

# ΤΣΟΝΤΑ

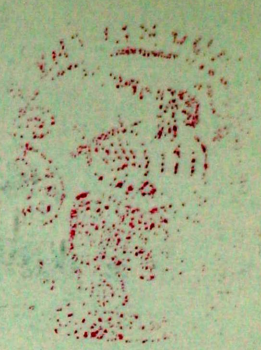
διμηνιο περιοδικο της κινηματογραφικης λεσχης  
του θ.ε.θ.-εσσαλονικη · φεβρουαριος - μαρτιος '79

Τ. 2

κινηματογρά-  
φος  
ντοκουμέντο  
•  
ούγγρικος  
κινηματογρά-  
φος







II-000000000408





ΤΣΟΝΤΑ 2

ΓΕΝΑΡΗΣ  
ΦΕΒΒΑΡΙΟΥ 79

ΤΕΥΧΟΣ 2

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περιοδικό "ΤΣΟΝΤΑ". Δίμηνο περιοδικό της Κινηματογραφικής Λέσχης του "ΘΕΘ" Έκδότης : Σωματείο "Θεατρικό Έργαστήριο Θεσσαλονίκης" κινηματοθέατρο "Άνετον" Παρασκευοπούλου 42, τηλ. 830-766

Όμάδα εργασίας : Σ. Βαβαλίδης, Α. Κοτζιά, Ν. Ναουμίδης, Λ. Οικονόμου, Α. Ψαλτόπουλος, Υπεύθυνος τεύχους : Α. Ψαλτόπουλος.  
Σελιδοποίηση : Α. Κοτζιά  
Έξωφυλλο : Ν. Δέλλιου

Σελίδα

Πρόγραμμα προβολών της λέσχης "Ελληνικός κινηματογράφος και φεστιβάλ" του Ν. Γιαννόπουλου 2  
3

Ούγγαρέζικος κινηματογράφος :

Ούγγαρία : Στατιστικά στοιχεία 7  
"Κατάσταση και προοπτικές του Ούγγαρέζικου κινηματογράφου" 9  
Μ. Γιάντσο : "Οι νικημένοι" 23  
Μ. Μειζάρος : "Υιοθεσία" 25  
Κ. Μάκ : "Άγάπη για έναν κρατούμενο" 27  
Α. Κόβατς : "Μέ δεμένα τὰ μάτια" 29  
Ζ. Φάμπρι : "Η φράση που δέν τέλειωσε" 34

Κινηματογράφος ντοκουμέντο:

Μ. Ρόμμ : "Άληθινός φασιζμός" 35  
Σ. Μανιάτη - Γ. Τσεμπερόπουλου : "Μέγαρο" 44  
Μ. Παπασλιού : "Ο άγώνας τών τυφλών" 46  
Γ. Τσουχράϊ : "Μνήμη" 49

Τά άτομα που άπαρτίζουν τό Διοικητικό Συμβούλιο του σωματείου είναι:

Πρόεδρος: Κώστας Λαχάς

Άντιπρόεδρος: Άλεξάνδρα Βιδάλη

Γραμματέας: Άφροδίτη Κοτζιά

Ταμίας: Νίκος Ναουμίδης

Μέλη: Θανάσης Βαβαλίδης, Κατερίνα Βλάχου, Άνέστης Εύαγγέλου, Λίνα Άηλιάδου, Μάκης Τρικούρης.



ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΛΕΣΧΗΣ  
ΓΕΝΑΡΗΣ, ΦΕΒΡΑΡΙΟΥ '79

Τό πρόγραμμα προβολών τής Λέσχης, για τό οποιο περιέχεται ύλικό σ' αυτό τό τεύχος είναι:

γ. κύκλος: Ούγγρικός κινηματογράφος

- 8 Γενάρη '79: "Οί νικημένοι" του Μίκλος Γιάντσο
- 15 Γενάρη '79: "Υίθοεσία" τής Μάρτα Μετζάρος
- 22 Γενάρη '79: "Αγάπη για έναν κρατούμενο" του Κάρολου Μάκ
- 29 Γενάρη '79: "Μέ δεμένα μάτια" του Άντρας Κόβατς
- 5 Φλεβάρη '79: "Η φράση πού δέν τελείωσε" του Ζόλταν Θάμπρι

δ. κύκλος: Κινηματογράφος-ντοκουμέντο

- 19 Φλεβάρη '79: "Αληθινός φασισμός" του Μιχαήλ Ρόμ
- 26 Φλεβάρη '79: "Μέγαρα" Τσεμπερόπουλου-Σ.Μανιάτη
- 12 Μάρτη '79: "Ο άγώνας τών τυφλών" τής Μαίρης Παπαλιού
- 19 Μάρτη '79: "Μνήμη" του Τσουχράϊ

\*Επίσης ή λέσχη, σέ συνεργασία μέ τό Ίνστιτούτο "Γκαίτε" παρ-  
ρουσίασε τόν γερμανό σκηνοθέτη Χ.Γ. Ζύμπερμπεργ προβάλλοντας τίς  
έξῆς ταινίες του:

- 10 Φεβρουαρίου: "Λούντβιχ, ρέκβιεμ για έναν παρθένο βασιλιά"
- 11 Φεβρουαρίου: "Κάρλ Μάϋ"
- 12 Φεβρουαρίου: "Βίνιφρεντ Βάγκνερ" καί "Χίτλερ-Μιά ταινία από  
τήν Γερμανία"

Στίς προβολές παραβρέθηκε καί συζήτησε μέ τό κοινό ο ίδιος ο σκη-  
νοθέτης.

\*Ενημερωτικά, αναφέρουμε τούς κύκλους καί τίς ταινίες πού προ-  
βλήθηκαν από τήν άρχή τής χειμερινής περιόδου :

α. κύκλος: άφιέραμα στόν Λουί Μπουνιουέλ

- 16 Οκτώβρη '78: "Ναζαρέν"
- 23 Οκτώβρη '78: "Γαλαξίας"
- 30 Οκτώβρη '78: "Βιριδιάνα"
- 6 Νοέμβρη '78: "Ο πυρετός άνεβαίνει στό El Pao"

β. κύκλος: nouvelle vague

- 13 Νοέμβρη '78: "400 χτυπήματα" του Φρανσουά Τρυφώ
- 20 Νοέμβρη '78: "Μέ κομμένη τήν άνάσα" του Ζάν Λύκ Γκοντάρ καί ή  
μικρού μήκους "Εράνιμα" του Γ. Τριστιμιπίδα
- 27 Νοέμβρη '78: "Ο μικρός στρατιώτης" του Ζάν Λύκ Γκοντάρ καί ή  
μικρού μήκους "6,5 ρίχτερ" τής Γκ. Άγγελῆ.
- 4 Δεκέμβρη '78: "Οί έραστές" του Λουί Μάλλ
- 11 Δεκέμβρη '78: "Απαγορευμένα παιχνίδια" του Ρενέ Κλεμάν
- 18 Δεκέμβρη '78: "Η φλόγα πού τρεμοσβύνει" του Λουί Μάλλ

Ζητάμε συγνώμη για τυχόν άλλαγή του προγράμματος προβολών τής λέσχης πράγμα πού  
όμως ούτε κι έμεις μπορούμε να έλέγουμε άφου εξαρτάται από παράγοντες έξω από  
έμας.



Α. Σύντομη ιστορική επισκόπηση

Τό Έλληνικό Κράτος, για πρώτη φορά, ενδιαφέρθηκε για τον Έλληνικό κινηματογράφο τό 1959-61. Τήν εποχή αυτή ή ελληνική κινηματογραφική παραγωγή έφτανε τής 120 μέ 130 ταινίες τό χρόνο.

Στή νομοθεσία πού θεσπίστηκε υπάρχουν δύο σκέλη:

α) Μέτρα για τήν ντόπια παραγωγή του κινηματογράφου. (Τήν εποχή αυτή δημιουργήθηκε καί ό θεσμός τής "έβδομάδας ελληνικού κινηματογράφου" πού έξελιχθηκε κατοπινά σε "Φεστιβάλ Έλληνικού κινηματογράφου").

β) Μέτρα για τήν προσέλευση των Ξένων (ιδίως των Αμερικανικών)<sup>1</sup> παραγωγών στην Ελλάδα. Παρ'όλο πού τά μέτρα για τήν ντόπια παραγωγή είναι άστεία μπροστά στα μέτρα πού πάρθηκαν για τήν προσέλευση των Ξένων παραγωγών όλοι τότε πιστέψανε ότι σύντομα θά θεσπιστούν ή άλλοι νόμοι πού θά λύσουν έπιτέλους όριστικά τά προβλήματα του κινηματογραφικού χώρου καί των εργαζομένων σ' αυτόν. Όμως οι έλπίδες τους διαψεύστηκαν λίγα χρόνια μετά, όταν έφωτιστηκε καί στην Ελλάδα ή Τηλεόραση.

Η έμφάνισή της συνοδεύτηκε, όπως καί σε κάθε κράτος βέβαια, μέ κρίση του ελληνικού κινηματογράφου καί του θεάματος γενικώτερα.

Ο κυριώτερος λόγος είναι ή άφθονη καί φτηνή ψυχαγωγία πού προσφέρει στό κοινό (2).

Οι ελληνικές παραγωγές πέφτουν στις 8 μέ 15 τό χρόνο. Πάρα πολλές άθουσεσ κλείνουν. Τά είσητήρια άκριβαίνουν.. Τήν εποχή αυτή τό κράτος άλλάζει πολιτική. Ο κινηματογράφος δέν τό ένδιαφέρει πιά, ούτε σάν βιομηχανία, ούτε σάν πολιτικό μέσο προπαγάνδας. Τά πρωτεία τώρα άνήκουν στην τηλεόραση (3). Για τόν ελληνικό κινηματογράφο δέν άπομένει παρά ένας τρόπος σωτηρίας. Νά "κάνει" πράγματα πού δέν "γίνονται" στην τηλεόραση. Αυτό σε σχέση εϊτε μέ τήν "ποιότητα" (ταινίες προβληματισμού), εϊτε μέ τήν "ποσότητα" (υπερθέαμα).

(1) Μετά τήν έμφάνιση τής τηλεόρασεως στην Αμερική τό 1940 ό Αμερικάνικος κινηματογράφος είχε κρίση. Η ντόπια παραγωγή έχασε τό κύριο ένδιαφέρον. Ο μόνος τρόπος πού άπομένει ήταν ή διεθνής άγορά. Άρχισε γι' αυτό νά κάνει πολλές παραγωγές στην Εύρώπη καί πιό συγκεκριμένα στην Ιταλία. Αυτό ζήλεψε τό ελληνικό κράτος.

(2) Κινηματογράφος σημαίνει: α) χρήματα (ιδίως όταν μετά τό "έργο" πάμε καί για φαγητό κατά τό έθιμο) καί β) χρόνο (για μετακίνηση, ντύσιμο κλπ). Μ'άλλα λόγια ιδιαίτερο κόπο. Η τηλεόραση μάς γλυτώνει άπ'όλα αυτά. Εϊναι στό σπύτι μας, δέν θέλει λεφτά, ούτε ιδιαίτερο ντύσιμο. Καί επί πλέον τήν άνοίγουμε, όποια ώρα θέλουμε.

(3) Η τηλεόραση άν καί λιγώτερο συγκεντρωτικό καί άυταρχικό μέσο άπό τόν Κινηματογράφο έχει τό μοναδικό πλεονέκτημα νά βρίσκεται πάντα κοντά στον θεατή. Καί στις πιό προσωπικές του ώρες.

α) Εϊναι "ή φωνή τής έξουσίας" πού κάθε στιγμή τόν παρακολουθεϊ, τόν έλέγχει, τόν συμβουλεύει, τόν καθοδηγεϊ.

β) Γίνεται πόλος "συσσειρωσης" τής οικόγενειας πού σακίζει υποκαθιστώντας τήν άδυναμία έπικοινωνίας καί τήν πλήξη των μελών της όταν βρίσκονται όλοι μαζί.

γ) Δημιουργεί ή έπιτύνει τό χάσμα άνάμεσα στη ζωή στό σπύτι (άσφάλεια, έντιμότητα, νομιμοφροσύνη), μέ τήν ζωή στη πόλη (άνασφάλεια, άληπία, παρανομία). Οι άλλαγές πού έφερε καί φέρνει στη ζωή μας, τό μέγεθος τής καταπίεσης πού έκπέμπει ήμερησίως στον ελληνικό λαό ζωσ πρέπει νά ξεταστούν ίδια τερα. Χωρίς αυτό νά σημαίνει ότι φταίει ή Τηλεόραση. Φταίει ό τρόπος πού τήν λειτουργούν.



Τό δεύτερο αποκλείεται γιά λόγους κυρίως οίκονομικούς (ύψηλό κόστος παραγωγής, μικρή έσωτερική αγορά).

"Άλλωστε αυτό τό έχουν αναλάβει οί έταιρείες "έκμετάλευσης καί διανομής". Εισάγουν όλα τά "υπερθεάματα" του "Αμερικανικού καί Εύρωπαϊκού κινήματογράφου. Έτσι δέν μένει παρά ο δρόμος του προβληματισμού καί τής τέχνης.

"Η δεκαετία 68/78 χαρακτηρίζεται κυρίως από τέτοιες παραγωγές πού γυρίστηκαν μέ μύριους κόπους καί προσπάθειες. Υπήρξε μιά δεκαετία έντονου προβληματισμού καί πειραματισμού. Μπήκανε σίγουρα οί βάσεις γιά μιά ένοική έκφραση. Έκφράστηκαν όλες οί τάσεις. Καί αναδείχτηκε μιά γενιά άξιόλογων νέων σκηνοθετών όπως ο Βούλγαρος, ο Άγγελόπουλος, ο Μαραγκός κλπ.

Αυτός ο δρόμος όμως πού πήρε ο έλληνικός κινήματογράφος ένοχλεϊ τό κράτος.

Τά έθνικά συμφέροντα, πολύ χαλαρά ή καθόλου, δέν υπάρχουν ούτε στό πολιτιστικό. Ο ξένος κινήματογράφος καί δή ο "Αμερικανικός έξυπηρετεί καλύτερα τήν ιδεολογία τής έξάρτησης, (4), απόρροια τής όλης έξάρτησης τής χώρας σ' όλα τά επίπεδα (οίκονομικό, στρατιωτικό, πολιτικό).

Τό κράτος χτυπάει τόν έλληνικό κινήματογράφο σέ συντονισμό μέ τά ξένα κινήματογραφικά μονοπώλια παραγωγής, έκμετάλευσης καί διανομής. Τό κόστος τών πρώτων ύλών αύξάνεται άσύμφορα, οί ξένες παραγωγές προβάλλονται άνεξέλεγκτα, οί έλληνικές ταινίες κλείνονται στά κουτιά (5).

Κι αυτό γιατί όπως είπαμε τό κράτος δέν έχει ούτε οίκονομικά ούτε πολιτικά-ιδεολογικά συμφέροντα από τόν έλληνικό κινήματογράφο. Αύτά είναι τά αίτια γιά τά προβλήματα πού υπάρχουν σ' όλους τούς τομείς : α) Παιδεία, β) Φεστιβάλ, γ) Παραγωγή, Διανομή, Έκμετάλευση.

## Β. Τό Φεστιβάλ

"Αφού λοιπόν τό κράτος δέν ένδιαφέρεται πιά γιά τόν έλληνικό κινήματογράφο γιατί διατηρεί τό Φεστιβάλ;

Σ' αυτό τό πρόβλημα δόθηκαν δύο έρμηνείες:

- 1) Τό κράτος θέλει νά καταργήσει τό Φεστιβάλ. Δέν τό χρειάζεται αφού δέν χρειάζεται καί τόν έλληνικό κινήματογράφο.
- 2) Τό κράτος έχει ανάγκη τό Φεστιβάλ. Θέλει όμως νά τό χρησιμοποιήσει σάν "βιτρίνα" χωρίς ούσιαστικώτερο ρόλο.

"Η πρώτη έρμηνεία οδήγησε τήν Έταιρεία Έλλήνων σκηνοθετών καί τά άλλα σωματεία σέ μιά συμμετοχή χωρίς όρους στό όρους στό φετινό Φεστιβάλ κινήματογράφου.

"Η πρόταση οργάνωσης "άντιφεστιβάλ" θεωρήθηκε ότι θά αποτελέσει τήν άφορμή γιά νά καταργήσει τό κράτος τό Έπίσημο Φεστιβάλ.

4) Αυτό φαίνεται άκόμη πιο καθαρά στήν τηλεόραση μέ τήν πληθώρα τών άμερικανικών καί εύρωπαϊκών έκπομπών πού πολύ απέχουν άπ' ότι μπορούμε νά ονομάσουμε "πολιτιστική άνταλλαγή".

5) Πρόσφατα ή ταινία του Τάσσιου τό "Βαρύ πεπόνι" άντιμετωπίζει προβλήματα προβολής γιατί κατακρατείται παράνομα από τό γραφεϊο "διανομής καί έκμετάλευσης" του Δαμασκηνού-Μιχαηλίδη. Δέν είναι ή πρώτη ταινία. Υπήρξαν πολλές άλλες πριν άπ' αύτήν.

Κι αυτό γιατί μαζί μέ τά "υπερθεάματα" τά ξένα μονοπώλια ύποχρεώνουν τά γραφεία "διανομής καί έκμετάλευσης" ν' αγοράσουν καί μιά σειρά από δευτερεύουσες παραγωγές πορνό, καρτέ κλπ.

Οί έταιρείες γιά νά κερδίσουν διανεμουν αυτές τύς ταινίες καί κλειδώνουν τύς έλληνικές. Έτσι ο έλληνας παραγωγός είναι θύμα τών ένβλασμών τών ξένων καί τών άνθερεσίων τών ντόπιων κινήματογραφικών έταιρειών.



Ἡ δεύτερη ἐρμηνεὶα ὅμως φαίνεται πολὺ πιὸ ρεαλιστικὴ. Τὸ κρὰ τος ἔχει ἀνάγκη τὴν "βιτρινα" τοῦ Φεστιβάλ. Τὸ ἀπαιτεῖ ἡ εἴσοδος στὴν ΕΟΚ. Ἀλλὰ ὄχι μόνον γι' αὐτό. Μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸν θεσμό ἐλέγχει πολὺ ἀποτελεσματικὰ τὸν ἀδύνατο ἑλληνικὸ κινηματογράφο. Νά πῶς:

Τὸ Φεστιβάλ στὸν τόπο μας ἐξ αἰτίας τῆς παντελοῦς ἑλλείψεως μέτρων καὶ τῆς ὄλο καὶ μεγαλύτερης ἀδιαφορίας ἀπὸ μέρους τοῦ κρὰ τους ἀναδείχθηκε σέ κάτι ἰδιαίτερο γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο. Ὅλες οἱ ταινίες μικροῦ μήκους καὶ οἱ περισσότερες μεγάλου μήκους φτιάχνονται γιὰ τὸ Φεστιβάλ. Οἱ καινούργιοι συνάδελφοι "βγαίνουν" στὸν ἐπαγγελματικὸ χῶρο μέσω τοῦ Φεστιβάλ. Ἐνα τέτοιο λοιπὸν Φεστιβάλ καὶ κάτω ἀπὸ τέτοιες συνθήκες, γίνεται τὸ πιὸ ἀποτελεσματικὸ ὄπλο ἐπιλογῆς στὰ χέρια τοῦ κράτους.

Ἀντίθετα μ' ὅλα αὐτὰ οἱ ἐργαζόμενοι στὸν κινηματογράφο θέλουμε ἕνα δημοκρατικὸ Φεστιβάλ. Ἐνα πολιτικοποιημένο Φεστιβάλ. Γιὰ μᾶς εἶναι ἕνα κῦτταρο πολιτιστικὸ πολὺ μεγάλης σημασίας. Ἐπηρεάζει καὶ ἐπηρεάζεται ἄμεσα ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς ἐξελίξεις καὶ ἀνακατατάξεις στὴν χώρα μας. Πρέπει ὅμως νά λειτουργήσει "δημοκρατικὰ", νά βρίσκεται στὰ χέρια μας. Μόνον τότε θά ὑπάρξει ἡ δυνατότητα νά λειτουργήσει σάν χῶρος ἐνημέρωσης, προβληματισμοῦ καὶ ζύμωσης ὄχι μόνον ὅσον ἀφορᾷ στὰ προβλήματα τοῦ κινηματογραφικοῦ χῶρου ἀλλὰ καὶ στὰ γενικώτερα κοινωνικὰ καὶ πολιτικὰ ζητήματα. Αὐτὸ ἔγινε στὸ Φεστιβάλ τοῦ 1975 γιὰ πρώτη φορὰ καὶ ἔπειτα ἀλήφθηκε στὸ "Φεστιβάλ τῶν δημιουργῶν" τὸ 1977.

Ἡ διαμάχη μας μὲ τὸ κράτος ἐπομένως δέν ἀφορᾷ κάποια μικροζητήματα, οὔτε μικροπολιτικὲς σκοπιμότητες. Ἀφορᾷ τὸν "Κανονισμό Λειτουργίας τοῦ Φεστιβάλ" πού φιμῶνει καὶ φρενάρει τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο. Ἀλλωστε ταινίες σάν τὴν "Παιδεία" τοῦ Τυ πάλδου, τὸ "Μαντούδι" τοῦ Ἀντωνόπουλου, τὸν "Ἄγωνα τῶν τυφλῶν" τῆς Παπαλιοῦ πού θίγουν καυτὰ πολιτικὰ καὶ κοινωνικὰ προβλήματα, ἀλλὰ καὶ ταινίες σάν τὸ "Παραλλαγές στὸ ἴδιο θέμα" τῆς Ἄγγελιδου καὶ "Πέφτουν οἱ σφαῖρες σάν τὸ χαλάζι" τοῦ Ἄλευρῶ μέ κάποιο κινηματογραφικὸ προβληματισμὸ πού προβλήθηκαν στὸ "Φεστιβάλ τῶν δημιουργῶν τοῦ 1977" δέν θά προβάλλονταν ποτέ ἀπὸ τὸ ἐπίσημο κρατικὸ Φεστιβάλ.

Γι αὐτὸ ὅσες ἀτέλειες καὶ νά εἶχε τὸ "Ἀντιφεστιβάλ", ὅσο φτωχὲς καὶ ἀδύνατες νά ἦταν οἱ ταινίες πού προβλήθηκαν δέν πρέπει νά ὑποτιμᾶμε τὴν σημασία του. Στὰ λάθη, τὶς ἀδυναμίες ἐμ καὶ στὶς ἀρετές αὐτῶν τῶν ταινιῶν θά "πατήσει" ὁ νεώτερος ἑλληνικὸς, κινηματογράφος. Οἱ πρῶτοι καρποὶ δόθηκαν στὸ φετινὸ Φεστιβάλ γιὰ τὸ ὅποιο θά μιλήσουμε πιὸ κάτω.

Τέλος τὰ Φεστιβάλ ἀποτελοῦν γιὰ τοὺς ἐργαζόμενους τοῦ κινηματογράφου τὴν ἀφορμὴ γιὰ νά ἐκφράσουμε συνολικώτερα τὰ αἰτήματά μας γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο, πού εἶναι :

- α) Νά θεοπιστοῦν νόμοι γιὰ τὴν προστασία καὶ ἐνίσχυση τῆς ἑλληνικῆς παραγωγῆς, διανομῆς καὶ ἐκμετάλευσης.
- β) Νά ὑπογραφοῦν οἱ συλλογικὲς συμβάσεις μ' ὅλα τὰ σωματεῖα τῶν ἐργαζομένων τοῦ κινηματογράφου.
- γ) Νά παρθοῦν μέτρα ἐνάντια στὴν ἀσυδοσία τῶν ξένων κινηματογραφικῶν μονοπωλιῶν στὸ τόπο μας.
- δ) Νά μειωθοῦν οἱ ξένες ἐκπομπές στὴν Τηλεόραση.
- ε) Νά καταργηθῆ παντελῶς ἡ λογοκρασία(6)

6) Κάποια ἄλλη φορὰ θά μᾶς δοθῆ ἡ εὐκαιρία νά ἀναπτύξουμε λεπτομερικὰ καὶ νά ἀναλύσουμε τὴν σημασία αὐτῶν τῶν αἰτημάτων γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο.



### Γ. Τό Φεστιβάλ 'Ελληνικού Κινηματογράφου 1978

Τό φετινό Φεστιβάλ του κινηματογράφου παρ' όλη τήν άδυναμία μας καί τό λάθος νά άντιτάξουμε μιá άγωνιστική λύση όπως τό 1977 (Φεστιβάλ δημιουργών) συγκεντρώνει μιá σειρά άπό θετικά χαρακτηριστικά όχι στήν όομή καί τήν λειτουργία του (αύτά παραμένουν & λυτα άκόμη προβλήματα) αλλά στήν ποιότητα καί τόν χαρακτήρα τών έλληνικών ταινιών πού προβλήθηκαν.

Τό πρώτο σημαντικό γεγονός είναι ότι όλες οι ταινίες είναι "έμπορικές". (Δέν έννοώ τήν έμπορικότητα όπως ύπήρχε στίς ταινίες πού φτιάχνονταν μέχρι τό 1960 περίπου). Οι περισσότεροι άπό τούς σκηνοθέτες τής δεκαετίας 65-75 άρνήθηκαν τήν έμπορικότητα έπειδή τήν θεωρούσαν στοιχείο a priori άρνητικό μιáς ταινίας. Οι ταινίες πού κατασκεύασαν άν καί ταινίες μέ προβληματισμό, πειρατισμό καί αισθητικές άναζητήσεις είχαν τήν βασική άντίφαση τής "πολύ άκριβής τέχνης" πού δέν έχει "άγορά" δηλαδή, κοινό.

Στίς νεώτερες παραγωγές ξεπεράστηκε αυτό τό "κόμπλεξ". Οι σκηνοθέτες κατάφεραν νά κατασκευάσουν ταινίες μέ έμπορικότητα χωρίς νά κάνουν συμβιβασμούς στήν ποιότητα καί τήν σκηνοθετική άριότητα. Αύτή ή προσπάθεια έκφράστηκε μέ έπιτυχία στό φετινό Φεστιβάλ.

Αυτός ό δρόμος θά συντελέσει νά ξεπαράσει ό έλληνικός κινηματογράφος μετά τήν εμφάνιση τής τηλεόρασης στήν Έλλάδα τό άδιέξοδο καί τήν κρίση πού έχει μετέλευτα.

Τό δεύτερο σημαντικό γεγονός πού δυστυχώς πολύ λίγο συζητήθηκε είναι ή εμφάνιση κάποιων ταινιών πού φέρουν έντονα τήν σφραγίδα μιáς "έλληνικής κινηματογραφικής τέχνης".

Έπειδή αυτός ό όρος δέν εκφράζει ίσως μέ τόν καλύτερο τρόπο αυτό πού θέλω νά πώ γι' αυτό θά προσπαθήσω σύντομα άλλα περιφραστικά νά τόν έξηγήσω.

Η έλληνική ζωή, άπόρροια είδικών κοινωνικών, πολιτικών καί οικονομικών συνθηκών σπάνια καταγράφηκε σωστά στόν έλληνικό κινηματογράφο. Στό φετινό Φεστιβάλ έμφανίστηκαν ταινίες στίς όποιες ή ζωή μας, ή νοοτροπία μας είναι κάτι περισσότερο άπό μιá καλή περιγραφή, είναι κινηματογραφική εικόνα. Πρόκειται γιά "τήν καγκελόπορτα" του Μακρή, τήν "Χρυσομαλούσα" του Λυκουρέση, τό "Παράσταση γιά έναν ρόλο" του Γρηγοράτου, "Η ηλικία τής θάλασσας" του Παπαγιαννίδη (7). Μ' αυτές τίς ταινίες συνεχίζεται σωστά καί ή προσπάθεια πού άρχισε άπό παλιά μέ τόν "Τζίμη τόν τίγρη" καί "Τό προξενικό τής Άννας" του Βούλγαρη, τό "Αάβετε θέσεις" του Μαραγκού, τό "Δι' άσήμαντον άφορμήν" του Ψαρά (8).

Αύτή ή κατεύθυνση θά γίνει άκόμη ένα λιθαράκι στή συνολική τερη προσπάθειά μας νά βρούμε τήν έθνική μας ταυτότητα, νά άποκτήσουμε τήν έθνική μας άνεξαρτησία.

Στά προβλήματα πού δημιούργησε ή βράβευση δέν θά άναφερθώ. Τήν άφήνω πρós τό παρόν γιατί θά άποτελέσει άφορμή γιά μεγάλες συζητήσεις καί άκατατάξεις στό συνδικαλιστικό χώρο τών εργαζομένων. Άλλωστε δέν άποτελούν παρά φυσική συνέπεια τών λαθών καί τής άδυναμίας πού είχαμε νά έπιρεάσουμε τόν τρόπο λειτουργίας του φετινού Φεστιβάλ.

7) Οι ταινίες πού άναφέρω δέν είναι παρά "παραδείγματα" δουλειάς. Σίγουρα ύπάρχουν κι άλλες. Άλλωστε τό ζήτημα αυτό δέν είναι άπλό καί φυσικά δέν θά είμαι έγώ αυτός πού θά βάλλει νόρμες αλλά τό σύνολο τών εργαζομένων στό χώρο. Άπλως θέλω νά'ανάψω" τήν συζήτηση καί νά στρέψω τό ένδιαφέρον πρós αύτή τή κατεύθυνση.

8) Βλέπε παραπομπή (7).



ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΟΥΓΓΡΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΟΥΓΓΑΡΙΑ : ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

ΠΛΗΘΥΣΜΟΣ: 10.135.000 (τό 1969).

ΠΑΡΑΓΩΓΗ : Ταινίες μεγάλου μήκους: Προπολεμικά: 30-40 τό χρόνο. Μεταπολεμικά: 5 τό 1947, 4 τό 1950, 10 τό 1955, 14 τό 1960, 20 τό 1965, 23 τό 1967.

Αναλυτικά: 1967: 23 ταινίες μεγάλου μήκους, 44 ντοκυμαντέρ, 44 μορφωτικές ταινίες, 7 ταινίες στά στούντιο Βέλα Βαλάζς, 35 κινούμενα σκίτσα, 2 ταινίες μέ μαριονέτες.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ, 1935: 452 (έκ τών όποίων οί 123 στήν Βουδαπέστη), 1945: 972 (έκ τών όποίων 113 στή Βουδαπέστη) 1967 4248 (έκ τών όποίων 172 στήν Βουδαπέστη) (Αύτοί οί άριθμοί περιλαμβάνουν καί τίς αίθουσες τών λεισχών καί τών τοπικών όργανισμών).

ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ: Ακαδημία Κινηματογραφικής Τέχνης: Σπουδές τεσσάρων έτών γιά σκηνοθέτες καί τεχνικούς κινηματογράφου. Μεταπτυχιακή πείρα στά στούντιο Βέλα Βαλάζς.

ΣΤΟΥΝΤΙΟ: Hunnia Βουδαπέστης - μεγάλο μήκους ταινίες (4 όμάδες παραγωγής). Budapest - επίκαιρα, ντοκυμανταίρ καί μορφωτικές ταινίες. Pannonia - Κινούμενα σκίτσα, ταινίες μέ μαριονέτες καί ντουπλιρίσματα. Βέλα Βαλάζς - γιά νεαρούς κινηματογραφιστές.

Η Ούγγαρία είναι μιά από τίς χώρες τής Εύρώπης μέ τήν παλαιότερη παραγωγή ταινιών, μέ μιά παράδοση στίς ταινίες μεγάλου μήκους καί στήν κινηματογραφική θεωρία πού χρονολογείται πρίν άπό τόν 1ο παγκόσμιο πόλεμο. Τό πρώτο φίλμ πού κινηματογραφήθηκε ήταν επίκαιρα τό 1896. Μετά από διάφορα πειράματα ή κανονική παραγωγή ταινιών μεγάλου μήκους άρχισε τό 1912. Η Ούγγαρία ήταν ή πρώτη χώρα πού είχε έθνικοποιήσει τόν κινηματογράφο της μέ διαφορά λίγων μηνών από τήν Σοβιετική Ένωση. Κατά τήν διάρκεια του βραχύβιου Συμβουλίου τών Δημοκρατιών, Άπρίλιο μέ Αύγουστο 1919, ή έθνικοποιημένη παραγωγή έδωσε 31 ταινίες. Μέ τήν ήττα του Συμβουλίου από τίς δυνάμεις του Horthy ο κινηματογράφος έγινε πάλι ιδιωτική έπιχείρηση, οί κινηματογραφιστές διώχθηκαν καί πολλοί από τούς σημαντικούς σκηνοθέτες, συμπεριλαμβανομένου, καί του Sándor (Alexander) Korda άναγκάστηκαν νά καταφύγουν στήν Άγγλία καί στήν Άμερική. Τίς δεκαετίες του '20 καί '30, ή παραγωγή ήταν πλούσια αλλά άκρωσ βιομηχανοποιημένη, άποτελούμενη κυρίως από φτωχές άπομιμήσεις του Χολλυγουντιανού στυλ. Διάσημος ήθοποιός του '30 ήταν ο Gyula Kabos οί πιά δημοφιλείς καί παραγωγικοί σκηνοθέτες ο Steve Sekely καί ο Βέλα Gaál. Άνάμεσα στους σκηνοθέτες τής περιόδου πού βοήθησαν στήν έθνικοποίηση τής παραγωγής καί πού εξακολουθούν νά εργάζονται σήμερα είναι ο Keleti καί ο Gertler. Η πιά σημαντική ταινία πού βγήκε τήν περίοδο πρίν από τήν άπελευθέρωση ήταν τό "Άνθρωποι τών Άλπεων" του πολύ νέου τότε σκηνοθέτη István Szóts τό 1941.

ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ: Κατά τήν διάρκεια του πολέμου τά στούντιο υπέστησαν σοβαρές καταστροφές. Η επαναδιοδόμηση καί όργάνωσή τους, καθώς καί ή συγκέντρωση νέου ύλικού καί προσωπικού, δέν ήταν εύκολη δουλειά. Η μεταβατική περίοδος, πρίν από τήν έθνικοποίηση στα 1948 σφραγίσθηκε μέ δύο σημαντικές ταινίες: "Τραγούδι τών Άγρών" (Szóts) καί "Κάπου στήν Εύρώπη" (G.Radányi) καί οί δύο



φτιαγμένες τό 1947. Ἡ πρώτη ταινία μεγάλου μήκους τῆς ἐθνικοποιημένης βιομηχανίας ἦταν τό "Χῶμα κάτω ἀπό τά πόδια σου" (Frig yes Ban). Αὐτές οἱ ταινίες μαζί μέ τήν "Ματίας, τό παιδί μέ τίς χῆνες", ἡ πρώτη ἐγχρωμη παραγωγή, εἶναι πρώιμα δείγματα μιᾶς παράδοσης ἐνός εἰδους λυρικοῦ ρεαλισμοῦ πού στάθηκε τό σῆμα κατατέθέν τῆς δεκαετίας τοῦ '50, μετά ἀπό μιᾶ ἀγονη περίοδο πού ὅπως καί πολλές ἄλλες χῶρες πέρασε ἡ Οὐγγαρία. Οἱ μεγαλύτεροι σκηνοθέτες τῆς περιόδου ἦταν ὁ Fábri ("Κούνια τοῦ Λούνα πάρκι μέ τά ἀλογάκια", "Καθηγητής Ἀννίβας", κλπ) καί ὁ Máriassy ("Ἀνοιξη στήν Βουδαπέστη", "Ἐνα πυθάρκι μύρας"). Ἄλλοι σημαντικοί σκηνοθέτες ἦταν οἱ Makk, Ranódy, Révész καί Herskó. Τό "Ρομάντζο τῆς Κυριακῆς" τοῦ Fehéz ἦταν ἕνα ἀπό τά πλοῖ ἐπιτυχημένα διεθνῶς φίλμ.

Τά πολιτικά γεγονότα τοῦ 1956 μεταφέρθηκαν καί ἀναλύθηκαν στήν ὀδόνη ἀμέσως μέ ταινίες ὅπως "Τά μεσάνυχτα", "Χθές", "Μακάβριος χορός", "Διάλογος", καί πολύ ἀργώτερα μέ τό ἐξαιρετικά ὀριμο καί βαθύ "Εἴκοσι ὥρες" (1964) τοῦ Fábri. Μετά ἀπό μιᾶ δύ σκολη περίοδο διοικητικῶν μέτρων στίς ἀρχές τοῦ '60 ἡ "Καντάτα (1963) τοῦ Jancsó, ἡ "Εἴκοσι ὥρες" καί ἡ ταινία συνεντεύξεων "Δύ σκολοί ἄνθρωποι" (1964) τοῦ Andras Kovács ἀνοιξαν τήν πόρτα σέ μιᾶ δυναμική ἀναγέννηση τοῦ κινηματογράφου κατά τήν ὁποία οἱ παραδοσιακοί κινηματογραφιστές ἀνθίσαν μαζί μέ τήν ἐμφάνιση νέων κινηματογραφιστῶν πού ἀπετέλεσαν ἕνα "νέο κύμα". Ἀνάμεσα στούς "νεοκινηματογράφους" σκηνοθέτες ἦταν καί κινηματογραφιστές τῆς μέσης γενιᾶς ὅπως ὁ Kovács, ὁ Jancsó καί ὁ Bassó καί μιᾶ νέα γενιά σκηνοθετῶν πού σχεδόν μόλις εἶχαν ἀποφοιτήσει ἀπό τήν κινηματογραφική Σχολή ὅπως ὁ Szabó, Gaál, Kardos, Kósa καί Pal Sándor. Μέ τελεῖως διαφορετικούς τρόπους ἀρχισαν νά ἀσχολοῦνται μέ δύσκολα καί πολύ λεπτά καί ἐπικίνδυνα, σύγχρονα θέματα, μέ κινηματογραφικά στυλ πού ξέφυγαν πολύ ἀπό τόν κλασικισμό τοῦ παρελθόντος.

Ἐνα σημαντικό γεγονός γιά τήν ἀνάδειξη τῆς νέας γενιᾶς στάθηκε ἡ ἔδρωση τῶν στούντιο Béla Balázs τό 1957 (ἐν πλήρη λειτουργία ἀπό τό 1961), πού εἶχε σάν σκοπό νά δώσει στούς νέους σκηνοθέτες καί τεχνικούς πού μόλις ἀποφοιτοῦσαν ἀπό τήν κινηματογραφική Σχολή, τήν εὐκαιρία νά πειραματισθοῦν καί νά δημιουργήσουν.

#### ΚΙΝΟΥΜΕΝΑ ΣΧΕΔΙΑ καί ἸΤΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ:

Ἡ παραγωγή κινουμένων σχεδίων ἀρχισε μέ ὑποτυπώδη τρόπο καί κάτω ἀπό δύσκολες συνθήκες περί τά τέλη τοῦ '40. Ἡ πρώτη μεγάλη διεθνῆς ἐπιτυχία κατορθώθηκε στά 1960 μέ τό "Μολύβι καί βιστῆρα" καί τήν "Μονομαχία" πού γυρίσθηκαν ὀπό τόν Macskássy καί Várnai. Ἄλλοι σκηνοθέτες πού ἀσχολοῦνται μ'αὐτό τό εἶδος εἶναι οἱ : Nepp, György, Kovásznai, Péter Szoboszlav, Jozsef Gémes, Attila Dargay καί ὁ σκηνοθέτης ταινιῶν μέ μαριονέττες Otto Foky.

Τά ντοκιμανταῖρ παίζουν ἕνα σημαντικό ρόλο στόν Οὐγγρικό κινηματογράφο. Ἐνας ἐξαιρετικά μέγας ἀριθμός γυναικῶν σκηνοθετῶν, ὅπως οἱ Marianne Szemes, Livia Gyarmathy, Anna Herskó, Ilona Kolonits, Judith Elek καί Márta Meszáros ἐργάζονται μέ ἐπιτυχία σέ ταινίες ἐπικαιρῶν καί ντοκιμανταῖρ. Σ'αὐτόν τόν τομέα ξεχωρίζουν οἱ ἄνδρες σκηνοθέτες Csöke, Takács καί Timár.

Οἱ βετεράνοι Kollanyi καί Homoki Nagy ἐπαιξάν ἕνα σημαντικό ρόλο στό νά ἀύξηθεῖ ἡ φήμη τῆς Οὐγγαρίας στίς μορφωτικές ταινίες.

Τέλος ὁ Tamás Banovich εἰδικεύεται στό νά γυρίζει ταινίες μέ βάση τόν χορό καί ὁ Miklós Szinetár στό νά γυρίζει σέ ταινία ὀπερες.

Nina Habbín  
(Eastern Europe)

Μετάφραση: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος



ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΣ ΚΑΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ  
ΤΟΥ ΟΥΓΓΑΡΕΖΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

"Στήν Ούγγαρία, ή κινηματογραφική τέχνη έχει μπεῖ σ' ένα καλό δρόμο. Έχει μάθει τήν πορεία τῆς ἐργατικῆς τάξης, τήν τάξη τήν πιό προοδευτική τῆς κοινωνίας. Έχει καταλάβει ὅτι οἱ ἐργάτες τῆς τέχνης πρέπει νά μαθαίνουν ἀδιάκοπα γιά νά ἔχουν τό δικαίωμα καί τά μέσα νά ἐκτελέσουν τό ὑπέρτατό τους καθήκον καί τούς πιό εὐγενικούς τους στόχους: δηλαδή νά ὑποστηρίζουν ἐνεργά τόν ἀγαπημένο τους λαό στή δημιουργία μιᾶς καινούργιας ζωῆς. Γιά ὅλους αὐτούς τούς λόγους, ὁ οὐγγαρέζικος κινηματογράφος ἔχει ξεπεράσει τήν πρώτη του νίκη καί σίγουρα θά ἀκολουθήσουν κι ἄλλες"

(Β. Πουντόβκιν, Βουδαπέστη, 1950)

Ἀπό τήν ἐθνικοποίηση τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς στίς 21 Μαρτίου 1948 μέχρι σήμερα, ὁ οὐγγαρέζικος κινηματογράφος γνώρισε μιᾶ πολύπλοκη πορεία. Ὑπῆρχε πρῶτα αὐτό πού οἱ Οὔγγροι ὀνομάζουν δογματική περίοδο καί πού βάσταξε μέχρι τόν θάνατο τοῦ Στάλιν καί τήν ἀντεπανάσταση τοῦ 1956. Ἀκόμη κι ἂν ἡ ἀμαύρωση τῶν παραγωγῶν ἐκείνης τῆς περιόδου γίνεται καλοπροαίρετα, ἀκόμη κι ἀπό τίς λαϊκές δημοκρατίες, δέν θά πρέπει νά πιστέψουμε ὅτι ἐκείνη ἡ ἐποχή δέν παρήγαγε παρᾶ μόνο πατάτες, ἔργα στερεότυπα καί χωρίς ἐνδιαφέρον. Ὁ Ζῶρξ Σαντούλ, στό "Πανόραμα τοῦ Οὐγγαρέζικου Κινηματογράφου" ἐκδόθεν τό 1952, μάς ὑπενθυμίζει ὅτι ὁ κινηματογράφος ἐκείνης τῆς περιόδου εἶχε σάν σκοπό νά δώσῃ ἀπαντήσεις στίς ἀπαιτήσεις ἐνός λαοῦ ἀπελευθερωμένου πρόσφατα μετά ἀπό 25 χρόνια φασισμού καί πού ἤθελε νά δῆ νά διαπραγματευοῦνται πάνω στήν ὀδόν προβλήματα πού τόν ἀπασχολοῦν. Τό πρῶτο ἐνδεικτικό φίλμ ἐκείνης τῆς περιόδου θά εἶναι τό "Ένα κομμάτι γῆς" τοῦ Frigyes Ban (1948). Πολλά ἀπό τά ἔργα πού θά ἀκολουθήσουν θά ἔχουν κινηματογραφικές ἀρετές ἀλλά δέν θά λάμψουν ὅλα γιά τήν τόλμη τους. Γιατί σύντομα ὁ οὐγγαρέζικος κινηματογράφος θά πέσῃ σέ μιᾶ σχηματοποίηση τόσο στό ἐπίπεδο τῆς θεματολογίας ὅσο καί τῆς γραφῆς. Ὁ σοσιαλιστικός ρεαλισμός, πού θά ἔπρεπε νά διέπεται ἀπό δυναμισμό, παίρνει μιᾶ τελείως ξεθυμασμένη μορφή.

Μετά ἀπό τό 1956, ἡ κατάσταση ἀλλάζει. Ἡ παραγωγή ἀποκεντρώνεται καί διασπᾶται μορφικά. Οἱ "παλιοί" κινηματογραφιστές ὅπως ὁ Μάκ καί Φάμπρι παίρνουν μιᾶ καινούργια πνοή. Ἐμφανίζονται ἔργα πιό προσωπικά πού χειρίζονται σύγχρονα προβλήματα. Ὁ βασιλιάς "σενάριο" χάνει τό στέμμα του. Ζητοῦν μεγαλύτερες εὐθύνες ἀπ' τούς σκηνοθέτες πράγμα πού ἔχει σάν ἀποτέλεσμα τήν μεγαλύτερη πολιτικοποίησή τους. Πράγματι ἀντιλαμβάνομαστε ὅτι ὁ οὐγγρικός κινηματογράφος τῶν χρόνων τοῦ '60 προτείνει μιᾶ καινούργια ἀνάγνωση τῆς κοινωνίας καί τῆς οὐγγρικής ἱστορίας σύμφωνα μέ τίς πολιτικές διαστάσεις πού ἔχουν ὑπογραμμίσει ὅλες οἱ κριτικές τῶν ὀπιῶν ἓνα καλό δείγμα βρισκόμαστε σέ εἰδικό τεῦχος "Κινηματογραφικές μελέτες 73/77 (1969) ἀφιερωμένο στόν "Νέο Οὐγγαρέζικο Κινηματογράφο". Θά πρέπει νά ὑπογραμμίσουμε ὅτι αὐτή ἡ ἐκτίναξη, αὐτή ἡ ἀναζήτηση τῆς ἱστορικο-πολιτικῆς ἀλήθειας καί τῆς ἀνανέωσης τῆς γραφῆς, αὐτή ἡ ἀρνηση τῆς εὐκολίας, ὀφείλεται σέ μιᾶ κοινή συνειδητοποίηση, πού ἂν καί εἰδική καί περιορισμένη, στόν νεό



κινηματογράφο των χρόνων του '60 μπορεί να συναντηθεί στην λατινική, Αμερική, στην Ανατολική και Δυτική Ευρώπη ή ακόμη και στο Κεμπέκ.

"Ετσι, πρέπει να σημειωθεί ότι ο νέος ούγγρικός κιν/φος έχει επίσης να εξακαθαρίσει τους λογαριασμούς του με τον κινηματογράφο της προηγούμενης περιόδου. Πράγματι πολλοί νέοι σκηνοθέτες φρεσκοβγαλλμένοι απ' τη σχολή κινηματογράφου έβλεπαν τον όριζοντά τους κλειστό από καμμιά δεκαπενταριά σκηνοθέτες που μονοπωλούσαν την έτησια παραγωγή των στούντιο. Αναγκάστηκαν λοιπόν να οργανώσουν ένα είδος μετώπου που κατέληξε στην δημιουργία των στούντιο Βέλα Balazs.

Αυτό το στούντιο δεν είναι μόνο ένας τόπος παραγωγής, αλλά επίσης είναι ένα κέντρο συναντήσεως των κινηματογραφιστών, όπου μπορούν να τελειοποιούν την κινηματογραφική, καλλιτεχνική και πολιτική τους παιδεία, να μελετούν παλαιότερα φιλμ και ακόμη να πειραματίζονται σε νέους τρόπους προσεγγίσεως του κοινού. Αν και άρχικά το στούντιο έκαμνε έρευνες κυρίως στο επίπεδο του κινηματογράφου φιξιών, προσανατολίζεται όλο και περισσότερο τώρα προς το σινεμά ντιρέκτ με βάση έρευνες στις οποίες μπορούν πιο εύκολα να εξηγήσουν τα κοινωνιολογικά και καθαρά ιστορικά βήματα να βγάλουν στην επίφάνεια τον πλούτο, την πολυπλοκότητα και τις αντιθέσεις της ούγγρικής κοινωνίας.

Αυτό το πέταγμα των χρόνων του '60 άρχισε να σταματά το 1968. Τό 1968 μιá κρίση ταρακουνά την Ευρώπη. Στη Δύση ξεσπά η φοιτητική διαμαρτυρία και το κράτος αυξάνει την πίεσή του. Στην Ανατολή, οι στρατιές του Συμφώνου της Βαρσοβίας εισβάλουν στην Τσεχοσλοβακία, ανατρέπουν την κυβέρνηση και σταματούν κάθε πρόοδο που είχε ήδη αρχίσει. Αυτά τα γεγονότα θά επιρροέσουν και το ούγγρικο πολιτιστικό πεδίο, όπως θά δούμε παρακάτω. Τό 1968 γίνεται επίσης η παλινόρθωση του Νέου Οικονομικού Μηχανισμού που δίνει νέα κατεύθυνση στο περιεχόμενο και στον οικονομικό προσανατολισμό της χώρας. Θά νόμιζε κανείς ότι στην προέκταση αυτής της πολιτικής εντάσσεται η αναδιοργάνωση της κινηματογραφικής παραγωγής και διανομής τό 1972. Ο Κόβατς έχει περιγράψει τά αποτελέσματα αυτής της αναδιοργάνωσης: διαχωρισμός του πεδίου της προετοιμασίας και της πραγματοποιήσεως των ταινιών (τά 4 στούντιο) από εκείνους της τεχνικής και οικονομικής υποδομής (Mafilm). Προηγουμένως, οι σκηνοθέτες ήταν περισσότερο δεμένοι με τά στούντιο τους, που λειτουργώντας μέσα στα πλαίσια της Mafilm, βρίσκονταν σε μιá σχέση σχεδόν ολοκληρωτικής εξάρτησης απ' αυτήν. Η νέα δόμηση έχει σαν σκοπό να ελαφρύνει τό παλιό σύστημα, να δώσει μεγαλύτερη πρωτοβουλία στο κάθε στούντιο και να άπαντήσει στην οικονομική κρίση που έπληξε τον ούγγρικο κινηματογράφο τό 1968: πτώση του άριθμού των είσιτηρίων, άδιαφορία του κοινού για τίς ούγγαρέζικες ταινίες κλπ.

Η ούγγρική κινηματογραφική παραγωγή αναπτύσσεται μέσα στο πλαίσιο μιás μορφωτικής πολιτικής συνόλου της οποίας η βασική άρχή είναι ότι δεν θά έπρεπε η κουλτούρα να αντιμετωπίζεται σαν τό φτωχό συγγενή σε μιá σοσιαλιστική χώρα. "Ας δούμε τώρα ποιá θά μπορούσε να ήταν αυτή η πολιτική σύμφωνα με τίς δηλώσεις του György Aczél, μέλος του πολιτικού γραφείου του Ούγγρικού έργατικού σοσιαλιστικού κόμματος (P.S.O.H.) που ήταν υπεύθυνος από τό 1957 ως τό 1974, της ούγγρικής μορφωτικής πολιτικής κίνησης και του Βέλα Kőrcszi, γενικού γραμματέα μέλους της Ακαδημίας των έπιστημών. "Ας ακούσουμε πρώτα τον Βέλα Kőrcszi. "Δεχόμαστε την άποψη του Λένιν για τον όποιο η μορφωτική επανάσταση έπέβαλε την κα



τάλωση του αστικού μονοπωλίου και την ανύψωση του μορφωτικού επίπεδου των μαζών, την δημιουργία ενός καινούργιου στρώματος διανοουμένου που έχει βγή από την εργατική και αγροτική τάξη, τό στη ριγμά που έχει φέρει στην έπιστημονική έρευνα, στην φιλολογία και στις τέχνες, τον σχηματισμό μιὰς συνείδησης, μιὰς συμπεριφοράς κι' ενός νέου τρόπου ζωής.... Τά μορφωτικά προϊόντα δέν είναι έμπο- ρεύσιμα. Όταν μετά τό 1968, έδωσαν, δίκαια άλλωστε, βάρος στά ύ- λικά ενδιαφέροντα ορισμένων τομέων, παρέβλεψαν την μορφωτική ανά- πτυξη των χωρικών και των εργατών.

Έδω και μερικά χρόνια, σχηματίστηκε ένας νέος πλυθησμός μέ μιὰ πολύ στοιχειώδη σχολική μόρφωση μέ αποτέλεσμα οί μορφωτικές εκδηλώσεις που απαιτούσαν την μικρότερη διανοητική προσπάθεια νά προτιμηθούν από τίς οργανώσεις και τίς μάζες.... Έάν η κοινωνία δέν μπορέσει νά ευρύνη τίς οικονομικές και τεχνικές βάσεις, η μορ- φωτική επανάσταση δέν μπορεί παρά νά σβύση.... Μετά τό 1948, έπι- βλήθηκε ένα ορισμένο μοντέλο σοσιαλιστικής μορφώσεως που θεώρησε σάν βάση του την ύπηρεσία του σοσιαλιστικού οικοδομήματος, τον σε βασιμό των μεγάλων αξιών της μορφώσεως, ιδίως της καλλιτεχνικής και μιὰ μορφή δημοκρατικής έκφράσεως.... Από την φιλολογία και την τέχνη δέν ζήτησαν μιὰ άμεση πολιτική έξυπνέτηση. Πολλοί συγγρα- φείς και καλλιτέχνες ασχολούνται πάνω άπ' όλα μέ την ιδιωτική ζωή και τον πειραματισμό της μορφής. Οί μεγάλες μάζες έπιρρεάστη - καν άπ' αυτό που θά μπορούσαμε νά ονομάσουμε μιὰ μισοσοσιαλι- στική-μισοαστική κουλτούρα των μαζών που άποτελείται από ορισμένες μορφές συδέτερης ή μικρής αξίας ψυχαγωγία".

Άς δώσουμε τον λόγο τέλος στον György Aczél:

"Η τέχνη και η μόρφωση δέν άποτελούν γιά μάς έμπορεύματα. Όταν πρόκειται γιά την μόρφωση δέν σκεπτόμαστε πρώτα τά οικονομικά όφέλη. Έτσι η έλεύθερη δημιουργία είναι ασύγκριτα περιορι- σμένη και βασικά διαφορετική από τή δημιουργία στίς ονομαζόμε- νες φιλελεύθερες δημοκρατίες. Σέ μάς, δέν την καθορίζουν τά κα-



Άπ' τούς "Νικημένους" του Μ. Γιάντσο.



πρίτσια τής αγοράς.

Τό αποτέλεσμα τής ανανέωσης (μετά τό 1956) τής πολιτικής του κόμματος καί τής μορφωτικής πολιτικής του ήταν τό γεγονός όστι ένισχύθηκε ή σοσιαλιστική βάση τής μορφωτικής ζωής στήν όποία προ σώρθηκε ή νέα γενιά καί νέα ταλέντα πού δέχονταν τόν μαρξισμό-λε νινισμό καί τόν σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Αύτοί πού έξαιτίας τής προηγούμενης μορφωτικής πολιτικής είχαν παραμεριστεί από τήν πνευ ματική ζωή λόγω μιās άδίκης έλλειψης έμπιστοσύνης έγιναν ένερ - γοί όπαδοί καί άτομα έμπιστοσύνης. Η άπεργία τών συγγραφέων, πού είχε αναγγελθεί από τήν ξένη προπαγάνδα άπέτυχε. Τά γκουόπ τών διανοουμένων έπιρρεασμένων από έχθρικές ιδέες διαφοροποιήθηκαν ή διαλύθηκαν.

Η περίοδος τής σταθεροποίησης είχε χονδρικά έπιτευχθή στίς άρχές τής δεκαετίας του '60. Τό κύριο αποτέλεσμα πού πετύχαμε τά έπόμενα 10 χρόνια ήταν όστι οι ιδεολογικές συνθήκες τής μορφω- τικής μας ζωής έξελίχθηκαν σύμφωνα μέ τήν οικόδομη μιās σοσια- λιστικής κοινωνίας, σχεδόν πάντα άρμονικά μ' αύτήν, έτσι ώστε τό μορ φωτικό καί ιδεολογικό επίπεδο τής εργατικής καί αγροτικής τάξης νά άνέβη. Η ιδεολογική βεντάλια τής μορφωτικής ζωής παραμένει μεγάλη καί δέν είναι άμοιρη άντιθέσεων αλλά οι θέσεις του μαρξι- σμού-λενινισμού έχουν ένισχυθή. Οι συνθήκες πού ύπόσχονται τήν ένίσχυση αυτών τών θέσεων έξακολουθούν νά άποκρυσταλλώνονται μέ- σα από έξυπνες καί είλικρινείς διαμάχες. Παντού, στίς έπιστήμες, στήν τέχνη, στούς πύο διαφορετικούς τομείς τής μορφωτικής ζωής, βλέπουμε όστι δημιουργοί πού προέρχονται από διαφορετικούς ιδεολο γικούς όρίζοντες πλησιάζουν τόν μαρξισμό μέ τίς ιδέες τους πράγ- μα πού οεν φαίνεται μόνο από τίς δηλώσεις τους, αλλά καί από τά έργα τους: θά μπορούσαμε νά κατονομάσουμε πολλούς συγγραφείς-καλ λιτέχνες καί έπιστήμονες τής παλιάς φρουράς τών όποίων πολυάριθ- μα έργα μπορούν νά ένταχθούν στήν σοσιαλιστική κουλτούρα.

Η ιδεολογική εργασία πού γίνεται πύ βάση τόν μαρξισμό-λε- νινισμό δέν είναι εύκολη άκόμη καί σήμερα. Όπωσδήποτε είναι πολ- ύ δύσκολη όταν γίνεται οικειοθελώς, παρά όταν γίνεται αναγκαστι- κά έξ αίτίας διοικητικών μέτρων πού έπιβάλλουν μιá πρόωρη άπο- κλειστικότητα στόν μαρξισμό-λενινισμό. Η εργασία αύτή άπαιτεί σταθερές άρχές, συνεπή έφαρμογή τους στήν πράξη καί τέλεια όργάνω ση μορφής καί δόμησης κατά τή δεκαετία πού άκολούθησε τή σταθερο- πόηση, πού είχε σαν άρχή μιá σταθερή καί άμετάβλητη γραμμή, τό κόμμα μας φρόντισε ιδιαίτερα νά θέσει τίς άρχές καί τίς μεθόδους τής ιδεολογικής μας δραστηριότητας, πάντοτε προσαρμοσμένες σέ συγ κεκριμένες καταστάσεις, γινυρίζοντας όστι αυτές οι άρχές καί οι μέ-θοδοι είναι τά καλύτερα μέσα γιά τήν κατάκτηση του μαρξισμού-λε- νινισμού στήν κοινωνία μας καί γιά τήν βαθμιαία πραγματοποίηση, μιās ιδεολογικής ενότητας μέ σοσιαλιστικό περιεχόμενο.

Ποιές είναι οι βασικές καί ουσιαστικές άρχές γιά τήν πραγ- ματοποίηση αυτής τής κατευθυντήριας γραμμής; Οι άρχές λοιπόν γιά τήν έφαρμογή τής κατευθυντήριας γραμμής προϋποθέτουν όχι μόνο τήν διεύθυνση τής πνευματικής ζωής από τό κράτος καί τό κόμμα, αλλά άπαιτούν άκόμα τήν ένίσχυση αυτής τής διευσθύνσεως πού πρέπει νά είναι διαφοροποιημένη σέ μεγάλο βαθμό, νά εκφράζεται μέσα από ποι κίλα σχήματα. Μιά μόνη προϋπόθεση γιά νά έπιτύχουμε τήν κα- τεύθυντήρια γραμμή καί νά τήν αναπτύξουμε, είναι νά άρνούμαστε κα τηγορηματικά κάθε φορά πού εμφανίζεται τήν άστική έρμηνεία πού δίνεται στήν πνευματική έλευθερία, πράγμα πού συμβαίνει καμιά φορά άκόμα καί σήμερα. Υπάρχουν λίγοι στήν χώρα μας, αλλά ένας, μεγάλος αριθμός στή Δύση, πού άπορρίπτει εκ τών προτέρων τήν διεύ- θυνση τής πνευματικής ζωής από τό κόμμα, καί πού πιστεύει όστι ή



έφαρμογή της κατευθυντήριας γραμμής σύμφωνα με τόν Μαρξισμό παρβαίαζει τήν πνευματική έλευθερία.

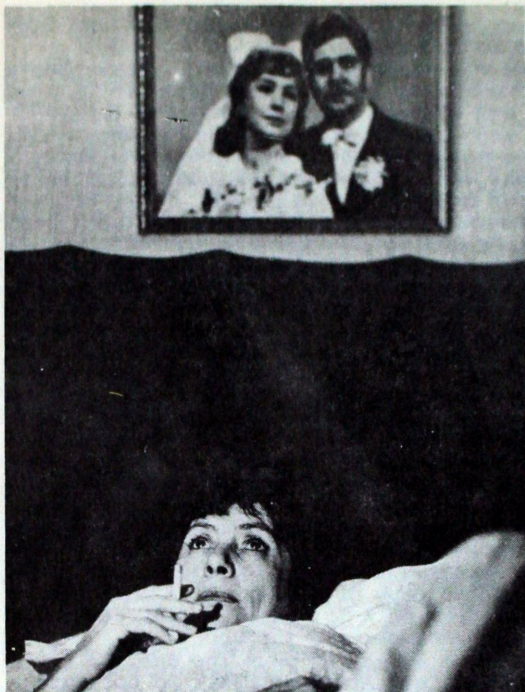
Απορρίπτουμε επίσης κατηγορηματικά τήν ιδέα, χαρακτηριστική του ρεβιζιονισμού, ότι τό κράτος και τό Κόμμα δέν πρέπει νά παίζουν έναν έμμεσο ρόλο στή διεύθυνση της πνευματικής ζωής (...). 'Επί τής εύκαιρία θά ήταν χρήσιμο νά κάνουμε τήν παρατήρηση ότι από καιρού εις καιρόν συναντάται σέ μās ή έξής γνώμη: ή πολιτική γιά νά έχει στό χέρι και νά διευθύνη τήν πνευματική ζωή πρέπει πρωταρχικά νά βοηθιέται από διοικητικά μέτρα. Είναι προφανές ότι ή μαρξιστική πολιτική πρέπει νά παίξη καθοριστικό ρόλο σ' όλους τούς τομείς της ζωής μας και ή κουλτούρα δέν αποτελεί εξαίρεση. 'Εν τούτοις έφόσον άκριβώς μιλούμε γιά τήν μαρξιστική πολιτική, θά πρέπει νά προσέξουμε τόν μονόπλευρο χαρακτήρα θεωρίας και πρακτικής που υποστηρίζει ότι αυτό τό "πάνω χέρι" μπορεί νά έπιτευχθεί άποκλειστικά μέ διοικητικά μέτρα. Οι όπαδοί αυτής της άπόψεως φέρουν σάν νά μήν ύπήρχαν καθόλου αντιπρόσωποι του μαρξισμού στήν πνευματική μας ζωή. 'Η αλήθεια είναι ότι οι καλύτεροι αντιπρόσωποι της πνευματικής μας ζωής είναι ριζωμένοι στόν σοσιαλισμό ή τό λιγώτερο είναι όπαδοί του και ένα μεγάλο μέρος από αυτούς αυτοαποκαλούνται μαρξιστές. Οι συγγραφείς, οι καλλιτέχνες, οι πνευματικοί άνθρωποι, μέλη του κόμματος ή όχι, εργάζονται μαζί. Διά μέσου λοιπόν των αντιπροσώπων του ό μαρξισμός είναι παρών στήν πνευματική ζωή. Και σ' αυτό τό επίπεδο φυσικά συναντώνται διαμάχες, οι μαρξιστές μαλλώνουν μεταξύ τους και μέ τούς αντιπροσώπους διαφόρων άστικών άπόψεων. Στόν άγώνα ενάντια στις άστικές ιδέες, βασιζόμαστε πρωταρχικά στους μαρξιστές, χωρίς όμως νά άγνοούμε και τόν ρόλο που παίζουν οι κομμουνιστές καλλιτέχνες που δουλεύουν σάν μέλη του κόμματος ή όχι στόν πνευματικό τομέα, καθώς και των κριτικών και των θεωρητικών του μαρξισμού. 'Η διοίκηση του κόμματος θά είχε άδικο νά παίρνη μόνη της αποφάσεις γιά έπιστημονικά και έπαγγελματικά ζητήματα ή νά θέλει νά αντίκαταστήση τούς αίσθητικούς στις αίσθητικές αναλύσεις τους των καλλιτεχνικών δημιουργών, κλπ.

Σ' αυτά τά θέματα, είναι οι υπεύθυνοι μαρξιστές που ό καθένας στόν τομέα του, θά πρέπει νά κατασκευάζουν άπόψεις σύμφωνες μέ τά ήδη άποκτιθέντα αποτελέσματα του μαρξισμού-λενινισμού και της πολιτικής και ιδεολογίας του κόμματος. 'Αντιθέτως, ή κεντρική έπιτροπή είναι άρμόδια και πρέπει νά διακυρήττη τήν γνώμη της σέ βασικά πολιτικά και ιδεολογικά ζητήματα τά όποια τό κόμμα σάν διοικητική δύναμη της χώρας γνωρίζει καλύτερα και γιά τά όποια θεωρεί τόν έαυτό της σάν τόν κύριο υπεύθυνο έξ αίτίας της οργανωτικής της ιδιότητας και της ιδιότητάς της νά κατευθύνη τήν ιδεολογία της σοσιαλιστικής άλλαγής.

Δέν θά είναι άσκοπο νά ύπογραμμίσουμε επί τής εύκαιρία ότι άνάμεσα στήν πολιτική και στήν κουλτούρα ύπάρχει μιά πολύ στενή σχέση, καθόλου μηχανική. 'Ο μορφωτικός τομέας απαιτεί απαραίτητα μιά όρισμένη είδικευση. 'Εχουμε τίς κομματικές μας οργανώσεις σ' όλους τούς τομείς της πνευματικής ζωής. Μέλη του κόμματος (καθώς και μαρξιστές που δέν ανήκουν στό κόμμα) εργάζονται σά γραφεία συντάξεως. Οι οργανώσεις και τά άτομα που εργάζονται σ' αυτές, εάν συγκεντρώσουν τίς δυνάμεις τους και έπωληθηδούν από τήν ύποστήριξη μας μπορούν νά πετύχουν τούς στόχους γιά τούς όποιους άγωνίζονται. Δέν ύποστηρίζω ότι έχουμε ρίξει ίδιο βάρος σ' όλους τούς τομείς της κουλτούρας: ή κατάσταση είναι εύνοϊκή έδω, λιγώτερο εύνοϊκή άλλοι.....

'Η θεωρητική και πρακτική δουλειά, και ή αντιμετώπιση της πραγματικότητας άπόδειξαν καθαρά ότι στόν ιδεολογικό και μορφωτι





'Απ' τήν  
"Υλιοθεσία" τῆς Μ. Μετζάρου.

κό τομέα, ὁ μαρξισμός στὸν τόπο μας δέν εὐνοεῖται ἀπὸ μιά κατάστασι μονοπωλίου. Ὁ σκοπὸς μας τώρα, δέν εἶναι ἡ ἐγκαθίδρυσις τοῦ μαρξιστικοῦ μονοπωλίου, ἀλλὰ τὸ νὰ σιγουρέψουμε καὶ νὰ σταθεροποιήσουμε τὴν τωρινὴ ἡγεμονία τοῦ μαρξισμοῦ καὶ νὰ διασφαλίσουμε τὴν ικανότητα στὴν μαρξιστικὴ ἰδεολογία νὰ παίζη ἕνα κατευθυντὴριο ρόλο. Τὸ ἂν ὁ μαρξισμός θά ἔχη ἢ ὄχι τὸ μονοπώλιο δέν ἐξαρτᾶται ἀπὸ μιά ὑποκειμενικὴ ἀπόφασι. Αὐτὸ εἶναι ἕνα ἀντικειμενικὸ γεγονός πού πρέπει νὰ ἐπιβεβαιωθῇ τὴν πραγματικότητα. Ἄς θυμηθοῦμε τίς δηλώσεις πού ἔγιναν πρὶν ἀπὸ ἀρκετὸ καιρὸ, στίς ὀποῖες ὁ μαρξισμός-λενινισμός ἀποτελοῦσε τὸ "πιστεύω" ὄλων τῶν οὐγρων διανοουμένων. Τέτοιες δηλώσεις ἐβγαίναν ἀπὸ ἕναν ἐσφαλμένο ἐθελοντισμὸ πού ἔκαναν τὴν πρόοδο τῆς πολιτικῆς καὶ ἰδεολογικῆς ἐργασίας ἀκόμη πιὸ δύσκολη.

Ἦταν λάθος νὰ διακηρυχτεῖ τὸ μονοπώλιο τοῦ μαρξισμοῦ πάνω στὸ ἰδεολογικὸ πλάνο ἐργασίας. Αὐτὴ ἡ ἐνέργεια δέν βοηθοῦσε παρά στὸ νὰ τρέφη αὐταπάτες, νὰ θολώνη τὰ νερά καὶ νὰ ἐξαπατᾷ τὸν ἴδιον τὸν ἑαυτὸ τῆς. Τὸ λάθος αὐτὸ προκάλεσε ἀναγκαστικὰ τὴν ἐφαρμογὴ διοικητικῶν μέτρων σ' ἕνα τομέα ὅπου δέν εἶχαν καμμιά θέσι. Ὅπως τόνισα καὶ προηγουμένως πιστεύουμε στὴν ὑπαρξὴ διαλόγων καὶ ἀπὸ τὴν πλευρὰ μας προσπαθοῦμε νὰ ἐξασφαλίσουμε ὁμαλὲς συνθήκες γιὰ τὴν διεξαγωγὴ συζητήσεων. Ὑποστηρίζουμε τὴν βασικὴ ἀρχή: νὰ ἀπαντᾶμε στὰ λόγια μὲ λόγια, στοὺς διαξιφισμοὺς μὲ διαξιφισμοὺς, στὴ σκέψη μὲ σκέψη, στίς ιδέες μὲ ιδέες. Ἄν ὅμως κάποιος κἀτῶ ἀπὸ τὸ πρόσχημα τοῦ διαλόγου καταφύγει στὴ συνομοσίαι καὶ στὴ βία, θά τοῦ ἀπαντήσουμε χρησιμοποιώντας τὸν νόμον μας. Δέν θά ἀπαντήσουμε στὸ κακὸ μὲ τὸ κακὸ. Ἐπιτρέπεται καὶ εἶναι



άπαραίτητο νά καταφεύγουμε σέ διοικητικά μέτρα γιά νά αντιμετωπίσουμε συνειδητές έχθρικές διαθέσεις. Συνέβη αρκετές φορές στό παρελθόν τό μονοπώλιο τοῦ μαρξισμού, πού δέν εἶχε δηλωθεῖ ἀποτελεσματικά, νά κερδιθῆ μέ τό διοικητικό φέμωτρο.

Ἀναπόφευκτο ἀποτέλεσμα = εἶδαμε νά γεννιέται ἕνα εἶδος ψευτομαρξισμοῦ, ἕνας κατ' ὄνομα μαρξισμός, μιά κίνηση μέ μαρξιστική ἐπίφαση. Κάθε ἀντιπρόσωπος τῆς τάδε ἢ τάδε ἀστικής ἢ μικροαστικής ἰδεολογίας αἰσθάνονταν ἀναγκασμένος νά καμουφλαρισθῆ πίσω ἀπό μιά μαρξιστική ὁρολογία καί ἀπό μαρξιστικές ἀναφορές. Ἐτσι ἐγίνε μιά σύγχυση τῶν παρατάξεων καί ἡ ἰδεολογική ζωὴ ντύθηκε γελοῖα μέ ἀπατηλές μάσκες. Πρέπει νά προσθέσουμε ἐδῶ καί τὴν ὑπαρξὴ διαφόρων ραδιουργιῶν, κύκλων πού ὄνειρευονται νά ἐφαρμόσουν μονοπώλια, συμμαχιῶν, συνήθως μέ τάσεις δεξιές, καμιά φορά ἀριστερίζουσες, πού δέ δίστασαν, ὅταν εἶχαν τὰ μέσα, νά καταπιέσουν τὶς τάσεις πού δέν τούς ἀρεζαν καί νά καταφεύγουν ἐάν τούς συνέφερε σέ διοικητικά μέτρα. Ἀπέναντι σ' αὐτές τὶς τάσεις πού κάθε ἄλλο παρά εἶναι ἀπλοϊκές, δέ θά πέσουμε στό σφάλμα νά τὶς ἀντιμετωπίσουμε μέ ἀπλοϊκότητα. Καταδικάζουμε τὴν ὑπερβολικὴ, χρῆση τῶν διοικητικῶν μέτρων ἀλλὰ δέν μπορούμε ν' ἀνεχτοῦμε συστάσεις ἢ ἀτομα πού χρησιμοποιοῦν καταπιεστικά μέτρα ἢ πού δειχνουν εὐνοια ἐναντία στὴ μαρξιστικὴ θεωρία, ἐναντία στὴν ἀλήθεια. Ὅταν λοιπὸν ἐν ὀνόματι τῆς σοσιαλιστικῆς δημοκρατίας, διαμαρτυρόμαστε κατὰ τῶν μονοπωλίων καί τῶν ραδιουργιῶν, λέμε κατηγορηματικά ὅτι ὁ σκοπὸς τοῦ διαβήματος μας εἶναι νά καλυτερέψουμε, τὶς συνθήκες ἀνάπτυξης τῆς σοσιαλιστικῆς ἐπιστήμης καί κουλτούρας, νά τὶς ἐνθαρρύνουμε καί νά μὴν περιοριστοῦμε σέ μιά θέση ἀσφαλείας "ἐκτός παιχνιδιοῦ".

Τό τελευταῖο, ἀλλὰ ὄχι καί τό μικρότερο λάθος μας ἦταν ὅτι βιαστικὰ ἐπεβουλιάσαμε ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἴδια τὴ μαρξιστικὴ σκέψη, ἢ ἐπίθυμία νά κατακτηθεῖ πάση θυσίᾳ μιά μονοπωλιακὴ θέση καθυστερήσῃ τὴν ἀνάπτυξη τῆς. Ἡ αὐτάπατη ὅτι εἶχαμε τό μονοπώλιο καί ὅτι δέν εἶχαμε πιά ἀντιπάλους μᾶς ἀπόπλισε καί μᾶς ἀποδυναμώσε. Πολλοὶ χάσαν τὴν ἀγωνιστικὴ τους διάθεση, γιὰτὶ πίστευαν ὅτι εἶχαν τὴν ἀπόλυτη κυριαρχία καί δέν χρειαζόταν ν' αὐξήσουν, τὶς δυνάμεις τους καί τὴν πνευματικὴ τους ἐνέργεια: ἡ ἐπίλυση, τῶν προβλημάτων "δέν ἦταν ἐπιτακτικὴ" ἢ πολεμικὴ καί οἱ πρωτοβουλίες "μποροῦσαν νά περιμένουν". Συμβαίνει συχνά, ἀκόμη καί σήμερα ἡ "κατάσταση μονοπωλίου" νά ἐξασκεῖ μιά βλαβερὴ ἐπίδραση στὴ σκέψη.

Καί ἀπὸ τὴν ἄλλη σκοπιά ἦταν λάθος ἡ ὑπογράμμιση τῆς κατάστασης τοῦ μαρξιστικοῦ μονοπωλίου: ἐξώθησε συχνά διάφορες δυνάμεις ἐπιστημῶν καί καλλιτεχνῶν νά σφετερίζονται ὀρισμένα μονοπώλια. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἢ τάδε ἢ τάδε μορφωτικὴ ἢ ἐπιστημονικὴ τάση μπόρεσε νά ἐπιβάλλει τὴ σιωπὴ σέ μιά ἄλλη κολλώντας τὴν ἐτικέττα "μὴ μαρξιστικὴ". Πολλὰ εἶναι τὰ παραδείγματα πού θά μπορούσαμε ν' ἀναφέρουμε στὰ ὁποῖα κάθε ἕνα ἀπ' αὐτὰ τὰ μονοπώλια συνέβαλλε κατὰ κύριο λόγο στὴν καταστροφὴ τῆς μορφωτικῆς ἢ ἐπιστημονικῆς τάσης γιά χάρη τῆς ὁποίας εἶχε δημιουργηθεῖ. Αὐτὰ τὰ γεγονότα ἐμπόδισαν τὴν φυσιολογικὴ ἀνάπτυξη καί σέ πολλές περιπτώσεις προκάλεσαν πολὺ σοβαρὸς ζημιές.

Ἡ μορφωτικὴ μας πολιτικὴ ἄλλαξε τὴν ἔννοια τῆς σχέσης πού ὑπάρχει μεταξὺ τῆς πολιτικῆς καί τῆς κουλτούρας, τῆς πολιτικῆς καί τῆς τέχνης. Σύμφωνα μέ τὴν δογματικὴ ἐρμηνεία τοῦ στρατευμένου χαρακτήρα τῆς σοσιαλιστικῆς τέχνης, πού ἴσχυε, ἂν ὄχι τόσο σέ θεωρητικὴς διακηρύξεις, ὅσο στὴν ἐφαρμογὴ τῆς μορφωτικῆς πολιτικῆς, ἢ πολιτικὴ ἀνάγκη εἶχε προσαρμοστεῖ στίς ἀπαιτήσεις



της ημερήσιας πολιτικής, στις σχέσεις δέ μεταξύ πολιτικής και τέχνης, έννοουσαν με τόν όρο πολιτική τήν πολιτική τής στιγμής.

Σύμφωνα με τά διδάγματα τής ζωής (συμπεριλαμβανομένης και τής καλλιτεχνικής ζωής) πιστεύουμε ότι ή τέχνη ναί μέν πρέπεινά συμπφωνεί με τίς γενικές γραμμές του κόμματος, όχι όμως άναγκα στικά μέ τήν πραγματικότητα τής στιγμής.

Στήν θεωρία, καθώς και στήν πράξη, άναγκαστήκαμε νά διακόψουμε "μιά παράδοση" κληρονομημένη από τό παρελθόν, πού δέν είναι τίποτε άλλο από μία διαστρεβλωμένη και καθόλου ρεαλιστική έρμηνεία, μιά κακή υπερεκτίμηση τής ιδεολογικής και πολιτικής σημασίας των λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών δημιουργιών.....

Θά ήθελα νά πώ δυό κουβέντες και για τά ζητήματα του γούστου και του καλλιτεχνικού στύλ. Τό 1958, συζητώντας τίς "Ντιρεκτίβες τής μορφωτικής πολιτικής" ή κεντρική έπιτροπή δέχτηκε μεταξύ άλλων τήν άποψη ότι τό κόμμα, ίσως και τό κράτος δέν μπορεί ν' άποφασίξει για θέματα γούστου και στύλ. Πιστεύω ότι αυτή ή άπόφαση έχει μεγάλη σημασία. 'Η διοίκηση του κόμματος μας έθεσε σαν άρχή της ότι δέν θά ήταν δίκαιο και ότι θά ήταν λάθος νά χειρίζεται θέματα γούστου και στύλ σαν κρατικές ή κομματικές υποθέσεις. Πρέπει νά παίρνουμε στά σοβαρά τήν άρχή της πολλαπλότητας, γνωρίζοντας ότι ή τέχνη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού μπορεί νά έξυπηρετείται από διάφορα στύλ, από διάφορους τρόπους έκφρασης. Αύτή ή άρχή δέν μας άναγκάζει νά άπορρίψουμε τήν μαρξιστική αντίληψη τής σχέσης μεταξύ μορφής και περιεχομένου ; 'Αντιθέτως, ξεκινάμε άπ' αύτήν τήν αντίληψη και για αυτό υποστηρίζουμε ότι τό στύλ δέν ύπάρχει από μόνο του. Τό στύλ είναι δεμένο με τό ίδιο τό έργο τής τέχνης, δέν θά μπορούσαμε λοιπόν έκ των πρώτερων νά δηλώσουμε ότι άπορρίπτουμε αυτό ή εκείνο τό στύλ...

Θά μπορούσαμε νά κάνουμε πολλά περισσότερα στο θέμα τής έλευθερίας τής έκφρασης, αλλά οι καπιταλιστικές χώρες δέν μας δίνουν τό καλό παράδειγμα. 'Ας αντιστρέψουμε τό πρόβλημα. Γιατί οι καπιταλιστικές χώρες δέν σέβονται τήν Διακήρυξη των 'Ηνωμένων Έθνών πού άπαγορεύει τήν φιλοπόλεμη φασιστική ρατσιστική προπαγάνδα ; Στήν Ούγγαρία δέν έπιτρέπουμε τήν έλεύθερη έκφραση τέτοιας προπαγάνδας. Ούτε άνεχόμαστε τήν άπολογία τής έκμετάλλευσης του άνθρώπου από άνθρωπο. 'Αντιθέτως κάθε τίμια γνώμη μπορεί νά έκφραστεί.

Μπορούμε νά έκτιμήσουμε και νά έπαληθεύσουμε αυτές τίς άρχές, στήν κινηματογραφική παραγωγή. 'Ας πούμε κατ' άρχήν ότι διαφαίνονται δυό γραμμές μέσα άπ' αυτές τίς δηλώσεις: από τή μία ή έπιθυμία νά έπιτραπεί ή πολλαπλότητα στή μορφή και τήν ιδεολογία, άπ' τήν άλλη νά οδηγηθεί ό ιδεολογικός άγώνας ενάντια στις άστικές τάσεις με τή διασφάλιση τής υπεροχής του μαρξισμού-λενινισμού και τήν έκόλαψη μιάς σοσιαλιστικής κουλτούρας. Τί σημαίνει όμως σοσιαλιστική κουλτούρα : θεωρείται σαν ένας από τους σκοπούς των σοσιαλιστών νά δικαιολογήσουν τίς άποκλίσεις τής σταλινικής περιόδου: έτσι κατά τή δεκαετία του '60 ένα μέρος τής πολιτικής διάστασης του ούγγρικού κινηματογράφου βασίζεται στήν ιστορική και κριτική αναθεώρηση τής προηγούμενης περιόδου. Σ' αύτή τή καινούρια κουλτούρα θά έντάξουμε όλες τίς ταινίες, άρχίζοντας από τίς ταινίες του Γιάντσο, πού, μέσω τής άπομυθοποίησης, τής ούγγαρέζικης ιστορίας, έπιτίθενται στον έθνικό σωβινισμό, όλες τίς ταινίες στίς όποιες συναντάμε τήν συλλογική και άτομική εϋθύνη, τήν κοινωνική και άτομική συνείδηση, στίς όποιες τίθενται έρωτήματα σχετικά με τίς ήθικές και πολιτιστικές διαστάσεις τετελεσμένων πράξεων, στίς όποιες δίνεται μία διάσταση και ένας ρόλος ιστορικός, όλες τίς ταινίες πού διατηρούν ένα βαθύ



σύνδεσμο με την κοινωνία τους και στις όποιες οι άνθρωποι μπορούν να δουν στην όδόν τους και τις ασχολίες τους.

Οι πρώτες παρατηρήσεις που θα μπορούσαμε να κάνουμε για αυτά τα παραδείγματα και για τα θέματα που θέτουν επί τάπητος και που έρχονται σά αποτέλεσμα ενός δικαίου και σωστού προβληματισμού είναι ότι δίνουν έναν έλλιπη όρισμό στην κουλτούρα γιατί δέν λαμβάνουν στην πραγματικότητα υπ' όψη τους την ιδεολογική και πολιτική γραμμή που βρίσκεται στό βάθος αυτής της καινούριας σοσιαλιστικής κουλτούρας. Ο προβληματισμός τους μού φαίνεται, ότι άνήκει περισσότερο στό πεδίο του ουμανισμού άπ' ότι στό μαρξισμό. Έχει τό προνόμιο πάντα να ρίχνει τό βάρος στην πνευματική παραγωγή σέ βάρος μερικές φορές τών μαζών. Στο τέλος άφήνει κατά μέρος κάθε ταξικό κριτήριο ή κριτήριο της πάλης τών τάξεων είτε στό περιεχόμενο είτε στή γραφή, είτε στό σκοπό τών ταινιών.

Σύμφωνα με αυτά,θά μπορούσαμε ν' άναρωτηθούμε μέχρι ποίο σημείο αυτό τό είδικευμένο σώμα αυτής της μορφωτικής μηχανής πού είναι ό κινηματογράφος, διατηρεί δεσμούς με τις ούγγρικές μάζες, μέχρι ποίο σημείο δέν δέχεται στην έπέμβαση τους, ίδίως στην έκλογή τών θεμάτων, στην πολιτική της παραγωγής, στά σχήματα της διάνομης, στόν προγραμματισμό τών αίθουσών. Με άλλα λόγια ποιοί είναι οι δεσμοί μεταξύ της κινηματογραφικής μηχανής και τών άλλων ένοτήτων παραγωγής (έργατικών ή γεωργικών) ή της διευθύνσεως (έκ μέρος του κόμματος, τών συνδικάτων, κλπ). Τό ούγγαρέζι κο κράτος, θέλοντας να προστατεύσει την άτομικότητα τών κινηματογραφικών δημιουργών, δέν εύνοεί την μονοπώληση τών μέσων παραγωγής στά χέρια όρισμένων ; Η κινηματογραφική σχολή, με τή δική της πολιτική, δέν υπερτονίζει αυτή την τάση δίνοντας ύπεροχή στην πνευματική εργασία σέ βάρος της χειρωνακτικής. Γιατί όργάνωσε την έσωτερική δομή της παραγωγής πάνω σέ χολλουντιανά πρότυπα και όχι σέ πιο άνάφωρες φόρμες πού θά έπέτρεπαν τόν κινηματογράφο να βγει από τά στούντιο, στά όποία όφείλονται τά δραματικά σχήματα και οι λειτουργίες πού έχουν πιά παραδοσιακά ύποτιμηθεί, και να πάει άνάμεσα στους άνθρώπους, κοντά στους άνθρώπους (όπως οι προσπάθειες της Μετζάρος, Έλέν, Μπάσκο, κλπ) ; Συμπερασματικά ποιές είναι οι δυνατότητες για τούς μη κινηματογραφιστές να κάνουν σινεμά, και μάλιστα σέ μέρη έκτός τών στούντιο ; Κάνουν κατανοητή στό κοινό την κινηματογραφική γνώση, τά τεχνικά μέσα ; Ποιοί είναι οι χωρικοί και οι έργάτες πού καταλαβάνουν την κινηματογραφική έκφραση, και άκόμη ποιές είναι οι κοινωνικές καταβολές τών κινηματογραφιστών και τών σπουδαστών του κινηματογράφου ; Όπως βλέπουμε έξακολουθούν να ύπάρχουν έρωτηματικά στόν ούγγρικό κινηματογράφο όχι άφηρημένα αλλά σέ σχέση με τόν προσανατολισμό και τις άρχές πού έπιβάλλει τό καθεστώς. (Όταν θέτουμε έρωτήματα πάνω στόν ούγγρικό κινηματογράφο από τή σκοπιά της κουλτούρας και της σοσιαλιστικής δημοκρατίας, υλοθετούμε μιά άνάλογη τακτική με τούς ούγγρους σκηνοθέτες πού θέτουν έρωτήματα στην ίδια τους την κοινωνία και πού άναρωτιούνται πώς είναι δυνατόν ύστερα από 25 χρόνια λαϊκής δημοκρατίας ή τάδε ή ή τάδε άποψη να βρίσκεται σέ τέτοιο σημείο, ή τάδε ή ή δείνα άποψη να είναι σέ ίδια ή κατώτερη μοίρα από ότι βρίσκεται στις καπιταλιστικές χώρες).

Ο ούγγρικός κινηματογράφος έδώ και 15 χρόνια μάς έχει δώσει ένα σημαντικό αριθμό από έργα ποιότητας τόσο ως προς τή σωστή σκέψη όσο και προς τή γραφή τους και τό κείμενό τους. Αυτό τό έπίτευμα όφείλεται στην πολλαπλότητα, την εύλυγία και την άνοικτή σκέψη πού άπαιτεί ό G. Aczel να είναι τά χαρακτηριστι-



κά της ούγγρικής μορφωτικής πολιτικής. 'Αλλά ο G.Aczél υπογράμμιζε την ανάγκη της ιδεολογικής διαμάχης όχι μόνο μεταξύ του κινηματογράφου και σ'αυτό που υπάρχει έξω απ'αυτόν αλλά επίσης και ανάμεσα στις ίδιες τις ταινίες. "Ένα φίλμ που θά ανέπτυξε μια μαρξιστική ιδεολογία έπρεπε να αντίτιθεται, τόσο σε τοπικό όσο και σε διεθνές επίπεδο, σ'ένα φίλμ που θά ανέπτυξε το αντίθετο. "Έτσι π.χ. θά μπορούσαμε να πούμε το θέμα του πολέμου στις ταινίες που προέρχονται από λαϊκές δημοκρατίες δέν αναπαράγει έναν αβιντισμό, έναν ατομικό ήρωισμό και δέν υποτιμά τή λαϊκή αντίσταση έτσι όπως γίνεται συνήθως στις αμερικανικές πολεμικές ταινίες: ο είδικός χαρακτήρας του σοσιαλισμού εκφράζεται, λοιπόν, απ' αυτή τή προσέγγιση του θέματος. 'Αλλά αν πιστεύουμε ότι αυτό το έδος των έργων συναντιέται σχετικά συχνά κατά τήν περίοδο της δεκαετίας του '60, μπορούμε να αναρωτηθούμε εάν συμβαίνει τό ίδιο και μετά τό '68. Πριν να προσπαθήσουμε ν'απαντήσουμε σ'αυτή την έρώτηση, ας ανοίξουμε μιá παρένθεση.

Τό τεύχος 337-338 των Temps-modernes (Αύγουστος- Σεπτέμβριος 1974) άφιερώνει πολλές σελίδες στη "Σχολή της Βουδαπέστης". Ποιά είναι αυτή ή σχολή ; Απαρτίζεται από κοινωνιολόγους (F.Feher, A. Megedús, A.Heller, G.Markus, M.Markus, M.Vajda) που παρουσιάζουν - ται σάν μαθητές του Lukacs μέ τόν όποιο είχαν στενούς δεσμούς. 'Αλλά ξέρουμε ότι στό τέλος της ζωής του ο Lukacs πήρε πολλές θέσεις τό 1970 για τήν ούγγρική κοινωνία, και ιδιαίτερα όσον άφορᾶ τήν πολιτική και κοινωνική ανάπτυξη της Ούγγαρίας της σταλινικής περιόδου, που δέν εκτιμήθηκαν όλες από τήν κυβέρνηση. Στο άρθρο "Περί όρισμένων σύγχρονων προβλημάτων της ιδεολογικής και μορφωτικής μας ζωής" (πού βρίσκεται στό "Μόρφωση και σοσιαλιστική δημοκρατία") του G.Aczél συναντάται ή ήχώ αυτής της πολεμικής γνωρίζουμε επίσης ότι έχει άσκήσει έξ ίσου κριτική έναντιόν της "νέας άριστερας" της σχολής της Βουδαπέστης. 'Εν συντομία θά μπορούσαμε να πούμε ότι αυτοί οι κοινωνιολόγοι έχουν σάν βασική θέση, τήν επίθεση κατά των γραφειοκρατικών μηχανισμών που έλέγχουν τό κράτος και τήν παραγωγή και καθορίζουν τις κοινωνικές ανάγκες, καθώς και τήν άνάλυση όρισμένων πλάνων της ούγγρικής κοινωνίας. Φυσικά, ή πολιτική σκοπιά μέ τήν όποία αυτοί κάνουν τήν κριτική τους φαίνεται σ'όρισμένους πολύ συζητήσιμη, ιδίως όταν οι κοινωνιολόγοι έγκωμιάζουν τόν δυναμισμό και τήν αύξηση του καπιταλισμού. 'Αλλά αν πιστεύουμε ότι μιá άποψη είναι λανθασμένη, πώς θά έπρεπε να διεξάγουμε τόν ιδεολογικό άγώνα και πώς θ' άπαντούσαμε σε κριτικές και στα προβλήματα που άνακινούν ; 'Ο ίδιος ο G.Aczél υπογράμμισε ότι τά διοικητικά μέτρα δέν λύνουν τίποτα και μάλιστα μπορούν να προκαλέσουν ένα ψευτομαρξισμό του λόγου που θά ήταν ένας αντιμαρξισμός της πράξης. "Εναντι στη σχολή της Βουδαπέστης, ή μορφωτική πολιτική άποστολή της κεντρικής έπιτροπής του PSOH έλαβε "θέση κατά των αντιμαρξιστικών άπόψεων όρισμένων κοινωνιολόγων". Διακηρύττει, λοιπόν, τά έξής : "Η μορφωτική πολιτική του κόμματος μας λαμβάνει υπ'όψη της τήν ύπαρξη μικροαστικών ιδεολογιών στην πνευματική και έπιστημονική μας ζωή. Πρέπει να συζητήσουμε ότι μπορεί να συζητηθεϊ σύμφωνα μέ τις μεθόδους του άνοικτου ιδεολογικού άγώνα, της διαλεκτικής και της πειθούς. 'Αντίθετα, οι ιδεολογικές τάσεις του πλουραλισμού που κατευθύνονται ένάντια στην πολιτική του κόμματος, ένάντια στο διεθνές έργατικό κίνημα και στην ιδεολογία του, ένάντια στις βάσεις του μαρξισμού-λενινισμού, πρέπει να κρίνονται όχι μόνον από έπιστημονικής αλλά και από πολιτικής σκοπιάς".

Μετά από αυτή τή διακήρυξη πάρθηκαν μέτρα ένάντια σ'αυτούς τους κοινωνιολόγους : άπογορεύτηκε να διδάσκουν, να δημοσιεύουν ,



κλπ. Ἡ πολεμικὴ ὄπως καὶ ὁ ἰδεολογικὸς ἀγώνας μῆχαν ἰσχυρὰ ἀπομακρυνε ἀπὸ τοῦ κινηματογραφικοῦ μας σκοποῦ, ἂν δὲν συναντοῦσαμε στὴν πορεία τῆς τὴν δίκη τοῦ Haraszti.

Αὐτὸς εἶναι ἕνας νέος συγγραφέας, πού μετὰ ἀπὸ μιὰ ἐμπειρία πού εἶχε ἐργαζόμενος σὲ ἐργοστάσιο, ἔγραψε ἕνα ἔργο: "Μισθὸς μὲ τὸ κομμάτι" (1973) στὸ ὁποῖο κριτικάρει τὴν ἔνταση καὶ τὴν ἐπιτάχυνση τῆς ἐργασίας, καθὼς καὶ τὴν ἐκμετάλλευση τοῦ προλεταριάτου. Δείχνει ἐπίσης τὶς ἀντιδράσεις τῶν ἐργατῶν στὰ ἀρνητικὰ ἀποτελέσματα τοῦ μισθοῦ πού βασίζεται στὸ κόστος. Μ'αὐτὸν τὸν τρόπο ἐπιτίθεται κατὰ τοῦ μύθου τοῦ Κράτους τῶν ἐργατῶν. Ὁ Haraszti ὀδηγήθηκε σὲ δίκη μὲ τὴν κατηγορία ὅτι "ἔγραψε ἕνα βιβλίο ἱκανὸ νὰ προκαλέσει μίσος ἐνάντια στὸ Κράτος". Ὁ δημόσιος κατήγορος τοῦ ἀπήυθνε τὸ ἀκόλουθο κατηγορητήριον: "Ὁ κατηγορούμενος ἰσχυρίζεται ὅτι ὑπάρχουν ἀνταγωνιστικὲς σχέσεις μεταξὺ ἐργατῶν τοῦ ἐργοστασίου καὶ διευθυντῶν. Ἰσχυρίζεται ὅτι οἱ διευθυντὲς ἐκμεταλλεύονται τοὺς ἐργάτες, τοὺς ταπεινῶνουν συστηματικὰ μὲ τὴν ὑποστρίξη τοῦ κόμματος καὶ τῶν συνδικάτων. Ἰσχυρίζεται ὅτι ἡ κατάσταση τῶν ἐργατῶν εἶναι ἴδια μ'αὐτὴ τῶν προλετάρων τοῦ κλασσικοῦ καπιταλισμοῦ, ὅτι ἀγωνίζονται μὲ μανία, ἀλλὰ αὐτὸς ὁ ἀγώνας δὲν μπορεῖ νὰ καρποφορήσει, οὔτε ἐπιφανειακά... Ἡ κοινωνία μας ἐγγυᾶται πλήρως τὴν ἀσκησιὴ τῶν καλλιτεχνικῶν ἐλευθεριῶν. Ἀλλὰ θὰ πρέπει νὰ καταδικάζει μὲ μανία αὐτούς, πού κάτω ἀπὸ τὸ πρόσχημα τῆς ἐλευθερίας, συκοφαντοῦν συνειδητὰ τοὺς θεσμούς τοῦ οὐγγρικοῦ δημοκρατίας".

Ἡ υπεράσπιση τόνισε ὅτι :

"Τὸ δικαστήριον, μὲ τὴν ἀπόφασή του, θὰ πρέπει νὰ ἐκφράσει, τὴν πεποίθησιν ὅτι ἡ πνευματικὴ μας ζωὴ εἶναι ἀρκετὰ στέρη ὥστε νὰ ἐκτιμᾷ τὰ ἔργα τῶν συγγραφέων χωρὶς τὴ βοήθεια δικαστικῶν, ὀργάνων".

Τελικὰ τὸ δικαστήριον καταδίκασε τὸν Haraszti μὲ τὴν ποινὴ τῶν 8 μηνῶν μὲ ἀναστολή, λαμβάνοντας ὑπ' ὄψιν ὅτι ἤδη τὸ 1970, ὁ κατηγορούμενος κήρυξε τὴν ἰδέα ὅτι στὴν Οὐγγαρία ὑπάρχει μιὰ προνομιοῦχα τάξη, ξένη πρὸς τὰ προβλήματα τῆς ἐργατικῆς τάξης. Θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι ὁ δημόσιος κατήγορος κάλεσε πολλοὺς μάρτυρες πού βῆκαν πρὸς ὄφελος τοῦ κατηγορουμένου. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς μάρτυρες ἦταν καὶ ὁ Peter Basco πού στοὺς "Σύγχρονους Καιροὺς" εἶχε ἐξετάσει ἕνα παρόμοιο θέμα μ'αὐτὸ τοῦ "Μισθὸς μὲ τὸ κομμάτι". Παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ Basco δὲ εἶχε διωχθεῖ δικαστικῶς.....

Θὰ μπορούσαμε νὰ ἀναρωτηθοῦμε ἂν αὐτὴ ἡ δίκη καθὼς καὶ ἡ περιπέτεια τῆς Σχολῆς τῆς Βουδαπέστης δὲν εἶναι ἡ ἐρμηνεύα μιᾶς κάποιας στρωφῆς τῆς οὐγγρικοῦ μορφωτικῆς πολιτικῆς. Ὅλα αὐτὰ συμβαίνουν μετὰ τὸ 1968 (ἀλλὰ τὸ σὸκ ἀπὸ τὰ γεγονότα πού ταρακούνησαν τὴν Δυτικὴ Εὐρώπη καὶ τὶς λαϊκὲς δημοκρατίες δὲν ἐγένε ἀισθητὸ παρά μετὰ τὸ 1970). Τί παρατηρεῖται ὁμως στὴν κίνημα - τογραφικὴ παραγωγή τῶν τελευταίων πέντε ἐτῶν ; Οἱ κινηματογραφοφιστὲς πού ἔκαναν πολιτικὲς ταινίες καὶ ταινίες κριτικῆς ἔχουν τὴν τάση νὰ δίνουν ἔργα λιγώτερο πολιτικὰ, λιγώτερο κοινωνικὰ. Τολμοῦν ἐλάχιστα νὰ μιλήσουν καθαρὰ γιὰ κάτι πού θὰ ἐρχόταν σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἐξουσία. Οἱ κριτικὲς πού θὰ μπορούσαμε νὰ βροῦμε στὶς ταινίες τοῦ Elek τοῦ Basco ἢ τοῦ Dardoy λόγου χάρις ἐπιμένουν περισσότερο στὰ φαινόμενα παρά στὶς αἰτίες τους, πράγμα πού τοὺς βοηθᾷ νὰ ξεγλιστρήσουν ἀπὸ τὸν κίνδυνο τῆς ἀνάπτυξης μιᾶς συγκεκριμένης θέσης. Ἔτσι θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι ἐνῶ ἔχουν ἐξαιρετικὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ γίνουν ἔργα πού θὰ προκάλυψαν τεράστια ἀίσθηση, ἢ σιωπὴ τῶν σκηνοθετῶν τοὺς ἐμποδίζει τελικὰ στὸ νὰ τὸ πετύχουν. Ἐξ ἄλλου ὁ Kosa σὲ μιὰ συνέντευξιν



πού έδωσε, τόνισε τή σιωπή στήν όποία κατέφυγαν έδώ και μερικά χρόνια όρισμένοι κινηματογραφιστές τής γενιάς του, καθώς και άλλοι διανοούμενοι. Μετά τό '68 μήπως προκλήθηκε ένα χάσμα πού ανάγκασε τούς κινηματογραφιστές νά παραιτηθούν ή νά υιοθετήσουν μιιά παθητική στάση; Έξασθένισε τήν επίθυμία τους για άγώνα; Αύτή ή στάση ύπάρχει από τήν άρχή στους νέους κινηματογραφιστές; "Όλη αύτή ή κατάσταση ανάγκασε μέ λίγα λόγια τόν σύγγραφο κινηματογράφο νά άσχει τή δύναμή του. Μπορεί ακόμη νά παράγει μερικές ταινίες μέ ένδιαφέροντα θέματα, αλλά αύτά τά τελευταία κινδυνεύουν ν' άφορούν πολύ λιγότερο τήν σύγγραφική κοινωνία. Πού μπορεϊ νά καταλήξει μιιά τέτοια κατάσταση;

Τά άποτελέσματα φαίνονται ήδη. Από τή μιιά πλευρά, πολλοί κινηματογραφιστές καταφεύγουν σέ μιιά μη άντιμετώπιση τών προβλημάτων: "Είναι καλύτερα, οί ταινίες μας νά μίν έχουν καιμιά σχέση μέ τήν πραγματικότητα ή αύτή ή σχέση νά είναι όσο τό δυνατό περισσότερο σκοτεινή". Αύτή ή τακτική μας δίνει ταινίες στίς όποίες δεσπόζουν ό άτομικισμός, ό φορμαλισμός, ό "μυθολογισμός", ή έσωστρέφεια. "Έτσι θά μπορούσαμε ν' άναρωτηθούμε πού τό πάει ή ταινία του Γιάντσο "Ηλέκτρα" όσο άφορά τό κράτος και τήν έξουσία. Τί νά σκεφτούμε για τήν έκρηκτική γραφή του Szabo στήν ταινία του "25, όδός Πυροσβεστών"; Στήν ίδια κατηγορία ταινιών, τών όποιών ή πολυπλοκότητα τής άφήγησης μπορεϊ νά ξενίξει τήν πλειοψηφία τών θεατών, πρέπει νά κατατάξουμε τήν "Φράση πού δέν τέλειωσε" του Φάμπρι, τά "Παιχνίδια τών γάτων" του Μάκ και μερικές άλλες. Πώς μπορεϊ ό σκηνοθέτης πού μας έδωσε τήν τήση ύπέροχη, "Άγάπη για έναν κρατούμενο" νά πέσει σέ τέτοιο βαθμό στήν πτώχεια, στήν άτέλεια, στήν έπιπολαιότητα, στόν στοιχειώδη συμβολισμό; Μέ τήν ίδια λογική πώς νά έκτιμήσουμε τήν ιστορική άνασκόπηση τής επανάστασης του 1848 πού μας προτείνει τό "Petofi '73" του F. Kardos όταν όλα γίνονται παιχνίδι, όταν τά γεγονότα γίνονται άσαφή, όταν ή ιστορία άδειάζει από περιεχόμενο, σύμφωνα μέ μιιά διεργασία παρόμοια μ' αύτήν του Γιάντσο. Εύκολα καταλαβαίνουμε γιατί τό σύγγραφικό κοινό δυσαρεστεϊται από τέτοιες ταινίες; ή κατανόησή τους είναι τόσο δύσκολη και περιορισμένη και τό περιεχόμενό τους τόσο περιπλεγμένο.....

Η μορφωτική-πολιτική κρίση στόν ούγγαρέζικο κινηματογράφο έπιδεινώνεται και από μιιά οικονομική κρίση. Προηγούμενα, κάναμε νύξεις για αύτήν μιλώντας για τήν προσέλευση του κοινού στίς αίθουσες και τήν άλλαγή του 1972. Αύτή ή κατάσταση δημιούργησε μιιά νέα αντίθεση στόν ούγγαρέζικο κινηματογράφο: ή μορφωτική τάση έρχεται σ' αντίθεση μέ τήν έμπορική. "Έτσι έπιβεβαιώνεται ότι: "τό κοινό δέν πηγαίνει νά δει ούγγρικές ταινίες αλλά ξένες ψυχαγωγικές ταινίες. "Ας του δώσουμε λοιπόν, έλαφρές κωμωδίες, ταινίες σασπένς, ιστορικά δράματα και γιατί όχι ταινίες "μεγάλων πολεμικών έλιγμών" σέ στυλ "Μπονταρτσούκ", πράγμα πού έρχεται σ' αντίθεση μέ τή δήλωση ότι: "στό σοσιαλιστικό σύστημα, ή τέχνη δέν είναι έμπορεύμα. Πρέπει νά αναπτύξουμε τήν άθθεντική ούγαρέζικη κουλτούρα". "Αν οί "έμπορικοί" κινηματογραφιστές ύποστηρίζουν, τελικά, άξίες όχι και τόσο σοσιαλιστικές πού μποροϋν νά άποκαλύψουν μιιά όρισμένη εύκαιριακή σκέψη πού είναι τής μόδας έδώ και καιρό στήν Ούγγαρία, οί "διανοούμενοι" δέν μποροϋν νά ύποστηρίξουν ότι όρισμένα "ego-trips" δικαιολογούνται από τήν σκοπιά τής σοσιαλιστικής κουλτούρας: ή κουλτούρα πρέπει νά έχει προέκταση και άπήχηση στό λαό, νά άπαντά στίς έπιθυμίες, τά προβλήματα ή τά αίσθηματά του, και νά μίν άπευθύνεται μόνο σέ μιιά ομάδα ανθρώπων πού θά ζούσε σάν σέ κλειστό βάζο. Βλέπουμε έτσι



δτι ἡ διάσπαση πού συναντάμε στό κινηματογραφικό πεδίο ἐξαρτάται ἀπό τή γενική κοινωνική καί πολιτική ἀτμόσφαιρα πού διαμορφώθηκε μετά τό '68 καί βρῖσκεται ὑπό τήν ἐπιρροή τοῦ νέου οἰκονομικοῦ μηχανισμοῦ. Γι αὐτήν ἀκριβῶς τήν κατάσταση πραγμάτων κάνει ὑπαινιγμό ὁ Κόβακς στόν "Λαβύρινθο" τήν τελευταία του ταινία.

Μερικά δεδομένα σχετικά μέ τόν Οὐγγαρέζικο κιν/φο:

1. Ὑπάρχουν στήν Οὐγγαρία περίπου 1.000 αἰθουσες ἐφοδιασμένες, μέ μηχανές 35mm καί 3.000 ἐφοδιασμένες μέ 16mm. Οἱ αἰθουσες μέ μηχανές 35mm συγκεντρώνουν τό 85% τοῦ συνολικοῦ κοινοῦ. Ἡ τιμή εἰσόδου σέ κινηματογράφους "τέχνης" κυμαίνεται μεταξύ \$ 0,40 καί \$ 0,50 ἐνώ στίς ἄλλες αἰθουσες ἢ στήν ἐπαρχία πλησιάζει τά \$ 0,25
2. Στήν Οὐγγαρία διανέμονται ἐτησίως, κατά μέσο ὄρο, 180 ταινίες 20 οὐγγρικές, 95-100 προερχόμενες ἀπό σοσιαλιστικές χῶρες καί 60 ἀπό καπιταλιστικές χῶρες. Τό οὐγγρικό φιλμ, λοιπόν, καλύπτει, τό 11% τῆς ἀγορᾶς ὅσον ἀφορᾷ τή διανομή, ἀλλά τό ποσοστό παρακο - λούθησης εἶναι ψηλότερο. (Βλέπε ἐπόμενη παράγραφο).
3. Ὅσον ἀφορᾷ τήν τηλεόραση, ὑπάρχουν δύο κανάλια στήν Οὐγγα - ρία. Τό πρῶτο ἐκπέμπει κάθε βδομάδα περίπου 3.280 λεπτά προγραμ - μάτων, τό δεύτερο 600. Οἱ ἐκπομπές ταινιῶν (συνήθως κατασκευα - σμένες εἰδικά γιά τήν τηλεόραση) καταλαμβάνουν ἀντίστοιχα στά δύο κανάλια 17% καί 22 τοῦ συνολικοῦ χρόνου ἐκπομπῆς. Συγκριτικά τά ἄλλα ποσοστά εἶναι 27% καί 16% γιά πολιτικές ἐκπομπές, 15% καί 2% γιά ἀθλητικές καί 15% καί 22% γιά ἐπιστημονικές ἐκπομπές.

(Ἀπ' τό Le Cinéma Hongrois d'après 1968. La Cinémathèque Québécoise, Musée Du cinéma).

Μετάφραση : Σμαρῶ Ἀστερίου  
'Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

Συμπληρωματικές πληροφορίες γιά τόν Οὐγγαρέζικο κινηματογράφο μπορεῖτε νά βρεῖτε στά παρακάτω ἄρθρα :

1. ΥΠΑΡΧΕΙ ΟΥΓΓΡΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΤΥΛ, τοῦ Ἴστβαν Τσοῦγκαν (Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος Αὔγ.-Σεπτ. '70, No 8).
2. α) ΤΡΕΙΣ ΑΠΟΦΕΙΣ ΓΙΑ ΔΥΟ ΤΑΙΝΙΕΣ τῶν Βασ. Ραφαηλίδη, Θόδ. Κρητικοῦ, Μάκη Τρι - κούκη.  
β) ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ, συζήτηση τοῦ Μίκλος Γιάντσο , μέ τόν Ἴστβαν Ζοῦγκαν.  
γ) Ο ΜΙΚΛΟΣ ΓΙΑΝΤΣΟ ΣΥΖΗΤΑ μέ τούς Ζάν-Λουῖ Κομολλί καί Μισέλ Ντελααί (Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος Μαρτ.-Ἀπρ.-Μάϊος '71, No 13 )
3. α) ΔΗΜΟΣΙΑ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΚΟΒΑΤΣ  
β) Η ΗΘΙΚΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ σημειώσεις γιά τό "Παγωμένες μέρες" τοῦ Μισέλ Ἐ - στέβ.  
γ) ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ ΑΝΤΡΑΣ ΚΟΒΑΤΣ μέ τόν Β. Ραφαηλίδη (Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος, Ἰαν.-Μάρτ. '72, No 17-18).
- 4) Η ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ ΚΙ ΟΙ ΑΛΛΑΓΕΣ κριτική τοῦ Ν. Σαββάτη γιά τήν ταινία "Υλοθεσία" (Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος '76 Σεπτ.-Νοεμ. '76 No. 11).



Θ Υ Μ Ε Λ Η

βιβλία

Θ Υ Μ Ε Λ Η

περιοδικά

Θ Υ Μ Ε Λ Η

άφισσες

Θ Υ Μ Ε Λ Η

δίσκοι

Θ Υ Μ Ε Λ Η

κασσέτες

Δ.Ματθαίου-Δ.Δημητριάδης Ο.Ε.  
Δ.Γούναρη 50  
τηλ. 213-621



## ΜΙΚΛΟΣ ΓΙΑΝΤΣΟ (MIKLOS JANCZO)

### Φιλμοβιογραφία

Γεννήθηκε το 1921 στο Βάκ, κοντά στη Βουδαπέστη. Σπουδάζει νομικά, έθνογραφία, ιστορία τέχνης. Παρακολουθεί μαθήματα 'Ανωτάτης Σχολής Δραματικής και κινηματογραφικής Τέχνης στη Βουδαπέστη απ' όπου παίρνει το δίπλωμά του το 1951. Αρχίζει την καριέρα του γυρίζοντας ταινίες επίκαιρων και μικρού μήκους. Κατόπιν γυρίζει τις ακόλουθες ταινίες μεγάλου μήκους: Οί καμπάνες έφθγαν γιά τή Ρώμη (1958), Καντάτα (1963), 'Ο δρόμος μου (1964), Οί νικημένοι (1965), Κόκκινοι και λευκοί (1967), 'Ο ήχος τής σωπής (1968), - οί τρεις προηγούμενες ταινίες αποτελούν μία ένότητα - 'Αστραφετερού άνεμοι (1968), Χειμωιάτικοι σιρόκος (1969), 'Ο άμνος του θεού (1970). 'Ο είρηνοποιός (στήν 'Ιταλία τό 1971), 'Η τεχνική και ίεροτελεστία (στήν 'Ιταλία τό 1971), Κόκκινος ψαλμός (1971), 'Ηλέκτρα (1975), 'Ιδιωτικά βύτσια, δημόσιες άρετές (1976).

### "Οί νικημένοι" (Szegenylegenyek)

Σενάριο: Gyula Hernádi, Miklos Jancso, 'Οπερατέρ: Tómas Somló  
Μουσική: Λαϊκά τραγούδια, Μοντάζ: Zoltan Farkas, 'Ερμηνεία: János Gorbe, Tiboz Molnár, Andras Kozak, Gabor Agardr, Zoltan Latinovits, Διάρκεια: 105 '  
Μέγαβραβείο Ούγγρων κριτικών τό 1966. Βραβείο 'Αγγλων κριτικών γιά τό καλύτερο ξενόγλωσσο φιλμ του 1966.

### 'Αποσπάσματα από κριτικές έφημερίδων και συνεντεύξεις:

"Οί νικημένοι" είναι ή εικόνογράφιση μιās έθνικης τραγωδίας ταυτόχρονα, μέ μιá κριτική τής ιστορίας, και κάτω από τήν επίφανειακή της ψυχρότητα, μιá φλογερή έθνικη ένδοσκόπηση. Τόν Γιάντσο, όπως και τόν Κόβατς στήν άλλη σημαντική ταινία "Παγωμένες μέρες", τόν ενδιαφέρει νά γυρίζει ποιό μάθημα μπορεί νά μάς δώσει τό παρελθόν, νά θέσει ψυχρά ερωτήματα πάνω σ' αυτό και νά τό απομυθοποιήσει. 'Η Ούγγαρία περί τά τέλη του 1860 έπеше ξανά κάτω από τήν κυριαρχία μιās ίσχυρης ξένης δύναμης, τής Αύστριας, μετά από τήν ξεθυμασμένη επανάσταση του Kossuth τό 1848. Οί παρτιζάνοι, οδηγούμενοι από τόν έθνικό ήρωα Sandor Rozsa, βρίσκουν καταφύγιο στίς πεδιάδες, άνακατώνονται μέ τούς χωρικούς και παγιδεύονται από τόν στρατό των 'Αιθούργων. Ούγγροι βοηθούν τούς καταπιεστές. 'Ο κόμης Radaay έπιφορτίζεται από τήν κυβέρνηση τής Βιέννης νά οργανώσει δίκτυα και νά συγκεντρώσει σ' ένα όχυρό αυτούς τούς περιπλανώμενους μισοκακοποιούς, του Kossuth. 'Η θέση του Γιάντσο είναι τελικά αντιρωϊκή, αντιρομαντική... Καμιά ψυχολογία έδω, καμιά συγκίνηση... Μέσα σ' αυτή τήν άτέλειωτη στέπα, ο άνθρωπος δέν έχει νά δώσει παρά συγκεκριμένες άπαντήσεις στά ερωτήματά του, και είναι τό πνεύμα του πού δολοφονείται άνάμεσα στά τραγούδια τών πουλιών....

Michel Ciment  
(Περιοδικό "Positif" No 82  
Μάρτιος 1967).

" Όταν αρχίζω νά σκέφτομαι, ξέρω ότι θά πρέπει νά είμαι φορέας μιās συγκεκριμένης φιλοσοφίας. Αυτό όμως είναι μιá εύθνη πού δέν μπορώ ν' αναλάβω. Παίζω λοιπόν κι έγώ, πράγμα πού σημαίνει ότι κάνω ταινίες. Τό ξέρω ότι παίζω. Γιατί άν σκεφτόμου διαφορετικά δέν θά μπορούσα ίσως νά συνεχίσω. Τό παιχνίδι είναι ή άφάιρηση. "Όταν τά παιδιά λένε: θά είσαι ο κλέφτης και αυτό θά είναι ή θάλασσα, κάνουν έναν συλλογισμό. "Όταν τό παιχνίδι άφήνει τήν άφάιρηση και τήν μεταφορά μετασηματίζεται σέ κάτι άλλο: σέ φασιστικό θέαμα.

"Όταν ήμουν μικρός ή λειτουργία γινόταν στά Λατινικά: ήταν σάν νά παρακολουθούσα μιá μηχανική και κενή ίεροτελεστία. Τήν πρώτη



φορά πού τήν άκουσα στά Ούγγαρέζικα άντιλήφθηκα τήν Ιστορικοπολιτική της σημασία. Γνωρίζω τούς παπάδες όλων τών έκκλησιών, λένε ότι κάτι τό σοβαρό και βαθύ δέν μπορεί νά γίνει παιχνίδι. Έγώ ξέρω ότι εάν δέν τό δώσω έτσι ώστε νά τό δει ό κόσμος μέσα από τόν καθρέπτη του παιχνιδιού, τοποθετούμαι στην πλευρά τών καταπιεστών, τών έκμεταλευτών.

Συνέντευξη του Miklos Jancso πού δόθηκε στην Collette Godard.

(Έφημερίδα "La monde" 19 Οκτωβρίου 1972)

Είναι φανερό ότι αυτός ό κινηματογραφιστής κατέχει αυτή τή στιγμή μία ξέχωρη θέση στο διεθνές κινηματογραφικό στερέωμα. Η γραφή του είναι κατασταλαγμένη σε σημείο ώστε νά μή μοιάζει σέ τίποτε, με τή γενική αντίληψη, παραδοσιακή ή πρωτοποριακή με τήν όποία κάνουμε ταινίες. Ο Γιάντσο έγγράφει μία έπιχειρηματολογία με τήν τεχνική ενός χορογράφου. Σπάζει τήν κλασσική άφηγηματική διήγηση, δέν άσχολεϊται καθόλου με τήν δραματική εξέλιξη, ούτε με τήν χρήση του διαλόγου τόν όποιο άντικαθιστά με τραγούδια ή με σύντομους μονολόγους. Η κάμερα του χορεύει άργά μέσα στο τοπίο ενώ οι ομάδες τών προσώπων έλίσσονται και αυτή ή διπλή κίνηση (δηλ. τής κάμερας πού κινηματογραφεί και αυτών πού κινηματογραφά - φούνται) δημιουργεί ένα μπαλέτο όπου ή φυσική εύχαριστηση τής κινηματογράφησης αντίτιθεται παράξενα στην άφαίρεση τών μορφών. Τό αποτέλεσμα του έγχειρήματος είναι μία ποιήση πού, μερικές φορές κινδυνεύει νά παγώσει μέσα στον φορμαλισμό αλλά πού παντοτε άσκει μία πολύτιμη γοητεία.

Freddy Buache

(Έφημερίδα "Tribune de Lausanne"

13/5/1972).

"Έγώ ό ίδιος αισθάνομαι από τή μεριά μου ότι είναι όλο και πιά δύσκολο νά κάνω φίλμ με έναν πρωτοποριακό τρόπο. Στόν κόσμο του δυτικού κινηματογράφου τά έμπορικά φίλμ πήραν ξανά έπάνω τους και μάλιστα όσο ποτέ άλλοτε, πρόκειται και πάλι για τόν θρίαμβο τής παραγωγής τών όνειρων του Χόλλυγουντ. Πράγμα πού δέν όφείλεται μόνο στο γεγονός ότι έχουν κάποιο "story". Υπάρχουν επίσης και φίλμ πού είναι φορεϊς ενός επίκαιρου κοινωνικού περιεχομένου, ψευδοπροοδευτικά, τών όποιων ή φόρμα και ό τρόπος άναπαράστασης είναι άπολύτως συντηρητικός. Τά φίλμ με άνανεωτικές φόρμες βρίσκονται όλο και περισσότερο στην περιφέρεια του κινηματογραφικού κόσμου, θά μπορούσαμε νά πούμε ότι δέν έχουν πιά κοινό και δέν έντυπωσιάζουν πιά άληθινά. Ίσως ή "Νουβέλ Βάγκ" ήταν ή τελευταία προσπάθεια άνανέωσης τής φόρμας πού μπόρεσε νά συγκινήσει και νά φτάσει μέχρι τό κοινό".

(Δηλώσεις του Μίκλος Γιάντσο για τήν ταινία του "Ηλέκτρα" κατά τήν διάρκεια τής έβδομάδας πού όργάνωσε ή έλβετική Ταινιοθήκη άφιρωμένη στόν νέο ουγγαρέζικο κινηματογράφο).

Μετάφραση: Άχιλλέας Ψαλτόπουλος  
Σμαρώ Άστερίου



## ΜΑΡΘΑ ΜΕΤΖΑΡΟΣ (MARTHA MÉSZAROS)

### Φιλμοβιογραφία

Γεννημένη τό 1931 ή Μάρθα Μετζάρος σπούδασε κινηματογράφο στή Μόσχα (έμνε άλλωστε ήδη στήν ΕΣΣΔ από τό 1936 μέχρι τό 1946) καί εργάστηκε κατόπιν στά έπίκαιρα καί στά ντοκυμανταίρ στή Βουδαπέστη καί στή συνέχεια στό Βουκουρέστι. Ξαναγύρισε στήν Ούγγαρία τό 1958. Για δέκα χρόνια δέν γύρισε παρά μόνο μικρού μήκους ταινίες. Τό 1968, ή πρώτη μεγάλο μήκους ταινία της "Cati" τραβή έπάνω της τήν προσοχή τοῦ κοινού καί τῶν κριτικῶν. 'Ακολουθοῦν, λοιπόν τό Μαρί (1969), Μή κλαίτε ὄμορφα κορίτσια (1970), Ταξικὴ συνειδήση (1973), Υἱοθεσία (1975), 'Έννεα Μήνες (1976). Βραβεῖα τῆς Υἱοθεσίας: Μέγα βραβεῖο Χρυσῆς "Αρκτου στό φεστιβάλ τοῦ Βερολίνου 1975, βραβεῖο Ο.Ο.Ι.Ο., βραβεῖο ΟΗΟ Dibelius καί βραβεῖο κριτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Ο.Ι.Α.Λ.Ο., χρυσή πλάκα στό φεστιβάλ τοῦ Σικάγου τό 1975.

### "Υἱοθεσία" (Orökbefogadas)

Σενάριο: Marta Mészáros, Gyula Hernadi, 'Οπερατέρ: Lajos Koltai  
Μουσική: György Kovacs. 'Ερμηνεία: Kati Berek, Laszlo Szabo, Gyöngyvés, Aprad Perlakv. Διάρκεια 90'

#### Αποσπάσματα από κριτικές:

Γιά τή δουλειά της ή Μ.Μετζάρος κάνει τήν ἐξῆς αὐτοκριτική: "Από τήν πρώτη μου ταινία, Cati, προσπάθω με μιά συνέπεια καί ἐπιμονή νά παρουσιάσω γυναίκες ικανές νά παίρνουν ἀνεξάρτητες ἀποφάσεις, μέ σταθερό χαρακτήρα, ἀπό τήν ἐποχή πού ὁ φεμινισμός δέν ἦταν ἀκόμα τῆς μόδας. Στή χώρα μας -ὄχι μόνο στή χώρα μας ἀλλά ἐπίσης καί σ' ὀλόκληρη τήν Εὐρώπη- ἐδῶ καί αἰῶνες ὁ ἰδανικός τύπος τῆς γυναίκας εἶναι γλυκός, παθητικός, εὐπροσάρμοστος, ὑποταγμένος. Κάτω ἀπό τό πρίσμα ὅτι ἡ οἰκογένεια ἀντιπροσωπεύει τήν βασική μορφή ζωῆς, κάθε κοπέλλα μεταξύ 20 καί 30 χρονῶν, ἔχει σάν κύριο σκοπό της νά βρεῖ ἕναν σύζυγο γιατί σύμφωνα με τίς πάντα κυριαρχοῦσες συμβάσεις, ἐάν μιά γυναίκα δέν παρουσιάζεται σάν κυρία τάδε ἢ τάδε στά 30 της χρόνια, θεωρεῖται σχεδόν ὑποπτη. Παρ' ὅλα αὐτά ἀναγνωρίζουν ὅτι ἡ γυναίκα ἔχει ἐξ ἴσου τό δικαίωμα, νά σχηματίζει τήν προσωπική της γνώμη, ν' ἀποφασίζει γιά βασικά ζητήματα ὅπως τό νά φέρεῖ στόν κόσμο ἕνα παιδί ἢ τό νά ἔχει δική της θεώρηση τοῦ κόσμου.

Στό κέντρο ὄλων μου τῶν ταινιῶν εἶναι μιά γυναίκα πού βρίσκει ἀσκεταί σέ μιά κατάσταση πού ἀπαιτεῖ τό πάρομο μιάς ἀπόφασης χωρίς κανέναν ἐπηρεασμό π.χ. ἐνῶ ξαναβρίσκει τούς γονεῖς της πού ἄλλοτε τήν εἶχαν ἐγκαταλείψει, ἢ Κάτι πρέπει ν' ἀποφασίσει ἐάν τούς δέχεται ἢ ὄχι. 'Η ἡρωίδα τῆς ταινίας "Marie" θέλει ν' ἀπελευθερωθεῖ ἀπό τίς ἐπιδράσεις μιάς σχέσης πού τήν καταπιέζει καί ψάχνει νά βρεῖ τήν θέση της μέσα στή ζωή. Στήν "Ταξικὴ Συνείδηση" ἡ νέα προτιμᾷ ν' ἀρνηθεῖ τόν ἐρωτά της ὅταν ἀνακαλύπτει ὅτι ὁ παρτεναίρ της ἔχει ἕναν ἀδύνατο χαρακτήρα. Στήν "Υἱοθεσία" ἡ Κατα ψάχνει νά βρεῖ μιά δημοκρατική λύση σέ μιά σχέση ἀδελφῶδου: ἀντὶ νά ἐκβιάσει τόν ἀντρα πού ἔχει ἦδη μιά οἰκογένεια προτιμᾷ νά υἱοθετίσει ἕνα παιδί. 'Η ἡρωίδα τῶν "έννιά μηνῶν" εἶναι ἡ πιό συνειδητοποιημένη καί ὄριμη ἀπ' ὄλες τίς γυναίκες ὄλων μου τῶν ταινιῶν.

(Hungarofilm Bulletin, 76-2)

"Ὅπως βλέπουμε τό ἐργο τῆς Μετζάρος περιστρέφεται γύρω ἀπ' τήν γυναίκα, τήν θέση καί τόν ρόλο της στήν κοινωνία. Ἀντὶ νά περιγράψει ἄμεσα τήν καταπίεση τῶν γυναικῶν, ἢ σκηνοθέτης τείνει νά δείξει ὅτι ἀκόμα καί στό σοσιαλιστικό σύστημα ὅπου ἔχουν γίνει



ορισμένα ώριμα βήματα σχετικά με την εργασία, την παιδική μέριμνα και τις άδειες λόγω έγκυμοσύνης, υπάρχουν ακόμη μορφωτικά εμπόδια και παραδοσιακές νοοτροπίες που πρέπει να καταπολεμηθούν και να ξεπεραστούν. Για να πετύχει τούς σκοπούς της η Μετζάρος προτιμά να δείξει γυναίκες των οποίων η ανεξαρτησία ανοίγει ήδη το δρόμο ή μπορεί να χρησιμεύσει σαν τό κατάλληλο μοντέλο για μιá συνειδητοποίηση ή για μιá άποτελεσματική κοινωνική αλλαγή. Μ'αυτή την έννοια οι ταινίες της Μετζάρος συμβάλλουν στην ανάπτυξη σοσιαλιστικών αξιών, όπως η ισότητα ανάμεσα στα δύο φύλα, αλλά χωρίς να πεφτει στις παραλλαγές του άστικού φεμινισμού που 'η άυτονομεί τό πρόβλημα της γυναίκας ή τήν στρέφει ένάντια στον άντρα. 'Η πορεία της Μετζάρος παίρνει καθαρά σαν σημείο άναφοράς τό επίπεδο της κοινωνικής ανάπτυξης που βρίσκεται η σύγχρονη Ούγγαρία και σκοπεύει στην πρόοδο μιáς καταστάσεως μέσα σ'αυτό τό τόσο καθορισμένο πλαίσιο. 'Απ'αυτή τήν άποψη, η έκλογή μιáς εργάτριας σαν ήρωίδα της ταινίας είναι πολύ σημαντική.

Παρ'όλα αυτά, η σκέψη και ο κινηματογράφος της Μετζάρος μπορούν να μάς άγγίξουν γιατί βασίζονται στο ίδιο δυτικό πολιτιστικό υπόβαθρο που τρέφεται έδω και αϊώνες από τόν έβραιοχριστιανισμό. "Ετσι η "Υιοθεσία" διηγείται τήν ιστορία μιáς εργάτριας, της Κατα, γύρω στα σαράντα, που ξέρεει πολύ καλά ότι η σχέση που έχει μ'έναν παντρεμένο δέν θά μπορείσει ποτέ να τήν ίκανοποιήσει έντελώς γιατί ο άντρας δέν δέχεται να έγκαταλείψει τήν οίκογένηιά του. 'Αρνεϊται ακόμη να της κάνει ένα παιδί. Μιá μέρα που επισκέπτεται τήν οίκογένεια του έρωμένου της, η Κατα άντιλαμβάνεται ότι αυτός καταπιέζει καθημερινά τή γυναίκα του και ότι η σχέση που έχει μ'αυτήν είναι παρά ένα άκόμα προνόμιο του άρσενικού. 'Η Κατα χαράζει λοιπόν μιá άλλη κατεύθυνση στή ζωή της και αισθάνεται τρυφερότητα για μιá κοπέλλα έγκαταλειμμένη από τούς γονείς της που ζεί σ'ένα κρατικό όρφανοτροφείο. 'Η Κατα βοηθά τίς συναντήσεις της κοπέλλας με τόν έραστή της. Αυτόι μιλουν για τό γάμο σαν ένα μέσον για να κάνουν ένα βήμα στή ζωή και να ξεφύγουν από τήν τωρινή τους κατάσταση (έδω και οι όμοιότητες με τά δύο φίλμ της Judith Elek). 'Η Κατα άπ'τήν μεριά της άποφασίζει να υλοθετήσει ένα παιδί. Οι δύο γυναίκες λοιπόν άποκτοϋν ότι ήθελαν. "Όμως όλα τους τά προβλήματα δέν έχουν λυθεί έτσι. Αυτό τό άνοικτό τέλος της ταινίας άφήνει να ύπονοηθεί ότι η μάχη των γυναικών για τόν άυτοπροσδιορισμό του ρόλου τους δέν έχει παρά μόλις άρχίσει και ότι η κάθε μιá χωριστά θά πρέπει να αγωνίζεται για'αυτό άδιάκοπα.

( 'Απ'τό Le cinéma hongrois d'après 1968. La cinémathèque Québécoise. Musée du cinéma).

Μετάφραση: Σμαρώ 'Αστερίου  
'Αχιλλέας Ψαλιόπουλος



'Απ'τό " 'Αγάπη για Ένα Κρατούμενο" του Κ. Μάχ.



## ΚΑΡΟΛΥ ΜΑΚ (KAROLY MAKK)

### Φιλμοβιογραφία.

Γεννήθηκε στο Berettyoufalour τό 1925. Έργάζεται στόν κινηματογράφο από τό 1944. Βοηθός του Radvangi στό "Κάπου στήν Εύρωπη". Πήρε τό δόπλωμά του τό 1949 από τήν Άνωτέρα Σχολή Δραματικής καί Κινηματογραφικής Τέχνης τής Βουδαπέστης. Από τότε μόνιμος βοηθός του Zoltan Varkonyi. Γύρισε τό μικρού μήκους: Σκαπανεύς (1949, άτέλειωτο), Μηχανοραφία καί Έρωτας (1952), Δεδηλωμέ - νος άρρωστος (1952). Πέρασε κατόπιν στίς μεγάλου μήκους ταινίες: Liliomfi (1954), Αϊθουσα Νο 9 (1955), Μέσα στούς χύλιους (1956), Τό σπύτι κάτω από τούς βράχους (1958), Η 39η ταξιαρχία (1959). Άδεια για νά πεπατάς πάνω στή χλόη (1960), Οί φανατικοί (1961), Ό χαμένος παράδεισος (1962), Ό προτελευταίος (1963), Οί φούγκες τής Αύτης Μεγαλειότητος (1964), Διακοπές χωρίς σύννεφα (1967), Ενώπιον θεού καί ανθρώπου (1967), Άγάπη για έναν κρατούμενο (1971), Παιχνύδια γάτων (1973), Μιά πολύ ήθλική νύχτα (1978).

### "Άγάπη για έναν κρατούμενο" (Szerelem)

Σενάριο: Tibor Bēry, Όπερατέρ: Janos Toth, Μουσική: Andras Mihaly,

Έρμηνεία: Lili Darvas, Mari Torocsik, Ivan Darvas.

Βραβεύο κριτικής έπιτροπής φεστιβάλ Καννών 1971 μέ ειδική διάκριση για τήν ύποκριτική τών δύο πρωταγωνιστών. Βραβεύο του Διεθνούς Καθολικού Γραφείου Κινηματογράφου (1971) Βραβεύο καλύτερης γυναικείας έρμηνείας στή Mari Torocsik (νύφη) στό φεστιβάλ Σικάγου 1971.

### Άποσπάσματα από κριτικές καί συνεντεύξεις:

Βουδαπέστη, 1953

Η πολύ γριά κυρία, μέσα στο γεμάτο από άχρηστα έπιπλα του τέλους του αιώνα, μέ τό μαύρο της σκουφάκι πάνω στο άσπρο μαξιλάρι καί μέ τίς οικίες στο πρόσωπο, θυμίζει πορτραίτο του Ρέμπραντ.

Δέν σηκώνεται παρα πολύ σπάνια για μία μικρή βόλτα, τσιμπά τά ψίχουλα άπ' τή φρυγανιά της σαν πουλάκι καί μερικές φορές, κρυφά βασανισμένη από τύψεις, καταβροχθίζει λαίμαργα μία μπουκιά άπ' τό γεύμα τής γκυοβερνάττας. Άλλά θέλει νά ζήσει. Η άναμονή τής δίνει τή δύναμη. Περιμένει τό γιό της.

Η γριά κυρία πιστεύει ότι ο γιός της είναι στήν Άμερική όπου συμμετάσχει στο γύρισμα μιās ταινίας. Δέν πρέπει νά μάθει ότι ο γιός της είναι στή φυλακή, καταδικασμένος από άβάσιμες κατηγορίες σε μία δίκη που θυμίζει μεσαιώνα καί ότι θά χρειαστούν πολλά άκόμη χρόνια για νά λευθερωθεί. Άκόμη κι αν έφτανε τά έκατό, που όπως λέει η νύφη της (μιās ώραίας νεάς γυναίκας μέ κόκκινα μαλλιά, που οι έπισκέψεις της άποτελοϋν μεγάλο γεγονός στή ζωή τής γριάς) ο γιατρός τήν θεωρεί ικανή νά τό κάνει, δέν θά ήταν άρκετό. Η νέα παίξει θεάτρο για νά τήν κρατήσει στή ζωή. Τήν άφήνει νά πιστεύει ότι μπορεί κάθε μέρα ν' αγοράζει λουλούδια, ενώ ξε πουλάει κρυφά τά ύπάρχοντά της, ότι όλα πάνε καλά, ενώ τήν έχουν διώξει απ' τή δουλειά της καί κουβαλάει εφημερίδες για νά κερδίσει τό ψωμί της καί φτάνει στο σημείο νά γράφει γράμματα από τήν Άμερική όπου κολλάει χρησιμοποιημένα ήδη γραμματόσημα καί στα όποια γράφει μόνο για θαυμάσια πράγματα. Η γριά κυρία πιστεύει τά πάντα. Πρέπει νά πιστεύει για νά έχει τόν καιρό καί τή δύναμη νά περιμένει τό γιό της.

Μάταια όμως... Η πνευμονία είναι πιό δυνατή άπ' αϋτήν. Η γριά κυρία πεθαίνει. Μερικές μέρες άργότερα, φωνάζουν τό γιό της στο γραφείο τής φυλακής. Του λένε: "Είστε έλεύθερος". Ό άνδρας



φεύγει για την πόλη διστακτικός.

"Πάντοτε μ'ένδιεφερε η κατάσταση του κλειστού βάζου: μέσα σε μιά τεταμένη, κλειστοφοβική, αποπνικτική ατμόσφαιρα δύο πρόσωπα ά- νιχνεύουν και παρατηρούν τό ένα τό άλλο. 'Η συμπεριφορά αλλά - ζει ανάλογα με την πίεση που εξασκείται επάνω τους. Με την "Α - γάπη", τό νόημα τής ζωής για τή μία και για τήν άλλη βρίσκεται ά ποκλειστικά στό νά υπερκαλύψουν τό κενό που δημιουργεί η έλλειψη του άντρα που είναι για τή μία ο γιός και για τήν άλλη ο σύζυγος. Οί σχέσεις ανάμεσα στα δύο πρόσωπα έχουν άναχθει σε ένα είδος τε λειας, ιεροτελεστίας τής οποίας ο άπών άντρας είναι τό αντικείμε - νο. 'Αλλά υπάρχουν σχέσεις και με τό χρόνο, από τήν πλευρά τής γριάς κυρίως, άφου αυτή βρίσκεται κοντά στον θάνατο. (Τό επόμενό μου φίλμ, μ'αυτή τήν έννοια, θά είναι μία προέκταση τής "Αγάπης": οί σχέσεις των ανθρώπινων πλασμάτων με τόν χρόνο). 'Η γριά κυρία περιμένει τό γιό της μαζί με τή νύφη της αλλά συγχρόνως τόν ψά - χνει και μέσα στις άναμνήσεις της. Μέσα στον μικρόκοσμο ενός δωματίου υπάρχει η έλπίδα τής νέας γυναίκας και τό μακρινό πα - ρελθόν τής μητέρας, υπάρχει η πληγωμένη από τά ψέματα που πρό - πει ν' άνακαλύπτει νέα γυναίκα και η γριά κυρία που τά ψέματα τής νύφης της τήν βοηθούν νά ζήση καλύτερα από οποιοδήποτε άλλο φάρμακο.

Πιστεύω ότι η "Αγάπη" είναι ένα πολιτικό φίλμ, με τήν "έσω - ρητική" έννοια του όρου."

Κάρου Μάκ  
(Συνέντευξη στην εφημερίδα  
"Le Monde" 3/2/1972)

"'Η ταινία αυτή του Κάρου Μάκ βασισμένη σ'ένα σενάριο του Tibor Déry σου φέρνει στην σκέψη ένα άλμπουμ από φωτογραφίες. Μιά γριά κυρία, που δέν μπορεί πιά νά βγει από τό δωμάτιό της, μιλά ά - τέλειωτα για τό παρελθόν της η για τά μικρά καθημερινά της προ - βλήματα. 'Ο σκηνοθέτης γλυστρά διαρκώς μέσα σ'αυτήν τήν όμιλία σε φόρμα έξομολόγησης και σ'αυτή τή φλυαρία γεγονότων που άνασιν τίθενται μέσα στη μνήμη η στη φαντασία τής ηρωίδας του και προσ - θέτει ακόμα, πάντοτε πολύ σύντομα, γκρό-πλάνα αντικειμένων φορτι - σμένων με σημασία : μιμιπελό γεμάτα άναμνήσεις, παλιές φωτογρα - φίες με αγαπημένες θύμησης, παρουσίες παλιών επίπλων. 'Ο κόσμος που διαγράφεται μοιάζει γλυκός και άνάλαφος. 'Η γριά κυρία πι - στεύει ότι ο γιός της του όποιου η άπουσία άποτελει τό πρωταρχι - κό νήμα τής διήγησης, βρίσκεται στην 'Αμερική άπ'όπου θά επιστρέ - ψει γεμάτος δόξα και χρήμα. 'Αλλά, άργά, ο τόνος τής ταινίας αλ - λάζει : άδιόρατα, η μαύρη κλωστή τής πολιτικής γλυστρά μέσα στον διηγηματικό καμβά και τότε θυμόμαστε ότι βρισκόμαστε στη Βουδα - πέστη του 1953. 'Υστερα μαθαίνουμε ότι αυτός ο γιός δέν βρίσκεται στην άλλη πλευρά του άκεανού, αλλά δύο βήματα άπ'έδω μέσα σε μιά φυλακή για πολιτικούς λόγους. "Ετσι άργά, τό αίσθηματικό, καλειδοσκοπιο τής αρχής σκοτεινιάζει για νά μάς δείξει τό πραγμα - τικό πρόσωπο αυτού που πιστεύουμε για εύτυχία.

Freddy Buache  
(Εφημερίδα "La Tribune de  
Lausanne" 17/5/71)  
Μετάφραση: Σμαρώ Άστερίου  
Άχιλλέας Ψαυτόπουλος



## ΑΝΤΡΑΣ ΚΟΒΑΤΣ (ANDRAS KOVÁCS)

### Βιογραφία

Γεννήθηκε στο χωριό Κύντ της Ούγγαρίας τό 1925. Τό 1946, μετά τής γυμνασιακές του σπουδές στην πόλη Κόλατβαρ όπου καί πέρασε τά παιδικά του χρόνια, γράφεται στό τμήμα σκηνοθεσίας τής 'Ανωτάτης Σχολής Δραματικής Τέχνης καί Κινηματογράφου τής Βουδαπέστης. 'Αφοιτά τό 1950. Γίνεται μέλος τής μόνιμης ομάδας τών κινηματογραφιστών τών στούντιο Χούντιο τής Βουδαπέστης. 'Από τό 1951 έως τό 1957 διευθύνει τήν υπηρεσία ανάγνωσης σεναρίων τών ζιδων στού ντιο. Γυρίζει τήν πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους τό 1960. Ζει για δώδεκα μήνες στό Παρίσι, τό 1963, όπου πήγε μέ γαλλική ύποτροφία για νά μελετήση τόν γαλλικό κινηματογράφο. 'Ασχολείται ιδιαίτερα μέ τό σινεμά βεριτέ καί γίνεται ένθερμος ύποστηρικτής τού είδους αυτού στις άνατολικές χώρες. Παίζει σημαντικό ρόλο στην άναγνώριση τού "νέου κύματος" κυρίως μέ τό ντοκυμανταίρ του κοινωνικής κριτικής "Δύσκολοι άνθρωποι" (1964). 'Από χρόνια, είναι μέλος τής συντακτικής επιτροπής τού περιοδικού Filmkultura όπου δημοσίευσε πολλές μελέτες για τόν ούγγρικό κινηματογράφο καί τήν κινηματογραφική αισθητική γενικότερα. Τόσο μέσα άπ' τό περιοδικό όσο κι άπ' τή διοικητική του θέση νωρίτε ρα, άγωνίστηκε μέ πεσμα καί γνώση για τήν άλλαγή προσανατολισμού τού νέου ούγγρικού κινηματογράφου, ό όποιος τού χρωστά πάρα πολλά.

### Φιλμογραφία

Νεροποντή (ή Καλοκαιρινή βροχή) (1960),  
Στις στέγες τής Βουδαπέστης (1961),  
Φθινοπωρινό άστέρι (1962), Δύσκολοι άνθρωποι (1964), Δύο πορτραίτα (μικρού μήκους) (1965), Σήμερα ή αύριο (μικρού μήκους) (1965), Παγωμένες μέρες (1966), Ού τοΰχου (ή Χαμένη γενιά) (1967), 'Εκσταση άπό τής 7 μέχρι τής 10 (για τήν τηλεόραση) (1968), Σκυταλοδρομία (προβλήθηκε στην Εύρώπη τό 1972) (1970), Μέ δεμένα τά μάτια (1975), Λαβύρινθος (1976).

'Απ' τό "Μέ δεμένα τά μάτια" τού Α.Κόβατς.

### "Μέ δεμένα τά μάτια"



1975.

Σενάριο: "Αντρας Κόβατς, Σκηνοθεσία: "Αντρας Κόβατς,  
'Οπερατέρ: Φέρεντς Σεενού, 'Ερμηνεία: "Αντρας Κόζακ, Γιόζεφ Μαντάρες, Σαντάρ Χόρβαθ, Διάρκεια : 85'

'Αποσπάσματα άπό κριτικές:

Στήν ταινία ό Κόβατς έρευνά ένα ιδιόρρυθμο θέμα συνείδησης. 'Αντιπαράβαλει στην άνυπαρξία μιας ιδεολογικής συνείδησης τών Ούγγρων φασιστών τού δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, τήν άδύνατη συνείδηση ενός ιερέα πού καλεΐται νά γίνη τό έξελαστήριο όθυμα αύτης τής κατάστασης. 'Ο ιερέας πού είναι μέλος τής ίδιας τάξης, στην άδύναμη καί μη ριζοσπαστική άτομική του έξέγερση άποτυχάνει καί οδηγείται στην τροέλλα. 'Ο ρεαλισμός τού Κόβατς είναι ένας ρεαλισμός τής ύποβολής, πού ποτέ δέν έκβιάζει τή συνείδηση, τού θεατή, ποτέ δέν σκοπεύει άπ' εύθείας τό συναίσθημά του... Δέν επικαλεΐται τήν έπικουρία τών πρωταρχικών συγκινησιακών μηχανισμών τού θεατή. Τό μόνο πού ζητάει άπ' αύτήν είναι μια κριτική σάση τού θεατή. Τόν άφήνει έλεύθερο νά δει καί ν' άκούσει άπλως, κι έτσι νά μπορέσει νά κινητοποιήση έλεύθερα τό νοητικό του όργανο. Για νά καταγγείλει, έπιφυλακτικά αλλά καί βίαια μαζί, τή συμπεριφορά τών ένόχων καταγράψει, έντελώς αντικειμενικά, τήν ύποκειμενική



τους άποψη για τά γεγονότα στά όποια πήραν μέρος.

Στό φίλμ υπάρχει μιá συνεχής διεΐσδυση του παρόντος στο παρελθόν και αντίστροφα. Αύτή ή διπλής φοράς κίνηση τής ταινίας δίνει στη δομή της ένα ρυθμό διακεκομμένο, ά-χρονικό, πού δημιουργεί ένα είδος φαύλου κύκλου στον όποιο, παρελθόν και παρόν μπλέκονται άξεδιάλυτα και άποχτούν τήν ίδια βαρύτητα: τό παρελθόν δέν "ξεθωριάζει".....

Πρέπει ό θεατής νά βρεί τό ποσοστό τής άλήθειας και του ψέματος πού περιέχονται τόσο στο λόγο όσο και στην εικόνα, πού εκτός από τήν δική της ύποκειμενικότητα έμποτιζείται κι άπ' τήν καταφάνερη ύποκειμενικότητα του σπηκάς... "Έτσι ή προσπάθεια για τήν έξεύρεση τής άλήθειας από μέρος του θεατή έντάσσεται κι αύτή στο γενικότερο διαλεκτικό προτσές.

"Όπως ένας χειρουργός, ό Κονάς σκαλίζει τίς πληγές με τή μύτη του νυστεριού, αλλά χωρίς μίσος, με μιá ματιά γεμάτη ανθρώπινη συμπάθεια για τούς ένόχους πού, πιασμένοι στο γρανάζι τής ιστορίας δέν μπόρεσαν νά καταλάβουν ούτε τήν πραγματική σημασία των γεγονότων στο όποια πήραν μέρος ούτε ν' αντισταθούν σ' αύτά.....

Στό διάλογο του με τήν ιστορία τής χώρας του, ό Κονάς διαπιστώνει τήν ύπαρξη μιáς πολύπλοκης μίξης συλλογικής και άτομικ-ής έξούνης - μιáς μίξης πού γίνεται άναπόφευκτη σ' έναν ιστορικά καθορισμένο, και τραγικό στην ύφή του, περίγυρα.

Ο Κόβατς λέει σε μιá συνέντευξή του στο "Λέτρ Φρανσαίζ" (31 Ιανουαρίου 1968): "Κανένας Τσάρος, κανένας Στάλιν δέν μάς άπαλλάσει άπ' τήν προσωπική μας εθύνη. Έπαναλαμβάνουν κατά κόρο πώς δέν άπορρίπτω τήν άξία των ζωντανών χαρακτήρων. Νομίζω πώς είναι δυνατόν νά ύπάρξει φίλμ άκρως έπαναστατικό πού νά δομεΐται με βάση έναν και μόνο χαρακτήρα. Μ' άλλα λόγια, δέν βλέπω καμιά διαφορά ανάμεσα στους δύο τρόπους κοινωνικής κριτικής μέσα άπ' τήν άπρόσωπη μάζα ή μέσα από έναν χαρακτήρα. "Αν ύπάρχει μιá διαφορά, αύτή άναφέρεται στη δραματοουργία και όχι στην ιδεολογία τήν όποια δέν άφορούν προβλήματα δομής..."

ΈΡ.: "Η χειμαρώδης χρήση του λόγου στις ταινίες σας ύπαγορεύεται κι αύτή από τήν τεχνική του σινεμά-ντιρέκτ ; Με τήν εύκαιρία, πώς αντιμεττωπίζετε αύτό τό ψευδο-πρόβλημα τής "φιλολογικότητας", βασικό στόχο επίδρασης κυρίως από μέρος κινηματογραφιστών με έλλειπή κουλτούρα και πού ό Ρομέρ τόλυσε μ' έναν τρόπο πραγματικά ιδιοφυή ;"

Κόβατς: "Ναί, ό Ρομέρ όντως έδωσε σ' αύτό τό άνόητο ψευδο-πρόβλημα πού ες κληροδότησαν οι πριμιτίφ με τήν προσκόλλησή τους στον άστοχο όρισμό του κινηματογράφου "σάν κίνηση", μιá όριστική και άπροστωματική άπάντηση με τό έργο του. Λοιπόν, ό λόγος άποτελεί, άναπόσπαστο μέρος τής πραγματικότητας και συνεπώς τής άλήθειας,

Η ήλική τής ιστορίας του Μισέλ Έστεβ (άπ' τό ETUDES CINEMATOGRAPHIQUES No 73-77).

Μετάφραση: Βασ. Ραφαηλίδη

"Όσο για τήν προσωπική μου άποψη, δέν νομίζω ότι πρέπει νά καταργήσουμε τούς χαρακτήρες-άνθρώπους με σάρκα και όστά και νά τούς αντικαταστήσουμε με τύπους-μοντέλα. Στις ταινίες μου τουλάχιστον δέν άπορρίπτω τήν άξία των ζωντανών χαρακτήρων. Νομίζω πώς είναι δυνατόν νά ύπάρξει φίλμ άκρως έπαναστατικό πού νά δομεΐται με βάση έναν και μόνο χαρακτήρα. Μ' άλλα λόγια, δέν βλέπω καμιά διαφορά ανάμεσα στους δύο τρόπους κοινωνικής κριτικής μέσα άπ' τήν άπρόσωπη μάζα ή μέσα από έναν χαρακτήρα. "Αν ύπάρχει μιá διαφορά, αύτή άναφέρεται στη δραματοουργία και όχι στην ιδεολογία τήν όποια δέν άφορούν προβλήματα δομής..."

ΈΡ.: "Η χειμαρώδης χρήση του λόγου στις ταινίες σας ύπαγορεύεται κι αύτή από τήν τεχνική του σινεμά-ντιρέκτ ; Με τήν εύκαιρία, πώς αντιμεττωπίζετε αύτό τό ψευδο-πρόβλημα τής "φιλολογικότητας", βασικό στόχο επίδρασης κυρίως από μέρος κινηματογραφιστών με έλλειπή κουλτούρα και πού ό Ρομέρ τόλυσε μ' έναν τρόπο πραγματικά ιδιοφυή ;"

Κόβατς: "Ναί, ό Ρομέρ όντως έδωσε σ' αύτό τό άνόητο ψευδο-πρόβλημα πού ες κληροδότησαν οι πριμιτίφ με τήν προσκόλλησή τους στον άστοχο όρισμό του κινηματογράφου "σάν κίνηση", μιá όριστική και άπροστωματική άπάντηση με τό έργο του. Λοιπόν, ό λόγος άποτελεί, άναπόσπαστο μέρος τής πραγματικότητας και συνεπώς τής άλήθειας,



καί είναι παράξενο πού μερικοί σκέπτονται ακόμα σάν νά μήν είχε έφευρεθεί ὁ ὁμιλῶν... Μόνο πού πλατεία χρήση τοῦ λόγου σ' ἔνα οὐγρικό φίλμ, δέν βοηθάει καθόλου στήν κατανόηση τοῦ ἔξω ἀπ' τήν οὐγγαρία. Είναι ἀδύνατο νά μεταφραστεῖ στούς ὑπότιτλους ἀκέρσιος ὁ λόγος, πού παίζει βασικό ρόλο στίς ταινίες μου. Μιά λύση θάταν τό ντουμπλάζ, ἀλλά τό ντουμπλάζ ἐξουδετερώνει σχεδόν τελείως τήν ἀξία τοῦ σινεμά-ντιρέκτ. Δηλαδή, φαῦλος κύκλος.

Μ' ἀπασχολεῖ ἐπίμονα ἡ πνευματική πλευρά, ἡ καλύτερα ἡ πλευρά πού ἔχει σχέση μέ μιὰ ἔλλογη δραστηριότητα τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητας. Καί χωρίς τό λόγο, αὐτή ἡ πλευρά δέν μπορεῖ νά νοηθεῖ. Νομίζω πῶς ὁ κινηματογράφος ἔχει τό δικαίωμα, τό καθήκον θάλεγα νά περιγράφει τόν ἄνθρωπο σάν πνευματική ὁλότητα.

Δέν ἀπορρίπτω τό σινεμά τοῦ Γιάντσο, πού περιορίζεται σέ μερικές πλευρές τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητας, ἀπορρίπτοντας καί τήν ψυχολογία καί, συνακόλουθα, τό λόγο. Πάντως, αὐτή ἡ ὀλιγοεπίπεδη, θάλεγα, ἀντιμετώπιση τοῦ ἀνθρώπου, παρὰ τόν ἀναμφισβήτητο ἐκφραστικό της πλοῦτο, δέν μ' ἐνδιαφέρει καί πολύ. Οἱ ἄνθρωποι δέν κινούνται μόνο, οὔτε δροῦν μόνο ἀλλά καί μιλοῦν, καί ἔχουν νεῦρα, καί ἔχουν καί πάθη...

Ξέρω ὅτι ὁ πολὺς λόγος κάνει δύσκολο τό θέαμα: ἂν ὁ θεατής χάσει ἀπό ἀπροσεξία μέρος τοῦ διαλόγου θά δυσκολευτεῖ νά ξαναπιάσει τόν εἰρμό. Αὐτό ὅμως δέν είναι λόγος νά περιορίσουμε τό διάλογο στό ἀπολύτως ἀναγκαῖο γιά τήν κατανόηση τῆς δράσης. Χρειάζεται γρήγορο μυαλό γιά νά παρακολουθήσει κανεῖς ἕνα γρήγορο διάλογο: ὁ θεατής πρέπει νά ἀφομοιώνει ταχύτητα στά νοήματα πού διαδέχονται τ' ἄλλα μέ πολύ γρήγορο ρυθμό. Κι εἶναι φυσικό νά σκαλώνει τό μυαλό στό λόγο γιὰτί μ' αὐτόν τά νοήματα ἐκφράζονται περισσότερο συμπυκνωμένα ἀπ' ὅ, τι μέ τήν εἰκόνα.

Ὁ διάλογος μου βάζει τεράστια προβλήματα κατανοητότητας, ἀκόμα κι ἀπ' τό σύγγρικό κοινό. Κάθε φορά ὑπόσχομαι στόν ἑαυτοῦ μου πῶς θά ἐλαττώσω τό διάλογο στήν ἐπόμενη ταινία μου, καί κάθε φορά κάνω τό ἴδιο "λάθος". Μοῦναι δύσκολο νά παραγνωρίσω μιὰ ἀπ' τίς βασικές διαστάσεις, καί τίς πιό πλούσιες τοῦ ἀνθρώπου.

Ἡ πολυπλοκότητα τῶν ταινιῶν μου, στό μέτρο πού ὑπάρχει μιὰ τέτοια πολυπλοκότητα, προέρχεται ἴσως ἀπ' τήν πολυμορφία τοῦ σημερινοῦ κόσμου. Ὅσο περισσότερο προσεκτικά παρατηρεῖ κανεῖς τόν κόσμο πῶς θά μπερδεύεται καί τόσο παχίζει νά ξεμπερδευτεῖ παρατηρώντας τον συνεχῶς καί πιό ἔντονα καί μελετώντας τον μέ περισσότερη λύσσα. Αὐτή ἡ ἀγωνία δημιουργεῖ τήν ἀνάγκη τῆς ὑπερπληροφόρησης, θάλεγα: μιὰ μονοσήμαντη πληροφορία δέν μᾶς ἱκανοποιεῖ πιά, θά θέλαμε νά φτάσουμε τήν ἔρευνα μέχρι τό τέλος, καί τέλος δέν ὑπάρχει. Λοιπόν, ἡ συσσώρευση τῶν πληροφοριῶν εἶναι πού κάνει τίς ταινίες μου κάπως δύσκολες γιά τό μέσο θεατή. Στόν Γιάντσο, ἀντίθετα, ἡ δυσκολία προέρχεται ἀπ' τήν ἔλλειψη πληροφοριῶν. Ἡ ἀφαίρεση τοῦ Γιάντσο καί ἡ δική μου ὑπερπληροφόρηση ἔχουν τήν ἴδια ἀγωνιακή ἀρετηρία. Βλέποντας κι αὐτός ὅπως ὀλοι μας τήν πολυπλοκότητα τοῦ κόσμου προσπαθεῖ νά τόν ἀνάγει σέ μοντέλα περιεκτικά τῆς ὁλότητας γιά νά τόν μελετήσει ἔτσι καλύτερα. Είναι κι αὐτή μιὰ μέθοδος ἀπόλυτα θεμιτή καί σωστή. Ὅμως, ὅταν υἱοθετεῖ κανεῖς μιὰ μέθοδο ἀναλυτική (ὅπως ἡ δική μου) κι ὄχι συνθετική (ὅπως τοῦ Γιάντσο) εἶναι ὑποχρεωμένος νά τεμαχίσει τόν κόσμο καί νά ἀλληλοπαραθέσει τά τεμάχιά του. Βλέπετε, ξανάρχο - καί στήν κυβιστική ἀποψη".

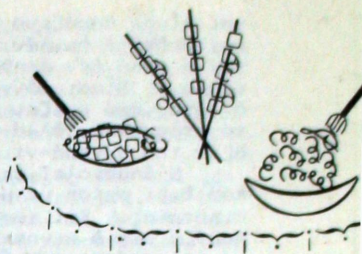
Συζήτηση τοῦ Ανδρέα Κοινᾶς

μέ τόν Β. Ραφαηλίδη

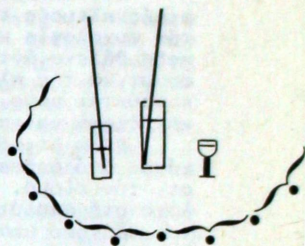
(Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος 17-18)



# ΨΗΣΤΑΡΙΑ



«τά μπιφτέκια και  
τά κάρβουνα.»



.....μετά τήν προβολή  
στήν ψησταριά,

«τά μπιφτέκια και  
τά κάρβουνα.»

**ΔΗΜ. ΓΟΥΝΑΡΗ 50**  
**ΚΑΜΑΡΑ . ΤΗΛ 208 466**



## ΖΟΛΤΑΝ ΦΑΜΠΡΙ (ZOLTAN FABRI)

### Βιογραφία

Είναι χωρίς αμφιβολία ένας από τους πιο γνωστούς Ούγγρους κινηματογραφιστές στο ξέωτερικό. Παρ'όλα αυτά λίγες μόνο ταινίες του προβάλλονται στις ξένες θρόνες και όφειλεται κυρίως στα διάφορα φεστιβάλ που ο Ζόλταν Φάμπρι είναι σήμερα ο κατ'έξοχην αντίσωπος του κινηματογράφου της χώρας του.

Γεννήθηκε το 1917. Από μικρός αισθάνθηκε έλξη για τις τέχνες, χωρίς να ξέρει ακριβώς ποιά δρόμο να διαλέξει. Έτσι μετά τό λύκειο, άρχισε να σπουδάζει καλές τέχνες, αλλά ή ζωγραφική -για τήν όποια είχε ταλέντο- δέν βρισκόταν στό ύφος τών φιλοδοξιών του. Ή έρευνά του για ένα άλλο τρόπο έκφρασης, πιο προσωπικό και πιο παγκόσμιο, τόν όδηγήσε στην 'Ακαδημία δραματικής τέχνης. Έγινε, λοιπόν, στην άρχή ήθοποιός αρκετά γνωστός κυρίως για τίσ έρμηνειες του τών κλασσικών, του Σαίξπηρ και του Μολιέρου. Τήν ίδια περίοδο άσχολήθηκε έξ' έσου με τήν σκηνογραφία και με τήν σκηνοθεσία. 'Απεφούτισε από τήν 'Ακαδημία Δραματικής Τέχνης τής Βουδαπέστης τό 1941. 'Ο πόλεμος διέκοψε βίαια τήν καριέρα του. Με τό τέλος τών έχθροπραξιών ξανάρχισε να δουλεύει σε μία κατεστραμμένη πατρίδα. 'Ο πόλεμος στάθηκε γι' αυτόν ένα σκληρό σχολείο και ποτέ ο Φάμπρι δέν έχασε τίσ έμπειρίες που δέχτηκε αυτήν τήν ταραγμένη περίοδο. Αυτές οι άναμνήσεις, χωρίς αμφιβολία, άποτελούν τήν βάση τής διαρκούς βίας που συναντάμε σε κάθε κινηματογραφική του δημιουργία, ακόμα και στην πιο φαινομενικά ρομαντική όπως "Ή κούνια του λούνα-πάρκ με τά άλογάκια".

'Ο Φάμπρι έγινε καλλιτεχνικός διευθυντής του θεάτρου τής Νεότητας και άρχισε να γράφει σενάρια πριν τόν καλέσουν -τό 1950- να θεαθεί επί κεφαλής τής Ούγγρικής κινηματογραφικής παραγωγής που είχε έθνικοποιηθεί για δεύτερη φορά. ('Η πρώτη φορά ήταν από τόν 'Απρίλιο έως τόν Αύγουστο του 1919). Τά δύο πρώτα χρόνια τής νέας του δραστηριότητας τά άφιέρωσε στό να μάθι τήν τέχνη. Λίγο μετά τόν πόλεμο -όλίγωσε ο Φάμπρι- ένα φίλμ μ'έντυπωσάσε ιδιαίτερα και κατά κάποιο τρόπο στάθηκε άποφασιστικό για τή νέα μου δουλειά : ήταν τό "Πολίτης Καύνη" του 'Ορσον Ούέλλες. "Αυτό που αγαπώ με πάθος πάντοτε σ' αυτήν τήν ταινία είναι τό γεγονός ότι άπ' τή μεριά τής μορφής και του περιεχόμενου προσφέρει δυνατότητα για όλοκληρωμένη τέχνη και δημιουργία. Στο κάτω κάτω τής γραφής, σε μία ταινία θά πρέπει να έγγράφονται οι σχέσεις μεταξύ ανθρώπου και κοινωνίας, και μέσα από αυτές τίσ σχέσεις ο καθένας έκφράζει τίσ ιδέες του".

Αυτές οι κουβέντες του Φάμπρι καθορίζουν τόν σκηνοθέτη και τίσ ταινίες του : αυτή ή ίδια ή ζωή έχει τήν πρωταρχική θέση στό έργο του όπου συναντάμε τήν ήχώ από τίσ πιο γενικές και τίσ πιο διαφορετικές διαμάχες. 'Ο καθημερινός άνθρωπος, ο άνθρωπος τής πατρίδας του είναι ο αγαπημένος του ήρωας και ο Φάμπρι πέτυχε τίσ καλύτερες ταινίες του δίνοντας ζωή πάνω στην όσόνη σε τύπους βγαλμένους κατ'εύθειαν μέσα από τήν συγκλονιστική πραγματικότητα.

"Άρχισε να γυρίζει ταινίες μεγάλο μήκος τό 1952. Ή τρίτη του ταινία "Ή κούνια του λούνα-πάρκ με τά άλογάκια" σημειώνει τήν άρχή του "επαγώματος" του ούγγαρέζικου κινηματογράφου, δηλαδή σπάει αυτό που και οι ίδιοι οι Ούγγροι θεωρούσαν τήν δογματική τους περίοδο. Ή ταινία είχε έξαιρετική επιτυχία και από τότε ο Φάμπρι μπορεί να γυρίζει μία ταινία σχεδόν κάθε χρόνο. Συνήθως δέ, σχεδιάζει και τά σκηνικά τών ταινιών του.

### Φιλμογραφία

Καταγύδα (1952) 14 ζωές σάθηκαν (1954), Ή κούνια του λούνα πάρκ με τά άλογάκια (The werry-go-tound ή Le petit carrousel de fête) (1955), 'Ο καθηγητής Άννιβας (1956), Καλοκαιρινά σύννεφα (1957), Άννα (1958), Τό κτήνος (1959), 'Ο Τελικός προορισμός (1961), Σκοτάδι τήν ήμέρα (1963), Είκοσι ώρες (1964), Σκληρό καλοκαίρι (για τήν τηλεόραση) (1965), Καθυστερημένη σαλιόν (1967), Τά παιδιά τής όδοι Παύλου (1968), Ή οίκογένεια Τότ (1969), Κάποια μέρα σύντομα (1972), Οί δούλες του Θεού (1973), Ή φράση που δέν τελείωσε (1975), Ή 5η σφραγίδα (1977).

(΄Απ' τό Jeune Cinema Hougrois-Premier Plan).



### "Η φράση πού δέν τέλειωσε"

"Υπάρχουν κινηματογραφιστές τών οποίων τήν σφραγίδα αναγνωρίζουμε άμέσως από τίς πρώτες εικόνες τής ταινίας. Σ'αυτήν τήν περίπτωση άνήκει καί ὁ Ζόλταν Φάμπρι. Μπορούμε νά αναρωτηθοῦμε πώς, δικά καί ὁ Φάμπρι ποτέ δέν δημιούργησε ἕνα κινηματογραφικό στυλ, όπως π.χ. ὁ Γιάντσο. Δέν ὑπάρχει "σχολή" Φάμπρι. Ὁ Φάμπρι εἶναι ἕνας κινηματογραφιστής πού ἐργάζεται καθαρά καί μέ ἀκρίβεια, χωρίς ὑπερβολές, πρᾶγμα πού δέν τόν ἐμποδίζει νά εἶναι ἕνας σκηνοθέτης πολύ σημαντικός, τό στυλ τοῦ οὐοῦ τό ἀναγνωρίζουμε άμέσως, κυρίως λόγω τής ὑποβλητικῆς του δύναμης. Ὁ Φάμπρι τά ξέρει ὅλα στό ἐπαγγελά του καί αἰσθάνεται ἀνετα μέ ὅλα τά θέματα".

Gabor Thutzo  
(Tükör, 1973)

"Ζοῦμε σέ μιά τόσο πολύπλοκη ἐποχή, γεμάτη ἀγχος, πού αἰσθάνομαι ὅτι κάθε ἀντίσταση ἐναντία στά ἀπάνθρωπα στοιχεῖα τοῦ κόσμου μας εἶναι ἀναγκαῖα, καί ὅτι ποτέ δέν ἔχουμε μιλήσει ἀρκετικά...

Ἡ ἔμμεση ἰδέα μου εἶναι ὅτι ὁ ἄνθρωπος εἶναι γεννημένος γιά τήν ἐλευθερία καί συνεπῶς θά πρέπει νά ἀναλύουμε τήν σχέση ἀνάμεσα στό ἄτομο καί τήν κοινωνία. Μοῦ εἶναι δύσκολο νά ἀντέχω στήν ἰδέα ὅτι ἡ ἱστορία τής ἀνθρωπότητας τών τελευταίων χιλιετηρίδων, εἶναι γεμάτη μέ πολέμους, μέ σφαγές, μέ γενοκτονίες, μέ πογκρόμ καί μέ ὀρισμένες μορφές βίας πού καταργοῦν τό βασικό δικαίωμα τής ἐλευθερίας. Δέν ἔχω ψευδαισθήσεις ὅτι μέ μιά ταινία ἢ, τό ἴδιο κάνει, μέ καμμιᾶ ἑκατοστή, θά μπορούσαμε νά ἐμποδίσουμε ὅλα αὐτά, ἀλλά ὑπακούω, συνήθως, σέ μιά ἐσωτερική διαταγή ὅταν προσπαθῶ νά κάνω τόν θεατή νά σκεφτῆ, γιατί ὁ ἄνθρωπος ἔχει τήν τάση νά μὴν ἐπιφέρει τήν ἐλευθερία πού τοῦ εἶναι δυνατή, ἀπό δειλία, ἀπό φόβο ἢ ἀπό ἔλλειψη ἐμπιστοσύνης.

Τί μπορεῖ νά προσφέρει ὁ Οὐγγαρέζικος κινηματογράφος; Τί μπορεῖ νά δώσει σ' ὅλοκληρο τόν κόσμο αὐτός ὁ μικρός λαός στά σύνορα τής Κεντρικῆς Εὐρώπης, μέ τά λιτά του μέσα, βγαίνοντας ἀπό μιά ἀπομόνωση πολλῶν ἑκατονταετηρίδων, κούβαλώντας πάντοτε φεουδαρχικά, κατάλοιπα, παρά τόν σοσιαλισμό, τί μπορεῖ νά δώσει αὐτός ὁ λαός σταῖς ἄλλους λαούς;....

Μπορούμε νά δώσουμε τήν εἰλικρίνεια καί τήν τιμιότητά μας στό νά γνωρίσουμε τούς ἴδιους τούς ἑαυτούς μας, μέ τά ἑλαττώματά μας καί μέ τά προτερήματά μας, ἀκριβῶς ὅπως εἴμαστε, καί ἔτσι νά κερδίσουμε τήν κατανόηση καί τόν σεβασμό ὅλου τοῦ κόσμου".



Ζόλταν Φάμπρι  
(Ἐκ τῆς ταινίας Le cinema Rongras d'après 1968. La cinemathèque Québécoise. Musée du cinema).

Μετάφραση: Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος

Ἐκ τῆς "φράσης πού δέν τέλειωσε"  
τοῦ Ζ. Φάμπρι.



"Αληθινός φασισμός"

ΜΙΧΑΗΛ ΡΟΜΜ (MIKHAILL ROMM)

**Βιογραφία**

Γεννήθηκε στις 24 Ιανουαρίου 1901 στο Ίρμουτς της ΕΣΣΔ. Υπηρέτησε τον Κόκκινο Στρατό από το 1918 ως το 1921. Μεταξύ του 1928 και 1930 έγραψε καμινιά ντουζίνα σενάρια. Το 1931 ήταν βοηθός του Alexander Matcheret στο φίλμ "Έργα και άνθρωποι" και τρία χρόνια αργότερα γύρισε την πρώτη του ταινία (πούναι και η τελευταία βουβή Σοβιετική ταινία), το "Σφαίρα από λιπός" (Boule de suif). Εξέλειξε η καλύτερη μέχρι τώρα κινηματογραφική διασκευή της νουβέλας του Γκούντε Μπασσάν, κι έτσι ο Ρόμμ έκανε το ντεμπούτο του με έντυπωσιακό τρόπο, δίκαια. Ακολούθησαν οι επιτυχίες του: "Ο Λένιν τόν Οχτώβρη" και ο "Λένιν στά 1918", συναρπαστικές βιογραφίες του μεγάλου επαναστάτη. Το "Αριθμός Μιτρώου 217" ήταν ένας συγκινητικός πύνακας της μαρτυρικής αιχμαλωσίας Ρωσσούδων γυναικών στη Γερμανία. Αλλά αργότερα ο Ρόμμ έκανε το λάθος να θελήσει να ζώντανέψη τη αίμα-μόσφαιρα ξένων χωρών που λίγο γνώριζε στις ταινίες. "Τό Ρωσικό ζήτημα" και το "Έγκλημα της όδοϋ Δάντη", κάτω από τό βάρος ενός υπερβολικά διογκωμένου προϋπολογισμού και ο "Ναύαρχος Ούσάκωφ", από τίς υπαγορευμένες αντιλήψεις για την "καλλιέργεια της προσωπικότητας", συντρίφθηκαν. Ξαναβρήκε όμως μία καινούργια νεότητα στο "Έννια μέρες ενός χρόνου", έργο καθαρά προσωπικό και τολμηρό. Θεωρήθηκε σαν μία από τίς πιο σπουδαίες σοβιετικές ταινίες της δεκαετίας του '60. Την ακολούθησε τό 1965 ο "Αληθινός φασισμός" μία πανέξυπνη ταινία μέ ήθελήμένα παραιομορφωμένο ντοκυμανταριστικό επίκαιρο ύλικό.

Αργότερα, ο Ρόμμ δίδαξε στο VGIK και έγινε καλλιτεχνικός διευθυντής της Mosfilm Studios. Συνέβαλε στη διαμόρφωση πολλών νέων σκηνοθετών του ρώσικου "νέου κύματος" και ειδικά του Γκριγκόρι Τσουχράϋ. Πέθανε τό 1971.

**Φιλμογραφία**

Σφαίρα από ιδρώτα (1934), Οι δεκατρείς (1936), Ο Λένιν τόν Οχτώβρη (1937), Ο Λένιν στά 1918 (1939), Τό Όνειρο (1943), Άρ.Μιτρώου 217 (1945), Τό Ρώσικο Ζήτημα (1948), Βλαδύμηρος Ίλιτς Λένιν (1949), Μυστική Άποστολή (1950), Ο Ναύαρχος Ούσάκωφ (1952), Τά πλοία έπιτίθενται στά όχυρά (1953) (συνέχεια του προηγούμενου φίλμ), Τό έγκλημα της όδοϋ Δάντη (1956), Έννια μέρες ενός χρόνου (1961), Αιθινός φασισμός (1965).

(Τά στοιχεία πάρθηκαν από τό "Cinema in Revolution" και τό "Dictionnaire Cinéastes" του G.Sadoul)

Μετάφραση: Άφροδίτη Κοτζιά



του Μιχαήλ Ρόμμ

(άποσπάσματα)

Τό εύγενικό καί σεμνό πνεύμα του Ρόμμ στις αναπολήσεις του , είναι άφειτρία για να έξηγήσουμε καί την ύψηλά πολιτισμένη προσωπικότητα πού άντανακλούν τά έργα του:

"Σέ σχέση μέ τίς ρίζες του Σοβιετικού σινεμά, πρέπει να ξεκαθαρίσω πώς εγώ άνήκω σ' αυτό πού άποκαλούν "ή δεύτερη γενιά " . Στην πρώτη γενιά άνήκαν οι Κουλέσωφ, Άϊζενστάϊν, Πουντόβκιν, Ντοβζένκο, Προτατζάνωφ, Βερτώφ. Ήταν οι πρόδρομοι καί όλοι προκάτοχοί μου. Όταν έφτιαχνα τό πρώτο μου φίλμ αυτοί ήταν ήδη στην κορυφή της δόξα τους. Άσχολήθηκα μέ ταινίες στις άρχές της δεκαετίας του '30, ένώ τό Σοβιετικό σινεμά άριθμούσε σχεδόν δέκα



'Απ'τόν "Άληθινό φασισμό" του Μ. Ρόμμ.

Διόρθωση προηγούμενου τεύχους: στό τεύχος 1 της ΤΣΟΝΤΑΣ, στην σελίδα 50 του άρθρου "Ο μικρός στρατιώτης" ή φράση "Άρχίζει ο καιρός της αντίδρασης" να διαβαστή "Άρχίζει ο καιρός της σκέψης". Επίσης, στην σελίδα 51 ένδέκατη άράδα, άντί για "...φύλμ αντίδρασης" να διαβαστή "...φύλμ σκέψης".



χρόνια ζωής γιαυτό, μπορώ να κρίνω τις πρώτες ταινίες μόνο σαν θεατής".....

...."Τό Σοβιετικό σινεμά δέν ύπήρχε στά 1917, ούτε ακόμα στά 1919. Στήν πραγματικότητα άρχισε μετά τό τέλος του Παγκοσμίου Πολέμου, στις άρχές τής Ν.Ε.Π. (Νέα Οικονομική Πολιτική). Η άτμόσφαιρα ήταν πολύ υπερδεμένη, ποικιλόχρωμη. Ήμουν τότε μαθητής τής Ανώτερης Σχολής Καλών Τεχνών. Ο Μαγιακόφσκι έρχόταν συχνά εκεί και έμεις έπισκεφτόμασταν συχνά τό έργαστήρι Κουλέσσοφ. Σ' αυτό τό σχολείο ήταν όλοι οι άριστοί καλλιτέχνες. Είχαμε δάσκαλους τόν Μάλεβιτς, τόν Άρπίκωφ, τόν Ροντσένκο, τόν Στένπεργκ και τόν Κονένκωφ, του οποίου ήμουν μαθητής"....

...."Έτσι ήταν εκείνη ή έποχή : ό Γεσσένιν, ή Ίσιδώρα Ντάνκαν, τά έστιατόρια, τά μπάρ, ή Ν.Ε.Π.... Καί έν μέσω όλων αυτών, οι πρόδρομοι του Σοβιετικού σινεμά άποτελοΰσαν τήν έπαναστατική πρωτοπορία. Ο Αϊζενστάιν, ό Πουντόβκιν, ό Ντοβζένκο- ή δουλειά τους είχε σφραγίσει αυτήν τήν έποχή: άγωνίζονταν για μιά προοδευτική και έπαναστατική τέχνη κι όλα αυτά κάτω από έξαιρετικά δύσκολες συνθήκες.

"Όταν ήμασταν νέοι, τό σινεμά δέν ήταν ακόμα τέχνη. Ήταν ένα περίεργο και όχι πολύ σεβαστό είδος δραστηριότητας.Κανείς δέν θεωρούσε πως ένας αξιόλογος και νέος άνθρωπος μπορούσε να άφιερωθή στα σοβάρ, σε μιά καρριέρα σινεμά. Νά γιατί, άργότερα, άσχοληθήκαμε με τό σινεμά τυχαία, και συχνά, μέσα από τήν έπαφή μας με παρεμφερείς τέχνες. Καταλήγαμε άποτυχημένοι σάν ήθοποιοί, γλύπτες ή ζωγράφοι και κοιτάγαμε να βρούμε μιά διέξοδο προς τό σινεμά. Έπινατονάδες άποτυχημένοι όλων τών ειδών είχαμ στραφεί προς τά κεί, εκείνο τόν καιρό.

Δέν ήταν δύσκολο να γίνεις βοηθός, ακόμα και σκηνοθέτης στή Μόσχα ή στο Λένινγκραντ. Στήν Ούκρανία ή στή Γεωργία ήταν ακόμα εύκολότερο"....

"Τότε οι σύγχρονοί μου κι εγώ, αντιπρόσωποι τής δεύτερης γενιάς δέν είχαμ πολλά πολλά με τό σινεμά. Ο Γκερασίμοβ ήταν ένας ήθοποιός που έκανε τό ντεμποΰτο του κάτω άπ' τή διεΰθυνση τών Κόζιντσεφ και Τράουμπεργκ. Ο Άρνσταμ ήταν μουσικός. Ο Πάϊριεβ ήταν ένας ήθοποιός στο θέατρο του Μέγερχολντ. Ο Ρέζμαν μόνο άργότερα έγινε βοηθός. Ο Γιούτκεβιτς ήταν σχεδιαστής θεάτρου. Πραγματικά είναι διασκεδαστικό ότι ό Αϊζενστάιν ήταν ζωγράφος τόν καιρό που ό Έλिसέγιεφ, ό καρικατουρίστας του "Κροκόδειλου" ήταν θεατρικός σκηνοθέτης και ό Αϊζενστάιν σχεδίασε τά κοστούμια για τίς δουλειές του κατά τή διάρκεια του Παγκοσμίου Πολέμου. Έπειτα, όταν ό Αϊζενστάιν έκανε τόν "Άλέξνδρο Νιεφσκι" κι εγώ έκανα τόν "Λένιν τόν Όχτώβρη", ό Έλिसέγιεφ σχεδίασε τά κοστούμια και για τίς δύο ταινίες μας. Έτσι συνηθίζαμε να άλλαζουμε επάγγέλματα!..

Όιποιον ήμουν ένας άποτυχημένος! Η ιδέα του να πάω στο σινεμά μου ήρθε πολύ άργά. Ήμουν είκοσι όκτώ όταν κέρδισα τά πρώτα μου λεφτά από ένα σενάριο για ένα παιδικό κομμάτι που έγραφα σε συνεργασία με τρεις άλλους. Μέχρι τότε είχα άνακατευτεί σ' όλες τίς άλλες τέχνες έκτός από τό μπαλλέτο και τό τρομπόνι. Μαθήτεια γλύπτης. Έγκατέλειψα τή γλυπτική, κατ' άρχήν επειδή δέν μπορούσα να βρώ ένα κατάλληλο έργαστήρι και τό να άποθηκείης ένα τόννο ύγρου πηλό μέσα σ' ένα ύπνοδωμάτιο ήταν τόσο περίπλοκη όσο και δυσάρεστη δουλειά. Όμως ό πρωταρχικός λόγος που τά παράτησα ήταν κάτι άλλο: με τόν πηλό και τό ξύλο μόνο ψυχρότητα και βαρεμάρα έννοιωθα στήν ουσία, άπλως, δέν πίστευα στή γλυπτική μου. Ν έπαινοΰσαν βέβαια, όμως έβλεπα καθαρά πως άλλοι είχαμ



πιο πολύ ταλέντο από μένα. Καί στην τέχνη, ή μετριότητα είναι άχρηστη καί σιχαμερή.

Γιά τόν ίδιο λόγο, παράτησα καί τή λογοτεχνία πού καί μ' αὐτήν εἶχα ἀρχίσει νά ἀσχολοῦμαι σοβαρά. Γιά ἡθοποιός δέν ἤμουν καλός. Σκηνοθεσία θεάτρου δέν μοῦ ἔκανε"...

... "Στά 1928 ἀποφάσισα νά δοκιμάσω τήν τύχη μου στό σινεμά. Μετά ἀπό λίγη σκέψη, διάλεξα ἕναν μάλλον κλασσικό τρόπο νά μάθω αὐτήν τήν τέχνη: Μέ προσέλαβαν στό Institute of Extra-Mural Work (ναί, πραγματικά ὑπῆρχε τέτοιο ἴδρυμα) σάν ἀνεπίσημος βοηθητής - κός στό Τμήμα Παιδικοῦ Σινεμά. Κάθε μέρα γιά τέσσερεις ὥρες μελετοῦσα τίς ἀντιδράσεις παιδιῶν, ἀπό ἑπτὰ ὡς ἑννιά, πού βλέπαν ταινίες καί συγχρόνως εἶχα τή δυνατότητα νά μεταχειρίζομαι, νά βλέπω, νά τριγυρνῶ, νά κόβω, νά ξανατυπῶνω κλπ. Ἀποφάσισα νά μάθω ἀπ' ἔξω τίς πιό ὠραίες ταινίες, ὑποθέτοντας πώς ὅταν θά ἤξερα πώς εἶχαν γίνει θά ἤμουνα σέ θέση νά κάνω κι ἐγώ τέτοιες. Θυμᾶμαι πώς εἶχα ἀποτηθίσει ἑννιά ταινίες μ' αὐτόν τόν τρόπο, ἀνάμεσα στίς ὁποῖες τό "Θωρηκτό Ποτέμκιν", τό "Μιά γυναίκα στό Παρίσι", "Ὁ Δειλός" τοῦ Τσε"....

... "Δούλευα σά βόδι, εἰκοσιτέσσερεις ὥρες τήν ἡμέρα. Καί ζοῦσα ὅπως πρίν: διαγράμματα, ἀφίσσες, μεταφράσεις.

Μετά ἀπό ἕνα χρόνο, ἔνοιωσα ἔτοιμος νά προσπαθῶ νά γράψω ἕνα σενάριο. Γιατί, ἀπ' ὄλες τίς δουλειές στό σινεμά, διάλεξα τοῦ σεναριογράφου; Γιατί, ἀπλῶς, γνώριζα ἕναν σεναριογράφο, ἤξερα πώς νά βάλω μπροστά ἕνα σενάριο, κι ἀκόμα, οἱ προηγούμενες φιλολογικές μου δραστηριότητες μέ ὀδηγοῦσαν σ' αὐτήν τήν κατεύθυνση.

Τά δύο μου πρῶτα σενάρια ἀπορρίφθηκαν δίχως ἐξηγήσεις. Τά ἐπομένα τρία ἄν καί μέ καλά λόγια, ἀπορρίφθηκαν ἐπίσης. Τά πράγματα ἔπαιρναν καλό δρόμο. "Ἐτσι ἔγινε σεναριογράφος. Ἀλλά γιά νάμαστε εἰλικρινεῖς, δούλευα σάν σεναριογράφος μόνο καί μόνο ἀποβλέποντας στή σκηνοθεσία. Ἀφού δέχτηκα νά κάνω τέσσερεις φορές σκρίπτ, ζήτησα νά δουλέψω μέ τόν Ματσερέ πού τότε γύριζε τό "Ἔργα καί ἄνθρωποι".

"Ἐφτασε ἡ μεγάλη μέρα. Πήγαινα νά ἀποχαιρετήσω τήν παλιά μου δουλειά. Προϊστάμενο εἶχα μιά πολύ συμπαθητική μικροκαμωμένη γριὰ κυρία. Οἱ σχέσεις μας ἦταν γραφικές, γοητευτικές. Αφού μέ ἄκουσε, ἔμεινε ἕνα λεπτό σιωπηλή· ἔπειτα μοῦ ζήτησε νά φύγω καί νά ἐπιστρέψω σέ μισή ὥρα νά μοῦ δώσω ἀπάντηση. Ὅταν ξαναγύρισα, μέ χαιρέτησε ὀρθια, μέ τά μάτια γεμάτα δάκρυα καί μέ προσφώνησε ἀκριβῶς ὅπως μιλά κανεῖς πάνω ἀπό φέρετρο ἐτοιμοθανάτου: "Ἀγαπητέμου Μιχαήλ Ἰλιτς! Ἦσουν ἕνας νέος ἄγνος καί ταλαντούχος. Ἐχεις καλή καρδιά καί σ' ἀγαπῶ σάν παιδί μου. Τώρα θά μπῆς στήν κινηματογραφική παραγωγή. Σ' ἕνα χρόνο θάχεις γίνει ἕνας ἐπιχειρηματίας, ἕνας ἀπατεώνας... Μή θυμῶνης! Ἐξέρω τίς εἶναι τό σινεμά! Θά γίνης ἕνα κακό ὑποκείμενο. Θέλω ὅμως νά κρατήσω γιά σένα μιά καθαρή ἀνάμνηση. Γιαυτό ἀπό δῶ καί πέρα δέν σέ ξέρω καί οὔτε θέλω νά σέ ξέρω. Πήγαινε καί ἄς εἶσαι εὐτυχισμένος! Εἶμαι σίγουρη πώς θά πετύχης!"

"Ἐφυγα ἀπορημένος, συγκινημένος - καί ξαλαφρωμένος....

Ναί ἔμειτε τῆς δευτέρης γενιᾶς, πλησίασαμε τό σινεμά μέσα ἀπό διάφορες ὁδοῦς. Ἦταν τό τέλος τοῦ πρώτου Πενταετοῦς Πλάνου, στίς ἀρχές τοῦ ὀμιλοῦντος κινηματογράφου· καί οἱ συνθήκες ἐργασίας δέν ἦταν τόσο ἀπλές.

Τά 1930 -1, μετά τή "Γῆ" τοῦ Ντοβζένκο, αὐτό τό ὑπέροχο κύκνειο ἄσμα τοῦ βουβοῦ κινηματογράφου, τό Σοβιετικό σινεμά πέρασε μιά σημαδιακή περίοδο. Ὁ Πουντόβκιν εἶχε ἕνα πιασγύρισμα



μέ τόν έρχομό τοῦ ἤχου. Εἶχε γράψει ἕνα μανιφέστο μέ τόν Ἀΰξεν-στάϊν καί τόν Ἀλεξάντροβ γιά τίς ὀμιλοῦσες ταινίες, ἀλλά βασιικά, ὁ ἤχος ἐρχόταν ἀρκετά σέ ἀντίθεση μέ τίς τάσεις τους. Ἀντίθετα, μέ τόν Πουντόβκιν καί τόν Ἀΰξενστάϊν, ὁ Ντοβζένκο ἀφομίωσε χω-ρίς δυσκολία τή χρήση τοῦ ἤχου, χάρις στήν οὐσιαστική του ποιητι-κή δύναμη."....

...."Ὁ διεθυντής τῶν στούντιο τῆς Μόσχας ἦταν τότε ὁ Σινιάβσκι, ἕνας πανέξυπνος ἄνθρωπος. Γρήγορα τή θέσθη του πήρε ὁ Ὁρέλοβιτς, ὁμοίως πανέξυπνος. Αὐτοί οἱ δυο ἦταν πού μου εἶδωσαν τήν πρώτη εὐκαιρία. Γιά νά σᾶς δώσω μιὰ ἰδέα τοῦ πῶς σκεφτόμουνα, ὅταν ἐ-γίνε καθαρό πῶς ἐγώ ἤμουν ροϋτςχικ(1), πῆγα στόν Σινιάβσκι καί τοῦ εἶπα : "ἐγώ κατάγομαι ἀπό ἀστική οἰκογένεια. Ὁ πατέρας μου ἦταν γιάτρος. Ὁ παππούς μου ἦταν καπιταλιστής πού εἶχε μιὰ με-γάλη ἐπιχείρηση τυπογραφείου ὅπου δούλευαν μεροκαματιάροδες. Ἀλ-λά αἰσθάνομαι πῶς ἔχω συγκεκριμένες ικανότητες. Σᾶς ζητῶ νά μέ βάλετε μαζί μ' ἕναν νέο δημιουργό μέ προλεταριακές ρίζες στόν ὁ-ποιο νά μεταδώσω ὅ,τι ξέρω. Αὐτός θά κάνει τά φίλμς. Ἐγώ θάθελα νά ὑπηρετήσω τήν ἐξουσία τῶν Σοβιετ".

Μοῦ ἀπάντησε : "Ἐσύ εἶσαι τρελλός. Θά σοῦ δώσω νά κάνης ἕνα φίλμ". Ἦταν τό "Σφαῖρα ἀπό λίπος". Τό θέμα τοῦ φίλμ ἦταν πραγματικά δευτερεύον. Αὐτό πού ἤθελαν ὁ Σινιάβσκι καί ὁ Ὁρέλοβιτς πούτόν ἀντικατέστησε, ἦταν νά μου δώσουν μιὰ εὐκαιρία. Σέ τί τούς ἐνέ-πνευσε σεβασμό ὁ τρόπος τῆς δουλειᾶς μου; Στό ἐξῆς; στό τέλος τῆς περιόδου πού γυριστήκαν λίγα φίλμς, ἡ καλλιτεχνική διεύθυνση, τῶν στούντιο συναντήθηκε μέ τούς παλιούς καί τούς νεοεισερχομένους. Ὁ Ἀΰξεν-στάϊν ἦταν ἀκόμη στήν Ἀμερική ὅπου γυρνοῦσε τό Μεξικάνικό τοῦ φίλμ. Ὁ διεθυντής τῆς ρώτησε τούς σκηνοθέτες : "Τί σχέδια ἔχετε;". Κανεῖς δέν ἦταν σέ θέση νά δώση μιὰ σαφή καί καθαρή ἀπάντηση. Τό-τε σηκώθηκα καί εἶπα : "Ἄν μέ ἀφήσετε νά κάνω κάτι, προτείνω μιὰ ἐπιλογή ἀπό πέντε ὀμιλοῦσες ταινίες, τῶν ὁποίων ἐδῶ εἶναι τά θέ-ματα..." Αὐτή ἡ ἀφοριστική στάση ἄρεσε τόσο στή διεύθυνση πού μου εἶπαν : "Κάνε ὅποια θές ἀπό τίς πέντε". Ἔτσι ἔκανα τήν ἐκτι, γιατί σέ μένα ἐμπιστεύθηκαν μόνο μιὰ βουβή ταινία, ἐνῶ ὅλες μου οἱ προτάσεις ἀπαίτοῦσαν ἤχο. Ἔτσι ἔκανα τό "Σφαῖρα ἀπό λίπος". Εἶπα στόν ἑαυτό μου : "Καλύτερα νά χρησιμοποιοῦσά τόν Μωπασσάν πα-ρά νά σπαταλήσω τά ὠραῖα μου θέματα..."

Τί ἄλλο νά προσθέσω γιά τήν καθιέρωσή μου σάν σκηνοθέτη ; Τοῦ Γκόρκι, ἐπί τῆ εὐκαιρία, τοῦ ἄρεσε τό "Σφαῖρα ἀπό λίπος" πάρα πολύ ὅταν ἄρχισε νά προβάλλεται ἡ ταινία, ὁ κόσμος ἦταν διστακτικός - στίς τότε ἱστορικές καταστάσεις ὅλα φάνταζαν περίεργα : γιατί τό "Σφαῖρα ἀπό λίπος"; γιατί ὁ Μωπασσάν ; Γιατί μιὰ βουβή ταινία;.. Ὁ Γκόρκι υπεράσπισε τήν ταινία. Καθώς εἶχε περάσει πολύς καιρός ἀπό τότε πού εἶχε διαβάσει τό πρωτότυπο κείμενο, εἶχε τή γνώμη πῶς ἦταν μιὰ πολύ πιστή μεταφορά. Σέ συζήτηση μέ τόν Στάλιν τοῦ εἶχε πει : "Πρέπει νά δῆτε τό "Σφαῖρα ἀπό λίπος"! Ἐχει γυριστεῖ ἀπό ἕναν ἄγνωστο ἀλλά εἶναι πολύ καλή ταινία." "Καλά" εἶπε ὁ Στά-λιν. Ἀλλά μετά ὁ Γκόρκι πῆγε προληπτικά καί ξαναδιάβασε τή νο-βέλα, πρίν τήν προβολή. Καί εἶδε μέ τρόμο πῶς δέν ὑπῆρχε τίποτα κοινό ἀνάμεσα στόν Μωπασσάν καί στό φίλμ μου, ἐκτός ἀπό ἕνα κομ-μάτι τῆς ἱστορίας. Εἶχε ἀνατραπεῖ πρακτικά, εἶχε ἐπινοηθεῖ σχε-δόν ὅλος ὁ διάλογος. Ὁ Γκόρκι δέν ἦταν καθόλου σίγουρος πῶς ὁ Στάλιν εἶχε ξεχάσει τό "Σφαῖρα ἀπό λίπος" τόσο ὀλοφάνερα ὅσο ὁ ἴδιος.

Ἦρθε στήν προβολή καί ἄρχισε νά ἐπαινῆ τό φίλμ. Σέ κάθε ἐ-πεισόδιο ἔλεγε : "Στόν Μωπασσάν εἶναι διαφορετική... Στόν Μωπασ-σάν εἶναι πιό βαθύ... Στόν Μωπασσάν εἶναι ἐτσι..." Στό τέλος ὁ Στάλιν τοῦ εἶπε : "Μά αὐτό τό φίλμ εἶναι μιὰ ἐντελῶς διαφορετική



τέχνη !". Αυτό ήταν αρκετό για να μέ κάνη μεγάλο σκηνοθέτη άμέσως." . . . . "Λίγο αργότερα, όταν γιορταζόταν ή 15η επέτειος από τή γέννηση του Σοβιετικού σινειμά, ήρθε ένα γράμμα μέ συγχρητήρια από τόν Γκόρκι, στό όποιο αναφερόταν τό "Σφαίρα από λίπος" μαζί μέ τόν "Τσαπάγιεφ". "Έπειτα από λίγο καιρό, όταν ήρθε στή Μόσχα ό Ρομάλν Ρολλάν, τού άρεσε κι αύτοϋ επίσημα τό έργο. Οί δύο τους, ό Γκόρκι κι ό Ρολλάν τό έγκωμίασαν, κι αύτό μέ βοήθησε άφάνταστα". . . . . "Πάνω στή συζήτηση, ένας από τούς διευθυντές ζήτησε άδεια νά ανεβάσθ τό "Colas Breugnon", στήν όδόνη. Ό Ρολλάν άρνήθηκε καθαρά καί κατηγορηματικά. "Όταν ρωτήθηκε γιατί, άπάντησε: "Πρέπει νά γί νει στή Γαλλία" "Μά αύτό δέν άποτελεί έμπόδιο ! Θά τό γυρίσουμε στή Γαλλία." "Όχι, πρέπει νά γίνη από Γάλλο. Κανένας Ρώσος δέν είναι ικανός νά κάνη ένα φίλμ τόσο είδικά Γαλλικό." "Άλλά τότε , τό "Σφαίρα από λίπος": σās άρεσε ;" Σκέφτηκε, ύστερα είπε σοβαρά : "Κατ' άρχήν δέν είμαι ό Μωπασσάν. Δέν ξέρω καθόλου τί θά σκεφτό - ταν ό Μωπασσάν για τήν ταινία. Έμένα μέ εύχαρίστησε. "Όταν θάχω πεθάνει, κι όταν θάχη περάσει τόςος καιρός από τόν θάνατό μου όσο κι από τόν θάνατο του Μωπασσάν, μπουρείτε νά διασκευάσετε τό "Colas Breugnon".

Τό ζήτημα τέθηκε άποφασιστικά. . . . . Μέ έπαίνεσε άκόμα για τό "Σφαίρα από λίπος". Έγώ ταράχτηκα καί του είπα δειλά πώς πολλοί είχαν κριτικάρει τό φίλμ. Μου άπάντησε μέ τήν ίδια σοβαρότητα: "Βρίσκω στήν ταινία σας μιá βαθειά γνώση τής Γαλλίας. Μόνο ένας Γάλλος ξέρει πώς ή Ρουέν είναι διάσημη για τίς πάπιες της. Στην αύλή του πανδοχείου σας ύπάρχουν πάπιες. Μιό έκανε πολύ έντύπωση αύτή ή προσεκτική λεπτομέρεια".

Πρέπει νά έξηγησώ ότι όταν τραβούσαμε στήν αύλή του πανδοχείου, ό όπερατέρ ήρθε καί μέ ρώτησε: "Τί θά έχουμε στήν αύλή; Τά κοτόπουλα ή τίς πάπιες ;" Είδα τόν βουρκο μέ τό νερό καί είπα: "Ά φήστε τίς πάπιες, θά τσαλαβουτουήν στίς λιμνοϋλες. Θάναι ώραϊο. . .". "Έτσι, οι πάπιες πού βρέθηκαν στό κάδρο τυχαία, έπιβεβαίωσαν τήν έπιτυχία μου άπ' τήν άρχή τής καριέρας μου σάν σκηνοθέτη.

Μιά μέρα πρίν άρχίσω τό γύρισμα, είχα πάει στοϋ 'Αϊξενσταίν νά πάρω κάτι πληροφορίες.

"Δεν θά τίς άκολουθούσατε έτσι κι άλλοιως" γέλασε.

"Δόγη τιμής".

"Δοιπόν, μέ ποιá λήψη θ' άρχίσετε;"

"Μέ τήν πιό εύκολη: μιá από κοντά λήψη στίς μπότες μπροστά στήν πόρτα."

"Άρχίζετε αύριο τό πρωί ; Κι άς ύποθέσουμε πώς σās πατάει ένα τράμ τήν έπόμενη. Σχεδιάστε μιá λήψη πού νά μπορώ νά τήν πάω στό VGIK καί νά πώ στους μαθητές : "Δέστε τί μεγάλο σκηνοθέτη χάσαμε! Είχε καιρό νά κάνη μόνο μιá λήψη, άλλά αύτή ή λήψη θά μείνη άθάνατη ! Θά έκθέσουμε αυτές τίς άθάνατες μπότες στό μουσειο."

"Κατάλαβα" άπάντησα.

"Φυσικά, δέν όφείλετε νά πέσετε κάτω από ένα τράμ" πρόσθεσε ό 'Αϊξενσταίν.

"Κι ύστερα ; Πώς νά συνεχίσω ;"

"Άκριβώς μέ τόν ίδιο τρόπο. Κάθε σχέδιο, κάθε σκάνς, κάθε φίλμ."

Μπορώ νά σās πώ καί μιá άλλη λεπτομέρεια για τό πρώτο μου φίλμ, πού δέν τήν έχω πει ούτε στους μαθητές μου.

"Όταν είδα τόν 'Αϊξενσταίν, μιá μέρα πρίν άρχίσω τό "Σφαίρα από λίπος" μέ ρώτησε : "Πώς θ' άρχίση ή ταινία σας; Ποιά θάναι ή πρώτη σκάνς ;" Του είπα: "Μιá άμαξα τρέχει μέ θόρυβο. . .". Είπε μετά: "Έχετε πάρει ύπ' όψη σας τίς έξη σελίδες πού περιγράφει ό Μωπασσάν τή σκηνή τής άμαξας; Είναι μιá περιγραφή τής Ρουέν, ή εισοδος τών Γερμανικών στρατευμάτων στήν πόλη, ή αντίδραση τής άστικής τάξης



στήν άφιξη του έχθρου... κοντολογής, μιά περιγραφή τής κατοχής." Τάχω παραλείπει όλα αυτά, του είπα. "Αυτά," έιπε ο 'Αϊζενστάϊν, "είναι άκριβώς ό,τι θά έβαζα εγώ μέσα! Είμαι έτοιμος νά κάνω τήν ίδια ταινία σέ συνεργασία μέ σάς. Έσεϊς θά τραβάτε ότι θέλετε νά δείξετε κι εγώ θά τραβάω ό,τι θέλω νά δείξω. Ακόμα και οι ήρωές μας θά είναι διαφορετικοί τήν θέλω εγώ αυτήν τήν κοπέλλα τήν 'Ελίζαμπεθ Κ. ; Δέν τήν χρειάζομαι, πραγματικά!"

Αυτή ή συζήτηση καθρεπτίζει τή διαφορά ανάμεσα στις δύο γενιές. Όταν ο Αϊζενστάϊν άρχισε, τό βασικό ήταν τό μνημείο -δες θέαμα δομημένο πάνω σέ σκηνές μαζών. Τά υπόλοιπα - τό άμάξι, καί οι κάτοχοί του - ήταν μονάχα μιά άριετή και τυχαία λεπτομέρεια. Ένώ εγώ κεντράριζα άκριβώς σ'αυτή τή λεπτομέρεια, και άδιαφορούσα γιά όλα τά υπόλοιπα... Είναι, σάν νά λέμε, δύο διαφορετικές μέθοδοι δουλειάς, δύο διαφορετικές γενιές, δεμένες ώστόσο, φιλικά... .

.... "Οί "δεκατρείς", ή δεύτερη ταινία μου, είναι ή Σοβιετική έρμηνεία τής ίδιας ιδέας. Άφορούσε μιά ομάδα Σοβιετικών, πολύ διαφορετικών, μεταξύ τους, πού διαμόρφωσαν μαζί ένα έναίιο σύνολο, πού τότε έκπροσώπουσε μιά ιδεολογική άρχή άκριβώς διαφορετική από τό "Σφαίρα από λίπος". Παρόλα αυτά, έξακολουθεϊ νά έκφράζει τόν ίδιο τρόπο σύμπνοιας. Ούτε στό ένα φίλμ ούτε στό άλλο θά άνακάλυψετε έξατομικευμένους χαρακτήρες. Έχει συμβεϊ άλλο και νά δώσω λόγια του ενός χαρακτήρα σ'έναν άλλο. Όταν έπεσε άρρωστος ο βασιικός ήθοποιός τών "Δεκατριών", έγκατέλειψα τόν ρόλο του και μίωρασα τίς πράξεις και τά λόγια του ανάμεσα στους άλλους. Αυτό δέν μέ ένόχλησε σέ τίποτα: αυτό πού ένδιέφερε ήταν νά μείνω προσκαλλημένος σ'αυτήν τήν χαρακτηριστική μέθοδο τής σκηνοθεσίας μου.

Μόνο πολύ άργότερα άρχισα νά δουλεύω πάνω σέ έναν έξατομικευμένο χαρακτήρα, στό φίλμ μου γιά τόν Δένιν. Από τότε συνέχισα νά έμβαδύνω πάνω στους διαφορετικούς χαρακτήρες τών προσώπων μου.

Γιά νά ξαναγυρίσουμε στό πώς γύρισα τούς "Δεκατρείς". Λιγότερο από δύο μήνες άφού τελείωσα τό "Σφαίρα από λίπος" μέ κάλεσε ο μετέπειτα διευθυντής τής κινηματογραφίας, Μπόρις Σαμιάτσκι. Συγχρόνως φώναξε τόν σεναριογράφο Τ. Προύτ. Κανείς μας δέν ήξερε γιά τί έπρόκειτο. "Κάποιος φίλος - δέν ένδιαφερεί τό ποιός - είδε ένα "Αμερικανικό έργο" μας είπε ο Σαμιάτσκι. "Διαδραματίζεται στήν έρημο: μιά 'Αμερικανική περίπολος έξαλείφεται σέ μιά μάχη μέ τούς ίθαγενείς, αλλά πετυχαίνει στό νά κάνη τό καθήκον της (2). Τό φίλμ είναι ίμπεριαλιστικό, ύστερικό' αλλά υπάρχει μιά σκέψη νά κάνουμε κάτι πάνω στά ίδια χνάφια, γιά τήν συνοριακή μας άμυνα. Θά σάς ένδιέφερε; Θά γράψετε τό σενάριο μαζί." "Μπορούμε νά δούμε τό φίλμ;" "Όχι. Έχει ήδη σταλεϊ πίσω. Άλλά αυτό δέν έχει σημασία. Αυτό πού έχει σημασία είναι πώς χρειάζεστε μιά έρημο (έχουμε μερικές πολύ καλές άπ'αυτές), συνοριακούς φρουρούς, άντεπαναστάτες χωρικούς και πώς σχεδόν όλοι οι άνδρες έξοντώνονται. Σχεδόν όλοι, αλλά όχι όλοι. Πάρτε τό ύπ'όψη σας αυτό, σύντροφε Μιχαήλ."

"Άφισα τόν Σαμιάτσκι λίγο παραλαλισμένος. "Δοιπόν, θά δοκιμάσω με τήν τύχη μας;" ρώτησα τόν Προύτ. "Έχεις άλλες προσφορές;" Εγώ δέν είχα και δέν άπάντησα.

"Πρέπει νά πάμε στήν έρημο άμέσως τώρα." είπα, και ο Προύτ κοντοστάθηκε. "Γιά ποιό λόγο;" "Νά δούμε τί είναι εκεί". "Η έρημος δνομάζεται έρημος άκριβώς επειδή δέν είναι τίποτα εκεί" είπε ο Προύτ συνετά - "Είναι ένας άδειος τόπος... Άς άρχίσουμε καλύτερα νά σκεφτόμαστε τήν ιστορία. Πόσους ήρωες θά έχουμε;"



"Δεακτρεΐς" μονολόγησα άστειευόμενος.

"Πολύ καλά ! Υπάρχει κάτι σ' αυτό: δεακτρεΐς... Υπάρχει τό μυ στηριώδες, σου υπόσχεται: δέν εΐσαι σίγουρος. Πώς σου φαίνεται νά όνομάσουμε τό φίλμ "Οί δεακτρεΐς"; Πώς άκούγεται ;" Τό άστετο εΐναι πώς στη διάρκεια του γυρίσματος ό αριθμός τών ή-ρών μειώθηκε κατά έναν. Άπομείναν μόνο δώδεκα. Άλλά εΐχαμε ή-δη συνηθίσει σ' αυτόν τόν τίτλο καί δέν θέλαμε νά τόν αλλάξουμε . Τό "Οί δεακτρεΐς" άκουγόταν τόσο πολύ καλά, ένώ τό "Οί δώδεκα"... όχι, "Οί δώδεκα" δέν ήχοϋσε καθόλου καλά ! Στό κάτω κάτω "Οί δώ-δεκα, ήδη ύπήρχαν : τό μεγάλο έπαναστατικό ποίημα του Μπλόκ μ' αυ-τόν τόν τίτλο εΐναι παγκόσμια γνωστό. Έμεις έλπίζουμε μόνο νά μήν σκεφτή κανείς νά μετρήση τά πρόσωπα..

Γυρίζαμε στην έρημο. Μέναμε εκεί, επίσης. Ήταν πολύ ζέστη.. "Όχι, τό τέλος δέν διακρινόταν εύκολα. Ήταν άπίστευτο. Μπορού -σαι νά τό υποφέρεις μόνο μιá φορά στή ζωή σου. Ό κόσμος άρρώ -σαινε, ή ζέστη τούς τρέλλαινε, έγραφαν άπελπισμένα γράμματα στή Μόσχα. Δέν μπορούσαμε νά στείλουμε τό φίλμ γιά εμφάνιση γιατί τό γαλάκτωμα έλυωνε καθώς τό τραΐνο διέσχιζε τήν έρημο. Σκάψαμε ένα εΐδος βαθιάς σπηλιάς στην άμμο καί φυλάγαμε τό φίλμ εκεί, πά-νω σέ πάγο.

Κανείς από τήν ομάδα δέν μου εΐχε έμπιστοσύνη. Έλεγαν πώς τό "Σφαΐρα από λίπος" εΐχε γίνει από τόν βοηθό μου. "Όχι μόνο οί ή-θοποιοί αλλά καί μεγάλο μέρος τών τεχνικών μου σκεφτόντουσαν πώς όλες αυτές οί ταλαιπωρίες ήταν μάταιες καί πώς έπρεπε νά δοθ ή τέ-λος σ' αυτήν τήν περιπέτεια. Τά πράγματα πήγαιναν τόσο άσχημα πού ή διεύθυνση τής Μόσφιλιμ άποφάσισε νά διακόψη τήν παραγωγή. Άλλά εΐχα έναν πολύ καλό διευθυντή παραγωγής, τόν Β.Τσαΐκα. Τελικά πέν-τε από μās συζητήσαμε καί άποφασίσαμε νά κρύψουμε τήν άπόφαση του στούντιο από τό ύπόλοιπο συνεργείο καί νά συνεχίσουμε τό γύ-ρισμα.

Φυσικά σταμάτησαν νά μās στέλνουν λεφτά... Άκολούθησαν τη-λεγραφήματα νά γυρίσουμε γρήγορα όλοι στή Μόσχα. Ό Τσαΐκα άνέ -κοπτε τά τηλεγραφήματα στην Άσκαμπαντ καί τά έκρυβε. Συνεχίζα-με τό γύρισμα.

Τελικά έφτασε από τή Μόσχα ένας αντιπρόσωπος από τή διεύ -θυνση του Στούντιο με τήν κατηγορηματική διαταγή: νά σταματή -σουμε τό φίλμ. Άλλά ήταν φαίνεται έξυπνος καί θαραλλέος άνθρω-πος : μās βοήθησε στό γύρισμα, πήρε μιá γεύση άπ' τήν έρημο, κάλεσε μιá συγέντρωση, μās έδωσε λίγες καλές συμβουλές καί επέστρεψε στή Μόσχα αφήνοντας άνεκτέλεστες τίς διαταγές τής διεύθυνσης.

Κατά τή διάρκεια αυτή ή ομάδα ύποχωρούσε, άργά αλλά σταθερά: μερικοί άρρώστησαν, άλλοι, είτε τό ήθελαν είτε όχι, έπρεπε νά γυρί-σουν στή Μόσχα. Άπόμειναν μόνο δυό από τούς πέντε όπερατέρ, έ-νας βοηθός από τούς τέσσερεις, ό λογιστής δούλευε στό νοσοκομεια-κό του κρεβάτι, διάφοροι ήθοποιοί καί όλοι οί ήχολήπτες εΐχαν φύ-γει. Άλλά προχωρούσαμε τή δουλειά παρ' όλ' αυτά. Καί έπιτέλους τε-λειώσαμε τά έξωτερικά γυρίσματα.

"Όταν επέστρεψα στή Μόσχα, ή αδελφή μου δέν με άναγνώρισε στό σταθμό: αλλά πάνω στό συνωστισμό, ή δίψα καί ή ζέστη δέν φαινόταν-σαν. Έΐχα σκεφτή πώς αυτά θά φαινόντουσαν από μόνο τους, αλλά με μεγάλη μου έκπληξη, τό άποτέλεσμα φαινόταν μάλλον ψυχρό πάνω στην όθόνη. "Ωστε ή ζέστη καί ή δίψα έπρεπε νά πα ι χ τ ο ύ ν από τούς ήθοποιούς... Κι έμεις πού δέν θέλαμε νά κάνουμε "σκηνοθε-σία" πού εΐχαμε παλαίψει νά άποδίδουμε τίς καταστάσεις με φυσικό τρόπο. Οί σκάνες πού εΐχαν τραβηχτεί σέ μιá θερμοκρασία πού θά θεωρούσε ίδανική ένας καλός μάγειρας γιά νά ψήση γρήγορα μιá πίτ-τα, έμοιαζαν όλοφάνερα ψυχρές πάνω στό πανί. Έπρεπε νά φέρουμε



Ένα φορτηγό άμμο στο στούντιο και να άρχίσουμε πάλι όλες τις λήψεις από κοντά...

Ναί, έτσι έγιναν όλα. Λίγο αλλόκοτα, λιγάκι με κίνδυνο και ακόμα, μερικές φορές, άρκετά έλαφρά. Κάπως έτσι φαίνονται τά πράγματα άπ' έξω. Ένας άποτυχημένος καταλήγει να γίνει σκηνοθέτης. Θα μπορούσατε να πητε, άποζημίωση για τήν έπιμονή του και τις άρετές του. Άλλά υπάρχει ακόμα και μια έκ- τών- έξω άποψη για τήν εξέλιξη. Τώρα, είναι στιγμή για ένα πολύ σοβαρό και πλατύ θέμα. Ένα έντελώς καινούργιο θέμα. Είναι τό ιστορικό τής διαμόρφωσης όχι του έπαγγελματος, αλλά τής κοσμοθεώρησης, τής καλλιτεχνικής πίστης του κινηματογραφιστή στο πού στοχεύει ο προορισμός του μέσα στην τέχνη. Ένα θέμα πολύ πιο τεράστιο και σοβαρό για να έξαντληθεί εδώ. Θα ήθελα να προσθέσω ακόμα ένα πράγμα, έξαιρετικά σοβαρό στά μάτια τά δικά μου : όταν ήμουν άποτυχημένος, συσάφρευα έμπειρία, καλλιέργεια και γνώση ζωής διαμόρφωνα τις καλλιτεχνικές μου άντιλήψεις. Και έπειτα, όταν έγινα σκηνοθέτης, έβαλα τόν έαυτό μου να έκφράση προς τά έξω όλα αυτά και για πρακτικούς λόγους έχω σταματήσει να συσσωρεύω.

Και στην πραγματικότητα, ό,τι κατάφερα να κάνω στο σινεμά, τό χρωστώ στο προ-κινηματογραφικό μου παρελθόν. Τό χρωστώ στο ότι υπηρέτησα στόν Κόκκινο Στρατό, στις γνωριμίες με τους πιο διαφορετικούς και πιο ένδιαφέροντες ανθρώπους, στις στρατιωτικές φάλαγγες σέ φορτηγά πού μετέφεραν ζωά, στους δρόμους και τά μονοπάτια τής Ρώσσης γής όπου περιπλανιόμουν άπό τό 1918 ως τό 1921 (άλλωτε, σάν στρατιώτης του Κόκκινου Στρατού, άλλωτε σάν συλλέκτης τροφίμων, άλλωτε σάν έπόπτης τής Ειδικής Έπιτροπής του Έπαναστατικού Στρατιωτικού Δικαστήριου). Τό όφείλω στις άμέτρητες άποτυχίες μου με τήν τέχνη. Αύτές οι άποτυχίες είναι πού μου δίδαξαν να ξέρω τή γεύση τής πραγματικής τέχνης, μου δίδαξαν να μήν δέχομαι τίποτα έξ άρχης, χωρίς να τόχω προσπαθήσει ο ίδιος πρώτα.

Μερικές φορές μου περνάει μια άνορθόδοξη σκέψη άπ' τό μυαλό : ίσως ήταν πολύ νωρίς και όχι πολύ άργά να διακόψω τήν ζωή μου σάν άποτυχημένος στην τέχνη - μια ένδιαφέρουσα και χρήσιμη ζωή - για να τήν άνταλλάξω με μια καθ' όλα πετυχημένη καριέρα σάν σκηνοθέτη. Για πόσα ακόμα χρόνια θαμεί στην κορφή ; Για πέντε ; Για δέκα ; Η ξόδεψα ήδη όλο ό,τι μου έμεινε ; Είναι άδύνατο να τό ξέρει κανείς. Άλλοι στο λένε. Αύτοί πού είναι νεώτεροι. Αύτοί πού σήμερα, θεωρούν τους έαυτούς τους άποτυχημένους".

( 'Απ' τό Cinema in revolution)

Μετάφραση: Άφροδίτη Κοτζιά

(1) Poputchik ήταν τό όνομα πού έδινε ή RAPP (Ρώσση "Ένωση Προλεταρίων Συγ- γραφέων) σέ καλλιτέχνες πού υπήρχε για τους ύπόνοια για κάποια παρέκλιση αλλά έντούτους θεωρούσαν ότι μπορούσαν να επανέλθουν.

(2) Έννοε τήν ταινία του Τζών θόρντ, "Η χαμένη περιπόλος".



## "Μέγαρα"

Παραγωγή: Γ. Τσεμπερόπουλος, Σ. Μανιάτης, Σκηνοθεσία: Γ. Τσεμπερόπουλος, Σ. Μανιάτης. Φωτογραφία: Σ. Μανιάτης. Διάρκεια: 78'

Βραβείο στο φεστιβάλ Βερολίνου 1974. Πρώτο βραβείο στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1974. Συμμετοχή σε πολλά διεθνή φεστιβάλ.



'Από τὰ "Μέγαρα" τῶν  
Σ. Μανιάτη - Γ. Τσεμπερόπουλου

### \* Αποσπάσματα από κριτικές εφημερίδων:

Μένει στο στόμα μας μιὰ γεύση θανάτου βλέποντας τις ἀπέραντες ἐκτάσεις μετὰ τὸ δόξαντρα μεγαλοπρεπῆ κι ἐπιβλητικὰ στὴν ἀρχή, ξεθαμένα καὶ ξεριζωμένα μετὰ, ριγμένα πάνω στὴ γῆ πὺρ τὰ θέρψε αἰῶνες, βλέποντας τὰ νὰ σκεπάζουν τὸ χοῖμα τῆς Ἀττικῆς σὰν θύματα μιᾶς ἀπροκάλυπτης πιά βίας, βλέποντας τις μπουλντόξες στὸ μακάβριο ἔργο τους, νὰ καταστρέφουν ἀγροκτήματα, κτηνοτροφίες, σοδιές, ἐκμηδενίζοντας τὸ προτὸν τόσων χρόνων δουλειᾶς, γιὰ τὸ νὰ ἐπιβάλλουν πάνω στὰ ἔρπειτα πὺρ σώριασαν τὸ νόμο τοῦ μανιασιμένου κι ἀλύπητου καπιταλισμοῦ. Ἀπὸ τὴ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη ἑκατοντάδες φιλήσχοι ἀγρότες, πὺρ μέχρι τότε ταυτίζανε τὰ προβλήματα τους μετὰ τις καθημερινές δυσκολίες τῆς καλλιέργειας, βρίσκονται ξαφνικά, χωρὶς νὰ ρωτηθοῦνε, βάνουσα ἀπαλλοτριωμένοι ἀπ' τ' ἀγαθὰ του, μετὰ ἀντάλλαγμα γελοῖες ἀποζημιώσεις. Μαθαίνουν λοιπὸν νὰ γνωρίζουν τὸ ὄνομα τῶν πραγματικῶν τους ἐχθρῶν: Ὠνάσης, Ἀνδρέαδης, ἑλληνικὸ δημόσιο.

Ἡ ταινία τοῦ Σάκη Μανιάτῃ καὶ τοῦ Γιώργου Τσεμπερόπουλου ἔχει ἕνα βασικὸ προτέρημα: δὲν σταματᾷ σὲ μιὰ ἔθνολογικο-κοινωνιολογικὴ κι αὐστηρὰ ντοκιμανταρ ἀντίληψη γιὰ τὸ σινεμὰ-ντιρέκτ, ἀλλὰ καταφέρνει νὰ ἐγγράφει μέσα τῆς καὶ τὴν ἀνάλυση τῆς συνειδητοποίησης τῶν Μεγαρέων ἀγροτῶν. Καὶ τὸ καταφέρνει βασικά μετὰ τὸ νὰ τοὺς δίνει συνέχεια τὸ λόγο καὶ νὰ τοὺς ἐπιτρέψει νὰ μαρτυροῦν, πρῶτο, γιὰ τὸ πὺρ ζῶσαν πρὶν τοὺς ἀφαιρεθεῖ ἡ ἰδιοκτησία τους, καὶ δεύτερο, γιὰ τις μορφές πᾶλης πὺρ πρόκειται νὰ υιοθετήσουν στὸν ἄγωνα τους γιὰ τὴν ἀκύρωση τοῦ διατάγματος γιὰ τὴν ἀπαλλοτρίωση ὡστε ν' ἀποκατασταθεῖ ἡ ἰδιοκτησία τους.

Τὰ "Μέγαρα" δρῖζουν στὴν Ἑλλάδα ἕνα ἀποφασιστικὸ στάδιο αὐτοῦ πὺρ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὀνομάσει πολιτικὸ σινεμὰ-ντιρέκτ, πὺρ χρησιμοποιεῖ δραστήρια τὴν «κάμερα-μάτι» στὴν ἀναζήτηση μιᾶς πρα-

γματικότητας πὺρ βρίσκεται σὲ διαρκὴ μετασχηματισμὸ. Μιὰ «κάμερα-μάτι» πὺρ δὲν ἀρκεῖται νὰ δεῖ τὸ δρατὸ καὶ τὸ ὀλοφάνερα βιωμένο ἀπλὰ καὶ μόνο, ἀλλὰ προσπαθεῖ νὰ ἀποκαλύψει τί ὑπάρχει κάτω ἀπ' αὐτὰ, τί κρύβεται πίσω τους: Τὴν ἐπιβολὴ τοῦ μεγάλου μονοπωλιακοῦ κεφαλαίου πάνω στὴν ἑλληνικὴ κοινωνία, τὴ βάνουση δύναμη τῆς ἐξουσίας καθὼς καὶ τις ἀντιφάσεις τῆς ἑλληνικῆς μικρῆς ἀγροτικῆς πὺρ συχνὰ πληρώνει πολὺ βαρεῖὰ τὴν ὑποστήριξή τῆς στὴν ἀστικὴ τάξη καὶ δὲν συνειδητοποιεῖ τὰ πραγματικὰ ταξικά της συμφέροντα παρὰ μόνο σὲ καιροὺς κρίσεων πὺρ τὴν ἀπειλοῦν φανερά μετὰ θάνατο. Ἡ ταινία δείχνει καθαρὰ πὺρ τίποτα δὲν ἔχει προσκηνοθετηθεῖ καὶ πὺρ ἡ ἀνάλυση πὺρ κάνει ἔχει γιὰ βάση τὸ ἴδιο τὸ ντιρέκτ καὶ τὴν ὀργάνωση διαφόρων «κομματικῶν ἀλήθειας» (Βέρτοφ) μετὰ τὸ μοντάζ πὺρ ἀντιπαραθέτει τὸν ἕνα λόγο ἐνάντια στὸν ἄλλο. Γιὰ παράδειγμα μπορούμε νὰ δώσουμε τὸ φιμάρημα τῆς διαδηλώσεως πὺρ ὀργανώθηκε στὰ Μέγαρα κι ὅπου προβάλλον τὰ λόγια ἀπαλλοτριωμένων ἀγωνιστῶν, πάνω τακτικῆς ἀντίληψης ἐνάντια στὴ μύλυση τῆς ἀτιόσφαιρας — μὴ ξεχνάμε πὺρ ἦταν ἡ πρώτη μαζικὴ διαδηλώση ἀπὸ τὸ πραξικόπημα τῆς 21ης Ἀπριλίου καὶ μετὰ — διάφορα στρατηγικὰ συνθήματα τῆς διαδηλώσεως, «Αὐτὴ ἡ γῆ μᾶς ἀνήκει», «Κάτω τὸ Κεφάλαιο» καὶ, ἀκόμα, ὁ ἐπίσημος λόγος τοῦ κράτους πὺρ πέρασε στὶς ἐφημερίδες. Καὶ τελειώνοντας ἡ ταινία μετὰ τὴν συμπάρασταση τῶν ἀγροτῶν πρὸς τοὺς ἀγωνιζόμενους φοιτητὸς ὀχυρωμένους πίσω ἀπὸ τὰ κάγκελα τοῦ Πολυτεχνείου τῆς Ἀθῆνας παγιδεύει τὴν ἐπαναστατικὴ ἔνωση φοιτητῶν — ἐργατῶν — ἀγροτῶν ἐνάντια στὴν δικτατορία καὶ τὸν καπιταλισμὸ. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἡ ταινία μπορεῖ νὰ χρησιμεύει σὰν παράδειγμα γιὰ ἕνα μαχητικὸ κινηματογράφο ἀνάλυσης στὴν Ἑλλάδα.

Μιχάλης Δημόπουλος  
(Περιοδικὸ "Σύγχρονος Κινηματογράφος" 74" Τεύχος 1)



**ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ** μεταπλεγματικό Φεστιβάλ εννοεί όλες τις καινοτομίες σε άμεση γνήσια από Μέγαρα των Σάκη Μανιάτη και Γιάννη Τσιμπίτη. Η ταινία αυτή με το στίλ της δημοσιογραφικής έντασης ανεπάρκεις σε τέτοιο δόγμα τόν συναισθηματικό σου — είναι συνασθηματικό πολιτικό τίπο — που τελικά παρασφύριζει τις άποιες εμπειρίες επιφύλαξης σου κυρίως σχετικά με την έκταση της ταινίας. Τα μέγαρα σου είναι η ύποθεση της Πάχης των Μεγάρων, δηλαδή η προσπάθεια του κ. Ανδρέου να έγκραψουν εκεί το διλλιστήριο του και οι αγώνες των κατοίκων της περιοχής να μεταδώσουν το σχέδιο και να αποτρέψουν το ξεριζώμα από τη γή τους. Μία σειρά συνεντεύσεων πραγματικά αποκαλυπτική, θα δείξουν ότι μέσα από τους αγώνες αυτούς οι αγρότες της Πάχης θα συνειδητοποίησαν κάτι που σηματοδοτεί ότι ο αντίλογός τους είναι το μεγάλο κεφάλαιο με την άκροστη δουλειά μου για κέρδη και ότι σ' αυτό έχει συμβαίσει το ίδιο το κράτος με την άστομια και τους δικαστές του. Σε κάποιο σημείο ένας αγρότης άφηγείται τι

είπε στον εισαγγελέα που τον διέταξε να μαζέψω τα πράγματα του και να φύγω γιατί ή γή του απαλλοτριώθη με από της εταιρίας: «Εγώ είμαι εισαγγελέας του Ανδρέου, δεν είμαι εισαγγελέας του ελληνικού λαού». Ένας άλλος άναποδοτιώντας τις ιστορικές εμπειρίες του λέει: «Αμ' έστίλιν να πολυμω από Βίτσι για τα συμφέροντά τους και τώρα για τα ίδια αυτά συμφέροντα με πετάνε από τα χωράφια μου». **ΟΛΟ ΤΟ ΠΡΩΤΟ** μέρος της ταινίας που προσδιορίζει το πρόβλημα με τις συνεντεύσεις — άφηγείες περιέχει ένα αντίστοιχο πλάιτο κοινωνιολογικό στοιχείο και προσηγορία, η εικόνα που θάγεται από τη μέλη ενός αγροτικού χώρου, καθώς παλκεί να ξεφύγει από τον θανάσιμ έναγκαλισμό των μεγάλων οικονομικών συμφερότων, έχει μία απάνια ζωτικότητα και καθαρότητα (παρ' όλο που η εικόνα δείχνει συχνά την αδυναμία της να υποστηρίξει την άκροστη λέξη λόγο). Από εκεί και ύστερα βό παρακολουθήσουμε το πέρασμα άπό τη συνειδητοποίηση στη δράση, το πέρασμα από το μερικό στο γενικό πρόβλημα, που θα άδηγηση τους

έξυγερμένους αγρότες να πάρουν μέρος στα γεγονότα του Πολυτεχνείου, του παραμύθιου Νοέμβρη, δηλαδή στην πρώτη άμεσα άναμέτρησή τους, με την έξυμια. Θάναι ή άολοκλήρωση της πορείας τους που προαγυγέταν κιάλας από τις πρώτες άνακεντρώσεις τους που άουονάνται από το σύστημα «Έξω το κεφάλαιο». Θά είχε άπειρα άλλα πράγματα να παρατηρήσει κανείς για την ταινία αυτή, που άποτελεί μοναδικό χαρτίστηρίο μήνυμα, βγαμένο από την έπταχρονη σκεπτική περίοδο και μαζι άυμπεκονημένη έκφραση των έμπειριών που άποκτήθηκαν. Ο γάρος, άμια, δεν έπαρκει γι' αυτό. Θάπρεπει, ίσως, μονάχα να σημειώσουμε ένα να σημείο ένδεικτικό της διασπυτικότητας της κοινωνικής παρατηρήσεως των Μανιάτη — Τσεμπροπούλου: Αυτός που έξεγερμένοι ένοτιον της άόικιας των καπιταλιστών είναι ίσως άγρότης, μονάχα να σημειώσουμε άνα ένα στέρμα που άντιμετωπίζου την μία άπειλή να μετατραπούν από τη μία στιγμή στην άλλη από μπεροδοκίτητες σε προλητορίες — έργατες σε κάποια φάρμακα της Γερμανίας.

**Δ. Καΐσης**  
(Έφημερδα "Τά Νέα"  
26/9/74)

Πρόκειται για ένα συγκλονιστικό ντοκυμέντο γύρω από το παλιό γνωστό θέμα των απαλλοτριώσεων στην Πάχη των Μεγάρων. Ο Τύπος τότε, είχε άώσει έκταση στο θέμα, παρά τις άπαγορεύσεις της δικτατορίας, γιατί οι αντίδράσεις των Μεγαριτών ηήραν την μορφή της έξεγερσεως — της πρώτης άλλωστε που σημειώθηκε από την 21η Άπριλίου. Το φίλι, άρχίζει άπλά σαν ντοκυμανταίρ περιγράφοντας με μία γεύση θανάτου τις άπέραστες έκτάσεις με τα χιλιάδες ξεριζωμένα λιόδεντρα από τις μπουλντόζες, Γρήγορα, όμως, περνάει σε μία διαλεκτική άνάπτυξη του θέματος και καταφέρνει να άωση όχι μόνον το πρόβλημα άλλά και τι κρύβεται πίσω απ' αυτό: Την άπροάλυτη έπιτόλη του μεγάλου μονοπωλικού κεφαλαίου, την βιάιότητα της έξυμιας, τις αντίδράσεις μιας ελληνικής κοινωνίας που συνθέτουν την τραγώδια της. Γιατί — άναφέρουμε γιαπαρ' έσημασι — αγρότες που αλληλονται είναι ένθικωφικοί, το λέει και το όμολογούν άπορημένοι που στρέφονται έναντιον τους αυτού άκριβώς που ύποπτηζαν είτε στον έμφύλιο είτε αγρότητα. Με την ίδια άπορία που μεταβάλλεται σε άρη,

μιάλε μπροστά στον φακό για την τακτική της κυβερνήσεως να έκβιομηχανοποίηση τα πάντα και να κινή την θάλασσα πετρέλαιο και στους άγρους να... έσπληρ καζάνια. «Θά πεθάνουν τα παιδιά μας» διαλαλούν με πλακάτ διαμαρτυρίας για την μόνυση της άμοσφαιρας. Οι συνεντεύσεις, όμως, με τους αγρότες δεν είναι το μοναδικό συνκλονιστικό στοιχείο σ' αυτήν την θαυμάσια ταινία. Οι Μεγαριτες προχωρούν, συνειδητοποιούν τα τεκία τους συμφέροντα και όταν ήια καταλάβουν ότι κανείς δεν τους ύποστηρίζει άποφασίζου να περάσουν στην άνοιχτή διαμαρτυρία και στην πράξη. Το άριστουργηματικό κομμάτι της ταινίας είναι άκριβώς ή κάθοδος τους τον περασμένο Νοέμβρη από το ύπουργείο προς την Πανηστημίου, άπο κεί στην Πατησίον και το έννομά τους με τους άγονιστές του Πολυτεχνείου. Και τότε ή γνωστή καθαρή φωνή του κοριτσιού από τον ραδιοφωνικό τους σταθμό άναγγέλλει την έλευση των Μεγαριτών και ό φακός σταματάει στους άγωνιζόμενους φοιτητές κρημιασμένους στα κάγκελλα του Πολυτεχνείου. Η σκηνή δεν περιγράφεται. Άπλως την θάπει κανείς. Και παγώνει...

**Μπάμπης Κολώνιας**  
(Περιοδικό "Ταχυδρόμος"  
7/11/74)

## ΣΑΚΗΣ ΜΑΝΙΑΤΗΣ

### Φιλομολογραφία

1944. Γεννέται στην Μεσοήνη — 1963-64 έγκαταλείπει την Νομική Σχολή Θεσσαλονίκης για να σπουδάσει συνεμά στο Παρίσι — 1964-67 Σπουδάζει θέατρο και κινματογράφο στην Άθήνα — 1964-69 βοηθός σκηνοθέτη και βοηθός άπερατέρ σε πολλές ταινίες — 1969 Συνυδρυτής και έκδότης του περιοδικού "Σύγχρονος Κινματογράφος" Μεταφράζει πολλά κείμενα για τόν κινματογράφο και το θέατρο — 1969-78 Διευθυντής φωτογραφίας σε πολλές ταινίες όπως: "Άσπρο — Μαύρο του Ρεντίξ", "Αττίλας 74 και Κύπρος του Μιχάλη Κακογιάννη κ.ά. 1973-74 Γυρίζει μαζί με τόν Γ. Τσεμπροπούλου τα "Μέγαρα" 1972-75 "Μάνη" (είδικό βραβείο για τήν έθνολογική και κοινωνιολογική άξία της ταινίας στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1975-1977-78), Συμπαγωγός, συσκηνοθέτης και διευθυντής φωτογραφίας στο "Άφομή για μία παράσταση" 1978-79 "Όλοκληρώνει τή "Μάνη". Σενάριο, σκηνοθεσία, φωτογραφία στο "Les amis de mes amis" (για τήν Καναδική τηλεόραση).



## "Ο άγώνας τών τυφλών"

Σκηνοθεσία: Μαρία Χατζημιχάλη-Παπαλιού, Κάμερα: Δ.Βερνίκος,Κώστας Καραμανίδης, Μοντάζ: Δ.Βερνίκος, Μαίρη Παπαλιού, Ήχος: Γιάννης Δερμιτζάκης,Δ. Αθανασόπου - λος, Παραγωγή: "Positive", Διάρκεια : 90'

Μετά τήν πολιτική αλλαγή τοῦ 1974 ἔγιναν πολλές ἀπεργίες καί πολιτικές κινητο- ποιήσεις. Τύς παρακολούθησα ἀπό κοντά καί τύς κινηματογράμωσα μέ μιά μικρή ὀ- μάδα. Γύρω στόν Μάη συνάντησα τούς τυφλούς ἀπεργούς στήν πλατεία Συντάγματος. Συστήθησα μαζί τους καί τούς κινηματογράμωσα. Βρέθηκα ἀέναντι σ' ἕνα σοβαρό πολιτικό πρόβλημα : τήν πρώτη ἐξέγερση μιᾶς περιθωριακῆς ὀμάδας στήν Ἑλλάδα . Ἐξέγερση ἐνάντια στήν ἐκκλησία καί τήν φιλανθρωπία πού πλουτίζουν στό ὄνομα τῆς δυστυχίας τών τυφλῶν. Ἡ διάσταση αὐτοῦ τοῦ θέματος μ' ὀδήγησε στήν ἀπόφα- ση νά κάνω ἕνα φύλμ αὐτοῦ τοῦ ἀγώνα. Γιατί κι ἂν ἀκόμα τό θέμα ἐμφανίζεται, περιθωριακό, γύνεται ἡ ἀντανάκλαση μιᾶς κεντρικῆς πραγματικότητας: πῶς τελικά οἱ προστάτες "φιλανθρώπων" ἀντιμετωπίζουν τόν ἀνάηρο, ὅταν ξεσηκνῶνται γιά ν' ἀπαιτήσῃ τό δικαίω του. Σ' αὐτή τή περίπτωση ὅλες οἱ δυνάμεις τῆς ἐξουσίας, ἡ ἐκκλησία, τά δικαστήρια, ἡ ἀστυνομία κλπ ἐνώνονται γιά νά κτυπήσουν ἀλύπητα: Ἐλ- ναί ἡ ἄλλη ὀψη τῆς φιλανθρωπίας.

Ὁ ἀγώνας τών τυφλῶν κτυπήθηκε ἄγρια. Ἄμεση βία, τρομοκρατία, δυσφύμηση, δικαστική τρομοκρατία (δεκάδες δίκες ἐναντίον τους). Μαζί μέ τούς τυφλούς, κυ- νηγήθηκε ἐπίσης καί τό φύλμ. Μέχρι τώρα, τέσσερις μηνύσεις κατατέθηκαν ἐναντίον μου σάν σκηνοθέτιδα ἀπό στελέχη τῆς ἐκκλησίας καί κατηγορήθηκα ἰνάμεσα σ' ἄλλα, γιά ἠθικός αὐτουργός καί γιά προσβολή τῆς θρησκείας κατά τή διάρκεια τῆς κριτι- κῆς τών τυφλῶν στούς θρησκευτικούς ἀντιπροσώπους τοῦ συλλόγου πού τούς "προστα- τεύει".

Μέχρι σήμερα μιά μόνο μήνυση ἐκδικάστηκε, καί ἄθωώθηκα, ἀλλά οἱ ἄλλες ἐκ- κρεμοῦν. Καί τό φύλμ ἐπίσης παρά λίγο νά λογοκρινόταν μετά ἀπό αὔτηση τοῦ ἀρ- χιεπισκόπου γιατί προκαλοῦσε ἄγρια, ὅπως εἰπώθηκε, τήν ἐκκλησία καί τήν κοινωνία. Ἐμπόδια ὀρθώθηκαν ἐπίσης στήν ἐξαγωγή τοῦ φύλμ στοῦ ἐξωτερικοῦ. Τό συμβού- λιο τοῦ Ἰπουργείου Τύπου καί Πληροφοριῶν ἀπαγόρευσε τήν ἐξαγωγή τοῦ φύλμ "γιατί τό περιεχόμενό του δέν συμφωνεῖ μέ τό πνευματικό καί πολιτιστικό ἐπίπεδο τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ".

Μετά ἀπό πολλές διαμαρτυρίες τοῦ τύπου, αὐτή ἡ ἀπόφαση ἀκυρώθηκε ἀπό τό ἀ- νώτατο συμβούλιο τοῦ Ἰπουργείου.

Πέρα ἀπό τήν ἀλληλεγγύη τών διανοομένων καί τοῦ ἑλληνικοῦ τύπου, κινητο - ποιήθηκε ἐπίσης καί τό γαλλικό κοινό, μέ τήν εὐκαιρία τῆς προβολῆς τοῦ φύλμ στοῦ Παρίσι.

Ἀντιπρόσωποι ὄλων τών ὀργανώσεων τών τυφλῶν, δημοσιογράφοι, ὁ γενικός Γραμ- ματέας τῆς ἐπιτροπῆς τών Δικαιωμάτων τοῦ Ἀνθρώπου Μ. Μπλούιμ, ἀντιπρόσωποι τῆς Οὐνέσκο, ἀντιπρόσωποι τοῦ Γαλλικοῦ κράτους καί ἕνας μεγάλος ἀριθμός προσωπικοτή- των, ἰνάμεσα στούς ὀποίους σημειώνουμε: Ζάν Πῶλ Σάρτρ, Σιμόν ντέ Μπωβουάρ, Μισέλ Φουκῶ, Φρανσουά Ζατελέ, Ρεζι Ντεμπρέ, Γουίλλιαμ Κλάιν, Φελίξ Γκυταρύ, Βεργόπου- λος, Πουλαντζᾶς, Ἀρμάν Ματελάρ, Ἰβ Μοντάν, Σιμόν Ενυλιόρ, Κώστας Γαβράς, Ηλι- ας Πετρόπουλος, Γιάννης Κόκκος, Φασσιανός, Ἄλκη Ζέη, ὑπέγραψαν ἕνα μήνυμα συμ- παραστάσης στόν ἀγῶνα τών τυφλῶν καταγγέλοντας τύς ἀπόπειρες παραβάσης τοῦ δι- καιώματος ἔκφρασης καί πληροφορήσης στήν Ἑλλάδα. Τήν ὕδα στιγμή ἀναγγέλλθηκε στή Γαλλία ἡ δημιουργία μιᾶς ἐπιτροπῆς συμπαραστάσης στούς ἔλληνες τυφλούς.

Μαίρη Παπαλιού

Ἄποσπάσματα ἀπό κριτικῆς ἐφημερίδων :

Συντ κτική, ἀποκαλυπτική ἡ ταινία ἀνταποκρίνεται μέ τή δύναμη, τή σοφία, τήν ἀλήθεια πού τήν διακρίνει, στό πελώριο θέμα της: τήν ἡ- ρωική πάλη τών τυφλῶν, ἀνθρώπων ἀνάηρων καί ἀνυπεράσπιστων, γιά τά δικαιώματά τους, τή διεκδίκηση τῆς ζωῆς τους καί τῆς ἀξιοσπέειας



τους από τους φαρισαίους, πού μέ τήν κάλυψη καί τήν συνεργία τής έκκλησίας, τους δυναστεύουν καί τους έκμεταλλεύονται.

"Ο Οίκος τών Τυφλών", πού έβαλε τς βάσεις του πρίν 70 χρόνια ό ποιητής Γεώργιος Δροσίνης, διοικείται σήμερα από τρεις κληρικούς, μέ πρόεδρο τόν αρχιεπίσκοπο Σεραφείμ καί έναν στρατηγό. Διαθέτει τεράστια περιουσία (δυόμισι δισεκατομμύρια), έσοδα από έράνους, κληροδοτήματα, από τήν δουλειά τών τραφίμων του καί ωστόσο οι τυφλοί ζητιανεύουν στά πεζοδρόμια, δέν έχουν τά μέσα να μορφωθούν, δέν βρίσκουν δουλειά στά επαγγέλματα πού μπορούν να ασκούν έξαιρέτα.

Οι τρφίμοι του κτιρίου τής Καλλιθέας, παιδιά κάθε ηλικίας, ζουν σε έλεεινές συνθήκες, τρομοκρατούνται, παρακολουθούνται, ύποχρεώνονται να ζητούν από τους φτωχούς γονείς τους τά έφόδια για τή μελέτη τους (μαγνητόφωνα, βιβλία, κλπ) δέν έχουν καθόλου ειδικευμένο προσωπικό για να τους φροντίζει, όσο καί για να τους εκπαιδεύει, γιατί τό διοικητικό συμβούλιο προσλαμβάνει μονάχα γνωστούς καί ήμέτερους καί ή μεταχείρησή τους είναι τέτοια πού να τους έξωθει στην απόγνωση καί τήν αυτοκτονία.

Τά περιστατικά γεννούν τήν φρίκη καί φωτίζουν τήν άπαισία αύ τή πραγματικότητα. Μιά μαθήτρια έχασε τό μάτι της από κτύπημα τής δασκάλας. Μιά μικρούλα πέθανε στό νοσοκομείο γιατί τήν σήκωσαν άρρωστη καί τήν πήγαιναν στην τάξη, άλλεπάλληλες αυτοκτονίες, τό τελευταίο διάστημα.

Οι τυφλοί κατέβηκαν για αυτό σ'έναν σκληρό καί δίκαιο αγώνα πού γέμισε τς στήλες τών εφημερίδων τό καλοκαίρι του 1976. Καί αντιμετώπισαν καί αυτού, όπως κάθε καταπιεζόμενη τάξη πού διεκδι -

'Απ'τόν "Αγώνα τών τυφλών" τής Μ. Παπαλιού.





κεί τά δίκαιά της, τήν βάρβαρη βία τῆς ἔξουσας. Σύρθηκαν στά κρατητήρια καί τίς φυλακές, δάρθηκαν ἀνελέητα παρά τήν ἀναπηρία τους. Ἡ "φιλανθρωπία" ἐκκλησιαστική καί κοινωνική ἔσπευσε τό στυγνό πρόσωπό της καί τό κράτος ἔγινε ὑποστηρικτής καί συνεργός της. Ἄλλά οἱ τυφλοὶ ἔξακολουθοῦν τόν ἀγώνα τους ἀποφασισμένοι καί ἀκατάβλητοι.

Ἡ παινία ἀποτελεῖ ἐπίτευγμα στή διερεύνηση, ἀνάπτυξη καί κινηματογραφική ἀνάδειξη ἐνός κοινωνικοῦ θέματος. Ὅργανώνει μέ μέθοδο τό ὕλικό της, τό ἀναπτύσσει μέ διαύγεια, τό τεκμηριώνει ἀδιάσειστα, ἐνώ παράλληλα δίνει ζωντάνια καί δύναμη μέ καλογορησμένες, καίριες, δονούμενες εἰκόνες, σ' ἕνα δυναμικό, στέρεο, μέ συγκρότηση μοντάζ. Ἡ συνεργασία σκηνοθεσίας καί φωτογραφίας ἔχει βρεῖ τήν πιό μεγάλη σύμπνοια καί ἀποδοτικότητα.

Ἀντώνης Μοσχοβάκης  
(Ἐφημερίδα "Αὐγή" 8/10/77).

"Ὁ ἀγώνας τῶν τυφλῶν" τῆς Μ. Κατζημιχάλη-Παπαλιοῦ ἔχει σάν ἐπίκεντρό του τήν κατάληψη τοῦ οἴκου τῶν τυφλῶν Καλλιθέας ἀπό τοὺς Ἰδίους τοὺς τυφλοὺς, στόν ἀγώνα τους νά ἔσπευσάν τοὺς βρώμικο παιχνίδι πού παίζεται σέ βάρος τους ἀπό τόν "Σύλλογο" πού τοὺς διοικεῖ καί τοὺς ἐκμεταλλεύεται.

"Ὁ Σύλλογος" αὐτός πού ἔξουσιάζεται ἀπό τήν ἐκκλησία καί (πρόεδρος τοῦ Δ.Σ. εἶναι ὁ ἀρχιεπίσκοπος Σεραφεῖμ καί μέλη του διάφοροι σύζυγοι ἀμερικανῶν ἀπεσταλμένων στήν Ἑλλάδα) ἐκμεταλλεύονται τοὺς τυφλοὺς γιά νά μαζεύει χρήματα καί νά φτιάχνει περιουσία (τά ἀκίνητα καί ὅλη ἡ περιουσία του ἔχει ξεπεράσει τά 2 δισ.) χωρίς καθόλου νά νιάζεται γιά τήν μόρφωση ἢ τήν ἀνθρώπινη διαβίωση, τῶν τροφίμων του. Ἔτσι πού τό μεγαλύτερο ποσοστό του (14.500 ἀπό τίς συνολικά 15.000 πού ὑπάρχουν σ' ὅλη τήν Ἑλλάδα) νά ζεῖ ἀπό τήν ἐπετία καί μόνο ἕνα ἀσήμαντο ποσοστό νά ἐργάζεται.

Πλάι σ' αὐτά εἶναι ἡ ὅλη μόρφωση πού δίνεται στά τυφλά παιδιά, οἱ μεσαιωνικές τιμωρίες, ἡ ἔλλειψη βιβλίων, ἡ περιθάλψη (μιά νεαρή τυφλή ἐπειδὴ δέν παρουσιαζόταν σέ διάφορες συγκεντρώσεις γιά νά βοηθησε στήν ἀνεύρεση χρημάτων, δηλαδή νά ζητιανέψει, δέν στάλθηκε στόν ὀδοντίατρο) καί γενικά ἡ ὅλη ἀντιμετώπιση τοῦ προβλήματος σάν μισό χειρονομία καλοῦ Σαμαρείτη κι ὄχι χρέος τοῦ κράτος, δίνονται ἀπό τήν σκηνοθετίδα μέ τρόπο ἄμεσο καί γεμάτο εἰλικρίνεια ἀπό τόν ὁποῖο δέν ἀποκλείεται ἡ θέρμη καί ἡ ὀργή.

Ἐκεῖ ὅμως πού ἡ Μαίρη Παπαλιοῦ καταφέρνει νά συγκινήσει εἰλικρινά καί νά συγκλονίσει, εἶναι στήν ἀπόφασή της νά ἀφήσει τά ντοκουμέντα νά μιλήσουν στήν θέση της κι ἔτσι ἀνιέρται καί πολύ σωστά, τό σχόλιο, δίνοντας τή θέση της στοὺς Ἰδίους τοὺς τυφλοὺς μέ ἀδιάσειστα στοιχεῖα. Χωρίς αὐτό νά σημαίνει πῶς περιορίζεται στά στοιχεῖα. Πλάι σ' αὐτά ἔχει τά ντοκουμέντα, τά κομμάτια ἀπό τόν ἀγώνα τους, τίς συγκεντρώσεις τους, τίς διαμαρτυρίες τους, καί τίς ἀπάνθρωπες ἐπεμβάσεις καί ἀγριότητες τῆς ἀτυτομίας (σέ μιά στιγμή πάνω ἀπό 20 ἀτυτομικοὶ πέφτουν πάνω σ' ἕναν τυφλό καί ἀρχίζουν νά τόν σέρνουν καί νά τόν χτυποῦν μέ βιαιότητα).

Τό ντοκουμένταίρ τῆς Παπαλιοῦ εἶναι μιά σημαντική μαρτυρία πού ξεπερνᾷ τό ἀπλό ντοκουμέντο γιά νά μεταρραπῆ σ' ἕνα κομμάτι ἀληθινοῦ καί πάντα ζωντανοῦ κινηματογράφου πού, χωρίς ἀμφοβολία, ἀξίζει νά πάρει μιά σημαντική θέση στήν ἱστορία τοῦ ἀγωνιστικοῦ κινηματογράφου.

Ν.Φ. Μικελίδης  
(Ἐφημερίδα "Ἐλευθεροτυπία"  
7/10/77).



## "Μνήμη"

Αποσπάσματα από κριτικές εφημερίδων:

Τό ελληνικό κοινό γνωρίζει τόν Τσουχράϊ (κυρίως από τόν «Τεσσαρακοστό πρώτο» και τή «Μπαλάντα του στρατιώτη») σάν έναν ελπίστη-ποητή που καταφέρει νά άντλή άπό τή φρίκη του πολέμου έναν εκθαμβωτικό λυρισμό. Καί δύσκολα θά μπορούσαμε νά φαντασθούμε ντοκιμανταίριστα ένα άνθρωπο μέ τόν υπερεκχειλιζόντα συναισθηματισμό του Γκεργκόρι Τσουχράϊ. Παύσο, τούτος ό εκθαμβός ποιητής, έκανε ένα άκρας έντυπωστικό άλλιο σκαρφάκωνται στό κοινό της μνήμης και περιώντας, έτσι, άπό τή μεριά του εκθαμβού ντοκουμέντου: «Η Μνήμη» του είναι ένα θαυμάσιο, άπο και φωνής Ιδιόρρυθμο ντοκιμανταίρ μέ θέμα τήν ανθρώπινη και Ιστορική σημασία της μάχης του Στάλινγκραντ, στήν όποια πολέμησε και ό ίδιος άπό τήν άρχή μέχρι τό τέλος της.

Γιά ν' άποδείξη τήν αλήθεια της θέσης του (αί άνθρωποι, προσκολλημένοι φανατικά στό παρόν ξεκινούν γρήγορα τό παρελθόν, και έτσι χάνουν τήν προοπτική τους γιά τό Ιστορικό μέλλον) χρησιμοποιεί ένάλλακτικά κινηματογραφικό υλικό από δύο πηγές: Τά πολεμικά έπίκαιρα της άποχής και τίς συνεντεύξεις, σέ στυλ σινεμά—βριτέ, μέ άνθρώπους

τρών κατηγοριών: α) Μ' όσους είχασαν» τή μνήμη τους και δέν θυμούνται τίποτα πιά άπό τό Στάλινγκραντ. Υστερόβουλα άμνημονες έμφανίζονται οι σημερινοί Γερμανοί. β) Μ' όσους γνωρίζουν τά του Στάλινγκραντ άπό τίς εικονογραφημένες Ιστορίες και τό άναγνώσματα συνεισείας. Γ) ατούς, ή Ιστορία δέν είναι παρά μιά σειρά από γεγονότα. γ) Μ' όσους έζησαν τό γεγονότα σάν στρατιώτες, σάν μονάδες σκετωμένων στρατιωτών και σάν πολιτικοστρατιωτικοί παράγοντες (π. χ. ό Λόρδος Μασουμπεν και ό Ιππότευτής της στρατίας του Πάωλας, Σμύτ). Είναι οι μόνοι στούς όποιους ή μνήμη δέν λειτουργεί σάν άνήμηση άλλα σάν βίωμα, που δέν είναι, άπόσο άναγκαστικά καθορισμένη μιά σωστή άποψη γιά τήν άσπυτες τεραστίες περί «καθίκοντος», περί «τιμής», περί «πατριώτος» και τά άληπα παρόμοια.

Υπάρχει και μιά τέταρτη κατηγορία άνθρώπων σχετιζόμενων μέ τό Στάλινγκραντ οι όποιοι άπόσο δέν βγάζουν μιλιρία: Οι σημερινοί Ράσοι παρελαύνουν σέ άτέλειωτες όύρες μπροστά άπό τή μνήμη του «Άγιο» στού Στρατιώτη του Στάλινγκραντ.

Είναι οι μόνοι που θά μπορούσαν ν' άπαντήσουν μέ ασφηνεία (και άπαντούν μέ τήν εύλωτητή σιωπή τους) στό τυπικό ερώτημα που βάζει σ' όλους ό σκηνοθέτης: Τί γνωρίζετε γιά τό Στάλινγκραντ;

Άπό τή σχέση των παραπάνω συνεντεύξεων άπό ένός μεσού τους και άπό έτέρο με τά άποσπάσματα άπό τό πολεμικά έπίκαιρα δημιουργείται, μέσω του μοντάζ και μέσω της εκινηματογραφικής γεωγραφίας, εδομένο ότι οι συνεντεύξεις έχουν παύθη σέ δρόμους του Πορισίου, του Λούβινου, του Βερολίνου και του Άμδούργου) μιά συναισθηματική εφίση που είναι δυνατόν νά προκαλήσει άκόμη και κλάμα στούς ελπίσθους. Νά λοιπόν που ό Τσουχράϊ μέ όργανο τό μοντάζ (και μέ τήν έπικουσία και του σπηκά) είναι συναισθηματικά ύπερφορτισμένο) εναγίνονται ό λυρικός που ξέρουμε. Καί, τό νά παραμείνει λυρικός χριστιμοποιώντας τό άόχηρο υλικό του ντοκουμέντου είναι ήδη μιά τέρψια έπιτυχία.

Βέβαια, μπορεί νά ύπάρξουν άντιρρήσεις γιά τή χρησιμότητα και τήν άποτελεσματικότητα της προσυγχοής της Ιστορίας διά του συναισθηματος. Άλλά αυτό είναι μιά άλλη Ιστορία!

Βασίλης Ραφαήλδης  
(«Εφημερίδα "Τό Βήμα"»)

Από τήν «Μνήμη» του Γ. Τσουχράϊ.





Μπορεί ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος να μη κερδήθηκε μόνο στο Στάλινγκραντ. "Όμως εκεί, τουλάχιστο σ' ε,τι αφορά την Εύρώπη, έγινε η μεγάλη στροφή". Έκει κουρелиάστηκε ο μύθος του «παντοδύναμου» της φασιστικής πολεμικής μηχανής, απ' τη μεγάλη αυτή σοβιετική νίκη έμψυχώθηκαν οι κατακτημένοι λαοί, τούθηκε η 'Αντίσταση κι' άρχισε τό ρολόι να μετράη αντίστροφα.

Ο Γκριγκορί Τσουχράϊ («41ος», «Μπαλάντα του Στρατιώτη») ήταν φαντάρος στο Στάλινγκραντ. «Πολέμησα από την πρώτη κι' ως την τελευταία μέρα της μάχης», θά πη ό ίδιος. Σκοτώθηκαν εκατοντάδες χιλιάδες συντρόφοι του, έχθροι. Αύτός έπέζησε. Αύτός θυμάται. Όι άλλοι, οι σύμμαχοι κι' οι έχθροι, οι ίδιοι οι συμπατριώτες του, θυμούνται; Και τί θυμούνται; Τήν αλήθεια, τό θρύλο, ε,τι διάβασαν, ε,τι τούς συμφέρει; Λειτουργεί τάχα ή μνήμη ή μήπως ή Ισοπεδωτικές μεταπολεμικές κοινωνίες μάς έχουν κάνει να βλέπουμε μονάχα τό παρόν, ξεκόβοντάς μας έτσι από μνήμες - ριζές Ικανές να φωτίσουν τό δρόμο μας πρός τό μέλλον;

Γιά ν' απάντησθ σ' αυτά τά βασανιστικά ερωτήματα, ό παλαιός πολεμιστής του Στάλινγκραντ, ό λυρικός Τσουχράϊ προσγειώθηκε στον κινηματογράφο — αλήθεια, στο ντοκουμανταίρ. Πήρε τό συσχεγίο του κι' έκανε 11.000 χιλιόμετρα στή Δυτική Εύρώπη, στή Ρωσία. Μέ τό μικρόφωνο στο χέρι ρώτησε γνωστούς και άγνωστους, πηλιτικούς και νοικοκυρές και φοιτητές και παλαιμάχους της 'Αντίστασης ή τών μετώπων και χαροκαμένες μανάδες και χήρες:

— Τί ξέρετε, τί θυμόσατε απ' τό Στάλινγκραντ;» Οι απαντήσεις πού πήρε, μέ έμβόλιμα κομμάτια έπικαιρών έποχής, σ' ένα σοφά χτισμένο μοντάζ, είν' ή ταινία. Συγκλονιστική σ' αλήθεια, χωρίς καμμιάν εύκολη δημαγωγία, χωρίς να διάζη πουθενά ό σκηνοθέτης τό ύλικό του. Τελικά, ώστόσο, απ' τη μιá λειτουργεί συγκινησιακά ή μνήμη του ίδιου του Τσουχράϊ κι' απ' τήν άλλη τό ίδιο τό ύλικό έχει τέτοια δική του φόρτιση, πού τό ντοκουμανταίρ άπογειώνεται κι' ό λυρικός ποιητής του «41ου» αφήνεται ν' άπομακρυνθ ή από τό κινηματογράφο - ντοκουμέντο. Τό συναίσθημα κυριαρχεί. 'Ιδιαίτερα, όμως, στο τέλος, στίς εικόνες του προσκυνήματος στο Στάλινγκραντ, συναίσθημα και αλήθεια ταυτίζονται. Γιατί, γιά τούς Ρώσους, ή μνήμη λειτουργεί Ιστορικά: «ζούνε» τό Στάλινγκραντ, «βιώνου» τή Ιστορικότητα του. Χάρη στο Στάλινγκραντ έπέζησαν. Ε ί ν σ ι, παραμένει «γεγονός». Δέν πέρασε ποτέ στήν περιοχή του μύθου — έτσι και του Ιστορικού.

Κώστας Σταματιού

(Έφημερίδα "Τά Νέα")

## ΓΡΙΓΚΟΡΙ ΤΣΟΥΧΡΑΪ (GRIGORI TCHOUKHRAI)

### Φιλμοβιογραφία

Γεννήθηκε στήν Ούκρανία τό 1921. Η προσωπικοίηση της άπλότητας και της νομιμοφροσύνης. Θύμα του πολέμου κι' ό υδιος, μετάφερε τίσ δόδυες της γενιάς του στίς πεισιτικές ταινίες του πού μουάζουν να κάνει κάτω από τή στάχτη.

Μαθητής του Μιχαήλ Ρόμμ, ύπήρξε ή πιό αντιπροσωπευτική φωνή μιás νέας σοβιετικής γενιάς πού είχε σκληρά δοκιμαστει από τόν πόλεμο και τήν τραχεία περίοδο της "καλλιέργειας της προσωπικότητας". Η ταινία "Τεσσαρακοστός πρώτος" πού παίρνει τό θέμα μιás ταινίας του '20 ύπήρξε μιá ύπόγεια πολεμική ένάντια στή νοοτροπία της δημιουργίας του ήρωα.

"Η μπαλάντα ενός στρατιώτη" περιγράφει μέ ειλικρύνευα πόνους και ειδύλλια του πολέμου ό "Καθαρός ούρανόσ" ύπήρξε μιá οξεία κριτική τών τρομερών χρόνων, 'Ο υδιος ό Τσουχράϊ είχε πεζ για τόν εαυτό του; "Είμαι ρομαντικός κι ως πρός τή ζωή. Χωρίς τόν ρομαντισμό δέν θά μπορούσα να ζήσω. Ένα έργο τέχνης πρέπει να συγκινεί και να ευαισθητοποιεί τή σκέψη, να είναι δομημένο μέ δύναμη μέσα στήν ένδοξη τά του ύφους του και να είναι χρήσιμο στους ανθρώπους. Ό πόλεμος δέν μέ τασάζει, τόν άπεχθάνομαι. Μοι έκλεψε τά καλύτερά μου χρόνια και τούς καλύτερους μου φίλους. Ναζάρ Στοντόγλο (1955), 'Ο 41ος (1957), Η μπαλάντα ενός στρατιώτη 1959 Καθαρός ούρανόσ (1961), Μιá φορά κι έναν καιρό ένας γέρος και μιá γριά (1965), Μνήμη.



also included, as well as  
statistics of relevance.

Βασιλείου Κ. Καλαϊτζή, Ph.D.

**Marketing services**  
marketing activities in  
function, e.g. marketing  
relations.

ΑΓΓΛΟ-ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ

**Marketing strategy**  
comprehensive, describing all

**MARKETING**

particular marketing o  
one or more in both t

short and long-term sa  
sales, pricing policy,

marketing requirements, a



Θεσσαλονίκη 1979



Προξένου  
Κορομηλιά 29

αηλ. 224345

ΒΑΡΑΛ





*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



# ALE HOUSE

*Η γωνιά για τή συντροφιά σας*

# ALE HOUSE

*Ποτά και μουσική*

# ALE HOUSE

*Παίζει πιάνο ο Κλέαρχος*

*κάθε επίτυχία στην ΤΣΟΝΤΑ*

## ALE HOUSE

Doré

τηλ. 279010



PÂTISSERIE - CAFFE - GRILL - PIZZA

Κ. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ

Γ. ΜΙΖΑΡΗΣ



# Ρωξάνη

Ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Λευκὸ Πύργο

Ἄνετο καὶ καθαρὸ περιβάλλον, ἄψογη ἐξυπηρέτηση, πολλές σπεσιαλιτέ κουζίνας καὶ ζαχαροπλαστείου. Δεχόμαστε παραγγελίες γιὰ γάμους, δεξιώσεις, τέια, τούρτες γαμήλιες καὶ γενεθλίων.

ΣΠΕΣΙΑΛΙΤΕ ΜΑΣ

ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΚΟ  
ΝΟΥΓΚΑΤΙ ΠΑΡΦΕ  
ΛΕΜΟΝ ΠΑΙ  
ΠΟΥΤΙΓΓΕΣ  
ΤΟΥΡΤΑ ΠΑΓΩΤΟΥ

ΤΣΙΡΟΓΙΑΝΝΗ 3

ΠΙΤΣΑ ΡΩΞΑΝΗ  
ΦΙΛΕ ΜΙΝΙΟΝ ΜΑΔΕΡΑ  
ΣΠΑΓΓΕΤΙ ΡΩΞΑΝΗ  
ΕΣΚΑΛΟΠΙΝΙΑ  
ΚΑΡΜΠΟΝΑΡ

Τηλ. 221690-268563



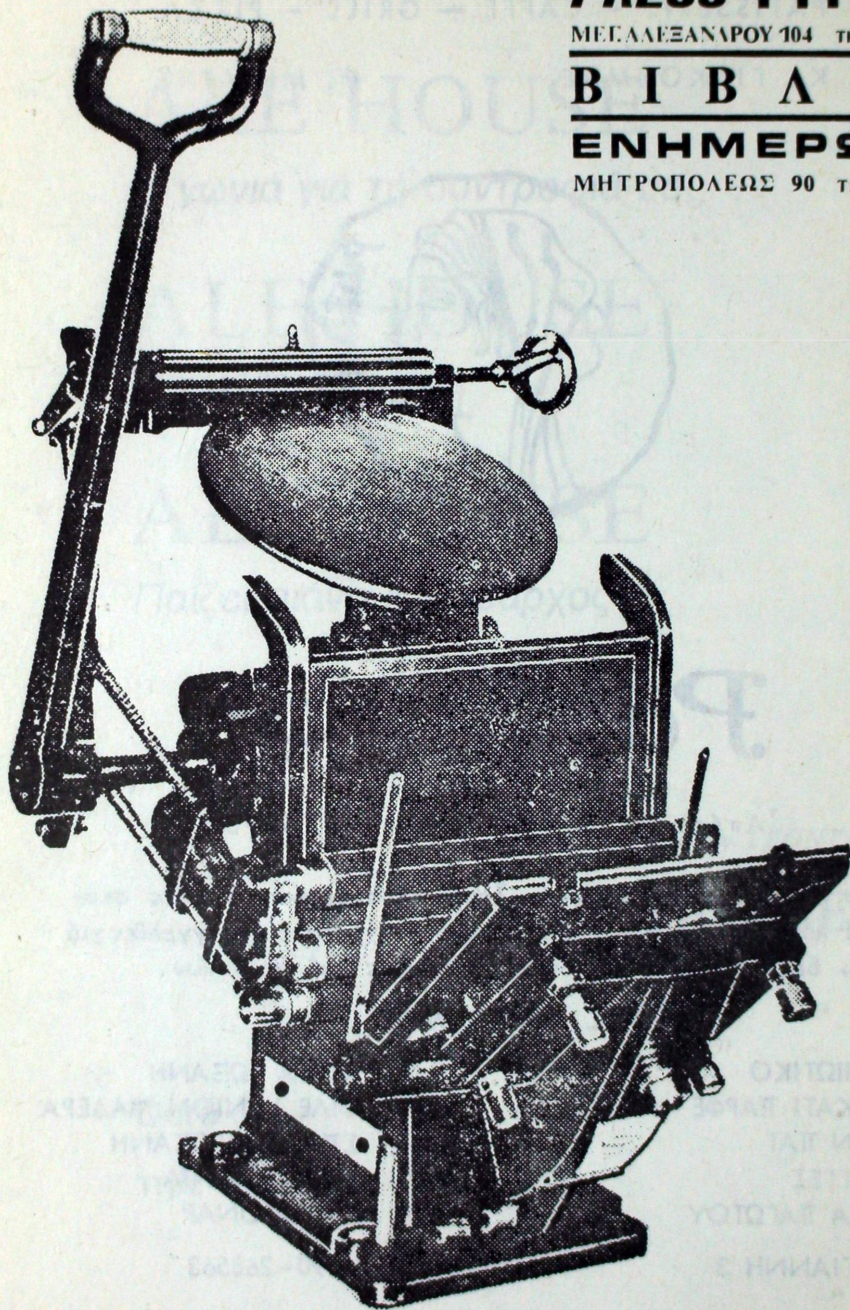
**PRESS-ΤΥΠΟΣ**

ΜΕΓ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 104 ΤΗΛ. 235.736

**Β Ι Β Λ Ι Α**

**Ε Ν Η Μ Ε Ρ Ω Σ Η**

ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ 90 ΤΗΛ. 60.412









Βιβλιοπωλείο

# ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

**Χρυσ. Σμύρνης 19**  
**ΤΗΛ. 271-423**  
**ΔΙΑΓΩΝΙΟΣ**

ούτε χαρτικά, ούτε μολύβια, ούτε ρυμα  
ούτε λαχειῶ, ούτε δίσκους, ούτε προ-πό

μόνο διαλεχτά βιβλία

καί μαζί μία υπεύθυνη γνώμη  
γιά ότιδήποτε ζητήσετε



**UNIVERSITY STUDIO**  
**Γραφικές Τεχνές**