τσοντα

περιοδικο της κινηματογραφικης λεσχης · θεατρικο εργαστηρι θεσ/νικης · οκτωβριος '83 - ιανουαριος '84

Τ.12

II-000000005722

Περιοδικό «ΤΣΟΝΤΑ». Ἐκδότης: Σωματεῖο «Θεατρικό Ἐργαστήρι Θεσσαλονίκης», Κινηματογραφική Λέσχη, Κινηματοθέατρο «ΑΝΕΤΟΝ», Παρασκευοπούλου 42, Θεσσαλονίκη, τηλ. 830.766.

ΤΣΟΝΤΑ
ΤΕΥΧΟΣ 12
ΟΚΤΩΒΡΗΣ '83
ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ '84

Ὑπεύθυνος τεύχους: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος

Ὁμάδα Ἐργασίας: Α. Κοτζιᾶ, Θ. Νέος,
Λ. Οἰκονόμου,
Λ. Τατόγλου,
Α. Ψαλτόπουλος

Σελιδοποίηση: Α. Ψαλτόπουλος, Θ. Νέος.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ *Σελίδα*

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΕΣΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ 3
1789 4
Ὁ Ὑπηρέτης 6
Ἔντα Γκάμπλερ 11
Τρικυμία 13
ΑΠΟ ΤΙΣ ΠΡΩΤΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΝΕΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ 16
Ὁ ἄνθρωπος δέν εἶναι πουλί 17
Ὁ Σαρλώ καί τό χαμίνι 21
Ντάρλιγκ 26
Ἡ στρατηγική τῆς ἀράχνης 28
Γιά μιά νύχτα ἀγάπης 30
ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ 36
Ὁ Κος Βερντοῦ 37
Οἱ καταραμένοι 39
Πιροσμάνι 42
Παντρολογήματα 44

Ἐξώφυλλο: David Houghton Flowers

Τά ἄτομα πού ἀπαρτίζουν τό Διοικητικό Συμβούλιο τοῦ σωματείου εἶναι:

Πρόεδρος: Ἀλεξάνδρα Βιδάλη
Ἀντιπρόεδρος: Κώστας Γακίδης
Γραμματέας: Στράτος Τρίπκος, Δημήτρης Ναζίρης
Ταμίας: Χρῆστος Παπαγεωργιάδης
Μέλη: Νίκος Ναουμίδης, Λιάνα Οἰκονόμου, Λίτσα Τατόγλου.

ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΛΕΣΧΗΣ

Ὀκτώβρης 83 - Φλεβάρης '84

Τό πρόγραμμα προβολῶν τῆς λέσχης γιά τό ὁποῖο περιέχεται ὑλικό σ' αὐτό τό τεῦχος εἶναι:

Α΄ ΚΥΚΛΟΣ: Ἀπό τίς πρῶτες ταινίες σκηνοθετῶν
1789
Ὁ Ὑπηρέτης
Ἔντα Γκάμπλερ
Τρικυμία

Β΄ ΚΥΚΛΟΣ: Τό θέατρο μέσα στόν κινηματογράφο
Ὁ ἄνθρωπος δέν εἶναι πουλί
Ὁ Σαρλώ καί τό χαμίνι
Ντάρλινγκ
Ἡ στρατηγική τῆς ἀράχνης
Γιά μιά νύχτα ἀγάπης

Γ΄ ΚΥΚΛΟΣ: Χαρακτῆρες
Ὁ Κος Βερντοῦ
Οἱ Καταραμένοι
Πιροσμάνι
Παντρολογήματα

Σημείωση:
Αὐτές εἶναι οἱ ταινίες πού ἔχει προγραμματίσει ἡ Λέσχη. Ἄν τυχόν ὑπάρξουν ἀλλαγές στό πρόγραμμα αὐτό, ζητᾶμε συγγνώμη, ἀλλά εἶναι κάτι πού δέν μποροῦμε νά τό προβλέψουμε καί θά ὀφείλεται σέ παράγοντες ἔξω ἀπό ἐμᾶς.

Τό θέατρο στόν κινηματογράφο

Σ' αὐτόν τόν κύκλο προσπαθήσαμε νά ἐντάξουμε ταινίες πού ἀσχολοῦνται μέ τό θέατρο. Καί ἐξηγούμαστε οἱ ταινίες αὐτές μπορεῖ νά εἶναι εἴτε κινηματογράφιση μιᾶς θεατρικῆς παράστασης π.χ. *1789* τῆς Μιοῦσκιν, ὅπου βέβαια ὁ κινηματογραφικός σκηνοθέτης ἐπεμβαίνει καί διασπᾶ τό σκηνικό χῶρο πού ἀπό μόνος του εἶναι ἰδιόμορφος καί πολυεπίπεδος, εἴτε εἶναι μιά κινηματογράφιση ἑνός χώρου πού εἶναι κατ' οὐσία θεατρογενής, ὅπως *Ἔντα Γκάμπλερ* καί ὅπου οἱ ρεαλιστικές ἑρμηνεῖες τῶν ἠθοποιῶν ἔχουν βαθειά τήν ρίζα τους στήν θεατρική παράδοση, εἴτε πρότυπο γιά μιά πολύ ἐλεύθερη ὀπτικοακουστική μεταφορά κλασσικοῦ θεατρικοῦ ἔργου π.χ. *Τρικυμία* τοῦ Ρίτσαρντ Τζάρμαν εἴτε πρόκειται γιά ἕνα καθαρά κινηματογραφικό ἔργο π.χ. *Ὁ ὑπηρέτης* τοῦ Τζόζεφ Λόουζυ ὅπου ὅπως τό σενάριο του καί ἡ δόμιση τῶν ἐσωτερικῶν χώρων καί τῶν χαρακτήρων παραπέμπτουν ὁπωσδήποτε στό θέατρο· ἡ παρουσία τοῦ Χάρολντ Πίντερ στό σενάριο εἶναι ἐγγύηση γιά τήν θεατρικότητα τῆς γραφῆς. Δυστυχῶς δέν μπορέσαμε λόγω ἀδυναμίας προμήθειας τῶν ταινιῶν ἀπ' τά γραφεῖα νά συμπεριλάβουμε ταινίες ὅπως *Ἡ δολοφονία τοῦ Μαρᾶ* τοῦ Μπρούκς ἤ τό *Μάκβεθ* τοῦ Πολάνσκυ καθώς ἐπίσης καί Ρωσσικές ταινίες μεταφορές θεατρικῶν ἔργων, ὅπως π.χ. τόν *Βασιλιά Λήρ* ἤ τόν *Ἄμλετ*. Παρ' ὅλα αὐτά πιστεύουμε ὅτι μέ τό μικρό κύκλο αὐτό μποροῦμε νά παρουσιάζουμε ἀρκετά σφαιρικά τούς διάφορους τρόπους προσέγγισης ἑνός θεατρικοῦ ἔργου στόν κινηματογράφο ἀγνοώντας ἐπίσης καί ἀκραίους πειραματισμούς ὅπως τήν *Σαλώμη* τοῦ Κάρμιλλο Μπένε ἤ ἀκόμη καί τήν *Μήδεια* τοῦ Παζολίνι.

ΟΜΑΔΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

1789

1789, Γαλλία 1974.

Σκηνοθεσία: 'Αριάν Μνιούσκιν, Σενάριο: 'Αριαν Μιούσκιν, Μουσική: μουσική κλασσική. Παραγωγή: 'Αριάν Φίλμς. Διάρκεια 155 λεπτά. 'Ηθοποιοί: ὁ θίασος τοῦ «Θέατρου τοῦ Ἥλιου».

Οἱ 13 τελευταῖες παραστάσεις τοῦ ἔργου *1789*, ὅπως παίχτηκαν ἀπό τό Θέατρο τοῦ Ἥλιου, κινηματογραφήθηκαν ἀπό τήν 'Αριάν Μνιούσκιν μέ σκοπό νά γίνουν ἕνα ντοκουμέντο κινηματογραφικό.

Τό κοινό πῆρε θέση, στήν ἀρχή ἐπειδή τό προσήλωσαν τά παιγνίδια τῶν ταχυδακτυλουργῶν, γιά νά σχηματίσουν στήν συνέχεια μέ τούς ἠθοποιούς ἕνα εἶδος φρέσκου πού ἔχει συντεθεῖ ἀπό πολλαπλά μικρά ταμπλώ.

Στήν συνέχεια προκλήθηκαν, ἀλλά μ' ἕνα ἀφηγηματικό τρόπο, ὅλα τά γεγονότα πού σημάδευσαν τήν 'Επανάσταση.

Θέατρο και κινηματογράφος

Ἔχουν πολλές φορές κατηγορήσει τήν 'Αριάν Μνιούσκιν ὅτι μέ τό *1789* της ἔκανε κινηματογραφημένο θέατρο. 'Ο ρυθμός μιᾶς θεατρικῆς παράστασης, χωρίς ἀμφιβολία, δέν εἶναι ὁ ἴδιος μέ τόν ρυθμό μιᾶς κινηματογραφικῆς ταινίας. Καί τό φίλμ γυρίστηκε κατά τή διάρκεια τῶν τελευταίων δεκατριῶν παραστάσεων τοῦ ἔργου. 'Εμφανίζεται παρ' ὅλα αὐτά σάν ἕνα εἶδος σύνθεσης σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τό θεατρικό ἔργο, μέ τήν χρησιμοποίηση ὅλων τῶν κινηματογραφικῶν «μέσων», ἀπό γενικά πλάνα σέ γκρό πλάνα κι ὥς τά τράβελινγκ πού βρίσκουν τόν δρόμο τους ἀνάμεσα στό πλῆθος. Θά μποροῦσε ἐπίσης νά θεωρηθεῖ μιά ἄλλη ὀπτική πάνω σ' αὐτό πού εἶχε χαρακτηριστεῖ σάν τό θεατρικό ἔργο ἤ ἀκόμα καί μιά ἀπόπειρα ἐπεξήγησης.

Μέ τή μιά αἰσθητική ἤ τήν ἄλλη, ἡ σχέση ἀνάμεσα στίς δύο εἶναι πολύπλοκη καί τραβοῦσε πάντα τό ἐνδιαφέρον τῶν θεωρητικῶν τοῦ κινηματογράφου:

«Μιά εἰλικρινής ἀναφορά στήν εὐχαρίστηση πού προσφέρουν τό θέατρο καί ὁ κινηματογράφος μέσα σ' ὅ,τι λιγότερο διανοουμενίστικο καί περισσότερο ἄμεσο διαθέτουν, ὀφείλουμε νά ἀναγνωρίσουμε στήν χαρά πού μᾶς δίνει ἡ σκηνή, ἡ αὐλαία πού ἔχει πέσει ἤ δέν ξέρω τί ἄλλο πιό ἔντονο καί ἄς τό ὁμολογήσουμε πιό εὐγενικό ἤ ἴσως θᾶπρεπε νά ποῦμε πιό ἠθικό ἀπό τήν ἱκανοποίηση πού μᾶς ἀφήνει μιά καλή ταινία. 'Απ' αὐτήν τήν ἄποψη θά μποροῦσε κανείς νά πεῖ ὅτι μιάἔκρηξη ἀναπόφευκτη, κάποιο εἶδος μυστηριώδους κλειστοῦ κυκλώματος αἰσθητικῆς πού μᾶς ἐμποδίζει στόν κινηματογράφο ἀπό ἕνα εἶδος ἔντασης ἀποφασιστικά κατάλληλης στήν σκηνή. Ἄν καί λεπτή αὐτή ἡ διαφορά, ὑπάρχει, τό ἴδιο σέ μιά κακή ἑρμηνεία θεατρικῆς σκηνοθεσίας καί στήν πιό ἐκπληκτική ἑρμηνεία κινηματογραφική τοῦ Λῶρενς 'Ολιβιέ. Αὐτή ἡ ἄποψη δέν εἶναι τίποτα παρά μονάχα μπανάλ καί ἡ ἀναβίωση τοῦ θεάτρου μέσα στά πενῆντα χρόνια τοῦ κινηματογράφου καί στίς προφητεῖες τοῦ Μαρσέλ Πανιόλ περιεῖχαν ἤδη μιά ἀπόδειξη ἀρκετοῦ πειραματισμοῦ.

Σύμφωνα μέ τήν ἀρχή τῆς ἀπομυθοποίησης πού ἕπεται τῆς ταινίας θά μπορούσαμε χωρίς ἀμφιβολία νά ἀντιπαραθέσουμε μιά διαδικασία ἀποπροσωπικοποίησης τοῦ θεατῆ. Ἔτσι ἔγραφε καί ὁ

Ρόζεγκραντς τό 1937 σ' ένα ἄρθρο βαθειά πρωτότυπο γιά τήν ἐποχή του. «Τά πρόσωπα τῆς ὀθόνης εἶναι ὅλως φυσιολογικῶς ἀντικείμενα ταύτισης· ἐνῶ αὐτά τῆς σκηνῆς εἶναι περισσότερο ἀντικείμενα διανοητικῆς ἀντίθεσης γιατί ἡ ἀποτελεσματική παρουσία τους τούς δίνει μιά ἀντικειμενική πραγματικότητα καί γιά νά τούς μεταμορφώσει σέ ἀντικείμενα ἑνός φανταστικοῦ κόσμου πρέπει, νά παρεμβληθεῖ ἡ εὐεργετική θέληση τοῦ θεατῆ. Ἡ θέληση τοῦ νά κάνουν ἀφαίρεση ἀπό τή δική του σωματική πραγματικότητα. Αὐτή ἡ ἀφαίρεση εἶναι καρπός μιᾶς νοητικῆς διαδικασίας τήν ὁποία δέν μποροῦμε νά ἀπαιτοῦμε παρά ἀπό ἄτομα πλήρως συνειδητά». Ὁ θεατής τοῦ κινηματογράφου τείνει νά ταυτιστεῖ μέ τόν ἥρωα διά μέσου ψυχολογικῶν διαδικασιῶν πού ἔχουν σάν συνέπεια νά καθιερώσουν τήν αἴθουσα σάν «πλῆθος» καί νά ὁμαδικοποιήσουν τά συναισθήματα».

ANDRE BAZIN

(ἀπό τόν Τόμο II τοῦ βιβλίου «Τί εἶναι ὁ Κινηματογράφος;»)

Ἄν ὅπως ἐπιβεβαιώνει ὁ Ἀντρέ Μπαζέν, τό φαινόμενο τῆς ἀποστασιοποίησης εἶναι πιό εὔκολο στό θέατρο ἀπ' ὅτι στό σινεμά, ἡ Ἀριάν Μνιούσκιν παραμένει πιστή σ' αὐτές τίς σκέψεις μιά καί βάζει τό θεατή τῆς ταινίας στήν ἴδια θέση μ' αὐτόν τοῦ θεατρικοῦ ἔργου. Ὡρισμένες σκηνές τίς καταλογίζουμε τό ἴδιο στό κινηματογραφημένο θέατρο γιατί ἐπιμένουν σέ μιά μελοδραματική ἄποψη ἤ σέ ἀποτέλεσμα θεατρικῶν φυσιογνωμιῶν. Θά πρέπει νά σημειώσουμε πώς ὁ Ἀμπέλ Γκάντς θέτει ἐπίσης τήν ἴδια προβληματική μέ τόν ἀλληγορικό μυθικό καί ἐξπρεσιονιστικό χαρακτήρα τοῦ «Ναπολέοντά» του.

Ὁριστικά ὁ κινηματογράφος, ἀκόμη καί στήν ἱστορική του φλέβα, θεμελιώνει τή δύναμή του πάνω στήν ψευδαίσθηση πού εἶναι νά κάνει πιστευτή τήν πραγματικότητα τοῦ κόσμου μέσα στήν ὁποία ρίχνει, τόν θεατή καί σ' αὐτό τό μέτρο παραμένει πάνω ἀπ' ὅλα ἕνα θέαμα.

(ἀπό τό περιοδικό «La Revolution Au Cinema»)

Μετάφραση: Δημήτρης Ναζίρης

ΜΝΙΟΥΣΚΙΝ ΑΡΙΑΝ

Βιοφιλμογραφία

Ἡ Ἀριάν Μνιούσκιν ἀσχολήθηκε μέ τόν κινηματογράφο στά 1974 μέ τήν εὐκαιρία τῆς δεύτερης ἐπετείου τῆς ὁμάδας της. Γιά νά γιορτάσει τό γεγονός συνέχισε τήν σειρά της τῶν δραματικῶν ἀναπαραστάσεων τῶν χρόνων τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης, μιά συλλογική ἐπιχείριση πού ἐπεχειρήθηκε ἀπ' τό «Θέατρο τοῦ Ἥλιου» πού συγκέντρωσε ὄχι λιγότερους ἀπό 284.730 θεατές. Ἕνας φίλος τήν συμβούλεψε νά γυρίσει ἕνα ντοκυμαντέρ πάνω σ' αὐτήν τήν γιορτή· καί ἄν καί τῆς πήρε μόνο μερικές μέρες νά τό γυρίσει αὐτό πού ἔμοιαζε ἁπλά σάν μιά συλλογή ἀπό ντοκυμενταρίστικες λήψεις ἔγινε μιά ταινία: τό 1789 τῆς Ἀριάν ἡ πρώτη ταινία πού ἦταν μιά ἐπιτυχία πού ὅμως δέν ἦταν μιά συλλογική προσπάθεια —τουλάχιστον ὄχι οἰκειοθελῶς ἀλλά πού ἐνέπνευσε τήν ἰδέα γιά νά γίνει μιά μοναδική ταινία πού σύντομα προέβαλε τήν ιδέα γιά νά γίνει ὁμαδική ταινία πού σύντομα εστιάστηκε στήν προσωπικότητα τοῦ Μολιέρου. Ὁ Μολιέρος καί ἡ ἐποχή τοῦ Μολιέρου καί τοῦ Βασιλιᾶ Λουδοβίκου τοῦ 14ου. Μιά μεγαλειώδης ταινία πού ἐκπροσώπησε τήν Γαλλία στό Φεστιβάλ Καννῶν 1978.

Ὁ ὑπηρέτης

The Servant, Ἀγγλία 1964

Σενάριο: Χάρολντ Πίντερ ἀπό μιά ἀρχική ἱστορία τοῦ Ρόμπιν Μῶχαμ· Σκηνοθεσία: Τζόζεφ Λόουζυ, Παραγωγή: Τζ. Λόουζυ καί Νόρμαν Πρίγκεν. Παρουσιασμένο ἀπό τήν Ἑταιρία Λαντάου. Διάρκεια 155 λεπτά. Ἠθοποιοί: Ντέρκ Μπόγκαρντ, Σάρα Μάϊλς, Γουέντυ Κραίγκ, Τζαίημς Φόξ, Χάρολντ Πίντερ.

Ἂν νομίζετε ὅτι τά σκάνταλα Προφοῦμο ἔριξαν ἕνα σοκαριστικό φῶς σ' αὐτό πού θά λέγαμε πώς εἶναι ἕνα μᾶλλον γενικό χάος τοῦ Βρεττανικοῦ ἐπάνω στρώματος, περιμένετε μέχρι νά δεῖτε τόν *Ὑπηρέτη* μιά ἀνεξάρτητη βρεττανική ταινία, σκηνοθετημένη ἀπό τόν Ἀμερικανό Τζόζεφ Λόζεϋ, πού ἄνοιξε χθές στό Μικρό Κάρνεγκυ.

Ἡ ἀνασκόπηση τῆς ὑποβάθμισης τῶν πατρικίων, θά σᾶς κάνει νά ἀνοιγοκλείσετε τά μάτια σας. Ἂν καί εἶναι μόνον μυθοπλασία, ἀναπέμπει ἕνα παχύ καί ἔντονο ἀέρα μιᾶς ἀποκαλυπτικῆς ἀλήθειας.

Γραμμένο ἀπ' τόν Χάρολντ Πίντερ, τόν συγγραφέα αὐτοῦ τοῦ περίεργου καί διαβρωτικοῦ ἔργου, τοῦ *Ὁ Ἐπιστάτης*, πού ἐπίσης ἔρριχνε μιά ματιά στή Βρεττανική κοινωνία, μᾶς λέει γιά τήν ἀρχική ἀποσύνθεση ἑνός εὔπορου νεαροῦ Λον δρέζου ἐργένη κάτω ἀπ' τίς βάναυσα ὑπολογισμένες πράξεις διαφθορᾶς τοῦ τζέντλεμαν (δηλ. τοῦ ὑπηρέτη του).

Εὐγενικά καί εἰλικρινά, αὐτός ὁ ὑπηρέτης ἔρχεται μέσα στό ὄχι ἀκόμα ἐπιπλωμένο σπίτι τοῦ νωθροῦ ἥρωα, τόν βοηθᾶ νά βάλει τό σπίτι σέ ὄμορφη σειρά καί τάξη μέ ὅλα ὅσα ἕνας εὐγενικός οἰκοδεσπότης θά ἐπιθυμοῦσε -ὑπέροχα ἔπιπλα, ἀσημικά, πίνακες, οἰκογενειακά πορτραῖτα, βιβλία.

Μετά, χωρίς κανένα προφανή λόγο, πάρα πολύ διακριτικά εἰσβάλλει στά πολύ ἰδιωτικά βραδυνά μέ τήν ἱκανή ἀρραβωνιαστικιά του, προκαλεῖ μιά διαμάχη μεταξύ τους, ἐξωθεῖ μιά παράξενη κρίση ζήλειας καί μετά φέρνει στό σπίτι μιά προκλητική βρωμιάρα πού ὑποτίθεται πώς εἶναι μιά ὑπηρέτρια στήν κουζίνα.

Αὐτή ἡ παγίδα γιά τίς σωματικές κλίσεις τοῦ νεαροῦ κυρίου λειτουργεῖ εὔκολα. Σέ χρόνο μηδέν, μπλέκεται σέ μιά γελοία σχέση μέ τήν καμαριέρα. Ἀπ' τό σημεῖο αὐτό καί μετά, ὁ ὑπηρέτης τόν ὁδηγεῖ κάτω ἀτέλειωτα σ' ἕνα μονοπάτι ἀποσύνθεσης καί ἐγκατάλειψης σ' ἕνα ἐπίπεδο ὁλοκληρωτικῆς παρακμῆς.

Πρόκειται γιά μιά ἐπίδειξη σακατεμοῦ τῆς σάρκας καί ἀνθρώπινης καταστροφῆς πού ὁ Κος Πίντερ καί ὁ Κος Λόουζυ παρουσιάζουν σ' αὐτήν τήν ταινία καί γίνεται ἀκόμα πιό τρομακτική ἀπότά εὐγενικά περιβάλλοντα ὅπου συμβαίνει. Ἀνάμεσα σέ ἀξιοπρεπεῖς συλλογισμούς τῆς οὐσίας μιᾶς προνομιούχας, ἰσχυρῆς τάξης, μπροστά ἀπό πίνακες εὐγενῶν προγόνων καί Βρεττανῶν ἡρώων πού ἐκτελοῦν εὐγενεῖς πράξεις, ἕνας ὄμορφος, ἀπείθαρχος κληρονόμος τῆς κοινωνικῆς παράδοσης ἀποσυντίθεται. Καί ὁ συνωμότης πού συνεισφέρει στήν πτώση του, εἶναι εἰρωνικά ἕνας ἀπόγονος τῶν εὐγενῶν ὑπηρετῶν αὐτῆς τῆς παράδοσης στό παρελθόν.

Ὑπάρχουν ἐδῶ μερικές καταστροφικές ἀναφορές πολλῶν μικρῶν πραγμάτων

πού συνέβησαν στήν Βρεττανική καί 'Ηπειρωτική κοινωνία, ἀπό τόν Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο καί δῶθε, καί ὁ Κος Λόζεϋ καί ἡ ὁμάδα τῶν ἠθοποιῶν πού τίς ὑπηρετοῦν μέ ζωντανούς καί εὐγενικούς ὅρους.

Στόν νεαρό κύριο, πού παίζεται μέ ἐκθαμβωτικό λεπτό χιοῦμορ καί ἀποχρώσεις τοῦ ξεπεσμοῦ ἀπό τόν Τζαίμς Φόξ, μποροῦμε νά δοῦμε τήν ὑπερηφάνεια, τήν ἀνεπάρκεια καί τήν ἀνικανότητα αυτῶν πού βρίσκονται παγιδευμένοι μέσα στήν καταστροφή ἑνός συστήματος πού ἡ κοινωνία δέν μπορεῖ νά ἀντέξει περισσότερο. Καί στόν ὑπηρέτη παιγμένο ἀπό τόν Ντέρκ Μπόγκαρντ, μποροῦμε νά δοῦμε τήν πικρή ἀντίθεση.

Αὐτός ὁ ἄνθρωπος εἶναι ὁ ἄσχημος ἀντιπρόσωπος μιᾶς ἐπαγγελματικά ἀποδυναμωμένης ὁμάδας, τόσο ἀδύναμος καί ἀπηρχαιωμένος ὅπως καί ὁ κόσμος πού ἀκόμα ὑποκρίνονται πώς ὑπηρετοῦν καί πού τώρα ἔχουν καταληφθεῖ ἀπό ἕναν καταστροφικό σαδισμό καί ἐκδίκηση. Εἶναί τό ἴδιο θύμα μέ τόν ἄνθρωπο πού βοηθᾶ νά καταστρέψει. 'Η ἑρμηνεία τοῦ Κου Μπόγκαρντ λιγδιασμένη καί σαδιστικη, ἀποκαλύπτει ὁλόκληρο τό φάσμα τῆς ἀδυναμίας καί τῆς ἀχρηστίας στήν παράλληλη σύψη.

Σάν τήν πεισματάρα νέα γυναίκα πού διατηρεῖ κάποια συγκεκριμένη ὑπερηφάνεια καί ἀξιοπρέπεια προσπαθώντας νά σώσει τόν ἥρωα, ἡ Γουέντυ Κραίγκ εἶναι ὁπιό δυνατός χαρακτήρας. 'Ακολουθεῖ τό μονοπάτι τοῦ ρομαντικοῦ πάθους ἀπελπισμένα. 'Η Σάρα Μάϊλς κάνει μιά στρίγκλα, γεμάτη σάλτσα βρωμιάρα - μιά πόρνη ἑνός παγκόσμιου γένους πού δέν εἶναι παρά ἕνας τυχαῖος παράγων στήν πτώση τοῦ ἄνδρα.

'Η φωτογραφία ἀξίζει ἰδιαίτερης μνείας καί ὁ Τζών Ντάνκγουωρθ ἔδωσε ἕνα μουσικό θέμα πού κτυπᾶ ἀκριβῶς τήν σωστή νότα τῆς μελαγχολίας γι' αὐτήν τήν πτώση μέσα σ' ἕνα παλιό Γεωργιανό σπίτι στό Τσέλση, πού θά μποροῦσε νά ἦταν τό μαυσωλεῖο μιᾶς τάξης.

'Ο 'Υπηρέτης, παρεπιπτῶντος ἦταν μιά ἀπ' τίς ταινίες πού παρουσιάστηκαν στό πρῶτο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ τῆς Νέας 'Υόρκης τό προηγούμενο φθινόπωρο.

BOSLEY CRAOUTHER

Μετάφραση: 'Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

ΤΑ ΠΕΙΡΑΜΑΤΑ ΤΟΥ ΛΟΟΥΖΥ και τοῦ ΠΙΝΤΕΡ ΜΕ ΤΟ ΧΡΟΝΟ

'Ο χρόνος στόν κινηματογράφο ἐμπλέκει τόν συγγραφέα καί τόν σκηνοθέτη (μέ τόν κινηματογραφιστή, τούς ἠθοποιούς καί τόν μοντέρ) σ' ἕνα εἰδικό χορό ὅπου εἶναι πολύ δύσκολο νά πεῖ κανείς ποιός ὁδηγεῖ τόν χορό. Κινούμενοι ἀπό τόν *'Υπηρέτη*, πού βασικά εἶναι γραμμικός μέ τόν χρόνο κινούμενοι πρωταρχικά μέσα ἀπό τίς ἀλλαγές στό ὀπτικό στύλ καί στόν ρυθμό τοῦ μοντάζ, διά μέσου τοῦ *Δυστυχήματος* ὅπου ὁλόκληρο τό φίλμ περιέχεται προφανῶς μέσα σ' ἕνα φλάς μπάκ, στό *Μεσσάζοντα* ὅπου τά φλάς φόργουαρντ εἶναι διάσπαρτα καί ἀπρόβλεπτα, ὁ Λόουζυ καί ὁ Πίντερ ἀποκαλύπτουν μιά αὐξανόμενα ἀποκαλυπτική σύγχρονη χορογραφία. Γραμμένη ἀνάμεσα στά ἔργα τοῦ Πίντερ *Σιωπή* (1969) καί *Παλιοί Καιροί* (1972), ὁ *Μεσσάζων* ἀντανακλᾶ τό αὐξανόμενο ἐνδιαφέρον του μ' αὐτό τό στοιχεῖο.

«Νομίζω πώς εἶμαι πιό συνειδητοποιημένος μ' ἕνα εἶδος παντοτινῆς ποιότητας στήν ζωή... Βέβαια αἰσθάνομαι ὅλο καί περισσότερο ὅτι τό παρελθόν δέν εἶναι παρελθόν, ὅτι ποτέ δέν ἦταν παρελθόν. Εἶναι τό παρών... 'Η μόνη φορά πού μπορῶ νά πῶ ὅτι ζῶ στό παρών εἶναι ὅταν

εἶμαι ἐμπλεγμένος σέ μιά φυσική δραστηριότητα... Ἡ ὅλη ὑπόθεση τοῦ χρόνου καί ὅλες οἱ παλινδρομήσεις καί πιθανές ἑρμηνεῖες φαίνεται πράγματι νά μέ καταβροχθίζουν ὅλο καί περισσότερο.»

Αὐτή ἡ ἄποψη τῆς σύγχρονης ἐμπειρίας ὑποθέτουν πώς ἡ ἀνθρώπινη ἐσωτερική ἀντίδραση εἶναι ἕνα σύστημα ὀπισθογέμισης ὅπου ἡ καθημερινότης ἐξαρτᾶται ἀπ' τό ποῦ ἕνα ἄτομο εἰσέρχεται στόν κύκλο τῶν γεγονότων καί τῶν ἐσωτερικῶν πράξεων.

Ὁ *Ὑπηρέτης* ἀρχίζει ἀκριβῶς μέ τό ραντεβού ἀνάμεσα στόν κύριο καί τόν ὑπηρέτη. Τελειώνει σέ ἀνύποπτο χρόνο ὅταν ὁ συσχετισμός τῶν δυνάμεων ἔχει ἀνατραπεῖ. Τό πρῶτο μέρος ποικίλει ἀνάμεσα σέ σκηνές πού ἀφοροῦν τόν Μπάρρετ καί τήν Ζούζαν τούς δυό κύριους συναγωνιστές γιά τόν Τόνυ. Ὁ ἔντονος ἀνταγωνισμός σημαδεύεται ἀπό γρήγορες εἰσβολές πλάνων ἀνάμεσα στήν Σούζαν καί τόν Τόνυ μέσα στό ἑστιατόριο καί τοῦ Μπάρρετ πού φέρνει τήν Βέρα σάν βαρύ πυροβολικό. Ἀπ' τή στιγμή πού ἡ Βέρα ἀρχίζει νά δουλεύει τόν Τόνυ, τό ἁπλό γραμμικό μονοπάτι ξαναποκτᾶται -γιά νά διακοπεῖ ἀπ' τήν σκηνή τῆς ἀναγνώρισης. Μετά ἀπ' τήν ἐπανασυγκόλιση ἀνάμεσα στόν Τόνυ καί στόν Μπάρρετ, δέν εἶναι δυνατόν νά πεῖ κανείς πόσος χρόνος ἔχει περάσει ἀνάμεσα στίς μικρές σεκάνς· μπορεῖ νά εἶναι μῆνες ἤ λεπτά. Ὁ τροχός τῆς δύναμης ἔχει κλείσει πλήρη κύκλο.

Ἄν καί ὁ Λόουζυ καί ὁ Πίντερ διαφώνησαν κατά κάποιο τρόπο στά σχόλειά τους γιά τήν πρώτη τους συνεργασία, ἡ ἴδια ἁρμονία σύντομα ἀναπτύχθηκε στήν σχέση τους:

—Λόουζυ: Ἡ τελειωμενη μας ταινία χρησιμοποιεῖ περίπου τό ἕνα πέμπτο ἤ τό ἕνα τέταρτο ἀπ' τό ἀρχικό κείμενο τοῦ Πίντερ πού γράφτηκε πρίν νά μπῶ στή μέση.

—Πίντερ: Πρέπει νά διευκρινίσω πώς ποτέ δέν ἔγραψα ἕνα δεύτερο σενάριο. Μετέτρεψα καί ἀνέπτυξα σ' ἕνα συγκεκριμένο ἐπίπεδο τό πρῶτο σενάριο.

Ὁ *Ὑπηρέτης*, *Τό Δυστύχημα*, *Ὁ Μεσάζων* παρουσιάζουν μιά δραματική κατάσταση πού ὁ Πίντερ τήν περιέγραψε στό πρόγραμμα γιά τήν παράσταση τοῦ 1960 *τοῦ Δωμάτιου*.

Ἄς δεχτοῦμε ἕναν ἄνθρωπο σ' ἕνα δωμάτιο καί αὐτός ἀργά ἤ γρήγορα θά δεχτεῖ ἕναν ἐπισκέπτη. Ἕνας ἐπισκέπτης πού θά μπεῖ στό δωμάτιο θά μπεῖ μέ πρόθεση. Ἄν δυό ἄνθρωποι κατοικοῦν τό δωμάτιο, ὁ ἐπισκέπτης δέν θά εἶναι ὅίδιος ἄνθρωπος καί γιά τούς δυό... Ἕνας ἄνθρωπος σ' ἕνα δωμάτιο καί κανένας νά μήν μπαίνει ζεῖ σέ μιά ἀναμονή ἐπίσκεψης. Θά εἶναι εὐχαριστημένος ἤ τρομοκρατημένος ἀπό τήν ἀπουσία ἑνός ἐπισκέπτη. Ἀλλά ὅσο κι ἄν ἀναμένετε ἡ εἴσοδος, ὅταν αὐτή συμβαίνει, εἶναι μή ἀναμενόμενη καί σχεδόν πάντα ἀρνητική. (Αὐτός ὁ ἴδιος, βέβαια, μπορεῖ νά βγεῖ ἔξω ἀπό τήν πόρτα νά τήν κτυπήσει καί νά μπεῖ καί νά εἶναι ὁ ἴδιος ἐπισκέπτης του. Συνέβη στό παρελθόν).

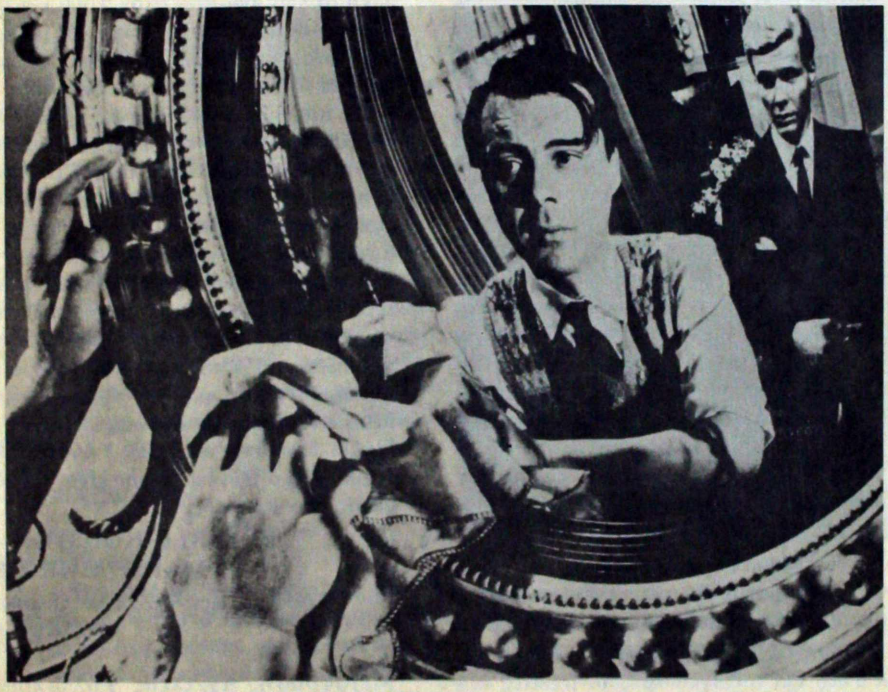
Καί οἱ τρεῖς δουλειές κεντράρονται σ' ἕνα σπιτικό (μιά προέκταση τοῦ μοναχικοῦ δωματίου τοῦ Πίντερ) μέσα στό ὁποῖο μπαίνουν εἰσβολεῖς πού μεταμορφώνουν ἤ μεταμορφώνονται ἀπ' τήν Εἰσβολή. Ὁ ἐπισκέπτης, εἴτε ἀπειλή, εἴτε θύμα, φέρνει μιά σύγκρουση ἀνάμεσα στό εἶναι καί στό μή εἶναι, στόν παρατηρητή καί στόν παρατηρούμενο, στήν ἐσωτερική καί ἐξωτερική πραγματικότητα. Σέ μιά στιγμή κλιμακτική, ἕνας χαρακτήρας χάνει τήν ἀθωότητά του εἰσβάλοντας πάνω σέ μιά σεξουαλική σκηνή, πού εἴτε τόν καθιστᾶ θῦμα εἴτε τόν διαφθείρει. Σέ ὁποιαδήποτε περίπτωση, ἡ ἀνάπτυξή του εἶναι ἀνακοπτόμενη.

Ὁ *Ὑπηρέτης* ἀνοίγει μέ τόν Τόνυ (Τζαίημς Φόξ) νά κοιμᾶται στό ἄδειο σπίτι πού σχεδιάζει νά ἐξοπλίσει γιά εὐγενική ζωή σάν ἐργένης. Ὅταν ὁ Οὔγκο Μπάρρετ (Ντέρκ Μπόγκαρντ) φτάνει γιά

νά τεθεῖ σέ συνέντευξη γιά τήν θέση τοῦ ὑπηρέτη, πρέπει νά βήξει γιά νά ξυπνήσει τόν κύριο. («Ὅσο κι ἀναμενόμενη, ἡ εἴσοδος ὅταν ἔρχεται εἶναι μή ἀναμενόμεμένη. Ἀργότερα ὅταν ὁ Μπάρρετ εἰσάγει τήν «ἀδελφή» του Βέρα μέσα στό σπιτικό, κι' αὐτή ἐπίσης γιά πρώτη φορά συναντᾶ τόν Τόνυ μπαίνοντας σ' ἕνα δωμάτιο ὅπου κοιμᾶται. Στήν σκηνή τῆς ἀποκάλυψης, ὁ Τόνυ καί ἡ ἀρραβωνιαστικιά του Σούζαν γυρνοῦν σπίτι ξαφνικά γιά νά βροῦν τήν Βέρα καί τόν Μπάρρετ στό μεγάλο κρεβάτι. Ὁ Τόνυ πέφτει κάτω κλαίγοντας. Ἀπ' αὐτό τό σημεῖο ἡ κατάπτωσή του εἶναι ἀναπόφευκτη.

Στόν *Ὑπηρέτη* οἱ συχνές λήψεις μέσα ἀπό καθρέπτες ἐπεξηγοῦν ἀνακλόμενες τίς ἀλλαγές τῶν τριγώνων τῆς δύναμης καί τοῦ σέξ.

Στόν *Ὑπηρέτη*. Ὁ Τόνυ καί ὁ Οὔγκο εἶναι οἱ βασικοί παῖκτες σ' ἕνα σαδομαζοχιστικό παιγνίδι ὅπου ἀντιστρέφουν τούς ρόλους τους σάν κύριος καί ὑπηρέτης. Οἱ γυναῖκες, Σούζαν καί Βέρα μποροῦν νά ποζάρουν σάν παῖχτες, ἀλλά στήν πραγματικότητα εἶναι πιόνια, πού ἐνσωματώνουν ἄνετα ποικίλους ρόλους πού βασίζονται σέ ὅτι χρειάζεται ὁ ἄνδρας πού «κινεῖ τά κομμάτια». Ὁ Τόνυ εἶναι τό ποθητό ἀντικείμενο γιά τούς υπόλοιπους χαρακτῆρες, πού προσπαθοῦν νά κερδίσουν σεξουαλική ὑπεροχή πάνω του. Ὁ Οὔγκο ἀπ' τήν ἄλλη εἶναι ὁ πιό ἐπιδέξιος παίχτης, πού εὔκολα ἐκμεταλλεύεται τούς ἄλλους τρεῖς. Ἀκριβῶς ὅπως οἱ χαρακτῆρες δέν καταλαβαίνουν τήν συμπεριφορά ὁ ἕνας τοῦ ἄλλου, δέν ξέρουμε κανενός τά πλήρη μοτίβα. Τό κοινό εἶναι ἀναγκασμέ-



νο νά παίζει τό ἴδιο παιγνίδι μέ τούς χαρακτῆρες - προσπαθώντας νά καταλάβει τά πράγματα μέσα σ' ἕνα περιορισμένο πεδίο παρατήρησης.

Ὁ Ὑπηρέτης δέν διακατέχεται ἀπό τήν ἄποψη ἑνός χαρακτήρα. Οἱ δυναμικές τῆς δύναμης ἐμφανίζονται στήν ἀρχική σκηνή ὅπου ὁ Οὔγκο πιάνει τόν πλούσιο κύριο νά κοιμᾶται. Ὅταν ξυπνᾶ ὁ Τόνυ παραδέχεται: «Θά χρειαστῶ τά πάντα, ὁλοκληρωτική φροντίδα, ξέρεις». Δέν ξέρει ἀκόμα πώς εἶναι σ' ἕνα παιγνίδι ἄν καί εἶναι αὐτός πού πρόκειται νά χάσει. Σέ ἀντίθεση ὁ Οὔγκο ἔχει συνείδηση τοῦ παιγνιδιοῦ ἀπ' τήν ἀρχή. Ἀπελευθερώνοντας τόν Τόνυ ἀπό ὁποιαδήποτε χειρονακτικήἐργασία καί φροντίζοντας νά ἐκπληρώσει κάθε ἐπιθυμία του, μπορεῖ νά τροφοδοτεῖ τήν ἐξάρτησή του καί νά ἀποκτᾶ κοντρόλ τοῦ σπιτιοῦ του ἀλλά τό ἴδιο καί στό μυαλό του καί τό σῶμα του. Ἀργότερα ὅταν ὁ Οὔγκο ξεφορτώνεται τήν Σούζαν καί τήν ἀντικαθιστᾶ μέ τήν Βέρα, ὁ Τόνυ ἀκόμη νομίζει ὅτι αὐτός καί ἡ Βέρα παίζουν κρυφτούλι πίσω ἀπ' τήν πλάτη τοῦ ἀδελφοῦ της, ἀλλά ὁ Οὔγκο παίζει «Κύριε, μπορεῖτε νά τό κάνετε στήν ἀδελφή μου ἀλλά μέ τίμημα». Ἀπό τή στιγμή πού τά γυναικεῖα πιόνια εἶναι ἔξω ἀπό τό σπίτι καί ἔξω ἀπό τήν ταινία, τό ἀρσενικό ζευγάρι στρώνεται στά ἀληθινά παιγνίδια καί στά πραγματικά γεγονότα. Σάν ἕνα παντρεμμένο ἀπό πολύ καιρό ζευγάρι, ὁ Τόνυ δουλεύει πάνω σ' ἕνα σταυρόλεξο ἐνῶ ὁ Οὔγκο τόν παρακινεῖ νά βρεῖ δουλειά. Ἀντιστρέφοντας τήν ἀρχική κατάσταση, ὁ Τόνυ μπαίνει στό δωμάτιο καί βρίσκει τόν Οὔγκο νά κοιμᾶται· φωνάζουν καί μαλώνουν, καί οἱ προσβολές τελικά ἀποκτοῦν κοινωνική χρειά:

Τόνυ: Τέρας. Εἶσαι ἕνα τέρας.

Οὔγκο: Εἶμαι ὁ τζέντλεμαν ἑνός τζέντλεμαν καί σύ δέν εἶσαι κανενός τζέντλεμαν.

Στήν ἀγαπημένη σκηνή τοῦ Λόουζυ, ὁ Τόνυ καί ὁ Οὔγκο παίζουν μπίλιες στά σκαλοπάτια. Διαφωνοῦν γιά τούς κανόνες καί ὁ Τόνυ χτυπᾶ τόν Οὔγκο στό πρόσωπο μέ τήν μπάλα, ὑπονοώντας τή φυσική ἐπαφή πού ἐπεδίωκαν καί οἱ δύο. Ἡ σχέση τους ἀναπτύσσεται περισσότερο ἐρωτικά στό τελευταῖο παιγνίδι τοῦ κρυφτοῦ. Ἡ σκηνή ἀνοίγει μέ τή σκιά τοῦ προφίλ τοῦ προσώπου τοῦ Τόνυ πίσω ἀπό τήν κουρτίνα τοῦ ντούς. Ὁ Οὔγκο σέρνεται πρός τά πάνω φωνάζοντας «πούς πούς πούς, ἐδῶ γατάκι». Ὅταν ἡ κάμερα κόβει πίσω στήν σκιά τοῦ προφίλ τοῦ Τόνυ, ἡ μύτη του δέν εἶναι πιά παραμορφωμένη, ἐκφράζοντας τόν φόβο του καθώς κρύβεται στό ντούς. Ὁ Οὔγκο τόν πλησιάζει: «Ἔχεις ἕνα ἔνοχο μυστικό... ἀλλά θά σέ συλλάβω... Ἔρχομαι νά σέ πιάσω... Μπορῶ καί μυρίζομαι ἕναν ἀρουραῖο». Ὅταν τελικά ἐκθέτει τόν Τόνυ τό ντούς στάζει ὅπως καί στήν προηγούμενη σεξουαλική σκηνή ἀνάμεσα στόν Τόνυ καί στήν Βέρα, πού ἦταν ἕνα σεξουαλικός μεσάζων γιά τούς δυό ἄντρες. Ἀκόμη καί μετά ἀφότου ὁ Μπάρρεττ ἔχει ἀνάλαβει τόν ρόλο τοῦ κυρίου, οἱ γυναῖκες προσπαθοῦν νά ξανακερδίσουν τόν ἔλεγχό τους πάνω στόν Τόνυ, ἀλλά δέν ταιριάζουν στόν Μπάρρεττ καί στά αἰσθήματα πού ἔχει ξυπνήσει στόν Τόνυ. Τό ἀποτέλεσμα τῆς μάχης τῆς δύναμης ἐκφράζεται ὀπτικά στό πλάνο ἀπό τήν κορφή τῆς σκάλας ὅπου τό τεράστιο πρόσωπο τοῦ Τόνυ, βρίσκεται παγιδευμένο στίς μπάρες. Ἡ Σούζαν τρέχει κάτω στό ἀριστερό μεσαῖο χῶρο ἐνῶ ὁΜπάρρεττ, μιά μικρή φιγούρα κλεισμένη μέσα στά ὀδοφράγματα περιμένει νά τήν διώξει ἔξω ἀπό τό σπίτι. Ἄν καί εἶναι ὁ νικητής, ὁ Οὔγκο ἐπίσης εἶναι παγιδευμένος στό παιγνίδι.

BEVERLE HOUSTON καί
MARSHA KINDER.

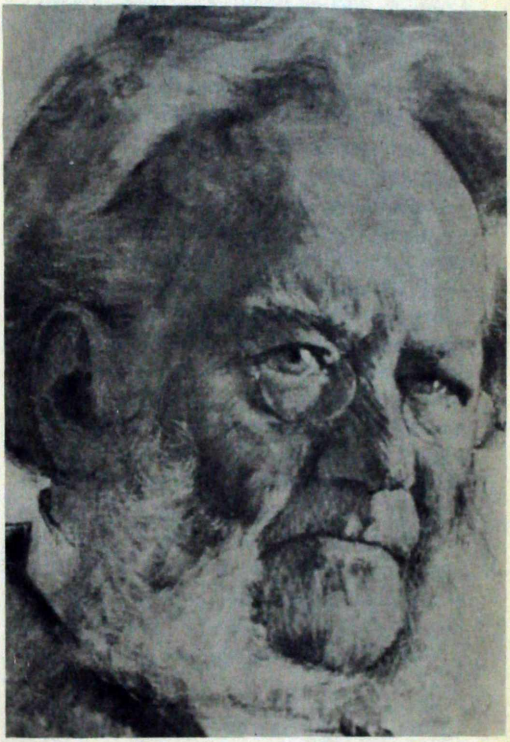
(ἀπό τό περιοδικό «Film Quarterly»)
Φθινόπωρο 1978

Μετάφραση: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος

Ἔντα Γκάμπλερ

Hedda, Ἀγγλία 1975.

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Τρέβορ Νάν, πάνω στό ὁμώνυμο μυθιστόρημα τοῦ Ἐρρίκου Ἴψεν. Φωτογραφία: Ντάγκλας Σλόκομπ. Μουσική: Λώρυ Τζούσον. Ἠθοποιοί: Γκλέντα Τζάκσον, Πῆτερ Ἔϋρ, Τίμοθυ Γουέστ, Τζέννυ Λῆντεν, Πάτρικ Στιούαρτ. Διάρκεια: 102΄΄.



ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟΝ ΙΨΕΝ

«Γιά νά μέ καταλάβετε πρέπει νά γνωρίσετε καλά τήν Νορβηγία. Τά ὄμορφα ἀλλά αὐστηρά τοπεῖα της πού περιβάλλουν τούς ἀνθρώπους τοῦ βορρᾶ καί ἡ μοναχική κλειστή ζωή τους -τά σπίτια ἀπέχουν συχνά μίλια ἀναμεταξύ τους-τούς ἀναγκάζουν νά μήν νοιάζονται γιά τούς ἄλλους ἀλλά μονάχα γιά ὅτι τούς ἀφορᾶ, ἔτσι ὥστε νἀναι πάντα σκεφτικοί, σοβαροί, νά ἀμφιβάλλουν καί νά ἀπελπίζονται. Ἕνας στούς δυό ἀνθρώπους στήν Νορβηγία εἶναι φιλόσοφος. Κι ἐκεῖνοι οἱ σκοτεινοί χειμῶνες μέ τήν πυκνή ὁμίχλη, ὠ, πόσο λαχταροῦν τόν ἥλιο!...».

ΕΡΡΙΚΟΣ ΙΨΕΝ

Βιογραφία

Μέ τό ἔργο του *Καταλίνα* πού τό κυκλοφόρησε στά 1850 μέ τό ψευδώνυμο Μπρύνγιολφ Μπάρμε, καί πού οἱ κριτικοί τό ἐπαίνεσαν, πέτυχε μιά ὑποτροφία ἀπ' τήν διεύθυνση τοῦ Θεάτρου τοῦ Μπέργκεν γιά νά σπουδάσει δραματική τέχνη στή Δανία καί Γερμανία. Ἐπιστρέφοντας ἀπ' τίς σπουδές του ἀνέλαβε τήν διεύθυνση τοῦ θεάτρου τοῦ Μπέργκεν γιά 5 χρόνια. Σ' αὐτό τό διάστημα ὁ Ἴψεν ἀνέβασε καί τά πρῶτα του ἔργα, ὅπου εἶναι φανερή μιά κάποια ἐξωτερική τεχνική ἐπίδραση τοῦ Σκρίμπ καί τοῦ Σαίξπηρ, καθώς ἐπίσης καί

κάποια τάση ἀπομίμησης τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ. Κατοπινά ἔργα του, *Ἡ κωμωδία τοῦ ἔρωτα* ὅπου σατυρίζει τήν συνήθεια τῆς κοινωνίας νά σκοτώνει τήν ποίηση τοῦ ἔρωτα μέ τίς ἐπίσημες τελετές γάμου καί ἀρραβώνων, *Οἱ μνηστῆρες τοῦ θρόνου, Μπράντ, Πέερ Γκύντ, Αὐτοκράτωρ καί Γαλιλαῖος, Κουκλόσπιτο, Βρυκόλακες, Ρόμεσχολμ, Ἡ κυρά τῆς θάλασσας, Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκγμαν, Ἔντα Γκάμπλερ* καί ἄλλα.

Ὁ Ἴψεν ξεκίνησε σάν ποιητής κι ἔτσι στό ἔργο του εἶναι διάχυτο τό ποιητικό του αἴσθημα. Ἄνθρωπος εἰλικρινής καί ἀληθινός πατριώτης εἶπε κι ἔγραψε αὐτό πού πίστευε, γι' αὐτό καί πολεμήθηκε σκληρά πρᾶγμα πού τόν ἀνάγκασε νά ἐκπατρισθεῖ γιά πολλά χρόνια καί νά ζήσει στήν Ἰταλία καί Γερμανία. Στήν Χριστιανία δέν γύρισε παρά μόνο τό 1891 ὅταν εἶχε γίνει πιά διάσημος.

Στά ἔργα του ὁ Ἴψεν, ἀναλύει τόν ψυχικό κόσμο τῶν ἡρώων του. Παρουσιάζει μέ μεγάλη τέχνη τόν ἐσωτερικό κόσμο κάθε χαρακτήρα, μέ τίς κρίσεις του, τίς ἀδυναμίες του, τά πάθη του. Αὐτός ἦταν καί ὁ νεωτερισμός πού ἔφερε ὁ Ἴψεν στήν δραματική τέχνη. Ὅσο προχωρεῖ τό ἔργο τόσο καί περισσότερο ἀναλύονται οἱ χαρακτῆρες. Παρακολουθοῦμε δηλαδή ταυτόχρονα μέ τήν ἐξέλιξη τοῦ ἔργου καί τήν ἐξέλιξη τῆς ἀναλύσεως τῶν χαρακτήρων, τῆς ψυχικῆς κατάστασης τῶν ἡρώων.

Ἡ Ἔντα Γκάμπλερ, κοπέλλα ἀπό ἀνώτερη κοινωνική τάξη, ἀποζητάει στή ζωή τό ἀπόλυτο, λατρεύει τό ὡραῖο καί προσπαθεῖ νά ζήσει ἀσυμβίβαστα. Οἱ κάποιοι συμβιβασμοί πού ἔχει κάνει μέχρι τότε, καί ἰδιαίτερα ὁ γάμος της μέ τόν Τέσμαν, πού τήν ἀφήνει ἀπό πολλές ἀπόψεις ἀνικανοποίητη, βαραίνουν μέσα της καί δημιουργοῦν ἀντιδράσεις εὔλογες γιά ἕνα χαρακτήρα σάν τόν δικό του. Ὅλα αὐτά τά στοιχεῖα τήν φέρνουν ἀντιμέτωπη καί σέ σύγκρουση μέ τό ἄμεσο περιβάλλον της καί φυσικά μέ τό εὐρύτερο κοινωνικό της περίγυρο. Οἱ ἀλλεπάλληλες ἀποτυχίες σέ συνδιασμό μέ τήν ἀναζήτηση τοῦ ἀπόλυτου, μετατρέπουν βαθμιαῖα τήν Ἔντα Γκάμπλερ σ' ἕνα ἄτομο πού νοιώθει παγιδευμένο, σ' ἕνα ἄτομο μπροστά σέ ἀδιέξοδο, μέ συνέπεια νά ὁδηγηθεῖ στό νά καταστρέψει καί νά καταστραφεῖ.

Δραματικές στιγμές, σκληρές καί ἀρρωστημένες ἴσως, πού δέν παύουν ὅμως νάναι ἀληθινές, γ' ἀποκαλύπτουν τά ἀνθρώπινα συναισθήματα, τίς πιό βαθειές πτυχές τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Κι ὅλα αὐτά δοσμένα σέ μιά γλῶσσα ζωντανή, ἕνα διάλογο γοργό καί φυσικό. Προβλήματα ψυχολογικά πού ἀποζητοῦν τήν φυσική τους λύση. Μιά λύση ὅμως πού τίς περισσότερες φορές, ἔχει τραγικές προεκτάσεις.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΣ

Τρικυμία

The Tempest, Ἀγγλία 1979.

Σκηνοθεσία: Ρίτσαρντ Τζάρμαν. Σενάριο: Ρίτσαρντ Τζάρμαν ἀπό τό ἔργο τοῦ Σαίξπηρ «Τρικυμία». Ἠθοποιοί: Τόγια Οὐΐλλκοζ, Νταίηβιντ Μάγιερ. Ἐλίζαμπεθ Οὐέλτς, Χήθκοουτ Γουΐλλιαμ Τζάκ Μπίρκετ.

Ὁ Τζάρμαν ἔκανε αἰσθητή τήν παρουσία του στήν Βρεττανική συνείδηση σάν σκηνοθέτης ἐδῶ καί πέντε χρόνια μέ τόν *Σεμπάστιαν*, μιά ταινία μόνο μέ ἀρσενικούς, μέ Λατινική ὁμιλοῦσα πού περιγράφει τίς τελευταῖες μέρες τοῦ Ρωμαίου ἁγίου πού πέθανε μέ τά βέλη. Ἦταν ἔντονη, παράξενη καί ἀσυνεχής: ὄχι τόσο πολύ μιά βαθειά μελέτη στό μαρτύριο ὅσο μιά ἀναφορά στήν ὁμοφυλόφιλη ἀναφορά στήν ὁμοφυλόφιλη παράδοση τῆς εἰκονογράφισης τοῦ ἅγιου πού πέθανε. Γυμνοί κένταυροι καί ὡραῖοι στρατιῶτες κείτονταν γύρω τριγύρω στόν ἥλιο τῆς Μεσογείου, καί ὁ Σεβαστιανός πέθανε μέσα στήν εὐγενική καί παγιδευμένη ἀναταραχή ἑνός μοντέλου τοῦ Μεσαίωνα.

Ἀκολούθησε τό *Γιουμπελύ*, ἕνα καθοριστικό (πάρα πολύ καθοριστικό) ἐπαναστατικό κομμάτι τῶν Οὐῶρχολ-Μορρισέϋ παστίτσιου πού τοποθετοῦσε τήν Ἐλισσάβετ τήν 1η σέ διπλοτυπία στό Πάνκ Λονδίνο. Μετά ἀκολούθησε τό ἀριστούργημά του μέχρι τώρα, *ἡ Τρικυμία*. Ἡ ταινία τοῦ Τζάρμαν πάνω στόν Σαίξπηρ εἶναι ἡ ἀποθέωση τοῦ ἐξηζητημένου. Ἡ Ἐκζήτηση εἶναι μιά ἀφαιρετική, ἀποδομημένη εἰκόνα μέ τά μαλλιά ἀφημένα κάτω, τά παπούτσια τους βγαλμένα καί ἕνα γενικό ἀέρα μή δογματικοῦ ξεφαντώματος. Ὁ μηχανισμός τῆς δραματικῆς ψευδαίσθησης ἐκτίθεται, οἱ μυθοπλασίες ἐκμυστηρεύονται ἐλεύθερα, ἀλλά ὁ σκοπός δέν εἶναι νά μᾶς καταδυναστεύσει πάνω στά ἐκμεταλλευτικά κόλπα τῆς Τέχνης ἀλλά νά μᾶς τραβήξει χαρούμενα μέσα στήν δημιουργική πορεία αὐτήν καθ' αὐτήν.

Ἡ Τρικυμία ἀρχίζει μέ κοροϊδευτική εὐπιστία -γιατί ὁ Πρόσπερος καί ἡ Μιράντα, ὑποτίθεται πώς βρίσκονται παγιδευμένοι σ' ἕνα ἐρημικό νησί, κατοικώντας ἕνα σπίτι πού ἀποσυντίθεται εὐγενικά;— καί τελειώνει δημιουργώντας ὀπτικά τήν δικιά του κοσμογονία γιά νά στεγάσει τό Σαιξπηρικό ἔργο ὅπως τό ἔχει δεῖ μέ τήν δική του ματιά.

Μέ τοῦ Τζάρμαν τίς προηγούμενες φαντασίες (κυρίως τό *Γιουμπελύ*) κανείς καμιά φορά αἰσθανόταν τήν ἀλήθεια τοῦ ἀντάξιου: Ὅταν ὅλα εἶναι πιθανά, Τίποτε δέν εἶναι Ἐνδιαφέρον. Ἀλλά δέν ὑπάρχουν μικρότερα γυρίσματα στά θαύματα τῆς *Τρικυμίας*, γιατί στά πράγματα πού μεταμορφώνεται ἔχουν, γιά πρώτη φορά στήν δουλειά τοῦ Τζάρμαν, ἕνα εἶδος ποιητικῆς ἁρμονίας.

Τοποθετημένο κάπου ἀνάμεσα στούς Πάνκ καί στούς Μόντυ Πάϋθονς καί ἀναμυγνείοντας τήν καταστροφική δόξα μέ τήν διακοσμημένη ἀσυνέχεια, οἱ ταινίες τοῦ Τζάρμαν εἶναι οἱ πιό καταπληκτικές καί ἴσως οἱ πιό ἐκκεντρικές δουλειές τοῦ

Νέου Βρεττανικοῦ Κινηματογράφου. Στό στύλ καί στήν συμπεριφορά οἱ Βρεττανικές ταινίες παρουσιάζουν ἕνα τελείως διαφορετικό πρόσωπο ἀπό τόν παγιδευμένο, κλειστοφοβικό ρεαλισμό τῶν ταινιῶν τῆς ἐργατικῆς τάξης τοῦ Ἐξήντα. Ἐκεῖ ὅπου οἱ τελευταῖες πήγαιναν πίσω στήν πρόσφατη πολιτιστική ἱστορία, παίρνοντας τήν σοσιαλιστική τους συνείδηση καί φωτογραφική αὐστηρότητα ἀπό τήν Βρεττανική παράδοση τοῦ ντοκυμαντέρ, ὁ Νέος Βρεττανικός Κινηματογράφος πηγαίνει πίσω μέσα στούς αἰῶνες στήν προκινηματογραφική κουλτούρα.

HARLAN KENNEDY

(ἀπό τό περιοδικό Film Comment Μάϊος-Ἰούνιος 1980)

Μετάφραση: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος

Τί καταπληκτική καί σοφιστικέ στροφή αὐτή ἡ προβληματική πάνω στά θέματα ἀπ' τήν Τρικυμία τοῦ Σαίξπηρ εἶναι αὐτή ἡ ταινία! Δεχόμενη τίς πληροφορίες της ἀπό τό μόνο εἶδος τῆς ἀναφορᾶς πού σημαίνει κάτι σ' ἕνα καλλιτέχνη —τήν συνωμοσία— πηγαίνει κατ' εὐθείαν στήν καρδιά τῆς φαντασίας, δίνει σάρκα καί ὀστά στά Σαιξπηρικά ἀφηρημένα (Δημιουργίες μέ ὀνόματα, ἀλλά φανταστικά σ' ἕνα ἐπίπεδο πολύ πιό πέρα ἀπ' αὐτό πού εἶναι συνήθως γνωστό στήν Δυτική δημιουργία σάν χαρακτηριολογία) μέ μιά σχεδόν ἀλάνθαστη ὁμάδα Ἄγγλων ἠθοποιῶν (ἡ Τόγια Γουΐλκοξ σάν Μιράντα τείνει νά ὑποπαίξει μπερδεύει τά σήματά της καί μιλᾶ ἄσκοπα) πού σχεδόν χωρίς καμιά ἐξαίρεση εἶναι ὑψηλοί τεχνικοί. (Εἶναι μιά ἁπλή ἀλλά αἰσθητή εὐχαρίστηση νά ἀκοῦς τό «Σύκοραξ» καί τό «Μίλαν» νά προφέρονται μέ δυό τρόπους τό καθένα σάν μιά ἔνδειξη πόσο ἡ μουσική προσφέρεται σάν Σαιξπηρική ἀπαγγελία). Τό σκηνικό τοῦ ἔργου μέσα στό μεγάλο γοτθικό σπίτι τοῦ μυαλοῦ, καί ἡ ἑρμηνεία τῶν ἠθοποιῶν σάν ἥρωες καί

κακούς σέ ἡμιγκροτέσκ ὀπτικούς ὅρους εἶναι ταυτόχρονα ἔνδοξη καί διεφθαρμένη. Ἡ στιγμή ὅπου ὁ Πρόσπερο δείχνει στήν Μιράντα ἕνα ὅραμα τῆς παιδικῆς της ἡλικίας μέσα σ' ἕνα μαγικό καθρέπτη τοῦ χεριοῦ εἶναι καθαρή κινηματογραφική μαγεία, στήν παράδοση ἀπό τά «Παραμύθια τοῦ Χόφφμαν». Ἡ πορεία τῶν τεσσάρων συνομωτῶν ἀπό τήν ἀμμουδιά πάνω στόν λόφο μέ τό σπίτι καί ἡ ἐπακόλουθη σύλληψή τους καί ταπείνωσή τους εἶναι τό ἴδιο μονότονα ἀναπτυσσόμενη ὅπως καί οἱ πρόοδοι τῶν πολεμιστῶν δράκων καί τῶν πνευμάτων στό Γιαπωνέζικο θέατρο Νό. Ὁ Χήθκοουτ Γουΐλλιαμς διαβάζει τίς γραμμές τοῦ Πρόσπερου σάν νά τίς αἰσθάνεται καί νά τίς γράφει ταυτόχρονα καί ὁ Τζάκ Μπίρκετ σάν Κάλιμπαν (σάν τήν σκιερή ἀνθρώπιση τοῦ μισητοῦ πατέρα τοῦ Πρόσπερου) εἶναι μιά ζωντανή ἀποτίμηση μιᾶς φιγούρας ἐμπνευσμένης ἀπό τόν Φράνσις Μπαίηκον (τόν ζωγράφο τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα ὄχι τοῦ ἀνθρώπου πού μερικοί λένε πώς ἔγραψε τά ἔργα τοῦ Σαίξπηρ).

Τό φινάλε σέ στύλ καμπαρέ μέ τό τραγούδι «Καιρός Καταιγίδας» -μέ τήν ἀξιομνημόνευτη Ἐλίζαμπεθ Οὐέλτς νά την συνοδεύουν ἀπό πίσω ἕνας χορός ἀπό ἀξιαγάπητα εὔρωστα ναυτάκια, περνᾶ εὐχάριστα. Ὅταν ἡ κάμερα περιφέρεται γύρω ἀπό τό κάστ πού μαζεμένο εὐχαριστιέται τό πάρτυ, καί ὁ Νήλ Κάννιγκαμ διαφένεται, μέσα στά πορφυρά ροῦχα τοῦ καρδινάλιου, μοιάζει εἴτε σκατόφατσα, εἴτε σεραφικός, ἀνάλογα μέ τήν διάθεση τοῦ καθένα, τήν προδιάθεσή του, τό σημεῖο ἀναφορᾶς, οἱ θεατές δέν ἀδιαφοροῦν. Αὐτή εἶναι τό εἶδος τῆς ταινίας πού θά στείλει τόν κόσμο πού ἔχει μυαλό πίσω στό κείμενο γιά νά ἀνακαλύψουν ξανά τό ἔργο. Ἡ ταινία δέν εἶναι μιά δραματική διασκευή τοῦ ἔργου, εἶναι μιά μεγέθυνση τῆς διαλεκτικῆς του. Ἡ κατηγορία ὅτι εἶναι κατά κάποιο τρόπο μή πιστό στόν Σαίξπηρ εἶναι ἀβάσιμη.

JAMES MC COURT

(ἀπό τό περιοδικό Film Comment Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1980).

Μετάφραση: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος

Ἀπό τίς πρῶτες ταινίες σκηνοθετῶν

Συχνά συμβαίνει νά ἀναγγέλονται οἱ προβολές ταινιῶν διαφόρων σκηνοθετῶν πού γιά τόν α΄ ἤ β΄ λόγο δημιουργοῦν φασαρία εἴτε μέ τήν βράβευσή τους σέ κανένα φεστιβάλ ὅπως π.χ. τοῦ Γκορετά μέ τό *Ὁ θάνατος τοῦ Μάριο Ρίκκι* πού πῆρε τό μεγάλο βραβεῖο ἀντρικῆς ἑρμηνείας στίς Κάννες, εἴτε πρόκειται γιά τόν Ντουσάν Μακαβέγιεφ πού κάθε νέα του ταινία εἶναι ἕνα γεγονός, εἴτε πρόκειται γιά τόν Τσάρλυ Τσάπλιν πού πρόσφατα μέσα ἀπό τά ἀρχεῖα τῆς γυναίκας του Οὔνα βρέθηκαν ἀποσπάσματα ἀπό διάφορες ταινίες του καθώς καί μιά ταινία δύπρακτη ἀπρόβλητη, εἴτε πρόκειται γιά τόν Μπερτολούτσι καί τήν ἀναγγελία τῆς καινούριας του ταινίας *Κόκκινη Σπορά*, εἴτε πρόκειται γιά τόν Τζών Σλέσιγκερ. Ἔτσι σ' αὐτόν τόν κύκλο περιλάβαμε τίς ταινίες *Ὁ ἄνθρωπος δέν εἶναι πουλί, ὁ Σαρλώ καί τό χαμίνι, Ντάρλιγκ, Ἡ στρατηγική τῆς ἀράχνης, Γιά μιά νύχτα ἀγάπης*, μέ τήν κρυφή ἐπιθυμία πώς ὅλες αὐτές οἱ ταινίες θά παρουσίαζαν ἐνδιαφέρον γιά ἕναν κινηματογραφόφιλο γιά νά τίς ξαναδεῖ κι ἔτσι νά μπορέσει νά ξαναφρεσκάρει τήν μνήμη του πάνω στίς πρῶτες δουλειές αὐτῶν τῶν σκηνοθετῶν. Ἔτσι θά μπορέσει κανείς νά κάνει τίς συγκρίσεις ἀπό ποῦ ξεκίνησαν καί ποῦ ἔφτασαν. Θεματολογικά οἱ ταινίες δέν παρουσιάζουν καμιά ὁμοιότητα. Προσφέρονται μόνο σάν μιά ἀναδρομή στίς πρῶτες ταινίες σκηνοθετῶν.

ΟΜΑΔΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ὁ ἄνθρωπος δέν εἶναι πουλί

Covek Nize Tizka, Γιουγκοσλαβία 1969

Σκηνοθεσία καί σενάριο τοῦ Ντοῦσαν Μακαβέγιεφ. Φωτογραφία: Ἀλέξανδρος Πέτκοβιτς. Μουσική: Πῆτερ Μπέγκαμο. Διάρκεια: 80 λεπτά. Ἠθοποιοί: Μιλένα Ντράβιτς, Γιάνετς Οὔρλοβετς, Ἔβα Ράς, Στόγιαν Ἀραντζελονιτς, Μπόρις Ντβόρνικ, Ροκο.

Δίπλα στό *Δράμα ζηλοτυπίας*, *Ὁ Ἄνθρωπος δέν εἶναι πουλί* ἐμφανίζεται λιγότερο οἰκονομημένο στήν δομή καί σκληρότερο στά ἐφφέ του, ἄν καί ἡ προφανής σκληρότητα συχνά κρύβει χαρακτηριστικές ἀντιθέσεις. Ταυτόχρονα μέ αὐτή τή συγκριτικά (μόνο συγκριτικά) ἔλλειψη πειθαρχίας συμβαδίζει μιά ἐντύπωση μεγαλύτερου πλούτου καί αὐθορμητισμοῦ (ποιότητες πού δέν λείπουν σίγουρα καί ἀπό τό *Δράμα ζηλοτυπίας*. Οἱ τοποθεσίες τῶν ἐργοστασίων, τῶν μηχανῶν, τῶν τεράστιων ἐξέδρων καί τῶν ἐρηπωμένων ἐκτάσεων κάνει τό *Ὁ Ἄνθρωπος δέν εἶναι Πουλί* ὀπτικά τήν πιό ἐντυπωσιακή ἀπό τίς δυό ταινίες.

Εἶχα προτείνει πώς οἱ δυό ταινίες ἔχουν μιά ἀντιστοιχία πολύ συγγενική. Ἡ βασική δομική ἀρχή καί στίς δυό περιπτώσεις εἶναι ἡ ἀντίστοιξη διαφορετικῶν στοιχείων, πού ἀποκαλύπτουν σύνθετες ἐσωτερικές σχέσεις. Ἀλλά στό *Ὁ*

ἄνθρωπος δέν εἶναι πουλί τά στοιχεῖα εἶναι ὅλα ὁλοκληρωμένα (ὅσο κι ἄν φαίνονται χαλαρά) μέσα σέ μιά ἀφήγηση. ('Απ' αὐτό τό σημεῖο ὀπτικῆς οἱ τρεῖς ταινίες τοῦ Μακαβέγιεφ δείχνουν προοδευτικά μεγαλύτερη ἐλευθερία, καί θά ἦταν ἐνδιαφέρον νά δεῖ κανείς κατά πόσο καί μέ ποιούς τρόπους, ἀναπτύσσει αὐτή τήν τάση παραπέρα). Ἀκόμη καί ὁ ὑπνωτιστής πού στήν ἀρχή φαίνεται σάν νά εἶναι βγαλμένος μέσα ἀπό τόν χαρακτήρα τοῦ σεξολόγου, ἀργότερα δίνει μιά ἑρμηνεία πού μερικοί ἀπό τούς χαρακτῆρες τῆς μυθοπλασίας παρακολουθοῦν. 'Ακριβῶς ὅπως ὁ σεξολόγος εἶναι ἕνας ἐπαγγελματίας σεξολόγος, καί ὄχι ἕνας ἠθοποιός, ἔτσι καί ὁ ὑπνωτιστής εἶναι ἕνας πραγματικός ὑπνωτιστής. Εἶμαι βέβαιος πώς ἡ παράσταση πού δίνει στήν ταινία ἀκολουθεῖ ἀπό κοντά τίς συνηθισμένες του ἑρμηνεῖες στήν σκηνή, ἐκτός ἀπ' τήν τρομαστική στιγμή (κατά πάσα πιθανότητα ἰδέα τοῦ Μακαβέγιεφ) ὅταν τά ὑπνωτισμένα θύματα γίνονται ἔτσι πού νά φαντάζονται τούς ἑαυτούς τους σάν πουλιά.

'Η κεντρική σχέση εἶναι ἀκριβῶς ὅμοια μ' αὐτήν στό *Δράμα ζηλοτυπίας* 'Εδῶ ὁ ἄνδρας εἶναι πιό ἡλικιωμένος καί ἔχει περισσότερη πείρα (μπορεῖ νά ἔχει ἤ νά μήν ἔχει μιά σύζυγο κάπου - ἀρνεῖται νά μιλήσει γιά τό παρελθόν του καί προφανῶς τό βρίσκει πολύ ἐπίπονο νά τό σκέφτεται, καί κάποιος μπορεῖ νά ὑποθέσει πώς εἴτε εἶναι παντρεμένος καί δυστυχισμένος εἴτε εἶναι χεῖρος).

'Αλλά ὑπάρχει ἡ ἴδια ἀντίθεση τοῦ γέρου καί τοῦ νέου, ἡ πατροπαράδοτη μοναχική θέση ὡς πρός τήνα' γάπη καί τίς προσωπικές σχέσεις ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τήν μοντέρνα ἄποψη τοῦ ὅλα ἐπιτρέπονται. 'Ο Γιάν δέν σκοτώνει τήν Ράϊκα (ἄν καί φαίνεται νά θέλει στό ἐπίπεδο τῆς πρόθεσης βρίσκεται πιό κοντά σέ μιά πράξη δολοφονίας ἀπ' ὅ,τι ὁ 'Αχμέντ) διαφορετικά, ἡ ἀνάπτυξη τῆς σχέσης ἀκολουθεῖ πολύ περισσότερο τήν ἴδια πορεία σάν αὐτή στό «*Δράμα ζηλοτυπίας*». μέ τόν φορτηγατζῆ τῆς Ράϊκά στό ρόλο τοῦ τηλεγραφητή τῆς 'Ισαβέλλας (οἱ χαρακτῆρες εἶναι πολύ παρόμοιοι).

'Ο Σίλλερ-Μπετόβεν («Ὅλοι οἱ Ἄνθρωποι θά γίνουν 'Αδέλφια») ἔρχεται σέ παράλληλη σχέση μέ τούς Μαγιακόφσκυ-Ἄϊσλερ: ἄν καί ἡ μουσική παίζει ἕνα ξεκάθαρο καί κεντρικό ρόλο. 'Η ἑρμηνεία τῆς Χορωδιακῆς Συμφωνίας (ἤ γιά νά εἴμαστε πιό ἀκριβεῖς, μιά ἐκδοχή ἀπ' τό φινάλε) εἶναι ἕνα θέμα πού διατρέχει τήν ταινία καί παράγει ἕνα τυπικά σύνθετο ἀπό ἀντιθέσεις καί εἰρωνεῖες. 'Η ταινία προσφέρει ποικίλες παραλλαγές τῆς θέσης ὅτι «ὁ ἄνθρωπος δέν εἶναι πουλί» - ὅ,τι ἡ πλήρωση τῶν πλέον εὐγενικῶν ἐμπνεύσεων τῆς ἀνθρωπότητας πάντοτε θά βρίσκεται σέ ὑπονόμευση ἀπό «... ὅλες τίς ἁπλές πολυπλοκότητες. Τήν ὀργή καί τήν ντροπή τῶν ἀνθρώπινων νεύρων» (Ω.Β. Γιέτς). 'Αλλά θά ἦταν μεγάλο λάθος νά δοῦμε τήν ταινία σάν φτωχή ἀντίστοιξη πάνω στίς ἐμπνεύσεις τῆς Συμφωνίας πού περιλαμβάνει. Ὅπως καί στό «Δράμα ζηλοτυπίας» οἱ ἀντιθέσεις λειτουργοῦν σ' ἕνα πολύ πιό σύνθετο τρόπο ἀπ' αὐτόν. Ἄς σκεφτοῦμε τήν κλιματική σκηνή πού διακόπτει τήν ἑρμηνεία τῆς συμφωνίας στό ἐργοστάσιο μέ τήν Ράϊκα καί τόν ὁδηγό της νά κάνουν ἔρωτα μέσα στό φορτηγό ἔξω στήν ἐξοχή - ὁ Μπεττόβεν συνεχίζει ν' ἀκούγεται συνέχεια στήν ἠχητική μπάντα. 'Ο Γιάν παρακολουθεῖ τήν ἑρμηνεία πρίν ἀπ' αὐτό, μπροστά ἀπ' τήν χορωδία καί τήν ὀρχήστρα, ἔχει λάβει ἕνα μετάλλειο γιά παραδειγματική δουλειά καί ἔχει δώσει ἕνα λόγο («εἶναι καθῆκον τοῦ ἄντρα νά χτίσει τό μέλλον του»). 'Η Ράϊκα ὑποτίθεται πώς εἶναι μαζί του, καί αὐτός ἀντιλαμβάνεται πολύ ἀνήσυχα τήν ἀπουσία της. Μποροῦμε νά διαβάσουμε τήν δικιά του σκοπιά, βοηθούμενοι καί ἀπ' τό μεγάλο καί γενναῖο ἰδεαλισμό τῆς μουσικῆς, σάν κάτι ἐνάντια στήν παράδοση τῆς Ράϊκα στόν ἁπλό αἰσθησιασμό, τήν φυσική εὐχαρίστηση τῆς στιγμῆς. 'Απ' τήν μιά, τό σοσιαλιστικό ὄνειρο μιᾶς παγκόσμιας ἀδελφότητας καί ἀγάπης, ἀπ' τήν ἄλλη ἡ

ἰδιωτική καί ἐγωϊστική ἔκσταση τῶν ἐραστῶν πού περιλαμβάνει τήν προδοσία τῶν αἰσθημάτων τοῦ Γιάν καί τῆς Ράϊκα πρός αὐτόν. Ἀλλά ὁ Μπεττόβεν καί οἱ ἐραστές φτάνουν στίς ἀντίστοιχες κλιμακώσεις τους ταυτόχρονα διαπιστώνουμε πώς ἡ μουσική ἐκφράζει τήν φυσική ἔκσταση τῶν ἐραστῶν μέ ἔντονη δύναμη ἡ «Ὠδή στήν χαρά» γίνεται μιά ἐπέκταση αὐτοῦ πού οἱ ἐραστές γεύονται ἄμεσα, ἕνα ταιριαστό ἀκομπανιαμέντο καί μιά γιορτή. Ἀμέσως, βλέπουμε τίς σκηνές τοῦ ἐργοστασίου μέ νέο φῶς: ἡ ἑρμηνεία δίνεται ἀπό τό κοινό καί τούς ἑρμηνευτές τό ἴδιο σάν ἕνα ξεκάθαρο σοβαρό γεγονός, ἄν καί ἡ μουσική φαίνεται νά ἐκφράζει ἕνα εἶδος γιγαντιαίου κοινοτικοῦ ὀργάσμοῦ. Τό σημεῖο γίνεται ἐμφανές ἀπό τό τεράστιο ἐφέ πού πετυχαίνει ὁ Μακαβέγιεφ κόβοντας ἀκριβῶς ἀπό τήν ἐμπειρία τοῦ ὀργασμοῦ τῶν δύο ἐραστῶν στόν Γιάν καί τό κοινό πού χειροκροτεῖ. Ξέχωρα ἀπό τόν Μπεττόβεν ἡ ἐνοχλητική δύναμη τῆς σεκάνς ξεπηδᾶ ἀπό τόν τρόπο πού ἡ συμπάθεια μας γιά τόν Γιάν καί ἡ αἴσθησή μας τοῦ τί εἶναι πιό σημαντικό γι' αυτόν καί γιά τήν Ράϊκα βρίσκεται σέ ἀντίθεση ἀπό τήν ὑπεραφθονία τῶν σκηνῶν τοῦ ἔρωτα, ἀπό τίς ὁποῖες εἶναι ἀδύνατον κανείς νά παραμείνει ἀπόμακρος.

Ἀπό τήν ἄλλη, ἡ σχέση τῶν διαφόρων μοτίβων εἶναι ποιητική μᾶλλον παρά ἐθνικιστική, ἡ μέριμνα τοῦ Μακαβέγιεφ εἶναι νά προσδιορίσει τήν δική του (καί τίς δικές μας) ἀβεβαιότητες περισσότερο παρά νά κάνει λογικές δηλώσεις. Ὑπάρχει ἡ χρήση τοῦ ταιριαστοῦ τμήματος ἑνός πλακάτ πού δείχνει ἐργατικά χέρια - ἀποδεικνύεται πώς εἶναι ἕνα τμῆμα ἀπό τό ντεκόρ τοῦ κονσέρτου - πού τό βλέπουμε νά κουβαλιέται μέσα ἀπό τό ἐργοστάσιο σέ ἀρκετά σημεῖα τῆς δράσης. Τά ἀνασηκωμένα χέρια ἔχουν ἀρκετή σχέση μέ τίς ἐμπνεύσεις τοῦ Μπεττόβεν καί τοῦ Σίλλερ, ἐπίσης ἔχουν σχέση καί μέ τό ντεκόρ τοῦ ἐργοστασίου καί μέ ὁλόκληρο το Κομμουνιστικό συγκρότημα τοῦ ἐκβιομηχανισμοῦ, τῆς κρατικῆς ἰδιοκτησίας, καί τήν προσκόληση τῶν ἀτόμων στίς μηχανές (ταυτόχρονα λογοτεχνικά καί μεταφορικά): ἕνα λογικό ἀποτέλεσμα τοῦ ἰδεαλισμοῦ τῆς «ἀδελφότητας τῶν ἀνθρώπων» ἀπ' τίς ὁποῖες ὁ Μπετόβεν καί ὁ Σίλλερ ποτέ δέν ὀνειρεύτηκαν. Θυμόμαστε πώς ὁ Γιάν (ὅπως καί ὁ Ἀχμέτ) εἶναι καλά μέλη τοῦ κόμματος καί πιστοί ὑπηρέτες τοῦ κράτους, ἐνῶ ὁ φορτηγατζής (ὅπως καί τηλεγραφητής) ἐνδιαφέρεται μέ τή δική του ἀξιολόγηση βασική ἴσως, ἀλλά μοναδική. Ἡ τέχνη τοῦ Μακαβέγιεφ θέτει τά πάντα σέ ἐρώτηση· ἀλλά καμιά τέχνη δέν θά μποροῦσε νά εἶναι περαιτέρω ἀπομακρυσμένη στό πνεῦμα ἀπό τήν κινηκότητα ἤ τόν νιχιλισμό.

Ἡ τελευταία λήψη τῆς ταινίας ἔχει τόν Γιάν νά περπατᾶ μακρυά πρός τό μέρος μιά τεράστιας ἔκτασης ἀπό διαμερίσματα με λάσπη πρός τό μέρος ἑνός (ἀνατέλοντος; δύοντος;) ἥλιου με ταυτόχρονο τῆς Συμφωνίας πού ξαναμπαίνει στό σάουντ τράκ. Ὁ μοναχικός ἄνδρας μέσα στήν ἰδιωτική του μιζέρια τίθεται ἐνάντια στίς δημόσιες ἐμπνεύσεις τῆς παγκόσμιας ἀδελφότητας: τό ἀποτέλεσμα εἶναι βαθειά ἔντονο στήν ἐξισορρόπησή του ἀνάμεσα στήν ἀπογοήτευση καί τήν αἰσιοδοξία.

ROBIN WOOD

(ἀπό τό βιβλίο «Second Wave»)

Μετάφραση: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος.

ΜΑΚΑΒΕΓΙΕΦ ΝΤΟΥΣΑΝ

Βιογραφία

Γεννήθηκε στό Βελιγράδι σ τά 1932. Πῆρε δίπλωμα στήν ψυχολογία στό Τμῆμα τῆς Φιλοσοφίας, στό Βελιγράδι. Σπούδασε στό τμῆμα σκηνοθεσίας στήν 'Ακαδημία γιά τό θέατρο, Ραδιόφωνο, Κινηματογράφο καί Τηλεόραση. Κριτικός κινηματογράφου σέ περιοδικό φοιτητικό. Συσκηνοθέτησε (μέ τόν Ντάριο Τάτιτς) τό ἔργο τοῦ Μαγιακόφκσι «Τό Λουτρό» στό φοιτητικό θέατρο τοῦ Βελιγραδίου. Τό 1955-58: πειραματικές ταινίες στό Κλάμπ Κινηματογράφου: δούλεψε γιά πρώτη φορά ἐπαγγελματικά σάν σκηνοθέτης σέ 13 ντοκυμανταίρ γιά τήν ἑταιρεία Ζάγκρεμπ. 1965: ἐκδόθηκε τό βιβλίο του μέ δοκίμια «Ἕνα φιλί γιά τήν Συντρόφισσα Σλόγκαν».

Φιλμογραφία

16 mm *μικροῦ μήκους (μή ἐκδοθέντα). 1953: Γιαταγκάν Μήλα. 1955: Πεκάτ. 1957: Αντονίγκεβο Ράτζμπιτο Ογκλένταλο. 1958: Spomenikom Ni Treba Verjeti. Ντοκυμανταίρ 1958: Slikanica Celarjev. Prekleti Praznik. Barve Sanjajo. 1959: Kaj Je Delavski Svet 1961: Cci Peei Pec. Redegoska Bajka. nasmeh 1961. 1962: Nova Igracka. Nova Domaca Zival.*

1966: 'Ο ἄνδρας δέν εἶναι πουλί. 1967: Δράμα Ζηλοτυπίας. 1968: 'Απροστάτευτη 'Αθωότητα. 1970: Βίλχελμ Ράϊχ, τά μυστήρια τοῦ ὀργασμοῦ. 1976: Σουήτ Μούβυ. 1982: Μοντενέγκρο, γουρούνια ἤ μαργαριτάρια.

Τό χαμίνι

The Kid, Η.Π.Α. 1920

Ἑρμηνεία: Τσάρλι Τσάπλιν, Κάρλ Μίλλερ, Ἔντνα Πάρβιανς Τζάκι Κούγκαν, Τόμ Γουΐλσον, Σίντεϋ Τσάπλιν, Διάρκεια: 6 μπομπ 1.700 μ.

Τό Χαμίνι, εἶναι ταυτόχρονα μιά κατάληξη —στόν πρόλογο— κι ἡ ἀναγγελία ἑνός ἄλλου μέρους τοῦ ἔργου τοῦ Τσάπλιν, ἐκείνου πού θά θεμελιωθεῖ ἔξω ἀπό τόν μύθο τοῦ Σαρλώ. Εἶναι ἕνα δράμα πού ἡ κοινότητά του φαίνεται νά 'χει γίνει γιά νά καταστήσει ἀκόμα πιό φανερή τήν ἐκφραστική του τελειότητα. Γιά νά θέσει ὅμως τά δεδομένα αὐτοῦ τοῦ δράματος, ὁ δημιουργός, γιά πρώτη φορά, ἐγκαταλείπει τή διάσταση τῆς καρικατούρας μέσα ἀπό τήν ὁποία συνήθως πρόβαλλε τήν ἀλήθεια τοῦ κόσμου του. Τά πρόσωπά του καί τά ντεκόρ του ξαναπαίρνουν τήν ἐμφάνιση τῆς πραγματικότητας. Αὐτή ἡ χωρίς στολίδια εἰκόνα, ἡ φτωχή κι ἀπογυμνωμένη, εἶναι ἡ ἀνάμνηση τῆς παιδικῆς του ἡλικίας πού ρίχνει μπροστά ἀπό τή δόξα του.

Ἔτσι τό *Χαμίνι* ἀνοίγει ἕνα νέο δρόμο στό ἔργο τοῦ δημιουργοῦ, χωρίς ὡστόσο νά ἐμποδίζει τήν ἐξελιξή του. Προεκτείνει τό «Μιά σκυλίσια ζωή» καί ἀναπτύσσει τό τραγικό κοινωνικό στοιχεῖο πού ὑπῆρχε ἤδη σέ ὁρισμένες ταινίες τῆς Μιούτσουαλ. Προαναγγέλλει ἐπίσης τήν *Κοινή Γνώμη* μέ τόν πρόλογο πού εἶναι ρεαλιστικά ἐπεξεργασμένος.

Μπροστά σ' αὐτή τή μεταβολή, ἔκπληχτοι ἀπό τούτη τήν ξαφνική σοβαρότητα, οἱ κριτικοί τῆς ἐποχῆς ἀντιδράσανε. Κατηγόρησαν τόν Τσάπλιν πώς ἔγινε ἠθικολόγος. Σάμπως, ἐδῶ καί πέντε χρόνια τώρα, νά μήν εἶχε καταγγείλλει, πίσω ἀπό τήν κάλυψη τοῦ κωμικοῦ καί συχνά μέ περισσότερη δηκτικότητα, τήν ἀδιαφορία τῆς κοινωνίας στην ἀνθρώπινη μιζέρια, τη σκληρότητα τῶν νόμων, τήν ὑποκρισία τῶν θεσμῶν.

«Ἀπό καιρό ἤθελα νά κάνω μιά σοβαρή ταινία πού, ἀνάμεσα σέ κωμικά περιστατικά θά ἔκρυβε μιά εἰρωνία πού νά δημιουργεῖ τόν οἶχτο, μέ μιά σατιρική αἴσθηση πού θά ὑπογράμμιζε τίς πιό μπουφόνικες πλευρές.»

Τό *Χαμίνι* εἶναι λιγότερο ἕνα κατηγορῶ καί περισσότερο μιά μαρτυρία. Εἶναι ἀρκετό νά δείξεις γιά νά καταγγείλλεις. Κι αὐτή τή φορά ἀκόμη, ὁ Τσάπλιν ἐκφράζει τή σάτιρα ξυπνώντας τό αἴσθημα. Ἕνα περιστατικό λαϊκοῦ μυθιστορήματος χρησιμεύει σάν ἀφετηρία στήν ἴντριγγα κι ἐπιτρέπει στό δημιουργό νά παρουσιάσει τά πρόσωπα καί νά ἐξαπολύσει τή δράση.

«Μιά πολύ φτωχή γυναίκα τοῦ Λονδίνου, προσπαθεῖ νά βάλει τό παράνομο παιδί της σέ μιά ἀτμόσφαιρα ἄνεσης. Τό ἐγκαταλείπει στά μαξιλάρια μιᾶς λιμουζίνας σταματημένης στήν πόρτα τοῦ πιό ὡραίου σπιτιοῦ τῆς πόλης. Κλέβουν τό αὐτοκίνητο καί τό παιδί παρατιέται σ' ἕνα

βαρέλι μέ στάχτη. Ἕνας φτωχός περιοδεύων τζαμτζής τό περιμαζεύει.»

Τό θέμα τῆς ταινίας, ὅπως καί τῶν προηγούμενων, εἶναι ἕνα πρόσχημα. Τό δράμα, ἡ ἀλήθεια δέν βρίσκονται στό σενάριο, ἀλλά σέ μιά χειρονομία, μιά στάση, μιά ἔκφραση. Ὁ Τσάπλιν θά πεῖ ἀργότερα: «Νομίζω ὅτι μισῶ τίς ἴντριγγες». Θά εἴμαστε ἄδικοι κατηγορώντας του τήν ἴντριγγα τοῦ *Χαμινιοῦ* . . Ἀπό τήν ἀρχή ὥς τό τέλος, εἶναι ἕνας λεπτός ἀλλά σωστός καμβάς, πού τόν διατρέχει καί τόν κεντάει ἡ φαντασία ἑνός ποιητῆ πού εἶναι εὐαίσθητος στίς μιζέριες τοῦ κόσμου.

Μέ τήν ἐμφάνιση τοῦ ἥρωα στην ταινία —πάντα ἴδιου καί πάντα διαφορετικοῦ— τό πλαίσιο ἀλλάζει. Ὁ ρεαλισμός τῶν πρώτων σκηνῶν μέ τίς ὁποῖες ὁ δημιουργός ἔστησε τήν ἱστορία του, δίνει τή θέση του σ' αὐτό τόν τσαπλινικό ὑπέρρεαλισμό, πιό ἀληθινό ἀπό τήν ἀλήθεια, ὅπου ἡ τέχνη προστίθεται στή φύση καί τό κλασσικό ντεκόρ τῆς φτωχοσυνοικίας τοῦ Λονδίνου μᾶς ὁδηγεῖ στό βασίλειο τοῦ Σαρλώ. Αὐτό τό ντεκαλάζ τοῦ στύλ ἀνάμεσα στόν πρόλογο καί τή συνέχεια εἶναι πρόθεση. Ὁ Τσάπλιν θέλει νά ὑπογραμμίσει τά γεγονότα πάνω στά ὁποῖα τό χιοῦμορ θά κεντήσει. Προηγουμένως ὅμως θέλει νά μᾶς πείσει γιά τήν αὐθεντικότητά τους.

Στή συνέχεια μιᾶς παραγνώρισης, θύμα ξανά μιᾶς γενναιόδωρης ὁρμῆς, ὁ τζαμτζής υἱοθετεῖ ἄθελά του τό ἐγκαταλειμμένο παιδί. Ἔχει τόση καλωσύνη πού δέν θ' ἀργήσει νά τό ἀγαπήσει και σοβαρά, σέ πεῖσμα τῆς ἀδεξιότητάς του καί τῆς φτώχειας του, θά κάνει καθῆκον του νά τό μεγαλώσει. Ὁ Σαρλώ ἀποδεικνύεται ἕνας πατέρας τροφός μιᾶς συγκινητικῆς τρυφερότητας, ἐπινοώντας τά πιό ἀστεῖα κόλπα γιά νά διασκεδάσει τό «μικρό» του καί πέφτοντας νά κοιμηθεῖ πεινασμένος ὅταν τό φαγητό δέν φτάνει γιά δύο. Τό παιδί μεγαλώνει καί κάνει θέση στόν Τσάκυ, τόν κλοσάρ, πού ἤδη παλεύει γιά τή ζωή. Ὁ μικρός σπάει τζάμια κι ὁ Σαρλώ βάζει καινούρια. Τό βράδι, γυρνᾶνε κατάκοποι, ἔχοντας κερδίσει κάπως τό ψωμί τους.

Ὅλο αὐτό τό μέρος τῆς ταινίας εἶναι ὑπέροχο. Ὑπάρχει σ' αὐτό μιά πραγματική φιλοσοφία τῆς ἀθλιότητας, μιά καρτερία ὑπομονῆς πού μοιάζει μέ τήν εὐτυχία. Ὁ Σαρλώ κι ὁ Τζάκυ φτιάχνουν μιά ζωή γιά δυό, ἀπομονωμένοι καί ὑπέροχοι σάν θεοί μέσα στήν τρώγλη τους.

Πρέπει νά ὑπογραμμιστεῖ ξανά, πώς αὐτό πού ἐκφράζει ἡ ταινία εἶναι λιγότερο ἡ διεκδίκηση καί τό αἴσθημα τῆς ἀδικίας ὅσο ἡ περιφρόνηση κι ἡ ἀδιαφορία ἀπέναντι σ' ἕνα κόσμο, μιά κοινωνία πού ὁ Σαρλώ δέν θέλει ν' ἀνήκει. Εἶναι ἡ συνείδηση μιᾶς ἐλευθερίας, ἀκριβότερης ἀπ' ὅλα τά ἀγαθά. Τό δράμα ἀρχίζει, ἀκριβῶς ὅταν αὐτή ἡ ἐλευθερία ἀπειλεῖται.

Ὁ μικρός ἀρρωσταίνει. Ὁ γιατρός τῶν φτωχῶν φτάνει τρεῖς μέρες μετά, ὅταν τό παιδί εἶναι πολύ ἄσχημα καί τό στέλνει στή «Δημόσια Συνδρομή». Ὁ ἀγώνας που κάνει ὁ Σαρλώ μέ τούς ὑπαλλήλους πού θέλουν νά τοῦ πάρουν τόν «πιτσιρίκο» του εἶναι μιά σπαραχτική σελίδα οἴχτου. Ἡ μάσκα τοῦ Σαρλώ φτάνει ἐδῶ σέ μιά δύναμη τραγικῆς ἔκφρασης πού δείχνει ἐπιτέλους ποιός ἠθοποιός κρύβονταν πίσω ἀπό τίς ἀστεῖες γκριμάτσες τοῦ Τσάπλιν τοῦ ἄλλοτε.

Ἡ κωμωδία γίνηκε δράμα. Ἡ ἴντριγγα ξεχάστηκε. Ὑπάρχει μόνο μιά φτωχή πατρική καρδιά πού μάχεται ἐναντίον τῆς κοινωνίας ὁλόκληρης, τῆς στενῆς καί σκληρῆς φιλανθρωπίας της. Οἱ σκηνές τοῦ νυχτέρινοῦ ἄσυλου ὅπου ὁ Σαρλώ κι ὁ Τζάκυ, ἀποσπασμένος μέ δόλο ἀπό τά χέρια τῶν ἀπαγωγέων, καταφεύγουν, μαρτυρᾶνε τήν ἴδια ρεαλιστική δύναμη. Σιγά σιγά ὁ Σαρλώ, ὅπως στά προηγούμενα ἔργα του, ἄγγιξε ὅλες τίς μορφές τοῦ ἀνθρώπινου αἰσθήματος, ἀπό τήν εἰρωνεία ὡς τόν οἴχτο. Εἶναι ἕνα ποίημα ἀγάπης ἐνάντια στό ὁποῖο ξεσπάει ἡ μοίρα καί πού δέν θά μπορέσει ὅμως νά τό πνίξει.

Νοιώθει κανείς μιά πνοή ἀκλόνητης καλωσύνης, τρυφερότητας πού ἀτσαλώθηκε στή δυστυχία.

Χρειάστηκε ὅμως ὁ Τσάπλιν νά ὑψώνει αὐτή τή πλατειά συμφωνία τῆς ἀνθρώπινης καρδιᾶς μέχρι τό χῶρο τοῦ ὀνείρου. Δέν ἀστόχησε. Τ' ὄνειρο τοῦ Σαρλώ εἶναι ἕνα εἶδος ἀποθέωσης, λυτρωτικῆς ὁρμῆς πρός τό θεῖο.

Τσακισμένος ἀπό τήν κούραση, ὁ Σαρλώ κοιμήθηκε στό κεφαλόσκαλο. Ὀνειρεύεται πώς βρίσκεται στόν οὐρανό, ἕνα οὐρανό ὁλόϊδιο μέ τή γῆ πού μόλις ἄφησε, ὅπου ὑπάρχουν ἄθλιες αὐλές, πιτσιρίκοι, γυναῖκες, ἀκόμη καί ἀστυφύλακες. Ὑπάρχουν ὅμως καί διαφορές. Γιρλάντες μέ τριαντάφυλλα περιβάλλουν τίς πόρτες καί τά παράθυρα σχηματίζουν θόλους γύρω ἀπό τίς τρῶγλες, ὅλοι οἱ κάτοικοι τῆς περιοχῆς ἔχουν μεγάλα ἄσπρα φτερά σάν ἄγγελλοι. Ὁ Σαρλώ εἶναι βυθισμένος στήν εὐδαιμονία. Ἕνα χαμόγελο —αὐτό τό χαμόγελο τοῦ εὐτυχισμένου Σαρλώ— φωτίζει τό πρόσωπό του. Ἄγγελοι —ἴσως οἱ παλιοί ἐχθροί του, δέν τό θυμᾶται πιά— ἔρχονται νά τόν πάρουν φιλικά ἀπό τό χέρι. Ἀπό καιρό σέ καιρό μ' ἕνα σύντομο πέταγμα, κάποιος ἀπ' αὐτούς ἐξαφανίζεται πάνω ἀπό τίς στέγες, κι ὁ Σαρλώ ὁ ἴδιος, ἐλευθερωμένος ἀπό τή γήινη ἀδεξιότητά του, πετάει, γλιστράει σ' ἕνα οὐράνιο ἀέρα σάν πουλί ἤ σάν πνεῦμα... Ἴδιο θαῦμα μέ κεῖνο τοῦ *Στήν ἐξοχή*. Ὁ Σαρλώ πετυχαίνει νά κάνει αὐτή τή μπυρλέσκ μετατόπιση μιά μαγεία πού ἀγγίζει τό ὑπέροχο. Ἡ εὐθυμία πού βασιλεύει σ' αὐτές τίς σκηνές ἐπιδράει τόσο ἔντονα πού νοιώθουμε αἰχμάλωτοι, λυτρωμένοι ξανά, ἀπ' αὐτό τόν ἰδιοφυή μίμο, ἀπό τή «δυστυχία τοῦ νά 'μαστε ἄνθρωποι», ὅπως ἔλεγε ὁ Κοκτώ.

Ἡ εὐτυχία εἶναι ἐφήμερη ἀκόμα καί στόν οὐρανό. Σέ λίγο οἱ ἄγγελοι ἀρχίζουν νά χτυπιοῦνται σάν τούς ἀνθρώπους γεμίζοντας τήν ὀθόνη μ' ἕνα θαυμάσιο σύνεφο ἀπό ἄσπρα φτερά. Ὁ Σαρλώ χτυπιέται καθώς πετάει ἀπό μιά πιστολιά καί πέφτει μέ σπασμένα φτερά.

Αὐτό τό ἐπεισόδιο τοῦ ὄνειρου εἶναι ἀπό μόνο του μιά πραγματική ταινία, φωτοστέφανο μιᾶς ἀσύγκριτης ποίησης. Ὁ συμβολικός θάνατος τοῦ Σαρλώ φαίνεται νά συνωψίζει τό πεπρωμένο του ὅταν, ἔχοντας ἐξυψωθεῖ ἀπό τήν ὁρμή τῆς εὐθυμίας, τῆς ἐμπιστοσύνης, τῆς πίστης, ξαναπέφτει ἀπότομα στήν πραγματικότητα ἀπό κάποιο χυδαῖο γέλιο ἤ μιά κλωτσιά στόν πισινό...

Ὁ Σέρ Τζέημς Μπάρρι, ὁ δημιουργός τοῦ «Πῆτερ Πάν», θά πεῖ λίγο ἀργότερα στόν Σαρλώ πώς «κατά τή γνώμη του τό ἐπεισόδιο τοῦ οὐρανοῦ ἦταν ἄχρηστο». Πόσο ἄσχημα καταλαβαίνουμε αὐτόν τόν ὑπέροχο δημιουργό!

Εἶναι μιά ἄχαρη δουλειά νά προσπαθεῖς ν' ἀποδώσεις μέ φράσεις τίς χίλιες ὄψεις μιᾶς τέχνης πού διαφεύγει τόσο ἀποφασιστικά στήν ἀνάλυση. Ἄς μιλήσουμε γιά ἕνα πίνακα τοῦ Ρενουάρ. Ἐδῶ ἡ μανιέρα εἶναι ἐπίσης πρωταρχική. Ἔξω ἀπ' αὐτή τό θέμα εἶναι μέτριο. Τό νά διηγηθεῖς τό θέμα τοῦ *Χαμινιοῦ*, δημιουργεῖ τήν ὑποψία τοῦ μελοδράματος καί τῆς εὔκολης συγκίνησης. Ὁ Τσάπλιν βρίσκεται στούς ἀντίποδες. Κι ὅμως, ὑπάρχει στό ἔργο ἡ ἀγωνία, ὁ οἶχτος, ἡ αἴσθηση τῆς μιζέριας, ἀλλά πάνω ἀπ' ὅλα τοῦτα, μιά χαμογελαστή φιλοσοφία πού τό ἀποσπάει ἀπό τό κοινότυπο.

Ὅσο γιά τό πρόσωπο τοῦ *Χαμινιοῦ*, φαίνεται σάν μιά ἀναδίπλωση. Ὁ πιτσιρίκος εἶναι ἀκριβῶς μιά δημιουργία τοῦ Σαρλώ. Μίλησαν γιά ἄσωτο υἱό, χωρίς νά συλλάβουν αὐτή τή σχέση πού ἦταν ἐντελῶς ἄλλο πράγμα γιά μιά λεπτομερειακή ἐκπαίδευση. Εἶναι γνωστή ἡ ἀκούραστη ὑπομονή τοῦ Τσάπλιν νά ἐπαναλαμβάνει ἑκατό φορές μιά σκηνή, μέχρι τήν ἀκριβή πραγμάτωση αὐτοῦ πού ἐπιθυμεῖ. Τό πρόβλημα ὅμως δέν ἦταν νά διευθύνει τόν Τζάκυ Κούγκαν, νά τόν κάνει νά παίξει. Ἔπρεπε νά κάνει τό Σαρλώ παιδί.

«Ἀπό δῶ οἱ περιπλοκές καί οἱ ἀτέλειωτες λεπτότητες, γιατί κάποιες στιγμές, τό Χαμίνι γίνεται Σαρλώ, γίνεται πιό Σαρλώ ἀπό τό Σαρλώ κάνοντάς μας να πιστέψουμε πώς κάποια δύναμη ἔβγαλε τήν οὐσία τοῦ Σαρλώ γιά νά τήν βάλει στήν ψυχή τοῦ χαμινιοῦ τόσο τέλεια πού κάποτε ὁ Σαρλώ χάνεται μέσα σ' ἕνα ἀτέλειωτο δαίδαλο ἀπό καθρέφτες».

Ὁ Τσάπλιν γύριζε ἀκόμα τό *Μιά μέρα χαρᾶς* ὅταν πρόσλαβε τόν Τζάκυ Κούγκαν. «Κάθε μέρα μέ πήγαιναν στό στούντιο πού δούλευε ὁ μεγάλος ἠθοποιός... Στήν ἀρχή δέν μοῦ ἔλεγε τίποτε, μοῦ ἔδινε καραμέλες καί μ' ἄφηνε νά παίζω στό καμαρίνι του. Ὕστερα, ὅταν συνήθισα λίγο, ἄρχισε νά φλυαρεῖ μαζί μου, νά ἐπινοεῖ παιχνίδια καί γκάγκ γιά νά μέ κάνει νά γελάσω. Ξαφνικά γίνονταν σοβαρός. Κάτι πού εἶχε τόσο ἀρέσει στό ἄδολο παιδί, γιατί νά μήν τό χρησιμοποιοῦσε στήν ταινία του; Ἔτσι σάν τόν Μολιέρο πού δοκίμαζε τά ἔργα του στή μαγείρισσά του, ὁ Σαρλώ δοκίμαζε τά ἐφέ του σ' ἕνα παιδάκι.»

«Ὅταν ἄρχισα τήν ἐκπαίδευσή του, γράφει ὁ Τσάπλιν, ἡ κυριότερη δυσκολία μου ἦταν νά νικήσω τήν ἀπροσεξία του, ἤ μᾶλλον τήν ἀδεξιότητά του νά συγκεντρωθεῖ, ἐλάττωμα ἄλλωστε γενικό σέ ὅλα τά παιδιά. Εἶχε ὅμως αὐτό τό σπάνιο γιά παιδί τῆς ἡλικίας του χάρισμα, νά μπορεῖ νά ξαναρχίζει μιά σκηνή, μιά κίνηση, χωρίς νά βαριέται.»

Τά γυρίσματα κι οἱ πρόβες ἦταν ἀμέτρητα. Καί πάλι ὅμως ὁ Τσάπλιν ἄγγιξε τήν τελειότητα. Ὁ Τζάκυ Κούγκαν σίγουρα προικισμένος ἐξαιρετικά, πέτυχε κάτω ἀπό τήν καθοδήγησή του, μιά ἐκπληκτική δημιουργία: «Ὅλα τα παιδιά μέ τή μιά ἤ μέ τήν ἄλλη μορφή εἶναι ἰδιοφυῆ: τό πᾶν εἶναι νά μπορέσει κανείς νά τό ἀποκαλύψει».

Παίζοντας σ' ἕνα δράμα γιά πρώτη φορά, ἡ Ἔντνα Πάρβιανς διατηροῦσε τήν ἴδια ἀξία. Κι ἐκείνη ἐπίσης ἦταν γιά τόν Τζάκυ, «μιά γλυκειά καί γοητευτική φιγούρα».

PIERRE LEPROHON

(ἀπό τό βιβλίο του Charles Chaplin)

ΤΣΑΠΛΙΝ ΤΣΑΡΛΥ

Βιογραφία

Σκηνοθέτης, συγγραφέας καί ἠθοποιός. Λονδῖνο 1889.

Τό 1894: πρώτη ἐμφάνιση σέ μιούζικ χώλ μέ τόν πατέρα του, πού πέθανε ἀρκετά σύντομα ἀπό ἀλκοόλ. 1896: ἡ μητέρα του στό νοσοκομεῖο· μέ τόν ἀδελφό του Σύντεϋ στό ὀρφανοτροφεῖο, 1898: ἐνώθηκε μέ τήν ὁμάδα τοῦ μιούζικ χώλ, Ὀκτώ Λεβέντες τοῦ Λάνκασάϊρ· πῆγε οἰκότροφος σέ σχολεῖο. Ὁ Σύντνεϋ πῆγε στά καράβια γιά τήν Ἀφρική σάν μοῦτσος, 1901: στήν ἐπιστροφή του ὁ Σύντνεϋ γίνεται «μάνατζερ» τῶν δύο ἀδελφῶν πού ἔκαναν τούρ στήν ἐπαρχία γιά μερικά χρόνια· 1907: μέ τόν Φρέντ Κάρνο, ταξιδεύει μέ τήν ὁμάδα στή Γαλλία (1909). Η.Π.Α. καί Καναδά (1910-12)· 1912: στό δεύτερο ταξίδι μέ τόν Κάρνο στίς Η.Π.Α. τόν προσέχει ὁ ἀντιπρόεδρος τῆς Κήστοουν· μικρό συμβόλαιο γιά ἐμφάνιση σέ ταινία· 1913: δέτηκε νέα προσφορά ἀπό $ 150 τήν ἑβδομάδα. Μέ τήν λήξη τοῦ συμβολαίου του μέ τόν Κάρνο πῆγε νά δουλέψει γιά τόν Μάκ Σέννετ στήν Κήστοουν· 1914-15: 35 ταινίες γιά τήν Κήστοουν, κυρίως τοῦ ἑνός κουτιοῦ, μερι-

κές τῶν 2 κουτιῶν καί μιά τῶν 6 κουτιῶν· 1915: μετά ἀπό 6 μῆνες καί 20 ταινίες ἔγινε σεναριογράφος καί συγγραφέας ὅλως τῶν ταινιῶν του· 1915: μέ τήν Ἐσσανέϋ μέ § 1.250 τήν ἑβδομάδα ἔκανε 14 ταινίες, καί μία 4 κουτιῶν τό *Μπουρλέσκ τοῦ Τσάρλυ Τσάπλιν πάνω στήν Κάρμεν, Τριπλή Φασαρία* (1918), συναρμολογημένο ἀπό τήν Ἐσσανέϋ περιλαμβάνει τμήματα ἀπό τήν *Ἀστυνομία* καί τό *Ζωή* μιά ἀτέλειωτη δραματική ταινία· 1916: συμβόλαιο γιά 12 ταινίες σ' ἕνα χρόνο μέ τήν Μούτουαλ μέ $ 10.000 τήν ἑβδομάδα σύν $ 150.000 μέ τήν ὑπογραφή· 1917: συμβόλαιο μέ τήν Πρώτη Ἐθνική μέ ἀμοιβή $ 1.075.000 γιά 8 ταινίες σέ 18 μῆνες καί ἐγγύηση ἐξόδων παραγωγῆς· γύρισε 9 ταινίες (1917-13) —2 κουτιῶν (3) 3— κουτιῶν (3), μιά τῶν 4 κουτιῶν καί μιά των 6 κουτιῶν σύν τό *Ὁ Δεσμός*, 1/2 καρούλι προπαγανδιστικῆς ταινίας γιά τήν ἑταιρεία Liberty Bands. Ὅλες οἱ ταινίες τῆς Ἐσσανέϋ, τῆς Μιούτσουαλ καί τῆς Πρώτης Ἐθνικῆς φωτογραφήθηκαν ἀπό τόν Ρολάν Τόθερο: σχεδόν ὅλες εἶχαν τήν Ἔντνα Πούρβιανς σάν πρωταγωνίστρια. Ἵδρυσε τήν δική του ἑταιρεία παραγωγῆς (1917) καί ἄνοιξε τό δικό του στούντιο (1918). Τό 1919: ἕνας ἀπό τούς ἱδρυτές τῆς Γιουνάϊτεντ Ἄρτιστς. 1923: πρώτη ταινία γιά τήν Γιουνάϊτεντ Ἄρτιστς *Ἡ Γυναῖκα ἀπό τό Παρίσι*, μιά μέχρι τήν *Κόμησσα ἀπό τό Χόνγκ Κόνγκ* (1967). Τό 1928 τό γύρισμα ἀπό τά *Φῶτα τῆς πόλης* διακόπηκε ἀπό τήν ἐπιτυχία τοῦ ἤχου· συνέχισε μέ τόν ἦχο καί τό τελείωσε γιά τήν πρεμιέρα τοῦ 1931. Ἀπό τό 1947 οἱ πολιτικές του πεποιθήσεις προκάλεσαν ποικίλες δημόσιες ἐκφράσεις ἐχθρότητας πρός τό μέρος του. Τό 1952: ἄφησε τίς Η.Π.Α. σταθερά ἀφοῦ πούλησε περισσότερες ἀπό τίς μετοχές τῆς Γουνάϊτερντ Ἄρτιστ. Ἀπό τό 1953 ἔζησε στήν Ἐλβετία· 2 ταινίες τίς ἔκανε στό Λονδῖνο. 1964: ἐξέδωσε τήν «Αὐτοβιογραφία μου». Συνέθεσε τά μουσικά θέματα γιά ὅλες τίς ταινίες του. Ἡ τρίτη του γυναίκα ἦταν ἡ Πωλέτ Γκοντάρ (1933-42), ἡ τέταρτη (τό 1943), ἡ Οὔνα Ὁ Νήλ, κόρη τοῦ Εὐγένιου Ὁ Νήλ. Ὁ γιος του ἀπό τήν 2η σύζυγο του εἶναι ὁ ἠθοποιός Σύντνεϋ Τσάπλιν.

Φιλμογραφία

Ταινίες σάν ἠθοποιός: *1914: Κερδίζοντας τό ψωμί του. Το παιδικό Αὐτοκίνητο κάντε ἀγῶνες στή Βενετία. Τό παράξενο προαίσθημα τῆς Μέϊμπελ. . Ἀνάμεσα στίς μπόρες. Μιά ταινία Τζώννυ. Ὁ Σαρλώ χορευτής. Ἡ ἀγαπημένη του διασκέδαση. Τρελλός, Τρελλός, ἔρωτα. Ὁ χαϊδεμένος Οἰκότροφος. Ἡ Μέϊμπελ στό βολάν. Εἴκοσι λεπτά ἀγάπης. Νόκ ἄουτ. 1915: Τό Ἀκριβό Ρομάντσο τῆς Τίλλυ.*

Ταινίες σάν σκηνοθέτης, συγγραφέας καί ἠθοποιός: *1914: Πιασμένος σέ Καμπαρέ. Ὁ σερβιτόρος. Τόν ἔπιασε βροχή. Μιά κουραστική μέρα. Τό μοιραῖο σφυρί. Ὁ φίλος της ὁ ληστής. Ἡ κουραστική μέρα τῆς Μέϊμπελ. Ἡ συζυγική ζωή τῆς Μέϊμπελ. Τό ἀέριο τοῦ γέλιου. Ὁ φροντιστής. Τό πρόσωπο στό μπάρ. Ἡ διασκέδαση. Ἡ μασκαράτα. Τό νέο του ἐπάγγελμα. Οἱ θαμῶνες τοῦ καμπαρέ. Ὁ καινούριος θυρωρός. Τά βάσανα τοῦ ἔρωτα. Μακαρόνια καί δυναμίτης. Οἱ νευρικοί κύριοι. Ἡ μουσική του καριέρα. Τό στέκι του. Τό ἐρωτικό ρομάντζο τῆς τίλλυ. Γνωριμίες. Γνωριμίες. Τό προϊστορικό του παρελθόν. 1915: Ἡ καινούρια του δουλειά. Νύχτα ἐξόδου. Ὁ πρωταθλητής. Στό πάρκο. Ἡ ἀπαγωγή. Ὁ ἀλήτης. Στή θάλασσα Δουλειά. Μιά γυναίκα. Ἡ τράπεζα. Ναύτης μέ τή βία. Μιά νύχτα στό θέατρο. 1916: Κάρμεν. Ἀστυνομία. Τριπλά προβλήματα. Ὁ ἐπιβλέπων. Ὁ πυροσβέστης. Ὁ μπαγαπόντης. Μία τό πρωῖ. Ὁ κόμης. Ὁ ἐνεχυροδανειστής. Πίσω ἀπ' τήν ὀθόνη. Ἡ πίστα τοῦ πατινάζ. 1917: Εὔκολος δρόμος. Ἡ θεραπεία. Ὁ μετανάστης. Ὁ τυχοδιώκτης. 1918: Σκυλίσια ζωή. Ἐπ' ὤμου. Ἡ ὁμολογία. 1919: Στήν ἐξοχή. Μετά χαρᾶς. 1921: Τό χαμίνι. Ὑψηλή κοινωνία. 1922: Μέρα πληρωμῆς. 1923: Ὁ προσκυνητής. Μιά γυναίκα ἀπ' τό Παρίσι. 1925: Ὁ χρυσοθήρας. 1928: Τό τσίρκο. 1931: Τά φῶτα τῆς πόλης. 1936: Μοντέρνοι καιροί. 1940: Ὁ μεγάλος Δικτάτορας. 1947: Κος Βερντοῦ. 1952: Τά φῶτα τῆς ράμπας. 1957: Ἕνας βασιλιάς στή Νέα Ὑόρκη. 1967: Ἡ κόμησσα ἀπ' τό Χόνγκ Κόνγκ.*

Ντάρλιγκ

Darling, Ἀγγλία 1965

Σενάριο: Φρέντερικ Ράφαελ. Σκηνοθεσία: Τζών Σλέσιγκερ. Φωτογραφία: Κέν Χίγγινς. Μουσική: Τζών Ντάνκγουώρθ. Ἠθοποιοί: Τζούλυ Κρίστι, Ντέρκ Μπόγκαρντ, Λῶρενς Χάρβεϋ, Ρόλαντ Κάρραμ, Ἄλεξ Σκότ.

Ἡ φράση-κλειδὶ στο *Darling* εἶναι ἡ σκηνή πού μᾶς προσκαλεῖ νά γελάσουμε τίς λήψεις ντοκυμαντέρ τοῦ «ἀνόητου μικροῦ» κόσμου στό δρόμο νά ἀπαντάει σ' ἕναν τηλεοπτικό ρεπόρτερ (παιγμένο ἀπό τόν Ντέρκ Μπόγκαρντ) πού τούς ρωτάει: «Τί δέν πάει καλά στήν Ἀγγλία;». Τό ἴδιο τό φίλμ δίνει, εἰρωνικά, ἀπό μόνο του μιά ἀπάντηση ἀκριβῶς τόσο χαζή και κακοκέφαλη ὅσο καί αὐτωνῶν κι ἀκόμα μοιάζει νά αὐτοσυγχαίρεται πού ἔχει κάνει μιά τόσο ἔξυπνη, περίτεχνη ἐκτίμηση γιά τήν μοντέρνα κοινωνία.

Ἡ ντάρλινγκ τοῦ τίτλου, παιγμένη ἀπό τήν Τζούλι Κρίστι, εἶναι μιά μέτρια, μεσοαστούλα πού ἀποβλέπει πρός τά ψηλά. Πότε-πότε ποζάρει, κάποτε ἐξασφαλίζει μιά ἀσήμαντη συμμετοχή σέ μιά ταινία, ἀφήνει ἕναν σύζυγο, ἀπατάει ἕναν ἐραστή, βρίσκει ἄλλους καινούργιους· ὕστερα ἀπό κάποιες συμφορές ὅπως μιά ἔκτρωση, ἕνα ὄργιο κι ἕνας θρησκευτικός προσηλυτισμός, ὁδηγεῖται στό τέλος ἡ δύστυχη νά παντρευτεῖ ἕναν πρίγκιπα. Ἄν κάποιες γυναῖκες ἀπ' τό κοινό θά ποῦν, «Ἐκεῖ γιά τήν χάρη τοῦ ....» καί οἱ εὐαίσθητοι ποῦν, «Ἔχασε τήν εὐκαιρία γιά εὐτυχία ὅταν ἄφησε τόν μόνο ἄνθρωπο πού στ' ἀλήθεια τήν ἀγαποῦσε», ἄλλοι θα σκεφτοῦν, «Δέν φαίνεται νά 'ναι καί τόσο ἄσκημα». Ξέρουμε τί περίπου νά σκεφτοῦμε: πώς αὐτό τό κορίτσι δέν ἔχει κατεύθυνση στή ζωή. Ξέρουμε τήν ἱστορία πού ἔχει ἀναπτυχθεῖ μέσα ἀπό τούς τίτλους τῶν Ἀγγλικῶν ἐφημερίδων. Μποροῦμε νά θεωρήσουμε πώς αὐτή θά 'ναι κάπως βαριεστημένη καί ζηλιάρα γιά ὅ,τι δέν καταλαβαίνει ὅπως ἡ Μίλντρετ στό *Of Human Bondage (Ἀνθρώπινα Δεσμά)*: ἐκεῖ αὐτή ξεφωνίζει, «Σιχαίνομαι τά βιβλία», καθώς τά ξαποστέλνει ἀπό τά ράφια. Μποροῦμε νά τήν δοῦμε νά εἶναι τόσο κενή, μόνη καί χωρίς ἀγάπη ὅπως στό *The Goddess (Η Θεά)*: ἐκεῖ αὐτή βρίσκεται στό παλάτι της, μή διασκεδάζοντας μέ τά στολίδια της οὔτε τόσο δά. Μποροῦμε νά δοῦμε πώς εἶναι τόσο πεινασμένη γιά διασκεδαστική συντροφιά ὅπως ἡ Τζό στό *A Taste of Honey (Γεύση ἀπό μέλι)*: ἐκεῖ αὐτή λέει σ' ἕναν ὁμοφυλόφιλο φωτογράφο, «Θά μπορούσαμε νά κάνουμε καί χωρίς τό σέξ. Δέν τό συμπαθῶ καί πολύ». Καί ἀκόμα τό κατονομάζει γιά μᾶς «Ἄν μποροῦσα τουλάστον νά νοιώσω πλήρης». Ἀλλά τό μόνο πού μποροῦμε πραγματικά νά νοιώσουμε, ἀφοῦ ἦταν κενή καί ζορισμένη στήν ἀρχή καί παραμένει κενή στό τέλος, εἶναι «Ἔ, ἀφοῦ πρόκειται νά εἶναι δυστυχισμένη, πλούσια εἶναι καλύτερα».

Συνήθως, ὅταν πηγαίναμε σ' ἕνα ἔργο καί ἡ ἡρωίδα ἦταν ἁμαρτωλή, μετά ὑπόφερε, κι ἐμεῖς ὑποφέραμε μαζί της. Καί ὑπό-

φερε τόσο πολύ περισσότερο ἀπό τό πόσο εἶχε ἁμαρτήσει πού τό πληρώναμε τελικά πολύ ἀκριβά τό λίγο πού τό εἴχαμε διασκεδάσει στήν ἀρχή.

Τό *Darling* πριμοδοτεῖ τήν νέα θέση - το La Dolce Vita (Γλυκειά Ζωή) στύλ: ἡ ἡρωίδα (πού προτείνει μιά συζυγική ἐκδοχή τῆς ἀνδρικῆς ἐνέργειας) δέν ἔχει σάν κεντρική ἰδέα τήν ἁμαρτία, τό μόνο πού τήν νοιάζει εἶναι διασκέδαση καί τώρα. Καί ὁ συγγραφέας καί σκηνοθέτης μᾶς δείχνουν σάν καλή μιά διασκέδαση ὅπως μποροῦν, ἐνῶ ρίχνουν μικρές σπόντες κοινωνικοῦ σχόλιου πού προορίζονται νά «αναδείξουν» πόσο ἄρρωστη εἶναι *στήν πραγματικότητα* αὐτή ἡ καλή διασκέδαση.

Ὁ συγγραφέας Φρέντερικ Ραφαέλ καί ο σκηνοθέτης Τζών Σλέσσινγκερ εἶναι προικισμένοι καί διαθέτουν φαντασία ἐξίσου ἀπέναντι στό βίτσιο καί τήν ἀρετή. Αὐτό μπορεῖ νά εἶναι ἡ ἐπιτυχία τῆς ταινίας, μιλώντα ἐμπορικά. Τό βίτσιο τους ἔχει μιά ἄχαρη πεζή ὄψη κοινωνικοῦ λειτουργοῦ. Ἡ ἀπέχθεια τῆς τζάζ καί τῆς ἐγκαρδιότητας καί τά σοκαριστικά ἐπιγράμματα καί τά μάτια πού κοιτάζουν μέ ἄρρωστη εὐχαρίστηση στήν μισή ἀρετή εἶναι δημοκρατικά ἀνοιχτή στόν καθένα. Τό βίτσιο τοῦ Σλέσσινγκερ εἶναι τόσο ἄνετο σάν μιά σύζυγος πού πουλάει ἔρωτα στά περίχωρα. Ἀκόμα καί τό ὄργιο μπορεῖ εὔκολα νά τοποθετηθεῖ μ' ἕνα χαμηλό προϋπολογισμό σ' ἕνα μικρό σπίτι ἤ διαμέρισμα.

Ἀλλά ποιά εἶναι ἡ ἄποψη τοῦ *Darling*, τί λέει πέρα ἀπό τίς διακοσμητικές μπουνιές -ὅπως ὅταν οἱ ὑπερσητισμένοι πλούσιοι σερβίρονται ἀπό ἕνα μικρό Νέγρο μέ λιβρέα καί πουδραρισμένη περούκα καθώς ἀκοῦνε μιά ἔκκληση γιά ἀποταμίευση πρός καταπολέμηση τῆς πείνας; Λέγεται ὅτι οἱ τρελλοί στό δρόμο μαζεύονται ἀπό τό κορίτσι καί πιστεύουν πώς εἶναι μιά ἰδανική πετυχημένη ἱστορία, ἐνῶ ἐμεῖς τό κοινό καταλαβαίνουμε καλύτερα. Μᾶς κεντρίζει νά δοῦμε πώς αὐτή ἡ πόρνη εἶναι παιδί τῶν καιρῶν μας. Διαφέρει ὅμως σέ τίποτα αὐτή ἡ ταινία μέ τήν ἀγάπη της, τό κρυφοκύτταγμα καί τήν κοροϊδία της, ἤ εἶναι σέ τίποτα πιό βαθιά, ἀπό τά περιοδικά «κουτσομπολιῶν» καί τά ἄρθρα πού ἐπίσης δείχνουν πόσο βρώμική εἶναι *πραγματικά* ἡ ζωή τῶν διασημοτήτων; Καί δέν εἶναι προσφιλῆ αὐτά τά ἀναγνώσματα στόν ἴδιο κόσμο στό δρόμο πού θά καταβροχθίσει ἐπίσης αὐτήν τήν ταινία;

Οἱ παράγοντες τῆς ταινίας, βιαστικοί νά βροῦν τά σημεῖα πού θά σατυρίσουν, ἀρχίζουν τήν ταινία μέ μιά ἀφίσσα πείνας πού ἀντικαθίσταται μετά ἀπό τά γράμματα πού πέφτουν —μια ἀφίσσα πού διαφημίζει τό *Darling*. Ὄχι τόν τρόπο τῆς ζωῆς τοῦ *Darling*, ἀλλά τήν ταινία τους. Ἡ σάτιρά τους εἶναι ἀμφιλεγόμενη: Τό *Darling* εἶναι τόσο κενό νοήματος ὅσο καί ἡ κενότητα τῆς ζωῆς πού προβάλλει.

PAULINE KAEL

(ἀπό τό βιβλίο «It happened in the Movies»)

Μετάφραση: Ἀφροδίτη Κοτζιᾶ

Ἡ στρατηγική της ἀράχνης

Strategia del Ragno, Ἰταλία 1970.

Σκηνοθεσία: Μπερνάρντο Μπερτολούτσι. Σενάριο: Μπ. Μπερτολούτσι, Μαριλού Παρολίνι καί Ἐντουάρντο ντε Γκρεγκόριο (ἀπό τό διήγημα τοῦ Χόρχε Λουίς Μπόρχες «Θέμα τοῦ Προδότη καί τοῦ Ἥρωα»). Φωτογραφία: Βιττόριο Στοράρο, Φράνκο ντι Τζιάκομο. Ντεκόρ, Κουστούμια: Μαρία, Πάολα Μάινο. Μουσική: Ἀπό τόν Ριγολέττο τοῦ Τζιουζέπε Βέρντι. Παραγωγή: R.A.I. Red film *(Τζιοβάννι Μπερτολούτσι). Παίζουν: Ἀλίντα Βάλι, Τζούλιο Μπρότζι, Τίνο Σκότττι, Πίπο Καμπανίνι, Φράνκο Τζοβζνέλλι.* Eastmancolor-technicolor *Διάρκεια: 100΄.*

Γυρισμένη ἀμέσως πρίν τόν «Κονφορμίστα», ἡ ταινία βασίστηκε ἐλεύθερα σέ μιά διήγηση τοῦ Χόρχε Λουίς Μπόρχες, «Τό θέμα τοῦ Προδότη καί τοῦ Ἥρωα». Ἕνας ἄντρας ἐπιστρέφει στό χωριό του, στήν κοιλάδα τοῦ Πάδου, ὅπου ὁ πατέρας του ἔζησε καί πέθανε, δολοφονημένος ἀπό τούς φασίστες τό 1936. Ἡ γυναίκα πού γιά χρόνια ὑπῆρξε ἡ ἐρωμένη τοῦ πατέρα του τόν παρακινεῖ νά ξεκαθαρίσει τίς συνθῆκες ἐκείνου τοῦ θανάτου. Ἀπό ἐρωτήσεις πού κάνει σέ φίλους τοῦ σκοτωμένου, ἀντιφασίστες ὅπως κι ἐκεῖνος, μαθαίνει ὅτι ἡ μικρή τους ὁμάδα εἶχε ὀργανώσει μιά συνομωσία ἐνάντια στόν Μουσσολίνι, πού ἐπρόκειτο νά πάει στό χωριό τους, ἀνακαλύφτηκαν ὅμως οἱ προετοιμασίες τους κι ὁ πατέρας του σκοτώθηκε. Παρ' ὅλα αὐτά ὁ νεαρός βρίσκει πώς κάτι δέν πάει καλά στίς ἀποκαλύψεις τους καί στό τέλος φτάνει στήν ἀλήθεια πού εἶναι πολύ λιγότερο ἡρωική...

Μ' αὐτή του τήν ταινία, γυρισμένη μέ τήν φόρμα «ἀστυνομικοῦ θρίλλερ» ὁ Μπερτολούτσι ἀσχολεῖται μ' αὐτό πού ὁ ἴδιος ἀποκαλεῖ «ἡ ἀπομυθοποίηση των ἡρωικῶν μορφῶν τῶν ἀστῶν ἀντιφασιστῶν πατεράδων». Τό μήνυμα τοῦ ἔργου θά μποροῦσε νἆναι τό Μπρεχτικό «Εὐτυχισμένες οι πατρίδες πού δέν ἔχουν ἀνάγκη ἀπό ἥρωες». Ἡ «πικρή» ἱστορία τοῦ φίλμ γίνεται πολλές φορές ἄγρια, δέν χάνει ὅμως καθόλου σέ διαύγεια. Καί σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τήν πλαστικότητα τοῦ φίλμ, ὁ σκηνοθέτης ξαναπιάνεται (σέ χρῶμα πιά) ὅπως στό «Πρίν ἀπό τήν Ἐπανάσταση, μέ τούς νωχελικούς ρεμβασμούς καί τήν ἤρεμη ὀμορφιά τοῦ τόσο ἀγαπητοῦ σ' αὐτόν τοπίου τῆς περιοχῆς της Πάρμα.

Ἡ ταινία παρουσιάστηκε γιά πρώτη φορά στή Βενετία τό 1970.

(ἀπό τό περιοδικό «Cinema '74).

Μετάφραση: Δημήτρης Ναζίρης.

Ἡ πρώτη μεγάλη ταινία τοῦ Μπερτολούτσι. Μεγάλη, δηλαδή ἀσχολούμενη μέ θέματα σοβαρά —ἡ ἀναζήτηση τοῦ πατέρα ἀπό τό γιό, ὁ μῦθος καί ἡ καταστροφή του, ἡ ἡρωποίηση.

Μεγάλη, δηλαδή τοληρή αισθητικά· ἀρκεῖ να προσέξουμε τούς χρωματισμούς.

Μεγάλη δηλαδή πληθωρική· ἡ κλειστή στατική κοινωνία τῆς ἐπαρχίας (μόνο κάπου πρός τό τέλος κάτι φαίνεται νά ἐπηρεάζει τούς κατοίκους, κινοῦνται ἄτακτα στό πλᾶνο γιά πρώτη καί μόνη φορά)· ἡ ὄπερα (ἡ ὑπερβολή) καί ὁ σχολιασμός της· ἡ ἀριστοκρατία καί ὁ ξεπεσμός της· ὁ Βισκόντι καί οἱ γελιογραφικές ἀναφορές σ' αὐτόν· τό παιγνίδι καί τά ὅριά του· ἡ ἀπομυθοποίηση.

Μεγάλη δηλαδή ἐπίκαιρη· ἡ σχέση ἀστοῦ -ἀντιφασίστα (βλέπε ἀνάλυσή της στό ἄρθρο τοῦ Βασίλη Ραφαηλίδη στόν Σύγχρονο Κινηματογράφο τεῦχος 17-18, Ἰανουάριος-Μάρτιος '72 σελίδα 87) δέν εἶναι αὐταπόδεικτη καί ἐνδιαφέρει πάντα. Ἴσως, στίς μέρες μας, ἀκόμη περισσότερο.

Ἄς ἀναφερθοῦμε (πολύ σύντομα) σέ κάποια ἐπί μέρους στοιχεῖα τῶν κύριων δραματουργικῶν ἀξόνων.

Ὁ γιός ἀναζητεῖ τά ἴχνη τοῦ πατέρα, βαδίζει στά βήματά του (ἀρχικά τουλάχιστον) γιά νά «γνωρίσει» στήν συνέχεια καί νά διαφοροποιηθεῖ. Ἡ ψυχαναλυτικῆς τάξης προσέγγιση ἐνδιαφέρει πάντα τόν Μπερτολούτσι. Στό *Πρίν τήν ἐπανάσταση* τό πρόβλημα σχέσης πατέρα-γιοῦ ὑπῆρχε. Τό *Φεγγάρι* μπορεῖ νά εἰδωθεῖ καί σάν ἡ περιπέτεια (τό τραῦμα) τῆς ἔλλειψης τοῦ πατέρα. Ἡ πιό φιλόδοξη προσπάθεια γίνεται στην *Τραγωδία ἑνός γελοίου ἀνθρώπου*· πλήρης ἀντιστροφή τοῦ οἰδιπόδειου, ὁ πατέρας ἀναζητᾶ τό γιό καί ζητᾶ νά πάρει τή θέση του.

Ὁ πατέρας θεωρεῖται ἥρωας. Ἡ ταινία ἀναφέρει τήν διαδικασία ἡρωποίησής του. Ἦταν ἀρχηγός ὁμάδας, ὑπῆρξε ἀπόπειρα δράσης καί τέλος ὁ θάνατός του ἦταν βίαιος. Μετά ἀπ' ὅλα αὐτά ἡ σωστή κατάληξη· ὁ ἀδριάντας.

Ὁ μῦθος τοῦ ἥρωα συντηρεῖται ἀπό τά μέλη τῆς πρώην ὁμάδας. Ἡ σημερινή κατάστασή τους τουλάχιστον ἀπογοητευτική (φαγοπότι, χάϊδεμα τοῦ κρέατος πού κρέμεται). Οἱ ὑπόλοιποι ἀδιαφοροῦν γιά νά ταραχθοῦν μόνοι «μετά» (γκρέμισμα τοῦ ἀδριάντα).

Στήν ταινία αὐτή ὁ Μπερτολούτσι στοχάζεται καί τολμᾶ. Νομίζουμε πώς δέν εἶναι καθόλου λίγο.

Θ. Νέος

Γιά μιά νύχτα ἀγάπης

La Dentelliere, Γαλλία 1976

Σκηνοθεσία: Κλώντ Γκορεττά. Σενάριο: Γκορεττά καί Πασκάλ Λαίην ἀπ' τό μυθιστόρημα τοῦ Λαίην. Φωτογραφία: Ζάν Μποφφετώ. Μουσική: Πιέρ Τζάνσεν. Ἠθοποιοί: Ἰζαμπέλ Ὑπέρ.

Γιά μιά νύχτα ἀγάπης ὁ Κλώντ Γκορεττά παρατηρεῖ προσεκτικά τήν ζωή μιᾶς νεαρῆς ἐργαζόμενης κοπέλλας καί τήν ἐμπειρία τοῦ χασίματος καθώς αὐτή ἐνηλικιώνεται καί ἔρχεται σ' ἐπαφή μ' ἕναν κόσμο ὅπου ἔχει λίγη ἀξία καί καμιά θέση. Ἡ ταινία δείχνει ἕνα χρόνο ἤ τόσο στήν ἀργή ἐφηβεία τῆς Βεατρίκης κατά τήν ὁποία αὐτή ἀφίνει τό καταφύγιο τοῦ σπιτιοῦ καί τῆς παιδικῆς ἡλικίας, ἔχει μιά ἱστορία πού τελειώνει σέ ἀποπομπή καί τελικά ὑποφέρει ἀπό μιά νευρική κρίση. Στό τέλος βρίσκεται σ' ἕνα ἵδρυμα, ὅπου κάθεται μόνη, πλέκοντας, εἶναι ἡ «πλέκτρα δαντέλας» τοῦ τίτλου. Ἡ ταινία δέν ἐξετάζει τήν διαδικασία μέ τήν ὁποία τό νά μεγαλώνεις ὁδηγεῖ στό νά κερδίσει κάποιος τήν θέση του μέσα στόν κόσμο, ἀλλά στήν ἄρνηση τῆς ἡρωίδας γιά κάτι τέτοιο.

Ὁ Γκορεττά βρίσκεται πολύ κοντά στό νά συμπαθεῖ τήν Βεατρίκη ὅπως παρακολουθεῖ τήν πτώση της. Οἱ ἐποχές ἀλλάζουν ἀπό ἄνοιξη σέ φθινόπωρο, ἀπό καθαρό ἥλιο σέ συννεφια, ἐνῶ τό ντεκόρ μετατοπίζεται ἀπό καθαρά ἀνοικτό Νορμανδικό παραθαλάσσιο κέντρο διακοπῶν στούς γκρίζους γεμάτους συγκοινωνία δρόμους τοῦ Παρισιοῦ καί τελικά σ' ἕναν περιτοιχισμένο κῆπο νοσοκομείου, γεμάτο ἀπό νεκρά φύλλα, οἱ ἀλλαγές στό ντεκόρ ἀντικατοπτρίζουν τήν ἀλλαγή τῆς ἡρωίδας ἀπό τήν ἀθωότητα στήν ἐμπειρία. Τό κοινό ἔρχεται κοντά στήν θέαση τῆς Βεατρίκης πάνω στα πράγματα: ὅταν ἀφίνει τό σπίτι της κοιτάζει μέσα ἀπό τό βιβλιαράκι τῆς παιδικῆς της ἡλικίας καί οἱ ἀγαπημένες της σελίδες ἐμφανίζονται στήν ὀθόνη: ὅταν πλένει τά πιάτα βλέπουμε τά πιατόπανα καί τά χέρια της νά ξύνουν ἕνα πιάτο νά τό σκουπίζουν, καί νά τό ἀφίνουν νά στεγνώσει ὅταν φεύγει γιά τήν δουλειά, νωρίς τό πρωί προσέχει νά μήν ξυπνήσει τόν φοιτητή ἐραστή της πού κοιμᾶται, καί μιά σκηνή εἶναι ἀφιερωμένη στίς ἥσυχες κινήσεις της γύρω ἀπ' τό δωμάτιο, γιά νά τόν παρακολουθήσει ἄν κουνιέται, ἀνοίγει τήν πόρτα καί τήν κλείνει χωρίς θόρυβο πίσω της. Ὅταν τελειώνει ἡ ἐρωτική ἱστορία, ἡ κινηματογραφική μηχανή κινεῖται ἤρεμα πάνω στούς τοίχους τοῦ δωματίου πού ἔβαψε ὅταν μετακόμισαν καί στά σχέδια καί τά μαντηλάκια μέ τά ὁποῖα τό διακόσμησε.

Ἡ Βεατρίκη εἶναι ἀπό μόνη της ἥσυχη καί δέν δίνεται σέ ἀντικειμενοποιήσεις καί ἐξωτερικεύσεις τῶν αἰσθημάτων της ἤ τῶν ἀξιῶν της μέ λέξεις, μιά ποιότητα πού εἶναι ἀξιοσέβαστη στόν Γκορεττά ἔτσι εἶναι ταυτόχρονα ἀπαραίτητο καί σωστό νά μοιραζόμαστε τήν προοπτική τῆς Βεατρίκης τόν περισσότερο χρόνο μ' αὐτόν τόν τρόπο, παρά καταλαβαίνοντας την ἀναλυτικά, τήν αἰσθανόμαστε περισ-

σότερο, συνεχίζουμε νά ἔχουμε τήν δική της προσέγγιση στά πράγματα, ἔχουμε τήν ἐμπειρία τοῦ κόσμου της ἄμεσα.

Ταυτόχρονα ἡ ταινία ἀναλύει τήν κατάστασή της, καί τήν διαδοχή τοῦ ἀποκλεισμοῦ, μέ ἔντονη κατανόηση. Ἡ δράση εἶναι ὀργανωμένη σέ δυό ξεκάθαρα μέρη, ἑνωμένη ἀπό παράλληλες σκηνές καί θέματα, ἡ φιλία τῆς Βεατρίκης μέ τήν Μαίριλυν καί ἡ σχέση της μέ τόν Φρανσουά. Καί οἱ δυό τελειώνουν μέ τό νά εἶναι ἐγκαταλελειμένη. Ἡ Μαίριλυν καί τό σημαντικότερο, ὁ Φρανσουά, ἀρνοῦνται στό νά ἀναγνωρίσουν τήν Βεατρίκη καί τήν ἀξία της γιατί εἶναι ἱκανοί μόνο νά ἀναγνωρίσουν αὐτά τά τμήματα τῆς πραγματικότητας πού φτάνουν σ' αὐτούς μεταφρασμένα μέ τούς πολύ διαφορετικούς ἀλλά τό ἴδιο ἀποκλειστικούς κώδικες.

Οἱ ποιότητες τῆς Βεατρίκης, ἡ νομιμότητα, αὐτοθυσία, ἀγάπη, σοβαρότητα, φαίνονται σχεδόν ἀόρατες σ' αὐτούς γύρω της πού ψάχνουν νά συνταιριάσουν τήν πραγματικότητα μέ τίς φόρμες τῶν ἀξιῶν ἐνταγμένες ἀπό μιά κουλτούρα, ἀπ' τήν ὁποία οἱ δικές της ἔχουν ἀποκλειστεῖ. Ἡ ἀντίληψη τῆς Μαίριλυν λειτουργεῖ μόνο σέ σχέση μέ τίς πιό μοντέρνες εἰκόνες στίς ζωές ἤ στίς καταστάσεις· ὁ Φρανσουά ἕνας μικροαστός σπουδαστής τῆς Σορβόνης, ἀντιδρᾶ ὄχι στίς εἰκόνες ἀλλά στίς λέξεις, τελικά δίνοντας ἀξία μόνο σ' αὐτά πού φτάνουν σ' αὐτόν φιλτραρισμένα μέσα ἀπ' τήν γλῶσσα. Εἰρωνικά, ἄν καί οἱ ἄλλοι ἐμφανίζονται «ἀντισυμβατικοί» — ἡ Μαίριλυν μέ τήν σεξουαλικότητά της καί τόν ἄγριο ντίσκο χορό, ὁ Φρανσουά μέ τήν λογική του καί τό 2CV, εἶναι πράγματι ἡ Βεατρίκη πού εἶναι ὁ ἐξωπαράγοντας, ὅπως ἡ κατάστασή της ἐπιβεβαιώνεται στό τέλος, γιατί ὑπάρχει ξέχωρα ἀπό τούς κώδικες τῶν εἰκόνων καί τῶν λέξεων, καί τῶν συστημάτων του, μέ τά ὁποῖα συμβιβάζονται οἱ ἄλλοι.

Στήν ἐπιγραφή, πού χρησιμεύει σάν ἕνα σχόλιο κλεισίματος στήν ταινία ἡ Βεατρίκη συνδέεται μέ τά ἀνώνυμα κορίτσια τῆς ἐργατικῆς τάξης -ράπτριες, νερουλοῦδες, καπελοῦδες- πού τυχαῖα μποροῦσε νά τίς δεῖ κανείς σέ πίνακες παλιούς: σπάνια ἐμφανιζόμενες στήν τέχνη, ἐκτός κι ἄν ἦταν φιγοῦρες στά πίσω μέρη τῶν πινάκων, γυναῖκες σάν τήν Βεατρίκη περνοῦν ἀπαρατήρητες στήν ζωή, ἡ πραγματικότητά τους ἀμέτρητη ἀπό τούς ἄλλους. Ἡ ἐπιγραφή ὑπονοεῖ πώς ἡ τέχνη λειτουργεῖ γιά νά κάνει τά πράγματα ὁρατά, ἀκόμα κι ἄν ἡ ταινία τό κάνει τοποθετώντας μιά «ντατελοῦ» σάν μιά ἠρωίδα στό κέντρο τοῦ κάδρου. Μόνο ἕνας χαρακτήρας στήν ταινία βλέπει τήν Βεατρίκη καί γνωρίζει τήν ἀξία της, κι αὐτός εἶναι ὁ καλλιτέχνης που τήν παρατηρεῖ σύντομα στούς δημόσιους κήπους καί σκιτσάρει τό πρόσωπό της - μιά φιγούρα, ἴσως, γιά τόν ἴδιο τόν κινηματογραφιστή, καί τό δικό του πορτραῖτο τῆς Βεατρίκης.

Σέ ὁποιονδήποτε ἄλλο ἡ Βεατρίκη παραμένει ἄγνωστη. Ὑπάρχει μιά ἀπελπισένη εἰρωνεία στόν τρόπο πού ἀρχίζει ἡ ἐρωτική της ἱστορία μέ τόν Φρανσουά, μέ μιά δραματική στιγμή ἀναγνώρισης, μετά ἀπό μιά σύντομη συνάντηση σ' ἕνα καφέ, ὁ Φρανσουά ψάχνει τούς ἡλιόλουστους, γεμάτους λουλούδια δρόμους τοῦ παραθαλάσσιου μέρους μέχρι πού βρίσκει τελικά τήν Βεατρίκη νά περπατᾶ δίπλα ἀπό τόν ὠκεανό. Ἡ εἰρωνεία τῆς σκηνῆς, μέ τό εἰδυλλιακό τοπίο, εἶναι ἐπίπονα προφανῶς ἀναδρομικά, γιατί εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἀδυναμία τοῦ Φρανσουά νά ἀναγνωρίσει τήν Βεατρίκη, σέ ὁ,τιδήποτε περισσότερο ἀπό τήν φιλολογική ἔννοια, πού τόν ἀναγκάζει νά τήν ἀπορρίψει. Ἡ ἐπιγραφή σχολιάζει αὐτήν τήν ἀπόρριψη σάν μιά ἀποτυχία τῆς ἠθικῆς του ἀναγνώρισης ἀπό μέρους του.

Θά τήν εἶχε προσπεράσει χωρίς πραγματικά νά τήν προσέξει... Εἶναι ἀπ' αὐτές πού δέν ἀφίνουν στοιχεῖα, μιά ἀπ' αὐτές πού εἶναι δύσκολο νά τίς βυθομετρήσεις,

πού ἀπαιτοῦν στενή ἐξέταση γιά νά μπορέσουν νά ἀποκαλυφτοῦν.

Ἡ Βεατρίκη, πού ὅπως καί ἡ μητέρα της δουλεύει μέ τά χέρια της, προέρχεται ἀπό ἕναν κόσμο ὅπου τήν συμπάθεια τήν αἰσθάνεται κανείς, παρά τήν δηλώνει, καί οἱ λέξεις εἶναι πολύ λιγότερο σημαντικές ἀπό τίς πράξεις. Ἀλλά ὁ Φρανσουά, ὁ «πανέξυπνος σπουδαστής τῶν γραμμάτων» ὅπως μισοαστειευόμενος ἀποκαλεῖ τόν ἑαυτό του, προέρχεται ἀπό ἕναν κόσμο ὅπου οἱ λέξεις εἶναι πρωταρχικές καί ἡ πραγματικότητα προσεγγίζεται μέσα ἀπό τόν κώδικά τῆς γλώσσας.

Ὅταν ἀρχίζουν νά ζοῦν μαζί ἡ Βεατρίκη βάφει τό δωμάτιό τους, προσεκτικά σημαδεύει τίς σελίδες στά βιβλία τοῦ Φρανσουά πρίν νά τά σκεπάσει, ἐνῶ αὐτός βρίσκεται σέ διάλεξη. Οἱ πράξεις της, καί εἰδικά τά χέρια της, πού δουλεύουν, συχνά βρίσκονται σέ ἀντιπαράθεση μέ τόν κόσμο του καί τίς λέξεις του. Μιά σκηνή παρουσιάζει τήν ἀντίθεση μέ σχεδόν ἀφηρημένους ὅρους: σιδερώνει ἐνῶ αὐτός συζητᾶ μέ ἕνα συμφοιτητή του τήν ἔννοια τῆς λέξης «φονέμε» - «ἕνας ἦχος λόγου πού θά πρέπει νά θεωρεῖται σέ σχέση μέ τίς λειτουργικές του σχέσεις στό σύστημα τό λινγκουϊστικό» (OED). Σέ μιά ἄλλη σκη νή καθαρίζει ἕνα ροδάκινο γι' αὐτόν νά το φάει ἐνῶ αὐτός ἐξηγεῖ πῶς ἡ αἴσθηση τοῦ δέρματος τόν κάνει νά ἀνατριχιάζει, ἐνθυμούμενος τήν ἐπαφή τους. Πλησιάζει στό νά τήν καταλάβει ὅταν τήν βοηθᾶ νά διπλώσουν μερικά πλυμένα σεντόνια, καί παίρνει τό χέρι της, ἀναγνωρίζοντας τήν χάρη της στήν ἐργασία. Ὅταν σπάει τόν δεσμό μαζί της, τῆς λέει πώς τήν ἀπελευθερώνει γιά τό δικό της καλό ἀπό μιά κατάσταση στήν ὁποία φαίνεται πώς αυτή βαριέται, ἡ σκηνή διακόπτεται μέ τρομακτικό ἀποτέλεσμα ἀπό πλάνα τῶν ἥσυχων χεριῶν της, πού ἑτοιμάζουν τό δεῖπνο, ὅπου σιωπηλά ἀποκαλύπτεται τό ψέμα τῶν λέξεών του.

Τήν βραδυά πρίν νά πλαγιάσουν μαζί γιά πρώτη φορά ὁ Φρανσουά γεμίζει τίς ὑποχρεώσεις τοῦ κώδικά του παρουσιάζοντας τό πρόβλημα λεκτικά στήν Βεατρίκη: ἐξηγεῖ πώς θά πρέπει νά κοιμηθεῖ μαζί του ἄν αὐτό τήν εὐχαριστεῖ καί ὅτι τώρα εἶναι στό χέρι της νά διαλέξει ἄν κι ἐφ' ὅσον θέλει νά γίνουν ἐραστές. Ἡ Βεατρίκη εἶναι σιωπηλή, ὅπως συνήθως, ἐνῶ αὐτός μιλᾶ, καί ἐνῶ μιλᾶ τόν παρακολουθεῖ ταραγμένη. Μετά ἀνατριχιάζει στόν βραδυνό ἀέρα καί ὁ Φρανσουά πηγαίνει καί τῆς φέρνει τό σάλι της. Ἡ Βεατρίκη χαμογελᾶ. Εἶναι ἡ χειρονομία του πού καταλαβαίνει ὄχι οἱ λέξεις του. Οἱ λέξεις δημιούργησαν μιά μή πραγματική ἀντίθεση, πού τέθηκε ἀνάμεσα σ' αὐτήν καί τήν κατάσταση, μέ τήν ὁποία θά ἔπρεπε νά γίνει κατανοητό πώς θά μποροῦσε, μέ βάση τήν μή ἐμπειρία νά φτάσει σέ μιά διανοητική ἀπογοήτευση καί πώς ἀπό πλευρᾶς τακτικῆς, ἡ εὐθύνη γιά τήν ἀπόφαση καί γιά ὁ,τιδήποτε προκύψει ἦταν δική της μόνο μιά καί θά μιλοῦσε. Ἀπ' τήν ἄλλη, ὅμως, ἡ δράση τῆς παροχῆς τοῦ σαλιοῦ εἶναι πραγματική, ὁρατή καί ἐξελείξιμη (ποιότητες πού γίνονται ἐμφαντικές ἀπό τήν ταινία, ὅπως, μαζί μέ τήν Βεατρίκη παρατηροῦμε τόν Φρανσουά νά ἀφίνει τήν θέση του, νά πηγαίνει στό αὐτοκίνητο κάτω, νά τῆς φέρνει πίσω τό σάλι, νά τό βάζει γύρω ἀπ' τούς ὤμους της) σηκώνεται πρώτη φορά ἀπό μιά στιγμιαία παρατήρησή της -τήν εἶδε πού ἔτρεμε- καί διώχνοντας, ἔστω καί ἐλάχιστα, κάποια ἀναγνώριση ἀπό μέρους του τῆς ὕπαρξής της καί τῶν ἀναγκῶν της. Γιά τόν Φρανσουά πάντως τά πράγματα γίνονται ἀληθινά μόνο ὅταν μεταφράζονται στόν λεκτικό κώδικα. Ἔτσι ὅταν ἐπισκέπτονται τό σπίτι του, μέ τόν Φρανσουά ἀνήσυχο ὡς πρός τήν ἐντύπωση πού θά σχηματίσουν οἱ γονεῖς γιά τήν Βεατρίκη, ἡ στιγμή τῆς μεγαλύτερης ἔντασης συμβαίνει κατά τήν διάρκεια τοῦ δείπνου καθώς ἡ Βεατρίκη

ἀρχίζει νά μιλᾶ γιά τό τί κάνει στή ζωή της γιά νά βγάλει τό ψωμί της. Γιά νά ἐμποδίσει αὐτό πού προφανῶς θεωρεῖ πώς θά εἶναι ἕνας καταστροφικός λεκτικός ὁρισμός, ὁ Φρανσουά διακόπτει τήν πρότασή της ἀπότομα κόβοντας τίς μοιραῖες λέξεις. Οἱ λέξεις πού θά τήν περιέγραφαν ἔχουν μεγαλύτερη πραγματικότητα καί δύναμη, γιά τόν Φρανσουά καί χωρίς ἀμφιβολία καί γιά τούς γονεῖς του, ἀπ' ὅ,τι τό ἴδιο τό πρόσωπο. Ἡ Βεατρίκη, θυμωμένα βουβή, γεμίζει τό στόμα της μέ ψάρια καί κόκκαλα καί βήχει, πράγμα πού μεταφράζει ξεκάθαρα σέ δράση -τήν δική της γλῶσσα- τήν πραγματική σημασία αὐτῶν πού μόλις ἔκανε ὁ Φρανσουά.

Ἀπ' τήν μεριά της ἡ ταινία ἐπιβεβαιώνει τήν προσέγγιση τῆς Βεατρίκης στήν πραγματικότητα, χρησιμοποιώντας δράσεις γιά νά κάνει ξεκάθαρο αὐτό πού οἱ λέξεις ἔχουν βρωμίσει. Οἱ ἀντίστοιχες θέσεις στήν ἀποτυχημένη ὑπόθεση ἔχουν γίνει ξεκάθαρες ὀπτικά: σ' ἕνα σύντομο πλάνο τους ὅπου βρίσκονται καί οἱ δυό ἔξω στόν κόσμο, ὁ Φρανσουά περνᾶ ἐπιτυχῶς ἕναν πολυάσχολο δρόμο στό Παρίσι, καί κοιτάζει πίσω ντροπιασμένα τήν Βεατρίκη πού ἔχει ξεμείνει σέ μιά νησίδα κυκλοφορίας· σέ μιά σκηνή μέσα στό διαμέρισμα αὐτή εἶναι γυμνή ἐνῶ αὐτός εἶναι ντυμένος μέ ὅλα του τά ροῦχα καί ξαφνικά ἀπομακρύνεται ἀπ' αὐτήν· ὅταν χωρίζουν αὐτή ἐπιστρέφει στό διαμέρισμα τῆς μητέρας της, ἐνῶ αὐτός ἐξακολουθεῖ τήν ζωή του, ὁδηγώντας τό 2CV. Ἐν τῷ μεταξύ, ὅμως, αὐτός ἐπιβεβαιώνει λεκτικά τόν χωρισμό τους, ὅτι θά εἶναι ὁ καλύτερος καί γιά τούς δυό, ἐμποδίζοντάς την ἀπ' τό νά πεῖ ὁ,τιδήποτε γιά νά ἀλλάξει τόν χαρακτηρισμό — «θά μποροῦσες βέβαια νά ἔλεγες πώς σέ κορόϊδεψα, ἀλλά θά εἶχες λάθος». Μόνον

ὅταν μιά γυναῖκα φίλη τόν κατηγορεῖ πώς μεταχειρίστηκε τήν Βεατρίκη «σάν ἕνας διευθυντής, τήν χρησιμοποίησες καί μετά τήν ἀπέλυσες» τότε μόνο χάνει τόν ἔλεγχό του, γιατί οἱ λέξεις της ἀπείλησαν νά ἀνακατέψουν τήν προσεκτική λεκτική κατασκευή πού ἀνύψωσαν στήν θέση τῆς πραγματικότητας.

Ἀπό τώρα καί στό ἐξῆς ἡ Βεατρίκη δείχνεται σχεδόν πάντα σάν μιά μοναχική φιγούρα. Περπατώντας μόνη στούς δρόμους λιποθυμᾶ σ' ἕνα σταυροδρόμι, ἐνῶ ἡ συγκοινωνία συνεχίζει νά βρυχᾶται καί στίς δύο πλευρές: εἶναι ἔγγυος, καί ἔτσι ἀκόμα περισσότερο σέ ἀντίθεση μέ τόν κόσμο γύρω της. Δέν ταιριάζει οὔτε μέ τήν ἐμπορική κουλτούρα τῆς Μαίριλυν (πού τῆς λέει πώς χοντραίνει), οὔτε μέ τήν ἐναλλακτική λύση, τόν πνευματικό κόσμο τοῦ Φρανσουά. Ξέροντας αὐτό, δέν ἀπευθύνεται σέ κανένα γιά ὑποστήριξη.

Ἡ τελευταία σκηνή ἑνώνει τήν ἀνάλυση τῆς ταινίας. Ἡ Βεατρίκη εἶναι τώρα σ' ἕνα ἰνστιτοῦτο, ὁ ἀποκλεισμός της ἔχει γίνει λογοτεχνικός καί ὁλοκληρωμένος. Τό κοινό τώρα τοποθετεῖται σάν τμῆμα τῆς κοινωνίας ἀπό ὅπου αὐτή βρίσκεται ξεκομμένη. Ὁ Φρανσουά τῆς κάνει ἐπίσκεψη. Ἡ Βεατρίκη ἐμφανίζεται, περπατώντας τόν διάδρομο, καί ἡ ἐμφάνισή της, εἶναι ἕνα σόκ: φαίνεται σχεδόν ἄσχημη, τό πρόσωπό της τραβηγμένο καί καθαρό, τά μαλλιά της αὐστηρά, ἡ ἐμφάνισή της ἀπωθητική. Φορᾶ ἕνα γκρίζο φόρεμα καί ἀπαντᾶ στίς ἐρωτήσεις τοῦ Φρανσουά μέ μηχανικά εὐχάριστα μονοσύλλαβα.

Ἡ τελική σκηνή ἀρνεῖται νά κάνει τήν Βεατρίκη τό ἀντικείμενο τοῦ οἴκτου μας. Ἀντίθετα: τώρα ξέρει τήν σημασία τοῦ τί τῆς συνέβη καί στό τέλος γυρνᾶ, δυσάρεστα γιά νά ὑποβάλλει τό κοινό στήν κριτική της ἀνταρσία, ἀντιστρέφοντας τή σχέση τοῦ γνώστη θεατῆ καί τοῦ γνωστοῦ ἀντικείμενου, ἐνῶ κατά τήν διάρκεια τῆς σκηνῆς ἡ κατανόησή της βρίσκεται σέ ἀντίθεση μέ τήν ἔλλειψη παρατηρητικότητας ἀπό μέρους τοῦ Φρανσουά. Ἔτσι ὅταν αὐτή ἀναφέρει τό παιγνίδι στό λόφο καί τήν πράξη του νά τῆς φέρει τό σάλι της, τόν παρατηρεῖ γιά νά δεῖ ἄν τώρα καταλαβαίνει, αὐτός ἁπλῶς χαμογελᾶ στήν ἀνάμνηση εὐχάριστων ἀναμνήσεων, ἀγνοώντας ξεκάθαρα τήν ἔννοια τῶν γεγονότων καί τό βουβό του μήνυμα.

Στήν τελευταία εἰκόνα ἡ Βεατρίκη κάθεται πλέκοντας καί κοιτάζοντας στό κενό. Ὅταν ἀρχίζει ἡ ταινία αὐτή ἦταν ἕνα παιδί, καί τώρα φαίνεται σχεδόν σάν μιά γριά γυναῖκα, πού τρέφεται ἀπ' τήν κατηγόρια τῆς ζωῆς της. Μετά γυρίζει καί κοιτάζει τό κοινό μ' ἕνα παγωμένο βλέμμα γνώσης καί θυμοῦ.

Καί στίς δύο του ταινίες τήν *Γιά μιά νύχτα ἀγάπης* καί τήν προηγούμενή της *Ἡ πρόσκληση*, ὁ Γκορεττά στέκεται σέ μιά κριτική ἀπόσταση ἀπό τά τρέχοντα συμπεράσματα, ἀπομακρυνόμενος γιά νά ἀνακαλύψει στήν ἀντίσταση καί στήν ὁλοκλήρωση των καθημερινῶν χαρακτήρων σημάδια ἑνός ἐναπομένοντος ἐλέους. Οἱ προσπάθειές τους νά δημιουργήσουν μικρές περιοχές τάξης καί νά διατηρήσουν τίς ζωές μέ κάποιο βαθμό ἀξιοπρέπειας βρίσκονται σέ ἀντίθεση μέ μιά πιό δυνατή κουλτούρα ἀδιαφορίας καί ἀπογοήτευσης. Καί στίς δύο ταινίες οἱ θετικοί του χαρακτῆρες καί οἱ ἀξίες τους εἶναι ντεμοντέ σύμφωνα μέ τίς περισσότερες σταθερές: ἕνας σεμνός ὑπάλληλος, ἕνας ἀπ' τούς πολλούς σ' ἕνα μοντέρνο ἀτσαλένιο γραφεῖο, βγάζει στό γραφεῖο του κατά τήν διάρκεια τοῦ γεύματος ἕνα παλιό βιβλίο στόν νατουραλισμό, καί ἐξετάζει τίς φωτογραφίες τῶν φυτῶν μέ εὐχαρίστηση· μιά ἡλικιωμένη ἄγαμη δακτυλογράφος σέ μιά σπάνια μέρα ἐξόδου της σηκώνει τά χέρια της μέ ξαφνική εὐχαρίστηση στόν ἥλιο· μιά βοηθός μπακάλη, ἡ μητέρα τῆς Βεατρίκης χύνει ἐξτρά παχιά κρέμα στόν καφέ τῆς κόρης της σάν μιά

μικρή προσπάθεια γιά κομφόρ· ἡ Βεατρίκη ἀνάμεσα σέ ἀτέλειωτες σειρές ἀπό ὁμοιόμορφους τάφους σέ ἕνα πολεμικό κοιμητήρι, ἥσυχα τοποθετεῖ ἕνα ὄστρακο πού κρατοῦσε σέ μιά ἀπό τίς ἄγνωστες ταφόπλακες, μιά χειρονομία ἀναγνώρισης καί θετικότητας. Οἱ ταινίες ἀναγνωρίζουν ταυ τόχρονα τόν ἡρωισμό τέτοιων χειρονομιῶν καί ζωῶν, καί τίς τεράστιες ἀντιθέσεις ἐναντίον τους. Στό «Γιά μιά νύχτα ἀγάπης» οἱ σειρές τῶν ὅμοιων τετραγώνων εἶναι μνήματα σ' ἕνα πολεμικό κοιμητήρι, μέ μόνο τό ὄστρακο τῆς Βεατρίκης νά ἔρχεται σέ ἀντίθεση στήν ἀτέλειωτη ἀνωνυμία τους.

Κανείς δέν παρατηρεῖ τήν δράση τῆς Βεατρίκης στά μνήματα ἐκτός ἀπό τό κοινό· καί μιά κι αὐτό παραμένει χωρίς ἔμφαση, μποροῦμε τό ἴδιο καλά νά τό προσπεράσουμε. Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Γκορεττά εἶναι ἀπαιτητική καί διακριτική. Ἐκεῖ ὅπου οἱ πιό συμβατικές ταινίες τείνουν νά ἐκμεταλλευτοῦν τόν συναισθηματισμό τοῦ κοινοῦ ἤ νά τραβήξουν αὐτοματικές ἀντιδράσεις σέ δοθέντες κώδικες, κι ἐκεῖ ὅπου οἱ πιό πειραματικές ταινίες ἐκτοξεύουν ρητορικές ἐπιθέσεις στόν θεατή γιά νά ἀλλάξουν τό μυαλό του, ἐδῶ ἡ ἀνεξάρτητη ἠθική κρίση τοῦ θεατῆ καλεῖται - ἄν αὐτός θά πρέπει νά παρατηρεῖ τά μικροπράγματα. Ὁ χρόνος γι' αὐτό ἐπιτρέπεται ἀπό τό σχετικό ἀργό ρυθμό πού ἀπό μόνος του περιέχει μιά κριτική στίς ἀντίθετες φόρμες τῆς βίαιας ταχύτητας καί διέγερσης. Συνειδητοποιώντας ἀπ' τόν τρόπο που οἱ συμβάσεις τῆς τέχνης βρίσκονται σέ ἀλληλοεπικάλυψη μέ τήν πραγματικότητα. Ἡ ἤρεμη μέθοδος τοῦ Γκορεττά εἶναι τμῆμα τῆς ἔννοιας καθώς στρέφει τήν κάμερά του στίς ἀσήμαντες ζωές καί τίς στιγμές ἔτσι ὥστε αὐτές ἄν ἀναγνωρίζονται στήν τέχνη νά μπορεῖ καί νά ἀναγνωριστοῦν στήν πραγματικότητα.

GILLIAN PARKER

(ἀπ' τό περιοδικό Film Quarterly)
Φθινόπωρο 1978

Μετάφραση: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος

ΓΚΟΡΕΤΤΑ ΚΛΩΝΤ

Βιογραφία

Ὁ Κλώντ Γκορεττά γεννήθηκε στήν Γενεύη στίς 23 Ἰουνίου τοῦ 1929. Στήν διάρκεια τῶν πανεπιστημιακῶν του σπουδῶν, στό πανεπιστήμιο τῆς Γενεύης, ἱδρύει,μαζί μέ τόν ἄλλο διάσημο Ἐλβετό κινηματογραφιστή, τόν Ἄλαν Τάννερ, τήν κινηματογραφική λέσχη τοῦ Πανεπιστημίου. Μέ τόν Α. Τάννερ ξαναβρίσκονται στό Λονδῖνο. Ἐργάζονται καί οἱ δυό στό Βρετανικό Κινηματογραφικό Ἰνστιτοῦτο (British Film Institute), κάνουν μάλιστα μαζί καί μιά ταινία μικροῦ μήκους τό *Ὡραῖος Καιρός* (Nice time) στό Πικαντίλυ Σέρκους. Γυρίζει στήν συνέχεια ὁ Γκορεττά στήν Ἐλβετία, ὅπου ἀπό τό 1957 ἀσχολεῖται, σάν σκηνοθέτης, στήν τηλεόραση.

Φιλμογραφία

1970: Ὁ τρελλός. 1972: Ἡ πρόσκληση. 1974: Ὄχι τόσο κακός ὅσο κι αὐτός 1976: Μιά νύχτα ἀγάπης. 1977: Ἡ ἐπιστημολογία τοῦ Ζάν Παζέ. 1980: Ἡ ἐπαρχειώτισσα. 1982: Ὁ θάνατος τοῦ Μάριο Ρίκκι.

Χαρακτῆρες... 4 ἀπόψεις

Πῶς ἕνας ἠθοποιός πραγματώνει ἕνα ρόλο; Πῶς δημιουργεῖ τόν χαρακτήρα; Πόσοι καί ποιοί εἶναι οἱ πρωταγωνιστές μιᾶς ταινίας; Ποιά ἡ σχέση τους μέ τήν μυθοπλασία;

Ἕνα ἀφιέρωμα - ἐνδείκτης τῶν ἀπαντήσεων στό παραπάνω (ἀλλά καί πάμπολα παραπλήσια) ἐρωτήματα σίγουρα δέν θά περιλάμβανε 4 μόνον ταινίες. Ἀναγκαστικά λοιπόν δέν πρόκειται γιά τίποτα περισσότερο ἀπό 4 ἀπόψεις.

Στόν *κύριο Βερντοῦ* ὁ Τσάπλιν εἶναι ὁ ἀπολυτος ἄρχων. Ὑπεύθυνος καί τήν ἐξέλιξη τοῦ χαρακτῆρα (σάν σκηνοθέτη) καί γιά τήν πραγμάτωσή του (σάν ἠθοποιός) δημιουργεῖ τελικά ἕναν χαρακτῆρα κυρίαρχο, ἔντονο καί πληθωρικό.

Στόν ἀντίποδα ἀκριβῶς βρίσκεται ὁ χαρακτῆρας τοῦ ζωγράφου Πιροσμάνι τῆς ταινίας τοῦ Σεγκέλαγια. Ἐπιβάλλει τήν παρουσία τοῦ ἀπόλυτου κι ὅμως δέν φαίνεται νά κινεῖται, νά ἐνεργεῖ, νά μιλᾶ. Προτιμᾶ νά παραμένει θεατής.

Μιά (χολυγουντιανῆς προέλευσης) ἀντίληψη ζητᾶ ἀπό τούς χαρακτῆρες νά ὑπηρετήσουν ἁπλῶς τό σενάριο καί τίποτα παραπάνω. Μιά ἀντίθετη ἀντίληψη (λίγο πρίν ἤ μετά τό σοσιαλιστικό ρεαλισμό) ζητᾶ ἀπό τούς ἠθοποιούς νά ἐκφράσουν κοινωνικές καταστάσεις ἤ ταξικές συγκρούσεις. Οἱ ἐνέργειες τῶν πρωταγωνιστῶν σ' αὐτήν τήν περίπτωση προκαθορίζονται ἀνάλογα μέ τό τί συμβολίζουν, ἡ συμπεριφορά τους τό ἴδιο.

Ὁ Βισκόντι τῶν *Καταραμένων* βρίσκεται κάπου ἀνάμεσα. Οἱ χαρακτῆρες ἀνάμεσα, σάν τέτοιοι, διατηροῦν τήν ὑπόστασή τους, ἐνῶ, ταυτόχρονα, σημασιοδοτοῦν τίς ἀντιμαχόμενες δυνάμεις τοῦ τρίτου Ράϊχ. Στό τέλος δέν μένει παρά ἡ εἰκόνα τοῦ προσώπου τῶν ἠθοποιῶν· οὔτε χαρακτῆρες οὔτε ἐκφραστές κοινωνικά ἀντίπαλων ὁμάδων.

Στό *Νάσβιλ* ὁ Ἄλτμαν εἶχε οὔτε λίγο οὔτε πολύ 24 πρωταγωνιστές. Στά *Παντρολογήματα* ἔχουμε 48. Τό πείραμα πολύ ἐντυπωσιακό. Γίνονται ὅμως καί οἱ 48 χαρακτῆρες, ἤ μερικοί ἐκφυλίζονται σέ καρικατοῦρες;

Σ' αὐτό τό ἀφιέρωμα ὑπάρχει ἔντονη ἡ ἔλλειψη μιᾶς ταινίας τοῦ Ἀϊζεστάϊν (πρωταγωνιστής ὁ λαός) καί μιᾶς τοῦ Μπρεσσόν (ὁ ἠθοποιός-μοντέλο). Ὁ τελευταῖος ὅμως, δυστυχῶς, φαίνεται ν' ἀποτελεῖ κάτι σάν ἀπηγορευμένη περίπτωση γιά τούς Ἕλληνες εἰσαγωγεῖς.

ΟΜΑΔΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ὁ Κύριος Βερντού

Monsieur Verdoux, Η.Π.Α. 1947.

Σενάριο ἀπό μιά ἰδέα τοῦ Ὄρσον Οὐέλες
Συνεργάτης στήν σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Φλόρεϋ. Βοηθός: Χουίλερ Ντρίντεν. Ὀπερατέρ: Κούρτ Κούραντ. Ντεκόρ: Τζών Μπέργκμαν Κοστούμια: Ντρού Τέτρικ. Μοντάζ: Γουίλλιαμ Νίκο. Μουσική: Τσάρλυ Τσάπλιν. Ἠθοποιοί: Τσάρλυ Τσάπλιν, Μάντ Κορέλλ, Ἄλλισον Ρόνταν, Ρόμπερτ Λούις, Ὤντρεϋ Μπέτζ, Ἔντνα Πάρβιανς. Διάρκεια: 123΄.

ΤΟ ΠΑΡΑΚΑΤΩ ΑΡΘΡΟ ΣΥΓΚΡΙΝΕΙ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ *ΛΑΝΤΡΥ* και *Κος ΒΕΡΝΤΟΥ* ΠΟΥ ΒΑΣΙΖΟΝΤΑΙ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΠΡΟΣΩΠΟ

Λίγοι Ἀμερικανοί μποροῦν νά θυμηθοῦν τόν *Κο Βερντοῦ* τοῦ Τσάπλιν ἀρκετά καθαρά. Βασισμένη στήν ἱστορία τοῦ Λαντρύ, γιά πρώτη φορά κυκλοφόρησε ἐδῶ στά 1947, ἀλλά οἱ ἐπαγγελματίες πατριῶτες ἤδη διαμαρτύρονταν γιά τόν Τσάπλιν, ἡ ταινία σημαδεύτηκε καί, μέσα στόν χρόνο, ἀποσύρθηκε, καί ποτέ δέν ξαναπαίχτηκε ἐδῶ ξανά. Τήν εἶδα μόνο μιά φορά καί, δεκάδες χρόνια ἀργότερα, δέν εἶναι ἀρκετά γιά νά βασιστεῖς στήν κρίση σου γιά ποιοτικές κρίσεις. Ὅμως, μέ τήν βοήθεια τῆς κριτικῆς τῶν τριῶν τμημάτων τοῦ Τζαίημς Ατζή, μερικές συγκρίσεις πάνω στήν ἱστορία καί τούς χαρακτῆρες εἶναι δυνατές.

Ὁ Τσάπλιν τοποθετεῖ τήν ταινία του τήν περίοδο τῆς Οἰκονομικῆς Κρίσης, κάνει τόν Βερντοῦ ἄνεργο, τοῦ δίνει μιά σακάτισσα γυναίκα καί ἕνα παιδί νά τόν ὑπεραγαπᾶ, καί κάνει ὅλα τά θύματα ἀποκρουστικά. Ὁ Λαντρύ βρίσκεται σέ ἀντιδιαστολή μέ τόν πόλεμο· ἐκτελεῖ τά ἐγκλήματατά του γιά τήν γυναίκα του καί τήν οἰκογένεια ἀλλά στήν πραγματικότητα δέν ἐνδιαφέρεται καί πολύ γι' αὐτούς -ἡ γυναίκα του στήν πραγματικότητα τόν μισεῖ. Πέντε ἀπ' τά ἔντεκα θύματά του εἶναι ἀξιαγάπητα. Ὁ Βερντού χαρίζει τήν

ζωή σ' ένα μοναχικό κορίτσι γιατί είναι χήρα καί συμπαθητικιά στήν μισανθρωπιά του· γίνεται ἐρωμένη ἑνός βιομήχανου πυρομαχικῶν. Ὁ Λαντρύ χαρίζει τήν ζωή σ' ένα κορίτσι πού θά μποροῦσε νά ἦταν θύμα γιατί εἶναι πνευματώδης· γίνεται ἐρωμένη του. Ὁ Βερντού εἶναι ἕνα κομμάτι γιά βιρτουόζους γεμάτο ἄνθη γιά ἕναν μεγάλο ἠθοποιό παντομιμιστή, κωμικό. Ὁ Λαντρύ εἶναι ἕνας σχετικά «στρωτός» ρόλος γιά ἕναν καλό καί δυναμικό ἠθοποιό.

Καί οἱ δυό ἱστορίες, τότε, εἶναι τοποθετημένες σέ περιεχόμενο καταστροφῆς-πολέμου καί καταπίεσης- ὅταν ἡ ἐλπίδα εἶναι ἀγαπητή καί ἡ ζωή εἶναι φτηνή, ὅταν οἱ πατροπαράδοτες ἀξίες, ὄχι ἀπαραίτητα λανθασμένες, ἔχουν ἀπορριφτεῖ. Ὁ Τσάπλιν ἔκανε τόν Βερντού ἕναν ἀξιαγάπητο σύζυγο καί πατέρα, ἔκανε τά θύματα ἀπωθητικά, ἔτσι ὥστε νά μπορεῖ τουλάχιστον νά παρασύρει τό κοινό μέ τό μέρος του κατά τήν διάρκεια τῶν ἀπόπειρων δολοφονίας (ἐπιχειρεῖ μόνο μιά δολοφονία στήν ταινία), ἔτσι ὥστε νά μπορεῖ νά τούς σοκάρει μέ αὐτήν τήν συμπεριφορά του σάν ἕνας ἄνθρωπος «οἰκογένειας» ἀλλά ταυτόχρονα νά τούς συγκρατήσει στό μάθημά του πώς ὁ φόνος γιά τά χρήματα εἶναι ἡ λογική ἐπέκταση τῆς ἐπιχείρησης. Χαρίζει τήν ζωή στό μοναχικό κορίτσι καί τῆς συμπεριφέρεται πατρικά γιά νά δυναμώσει τήν βασική του ἀθωότητα· ἡ μοίρα της ἐπιβεβαιώνει τό γεγονός πώς ὁ κόσμος δέν μπορεῖ νά ἀπατηθεῖ.

Ἡ ταινία τοῦ Τσάπλιν, πού σέ γενικές γραμμές δέν ἄρεσε ὀνομάστηκε ἀντικκομφορμιστική, τοῦ Σουίφτ. Ὁ Βερντού εἶναι μιά δουλειά μυαλοῦ διαποτισμένου μέ τόν ἰδεαλισμό τοῦ 19ου αἰώνα, θυμωμένου μέ τήν ἐχθρότητα τοῦ κόσμου πρός τήν ἀγάπη καί τήν ζωή. Ὁ Λαντρύ δέν φοβᾶται ποτέ, δέν μετανοεῖ ποτέ, δέν ἐπεξηγεῖ ποτέ. Ὁ Βερντού κάνει δηλώσεις στό δικαστήριο καί στό κελί του. Ὁ Λαντρύ ἁπλῶς ἀνακοινώνει τήν ἀθωότητά του. Ὁ

Ὁ Βερντού εἶναι ἕνας ἐπαναστάτης τῆς θρησκείας, τοῦ πολέμου, τῆς ὑλικῆς ἠθικῆς. Ὁ Λαντρύ ἀποδέχεται τό παρών, πολύ σκληρά κάτω ἀπ' τίς ἀξιαγάπητες ἐπιφάνειες καί «τρυφερότητες». Μᾶς ἀφίνει μέ τήν εὐχή νά καταλάβουμε γιατί αὐτός ἐναντιώθηκε στήν ἀθωότητά του ἄν διέπραξε αὐτά τά ἐγκλήματα χωρίς φόβο καί μέ ἕναν ρασιοναλισμό ἀλλά ἀκόμα κι αὐτή ἡ ἐρώτηση -τοποθετημένη μέ τέτοιον προβοκαριστσικό καί καλοσχεδιασμένο πλαίσιο- βοηθᾶ στό νά γίνει ἡ ταινία ἀξιοθαύμαστη.

ΥΣΤΕΡΟΓΡΑΦΟ: Μετά ἀπό ὅσα γράφτηκαν, ὑπῆρξε μιά δυνατότητα νά δῶ ξανά τόν Κύριο Βερντού καί, δυστυχῶς, νά ἀπογοητευτῶ μαζί του. Ἦταν μιά ταινία πού ἁγιοποιήθηκε ἀπ' τήν καταπίεση. Ἀντανακλᾶ αὐτά πού ὁ Τσάπλιν θέτει στήν αὐτοβιογραφία του ὅτι δέν ἦταν ποτέ ὁλοκληρωτικά ἄνετος μέ τίς ταινίες του ἀπό τότε πού ἡ ἐφεύρεση τοῦ ἤχου κατέστρεψε τόν ἀλήτη τῆς παντομίμας (αὐτόν πού κατάφερε νά διατηρήσει στούς *Μοντέρνους Καιρούς*). Στόν *Κύριο Βερντού* ὅπως καί στόν Δικτάτορα προσπάθησε νά παίξει ἕναν τελείως διαφορετικό χαρακτήρα, ἀλλά ἔπρεπε νά γυρίσει πίσω στόν ἀλήτη γιά νά βοηθηθεῖ· ἔτσι ἔχουμε τόν Βερντού, στήν μέση τοῦ θλιβεροῦ μύθου τῆς ζωῆς τους, νά κάνει κόρτε σέ μιά χήρα μέ γελοῖο τρόπο, νά πέφτει πρός τά πίσω ἔξω ἀπό ἕνα παράθυρο κ.λπ. Τέτοιες στιγμές εἶναι ἀπό μόνες τους ἀστεῖες, ἀλλά εἶναι ἐπίσης χαρακτηριστικές ἀποδείξεις τῆς ἀνασφάλειας τοῦ Τσάπλιν στό ρόλο τοῦ Βερντού.

STANLEY KAUFFMANN

(ἀπό τό βιβλίο του A WORLD ON FILM)

Μετάφραση: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος

Καταραμένοι

The Damned, Δ. Γερμανία, Ἰταλία 1969.

Σενάριο: Νίκολα Μπαταλούτσο, Ἐνρίκο Μεντιόλι, Λουκίνο Βισκόντι. Σκηνοθεσία: Λουκίνο Βισκόντι. Φωτογραφία: Ἀρμάντο Νανούτσι, Πασκουάλλε Ντέ Σάντις. Μουσική: Μωρίς Ζάρ. Ἠθοποιοί: Ντέρκ Μπόγκαρντ, Ἴγκρινντ Τούλιν, Χέλμουτ Μπεργκεν, Σαρλότ Ράμπλινγκ, Ρενέ Βερλέ, Χέλμουτ Γκρίμ, Οὐμπέρτο Ὀρσίνι.

Μέ τούς καταραμένους ἐπανερχόμαστε στήν γνωστή θεματολογία τοῦ Βισκόντι. Εἶναι μιά ἱστορία (ὅπως στό *Ἡ γῆ τρέμει)* τῆς πτώσης καί τῆς ἀποσύνθεσης μιᾶς οἰκογένειας, ἀλλά (ὅπως στό *Σένσο* καί στόν *Γατόπαρδο)* οἱ τύχες τῶν μεμονομένων ἀτόμων συνδέονται μέ εὐρύτερες ἐξελίξεις, σέ μιά κρίσιμη στιγμή τῆς ἱστορίας. Ὅπως ὁ οἶκος τῶν Σαλίνα στόν *Γατόπαρδο,* ἡ οἰκογένεια Ἔσενμπεκ εἶναι ἠθελημένα ἤ ὄχι, ἱστορικοί πρωταγωνιστές. Σάν μιά ἀπό τίς «μεγάλες οἰκογένειες» τοῦ προπολεμικοῦ Γερμανικοῦ καπιταλισμοῦ, οἱ προσωπικές τους τύχες δέν μποροῦν νά διαχωρισθοῦν ἀπό αὐτές τοῦ Κράτους καί ἡ ἄνοδος τοῦ Ναζισμοῦ τούς ἐπηρεάζει καί στήν πολιτική τους τακτοποίηση καί στήν προσωπική τους ἀποσύνθεση.

Ἡ πλοκή εἶναι σύνθετη. Ὁ ἀρχηγός τῆς οἰκογένειας, ὁ Γιοακίμ, πρόκειται νά ἀποσυρθεῖ. Ἡ πάλη γιά τήν διαδοχή περιλαμβάνει τόν ἐγγονό Μάρτιν (ἀπώτερο κληρονόμο), τόν Χέρμπερτ (φιλελεύθερο καί ἀντιφασίστα) καί τόν Κόνσταντιν (φανατικό Ναζί, μέλος τῶν Ταγμάτων Ἐφόδου) τούς πιό ἄμεσους κληρονόμους καθώς καί τό μή μέλος τῆς οἰκογένειας, Φρῆ-

ντριχ Μπρούκμαν, (ἀρχικά διευθυντή τῶν χαλυβουργείων ἀργότερα σύζυγο τῆς μητέρας τοῦ Μάρτιν, Σοφίας).

Ἡ δράση προωθεῖται καί συμπυκνώνεται σέ λίγες σεκάνς κλειδιά, τῶν ὁποίων οἱ πιό σπουδαῖες εἶναι ἐκεῖνες τοῦ γενέθλιου πάρτυ καί ἀποχώρησης τοῦ Γιόακιμ, πού συμπίπτει μέ τό κάψιμο τοῦ Ράϊχσταγκ· ἡ ἐξολόθρευση τοῦ Κονσταντίν κατά τή διάρκεια τῆς Νύχτας τῶν Μακρυῶν Μαχαιριῶν· καί ὁ γάμος καί ὁ θάνατος τῶν Σοφίας καί Φρῆντριχ πού ἐπίσης δηλώνει τήν πλήρη Ναζιστοποίηση τοῦ ἐπιζόντος οἴκου τῶν βαν Ἔσενμπεκ. Ἀπό αὐτές τίς σεκάνς ἐκείνη τῆς Νύχτας τῶν Μεγάλων Μαχαιριῶν συχνά ἀναφέρεται σάν ἕνα τούρ ντέ φόρς, πού εἶναι πράγματι. Αὐτό πού εἶναι πιό ἐνδιαφέρον, πάντως, εἶναι ὁ τρόπος πού ὁ Βισκόντι ἀναπαριστᾶ τήν σχέση μεταξύ τοῦ Ναζισμοῦ τῶν Ταγμάτων Ἐφόδου καί αὐτοῦ τῶν Ἔς-Ἔς. Ἀπορρίπτοντας τήν Μπρεχτική ἀναλογία τῶν δύο συμμοριῶν κακοποιῶν πού διεξάγουν ἕναν ἰδιωτικό πόλεμο γιά τόν ἔλεγχο τῆς πιάτσας, κάνει μιά αὐστηρή διάκριση μεταξύ τοῦ ἀγχώδους φασισμοῦ των Ταγμάτων Ἐφόδου καί τῆς ἐπάρκειας τοῦ μιλιταρισμοῦ τῶν Ἔς-Ἔς πού ταυτίζονται μέ τήν Νέα Τάξη καί τό ἴδιο τό κράτος τῶν Ναζί. Τά καφέ πουκάμισα, εὐνοημένο ἐργαλεῖο ἀντεπαναστατικῆς βίας κατά τήν διάρκεια τῆς ἀνόδου τοῦ φασισμοῦ καί ἔκφραση ἀντιδραστικοῦ λαϊκισμοῦ μέχρι τήν ὥρα τῆς κατάληψης τῆς ἐξουσίας, ἔχουν ἐκπληρώσει τόν σκοπό τους. Ἀπωθητικοί, ἀκόμα καί στίς στιγμές τους τῆς συντροφικότητας καί ἠρεμίας, ὑπάρχει κάτι τό παθητικό σέ σχέση μέ τήν ἐξολόθρευσή τους ἀπό τούς πειθαρχημένους καί καλά ὁπλισμένους τῆς κρατικῆς ἐξουσίας.

Γενικά, οἱ *Καταραμένοι*, εἶναι μιά ἐπιστροφή στήν ὀπερατική-μελοδραματική ἀτμόσφαιρα πού πρῶτα ἐμφανίζεται μέ τήν ταινία *Ἡ Γῆ τρέμει*. Ἀλλά ὑπάρχουν διαφορές. Ἀπό τήν μιά πλευρά ὑπάρχουν σκηνές ὅπου τά μελοδραματικά στοιχεῖα ἐγκαταλείπονται πρός ὄφελος μιάς ἁπλούστερης φόρμας εἰκονικοῦ ρεαλισμοῦ, διαυγῆ καί εὐκολοδιάβαστου ἀλλά πυκνοῦ μέ συμβολικούς ὑπερτονισμούς. Τέτοια γιά παράδειγμα εἶναι ἡ σεκάνς τῆς κηδείας τοῦ Γιοακίμ, μέ τήν πομπή νά ξετυλίγεται ἀργά μέσα στούς σκοτεινούς δρόμους κοντά στά χαλυβουργεία Ἔσενμπεκ. Ἐδῶ ὁ συμβολισμός εἶναι συγγενικός, δείχνοντας κατευθείαν σέ μιά ὑλική πραγματικότητα κοινωνικο-οικονομικῶν σχέσεων χωρίς νά διέλθει ἀπό τήν μεσολάβηση χαρακτήρων καί δράματος. Ἀλλά ὑπάρχουν ἀπό τήν ἄλλη πλευρά ἐπίσης σκηνές στίς ὁποίες ἡ κίνηση ἀπομάκρυνσης ἀπό τό αὐτάρκες σύμπαν τοῦ μελοδράματος παίρνει μιά ἀντίθετη κατεύθυνση πού δέν εἶναι εὔκολο νά τήν ὁρίσει κανείς.

Ὁ στυλιστικός δείκτης αὐτῆς τῆς ἀλλαγῆς κατεύθυνσης δίδεται ἀπό τήν ἀθοδο στόν ἐξπρεσιονισμό, πλέον ἐμφανῆ στό τέλος τῆς ταινίας. Τό μελόδραμα τοῦ Βισκόντι πολύ συχνά ἔχει τή μορφή τοῦ ἀνθρωπομορφικοῦ ἱστορικισμοῦ, δηλαδή ἡ κίνηση τῶν κοινωνικῶν δυνάμεων ἀντανακλᾶται στίς πράξεις καί τά πάθη τῶν ἀτόμων.

Οἱ καταραμένοι εἶναι ἕνα δράμα χαρακτήρων, ἀλλά ἕνας χαρακτήρας δέν εἶναι ἀνεξάντλητος σάνπηγή καλλιτεχνικῆς ἀναπαράστασης. Ἔτσι πρός τό τέλος οἱ χαρακτῆρες, σάν τέτοιοι, γίνονται ἄσχετοι καί ἡ ἀξία τους σάν σύμβολα κοινωνικῶν δυνάμεων ἔχει ὑπονομευθεῖ καί ἡ ταινία τελειώνει σ' ἕνα κενό, ἐξπρεσιονισμός χωρίς τίποτα νά ἐκφράσει.

GEOFFREY NOWELL-SMITH

(ἀπό τό βιβλίο VISKONTI)

Μετάφραση: Θωμᾶς Νέος

Πιροσμάνι

Pirosmani, Γεωργία

Σκηνοθεσία: Γκεόργκι Σενγκέλαγια. Σενάριο: Γκεόργκι Σενγκέλαγια καί Ἔρλομ Ἀκβλεντιάνι. Φωτογραφία: Κονσταντίν Ἀπριάτιν. Μουσική: Β. Κουκχιανίντζε. Μοντάζ: Μ. Καραοβίλι. Καλλιτεχνική Διεύθυνση: Ἀβνταντίλ Βάραζι. Ἠθοποιοί: Ἀβνταντίλ Βάραζι.

Τό *Πιροσμάνι* εἶναι μιά στοιχειωμένη ἔκδοση τῆς ζωῆς, πάνω στήν ἀλλαγή αἰώνα, τοῦ Ρώσσου λαϊκοῦ καλλιτέχνη Νικόλα Πιροσμανισβίλι (1863-1918), ὅπως τήν εἶδε ὁ Γεωργιανός σκηνοθέτης Γκεόργκι Σενγκέλαγια. Ἡ ταινία εἶναι ἐντυπωσιακή ὄχι μόνο γιά τό ὡραία ἐλεγχόμενο ὀπτικό στύλ πού μιμεῖται τήν πλούσια ἁπλότητα τῶν πρωτόγωνων πινάκων τοῦ Πιροσμάνι, ἀλλά καί σάν μιά προσεκτικά ἐλεγχόμενη μελέτη τῆς σχέσχης μεταξύ ἑνός καλλιτέχνη καί τῆς κοινωνίας.

Ἀπό τίς λίγες Σοβιετικές ταινίες πού διανέμονται στό ἐξωτερικό, τό *Πιροσμάνι* ἀποτελεῖ χαρακτηριστικό παράδειγμα ταινίας ὑψηλῆς ποιότητας πού εἶναι δυνατόν νά γίνει στήν σύγχρονη Ρωσσία. Ἀλλά ἡ ταινία τοῦ Σενγκέλαγια εἶναι πολύ πιό ἀξιόλογη ἀπό κάτι τό «ἀξιοπερίεργο»· εἶναι ἕνα αὐθεντικώτατο πορτραῖτο ἑνός καλλιτέχνη. Ὁ Πιροσμάνι, πολύ σύντομα, ἦταν ἕνας μοναχικός κλειστός ἄνθρωπος πού χρησιμοποιούσε ἁπλές ἀλλά ἔντονες ζωγραφιές σκηνῶν γλεντιοῦ, χωρικῶν καί πριγκίπων τῆς πατρίδας του Γεωργίας, σάν κύριο μέσο ἐπικοινωνίας. Ζωγράφιζε σέ τοπικές ταβέρνες μέ ἀντάλλαγμα τροφή καί ποτό, προοδευτικά γεμίζοντας τήν περιοχή μέ τήν τέχνη του καθώς περιπλανόταν ἀπό τόπο σέ τόπο. Ἦταν λοιπόν κάτι τό παράδοξο. Ἡ τέχνη του ἦταν ἀπό τούς ἀνθρώπους καί γιά τούς ἀνθρώπους τῆς περιοχῆς του, καί παρ' ὅλα ταῦτα αὐτός ἦταν τόσο μοναχικός ὥστε μιά χαρακτηριστική σκηνή τῆς ταινίας εἶναι αὐτή πού ὁ καλλιτέχνης τρώει μόνος του σιωπηλά σέ μιά ταβέρνα μέ ὅλα τά ἄλλα τραπέζια γεμᾶτα. Ἔπαινος ἀξίζει στήν διορατικότητα τοῦ Σενγκέλαγια καί τήν ἱκανότητά του σάν σκηνοθέτης πού καταφέρνει νά συλλάβει ταυτόχρονα τήν μεγάλη ταπεινότητα ἀλλά καί τήν σχεδόν μυστικιστική πολυπλοκότητα τοῦ Πιροσμάνι χωρίς νά δραματοποιεῖ ἤ νά ὑπεραπλουστεύει τό θέμα του.

Οἱ ζωές τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν πάντα ἦταν προκλητικό ὑλικό γιά τούς σκηνοθέτες. Ἀλλά ἀρκεῖ νά θυμηθοῦμε τόν ἱδρωμένο Τσάρλτον Ἧστον στήν *Ἀγωνία καί Ἔκσταση* ἤ τόν Χοσέ Φερέρ μόνιμο λυπημένο Τουλούζ Λωτρέκ στό *Μουλέν Ρούζ* γιά νά καταλάβουμε ποσο ἐπιφανειακοί φαίνονται στήν ὀθόνη οἱ περισσότεροι Χολλυγουντιανῆς κατασκευῆς καλλιτέχνες. *Τό Πιροσμάνι* βρίσκεται σέ καθαρή ἀντίθεση μέ τά στερεότυπα τῶν λαϊκῶν δημοφιλῶν φίλμ. «Ἤθελα νά ζωγραφίσω ὅτι ζωγράφισα» εἶναι ἡ πιό σύνθετη ἀπάντηση πού ὁ ἴδιος ὁ Πιροσμάνι δίνει σ' ὅσους ζητοῦν νά τόν γνωρίσουν καλύτερα.

Ὁ Ἀντβαντίλ Βάραζι πού εἶναι ἐπίσης ὁ καλλιτεχνικός διευθυντής τῆς ταινίας δίνει μιά ἐξαιρετική βουβή παράσταση σάν Πιροσμάνι. Θυμίζοντας τήν παράδοση τῶν ἐσωστρεφῶν χαρακτήρων τοῦ Μπρεσόν, ὁ Βάραζι καταφέρνει νά ὑποδυ-

θεῖ τόν Πιροσμάνι μέσω τῆς μή ἠθοποιίας του. Σπανίως μιλάει, κινεῖται ἤ ἀκόμα ζωγραφίζει. Στό γενειοφόρο ἀδύνατο πρόσωπο ὑπάρχει ἕνα αὐστηρό ἀλλά ἀπόμακρο βλέμμα. Μ' αὐτόν τόν τρόπο ὁ Σενγκελαγια κεντρώνει τό ἐνδιαφέρον του στά διαλλείματα μεταξύ τῶν ἐργασιῶν τοῦ Πιροσμάνι παρά στήν πράξη τῆς δημιουργίας αὐτῆς καθαυτῆς. Ἡ πιό σπουδαία του δουλειά, γιά παράδειγμα, μιά μεγάλη τοιχογραφία πού ἀπεικονίζει τήν πόλη ὅπου ζοῦσε, ἁπλῶς δείχνεται στήν τελειωμένη μορφή της σέ μιά σκηνή πού ἀκολουθεῖ ἀμέσως μιά ἄλλη ὅπου κάποιοι κάτοικοι τῆς πόλης τόν κλειδώνουν στό δωμάτιο γιά νά ζωγραφίσει. Βλέπουμε τό προϊόν καί ὄχι τήν διαδικασία. Ἀλλά κυρίως βλέπουμε τό περιβάλλον ἀπ' ὅπου πῆρε ὁΠιροσμάνι τήν ἔμπνευση καί τροφοδοτήθηκε μέ ὁράματα. Τό πορτραῖτο λοιπόν τοῦ καλλιτέχνη τοῦ Σενγκέλαγια γίνεται ἕνας ντοκυμανταιρίστικος ὕμνος στήν Γεωργία. Γιά νά καταλάβουμε κάτι ἀπ' αὐτόν τόν λαϊκό καλλιτέχνη, ὁ Σεγκέλαγια προτείνει, πρέπει νά γνωρίσουμε κάτι ἀπό τή φύση καί πνεῦμα τῶν ἀνθρώπων τῆς Γεωργίας καί τῶν τόπων.

Ἡ ταινία ἔτσι ἔχει τό χρῶμα, τήν ὑφή καί τόν βηματισμό τῆς τέχνης τοῦ Πιροσμάνι. Πολλά ἀπό τά πλάνα μᾶς φαίνονται σάν λαϊκή τέχνη. Τό τοπίο καί οἱ ἄνθρωποι ἔχουν μιά αἴσθηση ἀξιοπρέπειας ἀλλά καί μιά ἥσυχη μελαγχολία· δέν εἶναι ἐξιδανικευμένο ἀλλά ὅπως φανταζόμαστε ὅτι θά ἦταν στήν πρό ἐπαναστατική Ρωσσία.

Σ' ἕνα ἀξιοσημείωτο βαθμό ὁ Σεγκέλαγια πετυχαίνει μιά ἁρμονία ἀνάμεσα στά τοπία, στούς χωρικούς, στόν Πιροσμάνι, στήν δουλειά του πού ἀντανακλᾶ αὐτά τά στοιχεῖα καί, τελικά, στήν ἴδια τήν ταινία. Πρός τό τέλος αὐτός ὁ ἀργός βηματισμός τῆς ταινίας γίνεται σημαντικός. Ὁ Σεγκέλαγια παρουσιάζει μιά σκηνή, τήν κρατᾶ πολύ περισσότερο ἀπό ὅσο ἔχουμε συνηθίσει ἀπό τόν ἐμπορικό κινηματογράφο καί μετά περνᾶ ἀμέσως στήν ἐπόμενη. Πρωτόγονος κινηματογράφος χρησιμοποιούμενος ἀποτελεσματικά γιά νά ἀπεικονίσει μιά πρωτόγωνη τέχνη μπροστά σ' ἕνα ἁπλό φόντο. Αὐτό τό εἶδος τῆς ἁπλότητας ἔχει φυσικά χρησιμοποιηθεῖ ἀπό ἄλλους καλλιτέχνες στά πρόσφατα χρονια (πιό ἀξιοσημείωτος ὁ Θόδωρος Ἀγγελόπουλος στόν *Θίασο* καί τούς *Κυνηγούς*) ἀλλά ὅπως χρησιμοποιεῖται ἀπ' αὐτούς συχνά γίνεται μανιερισμός ἐξ ἴσου κουραστικός καί συνειδητός ὅσο οἱ ἐπίπεδες, γρήγορες Χολλυγουντιανές ταινίες. Ὁ Σεγκέλαγια ἀπό τήν ἄλλη πλευρά ἔχει καταστήσει αὐτή τήν τεχνική ἀόρατη γιατί ταιριάζει ἀπόλυτα μέ τό ἀντικείμενό του.

ANDREW HORTON

(Περιοδικό Film Quarterly, Χειμῶνας 1978-79)

Μετάφραση: Θωμᾶς Νέος

Παντρολογήματα

A Wedding, USA 1978

Σενάριο: Τζών Κονστιντάϊν, Πατρίτσια Ρέσνικ, Ἄλλαν Νίκολς, Ρόμπερτ Ἄλτμαν. Σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Ἄλτμαν. Φωτογραφία: Τσάρλς Ρόσσερ. Μουσική: Τόμ Οὐώλς. Ἠθοποιοί: Κάρολ Μπάρνετ, Πώλ ντούλεϋ, Ἄμυ Στράϊκερ, Μία Φάρροου, Λίλιαν Γκίς, Νίνα βάν Πάλλαντ, Βιττόριο Γκάσμαν, Νταίζυ Ἀρνάζ Τζούνιορ, Τζέραλντιν Τσάπλιν, Λωρήν Χάττον.

Διπλασιάζοντας τόν ἀριθμό τῶν πρωταγωνιστῶν τῆς ταινίας *Νάσβιλ* ἀπό 24 σέ 48 ἐνῶ ταυτόχρονα συρρηκνώνεται ὁ χρόνος ἀπό 3 σέ μία, *Τά παντρολογήματα* προσφέρουν μᾶλλον μιά ἐπέκταση παρά μιά παράταση στό ρεπερτόριο συμπεριφορῶν τοῦ Ρόμπερτ Ἄλτμαν. παραλλαγές τῶν ἴδιων μικρῶν βρώμικων μυστικῶν, κοινωνικές ἀμηχανίες, καί ἄτομα ἀπορροφημένα σέ ἐνδοσκοπήσεις, στοιχεῖα πού ὑπάρχουν στίς 10 τελευταίες του ταινίες, προκαλοῦν τόν θαυμασμό μας πάλι, ἀρθρωμένα σάν γκάγκ κωμικοτραγικῶν ἀνακατεμένων σημειώσεων, ἐνσωματωμένα σέ μονόλογους ἠθοποιῶν, τακτοποιημένα σέ συμπληρωματικές ἤ ἀντιθετικές ἁρμαθιές, ἐνορχηστρωμένα καί χορογραφημένα σέ ταυτόχρονο ἤ διαδοχικά ρυθμικά κομμάτια, καί στρατηγικά χρονομετρημένα καί τοποθετημένα ἔτσι ὥστε νά συμπίπτουν μέ ἀντιστροφές χαρακτήρων ἤ μυθοπλαστικές.

Ποιό εἶναι τό θέμα —καί ἡ δικαίωση— γιά τά *Παντρολογήματα*; Δύσκολο νά τό προσδιορίσει κανείς μέ ἀκρίβεια, ἀλλά φαίνεται νά βρίσκεται κάπου ἀνάμεσα στόν γάμο γενικά (κάτι τό ἀφηρημένο) καί σ' ἕναν συγκεκριμένο γάμο, δηλ. Νότια νεόπλουτη νύφη παντρεύεται γαμπρό μέλος τῆς ἀναγνωρισμένης μεσοδυτικῆς ἀριστοκρατίας, μιά καθολική τελετή πού ἀκολουθεῖται ἀπό μιά ὑποδοχή κι ἕνα πάρτυ στό ἐξοχικό τῆς οἰκογένειας τοῦ γαμπροῦ. Θά ἤμουν πολύ εὐχαριστημένος νά δεχθῶ τόν γάμο καί τό πάρτυ σάν ὄχημα καί καταλύτη γιά τίς ἀλληλοεπηρεαζόμενες πιρουέτες τοῦ Ἄλτμαν —ἄν καί μόνο αὐτό μοῦ ζητιόταν νά δεχθῶ.

Ἀλλά κάτι μοῦ λέει ὅτι ὁ Ἄλτμαν θέλει νά δεχθῶ κάτι περισσότερο -εἰδικότερα μερικά ἀντίστροφα ζούμ ἀπό τήν πρόσοψη τῆς ἐκκλησίας καί τῆς οἰκογενειακῆς κατοικίας συνοδευμένα ἀπό ἐπίσημες φανφάρες πνευστῶν. Εἶναι αὐτά τά πλάνα δηλώσεις ἑνός Μεγάλου Πιστεύω ἤ ἐμπαιγμοί τέτοιων δηλώσεων; Ἡ ἐρώτηση εἶναι ἀκαδημαϊκή γιατί ἀναμφίβολα ἐγγράφονται σάν καί τά δύό, παρά τό γεγονός ὅτι ἡ κατάληξη παραμένει ἀσαφής. Τό συμπέρασμα εἶναι ὅτι ὁ Ἄλτμαν ἔχει κάτι σπουδαῖο νά πεῖ, ἀκόμη κι ἄν δέν τό πολυπιστεύει καί δέν εἶναι βέβαιος τί εἶναι.

Θά ἤθελα νά προσφέρω στόν Ἄλτμαν μιά διαφυγή ἀπό τίς βαρυφορτωμένες ἀπαιτήσεις πού κάποιοι κριτικοί τοῦ ἐναποθέτουν, καί νά προτείνω ὅτι τό στύλ εἶναι τό θέμα —καί ἡ δικαίωση— τῆς δουλειᾶς του (τοῦ μεγαλύτερου μέρους της). Τώρα πῶς θά συμβιβαστοῦμε μ' αὐτό εἶναι πρόβλημα δικό μας καί δικό του. Μερικές προτάσεις ἀναφέρονται παρακά-

τω

Οἱ οἰκογένειες στίς ταινίες τοῦ Ἄλτμαν σχεδόν πάντα ἔχουν κάτι τό φτιαχτό καί ρευστό, κάτι ἀνάλογο μέ τά κινηματογραφικά συνεργεία, προσωρινοί διακανονισμοί πού ἔγιναν ἀπό ἀεικίνητους νομάδες.

Ἡ μία οἰκογένεια στά *Παντρολογήματα*, ἡ οἰκογένεια Κορέλι, πού ὑποτίθεται ὅτι εἶναι σχετικά σταθερή, παρουσιάζεται τελικά σάν ἕνα ἄβολο σύνολο ἀνομίων μερῶν πού ποτέ δέν φαίνονται νά ταιριάζουν μεταξύ τους· μιά μητριαρχική γιαγιά (Λίλιαν Γκίς) μέ μιά σοσιαλίστρια ἀδελφή (Ρούθ Νέλσον) καί τρεῖς κόρες (Ντίνα Μέριλ, Βιρτζίνια Βέστωφ, Νίνα βάν Πόλαντ) ἡ τελευταία μιά ἐθισμένη στά ναρκωτικά παντρεμένη μ' ἕνα Ἰταλό πού ψυθιρίζεται ὅτι ἔχει σχέσεις μέ τήν μαφία (Βιτόριο Γκάσμαν) καί τήν μητέρα τοῦ γαμπροῦ (Ντέζι Ἀρνάζ) μέ τήν δίδυμη ἀδελφή του (Μπελίτα Μορένο).

Σάν μιά στατική ἑνότητα, ἡ οἰκογένεια αὐτή ποτέ δέν πείθει στ' ἀλήθεια οὔτε συνέχεται, ἴσως γιατί ἐμφανίζεται νά συντίθεται σέ σχέση μέ τήν δυναμική τῆς κομματιαστῆς πλοκῆς, ἡ ὁποία μέ τήν σειρά της ὀργανώνεται ἔτσι ὥστε νά παράγει πιρουέττες. Ἡ γιαγιά πεθαίνει μόλις ἀρχίζουν νά φτάνουν οἱ πρῶτοι καλεσμένοι, δημιουργώντας ἔτσι μιά ὁλόκληρη ἁλυσίδα καταστάσεων κι ἀμηχανιῶν. Ἡ Βέστωφ ἔχει μιά μυστική σχέση μ' ἕνα μαῦρο ὑπηρέτη (Κέντρικ Σκότ), πράγμα πού προσθέτει κάποιους κρίκους στήν ἁλυσίδα. Ἡ Μέριλ διευθύνει ἕνα ἐργοστάσιο πράγμα πού συχνά τήν ὁδηγεῖ σέ σύγκρουση μέ τήν σοσιαλίστρια θεία της. Καί ὁ γαμπρός, πού συνάντησε τήν νύφη στήν Λόνισβιλ, ἔχει διακυρήξει ὅτι ἔχει καταστήσει ἔγκυο τήν ἀδελφή της (Μία Φάρροου), παρέχοντας ἕνα νέο σέτ ἐπιπλοκῶν.

Ἄν οἱ Μπρέννερς, ἡ οἰκογένεια τῆς νύφης, ἔχουν ἐλαφρῶς περισσότερη συνοχή, αὐτό μπορεῖ νά ὀφείλεται στό ὅτι βρίσκονται μακριά ἀπό τόν τόπο τους, περιλαμβανομένης καί τῆς νότιας προφορᾶς τους. Εἶναι ὅμως ἔτσι σχεδιασμένοι ὥστε νά προσφέρονται γιά τίς διαθέσεις τοῦ Ἄλτμαν. Ἡ μητέρα τῆς νύφης (Κάρολ Μπαρνέττ) συναντᾶ μιά ξαφνική ἐκδήλωση ἔρωτος ἀπό τόν σύζυγο τῆς Μέριλ (Πάτ Μάκ Κάρμικ)· ξέρουμε ἐκ τῶν προτέρων ὅτι θά ἐνδώσει προβάλλοντας κάποια ἀντίσταση, ἄν ὄχι γιά κανένα ἄλλο λόγο μόνο καί μόνο γιά νά παράγει τό εἶδος τῆς συμπεριφορᾶς πού θέλει ὁ

Ἄλτμαν.

Κινούμενος μέσα σ' αὐτόν τόν σχεδιασμένο χῶρο σάν ἐπισκέπτης ἑνός γρήγορου τούρ, κανείς δέν ἐνθαρρύνεται, οὔτε κάν τοῦ ἐπιτρέπεται νά ἠρεμήσει. Ἡ κίνηση ἡ ἴδια γίνεται ὁ σκοπός τοῦ ταξιδιοῦ, ἡ φύση καί τό ἄθροισμα αὐτῆς τῆς κίνησης ἡ ὑπογραφή τοῦ σκηνοθέτη. Ἀπεριόριστη δεξιοτεχνία ἐξασκεῖται πάνω σ' ἕνα περιορισμένο τερραίν, ὅπου κάθε πιθανότητα ἐλεγχόμενης ἀντανάκλασης ἀντικρούεται πρός χάριν τῆς ὀμορφιᾶς φωτεινῶν σκαλισμένων λίθων.

JONATHAN ROSEBOUND

(περιοδικό Film Comment, Σεπτ.-Ὀκτ. '78).

Μετάφραση: Θωμᾶς Νέος

Σαράντα ὀκτώ χαρακτῆρες σέ ἀναζήτηση σκηνοθέτη

Γιατί ὑπάρχει μιά παστέλ ἀνταύγεια στά ἐσωτερικά τῶν *Παντρολογημάτων*; Ἡ ταινία εἶναι τόσο μαλακιά καί φλοῦ κεντραρισμένη πού φαίνεται πάντοτε νά βρίσκεται στά πρόθυρα τοῦ νά σβηστεῖ, ἀλλά χωρίς νά μπαίνει καμιά ἄλλη εἰκόνα. Οἱ ταινίες τοῦ Ρόμπερτ Ἄλτμαν ἔδειχναν λιγότερο ἐνδιαφέρον γιά τό ὀπτικό στύλ τά τελευταῖα χρόνια, ἀλλά αὐτή ἐδῶ εἶναι ἡ μόνη πού ἀνοίγει σάν ἕνα ξεθωριασμένο τμῆμα ἀπό τό «Θέατρο τῶν Ἀριστουργημάτων». Ἡ ταινία διαδραματίζεται σέ μιά μέρα, ἀρχίζοντας μέ τόν ἐπισκοπικό γάμο στήν ἐκκλησία παρουσία μόνο τῆς οἰκογένειας καί μετά μετακινεῖται ἀπό τήν ἐκκλησία στήν δεξίωση στό οἰκογενειακό σπίτι τοῦ γαμπροῦ, στό προάστειο Νόρθ Σόουθ τοῦ Σικάγου.

Τό σκονισμένο ἐσωτερικό στήν ἐκκλησία μπορεῖ νά τό πάρει κανείς γιά σύννεφα ἐξοργισμοῦ, ἀλλά τί εἶναι αὐτό πού ὁμιχλιάζει τήν ἀτμόσφαιρα στήν ρεσεψιόν; Εἶναι ὁ κινηματογραφιστής Τσάρλς Ρόσερ, πού παίζει μέ τίς τεχνικές τοῦ «φλάς» —μέ προεκτεθειμένο ἤ μετ' ἐκτεθειμένο φίλμ; (Τά ἀποτελέσματα μοιάζουν περισσότερο σάν νά ἔχει ξανάχρησιμοποιηθεῖ τό φίλμ). Δέν ὑπάρχει βάθος

στήν εἰκόνα καί ἡ ταινία φωτίζεται σάν μιά ἔκδοση εἴκοσι ἐτῶν τοῦ «Σπιτιοῦ καί Κήπου». Μέ σαράντα-ὀκτώ χαρακτῆρες νά πηγαινοέρχονται μέσα κι ἔξω ἀπ' τά δωμάτια εἶναι μιά μαλακή τρέλλα. Στήν περισσότερη διάρκεια τῆς ταινίας προσπαθεῖς νά ἐντοπίσεις τούς ἠθοποιούς πού βρίσκονται στόν κατάλογο νά ὑπολογίσεις ποιούς ρόλους παίζουν καί ποιά εἶναι ἡ σχέση μεταξύ τους. Αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἡ διαδικασία εἶναι σχεδόν καί ἡ μοναδική πού ἀπασχολεῖ τό μυαλό σου. Ὅταν τελειώνει ἡ ταινία δέν εἶσαι ἀκόμα σίγουρος γιά μερικούς ἀπ' αὐτούς. (Ὁ μόνος λόγος γιά τήν ὑπεραφθονεία τῶν χαρακτήρων φαίνεται νά εἶναι ἡ προσπάθεια νά διπλασιαστεῖ τό κάστ στό Νάσβιλ, πού εἶχε εἴκοσι τέσσερεις). Ἡ ταινία ἔχει σάν πρόθεση νά εἶναι μιά σατυρική φάρσα, ἀλλά ἡ ὁμίχλη λειτουργεῖ σάν ἕνα παραβάν -σ' ἐμποδίζει νά δεῖς ξεκάθαρα τούς χαρακτῆρες. Καί οἱ κινήσεις τους δέν εἶναι ρυθμισμένες καί χορογραφημένες γιά φάρσα. Ὁ Ἄλτμαν μόνον ἀναπαράγει τήν σύγχυση ἑνός σπιτικοῦ κατά τή διάρκεια ἑνός πάρτυ πού διαλύεται στά ἐξόν συνετέθη.

Δέν ὑπάρχει τρόπος νά μπεῖς στήν ταινία· εἶναι σάν ἕνας σάκκος ἀπό σβώλους -οἱ ἄνθρωποι τρέχουν παντοῦ ταυτόχρονα. Ὑπάρχει μιά διαδοχή ἀπό μικρές σκηνές στίς ὁποῖες μέλη τῆς οἰκογένειας, ὑπηρέτες, φρουροί, κηπουροί, μουσικοί καί προσωπικό τῆς γαμήλειας τελετης ἀποκαλύπτουν τά μυστικά τους σέ γενικές γραμμές ἀνήθικα - καί / ἤ γελοιοποῦνται. Οἱ ἀποκαλύψεις εἶναι ἕνα στάνταρ σύνολο ἀπό σκάνδαλα ἀδυναμίες, σεξουαλικές ἰδιομορφίες καί συνήθειες, μέ ἐπιληψίες, νυμφομανίες καί αἱμομιξίες ὅλα αὐτά ἀντιμετωπισμένα μέ τόν ἴδιο τρόπο. Μετά πρός τό τέλος, ἡ μέθοδος τῆς διήγησης ἀλλάζει σ' ἕνα γρήγορο, ὑπερπληθωρικό σενάριο καί τελικά σέ μιά γρήγορη σειρά ἀπό δραματικούς παράλληλους καί ἀντιστροφές. Ἀλλά τό μοντάζ παγώνει συνέχεια τήν ταινία, ἡ ταινία δέν προχωρεῖ πρός τά μπροστά, χοροπηδᾶ ἀπό δῶ κι ἀπο κεῖ. Κι ἔτσι δέν γευόμαστε τά τελευταῖα γεγονότα σάν τήν πληρώση τῶν προηγούμενων σκηνῶν. Τό *Νάσβιλ* ἦταν γεμάτο, ἀλλά εἶχε μιά στέρεη δομή, σάν τήν πυραμίδα ἑνός ἀκροβάτη. *Τά παντρολογήματα* μένουν ἐπίπεδα καί χαώδη. Καί παρ ὅλες τίς ὁμιλίες —πού ὑπάρχουν συνεχῶς— ὁ διάλογος ἐμφανίζει μιά ἔλλειψη ὥς πρός τήν σπαρταριστή ζωντάντια ἑνός τυπικοῦ Ἀλτμανικοῦ διάλογου ἔχει ἕναν ἐσωτερικό τόνο καί τό ἐπίπεδο τοῦ ἤχου συνέχεια ἀλλάζει. Ἄν ὑπάρχει κάποιο καθαρό αἴσθημα πού πηγάζει μέσα ἀπ' τήν ταινία εἶναι ἡ ἀνυπομονησία ἑνός σκηνοθέτη —ἴσως ἀκόμη καί ἡ ἀδιαφορία. Οἱ ἠθοποιοί φαίνεται νά ἔχουν γίνει οἱ μόνοι του πραγματικοί συνεργάτες, ἀλλά ἐδῶ δέν ἀνταποκρίνονται.

Τά παντρολογήματα ὑποτίθεται ὅτι ἀντιπροσωπεύουν τήν ἕνωση τῶν καινούριων χρημάτων μέ τά παλιά· εἶναι ἡ εἴσοδος μέσα στήν Μισοδυτική ἐλίτ ἑνός κοριτσιοῦ ἀπό τήν Λούισβιλ τοῦ Κεντάκυ, τοῦ ὁποίου ὁ πατέρας κάποτε ἕνας ὁδηγός φορτηγοῦ, εἶναι τώρα ἕνας μεγάλο-ἐπιχειρηματίας φορτηγῶν. Ἀλλά ἡ ταινία παρουσιάζει ἔλλειψη σέ κοινωνικές νήξεις. Δέν εἶναι ξεκάθαρο τό τί ἔφερε τήν ποντικίνα νύφη (τήν ταλαντούχα νεαρή ἠθοποιό Ἄμυ Στράϊκερ) καί τόν γλυκανάλατο λεβέντη γαμπρό (Ντέζι Ἀρνάζ, τζούνιορ) στό ἱερό, καί δέν μᾶς δίνεται ἡ εὐκαιρία νά δοῦμε πῶς ἡ κοινωνικά ἄξε-

στη Νότια οἰκογένεια θά γινόταν ἀποδεκτή στήν «κοινωνία».

Οἱ μόνοι χαρακτῆρες πού ἐξαιροῦνται ἀπό τό μίσος τῆς ταινίας εἶναι ὁ Ἰταλός πατέρας, πού πνευματικά εἶναι ἀκόμα ἕνας ξένος, μέ τήν δική του κουλτούρα. Ἕνας μαῦρος ὑπηρέτης (Σέντρικ Σκότ) μιᾶς τέτοιας ποιότητας καί εὐγενικῶν τρόπων πού εἶναι ξεκάθαρα ὁ ἀνώτερος ὅλων τῶν λευκῶν (ὑποχώρησε ὁ Ἄλτμαν σ' αὐτήν τήν δειλή συναισθηματικότητα;) καί ἡ γιαγιά τοῦ γαμπροῦ (Λίλλιαν Γκίς). Εἶναι ἡ μόνη στήν ταινία πού ἔχει τόν δικό της χῶρο —διατηρεῖ τήν ἀξιοπρέπειά της. Ἡ ταινία φαίνεται νά στέκεται μέ δέος μπροστά σ' αὐτό πού ἀντιπροσωπεύει αὐτή ἡ μητριαρχία. Ὁ Ἄλτμαν μήπως ἔπεσε στήν παγίδα νά σεβαστεῖ τά «παλιά λεφτά;» — μήπως Ὅλα τά ὑπόλοιπα χρήματα στήν ταινία εἶναι βρώμικα χρήματα.

Ἡ ταινία ἔχει στιγμές: ἕνας κοκκινομάλικος τηνέητζερ ξάδελφος τῆς νύφης νά μιλᾶ γιά τήν «Μύϊγα» καί γιά τόν Ραίη Μίλλαν στό «Βάτραχος»· ὑπάρχει ἕνα ρομαντικό ἰντερλούδιο ἀνάμεσα στήν μητέρα τῆς νύφης (Κάρολ Μπάρνεττ) καί στόν θεῖο τοῦ γαμπροῦ (Πάτ Μακ Κόρμικ), πού μοιάζουν σάν Σαιξπηρικοί ἐραστές κλόουν μαζί. Ἀλλά τά καλά κομμάτια φεύγουν μακρυά: δέν φαίνεται νά μετροῦν φεύγουν μακρυά: δέν φαίνεται νά μετροῦν γιά ὁ,τιδήποτε. Ἡ Κάρολ Μπάρνεττ εἶναι πιό ἥσυχη ὅταν παίζει γιά τήν μεγάλη ὀθόνη παρά ποτέ καί δείχνει τό ταλέντο της —τά γρήγορα, ἀθῶα βλέμματα πού τό πρόσωπό της μπορεῖ καί ἐμπέμπει αὐτά τά ἀκριβῶς παρακαμωμένα αἰσθήματα τῆς εὐχάριστης ἔκπληξης ἀρρόήθητης ζεστασιᾶς, δεύτερων σκιψεων. Ἡ Κάρολ Μπάρνεττ βγάζει ἔξω τήν τρέλλα μέσα στούς λογικούς ἀνθρώπους καλύτερα ἀπό τόν καθένα. Φαίνεται σάν νά εἶναι φτιαγμένη ἀπό συνηθισμένο καουτσούκ, ἀλλά ὅταν τά ψάλλει στήν κουνιάδα της, ἡ τσιριχτή φωνή της μπορεῖ νά σκοτώσει. Εἶναι ὁ σκηνοθέτης πού καταστρέφει αὐτό πού θά μποροῦσε νά ἦταν μιά ἀπ' τίς καλύτερες σκηνές της· ἡ σύγχιση ὡς πρός τό ποιά ἀπό τίς κόρες της τῆς εἶπαν μόλις τώρα ὅτι εἶναι ἔγκυος ἀπό τόν γαμπρό. Ἡ κάμερα δέν φαίνεται νά ἀπομακρύνεται ἀπό τήν ὄμορφη, συνηθισμένη στά ναρκωτικά μητέρα τοῦ γαμπροῦ (Νίνα Βάν Πάλλαντ), ἔντονη καί στραγκισμένη μέχρις ὅτου παίρνει τήν δόση της καί μετά νά ἀπομακρύνεται, εὐγενικά, μέ τόν καλύτερο τρόπο οἰκοδέσποινας· τά γκρό πλάν της γίνονται μικρά κύρια ἄρθρα γιά τήν ντεκαντάνς τῆς ἄρχουσας τάξης.

Ἀρκετά περίεργα, ὁ σκηνοθέτης δέν κατορθώνει νά ἀποσπάσει ἑρμηνεῖες ἀπό τά «μεγάλα» ὀνόματα. Τῆς Τζέραλντιν Τσάπλιν τῆς λεσβίας συντονίστριας τοῦ γάμου, τῆς Λωρήν Χάττον σάν τῆς γυναίκας πού εἶναι ὑπεύθυνη γιά νά καταγράψει σέ ταινία τήν περίσταση, τῆς Ρούθ Νέλσον σάν τήν μεγάλη θεία τοῦ γαμπροῦ. Ὁ Βιττόριο Γκάσμαν καί ὁ Χάουαρντ Ντάφ θά μποροῦσαν ὅλοι νά λείπουν χωρίς νά παρατηρηθεῖ ἡ ἀπουσία τους, καί ὁ περιορισμός τῆς Βιβέκας Λίντφορς, πού εἶναι μιά Σουηδέζα προμηθεύτρια καί χοροπηδᾶ πυρετωδῶς σέ μπλέ σιφφόν, θά ἦταν ἕνα ἀναμφίβολο κέρδος.

Οἱ ἐκκεντρικότητες τῶν χαρακτήρων τοῦ Ἄλτμαν συνήθως εἶναι συμπαθητικές. Οἱ παραξενιές τους καί σοδομιστικές τους ἰδιαιτερότητες ἦταν μόνο ἀκροκέραμα γιά ἄλλες ἐκπληξεις πού εἶχαν μέσα τους. Ἐδῶ οἱ περισσότεροι ἀπό τούς σαράντα ὀκτώ ἀνθρώπους ἔχουν ἀναχθεῖ στίς ἐκκεντρικότητές τους, καί ὑποτίθεται πώς τό βλέπουμε αὐτό γιατί εἶναι Ἀμερικάνοι κυρίαρχοι καί αὐτό εἶναι ὅλο. Ἡ ἔλλειψη καρδιᾶς θά μποροῦσε νά ἦταν ἀστεία ἄν γινόταν μέ στύλ. Ἀλλά δέν εἶναι -εἶναι μόνο μή πειστική.

Μετάφραση: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος