

# τσόντα

διμνηνο περιοδικο της κινηματογραφικης λεσχης  
του ε.ε.θ.-θεσσαλονικη .οκτωβρης-δεκεμβρης '79

Τ.3

δρχ. 50



άντρεί  
βάϊντα



φεντερίκο  
φελλίνι





Θ Υ Μ Ε Λ Η

βιβλία

Θ Υ Μ Ε Λ Η

περιοδικά

Θ Υ Μ Ε Λ Η

αφίσσες

Θ Υ Μ Ε Λ Η

δίσκοι

Θ Υ Μ Ε Λ Η

κασσέτες



Σάκης Βαβαλίδης

Δημ. Γούναρη 50

Καμάρα

τηλ. 21 3621

Π-000000000409





Περιοδικό "Τσόντα". Δίμηνο περιοδικό της Κινηματογραφικής Λέσχης "ΘΕΘ". Έκδοτης: Σωματείο "Θεατρικό Έργαστήρι Θεσσαλονίκης", κινηματοθέατρο "Άνετον", Παρασκευοπούλου 42, τηλ. 830.766.

ΤΣΟΝΤΑ

ΟΚΤΩΒΡΗΣ

ΝΟΕΜΒΡΗΣ

ΔΕΚΕΜΒΡΗΣ '78

Ομάδα έργασίας: Ά. Κοτζιά, Λ. Οικόνομου, Ά. Ψαλτόπουλος. Υπεύθυνη τεύχους: Ά. Κοτζιά. Σελιδοποίηση: Ά. Κοτζιά. Έξωφυλλο: Ά. Ψαλτόπουλος.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σελίδα

Ή Περινή δραστηριότητα της Λέσχης . . . . .	2
Τό φτεινό πρόγραμμα . . . . .	3
Πρόταση γιά τίς συζητήσεις μετά τίς προβολές . . . . .	4
ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΑΝΤΡΕΪ ΒΑΪΝΤΑ . . . . .	5
""Όλα γιά πούλημα": στοιχεΐα ταινίας	
Έπανεκτίμηση καταστάσεων καί προοπτικῶν . . . . .	9
"Στάχτες καί διαμάντια": στοιχεΐα ταινίας	
Ή Πολωνία γνωρίζει τήν έπανάσταση . . . . .	13
"Τό δάσος μέ τίς σημάδες": στοιχεΐα ταινίας	
"Τοπίο μετά τή μάχη": στοιχεΐα ταινίας	
Άγάπη καί Πολωνικότητα . . . . .	18
ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΦΕΛΛΙΝΙ	
Άποσπάσματα από κριτικές παρατηρήσεις . . . . .	23
Θέμα: Μεγέθυνση τής προσωπικής θέασης . . . . .	25
"Λά στράντα": στοιχεΐα ταινίας . . . . .	29
Μιά συνέντευξη μέ τόν Φ. Φελλίνι . . . . .	30
"Οί Βιτελλόνι": στοιχεΐα ταινίας	
Πρώτος Φελλίνι: Οί Βιτελλόνι του Π. Μποντανέλλα . . . . .	34
"Τόμπυ Ντάμμιτ": στοιχεΐα ταινίας . . . . .	36
"Οί Κλόουνς": στοιχεΐα ταινίας	
Οί κλόουν του Φελλίνι καί τό γκροτέσκο του Ούιλ. Φρή . . . . .	37
"Ιουλιέττα τῶν πνευμάτων": στοιχεΐα ταινίας	
Ή θηλική ταυτότητα του Γκουίντο Κ. Γκένταλντ . . . . .	40
"Οί Νύχτες τής Καπίρια": στοιχεΐα ταινίας	
"Ένα πλαστό μελόδραμα - Μάτι μέ μάτι . . . . .	45
"8 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> ": στοιχεΐα ταινίας	
Άνατομία τής μελαγχολίας . . . . .	48

Τά άτομα πού άπαρτίζουν τό Διοικητικό Συμβούλιο του σωματείου εΐναι:

- Πρόεδρος: Γιῶργος Τριανταφυλλίδης  
 Άντιπρόεδρος: Άλεξάνδρα Βιδάλη  
 Γραμματέας: Άφροδίτη Κοτζιά  
 Ταμίας: Χρήστος Παπαγεωργιάδης  
 Μέλη: Άννυ Άνδραναστάκη, Κώστας Γακίδης, Έριφύλη Μπέτσα, Νίκος Ναουμίδης, Κατερίνα Σιώρη.



## Η ΠΕΡΣΙΝΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΛΕΣΧΗΣ

Η κινηματογραφική λέσχη του Θ.Ε.Θ παρουσίασε στην περίοδο 1978 - 79 τις παρακάτω ταινίες:

α' Κύκλος: άφιέρωμα στον Λουί Μπουνιουέλ.

16 'Οκτώβρη '78: "Ναζαρέν"

23 'Οκτώβρη '78: "Γαλαζιάς"

30 'Οκτώβρη '78: "Βιρυδιάνα"

6 Νοέμβρη '78: "'Ο πυρετός άνεβαίνει στο 'Ελ Πάο"

β' Κύκλος: nouvelle vague

13 Νοέμβρη '78: "400 χτυπήματα" του Φρανσουά Τρυφώ

20 Νοέμβρη '78: "Μέ κομμένη τήν ανάσα" του Ζάν-Λύκ Γκοντάρ

27 Νοέμβρη '78: "'Ο μικρός στρατιώτης" του Ζάν-Λύκ Γκοντάρ

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

γ' Κύκλος: Ούγγαρέζικος κινηματογράφος

8 Γενάρη '79: "Υίλοθεσία" της Μάρτα Μετζάρος

15 Γενάρη '79: "Υίλοθεσία" της Μάρτα Μετζάρος

22 Γενάρη '79: "'Αγάπη για έναν κρατούμενο" του Κάρολου Μάκ

29 Γενάρη '79: "Μέ δεμένα μάτια" του "Αντρας Κόβατς

5 Φλεβάρη '79: "'Η φράση πού δέν τέλειωσε" του Ζόλταν Φάμπρι

δ' Κύκλος: Παρουσίαση του γερμανού σκηνοθέτη Χ.Γ. Ζύμπερμπεργκ σέ συνεργασία μέ τό 'Ινστιτούτο Γκαίτε. Στίς προβολές παραβρέθηκε καί συζήτησε μέ τό κοινό ό υδιος ό σκηνοθέτης.

10 Φλεβάρη '79: "Λούντβιχ, ρέκβιεμ για έναν παρθένο βασιλιά"

11 Φλεβάρη '79: "Κάρλ Μάϋ"

12 Φλεβάρη '79: "Βύνιφρεντ Βάγκνερ"

"Χίτλερ - Μιά ταινία από τή Γερμανία"

ε' Κύκλος: Κινηματογράφος-ντοκουμέντο

19 Φλεβάρη '79: "'Αληθινός φασισμός" του Μιχαήλ Ρόμμ

26 Φλεβάρη '79: "Μέγαρα" του Σ. Μανιάτη καί Γ. Τσεμπερόπουλου

19 Μάρτη '79: "Μνήμη" του Γκριγκόρι Τσουχράϋ

στ' Κύκλος: Ταινίες της Σύρλεϋ Κλάρκ

9 'Απρίλη '79: "'Ο προμηθευτής"

30 'Απρίλη '79: "Τό πορτραίτο του 'Ιάσονα"

ζ' Κύκλος: Έλληνικός κινηματογράφος

7 Μάη '79: "Μπλουζ μέ σφιγμένα δόντια" του Ροβήρου Μανθούλη



- 14 Μάη '79: "Οί βοσκοί" τοῦ Νίκου Παπατάκη  
 21 Μάη '79: "Ἀνοιχτή ἐπιστολή" τοῦ Γιώργου Σταμπουλόπουλου  
 η' Κύκλος: Ἑβδομάδα Νίκου Κούνδουρου  
 28 Μάη '79: "Ὁ Δράκος"  
 29 Μάη '79: "Οἱ Παράνομοι"  
 30 Μάη '79: "Μικρές Ἀφροδίτες"  
 31 Μάη '79: "Τά τραγούδια τῆς φωτιᾶς"  
 1 Ἰούνη '79: "VORTEX"  
 2 Ἰούνη '79: "1922"

Παράλληλα ἡ κινηματογραφική λέσχη τοῦ θ.ε.θ. παρουσίασε καί τῆς μικροῦ μήκους ταινίες:

"Ἐράνιμα" τοῦ Γιάννη Τριτσιμπύδα, "6,5 ρύχτερ" τῆς Γκαίη Ἀγγελῆ, "Οἱ ἐντός τῶν τευχῶν" τοῦ Ἀπόστολου Κρουωνᾶ, "Σταγόνες στό χρόνο", τοῦ Κώστα Ἰωαννύδη, "Τό σιφάδο τοῦ Ἀη Πέτρου" τῆς Ἀλύντα Δημητρίου, "Ἀ-τιτλο" τῆς Κικῆς Λαζόγκα, "Τελευταῖος σταθμός Κροῦτομπεργκ" τοῦ Γ. Καριπύδη.

#### ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΛΕΣΧΗΣ

ΟΚΤΩΒΡΗΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΗΣ '79

Τό πρόγραμμα προβολῶν τῆς Λέσχης, γιά τό ὅποιο περιέχεται ὑλικό σ' αὐτό τό τεῦχος εἶναι:

- α' Κύκλος: Ἀφιέρωμα στόν Ἀντρέι Βάινα  
 "Ὅλα γιά πούλημα"  
 "Στάχτες καί διαμάντια"  
 "Τό δάσος μέ τῆς σημύδες"  
 "Ἡρωες μετά τή μάχη"

- β' Κύκλος: Ἀφιέρωμα στόν Φεντερίκο Φελλίνι  
 "Λά Στράντα"  
 "Οἱ Βιτελλόνι" - "Οἱ Κλόουν"  
 "Οἱ νύχτες τῆς Καμπίρια"  
 "8 1/2"  
 "Ἰουλιέττα τῶν πνευμάτων"  
 "Ἀλλόκοτες Ἱστορίες"

θά ἀκολουθήσουν:

- γ' Κύκλος: θέμα: Ἡ ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας  
 "Ρασμόν" τοῦ Ἀ. Κουροσάβα  
 "Βίαιος θάνατος" τοῦ Μπ. Μπερτολούτσι  
 "Ἡ ἀλήθεια καί τό ψέμα" τοῦ Ὁ. Ουέλλες



"Πρόβιντενς" του Α. Ρενάι  
"Μπλόου άπ" του Μ. Άντωνιόνι  
"Μπίλλυ ό ψεύτης" του Τζ. Σλέσινγκερ  
"Μπούφαλο Μπίλ" του Ρ. Άλτμαν

δ' Κύκλος: Θέμα: Μύθοι περί ήθικής  
"Τό γόνατο τής Κλαίρης" του Έ. Ρομέρ  
"Τό φάντασμα τής έλευθερίας" του Λ. Μπουνιουέλ  
"Θρύλοι του Καντέρμπορου" του Π. Παζολίνι  
"Πολιτικός έξόριστος" του Μ. Λέτο  
"Ό χασάπης" του Κ. Σαμπρόλ

Ζητάμε συγνώμη για τυχόν άλλαγή του προγράμματος προβολών τής λέ-  
σχης, πράγμα πού, όμως, ούτε κι έμεις μπορούμε νά έλέγξουμε άφου έξαρ-  
τάται από παράγοντες έξω από έμάς.

Για τίς ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ-ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ, μετά τίς προβολές

#### Πρόταση

Συχνά μās έχει άπασχολήσει τό πρόβλημα τής άνταλλαγής άπόψεων πά-  
νω στίς ταινίες πού προβάλλουμε. Έπειδή νομίζουμε πώς είναι χρήσιμο  
νά προωθούμε στή λέσχη μιá τέτοιου είδους όργανωμένη παρέμβαση, προσ-  
παθήσαμε καί παλιότερα νά "όργανώσουμε συζητήσεις" μέ κάποιον εισηγητή,  
μετά τίς προβολές. Όμως πάντα σκοντάψαμε στό ότι, τελικά, αυτές οι  
συζητήσεις α) γίνονταν χωρίς είρμό, σκόρπια καί μέ άλματα, β) ό ειση-  
γητής λειτουργούσε ως άφ' ύψηλου είδήμων, γ) ή συζήτηση, πού θά περι-  
μενε κανείς, μεταβαλλόταν σέ έρωτήσεις-άπαντήσεις, πάντα μονόπλευρα άπ'  
τόν θεατή στόν εισηγητή, δ) δέν δημιουργήθηκε έκείνο τό κλίμα πού έ-  
πιτρέπει στόν καθένα πού θέλει νά έκφράσει τήν άπόψη του, νά τό κάνει.

Για τήν φετεινή χρονιά κάνουμε τήν παρακάτω πρόταση μέ τή σκέψη  
ότι άν ό καθιερωμένος γνωστός παράγων του σινεμά-εισηγητής, άντικατα-  
σταθί άπό όμάδα μελών τής λέσχης, άφ'ένός μπορεί νά λυθούν προβλήματα  
έκφρασης καί επικοινωνίας, άφ'έτέρου-δέν θά μειωθεί σέ τίποτα ό έντο-  
νος προβληματισμός καί οι πολύπλευρες όπτικές γωνίες άπ'τίς όποίες μπο-  
ρεί κανείς νά προσεγγίσει μιá ταινία-κεντρίσματα τά όποια περιμένει κα-  
νείς νά δώσει άφθονα ό εισηγητής.

Προτείνουμε, λοιπόν, σέ όσα μέλη ένδιαφέρονται, νά προετοιμάζουν  
όλοι μαζί αυτά πού θά ήθελαν νά πούν, είτε πάνω σέ κάποια μεμονωμένη  
ταινία είτε πάνω σ'ένα όλόκληρο κύκλο ταινιών (τό πρόγραμμα των φετει-  
νών προβολών είναι στή σελ. 3) καί νά τό παρουσιάζουν μετά άπό τήν άν-  
τίστοιχη προβολή. Η δουλειά αυτή θά είναι δουλειά όμάδας όσο μπορεί  
νά ύπάρχει συμφωνία. Άπό κεί καί πέρα, θά έκφράζει ό καθένας τήν άπο-  
ψη πού έχει.

Για όσους ένδιαφέρονται, μπορούν νά έρθουν σέ έπαφή μαζί μας, στό  
τηλ. 830.766 - ύπεύθυνος: Άχιλλέας Ψαλτόπουλος.





ΑΝΤΡΕΪ ΒΑΪΝΤΑ (ANDRZEJ WAJDA)

Αὐτο-βιογραφικό

"Μεγάλωσα σ'έναν στρατώνα ἱππικοῦ. Θυμᾶμαι πού παρακολουθοῦσα τὰ φορτηγά μὲ τὰ ὄπλα, πού τὰ 'ερναν τρία ζευγάρια ἄλογα, νᾶρχονται κουδουνίζοντας μ'έλαφρό καλπασμό. Δέν ἦταν ἐκεῖνο τὸ εἶδος τῶν καβαλλάρηδων πού συναντᾶς στὴν Ἀλλαγὴ Φρουρᾶς τοῦ Λονδίνου. Ἦταν ἀληθινὴ καβαλλάρια, γυμνασμένη νά πολεμᾶει καί νά σκοτώνει τὸν ἐχθρό στὴ μάχη. Γιά μένα οἱ στρατιῶτες δέν ἦταν ξύλινα παιχιδάκια ἀλλὰ ζωντανοὶ ἄνθρωποι πού εἶδα, ἀγάπησα καί γνώρισα".

Αὐτές οἱ ἀναμνήσεις συνοψίζουν τὸμους ὀλόκληρους. Ὁ Βάιντα γεννήθηκε στὶς 6 Μαρτίου τοῦ 1927 στὸ Σουβάκι, βορειανατολικὴ Πολωνία, σέ μιὰ ἀπὸ ἐκεῖνες τίς μικρὲς πόλεις ὅπου οἱ στρατῶνες διαμορφώνουν χαρακτηριστικὰ τὸ τοπίο. Ὁ πατέρας του ἦταν ἀξιωματικὸς καρριέρας, ἡ μητέρα του δασκάλα. Ἔτσι, ὅπως ὄλες οἱ στρατιωτικὲς οἰκογένειες, οἱ Βάιντα μετακινούνταν ἀπὸ πόστο σέ πόστο, σχεδὸν πάντα στὴν ἐπαρχία. Τέτοια παιδικὰ χρόνια ἦταν φυσικὸ νά σφραγίσουν τὴν ἰδιοσυγκρασία τοῦ Βάιντα καί σέ μιὰ συνέντευξη μὲ τὸν Μπολεσλάβ Σούλικ εἶπε: "Εἶμαι ἕνας ἀπ'τούς λίγους ἀνθρώπους πούχουν δεῖ σέ ἀσκήσεις κανόνια νά βροντοῦν, σπάθες νά αἰματοκυλοῦν, λόγγες νά ξεκοιλιάζουν, ἄλογα νά ἐκπαιδεύονται, ἕνα ὀλόκληρο σύνταγμα τοῦ πεζικοῦ νά ἐπιστρέφει στὸ στρατόπεδο μὲ σκί, κι ἀκόμα κηδεῖς μὲ τὰ φέρετρα στοιβαγμένα πάνω σέ ἄμαξες πυρομαχικῶν, ὄλα ὀπτικὲς ἐμπειρίες πού ἔχουν ἀναμφίβολα ἀποτυπωθεῖ στὶς ταινίες μου. Κι εἶναι ἐμπειρίες πού δέν νομίζω ὅτι ἔχουν ἐκφραστεῖ ἀκόμα ὀλοκληρωμένα· κάποια μέρα, ἴσως πετύχω νά κάνω μιὰ ταινία γιὰ ἕναν ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ἀπομακρυσμένους ἐπαρχιακοὺς σταθμούς, στὸ πνεῦμα τοῦ Τσέχωφ ἴσως, τῆς Ρώσικης μᾶλλον παρά τῆς Πολωνικῆς λογοτεχνίας, μιὰ καί δέν μπορῶ νά βρῶ κάποιο ἰσοδύναμο γι αὐτὴν τὴν ἀπομονωμένη ἐπαρχιακὴ ζωὴ στὴν Πολωνικὴ λογοτεχνία". Πρέπει νά τονίσουμε ὅτι ἐκεῖνο τὸν καιρὸ, ὁ στρατός ἦταν κάτι παραπάνω ἀπὸ ἕνα στρατιωτικὸ σχῆμα· ἦταν συνεχιστὴς τῆς ἀρχαίας λαμπρῆς παράδοσης, τὸ πιὸ δοξασμένο ἔμβλημα τῆς ἀνεξαρτησίας πού κερδίσθηκε ὕστερα ἀπὸ 150 χρόνια σκλαβιάς, ἕνα σύμβολο ὑπεριφάνειας, μὲ τοὺς δικούς του ἠθικοὺς νόμους καί τοὺς δικούς του θρύλους.

"Ὅταν ξέσπασε ὁ πόλεμος ὁ Βάιντα ἦταν μόλις 13 χρονῶν, καί 18 ὅταν τελείωσε.

Παρ'ὅλα αὐτὰ, ὄλα ὅσα περιέγραψε στὶς ταινίες του, ὁ κεντρικὸς πυρήνας τῆς δουλειᾶς του - ἡ ἐπέλαση τοῦ ἱππικοῦ τὸ 1939, ἡ ἀντίσταση τῆς Βαρσοβίας στὴ διάρκεια τῆς κατοχῆς, τὸ ξεσῆκμά της τὸ 1944, ἡ ἀπελευθέρωση τὸ 1945 - δέν προέρχονται ἀπὸ τίς δικὲς του ἐμπειρίες. Στὴ διάρκεια τῆς κατοχῆς δήλωσε: "Πῆρα μέρος μόνο στὴν ἀντίσταση καί οἱ ἐμπειρίες μου ἦταν λιγοστές" καί ἀλλοῦ "ὑπῆρξα πράγματι στρατιώτης τοῦ Πατριωτικοῦ Στρατοῦ ἀλλὰ τὸ πόστο μου δέν εἶχε νευραλγικὴ σημασία κι ἔτσι δέν γνώρισα ποτέ τὰ ἀντίποινα τῶν Γερμανῶν... Φαντάζομαι λοιπὸν ὅ-



τι οι ταινίες μου για τόν πόλεμο, ειδικά οι πρώτες τρεις, ή τέσσερεις, γιατί συμπεριλαμβάνω και τό "Λότνα" σ'αυτή τήν κατηγορία αποτελοῦν γιά μένα ἕνα ἀντιστάθμισμα γιά τήν συναρπαστική καί ταραγμένη ζωή πού πέ- ρασαν οἱ ἄλλοι ἐνώ ἐγώ εἶχα τήν τύχη ν'ἀποφύγω αὐτές τίς φοβερές καί συγκλονιστικές ἐμπειρίες.

Ὁ Βάϊντα πέρασε τήν κατοχή στήν ἐπαρχία καί ἀσχολήθηκε μ'ἕνα σω- ρό ἰδιόμορφες δουλειές ὅπως βοηθός στήν ἀποκατάσταση εἰκόνων σέ μιὰ ἐκκλησία στό Ράντομ. Ὄταν ἦρθε ἡ εἰρήνη, τό 1945, ὀλοκλήρωσε τίς γυ- μνασιακές του σπουδές καί μπῆκε στήν Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν τῆς Κρακο- βίας... Τό 1949 ὁ Βάϊντα ἐγκατέλειψε τήν Ἀκαδημία χωρίς ν' ἀποφοιτή- σει ἀλλά ἡ ὀπτική του αἰσθητική καί ἡ ἀγάπη του γιά ἕνα συγκεκριμένο εἶδος δημιουργίας εἶχαν ἤδη σχηματιστεῖ. Πῆρε μεταγραφή γιά τήν Κινη- ματογραφική Σχολή στό Λότζ πού μόλις εἶχε ἀνοίξει. Ἀντιλήφθηκε ὅτι μπο- ροῦσε νά ἐκφραστεῖ καλύτερα μέ τό σινεμά παρά μέ τήν ζωγραφική; Ἡ συ- νηθισμένη του ἀπάντηση σ'αὐτό τό ἐρώτημα εἶναι ὅτι "Ἐψαχνε μιὰ δουλειά στόν καθαρό ἀέρα".

Σπούδασε στό Λότζ ἀπό τό 1950 μέχρι τό 1952 διατηρώντας ἀκόμη τό ἐνδιαφέρον του γιά τή ζωγραφική... Ἐγραψε μιὰ μελέτη γιά τή σύνθεση στίς ταινίες τοῦ Ἀϊζενστάϊν καί ἔκανε μερικές μικροῦ μήκους ταινίες. Ἡ διπλωματική ἐργασία τοῦ Βάϊντα στή Σχολή, ἦταν ἡ συμμετοχή του στό σενάριο τῆς ταινίας "Τρεῖς ἱστορίες" πού ἐμπνεύστηκε ὁ πιό τολμηρός καί ἴσως ὁ πιό δημοφιλής καθηγητής τῆς Κιν. Σχολῆς, ὁ Α. Μποντζιβετς.

Τόν ἴδιο καιρό, τέλος τοῦ 1953, ὁ Ἀλεξάντερ Φόρντ, προσωπικότητα τότε στό Πολωνικό σινεμά, σχεδίαζε μιὰ σημαντικώτερη ταινία μέ θέμα πάλι τήν νεότητα, τό "Πέντε ἀγόρια ἀπ'τὴν ὁδὸ Μπάρσκα" καί διάλεξε τόν πολλά ὑποσχόμενο Βάϊντα σάν βοηθό του. Αὐτὴ ἡ δουλειά μέ τόν Φόρντ ἦ- ταν ἡ πρώτη οὐσιαστική ἐμπειρία τοῦ Βάϊντα. Καί συνέπεσε μέ τό 1954, μιὰ χρονιά πού προμηνοῦσε σημαντικές ἀλλαγές γιά τόν Πολωνικό κινημα- τογράφο καί γενικώτερα.

(Ἀποσπάσματα καί στοιχεῖα, ἀπ'τό "The cinema of Andrzej Wajda", τοῦ Β. Michatek)

Μετάφραση-σύντμηση κειμένου: Ἀφροδίτη Κοτζιᾶ  
Λιάνα Οἰκονόμου

### Εἰσαγωγικά

Ἐπάρχουν στήν ἱστορία τοῦ σινεμά σκηνοθέτες πού οἱ ταινίες τους εἶναι αὐτοβιογραφικές: καταπιάνονται μέ παγκόσμια θέματα χωρίς ξεκάθα- ρα πλαίσια ἀναφορᾶς. Ἀλλά ὑπάρχουν κι ἄλλοι, πού ἡ δουλειά τους, σάν παγόβουνο, εἶναι ἐν μέρει μονάχα φανερό καί ἀπατεῖ νά ψάξη κανεῖς μέ προσπάθεια, τή γνώση καί τή φαντασία του, γιά νά βρῆ τίς πραγματικές



διαστάσεις και χαρακτηριστικά τους. Μονάχα οί πρώτες είναι άξιες προσοχής, ένώ οί άλλες δέν άξίζουσι τόση; Ένα τέτοιο φαινόμενο, πού δέν μπορεί νά κατανοηθεΐ χωρίς άξονα είναι και τό σινεμά του Άντρέϊ Βάϊντα, γιά τόν σπουδαίο λόγο ότι ή κύρια και άδιάκοπη δουλειά του σφίζει άπ'τήν περίπλοκη, δραματική και λιγοστά γνωστή Ιστορία της Πολωνίας, ειδικά ή πιό πρόσφατη περίοδος του, στά άντιφατικά χρόνια του τελευταιού πολέμου. Έκείνο πούχει τήν μεγαλύτερη σημασία είναι πώς ή ιστορία δέν άποτελεΐ τό φόντο στήν πλοκή των ταινιών του αλλά τό κεντρικό τους ζήτημα.

Ό Βάϊντα δέν έχει νά κάνη σέ τίποτα μέ τόν τύπο του κοσμοπολίτη σκηνοθέτη. Γεννήθηκε και έζησε συνέχεια στήν Πολωνία και είναι σέ μεγάλο βαθμό δημιούργημα της Ιστορίας της, της μυθολογίας και της τέχνης της. Σ'όλες του τίς ταινίες διατηρεΐ τήν άνταλλαγή των άπόψεων, τίς κοινές επιθυμίες, τούς πόθους της Πολωνέζικης φιλολογίας και της φιλοσοφικής παράδοσης πού έγκυμονεΐ πάντα μιά έκρηξη στή χώρα της αλλά δέν έχει σέ τίποτα νά συγγενέση έξω άπ'τά σύνορά της. Τελικά, μέ τά προσωπικά του γούστα και τήν ιδιουσγκρασία του, τίς αγάπες του και τίς απέχθειές του, τήν μοναδική του ευαισθησία τοποθετείται πάνω άπό καταστάσεις, θεαματικά άποτελέσματα και σύμβολα. Μιά ρετινιά πού τουχουν κολλήσει είναι "μπαρόκ", χωρίς όμως τά σύμβολά του νά προκύπτουν άπό κάποιο άπόθεμα καθιερωμένων άρχών του είκοστού αΐώνα, όπως του Φρόντ. "Θά χρησιμοποιοΐσα μέ εύχαρίστηση" έχει πεί, "αυτό τό σύμπλεγμα των ένθινικών συμβόλων - σαύρες, άσπρα άλογα, κόκκινες παπαρούνες, ρίζες - μέ άντάλλαγμα μιά χούφτα σεξουαλικών συμβόλων του Φροϋδικού καταλόγου. Τό πρόβλημα είναι άκριβώς, ότι δέν άνατρέφηκα μέ τόν Φρόντ. Στή θέση πού είμαι, όμως, δέν έχω έλπίδες - ήρθα άργά". Ό συμβολισμός του ώστόσο, είναι κλειστός, ριζωμένος στή γή πού τόν άνάστησε, στό περιβάλλον πού τόν μεγάλωσε και στά πλαίσια πού του καθώρισε ή εποχή του.

Ίσως αυτός είναι ο λόγος πού οί ταινίες του Βάϊντα δέν άντήχησαν τόσο ήχηρά όσο άξίζουσι πολύ παραπάνω, οί ιστορικοί, κοινωνικοί και άκόμα πολιτικοί ύπαινιγμοί του έχουν άποδειχτεί συχνά μάταιοι. Δυτικοί κριτικοί έχουν διαπιστώσει στή δουλειά του "άπελπισία" και "στοιχεία μπαρόκ", "πίκρα και άγάπη γιά τή ζωή" πιό εύστοχο ήταν νά ανασκαλέψη κανείς τίς ιδιαίτερες διαθέσεις, έλπίδες και άνηυχίες της πατριδας του μέ τήν όποία είναι στενά δεμένος, ένώ, παρόλο πού φαινομενικά δίνει άλλη έντύπωση, οί ταινίες του δέν ύπήρξαν ποτέ μιά άντίδραση άτομικής κρίσης άπελπισίας ή άμφιβολιών.

Και παράλληλα, παρακολουθεΐ, συλλαμβάνει και έκφράζει στή δουλειά του τήν έξελικτική πορεία της Πολωνίας ψυχολογικά, κοινωνικά και πολιτικά άπ'τό 1954 ως σήμερα.

Στά πρώτα χρόνια του έξηντα, όταν τά μεγαλύτερα του έργα φτάσαν στή Γαλλία βρέθηκαν εκείνοι πού τά χαρακτήρισαν "άμφισβητήσιμα" άπό αισθητική άποψη. Για παράδειγμα, στό περιοδικό "Κινηματογραφικά τετράδια", (no 102, 1959), έμφανίστηκε ένα άρθρο κάτω άπ'τόν δεικτικό τίτλο



"Πολωνέζικο ξεγύμνωμα", πού αναφερόταν στον "μηδενισμό μιὰς ἐπαρχιακῆς αἰσθητικῆς". Πραγματικά, ἂν ἡ τέχνη τοῦ Βάιντα εἶναι ἀμφισβητήσιμη, θά πρεπε νά τό ψάξη κανεῖς αὐτό, κατ'ἀρχήν, στήν περιοχή τῆς ἱστορικῆς κοινωνικῆς καί πολιτικῆς του ἐπαφῆς. Δέν χρειάζεται μεγαλύτερη ἀπόδειξη ἀπό τούς ἀτέλειωτους, καυτούς καί περιπτωσιακά πικρούς ἀγῶνες στήν Πολωνία ἔξω καί πάνω ἀπ'τά μνημάτα καθεμιᾶς ἀπ'τίς ταινίες του. Μερικές ἀπ'αὐτές ἔχουν, ἀκόμα, προκαλέσει θύελλα ἀμφιλεγόμενων κοινωνικοπολιτικῶν συζητήσεων πού ξέφυγαν πολύ παραπέρα ἀπ'τό σινεμά καί τήν τέχνη. Ἐδῶ βρίσκεται καί ἡ πρωταρχική πηγή τῆς τεράστιας ζωτικότητάς τους.

(Ἐπ'τό "The cinema of Andrzej Wajda",  
τοῦ B. Michatek)

Μετάφραση: Ἀφροδίτη Κοτζιᾶ

### Φιλμογραφία

Μιά κοπέλλα μύλησε ἢ Μιά γενιά (1954), Κανάλ (1957), Στάχτες καί διαμάντια (1958), Λότνα (1959), Ἀθῶοι μάγοι (1960), Σαμφών — (στίη Γιουγκοσλαβία) Λαίδη Μάκβεθ τῆς Σιβηρίας (1961), (σκέιτς) Ἡ ἀγάπη στά εἴκοσι (1962), Στάχτες (1966), Οἱ πύλες τοῦ Παραδείσου (στίη Ἀγγλία)— Ὅλα γιά πούλημα (1968), Κυνηγώντας μυῖγες (1969), Τοπίο μετά τή μάχη (1970), Τό δάσος μέ τῖς σημύδες (1971), Ὁ Πιλάτος καί οἱ ἄλλοι (1972), Οἱ γάμοι (1973), Γῆ τῆς ἐπαγγελίας (1975), Ἀνθρωπος ἀπό μάρμαρο (1977).

(Ἐπ'τό Dictionnaire des Cinéastes τοῦ G. Sadoul)

A.K.



Ἐπ'τό "Δάσος μέ τῖς σημύδες"



## "Όλα για πούλημα" (Wszystko na sprzeczaj)

Πολωνία, 1968.

Παραγωγή: ZRF "Κάμερα" (Μπάρμπαρα Πεκ-Σλεσούκα) Παραγωγός: Τζέρζι Μπόσκι, Έρνεστ Μπρύλ, Τζόζεφ Κρακόβσκι, Σκηνοθεσία: Άντρέϋ Βάϊντα. Σεναριογράφος: Άντρέϋ Βάϊντα, Φωτογραφία: Βύτολντ Σομπούσκι, Διευθυντής παραγωγής: Βισλάβ Ντεμπίνσκι, Μουσική: Άντρέϋ Κορζίνσκι, Μοντάζ: Χαλίνια Προυγκάρ, Διανομή: Άντρέϋ Λαπίκι (Άντρέϋ, ο σκηνοθέτης), Μπεάτα Τύσκιεβιτς (Μπεάτα, η γυναίκα του), Έλζμπιέτα Συζέβσκα (Έλζμπιέτα, η γυναίκα του ήθοποιου), Ντανιέλ Ούλμπρύνσκι (Ντανιέλ), Βύτολντ Χόλτζ (Βοηθός σκηνοθέτη), Μπόγκουμιλ Γκοπιέλα, Έλζμπιέτα Κεπίνσκι, Ίρένα Πασκόβσκι, Βύτολντ Ντεντέρκο, Άντρέϋ Κοστύνκο. Διάρκεια: 105 λεπτά.

Η Πολωνέζικη πρεμιέρα έγινε στις 28 Ιανουαρίου του 1968.

### ΕΠΑΝΕΚΤΙΜΗΣΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΕΩΝ ΚΑΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΩΝ

Άνάμεσα στα 1968 και στα 1970 ο Βάϊντα δέν ξεφυγε σχεδόν καθόλου απ'τό πλατώ. Ποτέ άλλοτε σ'όλη του τήν καριέρα δέν είχε περάσει τόσο πυρετώδη περίοδο δουλειάς. Μέσα σέ δύο μόλις χρόνια σκηνοθέτησε τέσσερις μεγάλο μήκους ταινίες για τό σινεμά, μιά ταινία διάρκειας μιάς ώρας για τήν τηλεόραση, άνέβασε δυό θεατρικά έργα (τό Πλαίη Στρίνμπεργκ του Ντύρενματ στό θέατρο "Współczesny" τής Βαρσοβίας, και τόν "Ηλίθιο" του Ντοστογιέβσκι στό θέατρο "Stary" τής Κρακοβίας), κι ακόμα μιά τηλεοπτική παραγωγή του Μάκβεθ.

Αυτή ή έκρηξη δραστηριότητας από ένα σκηνοθέτη μέ φήμη για τήν έπιλογή και έκλογή τών θεμάτων του ήταν μιά καθαρή σύμπτωση; "Κάνω τή μιά ταινία μετά τήν άλλη" του ίδιου του άρέσει νά άστειεύεται, "έπιζοντας πώς μιά απ'αυτές θά πετύχη, έπιτέλους!".

Δεκαπέντε χρόνια μετά τό ντεμπούτο του, ο Βάϊντα είχε φτάσει στό σημείο πού ένας καλλιτέχνης αρχίζει νά δημιουργή άποθέματα τής δουλειάς και του έαυτου του. Τόν ίδιο καιρό είχε δημιουργή μιά άποκρυσταλωμένη και γενικά συνεπή εικόνα στα μάτια και τών κριτικών και του κοινού. Τό όνομά του ήταν συνδεδεμένο όχι μόνο μέ όρισμένα θέματα άλλα και μέ έναν όρισμένο τρόπο έκφρασης: μιλούσε για τήν πρόσφατη ιστορία τής χώρας του μ'έκεينو τόν τρόπο πού άποδίδει στόν καθένα μας τίς εϋθύνες του, μ'αυτήν τήν χαρακτηριστική μίξη δηκτικής κριτικής άλλα και γνήσιας άξιοπρέπειας, πού όφείλονται στα σφάλματά μας άλλα και στόν κομμασμό μας πάνω σ'αυτά. Ίσως είχε γίνει δέσμιος τών θεμάτων του και τών ιδεών του για άντιφατικές προοπτικές σέ έθνικό επίπεδο. Ίσως ήταν ή στιγμή για κάποια βαθιά ένδοσκόπηση.

Μετά τή θύελλα πού ξέσπασε πάνω στό "Στάχτες" και τήν άποτυχία του



"Πύλες του Παραδείσου" ο Βάιντα άρχισε νά σκέφτεται νά κάνη μιά ταινία πού θά επαλήθευε καί τόν ίδιο καί τήν τέχνη του. Τό κουμπί ήταν ό τραγικός θάνατος του Ζμπίγκνιεφ Κιμπούλσκι, ό Μάκιεκ του "Στάχτες καί διαμάντια" πού στίς 8 Ιανουαρίου 1967, άρποηρημένος όπως πάντα, προσπάθησε νά ηηδήξη στό τραίνο τής Βαρσοβίας τήν ώρα πού έφευγε άπ' τό Βροσλάβ, αλλά έχασε τό βήμα του καί τόν πάτησε τό τραίνο. Ό θάνατος αυτού του έξαιρετικά δημοφιλή ήθοποιού άναστάτωσε όλη τή χώρα καί πιά πολύ άπ' όλους τόν Βάιντα πού δέν ήταν μόνο προσωπικός του φίλος αλλά κι ό σκηνοθέτης πού τόν άνέδειξε καί του 'δωσε τόν μεγαλύτερό του ρόλο. "Πάντα ήθελα νά κάνω ταινίες μέ τόν Κιμπούλσκι" είπε τό φθινόπωρο του 1967, όταν τό "Όλα γιά πούλημα" ήταν στά σκαριά. "Έμφανίστηκε μόνο σέ τρεΐς ταινίες μου αλλά ήθελα νά τόν έχω καί στό "Άθωοι μάγοι" καί στό "Κανάλ"....

.....Τό γεγονός ότι ή κινητήρια δύναμη στό "Όλα γιά πούλημα" ήταν ό θάνατος ενός φίλου του σκηνοθέτη καί τό ότι ή ταινία άναφερόταν στό φτιάξιμο μιās ταινίας (καί γιαυτό συνυφασμένη μέ τίς προσωπικές του καί σχεδόν οικείες έμπειρίες) έδωσε άφορμή σέ μερικούς νά θεωρήσουν ότι τό φίλμ έχει μυστικιστικές καί ύποκειμενικές άπόψεις πάνω στά γεγονότα τής ζωής του συγγραφέα καί στό πώς φαντάστηκε νά στήση τήν ταινία, κι έτσι νά άπευθύνεται μόνο σέ λίγους. Τίποτα δέν μπορεί νά είναι πιά άδικο είτε γιά τήν ταινία είτε γιά τό κοινό. Τό "Όλα γιά πούλημα" πού στέκεται άπό μόνο του ολοκληρωμένα, δέν χρειάζεται κανένα κλειδί καί πρέπει νά τό βλέπουμε σάν τέτοιο. Έκει πού πρέπει νά άναζητήσουμε τήν προσφορά της δέν είναι στίς βιογραφικές λεπτομέρειες, στίς ιστορίες ή στήν άναφορά γεγονότων άπό τήν πραγματική ζωή, αλλά μέσα στό δικό της πλαίσιο άναφορών, στήν ιστορία πού ή ίδια μάς διηγείται, στα θέματα πού διερευνά, στα έρωτήματα πού θέτει.

"Ένας ήθοποιός δέν έρχεται στό γύρισμα τής ταινίας όπου πρέπει νά πέση κάτω άπ' τό τραίνο στό σταθμό του Βροσλάβ. Ό σκηνοθέτης, οί ήθοποιοί καί τό συνεργείο βρίσκονται σέ άναστάτωση. Τί έχει άπογίνει; Ό δράση συγκεντρώνεται σέ μερικούς κεντρικούς ήρωες. Στόν Άντρέϊ, τόν σκηνοθέτη στήν γυναίκα του Μπεάτα, πρώην γυναίκα του ήθοποιού πού έχει εξαφανιστεί στήν Έλα, μιά ήθοποιό, νυν γυναίκα του καί στόν Ντανιέλ έναν άνερχόμενο νέο ήθοποιό πού είναι τόσο δημοφιλής στήν νέα γενιά όσο καί ό εξαφανισμένος καί είναι ήρωικός νά πάρη τή θέση του. Άνάμεσα σ'αυτούς ύπάρχουν όρισμένοι φιλόδοξοι ήθοποιοί πού παίζουν τόν εαυτό τους" ό Μπόγκουμιλ Γκομπιέλα (ό πιά στενός φίλος του Κιμπούλσκι) καί ή Έσμπιέτα Κερίνσκα, ή Ρένα Λάσκοβσκα, βοηθοί του Βάιντα πού παίζουν τό ρόλο του βοηθού σκηνοθέτη, ό Βόιτζιχ Σόλαρντς, ό Άντρέϊ Κοστένκο, ό Βίτολντ Χάλτζ κλπ. Τό πρώτο μισό τής ταινίας άφιερώνεται στήν άναζήτηση του ήθοποιού· τό δεύτερο στήν προσπάθειά τους νά άπαντήσουν στα έρωτήματα: τί νά κάνουν μέ τήν ταινία πού έχουν ήδη άρχίσει; πώς νά άνταποκριθουν στήν διπλή ύποχρέωση πίστη στους νεκρούς καί καθήκον στους ζωντανούς; καί ποιά είναι ή ύπευθυνότητα του σκηνοθέτη γιά τά





'Απ'τό "Δάσος μέ  
τύς σημύδες"

πράγματα πού θέλει νά έκφράση; Αὐτά τά ἐρωτήματα έκφράζονται ἀπ' τόν 'Αντρέϊ ἀλλά βρίσκονται στό βάθος τοῦ μυαλοῦ ὀλωνῶν.....

....."Νά ἐξετάζουμε μέ προσοχή ὀλόγυρα" μοιάζει νά 'ναι πραγματικά ἡ λειτουργική λέξη. Μέχρι ἐδῶ, ὁ Βάιντα, εἰδικά στό "Κανάλ", στό "Στάχτες καί διαμάντια" καί στό "Στάχτες", ὑπῆρξε ὁ καλλιτέχνης πού δουλεύει μέ ἕνα γεμάτο σύνολο στό ὅποιο κάθε νεῦμα, κάθε κίνηση τῆς κάμερας, κάθε λεπτομέρεια τοῦ ντεκόρ παίρνει σχῆμα ἀπ'τό χέρι του ἡ δύναμη τῆς εἰκόνας δέν προέρχεται τόσο ἀπό τήν φυσικότητα καί τό ἀκαθοδήγητό της ὅσο ἀπ'τὴν ἐκφραστική βαρύτητα, τόν συμβολισμό καί τήν ὀπτική γοητεία. Στό "Ὅλα γιά πούλημα" ἡ σκηνοθεσία μοιάζει νά ὀδηγεῖται ἀπό μιὰ διαφορετική ἀρχή. Εἶναι λιγώτερο τεχνητή καί φορτωμένη, καί περισσότερο ἐξαρτημένη ἀπό τήν παρατήρηση καί τήν ἀνακάλυψη, καθῶς ὁ Βάιντα περιορίστηκε στό νά ἐξετάση ἕνα κομμάτι πραγματικότητας καί νά προσπαθήση νά καταγράψῃ τήν γοητεία, τά νοήματα καί τόν συμβολισμό τῆς ἀντί νά τήν δημιουργήση, ἀπλά νά τήν ἀνακαλύψῃ περιγραμματικά, στά ἀναπάντεχα χαρακτηριστικά της. Αὐτός ὁ νέος τρόπος νά κάνῃς μιὰ ταινία εἶναι ἐμφανῆς ὄχι μόνο στή σκηνοθεσία καί στήν κινηματογραφία ἀλλά καί στό παίξιμο. Ὁ Βάιντα μάζεψε τούς ἠθοποιούς - 'Εζμιπέτα Τσιζέβσκα, Μπεάτα Τισκιεβίτς, 'Αντρέϊ Λαπίσκι, Ντανιέλ Οὔλμπρίτσκι καί τούς ὑπόλοιπους-πού ἤξεραν τόν Κιμπούλσκι κι ἔτσι ἔπαιζαν μέ τήν δικιά του παρόρμηση. "Ἐτσι, δομοῦν τούς ρόλους τους ὄχι μόνο ἔξω ἀπό τήν ἐπαγγελματική τους γνώση ἀλλά ἐπίσης ἔξω ἀπό τήν προσωπική τους ἐμπειρία. Αὐτό εἶναι κάτι σημαντικό στόν προσδιορισμό τοῦ ἔργου. Ἡ διδασκαλία τῶν ἠθοποιῶν ἦταν τόσο χαλαρή ὅσο κι ἡ ὀλη παραγωγή. Ἀντί, ὁ Βάιντα νά ἐπιβάλλῃ εἰδική κίνηση καί ἐρμηνεία, ἄκουγε τά σχέδια πού ἀντλοῦσαν ἀπ'τὴν πραγματική ζωὴ καί μετά τά ἐπεξεργαζόταν, τά προσάρμοζε καί τά ἔραβε ὀλα μαζί μέσα στό ὀλικό τῆς διήγησῆς του.

Τό "Ὅλα γιά πούλημα" εἶναι φυσικά κάτι πολύ περισσότερο ἀπό τήν ἱστορία ἀνεύρεσης ἐνός ἐξαφανισμένου ἀνθρώπου (πρῶτο μέρος) ἡ τό φτιάξιμο μιᾶς ταινίας (δεῦτερο μέρος). Καί τά δύο θέματα πᾶνε βαθύτερα. Ὁ πρωταγωνιστής μιᾶς ταινίας δέν ἐμφανίζεται στό πλατώ, ἡ μέρα τοῦ γυρίσματος πρέπει νά ἀναβληθῇ καί δύο ἄνθρωποι, ἡ προηγούμενη καί ἡ τωρινὴ γυναίκα του, ξεκινοῦν μιὰ προσπάθεια νά τόν ψάξουν παντοῦ. Αὐτὴ ἡ περιπλάνηση καί ἡ γνωριμία διάφορων κοινωνικῶν καταστάσεων δέν εἶναι μόνο μιὰ ἀναζήτηση γιά κάποιον πού ἐξαφανίστηκε ἀλλά ἐπίσης μιὰ προσπάθεια νά ἀνασυντεθεῖ ἡ ταυτότητά του. Σταδιακά ἀρχίζουν νά διαγράφονται ὀρισμένες γραμμές, αἰνιγματικές καί ἀντιφατικές, γυμνές ὀψεις τῆς προσω-



πικρότητας ενός καταπληκτικού ήθοποιού που είχε, επίσης, κάτι μάγκικο, που επέβαλλε έλξη και θαυμασμό σ'αυτούς που τον ήξεραν, αλλά τους έβαζε και σε μπελάδες. Αυτή η κοπιαστική αναδόμηση των χαρακτηριστικών ενός άπόντος μοιάζει να είναι πρωταρχικά το κύριο θέμα της ταινίας. Στην πραγματικότητα λοιπόν, καμμία τέτοια περιγραφή

Τό πρόσωπο παραμένει ανεξερεύνητο εκτός από λίγες παράξενες πληροφορίες που ξευπηρετούν μόνο τό να ανοίξουν νέα κανάλια και να μεταποτίσουν τό κέντρο βάρους της ταινίας σε άλλα θέματα. "Όταν γνωστοποιείται πώς ό ήθοποιός είναι νεκρός, ή αναζήτηση της αλήθειας φαίνεται να είναι τουλάχιστον χωρίς κανένα νόημα, αν όχι άχρηστη. Ό θάνατος είναι μία περίπτωση για σιωπή και κοινοτυπίες, για να καλυφτούν όλα τά διαφορούμενα του προσώπου και να καταφανεί ό μύθος.

Τό θέμα του χαμένου ήθοποιού, έντούτοις, έξαφανίζεται αλλά έξιδανικεύεται και άνυψώνεται σε ήθικό επίπεδο. Στή θέση του προηγούμενου έντονου σκιαγραφήματος έρχονται άλλα έρωτήματα - για τά ίχνη που άφη-νει πίσω του τό άτομο τόσο έκδηλα, για τήν έντύπωση πούχουν στή μνήμη τους όί πιό κοντινοί του άνθρωποι και πού σβύνει τόσο γρήγορα και για τό ύποτιθέμενο άνθεκτικό της τέχνης του. Σχεδόν άναπάντεχα, λοιπόν, τό φίλμ διερευνά, ίσως όχι μέ τόσες πολλές κουβέντες, τό θέμα του χρόνου και της λήθης, κι από κεϊ και πέρα τό θέμα της ζωής που συνεχίζει, που άρνιέται να άποδεχτή τό θάνατο, που επιμένει να γεμίζει τό κενό - στό πρόσωπο του νεώτερου (Ντανιέλ) που ξεπερνά τό άδιέξοδο κενό των άλλων, φορά τό σακκάκι που είχε κρεμασμένο συνήθως στό βεστιάριο του μπάρ, που ξαναπαίζει τήν άγαπημένη του σκηνή. "Όλο αυτό καταγράφεται λυπηρά, αλλά όχι μέ μορφή μομφής. Στήν διαπάλη ανάμεσα στίς φωνές της άνάμνησης και του παρόντος, ανάμεσα στήν πίστη στον θάνατο και τήν άναγκαιότητα του να τόν ξεχνάμε, ή νίκη μπορεί να είναι μόνο μέ τή μεριά της ζωής.....

.....Τό "Όλα για πούλημα" δέν προσφέρει τίποτα άκριβά διανοητικά συμπεράσματα. Ό Βάιντα δέν είναι φιλόσοφος αλλά ένας διαπρεπής καλλιτέχνης. Αυτό που λέει είναι πώς κάποιος πεθαίνει και ξεχνιέται γρήγορα - θλιβερά γεγονότα, αλλά ή αλήθεια. Μιά ταινία είναι μείγμα πραγματικότητας και φαντασίας και δημιουργικής-διαδικασίας άλλοτε πικρής κι άλλοτε στενάχωρης· αυτό είναι ένα άλλο πράγμα που πρέπει κανείς να μάθει να ζή μαζί του. Και τή στιγμή της μεγαλύτερης σύγχλισης, όταν ένα κοπάδι άλογα έμφανίζεται στον όρίζοντα κι ό Ντανιέλ άρχίζει να τρέχει άνέμελα προς τή μεριά τους, τό μόνο πράγμα που άπομένει είναι να γυρίση τήν κινηματογραφική μηχανή στήν κατεύθυνσή τους και να άποτυπώση μ'αυτήν τά ίχνη της έγκατάλειψης ως τό τέλος. Είναι μία ύπόσχεση ζωής, όπως και ναίαι τό πράγμα, και πάνω άπ'όλα, όμορφιάς.

( 'Απ'τό "The cinema of Andrzej Bajda",  
του Β. Michatek)

Μετάφραση: Άφροδίτη Κοτζιιά,  
Λιάνα Οικονόμου



'Απ' τό "Τοπίο μετά τή μάχη"



### "ΣΤΑΧΤΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΜΑΝΤΙΑ" (POPIL I DIAMENT)

Πολωνία, 1958.

Παραγωγή: ZRF "Κάντρ" (Στανισλάβ "Αντερ), Σκηνοθεσία: 'Αντρέϋ Βά-  
ϋντα, Σενάριο: Τζέρζι 'Αντρεζέβσκι, 'Αντρέϋ Βάϋντα, βασισμένο στό μυθι-  
στόρημα τοϋ 'Αντρεζέβσκι, Φωτογραφία: Τζέρζι Βότσκι, Διευθυντής παρα-  
γωγής: Ρόμαν Μάν, Μουσική: Γιάν Κρένζ, 'Ογκύνσκι ("Πολωνέζα"), Μοντάζ:  
Χαλύνια Ναουρόκα, Κοστούμια: Καταρζύνα Κουτορόβιτς, Διανομή: Ζμπύγκνιεφ  
Κιμπούλσκι (Μάκιεκ Κελμίκι), Εΰα Κρζάϋζεβσκα (Κριστύνα), 'Αδάμ Παβλι-  
κόβσκι ('Αντρέϋ), Βακλάους Τζαστρεζύνσκι (ζούκα), Μπογκουμίλ Κομπιέλα  
(Ντριουνόβσκι), Γιάν Κιετσέρσκι ('Υπάλληλος). Διάρκεια: 106 λεπτά.

'Η Πολωνέζικη πρεμιέρα ἔγινε στίς 3 'Οκτωβρίου τοϋ 1958.

### Η ΠΟΛΩΝΙΑ ΓΝΩΡΙΖΕΙ ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

'Η τρίτη ταινία τοϋ Βάϋντα, πού'ναι τό "Στάχτες καί διαμάντια", δέν  
εἶναι μόνο ἡ πλιό σπουδαία του δουλειά ἀλλά ἐπίσης τό ὑπέροχο κατόρθωμα  
τοϋ μεταπολεμικοὔ Πολωνικοὔ σινεμά. Γυρισμένο στίς ἀρχές τοϋ 1957, βα-  
σίστηκε σέ ἕνα μυθιστόρημα τοϋ Τζέρρι 'Αντρεζέβσκι πού τυπώθηκε στή δε-  
καετία τοϋ σαράντα - ἕνα ἀπό τά φιλολογικά ἔργα πού σφράγισαν αὐτήν τήν  
περίοδο. Αὐτές οἱ δύο ἡμερομηνίες καί τό διάλειμμα τῶν δέκα χρόνων εἶ-  
ναι σημαδιακές γιά τό ὅτι τό βιβλίο τοϋ 'Αντρεζέβσκι ξεπήδησε ἀπό τήν  
ρευστή καί πολιτικοποιημένη ἀτμόσφαιρα τῶν πρώτων χρόνων μετά τόν πό-  
λεμο, ὅταν τό σόκ τῆς Κατοχῆς ἀντικαταστάθηκε ἀπό τό σόκ τῆς 'Απελευ-  
θέρωσης σάν ἕνας νέος κοινωνικός καθοριστικός παράγοντας πού ξεπήδησε  
μέσα σ' ἕνα διαφορετικό σύστημα ἀξιών καί ἄρχισε νά σφυρηλατεῖται μέσα  
στήν καταστροφή. Τό μυθιστόρημα πρόβαλλε ἀνάγλυφα τήν πλατιά ἀνυπομο-



νησία πού είχε νά κάνη μέ τήν έσωτερική διαμάχη καί τήν διαμόρφωση μι-  
ās νέας εθνικής συνείδησης, κοινών ιδανικῶν, αδιάφορο πόσο μεγάλη εἴ-  
ναι ἡ διαφορά ανάμεσα σέ πρόσφατες βιογραφίες καί στήν πολιτική πίστη.  
Αὐτό τό μήνυμα ἤχησε σάν πλαστό στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ πενήντα,  
δταν φύσηξε ἕνας νέος ἄνεμος μετά τό 1956. Σ' αὐτή τή στιγμή, εἶναι πού  
γεννήθηκε ἡ ἰδέα τοῦ νά γίνη ταινία τό "Στάχτες καί διαμάντια".

Εἶναι ἀνοιξη τοῦ 1945, μιά μέρα μετά τήν ἀπελευθέρωση μιᾶς ἐπαρ-  
χιακῆς πόλης. Ὁ ἐφιάλτης τῆς κατοχῆς τέλειωσε, ὅμως κανεῖς δέν εἶναι  
ἀκόμα ἀρκετά σίγουρος γιά τήν αὐγή πού προβάλλει. Στά περίχωρα τῆς πό-  
λης, δυό ὄπλοφόροι, ὁ Μάκιεκ κι ὁ Ἄντρέϊ, στήνουν ἐνέδρα σ' ἕνα τζιπ μέ  
τό ὁποῖο ὑποτίθεται ὅτι φτάνει ὁ Ζούκα, ὁ γραμματέας τοῦ κόμματος γιά  
νά ἀναλάβη ὑπηρεσία στ' ὄνομα τῆς νέας κομμουνιστικῆς ἐξουσίας. Ὅταν ἀ-  
νακαλύπτουν ὅτι σκότωσαν λάθος ἀνθρώπους, ἡ μυστική ὀργάνωση τοῦ Μάκι-  
εκ τόν διατάζει νά κάνη ἄλλη μιά ἀπόπειρα. Στό μεταξύ ὁ δολοφόνος καί  
τό ὑποτιθέμενο θύμα ἔχουν κλείσει δωμάτια, ὁ ἕνας δίπλα στόν ἄλλο, στό  
ἴδιο ἄθλιο ξενοδοχεῖο πού τώρα γίνεται ὁ κεντρικός τόπος ὅπου ἐκτυλίσ-  
σεται τό δράμα. Ὁ Μάκιεκ ἔχει μιά σύντομη, ἀπροσδόκητη καί βιαστική ἱ-  
στορία, ἐκτός προγράμματος, μέ μιά ἀπό τίς σερβιτόρες τοῦ μπάρ τοῦ Μό-  
νοπολ. Στούς χώρους ὑποδοχῆς, ὁ στρατός κι ὁ κόσμος, παράσιτα καί το-  
πικοί παράγοντες, συνωστίζονται σέ ἕνα γλέντι γιά νά γιορτάσουν τήν ἐ-  
λευθερία. Παραδίπλα, στό ἐστιατόριο τοῦ ξενοδοχείου, γλεντᾶνε μέ ἄλλο  
τρόπο: ἕνα τυχαῖο μπουλούκι ἀνθρώπων ἀπολαμβάνει ἰδιαίτερα τό τέλος τῆς  
κατοχῆς, ἄλλοι μέ αἰσθήματα τρόμου κι ἄλλοι μέ ἐλπίδα γιά τό μέλλον.  
Πλησιάζει τό χάραμα: ἡ νύχτα τοῦ Μάκιεκ μά τήν Κριστίνα τελειώνει κι ὁ  
γιορτασμός γιά τή νίκη ἀρχίζει νά σπάη. Ἐφτασε ἡ ὥρα νά ἐκτελέση τίς  
διαταγές: φεύγει ἀπό τό ξενοδοχεῖο καί σκοτώνει τόν ἀμέριμνο Ζούκα τήν  
ὥρα πού κάνει βόλτα ἑκεῖνος παραπατάει καί σωριάζεται στά μπράτσα του.  
Καθώς ὁ Μάκιεκ περιδιαβαίνει τούς δρόμους τῆς πόλης, τό γλέντι στό Μό-  
νοπολ σβύνει: μιά θλιβερή πολωνέζα πού σκεπάζει τά πατριωτικά τραγού-  
δια, οἱ χορευτές ἐκστατικοί καί μέ μιά γυαλάδα στά μάτια σά νᾶχουν πα-



Ἐκ τῆς ταινίας "Τοπίο μετά τή μάχη"



ραλύσει απ'τή συναίσθηση του τί πρόκειται να συμβῆ. Τήν ώρα πού τό πάρ-  
τυ τέλειωσε, ὁ Μάκιεκ πού χτυπιέται τυχαία ἀπό κάτι στρατιῶτες, ξεσπάει  
σέ σπασμωδικά γέλια ἐμβρίου στήν ἐπιθανάτια ἀγωνία του, πεσμένος πάνω  
σ' ἕνα σωρό σκουπίδια. Ἡ τραγωδία τερματίστηκε μέσα σέ λίγες ὥρες, ὅταν  
ἀκούστηκαν οἱ πρῶτοι πυροβολισμοί τῶν ἀνεπαναστατῶν ἦταν ἀπόγευμα ὅταν  
πεθαίνει ὁ Μάκιεκ πάνω στόν σωρό απ'τά σκουπίδια, εἶναι νωρίς τό πρωί.....  
..... Ἀκόμη βαθύτερα, τό "Στάχτες καί διαμάντια" ἔχει ἕνα σαφέστερο νό-  
ημα πού πότε-πότε τό μή πολωνέζικο κοινό τό παραβλέπει. Πρέπει νά μᾶς  
ἔρθει στό μυαλό ὁ χρόνος αὐτῶν τῶν ἄμοιρων ὥρῶν ἀνάμεσα στό ἀπόγευμα  
τῆς μιᾶς μέρας καί τό πρωί τῆς ἄλλης: εἶναι ἡ πρώτη μέρα μετά τόν πό-  
λεμο, ἡ πρώτη μέρα μιᾶς καινούργιας ζωῆς. Ἀφοῦ στιγματίζεται ἔτσι ὁ  
χρόνος, δέν μπορεῖ νά ναι ἀπλά καί μόνο ἕνα ἐρωτικό ρομάντζο κι ἕνας ἀ-  
πλός σκοτωμός τό ὄλο θέμα.

Οἱ ζωές αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων καί τό ἔθνος τους βρίσκονται στό μεταί-  
χμιο δύο ἐποχῶν. Ἡ κατοχή τέλειωσε ἀλλά μέσα σ'αὐτά τά αἱματοβαμμένα  
χρόνια τῆς σκληράδας καί τοῦ ἀγῶνα, τό πνεῦμα τῶν ἀνθρώπων ἔχει ἐπίσης  
κυριευτεῖ ἀπό τίς ἀναγκαιότητες τῆς μάχης καί τῆς ἐπιβίωσης, ὥστε νά  
μὴ μένει πολύ σκέψη γιά τό ποιά μορφή πρέπει ἀκριβῶς νά πάρει ἡ μετα-  
πολεμική πραγματικότητα. Τώρα, μέσα σέ μιὰ στιγμή, βρίσκονται πρόσωπο  
μέ πρόσωπο μέ κάτι πού μονάχα μόλις πρὶν λίγο ἄρχισε νά πανιῶνεται, σάν  
λάβρα ἠφαίσειτου πού ἐξερράγει. Κι ἦταν περισσότερο μιὰ ἀναταραχή, ὄχι  
μονάχα μιὰ ἀλλαγὴ κυβέρνησης, ἀλλά ὅλης τῆς πολιτικῆς καί κοινωνικῆς  
δομῆς, τῆς ταξικῆς ἀνισότητος πού ἴσχυε σ'αὐτὴ τὴ χώρα γιά πολλοὺς αἰ-  
ῶνες. Σ'αὐτό τό σημεῖο τῆς ἀλλαγῆς ἐπρόκειτο νά ξεπηδήση μιὰ καινούρ-  
για ταξικὴ, κοινωνικὴ καί ἐθνικὴ ταυτότητα. Ἐπρόκειτο ἀκόμα νά βρε-  
θοῦν ἀντιμέτωπα τά παραδοσιακά ἦθη καί κοινωνικὲς συνήθειες σέ ἐθνικὴ  
κλίμακα, οἱ πεποιθήσεις καί οἱ μυθοπλασίες, μέ μιὰ διαφορετικὴ νοοτρο-  
πία, τρόπο ζωῆς καί ἰδεώδη πού πῆραν τὴ θέση τῶν παλιῶν. Μακρόχρονης  
καταπιεσμένους φιλοδοξίες βγῆκαν στήν ἐπιφάνεια τὸ ἴδιο ἔγινε καί μέ  
τούς φόβους. Αὐτὴ ἡ πρώτη μέρα σημάδεψε τὴν ἀρχή, μιᾶς δραματικῆς δια-  
δικασίας πού ἦταν γραφτό νά συνεχιστῆ γιά πολλὰ χρόνια. Αὐτό εἶναι πού  
ἔδωσε στήν ταινία μιὰ συμπαγῆ ἀμεσότητα, πού διατηρήθηκε γιά τόσο πολὺ  
καί ἐπίσης, γιατί ἀμέσως τὴν ὑποπεύθησαν γιά ἀναχρονιστικὴ: γιά πολὺν  
χρόνο ἐπρόκειτο στήν οὐσία, γιά τό 1945 ἢ γιά τό 1958; Ἡ ἀλήθεια εἶ-  
ναι πῶς ἡ δύναμη τοῦ "Στάχτες καί διαμάντια" βρίσκονται στό ὅτι συνέ-  
λαβε συγκεκριμένα καθοριστικὰ ἱστορικὰ φαινόμενα πού ἐμφανίστηκαν γιά  
πρῶτη φορά τό 1944, συνέχισαν νά ὑφίστανται τό 1958, καί σέ κάποιο βα-  
θμὸ ἀκόμα συνεχίζονται. Ἐχει, λοιπόν, ὅλα τά στοιχεῖα ἐνός ἐθνικοῦ ἔ-  
πους, πού δείχνουν τὴν μοῖρα τοῦ ἀτόμου διαμορφωμένη μέσα στὴ δίνη με-  
γάλων ἀνακατατάξεων.....

..... Ἡ καρδιά τοῦ ζητήματος βρίσκεται στοὺς κοινωνικοὺς καί πολιτι-  
κοὺς ὑπαινιγμούς, τοῦ "Στάχτες καί διαμάντια", καί αὐτοὶ ἐξιχνιάζονται  
μέσα ἀπὸ τὴν ὑπόσταση καί τὴν σύγκριση ἀνάμεσα στὰ δύο πρόσωπα-κλειδιά  
του: τόν Μάκιεκ τόν δολοφόνο καί τόν Ζούκα τόν ἐκπρόσωπο τῆς νέας κυ-  
βέρνησης. Γιά νά ἀντιληφθοῦμε τίς διαστάσεις τῆς ἀντίθεσης, πρέπει νά



κατανοήσουμε ένα σημείο: θεωρήθηκε, και για τούς δύο, πώς ήταν τυπικά, συμβολικά πρόσωπα, με συμπέρασμα ότι ο χαρακτηρισμός του Ζούκα διέγραψε όχι μόνο τό ίδιο τό πρόσωπό του αλλά και τήν πολιτική δύναμη πού εκπροσωπούσε· τό ίδιο και για τόν Μάκιεκ. Γιαυτό δόθηκε τόση σημασία στό γεγονός ότι ο εκπρόσωπος τών κρατούντων είναι ένας γέρος, κουρασμένος, στρυφνός, λίγο άττονος άνδρας, ό δέ εκπρόσωπος τών περιθωριακών αντικομμουνιστικών στοιχείων, σ'ένα νέο, δυναμικό, γοητευτικό στήν κάθε του κίνηση και ματιά πίσω απ'τά σκούρα γυαλιά του ι άτομο, πού δύσκολα μπορείς νά ξεχάσης. Ό κριτικός τής επίσημης καθημερινής έφημερίδας "Trybuna ludu", πού πήρε τό μέρος τής ταινίας, έγραψε: "Πάνω στό θέμα τους (για τόν Μάκιεκ και τόν Ζούκα), άκούσαμε κριτικές πού συνοψίζονται στήν κατηγορία ότι οί κομμουνιστές σ'αυτή τήν ταινία δέν παρουσιάζονται αρκετά δυνατοί, ώστε νά ισοδυναμούν στή σύγκριση, ότι ή άδυναμία στή σκιαγράφηση του Ζούκα λιγοστεύει τή δραματική κατάσταση του Μάκιεκ πού έντείνεται από τήν επικράτηση τών κομμουνιστών στήν Πολωνία. Αυτές οί αντιρρήσεις φαίνονται άβάσιμες... Ό Μάκιεκ είναι εκείνος πού άποτελεί τόν ήρωα τής ταινίας και τό θέμα τής σύγκρουσης, ό Ζούκα μόνο τό αντικείμενό του". Μιά παρόμοια υπεράσπιση για τή διαγραφή του πορτραίτου του Μάκιεκ, πάρθηκε από τόν Ρόμαν Τζιντλόβσκι: "Η νοοτροπία του Μάκιεκ είναι σκληρή, άσπλαχνη από ένστικτο, αλλά επίσης τραγικό έρμαιο, άπελπισμένα παγιδευμένη στήν τυφλή της ύπακοή και στήν απέχθειά του στήν καινούργια κυβέρνηση στόν κομμουνισμό και στήν Σ. Ένωση ριζωμένη μέσα του από χρόνια....

Αντιλήφθηκα τήν ταινία σάν μιá σαφέστατη άναφορά στήν λάθος πράξη τής γενιάς τών νέων πού πέθαναν άσκοπα και για κάποια άθλια αίτία, τή στιγμή πού θά μπορούσαν νάχαν ζήσει για τό καλό του τόπου τους και του έαυτού τους.

Ας ρίξουμε, ώστόσο, μιá κοντύτερη ματιά σ'αυτά τά δύο πρόσωπα. Άκόμα κι άν προεξοφλούμε τήν πρόθεση μιáς πολιτικής τους "προσωποποίησης", τό κλειδί για τό νόημα τής ταινίας βρίσκεται άκόμα και στήν προέλευσή τους. Ό Ζούκα, ό επαναστάτης πού προορίζεται νά δολοφονηθή, είναι ένας γέρος, κάπως άπαθής, πιθανά μπιασμένος από τούς μακρόχροινους πολιτικούς άγώνες (ύπάρχει μιá νύξη ότι πολέμησε και στόν Ίσπανικό Έμφύλιο Πόλεμο)· σ'αυτόν βρίσκουμε μιá άνεκτική στάση γι' αυτά πού συμβαίνουν γύρω του και έγ πάσει περιπτώσει ύφίσταται τήν δραματική εξέλιξη τών Πολωνέζικων διλημμάτων, άπορίων και άμφισβητήσεων: ό γυιός του, υπό τήν κηδεμονία τής πρώην γυναίκας του, κατατάχθηκε στόν Πατριωτικό Στρατό όπως θά περίμενε κανείς και άνακατεύτηκε στήν ίδια αντικομμουνιστική όργάνωση μέ τόν Μάκιεκ. Άνακατεμένος λοιπόν, στίς περιπλοκές τής πολιτικής κατάστασης τής Πολωνίας τό 1945, ό Ζούκα βλέπει τόν ταραγμένο καινούργιο κόσμο, όχι μέ τά μάτια ενός ένεργητικού και άνυποψίαστου κομματικού όργανωτή και καθοδηγητή, αλλά μέ τά μάτια του ανθρώπου πού ξέρει ότι κάθε τι πρέπει κάποτε νά ξαναρχίζει απ' τήν αρχή - αλλά μέ ποιόν και άπέναντι σέ ποιόν;

Ό Μάκιεκ αντίθετα, ήταν στόν Πατριωτικό Στρατό πρίν τήν περίοδο του Λονδίνου, πολέμησε στόν ξεσηκωμό τής Βαρσοβίας (και μπορεί, απ' ότι



ξέρουμε, νά πέρασε μέ κόπο τούς ύπονόμους μέ τόν Ζάντρα, τόν Κόραμπ καί τόν Μάντρυ) καί μετά τήν άπελευθέρωση έσμιξε μέ τούς άντικομμουνιστές γκουερίλλας, λιγώτερο άπό πεποίθηση, όπως θά ύποπτευόταν κανένας, παρά άπό αίσθημα καθήκοντος καί πίστης στούς προϊσταμένους του. Έξακολουθεϊ τήν έκτέλεση άκόμα κι άν ήρθε μόλις τήν προηγούμενη νύχτα νά δη πώς έχουν τά πράγματα. Έξω άπ'τήν παραπλανητική του έμφάνιση στά τέλη του '50 - μέ τά σκούρα γυαλιά, πού λειτουργοῦν σάν κάποιου είδους μάσκα - άνήκει στή γενιά πού μεγάλωσε στή διάρκεια τής Κατοχής, κι είναι ένας άπό κείνους τούς ανθρώπους τούς όποιους ό συγγραφέας Τ. Μπορόβσκι άποκάλεσε "μολυσμένους άπ'τό θάνατο" γιατί είδαν καί πέρασαν πολλά. Ή άγάπη πού βρίσκει σ'αυτές τίς σύντομες ώρες τόν αναγεννά καί βγάζει στήν επιφάνεια όλες τίς τίμιες πλευρές του καί του έπαναφέρει τήν διάθεση γιά ζωή πού είχε χάσει.

Τό φόντο πάνω στό όποιο προβάλλονται αυτές οί δυό άντιθετικές φιβούρες είναι γεμάτο άπ'τήν έτερογένεια τών προσώπων του ξενοδοχείου, άπ'τούς πελάτες πού πηγαίνοέρχονται. Ύπάρχουν άνθρωποι τής παλιās κατάστασης πού τώρα κάνουν τήν τελική τους έξοδο μέ αίσθημα ήττας άλλά καί μέ φλόγα, στή στρόφη του πολωνέζικου τραγουδιού στό σημείο πού λέει "Αντίο στήν πατρίδα". Κι άλλοι, πού έννοοῦν νά πλέουν μέ τά νερά τής νέας τάξης πραγμάτων καί μπλέκονται στόν άγώνα τής έξουσίας, παραβλέποντας τίς άμφιβολίες πού έχουν κατά βάθος. Πρός τά χαράματα, όλοι ένώνονται κάτω άπ'τούς ήχους τής πολωνέζας, πιωμένοι άλλά τεταμένοι, σέ επαγρύπνηση, μέ επίγνωση ότι διανύουν μιá ρευστή ιστορική περίοδο.

Στό μεταξύ, τό πτώμα του κομμουνιστή Ζούκα παγώνει στό πεζοδρόμιο κι ό φονιάς του πεθαίνει μέ σπασμούς πάνω σ'ένα σωρό σκουπίδια. Δέν θά μπορούσε αυτοί οί δυό άνθρωποι, πού έπесαν τή στιγμή τής δολοφονίας, ό ένας στά χέρια του άλλου, σ'ένα παράδοξο άγκάλιασμα, νά είναι άδελφια πραγματικά, άνεξάρτητα άπό άνταγωνισμούς, καρριερισμούς καί δογματισμούς; Μιά τέτοια έκκληση γιά άλληλεγγύη ύποννοῦσε καί τό μυθιστόρημα του Άντρεζέβσκι, κι αυτό έκφράστηκε στήν ταινία.....

(Άπ'τό "The cinema of Andrzej Bajda",  
του Β. Michatek)

Μετάφραση: Άφροδίτη Κοτζιλά.



## "ΤΟ ΔΑΣΟΣ ΜΕ ΤΙΣ ΣΗΜΥΔΕΣ" (BRZEJINA)

Πολωνία, 1971.

Παραγωγή: PRF, Σκηνοθεσία: Άντρέϋ Βάϊντα, Σενάριο: Γιαροσλάβ Ί-βάσκιεβιτς, Βασισμένο σέ δικό του έργο, Φωτογραφία: Ζύγκμουντ Σαμόσκι, Διευθυντής παραγωγής: Μάκεϋ Ποντόβσκι, Ήχος: Βισλάβα Ντεμπίνσκα, Μουσική: Άντρέϋ Κοζύνσκι, Μοντάζ: Χαλίνα Προυγκάρ, Κουστούμια: Ρενάτα Βλασόβ, Διανομή: Ντανιέλ Ούλμπρύτεκι (Μπολεσλάβ), Έμιλζα Κρακόβσκα (Μαλίνα), Όλγκιρντ Λουκάσεβιτς (Στανισλάβ), Μάρεκ Περεπέσκο (Μικάλ), Γιάν Ντομάνσκι (Γιάνεκ). Διάρκεια: 99 λεπτά.

Ή Πολωνέζικη πρεμιέρα έγινε στίς 10 Νοεμβρίου τοϋ 1971.

## "ΤΟΠΙΟ ΜΕΤΑ ΤΗ ΜΑΧΗ" (KRAJOBRAJ PO BITWIE)

Πολωνία, 1970.

Παραγωγή: PRF, Σκηνοθεσία: Άντρέϋ Βάϊντα, Σενάριο: Άντρέϋ Βάϊντα, Άντρέϋ Μπρζοζόβσκι, Βασισμένο σέ Ύστορίες τοϋ Ταντέους Μπορόβσκι, Φωτογραφία: Ζύγκμουντ Σαμόσκι, Μουσική: Ζύγκμουντ Κουλέζνι, (4 έποχές) Άντόνιο Βιβάλντι, (Πολωνέζες) Φρειδερίκου Σοπέν, Διανομή: Ντανιέλ Ούλμπρύτεκι (Ταντέους - "105"), Στανισλάβα Τσελύνσκα (Νίνα), Ταντέους Ζανκζάρ (Κάρολ), Μιζισλάβ Στούρ, Ζύγκμουντ Μαλάνοβίτς (Ίερέας), Άλεξάντερ Μπαρντύνι (Καθηγητής). Διάρκεια: 109 λεπτά.

Ή Πολωνέζικη πρεμιέρα έγινε στίς 8 Σεπτεμβρίου τοϋ 1970.

## ΑΓΑΠΗ ΚΑΙ ΠΟΛΩΝΙΚΟΤΗΤΑ

Μετά άπό τό "Κυνηγώντας μιγες" - πού δέν ήταν τίποτε παραπάνω άπό μιá άντιστροφή στό έργο τοϋ Βάϊντα, σημαντικότερο σάν άσκηση σ'ένα διαφορετικό ύφος καί σέ ένα καινούριο πεδίο παρά σάν ολοκληρωμένο φίλμ - ό Βάϊντα ξαναγυρίζει στήν αγαπημένη του θεματολογία: τήν Πολωνική έμπειρία, τίς θέσεις, τά διλήμματα καί τίς διαμάχες τών συμπολιτών του σέ μιá κρίσιμη φάση τής Ιστορίας τής χώρας τους.....

...Πυρήνας τής ταινίας είναι ένα διήγημα μέ τόν τίτλο "Ή Μάχη τοϋ Γκρίνβαλντ" (Bitwa pod Grunwaldem) πού τό επέκτεινε ό Βάϊντα μαζί μέ τόν βοηθό σκηνοθέτη Άντρέϋ Μπριουζόφσκι. Τό περιεχόμενο καί ό τόνος μοιάζουν κατά κάποιο τρόπο νά ξεκινδύν άπό τόν συνηθισμένο "περίγυρο" τοϋ Μπορόφσκι. Όπωσδήποτε, έπιφανειακά, λείπουν άπό τήν μυθοπλασία οί βασικές καταστάσεις πάνω στό Άουσβιτς. Τό σκηνικό είναι ένα Άμερικανικό στρατόπεδο D.P., άμέσως μετά τόν πόλεμο, στήν Γερμανία, γεμάτο Πολωνούς πρόσφυγες: έλεύθερους πιά αιχμαλώτους πολέμου, πρώην καταδικασμένους σέ καταναγκαστικά έργα καί άτομα πού επέζησαν άπό τά στρατόπεδα συγκεντρώσεως. Συγκεντρωμένοι σ'ένα παλιό Γερμανικό παράπηγμα, φαίνεται νά τούς έχει καταλάβει πυρετός καθώς καυγαδίζουν γιά τήν σοψα, τό ψωμί, ένα ραδιόφωνο - άλλα καί γιά τόν πατριωτισμό καί τά πολιτικά. Όλοι τους, όποιαδήποτε κι άν ήταν ή μοίρα τους πρίν νά φτάσουν στό στρατόπεδο, πρέπει νά άποφασίσουν γιά τά γεγονότα στήν Πολωνία. Θά πρέπει ή νά επιστρέψουν ή νά κόψουν τίς γέφυρες πίσω τους.



Ἡ κλιμάκωση φτάνει στό ψηλότερο σημεῖο τῆς μ' ἕνα ὀργισμένο καυγά πού ξεσπᾶ κατά τήν διάρκεια μιᾶς παράξενης ἱστορικῆς ἀναπαράστασης πού ὀνομάζεται "Ἡ Μάχη τοῦ Γκρίνβαλντ" - μιᾶ ἀναπαράσταση τῆς ἤττας τῶν Τευτώνων Ἱπποτῶν ἀπό τούς Πολωνούς τόν 15ο αἰῶνα. Ὅλα αὐτά δίδονται μέ εἰρωνεῖα, θυμό καί κακία. Τά δρώμενα τῆς ἀναπαράστασης, πάντως, εἶναι ξεκόθαρα διαφορετικῆς τάξεως ἀπό αὐτά πού ἀφοροῦν τίς ἱστορίες στό στρατόπεδο συγκέντρωσης.

Παρ' ὅλα αὐτά ὑπάρχει ἕνας καθαρός συνδυετικός κρίκος. "Ἄν καί "Ἡ Μάχη τοῦ Γκρίνβαλντ" λαμβάνει χώρα σ' ἕνα καθημερινό (ὄχι "πέτρινο") κόσμο, εἶναι ἰδωμένη μέσα ἀπό τά μάτια ἑνός ἀνθρώπου πού ἔχει δεῖ τόν ἄλλο (τόν "πέτρινο") κόσμο. Ἐνός ἀνθρώπου πού ἦταν "ἐκεῖ". Ἡ βασική φροντίδα στό σενάριο δέν εἶναι ἡ ἀκρίβεια τῆς παρατήρησης τῆς συμπεριφορᾶς καί τῆς ψυχολογίας, ἀλλά ἡ προοπτική κάποιου πού ἔχει εἰκόνας ὅπως "ράμπα", "φοῦρνος", "μπλόκ" πού φλέγονται στή μνήμη του, πού ἔχει γίνει "ἀναίσθητος ὅπως", γιά νά χρησιμοποιήσουμε καί τά λόγια τοῦ Μπορόφσκι, "ἕνα δένδρο καί μιᾶ πέτρα, καί μουγγός, ὅπως ἕνα κομμένο δένδρο καί μιᾶ πελεκημένη πέτρα".....  
... Ἡ ταινία ἀρχίζει μέ μιᾶ μεγάλη σεκάνς πού δείχνει τήν ἀπελευθέρωση ἑνός στρατοπέδου συγκέντρωσης. Ἄν καί ἀπόλυτα ρεαλιστική, ἔχει κάτι ἀπό μπαλλέτο ἢ παντομίμα - ἕνα φαινομενικά ἀνέμελο ἀνακάτεμα πάνω στό λευκό χιόνι μορφῶν μέ ριγέ φόρμες πού ξεπετιοῦνται ἀνάμεσα στά ἀγκαθωτά σύρματα - ἀλλά στήν πραγματικότητα σχηματίζει τήν εἰκόνα ἑνός μυαλοῦ πού βρίσκεται σέ μιᾶ συγκεκριμένη κατάσταση. Χαρά ἀνακατωμένη μέ σύγχυση καί ἀνησυχία. Ἡ σεκάνς διακόπτεται μέ τό τσαλαπάτημα μέχρι θανάτου ἑνός Καρο - ἕνα ἐπεισόδιο ξεσηκωμένο ἀπό τό διήγημα τοῦ Μπορόφσκι "Σιζιπῆ" (Milizenie). Ἐδῶ ἤδη, στήν ἀντίθετη μεταξύ τοῦ ἀποφθεγματικοῦ, γεμάτου σημασία, ἀλλά παθητικοῦ λόγου ἑνός ἀπελευθερωτή πού δέν ἔχει δεῖ τίποτα καί τῆς ἀγρίας, χωρίς λόγια ἀντίδρασης τοῦ κόσμου πού τά ἔχει δεῖ ὅλα, συναντᾶμε τήν πρώτη ἀπ' τίς συγκλονιστικές νότες πού συχνά διακόπτουν κατά διαστήματα τήν ταινία. Λίγα λέγονται σ' αὐτήν τήν σεκάνς ἄλλο μόνον ἢ μουσική τοῦ Βιβάλντι τῆς δανεῖζει μιᾶ ἡρεμετη, ἀρμονική, ἀνθρώπινη γεύση. Ὁ Ταντέους μπορεῖ νά ἀνιχνευθῆ στό πλῆθος, μιᾶ ξέχωρη φινούρα σκυθρωπή καί ἀδιάφορη.

Μετά ἀπ' αὐτό τό πρελούδιο, ἡ ταινία στρέφεται στό στρατόπεδο D.P. μέ τούς καυγάδες, τίς παρελάσεις, τίς προσευχές καί τά γεύματα. Ἐνα ὀλόκληρο ἐπεισόδιο ἀφιερωμένο στήν καταδίκη τοῦ Ταντέους σέ ἀπομόνωση ἔχει σκηνοθετηθῆ μέ κέφι σ' ἕνα τόνο καρικατούρας, πράγμα πού μᾶς προῖ-δεάζει γιά ἕνα ἄλλο εἶδος ταινίας ἀπ' αὐτήν πού μᾶς εἶχε ὑποσχεθῆ τό ἀρχικό πρελούδιο καί πού τελικά θά ἐπακολουθήσει. Ἀσυνέχεια στό στυλ; Ἴσως ἄλλα αὐτές οἱ σκηνές ἐξυπηρετοῦν στό νά φέρουں τόν Ταντέους σταδιακά στήν κυρία ἐστία καί ἀπό τήν στιγμή πού συγκεντρῶνουμε τήν προσοχή μας σ' αὐτόν, τό "Τοπίο μετά τήν Μάχη" γίνεται ἡ συναρπαστική ταινία πού εἶναι.

Ἡ ἔνταση αὐξάνει μέ τήν ἐμφάνιση τῆς Νίνας (Stanislawa Celinska) μιᾶς φυγάδας ἀπό τήν Πολωνία. Μέ τήν συνάντηση τῶν δύο αὐτῶν ταλαιπω-



ρημένων και πικραμένων ανθρώπων που κατά κάποιο τρόπον έντυπωσιάζεται ό ένας από τόν άλλον, έμφανίζεται και τό κυρίως θέμα της ταινίας του Βάιντα - αγάπη. Έμφανίζεται στον δυνατό διάλογο που αρχίζει πίσω στό παραπήγματα και που εξελίσσεται κατά την διάρκεια ενός μακρινού περιπατου ανάμεσα σε δένδρα και σε λόφους από σκουριές, σ'ένα άπρόβλεπτο σκηνικό καθημερινότητας. Η όμιλία τους είναι άποσπασματική, σαν να έχουν πάθει γλωσσοδέτη, έναλλάξ δεικτική και τρυφερή, μ'έναν εύκρινη ύπόγειο τόνο πόθου, αλλά πολύ άθωα και έλεγχομένη. Μόλις τώρα οί χαρακτηριστες, ιδιαίτερα του Ταντέους, αρχίζουν να διαγράφονται ικανοποιητικά. Ό Ντανιέλ Ούλμπρίτσκι, ένας δημοφιλής ήθοποιός, έκανε τό κομμάτι του τόν πρώτο άληθινά ώριμο ρόλο του, ένω ή Στανισλάβα Κελίνσκα δάνεισε στον δικό της μιá αξιοσημείωτη ζωτικότητα και δύναμη. Μέχρι έδω ό Ταντέους ήταν μιá τυποποιημένη φιγούρα: μέ τά γυαλιά του μέ συμπάτινο σκελετό, τά βιβλία του, τόν άέρα του της άπόστασης και της μή συμμετοχής θά μπορούσε να είναι τό στερεότυπο του "διανοούμενου μέσα στην τρέλλα του πολέμου". Σ'αυτές τίς σεκάνς, όμως, βγαίνει στην επιφάνεια ό πυρήνας του χαρακτήρα του. Κάτω από την κρούστα της είρωνείας, είναι ένα πληγωμένο πλάσμα και όπως όλοι οί όμοιοί του, επιθετικός, εύερέθιστος και έτοιμος να κτυπήσει. Ανθρώπινη άλληλεγγύη; έθνικά δικαιώματα, ήθικές αρχές; φιλία, αγάπη; Για κάποιο που ήταν "έκεϊ" όλες οί αξίες της παλιás παράδοσης του ανθρωπισμού φαίνονται κορεσμένες και ύποκριτικές. Αυτοί οί ύπόηχοι φτάνουν σ'αυτιά μας αρκετά καθαρά στον χωρίς συνοχή διάλογο του μέ τό κορίτσι, αλλά υπάρχουν και άλλοι ήχοι πιό ύπόκοφοι αλλά άκουστοί - τό ζύπνημα μιás άμήχανης, κακοδεχόμενης, σχεδόν άρνητικής επιθυμίας για αγάπη, ζωή και αυτοεπιβεβαίωση.

"Όταν τό κορίτσι σκοτώνεται, χωρίς λόγο και αίτια, ή πρώτη αντίδραση του Ταντέους είναι να δώση τόπο σ'αυτήν την πλημμύρα φαρμακερής όργνης που τόν κυριεύει. "Δέν πειράζει" λέει στον Άμερικανό αξιωματικό, που τρίβει τά χέρια του μέ άμηχανία για τόν θάνατό της, μέσα σε γλυκανάλατο τρόμο, "σκότωσες ένα κορίτσι από ένα στρατόπεδο. Έδω στην Εύρώπη είμαστε συνηθισμένοι σε τέτοια". "Όταν όμως, βλέπει τό κιτριλισμένο πτώμα του κοριτσιού στο νεκροτομείο-λουτρό που έχει την άηδισιατική όψη ενός σφαγείου, τότε μιá κραυγή ζωού ξεφεύγει απ'τά χείλη του. Είναι ένα σήμα ότι ή κρούστα της άδιαφορίας, άηδίας και άπόγνωσης, έχει αρχίσει να σπάσει" ή πρώτη ένδειξη, μετά από μιá βαρειά άρρώστια, της επιστροφής στην ζωή και της φυγής από την τούντρα του θανάτου.

Μιá ταινία πάνω στην αγάπη; Όπωςδήποτε, μιá και έδω ή αγάπη ύποδεικνύεται σαν μιá ικανή δύναμη για την ενεργοποίηση της ανθρώπινης φύσης, σαν ή τελευταία γραμμή άμυνας του ατόμου ένάντια στην άπολύτωση.

Και τό άλλο μεγάλο θέμα του "Τοπίου"; "Άς σκεφτούμε την σεκάνς της άναπαράστασης της Μάχης του Γκρίνβαλντ, που παρακολουθεϊ ό Ταντέους την στιγμή που ή θλίψη του για τό κορίτσι βρίσκεται στο άποκορύφωμά της. Πολύ φορτισμένη όπτικά, ή σκηνή είναι ταυτόχρονα φρικιαστική, γε-



λοΐα καί συνταρακτική, άλλα ολοκληρώνει τό θέμα τής Πολωνικότητας. Στόν Μπορόφσκι έμφανιζόταν σέ διαφορετικό σημείο τής μυθοπλασίας καί είχε όπωσδήποτε άλλη σημασία. Ό Βάϊντα, όμως, βοήκε σ'αυτήν ένα άπό τά έπαναλαμβανόμενα μοτίβα τοῦ κινηματογράφου του. Είναι πιθανόν, ότι αυτή άκριβώς ή σκηνή τόν γοήτευσε πιό πολύ κατά τό διάβασμα καί ίσως νά στάθηκε ή αίτία νά άποφασίση νά γυρίση αυτή τήν ταινία πού φλερτάρει μέ τήν καταστροφή, σέ πρώτο λόγο. Είναι στήν πραγματικότητα τό πιό έντυπωσιακό γραπτό - καί μάλλον τό κατ'έξοχήν γραπτό στήν Πολωνία πού άγγίζει ευαίσθητα νεῦρα. Ένα μίγμα μεγαλείου καί γελοίου, πόνου καί ήδονής, γκροτέσκου καί όμορφιάς, ό τρόπος αυτός άντιμετώπισης τής Πολωνικότητας, τών παραδόσεων, τών "πιστεύω" καί τών μύθων, διατρέχει όλο τό έργο τοῦ Βάϊντα.

(Άπ'τό "The cinema of Andrzej Bajda",  
τοῦ B. Michatek)

Μετάφραση: Άχιλλέας Ψαλιόπουλος



'Από τούς "Γάμους"



'Από τή "Γῆ τής έπαγγελίας"



'Απ'τό "Τοπίο μετά τή μάχη"



## ἐκδόσεις γράμματα

1. λεξικό μαρξιστικής-λενινιστικής φιλοσοφίας  
σελ. 280, δρχ. 200
2. γκέοργκ λούκατς  
μαρξισμός  
καί σταλινισμός  
σελ. 205, δρχ. 120
3. ντ. ριαζάνοφ  
ὁ μάρξ κι ὁ ἔνγκελς  
(ὄχι μόνο) γιά ἀρχάριους  
σελ. 175, δρχ. 90
4. ἀνρί λεφέβρ  
προβλήματα τοῦ μαρξισμοῦ, σήμερα  
σελ. 112, δρχ. 60
5. χ. μ. ἔντσανμπέργκερ  
ποιήματα  
σελ. 112, δρχ. 70
6. ε. προμπραζένσκι  
τό πέρασμα  
στό σοσιαλισμό  
σελ. 134, δρχ. 80
7. λουί ἀλτουσέρ  
γιά τόν μάρξ  
σελ. 260, δρχ. 150
8. ἠλίας πετρόπουλος  
ὑπόκοσμος  
καί караγκιόζης  
σελ. 200, δρχ. 150
9. μπέητσον, τζάκσον,  
λαίνγκ, κ.ἄ.  
σχιζοφρένεια  
καί οἰκογένεια  
σελ. 328, δρχ. 190

## λογοτεχνία

1. τζών στάνιμπεκ  
οὐράνιες βοσκές  
σελ. 245, δρχ. 120
2. ἀνατόλ φράνς  
τό ψητοπωλεῖο τῆς  
βασιλισσας πεντώκ  
σελ. 245, δρχ. 120
3. προσπέρ μεριμέ  
κολόμπα  
σελ. 192, δρχ. 100
4. μπορίς θιάν  
ὁ ἀφρός τῶν ἡμερῶν  
σελ. 200, δρχ. 100
5. σλάβομιρ μρόζεκ  
ὁ ἐλέφαντας  
σελ. 200, δρχ. 100
6. κάρλοσ ντίκενς  
δύσκολα χρόνια  
σελ. 320, δρχ. 160



## ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΚΩΜΙΚΟΙ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Σύνταξη  
ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

Κείμενα τῶν ἰδίων τῶν κωμικῶν καί μεγάλων θεωρητικῶν τοῦ κινηματογράφου γιά τοὺς Μάκ Σένετ, Μάξ Λίντερ, Χάρρυ Λάγκτον, Χάρολντ Λούντ, Τσάρλι Τσάπλιν, Χοντρό Λιγνό, Ἄδελφούς Μάρξ - Μπίλ Φήλντς Ζάκ Τατί, Τζέρρυ Λούις, Γούντνυ Ἄλλεν, Θανάση Βέγγο.

Δρχ. 300







## ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΦΕΛΛΙΝΙ

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

τού An. Sarris

.... Στην πραγματικότητα οί πόρνες είναι ένας ακόμα κλάδος στήν όμοσπονδία τών ανθρώπων του περιθωρίου καί τών περιπλανόμενων, τών όπορτουμιστών καί τών άσωτων πού ή ιδιόμορφη ζωή τους άπασχόλησε τόν Φελλίνι σ'όλη τή διάρκεια τής περίφημης καριέρας του. Στην πρώτη του ταινία, "Ό Λευκός Σεΐχης", ό Φελλίνι σατίριζε τήν σοβαροφάνεια τών δημιουργών τής "Ιταλικής κωμωδίας" "Οί Βιτελλόνι" περιέγραφαν τήν χωρίς νόημα ύπαρξη τών νεαρών σουλατσαδόρων σέ μιά τουριστική κωμόπολη. Τό "Ό Μπιντόνε" έξετάζε τις μηχανοραφίες τών άξιόπιστων ανθρώπων τό "Ό Λά Στράντα" ήταν ή όδύσσεια τών περιπλανώμενων ανθρώπων του τσίρκου. Σέ κάθε περίπτωση, ό Φελλίνι προσέγγιζε τούς παράξενους χαρακτήρες του μέσα στήν έννοια τής παγκοσμιοτήτας.

..... Ό Φελλίνι παρ'ότι δέν πιστεύει στίς έκδηλώσεις του ύπερφυσικού, (ήταν ό συγγραφέας τής άμφιλεγόμενης ταινίας του Ροσελίνι "Ό Θαύμα") δέν φτάνει όμως καί μέχρι τήν έπιδέξια άντιθρησκευτικότητα του Ντέ Σίκα. Τό πρόβλημα του Φελλίνι άφορά τήν προσωπική πίστη κι όχι τό κοινωνικό καθήκον. Ή συναισθηματική δύναμη στό θρησκευτικό θέαμα πού δημιουργεί ύποννοεΐ ότι ή ύπαρξη του θεού δικαιώνεται από τήν άνάγκη του ανθρώπου για πίστη, κι ακόμα παραπάνω, ότι ό θεός δημιουργήθηκε από τόν άνθρωπο μέ σκοπό νά του παρέχει τήν έλπίδα για μιά καλύτερη ζωή. Ό Φελλίνι δέν έκφράζει ποτέ σαφώς τις προσωπικές του άπόψεις, αλλά μοιάζει ν'άποδέχεται τήν Έκκλησία σάν ένα έξάρτημα του περιβάλλοντός του. Ύπάρχουν ένδειξεις στίς "Όχτες τής Καμπρία" όπως καί στό "Ό Λά Στράντα" ότι ό Φελλίνι βλέπει εϋνοϊκά περισσότερο τις ούμανιστικές τάσεις τής Έκκλησίας παρά τό άυταρχικό της δόγμα.

..... Στίς "Όχτες τής Καμπρία" διακρίνουμε τά γνωστά στοιχεία του άναρχικού ύπόκοσμου τής φαντασίας του Φελλίνι. "Έρημα λειβάδια, άδειοι δρόμοι, μοναρχικοί ταξιδιώτες καί άπόμακρα κτίρια συνθέτουν τήν εικόνα του κόσμου σάν μιά έρημο κατοικημένη από άϋλες φιγούρες του Ντέ Κίρικο πού μάταια βαδίζουν προς τις μαθηματικώς άδύνατες τομές τής ανθρωπότητας. Σ'έναν τέτοιο κόσμο, οί κοινωνικές θεωρίες μένουν χωρίς νόημα, μιάς καί ή ίδια ή κοινωνία ύπάρχει πέρα από τόν όρίζοντα όποιουδήποτε δοσμένου άτόμου. Οί προσωπικές σχέσεις, αν καί άδύναμες, φτάνουν σέ ύπερβολική ένταση καί τό μυστικιστικό περιεχόμενο τών ρομαντικών φαντασιώσεων καί τής θρησκευτικής πίστης γίνεται ή ζωτική συνισταμένη τής ύπαρξης. Ή εικόνα, λοιπόν, του κόσμου θά ήταν άσκραυστικά θλιβερή αν ό Φελλίνι δέν τήν πλούτιζε μέ μιά μεγάλη άίσθηση χιοϋμορ καί τήν διεισδυτική ματιά πάνω στίς άποκαλυπτικές λεπτομέρειες. Ό Φελλίνι δέν ίσχυρίζεται μόνο ότι ή ζωή αξίζει καί κάτω από τις χειρότερες συνθήκες αλλά διαδηλώνει τήν πίστη του στίς παράξενες χαρές πού άνθίζουν στήν έρημο τής μοναξιάς καί τής δυστυχίας. Χωρίς αϋτή τήν άποψη, τό "Όχτες τής Καμπρία" θά ήταν μιά άνυπόφορα σαδιστική έμπειρία.



Ἡ δουλειά τοῦ Φελλίνι ἀπὸ τὸν "Λευκὸ Σεῖχη" καί πέρα εἶναι μιὰ ἀτέλειωτη περιπέτεια στὸν χῶρο τοῦ συμβολισμοῦ μέσα στὰ πλαίσια τῶν πιὸ ἀσυνήθιστα περιπλοκῶν μυθοπλασιῶν. Κι ὅμως ἡ τεχνικὴ τοῦ Φελλίνι δὲν μοιάζει μὲ τὰ στοιχεῖα τοῦ συμβολισμοῦ πού ἔχουμε συνηθίσει ὡς τώρα. Οἱ ἐπιφάνειες καί τὰ ἀντικείμενα δὲν ἔχουν ποτὲ καμιά ἰδιαίτερη λάμψη ἢ φωτισμὸ γιὰ νὰ τονιστεῖ ἡ σημαντικότητά τους. Σὲ καμιά ταινία του δὲν ὑπάρχουν αὐτές οἱ ὄλο νόημα σκιές ἢ οἱ περίεργες ἀντιθέσεις ἀνάμεσα στὸ φῶς καί στὸ σκοτάδι. Ὅλα τὰ πλάνα του, πρῶτῃ ἢ βράδου, ἔχουν αὐτὸ τὸ οὐδέτερο χρῶμα τοῦ γκριζοῦ καί τῆς μελαγχολίας.

Μπορεῖ ὅμως νὰ ὑποστηριχτεῖ ἡ ἀποψη ὅτι ὁ Φελλίνι δὲν χρειάζεται νὰ κατασκευάσει αὐτές τίς παράδοξες εἰκόνες μιᾶς καί τέτοιου εἴδους ἰδιορρυθμίες ἀφθονοῦν στὸ Ἰταλικὸ τοπίο. Οἱ Ἰταλικές θρησκευτικὲς τελετές, γιὰ παράδειγμα, ξεπερνοῦν ἀκόμη καί τὸν Ὅρσον Οὐέλλες στὰ γκροτέσκ συγκλονιστικὰ ἐμφέ τους. Ἀλλὰ ὅσο ἐντυπωσιακές κι ἂν εἶναι οἱ φιοριτουῖρες τοῦ Ἰταλικοῦ Καθολικισμοῦ, ὁ συμβολισμὸς τοῦ σκηنيκοῦ εἶναι ἕνα μικρὸ μόνο μέρος ἀπὸ τὰ ἐπιτεύγματα τοῦ Φελλίνι. Ἡ μεγάλη ὑπεροχὴ του βρίσκεται στὸν συμβολισμὸ καί στὴν ὄνειρική ποιότητα τῆς ἴδιας τῆς ἐμπειρίας. Ἐδῶ εἶναι πού οἱ ὄδιοι δρόμοι καί τὰ ἔρημα λιβάδια πραγματικὰ λειτουργοῦν. Ποιές εἶναι οἱ ἀξέχαστες εἰκόνες πού μένουν ἀπ' τὸν Φελλίνι; Οἱ νεαροὶ πού περπατοῦν ἀργὰ στὴν ἐρημικὴ ἀκρογιαλιά στοὺς "Βιτελλόνι" ἢ Τζελομίνα πού προχωροῦν πίσω ἀπὸ τοὺς τρεῖς μουσικούς στὸ "Λά Στράντα" ἢ Καμπίρια πού χορεύει πάνω στὴ σκηνή, ἀποκομμένη ξαφνικὰ ἀπὸ τὸ κοινὸ - αὐτές εἶναι οἱ μαγικὲς σκηνές του.

Εἶναι παράλογο νὰ σκεφτοῦμε ὅτι ὁ Φελλίνι ἀκολουθεῖ τὰ ἴχνη τοῦ νεορεαλισμοῦ, εἶναι ὅμως λάθος καί νὰ θεωρήσουμε τὴν δουλειά του τελείως ἀνεπηρέαστη ἀπ' αὐτόν. Πράγματι, εἶναι ὁ ρεαλισμὸς στὴν τεχνικὴ τοῦ Φελλίνι πού ἐμπλουτίζει τὰ σύμβολά του. Δὲν ὠραιοποιεῖ τὴν πραγματικότητα, ἂν καί ἔχει τὴν τάση νὰ τὴν ἐλέγχει περισσότερο ἀπὸ τοὺς προκατόχους του. Δὲν ἀποστρέφεται τὴν βρωμιὰ καί τὴ σκόνη ἢ τὴν φανταχτερὴ ἀσχήμια ἀπὸ τὰ φτιασιδία τῆς σκηνῆς. Πράγματι, ὅπως καί οἱ περισσότεροι νεορεαλιστές, ὁ Φελλίνι νιώθει ἄνετα στὸν χῶρο τῆς φτώχειας καί τῆς λιτότητας παρά στὰ ὀχυρά τῆς πολυτέλειας. Τό φτηνὸ, θορυβῶδες μιούζικ-χῶλ στίς "Νύχτες τῆς Καμπίρια" εἶναι πιὸ αὐθεντικὸ ἀπὸ τὸ πολυτελές, ἀσυνήθιστα ἡσυχο νάιτ-κλάμπ. Τὸ χαμόσπιτο τῆς Καμπίρια εἶναι λιγώτερο γελοῖο ἀπὸ τὴν μεγαλοπρεπῆ βίλλα τοῦ ἠθοποιοῦ. Δὲν εἶναι πρόβλημα ὀπτικῆς πραγματικότητας ἀλλὰ χρῆση τῆς κάμερα. Ὁ Φελλίνι βλέπει τὸν φτωχὸ σκηنيκὸ χῶρο μὲ ἀντικειμενικότητα καί ξεχωρίζει τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα του. Ἐνῶ τὸν πολυτελεῖ σκηنيκὸ χῶρο τὸν ἀντιμετωπίζει μὲ σατιρικὴ διάθεση καί τονίζει τὰ πιὸ γελοῖα χαρακτηριστικὰ του.

Ὅμοια, τουλάχιστον στίς "Νύχτες τῆς Καμπίρια", ἡ ἀνώτερη τάξη - ὁ ἠθοποιὸς καί ἡ ἐρωμένη του - εἶναι ἰδωμένη μηχανικὰ μέσα ἀπὸ τὰ ὀρθονοιχτὰ μάτια μιᾶς πόρνης τῆς κατώτερης τάξης. Ἡ ἀπροθυμία τοῦ Φελλίνι νὰ μελετήσῃ περισσότερα καί εὐρύτερα κοινωνικὰ στρώματα δὲν ὀφεί-



λεται σέ άνικανότητα. Κι άκόμα οί "Νύχτες τής Καμπίρια", παρ'όλα τά χαρίσματά τους, άντιπροσωπεύουν τό σημείο άπ'όπου ή προβληματική τοῦ Φελλίνι πάνω στους άνθρώπους τοῦ περιθωρίου άρχίζει νά φθίνει. Κατά κάποιον τρόπο οί "Νύχτες τής Καμπίρια" δέν έχουν τό μεγαλειό πού μās μεταδίδουν οί "Βιτελλόνι". Στους "Βιτελλόνι" ό κάθε χαρακτήρας έχει τήν άξία του καί κάθε έπεισόδιο προωθεί τήν ιστορία πρός τήν κοινή ά-άλήθεια. Οί "Νύχτες τής Καμπίρια", όμως, φωτίζουν μόνον έναν κεντρικό γυναικείο χαρακτήρα, πού ή Τζουλιέτα Μασίνα άποδίδει θαυμάσια, ενώ οί ύπόλοιποι χαρακτήρες παραπαίουν στό σκοτάδι τής πλάνης καί τής άποφασιστικότητας. "Όπως καί τό "Άά Στράντα", τό άλλο σχεδόν-άριστούργημα τοῦ Φελλίνι, έτσι καί οί "Νύχτες τής Καμπίρια" κάπου ξεστρατίζουν άπό τόν κυρίως στόχο τους καί σπαταλιούνται στό νά επιδείξουν τήν άριστοτεχνική έρμηνεία τών χαρακτήρων τους.

Andrew Sarris

(Confessions of a Cultist: On the  
Cinema 1955/1969

Άπό τό Film Culture, No 16, Γενάρης 1958)

Μετάφραση: Λιάνα Οικονόμου.

#### ΘΕΑΜΑ: ΜΕΓΕΘΥΝΣΗ ΤΗΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗΣ ΘΕΑΣΗΣ (Άποσπάσματα)

"Η ταινία τοῦ Φελλίνι "Τό σημειωματάριο ενός σκηνοθέτη" τελειώνει μέ μιá παρέλαση άπό άνόμοιους, έκκεντρικούς τύπους πού προσπαθοῦν νά τραβήξουν τήν προσοχή τοῦ σκηνοθέτη καί νά πετύχουν, ίσως, έναν ρόλο στήν έπόμενη ταινία του. "Άνθρωποι άπό τό πλῆθος συναγωνίζονται ποιός θά καταφέρει νά τόν άπασχολήσει παίζοντας άκκορντεόν, κάνοντας παράλογες έρωτήσεις, διαβάζοντας ξένες έφημερίδες, μοιράζοντας φωτογραφίες, δοκιμάζοντας τους μῦς τους καί πουλώντας ψευτοπορόντα τής τέχνης. "Η όλη εμφάνιση αὐτῶν τῶν ανθρώπων ταιριάζει άπόλυτα μέ τό έξωφρενικό τής συμπεριφοράς τους. Σέ σφματική διάπλαση κυμαίνονται άπό ίσχνους σέ έξαιρετικά μῶδες καί σέ ύπερβολικά παχύσαρκους καί άπό νάνους σέ γίγαντες. Τά πρόσωπά τους, οί εκφράσεις τους, τό ντύσιμο καί τό φέρεσιμό τους ποικίλλουν, πάντα άσυνήθιστα καί έντυπωσιακά. "Άν καί ό Φελλίνι φαινομενικά τους χαιρετᾷ μέ άνία καί κάπως ένοχλημένος, ό ίδιος όμολογεῖ ότι τρέφει μιá βαθεία συμπάθεια γι'αυτούς. "Συμπαθῶ πολύ όλους αὐτούς τους τύπους πού μέ παίρνουν άπό πίσω" έξομολογεῖται στό κοινό. "Εῖναι όλοι τους λίγο τρελλοί, τό ξερω. Δηλώνουν ότι μέ χρειάζονται, αλλά στήν πραγματικότητα έγώ τους χρειάζομαι περισσότερο. Τά ανθρώπινα χαρακτηριστικά τους εῖναι έντονα, κωμικά καί μερικές φορές πολύ συγκινητικά".

..... Τήν τελική αὐτή σκηνή μπορούμε νά τήν περιγράψουμε σάν "τσίρκο",



"τοιχογραφία", "πανηγύρι", ή ακόμη "νούμερα του βαριετέ". Αυτές οι αναλογίες μας προσφέρουν τό κλειδί με τό όποιο μπορούμε να προσεγγίσουμε τήν χρήση καί τήν θέση του θέματος μέσα στό έργο του Φελλίνι. 'Η σκηνή άποτελεϊ ένα τυπικό δείγμα τής θέσης του Φελλίνι πάνω στή ζωή καί στον ανθρώπινο κόσμο γύρω του... 'Από τόν πιό άσήμαντο ρόλο μέχρι τόν κεντρικό ήρωα, ό Φελλίνι άποδεικνύει τήν σταθερή άποψη του ότι κάθε ανθρώπινη ζωή είναι πολύτιμη καί ενδιαφέρουσα.

..... 'Ο Φελλίνι δέν χρησιμοποιεί τίς σωματικές ιδιομορφίες για να τυποποιήσει τά δευτερεύοντα πρόσωπα των ταινιών του αλλά για να τά ξεχωρίσει σαφώς τό ένα από τ'άλλο. 'Έχει ένα ιδιαίτερο χάρισμα να βρίσκει ανθρώπους πού ή όψη τους άντικατοπτρίζει μιá σαφή προσωπικότητα. Σ'αυτό τόν έχει βοηθήσει πολύ ή έμπειρία του σαν γεολογράφος. Συμπληρώνοντας τά φυσικά προσόντα των ήθοποιών του με τά κατάλληλα ρούχα, χειρονομίες καί στάσεις, ό Φελλίνι είναι ίκανός να μας μεταδώσει, στιγμιαία σχεδόν, μιá σύνθετη έντύπωση για έναν χαρακτήρα πού τόν βλέπουμε για μιá στιγμή μονάχα.... 'Ο Φελλίνι χρησιμοποιεί αυτή τήν μέθοδο άποτελεσματικά καί για τούς κύριους ρόλους καί στίς σκηνές του πλήθους.

..... Τό θέαμα είναι ένα μέσον πού χρησιμοποιεί ό Φελλίνι για να μεγενθύνει τήν συγκίνηση ή τήν σημαντικότητα μιáς ζωής ή ενός γεγονότος. Αυτό τό άποτέλεσμα πού δημιουργείται μας βοηθάει να διασαφηνίσουμε τόν κυρίαρχο ρόλο πού έχει τό θέαμα στίς ταινίες του, οι όποιες καταβάθος άποτελούν λεπτομερή πορτραϊτα δύο ή τριών κεντρικών χαρακτήρων. 'Η έπιθυμία του να υπερασπίσει τήν μοναδικότητα των πιό περιθωριακών ρόλων στίς ιστορίες των δικαίώνει τήν υπερβολική ιδιαιτερότητα των ανθρώπων πού χρησιμοποιεί. 'Αλλά γιατί πρέπει να τοποθετήσει τήν ιδιωτική ζωή του Γκουίντο, τής Τζελοσμίνα, τής Καμπίρια καί των άλλων σ'ένα τέτοιο πλαίσιο μαζικότητας; Είναι πράγματι άπαραίτητη αυτή ή συνένωση των εκατοντάδων έξτρα στοιχείων για να καταδειχτεί τό αίσθημα στειρότητας καί εξάντλησης πού κατέχει τόν Γκουίντο;

Είναι σημαντικό να θυμόμαστε ότι οι ταινίες στηρίζονται πάνω στα κύρια πρόσωπα. 'Ο Γκουίντο κατατρέχεται από τήν άνικανότητά του να συνεχίση τήν ταινία του καί να βάλη τίς προσωπικές του σχέσεις σε τάξη. Αυτές οι καταπιεστικές άνησυχίες έχουν διαποτίσει έντελώς κάθε κομμάτι τής ζωής του, κι όπου κι άν γυρίσει βρίσκει κάτι πού του τίς θυμίζει. 'Η συγκέντρωση των ταλαιπωρημένων γέρων στα λουτρά έξωτερικεύει σε μεγάλη κλίμακα τήν κατάθλιψη του Γκουίντο. Τό θέαμα αυξάνει τήν ευαισθησία μας προς τά συναισθήματά του, ενώ ό ίδιος μεγαλοποιείται στα μάτια μας εξαιτίας άκριβώς τής δικής του υπερμεγεθυμένης ματιάς πάνω στα πράγματα γύρω του. Αυτό βέβαια δέν σημαίνει ότι τά προβλήματα του Γκουίντο μας συγκινούν εύκολώτερα μόνο καί μόνο επειδή παρουσιάζονται μεγενθυμένα (τό άποτέλεσμα μπορεί να είναι καί άκριβώς τό αντίθετο). Είμαστε όμως έτοιμοι ν'άποδεχτούμε ότι ό Γκουίντο καί οι δυσκολίες πού αντιμετωπίζει είναι άρκετά σημαντικές ώστε να μας ενδιαφέρουν άκριβώς



επειδή ή ίδια ή ζωή του μάς φανερώνεται μέ τέτοιο έντυπωσιακό καί επιβλητικό τρόπο.....

... Έάν τέτοιου είδους σεκάνς στοχεύουν στό νά προσθέσουν περισσότερα στοιχεΐα στους χαρακτήρες, τότε πρέπει νά διατηροϋν στενή σχέση μ' αυτόλς. Ό πρωταγωνιστής δύσκολα θά κερδίσει τήν προσοχή τοϋ θεατή άν τό θέμα δέν άναφέρεται συχνά σ' αυτόν. Ή έμφαση τοϋ Φελλίνι στήν ύποκειμενικότητα άποδίδεται πολύ καλά στίς σκηνές πού οί χαρακτήρες του συνδέονται μέ διάφορα έντυπωσιακά γεγονότα. Τρία παραδείγματα μάς δείχνουν πώς ό Φελλίνι χρησιμοποιεί τήν ύποκειμενικότητα για νά μετατρέψει τήν όπτική άπόλαυση σέ ουσιώδη κριτική για τόν ήρωα. Ή σεκάνς στίς Ιαματικές πηγές στό "8 1/2" μάς μεταδίδει τήν άποψη τοϋ Γκουίντο σ' όλη της τήν έκταση καί ένταση, δίνοντάς μας συγχρόνως μία ίδια για τό πρόβλημά του όπως αυτός τό άντιλαμβάνεται. Τό ξέφρενο γλέντι τοϋ γάμου στό "Λά Στράντα", πού άκολουθεΐται άπό τήν μυστηριώδη συνάντηση μέ τόν Όσβάλντο, είναι μία βασανιστική κατάδειξη τής άπομόνωσης τής Τζελομΐνα. Καί ό σάλος πού προκαλεί ή θύελλα στή διάρκειά του διαγωνισμού για τήν "Μίς Σειρήνα" στους "Βιτελλόνι" μάς άφήνει μέ τήν αΐσθηση τοϋ πανικού καί τής σύγχυσης πού έχουν εισβάλλει στή ζωή τοϋ Φάουστο καί τής Σάντρα. Τό καθένα άπ' αυτά τά παραδείγματα προσθέτει ύπερβολικά πολλά στοιχεΐα για τούς ήρωες καί παρά τό ότι τό ίδιο άποτελεΐ ήδη αΐσθητική άπόλαυση για μάς, έν τούτοις μάς φέρνει πολύ κοντά στους χαρακτήρες.

..... Ό Φελλίνι άποκαλύπτει τό θέμα μ' έναν τρόπο πού μιμείται τήν δική μας όπτική διαδικασία, συγκεντρώνοντας τήν προσοχή του, άν καί για λίγο μόνο χρόνο, σ' ένα στοιχεΐο κάθε φορά. Έχουμε τήν τάση νά προσέχουμε περισσότερο τά άντικείμενα πού κινούνται παρά αυτά πού μένουν άκίνητα, κι έτσι άν κάτι διασχίζει τό όπτικό πεδίο τής μηχανής, ό Φελλίνι άμέσως θά τό έντοπίσει. Άν κάποιος εισβάλλει ξαφνικά μέσα στό κάδρο, ό Φελλίνι σχεδόν αυτόματα στρέφει τό κέντρο τής προσοχής του σ' αυτόν, μέ τόν ίδιο τρόπο πού τά μάτια μας κατευθύνονται καί προσαρμόζονται όταν ευθυγραμμίζουμε τό βλέμμα μας. Έτσι λοιπόν, ή κάμερα συμπεριφέρεται σαν νά ήταν τά δικά μας όπτικά όργανα κάτω άπ' τόν δικό μας έντελώς έλεγχο....

... Ό Φελλίνι έχει μία βασική μέθοδο για νά έρεθίσει τήν προσοχή τοϋ θεατή πάνω στήν άποκάλυψη τοϋ θεάματος. Άποκαλύπτει τήν μία λεπτομέρεια μετά τήν άλλη, φροντίζοντας νά ύπάρχει κάποια συνοχή μεταξύ τους. Ή συνοχή μπορεί νά προέλθει άπό τήν κίνηση τής μηχανής, τήν δυνατή αΐσθηση τοϋ τόπου καί τοϋ χρόνου ή άπό ποικίλλες ποιότητες ρυθμοϋ, έσωτερικές ή έξωτερικές. Όταν έρευνούμε κάποιον σύνθετο χώρο ή γεγονός, μπορούμε νά συγκεντρώσουμε τήν προσοχή μας σ' ένα πράγμα κάθε φορά. Έάν αΐφνιδιαστοϋμε άπό κάτι στήν περιφέρεια τοϋ όπτικού μας πεδίου, ένω είμαστε συγκεντρωμένοι σέ κάτι άλλο, μπορούμε νά στρέψουμε τήν προσοχή μας στό καινούριο έρέθισμα. Άλλά δέν μπορούμε, ταυτόχρονα, νά συνεχίζουμε νά κοιτάμε τό πρώτο άντικείμενο. Όταν πολλές δραστηριότητες συμβαίνουν συγχρόνως στό πλάνο, ό θεατής είναι σέ θέση νά





διαλέξει και την σειρά με την οποία θα διερευνήσει το κάθε γεγονός και το πόση ώρα θα αφιερώσει στο καθένα. Ένώ αυτό δημιουργεί μία χρήσιμη ασάφεια, απομακρύνει μέχρις ενός βαθμού τον θεατή από την δράση. Η θέση του είναι κατ'αναλογία υποκειμενική και πρέπει να δράσει πάνω στην σκηνή - δηλαδή να την κομματιάσει - πριν αρχίσει να ταυτίζεται μ' αυτήν. Δίνοντας το υλικό με ελεγχόμενη ροή, ο Φελλίνι μπορεί να καθοδηγήσει την προσοχή του θεατή ελέγχοντας κάθε τι όρατό και το βάρος που έχει κάθε στοιχείο. Η διαδικασία της αντίληψης συμπεριλαμβάνεται στην ταινία, και όπως οτιδήποτε άλλο που προβάλλεται στην οθόνη, με-γενθύνεται, δυναμώνοντας το αίσθημα συμμετοχής του θεατή.

..... Στις ταινίες του Φελλίνι, η σχέση ανάμεσα στον ήρωα και στο θέαμα είναι παλινδρομική. Ο ήρωας ωφελείται γιατί το θέαμα "ανοίγει διάπλατα" τον κόσμο του στον θεατή, κάνοντάς τον - και τον ήρωα μέσα σ' αυτόν - να φαίνεται μεγαλύτερος και σημαντικότερος. Η υπερβολική επίδειξη συναρπάζει τον θεατή και δεσμεύει την προσοχή και το ενδιαφέρον του για τον ήρωα. Σ' ανταπόδοση, ο ήρωας δίνει ζωή στο θέαμα. Η θέση του μέσα από τα γεγονότα δίνει μία ιδιαίτερη προσωπική νότα που αξίζει το συναίσθημα του κοινού. Το ποσοστό επιτυχίας ενός θεάματος εξαρτάται κατά βάση από το πόσο είναι ικανό να παράγει συναισθηματικές αντιδράσεις σ' αυτούς που το παρακολουθούν.....

..... Τα παραδοσιακά θεάματα έχουν κατά πολύ επηρεάσει την δομή των ταινιών του Φελλίνι. Το βαριετέ αποτελείται από πολλά νούμερα, το ένα άμεσα μετά το άλλο. Στο τσίρκο, τα νούμερα όχι μόνο παρουσιάζονται με πολύ γρήγορο ρυθμό αλλά συχνά συνυπάρχουν πολλά νούμερα ταυτόχρονα. Το αποτέλεσμα είναι ένα πυκνό ισοκύβλο πρόγραμμα που μεταπηδάει με γρηγοράδα σε διάφορες, πάντα ενδιαφέρουσες, καταστάσεις και διαθέσεις. Αυτή η τελευταία πρόταση μπορεί να αποτελέσει την περιγραφή οποιασδήποτε ταινίας του Φελλίνι.....

..... Για να διατηρήσει στα πλάνα του τον ρυθμό του τσίρκου ή του παγηνγυρισού, ο Φελλίνι δίνει στο κάθε στοιχείο τόσο φιλικό χρόνο όσο χρειάζεται για να ξερεθιστούμε απ' αυτό, αλλά ποτέ τόσον ώστε να μπορέσουμε να το μελετήσουμε. Το πόσο χρόνος μας χρειάζεται είναι βέβαια σχετικό και εκτείνεται ή συντομεύεται ανάλογα με το πόσο σύνθετο είναι το αντικείμενο, πόσο καθαρά μπορεί να ιδωθῆ και ασφαλώς με την διάθεση του θεατή. Οι τοιχογραφίες στις εκκακίες για το μετρό στο "Ρόμα" τραβούν τόσο το ενδιαφέρον μας ώστε μας γεννιέται η επιθυμία να τις δούμε από κοντά. Ένώ ο Φελλίνι μας αφήνει να τις δούμε, συγχρόνως μετακινεί την μηχανή εμπρός-πίσω. Αυτή η κίνηση εμποδίζει τα μάτια μας να δούν με ηρεμία τις τοιχογραφίες, κι έτσι ποτέ δεν έχουμε τον χρόνο να τις χαρούμε. Από μία άποψη ο Φελλίνι το κάνει αυτό για-





τί οι τοιχογραφίες αυτές που κατασκευάστηκαν στο στούντιο χάνουν την αίσθηση της αυθεντικότητας, όταν τις παρατηρήσει κανείς από κοντά. Αλλά το σημαντικό είναι ότι ο Φελλίνι συχνά χρησιμοποιεί τέτοιες κινήσεις της μηχανής για να θέσει σε αμφισβήτηση την ικανότητα αντίληψής μας....

Stuart Rosenthal

(Από τό "The Cinema of Federico Fellini")

Μετάφραση: Λιάνα Οικονόμου.

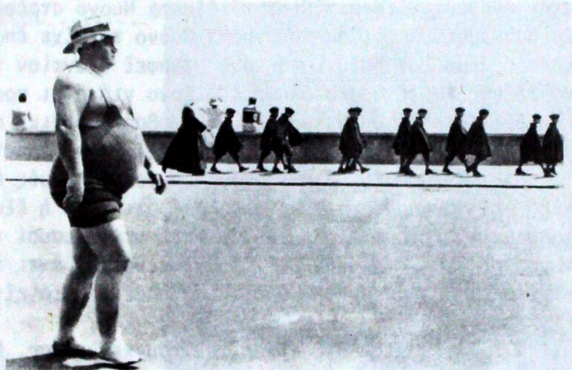
## Φιλομογραφία

Τά φώτα του Βαριετέ (1950), Ο Λευκός Σεΐχης (1952), Ο Βιτελλόνι (1953), Γραφεΐο συνοικισίων (έπεισόδιο στην σπονδυλωτή ταινία "Αγάπη στην πόλη") (1953), Λά Στράντα (1954), IL BIDONE (1955), Οί νύχτες της Καμπύρια (1956), Ντόλτσε Βίτα (1959), Οί πειρασμοί του δόκτωρα Άντόνιο (έπεισόδιο στην σπονδυλωτή ταινία "Βοκκάκιος '70") (1961), 8 1/2 (1962), Ίουλιέττα των πνευμάτων (1965), Τόμπυ Ντάμμιτ (έπεισόδιο στην σπονδυλωτή ταινία "Αλλόκοτες Ιστορίες") (1968), Φελλίνι, τό σημειωματάριο ενός σκηνοθέτη (1968), Σατυρικόν (1969), Οί κλόουνς (1970), Ρόμα (1971), Αμαρκόρντ (1974), Καζανόβας (1976), Πρόβα Όρχήστρας (1979).

(Από τό "Essays in Criticism - Federico Fellini"

έκδότης: Peter Bondanella)

Λ. Ούκ.



Από τό "Αμαρκόρντ"

### "ΛΑ ΣΤΡΑΝΤΑ" (LA STRADA)

Ίταλία, 1954.

Σκηνοθεσία: Φ. Φελλίνι, Σενάριο: Φ. Φελλίνι, Ε. Φλαυάνο, Τ. Πιλέλι, Διευθ. φωτογραφίας: Ότέλλο Μαρτέλλι, Μουσική: Νύνο Ρότα, Σκηνικά: Μάριο Ραβάσκο, Μοντάζ: Λέο Κατότσο, Παραγωγή: Κάρλο Πόντι, Νύνο Ντέ Λαουρέντις, Έρμηνεία: Τζουλιέττα Μασίνα, Άντου Κουήν, Ρύτσαρντ Μπαύσχαρτ, Άλντο Σιλβάνι.



Δημοσιογράφος: Άκουσα ότι ένας άνεπισημος λογοκριτής του Βαυαρων ήθελε ν' απαγορεύσει τίς "Νύχτες τής Καμπίρια" νά συμμετάσχουν στίς Κάννες, αλλά ότι ο Cardinal Spira τής Γένουας ήταν υπεύθυνος γιά τήν επιδοκιμασία τής ταινίας σου. Είναι αλήθεια;

Φελλίνι: Πού τ' άκουσες;

Δ.: Τό διάβασα στό Cinema Nuovo, νομίζω.

Φ.: "Α! καλά! Άν θές νά καταλάβης τή δουλειά μου μήν διαβάζης τό Cinema Nuovo. Άποκαλοϋν τό "Λά στράντα" κι έμένα ένα προδότη του νεορεαλισμού. Στήν Ιταλία είναι πολύ δύσκολο νά βρεΐς τίμια, αντικειμενική κριτική γιά τούς σκηνοθέτες. Υπάρχουν τόσα πολλά ιδιαίτερα συμφέροντα.

Δ.: Άλλά υπάρχει έν μέρος αλήθεια στήν παραπάνω ιστορία.

Φ.: Υπάρχουν συγκεκριμένες φήμες. Είναι χωρίς ένδιαφέρον.

Δ.: Συναντās κανένα πρόβλημα μέ τή λογοκρισία;

Φ.: Γι' αυτόν πού κάνει μιά ταινία υπάρχει πάντα λογοκρισία σέ κάθε χώρα. Στήν Ιταλία, αν δέν προερχόταν από τήν Έκκλησία, προέρχεται από τή γραφειοκρατία. Άν δέν είναι από τή γραφειοκρατία, τότε είναι απ' τούς κομμουνιστές. Άλλά νομίζω ότι αν ένα φίλμ είναι καλό, θά βρῆ τό κοινό του. Τό έννοητικό μέ τό "Λά στράντα" είναι ότι, ή προώθησή του από τήν Έκκλησία, χρησιμοποιήθηκε σαν τρόπαιο. Έπιστροφή στήν πνευματικότητα. Έτσι τό Cinema Nuovo στρέφεται τώρα έναντίον του. Σέ διαβεβαιώνω ότι αν τό Cinema Nuovo τό είχε επαινέσει πρώτο, ή Έκκλησία μπορούσε πολύ καλά νάχε στραφεΐ έναντίον του. Είναι πολύ σκληρό νά βλέπης χωρίς προκατάληψη ένα έργο γιά ό,τι πραγματικά είναι.

Δ.: Τότε τί θά θεωρούσες σαν σοβαρή κριτική του έργου σου;

Φ.: Τό γαλλικό βιβλίο τής E. Age1: "Les chemins de Fellini".

Δ.: Άκούσαμε νά λέγεται ότι ό νεορεαλισμός έφερε τό ιταλικό σινεμα στό παγκόσμιο προσκήνιο, αλλά ότι τώρα ή έξαψη των μεταπολεμικών χρόνων τέλειωσε, ότι οί νεωτερισμοί του νεορεαλισμού έπαψαν, ότι έχει δημιουργηθεί κάποιο κενό πού έχει άφήσει τόν ιταλικό κιν/φο συγκεχυμένο γύρω από τό πού πάει. Ποιά είναι ή προσωπική σου έκτίμηση γι' αυτό;

Φ.: Δέν νομίζω ότι είναι τόσο συγκεχυμένος. Θυμάμαι, μετά τόν πόλεμο, τά θέματά μας ήδη έτοιμα, φτιαγμένα. Πρωταρχικά προβλήματα: πώς νά επιζήσουμε, πόλεμος, ειρήνη. Αύτά τά προβλήματα ήσαν άμεσα βίαια. Άλλά σήμερα τά προβλήματα είναι διαφορετικά. Προφανώς οί νεορεαλιστές δέν έλπιζαν νά συνεχιστεΐ ό πόλεμος και ή πείνα μόνο και μόνο επειδή τούς έδινε υλικό. Νομίζω ότι οί εκδότες του Cinema Nuovo είναι έν μέρος υπεύθυνοι γιά ό,τι ονομάζεις δική μας άβειβαιότητα. Άντί νά καταλάβουν ότι ό νεορεαλισμός ήταν μιά αρχή, ύπόθεσαν ότι ήταν ένα τέλος, μιά "χρυσή εποχή". Μερικοί απ' τούς νεορεαλιστές έδειχναν νά



νομίζουν ότι δεν μπορούν να κάνουν μια ταινία χωρίς να έχουν έναν άνθρωπο με παλιά ρούχα μπροστά στη μηχανή. Αυτό δεν είναι σωστό. Δεν έχουμε ακόμα άγγιξει ούτε την επιφάνεια της ιταλικής ζωής. Ποιός ήταν -ό Ζαβατίνι; - πού 'πε ότι αυτός πού φτιάχνει μια ταινία δεν πρέπει να προσπαθεί να επηρεάσει την πραγματικότητα λέγοντας μια ιστορία, ότι δουλειά του είναι απλά να καταγράψει ό,τι περνάει μπροστά απ'τήν κάμερα. Βέβαια, καμιά ταινία δεν φτιάχτηκε ποτέ με τέτοιο τρόπο. Ούτε ακόμα από τον Ζαβατίνι.

Δ.: Τότε τό μόνο σωστό είναι να πούμε ότι είσαι αισιόδοξος για τό μέλλον του ιταλικού κιν/φου;

Φ.: Ναι. Ό νεορεαλισμός ήταν μόνο ένα ξεκίνημα.

Δ.: Αισθάνεσαι κάποια άβεβαιότητα για τήν σκηνοθεσία των έργων σου;

Φ.: Βασικά, όχι. Φυσικά, καθένας έχει πάντα άμφιβολίες.

Δ.: Τί σχέση έχουν τά θέματα των ταινιών σου μ'έκείνα των νεορεαλιστών;

Φ.: Οί ταινίες μου έχουν γίνει, ως επί τό πλεϊστον, αυτοβιογραφικά. Είναι βασισμένες στις εμπειρίες της παιδικής ηλικίας πού μ'άφησαν βαθιά έντύπωση. "Όταν ήμουν 12 χρονών, εργαζόμουν σ'ένα περιπλανώμενο τσίρκο. Θυμήθηκα περιστατικά, κομμάτια καί αυτά έγιναν τό "Λά στράντα". Οί ταινίες μου είναι ή ζωή μου. Δεν είχα στό μυαλό μου "σχολές", ούτε θεωρίες, όταν άρχισα να εργάζομαι.

Δ.: Τότε θάλεγες ότι ουσιαστικά άρχίζεις με μία ιστορία πού σου έχει κάνει κάποια έντύπωση καί από κεί επεξεργάζεσαι τίς εικόνες σου καί τήν τεχνική;

Φ.: Ναι, θάλεγα έτσι.....



"Απ'τό "Λά στράντα"

#### Ο ΓΚ. ΑΡΙΣΤΑΡΚΟ ΑΠΑΝΤΑ ΣΤΟΝ ΦΕΛΛΙΝΙ

Παραξευέντηκα όταν διάβασα τήν συνέντευξη πού δωσε ό Φελλίνι στόν Τζ. Μπλούστουν (Film culture, Όκτώβριος 1957). Κατ'άρχήν ή υπόθεση



τοῦ Cardinal Spiri δέν ἦταν ὅπως τήν εἶπε ὁ Φελλίνι, μιά ὑπόθεση ἀπλά ἀσήμαντη. Στήν Ἰταλία τό γεγονός προκάλεσε βίαιες ἀντιδράσεις, ἀκόμα καί διενέξεις. Τό Cinema Nuovo (No 107) ἔγραψε γι' αὐτό τό ζήτημα: Δέν παίρνουμε μέρος στή ἐπίθεση ἐνάντια στόν Φελλίνι, πού πολλά ἔντυπα ἀρχισαν - ὄχι πάντα διακριτικά - ἀφοῦ ὁ Φελλίνι ἐνοχλημένος ἀπό τό μπερδεμένο ζήτημα τῆς λογοκρισίας, ἐπικαλέστηκε τόν ἐπιφανή ἱεράρχη τῆς Γένουας. Περιοριζόμαστε στό ν' ἀναφέρουμε μιά γνώμη γιά τό γεγονός, ἐκφρασμένη ἀπ' τόν Ἀλμπέρτο Μοράβια στό Espresso: "Φαίνεται, κατ' ἀρχήν, ὅτι τό Ἰταλικό κράτος κυβερνιέται ἀπό ἀνθρώπους οἱ ὁποῖοι δέν ἔχουν τήν ἀντίληψη τοῦ Κράτους, ἐπειδῆ εἶναι πρῶτα Καθολικοί καί κατὰ δεύτερο πολίτες. Αὐτό σημαίνει ὅτι ἡ πραγματική δύναμη τώρα δέν εἶναι αὐτή τοῦ Κράτους, ἀλλά βρίσκεται ἔξω ἀπ' αὐτό. Σημαίνει, τελικά, ὅτι εἶναι ἀχρηστο νά ὑπάρχει μιά ἐπιτροπή λογοκρισίας καί πολλές ἄλλες τέτοιες ὑπηρεσίες, ἀφοῦ οἱ ἐξουσίες πού πρέπει νά πάρουν τήν τελική ἀπόφαση εἶναι κάπου ἄλλοῦ. Ἡ ὑπόθεση τοῦ Φελλίνι ὄχι μόνο τό δείχνει, ἀλλά τό ἐπιβεβαιώνει".

Τί εἶναι ἡ διαμάχη μεταξύ "Cinema Nuovo" καί Φελλίνι; Εἴμαστε μεταξύ τῶν λίγων πού ὑπερασπίζονται τόν Φελλίνι. Τόν ὑποστηρίξαμε ἀπό παλιά, ἀπ' τοῦς "Βιτελόνι". Ἀλλά ἐκφράσαμε τίς ἀμφιβολίες μας βλέποντας τό "Λά στράντα". Ὑπάρχει μιά ἀποψη ὅτι τό φίλμ τοῦ Φελλίνι εἶναι γεμάτο ἀπό μυστήριο, χάρη, μυστικισμό. Ἐπειτα ὑπάρχει μιά ἄλλη ἀποψη, αὐτή τοῦ Cinema Nuovo, πού προτείνει μιά γνώση καί μιά πίστη στόν ἀνθρώπο, τήν ἱκανότητά του νά κυριαρχεῖ καί νά τροποποιεῖ τόν κόσμο του, νά λύνη τά προβλήματά του μέσα καί ἔξω ἀπ' αὐτόν - μέ μιά λέξη, ρεαλισμός. Σκοπός μας ἦταν, κριτικάροντας τό "Λά στράντα", νά ὑποχρεώσουμε τόν Φελλίνι νά ἐκφράσῃ ἕνα κόσμο πού δέν τοῦ ἀνήκει; Γεγονότα καί πρόσωπα πού φυσικά δέν μπορούσε νά δημιουργήσῃ; Δέν φαίνεται ἔτσι. Ἀλλά ἡ κριτική, κάθε κριτική, ἔχει τή δική της art poetica..... Δέν πρέπει, φυσικά, νά ἐπιβάλουμε τίς πεποιθήσεις μας στήν προσωπικότητα τοῦ σκηνοθέτη καί ἔτσι ἀναγκαζόμαστε νά παραδεχτοῦμε, γιά τήν ὥρα, τή λογική του καί τό σχόλιο γιά τή μιά ἢ τήν ἄλλη ἀπομονωμένη σεκάνς. Γι' αὐτό, δέν λέμε, οὔτε εἶχαμε ποτέ πεῖ, ὅτι τό "Λά στράντα" εἶναι μιά κακῆ σκηνοθετημένη καί ἐρμηνευμένη ταινία. Τό ἔχουμε ξεκαθαρίσει καί διασαφηνίσει ὅτι εἶναι λ α θ ε μ ε ν η' ἡ προοπτική της εἶναι λ α θ ε μ ε ν η' αὐτή ἡ προσωπική ταξινόμηση εἶναι σχετική καί παράγεται ἀπό τήν ἀρνησή μας νά ὑποστηρίξουμε τήν ἀποψη τῆς ταινίας καί τή λύση πού προτείνει. Οὔτε κανένας συγγέει, ὅπως συγγέει ὁ Φελλίνι, τή σημασία πού'χουμε ἀποδώσει στόν "νεορεαλισμό" μέ ρεαλισμό, ἰδιαιτέρα ἐπεξεργασμένη ἀργότερα στίς κριτικές τοῦ Cinema Nuovo. Πιθανόν αὐτές οἱ κριτικές (εἰδικά στίς ταινίες τοῦ Φελλίνι) νάναί κάπως περιορισμένες ἀπό ἕνα τόνο πού'ναι ἐξ' ὀλοκλήρου ἀρνητικός καί ἴσως πολεμικός. Σκοπός αὐτῶν τῶν κριτικῶν, ἐν τούτοις, ἦταν νά συμβάλουν σέ μιά πλατιά κατανόηση τοῦ σκηνοθέτη καί ὀλοκλήρης τῆς νεορεαλιστικῆς ἐξέλιξης στήν ὀ-



ποία φαίνεται ο Φελλίνι συμμετέχει έν μέρει (στήν κριτική του για τά έξιμα ή στή χρήση τής άπλης καταγγελίας) αλλά σ' αυτό τό σημείο, σέ καμ- μιά περίπτωση δέν εΐναι ένας "προδότης". Έχουμε μιλήσει για τή ζωτι- κή τάση του Ίταλικού μεταπολεμικοῦ κινηματογράφου σάν μιά νέα πολιτι- στική δύναμη, έναν νέο άνθρωπισμό, αλλά τόν έχουμε πάντα θεωρήσει ένα άρχικό σημείο - όχι ένα σημείο άφιξης, ένα "τέλος" μιά "χρυσή έποχή" πέραν του όποίου δέν εΐναι δυνατόν κανείς νά πάη. Ούτε κρύψαμε, ούτε άπορίψαμε τήν προσωπική μας ευθύνη για τήν παρούσα άβεβαιότητα του Ί- τλικού κινηματογράφου.....

..... Ο Φελλίνι παρατηρεΐ, έπιπλέον, στήν συνέντευξή του, ότι δέν έχουμε ακόμα άγγίξει τήν έπιφάνεια τής Ίταλικής ζωής, καί εΐναι σωστό. Τό Cinema Nuovo έχει πάντα τονίσει τήν ανάγκη μίας προοδευτικής μετά- βασης από τό χρονικό στήν Ίστορία, άπ' τή μικρή Ίστορία στή νουβέλα, πούναι τελικά ή μετάβαση άπ' τόν νεορεαλισμό στόν ρεαλισμό. Από δώ προέρχονται οί δημόσιες καί ιδιωτικές συζητήσεις μέ τόν Ζαβατίνι, μιά γνήσια άνταλλαγή ιδεών. Δέν έχουμε συμφωνήσει μέ τόν Ζαβατίνι - για νά πάρουμε ένα παράδειγμα - στήν έπιμονή του ότι ό σκηνοθέτης δέν πρέπει νά προσπαθΐ νά έπηρεάζη τήν πραγματικότητα για νά τήν έκθέσει, ότι δου- λειά του εΐναι άπλά νά καταγράψη ό,τι περνάει μπροστά άπ' τήν κάμερα. Αυτό εΐναι χρονικό καί όχι Ίστορία.....



΄Από τούς "Βιτελλόνι"

΄Ηθελα νά πώ τά παραπάνω στους άναγνώστες του Film Culture, γιατί πράγματι ό Φελλίνι δέν έχει διακρίνει τήν άρνητική κριτική άποψη από τή φιλία, καί τήν τιμιότητα τής κριτικής, καί έπειδή τέτοιες τυχαίες κατηγορίες για άτιμία, πού άπευθύνονται στους Ίταλούς κριτικούς γενι- κά, καί στο Cinema Nuovo ειδικώτερα, εΐναι πολύ άδικες.

(΄Απ' τό Film Culture)

Μετάφραση: Ρίτα Κολαΐτη



## "ΟΙ ΒΙΤΕΛΛΟΝΙ" (I VITELLONI)

Ιταλία, 1953.

Σκηνοθεσία: Φ. Φελλίνι, Σενάριο: Φ. Φελλίνι, "Εννιο Φλαϊάνο, Τούλλιο Πινέλλι, Διεύθυνση φωτογραφίας: Ότελλο Μαρτέλλι, Μουσική: Νίνο Ρότα, Σκηνικά: Μάριο Κιάρι, Μοντάζ: Ρολάντο Μπενεντέτι, Παραγωγή: Reg Films - Cité Films, Έρμηνεία: Φράνκο Ίντερλέγκι, Φράνκο Φαμπρίτσι, Άλμπερτο Σόρντι, Λεοπόλντο Τριέστε, Ρικάρντο Φελλίνι, Έλεωνόρα Ρούφο.

### ΠΡΩΪΜΟΣ ΦΕΛΜΙΝΙ: ΟΙ ΒΙΤΕΛΛΟΝΙ

του Πήτερ Μποντανέλλα

Ένω οι δύο πρωταγωνιστές του "Λευκού Σείχη" άναπαριστούν ό καθένας από μία άποψη του θέματος φανταστικό-πραγματικότητα και συσχετίζονται στενά μέ τίς συχνές διασταυρώσεις των δύο ιστοριών, στό "Οί Βιτελλόνι ό Φελλίνι αλλάζει τήν άφηγηματική δομή σε αρκετά σημαντικά στοιχεία. Αύξάνει, δηλαδή, τήν άπόσταση των χαρακτήρων από τόν ίδιο, παρεμβάλλει τήν φωνή ενός σοφού-γνώστη άφηγητή, ό όποιος δένει τήν μάλλον άμορφη πλοκή και τής προσδίδει ένα άφηγηματικό σχολιασμό, καθώς έπίσης μία άντικειμενική όπτική των γεγονότων. Ποτέ δέν μαθαίνουμε τήν ταυτότητα αύτης τής φωνής - πιθανώς νά παριστά τόν ίδιο τόν Φελλίνι ή νά άντανακλά τήν άποψη ενός ώριμου Moraldo, καθώς άναπολεϊ τό παρελθόν. Αυτό τό άντικειμενικό στοιχείο, από τήν σκοπιά του όποιου κρίνονται οι φαντασιώσεις των Βιτελλόνι είναι τό αντίβαρο μιās νέας, πολύ ύποκειμενικής κάμερας, ή όποία άντανακλά όχι μόνο τήν σοφή προοπτική του σκηνοθέτη, αλλά και τά πιό άκραία σημεία τής όπτικής των χαρακτήρων του.

Αύτές οι τεχνικές άπόψεις δέν πρέπει νά μάς κάνουν νά άγνοήσουμε τό γεγονός ότι τό θέμα τής ταινίας είναι παρόμοιο μ'έκεينو του "Λευκού Σείχη". Πράγματι, οι κόσμοι του φανταστικού και τής πραγματικότητας και ή προκαλούμενη σύγκρουση μάσκας-προσώπου άπεικονίζονται έδώ καθάρτερα παρά άλλου μέ τόν συνδυασμό τής άντικειμενικής άφήγησης και τής ύποκειμενικής κάμερας. Τώρα όμως ή ταινία προχωρεί πέρα από τίς προηγούμενες και δίνει κάποια επίλυση στό δίλημμα πού τίθεται αλλά δέν άπαντιέται στό τέλος του "Λευκού Σείχη". Η πλοκή-ύπόθεση παρακολουθεϊ και έπιλύει τίς διαφορετικές προσωπικές κρίσεις κάθε Βιτελλόνι: πρώτα (κατ'άρχήν) σκιαγραφούνται οι κοινωνικοί ρόλοι τους και στήν συνέχεια άποκαλύπτονται από τίς μάσκες τους, έξαναγκαζόμενοι νά άντιμετωπίσουν τήν πραγματικότητα του προσώπου τους και τήν κενότητα των φαντασιώσεών τους.....

.....Καθένας από τούς Βιτελλόνι ζει μία κρίση, καθώς οι φαντασιώσεις τους άντιμετωπίζουν τήν πραγματικότητα. Μετά άπ'αυτό τό σόκ, όλοι βγάζαν τίς κοινωνικές τους μάσκες και άντιμετωπίζουν τά περισσότερο άυθεντικά, αλλά και πολύ λιγώτερο έλκυστικά πρόσωπά τους. Καί στίς τρεις



περιπτώσεις, ή αλήθεια πού άναφάινεται μέσα από τήν σύγκρουση είναι πολύ σκληρή για τούς βασικά ρηχούς χαρακτήρες. Ή ζωή τους ρέει στήν έπιφάνεια τής πραγματικότητας, και όταν οί έπιπόλαιες έπιλύσεις στά σοβαρά προβλήματα δέν έπαρκοῦν, οί Βιτελλόνι χάνουν τόν έλεγχο τους και προσκολλώνται πάνω στήν ευχάριστη άνεση τής κατεστραμμένης φαντασίωσής τους. Ή Moraldo, όμως, ποτέ δέν έξαναγκάζεται νά ύποστῆ τό ίδιο είδος δοκιμασίας, όπως οί φίλοι του. Αντίθετα, έχει τήν δυνατότητα νά παρακολουθῆ τίς άποτυχίες τους και μπορεί νά διδάσκεται από τά άρνητικά τους παραδείγματα. Ή στιγμή τής αλήθειας γι'αυτόν συνεπάγεται τήν άπόφασή του νά έγκαταλείψει τήν έπαρχία και ό καταλύτης γι'αυτή τήν άπόφαση είναι ένα μικρό άγόρι πού δουλεύει στό σιδηροδρομικό σταθμό. Τοῦ θυμίζει τήν παιδική του ήλικία όταν τά προβλήματα ήταν άπλούστερα και μπορούσαν νά λυθοῦν μέσω εύκολων φαντασιώσεων. Ή Moraldo άντιλαμβάνεται όμως ότι οί παιδικές φαντασιώσεις, τέτοιες πού οί φίλοι του Βιτελλόνι ποτέ δέν έγκατέλειψαν, δέν ταιριάζαν σ'ένα ώριμο ένήλικα. Έτσι λοιπόν ό Moraldo τίς έγκαταλείπει, όπως και ό Φελλίνι πρίν από χρόνια. Για τό τελευταίο τράβηγμα, ό Φελλίνι χρησιμοποιεί μία κινούμενη, ύποκειμενική κάμερα για νά μάς κάνη νά αισθανθοῦμε τά συναισθήματα τοῦ Moraldo, πού φεύγει καθώς τό τραίνο άρχίζει νά ξεκινά για τή Ρώμη και ό Moraldo άποχαιρετά τόν μικρό του φίλο, ή κάμερα μπαίνει στό ύπνοδωμάτια τών Βιτελλόνι φίλων του και περνά από τόν καθένα, σαν νοσταλγικό χάδι.

Ή Moraldo άφησε κατά μέρος τά παιδιαρίσματα και είναι ό πρώτος Φελληνικός χαρακτήρας πού έχει ύποστῆ μία μεταστροφή. Ή φύση αυτής τής μεταστροφῆς είναι μία φιλοσοφική αλλαγή, μία συνειδητή άπόφαση νά αποδεχθῆ τόν κόσμο τών ένηλίκων και νά έγκαταλείψη τίς παιδαριώδεις φαντασιώσεις τοῦ παρελθόντος σαν τήν βάση τής ζωῆς του. Δέν άποτελεῖ όμως μία ολοκληρωτική άπόρριψη τοῦ κόσμου τής φαντασίας για έκείνον τής πραγματικότητας, ούτε είναι ένα είδος θρησκευτικῆς μεταστροφῆς, τέτοια πού σημαδεύει τίς ζωές τής Τζελοσμίνας, τής Καμπίρια και τοῦ Augusto, σίς τρεῖς έπόμενες ταινίες. Άλλά είναι ένδιαφέρον τό γεγονός ότι ό έπαγγελματίας ήθοποιός πού παίζει τόν ρόλο τοῦ Moraldo - ό Franco Interlenghi - άρχισε τήν καριέρα του σαν μη έπαγγελματίας στό ρόλο τοῦ όρφανοῦ παιδιοῦ στό Shoeshine τοῦ Ντέ Σίκα. Ή Interlenghi - ό ήθοποιός-μεγάλωσε και ό χαρακτήρας Moraldo ώρίμασε. Τελικά, ό Φελλίνι φαίνεται νά μάς λέει ότι ό Ιταλικός κινηματογράφος πρέπει νά κάνη τό ίδιο. Άκριβώς, όπως ό Φελλίνι κρατάει κάτι από τό νεορεαλιστικό του παρελθόν στό "Οί Βιτελλόνι" (έναν ήθοποιό), έτσι και ό Ιταλικός κινηματογράφος πρέπει νά διατηρήσει τά καλύτερα στοιχεία τής νεορεαλιστικῆς κληρονομιάς - τήν τιμιότητα, τήν πίστη σίς ανθρώπινες αξίες και τήν ειλκρίνεια πού χαρακτηρίζει τά άριστουργήματα τών νεορεαλισμοῦ, ανεξάρτητα από τίς πολιτικές τους σκοπιμότητες ή τίς κινηματογραφικές τεχνικές. Άλλά πρέπει επίσης, όπως ό Moraldo και ό Φελλίνι, νά αναπτύξει, μέ τό πέραςμα τοῦ χρόνου, και τίς άνάγκες τοῦ ίδιου τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου.



Μέ τά "Variety Lights", "Λευκός Σείχης" καί "Οί Βιτελλόνι", ό Φελλίνι μεταφράζει τήν αὐθεντική κληρονομιά τοῦ νεορεαλισμοῦ καί τά μηνύματά του στό ὅτι οἱ ἀπαιτήσεις τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης εἶναι σημαντικώτερες. Καί πιό ἀναγκαῖες ἀπό τά κέρδη τῶν παραγωγῶν, τούς διανοομενίστικους καυγάδες, τίς συχνά σχολαστικές ἀπορρίψεις τῶν κριτικῶν ἀκόμη καί τήν ἐντονη προτίμηση τοῦ ἄστατου κινηματογραφικοῦ κοινοῦ. Μ' αὐτή τήν κληρονομιά καλλιτεχνικῆς τιμιότητος ἐνσωματωμένη στήν δική του δημιουργική ὀπτική, ό Φελλίνι ξεπερνᾷ τίς νεορεαλιστικές πηγές του, μέ τήν νέα προοπτική τῆς φύσης τοῦ κινηματογραφικοῦ χαρακτήρα καί τίς δραματικές πιθανότητες τῆς σύγκρουσης κοινωνικῶν ρόλων - εἰλικρινῶν συναισθημάτων, μάσκας - προσώπου. Κάνοντας αὐτό, βάζει τά (νοητικά) θεμέλια τῆς πολυσύνθετης μελλοντικῆς του καριέρας, διότι ὅλα τά μετέπειτα ἔργα του διαμορφώνονται, σ' ἕνα βαθμό, ἀπό τό ἀρχικό του ἐνδιαφέρον γιά τήν διαλεκτική ἀναμέτρηση φανταστικοῦ καί πραγματικότητας.

Μετάφραση: Μαρία Μπόζιου



Ἐκ τῆς ταινίας "Κλόουν"

### "Τόμπυ Ντάμιτ" (Toby Dammit)

Ἰταλία, 1968.

(Ἐπεισόδιο στήν ταινία "Ἀλλόκοτες Ἱστορίες" πού περιλαμβάνει κομμάτια τοῦ Λουί Μάλλ καί Ροζέ Βαντίμ), Σκηνοθεσία: Φ. Φελλίνι, Σενάριο: Φ. Φελλίνι, Μπ. Ζαππὸνι (ἀπό τήν νουβέλλα τοῦ Ἐντγκαρ Ἄλλαν Πόε "Μὴν στοιχηματίζεις ποτέ τό κεφάλι σου μέ τόν διάβολο"), Διεύθ. φωτογραφίας: Τζιουζέππε Ροτοῦννο, Μουσική: Νύνο Ρότα, Σκηνικά: Πιέρο Τότσι, Μοντάζ: Ρουτζέρο Μαστρογιάνι, Παραγωγή: Les Films Marceau/Cominor - P.E.A Cinematografica, Ἑρμηνεία: Τέρενς Στάμπ, Σάλβο Ραντόνε, Ἄντονια Πιερτότσι, Πόλιντορ.



## "Οί Κλόουνς" (I clowns)

Ίταλία, 1970.

Σκηνοθεσία: Φ. Φελλίνι, Σενάριο: Φ. Φελλίνι, Μπ. Ζαππόνι, Διευθ. φωτογραφίας: Ντάριο Ντ' Πάλμα, Μουσική: Νύνο Ρότα, Σκηνοκ. Ντανίλο Ντονάτι, Μοντάζ: Ρουτζέρο Μαστρογιάνι, Παραγωγή: Φ. Φελλίνι, Ούγκο Γκουέρρα, Έλιο Σκαρνταμάλλα, Έρμηνεία: (συνεργείο τής ταινίας): Μάγια Μόριν, Λίνα Άλμπερτι, Γκασπερίνο, Άλβάρο Βιτάλι, (Γάλλοι κλόουν): Άλεξ Μπαριό, Πιέρ Λοριό, Λοΰντο, Νύνο, Τσάρλι Ριβέλ, (Ίταλόι κλόουν): Ρικάρντο Βύλλι, φανοϋλλα, Τύνο Σκότι, Κάρλο Ρίτζο, Φρέντο Πιστόνι, ού Κολομπαΐόνι, Μέρλι, Βαλντεμάρο, Φουμαγκάλλι, (παύζουν τούς έαυτούς τους): Λιάνα Όρφέϋ, Τριστάν Ρεμού, Άντζια Έκμπεργκ, Βικτόρια Τσάπλιν, Μπαπτίστ, Πιέρ Έταϋ, Φ. Φελλίνι.

### ΟΙ ΚΛΟΟΥΝ ΤΟΥ ΦΕΛΛΙΝΙ ΚΑΙ ΤΟ ΓΚΡΟΤΕΣΚΟ

του Ούίλιαμ Φρή

.....Τό πρώτο θέμα του Φελλίνι είναι τό διαφορούμενο του κλόουν καί του μέσου σημερινού ανθρώπου. Τό φίλμ άνοίγει μέ τόν Φελλίνι πιτσιρικό νά ξεπνᾶ άπ'τό στήσιμο μιᾶς τέντας τσίρκου. Τήν ἄλλη μέρα πηγαίνει στό τσίρκο όπου έμφανίζονται διάφορα κωμικά γκροτέσκο νούμερα - άνθρωποι πού τρῶνε φωτιές, νάνοι, δύο παλαιστές άπ'τόν Άμαζόνιο καί ἄλλα τρομερά. "Όταν ὁ μικρός άρχίζει νά κλαίη, τόν βγάζουν έξω.

Ό Φελλίνι έξηγεῖ ὅτι φοβόταν γιατί οί κλόουν του θύμιζαν τούς συγχωριανούς του. Καί τότε άκολουθεῖ ἡ καταπληκτική σεκάνς ὅπου οί κλόουν πού βλέπαμε, ξαναεμφανίζονται σάν κάτοικοι του χωριοῦ - ἕνας γιάσος πού λέγεται Sig John, μιᾶ καλόγρια νάνος πού περνᾶ τήν ζωῆ τους στό μοναστήρι, μιᾶ στό ἄσυλο κ.ἄ. "Όλοι είναι γκροτέσκες έκδοχές τής ανθρώπινης, ὅλοι καρικατούρες.

Ἡ δόμηση του φίλμ στηρίζεται, σέ μιᾶ πολύπλοκη σχέση Λευκοῦ κλόουν - Αὔγουστου. Γιά παράδειγμα. Οί χωρικοί τής νεότητας του Φελλίνι καί οί κλόουν τής άρχικῆς σκηνῆς στό ρίνγκ ἔχουν μιᾶ ἀμφίδρομη σχέση. Μέ μιᾶ ἔννοια, οί χωρικοί προμηθεύουν τήν νόρμα τής ανθρώπινης συμπεριφορᾶς πού οί κλόουν παρωδοῦν. Μέ μιᾶ ἄλλη ἔννοια οί κλόουνς είναι ἡ νόρμα μέ τήν ὅποια ἀναγνωρίζουμε τό γκροτέσκο στή συμπεριφορᾶ τῶν χωρικών. Κάτω ὅμως άπ'αυτές τίς σχέσεις μᾶς παρουσιάζεται τό "μάτι τῆς πραγματικότητας", δηλαδή ὁ Φελλίνι. Οί χωρικοί είναι στυλιζαρισμένοι καί γκροτέσκοι μέ τόν τρόπο τους. Τό χωριό τής νεότητας του Φελλίνι μοιάζει μέ Ἱταλικό χωριό κινηματογραφικῆς έκδοχῆς ταινίας τῆς ἐποχῆς, μιᾶ παρωδία του κόσμου ἄλλά Cinecittá. Ὑπάρχει ἔπίσης μιᾶ ὁμιότης μεταξύ του Bigdom καί του Τσαμπανό του "Λά στράντα".

Ἡ πιό προφανῆς καί κωμική παρωδία ἔρχεται στή σκηνή του μπιλιάρδου, ὅπου οί χωρικοί παίζουν στήν ταβέρνα, ἐνῶ ἕνας μεσόκοπος ἄνδρας κάνει τήν ἐμφάνισή του ντυμένος ὅπως στή δεκαετία του '20, συνοδευόμενος ἀπό μιᾶ ὑπερβολική ξανθιά ἄλᾶ Marilyn Monroe, κάτω ἀπό τούς ἦχους τῆς μελωδίας Fascination. Ὁ δανδῆς του χωριοῦ, τό δνειρο του Ramon Navarro ὄλων τῶν γυναικῶν, καί ἡ γυναίκα κοιτάζονται μέ νόημα. Τήν σκηνή



καταστρέφει ή παρουσία του τρελλού του χωριού που κάνει άσμενες χειρονομίες.

Σ'αυτήν τήν σκηνή, ό βωβός κινηματογράφος, ήδη γκροτέσκος μέ τά σημερινά στάνταρτς, γίνεται ή βάση για νά κωμικοποιηθούν και οι πράξεις τών χωρικών και ή ιδέα του φίλμ. Οι χωρικοί, λοιπόν, και τό φίλμ παρωδούν ό ένας τόν άλλον. Κανείς δέν είναι πραγματικός. Είναι και οι δύο κλόουν.

"Ένα άλλο θέμα στην ταινία είναι ή άναζήτηση του κλόουν - μιá έκτρωματική προσπάθεια νά βρῆ τήν πραγματικότητα και νά τήν κινηματογραφήση. Από τήν κενή έκφραση στό πρόσωπο του κάμεραμάν μέχρι τήν άνικανότητα της σκριπτερέλ Maya, τό συνεργείο του φίλμ είναι ή πιό κωμική κομπανία που μαζεύτηκε ποτέ νά κινηματογραφηθή. Άλλά κι ό ίδιος ό Φελλίनि άσχολεϊται μέ τήν άυτοπαρωδία. Αυτός, τό συνεργείο και μερικοί άλλοι πηγαίνουν στό σπίτι τών Φρατελλίνι για νά δούν ένα σπάνιο ντοκυμανταίρ. Έκεϊ άνακαλύπτουν πώς δέν ξέρουν νά χειρισθούν τήν μηχανή προβολής. Χτυπούν τά κεφάλια κατά λάθος, ρίχνουν κάτω τίς μηχανές και τελικά καίνε και τό φίλμ. Σέ μιá άλλη σκηνή ό Φελλίनि πηγαίνει στό στούντιο της Γαλλικής τηλεόρασεως νά δῆ τό μοναδικό φίλμ που ύπάρχει για τόν Rhum. Η ύπεύθυνη που τόν ύποδέχεται τόν φωνάζει Bellini και τό φίλμ για τόν Rhum είναι τόσο μικρό και τεχνικά προβληματικό που δέν του δίνει καμιά πληροφορία. Ό Rhum παραμένει πιό φαντασματικός και μυστηριώδης παρά ποτέ. Τό φίλμ δέν μπορεί νά καταγράψῃ τήν πραγματικότητα. Μέ τό νά βάλλῃ δέ τήν Anita Ekberg νά ποζάρῃ μπροστά από τήν κλούβα μέ τίς τίγρεις παρωδεί τήν χρησιμοποίησή της από τόν ίδιο σαν παρωδό της σύγχρονης νεύρωσης-μονομανίας για τό σέξ.

Αυτή όμως ή παρωδία έχει και τήν σοβαρή της πλευρά. Ό Φελλίनि είναι τρελλός που προσάθησε νά κάνει ένα τέτοιο φίλμ. Ζητάει τήν πραγματικότητα, και βρίσκει μόνο γερασμένους ανθρώπους, άναμνήσεις, ξεθωριασμένες φωτογραφίες, μύθους. Κανείς δέν νοιάζεται πιά. Οι άνθρωποι ξεχάσαν νά γελούν. Και ή έρώτηση ξαναγυρνά. Γιατί ένα φίλμ για τούς κλόουν; Τό τσίρκο εξαφανίστηκε· ό κλόουν άξίζει νά πεθάνῃ. Μιá συμπεριφορά που φαίνεται ξεκάθαρα στην σκηνή μέ τόν ταξιτζῆ. Δέν πάει στό τσίρκο, έχει πιό σπουδαία πράγματα νά κάνῃ. Και ό Φελλίनि φτάνει στό συμπέρασμα πώς ό κλόουν πραγματικά πέθανε.

Τό τελευταίο θέμα της ταινίας είναι ή συνέπεια αυτού του συμπεράσματος. Σάν ό κλόουν πέθανε, ό Φελλίनि θά τόν άναστήσῃ σέ μιá έξωφρενική, φανταστική σκηνή κηδείας. Έδῶ είναι ό δημιουργός στίς πιό ύπεροπτικές και κλοουνίστικες στιγμές του.

"Η κηδεία είναι ένα όργιο από τρικ τών κλόουν. Άπ'τά μάτια τών λυπημένων πηδούν νερά όπως σέ συντριβάνι. Ό γυιός του νεκρού ένθουσιασμένος άπ'αυτά που παίρνει στή διαθήκη. Όλα έπιταχύνονται σέ μιá άνθολογία πυρετωδών νούμερων και ό Φελλίनि πετυχαίνει νά ξαναστήσῃ μιá άπ'τίς μεγαλύτερες παραστάσεις κλόουν, κάτι που μοιάζει νάναι ό θρίαμβος της φαντασίας του καλλιτέχνη πάνω στόν θάνατο.



Υπάρχουν όμως τρεις ιδέες που τεμαχίζουν και τελικά καταστρέφουν την κηδεία. Πρώτα-πρώτα ή ηλικία. Κατά την εξέλιξη της κηδείας ή πομπή περικυκλώνει εξελικτικά το ρίνγκ μέχρι που γίνεται βρόγχος. Τότε ένας-ένας οι ηλικιωμένοι κλόουν ξεκόβουν κυτάζοντας την κάμερα μ'ένοχή. Είναι γέροι. Ο καιρός τους πραγματικά έχει περάσει.

Ύστερα υπάρχει συνεχώς το συνεργείο του Φελλίνι που υποτίθεται πως φτιάχνει το φιλμ. Εκεί λοιπόν που γίνεται ή μεγάλη φασαρία στο ρίνγκ ένας δημοσιογράφος ρωτάει τον Φελλίνι τί σημαίνουν όλα αυτά. Για απάντηση δύο κουβάδες στο κεφάλι του Φελλίνι και του δημοσιογράφου ξερονται απ'τό ρίνγκ. Έτσι γελοιοποιείται ή ιδέα της "σημασίας".

Ο πιο σημαντικός όμως τεμαχισμός γίνεται απ'τήν ίδια την ιδέα του θανάτου. Η πομπή φθάνει στο αποκορύφωμα της χαράς με την ανάσταση του Αύγουστου. Όλοι χορεύουν βάλς και ο Αύγουστος ύψωνεται στους ούρανους και αιώρεται. Ο Λευκός κλόουν που ήγεται της πομπής υποκλίνεται μπρός στην κάμερα. Οί υπόλοιποι κλόουν εξαφανίζονται με βιαστικά cut. Ο Λευκός Κλόουν είναι εδώ τό σύμβολο του θανάτου και της τάξης. Σάν οδηγός της πομπής, οδηγεί τά ξει άλογα-κλόουν. Σ'όλη την κηδεία τους φωνάζει με αυστηρή άγγλική προφορά "Επιστρέψτε στις θέσεις σας". Αυτό βέβαια άπειθύνεται στον Φελλίνι και σ'όλο τό θέαμα. Καί ή θέση βέβαια είναι ό κόσμος μας της πραγματικότητας, όπου ό κλόουν κι'αυτό που συμβολίζει - είναι νεκρός. Τελικά όλοι φεύγουν, τά φώτα σβήνουν και τό συνεργείο μαζεύει τίς μηχανές. Όλοι, έκτός από ένα γέρο κλόουν. "Μ'άρεσει" δηλώνει. Δέν θέλει νά επιστρέψη στό σπίτι. Μας διηγείται τό νούμερο που έκανε με τόν Φρου-Φρου. Ο Φρου-Φρου προσποιόταν τόν νεκρό κι αυτός τόν έψαχνε ματαίως. "Ωσπου έβγαλε μιά τρομπέττα και τόν καλούσε με την μουσική.

Κι ό Φελλίνι τελειώνει τό νούμερο μ'αυτό τό νούμερο. Σ'ένα άδειο τσίρκο παίζουν οί δύο κλόουν τρομπέττα, άπαντώντας ό ένας στή μουσική φράση του άλλου. Κατεβαίνουν στό ρίνγκ και μετά βγαίνουν απ'τή σκηνή μαζί. Δέν υπάρχει τίποτε άλλο, παρά ή άδεια πλατεία του τσίρκου, όλη ή ζωή του έχει φύγει.....

... Αυτό που κάνει ό Φελλίνι είναι ένα ενδιαφέρον ντοκυμανταίρ για την σκληρή συνειδητότητα της εποχής μας. Κατεχόμενοι από μιά μανία σοβαρότητας και διανοουμενισμών ξεχνάμε νά δεχθούμε τόν τρόπο ή τό γέλιο του γκροτέσκου ξεχάσαμε νά γελάμε με τούς έαυτους μας.

Τά φιλμ του Φελλίνι λειτουργούν σαν τούς πίνακες του Brueghel. Η πραγματικότητα και τό γκροτέσκο άναμειγνύονται στον παράλογο, και αντί νά γίνονται φρικτά ή άποκαλυπτικά όπως οί δουλειές του Bosch, γίνονται φυσικά κι άποδεκτά. Η άποδοχή είναι βασική στην έννοια του κωμικού. Καί στή διαδικασία της άυτογελοιοποίησής του ό Φελλίνι πετυχαίνει στό δημιουργικό έργο που είχε δεχθεί σαν άδύνατο.

Και στό τέλος του φιλμ ό κλόουν άποθεώνεται σ'ένα κόσμο πέρα απ' την πραγματικότητα.

( 'Απ'τό Journal of Modern Literature)

Μετάφραση: Άντρέας Τσάφος



## "Ιουλιέττα τῶν πνευμάτων" (Giulietta degli spiriti)

Ἰταλία, 1965.

Σκηνοθεσία: Φ. Φελλίνι, Σενάριο: Φ. Φελλίνι, Τ. Πινέλλι, Ε. Φλαῦ-  
ανό, Μ. Ρόντι. Διεύθ. φωτογραφίας: Τζιάννι Ντι Βενάντζο, Μουσική: Νίνο  
Ρότα, Σκηνικά: Πιέρο Τζεράρντι, Μοντάζ: Ρουτζέρο Μαστρογιάνι, Παραγωγή:  
"Αντζελο Ριτζόλι, Ἑρμηνεία: Τζουλιέττα Μασίνα, Μάριο Πίζου, Σάντρα Μί-  
λο, Σύλβα Κόσινα, Λού Τζιλμπερτ, Κατερίνα Μποράττο, Λουίζα Ντέ λα Νότσε.

### Η ΘΗΛΥΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΓΚΟΥΪΝΤΟ

- Φελλίνι καί Γιούνγκ -

Καρολίν Γκένταλντ

"Ἡ Ἰουλιέττα τῶν πνευμάτων" συχνά ἐρμηνεύεται σάν τό "8 1/2" ἀ-  
πό τῆ γυναικεία σκοπιά. Ὁ χαρακτήρας τῆς Ἰουλιέττας φαίνεται νά ἀν-  
τιστοιχεῖ μ' ἐκεῖνον τῆς Λουίζας, τῆς γυναικας τοῦ Γκουίντο στό "8 1/2",  
καί αὐτή ἡ ἀντιστοιχία εἶναι ἰδιαίτερα ἀποδεκτὴ ἐάν τό "8 1/2" ἰδῶθεῖ  
σάν μιὰ αὐτοβιογραφικὴ ταινία. Ὁ Γκουίντο, ὅπως καί ὁ Φελλίνι, εἶναι  
ἕνας σκηνοθέτης πού φτιάχνει μιὰ ταινία πού λέγεται "8 1/2". Ὁ Μάριο  
Πίζου, τό "ἄλλο ἐγώ" τοῦ Γκουίντο, πού ἐγκαταλείπει τὴν γυναῖκα του γιὰ  
μιὰ νεώτερη γυναῖκα, μοιάζει σὴν ἐμφάνιση μὲ τὸν Φελλίνι, πράγμα γιὰ  
τό ὁποῖο εἶναι πιθανόν νά τὸν διάλεξε ὁ Φελλίνι νά παίξει τὸν ρόλο τοῦ  
συζύγου τῆς ἀληθινῆς του γυναικας τῆς Τζουλιέττα Μασίνα σὴν "Ἰουλιέ-  
ττα τῶν πνευμάτων". Τό "8 1/2" καί ἡ "Ἰουλιέττα", μοιάζουν καί τὰ δύο  
μαζὶ μιὰ σύνθεση πᾶνω στὸν γάμο τοῦ Φελλίνι, ὅπου ἡ "Ἰουλιέττα" ἀντι-  
προσπεύει τὴν ἱστορία ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς Τζουλιέττα Μασίνα ἢ τῆς κυρί-  
ας Φελλίνι. Φῆμες γιὰ τίς δυσκολίες πού περνοῦσε ὁ γάμος τοῦ σκηνοθέτη  
τὸν καιρὸ ἀκριβῶς πού γυριζόταν ἡ "Ἰουλιέττα" ἐπιβεβαιώνουν αὐτὴν τὴν  
ὑπόθεση.

Ἡ Τζουλιέττα καί ἡ Λουίζα ἔχουν πολλὰ κοινὰ σημεῖα. Καί οἱ δύο  
εἶναι σχετικὰ ἀσεξουαλικές, κρύβοντας τὴν θηλυκότητά τους μὲ φαρδιά  
ροῦχα τῆς Ἀνατολῆς. Ἡ Λουίζα φορᾷ μιὰ ἄσπρη σὺλ Νεχρόν Ζακέττα καί  
ἡ Τζουλιέττα ἐμφανίζεται συχνά μὲ μιὰ κινέζικη ἄσπρη στολή. Στὸ γάμο  
τους, πάλι, καί οἱ δύο, παίζουν τὸν ρόλο τῆς προσβεβλημένης ἠθικῆς δύ-  
ναμης. Ἐχουν ἐπίσης καί οἱ δύο διάφορους μὴ ἐπιθετικούς ἀρσενικούς  
θαυμαστές (ἡ Λουίζα τὸν Ἑνρίκο, ἡ Τζουλιέττα τὸν Χοσέ) καί φίλες πού  
ἐνδιαφέρονται γιὰ τὸν πνευματισμὸ (ἡ Λουίζα τὴν Ροσέλλα καί ἡ Τζουλιέ-  
ττα τὴν Βάλ). Ἡ ὁμοιότητα ὁμως στὸν χαρακτήρα τῆς Λουίζας καί τῆς Ἰ-  
ουλιέττας (ὅπως καί τοῦ Γκουίντο καί τοῦ Τζιόρτζιο) φτάνει μέχρι ἕναν  
ὀρισμένο βαθμὸ γιὰ τὸ κάθε φίλμ βλέπει αὐτὸν τὸν χαρακτήρα διαφορε-  
τικὰ καί πολλές φορές μεροληπτικὰ. Ἡ σύζυγος τοῦ Γκουίντο εἶναι μιὰ ἀ-  
πειλητικὴ γυναῖκα, ἀπαιτητικὴ καί μακρυνή, πού οἱ κατηγορίες της τὸν  
κάνουν νά τρώει τὰ νύχια του μὲ ἐνοχὴ ἢ νά προσποιεῖται ὅτι κοιμᾷται.  
Ὁ σύζυγος τῆς Τζουλιέττας εἶναι ἕνας ἐξευγενισμένος Τσαμπανὸ πού δια-  
μαρτύρεται εἰρηνικὰ καί πού οἱ ὑπεκφυγές του καί τὸ ὅτι προσποιεῖται  
τὸν κοιμισμένο εἶναι σημάδια ἀδιαφορίας καί ἐγκατάλειψης. Ὅπως ὁ Γκου-  
ίντο δὲν ἀντιλαμβάνεται ποτέ τὸν αἰσθησιασμὸ τῆς γυναικας του, ἔτσι καί  
ἡ Ἰουλιέττα δὲν ἀντιλαμβάνεται ποτέ τὸν κρυφὸ φόβο καί τὴν ἀβεβαιότη-  
τα τοῦ ἄντρα της.



Ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὸν Γκουίντο καὶ Τζιόρτζιο καὶ ἀνάμεσα στὴν Τζουλιέττα καὶ Λουίζα μπορεῖ ν' ἀπεικονίζει τὴν φύση τοῦ γάμου τοῦ Φελλίνι, ἀλλὰ ἐπίσης ἐκφράζει τὴν ἐπίδραση τοῦ Γιούνγκ στὸν Φελλίνι. Τὸν καιρὸ πού γυριζόταν τὸ "8 1/2" ὁ Φελλίνι ἔκανε θεραπεία σ' ἓναν ψυχαναλυτὴ, ὁπαδὸ τοῦ Γιούνγκ.

Στὸν Γκουίντο μποροῦμε νὰ ἀναγνωρίσουμε τὸν "ἔξωστρεφῆ" τύπο τοῦ Γιούνγκ τοῦ ὁποῖου ἡ τάση εἶναι πρὸς τὴν ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα καὶ εἰδικώτερα πρὸς τὸ ἐπάγγελμά του σὰ σκηνοθέτη τοῦ κινηματογράφου. Ἡ μελαγχολία του, ἡ ἀνικανότητά του νὰ δρᾷ καὶ οἱ φαντασιώσεις του εἶναι τυπικὲς ἀντιδράσεις ἐνὸς ἐξωστρεφῆ πού δέν μπορεῖ νὰ προσαρμοστῆί στίς ἐξωτερικὲς συνθήκες. Παρ' ὅλα αὐτὰ, ἐπειδὴ οἱ ἐνσυνείδητες ἐνοράσεις του συγκλίνουν στὸν "πραγματικὸ" ἀντικειμενικὸ κόσμο, φιλιμῶνται "ρεαλιστικά" σὲ μαῦρο-ἄσπρο. Παρὰ τὴν ὑποκειμενικὴ τεχνική, τὸ "8 1/2" μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σύμφωνα μὲ τὴν ἀπόψη τοῦ Γιούνγκ, σὰν ἡ τελευταία ταϊνία τοῦ Φελλίνι πού περιέχει ὅ,τι ἔχει ἀπομείνει ἀπὸ τὴν παράδοση τοῦ νεορεαλισμοῦ.

Ἡ Ἰουλιέττα εἶναι ὁ "ἔσωστρεφῆς" τύπος τοῦ Γιούνγκ πού ἡ τάση του εἶναι πρὸς τὴν ὑποκειμενικὴ ἢ ἐσωτερικὴ πραγματικότητα. Ἀντίθετα μὲ τὸν ἄντρα της πού εἶναι ἄνθρωπος τοῦ κόσμου, ταξιδεύει πολὺ, μιλάει πολλές γλῶσσες καὶ ἔχει ἓναν μεγάλο κύκλο ἀπὸ φίλους καὶ πελάτες, ἡ πρωταρχικὴ κλίση τῆς Ἰουλιέττας εἶναι πρὸς τὸ σπιτί καὶ τὸν γάμο της. Ὅπως εἶναι χαρακτηριστικὸ τοῦ ἐσωστρεφῆ τύπου, ἀντιλαμβάνεται τὸν ἄντρα της σὰν ἓνα ἀνώτερο ὄν τοῦ ἔξω κόσμου πᾶν στὸν ὁποῖο δέν ἔχει καμμία ἐπιρροή καὶ κανέναν ἔλεγχο. Ἄν καὶ ἡ βασικὴ της παρόρμηση εἶναι τὸ νὰ ἀφοσιωθεῖ ἀπελπισμένα στὸν ἄντρα της καὶ νὰ προσπαθῆσει νὰ τὸν ἐπηρεάσει, ὑπάρχει καὶ μιὰ ἀντίθετη παρόρμηση νὰ ἐλευθερωθεῖ, ὅπως τῆς προτείνει ὁ Ἀμερικανὸς ψυχαναλυτὴς Δρ. Μίλλερ, στὴν σκηνὴ μέσα στὸ δάσος μὲ τὰ πεύκα. Ἡ σύγκρισή της τὴν ὀδηγεῖ βαθιὰ μέσα στὸν καθαρὰ ὑποκειμενικὸ κόσμο τῆς ἀσυνείδητης φαντασίωσης. Τὸ ὑπερρεαλιστικὸ ἢ τὸ "ὄνειρικὸ" περιεχόμενον τῶν ἐνοράσεών της εἶναι κατ' ἀναλογία γυρισμένο ἔγχρωμο γιατί ὅπως δηλώνει ὁ Φελλίνι σὲ μιὰ συνέντευξή του τὸ χρῶμα εἶναι ἓνας προσωπικὸς καὶ ὑποκειμενικὸς παράγοντας, ἄμεσα συνδεδεμένος μὲ τὰ ὄνειρα.

Ὁ Γιούνγκ θεωρεῖ τὸν ἐσωστρεφῆ ρόλο σὰν τὸν φυσικὸ γιὰ μιὰ παντρεμένη γυναῖκα. Στὰ βιβλία του "Ὁ Γάμος σὰν ψυχολογικὴ σχέση" ὁ Γιούνγκ χρησιμοποίησε τοὺς ὄρους container γιὰ τὸν ἐξωστρεφῆ ἀρσενικὸ ρόλο καὶ contained γιὰ τὸν ἐξωστρεφῆ ρόλο καὶ contained γιὰ τὸν ἐσωστρεφῆ, θηλυκὸ ρόλο (σ.τ.μ.: container σημαίνει ὁ συγκρατῶν, ὁ περιέχων καὶ contained, αὐτὸς πού συγκρατιέται, αὐτὸς πού περιέχεται). Αὐτὸς πού περιέχεται, συγκρατιέται, ὅπως ἡ Ἰουλιέττα, πού ζεῖ ὀλοκληρωτικὰ μέσα στὸ περιεχόμενον τοῦ γάμου, ἀποκτᾷ μιὰ αἰσθησιμὴ πληρότητα μέσα ἀπὸ τὴν ταύτιση μὲ - καὶ τὴν ἀπορρόφηση ἀπὸ - τὸν ἄντρα της. Ὁ περιέχων, σὰν τὸν Γκουίντο, πού ἔχει ἐνδιαφέροντα πέρα ἀπὸ τὸν γάμο, αἰσθάνεται νὰ πνίγεται, νὰ ἀσφυκτιᾷ ἀπὸ τὸν περιεχόμενον, κι ὅμως ζηλεύει τὴν αἰσθησιμὴ πληρότητα πού ἔχει. Στὸ δεῦτερο μισό τοῦ γάμου, ἰδιαίτερα ὅταν κανεῖς αἰσθάνεται τὰ χρόνια πού περνοῦν σὰν μιὰ ἀποσυνθετικὴ δύναμη, αὐτὸς πού περιέχει συχνὰ θά ψάξει τὴν πληρότητα μέσα στὴν ἀπιστία. Ὁ πόθος του σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶναι νὰ γίνεαι contained, ὅπως ἡ γυναῖκα του. Μερικὲς φορὲς, στὴν διάρκεια τῆς διάλυσης τοῦ γάμου πού ἀ-





'Απ'τό "Τόμπυ Ντάμμιτ"

κολουθεῖ μετά τήν πράξη ἢ τήν περίοδο τῆς ἀπιστίας καί ὁ contained ἀντιλαμβάνονται ὅτι ἡ ψυχική ἐνότητα δέν ἐπιτυγχάνεται μέσα ἀπό τόν γάμο ἀλλά μόνο μέσα ἀπό τήν διαδικασία πού συμβαίνει ἐσωτερικά στό ἴδιο τό ἄτομο, καί ὁ Γκουίντο καί ἡ Ἰουλιέττα ἀνακαλύπτουν τήν ὁλοκλήρωσή τους σάν ἄτομα στό τέλος τῆς κάθε ταινίας.

Σύμφωνα μέ τόν Γιούνγκ, ὁ συνειδητός ἐξωστρεφῆς εἶναι ἕνας ἀσύνειδος ἐξωστρεφῆς καί ὁ συνειδητός ἐσωστρεφῆς εἶναι ἕνας ἀσύνειδος ἐξωστρεφῆς. "Ὅμοια, τό κάθε ἀρσενικό ἔχει μιὰ ἀσύνειδη θηλυκή ταυτότητα (anima) καί τό κάθε θηλυκό μιὰ ἀσύνειδη ἀρσενική ταυτότητα (animus). Στόν γάμο, ὁ ἄντρας τείνει νά διαλέξει τήν γυναῖκα πού ταιριάζει στό δικό του (anima) καί ἡ γυναῖκα τόν ἄντρα πού ταιριάζει στό δικό της animus. Ἔτσι, ἡ Ἰουλιέττα εἶναι καί γυναῖκα καί ἡ ἀσύνειδη θηλυκή πλευρά τοῦ Γκουίντο-Τζιόρτζιο. Πράγματι ἡ πιό ἐντυπωσιακή ἀντιστοιχία, ἀνάμεσα στό "8 1/2" καί τήν "Ἰουλιέττα" δέν εἶναι ἐκεῖνη τῆς Λουίζας καί Ἰουλιέττας ἢ τοῦ Γκουίντο καί Τζιόρτζιο ἀλλά αὐτή μεταξύ Γκουίντο καί Ἰουλιέττας. Ἀπό αὐτήν τήν πλευρά ἡ "Ἰουλιέττα τῶν πνευμάτων" δέν εἶναι ἀπλῶς τό "8 1/2" ἀπό τήν σκοπιά τῆς Λουίζας ἀν καί ἡ θηλυκή σκοπιά τῶν πραγμάτων εἶναι αὐτή πού ἀντιπροσωπεύεται.....

... Ὁ Γκουίντο καί ἡ Ἰουλιέττα ἔχουν καί οἱ δύο μιὰ ἐσωτερική σύγκρουση, ἡ πηγή τῆς ὁποίας εἶναι τό ἀρχέτυπο τῆς μητέρας. Γιά τόν Γκουίντο ἡ ἀξιόμειπη, ἐπιτιμητική - κι ὅμως ἐπικίνδυνη σεξουαλικά - γυναῖκα πού εἶναι ἡ βιολογική του μητέρα (καί ἀργότερα ἡ γυναῖκα του Λουίζα) εἶναι μιὰ δυσάρεστη σύνθεση τῶν δύο γυναικείων προτύπων μέ μητρική συμπεριφορά πού γνώρισε σάν παιδί ὁ Γκουίντο. Τό ἕνα πρότυπο εἶναι ἡ παραμάννα, ἕνα σύμβολο γεννημένο ἀπό τίς συγγενεῖς του πού τόν ἐλουζαν καί τόν φάσκωναν στό ἀγροτόσπιτο. Τό ἄλλο εἶναι ἡ πόρνη, ἕνα σύμβολο πού ἡ καταγωγή του βρίσκεται στίς ἐμπειρίες πού εἶχε σάν ἀγόρι μέ τήν Σαραγκίνα καί πιθανόν μέ τήν γιαγιά του πού ἡ γκρίνια της γιά τόν παππού του εἶχε σεξουαλικές προεκτάσεις. Ὁ ἐνήλικας Γκουίντο βασανίζεται ἀκόμα ἀπ'αὐτόν τόν διαχωρισμό ἀνάμεσα στήν Κλαούντια πού τόν περιποιεῖται καί τόν ἡρεμεῖ καί τήν ἐρωμένη του Κάρλα πού παίζει τήν πόρνη γιά νά τόν ἐρεθίζει σεξουαλικά.

Ἡ Ἰουλιέττα διαχωρίζει τό ἀρχέτυπο τῆς μητέρας σέ πόρνη - καλόγρια κι αὐτό εἶναι ἴσως ἡ πιό πειστική ἐνδειξη τῆς ἀντιστοιχίας της μέ



τόν Γκούιντο. Έάν ή αντίστοιχία της ήταν μέ τήν Λουίζα ή ταινία θά τό-  
νιζε τήν πάλη της μέ τό δικό της anímus - τό άρχέτυπο του πατέρα ή του  
άρσενικου. Στην πραγματικότητα υπάρχει μιá αντίθεση τών άρσενικών προ-  
τύπων πού έκπορεύεται άπό τήν διαφορά ανάμεσα στον πουριτανό διευθυντή  
του σχολείου και τον ήδονιστή παππού της 'Ιουλιέττας. 'Η έκλογή του  
Τζιόρτζιο σάν συζύγου είναι μιá άπόπειρα της 'Ιουλιέττας νά έπιλύση τήν  
άντίθεση ανάμεσα στους δύο άρσενικούς τόπους.

'Ο συνδυασμός του αίσθησιασμού και της εύπρέπειας στην μητέρα της  
'Ιουλιέττας είναι ή βασική πηγή της διαταραγμένης της θηλυκότητας. Οί  
δύο παιδικές της άναμνήσεις του τσίρκου και του θεατρικού έργου στο  
σχολείο προσφέρουν ένα κλειδί στη φύση αυτής της διατάραξης. Όπως οί  
δύο παιδικές άναμνήσεις του Γκούιντο στο "8 1/2", ή μιá άνάμνηση (τό  
τσίρκο) σχετίζεται μέ τήν σεξουαλική ανάπτυξη της 'Ιουλιέττας και ή άλλ-  
λη (τό θεατρικό έργο στο σχολείο) μέ τήν καταστολή αυτής της ανάπτυξης.  
'Υπάρχουν, όμως ισχυροί όπτικοί δεσμοί ανάμεσα στις άναμνήσεις... 'Η  
ανάμνηση του τσίρκου είναι τό ψυχικό ίσοδύναμο της Σαραγκίνας για τον  
Γκούιντο. Καί οί δύο θυμούνται τό θαυμασμό και τον τρόπο του σεξουα-  
λικού ξυπνήματος... Τό θεατρικό έργο στο σχολείο είναι τό ψυχικό ίσο-  
δύναμο της άνάμνησης του άγροτόσπιτου πού έχει ό Γκούιντο στο "8 1/2"..  
Γιά τήν 'Ιουλιέττα τό σέξ είναι τόσο επικίνδυνο όσο και ή άγαμία, και  
γι' αυτό και οί δύο άπεικονίσεις είναι αυξανόμενα συγκεχυμένες στις φαν-  
τασιώσεις και στις παραισθήσεις της.

Τά όνειρα του Γκούιντο και της 'Ιουλιέττας έχουν μερικά κοινά  
στοιχεία άν και τό όνειρο του Γκούιντο είναι πιό άπλό. 'Η πάλη του νά  
ξεφύγει από τήν άσφυξία μέσα στο τούνελ όπου παγιδεύεται από τους άν-  
θρώπους και τήν κυκλοφορία αντίστοιχεί μέ τήν πάλη του σάν "περιέχων"  
στον γάμο του και μέ τήν πάλη του ενάντια στο ύποκειμενικό σάν έξω-  
στρεφής τύπος, όπως επίσης και μέ τήν πάλη του ενάντια στις "πραγματι-  
κές" πιέσεις σάν σκηνοθέτη... 'Η 'Ιουλιέττα βλέπει τό όνειρο άφου έ-  
χει άποκρούσει τον δικηγόρο της και άφου έχει παραμεληθεί από τον Τζι-  
όρτζιο πού ξεχνάει τήν έπέτειό τους και τό έπόμενο πρωί φεύγει πριν ξυ-  
πνήσει ή 'Ιουλιέττα. Αυτό έχει σάν άποτέλεσμα νά αντιμετώπισει ξανά τήν  
διπλή άπειλή της σεξουαλικότητας και της άγαμίας, όπως επίσης και τήν  
πραγματική πιθανότητα νά τήν έγκαταλείψει ό Τζιόρτζιο...

.... Στην μέση τών δύο ταινιών "8 1/2" και " 'Ιουλιέττα" ή ένταση ανά-  
μεσα στα όράματα και τίς έκλογές κορυφώνεται από τά γεγονότα πού εισά-  
γουν τήν άναβίωση τών άναμνήσεων από τά παιδικά χρόνια. Οί άναμνήσεις  
του Γκούιντο άναζωπυρώνονται από τήν έπίσκεψή του στο ξενοδοχείο της  
Κάρλας και από τήν συνάντησή του στο κλάμπ τών ίαματικών πηγών μέ τους  
Μωρίς και Μάγια πού διάβαζαν τήν σκέψη. Οί άναμνήσεις της 'Ιουλιέττας  
έμφανίζονται μετά τήν έπίσκεψή της στο ξενοδοχείο της Μπίσμα όπου τά  
ξεχωριστά όράματα του άγιου και της πόρνης συμπλέκονται σε άπελπιστικό  
βαθμό. Τό ίδιο τό ξενοδοχείο ήταν παλιότερα μπουρδέλο, παρ'όλο πού τό-  
ρα έξυπηρετεί θρησκευτικές λειτουργίες...

... 'Η Μπίσμα είναι ένα αίνιγμα πού συνδέει και συγγείει όλα όσα ή 'Ι-  
ουλιέττα φοβάται από παιδί. Τό φύλο της είναι άκαθόριστο όπως ήταν τών



καλογριών. Κι όμως έχει την υπερβολικό αισθαντικότητα της Φάννου..... Μοιάζει πολύ με την μητέρα της Ίουλιέττας όπως ήταν μετά την άρνηση της Ίουλιέττας να την υπακούσει: γριά, άσχημη σαν μάγισσα. Η άρνητική εικόνα του άρχετουπου της μητέρας - και της γυναικείας σεξουαλικότητας - διορθώνεται από την Σούζυ στο δεύτερο μέρος της ταινίας.....

... Η τελική απάντηση για την Ίουλιέττα και τον Γκουίντο είναι να εξομολώσουν τις εικόνες των δύο θηλυκών. Οι διαμετρικά αντίθετες απόψεις για τον γυναικείο χαρακτήρα και στα δύο φιλμ αντιπροσωπεύουν τον διαχωρισμό των άρχετουπων της μητέρας. Δεν πρέπει λοιπόν να αντιπαρατεθούν ξεχωριστά, αλλά αφού γίνουν συνειδητές. να αναλυθούν....

... Η Ίουλιέττα καταφέρνει σε σημαντικό βαθμό ν' αντιμετωπίσει την πραγματικότητα μόνον όταν την εγκαταλείπει ο Τζιόρτζιο. Στην φαντασμαγορία, όταν η Ίουλιέττα είναι μόνη στο σπίτι, αρνείται να υπακούσει όπως η μητέρα της.... Τώρα η Ίουλιέττα βρίσκεται σε πλήρη έπαφή με τό animus και αναλαμβάνει τον αντίστοιχο ρόλο...

... Αυτή η σκηνή είναι αντίστοιχη με τον χορό στο τέλος του "8 1/2" μιά ανάληψη όλων των στοιχείων - συλλογικά και προσωπικά - που διασπούσαν την συνειδητότητα της Ίουλιέττας.

Η "Ίουλιέττα" περιέχει επίσης μιά ακόμα πρόσθετη σκηνή που δεν ταιριάζει με τό "8 1/2": ένα πλάνο της ισοροπημένης τώρα Ίουλιέττας που φεύγει από τό σπίτι της και πηγαίνει προς τό δάσος με τά πεύκα. Πρέπει να σημειώσουμε ότι η Ίουλιέττα κινείται σύμφωνα και όχι αντίθετα με την κίνηση της μηχανής, την πιό αξιόλογη κίνηση μηχανής μέσα σ' όλη την ταινία, ένα πανοραμικ από τ' άριστερά στα δεξιά. Η κίνηση της Ίουλιέττας προσαρμόζεται σ' αυτό που συμβατικά μās δείχνει η τεχνική πλευρά του φιλμ : κίνηση προς τά εμπρός. Μπορούμε λοιπόν να υποθέσουμε ότι τά υποκειμενικά προβλήματα που είχαν σχέση με τά παιδικά χρόνια και τον γάμο της, δεν την καταπιέζουν πιά. Είναι έτοιμη να συμφιλιωθεί με τον αντικειμενικό κόσμο, μιά δύσκολη δουλειά για έναν έσωστρεφή. Αντίθετα, ο ενήλικας Γκουίντο δεν εμφανίζεται στο τελευταίο πλάνο του 8 1/2. Μπορούμε λοιπόν να υποθέσουμε ότι άπορροφήθηκε από τά στοιχεία του παρελθόντος και προσαρμόστηκε στον υποκειμενικό κόσμο που είχε προηγουμένως άγνοήσει (πρίν από τή νευρική του κατάρρευση). Αυτό είναι μιά ύγιής δραστηριότητα για έναν έξωστρεφή.

Ο Φελλίνι ίσως έμπνεύστηκε την άποψη της "Ίουλιέττας" όρμώμενος από μιά παρόμοια θεραπευτική άγωγή να εξερευνήσει τον κόσμο του έσωστρεφή όπως ο ίδιος σημειώνει στην "Μεγάλη Συνέντευξη".

"Εκτός από την έπιθυμία μου να κάνω μιά άκόμενη ταινία με τή Τζουλιέττα, είχα την έντύπωση ότι η έπιθυμία μου να χρησιμοποιήσω τον κινηματογράφο για να διεισδύω σε συγκεκριμένες περιοχές της πραγματικότητας έβρισκε την εκπλήρωσή της στο πρόσωπο της Τζουλιέττας. Η ιδέα αυτή δεν κατόρθωσε να ολοκληρωθεί στα τελευταία χρόνια γιατί ψάχνω για ένα θέμα που περισσότερο από την ιστορία της Τζελομίνα - θά μπορούσε να περιγράψει μιά διαφορετική πραγματικότητα".

Μετά την "Ίουλιέττα", ο Φελλίνι προφανώς δεν βρήκε την υποκειμε-



νική εξερεύνηση αυτού του είδους, αποδοτική. Μέχρι σήμερα δέν έχει κάνει άλλη ταινία πού νά αντιπροσωπεύει τό δικό του anima. Τήν πιό σαφή ένδειξη ότι άπέρριψε τόν Γιούνγκ τήν βλέπουμε στό "Ρόμα", στό όποιο οί άρχαΐες τοιχογραφίες πού άνακαλύπτονται στήν έκκένωση, καταστρέφονται μόλις έκτίθενται. Προφανώς γιά τόν Φελλίνι δέν μπορούμε νά επικαλεστούμε τό παρελθόν γιά νά γιατρέψουμε τό παρόν μέ τόν ίδιο τρόπο πού συνέβη στό "8 1/2" καί στήν "Ίουλιέττα τών πνευμάτων".

(Άπό τό Essays on criticism: Federico Fellini)

Άπ' τήν "Ίουλιέττα τών πνευμάτων"

Μετάφραση: Λιάνα Οικονόμου



"Οί Νύχτες τής Καμπΐρια" (Le Notti di Cabiria)

Ίταλία, 1956.

Σκηνοθεσία: Φ. Φελλίνι, Σενάριο: Φ. Φελλίνι, Ε. Φλαΐάνο, Τ. Πινέλλι, (άπόδοση διαλέκτου Πιέρ Πάολο Παζολίνι), Διευθ. Φωτογραφίας: Άλντο Τόντι, Ότέλλο Μαρτέλλι, Μουσική: Νύνο Ρότα, Σκηνικά: Πιέρο Τζεράντι, Μοντάζ: Λέο Κατότσο, Παραγωγή: Ντίνο Ντέ Λαουρέντις, Έρμηνεία: Τζουλιέττα Μασίνα, Άμεντέο Νατζάρι, Φρανσουά Περιέ, Άλντο Σιλβάνι, Φράνκα Μάρτζι.

(Άποσπάσματα)

ΕΝΑ ΠΛΑΣΤΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

τοϋ Andre Bazin

..... Ό Φελλίνι μās μεταδίδει τήν ένταση καί τό ρίγος τής τραγωδίας χωρίς νά ξεπέφτει σέ τεχνάσματα ξένα πρός τόν κόσμο του. Ή Καμπΐρια, ή μικρή πόρνη, πού ή άπλή καρδιά της εΐναι γεμάτη από έλπίδα, δέν εΐναι ένας χαρακτήρας μέσα από τό μελόδραμα γιαιτί ή έπιθυμία της νά "ξεφύγει" δέν ξεπηδάει από τό ιδανικό τής άστικής ήθικης ούτε από τήν άυστηρά άστική κοινωνιολογία. Δέν περιφρονεί τό έπάγγελμά της. Στήν πραγματικότητα έάν μπορούσαν νά ύπάρξουν μαστροποί μέ καλή καρδιά, ίκανοί νά τήν καταλάβουν καί νά τής δώσουν όχι άγάπη αλλά μόνο πίστη στή



ζωή, χωρίς αμφιβολία ή Καμπίρια δέν θά διεκρίνε τίποτα τό άσυμβίβαστο άνάμεσα στίς κρυφές της έλπιδες καί στίς νυκτερινές της δραστηριότητες. Δέν όφείλει μιá από τίς μεγάλες της εύτυχισμένες στιγμές - πού έχουν πάντα σάν έπακόλουθο άκόμα πιό πικρές ψευδαισθήσεις - στήν τύχη της νά συναντήσει έναν διάσσημο ήθοποιό πού έπειδή εΐναι μεθυσμένος καί πικραμένος από τόν έρωτά του τής προτείνει νά τήν πάρει στό πολυτελές διαμέρισμά του; Αυτό ηταν κάτι πού θάκανε τ'άλλα κορίτσια νά σκάσουν άπ' τή ζήλεια τους. Άλλά αυτό τό έπεισόδιο ηταν μοιραίο νά έχει θλιβερό τέλος γιατί σέ τελική άνάλυση τό έπάγγελμα τής πόρνης οδηγεί συνήθως σέ άπογοητεύσεις' γι αυτό καί έπιθυμεί, λίγο ως πολύ συνειδητά, νά ξεφύγει άπ'αυτό μέσα από τήν άγάπη κάποιου λεβέντη πού δέν θάχει άπαιτήσεις άπ'αυτήν. Κι άν τώρα φαίνεται ότι πλησιάσαμε σέ κάποιο άποτέλεσμα τυπικό γιά τό άστικό μελόδραμα, πάντως φτάσαμε από έντελώς διαφορετικό δρόμο.

Οί "Νύχτες τής Καμπίρια" - όπως τό "Λά Στράντα", τό "Il Bidone" καί σέ τελική άνάλυση καί οί "Βιτελλόνι" - εΐναι ή ιστορία τής "άσκησης", τής αυταπάρησης καί (όπως κι άν έρμηνεύσουμε τόν όρο) τής σωτηρίας. Ή όμορφιά καί ή δύναμη τής δομής τους προέρχονται αυτή τή φορά από τήν τέλεια οικονομία πού έχουν τά έπεισόδια πού τίς άποτελούν. Τό καθένα άπ'αυτά ύπάρχει άπό μόνο του, μοναδικό καί έντονο σάν γενονός, άλλά έπίσης άνήκει σέ μιá συγκεκριμένη διάταξη πού μάς άποκαλύπτεται έκ τών ύστέρων σάν άπολύτως άπαραίτητη. Όπως συνεχώς βρίσκει κάτι καινούριο νά έλπίζει, παραπαίοντας στά βάθη τής προδοσίας, τής περιφρόνησης καί τής φτώχειας, ή Καμπίρια άκολουθεΐ έναν δρόμο όπου τό κάθε έμπόδιο τήν προετοιμάζει γιά τό έπόμενο βήμα. Όταν κανείς σταματάει καί συλλογίζεται, βλέπει ότι δέν ύπάρχει τίποτα στήν ταινία πρίν από τήν συνάντηση μέ τόν εύεργέτη τών γυναικών (πού ή είσοβλή του στήν ταινία μοιάζει έκ πρώτης όψεως νά μήν εΐναι τίποτα παραπάνω άπό μιá δεξιοτεχνία του Φελλίνι) πού νά μήν οδηγεί έσκεμμένα τήν Καμπίρια σέ λάθος πίστη' γιατί άν τέτοιοι άνθρωποι πράγματι ύπάρχουν, τότε όποιοδήποτε θαύμα εΐναι δυνατόν νά συμβεί, άκόμα καί νά δεχτούμε τήν εμφάνιση του Περιέ χωρίς καχυποψία.

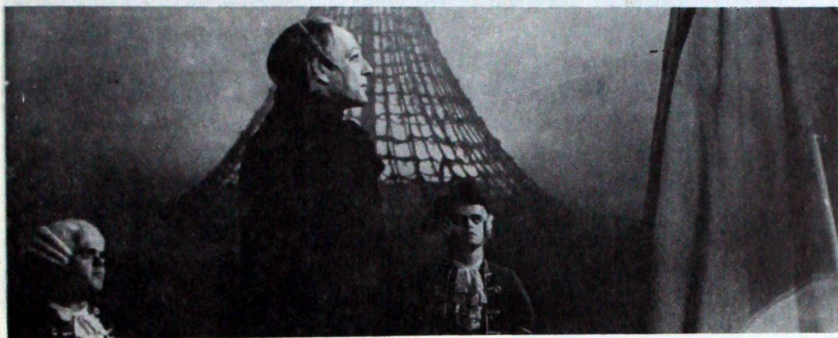
Δέν έχω σκοπό νά επαναλάβω όσα έχουν γραφτεί γιά τό μήνυμα πού φέρνει ό Φελλίνι. Έχει άξιοσημείωτα τό ίδιο περιεχόμενο άπό τούς "Βιτελλόνι" άκόμα. Αυτό δέν πρέπει νά τό λάβουμε σάν ένδειξη στειρότητας. Άντίθετα ένώ ή ποικιλία εΐναι τό στοιχείο πού χαρακτηρίζει τόν "σκηνοθέτη", ή ένότητα τής έμπνευσης εΐναι αυτή πού άποδεικνύει τόν άληθινό "δημιουργό".

#### MATI ME MATI

Συμπερασματικά, καί γιά νά τονίσουμε τήν ένοχλητική τελειότητα του "Νύχτες τής Καμπίρια" μέ μιá μόνο φράση, θάθελα νά αναλύσω τήν τελική σκηνή τής ταινίας, πού μου φαίνεται, όταν πάρει κανείς όλα τ'άλλα ύπ' όψη του, σάν ή πιό τολμηρή καί πιό δυνατή σκηνή σ'όλη τή δουλειά του Φελλίνι. Ή Καμπίρια, τελείως άπογυμνωμένη - άπό λεφτά, άπό τήν άγάπη



της, από τήν πίστη της - άδεια τώρα άπ'τόν έαυτό της, στέκεται σ' ένα δρόμο χωρίς έλπίδα. Μιά ομάδα άγόρια καί κορίτσια μπαίνουν στή σκηνή τραγουδώντας καί χορεύοντας καθώς προχωρούν, κι άπ'τά βάθη του κενού της ή Καμπίρια ξαναγυρνά άργά στή ζωή· άρχίζει νά χαμογελά πάλι· άκόμα χορεύει, μετά άπό λίγο. Είναι εύκολο νά φανταστούμε πόσο τεχνητό καί πόσο συμβολικό θά ήταν τό τελείωμα, άν ό Φελλίνι δέν είχε πετύχει νά τοποθετήσει τήν ταινία του σ'ένα άνώτερο επίπεδο μέ μία άπλή λεπτομέρεια στή σκηνοθεσία, μέ μία πραγματικά εύφυη πινελιά πού ξαφνικά μās ώθει νά ταυτιστούμε μέ τήν ήρωίδα του. Τό όνομα του Τσάπλιν αναφέρεται συχνά σέ σχέση μέ τό "Λά στράντα", άλλά αυτή ή σύγκριση (πού δυσκολεύομαι ν' άποδεχτώ) άνάμεσα στήν Τζελομίνα καί στόν Τσάρλυ δέν μου φάνηκε ποτέ πολύ πειστική. Ή πρώτη σκηνή πού δέν είναι μόνο στό επίπεδο του Τσάπλιν, άλλά τό άληθινά ίσοδύναμο τών καλύτερών του εύρημάτων είναι ή τελική σκηνή του "Νύχτες τής Καμπίρια", όταν ή Τζουλιέττα Μασσίνα γυρνά στή μηχανή, καί ή ματιά της μās διαπερνά. Άπ'όσο ξέρω, ό Τσάπλιν είναι ό μόνος στήν ιστορία του σινεμά πού έκανε μέ έπιτυχία συστηματική χρήση αυτής τής κίνησης, τήν όποία τά βιβλία για τήν τεχνική του σινεμά έχουν όμόφωνα καταδικάσει. Ούτε θά'ταν σωστά βαλμένη άν ή



'Από τόν "Καζανόβα"

Καμπίρια, τήν ώρα πού μās κοιτά στά μάτια, δέν έμοιαζε νά λή μιá ύστατη άλήθεια. Άλλά τό τελικό άγγιγμα σ'αυτόν τόν εύφυη σκηνοθετικό χειρισμό είναι αυτό, ότι ή ματιά τής Καμπίρια πέφτει πολλές φορές στό φακό χωρίς όμως ποτέ νά παραμένει εκεί. Τά φώτα άνεβαίνουν σ'αυτό τό έξαίσιο διφορούμενο νόημα. Ή Καμπίρια είναι άναμφίβολα άκόμα ή ήρωίδα τών περιπετειών πού έζησε πριν άπό μās, κάπου πίσω άπ'τή σκηνή, άλλά τώρα είναι έδώ καί μās προσκαλεί μέ τή ματιά της, επίσης, νά τήν ακολουθήσουμε στό δρόμο τής επιστροφής πού έτοιμάζεται νά πάρη. Ή πρόσκληση είναι άπλή, συνετή καί άρκετά άόριστη πού μπορούμε νά σκεφτούμε πώς κοιτάζει κάποιον άλλον. Συγχρόνως, όμως, είναι άρκετά καθορισμένη καί άμεση, επίσης, για νά μās ταρακουνήσει τελικά άπό τόν ρόλο μας σάν θεατές.

(Ή άπ'τό "What is cinema?", τόμος 2)

Μετάφραση: Λιάνα Οικονόμου



## "8 1/2" (Otto e Mezzo)

Ίταλζα, 1962.

Σκηνοθεσία: Φ. Φελλίνυ, Σενάριο: Φ. Φελλίνυ, Ε. Φλαΐανο, Τ. Πινέλλι, Μ. Ρόντι, Διευθ. φωτογραφίας: Τζιάννι Ντί Βενάντζο, Μουσική: Νίνο Ρότα, Σκηνικά: Πιέρο Τζεράρντι, Μοντάζ: Λέο Κατότζο, Παραγωγή: "Αντζελο Ριτζόλι, Έρμνεζα: Μαρτσέλλο Μαστρογιάννη, Άνουςκ Αϊμέ, Σάντρα Μύλο, Κλαούντια Καρντινάλε, Μπάρμπαρα Στήλ, Μάριο Πύσου, Ροσσέλα Φάλκ, Έντρα Γκαζήλ.



8 1/2 - ΑΝΑΤΟΜΙΑ ΤΗΣ ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΑΣ  
(Ί Αποσπάσματα)

Ί Απ΄ τό "8  $\frac{1}{2}$ "

..... Τό "8 1/2" άναφέρεται στήν έσωτερική διαδικασία διαφόρων έπιπέδων πού συμβαίνει στόν Γκουίντο καθώς άναζητά τίς καλλιτεχνικές του ίκανότητες, τήν διανοητική του σταθερότητα καί τήν πνευματική του άγνόητα. Ίλλά ό Φελλίνι παρουσιάζει τήν εξέλιξη τοϋ Γκουίντο όχι σάν συνέπεια τής συνειδητής του θέλησης ή σκέψης αλλά σάν νά ξεπηδάει από κάποιον έσωτερικό σωματικό ρυθμό πού ό Γκουίντο άντιμετωπίζει παθητικά. Ί έμπειρία του είναι δοσμένη, Ένώ, άπ΄ τή μιά μεριά, αυτή ή άποψη μάς οδηγεί σέ μιά θρησκευτική ή μυστικιστική φιλοσοφία, όπου ή θεία Χάρις άποτελεϊ τό κλειδί τής έμπειρίας, από τήν άλλη μεριά πλησιάζει τήν μηχανοκρατία΄ καί αυτή ή διχοτόμηση άντανακλάται στήν γλώσσα πού χρησιμοποιεϊ τό "8 1/2" ή όποια είναι πολύ άμεση καί φυσική ένώ παράλληλα κλίνει πρós τήν άφηρημένη γλώσσα τών προτύπων. Ό αϊνιγματικός τίτλος "8 1/2"\* καταφέρνει νά διασαφηνίσει τό πρόβλημα τής ταινίας΄ καταδεικνύει, πέρα από τήν άρίθμηση, τήν συγχώνευση τών συγκρουόμενων δυνάμεων τής ταινίας, όχι μόνο τής Ζωής καί τής Τέχνης αλλά τοϋ φυσικοϋ καί τοϋ άφηρημένου, τοϋ άτομου καί τοϋ προτύπου - δηλαδή τήν "λύση", τήν κατάσταση τής ολοκλήρωσης πού έπιτυγχάνεται, για μιά στιγμή μονάχα, στο τέλος τής ταινίας.....

..... Σέ μιά συνέντευξη του στόν Γκίντεον Μπάχμαν τό 1964 - ένα χρόνο μετά τό "8 1/2" - ό Φελλίνι δήλωνε".... "Όλες οι άναπαραστάσεις τής πραγματικότητας στόν κινηματογράφο φαίνονται άντικειμενικές αλλά στήν

\* (Στήν πραγματικότητα τό "8 1/2" ήταν ή όδοη καϋ μισή ταινία τοϋ Φελλίνυ. Σημ. μετ.).



πραγματικότητα είναι έτσι συντονισμένες ώστε ν'αποτρέψουν τόν θεατή από μία συγκεκριμένη άποψη. Είναι πιά δύσκολο γιά έναν σκηνοθέτη νά είναι ειλικρινής, παρά γιά έναν συγγραφέα ή έναν ζωγράφο, γιατί τά μέσα πού χρησιμοποιεί είναι εξαιρετικά επικίνδυνα. Είναι μέσα - κάμερα, μοντάζ, ήχος, κίνηση - πού έχουν τήν τάση νά προσβάλλουν άμεσα τόν διανοητικό καί ψυχολογικό κόσμο του κοινού..... Τώρα όταν αυτή ή φανταστική δύναμη χρησιμοποιείται γιά τήν άπελευθέρωση του θεατή, μ'άλλα λόγια όταν είναι έν τάξει. "Όταν όμως χρησιμοποιείται σάν μαύρη μαγεία, είναι δυνατόν νά οδηγηθοῦμε σέ τρομαχτικά άποτελέσματα".

'Απ'όλες τίς ταινίες του Φελλίνι τό "8 1/2" είναι ή μόνη όπου ή πρόθεση τής κάθαρσης - ή χρήση τής "λευκής μαγείας" του κινηματογράφου πού "άπελευθερώνει τόν θεατή" - είναι ολοφάνερη. Τό πρώτο μέρος τής



'Απ'τό "8 1/2"

ταινίας είναι μία ήθειημένη καταδυνάστευση του θεατή, ένα είδος "μαύρης μαγείας" πού δικαιώνεται μόνο σάν απαραίτητη προετοιμασία γιά τό στήν κυριολεξία λευκό, άπελευθερωτικό δράμα (τήν σεκάνς πού κατά τόν Φελλίνι άποτελεϊ "τόν κύριο λόγο γιά τόν όποιο έγινε ή ταινία").

'Αντίστοιχα καί ή γλώσσα του "8 1/2" έχει μία επιτακτικότητα, μοναδική στό έργο του Φελλίνι. Στο "Λά Στράντα", στήν "Ντόλτσε Βίτα", στήν "Ίουλιέττα των πνευμάτων" καί στίς μεταγενέστερες ταινίες του τόν κεντρικό ρόλο τόν έχουν τά κοστούμια καί τά σκηνικά, ένω έδω αυτόν τόν ρόλο τόν παίζουν μόνο τά κινηματογραφικά μέσα, οί σεκάνς, ή αντιπάρθεση καί ό ρυθμός. Είναι ή ταλάντευση άνάμεσα στό φώς καί τό σκοτάδι, τό άκριβές μήκος τής διάρκειάς του πού διαμορφώνουν τελικά τό "8 1/2"... Τό συντακτικό τής ταινίας δίνει ζωή στό δόγμα του Φελλίνι-δι οί έμπειρίες μας είναι κυκλικές, ότι ή χαρά ξεπηδάει από τόν πόνο, ή άλήθεια από τό ψέμμα καί ή κωμωδία από τήν τραγωδία.....



..... Νομίζω ότι ο Φελλίνι ακριβολογεί όταν ορίζει "αυτήν την υπόθεση του να κάνεις μιά ταινία" σαν "μιά περιγραφή της μελαγχολίας του". Γιατί τό "8 1/2" κινείται σύμφωνα με τό μοντέλο της μελαγχολίας· ή διαφορούμενη σχέση ανάμεσα στο άρχετυπο και στην πραγματικότητα είναι τυπική σε τέτοιου είδους καταστάσεις· και ό Φελλίνι ό ίδιος περιέγραψε την διάθεση πού πλανάται στο "8 1/2" σαν "μελαγχολία, σχεδόν πένθιμη αλλά επίσης τολμηρά κωμική". Η κατάσταση ή όποία συνοδεύει τήν μελαγχολία έχει μεγάλη συνάφεια μ'αυτήν στην όποία βρίσκεται ό Γκουίντο. Ό μελαγχολικός είναι, από τή μιά μεριά, ένας άρρωστος πού έχει προσβληθεί από κυκλωτική τρέλλα, αλλά κι άπ'τήν άλλη, είναι ό επίλεκτος πού θ'άξιωθεί, σε βάρος του πόνου, στιγμές δραμάτων και μεγάλης δύναμης. Υπάρχει μιά "διπλή δυνητικότητα στην μελαγχολία, γιά τό Καλό ή τό Κακό".....

..... Τό "8 1/2" είναι ό άξονας της δουλειάς του Φελλίνι. Έδώ γίνονται όλοφάνερα όλα όσα δέν είχαν έκφραστεί στις προηγούμενες ταινίες του, ό πυρήνας της προσωπικότητας, ένας όρισμένος ρυθμός της έμπειρίας. Παρουσιάζοντας αυτόν τόν πυρήνα ό Φελλίνι στο "8 1/2", ίσως είπε όλα όσα είχε έπειγόντως νά πει. Άλλά και στις επόμενες ταινίες του είχε άκόμα παραπάνω τήν τόλμη νά είσχωρήσει σ'αυτόν τόν πυρήνα, μέσα στον άσφυκτικό, έγκλειστο κόσμο των άρχετυπων.

Τό πέρασμα από τόν νεορεαλισμό σ'αυτό πού μπορούμε νά ονομάσουμε νεοσυμβολισμό άποτελεί πεδίο αντίθέσεων γιά τούς περισσότερους Ίταλούς κινηματογραφιστές. Ό κριτικός στο "8 1/2" είναι ή φωνή του νεορεαλισμού πού θεωρεί τήν ύποκειμενικότητα στο σενάριο του Γκουίντο σαν ένδειξη ότι "ό κινηματογράφος είναι 50 χρόνια πίσω από τίς άλλες τέχνες". Βλέπουμε καθαρά τί έννοει· τό φίλμ λειτουργεί με σύμβολα (ή λευκότητα, οί κλόουν, ό πύργος, κ.λ.π.) πού μαζί με τήν κομματιαστή φόρμα του με τήν όποία ό Γκουίντο, σαν τόν Πέερ Γκύντ ή τόν Βάαλ, άναζητά τόν έαυτό του μέσα σε διάφορες προοπτικές, τό κάνουν νά έχει ύφος του 1910 ή και παραπάνω.

Άλλά στην περίπτωση, βέβαια, ό κριτικός έκανε λάθος. Η άπορθηείσα αισθητική είχε έρθει ξανά στο φώς, και στα τελευταία δέκα χρόνια είχε άναπτυχθεί ένα γενικό κίνημα στις τέχνες μακριά από τήν άποψη ότι ή "άντικειμενική" ή καθαρή αισθητική από μόνη της άντιπροσωπεύει τήν πρόοδο. Η σημερινή κουλτούρα, άν έπικυρώνει κάτι, έπικυρώνει άκριβώς τό δικαίωμα του προσωπικού μας κόσμου. Η άναβίωση της Άρτ Νουβώ, ή δημοτικότητα πού γνωρίζουν συγγραφείς σαν τόν Έσσε και τόν Τόλκιεν όπως επίσης τά ναρκωτικά και ή τέχνη πού συνδέεται μ'αυτά, είναι φαινόμενα πού σχετίζονται μ'αυτήν τήν άποψη· και είτε μās άρέσει είτε όχι, ό Ίταλικός κινηματογράφος πού κάποτε ύποστήριζε τήν τέχνη της κοινωνικής πραγματικότητας, άποτελεί τώρα τό κλειδί γι αυτήν τήν τέχνη του Φανταστικού....

Timothy Hyman

(Άπό τό περιοδικό "Sight and Sound" No 3  
Τόμος 43-1974)

Μετάφραση: Λιάνα Οικονόμου



**design market**

ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ 50 - ΤΗΛ. 232.601 - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

**design market**

ΑΓΙΑΣ ΣΟΦΙΑΣ 32 - ΤΗΛ. 272.491 - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ



Προξένου  
Κορομηλιά 29

τηλ. 224345

ΒΑΡΑΛ





PÂTISSERIE - CAFFÈ — GRILL - PIZZA

Κ. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ

Γ. ΜΙΖΑΡΗΣ



# ΡΩΞΑΝΗ

Ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Λευκὸ Πύργο

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

ΣΠΕΣΙΑΛΙΤΕ ΜΑΣ

ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΚΟ  
ΝΟΥΓΚΑΤΙ ΠΑΡΦΕ  
ΛΕΜΟΝ ΠΑΙΓ  
ΠΟΥΤΙΓΓΕΣ  
ΤΟΥΡΤΑ ΠΑΓΩΤΟΥ

ΠΙΤΣΑ ΡΩΞΑΝΗ  
ΦΙΛΕ ΜΙΝΙΟΝ ΜΑΔΕΡΑ  
ΣΠΑΓΓΕΤΙ ΡΩΞΑΝΗ  
ΕΣΚΑΛΟΠΙΝΙΑ  
ΚΑΡΜΠΟΝΑΡ

ΤΣΙΡΟΓΙΑΝΝΗ 3

Τηλ. 221690-268563



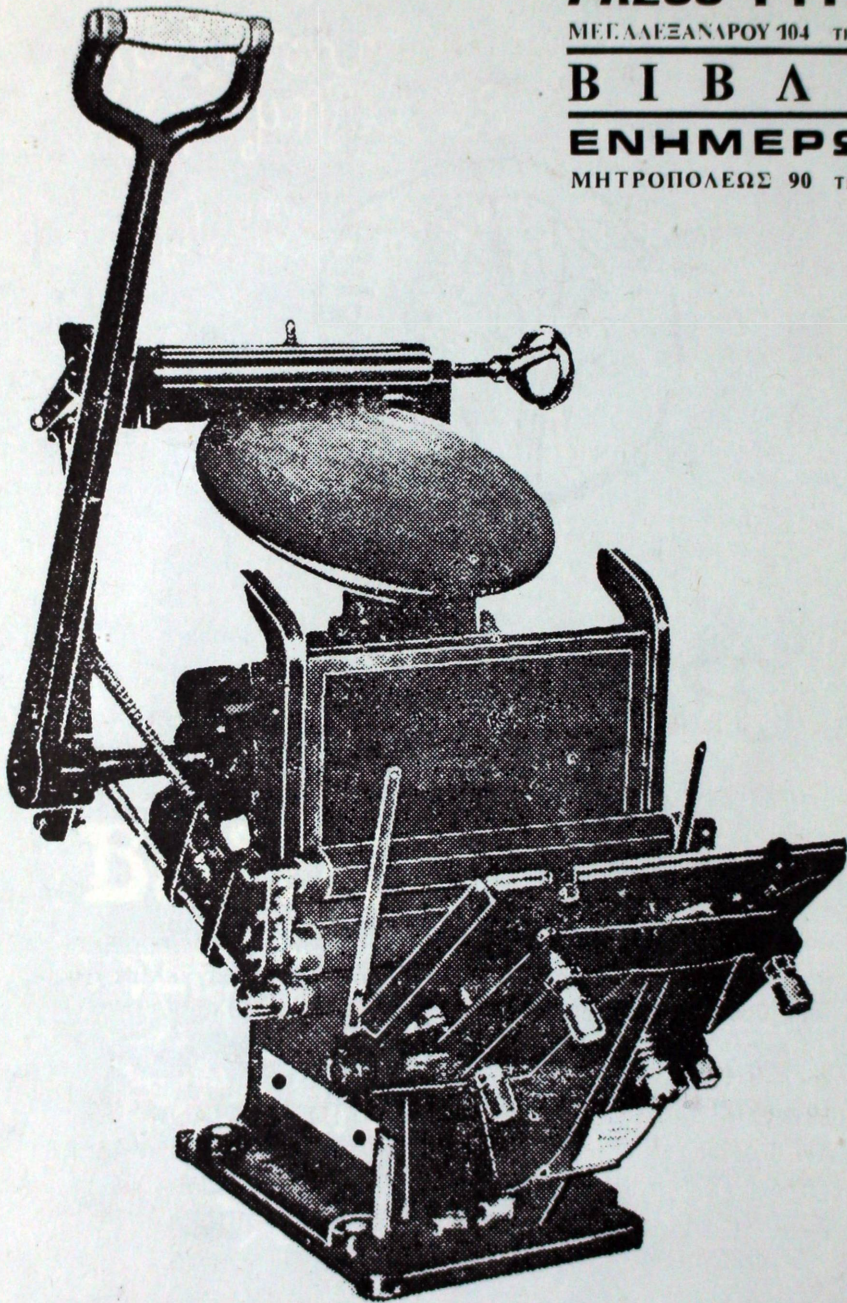
**PRESS-ΤΥΠΟΣ**

ΜΕΓ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 104 ΤΗΛ. 235.736

**Β Ι Β Λ Ι Α**

**ΕΝΗΜΕΡΩΣΗ**

ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ 90 ΤΗΛ. 60.412





Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ  
"ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ - ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ Α.Ε."

έξασφάλισε καί θά παρουσιάση  
κατά τήν χειμερινή περίοδο 1979 - 80  
τίς σπουδαιότερες δημιουργίες  
ΥΨΗΛΗΣ ΤΕΧΝΗΣ καί ΠΡΩΤΟΠΟΡΕΙΑΚΟΥ ΔΥΝΑΜΙΣΜΟΥ  
πού θά ένθουσιάσουν τούς πραγματικούς  
φίλους τής 7ης Τέχνης

Η ΛΑΜΨΗ

του ΣΤΑΝΛΕΥ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ

ΟΙ ΔΥΟ ΦΙΛΕΣ

της ΚΛΑΟΥΝΤΙΑ ΒΕΪΛ

ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ, ΤΩΡΑ!

του ΦΡΑΝΣΙΣ ΚΟΠΠΟΛΑ

Η ΚΡΑΥΓΗ ΤΟΥ ΚΟΡΑΚΙΟΥ

του ΚΑΡΛΟΣ ΣΑΟΥΡΑ

Ο ΓΑΜΟΣ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΜΠΡΑΟΥΝ

του ΡΑΪΝΕΡ ΒΕΡΝΕΡ ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ

ΟΥΓΓΡΙΚΗ ΡΑΨΩΔΙΑ

του ΜΙΚΛΟΣ ΓΙΑΝΤΣΟ

ΤΟ ΜΥΣΤΙΚΟ ΤΟΥ ΒΡΑΧΟΥ

ΤΩΝ ΚΡΕΜΑΣΜΕΝΩΝ

του ΠΗΤΕΡ ΓΟΥΕΗΡ

ΕΝΑΣ ΚΑΙ ΜΙΑ

του ΣΒΕΝ ΝΥΚΒΙΣΤ

ΣΤΟΝ ΑΝΔΡΑ ΔΕΝ ΓΙΝΕΤΑΙ ΒΙΑΣΜΟΣ

του ΓΙΟΡΝ ΝΤΟΝΝΕΡ

ΟΙ ΜΑΓΥΑΡΟΙ

του ΖΟΛΤΑΝ ΦΑΜΠΡΙ

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣΕ ΣΤΟ ΕΜΠΟΛΙ

του ΦΡΑΝΤΣΕΣΚΟ ΡΟΖΙ

ΤΟ ΛΕΙΒΑΔΙ

των ΑΔΕΛΦΩΝ ΤΑΒΙΑΝΙ

ΧΩΡΙΣ ΑΝΑΙΣΘΗΤΙΚΟ

του ΑΝΤΡΕΪ ΒΑΪΝΤΑ

ΣΠΙΡΑΛ

του ΚΡΙΣΤΟΦ ΖΑΝΟΥΣΣΙ

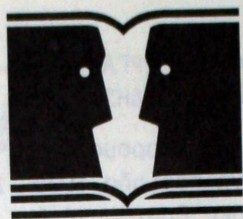
Ο ΚΑΘΡΕΠΤΗΣ

του ΑΝΤΡΕΪ ΤΑΡΚΟΦΣΚΥ

Η ΑΝΟΔΟΣ

της ΛΑΡΙΣΣΑ ΤΣΕΠΙΤΙΚΟ





# διαλογος

## ■ Βιβλία

(Θέατρο, Κιν/φος, Λογοτεχνία  
Ιστορία, Ψυχολογία, Οικονομία,  
Παιδικό βιβλίο κλπ.)

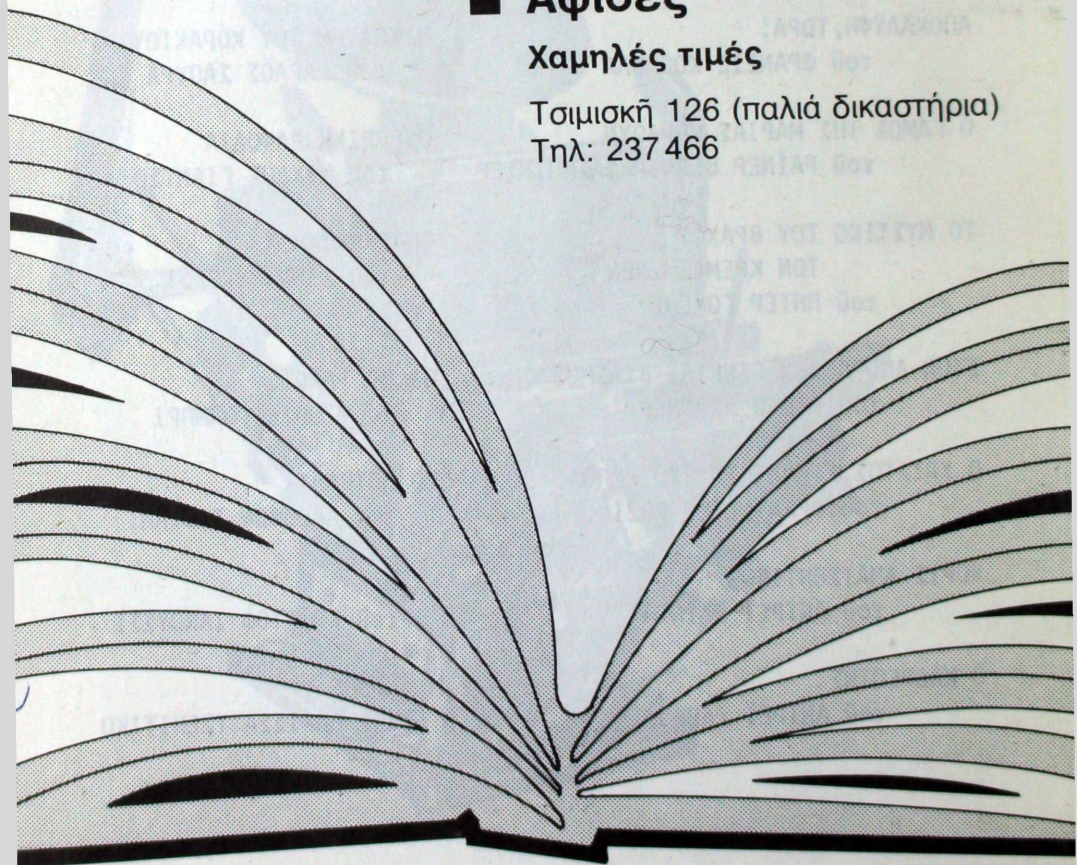
## ■ Δίσκοι

## ■ Αφίσες

Χαμηλές τιμές

Τσιμισκή 126 (παλιά δικαστήρια)

Τηλ: 237 466



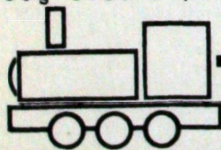


ΤΟ ΚΑΛΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ είναι τόσο σπουδαίο για την πνευματική ανάπτυξη του παιδιού, όσο κι η τροφή για την σωματική του διάπλαση.

**ΤΟ** ΚΑΛΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ εξασκεῖ τὶς ἰκανότητες τοῦ παιδιοῦ, τὸ βοηθάει νὰ ξεπεράσει τὴν ἐπιθετικότητα καὶ τὴ μοναξιά του, ἀναπτύσσει τὴν πρωτοβουλία, τὴ φαντασία καὶ τὴν αὐτοπεποίθησή του καὶ προωθεί τὴν Ἑφυία.

**ΚΑΛΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ**" εἶναι τὸ ὄνομα ἑνὸς εἰδικευμένου στὰ μορφωτικὰ παιχνίδια καταστήματος. δημιουργία μιᾶς ὁμάδας νέων γονιῶν πού διαπίστωσαν ὅτι ἀπὸ τὸν τόπο μας ἔλειπε τὸ καλὸ παιχνίδι κι ἀποφάσισαν νὰ τὸ εἰσάγουν καὶ νὰ τὸ διαθέτουν μόνοι τους καὶ πού θεωροῦν τὴ δουλειά τους περισσότερο "λειτουργημα" καὶ λιγότερο κερδοσκοπικὴ ἐπιχείρηση.

**ΠΑΙΧΝΙΔΙ** δημιούργησε στὴν Θεσσαλονίκη - Τσιμισκῆ 52 (1ος ὄροφος) - μιὰ διαρκὴ ἐκθεση παιχνιδιῶν καὶ διαθέτει μορφωτικὰ παιχνίδια. ξύλινες κατασκευές, πάζλ, κύβους, εἴδη χειροτεχνίας κλπ. διαλεγμένα ἀπ' ὅλον τὸν κόσμον, μὲ μεταφρασμένες στὰ ἑλληνικὰ ὁδηγίες χρήσης, γιὰ τὰ παιδιά τῆς προσχολικῆς καὶ σχολικῆς ἡλικίας. θὰ χαροῦμε ἂν μᾶς ἐπισκεφθεῖτε. Ὅσοι μένουν στὴν ἐπαρχία μποροῦν νὰ μᾶς γράψουν γιὰ νὰ τοὺς στείλουμε δωρεάν τὸν ἀναλυτικὸ κατάλογό μας.



**τσιμισκη 52**





ΣΧΟΛΗ ΘΕΑΤΡΟΥ

"ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ"

Σκηνοθέτης - Διευθυντής  
ΡΟΥΛΑ ΠΑΤΕΡΑΚΗ

Πληροφορίες - Έγγραφές:

Άρχελάου 1, Ανάληψη, τηλ. 84 3861