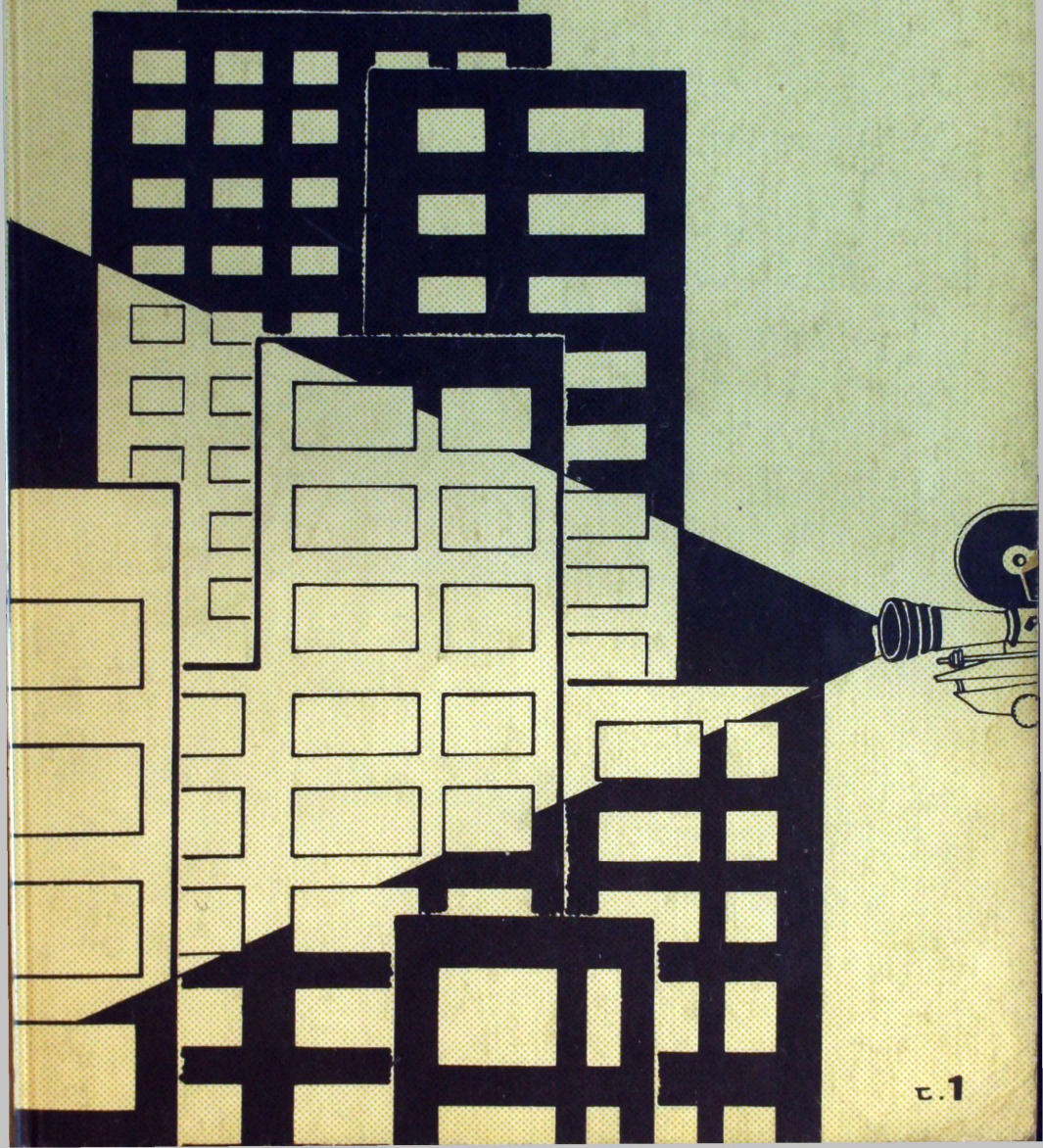


τσόντα

δίμηνο περιοδικό της κινηματογραφικής λέσχης
του εεθ·εεσσαλονικη·νοεμβρης-δεκεμβρης '78.



ALE HOUSE

Ἡ γωνιά γιά τή συντροφιά σας

ALE HOUSE

Ποτά καί μουσική

ALE HOUSE

Παίζει πιάνο ὁ Κλέαρχος

κάθε ἐπιτυχία στήν ΤΣΟΝΤΑ

ALE HOUSE

ΠΙ-000000000407

Doré

τηλ. 279010



Περιοδικό «ΤΕΟΝΤΑ». Δίμηνο περιοδικό τής Κινηματογραφικής Λέσχης τού «ΘΕΘ». Έκδοτης: Σωματείο «Θεατρικό Έργαστήρι Θεσσαλονίκης», κινηματοθέατρο «Άνετον», Παρασκευοπούλου 42, τηλ. 830766.

Όμάδα εργασίας: Αφροδίτη Κοτζιά, Λίνα Ήλιάδου, Λιάνα Οικονόμου, Άχιλλέας Ψαλτόπουλος. Υπεύθυνη τεύχους: Άφροδίτη Κοτζιά. Σελιδοποίηση: Άφροδίτη Κοτζιά. Φωτοστοιχειοθεσία - Έκτύπωση «Γραφουσυνθετική» Ο.Ε. Πρ. Κορομηλά 36 τηλ. 264958.

Σημείωμα τής ομάδας πού δουλεύει γιά τό περιοδικό	σελ. 2
Τό πρόγραμμα τής Λέσχης.	3
Γιά τό Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου	των Άφροδίτη Κοτζιά 5 καί Λουκία Ρικάκη.
Λουί Μπουνιουέλ: Βιοφιλμογραφία.	15
Ό Ζώρζ Σαντούλ μιλάει γιά τόν Λουί Μπουνιουέλ	18
Αυτό τό λένε δειλινό	του Μαρσέλ Μαρτέν 21
Ναζαρέν : Τό πάθος σύμφωνα μέ τόν Μπουνιουέλ	των Francisco Aranda 23
Γαλαξίας:	του Γιάννη Μπακογιαννό- πουλου 28
Ό Ιστορία των αιρέσεων στόν Γαλαξία του Μπουνιουέλ	του Ζάν Κλώντ Καρριέρ 33
Βριδιάνα: Άποσπάσματα από κριτικές.	38
Νουβέλ Βάγκ: Ό γαλλική νουβέλ-βάγκ	του Guy Hennebelle. 41
400 χτυπήματα: Συζήτηση μέ τόν Φρανσουά Τρυφώ.	43
Μέ κομμένη τήν άνάσα	του Luc Moullet 49
Ό μικρός στρατιώτης	του Nicholas Garnham 50
Οί έραστές:	του Φρανσουά Τρυφώ. 56
Άποσπάσματα από κριτικές γιά τούς Έραστές.	57
Άπαγορευμένα παιχνίδια- Τά ξαδέλφια: στοιχεία ταινιών.	
Μικρά θέματα.	του Κλώντ Σαμπρόλ. 61

Ευχαριστούμε τά περιοδικά «Σύγχρονο Κινηματογράφο» καί «Προοδευτικό Κινηματογράφο» γιά τό υλικό πού μās έδωσαν. Άκόμα, σ' αυτό τό τεύχος βοήθησαν:
Α. Άκρωτηριανάκη, Α. Ρικάκη.

ΕΞΩΦΥΛΛΟ: ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΚΟΤΖΙΑ

Σημείωμα της ομάδας πού δουλεύει γιά τό περιοδικό.

Τό περιοδικό αυτό πού ξεκινάμε φέτος, βγαίνει από τήν Κινηματογραφική Λέσχη του Σωματείου «Θεατρικό Έργαστήρι Θεσσαλονίκης». Στο Σωματείο αυτό, πού διοικείται από 9μελές Διοικητικό Συμβούλιο, λειτουργούν Έπιτροπές έκπολιτιστικῶν δραστηριοτήτων σέ διάφορους τομείς.

Υπεύθυνοι γιά τό περιοδικό, είναι άτομα μέσα από τήν Κινηματογραφική Έπιτροπή του Σωματείου. Η Έπιτροπή αυτή, είναι επίσης υπεύθυνη, προγραμματίζει καί οργανώνει οποιαδήποτε κινηματογραφική δραστηριότητα (προβολές, πρόγραμμα Λέσχης, συζητήσεις κλπ.).

Αυτό πού θάπρεπε νά ξεκαθαρίσουμε ἐξ ἀρχῆς, είναι ὅτι τό περιοδικό δέν φιλοδοξεῖ νά ἐκφράσῃ μιά συγκεκριμένη καί ἐνιαῖα ἀποψη. Κάθε ἄρθρο θά εἶναι ἐπώνυμο καί ἐκφράζει τήν γνώμη αὐτοῦ πού τό γράφει.

Ἀπλούστατα, ἐπιδιώκουμε νά φέρομε τόν κόσμο σέ ἐπαφή μέ τό σινεμά, κινούμενοι διερευνητικά μέσα σ' αὐτόν τόν χῶρο. Ὅπως καί γιά τόν καθορισμό του προγράμματος τῶν προβολῶν στήν Λέσχη, αὐτό πού ἐπιδιώκουμε εἶναι νά παρουσιάσουμε μιά συνολική εἰκόνα, σ' ὅλο τό φάσμα της, ἐνός προβληματισμένου κινηματογράφου γνωρίζοντας ταινίες πού προμηθευόμαστε ἀπό τό περιθωριακό ἐμπορικό κινηματογραφικό κύκλωμα ἢ καί ἀπό ἄλλοῦ.

Τό περιοδικό θά βγαίνει κάθε δύο μῆνες καί τό περιεχόμενό του θά καλύπτει κατ' ἀρχήν τίς ταινίες πού προβάλλονται στή Λέσχη, στήν ἀντίστοιχη χρονική περίοδο· δηλαδή, θά ἔχει στοιχεῖα καί κριτικές ταινιῶν, βιογραφίες καί φιλομογραφίες τῶν δημιουργῶν τους, γενικά ἄρθρα πάνω στά ἀφιερῶματα σκηνοθετῶν, ἐθνικῶν κινηματογράφων, ρευμάτων καί θεματικῶν κύκλων. Ἐπίσης θά ὑπάρχουν ἄρθρα γενικότερου κινηματογραφικοῦ ἐνδιαφέροντος, ἐνημέρωση πάνω σέ κινηματογραφικές δραστηριότητες καί ὅ,τιδήποτε ἄλλο σχετικό.

Ἀκόμα θά θέλαμε νά μᾶς συγχωρεῖτε τά λάθη καί τίς ἐλλείψεις πού μπορεῖ νά παρουσιάζονται ἢ νά παρουσιαστοῦν, δεδομένου ὅτι προσπαθοῦμε νά δουλεύουμε ὅσο πῶ ὑπεύθυνα μποροῦμε καί νά καλλιτερεύουμε τό ἐπίπεδο τῆς δουλειᾶς μας ὅλο καί πῶ πολῦ.

Τά άτομα πού ἀπαρτίζουν τό Διοικητικό Συμβούλιο του σωματείου εἶναι:

Πρόεδρος: Κώστας Λαχᾶς

Ἀντιπρόεδρος: Ἀλεξάνδρα Βιδάλη

Γραμματέας: Ἀφροδίτη Κοτζιά

Ταμίας: Νίκος Ναουμίδης

μέλη: Θανάσης Βαβαλίδης, Κατερίνα Βλάχου, Ἀνέστης Εὐαγγέλου, Λίνα Ἡλιάδου, Μάκης Τρικοῦκης.

Θεσσαλονίκη, Νοέμβριος 1978.

Τό πρόγραμμα τής Λέσχης:

‘Οκτώβρης, Νοέβρης, Δεκέβρης’ 78.

Τό πρόγραμμα προβολών τής Λέσχης, γιά τό όποίο περιέχεται ύλικό σ’ αυτό τό τεύχος είναι:

α’ κύκλος: άφιέρωμα στό Λουί Μπουιουέλ.

16 ‘Οκτωβρίου’ 78: «Ναζαρέν»

23 ‘Οκτωβρίου’ 78: «Γαλαξίας»

30 ‘Οκτωβρίου’ 78: «Βιριδιάνα»

6 Νοεμβρίου’ 78: «‘Ο πυρετό άνεβαίνει στό Ει Ραο»

β’ κύκλος: nouvelle vague.

13 Νοεμβρίου’ 78: «400 χτυπήματα» του Φρανσουά Τρυφώ

20 Νοεμβρίου’ 78: «Μέ κομμένη τήν άνάσα» του Ζάν-Λύκ Γκοντάρ

27 Νοεμβρίου’ 78: «‘Ο μικρός στρατιώτης» του Ζάν-Λύκ Γκοντάρ

4 Δεκεμβρίου’ 78: «Οί έραστές» του Λουί Μάλ

11 Δεκεμβρίου’ 78: «‘Απαγορευμένα παιχνίδια» του Ρενέ Κλεμάν

18 Δεκεμβρίου’ 78: «Τά ξαδέφια» του Κλώντ Σαμπρόλ

‘Ενημερωτικά, παραθέτουμε κι ένα κατάλογο μέ τούς κύκλους καί τίς ταινίες πού προβλήθηκαν πέρυ στήν Λέσχη:

α’ κύκλος: ‘Ιταλικός νεορεαλισμός:

«Τζουλιάνο ό άρχιλισητής» του Φραντζέσκο Ρόζι

«‘Ο κλέφτης τών ποδηλάτων» του Βιπτότιο ντέ Σίκα.

«‘Η θείσις» του ‘Ερμάνο ‘Ολμι

«Οί άρραβωνιασμένοι» του ‘Ερμάνο ‘Ολμι

«‘Ατιμασμένη καί έγκαταλελειμένη» του Πιέτρο Τζέρμι

β' κύκλος: Έλληνικός κινηματογράφος:

- «Ο δράκος» του Νίκου Κούνδουρου
- «Τό προξενιό τής Άννας» του Παντελή Βούλγαρη
- «Μέχρι τό πλοίο» του Άλέξη Δαμιανού
- «Γράκτωρ Θού-Βού. Έπιχείρηση Γής Μαδιάμ» του Βέγγου

γ' κύκλος: Έπαναστατικά κινήματα:

- «Έμιλιάνο Ζαπάτα» του Φ. Καζάλς
- «Ρόζα Λούζεμποργκ-Κάρλ Λίμπνεχτ» του Γ. Ράις
- «Η Μάχη τής Άλγερίας» του Τ. Ποντεκόρβο
- «Γουρουνιάια χρόνια» του Έμιλ ντ' Άνεόνιο

δ' κύκλος: Σχέσεις έξουσίας-άτόμου:

- «Πεθαίνοντας σπίν άρένα» του Φραντζέσκο Ρόζι
- «Θύελλα σπίν Άσία» του Β. Πουντόβκιν
- «Ο άνακριτής και ό δολοφόνος» του Μ. Ταβερνιέ
- «Τά χέρια πάνω άπ' τήν πόλη» του Φραντζέσκο Ρόζι.

ε' κύκλος: Άνθρώπινες σχέσεις:

- «Ο ύπνρέτης» του Τ. Λόουζι
- «Ποιός φοβάται τή Βιρτζίνια Γούλφ» του Μ. Νίκολς
- «Ζύλ και Τζίμ» του Φρανσουά Τρυφώ
- «Ο άνθρωπος πού έβλεπε τά τραίνα νά περνούν» του Γίρι Μέντσελ.

Πρίν τίς προβολές ή Κινηματογραφική Λέσχη άρχισε φέτος τίς δραστηριότητές της, μέ μιά συζήτηση στοργυλλής τραπέζης πού διοργάνωσε παράλληλα μέ τό Φεστιβάλ, τό Σάββατο 7 Οκτωβρίου '78. Στή συζήτηση, πού είχε θέμα «Ρεύματα και τάσεις στόν έλληνικό κινηματογράφο», πήραν μέρος οι Χρίστος Βακαλόπουλος (κριτικός κινηματογράφου), Θανάσης Ρετζής (σκηνοθέτης) και Μάκης Τρικούπης (κριτικός κινηματογράφου).

Τό επόμενο πρόγραμμα τής Λέσχης:

Ίανουάριος, Φεβρουάριος '79.

Οι επόμενοι δύο κύκλοι προβολών τής Λέσχης θά είναι:

α' κύκλος: Ούγγρικός κινηματογράφος

8 Ίανουαρίου '79: «Οι νικημένοι» του Γιάντσο

15 Ίανουαρίου '79: «Η φράση πού δέν τελείωσε» του Φάμπρι

22 Ίανουαρίου '79: «Υιοθεσία» τής Μεζάρος

29 Ίανουαρίου '79: «Άγάπη για έναν κρατούμενο» του Κ. Μάκ.

β' κύκλος: Κινηματογράφος-ντοκουμέντο.

5 Φεβρουαρίου '79: «Άληθινός φασισμός» του Ρόμ.

12 Φεβρουαρίου '79: «Μέγαρα» του Τσεμπερόπουλου

19 Φεβρουαρίου '79: «Ο Άγώνας τών τυφλών», τής Παπαλιού

26 Φεβρουαρίου '79: «Μνήμη», του Τσουχράι

Τό επόμενο τεύχος, άρ. 2 Ίανουάριος-Φεβρουάριος, θά αναφέρεται στίς παραπάνω ταινίες.

Γιά τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου

Ἀφροδίτη Κοτζιά
Λουκία Ρικάκη

Θά ἐπιχειρήσουμε νά δώσουμε σύντομα ἓνα ἱστορικό τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, γιά νά καταλήξουμε στό φετεινό Φεστιβάλ '78, νά δοῦμε πῶς διαμορφώθηκε μέσα ἀπό τό παρελθόν ἡ σημερινή κατάσταση, ποιές συνθήκες ἐπικρατοῦν, ποιοί εἶναι οἱ συσχετισμοί δυνάμεων καί πρὸς τὰ ποῦ ὀδηγεῖται ὁ θεσμός.

Ἐξ ὀρισμοῦ αὐτῆ ἡ ἔρευνα ἀναφέρεται κυρίως στό Φεστιβάλ, χωρίς αὐτό νά σημαίνει πῶς ξεχνάμε ὅτι ἡ ἀνάπτυξη τοῦ Ἑλλ. κινηματογράφου - αὐτό, κατὰ βάθος, ἐνδιαφέρει - πρέπει νά ἀναζητηθῆ τόσο στήν κρατική πολιτική, πού θά εὐνοήσῃ ἢ ὄχι τὴν ἀνάπτυξή του, ὅσο καί στοὺς ἴδους τοὺς κινηματογραφικούς δημιουργοὺς ἀπ' τοὺς ὁποίους ἐξαρτιέται ἓνα ποιοτικά σωστό ἐπίπεδο.

Ἄν πάρουμε μέ τὴ σειρά τὸ ἱστορικό τοῦ Φεστιβάλ, ὅταν πρωτάρχισε, κυρίως οἱ παραγωγοὶ δέν ἤθελαν νά γίνῃ, κι αὐτό, γιατί ἓνα Φεστιβάλ σήμαινε ἀνάπτυξη κριτηρίων. Τελικά πείσθηκαν πῶς δέν θά πάθουν ζημιά, καί τὸ Φεστιβάλ ξεκίνησε.

Μέσα στήν ἑφταετία, τὸν μεγαλύτερο ρόλο τὸν ἔπαιξε τὸ κοινὸ πού ἐβρισκε διέξοδο νά ἐκφραστῆ μέσα ἀπ' αὐτὸ ἀντικαθεστωτικά. Μέ τὴ μεταπολίτευση, δημιουργήθηκαν οἱ προϋποθέσεις γιά μιὰ θετική πορεία τοῦ θεσμοῦ, καί πραγματικά, οἱ χρονιές '75 καί '76 ἔμοιαζαν ἀρχὴ μιᾶς τέτοιας πορείας.

Τὸ κράτος ὅμως, φάνηκε πῶς σκοπὸς του ἦταν νά χειραγωγῆσῃ τὸ Φεστιβάλ, ὅταν τὸ '77 σύνθεσε ἓνα κανονισμὸ πού ἀφαιροῦσε κάθε οὐσιαστική δικαιοδοσία ἀπὸ τοὺς ἄμεσα ἐνδιαφερόμενους. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ἡ πραγματοποίηση ἑνὸς δευτέρου Φεστιβάλ μέ κοινούς διοργανωτὲς τὰ σωματεία τῶν σκηνοθετῶν, τῶν παραγωγῶν, τῶν ἠθοποιῶν, τῶν μουσικῶν καί τῶν τεχνικῶν, πού ἦταν μαζικότατο καί ἀπὸ τοὺς περισσότερους θεωρήθηκε πῶς ἦταν μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία καί θετική ἢ συμβολὴ του στήν ἐξέλιξη τοῦ θεσμοῦ.

Παράλληλα, ἀπὸ ἄλλους, διαμορφώθηκε ἡ ἄποψη πῶς τὰ σωματεία κράτησαν ἀπαράδεκτα ἐλαστική στάση, πράγμα πού θά φαινόταν καί ἀργότερα. Στόχος τῶν σωματείων δέν ἦταν ὁ τροπικισμὸς τοῦ κρατικοῦ Φεστιβάλ καί ἡ ἀντικατάστασή του ἀπὸ ἓνα ἄλλο, ἀλλὰ ἀντίθετα μέ τὴν ἔναρξη τῆς καινούργιας χρονιάς, ξαναρχίσαν ἐπαφές μέ τὸ Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας γιά νά πετύχουν μιὰ διοργάνωση, τουλάχιστον μέ τὸν κανονισμὸ τοῦ '75.

Παρά τὴ θετική πορεία τῶν συνεννοήσεων, καί λίγο πρὶν τὸ Φεστιβάλ, ὁ ὑπουργὸς Βιομηχανίας Ἔβερτ (ἡ Ἑλληνικὴ κινηματογραφία, ὡς γνωστόν, ὑπάγεται στό ὑπουργεῖο Βιομηχανίας) ἐξᾄγγειλε ἓναν ἀπαράδεκτο κανονισμὸ πού προκάλεσε νέες διαφωνίες καί ἀντιθέσεις.

Παρακάτω, παραθέτουμε τίς τρεῖς προτάσεις κανονισμῶν τοῦ κράτους, στὶς χρονιές '75, '77 καί '78, σέ ἀπαραθήση μ' ἐκεῖνες τῶν σωματείων, ὅπως καί σχετικὰ ἀντιπροσωπευτικὲς γνώμες πάνω στό πῶς διαμορφώθηκε φέτος ἡ κατάσταση, ποίος ὁ ρόλος τοῦ περσινοῦ Φεστιβάλ καί πῶς θά ἔβλεπαν ἓνα Φεστιβάλ μέ μεγάλες ἀξιώσεις.

ΟΙ ΚΑΝΟΝΙΣΜΟΙ ΤΩΝ ΦΕΣΤΙΒΑΛ '75 '77 καί '78.

Οἱ διαφωνίες πού προκύψαν, ἀναφέρονται σέ 4 βασικὰ σημεῖα: α) ἡ σύνθεση τῶν τριῶν

ἐπιτροπῶν (ὄργανωτική, προκριματική καὶ κριτική), β) ὁ τρόπος ἐκλογῆς τῶν μελῶν καὶ τοῦ προέδρου στὶς τρεῖς ἐπιτροπές, γ) οἱ ἐπιδοτήσεις, δ) οἱ ὅροι συμμετοχῆς μιᾶς ταινίας στὸ φεστιβάλ.

Γιὰ τὴ σύνθεση τῶν ἐπιτροπῶν καθὼς καὶ γιὰ τὸν τρόπο ἐκλογῆς, προτάθηκαν κατὰ καιροῦς τὰ ἑξῆς:

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ. (5 μελῆς)		
'75	'77	'78
κρατικός κανονισμός		
2 μέλη, μέ ειδικές γνώσεις κιν/φίας 1 μέλος	3 μέλη μέ ειδικές γνώσεις κιν/φίας	κανονισμός' 75.
μέ ειδικές γνώσεις κιν/φίας ἢ τοῦ Δ.Σ. τῆς ΔΕΘ 1 μέλος παραγωγός 1 μέλος, σκηνοθέτης	2 μέλη μέ ειδικές γνώσεις κιν/φίας ἢ τοῦ Δ.Σ. τῆς Δ.Ε.Θ.	
θέσεις σωματείων		
ὑπῆρξε συμφωνία	ζητοῦν ἐπιαναφορά κανονισμοῦ' 75. τελικά τὸν ἐφαρμόζουν.	ἀποδοχή του.

ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ (9 μελῆς)		
'75	'77	'78
κρατικός κανονισμός		
1 μέλος συνθέτης ἢ μουσικός ἢ μουσ/κρ	1 μέλος συνθέτης ἢ μουσικός ἢ μουσ/κρ/κός	1 μέλος, ἀκαδημαϊκός.
1 μέλος λογοτέχνης ἢ σεναριογράφ.	1 μέλος λογοτέχνης ἢ σεναριογράφος.	'Ο Γ. Διευθυντῆς τοῦ ΚΘΒΕ.
	1 μέλος μέ ειδικές γνώσεις κιν/φίας	'Ο Διευθυντῆς Κρατικοῦ 'Ωδείου Β. Ἑλλάδος.
	1 μέλος ἠθοποιός	1 μέλος, ἀπὸ τὴν Ἐνωση Συντακτῶν
2 μέλη μέ ειδικές γνώσεις κιν/φίας.	1 μέλος μέ ειδικές γνώσεις κιν/φίας	1 μέλος ἠθοποιός
1 μέλος παραγωγός	1 μέλος παραγωγός	1 μέλος, λογοτέχνης
1 » σκηνοθέτης	1 μέλος σκηνοθέτης	1 μέλος σκηνοθέτης κιν/φου.

I » κριτικός	κριτικός	I μέλος	I μέλος Παραγωγός
I » τεχνικός	τεχνικός κιν/φου.	I μέλος	I μέλος κινημ/κός κριτικός.
I » ήθοποιός			

θέσεις σωματείων

έπληξε συμφωνία	ζητούν έπιναφορά κανονισμού' 75 τελικά, τό έφαρμόζουν.	Ζητούν έπιναφορά κανονισμού' 75 άποδέχονται τήν πρόταση μέ Έναν έκλεγμένο άπό τά σωματεία έπιπλέον.
-----------------	--	---

ΠΡΟΚΡΙΜΑΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

75

77

78

κρατικός κανονισμός

είναι όμοια μέ τής κριτικής έπιτροπής	είναι όμοια μέ τής κριτικής έπιτροπής	I μέλος άκαδημαϊκός 'Ο Πρύτανης τής σχολής Καλών Τεχνών. 'Ο Γ. Διευθυντής τής Λυρικής Σκηνης. 'Ο πρόεδρος τής 'Ενώσεως Συντακτών. 'Ο Διευθυντής Δραματικής Σχολής 'Εθνικού Θεάτρου. I μέλος Παραγωγός I μέλος σκηνοθέτης I μέλος ήθοποιός I μέλος τεχνικό κιν/φου.
--	--	---

θέσεις σωματείων

		Ζητούν έπιναφορά κανονισμού' 75 άποδέχονται τή πρόταση μέ Έναν έκλεγμένο άπό τά σωματεία έπιπλέον.
--	--	---

β) 'Επιπλέον πρόβλημα υπάρχει σχετικά με τόν τρόπο έκλογής τών πρόεδρων τών τριών επιτροπών. Διότι ενώ ό κανονισμός τού '75 πρόβλεπε ότι οι πρόεδροι τών επιτροπών εκλέγονται από τά μέλη τής κάθε επιτροπής αντίστοιχα, πράγμα πού θάπρεπε νά θεωρείται αυτόνομη, μιá καί αποτελεί πανάρχαια συνδικαλιστική διαδικασία, ό κανονισμός τού '77 προβλέπει, οι πρόεδροι τών επιτροπών νά όρίζονται από τόν ύπουργό Βιομηχανίας(!) καί οι αντιπρόεδροι από τόν Ο.Ε τού Φ.Ε.Κ.

Γενικότερα, διαπιστώνουμε ότι χρόνο με τό χρόνο όλο καί περισσότερο οι επιτροπές πού προτείνει τό 'Υπουργείο αποτελούνται από ανθρώπους πού δέν έχουν καμμιά σχέση με τό αντικείμενο τού Φεστιβάλ καί διορίζονται από ψηλά καί ούρανοκατέβατα. "Η άκόμα, πώς δικαιολογείται ό πλήρης αποκλεισμός τών κριτικών (ΠΕΚΚ) από τήν προκριματική επιτροπή, γιά φέτος;

γ) 'Επιδοτήσεις.

Με τό ν.δ. 58/73 προβλεπόταν τό ποσό τών 450.000—500.000 σάν άρχικό χρηματικό βραβείο γιά τίς «προστατευόμενες». Τό '75, τό ποσό αυτό κατέβηκε στίς 300.000 καί παράνομα περιορίστηκε στήν πράξη στίς 75.000. Τό '77 ή εξαγγελία τού ύπουργείου ήταν 1.200.000 ενώ τά σωματεία δηλώνουν πώς μέσα από άλλες έκδηλώσεις πετυχαίνουν αυτό τό ποσό κι άκόμη περισσότερα. Ζητούν δέ, γιά τό θέμα αυτό, νά θεσμοθετηθούν στόν κανονισμό όλα τά βραβεία (άσχετα από τό ποσο) πού ύπήρχαν καί στό παρελθόν.

Φέτος, άνακοινώθηκαν ύπέρογκα βραβεία από τό κρατικό Φεστιβάλ με άμφίβολες σκοπιμότητες.

δ) "Οροι συμμετοχής μιáς ταινίας στό Φεστιβάλ.

Τό '75, γιά νά συμμετέχη μιá ταινία στό Φεστιβάλ χρειαζόταν ή συγκατάθεση καί τού παραγωγού καί τού σκηνοθέτη. Τό '77, ήταν άναγκαία καί ικανή μόνη ή συγκατάθεση τού παραγωγού γιά νά συμμετάσχη ή ταινία. Σά νά λέμε, κανεις από τούς δημιουργούς μιáς ταινίας δέν έχει δικαιώματα πάνω στό αντικείμενο τής δουλειάς του καί έξαναγκάζεται, όπως συνέβη πέρσυ, νά βλέπη τήν ταινία του νά προβάλλεται κάπου, παρά τή θέλησή του, με δεμένα χέρια.

* * *

'Από τίς προφορικές συζητήσεις πού είχαμε με τά παρακάτω άτομα, καταγράψαμε τίς άπόψεις τους γύρω από τίς προσδοκίες τίς σκοπιμότητες καί τίς κινητοποιήσεις τού κινηματογραφικού κόσμου.

Γιάννης Μπακογιαννόπουλος (κριτικός κινηματογράφου).

Πώς θά έπρεπε νά είναι τό Φ.Ε.Κ. από άποψη όργάνωσης, ποιότητας καί επιδιώξεων:

Μέχρι τώρα έχουμε δει πολλά φεστιβάλ με πολλές μορφές, χωρίς κανένα από αυτά νά έχει καλύψει όλα όσα θά περιμέναμε από ένα τέτοιο θεσμό.

'Η όργάνωση πού προτείνει τό κράτος είναι άπαράδεκτη καί ιδιαίτερα ή φεικτική προκλητική του άπόπειρα νά επιβάλλη ανθρώπους «κύρους» καπελώνοντας έτσι τούς άρμόδιους φορείς.

Βέβαια, ή εκπροσώπηση τών σωματείων φέρνει στά χέρια τών φορέων του τό Φεστιβάλ καί γι' αυτό είναι σωστότερη. "Όμως δέν ξέρω άν με τήν έκλογή εκπροσώπων-

συνδικαλιστών από τόν κάθε κλάδο μπορούμε νά εξασφαλίσουμε τούς ανθρώπους πού μπορούν νά κρίνουν αίσθητικά σωστά μιά ταινία: γιατί αὐτοί ενδιαφέρονται γιά τήν επαγγελματική πρόωθηση τῆς ταινίας, κυρίως, ἀπό τή στιγμή πού αὐτή εἶναι προϊόν δουλειᾶς.

Θά ἔπρεπε ἴσως, τά ἀρμόδια σωματεῖα νά ὑποδεικνύουν ἀνθρώπους πού πιστεύουν ὅτι κρίνουν αίσθητικά σωστά καί ὄχι ἐκπροσώπους τοῦ κάθε κλάδου.

Τέλος πιστεύω πώς τό φεστιβάλ πρέπει νά βρίσκεται στά χέρια τῶν σωματείων καί νά περιβάλλεται ἀπό τό κράτος πάνω σέ θέματα οικονομικά καί γενικώτερης προβολῆς.

Πῶς βρίσκεις τήν περσινή πρωτοβουλία τῶν σωματείων νά ὀργανώσουν τό Φεστιβάλ μόνα τους;

Ἦταν μιά περιφανής ἐπιτυχία. Ἐγινε δουλειά ἀξιοζήλευτη καί ὑπῆρχε μεγάλη σύμπτωση καί συνεργασία. Πράγμα πού ἦταν φανερό ἀπόδειξη στό —ἄθλιο— ἐπίσημο κινηματογραφικό φεστιβάλ πώς οἱ κινηματογραφιστές μπορούν νά κάνουν ἕνα φεστιβάλ καί νά κρατήσουν τίς συμφωνίες τους.

Τί νομίζεις πώς θά πρεπε νά γινόταν φέτος;

Θά πρότεινα νά ἰσχύσει ὁ κοινῆς ἀποδοχῆς κανονισμός τοῦ '75. Σέ περίπτωση πού δέν γινόταν, θά πρότεινα τήν πραγματοποίηση ἑνός ἀντιφεστιβάλ ἐφόσον θά ἦταν πρακτικά ἐφικτό.

Θανάσης Ρετζῆς (σκηνοθέτης)

Συμφωνεῖς μέ τήν πρόταση τοῦ Ὑπουργείου γιά φέτος;

Διαφωνῶ τελείως γιατί αὐτή ἡ πρόταση νοθεύει τήν κρίση. Αὐτοί πού προτείνει τό Ὑπουργεῖο δέν ἔχουν ἐγκυρότητα κρίσης τή στιγμή πού δέν ἔχουν γνώση τοῦ ἀντικειμένου πού κρίνουν.

Τότε, γιατί δέν κάνετε ἀντιφεστιβάλ;

Ἐνα ἀντιφεστιβάλ θά ἦταν ἀνέφικτο τώρα, καί γιά οἰκομονικούς καί γιά χρονικούς λόγους. Ἐκτός ἀπ' αὐτά ὑπῆρχε καί τό πρόβλημα τῶν δημοτικῶν ἐκλογῶν, πού ἕνα πιθανό ἀντιφεστιβάλ θά συνέπιπτε χρονικά μέ αὐτές. Βασικά, ἕνα φεστιβάλ φετεινό, θά ἔπρεπε νά ἦταν καλλύτερο ἀπό τό περσινό, πράγμα γιά τό ὁποῖο δέν ὑπάρχουν οἱ ἀπαραίτητες προϋποθέσεις.

Τό ὄλο πρόβλημα δέ θά μπορούσε νά λυθῆ μεταξύ τῶν σκηνοθετῶν πού δηλώνουν συμμετοχή; Γιατί παραπέμφθηκε τελικά στή Γ.Σ.; Μήπως προκύψαν διαφωνίες ἀνάμεσα στους ἄμεσα ενδιαφερόμενους;

Τό πρόβλημα ἀφορᾶ οὕτως ἢ ἄλλως τόν κλάδο γιαντό καί τελικά ἡ γενική συνέλευση ἦταν ἀρμόδια νά κρίνη. Τό σωματεῖο δέ μπορεί νά δεσμεύεται ἀπό τούς ἐκάστοτε δέκα συμμετέχοντες. Τό σωματεῖο κάνει πολιτική γιά ὄλους.

Πώς νομίζεις πώς θάπρεπε νάναι τό φεστιβάλ:

Τό βασικό σ' ένα φεστιβάλ είναι τό επίπεδο και ή έγκυρότητα αξιολόγησης. Καί δέν πιστεύω ότι αυτά τά πετύχαμε ούτε καν τό '74: Η άποψή μου, όπως και τής ΠΕΚΚ, είναι ότι θά έπρεπε νά ύπάρχη μιá μόνιμη διεύθυνση του φεστιβάλ. Δηλαδή ένα έπιτελείο ικανό και άρμόδιο μέ μόνιμη άπασχόληση πού θά προτείνεται από τό κράτος, θά τό άποδέχεται ο κινηματογραφικός κόσμος και θά είναι επί θητεία.

Η διεύθυνση αυτή θά πρέπει νά συνιστά τις έπιτροπές φροντίζοντας νά έχουν σωστά κριτήρια. Τό Φεστιβάλ πρέπει νά προωθεί τό διάλογο πάνω στην κινηματογραφική πραγματικότητα και νά είναι μέσο παγκόσμιας προβολής των καλλιτέρων δειγμάτων τής Έλλ. κινηματογραφίας.

Είμαι υπέρ τής ύπαρξης μιās έπιτροπής έπιλογής ταινιών (προκριματικής). Θά πρέπει νά άποτελείται άπ' τή διεύθυνση του φεστιβάλ πού θά έχη και πλειοψηφία σύν όρισμένους εκπροσώπους μέ διαφορετικά συμφέροντα. Για παράδειγμα, ένας παραγωγός (οικονομικά συμφέροντα) και ένας σκηνοθέτης (καλλιτεχνικά συμφέροντα).

Η προκριματική έπιτροπή δέν άποκλείει τήν κριτική άποψη του κοινού γιατί έτσι κι άλλωώς ένα φεστιβάλ είναι πεδίο ανάπτυξης όρθων κριτηρίων.

Τί άποψη έχεις για τό περυσινό φεστιβάλ των σωματιών.

Ήταν τό καλύτερο ός τώρα Φεστιβάλ από όργανωτική άποψη παρ' ό,τι δέν έλαμψε από ταινίες.

Συνήθως δέν επιδιώκονται αυστηρά αξιολογικά κριτήρια. Τώρα πιά όμως, δέν είναι ή έποχή πού τό κόμημο ταυτιζόταν μέ τήν αντιδημοκρατικότητα, όπως συνέβαινε στην έφραετία.

Γενικότερα, όσο άφορα τή συζητημένη ένταξη του Έλλ. κινηματογράφου στό Έπ. Πολιτισμού νομίζω ότι δέν θά ήταν συμφέρουσα για τόν άπλούστατο λόγο ότι δέν έχει χρήματα ενώ αντίθετα τό Έπ. Βιομηχανίας έχει τή δυνατότητα νά χρηματοδοτήσει τόν Έλλ. κινηματογράφο. Όχι μόνο βέβαια τό φεστιβάλ αλλά και τά έργαστήρια και τις ίδιες τις ταινίες. Κι άκόμη, δέν πρέπει νά ξεχνάμε τό θέμα τής χρηματοδότησης και τοποθέτησης του Έλληνικού Κέντρου Κινηματογράφου.

Μιχάλης Δημόπουλος (κριτικός κιν/φου)

Πώς νομίζεις πώς θάπρεπε νάναι τό φεστιβάλ:

Η άποψή μου είναι ότι έχει δημιουργηθεί σήμερα ένας υδροκεφαλισμός, όσον άφορα τήν έλληνική κινηματογραφική δραστηριότητα. Τά πάντα περιστρέφονται γύρω από τό φεστιβάλ και τά πάντα συζητιούνται όταν έρθη τό φεστιβάλ.

Δέν ύπάρχει κανένας άλλος κινηματογραφικός θεσμός π.χ. δάνεια ή μηχανισμός μέσ' άπ' τόν όποιο νά προβάλλωνται οι ταινίες. Αν γινόταν αυτό τό τελευταίο όλοκληρωμένα τότε δέν θά ύπήρχε και πρόβλημα αξιολόγησης.

Στό έξωτερικό ύπάρχει ή έξής διαδικασία: όποιος θέλει νά κάνη μιá ταινία, κάνει αίτηση στό κράτος και χρηματοδοτείται. Μετά, ύπάρχει ένας «χώρος προβολής ταινιών» πού λειτουργεί σαν έλεύθερος χώρος όλης τής παραγωγής.

Νά είναι τελικά, μιá «μόστρα» έθνικού κινηματογράφου.

Πιστεύω σ' ένα Φεστιβάλ χωρίς βραβεία. Άλλά, συγχρόνως, νά ύπάρχη ή οικονομική και ιδεολογική ύποδομή έτσι ώστε μέ διάφορους μηχανισμούς π.χ. δημοσιογράφοι, νά

λειτουργή σωστά ή αξιολόγηση και ή κρίση. Σήμερα, όπως γίνεται τό Φεστιβάλ, είναι άνισο. Δέν μπορεί, γιά παράδειγμα, μιά ταινία ντοκυμανταίρ νά διαγωνίζεται μέ μιά ταινία μέ ύποθεση, ή άκόμα, ένας σκηνοθέτης νά μπορή νά διαθέτη 500.000 και άλλος 5.000.000 ...

Γιάννης Κασπίρης (μέλος του Δ.Σ. τής Ε.Ε.Σ.)

Ποιά γνώμη έχεις γιά τό Φεστιβάλ γενικότερα, και πώς είδες τίς διαδικασίες μέχρι νά φτάσουμε στό φρεινό Φεστιβάλ;

Τό Φεστιβάλ είναι ένα μόνο από τά θέματα πού άπασχολούν τόν έλληνικό κινηματογράφο. Τελικά, όμως, κάθε τέτοια περίοδο τυχαίνει νά είναι ή αιχμή του δλου προβλήματος όπου συγκρούονται κάθε φορά δύο πλευρές. Άπ' τή μιά ή κρατική πολιτική κι άπ' τήν άλλη ή αντίσταση πού προβάλλει ό κλάδος των σκηνοθετών και γενικά όλοι οι άμεσα ενδιαφερόμενοι, μέ ένα στόχο: ό κινηματογράφος νά ζήση.

Στόχος του Έβερτ μέ τόν κανονισμό πού κατέβασε είναι νά έλέγξει τό περιεχόμενο των ταινιών. Άλλωστε κι ό ίδιος τό είπε: «Δέν έχω διάθεση νά χρηματοδοτήσω τίς ταινίες των κομμουνιστών» πολύ δίκιο έχει άπ' τή μεριά του.

Γιά μένα, ό θεσμός αυτός πρέπει κατ' άρχήν νά ζήση, μιά και, ιδίως μετά τή μεταπολίτευση τό Φ. λειτούργησε σά φυτώριο του Έλλ. κινηματογράφου. Άς πάρουμε τά γεγονότα όπως γίναν φέτος, άπ' τήν στιγμή πού τέθηκε εκ των πραγμάτων τό πρόβλημα. Η Έταιρία Έλλήνων Σκηνοθετών είχε προτείνει από παλιά έναν κανονισμό μέ τόν όποιο και έγώ συμφωνώ. Η πρότασή μας αυτή επιτρέπει νά λειτουργήση θεσμικά μιά δημοκρατικότητα πού σκοπεύει νά άποτρέψη τόν κρατικό παρεμβατισμό. Κι ενώ ό Έβερτ κατέβασε τόν γνωστό κανονισμό, από τήν Ε.Ε.Σ. μπήκε επιτακτικά τό καθήκον νά διεκδικήσουμε ένα Φεστιβάλ όπως θά τό ήθελε ό κλάδος. Άμέσως μαζεύτηκαν όλα τά σωματεία, ή ΠΟΘΑ και οι παραγωγοί μαζί και συμφώνησαν όλοι από κοινού τί στάση πρέπει νά κρατήσουμε, έβγαλαν και μιά άνακοίνωση. Μετά από αυτό, και χωρίς νά έχει προβλεφθή από κανέναν καμιά τέτοια ενέργεια, ό κ.Λ. Καλλέργης πήρε τήν «πρωτοβουλία» νά πάη σάν ΠΟΘΑ στό Ύπ. Βιομηχανίας, κάλεσε δε και εκπρόσωπο των ήθοποιών (Σ.Ε.Η), των παραγωγών και των τεχνικών (ΕΤΕΚ). Στή συνάντηση αυτή, πού πήγε σάν ΠΟΘΑ, ό κ. Καλλέργης άθέτησε τήν ίδια τή γραμμή τής ΠΟΘΑ! Έτσι στό ύπουργείο ή συζήτηση περιστράφηκε γύρω από τό εάν θά μπη κάποιος παραπάνω στίς επιτροπές και όχι πάνω στό ότι πρέπει νά γίνη μιά συνολική άλλαγή του κανονισμού.

Μετά, είναι και τό γεγονός πώς τό Δ.Σ. έδειξε άδυναμία νά καθοδηγήση έναν άγώνα εναντίον του κράτους. Έδειξε μεγάλη κολυσιεργία. Τούς δημιουργούς τούς καλέσαμε τρείς φορές. Κατ' άρχήν οι σκηνοθέτες ύπόγραψαν ένα πρωτόκολλο πούλεγε πώς δέν θά υποχωρήσουμε. Έπειτα όμως, οι παραγωγοί συναντήθηκαν μέ τόν Έβερτ και συμφώνησαν πάνω στό έξι-τέσσερεις, δηλαδή έξι διορισμένοι και τέσσερεις από τά σωματεία, στίς επιτροπές. Η άλλαγή είναι ότι προστέθηκε άλλος ένας.

Αυτό ήταν και τό τελικό χτύπημα. Άπό κεί και πέρα επικράτησε ή άποψη νά πάμε στό Φεστιβάλ. Στήν τρίτη συνάντηση πού έγινε μέ τούς σκηνοθέτες, κανείς δέν ήταν ευχαριστημένος, βρίσαν, αλλά είπαν πώς εκεί πού έχουνε φτάσει τά πράγματα δέν ύπάρχει δεύτερη λύση.

Όσο γιά τήν γενική συνέλευση τής εταιρίας πού έγινε στό τέλος, ήταν από πρίν άποφασισμένη. Όστόσο τά γεγονότα τήν είχαν προλάβει. Άποφασίστηκε νά πάμε στό

Φεστιβάλ με στόχο να τό χτυπήσουμε από μέσα. Αυτό πού 'χω να πω είναι πώς πρέπει αυτή την ενέργειά μας να την μετατρέψουμε σε τακτικό έλιγμό κι όχι σε γενική ήττα.

Πρέπει να γίνουν παράλληλες εκδηλώσεις πού να διαδώσουν τις δικές μας θέσεις, να διακυρήξουμε πώς ό κλάδος δέν παραιτήθηκε από ένα δημοκρατικό θεσμό, να βάλουμε τις βασικές για τό τί θα κάνουμε τού χρόνου.

"Επειτα, πρέπει να μίν επιτρέψουμε να λειτουργήση ή λογοκρισία: να μή 'χουμε ταινίες κομμένες για πολιτικούς λόγους.

Αυτά, για να μίν χάσουμε πόντο από πέρσου, όσο άφορά την ουσία. Κι άκόμα, άς μή ξεχνάμε πώς ό κόσμος είναι ό ουσιαστικός κριτής, κι αυτός είναι πού θα παίξη τόν καθωριστικό ρόλο. 'Ο "Εβ. θα θελήση να φουντάρη τό φεστιβάλ, άν δέν τό έλέγξη. 'Εμείς πρέπει να κατορθώσουμε να ζήση τό Φ. και ή ανεξάρτητη παραγωγή πού ήδη τά τελευταία χρόνια παίρνε τ' άπάνω της.

Γιώργος Κοτανίδης (μέλος του ΔΣ του Σωματείου 'Ελλ. 'Ηθοποιών)

Πώς θα έπρεπε να είναι τό ΦΕΚ από άποψη όργάνωσης ποιότητας και επιδιώξεων:

Τό πώς πρέπει να είναι τό Φεστιβάλ βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση του ρόλου πού παίξει στον έλληνικό κινηματογράφο. Τό Φεστιβάλ πρέπει να βοηθάει στην άνάδειξη των καλλίτερων ελληνικών ταινιών και τά κύρια προβλήματα για την άνάδειξη δέν βρίσκονται στα πρόσωπα αλλά στα κριτήρια. Τά κριτήρια δέν είναι τεχνικά ή άόριστα καλλιτεχνικά πηγάζουν από τό περιεχόμενο των ταινιών από τό πόσο οί ταινίες άσχολούνται με κουτά και ουσιαστικά προβλήματα και από καλλιτεχνική άποψη συμβάλλουν στη διαμόρφωση μιάς ελληνικής κινηματογραφικής γλώσσας κι άκόμα σ' ένα επίπεδο παραγωγής. Τή στιγμή πού ό κινηματογράφος γλώσσας κι άκόμα σ' ένα επίπεδο παραγωγής είναι βιομηχανία τά κριτήρια πρέπει να είναι ή συμβολή του στην άνάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας και ό τεχνικός παράγοντας παίξει σημαντικό ρόλο. Συνολικά οδηγούμαστε στο ότι τό Φ. πρέπει να βοηθάει στην άνάπτυξη του 'Ελληνικού Κινηματογράφου και να παίξει έθνικό ρόλο στην άνάπτυξη αυτή. Πιστεύω ότι είναι πολύ σωστό τό αίτημα κι ό άγώνας των σωματείων ώστε οί επιτροπές κρίσης και πρόκρισης ν' άποτελούνται από δημοκρατικά εκλεγμένους εκπροσώπους των σωματείων και ενώσεων του χώρου και άκόμα ότι στη διανομή των βραβείων θα έπρεπε να παίξει κάποιο ρόλο τό κοινό.

Πώς εξέλιχθησαν φέτος τά γεγονότα:

"Όσο άφορά τό περσινό και τό φετεινό Φ. πιστεύω ότι ή στάση της κυβέρνησης ήταν άπαράδεκτη. Αυτή ή στάση δέν όφείλεται άπλά στο πείσμα των ύπουργών Βιομηχανίας αλλά κύρια στην πάγια πολιτική της κυβέρνησης πού θέλει να κτυπήσει τόν κινηματογράφο γιατί δέν μπορεί να τόν έλέγχει όπως την τηλεόραση. Μιά πολιτική πού δέν θέλει να βλέπει τόν σημαντικό ρόλο πού μπορεί και πρέπει να παίξει ή άνάπτυξη του 'Ελληνικού Κινηματογράφου και γενικότερα της έθνικής κουλτούρας στα βασικά προβλήματα της χώρας και κύρια στο καυτό πρόβλημα της έθνικής ανεξαρτησίας. Μιά πολιτική πού προτιμάει να τροφοδοτεί τόν ελληνικό λαό με τά ύποπροϊόντα των ξένων χωρών. "Ετσι φτάνουμε στο άποτέλεσμα να βρήθουν οί κινηματογραφικές αίθουσες από πορνό και καράτε ένω ή ελληνική παραγωγή να τείνει προς τό μηδέν αντίστοιχα και στην τηλεόραση.

"Ετσι λοιπόν τό άρμόδιο ύπουργείο άποφάσισε άπό πέρσυ νά καταργήσει τό θεσμό τής άντιπροσώπευσης τών σωματείων στίς έπιτροπές μέ άποτέλεσμα νά δημιουργηθεί δξυνηση και πολύ σωστά όλα τά σωματεία πού έχουν σχέση μέ τό σινεμά νά προχωρήσουν στή πραγματοποίηση του δικού τους φεστιβάλ πού ούσιαστικά όδήγησε στό ξεγύμνωμα του κρατικού Φ. Φέτος ενώ φαινόταν ότι όλα θά έξελίσσονταν όμαλά γιατί είχε προηγηθεί συμφωνία τών σωματείων μέ τόν ύφυπουργό κ. Πρωτοπαπαδάκη ξαφνικά έγινε μία αυθαίρετη παρέμβαση τοί κ. "Εβερτ πού κατάργησε τή συμφωνία και έβγαλε πάλι τά σωματεία άπό τίς έπιτροπές. "Η πράξη αυτή του κ. "Εβερτ έξόργησε τά σωματεία και τόν τύπο μέ άποτέλεσμα νά βρεθεί ιδιαίτερα εκτεθειμένος.

"Ετσι τά σωματεία μέ τή συμφωνία αυτή τή φορά και τών παραγωγών πού πέρσυ είχαν συμμετάσει στό κρατικό Φ. άποφάσισαν νά χαράξουν ενωμένα μία κοινή γραμμή. Και ενώ τά σωματεία άποφάσισαν νά έπισκεφθούν τόν κ. "Εβερτ και νά άπαιτήσουν τήν έπαναφορά του κανονισμού πού είχαν συμφωνήσει μέ τόν κ. Πρωτοπαπαδάκη έχοντας πολλές έλπίδες για ύποχώρησή του μία και ήταν εκτεθειμένος έγινε αυθαίρετη παρέμβαση του κ. Καλλέργη ό όποιος σάν πρόεδρος τής Π.Ο.Θ.Α. και έχοντας μαζί του όρισμένους εκπροσώπους άλλων σωματείων, χωρίς όμως τούς σκηνοθέτες πού παίζουν τόν καθοριστικό ρόλο, έπισκέφθηκε τόν κ. "Εβερτ και έβαλε λαθεμένα τά αίτήματα δίνοντας τήν ευκαιρία στον κ. "Εβερτ νά ύποχωρήσει σε δευτερεύοντα μόνο ζητήματα. Τό άποτέλεσμα αυτής τής συνάντησης δέν κρίθηκε ίκανοποιητικά άπό τούς σκηνοθέτες και τά ύπόλοιπα σωματεία τά όποια ξαναέθεσαν τό ζήτημα άπό τήν άρχή όμως ό κ. "Εβερτ ήταν πιά όχυρωμένος πίσω άπ' τή συμφωνία μέ τόν κ. Καλλέργη. Πιστεύω ότι ή ένέργεια αυτή ύπονόμεισε τή δυνατότητα να κερδίσουμε τή μάχη τήν κρίσιμη στιγμή και τήν ένότητα τών σωματείων και τών δημιουργών. "Ετσι ενώ όλοι ήταν άποφασισμένοι νά μήν πάνε στό Φ. αυτό οι παραγωγοί και άρκετοί δημιουργοί ταινιών άποφάσισαν νά συμμετάσχουν και έπειδή ή πραγματοποίηση μιας άλλης διοργάνωσης όπως πέρσυ άπαιτούσε άραγή ένότητα και συμμετοχή τελικά έμεινε ή μόνη λύση και μπορούμε νά πούμε ότι άποτελεί μία ήττα για τά σωματεία.

Τί νομίζεις πός θάπρεπε νά γινόνταν:

Είναι φανερό ότι μέ τίς συνθήκες αυτές τά πράγματα για τό Φ. δέν είναι ευόιοινα. Πρέπει ή κυβέρνηση νά καταλάβει τό άδιέξοδο στό όποιο όδηγείται ό Ε.Κ. και τό Φ. και ν' άποδεχθεί τά αίτήματα τών σωματείων. Άπό τήν άλλη μεριά τά σωματεία μαζί και οι "Ελληνες παραγωγοί πού πρέπει νά καταλάβουν ότι τό συμφέρον τους είναι μαζί μέ τά σωματεία) πρέπει νά διεκδικήσουν ένα δημοκρατικό κανονισμό και ν' άναγκάσουν μέ τόν άγωνα τους τό "Υπ. Βιομηχανίας νά τόν δεχθεί. Πιστεύω ότι σ' αυτή τή κατεύθυνση πολύ θετικό ρόλο έχει νά παίξει ή έπιτροπή τών σωματείων για τήν ανάπτυξη του "Ελληνικού Κινηματογράφου.

Δανάλης (μέλος του Δ.Σ. τής "Εταιρίας Τεχνικών "Ελληνικού Κινηματογράφου)

"Επιβάλλεται νά ύπάρχει τό φεστιβάλ γιατί εξυπηρετεί και προβάλλ. ... τήν καλύτερη δουλειά πού γίνεται όλη τή χρονιά στον κινηματογράφο.

Στίς μέρες μας όμως δέν εξυπηρετεί τό σκοπό του γιατί τό κράτος θέλει νά τό κρατάει στά παλιά δεδομένα μέ έπιτροπές πού έμποδίζουν τή βράβευση και τήν άνάδειξη τών ταινιών πού άναφέρονται στή σύγχρονη κατάσταση και νοοτροπία. Γιατί όπως τά βιομηχανικά είδη κάθε χρόνο προσαρμόζονται στίς άνάγκες και τή νοοτροπία τής κοινωνίας, έτσι και τό φεστιβάλ πρέπει νά είναι ένας θεσμός μέσα άπό τόν όποιο θά εκφράζονται οι όλοένα νέες ιδέες και

τεχνικές. Όσο αφορά τη διανομή των χρηματικών βραβείων πιστεύω πώς έχει γίνει αντικείμενο διαμάχης μεταξύ των διαγωνιζομένων. Προτείνω τά βραβεία να μοιράζονται σ' όλες τις ταινίες που προκρίνονται. Καί εδώ θά έλεγα ότι πρέπει να υπάρχει προκριματική επιτροπή αλλά απ' τήν άλλη μεριά να βρεθεί ένας τρόπος έτσι ώστε όλες οι ταινίες να προβάλλονται (σέ άλλες αίθουσες ή πρωινές προβολές) πράγμα πού ανάλογα θά δικαιώνει τις επιτροπές γιά τή απόρριψή τους. Τή στιγμή πού τό φεστιβάλ άποσκοπεί στή προώθηση τοί Έλλην. Κινημ. θά έπρεπε να ίδρυθεί μιá επιτροπή γιά τή προώθηση τής όλης παραγωγής στό έσωτερικό καί τό έξωτερικό.

Πέρσυ ή πραγματοποίηση τοϋ Φεστιβάλ ήταν άπόλυτη ανάγκη παρ' ότι όλοι πιστεύουμε πώς πρέπει να είναι υπό τήν αιγίδα τοϋ κράτους. Δειξάμε πέρσυ τις ταινίες παρ' όλες τις άτέλειες πού κύρια όφείλονταν καί χρονικά καί οικονομικά προβλήματα. Θά ήθελα ακόμα να εύχαριστήσω τόν λαό τής Θεσσαλονίκης πού αγάπησε καί αγκάλιασε τό φεστιβάλ με πολύ συγκατάβαση συντελώντας έτσι ήθικά καί οικονομικά στήν επίτευξή του.

Φέτος ό στόχος γιά μιá συμφωνία ανάμεσα στα σωματεία καί τό κράτος άποσκοπεί σ' ένα καλλίτερο φεστιβάλ. Αϋθαίρετα όμως καταλύθηκε από τό 'Υπ. Βιομ. κάθε μορφή συμφωνίας πού παρ' ότι πρόσφατα ύποχώρησε σέ μερικά σημεία ή στάση του εξακολουθεί να είναι άπαράδεκτη.

Αναλογιζόμενοι παρ' όλα αυτά τά προβλήματα χρόνου, αλλά καί τις καταστροφές πού ύφίστανται στή Θεσσαλονίκη άποφασίσαμε να πάμε στό φεστιβάλ με προοπτική να προβάλλουμε τά θέματα καί τά αιτήματα τοϋ έλλ. κινηματογράφου καί ν' άρχίσουμε να συζητάμε ένα κανονισμό γιά ένα φεστιβάλ όπως θά έπρεπε να γίνεται. Τά σωματεία θά παρακολουθήσουν καί θά καταγγείλουν κάθε παρατυπία καί ή επιτροπή θά θέσει τά προβλήματα ζητώντας τή λύση.

* * *

Κανείς δέν μās έγγυάται πώς ή Κυβέρνηση δέν πάει να κάνη τό Φεστιβάλ ένα πανυγήρι σάν τό παραδιπλανό Φεστιβάλ Έλλ. Τραγουδιού. Άλλωστε ό κ. Βελλίδης τόχε δηλώσει πώς θάθελε τό Φεστιβάλ Κινηματογράφου να ναι ένα χαρούμενο πυροτέχνημα γιά να τελειώσει ώραία ή Δ.Ε.Θ.

Στόχος παραμένει πάντα τό να διατηρήσουμε τόν θεσμό δημοκρατικό, χωρίς να ρεζιλεύεται χρόνο με τό χρόνο ένα Φεστιβάλ με σοβαρές καί ουσιαστικές αξιώσεις καί προθέσεις.

Βιοφιλμογραφία:

1900: 22 Φεβρουαρίου γέννηση του Λουί Μπουνιουέλ στην Καλάνδρα χωριό στους πρόποδες της Aragone έπαρχίας Ternel. Οι γονείς του πού ανήκουν στην ψηλή μπουρζουαζία είχαν μεγάλες ιδιοκτησίες. Ο Λουί ήταν ο πρώτος από τα έπτά παιδιά. Θά άποκτήση δύο αδελφούς και τέσσερεις αδελφές. Λίγο μετά τή γέννηση του Λουί ή οικογένεια εγκαθίσταται στη Saragosse όπου θά πάρει θρησκευτική και άνθρωπιστική μόρφωση.-

1908 - 1916: Καλός μαθητής στό κολλέγιο των Ίνσουϊτών. Έκδηλώνει έντονο ένδιαφέρον γιά τά ζώα και τά έντομα. Γύρω στά 12 - 13 χρόνια άρχισε νά μελετάη βιολί και διαμόρφωσε μιά όρχηστρα. Τήν ίδια έποχή σκηνοθετεί μικρά θέματα μέ μαριονέττες και προσκαλεί εκεί τά κορίτσια και τ' άγόρια του χωριού.- Περνάει τό Paccalanreat και έκδηλώνει επιθυμία νά γίνη μηχανικός άγρονόμος.-

1917 - 1923: Αρχίζει σπουδές στό Πανεπιστήμιο τής Μαδρίτης πάνω στην άγρονομία αλλά άφου άποτυγχάνει δυό φορές στις έξετάσεις αλλάζει κατεύθυνση πρός τή φιλοσοφία και τά γράμματα. Μέ τούς καινούργιους φίλους του Ferico Garcia Lorca, Salvador Dali, Ramon Gomez, Zose Ortegay Gasset Jorge Guillen, Raphael Alberti, άναλαμβάνει πρωτότυπες καλλιτεχνικές δραστηριότητες. Έτσι στά 1920 ο Bunuel ιδρύει τήν πρώτη ισπανική κινηματογραφική λέσχη πού τήν διευθύνει γιά τρία χρόνια.

1924 - 1928: Ο Λουί αφήνει τή Μαδρίτη γιά νά «διαφύγη τή δικτατορία του Primo de Riviera γιά νά βρη τήν έλευθερία στή Γαλλία». Στό Παρίσι δουλεύει στό διεθνές ίνστιτούτο γιά τήν πνευματική συνεργασία αλλά κατευθύνεται όλο και περισσότερο πρός τόν κινηματογράφο. Όταν είδε τό «Trois Lumieres του Φρίτζ Λανγκ, διαπίστωσε τήν άληθινή του κλίση. Γράφεται στην Άκαδημία του Κινηματογράφου του Jean Erstein και γίνεται βοηθός του γιά τό Maupart (1926) και τό Chute de la maison Usher (1928). Έργάζεται ακόμα σάν βοηθός του Mario Nalpas και Etievant γιά τό La Sirene des Tropiques (1927). Αύτή τήν έποχή ο Μπουνιουέλ ζει στό Παρίσι σέ ισπανική συνοικία. Σκηνοθετεί τό Elre tablo de Maese Pedro του Manuel de Falla, όπερα όπου τά πραγματικά πρόσωπα άνακατεύονται μέ κούκλες του Guignol. Έκδίδει άρκετά άρθρα στά Cahiers d' art τό 1927 έκ τών όποιών μιά κριτική άρκετά σκληρή πάνω στον Napoleon του Abel Gauce και μιά ένθουσιώδη κριτική του Buster Keaton μέ τήν εύκαιρία του Sportifpar amour. Ο φίλος του Gomezde la Serna του προτείνει ένα σενάριο πάνω στην κατασκευή και τόν προγραμματισμό μιάς έφημερίδας. Παίρνει από τή μητέρα του χρήματα γιά νά πραγματοποιήση τό πρώτο του φίλμ (135. 000 φράγκα;) αλλά παρατάει τό σχέδιο και ξοδεύει μεγάλο μέρος τών χρημάτων σέ παρισινές μπουάτ. Παρακολουθεί μέ ένδιαφέρον, χωρίς νά παίρνη κάθε φορά μέρος στις δραστηριότητες τών σουρεαλιστών. Γράφει ποιήματα πού σκέφτεται νά τά έκδόση μέ τόν τίτλο Un chien Andalou (Ένας Άνδalousιανός σκύλος) από τό όποιο είναι τό «Giraffe» κείμενο πού έκδόθηκε άργότερα στό «Ο σουρεαλισμός στην ύπηρεσία τής επανάστασης». Ο Λουί γράφει μέ τόν Dali τό σενάριο πού πρόκειται νά γυριστή ταινία.

1928 : Πραγματοποιείται ο « Άνδalousιανός σκύλος». Πρώτη λαϊκή προβολή στις Ursulines. Ο Άντρέ Μπρετόν και πολλοί φίλοι του άναγνωρίζουν τόν Μπουνιουέλ και τόν Νταλι άληθινούς σουρεαλιστές δημιουργούς. Ταυτόχρονα ο « Άνδalousιανός σκύλος» πού προβάλλεται κανονικά, έπιδιοκίμάζεται από τις «άστικές κριτικές τής avant - garde» και γίνεται μιά λαϊκή έπιτυχία.

1930: Ο Μπουιουέλ ξανασυνδέεται με τον Νταλί στην Ισπανία για να ετοιμάσουν το «La Bete andalouse» για το οποίο σκέφτονται να χρησιμοποιήσουν εύρηματα που είχαν βρεθεί για το πρώτο φιλμ αλλά δεν χρησιμοποιήσαν. Αλλά η συνεργασία τους άποτυχημένη και ο Μπουιουέλ γράφει και σκηνοθετεί μόνος το «L' Age d' or» Ο πρόλογος αυτού του φιλμ γυρίζεται στις Cadaques και το υπόλοιπο στη Γαλλία. Το «L' Age d' or» παρουσιάστηκε σαν ουρεαλιστικό φιλμ και προβλήθηκε από τον Οκτώμβριο ως τον Δεκέμβριο. Την τελευταία βδομάδα σηματοδεύτηκε από τις τοπικές διαδηλώσεις και τις πατριωτικές και αντιεβραϊκές ομάδες των οποίων τα μέλη επέτρεψαν στην αίθουσα και σαμποτάρισαν την προβολή. Οι έφημεριδες και τα πολιτικά πρόσωπα της δεξιάς απαιτούν την απαγόρευση του φιλμ. Η προβολή του «L' Age d' or» απαγορεύτηκε στις 10 Δεκεμβρίου και οι κόπεις κατασχέθηκαν την επόμενη μέρα.

1931- 1932: Στις 31 του Απριλίου ο Μπουιουέλ επιστρέφει στο Παρίσι όπου μαθαίνει τη διακήρυξη της Ισπανικής Δημοκρατίας και φεύγει άμεσως για τη Μαδρίτη. - Μαθαίνει για ένα έργο πάνω στους Ουρδανούς, κατοίκους της Ισπ. περιφέρειας Hurdes γραμμένο από τον Maurice Legendre. Γυρνώντας στο Παρίσι ο Μπουιουέλ έρχεται σε επαφή με τον Pierre Unik και Eli Lataf και αποφασίζουν μαζί να γυρίσουν ένα ντοκιμανταίρ στις Hurdes. Ο Ramon Acin, Ισπανός εργάτης και άναρχικός κερδίζει στη λοτταρία και παίρνει τα απαραίτητα χρήματα για την παραγωγή. Το «Las Hurdes» (Γη χωρίς ψωμί, στα ελληνικά) γυρίστηκε το φθινόπωρο του 1932. Το φιλμ απαγορεύτηκε από την κυβέρνηση της Ισπ. Δημοκρατίας γιατί «ύποτιμά την Ισπανία και τους Ισπανούς». Ακόμα, θα άσκηθη ισχυρή πίεση στις «φίλες χώρες» για να επιταχύνουν την απαγόρευση του. - Έτσι, στη Γαλλία το «Γη χωρίς ψωμί» δεν θα προβληθεί παρά το 1937. Μετά από μία άποτυχημένη απόπειρα να γυρίσει μία ταινία, ο Μπουιουέλ δηλώνει ότι δεν θα ξανακάνη ταινίες.

1933-1934: Έργασίες πάνω σε ντοκυπλάρισμα στην Paramount στο Παρίσι.

1935-1936: Επιβλέπει το ντοκυπλάρισμα και άργόστερα κάνει τον διευθυντή παραγωγής σε συμπαραγωγές της Warner Bros και της Filmofono, αντίστοιχα, στην Ισπανία.

1937: Έμφύλιος πόλεμος ξεσπάει στην Ισπανία. Ο Μπουιουέλ στέλνεται στο Παρίσι με «διπλωματική αποστολή». Φτιάχνει ένα ντοκιμανταίρ για την επικαιρότητα για να κινητοποιήσει την παγκόσμια κοινή γνώμη: «Ισπανία στα όπλα! η Μαδρίτη» 36».

1938: Ο Μπουιουέλ στέλνεται στο Χόλλυγουντ με διπλωματική αποστολή, για να επιβλέψει κάτω από τον τίτλο του τεχνικού συμβούλου δυο φιλμ για την ισπανική δημοκρατία. Αλλά ο Φράνκο αντιστέκεται στην παραγωγή. Στο τέλος του Έμφυλιου Πολέμου ο Μπουιουέλ βρίσκεται στο Χόλλυγουντ χωρίς δουλειά και χωρίς χρήματα.

1939- 1942: Ο Iris Barry τον καλεί στη Ν. Υόρκη και του προσφέρει μία θέση στην ταινιοθήκη του Μουσείου της Μοντέρνας Τέχνης. Αρχίζει να συλλέγει επικαιρότητες και ντοκυμάντα που πρόκειται να χρησιμεύσουν στην αντιναζιστική προπαγάνδα. Αργότερα κάνει και μία γραφειοκρατική δουλειά: να επιβλέπει γυρίσματα για την Λατινική Αμερική ντοκιμανταίρ. Χαρακτηρισμένος όμως από τον Νταλί σε ένα βιβλίο που εκδόθηκε στις Η.Π.Α, σαν κομμουνιστής και άθεος απολύθηκε από το μουσείο.

1942-1944: Υποχρεώνεται στις Η.Π.Α. να κάνει τον Ισπανό σπηκερ για φιλμ στρατού.

1944-1946: Προσλήφθηκε από την Warner Bros για άσημαντη άπασχόληση, αλλά τα χρήματα που κέρδισε έτσι του επιτρέπουν να εργαστεί για ένα χρόνο.

1947: Η παραγωγός Denise Tual τον φέρνει στο Μεξικό για να πραγματοποιήσει ένα γύρισμα του «Το σπίτι της Μπερνάντα» του Φεντερίκο Γκαρθία Λάρκα. Το σχέδιο δεν πραγματοποιείται τελικά. Μετά, συναντά τον Oscar Dancigers που του προτείνει να πραγματοποιήσει μία κωμωδία μιούζικαλ με μοντέρνους τραγουδιστές «Gran Casino». Το φιλμ δεν είχε μεγάλη επιτυχία και ο Μπουιουέλ μένει δυο χρόνια χωρίς δουλειά.

1949: Προτείνει στον Dancigers το θέμα των Los Olvidados που τό αποδέχεται υπό τόν όρο ό Μπουνιουέλ νά πραγματοποιήσθ πρώτα μιά λαϊκή κωμωδία. Τό «El gran Calavera» πού γυρίστηκε σέ 16 μέρες έγινε μιά τεράστια έμπορικé έπιτυχία.

1952: Τό «Los Olvidados» θεωρείται από τόν Μπουνιουέλ τό πρώτο του φίλμ μετά τό «Las Hurdes». Σημαδεύει, άκόμη, μιά στρoφή, καί τήν έπάνοδο του Μπουνιουέλ στό «διεθνές προσκήνιο». Τό φίλμ έπιδοκιμάστηκε από τό πλατύ κοινό καί γνώρισε μεγάλη έπιτυχία στό Φεστιβάλ τών Κανών, 1951 (βραβείο καλλίτερης σκηνοθεσίας καί βραβείο τής διεθνούς κριτικής).

1951: Σκηνοθεσία του «La Higa del Engano», «Una mujer sin amor» σενάριο Pierre καί Jean de Maupassant, «Subida al cielo».

1952: Σκηνοθεσία του «El Bruto» μέ τόν Pedro Armendariz καί τήν Katy Jurado. Ήταν ένα καλό σενάριο στό πρωτότυπο, αλλά ύποχρεώσαν τόν Μπουνιουέλ νά τό αλλάξθ. Αύτά τά τέσσερα φίλμ όπως οι περισσότερες μεξικάνικες παραγωγές γυρίστηκαν πολύ γρήγορα (16-25 μέρες) καί ΠΡπροορίζονταν γιά τήν Λατινοαμερικάνικη καί Ίσπανική αγορά. Ή Μπουνιουέλ, πάντοτε άυστηρός μέ τό έργο του δέν θέλησε νά στείλθ τό έργο του στό έξωτερικό καί κυρίως στήν Εύρώπη. Παρ' όλα αύτά, τό «Subida al cielo» παίρνει τό ειδικό βραβείο καλλίτερου φίλμ στό Φεστιβάλ τών Κανών 1952. Όταν πραγματοποιήσε τόν «Ροβινσώνα Κρούσο», τό πρώτο του έγχρωμο φίλμ ό Μπουνιουέλ δηλώνει ότι σιχαίνεται τό βιβλίο του Daniel Defoe αλλά ένδιαφέρεται γιά τό πρόσωπο του ήρωα. Ή κριτική άναγνωρίζει τόν «Ρ.Κ.» σάν έργο ύψηλης ποιότητας. Τόν ίδιο χρόνο γυρίζει ένα φίλμ πού θυμίζει πολύ τό «L' Age d' Or», τό «El» μέ τόν Arturo de Cordova καί τήν Delia Garcés.

1953: Ή Μπουνιουέλ πραγματοποιεί μιά Μεξικάνικη έκδοση του «Hauts de Harievent», τό «Cumbres Borrascosas» μέ τήν Irasema Dilian καί τόν Jorge Mistral. Σκηνοθετεί τό «La ilusión viaza en Tranvía» (κλέψαν ένα τράμ) μέ τή Lilia Prado καί τόν Carlos Navarro.

1954: Σκηνοθετεί τό «El Rio y la muerte» (τό ποτάμι κι ό θάνατος).

1955: Ή Μπουνιουέλ σκηνοθετεί «Ensayo de um crimen» (άφορά τήν έγκληματική ζωή του Archibald de la Cruz), μακάβρια κωμωδία μέ τόν Ernesto Alonso στό ρόλο του Archibald. Μετά από αυτό, ξαναέρχεται στή Γαλλία όπου κατακλύζεται από τις προτάσεις τών παραγωγών. Γυρνάει τό «Cela s' appelle l' aurore» πάνω στό διήγημα Emmanuel Robles μέ τόν Georges Marchal τή Lucia Bose καί τόν Gianì Esposito.

1956: Ή Μπουνιουέλ γυρίζει στό Μεξικό τό «La Morten ce jardin» μέ τούς Simone Signoret, George Marchal, Charles Vanel καί Michel Piccoli. Μετά από άπαίτηση τών γάλλων καί μεξικάνων παραγωγών τό σενάριο άναπροσαρμόσθηκε πολλές φορές γιά νά γίνθ τό φίλμ «έμπορικό». Τό αποτέλεσμα δέν άνταποκρίνεται στήν άρχική ιδέα του Μπουνιουέλ.

1957: Στή Γαλλία δουλεύει σέ δυό σχέδια γιά φίλμ πού δέν έπιτυχάνουν. «La Femme et le Pantin» πάνω στό διήγημα του ΡιLouys καί «Hethese Etienne» πάνω στό διήγημα του J. Knittel. 1958: Γυρνώντας στό Μεξικό, πραγματοποιεί τό «Ναζαρέν» πάνω στό διήγημα του Benito Perez Caldow μέ τόν Francisco Rabal, τήν Marga Lopez καί τήν Rita Macedo. Τό φίλμ παίρνει τό ειδικό βραβείο στίς Κάννες τό 1959.

1959: Ή Μπουνιουέλ γυρίζει τό «πυρετός άνεβαίνει στό El Pao» μιά γαλλοαμερικάνικη παραγωγή γυρισμένη στό Μεξικό. Παρ' όλη τήν παρουσία του Gerard Philippe, πού έννοάρκωσε έδω τόν τελευταίο του ρόλο, καί τή μεγάλη έπικαιρότητα του θέματος, τό φίλμ παραμένει μακριά από τις προθέσεις του δημιουργού του.

1960: Γυρίζει τό «The young one» πάνω στό διήγημα του Peter Mattiesen: «Travellin, Man»- Είναι μιά μεξικάνικη παραγωγή μέ κεφάλαια άμερικάνικα.

1961: Ή «Βιριδιάνα» είναι τό πρώτο φίλμ πού ό Μπουνιουέλ γυρίζει στήν Ίσπανία μετά τό «Las Hurdes». Μερικοί από τούς φίλους του, ισπανοί έξόριστοι, τόν περιφρονούν γιά τή

συνεργασία του με τό καθεστώς του Φράνκο. Ἄλλά στήν πραγματικότητα ὁ Μπουιουέλ δέν λογαριάζει τίποτα, και στήν παραγωγή τῆς «Βιριδιάνας» τοῦ παρέχεται περισσότερη ἐλευθερία ἀπ' ὅση μπόρεσε νά ἔχη στά περισσότερα φιλμ πού ἔκανε στό Μεξικό. Μετά τήν προβολή τῆς ταινίας στίς Κάννες ἔγινε σκάνδαλο, ἐκεῖ πήρε και τή Χρυσή Νίκη. Οἰσπανικές ἀρχές ἀπαγόρευσαν τήν προβολή τοῦ φιλμ στήν Ἰσπανία και παράλληλα προσπάθησαν νά ἀπαγορεύσουν τήν διανομή του σέ ἄλλες χώρες.

1962: Σκηνοθετεῖ στό Μεξικό τόν « Ἄγγελο ἐξολοθρευτή».- Ἡ ταινία βραβεύτηκε πολλές φορές τό 1962 και 1963.-

1963-64: Γυρίζει στό Μεξικό τό « Ἡμερολόγιο μιᾶς καμαριέρας» πάνω στό διήγημα τοῦ Octave Mirbeau μέ τήν Jeanne Moreau στόν βασικό ρόλο. Ὁ Jean Claude Carriere συνεργάζεται στό σενάριο και θά γίνῃ μόνιμος σεναριογράφος τοῦ Buñuel. Ἀπό τό 1963 ὁ Μπουιουέλ διχάζεται τήν ζωή του ἀνάμεσα στό Μεξικό και τή Γαλλία ὅπου γυρίζει τά περισσότερα ἀπό τά φιλμ του.

1965: Τό «Simon del Desierto» ἦταν ἓνα μακρόχρονο σχέδιο στό ὁποῖο ἐπέμενε πολύ ὁ Μπουιουέλ. Ὁ παραγωγός Alatriste τοῦ ἐπιτρέπει νά τό γυρίσῃ στό Μεξικό. Παρουσιάζεται στό φεστιβάλ τῆς Βενετίας τόν Αὐγουστο τοῦ 1965 και δέν θά προβληθῇ στό Παρίσι παρά τόν Μάρτιο τοῦ 1969.

1966: Γυρίζει τήν « Ὠραία τῆς ἡμέρας» πάνω στό διήγημα τοῦ Joseph Kessel μέ τούς Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli και Pierre Clementi. Διάκριση στό Φεστιβάλ τῆς Βενετίας 1967.

1968: Ὁ Μπουιουέλ ἐργάζεται γιά ἄρκετούς μῆνες μέ τόν Jean- Claude Carriere πάνω σ' ἓνα σενάριο γιά τίς θρησκευτικές τελετές στό ἐσωτερικό τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας. Στή διάρκεια τοῦ καλοκαιριοῦ 1968, γυρίζει στή Γαλλία και στήν Ἰσπανία τό «Voie lactee» (Γαλαξίας).

1969-1970: Ὁ Μπουιουέλ γυρίζει τήν «Τριστάνα» μέ τήν Catherine Deneuve και τόν Fernando Rey. Εἶναι μιὰ διασκευή τῆς νουβέλας τοῦ Galdos- Τό φιλμ γυρίστηκε στό Τολεδό και ἀνεβάστηκε στό Παρίσι.-

1972: Γυρίζει τήν «Κρυφή γοητεία τῆς μπουρζουαζίας»

(ἀπό τό βιβλίο «Le journal d' une femme
de chambre».
ἐπιμέλεια Α. Segal)

μετάφραση Λ. Ρικάκη.

Ὁ Ζώρς Σαντούλ μιλάει γιά τόν Λουῖ Μπουιουέλ

ἀπόσπασμα

....Θᾶπρεπε ἴσως νά θυμήσουμε ποιός εἶναι ὁ Μπουιουέλ, ὅσο γνωστός κι ἄν εἶναι. Προφανῶς μέσα ἀπό συνεντεύξεις του ὅπου θυμίζει τά χρόνια τῆς διαμόρφωσῆς του, μιῶντας στόν Ζουάν Τομά (Manania, 23 Μαΐου 1959) και στήν Ἑλενα Πονιατόφσκα (Reviata de la Universidad de Mexico, Ἰανουάριος 1961).

«Μιά μέρα στό Παρίσι, γύρω στά 1925, στόν κινηματογράφο Vieux Colombier ὁ Μπουιουέλ εἶδε μιὰ γερμανική ταινία τοῦ Φρίτς Λάνγκ «τά τρία φῶτα». «Βγήκα ἀπό τό Vieux Colombier, μᾶς ἔλεγε, τελείως μεταμορφωμένος. Οἱ εἰκόνες μποροῦσαν κι ἔπρεπε νά γίνουν τό ἀληθινό ἐκφραστικό μου μέσον. Ἀποφάσισα νά ἀφιερωθῶ στόν κινηματογράφο. Τότε ἦταν πού σχετίστηκα μέ τόν Ζάν

‘Επστάιν». (Ζουάν Τομά).

«Δέν μπορείτε νά φανταστείτε τί ήταν ό κινηματογράφος εκείνης τής εποχής. Τά δύο χιλιάδες μέτρα μιάς ταινίας περιείχαν 500 μέτρα υπότιτλους (...). ‘Η πρώτη ταινία χωρίς υπότιτλους πού είδα ήταν τό «Le Rail» τοῦ Lupu Pick. Μοῦ προκάλεσε ἀληθινή κατάπληξη. Καί ἐνίσχυσε τήν ἰδέα μου ν’ ἀφιερωθῶ στόν κινηματογράφο, ἰδέα πού τήν εἶχα ἤδη ἐκμυστηρευθῆ στή μητέρα μου. ‘Εγίνα βοηθός τοῦ Ζάν ‘Επστάιν («Μωπρά» 1927, μετά «‘Η πτώση τοῦ Οἴκου ‘Υσέρ»). (‘Ελενα Πονιατόφσκα).

‘Ηταν τό 1928, μετά τόν «‘Ανδαλασιανό σκύλο» πού ό Μπουνιουέλ ἔγινε δεκτός στήν ομάδα τῶν σουρρεαλιστῶν.

‘Ακολουθεῖ παρακάτω ἡ συζήτηση πού εἶχαμε τό 1961 πάνω σ’ ἐκείνη τήν ἐποχή πού κι οἱ δύο τήν εἶχαμε ζήσει ἔντονα ¹

Ζώρξ Σαντούλ: Καθώς θά θυμάσαι ἀγαπητέ Λουῖ, συναντηθήκαμε γιά πρώτη φορά, στά 1928, στό καφέ Radio πού σήμερα πηγάει τό Cabaret du Néant, στή γωνία τής οδοῦ Κουστοῦ καί τοῦ Βουλευάρτου τοῦ Κλισύ. Οἱ σουρρεαλιστές συναντιόντουσαν ἐκεῖ δύο φορές τήν ἡμέρα, τό μεσημέρι καί τ’ ἀπόγευμα στίς ἑννιά, τήν ὥρα τοῦ ἀπεριτίφ, πού ὑποχρεωτικά ἦταν μιά μανταρινάδα. Μιά μέρα κατέφθασε ό Μπρετόν καί μᾶς εἶπε: «Πρόκειται νά προβληθῆ στό Στούντιο 28 μιά ταινία κάποιου Μπουνιουέλ καί κάποιου Σαλβατόρ Νταλί γιά τούς ὁποίους δέν ἔχουμε ἀκούσει τίποτα. Λοιπόν, πρέπει, αὐτή τήν ἐβδομάδα, νά πάμε ὅλοι νά σαμποτάρουμε τήν παράσταση μέ φωνές καί σφυρίγματα». Καί δέν ἦταν λόγια τοῦ ἀέρα. Λίγο καιρό πῶ πρῖν, ἡ Βαλέσκα Γκέρτ, μιά Γερμανίδα (πού ἔπαιζε στό «Δρόμο χωρίς χαρά» τοῦ Πάμπστ) εἶχε θελήσει νά παρουσιάσει στήν Κομεντί τῶν Σάν-Ελιζέ ἕνα θέαμα μέ σουρρεαλιστικούς χορούς. Δέν ἦταν οὔτε γνωστή, οὔτε ἀναγνωρισμένη ἀπό τήν ομάδα μας. Εἶχαμε ἀντιδράσει μέ τέτοιο τρόπο πού δέν μπόρεσε νά δώσῃ τή παράσταση. Καί εἶχαμε δημιουργήσει ἕνα φοβερό σκάνδαλο ἐπίσης στό Στούντιο τῶν Οὐρσουλινῶν κατά τή διάρκεια τής προβολῆς τοῦ «La Coquille et le Clergyman» ἐπειδή ό ‘Αρτώ εἶχε βρῆ σκανδαλώδη τή σκηνοθεσία τής Ζερμαίν Ντυλάκ.

‘Αλλά τήν τελευταία στιγμή ό ‘Αντρέ Μπρετόν δίστασε. Πρῖν ἀπό τή προγραμματισμένη ἀποδοκιμασία, πῆγε καί εἶδε τήν ταινία σου μόνος του φορώντας ἕνα παλτό σταχτί. Γύρισε ἐνθουσιασμένος καί σέ προσκάλεσε ἀμέσως στό καφέ Radio. ‘Ηρθες ὀλομόναχος καί ἀρκετά ἀμήχανος, νομίζω, κάποιον μεσημέρι. ‘Από κείνη τή στιγμή ἔγινε ἀποδεκτός σάν ἕνας ὀρθόδοξος καί «φωτισμένος» σουρρεαλιστής.

¹ ‘Ο Σαντούλ εἶχε δημοσιεύσει αὐτή τή συνομιλία μέ τή μορφή συνέντευξης στό Lettres francaises τής 1ης ‘Ιουνίου 1961. ‘Εδῶ δημοσιεύεται ἡ ἀρχική μορφή τής συνομιλίας ὅπως τήν εἶχε σημειώσει ό Σαντούλ μετά ἀπό μιά μεγάλη συζήτηση πού εἶχε μέ τόν Μπουνιουέλ πάνω στό θέμα τής «Βιριδιάνα». (Σομ.)

Λουῖ Μπουνιουέλ: Πράγματι, τέσσερις μῆνες ἀργότερα ὁ Μπρετόν μέ κάλεσε καί μέ ὑπέβαλε σ’ ἕνα εἶδος ἀνάκρισης. ‘Εσὺ δέν ἤσουν ἐκεῖ. ‘Αλλά νομίζω ὅτι ἦταν ό ‘Αραγκόν. Μοῦ ἔκαναν κριτική. Μοῦ εἶπαν: «Εἶναι σκανδαλώδες. ‘Η ταινία σου ἔχει ἐπιτυχία. Πολύ μεγάλη ἐπιτυχία. Οἱ ἄστοι σέ θαυμάζουν. Καί τό δεχεσαι. Λοιπόν, εἶναι πολύ ἀπλό, πρέπει νά πάρεις θέση, νά μᾶς πεῖς ἂν εἶσαι μαζί μας ἢ μέ τούς μπάτσους».

‘Όταν τό διηγείσαι αὐτό σήμερα μοιάζει σάν μιά ἀπλή ὑπερβολή. ‘Αλλά τότε ἦταν ΤΡΑΓΙΚΟ. Τίς ἐπόμενες ἡμέρες σκεφτόμουνα μέχρι καί ν’ αὐτοκτονήσω. Γιά μᾶς, στά χρόνια ἐκεῖνα, ὑπῆρχε πάντα ἕνα θέμα ζωῆς ἢ θανάτου. ‘Όνας ‘Ισπανός, εἶχα ἐγκαταλείψει

τή Μαδρίτη στα 1924 για ν' αποφύγω τήν δικτατορία του Πρίμο ντέ Ριβέρα και νά βρώ τήν ἐλευθερία στη Γαλλία. "Όταν συναντήθηκα μέ τούς σουρρεαλιστές, θυσιάσα μέ τή θέλησή μου αὐτή τήν ἐλευθερία. Τήν θυσιάσα για νά τήν βάλω στήν ὑπηρεσία του σκοπού πού μ' ἐνδιέφερε περισσότερο ἀπό ὅτιδήποτε ἄλλο στόν κόσμο».

Αὐτόν τό σκοπό, πού ἦταν ὁ δικός μας στα 1928—1929, τόν ὀρίζει ὁ Μπουνιουέλ στή συνομιλία του μέ τήν "Έλενα Πονιατόφσκα στα 1960.

«'Η σουρρεαλιστική ἐπανάσταση» μαχόταν για μιά παγκόσμια ἐπανάσταση, τήν «ὀλοκληρωτική ἐπανάσταση» τή στιγμή πού ὁ Μάρξ κι ὁ Ένγκελς ζητοῦσαν μόνο τόν μετασχηματισμό τῆς κοινωνίας. 'Εμεῖς ἀκούγαμε ὅτι ἔβραζαν τόν σουρρεαλισμό στήν ὑπηρεσία τῆς παγκόσμιας προλεταριακῆς ἐπανάστασης. Τότε, τό περιοδικό μας ἄλλαξε τίτλο καί μετονομάστηκε «'Ο Σουρρεαλισμός στήν ὑπηρεσία τῆς 'Επανάστασης». «Μετασχηματίστε τόν κόσμο» ἔλεγε ὁ Μάρξ. «'Αλλάξτε τή Ζωή» ἔλεγε ὁ Ρεμπώ. Καί ὁ Μπρετόν μᾶς ἔλεγε ὅτι αὐτές οἱ δύο ἀρχές δέν εἶναι παρά μιά καί μόνη (.....). Σ' ὄλο τόν κόσμο, τά ἐπαναστατικά κινήματα ἀσχολοῦνται κύρια μέ τίς ὑλικές προϋποθέσεις οικονομικές ἢ πολιτικές, μέ τήν ἀνακατανομή τοῦ πλοῦτου ἀνάμεσα στίς ἀντιτιθέμενες τάξεις. 'Εμεῖς, οἱ σουρρεαλιστές, θέλαμε νά κάνουμε μιά ἐπανάσταση τῆς σκέψης, πού ν' ἀφορᾷ τήν ἀνθρώπινη ζωή, νά στραφοῦμε πρὸς τό πνεῦμα καί ὄχι πρὸς τήν ὕλη, για ν' ἀλλάξουμε τά θεμέλια τῆς κοινωνίας. Καί ἡ οὐσία τῶν σουρρεαλιστικῶν διακηρύξεων συμπυκνώνεται σέ δύο λέξεις: «'Ελευθερία καί 'Ερωτας».

«(.....) Στήν ἐρώτηση τοῦ Ζουάν Τομά «ποιάν ἀπό τίς ταινίες σου προτιμᾷς περισσότερο;» ὁ Μπουνιουέλ ἀπάντησε στα 1959: «Καμιά δέν ἱκανοποιεῖ ἀόλυτα. Νομίζω ὅτι οἱ καλύτερες ἦταν ὁ Ἰ Ανδαλουσιανός σκύλος», τό «Λός' Ολβιντάτος» καί τό Ναζαρέν». "Όχι μ' αὐτή τή σειρά ἀκριβῶς. «'Απαρνεῖσαι τήν «'Εποχή τοῦ χρυσοῦ»;: «Σήμερα δέν θά γύριζα αὐτή τήν ταινία. Εἶναι τό προϊόν μιᾶς ἄλλης ἐποχῆς. Πρέπει, ἐν τούτοις, νά προσθέσω στόν κατάλογο τῶν ἀγαπημένων μου ταινιῶν τό «Αὐτό τό ἔλεγε αὐγῆ» (Cela s'appelle l' aurore) πού θεωρῶ ὅτι βρίσκεται στό ἴδιο ἐπίπεδο μέ τό «Λός' Ολβιντάτος» χωρίς νά ξέρω ἂν οἱ κριτικοί καί τό κοινό συμφωνοῦν μαζί μου».

Εἶναι γνωστό ὅτι μετά τήν «'Εποχή τοῦ Χρυσοῦ», πού τήν γύρισε για τούς φίλους του, τούς σουρρεαλιστές, καί σύμφωνα μέ τήν ὀρθόδοξη γραμμὴ τῆς ὀμάδας, ξέσπασε μιά βαθειά κρίση ὅταν ὁ Λουῖ 'Αραγκόν κι ἐγὼ μείναμε στήν Ε.Σ.Σ.Δ στα τέλη τοῦ 1930 καί συμμετείχαμε στό «Συνέδριο τῶν ἐπαναστατικῶν συγγραφέων» στό Χάρκοβο.

'Η διαμάχη κράτησε περισσότερο ἀπό ἕνα χρόνο, μέ διακηρύξεις πού διαδέχονταν διακηρύξεις. Τήν ἀνοιξη τοῦ 1932 εἶχε ὀλοκληρωθῆ ἡ ρήξη. Μαζί μέ τόν 'Αραγκόν, τόν Πιέρ Οὐνίκ, τόν Μαξιμ 'Αλεξάντρ καί μένα ὁ Λουῖ Μπουνιουέλ ἐγκατέλειψε τήν ὀμάδα τῶν σουρρεαλιστῶν. Αὐτή ἡ ρήξη ὑπῆρξε πολὺ δραματική, μερικοὶ ἀπό μᾶς σκεφτόντουσαν τήν αὐτοκτονία ὅσο διαρκοῦσε ἡ κρίση πού χώρισε τόν καθένα μας ἀπὸ τούς καλύτερους φίλους του. Τότε ἦταν πού ὁ Μπουνιουέλ διέκοψε τή σχέση του μέ τόν Σαλβαντιόρ Νταλί, σεναρίστα τοῦ «'Ανδαλουσιανοῦ σκύλου» καί (σέ μικρότερο ποσοστό) τῆς «'Εποχῆς τοῦ χρυσοῦ».

'Από τόν πρόλογο τῆς «Βιριδιάνας»

μετάφραση: 'Αργυρώ 'Ακρωτηριανᾶκη

«Γιατί πρόκειται σίγουρα γιά πάλη: αὐτή πού ἦδη ἀπό τήν πρώτη του ταινία διεξάγει ὁ Μπουνιουέλ ἐνάντια στήν ἡλιθιότητα, τή βία, τόν φανατισμό, τήν ὑποκρισία, ἐνάντια σ' ὅλα αὐτά πού ἀποκαλεῖ **ἀνηθικότητα**: «*Ἡ δοτική ἠθική εἶναι γιά μένα ἡ ἀνηθικότητα πού πρέπει νά μαχόμεστε. Ἡ ἠθική ἡ ἐδραιωμένη πάνω σέ θεσμούς πολύ διαβλητικούς ὅπως ἡ θρησκεία, ἡ πατρίδα, ἡ οἰκογένεια, ἡ κουλτούρα: ὅλα αὐτά, τέλος πάντων πού θεωροῦνται «στηρήματα» τῆς κοινωνίας. «Κι αὐτά δέν τά διακρίντε μόνο στά τριάντα του, ἀλλά καί στά ἐξήντα του, σέ μιὰ ἡλικία πού - μακριά ἀπό τόν πυρσό τῆς ἐφηβείας καί τήν νεανική κρίση πρωτοτυπίας - θά περίμενε κανεῖς ὅτι ὁ Μπουνιουέλ δέν θά διασκεδάζε πιά μέ τό νά βάζη φωτιά στίς γενειάδες τῶν ἀκαδημαϊκῶν ἢ μέ τό νά πετάη ἀμπούλες μέ ὑδρόθειο στά ἀστυνομικά τμήματα. «Ὅταν γυρίζω μιὰ ταινία, λέει ἀκόμα, τή γυρίζω ἐπειδή νιώθω τήν ἀνάγκη καί τήν ἐπιθυμία νά τό κάνω καί ὄχι γιά νά δημιουργήσω σκάνδαλο. Τό ἴδιο συνέβαινε ἤδη ἀπό τό 1928 μέ τόν «Ἀνδαλουσιανό σκύλο».» (...) Ὁ σουρρεαλιστής Μπουνιουέλ παίξει τό παιχνίδι μέχρι τό τέλος καί ξέρεي ὅτι τόν παραμονεύουν. Πρέπει νά φανῆ συνεπῆς μέ τό μῦθο του καί τό διασκεδάξει: «Σέ μιὰ πρώτη ἐκδοχή τῆς ταινίας (ἀναφέρεται στή «Βιριδιάνη») εἶχα φανταστῆ τό παιδί τοῦ γέρου μέ τή μορφή νάνου. Ξέροντας ὅμως ὅτι θά ἔλεγαν «αὐτό εἶναι τό Μπουνιουέλ» ἀπέρριψα τήν ἰδέα. Προσπαθῶ ν' ἀσφενῶ ὅσο γίνεται τίς κοινοτοπίες μου». Νά μιὰ καταπληκτική διαύγεια! Ἄν καί εἶναι δύσκολο νά πει κανεῖς ὅτι οἱ κοινοτοπίες τοῦ Μπουνιουέλ εἶναι καί τόσο κοινοτοπίες. (...) Καί δίνεται μ' ὄλη του τή ψυχή γελοιοποιώντας μέ μανία τούς παρασημοφορεμένους ἡλίθιους, τούς συνωμότες ὑπηρετές τῆς ἐκκλησίας, τούς πατριῶτες πού κυνηγοῦν τούς Ἑβραίους, τούς μεγαλοαστούς τῆς καθοστηκείας τάξης, τούς ἱερωμένους κήρυκες τῆς ἀμωμῆς ἀγάπης. (...) Δίνει τήν περιγραφή ἐνός κόσμου πού πεθαίνει γιατί τά «στηρήματά» του, ἀστική τάξη, στρατός, ἀστυνομία, θρησκεία εἶναι διαβρωμένα (...):»*

(1) Ὁ Μαρσέλ Μαρτέν παραφράζει τόν τίτλο μιᾶς ταινίας πού ὁ Μπουνιουέλ γύρισε τό 1955, τό «Αὐτό τό λένε αὐγή» (C'est s' appeller l' aurore). (Σ.μ.)

(Ἀπό τό πρόλογο τοῦ «Ἡμερολόγιου μιᾶς καμαριέρας» στή σειρά Points Films τῶν ἐκδόσεων Seuil /Avant-Scène, Παρίσι 1971).
μετάφραση: Ἀργυρώ Ἀκρωτηριανάκη



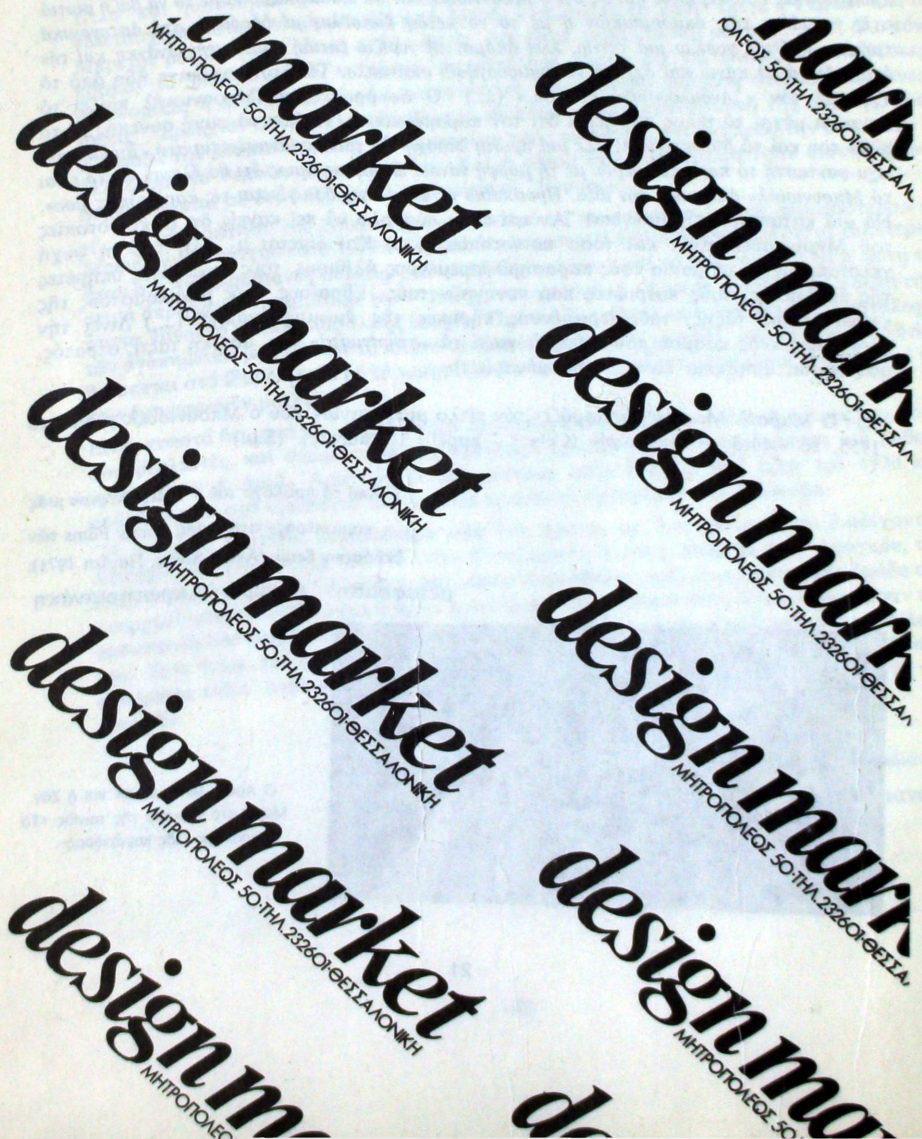
Ὁ Λουὶ Μπουνιουέλ καί ἡ Ζάν Μορώ στό γύρισμα τῆς ταινίας «Τό Ἡμερολόγιο μιᾶς καμαριέρας».

«Ναζαρέν» (Nazaren)

Μεξικό 1958.

Παραγωγή: Manuel Barbachano Ronce. **Σενάριο:** Μουνιουέλα και Τζούλιο Άλεξάντρο από τη νουβέλα του Μπενίτο Περέζ Γκάλντος. **Έλεγχος διαλόγων:** Εμίλιο Γκαρμαλίντο. **Φωτογραφία:** Γκαμπριέλ Φιγκουερόα. **Μοντάζ:** Κάρλος Σάβατζ. **Διανομή:** Φραντζίσκο Ραμίπας (Ναζαρέν), Μάργκα Λοπέζ (Μπεατρίς), Ρίτα Μασέντο (Άνταρα), Γέσους Φερνάντεζ (ό νάνος), Όφελια Γκουιλμαίν (Χάνφα), Ιγνάθιο Λοπέζ Τάρσο (κλέφτης, εκκλησίας), Νόε Μουραγιάμα, κλπ.

Η ταινία πήρε τό Ειδικό Βραβείο τής Έπιτροπής στό Φεστιβάλ Καννών του 1959.



Τό «Ναζαρέν» χωρίς άμφιβολία θά εκπροσωπήσει τό Μεξικό στό έπόμεινο φεστιβάλ Καννών. Παρά τό γεγονός ότι όλα τά έργα με τήν ύπογραφή του Μπουνιουέλ είναι πάντα ιδιόρρυθμα και συναρπαστικά, όλα δείχνουν ότι τό «Ναζαρέν» θά άνήκει στα καλύτερά του, γιατί είναι ένα από τά πιο άπελπισμένα. Ο ίδιος ο Μπουνιουέλ παραδέχτηκε σε μία συνέντευξή του στό Hollywood Film Quarterly ότι τό έργο αυτό άποτελεί μία από τις πιο αγαπημένες του τραγωδίες μαζί με τό «El» και τό «L' Age d' or».

Τό γύρισμα ώστόσο δέν ήταν καθόλου εύκολο. Ο Μπουνιουέλ μετά τήν άποτυχία του La mort en ce Jardin διαταζε πολύ καιρό νά ξεκινήσει. Διάφορα σχέδια για μία γαλλο-αμερικανική παραγωγή είχαν ναυαγήσει και τό «Beloved one» (μία παραγωγή του Preminger βασισμένη στην όμώνυμη νουβέλα του Eurich με τόν Άλεκ Γκίνες) είχε επίσης μπει στό περιθώριο. Ακριβώς τότε ήταν που ο Μπουνιουέλ αποφάσισε νά γυρίσει στην παλιά του άγάπη – τό μεξικάνικο έθνικό μελόδραμα – ένα είδος που ήδη του είχε φέρεи τύχη με τό «El bruto» και τό «Susana».

Όπωσδήποτε όμως ο Μπουνιουέλ είχε στό νοϋ του νά γυρίσει τό «Ναζαρέν» επί 10 χρόνια. Άπ' τά σενάρια που βρίσκονταν στοιβαγμένα στα συρτάρια του ήταν τό πιο αγαπημένο του και σε καμιά περίπτωση δέν θάφηνε νά γυριστεί από άλλον σκηνοθέτη, όπως είχε γίνει με τό «Nuestra Natacha», έργο γραμμένο στην Μαδρίτη τό 1936 και γυρισμένο από Άργεντινούς τό 1938. Τό ίδιο είχε συμβεί με τό «Best with 5 fingers», γραμμένο στη διάρκεια άνάπαυλας στό Warners και άργότερα γυρισμένο από τόν R. Florey και πάνω άπ' όλα με: τό καταπληκτικό σενάριο «Les amores de Goya» που είχε γραφτεί ειδικά για τήν έξόριστη Ισπανίδα ήθοποιό Rosita Diaz Gimeno (νονά του μικρότερου γιου του Μπουνιουέλ) και τελικά γυρίστηκε με τήν ίδια αλλά από έναν μετριότατο Μεξικανό σκηνοθέτη. Όσο για τό «Ναζαρέν» ακόμα και ο πιστός Oscar Danziger άρνήθηκε νά τό χρηματοδοτήσει. Τελικά τόν κίνδυνο τόν ανέλαβε ο M.B. Donce, παραγωγός τών ταινιών ενός άλλου Ισπανού, του C. Velo - (Racines, Toro, Mexico mio).

Η έντονη διαμάχη μεταξύ του Μπουνιουέλ και του Figueroa

Ο Barlachano έδωσε στον Μπουνιουέλ ένα μέτριο ποσό χρημάτων αλλά μία προθεσμία 6 εβδομάδων άντί τών 4, όπως συνηθίζεται στις Μεξικάνικες παραγωγές. Όπωσδήποτε σε σύγκριση με τά έργα του Fernandez και του Gavaldon, τό «Ναζαρέν» ήταν μία πολύ λιτή έπιχείρηση. Τό γύρισμα ήταν δύσκολο και ή όλη έπεξεργασία κράτησε 3 μήνες, πράγμα που σημαίνει ότι τό «Ναζαρέν» είναι από τις πιο «τελειωμένες» δουλειές του Μπουνιουέλ με κά τις περισσότερες ταινίες τις έχει γυρίσει βιαστικά, παρά τή θέλησή του – άν και υπάρχουν κριτικοί, που ύποστηρίζουν ότι τό έπιδιώκει.

Ο Figueroa άνάλαβε, ακόμα μία φορά, τήν ευθύνη τής ένορχήστρωσης τών φωτισμών ξεχνώντας ότι είχε φτύσει αίμα στο γύρισμα του «Los olvidados», όπου ο Μπουνιουέλ του είχε κρύψει όλο του τόν έξοπλισμό τών κατάλληλων φίλτρων, αναγκάζοντάς τον έτσι νά πετύχει εκείνο τό σκονισμένο, βιβλικό στόλ φωτογραφίας όπου τά σώματα, ή γη και ο ουρανός ένώνονται σε μία παράξενη σύγχυση. Στο «Ναζαρέν» ο Figueroa τό πέτυχε πολύ περισσότερο άπ' ότι στο «Los olvidados», όπου ή έπιθυμία του για συγκεκριμενοποίηση τών πλαστικών μορφών έρχόταν διαρκώς σε σύγκρουση με τόν αυθεντικό άσκητισμό του Μπουνιουέλ.

Σήμερα ο βασικός όπερατέρ του «Rio Escondido» και ο σκηνοθέτης του «Las Hurdes» έχουν γίνει οι καλύτεροι φίλοι. «Βρήκα τό κόλπο για νά συνεργάζομαι με τόν Μπουνιουέλ» διακηρύσσει ο Figueroa «Τό μόνο που έχεις νά κάνεις είναι νά στήσεις τήν μηχανή σου

μπροστά σ' ένα τέλειο σκηνικά τοπίο, με άπιθνα σύννεφα και καταπληκτικά λουλούδια κι όταν είσαι έτοιμος γιά γύρισμα, γύρνα τήν πλάτη σου σ' όλες αυτές τις όμορφίες και τράβα ένα πετρώδες μονοπάτι ή ένα σωρό από γυμνούς βράχους». Γιά τό γύρισμα του «Ναζαρέν» ο Μπουνιουέλ και ο Figueroa είχαν αναπτύξει ένα δικό τους σύστημα έπικοινωνίας πού τ' άποτελούσαν οι χειρότερες βρισιές και προσβολές. Όλοι οι υπόλοιποι διασκέδαζαν τόσο πού ή διεύθυνση του σπουντιο δυσκολεύτηκε πολύ γιά να πείσει τους 25 υπαλλήλους ότι δέν ήταν καθόλου άπαραίτητο να βρίσκονται όλοι συνέχεια στό πλατώ, πράγμα πού συνέβαινε κάθε πρωή άκριβώς στις 8, γιά νά παρακολουθήσουν τό μάτς Μπουνιουέλ - Figueroa.

«Ναζαρέν ή ή άντι-παραμόρφωση»

Λίγο πριν άρχίσει τό γύρισμα, ο Μπουνιουέλ έδωσε μιά συνέντευξη στην έπιθεώρηση Mexico en la cultura (νομ. 478, 11 Μάη 1958) γεμάτη χιούμορ: « Η κινηματογραφική παραμόρφωση» έξήγησε «μπορεί νά γίνει με μιά άσωση τεχνική, έξαιρετους ήθοποιούς και σπινθηροβόλο διάλογο. Μπορεί νά κερδίσει τό Όσκαρ ή νά δοξαστεί σέ φεστιβάλ. Δέν έχει καθορισμένη άξια. Στο Μεξικό έχουμε φτιάξει πολλές μέ 600. 000 πέσος, ενώ τό Χόλλυγουντ δίνει άπόλχερα 10 έκατομμύρια δολλάρια μόνο γιά μιά. Η παραμόρφωση χαρακτηρίζεται από μιά πνευματική συμπεριφορά πού μένει άμετάβλητη στόν χρόνο. Είναι ή κλασσική κλίμακα συναισθημάτων - αγάπη, μίσος, λύπη κλπ. - μετρημένη σύμφωνα με τά σταθερότερα κλιόε: ο δολοφόνος πρέπει νά πεθάνει, ή πόρνη νά μετανοήσει, ο Θεός νά θριαμβεύσει πάνω στό κακό- όλα καθαρή πνευματική όκνηρία!» Καί ο Μπουνιουέλ τέλειωσε τοποθετώντας τό «El» σάν τό τέλειο παράδειγμα ταινίας άντι-παραμόρφωσης.

Τό «Ναζαρέν» θά άποτελέσει ένα άλλο παράδειγμα. Ο Μπουνιουέλ υιοθέτησε τήν υπόθεση από ένα διήγημα του Perez Galdos του περασμένου αιώνα. Η δράση πού κανονικά διαδραματίζεται τήν έποχή τών ισπανικών άπελευθερωτικών πολέμων μεταφέρθηκε στις πρώτες μέρες τής Μεξικάνικης επανάστασης. Όστόσο, δέν έλαττώθηκε καθόλου ο σεβασμός πός τήν αυθεντική ιστορία. Ο Λουί Μπουνιουέλ ήδη έχει άποδείξει με τά « Άνεμοδαρμένα ύψη» ότι δέν υπάρχει τίποτα πιά πιστό πός τήν παλιά Ευρώπη από τό Μεξικό τών νεωτέρων χρόνων.

Άκριβώς όπως ο Μπουνιουέλ, ο Galdos σάν στοχαστής ήταν γερά δεμένος με τήν καθολική παράδοση και ταυτόχρονα βίαιος πολέμιός της. Ο Ναζαρέν είναι ένας παπός όπως άκριβώς συμβαίνει στις περισσότερες ταινίες του Μπουνιουέλ. Άλλά αυτή τή φορά δέν είναι κανένα είδος άντι- ήρωα, πού παίζει τόν ρόλο του σέ αντίθεση με τους άλλους χαρακτήρες δείχνοντας έτσι τή σύγκρουση μεταξύ Κοινωνίας και Ηθικής από τή μιά μεριά και Άτομικισμού και Άγάπης από τήν άλλη. Στο Ναζαρέν ο μοναδικός ήρωας είναι παπός και ή σύγκρουση έεσπάει μέσα του. Τό δράμα του μάς συγκινεί όλους γιάτί όσο βαθαίνει τόσο μεγαλώνει και ή άπόφασή του.

Ο Χριστός κορώνα - γράμματα

Μερικοί άνθρωποι λένε πώς ο Μπουνιουέλ είναι ο πιά βλάσφημος και άντι - χριστιανός δημιουργός του κινηματογράφου. Άλλοι πάλι λένε ότι άντίθετα με ότι φαίνεται είναι ο μόνος πού κάνει πραγματικά θρησκευτικές ταινίες. Όπως υπάρχει μιά δόση αλήθειας και στις δύο άπόψεις. Γιά νά καταλάβει κανείς αυτή τήν παραδοξολογία πρέπει νά είναι Ισπανός. Ο Μπουνιουέλ δέν είναι ένα θρησκευτικό πνεύμα. Όστόσο ή κατεύθυνση του είναι εκείνη τών Πατέρων τής Έκκλησίας. Ξεκινά από τά ίδια έρωτήματα: Γιάτί οι άνθρωποι, πού είναι φυσικά και ήθικά ο πιά προικισμένοι, είναι υποχρεωμένοι νά άκολουθήσουν μιά ζωή τούάχιας; Γιάτί ο άνθρωπος είναι δυστυχής, σ' ένα περιβάλλον όπου, από βιολογική άποψη φυτάχιστον, δέν θάπρεπε νά είναι; Κι άν τελικά ο Μπουνιουέλ δίνει τή δικιά του άπάντηση στην κατάφωρη αντίφαση τής Χριστιανικής ήθικής, αυτό δέν έμποδίζει τά έργα του νά ξεκινάνε, όπως και του Ντράγιερ, από μιά όλότελα χριστιανική θέση. Μ' αυτή τήν έννοια θά μπορούσε κανείς νά πεί ότι τό «Ναζαρέν» δείχνει τήν άλλη όψη του νομίσματος του «journal d' un cure de

campagne» του όποιου, ως ένα βαθμό, άποτελεί τό άρνητικό. Όπου ό Μπρεσσόν στοιχηματίζει κορώνα, ό Μπουνιουέλ στοιχηματίζει γράμματα. Άλλά στό τέλος θά έρχονταν ισόπαλοι γιατί αυτό τό δράμα, προκά τό νόμισμα μοιάζει ίσως μ' έκείνο πού ρίχνει ό Bod le Flambeur γνωρίζοντας ακαταβολικά ότι έχει τήν ίδια παράσταση κι άπ' τίς δυό πλευρές, δηλαδή τό Άγιο Πρόσωπο.

Στό «La mort en ce Jarlin» είχαμε έναν παπά πού ήταν άπόλυτα καλός στά μάτια τής έκκλησίας αλλά σωστή καταστροφή γιά τούς γύρω του. Στό «Ναζαρέν» έχουμε άκριβώς τό αντίθετο. Ό Δόν Ναζάριο είναι ένας πολύ νέος παπάς, ταπεινός, ίσως όχι πολύ έξυπνος αλλά γεμάτος καλωσύνη και φιλανθρωπία. Είναι πολύ φτωχός και όχι μόνο δέν βρίσκει τίποτα κακό σ' αυτό τό γεγονός, αλλά άνθκει σ' έκείνους τούς εύλογημένους ανθρώπους πού πιστεύουν ότι ή έκκλησία δέν θάχανε τίποτα ζώντας μονάχα από έλεημοσύνες όπως πρόσταξε ό Θεός.

Ό Δόν Κιχώτης κι' οι δύο Σάντσο του.

Στήν άρχή τής ταινίας βλέπουμε τόν Δόν Ναζάριο νάχει μόλις τελειώσει τή λειτουργία. Δέχεται τόν άνωτέρό του πού του δίνει λίγα νομίσματα γιά τά καλά του έργα τής έβδομάδας και ύστερα πηγαίνει σπίτι του. Ό Ναζάριο ζει σ' ένα «meson», ένα μεγάλο μεξικάνικο κτίριο με δωμάτια πού βλέπουν σ' ένα κεντρικό άνοιγμα. Τό μέρος κατοικείται από ένα παράξενο σύνολο φαύνων ανθρώπων πού μοιάζει σάν νά βγήκε από κάποιο ισπανικό μυθιστόρημα του είδους, όλοι τους φτιαγμένοι από τό ίδιο καλούπι - έκείνο τής φτώχειας. Είναι όλοι τους περήφανοι γιά τόν Δόν Ναζάριο, αλλά του έχουν λίγο σεβασμό και τόν άποκαλούν κατάμουτρα «Ναζαρέν». Άνάμεσά τους είναι μία μικρή πόρνη και μία νεαρή ινδιάνα, ή έρωμένη ενός άλλου ένοίκου του «meson», ενός έπιληπτικού.

Μιά μέρα ή πόρνη έχει έναν καυγά με μιάν άλλη πόρνη και τήν σκοτώνει. Ζητάει βοήθεια και προστασία αλλά μονάχα ό Ναζαρέν άναποκρίνεται. Τήν φροντίζει στό παραλήρημά της και περνάει τή νύχτα στό πλευρό της, κάνοντας προσευχές γιά τήν φυσική και ήθική άνάρρωση τής πόρνης. Ταυτόχρονα προσπαθεί νά τής εμπνεύσει αγάπη γιά τόν Θεό, του όποιου δέν ξέρει ούτε τό όνομα. Άλλά σιγά - σιγά καταλαβαίνουμε πώς άν πράγματι ξυπνάει ή αγάπη μέσα της είναι γιά τόν Ναζαρέν, αυτή δέν τό αντίλαμβάνεται αλλά ό Ναζαρέν τό νιώθει, γεγονός πού τόν άποκαρδιώνει.

Στό μεταξύ και ή νεαρή ινδιάνα ζητάει επίσης τήν πνευματική βοήθεια του Ναζαρέν και συμβαίνει τό ίδιο πράγμα. Ό Ναζαρέν σάν γνήσιο τέκνο του Θεού άποκαρδιώνεται από τήν άποτυχία του.

Όλες αυτές οι σεκάνς παρουσιάζονται από τόν Μπουνιουέλ με μία έλαφριά αίσθηση χιούμορ. Ό ήθοποιός πού ύποδύεται τόν Ναζαρέν έμποτίζει τόν ρόλο του μ' ένα μίγμα κωμικού και παθητικού. Ήταν ένας μέτριος σιδεράς πού είχε παίξει στόν ισπανικό κινηματογράφο λανθασμένους ρόλους, ώσπου ό Μπουνιουέλ μ' αυτήν τήν ταινία τόν τοποθέτησε στήν τάξη τών πραγματικά μεγάλων ήθοποιών.

Ή διαχειρίστρια του «meson», είδοποιεί τόν Ναζαρέν ότι ή άστυνομία έχει άνακαλύψει τό έγκλημα τής πόρνης. Ξέρουν επίσης ότι ό ό Ναζαρέν όχι μόνο δέν τήν κατάγγειλε αλλά κι' ότι «συζεί» μαζί της. Άν δέν εξαφανιστούν κι οι δυό τους, όλοι θά πάνε φυλακή. Τότε ή πόρνη βάζει φωτιά στό δωμάτιο (μιά λεπτομέρεια πού μπορεί νά φανεί υπερβολική, αλλά, πράγμα πού πρέπει νά παραδεχτεί κανείς, είναι μία πολύ μεξικάνικη αντίδραση) και ό Ναζαρέν φεύγει. Μόλις καθφορίζει λίγο πρós τόν δρόμο βλέπει με κατάπληξη ότι οι δυό γυναίκες τόν άκολουθούν. Προσπαθεί νά τις πείσει νά τόν αφήσουν μόνο του αλλά είναι γεμάτες εύγνωμοσύνη και δέν πρόκειται νά τόν άκούσουν.

Έδώ άρχίζει τό κεντρικό μέρος του έργου μ' ένα ύφος πού θυμίζει ταυτόχρονα ιστορίες ληστών και Δόν Κιχώτη. Όταν ξεκίνησαν οι τρεις χαρακτήρες ό Μπουνιουέλ τούς έξήγησε: «Νά ό Δόν Κιχώτης και οι δυό Σάντσο του». Στήν περιπλάνηση τους ό Ναζαρέν και οι δυό συνοδοί του φτάνουν σ' ένα χωριό άποδεκατισμένο από έπιδημία. Ό Ναζαρέν πηγαίνει

χωρίς δισταγμό να βοηθήσει τούς έτοιμοθάνατους. Ὁ Μπουνιουέλ μάς δίνει τήν ἀτμόσφαιρα μέ μιὰ σειρά σύντομων πλάνων πού ὅλα τους ἔχουν τά ἀδρά χαρακτηριστικά τῶν χαλκογραφιῶν τοῦ Γκόγια. Στή διάρκεια τοῦ γυρίσματος διασκέδαζε πετώντας ρύζι καί νερό στά ροῦχα τῶν ἠθοποιῶν μ' ἓνα μικρό κουτάλι, γιά νά φαίνεται σάν ἐμετός πού προκαλοῦσε ἡ χολέρα.

Ξανασυναντᾶμε τόν Ναζαρέν στό πλευρό μιᾶς ἐτοιμοθάνατης τήν ὁποία πιέζει ὁ Ναζαρέν νά ἐξομολογηθεῖ, ἐνῶ τῆς δίνει τήν τελευταία μετάληψη. Ἄλλά ἡ γυναίκα σκέφτεται μόνον τόν ἑραστή της. Ὁ Ναζαρέν τήν ἱκετεύει νά μετανοήσῃ γιά δευτέρα φορά. Ὁ ἑραστής φτάνει. Ὁ Ναζαρέν προσπαθεῖ νά τόν ἐμποδίσει νά μπεῖ στό δωμάτιο ἀλλά δέν τά καταφέρνει καί ἡ γυναίκα πεθαίνει στήν ἀγκαλιά τοῦ ζιγκολό της. Ὁ Ναζαρέν παρακολουθεῖ τήν σκηνή ἀπό τήν ἐξώπορτα, ἀνίκανος, ἀμήχανος, γεμάτος ἀπό τήν πίκρα τῆς ἦττας.

Στό μεταξύ ἡ πόρνη ἔχει βρεῖ ἓναν καινούργιο σύντροφο, ἓναν νάνο, τόν ὁποῖο διάλεξε ὁ Μπουνιουέλ προφανῶς ἐξαιτίας τοῦ περπατήματός του πού μοιάζει μέ τῆς ἀρχῆς. Εἶναι ἓνας ἀρρενωπός τύπος πού διαρκῶς λέει στήν γυναίκα: «Μπορεῖ νάσαι ἀσχημη, ἀλλά σ' ἀγαπῶ». Τότε ὁ Ναζαρέν ἐτοιμάζεται νά συνεχίσει τό ταξίδι μόνος του ὅταν ξαφνικά φτάνει ἡ ἀστυνομία καί τούς συλλαμβάνει ὅλους. Ὁδηγεῖται στή φυλακή μὴν ἔχοντας κάνει τίποτα παρά τό Καλό. Ἐνας καταδικασμένος γιά πατροκτονία τόν μεταχειρίζεται βάνουσα. Ἐνας ἄλλος ἐγληματίας ὑπερασπίζεται τόν Ναζαρέν καί τόν προστατεύει ἀπό τό ξύλο.

Οἱ ἀστές κυρίες καί ὁ ἀνανάς.

Τότε εἶναι πού διαδραματίζεται ὁ διάλογος – κλειδί τῆς ταινίας: «Γιατί ἦσουν τόσο καλός;» τόν ρωτάει ὁ Ναζαρέν. «Δέν ἔκανα τίποτα» διαμαρτύρεται ὁ ἐγκληματίας. « Μά ἔκανες» ἐπιμένει ὁ Ναζαρέν «ἔκανες μιὰ καλή πράξη γιά μένα». « Ἀστειεύεσαι» ἀπαντᾷ ὁ ἄλλος. «Κάποιος κάνει πράγματα ὅλη τήν ὥρα, καί κάποιος ἄλλος τά χαρακτηρίζει ἐκ τῶν ὑστέρων: καλό ἢ κακό. Μέ μένα εἶναι πάντα κακό. Εἶμαι σίγουρος ὅτι σοῦκανα κακό». Ὁ Ναζαρέν ἐπιμένει νά μάθει ἀκόμα καί μ' αὐτή τή λογική, τί τόν ἐσμπρωξε νά τόν σώσει. «Ἴσως νάταν ἡ φωνή τοῦ αἵματος: ὅλες σου οἱ πράξεις στρέφονται πρὸς τόν Θεό, ὅπως οἱ δικίές μου πρὸς τόν Διάβολο». Εἴμαστε οἱ παράνομοι. Πρέπει νά βοηθᾶμε ὁ ἓνας τόν ἄλλο ὥστε νά ἐμποδίσουμε τήν Κοινωνία νά μάς ἐξαφανίσει. Ἄν δέν γίνει, ἐμεῖς, οἱ Ἅγιοι καί οἱ ἐγκληματίες, θά τήν ἐξολοθρεύσουμε» 2

Στήν πραγματικότητα ὁ ἐγκληματίας ἔχει κάνει κακό στόν Ναζαρέν. Ἄπ' αὐτόν τόν διάλογο καί πέρα τό σταθερό πνευματικό ὑπόβαθρο τοῦ Ναζαρέν ἀρχίζει νά καταρρέει. Ὁδηγεῖται στήν κεντρική φυλακή. Παρά τίς διαμαρτυρίες του, ἐπειδή εἶναι παπᾶς χωρίζεται ἀπό τούς ἄλλους κατάδικους. Προχωράει στό δρόμο φορώντας τά σκιασμένα ροῦχα ἐνός ἰνδιάνου (εἶχε δώσει τὰ μάλλινα ροῦχα του σ' ἓναν ἄνθρωπο πού πέθαινε ἀπό τό κρύο) μέ τή συνοδεία ἐνός ἀστυφύλακα. Ὁ ἀστυφύλακας σματᾶται ν' ἀγοράσει μῆλα ἀπό μιὰ γυναίκα. Αὐτή κοιτάει περιέργα τόν Ναζαρέν: «Κι ἐσύ τί ἔχεις κάνει γιά νά περπατᾶς μέ τά χέρια σου δεμένα; ρωτάει. Ὁ Ναζαρέν σκύβει τό κεφάλι. Τότε ἡ γυναίκα βάζει στά χέρια του – πού ἀναγκάζονται ἀπό τό σχοινί νά κάνουν μιὰ χειρονομία προσευχῆς – ἓναν μεγάλο, θαυμάσιο ἀνανά. Ὁ Ναζαρέν κοιτάει τό φρούτο τρομοκρατημένος: αὐτή ἡ γυναίκα τού κάνει ἓνα γενναῖο δῶρο δῶρο ὄχι ἐπειδή εἶναι ἀθῶος ἀλλά ἐπειδή πιστεύει πῶς εἶναι κακοῦργος. Ἡ κάμερα περιφέρεται στό πρόσωπο τοῦ Ναζαρέν καί μ' ἓνα ἀργό κοντινό πλάνο δεῖχνει τήν ἀνησυχία του, τήν κατάρρευση τῶν ἀρχῶν του. Ἡ πίστη πού εἶχε τόσα χρόνια βασιζόταν στήν φαντασία; Οἱ ἀπόλυτες ἀξίες εἶναι ἓνας μῦθος; Προχωρώντας στήν κεντρική φυλακή ὁ Ναζαρέν σκέφτεται τήν ἀξία τοῦ Καλοῦ καί τοῦ Κακοῦ. Γεννημένος καθολικός, δέν θά πάψει ποτέ νά ναι τέτοιος. Ἄλλά ἡ πίστη του ἔχει κλονιστεῖ. Ἐνας καινούριος τρόπος νά κοιτάει τόν κόσμον, μιὰ γόνιμη ἀμφιβολία, μιὰ ζωτική ἀπόγνωση θά τόν ἀκολουθοῦν ὡς τό τέλος.

Όταν γύρισαν την τελευταία σουρρεαλιστική εικόνα του Ναζαρέν να κοιτάει τον άνανά ο Μπουιουέλ φώναξε στον **Figueras**: «Είναι καταπληκτικό. Βλέπεις, οι κυρίες της αστικής τάξης θα εξηγήσουν το πλάνο σαν να μισεί ο Ναζαρέν τους άνανάδες, κι έτσι θα πάνε ήσυχα σπίτι και θα κοιμηθούν τον ύπνο του δικαίου».

1 Όπως θα φανεί από μία σύγκριση με το κείμενο ή αναφορά στο σενάριο, βασισμένη στο αυθεντικό σενάριο, διαφέρει κάπως από την τελική μορφή της ταινίας.

2 Κι εδώ πάλι ο διάλογος διαφέρει από την τελική μορφή της ταινίας.

(Από τό βιβλίο **MODERN
FILM STRIPTS «Luis Bunuel»**
Μετάφραση: Nich. Fry)

Μετ: Κατερίνα Βλάχου.



Ό Φρανσίσκο Ραμπάλ στο «Ναζαρέν»
τού Λουί Μπουιουέλ.

«Γαλαξίας» (La noie lactee)

Γαλλία, Ίσπανία 1968.

Σκηνοθεσία: Λουίς Μπουνιουέλ. **Σενάριο:** Λ. Μπουνιουέλ και Ζάν-Κλώντ Καρριέρ. **Διεύθυνση φωτογραφίας:** Κριστιάν Ματράς. **Μοντάζ:** Λουιζέτ Ώτεκέρ. **Ντεκόρ:** Πιέρ Γκυφρουά. **Κάστ:** Πώλ Φρανκέρ (Πιέρ), Λωράν Τερζιέφ (Ζάν), Μπερνάρ Βερλέ ('Ιησούς) Έντιθ Σκόμπ (Παναγία). Άλαιν Κυνύ (ο πρώτος άνθρωπος που συναντούν στο δρόμο).

του Γιάννη Μπακογιανόπουλου

«Δόξα τῷ Θεῷ εἶμαι πάντα ἄθεος».

«Τό ἔργο μου εἶναι διαφορετικό καί γι' αὐτό μ' ἐνδιαφέρει. Ἄν ἕνα ἔργο εἶναι προφανές ἔχει λήξει γιά μένα».-Λουίς Μπουνιουέλ.

Φράσεις σάν κι αὐτές (πού οἱ προεκτάσεις τους ἄλλωστε πραγματώνονται σταθερά μέσα στίς ταινίες τοῦ Μπουνιουέλ) ἔχουν δώσει λαβή στίς πιό ἀντιφατικές ἐρμηνεῖες γύρω ἀπό τό ἔργο τοῦ μεγάλου Ίσπανοῦ σκηνοθέτη. Ἐνα ἔργο πάντα «διφοροῦμενο» πού μιλάει συχνά πυκνά γιά τόν Χριστιανισμό, τήν πίστη, τήν Ἐκκλησία. Συνδυάζοντάς τις οἱ «Χριστιανοί» ἐρμηνευτές του προσπάθησαν νά τόν «κλέψουν» ἀπό τούς «ύλιστές» ἀντιπάλους τους, ὑποστηρίζοντας πώς ὁ Λουίς εἶναι θεοφοβούμενος γιὰ τόν τυραννέει, τόν «κατέχει» συνεχῶς ἡ ἰδέα τοῦ Θεοῦ. Ὅτι ἐπιτίθεται καί βλασφημεῖ («Βιριντιάνα») ἐπιδιώκοντας κατά βάθος νά ἐπιτύχει τήν ἀποκάλυψη ἑνός κρυμένου Θεοῦ. Κι ὅτι τό «διφοροῦμενο» στά φιλμ του εἶναι ἡ ὑπόνομηση τῆς βλασφημίας του ἀπό τήν ὑποσυνειδητή μεταφυσική ἀναζήτηση.

Τό ἐπιχείρημα, ὅπως παρατηρήθηκε, εἶναι λίγο ἀπλοϊκό αὐτό καθ' ἑαυτό. Μέ τήν ἴδια νοσηρότητα θά ἔπρεπε κανείς νά παραδεχθεῖ ὅτι τά μέλη τῆς Ἱερᾶς Ἐξετάσεως ἦταν αἰρετικοί γιὰ εἶχαν τήν ἔμμονη ἰδέα τῆς ἀνακάλυψης αἰρέσεων!

Τό θέμα εἶναι ἀπλούστερο. Ὁ Χριστιανισμός ἔχει ὀρίσει τή ζωή τῶν Εὐρωπαίων μέ κυριαρχικό τρόπο ἐπί 2.000 χρόνια καί σήμερα ἀκόμα τόν ἐπικαλοῦνται καθεστῶτα γιά νά στηρίξουν τόν «πολιτισμό» τους. Ὁ καθολικισμός ἐξακολουθεῖ νά ἐπηρεάζει τέτοιες καθημερινές λεπτομερείες ὅπως ἂν θά χρησιμοποιεῖ μιά γυναίκα ἀντισυλληπτικά ἢ θά ξυρίζεται τῆς τρίχες τῶν ποδιῶν της.

Ὁ Μπουνιουέλ σφραγίστηκε στήν παιδική του ἡλικία ἀπό τήν ἐκπαίδευσή του στοῦς Ἱησοῦτες κι ἀπ' τό περιβάλλον τῆς ἀπολυταρχικῆς Ίσπανίας τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα μας. Μαζί μέ ὀλόκληρη τή γενιά του ξεσηκώθηκε ἀκριβῶς γιά νά πολεμήσει αὐτές τις δύο σκοταδιστικές ἐπιδράσεις. Γι' αὐτό σ' ὄλο τό ἔργο του, μέσα στό πλαίσιο τῆς πολεμικῆς του κατά τοῦ ἀσπισμοῦ, ὀξύτατα ἐπιτίθεται καί ἐναντίον τῆς θρησκείας, μύθου πού χρησιμοποιεῖται γιά τή συντήρηση τοῦ STATUS QUO.

Τά χρόνια πέρασαν, ὅμως, καί ὁ Λουίς γέρασε. Γέρασε καλά, σάν τό παλιό κρασί, χωρίς νά χάσει τίς ἰδέες του, ἢ τήν ἐκφραστική του δύναμη. Ἀπλῶς ὠρίμασε τόσο πού ἡ ὀξεία ἐπιθετικότητα του μεταβλήθηκε σέ διαβρωτικό χιούμορ. Καί στόν «Γαλαξία» κλείνει ἤρεμα τούς λογαριασμούς του μέ τήν Ἐκκλησία.

Τό φιλμ ἀναπτύσσει τό θέμα του σέ τρία ἐπίπεδα, τά ὁποῖα ἀποτελοῦν καί τήν ἱστορική σειρά.

α) Σκηνές ἀπ' τή ζωή τοῦ Χριστοῦ (κι ἕνα θαῦμα τῆς Παναγίας). β) Σκηνές ἀπό τήν ἱστορία τῆς χριστιανικῆς Ἐκκλησίας καί τῶν αἰρέσεών της. γ) Σκηνές σύγχρονες μέ

συζητήσεις περί αιρέσεων (καί ἐμφάνιση Θεοῦ(;) καί Διαβόλου).

Παράλληλα υπάρχουν καί δύο ἀλητες ὑποτιθέμενοι προσκυνητές πού πραγματοποιοῦν τό ταξίδι Παρίσι-Σαντιάγο γιά νά ἐπισκεφτοῦν τόν Ἅγιο Ἰάκωβο τῆς Κομποστέλλα. Οἱ ἀλητες περνοῦν συνεχῶς ἀπό τό δικό τους παρόν στό παρόν τῶν συγχρόνων αἱρέσεων, καί στό παρελθόν, χωρίς καμιά εἰδική αἰτιολόγηση τῶν συναντήσεών τους μέ τούς διάφορους αἰρετικούς, πού ἔρχονται παρατακτικά κι ὄχι συσκευτικά. Ἄλλα καί ἄλλα πρόσωπα τοποθετοῦνται αὐθαίρετα μέσα στήν ἱστορική προοπτική (οἱ δύο νεαροί αἰρετικοί ἀλλάζουν ἐποχή, ἀλλάζοντας ἀπλῶς φορεσιές).

Ὅπως διαλύεται ὁ χρόνος, τό ἴδιο αὐθαίρετα καί οἱ χώροι δέν ἔχουν καμιά ἀκολουθία οὔτε λογική οὔτε καί φιλική. Ἡ γεωγραφία ἀνατρέπεται ὅσο καί ἡ ἱστορία.

Τέλος, μέσα στήν αὐθαίρετα αὐτῆ τῶν συντεταγμένων χώρου-χρόνου προστίθενται καί ἀνεξήγηρα, ἐκπληκτικά φαινόμενα! Θαύματα τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας, παράλογες ἐμφανίσεις καί ἐξαφανίσεις ἀνθρώπων.

Ἐνα προσωρικό συμπέρασμα ἐπιβάλλεται γιά τήν ταινία σάν τρόπο ἔκφρασης τοῦ Μπουνιουέλ. Εἶναι ἕνας κόσμος ὀλότελα φανταστικός, ἕνας μῦθος μέ θέμα τόν Χριστιανισμό.

Μ' αὐτόν τόν μῦθο δέν ἐπικοινωνοῦμε συγκινησιακά, ὅπως γίνεται μέ τίς περισσότερες μορφές τέχνης. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, δέ γίνεται νά ταυτισθοῦμε μέ κανένα ἀπό τά πρόσωπα τῆς ταινίας πού ἔρχονται, ἐκθέτουν ἀντικειμενικά τίς ἀπόψεις τους καί παρέρχονται. Δέν ταυτιζόμαστε καί μέ τούς δύο ἀλητες, γιά τούς ὁποίους δέν μαθαίνουμε τίποτε οὔτε ἀπό τό παρελθόν τους οὔτε ἀπό τίς βαυότερες ἀνθρώπινες ἀντιδράσεις τους οὔτε κἀν ἀπό τά ἐλατήρια τῶν πράξεών τους. Ἄλλωστε δέν δροῦν οἱ ἴδιοι, παρακολουθοῦν ἀδιάφοροι. (Θά ἐπανελάβουμε πιό κάτω σ' αὐτούς).

Ἦστερα ἡ μορφή τοῦ ἔργου μᾶς κρατάει θεληματικά σέ ἀπόσταση. Συντείνουν σ' αὐτό, ἡ «στεγνή» διαίρεση σέ 19 κεφάλαια, ἡ ἀπόλυτη ἔλλειψη δραματικῆς συνδεσμολογίας, προόδου ἢ ἔστω καί ἔντασης, ἡ ἀντικειμενική καί πάντα σταθερή ἀπόστασή ἀπ' ὅπου παρατηροῦνται τά δρώμενα. Ἦ ἡρεμία, ἡ λαγαράδα καί ἡ ρεαλιστική ἀπλότητα τῆς φιλικῆς ἔκφρασης, ἡ χρωματική λαμπρότητα τῶν εἰκόνων τοῦ Κριστιάν Ματράς.

Ἦ τεχνική τοῦ Μπουνιουέλ εἶναι ἀπλή καί ἄμεση. Ἦ πηρετεῖ τό θέμα. Ἦ ἀφοῦ τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου εἶναι δύο ἢ περισσότεροι ἀνθρωποὶ πού συνδιαλέγονται, τά πλάνα εἶναι ἀντίστροφα «ἀμερικαῖν» ἢ «ἡμισυνόλου», τραβηγμένα μέ φακούς σχετικά εὐρυγώνιους πού πλαταίνουν τό κινηματογραφικό πεδίο. Τό θέμα, δηλαδή ὁ ἡθοποιός βρίσκεται σχεδόν πάντα στή μέση τοῦ κάδρου, (τό ὁποῖο θά διορθῶνεται συνεχῶς μέ ἀδιόρατα «πανοραμικ»), ἐνῶ ἡ κίνησή του παρακολουθεῖται μέ ἐξ ἴσου «ἀόρατα» τράβελινγκ. Εὐλυγισία ἔκφρασης, ἀμεσότητα καί ἀφάνεια τῆς τεχνικῆς.

Ἦ ἀποστασιοποίηση, λοιπόν, μέ τήν μπρεχτική ἔννοια. Ἦ Ο Μπουνιουέλ, ἀποκλείει στό θεατή τήν ἀσυνείδητη, ἐνστιχτώδη συγκινησιακή συμμετοχή στό ἔργο, ἀπαρνιέται τό μεγάλο ὄπλο τοῦ σκηνοθέτη, τή γοητεία τῆς τέχνης του, τό CONDITIONNEMENT τοῦ κινηματογράφου, ἐγκαταλείπει τά πλεονεκτήματα τῆς ρητορικῆς.

Ἦ ἂν προσθέσουμε τελικά καί τό γεγονός ὅτι τό φιλμ δέν ἐξελίσσεται, δέν «πορεύεται» καί ὅτι τό ἴδιο οὐσιαστικά θέμα ἐξετάζεται ἀπό διαδοχικά μεταβαλλόμενες σκοπιές, τότε ἔχουμε μιά αἴσθηση ἀκίνησις. Τό ἔργο ἐκτίθεται πιά σάν τοιχογραφία καί μέσα στόν φανταστικό, ἀπόλυτο χώρο τῆς διαλέγομε μόνοι τό δρόμο μας.

Εἶμαστε λοιπόν ἐλεύθεροι νά διαλέξουμε καί τήν πίστη, ἀφοῦ, ὅπως δηλώνει ὁ ἴδιος ὁ Μπουνιουέλ κι ὁ συνσεναριογράφος του Ζάν-Κλωντ Καρριέρ: α) ὅλα τά στοιχεῖα τῆς ταινίας εἶναι αὐστηρά ἀκριβῆ καί ἀποτελοῦν ἀποσπάσματα ἀπό τήν Ἁγία Γραφή καί καθιερωμένα θεολογικά βιβλία. β) Οἱ θεϊκές ἐμφανίσεις, οἱ ἀφηγήσεις καί τά θαύματα παρουσιάζονται

σύμφωνα με την παραδοσιακή χριστιανική εικονογραφία, χωρίς καμιά τάση επιθετικότητας ή γελοιοποίησης τους.

Και όμως ... κάτω από την «κλασική» καθαρότητα της γραφής που φαίνεται να μην αφήνει τίποτε στη σκιά, ο μεγάλος αυτός κατεδαφιστής των ταμπού, έχει ετοιμάσει τό δπλα που θα μετατρέψουν τον Χριστιανισμό από πίστη σε μύθο, μέσα στη συνειδηση του θεατή, που θα τον εξομοιώσουν με τό μύθο-ταινία. Δέν πρόκειται για βόμβες που γκρεμίζουν με πάταγο, αλλά κάτι σάν την άσημαντη μπανανόφλουδα που ρίχνει ένα παιδί κι ο καλοντυμένος άστός ή ο χρυσοποικιλτος επίσκοπος την πατάει και πέφτει με τά σέκλια ψηλά, μέσα στη λάσπη.

Πρώτα-πρώτα εκμεταλλεύεται τη θεμελιακή ιδιότητα του κινηματογράφου: ότι ύλοποιεί, ότι φέρνει υπερβολικά κοντά μας τά πρόσωπα. Διατηρεί λοιπόν ο σκηνοθέτης την «άγγελική» εμφάνιση του Ίησού, όπως τον εμφανίζουν οι εικονίτσες του Καθηγητικού αλλά τον παρουσιάζει ρεαλιστικά, στις λεπτομέρειες της καθημερινής του ζωής. Ο Χριστός ετοιμάζεται να ξυριστεί, γελάει και χειρονομεί με θόρυβο λέει «πεινάω» και τρώει με βουλιμία και ιδίως είναι πάντα βιαστικός, καθυστερημένος και με κακή διάθεση. Τόν πιέζουν σχεδόν να μιλήσει, να κάνει θαύματα, αφού είναι επαγγελματίας του είδους κι εκείνος δυσφορεί.

Τι πετυχαίνει έτσι; Πρώτα αναγνωρίζουμε άμεσα, ύποσυνειδησιακά τό Χριστό, χωρίς να μās τον παρουσιάζει. Δεύτερον, εξουδετερώνει εκ των προτέρων κάθε κατηγορία «βλασφημίας». Τρίτον, ύποσκάπτει τόσο περισσότερο την εξωλογική πίστη στό μύθο, όσο μεγαλύτερη είναι ή διαφορά της «άγγελικής» αυτής εικονογραφίας με τις ανθρώπινες πράξεις.

Αυτά ισχύουν για τις παραστάσεις του πρώτου επιπέδου.

Στό δεύτερο και τρίτο επίπεδο αντιπαραθέτει τό δόγμα με τις αίρέσεις. «Τί είναι αίρεση;» λέει ο Καρριέρ. «Είναι κάποιος, που άποφασίζει ένα πρωί ότι πιστεύει σ' όλα τά δόγματα του Χριστιανισμού, εκτός από κάτι τί: Ο Χριστός δέν έτρωγε, έκανε τάχατες πώς τρώει. Είναι άπόλυτα σίγουρος πώς έχει δικιο και για τή λεπτομέρεια αυτή είναι έτοιμος να σκοτώσει και να σκοτωθεί».

Έτσι κι ο Μπουνιουέλ δείχνει τή φοβερή πάλη δόγματος και αίρέσεων με λόγια, με άναθέματα, με μονομαχίες, με κρεμάλες. Τά μικρά κοριτσάκια του παρθεναγωγείου φανατίζονται φριχτά με γελοιότητες. Άλλοτε «άγιοι» επίσκοποι ξεθαύονται για να ψηθούν στην πυρά. Η άνηλεής σύγκρουση εκτίθεται, ανά τούς αιώνες, σε όλες τις φάσεις και τις παραλλαγές της. Πάντα αντικειμενικά, όμως, από άπόσταση, χωρίς πάθος, σύμφωνα με τήν όλη μορφή του έργου.

Τί θα του χρειαζόταν, όμως, να προβάλει τή δική του όργη, αφού άρκει να άναπαραστήσει τήν Έκκλησία όπως μόνη της αυτοκαθορίζεται, με τις αντιφάσεις της, τήν άπίστευτη σκληρότητα, τή ματαιότητα, που τόσο μακριά βρίσκεται από τήν Άγάπη που πρεσβεύει; Πώς να μήν «τρυπάει τά μάτια» ή φρικιαστική δυσαναλογία άνάμεσα στις άσημαντες αυτές διενέξεις και στα έκατοντάδες χιλιάδες θύματα που εδημιούργησαν;

Τελικά, τό δόγμα και ή αίρεση, τά δυό αυτά άνταγωνιστικά σχήματα όρίζονται έναλλάξ θετικά και άρνητικά και πάντα άποστασιοποιημένα στη συνειδηση του θεατή. Άποτέλεσμα: Σύν ένα πλύν ένα, ίσον μηδέν.

Έτσι, στον κλονισμό του μύθου των ιερών προσώπων του πρώτου επιπέδου προστίθεται τώρα, στό δεύτερο και τρίτο επίπεδο, ο κλονισμός του μύθου της επίγειας Έκκλησίας και της διδασκαλίας της.

Άλλά δέν άρκοϋν αυτές οι έπιτυχίες σ' ένα πολυσύνθετο δημιουργό. Υπάρχουν και οι

άλητες πού θά χρησιμεύσουν ώς πραγματικοί «καταλύτες». "Ερχονται κατ' ευθείαν από τήν παράδοση του ισπανικού μυθιστορημάτος PICARESCO, πού άρχισε στόν 16ον αιώνα μέ τό «Λαζαριλλιο ντέ Τόρμες». Ίδια σάν τούς ήρωές του, (ή μάλλον τούς αντι-ήρωες) πραγματοποιούν ένα ταξίδι χωρίς ιδιαίτερο στόχο. Η προέλευσή τους είναι λαϊκή δέν έχουν καμιά προκαθωρισμένη ήθική, κανένα ιδεώδες. "Ερχονται όμως σέ άμεση επαφή μέ τόν υλικό κόσμο, ύπακούοντας στις παρορμήσεις τους, πού πρώτη τους είναι ή πείνα. "Ετσι ή «παρθενικότητά» τους αυτή αντίπαρτιθείται συνεχώς από τόν Μπουνιουέλ στις άφηρημένες σιβυλλικές φράσεις του δόγματος (μέ τόν «Θεό» στην άρχή), στις άκατανόητες αίματρές συγκρούσεις (στή μονομαχία), στις φθαρμένες συμβάσεις (στό παρθεναγωγείο). Τά αγαθά τους μάτια κυττούν μέ άνεμελιά, άπόσταση και κάποια εϋθυμία τά όσα φριχτά γίνονται, αυτόματα άπομακρύνοντας όλόκληρο αυτό τόν σαπισμένο κόσμο χιλιάδες χιλιόμετρα μακριά. «Τί θέλουν μέσα στην ανθρωπότητα αυτοί οι άγριοι, φανατικοί κάτοικοι...της Σελλάης;» θά είχε κανείς τήν τάση νά φωνάξει μετά τήν επένεργεια τών άλητών - καταλυτών.

Άλλά σάν καταλύτης ένεργεί και τό χιούμορ, τό άπίθανο χιούμορ του Μπουνιουέλ. "Όσο πιό σοβαρός και άκριβολόγος φαίνεται, τόσο στο βάθος κοροϊδεύει τό σύμπαν. "Άς θυμηθούμε τήν έπιμονή του στή διήγηση του παπα για τό θαύμα τής Παναγίας, διήγηση όλο τικ πού σου δημιουργεί επίμονα ένα αίσθημα άναμονής, για νά καταλήξει στήν άστεία αντίκατάσταση τής καλογρηάς πού τό είχε σκάσει μέ τόν έρωμένο της. "Άς θυμηθούμε τόν μαίτρ ντ' ότέλ πού κυριολεκτικά έβρουργεί έκοτομίζοντας μεγαλοπρεπείς δογματικές μπουρδες, ξαφνικά από τά «μυστήρια» περνάει στό «θέλετε στρεϊδια κυρία; είναι φρεσκότατα» και άμέσως διώχνει μέ σκαιότητα τούς φτωχούς. "Όούνδεσμος Χριστιανισμός- μέσο και όπλο τής άστικης τάξεως έπιτελείται άστραπιαία και ύποσυνειδητα στό θεατή. Τά παραδείγματα είναι άπειρα.

Άλλά ό Μπουνιουέλ δέν μπορεί νά είναι τυπικά λογικός ούτε και μόνο άρνητικός. Στόν «Γαλαξία» ύπάρχει έντονώτατη και ή υπερρεαλιστική διάσταση τής δημιουργίας του. "Ό υπερρεαλισμός του είναι ό δρόμος για νά φτάσει σέ μία πραγματικότητα ούσιαστική, πέρα από τά έπιφανόμενα. Μιά διάσταση παράλληλη προστίθεται όδηγώντας στό σημείο-όπου, όπως λέει ό Μπρετόν, «τό πραγματικό και τό φανταστικό, τό παρελθόν και τό μέλλον, τό μεταδιδόμενο και τό άμετάδοτο, τό πάνω και τό κάτω παύουν νά γίνονται αντίληπτά άντιφατικά». (Δές τίς σκηνές τής νύχτας στό πανδοχείο). "Όλα είναι δυνατόν νά συμβούν, χωρίς καμιά δύναμη νά τά κινεί. "Ετσι και τά θρησκευτικά θαύματα δέν είναι παρά ένα μέρος τών θαυμάτων πού συνεχώς πραγματοποιούνται χάρη στην «ποιητική» δύναμη τής τέχνης. "Η τύχη αυτή (πού δέν είναι ή τύχη νά κερδίσεις τό "Εθνικό Λαχείο αλλά υπερρεαλιστικός νόμος) έπιτρέπει τίς λογικά ούθαίρετες εικόνες οι όποιες δέν έρμηνεύονται ποτέ ώς συγκεκριμένα σύμβολα. "Ένας πανέμορφος νέος (ό Διάβολος;) έμφανίζεται ξαφνικά και μιλάει κρατώντας ένα δεματί άχυρο. Γιατί; "Ό παπās του πανδοχείου άφήνει νά του πείσει ένα σπαθί. Γιατί; Οι χωροφύλακες δέν συλλαμβάνουν τούς προφανείς κλέφτες. Γιατί; Δίπλα στόν έπιβλητό κύριο τής άρχης (ό Θεός;) έμφανίζεται ένας νάνος και ύστερα ένα περιστέρι. Είναι ή "Άγία Τριάδα; "Ίσως ναι, ίσως όχι. "Ό νεαρός άλήτης βλέπει μέ τή φαντασία του έπανασάτες νά σκοτώνουν τόν Πάπα και ό διπλάνός του άστός άκούει τήν όμοβροντία. Γιατί; Τό όνειρο ξεχειλίζει ώς τή ζωή. Αυτό είναι τό διφορούμενο πού άναφέραμε στην άρχή, διφορούμενο θεμελιακό και δημιουργικό κι όχι στενόκαρδη άφιταλάντευση.

Άφου όμως όλα είναι δυνατόν νά συμβούν, άφου πάνω σ' όλα κυριαρχεί ό άνθρωπος όταν είναι άληθινά έλεύθερος, χάρη στή θέλησή του και τό χιούμορ του, τότε μέσα από τό έργο έμμεσα άποδείχθηκε πώς Χριστιανισμός δέν είναι παρά φανταστική κατασκευή, έξισωμένη μέ τό μύθο τής ταινίας. "Ό άνθρωπος δέν έχει ανάγκη από θαύματα πού τελικά δέν πραγματοποιούνται (οί τυφλοί στό φινάλε) δέν έχει ανάγκη από μύθους και «στολβάτες». "Ό άνθρωπος είναι ή μοίρα του ανθρώπου».

Όπως όλα τα σημαντικά έργα τέχνης ό «Γαλαξίας» άνήκει συγχρόνως στόν κλασικισμό και στην πρωτοπορία (ό υπερρεαλισμός δέν έπαψε νά είναι πρωτοπορία) είναι συγχρόνως σοβαρό και άστειο, είναι ένα μεγαλόπρεπο μυθιστορηματικό πεδίο, ένας θαυμαστός μηχανισμός, ένας διαυγής λαβύρινθος, ένα διάστημα έκ πρώτης όψεως προκαθωρισμένοκι όμως άπερίοριστο κι ελεύθερο όπου άββάδες και «φύλακες», εύγενείς και άστοί, πιστοί και ήρесоυλοι, όρθόδοξοι και αίρετικοί, θεοί και δάιμονες περιμένουν μιάν άπόφαση παρμένη μέ ήρεμη καρδιά: την διαταγή ΣΑΣ νά εξαφανιστούν σάν τόν κανόν!

(άπό τό περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος» τεύχος 9 - 10, 1970)

Ἡ ἱστορία τῶν αἱρέσεων στὸν «Γαλαξία» τοῦ Μπουνιουέλ

τοῦ Ζάν-Κλὼντ Καρριέρ.

Ἐπὶ τὴν ἱστορία τῶν αἱρέσεων στὸν «Γαλαξία» τοῦ Μπουνιουέλ, ἔχουν γράψει πολλοὶ κριτικοὶ καὶ ἱστορικοὶ. Ἐπισημαίνω ὅτι ἡ ἱστορία αὐτὴ εἶναι ἄντικρυστὸν ἡ ἀποστολὴ τοῦ ἁγίου Ἰάκωβου τοῦ Κομποστέλ, ὅπου ἡ ἀποστολὴ αὐτὴ εἶναι ἡ ἀποστολὴ τοῦ ἁγίου Ἰάκωβου τοῦ Κομποστέλ, ὅπου ἡ ἀποστολὴ αὐτὴ εἶναι ἡ ἀποστολὴ τοῦ ἁγίου Ἰάκωβου τοῦ Κομποστέλ, ὅπου ἡ ἀποστολὴ αὐτὴ εἶναι ἡ ἀποστολὴ τοῦ ἁγίου Ἰάκωβου τοῦ Κομποστέλ.

Ἡ φόρμα εἶναι περίπου ἴδια μ' αὐτὴ τῶν ἰσπανικῶν μυθιστορημάτων τοῦ 19ου αἰῶνα, (π.χ. τὸ Λαζαρίλο τῆς Τόρμ), ὅπου ὁ καθένας φεύγει ἀπ' τὸ σπίτι του γιὰ νὰ πάει ποῖός ξερεῖ ποῦ. Ποῦ πάει ὁ Δὸν Κιχώτης; Ποτὲ δὲν ξέρομε. Εἶναι περίπου τὸ ἴδιο πρᾶγμα. Εἶναι ἔτοιμοι γιὰ ὅλους τοὺς σταθμούς, γιὰ ὅλες τὶς στάσεις καί, σ' αὐτὸ τὸ δρόμο, συναντοῦν πρᾶγματα ἐντελῶς παράξενα, πολὺ συχνὰ ὑπερφυσικά. Εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο ὁ δρόμος τῶν θαυμάτων, ποῦ τοὺς ὀδηγεῖ μέχρι τὸν Ἅγιο Ἰάκωβο καὶ ὅ,τι συναντοῦν ἀπὸ κοντὰ ἢ ἀπὸ μακριὰ; Ἐπισημαίνω ὅτι ἡ ἱστορία τῆς ἁγίας θρησκείας καὶ καὶ ἰδιαίτερα τὴν ἱστορία τῶν αἱρέσεων. Φυσικά, αὐτὴ ἡ διασπορά, αὐτὴ ἡ κίνηση, αὐτὲς οἱ στάσεις, ἄλλοτε σύντομες, ἄλλοτε μεγάλες, μᾶς ἐμπόδισαν, νομίζω, ἀπὸ τὸ νὰ κάνουμε μιά ταινία πολὺ διδακτικὴ, ἀλλ' ὅμως, ὅλα τὰ μεγάλα μυστήρια τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας ποῦ προκάλεσαν τὶς αἱρέσεις (γιατὶ ὅλες οἱ αἱρέσεις γεννιοῦνται πάντοτε ἀπὸ μυστήρια) ἀνακαλοῦνται τὸ ἓνα μετὰ τὸ ἄλλο καὶ νομίζω ὅτι γιὰ ἓνα πληροφορημένο πνεῦμα (ἄκωμα καὶ γιὰ ἓνα πνεῦμα μὴ πληροφορημένο) αὐτὸ θὰ εἶναι φανερό. Μόνο μιά σεκάνς ἔγινε γιὰ νὰ εἶναι ἀκατάληπτη, αὐτὴ ποῦ ἀφορᾷ τὰ προβλήματα τῆς Θεῆς Χάρης καὶ τῆς ἐλευθερίας, τὸ ἐπεισοδιὸ τῆς μονογαμίας ἀνάμεσα στὸν Ἰησοῦν καὶ τὸν Γιανουίστα. Κι ὅμως, ἀν καὶ σκοτεινὲς, οἱ λέξεις ἐκεῖ εἶναι ἀκριβεῖς.

Ἐνα ἄλλο σημεῖο θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι προφανές. Εἶναι μιά ταινία μὲ θρησκευτικὴ περιβολή, ἀσχολούμενη ἀπολειστικά καὶ μὲ τρόπο σχεδὸν ἐνοχλητικὸ, μὲ θρησκευτικὰ καὶ αἰρετικὰ προβλήματα. Πραγματικά, αὐτὴ ἡ πορεία, αὐτὲς οἱ ἀντιθέσεις, αὐτὰ τὰ προβλήματα θὰ μπορούσαν νὰ προσαρμωθοῦν σὲ ὅποιοδήποτε ἄλλο εἶδος θέματος καλλιτεχνικοῦ, πολιτικοῦ καὶ ὅ,τι τέλος πάντων θέλετε. Εἶναι βέβαιο ὅτι οἱ αἱρέσεις ὑπῆρξαν ἀναγκαῖες γιὰ τὴν καλὴ ὑγεία τῆς ἐκκλησίας. Καὶ ἡ ἐκκλησία ἢ ἴδια τὸ ἀναγνώριζε: Ο ΠΟΝΤΕΤ ΧΑΙΡΕΖΕΣ ΕΣΣΕ (Πρέπει νὰ ὑπάρχουν οἱ αἱρέσεις). Ἀκόμα, εἶναι γνωστὸ, οἱ ἀντιθέσεις ἐνισχύουν ἓνα πολίτευμα. Αὐτὸ τὸ ὀνομάζουμε σήμερα ἀμφισβήτηση. Ἡ ταινία εἶναι, μερικὲς στιγμὲς, καθαρὸ μπουρλέσκο, πρᾶγμα σπάνιο γιὰ ταινία τοῦ Μπουνιουέλ καὶ σ' ἄλλες στιγμὲς, πολὺ παράξενα συγκινητικὴ. Εἶναι πάντα θαυμάσιο στὸν Μπουνιουέλ τὸ ποῦ καὶ πῶς, ἀκόμα καὶ μ' ἓνα θέμα ἀντιρεαλιστικὸ, κατορθώνει νὰ σᾶς συγκινήσει. Γιὰ μένα, ὑπάρχει ἐκεῖ ἓνας Μπουνιουέλ - μυστήριον, ποῦ ξεπερνᾷ ὅλα τὰ μυστήρια τῆς θρησκείας. Ὅταν βλέπω μιά ἀπὸ τὶς ταινίες του, λέω: δὲν καταλαβαίνω τίποτα σ' αὐτὸν τὸν ἄνθρωπον. Τὸν γινώσκω βέβαια, ἀρκετὰ καλά, ἔχω γράψει ὄχι λίγα σενάρια μαζί του, ἔχω ζήσει μαζί του ἀλλὰ ὅταν εἶδα αὐτὴ τὴν ταινία, διέκρινα πῶς εἶχε μιά καινούργια διάσταση ποῦ δὲν ἦταν μέσα στὸ σενάριον. Μοῦ φάνηκε ἀπόλυτα γοητευτικὸ. Γίνεται τὸ ἴδιο πρᾶγμα μὲ καθεμιά ἀπὸ τὶς ταινίες του.

Ἐνας ἀπὸ τοὺς πρῶτους ὄρους τοῦ σεναρίου εἶναι ὅ ὅτι σ' αὐτὴ τὴν ταινία ὁ χρόνος καὶ ὁ χώρος δὲν ὑπάρχουν πιά. Μὲ θάρρος κι ὅπως μόνον ὁ Θεὸς θὰ μπορούσε νὰ τὸ κάνει, τὸ ἀγνοήσαμε ἀπὸ τὴν ἀρχή. Οἱ δύο προσκυνητὲς ποῦ πηγαίνουν ἀπ' τὸ Παρίσι στὸν Ἅγιο Ἰάκωβο, περνοῦν ἀπὸ τὴν ἰατρίαν εἰς τὴν ἄλλη, ἀπὸ τὴν μιά ἐποχὴ εἰς τὴν ἄλλη καὶ

πολύ συχνά βρίσκονται στην εποχή του Χριστού και των 'Αποστόλων, βρίσκονται στο ΙΖ' αιώνα, παρευρισκόμενοι σε μία μονομαχία ανάμεσα σ' έναν 'Ιησούη και σ' ένα Γιανσενίστα, ή πάλι στον Μεσαίωνα, σε μία πόλη που μόλις λεηλατήθηκε. Αυτό δέν τούς εκπλήσσει ποτέ, ή πολύ λίγο. Συναντούν άγγέλους, δαίμονες κι αυτό τούς φαίνεται φυσικό. Είναι μία από τις προϋποθέσεις τής ταινίας. Τό θεμάσαστε ή δέν τό δεχόμεσαστε. 'Αλλά είναι άπιθανο νά κάνει κανείς μία τινία θαυμάτων μέ πρόσωπα σε κάθε στιγμή σταθερά τοποθετημένα μέσα στον κόσμο και πού νά εκπλήσσονται άπ' αυτό πού τούς συμβαίνει. Οι δύο προσκυνητές μας έχουν χαρακτηριστικά άρκετά διαφορετικά: Είναι μόλις σκιαγραφημένοι, μόλις προσδιορισμένοι. Τήν ταινία δέν θά μπορούσαμε νά τήν χαρακτηρίσουμε σάν ψυχολογική. Μακριά άπό μās αυτή ή φρίκη. Κατά σύμπτωση, ή άπουσία τής ψυχολογίας είναι προφανής. 'Αλλά τό γεγονός ότι οι δύο αυτοί ρόλοι κρατιούνται άπό τον Τερζιέφ και τον Φρανκέρ δημιουργεί ένα ζευγάρι άρκετά αντίθετο: 'Ο Τερζιέφ όντας πού βίαιος, επιθετικός κι ό Φρανκέρ πού μεγάλος, πού λογικός, δειλός καμμία φορά. Αυτό όφειλεται στην προσωπικότητα των δύο ήθοποιών περισσότερο παρά στο σενάριο και είναι άποτέλεσμα του τρόπου σύμφωνα μέ τον όποιο διευδύνθηκαν.

'Η συνάντηση αίρέσεων διαφόρων ειδών έπηρεάζει λίγο τούς δύο προσκυνητές. 'Αλλά αυτό εξαρτάται κάπως κι άπό τούς θεατές. Θά μπορούσαμε νά κάνουμε δυό άνθρώπους άφελείς, πρωτόγονους, στην αναζήτηση τής αλήθειας ή κάποιας συγκεκριμένης αλήθειας. 'Αλλά μου φαίνεται ότι είναι κάτι πολύ πού πολύπλοκο, πού διαφορούμενο άπ' αυτό. Μερικές στιγμές τούς χάνουμε έντελώς. Μετά αντικαθιστούνται άπό άλλα πρόσωπα. 'Υπάρχει ένα είδος άποδέσμευσης, πού άποκαλύπτεται ένώσω διαρκεί τό γύρισμα, μία πλήρης έλευθερία έμπνευσης. Δηλαδή, όταν ό Μπουνιουέλ θέλει νά παρουσιάσει ένα πρόσωπο, τό παρουσιάζει όποιοδήποτε κι άν είναι αυτό τό πρόσωπο.

Είναι μία ταινία πολύ δύσκολη για νά τή διηγηθεί κανείς. Είναι πολύ δύσκολο νά μιλήσουμε γι' αυτή μέ λίγα λόγια. Θά ύπάρξουν πολλά τεύχη περιοδικών άφιερωμένα σ' αυτή τήν ταινία. Προπάντων έπιθεωρήσεις εκκλησιαστικές. Και βρίσκονται πολύ μακριά άπό τό νά συμφωνήσουν μεταξύ τους. 'Υπάρχει επίσης και ή παρουσία του Χριστού, των 'Αποστόλων, τής Παναγίας, για τούς όποιους ό Μπουνιουέλ μιλούσε άπό καιρό. Πάντοτε έπιθυμούσε νά παρουσιάσει τό Χριστό μέ τήν πατροπαράδοτη, συμβατική όχη του, τά μακριά μαλλιά του, τό ώραίο φόρεμάτου, αλλά κινούμενο σάν άνθρωπο, γελώντας, τραγουδώντας, τρέχοντας. (Πράγμα πού δέν βλέπουμε ποτέ στον κινηματογράφο). 'Αλλά σκεπτόταν ότι τό νά κάνει μία ταινία άφιερωμένη σ' αυτό μόνο τό θέμα δέν δέξιζε τον κόπο. Γι' αυτό, έβαλε σ' αυτή τήν ταινία για τις αίρέσεις πολλές σκηνές, όπου βλέπουμε ένα καινούργιο Χριστό (π.χ. στους Γάμους στην Κανά) χωρίς αυτό νά σημαίνει ότι ή ταινία τοποθετείται έξ όλοκλήρου σ' ένα επίπεδο άντικληρικισμού. 'Ο άντικληρικισμός δέν είναι - ή δέν είναι πιά - ό σκοπός του. 'Αλλά ός τελειώσουμε μία για πάντα μέ τις δήθεν θρησκευτικές του άνησυχίες: ό Μπουνιουέλ είναι όριστικά, ειλικρινά άθεος. 'Αλλά άν κι αυτό είναι τό γεγονός, φαίνεται ότι έχει διατηρήσει (και ποίος δέν έχει διατηρήσει;) τήν άίσθηση του μυστηρίου.

Σκέπτεται και βέβαια έλπίζει, ότι αυτή ή ταινία για τις αίρέσεις θά δημιουργήσει τήν προσεχή άίρεση, πού όλοι περιμένουμε μέ ζωηρή άνυπομονησία. Καθένας ξερεί ότι ή εκκλησία βαδίζει προς ένα σχίσμα. Προσπαθούμε μέ τά μοντέρνα μέσα μας νά τό έπιταχύνουμε.

Έερετε γιατί ή ταινία όνομάζεται «Γαλαξίας»; Γιατί σ' όλες τις δυτικές γλώσσες ('Αγγλικά, Γαλλικά, 'Ισπανικά, 'Ιταλικά) ό Γαλαξίας λέγεται επίσης «'Ο δρόμος του 'Αγιου 'Ιάκωβου».

Δέν πήραμε τις αίρέσεις τή μία μετά τήν άλλη, δηλαδή δέν μελετήσαμε τον 'Αρειανισμό, τό Νεστοριανισμό κλπ. αλλά πήραμε τά πράγματα στην πηγή των αίρέσεων,

πού είναι τα 6 μεγάλα μυστήρια της καθολικής εκκλησίας. Τά ξέρετε τόσο καλά όσο κι εγώ. Τό πρώτο και τό πιό ένδιαφέρον είναι ή διπλή φύση τοῦ Χριστοῦ (όντας Θεός πῶς μπορεῖ νά εἶναι ἄνθρωπος;) καί τανάπαλιν. Εἶναι ἕνα μυστήριο. Ἄπ' αὐτό ξεκινᾶνε δύο αἰρέσεις. Ἡ μιά πού λέει: «ἦταν περισσότερο Θεός παρά ἄνθρωπος», καί ἡ ἄλλη πού βεβαιώνει: «ἦταν ἕνας ἄνθρωπος, ἐξαιρετικά προικισμένος ἀλλά ὄχι ἐντελῶς Θεός». Μ' αὐτό τόν τρόπο ἕνα μυστήριο μπορεῖ πάντα νά δώσει τόπο σέ δύο αἰρέσεις.

Τί εἶναι μιά αἵρεση; Εἶναι τό ὅτι ἀποφασίζει κάποιος μιά ὥραία πρῶτα νά τά πιστέψει ὅλα ἐκτός ἀπό ἕνα πράγμα. Δέχεται ὅλη τή Χριστιανική θρησκεία ἐκτός ἀπό τό γεγονός ὅτι ὁ Χριστός ἦταν πραγματικά ἄνθρωπος. Λέει: «Ὅχι, ὁ Ἰησοῦς δέν εἶχε τά φαινόμενα ἐνός ἀνθρώπου. Πράγματι, ἐγώ σᾶς λέω, ὁ Ἰησοῦς δέν ἔτρωγε». Καί γι' αὐτή τή λεπτομέρεια εἶναι ἔτοιμος νά σκοτώσει ἢ νά πεθάνει. Ἄλλα εἶναι ἀπόλυτα πεπεισμένος πῶς ἡ ἀλήθεια κρύβεται σ' αὐτή τή λεπτομέρεια: ὁ Ἰησοῦς δέν ἔτρωγε· προποιοῦταν πῶς ἔτρωγε. Εἶναι αὐτό τό φαινόμενο τοῦ παράφρονα ἀτομικισμοῦ στήν ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας πού προχωρεῖ κομματιαζόμενη καί διαιρούμενη καί πού τεινεῖ στό ἀπειροελάχιστο, πού εἶναι κι ὁ κόμπος τοῦ θέματος. Αὐτό μπορεῖ νά ὀδηγήσει στήν ὀλοκληρωτική ἐξάλειψη τῆς ἐννοιας, στόν τέλειο παραλογισμό πού εἶναι πάντα κάτι τό τραγικό. Ἄς ἀριθμήσουμε τά ἐξή μεγάλα μυστήρια: σᾶς κάνω ἕνα μικρό μάθημα θεολογίας. Ματά τό μυστήριο τῆς διπλῆς φύσης τοῦ Χριστοῦ, ὑπάρχει τό πρόβλημα τῆς Ἁγίας Τριάδος· πῶς μπορεῖ νά εἶναι τρεῖς καί ἕνας συγχρόνως; Μετά, τό σύνολο τῶν μυστηρίων πού ἀφοροῦν τήν Παρθένη Μαρία: ἡ ἀγνή σύλληψη ἀφ' ἐνός, ἡ παρθενία ἀφ' ἐτέρου. Κατόπιν ἡ θεία Εὐχαριστία: πῶς τό ψωμί μπορεῖ νά εἶναι μαζί ψωμί καί σῶμα τοῦ Χριστοῦ; Ἐπειτα τό μυστήριο τῆς ἐλευθερίας τοῦ ἀνθρώπου ἢ τοῦ αὐτεξοῦσιου: πῶς ἕνας ἄνθρωπος μπορεῖ νά εἶναι ἐλεύθερος καί συγχρόνως ὁ Θεός νά ξέρει ἐκ τῶν προτέρων τί σκοπεύει νά κάνει; Ἄπ' αὐτό, οἱ ἀναριθμητες συζητήσεις πού ἀγγίζουν τό πρόβλημα τῆς Θείας Χάρης. Τέλος, τό τελευταῖο μυστήριο εἶναι αὐτό πού συγκινεῖ περισσότερο τόν Μπουονινέλ: ἡ καταγωγή τοῦ Κακοῦ στόν κόσμο. Πῶς ὁ Θεός, πού εἶναι ὅλος καλωσύνη, μπόρεσε νά δημιουργήσει τό κακό; Αὐτή ἡ ἐκπληκτική ἀδυναμία νά πιστέψουμε στήν κακία τοῦ Θεοῦ, αὐτή ἡ ἄφεση ἁμαρτιῶν πού δίνουμε στό Θεό, ἔκανε νά γεννηθοῦν κάποιοι αἰρετικοί πού εἶπαν: ὁ Θεός εἶναι τόσο καλός πού δέν μπόρεσε νά δημιουργήσει τό κακό. Λοιπόν τό κακό ὑπῆρχε αἰώνια ὅπως Αὐτός. Λοιπόν, ὁ δαίμων ὑπῆρχε καί δέν τόν δημιούργησε ὁ Θεός. Αὐτό τό μυστήριο ἔχει σημασία σ' αὐτή τήν ταινία καθώς κι ἐκεῖνα πού ἀφοροῦν τήν Παρθένη Μαρία, γιατί εἶναι τά πιό γλυκά καί συγχρόνως πολύ δύσκολο νά τά ἐκφράσει κανεῖς. Ὅλα ὅμως μᾶς ἔχουν ἀπασχολήσει σ' αἰτή τήν ταινία. Αὐτά τά ἐξή μεγάλα προβλήματα καί ὅλες οἱ αἰρέσεις, στίς ὁποῖες ἐδῶσαν τήν εὐκαιρία ν' ἀναπτυχθοῦν, τά ξαναθυμίζουμε καί τά παρουσιάζουμε στά Γαλλικά ἢ στά Λατινικά καί μ' ἕνα τρόπο περισσότερο ἢ λιγότερο σαφῆ.

Ὅτι εἶναι θρησκευτικό κείμενο, λόγια τοῦ Εὐαγγελίου, ὅτι λέει ὁ Χριστός, οἱ Ἀπόστολοι, ὅτι λένε οἱ Ἅγιοι μέσα στήν ταινία, εἶναι αὐθεντικά, χωρίς προσπάθεια παραπλάνησης ἐκ μέρους μας, δηλ. ἂν ὑπάρχει μιά πλάνη, εἶναι τό γεγονός ὅτι ἐμεῖς πέσαμε θύματα. Δέν ὑπάρχει θεληματική παραμόρφωση. Μόνο μιά ἐκλογή.

Τά ἐξή μεγάλα μυστήρια τοποθετήθηκαν τό καθένα σέ μιά ὀρισμένη ἐποχή, ἀνάλογα μέ τό πῶς μᾶς ἦταν πιό βολικό. Τό πρόβλημα τοῦ ἀθεϊσμοῦ ἐξετάζεται σέ μιά στιγμή ἀλλά εἶναι πρόβλημα ἐξω ἀπό τίς αἰρέσεις. Τό νά εἶσαι ἄθεος δέ σημαίνει ὅτι εἶσαι αἰρετικός. Ἡ προϋπόθεση γιά νά εἶσαι αἰρετικός εἶναι νά εἶσαι πρῶτα πιστός. Γίνεταί κάποιος αἰρετικός, ἀφοῦ βρέθηκε πρῶτα στούς κόλπους τῆς ἐκκλησίας. Θέλω νά πῶ, ὅτι οἱ Τσέχοι εἶναι αἰρετικοί, γιατί βρέθηκαν στούς κόλπους τῆς Σοβιετικῆς Ἐνωσης, ἀλλά ἐμεῖς δέν εἴμαστε αἰρετικοί σέ σχέση μέ τή Σοβιετική Ἐνωση. Οἱ Κινέζοι δέν εἶναι αἰρετικοί. Οἱ Διαμαρτυρόμενοι εἶναι, οἱ Γιανσενίστες ἐπίσης· γιατί τά δέχτηκαν ὅλα ἐξ ἀρχῆς. Εἶναι

ἀπαραίτητος ἀρχέγονος ὄρος. Πρῶτα πρέπει νά εἶναι κανεῖς «μεου». εἶναι μια γοητευτική ἱστορία αὐτῆ τῶν αἱρέσεων, πού συγχέεται συχνά μ' αὐτῆ τοῦ φανατισμοῦ. Ἐκατομμύρια νεκροὶ σουσωρευτήκαν γιά νά μάθουμε ἂν ὁ Χριστός ἐτραγε ἤ ὄχι. Ἐκατομμύρια μάρτυρες. Μιλοῦν πάντοτε γιά τοὺς μάρτυρες τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας. Ξεχνάμε πῶς ἄλλοι τόσοι τουλάχιστον θανατώθηκαν, ὅταν ἡ χριστιανική θρησκεία ἔγινε ἡ θρησκεία τῆς Ρωμαϊκῆς Αὐτοκρατορίας καί κυβέρνησε μέ τῆ βία. Στό μεγάλο τοῖρκο τοῦ Βυζαντίου ὑπῆρχαν σχεδόν κάθε μέρα, τῆ στιγμῆ τῆς μεγάλης αἵρεσης τῶν Μανιχαίων, αἰρετικοὶ πού τοὺς ὀδηγοῦσαν στό κέντρο τοῦ τοῖρκου. Ἐκεῖ ὑπῆρχε μιά μεγάλη σκαμμένη τρύπα κι ἕνας σωρός ξύλων. Στὴν ἄλλη πλευρά ἕνας σταυρός. Τοὺς ζητοῦσαν νά διαλέξουν ἢ νά γονατίσουν μπροστά στό σταυρό δηλ. νά δεχτοῦν τό δόγμα ὅπως ἀποφασίστηκε ἀπό τὴν τελεῖταια σύνοδο, τῆς Νίκαιας π.χ., ἢ νά ριχτοῦν στὴν πυρά. Σύμφωνα μέ αὐτά τὰ ἴδια τὰ καθολικά ἔργα λογαριάζουν κατὰ ἑκατοντάδες χιλιάδες τοὺς ἀνθρώπους πού ρίχτηκαν στὴ φωτιά τραγουδώντας μανιχαϊκοὺς ὕμνους. Εἶναι ὠραία ἡ πίστη κατὰ τῆς πίστης. Καί τρομερή.

Ἡ ταινία δέ θά δώσει τὴν ἐντύπωση ὅτι παίρνει μέρος. Μέ κανένα τρόπο. Αὐτό πού θά εὐχόμεστε νά ἔχουμε κάνει, εἶναι ἕνα ντοκυμανταίρ γιά τὴν ἱστορία τῶν αἱρέσεων.

Ξέρω ὅτι θά ὑπάρχει μεγάλος ἀριθμός θεατῶν πού δέν θά καταλάβουν τίποτα ἀπὸ αὐτῆ τῆ ταινία, θά φύγουν δυσαρεστημένοι. Αὐτό τό ξέρουμε ἀπ' τὴν ἀρχή μιά κι ἀσχοληθήκαμε μέ ἕνα τέτοιο θέμα. Τόσο τό χειρότερο γι αὐτοὺς καί τόσο τό χειρότερο γιά μᾶς ἐπίσης. Ὑπάρχουν κι αὐτοὶ πούθὰ βγοῦν μαγεμένοι καί οἱ ἱερεῖς πού θά ἀρπάξουν τό ράσο τους καί θά τό πετάξουν στό δρόμο. Ἐχω ἐπίσης τὴν ἐντύπωση ὅτι θά ἀναστατώσει πολλοὺς ἀνθρώπους. Πιστεύω ὅτι μερικοὶ πού δέν ἔχουν καμιά σχέση μέ τῆ θρησκεία καί βρίσκονται πολύ μακριά ἀπὸ αὐτοῦ τοῦ εἴδους τίς προκαταλήψεις θά ἐνδιαφερθοῦν καί θά συζητήσουν. Ἄν ἡ ταινία ἔχει ἐπιτυχία εἶναι πολύ πιθανό ὅτι ἀπὸ δῶ καί μπρός θά δοῦν τό φῶς ἕνα πλήθος ἀπὸ ταινίες ἐντελῶς διαφορετικές. Δέ νομίζω ὅτι ἀρκεῖ νά δεῖ κανεῖς τὴν ταινία μόνο μία φορά. Ἄν κάποιος γοητευτεῖ ἀπὸ τὴν ταινία θά πάει νά τῆ δεῖ 3 ἢ 4 φορές γιατί ὑπάρχουν πολλές εἰκόνες πού ἀλληλοδιαδέχονται ἡ μία τὴν ἄλλη πολύ γρήγορα, πολλά κείμενα πού δέν εἶναι εὐκόλο νά τὰ παρακολουθήσεις μέ τὴν πρώτη. Πρέπει λοιπόν νά τὴν ξαναδεῖς. Εἶναι μιά ταινία ἐγχρωμη. Τώρα ὄλες οἱ ταινίες εἶναι ἐγχρωμες. Στολιζεται μέ τὰ ὑπερφυσικά χρώματα τοῦ Μ. Μάλτς. Εἶναι ταινία μεγάλης σκηνοθετικῆς ἀπλότητας, ἀλλά μένει ἐπιτήδες παραδοσιακῆ στὴ φόρμα. Δέν ὑπάρχουν



τεχνικές αναζητήσεις. Αυτό είναι ένα πράγμα που δεν πρέπει ν' άπασχολήσει τον Μπουνιουέλ. Καί είναι πολύ σοφό. Μιά από τις καλύτερες φράσεις του Μπουνιουέλ είναι ή έξης: «Ότι δεν είναι παράδοση είναι λογοκλοπή».

Τέλος, οφείλω νά σάς πώ πώς αναγγέλλει πάντα ότι γυρίζει την τελευταία του ταινία. Άλλά για πρώτη φορά δεν μίλησε γι' αυτό. Ποτέ δεν τον είδα νά κατέχεται μέ τέτοιο πάθος σάν κι αυτό που τον κατείχε κατά την διάρκεια του γυρίσματος αυτής τής ταινίας. Ήταν σ' όλη του τή φόρμα. Κινητοποιήσε ένα ολόκληρο πλήθος από τήν άρχή ως τό τέλος τής ταινίας και είπε ότι αισθανόταν τόσο καλά στό γύρισμα, που δεν έβλεπε τό λόγο που θά τον έκανε νά σταματήσει. Όμως είπε κάποτε, πώς ντρεπότανε που κάνει σινεμά, άλλα πιστεύω ότι θά πεθάνει μέ τό βιζέρ στό χέρι. Ίσχυεί εδών αυτό που είπε γι' αυτόν ό Λουί Μάλ: ή στάση του ως πρός τό έργο του είναι παραδειγματική. Σέ καμιά στιγμή δεν έπεσε θύμα τών εξηγήσεων και τών σχολίων. Είναι ένα πρόβλημα που τό έχει ξεπεράσει. Κρατάει δε πάντοτε μιά απόσταση άληθινή, θέλω νά πώ όχι κατασκευασμένη. Είναι κάτι τό θαυμαστό. Άκόμα είναι και πραγματικά μετρίοφρων. Όσο καιρό πέρασα μαζί του, ποτέ, ούτε μιά στιγμή δεν ύποπτευήκα ότι έπαιρνε τήν όλη υπόθεση τής ταινίας στά σοβαρά. Είναι έκπληκτικό. Είναι ένας άνθρωπος που όλοι όσοι τό γνωρίζουν θά όνειρεύονταιν όμοιο τόν εαυτό τους.

Απόδοση: ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΚΟΡΡΑ

(άπό τό περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος τεύχος.5 1970).

«Βιριδιάνα» (Viridiana)

Ισπανία, Μεξικό, 1961

Παραγωγή: Gustavo Alatríste (Μεξικό) και Uninci Films 59 (Μαδρίτη) **Σενάριο:** Μπουνιουέλ και Τζούλιο Άλεξάντρο. **Μουσική:** Χαϊντελ. **Φωτογραφία:** Ζοζέ Α. Άγκάιο. **Ντεκόρ:** Φραντζίσκο Κανέ. **Μοντάζ:** Πέντρο Ντέλ Ρέϋ. **Διανομή:** Σιλβια Πινάλ (Βιριδιάνα), Φερνάντο Ρέϋ (Ντόν Χαΐμ), Φραντζίσκο Ραμπάλ (ο γιός του), Μαργκαρίτα Λοζάνο (Ραμόνα), Βικτόρια Ζίννυ (Λουσία), Τερέζα Ραμπάλ (Ρίτα), Ζοζέ Κάλλβο, Ζοακίν Ρόα, Ζοζέ Μανουέλ Μαρτίν, Λόλα Γκάος, Παλμίρα Γκονέρρα κλπ. (οι ζητιάνοι). **Διάρκεια:** 90'. Χρυσό Βραβείο Καννών, 1961. Τό φιλμ γυρίστηκε στήν Ισπανία και προξένησε σκάνδαλο μετά τήν ολοκλήρωσή του. Μόνο τότε οι Ισπανικές αρχές άντελήφθησαν τίσ άνατρεπτικές του θέσεις, κατάσχεσαν όλες τίσ κόπιες και τίσ έκαψαν δημόδια, έκτός από δύο πού είχε ήδη ό Μπουνιουέλ φυγαδεύσει στή Γαλλία. Τό φιλμ προβλήθηκε στίς Κάννες, παρά τίσ λυσσαλέες προσπάθειες τών Ισπανικών και Καθολικών Όργανισμών νά άπαγορεύσουν τήν προβολή του. Ή κατόπιν έκμετάλλευση σ' όλο τόν κόσμο έγινε από τόν Μεξικόνο παραγωγό.

Άποσπάσματα από κριτικές.

Les lettres Francaises, 5 Άπριλίου 1962.

του George Sadoul.

Γιά νά είμαστε σύμφωνοι μέ τόν Κύριο : ό όποιος έγγραψε: « Ή «Βιριδιάνα» είναι μιά ταινία φτιαγμένη άποκλειστικά από τά βάσανα και τίσ μανίες του Μπουνιουέλ» θά πρέπει νά βάλουμε σέ πρώτη θέση τ' άγαπημένα του θέματα: τήν άγάπη του γιά τήν πατρίδα καθώς και γιά μιά Ισπανία τό ίδιο φυλακισμένη και έξευτελισμένη όσο και ή άυθεντική Βιριδιάνα. Άς μήν άκούσουμε αυτές τίσ κακολογίες πού γενικά δέν έξηγούν κάθε λεπτομέρεια τής «Βιριδιάνα» όπως άκριβώς ήλίθιοι σχολαστικοί οι όποιοι στήν περίπτωση του Άνδολουσιανού σκύλου έλεγαν: «Τά πιάνα μέ ούρά συμβόλιζαν τήν άσπική εκπαίδευση, τά σαπισμένα γαιδούρια τήν άποσύνθεση τής κουλτούρας κλπ...» Ό Μπουνιουέλ δέν είναι ένας έμπορος γιά φάρσες όπως ό Dalí. Είναι ένας μεγάλος ποιητής.

Έχοντας τήν Ισπανία μέσ' τήν καρδιά του, σ' αυτό τό σημείο, είναι περισσότερο ένα μέσο γιά νά μπη στήν καρδιά τής Ισπανίας τής όποίας ή εικόνα στοιχειώνει μέσα σ' αυτό τό κάστρο, τίσ άναμνήσεις, τίσ θρησκευτικές δοξασίες, τά όργια, τόν μανιακό γέρο, τήν άμίλητη ύπρέτρια, τήν ξαδέλφη και τήν πολύ άγνή Βιριδιάνα.

Όπως συνήθως ή σκηνοθεσία στόν Μπουνιουέλ έχει μιά θαυμάσια έγκράτεια. Ό αϋθόρμητος χαρακτήρας και οι δεδομένες φωτογραφίες του Μπουνιουέλ ύπογράφουν τήν μοναδικότητα του φιλμ και τών καταστάσεων πού περιλαμβάνει. Ό δημιουργός δέν άρνείται τά έφφέ του μοντάζ άλλα δίνει μιά έντονη προσοχή σ' αυτά. Ή σκηνή του όργιου δέν θά είχε καθόλου νόημα άν αυτή ή έκρηξη τής μανίας δέν συνοδεύοταν από τό Άλληλούια του Χαϊντελ δίνοντας τό ρυθμό ενός διαβολικού μπαλέττου.

Λοιπόν, τρέξτε νά δείτε τή «Βιριδιάνα». Και άμέσως, μάλιστα. Αυτό τό φιλμ είναι ίσως τό πιό μεγάλο, τό πιό τέλειο πού έχει γυρίσει ό Μπουνιουέλ μετά τόν « Άνδολουσιανό σκύλο». Έχει τόση σημασία όσο ή Guernica στό έργο του Picasso. Γράφεται γιά πάντα,

διά πυρός και σιδήρου στην ιστορία του κινηματογράφου.

Les nouvelles littéraires, 12 Ἀπριλίου 1962

τοῦ Georges Charensol.

Δέν θάθελα νά πέσω στό λάθος ἐκείνων οἱ ὅποιοι θεώρουν τόν κινηματογράφο σάν ἓνα Ἰσπανικό πανδοχεῖο στό ὁποῖο βρῖσκουν αὐτά πού μεταφέρουν μαζί τους. Ὅμως αὕτη ἡ ταινία μου φαίνεται κύρια σάν μιά πράξη πίστης στήν ἀνθρώπινη φύση· δέν βλέπω σ' αὕτην καμμιά πρόθεση νά σοκάρει καί οἱ πράξεις βίας βρῖσκονται ἔξω ἀπ' τό θέμα πού διάλεξε ὁ συγγραφέας.

Ἡ «Βιριδιάνα» δέν μπορεῖ νά σκανδαλίσει παρά μόνο ἐκείνους πού τό θέλουν. Ἄν τώρα ἡ Ἐκκλησία τήν καταδίκασε ἦταν γιατί δέν τήν κατάλαβε, γιατί αὕτη ἡ ταινία εἶναι ἡ πρώτη στήν ὁποία ὁ συγγραφέας ξέρει νά κρατηθῆ μακριά τόσο ἀπό ὑπερβολές ὅσο καί ἀπό τήν ἀσημαντότητα. Ἡ ἔννοια αὐτῆς τῆς ἀφήγησης εἶναι καταφανής. Ἀπεικονίζει τήν ἀνακάλυψη τῆς ζωῆς ἀπό μιά νέα κοπέλλα πού διάλεξε γιά καταφύγιο ἀπ' τά ἐγκόσμια, τήν προστασία κάποιου μοναστηριοῦ. Παραδομένη στόν κόσμο, θέλει ν' ἀκολουθήσῃ μιά ἀποστολή πού δέν εἶναι γιαυτή παρά μιά πρόφαση γιά ν' ἀρνηθεῖ τήν πραγματικότητα, μέχρι τήν ἡμέρα πού καταλαβαίνει ὅτι πρέπει νά δεχθεῖ τό «κοινωνικό σμβόλαιο»...

...Αὐτό τό μεγάλο θέμα ὁ Μπουιουέλ τό τοποθέτησε σέ μιά Ἰσπανία μέ βίαιες ἀντιθέσεις, τραγική καί ἀλλόκοτη καί μάς θυμίζει καθε φορά τό Zurbaran καί τόν Goya, ἀλλά προπαντός τούς μεγάλους Ρομαντικούς, τόν Quevedo, τόν Lazarillo de Tormes.

Ὁ Barres ἀγάπησε τό ἔργο αὐτό τοῦ αἵματος, τῆς ἡδονῆς καί τοῦ θανάτου. Ἡ ἔννοια τῆς «Βιριδιάνα» βρῖσκεται πολύ πιά ψηλά ἀπ' ὅ,τι τήν θεώρησαν αὐτοί πού μίλησαν ἔχοντας γιά πρόθεση τῆ βλασφημία καί τήν πρόκληση...Τόσο ψηλά πού θά πρέπει νά ἐκτιμηθεῖ σάν ἔργο σημαντικότατο πού τιμᾶει τήν Ἰσπανία ἀλλά καί πού ἐπέτρεψε νά πραγματοποιηθῆ στόν χώρο της.

(ἀπό τό «Donaine Cinema «τ.2» Viridiana»)

Μετάφραση: Κατερίνα Σαμαρίνα.

Ἡ Σὺλβια Πινά & ὁ Φερνά
ντο Ρεῦ στή «Βιριδιάνα» τοῦ
Μπουιουέλ.



Προξένου Κορομηλιά 29

αηλ. 224345

ΒΑΡΑΛ



‘Η γαλλική «νουβέλ βάγκ».

του Guy Hennebelle.

«Παρά τόν εδουχισμό πού υπέστη, ὁ ἰταλικός νεορεαλισμός ἀνοίξε τόν δρόμο σ’ ἄλλες κινηματογραφικές σχολές. Ξαναβρίσκουμε τή νοσταλγική ἀνάμνησή του στήν πορεία, τίς διακηρύξεις ἢ τήν αἰσθητική πολλῶν κινηματογραφιστῶν σ’ ὅλο τόν κόσμο ἀηδιασμένων - περισσότερο ἢ λιγώτερο συνείδητά - ἀπό τόν ἀλλαζονικό κονφορμισμό τοῦ χολλυγουντιανοῦ κινηματογράφου.

Μαζί μέ τό ἀγγλικό «free cinema» πού ἐμφανίστηκε τήν ἴδια ἐποχή (ἀλλά πού - ἄδικα - εἶχε μικρότερη παγκόσμια ἀπήχηση) ἡ γαλλική «νουβέλ βάγκ» ξεκινώντας γύρω στά 1958 μοιάζει νά εἶναι ἡ πρώτη κινηματογραφική σχολή πού ἀναλαμβάνει τήν ἀντί-χολλυγουντιανή ἐκστρατεία.

Δέν ἦταν βέβαια αὐτός ὁ ὁμολογημένος σκοπός τῶν προαγγέλων του πού ἀντίθετα ἦταν θραμμένοι μέ τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο.

Στά χρόνια τοῦ ‘50 τά «Τετράδια κινηματογράφου» (Cahiers de cinéma) μέσα ἀπό τήν σειρά τῶν ἄρθρων τους «πολιτική τῶν δημιουργῶν» κατάφεραν ν’ ἀναπτύξουν σημαντικά τή μυθολογία του ἀφοῦ ἡ συντριπτική πλειοψηφία αὐτῶν τῶν «δημιουργῶν» ἦταν υπέρ-ατλαντική. (μέ μιά ἔννοια, αὐτή ἡ πολιτιστική στάση δέν ἔκανε τίποτε ἄλλο ἀπ’ τό νά δικαιολογεῖ τόν ἱμπεριαλισμό τῆς Ἀμερικῆς πού τότε ἀπλωνόταν στή Δυτική Εὐρώπη)

Μερικοί, μάλιστα, βλέπουν στόν Ζάν-Πιέρ Μελβίλ («τόν πιό ἀμερικανό ἀπό τοὺς γάλλους κινηματογραφιστές») ἔναν ἀπό τοὺς προάγγελους τῆς «νουβέλ βάγκ» προφανῶς ἐξ αἰτίας τῆς ταινίας του «Μπόμπ ὁ Ἐμπρηστής» (1956). Ἀπό τήν ἄλλη, ξέρομαι ὅτι ὁ Σαμπρόλ - μαζί μέ τόν Ἐρίκ Ρομέρ - ἔγραψε ἕνα βιβλίο γιά τόν Χίτσκοκ καί ὅτι στόν ἴδιο δημιουργό, ὁ Φρανσουά Τρυφῶ ἀφιέρωσε μιά ἀληθινή «πραγματεία» μέ τή μορφή μιᾶς συνέντευξης - ποταμοῦ.

Ἄν ἐξετάσουμε τό «Μέ κομμένη τήν ἀνάσα» τοῦ Γκοντάρ, μιά ἀπό τίς πρῶτες ταινίες-μανιφέστα τῆς «νουβέλ βάγκ», θά δοῦμε ὅτι μένει βαθύτατα ἐπηρεασμένη ἀπό τήν ἀτμόσφαιρα τοῦ ἀμερικάνικου θρίλλερ. Ὅταν ὁ Ζάν-Πώλ Μπελμοντό διακηρύσσει ὅτι «θέλει νά ζῆ ἐπικίνδυνα μέχρι τό τέλος» δέν μοιάζει τάχα μέ τόν Τζέιμς Ντὴν στό «La fureur de vivre»; Δέν εἶναι ὅπως κι αὐτός ἕνας «ἐπαναστάτης χωρίς αἰτία»; Τελικά, εἶναι τυχαῖο τό ὅ,τι ἡ φίλη του ἡ Τζὴν Σήμπεργκ, ἀμερικανίδα ἠθοποιός, ἐνσάρκωνε μιά νεαρή ἀμερικανίδα πού ψαρεύει ἕνα συνηθισμένο ἀμερικανό στό Ἡλύσια Πεδιά;

Ἐν τούτοις, ὅσο ἀναμφισβήτητη κι ἂν εἶναι, αὐτή ἡ σφραγίδα τοῦ κινηματογράφου made in U.S.A. δέν ἀποτελεσε παρά μιά δευτερεύουσα πλευρά στή δυναμική τοῦ κινήματος. Μήπως μιά ἰσχυρή ἀμερικανική ἐπίδραση δέν χαρακτηρίζει τάχα τήν πρώτη ἀπ’ ὄλες τίς ἰταλικές νεορεαλιστικές ταινίες τό Ossessione τοῦ Βισκόντι (1942); Ἡ ὑπαρξη αὐτῆς τῆς σταθερᾶς πρέπει ἴσως νά ἀναζητηθῆ στό γεγονός ὅτι ὁ ἀμερικανικός κινηματογράφος συνήθιζε πάντα νά πλησιάζει τήν πραγματικότητα τῶν Ἦνωμένων Πολιτειῶν, παραμορφώνοντάς την. Ὁ ρεαλισμός ὅμως πού διαφαινόταν παρ’ ὅλα τὰ μασκαρέματα μπόρεσε — κι εἶναι ἀρκετά παραδεκτό — νά ἐμπνεύσει τοὺς ξένους κινηματογραφιστές πού εἶχαν κουραστῆ

από τόν στεῖρο μαλθουσιανισμό τοῦ ἔθνικοῦ τους κινηματογράφου.

Ἵπως ἔγραψε κι ὁ Πασκάλ Μπονιτζέρ: «Ἡ θετική προσφορά τῆς «νουβέλ βάγκ» συνίσταται στή χρήση ἐλαφρῶν μηχανῶν πού κατεβάζουν τόν κινηματογράφο στό δρόμο καί μιὰ κάποια ἐπανάσταση ἐνάντια στήν κατεστημένη ἰδεολογία καί αἰσθητική τῶν γαλλικῶν παραγωγῶν. Σίγουρα, αὐτή ἡ ἐπανάσταση ἐκφράστηκε στό ὄνομα ἀντιδραστικῶν κινηματογραφικῶν ἀξιῶν (ἀμερικανικός κινηματογράφος, Ροσσελλίνοι) ἀλλά ἐν τούτοις ἔφερε κάτι. Πλησίασε τόν κινηματογράφο τοῦ ὄνειρου στίς τεχνικές τοῦ κινηματογραφημένου ρεπορτάζ (τηλεόραση, ἐπίκαιρα) κι ἄρα στή ζωντανή ἱστορία».

Ἐν τούτοις, αὐτή ἡ ἀνανέωση δέν κατέληξε παρά σέ μιὰ «κινηματογραφική ἐπανάσταση» (πού ἔμεινε ἐφήμερη) καί σέ καμμιά περίπτωση δέν ἔβαλε τίς βάσεις γιά ἕναν ἐπαναστατικό ἢ τουλάχιστον ριζικά διαφορετικό — ὅσο ἀφορᾷ τή θεματική του — κινηματογράφο. Συνολικά ἡ «νουβέλ βάγκ» ὑπῆρξε μιὰ ἀπάτη. Γιά νά γίνουν κατανοητά τά αἷτια αὐτοῦ τοῦ φαινομένου θά πρέπει νά τό ἐντάξουμε στίς γενικώτερες συνθήκες πού ἐπικρατοῦσαν στή Γαλλία ἀπό τό 1945. Καί στόν κινηματογράφο τῆς βέβαια.

«Ἐδῶσα πολύ σαφεῖς διαταγές ὥστε οἱ Γάλλοι νά μὴ παράγουν παρά πολύ ἐλαφριές ταινίες, κενές καί εἰ δυνατόν ἠλίθιες. Νομίζω πῶς θά ἱκανοποιηθοῦν».

Ἵτσι μιλοῦσε ὁ Γκαϊμπελς στίς 15 Μαΐου 1942.

Ἐξῶ ἀπό λίγες ἐξαιρέσεις, ὁ κινηματογράφος τοῦ Βισῦ σεβάστηκε ἀρκετά αὐτές τίς ἀρχές. Ἄλλά, ἐνῶ μέ τήν πτώση τοῦ φασισμού, ὁ νεορεαλισμός γενιόταν στήν Ἰταλία, στήν Γαλλία ἡ Ἀπελευθέρωση δέν ἔφερε καμμιά οὐσιαστική ἀνανέωση στόν κινηματογράφο. Ὅλα συνέχισαν σάν οἱ κινηματογραφιστές μας νά ἀκολουθοῦσαν ἀκόμα τίς διαταγές τοῦ ὑπουργοῦ προπαγάνδας τοῦ Τρίτου Ράιχ.

Πῶς ἐξηγεῖται αὐτή ἡ πολιτική τῆς ἑβδομης τέχνης μας;

Ἵ Ο Ζάν Πρινασέ στό ἀξιόλογο βιβλίο του «Δοκίμιο πάνω στή πολιτική σημασία τοῦ κινηματογράφου» ἐπιχειρώντας τήν ἐρμηνεία αὐτῆς τῆς καχεξίας, ἀναρωτιέται ἂν ἡ ἀσήμαντη ἐπανάσταση πού χαρακτηρίζει ἕναν ἀριθμό ἀπό τίς ταινίες μας «δέν ἐρμηνεύεται κατά κάποιο τρόπο μέσα ἀπό ἕνα αἶσθημα ἐθνικῆς ταπεινώσης καί ἀνασφάλειας στή θέα τῆς συλλογικῆς ἀγωνίας πού ἀκολουθῆσε τήν ἀποκατάσταση τῆς Γαλλίας στόν κόσμο».

Ἵ Αποκατάσταση πού κατάντησε ἀπολογία, λέει, «ἐξ αἰτίας τῶν δυσκολιῶν πού παρουσιάστηκαν στοὺς ἀποικιακοὺς πολέμους καί μιᾶς διπλωματικῆς, πολιτικῆς, καί πολιτιστικῆς σύνδεσης μέ μιὰ ζένη δύναμη: τίς Ἵνωμένες Πολιτεῖες». Χωρίς νά ψάχνουμε τήν ἐξήγηση γιά τήν κενότητα τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου μέσα σ' αὐτήν τήν κατ' ἀρχήν παραδοχή τοῦ συγγραφέα, βρίσκουμε ἐν τούτοις μιὰ ἐνδιαφέρουσα παρατήρηση.

Πράγματι, ἀναλύοντας τίς κινηματογραφικές σχολές ἢ τά πολιτιστικά κινήματα πού παρουσιάζονται ἀνά τόν κόσμο, διαπιστώνουμε στή πλειονότητα τῶν περιπτώσεων (καί σέ πείσμα τῶν ἐξαιρέσεων τοῦ ἐπιβεβαιώνουν τόν κανόνα) ὅτι καί οἱ μὲν καί τά δέ προκύπτουν κάτω ἀπό τήν πίεση ἰσχυρῶν ἐθνικῶν ἢ / καί κοινωνικῶν ἐπιδιώξεων. Κάθε μορφολογικό σύστημα ἐμφανίζεται σάν προβολή στό καλλιτεχνικό ἐπίπεδο μιᾶς πολιτικῆς ἀναστάτωσης στό σῶμα μιᾶς συγκεκριμένης κοινωνίας. Σέ ὀρισμένες περιπτώσεις αὐτή ἡ προβολή εἶναι ἀρμονική, σέ ἄλλες ὄχι. Εἶναι τό γνωστό πρόβλημα τῆς σύγκλισης ἢ τῆς ἀπόκλισης τῆς πολιτικῆς καί τῆς αἰσθητικῆς πρωτοπορείας.

Κάτω ἀπ' αὐτό τό πρίσμα τί συνέβη στόν γαλλικό κινηματογράφο; Αὐτό τό ἐρώτημα ἔχει ἀπαντηθῆ κατὰ περίοδοι, μέ τήν ἄγνοια, τήν ἄρνηση ἢ τό μασκάρεμα. Οἱ περίοδοι αὐτές μποροῦν νά διακριθοῦν ὡς ἑξῆς: ὁ κινηματογράφος τῆς Τέταρτης Δημοκρατίας (1945—1958) ὁ κινηματογράφος τῆς Πέμπτης Δημοκρατίας, περίοδος Ντέ Γκῶλ (1958—1968) καί ὁ κινηματογράφος τῆς Πέμπτης Δημοκρατίας, περίοδος Πομπιντοῦ (1969—1974). Ἵ Η

«νουβέλ βάγκ» μέσα σ' αυτόν τόν κύκλο δέν ήταν παρά μιά επιφανεϊακή μεταβολή.

(Από τό βιβλίο *Quinze ans de cinema mondial*

1960—1975

μετάφραση: 'Αργυρώ 'Ακρωτηριανάκη.



Ο Ζάν -Πιέρ Λεώ

στά «400 χτυπήματα» του Φρανσουά Τρυφώ.

400 χτυπήματα (Quatre cents coups)

Γαλλία 1959

Παραγωγή: Films de Carrosse (Φρανσουά Τρυφώ). *Σκηνοθεσία:* Φρανσουά Τρυφώ. *Σενάριο:* Μαρσέλ Μουσσού και Φρανσουά Τρυφώ. *Φωτογραφία:* 'Ανρύ Ντεκά. *Ντεκόρ:* Μπερνάρ 'Εβέν. *Μουσική:* Ζάν Κονσταντίν *Διανομή:* Ζάν Ιιέρ Λεώ (τό μικρό άγόρι), Κλαίρ Μωριέ (μητέρα) 'Αλμπέρ Ρεμύ (πατέρας), Γκύ Ντεκόμπλ (δάσκαλος), 'Ανρύ Βιρλοζέ.

Ταινία αυτοβιογραφική πού ή παγκόσμια άπήχηση της συνέβαλε σημαντικά στην άναγνώριση της «νουβέλ βάγκ».

Συζήτηση μέ τόν Φρανσουά Τρυφώ.

ΕΡ: Είπατε νομίζω ότι τό «Χαρτζιλίκι» ξεπήδησε από ένα πολύ παλιό σχέδιο...

ΑΠ: Βέβαια! Μερικές φορές μάλιστα άναρωτιέμαι άν δέν γυρίζω πάντα παλιά σχέδια. Μερικά, μπορώ νά τά χρονολογήσω μέ άκρίβεια. 'Η 'Ιστορία της Adèle H.» γιά παράδειγμα, ξεκίνησε τόν Φεβρουάριο - Μάρτιο του 1969 όταν δημοσιεύτηκαν τά άποσπάσματα της ιστορίας της Adèle. 'Αμέσως ενδιαφέρθηκα νά κάνω μιά ταινία μ' αυτά. Γι' αυτό έδω τό έργο είναι πιό δύσκολο νά πω γιατί πρέπει νά γυρίζω πίσω στην εποχή των «Mistons»: τό άρχικό σχέδιο γιά τούς «Mistons» ήταν νά γίνει μιά ταινία μέ πολλές ιστορίες: προτίμησα νά έγκαταλείψω αυτή τήν ιδέα, αλλά δέν ικανοποιήθηκα έντελώς άπ' τούς «Mistons» και στη συνέχεια ανέπτυξα παραπάνω τό έπεισόδιο αυτό στά «400 χτυπήματα». Στη συνέχεια, σκεφτόμουν πολύ συχνά τήν πιθανότητα μιάς ταινίας πάνω στις διάφορες όψεις της παιδικής ηλικίας, όμως μόνο μετά τήν «'Αμερικάνικη νύχτα» κατάλαβα ότι θά μπορούσα νά τό πετύχω αυτό καλύτερα συμπλέκοντας τίς ιστορίες και τά πρόσωπα παρά μέ τή μορφή χωριστών σκέτς. 'Η «'Αμερικάνικη νύχτα» ήταν ίσως μιά σπασοκεφαλιά πάνω στό χαρτί όσον άφορα

τή δόμηση της, όμως τό αποτέλεσμα ήταν ικανοποιητικό: σκέφτηκα ότι θά μπορούσα νά συνδέσω τούς διάφορους παιδικούς ρόλους όπως έκανα και μέ τά πρόσωπα τής « Αμερικάνικης νύχτας ».

της, όμως τό αποτέλεσμα ήταν ικανοποιητικό: σκέφτηκα ότι θά μπορούσα νά συνδέσω τούς διάφορους παιδικούς ρόλους όπως έκανα και μέ τά πρόσωπα τής « Αμερικάνικης νύχτας ».

ΕΡ.: Είπατε ότι τό έργο αποτελείται από πράγματα αληθινά, από πραγματικά επεισόδια πού είχατε. μαζέψει από καιρό, άκόμα κι από προσωπικές σας άναμνήσεις. Μπορείτε νά μās δώσετε παραδείγματα;

ΑΠ.: Αυτό πού γίνεται στό χωριό διακοπών μου είχε συμβεί πραγματικά: λέξη πρός λέξη, εικόνα πρός εικόνα. Άκόμα, αυτή ή πεπαλαιωμένη πιά συνήθεια πού είναι ή επίσκεψη στό στάδιο γιά άγώνες ποδηλάτων πίσω από μοτοσυκλέτες, ένα αναχρονιστικό στοιχείο: δυσκολεύτηκα πολύ γιά νά βρω μιá ομάδα πού νά έξασκεί άκόμα αυτό τό σπόρ. Πρόκειται γιά προσωπικές άναμνήσεις.

ΕΡ.: Τελικά υπάρχουν πολλές προσωπικές άναμνήσεις; Άκόμα κι έξω άπ' τήν εισοδο του σινεμά από τήν έξοδο κινδύνου πού όλοι άναγνώρισαν;

ΑΠ.: Ναι αλλά τό έργο δέν είναι αυτοβιογραφικό επειδή δέν είμαι κάποιο από τά πρόσωπα: άλλοτε είμαι ό Patrick. άλλοτε ό Julien, ίσως ό δάσκαλος, αλλά όχι ένα καθορισμένο πρόσωπο.

ΕΡ.: Μέσα άπ' αυτά τά διαφορετικά στοιχεία υπάρχουν δύο πρόσωπα πού βγαίνουν στήν έπιφάνεια: ό Patrick κι' ό Julien. Δέ φοβηθήκατε ότι αυτό θά χαλούσε τό όμοιγενές χρονικό πού θέλατε νά κάνετε στήν άρχή; Δέ νομίζετε ότι πήραν πολύ χώρο;

ΑΠ.: Δέν θέλησα νά τό έλέγξω έντελώς αυτό, γιατί στήν πορεία τής ταινίας αψήθηκε τό ένδιαφέρον μου γιά τόν Julien έννοώ φυσικά τόσο τό παιδί πού έπαιξε όσο και τό ρόλο πού ύποδούταν· και άκριβώς ύπήρχαν πράγματα πού δέν είχαν προβλεφθεί στό σενάριο και πού έγιναν: είχα τή διάθεση νά φτιάξω άμέσως αυτή τήν ιστορία τής ξένης γιορτής τήν αψηγίταν ξαναφέρνει τά άντικείμενα πού οι άνθρωποι τής γιορτής άφησαν νά πέσουν μέσα άπ' τά έρεθίσματα πού τά όδηγούν στό άέρα, και λοιπόν αυτό προστέθηκε κι έπειτα έμένα δέ μ' άρέσει νά κάνω ντοκμανταίρ, μ' άρέσει ό μύθος, μ' άρέσει νά δημιουργώ πλοκή, νά κατασκευάζω ιστορίες, μ' άρέσει νά ξαφνιαζώ, νά γοητεύω κι όλ' αυτά ίσχουν πάντα γιά μένα και μέ άγγίζω στήν καρδιά. Ξέρω λοιπόν πώς μπορούμε νά κάνουμε τό κοινό νά περιμένει γιά ένα χρονικό διάστημα, άς πούμε γιά μιση ώρα, χωρίς πραγματικά νά συναρμολογούμε μιá ιστορία. Τό κοινό έχει ύπομονή, έπωφελούμαι λοιπόν άπ' αυτή και sé μιση ώρα παρουσιάζω όλα τά πρόσωπα· ύστερα όμως πρέπει νά συναρμολογηθεί ή ιστορία και δέ μέ πειράζει πού λίγο-λίγο δύο πρόσωπα, μέ μεγαλύτερο ένδιαφέρον από τ' άλλα, άποσπώνται: πρόκειται άκριβώς γιά τόν Patrik και τόν Julien: άς πούμε ότι άν οι άλλοι έχουν δύο τρεις σκηνές σημαντικές, αυτοί είναι οι ίδιοι σημαντικοί, είναι τά παιδιά πού πρέπει ν' άκολουθήσουμε· δέν είναι άντιθετοί σύμφωνα μέ τό Γιάννης κλαίει — Γιάννης γελάει, είναι όμως δύο χαρακτήρες διαφορετικοί. Ίδιως φυσικά, συμπληρώνονται πολύ καλά... Όχι, νομίζω ότι αυτό είναι σωστό. Πιστεύω πώς αυτή ή κατασκευή είναι καλύτερη, επειδή άν είχα κάνει τό άντιθετο - ν' άρχισω από δύο πρόσωπα κι' ύστερα νά τά έγκαταλείψω γιά μιá πλειάδα χαρακτήρων - τότε θά χανόντουσαν όλα. Διδάλεξα λοιπόν τό άντιθετο.

Υπήρχε όμως και τό άρχικό σχέδιο, πού τηρήθηκε καλά ή άσχημα, και πού σύμφωνα μ' αυτό έπρεπε νά καλυφθεί όλο τό φάσμα τών ηλικιών από τή γέννηση ως τά 12 χρόνια. Ίσως θάρπεε νά κινηματογραφήσουμε μιá γέννηση: τό προσπάθησα, αλλά δέν μπορούσε νά γίνει έχει κινηματογραφηθεί κατά έμμεσο τρόπο στό πρόσωπο του δάσκαλου. Τό σχέδιο ήταν νά δείξουμε τίς ηλικίες πού δέ δείχνουν συνήθως: συνήθως δέ δείχνουν παιδιά δυόμιση έτών, ή τουλάχιστον δέν τά δείχνουν νά δρούν. Και άκριβώς περί αυτού έπρόκειτο: ένα μικρό άγόρι κι' ένα μικρό κορίτσι άπ' τή γέννησή τους ως τό κατώφλι τής εφηβείας.

ΕΡ.: 'Ομολογήσατε πώς αγαπάτε τὰ παιδιά μέχρις «ήλιθιότητας». Αυτό δέν αντιπροσωπεύει κι' ένα μικρό κορίτσι απ' τή γέννησή τους ως τό κατώφλι τής εφηβείας. ένα κίνδυνο, δηλ. τόν κίνδυνο να είστε πολύ «καλός» μαζί τους. Πώς αντιδράσατε σ' αυτό; ΑΠ.: 'Η μόνη κατηγορία πού άκούω από τότε πού παίζεταί ή ταινία - κάποιος τήν πέταξε και πολλοί τήν επαναλαμβάνουν - είναι ή ιδέα ότι κάτι λείπει απ' τήν ταινία κι' αυτό είναι ή σκληρότητα τών παιδιών.

ΕΡ.: Κι' εγώ αυτό σκεφτόμουν. 'Ακόμα περισσότερο πού υπάρχει στους Mistons.

ΑΠ.: 'Ναί αλλά στους Mistons μέ σοκάρισε. 'Ηταν ένας απ' τούς λόγους πού έγκατέλειψα τό σχέδιο να τούς συνεχίσω. Κατάλαβα ότι ήταν πολύ τεχνητό: τὰ παιδιά ήταν πολύ καλά στούς Mistons όταν τούς έλεγα να κάνουν πράγματα πολύ σχετικά μέ τήν καθημερινή τους ζωή. "Όταν όμως έπρεπε να δημιουργήσουν μιá κατάσταση, δηλαδή να βασανίσουν τό ζευγάρι τών έρωτευμένων, ένιωθαν έξω απ' τὰ νερά τους και παίζανε άσχημα. Και στό σημείο αυτό σκέφτηκα: δέν θά ξανακάνω μιá ιστορία τεχνητή μέ παιδιά: θά ξεκινώ μέ πιό απλά πράγματα όπου θά εισάγω τίς σχέσεις τους, δέν θά ξαναγυρίσω όμως μιá ιστορία όπου τὰ παιδιά χρησιμοποιούνται για να αποδείξουν κάτι. Ξέρω πώς ύφίσταται ή σκληρότητα τών παιδιών. Δέν τή δοκίμασα γιατί ήμουν μοναχοπαίδι και γιατί έκανα παρέα μέ μικρότερα παιδιά, ήθελα να παίζω, να μιλά μαζί τους. Νομίζω πώς οι άνθρωποι πού έχουν άδερφούς και αδερφές γνώρισαν πολύ πιό βίαιες σχέσεις. Δέ γνώρισα λοιπόν αυτή τήν πλευρά τών παιδιών απ' τήν άλλη μεριά, είδα να χρησιμοποιείται συχνά ή σκληρότητα τών παιδιών στόν κινηματογράφο και τή λογοτεχνία, μ' ένα τρόπο τεχνητό, για να δείχθει τό παράλογο ή ή βαναυσότητα του πολέμου κλπ. Χρησιμοποιούν τήν παιδική ηλικία, ενώ ήθελα να τό κάνω αυτό. 'Ισως λοιπόν υπάρχει μιá έλλειψη, όμως αυτό δέ μέ στενοχωρεί.

ΕΡ.: 'Υπάρχουν κομμάτια πού μ' άρεσαν πολύ στήν ταινία όπως ή τελική σκηνή και άλλα πού μέ διασκέδασαν και μάλιστα πολύ - όπως π.χ. όταν ή κόρη του άστυνόμου άναστατώνει τήν πολυκατοικία - μου φάνηκαν όμως συγχρόνως εύκολα.

ΑΠ.: Είναι μιá αληθινή ιστορία. Ναί, είναι εύκολη. Ζήτησα από διάφορους ανθρώπους να μου πουν ιστορίες μέ μικρά κορίτσια 6-8 χρονών και κράτησα αυτή. Δέν θά τήν είχα βάλει αν δέν υπήρχε πραγματικά ή ιστορία ενός παιδιού πού τό κακομεταχειριζόντουσαν, γιατί είναι ένα μικρό κορίτσι πού γίνεται για λίγο ένα παιδί - μάρτυρας και έγκαταλελειμένο, ενθ δέν είναι. Κάποτε είχα σοκαριστεί απ' τό σκέτς του Φερνάνδ Ράουαθ «Βασανιστής παιδιών» επειδή έβρισκα πώς έκανε τούς ανθρώπους να γελουν και τούς απομάκρυνε από κάτι στό όποιο έπρεπε πάντα να προστρέχουν μέ πάθος... 'Επειτα, ή ιστορία μέ γοήτευσε όταν μου τή διηγήθηκαν και λόγω τών κινηματογραφικών δυνατοτήτων, φαντάσθηκα άμέσως έκείνη τήν αγωγή τούς ανθρώπους στά παράθυρα.

ΕΡ.: Δώσαμε ήδη στοιχεία πού αποδεικνύουν ότι ή διαδοχή τών ιστοριών έγινε μετά από σκέψη και ύπολογισμό. Αυτό τό όμοιογενές μωσαϊκό προέκυψε 100% απ' τό σενάριο ή έν μέρει απ' τό μοντάζ;

ΑΠ.: 'Εν μέρει απ' τό σενάριο, έν μέρει απ' τό γύρισμα, ή μάλλον πολύ απ' τό γύρισμα. Σ' αυτό τό είδος γυρίσματος δέν υπάρχει άνάπαυση τίς Κυριακές. Κάθε Κυριακή μέ τή βοηθό μου τήν Suzane Schiffmann. Ξανακοιτάμε τὰ παντα, συζητάμε τι θά κάνουμε τήν επόμενη εβδομάδα και για παράδειγμα, άντιμετωπίζουμε τό γεγονός ότι πρέπει όπωσδήποτε να τοποθετήσουμε ένα πρόσωπο πού δέν είχαμε προβλέψει στό σχολείο, θέλουμε να έρθει ένα πρόσωπο πού δέν ανήκει σ' αυτό: γι' αυτό στήν αρχή εμφανίζεται στό σχολείο ή γυναίκα του δάσκαλου. Βλέπετε, κάθε Κιριακή τό σενάριο άνακατασκευάζεται. Είναι άπαραίτητο σέ μιá ταινία αυτό του είδους επειδή, μέ τό δεδομένοκι' όλας ότι δέ γυρίζουμε μέ τάξη, γυρίσαμε πρώτα ό,τι άφορούσε τό σχολείο κι' ύστερα επιστρέψαμε συνεχώς για να τό στηρίξουμε, να στηρίξουμε και να εμπλουτίσουμε κάπως αυτή τήν ταπεσαρία, να τή συμπληρώσουμε. Δέν ήθελα ή γυναίκα του κουρέα να εμφανίζεται μόνο στό έσωτερικό του κομμωτηρίου: γι' αυτό τήν έβαλα να συνοδέψει τό γιό της ως τό σχολείο: θέλει να μπει και μέσα όμως ό γιός τήν έμποδίζει. "Όλ' αυτά προκύπτουν απ' τίς κυριακάτικες διορθώσεις.

Και τό μοντάζ είναι πολύ σημαντικό, επειδή ακριβώς στό μοντάζ αλλάζουμε μερικές φορές τή σειρά τών σκηνών. Είχα λοιπόν μιά σκηνή πού μπορούσε νά μπει σχεδόν παντού, μιά σκληρή σκηνή - ή τουλάχιστον έτσι τήν θεωρούσα εγώ, δέν πρόκειται γιά τή σκληρότητα τών παιδιών αλλά τής ζωής - όπου ό μικρός Julien βγαίνει έξω άπ' τήν τάξη επειδή δέν ξέρει τό μάθημά του και στό διάδρομο, τόν βλέπουμε νά μάχεται στις τσέπες τών φίλων του και νά κλέβει. Αυτή ή σκηνή μπορούσε νά μπει όπουδήποτε, όμως τό σημαντικό είναι ότι ή σημασία της μεταβαλλόταν ανάλογα μέ τό μέρος όπου θά έμπαινε. Τελικά τήν έβαλα σ' Ένα μέρος πού θεωρούσα άνώδυνο, γιά νά αποδειχθεί στη συνέχεια ότι δέν ήταν άνώδυνο. Στην ακριβώς επόμενη σκηνή, ό Julien βγαίνει από ένα μαγαζί κρατώντας κάτι μπουκάλια, συναντάει τόν Patrick και τόν διώχνει λέγοντας: «Παράτα με». Στο μοντάζ δέ σκέφτηκα ότι οι θεατές θά συνδέουν αυτές τις δύο σκηνές, όμως τώρα μερικοί μου λένε: «Έκλεψε τά λεφτά τών φίλων του γιά ν' αγοράσει αυτά τά μπουκάλια γιά τή μητέρα του» ενώ έγω δέν ήθελα νά πώ αυτό. Είναι δύσκολο νά έλέγξεις τή σημασία στόν κινηματογράφο, εμφανίζονται πάντα έρμηνείες πού δέν τις περιμένεις.

ΕΡ.: Τά παιδιά τά διαλέξατε άπ' τό παρουσιαστικό τους, ή άπ' τό κατά πόσον ταίριαζαν μέ τό πρόσωπο πού θά υποδύοντοσαν;

ΑΠ.: Όχι, ούτε άπ' τό κατά πόσον ταίριαζαν, άφού τά πρόσωπα του έργου ήταν πολύ άνοιχτά... Ήταν κυρίως άπ' τό πώς στεκόντουσαν μπροστά στό φακό. Τους έβαλα δλους νά πουν ένα μέρος του *Harmagon* άπ' τόν «Φιλάργυρο»-αυτό ήταν ήδη ένα μικρό τέστ - κι έπειτα τους έκανα έρωτήσεις. Κάναμε δοκιμές στην αλλη του σχολείου τής Thiers όποτε μετρούσε ή ζωντανία τους, τό λεξιλόγιο τους, ή επιθυμία πού είχαν νά παίξουν-γιατί κι αυτό παρεμβαίνει - και ή διαθεσιμότητά τους. Άρχισα επίτηδες άπ' τις σκηνές μέσα στην τάξη υπήρχε μιά τάξη με 35 μαθητές και μιά άλλη με 25 πιό μικρούς: έτσι είχα τόν καιρό νά τους μελετήσω δέν ήθελα νά μετανιώσω μετά, νά σκεφτώ: «σ' αυτόν ήθελε νά έδω ένα μεγάλο ρόλο»... Τελικά, όλα πήγαν καλά. Αυτό εξηγεί και τή σημασία πού άποκτούν στην ταινία οι δύο μικροί Ιταλοί: δέν είχε προβλεφθεί πουθενά ότι αυτοί οι δύο μικροί άδελφοί θά είχαν μιά τέτοια θέση δέν είχαν προσωπικότητα, και στην ταινία δέν τους συμβαίνουν σπουδαία πράγματα: είχαν όμως τόσο ενδιαφέρον κι' ήθελαν νά έρχονται κάθε μέρα κι' έτσι πάντα κάτι έβρισκα γι' αυτούς.

ΕΡ.: Ήταν δύσκολο νά βάλετε όλα αυτά τά παιδιά νά παίξουν;

ΑΠ.: Ήταν κουραστικό και ίδιως γιά τά παιδιά, επειδή κάνουν πολλή φασαρία. Συγχρόνως όμως διασκεδάζεις πολύ, έχεις μεγάλες εκπλήξεις και συγκινήσεις πιό δυνατές άπ' όταν γυρίζεις μέ μεγάλους.

Ή χάρη τής ταινίας: πολλοί μέ κατηγορήσαν γι' αυτό νομίζω πώς ήταν άπαραίτητη γιαι τά παιδιά περιφερόντουσαν γύρω άπ' τή μηχανή, ήθελαν νά μάθουν πώς λειτουργεί ενδιαφερόντουσαν πολύ γιά τό τεχνικό μέρος. Περιφερόντουσαν γύρω από τά μηχανήματα του ήχου, μιλούσαν μέ τόν ύπεύθυνο. Έρχόντουσαν και τ' άφηνα νά δουν τις δοκιμαστικές προβολές στόν κινηματογράφο τής πόλης: δέν έκλινα τις πόρτες γιά νά τά έμποδίσω νά δουν τά δοκιμαστικά! Έρχόντουσαν στην αίθουσα του μοντάζ: αρακολουθοσαν τήν ταινία καθώς έτοιμαζόταν. Σιγά-σιγά λοιπόν έμπαιναν τόσο πολύ μέσα στην ταινία πού ένιωθα πώς τήν έκανα γι' αυτά. Δέ συζητά κανείς μέ τά παιδιά όπως συζητά μέ τους μεγάλους, λές πράγματα σημαντικά μ' Ένα πιό έλαφρό τόνο ή αποδραματοποιώντας κάνοντας τά πράγματα λιγότερο σοβαρά. Αυτό ήταν τό πρόβλημα: ήθελα νά μιλήσω γι' αυτά τά σημαντικά πράγματα, ήθελα όμως συγχρόνως νά τους άρέσει ή ταινία, νά είναι δική τους, ή ταινία τους. Αυτό είναι όλο.

ΕΡ.: Ός πιό βαθμό τά παιδιά αυτοσχέδιασαν ή έπαιξε ρόλο ή τύχη;

ΑΠ.: Σέ σημαντικό βαθμό επειδή στη διάρκεια τών σκηνών έδωνα πολύ λίγους διάλογους: τους μιλούσα γιά τή γενική ιδέα και τά υπόλοιπα τά κάνανε μέ δικά τους λόγια. Δέν υπήρξε αυτοσχεδιασμός στα γεγονότα γιατί οι ιστορίες ήταν έτοιμες. Στη σκηνή όμως, γιά παράδειγμα, όπου ό δάσκαλος φθάνει λέγοντας: «Άπέκτησα ένα παιδί» έκαναν ακριβώς τις

ερωτήσεις που θέλανε. Σ' αυτό τό σημείο ενεργήσαμε μέ τόν τρόπο του Jean Rouch, ή μηχανή έπαιρνε πρώτα τά παιδιά που ρωτούσαν ό,τι ήθελαν, τό σκρίπτ σημείωνε λίγο-πολύ αυτά που λεγότουσαν, ύστερα ή μηχανή στρεφόταν στό δασκαλό, τά παιδιά έκαναν ξανά τίς ίδιες σχεδόν ερωτήσεις χωρίς να φαίνονται και ό δάσκαλος άπαντούσε. Δέν ύπήρχε γραπτός διάλογος. Αυτό όλο λειτουργεί καλά, χάρη και στην καλή επαφή που έχει ό Francois Thévenin με τά παιδιά.

ΕΡ.: Άν κάνετε τό σχολείο κατά κάποιο τρόπο τό κέντρο τής ταινίας, είναι επειδή αυτό διευκολύνει τήν κατασκευή τής ιστορίας; Ή είναι λόγω τής σημασίας που δίνετε στό σχολείο;

ΑΠ.: Δέν είναι ή σημασία που τού δίνω, αλλά ή θέση που κατέχει στη ζωή ενός παιδιού. Άν κάνετε μιά ταινία μ' ένα ενήλικο, έχετε τή δουλειά του, τήν ιδιωτική του ζωή. Μ' ένα παιδί είναι τό ίδιο πράγμα: είναι όμοιος διασκεδαστικό ή κινηματογραφείο αυτή τή δουλειά, επειδή τό χρονικό διάστημα μέσα στην τάξη είναι ένας μεστός χρόνος, κατά τή διάρκεια μιās εξέτασης π.χ. ή ό,τιδήποτε άλλο: είναι κάτι πολύ δυνατό. Τό κατάλαβα αυτό γυρνώντας τά «400 χτυπήματα». Έχω άλλωστε ένα σχέδιο πάνω σ' αυτό που δέν έχω καταφέρει να τό πραγματοποιήσω επειδή όλο ξεστρατίζω: θάθελα να φτιάξω μιά ταινία όπου δέ θάβγαينا καθόλου άπ' τό σχολείο. Αυτό θά μ' άρεσε πάρα πολύ και θά τόκανα σ' ένα μικρό χωριό... και θά ύπήρχε πολύς αυτοσχεδιασμός. Ύπάρχει επίσης κάτι τό ιδιαίτερο σέ μένα όσον άφορά τόν δάσκαλο. Στά 400 χτυπήματα πολλοί εκπαιδευτικοί μου είπαν: «Ή ταινία είναι καλή, αλλά ό δάσκαλος έξωπραγματικός» κι' εγώ άπάντησα: «Όχι, τόν γνώρισα εγώ αυτόν τόν δάσκαλο, στό δημοτικό τήν εποχή τής Άπελευθέρωσης». Όπωςόποτε ή ταινία γυρίστηκε τό 1958 και δέν ήταν μιά ταινία εποχής, έτσι που οι δάσκαλοι μπορούσαν να μου πουν: «Σās βεβαιώνω ότι τά πράγματα άλλαξαν, δέν είναι πιά έτσι» σήμερα είναι πιο νέοι, έχουν πιο στενές σχέσεις». Δέν είχα παρά να τούς πιστέψω. Προετοιμάζοντας πάντως αυτή τήν ταινία κι' ενώ είχα διαλέξει τήν πόλη Thiers, επισκέφτηκα πολλές πόλεις του Puy-de-Home, μίλησα με πολλούς δάσκαλους και είναι πράγματι αλήθεια πώς έχουν αλλάξει πολύ. Ήξερα πώς ή ταινία δέν θά είχε τόν ίδιο χαρακτήρα με τά «400 χτυπήματα» δέν θά ήταν μιά κραυγή διαμαρτυρίας-τά «400 χτυπήματα» είχαν μέσα τους τήν εξέγερση-ήξερα πώς θά επρόκειτο γιά παιδιά είδωμένα από κάποιον πολύ μεγαλύτερό τους που δέν μπορούν να ξεγελάσουν με τήν ηλικία τους. Άς πούμε πώς βλέπω ως εξής τίς τρεις ταινίες: τά «400 χτυπήματα» σάν να ήμουν ό άδελφός του Antoine Doinel. Τό «Άγριο παιδί» σά να ήμουν ό πατέρας του Victor - έπαιξα άλλωστε τό ρόλο του Ithard, κι' ένιωσα στη διάρκεια του γυρίσματος σά να γινόμουν πατέρας. Και σ' αυτήν έδω, προχωρώντας λίγο τά γεγονότα, είναι σχεδόν τό βλέμμα ενός παπού που θέλησα να δώσω, δηλαδή ένα βλέμμα που δέν κρίνει, που άποδραματοποιεί τά πάντα, που κοιτάζει τά παιδιά σάν κάτι τό πολύ όμορφο. Είναι σχεδόν στρατευμένο, είναι ένα βλέμμα τμηματικό, ήθελήμενα ευνόικο, όπως και στην «Άμερικάνικη νύχτα» ήταν ήθελήμενη ή εξύμνηση του γυρίσματος μιās ταινίας- έδω είναι ήθελήμενη ή εξύμνηση των παιδιών.

Ήξερα άπ' τήν αρχή πώς θά ήμουν τρυφερός με τά παιδιά - δέν άρνούμαι τή λέξη τρυφερότητα - και δέν ήθελα να τά ξέρω σέ αντίθεση με τούς μεγάλους επειδή θά ήταν άδικο Δέν ήθελα λοιπόν κανένα πρόσωπο να είναι άρνητικό- οι μεγάλοι έμφανίζονται μάλλον άδύναμοι, μερικές φορές άποτυχημένοι ή άτυχοι, όπως ό άνάπηρος πατέρας του Patrick, δέν δείχνονται όμοιος άρνητικά, με κακία Κάθε άλλο. Ό δάσκαλος, είναι ή άλλη όχη του νομίσματος σέ σχέση με τά «400 χτυπήματα» επικοινωνεί εύκολα με τά παιδιά και θέλει να νάναι κοντά τους. Είναι ένα πολύ ώραίο πρόσωπο: έρμηνεύτηκε πολύ καλά νομίζω...

ΕΡ.: Νομίζετε πώς ή ταινία μπορεί να άπευθυνθεί και στά παιδιά;

ΑΠ.: Σ' αυτό, ή άπάντηση έχει δοθεί. Ή μόνη δημόσια προβολή που είδα ήταν στην Thiers, επειδή είχα ύποσχεθεί πώς θά ξαναγυρνούσα και πραγματικά ήταν μεγάλη ευχαρίστηση να βλέπω τήν ταινία μαζί μ' όλα τά παιδιά που συνεργάστηκα. Τά παιδιά είναι οι προνομιούχοι

θεατές αυτής της ταινίας. Αυτό πρέπει να ρωτήσουμε. Αυτό έγινε στην τηλεόραση, στη Λυών, και παντού ενδιαφέρθηκαν γενικά. Έκαναν έξυπνες ερωτήσεις και φυσικά πολλές για τεχνικά θέματα. Είναι η ίδια περίπτωση με τό «Άγριο παιδί» που είχε ένα μεγάλο παιδικό κοινό. Εκεί είχαμε κυρίως μία φανταστική ιστορία για τὰ παιδιά. Μέσα σ' ένα χρόνο τό άγριο παιδί έμαθε όλα όσα ξέρουν τὰ παιδιά τών 7-8 χρόνων, δηλαδή νά περπατάει, νά στέκεται όρθιο, νά βάζει τίς κάλτσες του, νά τρώει σωστά νά διαβάξει και νά γράφει νά αναγνωρίζει τὰ αντίκειμενα...Συμμαζεύτηκε. Καί ξαφνικά αυτό δημιούργησε ένα σόκ. Πολλοί μου τηλεφώνησαν κάποιος μου είπε: «Ό γιός μου έχει νά περπατήσει με τὰ τέσσερα εδώ και τρείς μέρες!»

ΕΡ.: Γύρω στά χρόνια του 30 οι ταινίες με παιδιά ήταν στίς δόξες τους...Μου φαίνεται ότι αυτό έχει πέσει τώρα. Νομίζετε ότι ή επιτυχία της ταινίας σας είναι μία ξεχωριστή περίπτωση ή είναι ή μόδα της εποχής;

ΑΠ.: Δέν ξέρω. Η αλήθεια είναι ότι οι παραγωγοί φοβούνται γιατί με τὰ παιδιά είναι πότε έτσι και πότε άλλοιως. Δίπλα σέ μία μεγάλη επιτυχία όπως «Ό πόλεμος τών κουμπιών» υπάρχουν πολλές άποτυχίες που δέν εξηγούνται εύκολα. Θαρρείς πώς υπάρχει μέσος όρος. Όταν τό κοινό άρνείται, άρνείται όλoκληρωτικά.

ΕΡ.: Υπάρχει κάτι άλλο που θά θέλατε νά πείτε;

ΑΠ.: Όχι... ξέρω πώς θά ξαναδουλέψω με παιδιά επειδή καθώς γυρνούσα τήν ταινία ένοιωθα πώς δέν εξαντλούσα τό θέμα. Δέν είναι ότι ήθελα νά τό εξαντλήσω, όμως σκεφτόμουν: «Θά περιλάβω όλη τήν παιδική ηλικία». Ηθελα σχεδόν νά κάνω μία διαφήμιση για τούς ανθρώπους που δέν αγαπούν τὰ παιδιά και νά τούς πώ: «Αν δέν αγαπάτε τὰ παιδιά μήν πάτε νά δήτε αυτή τήν ταινία. Μά είναι δύσκολο νά κάνης διαφήμιση μ' αυτό πνεύμα... Υπάρχει ή ξηξη ιδέα: Στην πραγματικότητα δέν θά υπάρξει κορεσμός με τὰ παιδιά, επειδή δουλεύοντας μαζί τούς βλέπω κι' άλλα θέματα, και άλλες δυνατότητες, όπου θά επιστρέψω. Όχι τώρα άμέσως επειδή δέν μ' άρέσει νά ξεδιδικεύομαι. Θά επιστρέψω όμως, ίσως έν μοναδικό παιδί που θά τό παρακολουθούμε από μακριά επειδή αυτό θά μου επιτρέψει νά έμβιβύνω περισσότερο.

(άπό τό περιοδικό «Jeune cinema»

επιμέλεια: Ξεαν Δελμας)

μετάφραση: Κλώντ Λωράν

Φρανσουά Τρυφώ (Francois Truffaut)

Βιογραφία.

Γάλλος σκηνοθέτης. Μιά από τίς πιο σπουδαίες προσωπικότητες της «Nouvelle Vague» (« Νέο Κύμα»). Καθιερώθηκε με τό πρώτο του αυτοβιογραφικό φίλμ «Τά 400 κτυπήματα» και ή εύαισθητη σκηνοθεσία του συνεχίστηκε στό Jules et Jim. Ό ίδιος είχε πει: «Φτιάχνω ταινίες για νά πραγματοποιήσω τὰ όνειρά μου σάν ενήλικας, για νά μου κάνω καλό και όσο τό δυνατό νά κάνω καλό στους άλλους. Για πολλούς ό κινηματογράφος είναι μία γραφή, για μένα θά είναι πάντα ένα θέμα όπου άπαγορεύεται νά κάνης τό κοινό σου νά βαρεθί ή ν' άπευθύνεσαι μόνο σ' ένα μέρος τών θεατών.» Ό Truffaut ήταν αυτοδίδακτος.

Φιλμογραφία.

Ίστορία του νερού 1957 (με τόν J.L.Godard, συννερασία), Les Mistoms 1958. Τά 400 κτυπήματα 1959, Πυροβόλησε τόν Πιανίστα (1960), Jules et Jim (1961), La Peau douce (1964), Φαρενάιτ 451 (1966), Η νύφη φορούσε μαύρα (1967), Κλεμένα φιλιά (1968), Η Σειρήνα του Μισσισιπι (1970), Τό άγριμ (1971), Παράνομο κραβάτι (1972), Δύο Άγγλίδες στην Εύρώπη (1972) Ένα ώραίο κορίτσι σάν κι έμένα (1973) Άμερικανική νύχτα (1974), Η ιστορία της Άντρες Ουγκώ (1975) Τό χαρτζιλίκι (1976) Ό άντρας π' αγαπούσε τίς γυναίκες (1977)

«Μέ κομμένη τήν ανάσα» (A bout de souffle)

Παρίσι, 1959 Μασαλία

Έταιρία παραγωγής: Georges de Beauregari/Societe nouvelle de cinema (Paris) Παραγωγός: Georges de Beauregard Σκηνοθέτης: Jean Luc Godard Βοηθός σκηνοθέτη: Pierre Rissient Σκρίπτ: Jean Luc Godard Βασισμένο σε μία ιδέα του Francois Truffaut. Διευθ. φωτογραφίας: Raoul Coutard Όπερατέρ: Claude Beusoleil. Καλλιτεχνικός σύμβουλος: Claude Chalrol Μουσική: Martial Lohal Όχος: Jacques Maumont. Διανομή: Jean Paul Belmondo (Michel Poiccard, Laszlo Kovacs), Jean Seherg (Patricia Franchini), Daniel Boulanger (Ό αστυνομικός επίθεωρητής), Jean Pierre Melville (Parvuleoco), Lilliane Robin (Minouche), Henri - Jagues Huet (Antonio Berrutti) Van Doude (ό δημοσιογράφος) Claude Mansard (Claudius Mansard), Michel Falore (ό αστυνομικός) Jean - Luc Godard (καταδότης), Jean Domarchi (μεθυσμένος), Jean-Louis Richard (ό θναυς δημοσιογράφος), Richard Balducci (Tolmatchoff), Roger Hauin (Carl Zombach).

(Ό από τό βιβλίο «J.L. Godard» του Richard Roud)

του Luc Moullet.

Ποιοί είναι οι νεωτερισμοί του «Μέ κομμένη τήν ανάσα»; Κατ' άρχήν ή άντίληψη γιά τούς ήρωες. Ό Γκοντάρ ποτέ δέν άκολουθήσε στήν περιγραφή τους μία πολύ καθαρή γραμμή, άλλα περισσότερο μία σειρά από άντιθετικές κατευθύνσεις, κι αυτό συνειδητά. Ό Γκοντάρ είναι ένας ένστικτώδης δημιουργός που άλλον άκολουθεί ή λογική του ένστικτου του παρά τήν καθαρή λογική (πού χαρακτηρίζει τίς πρώτες του δειλές προσπάθειες και πού στή συνέχεια έγκατέλειψε, πιστεύω μάλιστα ότι δέν τόν ενδιέφερε και τόσο). Πάνω σ' αυτό τό θέμα δίνει ό ίδιος μία έξήγηση στό « Ό Σαρλότ και ό Ζύλ της»: «Φαίνεται σάν νά μήν προσέχω τί λέω, άλλα αυτό δέν συμβαίνει καθόλου· αυτό άκριβώς, δέν συμβαίνει καθόλου. Καί μόνο τό γεγονός ότι λέω μία φράση προϋποθέτει τήν ύπαρξη ενός ίσχυρου σύνδεσμου άνάμεσα σ' αυτήν και τήν προηγούμενη, δέν κάνω ό,τι μου περνάει άπ' τό κεφάλι, ύπάρχει μία λογική καρτεσιανή».

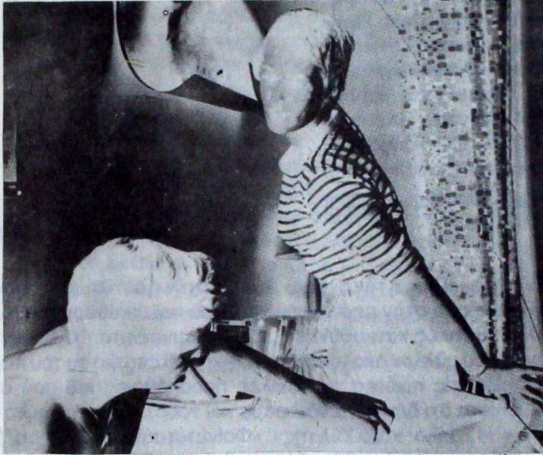
Μία ταινία δέν γράφεται ή δέν γυρίζεται στή διάρκεια τών όποιων έξη μηνών τής άφιερώνοντα, άλλα στή διάρκεια τών τριάντα ή σαράντα χρόνων που προηγούνται από τό σύλληψη της. Τή στιγμή πού ό σκρίπτ χτυπάει τό πρώτο γράμμα, ό σκηνοθέτης δέν έχει παρά νά άφεθ ή ολοκληρωτικά, νά άπορροφηθ ή σε μία παθητική δουλειά. Άρκει νά είναι ό έαυτός του κάθε στιγμή. Κι είναι γι' αυτό πού ό Γκοντάρ δέν ξέρει πάντα γιατί ό τάδε ήρωας κάνει τοϋτο ή τό άλλο. Άλλά μετά από μικρή σκέψη βρίσκει πάντα τό γιατί είναι σίγουρο ότι μία δοσμένη συμπεριφορά, ακόμα κι άντιπατική, μπορεί πάντα νά έρμηνευτή. Άλλά στόν Γκοντάρ είναι διαφορετικό· όλα δένονται μέσα από τήν συσσώρευση μικρών λεπτομερειακών, γιά τόν άπλό λόγο ότι ό Γκοντάρ τά φαντάστηκε όλα φυσικά, παίρνοντας τόν έαυτό του σάν θέμα. Ό ψυχολογία, ή πιό έλεύθερη, ή σχεδόν άδιόρατη είναι συνεπώς και ή πιό άποτελεσματική.

Και είναι έπειδή τόν αγαπά, πού ή Πατρίτσια θά άπαρνηθ ή τόν Μισέλ, και είναι μία τάση νεωτερισμού και μία πρόθεση νά έχη τήν τελευταία λέξη πού σπρώχνουν τόν Μισέλ νά παραδοθ ή στήν άστυνομία. Ό άλλαγή τής στάσης, στόν καιρό μας, μπορεί νά όριση μερικές φορές μία ολοκληρωτική άντιστροφή τής παραδοσιακής ψυχολογίας. Μία από τίς συνέπειες

αυτης της συνεχούς ενδοσκόπησης είναι ο πειρασμός τής προβολής της πάνω στην όθονη, πού είναι φυσικό νά τήν ξαναβρίσκουμε σ' όλες τīs μεγάλες ταινίες μιά κι οι δημιουργοί τους είναι όλοι τους σκηνοθέτες. Γοητευμένοι από τήν άσάφεια τής συμπεριφοράς τους, οι ήρωές μας βγαίνουν από τούς έαυτούς τους καί παίζουν μέ τούς έαυτούς τους γιά νά διαπιστώσουν τί πρόκειται νά βγῆ μ' αυτόν τόν τρόπο: στήν τελευταία σκηνή, ο Μισέλ πεθαίνοντας έπαναλαμβάνει μιά από τīs άγαπημένες του κωμικές μιμήσεις καί ή Πατρίσια τού άπαντά: τραγική ειρωνεία. Κι είναι τό τέλος αυτό, ένα τέλος αισιόδοξο καί σπαραχτικό ταυτόχρονα, σπαραχτικό μέσα άπ' τήν διείδυση τού κωμικού στοιχείου στή καρδιά τής τραγωδίας.

(Cahiers du Cinéma, τ. 106).

Μετάφραση: Άργυρώ Άκρωτηριανάκη.



Ή Τζήν Σήμπεργκ & ο Ζάν -Γλώ Μπελμοντό στό «Μέ κομμένη τήν άνάσα» τού Ζ-Λ. Γκοντάρ.

«Ο Μικρός στρατιώτης» (Le petit soldat)

Γενεύη, 1960

Έταιρία. Παραγωγής : Georges de Beauregard / Societé Nouvelle de Cinema (Paris). Παραγνδῶ : Georges de Beauregard. Σκηνοθέτης : Ζάν Λύκ Γκονιάρ. Βοηθός Σκηνοθέτη : Francis Cognany. Σηρίπτ : Ζάν Λύκ Γκοντάρ. Φωτογραφία : Paol Contard. Όπερατέρ : Michel Latonche. Μουσική : Maurice Leronx. Ήχοληψία : Jacques Maumont. Διανομή : Μισέλ Σαμπόρ (Μπρούνο) Άννα Καρίνα (Βερόνικα), Άνρι-Ζάκ Ύέ (Ζάκ), Πώλ Μποβαί (Πώλ), Λάζλο Ζάμπο (Λάζλο), Georges de Beauregard (άρχηγός δράσης), Ζάν Λύκ Γκοντάρ (άνθρωπος στόν σιδηροδρομικό σταθμό), Ζιλμπέρ Έντάρ.

τού Nicholas Garnham.

«Γιά μένα, πέρασε ο καιρός γιά δράση. Μεγάλωσα. Άρχίζει ο καιρός τής αντίδρασης». Αύτά τά λόγια, μέ τά όποια άρχίζει ο «Μικρός στρατιώτης» τό δεύτερο μεγάλο μήκους φίλμ

του Γκοντάρ, περιγράφουν όχι μόνο τό επίπεδο του μυαλού του Μπρούνο Φόρεστιε, αλλά επίσης και του Ζάν-Λύκ Γκοντάρ. Τό χαρακτηριστικό, πρώτο του φίλμ «Μέ κομμένη τήν ανάσα», ήταν ένα σημαδιακό φίλμ, πού τάραζε τά νερά, ένα παιχνίδι. Ήταν επίσης μιά πλατιά, καυστική κριτική και έμπορική έπιτυχία. Για τόν Γκοντάρ τά πράγματα δέν θά μπορούσαν ποτέ νά είναι πάλι ειλικρινή και τίμια. Θά κρινόνταν τώρα διαφορετικά, και, αναποφευκτα, έπρεπε νά κρίνη τόν εαυτό του διαφορετικά. κι έτσι, μέ τό επόμενο έργο του, τόν «Μικρό στρατιώτη», μπήκε σ' αυτόν τόν έναλασόμενο ρυθμό πούχει όλη του ή δουλειά, ταινίες δράσης και ένστικτου, «Une femme est une femme» ('Η γυναίκα είναι γυναίκα) ή «Band à part» (Κατά μέρος), έναλασόμενα μέ πολύ προσωπικές σκέψεις, «Ζούσε τή ζωή της» ή «Ό τρελλός Πιερό».

Ό «Μικρός στρατιώτης» είναι φίλμ αντίδρασης. Ό Μπρούνο Φόρεστιε, μέ κάποια έννοια, προβληματίζεται πάνω στή ζωή και τίς πράξεις του Μισέλ Πουακάρ, του ήρωα του «Μέ κομμένη τήν ανάσα». Ό Μισέλ ποτέ δέν σκέφτηκε τί έκανε. Αντιπροσώπευε σέ μιά πολύ καθαρή και άπλη μορφή τήν μεταπολεμική γενιά, σ' αντίδραση πρός όλες τίς γνώμες και στάνταρτς αυτής τής προηγούμενης γενιάς πού προκάλεσε και πήρε μέρος στόν 2ο Π.Πόλεμο. Άλλά δέν ήξερε γιατί ξεσηκώθηκε. Μόλις πού ήξερε ότι ξεσηκώθηκε. Ό Μπρούνο άπ' τήν άλλη, είναι πολύ πίο κοντά στόν ίδιο τόν Γκοντάρ. Καταξιώνεται ή ίσως αυτόκαταριέται μέ τήν αυτογνωσία και τήν έξυπνάδα του. Μπορεί νά μήν ξέρει γιατί έξεγείρεται, αλλά θέλει νά τό μάθη. Στήν πραγματικότητα, αυτή ή άπαίτηση είναι ή κινητήρια δύναμη του φίλμ. Όπως λέει κι ό ίδιος ό Μπρούνο «Μπορεί τελικά τά έρωτήματα νάναι πίο σημαντικά άπό τό νά βρής τίς άπαντήσεις».

Σέ ποιά προβλήματα κατευθύνει τίς έρωτήσεις του ό Μπρούνο-και μέσα άπ' αυτόν ό Γκοντάρ; Ό Γκοντάρ είχε πει: «Μιά ταΐνια είναι σάν ένα προσωπικό ήμερολόγιο, ένα μπλόκ σημειώσεων ή ένα μονόλογο κάποιου πού προσπαθεί νά δικαιολογήσει τόν εαυτό του, πριν τήν μηχανή λήψης πού είναι σχεδόν ένας κατήγορος, όπως κάνει κάποιος μπρός στόν δικηγόρο ή τόν ψυχίατρο». Στόν «Μικρό στρατιώτη» ό Γκοντάρ μέσα άπό τόν Μπρούνο Φ. προσπαθεί νά δικαιολογήσει τό γιατί ζει. Τό φίλμ είναι μιά αναζήτηση στήν ύπαρξη του άτόμου. Ρωτάει: «Ποιός είμαι;»

Ό Γκοντάρ παίρνει πρώτα μιά άπ' τίς κεντρικές άρχές τής Γαλλικής φιλοσοφίας, τό φημισμένο γνωμικό του Καρτέσιου, «Σκέπτομαι, άρα ύπάρχω». Άλλά στόν κόσμο Γκοντάρ, πούναι ό δικός μας κόσμος, τό έρεισμα για σκέψη έχει κατασραφεί άπό τήν ψυχολογική αναζήτηση. Ό Μπρούνο, μιλώντας διαρκώς, προσπαθεί νά παγιδεύσει τίς σκέψεις του. Όπως τό θέτει, «Ίσως ό κόσμος μιλάει, χωρίς νά σταματά νά του άρέσουν οι χρυσοθήρες, για νάβρη τήν άλήθεια. Αντί νά ξεδιαλέγουν τόν πυθμένα του ποταμού, ξεδιαλέγουν τόν πυθμένα τών δικών τους σκέψεων». Άλλά οι σκέψεις τους τρέχουν τόν γρήγορα για νά τίς τσακώσουν. Τό ίδιο συμβαίνει και μέ τούς άλλους ανθρώπους. Ό Μπρούνο σέ κάποιο σημείο ύπογραμμίζει: «Έκείνο πούναι σημαντικό δέν είναι ό τρόπος πού σέ βλέπουν οι άλλοι, άλ ό ύπογραμμίζει: «Έκείνο πούναι σημαντικό δέν είναι ό τρόπος πού σέ βλέπουν οι άλλοι, αλλά ό τρόπος πού έσύ βλέπεις τόν εαυτό σου.» Άλλά ό Γκοντάρ δείχνει στό φίλμ πώς και σ' αυτό όπως και σέ τόσα άλλα, ό Μπρούνο έχει άδικο. Η έρώτηση για τήν άτομικότητα οδηγεί στήν καταστροφή, στόν φόνο, στόν θάνατο, πού σέ τελευταία άνάλυση είναι τά αντίθετα της, αλλά δέν οδηγεί τόν Μπρούνο σέ μιά καθαρώτερη εικόνα για τό ποιός είναι. Ό ύπερβολικός άτομισμός του Μισέλ Πουακάρ δείχνεται νά μήν έχη άπάντηση.

Στό «Ζούσε τή ζωή της», ή Νανά λέει: «Μπορεί νά ξεχνώ πώς είμαι υπεύθυνη, αλλά είμαι κάνει τό ίδιο.» Αυτή ή άίσθηση άπ' τήν όποια δέν μπορείς νά ξεφυγής, εισάγεται στη δουλειά του Γκοντάρ για πρώτη φορά μέ τόν «Μικρό στρατιώτη».

Η πολιτική συναντιέται για πρώτη φορά στόν κόσμο του Γκοντάρ μέ τόν «Μικρό στρατιώτη.» Δέν θά τόν ένκαταλείψη ποτέ. Πραγματικά και σήμερα, ό Γκοντάρ παραμένει ένας άπ' τούς

πιό πολιτικοποιημένους σκηνοθέτες. Αυτό είναι ειρωνικό, τή στιγμή πού τόσο πολλοί θεωρούν τόν Γκοντάρ σάν απόστολο του άναρχισμού. "Όταν άρχισε τόν Νέο Κύμα (Nouvelle Vague) πολλοί κατηγορήσαν τούς σκηνοθέτες του ότι άπόφυγαν νά άσχοληθούν μέ θέματα βαρύνουσας σημασίας. Τό «Μέ κομμένη τήν άνάσα» θεωρήθηκε άπ' αυτούς ή τελική έπιβεβαίωση του ότι αυτοί οι νέοι κινηματογραφιστές ενδιαφέρονταν μονάχα γιά τά έγκλήματα και γιά τούς νέους πού τριγυρνούν άπό κρεββάτι σέ κρεββάτι. Έτσι, ήταν άληθινή έκπληξη όταν ό «Μικρός στρατιώτης» άπογορεύτηκε. Άλλά ή άπαγόρευση, μέ κάποια έννοια, καθιέρωσε τά πολιτικά διαπιστευτήρια του Γκοντάρ. Πάντως, ό,τι δήποτε και νά σκέφτηκε κανείς στή συνέχεια γιά τήν ιστορία τής Άραβογαλλικής τρομοκρατίας, ή Γαλλική έξουσία τό πήρε άρκετά σοβαρά ώστε νά τήν άπαγορέψει.

Άλλά όπως ό ήρωας του « Άρσενικό-θηλυκό» και ή ήρωίδα του «Συνέβη στίς Η.Π.Α.», ό Μπρούνο δέν μπορεί νά βρῆ γιά τόν έαυτό του μιά θέση στό πολιτικά. Θέλει άπελπισμένα νάνα ιδεαλιστής άλλά δέν μπορεί νά είναι. Κι έτσι άντιστέκεται τόσο στά βασανιστήρια όσο και στους φόνους, γιά προσωπικούς κι όχι γιά πολιτικούς λόγους, και όχι άπό πεποίθηση. Σ' αυτό τό φίλμ, όπως και στό «Συνέβη στίς Η.Π.Α.», τά πολιτικά έχουν γίνει ένα παράξενο, βίαιο και προφανώς άνοστο παιχνίδι. Καί ή Δεξιά και ή Άριστερα χρησιμοποιούν μέθοδες θολές. Τόσο ό Λάζλο του F.N.L. όσο κι ό Ζάκ, τό δεξιο αντίθετό του, λένε άκριβώς τήν ίδια φράση στόν Μπρούνο «Πρέπει πότε-πότε νάχης τή δύναμη νά κόβης τά πράγματα μέ τό μαχαίρι.» Άλλά αυτό τό έπικίνδυνο παιχνίδι μοιάζει νάχη όλο και λιγώτερη σχέση μέ τίς σκέψεις και τά αισθήματα των άπλών ανθρώπων. Άπό κει άπορρέει και ή νοσταλγία του Μπρούνο γιά τίς άθώς και άπλές μέρες του 1930 και του Ίσπανικού Έμφύλιου πόλεμου. Έτσι, και τά πολιτικά άδυνατούν νά άπαντήσουν στά έρωτήματα του Μπρούνο.

Άπομένει ή άγάπη, μιά άλλη μορφή άμοιβαίας ύπευθυνότητας πού ίσως όριζει τό άτομο. Δέν άποκλείεται ό Μπρούνο νά βρῆ ένα νόημα γιά τή ζωή του στή σχέση του μέ τή Βερόνικα. Άλλά αυτός ό τρόπος τελειώνει μέ τήν προδοσία του Μπρούνο και τό θάνατο τής Βερόνικα. Έν τούτοις, ή άγάπη διατηρεί γιά τόν Γκοντάρ μιά ξεχωρη άξία, γιατί άντιπροσωπεύει μιά άπόδραση άπό τήν σκέψη, σχεδόν μιά άρνηση στή σκέψη. Στά έργα του Γκοντάρ ή άγάπη είναι μιά πράξη πίστης πού κάνει κάποιος σέ πείσμα του έαυτού του. Στή Βίβλο ή γνώση ήρθε στόν κήπο τής Έδέμ και κατάστρεψε τήν άγάπη. Ό Γκοντάρ προσπαθεί νά διατηρήση αυτή τή διαδικασία. Παρ' όλη τήν άδυναμία τής, ή άγάπη είναι γιά τόν Γκοντάρ ή μόνη έλπίδα του ανθρώπου νά σωθῆ. Η άπελπισία του φίλμ του Γκοντάρ βρίσκεται στήν έντρομη άβεβαιότητα αυτής τής μοναδικής έλπίδας. Είναι κάτι πού δέν τό διαλέγουμε.

Όταν λέει γιά πρώτη φορά ό Λάγκ στόν Μπρούνο γιά τή Βερόνικα, εκείνος δέν θέλει νά τήν συναντήσει και λέει πώς τά κορίτσια είναι μονάχα ένας οδυνηρός μπελάς. Πραγματικά, όσο βλέπουμε τή Βερόνικα στό φίλμ, τόσο συμφωνούμε μέ τή γνώμη του Μπρούνο. Κι άκόμα, ό Μπρούνο παραδέχεται ορισμένα πράγματα όταν στοιχηματίζει τά 50 δολάρια ότι δέν θά μπορούσε νά τήν έρωτευτῆ. Βρίσκεται σέ άδυναμία νά τό έλέγξει. Άλλά επειδή τήν άγάπη δέν μπορεί κανείς νά τήν έλέγξει και επειδή απαιτεί άνταπόδοση άπό κάποιον άλλο πού επίσης είναι έξω άπό έλεγχο, είναι ένα εύθραστο αίσθημα. Ό Μπρούνο ρωτάει συνέχεια τή Βερόνικα αν τόν αγαπάει, και ποτέ δέν καταλαβαίνουμε αν αυτή τόν αγαπάει ή όχι. Άργότερα, στό «Meris», ό Πώλ καταστρέφει τήν άγάπη τής γυναίκας του μέ τό νά τήν ρωτάει συνέχεια, αν τόν αγαπάει. Έφόσον, λοιπόν, δέν μπορούμε ποτέ νάμαστε σίγουροι γιά τήν άγάπη μας, ή άγάπη μās κάνει νά νοιώθουμε μεγαλύτερη μοναξιά, παρά ότιδήποτε άλλο, μιά και γινόμαστε περισσότερο γνώστες τής άδυναμίας νά γνωρίσουμε ποιό είμαστε είτε έμεϊς είτε οι άλλοι.

Τήν Βερόνικα, τό άντικείμενο αυτής τής άγάπης, τήν έρμηνεύει ή Άννα Καρίνα. Ήταν ή πρώτη φορά πού τήν χρησιμοποίησε ό Γκοντάρ. Παντρεύτηκαν λίγο άργότερα. Στόν «Μικρό στρατιώτη», ή κάμερα του Γκοντάρ, όπως κι ό Μπρούνο μέ τήν κάμερά του, προσπαθεί νά παγιδέψει τήν Καρίνα, νά τήν ανακαλυψη, νά βρῆ τί σκέφτεται

Αυτό είναι ένα μέρος της μεθόδου του Γκοντάρ να θέτει τα ερωτήματα. Ἐλλά είναι επίπονο τόσο για τόν σκηνοθέτη, όσο και για μάς τούς θεατές. Για μάς, λόγω της άβεβαιότητας του τί θα συμβῆ μετά, και λόγω μιάς ανεπιθύμητης οικειότητας. Για τόν σκηνοθέτη, ἐπειδή φοβάται τήν σκληρότητα τῶν δικῶν του ἐκφραστικῶν μέσων. Σ' αυτό τό φιλμ, ὅπως και στά κατοπινα ἔργα του Γκοντάρ, δέν εἴμαστε ποτέ σίγουροι ἂν βλέπουμε τήν Καρίνα στήν πραγματικότητα ἢ νά παίζη. Αὐτά τά δύο είναι και για τόν Γκοντάρ μπερδεμένα. Στά φιλμ του Γκοντάρ οἱ χαρακτήρες δείχνουν νά παίζουν σάν τούς ἑαυτούς τους, για νά ἀνακαλύψουν ποιοί είναι. Αὐτή είναι ἡ σημασία μέσ τήν ταινία τῆς παρένθεσης ἀπό τό ἔργο του Κοκτώ «Θωμάς ὁ φανφαρόνος». Ὁ σκηνοθέτης γράφει αὐτούς τούς χαρακτήρες σάν κυνηγός. Ἡ κάμερα και τό ὄπλο είναι τά δύο κοντινότερα στόν Μπρούνο ἀντικείμενα.

Στό φιλμ, τά ρωτήματα του Μπρούνο στή Βερόνικα ἀντικατοπτρίζουν τά βασανιστήρια του FNL στόν Μπρούνο. Ὁ Μπρούνο βασανίζει τή Βερόνικα μέ τίς ἐρωτήσεις του και τή μηχανή του. Ὁ Γκοντάρ βασανίζει τούς ἠθοποιούς του μέ τήν κάμερα. Αὐτή ἡ ἐσωτερική ἀγωνία πίσω ἀπό εἰκόνες τῆς πραγματικότητας πού χρησιμοποιεῖ σάν ἐκφραστικό μέσο ὁ Γκοντάρ, τόν ὁδηγεῖ στίς ἐπόμενες ταινίες νά σπάη σταδιακά τή ροή τους για νά τίς κάνη ὅσο πιά τεχνητές μπορεί μέ τραγούδια, τίτλους κλπ.

Ἐλλά στόν «Μικρό στρατιώτη» βλέπουμε αὐτή τήν ὁμορφη σκληράδα, αὐτή τή διερεύνηση στήν πιά ἀγνή τῆς μορφῆ, σ' αὐτήν τήν πρώτη ἀναμέτρηση ἀνάμεσα στόν Γκοντάρ και στήν Καρίνα. Ἐλλά ἤδη ὁ Γκοντάρ, ὅπως ὁ Μπρούνο, στή φράση του Οὐάιλντ, μπορεί νά δῆ τόν ἑαυτό του νά καταστρέψη αὐτό πού ἀγαπάει. Ἐλλά δέν μπορεί νά σταματήσει, γιατί ὅπως κι ὁ Μπρούνο είναι ἐρωτευμένος. Ἐγαπάει τό σινεμά. Και τό σινεμά, ὅπως λέει ὁ Μπρούνο «εἶναι ἡ ἀλήθεια, 24 φορές τό δευτερόλεπτο.» Ὁ ἴδιος ὁ Γκοντάρ λέει «Ἐν ἡ μοντέρνα διηγηματογραφία φοβάται τίς ἄσπρες σελίδες, ἡ μοντέρνα ζωγραφική φοβάται τό λευκό τελάρο... γιατί δέν θάπρεπε κι ὁ μοντέρνος κινηματογράφος νά φοβάται τήν κάμερα, τόν διάλογο, τούς ἠθοποιούς, τό μοντάζ;»



(ἀπό τό βιβλίο «The little soldier»)

μετάφραση : Ἐφροδίτη Κοτζιά.

Ἡ Ἄννα Καρίνα και ὁ Μισέλ Συμπόρ στόν «Μικρό στρατιώτη» του Ζάν Λύκ Γκοντάρ.

Ζάν Λύκ Γκοντάρ (Jean-Luc Godard)

Βιογραφία:

Γεννήθηκε στο Παρίσι, 3 Δεκεμβρίου 1930. Σπούδασε στην Νυών (Έλβετία) στο Lycée Bouffon (Παρίσι) και στην Σορβόνη (Δίπλωμα Έθνολογίας, 1949). Δημοσίευσε τα πρώτα άρθρα πάνω στο σινεμά στην Gazette du Cinéma, 1950.

Ταξίδεψε στη Βόρειο και Νότιο Αμερική, 1951. Έγραψε για τα Cahiers du Cinéma με το ψευδώνυμο Hans Lucas, 1952.

Δούλεψε στην κατασκευή ενός καναλιού στην Έλβετία όπου γύρισε την πρώτη του μικρού μήκους ταινία «Έπιχειρήση Βετον» (Operation Beton), 1954.

Έγραψε μελέτες για φιλμ, 1956. Συνεργάστηκε τακτικά στα Cahiers du Cinéma 1956-1959.

Φιλμογραφία:

Operation beton (1954), Une Femme coquette (1955), Όλα τ' άγوريا τά λένι Πατρικ (1957), Charlotte et son Jules (1958), Une histoire d' eau (1958), Μέ κομμένη την άνασα (1959), Ό μικρός στρατιώτης (1960), Une femme est une femme (1961), La paresse (1961), Ζούσε τή ζωή της (1962), Le nouveau monde (1962), Οι καραμπινιέροι (1962-63), Le grand escroc (1963), Le merpis (1963), Bande á part (1964), Une femme mariée (1964), Άλφραβίλ (1965), Montparnasse-Levallois (1965), Ό τρελλός Πιερό (1966), Άρσενικό-θηλυκό (19-

66), Made in U.S.A (1966), Δυό-τρια πράγματα πού ξέρω γι' αυτήν (1966), Anticipation (1966), La Chinoise (1967), Loin du Vietnam (1967), Τό άρχαιότερο έπάγγελμα τού κόσμου ή ό έρωτας διά μέσου τών αιώνων (1967)-σκέτς, Προϊδέσση ή τό έτος 2000, Vangelo ' 70 (1967)-σκέτς L' enfant Prodigue, Σαββατοκύριακο - Week-End (1967), Le gai savoir (1968), Un Film comme les autres (1968), One plus one (1968), One American movie/1 A.M. (1968)- Άνολοκλήρωτη, British sounds (1969)-μικρού μήκους, Pravda (1969), Le vent d' Est (1969), Luttes en Italie (για τήν ιταλική τηλεόραση), Jusqu' a la victoire (1970) άνολοκλήρωτη, Vladimir et Rosa (1971), Tout va bien (1972), A letter to Jane (1972), Numero deux (1975), Ici et ailleurs (1975). Μικρού μήκους:

Operation Béton (1954), Une femme Eogette (1955), Tous les garçons s' appellent Patrick (1957), Charlotte et son Jules (1958), Une histoire d' eau (1958).

Σκέτς:

La paresse (1961), Le nouveau monde (1962), Le grand escroc (1963), Moutparnasse - Levallois (1963), Antipation ou l' on 2000 (1967), Monde ou l' amour á travers les ages (1967).

(Άπό τό βιβλίο «J.L. Godard»)
 τού Richard Roud



Η Άννα Καρίνα & ό Ζάν-Πώλ Μπελμοντό στο «Pierrot le fou»
 τού Ζάν Λύκ Γκοντάρ.



ΓΡΑΜΜΑ ΣΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΜΟΥ ΓΙΑ ΝΑ Μ
ΘΟΥΝ ΝΑ ΚΑΝΟΥΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ Ο
ΔΙΚΑ.

Παίζω
Παίζεις
Παίζουμε
Τόν κινηματογράφο
Νομίζεις πώς υπάρχει
Ένας κανόνας του παιχνιδιού
Γιατί είσαι παιδί
Πού δέν ξέρει ακόμα
Πώς πρόκειται για παιχνίδι
Αποκλειστικά για μεγάλους
Στους οποίους ήδη ανήκεις και σύ
Γιατί ξέχασες
Πώς πρόκειται για παιδικό παιχνίδι
Σέ τί συνιστάται αυτό τό παιχνίδι;
Υπάρχουν πολλοί ορισμοί
Νά δυό τρείς
Τό νά κοιτιέσαι
Στόν καθρέφτη τών άλλων
Τό νά ξεχνάς και νά θυμάσαι
Γρήγορα και άργά
Τόν κόσμο
Και τόν έαυτό σου
Τό νά σκέπτεσαι και νά μιλάς
Άστείο παιχνίδι
Είναι ή ζωή

Ζάν-Λύκ Γκον

«Οι έραστές» (Les amants)

Γαλλία, 1958

Διάρκεια : 128'. Παραγωγή : Nouvelles Editions de Films.
Σκηνοθέτης : Λουί Μάλλ. Διάλογοι : Λουίζ ντέ Βιλμορέν.
Βοηθοί: Α. Βαβαλιέ και Φ. Λετεριέ. Φωτογραφία : Henri Decae.
Ήχοληψία : Πιέρ Μπερτράν. Μοντάζ : Λεονίντ Άζάρ. Ντεκόρ :
Bernard Evein, Jacques Sawinler. Μουσική : Brahms. Διανομή :
Ζάν Μορώ (Ζάν), Άλέν Κουνύ ('Ανρι), Ζοζέ Λουί ντέ Βιλαγκόνια (Ραούλ), Ζάν-Μάρκ Μπορύ (Μπερνάρ), Τζούντθ Μάγκρ (Μάγκκυ), Γκαστόν Μοντό (ύπηρετης).

από τό περιοδικό «La revue de cinema
Image et son.»

του Φρανσουά Τρυφφώ.

» Ο Λουί Μάλλ σκηνοθέτησε τή πρώτη έρωτική
νύχτα του κινηματογράφου.»

«Οι Έραστές» είναι μία ταινία πάθους· μπορεί νά μήν είναι άριστούργημα γιατί δέν είναι ολοκληρωμένη, αλλά είναι ελεύθερη, έξυπνη, μέ μία άπόλυτη διακριτικότητα και ένα τέλει γούστο· ξετυλιγεται μέ τόν αύθορμητισμό των παλιών ταινιών του Ρενουάρ, δηλαδή δίνει στό θεατή τήν αίσθηση ότι άποκαλύπτει τά πράγματα ταυτόχρονα μέ τόν σκηνοθέτη και όχι ότι έχει προκαταληφθή, έχει κυκλωθή άπ' αυτόν.

Ο έρωτας είναι τό θέμα των θεμάτων και ειδικά στόν κινηματογράφο. Ο Λουί Μάλλ πραγματοποίησε τήν ταινία πού όλοι είχαν στήν καρδιά τους και όνειρευόntonτουσαν νά πραγματοποιήσουν: τή λεπτομερή ιστορία ενός κεραυνόλου έρωτα, τή φλογερή «επαφή δύο έπιδερμίδων» πού πολύ άργότερα θά έμφανιστή σάν «ή ανταλλαγή δύο καπρίσιων».

Ταινία πολύ καλύτερη άπό τό « Άσσανσέρ γιά τό ικρίωμα», «Οι Έραστές» ξεπερνούν έξιςου και τά «Και ό Θεός έπλασε τή γυναίκα», « Ο ώραίος Σέργιος», « Η πλάτη στόν τοίχο» και μοιάζει νά είναι ή καλύτερη άπό τίς ταινίες σκηνοθετών «κάτω άπ' τά τριάντα».

Η σεξουαλική πράξη δέν μπορεί νά άναπαρασταθεί στόν κινηματογράφο γιατί ύπάρχει μία τεράστια άπόσταση άνάμεσα στό συγκεκριμένο και στό άφηρημένο, μία άσυνέχεια, δηλαδή, άνάμεσα στήν έμπνευση του κινηματογραφιστή και τήν παρουσίαση τής ιδέας του στήν όθόνη· θά ήταν ταυτόχρονα άσχημη και άτεχνη αλλά όχι περισσότερο - και όχι λιγώτερο - άπ' όσο άσχημα και άτεχνα είναι τά δάκρυα πού χύνει ένα μικρό αγόρι μπρός στό σκασμένο πάνω στό στό πεζοδρόμιο κόκκινο μπαλόνι του. Η κριτική άγρυπνά γιά τήν πρώτη περίπτωση, αλλά όχι και γιά τή δεύτερη, κι αυτό γιατί άπλούστατα άποτελείται άπό ανθρώπους πού άγνοούν τήν ήθική τής αισθητικής, τή μόνη πού μετράει.

Αυτό, λοιπόν, πού ένδιαφέρει τόν κινηματογραφιστή είναι νά δείξει μέ τή μεγαλύτερη δυνατή ειλικρίνεια τί συμβαίνει ΠΡΙΝ και ΜΕΤΑ τόν έρωτα, δηλαδή τή στιγμή πού ό συός σύντροφος παρουσιάζονται σέ μιάς, έξ ολοκλήρου ανθρώπινοι, σέ μία τέλεια άρμονία ψυχών και σωμάτων. Γιά χρόνια όλόκληρα, ό γαλλικός κινηματογράφος μιάς είχε άρνηθεί αυτή τήν αλήθεια, ύποκαθιστώντας τήν μέ μία παραπλανητική έλευθεριότητα και μία χυδαία στάση πού συνιστούν τήν έπιτυχία του θεάτρου-μπουλβάρ. Έάν τό «Και ό Θεός έπλασε τή γυναίκα» άπαγορεύτηκε, αυτό έγινε γιατί ήταν ή πρώτη ειλικρινής προσπάθεια πός τήν κατεύθυνση τής έντιμης παρουσίας τής έρωτικής πράξης στό κινηματογράφο· τό λάθος της πρώτης ταινίας του Βαντίμ (πού τώρα μπορούμε νά τό έπισημáιουμε άφού ό Μάλλ τό άπέφυγε) ήταν τό ό τι συχνά άπομακρυνόταν άπό τή σαρκική άποψη πός όφελος ενός έρωτισμού ύπουλου

ἀρα λιγώτερο καθαροῦ: μικρό σλίπ, στάσεις ειδικά γιά τό φακό, φόρεμα μουσκεμένο στή θάλασσα, ἀντικοινωνική προκλητικότητα τῆς ἠρώιδας κλπ. Ὁ Λουὶ Μάλλ θαυμάσια πλαισιωμένος ἀπό τὴν Λουίζ ντέ Βιλμερέν πέτυχε νά κάνει μιά ταινία οἰκεία καί σχεδόν συνηθισμένη, ἀπόλυτα σεμνή καί ἠθικά ἀδιάβλητη.

Κατὰ τὴ διάρκεια ὅλου τοῦ δευτέρου μέρους τῆς ταινίας, ὅπου ἡ ἐρωτική πράξη εἶναι ὅτι ἦταν γιά τὸ «Ριφιφι» ἡ πράξη τῆς κλοπῆς, ἡ Ζάν Μορῶ περιφέρεται μέ τὸ νυχτικό ἢ καί τελείως γυμνή χωρὶς κανένα παραπλανητικό ἐφέ, ὅπως γιά παράδειγμα οἱ γυμνές σιλουέττες πού διαγράφονται στό φῶς, πράγμα πού τὸ εἶχαμε συνηθίσει σ' ὅλες τὶς Μαρτίν Καρόλ.

«Οἱ Ἐραστές» συνθέτουν ἀκριβῶς τὶς τολμηρότητες ἐνὸς δειλοῦ. Εἶναι μιά ταινία φρέσκια, φυσική καί ὑγιής, χωρὶς προσποίηση, χωρὶς ἐπιδεξιότητα. Ἀντίθετα μέ τὶς ταινίες τοῦ Βαντίμ, αὐτὴ ἐδῶ θέλει νά εἶναι ἀνεπίκαιρη, χωρὶς ἀξιώσεις μαρτυρίας ἀφοῦ ὁ ἔρωτας εἶναι αἰώνιος καί ἀναφέρεται περισσότερο στή γυναίκα γενικά ἀπ' ὅτι στή σύγχρονη γυναίκα, στή γυναίκα τοῦ Φλωμπέρ πού εἶναι ἐπίσης καί ἡ γυναίκα τοῦ Ζιρωντοῦ.

(Arts, Σεπτέμβρις 1958)

μετάφραση: Ἄργυρῶ Ἀκρωτηριανάκη.



Ἡ Ζάν Μορῶ & ὁ Ζάν -Μαρκ Μπορὺ
στοὺς «Ἐραστές» τοῦ Λουὶ Μάλ.

Ἀποσπάσματα ἀπὸ κριτικές γιὰ τοὺς «Ἐραστές»

Τὸ σενάριο εἶναι ἐμπνευσμένο ἀπὸ ἓνα ἐλευθεριάζοντα μῦθο τοῦ 18ου αἰῶνα. Τὸ «Δέν ὑπάρχει αὔριο» πού μετασηματίστηκε ἐντελῶς ἀπὸ τὸ Λουὶ Μάλλ καί τὴν Λουίζ ντέ Βιλμορέν. Ἀπὸ ἓνα ἐλαφρὸ μῦθο ἐνὸς κυνικοῦ αἰῶνα ἐφτιαξαν τὴν ἱστορία ἐνὸς μεγάλου ἔρωτα στὸν 20ο αἰῶνα, ἓνα εἶδος «Σύντομης συνάντησης» πού τὸ ἐπιμῦθιο δέν εἶναι οὔτε ὁ χωρισμὸς οὔτε ἡ στέψη.

Μεταξὺ τῶν ἐπικριτῶν τῶν «Ἐραστῶν»...

«Καταχειροκροτημένη ἀπὸ τοὺς μὲν, κατασκευοφανημένη ἀπὸ τοὺς δέ, νά μιά ταινία πού θά προκαλέσει ζωηρές συζητήσεις. Στὴ Βενετία, ὅπου οἱ κριτές δέν εἶχαν τὸ κουράγιο νά τῆς ἀρνηθοῦν τὸν Ἀσημένιο Λέοντα πού ἀξίζει, προκάλεσε τὴν ἀγανάκτηση σέ πολλοὺς θεατές. Τὸ ἴδιο θά γίνῃ πιθανῶτα καί στό Παρίσι.

Ἀμετάκλητες καταδικες θά ἔκτοξευθοῦν ἐν ὀνόματι τῆς σεμνότητος, τῆς ἀξιοπρέπειας, αὐτοῦ τοῦ ἐθιμικοῦ δίκαιου πού ἀπαιτεῖ νά μὴ λέγονται καὶ ἀκόμη περισσότερο νά μὴ δεῖχνονται ὀρισμένα πράγματα. Ἀνάμεσα στοὺς ἐπιριτές τῶν «Ἐραστῶν» φοβάμαι ὅτι θά περιλαμβάνονται, ἐκτός ἀπὸ τὴν συνηθισμένη ἀγέλη τῶν φρονιμῶν καὶ τῶν ὑποκριτῶν, ὅλοι αὐτοὶ πού ὑποστηρίζουν ὅτι ἡ μεγάλη ἀπήχηση τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος τὸ ἐπιβάλλει κανόνες στοὺς ὁποίους δὲν ὑπόκεινται τὰ ἄλλα θεάματα. Αἰῶνια διαμάχη, αἰῶνιος διάλογος κουφῶν ἀνάμεσα σ' ἕναν ὁπαδὸ τοῦ «κατευθυνόμενου» κινηματογράφου καὶ τοὺς ὁπαδοὺς ἐνὸς κινηματογράφου «ἐνήλικου» δηλαδὴ ἐλευθέρου»

(Le Monde).

Αὐτὴ ἡ θριαμβεύουσα ἀπιστία...

«Ἡ ταινία αὐτὴ, εἶναι ἴδια ἡ εἰκόνα τῆς ἀμαρτίας, αὐτῆς τῆς θεοπέσιος ἀμαρτίας τοῦ ἔρωτα πού ἐναντίᾱ τῆς Ἐκκλησίας θά ὀρθώνεται πάντα, γιατί ξέρει καλά πῶς τὰ θεμέλια πού στηρίζουν τὴν ἡγεμονία τῆς πάνω στὶς ψυχές εἶναι ἡ ἔκρη καὶ ἡ ἐνατη ἐντολή. Τὴν τήρηση τῶν ὑπόλοιπων ἔχει ἀναλάβει ἐδῶ καὶ πολὺ καιρὸ ἡ κοινωμία, πού ἀποδείχθηκε ἄρκετὰ ἰσχυρὴ ὥστε νά συγκρατῆσθαι τὴ κλοπὴ καὶ τὸ φόνο χωρὶς τὴν βοήθεια τῆς Ἐκκλησίας.

Δὲν ὑπάρχει πιὸ ἐπικίνδυνος ἀντίπαλος γιὰ τὴν Ἐκκλησία ἀπὸ τὴν ἐπικοινωνία κορμιῶν καὶ ψυχῶν μέσα ἀπὸ τὸν ἔρωτα. Δὲν ὑπάρχει τίποτα πιὸ ἐρεθιστικὸ γι' αὐτοὺς πού κόπτονται γιὰ τὸν θεῖο ἔρωτα χωρὶς νά ἔχουν νοιώσει τὸν ἄλλο, ἀπὸ αὐτὴν τὴν ταινία πού τοὺς καταδείχνει αὐτὸ πού ἔχουν χάσει ἢ αὐτὸ πού χάνουν.

Δὲν ὑπάρχει τίποτα πιὸ ἐπικίνδυνον γιὰ τὴν τάξη καὶ γιὰ τὶς κατεστημένες ἀξίες ἀπ' αὐτὴν τὴν θαυμαστὴ ἀταξία τῶν αἰσθήσεων καὶ τὴν ὀλοκληρωτικὴ καθαρότητα αὐτῆς τῆς ἀπιστίας. Ἡ σύζυγος ἀφήνει τὸν σύζυγό της, τὸν ἔραστή της, ἐγκαταλείπει τὴ μικρὴν τὴν κόρη γιὰ νὰ βρῆ τὸν τέλειο ἔρωτα: ἡ Ἐκκλησία δὲν θά μπορέσῃ ποτέ νά συγχωρήσῃ στὸν Λουὶ Μάλλ μιά τέτοια ἀντιδραση βασισμένη σὲ ἄλυσίδα ἀμαρτιῶν. Εἶναι ἀδιανόητο.

Πρέπει νά καταλάβουμε ἐπίσης τὸν νεωτερισμὸ πού αὐτὴ ἡ ταινία εἰσάγει στὴν ἱστορία τοῦ μεσογειακοῦ μας πολιτισμοῦ.

Τὰ ἦθη μας - περιλαμβανομένων καὶ τῶν ἐκκλησιαστικῶν - ἀνέχτηκαν πάντα τὸν χαροῦμενο ἢ τραγικὸ ἀπιστο μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι ὁ σύζυγος ἢ ἡ σύζυγος ἐπιστρέφει πάλι στὴ συζυγικὴ ἐστία ἀπογοητευμένος (ἦ) καὶ μεταμελημένος (ἦ) ἀφοῦ ἔπεσε θύμα μιᾶς μοιραίας γυναίκας ἢ ἐνὸς γελοίου Ἀπόλλωνα.

Ἄλλὰ αὐτὴ ἡ ἐπίμονη καὶ ἰδίως θριαμβεύουσα ἀπιστία τῶν «Ἐραστῶν» καταπατᾷ ὅλους τοὺς κανόνες τοῦ παραδοσικοῦ παιχνιδιοῦ. Αὐτοὶ οἱ «κακοὶ» ὄχι μόνον δὲν ὑποχρεώνονται σὲ δημόσια μετάνοια ἀλλὰ μένουν καὶ ἀτιμώρητοι.

Καὶ δὲν μποροῦν κἄν νά ἐλπίζουν σὲ τροχαῖο ἀτύχημα, πού μοιάζει πολὺ ἀπίθανο δοσμένης τῆς ἀντοχῆς τοῦ αὐτοκινήτου καὶ τῆς σωφροσύνης τοῦ ὀδηγοῦ του, γιὰ νὰ ξαναβάλουν τὰ πράγματα στὴ θέση τους, ἐκ τῶν ὑστέρων καὶ μέσα ἀπὸ μιὰ τιμωρὸ δικαιοσύνη. Ἀκόμα χειρότερα, ἐγκαταλείπουν τὴν αἰθουσα σίγουροι κατὰ βάθος ὅτι οἱ δὲ ἔνοχοι δὲν πρόκειται νά κάνουν παραπάνω ἀπὸ 50 χιλιόμετρα χωρὶς νά σταματήσουν στὸ πρῶτο μοτέλ γιὰ νά δοθοῦν ξανά σ' αὐτὸν τὸν τρελλὸ ἀλλὰ ἔνοχο ἔρωτα, τὸν καταδικασμένον ἀπὸ νόμου ἴσως φρόνιμος ἀλλὰ ξεπερασμένους.»

(Jeauder - Liberation).

Ἦ ὅλα συγκλίνουν πρὸς τὴν ἐρωτικὴ νύχτα...

«Ὁ Λουὶ Μάλλ ὁ ὁποῖος ἔχει ἦδη δεῖξει τὶς ικανότητές του στὸ «Ἀσσανσέρ γιὰ τὸ κίριωμα» ἐπιβεβαιώνει ἐδῶ τὸ τάλεντο του. Κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφανειακὴ τῆς ἀπλότητα αὐτὴ ἡ δεῖτερη ταινία εἶναι ἕνα ἔργο ρωμαλεὸ καὶ συγκροτημένο πού κανένα στοιχεῖο του δὲν εἶναι τυχαῖο. Ἦ ὅλα συγκλίνουν πρὸς τὴν ἐρωτικὴ νύχτα καὶ ὅλα εἶναι ἔτοιμα νὰ τὴν πλαισιώσουν, νὰ

τήν δοξάσουν, νά ἀναδείξουν ἕνα μοναδικό χαρακτήρα. Ἀλλά ἡ ἐρμηνεία αὐτοῦ τοῦ «κεραυνοβόλου ἔρωτα» εἶναι τό ὅτι τό ἐνστικτο στήν ἐλεύθερη του ἔκφραση χωρίς νά κατευθύνεται, χωρίς νά ἀπωθεῖται, τό ἀποκαλυπτόμενο ἐνστικτο κυριαρχεῖ σ' ὅλα τά ὑπόλοιπα...ὅλα τά ὑπόλοιπα πού συσistoῦν τήν διαφορά ἀνάμεσα στόν ἄνθρωπο καί τό ζῶο. Ἄρνούμενος τήν παραδεδωγμένη σεμνοτυφία, πράγμα πού ἀποτελεῖ ἐνδειξη σεβασμοῦ καί πρὸς τά πρόσωπα τοῦ ἔργου καί πρὸς τοὺς θεατές διαλέγει νά ἐξιδανικεύσει τεχνητὰ τή στιγμή μέσα ἀπό τή μουσική τοῦ Μπράμς, τόν ρομαντισμό τῆς νύχτας μέ σοφούς φωτισμούς καί καθαρσιματά. Ἐκτέλεση πρώτης ποιότητας»

(Ἐκτίμηση τοῦ C.C.R.T.)

«Τό ἀνοιχτό τέλος»...

«...Στό ἀρχικό σενάριο ἡ Ζάν ἐγκατέλειπε τόν Μπερνάρ στή πλατεῖα τῆς Ντιζόν καί κατέφευγε σ' ἕνα καφενεῖο ὅπου ὁ ἄντρας τῆς θά ἐρχόταν νά τή συναντήσει. Ἀλλά αὐτό τό τέλος ποτέ δέν ικανοποίησε τόν Λουί Μάλλ. Δέν μπορούσε ν' ἀποφασίσει νά κατεβάσει τή Ζάν ἀπό τό αὐτοκίνητο.» (Φρανσουά Λέ Τερριέ στό Ἐξπρές).

Αὐτό ἔκανε καί καλά ἔκανε. Τί θ' ἀπογίνουιν οἱ «Ἐραστές» ἔχοντας γνωρίσει τήν αἰωνιότητα τοῦ ἔρωτα; Θά συντριβῆ γρήγορα αὐτή ἡ αἰωνιότητα κάτω ἀπό τό βάρος τῆς καθημερινῆς ζωῆς, τοῦ χρόνου πού κυλάει, τῶν κοινωνικῶν συνθειῶν καί συμβάσεων; Λίγο μᾶς ἐνδιαφέρει. Μᾶς ἀρκεῖ ὅτι ἡ γυναίκα κυττάζοντας τόν ἑαυτό τῆς στόν καθρέφτη ἐνός πανδοχείου, συνειδητοποίησε τήν ἐπιστροφή τῆς στόν χρόνο καί στόν κόσμο.

Αὐτό τό «ἀνοιχτό τέλος», αὐτή ἡ ἀναχώρηση γιά τό ἄγνωστο πού ἀγανακτεῖ τοὺς νεόπλουτους παντοπῶλες, αὐτή μᾶς ικανοποιεῖ.

Ἡ γυναίκα (ἡ κύρια ἡρωῖδα) γνωρίζει τήν εὐτυχία, μιά εὐτυχία πού δίνει ἕνα νόημα στή ζωῆ τῆς, ἕνα σκοπό ὑπαρξης. Μέσα σ' ἕνα τρανταχτό ξέσπασμα γέλιου καταλαβαίνει τήν κενότητα τοῦ κόσμου ὅπου ζοῦσε. Αὐριο μπορεῖ νά ξαναβρῆ τήν παράδοξη σοβαροφάνειά τῆς καί ὅλα νά ἐπανέλθουν στήν τάξη. Καί μετὰ; Δέν ξεγελιάμαστε γιά τό μετὰ. Αὐτή ἡ ταῖνια δέν θά ἦταν ἕνα λυρικό ποίημα ἂν δέν μᾶς ἄφηνε τίποτα νά μαντέψουμε, ἂν μᾶς ἐξηγοῦσε τά πάντα».

(Lettres Francaises - Ζώρζ Σαντούλ)

(Ἐκ τῆς Ἀποστολῆς «La revue de cinema- Image et son»

ἐπιλογῆ τοῦ Hubert Arnault

Μετάφραση: Ἀργυρῶ Ἀκρωτηριανάκη.

Λουί Μάλλ (Luis Malle).

Βιοφιλμογραφία:

Γεννημένος τό 1932 στό Thumeries του Βορρά, άναθρεμμένος σ' ένα σχολείο Ίησού τών στό Παρίσι, μετά στό Σάν-Λουί ντέ Κονζάγκ κοντά στό Φονταινεμπλώ, διπλωματούχος στό 16 του χρόνια, ό Λουί Μάλλ σπουδάσε στή Σορβόννη Πολιτική Οικονομία γιά δυό χρόνια, μετά μπήκε στήν I.D.H.E.C. πού τήν ατέλειψε τό 1953 γιά νά δουλέψη μέ τόν Κουστώ. Γιά ένα μικρό διάστημα δούλεψε και σαν βοηθός του Ρομπέρ Μπρεσσόν.

Στά 25 του χρόνια κερδίζει τό βραβεί Louis Delluc (1957) γιά τήν πρώτη του ταινία. Ήταν ένα γεγονός χωρίς προηγούμενο στήν ιστορία του κινηματογράφου. Παρ' όλα αυτά ό Λουί Μάλλ ποτέ δέν άποτέλεσε μέλος αυτής τής σχολής πού τήν άποκάλεσαν «Νουβέλ Βάγκ».

Πριν άπ' αυτή τήν ταινία είχαμε δητ' όνομά του στός τίτλους του «Κόσμου τής σιωπής» στήν όποία συμμετέχονται άρχικά σαν βοηθός - σκηνης και κάμεραμαν έγινε τελικά συνδημιουργός. Ή ταινία πού τό γύρισμά της κράτησε τρία χρόνια, κέρδισε τό Μεγάλο Βραβείο του Φεστιβάλ τών Καννών τό 1956 (Χρυσό Φοίνικα). Μετά τό «Άνσασέρ γιά τό ίκρίωμα» πού ύπήρξε τό μεγάλο ξεκίνημα τής Ζάν Μορώ και του Μωρίς Ρονέ, ό Λουί Μάλλ γύρισε τούς «Έραστές», μιά άπ' τις πιό πολυσυζητημένες ταινίες τόσο του Φεστιβάλ τής Βενετίας όπου κέρδισε τόν Άσημένιο Λέοντα όσο και στόν τύπο και στό κοινό ή όποία τόν έκανε διάσημο σ' όλόκληρο τόν κόσμο.

Στά 1960 έδωσε ένα άσυνήθιστο έργο, άναζητώντας πάντα καινούργιες έκφραστικές μεθόδους και καινούργια κινηματογραφική γλώσσα, τό «Ό Ζαζί στό μετρό» του Ραημόν Κενώ.

Στά 1961 γυρίζει τήν «Ίδιωτική ζωή» μέ τήν Μπριζίτ Μπαρντό. Αυτή ή ταινία, όπως γίνεται συνήθως μέ όλα τά έργα πού έχουν τήν ύπογραφή του Λουί Μάλλ, προάλεσε σφοδρές διαμάχες. Έν τούτοις, πολλές σκηνές τής θάμπωσαν ακόμα και τούς έπικριτές τής.

Μετά καταπιάνεται μ' ένα μυθιστόρημα του Ντριέ Λά Ροσσέλ τό «Le feu follet» πού έχει τή δομή μιās μοντέρνας τραγωδίας και τήν ρωμαλέοτητα ενός έργου του Ρακίνα.

Τό «Βίβα Μαρία», κατ' άρχήν πέτυχε τό μεγαλύτερο κατόρθωμα στόν γαλλικό κινηματογράφο, τήν ταυτόχρονη συμμετοχή τών δυό μεγαλύτερων βεντεπών του, τής Ζάν Μορώ και τής Μπριζίτ Μπαρντό.

Ό «Κλέφτης» μέ τόν Ζάν-Πώλ Μπελμοντό είναι ή μεταφορά του μυθιστορήματος του Ζώρα Νταριόν στόν κινηματογράφο.

Μετά από ένα σκέτος στις «Θαυμαστές Ίστορίες» ό Λουί Μάλλ ύπογράφει ένα ρεπορτάζ-Βερπετό πάνω στό «Καλούτα». Άργότερα γύρισε τό «Φύσημα στήν καρδιά» και τό «Λυσιέν Λακόμπ».

(Άπό τό περιοδικό «La revue de cinema - Image et son») του Hubert Arnault.

Μετάφραση: Άργυρώ Άκρωτηριανάκη.

Άπαγορευμένα παιχνίδια (Jeux interdits)

Γαλλία, 1958

Σκηνοθεσία: Ρενέ Κλεμάν Σενάριο: Φρανσουά Μπουαζιέ, Ζάν Ώράνς, Πώλ Μπόστε, Ρενέ Κλεμάν. Φωτογραφία: Ρομπέρ Ζυγιάρ. Ντεκόρ: Πώλ Μπερτράν. Διανομή: Μπριζίτ Φοσσέ (τό μικρό κορίτσι), Ζώρζ Παζουλι (τό άγόρι).

Ή ταινία πού άρχικά άποκλείστηκε άπό τό Φεστιβάλ τών Καννών, γνώρισε μιά τεράστια διεθνή έπιτυχία και καθιέρωσε παγκόσμια τόν σκηνοθέτη τής και τή Γαλλία τής δεκαετίας του '50.

«Γιά μένα, τό κύριο θέμα τών «Άπαγορευμένων παιχνιδιών» είναι ό πόλεμος». (Ρενέ Κλεμάν).



Ο Ζάν- Κλώντ Μπριαλύ & η Ζυλιέτ Μανιέλ στὰ «Ξαδέφια» τού Κλώντ Σαμπρόλ.

Τά Ξαδέφια (Les cousins).

Γαλλία, 1959

Σκηνοθεσία: Κλώντ Σαμπρόλ. Σενάριο: Ζεγκώφ και Κλώντ Σαμπρόλ. Φωτογραφία: Άνρϋ Ντεκά. Ντεκόρ: Ζινέ και Λεβάν. Διανομή: Ζεράρ Μπλέν (ο νεαρός επαρχιώτης), Ζάν -Κλώντ Μπριαλύ (ο ξάδερφος), Ζυλιέτ Μανιέλ, Κλώντ Σερβάλ, Ζενεβιέβ Κλινύ.

Ταινία πού γνώρισε μεγάλη έμπορική έπιτυχία.

Μικρά Θέματα

τού Κλώντ Σαμπρόλ.

Καθένας πού θέλει νά φτιάξη ένα φιλμ μέ θέμα δικιάς του έπιλογής, έχει δυό λύσεις μπροστά του. Άνάλογα μέ τίς φιλοδοξίες του, ο δημιουργός μπορεί νά περιγράψει τή Γαλλική επανάσταση ή ένα καυγά ανάμεσα σέ δυό γείτονες, τήν Άποκάλυψη τού καιρού μας ή τή σερβιτόρα πού μένει έγκυος, τίς τελευταίες ώρες ενός ήρωα τής αντίστασης ή μια ανάκριση γιά τή δολοφονία μις πόρνης. Είναι θέμα προσωπικότητας: τό σπουδαίο είναι, σίγουρα, πώς τό φιλμ θάπρεπε νά 'ναι καλό, νά 'χη δομηθή και σκηνοθετηθή καλά, νά 'ναι καλόσινεμά. Η μόνη διάκριση πού μπορεί νά κάνη κανείς ανάμεσα στήν αποκάλυψη και στήν πόρνη, στήν επανάσταση και στήν γκαρσόνα, τόν ήρωα και τούς γείτονες πού καβγαδίζουν, είναι πάνω στό πόσο φιλόδοξο είναι τό θέμα. Γιατί, βέβαια, υπάρχουν μικρά και μεγάλα θέματα. Όποιοι δέν συμφωνεί, νά σηκώση τό χέρι του.

Άπό δώ και πέρα, είναι σά παιδικό παιχνίδι: είναι εύκολο νά πής ποιό φιλμ αξίζει τήν προσοχή και ποιό όχι. Παίρνω δυό φύλλα χαρτί, και πάνω στό ένα συνοψίζω τά εξής:

Η Άποκάλυψη τού καιρού μας. Σενάριο: Μετά από έναν ολοκληρωτικό, άτομικό πόλεμο, ή ζωή εξαφανίζεται από προσώπου γής. Ο μόνος επίζήσας είναι ένας νέγρος, ολόμοναχος στήν Νέα Ύορκη. Οργανώνει τή ζωή του όσο καλύτερα μπορεί αλλά ύποφέρει από μοναξιά. Μετά από λίγους μήνες, καταλαβαίνει πώς άλλο ένα άνθρωπιό πλάσμα, μία λευκή γυναίκα, επέζησε τής καταστροφής. Τήν συναντάει. Σύντομα, τήν έρωτεύεται αλλά τά ρατσιστικά του κόμπλεξ δέν τόν αφήνουν νά νοιώση εύτυχισμένος. Δυό μήνες αργότερα έμφανίζεται μέ μία βαρκούλα ένας λευκός άντρας. Θέλει κι αυτός τή γυναίκα. Στήν αρχή ο νέγρος στρέφεται ενάντια στόν έαυτό του, μετά αντίδρα και προκαλεί τόν άλλον. Η λευκή

Γυναίκα αποφασίζει μονομαχία μέχρι θανάτου. Και μέσα στην έρημωμένη πόλη, μπροστά στο κτίριο των Ήνωμένων Έθνων, οι δύο τελευταίοι άντρες στη γη, όρμούν για την τελική ανάμετρηση. Πώς είναι, φυσικά, ο πόλεμος, άνοησία του ανθρώπου; αυτό είναι ή «Αποκάλυψη του καιρού μας».

Πάνω στο άλλο κομμάτι χαρτί γράφω αυτό:

Ο καυγάς ανάμεσα στους γείτονες. Σενάριο: Σ' ένα απομονωμένο μέρος των Causses, ζει μονάχος ένας φτωχός χωρικός. Έχει οργανώσει τη ζωή του όσο καλύτερα μπορεί, αλλά υποφέρει από μοναξιά. Μιά μέρα εμφανίζεται ένα άλλο ανθρώπινο πλάσμα, μία γυναίκα από την πόλη. Έχει χαλάσει τό αυτοκίνητό της. Παραδίδεται στα έλεητα της έξοχης. Ο χωρικός της κάνει τιμές στο σπίτι και της δείχνει την πρωτόγονη ζωή του στη γη. Σύντομα την έρωτεύεται, αλλά ή θέση του σαν χωρικού, σέ σύγκριση μ' εκείνης πούναι κάτοικος πόλης, δέν τόν αφήνουν νά νοιώση ευτυχιωμένος. Λίγο αργότερα, αποφασίζει νά γυρίση στά χωράφια, ένας παλιός χωρικός πού έζησε στην πόλη για αρκετό καιρό. Έγκαθίσταται στή γειτονική φάρμα και, σύντομα, θέλει κι αυτός τή γυναίκα. Στήν αρχή, ο πρώτος χωρικός στρέφεται ενάντια στό έαυτό του, μετά αντιδρά και προκαλεί τόν άλλο, πού αποφασίζει μονομαχία μέχρι θανάτου. Στά έρημα, άνεμοδαρμένα Causses, στή σκιά τών άγριων βουνών Genepnes, οι δύο άντρες μάχονται. Δεδομένου, βέβαια, πώς οι χωρικοί διασκεδάζουν μ' «έναν γερό καυγά μέ τόν γειτονά τους».

Συγκρίνω τά δυό κομμάτια χαρτί, φέρνω τούς φίλους μου νά τά διαβάσουν, τά πηγαινώ στους παραγωγούς. Δέν υπάρχει άμφιβολία: Η αποκάλυψη του καιρού μας είναι ένα μεγάλο θέμα, και ο καυγάς ανάμεσα στους γείτονες είναι μία κοινή κι άσημαντη ιστορία. Γυρίζω ταινία, τήν Αποκάλυψη και τό αποτέλεσμα είναι ή μεγαλύτερη άνοησία εδώ και χρόνια. Όλοι μένουν κατάπληκτοι και πάνω άπ' όλους έγώ. Παρ' όλ' αυτά, μερικοί είναι αρκετά εύκολοπιστοι ώστε νά γοητευτούν: μπορεί τό φίλμ νάναι άτελής, μά τό θέμα είναι τόσο σπουδαίο πού ο καθένας θάπρεπε νά ενδιαφέρεται. Διακηρύττουν: «Η αποκάλυψη του καιρού μας έχει ενδιαφέρον για διάφορους λόγους». Μπορεί νά μαι βλάκας, πάντως παρόλ' αυτά, μπορώ νά ξεχωρίσω ένα καλό φίλμ άμα τό δώ και αντιλαμβάνομαι ότι ή δουλειά της ζωής μου έχει, πράγματι, ελάχιστη άξια.

Σέ μία άναλαμπή είλικρινούς ένδοσκόπησης, ρίχνω μία ακόμα ματιά στόν καυγά ανάμεσα στους γείτονες και καταλαβαίνω πώς τό θέμα είναι τό ίδιο. Ακόμα καταλαβαίνω πώς δέν άντέχει σέ μία σοβαρή κριτική. Καθώς φαίνεται, ο καβγάς ανάμεσα στους γείτονες δέν άποβλέπει νά δείξη μία κοινωνική, ψυχολογική ή κι ακόμα μεταφυσική αλήθεια κανενός είδους. Η αποκάλυψη ήταν για τά σκουπίδια όσο κι ο καβγάς ανάμεσα στους γείτονες, και για τους ίδιους λόγους.

Νά, πού καταλήγω λοιπόν: αρκετά ξέχωρα άπ' όποιες κινηματογραφικές θεωρήσεις πού είναι άνεφάρμοστες εδώ, ένα μεγάλο θέμα δέν είναι πιά άξιοπρόσεκτο άπό ένα πιά μικρό. Είναι ένα δόλωμα πού φορές-φορές γίνεται παγίδα.

Γιά νά έπεκτείνω τό έπιχειρήμά μου, δέν ήταν καθόλου τό θέμα πούταν μεγάλο στην πρώτη ιστορία, γιατί ή ίδια διαδοχή γεγονότων μπορεί νά καταλήξη στό πιά άνεπιτήδειο άγροτικό δράμα. Τό σκηνικό είναι ένα καμουφλάζ: μία άδεια πόλη δέν προσφέρει περισσότερες κινηματογραφικές δυνατότητες άπό τις Causses - αντίθετα μάλιστα - αλλά ένας ήλιθος πού δέν έχει δεί κανένα άπ' αυτά, έντυπωσιάζεται.

Λοιπόν, ήλιθιε, κοίταξε: εδώ βρίσκεται ή παγίδα πού πέφτεις: τά μεγάλα θέματα.

Νά ένας διεξοδικός κατάλογος άπό μεγάλα θέματα:

α) Μεγάλα ιστορικά θέματα:

Αδάμ και Εύα: (ειδικά άμα δέν εμφανίζονται γυμνοί). Συγκεκριμένες άλληγορίες έπιτρέπεται έφσον τά όνόματα τών χαρακτήρων είναι σαφή: (Εύα, μέ τό Αδάμ για έπόνυμο. Τό φιδί είναι φυσικά ο άποπλανητής.

Ζάν ντ' Άρκ: κατ' επέκταση, αγιοσύνη, ή μεγαλόψυχη ή ήρωική πόρνη (Ήνοσοκόμα Μάρθα Ρίτσαρντ είναι έν ύπηρεσία, μιά αγωνίστρια τής αντίστασης, κοιμάται μέ τόν Χίτλερ γιά νά κλέβη ντοκουμέντα, ένα θύμα του ψυχρού πολέμου), παιδιά, μάννες κι ένας στρατηγός.

Ή Γαλλική Έπανάσταση, και ό,τι παραμένει μέσα στην ιστορία του κόσμου, των ταξικών αγώνων, τίς άπεργίες, τίς φεμινίστριες, τά ίδια δικαιώματα στις γυναίκες.

Πόλεμοι, πού συχαίνεται ό καθένας, πού όμως παράγουν ήρωες, καλές ή, επίσης, κακές άφορμές.

Ή Ζάν ντ' Άρκ μπορεί νά συμπεριληφθή περίφημα μέσα σ' αυτήν τήν κατηγορία.

Ή άτομική βόμβα, ή άποκάλυψη του καιρού μας.

β) Μεγάλα άνθρωπινα θέματα:

Ή αγάπη, χαρακτηρισμένη από τό πρόβλημα του ζευγαριού (δίχως τήν παρέμβαση του φιδιού): σύντομες συναντήσεις, λεπτές μεταλλαγές τής καρδιάς.

Ή αδελφική άλληλεγγύη του ανθρώπου: φυλάω τόν αδελφό μου: προσέχω μήπως πέσει.

Ή πράσινοι παράδεισοι: τά μυστήρια τής παιδικής ήλικίας και τής ζωής, ή σύγκριση ανάμεσα στην άθωότητα και στον ενήλικο κόσμο.

Θάνατος: κοιτάει πίσω τή ζωή του και πεθαίνει από σιχαμάρα. Ήταν ψυχρός, δέν αγαπούσε τούς συνανθρώπους του.

Θεός: Έγκαταλείπω τήν Έκκλησία, κι εσύ, κι αυτός. Γιατί τήν εγκαταλείψουμε όλοι;

Αυτό είν' όλο.

Κατά τή γνώμη μου δέν ύπάρχει τέτοιο πράγμα, όπως ένα μεγάλο θέμα κι ένα μικρό, γιατί όσο μικρότερο είναι τό θέμα, τόσο πιά πολύ μπορεί κανεις νά τό μεταχειριστή συμαντικά. Ή άληθεια είναι πώς ή άλήθεια είναι αυτό πού ένδιαφέρει.

(Ήπό τό βιβλίο «The new wave», του Peter Graham)

μετάφραση: Ήφροδίτη Κοτζιά.

Κλώντ Σαμπρόλ (Claude Chabrol):

Φιλμογραφία

Ή ώραίος Σέργιος (1958). Τά ξαδέλφια (1959). A double Tour (1959). Les Godelureaux (1961). Τά 7 θανάσιμα άμαρτήματα (1962)-σκέτς, L'oeil du Malin (1962). Ophelia (1962). Laudru (1963). Les plus belles Escoroqueries du monde (1964)-σκέτς. Ή άνθρωπος πού πούλησε τόν Πύργο του Άίφελ, Τό Παρίσει όπως τό είδε ό (1964)-σκέτς, Le tigre aime la chair fraiche (1964) Marie Chantal contre le docteur Kah (1965) Le tigre se parfume á la dynamite (1965) La ligne de demarcation (1966) Le scaudale (1967) Ή δρόμος τής Κορίνθου (1967) Οι έλαφίνες (1968) Ή άπιστη γυναίκα (1969) Νά πεθάνη τό κτήνος (1969) Ή χασάπης (1970) Ten

days wonder (1972) Justavant la nuit (1972) Doctor Popaul (1973) Ήθώι με βρώμικα χέρια (1973) Ή προφητεία ένός έγκλήματος (1976) Alice ou la derniere Fugue (1976).

Ήπίσης έχει γυρίσει τίς ταινίες: Ή χωρισμός (La ruptyre), Κόκκινοι γάμοι (Les noces rouges), Ήπιχείρηση ώρα 0 (Nada), Ή παραβολή μέ τίς 10 έντολές (στό έμπόριο, 10 μέρες κακίας), Ή έννοχος είναι άνάμεσά μας (Blocd relatives), Violette Noziere.

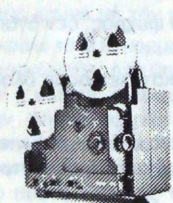
ΠΑΡΤΑ ΟΛΑ! ...διπλοσυμφέρει!!

Η BAUER σκέφτηκε κι αυτό το μήνα το δικό σας διπλοσυμφέρον. Δηλαδή Ένα ΣΥΜΦΕΡΟΝ γιατί θ' αποκτήσετε όλο το σέτ της BAUER μία και καλή, κι ένα ΣΥΜΦΕΡΟΝ ακόμη γιατί θα κερδίσετε **άμέσως** πολλές, μά πολλές χιλιάδες δραχμές. (Κι αυτό γιατί σε πολλά είδη όπως στερεοφωνικά, σερβίτσια, κ.ά., το σέτ κοστίζει φθηνότερα απ' ό τι αν αγοράζοταν κομμάτι κομμάτι.)

Η BAUER φρόντισε για το διπλοσυμφέρον σας! Σ' έσας απομένει ν' αποφασίσετε αν τις πολύτιμες μηχανές BAUER θά τις αποκτήσετε μία - μία ή όλες μαζί.

BAUER

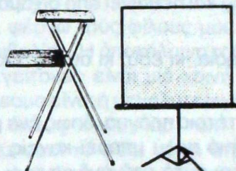
ΗΧΗΤΙΚΟΣ ΠΡΟΒΟΛΕΑΣ
T 170



Δρχ. 19.990

PROCOLOR

ROWI



Δρχ. 2.780

BAUER

ΗΧΗΤΙΚΗ ΛΗΨΕΩΣ
S40 XL (4 zoom)



Δρχ. 23.950

ΣΕΤ

11

ΣΥΝΟΛΟ ΔΑΠΑΝΗΣ ΚΟΜΜΑΤΙ - ΚΟΜΜΑΤΙ

46.720



ΟΠΟΥ ΔΗΤΕ ΑΥΤΟ
ΤΟ ΠΡΑΣΙΝΟ ΣΗΜΑ
ΣΗΜΑΙΝΕΙ ΓΙΑ ΣΑΣ
ΔΙΠΛΟΣΥΜΦΕΡΟΝ.

Και οι τιμές
για το σέτ BAUER:

39.500

ΣΤΑ ΚΑΛΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ

BAUER®

ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΟΝΟΜΑ ΣΤΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ

BAUER είναι σήμα κατατεθέν του οίκου ROBERT BOSCH, G.M.B.H. Δυτικής Γερμανίας

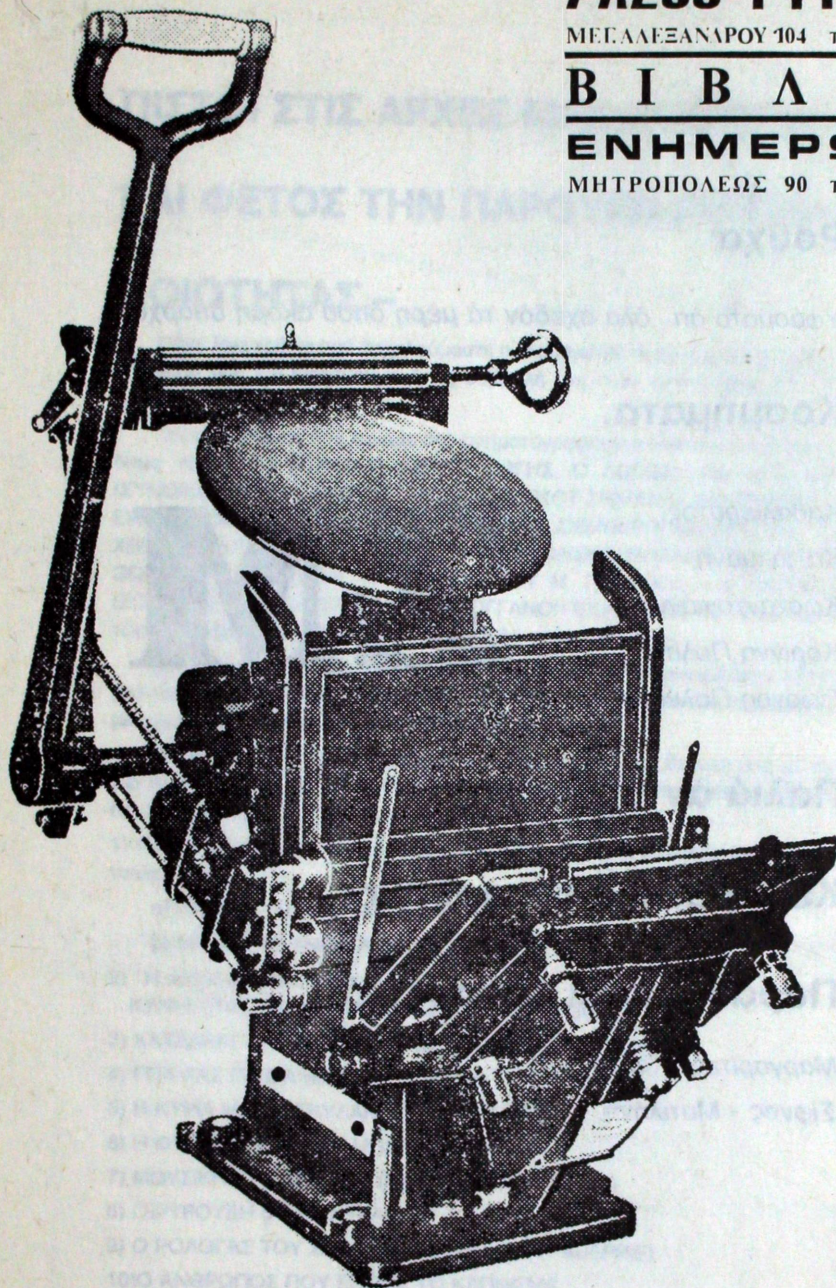
PRESS-ΤΥΠΟΣ

ΜΕΓ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 104 ΤΗΛ. 235.736

ΒΙΒΛΙΑ

ΕΝΗΜΕΡΩΣΗ

ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ 90 ΤΗΛ. 60.412



Ρούχα

Υφάσματα απ' όλα σχεδόν τά μέρη όπου ακόμη υπάρχουν.

Κοσμήματα.

Καβαλιεράτος.

Καλιακμάνη

Κωσταντογιάννη

Κορίννα Πολίτη

Γιώργος Πολύζος.

ZM

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 3

ΤΗΛ. 270.636 - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Παλιά αντικείμενα.

Κεραμικά Βερναρδάκη.

Παραδοσιακά κεραμικά

Μαργαρίτες- Κρήτη

Σίφνος - Μυτιλήνη.

ΠΙΣΤΟΙ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΜΑΣ ΣΥΝΕΧΙΖΟΥΜΕ ΚΑΙ ΦΕΤΟΣ ΤΗΝ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ.-

Πάνε λίγα χρόνια πού ασχολούμαστε προσωπικά με τό πρόγραμμα προβολής ταινιών τής αίθουσας μας καί πιστεύουμε ότι ή συμβολή μας στόν κιν/κό χώρο τής Θεσ/νίκης ήταν θετική.

Ήμασταν έμεις πού κάναμε στό κινηματογραφόφιλο κοινό τήν γνωριμία με σκηνοθέτες όπως τόν ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ (ΜΕΡΕΣ ΟΡΓΗΣ, Ο ΛΟΓΟΣ), τόν ΜΠΟ ΒΙΝΤΕΡΜΠΕΡΓΚ (ΣΥΝΟΙΚΙΑ ΚΟΡΑΚΙ, ΕΡΩΤΑΣ 65), τόν ΒΙΛΓΚΟΤ ΣΙΕΜΑΝ (ΑΔΕΛΦΗ ΜΟΥ, ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ, ΕΙΜΑΙ ΠΕΡΙΕΡΓΗ ΚΙΤΡΙΝΗ, ΜΠΛΕ), τόν ΑΛΦ ΣΙΕΜΠΕΡΓΚ (ΜΑΝΙΑ, Δνις ΤΖΟΥΛΙΑ), τόν ΧΕΝΝΙΓΚ ΚΑΡΛΣΕΝ (Η ΠΕΙΝΑ), τόν ΜΑΡΚ ΝΤΟΝΣΚΟΙ (Η ΜΑΝΑ, ΤΟ ΑΛΟΓΟ ΠΟΥ ΚΛΑΙΕΙ, ΞΩΜΑΣ ΓΚΟΡΝΤΕΓΙΕΦ, Η ΤΡΙΛΟΓΙΑ ΤΟΥ Μ. ΓΚΟΡΓΚΥ), τόν ΑΝΤΡΕΙ ΤΑΡΚΟΦΣΚΥ (ΣΟΛΑΡΙΣ), τόν ΕΜΙΛ ΛΟΤΙΑΝΟΥ (ΟΙ ΤΣΙΓΓΑΝΟΙ ΠΕΘΑΙΝΟΥΝ ΑΠ' ΑΓΑΠΗ), πού ήταν μέχρι τώρα είτε άγνωστοι, είτε γνωστοί μόν, αλλά μόνο έξ άκοψ.

Μπορούμε νά πούμε ότι οι προσπάθειες μας αυτές αναγνωρίζονται με τό πέρασμα τού χρόνου από μιά δλο καί μεγαλύτερη μερίδα φίλων τού καλού κινηματογράφου καί αυτό είναι ή μεγαλύτερη ικανοποίηση πού μπορούσαμε νά έχουμε.

Θέλοντας πρωταρχικά νά εύχαριστήσουμε τούς φίλους θεατές μας γιά τήν αναγνώριση τών προσπαθειών μας αυτών ανακοινώνουμε μερικούς από τούς τίτλους τών ταινιών πού θα προβληθοούν τούς έρχόμενους μήνες στόν κιν/φο μας:

1) Πρώτη γνωριμία με τόν μεγάλο Σοβιετικό σκηνοθέτη ΣΤΑΝΙΣΛΑΒ ΡΟΣΤΟΤΣΚΙ με δύο ταινίες του:

α) ΗΡΕΜΕΣ ΗΤΑΝ ΟΙ ΑΥΓΕΣ καί

β) ΜΗ ΖΗΤΑΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΑΓΑΠΗ.

2) Ή νέα κιν/κή δουλειά τού ΕΜΙΛ ΛΟΤΙΑΝΟΥ

ΚΥΝΗΓΕΤΙΚΟ ΑΤΥΧΗΜΑ από διήγημα τού ΤΣΕΧΩΦ.

3) ΧΑΤΖΑΡΑΤ Ο ΑΠΡΟΣΚΥΝΗΤΟΣ (ΜΠΑΓΚΡΑΤ ΣΙΓΚΟΥΜΠΑ)

4) ΓΕΙΑ ΣΑΣ ΠΑΙΔΙΑ (ΜΑΡΚ ΝΤΟΝΣΚΟΙ)

5) Η ΚΥΡΙΑ ΜΕ ΤΟ ΣΚΥΛΑΚΙ (ΓΙΟΣΙΦ ΚΕΪΦΙΤΣ)

6) Η ΦΥΛΑΚΗ (ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ)

7) ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΣΚΟΤΑΔΙ (ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ)

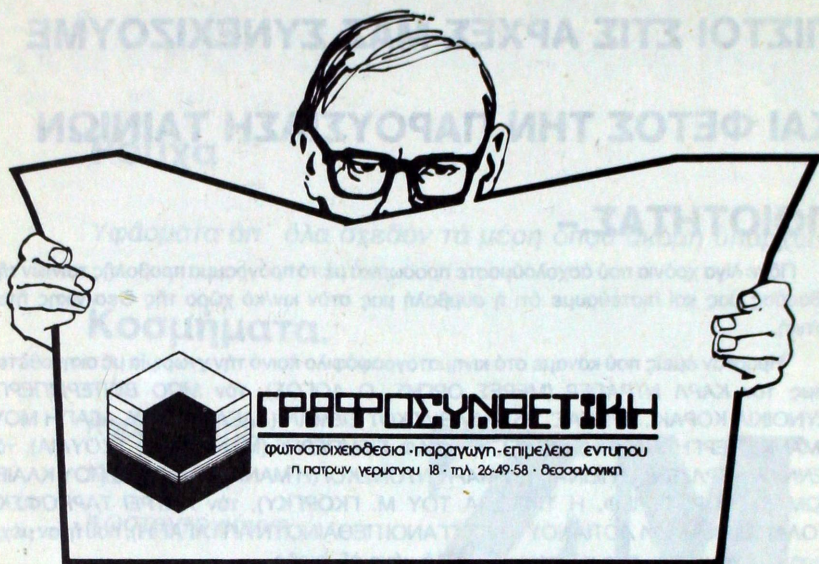
8) ΓΕΡΤΡΟΥΔΗ (ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ)

9) Ο ΡΟΛΟΓΑΣ ΤΟΥ ΣΑΙΝ- ΠΩΛ (ΜΠΕΡΤΡΑΝ ΤΑΒΕΡΝΙΕ)

10) Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΕΚΟΨΕ ΤΟ ΚΑΠΝΙΣΜΑ

Φιλικά

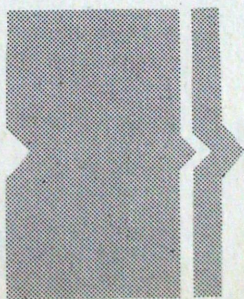
Παντελής ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ



- Φωτοστοιχειοθεσία και έκτύπωση με τα πιο σύγχρονα ηλεκτρονικά μηχανήματα
- Ειδικά στοιχεία για μαθηματικά βιβλία, λογοτεχνικές εκδόσεις και χημικούς τύπους
- Πλήρης μονάδα δακτυλογραφίσεων IBM για σημειώσεις καθηγητών, διδακτορικές διατριβές και διπλωματικές εργασίες
- Ομάδα διορθωτών για τη διόρθωση και επιμέλεια κάθε είδους έντυπων

Βιβλιοπωλείο Τάκα

ΒΑΣ. ΣΟΦΙΑΣ 38 ΤΗΛ. 265708



*Από τό 1888,
πάντα ένα βήμα πιά μπροστά!*



ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΪΟΝ ΜΟΛΧΟ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1888

Τσιμισκῆ 10, Τηλ. 275 271

ΤΜΗΜΑ ΧΑΡΤΙΚΩΝ: Ρογκότη 4, Τηλ. 229738

Θεσσαλονίκη