

τσόντα

διμηνιο περιοδικό της κινηματογραφικής λείας
του θ.ε.θ.-θεσσαλονίκη · γενάρης - φλεβάρης 79

τ.4

δρχ 50



αλήθεια
ήθική;

II-000000000410

ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ

ΠΑΙΔΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

παρουσιάζει

τὸ ἔργο τῶν

Ράϊνερ Λιούκερ καὶ Στέφαν Ράϊσνερ



ΜΟΛΥΝΣΗ !!!

ΠΟΙΑ ΜΟΛΥΝΣΗ ; ; ;

“ ἓνα οικολογικὸ θεατρικὸ ἔργο γιὰ παιδιά ”

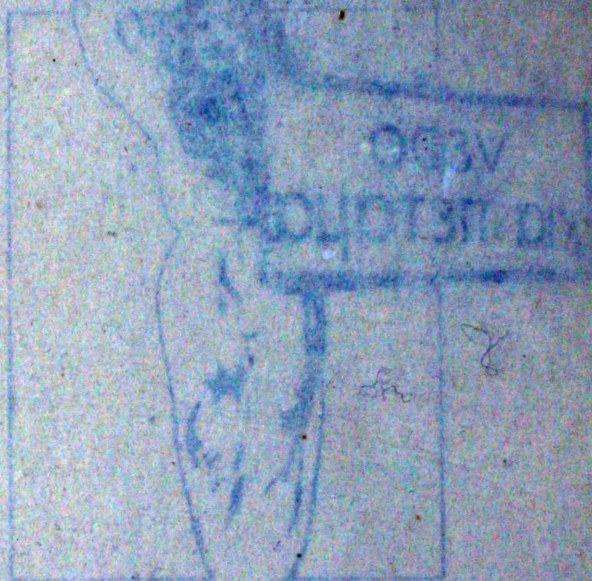
ΚΑΙ ΓΙΑ ΜΕΓΑΛΟΥΣ

GEATINGO ERTATIMEI DEZANKH

PAIAIKH EXNIN

122000000

POVED AVOVED TITON PAVOV



MOVYNIN III

MOVYNIN III

ONE KNOVYKNO GEATINGO ERTATIMEI DEZANKH

KAI TIA METALOV

Περιοδικό "Τσόντα". Δίμηνο περιοδικό της Κινηματογραφικής Λέσχης "Θ.Ε.Θ". Έκδότης: Σωματείο "Θεατρικό Έργαστήρι Θεσσαλονίκης", κινηματοθέατρο "Ανετον", Παρασκευοπούλου 42, τηλ.: 830.766.

ΤΣΟΝΤΑ

ΓΕΝΑΡΗΣ
ΦΛΕΒΑΡΗΣ
ΜΑΡΤΗΣ '79

Όμάδα εργασίας: Ά. Κοτζιά, Λ. Οικονόμου, Ά. Ψαλτόπουλος. Υπεύθυνη τεύχους: Λ. Οικονόμου. Σελιδοποίηση: Ν. Ναουμίδης, Ά. Κοτζιά.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σελίδα

Άναζήτηση της αλήθειας	3
"Ρασομόν"	4
"Βίαιος θάνατος"	8
"Η αλήθεια καί τό ψέμα"	10
"Πρόβιντανς"	15
"Μπλόου άπ"	18
"Μπίλλυ ό ψεύτης"	24
"Μπούφαλλο Μπίλλ"	27
Μύθοι περί ήθικης	35
"Τό γόνατο της Κλαίρης"	36
"Τό φάντασμα της έλευθερίας"	39
"Θρύλοι του Καντέρμπουρυ"	41
"Πολιτικός εξόριστος"	46
"Ο χασάπης"	49

Έξώφυλλο: άπ'τό Ρασομόν του Α. Κουροσάβα.

Τά άτομα που άπαρτίζουν τό Διοικητικό Συμβούλιο του σωματείου είναι:

Πρόεδρος: Γιώργος Τριανταφυλλίδης

Αντιπρόεδρος: Άλεξάνδρα Βιδάλη

Γραμματέας: Άφροδίτη Κοτζιά

Ταμίας: Χρήστος Παπαγεωργιάδης

Μέλη: Άνυ Άνανδρανιστάκη, Κώστας Γακίδης, Έριφύλη Μπλέτσα, Νίκος Ναουμίδης, Κατερίνα Σιώρη.

ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΛΕΣΧΗΣ
ΓΕΝΑΡΗΣ,ΦΛΕΒΑΡΗΣ,ΜΑΡΤΗΣ '79

Τό πρόγραμμα προβολών της Λέσχης, για τό οποίο περιέχεται ύλικό σ' αυτό τό τεύχος είναι:

γ' Κύκλος : ή αναζήτηση της αλήθειας

"Ρασομόν" του 'Α. Κουροσάβα
"Βίαιος θάνατος" του Μπ. Μπερτολούτσι
"Η αλήθεια καί τό ψέμα" του "Ο. Ουέλλες
"Προβιντάνς" του 'Α. Ρεναί
"Μπλόου 'Απ" του Μ. 'Αντονιόνι
"Μπίλλυ ό ψεύτης" του Τζ. Σλέσσινγκερ
"Μπούφαλο Μπίλ" του Ρ. "Αλτμαν

δ' Κύκλος : μύθοι περί ήθικης

"Τό γόνατο της Κλαίρης" του 'Ε. Ρομέρ
"Τό φάντασμα της έλευθερίας" του Λ. Μπουνιουέλ
"Θρύλοι του Καντέρμπουρου" του Π.Π. Παζολίνι
"Πολιτικός εξόριστος" του Μ. Λέτο
"Ο χασάπης" του Κ. Σαμπρόλ
"Ανήθικες ιστορίες" του Β. Μπόροβτζυκ

Μετά τό Πάσχα θ'άκολουθήσει ένα αφιέρωμα στο "φίλμ νουάρ".

Ζητάμε συγνώμη για τυχόν αλλαγή του προγράμματος προβολών της λέσχης πράγμα που όμως ούτε κι έμεις μπορούμε νά έλέγξουμε αφού εξαρτάται από παράγοντες έξω από έμάς.

ΘΕΜΑΤΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ:

ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΗΣ ΑΛΗΘΕΙΑΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Μέ τον κύκλο "Αναζήτηση της αλήθειας" θίγουμε το ζήτημα της υποκειμενικότητας και της αντικειμενικότητας της αλήθειας. Ένα ζήτημα, είναι το αν δέχεται κανείς ότι έχει νόημα ή έννοια της αντικειμενικής αλήθειας ή αν κάθε τι, εφόσον περνά μέσα από το υποκειμενικό φίλτρο για να φτάσει στην αντίληψή μας και να διαμορφώσουμε άποψη, δεν μπορεί παρά να έχει υποκειμενική υπόσταση-χαρακτήρα.

Υπάρχει το γεγονός αυτό καθ'εαυτό, κατ'αρχήν. Όμως αυτό φαίνεται τόσες φορές διαφορετικό όσες κι οι διαφορετικές σκοπιές απ'τίς όποιες αντικρύζεται (Ρασμόν, Βίαιος θάνατος). Σέ κάποια φάση ή αλήθεια είναι διαφορετική για τον καθένα. Όμως κι ο καθένας κάποια στιγμή λειτουργεί συλλογικά για τή διαμόρφωση μιās κοινά παραδεκτής αλήθειας.

Κάποτε, ή αναζήτησή της σταματάει (Μπλόου-ζπ).

Τό ερώτημα δεν μπαίνει μονάχα όσον αφορά τήν ουσία αλλά και όσον αφορά τήν ειλικρίνεια στά κινηματογραφικά μέσα, γενικώτερα δέ στήν τέχνη. "Η αλήθεια και τό ψέμα" αναφέρεται άκριβώς πάνω σ'αυτό.

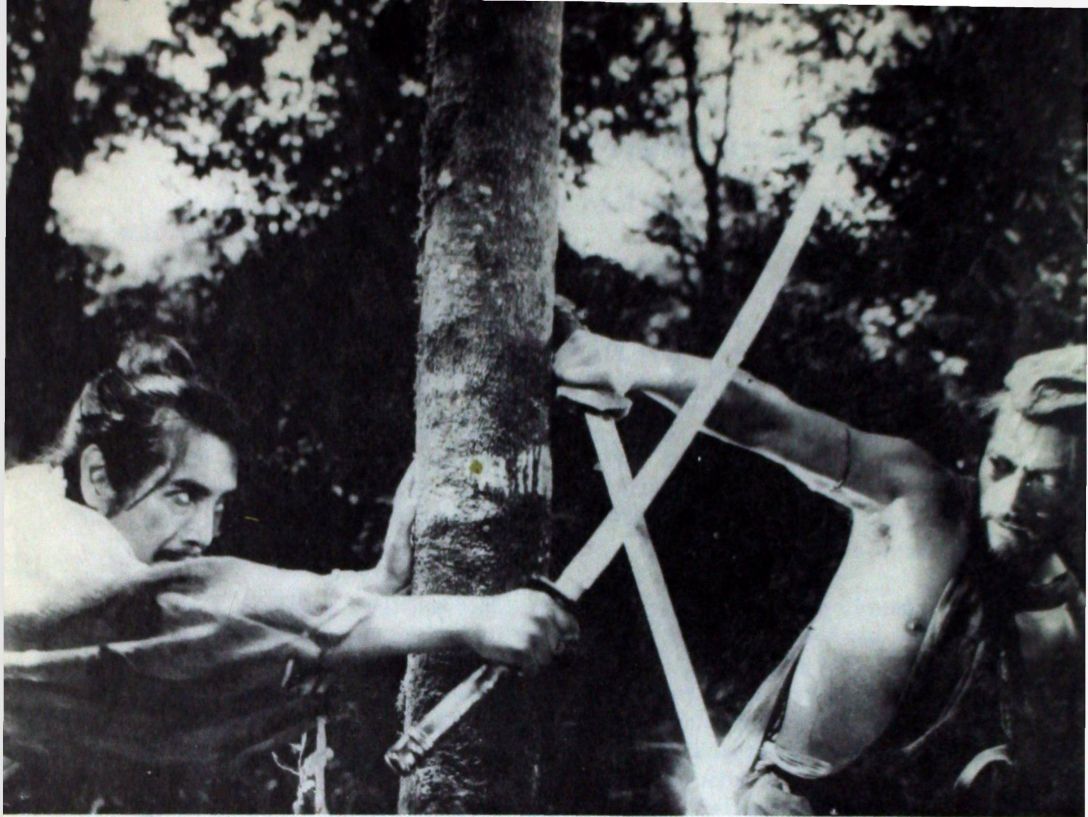
Υπάρχουν πολλοί σκηνοθέτες πού άμφισβήτησαν τήν αναπαραστατικότητα του κινηματογράφου· άκόμα και τό ντοκυμανταίρ πούναί ένα είδος, σύμφωνα μέ τήν καθιερωμένη έννοια του είδους αυτού, πού κατ'έξοχήν μεταφέρει πραγματικά γεγονότα - πραγματικότητα.

Παραπέρα μέ πόσους ήθελμένους τρόπους μπορεί νά είπωθει ή αλήθεια και νά δικαιωθεί; Πότε-πότε τό ψέμα καταδεικνύει καλύτερα τήν αλήθεια. Έχει π ά ν τ α αξία ή όμολογία μιās αλήθειας; "Η" ή αλήθεια είναι πάντα επαναστατική";

Παίρνοντας άφορμή από σχετική ταινία του κύκλου μας (Μπούφαλο Μπίλ) μέ ιστορικό θέμα, έχουμε νά δούμε πώς ιδιαίτερα στήν Ιστορία - και αντίστοιχα σ'ένα φίλμ μέ ιστορικό θέμα - είναι γνωστή ή παραποίηση της, παρόλο πού κανονικά, μιά χρονική άπόσταση από γεγονότα είναι εύνοϊκή προϋπόθεση για αντικειμενικές διατυπώσεις-διαπιστώσεις.

Τελειώνοντας, αξίζει νά γίνει ή παρατήρηση πώς, εκτός από ταινίες πού έχουν σαν θέμα τους τήν αναζήτηση της αλήθειας, εκτός από τή σύγκριση ανάμεσα σέ πολλές ταινίες μέ τό ίδιο θέμα αλλά μέ διαφορετική τοποθέτηση, πολλές φορές ή ίδια ή ύπαρξη μιās συγκεκριμένης ταινίας μάς βάζει ένα ζήτημα αλήθειας για τό όποιο όμως μάς παραπέμπει κάπου άλλου, έξω απ'αυτήν, για νά τό ψάξουμε. Έτσι λοιπόν, οι πλευρές του ζητήματος είναι πολύ περισσότερες απ'όσες παρουσιάζονται σ'αυτόν τον κύκλο.

Όμάδα εργασίας



΄Απ' τό "Ρασομόν" τοῦ Α. Κουροσάβα.

"ΡΑΣΟΜΟΝ" (RASHOMON)

΄Ιαπωνία, 1951.

Παραγωγή: Daiei, Γύνγκο Μινούρα, Σκηνοθεσία: ΄Ακίρα Κουροσάβα, Σε-
νάριο: ΄Α. Κουροσάβα, Σινομπού Χασιμότο (ἀπό τήν νουβέλα τοῦ Ρινοσοῦ-
κε "Στό δάσος"), Φωτογραφία: Καζοῦο Ματσουγιάμα, Μουσική: Τακάσι Ματσου-
γιάμα, ΄Ερμηνεία: Τασύρο Μιφουόε, Ματσάκο Κίκο, Μασαγιουόκι Μόρι, Τακάσι
Σιμούρα, Μινόρου Τσιτάκι, Φουμύκο Χόμα.

Τό "Ρασομόν" πού τό σενάριό του ἔγραψε ὁ ἴδιος ὁ Κουροσάβα σέ συ-
νεργασία μέ τόν Σ. Χασιμότο, ὁρμώμενος ἀπό τήν νουβέλα τοῦ ΄Α. Ρινοσοῦ-
κε, συγκέντρωσε ἀξιόλογα σχόλια - τελείως διαφορετικά: Πάρκερ Τάιλ:
"΄Εάν θεωρήσουμε τόν τρόπο τοῦ πολέμου τέτοιον ὅπως παρουσιάζεται στήν
΄Γκουέρνικα' τοῦ Πικάσσο, παρατηροῦμε ἕναν κοινωνικό κατακλυσμό γιά τόν
ὅποιο τό ἐπεισόδιο τοῦ δάσους τοῦ 'Ρασομόν' ἀποτελεῖ ἕναν μικρόκοσμο".

Ένρι Άγκέλ: "Τό 'Ρασσόν" καί ή 'Μήδεια' εἶναι δύο ἀνώτερες μορφές μιᾶς φόρμας τέχνης, πού θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε τό μεγάλο λειτουργικό ἀπόθεμα τῆς ὑπαρξιακῆς σκληρότητας. Καί στά δύο ὑπάρχει ή ἴδια πλουσιοπάροχη "τελετή" ἀπέραντα πένθιμη, πρὸς τιμὴ τῆς ἀπελπισίας. 'Εἶναι τρομερό τό νά γεννιέσαι' λέει ἕνας ἥρωας τοῦ Κλωντέλ σέ μιὰ στιγμὴ ἐγκατάλειψης. Τέτοιο εἶναι τό μήνυμα τοῦ ἱαπωνικοῦ φίλμ καί τῆς ἑλληνικῆς τραγωδίας". Ζάν Μπρύ: "Ἡ συμβολικὴ τῆς ταινίας βρίσκεται στὴν "θηλυκότητα" στὴν "γυναίκα" πού ὄντας αὐτὴ ή ἴδια ἐλαφίνα θ' ἀκολουθήσει τό πιό δυνατό ἐλάφι". Ἄλλοι ἐπίσης βρῆκαν τὴν ἀνάμιξη βροχῆς- πάθους πολὺ βαγκνερικὴ. Ὁ Πικάσσο, ή ἑλληνικὴ τραγωδία, ὁ Βάγκνερ σ' ἕνα μοναδικό φίλμ τοῦ Κουροσάβα, ἕνα ἐπίτευγμα πραγματικὰ ἀξιόλογο..... Δίχως νά ξεχνοῦμε καί τὴν ἀναφορά στὸν Πιραντέλλο ἐξ αἰτίας τῆς φανερῆς ὁμοιότητάς ἀνάμεσα στὴν πιραντελλικὴ ἐκδοχὴ γιὰ τίς διαφορετικὲς ὀψεις τοῦ κάθε ἀνθρώπου γιὰ τὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτὸ καί μετὰ γιὰ τὰ μάτια τοῦ ἄλλου, καί στὴν πολὺ προσωπικὴ ὀπτική πού ἔχουν γιὰ τό ἴδιο γεγονός ὁ ληστής, ὁ σαμουράι, ὁ ξυλοκόπος καί ή γυναίκα στό "Ρασσόν". Αὐτὲς οἱ τέσσερις ἐκδοχὲς μποροῦν νά μειωθοῦν σέ δύο, διότι εἶναι ἀπὸ τίς ἀφηγήσεις τοῦ ξυλοκόπου καί τοῦ ἱερέα πού μαθαίνουμε τίς καταθέσεις τοῦ ληστή, τοῦ σαμουράι καί τῆς γυναίκας του - ἀφαίρεση πού γίνεται ἀπὸ τὸν ἀφηγητὴ - σκηνοθέτη πού μιλά λίγο, παρεμβαίνοντας ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα πού τό καθένα κρύβει ἕνα τμῆμα τῆς ἀλήθειας.

Ἄς μὴν ξεχνᾶμε ὅτι βρισκόμαστε στὸν 15ο αἰῶνα: ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ή ταινία μᾶς ὑπενθυμίζει τοὺς σεισμούς, τοὺς τυφῶνες, τίς ἐπιδημίες, τὸν ἐμφύλιο πόλεμο καί τοὺς ληστές πού καταστρέφουν τὴν πρωτεύουσα Κυότο (ληστές πού χειρίζονται τό ξίφος μέ τὴν ἴδια εὐκολία πού οἱ γκάνγκστερς χειρίζονται τὰ σύγχρονα περίστροφα). Καθ' ὅλη τὴν διάρκεια τοῦ φίλμ ἕνα ρυθμικό μπολερό μᾶς ἐμποδίζει νά ταυτιστοῦμε, διότι αὐτὰ τὰ παράξενα ἡ-θη εἶναι πιθανὸ νά ἔχουν κάποια ἀναλογία μέ τὴ σύγχρονη ἐποχὴ (στὰ 1950 μᾶς χωρίζουν μόλις 5 χρόνια ἀπὸ τό τέλος τοῦ πολέμου). Ἐπιπλέον ὑπάρχει τό ἐρώτημα ἀπὸ τί θά μπορούσε νά κλονιστεῖ ή πίστη κυρίως ἐνός ἱερέα: "ὅλος ὁ κόσμος φέρεται ἐγωιστικά κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ πολέμου", λέει ή ὑπέρετρια, "κι ἂν δέν εἴμαστε ἐγωιστές δέν μπορούμε νά ἐπιβιώσουμε. Ἐάν δέν πάρω αὐτὰ τὰ πράγματα (ἀναφέρεται στίς φασκιές καί στό φυλαχτό τοῦ ἐγκαταλειμμένου παιδιοῦ) θά εἶναι κάποιος ἄλλος πού θά τό κάνει". Καί κατόπιν μέ ποιὸ δικαίωμα ὁ ξυλοκόπος τὴν κατηγορεῖ γιὰ κλοπὴ; Ὁ ἴδιος δέν ἐκλεψε τό πολύτιμο στιλέττο τῆς γυναίκας; Συντριμμένος ἀπὸ τύψεις ὁ ξυλοκόπος, γιὰ τὸν ὁποῖο ὑπάρχουν πράγματα πού δέν μπορούμε νά ἐπιδοκιμάσουμε στὸν ἑαυτὸ μας", τελικὰ θά ἐξαγοραστεῖ υἱοθετώντας τό παιδί. Ὁ τρομερὸς ληστής Ταμαμάρου, ἀπὸ τὴν πλευρὰ του, δέν θά εἶχε διαπράξει τό ἐγκλημα ἐάν δέν εἶχε αὐτὸ τό πάθος καί αὐτὴ τὴν ἔλξη γιὰ τὴν βίαιη Μασσάγκο πού τό ἄρωμά της τοῦ τάραζε τὸν ὕπνο. Κι ὅταν γέρνει στὴν ἀγκαλιά τῆς καλῆς του γιὰ νά τὴν παρακινήσει νά τὸν παντρευτεῖ, ὑποσχόμενος ν' ἀλλάξει δουλειά, δέν ξέροντε πλὴν ἂν εἶναι εἰλικρινὴς ἢ ἂν παίζει κωμῳδία, ἐφ' ὅσον δέν πρόκειται γιὰ ἕναν ἀπὸ ἐκείνους τοὺς χωρικούς (πού συχνὰ συναντοῦμε στίς ταινίες τοῦ Κουροσάβα)

δπου ή πείνα, ή ξηρασία καί ή δουλεία τούς ώθοϋν στήν περιπέτεια καί τήν αναζήτηση. "Όσον άφορά τήν "θηλυκότητα" τής Μασσάγκο, άς είμαστε δίκαιοι, είναι θηλυκότητα τής εποχής. "Είμαι μόνον μία γυναίκα", λέει ή Ίδια, "κι άνήκω σ' αυτόν πού τά τολμά όλα". Ξέρει όμως, όταν χρειαστεί, νά υπερασπίζεται τόν έαυτό της μέ τό σιλήτο καί νά ελίσσεται ανάμεσα σέ δύο ζηλότυπους άνταγωνιστές, έκ τών οποίων ό ένας άρνεΐται νά χτυπηθεί γι' αυτήν, ένώ ό άλλος, ό νόμιμος σύζυγός της, προτιμά τό άλογό του όπως τό δηλώνει στόν ληστή μέ τήν παγερή του περιφρόνηση, λίγο πρίν χτυπηθούν: "Προτιμώ τ' άλογό μου άπ' αυτήν τήν γυναίκα, σάς τήν δίνω".

Μέ πρόσωπα τόσο ταραγμένα καί άνικανοποίητα καί μέ μία μηχανορραφία πού θυμίζει κλασσική τραγωδία, ό Κουροσάβα δόμησε ένα φίλμ τό όποίο μπορούμε νά θεωρήσουμε άριστούργημα, εάν γνήσιο άριστούργημα είναι τό νά διατηρείς τήν ιδανική ισορροπία ανάμεσα στήν φόρμα καί στό περιεχόμενο. Για τόν κινηματογραφιστή σημαίνει, πρίν άπ' όλα, έπιστροφή στόν βουδό κινηματογράφο, στήν όμορφιά καί στήν απλότητα πού ή έβδομη τέχνη έχασε μέ τόν λόγο, "αυτήν τήν απλότητα" - μάς λένε - πού ή μοντέρνα ζωγραφική πήρε σάν "άφτηρία για μία καινούρια άρχή". Πάνω στήν σημαντική θεματική του ληστή Ταγιαμάρου ό όποιος έπιτίθεται σ' έναν σαμουράι καί στήν γυναίκα του, ό Κουροσάβα κινηματογραφεί διαφορετικές όπτικές παραλλαγές ξαναγυρνώντας πάντα στόν ίδιο τόπο, στά ίδια δέντρα του δάσους καί στά ίδια κύρια πρόσωπα, για χάρη τής άφήγησης τών δύο μαρτύρων πού τούς παρατηρούμε νά κάθονται πάντα σέ πρώτο πλάνο, όταν ό καθένας μέ τή σειρά του κάνει τήν κατάθεσή του. Έπαναφέροντας μία παράδοση πού είναι κοινή στήν άρχαία έλληνική τραγωδία καί στό γιαπωνέζικο Kodan, ό Κουροσάβα μάς δείχνει πότε τή μία καί πότε τήν άλλη όψη τής έντριγκας μέ τήν παρεμβολή τών δύο μαρτύρων, του ξυλοκόπου καί του ιερέα σούς όποιους έρχεται νά προστεθεί κι ένα τρίτο πρόσωπο, ό ύπνρέτης, για νά φέρει τήν αντίθεση καί νά συμπληρώσει έτσι έναν πυρήνα κοινής γνώμης σ' έμβρυακή μορφή. Οί έρασιτέχνες τής ψυχανάλυσης μπορούν νά σταθοϋν στόν παραλληλισμό τών δύο ομάδων πού σχηματίζουν ζεύγη συγγενικά πρό τό "έγώ" καί τό "ύπέρ έγώ" καί στό συνειδητό καί τό άσυνειδητό: ό ύπνρέτης καί ό ληστής (πού για τούς δύο όλα τά μέσα είναι θεμιτά), ό ξυλοκόπος καί ή γυναίκα (ανάμεσα στήν άκολασία καί τήν άρετή), ό ιερέας καί ό σαμουράι (πού στηρίζονται στόν ήθικό κώδικα). Άλλά ό Κουροσάβα, κάνοντας μία προσωπική έξερεύνηση τής ανθρωπίνης φύσης, προτιμά νά μάς προσφέρει έναν έπίλογο πιο γευστικό μέ τήν μονομαχία - παρωδία ανάμεσα στόν ληστή καί στόν σαμουράι, οί όποίοι χάνοντας ό καθένας μέ τήν σειρά του τό ξίφος τους, γλιστροϋν, κυλιούνται στήν γή καί τρέμουν άπό φόβο μπροστά στόν αντίπαλο πού προσωρινά βρίσκεται άπό πάνω· παρωδία πού γελοιοποιεί τούς αντιπάλους καί δέν άφήνει τήν παραμικρή άμφιβολία για τήν άποψη πού έχει ό γιαπωνέζος σκηνοθέτης για τήν βία. Εάν, χοντρικά, οί ταινίες μπορούν νά διαιρεθοϋν σέ δύο κατηγορίες, σ' εκείνη, πού δείχνει "γιατί οί άνθρωποι δέν είναι πιά εύτυχημένοι" καί σ' εκείνη πού, αντίθετα, μάς δείχνει "πώς είναι δυστυχημένοι" είναι σίγουρο πώς σ' αυτήν τήν τελευταία ανήκει τό "Ρασμόν".

Καί δέν θά πρέπει νά σκεφτοῦμε πώς μ' ὅλα αὐτά τά φιλολογικά, δραματουργικά, ψυχολογικά καί αἰσθητικά στοιχεῖα, ὁ Κουροσάβα δημιούργησε ἔργο κυρίως κινηματογραφικό. Ἀπό τήν πρώτη κιόλας σεκάνς, αἰσθανόμαστε ὅτι αὐτή ἡ περίπλοκη ἱστορία, ἡμιτραγική καί ἡμιστυνομική, θά κατευθυνθεῖ ἀπό τό χέρι ἑνός μαίτρ, ἑνός μαίτρ τῆς κάμερα. Τό πρῶτο φλάς-μπάκ πού μᾶς ὁδηγεῖ στό δάσος μέ τόν ξυλοκόπο μέ τό τσεκούρι στόν ὦμο του, δίνει τήν λυρική νότα, γνώριμη στόν Κουροσάβα: σάν νά εἶχε ἐπίσης ὁ ξυλοκόπος καί τήν κάμερα στόν ὦμο του, βλέπουμε χάρη σ' ἕνα καταπληκτικό πανοραμικό, νά πέφτουν τά φύλλα τῶν δέντρων, τόν ἥλιο νά κρύβεται πίσω ἀπό τά φυλλώματα..... μιά εἰκόνα πού ἀμέσως θά διασαλευτεῖ τήν στιγμή πού ἡ ὥραία Μασσάγκο μένει ἀνυπεράσπιστη μπροστά στήν ἐπίθεση τοῦ Ταγιαμάρου. Ἡ συχνότητα τῶν πρώτων πλάνων μπορεῖ νά μᾶς κάνει νά σκεφτοῦμε πώς ἂν τό "Ρασομόν" εἶναι μιά ἐπιστροφή στόν βουβό κινηματογράφο, μπορεῖ ἐπίσης νά εἶναι ἕνα βῆμα μπροστά, γιά τήν μικρή ὁδόν τῆς τηλεόρασης.

(Ἐπ' τό βιβλίο "Kurosava" τοῦ Sacha Ezratty)

Μετάφραση: Χριστιάνα Καραμανίδου

ΑΚΙΡΑ ΚΟΥΡΟΣΑΒΑ

Βιογραφία

Γεννήθηκε τό 1910 στό Τόκυο. Μετά ἀπό γυμνασιακές σπουδές, φοῦτή-σε στή σχολή Καλῶν Τεχνῶν. Στά 1930 ἐγκαταλείπει τή ζωγραφική γιά τόν κινηματογράφο καί μετά μπαίνει σάν βοηθός σκηνοθέτης στό PHOTO CHEMICAL LABORATORIES πού ἀπορροφήθηκε σέ λίγο ἀπό τήν ἐταιρεία TOHO. Δάσκαλός του ἦταν ὁ Καζύρο Γιαμαμότο, τοῦ ὁποῦλου ἦταν βοηθός στήν ταινία "Ἄλογο".

Φιλμογραφία

Sugata Sanshiro (1ο μέρος), Πιό ὥρατο ἀπ' ὅλα (1943), Sugata Sanshiro (2ο μέρος) (1944), Οἱ ἄντρες πού σέρνουν τόν τίγρη ἀπ' τήν οὐρά (1945), Κυριακή γεμάτη θαύματα, Κτίζουν τό αὔριο, Δέν μετανιώω γιά τήν νύκτα μου (1946), Ὁ μεθυσμένος ἄγγελος (1948), Τό κοπρόσκυλο, Ἡ βουβή μονομαχία (1949), Τό σκάνδαλο (1950), Ροσομόν, Ὁ βλάκας (1951), Ζωή (1952), Οἱ 7 Σαμουραῖ (1954), Ἱστορικό μιᾶς ὑπαρξης (1955), Τό παλάτι στό δόχτυ τῆς ἀράχνης, Donzoko (1957), Τό κρυμμένο ὄχυρό (1958), Οἱ κακοί κοιμοῦνται καλά (1960), Ἡ σωματοφυλακή (1961), Sanjuro (1962), Ὁ Δολοφόνος τοῦ Τόκυο (1963), Barberousse (1965), Ἡ γειτονιά τῶν καταφρονεμένων (1970), Ντέρζου Οὐζάλα (1975).

"ΒΙΑΙΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ" (LA COMMARE SECCA)

Ίταλζα, 1962.

Σκηνοθεσία: Μπ. Μπερτολούτσι, Σενάριο: Π.Π. Ραζολίνι, Μπ. Μπερτολούτσι, Σέρτζιο Τσίττι, Φωτογρ.: Τζιάννι Ναρτσούζι, Μουσική: Πιέρο Πιτσιόνε, Ντεκόρ: Άντριάνα Σπαντάρο, Μοντάζ: Νένο Μπαράλι, Έρμηνεία: Φραντσέσκο Ρούζου, Τζιανκάρλο Ντέ Ρόζα, Βιντσέντζο Τσιγκόρα, Άλβανο Ντ'Έρκολε, Έμυ Ρόκι. Διάρκεια: 100 λεπτά.

Ο Ι Ρ Α Ζ Ο Λ Ι Ν Ι Κ Ο Ι

Νέοι, έξαιτίας της ηλικίας τους, προσελκύστηκαν. Ό Bernardo Bertolucci, 21 ετών, γύρισε ένα αξιόλογο φίλμ, La comare secca (Βίαιος θάνατος), τό 1962, πάνω σέ σενάριο του Ραζολινι.

Πρόκειται γιά μιá αστυνομική ανάκριση, επακόλουθο μιáς δολοφονίας. Τό πτώμα μιáς πόρνης ανακαλύφθηκε στίς όχθες του Τίβερη, κοντά στό πάρκο όπου έκδιδóταν καί οί αστυνομικοί ένδιαφέρονται γιά όλους όσους έγιναν άντιληπτοί στά πέριξ τήν ώρα του έγκλήματος. Ό Canticchia, ένας νεαρός κλέφτης, διατείνεται ότι είχε πάει στό πάρκο μέ έναν κληρικό, ό όποιος του είχε ύποσχεθεί έργασία. Ένας δεύτερος ύποπτος, ό Calife συνάντησε τό θύμα τό άπόγευμα γιά νά του ζητήσει πίσω κάτι δανεικά. Συνοδεύóταν από μία φίλη. Άργότερα τό βράδυ ξαναγύρισε στό πάρκο, άλλós πάντα μέ τήν προστατευóμενή του. Ό Theodore, ένας νεαρός στρατιώτης άπό τήν Καλαβρία, άφóυ είχε μεθοκοπήσει, κάθισε σ'ένα πάγκο όπου καί άποκοιμήθηκε. Μέσα σέ όλους, έγινε άντιληπτό καί ένα άγόρι παράξενο, ό Natalino του όποιου ό άόριστα γερμανικός άέρας άποτελεί μιá παραφωνία στίς όχθες του Τίβερη - Έπιθετικός, δύσπιστος καί παρ'όλ'αυτά συμπαθής, ό Natalino, μέ τή σειρά του, μερδεύει στήν ίστορία δύο έφηβους, τόν Francolicchio καί τόν Perito πού τρέπονται σέ φυγή μπροστά στους καρμπινιέρους. Ό ένας άπ'αυτούς πνίγεται προσπαθώντας νά διασχίσει τό ποτάμι καί οί έκδηλώσεις του άλλου ταράζουν τόν Natalino του όποιου ή είκόνα ξεκαθαρίζει: πρόκειται γιά ένα είδος κρυφού παιδεραστή ό όποιος κραυγάζει τό μίσος του γιά τή γυναίκα καί άνθίσταται ύποστηρίζοντας πώς είναι δίκαιο νά σκοτώνης ένα σώμα του όποιου ή ψυχή είναι ήδη νεκρή... .. Πάνω σ'ένα ύφάδι άφηγηματικό καί περίπλοκο ό Bertolucci παρθέτει μιá φωνή πολύ προσωπική γιά τό ρωμάνικο ύποπρολεταριάτο άντλήμένη μέσα από μικρογεγονότα της καθημερινής ζωής κάτω άπό ένα άνεκδοτολογικό φώς καί ρεαλιστικά όρισμένο σέ αντίθεση μέ τό έμφατικό δραματικό στοιχείο του Ραζολινι. Όμως τό ύποκείμενο βρίσκεται μέσα στήν μανιέρα αυτού του άτόμου. Ό θάνατος, "Βίαιος θάνατος" πορεύεται άδυσώπητα. Άλλά ή άφήγηση άπό τίς πρώτες κιόλας σεκάνς προσανατολίζεται όπως στό Ρασμόν: καθένα άπό τά πρόσωπα θά πεϊ τήν άλήθεια του δίχως μεγαλοστομίες μέ μιá άκριβολογία όπου ή ύποκειμενικότητα ξεπερνά καμιά φορά τά όρια της γνώσης καί φτάνει στή φαντασίωση.....

.....Τό φίλμ εἶναι συχνά ἀδέξιο, τό μοντάζ πολύ ἀργό καί εἶναι δυνατόν νά ἀποκαλυφθοῦν ἴχνη ἐστετισμοῦ. Ἀλλά ὁ Bertolucci ἀγαπᾷ τή δουλειά του. Σέβεται τίς ἀπαιτήσεις τῆς τεχνικῆς καί μ'αὐτή τήν ἔννοια δέν ἀνήκει στή Nouvelle Vague. Ἀκόμη, τέτοια σεκάνς ὅπως ἡ περιπλάνηση τοῦ στρατιώτη μέσ'τούς δρόμους, ἡ ὁ χορός στό πλοῖο μαρτυροῦν ἕνα ταμπεραμέντο λυρικό.....

.....Τίς προθέσεις του, τίς εἶπε παρουσιάζοντας τό φίλμ: τό νά ἐπανασυνδέεις μέ συγκεκριμένη ἀφηγηματική αὐθαιρεσία, πηδώντας ἀπό τήν ἀφήγηση τοῦ κατηγορούμενου, μέχρι τοῦ νά βλέπεις τή γυναῖκα ἀπό κοντά πρίν ἀκόμα δολοφονηεῖ. Νά τή βλέπεις ὥσως στήν κάμαρά της, ὅταν μέ τά μάτια ἀνοιχτά, ξαπλωμένη, ἀκούει τό κεραυνό, νά τήν ἀκολουθεῖς στίς κινήσεις της, στίς ταπεινές της χειρονομίες, ἀκριβέστερα: μπροστά σ'ἕνα φλυτζάνι καφέ καί ὥσως μπροστά στίς φουρκέττες της, μπροστά στόν καθρέφτη ὅταν βάζει κοκκινάδι στά χεῖλη της. Νά ἐξερευνᾷς τό πρόσωπό της, τά ρούχα της..... Ἡ αἴσθηση τοῦ δράματος βρίσκεται ἀκριβῶς μέσα στήν τυφλή ἀνοχή τῶν ὥρων πού κυλοῦν δίχως νά μποροῦμε νά κρατοῦμε λογαριασμό.

(Ἐπ'τό "nouveau cinema italien"

τῶν Raymond Borde καί

André Bouissy)

Μετάφραση: Χριστιάνα Καραμανίδου

ΜΠΕΡΝΑΝΤΟ ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ

Βιογραφία

Γεννήθηκε στήν Πάρμα τήν 16η Μαρτίου 1940. Γιός τοῦ καθηγητῆ, ποιητῆ καί κριτικοῦ τοῦ κινηματογράφου Ἀττίλιο Μπερτολούτσι. Ἀσχολεῖται κατ'ἀρχήν μέ τήν ποίηση καί ταυτόχρονα (ἀπό ἡλικίας 12 χρόνων) γυρίζει τίς πρῶτες του ἐρασιτεχνικές ταινίες σέ 16 χιλιοστά. Στό τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '50 ἡ οἰκογένειά του ἐγκαθίσταται στή Ρώμη ὅπου, μέσω τοῦ πατέρα του, γνωρίζει τόν Παζολίνι πού τόν παίρνει σάν βοηθό του στήν πρώτη του ταινία "Ἀκκατόνε" (1961). Τό 1962 ὁ μέγας τοῦ φίλος καί προστάτης τοῦ δίνει γιά σεναριακή προσαρμογή ἕνα θέμα τοῦ πού ὁ Μπερτολούτσι τό παρουσιάζει στήν παραγωγό Ἀντόνιο Τσέρβι. Ὁ τελευταῖος τοῦ ἐμπιστεύεται χωρὶς ἐπιφυλάξεις τή σκηνοθεσία τῆς πρώτης μεγάλου μήκους ταινίας του, σέ ἡλικία 22 χρόνων.

Φιλμογραφία

1962: Ἡ στεγνή κουμπάρα (Βίαιος θάνατος), 1964: Πρὶν ἀπ'τὴν ἐπανάσταση, 1965-1966: Ὁ δρόμος τοῦ πετρελαίου (τρεῖς ταινίες 45 λεπτῶν γιά τήν Ἱταλική τηλεόραση), 1966: Ἡ Διάρυγα (ντοκυμαντέρ, 13 λεπτῶν), 1967: Ἡ ἄκαρπη συκιά (ἐπεισόδιο στήν σπονδυλωτή ταινία Vangelo 70), 1968: Partner, 1970: Ἡ στρατηγική τῆς ἀράχνης, 1970: Ὁ κωνφορμίστας, 1974: Τό τελευταῖο ταγκό στό Παρίσι, 1976: "1900", 1979: Τό φεγγάρι.



'Απ'τήν "'Αλήθεια καί τό ψέμα" τοῦ "Ορσον Ουέλλες

"Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΨΕΜΑ" (F for FAKE)

Γαλλία, 'Ιράν, Δ. Γερμανία - 1973.

Παραγωγή: Ντομινίκ 'Αντουάν, Φρανσουά Ράϋχενμπαχ, Σκηνοθεσία: "Ορσον Ουέλλες, Σενάριο: "Ορσον Ουέλλες, "Οζα Παλύνκας, Φωτογραφία: Γκάρι Γκραϊνμπερ, Κρύστιαν 'Οντάσσο, Μοντάζ: Μαρί Σοφί Ντυμπού, Ντομινίκ 'Ενζερρέ, Μουσική: Μισέλ Λεγκράν, 'Ερμηνεία: "Ορσον Ουέλλες, "Οζα Κοντάρ, "Ελμυρ ντέ Χόρυ, Κλίζφορντ "Ιρβινγκ, Φρανσουά Ράϋχενμπαχ, "Εντιθ "Ιρβινγκ, Τζόζεφ Κόττεν, Λωρενς Χάρβεϋ.

'Η ίδια ή ταινία μᾶς παρουσιάζεται σάν μιά πλαστογραφία - ξνα τρῦκ στήν πραγματικότητα. 'Ο Ουέλλες, ὁ ἄριστος ταχυδακτυλουργός ἀνακατεύει μέ μαεστρία τίς σκηνές του καί ἀπαγγέλει τίς παρλάτες του ἐνώ ἡμεῖς ἀ-

πορούμε πού νάχει άραγε κρύψει τό κεντρικό θέμα τής ταινίας του. Ξεκί-
νησα παρατηρώντας τίς σκηνές του πλαστογράφου "Έλμυρ ντέ Χόρυ (άκόμα
καί τ'όνομά του είναι μάλλον ψεύτικο) πού οί Μοντιλιάνι καί οί Ματίς
του μπορούν νά έξαπατήσουν άκόμα καί τούς ειδικούς. Τό μυστήριο στό
μεγαλείο τής τέχνης· ή είρωνεία του νά χρησιμοποιείται ή τέχνη σάν έμ-
πόρευμα - αυτό τό θέμα είχε ήδη έμφανιστεί στόν "Πολίτη Καίην". Αυτή
τή φορά όμως ο Ουέλλες παίξει μ'αυτήν τήν είρωνεία πιό συστηματικά. "Ο
Χόρυ βάζει φωτιά τυχαία σ'έναν "Ματίς" καί ύπογράφει τ'όνομα του Ουέλ-
λες σ'ένα πορτραίτο· ή τέχνη σάν έμπόρευμα είναι ένα άστείο, όπου χι-
λιάδες δολλάρια κρέμονται πάνω σ'ένα άτομο, σ'ένα όνομα. Άλλά τό ά-
στείο αυτό έχει καί τήν αντίστροφή του. "Ο Χόρυ δέν ζωγραφίζει αντί-
γραφα άλλά "πρωτότυπα" κι έτσι δέν θεωρεί τόν έαυτό του πλαστογράφο. "Ο
πλαστογράφος πού κοροϊδεύει τόν έαυτό του καί τούς ειδικούς - είναι ά-
ραγε αυτό τό θέμα άρκετό καί ίκανό νά στηρίξει μιάν όλόκληρη ταινία;

Άλλά ο Ουέλλες συνεχίζει τό παιχνίδι του. Μας παρουσιάζει τόν
Κλίφορντ "Ιρβινγκ πού έμφανίζεται στήν ταινία άπλώς σάν βιογράφος του
Χόρυ. Μέ τήν διήγηση όμως τής φάρσας του Χάουαρντ Χιούζ, ο Ουέλλες εί-
σάγει μιά διαφορετικού είδους είρωνεία καί δημιουργεί μιά δραματική έν-
ταση ανάμεσα σ'αυτό πού βλέπουμε καί σ'αυτό πού άκούμε: όταν ο "Ιρ-
βινγκ βρίσκεται στό πανί, οί περισσότεροι θεατές, κι άνάμεσα σ'αυτούς
κι έγώ, τόν περιεργάζονται άπό πάνω έως κάτω, γιά νά ανακαλύψουν κάτι
άπό τό μυστικό του.

Κι όμως, γρήγορα άντιλαμβανόμαστε ότι ούτε ο Χόρυ ούτε ο "Ιρβινγκ
άποτελούν τό κεντρικό θέμα. "Ο πρωταγωνιστής τής ταινίας είναι ο Ουέλ-
λες ο ίδιος. Είναι ο άφηγητής· έμφανίζεται κατ'επανάληψη στήν ταινία·
καί μας παρουσιάζει μιά σύντομη έπισκόπηση τής καριέρας του σάν ήθο-
ποιός καί σκηνοθέτης. Τό προσωπείο πού διαλέγει νά επιδείξει είναι ά-
λάνθαστο· άρχίζει καί τελειώνει τήν ταινία κάνοντας μαγικά κόλπα· σάν
άφηγητής έμφανίζεται μέ τόν μανδύα του μάγου άνάμεσα στίς φωτεινές ο-
θόνες τών στούντιο τής τηλεόρασης· καί στήν κορύφωση τής ταινίας κατα-
σκευάζει ένα άνέκδοτο γιά τόν Πικάσσο, μιά όμορφη γυναίκα καί μιά σει-
ρά άπό πλαστούς πίνακες. Είναι φανερό ότι ο Ουέλλες τοποθετεί τόν έαυ-
τό του δίπλα στόν Χόρυ καί στόν "Ιρβινγκ, ένας άκόμα πλαστογράφος καί
μάλιστα ο χειρότερος άπ'όλους.

....."Ο Ουέλλες μοιάζει ν'άναρωτιέται άν οί διασκευές τών έργων του
Σαίξπηρ ή του Κάφκα (πού ο ίδιος έκανε πολλές) δέν είναι κι αυτές πλα-
στογραφίες σάν τούς Ματίς καί τούς Μοντιλιάνι του Χόρυ. "Επιπλέον ή
"Άλήθεια καί τό Ψέμα" είναι ή πρώτη όλόκληρωμένη ταινία του Ουέλλες
πού έχει έντελώς πρωτότυπο σενάριο βασισμένο πάνω σέ πραγματικά γεγονό-
τα, κι αυτό τοποθετεί τό πρόβλημα τής πλαστότητας σέ καινούριο επίπεδο.
Είναι τό ντοκυμανταίρ κομμάτι τής ταινίας περισσότερο άληθινό άπό τήν
ύπόλοιπη ταινία; Μπορούν τά μή πραγματικά στοιχεΐα (όπως τό άνέκδοτο μέ
τόν Πικάσσο) καί οί τεχνικές διαδικασίες του φίλμ (μοντάζ, ήχος, μου-
σική κ.λ.π.) νά μας δώσουν τήν ίδια ή καί μεγαλύτερη αίσθηση τής πρα-
γματικότητας; Ποϋ βρίσκεται ή άλήθεια καί ποϋ τό ψέμα σ'αυτήν τήν νόθα

ταινία; Έδω άκριβώς βρίσκεται τό κεντρικό θέμα τής ταινίας πού δέν είν-
ναι τίποτα λιγώτερο από ένα ιδιόμορφο σχόλιο πάνω στήν όντολογία του
κινηματογράφου σάν μέσο επικοινωνίας.

Είναι άλήθεια ότι ό κινηματογράφος φαίνεται νά είναι πιο κοντά
στήν άληθινή ζωή από όποιαδήποτε άλλη τέχνη, αλλά ή αίτία γιαυτό δέν
είναι τόσο προφανής: οι ταινίες δέν μάς δίνουν όποσδήποτε περισσότερες
πληροφορίες για τήν πραγματικότητα. Άλλά ούτε ή ζωγραφική ούτε τό θέ-
ατρο είναι δυνατόν νά δημιουργήσουν τέτοια περιστασιακή πολλαπλότητα
των μεταβλητών στοιχείων όπως ό κινηματογράφος: φωτισμός, χρώμα, κίνη-
ση, κίνηση τής μηχανής, μπροστινό καί πίσω επίπεδο, διάφοροι τόποι καί
χρόνοι, όνειρα, άναμνήσεις, φαντασιώσεις. Ή δική μας έμπειρία τής πρα-
γματικότητας περνά σέ μάς μέσα από κανάλια πού έχουν τήν ίδια περιστα-
σιακή πολλαπλότητα κι είναι αυτό άκριβώς πού κάνει τίς ταινίες νά φαί-
νονται "άληθινές". Ή ικανότητα αυτή είναι σημαντική - τό γεγονός ότι
(για παράδειγμα) ή πραγματική ζωή δέν έχει μουσική υπόκρουση ή ότι ό
κινηματογράφος δέν δημιουργεί αίσθηση άφής δέν υποβιβάζει αυτή τήν ό-
μοιότητα. Ή άληθοφανής πραγματικότητα πού μπορεί τόσο εύκολα νά επι-
τύχει ό κινηματογράφος μπορεί νά ξεγελάσει όχι μόνο τό κοινό αλλά καί
τούς ίδιους τούς κινηματογραφιστές.

.... Ό Ουέλλες σ'όλη του τήν ταινία άπορρίπτει όποιαδήποτε προνομιοϋ-
χα θέαση τής πραγματικότητας διευκρινίζοντας ξεκάθαρα ότι τά άποσπά-
σματα πού καταγράφει δέν έχουν καμιά αντίστοιχία μέ τήν πραγματικότητα.
Τό συνεχές άνακάτεμα των σκηνών πού ή κάθε μία αντιμετώπιζει τήν πρα-
γματικότητα μέ διαφορετικό τρόπο, υπενθυμίζει στόν θεατή ότι τά άποσπά-
σματα είναι άποσπάσματα - καί ότι τό ντοκυμανταίρ κομμάτι για
τόν Χόρυ καί τόν Ίρβινγκ δέν είναι περισσότερο "άληθινό" από τήν εί-
κόνα του ίδιου του Ουέλλες όταν έμφανίζεται μέ τόν μανδύα του μάγου.
Συγχρόνως καταδεικνύει ότι τ'άποσπάσματα μπορούν πράγματι νά έχουν κά-
ποια συνοχή: μέσα από τό συνολύλευμα διαλέγει ένα διάσημο ζωγάφο, μία
ώραία γυναίκα, τήν ιδέα τής άπομίμησης καί τήν ιδέα του νά υπερηφανεύ-
εται κανείς για τήν άπομίμηση καί φτιάχνει τό ανέκδοτο μέ τόν Πικάσσο.
Φυσικά είναι ό ίδιος ό κινηματογράφος κι όχι ή διαδικασία τής έγγραφής
τής πραγματικότητας πού άποφασίζει για αυτήν τήν συνοχή.

..... Ό Ουέλλες δέν χρησιμοποιεί καμιά άπ'τίς γνωστές τεχνικές για νά
υποδηλώσει ότι τά "φλάσμακ" είναι πιο άπόμακρα από τίς σκηνές του "πα-
ρόντος". Πολύ πριν από τόν Ρόμπ Γκριγιέ καί τήν θεωρία του για τήν έρ-
μηνεία του "Πέρσι στό Μαρίενμπαντ" ό Ουέλλες έφτιαχνε ταινίες όπου τό
μόνο άληθινό παρόν είναι αυτό του θεατή.

Αυτή είναι ή πιο έντυπιακή άποψη τής πάλης ανάμεσα στήν πραγμα-
τικότητα καί στήν ψευδαίσθηση μέσα στό έργο του Ουέλλες. Τό παρόν του
θεατή - καί ή όπτικοακουστική έμπειρία - είναι τόσο ζωντανό καί υπερ-
αισθητικό πού κανείς θά έμπαινε στόν πειρασμό νά τό όνομάσει πραγματι-
κό, άν δέν ήταν τόσο ξεκάθαρα μή-πραγματικό - έξω από χρόνο καί τόπο.
Έκτός από τά επίκαιρα στόν "Πολίτη Καίην", οι ταινίες του Ουέλλες πού
αναφέρονται στήν σύγχρονη έποχή δέν έχουν καμιά άναφορά στά τρέχοντα

γεγονότα καί ἡ χρήση τοῦ ντοκυμανταίρ κομματιοῦ στήν "Ἀλήθεια καί τό ψέμα" εἶναι τέτοια, ὥστε συχνά εἶναι ἀδύνατο νά πεῖ κανείς πού καί πό-
τε κινηματογραφήθηκε ἡ κάθε σκηνή. Ἀντίθετα μέ τόν Φελλίνι καί τόν
Μπέργκμαν, ὁ Οὔελλες δέν ἐνδιαφέρεται νά προσδέσει τά προσωπικά του ὁ-
ράματα στό οἰκεῖο καί γνώριμο περιβάλλον.

Αὐτός ὁ ὑποκειμενικός κόσμος θά ἦταν πνιγρός - ἐάν δέν περιεῖχε
δυνατές μνῆμες ἀπό τόν ἀληθινό κόσμο καί τίς ἀντιξοότητές του: πράξη
καί ὄνειρο, μονιμότητα καί ἀλλαγῇ, ἀλήθεια καί ψευτιά. Αὐτά εἶναι ἡ
συνοχή πού διαλέγει ὁ Οὔελλες γιά νά συνδέσει τά ἀκουστικά καί ὀπτικά
κομμάτια πού συνθέτουν τίς ταινίες του, τά ὅποια εἶναι πειστικά ὅχι γιά
τά ἀκριβῆ συμπεράσματα πού δίνουν ἀλλά ἐξ αἰτίας ἀκριβῶς τῆς δυναμικῆς
τους, τῶν ἀμφιταλαντευόμενων καί μεταβλητῶν συγκρούσεων.

William Johnson

(Περιοδικό "Film Quarterly" καλοκαίρι 1976)

Μετάφραση: Λιάνα Οἰκονόμου



Ἀπ' τήν "Ἀλήθεια καί τό ψέμα" τοῦ Ὅρσον Οὔελλες

Βιογραφία

Γεννήθηκε στο Ουσκόνσιν τó 1915. Σπούδασε ζωγραφική στο 'Ινστιτούτο της Τέχνης στο Σικάγο. 'Ανάμεσα στο 1931 καί 1933 δούλεψε σάν ήθοποιός σέ διάφορα θέατρα τοῦ Δουβλίνου καί ἄρχισε νά σκηνοθετεῖ θεατρικά ἔργα. 'Επιστρέφοντας στήν 'Αμερική ἐργάστηκε καί πάλι σάν ήθοποιός στο θέατρο καί στο ραδιόφωνο. Τό 1937, μαζί μέ τόν Τζών Χάουζμαν φτιάχνει ἐταιρεία πού ὀνομάζει Mercury Theatre Company. 'Η ἐταιρεία αὐτή δουλεύει στο ραδιόφωνο μέχρι τό 1939, ὅταν τά στούντιο RKO τοῦ προσφέρουν ἕνα συμβόλαιο γιά τό σινεμά. Καθώς ὁ Ουέλλες φτιάχνει τήν τρίτη του ταινία, ἡ διεύθυνση τῆς R.K.O. ἀλλάζει καί τό συμβόλαιο διακόπτεται. 'Εκτοτε ὁ Ουέλλες δουλεύει ἀνεξάρτητα, κάνοντας ταινίες σ' ὅλο τόν κόσμο. Συχνά χρηματοδοτεῖ ὁ ἑῷος τῖς ταινίες του μέ τά λεφτά πού παίρνει παίζοντας σέ διάφορες ταινίες γιά ἄλλους σκηνοθέτες.

Φιλμογραφία

'Ο πολύτης Καζήν (1941), Οἱ ὑπέροχοι 'Αμπερσους (1942), Ταξίδι στόν φόβο (1943), 'Ο ξένος (1946), Μάκβεθ (1948), 'Η κυρία τῆς Σανγκάης (1948), 'Οθέλλο (1952), 'Εμπιστευτική ἀναφορά ἡ ὁ κος 'Αρκάντιν (1955), 'Ο ἄρχων τοῦ τρόμου (1958), Δόν Κιχώτης (ἀτελεῶτο) (1959), 'Η Δύκη (1963), Φάλσταφ - Καμπάνες τοῦ μεσονυχτίου (1966), 'Αθάνατη ἱστορία (1968), 'Η ἀλήθεια καί τό ψέμα (1973), 'Η ἄλλη πλευρά τοῦ ἀνέμου (1974).



"ΠΡΟΒΙΝΤΑΝΣ" (PROVIDENCE)

Γαλλία, 1977

Παραγωγή: Yves Gasser, Klaus Helwig, Yves Peyrot, Σκηνοθεσία: 'Α-
λαύν Ρεναί, Σενάριο: Νταβίντ Μερσέ, Φωτογραφία: Ρικάρντο 'Αρόνοβιτς,
Ντεκόρ: Ζάκ Σωλονιέ, Μουσική: Μίκλος Ρόζα, 'Ερμηνεία: Ντέρκ Μπόγκαρτ, 'Ε-
λεν Μπέρστυν, Τζών Γκίλγουντ, Νταϊνχελντ Γουώρνερ, Τάνια Λόπερ, Διάρ-
κεια: 110'.

.....Στό Προβιντάνς, μόνο οι σκηνές του Gielgud και η φωνή του αναπα-
ριστούν τον πραγματικό κόσμο. Όλα τα άλλα - ως την τελευταία σκηνή των
γενεθλίων - είναι η ήθελημένη ή άθελητη δημιουργία του συγγραφέα.

Στό βιβλίο που γράφει, χρησιμοποιεί και προσβάλλει βάνουσα την οι-
κογένειά του. Σ' αυτό, ο ίδιος γίνεται μία παρουσία άορατη, ο συγγραφέ-
ας που πεθαίνει, κάπου στην έξοχή, και βάζει τον γιό του Claud (Dirk
Bogarde) να παίζει τον ρόλο του παγωμένου δικηγόρου και τον νόθο γιό
του Kevin (David Warner) σαν κάποιον στρατιώτη που σκωτώνει έναν πληγω-
μένο γέρο σαν πράξη οίκτου. 'Ο Claud άποτυχαίνει στό να καταδικάσει τον
Kevin - σέ μία δίκη όπου κάνει τον είσαγγελέα - και παράλληλα μοιάζει
νά χάνει και την γυναίκα του Sonia (Ellen Burstyn) που προτιμάει τον
ίδεαλιστή που πιστεύει στό δικαίωμα της έκλογής τρόπου θανάτου των άν-
θρώπων.

Υπάρχει επίσης και μία υπο-πλοκή. 'Ο Claud έχει για έρωμένη του
μία ήλικωμένη γυναίκα (Elaine Stritch) που πεθαίνει κι αυτή. Είναι ξε-
νας ρόλος που βασίζεται στην νεκρή γυναίκα του συγγραφέα, η όποια είχε
αυτόκτονήσει όταν έμαθε ότι έπασχε από καρκίνο.

Τό να περιγράψης όμως μ' αυτόν τον τρόπο τό σχέδιο νουβέλλας που
βρίσκεται στό μυαλό του συγγραφέα Langham, δίνει λανθασμένη έρμηνεία
στό φίλμ, προσπαθώντας να επιβάλλει τάξη σ' ένα ύλικο που έχει άλλους
στόχους. Βέβαια και τό story υπάρχει και οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες.
Τό φίλμ όμως μιλά για την διαδικασία της δημιουργίας, κι όχι για τό ά-
ποτέλεσμά της.

'Ο Langham αρχίζει σκηνές και μετά τίς διακόπτει για να τίς ξεκι-
νήσει άλλως, αλλάζει σ' αυτές και τον τόπο και τους ήρωες που παίζουν.
Τό σκηνικό δέν είναι σημαντικό, αφού και οι χαρακτήρες και η δράση ξε-
τυλίγονται στό μυαλό του συγγραφέα. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα στην σκηνή
της βεράντας, όπου η δράση εξελίσσεται εμπρός από ένα φανερά ψεύτικο
θαλασσινό τοπίο-ζωγραφιά.

Ξεκάθαρα επίσης είναι ότι πολλά πράγματα βρίσκονται εκεί για προ-
σωπική κατανάλωση του συγγραφέα. Παίζει συνέχεια άσχημα άστεϊα και στά
παιδιά του και στους ήρωες που τους βάζει να υποδύονται. Π.χ. ο ποδο-
σφαιριστής που μπαينوβγαίνει τακτικά στό διάφορα πλάνα, υπάρχει μόνο
και μόνο για να δώσει ένα χτύπημα στό στόμα του Claud σέ κάποια σκηνή.
Κάτι δηλαδή που και ο Langham αλλά και οι θεατές τό περιμένουν απ' άρ-

χής.

"Ένα άλλο ένδιαφέρον σημείο είναι ή άμεση παρέμβαση του Langham στην δράση των ήρώων του, όπως έκει πού ή Berstyn άνοίγει τό στόμα της νά μιλήσει, αλλά ή φωνή πού βγαίνει είναι του Gielgud.

Μερικές φορές πάλι φαίνεται νά χάνει τόν έλεγχο του έπάνω στους χαρακτήρες, π.χ. ή σκηνή όπου ή Helen (Stritsh) κουβεντιάζοντας μέ τόν Kevin, αλλάζει ξαφνικά καί γίνεται ή Molly πού κατηγορεί τόν Kevin (ώς Langham) γιά παραμέληση.

"Ο Langham μαθαίνουμε έπίσης πώς στό παρελθόν είχε σχέσεις μέ τήν πολιτική καί τήν επανάσταση, κάτι πού τώρα δέν συμβαίνει. Πολλές άπ'τίς εικόνες στό μυαλό του - στρατός περιπολεί τούς δρόμους, αϊχμάλωτοι σέ γήπεδα άλά Χιλή - υπαινίσσονται στρατιωτικό πραξικόπημα. "Όλοι όμως οί αϊχμάλωτοι είναι γέροι, σέ κάποιο σημείο δέ, υπάρχει καί ή νεκρή γυναίκα του Molly. Είναι ό θάνατος ή τελευταία μορφή τής τυραννίας μοιάζουν νά λένε όλες αυτές οί εικόνες θανάτου.

"Ο θάνατος εισβάλλει άπό παντού στό έργο. Μέσα άπ'τήν άρρώστεια τής Helen καί του ίδιου του συγγραφέα. Καί οί άνθρωποι πού πεθαίνουν υπόκεινται σέ μεταμορφώσεις. "Ο γέρος πού ό Kevin του δίνει τή χαριστική βολή, καθώς καί ό ίδιος ό Kevin όταν τόν σκοτώνει ό Claud έχουν τό πρόσωπο λυκάνθρωπου. "Η διαδικασία λοιπόν του θανάτου υποβιβάζει τόν άνθρωπο σέ ζώο.

Τέλος, όταν πρόσ τό τέλος του φίλμ, ή νύχτα των φανταστικών προβολών του Langham έχει περάσει, τόν βλέπουμε ήρεμο σ'ένα καταπράσινο κήπο νά γιορτάζει τά γενέθλια του. Μαζί του ό Claud, ό Kevin, ή Sonia, γιά πρώτη φορά σάν "πραγματικοί" άνθρωποι. Μέ χαρακτήρες τελείως διαφορετικούς άπ'αυτούς πού μάς γνώρισε ή δημιουργική φαντασία του Langham.....

('Από τό Film Quarterly-Summer 77)

Μετάφραση: Άντρέας Τσάφος

ALAIN PENAI

Βιογραφία

Γεννήθηκε στις 3 'Ιουνίου 1922 στην Βάν της Γαλλίας. Ένα χρόνο σπουδές στην IDHEC. Ήθοποιός στό θέατρο. Άπό τό 1945-48 γυρίζει ταινίες σέ 16 mm, οί περισσότερες βουβές. Έκúσης δύο δραματικές ταινίες (σήμερα έχουν χαθεú): "Τό σχήμα μιας ταύτισης" μέ τόν Ζεράρ Φιλίπ καί "Άνοιχτό λόγω άπογραφής" μέ τήν Ντανιέλ Ντελόρμ. Άπό τό 1946 - 47 μιáσειρά άπό "Έπισκέψεις" σέ ζωγράφους καί άλλες μικρού μήκους ταινίες. Γύνεται βοηθός μοντέρ καί κατόπιν μοντέρ σέ ταινίες τής Βαρντά, του Ντουιδλ-Βαλκρόζ, του Ράϋσενμαχ. Άρχίζει τήν καριέρα του στά 35 mm, τό 1948 μ'ένα ριμέζκ τής μικρού μήκους ταινίας του Βάν Γκόκ.

Φιλομογραφία

1948: Βάν Γκόκ (μικροῦ μήκους), 1950: Γκωγκέν (μικροῦ μήκους), Γκουέρνικα (μικροῦ μήκους), 1953: Τ'άγαλματα κλαῖνε κι αὐτά (μικροῦ μήκους), 1955: Νύχτα καὶ ὀμίχλη (μικροῦ μήκους), 1956: "Ὁλη ἡ μνήμη τοῦ κόσμου (μικροῦ μήκους), 1957: Τό μυστήριό τοῦ ἀτελιέ δεκαπέντε (μικροῦ μήκους), 1958: Τό τραγούδι τοῦ Στυρένιου (μικροῦ μήκους), 1959: Χιροσύμα ἀγάπη μου, 1961: Πέρσι στό Μαρζένπαντ, 1963: Μυριέλ ἡ ὀχρόνος μιᾶς ἐπιστροφῆς, 1966: Ὁ πόλεμος τέλειωσε, 1967 "Ἐξω ἀπ'τό Βιετνάμ, (συμμετοχή στήν ὁμαδική ταινία μ'ἓνα σκέτος), 1968: Σ'ἀγαπῶ, σ'ἀγαπῶ, 1975: Σταβύσκυ, 1977: Πρόβιντάνς.

Ἀπ'τό "Πρόβιντενς" τοῦ Α. Ρεναύ.





Ἐκ τῆς "Μπλόου ἅπ" τοῦ Μ. Ἀντονιόνι.

"ΜΠΛΟΥΟΥ ΑΠ" (BLOW UP)
(μεγέθυνση)

Ἀγγλία, 1967

Παραγωγή: Μικελάντζελο Ἀντονιόνι, Σενάριο: Μ. Ἀντονιόνι, Τονίζο Γκουέρρα, Φωτογραφία: Κάρλο Ντὺ Πάλμα, Μουσική: Χέρμπερτ Χάνκοκ, Μοντάζ: Φράνκ Κλάρκ, Ἑρμηνεῖα: Βανέσσα Ρεντγκράφ, Νταϊήβιτ Χέμινγκς, Σάρα Μάιλς, Βερούσκα.

Λονδίνο, πόλη τοῦ παροξυσμοῦ καὶ μητρόπολη τῆς νέας ἐπανάστασης τῶν ἡθῶν. "The swinging city".

Ὁ Βικτωριανὸς πουριτανισμὸς ἀργοπεθαίνει μέσα στὶς φρενιτιώδεις

προκλησεις μιās νεολαίας μέ μίνι-φούστα καί μακρυά μαλλιά.

Καί νά, ό "Αντονιόνι, ό διακεκριμένος, ό ραφινარიσμένος μέσα στή τρελλή πόλη.... Τούτη ή μοναδική ατμόσφαιρα θ' άποτελέσει τό πλαίσιο μέσα στό όποιο θά έγγραφεί ένας ρωμαλέος στοχασμός καλυμμένος κάτω άπό τίς φόρμες του άστυνομικού προβλήματος, του ρεπορτάζ, του εύκολου θεάματος. Τό "Μπλόου-άπ" είναι ή ιστορία μιās καθαρής ματιās πού άρνιέται νά βολευτεΐ έπιμένοντας νά βυθίζεται μέσα στις άβεβαιότητες του φαινομενικού. Τό πρόβλημα της κυριαρχίας πάνω στή πραγματικότητα καί στή ψευδαίσθηση. Μιλώντας γι' αϋτή τή ταινία είναι θεμιτή ή άναφορά στή τελειότητα. Μορφική τελειότητα άπό τή μιά - θρίαμβος μιās τεχνικής ολοκληρωμένης - τελειότητα στην άρθρωση του λόγου, άπ' τήν άλλη.

Μιά ταινία πού αντίθετα μέ τή φήμη πού θέλει τίς προηγούμενες ταινίες του "Αντονιόνι στρυφνές καί δυσανάγνωστες - έχει μιá απόλυτη σαφήνεια καί πού παρά τήν έπιφανειακά ψυχαγωγική λειτουργία της προσκαλεΐ σ' ένα βαθύ στοχασμό. "Όσο περισσότερη άπόλαυση προσφέρει στή νόηση καί στις αισθήσεις τόσο περισσότερο άνησυχητική γίνεται. "Έχεις τήν έντύπωση ότι παρακολουθείς ένα κάποιο ρεπορτάζ μόδας καί παγιδεύεσαι στή πλοκή μιās ταινίας μυθοπλασίας. "Έχεις τήν έντύπωση ότι αυτό πού ένδιαφέρει είναι ή λύση κάποιου άστυνομικού αινίγματος καί βρίσκεισαι νά προβληματίζεσαι πάνω στό καίριο θέμα της άνθρωπινης άβεβαιότητας. "Έχεις τήν έντύπωση ότι ζεις ένα υπέροχο προσκύνημα στό Λονδίνο κι άνακαλύπτεις ένα συγκλονιστικό έπιτάφιο. Κάθε πλάνο της ταινίας περιέχει καί μιá σημασία άναπάντεχη, άντιφατική πάνω στή σχέση ψευδαίσθησης καί πραγματικότητας.

(.....) "Ό "Αντονιόνι θέλησε τό πλαίσιο της ταινίας του νά είναι εκείνες οι γειτονιές του Λονδίνου οι πιο χαρακτηριστικές του καινούργιου τρόπου ζωής. "Αγνοώντας κάθε στερεότυπο, κάθε ντεκόρ πού θυμίζει παραδοσιακές κάρτ-ποστάλ, περιφέρει τήν κάμερά του στους μικρούς δρόμους καί τά παλαιοπωλεία του Τσέλσι, στήν έξωφρενική Κάρναμπι Στρήτ-ναό των ένδυματολογικών άκροτήτων - στό Κένσινγκτον....

....."Έτσι τό ντεκόρ (δρόμοι, καταστήματα, διαβάτες, σιλουέττες, μαννεκέν, άνώνυμοι, έτερόκλητα αντικείμενα, πράσινες πελούζες) γίνεται όργανικό στοιχείο της ταινίας. Είναι αυτό πού προσφέρεται στό βλέμμα του κεντρικού ήρωα, αϋτου του φωτογράφου του έπιφορτισμένου μέ τό καθήκον νά αΐχμαλωτίζει σκηνές άληθινές καί έντυπωσιακές συνάμα.

"Ας σημειωθΐ πώς τό ύφος της άφήγησης είναι ύφος κομψού ντοκουμανταΐρ, άποστασιοποιημένης παρατήρησης. Λίγοι διάλογοι καί μιá έκπληκτική ήχοληψία (άπό τό άνησυχητικό θρόΐσμα των φυλλωμάτων στό πάρκο, μέχρι τίς άναπνέσεις της μπάλλας του τέννις πού ύπογραμίζουν μέ τρόπο ρεαλιστικό τήν υπέρτατη ψευδαίσθηση στό τέλος της ταινίας).

Καί προπάντων μιá καταπληκτική χρήση του χρώματος.....

.....Για τόν "Αντονιόνι, τό χρώμα είναι τό ίδιο σημαντικό όσο κι οι ήθοποιόι:

"Τό χρώμα έπιτρέπει τήν έρμηνεία κάθε πράγματος. Νομίζω ότι συχνά ή χρήση του κάνει δυνατή τήν κατανόηση μιās πνευματικής ή ψυχολογικής

κατάστασης χωρίς νά χρειαστή νά είπωθή ούτε μιά λέξη".

Σέ τέτοιο σημείο, πού "οί διακοσμητές βρέθηκαν υποχρεωμένοι νά ξαναβάψουν μαύρους τούς δρόμους (ή ασφαλτος δέν ήταν άρκετά μαύρη) καί πράσινες τίς πελούζες (ή φύση δέν ήταν άρκετά πράσινη), άνανεώνοντας τά παλιά σπίτια καί παλιώνοντας τά καινούργια.....".

Γιατί γιά νά συλλάβης τό νόημα μιās πραγματικότητας πού μόνο ή έξωτερική της μορφή είναι δοσμένη, φτάνει κάποτε ν' άποκρυπτογραφήσεις τά χρώματα. Κάτι πού είναι φυσικό γιά ένα φωτογράφο συνηθισμένο νά βλέπει τόν κόσμο μέσα από τό φακό του. Κάτι πού είναι κοινό σέ κάθε ξένο (όπως κι ό Άντονιόνι) πού έντυπωσιάζεται στήν πρώτη του έπαφή μέ τή ζωηράδα καί τήν ποικιλία τών λονδρέζικων χρωμάτων.

Μέσα σ'αυτή τή συλλογιστική, τό διακριτικό πέραςμα ενός ανθρώπου μέ μώβ μαλλιά στή δεξιά γωνία τής όθόνης, λέει πολλά γιά τήν ψυχολογία αυτής τής μόλις όρατής φινούρας. Όπως κι ή μέχρις ύπερβολής έξζητημένη περιβολή τών πέντε μαννεκέν πού ποζάρουν μέσα από ένα φράγμα σκούρων τζαμιών. Τό κλοουνίστικο μακιγιάζ τους, οί τεράστιες λευκές επιφάνειες του στούντιο, όλα αυτά δημιουργοΰν μιάν ατμόσφαιρα ψευδαίσθησης, όνειρου σχεδόν, πού ζωντανεύει άποτελεσματικότερα από κάθε συμβολισμό τόν τεχνητό κόσμο πού μέσα του κινείται ό φωτογράφος.

Σέ μιά τέτοια σχέση έπιφανειών καί χρωμάτων ή γυναίκα μοιάζει μή πραγματική. Χάνοντας κάθε ανθρώπινο στοιχείο γίνεται κάποιο είδος ζωντανού μπιμπελό πού κινείται μόνο χάρη στή θέληση του καλλιτέχνη. Άν ξαφνικά υποχρεωθί νά κλείσει τά μάτια καταστρέφεται ή κάθε σχέση της μέ τόν γύρω κόσμο· τό μοντέλο χάνει μ'αυτό τόν τρόπο τή μοναδική του ύπόσταση: αυτή του θεώμενου άντικείμενου.

Στήν άλληλουχία τεχνητού καί αϋθεντικού ή σεξουαλικότητα διαφοροποιείται. Ή γυναίκα, πού τά καπρίτσια τής μόδας επιβάλλουν άσαρκες, προβάλλεται μέσα σ'ένα είδος "έξαϋλωμένης" σεξουαλικής πράξης από τήν όποία έχει αφαιρεθί κάθε ζωικό στοιχείο. Αυτό είναι τό νόημα τών έκπληκτικών σκηνών ποζαρίσματος του μαννεκέν Βερούσκα στήν άρχή τής ταινίας.

Οί λήψεις άρχίζουν μέ τό τελετουργικό ξεκάτσωμα του φωτογράφου· μετά ή Βερούσκα, γυμνή κάτω από ένα φόρεμα γενναιόδωρα άνοιχτό, κινείται χορευτικά στόν ρυθμό τών φωτογραφικών λήσεων. Στό τέλος τής πόζας, βρίσκειταί ξαπλωμένη στή στάση μιās γυναίκας πού προσφέρεται ενώ ό φωτογράφος καθισμένος πάνω στό κορμί της τραβάει τά τελευταία κλισέ σέ στάσεις παρόμοιες μ'έκεινες τών έρωτικών σπασμών.

Μετά από μιά τέτοια άναπαράσταση του κόσμου τής ψευδαίσθησης είναι εύκολο νά κατανοηθί ή κυρίαρχη ροπή του Τόμας πρός τήν αϋθεντικότητα, ροπή πού τόν ώθει νά μεταμφιεσθί σέ άλητη (μιά άκόμα άπάτη) γιά νά κάνει τό ρεπορτάζ του γιά τά άστυα τής νύχτας. Οί φωτογραφίες πού άποκομίζει τοποθετοΰνται στόν αντίποδα τών φωτογραφιών μόδας πού του επιβάλλονται από τό έπάγγελμά του. Γυμνότητες έξαθλιωμένων γερόντων, πρόσωπα τής άπόγνωσης στήν πάλη γιά τήν ύπαρξη καί τήν επιβίωση. Τόσο διαφορετικά από τά μπογιατισμένα πρόσωπα μέ τά έρμητικά κλεισμένα μάτια

τῶν πέντε μαννεκέν.

Καί εἶναι μέσα σ' αὐτή τήν ἀναζήτησή τῆς αὐθεντικότητος πού ὁ Τόμας θά συναντήσει τή γυναῖκα πού ἔμελλε νά συντρίψει τό δράμα του γιά τόν κόσμο.

"Ένα ἀληθινό χρώμα: τό πράσινο τοῦ Μάρυον Πάρκ.

Τό πράσινο αὐτό πού θά βρίσκεται διαρκῶς σ' ἀντίθεση μέ τό βιολετί τῶν μεγάλων ἐπιφανειῶν πού περικλείουν τά μαθητευόμενα μαννεκέν τήν ὥρα τοῦ χαρούμενου κι ἀναγκαστικοῦ γδυσίματός τους, σέ ἀντίθεση μέ τό κόκκινο τῶν αὐτοκινήτων· μέ τό σκληρό μπλέ τῶν ξαναβαμμένων σπιτιῶν, μέ τό λευκό τοῦ ντεκόρ γιά τόν ἔλικα τοῦ ἀεροπλάνου, μέ τό ρόζ τῆς τσάντας μιᾶς ἀπό τίς μικρές μόρτισσες, μέ τό χρωματικό συνοθύλευμα στόν πίνακα τοῦ φίλου του τοῦ ζωγράφου.

Μιά ἀληθινή γυναῖκα: ἡ Τζαίην.

"Ἀληθινή" γιατί εἶναι σαρκική. "Ένα πρόσωπο πού κάτι "λέει". Τό πρόσωπο τῆς ἀγωνίας ἐξ αἰτίας τῆς φωτογραφίας πού δέν παραγγέλθηκε....
.....Καί γιά νά γίνει καλύτερα κατανοητή ἡ βίαιη εἰσβολή τῆς αὐθεντικότητος στόν κόσμο τοῦ τεχνητοῦ ἄρκει νά συγκριθεῖ τό ποζάρισμα τῆς Βερούσκα μ' ἐκεῖνο τῆς Βανέσσα Ρεντγκράιβ.

Ἀπό τή μιᾶ ἕνας ἐρωτισμός ἐξαυλωμένος, ἀπό τήν ἄλλη μιᾶ ὑπόγεια ἔλξη ἀνάμεσα σέ δύο κορμιά πού παίζουν τό παιχνίδι τῆς γάτας μέ τό ποντίκι ἔχοντας τή σταθερή πεποίθηση ὅτι ὁ ἄλλος εἶναι ἕνα π ρ ὁ σ ω π ο πού κατέχει τήν ποθητή ἀλήθεια. Ἡ Τζαίην νομίζει ὅτι ἡ γύμνια τῆς θά παίξει τό ρόλο ἀνταλλάγματος. Ὁ Τόμας τήν παρατηρεῖ στήν ἀρχή ὅπως θά παρατηροῦσε ἕνα μοντέλο, τό βλέμμα του τήν τοποθετεῖ στό φανταστικό κάδρο κάποιου πιθανοῦ κλισέ. Λίγο-λίγο ἡ ἐπικοινωνία ἀποκαθίσταται. Ἡ φυσική ἔλξη δημιουργεῖ ἕνα ἐρωτικό κλίμα πού θά ἐκμηδενίσει τά διανοητικά στρατηγήματα τῶν δύο ἐχθρῶν πού διαφιλονικοῦν ἕνα μέρος τῆς ἀλήθειας.

Ἡ ἀντιπαράθεση αὐτή τῶν δύο προσωπικοτήτων στό σεξουαλικό καί διανοητικό ἐπίπεδο εἶναι μιᾶ ἀπό τίς καλύτερες στιγμές τῆς ταινίας.

"Ὁμοια ἀληθινή εἶναι κι ἡ κατάσταση πού ὁ Τόμας ἀνακαλύπτει στίς σεκάνς τῆς μεγενθυνοσης (κατά τή γνώμη μου ἡ καλύτερη σεκάνς τῆς ταινίας χάρις στήν τελειότητα τῆς σκηνοθεσίας τῆς).

Κάτω ἀπό τήν ἐπιφάνεια ἐνός δῶμηαντου περιστατικοῦ (δύο ἄτομα πού φιλοιοῦνται στό πάρκο) νά πού κρύβεται κάτι.....

Μιά ματιά, ἕνα κορμί ἀκίνητο, ἕνα περίστροφο.....

Μέ τό παιχνίδι τῶν διαδοχικῶν μεγενθύνσεων καί προπαντός μέ τόν ἔξοχο τρόπο πού ἐκθέτει τά ντοκουμέντα ὁ Ἀντονιόνι κατορθώνει νά ξανασημιογραφήσει τή ζωή μέσα ἀπό τήν ἀκίνησία, αὐτές τίς συγκεκριμένες χρονικές στιγμές πού ἀποτυπώθηκαν μιᾶ γιά πάντα ἀπό τό φωτογράφο.

Πραγματικά, κάτι συμβαίνει. Παρευρισκόμαστε σέ μιᾶ δολοφονία. Βλέπουμε νά συντελεῖται. Ὁ Ἀντονιόνι κάνει νά γεννηθεῖ ἡ δ ι ἄ ρ κ ρ ε ι α.

Ἡ ἀμήχανη παράθεση τῶν ντοκουμέντων, οἱ κινήσεις τῶν ἐργαλείων

πού υποβάλλουν τη συγχρονικότητα και την επικάλυψη, ή κατάπληξη του φωτογράφου, ή σιωπή του εργαστηρίου, ή θαμπάδα των χρωμάτων: όλα συμβάλλουν στην υλοποίηση αυτού του ρεύματος της ζωής που αποδεσμεύεται από τις μεγενθυμένες φωτογραφίες. Πρόκειται δυνάμει για μεγάλη τέχνη. Όλα εκφράζονται μόνο με την αποτελεσματικότητα της εικόνας. Καμιά λεκτική έρμηνεία, κανένας συμβολισμός. Τούτη, ή μέσα από τα έκτεθειμένα ντοκουμέντα, συνάντηση μ' ένα ανθρώπινο δράμα έχει μίαν απόλυτη τελειότητα.

Τώρα τί σημασία μπορεί να έχει ή σκηνή με τους δύο έφηβους γιέ-γιέ που δείχνουν γυμνούς τους κώλους τους μέσα σ' ένα ξέσπασμα της δίψας για ζωή που τόσο σκανδάλισε τη Βικτωριανή ήθική; Τίποτα παραπάνω από ένα διασκεδαστικό διάλειμμα που ξεχνιέται πολύ γρήγορα. Αυτό που ενδιαφέρει τώρα τον Τόμας είναι αποκλειστικά ή επαλήθευση των όσων ανακάλυψε με τις μεγενθύνσεις του.

Η σταθερότητα της επιθυμίας του θα έδραιωθεί μετά ένα σύντομο περίπατο στο Μάρουον Πάρκ. Άλλά ή ψευδαίσθηση θα εγκατασταθεί στη ζωή του. Έξαφάνιση των άρνητικών, αντικατοπτρισμοί τεχνητών παράδεισων, τελετουργίες της ειδωλολατρίας γιέ-γιέ με μιά κιθάρα - λατρευτικό σύμβολο και πιστούς που αλλοφρονούν.

Στη συνέχεια ο φωτογράφος θα γνωρίσει μιά μοναξιά παράξενη, αυτή που γίνεται αίσθητή μέσα από μίαν αλήθεια παντοτινά άπιαστη που δεν γίνεται να την μοιραστής με τον οποιανδήποτε.

Έτσι, ή μυστηριώδης εμφάνιση της Τζαίην στη ζωή του Τόμας μοιάζει ν' ανήκει στο ρευστό κόσμο της ανάμνησης και στον άβυσσο κόσμο του φανταστικού. Τάχα πρέπει ν' αντιστέκεσαι στην ψευδαίσθηση; Πρέπει να την αποδεχτής;

Είναι ή ψευδαίσθηση ένα καταφύγιο, μιά ανάπαυλα;

Ο Άντονιόνι άπαντά με μιά παραβολή. Αυτή των παικτών του τένις που όντας μίμοι μακιγιαρισμένοι οργανώνουν μιά φανταστική παρτίδα. Ξαφνική συμβολή της ιταλικής μεταφυσικής. Νομίζεις ότι βλέπεις Φελλίνι μετά την τελειότητα του επιχειρήματος του Άντονιόνι.

Συζητήσιμη έξ αιτίας της διάσπασης του συνολικού ύφους (παρ' όλες τις προφυλάξεις που πάρθηκαν απ' την άρχή της ταινίας) αυτή ή σεκάνς είναι εν τούτοις πολύ πλούσια σέ στοχασμό. Ο Άντονιόνι για μιά άκόμα φορά άγγίζει την τελειότητα στην κινηματογραφική γλώσσα.

Υπάρχει εδώ ένας ολοκληρωμένος στοχασμός πάνω στην άβεβαιότητα της ανθρώπινης γνώσης. Ο Τόμας άνακατεύεται στην φανταστική παρτίδα, χτυπάει ένα φάντασμα μπάλλας πριν άπομακρυνθεί, ολοκληρωτικά χαμένος μέσα στη μεγάλη πράσινη κηλίδα της πελούζας, μέσα στο σώμα αυτού του άληθινού χρώματος που χαρακτηρίζει την φανταστική του κατάσταση.

(Άρθρο του Ραιμόν Λεφέβρ στο περιοδικό Image et Son)

Μετάφραση: Άργυρώ Άκρωτηριανάκη

ΜΙΚΕΛΑΝΤΖΕΛΟ ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ

Βιογραφία

Γεννήθηκε τό 1912 στήν Φερράρα τῆς Ἰταλίας. Σπούδασε στήν Μπολώ-
νια πολιτική οἰκονομία. Ἐκίνησε σάν φαρμακοποιός στήν Φερράρα καί δού-
λεψε σάν δημοσιογράφος ἐκεῖ κι ὕστερα στήν Ρώμη ὅπου καί ὑπῆρξε κινη-
ματογραφικός συνεργάτης σέ διάφορα περιοδικά. Χρόνια πολλά ἔκανε τόν
βοηθό, τόν σεναριογράφο. Συνεργάσθηκε μέ τόν Καρνέ στους "Ἐπισκέπτες
τῆς νύχτας" καί σέ νεορρεαλιστικές ταινίες - ἀπό τίς ὁποῖες ἐλάχιστες
γυρίσθηκαν καί οἱ περισσότερες ἔμειναν στό συρτάρι - μέ τόν Ρεσσελλίνι,
τόν Ντέ Σάντις, τόν Φελλίνι. Ὁ νεορρεαλισμός ὥστόσο δέν τόν ἱκανοποιεῖ
καί ἡ γνωριμία του μέ τόν τραγικό συγγραφέα Τσέζαρε Παβέζε τόν βοηθᾷ νά
ἐλευθερωθῇ. Γύρισε πρῶτα μικρές ταινίες (ἀργότερα θά δώσει κι ἓνα ἐπει-
σόδιο στό "Ἐρωτας στήν πόλι"). Ἡ πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους εἴ-
ναι τό ἀξιόλογο "Χρονικό μιᾶς ἀγάπης" ὅπου ἤδη φαίνεται μιᾶ κάποια ἀ-
πογοήτευση πού δέν θά τόν ἀφήσει ποτέ.

Φιλμογραφία

Τό Χρονικό ἑνός ἔρωτα (1950), Παιδιά τοῦ καιροῦ μας (1952), Ἡ κυ-
ρία χωρὺς καμέλιες, Ἀπόπειρα αὐτοκτονίας (ἐπεισόδιο στήν ταινία "Ἀ-
γάπη στήν πόλη") (1952-53), Οἱ φίλες (1955), Ἡ κραυγή (1957), Ἡ περι-
πέτεια (1959), Ἡ νύχτα (1960), Ἡ ἔκλειψη (1962), Ἡ κόκκινη ἔρμος
(1964), ΜΠΛΟΥ ΑΠ (1967), ΖΑΜΠΡΙΝΕΚΙ ΠΟΪΝΤ (1970), CHUNGKUO (1974), Ἐ-
πάγγελμα Ρεπόρτερ (1975).

"ΜΠΙΛΛΥ Ο ΨΕΥΤΗΣ" (BILLY, LIAR)

Άγγλία (1964).

Παραγωγός: Γιόζεφ Γιάννι. Σκηνοθεσία: Τζών Σλέσιγκερ, Σενάριο: Κήθ Ούώτερχαους καί Ούίλλις Χώλλ βασισμένο στό όμώνυμο μυθιστόρημα τοῦ Κήθ Ούώτερχαους. Έρμηνεία: Τόμ Κώρτνεϋ, Τζούλυ Κρίστι, Ούίλφρεντ Πίκλς, Μόνα Ούώσμπουρν.

Ἡ ταινία εἶναι διασκευή μιᾶς νουβέλας τοῦ Κέιθ Γουότερχάους. Τό ὑλικό της εἶναι ἀπλό: οἱ φαντασιώσεις ἑνός εἰκοσάχρονου ἐπαρχιώτη ὑπαλλήλου ἀποτελοῦν γι' αὐτόν, τό καταφύγιο ἀπό τήν ἀποτυχία καί τήν ἀπογοήτευση ὅπου τόν ἔχουν καταδικάσει οἱ περιστάσεις καί ἡ ἀδυναμία τοῦ χαρακτήρα του.

Ένα ἀπό τά προσόντα τῆς ταινίας εἶναι τό ὅτι ἐμπιστεύεται καί βασίζεται στό ὑλικό της. Ἡ πλοκή της εἶναι πράγματι ἐλάχιστη: τά δυό κορίτσια, μέ τά ὅποια ὁ Μπίλλυ εἶναι συγχρόνως ἀραβωνιασμένος, ἀνακαλύπτουν τήν ἀπάτη καί τόν παρτοῦν· τό κορίτσι πού πραγματικά συμπαθεῖ, φεύγει γιά τό Λονδίνο χωρίς αὐτόν· ἡ γιαιγιά του πεθαίνει· τ' ὄνειρό του γιά δουλειά στήν μεγάλη πόλη τινάζεται στόν ἀέρα. Ἀλλά ὁ σκηνοθέτης δίνει τήν μεγάλη ἔμφαση στήν ὀργανική ἐξέλιξη κι ὄχι στίς συγκρούσεις τῶν ἡρώων καί στήν κορύφωση. Ἡ βασική πρόθεση εἶναι ἡ ἐξερεύνηση τοῦ χαρακτήρα τοῦ Μπίλλυ καί ἡ ἀπλή αὐτή ἱστορία εἶναι ἐπαρκής γιά νά μᾶς παρουσιάσει τό πρόβλημα. Τό πείραμα εἶναι πράγματι ἐπικίνδυνο ἀλλά ἡ ταινία καταφέρνει μέ μαεστρία νά τό ἐπιτύχει.

Ὁ Μπίλλυ εἶναι ὑπάλληλος σ' ἕνα γραφεῖο κηδεϊῶν, ἕνα ἐπάγγελμα πού τό βλέπουμε ἀπό μέσα. Τό πρόβλημά του βρίσκεται στό ὅτι εἶναι φυσιολογικός στά ὄνειρα καί στίς ὄνειροπολήσεις του: ἀλλά δέν εἶναι φυσιολογικός στόν τρόπο πού οἱ ὄνειροπολήσεις ἐπιδρῶν στίς πράξεις του. Δέν μπορεῖ νά μήν πεῖ ψέμματα κι ὅταν δέν χρειάζεται, μόνο καί μόνο γιά νά

ἐπηρεάσει κατά κάποιον τρόπο τήν πραγματικότητα πού μισεῖ. "Όταν κάποιος γείτονας τόν ρωτᾷ γιά τήν υγεία τοῦ πατέρα του, ὁ Μπίλλυ, χωρίς κανέναν λόγο, ἐπινοεῖ μιάν ἀρρώστια καί μιᾷ ἐγχείρηση. "Όταν ἐμφανίζονται οἱ ἐπιπτώσεις, τά ψέματα γίνονται πιά ἀπελπισμένα. Μέ τόν ἴδιο τρόπο ἐξαπατᾷ χωρίς νόημα τίς δύο ἀρραβωνιαστικές του, δύο κοπέλλες τίς ὁποῖες δέν θέλει μέ κανέναν τρόπο νά παντρευτεῖ. Καί τότε, ὅταν τά πράγματα γίνονται ἐξαιρετικά δύσκολα γι' αὐτόν, ὀνειρεύεται τόν ἑαυτό του μέ στρατιωτική στολή τοῦ ἱππικοῦ νά σκοτώνει τούς βασανιστές του μ' ἓνα πολυβόλο.

Ἡ Τζών Σλέσινγκερ περνᾷ εὐκόλα ἀπό τίς σεκάνς τῆς πραγματικότητας σ' ἐκεῖνες τῶν φαντασιώσεων: στίς σκηνές ὅπου ὁ Μπίλλυ ἐμφανίζεται μέ τή στρατιωτική στολή τοῦ ἱππικοῦ ἢ στίς σκηνές τῆς Ἀμβροσίας, τῆς φανταστικῆς χώρας τῆς ὁποίας ὁ Μπίλλυ εἶναι διδάκτορας καί ὑπερασπιστής. Ὁ συνδετικός κρίκος ἀνάμεσα στόν Μπίλλυ καί στήν ἀγαπημένη του εἶναι αὐτή ἡ φανταστική χώρα, κοινῇ καί γιά τούς δύο. Ὁνειρεύεται ἐπίσης τό σέξ, τά βάσανα πού περνᾷ στήν φυλάκή καί πῶς τά καταγράφει καί τήν μεταμόρφωση τῶν μεσοσαστῶν γονιῶν του σέ ἀριστοκράτες. Ἐπιπλέον, βλέπουμε τόν Μπίλλυ νά παίζει καί στήν καθημερινή του ζωή, μέ τούς συναδέλφους του ἢ μόνος μέσα στό γραφεῖο τοῦ διευθυντή του. Στιγμές σάν κι αὐτές - ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἐρευνοῦν τό δεύτερο ἐπίπεδο μιᾶς ἰδιομορφίας, δύσκολης νά ὀρίστεῖ ἀλλά πανανθρώπινα ἀληθινῆς - εἶναι οἱ καλύτερες τῆς ταινίας.

.....Οἱ ἀδύνατες σκηνές τοῦ Σλέσινγκερ εἶναι αὐτές ὅπου ὁ ἥρωας κάθε-ται καί σκέφτεται γιά μιάν ἀπόφαση πού θά πάρει (ὅπως ὁ Μπίλλυ στήν κρεβατοκάμαρά του). Ἀντίθετα ὅμως, αὐτός ὁ σκηνοθέτης γνωρίζει καλά πῶς νά ἐκμεταλλεῖται τούς χώρους του (νεκροταφεῖο, γραφεῖο, νοσοκομεῖο, μαυρισμένοι λόφοι) καί πῶς νά κάνει τίς σκηνές του νά κυλήσουν μέσα κι ἔξω ἀπ' τούς ἐσωτερικούς χώρους, πάνω καί κάτω, ἔξω στόν δρόμο, σάν τό τρεχούμενο νερό. Ἡ μεγάλη δεξιότητά του στήν φόρμα τοῦ φίλμ καί στούς ἡθοποιούς, μᾶς δίνει τήν αἴσθηση ἑνός προσεκτικοῦ κι εὐαίσθητου ταλέντου.

Παρ' ὅλο πού εἶναι τοποθετημένο σέ μιᾷ Βόρεια Χώρα, τό "Μπίλλυ, ὁ ψεύτης" δέν εἶναι ἓνα ἀκόμη Ἀγγλικό κοινωνικό-ρεαλιστικό φίλμ πού περιγράφει τήν δύσκολη θέση - μόνιμη ἢ ὄχι - τῆς ἐργατικῆς τάξης. Ὅπως γίνεταί ξεκάθαρο, ἡ ταινία ἐνδιαφέρεται γιά τήν καινούρια μεσαία τάξη πού συνεχῶς αὐξάνει καί ὅπου μέσα σ' αὐτήν, ἡ νέα γενιά, ἐξαπατημένη ἀπό τήν προπαγάνδα γιά τίς τεράστιες δυνατότητες πού ἔχει μπροστά της, πιστεύει πῶς ὅλα τά πράγματα εἶναι ἐφικτά γι' αὐτήν. Ἡ ἀπλοϊκή σύγκριση ἀνάμεσα στόν Μπίλλυ καί στόν διάσημο Γουώλτερ Μίττη δέν στέκεται. Ὁ Μίττη εἶναι ἓνας μεσόκοπος νοικοκύρης σύζυγος πού γνωρίζει ὅτι ἡ μοίρα του εἶναι κατασκευασμένη καί στερεότυπη καί ἀντί νά τό ρίχνει στό πιό-τό, ὀνειρεύεται. Ὁ Μπίλλυ, ἀντίθετα, ἀνακαλύπτει ἀκόμα τά σύνορά του χωρίς νά ξέρει μέχρι πού φτάνουν. Ἡ μυθολογία τῆς διαφήμισης, τό ναρκωτικό τῶν μαζικῶν μέσων ἐπικοινωνίας, ἐντυπώνει καί παραφουσκώνει τό ὄνειρο. (Ὁ Μπίλλυ θέλει νά ξεφύγει ἀπ' τό περιβάλλον πού ζεῖ καί νά γί-

νει συγγραφέας κωμικών έπεισοδίων). 'Η βιομηχανική δημοκρατία ("Όλα τὰ Πράγματα Εἶναι 'Ισα Γιά 'Όλους 'Όταν Πουλιούνται - 'Αρκεί 'Όλοι Νά 'Αγοράζετε") π ρ έ π ε ι νά τόν κάνει νά πιστέψει ότι όλα εἶναι έ-φικτά: κι έτσι θ' αγοράσει τὰ περιοδικά, τήν τηλεόραση, τούς δίσκους τῆς πόπ, τίς μοντέρνες γραβάτες. "Αν καταφέρουν νά τόν κάνουν νά μοιάζει, νά συμπεριφέρεται καί νά μιλά σάν τόν Φράνκ Σινάτρα, τότε ίσως θά ζήσει καί τήν ζωή τοῦ Φράνκ Σινάτρα.

'Αλλά ποτέ δέν θά φύγει ἀπ'τόν μικρό ἀνιάρό κόσμο του. Πρῶτον, στήν κορυφή ἐκεῖ ψηλά δέν ἔχει μένει πιά χώρος. Δεύτερον μόνο μέ μιὰ ἐξαιρετική τύχη καί ἀπέραντη ἐπιμονή (πολύ πιό ἀπαραίτητο ἀπό τίς ἱκανότητες καί τό ταλέντο) μπορεί νά φτάσει ψηλά. Μερικοί τό κατορθώνουν· οἱ περισσότεροι ἀποτυχαίνουν καί τούς μένει μόνο νά βροῦν παρηγοριά στήν φαντασίωση. Αὐτό πού χρειάζεται, βέβαια εἶναι ἡ πειθώ στά ἐπαγγελματικά ψέματα καί στίς ψεύτικες ὑποσχέσεις γιά μεγάλες προοπτικές, πού κι ἂν ἀκόμα ἡ ψευτιά τους ἀνακαλυφτεῖ δέν ἀξίζει τόν κόπο ν' ἀσχοληθεῖ κανεῖς μαζί τους. Οἱ λίγοι στήν κορυφή ἀποκοτῶν τίς ρόζ Κάντιλλακ τους λανσάροντας τὰ διεγερτικά ὄνειρα γιά τίς ρόζ Κάντιλλακ. 'Ο "Μπίλλυ, ὁ ψεύτης" εἶναι μιὰ σωστή ἀλληγορία τοῦ στριπτήζ πού ἐκτελεῖ ἡ θεά - Πόρνη, μπροστά μας ἀλλά ἀρκετά μακριά ὥστε νά μήν μπορούμε νά τήν ἀγγίξουμε, λίγο πρίν νά στείλει τόν θεατή μέ τὰ ὀρθάνοιχτα μάτια πίσω στήν μο-ναχική ἱκανοποίηση.

('Από τό βιβλίο "A World on Film-
Criticism and Comment" τοῦ Stanley Kauffmann)

Μετάφραση: Λιάννα Οἰκονόμου

ΤΖΟΝ ΣΛΕΣΙΓΚΕΡ

Φ ι λ μ ο γ ρ α φ ί α

Σκηνοθέτησε στήν τηλεόραση καί ἔκανε πολλές μικροῦ μήκους ταινίες. 1963: A Kind of loving, 1964: Μπίλλυ ὁ ψεύτης, 1966: Ντάρλιγκ, 1967: Μακρὰ ἀπό τό ἀγριεμένο πλῆθος, 1969: 'Ο Καουμποϋ τοῦ μεσονυκτίου, 1972: Καταραμένη Κυριακή, 1974: 'Η ἡμέρα τῆς ἀκρίδας, 1976: 'Ανθρωποκυνηγητό (Marathon Man).



Ἀπ'τό "Μπούφαλλο Μπίλλ" τοῦ Ρ. Ἀλτμαν.

"ΜΠΟΥΦΑΛΛΟ ΜΠΙΛΛ" (BUFFALO BILL)

Η.Π.Α., 1976

Παραγωγή, Σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Ἀλτμαν. Σενάριο: Ἄλαν Ροϋντολφ, Ρόμπερτ Ἀλτμαν βασισμένο στό θεατρικό ἔργο "Ἰνδιάνου" τοῦ Ἀρθουρ Κόπιτ. Μουσική Ρτζσαρντ Μπάσκιν. Ἡθοποιοί: Πῶλ Νιοϋμαν, Μάρτ Λάνκαστερ, Τζέραλντιν Τσάπλιν, Τζόελ Γκρέϋ, Κέβιν Μάκ Κάρθου.

Ο ΜΠΟΥΦΑΛΛΟ ΜΠΙΛΛ ΚΑΙ ΟΙ ΙΝΔΙΑΝΟΙ

Ὁ Ρόμπερτ Ἀλτμαν εἶχε πάντα μιὰ ὀξυδερκή ματιὰ γιὰ τὰ χάλια τῶν περιθωριακῶν τύπων, ἀπὸ τὸν μοναχικό ρομαντικό ἰδεαλιστὴ τοῦ "Μπριούστερ Μάκ Κλάουντ" ὡς τὸν παράτολμο ἐπιχειρηματία τοῦ "Ἡ ἔντιμος κυρία καὶ ὁ χαρτοπαίκτης". Ἴσως θέλωντας νὰ χαιρετίσει εἰρωνικά τὸν ἑορτασμό τῶν διακοσίων χρόνων τῆς Ἀμερικανικῆς Δημοκρατίας νὰ ἔστρεψε τό

βλέμμα του στο άλλο άκρο του φάσματος όπου ο Μπούφαλο Μπίλλ Κόντυ έδρεύει μέσα σ'ένα άνετο, αυτοεπιβεβαιούμενο μεγαλειό.

Ο "Άλτμαν στο "Μπούφαλο Μπίλλ" εξετάζει τό κτίσιμο των μύθων, των ήρώων της Άμερικανικής Ιστορίας πού ήταν πάντα λευκοί, συνήθως άρσενικοί καί αναμφισβήτητα παντοδύναμοι. Άνθρωποι σάν τόν Μπούφαλο Μπίλλ δέν άνεβαίνουν στην έξουσία άβοήθητοι, ούτε πάντα άέλίζουν την θέση τους. Άνεβαίνουν περιτριγυριζόμενοι από παράσιτα πού διψούν για χρέμα, εγκίνητους συκοφάντες καί κόλακες καί, τό πιό σημαντικό άπ'όλα, ένα φανατισμένο συρφετό πού βρίσκει μία περίεργη άνακούφιση σ'ένα θεό πάνω στη γή. Ο "Άλτμαν άναγνωρίζει την πολυπλοκότητα της δημιουργίας ενός μύθου καί άντιλαμβάνεται ότι μία άπλουστευμένη προσέγγιση πάνω στη βάση καλοί-κακοί, άκόμη καί μέ την άντιστροφή των συνηθισμένων ρόλων, θά ήταν τό ίδιο έπίπεδο κι άνόητη όσο καί ο άρχικός μύθος.

"Έτσι διαλέγει την πιό εύγλωτη μέθοδο για νά μάς άναγκάση νά άναθεωρήσουμε την άποψη μας για την Ιστορία: επιτρέπει στον ίδιο τόν μύθο νά ζήσει μπροστά μας, σκοντάφτωντας διαρκώς στην δικιά του ήλιθιότητα. Μέ μία έλάχιστη παρότρυνση εκ μέρους του "Άλτμαν, ο Μπούφαλο Μπίλλ καί οι έμποροι όνειρων του εκθέτουν την σήψη τους, μέ βάση τό "σώου μπίσνες" είτε αυτό είναι τό σώου του Μπίλλ, είτε του Προέδρου Γκρόβερ Κλίβελαντ, είτε ένα άπ'τά όποιαδήποτε τρέχοντα πολιτικά σώου πού τραβούν την προσοχή μας μακριά από τά άληθινά γεγονότα.

Η έκλογή του Πόλ Νιοϋμαν στον ρόλο ενός μύθου πού πάίζει έναν άλλο μύθο είναι τέλεια. Υπολογίζοντας στην διασημότητα του Νιοϋμαν καί δια μέσου αυτής ύπονοώντας ότι η Άμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία ακολουθεί κατά γράμμα τά βήματα των άγριων προγόνων της Δύσης, ο "Άλτμαν προσεγγίζει τόν Μπίλλ σάν ένα άνθρωπο γοητευμένο από την δικιά του εικόνα, έναν άνθρωπο πού κατόρθωσε νά ξεχάσει την διαφορά άνάμεσα στην πραγματικότητα καί σ'ένα σώου της άγριας δύσης. Τό κοινό της ταινίας έχει άπαιτήσεις από ένα άστέρι σάν τόν Νιοϋμαν, άκριβώς όπως καί οι άνθρωποι στα λευκαντήρια έχουν από τόν Μπούφαλο Μπίλλ: Ο "Άλτμαν σκοπεύει νά άναταράξει τό χθές καί τό σήμερα ταυτόχρονα.

"Όταν συναντούμε τόν Μπίλλ, τά άκριβή περιγράμματα των άναμνήσεών του έχουν άκόμα περισσότερο καταστροφή από τό άλκοόλ. Έχει ξεχάσει τί έχει πραγματικά ζήσει καί τί έχει δημιουργηθί γι'αυτόν από τόν συγγραφέα Νέντ Μπάντλαϊν (Μπάρτ Λάνκαστερ). Στην άρχή της ταινίας ο Μπάντλαϊν έξόριστος γιατί γνωρίζει καλύτερα από όποιονδήποτε άλλον την ψευτιά της ζωής του Μπίλλ, περιμένει στην άκρη της "έθνικής οικόγένειας ψυχαγωγίας" για μία τελική άναμέτρηση μέ τό δημιούργημά του. Άντίθετα ο Μπίλλ περιτριγυρίζεται από πολυλογάδες, άνθρώπους πού η άλαζονική, έπιπόλαια φύση τους φαίνεται μέσα από την άγάπη τους για κατασκευασμένες φόρμες όμιλίας. Είναι όλότελα άνίκανοι νά έχουν μία συντονισμένη συζήτηση μεταξύ τους. Οι γυναίκες τους, στο μεγαλύτερο μέρος τους, στεροϋνται παντελώς του λόγου για χάρη τραγουδιών πού μόνον αυτές καταλαβαίνουν.

Στην κορυφή αυτού του πύργου της Βαβέλ, στέκει άρκετά άπειλητικά, η καθαρή σιωπή. Ο Σίτζικ Μπούλλ (Καθισμένος Ταύρος) είναι μία άλλη

μορφή μύθου, πού όμως έχει ζήσει τήν ζωή του μαζί μέ τόν λαό του. Δέν έχει κανένα λόγο νά συμμετέχει στήν απάτη τής Κόντυλαντ έκτός από ένα όνειρό του: ὅτι ἐκεῖ θά συναντήσει τόν Πρόεδρο. Ἡ διασκεδαστική διαφορά του ἀρκεῖ γιά νά ξαναευσαισθητοποιήσει τόν Μπίλλ, γιά νά τοῦ ὑπενθυμίσει ὅτι ἡ δημόσια εἰκόνα ἔχει καταπιεῖ τόν ἄνθρωπο.

Παρ'όλα αὐτά, αὐτό πού ἐντυπωσιάζει στόν "Μπούφαλο Μπίλλ" δέν πηγάζει ἀπό τίς ἰδεολογικές διαφορές μεταξύ τοῦ Μπίλλ καί τοῦ Σίττικκ Μπούλλ, ὅπως ἀποκαλύπτονται ἀπό τόν Μπάντλάν. Ὁ ρόλος τοῦ Μπάντλάν στήν πραγματικότητα μοιάζει μέ παρεμβολή, γιατί λέει πράγματα πού τό κοινό μπορεῖ νά τά καταλάβει ἀβοήθητο, καί οἱ πρόσθετες ἐξηγήσεις εἶναι προσβλητικές καί ἀχρηστες.

Ἡ ἐνέργεια τής ταινίας πηγάζει, μάλλον, ἀπό τήν ἱκανότητα τοῦ "Άλτμαν νά κάνει τίς ἰδέες του προσιτές μέσα ἀπό τό συναισθημα. Οἱ περισσότεροι ἀπό τοὺς χαρακτήρες του εἶναι τόσο ζωντανοί, τόσο ἐντονα σχεδιασμένοι, ὥστε νά νομίζουμε ὅτι ξεφεύγουν ἀπό τήν ὁδόν καί ὅτι κατευθύνονται πρὸς τίς θέσεις τῶν θεατῶν. Ἡ διαδικασία τοῦ περάσματος ἀπὸ τά αἰσθήματα ἑνός χαρακτήρα, στόν διάλογο, ἀπὸ ἐκεῖ στίς σκέψεις τοῦ θεατῆ καί τελικά στήν συναισθηματική ἀνταπόκριση τοῦ θεατῆ εἶναι πάρα πολύ πολύπλοκη. Ὁ "Άλτμαν ἔχει μιὰ παράξενη ἱκανότητα νά ἐξαναγκάζει τό κοινό του στό νά ἐνδιαφέρεται γιά τοὺς ἄνθρώπους στήν ὁδόν, χωρίς νά σκέπτεται συνειδητά τήν σχέση τους. Ὄταν δουλεύει τό μήνυμά του μέσα ἀπὸ συναισθηματικά κανάλια, εἶναι σχεδόν ἀδύνατο νά τό ἀγνοήσεις. Ἡ ἀκλόνητη πίστη τοῦ Σίττικκ Μπούλλ μπορεῖ νά προκαλέσει συμπάθεια καί τάση γιά συμπαράσταση, ἐνῶ ὁ Μπίλλ καί οἱ χαρούμενοι ἄνθρωποι του προκαλοῦν ἔχθρα καί θυμό γιά τήν θέση πού κατέχουν χωρίς νά τό ἀξιζοῦν.

Πρὸς τό τέλος τής ταινίας, ὁ "Άλτμαν ἀντιλαμβάνεται πού βρίσκεται ἡ δύναμή του καί χρησιμοποιεῖ μιὰ μοναδική καί ἄμεση μέθοδο γιά νά προεκτείνει τήν σημασία τής ἱστορίας του. Καθώς στέκεται μπροστά ἀπὸ τό πορτραῖτο του, ὁ Μπίλλ μιλά στό ὄραμα τοῦ Σίττικκ Μπούλλ. "Δέν ἱππεύει αὐτό τό ἄλογο καλά; Λοιπόν, ἂν δέν τό ἱππεύει-τότε πῶς ὅλοι σας τόν περάσατε γιά βασιλιά;". Στό μυαλό του, ὁ Μπίλλ μπορεῖ νά μιλάει στήν εἰκόνα τοῦ Μπούλλ καί στοὺς ἄνθρώπους πού δουλεύουν στό σώου. "Ἀλλά ἡ κινηματογραφική μηχανή μπένει ἀνάμεσα στόν Μπίλλ καί στόν Ἰνδιάνο καί ξαφνικά ἡ κατηγορηματική φωνή τοῦ Μπίλλ ἀπευθύνεται σέ μᾶς. Ἀπολαύσαμε τήν μαγεία ἑνός διπλοῦ σώου - τοῦ σώου τοῦ Μπίλλ καί τοῦ σώου τοῦ "Άλτμαν πάνω στό πρῶτο σώου - μόνο καί μόνο γιά νά ἔρθουμε πρόσωπο μέ πρόσωπο μέ τήν εὐκολία μέ τήν ὁποία ἀφίσαμε τοὺς ἑαυτοὺς μας νά γλυστρίσουν μέσα στό όνειρο. Εἶναι μιὰ συγκλονιστική στιγμή.

Ὁ "Άλτμαν χρησιμοποιεῖ τό πολλαπλό ἡχητικό σύστημα μόνο στίς πιό κατάλληλες στιγμές τής ταινίας - γιά νά δηλώσει τήν ἐπιπολαιότητα τοῦ γραφείου τής ἐπιχείρησης, γιά νά μειώσει μιὰ δράδα ἀπὸ αὐτοεντυπωσιαζόμενους ἄνθρώπους, γιά νά ὑπογραμμίσει τήν διαφορά μεταξύ τοῦ πῶς φαίνονται ὁ Φράνκ καί ἡ Ἄννυ Ὁκλεύ στόν κόσμο καί πῶς μεταξὺ τους.

Ἐπίσης χρησιμοποιεῖ τήν σιωπὴ μ' ἓνα καινούργιο, ἐπιδέξιο τρόπο. Στήν σεκάνς ὅπου ὁ Ἰνδιάνος ἀρχηγός ἐμφανίζεται στό πάρτυ τοῦ Γκρόβερ

Κλίβελαντ, ό "Άλτμαν άπομακρύνεται άπό τίς θορυβώδεις δράσεις καί τούς ήχους του θεωρείου τών θεατών καί κατευθύνεται πρός τόν άρχηγό πού είναι άνάμεσα στους "λευκούς" χορευτές. Ό ήχος σβίνει για μία στιγμή καί άκούγεται μόνο τό φλάουτο καί ή άρπα πού θά δώσουν καί τήν μουσική στήν σκηνή ύποδοχής πού θά άκολουθήσει. Για μία έλάχιστη στιγμή ό "Άλτμαν συλλαμβάνει τόν άρχηγό νά χαμογελά σέ μία έσωτερική μελωδία, καθώς ή φοράδα έκτελεί τό νούμερό της, εύχαριστημένος μέ τήν πραγματικότητά του καί ξεχνώντας τίς παγίδες μιās ψεύτικης κοινωνίας. Η φανταχτερή λαμπρότητα θά άποτελεί πάντα ένα μέρος τής προσέγγισης του "Άλτμαν, αλλά καθώς άντιλαμβάνεται τό λάθος πού ύπάρχει στό άκρως θεατρικό καί ύπερβολικό σώου του Μπίλλ, φαίνεται νά ψάχνει για μία προσωπική αίσθηση λεπτότητας καί αυτοκυριαρχίας. Στο "Μπούφαλο Μπίλλ" ό "Άλτμαν φαίνεται νά αναπτύσει ένα είδος μίσους για τό ίδιο τό μέσο έκφρασης του, τόν κινηματογράφο. Η τελική σκηνή τής μονομαχίας λάμπει σάν ένα σατανικό δειρο, ή τελική άπάνθρωπη ματιά του σκηνοθέτη στό παγνόςμιο ύπερθέαμα όπου έχει πιά ένταξη.

Άπό τό περιοδικό Film Quartely
Φθινόπωρο 1976

Μετάφραση: Άχιλλέας Ψαλτόπουλος

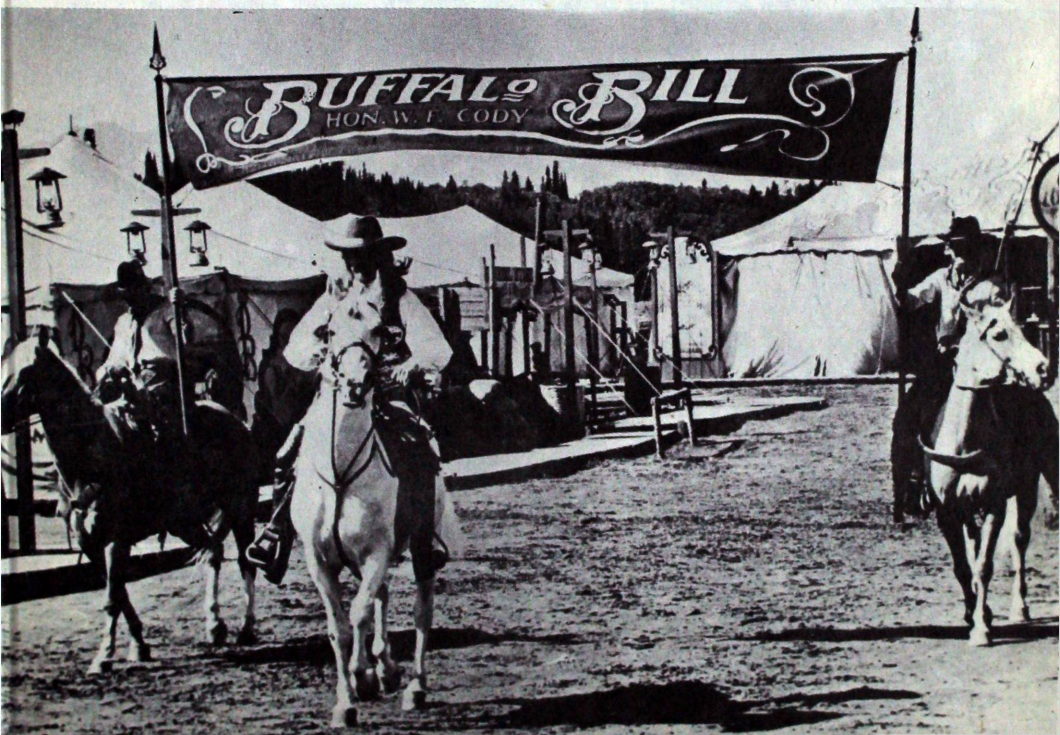
Βιογραφία

Ο Ρόμπερτ "Αλτμαν γεννήθηκε στο Κάνσας Σίτυ της 'Αμερικής το 1925. "Αρχισε την καριέρα του σαν σκηνοθέτης τηλεοπτικών σήριαλ. Την πρώτη του σημαντική εμφάνιση στον κινηματογράφο την έκανε το 1970 με την μεγάλη μήκους ταινία "Εκείνη την παγωμένη μέρα στο πάρκο" με την Σάντυ Ντένις στον ρόλο της καταπιεσμένης σεξουαλικά γεροντοκόρης. 'Η διεθνής αναγνώριση ήρθε με το Μ.Α.Σ.Η. Σήμερα μετά την εμπορική επιτυχία που είχε το "Νάσβιλλ" έχει δικιά του εταιρεία παραγωγής και προωθεί νέους αξιολογούς αμερικανούς σκηνοθέτες, όπως τον "Άλαν Ρούντολφ κ.λ.π. Μένει στο Μαλιμπού της Καλιφόρνιας μαζί με την τρίτη του γυναίκα και όπως λέει ο ίδιος: "Τό να κάνεις ταινίες είναι σαν να παίζεις μπέιζ-μπαλλ- ή πλάκα βρύνεται στο παιγνίδι".

Φιλμογραφία

1955: The delinquents, 1956: The James Dean story, 1968: Countdown. 1970: 'Εκείνη την παγωμένη μέρα στο πάρκο, 1971: Μ.Α.Σ.Η., 'Η έντιμος κυρία και ο χαρτοπαίκτης, 1972: 'Εφιάλτες, Μπριούστερ Μάκ Κλάουντ, 1973: Μια σφαίρα, ένα άντριο, 1974: Κλέφτες σαν κι εμάς, Ζάρια, πόκερ και κάτι άλλο, 1975: Νάσβιλλ, 1976: Μπούφαλο Μπύλλ, 1977: Τρεῖς γυναίκες, 1978: Παντρολογήματα, Κουίντέτο, "Ένα τέλειο ζευγάρι, 1979: 'Υγεία, Μάρθα (γυρίζονται).

'Απ'τό "Μπούφαλλο Μπύλλ" του Ρ. "Αλτμαν.



προξένου
Κορομηλιά 29

τηλ. 224345

ΒΑΡΑΛ

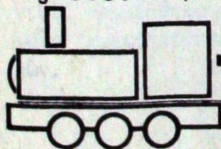


ΤΟ ΚΑΛΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ είναι τόσο σπουδαίο για την πνευματική ανάπτυξη του παιδιού, όσο κι η τροφή για την σωματική του διάπλαση.

ΤΟ ΚΑΛΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ εξασκεῖ τίς ικανότητες τοῦ παιδιοῦ, τό βοηθάει νά ξεπεράσει τήν ἐπιθετικότητα καί τή μοναξιά του, ἀναπτύσσει τήν πρωτοβουλία, τή φαντασία καί τήν αὐτοπεποίθησή του καί προωθεῖ τήν Ἐφυΐα.

ΚΑΛΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ" εἶναι τό ὄνομα ἑνός εἰδικευμένου στά μορφωτικά παιχνίδια καταστήματος. δημιουργία μιᾶς ομάδας νέων γονιῶν πού διάπίστωσαν ὅτι ἀπό τόν τόπο μας ἔλειπε τό καλό παιχνίδι κι ἀποφάσισαν νά τό εἰσάγουν καί νά τό διαθέτουν μόνοι τους καί πού θεωροῦν τή δουλειά τους περισσότερο "λειτουργήμα" καί λιγότερο κερδοσκοπική ἐπιχείρηση.

ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΟ ΚΑΛΟ δημιούργησε στήν Θεσσαλονίκη - Τσιμισκή 52 (1ος ὄροφος) - μιά διαρκή ἔκθεση παιχνιδιῶν καί διαθέτει μορφωτικά παιχνίδια. ξύλινες κατασκευές, πάζλ, κύβους, εἴδη χειροτεχνίας κλπ. διαλεγμένα ἀπ' ὅλον τόν κόσμον, μέ μεταφρασμένες στά ἑλληνικά ὁδηγίες χρήσης, γιά τά παιδιά τῆς προσχολικῆς καί σχολικῆς ἡλικίας. θά χαροῦμε ἂν μᾶς ἐπισκεφθεῖτε. Ὅσοι μένουν στήν ἐπαρχία μποροῦν νά μᾶς γράψουν γιά νά τοὺς στείλουμε δωρεάν τόν ἀναλυτικό κατάλογό μας.



τσιμισκή 52

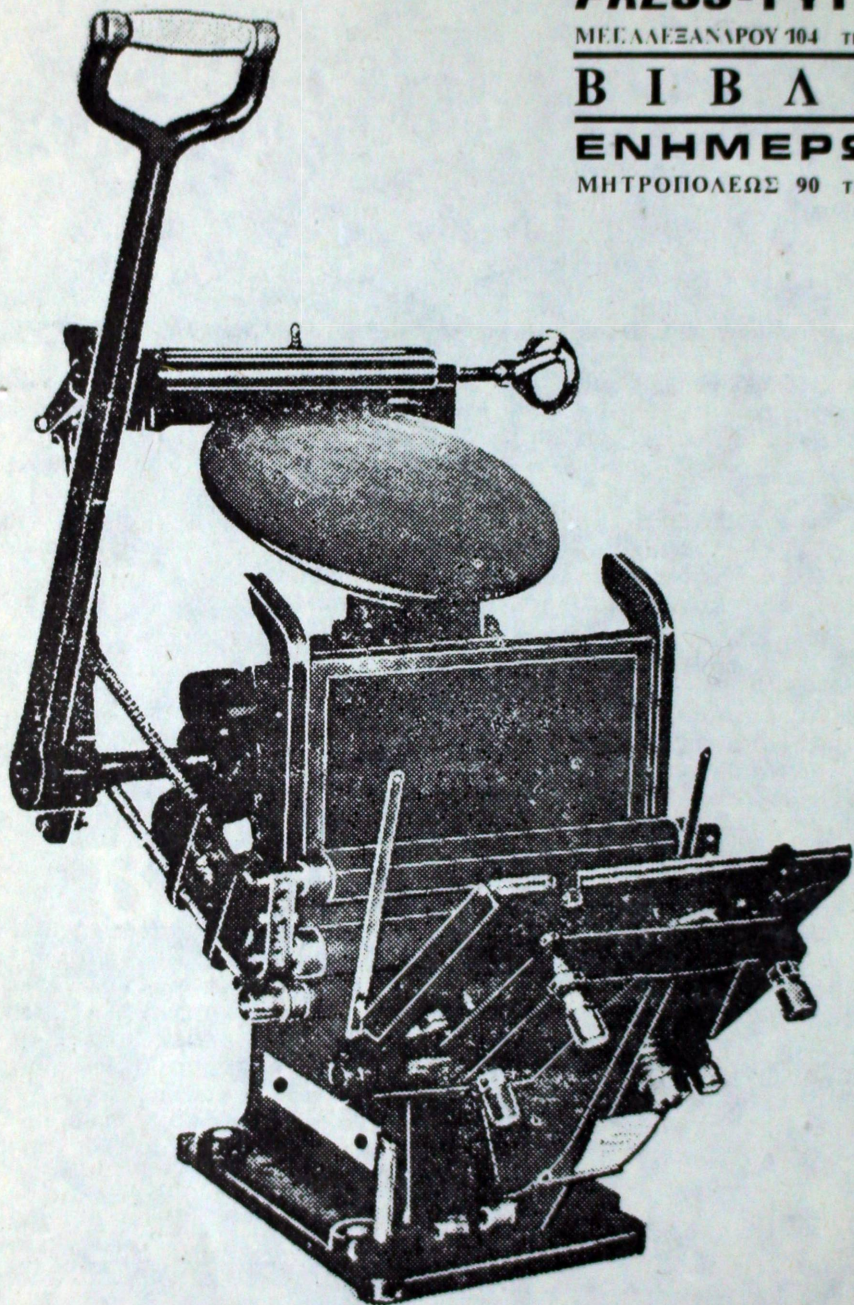
PRESS-ΤΥΠΟΣ

ΜΕΓ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 104 ΤΗΛ. 235.736

Β Ι Β Λ Ι Α

ΕΝΗΜΕΡΩΣΗ

ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ 90 ΤΗΛ. 60.412



ΘΕΜΑΤΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ :

ΜΥΘΟΙ ΠΕΡΙ ΗΘΙΚΗΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

"Η ήθικη είναι ένα σύνολο κανόνων τούς οποίους θα πρέπει να ακολουθούν τα άτομα στην καθημερινή τους πρακτική. Πίσω απ'τήν ήθικη βρίσκεται ένα σύνολο αξιών γενικά παραδεκτών. Σκοπός της ήθικης είναι να οδηγήσει τα άτομα δια μέσου της πρακτικής τους στην ἀρετή".

Από την έγκυκλοπαίδεια "ΠΑΠΥΡΟΣ ΛΑΡΟΥΣ"

Αυτόματα γεννιούνται τα έρωτήματα: Τι είναι κανόνας; Τι είναι άτομο; Τι είναι πρακτική; Τι είναι αξία; Τι θα πει γενικά παραδεκτό; Τι είναι ἀρετή; Από εκεί και πέρα τα ερωτηματικά πολλαπλασιάζονται με αύξουσα γεωμετρική πρόοδο.

Τα προβλήματα που προκύπτουν μέσα από την κατασκευασμένη έννοια της "ήθικης" μπορούμε πολύ χοντρικά να τα κατατάξουμε σε:

Θρησκευτικά, πολιτικά, κοινωνικά, οικονομικά, σεξουαλικά και ακόμα σε προβλήματα εγκληματικότητας, τέχνης (και του κινηματογράφου), επιτήμης κ.λ.π.

Στόν κύκλο αυτό των προβολών της λέσχης προσπαθήσαμε δειγματοληπτικά μόνο να περιλάβουμε ταινίες που θέτουν και εξετάζουν ένα πρόβλημα "ήθικης" ή άμφισβητούν και προσπαθούν να ανατρέψουν ένα σύνολο "ήθικών αξιών". Στις ταινίες που θα προβληθούν είδαμε - χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η δική μας όπτική είναι και η μοναδική - "Γόνατο της Κλαίρης": τό αντικειμενικά ήθικό μπορεί να γίνει ύποκειμενικά ανήθικο; "Τό φάντασμα της έλευθερίας": μέσα από ένα σύστημα αντιστροφών μπορούμε να οδηγηθούμε σε μιá αναθεώρηση της ήθικης μας; "Θρύλοι του Καντέρμπουρου": Η αναφορά σ'ένα φανταστικό παρελθόν με δική του "ήθική" μπορεί να επηρεάσει την "ήθική" του παρόντος; "Πολιτικός εξόριστος"; ή πολιτική ιδεολογία έρχεται σ'αντίθεση με την καθημερινή πρακτική; "Ο Χασάπης": Η μικροαστική άμεμπτη "ήθική" μήπως είναι πιό επικίνδυνη από την ήθική ενός εγκληματία; "Τολμηρές Ιστορίες" (αν ή προβολή της γίνει δυνατή): ή σημερινή έλεύθερη σεξουαλικότητα μήπως είναι πιό άγνή από την καταπιεσμένη και καμουφλαρισμένη σεξουαλικότητα του παρελθόντος;

Δυστυχώς παραλείφθηκαν σημαντικές ταινίες όπως "Ναζαρέν" του Μπουνιουέλ, "Μέ δεμένα μάτια" του Κόβατς, "Τό πορτραίτο του Ιάσονα", της Κλάρκ, "Ανακριτής και δολοφόνος" του Ταβερνιέ, "9 μέρες ενός χρόνου" του Ρόμ, "Ιστορία ενός άμαρτήματος" του Μπόροβζυκ, "Λίγο πριν νυχτώσει" του Σαμπρόλ, "Άλμπουμ έραστών" του Ρομέρ και πολλές άλλες, είτε γιατί προβλήθηκαν παλιότερα στην λέσχη, είτε γιατί δέν βρέθηκαν στά γραφεία έκμετάλλευσης και κυρίως λόγω του περιορισμένου χρόνου των προβολών.

Ομάδα εργασίας

"ΤΟ ΓΟΝΑΤΟ ΤΗΣ ΚΛΑΪΡΗΣ" (LE GENOU DE CLAIR)

Γαλλία, 1970

Γαλλική ταινία γυρισμένη τό 1970 μέ τόν υπότιτλο: "Έξη μύθοι περί ήθικης: Μύθος V". Σκηνοθεσία: Έρικ Ρομέρ. Σενάριο: Έρικ Ρομέρ. Φωτογραφία: Νέστωρ Άλμεντρός. Ήχος: Ζάν Πιέρ Ράν. Παραγωγή: Πιέρ Κοτρέλλ, Μπαρμπέ Σρεντέρ. Έρμηνεία: Ζάν-Κλώντ Μπριαλύ, Μπεατρίς Ρομάν, Ήρόρα Κορνού, Λωράνς ντέ Μοναγκάν, Μισέλ Μοντέλ, Ζεράρ Φαλκονεττί, Φαμπρίς Λουτσινί. Διάρκεια 106 min.

.... Έχω δεϊ μέχρι τώρα τρεϊς από τούς ήθικούς μύθους. Ή Νύχτα μούστικς Μώντ (3), Ή Συλλέκτρια (Έλλ. τίτλος: Άλμπουμ Έραστών) (4) καί τό Γόνατο της Κλαίρης (5), καί βρίσκω τίς παραλλαγές πιό ένδιαφέρουσες άπ'τίς έπαναλήψεις. Κατ' άρχήν, ή διανομή άλλάζει έντελώς από φίλμ σέ φίλμ μέχρι τούς πιό περιθωριακούς χαρακτήρες. Οί τοποθεσίες άλλάζουν έπίσης καθώς καί ή ταξική δομή. Σέ κάθε περίπτωση πάντως, ό άρσενικός πρωταγωνιστής πρέπει νά άντιμετωπίση τόν πειρασμό μιās θυελώδους συναισθηματικής έμπειρίας προ-τού έπιστρέψη στό κανάλι μιās πολύ προσεκτικά, πολύ πανηγυρικά σχεδια-υμένης ζωής.

... Τό Γόνατο της Κλαίρης εξελίσσεται γύρω από τούς τόπους διακοπών (λίμνη καί βουνό) του Ταλουάρ καί Άνεσύ κοντά σ'Άλβετικά σύνορα. Οί χαρακτήρες εΐναι όλοι παραθεριστές καί συνεπώς ένεργοϋν σέ κείνο τό τέμπο άνάπαυσης καί άνίας στό όποιο τά πλέον άσήμαντα συμβάντα μποροϋν νά έκραγοϋν σέ τρομακτικά γεγονότα. Όμως, οί τάσεις τών καλοκαιρινών διακοπών προς τό τετριμμένο (Χαμένη άθώότητα, χαμένες αύταπάτες, χαμένη παρθενικότητα, τό τέλος του καλοκαιριού σημαίνει τέλος νεότητας ή τέλος ζωής ή τέλος άγάπης, τά παιγνίδια Κογχυλιών στό Ή πρώτη Ή Άγάπη ή τά πυροτεχνήματα του Πέρυ στό Τελεταίλο Καλοκαίρι) όλες άπωθοϋνται σθεναρά από τόν Ρομέρ. Ό σκηνοθέτης τελεσίδικα υπερβαίνει τήν πραγματικότητα σεβόμενος τήν άπάνθρωπη άδιαλαξία της ένσυνείδητα. Ή κάμερά του δέν άνήκει στην πυρετική ύποκειμενικότητα κανενός χαρακτήρα αλλά μάλλον στό άντικειμενικό θέμα πού ξεδιπλώνεται μπροστά της. Ό Ρομέρ μās άφήνει νά δοϋμε τό γόνατο της Κλαίρης όχι τόσο πολύ σάν νά εΐμασαν ό Ζερόμ (Ζάν-Κλώντ Μπριαλύ) πού βλέπει τό γόνατο της Κλαίρης (Λώρενς ντέ Μόναγκαν) αλλά μάλλον σάν νά εΐμασαν μάρτυρες του μετασχηματισμού μιās εικόνας σέ μιá ιδέα, του αίσθησιασμού σέ εϋαισθησία, καί τό κυριώτερο όλων, έναν ύπαινιγμό φε-τιχισμού σέ μιá διόγκωση αίσθήματος.

Άλλά τί εΐναι τόσο αξιόλογο σχετικά μέ τό γόνατος της Κλαίρης; Σίγουρο όχι τό ίδιο τό γόνατο, ούτε έπίσης ό τρόπος μέ τόν όποιο παρουσιάζεται από τόν κινηματογράφο σάν λάγνα εΐκόνα, σέ έκείνο τό πρωτο

τρομακτικό αντίκρουσμα τών ποδιών ενός κοριτσιού σέ μιά σκάλα, από τά αρσενικά μάτια πού ψάχνουν πρός τά πάνω, πρός τόν παράδεισο καί τόν δολεθρο ταυτόχρονα. Τό γόνατο τής Κλαίρης εἶναι ἐνδιαφέρον ἀπλῶς, γιατί ὁ τίτλος τής ταινίας μᾶς ἔχει ἤδη ἐπισημάνει τόν καθοριστικό ρόλο του στήν ἀνάπτυξη τής μυθοπλασίας. Εἶναι ἡ ὁρατή ἀπόδειξη τής μωρίας τοῦ πρωταγωνιστή, τής δικιῆς μας, καί τοῦ κινηματογράφου πάνω ἀπ' ὅλα. Γιατί, ἡ βασική μωρία, τοῦ κινηματογράφου ὅν εἶναι νά ἐξαρτᾶται ἀπό τήν ἐπιφάνεια γιά νά ἐκφράσει τήν οὐσία; Καί δέν εἶναι τό κομψό, ἀλλά κατὰ τά ἄλλα συνηθισμένο, γόνατο τής Κλαίρης περισσότερο ἀπατηλό ὁπτικά ἀπό τήν λεπτή ψυχή τής Λάουρας (Μπεατρίς Ρομάν); Ἀλλά γι' αὐτό ἀκριβῶς ὑπάρχουν οἱ διακοπές, τελικά - γιά νά ἀναπτυχθεῖ μιά προτίμηση γιά τό μαγικό κάλικο ἐνάντια στό δοξασμένο ἀληθινό πράγμα. Νά τυφλωθοῦμε ἀπό τόν ἥλιο καί νά βροῦμε παρηγοριά στό δροσερό νερό. Νά παραστήσουμε λίγο τόν θεό καί νά συρθοῦμε λιγάκι σάν φίδι. Νά σημαδέψουμε τόν χρόνο, νά σκοτώσουμε τόν χρόνο καί τελικά νά χρησιμοποιήσουμε τόν χρόνο σάν ἄλλοθι.

Ὅρισμένοι κριτικά θεωροῦν τό "Γόνατο τής Κλαίρης" μιά τιμωρία τοῦ διανοομένου Ζερόμ, μῆς ἡλίθιας ὑπαρξης πού παραπαίει μέσα στόν αἰσθαντικό βάλτο τής ἐπιθυμίας. Ὑπογραμμίζουν τό γεγονός ὅτι ὁ Ζερόμ ἀποτυγχάνει νά διακόψει τό εἰδύλλιο τής Κλαίρης καί τοῦ Ζύλ (Ζεράρ Φαλκονέτι) σάν νά ἦταν αὐτός ὁ στόχος του. Ἀκριβῶς τό ἀντίθετο. Ὅλο του τό καλοκαίρι εἶχε ἀπορροφηθεῖ ἀπό τήν ἐπιθυμία του νά χαϊδέψει τό γόνατο τής Κλαίρης καί τό πέτυχε χωρίς ποτέ νά αἰσθανθεῖ τήν ἀπώλεια μῆς ὁλόκληρης ἀνθρώπινης ὑπαρξης πού τήν βλέπουμε γιά τελευταία φορά σ' ἕναν σπασμό ὀργῆς καί λύπης πίσω ἀπό τό παμπρίζ ἐνός αὐτοκινήτου. Αὐτή ἡ τελευταία λήψη τής Λάουρας, σεμνή, ἴσως χωρίς καμιά ἰδιαίτερη ἔμφαση ἀπό τόν σκηνοθέτη, ἀντιπροσωπεύει ἕνα πετυχημένο παράδειγμα τοῦ ἀφηγηματικοῦ κινηματογράφου. Αὐτό πού οὐσιαστικά βλέπουμε στό "Γόνατο τής Κλαίρης" εἶναι μιά πνευματική περιπέτεια πού ξεδιπλώνεται διακριτικά μέ φόντο τήν φύση, σκληρή κι ἀδιάφορη στήν ὁμορφιά της πού σοῦ κόβει τήν ἀνάσα. Ἡ Κλαίρη εἶναι πολύ ἐντυπωσιακή στήν αὐταρέσκεια τοῦ αἰσθησιασμοῦ της ἀλλά ἡ Λάουρα "σταματᾷ τήν καρδιά" μέ τήν σκληρότητα τής συναισθηματικῆς της εὐφυΐας. Καί εἶναι στήν συναισθηματική εὐφυΐα πού ὁ κινηματογράφος τοῦ Ρομέρ τελεσίδικα ἀφιερώνεται, καί ὅποια ἀνακούφιση σ' αὐτό τόν αἰῶνα τῶν βαρβάρων!

..... Ἡ Κλαίρη ἐμφανίζεται νά ἀνθεῖ καί νά γίνεται πῶ ἀξιολάπητη. Καθώς φαίνεται νά ὠριμάζει σεξουαλικά, ὁμοίως καί ὁ Γάλλος φαίνεται νά ὑφίσταται μείωση τῶν δυνάμεών του, καί, ἐνῶ τό ὁμορφο μικρό γόνατο τής Κλαίρης δέν εἶναι ἀκριβῶς φετίχ, οὔτε ἀκόμη μιά μέχρι τώρα ἀπαράτηρητη ἐρωτογενῆς ζώνη, ὑπάρχει καθαρά ἐμφανῆς μιά ἐντονη ἀντίθεση μεταξύ μῆς φρέσκιας καί μῆς κουρασμένης σεξουαλικότητας.

(ἀποσπάσματα τῶν Andrew Sarris καί Hollis Albert)

(Ἀπό τό βιβλίο "FILM 71/72")

Μετάφραση: Α. Ω.

Βιογραφία

Γεννήθηκε τό 1920 στό Νανσύ τής Γαλλίας. Καθηγητής φιλολογίας. Κριτικός κινηματογράφου σέ διάφορα περιοδικά καί ἀρχισυντάκτης στήν "Εφημερίδα τοῦ κινηματογράφου" καί στά "Καγιέ ντύ Σινεμά". Σέ συνεργασία μέ τόν Σαμπρόλ, ἐξέδωσε ἕνα βιβλίο γιά τόν Χίτσκοκ. Συνεργάστηκε σέ πολλές ταινίες μικροῦ μήκους μέ τόν Γκοντάρ, τόν Ζάν Ντουςέ, τόν Ζάν Λουί Κομολύ. Τήν πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία τήν γύρισε τό 1959.

Φιλμογραφία

Παρουσίαση (1952), Μικρά ὑποδειγματικά κορύτσια (1952), 'Η σονάτα Κρόϋτσερ (1956), Ζώδιο τοῦ Λέοντος (1959), 'Η ἀρτοπώλης τοῦ Μουσώ (1962), 'Η καριέρα τής Σουζάννας (1963), 'Η συλλέκτρια (1966), Μιά νύχτα μέ τήν Μώντ (1969), Τό γόνατο τής Κλαίρης (1970) "Ερωτας μετά τό μεσημέρι (1972) Μαρκησία Ντ' "Ο (1976).

ΛΟΥΪ ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ

Βιογραφία

Γεννήθηκε τό 1900 στήν Καλάνδρα τής 'Ισπανίας ἀπό γονεῖς μεγαλοῦ-δοκτῆτες. Μαθητής σέ κολλέγιο 'Ιησουϊτῶν μελετάει ἔντομολογία, ἀγρονομία καί βιολύ. Σπουδάζει φιλοσοφία στό Πανεπιστήμιο τής Μαδρίτης ὅπου γνωρίζεται μέ τόν Λόρκα, τόν Νταλύ, τόν Γκομέζ καί ὅλοι μαζί ὀργανώνουν πρωτότυπες καλλιτεχνικές ἐκδηλώσεις. Τό 1924 πηγαίνει στό Παρίσι καί σπουδάζει στήν 'Ακαδημία τοῦ κινηματογράφου, δημοσιογραφεῖ καί γράφει ποιήματα. Παρακολουθεῖ μέ ἐνδιαφέρον τό κίνημα τῶν σουρεαλιστῶν. Στόν Ἰσπανικό ἐμφύλιο πόλεμο γυρίζει διάφορα ντοκυμανταίρ γιά νά κινητοποιήσει τήν παγκόσμια κοινή γνώμη. Στό τέλος τοῦ πολέμου ὁ Μπουνιουέλ βρύσκειται στίς Η.Π.Α ὅπου γυρίζει τίς περισσότερες ταινίες του (ὅπως καί στό Μεξικό). Ἐχει διακριθεῖ πολλές φορές γιά τίς ταινίες του πού ἀρκετές ἀπ' αὐτές ἦταν ἀπαγορευμένες στήν 'Ισπανία στήν διάρκεια τής δικτατορίας.

Φιλμογραφία

'Ανδαλουσιανός σκύλος (1928), 'Η ἐποχή τοῦ χρυσοῦ (1930), Γῆ χωρὶς ψωμί (1932), Λός 'Ολβιντάντος (1950), Subido al Cielo (1951), El (1953), Ροβινσὼν Κροῦσσος, Τό ποτάμι καί ὁ θάνατος (1954), Celás' appelle l' aurore, La mort en ce jardin (1956), Ναζαρέν (1958), 'Ο πυρετός ἀνεβαίνει στό 'Ελ Πάο (1959), Βιριδιάνα (1961), 'Εξολοθρευτής ἄγγελος (1962), Τό ἡμερολόγιο μιᾶς καμαριέρας (1964) Simon del Desierto (1965), 'Ωραία τής ἡμέρας (1966), 'Ο Γαλαξίας (1968), Τριστάνα (1969-70), 'Η κρυφή γοητεία τής μπουρζουαζίας - (1972), Τό φάντασμα τής ἐλευθερίας (1974), Αὐτό τό σκοτεινὸ ἀντικείμενο τοῦ πόθου (1978).

"ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ ΤΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ" (LE FANTOME DE LA LEBERTE)
(ἀποσπάσματα)

Σκηνοθεσία: Λουί Μπουνιουέλ, Σενάριο: Λουί Μπουνιουέλ, Ζάν - Κλώντ Καριέρ, Έρμηνεία: Μόνικα Βίτι, Ζάν-Κλώντ Μπριαλύ, Μισέλ Πικολύ, Ζυλν-έν Μπερτώ.

Τυχαίες συναντήσεις

"Διαβάζω Φρόντ στα Ίσπανικά"
Μπουνιουέλ

.....Ο Μπουνιουέλ δεν τελειώνει ποτέ μία ιστορία. Αφήνει τὰ ἐπεισόδια νὰ μπαίνουν τὸ ἓνα στὸ ἄλλο ἢ τὰ σταματᾷ στὴ μέση τῆς ἐξελιξέως τους γιὰ νὰ προχωρήσει στὰ ἐπόμενα. Γιὰ παράδειγμα, δὲν μαθαίνουμε ποτέ τὸ περιεχόμενο τοῦ γράμματος τοῦ Μπριαλύ, ἢ τὸ νόημα τοῦ ἀνέκδοτου τοῦ καλόγερου. Καί τὸ φιλμ κυλᾷ, μεταφέροντας τὴν προσοχή ἀπ' τὸν ἓνα χαρακτήρα στὸν ἄλλο. Ὁ ὁποιοσδήποτε τυχαῖος ρόλος γιὰ λίγη ὥρα γίνεται κεντρικός στὴν ἀφήγησι τοῦ ἐπεισοδίου καὶ ξαφνικά χάνει τὴ σημασία του καὶ δὲν προλαβαίνει νὰ μᾶς πεῖ τίς σημαντικές του ἀττάκες γιατί κάποιος ἄλλος ρόλος γίνεται σημαντικός στὴν ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας. Ἔτσι γίνεται φανερό πὺς τὸ φιλμ θὰ μπορούσε νὰ περιπλανηθεῖ σὲ πολλές κατευθύνσεις καὶ μεῖς μένουμε μὲ τίς ὑποθέσεις πολλῶν ἐναλλακτικῶν λύσεων.

Τί θὰ γινόταν, παραδείγματος χάριν, ἂν τὸ φιλμ ἀκολουθοῦσε, μετὰ τὸ πανδοχεῖο τὴν τύχη τοῦ μαζοχιστῆ ἢ τοῦ γεροντόφιλου κι ὄχι τῆς νοσοκόμας; Λέει ὁ μαζοχιστής "πρέπει νὰ γιορτάσουμε γιὰ τὴν τύχη πού μᾶς ἔνωσε ὅλους μαζί". Στόν "Ἄγγελο ἐξολοθρευτή", ἓνα ἄλλο σύνολο ἀνθρώπων πού βρέθηκε μαζί τυχαῖα, συνδέεται τόσο πολὺ ὥστε δὲν μπορεῖ νὰ ἐγκαταλείψει ὁ ἓνας τὸν ἄλλο. Στὴν "Κρυφὴ γοητεία τῆς μπουρζουαζίας ἢ παρέα δὲν μπορούσε νὰ συμφωνήσει πότε καὶ ποῦ νὰ φάει τὸ βραδυνό της. Στὸ "Φάντασμα τῆς ἐλευθερίας" δὲν μποροῦν νὰ παραμείνουν ὅλοι μαζί γιὰ πολὺ μέσα στὴν ἴδια τὴν ταινία. Μ' ἓναν πολὺ ἀνορθόδοξο τρόπο, ἢ ταραχή καὶ ἢ διαστροφή τους ἔχει μεταφερθεῖ σὲ μᾶς.

"Ἐνα ἐπεισόδιο, ὀλοκληρωμένο μέσα στόν παραλογισμό του, λειτουργεῖ σάν τομὴ μέσα στὴν ταινία καὶ ἀποτελεῖ τὸ μοναδικὸ κλειδί της. Εἶναι ἡ ἱστορία τοῦ ἐλεύθερου σκοπευτῆ πού ἀρχίζει χωρὶς ἰδιαίτερη χάρι, (μέ τὰ παπούτσια τοῦ δολοφόνου πού ἀκολουθοῦν τὸν ἐπιθεωρητῆ) καὶ τελειώνει μ' ἓναν τρόπο τυχαῖο (μ' ἓνα σχόλιο πού ἀκούγεται ἐκτὸς σκηνῆς). Ἐμβόλιμη μέσα στὴν ταινία, παραμένει παρ' ὅλα αὐτὰ ὑπόκωφα τρομαχτική, καθὼς ὁ σκοπευτὴς πηδαίει ἀπὸ παράθυρο σὲ παράθυρο ἔτοιμος νὰ λεηλατήσῃ τὴν πόλη κάτω ἀπὸ τὰ πόδια του. Ἐνα χαρούμενο ἀνοιξιὰτικο πρῶνὸ ὁ θάνατος χτυπᾷ σιωπηλὰ χωρὶς προειδοποίηση καὶ διάκριση, χωρὶς λογικὴ καὶ ἐμπά-

θεια. Ὁ θάνατος, στήν πραγματικότητα εἶναι μιά ἀνακοπή πού ματαιώνει τήν συνέχιση πολλῶν ἐπεισοδίων: τοῦ τουρίστα, τῆς νοικοκυράς, τοῦ ἐργάτη, ὅλων αὐτῶν πού τό μόνο κοινό σημεῖο πού ἔχουν εἶναι ὁ θάνατος. Κάθε φορά πού ὁ ἐλεύθερος σκοπευτής πετυχαίνει τόν στόχο του γίνεται αὐτόματα συνεργάτης τοῦ σκηνοθέτη στό σενάριο.

Εἶναι ὅμως αὐτό τό μόνο πιθανό "διδάγμα" τῆς ταινίας; Ὁ τίτλος "φάντασμα τῆς ἐλευθερίας" μπορεῖ νάναί παραπλανητικός ὅπως καί στόν "Ἀνδαλουσιανό σκύλο". Ἐκεῖνο πού εἶναι βέβαιο εἶναι ἡ παρουσία τοῦ θανάτου: οἱ πυροβολισμοί, τά προβλήματα τοῦ Μπριαλύ μέ τόν καρκίνο του, οἱ διάφορες ἐκφράσεις τῆς ἐπιθυμίας θανάτου (μαζοχισμός, γεροντοφιλία, νεκροφιλία), ἡ μόλυνση τῶν περιττωμάτων..... Ἀλλά ὁ Μπουνιουέλ καταφέρνει μέ τίς παρεμβολές του νά κάνει τό χιούμορ νά ξεπηδήσει ἀκόμα κι ἀπ'τά πιό σοβαρά θέματα.

.....Καί τά σύμβολα στόν Μπουνιουέλ; Αὐτά μένουν ἀνοιχτά σέ κάθε ἐρμηνεία.... σάν παγίδα. Ὁ Μπριαλύ μᾶς παρουσιάζεται σάν συλλέκτης ἀρχῶν: ὅλοι μας ξέρουμε ὅτι ἡ ἀράχνη ἔχει μιά ἀποκρυσταλλωμένη ἀξία ἀνάμεσα στά σύμβολα τοῦ Μπουνιουέλ ("Τό σέξ εἶναι μιά μαύρη ταραντούλα") ἀλλά τί γίνεται μέ τόν κόκκορα στήν κρεβατοκάμαρα τοῦ Μπριαλύ πού λές καί μᾶς ἤρθε κατευθεῖαν ἀπό τήν ἄλλη του ταινία τούς "Ὀλβιντάντος"; Καί ἡ στρουθοκάμηλος στήν τελευταία σκηνή πού κοιτάει ἀπότομη μέσα στόν φακό; Εἶναι ἕνα ἄλλο σύμβολο ἢ ὄχι; "Κυρίως ὄχι ψυχολογία" μιά ἀπ' τίς συχνότερες φράσεις τοῦ Μπουνιουέλ.

.....Ἀντίθετα μέ τίς προηγούμενες ταινίες ("Ἡ κρυφή γοητεία τῆς μπουρζουαζίας", "Τριστάνα", "Ἡ ὥραία τῆς ἡμέρας") ὅπου οἱ κεντρικοί ἥρωες ζοῦν μέσα στά ὄνειρα καί τίς φαντασιώσεις, "Τό φάντασμα τῆς ἐλευθερίας" προσκολλᾶται ἀποφασιστικά στήν πραγματικότητα. Πράγματι, μερικές σεκάνς μέσα στό φιλμ μοιάζουν σάν τίς ἐπίπεδες καί πρόχειρες διαφημίσεις τῆς τηλεόρασης τουλάχιστον μέχρι τήν ὥρα πού κάτι ὑπέροχο καί παράλογο ἀρχίζει νά τίς διαπερνᾷ. Ἀπό μιά ἀποψη τό "Φάντασμα τῆς ἐλευθερίας" εἶναι τό πιό Ἰσπανικό φιλμ τοῦ Μπουνιουέλ ἐδῶ καί πολύ καιρό.

....."Πιστεύω ὅτι ἡ ἀμφιβολία ἀπό μόνη της ὁδηγεῖ τόν ἄνθρωπο μπροστά". Στό "Ναζαρέν", ὁ παπᾶς πού ποτέ δέν ἀμφισβήτησε τήν πίστη του, ἀναστατώνεται ὅταν στόν δρόμο του πρός τήν φυλακή μιά φτωχή χωρική τοῦ προσφέρει ἕναν ἀνανά. Ὁ Μπουνιουέλ κατέδειχνε μ'αὐτή τή σκηνή τό πρῶτο χτύπημα πού δεχόταν ὁ παπᾶς στήν σιγουριά του. Οἱ ταινίες του ἔχουν πρόθεση νά λειτουργήσουν ἀκριβῶς σάν τόν ἀνανά (πού στά Ἰσπανικά εἶναι ἡ ἴδια λέξη μέ τήν λέξη "χτύπημα") νά μᾶς ἀφήσουν σέ μιά ἀμφιβολία παρά νά μᾶς καθισχύσουν.

(Ἀπό τό περιοδικό "Sight and Sound" Χειμῶνας
1974/75)

Μετάφραση: Λιάννα Οἰκονόμου
Ἀντρέας Τζάφος



‘Από τούς ‘‘θρύλους τοῦ Καντέρμπουρυ’’ τοῦ Π. Παζολίνι

‘‘ΘΡΥΛΟΙ ΤΟΥ ΚΑΝΤΕΡΜΠΟΥΡΥ’’ (RACCONTI DI CANTERBURY)

‘Ιταλία, Γαλλία - 1971.

Παραγωγή: ‘Αλμπέρτο Γκριμάλντι, Σκηνοθεσία: Πιέρ Πάολο Παζολίνι, Σενάριο: Π.Π. Παζολίνι (βασισμένο πάνω στίς ἱστορίες τοῦ Τζ. Τσῶσερ), Φωτογραφία: Τονίνο Ντέλλι Κόλλι, Μοντάζ: Νίνο Μπαράγκλι, Μουσική: ἐπιλογή τοῦ Π.Π. Παζολίνι σέ συνεργασία μέ τόν ‘Εν. Μορρικόνε, ‘Ερμνεύα: Ντανίλο Ντονάτι, Πριμιάνο Μουρατόρι, Λάουρα Μπέττι, Π.Π. Παζολίνι, Χιού Γκρίφιθ, Τζόζεφιν Τσάπλιν, Φράνκο Τσίττι, Ντέρεκ Ντέντμαν, Τόνυ Μούρ, Διάρκεια: 118’.

‘Η στροφή τοῦ Παζολίνι στόν κινηματογράφο (πού ἔμελλε νά γίνηι ποσοτικά καί ποιοτικά τό σημαντικότερο μέρος τῆς δουλειᾶς του) ἀποτελεῖ μόνο ἓνα σκαλοπάτι σ’ ἓνα μοναδικό ταξίδι ἀναζήτησης μιᾶς ἀγνῆς καί ὀ-

μογενοῦς πραγματικότητας πού εἶναι πρό-ιστορική, πρό-γλωσσική, πρό-φι-λογολική καί προϋπάρχει τῆς Λογικῆς. Κάτω ἀπό αὐτό τό πρίσμα θά πρέπει νά βλέπεται ὁ κόσμος τῆς διαλεκτικῆς στίς πρῶτες του ταινίες ὅπως καί ὁ πολύ περισσότερο χαρακτηριστικός κόσμος τοῦ σέξ στήν πιό πρόσφατη δου-λειά του ('Από τό "θεώρημα" κι ἐδῶ).

"Ὅλες οἱ τελευταῖες του ταινίες ἔχουν σάν ἀξονα, ἄμεσα ἢ ἔμμεσα τήν ἀπομάκρυνση ἀπό τό ἀστικό παρόν, εἶτε σέ κάποιο κόσμο τοῦ παρελθόν-τος εἶτε σέ κάποιο κόσμο τοῦ παρόντος πού εἶναι ὅμως ἀκόμα ἀγνός καί ἀμόλυντος. Οἱ ταινίες τοῦ Παζολίνι εἶναι γεμάτες μέ χαρακτήρες πού εἶ-ναι ἀθῶοι πού δέν γνωρίζουν τήν σημασία αὐτοῦ πού θέλουν ἢ τό γεγονός ὅτι αὐτό εἶναι ἀπαγορευμένο. Ὁ ἀθῶος ἢ ἡμι-ἀθῶος χαρακτήρας εἶτε πε-θαίνει, εἶτε τιμωρεῖται διαφορετικά, εἶτε ἀναγκάζεται στήν γνώση, ἢ ἔ-νας συνδυασμός καί τῶν τριῶν. Τό χάσιμο τῆς ἀθωότητας παίρνει τήν μορ-φή μιᾶς ἀναγνώρισης τῆς ἀπαγορευμένης φύσης ὁρισμένων ἐπιθυμιῶν - αἰμο-μικτικῶν, πατροκτονικῶν, κανιβαλιστικῶν καί ἄλλων. Βοηθητικό διάγραμμα γιά τήν ἀνάγνωση τῆς "Τριλογίας τῆς Ζωῆς":

A	B
Παρόν	Παρελθόν
Καταπίεση	Ἐλευθερία
Τεχνολογία	Φύση
Μπουρζουαζία	Ἀγρότες (καί ὑποπρολετάριοι)
Ἐνήλικας	Παιδί
Πατέρας	Μητέρα
Πρόδοος	Παλινδρόμηση

Ἡ στήλη A ἐδῶ ἀντιπροσωπεύει ἕνα σύνολο ὄρων πού συνδέονται με-ταξύ τους γιά νά σχηματίσουν ἕνα πιθανό πραγματικό κόσμο, αὐτόν τῆς μοντέρνας ἀστικῆς τάξης, καί, ταυτόχρονα, ἀντιπροσωπεύει ἕναν ἀρνητικό ἢ "κακό" πόλο - ὅλα τά πράγματα ἀπό τά ὁποῖα μεμονωμένα ἢ ταυτόχρονα ἀπ'ὅλα μαζί ὁ Παζολίνι προσπαθεῖ νά ξεφύγει. Ἡ στήλη B δέν ἔχει παρό-μοια συνοχή. Ἀξιολογικά εἶναι ὁ θετικός ἢ "καλός" πόλος, ἀντιπροσω-πεύοντας τά ποθητά ἀντίθετα ὄλων τῶν ἀβάστακτων πραγμάτων τῆς στήλης A. Ἀλλά κάτω ἀπό ἕνα ἄλλο πρίσμα, ἡ στήλη B εἶναι ἡ ἀρνητική, μιᾶ καί ὅ-λα τά περιεχόμενά της εἶναι ἀπλῶς τά ἀρνητικά τῶν ὑπαρκτῶν θετικῶν τῆς στήλης A. Καί εἶναι ἀπλῶς ἀντίθετα, δέν εἶναι μιᾶ συνεκτική ὁμάδα, ἀφοῦ δέν ὑπάρχει τίποτα πού νά τά συνδέει στήν πραγματικότητα μεταξύ τους, ἐκτός ἀπό τό γεγονός ὅτι τό κάθε ἕνα ἐναντιώνεται σέ κάτι ἄλλο ἀπό τόν σχηματισμένο κόσμο τῆς στήλης A. Αὐτό πού θέλω τώρα νά προτείνω εἶναι ὅτι ἡ κρυφή τάξη, ἡ "βοθύτερη δομή", τῶν ταινιῶν τοῦ Παζολίνι βρίσκεται στήν προσπάθειά του νά δώσει συνοχή στόν ἀσύνδετο (καί οὔτο-πικό) κόσμο τῆς στήλης B. Κατά κόρο στήν τελευταία του δουλειά - γραπτά καί ταινίες - ἐξέφρασε τήν δυσαρέσκεία του γιά τόν κόσμο τοῦ σήμερα. Εἶναι ἐχθρικός ἀπέναντι στήν τεχνολογία, στόν καπιταλισμό, στήν ἐργα-τική πειθαρχία, στήν σεξουαλική καταπίεση, στήν καταναγκαστική ἑτερο-

φυλοφιλική μονογαμία, στην πατριαρχία, στα καταναλωτικά εφόδια των άστων, στην μικροαστική ύπαρξη κ.λ.π. Στα γραπτά του εκφράζει αυτή την έχθρότητα συνειδητά. Στίς ταινίες του, λιγότερο συνειδητά, προσπαθεί νά έρευνήσει ή νά κατασκευάσει ένα κόσμο πού έπιβεβαιώνει τά αντίθετα σέ όλα τά πράγματα γιά τά όποια είναι έχθρικός. Έπίσης μπορούμε νά δούμε ότι μερικά βοηθούν στό νά δώσουν μιá ψυχολογική συνοχή στόν κόσμο τής στήλης Β. Π.Χ.: ή έπιβεβαίωση τής μητριαρχίας μπορεί νά είναι μιá έπιβεβαίωση τών χωρικών, μιá καί συμβαίνει ή μητέρα τού Παζολίνι νά προέρχεται άπ'αυτήν τήν τάξη. Άλλά όπως μπορούν νά βρίσκονται συνειρμοί, μπορούν νά βρίσκονται καί αντίθέσεις. Π.χ. μιá έπιβεβαίωση τής φύσης καί τής μητρότητας είναι πολύ δύσκολο νά ισοúται μέ μιá άποτελεσματική άπόρριψη τής άναπαγωγής. Άλλά ή σημαντικότερη αντίθεση είναι μέ τήν ιστορία, καί αυτό φαίνεται πολύ καθαρά στην τριλογία.

Οί ταινίες τής τριλογίας βασίζονται όλες σέ μεσαιωνικά (Χριστιανικά καί Ισλαμικά) κείμενα, καί στίς τρέις περιπτώσεις συλλογές άπό ιστορίες μέσα στό συνεκτικό πλαίσιο μιáς κεντρικής. Άλλά ένα πράγμα είναι καθαρό όταν παρακολουθείς π.χ. τό "Δεκαήμερο" τού Παζολίνι: όχι μόνον δέν είναι τού Βοκκάκιου, αλλά ούτε καν είναι μεσαιωνικό - ή τουλάχιστον δέν είναι έτσι όπως θά τό ξανακατασκεύαζε ένας ιστορικός. Αύτά πού παράγει ό Παζολίνι χρησιμοποιώντας τόν Βοκκάκιό ή τόν Τσώσερ στους "Θρύλους τού Καντέρμπουρι" σάν πρόοχημα, είναι τό δράμα ενός κόσμου στόν όποίο ή άσώδητητα - σεξουαλικότητα χωρίς ένοχές - είναι δυνατή, στόν όποίο ή μητέρα Έκκλησία είναι πολυεúπλαχνη καί στόν όποίο μπορεί νά τοποθετήσει τόν εαυτό του σάν τόν συγγραφέα τού όνείρου του. Δέν έχει σημασία ότι αυτό δέν είναι τό "πραγματικό" παρελθόν. Ό,τι μετρά είναι ή δυνατότητα τού νά άποδώσεις στό παρελθόν καί στην φαντασία, τίς αξίες πού τόσο πεισματικά άρνούμαστε στό παρόν.

Έδώ θά πρέπει νά άναφερθούμε στην κατασκευή τών ταινιών τής τριλογίας. Άν καί, στό "Δεκαήμερο" καί στους "Θρύλους" τουλάχιστον, κάθε ιστορία έχει τήν δικιά της ταυτότητα καί είναι ένα καλοκατασκευασμένο κομμάτι τέχνης άπό μόνη της, έν τούτοις ύπάρχει ή αίσθηση ότι κάθε ιστορία είναι κάτι παραπάνω άπό ένα κομμάτι όνειρου, ή άπό ένα κομμάτι τού πάτογουερκ. Όπως σ'ένα πάτογουερκ τό σχέδιο είναι καπιρτσιόζικο: όπως σ'ένα όνειρο, τά κομμάτια συγκρατούνται άπό τόν ρόλο πού παίζει μέσα σ'αύτά, αυτός πού τά όνειρεύεται. Καί αυτός πού τά όνειρεύεται ύπάρχει, όνομάζεται Παζολίνι καί εμφανίζεται στό μέν "Δεκαήμερο" σάν ό ζωγράφος Τζιόττο, στους δέ "Θρύλους τού Καντέρμπουρι" σάν ό ίδιος ό Τσώσερ. Άκόμα πιό ένδιαφέρουσα είναι ή κατασκευή στό "Χίλιες καί μιá Νύχτες" πού βασίζεται στίς άρχές τού "Κινέζικου κουτιού" δηλαδή κάθε ιστορία οδηγεί σέ μιá άλλη πού αυτή μέ τήν σειρά της περιέχει μιá άλλη ιστορία κ.δ.κ.

Στίς περισσότερες ταινίες οί άνδρες καί οί γυναίκες διαχωρίζονται (πέρα άπό τήν προϋπάρχουσα πραγματική διαφοροποίησή τους) άπό τούς διαφορετικούς ρόλους στην διήγηση καί άπό μιá διαφορά στην φωτογραφική τους μεταχείριση - ποιός φαίνεται πώς σέ ποιόν καί πώς τό κοινό είναι

τοποθετημένο σέ σχέση μ'αυτούς τούς διαφορετικούς τρόπους θέασης. 'Η συνηθισμένη άποψη, άπλουστευμένη λιγάκι, κανονικά θέλει τίς γυναίκες σάν τά αντικείμενα του σεξουαλικού πόθου τών άνδρών. 'Ορισμένοι σκηνοθέτες, όπως ο Βισκόντι βρήκαν τρόπους νά είσάγουν μέσα σ'αυτήν τήν βασική δομή Έναν άλλο τρόπο διαχωρισμού πού έπιτρέπει μιά όρισμένη διαστακτική παρουσίαση τής όμοφυλόφιλης έπιθυμίας. Μέ τόν Παζολίνι κάτι πολύ πιο ριζικό συμβαίνει - οί άρχές μιās άποτελεσματικής μή διαχωριστικής προσέγγισης, στήν όποία δέν δίνεται κανένας προνομιοϋχος ρόλος στο άρσενικό έτεροσεξουαλικό πρότυπο, αλλά όλοι, θά λέγαμε, είναι στήν διάθεση όλων. Αυτό γίνεται πολύ καθαρό (μέ τήν πρόσθετη βοήθεια καί του διαλόγου) στή σκηνή στο "Χίλιες καί Μιά Νύχτες" όπου ο ήλικιωμένος άνδρας καί ή γυναίκα παρακολουθούν τά κοιμισμένα σώματα του άγοριού καί του κοριτσιού καί έπιχειρηματολογούν γιά τό ποιός είναι πιο όμορφος καί ποιος θά έρωτευθεϊ πρώτος τόν άλλο καί πόσο παθισμένα.

'Η αλήθεια είναι ότι ο Παζολίνι καταβάλλει μεγάλη προσπάθεια γιά νά Ξαναδώσει μιά έπική καί μυθολογική διάσταση στήν ζωή, μιά αίσθηση δέους καί σεβασμού στο κόσμο: μιά αίσθηση τήν όποία, όπως πίστευε ο Ί-διο, διατηρούν άκόμη οί άγρότες, παρ'όλον ότι ή μπουρζουαζία έκανε ό-τι μπορούσε γιά νά τήν καταστρέψει. Αυτή ή έμφαση στήν πνευματικότητα τών χωρικών, στήν ήμιπαγανιστική συνειδητοποίηση τών ύπερφυσικών έννοι-ών καί δυνάμεων, είναι προφανώς δύσκολο νά συμβαδίζει μέ μιά μαρξιστική πολιτική ανάλυση. Στήν πραγματικότητα, περισσότερο από τήν πολιτική, είναι τό σέξ πού ο Παζολίνι τό θεωρεϊ σάν τήν κύρια άπειλή τής μπουρζουαζίας, γιατί είναι ίκανός νά ταυτίσει τήν ιδέα τής σεξουαλικής άπελευθέρωσης μέ τήν προσκόλησή του στους χωρικούς. Οί ισότητές του: σεξουαλική άπελευθέρωση = πολιτική άπελευθέρωση = άγροτική κουλ-τούρα βρίσκονται παντοδύναμες στήν τελευταία άνολοκλήρωτη ταινία του "Σαλό ή οί 120 μέρες τών Σοδόμων".

('Από τό βιβλίο Pier Paolo PASOLINI του

British Film Institute

Κολλάζ κειμένων του Oswald

Stack του G. Nowell-Smith)

Μετάφραση: 'Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

Βιογραφία

Γεννήθηκε τό 1922 στήν Μπολώνια. Έπειδή ό πατέρας του ήταν άξιωματικός ή οίκογένεια μετακόμιζε τακτικά από πόλη σέ πόλη.

Ή μητέρα του προερχόταν από τήν άγροτική τάξη τής Φριουλάς, πράγμα πού έπηρέασε όλο τό κατοπινό του έργο. Τό 1947-48 προσχωρεΐ στό Κομμουνιστικό Κόμμα τής Ίταλίας καί τήν ίδια περίοδο διαβάζει τά γραπτά του Γκράμσι πού όπως λέει ό υΐος τά βρίσκει πιδ ένδιαφέροντα άπ' αυτά του Μάρξ. Τό 1949 διορίζεται καθηγητής στά προάστεια τής Ρώμης άπ' όπου θά έμπνευστεΐ τά θέματα των πρώτων ταινιών καί μυθιστορημάτων του. Άποχωρεΐ από τό Κομμουνιστικό Κόμμα. Συνεργάστηκε σάν σεναριογράφος σέ διάφορες ταινίες όπως στίς "Νύχτες τής Καμπύρια" του Φελλίνι, τόν "Βύαιο θάνατο" του Μπερτολούτσι κ.λ.π. Δολοφονήθηκε στίς 2 Νοεμβρίου 1975 κοντά στήν "Όστια.

Φιλμογραφία

Άκαττόνε (1961), Μάμα Ρόμα (1962), Ή όργή (1963), Comizi d'amore (1964), Τό κατά Ματθαΐον Εύαγγέλιο (1964), Uccellacci e uccellini (1965), Βασιλιάς Οιδΐπους (1967), Τό θεώρημα (1968), Χοιροστάσιο, Μήδεια (1969), Τό Δεκαήμερο (1971), Οί θρύλοι του Καντέρμπουρυ (1972), Χΐλιες καί μιá νύχτες (1974), Σαλό (1975).

Άπό τόν "Πολιτικό Έξόριστο" του Μ. Λέττο.



"Όχι ξεκούραση για τον διανοούμενο

Εύκολα καταλαβαίνει κανείς ότι ο λόγος του Πολιτικού Έξόριστου αναφέρεται σε μία κάποια ευρωπαϊκή μαρξιστική παράδοση του πρώτου μισού του αιώνα. Αυτή η παράδοση καθιερώνεται θεωρητικά με το "Τί να κάνουμε;" (1902) και τελειώνει πολιτικά με την κρίση της 3ης Διεθνούς, κρίσης της οποίας τα σημάδια φέρνουν ακόμη τα δυτικά Κομμουνιστικά Κόμματα (ακόμη κι' αν αυτή η κληρονομιά πέρασε από το κόσκινο του Χρουτσωφικού λόγου). Αυτή η παράδοση, είναι εκείνη της ιστορικής αντίληψης που είχε ο δυτικός μαρξισμός όσον αφορά την θέση των διανοομένων στον επαναστατικό αγώνα. Όχι τόσο αυτός ο μαρξισμός που είναι στα γραπτά των Μάρξ και Λένιν (Ο Μάο διαβάζονταν πολύ λίγο εκείνη την εποχή και είναι κρίμα· μά γιατί τα γραπτά του Μάο είχαν τόσο λίγο βάρος στην 3η Διεθνή;), αλλά ο μαρξισμός που βιώθηκε ύποκειμενικά στην συνείδηση των Ευρωπαίων διανοομένων· των προοδευτικών διανοομένων και των διανοομένων "του κόμματος". Γιατί σίγουρα επρόκειτο για προβλήματα συνείδησης ενός διανοομένου απέναντι στον μαρξισμό: έπρεπε να επιλέξει τον μαρξισμό ήθικά, έπρεπε να βοηθήσει το προλεταριάτο να αποκτήσει συνείδηση; Έπρεπε ο μικροαστός να πληρώσει με το πρόσωπό του για να γίνει δεκτός στο σωστό στρατόπεδο; Και σ' αντάλλαγμα αυτών που χάνει να του προσφέρει το προλεταριάτο τη θέση του διευθύνοντα, του αρχηγού; Στόν Πολιτικό Έξοριστο η παράδοση ενισχύεται μ' αυτό το τυπικό που υπάρχει στόν Ιταλικό μαρξισμό (αυτού του Κ.Κ.Ι.), δηλαδή ένα όξυμένο ούμανισμό, κληρονομημένο χωρίς αμφιβολία από την επίδραση του Βατικανού.

Ο Πολιτικός Έξοριστος είναι ο καιρός όπου ο μαθητευόμενος πολιτιστής ξεκουράζεται, όχι γιατί πολέμησε πολύ, αλλά γιατί δέν είναι συνηθισμένος στη μάχη. Έχει ανάγκη από ξεκούραση, όπως οι εργάτες έχουν ανάγκη από πληρωμένες διακοπές. Ένα είδος ανασύνθεσης της δύναμης της δουλειάς, μόνο που για τον διανοούμενο το πρόβλημα είναι κύρια υπόθεση ήθική, διανοητική, δουλειάς του πνεύματος, Ναί υπάρχει ανασύνθεση, είναι ή ανασύνθεση της ικανότητας για επανάσταση του διανοομένου, ενάντια στην τάξη καταγωγής του.

Και η πρόθεση του φίλμ, είναι να δείξει ότι ο διανοούμενος έχει τα δικά του κίνητρα στην επανάσταση, τον δικό του κατάλληλο χρόνο για ν' αγωνιστεί, το δικό του χώρο ιδεολογικής ρήξης με την κυρίαρχη τάξη. Ο Πολιτικός Έξοριστος είναι η στιγμή και οι ευχαριστήσεις που συνδυάζει ο δημοκράτης διανοούμενος μετά τον αγώνα - έδω ο καθηγητής Ροσίνι αντιτάχθηκε στόν Ιταλικό φασισμό - και πρίν να ξαναρχίσει ν' αγωνίζεται· να αγωνίζεται πολύ καλύτερα, γιατί στό μεταξύ απέκτησε την πείρα που

επιτρέπει την ρήξη την πιό ριζική μέ την προηγούμενη ταυτότητά του και την προηγούμενη ταξική του θέση.

Ο Πολιτικός Έξοριστος, είναι επίσης ή στιγμή όπου ταυτόχρονα ή αστική τάξη, μέσα στην ιστορική φάση πού επιλέγει τον φασισμό σαν μορφή πολιτικής κυριαρχίας, προσπαθεί νά κατακτήσει έδαφος, νά επενδύσει τίς επιθυμίες και τά φαντάσματα του μικροαστού, νά τον έξαγοράσει: νά μήν χάσει τούς διανοούμενους της, τούς ιδεολόγους της, νά σχηματίσει τό ένωμένο μέτωπό της ένάντια στό προλεταριάτο. Καί τό ένναυσμα του Ροσίνι είναι άκριβώς άπ'αυτή την άρνηση πού δημιουργείται, άρνηση του συμβόλαιου πού του προτείνει ό κομισσάριος. Άλλά τό πραγματικό πρόβλημα πού βάζει τό φίλμ είναι: τί κάνει μ'αυτό τό ένναυσμα, μέχρι πότε και μέχρι πού μπορεί νά φανεί χρήσιμο στον Ροσίνι; Καί μιá άλλη έρώτηση πού μπαίνει στον Ροσίνι: πώς, μ'αυτό τό ένναυσμα, αυτή την ικανότητα επανάστασης, θά τοποθετηθεί: Μπροστά, πίσω ή δίπλα στό προλεταριάτο; Πώς άπό τον πιό αδύνατο κρίκο του μύθου και της ιστορικής σκηνής - ό Ροσίνι παρμένος άνάμεσα στον άπωθητικό και γεμάτο διαφθορά φασισμό άπό την μιá μεριά, και τό καταπιεσμένο αλλά δογματικό προλεταριάτο άπό την άλλη, - γίνεται τό ύποκείμενο ριχμένο μέ καταπέλτη μπροστά στην σκηνή, τό πρόσωπο πού,πραγματικά, συναντά την 'Ιστορία. Προβληματική γκραμισιανή χωρίς άμφιβολία, και ξέρουμε την επίδραση πού αυτή έχει στους Ιταλούς διανοούμενους. 'Η κινητήρια δύναμη της ιστορίας δέν θά είναι τόσο ή πάλη των τάξεων - στό φίλμ, μόνοι οί κομμουνιστές εργάτες άγωνίζονται, σκέφτονται την συγκεκριμένη κατάστασή τους: άνάγκη νά μάθουν κοντά σ'αυτούς πού κατέχουν την γνώση, προετοιμασία της άπόδρασης... - αλλά πιό πολύ ή συνειδητοποίηση.

Στόν Πολιτικό Έξοριστο, ή σκηνή της σπηλιδας είναι ό μεταφορικός τόπος πού αναφέρεται άπό τή μιá μεριά στό Υέναν, άπό την άλλη στό νεογκραμισιανό φάντασμα του συλλογικού διανοούμενου, όπου ξετυλίγεται, κάτω άπό τά μάτια μας, ή συζήτηση μεταξύ των κομμουνιστών εργατών και του δημοκράτη διανοούμενου. Είναι άκόμη μιá σκηνή περιφραγμένη άπό τό έδιο τό μέρος πού έξελίσσεται - ένα νησί - κι άπό τον ιστορικό έξωτερικό της περίγυρο, τό φυλακισμένο σύμπαν των Ιταλών αντιφασιστών. Καί δέν γίνεται περισσότερο άνάγλυφη καθώς είναι συμπίεσμένη άπό τον κυρίαρχο κινηματογράφο. Ποιοί είναι σήμερα οί κινηματογραφιστές πού τολμού νά θέσουν επί σκηνής, γιά νά λέμε την αλήθεια, μάχες ιδεών, μέ πρόσωπα ύποδειγματικά, δηλωτικά, άναγνωρίσιμα άπό τον θεατή γι'αυτό πού πραγματικά είναι: ένεργητικά στηρίγματα, φορείς ιδεολογιών πού τούς ξεπερνούν, τούς περιλαμβάνουν.

'Η άξία του φίλμ του Λέτο και ή άξία μιās όλόκληρης μερίδας του Ιταλικού κινηματογράφου πού σκέφτεται πολιτικά, είναι νά κάνει ώστε τά ένεργητικά πρόσωπα του μύθου νά έχουν όλα λόγους επιβεβαιωτικούς σέ σχέση μέ την αφήγηση: πέρασε ό καιρός όπου τό πρόσωπο πού παίζει δευτερεύοντα ρόλο προφέρει σέ μιá γωνιά του φίλμ, μερικές ιδέες πάνω στην επανάσταση, σαν γιά νά άποενοχοποιήσει τον κινηματογραφιστή σέ σχέση μ'ένα άνώτερο αίτημα βιωμένο στό καταπιεστικό σχήμα (δηλ. του κυρίαρχου

κιν/φου).

"Ας πάρουμε τό παράδειγμα τοῦ κομμουνιστῆ ἐργάτη Σκανέτι: δέν εἶναι ἕνα πολὺ ἐνεργητικὸ πρόσωπο μέσα στὸν μῦθο. 'Απὸ τὸν θάνατό του θὰ ἐξαρτηθεῖ ἡ ριζοσπαστικὴ συνειδητοποίηση τοῦ Ροσίνι" πρέπει νά πεθάνει, δολοφονημένος ἀπὸ τοὺς φασίστες, γιὰ νά κάνει ὁ διανοούμενος τό μεγάλο του πήδημα πρὸς τὰ μπρός. Ἡ φύση τοῦ λόγου τοῦ κομμουνιστικῆ ἐργάτη εἶναι ἀντιφατικὴ: εἶναι κύριος τοῦ λόγου του, εἶναι θετικὸς γιατί ἐπαναστατεῖ ἐνάντια στίς συνθήκες φυλάκισης, πράγμα πού δέν κάνει ὁ Ροσίνι. ἔχει, σέ σχέση μέ τὴν γνώση τοῦ διανοομένου, μιὰ πολὺ σωστὴ συμπεριφορά: αὐτὴ ἡ γνώση μπορεῖ νά χρησιμεύει στοὺς ἐργάτες, ἂν βάλουν τὸν Ροσίνι νά συνεισφέρει· ἀλλὰ αὐτὴ ἡ γνώση μπορεῖ νά κριτικαριστεῖ ἀπὸ ταξικὴ ἀποψη, τὴν δική του ταξικὴ ἀποψη πού λείπει ἀπὸ τὸν Ροσίνι. Ἀλλὰ αὐτὸ πού περιορίζει τό λόγου του, εἶναι ὁ τόνος τῆς ἀπόφασής του, ἡ ἐκφραστικότητά του, πού τὸν καθιστᾷ ἀμετάβλητο, δογματικὸ, ἀληθινὸ ἴσως, ἀλλὰ σίγουρα ὄχι σωστὸ, μέ τὴν ἔννοια ὅτι ἕνας σωστός λόγος μεταμορφώνει αὐτὸν στὸν ὅποιον προορίζεται.

Οἰκειοθελῶς τυποποιημένος στὴν Κομιντέρν, σεκταριστὴς καὶ συχνὰ ἀγέρωχος, ἀνίκανος νά συσπειρώσει τοὺς διστακτικούς, ἂν εἶναι ἔτσι πού ὁ κινηματογραφιστὴς περιγράφει τὸν "θετικὸ ἥρωα", δέν βλέπει κανεῖς πῶς τό πρόσωπο θὰ μπορούσε νά ἔχει μιὰ ἐπιρροή πάνω στοὺς ἄλλους πρωταγωνιστές.

'Αντίθεση ἀνάμεσα στὸν δογματισμὸ καὶ τὴν θεωρητικὴ εὐκαμψία τῶν μαθημάτων τῆς πολιτικῆς οἰκονομίας γιὰ φυλακισμένους πού δίνει ὁ νεαρὸς καθηγητὴς. Καὶ εἶναι γνωστὸ τί ἐπίδραση ἔχει στὴν Ἰταλία, αὐτὴ ἡ ἀντίθεση στίς μαρξιστικὲς γραμμές. "Ὅχι τόσο πού ἡ ἀναφορά στὸν ἰταλικὸ μαρξισμό εἶναι παρούσα, ἀλλὰ περισσότερο μιὰ ἀντίληψη τῆς σχέσης ἀνάμεσα στοὺς ἐργαζόμενους καὶ τοὺς διανοομένους, ὁλόκληρη διαποτισμένη ἀπὸ ἰδεαλισμὸ: ἀπώθηση ἀπὸ τὴν δουλειὰ τοῦ διανοομένου, δουλειᾶς πολιτικῆς, βασισμένης στὸν ματεριαλισμὸ, ἐπιτρέποντάς του νά τεθεῖ στίς θέσεις τοῦ ἐπαναστατικοῦ ἀγῶνα.

Στό φιλμ, ἡ ἐπανάσταση τοῦ Ροσίνι εἶναι οὐμανιστικὴ, λεγκαλιστικὴ, ὀργισμένη. θὰ γίνεи τό θετικὸ πρόσωπο τοῦ φιλμ καὶ τῆς ἱστορίας, μέ τίμημα τῇ θυσίᾳ τοῦ ἄλλου θετικοῦ προσώπου. Ἀλλὰ γιατί στὴν πολιτιστικὴ παράδοση τῆς ἀριστερᾶς, πρέπει τό προλεταριάτο νά καταστρέφεται γιὰ νά κάνουν οἱ διανοούμενοι ἄλλα μπροστά; Στὸν Πολιτικὸ Ἐξόριστο, ὁ Ροσίνι πάει νά γίνεи ἕνας διευθύνοντας ἐπαναστάτης, ἀλλὰ στό φιλμ τίποτε δέν ἐγγράφεται, γιὰ νά κάνει πιστευτὴ αὐτὴ τῇ ρήξει στά μάτια τῶν θεατῶν.

Τῇ ρήξει μέ τὴν ἀλλοτινὴ του συνείδηση, μέ τίς θέσεις του τοῦ προνομιούχου, ὅπως τὴν ἔχει χειρισθεῖ ὁ κομμισάριος, τὴν ἐπιχειρεῖ στό ἴδιο τό πεδίο πού αὐτὴ ἔχει οἰκοδομηθεῖ: τὸν Οὐμανισμό.

(CAHIERS DU CINÉMA

No 249, Φεβρουάριος - Μάρτιος 1974

Serge Toubiana)

Μετάφραση: Ἑλένη Μπαῦραμη
Σάκης Βαβαλίδης

"Ο ΧΑΣΑΠΗΣ" (LE BOUCHER)

Γαλλία, 1969

Διανομή: Connoisseur / Contemporary, Σκηνοθεσία: Κλόντ Σαμπρόλ,
Σενάριο: Κ. Σαμπρόλ, Φωτογραφία: Ζάν Ραμπιέ, Σκηνικά: Γκυ Λιτάγ, Μουσική: Πιέρ Γιδάνσεν, Έρμηνεία: Στεφάν Ώντράν, Ζάν Γιάν, Διάρκεια: 94'

Υπάρχει ένα σημείο στον "Χασάπη" όπου η Στεφάν Ώντράν, παίζοντας τόν ρόλο μιās Παριζιάνας πού προσλήφθηκε ως έπαρχιακή δασκάλα, κάνει πρόβα στους μαθητές της γιά τήν έτήσια θεατρική παράσταση. Ή κινηματογραφική μηχανή κάνει μιιά διακριτική συνεχή κίνηση ανάμεσα στά παιδιά πού χορεύουν, διαγράφοντας ένα όρθογώνιο τρίγωνο, έλαφρώς πλάγιο καί φέρνοντας στά μάτια μας τόν χασάπη τοῦ χωριού, ντυμένον σάν εὐγενή τοῦ 18ου αἰώνα. Ή λήψη κλείνει μέ τήν δεσποινίδα Έλέν νά διορθώνει έναν ἀδέξιο μαθητή, λέγοντάς του: "Στάσου ίσια, Πασκάλ".

Ο Κλόντ Σαμπρόλ εἶναι ένας σκηνοθέτης πού έχει μιιά χαρακτηριστική στυλιζαρισμένη δηκτικότητα (κι ὅμως τέλεια συνδεδεμένη μέ τήν πλοκή τοῦ ἔργου του). Όντας ὁ ἴδιος τεχνίτης μιās ἀκατάμαχτης λαμπερότητας καί μάλλον σίγουρα ὁ ἐξυπνότερος καλλιτέχνης καί τεχνικός τοῦ σημερινοῦ σινεμά, εἶναι ἱκανός νά κάνει τήν εἰρωνεία του ἀνεκτῆ. Στά 14 χρόνια πού μεσολάβησαν, ἀπ'ὅταν ἀποσύρθηκε ἀπό κριτικός τῶν "Καγιέ ντέ σινεμά" κι ἔγινε σκηνοθέτης, τέλειωσε 20 ταινίες μεγάλου μήκους καί 3 σκέτς γιά σπονδυλωτές ταινίες. Στά τελευταία τέσσερα ἢ πέντε χρόνια τό μόνο σχεδόν Γαλλικό φίλμ, καλύτερο ἀπ'αὐτό τοῦ Σαμπρόλ ἦταν τό ἐπόμενο φίλμ τοῦ Σαμπρόλ.

Στόν "Χασάπη" ὁ Σαμπρόλ έχει στήσει τό τέλειο (ἐγκληματικό) φίλμ. Εἶναι ἡ περιγραφή μιās ὁμορφης νέας διευθύντριας σχολείου πού ὑποπτεύεται τόν ἄντρα πού τήν ἀγαπᾷ, τόν Ποπώλ, τόν χασάπη τοῦ χωριού, έναν ἐλκυστικό βετεράνο τοῦ Στρατοῦ, ὅτι εἶναι ὁ σαδιστής μανιακός πού ψάχνει ἡ ἀστυνομία, ὁ ὁποῖος χωρίς ν'ἀφήνει πίσω του ἔχνη τρομοκρατεῖ τό χωριό μαχαιρώνοντας γυναῖκες. Ἐκεῖνο πού κάνει χειρότερα τά πράγματα γιά τήν δεσποινίδα Έλέν εἶναι ὅτι ἐκεῖνος ὑποψιάζεται ὅτι ἡ ἄρνησή της στίς ἐρωτικές του διαθέσεις, ἐπειδή ἡ ἴδια εἶχε έναν ἄτυχο ἐρωτικό δεσμό πρίν δέκα χρόνια, εἶναι τό ἐρέθισμα πού τόν ὥθεῖ στίς ἄγριες καί ἐγκληματικές του πράξεις.

Ἀνάμεσα στά θύματά του εἶναι καί μιιά νύφη πού μέ τήν σκηνή τοῦ γάμου της ἀρχίζει ἡ ταινία. Ἀλλά ἂν ὁ Ποπώλ δέν ἀφήνει ἔχνη στους τόπους τῶν ἐγκλημάτων του, ἐκτός ἀπό τόν ἀναπτήρα πού τοῦ εἶχε χαρίσει προηγουμένως ἡ Έλέν γιά τά γενέθλιά του καί τόν ὅποιο ἐκεῖνη βρίσκει καί κρύβει ἀπ'τήν ἀστυνομία, ὁ Σαμπρόλ ἀφήνει θεματικά ἔχνη παντοῦ: στους τίτλους γιά παράδειγμα, πού εἶναι γραμμένοι πάνω στίς ζωγραφιές τῶν προϊστορικών σπηλαίων, ἔργα πού κανείς δέν φανταζόταν πώς ἦταν γιά χιλιάδες χρόνια κρυμμένα στή γῆ.

Ἀποκαλύπτεται ὅτι ἐκεῖνο πού εἶναι κρυμμένο βαθειά εἶναι στήν

πραγματικότητα μιιά θεματική συνέχεια. Είναι ή ούσία τής σχέσης ανάμεσα στην δεσποινίδα Έλέν σάν δασκάλα καί στά παιδιά τοῦ σχολείου της. Σέ τελική ἀνάλυση είναι ή ούσία τής σχέσης της μέ τόν Ποπώλ. Τό ἐξαιρετικό ταλέντο τοῦ Σαμπρόλ βρίσκεται στό ὅτι ἐναρμονίζει κάθε κινηματογραφικό στοιχείο μέσα σέ αὐτόνομα, ἰδιοφυῶς ὁλοκληρωμένα θεματικά μέρη καί ὑποκειμενικά (ἀπό τήν μεριά τῶν κεντρικῶν χαρακτήρων) καί ἀντικειμενικά (ἀπό τήν μεριά τοῦ ἀφηγητῆ). Τό συμπάσxon κοινό βρίσκεται κάπου ἀνάμεσα. Ἡ κάμερα καί ὁ ἦχος ἀναδεικνύουν τόν πλήρη καί προμελετημένο ἔλεγχο πού ἔχει πάνω σ' ὅλα ὁ Σαμπρόλ. Είναι μιιά ταινία πού ἀρχίζει μέ τίς τυπικές γεωμετρικές γραμμές τοῦ Πασκάλ καί τοῦ Σεζάν, μέ μιιά ἔμφαση στήν λογική καί στήν κανονικότητα - ἔνα γαμήλιο κέϊκ, τυλιγμένο σ' ἕναν τεράστιο χάρτινο κῶνο, μιιά κίνηση τής μηχανῆς πού περιγράφει ἕνα ἀργό ὀρθογώνιο τρίγωνο - καί ἐξελίσσεται καθώς μεγαλώνει ὁ τρόμος τής δεσποινίδος Έλέν, μέσα ἀπό εὐθεῖες, σέ καμπύλες καί τελικά σέ ἀκανόνιστα πανοραμικά πού συγγενεύουν μέ τόν πανικό πού νιώθει ἀλλά καταπιέζει ἐκείνη.

Πάνω στους τοίχους της κρέμονται ἀντίγραφα πινάκων Γάλλων ζωγράφων ἀφηρημένης τέχνης, στους ὁποίους μιιά διάχυτη γκριζομπλέ περιοχή ἀντιπαλεύει μιιά κοκκινοπορτοκαλλιά γιά κυριαρχία. Γιά τόν Σαμπρόλ τά ἀνοιχτά μπλέ πάντα ἀναφέρονται στήν ἡρεμία, τά κόκκινα καί τά πορτοκαλλιά στήν διακοπή τής ἁρμονίας. Σταδιακά ὁ θεατής ἐπισημαίνει, καθώς ὁ Ζάν Ραμπιέ δουλεύει μέ τήν κάμερά του, ὅτι τά χρώματα μεγενθύνουν τήν ἐρμηνεία τῶν ἡθοποιῶν· ὅτι μέσα στό πλάνο τά μπλέ καί τά κόκκινα ἀντιπαλεύουν ποιό θά ἐπικρατήσει στήν ὁθόνη, ὅπως ἀκριβῶς ὁ Ποπώλ παλεύει νά διαφυλάξει τήν στρατιωτική ἀντίληψη τής λογικῆς πού τοῦχει γίνει βίωμα, μπροστά στίς φριχτές ἐγκληματικές ὁρμές πού ἔχει κρυμμένες μέσα του, καί ἡ Έλέν ἀγωνίζεται νά καταπιέσει τήν σεξουαλικότητά της κάτω ἀπό τήν ἐπαγγελματική της ἐπαφή μέ τά παιδιά.

Ὁ "Χασάπης" παρουσιάζει ὅλο τό μεγαλεῖο πού ὑπάρχει στήν παράδοση τοῦ ἀφηγηματικοῦ σινεμά. Τό συστήνω στόν καθένα σάν καθαρό κινηματογράφο.

Mitch Tuchman
(ἀπ' τό περιοδικό "Cinema Rising")

Μετάφραση: Ἀφροδίτη Κοτζιᾶ

ΚΛΩΝΤ ΣΑΜΠΡΟΛ

Βιογραφία

Γεννήθηκε στις 24 'Ιουνίου 1930 στο Σαρντάν. Δούλεψε στο γραφείο τύπου της 20th Century Fox στο Παρίσι. Κριτικός κινηματογράφου στο Cahiers du Cinéma και συγγραφέας (από κοινού με τον Έρικ Ρομέρ) ενός βιβλίου πάνω στον Χίτσκοκ. Γύρισε την πρώτη του ταινία με τα χρήματα μιας κληρονομιάς της γυναίκας του. Μέσα απ' την δικιά του εταιρεία παραγωγής, AJYM, βοήθησε πολλούς απ' τους φίλους του (σημαντικότεροι Ριβέτ, Ρομέρ, Μπροκά) να άρχίσουν την καριέρα τους στον κινηματογράφο. 'Απ' τους σημαντικότερους σκηνοθέτες της Νουβέλ Βάγκ.

Φιλμογραφία

1958: 'Ο ώρατος Σέργιος, 1959: Τά ξαδέλφια, A double Tour, Les bonnes femmes, 1961: Les Godelureaux 1962: Τά 7 θανάσιμα αμαρτήματα (σκέτς L'avarice), L'oeil du Malin, Ophélie, 1963: Λαντρί, 1964: Les plus belles escroqueries du monde (σκέτς 'Ο Άνθρωπος που πούλησε τον Πύργο του 'Αϊφελ), Paris vu par ... (σκέτς La muette), Le Tigre aime la chair fraîche, 1965: Marie - Chantal contre le Docteur Kah, Le Tigre se parfume à la dynamite, 1966: La ligne de demarcation, 1967: Τό σκάνδαλο, 'Ο δρόμος της Κορίνθου, 1968: Οί έλαφίνες, 1969: "Απιστη γυναίκα, Νά πεθάνη τό κτήνος 1970: 'Ο χασάπης, 1971: 'Ο χωρισμός, 1972: Λύγο πριν νυκτώση, Ten days wonder, 1973: Docteur Popaul, 'Αθώου με βρώμικα χέρια, 1974: Κόκκινοι γάμοι, 1975: 'Επιχείρηση Ώρα 0 (Nada), 1976: 'Η προφητεία ενός έγκλήματος, Alice ou la dernière Fugue, 1977: 'Ο ένοχος είναι ανάμεσά μας, 1978: Violette Noziere.

PATISSERIE - CAFFE - GRILL - PIZZA

Κ. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ

Γ. ΜΙΖΑΡΗΣ



Ρωξάνη

Ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Λευκὸ Πύργο

"Ανετο καὶ καθαρό περιβάλλον, ἄψογη ἐξυπηρέτηση, πολλές σπεσιαλιτέ κουζίνας καὶ ζαχαροπλαστείου. Δεχόμαστε παραγγελίες γιὰ γάμους, δεξιώσεις, τέϊα, τούρτες γαμήλιες καὶ γενεθλίων.

ΣΠΕΣΙΑΛΙΤΕ ΜΑΣ

ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΚΟ
ΝΟΥΓΚΑΤΙ ΠΑΡΦΕ
ΛΕΜΟΝ ΠΑΪ
ΠΟΥΤΙΓΓΕΣ
ΤΟΥΡΤΑ ΠΑΓΩΤΟΥ

ΤΣΙΡΟΓΙΑΝΝΗ 3

ΠΙΤΣΑ ΡΩΞΑΝΗ
ΦΙΛΕ MINION ΜΑΔΕΡΑ
ΣΠΑΓΓΕΤΙ ΡΩΞΑΝΗ
ΕΣΚΑΛΟΠΙΝΙΑ
ΚΑΡΜΠΟΝΑΡ

Τηλ. 221690 - 268563

Θ Υ Μ Ε Λ Η

βιβλία

Θ Υ Μ Ε Λ Η

περιοδικά

Θ Υ Μ Ε Λ Η

αφίσσες

Πάντα φθηνότερες τιμές

Ειδική έκπτωση για φοιτητές-μαθητές

Θ Υ Μ Ε Λ Η

Σάκης Βαβαλίδης

Δημ. Γούναρη 50

Καμάρα

τηλ. 21 3621

ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΙΣΤΟΡΙΕΣ

ΑΠΟ ΤΟ

ΔΑΣΟΣ

ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

Εντεν φον Χορβατ

Ravensburger

Πρίν 100 χρόνια ο Γερμανός OTTO ROBERT MAIER, γιός ενός βιβλιοπώλη, από την πόλη RAVENSBURG, γιά νά βοηθήσει τά παιδιά του νά μάθουν Γεωγραφία, κατασκεύασε πρώτος σ' όλο τόν κόσμο, ένα παιγνίδι μέ τό όποιο παίζοντας οί γιοί του έμαθαν χώρες, πόλεις, βουνά κ.λ.π. Αύτή ήταν ή ανακάλυψη του «μορφωτικού παιχιδιού». Τότε περίπου ιδρύθηκε κι ο έκδοτικός οίκος OTTO MAIER πού μέχρι σήμερα είναι ο μεγαλύτερος κατασκευαστής μορφωτικών παιχιδιών, πάζλ, χειροτεχνιών και βιβλίων σ' όλη τήν Εύρώπη. Η μελέτη, από ειδικούς έπιστήμονες (παιδαγωγούς, παιδοψυχολόγους, κ.λ.π.) τών παιχιδιών πού συνδυάζουν τήν διασκέδαση μέ τήν ανάπτυξη τών πνευματικών δυνατοτήτων παιδιών όποιασδήποτε ήλικίας, δημιούργησε προϋποθέσεις γιά μιά έτήσια κατανάλωση 1.850.000.000 δραχμών σ' όλο τόν κόσμο. Κάθε παιγνίδι τής Ράβενσμπουργκερ (μέ τό χαρακτηριστικό μπλέ τρίγωνο στή γωνιά του) συνδυάζει: ποιότητα κατασκευής (χοντρό χαρτόνι, μή τοξικά χρώματα, ωραίο σχέδιο κ.λ.π.), ποικιλία τρόπων παιξίματος (πολλοί τρόποι διαφορετικής δυσκολίας) άσκηση πνεύματος και πάνω άπ' όλα τήν άπαραίτητη διασκεδαστικότητα.

Ravensburger

Στην Ελλάδα τα παιχνιδια τα παζλ και τα χομπυ της «Ράβενσμπουργκερ» διαθετονται μεταφρασμενα στα Ελληνικα απο

ΤΟ ΚΑΛΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ Ε.Π.Ε.

Τσιμισκη 52 (1ο πατωμα) Θεσ/νικη

