, ἐκεῖνο τῆς **Περσόνα** καί τῆς **Ἱεροτελεστίας**, ὅμως ἡ ταινία εἶναι πολύ πιό κάτω ἀπό τίς ἀντίστοιχες ταινίες τῆς χρυσῆς περιόδου τοῦ Σουηδοῦ δημιουργοῦ. **Τό τελευταῖο Μετρό** τοῦ Τρυφώ εἶναι μιά εὐπρεπής παραγωγή πού βλέπεται εὐχάριστα, ἀλλά πού δέν δικαιολογεῖ τό κριτικό ντελίριο γύρω της. **Τό ἀγόρι πού ἀγαποῦν τά κορίτσια** ἀντίθετα ἀξίζει μεγαλύτερη προσοχή, ὄχι μόνο γιατί εἶναι ἡ πρώτη ταινία τοῦ Μ. Πιαλά πού παίζεται στήν Ἑλλάδα, ἀλλά ἕνα ἔργο πού γιά μιά ἀκόμη φορά θέτει τό πρόβλημα τοῦ ρεαλισμοῦ στόν κινηματογράφο. **Ὁ ταχυδρόμος χτυπᾶ πάντα δυό φορές** εἶναι μιά ἐνδιαφέρουσα ἀπόδοση τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Καίην, μέ μιά ἰδιαίτερα αἰσθησιακή Τζέσικα Λαίηντζ, πού κλέβει τή παράσταση ἀπό τόν Τζάκ Νίκολσον. Ἐνδιαφέρον τέλος παρουσιάζουν καί οἱ ταινίες **Τά 3 ἀδέλφια** καί **Ἀνεξέλεγκτες καταστάσεις** γιά τά ὁποία θά μιλήσουμε ἀναλυτικά στό ἑπόμενο τεῦχος.

Ἀπογοητευτική ἦταν ἀντίθετα ἡ **Λιλή Μαρλέν** τοῦ Φασμπίντερ, μιά ψυχρή ὑπερ-παραγωγή μελοδραματικοῦ χαρακτήρα, ἐνῶ ὁ Τεραγιάμα κάνει μέ τά **Φροῦτα τοῦ Πάθους** μιά τελείως ἀλλοπρόσαλη ταινία, πού στιγμές σέ κερδίζει μέ τή σουρεαλιστική ἀτμόσφαιρά της.

Ταινίες ἐκπλήξεις ἦταν τό **Βρώμικο Σαββατοκύριακο** μιά βίαιη ἀστυνομική ἀγγλική ταινία μέ πολιτικές προεκτάσεις καί τό **Ἄουτλαντ**, μιά ἐπανεγγραφή τοῦ **Τραίνου θά σφυρίξει 3 φορές** στό διάστημα, ἐνῶ ξεχωρίζει γιά τίς καλές της, ἀλλά ἀνολοκλήρωτες προθέσεις ἡ ταινία **Τά παιδιά τοῦ Σαββατόβραδου**, τυπικό δεῖγμα τοῦ περιθωριακοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου.

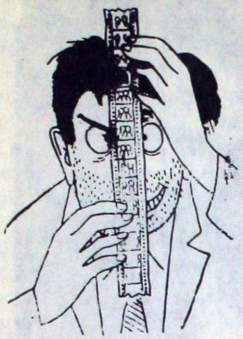
Τέλος γιά πρώτη φορά παίχτηκε στήν Ἑλλάδα **Ἡ ἄρπα τῆς Βιρμανίας** τοῦ Ἰτσικάουα, μιά ταινία μέ πλαστικές ἀρετές, ἀλλά πού σήμερα φαίνεται ξεπερασμένη, πράγμα πού δέν συμβαίνει μέ τή πάντα ἀθάνατη **Χιροσίμα ἀγάπη μου**, πού ἐπαναπροβλήθηκε σέ νέα κόπια, δίνοντας μας τήν εὐκαιρία νά κάνουμε ἕνα μικρό ἀφιέρωμα στόν Ἀλαίν Ρεναί.

Ἀπό πλευρᾶς ἑλληνικοῦ κινηματογράφου εἴχαμε καί πάλι ἕνα κατακλυσμό τῶν γνωστῶν φαρσοκωμωδιῶν, πού κινήθηκαν λίγο χειρότερα ἀπό πέρσι, ἐνῶ ἡ Βουγιουκλάκη δέ κατάφερε νά συγκινήσει μέ τήν ἀλαλούμ ταινία της **Κατάσκοπος Νέλλη**, γιά τήν ὁποία θά μιλήσουμε ἀναλυτικά στό ἑπόμενο τεῦχος. Ἔκπληξη ἀποτέλεσε ἡ σημαντική ἐμπορική ἐπιτυχία τῶν **Ἀπέναντι**, μιά ταινία πού σίγουρα θά κέρδιζε τό πρῶτο βραβεῖο στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ὄχι τόσο ἐξαιτίας τῆς ἐπεξεργασίας τοῦ θέματός της (πού πάσχει σεναριακά), ὅσο γιά τή τεχνική τελειότητά της. Ἐπίσης τεράστια ἐμπορική ἐπιτυχία ἔχουν καί οἱ ταινίες **Ἡ δίκη τῆς χούντας** (ἀβανταδόρικο ντοκυμανταίρ), **Μάθε παιδί μου γράμματα** (μιά συμπαθητική κωμωδία τοῦ Μαραγκοῦ, πού χάνει ὅμως τήν ἰσορροπία της ὅταν ἀπό τή μέση καί μετά τό ρίχνει στή πολιτική δημαγωγία καί ρητορεία) καί πιθανῶς τό **Μεγάλο κανόνι** τοῦ Βέγγου (γιά τ' ὁποῖο δέν ἔχουμε στοιχεῖα, τή στιγμή πού γράφονται οἱ παραπάνω γραμμές). Μέτρια ἦταν ἀντίθετα ἡ ἐμπορική καριέρα δύο ἄλλων ταινιῶν τοῦ Φεστιβάλ: **Τό ἐργοστάσιο** (γιά τ' ὁποῖο γράψαμε στό προηγούμενο τεῦχος) καί **Οἱ δρόμοι τῆς ἀγάπης εἶναι νυχτερινοί** (ἕνα ψυχολογικό μελόδραμα μέ προσωπική γραφή, πού δέ φαίνεται ν' ἄγγιξε τό μέσο ἕλληνα θεατή). Τέλος τά **Πετροχημικά** εἶχαν μιά μικρή ἀπήχηση, ὅπως θά τό περίμενε κανείς, ἀλλά ἡ ταινία προβλήθηκε ἤδη καί ἀπό τήν ἑλληνική τηλεόραση, κερδίζοντας πολύ περισσότερους θεατές (ὄχι ὅμως καί εἰσπράξεις) ἀπό τίς παραπάνω ταινίες (τό ἴδιο ἔγινε καί μέ τή ταινία τοῦ Βερνίκου γιά τόν **Γιάννη Τσαρούχη**).

Σέ γενικές γραμμές λοιπόν ἡ εἰκόνα τῆς φετινῆς χρονιᾶς δέ φαίνεται καί πολύ καλή. Τά εἰσιτήρια εἶναι πολύ πεσμένα, ταινίες πού θεωρούνταν σίγουρες ἐπιτυχίες ἀποδεικνύονται ὄνειρα ἀπατηλά, ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος δέν συγκεντρώνει τά περσινά εἰσιτήρια καί τό χειρότερο οἱ λεγόμενες καλλιτεχνικές ταινίες βρίσκουν τό κοινό (κύρια στήν ἐπαρχία) ὅλο καί πιό ἀδιάφορο.

Ἀλήθεια ὡς τό ἑπόμενο τεῦχος μας, τί θά ἔχει ἀλλάξει;

Μ. Ἀκτσόγλου



ΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΟΙ ΑΧΝΕΣ ΑΝΤΑΥΓΕΙΕΣ ΤΟΥ ΕΠΟΥΣ
Η ΠΥΛΗ ΤΗΣ ΔΥΣΕΩΣ

HEAVEN' S GATE

Σκην.-Σεν.: Michael Cimino. Φωτ.: Vilmos Szigmond. Μουσ.: David Mansfield. Ἠθ.: Kris Kristofferson (Τζέιμς Ἄβεριλ), Isabelle Huppert (Ἔλλα), Christopher Walken (Νέϊτ Τσάμπιον), John Hurt (Μπίλλυ Ἄιρβιγκ), Sam Waterston, Jeff Bridges, Joseph Cotten, Brad Dourif. ΗΠΑ 1980. Διάρκεια 150'. (Ἀρχική διάρκεια 219') (CIC).

Ὅταν τό ἔπος δέν μπορεῖ (καί δέν πρέπει) νά συγχέεται μέ τήν ὑπερπαραγωγή κι ὅταν ἡ τελευταία ὅλο καί περισσότερο συντελεῖ στήν ἀπογείωση τοῦ πρώτου στίς διαστάσεις κάποιου ἄγνωστου γαλαξιακοῦ πλαίσιου, τότε καί μόνο ἡ δημιουργία τῆς πολυδάπανης (ὅσο καί πολύωρης ἀρχικά) **Πύλης τοῦ Παράδεισου** (πρωτ. τίτλος) ἀποκτᾶ τό χαρακτήρα τοῦ ἐπικοῦ. Γιατί, ὁ Τσιμίνο μ' αὐτό τό τρίτο φίλμ του (ὄχι μόνο ἀρτιότερο, μά καί διαμετρικά ἀντίθετο σάν ἰδεολογικό περιεχόμενο ἀπό τόν **Ἐλαφοκυνηγό**) ἀποπειρᾶται, μέσα ἀπό τήν κλασική φόρμα, νά ἐπιστρέψει στή μυθολογία τῆς ἀμερικάνικης Δύσης τό πραγματικό της πρόσωπο (πράγμα γιά τό ὁποῖο καί δέχτηκε τήν ἐπίθεση τῶν κριτικῶν τῆς Ἀμερικῆς, πιέσεις, ἐπεμβάσεις, ἐνῶ τελικά ἡ ταινία γνώρισε οἰκονομική ἀποτυχία καί τώρα ἑτοιμάζεται μιά τρίτη βερσιόν της, ὅπως γράφαμε μέ λεπτομέρειες στό προηγούμενο τεῦχος μας).

Ὁπωσδήποτε, ἡ **Πύλη τῆς Δύσης** μοιάζει μέ πολύχρωμη τοιχογραφία τῆς ἐποχῆς καί τοῦ χώρου πού ἀναφέρεται, μ' ὅλες τίς ἀντιφάσεις πού ἐμπεριέχουν. Τό χρονικό πλαίσιο τῆς μυθοπλασίας τοποθετεῖται στό τέλος τοῦ προηγούμενου αἰώνα. Τό ἐνδιαφέρον, ὅμως, κύρια τό διεκδικεῖ ἡ δημιουργική, πολύπτυχη, διαλεκτική ἀνασύσταση τοῦ ἀντίστοιχου κοινωνικοῦ, ἱστορικοῦ καί οἰκονομικοῦ πλαίσιου, καθώς καί ἡ σχετική ἀδυναμία οὐσιαστικῆς, ὅσο καί στέρεης ὀργάνωσης ἑνός τέτοιου ὑλικοῦ. Ἐνδιαφέρον γιά ἕνα στόχο ἀρκετά φιλόδοξο. Γιατί, οἱ μεγάλες σκηνές εἶναι πού συνθέτουν τά μεγάλα ἔργα, ἀλλα ὄχι πάντα. Κι ἀκόμη, γιατί ἡ γοητεία μπορεῖ νά καλλιεργεῖται κι ἐκεῖ πού ἡ προβολή τῶν ρωγμῶν μιᾶς ἐντεχνης πρόσοψης ἀποκαλύπει τή βαθύτερη δύναμη καί τήν πνοή τῆς εὐγενικῆς χειρονομίας.

Δύσκολο, βέβαια, νά προσδιοριστεῖ μέ ἀκρίβεια ἡ συμβολή στό τελικό, ἄνισο ἀποτέλεσμα, τῆς ἀφαίρεσης μεγάλου τμήματος (ὕστερα ἀπό τό δεύτερο μοντάζ) πού γνώρισε τό φίλμ ἀπό τίς σκηνές δράσης καί συγκρούσεων. Παραμένει, ὡστόσο, ἡ ἀποφασιστική σύγκρουση ἀνάμεσα στούς μεγαλοϊδιοκτῆτες καί τούς ἄποικους τῆς νέας γενιᾶς, πού ἀποτελεῖ, ἐξάλλου, καί τό κέντρο βάρους τοῦ φίλμ (δυόμισι ὡρῶν) πού προβλήθηκε ἐδῶ. Σ' αὐτήν τήν περιγραφή, ὅπως καί σ' ἐκείνη τῶν καθημερινῶν, ἰδιωτικῶν στιγμῶν τῶν ἡρώων τῆς ταινίας, ἀναγνωρίζουμε τήν ἱκανότητα σύνθεσης τοῦ Τσιμίνο, κάτι πού θυμίζει τήν ἐπική διάσταση πού συναντᾶμε στίς δημιουργίες τῶν μεγάλων πιονέρων τῆς ἀφήγη-

Φιλμογραφία τοῦ Michael Cimino

Σεναριογράφος στό «Silent running» καί στό «Ἕνα Μάγκνουμ γιά τόν ἐπιθεωρητή Κάλλαγκαν» καί στή συνέχεια σεναριογράφος καί σκηνοθέτης στίς ταινίες: «Thunderbolt and Light foot» ('Η μεγάλη ληστεία τῆς Μοντάνα, 1974), «The Deer Hunter» ('Ο 'Ελαφοκυνηγός, 1978), «Heaven's Gate» ('Η Πύλη τῆς Δύσης, 1980).

σης καί τῆς εἰκόνας τοῦ ἀμερικάνικου ὄνειρου, στενά δεμένου μέ τήν ἀναζήτηση τοῦ δρόμου γιά τό Οὐέστ.

Ἡ ταινία δέν εὐτύχησε στή διανομή τῶν κεντρικῶν ρόλων, παρουσιάζει κάπου πλατυασμούς καί φέρνει ἔντονα τά σημεῖα τῆς περιπέτειάς της, μέ ἀποκορύφωμα τήν ἀμφίβολη ἐπιλογή τῆς τελευταίας σεκάνς. Τό πνεῦμα τοῦ ἔπους, ὅμως, ἀληθινά κυκλοφορεῖ μ' ἐκείνη τήν ὑπόγεια ὁρμή καί τή μαγεία στό ρυθμό, πού χαρακτηρίζει τά κλασικά ἔργα. Κι ἄν ἡ ἐπιμονή σ' ἐξωτερικά ἀνούσιες λεπτομέρειες ὁδηγεῖ, ἐνδεχόμενα, σ' ἀπομάκρυνση ἀπό τό σφριγηλό κορμό τοῦ θέματος, ἄλλο τόσο ἀναδεικνύει τή μεγαλοπρέπεια τῶν μακρόχρονων, αὐτόνομων στιγμῶν πού ἀκολουθοῦν καί συναρπάζουν, μέ τήν οὐσιαστική ἔντασή τους, τίς αἰσθήσεις μας.

ΑΝΤΡΕΑΣ ΤΥΡΟΣ

Ο ΣΙΔΕΡΟΦΡΑΧΤΟΣ ΜΥΘΟΣ ΤΟΥ ΥΠΟΒΑΛΛΕΙ
ΕΞΚΑΛΙΜΠΕΡ

EXCALIBUR
Σκην.: John Boorman. Σεν.: J. Boorman, Rospo Pallenberg ἀπό μυθ. τοῦ Th. Malory. Φωτ.: Alex Thomson. Μουσ.: Trevor Jones. Ἠθ.: Nigel Terry (Ἀρθοῦρος), Nicol Williamson (Μέρλιν), Helen Mirren (Μοργκάνα), Cherie Lunghi (Γκουηνῆβερ), Nicholas Clay (Λάνσελοτ), Katrine Boorman (Ὑγκρέϊν). ΗΠΑ - ΑΓΓΛΙΑ 1981. Διάρκεια 140'. (Β. Μιχαηλίδης).

Τήν ἐπική ἀπόδοση τοῦ γνωστοῦ καί πολυχρησιμοποιημένου μύθου τοῦ βασιλιᾶ Ἀρθούρου καί τῶν Ἱπποτῶν τῆς Στρογγυλῆς Τράπεζας ἐπιχειρεῖ ὁ Τζόν Μπούρμαν μέ τό **Ἐξκάλιμπερ.** Τό σπαθί αὐτό μοιάζει νά ἔχει μιά κοινή προέλευση μέ τά ὑπόλοιπα τοῦ μύθου, ἀλλά ἰδιαίτερα ἀντιπροσωπεύει τή μαγική εἰκόνα τοῦ ἀσυνείδητου, ἔτσι καθώς ἀναδύεται μέσα ἀπό τά νερά (σέ μιά ἀπό τίς πιό γοητευτικές σκηνές τοῦ φίλμ). Σύμβολο ἐξουσιαστικῆς δύναμης καί ὑπερβατικῆς ὁλοκλήρωσης, ἀποτελεῖ, ὡστόσο, τόν ἕνα μόνο ἀπό τούς τρεῖς βασικούς ἄξονες τούτου τοῦ θεαματικοῦ παραμυθιοῦ.

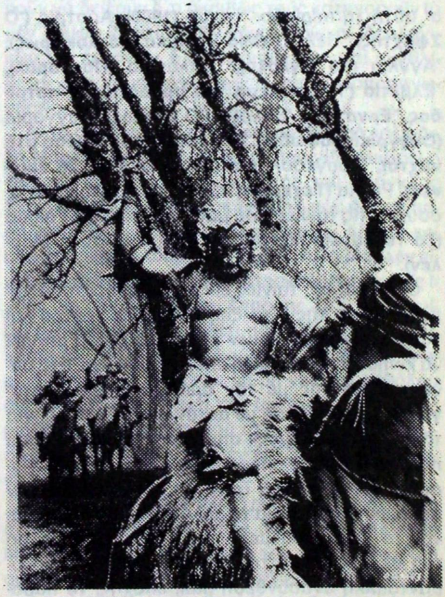
Οἱ ἄλλοι δύο εἶναι τό Χρυσό Δισκοπότηρο (Γκράαλ) κι ὁ Μέρλιν. Τό πρῶτο, ἀφετηρία μιᾶς πορείας ἐξαγνισμοῦ καί μαγικό ὑπόβαθρο τῆς σύζευξης τόσων ἀνεξάρτητων ἱστοριῶν μέ τήν πιό πλατιά καί διαφορετική προέλευση ἤ ἀνάγνωση. Ὁ δεύτερος, μάγος μά καί καλλιτέχνης - δημιουργός πού στήν ταινία κλείνει κι ἀνοίγει τά πεδία τῆς δράσης, διατηρώντας μέ τό σκελετό τοῦ μύθου τή σχέση πού διατηρεῖ ἕνας ἠθοποιός μέ τήν ἴδια τή ζωή. Παίζει, λοιπόν, διάφορους ρόλους, προσθέτοντας ἁπλά τό ἰδιότυπο χιοῦμορ του, ἐπιβλητικός καί ταυτόχρονα τρωτός; ν' ἀνακαλύπτει καί νά διατυπώνει διαχρονι-

κες προοπτικές σέ προβλήματα ἄλυτα.

Γιά τόν Μπούρμαν, νά διηγηθεῖ μέ τέτοιο ἐκτυφλωτικό τρόπο τούτη τήν ἱστορία, φαίνεται πώς σημαίνει τήν ἀνασύσταση μιᾶς χιμαιρικῆς ἐλπίδας σέ μιά ἐποχή σκυθρωπή, βίαιη, ἰδεαλιστική, φιλόδοξη,ἀντιφατική. Στοιχεῖα πού προσπαθεῖ νά μεταγράψει στό σήμερα μέ τό ἐγχείρημα, ἄριστα ἐξάλου ὀργανωμένο, τῆς ἐκθαμβωτικῆς ὑπενθύμισής τους. Γιά τόν προηγούμενο σκοπό, συγκεντρώνει τούς πανάρχαιους κελτικούς θρύλους καί τήν παντοτινή τους ἀλληγορία (ἀλήθεια, πολλά ἐπιμέρους θέματα ἀναγκαστικά παραπέμπουν στή συγκριτική μυθολογία — πιό συγκεκριμένα ἀναγνωρίζουμε ἀρκετά συγγενή μέ τῆς ἑλληνικῆς), τόν τρόμο μέ τή γοητεία, τήν περιπέτεια τῆς εἰκονογράφησης μέ τή μαγεία τοῦ παραμυθιοῦ καί τίς δαιμονικές ἐκρήξεις. Κι ἀκόμη, ἰσορροπεῖ τό οἰκεῖο μέ τόν ἐξωτισμό, τήν ποίηση μέ τήν ἀγριότητα, τούς ρυθμούς καί τή μουσικότητα τῶν ἤχων τοῦ δάσους καί τῆς «Κάρμινα Μπουράνα» μέ τήν κλαγγή τῆς πανοπλίας καί τά χρώματα τοῦ ὀνείρου, τό φανταστικό μέ τόν πιό ἄμεσο ρεαλισμό. Τή διαβρωτική εἰρωνεία, τέλος, μέ τούς ἡρωισμούς καί τό ρομαντικό, ἀγνό ἔρωτα, ἀλλά καί τόν παγανισμό τῆς φύσης μέ τή θρησκοληψία τῶν δοξασιῶν. Πρόκειται γιά εἰκόνες μυθικές ἀπό τήν ἴδια τους τή σύσταση, μαγικές στό περιεχόμενο καί ἀπολαυστικές στή θέαση.

Ἴσως, ὅλ' αὐτά νά εἶναι περισσότερα ἀπ' ὅσα ἀρκοῦν γιά τήν ἐσωτερική ἁρμονία καί τοῦ πιό μεγαλεπείβολου τολμήματος. Ἡ εἰκαστική κι ἀκουστική πληρότητα, κινδυνεύουν πάντα νά μήν βροῦν ἀνάλογη ἐννοιολογική ὑποστήριξη. Ὅμως, δέν εἶναι μόνο ἡ δεξιοτεχνία ἤ τά ὀπτικοακουστικά ἐπιτεύγματα πού συγκινοῦν. Πέρα ἀπό τίς ὅποιες ἐπιφυλάξεις, ἡ ταινία αὐτή ἔρχεται νά προστεθεῖ στίς πιό στιβαρές ἐπιβεβαιώσεις τοῦ ἴδιου τοῦ σινεμά σάν ἰδιότυπου ἐκφραστικοῦ μέσου καί μᾶς γυρίζει στόν κινηματογράφο τῆς αἰσθητικῆς ἀναζήτησης καί τῶν μεγάλων μύθων, στήν καταγωγή του τήν ἴδια. Ν' ἀνακαλύπτουμε τά πιό παλιά, μέ τό πιό καινούργιο βλέμμα. Στίς σκοτεινές αἴθουσες συμβαίνει ὅ,τι ἀκριβῶς στό ἐσωτερικό τῶν μύθων. Ὅπως λέει ὁ ἴδιος ὁ Μπούρμαν: «Παραμύθι εἶναι μιά ἱστορία πού ὅλοι γνωρίζουμε ἀπ' ἔξω, ὅμως παρακαλουθοῦμε μέ κομμένη τήν ἀνάσα τί θά γίνει παρακάτω».

ΑΝΤΡΕΑΣ ΤΥΡΟΣ



Φιλμογραφία τῶν ταινιῶν τῶν ἱπποτῶν τῆς Στρογγυλῆς Τραπέζης

1949. Adventures of Sir Galahad (Οἱ περιπέτειες τοῦ Σέρ Γκάλαχαντ) τοῦ Spencer Bennet. 1951. Parsifal (Παρσιφάλ) τοῦ Daniel Mangrané καί Carlos S. de Osma. 1954. The Black Knight (Ὁ μαῦρος ἱππότης) τοῦ Tay Garnett Knights of the Round Table (Οἱ ἱππότες τῆς Στρογγυλῆς Τραπέζης) τοῦ Richard Thorpe. 1962. Lancelot and Guenievre (Λάνσελοτ καί Γκουηνήβερ) τοῦ Cornel Wilde. 1963. Siege of the Saxons (Ἡ πολιορκία τῶν Σαξόνων) τοῦ Nathan Juran. 1967. Camelot τοῦ Joshua Logan. 1972. Sir Gawain and the Green Knight (Ὁ Σέρ Γκαβαίν καί ὁ Πράσινος ἱππότης) τοῦ Stephen Weeks. Tristan et Isut (Τριστάνος καί Ἰζόλδη) τοῦ Yvan Lagrange. 1974. Lancelot du Lac (Ὁ Λανσελότ τῆς Λίμνης) τοῦ Robert Bresson. 1978. Perceval le Gallois (Περσεβάλ ὁ Γαλάτης) τοῦ Eric Rohmer. 1981. Excalibur τοῦ John Boorman. Ἐπίσης ἡ Eternel Retour (Ἡ αἰώνια ἐπιστροφή) τοῦ Jean Delannoy εἶναι μιά σύγχρονη μεταφορά τοῦ μύθου τοῦ «Τριστάνου καί Ἰζόλδης».

Σάτυρες:

Μεταφορές τοῦ βιβλίου τοῦ Marc Twain: «Ἕνας Γιάνγκης τοῦ Κοννέκτικατ στήν αὐλή τοῦ βασιλιᾶ Ἀρθούρου». 1921. A Connecticut Yankee in King Arthur' s Court τοῦ Emmet Flynn. 1931. A Connecticut Yankee τοῦ David Butler. 1949. A Connecticut Yankee in King Arthur' s Court, τοῦ Tay Garnett. 1981. Ἕνας ἀστροναύτης στήν αὐλή τοῦ βασιλιᾶ Ἀρθούρου, παραγωγή Γ. Ντίσνεϋ.

Ἄλλα:

1963. Sword in the Stone (Τό σπαθί τοῦ βασιλιᾶ Ἀρθούρου), τοῦ Wolfgang Rietherman, κιν. σχέδ. παρ. Walt Disney. 1975. Monty Python and the Holy Grail (Οἱ Μόντυ Πάυθον καί τό Ἱερό δισκοπότηρο, ἐ.τ. Οἱ ἱππότες τῆς ἑλεεινῆς Τραπέζης) τῶν Terry Jones καί Terry Gilliam.

ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΜΕΤΡΟ - ΛΙΛΗ ΜΑΡΛΕΝ

LE DERNIER METRO
Σκην.-Σεν.: François Truffaut. Μουσ.: Georges Delerue. Φωτ.: Nestor Almendros. 'Ηθ.: Catherine Deneuve (Μάριον), Gérard Depardieu (Μπερνάρ), Heinz Bennent (Λουκᾶς Στάινερ), Jean Poiret (Ζάν-Λού), Andréa Ferréol. Γαλλία 1980. Διάρκεια 140'. (ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ).
LILI MARLEEN
Σκην.: R. W.Fassbinder. Σεν.: Manfred Purzer, R. W. Fassbinder. Φωτ.: Xaver Schwarzenberger. Μουσ.: Peer Raben. 'Ηθ.: Hanna Schygulla (Βίλκι ἢ Λιλή Μαρλέν), Giancarlo Giannini (Ρόμπερτ Μέντελσον), Mel Ferrer (πατήρ Μέντελσον), Kristine Kaufman, Udo Kier, Hark Bohm, R. W. Fassbinder, Adrian Hoven. Δυτική Γερμανία 1980. Διάρκεια 120'. (Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης).

"Αν ὑπάρχει μιά ἱστορική περίοδος, πού γοητεύει ἰδιαίτερα τόν εὐρωπαϊκό κινηματογράφο, αὐτή εἶναι ἡ περίοδος τοῦ ναζισμοῦ, τοῦ Β' Παγκόσμιου Πολέμου καί γενικότερα τῶν χρόνων τοῦ 30 μέχρι τό 45. Τά παραδείγματα νομίζω ἀφθονοῦν, μποροῦμε ὅμως ν' ἀναφέρουμε μερικές πρόσφατες ταινίες πού μέ νοσταλγία ἤ μή, μέ κριτικό ἤ ἰσοπεδωτικό βλέμμα, ἀναφέρονται σ' αὐτή τή περίοδο: 'Ιταλία **(1900)**, Αὐστρία **('Ο Σφάχτης)**, Βέλγιο **(Μιά γυναῖκα, τό λυκόφως)**, 'Αγγλία **(Τό ζιγκολό)**, 'Ολλανδία **(Παστοράλ)**, 'Ελβετία **('Η ἐκτέλεση τοῦ προδότη τῆς πατρίδας "Ερνστ Σ.)**, 'Ελλάδα **('Ο Θίασος)**, Οὐγγαρία **(Οὐγγρική ραψωδία)**, Πολωνία **(Δρόμοι μέσα στή νύχτα)**, Γιουγκοσλαβία **('Η κατοχή σέ 26 εἰκόνες)**, Ρωσία **(Τεχεράνη 43)** καί τέλος γιά νά φθάσουμε στίς ταινίες πού μᾶς ἐνδιαφέρουν Γαλλία **(Τό τελευταῖο Μετρό)** καί Γερμανία **(Λιλή Μαρλέν)**.

Οἱ δύο αὐτές ταινίες εἶναι χαρακτηριστικά παραδείγματα τῆς ἐξέλιξης τῆς ταινίας-ρετρό καί ταυτόχρονα τῶν ὁρίων μέσα στά ὁποῖα μπορεῖ νά κινηθεῖ ἡ εὐρωπαϊκή ὑπερ-παραγωγή, στό συναγωνισμό της μέ τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο. Σέ ἀντίθεση μέ αὐτόν τόν τελευταῖο, γιά τόν ὁποῖο «πόλεμος» σημαίνει ἀναγκαστικά καί πολεμική ταινία, ὑπερ-θέαμα κ.λ.π., τόσο ὁ Φασμπίντερ, ὅσο καί ὁ Τρυφώ, προτιμοῦν ἀπό τήν πολεμική περιπέτεια τό μελό (δρᾶμα), ἀπό τόν ἀνοιχτό χῶρο τοῦ μετώπου, τόν κλειστό χῶρο τοῦ θεάτρου, ἀπό τήν ἱστορική, ψευτο - ντοκυμανταιρική ἀνασύνθεση μιᾶς ἐποχῆς, τό παρασκήνιο της.

"Αν καί ἔχουμε νά κάνουμε μέ δύο «ἱστορικές» ταινίες, ἐν τούτοις οἱ σκηνοθέτες τους διαγράφουν ὁποιαδήποτε λεπτομέρεια θά μποροῦσε νά δώσει στίς ταινίες τους τό χαρακτήρα συγκεκριμένου ἱστορικοῦ ντοκουμέντου. Στό **Τελευταῖο Μετρό** τίποτα δέ φαίνεται νά θυμίζει κατοχή, πέρα ἀπό τό σχόλιο τῆς ἀρχῆς, τήν ἀπαγόρευση τῆς κυκλοφορίας τό βράδι, τή μαύρη ἀγορά τροφίμων καί τό ράδιο πού μιλᾶ γιά σαμποτάζ. Κάπου ὑπονοεῖται μιά ἀντιστασιακή δράση πού δέν δείχνεται ποτέ. "Οσο γιά τόν Λουκᾶ Στάινερ πού κρύβεται στό ὑπόγειο τοῦ θεάτρου γιατί εἶναι 'Εβραῖος, μπορεῖ νά εἶναι μιά διαρκής ὑπενθύμιση τῆς κατοχῆς, ὄχι ὅμως πολύ ἰσχυρή, μιά καί μᾶς θυμίζει περισσότερο ἕναν ὑπόδικο πού τόν καταδιώκει ἡ ἀστυνομία καί γι' αὐτό κρύβεται. Τέλος ἀκόμη καί πραγματικά ἱστορικά πρόσωπα ὅπως ὁ 'Αλαίν Λωμπρώ, θεατρικός κριτικός στό περιοδικό «Je suis partout», ἐμφανίζεται μέ τ' ὄνομα Νταξιά, δηλαδή μυθοποιεῖται, χάνει τή συγκεκριμένη ἱστορική του ταυτότητα καί γίνεται περισσότερο τό σύμβολο ἑνός γελοίου ὑποκειμένου, πού ἡ εὐκαιριακή του ἐξουσία, τοῦ δίνει τό δικαίωμα νά συμπεριφέρεται ὅπως συμπεριφέρεται.

Τό ἴδιο μποροῦμε νά παρατηρήσουμε γιά τή **Λιλή Μαρλέν**, πού ἄν καί εἶναι ὑπαρκτό πρόσωπο, ὅπως καί ὁ ἐραστής της, ἐμφανίζεται στή ταινία μέ ἄλλο ὄνομα, χάνοντας τά συγκεκριμένα ἱστορικά χαρακτηριστικά της, γιά νά παρασυρθεῖ στή δίνη τοῦ μελοδράματος. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ὁ Φασμπίντερ δέν θά δείξει ποτέ ἕνα συγκεκριμένο ἱστορικό πρόσωπο τοῦ Γ' Ράιχ, ἀκόμη καί στή σκηνή πού ἡ Λιλή Μαρλέν συναντιέται μέ τόν Χίτλερ. 'Η κάμερα σταματᾶ ἔξω ἀπό τό γραφεῖο του, ἡ Λιλή μπαίνει μέσα, ἡ πόρτα κλείνει, ἀλλά ἡ κάμερα μένει ἐκεῖ, δέ μπορεῖ ἤ δέ θέλει νά διεισδύσει, τό 'Ιστορικό πεδίο εἶναι ἐκτός πεδίου - ἀντίθετα αὐτό πού εἶναι ἐντός, εἶναι τό πεδίο τῆς μυθοπλασίας, ἡ 'Ιστορία εἰδομένη σάν μιά μελοδραματική ἀφήγηση, πού διηγεῖται τά πάθη μιᾶς μικρῆς ὁμάδας ἀνθρώπων, οἱ ὁποῖοι μπορεῖ νά ζοῦν σέ μιά συγκεκριμένη περίοδο, ὅμως ἡ «ἱστορία» τους εἶναι ἡ αἰώνια ἱστορία τοῦ ἔρωτα, τοῦ πόθου, τοῦ χωρισμοῦ καί ταυτόχρονα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας μέσα σ' ἕνα καταπιεστικό καθεστώς: ὁ Φασμπίντερ λέει ὅτι αὐτό πού τόν ἐνδιέφερε στή **Λιλή**

«Τό τελευταῖο Μετρό».

«Λιλή Μαρλέν».

Μαρλέν ἦταν τό ἐρώτημα, ἄν σ' ἕνα καθεστώς σά τό Γ' Ράιχ, ἔχει κανείς τό δικαίωμα νά κάνει καλλιτεχνική καριέρα. Θά μπορούσαμε νά θέσουμε τό ἴδιο ἐρώτημα καί γιά **Τό τελευταῖο Μετρό**: ἔχει κανείς δικαίωμα νά κάνει θέατρο μέσα σ' ἕνα τέτοιο καθεστώς καταπίεσης, λογοκρισίας καί συμβιβασμῶν, ἰδίως σέ μιά ἐποχή, ὅπου ὅπως ὁ ἴδιος ὁ Τρυφώ δηλώνει, τό θέατρο χρησίμευσε σά μιά φυγή ἀπό τήν πραγματικότητα;

Ἄς γυρίσουμε ὅμως στά μελοδραματικά στοιχεῖα τῶν δύο ταινιῶν: αὐτό λοιπόν πού χρειάζονται ἀπό τή περίοδο τῆς κατοχῆς καί τοῦ ναζισμοῦ τά δύο ἔργα, δέν εἶναι τό γενικό ἱστορικό πλαίσιο, μά ἡ εἰδική κατάσταση καταπίεσης πού ἐπικρατεῖ καί πού ἐμποδίζει τά ἐρωτικά ζευγάρια νά ἐκφράσουν, νά συνεχίσουν ἐλεύθερα τόν ἔρωτά τους. Ἡ Λιλή Μαρλέν δέν θά εἶχε τή μοίρα πού εἶχε, ἄν ὁ πανίσχυρος πατέρας τοῦ ἐραστῆ της, δέν ἐπενέβαινε καί μέ δόλο τήν ἔδιωχνε στή Γερμανία. Ἡ ἑβραϊκή καταγωγή τοῦ Ρόμπερτ Μέντελσον[1] καί ὁ πόλεμος θά ὀρθώσουν ἕνα ἀξεπέραστο διαχωριστικό τεῖχος. Ἡ Λιλή Μαρλέν κινούμενη τελείως ἐνστικτώδικα καί ἀνεύθυνα, θά γνωρίσει μιά ἐφήμερη δόξα, γιά νά ὁδηγηθεῖ στήν πτώση μαζί μ' ὅλα τα ἐρείπια τοῦ Γ' Ράιχ, σ' ἀντίθεση μέ τόν ὀρθολογιστή ἐραστή της, πού ἕνας πλούσιος γάμος καί ἡ ὑποστήριξη ἀπό τόν κύκλο τῶν Ἑβραίων θά τόν βοηθήσει νά γίνει ἕνας διάσημος διευθυντής ὀρχήστρας.

Τό ἴδιο περίπου συμβαίνει καί στό **Τελευταῖο Μετρό**. Ἄν δέν ὑπῆρχε ἡ κατοχή, ὁ σύζυγος τῆς Κατρίν Ντενέβ δέ θά κρύβονταν στό ὑπόγειο τοῦ θεάτρου, ἄρα δέ θά μποροῦσε νά στηθεῖ τό δομικό σκηνικό τῆς ταινίας (ἐκτός κι ἄν βρίσκονταν κάποια ἄλλη μυθοπλαστική αἰτιολόγηση), πού τόν θέλει ἀπόντα, μά παρατηρητή, νά κατευθύνει τίς πρόβες ἑνός θεατρικοῦ ἔργου, μέσα ἀπό τίς ὁποῖες θά ἐγγραφεῖ, θ' ἀποκαλυφθεῖ ὁ ἔρωτας τῆς γυναίκας του γιά τόν Μπερνάρ (Ζεράρ Ντεπαρντιε), σύμφωνα μέ τό προσφιλές ἰψενικό πρότυπο, πού φαίνεται νά διακατέχει σάν ἔμμονη ἰδέα τόν Τρυφώ (**Ζύλ καί Τζίμ, Ἀπαλό δέρμα, Τό συζυγικό κρεβάτι** κ.ἄ.)[2].

Ὅπως βλέπουμε λοιπόν οἱ σκηνοθέτες καί τῶν δύο ταινιῶν ἀδιαφοροῦν λίγο-πολύ γιά τήν Ἱστορία, ἀντικαθιστώντας τό ἱστορικό προτσές μέ τό κινηματογραφικό ντεκόρ[3], τή διαλεκτική ἐξέλιξη μέ τόν ἐρωτικό πόθο καί τό συναίσθημα, τήν ἱστορική μνήμη μέ τή ρετρό νοσταλγία. Οἱ κατηγορίες πού διατυπώθηκαν γιά πολιτική ρηχότητα, «ρόζ» ἀναπαράσταση τῆς κατοχῆς καί ἀπώθηση τῆς Ἱστορίας[4], εἶναι δίκαιες, πῶς ὅμως μποροῦμε νά τίς καταλογήσουμε σέ δυό ταινίες, πού ἀδιαφοροῦν νά δείξουν ὅ,τι ἀκριβῶς τούς κατηγοροῦν (ὁ μέν Τρυφώ ἐξαιτίας τῶν θεματικῶν καί ἰδεολογικῶν του ἐκλογῶν, ὁ δέ Φασμπίντερ γιατί συνθλίβεται ἀπό τούς μηχανισμούς τῆς ὑπερπαραγωγῆς)[5].

Αὐτό σημαίνει ὅτι τό **Τελευταῖο Μετρό** καί ἡ **Λιλή Μαρλέν** ἔχουν κερδίσει τό παιχνίδι; Μπορεῖ ὁ Φασμπίντερ νά εἶναι θαυμαστής τοῦ Ντάγκλας Σέρκ, ἑνός ἀμερικανοῦ σκηνοθέτη πού ἄφησε παράδοση στό μελόδραμα (καί μεταξύ ἄλλων καί στό ἱστορικό μελόδραμα), ὅμως ἡ **Λιλή Μαρλέν** εἶναι ἕνα ψυχρό καί κούφιο κατασκεύασμα, χωρίς ἴχνος συναισθήματος καί ἔπαρσης, πού μᾶς θυμίζει ἕνα βισκοντικό κακέκτυπο. Ἀκόμη καί ἡ θαυμάσια ἀλλοῦ Ἄννα Συγκούλα (**Ὁ γάμος τῆς Μαρίας Μπράουν**), φαίνεται νά μή νοιώθει καθόλου ἄνετα ὅταν παριστάνει τήν ὑπερ-στάρ, δίνοντας μιά κάκιστη ἑρμηνεία, πού τή σιγοντάρει τό ἄνευρο παίξιμο ἑνός κουρασμένου Τζιανκάρλο Τζιανίνι.

Ὅσο γιά τόν Φρανσουά Τρυφώ, αὐτός δέν ἔχει ἀνάγκη ξένων παραπομπῶν, μιά καί **Τό τελευταῖο Μετρό**, ὅπως καί κάθε ἄλλη του ταινία, εἶναι μιά αὐτο-αναφορά στό ἴδιο του τό ἔργο. Ὅπως σωστά παρατηρεῖ ὁ Ζάν-Λουί Κρός, ἔχουμε νά κά-

νουμε μέ **«τή Σειρήνα τοῦ Μισισιπῆ νά συναντάει τόν Ἄντρα πού ἀγαποῦσε τίς Γυναῖκες στή διάρκεια μιᾶς Ἀμερικάνικης Νύχτας (σέ θεατρική ἔκδοση), μέσα σέ μιά ἀτμόσφαιρα Φαρενάιτ 451»** (Revue du Cinèma No 354). Θά θέλαμε νά προσθέσουμε τό **Ζύλ καί Τζίμ** σέ κατοχική ἔκδοση, μέ τόν Ἀντουάν Ντουανέλ (τόν ἥρωα τῶν **400 χτυπημάτων**) νά συχνάζει ὄχι στίς ταινιοθῆκες καί τά σινεμά, ἀλλά στά παρασκήνια ἑνός θεάτρου.

Πρόκειται γιά ἕνα καθαρό ναρκισισμό ἤ γιά τήν ἐμμονή σέ μιά μόνιμη θεματική, πού ὅπως καί στόν Χίτσκοκ, χρειάζεται ἀνανεωμένες μυθοπλασίες γιά νά μᾶς γοητεύσει; Μᾶλλον καί τά δύο. Μπορεῖ ὁ Τρυφώ νά εἶναι τό χαρακτηριστικότερο παράδειγμα ἑνός σκηνοθέτη πού πρόδωσε τή Νουβέλ Βάγκ, μπορεῖ νά ἀποδείχτηκε στή συνέχεια τῆς καριέρας του ἕνας ἄκρα ἀκαδημαϊκός σκηνοθέτης, πού μποροῦσε νά δώσει ἀπό τό καλύτερο **(400 χτυπήματα, Ζύλ καί Τζίμ)** μέχρι τό χειρότερο **('Η Σειρήνα τοῦ Μισσισιπῆ, 'Ο ἄνδρας πού ἀγαποῦσε τίς γυναῖκες)**, ἀλλά συνήθως κινιοῦνταν στή μέτρια εὐπρεπή παραγωγή **(Φαρενάιτ 451, 'Απαλό δέρμα, 'Η νύφη φοροῦσε μαῦρα, 'Η ἀγάπη τό βάζει στά πόδια** κ.λ.π.), κανείς ὅμως δέν μπορεῖ νά τοῦ ἀμφισβητήσει ὅτι εἶναι ἕνας φοβερά εὐαίσθητος σκηνοθέτης πού ξέρει νά κερδίζει τούς θεατές του. Ὅπως μᾶς κέρδισε μέ **Τό τελευταῖο Μετρό**, πού χωρίς νά εἶναι τό ἀριστούργημα γιά τ' ὁποῖο μιλήσαν, εἶναι μιά ταινία ἐπιστέγασμα, συμπύκνωση ὅλου τοῦ προηγούμενου ἔργου του. Μιά ταινία πού ἔγινε κάτω ἀπό τήν ἐπιτακτική ἀνάγκη νά μπορέσει νά συνεχιστεῖ αὐτό τό δημιουργικό ἔργο: ὅπως δήλωσε ὁ Τρυφώ ἔκανε **Τό τελευταῖο Μετρό** ποντάροντας στήν ἐμπορική του ἐπιτυχία, γιά νά μπορέσει μέ τά λεφτά πού θά βγάλει νά κάνει 2-3 πιό προσωπικές ταινίες (οἱ τελευταῖες του ταινίες ἦταν ἐμπορικές ἀποτυχίες καί τήν ἴδια μοίρα βρῆκε καί τό πρόσφατό του φίλμ **'Η διπλανή γυναίκα**). Καί τελικά τά κατάφερε βοηθούμενος σ' αὐτό ἀπό ἕνα πραγματικά καλό ἐπιτελεῖο ἠθοποιῶν (Κατρίν Ντενέβ, Ζεράρ Ντεπαρντιέ, Χάϊντζ Μπένεντ, Ζάν Πουαρέ κ.ἄ.) καί μιά ἔξοχη φωτογραφία καί ἐνδυματολογική δουλειά, πού δίκαια μάζεψε ὅλα τά βραβεῖα Σεζάρ τή προηγούμενη χρονιά. 'Ο εὐρωπαϊκός κινηματογράφος μέ **Τό τελευταῖο Μετρό** ἔδειξε ὅτι μπορεῖ νά παράγει τελικά, ταινίες μιᾶς εὐπρεποῦς ὑπερ-παραγωγῆς, πού μποροῦν να συναγωνισθοῦν τόν ἀμερικάνικο στή διεθνή ἀγορά. Τίποτε ἄλλο ὅμως...

Μ. 'Ακτσόγλου

1) Γιά τόν ὁποῖο τό περιοδικό «Σπῆγκελ» ἰσχυρίζεται ὅτι εἶναι ὁ διευθυντής ὀρχήστρας Ρόλφ Λίμπερμαν.

2) Δεῖτε σχετικά τήν ἀνάλυση τοῦ Γιώργου Τζιώτζιου στήν «ΟΘΟΝΗ» Νο 6.

3) 'Η δουλειά στήν ἀνασύνθεση τῆς ἐποχῆς εἶναι ὄντας ἐντυπωσιακή, ἀποτελώντας ἕνα ἀπό τά κυριότερα θεαματικά ἀτού τῶν δύο ταινιῶν.

4) Κατηγορίες πού ἐκτοξεύθηκαν ἐνάντια στόν Τρυφώ, ἀλλά πού κάλλιστα ἰσχύουν καί γιά τόν Φασμπίντερ.

5) 'Η **Λιλή Μαρλέν** στοίχισε 10.000.000 μάρκα. Παραγωγός εἶναι κάποιος Luggi Waldleitner, πρώην βοηθός τῆς Leni Riefenstahl καί πρόεδρος μιᾶς μεγάλης γερμανικῆς κινηματογραφικῆς ἑταιρείας, εἰδικευμένης σ' ἐρωτικές καί ἄλλες ἐμπορικές ταινίες.

ΤΟ ΑΓΟΡΙ ΠΟΥ ΑΓΑΠΟΥΝ ΤΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ

LOULOU

Σκην.: Maurice Pialat. Σεν.: Arlette Langmann, M. Pialat. Φωτ.: Pierre William Glenn. 'Ηθ.: Gérard Depardieu (Λουλού), Isabelle Huppert (Νέλλη), Guy Marchand ('Αντρέ) καί πολλοί ἐρασιτέχνες ἠθοποιοί. Γαλλία 1980. Διάρκεια 100'. (Νέα Κινηματογραφική)

'Ο Μωρίς Πιαλά εἶναι ἕνας ἀπό τούς πολλούς σκηνοθέτες τοῦ ἀνεξάρτητου γαλλικοῦ κινηματογράφου, πού ὅπως καί οἱ περισσότεροι συνάδελφοί του ἔχει μιά τελείως περιθωριακή παρουσία στήν κινηματογραφική παραγωγή. Σέ 20 χρόνια σκηνοθετικῆς δουλειᾶς, ἔκανε μόλις 5 ταινίες, ἀπό τίς ὁποῖες μόνο ἡ μία **(Δέν θά γεράσουμε μαζί)** ἦταν μεγάλη ἐμπορική ἐπιτυχία. Μέ τήν τελευταία του ταινία **Λουλού** (πού οἱ Ἕλληνες εἰσαγωγεῖς βάφτισαν **Τό ἀγόρι πού ἀγαποῦν τά κορίτσια**), ὁ Πιαλά μπαίνει στά γρανάζια τῆς μεγάλης παραγωγῆς, διαθέτοντας ἕναν ἱκανοποιητικό προϋπολογισμό, δύο μεγάλα ἀστέρια γιά πρωταγωνιστές καί τήν Γκωμόν παραγωγό καί διανομέα ἑταιρία. 'Η πρόσφατη ἀποτυχία τῶν **'Ερωτικῶν Καπρίτσιων** ἔδειξε ὅτι παρόμοια πειράματα δέν στέφονται πάντα ἀπό ἐπιτυχία, ἀλλά τίς πιό πολλές φορές ὁ σκηνοθέτης - δημιουργός θά πρέπει νά συμμορφωθεῖ στίς ἐπιταγές τῶν παραγωγῶν. Ὅμως ὁ Πιαλά κατάφερε νά ἐπιβάλει μιά σπάνια ἀνεξαρτοποίηση καί μέσα ἀπό τό **Λουλού** νά δώσει μιά καθαρά προσωπική ταινία, πού βρίσκεται πολύ μακριά ἀπό τίς νόρμες τοῦ καθιερωμένου καλλιτεχνικοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου (ὅπως γιά παράδειγμα ἐκφράζεται μέσα ἀπό τόν Μπερτράν Μπλιέ ἤ τόν Ταβερνιέ).

'Η ταινία διηγεῖται τήν ἐρωτική ἱστορία ἀνάμεσα σ' ἕναν ἄνεργο περιθωριακό (τόν Λουλού, ὁ-

νομα μέ τό ὁποῖο χαρακτηρίζουν τήν ἄνεργη νεολαία τῶν λαϊκῶν συνοικιῶν τοῦ Παρισιοῦ καί τῆς ἐπαρχίας) "αί μιά μικροαστή, πού ἀφήνει τόν σύζυγο καί τή δουλειά της γιά νά ζήσει μαζί του. Ὁ Πιαλά δέν ἐνδιαφέρεται νά δώσει ἕνα κοινωνικό πορτραῖτο τῶν λόγων πού ὁδήγησαν (ἤ ὁδηγοῦν) σ' αὐτό τόν τρόπο ζωῆς, τούτη τήν κοινωνική ὁμάδα ἀνθρώπων. Ἡ προσέγγισή του εἶναι καθαρά κοινωνιολογική, δηλαδή προσέγγιση καταγραφῆς (καί ἀνθρωπιᾶς, μιᾶς ἰδιαίτερης ἀνθρωπιᾶς πού ἀναδύουν ὅλοι οἱ ἥρωές του - ἀκόμη καί ὁ Ἑβραῖος ἀπατημένος σύζυγος) καί ὄχι πολιτικῆς ἀνάλυσης.

"Οπως καί στίς **Δύο φίλες** ἤ τίς **Ἱστορίες μιᾶς κερήθρας** τοῦ Ν. Βεργίτση, τό **Λουλού** ἀποτελεῖται ἀπό μιά σειρά ταμπλώ (μέ τήν ἀφηγηματική καί ὄχι θεατρική ἔννοια τοῦ ὅρου), πού κυλοῦν κι ἐναλλάσονται σέ μιά γραμμική-ψηφιδωτή ἀφήγηση, ἡ ὁποία εἶναι τελείως ἀνοιχτή σέ κάθε μυθοπλαστική ἐπέμβαση: τά πάντα μπορεῖ νά συμβοῦν καί στήν πραγματικότητα δέν συμβαίνει τίποτα, πού νά δικαιώσει μιά μεγαλομυθοπλασία. Ἀντίθετα ἔχουμε διάφορα συμβάντα (μιά γνωριμία, ἕνας οἰκογενιακός καυγάς, ἕνα μαχαίρωμα, μιά σκηνή ἔρωτα, ἕνα οἰκογενειακό συμβούλιο, μιά κλοπή, ἡ φιλοξενία ἑνός φίλου πού βγῆκε ἀπό τή φυλακή), πού δίνονται μέσα ἀπό μιά ἁπλή, σχεδόν ἀποδραματοποιημένη φόρμα (ὄχι ὅμως ψυχρή). "Ολα αὐτά τά γεγονότα ἔχουν τήν ἴδια σημασία καί ταυτόχρονα καμιά ἤ ἄν θέλετε μία: τ' ὅτι εἶναι κομμάτια ζωῆς, ἀνασυντιθεμένα μέ μιά σπάνια ζεστασιά καί ἀνθρωπιά ἀπό τήν κάμερα τοῦ κοινωνιολόγου Πιαλά.

"Οπως μπορεῖ νά καταλάβει κανείς σέ μιά τέτοια ἀντίληψη καί προσέγγιση τοῦ κοινωνικοῦ γίγνεσθαι δέν ὑπάρχει τόπος γιά τή διαλεκτική. "Εχουμε νά κάνουμε μ' ἕνα τυπικό δεῖγμα **ματουραλισμοῦ**, πού σ' ἀντίθεση μέ τόν ρεαλισμό (σάν αἰσθητικό εἶδος) δέν ἐπιλέγει τά κομμάτια τῆς πραγματικότητας πού τοῦ φαίνονται ὅτι ἔχουν περισσότερη σημασία, οὔτε καταγράφει τήν πραγματικότητα μέσα στή διαλεκτική κίνησή της καί μέ τούς οἰκονομικο-κοινωνικούς προσδιορισμούς της, ἀλλά τήν ἀναπαριστᾶ μ' ἕνα σχεδόν φωτογραφικό τρόπο, σά μιά συνεχή κίνηση, ἐναλλαγή γεγονότων, ὅπου ὅλες οἱ στιγμές τοῦ πραγματικοῦ ἔχουν τήν ἴδια σημασία καί σπουδαιότητα.

Αὐτό ἄραγε σημαίνει ὅτι ὁ κινηματογράφος τοῦ Πιαλά εἶναι ἀντιδραστικός. Μήπως ὁ θαυμαστής του (μά κρυφο-μαοϊκός) κριτικός Πασκάλ Μπονιτσέρ δέν κατηγορεῖ τό **Λουλού** ὅτι βασίζεται σέ «μιά ἀνεπαρκή καί ἀστόχαστη ἀντίληψη τῆς πραγματικότητας, ἀντίληψη, πού κατά τή γνώμη μου, συνδέεται μέ μιά τελείως ἀντιδραστική προσέγγιση τοῦ κοινωνικοῦ γίγνεσθαι, στηριζόμενη μ' ἕνα συνεκτικότατο τρόπο πάνω σ' ἕναν ξεπερασμένο ματουραλιστικό ρεαλισμό»;

"Αν καί ἡ παραπάνω διατύπωση δέν εἶναι τελείως ἄδικη, κρύβει μέσα της μιά τρομοκρατική ἀντίληψη, γιατί αὐτόματα ἀποκλείει ἀπό τόν ματουραλισμό τό δικαίωμα ὕπαρξής του σάν αἰσθητικό εἶδος, λές καί πρόκεται γιά ἕνα τελείως ξοφλημένο εἶδος, λές καί τό 90% τοῦ παγκόσμιου ρεαλιστικοῦ κινηματογράφου (ἀπό τόν Φλάερτυ μέχρι τόν Πιαλά) δέν ἦταν ἤ εἶναι διάφορες παραλλαγές τοῦ ματουραλισμοῦ;

Οἱ περιθωριακοί ἥρωες τοῦ Πιαλά, πού ζοῦν ἄνεργοι στίς φτωχογειτονιές, χωρίς νά νοιάζονται γιά τά αἴτια πού ἔχουν ὁδηγηθεῖ ἐκεῖ (ἀντίθετα ἀντιμετωπίζουν τά πάντα μ' ἕνα χαμόγελο καί μιά ἀδιαφορία - ἀκόμη κι ὅταν ἀπειλεῖται ἡ ζωή τους, ὅπως στό ἐπεισόδιο μέ τό μαχαίρωμα) σίγουρα δέν εἶναι τά φοβερά κοινωνικά πρότυπα, πού ἕνας ἄλλος «ρεαλισμός» θά ἤθελε νά δείξει. "Ομως ὁ Πιαλά κερδίζει τό παιχνίδι, γιατί μέσα ἀπό τή φαινομενικά ἁπλή καί γραμμική ἀφήγησή του, φτιάχνει μιά περίπλοκη (καί ταυτόχρονα λυρική) κινηματογραφική δομή, πού δέν ἀπευθύνεται στή λογική, ἀλλά στόν συναισθηματισμό τοῦ θεατῆ. Κι εἶναι ἀκριβῶς αὐτός ὁ συναισθηματισμός, τό ἀγκάλιασμα μέ τοῦτα τά πρόσωπα, τό κέρδισμά τους, πού μᾶς ἐπιτρέπει βγαίνοντας ἀπό τήν αἴθουσα, ν' ἀποσπαστοῦμε ἀπό πάνω τους καί νά σκεφτοῦμε ἐπιτέλους πάνω σ' ὅλη τή γκάμα τῶν ὑπαρξιακῶν, ψυχολογικῶν κοινωνικῶν καί ἄλλων δεδομένων, πού τό φίλμ περικλείει.

Μπάμπης Ἀκτσόγλου

Φιλμογραφία τοῦ Maurice PIALAT

1960. L' amour existe (Ὁ ἔρωτας ὑπάρχει), μικρού μήκους. 1961. Janine (τηλ.). 1962. Maître Galip (τηλ.). 1963. Ταξίδια στή Τουρκία καί τή Σαουδική Ἀραβία (ρεπορτάζ). 1917. L' enfance nue (Ἡ γυμνή παιδικότητα). 1970-71. La maison des bois (Τό ξύλινο σπίτι), τηλ. 1972. Nous ne vieillirons pas ensemble (Δέ θά γεράσουμε μαζί). 1974. La gueule ouverte (Μ' ἀνοιχτό τό στόμα). 1979. Passe ton bac d' abord (Πάρε τ' ἀπολυτήριο σου πρώτα). 1980. Loulou.

Η ΚΑΜΕΡΑ, ΗΔΟΝΟΒΛΕΨΙΑΣ ΤΗΣ ΨΥΧΗΣ

ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ

Μιά ἔκδηλη τάση ἐπιστροφῆς, πού χαρακτηρίζει τό σύγχρονο κινηματογράφο, ἔχει σάν ἀντικείμενο τήν ἀναβίωση παλιότερων θεμάτων ἤ τήν ἀναπαραγωγή κλασικῶν εἰδῶν, ἀλλά καί τήν ἀνανέωση (μεταγραφή σέ νέο ὕφος) τῆς πιό σταθερῆς προβληματικῆς τοῦ ἔργου κάποιων δημιουργῶν. Ἀνανέωση, πού κάποτε ἐνσωματώνει καί στοιχεῖα ἀπό ἐκεῖνα πού διασχίζουν τή σκέψη καί τή φόρμα προηγούμενων ταινιῶν καί πού ἐπιχειρεῖται ἀπό τούς ἴδιους τούς δημιουργούς. Ὁ Ἴνγκμαρ Μπέργκμαν, ἀφοῦ τά τελευταῖα χρόνια δούλεψε ἔξω ἀπ' τή Σουηδία, πρόσφατα γύρισε ἐκεῖ γιά νά φτιάξει τό τελευταῖο του φίλμ. Μ' ἐπιστροφή, ὅμως, στό γενέθλιο τόπο τῶν εἰκόνων του μοιάζει αὐτή ἡ προηγούμενη ταινία του. Οἱ **Μαριονέτες** μᾶς θυμίζουν (μέ τήν ἀποτελεσματική συνδρομή τοῦ Σβέν Νίκβιστ) τήν ἀσπρόμαυρη ἀτμόσφαιρα πού στάθηκε τό γνώριμο πλαίσιο γιά τήν εἰκονογράφηση τῶν σχημάτων τῆς μοναξιᾶς, τῆς ἀπόγνωσης, τοῦ ὑπαρξιακοῦ ἄγχους, τοῦ ἀδιέξοδου τῶν διαπροσωπικῶν σχέσεων. Ἐδῶ, ὅλα τά γνωστά θέματα ἀναπλάθονται στό ξετύλιγμα μιᾶς προσχηματικῆς ἱστορίας πού βάζει στό κέντρο της τή δολοφονία μιᾶς πόρνης ἀπό τό βασικό ἥρωα (Πίτερ).

Οἱ σκηνές πού προηγοῦνται ἤ ἀκολουθοῦν τό γεγονός, τοποθετοῦνται τυχαία μά ὀργανώνονται κλινικά, τό ἴδιο ὅπως παρακολουθεῖται ἡ συμπεριφορά κι οἱ ἀντιδράσεις τῶν προσώπων τῆς ταινίας. Ὁ φακός τά πλησιάζει, παραμονεύοντας τήν παραμικρή σύσπαση, μεγεθύνοντας τίς σκιές τῶν ματιῶν, τό ἀδιόρατο καί τό φευγαλέο, τή μυστική κίνηση τοῦ ψυχισμοῦ του, πραγματικός ἡδονοβλεψίας τῶν ἄγνωστων πτυχῶν τῆς προσωπικότητάς τους. Αὐστηρή κι ἐλλειπτική κινηματογράφηση, πού προσθέτει μιάν ὀνειρική ὑποβλητικότητα, σάν ἐκείνη τῆς μοναδικῆς στιγμῆς πού ἡ εὐτυχία εἰσβάλλει στό φαντασιακό κόσμο τοῦ ζευγαριοῦ: γυμνοί κι ἀγκαλιασμένοι ὁ Πίτερ καί ἡ Καταρίνα σ' ἕνα κάτασπρο ντεκόρ, δίχως ἀρχή καί τέλος μέ στάση πού παραπέμπει σ' ἐκείνη τοῦ ἐμβρυου.

Ἔξω ἀπ' αὐτό, στήν καθημερινότητα δηλαδή, τό ἴδιο ζευγάρι χαρακτηρίζεται ἀπό ἐκείνη τήν τελειότητα, τήν ἁρμονία τῆς κρίσης, τό κενό τῆς ὁλοκλήρωσης. Μετάθεση τοῦ ἐγώ, ταυτίσεις ψυχολογικές, ἡ ἐπίδραση τοῦ περιβάλλοντος κι ὁ καθοριστικός ρόλος τῶν ὑπόλοιπων προσώπων στή σχέση τους, χρησιμοποιοῦνται σάν ἁπλά μαθήματα ψυχανάλυσης, ἀφοῦ ἡ ἀστυνομική ἔρευνα γιά τό φόνο δέν ὑπαγορεύει τελικά οὔτε τή μορφή τῆς ταινίας.

Συντελοῦν ἐπίσης στήν κατάδειξη τῆς εὔθραυστης ἰσορροπίας, πού ἀνατρέπεται ἀκριβῶς ὅταν ἐξωτερικά φαντάζει περισσότερο συγκροτημένη ἐνῶ στό ἐσωτερικό της κυκλοφορεῖ ἡ φθορά, οἱ ἐφιάλτες κι ἡ ἀσφυξία, ἀπ' ὅπου ὁ Πίτερ μέ τή χειρονομία του, δεῖγμα καταπιεσμένης ἐπιθετικότητας, θά **ἀπο-δράσει**, ἐγκαταλείποντας τούς ὑπόλοιπους στήν κατάσταση τοῦ ἁπλοῦ θεατῆ.

Κι ὄχι μόνο οἱ παράμετροι τῆς πράξης τοῦ (ὅπως σ' ἕνα ὄνειρό του πού δολοφονεῖ τήν Καταρίνα, ἔτσι καί στή σκηνή τοῦ πορνείου, φώτισμός, χρῶμα κι ὁρισμένες λεπτομέρειες στή συμπεριφορά μοιάζουν μεταξύ τους), ἀλλά κι οἱ

AUS DEM LEBEN DES MARIONETTEN

Σκην.-Σεν.: Ingmar Bergman. Φωτ.: Sven Nykvist. Μουσ.: Rolf Wilheim. Ἠθ.: Robert Atzorn, Christine Buchegger, Martin Benrath, Rita Rusek. Γερμανία 1980. Διάρκεια 105'. (Β. Μιχαηλίδης).

ἑρμηνεῖες γι' αὐτήν (ἀπό τή μητέρα, τό συνεταῖρο τῆς γυναίκας του, τόν ψυχίατρο) ἀποτελοῦν πρισματικές ἐκδοχές τῆς πραγματικότητας, μισές ἀλήθειες, μέ τήν ἀποσπασματικότητα πού κυριαρχεῖ στήν ἐπικοινωνία τους.

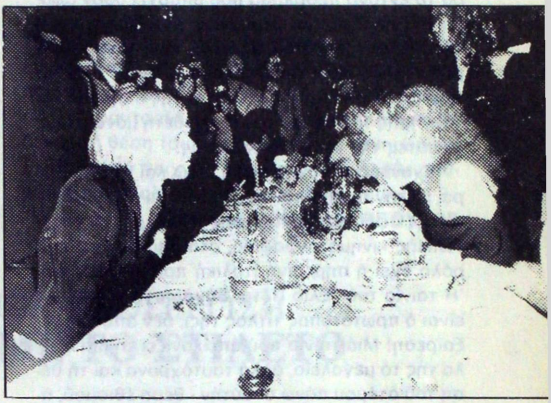
Δέν πρόκεται, ἴσως, γιά μιά ἀπό τίς μεγαλύτρες ταινίες τοῦ Μπέργκμαν (πού συνεργάστηκε μ' ἄγνωστους ἠθοποιούς, προσαρμοσμένους ὅμως ἀπόλυτα στό κλίμα του). Ἀλλά, οἱ **Μαριονέτες** ὑπογραμμίζουν τήν ὡριμότητα καί τίς δυνατότητές του γιά ἀνανέωση (αἰσθητική τουλάχιστο, ὅσο κι ἄν δείχνει νἆναι ἐπιστροφή) σέ συνδυασμό μέ μιά γλώσσα ἁπλή (τώρα μάλιστα πού τό κοινό ἔπαψε νά δυσπιστεῖ ἀπέναντι στά παιχνίδια τῆς νοημοσύνης του).

ΑΝΤΡΕΑΣ ΤΥΡΟΣ

ΜΠΕΤΥ ΜΙΝΤΛΕΡ, ΣΟΥΠΕΡ ΣΤΑΡ

DIVINE MADNESS
Σκην.: Michael Ritchie. Σεν.: Jerry Blatt, Bette Midler, Bruce Vilanch. Φωτ.: William A. Fraker. Μοντ.: Alan Balsam. Ἠθ.: Bette Midler (Μπέτ Μίντλερ), Jocelyn Brown, Ula Hedwig καί Diva Gray (The Harlettes). Η.Π.Α., 1980. Διάρκεια: 93 λεπτά.

Ἡ ταινία καταγράφει τήν παράσταση τῆς 36χρονης τραγουδίστριας καί ἠθοποιοῦ Μπέτ Μίντλερ στό Pasadena Civic Auditorium (γυρίστηκε μέσα σέ τέσσερις ἡμέρες ἀπό ἕνα 10μελές συνεργεῖο ὀπερατέρ, πού μέ ἐπικεφαλῆς τόν Γουίλλιαμ Φρέηκερ τράβηξαν πάνω ἀπό τρακόσιες χιλιάδες μέτρα φίλμ) παραμένοντας στό ἐπίπεδο τοῦ σώου, χωρίς νά ἐξετάζει τούς μηχανισμούς τῶν σώου-μπίζνες καί χωρίς νά παρουσιάζει ἕνα γενικότερο ἐνδιαφέρον. Ἡ πανέξυπνη, Ἑβραϊκῆς καταγωγῆς «θεϊκή μίς Μ.» (ὅπως εἶναι γνωστή), ἕνα ἀπό τά μεγαλύτερα ὀνόματα τῆς ἐπιθεωρησιακῆς σκηνῆς καί τῶν σώουμπίζνες τῶν ἀρχῶν τοῦ '70, ἡ «πρώτη καμπαρέ στάρ τῆς γενιᾶς τῶν Beatles»[1] πού «τή μιά στιγμή μοιάζει σάν μιά ὀπισθοδρόμηση πρός τήν Sophie Tucker, τήν ἄλλη σάν μιά προσωποποιημένη ἀδελφή τῆς Aretha Franklin καί, λίγο ἀργότερα, σάν μιά πόπ-ρόκ τραγουδίστρια στό στύλ τῆς Janis Joplin, τῆς Barbra Streisand καί τῆς Karol King»[2], κινεῖται πάνω στή σκηνή σάν νά ἀποτελεῖται ἀπό λάστιχο, παρουσιάζοντας ἕνα ρεπερτόριο ἀποτελούμενο ἀπό ἐπιθεωρησιακούς σκοπούς, εὐχάριστες καί ἁπαλές μελῳδίες, σόουλ μπαλλάντες, γλυκανάλατα τραγουδάκια, ρόκ καί μπλούζ ἤχους, σόκιν ἀνέκδοτα, βλακώδη ἀστεῖα καί ἠλίθες μιμήσεις. Ἡ μεταβαλλόμενη ἀπό ἁπαλή σέ φάνκυ φωνή της, ὁ τόνος της καί τό «σατυρικό» της ὕφος, ἕλκει καί συναρπάζει τό κοινό της ἑνῶ ταυτόχρονα τό ἐλέγχει καί τό καθοδηγεῖ μέ τόν τρόπο της, διατηρώντας τήν παραστασή της μέσα σέ αὐστηρά καί καθορισμένα ἐκ τῶν προτέρων «ψυχαγωγικά» πλαίσια. Τό συνολικό ἀποτέλεσμα, παρά τή φανταχτερότητα καί τόν «πλοῦτο» τοῦ σώου, μοιάζει ἁπλοϊκό, παντελῶς κενό καί ὁλοκληρωτικά ἀποπροσανατολιστικό, προορισμένο νά διασκεδάσει τήν ἀνία ἑνός ἐφησυχασμένου ἀκροατηρίου, κλείνοντάς του πονηρά τό μάτι, μπερδεύοντάς το καί στερώντας του τήν ὅποια διάθεση γιά κριτική, ἀφήνοντάς το νά λιμνάζει στίς ἐξυπνάδες. Τό φίλμ, ὅπως καί ἡ σκηνική παράσταση, σκηνοθετημένο ὑπό τήν ἐπίβλεψη τῆς Μίντλερ, ἀπευθύνεται στά γοῦστα τοῦ μέσου ἠλίθιου Ἀμερικάνου· ἀφελές πρός ἀφελεῖς, συγκινεῖ τό κοινό του ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς.



Ὁ Ἄντυ Γουῶρχολ καί ἡ Μπέτυ Μίντλερ

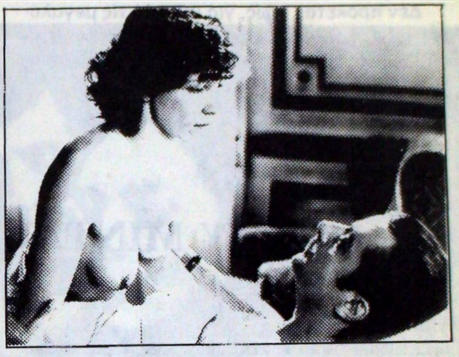
Δημήτρης Κολιοδῆμος

1) Nick Logan-Bob Woffinden: **Εἰκονογραφημένη ἐγκυκλοπαίδεια τοῦ ρόκ τοῦ New Musical Express,** Salamander Books, Λονδίνο, 1977, σελ. 157.
2) Irwin Stambler: **Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς πόπ, τοῦ ρόκ καί τῆς σόουλ,** St. James Press, Λονδίνο 1974, σελ. 348.

ΔΥΣΤΥΧΩΣ ΤΑ ΝΕΑ ΕΙΝΑΙ ΕΥΧΑΡΙΣΤΑ

BUONE NOTIZIE

Σεν.· σκην.: Elio Petri. Φωτ.: Antonio Nardi. Μον.: Ruggero Mastroianni. Μουσ.: Ennio Moricone. Ἠθ.: Τζανκάρλο Τζανίνι, Ἄντζελα Μολίνα, Ὠρόρ Κλεμάν, Πάολο Μπονατσέλλι. Ἰταλία, 1980. Διάρκεια: 104΄. (Β. Μιχαηλίδης).



Εἶναι εὐτυχές γεγονός ὅτι στή χώρα μας ἔχουμε τή δυνατότητα νά βλέπουμε ὅλη σχεδόν τήν παραγωγή τῆς γειτονικῆς μας Ἰταλίας, παρά τό ἔντονο πρόβλημα πού ὑπάρχει ὅσον ἀφορᾶ τή ἀπόδοση τῶν διαλόγων: μεταφραστικά, ἡ ἐλευθεροστομία πού ὑπάρχει στίς περισσότερες ταινίες εἶναι ἀπαγορευμένη στόν Ἕλληνα θεατή, καί δίνει τή δυνατότητα τῆς πλήρους κατανόησης τοῦ ἔργου τοῦ σκηνοθέτη μόνο στούς γνῶστες τῆς ἰταλικῆς γλώσσας.

Ἔχοντας συνεχή ἐπαφή, ἐδῶ καί χρόνια τώρα, μέ τήν ἰταλική ταινία μᾶς δίνεται ἡ δυνατότητα τῆς σφαιρικῆς ἀντίληψης τῶν θεμάτων τῆς ἰταλικῆς κινηματογραφίας, στά ὁποῖα τόν κύριο ρόλο ἔχει ἡ σημερινή ἰταλική πραγματικότητα. Ἡ ταινία τοῦ Ἔλιο Πέτρι **Εὐχάριστα νέα** (ὅπως εἶναι ὁ πρωτότυπος τίτλος της), δέν ἀποτελεῖ ἐξαίρεση! Μιά ταινία πού ἀπεικονίζει τή βία σ' ὅλο της τό μεγαλεῖο, ἀλλά ταυτόχρονα καί τή θέση τοῦ ἀτόμου πάνω σ' αὐτήν - θέση ἐθισμοῦ, ἀποδοχῆς, ὑποταγῆς, ἀλλά καί διακωμώδησης, γελοιοποίησης. Ἕνα ὑπερρτό, «καυτό» σημερινό πρόβλημα καί μιά κάποια «λύση».

Ἄς πάρουμε, ὅμως, τά πράγματα ἀπ' τήν ἀρχή καί ἄς προσπαθήσουμε νά στηρίξουμε τίς ἀπόψεις μας αὐτές μέσα ἀπό τήν ἴδια τήν ταινία, τό μύθο της. Ὁ ἥρωας τοῦ ἔργου, ὁ τυχαῖος ἄνθρωπος, χωρίς ὄνομα καί «ταυτότητα» (σέ κανένα σημεῖο τοῦ ἔργου δέν ἀναφέρεται τό ὄνομά του), ἐργάζεται σέ κάποιο διευθυντικό πόστο στήν τηλεόραση. Ἔχοντας μπροστά του μιά σειρά ἀπό τηλεοπτικούς δέκτες ἀντιμετωπίζει τή βία πού τοῦ παρουσιάζεται μέσα ἀπό τίς συσκευές, εἴτε ὑπό τή μορφή εἰδήσεων, εἴτε τηλεοπτικῶν προγραμμάτων, παθητικά καί τήν ψυχολογική βία τῶν προσώπων μέ τά ὁποῖα ἔρχεται σέ ἐπαφή «ἐνεργητικά», χωρίς ὅμως νά τό συνειδητοποιεῖ: τῆς ὑπαλλήλου πού τόν «ἐξετάζει» στά γεννητικά ὄργανα, ὅταν τήν ρωτάει γιατί δέν ἀρέσει στίς γυναῖκες, χωρίς νά τοῦ δώσει ἀπάντηση· τῆς γυναίκας του μέ τήν ὁλοκληρωτική ἀδιαφορία της γι' αὐτόν· τῶν ὑπαλλήλων, ὅταν τοῦ ζητοῦν, σχεδόν ἐκβιαστικά, τήν ἄποψή του γιά τήν ἐπικείμενη ἀπεργία τους καί πού μετά τήν «τοποθέτησή» του ἐπί τοῦ θέματος τόν ἀποκαλοῦν φασίστα· κ.λ.π. Μέσα στόν κλοιό αὐτό ἀποδέχεται τήν ὕπαρξη τῆς βίας. Βγαίνει κι αὐτός ἔξω ἀπ' τό κτίριο τῆς τηλεόρασης, ὅταν μέ ἀνώνυμο τηλεφώνημα τούς εἰδοποιοῦν γιά τή βόμβα πού ὑπάρχει στό κτίριο, μηχανικά ὅμως, ξέροντας ὑποσυνείδητα ὅτι θά ἀποδειχθεῖ φάρσα καί ἔχοντας τήν προσοχή του στραμένη σέ ἄλλα προβλήματα. Ἀπόρροια αὐτοῦ τοῦ τρόπου «ἀποδοχῆς» τῆς βίας τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου εἶναι ἡ διακωμώδησή της. Ὁ ἄνθρωπός μας παίζει μαζί της, ὅταν ἀνοίγει τό κουτί μέ τήν πιθανή βόμβα, ἔχοντας τή σιγουριά ὅτι δέν θά εἶναι (βόμβα), γιατί αὐτός δέν ἔχει ἐχθρούς πού νά θέλουν τό «κακό» του. Παίζοντας ὅμως μέ τά βίαια «στιγμιότυπα» πού παρουσιάζονται γύρω του, δέν καταλαβαίνει πώς στόχος τους εἶναι ἄμεσα κι αὐτός, ἕως ὅτου γίνει ἄμεσος στόχος τους μέ τήν ἐμφάνιση τοῦ παιδικοῦ του φίλου.

Ὁ φίλος του, ἀντίθετα ἀπ' αὐτόν, πιστεύει ὅτι ἡ ἔμμεση βία τοῦ συνόλου μεταφέρεται ἄμεσα σ' αὐτόν καί ὑλοποιεῖται μέ τήν ὑποψία ὅτι τόν κυνηγᾶνε γιά νά τόν σκοτώσουν. Ὁ «ἥρωάς» μας θεωρεῖ τή στάση τοῦ φίλου του περίεργη κι ἔξω ἀπ' τά δικά του στάνταρ, ἔτσι πείθεται εὔκολα ἀπ' τή γυναίκα τοῦ τελευταίου νά τόν κλείσει σέ μιά ψυχιατρική κλινική γιά θεραπεία. Ἀλλά τότε εἶναι πού δέχεται ἄμεσα τήν ἐπίδραση τῆς βίας - αὐτή ἐμφανίζεται πάνω του ἀπ' τή στιγμή πού ὁ φίλος του τόν ἀναγκάζει νά χορέψει βάλς μέχρι ἐξαντλήσεως. Ἀντιστέκεται, ἀρχίζει καί φοβᾶται, τόν ἐπισκέπτεται στήν κλινική, δέχεται τή βία τῆς γυναίκας του. Ἐνῶ κάνουν ἔρωτα, αὐτή δέν θέλει νά τήν κοιτάζει, τόν διατάζει νά

κλείσει τά μάτια. Δέν δέχεται, φεύγει. Πρώτη ἄρνηση τῆς βίας πού ἀντικρύζει πρόσωπο μέ πρόσωπο, τῆς ἔμμεσης-ἄμεσης βίας. Δολοφονία τοῦ φίλου του. Νέα ἐπαφή μέ τή βία μέσα στήν «προσωπική» του ζωή καί νέα ἄρνησή της, πιό ἰσχυρή. Ἔξοδος ἀπό τό ἀσυνείδητο τοῦ φόβου γιά τή βία πού ἀντικρύζει ἄμεσα καί ἐξωτερίκευση τοῦ φόβου μέ κλάμα. Κηδεία τοῦ φίλου του, ἀποκάλυψη ὅτι ἦταν ἐραστής τῆς γυναίκας του καί ὅτι τό παιδί πού περιμένει εἶναι δικό του. Ἀνακάλυψη τῆς ἄμεσης βίας, ἀπόλυτη συνειδητοποίησή της. Ἐξωτερίκευση τῆς ὀργῆς του γιά τή βία μέ βία (χτυπάει μέ μπουνιές τό αὐτοκίνητό του). Τέλος, ὅταν τοῦ ἔρχεται τό γράμμα ἀπ' τόν πεθαμένο φίλο του - πού γράφει «μήν ἀνοίγεται» -ἐκδηλώνει ὅλη τήν κρυμμένη στό ἀσυνείδητο βία σκίζοντας (ἀνοίγοντας) τό φάκελο μέ τά δόντια γιά νά ἀνακαλύψει μιά κάποια φάρσα - φύλλα χαρτιοῦ πού γράφουν «μήν ἀνοίγεται».

Ἡ φάρσα τῆς βίας; Ἤ ἡ ἀληθινή μορφή της, πού ὑποδηλώνεται καί ἀπό τήν κοπέλα πού ζητάει, σέ δεύτερο πλάνο, βοήθεια χωρίς νά τῆς δίνει κανείς σημασία; Τό ἐρώτημα θά μείνει ἀναπάντητο. Ὁ θεατής θά βγεῖ ἀπό τήν αἴθουσα, ἀπ' τό σκοτάδι στό φῶς, γιά νά ἀντιμετωπίσει τή βία τῆς πραγματικότητας. Τό «ὄνειρό» του θά τελειώσει· τά «ἴχνη» του θά ἔχουν ἀποτυπωθεῖ στό ἀσυνείδητό του. Τό παιχνίδι τῆς ταινίας ἀνάμεσα στή φαντασία καί στήν πραγματικότητα θά δώσει τή θέση του στή ρουτίνα τῆς καθημερινότητας καί τό παιχνίδι ἀνάμεσα στήν ἀλήθεια (ὕπαρξη τῆς βίας) καί στό ψέμα (ἄρνησή της).

Σταῦρος ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ

Φιλμογραφία τοῦ Elio Petri

1961. L' assassinio ('Ο δολοφόνος). 1962. I giorni contati (Εὐτυχισμένες μέρες). 1963. Il maestro di Vigevano ('Ο μαέστρος τοῦ Βιγκεβάνο). 1964. 'Επεισόδιο στή ταινία Alta Infedeltà ('Υψηλή 'Αναξιοπιστία). 1965. La decima vittima (Τό 10ο θῦμα). 1967. A ciascuno il suo (Στόν καθένα ἡ ὀφειλή του). 1968. Un tranquillo posto di campagna ("Ενα ἥσυχο μέρος στήν ἐξοχή). 1969. Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto ("Ενας πολίτης ὑπεράνω πάσης ὑποψίας). 1970. 'Επεισόδιο στή ταινία Ipotesi. 1971. La classe operaia va in paradiso ('Η ἐργατική τάξη πάει στόν παράδεισο). 1973. La proprietà non è più un furto ('Η ἰδιοκτησία δέν εἶναι κλοπή). 1976. Todo Modo (Μιά σειρά δολοφονίες). 1980. Buone notizie (Δυστυχῶς τά νέα εἶναι... εὐχάριστα).

ΜΙΑ ΨΥΧΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Ο ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΜΕ ΤΟ ΣΤΙΛΕΤΟ

Τό ξέρει πώς εἶσαι μόνη καί θά σέ τεμαχίσει μ' ἕνα τεράστιο μαχαίρι στιλέτο, φαίνεται νά μᾶς λέει στήν ὁμώνυμη ταινία του ὁ 'Αρμάντο Μαστρογιάννι, (ἐ.τ. **'Ο δολοφόνος μέ τό στιλέτο**). Τό μαχαίρι, ὁ φαλλός, ἡ σκυτάλη, ἡ ἐγγραφή, ὁ εὐνουχισμός. Μέσα ἀπό τήν κινηματογραφοφιλική σειρά, πού ἀρχίζει ἀπό τόν πατέρα Χίτσκοκ καί καταλήγει στούς χώρους τοῦ Δρ. Φρανκεστάιν, ἀφοῦ κάνει μιά στάση... ἀναψυχῆς σ' ἕνα «ρολλερκόστερ»[1], φαίνεται νά λύνεται τό πρόβλημα τῆς ἀθανασίας!... 'Ο μπαμπούλας ποτέ δέν πεθαίνει ὄχι γιατί ἔχει ὑπερφυσικές δυνατότητες, ἀλλά γιατί ὑπακούει στήν ἀρχή τῆς ἀφθαρσίας τῆς ὕλης... Ποτέ μιά ταινία μέ τόσες φιλοδοξίες ἀλλά καί τόσα σκηνοθετικά σφάλματα, μέ τόσες πολλές «παρεκβάσεις» δέν ὑπῆρξε τόσο συμμετρική στήν κυοφορία καί γέννηση τῶν «τεράτων». Ποτέ ἄλλοτε οἱ τόσο ἄγνωστοι δολοφόνοι δέν ἦταν τόσο γνωστοί, μιά καί ὑπῆρχαν, ὑπάρχουν καί θά ὑπάρχουν καί μετά ἀπ' αὐτό τό φίλμ, πάντα ἴδιοι καί πάντα διαφορετικοί, καί ποτέ ΕΝΑΣ...

'Ο Μαστρογιάννι κινήθηκε σέ δυό ἐπίπεδα σέ μιά ταινία διπλά «καταραμένη». Στήν 'Αθήνα ἔπεσε πάνω στό τέλος τῆς περιόδου, στή Θεσσαλονίκη στήν καρδιά τῆς προεκλογικῆς ἐκστρατείας· καί στίς δύο περιπτώσεις ἡ ἔλλειψη ἑνός μεγάλου ὀνόματος στό «κάστ» ἦταν καταστροφική.

Στό ἐπίπεδο 1) ὑπάρχει ἡ «ἐξωτερική» καί «ἐσωτερική» κινηματογραφοφιλία. 'Ο τρόπος πού ἀρχίζει τό **Ξέρει πώς εἶσαι μόνη** δέν ἀφήνει καμιά ἀμφιβολία. Σινεμά μέσα στό σινεμά, τό παιγνίδι τοῦ φορμαλισμοῦ καί ὁ φορμαλισμός τοῦ παιγνιδιοῦ. 'Ο Χίτσκοκ, ἡ **Ψυχώ** καί τό μπάνιο καί κάπου ἐκεῖ διακρίνεται ὁ Κάρπεντερ, οἱ ἀναδρομές στό παρελθόν, ἡ ψυχαναλυτική μέθοδος πάντα προσφιλής. Καί τό νεκροτομεῖο, ὁ χῶρος μέ τήν ἔννοια τόσο τήν μυθολογική, ὅσο καί μ' αὐτό πού οἱ 'Αμερικάνοι ὀνομάζουν end of the line. Κάπου ἐκεῖ μέσα σταματάει τό ἀστεῖο μέ τόν νέο πού δουλεύει ἐκεῖ, κάπου ἐκεῖ οἱ συνεχῶς ἀνακοπτόμενες πολυφωνικές «συσπάνς» πού ἀφοροῦσαν τήν φίλη του, θά ὁδηγήσουν στήν τε-

λική (;) ἀναμέτρηση.

Στό ἐπίπεδο 2) ὁ σκηνοθέτης μέ τή μύτη τοῦ στιλέτου «ἐγγράφει» τό σχόλιο του πάνω στήν ἀμερικάνικη κοινωνία, πού τήν βλέπει νά διασχίζεται ἀπό ἕναν τεράστιο φαλλό. Μιά μικροκοινωνία νέων ἀνθρώπων φοιτητῶν, νέων ἐπιστημόνων, ἐκφράζοντας τήν ζωϊκότητα καί ἀηθικότητα της, μπλέκει σέ σεξουαλικά συμπλέγματα, πανηγύρια καί ἑνώματα, καταλήγοντας στόν γάμο μ' ἕναν σκεπτικισμό. Ὁ γάμος ἄλλος ἕνας κομβικός end of the line, τά ἄσπρα τῆς νύφης, ὁ θάνατος, ὁ πόθος εὐνουχίζεται. Κάθε γάμος στήν ταινία κάνει συμμετρικά ἕναν ἄντρα εὐτυχισμένο (;) αὐτόν πού παντρεύεται τήν ποθητή, κι ἕναν δυστυχισμένο, αὐτόν πού παρατάει ἡ κοπέλλα γιά νά πάει μέ τόν γαμπρό. Κάθε γάμος γεννάει δηλαδή μιά δυστυχία, ἤ στεγάζεται πάνω σέ μιά δυστυχία. Ἄν τό διατυπώσουμε ἀλλοιῶς καταλήγουμε στήν ἀκόλουθη πρόταση: **Κάθε γάμος δέν μπορεῖ παρά νἄχει ἕναν μόνον φαλλό. Ὁ δεύτερος εὐνουχίζεται καί σάν ἀντιρρόπηση στήν θέση του μπαίνει ἕνα στιλέτο.** Μετά ἀπ' αὐτή τήν πρόταση, γίνεται φανερό πώς γιά ν' ἀντιρροπηθεῖ ἡ χαμένη ἀπόλαυση, πρέπει νά λειτουργήσει ὁ ἐφεδρικός φαλλός τοῦ εὐνουχισμένου: Βιάζοντας τήν νύφη πρίν ἀπό τόν γάμο, καρφώνοντας τό στιλέτο βαθειά μέσα της, μιά καθαρά μετωνυμική σεξουαλική πράξη στήν ὁποία παραπέμπουν καί τά πολλά φροϋδικά σύμβολα τοῦ ντεκόρ τῆς ταινίας. Ὁ γάμος δέν γίνεται, ἕνας ἄντρας μετατρέπεται σέ δυστυχισμένο, ὁ ἄλλος σέ ψυχοπαθή πού θά ἀναλαμβάνει νά ματαιώνει πάντα τήν τελετή, ἔξω πιά ἀπό τό δικό του πάθημα.

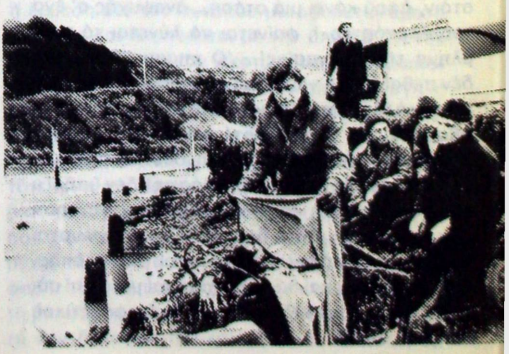
Ὁ ἄλλος ἄντρας, ὁ δυστυχισμένος θά διακατέχεται ἀπό τήν ἐμμονή τῆς δικαιοσύνης, θά ψάχνει γιά τόν δολοφόνο, θά γίνεται ὁ νόμος. (Δέν εἶναι καθόλου τυχαῖο πώς ὁ ἀστυνομικός τοῦ φίλμ ἔχει χάσει τήν μέλλουσα γυναίκα του σέ τέτοιου εἴδους ἱστορία. Ἡ ἰδιοφυΐα τῆς σύλληψης τῆς ταινίας τοῦ Μαστρογιάννι εἶναι ἀκριβῶς στό σημεῖο τῆς διαπλοκῆς τοῦ **νόμου** καί τοῦ **παραβάτη** (δολοφόνου). Ὅταν μιά γυναίκα μοιχεύσει τόν μνηστήρα της καί παντρευτεῖ κάποιον ἄλλο, εἶναι φανερό πώς καί οἱ δυό τους (ἄντρας -γυναίκα) παραβαίνουν τόν **νόμο**. Τότε τό στιλέτο ἐκπροσωπεῖ ἠθικολογικά αὐτόν τόν εὐνουχισμένο **νόμο**. Ἀπό τήν στιγμή ὅμως πού ἡ τιμωρία θἄναι ὁ φόνος, ὁ ἐπιζῶν παραβάτης ἄντρας θἄναι αὐτός ὁ **νόμος** καί παραβάτης ὁ εὐνουχισμένος - ἀδικημένος ἀρσενικός. Ἄν ὁ Ντέ Πάλμα ἐπιμένει νά καταγγέλει τό διασπασμένο πρόσωπο τῆς κοινωνίας τῆς πατρίδας του, ὁ Μαστρογιάννι πέρα ἀπό τά ὁποιαδήποτε καί ἀναντίρρητα λάθη του, δείχνει ἔξοχα ὄχι τό γνωστό μοτίβο τῶν ἀνάλογων ταινιῶν («ὁ μπαμπούλας ἐπιβιώνει»), ἀλλά τό ἐπικίνδυνο καί ρευστό πρόσωπο τοῦ νόμου τῆς ἠθικῆς καί τῆς δικαιοσύνης τῶν Η.Π.Α. Τό νόμιμο τιμωρεῖ τόν παραβάτη καί στήν συνέχεια νόμος εἶναι ὁ παραβάτης καί τό νόμιμο τό ἀνίερο. Μέσα σ' αὐτά ὅμως εἰσδύει καί μιά ἐπικίνδυνη ἴσως ἠθικολογική νύξη πού ἀναιρεῖται κάπως. Αὐτές πού «ἁμαρτάνουν» πρέπει νά πεθαίνουν. Ἀλλά ἔτσι... πεθαίνει καί ἡ ἀμερικάνικη κοινωνία πού συνεχίζει τό τρελό γαϊτανάκι της γιά τήν ἀθανασία τῆς ψυχοπάθειας τοῦ ἀξεδιάλυτου νόμου καί παραβάτη καί τῆς ἀδύνατο νά ὑπάρξει οἰκογένειας. Ὁ εὐνουχισμός αἰωρεῖται συνεχῶς. Ὁ φαλλός γίνεται στιλέτο καί ἐκεῖνο μιά μαγική σκυτάλη πού διαιωνίζει αὐτήν τήν φρενήρη κυκλική διαδρομή, ὅπου τέλος καί ἀρχή εἶναι τό ἴδιο, κι ὅπου ἡ ἀπειλή ἐπιζεῖ αἰώνια γιατί τροφοδοτεῖται καθημερινά ἀπό τό κανονικό!...

Α. Ν. Δερμεντζόγλου

1) «Μοντάνια ρούσα».

«Ὁ δολοφόνος μέ τό στιλέτο»

«Τρόμος στήν πόλη»



ΤΡΟΜΟΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ

DEAD AND BURIED

Σκ.: Gary A. Sherman. Σεν.: Ronald Shusett, Dan O' Bannon. Στόρυ: Jeff Millar, Alex Stern. Φωτ.: Steve Poster. Μουσ.: Joe Renzetti. Μοντ.: Alan Balsam. 'Ηθ.: James Farentino (Ντάν Γκίλλις), Melody Anderson (Τζάνετ Γκίλλις), Jack Albertson (Τζ. Γουίλλιαμ Ντόμης), Dennis Redfield (Πόν). Η.Π.Α., 1981. Διάρκεια 95 λεπτά. (Σπέντζος).

Στήν 'Ελλάδα, οί ταινίες τρόμου δέν ἔχουν ὡς τώρα ἀντιμετωπισθεῖ σοβαρά ἀπό τήν κριτική παρά σ' ἐλάχιστες περιπτώσεις. Κι ὅμως, ὄχι μονάχα ἀνήκουν σ' ἕνα ἀπό τά πιό γνήσια κινηματογραφικά εἴδη (ἀνεξάρτητα ἀπό τήν καλλιτεχνική τους ἀξία), ἀλλά κι ἀποτελοῦν μιά ἐξαιρετικά πολύτιμη ἔνδειξη γιά τήν ψυχολογία, τούς φόβους, τά προβλήματα τῆς ἐποχῆς καί τοῦ κόσμου πού τίς γέννησε. Τό ἔργο τρόμου, ὡς πολιτιστικό προϊόν πού παράγεται σέ περιόδους κρίσης, ἀντανακλᾶ ἕνα κόσμο πού δέν μπορεῖ πιά νά κρύψει τίς ἀδυναμίες, τίς ἀντιθέσεις, τίς ἀγωνίες του κάτω ἀπό τόν μανδύα τῆς οἰκονομικῆς, κοινωνικῆς ἤ πολιτιστικῆς σιγουριᾶς.

Στά πενήντα περίπου χρόνια τῆς ὕπαρξης της, ἡ ἀμερικανική ταινία τρόμου πέρασε ἀπό μιά πολύ ἐνδιαφέρουσα ἐξέλιξη. Οἱ μεγάλες ταινίες τρόμου τῆς δεκαετίας τοῦ '30 (**Κίνγκ-Κόνγκ, Φράγκεστάϊν** κ.λ.π.) περιστρέφονται γύρω ἀπό τή σύγκρουση ἀνάμεσα στό καλό καί τό κακό, πού ὅμως δέν εἶναι ἀναγκαστικά καί σύγκρουση ἀνάμεσα σέ κακά καί καλά πλάσματα (ὁ Κίνγκ-Κόνγκ καί τό τέρας τοῦ δρος Φράγκεσταϊν δέν εἶναι ἀκριβῶς «κακά» ὄντα, οὔτε οἱ διῶκτες τους εἶναι ἀκριβῶς «καλοί»). Στή δεκαετία τοῦ '50 καί στό μεγαλύτερο μέρος τῆς δεκαετίας τοῦ '60 (ἡ δεκαετία τοῦ '40 δέν ἔχει νά ἐπιδείξει σχεδόν καμιά ἀξιόλογη ταινία σ' αὐτόν τόν χῶρο), ἡ σύγκρουση ἀποκτᾶ ἀρκετά διαφορετικό χαρακτήρα: γίνεται σύγκρουση ἀνάμεσα στό φυσιολογικό (μέ τήν ἔννοια τοῦ οἰκείου, τοῦ γνώριμου) καί τό ἀφύσικο (τό ξένο, τό τρομακτικό). 'Αλλά, παρόλο πού τό ἠθικό στοιχεῖο ξεθωριάζει πιά ἤ καί λείπει ὁλότελα, παραμένει ὡστόσο ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα σέ δυό διαφορετικούς κόσμους, πού χωρίζονται μεταξύ τους ἀπό μιά ἄβυσσο.

'Η μεγάλη καμπή στήν ἐξέλιξη τῆς ἀμερικανικῆς ταινίας τρόμου παρατηρεῖται στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '60, ὁπότε ἡ ἀμερικανική ἐμπλοκή στό Βιετνάμ ἀρχίζει νά ἐξελίσσεται σέ ἐθνικό τραῦμα, καί σημαδεύεται ἀπό τήν ταινία τοῦ Τζώρτζ Ρομέρο «**'Η νύχτα τῶν ζωντανῶν νεκρῶν**» (1968). 'Από δῶ καί στό ἑξῆς, σέ ὅλο καί μεγαλύτερο βαθμό, ἡ ἀμερικανική ταινία τρόμου θά χαρακτηρίζεται ἀπό ἕνα βασικό θέμα: τό ἀφύσικο, τό φριχτό, τό κακό ἔχουν τήν ἱκανότητα ν' ἀπλώνονται ἀπεριόριστα, διαβρώνουν τό φυσιολογικό, κατισχύουν πάνω του, ἀλλοιώνουν ὁριστικά καί ἀμετάκλητα τόν γνώριμο κόσμο.

'Η ταινία τοῦ Γκάρυ Σέρμαν «**Τρόμος στήν πόλη**» (πραγματικός τίτλος: «**Νεκροί καί θαμμένοι**») στηρίζεται πάνω σ' αὐτό ἀκριβῶς τό γενικό μοτίβο. 'Ωστόσο, ἀναπτύσσει μιά παραλλαγή του πού ἴσως σημαδεύει τήν ἀπαρχή μιᾶς καινούργιας ἐξέλιξης: ἐδῶ δέν παρακολουθοῦμε τή σταδιακή ἐξάπλωση τοῦ ἀφύσικου σέ βάρος τοῦ φυσιολογικοῦ κόσμου· ἔχουμε **ἐξαρχῆς** ἕναν φαινομενικά φυσιολογικό κόσμο, πού ἔχει **ἤδη** διαβρωθεῖ ὁλότελα ἀπ' τό ἀφύσικο, καί ἡ ταινία μᾶς φανερώνει βαθμιαῖα τήν ἔκταση, στήν ὁποία ἔχει γίνει αὐτή ἡ διάβρωση. 'Εκεῖνο πού ἀναστατώνει τό θεατή δέν εἶναι τόσο οἱ ἀνατριχιαστικές ἐκτελέσεις τῶν ξένων πού ἐπισκέπτονται τήν κωμόπολη ὅπου ἐκτυλίσσεται ἡ ταινία, ὅσο ἡ διαπίστωση ὅτι πίσω ἀπό τήν ὄμορφη δασκάλα, τόν εὐσυνείδητο γιατρό, τόν καλοκάγαθο ψαρᾶ (τύπους δηλαδή πού ἀποτελοῦν τήν ἐνσάρκωση τοῦ γνώριμου, τοῦ παραδεκτοῦ, τοῦ φυσιολογικοῦ) κρύβονται **τέρατα**. Αὐτό εἶναι, κατά τή γνώμη μας, καί τό πιό ἐνδιαφέρον στοιχεῖο τῆς ταινίας τοῦ Σέρμαν.

"Ολες οἱ ταινίες τρόμου ἔχουν ἕνα κοινό γνώρισμα: σ' ἕναν γνώριμο, καθημερινό κόσμο, ναρκωμένο στή ρουτίνα καί τόν ἐφησυχασμό του, εἰσβάλλει ξαφνικά τό δαιμονικό. 'Αλλά σέ λίγες ταινίες αὐτοῦ τοῦ εἴδους τό σόκ τοῦ θεατῆ ἀπό αὐτή τήν ξαφνική εἰσβολή εἶναι τόσο δυνατό ὅσο στήν πρώτη σκηνή τῆς ταινίας τοῦ Σέρμαν, πού εἶναι ἴσως καί ἡ καλύτερή της. 'Εδῶ συμπυκνώνεται ὅλη ἡ οὐσία τοῦ ἔργου: μιά κοινότοπη ἐρωτική γνωριμία σέ μιά εἰδυλλιακή ἀμμουδιά ἀποδείχνεται ὅτι εἶναι κάτι ὁλότελα διαφορετικό, ἀνατριχιαστικό, κι ἡ ἀναστάτωση τοῦ θεατῆ ἀπό τήν ξαφνική ἀποκάλυψη τῆς ἀλήθειας γίνεται σχεδόν σωματικός πόνος.

Βέβαια, ἄς μή φαντασθεῖ κανείς πώς τό «**Τρόμος στήν πόλη**» εἶναι καμιά σπουδαία ταινία. Τό σενάριο πάσχει ἀπό σοβαρές ἀδυναμίες, κι ἀπό ἕνα σημεῖο κι ἔπειτα δέν «περπατάει» ἄλλο. 'Η εὑρηματικότητα στίς μεθόδους δολοφονίας τῶν θυμάτων δέν ἀποτελεῖ καλό ὑποκατάστατο γιά

τήν ἔλλειψη ἐύρηματικότητας στήν ἐξέλιξη τῆς ὑπόθεσης. Καί τό τέλος τῆς ταινίας ἀποβλέπει σ' ἕναν εὔκολο ἐντυπωσιασμό, προδίνοντας ἔλλειψη τῆς αἴσθησης τῆς ἰσορροπίας τοῦ ἔργου. Ὄχι μόνο δέν ἐντείνει, ἀλλά ἀντίθετα μάλλον ἀδυνατίζει τό ἀποτέλεσμα πού εἶχε ἐπιτευχεῖ ὥς ἐκεῖ. Ἀλλά καί μόνον ἡ ἀρχική σύλληψη ἀρκεῖ γιά νά κάνει τήν ταινία τοῦ Σέρμαν ἀρκετά ἀξιόλογη στό εἶδος της καί ἴσως ὁρόσημο μιᾶς μελλοντικῆς ἐξέλιξης.

Θά ἦταν πολύ ἐνδιαφέρον, ἀλλά ἀδύνατο στά πλαίσια αὐτοῦ τοῦ σημειώματος, νά διερευνήσουμε τή λανθάνουσα ἀντίληψη γιά τόν κόσμο πού ὑποβόσκει σέ ταινίες ὅπως τό **«Τρόμος στήν πόλη»**. Ἴσως νά εἶναι παρακινδυνευμένο αὐτό πού θά ποῦμε, ἀλλά, ἄν ἡ Ἀμερική τῆς ἐποχῆς πού γυρίσθηκε **«Ἡ νύχτα τῶν ζωντανῶν νεκρῶν»** ἄρχισε ν' ἀναρωτιέται μήπως μιά ἀνίατη ἀρρώστια ἀπειλεῖ τίς παραδοσιακές ἀξίες της, τότε ἡ Ἀμερική τοῦ **«Τρόμος στήν πόλη»** φαίνεται νά νιώθει πώς ἡ ἀρρώστια αὐτή νίκησε καί οἱ ἀξίες της ἔχουν ἤδη πεθάνει.

Δημοσθένης Κούρτοβικ

Φιλμογραφία τοῦ John Boorman

1965. Catch us if you can (Πιάσε μας ἄν μπορεῖς). 1967. Point Black (Μαῦρο σημεῖο, ἑ.τ.Ὁ ἐπαναστάτης τοῦ Ἀλκατράζ). 1968. Hell in the Pacifique (Θύελλα στόν Εἰρηνικό, ἑ.τ. Δυό λιοντάρια στόν Εἰρηνικό). 1970. Leo the last (Λέων ὁ ἔσχατος). 1972. Delivrance (Ἀπολύτρωση, ἑ.τ. Ὅταν ξέσπασε ἡ βία). 1973. Zardoz (Ζαρντόζ). 1977. Exorcist II: The Heretic (Ἐξορκιστής 2: Ὁ Αἱρετικός). 1981. Excalibur.

Φιλμογραφία τοῦ Ingmar Bergman

Γεννήθηκε στήν Οὐψάλα τό 1918. Στή περίοδο τῶν πανεπιστημιακῶν του σπουδῶν θά ἔλθει σ' ἐπαφή μέ τόν θεατρικό χῶρο. Θά σκηνοθετήσει πολλά θεατρικά ἔργα (1938-1944) καί στή συνέχεια θά γράψει ἕνα σενάριο τήν «Μανία» πού θά σκηνοθετήσει ὁ Alf Sjöberg. Τήν ἑπόμενη χρονιά ὁ Bergman θά προχωρήσει καί στήν κινηματογραφική σκηνοθεσία, ἐνῶ δέν θά ἐγκαταλείψει ποτέ του τό θέατρο.

Σενάρια:

1944. Μανία (Alf Sjöberg). 1947. Ἡ γυναίκα χωρίς πρόσωπο (Gustav Molander). 1948. Ἔβα (Gustav Molander). 1950. Ὅταν ἡ πόλη κοιμᾶται (Kjellgren). Διαζύγιο (G. Molander). 1956. Τό τελευταῖο ζευγάρι ἔξω (Alf Sjöberg). 1961. Ὁ κῆπος τῆς ἡδονῆς (Alf Kjellin).

Ταινίες:

1945. Ἡ κρίση. 1946. Βρέχει στήν ἀγάπη μας. 1947. Πλοῖο γιά τίς Ἰνδίες. 1947. Μουσική στό σκοτάδι. 1948. Τό λιμάνι. 1949. Ἡ φυλακή. Ἡ δίψα. Πρός τή χαρά. 1950. Αὐτό δέν συμβαίνει ἐδῶ. Καλοκαιρινά παιχνίδια. 1952. Ἀναμονή γυναικῶν. Καλοκαίρι μέ τή Μόνικα. 1953. Ἡ νύχτα τῶν σαλτιμπάγκων. 1954. Ἕνα μάθημα στόν ἔρωτα. 1955. Ὄνειρα γυναικῶν. Χαμόγελα καλοκαιρινῆς νύχτας. 1956. Ἡ 7η Σφραγίδα. 1957. Ἄγριες φράουλες. 1957. Στό κατώφλι τῆς ζωῆς. 1958. Τό πρόσωπο (Ὁ ἄνθρωπος μέ τά δύο πρόσωπα). 1959. Ἡ πηγή τῶν Παρθένων. 1960. Τό μάτι τοῦ διαβόλου. 1961. Μέσα ἀπό τόν σπασμένο καθρέφτη. 1962. Οἱ κοινωνοῦντες (Χειμωνιάτικο φῶς). 1963. Ἡ σιωπή. 1964. Γιά νά μή μιλᾶμε γιά ὅλες αὐτές τίς γυναῖκες. Ντάνιελ (σκέτς τῆς ταινίας «Stimulantia». 956. Περσόνα. 1967. Ἡ ὥρα τοῦ λύκου. 1968. Ἡ Ντροπή. Ἡ τελετουργία. 1969. Ντοκυμανταίρ γιά τό Φάρο. Τό Πάθος. 1970. Ἡ ἐπαφή. 1972. Κραυγές καί ψίθυροι. 1973. Σκηνές ἀπό ἕνα γάμο. 1974. Ὁ μαγεμένος αὐλός. 1975. Πρόσωπο μέ πρόσωπο. 1978. Τό Αὐγό τοῦ Φιδιοῦ. 1979. Φθινοπωρινή Σονάτα. 1980. Οἱ ἄνθρωποι τοῦ Φάρο. Μαριονέττες. 1981. Φάννυ καί Ἀλέξανδρος (ἑτοιμάζεται).

Φιλμογραφία τοῦ François Truffaut

Une visite (Μία ἐπίσκεψη) μικροῦ μήκους (1956) Les mistons (μικ. μήκους 1958). Les quatre cents coups (Τά 400 χτυπήματα, 1959). Tirez sur le pianiste (Πυροβολεῖστε τόν πιανίστα, 1960). Jules et Jim (1961). L' amour à 20 ans (Ὁ ἔρωτας στά 20), σπονδυλωτή ταινία (1962). La peau douce (Ἁπαλό δέρμα, 1963). Fahrenheit 451 (1966). La mariée était en noir (Ἡ νύφη φοροῦσε μαῦρα, 1917). Baisers volés (Κλεμμένα φιλιά, 1968). La sirène d Mississipi (Ἡ σειρήνα τοῦ Μισσισσιπῆ, 1969). L' enfant sauvage (Τό ἀγρίμι, 1969). Domicile conjugal (Τό συζυγικό κρεβάτι, 1970). Les deux Anglaises et le continent (2 Ἀγγλίδες στήν Εὐρώπη, 1971). Une belle fille comme moi (Μία ὡραία κοπέλλα σάν καί μένα, 1972). La nuit américaine (Ἡ ἀμερικάνικη νύχτα, 1972). L' histoire d' Adèle H. (Ἡ ἱστορία τῆς Ἀντέλ Οὐγκώ, 1975). L' argent de poche (Τό χαρτζηλίκι, 1976). L' homme qui aimait les femmes (Ὁ ἄνδρας πού ἀγαποῦσε τίς γυναῖκες, 1976). La chambre verte (Τό πράσινο δωμάτιο, 1978). L' amour en fuite (Ἡ ἀγάπη τό βάζει στά πόδια, 1978). Le dernier metro (Τό τελευταῖο μετρό, 1980). La femme d' à côté (Ἡ διπλανή γυναίκα, 1981).

ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΝΕΟ-ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ ΠΟΥ ΜΠΟΡΕΙΤΕ ΝΑ ΒΡΕΙΤΕ

Β. ντέ Σίκα: Ὁ κλέφτης τῶν ποδηλάτων (Ἀκρόπολις Φίλμ), Θαῦμα στό Μιλάνο (Στούντιο) / Ρ. Ροσελίνι: Στρόμπολι (Στούντιο)/ Λ. Βισκόντι: Μπελίσιμα (Στούντιο), Λευκές Νύχτες (Ἀκρόπολις Φίλμ), Σένσο (Ἀλκυονίδα), Ὁ Ρόκκο καί τ' ἀδέλφια του (Ἀκρόπολις Φίλμ) / Φ. Φελλίνι: Οἱ Βιτελόνι (Στούντιο), Νύχτες τῆς Καμπίρια (Ἀκρόπολις Φίλμ), Λά Στράντα (Στούντιο)/ Γκ. ντέ Σάντις: Πικρό ρύζι (Χρήστου) /Ἀντονιόνι: Ἡ κυρία χωρίς καμέλιες (Στούντιο). Κραυγή (Στούντιο)/ Μ. Μονιτσέλι: Ὁ κλέψας τοῦ κλέψαντος (Ζαφειρίου) Οἱ μικροαπατεῶνες (Ζαφειρίου), Οἱ σύντροφοι (Ζαφειρίου), Ὁ μεγάλος πόλεμος (Ζ. Παναγιωτίδης)/ Π. Τζέρμι: Διαζύγιο ἀλά ἰταλικά (Μετροπόλ Φίλμ), Ἀτιμασμένη κι ἐγκατελειμένη (Ζαφειρίου), Ὁ ἀχυρένιος ἄνθρωπος (Στούντιο)/ Λ. Κομεντσίνι: Πίσω ἀπό τά κλειστά παράθυρα (Στούντιο), Τό κορίτσι τοῦ Μποῦμπε (Ζαφειρίου)/ Λ. Ζάμπα: Ἡ κοινωνία μ' ἔκανε ἐγκληματία (Χρήστου)/ Μ. Μπολονίνι: Ὁ δρόμος τῶν κακόφημων σπιτιῶν (Ἀκρόπολις Φίλμ)/ Φρ. Ρόζι: Τζουλιάνο, ὁ ἀρχιληστής (Χρήστου)/ Ε. Ὄλμι: Ἡ θέση (Ἀκρόπολις Φίλμ), Οἱ ἀρραβωνιασμένοι (Στούνιο), Κάποια μέρα (Στούντιο)/ Π.Π.Παζολίνι: Ἀκκατόνε (Στούντιο), Μάμα Ρόμα (Στούντιο)/ Β. ντέ Σέτα: Οἱ ληστές τοῦ Ὀργκόζολο (Στούντιο).

ΟΙ ΜΕΓΑΛΕΣ ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ
ΤΑ 39 ΣΚΑΛΟΠΑΤΙΑ

THE 39 STEPS
Σκην.: Alfred Hitchcock. Σεν.: Charles Bennett, Alma Reville ἀπό μυθ. τοῦ John Buchan. Φωτ.: Bernard Knowles. Μουσ.: Louis Levy. Ἠθ.: Robert Donat (Ρίτσαρντ Χάννεϋ), Madeleine Carroll (Πάμελα), Lucie Mannheim (Ἀνναμπέλλα), Wylie Watson (Mr. Memory), Godfrey Tearle (καθ. Jordan). Ἀγγλία 1935. Διάρκεια 81'.

Τό 1935, χρονιά πού ὁ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ ἔκανε **Τά 39 σκαλοπάτια,** ὁ σκηνοθέτης μας ἔχει ἤδη στό ἐνεργητικό του 9 βουβές ταινίες καί ἄλλες τόσες ὁμιλοῦσες. Ὡστόσο μόλις τήν προηγούμενη χρονιά ἔχει γίνει παγκόσμια γνωστός μέ τόν **Ἄνθρωπο πού ἤξερε πολλά**, ἐνῶ ἀπό τίς προηγούμενές του ταινίες μόνο τρεῖς κινοῦνται μέσα στά πλαίσια αὐτοῦ πού ἀργότερα θά ὀνομάσουμε χιτσκοκική θεματική. Ἀλλά ἀκόμη καί σ' αὐτή τή περίπτωση, πρόκειται γιά διάσκορπες ἰδέες πού βρίσκονται σέ ἐμβρυώδη κατάσταση καί δέν ἔχουν συστηματοποιηθεῖ μ' ἀποτέλεσμα νά μή μποροῦμε νά μιλήσουμε γιά τήν ὕπαρξη ἑνός χιτσκοκικοῦ «ἔργου» (μέ τή μπαρτική ἔννοια τοῦ ὅρου). Ἀντίθετα ὁ χαρακτηρισμός αὐτός μπορεῖ κάλιστα νά ἰσχύσει γιά **Τά 39 σκαλοπάτια** τή καλύτερη ταινία τοῦ Χίτσκοκ τῆς δεκαετίας τοῦ 30 (τῆς ἐπονομαζομένης ἀγγλικῆς περιόδου) καί ταυτόχρονα μιά ἀπό τίς πιό πλούσιες ταινίες σέ ἀναφορές καί προεκτάσεις πού μᾶς ἄφησε ὁ κλασικός κινηματογράφος.

Τί εἶναι ὅμως αὐτό πού κάνει τή ταινία νά ἔχει μιά τόση ἰδιαίτερη σημασία; Μήπως τό φίλμ δέν εἶναι ἕνα συνοθύλευμα ἀπό τίς πιό ἀναληθοφανεῖς καταστάσεις, πού μᾶς μεταφέρουν σ' ἕνα τελείως ἐξωπραγματικό κόσμο «κακῶν καί καλῶν», σύμφωνα μέ τή πιό χρυσή χολλυγουντιανή παράδοση; Μιά γρήγορη ματιά στήν ὑπόθεση τῆς ταινίας (ὅπως καί μιά βιαστική «κατανάλωσή» της) θά συνηγοροῦσε γιά κάτι τέτοιο: «*Ὁ Ρίτσαρντ Χάννεϋ γνωρίζει μιά γυναίκα πού στή συνέχεια δολοφονεῖται στό διαμέρισμά του, ἀφοῦ τοῦ ἐξομολογηθεῖ ὅτι εἶναι κατάσκοπος. Κατηγορεῖται γιά τό φόνο της, ἀλλά αὐτός καταφεύγει στή Σκωτία σέ ἀναζ[illegible] [illegible]ῶν ἀντιπάλων. Συλλαμβάνεται, δραπε[illegible]ύει, πιάνεται ἀπό τούς [illegible]κούς, ἀλλά ξαναφεύγει ἁλυσσοδεμένος μέ τήν Πάμελα, μιά γυναίκα πού κυριολεκτικά βρέθηκε μπροστά του, στήν ἀρχή γιά νά τόν προδώσει καί στή συνέχε[illegible]ιά τόν γλυτώσει. Τε-*

λικά ὁ Χάννεϋ θά βρεῖ τό νῆμα τῆς ὑπόθεσης καί τό δράμα θά κλείσει σ' ἕνα θέατρο, ἔτσι ὅπως ἄρχισε».

Μιά πιό προσεκτική ὅμως μελέτη τοῦ φίλμ τοῦ δίνει μιά ἄλλη διάσταση καί σημασία. **Τά 39 σκαλοπάτια,** ὅπως καί πολλές ἄλλες ταινίες τοῦ Χίτσκοκ (**Ὁ ἄγνωστος τοῦ Ἐξπρές, Rear Window, North by Northwest**) εἶναι μιά ταινία - πρότυπο τοῦ χιτσκοκικοῦ ἔργου καί ταυτόχρονα μιά ταινία πού μᾶς δίνει νά δοῦμε (στό θεατή - ἀναγνώστη πού θέλει νά τά ἀναζητήσει) ὅλους τούς κανόνες πού διέπουν τή κλασική κινηματογραφική μυθοπλασία, τούς μηχανισμούς πού τήν κάνουν νά κινεῖται, νά ἐξελίσσεται (ὄντας ταυτόχρονα μιά πηγή ἡδονῆς γιά μᾶς τούς θεατές), μ' ἄλλα λόγια μᾶς δίνει ὁλοκάθαρα νά δοῦμε ποιά εἶναι ἡ δομή τοῦ κλασικοῦ ἀφηγηματικοῦ κινηματογράφου (μέχρι τή περίοδο τοῦ 50 πρίν ἀπό τήν εἰσβολή τοῦ μοντερνισμοῦ στήν κινηματογραφική ἀφήγηση).

Γιά νά μπορέσουμε νά κατανοήσουμε τά πα[illegible]πάνω δέν ἔχουμε παρά νά δοῦμε πῶς ἐγγράφεται μέσα στή ταινία ἕνα μόνιμο θέμα τοῦ χι-

τσκοκικοῦ ἔργου: *τό θέατρο* (μ' ὅλες τίς συνεκδοχικές του σημασίες: ἡ σκηνή, ἡ προσποίηση, ἡ ὑπόδυση κάποιου ρόλου, ἡ μάσκα, ἡ ψεύτικη ταυτότητα κ.λ.π.). Ἐπειδή τή πλευρά αὐτή τοῦ ἔργου τήν ἔχουμε ἀναλύσει διεξοδικά στό Νο 5 τῆς ΟΘΟΝΗΣ («Ἡ παράξενη περίπτωση τοῦ κ. Ἄλφρεντ Χίτσκοκ») καί ἐπειδή πιστεύουμε ὅτι ἡ μεγαλύτερη μερίδα τῶν ἀναγνωστῶν μας ἀγνοεῖ τή παραπάνω μελέτη, ἀναδημοσιεύουμε τά σχετικά ἀποσπάσματα, ζητώντας ταυτόχρονα συγνώμη ἀπό τούς ἀναγνῶστες ἐκείνους πού θά δυσανασχετήσουν. Ἄν τό κάνουμε δέν εἶναι ἀπό ἀνία νά γράψουμε ἕνα ἀκόμη κείμενο, ἀλλά γιατί μᾶς εἶναι τόσο δύσκολο νά ξαναμιλήσουμε γιά μιά ταινία πού τήν ἔχουμε ἐξαντλήσει (κριτικά) πρόσφατα.

Ἄς πάρουμε γιά παράδειγμα τήν ἐναρκτήρια σεκάνς, πού διαδραματίζεται σ' ἕνα μιούζικ-χώλ. Αὐτό πού κάνει ἀμέσως ἐντύπωση εἶναι ἡ ἀπόλυτη *δυσαρμονία* μεταξύ τοῦ θεάματος πού ὁ Μίστερ Μέμορυ παρουσιάζει καί τίς ἀπαιτήσεις τοῦ κοινοῦ. Ἀντί γιά τίς «σοβαρές» ἐρωτήσεις πού ζητᾶ ὁ κομφερασιέ, ὅλοι πετοῦν σεξουαλικά ὑπονοούμενα καί καλαμπούρια, μή δεχόμενοι τό ἐγκεφαλικό καί σέ τελική ἀνάλυση ἐξιδανικευτικό χαρακτήρα τοῦ θεάματος πού προσφέρει ὁ Μίστερ Μέμορυ. Ὑπάρχει κάπου λοιπόν ἕνα κενό, μία ἔλλειψη, πού ἔχει νά κάνει μέ τό σέξ καί τό κατανομασμό του ἤ τήν ἀναπαράσταση του· ἔλλειψη πού καταλήγει τελικά στήν *πάλη* μέσα στήν αἴθουσα (σαφές σύμβολο τῆς σεξουαλικῆς πράξης) καταλύοντας τό θέαμα πάνω στήν σκηνή. Τότε ὅμως, κι ἐνῶ ὅλη ἡ σκηνή εἶναι κινηματογραφημένη σέ γενικά ἤ μεσαία πλάνα, προβάλλει ξαφνικά τό τραυματικό γκρό-πλάνο ἑνός γαντοφορεμένου χεριοῦ, πού πυροβολεῖ, ἐπαναφέροντας ἔτσι καί πάλι τήν τάξη, τήν ἀποκατάσταση τοῦ ἀρχικοῦ θεάματος (ἄς θυμηθοῦμε καί τήν τελική σκηνή, ὅπου ἀμέσως μετά τή δολοφονία τοῦ Μέμορυ, ὁ διευθυντής τοῦ θεάτρου ζητᾶ ἀπό τήν ὀρχήστρα νά παίξει γιά νά συνεχιστεῖ τό σώου). Ὁ χῶρος τοῦ θεάτρου (τό θέαμα γενικώτερα) μᾶς ὁρίζεται λοιπόν σάν ἕνας *τόπος στέρησης*, ἕνας τόπος ὅπου ὁ ἀπόλυτος ἁρμοστής εἶναι ὁ *εὐνουχισμός*.

Βγαίνοντας ἀπό τό θεατρικό αὐτό χῶρο, ὁ ἥρωας τῆς ταινίας θά διεισδύσει σ' ἕνα ἐξίσου πλαστό χῶρο μιᾶς περιπέτειας, μιᾶς μυθοπλασίας, πού εἶναι κι αὐτή σημαδεμένη ἀπό τόν καθορισμό τοῦ εὐνουχισμοῦ. Ἄν καί μπῆκε μόνος στό θέατρο, θά βγεῖ μέσα στόν πανικό ἀγκαλιά μέ μία ἄγνωστη γυναίκα, τήν Ἀνναμπέλλα, πού τοῦ ζητᾶ νά ἔρθει σπίτι του (καί γιά τήν ὁποία, μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι εἶναι κυριολεκτικά ἕνα γέννημα τοῦ «θεάματος». Ὁ ἴδιος ὁ Χάνεϋ τή ρωτᾶ ἄν εἶναι ἠθοποιός καί αὐτή ἀπαντᾶ καταφατικά, προσθέτοντας ὅμως «ὄχι μέ τόν τρόπο πού τό

νομίζεις»). Ἀντί ὅμως νά περάσει μία ἐρωτική βραδιά μαζί του, ἡ ἄγνωστη γυναίκα θά τόν μυήσει μέσα στό δικό της μυθοπλαστικό κόσμο, (πού ὁ ἄλλος δέχεται σάν ἕνα παιχνίδι), ἀποκαλύπτοντάς του ταυτόχρονα καί τή λογική αὐτοῦ τοῦ παιχνιδιοῦ, τό *φόβο τοῦ εὐνουχισμοῦ*: ἀφοῦ τοῦ ὁμολογεῖ ὅτι αὐτή ἦταν πού πυροβόλησε (πράξη ὅπως εἴδαμε μ' ἕνα ξεκάθαρο εὐνουχιστικό χαρακτήρα, πού ἐπέφερε ξανά τήν κοινωνική τάξη στό θέατρο), τόν προειδοποιεῖ ὅτι πρέπει νά φοβᾶται κάποιον μέ κομμένο δάχτυλο (δηλαδή τόν καθηγητή Jordan, τόν διοργανωτή τῆς κατασκοπευτικῆς συνομωσίας, μορφή πού ξεκάθαρα παραπέμπει σέ μία πατρική εὐνουχιστική φιγούρα, ἄν καί αὐτό θά ἀνατραπεῖ στήν τελική σεκάνς, ὅπως θά δοῦμε ἀργότερα). Τέλος ἡ μοναδική φορά πού ἡ Ἀνναμπέλλα θά πέσει στήν ἀγκαλιά τοῦ Χάννεϋ, θά εἶναι νεκρή, μ' ἕνα μαχαίρι στήν πλάτη, ἐπισφραγίζοντας ἔτσι ὁριστικά τή βασιλεία τοῦ εὐνουχισμοῦ.

Κι ἐδῶ μπαίνει τό ἑξῆς ἐρώτημα: *Ποιός σκότωσε τήν Ἀνναμπέλλα;* Ὄχι βέβαια οἱ δύο κατάσκοποι, πού περιμένουν ἔξω ἀπό τό σπίτι τοῦ Χάννεϋ. Αὐτοί δέν πρέπει νά μπῆκαν ποτέ μέσα στό σπίτι (ἀλλοιῶς θά προσπαθοῦσαν νά σκοτώσουν καί τόν ἴδιο τόν ἥρωα, μή περιμένοντας ἔξω ἀπό τό σπίτι του) —γνωρίζουμε ὅτι ἡ Ἀνναμπέλλα σκοτώθηκε μέ τό μαχαίρι τοῦ Χάννεϋ. Νά λοιπόν, ἕνα ἀπό τά πολλά, σκοτεινά σημεῖα τοῦ ἔργου, πού ὡστόσο εἶναι πλούσιο σέ ἀποκαλύψεις. Ἄν τ' ἀρχικά κίνητρα τοῦ Χάννεϋ νά φιλοξενήσει τήν Ἀνναμπέλλα ἦταν καθαρά σεξουαλικά, ἀπό τή στιγμή πού θά πληροφορηθεῖ τό τί συμβαίνει, ὁ πόθος του αὐτός θά μετατεθεῖ καί θά γίνει *περιέργεια*, μιά ἔμμονη ἰδέα νά φτάσει μέχρι τήν ἄκρη τοῦ μυστηρίου (μ' ἄλλα λόγια νά συμμετάσχει σ' ἕνα παιχνίδι, νά λύσει ἕνα αἴνιγμα: «Τί εἶναι τά 39 σκαλοπάτια», πού ἡ Ἀνναμπέλλα ἀρνεῖται νά τοῦ ἀποκαλύψει).

Κι ἐδῶ μποροῦμε νά δοῦμε ὅτι ὁ Χάννεϋ εἶναι κυριολεκτικά μία μετωνυμία τοῦ θεατῆ, πού δρασκελίζοντας τά ὅρια ἀνάμεσα στή σάλλα καί τήν ὀθόνη/σκηνή, προβάλλει τόν ἑαυτό του μέσα σέ μία φανταστική μυθοπλασία (ἐξού καί ἡ ἀπόλυτη ἀληθοφάνεια τῆς διήγησης, λές καί ὁ Χίτσκοκ θέλει νά μᾶς ὑπενθυμίζει συνεχῶς τόν πλαστό της χαρακτήρα). Τό τίμημα ὅμως αὐτοῦ τοῦ φανταστικοῦ περάσματος ἀπαιτεῖ τήν ἐξαφάνιση τῆς Ἀνναμπέλ-

λας, τή δημιουργία ἑνός *ἐκλείποντος σημαίνοντος*, στήν ἀναζήτηση τοῦ ὁποίου θά ἀνατρέξει ὁ ἥρωας.

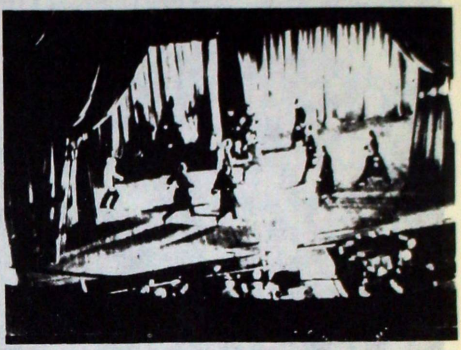
Τό κενό πού ὑπάρχει τελικά στή δολοφονία τῆς Ἀνναμπέλλας, μαρτυρᾶ τό καθαρά φαντασματικό χαρακτήρα αὐτῆς τῆς πράξης. Ὁ θάνατός της δέν εἶναι στήν οὐσία παρά ἡ φαντασματική προβολή τῆς ἐπιθυμίας τοῦ Χάννεϋ, νά ἐξαφανισθεῖ, γιά νά πάρει αὐτός τή θέση της (νά πάρει τά ἡνία δηλαδή τῆς μυθοπλασίας, πού μέχρι τότε κρατοῦσε ἡ Ἀνναμπέλλα, μιά καί αὐτή ἦταν ἡ Ἀφηγήτρια).

Δέν εἶναι τυχαῖο τό γεγονός ὅτι ἡ Ἀνναμπέλλα σκοτώνεται μέ τό μαχαίρι τοῦ Χάννεϋ (πού κρατοῦσε ἐπιδεικτικά σέ μία προηγούμενη σκηνή), οὔτε τό ὅτι τόν κατηγοροῦν γιά τό φόνο της: *ὁ ἥρωας συμπεριφέρεται ἐξαρχῆς σάν νά ἦταν ὁ δολοφόνος* (δέν εἰδοποιεῖ τήν ἀστυνομία, θεωρεῖ φυσικό ὅτι τόν κατηγοροῦν, δέν δείχνει ἔκπληξη ὅταν τό πληροφορεῖται ἀπό τίς ἐφημερίδες —μόνο φόβο μπροστά στόν ἀστυνομικό, πράγμα πού δηλώνει ὅτι νοιώθει ἔνοχος— ἀπογοητεύεται μάλιστα ὅταν οἱ δύο συνεπιβάτες του στό τραῖνο, σταματοῦν νά σχολιάζουν τήν «πράξη του» καί ἀλλάζουν θέμα κλπ.).

Ἀπό τή στιγμή ὅμως πού ὁ ἥρωας θά ἀποδεχθεῖ τό παιχνίδι καί θά γίνει ἐνεργό μέλος αὐτοῦ τοῦ «θεάματος», ἀναγκαστικά θ' ἀποδεχθεῖ καί τούς κανόνες του, τήν εὐνουχιστική λογική του: ἔτσι δέν θά μπορέσει νά βγεῖ ἀπό τό σπίτι του καί νά ξεφύγει ἀπό τούς δύο κατασκόπους (οἱ ὁποῖοι κατά κάποιο τρόπο εἶναι οἱ τοποτηρητές αὐτοῦ τοῦ παιχνιδιοῦ) παρά μόνο μεταμφιεσμένος, *χάνοντας δηλαδή τήν ταυτότητά του* (στή συνέχεια θά ὑποδυθεῖ τούς ἑξῆς ρόλους: τοῦ ἄνεργου μηχανικοῦ, ἑνός πολιτικοῦ, τοῦ δολοφόνου, τοῦ ἐρωτευμένου κλπ.) καί ἐπωμίζοντας τήν ἐνοχή ἑνός ἐγκλήματος, γιά τό ὁποῖο μόνο ἀσυνείδητα εὐθύνεται.

Ταυτόχρονα σ' ὅλη τήν ὑπόλοιπη πορεία τοῦ ἔργου, θά ὑπονοεῖται πάντα μία σεξουαλική πράξη ἤ σχέση, πού δέν ἔλαβε χῶρο ποτέ (κάνοντας ἀκόμα πιό συγκεκριμένο τό στερητικό καί πλαστό χαρακτήρα αὐτοῦ τοῦ παιχνιδιοῦ): ὁ ἥρωας θά πρέπει νά διηγηθεῖ μία ψεύτικη ἱστορία μοιχείας, γιά νά πείσει τό γαλατά νά τοῦ δώσει τά ρούχα του. Καί νά πού θά γίνει ἀκριβῶς ὕποπτος μοιχείας, ὅταν θά φιλοξενηθεῖ στό σπίτι τοῦ ἀγρότη. Κάθε δέ συνάντησή του μέ τήν Πάμελα θά συνοδεύεται καί ἀπό μία ἐρωτική προσποίηση (κάνει πώς τή φιλᾶ) ἤ ἕνα ἄλλο σεξουαλικό προσδιορισμό (δένονται μέ χειροπέδες, τή γδύνει, κοιμοῦνται μαζί στό ἴδιο κρεββάτι, κλπ.).

Τό δράμα τελικά θά κλείσει σέ μία σκηνή θεάτρου, ἔτσι ὅπως ἄρχισε. Ἐάν ὅμως στήν ἀρχή τῆς τελευταίας πράξης, ὁ καθηγητής Jordan, ὁ ἀρχηγός τῶν κατασκόπων, κατέχει συμβολικά στό θεωρεῖο, τή θέση τοῦ Μαίτρ, ὁ ἁπλός κατανομασμός τοῦ τί εἶναι τά «39 σκαλοπάτια» ἀπό τόν Μίστερ Μέμορυ, πού φέρνει καί τή λύση τοῦ αἰνίγματος, ἀνατρέπει αὐτή τήν διάταξη. Ὁ καθηγητής, κάτω ἀπό τήν κυριαρχία τοῦ Λόγου καί τό βλέμμα τοῦ Χάννεϋ (ὁ ὁποῖος εἶναι σέ πλεονεκτικότερη πιά θέση ἀπ' αὐτόν, γιά τόν ἁπλούστατο λόγο ὅτι «γνωρίζει») κατεβαίνει ἀπό τό θεωρεῖο καί παίρνει τή σωστή θέση πού τοῦ ἁρμόζει: τοῦ ἠθοποιοῦ τῆς σκηνῆς (ἐκεῖ θά συλληφθεῖ ἀπό τούς ἀστυνομικούς, καθώς θά πέφτει ἡ αὐλαία)



Ἡ σύλληψη τοῦ καθηγητή Jordan.

Ταυτόχρονα ὁ ἥρωας παραμένει ὁριστικά πλέον στή σάλλα, ἀπό τήν πλευρά τοῦ θεατῆ. Ἔτσι τό κλείσιμο τοῦ ἔργου συμπίπτει μέ τή θεραπεία τῆς νεύρωσής του: ὁ πόθος του προσανατολίζεται «σωστά» πρός τήν Πάμελα, πρός ἕνα δηλαδή κοινωνικά ἀποδεχτό σχῆμα (ὁ σχηματισμός ἑνός ζευγαριοῦ εἶναι τό ἐπιμύθιο κάθε χιτσκοκικῆς μυθολογίας, μέχρι τό *«Μάρνι»* τουλάχιστον).

Ἡ ἐπαναφορά ὅμως τοῦ ἐκλείποντος σημαίνοντος στή θέση του, δέν σημαίνει καί τό γέμισμα τοῦ κενοῦ πού χωρίζει τό θέαμα μέ τή σάλλα. Ἡ τελική ἕνωση τῆς Πάμελας μέ τό Χάννεϋ σημαίνει τήν ἐγγύηση γιά τήν τέλεση τῆς σεξουαλικῆς πράξης, πού μόνο ἔξω ἀπό τήν κινηματογραφική ἀναπαράσταση καί μυθολογία μπορεῖ νά ὁλοκληρωθεῖ. Ἄς μή τό ξεχνᾶμε, ὁ κινηματογράφος τοῦ Χίτσκοκ, τουλάχιστον μέχρι τό *"The Wrong Man"* (1957), εἶναι ἕνας πουριτανικός κινηματογράφος.

Ὑστερόγραφο: Οἱ ταινίες τοῦ Χίτσκοκ **Νέος καί ἀθῶος, Σαμποτέρ, Στή σκιά τῶν 4 γιγάντων** καί **Φρενίτης** ἀποτελοῦν παραλλαγές τῶν **39 σκαλοπατιῶν.** Ἀπό τό πρωτότυπο μυθιστόρημα τοῦ Buchan ἔγιναν 2 ἀκόμη ταινίες μέ τόν ἴδιο τίτλο, καμία ὅμως δέ στάθηκε πιστή (οὔτε βέβαια καί ὁ Χίτσκοκ). Ἡ πρώτη ἔγινε ἀπό τόν Ράλφ Τόμας τό 1960 καί κατά τή γνώμη τοῦ Τρυφώ ἦταν κακή. Ἡ δεύτερη ἔγινε ἀπό τόν Ντόν Σάρπ τό 1979 (μέ τόν Ρόμπερτ Πάουελ στό κεντρικό ρόλο) καί κατά τή δική μας γνώμη ἦταν τό καλύτερο «ρημέϊκ» τῆς Ἄρθουρ Ράνκ τά τελευταῖα πέντε χρόνια.

Μπάμπης Ἀκτσόγλου

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΟΚΤΩΒΡΗ

ΤΟ ΑΓΟΡΙ ΠΟΥ ΑΓΑΠΟΥΝ ΤΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ (Loulou)

Δεῖτε κριτική σ' αὐτό τό τεῦχος (Νέα Κινηματογραφική)

ΑΓΡΙΑ ΔΙΑΜΑΝΤΙΑ (Rough Cut)

Δεῖτε κριτική στό πρῶτο τεῦχος σελ. 37 (CIC)

ΑΛΕΠΟΥΔΙΤΣΕΣ (Foxes)

Σκην.: Adrian Lyne. Σεν.: Gerard Ayres. Φωτ.: Leon Bijou. Μουσ.: Giorgio Moroder. 'Ηθ.: Jodie Foster (Τζήνυ), Kandice Stroh (Ντίρντρε), Marilyn Kogan (Ματζ), Cherie Currie ("Αννυ), Scott Baio (Μπράντ), Sally Kellerman (Μάρυ), Randy Quaid (Τζαίϋ). ΗΠΑ 1980. Διάρκεια 106'. (CIC).

Στά πρότυπα τοῦ «ἀστικοῦ ρεαλισμοῦ» καί τίς ἐπίκαιρης προτίμησης τοῦ Χολλυγουντιανοῦ κινηματογράφου γιά καινούρια θέματα παρμένα ἀπό τήν καθημερινή πραγματικότητα μέ ἔντονη τήν παρουσία τῶν ψυχολογικῶν λεπτομερειῶν καί τοῦ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος, ἡ ταινία τοῦ Λύν ἀφηγεῖται τήν «ἱστορία» τεσσάρων νέων κοριτσιῶν.

"Αν καί τό σενάριο φαίνεται νά διαπνέεται ἀπό μιά ἀκαθόριστη κριτική διάθεση, τελικά τό φίλμ φαίνεται νά μοιάζει μέ τό κλασικό μελόδραμα τῶν στούντιο: οἱ δραματικές συγκρούσεις λύνονται μ' ἕνα μή ψυχολογικό συμβολικό τρόπο, ἔτσι ὥστε νά ἀποφεύγεται ἡ ἀνατροπή τῆς ὑπάρχουσας κοινωνικῆς κατάστασης. Οἱ κεντρικοί χαρακτῆρες κινοῦνται μέσα σέ στενά καθορισμένα πλαίσια, ἐπιθυμοῦν κάποια ἀνεξαρτησία ἀλλά ἐνεργοῦν μέ μιά περίεργη τάση αὐτοσυγκράτησης, ὀνειρεύονται ἕνα διαφορετικό τρόπο ζωῆς γιά νά ὁδηγηθοῦν στόν ἄδοξο θάνατο ("Αννυ), στήν ἀποδοχή τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας, παρόλη τήν «ἀστάθειά» τους (Τζήνυ, Ντίρντρε), ἤ τόν ὁλοκληρωτικό συμβιβασμό (Μάτζ).

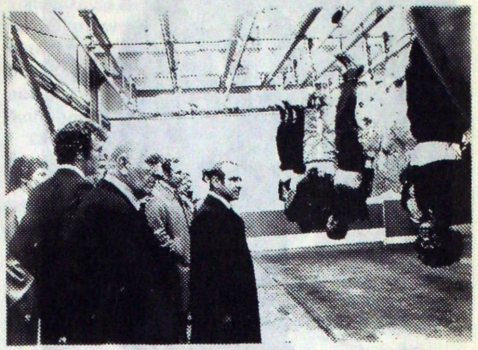
'Η ὑπερβολικά ἄψογη τεχνική καί ἡ ὑπέρμετρα ρεαλιστική σκηνοθεσία τονίζουν τήν εἰκόνα τοῦ φιλμικοῦ μύθου καί βοηθοῦν τό ἐξιδανικευμένο ἐπιστέγασμά του, προτείνοντας γιά τόν καθένα ὡς διαθέσιμη μιά λύση πού, σέ μιά ἐποχή ἔντονης ἀμφισβήτησης καί ἄμετρης σύγχισης, μοιάζει ἄν ὄχι ἀντιδραστική τουλάχιστον ἀποπροσανατολιστική.

Δ. ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

ΒΡΩΜΙΚΟ ΣΑΒΒΑΤΟΚΥΡΙΑΚΟ (The long Good Friday)

Σκην.: John Mackenzie. Σεν.: Barrie Keeffe. Φωτ.: Phil Meheux. Μουσ.: Francis Monkman. 'Ηθ.: Bob Hoskins, Hellen Mirren, Dave King, Bryan Marshall, Eddie Constantine, Derek Thompson. 'Αγγλία 1980. (Β. Μιχαηλίδης).

"Ενας ἄκρα πουριτανός, ἐθνικιστής καί παντοδύναμος γκάγκστερ τοῦ Λονδίνου θέλει νά κλείσει μιά συμφωνία μέ τήν 'Αμερικάνικη μαφία γιά νά μετατρέψει τό 'Ανατολικό Λονδίνο σέ Λάς Βέγκας. Τά σχέδια του ἀνατρέπονται ἀπό μιά σειρά ἀπανωτῶν ἐκρήξεων. Οἱ ἔρευνες πού ἀκολουθοῦν δείχνουν ὅτι δέν πρόκειται γιά ἀντίποινα γκάγκστερς, μά ἑνός πιό παντοδύναμου ἐχθροῦ τοῦ ΙΡΑ (τοῦ 'Ιρλανδικοῦ 'Απελευθερωτικοῦ Στρατοῦ), πού τελικά θά συντρίψει τόν φιλόδοξο γκάγκστερ.



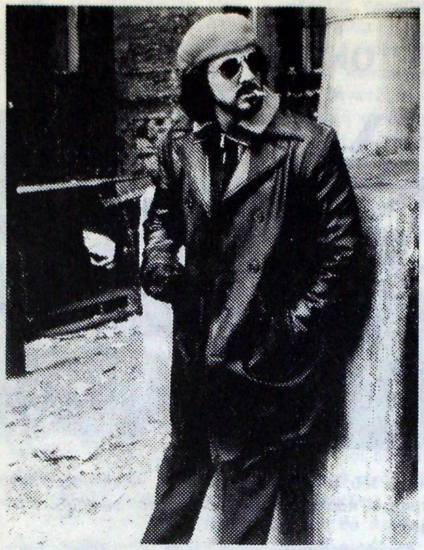
'Ασυνήθιστη ἀστυνομική ταινία μέ πολιτικές προεκτάσεις σκηνοθετημένη μ' ἕνα φοβερά νευρώδη ρυθμό ἀπό τόν Τζών Μακένζι (πρώην βοηθό τοῦ Κένεθ Λόουτς), πού δίνει μ' ἕνα ἀλληγορικό τρόπο τό «ἰρλανδικό τραῦμα». Εἶναι ὁλοφάνερο ὅτι ὁ συντηρητικός, ἀλλά ἄκρα ἀποφασιστικός αὐτός ἄνδρας, πού ἔχει πλήρη ἐπίγνωση τῆς διεθνοῦς κατάστασης (ὄχι ὅμως καί τῆς χώρας του), καί πού νοιάζεται νά σηκώσει τό ἐθνικό καί οἰκονομικό γόητρο τῆς Γηραιᾶς 'Αλβιόνας, κλείνοντας μιά συμφωνία μέ τούς 'Αμερικανούς (ἐνῶ κρατᾶ γιά δεύτερο φύλλο μιά συμμαχία μέ τούς Γερμανούς, ὥστε νά κυριαρχήσουν στή Κοινή 'Αγορά), συμβολίζει τίς σημερινές κυβερνοῦσες δυνάμεις τῆς 'Αγγλίας καί τό χτύπημα πού δέχονται ἀπό τή δράση τοῦ ΙΡΑ καί γενικότερα τοῦ 'Ιρλανδικοῦ προβλήματος. "Ομως, ἄν καί ἡ ταινία ἐντυπωσιάζει, ἀποτελώντας μιά πραγματική ἔκπληξη (ὅπου πέρα ἀπό τόν σκηνοθέτη ἀναδείχνει ἕναν καταπληκτικό ἠθοποιό, τόν Μπόμπ Χόσκινς, πρωταγωνιστή τοῦ ἀγγλικοῦ θέατρου), δέ καταφέρνει νά ὁλοκληρώσει τίς προθέσεις της, μένοντας ἰδεολογικά μετέωρη. 'Ο ἥρωας τῆς ταινίας (πού οἱ στομφώδικες, ζωώδεις κινήσεις του μοῦ θύμισαν τό Μουσολίνι) μπορεῖ τελικά νά νικιέται, ὅμως ἀπό τήν ἀρχή μέχρι τό τέλος τοῦ ἔργου παραμένει ἕνα ἄτομο μέ μιά ἰδιαίτερη γοητεία. Κι ὅταν ἕνας φασίστας κερδίζει τή συμπάθεια ὄχι μόνο τῶν ὀπαδῶν τῆς κυρίας Θάτσερ, ἀλλά καί τή δική μας, τότε ἡ γοητεία του εἶναι ὄντως ἐπικίνδυνη. Πέρα ὅμως ἀπό αὐτή τή λεπτομέρεια σᾶς συνιστοῦμε νά μή χάσετε μέ τίποτα τούτη τή ταινία.

Μ. ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

ΤΑ ΓΕΡΑΚΙΑ (Nighthawks)

Σκην.: Bruce Malmuth. Σεν.: David Shaber, Paul Sylbert. Φωτ.: James A. Contner. Μουσ.: Keith Emerson. 'Ηθ.: Sylvester Stallone, Rutger Hauer, Persis Khambatta, Nigel Davenport, Billy Dee Williams. ΗΠΑ 1981. Διάρκεια 2 ὧρες (περίπου) (CIC).

Τά Γεράκια (πρ.τ. **Τά γεράκια τῆς νύχτας** — προσοχή



καμία σχέση δέν ὑπάρχει μέ τήν ὁμώνυμη ταινία μέ τούς ὁμοφυλόφιλους πού εἴδαμε πέρσι, πέρα ἀπό τό γεγονός ὅτι ὁ Συλβέστερ Σταλόνε ντύνεται δύο φορές... τραβεστί γιά ὑπηρεσιακούς λόγους!), εἶναι μία ἀστυνομική ταινία μεγάλου προϋπολογισμοῦ, πού γιά μιά ἀκόμη φορά θά μᾶς κάνει νά νοσταλγήσουμε τή γοητεία καί ἀποτελεσματικότητα τοῦ παλιοῦ ἀστυνομικοῦ ἀμερικάνικου φίλμ τῆς σειρᾶς - Β, ἀκριβῶς γιατί ἡ ταινία εἶναι μιά παταγώδης ἀποτυχία. Παρά τή νευρώδη σκηνοθεσία τοῦ νεοφερμένου Μπρούς Μάλμουθ καί τήν καταπληκτική νυχτερινή φωτογραφία τοῦ Τζέϊμς Κόντνερ, **Τά Γεράκια** ἀπογοητεύουν ἐξαιτίας ἑνός τελικά ἄκρως ἀνόητου σενάριου καί μιᾶς ἐξαιρετικά ἀντιδραστικῆς ἰδεολογίας.

Εἶναι γνωστό ὅτι ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος εἶναι ἕνας κατεξοχήν μανιχεϊστικός κινηματογράφος, πού ἔχει τήν ἀνάγκη τῆς ὕπαρξης τοῦ κακοῦ γιά νά τροφοδοτεῖ τίς μυθοπλασίες του. Ἀνάλογα μέ τό κλίμα τῶν καιρῶν τό κακό παίρνει διάφορα πρόσωπα: ὁ Ἰνδιάνος, ὁ Μαῦρος (γενικά ὁ πρωτόγονος), ὁ Γκάγκστερ, ὁ ναζί, ὁ Ρῶσσος, ἡ Μαφία, ὁ Διάβολος, τό Τέρας, ὁ ψυχοπαθής καί τώρα ὁ τρομοκράτης. **Τά Γεράκια** εἶναι ἕνα χαρακτηριστικό δεῖγμα αὐτῆς τῆς τελευταίας ἐξέλιξης ὅπου τό κακό (καί μάλιστα στήν πιό ἀπόλυτη καί ἀπάνθρωπη ἔκδοση του) προσωποποιεῖται ἀπό τήν τρομοκρατία. Τό πράγμα δέν θά ἦταν τόσο ἀνησυχητικό (ἡ τρομοκρατία εἶναι μιά πολιτική πράξη πού τήν ἔχει οἰκειοποιηθεῖ τόσο ἡ ἄκρα Ἀριστερά, ὅσο καί ἡ ἄκρα Δεξιά), ἐάν ἡ ταινία δέν ἐνεργοποιοῦσε ἀπό τή μιά ἕνα λεπτό ψυχροπολεμικό κλίμα ἐνάντια τόσο στή Ρωσία (ὁ τρομοκράτης μας ἔχει σπουδάσει στή Μόσχα), ὅσο καί στή Γαλλία (ἀλλά ἀποτελείωσε τίς σπουδές του στό Παρίσι), γιά νά μή ξεχάσουμε τή μελαμψή Σάκα (Πέρσις Καμπάτα), πού παραπέμπει σέ κάτι ἀνάμεσα Περσίδα καί Παλαιστινέζα, ἐνῶ ἀπό τήν ἄλλη δικαιώνει τά ἰδιαίτερα μέτρα καταστολῆς τῆς ἀστυνομίας, ἐνάντια ὑποτίθεται στήν τρομοκρατία, πού δίνουν δικαίωμα στόν κάθε ἀστυνομικό νά σκοτώνει ἐν ψυχρῷ τόν ὁποιοδήποτε ὑποτιθέμενο τρομοκράτη. Τά **Γεράκια** εἶναι ἰδιαίτερα ἔξυπνα σ' αὐτό τό σημεῖο: ἤδη ἡ διαφημιστική ἀφίσα τοῦ ἔργου λέει «Μπορεῖ ὁ κώδικας τιμῆς ἑνός μπάτσου νά νικήσει ἕναν διεθνή τρομοκράτη;». Καί ἡ ἀπάντηση εἶναι βέβαια ὄχι. Ὅπως ἡ ἴδια ἀπάντηση δίνεται στό ἐρώτημα τοῦ Σταλόνε, ἐάν εἶναι σωστό νά σκοτώνει ἐν ψυχρῷ.

Καί μιά καί μιλᾶμε γιά ἐξυπνάδα, ἄς περιγράψουμε τή παρακάτω σκηνή πού ἐκφράζει ὅλο τό ἐπίπεδο τοῦ ἔργου: ὁ Σταλόνε, ψάχνει σέ μιά ντισκοτέκ νά βρεῖ τόν τρομοκράτη μας, χωρίς νά γνωρίζει τά χαρακτηριστικά του. Τόν ἀνακαλύπτει μέσα σ' ἑκατοντάδες ἄτομα ἀπό καθαρή διαίσθηση (τόν ὀσφραίνεται - τί λαγωνικό εἶναι ἐξάλλου) καί τόν φωνάζει μέ τ' ὄνομά του (ἀλήθεια γιατί;). Ὁ ἄλλος γυρνᾶ ἀστραπιαῖα καί πυροβολεῖ σκοτώνοντας 3-4 ντισκόβιους, ὄχι ὅμως καί τόν Σταλόνε πού τρέχει ξωπίσω του, γιά νά τόν χάσει σέ κάποιο μετρό τῆς Ν. Ὑόρκης. Καί ἀναρωτιόμαστε: γι' αὐτά τά θύματα, φταίει ὁ τρομοκράτης ἤ ἡ βλακεία ἑνός μπάτσου; Νά μιά ἐρώτηση, πού θά μποροῦσε νά κάνει ἕνας ἔξυπνος θεατής γιά μιά ἀνόητη ταινία.

Μ.Α.

ΓΚΑΡΣΟΝΙΕΡΑ ΓΙΑ ΔΕΚΑ

Σκ.: Ντίμης Δαδήρας. Σεν.: Λάκης Μιχαηλίδης. Φωτ.: Στέλιος Ραμάκης. Μουσ.: Γιῶργος Κατσαρός. Μοντ.: Γιάννης Τσιτσόπουλος. Ἠθ.: Χρόνης Ἐξαρχάκος (Χρόνης Μπαμπάτσικος), Μπέτυ Ἀρβανίτη (Νόρα Σουλτάνογλου), Ἀνδρέας Φιλιππίδης (Ἀπόστολος Σουλτάνογλου), Νίκος Βερλέκης (Πέτρος Μουράτογλου), Ἰσμήνη Καλέση (Ἀντζέλα Τσιμπλίδου), Ἠλίας Λογοθέτης (ἀστυνόμος). Ἑλλάς, 1981. Διάρκεια: 110΄. (Rex-Films).

Εὐχάριστη, ἀνάλαφρη καί διασκεδαστική ταινία σκηνοθετημένη μέ ἀξιοπρέπεια ἀπό τόν παλαίμαχο πεπειραμένο ἐπαγγελματία Ντίμη Δαδήρα. Οἱ τυπικές καί λίγο πολύ κωμικές καταστάσεις τοῦ βουλεβάρτου δημιουργοῦν τήν «περιρέουσα» ἀτμόσφαιρα καί στηρίζουν μιά σχηματική πλοκή βασισμένη στήν παρεξήγηση. Ἡ ἀφήγηση μπολιάζει τίς ἐπινοημένες καί φτιαχτές συγκρούσεις τῶν δύο πατροπαράδοτων συζύγων (ἀνάμεσα στούς ὁποίους μπαίνει μιά κυνική μικρούλα, ἐπίδοξη στάρλετ) μέ στοιχεῖα παρμένα ἀπό τήν ἑλληνική καθημερινότητα (τά μικροπροβλήματα ἑνός μικροαστοῦ ὑπάλληλου, οἱ σεισμοί, οἱ μικροκομπίνες τοῦ ἀδελφοῦ τῆς στάρλετ, κ.λ.π.). Ὁ σκηνοθέτης διεκπεραιώνει εὐσυνείδητα τήν ἀφήγηση προωθώντας ὄχι τή δράση (πού, στήν πραγματικότητα, εἶναι σκιώδης) ἀλλά τό ξεσκέπασμα τῶν χαρακτήρων. Ἡ γενική αἴσθηση εἶναι αὐτή μιᾶς εὐπρόσωπης ἐμπορικῆς παραγωγῆς πού προσφέρει στό κοινό της «ἀνώδυνη» ψυχαγωγία καί εὔπεπτο θέαμα. Ὅμως, ἀνάμεσα στά ἄλλα φετινά ὑποπροϊόντα τῆς ἐγχώριας κινηματογραφίας (καί σέ σύγκριση μ' αὐτά), τό φίλμ φαντάζει σάν ἀριστούργημα.

Δ.Κ.

Ο ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΜΕ ΤΟ ΣΤΙΛΕΤΟ (He knows you' re alone)

Δεῖτε κριτική στό Νο 5, ἄρθρο «Ἡ γυναίκα σάν θύμα»

(σελ. 44-47), καθώς καί κριτική σ' αὐτό τό τεῦχος (CIC).

ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ ΕΙΝΑΙ ΝΥΧΤΕΡΙΝΟΙ

Δεῖτε κριτική σ' αὐτό τό τεῦχος (Νέα Κινηματογραφική)

ΔΥΟ ΛΑΓΩΝΙΚΑ ΣΤΟ ΠΥΡΓΟ ΤΗΣ ΣΥΜΦΟΡΑΣ (The Private Eyes)

Σκην.: Lang Elliott. Σεν.: Tim Conway, John Myhers. Φωτ.: Jacques Haitkin. Μουσ.: Peter Matz. 'Hθ.: Tim Conway, Don Knotts, Trisha Noble. 'Αγγλία 1980. (Κρεζίας-Σαρρῆς).

Στά **Δυό λαγωνικά στό πύργο τῆς συμφορᾶς** ὁ Λάνγκ Ἔλλιοτ ὑπερτιμάει τόσο τίς μηδανινές δυνατότητές του, ὅσο καί τή δυσκολία νά «δουλέψεις» πάνω σ' ἕνα κινηματογραφικό εἶδος (παρωδία) ὅπου τήν αἰσθητική (ἤ καλλιτεχνική) ἐπιτυχία ἐξασφαλίζει ἡ ἰσορροπία τῶν ἑτερόκλιτων στοιχείων, τῶν ἀναφορῶν καί τῶν νύξεων καί τήν ἐμπορική, κάποια μεγάλα ὀνόματα στόν χῶρο τῶν ἠθοποιῶν.

Τίποτα ἀπ' αὐτά δέν συμβαίνουν στά **Δυό λαγωνικά** τίποτα ἀπ' ὅσα προαναφέραμε δέν διαθέτει ὁ Ἔλλιοτ. Ἔχουμε οὐσιαστικά ἕνα φίλμ (;) πού δομεῖται στό «ἄν», στό «ὑποτίθεται» καί στήν διευκρίνηση τῶν προθέσεων. Αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἡ σπαζοκεφαλιά «ἀνατρέπει» τό τυπικό «συσπάνς» (ἐκκρεμμότητα) γιά τό τί συμβαίνει ἤ ποῦ ἀκριβῶς ἀναφέρονται οἱ ἐσωτερικές κινηματογραφοφιλικές νύξεις. 'Ο Σέρλοκ Χόλμς καί ὁ Γουάτσον, ὁ πύργος, κάποιες μνῆμες ἀπό 'Αγκάθα Κρίστι, ἡ σκηνοθεσία τῆς σκηνοθεσίας, ἡ ἴντριγκα μέσα στήν ἴντριγκα καί μιά προσπάθεια νά εἰδωθεῖ σφαιρικά ὁ χῶρος τοῦ «φανταστικοῦ» κινηματογράφου σάν μιά ὁλότητα. 'Η λύση θάναι ἡ πιό ἀπίθανη ἀπό ὅλες, ἐνῶ στό φινάλε οἱ συνεχεῖς ἀναφορές γιά τά Ζόμπι θά ὑλοποιήσουν ἕνα ἀπό αὐτά, πού σίγουρα ἔχει πιά δράση «ἐκτός πεδίου», δεδομένου ὅτι τό φίλμ τελειώνει. Ἴσως ὁ φιλόδοξος (καί ἀτάλαντος) Ἔλλιοτ νά θέλει νά δώσει μιά συνέχεια σ' αὐτή τήν ἱστορία, πάντως τό Ζόμπι τοῦ τέλους ἔκαμε στή Θεσσαλονίκη τό θαῦμα του ἤ μᾶλλον τό... μακάβριο ἔργο του. «Καταβρόχθισε» τά εἰσιτήρια (κι ὄχι τόν σκηνοθέτη) καί τό φίλμ κατέβηκε στό «ἄψε σβῦσε» στίς ἀρχές τῆς ἑβδομάδας προβολῆς του. 'Η «Συμφορά» λοιπόν ἦταν τῶν ταμείων. Σέ μιά περίοδο πού προβλέπεται τρομερά δυσοίωνη οἱ ἐπιλογές πιά πρέπει νάναι πολύ προσεχτικές.

Α.Ν.ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

ΔΥΟ ΤΡΕΛΟΙ ΚΟΜΑΝΤΟΣ (Stripes)

Σκην.: Ivan Reitman. Σεν.: Len Blum, Dan Goldberg, Harold Ramis, Φωτ.: Bill Butler. Μουσ.: Elmer Bernstein 'Hθ.: Harold Ramis, Bill Murray, Warren Oates, P.J.Soles, John Candy. ΗΠΑ, 1980. (Columbia).

Οἱ δυό τρελοί τρελοί κομάντος τοῦ 'Ιβάν (ἤ Ἄϊβαν κατ' ἄλλους) Ράιτμαν φέρνουν ὅλη τήν συμπτωματολογία κάποιων χολυγουντιανῶν παραγωγῶν, πού καταλήγουν σ' ἕνα κοινό ἀποτέλεσμα: τήν ἀσύστολη καί χωρίς προσχήματα προπαγάνδα...

'Η ταινία ἀρχίζει μέ κάποια σεναριακά εὑρήματα πού δείχνουν, πῶς μποροῦν νά τήν προσανατολίσουν σάν ἕνα εἶδος «ψυχοκωμωδίας», ὅπου τό συνεχτικό πεδίο κίνησης θάναι ὁ στρατός καί οἱ προσλαμβάνουσες παραστάσεις τῶν θεατῶν θάρχονται ἀπό μιά ὁμάδα ἡρώων «περιθωριακῶν» καί εὐνουχισμένων, πολύ ἔξω ἀπό πρότυπα τοῦ τυπικοῦ 'Αμερικάνου πιονέρου. Καί ἄν αὐτή ἡ ἰδέα γνώριζε ἔστω καί μιά στοιχειώδη ἀξιοποίηση θάχαμε ὁπωσδήποτε μιά ἐνδιαφέρουσα παρατήρηση δυό ὁμοκέντρων κύκλων, τοῦ ἑνός τοποθετημένου δηλαδή μέσα στόν ἄλλο: στρατός, «περιθώρια, καί ψυχοπαθολογία εἶναι ἔννοιες ἀμφίδρομες καί ταχέως μετασχηματίζονται ἡ μία στήν ἄλλη ἤ παράγουν μιά ἀπ' αὐτές. Τό στάδιο ἐξ ἄλλου τῆς ἀμηχανίας καί τῆς δυσπροσαρμογῆς αὐτῶν τῶν «γκαφατζήδων» φαινόταν πώς θά λειτουργοῦσε στόν πρόλογο σέ τέτοιου εἴδους διαδικασίες.

'Ωστόσο οἱ στόχοι τῆς ταινίας εἶναι ἄλλοι καί οἱ χαρακτηριστικές «παρεκβάσεις» πού γίνονται στρέφονται σ' αὐτούς: τά 2/3 αὐτῆς τῆς ἄνευρης «κατασκευῆς» θά «κυλίσουν» γιά νά διαφημίσουν τελικά ἀκόμα μιά φορά τίς ἔνοπλες δυνάμεις τῶν ΗΠΑ καί τίς δυνατότητες πού καταφέρνουν καί κινητοποιοῦν. 'Από τήν... «νύφη τοῦ στρατοῦ» καί τήν Γκόλντι Χώουν, ἀπό τόν Χάουαρντ Ζήφ καί τό **Ζιζάνιο**,ἀπό τόν ἕνα θηλυκό πόλο στόν ἄλλο ἀρσενικό, ἕνα παράξενο σύμπτωμα φαίνεται νά γεννιέται.

Δέν εἶναι ἁπλός φιλομιλιταρισμός, ἀλλά μιά μετατροπή τῶν κεφαλαίων τοῦ... στρατοῦ σέ χολλυγουντιανές ἐπενδύσεις.

Στό ὑπόλοιπο τελευταῖο τρίτο της ἡ ταινία ἀποχτάει κάποιο... νεῦρο, μιά καί ἐμφανίζεται ἐπιτέλους ἡ δράση: ἕνα τεθωρακισμένο ὄχημα, πού σίγουρα θά τόθελε σάν ἐξοπλισμό του... ὕστερα ἀπό πολλά χρόνια ὁ Τζέημς Μπόντ (φυσικά Made in USA), κάνει μιά ἀκόμα εἰσβολή... Αὐτή τή φορά τήν πληρώνει ἡ Τσεχοσλοβακία. Τά ὅσα συμβαίνουν ἐκεῖ καί ἀφοροῦν καί τίς συγκρούσεις μέ τά σοβιετικά στρατεύματα ξεφεύγουν ἀπό τό χαρακτήρα τῆς φάρσας καί σάτιρας ἐνταγμένα σ' ἕνα κακόγουστο ψυχροπολεμικό ἀνεκδοτάκι. 'Η ἐμφάνιση τοῦ «ἠθοποιοῦ» Ρήγκαν στή σκηνή τῆς πολιτικῆς τῶν ΗΠΑ ἀρχίζει καί ἐπιρεάζει τήν ἰδεολογία καί τό σχεδιασμό ταινιῶν ἐνάντια στήν ὕφεση (ἡ τελευταία ποῦδαμε νά προπαγανδίζει τήν εἰρηνική συνύπαρξη ἦταν τό **Μετεόρ**). 'Από τόν **Κόντορμαν**, πού ὑποτίθεται ὅτι ἀπευθύνεται στά παιδιά, ὡς τούς **Κομάντος...**, τά «παιδία παίζουν» μέ τίς «φιλμοκατασκευές» τους. Τό Χόλλυγουντ, τό κεφάλαιο, ὁ στρατός, ἡ μνήμη τῶν πιονέρων, ὁ πατροπαράδοτος ἐχθρός μέ τό καλπάκι. Παιχνίδια ἐπικίνδυνα, παιχνίδια «ἀπαγορευμένα», ὅπως θάλεγε ὁ Κλεμάν.

Α.Ν.Δ.

ΔΥΣΤΥΧΩΣ ΤΑ ΝΕΑ ΕΙΝΑΙ ΕΥΧΑΡΙΣΤΑ (Buene Notizie)

Δεῖτε κριτική σ' αὐτό τό τεῦχος (Β. Μιχαηλίδης).

ΚΑΙ ΤΩΡΑ Η ΣΕΙΡΑ ΜΟΥ (It's my turn)

Δεῖτε κριτική στό ἑπόμενο τεῦχος (Col.)

ΚΑΛΩΣ ΗΛΘΑΤΕ ΣΤΟΝ ΕΦΙΑΛΤΗ ΜΟΥ (Welcome to my nightmare)

Μουσικό ντοκυμανταίρ μέ τόν Ἄλις Κοῦπερ, πού κυκλοφόρησε ἐπίσης καί μέ τόν τίτλο «Καλῶς ἤλθατε στόν κόσμο μου» (!) (Ζ. Παναγιωτίδης)

ΤΑ ΚΑΜΑΚΙΑ

Δεῖτε κριτική στό ἑπόμενο τεῦχος (Σπέντζος).

ΚΑΝΟΜΠΩΛ (The Cannonball Run)

Σκην.: Hal Needham. Σεν.: Brock Yates. Φωτ.: Michael Buttler. Μουσ.: Snuff Garret. 'Hθ.: Burt Reynolds, Roger Moore, Farah Fawcett, Dean Martin, Sammy Davis Jr.,

Dom de Luise, Adrienne Barbeau, Jackie Chan, Peter Fonda, Jack Elam, Bianca Jagger, Terry Bradshaw, Simone Burton, Bob Tessier. ΗΠΑ, 1980. Διάρκεια 96' (Β. Μιχαηλίδης)

Εἶστε ἕνας δημοφιλής ἠθοποιός καί ταυτόχρονα παραγωγός, πού ὅμως δέν ἔχετε πλήρη ἐμπιστοσύνη στόν ἑαυτό σας; Διαλέγετε ἕνα τεράστιο ἐπιτελεῖο ἠθοποιῶν ἀπό νέα ἀστέρια ('Αντριέν Μπαρμπώ, Τσάκυ Τσάν), ἤδη ἐπιβεβλημένους στάρ (Ρότζερ Μούρ, Φάρα Φώσετ) καί παλιές μούμιες τοῦ Χόλλυγουντ (Ντήν Μάρτιν, Σάμμυ Ντέϊβις), παίρνετε ἕνα ἤδη δοκιμασμένο ἐμπορικά σκηνοθέτη (**'Ο ἀτσίδας, τό λαγωνικό καί ἡ κουκλίτσα**) καί κάνετε μιά ταινία μ' ἕνα ἐπίσης δοκιμασμένο θέμα (πρόκειται γιά τή τρίτη ταινία πού γίνεται μέ φόντο τό παράνομο ράλλυ τοῦ Κάνονμπόλ). Τό ἀποτέλεσμα: μηδαμινό, ὅπως τά 99% τοῦ σημερινοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου. Φαίνεται ὅτι ὅλος ὁ προϋπολογισμός καταναλώθηκε στό νά μαζευτοῦν οἱ ἠθοποιοί κι ἔτσι δέν ἔμεινε τίποτα γιά μιά θεαματική καταδίωξη ἤ κασκάντα. 'Αντί αὐτοῦ μιά σειρά ἀπό κινηματογραφοφιλικές ἀναφορές, πολύ τῆς μόδας τόν τελευταῖο καιρό (ὁ Ρότζερ Μούρ παρωδεῖ τόν 007, ὁ Τσάκυ Τσάν ἀφήνει τή κούρσα γιά λίγο καράτε, ὁ Πῆτερ Φόντα ἐμφανίζεται σάν ἕνας ροτζερκομανικός "Αγγελος τῆς Κόλασης κ.λ.π.), πού δέν ἀρκοῦν γιά νά δικαιώσουν τά κρύα καί ἄνοστα ἀστεῖα τῆς ταινίας. "Αν ὅμως ρωτᾶτε γιά τά ἐμπορικά ἀποτελέσματά της, σᾶς πληροφοροῦμε ὅτι εἶναι 7ο στήν 'Αμερική καί ἡ μεγαλύτερη ἐπιτυχία τοῦ 'Οκτώβρη στήν 'Ελλάδα. "Οπως καί νά τό κάνουμε οἱ ἀμερικανοί στό μάρκετιγκ εἶναι ἀσυναγώνιστοι! **Μ. Α.**

ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΣ ΝΕΛΛΗ

Δεῖτε τό ἄρθρο τοῦ Γ. Σολδάτου «Μπέργκμαν καί Βουγιουκλάκη» (Καραγιάννης - Καρατζόπουλος).

ΚΟΝΤΟΡΜΑΝ, Ο ΣΟΥΠΕΡ ΠΡΑΚΤΩΡ (Condorman)

Σκην.: Charles Jarrott. Σεν.: Marc Stirdivant, ἀπό μυθ. τοῦ R. Scheckley. Μουσ.: Henry Mancini. 'Ηθ.: Michael Crawford, Barbara Carrera, Oliver Reed, James Hampton, Jean-Pierre Kalfon. Παρ.: Walt Disney. ΗΠΑ, 1981. Διάρκεια 97'. (Κολούμπια)

"Αν νομίζετε ὅτι τοῦτος ὁ **Κόντορμαν** εἶναι κάποιος ἀδελφός τοῦ Σούπερμαν ἤ τοῦ Μπάτμαν γελιέστε, γιατί δέν πρόκειται νά πετάξει παρά μερικά μόνο δευτερόλεπτα στό τέλος τοῦ ἔργου. Στήν ὑπόλοιπη ταινία θά προσπαθήσει νά μιμηθεῖ τόν Τζαίημς Μπόντ, ἄν καί τά καταφέρνει καλύτερα σάν ἕνα ὁμοίωμα τοῦ Φλίντ, μέ τίς δεκάδες ἀπίθανες ἐφευρέσεις του. Μιά παρωδία λοιπόν τῶν ἡρώων τῶν κόμικς καί τῶν κατασκοπικῶν ταινιῶν, σέ μιά ἐποχή ὅμως πού οἱ ἴδιοι αὐτοί ἥρωες αὐτοπαρωδοῦνται γιά νά μπορέσουν νά ἐπιβιώσουν. Κι ὕστερα ὑπάρχει τό ἔντονο ψυχρο-πολεμικό κλίμα χαρακτηριστικό τῆς στροφῆς τοῦ παραδοσιακοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου πρός τό πνεῦμα τοῦ Ρήγκαν. Ποτέ οἱ ταινίες τοῦ Ντίσνεϋ δέν φημίστηκαν γιά τήν προοδευτική τους ἰδεολογία, τό ἀντίθετο μάλιστα. 'Εδῶ φαίνεται ὅτι οἱ δημιουργοί τοῦ **Κόντορμαν** ἐπωμίσθηκαν τή μεγάλη εὐθύνη νά διαπαιδαγωγήσουν τήν ἀμερικάνικη νεολαία σύμφωνα μέ τίς διακυρήξεις καί τό πολεμικό κλίμα τοῦ προέδρου τους. "Αξιο τό ἔργο τους. **Μ.Α.**

Η ΚΡΑΥΓΗ ΤΩΝ ΖΟΜΠΙ (La Cavalcata del Resuscitati Ciechi)

Σκην.-Σεν.: Armando de Ossorio. Φωτ.: Michael Miel. Μουσ.: Tony Abril. 'Ηθ.: Tony Kendal, Fernando Sancho, Esperanza Roy, Lorretta Tovar. 'Ιταλία, 1974. Διάρκεια 88'. 'Αγγλικοί τίτλοι: The Return of the Evil Dead ἤ The Attack of the Dead without Eyes. (Κρεζίας-Σαρρῆς).

'Αδιάφορη (θεματικά) καί «ἀνύπαρκτη» (σκηνοθετικά) ταινία τρόμου, τυπικό ὑποπροϊόν τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου, πού ἀντανακλᾶ τό πνεῦμα παρακμῆς στό φανταστικό τῆς περασμένης δεκαετίας. 'Η ταινία τοῦ ντε 'Οσσόριο, συνέχεια μιᾶς ἄλλης ταινίας, κινεῖται ἀνάμεσα στή βία (ἡ ἐπιδρομή ἑνός τάγματος Ναϊτῶν ἱπποτῶν πού βγαίνει ἀπό τούς τάφους του γιά νά ἐκδικηθεῖ τήν ἐξόντωσή του ἔχει σάν ἀποτέλεσμα τόν ἀφανισμό τῶν κατοίκων ἑνός μικροῦ χωριοῦ) καί τήν ἀφέλεια (ἡ παρουσίαση τῆς δεσποτικῆς κυριαρχίας τοῦ δημάρχου καί τῆς προκλητικῆς ἀδιαφορίας τοῦ κυβερνήτη τῆς περιοχῆς, σέ συνδυασμό μέ τόν ἀλτρουϊσμό τοῦ κεντρικοῦ χαρακτήρα). **Δ.Κ.**

ΜΑΤΙΑ ΤΡΟΜΟΥ (Terror Eyes)

Σκην.: Ken Hughes. Σεν.: Larry Babb, Ruth Avergon. Φωτ.: Mark Irwin. Μουσ.: Brad Fiedel. 'Ηθ.: Leonard Mann, Rachel Ward, Drew Snyder, Joe Sicari. ΗΠΑ, 1980. Διάρκεια 100'. (Σπέντζος).

«'Ο ἄνθρωπος εἶναι τό μόνο ζῶο πού σκοτώνει ἀπό εὐχαρίστηση», γράφει παραπλανητικά ἡ διαφημιστική ἀφίσα τῆς ταινίας. Καί λέω παραπλανητικά, γιατί τά ἀποτρόπαια ἐγκλήματα τῆς ταινίας, ἀποδεικνύονται ὅτι εἶναι μιά ἐκχυδαϊσμένη πρωτόγονη ἱεροτελεστία (ὅπου ἡ ψυχοπάθεια συναντᾶ τήν ἀνθρωπολογία, γιά νά δώσουν μιά ἀκόμα ὑστερική ἔκδοση τοῦ πανάρχαιου φόβου τῆς εἰσβολῆς τοῦ πρωτόγονου). Παρά τήν παραπάνω θεματική καινοτομία (;) καί τή νευρώδη σκηνοθεσία τοῦ παλαίμαχου Κέν Χιούζ (**Τσίτι-Τσίτι, Μπάγκ-Μπάγκ, Κρόμγουελ**), πού περισσότερο ὑπονοεῖ μιά σκηνή φρίκης, παρά τή δείχνει, τοῦτα τά **Μάτια τοῦ τρόμου** ξεχωρίζουν ἐλάχιστα ἀπό τόν ὑπόλοιπο σωρό τῶν ταινιῶν τοῦ εἴδους καί ἀποροῦμε γιά τή βράβευσή τους στό πρόσφατο Φεστιβάλ τοῦ 'Αβοριάζ. 'Αλλά, αὐτό δέν εἶναι μιά χαρακτηριστική ἔνδειξη τῆς παρακμῆς τῆς ταινίας τρόμου, πού ἀναλυτικά μιλήσαμε στό προηγούμενο τεῦχος μας; **Μ.Α.**

ΜΕΡΙΚΟΙ ΜΑΣ ΠΡΟΤΙΜΟΥ ΝΕΚΡΟΥΣ (Element of Risk)

Σκην.: Val Guest, Roy Ward Baker. 'Hθ.: Roger Moore, Tony Curtis. 'Αγγλία (Σπέντζος).

Δύο ἀκόμη τηλεοπτικά ἐπεισόδια τῶν «'Αντίζηλων» ἑνωμένα σέ ταινία.

ΜΠΕΤΥ ΜΙΝΤΛΕΡ: ΣΟΥΠΕΡ ΣΤΑΡ (Divine Madness)

Δεῖτε κριτική σ' αὐτό τό τεῦχος.

Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΕΠΙΣΚΕΠΤΗΣ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ (Eyewitness)

Σκην.: Peter Yates. Σεν.: Steve Tesich. Φωτ.: Matthew F. Leonetti. Μουσ.: Stanley Silverman. Μοντ.: Cynthia Scheider. 'Hθ.: William Hurt (Ντάρυλ Ντῆβερ), Sigourney Weaver (Τόνυ Σόκολωφ), Christopher Plummer (Τζόζεφ), JamesWoods ("Αλντο Μέρκερ). ΗΠΑ, 1981. Διάρκεια 108'. 'Αγγλικός τίτλος: The Janitor ('Ο θυρωρός) (Κολούμπια).

Μετά τήν ἀπήχηση πού εἶχε ἡ **"Αγρια συντροφιά** στόν 'Εθνικό Σύνδεσμο Κριτικῶν Κινηματογράφου (κέρδισε πέντε βραβεῖα, ἀνάμεσα στά ὁποῖα αὐτά τῆς καλύτερης ταινίας, σεναρίου καί σκηνοθεσίας) φαίνεται ὅτι ὁ σκηνοθέτης Πῆτερ Γιέητς καί ὁ σεναριογράφος Στήβ Τέης ἀποφάσισαν νά συνεχίσουν τή συνεργασία τους. Στόν **Αὐτόπτη μάρτυρα** (πρωτότυπος τίτλος) προσπάθησαν νά συνδυάσουν τούς «ξένοιαστους» χαρακτῆρες καί τήν εὐχάριστα γοητευτική ρεαλιστική γραφή τῆς προηγούμενης ταινίας τους μέ τά θρίλλερ στοιχεῖα, πρᾶγμα πού μᾶλλον ξεπερνοῦσε τίς ἱκανότητές τους: ὁ μῦθος - οἱ προσπάθειες μιᾶς ὁμάδας Ρωσσο-'Εβραίων προσφύγων νά ὀργανώσουν τή δραπέτευση τῶν ὁμογενῶν τους πού παραμένουν στή Ρωσσία μέ τή βοήθεια ἑνός Βιετναμέζου, ἡ παράλογη προσήλωση ἑνός πλούσιου διπλωμάτη στήν ἐπίτευξη τοῦ συγκεκριμένου σκοποῦ πού φτάνει μέχρι τή δολοφονία - μοιάζει ἀνυπόστατος· οἱ χαρακτῆρες παρουσιάζονται ἐπιφανειακά καί χωρίς μεθοδικότητα· οἱ σχέσεις τους ἀπεικονίζονται τελείως σχηματικά· τό μυστήριο καί ἡ ἔνταση στηρίζονται (καί δημιουργοῦνται ἀπό) τήν ἀδικαιολόγητη παρακολούθηση τῶν κεντρικῶν χαρακτήρων. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι ἄνισο καί ἡ ταινία ἀποτυχαίνει τόσο στό ρεαλιστικό ἐπίπεδο (οἱ ἐπιδιώξεις καί τά ὄνειρα τῶν προσώπων δέν ἀποκτοῦν τήν πρέπουσα βαρύτητα, οἱ καθημερινές τους ἐνασχολήσεις καταγράφονται μέ μιά κάποια ἀσάφεια, τά «προβλήματά» τους ἀποδυναμώνονται) ὅσο καί σ' αὐτό τοῦ θρίλλερ (οἱ κάπως παραλλαγμένες ἐπαναλήψεις μυστηριωδῶν καταστάσεων καταντοῦν μονότονες, οἱ συγκρούσεις σχεδόν ἀπαλείφονται, ἡ ἐξυχνίαση τοῦ ἐγκλήματος συνεχῶς ἀναστέλλεται ὄχι γιά νά γίνουν τά πράγματα πιό περίπλοκα ἀλλά γιά νά εἰσβάλουν στήν ἀφήγηση προσωπικά προβλήματα πού μεταθέτουν τό ἐνδιαφέρον καί καταστρέφουν τήν ἐκκρεμότητα). **Δ.Κ.**

ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΣΑΒΒΑΤΟΒΡΑΔΟΥ (Aloha, Bobby and Rose)

Σκην.-Σεν.: Floyd Mutrux. Φωτ.: William Fraker. 'Hθ.: Paul le Mat, (Μπόμπυ), Dianne Hull (Ρόζ), Tim McIntire, Robert Carradine. ΗΠΑ, 1980. (Ζῆνος Παναγιωτίδης)

'Ο ἑλληνικός τίτλος τῆς ταινίας (πού ἀποδείχτηκε ἕνα μπούμεραγκ) καί τά τραγούδια της σέ κάνουν νά νομίζεις ὅτι θά δεῖς ἕνα «τσιναρέ» - φίλμ τοῦ εἴδους τῶν ταινιῶν ὅπου πρωταγωνιστεῖ αὐτός ὁ δαιμόνιος χορευτής, ὁ Τραβόλτα ἤ κάποιος τέλος πάντων ἀπό τή παρέα του. Οἱ θεατές ὅμως τοῦ εἴδους γρήγορα ἀπογοητεύονται γιατί ἡ ταινία εἶναι τελικά «ψυχοπλακωτική» καί παρά τήν ἐντυπωσιακή φωτογραφία της δέν καταφέρνει ν' ἀποτρέψει τήν ἐμπορική ἀποτυχία.

'Η ἀπομόνωση, ἡ καταστροφική, διαλυτική ἐπίδραση τῆς μεγαλούπολης πού ἐγγράφεται ἀπό τά πρῶτα πλάνα, καταστρέφει τό λοῦστρο τῆς ταινίας. Τό φίλμ γίνεται «κλειστοφοβικό», ἡ κάμερα τρυπώνει μέσα στό ἐσωτρικό τῶν αὐτοκινήτων, στά δωμάτια τῶν μοτέλ, στά μπάρ... Μιά ἀτμόσφαιρα ἀβεβαιότητας καί ἀνασφάλειας γιά τήν ἐξέλιξη τῆς μυθοπλασίας πλανᾶται στίς εἰκόνες τῶν νυχτερινῶν πλάνων, ἐνῶ ἡ λειτουργία αὐτοῦ τοῦ ἀπειλητικοῦ ἐκτός πεδίου ἐντείνει τό ἀγχωτικό κλίμα, καθώς ξεδιπλώνεται ἡ ταινία στήν ὀθόνη.

Οἱ τάσεις φυγῆς μιᾶς νεολαίας καί ὁ ἐγκλωβισμός της στά ὑπόγεια τῶν μπιλιάρδων, τά ἀπαστράπτοντα τροχοφόρα καί οἱ τάσεις αὐτοκαταστροφῆς, τά στέρεο καί ὁ φετιχισμός τῆς σύγχρονης τεχνολογίας, ἡ ἐλευθεριότητα τῶν ἠθῶν καί ἡ ἔκθλιψη τοῦ ἔρωτα, ἡ μοναξιά καί πανταχοῦ παρούσα φωνή τοῦ ἐρασιτέχνη πού ἀφιερώνει, ἡ σιωπή καί ὁ θόρυβος τῶν ἐξατμήσεων, ἡ ἐπιδειξιομανία καί τό πάθος τῶν στοιχημάτων, ἡ ὑποαπασχόληση στόν τομέα τῆς ἐργασίας καί τό ὄνειρο τῆς μεγάλης «κομπίνας», ἡ βία πού ὅσο τήν ἀποφεύγεις προσκρούεις ἀναπόφευκτα πάνω της, ὁ ἴλιγγος τῆς ταχύτητας, οἱ κονσέρβες μπύρας, τό ρόκ, τό «τσιγαρλίκι», οἱ μπάτσοι πού καραδοκοῦν, τά κλάμπ, οἱ χωρίς λόγο καυγάδες, τό «ἔλα νά πηδηχτοῦμε στά βιαστικά», ἡ νύχτα πού φέρνει μιά αὐγή πού δέ θά ξημερώσει κάτι καινούριο, ἡ θανάσιμη ἀνία, οἱ ξεθωριασμένες ἀξίες, ἡ ἐμετική ἐπανάληψη. Τί περιμένουν ὁ Μπόμπυ καί ἡ Ρόζ; Γιά ποῦ δραπετεύουν; Κυνηγημένοι ἀπό τόν ἑαυτό τους ἐπιβιώνουν χωρίς νά ζοῦν, περιπλανιῶνται στούς λαβύρινθους τῆς πόλης ἤ τῆς χώρας χωρίς νά φεύγουν ἀπ' αὐτήν, ξαναγυρίζοντας πάντα στό σημεῖο ἐκκίνησης, ἀναζητοῦν κάτι χωρίς νά ξέρουνε τί, ἴσως τήν περιπέτεια πού πέθανε, ἔστω καί μέ τίμημα τόν θάνατο, ὅπως καί ὁ θεατής μέ τίμημα τόν εὐνουχισμό του. Νεκρά βλέμματα, κινήσεις ἄδειες ἀπό νόημα, κομματιασμένες συμπεριφορές, γκρό-πλάνα ἄψυχων ἀντικειμένων.

'Η ἀναβίωση τοῦ ἐφιάλτη τοῦ μυθικοῦ κρόνου πού

γεννάει τό κάθε τι καί σκ ώνει τά παιδιά του.

Σωτήρης Ζήκος

ΠΑΤΡΙΤΣΙΑ (Patricia).

Σκην.-Σεν.: Hubert Frank. Φωτ.: Franz X. Lederd. Μουσ.: Roland Kovac. 'Hθ.: Anne Parillaud, Sascha Hehn, Brigite Stein, Josè Luis de Villalonga. Δυτική Γερμανία/'Ελβετία, 1980. (Β. Μιχαηλίδης)

Μεῖγμα ρεαλισμοῦ καί παραλόγου, ἡ προσχηματική πλοκή τῆς ταινίας τοῦ γνωστοῦ Χούμπερτ Φράνκ περιέχει ὅλα τά ἀπαραίτητα σέ μιά soft-core πορνογραφική παραγωγή στοιχεῖα: σκαμπρόζικα καί «τολμηρά» ἐπεισόδια, ἀνιοῦντες πλούσιους καί θαρραλέους πλαιυμπόυ, ὄμορφες καί καλλίγραμμες γυναῖκες, ἐρωτικές σκηνές σέ ἠλιόλουστες τοποθεσίες καί σκοτεινές κρεββατοκάμαρες...

Δ.Κ.

ΤΟ ΣΥΝΕΤΑΙΡΑΚΙ ΜΟΥ (L' associé)

Δεῖτε κριτική στό πρῶτο τεῦχος, σελ. 37 (Β. Μιχαηλίδης).

Ο ΤΑΡΖΑΝ ΚΙ Η ΑΜΑΖΟΝΑ (Tarzan, the Ape Man)

Δεῖτε κριτική στό ἑπόμενο τεῦχος (CIC)

ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΜΕΤΡΟ (Le dernier metro)

Δεῖτε κριτική σ' αὐτό τό τεῦχος (Νέα Κινηματογραφική)

Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΑΝΔΡΑΣ

Δεῖτε κριτική στό ἑπόμενο τεῦχος (Καραγιάννης & Σία)

ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΣΟΥΠΕΡΜΕΝ ΞΑΝΑΧΤΥΠΟΥΝ (The 3 Supermen against the Godfather).

Σκην.: Italo Martignenghi. 'Hθ.: George Martin. 'Ισπανία-'Ιταλία ('Ακρόπολις Φίλυ)

Ταινίες τοῦ Νέου 'Ελ. Κιν/φου
Μικροῦ + μεγάλου μήκους

ΚΕΝΤΡΟ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΥ ΕΛ. ΚΙΝ/ΦΟΥ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Θεσ/νίκης

Μητροπόλεως 63, τηλ. 223.167

Γιά τήν ἐξυπηρέτηση τῶν πολιτιστικῶν φορέων τῆς Βορ. 'Ελλάδος

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ

Κεντρική διάθεση:
Αθήνα: ΟΔΥΣΣΕΑΣ
Σόλωνος 116 • τηλ. 36.19.724
Θεσ/νίκη:
Επιλογή • τηλ. 85.13.53

HAROLD LLOYD

ΛΙΓΟ ΓΕΛΙΟ
ΠΑΛΙΕΣ ΚΩΜΩΔΙΕΣ
ΧΑΡΟΛΝΤ ΛΟΫΝΤ

Γιά τόν φίλο καί τόν μελετητή τῆς παλιᾶς κωμωδίας, τόν τελευταῖο καιρό ἡ τηλεόραση εἶχε μερικές εὐχάριστες ἐκπλήξεις. Τρεῖς διαφορετικές σειρές πού καλύπτουν ὅλη σχεδόν τήν περίοδο τῆς μικροῦ μήκους κωμωδίας ἀπό τό 1914 μέχρι τήν δεκαετία τοῦ πενήντα.

Μέ τόν γενικό ἑλληνικό τίτλο "Λίγο γέλιο", βλέπουμε ἕνα ἀρκετά μεγάλο μέρος τῆς παραγωγῆς τῆς Κήστοουν, τοῦ Μάκ Σέννετ, τῶν χρόνων 1914-1915. Πλήρεις μονόπρακτες καί δίπρακτες κωμωδίες σέ θαυμάσιας ποιότητας κόπιες, πού προβάλλονται δυστυχῶς χωρίς καμμία πληροφόρηση. Οἱ ἴδιες οἱ ταινίες ἀναφέρουν μόνο τόν τίτλο τους καί, ὄχι πάντα, τό ὄνομα τοῦ πρωταγωνιστῆ. Παρά αὐτό, εἶναι μία μοναδική εὐκαιρία νά παρακολουθήσει κανείς τά πρῶτα βήματα τοῦ Τσάρλυ Τσάπλιν, τοῦ Φάττυ Ἄρμπακλ, τῆς Μαίημπελ Νόρμαντ, τοῦ Σίντνεϋ Τσάπλιν καί τόσων ἄλλων. Ἄν καί ἡ πρώτη διαπίστωση εἶναι μᾶλλον ἀπογοητευτική. Ἀντίθετα μέ τίς ὑμνωδίες τῶν διάφορων ἱστοριῶν τοῦ κινηματογράφου καί τῶν κλασσικῶν κριτικῶν περί "ἐμπνευσμένης τρέλλας", "χορογραφημένων κυνηγητῶν" καί "σουρρεαλιστικῶν" γκάγκς", οἱ περισσότερες ἀπ᾽αὐτές μᾶς φαίνονται σήμερα ἀρχαϊκές καί χοντροκομμένες. Φτηνογυρισμένες ἱστοριοῦλες ὅπου τσιλιμπουρδίζοντες σύζυγοι τό σκᾶνε ἀπό τήν μέγαιρα γυναίκα τους, συνήθως στό πάρκο, καί φλερτάρουν ἄλλες ὀμορφες παντρεμένες, πού ὑποκύπτουν πολύ εὔκολα στίς προτάσεις τους, ἀνακαλύπτονται καί κυνηγιοῦνται ἀπό τούς ἄντρες τους καί στό τέλος τρῶνε ξύλο καί ἀπ᾽αὐτούς καί ἀπό τήν γυναίκα τους. Ὅλα αὐτά χωρίς πολλή ὀργάνωση καί ρυθμό, μέ ὑπερβολικές μοῦτες καί ἐπί πλέον πολλοί μᾶς δείχνουν μέ παντομίμα τί πρόκειται νά κάνουν καταστρέφοντας ἔτσι τήν ἔκπληξη τοῦ γκάγκ. Φυσικά αὐτή εἶναι ἡ γενική εἰκόνα. Οἱ ἐξαιρέσεις εἶναι ἐπίσης πολλές. Σέ αὐτές τίς κωμωδίες βλέπουμε τίς ρίζες τῶν στύλ πού θά διαμόρφωναν καί θά τελειοποιοῦσαν οἱ διάφοροι ἠθοποιοί καί σκηνοθέτες γιά τόν Σέννετ καί μακριά ἀπό αὐτόν. Οἱ πραγματικά καλές ταινίες πού θά ἄρχιζαν νά ἐμφανίζονται ἀπό τήν ἑπόμενη χρονιά ὅταν ἄρχισε νά γυρίζει λιγότερες καί πιό προσεγμένες.

Δεύτερη χρονικά σειρά εἶναι "Ὁ Κόσμος τῆς Κωμωδίας τοῦ Χάρολντ Λλόϋντ" μέ ταινίες του πού καλύπτουν χρονικά τήν περίοδο 1917. Ἐδῶ τά πράγματα εἶναι ἀκόμα πιό μπερδεμένα. Προβάλλονται χωρίς καθόλου τίτλους καί διάκριση, ὁλόκληρες οἱ μονόπρακτες κωμωδίες τοῦ ('17-'19) ἀποσπάσματα ἀπό τίς μεγαλύτερες ('19-'29). Ἐπιπλέον, τούς ἔχει προστεθεῖ καί καλαμπουρτζίδικη ἀφήγηση.

Ὁ Λλόϋντ εἶναι ὁ πιό παρεξηγημένος ἀπό τούς μεγάλους κωμικούς, πρῶτον γιατί δέν εἶχε κανένα τύπο τραγικοῦ κλόουν, ὥστε νά μποροῦν οἱ κριτικοί νά τοῦ βροῦν βαθειές καί μεταφυσικές προεκτάσεις, ἀλλά ἦταν ἁπλῶς ἕνας συμπαθητικός διοπτροφόρος νεαρός πού προσπαθεῖ νά πάει μπροστά, καί δεύτερο γιατί εἶχε ὅλα τά δικαιώματα τῶν ταινιῶν του (ὅπως καί ὁ Τσάπλιν), μετά τό 1920 καί δέν τίς ξαναπρόβαλλε σχεδόν καθόλου πιστεύοντας ὅτι θά θεωροῦνταν ξεπερασμένες. Μόνο μετά τόν θάνατό του ἄρχισαν νά ξαναπροβάλλονται συστηματικά ἀπό τήν τηλεόραση, διαψεύδοντάς τον.

Ἀντίθετα ἀπό τήν Κήστοουν, καί παρ᾽ὅλο πού καί οἱ δικές του μονόπρακτες κωμωδίες γυρίζονταν μία κάθε βδομάδα, καί μέ ἐξ ἴσου χαμηλό κόστος, παρατηροῦμε ἕνα ὑψηλό ἐπίπεδο στά καλοφτιαγμένα καί ἀπρόσμενα γκάγκς, στίς ἑρμηνεῖες καί στίς σκηνοθεσίες. Ἡ κωμωδία εἶχε προοδεύσει σημαντικά μέσα σέ δύο χρόνια. Μία ἐμπνευσμένη συνεργασία τοῦ Λλόϋντ καί τῶν σκηνοθετῶν του, Χάλ Ρόουτς, Ἄλφ Γκούλντινγκ καί Γκίλ Πράττ, ὁδήγησαν στίς κλασσικές μεγαλύτερου καί μεγάλου μήκους ταινίες του τῆς δεκαετίας τοῦ εἴκοσι, (ἔχουμε ἤδη δεῖ τά "Πρωτοετής Φοιτητής" καί "Ντροπαλός μέ τά Κορίτσια"). Ὁ μόνος τρόπος γιά νά ξεχωρίσει κανείς τίς ὁλόκληρες μονόπρακτες ἀπό τά ἀποσπάσματα εἶναι οἱ σταθερές συμπρωταγωνίστριες του. Σέ ὅλες τίς μονόπρακτες ἔχει τήν μελαχροινή Μπήμπη Ντάνιελς, καθώς καί τόν Σνάμπ Πόλλαρντ μέ τό θλιμμένο βλέμμα, τό καϊ-

ζερικό μουστάκι καί τά μεγάλα κλοουνίστικα παπούτσια. Στίς μεγαλύτερες καί τίς πρῶτες μεγάλες ('20 - '23) τήν ξανθειά καί γαλανομάτα Μίλντρεντ Νταίηβις, μετά τήν καστανή Τζομπάϋνα Ράλστον ('23- '27) καί μετά διάφορες ἄλλες.

Τρίτη χρονιά εἶναι ἡ σειρά τῶν κωμωδιῶν τῆς Κολούμπια. Αὐτές γυρίστηκαν στήν εἰκοσιπενταετία 1934-1959 κάτω ἀπό τήν ἐπίβλεψη τοῦ παραγωγοῦ Τζούλς Οὐάϊτ πού ἐπίσης σκηνοθέτησε καί πολλές ἀπό αὐτές. Ἐκεῖ βρῆκαν κατα - φύγιο πολλά μεγάλα ὀνόματα τῆς κωμωδίας πού ἡ καρριέρα τους εἶχε πάρει τήν κατιούσα. (Μπάστερ Κῆτον, Χάρρυ Λάνγκντον κ.λ.π.) καί μπόρεσαν νά δώσουν μερικά ἀκόμα δείγματα τῆς δουλειᾶς τους. Οἱ μεγαλύτεροι στάρς τῆς σειρᾶς ἦταν τό Τρίο Στοῦτζες. Δυστυχῶς ἡ αὐστηρή παρεμβολή τοῦ Οὐάϊτ στά σενάρια, τό ὄχι καί τόσο λεπτό γοῦστο του καί ἡ τάση του νά χρησιμοποιεῖ χοντρά καί βίαια γκάγκς σέ σημεῖο πού δέν χρειαζόταν, χάλασε πολλές ἀπό τίς κωμωδίες αὐτές. Τό νά κουτρουβαλάει π.χ. ὁ ἡλικιωμένος Ἄντυ Κλάϋντ τίς σκάλες καί νά τρώει συνέχεια κουβάδες στό κεφάλι, παύει νά εἶναι ἀστεῖο ἀπό ἕνα σημεῖο καί πέρα. Πάντως, περισσότερο ἢ λιγότερο ἐπιτυχημένες, ἦταν ἀπό τίς τελευταῖες προσπάθειες διατήρησης ζωντανοῦ τοῦ πνεύματος τῆς σλαπστικῆς κωμωδίας. Γυρισμένες ἀπό βετεράνους τοῦ εἴδους, (Ντέλ Λόρντ, Κλάϋντ Μπρούκμαν, Χάρρυ Ἔντουαρντς, Τσάρλς Λάμοντ κ.ἄ.) τό κατάφεραν ἄν καί ὄχι πάντα μέ τόν πιό ἐμπνευσμένο τρόπο.

Καί οἱ τρεῖς σειρές εἶναι μία σπάνια εὐκαιρία νά δοῦμε καί νά συγκρίνουμε τίς ρίζες, τήν ἐξέλιξη καί τόν δρόμο πού ἀκολούθησε ἡ μικρή κωμωδία, τῆς ὁποίας ἀπόγονοι εἶναι οἱ ἡμίωρες τηλεοπτικές σειρές κωμωδιῶν, μέ μία ἀλληλοδιαδοχή καλῶν καί κακῶν παραδειγμάτων. Ἐλπίζουμε στό μέλλον νά δοῦμε καί ἄλλες.

Τ. Κ.

Συνέχεια ἀπό τή σελ. 37

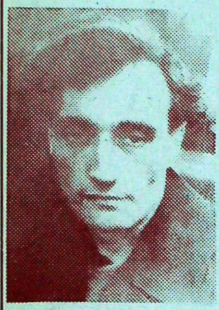
γίνεις νέος», λέει ὁ Πικάσσο.

3) Ὁ κινηματογράφος τοῦ Ἀλαίν Ρεναί μᾶς βοηθάει μέσα ἀπό μιά ὀνειρική στήν ὄψη μά νηφάλια στό βάθος θεώρηση τῶν πραγμάτων, νά νοιώσουμε τήν ποίηση καί τήν ἀξία τῆς καθημερινῆς ζωῆς καί νά δοῦμε μέ συμπάθεια τόν ἄλλον ἄνθρωπο τόν «ὅμοιό μας τόν ἀδερφό μας», πού δέν ἔχει ἀκόμα ἀπελευθερωθεῖ ἀπό τίς ἀντιφάσεις του.

Ἀκακία Κορδόση
Πρόεδρος Κινηματογραφικῆς Λέσχης Μεσολογγίου

ΑΝΤΟΝΕΝ ΑΡΤΩ

Η ΜΕΓΑΛΗ ΜΕΡΑ
ΚΑΙ Η ΜΕΓΑΛΗ ΝΥΧΤΑ



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΑΝΤΟΝΕΝ ΑΡΤΩ

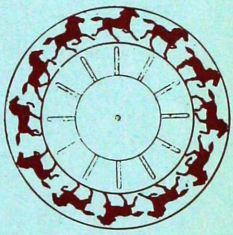
Ο ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΔΗΜΟΣ ΘΕΟΣ

ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ

ΓΛΩΣΣΑ – ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ – ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΖΕΡΑΡ ΝΙΕ ΝΕΡΒΑΛ

ΑΥΡΗΛΙΑ

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΖΗΝΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.

ΓΡΑΒΙΑΣ 9-13
ΑΘΗΝΑ
ΤΗΛ. 36.21.322 • 64.48.692

Ταινίες γιά απαιτητικούς θεατές!

ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΦΛΕΒΑΡΗ

ΓΙΛΜΑΖ ΓΚΙΟΥΝΕΙ **Η ΕΛΠΙΔΑ**

ΦΡΑΝΚ ΡΙΠΠΛΟ **ΤΑΞΙ ΓΙΑ ΤΑ ΑΠΟΧΩΡΗΤΗΡΙΑ**

ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ - ΣΟΚ ΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΖΩΗ ΕΝΟΣ ΟΜΟΦΥΛΟΦΙΛΟΥ

ΜΠΡΑΪΑΝ ΝΤΕ ΠΑΛΜΑ **ΗΙ ΜΟΜ**

Μέ τόν ΡΟΜΠΕΡΤ ΝΤΕ ΝΙΡΟ

Ακολουθούν:

ΤΖΩΝ ΚΑΡΠΕΝΤΕΡ **DARK STAR**

ΠΑΛ ΓΚΑΜΠΟΡ **ΑΓΑΠΗΜΕΝΗ ΜΟΥ ΒΕΡΑ**

ΝΤΕΝΝΙΣ ΧΟΠΠΕΡ **OUT OF THE BLUE**

ΜΙΚΕΛΑΝΤΖΕΛΟ ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ **ΚΙΝΑ**