

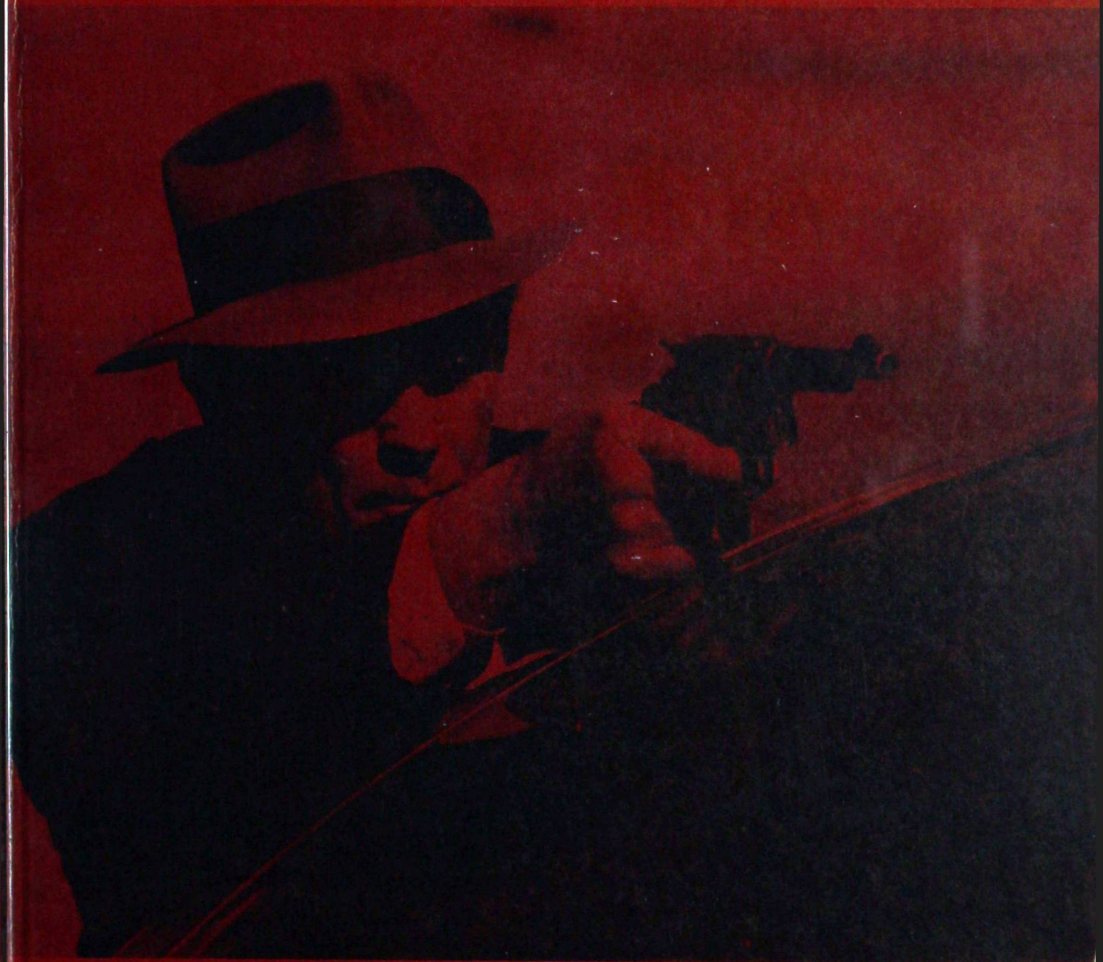
τσόντα

τριμηνιο περιοδικο της κινηματογραφικης λεσχης
του α.ε.θ. - θεσσαλονικη · απριλης · μαης · ιουνης '80

τ.5

δρχ 50

φίλμ νουάρ
μπάστερ κήτον



II-00000000411

Περιοδικό "ΤΣΟΝΤΑ". Τρίμηνο περιοδικό της Κινηματογραφικής Λέσχης "Θ.Ε.Θ.". Εκδότης: Σωματείο "Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης", Κινηματοθέατρον "Άνετον", Παρασκευοπούλου 42, τηλ.: 83 0766.

Τ Σ Ο Ν Τ Α

ΑΠΡΙΛΗΣ
ΜΑΗΣ
ΙΟΥΝΗΣ '80

Ομάδα εργασίας: Α. Κοτζιά, Λ. Οικονόμου, Α. Ψαλτόπουλος. Υπεύθυνος τεύχους: Α. Ψαλτόπουλος. Σελιδοποίηση: Α. Ψαλτόπουλος.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Σελίδα

Το πρόγραμμα της Λέσχης.....	2
ΦΙΛΜ ΝΟΥΑΡ – Εισαγωγικά	3
Το οικογενειακό δέντρο του φιλμ νουάρ.....	4
Η κοινωνία, η βία και η σκύλα Θεά.....	8
Ο μαύρος κινηματογράφος.....	13
Ρέυμοντ Τσάντλερ : Ο κόσμος στον οποίο ζεις.....	16
Οι απόγονοι του φιλμ νουάρ	18
Ο νόμος των γκάνγκστερ	25
Οι δολοφόνοι	28
Δέκα δολοφόνοι για τον ντέτεκτιβ Μάρλοου.....	31
Στη σκιά των τεσσάρων γιγάντων	32
Αφιέρωμα στον ΜΠΑΣΤΕΡ ΚΗΤΟΝ.....	37
Κασομπό.....	42
Πρωταθλητής.....	44
Ο στρατηγός.....	46
Απόφοιτος κολλεγίου	49
Κινηματογραφιστής	52

Τα άτομα που απαρτίζουν το Διοικητικό Συμβούλιο του σωματείου είναι :

Πρόεδρος : Γιώργος Τριανταφυλλίδης
Αντιπρόεδρος : Αλεξάνδρα Βιδάλη
Γραμματέας : Αφροδίτη Κοτζιά
Ταμίας : Χρήστος Παπαγεωργιάδης
Μέλη : Άννη Ανανδρανιστάκη, Κώστας Γακίδης, Εριφύλη Μπλέτσα, Νίκος Ναουμίδης, Κατερίνα Σιώρη

ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΛΕΣΧΗΣ
ΑΠΡΙΛΗΣ, ΜΑΗΣ, ΙΟΥΝΗΣ 1980

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

ε' Κύκλος: φιλμ νουάρ

- "Ὁ νόμος τῶν γκάνγκστερ" τοῦ Ἄμπραμ Πολόνσκι
- "Οἱ δολοφόνοι" τοῦ Ρόμπερτ Σιόντμακ
- "Δέκα δολοφόνοι γιά τόν ντέντεκτιβ Μάρλου" τοῦ Ντίκ Ρίτσαρντς.
- "Στή σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων" τοῦ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ

στ' Κύκλος: ἀφιέρωμα στόν Μπάστερ Κητον

- "Ὁ Κάουμπόυ"
- "Ὁ Πρωταθλητής"
- "Ὁ Στρατηγός"
- "Ἀπόφοιτος Κολλεγίου"
- "Ὁ Κινηματογραφιστής"

Ζητᾶμε συγνώμη γιά τυχόν ἀλλαγὴ τοῦ προγράμματος προβολῶν τῆς λέσχης, πράγμα πού ὅμως οὔτε κι ἐμεῖς μπορούμε νά ἐλέγξουμε ἀφοῦ ἐξαρτᾶται ἀπό παράγοντες ἔξω ἀπό ἐμᾶς.

F I L M N O I R ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Τό 1946 οί Γάλλοι κριτικοί, έχοντας χάσει τίς ταινίες τοῦ Χόλλυγουντ γιά 5 χρόνια ἐξ αἰτίας τοῦ πολέμου, εἶδαν ξαφνικά ἕνα δέξυ "σκοτεινό" τόνο, πού γινόταν ἀκόμα πύο σκοτεινός στίς ταινίες πού ἀσχολοῦνταν μέ τό ἔγκλημα. "Ἐτσι εἶδωσαν τήν ὀνομασία φίλμ νουάρ = μαύρη ταινία σ'αὐτές τίς ταινίες πού ἐπικράτησε σάν ὄρος σ' ὄλο τόν κόσμο.

Ἡ σημασία τοῦ φίλμ νουάρ στήν ἱστορία τοῦ Ἀμερικάνικου κινηματογράφου εἶναι πολύ μεγάλη. Ἡ Ἀμερική εἶχε βγεῖ νικηφόρα ἀπό τόν Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ἦταν τά χρόνια τῆς αἰσιοδοξίας. Ὁ Ἀμερικάνικος Τρόπος Ζωῆς γινόταν τό πρότυπο καί τό ὄνειρο γιά πολλές χῶρες τοῦ κόσμου. Τό φίλμ νουάρ ἦταν τό πρῶτο Ἀμερικάνικο κινηματογραφικό εἶδος πού ἐρχόταν νά ἀμφισβητήσει "ἐκ τῶν ἑσῶ" τό Ἀμερικάνικο ὄνειρο, νά τόνισε τίς ἀντιφάσεις τοῦ καί νά δεῖξει τήν βία πού περιέχει σέ λανθάνουσα κατάσταση. Τά στοιχεῖα αὐτά θά τά βρεῖτε ἀναπτυγμένα στό κεφάλαιο "Ἡ βία καί ἡ σκύλα θεά".

Στό "μαῦρο" θρύλλερ ἡ δραματοουργία τῶν ἡρώων τοῦ εἶναι ἕνα χρόνοιο πρόβλημα πού πηγάζει ἀπό τήν ἀσυνείδητη αἰσθηση τοῦ ὑπερεγῶ πάνω στό θέμα τοῦ ἐγκλήματος καί τῆς τιμωρίας. Ὁ 19ος αἰώνας χῶρισε τό κλασσικό τραγικό πνεῦμα σέ τρία εἶδη: τόν ἀστικό ρεαλισμό (Ἴφεν), τήν ἱστορία φαντασμάτων καί τήν ἱστορία τοῦ ντέτεκτιβ. Τό φίλμ νουάρ ἀντικαθιστᾷ τά φαντάσματα μέ μιᾷ ἐφιαλτική κοινωνία ἡ κατάσταση τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ ἐκδικητής αὐεῖ νά εἶναι ἕνα φάντασμα καί γίνεται ἕνας ντέτεκτιβ, ἰδιωτικός ἡ δημόσιος. Μ'αὐτήν τήν κατηγορία τοῦ φίλμ νουάρ ἀσχολήθηκε κυρίως ὁ Ρέϋμοντ Τσάντλερ καί δημιούργησε τόν ντέτεκτιβ φίλμ Μάρλοου πού ἐπῆρεσε τό στυλ τοῦ εἶδους μέχρι καί σήμερα. Περισσότερα στοιχεῖα γιά τόν συγγραφέα καί τό δημιούργημα τοῦ βρῦσκονται στό κεφάλαιο "Ρέϋμοντ Τσάντλερ: Ὁ κόσμος ὀπου ζεῖς".

Τό φίλμ νουάρ εἶναι τόσο συχνά μηδενιστικό, κυνικό ἡ στωϊκό ὄσο εἶναι καί μεταρρυθμιστικό. Ὑπάρχουν σ'αὐτό φασιστικές καί ἀπαθεῖς καταγγελίες τῆς ἀστικής τάξης τῶν πραγμάτων ὄπως καί Μαρξιστικές. Γιά πολλούς δέν ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος κινηματογράφου, ὄπως εἶναι τό Οὐέστερν ἡ ἡ γκαγκστερική ταινία, ἀλλά ξεχωρίζει ἀπό τό θέμα καί τόν τόνο τοῦ. Περισσότερες λεπτομέρειες γιά τά ἐξωτερικά στοιχεῖα πού δύνουν τόν τόνο καί χαρακτηρίζουν μιᾷ ταινία σάν "μαύρη" ὑπάρχουν στό κεφάλαιο "Ὁ μαῦρος κινηματογράφος". Ἀντίθετα μιᾷ θεματολογική διαίρεση τῶν φίλμ νουάρ ὑπάρχει στόν πίνακα "Τό οἰκογενειακό δένδρο τοῦ φίλμ νουάρ". Οἱ μικροί τίτλοι σ' αὐτόν τόν πίνακα προσφέρουν (ἀνασφραγικά ἀτελῶς) σχηματοποιημένα τίς κύριες θεματολογικές γραμμές τοῦ Ἀμερικάνικου φίλμ νουάρ. Δέν περιγράφουν εἶδη ἀλλά κυρίαρχους κύκλους ἡ μοτίβα καί πολλές ἀπό τίς ταινίες βρῦσκονται τουλάχιστον σέ δύο ὑποδιαίρεσεις γιαντί ὑπάρχει ἀναπόφευκτα μιᾷ ἐσωτερική θεματολογική ἀλληλοεπικάλυψη. Ἀλλά σέ ὄλες αὐτές τίς ταινίες, τό ἔγκλημα ἡ οἱ ἐγκληματίες παρέχουν τήν πραγματική ἡ τήν φαινομενική κυρία ἐστία. Παρ' ὄλα αὐτά θά πρέπει νά τουιστεῖ ὄτι μόνο μερικές ἀστυνομικές ταινίες εἶναι φίλμ νουάρ.

Στόν κύκλο τῶν ταινιῶν πού θά προβληθοῦν περιλαμβάνεται καί ἡ ταινία τοῦ "Α. Χύτσονο "Στήν σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων" πού ἄν καί περιέχει στοιχεῖα τοῦ φίλμ νουάρ - ἐνοχοποιημένος ἄθῶος πού καταδιώκεται, γυναίκα πού παίζει τριπλό παιγνίδι - περιέχει, ὄμως, καί ἐνδιαφέρουσες ἀντιστροφές τοῦ. Σέ καμιά περίπτωση πάντως δέν θά πρέπει νά θεωρηθεῖ σάν ἕνα ὑποδειγματικό φίλμ νουάρ.

ΟΜΑΔΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

ΤΟ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΟ ΔΕΝΤΡΟ

ΤΟΥ ΦΙΛΜ ΝΟΥΑΡ

υπό Raymond Durnat

ΜΕΣΟ-ΑΣΤΙΚΟΣ ΦΟΝΟΣ

Έντουαρντ Τζ. Ρόμπινσον, ο Κουανοπόγων Μπουρζουάς

Ο ΕΚΠΛΗΚΤΙΚΟΣ Ντόκτορ ΚΛΙΤΤΕΡΧΑΟΥΣ
(THE AMAZING DR. CLITTERHOUSE)
Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΒΙΤΡΙΝΑ
(THE WOMAN IN THE WINDOW)
ΠΟΡΦΥΡΟΣ ΔΡΟΜΟΣ (SCARLET STREET)
ΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΣΠΙΤΙ (RED HOUSE)
ΟΛΟΙ ΟΙ ΓΙΟΙ ΜΟΥ (ALL MY SONS)
ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΩΝ ΑΓΝΩΣΤΩΝ (HOUSE OF STRANGERS)
(Δες επίσης Μπόγκαρτ, Κάγκνεϋ, Λάτον)

Ο Φόνος Σαν Εκκεντρικό Αστείο

ΜΕΣΟ ΑΣΤΙΚΟ

ΑΡΣΕΝΙΚΟ ΚΑΙ ΠΑΛΙΑ ΔΑΝΤΕΛΛΑ
(ARSENIC AND OLD LACE)
Ο ΚΥΡΙΟΣ ΒΕΡΝΤΟΥ (MONSIEUR VERDOUX)

ΜΕΓΑΛΟ ΑΣΤΙΚΟ

ΒΡΟΧΟΣ (ROPE)
Ο ΑΓΝΩΣΤΟΣ ΤΟΥ ΕΞΠΡΕΣ
(STRANGERS ON A TRAIN)

Διαφθορά του Όχι και Τόσο Αθώου Αρσενικού

ΔΙΠΛΗ ΑΣΦΑΛΙΣΗ (DOUBLE INDEMNITY)
Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΠΑΝΤΑ ΚΤΥΠΑ ΤΟ ΚΟΥΔΟΥΝΙ
ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ

(THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE)
Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΒΙΤΡΙΝΑ
(THE WOMAN IN THE WINDOW)
ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΠΛΑΖ (WOMAN ON THE BEACH)

Γυναίκα σαν Εκτελεστής/θύμα

ΤΖΕΖΑΜΠΕΛ (JEZEBEL)
ΔΙΠΛΗ ΑΣΦΑΛΙΣΗ
ΤΖΙΛΑΝΤΑ (GILDA)
DRAGON WYCK
ΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ (1946) (THE KILLERS)
Ο ΠΑΡΑΣΕΝΟΣ ΕΡΩΤΑΣ ΤΗΣ ΜΑΡΘΑΣ ΑΙΒΕΡΣ
(THE STRANGE LOVE OF MARTHA IVERS)
ΑΪΒΥ (IVY)
Η ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΤΗΣ ΔΥΣΕΩΣ (SUNSET BOULEVARD)
ΑΦΙΣΤΕ ΤΗΝ ΣΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ
(LEAVE HER TO HEAVEN)

ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟ ΔΑΣΟΣ (BEYOND THE FOREST)
Ο ΔΡΟΜΟΣ ΤΩΝ ΦΛΑΜΙΝΓΚΟ (FLAMINGO ROAD)
Ο ΦΑΚΕΛΛΟΣ ΤΗΣ ΘΕΛΜΑΣ ΓΙΟΡΝΤΑΝ
(THE FILE ON THELMA JORDAN)
Η ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΤΗΝ ΝΥΚΤΑ (CLASH BY NIGHT)
ΑΓΓΕΛΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ (ANGEL FACE)
ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΣΕ ΜΑΥΡΟ (PORTRAIT IN BLACK)
ΤΙ ΣΥΝΕΒΗ ΣΤΗΝ ΜΠΕΪΜΠΥ ΤΖΑΪΗΝ;
(WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE?)

Γυναίκα σαν Ηρωικό Θύμα

ΡΕΒΕΚΑ (REBECCA)
ΥΠΟΨΙΕΣ (SUSPICION)
ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΓΚΑΖΙΟΥ (GASLIGHT)
ΓΥΝΑΙΚΑ ΦΑΝΤΑΣΜΑ (PHANTOM LADY)
ΤΖΑΪΗΝ ΕΪΡ (JANE EYRE)
Η ΣΤΡΙΦΟΓΥΡΙΣΤΗ ΣΚΑΛΑ
(THE SPIRAL STAIRCASE)
ΝΟΤΟΡΙΟΥΣ (NOTORIUS)

Γυναίκα σαν Και τα Δύο

ΣΥΓΓΝΩΜΗ, ΛΑΘΟΣ ΑΡΙΘΜΟΣ
(SORRY, WRONG NUMBER)
ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ ΚΑΙ ΑΝΤΙΓΡΑΦΑ
(PORTRAITS AND DOUBLES)

Ντουμπλάρισμα μέσα στο Πρίσμα του Φιλμ Νουάρ

Η Μπέττυ Ντσίβις και η υπηρέτριά της στο ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟ ΔΑΣΟΣ
Η Άλεξις Σμιθ και η υπηρέτριά της στο Η ΚΟΙΜΩΜΕΝΗ ΤΙΓΡΙΣ
(THE SLEEPING TIGER)

Κατοπτρικά Είδωλα

ΡΕΒΕΚΑ
ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΟ ΠΕΙΡΑΜΑ
(EXPERIMENT PERILOUS)
ΛΑΟΥΡΑ (LAURA)
Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗ ΒΙΤΡΙΝΑ
ΠΟΡΦΥΡΟΣ ΔΡΟΜΟΣ
ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΝΤΟΡΙΑΝ ΓΚΡΕΥ
(THE PICTURE OF NTORIAN GRAY)
Ο ΣΚΟΤΕΙΝΟΣ ΚΑΘΡΕΠΤΗΣ
(THE DARK MIRROR)
ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΗΣ ΤΖΕΝΝΥ
(PORTRAIT OF JENNIE)

ΤΟ ΕΓΚΛΗΜΑ ΣΑΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ

Προάγγελιο Πριν Από Την Οικονομική Κρίση

ΕΥΚΟΛΟΣ ΔΡΟΜΟΣ
(EASY STREET)
ΣΠΑΣΜΕΝΑ ΑΝΘΗ (BROKEN BLOSSOMS)
ΑΠΛΗΣΤΙΑ (GREED)
ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ ΤΗΣ ΣΩΤΗΡΙΑΣ
(THE SALVATION HUNTERS)

Το Μελαγχολικό Σταυροδρόμι: Το Έγκλημα σαν Μικρόκοσμος

ΕΤΡΕΞΕ ΟΛΟ ΤΟ ΔΡΟΜΟ
(HE RAN ALL THE WAY)
ΠΡΟΣΠΑΘΗΣΕ ΝΑ ΜΕ ΠΙΑΣΕΙΣ
(TRY AND GET ME)
ΓΥΝΑΙΚΑ ΦΑΝΤΑΣΜΑ
Η ΓΥΜΝΗ ΠΟΛΗ (THE NAKED CITY)
ΕΦΙΑΛΤΙΚΗ ΑΛΛΕΑ (NIGHTMARE ALLEY)
ΔΕΚΑΤΕΣΣΕΡΕΙΣ ΩΡΕΣ (FOURTEEN HOURS)
Η ΠΗΓΗ (THE WELL)
Η ΜΕΓΑΛΗ ΝΥΚΤΑ (THE BIG NIGHT)
ΠΑΡΑΘΥΡΟ ΣΤΗΝ ΑΥΛΗ (REAR WINDOW)
Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΟ ΧΡΥΣΟ ΧΕΡΙ
(THE MAN WITH THE GOLDEN ARM)
Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ (FORCE OF EVIL)
Η ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΤΩΝ ΚΛΕΦΤΩΝ (THIEVES HIGHWAY)
ΝΑ ΜΗΝ ΓΡΑΦΕΙ ΚΑΝΕΙΣ ΤΟΝ ΕΠΙΤΑΦΙΟ ΜΟΥ
(LET NO MAN WRITE MY EPITAPH)

Δικαστικές Πλάνες

ΕΙΜΑΙ ΕΝΑΣ ΔΡΑΠΕΤΗΣ ΑΠΟ ΤΑ ΚΑΤΕΡΓΑ
(I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG)
ΟΡΓΗ (FURY)
ΩΜΗ ΒΙΑ (BRUTE FORCE)
ΠΡΟΕΙΔΟΠΟΙΗΣΗ ΚΑΤΑΙΓΔΙΑΣ
(STORM WARNING)
ΕΞΕΓΕΡΣΗ ΣΤΟ ΚΕΛΛΙ 11
(RIOT IN CELL BLOCK 11)
ΘΕΛΩ ΝΑ ΖΗΣΩ (I WANT TO LIVE)
Η ΑΝΑΤΟΜΙΑ ΕΝΟΣ ΦΟΝΟΥ
(ANATOMY OF A MURDER)
Η ΚΑΤΑΔΙΩΞΗ (THE CHASE)
ΣΤΗ ΚΑΨΑ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ
(IN THE HEAT OF THE NIGHT)

Πυγμαχικοί Αγώνες

ΣΩΜΑ ΚΑΙ ΨΥΧΗ (BODY AND SOUL)
Η ΑΝΑΔΙΞΗ (THE SET-UP)
ΠΡΩΤΑΘΛΗΤΗΣ (CHAMPION)
Η ΝΥΧΤΑ ΚΑΙ Η ΠΟΛΗ (NIGHT AND THE CITY)
ΒΡΩΜΙΚΗ ΠΟΛΗ (FAT CITY)

Ανήλικοι Εγκληματίες

ΑΔΙΕΞΟΔΟ (DEAD END)
ΑΓΓΕΛΟΙ ΜΕ ΒΡΩΜΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΑ
(ANGELS WITH DIRTY FACES)
ΤΟΣΟ ΝΕΟΣ ΤΟΣΟ ΚΑΚΟΣ
(SO YOUNG SO BAD)
Ο ΑΓΡΙΟΣ (THE WILD ONE)
ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗΣ ΧΩΡΙΣ ΑΙΤΙΑ
(REBEL WITHOUT A CAUSE)
ΟΙ ΝΕΑΡΟΙ ΑΓΡΙΟΙ (THE YOUNG SAVAGES)

ΙΔΙΩΤΙΚΟΙ ΝΤΕΤΕΚΤΙΒΣ ΚΑΙ ΤΥΧΟΔΙΩΚΤΕΣ

Η Λευκή Ταϊνία

Η σειρά ταινιών του ΛΕΠΤΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ
(THIN MAN)

Ο Μισογύνης Ντέτεκτιβ

ΤΟ ΓΕΡΑΚΙ ΤΗΣ ΜΑΛΤΑΣ
(THE MALTESE FALCON)

Τα Πολλά Πρόσωπα του Φίλιπ Μάρλοου

Τζόρτζ Σάντερς : ΑΝΑΛΑΜΒΑΝΕΙ ΤΟ ΓΕΡΑΚΙ
(THE FALCON TAKES OVER)
Λούντ Νόλαν : ΩΡΑ ΓΙΑ ΦΟΝΟ
(TIME TO KILL)
Ντίκ Πάουελ : ΓΛΥΚΕ ΜΟΥ ΦΟΝΕ
(MURDER MY SWEET)
Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ : Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΥΠΝΟΣ
(THE BIG SLEEP)
Ρόμπερτ Μοντγκόμερυ : Η ΚΥΡΙΑ ΣΤΗ ΛΙΜΝΗ
(THE LADY IN THE LAKE)
Τζαίμς Γκάρνερ : ΜΑΡΛΟΥΥ
(MARLOWE)
Έλιοτ Γκούλντ : Ο ΜΑΚΡΥΣ ΑΠΟΧΑΙΡΕΤΙ-
ΣΜΟΣ ή ΜΙΑ ΣΦΑΙΡΑ, ΕΝΑ
ΑΝΤΙΟ
(THE LONG GOOD BYE)
Τζακ Νικόλασον : ΤΣΑΪΝΑΤΑΟΥΝ
(CHINATOWN)
Ρόμπερτ Μίτσαμ : ΤΟ ΕΓΚΛΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΝΤ.
ΜΑΡΛΟΥΥ
(FAREWELL MY LOVELY)
και Ο ΕΠΙΘΕΩΡΗΤΗΣ ΜΑΡ-
ΛΟΥΥ ΞΑΝΑΚΤΥΠΑ
(THE BIG SLEEP)

Τυχοδιώκτης Άνευ Χαρτοφυλακίου

Μπόγκαρτ στο ΝΑ ΕΧΕΙΣ ΚΑΙ ΝΑ ΜΗΝ ΕΧΕΙΣ
(TO HAVE AND HAVE NOT)

Τυχοδιώκτης Χωρίς Αιτία

Μίτσαμ στο ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ
(OUT OF THE PAST)

Εξωτισμός

ΣΕ ΛΑΡΓΚΟ (KEY LARGO)
ΙΠΠΕΥΣΕ ΤΟ ΡΟΖ ΑΛΟΓΟ
(RIDE THE PINK HORSE)
ΤΟ ΣΗΜΕΙΟ ΘΡΑΥΞΕΩΣ (THE BREAKING POINT)
ΚΤΥΠΑ ΤΟΝ ΔΙΑΒΟΛΟ (BEAT THE DEVIL)

Σάτυρα του Ιδιωτικού Ντέτεκτιβ

ΦΙΛΑ ΜΕ ΘΑΝΑΣΙΜΑ (KISS ME DEADLY)
Ο ΚΥΡΙΟΣ ΑΡΚΑΝΤΙΝ (MR ARKADIN)
ΔΕΣΜΩΤΗΣ ΤΟΥ ΙΛΙΓΓΟΥ (VERTIGO)

Το Μεγάλο Film Noir του Τζων Χιούστον

Ο ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΤΗΣ ΣΙΕΡΡΑ ΜΑΝΤΡΕ
(THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE)

ΜΑΥΡΟΙ ΚΑΙ ΚΟΚΚΙΝΟΙ

Πόλεμος: Οι Γκεσταπίτες σαν Γκάγκστερς
ΕΞΟΜΟΛΟΓΗΣΕΙΣ ΕΝΟΣ ΝΑΖΙ ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΥ
(CONFESSIONS OF A NAZI SPY)
ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΧΙΤΛΕΡ
(HITLER'S CHILDREN) κλπ., κλπ.

**Μετά τον Πόλεμο: Μέλη Επιτροπών σαν Εγκλη-
τίες**

ΤΟ ΣΙΔΗΡΟΥΝ ΠΑΡΑΠΕΤΑΣΜΑ
(THE IRON CURTAIN)
Ο ΓΙΟΣ ΜΟΥ Ο ΤΖΟΝ (MY SON JOHN)
Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΠΡΟΒΛΗΤΑ 13
(THE WOMAN ON RIER 13)
ΩΡΑ ΜΗΔΕΝ ΠΑΡΑ ΕΝΑ ΛΕΠΤΟ
(ONE MINUTE TO ZERO)
ΕΠΑΦΗ ΣΤΟ ΝΟΤΙΟ ΔΡΟΜΟ
(PICKUP ON SOUTH STREET)
ΦΙΛΑ ΜΕ ΘΑΝΑΣΙΜΑ

Άτομη Φιλελεύθερη Μετατροπή
Ο ΥΠΟΨΗΦΙΟΣ ΤΗΣ ΜΑΝΤΣΟΥΡΙΑΣ
(THE MANCHURIAN CANDIDATE)

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΑ

Ο Αόρατος G- Άνθρωπος

ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΣΤΗΝ 92α ΟΔΟ
(THE HOUSE ON 92ND STREET)
Η ΓΥΜΝΗ ΠΟΛΗ
ΚΑΛΕΣΤΕ ΝΟΡΘΣΑΙΝΤ 777
(CALL NORTHSIDE 777)

Ο Μαύρος Μπάτσος

ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ ΣΤΟΡΥ
(DETECTIVE STORY)
Η ΜΕΓΑΛΗ ΚΑΨΑ (THE BIG HEAT)

Ο Κακός Μπάτσος

ΤΟ ΓΥΜΝΟ ΑΛΟΦΙ (THE NAKED ALIBI)
ΑΠΑΤΕΛΩΝΑΣ ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ (ROGUE COP)
ΤΟ ΑΓΓΙΓΜΑ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ
(TOUCH OF EVIL)

Ο Μπάτσος σαν Άνθρωπος του Οργανισμού

Ο ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ (THE DETECTIVE)
ΜΠΟΥΛΙΤ (BULLITT)
ΜΑΝΤΙΓΚΑΝ (MADIGAN)
Η ΜΠΛΟΦΑ ΤΟΥ ΚΟΥΓΚΑΝ (COOGAN'S BLUFF)

ΓΚΑΝΓΚΣΤΕΡΣ

Πρωτότυπα

ΥΠΟΚΟΣΜΟΣ (UNDER WORLD)
ΜΙΚΡΟΣ ΚΑΙΣΑΡ (LITTLE CAESAR)
ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΕΧΘΡΟΣ (PUBLIC ENEMY)
Ο ΣΗΜΑΔΕΜΕΝΟΣ
ΑΓΓΕΛΟΙ ΜΕ ΒΡΩΜΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΑ
Η ΒΡΟΝΤΕΡΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '20
(THE ROARING TWENTIES)

Δάκτυλο στην Μύτη του Κώδικα Παραγωγής
ΝΤΙΛΛΙΝΓΚΕΡ (1945)

Άνθρωπος Εναντία στο Συνδικάτο

Ο Μπάρτ Λάνκαστερ στο ΠΕΡΠΑΤΗΣΑ ΜΟΝΟΣ
Ο Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ στο Ο ΕΚΤΕΛΕΣΤΗΣ (THE ENFORCER)

Αναρχικοί Αναχρονισμοί

Κάγκνεϋ ο Διασφραρέας στο ΑΠΟΧΑΙΡΕΤΑ ΤΟ ΑΥΡΙΟ
(KISS TOMORROW GOODBYE)

Κάγκνεϋ Ο Προδομένος στο ΛΕΥΚΟΣ ΚΑΥΣΩΝ

Ηθικολόγα Παραλλαγή

Η ΖΟΥΓΚΛΑ ΤΗΣ ΑΣΦΑΛΤΟΥ
(THE ASPHALT JUNGLE)

Ο Γκανγκστερισμός σαν Μεγάλη Επιχείρηση

ΝΕΑ ΥΟΡΚ ΕΜΠΙΣΤΕΥΤΙΚΟ
(NEW YORK CONFIDENTIAL)
Ο ΓΥΜΝΟΣ ΔΡΟΜΟΣ (THE NAKED STREET)
Ο ΥΠΟΚΟΣΜΟΣ ΤΩΝ Η.Π.Α.
(UNPERWORLD U.S.A.)
ΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ (1964)

Ο Μπίλλυ Δε Κιντ Πάει στην Πόλη

Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΚΟΜΠΟ (THE BIG COMBO)
ΙΣΤΟΡΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΦΕΝΙΞ
(THE PHOENIX CITY STORY)
ΜΠΕΪΜΠΥ ΦΕΙΣ ΝΕΛΣΩΝ (BABY FACE NELSON)
ΜΑΣΙΝ ΓΚΑΝ ΚΕΛΛΥ (MACHINE GUN KELLY)
ΠΛΗΡΩΣΕ Ή ΠΕΘΑΝΕ (PAY OR DIE)
ΑΛ ΚΑΡΟΝΕ (AL CARONE)
Η ΑΝΟΔΟΣ ΚΑΙ Η ΠΤΩΣΙΣ ΤΟΥ ΛΕΓΚΣ ΝΤΑΙΑΜΟΝΤ
(THE RISE AND FALL OF LEGS DIAMOND)
Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΤΗΣ ΒΡΟΝΤΕΡΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '20
(KING OF THE ROARING TWENTIES)

ΨΥΧΟΠΑΘΕΙΣ: ΠΟΙΟΣ ΦΤΑΙΕΙ;

Οι Ίδιοι

Ο ΣΗΜΑΔΕΜΕΝΟΣ (SCARFACE)
ΠΑΝΙΚΟΣ ΤΟ ΕΤΟΣ ΜΗΔΕΝ
(PANIC IN THE YEAR ZERO)

Πολεμικό Τραύμα

Η ΜΠΛΕ ΝΤΑΛΙΑ (THE BLUE DAHLIA)
ΠΡΑΞΗ ΒΙΑΣ (ACT OF VIOLENCE)

Φροϋδικό Τραύμα

ΕΚΣΤΑΣΗ (SPELLBOUND)
ΣΚΟΤΕΙΝΗ ΓΩΝΙΑ (THE DARK CORNER)
ΣΚΟΤΕΙΝΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ (THE DARK PAST)
ΑΣΠΡΟΣ ΚΑΥΣΩΝ (WHITE HEAT)

Τραγικό Μπέρδεμα

ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΚΑΙ ΠΟΝΤΙΚΙΑ
(OF MICE AND MEN)
ΦΙΛΑ ΤΟ ΑΙΜΑ ΑΠ' ΤΑ ΧΕΡΙΑ ΜΟΥ
(KISS THE BLOOD OFF MY HANDS)

Κοινωνία

Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ
ΠΡΟΣΠΑΘΗΣΕ ΝΑ ΜΕ ΠΙΑΣΗΣ

Κοινωνία + Τραύμα + Οι ίδιοι

ΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ (1964)
ΜΠΟΝΝΥ ΚΑΙ ΚΛΑΪΝΤ (BONNIE AND CLYDE)
ΕΞ ΕΠΑΦΗΣ (POINT BLANK)

ΔΕΣΜΩΤΕΣ

Προάγγελοι

ΤΟ ΠΕΤΡΩΜΕΝΟ ΔΑΣΟΣ
(THE PETRIFIED FOREST)
ΤΟ ΣΚΟΤΕΙΝΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ (THE DARK PAST)
ΕΤΡΕΞΕ ΟΛΟ ΤΟ ΔΡΟΜΟ

Τμήμα της Παρανοικότητας μετά τον Πόλεμο της Κορέας

ΞΑΦΝΙΚΑ (SUDDENLY)
ΟΙ ΑΠΕΛΠΙΣΜΕΝΕΣ ΩΡΕΣ
(THE DESPERATE HOURS)
ΦΩΝΑΞΕ ΔΥΝΑΤΑ (CRY TOUGH)
ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΚΛΑΨΙΑΡΙΚΟ ΠΑΙΔΙ
(CRYBABY KILLER)
ΒΙΑΙΟ ΣΑΒΒΑΤΟ (VIOLENT SATURDAY)

ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΗ ΠΑΘΟΛΟΓΙΑ

Ψυχοπαθής Ήρωας, Ερωτευμένη Πόρνη

Σ' ΕΝΑ ΕΡΗΜΟ ΜΕΡΟΣ (IN A LONELY PLACE)
Η ΜΕΓΑΛΗ ΚΑΨΑ (THE BIG HEAT)

Διπλές Αυτοκτονίες

ΔΙΠΛΗ ΑΣΦΑΛΙΣΗ
ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ

Εραστής Σκοτώνει Ερωμένη

Η ΚΥΡΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΣΑΓΚΑΗ
(THE LADY FROM SHANGHAI)
ΤΡΕΛΛΟΣ ΓΙΑ ΟΠΛΑ

Ομοφυλόφιλα Παληκάρια

Ο Λόρρε και ο Γκρήνστρητ στο ΓΕΡΑΚΙ ΤΗΣ ΜΑΛΤΑΣ
Ο Λόρρε και ο Μόρλεϋ στο ΚΤΥΠΑ ΤΟΝ ΔΙΑΒΟΛΟ
Ο Ντάλλ και ο Γκρέιντζερ στο ΒΡΟΧΟΣ
Ο Γουόκερ και ο Γκρέιντζερ στο Ο ΑΓΝΩΣΤΟΣ ΤΟΥ
ΕΞΠΡΕΣ (STRANGERS IN A TRAIN)
Ο Ρίτσαρντ Γουίντμαρκ στο ΦΙΛΙ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ
(KISS OF DEATH)
Ο Πωλ Χένρηντ στο ΣΚΟΙΝΙ ΑΠΟ ΑΜΜΟ (ROPE OF
SAND)

Ο Χιούμ Κρόνουν στο ΩΜΗ ΒΙΑ

Οι "Εντάξει" Τύποι

Ο Ρόμπερτ Ράιαν στο ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΤΗΝ ΝΥΚΤΑ
Ο Λη Μάρβιν στο Η ΜΕΓΑΛΗ ΚΑΨΑ

ΦΥΓΑΔΕΣ

Παθητικοί Εγκληματίες και Ενοχοποιημένοι Αθώοι

Ο ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΟΔΟΤΗΣ (THE INFORMER)
ΖΕΙΣ ΜΟΝΟ ΜΙΑ ΦΟΡΑ
(YOU ONLY LIVE ONCE)
ΥΨΗΛΗ ΟΡΟΣΕΙΡΑ (HIGH SIERRA)
ΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ (1946)
ΖΟΥΝ ΤΗΝ ΝΥΚΤΑ (THEY LIVE BY NIGHT)
ΣΚΟΤΕΙΝΟ ΠΕΡΑΣΜΑ (DARK PASSAGE)
Η ΚΡΑΥΓΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ
ΤΡΕΛΛΟΣ ΓΙΑ ΟΠΛΑ (GUN CRAZY)

ΦΙΛΜ ΝΟΥΑΡ: Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Η ΒΙΑ ΚΑΙ Η ΣΚΥΛΑ ΘΕΑ

Υπάρχουν βασικά δύο τύποι βίαιων ήρώων στις Αμερικάνικες ταινίες. Αυτοί που χρησιμοποιούν την βία καθαγιασμένη από την κοινωνία τους (στρατιώτες, σερίφηδες των Γουέστερν, ντέτεκτιβ της άστυνομίας, μεγαίστάνες των επιχειρήσεων) και αυτοί που οδηγούν την βία τους ενάντια στην κοινωνία (έγκληματίες, ανήλικοι έγκληματίες, έπαναστάτες και περιθωριακοί). Βέβαια οι δύο χαρακτήρες άλληλοεπικαλύπτονται. Μοιράζονται μερικά από τα ίδια χαρακτηριστικά. Αλλά πιστεύω ότι μπορούμε να έπισημόνουμε και μερικές ένδιαφέρουσες διαφορές.

Οι ευύποληπτοι ήρωες των Αμερικάνικων ταινιών, συχνά κυνηγούν τους έχθρους τους με μία λύσσα και μισαλλοδοξία κατά πολύ μεγαλύτερες αυτών που τους επιβάλλει το καθήκον τους. Οι προπαγανδιστικές ταινίες του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου άδίστακτα μετέτρεψαν σε στερεότυπα τους Γερμανούς και ιδίως τους Ιάπωνες, ενώ επέβαλαν έορταστικά τα Αμερικανικά που χαρούμενα και άδίστακτα έξολόθρευαν την Κίτρινη Άπειλή. Η τελευταία εικόνα του ΜΠΑΤΑΑΝ (ΒΑΤΑΑΝ) — ο Ρόμπερτ Ταίϋλορ γυρίζει τό αυτόματό του στους Γαπωνέζους, και άρχίζει τους πολυβολισμούς που με μία οργανισμακή όργη θά οδηγηθούν σε μία "θετική" σφαγή — συνοψίζει την φρικιαστική κτηνωδία που οι Αμερικάνικες πολεμικές ταινίες έξαπέλυσαν στό όνομα της έλευθερίας και της δημοκρατίας.

Σέ ταινίες όπως τό ΜΠΑΤΑΑΝ, μία και οι σκοποί των Αμερικανών στρατιωτών έχουν προσδιορισθεί σαν ευγενείς, ή βία τους θά πρέπει να χειροκροτηθεί. Στά Γουέστερν, που μάς δίνουν μία μυθική έξιδανίκευση της βίας στην Αμερική, επιτρέπεται στόν "καλό" ήρωα να χρησιμοποιήσει οποιαδήποτε μέσα — συμπεριλαμβανομένου και του φόνου — για να ξεριζώσει τό "κακό" στην κοινωνία του. Μάς έχουν πεί ότι ό "καλός" ήρωας δρᾶ μόνο άμυνόμενος, ποτέ επιτιθέμενος (αυτή είναι γενικά μία δικαίωση της βίας στις Αμερικάνικες ταινίες), αλλά αυτή ή διαφορά πολύ εύκολα χάνει τό νόημά της. Ποτέ σχεδόν δέν άμφισβητείται τό δικαίωμα του ήρωα να σκοτώνει. Η βία σ' αυτές τίς ταινίες άντανაკλά την ήθικολόγα μακαριότητα των μορφών της έξουσίας, και άναπτύσσεται άπό μία τάση άπανθρωποίησης αυτών που άπειλούν τό στάτους κβό.

Τά ίδια είδη αὐταρέσκειας και μισαλλοδοξίας είναι χαρακτηριστικά και για τους άστυνομικούς ήρωες των Αμερικανικών ταινιών. Μέχρι πρό όλίγου οι άστυνόμοι ήταν γενικά δευτερεύοντες χαρακτήρες στις Αμερικάνικες ταινίες. Αλλά τά φαινομενικά έπιτυχημένα "Ένα Μάγκνουμ για τόν έπιθεωρητή Κάλλαχαν" (Dirty Harry) και "Ο άνθρωπος άπ' την Γαλλία" (The French Connection) παρήγαγαν περί τίς δύο δωδεκάδες άστυνομικών ταινιών που συχνά είναι φασιστικές στόν έορτασμό της δικαιοσύνης που άγρυπνά και στόν σεβασμό που δείχνουν για την "τάξη" που παρέχεται άπό θερμούς μπάτσους.

Ένα δημοφιλέστερο είδος στό πέραςμα των χρόνων στάθηκε ή ιστορία με ντέτεκτιβ, και παρ'όλο ότι ό "ίδιωτικός ντέτεκτιβ" (private eye) παρουσιάστηκε συχνά σαν πιό άνεξάρτητος και είκονοκλαστικός άπό τόν αντί-

στοιχο μέ στολή, πολλές απ'αυτές τics ταινίες έμφάνιζαν έξουσιαστικούς τό- νους. Μιά ιδιαίτερα άσχημη έκδοχή του Άμερικανικού ντέτεκτιβ δημιουργή- θηκε από τόν Μίκυ Σπίλειν (Mickey Spilane) στά πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, και Ένινε ήρωας άρκετών Άμερικάνικων ταινιών στά μέσα της δεκαετίας του '50, ή μόνη ένδιαφέρουσα απ'αυτές ήταν τό "Φίλα με θανάσιμα" (Kiss me deathly) του Ρόμπερτ Ώλντριτζ, γιατί κριτικάριζε ύπόγεια τόν ήρωά της. Τό δημιούργημα του Σπίλειν, ό ντέτεκτιβ Μάικ Χάμμερ (Mike Hammer) είναι ό "ιδιωτικός ντέτεκτιβ" σάν σαδιστής, άγρυπνος φρουρός σέ μία προσωπική σταυροφορία για τό σώσιμο της Άμερικής από τήν μάστιγα τών Κομμουνιστών και τών άνωμαλων. Ό Χάμμερ φτιάχνει τούς δικούς του νόμους, δημιουργεί τics δικές του βεντέτες, όλα αυτά στό όνομα της έλευθερίας και του Άμε- ρικάνικου Τρόπου Ζής. Κτηνώδης, χωρίς οίκτο, αντίδιανοούμενος ό Χάμμερ άνθισε τά χρόνια του Μακκαρθισμού και όδήγησε σ'ένα άσχημο άκρο τήν βα- θειά ριζωμένη Άμερικάνικη πίστη ότι ό σκοπός άγιάζει τά μέσα.

Στίς ταινίες αυτού του είδους ή βία γιορτάζεται ένστικτώδεια σάν σύμφωνη μέ τά πιό ύψηλά Άμερικάνικα ιδανικά ή βία μοιάζει σχεδόν νά εί- ναι ή πιό κατάλληλη έκφραση τών Άμερικάνικων ύψηλοφρόνων επιδιώξεων. Ό άγώνας για τήν έπιτυχία είναι από τήν φύση του βίαιος. Η Άμερική έξυ- μνει τό σ τ ι β α ρ ό άτομο, τόν άνθρωπο πού δημιουργείται μόνος του, πού κερδίζει μία θέση στόν ήλιο μέ δικιά του πρωτοβουλία, άσχετα μέ τά μέσα πού χρησιμοποιεί στόν άγώνα του για τήν κορυφή. Έπιβραβεύουμε τόν άδίστακτο έπιχειρηματία, τόν κλέφτη βαρώνο, τόν άνθρωπο μέ τό πιστόλι.

Άν τό καλοξετάσουμε, από μία σκοπιά, ή γκαγκστερική ταινία δέν εί- ναι τίποτε άλλο από μία μακάβρια παρωδία ενός ένθικου μύθου. Ό γκάγκ- στερ θά πρέπει νά ιδωθεί σάν μία μεταλλακτική παραλλαγή του Άμερικάνι- κου στιβαρού ατόμου, πού ζει, μέσα σέ μία διαστρεβλωμένη έκδοχή, τό Άμε- ρικάνικο Όνειρο. Φέρνει τics έπιθυμίες και τics αξίες ενός έπιτυχημένου έ- πιχειρηματία αλλά άπογυμνωμένες από ήχηρές ήθικές αίτιολογήσεις. "Ό Ση- μαδεμένος" (Scarface) περιέχει ένα μπουρλέσκ του παραδοσιακού έπιχειρη- ματία. Η ταινία αυτή του Χάουαρντ Χώκς λειτουργεί συχνά σάν μία τρελλή μαύρη κωμωδία. Ό Τόνυ ψάχνει τά ίδια μονοπάτια έπιτυχίας πού οί εύπόλη- πτοι Άμερικάνοι έχουν διδαχθεί νά κυνηγούν. Στόν δρόμο του προς τήν έ- πιτυχία άποκτά ένα πολυτελές διαμέρισμα, μία κομψή καρντερόμπα, άκόμη και μία γραμματέα, μιμούμενος τόν άριστοκράτη γκάγκστερ πού έχει για πρό- τυπο. Σέ μία έξυπνη σκηνή έπιδεικνύει τά άλεξίσφαιρα παντζούρια του οπι- τιοϋ του στήν φιλενάδα του σάν νά της έδειχνε χρυσές λαμέ κουρτίνες. Τό πιστεύω του είναι τό ίδιο μέ τών περισσώτερων Άμερικάνων: "Κάντο πρώ- τος, κάντο μόνος σου και συνέχιζε νά τό κάνεις". Η μόνη διαφορά είναι ό- τι ό Σημαδεμένος τό κάνει μ'ένα πολυβόλο.

Στά τέλη της δεκαετίας του '40, οί ταινίες πού είχαν για θέμα τούς πυγμαχικούς άγώνες όπως τό "Τσάμπιον" (Champion) και "Σώμα και Ψυχή" (Bo- dy and Soul) ήταν πιό συνειδητοποιημένες προσπάθειες στό νά καταδειχθεί ή βία πού πηγάζει απ'τόν άγώνα για τήν έπιτυχία. Οί ήρωες τών δύο αυτών ταινιών γίνονται έπαγγελματίες πυγμάχοι γιατί έχουν άπορριφτεί από τήν Άμερικάνικη κοινωνία, και έκφράζουν τήν έχθρότητά τους μέ τό νά άγωνί-

ζονται στο ρίγκ. Άλλά με τό νά άφήνουν έλεύτερη τήν επιθετικότητα τους, οί πυγμάχοι, όπως καί οί γκάγκστερς, μάς δίνουν μία παράξενη παρωδία τής πρωτότυπης Άμερικάνικης Ιστορίας επιτυχίας. Αútés οί ταινίες παίρνουν τήν μορφή του φτωχού άγοριού πού τά καταφέρνει, καί περιέχουν τίς κλασσικές Χολλυγουντιανές σεκάνς γιά τήν επιτυχία (είτε πρόκειται γιά μιούζικαλς, είτε γιά βιογραφίες προσωπικοτήτων, είτε γιά γκαγκστερικές ταινίες) στίς όποιες σύντομα πλάνα άπό τήν άνοδο του ήρωα πρός τήν φήμη μπλέκονται μεταξύ τους μ'ένα επιταχυνόμενο ρυθμό, γιά νά δημιουργήσουν τήν αίσθηση τής εϋδαιμονίας πού συνοδεύει τήν "έπιτυχία" άλά Άμερικάνικα. Άλλά γιά τόν πυγμάχο, όπως καί γιά τόν γκάγκστερ, ή επιτυχία οδηγεί τελικά στήν διαφθορά καί στόν θάνατο, γιατί ό πυγμάχος γιά άλλη μία φορά έκανε τήν ύπονοούμενη βία τής Άμερικάνικης Ιστορίας επιτυχίας, πάρα πολύ σαφής. Στο "Τσάμπιον" σ'ένα σημείο ό Κέρκ Ντάγκλας λέει ότι ή επαγγελματική πυγμαχία δέν διαφέρει σέ τίποτα άπό όποιαδήποτε άλλη έπιχείρηση στήν Άμερική εκτός ίσως στο ότι άποκαλύπτει τό αίμα πού χύνεται, καθαρά προσατό ό δλους.

Στό "Σώμα καί Ψυχή" επίσης, ή πυγμαχία φαίνεται νά κορυφώνει τήν βία πού συνήθως έγγράφεται πιό διακριτικά σ'άλλες Άμερικάνικες ταινίες. Όπως λέει ό σατανικός μάντζερ Ρόμπερτς "Είναι μία έλεύτερη χώρα. Όλα είναι γιά πούλημα". Φίλοι προδίνονται, οί καλές γυναίκες έγκαταλείπονται, ή τιμή πνίγεται κατά τή διάρκεια τής άνόδου του πυγμάχου καί στο τέλος αυτός μένει στή διάθεση του συνδικάτου στο όποιο ξεπούλησε τόν έαυτό του. Η κτηνωδία τών κομπίνων τής πυγμαχίας χρησιμοποιείται σάν μεταφορά γιά νά δείχνει ή διαφθορά του πνεύματος σέ μία επιθετική καπιταλιστική κοινωνία. Η επιτυχία του Τσάρλυ σάν πυγμάχου τόν μετατρέπει σέ μία "μηχανή χρήματος". Είναι δέ ένδιαφέρον ότι καί στίς δύο αυτές ταινίες, όταν ό ήρωας τελικά άποφασίζει νά έναντιωθεί στο σύστημα πού τόν έχει μετατρέψει σέ θυμα, τό κάνει άποφασίζοντας νά νικήσει έναν άγώνα πού θά πρέπει - όπως του έχει ύποδειχθεί - νά τόν χάσει. Η μόνη ένλλακτική λύση στήν συγκατάθεσή του στο έξοντωτικό παιχνίδι τής επιτυχίας είναι μία άλλη πράξη βίας. Φαίνεται νά έχει παγιδευτεί χωρίς έλπίδα διαφυγής.

Η εικόνα αυτή άλλαξε στα μέσα τής αισιόδοξης δεκαετίας του '50 όταν ή ταινία "Κάποιος εκεί πάνω με συμπαθεί" (Somebody up there likes me) επέβαλε τόν Ρόκυ Γκρατσιάνο σάν ένα άληθινό Άμερικανό ήρωα, νεαρός εγκληματίας, λιποτάκτης στρατού, πρώνη κατάδικος, ό άντικοινωνικός Ρόκυ τά καταφέρνει καί γίνεται "καλός" όταν γίνεται πρωταθλητής. Σ'αúτην τήν ταινία, ή βία άντιμετωπίζεται σέ πλήρη άρμονία με τήν ήθική άναμόρφωση καί τήν κοινωνική προσαρμογή. Στήν πραγματικότητα ή βία μέσω τών κοινωνικών καναλιών φαίνεται τελείως άπαραίτητη γιά τήν άναπροσαρμογή του Ρόκυ. Η ειρωνεία καί ή πίκρα τών ταινιών πυγμαχίας τής δεκαετίας του '40 γιά τό ίδιο φαινόμενο έχει πιά τελείως εξαφανιστεί. Άκόμα χειρότερα βέβαια είναι τά πράγματα στίς δύο πρόσφατες ταινίες "Ρόκυ I" καί "Ρόκυ II" όπου πέρα άπό τήν θετική παρουσίαση του άγώνα γιά τήν επιτυχία καί του Άμερικάνικου τρόπου ζωής, ή βία ταυτίζεται με τήν άνδροπρέπεια.

Ό Νόρμαν Πόντχορετζ (Norman Podhoretz) έγγραψε γιά τήν επιτυχία σέ

μιά αυτοβιογραφική μελέτη τής καριέρας του, "Ο δρόμος τής επιτυχίας" (Making it) (1967): "Ο δεύτερος λόγος πού λέγω τήν ιστορία τής καριέρας μου είναι γιά νά μπορέσω νά δώσω ένα συμπαγές σκηνικό γιά μιá διάνγωση τών παράξενων αντιθετικών συναλοθημάτων πού μάς έχει επιβάλλει ο πολιτισμός μας σχετικά μέ τήν φιλοδοξία τής επιτυχίας, καί σχετικά μέ κάθε ένα από τούς ποικίλους στόχους της: χρήματα, δύναμη, φήμη καί κοινωνική θέση... "Απ' τήν μιá πλευρά "ή αποκλειστική λατρεία τής σκύλας θεάς ΕΠΙΤΥΧΙΑΣ" όπως τήν χαρακτήρησε ο Ούίλλιαμ Τζαίμς (William James) σέ μιá του διάσημη παρατήρηση" είναι ή έθνική μας άρρώστια", από τήν άλλη, μιá άποστροφή γιά τήν επιτυχία είναι ή όμοφωνία τής έθνικης μας λογοτεχνίας έκατό χρόνια τώρα ή καί περισσότερο. "Απ' τήν μιá πλευρά, ο πολιτισμός μας μάς διδάσκει νά σχηματοποιούμε τίς ζωές μας σύμφωνα μέ τήν πείνα μας γιά τά έγκόσμια" άπ' τήν άλλη μηχανεύεται μοχθηρά γιά νά μάς κάνει νά ντρεπόμαστε γιά τήν παρουσία αúτης τής πείνας μέσα μας καί γιά νά μάς άποστειρέι όσο τοú είναι δυνατόν από κάθε εύχαρίστηση πού πηγάζει από τόν κορσμό της".

Αúτές οι παρατηρήσεις γιά τήν άμφιθυμία τοú "Αμερικάνικου πολιτισμοú γενικά στό θέμα τής επιτυχίας φαίνεται νά ήχουν καί στίς τοιμηρές άπόψεις τοú Ρόμπερτ Τζ. Βάρσους (Robert J. Warshow) γιά τήν γκαγκστερική ταινία. Στό διάσημο άρθρο του "Ο Γκάγκστερ σάν Τραγικός "Ηρωας" διαβάζουμε: "κατά βάθος, ο γκάγκστερ είναι καταδικασμένος γιατί είναι ύποχρεωμένος νά πετύχει καί όχι γιατί τά μέσα πού χρησιμοποιεί δέν είναι νόμιμα. Στά βαθύτερα στρώματα τής μοντέρνας συνείδησης, ο λα τά μέσα δέν είναι νόμιμα, κάθε προσπάθεια γιά επιτυχία είναι μιá έπιθετική πράξη πού, άφήνει κανένα μόνο, ένοχο καί χωρίς μέσα άμεσα ανάμεσα σέ έχθρούς: "Ο επιτυχημένος π ρ έ π ε ι ν ά τ ι μ ω ρ ε ι τ α ι γιά τήν επιτυχία του. Καί αυτό είναι τό άβάστακτο δίλημμά μας: ή άποτυχία είναι ένα είδος θανάτου καί ή επιτυχία είναι διαβολική καί επικίνδυνη".

Τό όνειρο τής επιτυχίας κυνηγιέται μετά μανίας στό φίλμ νουάρ, αλλά είναι έπίσης στοιχειωμένο από έντονα αισθήματα ένοχης καί φόβου καί στήν φαντασία τοú κόσμου πού δραματοποιεί τίς "Αμερικάνικες ιστορίες επιτυχίας, αυτά τά αισθήματα ένοχης καί φόβου βρίσκουν τήν έκφρασή τους σέ εικόνες τρόμου καί βίας. Μιά ιστορία επιτυχίας πιά συχνά λέγεται σάν μιá ιστορία καταστροφής καί προδοσίας. Τό άποφασιστικό "Αμερικάνικο δράμα τής "επιτυχίας" γλυστρά ξανά καί ξανά μέσα στό σκοτεινό καί μακάβριο μελόδραμα.

Κυρίως κατά τήν διάρκεια τής δεκαετίας τοú '40, πολλές ιστορίες έπιτυχίας ήταν έπίσης καί ιστορίες φόνων. Μιά ένδιαφέρουσα κατηγορία τοú φίλμ νουάρ ήταν αυτό πού όνομάστηκε ή "γυναικεία ταινία" μέ χαρακτηριστικά δείγματα ταινίες όπως "Ο ταχυδρόμος κτυπά τό κουδούνι δύο φορές", "Ο παράξενος έρωτας τής Μάρθα "Αίβερς", "Διπλή ασφάλιση", "Συγγνώμη, λάθος αριθμός", "Μίλντρεντ Πίρς" καί άλλες. Κατά τήν διάρκεια τοú πολέμου καί άμέσως μετά, δυνατός γυναικείας άνθισαν στίς "Αμερικάνικες ταινίες καί συχνά παρουσιάστηκαν σάν τέρατα καί στρίγγλες, νά γίνονται σκληρές από τήν άπληστία καί τήν λαγνεία, χωρίς ίχνος αισθήματος γιά τήν δυστυχία πού

προκαλοῦσαν. Αὐτές οἱ ταινίες χωρίς ἀμφιβολία ἀντανακλοῦσαν τίς φαντασι-
 ώσεις καί τούς φόβους μιᾶς ἐμπόλεμης κοινωνίας, στήν ὁποία οἱ γυναίκες
 εἶχαν ἀναλάβει τίς θέσεις πού συνήθως κρατοῦσαν οἱ ἄντρες. Ὁ φόβος τῆς
 βίας πού μπορεῖ νά συνοδεύει τήν ἐπιτυχία εἶναι μιᾶ ἐπαναλαμβανόμενη ἀ-
 νησυχία στίς Ἀμερικάνικες ταινίες – πού ἴσως νά βρῖσκει τήν ἰδανικότερη
 ἐκφρασή της σ' ὅλα τά φίλμ νουάρ μέ ἰδιωτικό ντέτεκτιβ –, ἀλλά κατά τήν
 διάρκεια τοῦ πολέμου μιᾶ ἄλλη ψυχολογική διάσταση προστέθηκε σ' αὐτήν τήν
 ἀνησυχία: ὁ φόβος τῆς διαβολικῆς, πανίσχυρης γυναίκας μέ μιᾶ σκαριστική
 ἰκανότητα ταπεινώσης καί εὐνουχιμοῦ τῶν ἀντρῶν της. Ἡ femme fatale
 (μοιραία γυναίκα) ἔβρησκε τό ἰδανικό της πρόσωπο στήν femme noire (μαύρη
 γυναίκα).

Ἀπό τό ἄρθρο Film noir: the society. VIOLENCE and
 the Bitch Goddess
 τοῦ Stephen Farber. Περιοδικό:
 Film Comment Vol. 10 No 6

Μετάφραση: Ἀχιλλέας Φαλιτόπουλος

ΑΠΟ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ



ΦΙΛΑ ΜΕ ΘΑΝΑΣΙΜΑ



ΠΟΡΦΥΡΟΣ ΔΡΟΜΟΣ



Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ
 ΠΑΝΤΑ ΧΤΥΠΑ ΤΟ ΚΟΥΔΟΥΝΙ
 ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ



ΜΙΛΑΝΤΡΕΝΤ ΠΗΡΣ

Ο ΜΑΥΡΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

"Ένας σκοτεινός δρόμος τīs μικρές πρωϊνές ώρες" Ξαφνικά Ξεσπā μια κατακλυσμαϊα βροχή. Οί λάμπες σχηματίζουν φωτιστέφανα μέσα στο σκοτάδι. Σ'ένα δωμάτιο πού φωτίζεται από τīs ρυθμικές λάμπεις μιας φωτεινής επιγραφής νέον απ'άπεναντι, ένας άντρας περιμένει νά σκοτώσει ή νά τόν σκοτώσουν... ή συγκεκριμένη ατμόσφαιρα του ΦΙΑΜ ΝΟΥΑΡ, ενός κόσμου σκότους καί βίας, μέ μιā κεντρική μορφή πού τά μοτίβα της εϊναι συνήθως, ή άπληστία, ή λαγνεία καί ή φιλοδοξία, ενός κόσμου γεμάτου φόβου, έφθασε στήν κορύφωσή της τήν δεκαετία του '40 (1940-1949). Ένα κινηματογραφικό είδος πού είχε βαθεία τīs ρίζες του στον ζοφερό ρομαντισμό του δέκατου ένατου αϊώνα, άναπτύχθηκε στα Γερμανικά στούντιο τής U.F.A. καί στή σκοτεινή γεμάτη όμίχλη ατμόσφαιρα τών προπολεμικών Γαλλικών ταινιών καί άνθισε στο Χόλλυγουντ καθώς οί μεγάλοι Γερμανοί ή Αύστριακοί έκπατρισμένοι - Λάνγκ, Σιόντμακ, Πρέμιγκερ καί Ουάϊλντερ - έφθασαν εκεί καί τούς δινόταν όλο καί μεγαλύτερη έλευθερία στο νά ξεδιπλώνουν τīs φαντασίες τους πάνω στο αϊχμάλωτο κοινό.

Σ'αυτήν τήν σκηνή τών νυκτερινών δρόμων, πού επανέρχεται ξανά καί ξανά στις ταινίες τής περιόδου, κατά κύριον λόγο στήν ταινία του Μίκαελ Κούρτιζ (Michael Curtiz) "Αυτός πού δέν τόν υποψιάζονταν" (The Unsuspected) μπορούν νά προστεθοῦν εϊκόνες από τραϊνα: νά αφήνουν μεταλλικούς ήχους καί νά ταλαντεύονται μέσα σ'ένα σαρωτικό σκοτάδι καταλιγίδας, ή άφιξη τους σέ άπόμακρους σταθμούς νά σημαδεύεται από μυστηριώδεις φιγούρες μέ άδιόβροχα, ένώ στους στενούς διαδρόμους καί στα άντισηπτικά, στενάχωρα κουπέ, νά γίνονται μυστικές συναντήσεις καί αρκετά συχνά νά σχεδιάζεται ένας φόνος... Χαρακτηριστικά εϊναι συνήθως καί τά άσασέρ, τό πειγνωστό στήν "Σκοτεινή Διάβαση" (Dark Passage) όπου τό άσασέρ έπιτρέπει τήν είσοδο, στήν κεντρική κατατρεγμένη μορφή, σέ ένα κλειστό κόσμο πολυτέλειας καί ασφάλειας, πού κατατρέχεται από τά μπουρού του Σάν Φραντσίσκο, καί στο "Γεράκι τής Μάλτας" όπου οί πόρτες κλείνουν μέ μιā μεταλλική κλαγγή στο σημαδεμένο από τά δάκρυα πρόσωπο τής νικημένης κακοποιοῦ προαναγγέλοντας τήν φυλάκιση της στο Τεχασαπί. Τά κοκτέιλ μπόρ έπίσης άσκοῦσαν μιā ειδική γοητεία: καθρέπτες νά απλώνονται μέχρι τό ταβάνι, άντανακλουν τήν ταραχή τών προσώπων, κάθε ένα απ'αυτά άρπακτικά, καταδικασμένα ή φοβισμένα καί τά ποτήρια νά στοιβάζονται σέ πυραμίδες, συχνά-αυτό ήταν ένα ειδικό πάθος του Κούρτιζ - για νά γίνουν θρύψαλλα από έναν από τούς πρωταγωνιστές σ'ένα ξεσπασμα όργης. Λάμπες δαπέδου νά πέφτουν σέ παχειά χαλιά, χύνοντας μιā βεντάλλια φωτός στο πρόσωπο ενός πτώματος· άνακριτικά δωμάτια γεμάτα νευρικούς αστυνομικούς, ό μάρτυρας καθραρισμένος στο κέντρο τους κάτω απ'τό φως ενός σπότ· γυναικεία τακούνια νά κτυποῦν στον ύπόγειο σιδηρόδρομο ή σέ υπερυψωμένες πλατφόρμες τά μεσάνυκτα· αυτοκίνητα νά τρέχουν ξέφρενα σέ στενούς δρόμους, μέ πρόσωπα γεμάτα άγνώνια πίσω από τό μουσκεμένο απ'τήν βροχή παρμπρίζ... έδω βρίσκεται ένας κόσμος όπου πάντοτε εϊναι νύχτα, όμίχλη ή βροχή, γεμάτος πυροβολισμούς καί λυγμούς, όπου οί άντρες έχουν καταβασμένα τά μπόρ τών καπέλλων τους

καί οἱ γυναῖκες ἐμφανίζονται τυλιγμένες σέ γούνινα παλτά, τά περίστροφα βαθειά μέσα σέ τσέπες.

Ἡ ἡχητική μπάντα, δαντελλένια ἀπό τά μοτίβα τῶν Φράντς Βάξμαν, Μάξ Στάϊνερ, Μίκλος Ρόζα ἢ Ἐριχ Βόλφγκανγκ Κόρνγκολντ (Franz Waxman, Max Steiner, Miklos Rosta, Erich Wolfgang Korngold) δημιουργεῖ ἐπίσης ἀτμόσφαιρα: θυμῶτα κανεῖς τό κλαψούρισμα τοῦ Ντάν Ντούρυα (Dan Duryea) στό "Ἡ γυναῖκα στήν βιτρίνα" καί "Ὁ Πορφυρός Δρόμος" τοῦ Φρίτς Λάνγκ (Fritz Lang), τήν κομμένη ἀνάσα καί τόν ψεύτικο λυγμό τῆς Μαίρης Ἀστορ (Mary Astor) στό "Γεράκι τῆς Μάλτας", τήν κραυγή στόν πολυτελεῖ αὐτάρεσκο κόσμο τῆς ἀπειλούμενης γυναίκας στό "Συγγνώμη, Λάθος Ἀριθμός" καί τίς ψυχρές σκληρές φωνές τοῦ τηλεφώνου τήν κραυγή τοῦ τραίνου στό "Ὁ παράξενος ἔρωτας τῆς Μάρθα Αἰβερς", πού μεταφέρει μακρὰ, μέσα στήν βροχή τοὺς φηγάδες ἔφηβους γιά μιὰ δλόκληρη ζωὴ πόνου τὰ κτυπήματα τῶν τακουινῶν τῆς Ἐλλα Ράινς (Ella Raines) στήν πλατφόρμα καί τόν ὑστερικό σαματά τῆς μπάντας τῆς τζάζ στήν "Γυναῖκα Φάντασμα", τό σύρισμα τῶν ποδιῶν τοῦ συζύγου νά ἀκούγεται πάνω ἀπό τό ταβάνι στό "Φῶς τοῦ γκαζιοῦ" καί τόν παράφωνο ἦχο τοῦ ξυλόφωνου τοῦ Μπρόνισλαβ Κάπερ (Bronislaw Kaper) καθώς ἀδυνατίζουν τά φῶτα τοῦ γκαζιοῦ τόν ἦχο τοῦ Τάντζεριν νά βγαίνει ἀπό ἕνα ραδιόφωνο καί νά φτάνει κάτω στό δρόμο καθώς οἱ ἔραστές ἀρχίζουν τό ἀγκάλιασμα τοῦ θανάτου στό μέ κλειστά τά πατζούρια δωμάτιο τῆς "Διπλῆς ἀσφάλισης".

Καί πάνω ἀπ' ὅλα, σκιά ἐπάνω στήν σκιά ἐπάνω στή σκιά... Ὁ Λή Γκάρμες, Τόνυ Γκῶντιο, Λυσιέν Μπαλλάρ, Σόλ Πόλιτο, Ἔρνεστ Χάλλερ, Τζαίημς Βόνγκ Χόου, Τζῶν Φ. Σάιτς (Lee Garmes, Tony Gaudio, Lucien Ballard, Sol Polito, Ernest Haller, James Wong Howe, John F. Seitz) καί οἱ ἄλλοι μεγάλοι ὀπερατέρ τῆς ἐποχῆς κρατοῦσαν κάθε τους γύρισμα σέ υυαλιστερότερους μαλακοὺς τόνους, ἔτσι ὥστε ἡ βροχή πάντοτε νά γυαλίζει πίσω ἀπὸ τὰ παράθυρα ἢ νά πέφτει σάν ὑδράργυρος πάνω στά παρμπρίζ τῶν αὐτοκινήτων, οἱ γοῦνες νά λάμπουν μέσα σέ μιὰ ἐλαφρὴ ἄλω, τά πρόσωπα νά φυλακίζονται πίσω ἀπὸ βαρειές σκιές πού συνήθως συμβολίζουν κάποια φυλάκιση τοῦ σώματος ἢ τῆς ψυχῆς. Ἡ ὀπτική μέθοδος ἦταν ἔντονα ρωμαντική, καί τό ἀκριβές τῆς συνταίριασμα μέ τίς ἱστορίες μοιραίων γυναικῶν καί ἀπελπισμένων ἀντρῶν ἔδωσαν στά φιλμ νουάρ τῆς δεκαετίας τοῦ '40 τήν πλήρωσή τους σάν εἶδος. Ἐνας κόσμος δημιουργήθηκε, τόσο ἀποκομμένος ἀπὸ τήν πραγματικότητα ὅσο καί ὁ κόσμος τῶν μιούζικαλ καί τῶν σοφιστικέ κωμωδιῶν τῆς Παραμάουντ, παρ' ὅλα αὐτά ὅμως, μέ τόν τρόπο του πιὸ ἀπολαυστικός καί ἀπὸ τοὺς δύο ἄλλους.

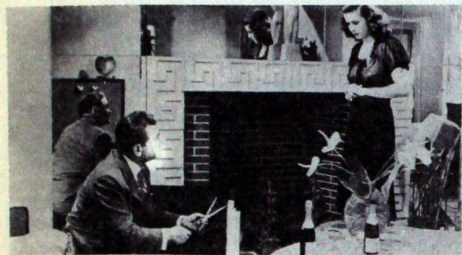
Ἀργότερα στό δεῦτερο μισό τῆς δεκαετίας μερικά πορτραῖτα ἀπληστίας γεφυρώνουν τό χάσμα ἀνάμεσα στόν "γνήσιο" μαῦρο κινηματογράφο τῶν "Ἐφισαλική Ἀλλέα" καί "Διπλὴ ἀσφάλιση" καί στίς ἐξορμήσεις στό "γκρί" μελόδραμα ἀπὸ τοὺς διασκευαστές γιά τόν κινηματογράφο τοῦ Χάμμετ τοῦ Τσάντλερ καί τοῦ Γκράχαμ Γκρήν (Hammett, Chandler, Graham Greene). "Γκρί" ἐξαιτίας μιὰς κάποιας τάσης νά μὴν ἐγγράφεται πολὺ ἔντονα στήν ταινία ἢ προσωπικότητα τοῦ σκηνοθέτη καί ἀπὸ τήν παρουσία ἑνός καυστικοῦ χιούμορ, μᾶλλον, γιά τήν βία, παρὰ ἀπὸ μιὰ ἀπαισιόδοξη καταδίκη τῆς ζωῆς. Ἐάν ὁ "μαῦρος" σκηνοθέτης τείνει νά δείξει τήν ἀνθρωπότητα σάν ὀλοτέλα ἀνήθικη,

άρπακτική και έτοιμη νά θυσιάσει τά πάντα γιά τό ύλικό κέρδος, μπορεί νά θεωρηθεΐ, από μιá σκοπιά, άνήλεος πού άρνείται μιá λύση γιά πιθανή σωτηρία. Οί "γκρί" σκηνοθέτες (Χάουαρντ Χώκς, Τζώρτζ Μάρσαλ, Έντουαρτ Ντιμύτρικ, Άνατόλ Λίτβακ, Γιάν Νεγκουλέσκο — ό Χιοϋστον θεωρείται καί "γκρί" καί "μαύρος" σκηνοθέτης άπλώς κοροΐδεύουν τόν κόσμο τους τοϋ τρόμου καί τής σκληρότητας, ή τόν διακοσμούν μέ παρακμιακά στολίδια. Γι'αυτόν τόν λόγο τά δημιουργήματά τους θεωροϋνται κατώτερα, αλλά μέσα στό δικό τους μικρότερο βεληνεκές δημιούργησαν μερικά άπό τά πιό διασκεδαστικά φίλμ τής δεκαετίας τοϋ '40, κυρίως λόγω μιáς πικρής άποστασιοποίησης, μιáς διασκεδαστικής αντιμετώπισης τοϋ θέματος καί άπό τό γεγονός ότι αυτές οι ταινίες είχαν γίνει άπό ψημένους άνθρώπους πού ήξεραν τήν ζωή τής πόλης άπό μέσα καί άπό έξω.

Άπό τό βιβλίό Hollywood in the Forties
των Charles Higham καί Joel Greenberg

Μετάφραση: Άχιλλέας Ψαλτόπουλος

ΑΠΟ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ



Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗ ΒΙΤΡΙΝΑ



ΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ
ΤΟΥ ΡΟΜΠΕΡΤ ΣΙΟΝΤΜΑΚ



Ο ΡΟΜΠΕΡΤ ΑΛΤΜΑΝ
ΔΙΕΥΘΥΝΕΙ ΤΟΝ ΓΚΟΥΛΑΝΤ
ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΑΛΛΑΝΤ ΣΤΟ
"ΜΙΑ ΣΦΑΙΡΑ-ΕΝΑ ΑΝΤΙΟ"



Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΥΠΝΟΣ

ΡΕΥΜΟΝΤ ΤΣΑΝΤΛΕΡ: 'Ο κόσμος στόν όποιο ζεΐς

... Σ'ένα κείμενο του 1948, ό Τσάντλερ περιέγραψε τίς Ιστορίες εγκλήματος σάν "σχεδόν τό μόνο λογοτεχνικό είδος πού τό γράφουμε τώρα καλύτερα παρά ποτέ" και σ'ένα άλλο, έκδοση τής ίδιας χρονιάς, ύποστήριζε ότι ό κιν/φος, είναι "ή μόνη τέχνη στήν όποία ή τωρινή γενιά μας έχει κά-θε δυνατότητα νά διαπρέψει". Προφανώς, σκεφτόταν και για τά δύο μέ τόν ίδιο τρόπο.

"Ένας βασικός συνδετικός κρίκος ανάμεσα στό σινεμά και στή φαντασία του Τσάντλερ είναι ή Ισορροπία ανάμεσα σ'ένα σχετικά ρεαλιστικό σκηνικό — και στό κύριο πρόσωπο πού είναι μιά φανταστική πρόεκταση του θεατή — άναγνώστη — συγγραφέα. 'Ο Τσάντλερ, όπως κι ό προκάτοχός του Ντάσιελ Χάμμετ, άντέδρασε στό παλιότερο πρόσωπο του καθώς πρέπει νέντεκτιβ σάν τύπο του μυστηρίου. 'Αρνιέται νά δημιουργήσει διανοητικούς γρίφους πού δομούνται σκόπιμα για τήν τελική αποκάλυψη του ποιός τό έκανε και πώς τό έκανε. 'Απορρίπτει τόν νέντεκτιβ πού μαζεύει στιγμιαία στοιχεία μέ έπιστημονικό τρόπο, μέχρι τήν παραμικρή πληροφορία, πού τά βρίσκει και τά ταυριάζει σέ μιά ολοκληρωμένη εικόνα και βαδίζει πάνω στους ύποπτους πού παίζουν ρόλο μόνο σάν πλόνια κινούμενα σ'ένα έλεγχόμενο παιχνίδι και πού οί πράξεις τους και τά κίνητρά τους έρμηνεύονται λογικά.

'Αντί γιατά, σκοπεύει σέ μιά άκριβή άναπαράσταση τόπου και άτμόσφαιρας, άτόμων πού είναι συνήθως παράλογα και άκαθόριστα και τών διαφορούμενων κινήτρων τους, συναισθημάτων και έσωτερικών αντιδράσεών τους. 'Η φόρμα δέν δικαιώνεται από τήν πνευματική Ικανοποίηση του νά λύνεις ένα αίνιγμα αλλά από τίς έντάσεις και τή διαίσθηση πού συναντούμε στήν πορεία. Μέ τά λόγια του Τσάντλερ "'Η καλύτερη Ιστορία μυτηρίου είναι εκείνη πού θά μπορούσαμε νά τήν διαβάσουμε άκόμα κι άν τής έλειπε τό τελευταίο κεφάλαιο".

... 'Ο Τσάντλερ παράστησε τόν ήρωά του, Φίλιπ Μάρλοου, σάν ένα μοναχικό άτομο άποφασισμένο νά βοηθά όποιαδήποτε άλλα άτομα μπορεί προσφέροντας, τό λιγώτερο, κάποια άνακούφιση άπ'τό σκοτάδι τής ύπαρξης. Στό πασίγνωστο δοκίμιο του Τσάντλερ "'Η άπλή τέχνη του εγκλήματος" περιγράφει τόν Μάρλοου σάν ένα είδος Ιππότη: "Κάτω σ'αυτούς τους τιποτένιους δρόμους, πρέπει νά πάει ένας άνθρωπος πού δέν είν'ό ίδιος τιποτένιος, πού δέν είναι ούτε διεφθαρμένος ούτε φοβιτσιάρης... Πρέπει νάνα ή καλύτερος άνθρωπος στόν κόσμο του και άρκετά καλός για όλον τόν κόσμο... "Αν ύπάρχαν πολλοί σάν κι αυτόν, ό κόσμος θάταν ένας ασφαλής τόπος νά ζεΐ κανείς σ' αυτόν, χωρίς και νά χρειάζεται νά γίνει κωθός για ν'άξιζει νά ζεΐς σ' αυτόν".

Στήν πράξη όμως, ό Μάρλοου δέν είναι τόσο άγνός ή δυνατός ή έμπιστος. "Ένας συνειδητός Ιδεαλιστής ξερεί πώς ή κοινωνία στό σύνολό της δέν μπορεί ν'αλλάξει, άν και μερικοί άνθρωποι μπορεί νά βοηθηθούν, και ότι, παρόμοια, "ή έρευνά του για τήν κρυμμένη αλήθεια" θά βγάλεϊ στήφωρα περισσότερα άπό κείνα πού θά έπιθυμούσε κανείς, συμπεριλαμβανομένου και του πελάτη του. 'Ο Μάρλοου είναι κάπως διεφθαρμένος γιατί ή πρέπει νά έρθει σέ έπαφή μέ τή διαφθορά ή νά καταστραφεί. Στ'αλήθεια τρωτός, μπορεί νά

εμπαίζεται και να βλάπτεται, αλλά διατηρεί την μικρή ἀρετή τῆς ξεροκεφαλιάς. Εἶναι ἕνας μοναχικός κι ἕνας πού χάνει ἔχει λίγα λεφτά, μερικούς φίλους και λιγότερη εὐχαρίστηση. Δέν μπορεί νά ἐμπιστευτεῖ κανέναν, γιατί ἀκόμα και οἱ ἀθῶοι πού βρίσκει μπροστά του ἔχουν κι αὐτοὶ κάποια ἐπιτήδευση. Ἡ ἔρευνά του περιλαμβάνει τό ξεφλούδισμα τῆς ψευτιᾶς χρησιμοποιώντας τόν ἴδιο του τόν ἑαυτό ὡς καταλύτη: διεισδύει σέ μιὰ ἀβέβαιη κατάσταση, οἱ δυναμικές τῆς ὁποίας τοῦ εἶναι ἀγνωστες, και τὴν ταράζει μέ ὑπαινιγμούς και κατηγορίες τεντώνοντας ἕνα νεῦρο ἐδῶ, πετώντας μιὰ σπόντα ἐκεῖ, ἐλπίζοντας πῶς θά συμβῆ μιὰ ἀντίδραση, πού ὅμως δέν θά ξεσπάσει ἐπάνω του.

Σταδιακά, τό αἰνιγμα τοῦ ἐγκλήματος λύνεται κι ὁ δρόμος ἀποκαλύπτεται. "Ὅλα τὰ μυστήρια μοιάζει νά τείνουν σ'αὐτό τό ἀπλό ἀλλά ἱκανοποιητικό σημεῖο. Ἀλλά ἐδῶ, ἡ τελική ἔμφαση δέν βρίσκεται στὴν ταυτότητα τοῦ δολοφόνου ἢ στὶς μεθόδους του, ἀλλά σ'ὅ,τι ἀποκαλύπτεται γιὰ τὴν ἀνθρώπινη φύση, γιὰ τὰ πράγματα πού οἱ ἀνθρώποι διαλέγουν νά κάνουν ἢ ὀδηγοῦνται σ'αὐτὰ ἢ ὑπομένουν.

Συχνά ὁ Τσάντλερ ἀφήνει τὴν ἐντύπωση μιᾶς πλατιᾶς ἐνοχῆς τῶν ἀνθρώπων, τῆς περίπλοκης εὐθύνης και τῆς ἀνεξήγητης δυναμικότητος τῆς ἀνθρωπότητος. Αὐτὰ πού ἀνακαλύπτει ὁ Μάρλοου δέν εἶναι ποτέ ὅλα και σπάνια εἶναι ἐντελῶς ἀρκετὰ ἀπομένει πάντα μιὰ μικρὴ ἀνασύνθεση, μιὰ δοκιμαστική ἀποκάλυψη, μιὰ ἀνολοκλήρωτη ἐνόραση.

Ἔτσι λοιπόν, ἐμφανίζεται ἡ φαντασία: στὴν ὑπερβολή τοῦ μελοδράματος, στὴ λύση τοῦ μυστηρίου, στὸν ρομαντικοποιημένο ἥρωα πού εἶναι μορφωμένος, ἔχει ἐνδιαφέρον και εἶναι πολὺ ἐλκυστικά μοναχικός. Ἔτσι μπορούμε ἐν μέρει νά ὑπερασπιστοῦμε τὴν πραγματικότητα τοῦ Μάρλοου πάνω στὴ βάση ὅτι κι ὁ ἴδιος ὁ Τσάντλερ εἶχε πολλὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικά τοῦ ἥρωά του. Περιγράφεται σάν "ἕνας εὐαίσθητος, σχεδόν τρυφερός ἀνθρώπος" μέ "μιὰ δόση τοῦ παλιότερου κατεστημένου", ὁ Τσάντλερ ἐπίσης εἶχε "μιὰ ἀνήσυχη παρατηρητικότητα γιὰ τὴν ἀνθρώπινη ἠθική κατάπτωση" ἀπ'ὅπου ἀπορρέουν "τά σαρκαστικά σχόλια στὴν ὀμιλία τοῦ Μάρλοου πού μᾶς σκλαβώνουν τόσο..... Τό γράψιμό του και οἱ διάλογοι εἶναι σπανίως εὐδιάκριτα. "Ὁ Φίλιπ Μάρλοου κι ἐγώ" κάποτε ἔγραψε, "δέν περιφρονοῦμε τίς προνομιοῦχες τάξεις ἐπειδὴ ζοῦν στὴν πολυτέλεια και ἔχουν λεφτὰ· τίς ξεχωρίζουμε ἐπειδὴ εἶναι κάλπικες".

Paul Jensen

(ἀπ'τό περιοδικό Film comment
Νοέμβριος 1974).

Μετάφραση: Ἀφροδίτη Κοτζιά

ΟΙ ΑΠΟΓΟΝΟΙ ΤΟΥ ΦΙΛΜ ΝΟΥΑΡ

"Μιά σφαίρα, ένα αντίο" (The Long Goodbye) του Ρόμπερτ Άλτμαν

.... Πρέπει λοιπόν να συμπεράνουμε πώς ο Μάρλοου είναι ένας άναχρονιστής. Ό αντι Μάρλοου του Ρόμπερτ Άλτμαν στο "Μιά σφαίρα, ένα αντίο" έχει αυτή την προσέγγιση. Έδω, πάλι, τό μυθιστόρημα φτάνει μέχρι τόν καιρό μας, αλλά αυτή τή φορά ο Μάρλοου έχει αλλάξει. Έφοδιασμένος όπως πάντα μ'ένα παλιό αυτοκίνητο και γερασμένα ιδανικά, είναι ολοφάνερα άνίκανος να λειτουργήσει στο παράλογο (μάλλον, παρά άπειλητικό) κοινωνικό περιβάλλον πού στήνει γύρω του ο Άλτμαν.

"Όπως διαγράφεται από τόν Έλιοτ Γκούλντ, ο Μάρλοου είναι σχεδόν έντελώς παθητικός και περιφέρεται σέ μιá θολούρα σάν να μήν έχει άκόμα ξυπνήσει από έναν βαθύ ύπνο. Δεισιδύει άνάμεσα σέ γεγονότα στά όποια δέν προσφέρει σχεδόν τίποτα χωρίς να μοιάζει μέ καταλύτη, μουρμουρίζει στόν έαυτό του, άσχετα άπ'τό τί έχει συμβεί μόλις πριν λίγο "Είναι εντάξει μέ μένα". Στήν τελική του συνάντηση ό Τέρρυ Λένοξ, ένας φίλος πού τόν έχει εκμεταλλευτεί, τού λέει: "Είσαι γεννημένος για να χάνης". Αύτή ή φράση θά ταίριαζε στόν αυθεντικό χαρακτήρα, αλλά έδω δέν είναι άρκετά κατάλληλη: ύπάρχει τεράστια διαφορά άνάμεσα στο νάσαι χαμένος και νάσαι ήττημένος. Ό Μάρλοου του Άλτμαν έχει ήττηθεί και παραδοθεί.

Άλλά τό χιοϋμορ του Άλτμαν, τά πρόσωπα και τά γεγονότα, κάνουν να φαίνεται πώς δέν έχει κανένα νόημα ή παράδοση του Μάρλοου, γιατί έχει παραδοθεί στο τίποτα. Για παράδειγμα, τά σχόλια του για τά ρούχα του μπράβου μπορεί νάναι σχεδόν σωστά για τόν χαρακτήρα του Μάρλοου, αλλά σ'αυτό τό φίλμ ό μπράβος εύχαριστá τόν Μάρλοου για τίς προτάσεις του άντί να τόν επιπλήττει για τήν προπέτειά του. Ένω στο μυθιστόρημα ό κύριος εγκληματίας ήταν ένας άπειλητικός Μεξικάνος "πού προκαλοϋσε τό σεβασμό όταν έμπαινε κάπου" έδω ό Μάρκ Ράιντελ τόν παίζει σάν σέ Έβραϊκή κωμωδία μέ παράλογες έκρήξεις βίας.

Στό "Μιά σφαίρα, ένα αντίο" λείπει ή αίσθηση τής πραγματικής άπειλής και τής ματαιότητας πού θά χρειαζόταν για να κατεβάσει τόν Μάρλοου σ' αυτό τό επίπεδο. Και σέ τί καταλήγει στο τέλος; Συνειδητοποιώντας πώς ή μόνη λύση στήν άτέλειωτη άπογοήτευση και προδοσία είναι ό θάνατος, σκοτώνει έν ψυχρῶ τόν Τέρρυ Λένοξ, και μετά συνεχίζει χαρούμενος τό δρόμο του. Ό Άλτμαν έχει άπορρίψει τίς άρετές του παραδοσιακού Μάρλοου, αλλά τίς έχει άντικαταστήσει μ'ένα άκόμα πιό άπλοποιημένο "μυθικό" στερεότυπο, κάνοντάς τον μερικές στιγμές σάν τόν Βρώμικο Χάρρυ.

Έκτός από τίς καλές στιγμές, οί περισσότερες από τίς όποιες έχουν λίγο να κάνουν μέ τόν Τσάντλερ, ή μυθοπλασία στο "Μιά σφαίρα, ένα αντίο" ένός σχετικά ρεαλιστικού χαρακτήρα καταλήγει στο να προσφέρει ένα άκόμα λιγώτερο ίκανοποιητικό άποτέλεσμα.

Ό Άλτμαν βάζει στή θέση τών ζωντανῶν παρομοιώσεων τών Τσάντλερ - Μάρλοου βλακῶδεις έκφράσεις σάν ένα σχόλιο πού κάνουν οί άστυνομικοί: "όλοι μαζεμένοι σάν μιá μεγάλη τσάντα μέ σκατά".

.... Ό "Μακρύς άποχαιρετισμός" (είναι ό τίτλος του μυθιστορήματος του

Τσάντλερ, απ' όπου βγήκε και τό σενάριο τῆς ταινίας τοῦ "Άλτμαν μέ ὀμώνυμο τίτλο: The long goodbye = Μακρὺς ἀποχαιρετισμὸς καί ὁ ἑλλ. τίτλος πού δόθηκε στήν ταινία εἶναι τό "Μιά σφαῖρα, ἕνα ἀντίο" Στμ.), γραμμένους κατά τή διάρκεια τῆς μακρίας ἀρρώστιας τῆς γυναίκας τοῦ Τσάντλερ, δέν εἶναι τόσο σφιχτό μυθιστόρημα σάν αὐτά πού προηγήθηκαν, καί σ' αὐτό ὁ Μάρλοου κινεῖται μέσα σέ μιά ἐξαιρετική πίκρα καί αὐτολύπηση εἶναι ἕνα ἔργο μέ μεγαλύτερη ἀπ' τήν συνηθισμένη ἀπογοήτευση καί γιά τόν Μάρλοου καί γιά τόν Τσάντλερ. "Ὅπως εἶπε ὁ συγγραφέας γιά τό βιβλίο, "κάποιος μεγαλώνει, κάποιος γίνεται περίπλοκος καί χάνει τή σιγουριά του, κάποιος ἀρχίζει νά ἐνδιαφέρεται γιά ἠθικά διλήμματα, μᾶλλον, παρά ποιός σκότωσε ποιόν...Μ' ἐνδιέφεραν οἱ ἄνθρωποι, αὐτός ὁ παράξενος διεφθαρμένος κόσμος μας, καί πῶς ὀποιος ἄνθρωπος προσπαθεῖ νά'ναι τίμιος, φαίνεται στό τέλος συναισθηματικός ἢ ἀπλῶς ἀνόητος". Τό μυθιστόρημα, ἄν εἶχε γυριστεῖ σέ πιστή ἀπόδοση, θά μπορούσε νά εἶχε ἀκόμα ἐκφράσει τόν στόχο πού φαίνεται νά ἔχει καί ὁ "Άλτμαν, γιατί σ' αὐτό ὁ Μάρλοου εἶναι πολύ κουρασμένος καί κοντά στήν ἡττα, καί ἡ ἀτμόσφαιρα ἐκφράζει παρακμασμένα αἰσθήματα καί διαβρωμένες σχέσεις. Ἄλλά γυρισμένο μ' αὐτόν τόν τρόπο θά σήμαινε ὅτι ἀσχολιόταν μέ τούς ἄνθρώπους καί τόν κόσμο τους, μιά αἴσθηση πού ὁ "Άλτμαν ἦταν ἀνίκανος νά καταφέρει.

"Ἴσως ὁ "Άλτμαν, καθώς πιστεύει, νά κατάφερε νά σκοτώσει τόν Φ. Μάρλοου, χρησιμοποιώντας μονάχα τό τελευταῖο μεγάλο μυθιστόρημα τοῦ Τσάντλερ. Ἄλλά ἀκόμα κι ἄν ὁ ἥρωας τοῦ Τσάντλερ πέθανε, ἡ ἀπελπισμένη του ὄψη θά ἀκολουθῆσει μιά δυνατή καί πειστική πορεία. Μιά πιστή μεταφορά τοῦ "Μιά σφαῖρα, ἕνα ἀντίο" στόν κινηματογράφο θά ἔπιανε σίγουρα ἕναν κόσμο πού περιγράφηκε τέλεια ἀπό τόν Τσάντλερ στά 1945, ἀλλά καί πού εἶναι ἀκόμα σύγχρονος — ἕνας κόσμος "στόν ὁποῖο οἱ γκάγκστερς μποροῦν νά κυβερνοῦν κράτη καί σχεδόν νά κυβερνοῦν πολιτείες, στόν ὁποῖο τά ξενοδοχεῖα, οἱ πολυκατοικίες καί τά διάσημα ἐστιατόρια ἀνήκουν σέ ἄνθρώπους πού ἀπόκτησαν τά λεφτά τους στά μπουρδέλα, στόν ὁποῖο μιά στάρ μπορεῖ νάναί ὁ κινητήριος δάκτυλος γιά τόν ὄχλο καί ὁ ὠραῖος ἄντρας κάτω στό χῶλλ εἶναι ὁ ἀρχηγός τῶν πολυἀριθμῶν ἀναταραχῶν" ἕνας κόσμος ὅπου ἕνας δικαστής μ' ἕνα κελλάρι γεμάτο μποτίλλες μπορεῖ νά στείλει κάποιον στή φυλακή ἐπειδὴ εἶχε μισό λίτρο στήν τσέπη του, ὅπου ὁ δήμαρχος τῆς πόλης σου μπορεῖ νά χρησιμοποιήσει τό φόνο σάν μέσο γιά νά βγάλει λεφτά, ὅπου κανεῖς δέν μπορεῖ νά περπατᾷ σ' ἕνα σκοτεινὸ δρόμο ἀσφαλῆς, γιατί ὁ νόμος καί ἡ τάξη εἶναι πράγματα πού λέγονται ἀλλά δέν ἐφαρμόζονται" ἕνας κόσμος ὅπου μπορεῖς νά εἶσαι μάρτυρας μιᾶς ληστείας μέρα, καί νά βλέπεις ποιός τήν κάνει, ἀλλά σίγουρα θά ἀπομακρυνθεῖ καί θά χαθεῖ μέσα στό πλῆθος χωρὶς νά πεῖς τίποτα σέ κανέναν, γιατί οἱ ληστεῖς μπορεῖ νά ἔχουν φίλους μέ μακρὰ ὄπλα, ἡ ἀστυνομία μπορεῖ νά μή δεχτεῖ τήν κατάθεσή σου, καί, ἐν πάσει περιπτώσει, ὁ δικηγορῖσκος τῆς υπεράσπισης θά εἶναι ἐλεύθερος νά σ' ἐξευτελίσει καί νά σέ δυσφημίσει στό δικαστήριο, μπροστά σέ ἐπίλεκτους βλάκες" τούς ἐνόρκους, καί χωρὶς καμιά ἄλλη ἐκτός ἀπό τήν "γιά τά μάτια" ἀνάμειξη τοῦ πολιτικοῦ δικαστή. Δέν εἶναι ἕνας ὠραῖος κόσμος, ἀλλά εἶναι ὁ κόσμος μέσ τόν ὁποῖο ζοῦμε".

.... Καί πραγματικά, ή προσαρμογή αὐτῆς τῆς ἰδιαίτερης ταινίας τοῦ "Άλτμαν στέκεται λιγώτερο καλά - σέ μιά πρώτη ματιά - ἀκό ἐκεῖνη τῆς προηγούμενης δουλειᾶς του.

.... Ὁ Μάρλοου ὑφίσταται, καί οἱ χαρακτήρες καί οἱ σχέσεις στό μυθιστόρημα "Μακρὸς ἀποχαιρετισμός" εἶναι ἀρκετὰ λογικό ὅτι ἡ μορφή πού πήραν ὅταν προσαρμόστηκαν δέν θά μπορούσαν νά ἀποδοθοῦνχωρίς πόνο καί δυσάρεσκια.

Δέν λέμε πῶς ὁ "Άλτμαν ἔπρεπε νά μείνει κατά γράμμα πιστός στόν Τσάντλερ, ἀλλά ὑποθέτω πῶς ἂν πρόκειται νά καταδείξεις πῶς ὁ συγγραφέας εἶναι ἐκτός ἐποχῆς καί πῶς ἡ ὀπτική του εἶναι ἀπατηλή, δέν μπορείς νά περιμένεις νά σ'ἐπαινέσουν -ἢ ν'ἀποδείξεις κάτι μ'αὐτό- ἂν παραμορφώσεις αὐτό πού κριτικάρεις καί μετά τό δείχνεις καί λές: "Ά, τί χαζό πού εἶναι!" Ἔνα παράδειγμα: δείχνοντας στό κοινό, κι ὄχι στόν Μάρλοου, ὅτι οἱ ἀρθρώσεις τοῦ Τέρρυ Λένοξ εἶναι ἄγριες ἀπό τά χτυπήματα πού ἔχει δώσει στή γυναῖκα του, ὁ Μάρλοου μοιάζει, μέ μιά ματιά, πιό χαζός ἀπ'ὅσο εἶναι πραγματικά πιστεύοντας τόν φίλο του. Ἔνα ἄλλο: ὑποβιβάζοντας τόν Ρότζερ Γουέιντ τόν ταραγμένο ἀλλά εὐφράδη νοβελίστα σ'ένα βάρβαρο πού δέν μπορεῖ νά πεί δυό κουβέντες.

(ἀπ'τό περιοδικό Film comment,
Νοέμβριος 1974)

Μετάφραση: Ἄφροδίτη Κοτζιά

Ἡ πόλη τοῦ κινηματογράφου: ὁ παράδεισος τῶν ἀλητῶν

....Τό 1945 ὁ "Εντμοντ Γουίλσον συνόψισε πειστικά τό ἔργο τοῦ Ρ. Τσάντλερ ὅταν εἶπε γιά τό "Ἄντιο, ὁμορφούλα μου" (Farewell my lovely), "δέν ἔχουμε ἐδῶ ἀπλῶς ἕναν γρίφο ἀλλά μιά κατάσταση δυσφορίας ἀντιληπτή ἀπό τόν ἀναγνώστη, ὁ τρόμος μιᾶς κρυμμένης συνωμοσίας πού συνεχῶς μεταβάλλεται περίπλοκα καί ἀπρόσμενα.... Μόνο στό τέλος αἰσθάνομαι τήν γνωστή ψυχολογική πίεση τῶν ἱστοριῶν μυστηρίου-ἐγκλήματος - γιὰτί μόνο ἐκεῖ, ὅπως τόσο συχνά συμβαίνει, ὅταν ἐπιτέλους φτάνουμε στή λύση τοῦ μυστηρίου, αὐτή δέν εἶναι οὔτε ἐνδιαφέρουσα οὔτε ἀληθοφανής. Ἄποτυχαίνει νά δικαιώσει τή συναρπαστικότητα τῶν γεγονότων πού προηγήθηκαν καί αἰσθάνομαι πάντα σάν νά μέ ξεγέλασαν".

Δεσμευμένος ἀπό τό κατεστημένο φτηνό γράψιμο, ὁ Ρ. Τσάντλερ δέν βρῆκε ποτέ τόν τρόπο νά πιάσει αὐτή τή δύσφορη κατάσταση. Ἄλλά ὁ Ρ. Ἄλτμαν τό καταφέρνει στό "Μιά σαῖρα, ἕνα ἀντίο" (The long good bye) βασισμένο στή νουβέλα τοῦ Τσάντλερ πού ἔγραψε τό 1943. Ἡ ταινία εἶναι τοποθετημένη στήν ἴδια πόλη, στό Λός Ἄντζελες ἀλλά 20 χρόνια ἀργότερα. Ἡ διαφορά δέν εἶναι ἀπλῶς ἡ αὔξηση τῆς ἀμοιβῆς τῶν ἰδιωτικῶν ντέντεκτιβ ἀπό 25 σέ 50 δολλάρια τή μέρα ἀλλά ἡ ἐπαναθέωση τοῦ βιβλίου καί τοῦ κινηματογραφικοῦ εἴδους. Ὁ Ἄλτμαν πού δουλεύει μέ τό ὑποσυνειδητό του περισσότερο ἀπό ὅποιονδήποτε ἄλλον σκηνοθέτη, μᾶς λέει βέβαια μιάν ἀστυνομική ἱστορία, ἀλλά τό κάνει πανυγηρικά - εἶναι μιά μεγαλεπίβολη μομφή γιά τόν

Τσάντλερ, τόν κινηματογράφο καί τή βρωμιά τοῦ Λός "Αντζελες. Ἡ ταινία δέν εἶναι μόνο μιὰ ἀτυνομική ταινία μέ ἰδιωτικό ντέντεκτιβ — εἶναι ἡ ταινία του γιά τό Χόλλυγουντ, μέ σκηνικό ἕναν περίπλοκο κόσμο, μιὰ ζωή ἔντονα ἐπηρεασμένη ἀπό τό σινεμά, τό Λός "Αντζελες.

Στό Λός "Αντζελες μπορεῖς νά ζήσεις μ' ὅποιον τρόπο θέλεις· εἶναι τό μορντέλο τῶν φαντασιώσεων ὅπου μπορεῖς νά ζήσεις ὅποια φαντασίωση σοῦ ἀρέσει. Μπορεῖς ἐπίσης νά ζήσεις καλά χωρίς νά'σαι πλούσιος, κι αὐτός εἶναι ὁ βασικός λόγος τῆς συρροῆς τοῦ κόσμου ἐκεῖ. Σ' αὐτήν τήν πόλη — ἕνα πάρο διασκέδασης τῶν καταφερτζήδων καί τῶν ξεριζωμένων, μιὰ πόλη φημισμένη σάν ὁ τόπος ὅπου μπορεῖς νά τά ξεπουλήσης ὅλα — τοποθέτησε ὁ Ρ. Τσάντλερ τόν ἀδιάφθορο ἱπότη τοῦ Φ. Μάρλοου μέ τίς σταθερές ἀρχές. Ἄπαντώντας σ' ἕνα γράμμα τό 1951, ὁ Τσάντλερ ἔγραψε "ἐάν τό νά ἐπαναστατεῖς σέ μιὰ διεφθαρμένη κοινωνία ἀποτελεῖ ἔνδειξη ἀνωριμότητας, τότε ὁ Φ. Μάρλοου εἶναι ὑπερβολικά ἀνώριμος. Ἐάν τό νά βλέπεις τή βρωμιά ἐκεῖ πού πραγματι ὑπάρχει, ἀποτελεῖ ἔνδειξη μή κοινωνικῆς προσαρμογῆς τότε ὁ Φ. Μάρλοου εἶναι κοινωνικά ἀπροσάρμοστος. Φυσικά ὁ Μάρλοου εἶναι ἀποτυχημένος καί τό γνωρίζεις. Εἶναι ἀποτυχημένος γιατί δέν ἔχει λεφτά... Πολλοί καλοί ἄνθρωποι ἦταν ἀποτυχίες γιατί τά ἰδιαίτερα χαρίσματα πού εἶχανε δέν ταίριαζαν σ' ἐκεῖνη τήν ἐποχή κι ἐκεῖνο τόν χώρο". Καί προειδοποίησε: "Ἄλλά πρέπει νά θυμᾶστε πάντα πώς δέν εἶναι ὑπαρκτό πρόσωπο. Εἶναι πλάσμα τῆς φαντασίας. Βρίσκεται σ' αὐτήν τήν παρεξηγήσιμη θέση γιατί ἐγώ τόν ἔβαλα ἐκεῖ. Στήν πραγματική ζωή ἕνας ἄνθρωπος μ' αὐτόν τόν χαρακτήρα δέν θάταν πιά ἰδιωτικός ντέντεκτιβ ἀλλά βοηθός στό πανεπιστήμιο". "Ἐξί μῆνες ἀργότερα ὅταν ὁ ἐκδότης του τοῦ ἔκανε κακή κριτική γιά τό πρῶτο γράψιμο τοῦ "Μακρού ἀποχραιτισμοῦ" ὁ Τσάντλερ ἔγραψε: "Δέν μ' ἐνδιαφέρει ἄν δέν ὑπάρχει μυστήριο, ἐνδιαφέρομαι γιά τούς ἀνθρώπους, γι' αὐτόν τόν παράξενο καί διεφθαρμένο κόσμο πού ζοῦμε καί πώς ὁ ὅποιοσδήποτε θά προσπαθῆσει νά εἶναι τίμιος μᾶς φαίνεται στό τέλος συναισθηματικός ἢ ἀπλῶς ἀνόητος".

Αὐτή ἀκριβῶς ἡ συναισθηματική ἀνοησία εἶναι ἡ ἀφειρηρία γιά τήν ταινία τοῦ "Άλτμαν. Ὁ Μάρλοου ("Ἐλιωτ Γκούλτ) εἶναι ἕνας πικρόχολος, ἀπεγνωσμένος ἱπότης πού σέρνεται. Κάνει τόν σφῆρ, τό παιδί γιά τά θελήματα, χρησιμοποιεῖται, ἐξαπατᾶται, παραδίνεται. Εἶναι ὁ εὐγενῆς τρελλός σ' ἕναν διεφθαρμένο κόσμο — ὁ ἀνυποψίαστος —. Δέν εἶναι χαζός καί εἶναι ἐπίσης ἀρκετά συμπαθής, ἀλλά ἡ ἱπποτική του πανοπλία ἔχει καταρεύσει καί ὁ ρομαντισμός — τοῦ Μπόγκαρτ ὡς Μάρλοου ἔχει ἐξατμιστεῖ. Ὁ "μοναχικός ἰδεολόγος τῆς πόλης μέ τά ποντίκια" γίνεται αὐτός πού νομίζει πώς εἶναι δυνατός καί ἔξυπνος. (Ἐξακολουθεῖ νά ὀδηγεῖ μιὰ Λίνκολν Κοντινένταλ τοῦ 1948 καί προσπαθεῖ νά συμπεριφέρεται σάν τόν Μπόγκαρτ). Δέν ξέρει τή ζωή πράγμα πού γνωρίζουν λίγο πολύ ὅλοι οἱ ὑπόλοιποι· ἀκόμα κι ἡ ἀτυνομία ξέρει γιά τήν ὑπόθεση στήν ὁποία εἶναι ἀναμιγμένος περισσότερο ἀπ' αὐτόν. Κι ὅμως εἶναι ὁ μόνος πού ν ο ι ἄ ζ ε τ α ι . Αὐτή εἶναι ἡ ἀληθινή του ἀθωότητα, κι ἐκεῖνο πού ἐμποδίζει τήν ταινία νάναί σκληρή καί πρόστυχη εἶναι ἡ τρελλή γλύκα τῶν χαλαρῶν του χειλιῶν.

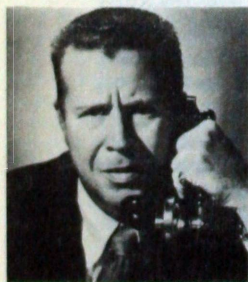
Ὁ "Άλτμαν λέει ἀντίο στόν ἥρωα ἰδιωτικό ντέντεκτιβ μ' ἕνα τρόπο κωμικό, μελαγχολικό καί γεμάτο θλίψη. Εἶναι σάν νά καθαρίζεις τό σπίτι σου

καί νά πετᾶς ἔξω πράγματα πού ξέρεις πώς κάποτε θά σοῦ λείψουν. Τό "Μιά σφαῖρα, ἕνα ἀντίο" φτάνει σ' ἕνα σατυρικό ἀδιέξοδο καί δίνει μέ χάρη τό τελευταῖο φιλί στό εἶδος τῶν ταινιῶν μέ ἰδωτικούς ντέντεκτιβ. Ὁ Ἄλτμαν κάνει παραλλαγές πάνω στό θέμα τοῦ Τσάντλερ, ὅπως ὁ Τζών Οὐίλλιαμς κάνει παραλλαγές πάνω στό τραγούδι τοῦ τίτλου πού εἶναι μιά τρυφερή μπαλάντα σέ μιά σκηνή, ἕνα μοιρολόι σέ μιά ἄλλη. Ἡ μουσική τοῦ Οὐίλλιαμς εἶναι μιά παρωδία τῆς κατάχρησης τῆς μουσικῆς στόν κινηματογράφο, καί μιά ἐπίδειξη τοῦ πόσο ταιριαστό μπορεῖ νά γίνεται ἕνα θέμα ἀνάλογο μέ τή σκηνή.

.... Ὁ Ρ. Ἄλτμαν εἶναι ἀπλός, ἀλλά περίπλοκος. Δέν μπορεῖ ποτέ νά ξέρεις τίθά συμβεῖ στήν ταινία του ὁ πληθωρισμός του ξεκινᾷ κάπου πέρα ἀπ' τή λογική. Μιά ταινία τοῦ Ἄλτμαν δέν πρέπει ὑποχρεωτικά νά εἶναι μεγάλη γιά νά εἶναι ἀπολαυστική. Πιάνει πολλά θέματα, περισσότερο ἀπ' ὅσα μπορούμε νά παρακολουθήσουμε καί πού οὔτε κι αὐτόν τόν ἐνδιαφέρουν ἀπόλυτα. Μᾶς ἐρεθίζει μέ τρόπους πού μᾶς προκαλοῦν ἐκπληξη. Στό "Μιά σφαῖρα, ἕνα ἀντίο" ὑπάρχουν κλιμακώσεις χωρίς αὐτό νά σημαίνει πώς τάμεταξύ τους κομμάτια δέν εἶναι ἐξίσου ἱκανοποιητικά. Ἀσχολεῖται καί μέ τήν ὑπόθεση καί μέ τούς ἀνθρώπους, κι ἔτσι καί τά δυό ἀποχτοῦν ἴσο ἐνδιαφέρον..... Ἴσως ὁ λόγος γιά τόν ὅποιο μερικοί ἀνθρωποὶ δυσκολεύτηκαν νά πιάσουν τό μῆκος κύματος τοῦ Ἄλτμαν εἶναι ὅτι ὁ ἴδιος εἶναι ἀνίκανος νά ὑπερδραματοποιεῖ τά γεγονότα. Δέν μᾶς πιέζει. Ἀκόμα καί σ' αὐτήν τήν ταινία δέν προωθεῖ τήν παρακμή. Δέν δημιουργεῖ τήν ἔνταση τοῦ ἀγχους ὅπως ἔγινε στόν "Κάουμπόυ τοῦ μεσονυκτίου" ἢ στό "Σκοτώνουν τ' ἄλλαγα ὅταν γεράσουν...".

(Ἀπ' τό βιβλίο Reeling τῆς
Pauline Kael)

Μετάφραση: Λιάνα Οἰκονόμου



ΝΤΙΚ ΠΑΟΥΕΛ



ΧΑΜΦΡΕΨ ΜΠΟΓΚΑΡΤ

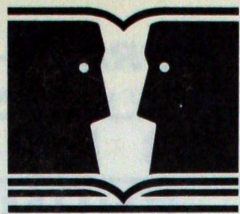


ΡΟΜΠΕΡΤ
ΜΟΝΤΓΚΟΜΕΡΥ



ΕΛΛΙΟΤ ΓΚΟΥΛΑΝΤ

ΤΑ ΠΟΛΛΑΠΛΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ ΜΑΡΛΟΥ



διαλογος

■ Βιβλία

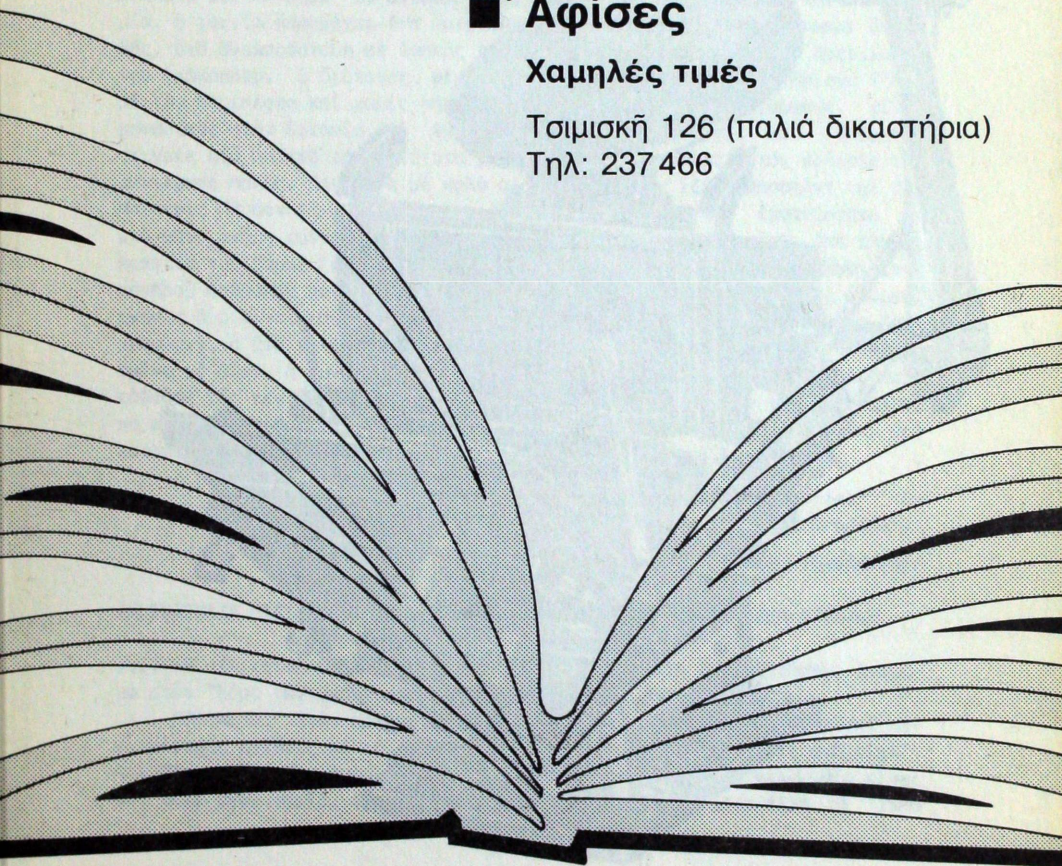
(Θέατρο, Κιν/φος, Λογοτεχνία
Ιστορία, Ψυχολογία, Οικονομία,
Παιδικό βιβλίο κλπ.)

■ Δίσκοι

■ Αφίσες

Χαμηλές τιμές

Τσιμισκή 126 (παλιά δικαστήρια)
Τηλ: 237 466



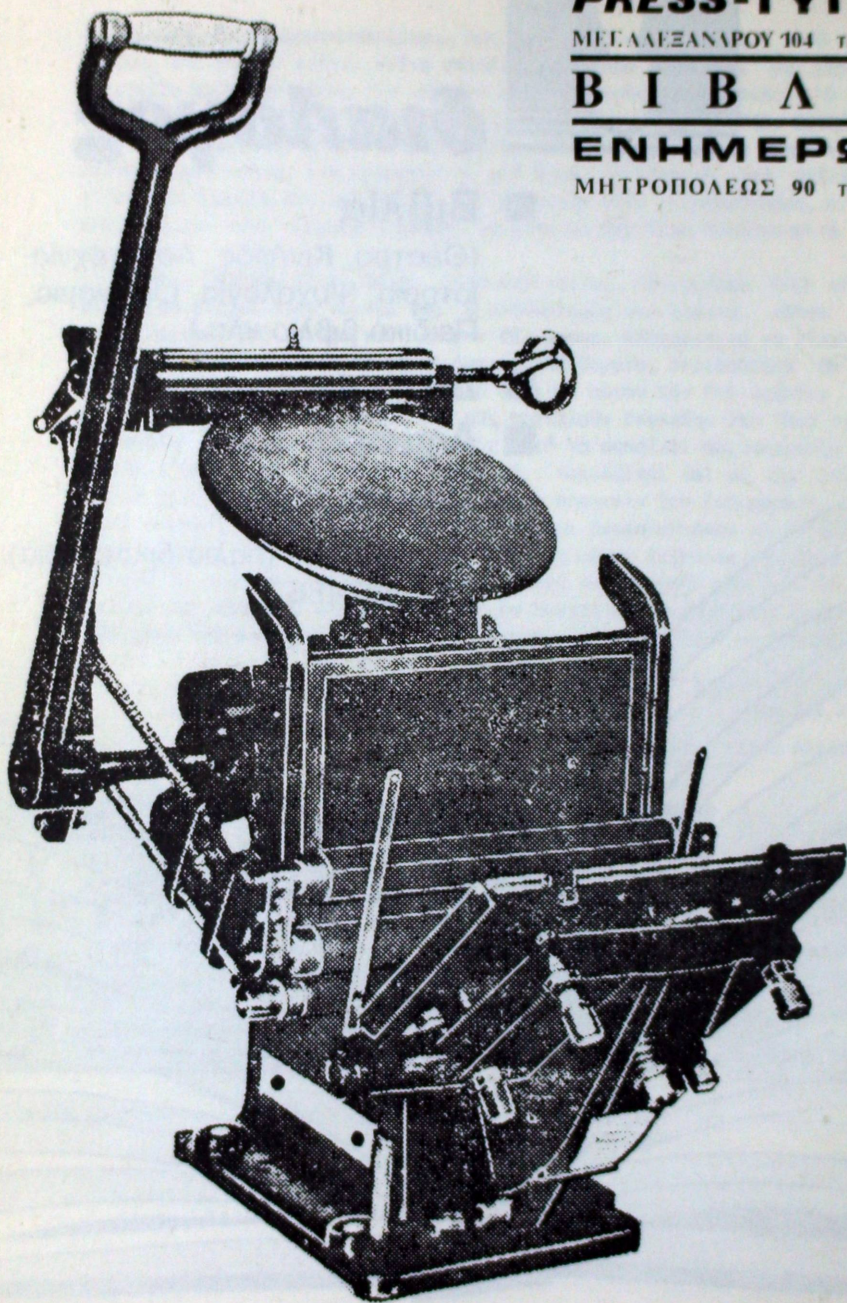
PRESS-ΤΥΠΟΣ

ΜΕΓ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 104 ΤΗΛ. 235.736

Β Ι Β Λ Ι Α

Ε Ν Η Μ Ε Ρ Ω Σ Η

ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ 90 ΤΗΛ. 60.412



"Ο ΝΟΜΟΣ ΤΩΝ ΓΚΑΝΓΚΣΤΕΡ" (FORCE OF EVIL)

Η.Π.Α., 1949

Παραγωγή: Μπόμπ Ρόμπερτς, Τζών Γκάρφηλντ, Σκηνοθεσία: "Άμπρααμ Πολόνσκυ, Φωτογραφία: Τζώρτζ Μπάρνς, Σενάριο: "Άμπρααμ Πολόνσκυ, "Άϊρα Γούλφερτ, Μουσική: Νταϊήβιντ Ράσκιν, Βοηθός σκηνοθέτη: Ρόμπερτ "Ωλντριτζ, Μοντάζ: Γουώλτερ Τόμσον, Ντεκόρ: Ρύτσαρντ Ντέη, "Έντουαρντ Μπόϋλ. Έρμηνεία: Τζών Γκάρφηλντ, Τόμας Γκομέζ, Μπεατρίξ Πήρσον, Ρόϋ Ρόμπερτς, Μαίρη Γουϊντσον. Διάρκεια: 90'.

Μιά απ'τίς σημαντικότερες ταινίες τής δεκαετίας του '40 είναι "Ο νόμος τών γκάνγκστερ" ή "Η δύναμη του κακού" (Force of Evil, 1949) σε σενάριο καί σκηνοθεσία του "Άμπρααμ Πολόνσκυ, πού ήταν κι'αυτός ένα από τά θύματα τής μαύρης λίστας του Μακαρθισμού βασιμμένη στό μεγάλο καί πολύπλοκο μυθιστόρημα "Οί άνθρωποι του Τάκερ" πού άσχολείται μέ τήν παρανομία, ή ταινία παραμένει ένα άριστούργημα — ποιητική, λιτή, άμορφα άκριβής, μιά άναπαράσταση σε ύψηλης ποιότητας προσωπικό ύφος του "Άμερικάνικου ύπόκοσμου. "Ο διάλογος, μέ τίς επαναλήψεις του σε στυλ Τζαίημς Τζόϋς μέ τόν περίπλοκο καί χωρίς σημεία στίξεως χωρισμό σε παράγραφους, είναι μοναδικός στήν Ιστορία του "Άμερικάνικου κινηματογράφου, καί υπάρχουν στιγμές πού άποκτá τήν ποιότητα μιás άρχαίας τραγωδίας, μιás ποίησης τής μοντέρνας πόλης. Παιγμένη μέ πολύ αίσθημα από τόν Τζών Γκάρφηλντ καί τήν Μπεατρίξ Πήρσον (ένα παράξενο, μικροσκοπικό κορίτσι πού έμφανίστηκε σε μιά μόνο άκόμη ταινία) "Ο Νόμος τών Γκάνγκστερ" κυριαρχείται από τήν ήθοποιία του Τόμας Γκομέζ, τυραννικά βίαιου καί ύστερικού στόν ρόλο ενός χονδροϋ άνθρώπου πού μπλέκεται στό κόλπο. Καί, άνάμεσα σε πολλές άμορφες σκηνές δυό είναι πού ξεχωρίζουν: ή δολοφονία ενός λογιστή (Χόουλαντ Τσάμπερλεν), σ'ένα κελλάρι, τά γυαλιά του θρούψαλα, τό πρόσωπό του πιτσιλισμένο μέ αίμα, ή φωνή του νά κλαψουρίζει μέσα σε πανικό καί ή τελευταία κάθοδος τής κεντρικής νεανικής φιγούρας, πού παίζεται από τόν Γκάρφηλντ, νά κατεβαίνει άμέτρητα σκαλοπάτια — γιά νά χαθεί σ'αυτό πού θά γίνει μιά καταδικασμένη ύπαρξη μιζέριας καί άθλιότητας.

(Άπ'τό "Hollywood in the Forties" τών Charles Higham καί Joel Greenberg).

Μετάφραση: Άχιλλέας Ψαλτόπουλος

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΜΙΑΣ ΣΥΖΗΤΗΣΗΣ ΤΟΥ ΑΜΠΡΑΑΜ ΠΟΛΟΝΣΚΥ ΜΕ ΤΟΝ ΜΙΣΕΛ ΝΤΕΛΑΑΙ

.... ΕΡ. Τί κοινά σημεία, τί είδους σχέσεις βλέπετε ή άναζητήσατε άνάμεσα στόν "Νόμο τών γκάνγκστερ" καί στό "Γουίλλι Μπόϋ";

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Στήν πραγματικότητα νομίζω ότι τό "Γουίλλι Μπόϋ" έχει περισσότερες σχέσεις μέ τό "Σώμα καί Ψυχή" (έλλ. τίτλος "Δάφνες στό ρίγκ") του Ρόμπερτ Ρόσσεν παρά μέ τόν "Νόμο τών γκάνγκστερ". Τό τελευταίο είναι ένα φίλμ ρεαλιστικό, πού ή γραφή μπορεί νά είναι μοντέρνα άλλα τό "Σώμα

καί Ψυχή" ήταν ένα παραμύθι με μάγισσες, ένας μύθος για τη ζωή στους δρόμους της Νέας Υόρκης, όπως το "Γουίλλι Μπού" είναι ένας μύθος, μιά παραβολή. Όμως, παρά τις σχέσεις αυτές, η κατασκευή και η σύνθεση του "Γουίλλι Μπού" είναι πιά πολύπλοκες: χρησιμοποίησα πολλές φορές μουσική δομή, π.χ. τη δομή της φούγκας. Έχω τρία ή τέσσερα θέματα, περνάω από τό ένα στο άλλο και τ'ανακατεύω σ'όλα τά επίπεδα, τόσο στο στυλ της φωτογραφίας, π.χ. όσο και στο γενικό στυλ της "σκηνοθεσίας".

ΕΡ. Αυτό ήταν ήδη αισθητό στη δομή του "Νόμου τών γκάνγκστερ". Νομίζετε ότι θα τό ξαναβρούμε στο φίλμ πού θα επιχειρήσετε νά γυρίσετε στο μέλλον;

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Δέν ξέρω άκόμα πολύ καλά, αλλά είναι βέβαιο ότι οί μουσικές άναφορές είναι αυτές πού με άπασχολούν, ως επί τό πλείστον, όταν γυρίζω ένα φίλμ ή όταν τό γράφω.....

... ΕΡ. Μας άρεσε πολύ ό "Νόμος τών γκάνγκστερ". Πώς τό κρίνεται σήμερα μετά από 20 χρόνια, τη στιγμή άκριβώς πού τελειώσατε τη δεύτερη ταινία σας;

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Μου άρесе λίγο λιγότερο άπ'ότι έός. Δέν θεωρώ τό φίλμ μιά πλήρη έπιτυχία. Δέν μπόρεσα νά κάνω άπόλυτο αυτό πού ήθελα. Ήξερα τί ήθελα νά κάνω, αλλά δέν ήξερα πολύ καλά πώς. Προσάθησα νά χωρίσω, νά φτιάξω αυτόνομα τά διάφορα συνθετικά, τό σκόλιο, τόν διάλογο, τήν εικόνα, π.χ., νά τά άπομονώσω και νά τά κάνω νά λειτουργήσουν μαζί, μόνο όταν αυτό θα φαινόταν άναγκαίο. Τά μεταχειρίστηκα σαν δλότητες χωρισμένες, αλλά δέν μπόρεσα νά τό έκπληρώσω τέλεια. Έχω τήν έντύπωση ότι ή Ιστορία, ή αφήγηση, είναι γραμμική, πράγμα πού δέν μπορούσαμε νά υποθέσουμε στο έξιλήμ. Όταν ξαναβλέπω τό φίλμ, μετρώ τά σημεία στα όποια έχω άποτύχει κι αυτό με στεναχωρεί. Άλλά από τήν άλλη μεριά υπάρχουν άνθρωποι πού προσπαθούν νά με πείσουν ότι είναι καλό.

ΕΡ. Τί σκέφτηκε τό κοινό για τήν ταινία, εκείνη τήν έποχή;

ΠΟΛΟΝΣΚΥ: Τό κοινό ήταν πολύ χλιαρό, ένω οί κριτικές αντίθετα ήταν όλες ευνοϊκές. Άπό τήν άρχή ή ταινία βρήκε τό κοινό της, πού ήταν βέβαια περιορισμένο. Περνάει συνεχώς στην τηλεόραση και άκόμα συχνά νά μιλούν για αυτήν. Νομίζω ότι αυτό πού συμβαίνει είναι τό ότι μερικές άναζητήσεις πού έπιχείρησα έγιναν πιά τρέχουσες, πιά συνηθισμένες, για αυτό και έχουν καλύτερη άποδοχή. Η άνησυχία, ή άγωνία, ή ένοχή δέν ήταν πολύ "λαϊκά" για τήν έποχή, αλλά σήμερα όποιαδήποτε γυναίκα στην Άμερική έχει τίς άνησυχίες της, τίς άγωνίες της άσχημα έντοπισμένες, κυμαινόμενες, θεωρώντας για αυτό τόν έαυτό της μοντέρνο.....

(Άπό τό περιοδικό "Σύγχρονος Κινηματογράφος-Ίούλιος-Ίούλιος '70)

(ABRAHAM POLONSKY)

Φ ι λ μ ο β ι ο γ ρ α φ ί α

Γεννήθηκε τό 1910 στην Νέα Υόρκη. Σπούδασε νομικά στο Πανεπιστήμιο Κολούμπια. Άπό τό 1932 μέχρι τό 1939 δίδαξε στο Σίτυ Κόλλετζ της Νέας

Ύορκης. Στο δικάστημα αυτό συνεργάστηκε σέ πολλές ραδιοφωνικές έκπομπές, ανάμεσα στίς όποτες κι έκείνες τοϋ "Όρσον Ουέλλες. Τό 1949 γυρίζει τήν πρώτη του ταινία "Ό νόμος τών γκάνγκστερ". Γράφει τό σενάριο "στό Δάφνες στό ρύνγκ". Τό 1951 περνάει άπ'τήν έπιτροπή άντιαμερικανικών ένεργειών, γράφεται στήν "μαύρη λίστα" και άυτοεξορίζεται στήν Γαλλία και μετά στήν Άγγλία. Στα χρόνια τής άυτοεξορίας του γράφει τά μυθιστορήματα "Ό έπάνω κόσμος" και "Μιά έποχή τρόμου". Στήν Άγγλία και μετά στήν Άμερική, άπ'τό τέλος τοϋ ψυχροϋ πολέμου και τοϋ μακαρθισμού δούλεψε άνώνυμα στήν τηλεόραση. Τό 1967 συνεργάζεται στο σενάριο τής ταινίας "Μάντιγκαν". Μετά άπό 20 χρόνια, τό 1969 γράφει και γυρίζει τό "Γουίλλι Μπόϋ" (έλλ. τίτλος "Ό δραπέτης"). Τό 1979 γράφει τό σενάριο στο "Έξπρές τοϋ θανάτου".



Ο ΤΖΩΝ ΓΚΑΡΦΛΑΝΤ, Η ΜΠΕΑΤΡΙΣ ΠΗΡΣΟΝ ΚΑΙ Ο ΤΟΜΑΣ ΓΚΟΜΕΖ ΣΤΟ ΕΡΓΟ "Ο ΝΟΜΟΣ ΤΩΝ ΓΚΑΝΓΚΣΤΕΡ" Ή "Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ"

"ΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ" (THE KILLERS)

Σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Σιόντμακ, Σενάριο: "Αντону Βέϋλλερ, άπ'τή νου-βέλα του "Ερνεστ Χέμινγουαη. Έρμηνεία: "Αβα Γκάρντνερ, Μπάρτ Λάνγκαστερ, "Εντμοντ Ο' Μπράιαν, Σάμ Λεβήν, "Άλμπερτ Ντέκκερ. Παραγωγή: Μάρκ Χέλλινγκερ (Universal). Διάρκεια: 105'.

Άπό τή νέα γενιά του Άμερικάνικου μεταπολεμικού σινεμά, ό Μπάρτ Λάνγκαστερ είναι ό πιό στενά συνδεδεμένος μέ τό φίλμ νουάρ. Μιά πανύψηλη παρουσία στή σκηνή, ό Λάνγκαστερ πρότεινε κάτω άπό τήν επιβλητική έξωτερική του εμφάνιση τόσο μιá εκρυθμη δυνατότητα για βία όσο κι εκείνη τή μαζοχιστική τάση για έλκυστικά άνοιχτά τραύματα. Άραιά καί πού, στά φίλμς αύτης τής περιόδου είδαμε τόν ζωτικό Λάνγκαστερ: άστραφερά δόντια, έκρηκτική κίνηση. Άντί γιαυτό, έπαιζε σύμφωνα μέ τήν παρουσία του, κρατώντας τήν δύναμή του ύπό έλεγχο, μέ άπειλητικό περιεχόμενο ως προς τό τί θά ήταν τό άποτελεσμα. Ή εικόνα του Λάνγκαστερ αύτης τής έποχής είναι ρυτιδωμένη..... Στο φίλμ νουάρ, έπαιζε ένα άκόμη περιθωριακό πρόσωπο.

Ή φωνή του πρωτακούστηκε στους "Δολοφόνους" — μιá φωνή στό σκοτάδι, πού ήρεμα δέχεται τή μοίρα της. "Είχα κάνει κάτι στραβό κάποτε". "Όταν ό άγγελιοφόρος μέ τ' άσκημα μαντάτα φεύγει άπ'τό δωμάτιο, ή κάμερα πλησιάζει στό πρόσωπο του Λάνγκαστερ πού έχει τεντώσει τήν προσοχή του στά βήματα πού πλησιάζουν. Οί δολοφόνιοι ξεσπούν σέ βρισιές καί τό χέρι του Λάνγκαστερ, πού έχει σφιχτεί γύρω άπ'τόν στόλο του κρεβατιού, πέφτει. Είναι μιá θετική πρώτη παρουσίασή του. Καθώς τό φίλμ εξελίσσεται, στό στύλ του "Πολίτη Καίην", όλοκληρώνουμε τήν εικόνα για τόν χαρακτήρα του: μαλακή όμιλία καί κάπως μουτρωμένος στή δουλειά του σ'ένα εργοστάσιο φωταέριου ή ύστερικός καί καταστρεπτικός, μέ μιá γκριμάτσα πόνου στό πρόσωπό του.

Μόνο για μιá φορά καί σύντομα, έλευθερώνεται ό χαρακτήρας, στους "Δολοφόνους". Έχοντας μπλέξει μέ γκάνγκστερς έχει έγκλιματιστεί, καί σ' ένα έστιατόριο επιχειρεί νά προστατέψει τήν φιλενάδα του άπό έναν άτυνομικό πού πάει νά τήν συλλάβει γιατί έκλεψε πράγματα άπό ένα μαγαζί. Γυρίζει στή γοητεία: πληθωρικός καί ταχύς στήν όμιλία, έχοντας πιάσει τήν καλή, ένας άήτητος Στάρ. Προφανώς, κάθε άυτοπεοίηση αύτου του σημείου, είναι έξω άπό τά πλαίσια του φίλμ νουάρ: ό Λάνγκαστερ γρήγορα μπαίνει στή φυλακή. Μές άπ'τό φίλμ, άμφιταλαντεύεται άνάμεσα στήν άμυντική ύποψια καί τήν καταθλιπτική ήττοπάθεια καθώς παραπέει κάτω άπό τήν έπιρροή τής Μοίρας καί τών μοιραίων γυναικών. Ό Λάνγκαστερ μπήκε στόν κόσμο σάν ένα περιθωριακό όν, κατάπληκτο — ή ίσως μονάχα πολύ δεικτικός — για νά χρησιμοποιήσει τήν άναμφισβήτητη δύναμή του για νά έξουδετερώσει τούς κυνηγούς. Είναι μιá εικόνα πού εξακολούθησε νά του άποδίδεται για άρκετό χρόνο άργότερα.

....."Όλες αύτές οί γυναίκες έχουν άναπόφευκτα γύρω τους έναν άέρα μη πραγματικό, μέχρι ένα σημείο — καθώς διαγράφουν ένα πορτραίτο άισθαντικό, περιτυλιγμένο άπό μιá όνειρική άίσθηση — καί ή "Αβα Γκάρντνερ σάν Κίττυ Κόλλινς στους "Δολοφόνους" είναι ή άποθέωση αύτης τής σχεδόν μυθικής θυληκότητας. Άπρόσμενα, ή Κίττυ πρώτα προσφέρεται στους θεατές μέσα άπό

τήν οπτική μιᾶς ἄλλης γυναίκα, μιᾶς φιλενάδας τοῦ Λάνγκαστερ, πού βλέπει τήν Κίττυ σάν μιὰ ἀπειλή, μιὰ ἐρωτική ἀντίζηλο. Προηγουμένως, ὁ Λάνγκαστερ καί ἡ κοπέλλα φτάνουν σ' ἕνα πάρτυ, ὅπου ἡ Γκάρντνερ εἶναι καθισμένη σ' ἕνα σκαμνί δίπλα στόν πιανίστα. Ὁ Λάνγκαστερ πάει πάνω ἀπ' τὸ πιάνο καί τὸ πρόσωπο τῆς Γκάρντνερ καί οἱ γυμνοὶ της ὤμοι εἶναι τὰ μόνα πού φωτίζονται μέσα στήν ὑπόλοιπη σκηνή πού' ναι σκοτεινή. Τὸ ἴδιο, κι ὁ ἐλεύθερος μπουστός της (τὸ φόρεμά της στηρίζεται λεπτεπίλεπτα μόνο στόν ἕνα ὤμο), καί τὸ πρόσωπό της λίγο-λίγο σκιάζεται. Σεξουαλική καί αἰλουροειδῆς διασχίζει τόν χῶρο καί ἀρχίζει νά τραγουδᾷ ἕνα λαμπερὸ τραγουδί "Τὰ ὅσα ξέρω γιὰ τήν ἀγάπη".

Τὴν ἐπόμενη φορά πού ἐμεῖς (κι ὁ Λάνγκαστερ) βλέπουμε τήν Γκάρντνερ, ἔχει γείρει ὑπαινικτικά στό κρεβάτι, τήν ἴδια ὥρα πού δίπλα σχεδιάζεται μιὰ ληστεία. Ἡ λήψη εἶναι ἀπὸ ψηλά καί οἱ γραμμὲς τοῦ κορμιοῦ της ἀναδεικνύονται προκλητικά. Ἐπὶ πλέον, ἡ Γκάρντνερ σπάνια μιλά, ὅμως ἡ κίνησή της καί τὸ στήσιμό της τῆς δίνουν ναρκισσιισμό, αὐτοπεποίθηση καί τέλεια κυριαρχία. Ὅταν συμβαίνει νά μιλά, εἶναι γιὰ νά δεσμεύει τόν ἄντρα πού ἀγαπᾷ ἢ γιὰ νά προκαλέσει τόν ἐτοιμοθάνατο ἄντρα της νά ὀρκιστεῖ στήν ἀθωότητά της. Ἡ Κίττυ Κόλλιγς περιλαμβάνεται ἀναμφίβολα μέσα στίς πιὸ ὀλοκληρωμένες γυναῖκες μέ μυστήριο τοῦ φίλμ-νουάρ καί ἡ Γκάρντνερ πετυχαίνει ὅλες τίς διαστάσεις πού ἀπαιτεῖ αὐτός ὁ χαρακτήρας μέ τήν ἴδια σιγουριά πού τὸ κάνει καί στίς ἄλλες της ἐμφάνσεις. Ἀφήνει τὸ φιλήδονο σῶμα της καί τήν σπινθηροβόλο ἔκφρασή της νά τήν ὀδηγήσουν μέσα στήν ταινία κι ἐδῶ (σ' ἕνα ρόλο πού τὸ ἀληθινὸ της πρόσωπο ἀποκαλύπτεται μόλις εἴκοσι λεπτά πρὶν τὸ τέλος) αὐτὸ εἶναι ὑπεραρκετό.

Mitchell S. Cohen

(ἀπ' τὸ περιοδικὸ Film comment, Νοέμβριος 1974)

Μετάφραση: Ἄφροδίτη Κοτζιᾶ

ΡΟΜΠΕΡΤ ΣΙΟΝΤΜΑΚ (ROBERT SIODMAK)

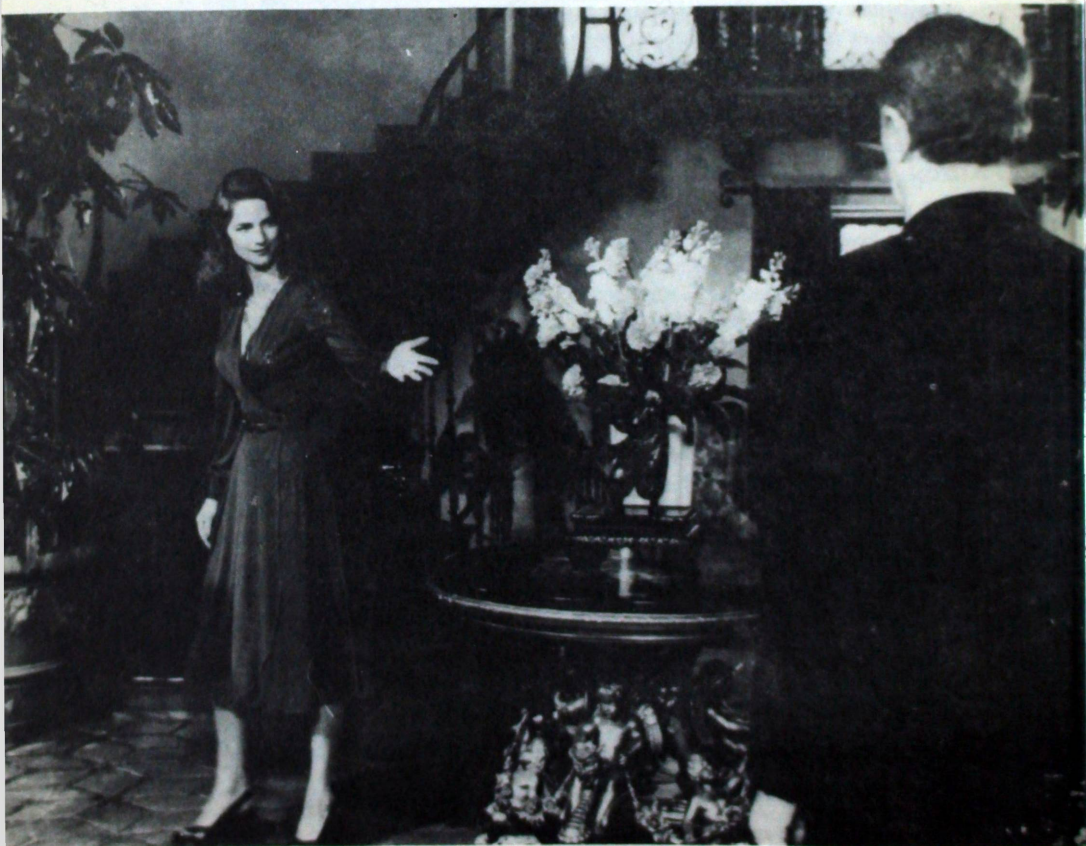
Βιογραφία

Γεννήθηκε τὸ 1900 στὸ Τεννεσσύ τῶν Η.Π.Α. Δυναμικὸς Ἀμερικανὸς σκηνοθέτης πού ἐκπαιδεύτηκε στήν Γαλλία καί Γερμανία (ἐκεῖ πῆγε σέ ἡλικία ἑνὸς ἔτους) καί ἀνέπτυξε μιὰ ἄριστη τεχνικὴ στὸ δυνατῆς ἀγωνίας μελόδραμα ὅπως "Ἡ στριφογυριστὴ σκάλα" καί σέ ἐγκληματικά θρίλλερ ὅπως "Οἱ δολοφόνου". Ἡ πρώτη του σκηνοθεσία ἔγινε στήν Γερμανία τὸ 1929 μέ τήν ταινία, "Οἱ ἄνθρωποι τήν Κυριακή", πειραματικὸ φύλμ ἑνὸς νέου ἀνθρώπου, στὸ ὅποιο συνεργάστηκαν ὁ Μπίλλυ Γουάϊλντερ καί ὁ φρέντ Τσίνεμαν. Ἐγκατέλειψε τήν Εὐρώπη ὅταν ἀνέβηκαν οἱ Ναζὶ στήν ἐξουσία καί πῆγε στὸ Χόλλυγουντ ὅπου καί γρήγορα ἀπέκτησε φήμη πού ὀφειλόταν κατὰ πολὺ σέ μιὰ Κεντροευρωπαϊκὴ του ἱκανότητα γιὰ παράξενα ἀποτελέσματα πού σοῦ πάγωναν τήν ράχη. Ἡ τελευταία του ἀξιολογημένη προσωπικὴ του ταινία ἦταν "Ὁ πορφυρὸς περσιῆς". Μετὰ ἐπέστρεψε στήν Εὐρώπη καί γύρισε ἀρκετὲς ταινίες στήν Γαλ-

λία καί Γερμανία καί μία στήν 'Αγγλία. Καμιά τους ὁμως δέν ἔφτασε τήν δε-
ξιοτεχνία καί τήν προσωπικότητα τῶν ταινιῶν τῆς περιόδου τῆς ἀκμῆς του
στό Χόλλυγουντ. Πέθανε τό 1973.

Φιλομογραφία (κυριότερων ταινιῶν)

1929: "Ἀνῆρωποι τήν Κυριακή (People on Sunday) 1939: Pièges 1944:
Γυναίκα φάντασμα (Phantom Lady), 'Ο ὕποπτος (The suspect) 1945: 'Η παρά-
ξενη ὑπόθεση τοῦ θεείου Χάρρυ (The strange Affair of Uncle Harry), 'Η στρι-
φογυριστή σκάλα (The spiral staircase) 1946: Οἱ δολοφόννοι (The killers),
'Ο σκοτεινός καθρέπτης (The dark mirror) 1949: 'Η κραυγή τῆς πόλης (Cry
of the city), 'Ο φάκελλος τῆς Θέλμα Γιόρνταν (The file of Thelma Jordan),
'Ο μεγάλος ἁμαρτωλός (The great sinner), Criss Cross 1952: 'Ο πορφυρός
πειρατής (The Crimson Pirate) 1953: Τό μεγάλο παιγνίδι (Le Grand Jeu),
1959: Τό τραχύ καί τό λεῖο (The rough and the smooth -γυρισμένη στήν 'Αγ-
γλία), Κάτια (Katja), 1962: 'Απόδραση ἀπό τό 'Ανατολικό Βερολίνο (Escape
from East Berlin), 1967: 'Ο Κάστερ τῆς Δύσης (Custer of the West).



Η ΣΑΡΛΟΤ ΡΑΜΠΛΙΓΚ ΣΤΟ "ΔΕΚΑ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ ΓΙΑ ΤΟΝ
ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ ΜΑΡΛΟΥΟΥ"

"ΔΕΚΑ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ ΓΙΑ ΤΟΝ ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ ΜΑΡΛΟΥ"
(Farewell, my lovely)

Σκηνοθεσία: Ντίκ Ρίτσαρντς, Παραγωγή: Τζώρτζ Πάππας, Τζέρυ Μπράκχά-
ϋμερ, Βοηθός σκηνοθέτη: Τζιμ Τσύνερμαν, Σενάριο: Νταϊήβιτ Ζέλαγκ, βασί-
σμένο στην νουβέλα του Ρέϋμοντ Τσάντλερ, Φωτογραφία: Τζών Άλδονζο, Μον-
τάζ: Γουώλτερ Τόμσον, Τσέλ Κόξ, Μουσική: Νταϊήβιτ Σάϋρ, Έρμηνεία: Ρόμ-
περτ Μήτσαμ, Σαρλότ Ράμπλινγκ, Τζών Αΐρλαντ, Σύλβια Μάιλς, Άντου Ζέρμπ.
Διάρκεια: 95'.

Έχοντας τούς ίδιους παραγωγούς (Elliott Kastner και Jerry Bick) πού
είχε τό "Μιά σφαίρα - ένα αντίο" (The long goodbye) του Άλτμαν και τόν ί-
διο διευθυντή φωτογραφίας (John A. Alonzo) πού είχε τό Τσαϊνατόν του
Πολάνσκι, τό Farewell my lovely κλείνει τόν κύκλο τής θεματολογίας του
"ντέτεκτιβ του Λός Άντζελες" έχοντας καλά υπ'όψη του και τίς άμέσως προ-
ηγούμενες ταινίες μέ τό ίδιο θέμα αλλά και τίς παλιότερες. Λιγώτερο προ-
σωπικός άπό τόν Άλτμαν ή τόν Πολάνσκι, ο Ντίκ Ρίτσαρντς άποδεικνύεται
πώς κατέχει καλά τό πού πρέπει νά πάει τό ύλικό του - και συγκεκριμένα έ-
δώ ή πρόθεσή του είναι νά άποδώσει έναν φόρο τιμής στό είδος τών ντεντε-
κτιβίστικων ταινιών.

Π.χ. οί υπέροχες παστέλ λήψεις του Λός Άντζελες τήν νύχτα, ή μου-
σική του David Shire, ή σκόπιμη χρησιμοποίηση τρόπων άφήγησης τών αύθεν-
τικών φίλμ νουάρ του '40 (όπως ή διήγηση σέ πρώτο πρόσωπο κ.ά.) κάνουν
φανερό αυτό τόν φόρο τιμής πού είναι ή πρόθεση του Ρίτσαρντς. Ύπάρχουν
όμως και άλλες άναφορές στην περίοδο αυτή λιγώτερο προφανείς (όπως π.χ.
οί νίκες του Di Maggio, ή είσβολή του Χίτλερ στην Ρωσία).

Κάτι άλλο ένδιαφέρον είναι ο τρόπος πού έστησε ο Ρίτσαρντς και ο σε-
ναριογράφος του τόν χαρακτήρα του Μάρλου. Τόν άπαλύνουν συναισθηματικά
και καταφέρνουν νά τόν μετασχηματίσουν σέ έναν φιλελεύθερο τής δεκαετίας
του '60 σέ μιά διαρκή σχέση μέ τήν δεκαετία του '50 και χωρίς νά κατα-
τρέψουν τό κλασσικό χρώμα του Μάρλου.

Ένδιαφέρον επίσης παρουσιάζει ή διανομή τών ήθοποιών' τέλεια είκο-
νογραφημένοι τύποι καρφισωμένοι σάν πεταλούδες στό όνειρικό βιβλίο τής
μνήμης μας. Τέλειος ο Μήτσαμ σάν Μάρλου. Ή Σαρλότ Ράμπλινγκ ντυμένη και
φωτογραφημένη όπως ή Λωρήν Μπακώλ, έκτελεϊ σωστά τά έρωτικά της καθήκον-
τα - όπως άκριβώς άπαιτεί τό είδος - σέ δυό μακριές σεκάνς και δικαιώνει
άπόλυτα αυτό πού ο Μάρλου είπε γι'αυτήν "Μούδωσε ένα χαμόγελο πού τό αί-
σθάνθηκα ως τήν κλωτοσή".

Ό τρόπος κινηματογράφησης - μέ τά φώτα άπό νέον, τίς ίμπρεσσιονι-
στικές λήψεις κ.ά. - έχει διπλό άποτέλεσμα. Άπό τή μιά οί ήρωες νά μοιά-
ζουν σάν ταμπλώ-βιβάν έποχής και άπό τήν άλλη ο διάλογος νά είναι τόσο
ζωντανός πού δίνει λάμψη και ζωή σ'όλον αυτόν τόν κόσμο μέ τούς δικούς
του κανόνες.

Jonathan Rosenbaum
(άπ'τό περιοδικό "Monthly Film Bulletin")
Μετάφραση: Άντρέας Τζάφος

"ΣΤΗ ΣΚΙΑ ΤΩΝ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΓΙΓΑΝΤΩΝ"
(North by Northwest)

Η.Π.Α., 1959

Παραγωγή-Διανομή: Μέτρο Γκόλντουϋν Μάγιερ. Σκηνοθεσία: "Άλφρεντ Χίτσκοκ, Σενάριο: "Έρνεστ Λέμαν, Φωτογραφία: Ρόμπερτ Μπάρκς, Μοντάζ: Τζώρτζ Τομασόνι, Μουσική: Μπέρναντ Χέρμαν, Έρμηνεία: Κάρου Γκράντ, Εύα-Μαρί Σαϊντ, Τζαζης Μέησον, Τζέσσυ Ρόϋς Λάντις, Ληο Κάρολλ, Φίλιπ "Όμπερ, κ.ά. Διάρκεια: 136'.

Στήν μέση περίπου τής ταινίας "Στήν σκιά τών τεσσάρων γιγάντων" υπάρχει μία σεκάνς όπου ο Κάρου Γκράντ καταδιώκεται στους άγρους από ένα αεροπλάνο.

ΧΙΤΣΚΟΚ: Θά σās πώ πώς μου ήρθε ή ιδέα. Άνακάλυψα ότι αντιμετώπιζα τήν ίδια παλιά κλισέ κατάσταση: ο άντρας πού τόν έχουν βάσει στό σημάδι, πιθανόν γιά νά τόν σκοτώσουν. Τώρα, πώς κινηματογραφείται συνήθως αυτό; Μιά σκοτεινή νύκτα σέ μία στενή διασταύρωση τής πόλης. Τό θύμα νά περιμένει λουσμένο μέσα στό φως κάτω από μία λάμπα του δρόμου. Τό λιθόστρωτο είναι "πλυμένο από τίς πρόσφατες βροχές". "Ένα ζουμάρισμα σέ μία μαύρη γάτα πού περπατά μπροστά από τόν τοίχο ενός σπιτιού. "Ένα πλάνο από ένα παράθυρο, μέ ένα ύπουλο πρόσωπο νά τραβά τήν κουρτίνα γιά νά δει έξω. Τό άργό πλησίασμα μιās μαύρης λιμουζίνας, κλπ., κλπ. Τώρα, πού είναι τάντιθέτα σέ μία σκηνή σάν αυτή; "Όχι σκοτάδι, όχι φως άπ' τήν λάμπα του δρόμου, όχι μυστηριώδεις μορφές σέ παράθυρα. Άπολύτως τίποτα. Μόνο ο ήλιος νά λάμπει, καί μία γυμνή, άνοικτή έξοχή χωρίς ίχνος από σπίτι ή δέντρο όπου μπορεί νά κρύβεται μία ένεδρεύουσα άπειλή.

Άπό τό βιβλίο Hitchcock by François Truffaut

"Αυτό πού μέ διασκεδάζει στόν Χίτσκοκ είναι ο τρόπος πού σκηνοθετεί μία ταινία μέσα στό κεφάλι του πρίν άκόμα νά ξερει τήν υπόθεσή της. Βρίσκεις τόν έαυτό σου νά προσπαθεί νά οργανώσει όρθολογικά τά πλάνα πού θέλει νά κινηματογραφήσει, μάλλον παρά τήν ιστορία. Κάθε φορά πού νομίζεις ότι πέτυχε κάτι σέ κάνει νά χάνεις τήν ίσορροπία σου ζητώντας νά γυρίσει μία έρωτική σκηνή στήν κορυφή του Μνημείου του Τζέφφερσον ή κάτι παρόμοιο... Η άποψη του γιά τούς χαρακτήρες είναι μάλλον πρωτόγονη. Καλός Νέος Άντρας, Κορίτσι τής Κοινωνίας, Τρομαγμένη Γυναίκα, "Ύπουλη Παληόγρια, Κατάσκοπος, Κωμική Άνακούφιση, καί πάει λέγοντας".

Δήλωση του Ρέϋμοντ Τσάντλερ μετά από τήν άποτυχημένη συνεργασία του μέ τόν Χίτσκοκ στό σενάριο του "Ο Άγνωστος του Έξπρές"

"Δέν υπάρχουν συμβολισμοί στό "Η σκιά τών τεσσάρων γιγάντων". Ά, ναι, εκτός από έναν. Τό τραίνο πού μπαίνει μέσα στό τούνελ μετά τήν έρωτική σκηνή άνάμεσα στόν Κάρου Γκράντ καί τήν Εύα-Μαρί Σαϊντ. Είναι ένα

φαλλικό σύμβολο. "Αλλά μήν τό πεΐτε σέ κανέναν".

Χίτσοκ - Καγιέ Ντύ Σινεμά Νο 102

"Από τά Ξξη πρόσφατα φίλμς του Χίτσοκ, τό "Στή σκιά τών τεσσάρων γιγάντων" εΐναι αυτόν πού ταιριάζει καλύτερα στόν συμβατικό χαρακτηρισμό πού του άποδίδουν σάν σκηνοθέτη τής ραφιναρισμένης έλαφριάς ψυχαγωγίας. Δέν άρνούμαι ότι ή ταινία εΐναι μιá άπλή δουλειά, μιá ανάπαυλα, όπου ό Χίτσοκ δουλεύει χωρίς μεγάλη πίεση. Άρνούμαι όμως έντελώς ότι εΐναι κοινότυπη και έπιφανειακή και ότι δέν άξίζει τήν προσοχή μας. Εΐναι κι αυτή ένα άριστούργημα όπως τό "Μάρνι" ή τό "Δεσμώτης του ίλιγγου".

Ή ψυχαγωγία μπορεί νά έχει βάθος, έπιδεξιότητα και φινέτσα, μπορεί άκόμα νά περιέχει μερικές ήθικές άξίες. Μιά ταινία, έλαφριά ή όχι, εΐναι είτε ένα έργο τέχνης ή άπολύτως τίποτα. Και τό βασικό συστατικό ενός έργου τέχνης εΐναι ή θεματική του όντότητα. Ή μυθοπλασία του "Στή σκιά τών τεσσάρων γιγάντων" δέν εΐναι και τόσο σοβαρή (έναν εΐναι δυνατόν, σ'αυτήν τήν ταινία, νά διαχωρίσουμε τήν υπόθεση από τό κυρίως θέμα πού εΐναι πιο σύνθετο άπ'ότι φαίνεται μέ τήν πρώτη ματιά)· μ'άλλα λόγια δέν προσπαθεί νά μάς πείσει ότι αυτά τά πράγματα εΐναι δυνατόν, στήν κυριολεξία, νά συμβούν. Άλλά ό θεατής πού βλέπει μόνο τήν πλοκή και τίποτα παραπάνω, εΐναι πράγματι έπιπόλαιος. Τό ειρωνικό στοιχείο τής μυθοπλασίας λειτουργεί για νά κατευθύνει τήν προσοχή μας στά ύπόλοιπα έπίπεδα του φίλμ.....

Μπορεί νά επέτρεψα τόν χαρακτηρισμό ότι εΐναι μιá συγκριτικά έλαφριά ταινία" δηλαδή δέν έχει τήν συμπυκνωμένη σημαντικότητα και τήν εξαιρετικά σφιχτοδεμένη πλοκή του "Δεσμώτης του ίλιγγου" ή του "Ψυχώ". Παρ'όλα αυτά όμως ή ανάπτυξη του θέματός της έχει συνοχή, ή δομή της εΐναι δυνατή και ξεκάθαρη. Άρχίζει μέ μερικά πλάνα μέσα στήν κυκλοφορία και τήν πολυκοσμία τής Νέας Ύόρκης: μιá αίσθηση τής άσκοπης και χαωτικής βαβούρας και υπερκινητικότητας. Μέσα άπ'αυτήν εμφανίζεται ό Ρότζερ θόρνχιλλ νά ύπαγορεύει στήν γραμματέα του μέσα σ'ένα ταξί: ό τυπικός αντιπρόσωπος, τό πρόιον αυτού του έξωτερικού περιβάλλοντος. Σ'αυτήν τήν εξαιρετικά συμπυκνωμένη νοηματικά σκηνή μαθαίνουμε τ'άπαραίτητα γι'αυτόν: άναιδής, πολυλογάς, μέ μεγάλη έμπιστοσύνη στόν εαυτό του, φαινομενικά· άνεύθυνος και άπερίσκεπτος· χωρισμένος δυό φορές και μεγάλος πότης· μέ μιá περίεργη έξάρτηση από τή μητέρα του. Πραγματικά, εΐναι ένας άνθρωπος πού ζει μόνο στήν επιφάνεια, άρνούμενος κάθε ύπευθυνότητα, άνώριμος και υπερφίαλος, ή ζωή του ένα χάος πού ό ίδιος δέν συναισθάνεται, ένας άνθρωπος πού στηρίζεται μόνο στά έξωτερικά στολίδια του μοντέρνου πολιτισμού, πού βάζει στή θέση του σκοπού και τής κατεύθυνσης τήν ταχύτητα και τήν φασαρία: ένας μοντέρνος άστος "Όποιοσδήποτε" πού ό θεατής άναγνωρίζει εύκολα, έτσι πού στήν άρχή εΐναι δύσκολο νά διακρίνει κανείς τά όρια του σάν ανθρώπινη ύπαρξη. Ό Χίτσοκ, εκφράζοντας τήν έπισφαλή και άβέβαιη ανθρώπινη ύπόσταση, μπλέκει άπότομα τόν ήρωά του σέ μιá ιστορία εγκλήματος και κατασκοπίας.....

Ό Χίτσοκ όμως ενδιαφέρεται τόσο λίγο για τούς κατασκόπους σάν κατασκόπους, ό θεατής έχει τόσο λίγες εύκαιρίες νά διερευνήσει τήν άκριβή

φύση τῶν δραστηριοτήτων τους, πού πολύ εὐκόλα τούς δέχεται σάν τήν ἐνοάρκωση τῶν δυνάμεων πού διασαλεύουν καί ἀνατρέπουν τήν τάξη: δέν μᾶς ἐνδιαφέρουν πιά τά ὀρθολογιστικά κίνητρά τους, ὅπως καί τῶν πουλιῶν στήν ταινία "Τά Πουλιά". Ὅπως κι' αὐτά, δέν ἀντιπροσωπεύουν τό ἴδιο τό χάος πού ὑποβόσκει κάτω ἀπό τήν σύγχρονη τάξη ἀλλά τό μέσον μέ τό ὅποιο ἡ τάξις καταστρέφεται, τό χάος ἐπιβάλλεται μέ βία στή συνείδηση τοῦ κάθε ἀτόμου.

Robin Wood

(Ἀπό τό βιβλίο του "HITCHCOCK'S FILMS")

Μετάφραση: Λιάνα Οἰκονόμου

ΑΛΦΡΕΝΤ ΧΙΤΣΚΟΚ (ALFRED HITCHCOCK)

Βιογραφία

Γεννήθηκε στό Λονδίνο στίς 13 Αὐγούστου 1899. Καθολικός. Σέ ἡλικία 5 χρονῶν κλειστίηκε γιά δέκα λεπτά στήν φυλακή κατόπιν ὑποδείξεως τοῦ πατέρα του. Πηγαίνει σέ κολλέγιο Ἰησοῦτῶν στό Λονδίνο. Ἀργότερα τελειώνει τήν Σχολή Μηχανικῶν καί Ναυπηγῶν. Ἀρχίζει νά ἐργάζεται στήν Τηλεγραφική Ἐταιρεία Χένλεϋ ἐνῶ παράλληλα παρακολουθεῖ μαθήματα τέχνης στό Πανεπιστήμιο τοῦ Λονδίνου. Τό 1920 προσλαμβάνεται στήν Famous Players-Lasky, μιά Ἀμερικάνικη ἔταιρεία πού ἄνοιξε ἕνα Ἀγγλικό στούντιο στό Ἰσλινγκτον. Γιά δύο χρόνια ἔγραψε καί σχεδίασε τούς τίτλους γιά πολλές βουβές "καλλιτεχνικές" ταινίες. Τό 1922 γυρίζει μιά ταινία μικροῦ μήκους "Ὁ ἀριθμός δεκατρία" πού δέν τήν τέλειωσε ποτέ. Γράφει τό σενάριο τῆς ταινίας "Woman to woman" καί βοηθᾷ στό γύρισμα ἄλλων τεσσάρων. Τό 1925 γυρίζει τήν πρώτη του ταινία μεγάλο μήκους "Ὁ κήπος τῶν ἀπολαύσεων". Ἀκολουθοῦν πολλές ἄλλες, ὅλες ἀγγλικές παραγωγές. Ἐπισκέπτεται τήν Ἀμερική γιά πρώτη φορά τό 1937. Τό 1940 γυρίζει στό Χόλλυγουντ ἀντί γιά τόν "Τιτανικό" τήν "Ρεβέκκα" πού εἶναι καί ἡ πρώτη του Ἀμερικάνικη ταινία. Ἀπό τότε παραμένει στήν Ἀμερική ὅπου καί γυρίζει τίς ταινίες του μέ ἐξαιρέση τήν προτελευταία του "Φρεντίς" πού τήν γύρισε στό Λονδίνο.

Φιλμογραφία

1922: Ὁ ἀριθμός δεκατρία (Number thirteen) ἀτέλειωτη, 1925: Ὁ κήπος τῶν ἀπολαύσεων (The pleasure Garden), 1926: Ὁ ἀετός τοῦ βουνοῦ (The mountain Eagle), Ὁ ἔνοικος (The Lodger), 1927: Κατήφορος (Downhill), Εὐκολή ἀρετή (Easy Virtue), Τό ρύγκ (The Ring), 1928: Ἡ γυναίκα τοῦ ἀγρότη (The Farmer's Wife), Σαμπάνια (Champagne), The Manxman 1929: Ἐκβιασμός (Blackmail), 1930: Συμμετοχή του στήν μουσική κωμωδία Elstree Calling, Ἡ Ἥρα καί τό Παγόνι (Juno and the Paycock), Φόνος (Murder), 1931: Τό παιγνίδι τοῦ δέρματος (The skin Game), 1932: Πλούσιος καί Παράξενος (Rich and Strange), Ὁ ἀριθμός δεκαεπτὰ (Number Seventeen), 1933: Βιεννέζικα Βάλς (Waltzes from Vienna), 1934: Ὁ ἄνθρωπος πού γνώριζε πολλά (The Man who knew too Much), 1935: Τά 39 σκαλοπάτια (The Thirty-nine Steps), 1936:

'Ο μυστικός Πράκτορας (The secret Agent), Σαμποτάζ (Sabotage), 1937: Νέος
 και 'Αθώς (Young and Innocent), 1938: 'Η κυρία εξαφανίζεται (The Lady
 Vanishes), 1939: Τό Πανδοχετό της Τζαμάϊκα (Jamaica Inn), 1940: Ρεβέκκα
 (Rebecca), Εένος 'Ανταποκριτής (Foreign Correspondent), 1941: Κος και Κα
 Σμιθ (Mr and Mrs Smith), 'Υποψία (Suspicion), 1942: Οί σαμποτέρ (Sabo-
 teur), 1943: Τό χέρι πού σκοτώνει (Shadow of a Doubt), Lifeboat, 1944:
 Bon voyage μικρού μήκους, Aventure Malgache μικρού μήκους (γυρισμένες
 στην 'Αγγλία), 1945: "Εκσταση (Spellbound), 1946: Νοτόριους (Notorious),
 1947: 'Υπόθεση Παραντάϊν (The Paradine Case), 1948: Βρόχος (Rope), 1949:
 Κάτω άπ'τό Αιγόκερο (Under Capricorn), 1950: 'Ο δολοφόνος έρχεται κάθε
 βράδυ (Stage Fright), 1951: 'Ο άγνωστος του 'Εξπρές (Strangers on a Train),
 1952: 'Εξομολόγηση (I Confess), 1954: Τηλεφωνήσατε 'Ασφάλεια 'Αμέσου Δρά-
 σεως (Dial M for Murder), Παράθυρο στην Αύλη (Rear Window), 1955: Τό κυ-
 νήγι του κλέφτη (To Catch a Thief), 'Ο άνθρωπος πού γνώριζε πολλά, 1956:
 'Η φασαρία μέ τόν Χάρρυ (The Trouble with Harry), 1957: 13 έγκλήματα ζη-
 τοῦν ἔνοχο (The Wrong Man), 1958: Δεσμώτης του ἰλύγγου (Vertigo), 1959:
 Στην σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων (North by Northwest), 1960: Ψυχά (Psycho),
 1963: Τά πουλιά (The Birds), 1964: Μάρνι (Marnie), 1966: Σκισμένο Παρα-
 πέτασμα (Torn Curtain), 1969: Τοπάζ (Topaz), 1972: Φρενίτις (Frenzy), 1975:
 Οίκογενειακή συνωμοσία (Family Plot).

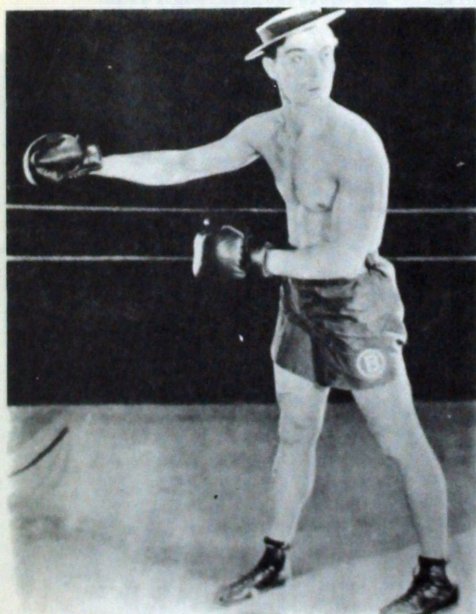


Ο ΚΑΡΥ ΓΚΡΑΝΤ ΣΤΟ ΕΡΓΟ "ΣΤΗ ΣΚΙΑ ΤΩΝ ΤΕΣΣΑΡΩΝ
 ΓΙΓΑΝΤΩΝ"

“Ανθρωποι πού εἶναι παράξενοι ὅταν εἶσαι ἕνας ξένος,
Φάτσες πού φαίνονται ἄσχημες ὅταν εἶσαι μόνος.
Γυναῖκες πού μοιάζουν πρόστυχες ὅταν καμιά δέν σέ θέλει,
Δρόμοι πού εἶναι ἀνώμαλοι ὅταν εἶσαι ἀπογοητευμένος.

Τζιμ Μόρρισον

Τό φίλμ νουάρ ἦταν μιά σπουδαία καμπή στήν εξέλιξη τῶν Ἀμερικάνικων κινηματογραφικῶν τύπων: ἕνα σκαλοπάτι ἀνάμεσα στόν σωβινιστικό ἥρωισμό τοῦ πολεμιστῆ τοῦ Β' Παγκόσμιου Πόλεμου καί τοῦ μηδενιστικοῦ ἀντιρωϊσμοῦ καί τῆς λάμπης τῶν σκισμένων ποκαμισῶν τῶν Μπράντο-Ντήν. Τό φίλμ νουάρ ἔδωσε τό πορτραῖτο τοῦ μοντέρνου ἀνθρώπου σάν παγιδευμένου ζώου, ἀνίκανου νά ἐλέγξει τίς δυνάμεις γύρω του, πιεσμένου ἀπό τήν παρόρμηση καί τήν ἐνοχή. Τό κινηματογραφικό πρότυπο βγήκε ἀπ'αὐτήν τήν ἐφιαλτική ἐποχή, λιγώτερο λαμπερό καί περισσότερο μπλεγμένο. Οἱ περιθωριακοί καί ἀπόμακροι ἄνδρες καί γυναῖκες πού κρύφτηκαν στίς σκιές τῶν φίλμ νουάρ ἔχουν ἀφήσει τά ἴχνη τους στόν τρόπο πού βλέπουμε τούς ἑαυτούς μας στή σκηνή.



“Ο Μήτσας εἶναι ὁ Μπάστερ Κῆτον — μέ δύναμη.

Οὐίλλιαμ Ρούτ, ἀπ'τό "Γιατούς πού ἰδρώνουν βαριά".

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΜΠΑΣΤΕΡ ΚΗΤΟΝ

"Όπως ο Τσάρλυ Τσάπλιν έτσι και ο Μπάστερ Κήτον μεταπήδησε στον κινηματογράφο από το μιούζικ-χάλ, αλλά οι συνθήκες της ζωής του ήταν έντελώς ιδιαίτερες γιατί η καταγωγή του ήταν από οικογένεια που δούλευε στο βαριετέ κι έτσι ο Κήτον βρισκόταν στην σκηνή προτού αρχίσει καλά-καλά να περπατάει. Σάν μέλος του οικογενειακού θιάσου που δούλευε μ' επιτυχία, ο Κήτον δέν γνώρισε ποτέ τίς οικονομικές και κοινωνικές δυσκολίες που πέρασε ο Τσάπλιν. Τό νά παίζει σέ κωμωδίες και τό νά λύνει σκηνικά προβλήματα ήταν γι αυτόν η καθημερινή του ζωή και τό πιό μεγάλο του ενδιαφέρον. Άλλά ο Κήτον είχε μάθει κι άλλες τέχνες. Άσκημένος από τά πολύ μικρά του χρόνια ανέπτυξε μιá σπάνια εύκινησία συνάμα μέ τό άθλητικό πνεύμα, πού του έδωσαν τήν ικανότητα σάν ήθοποιός "νά κάνει θαύματα μέ τήν ίδια εύκολία πού άνέπνεε". Μπορούσε νά κάνει άλματα και τουμπες, νά κατακυλάει σέ γκρεμούς και νά πέφτει από στέγες σπιτιών. Σάν ήθοποιός ήταν άντάξιος του Τσάπλιν κι επιπλέον ήταν προικισμένος μέ έγκράτεια και μ' ένα φινό φυσικό γούστο.

Τό πόσο τέλεια είχε εξελίξει τίς ικανότητές του μέσα στην επιθεώρηση είναι ήδη φανερό στίς πρώτες του ταινίες πού έφτιαξε μέ τόν Ρόσκο Άρμπακλ. Πράγματι οι ταινίες του Άρμπακλ έγιναν σημαντικά καλύτερες ποιητικά τόν καιρό (έναν χρόνο περίπου) πού ο Κήτον δούλευε μέ τόν θίασο. Τά μοναδικά του όμως χαρίσματα ώρίμασαν όριστικά όταν κατάφερε, άνεξάρτητος πιά, νά έχει τά δικά του στούντιο. Άνάμεσα στά 1920-1928 έκανε μερικές μικρού μήκους ταινίες και 12 μεγάλο μήκους πού αντιπροσωπεύουν ένα πραγματι καταπληκτικό επίτευγμα. Η έφευρετικότητά του δέν βρίσκεται ποτέ σέ κάμψη" σχεδόν ποτέ δέν επαναλαμβάνεται παρά μόνο όταν πρόκειται νά καλύτερέψει κάποιο άπ'τά γκάγκς του.

Ό Κήτον ήταν πάνω άπ' όλα ένας προικισμένος ήθοποιός. Άντίθετα μέ τούς μεγάλους κωμικούς της εποχής του δημιούργησε ένα εύρύ φάσμα διαφορετικών χαρακτήρων. Στο "Πλοίο" (The boat) είναι σύζυγος και πατέρας" στο "Άπόφοιτος Κολλεγίου" (College) και στο "Άτμόπλοιο Μπίλ Τζούνιορ" (Steamboat Bill Jr.) είναι ένας νέος κολλεγίου" σέ μερικές ταινίες υποδύεται εκατομμυριούχος" σέ άλλες κάποιον περιπλανώμενο άλήτη. Στόν "Καουμπόυ" (Go West) γίνεται κάουμπόυ" στόν "Κουφιοκέφαλο" (The Sargehead) χρηματιστής. Έδωσε στόν κάθε χαρακτήρα αυτόνομη έγκυρότητα" κι όμως στό τέλος όλοι συγκλίνουν στην ίδια έξαισια φιγούρα, στόν Μπάστερ: Ένα παιχνιδισμα, ένα γελοίο μικρό ζω, συνήθως μ' ένα πλατύ καπέλλο πατημένο στό κεφάλι του, πού περπατάει βαρεία μέ τά δυσκίνητα κοντά πόδια του και μέ τά χέρια του έτοιμα ν' αρχίσουν νά κουνιούνται ξαφνικά σάν άνεμόμυλος" και στό κέντρο όλης της δράσης ένα άκίνητο λυπημένο πρόσωπο παράλογα σοβαρό και μοναδικά όμορφο.

Τό "Μεγάλο Πέτρινο Πρόσωπο" είναι όμως ένας άβάσιμος μύθος. Τό πρόσωπο του Μπάστερ ήταν τό πιό έκφραστικό άπ' όλα. "Όταν κάποτε τόν ρώτησαν γιατί δέν χαμογελάει ποτέ, άπάντησε: "Έχω κι άλλους τρόπους νά δείξω ότι είμαι εύτυχισμένος". Ένα άργό άνοιγοκλείσιμο του ματιού είναι ι-

κανό νά ἐκφράσει τή χαρά· κι ὅταν στό τέλος τῆς ταινίας "Τρεῖς ἐποχές" (Three Ages) καταφέρνει νά πάρει τό κορίτσι καί τό γιορτάζει πετώντας τό καπέλο του στόν ἀέρα, ἡ ἔκστασή του εἶναι ἐκρηκτική. Μπορεῖ ἐπίσης νά εἶναι σπαρτακτικός· ποτέ ὅμως μελό. Ὑπάρχει μιὰ σκηνή στόν "Κινηματογραφιστή" ἔντονη ὅσο καμιά ἄλλη στόν κινηματογράφο. Τό κορίτσι πού ἀγαπᾷ καί τοῦ ὁποίου μόλις ἔχει σώσει τή ζωή τόν ἐγκαταλείπει γιά κάποιον ἄλλο. Ὁ Μπάστερ σ' ἕνα μεγάλῃς διάρκειας πλάνο σωριάζεται στήν ὄχθη τῆς λίμνης.

Τό πάθος ὅμως εἶναι παροδικό. Στό τέλος ὁ Μπάστερ θριαμβεύει πάντα. Κι αὐτό εἶναι τό κλειδί γιά ὄλους τούς χαρακτήρες πού ἀναπαριστᾷ. Γιατί παρ' ὅλο πού εἶναι μικρός καί μόνος καί εὐαίσθητος, εἶναι ἐπίσης γεμάτος αὐτοπεποίθηση, ἀκατάβλητος καί συνεχῶς πολυμήχανος. Ἡ τύχη μπορεῖ νά τόν βοηθᾷ ἀλλά εἶναι βασικά ἡ δική του εὐστροφία πού νικᾷ στό τέλος τίς φαινομενικά ἀνυπερβλήτες δυσκολίες. Στίς χαρακτηριστικές ἱστορίες τοῦ Κῆτον, ὁ ἀβοηθήτος, ἐντελῶς ἀνθρώπινος ἤρωας βρίσκεται ἀντιμέτωπος μέ κάποιο ὑπεράνθρωπο πρόβλημα. Στόν "Πλοηγό" (The Navigator) ἡ μοίρα τόν βρίσκει μόνο μέ τό κορίτσι του σ' ἕνα ἀκυβέρνητο ὑπερκεκάνειο ἱκανό νά χωρέσει χίλιους ἀνθρώπους. Στό "Ὁ Στρατηγός" (The General) εἶναι ἕνας Νότιος τοῦ Ἐμφύλιου Πολέμου πού, μονόχειρας ὁ ἴδιος, τά βάζει μ' ὄλες τίς στρατιές τῶν Βορείων. Στό "Ἐφτά Εὐκαιρίες" (Seven Chances) πρέπει μέσα σέ μιᾷ μέρα νά παντρευτεῖ.

Ἀπό τά παιδικά του ἄκομα χρόνια, ὁ Κῆτον ἐβρίσκει συναρπαστικά τά μηχανικά προβλήματα καί τίς μηχανικές κατασκευές. Ἀγαποῦσε τίς μηχανές καί τίς ἐφευρέσεις. Ἀπό κεῖ ξεκινάει καί τό πόσο γρήγορα ἀφομοίωσε τήν τεχνική τοῦ κινηματογράφου καί ἡ ἐπακόλουθη ἐκπληκτικά τέλεια γνώση τῶν μέσων πού χρησιμοποιοῦσε. Αὐτή ἡ μαστοριά του δέν ἀπορρέει μόνο ἀπό τήν χρήση τῆς κάμερα, καί τῶν διαφόρων τρύκ (πού μερικά ἀπ' αὐτά δέν ἔχουν ἄκομα ξεπεραστεῖ οὔτε ἐξηγηθεῖ) ὅπως ἡ κλασσική μικροῦ μήκους ταινία του "Πλαίηχάου" (Playhouse), ἕνας θρίαμβος τῶν τρύκς ὅπου ὁ Μπάστερ ἔπαιζε ὄλους τούς ρόλους, καί τούς ἠθοποιούς μιᾷ ἐπιθεώρησης καί τό ἴδιο τό κοινό. Τό πιό σημαντικό εἶναι οἱ ἀλάθητες λύσεις πού ἐφαρμόζει σέ κάθε σκηνοθετικό πρόβλημα. Διέθετε μιὰ ἀψογή αἰσθησης τοῦ κωμικοῦ. Τά γκάγκς του δέν ἦταν ποτέ ἐμβόλιμα μέσα στίς ταινίες ἀλλά εἶχαν ἄμεση σχέση μέ τήν ἀφήγηση καί τά στοιχεῖα τῆς δράσης. Μέσα στή δομή τους ὑπῆρχε ἡ ἴδια ἀψογή αἰσθησης, ἡ ἴδια σαγήνη τῆς μηχανικῆς τεχνικῆς. Τά γκάγκς τῶν ὤριμων ταινιῶν του εἶναι φτιαγμένα μέ τήν γοητεία τῶν γεωμετρικῶν σχεδίων, ραφινარიόμενα, ἐξευγενισμένα, ρυθμικά. Ἡ ποιότητά του ἐμφανίζεται καθαρά γιά πρώτη φορά σέ μιὰ σεκάντ τῆς ταινίας "Τρεῖς ἐποχές" (1923). Ὁ Μπάστερ δραπετεύει ἀπό ἕνα ἀστυνομικό τμήμα, σκαρφαλώνει σέ μιὰ στέγη, πηδάει τό κενό ἀνάμεσα στούς οὐρανοξύστες καί σέ μιὰ μαρκίζα, κατεβαίνει τρία πατώματα ἀπό τίς τέντες, ἀρπάζεται ἀπό τόν σωλήνα τῆς ἀποχέτευσης πού σπάει καί σμπῶχνοντάς τον μέ μιὰ γωνία 180⁰ τόν πετάει μέσα σ' ἕνα παράθυρο δύο πατώματα πιό κάτω, στόν κοιτῶνα ἑνός πυροσβεστικοῦ τμήματος. Γλιστράει κάτω ἀπό τόν πυροσβεστικό στύλο καί βρίσκεται στό πίσω μέρος μιᾷ ἀντλίας πού μόλις ξεκινάει νά πάει νά σβύσει τήν φωτιά — πού ἔχει ξεσπάσει στό ἀστυνομικό τμήμα ἀπ' ὅπου δραπετεύσε ὁ Μπάστερ. Κι ὄλ' αὐτά μέ μιὰ συνεχῆ

ρυθμική κίνηση πού αναδεικνύει τήν άψευγάδιαστη αίσθηση χρόνου του Κήτον σάν ήθοποιού, σκηνοθέτη καί μοντέρ.

Ο Κήτον από τό 1923, από τότε πού άρχισε τήν παραγωγή ταινιών μεγάλου μήκους, μπορεί νά θεωρηθεί σάν Έσος μέ κάθε άλλον σκηνοθέτη πού δούλευε τότε στό Χόλλυγουντ. Μετά τό 1928 τό συνεργείο του Κήτον άπορροφήθηκε από τήν Μέτρο Γκόλντουϊν Μάγιερ καί σύντομα φάνηκε ότι εκεί μέσα δέν υπήρχε χώρος γιά τρόπους κινηματογραφικής δουλειάς τόσο προσωπικούς όπως του Κήτον. Του επέβαλαν σκηνοθέτες τά σενάρια του γυρνούσαν από έπιτροπή σέ έπιτροπή. Παρ'όλο τό διαφορετικό ήδη κλίμα ό "Κινηματογραφιστής" ήταν μιá πλήρης έπιτυχία καί μάλιστα περιείχε μερικά από τά καλύτερα γκάγκς του κωμικού. Άλλά τό "Γάμος από πείσμα" (In Spite Marriage), ή τελευταία του βουβή ταινία, ήταν άνιση. Ήταν ή άρχή του ξεπεσμού του Κήτον πού έπιταχύνθηκε όταν — όπως κι άλλοι μεγάλοι καλλιτέχνες πριν καί μετά τόν Κήτον — πρόσβαλε τόν κύριο Μάγιερ. Στερημένος από τά μέσα της τέχνης του έζησε πολλά χρόνια μέσα στην έρημιά του άλκοόλ καί τήν έπιβεβλημένη άδράνεια. Μόνο πρós τό τέλος της ζωής του άναγνωρίστηκε, άρκετά καθυστερημένα, σάν μεγάλος καλλιτέχνης κωμικός καί σκηνοθέτης.

(Άπό τό βιβλίο του David Robinson
"The Great Funnies" καί άπό
τό βιβλίο των Charles Higham
καί Joel Greenberg" Hollywood
in the Forties")

Μετάφραση: Λιάνα Οϊκονόμου

Βιοφιλμογραφία

KHTON ΤΖΟΖΕΦ ΦΡΑΝΣΙΣ (ΜΠΑΣΤΕΡ)
Keaton Joseph Francis (Buster)

Γεννήθηκε τό 1895 στην Πίκα (Piqua) του Κάνσας, Η.Π.Α. Οί γονεΐς του ήταν καλλιτέχνες του βαριετέ καί στην ηλικία των 3 χρόνων ό Μπάστερ Κήτον άρχισε νά συμμετέχει στίς καλλιτεχνικές περιπλανήσεις της οικόγένειάς του έμφανιζόμενος σέ διάφορα κωμικά σκέτς. Στά 1917 όταν ό θάσος της οίκογένειας διαλύθηκε ό Κήτον ήταν ήδη στάρ μέ δικιά του άκτινοβολία καί του προσφέρθηκε ένα δελεαστικό συμβόλαιο γιά συμμετοχή του στό "Passing Show of 1917" του Σούμπερτ. Άρνήθηκε καί προτίμησε νά γίνει βοηθητικός ήθοποιός στην ομάδα του Ρόσκο "Φάτιτ" "Αρμπακλ (Roscoe "Fatty" Arbuckle) μέ μικρότερο μισθό άπ'ότι αν έφανιζόταν στην σκηνή. Η πρώτη του φιλική εμφάνιση ήταν στην μικρού μήκους ταινία "Ο μικρός του Χασάπη" (The Butcher Boy) (1917). Κατά τά επόμενα δύο χρόνια (μέ μικρό διάλειμμα τούς τελευταίους μήνες του πολέμου όπου υπηρέτησε στό 40^ο Πεζικό στην Εύρωπή) έμεινε μέ τόν "Αρμπακλ καί έφανίστηκε σέ περίπου 14 ταινίες του μικρού μήκους.

Στά 1919 ό Τζόζεφ Σένκ (Joseph Schenck) όργάνωσε μιá εταιρεία γιά τήν παραγωγή ταινιών μικρού μήκους στίς όποιες νά πρωταγωνιστεί ό Κήτον.

Οι ταινίες αυτές από την πρώτη άκμή τό "High Sign" (1920) ήταν γραμμένες και σκηνοθετημένες από τον ίδιο τον στάρ. 'Ακολούθησαν πάρα πολλές άλλες μεταξύ των οποίων ξεχωρίζουν οι: "Η γίδα" (The goat), "The playhouse", "Τό πλοίο" (The boat) όλες τό 1921, "Οί μπάτσοι" (Cops) (1922), "The Balloonatic" (1923). Στά 1920 παίζει στην μεγάλο μήκους ταινία της Μέτρο "Ο κουφιοκέφαλος" (The Saphead) βασισμένη στην θεατρική έπιτυχία "Η νέα Ένριέττα" (The new Henrietta). 'Αλλά μόνο μετά από τρία χρόνια γυρίζει την πρώτη μεγάλο μήκους ταινία μόνος του. Είναι τό "Οί τρεις εποχές" (The three Ages) (1923). 'Η σειρά των ταινιών μεγάλο μήκους που άκολουθησαν έμφανίζουν μια συνέπεια στό στυλ και στην ποιότητα, που έπιβεβαιώνει ότι άν και συχνά στους τίτλους έμφανίζονται άλλοι σκηνοθέτες, έν τούτοις ό Μπάστερ Κήτον είχε τον πλήρη δημιουργικό έλεγχο. Οι ταινίες αυτές είναι: 1923: 'Η φιλοξενία μας (Our Hospitality) 1924: Sherlock Junior, 'Ο πλοηγός (The Navigator), 1925: Έφτά εύκαιρίες (Seven Chances), Κάουμπόυ (Go-West), 1926: Πρωταθλητής (Battling Butler), 'Ο Στρατηγός (The General), 1927: 'Απόφοιτος Κολλεγίου (College), 1928: 'Ατμόπλοιο Μπίλλυ Τζούνιορ (Steam boat Billy Jr). Μέ την εμφάνιση του ήχου που θά θριαμβεύσει στις όθόνες ό Μπάστερ Κήτον προσχωρεί στην Μέτρο Γκόλντουϊν Μάγιερ όπου παρά τίς αντίξοες συνθήκες γυρίζει άλλες δύο βουβές ταινίες. 1928: 'Ο κινηματογραφιστής (The Cameraman). 1929: Γάμος από πείσμα (Spite Marriage). 'Εμφανίζεται σέ άκμή δύο ταινίες που δέν τίς σκηνοθετεί ό ίδιος, 1930: Free and Easy, 1931: Sidewalks of New York. 'Η καριέρα του άρχίζει νά δύει παρ'όλο ότι τό ταλέντο του βρύσκειται σέ πλήρη άνθιση. 'Αποσύρεται και τό ρύχνει στό ποτό. 'Η τελευταία του εμφάνιση είναι στό "Βίβα Ρώμα" (On the Way to the Forum, a funny thing happened) (1964). Πέθανε τό 1966.



Προξένου
Κορομηλιά 29

Ἔτη. 224345

ΒΑΡΑΛ



Είσαι μιά γλυκιά κοπελλίτσα ή είσαι μιά γνήσια άγελάδα;
 Ή καρδιά μου πάντοτε μούλεγε ότι ήσουν μιά γνήσια άγελάδα.
 Ο μπαμπάς σου, ότι ήσουν μιά γλυκιά κοπελλίτσα.
 Ή καρδιά μου, ότι ήσουν μιά γνήσια άγελάδα.
 Μιά γλυκειά κοπελλίτσα
 μιά γνήσια άγελάδα.
 Μιά κοπελλίτσα
 μιά άγελάδα.
 Μιά κοπελλίτσα ή μιά άγελάδα;
 Ή μιά κοπελλίτσα καί μιά άγελάδα;
 Έγώ ποτέ μου δέν ήξερα
 Γειά σου, Τζεωρτζίνα.
 (Πούμ!)

Rafael Alberti

Φτωχός άλγήςτης, ό Μπάστερ βρίσκεται σ'ένα σιδηροδρομικό σταθμό, μή ξεροντας πού νά πάει. Βλέπει (σέ διπλοτυπία) μιά ήλικιωμένη κυρία, τήν μητέρα του χωρίς άμφιβολία, πού κάνει μιά χειρονομία: πιθανόν νά τόν διώχνει, πιθανόν νά τοῦ λέει: "Πάνε στήν Δύση" (Go West).

Μπαίνει σ'ένα βαγόνι γεμάτο κιβώτια. Κάποτε τό τραίνο φτάνει στήν έξοχή, τά κιβώτια αρχίζουν νά κυλοῦν καί νά πέφτουν. Γκάγκκς. Ξαναβρίσκουμε με τόν Μπάστερ καθισμένο στήν ξερημο.

Βαδίζει ώπου βρίσκει μιά φάρμα όπου καου-μπούζ άσχολοῦνται με τίς δουλειές τους. Μπαίνει ανάμεσά τους, ντύνεται με ρούχα πολύ μεγάλα, καί επιδίδεται χωρίς μεγάλη επιτυχία σέ διάφορες άγροτικές δουλειές. (Κατάσταση παρόμοια μ'αυτήν τοῦ "Ο Σαρλώ άλγήςτης"). Σειρά από γκάγκκς: τοῦ δίνουν ένα σκαμνάκι γιά νά πάει νά άρμέξει μιά άγελάδα, προσπαθεῖ νά τήν κάνει νά κάτσει κάτω, χειρίζεται τήν ούρά της σάν μιά βόμβα κλπ.

Τό κορίτσι τοῦ σπιτιοῦ τόν προσέχει. Αὐτός, όμως, ήδη έχει μεεῖ στό μάτι μιάς άγελάδας πού τήν έχει υπερασπιστεῖ. Τόν ακολουθεῖ παντοῦ, ό Μπάστερ τήν υπερασπίζεται κλπ. Φτάνει πάντοτε άργά στά γεύματα καί δέν βρίσκει τίποτα νά φάει, μέχρις ότου άποφασίζει νά πηγαίνει στό τραπέζι πρίν άπ'όλους.

Ο ίδιοκτήτης τής φάρμας θά καταστραφεῖ αν τό κοπάδι του δέν φτάσει άρκετά νωρίς στό Σικάγο γιά νά πουληθεῖ. Ένας αντίπαλος επιτίθεται στό τραίνο πού προστατεύουν οί κάου-μπούζ: μόνον ό Μπάστερ κατορθώνει νά ξεφύγει με τά βαγόνια καί τό φορτίο τών άγελάδων. Τόν ξαναβρίσκουμε μέσα σ'ένα σταθμό με έμπορεύματα: τά σφαγεῖα είναι στήν άλλη άκρη τής πόλης.

Αρχίζει, λοιπόν, στήν πραγματικότητα μιά άλλη ταινία: ό Μπάστερ διασχίζει τό Σικάγο ακολουθούμενος από ένα κοπάδι άγελάδες.

Μπαίνουν μέσα σέ μαγαζιά, οί άνθρωποι τρέπονται σέ φυγή, οί μπάτσοι τρομάζουν. Μιά σειρά από γκάγκκς: είναι τά καλύτερα τής ταινίας, μ'ένα ρυθμό πολύ άνωψωμένο, στό στυλ τοῦ Μάκ Σένετ. Τό άποκορύφωμα πετυχαίνεται

μ' ένα γκάγκ που παίζει με τὸ ...χρῶμα: Ὁ Μπάστερ μὴ κατορθώνοντας πιά νὰ κατευθύνει τὸ κοπάδι μεταμφιέζεται σὲ κόκκινο διάβολο, καὶ δλες οἱ ἀγελάδες τὸν ἀκολουθοῦν ὄλο καὶ πιὸ γρήγορα.

Μαντρώνει τὶς ἀγελάδες ἄφιξη τοῦ κτηματία καὶ τῆς κόρης του μὲ αὐτοκίνητο. Συγχαρητήρια. Φεύγει μαζί τους, παίρνοντας στὸ αὐτοκίνητο καὶ τὴν ἀγαπημένη του ἀγελάδα.

Μετάφραση: Μένη Ἀλεξιάδου



Ὁ Ἄλφρεντ Μπάτλερ, ἕνας νεαρός ἑκατομμυριοῦχος, ἀρκετὰ συνεσταλμένος καὶ φαινομενικὰ κάπως εὐθραυστος, παίρνει μαζί του τὸν θαλαμηπόλο του γιὰ νὰ κατασκηνώσουν καὶ ἐγκαθίστανται σὲ μιὰ σκηνή ἐξοπλισμένη μὲ τίς πιὸ σύγχρονες ἀνάεσις. Σειρὰ ἀπὸ γκάγκ πού ὀφείλονται στό παράδοξο καὶ στὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν κατάσταση τοῦ κατασκηνωτῆ καὶ στὴν δυσαναλογία τῶν μέσων πού ἐπιστρατεύει. Ὁ Ἄλφρεντ συναντᾷ μιὰ νέα κοπέλλα πού τὴν ἐρωτεύεται ἀμέσως. Ἀλλὰ, ἀλοίμονο! Ὁ ἀδελφός καὶ ὁ πατέρας της δὲν τὸν βλέπουν μὲ καλὸ μάτι καὶ ἀποφασίζουν νὰ ὑποβάλλουν τὸν νεαρὸ κομψευόμενο σὲ μιὰ δοκιμασία ἀγῶνα δρόμου. Δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρχουν παρά μόνον ἀθλητικοὶ τύποι στὴν οἰκογένειά τους. Ὁ θαλαμηπόλος σώζει πρόσκαιρα τὴν κατάσταση "ἀποκαλύπτωντας" ὅτι τὸ ἀφεντικό του δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸν διάσημο Ἄλφρεντ Μπάτλιγκ Μπάτλερ, πρωταθλητὴ τῶν "ἐλαφρῶν"... καί, μὲ τὴν ὑποστήριξη τῆς ἐπιβεβαίωσης τοῦ Κῆτον δείχνει ἕνα ἀπόκομμα ἐφημερίδας. Ὑπάρχει, πράγματι, ἕνας Ἄλφρεντ Μπάτλερ, πρωταθλητῆς τοῦ μπόξ τῆς χώρας του, ἀλλὰ εἶναι ὁ Ἄλφρεντ Μπάτλιγκ Μπάτλερ!

Ἔτσι ὅπως ἦρθαν τὰ πράγματα, ὁ φτωχὸς Ἄλφρεντ πρέπει ἀπὸ ἐδῶ καὶ μπρός νὰ πληρώνει ἀνταλλάγματα: νὰ κάνει βάρδεις, νὰ προσποιεῖται ὅτι προπονεῖται στό μπόξ... καὶ νὰ ἀπουσιάζει ἀπὸ τὴν πόλη γιὰ νὰ "μάχεται". Ἀλλὰ ὁ Ἄλφρεντ Μπάτλιγκ κερδίζει μιὰ ἀκόμη νίκη, αὐτὴ τὴν φορὰ σὲ βάρος τοῦ πρωταθλητῆ τῆς Ἀλαμπάμα καὶ ἔτσι μιὰ ἐπιτροπὴ πού ἔχει εἰδικὰ συσταθεῖ γιὰ νὰ τὸν ὑποδεχθεῖ, ὑποδέχεται πανηγυρικά τὸν Μπάστερ στό κάμπιγκ. Ἔτσι παντρεύεται ἀμέσως τὴν νέα κοπέλλα πού ἀγαπᾷ. Ὁ πατέρας καὶ ὁ ἀδελφός της εὐτυχισμένοι πού ἔχουν ἕνα τέτοιο ἥρωα μέσα στὴν οἰκογένειά τους, συνοδεύουν τώρα τὸν Ἄλφρεντ στό στάδιο γιὰ προπόνηση.

Ἐκεῖ βρίσκεται ὁ ἀληθινός, ὁ μεγάλος, ὁ μοναδικός, ὁ γιγάντιος Μπάτλιγκ Μπάτλερ πού ἀρκεῖται ἀπλῶς στό νὰ παρατηρεῖ χωρὶς νὰ λείει τίποτε, ἐνῶ ὁ καύμενος ὁ Ἄλφρεντ — σκέτος χωρὶς τὸ Μπάτλιγκ — λαχανιάζει καὶ ἐξαντλεῖται ἀπὸ τὴν προπόνηση πού κάνει. Τελικὰ ὁ ἀληθινός Μπάτλιγκ κλειδώνει σ' ἕνα δωμάτιο ἐκεῖνον πού τόλμησε νὰ περάσει γιὰ Μπάτλιγκ καὶ σκοπεύει νὰ πάει νὰ τὸν βρεῖ ἀργότερα γιὰ ἕνα τελικὸ ξεκαθάρισμα λογαριασμῶν.

Τότε, λοιπόν, μπροστὰ στὰ μάτια τῆς γυναίκας του, ὁ Ἄλφρεντ ἀντιστρέφει τὴν κατάσταση στὴν διάρκεια ἑνὸς "τελευταίου γύρου" πού ἀφήνει μακριὰ πίσω του τίς μεγάλες ὥρες τῆς εὐγενικῆς τέχνης. Σὲ πείσμα τῶν πιθανοτήτων κατηγοριῶν — ὁ Μπάστερ ζυγίζει κάπου 150 λίβρες λιγώτερο ἀπὸ τὸν ἀντίπαλό του — σὲ πείσμα τῶν πολὺ αὐστηρῶν νόμων τῆς λογικῆς καὶ τῆς ἀναλογίας τῶν δυνάμεων, ὁ ἥρωάς μας κάνει σκόνη τὸν φοβερό Μπάτλιγκ μ' ἕνα ἔξοχο θρίαμβο τοῦ πνεύματος καὶ τῆς ἐξυπνάδας πάνω στὴν θηριώδη καὶ τυφλὴ δύναμη.

Κληρονομώντας μιὰ κατάσταση γιὰ τὴν ἀρχὴ τῆς ὁποίας αὐτὸς δὲν εὐθύνεται σὲ τίποτε μιὰ καὶ ὁ θαλαμηπόλος του εἶναι ὅλη ἡ αἰτία, ὁ Μπάστερ ἀφοῦ δοκίμασε νὰ ξεφύγει μὲ τρόπο, ξαφνικὰ ἀντιδρᾷ ἀποτελεσματικὰ ἀπὸ τὴν στιγμή πού ἡ παρουσία τῆς γυναίκας πού ἀγαπᾷει θὰ δώσει ἕνα νόημα στὴν

συμπεριφορά του. Τότε, λοιπόν, πρίγκιπας γενναίος, παίρνει στα χέρια του την μοίρα του χωρίς ποτέ να βαρυγγομά η να τήν αποφεύγει. 'Επιδίδεται σ' ένα καθήκον πού δέν είναι άπ' έδω καί πέρα παρά μόνο δικό του καί πού άφορα άμεσα αυτόν καί μόνον. 'Η σκηνοθεσία τονίζει τό ήθικό βάρος αύτης τής αντιμετώπισης ύπογραμμίζοντας τό σημείο εκείνο όπου βρίσκεται ή ίδια ή ούσία τής μάχης καί του άγώνα μέσα στήν ανθρώπινη μοίρα: τήν μοναξιά. Προσπαθώντας να τονήσει τήν παρουσία του, τό τοπίο είναι κατ' άρχήν ψυχολογικό: ποτάμια πού λαμπυρίζουν, λόφοι στεφανομένοι μέ θερμή όμίχλη, οί όργωμένες έκτάσεις γίνονται συνένοχοι στους περιπάτους τών έρωτευμένων στίς ήσυχες ώρες όπου ή καρδιά ξεχύνεται καί ή ζωή άναβράζει. Τό έρημο ρίνγκ όπου ό Μπάστερ θά πρέπει να έκτεθει στήν σκληρή καί έπιβλητική του άναγκαιότητα. Οί κομπάρσοι, οί αντίπαλοι του προπονουμένου πυγμάχου σκληραίνουν κάτω άπό τό γεμάτο μέ άγωνία βλέμμα αύτου πού θά τούς αντιμετώπισει. Αύτιά σάν κουνουπίδια, μύτες σπασμένες, άγριες μορφές, πρόσωπα συσπασμένα άπό γκριμάτσες, συνθέτουν γύρω άπό τόν φτωχό Μπάστερ ένα άπειλητικό φρέσκο. Οί ψυχικές καταστάσεις γίνονται μερικές φορές τοπία.

Καί τί πιό ή θ ι κ ό άν τελικά θριαμβεύσει ό Μπάστερ! Τίποτα τό λιγώτερο άκριβές άπό τήν δήλωση του Τζών Γκρήσον (John Grierson) σύμφωνα μέ τήν όποία "οί κωμικοί είναι έξ όρισμού άδέξιοι" πού "δέν πρέπει ποτέ να πετυχαίνουν μέ κίνδυνο να πάσουν να είναι πιά άστειοι". 'Ο κωμικός πρέπει να κάνει έμφανή τήν άνικανότητα προσαρμογής του άνθρώπου καί να περιγράφει τίς έκπολιτιστικές του προσπάθειες. Μέσω ποιού χαριτωμένου μαζοχιστικού παραλογισμού, όμως, θέλουμε πάντα τούς κωμικούς άδύναμους καί ύποταγμένους στή μοίρα τους;

'Αλλά έξ ίσου έσφαλμένος μου φαίνεται σάν άποψη καί ό ύποτιθέμενος Κητονικός άυτοματισμός. 'Ο άυτοματισμός δέν έχει "καμιά συναίσθηση του σκοπού ούτε τών διασυνδέσεων πού ύπάρχουν μεταξύ τών χρησιμοποιουμένων μέσων καί του σκοπού". 'Ο Κήτον, όμως, έχει τέλεια έπίγνωση αύτου πού θέλει καί ξέρει πολύ καλά να διαλέγει τά μέσα για να τό πετύχει. Πώς, λοιπόν, μπορούμε να θεωρήσουμε τόν "Πρωταθλητή" σάν μιá "άθλητική" κωμωδία, μέσα στήν παράδοση, πού άλλοιώνεται άπό πάρα πολύ συμβατικές γραμμές, όταν αύτός ούτε καν άνατρέχει άκόμα καί στίς κλασσικές κωμικές μεθόδους τής πανουργίας, του δόλου καί του τεχνάματος;

Μετάφραση: Μένη 'Αλεξιάδου
'Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

Είναι η μόνη ταινία μεγάλου μήκους του Μπαστέρ Κήτον που έγινε μιά τεράστια εμπορική επιτυχία στην Γαλλία τό 1963.

Η δράση του "Στρατηγού" τοποθετείται κατά την διάρκεια του Αμερικάνικου Έμφυλίου Πολέμου και βασίζεται σ'ένα πραγματικό ανέκδοτο: τό κλέψιμο ενός τραίνου στό Μπίγκ Σάντου της Γεωργίας από τόν "Άντριους" ένα διάσημο γεγονός στην Μυθιστορηματική Ιστορία του πολέμου που όμως έδω έχει αντιμετωπιστεί κάπως ελεύθερα.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ: Ό Τζώννου Γκρέυ, μηχανικός, έχει δυό αγάπες: τήν Άνναμπέλ Λη τήν άρραβωνιαστικιά του και τόν "Στρατηγό" τήν άτμομηχανή του. Μέσα στην άτμομηχανή έχει τήν φωτογραφία της άρραβωνιαστικιάς του. Στό σπίτι της άρραβωνιαστικιάς του, υπάρχει ή φωτογραφία της μηχανής του. Κατά τήν διάρκεια μιås επίσκεψης του Τζώννου στό σπίτι της Άνναμπέλ άναγγέλεται ή κήρυξη του πολέμου ανάμεσα στά Κράτη του Βορρά και τήν Όμοσπονδία του Νότου. "Όλοι πηγαίνουν νά καταταγοϋν. Τό ίδιο και ό Τζώννου. Παρ'όλο όμως που πάει άπ'τούς πρώτους, του τό άρνοϋνται. Θά ήταν πιό χρήσιμος στην προκειμένη περίπτωση σάν μηχανικός. Η Άνναμπέλ όμως τόν παίρνει για δειλό και άρνεϊται νά τόν ξαναδεϊ "όσο δέν φορά τό χακί".

Η ΕΦΙΛΑΤΙΚΗ ΚΑΤΑΔΙΩΞΗ. Ό Τζώννου φτάνει στό Μπίγκ Σάντου όπου σταθμεϋει για λίγο τό τραίνο. Η Άνναμπέλ έχει άνβει ήδη στό τραίνο άπ' τήν προηγούμενη στάση αλλά ό Τζώννου δέν τό ξέρει. Ένώ όλοι οί επιβάτες έχουν κατέβει αυτή έχει άποκοιμηθεϊ. Ένας κομάντο τών βορείων κατασκόπων καταλαμβάνει τό τραίνο, δένει και φυμώνει τήν Άνναμπέλ και τρέπεται σέ φυγή. Μόλις τό άντιλαμβάνεται, ό Τζώννου άρχίζει νά καταδιώκει τήν μηχανή "του", χρησιμοποιώντας ένα μικρό χειροκίνητο βαγονέτο. Άλλά οί καταδικώμενοι ελευθερώνουν ένα άδειο βαγόνι που έκτροχιάζει τό εϋθραυστο βαγονέτο.

Ό Τζώννου άνασηκώνεται και βρίσκει μιά σταματημένη άτμομηχανή, τήν παίρνει και ξαναρχίζει τήν καταδίωξη. Τήν στιγμή που είναι έτοιμος νά πιάσει τόν κομάντο ένα καινούριο βαγόνι έρχεται και κολλάει μπροστά άπ' τήν μηχανή του. Μ'ένα παίξιμο τών σιδηροδρομικών κλειδιών άπαλλάσσεται άπ'αυτό! Κατά τήν διάρκεια της διαδρομής ό Τζώννου άπειλείται από ένα όλμοβόλο πανοϋργο και επικίνδυνο. Εϋτυχώς μιά στροφή τών σιδηροδρομικών γραμμών σώζει τόν ήρωά μας. Τήν στιγμή που ό Τζώννου πάει νά συναντήσει τούς κλέφτες, ή άτμομηχανή του δέν έχει πιά ούτε ξύλα ούτε νερό και ό "Στρατηγός" του ξεφεύγει. Άνεφοδιασμός. Τά κούτσουρα πετιοϋνται μέ μεγάλη όρμη και πέφτουν άπ'τ'ήν άλλη πλευρά... Στό τέλος ξαναφεύγει. Στό δρόμο του ό Τζώννου διασταυρώνεται μέ τούς Νότιους που συμπεριρώνονται. Εϊναι στίς έχθρικές γραμμές! Μ'ένα έκκωφαντικό θόρυβο ό ήρωάς μας θά κάνει τήν έντυπωσιακή του είσοδο στό σταθμό.

ΣΤΟ ΕΧΘΡΙΚΟ ΣΤΡΑΤΟΠΕΔΟ: Κατά τήν διάρκεια της νύκτας ό Τζώννου γλυστρά σ'ένα σπίτι και κρύβεται κάτω από τό τραπέζι. Άλλά νά που φτάνει τό έπιτελειτό τών βορείων και ό Τζώννου θά άκούσει όλο τό σχέδιο της μάχης άφοϋ παρ'όλιγο φταρνιστεϊ, δεχθεϊ κλωτσιές από μπότες στά νεφρά του,

καί ἀφοῦ αἰσθανθεῖ τήν τσίκνα λίγο πιό χαμηλά. Οἱ ἀξιωματικοί τῶν βορείων ἀποσύρονται: ἔχουν μιλήσει γιά μιὰ φυλακισμένη. Εὐγενής ὁ Τζώννου θά περιμένει νά νυκτεῖν πιό πολύ καί βγαίνει πρὸς ἀναζήτησὴ της. Ἀφοπλίζει καί ξεντώνει ἕνα φρουρὸ καί ντύνεται ὁ ἴδιος ἐπιτέλους μὲ στολή. Συγκινητικό ξανάμιγμα τῶν δύο ἐρωτευμένων καί φυγῆ. Τὸ πόδι τῆς Ἀναμπέλλας πιάνεται σὲ μιὰ λυκοπαγίδα. Τούς βρίσκει μιὰ καταιγίδα καί γεμάτοι φόβο σφίγγονται ὁ ἕνας δίπλα στὸν ἄλλο καί περιμένουν νά χαράξει.

Ἡ ΜΕΓΑΛΗ ΦΥΓΗ. Τὸ πρῶτὸ τὸ στρατόπεδο τῶν βορείων εἶναι σὲ ἀναβρασμὸ μὲ τίς προετοιμασίες γιά τήν ἐπίθεση. Ὁ Τζώννου ἐκμεταλλευόμενος τὴν στολή του οδηγεῖ τὴν Ἀναμπέλ στίς γραμμές τοῦ τραίνου, τὴν κλείνει μέσα σ' ἕνα σάκκο, τὴν φορτώνει σὸ τραῖνο, πηδᾷ πάνω στὴν ἀτμομηχανή "του" καί βάζει μπρός, ἀφοῦ πρῶτα κτυπήσει ἕνα στρατηγὸ πού περιφερόταν ἐκεῖ.

Ὁ ἀρχηγὸς τῶν κατασκόπων-κομάντος τῶν ἀναγνωρίζει καί ὁρᾷ νά τὸν καταδιώξει μ' ἕνα δεύτερο τραῖνο, ἀντιστρέφοντας ἔτσι τούς ρόλους τοῦ πρώτου μέρους. "Ἐνα τρίτο τραῖνο γεμάτο φαντάρους μπαίνει στὴν γραμμή. Ὁ Τζώννου ἐμπιστεύεται στὴν Ἀναμπέλ τὸ δόγημα τῆς μηχανῆς καί ἐπιδίδεται στὴν αὔξηση τῶν ἐμποδίων μεταξύ αὐτοῦ καί τῶν διωκτῶν του: κιβώτια μὲ ἐμπορεύματα, ἀλλαγές σιδηροδρομικῶν γραμμῶν, κλπ. ... κάνει ὅ, τι μπορεῖ γιά νά κερδίσει χρόνο καί νά σώσει τὴν μηχανή καί τὴν ἀγαπημένη του. "Ἐνας ἀξιωματικὸς δὲν μπορεῖ νά λύσει τὸ πρόβλημα πού δημιουργήθηκε ἀπ' τίς ἀλλαγές τῶν σιδηροδρομικῶν κλειδιῶν. Μ' ἕνα κτύπημα σφυριοῦ θά τὸ κατορθώσει ἀλλὰ νά κι ἕνας ἄλλος ἀξιωματικὸς πού τὸ πόδι του σφηνώνεται μέσα στὰ κλειδιά. "Ἐτσι ὁ Τζώννου κερδίζει ἀρκετὸ χρόνο καί βάζει φωτιά στὴ γέφυρα τοῦ ποταμοῦ. "Ὅταν φτάνουν τὰ δύο τραῖνα τῶν βορείων, ἡ γέφυρα γκρεμίζεται καί ὅλο τὸ πεζικὸ μετατρέπεται σέ... ναυτικὸ.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ ΣΤΗ ΜΑΡΙΕΤΤΑ. Ἡ μάχη λυσομανᾷ. Ὁ Τζώννου συμμετέχει σ' αὐτὴν παρ' ὅσες τίς ἀπαγορεύσεις. Δείχεται γενναῖος, ἡρωϊκὸς καί κάπως τυχερός. "Ἐνας κανονιοβολισμὸς γκρεμίζει τὸ πρόχωμα τῶν βορείων καί τούς ῥίχνει μέσα σὸ ποταμὸ.

Ὁ ἴδιος ὁ στρατηγὸς Τζέφφερσον θά ὀνομάσει τὸν Τζώννου λοχαγὸ ἀλλὰ τὰ γαλόνια θά τοῦ δημιουργήσουν προβλήματα, γιατί εἶναι δύσκολο νά συμβιβάσει τὸν στρατιωτικὸ χαιρετισμὸ μὲ τὰ φιλιὰ τῆς ἀγάπης. Τελικὰ θά πάρει ἄδεια σύμφωνα μὲ τούς στρατιωτικὸς κανονισμοὺς γιά νά μπορέσει νά σφύξει στὴν ἀγκαλιά του τὴν Ἀναμπέλ μὲ φόντο τὴν γενναία ἀτμομηχανή πού τοὺς ἔσωσε.

Γιὰ νά κρίνουμε αὐτὸ τὸ ἀριστοῦργημα, δὲν θά πρέπει νά πάρουμε ὑπ' ὄψιν μας τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Κῆτον εἶναι "νότιος". Ὁ Μπάστερ Κῆτον σ' ὅλη τὴν διάρκειά τῆς καριέρας του ἔπαιξε τὸ παιγνίδι τοῦ οὐδέστερον ἢ καλύτερα τὸ παιγνίδι τοῦ λαϊκοῦ κινηματογράφου. Καί αὐτὸ μὲ ἐπιτυχία. Ἐάν ὑπάρχουν ἄλλες προθέσεις αὐτές θά πρέπει νά ἀναζητηθοῦν στὴν ἠθικὴ θέση πού παίρνει ὅσον ἀφορᾷ τὸν πόλεμο καί πού ἐπιβεβαιώνει τὸ παράλογό του. Ὁ πατριωτισμὸς σ' αὐτὴν τὴν περίπτωση δὲν ἀποτελεῖ τὸ δραματικὸ κίνητρο: γιὰ νά ἀρχίσει τὴν δρᾶση ὁ Τζώννου, ἀρκεῖ ἡ Ἀναμπέλ νά ἀποστρέψει τὰ μάτια της ἀπὸ πάνω του.

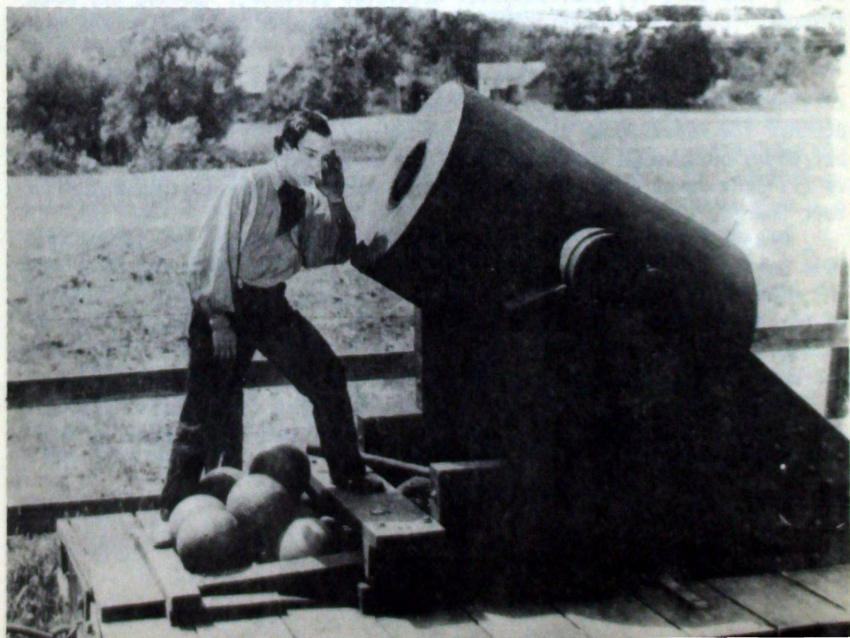
Μέ τόν ίδιο ένθουσιασμό, πού κατευθύνεται ταυτόχρονα πρὸς τὴν ἀρραβωνιαστικιά του καὶ τὴν ἀτμομηχανή του, ὁ Τζώννυ ἐνώνει συνέχεια αὐτὰ τὰ δύο "δντα" μὲ μιὰ συμπληρωματικὴ τρυφερότητα. Ἀφοῦ ξανασυναντηθοῦν οἱ δύο ἐρωτευμένοι καὶ πάρουν τὸν δρόμο τῆς ἐπιστροφῆς, ἡ Ἄνναμπέλ σκουπίζει τὴν ἀτμομηχανή ὅπως θὰ σκούπιζε τὸ σπίτι τῆς. Ὅταν ὁ κομμάντο κλέβει τὴν μηχανή, παίρνει ταυτόχρονα καὶ τὴν κοιμισμένη ἀρραβωνιαστικιά. Καταφύγιο τὸ ίδιο πρόσκαιρο γιὰ τοὺς δύο ἐρωτευμένους ὅπως καὶ τὸ γιῶτ στὸν "Πλοηγό", ἡ ἀτμομηχανή δὲν εἶναι παρὰ ἓνα προνομιοῦχο μέρος ὅπου οἱ ἐραστές βρίσκονται μόνοι "κοιτάζοντας μαζὶ πρὸς τὴν ίδια κατεύθυνση".

Ἡ ἀνακατάκτηση τῆς ἀξιοπρέπειάς του, τοῦ ἐρωτᾶ του καὶ τῆς ἀτμομηχανῆς του δὲν εἶναι γιὰ τὸν Τζώννυ παρὰ μιὰ καὶ μοναδική ἐπιχείρηση μέσα στὴν ίδια κίνηση.

Γύρω τους ὑπάρχουν ὅλα τὰ ἄλλα πράγματα μὲ τὴν ἐχθρότητά τους. Οἱ στρατιῶτες μὲ τὸν πόλεμό τους, οἱ ἐνέδρες, τὰ ἐμπόδια, οἱ ἀτυχίες.

Τὸ κωμικὸ στοιχεῖο στὸν "Στρατηγὸ" δὲν εἶναι ποτέ μπουρλέσκ, ἀκόμα λιγώτερο γκροτέσκ ἢ τετριμμένο. Εἴμαστε Μ α ζ ἰ μὲ τὸν Τζώννυ στὴν ἐπιχειρήσή του καὶ γελοῦμε μὲ τίς περιπέτειές του, χωρὶς ποτέ νὰ ἀπομακρυνόμαστε, ἀλλὰ ὀδηγοῦμενοι ἀπ'αὐτὸν καὶ μόνο. Τὸ γέλιο γεννιέται Ἐ ν - ἄ ν τ ι α στοὺς ἐχθροὺς τοῦ ζευγαριοῦ. Ἄν τώρα στιγμές στιγμές φαίνεται νὰ γελοῦμε καὶ Μ ἔ τὸν Τζώννυ (ὅταν ἀπειλεῖται ἀπὸ τὸ ὄλμοβόλο, ὅταν οἱ σιδηροδρομικὲς γραμμὲς μπερδεύονται...) εἶναι γιὰτὶ φοβόμαστε γι' αὐτὸν ἂν καὶ τοῦ ἔχουμε ἐμπιστοσύνη, εἶναι ἀκόμη γιὰτὶ ἔτσι ὅπως σκηνοθετήθηκε ἡ κατάσταση, στὸ ξεκίνημά της εἶναι ἀστεία ἀλλὰ κυρίως γιὰτὶ ὁ ἥρωάς μας δὲν εἶναι ποτέ ἐξουθενωμένος, ταπεινωμένος, ἀξιολύπητος, κλαψιάρης. Τὸ Κητονικὸ γέλιο σκάει ἀπὸ ὑγεία.

Μετάφραση: Μὲνη Ἀλεξιάδου
Ἀχιλλέας Ψαλιτόπουλος



Ὁ "Ἀπόφοιτος Κολλεγίου" ἐντάσσεται στήν παράδοση τῶν ἀθλητικῶν κωμωδιῶν μέσα στό πλαίσιο τῶν ἀμερικάνικων πανεπιστημίων. Ἀνεξάντλητη πηγὴ σεναρίων ἀπὸ τὸν Μάκ Σέννετ μέχρι τὸν Τζὸ Μπράουν περνώντας ἀπὸ τὸν Χάρρυ Λάνγκτον ἢ τὸν Λῶρελ καὶ Χάρντυ.

Ἀριστοῦχος μαθητὴς ὁ Μπάστερ ἔχει μιὰ ἀποστροφή γιὰ τὰ σπὸρ πού στηρίζεται σὲ ἀποφθέγματα τῶν πιὸ μεγάλων φιλοσόφων. Κάτω ἀπ'τὴν κηδεμονεῖα τῆς μητέρας του, ὁ Μπάστερ παρευρίσκει στήν ἀπονομὴ τῶν βραβείων ὅπου πρέπει νὰ ἀπαγγέλλει τὸν πατροπαράδοτο λόγο, κορδωμένος μέσα στό δμορφο ὀλοκαίνουριο κοστούμι του. Ὁ Μπάστερ εἶναι ἐρωτευμένος μὲ τὴν Μαίρη Χάινς (Mary Hynes) πού τὴν φλερτάρει ὁ Τζέφ Μπράουν, ὑπέροχος ἀθλητὴς καυχυσιάρης, ἀλλὰ ἀγράμματος. Ὁ Μπάστερ εἶναι ἕνας ἐρωτευμένος, διπλά καταπονημένος γιατί μόλις πρὸ ὀλίγου ἔχει γίνεи μούσκεμα ἀπὸ μιὰ ραγδαία βροχὴ πού εἶχε σάν ἀποτέλεσμα ν'ἀρχίσει νὰ στενεύει τὸ κοστούμι του κατὰ τὴν διάρκεια τοῦ στομφώδους λόγου του ὅπου στιγματίσει "τὴν ὀλέθρια ἐπίδραση τῶν σπὸρ πάνω στὴν μελέτη". Ἄλλὰ δὲν φέρνει κανένα ἀποτέλεσμα γιατί τὸ κοστούμι του μαζεύει σιγά-σιγά, ἢ αἰθουσα ἀδειάζει καὶ ἡ Μαίρη τὸν ἐγκαταλείπει λέγοντάς του: "Στὴν ἐποχὴ μας μιὰ κοπέλλα δὲν μπορεῖ παρά νὰ ἀγαπᾷ ἕνα ἀθλητικὸ τύπο...".

Κατὰ τὴν διάρκεια τῶν διακοπῶν ὁ Μπάστερ αἰσθάνεται ἀπογοητευμένος. Ἡ Μαίρη καὶ ὁ Τζέφ πηγαίνουν νὰ συνεχίσουν τίς σπουδὲς τους στό πανεπιστήμιο ἀλλὰ αὐτοὶ εἶναι πάρα πολὺ φτωχοί.

Τελικὰ μπαίνει στό πανεπιστήμιο καὶ δουλεῖει σ'ἕνα ντράγκτορ γιὰ νὰ πληρώνει τὰ δίδακτρα. Ταχυδακτυλουργίες μὲ ποτήρια καὶ παγωτά. Ταυτόχρονα ἀποφασισμένος νὰ κατακτῆσει τὴν καρδιά τῆς Μαίρης, ὁ Μπάστερ προπονεῖται καὶ συμμετέχει μ'ἕνα τελειῶς προσωπικὸ στυλ σ'ἕνα μάτς μπαίηζ-μπῶλλ ὅπου μπερδεύει καὶ βγάζει ἔξω ἀπ'τὰ νερά τους μὲ μιὰς καὶ τούς συμπαίχτες του καὶ τούς ἀντιπάλους του.

Ἐπιστροφή στό μπάρ. Ἡ ἐπιδεξιότητα τῶν χεριῶν τοῦ Μπάστερ καταλήγει σὲ μιὰ χιονοστιβάδα ἀπὸ σόδες καὶ κτρινάδια αὐγῶν πού πέφτουν πάνω στὴν ἄσπρη του φορεσιά, τὰ γεμάτα ποτήρια νὰ φεύγουν ἀπὸ τούς πάγκους κλπ. Συνειδητοποιώντας τὴν ἀδεξιότητά του, ὁ Μπάστερ ἐγκαταλείπει τὸ μὰρ μέσο τὸ δυνατόν μεγαλύτερη ἀξιοπρέπεια ἀκριβῶς τὴν στιγμή πού ἡ Μαίρη καὶ ὁ Τζέφ μπαίνουν μέσα σ'αὐτό. Ὑπάλληλος σ'ἕνα ρεστωράν ὁ Μπάστερ δὲν μένει παρά μόνο ἔξω ὅτου γκρεμιστεῖ στό πάτωμα μὲ μιὰ τεράστια στήλη ἀπὸ πιᾶτα.

Ξαναρχίζει τὴν ἀθλητικὴ προπόνηση ἀλλὰ ἡ Μαίρη παραμένει ἀπρόσιτη καὶ τὴν φλερτάρει πάντα ὁ ὠραῖος Τζέφ.

Μὲ τὴν γεμάτη κατανόηση φιλλία τοῦ Πρύτανι τοῦ Πανεπιστημίου, ὁ Μπάστερ συμμετέχει στίς λεμβοδρομίες σάν πηδαλιούχος. Μετὰ ἀπὸ μιὰ καταστροφικὴ ἐκκίνηση μεταμορφώνεται σ'ἕναν ἐνεργητικὸ κυβερνήτη, ἐκπλήσσει ὄλους τούς συναγωνιστές του καὶ ὀδηγεῖ τὴν ὀμάδα του στὴν νίκη. Γκάγκς μὲ τὸ πηδάλιο στὴν πλάτη.

Ἄλλὰ ἡ Μαίρη δὲν εἶναι ἐκεῖ. Καλεῖ "βοήθεια" ἀπὸ τὸ τηλέφωνο τοῦ

δωματίου της. Τότε, λοιπόν, έρχεται ή άποθέωση: άκόμα μέ τήν άθλητική περιβολή, ό Μπάστερ πετά πρός βοήθειαν τής πολυαγαπημένης του πού είναι εκτεθειμένη στην έπιμονή του Τζέφ. Πηδά όλα τά εμπόδια μέ ένα άψογο στύλ καί φτάνει κάτω από τό παρθυρο τής Μαίρης. Μ'ένα υπέροχο πήδημα, ό Μπάστερ καταρρίπτει τό παγκόσμιο ρεκόρ άλματος επί κοντώ καί προοιωνώνεται μέσα στο δωμάτιο. Γιά τήν έξουδετέρωση του Τζέφ, όλα τά μέσα είναι θεμιτά: Κατ' άρχήν τό μπόξ, πολύ όρθόδοξο, μετά ή δισκοβολία μέ πιάτα καί γιά τό τέλος μιá όμπρέλλα, πού μετατρέπεται καταπληκτικά σέ άκόντιο, άποπερατώνει αυτό τό γενναϊόδωρο πένταθλο.

Στόν Μπάστερ δέν μένει πιá παρά νά παντρευτεί τήν Μαίρη, πού μόλις τήν εξέθεσε μέ τήν εισβολή του στο δωμάτιό της.

Καμιá "χάρις" μέσα στην δράση. Τό μεγαλοπρεπές φινάλε, π.χ., προετοιμάστηκε από όλες τίς προηγούμενες προπονήσεις· αλλά ή αγάπη καί ή έπιθυμία νά σώσει τήν Μαίρη, δίνει στόν Μπάστερ τήν ώθηση πού φτιάχνει καί τούς θεούς του σταδίου.

"Ίδού ό Μπάστερ Κήτον μέ τήν τελευταία καί άξιοθαύμαστη ταινία του: "Άπόφοιτος Κολλεγίου". Άσηψία. Άπολύμανση. Άπελευθερωμένα από τήν παράδοση, τά βλέμματά μας χαμογελοῦν μέσα στόν νεανικό καί λογικό κόσμο του Μπάστερ, μεγάλου σπесиαλίστα ενάντια σέ κάθε συναισθηματική μόλυνση.

Ή ταινία είναι όμορφη όπως ένα λουτρό, μέ μιá ζωτικότητα του Hispano. Ό Μπάστερ ποτέ δέν θά ζητήσει νά μäs κάνει νά κλάψουμε, γιατί ξέρει ότι τά εύκολα δάκρυα είναι ξεπερασμένα. Δέν είναι πάντα ό κλόουν πού θά μäs κάνει νά ξεκαρδιοστούμε στά γέλια. Ούτε για μιá στιγμή, όμως, δέν θά σταματήσουμε νά χαμογελάμε, όχι γι'αυτόν αλλά γιά μäs τούς ίδιους, μέ τό χαμόγελο τής ύγείας καί τής ολυμπιακής δύναμης.

Στόν κινηματογράφο, θά άντιπαραθέτουμε πάντα τήν μονόχορδη έκφραση ενός Κήτον στην πολύπλοκη έρμηνεία ενός Γιάννιγκς (...). Στόν Μπάστερ ή έκφραση είναι τό ίδιο σεμνή μέ, παραδείγματος χάριν, αυτήν μιäs μπουκάλας· παρ'όλο ότι πίσω από τόν στρογγυλό καί φωτεινό δίσκο τών ματιών του, ή άσηπτική ψυχή του κάνει προυέττες. Άλλά ή μπουκάλα καί τό πρόσωπο του Μπάστερ έχουν άπειρες όψεις.

Είναι τά σπάνια πράγματα, πού πρέπει νά εκπληρώσουν τήν άποστολή τους στο ρυθμικό καί άρχιτεκτονικό δέσιμο τής ταινίας. Τό μοντάζ — χρυσό κλειδί τής ταινίας — είναι αυτό πού συνδυάζει, σχολιάζει καί ένώνει όλα αυτά τά στοιχεία. Θά μπορούσαμε νά περιμένουμε μεγαλύτερη κινηματογραφική άρετή; θέλησαν νά πιστέψουν στην κατωτερότητα του Μπάστερ του "άντι-βιρτουόζου" σέ σύγκριση μέ τόν Τσάπλιν, θεωρώντας το σαν μειονέκτημα γιά τόν πρώτο, κάτι σαν ένα στιγμή, ένώ έμεϊς οι άλλοι θεωρούμε σαν άρετή τό ότι ό Κήτον φτάνει στο κωμικό μέσα από μιá άμεση άρμονία τών έργαλειών, τών καταστάσεων καί τών άλλων μέσων τής σκηνοθεσίας.

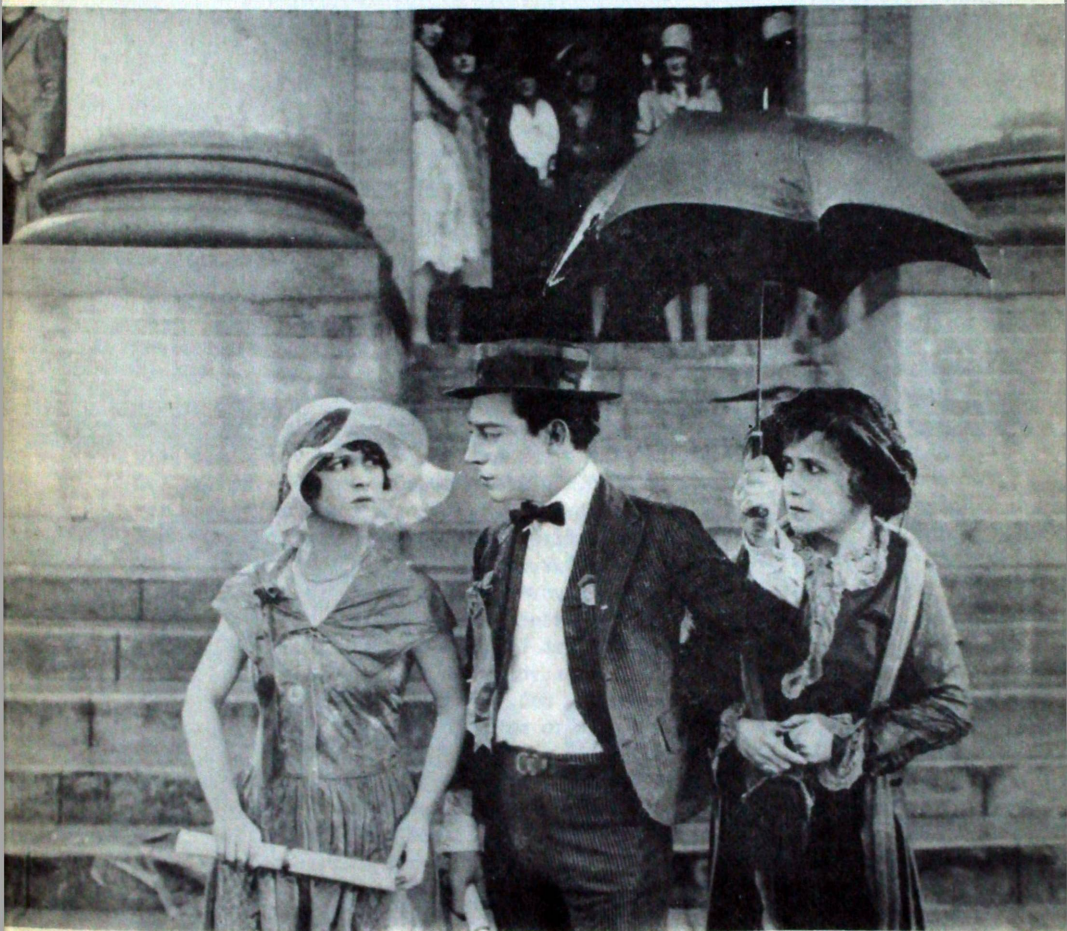
Ό Κήτον είναι γεμάτος ανθρωπιά· αλλά μέ μιá πρόσφατη καί άπλαστη άκόμα ανθρωπιά, μιá ανθρωπιά τής μόδας, αν θέλετε.

Μιλάμε πολύ γιά τήν τεχνική ταινιών όπως "Μητρόπολις", "Ναπολέων"... Ποτέ, όμως, δέν μιλάμε γιά τήν τεχνική ταινιών όπως ό "Άπόφοιτος Κολλεγίου" καί είναι αυτή έδώ πού μέ τό νά είναι αδιάρρηκτα συνδεδεμένη μέ

τά άλλα στοιχεῖα, δέν τήν ἀντιλαμβανόμεστε, ὅπως ζώντας μέσα σ' ἕνα σπίτι δέν ἀντιλαμβανόμεστε πιά τόν ὑπολογισμό τῆς ἀντίστασης τῶν ὑλικῶν πού τό συνθέτουν. Οἱ σοῦπερ ταινίες πρέπει νά χρησιμεύουν στό νά δίνουν μαθήματα στούς τεχνικούς· αὐτές τοῦ Κῆτον στό νά δίνουν μαθήματα στήν ἴδια τήν πραγματικότητα, μέ ἡ χωρίς τήν τεχνική τῆς πραγματικότητας".

Luis Buñuel (Cahiers d' Art No 10, 1927)

Μετάφραση: Μένη Ἀλεξιάδου
Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος



Ὁ Λούκ εἶναι ἕνας μικρὸς πλανώδιος φωτογράφος τῆς Νέας Ὠρκῆς, ἕνα ἐπάγγελμα ἄχαρο σὺν τοῖς ἄλλοις. Ἀλλὰ ἐρωτεύεται τὴν τηλεφωνήτρια ἐνὸς οἴκου κινηματογραφικῶν ἐπικαίρων. Γιὰ νὰ τὴν εὐχαριστήσει ἐγκαταλείπει τὴν φωτογραφία τοῦ τοῖκου γιὰ νὰ γίνῃ κινηματογραφιστὴς. Φυσικὰ δὲν ἔχει καμιά ἱκανότητα καὶ καμιά ἐπαγγελματικὴ γνῶση.

Ἀγοράζει μιὰ κινηματογραφικὴ μηχανὴ καὶ γυρίζει, πράγμα πού δὲν εἶναι στ' ἀλήθεια καὶ τόσο δύσκολο. Ἡ λειτουργία τῆς μηχανῆς εἶναι ἡ τελευταία του ἔγνοια· σέ τί χρησιμεύει μιὰ κάμερα; γιὰ νὰ γίνεις, μὰ τό ναί, ἕνας κινηματογραφιστὴς καὶ πρέπει νὰ εἶσαι κινηματογραφιστὴς γιὰ νὰ κερδίσεις τὴν καρδιά τῆς Σάλλυ, τῆς τηλεφωνήτριας. Ἀλλὰ καθὼς γυρνᾷ ἄλλοτε μπροστά, ἄλλοτε πίσω, ἄλλοτε — ὅταν εἶναι εὐχαριστημένος — πολὺ γρήγορα, ἄλλοτε — ὅταν εἶναι κουρασμένος — πολὺ ἄργα, τό ἀφεντικὸ δὲν δειχνεὶ καὶ τόσο γοητευμένο ἀπ' τὸ ντεμποῦτο του.

Ὁ Λούκ ἐντούτοις ἐπιμένει, παίρνοντας κουράγιο ἀπ' τὴν στοργὴ τῆς Σάλλυ. Ἡ Σάλλυ τὸν στέλνει νὰ κινηματογραφίσει μιὰ μεγάλη γιορτὴ στὴν κινέζικη συνοικία. Ἡ γιορτὴ μετατρέπεται σέ μακελλεῖο. Ὁ Λούκ χωρὶς ἐπίγνωση τοῦ κινδύνου γυρνᾷ συνέχεια καὶ βγαίνει ζωντανὸς ἀπ' αὐτὸ τό σκοτῶμὸ μετὰ ἀπὸ πολλὰς περιπέτειες.

Δυστυχῶς εἶχε ξεχάσει χωρὶς ἀμφιβολία νὰ γεμίσει τὴν μηχανὴ μὲ φιλμ κι ἔτσι παρουσιάζει στ' ἀφεντικὸ ἕνα γελοῖο μικρὸ κομμάτι ταινίας. Αὐτὴ τὴν φορὰ διώχεται. Ἔχει γειὰ τύχη, ἀντίο Σάλλυ.

Τὴν ἐπομένη αὐτῆς τῆς ὀλέθριας μέρας, θά πάει νὰ κινηματογραφῆσει γιὰ δικὸ του λογαριασμὸ τοὺς κωπηλατικούς ἀγῶνες. Ὁ σχεδὸν ἀρραβωνιαστικὸς τῆς Σάλλυς εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς ἀγωνιζομένους: Ἡ Σάλλυ ἔχει ἐρθεὶ μαζί του γιὰ νὰ πάρει μέρος στοὺς ἀγῶνες. Ὁ Λούκ τοὺς βλέπει νὰ περνᾶν ἀπὸ μπροστά του, μὲ ταχύτητα ἑκατὸ τὴν ὥρα, καὶ νὰ πέφτουν στὸ νερὸ μετὰ ἀπὸ ἕνα ἀπότομο γύρισμα τοῦ κανό. Ὁ σχεδὸν ἀρραβωνιαστικὸς ἀρχίζει νὰ κολυμπᾷ καὶ ἀφήνει τὴν Σάλλυ νὰ πνιγεῖ. Ὁ Λούκ τὴν τραβᾷ ἀπ' τὸ νερὸ, τὴν ξαπλώνει λιπόθυμη στὴν ὄχθη καὶ τρέχει στὸν φαρμακοποιοὸ νὰ βρεῖ κάτι πού θά τὴν ξαναζωντανέψει. Ἐκμεταλευόμενος τὴν ἀπουσία του, ὁ δειλὸς ξαναγυρνᾷ κοντὰ στὴν μικρὴ. Αὐτὴ συνέρχεται μέσα στὴν ἀγκαλιά του, τὸν θεωρεῖ σωτῆρα τῆς καὶ φεύγουν οἱ δύο τοὺς ἀγκαλιασμένοι.

Μέ τὴν Σάλλυ σωσμένη, σκέφτεστε ἴσως ὅτι ὅλα θά τακτοποιηθοῦν: ὁ μικρὸς πιστὸς πίθηκος τοῦ Λούκ ἔχει κινηματογραφῆσει στὴ θέση του τὸ ἀτύχημα καὶ τὴν διάσωση καὶ εἶναι αὐτὸς πού τὴν προηγουμένη μέσα στὸ μακελλεῖο ἄδειασε τὸν θάλαμο τῆς μηχανῆς ἀπ' τὸ πολὺτιμο ἀρνητικὸ πού ὁ Λούκ τό ξαναβρίσκει στὴν τσάντα του.

Ὁ Λούκ παραδίδει στὸ ἀφεντικὸ, σὰν ἀναμνηστικὸ ἀπ' αὐτὸν, τίς λεμβοδρομίες καὶ τὸν κινέζικο πόλεμο. Ἀπὸ τὴν προβολὴ τῶν φιλμ βγαίνει ἡ ἀλήθεια, ὁ νεαρὸς εἶναι εὐφυὴς καὶ σ' αὐτὸν ἡ Σάλλυ ὀφείλει τὴν ζωὴ τῆς.

Δὲν ξέρομε πιά ἂν ἡ Νέα Ὠρκὴ γιορτάζει τὴν ἐπιστροφὴ τοῦ Λίντμπεργκ ἢ τὸν θρίαμβο τοῦ κινηματογραφιστῆ, δὲν ἔχει καὶ τὴση σημασία.

Janine Bouissounouse

Μετάφραση: Μένη Ἀλεξιάδου

ΑΠΟ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ



Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΗΣ



Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΗΣ



ΑΠΟΦΟΙΤΟΣ ΚΟΛΛΕΓΙΟΥ



UNIVERSITY STUDIO
ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Θ Υ Μ Ε Λ Η

βιβλία

Θ Υ Μ Ε Λ Η

περιοδικά

Θ Υ Μ Ε Λ Η

ἀφίσσεσ

Πάντα φθηνότερες τιμές

Ειδική ἔκπτωση για φοιτητές-μαθητές

Θ Υ Μ Ε Λ Η

Σάκης Βαβαλίδης

Δημ. Γούναρη 50

Καμάρα

τηλ. 21 3621

PATISSERIE - CAFFE - GRILL - PIZZA

Κ. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ

Γ. ΜΙΖΑΡΗΣ



Ρωξάνη

Ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Λευκὸ Πύργο

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

ΣΠΕΣΙΑΛΙΤΕ ΜΑΣ

ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΚΟ
ΝΟΥΓΚΑΤΙ ΠΑΡΦΕ
ΛΕΜΟΝ ΠΙΑΓ
ΠΟΥΤΙΓΓΕΣ
ΤΟΥΡΤΑ ΠΑΓΩΤΟΥ

ΠΙΤΣΑ ΡΩΞΑΝΗ
ΦΙΛΕ ΜΙΝΙΟΝ ΜΑΔΕΡΑ
ΣΠΑΓΓΕΤΙ ΡΩΞΑΝΗ
ΕΣΚΑΛΟΠΙΝΙΑ
ΚΑΡΜΠΟΝΑΡ

ΤΣΙΡΟΓΙΑΝΝΗ 3

Τηλ. 221690 - 268563



Ο Μπάστερ Κήτον στην ταινία "Η ΓΙΔΑ".