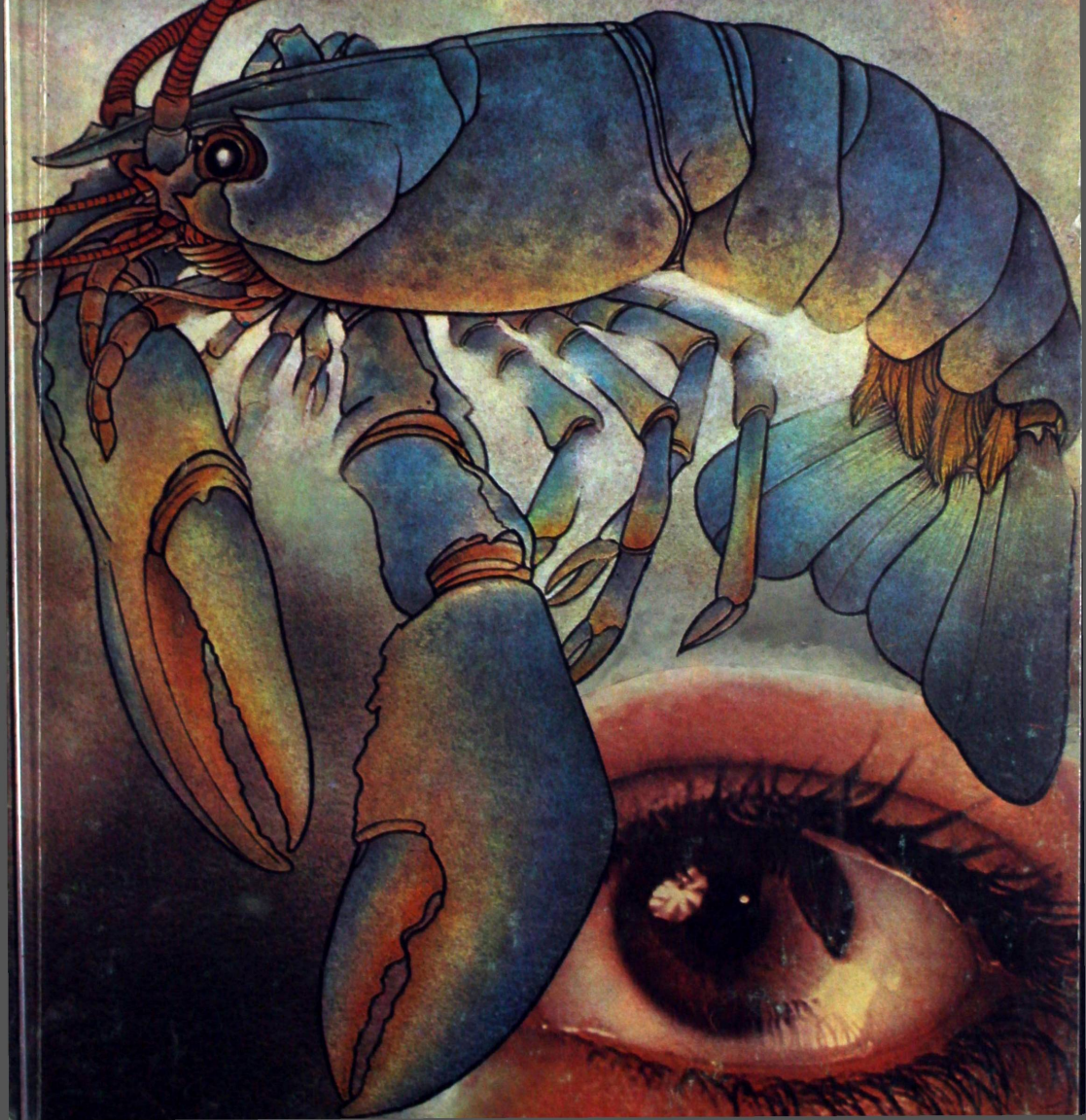


# ΤΣΟΝΤΑ

περιοδικό της κινηματογραφικής λέσχης - θεατρικού  
εργαστηρίου θεατρικής - φλεβάρης 82 ιουνής 82

Τ. 9



II-000000000415

ΤΣΟΝΤΑ  
ΤΕΥΧΟΣ 9

ΜΑΡΤΙΟΣ '82  
ΙΟΥΝΙΟΣ '82

Περιοδικό «ΤΣΟΝΤΑ». Έκδοτης: Σωματείο «Θεατρικό Έργαστήρι Θεσσαλονίκης», Κινηματογραφική Λέσχη Κινηματοθέατρο «ANETON» Παρασκευοπούλου 42, Θεσ/νίκη, τηλ. 830.766.

Υπεύθυνη τεύχους  
Κολάζ εξώφυλλου Άφροδίτη Κοτζιά

Ομάδα εργασίας Α. Κοτζιά, Ε. Μπλέτσα,  
Λ. Οικονόμου,  
Α. Ψαλτόπουλος

Σελιδοποίηση Α. Κοτζιά, Λ. Οικονόμου

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

## Σελίδα

Η μάχη της Άλγερίας .....	4
Έν όνόματι του πατρός .....	8
Πάγος .....	12
Σταθμός 13 δέχεται επίθεση .....	15
Λός Όλβιντάντος .....	16
Τά έντεκα καθάρματα .....	20
Ποιός φοβάται την Βιρτζίνια Γούλφ; .....	24
Σκηές από έναν γάμο .....	28
Η τελευταία γυναίκα .....	32
Όταν γυρίσει ο Ζοζέφ .....	35
Οί διακοπές του Κου Ουλώ .....	39
Άγκιρε, ή μάλιστα του θεού .....	43
Η Άλικη δέν μένει πιά έδώ .....	46
Σπιράλ .....	49

Τά άτομα πού άπαρτίζουν τό Διοικητικό Συμβούλιο του σωματείου είναι:

Πρόεδρος: Γιώργος Τριανταφυλλίδης  
 Αντιπρόεδρος: Άλεξάντρα Βιδάλη  
 Γραμματέας: Άλέκος Ίωσηφίδης  
 Ταμίας: Χρήστος Παπαγεωργιάδης  
 Μέλη: Κώστας Γακίδης, Λίνα Ήλιάδου, Έριφύλη Μπλέτσα, Τάσος Ναούμ.  
 Κατερίνα Σιώρη.

## ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΛΕΣΧΗΣ

Μάρτιος '82 - 'Ιούνιος '82

Τό πρόγραμμα προβολών τής λέσχης γιά τό όποίο περιέχεται ύλικό σ' αυτό τό τεύχος είναι:

ΚΥΚΛΟΣ: Ρωγή/ Έξέγερση/ Άνατροπή

Ή μάχη τής Άλγερίας του Τ. Ποντεκόρβο  
 Έν όνόματι του πατρός του Μ. Μπελλόκιο  
 Πάγος του Ε. Κράμερ  
 Σταθμός 13 δέχεται επίθεση του Τ. Κάρπεντερ  
 Λός όλβιντάτος του Α. Μπουνιουέλ  
 Ή πέμπτη σφραγίδα του Ζ. Φάμπρι  
 Τά 11 ύπέροχα καθάρματα του Ρ. Ξλντρις

ΚΥΚΛΟΣ: Φαντάσματα οικογένειας

Ποιός φοβάται τήν Βιρτζίνια Γούλφ του Μ. Νικόλς  
 Σκηνές από ένα γάμο του Ι. Μπέργκμαν  
 Όταν γυρίζει ό Ζοζέφ του Ζ. Κόβατς  
 Ή τελευταία γυναίκα του Μ. Φερρέρι

καί,

Οί διακοπές του κυρίου Ούλώ του Ζ. Τατί  
 Άγκίρε, ή μάστιγα του θεού του Β. Χέρτζοκ  
 Ή Άλίκη δέν μένει πιά έδω του Μ. Σκορτσέζε  
 Σπιράλ του Κ. Ζανούσσι

Σημείωση:

Αυτές είναι οι ταινίες πού έχει προγραμματίσει ή Λέσχη. Άν τυχόν ύπάρξουν άλλαγές στό πρόγραμμα αυτό, ζητάμε συγνώμη αλλά είναι κάτι πού δέν μπορούμε νά τό προβλέψουμε μιά καί όφείλεται σέ παράγοντες έξω από έμάς.

## ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

# ΡΩΓΜΗ ΕΞΕΓΕΡΣΗ ΑΝΑΤΡΟΠΗ

Ἡ βία - κοινωνικοπολιτική - ἀσκειῖται συνεχῶς πάνω μας. Ἄλλοτε γραμμικά, ἄλλοτε μέ ἀνάπαυλες. Σκοπός της ἡ ὀλοκληρωτική ἐξουδετέρωση καί ἡ ἐπιβολή τῆς σιωπῆς (δείτε καί τό εἰσαγωγικό σημεῖωμα «βία σέ χαμηλό τόνο» στήν ΤΣΟΝΤΑ Νο 8). Ὅμως αὐτό τό «παιγνίδι» τῶν πιέσεων βασίζεται κατά πολύ στίς πιθανότητες καί ἀπαιτεῖ μιά εὐαίσθητη ἰσορροπία στό συσχετισμό τῶν δυνάμεων γιά νά πετύχει τόν σκοπό του. Παράλληλα ἀπαιτεῖ μιά τέλεια ἐπίγνωση ἀνά πάσα στιγμή τοῦ ὀριακοῦ σημείου τοῦ ἀντιπάλου. Ἔτσι, λοιπόν καί ὑπερβεῖ τό σημεῖο θραύσεως τότε ἴσως ἀρχίζει ἡ ἀντίστροφη πορεία τοῦ παιγνιδιοῦ. Οἱ ρωγμές ἔχουν ἤδη σχηματιστεῖ. Ἀπό κεῖ καί πέρα μπορεῖ εἶτε νά ξανακλείσουν, ἀφίνοντας ὁμως οὐλές πίσω τους πού μπορεῖ νά ξανανοῖξουν ἀργότερα<sup>6, 7</sup>, εἶτε νά μείνουν ἀνεπούλωτες ὀδηγώντας στήν ἐξέγερση<sup>1, 2, 3, 4, 5</sup> γιά νά καταλήξουν στήν ἀνατροπή πραγματική<sup>1</sup> ἢ ἐφικτή<sup>2</sup>.

Βέβαια ὅλες οἱ ταινίες - ἀκόμα κι αὐτές πού καταγράφουν τήν πραγματικότητα δηλ. τά ντοκυμαντέρ - μποροῦν νά θεωρηθοῦν σάν φανταστικές κατασκευές. Ἀπ' τίς ταινίες τοῦ κύκλου οἱ δύο ἀνήκουν σ' αὐτό τό εἶδος τοῦ κινηματογράφου πού ὀνομάζεται φανταστικός. Εἶναι ὁ «Πάγος» ἓνα ντοκυμαντέρ πάνω σέ μιά φανταστική ἐπανάσταση στίς Η.Π.Α. (πού θά μπορούσε ὁμως καί νά συμβεῖ) καί τό «Σταθμός 13 δέχεται ἐπίθεση» ὅπου τό ἀπρόσωπο τῶν ἐξεγερμένων δυνάμεων τίς ἀπομακρύνει ἀπό τόν χώρο τοῦ ρεαλιστικοῦ σ' αὐτόν τοῦ φανταστικοῦ. Μιά ἰδιαίτερη περίπτωση εἶναι ἡ «Μάχη τῆς Ἀλγερίας». Ἐδῶ ἔχουμε τήν φανταστική ἀνασύσταση ἑνός πραγματικοῦ ἱστορικοῦ γεγονότος πού κινηματογραφεῖται ὁμως μέ μιά τόσο αὐστηρή ντοκυμαντερίστικη γραφή ὥστε νά ἔχουμε ἔντονη τήν ἐντύπωση τοῦ ἐκεῖ καί τοῦ τότε.

ἌΟμάδα ἐργασίας

1. Μάχη τῆς Ἀλγερίας, 2. Πάγος, 3. Ἐν ὀνόματι τοῦ Πατρός, 4. Τά 11 ὑπέροχα καθάρματα, 5. Σταθμός 13 δέχεται ἐπίθεση, 6. Ἡ 5η σφραγίδα, 7. Λός Ὀλβινάντος.

# 'Η μάχη τῆς 'Αλγερίας

The Battle of Algiers 'Αλγερία, 1965

Παραγωγή: 'Αντόνιο Μούσου ('Ιγκορ Φίλμς - Ρώμη) καὶ Γιάσφ Σααντί (Κάσπα Φίλμ Κόμπανν - 'Αλγερία), Σκηνοθεσία: Τζίλο Ποντεκόρβο, Σενάριο: Φράνκο Σολίνας καὶ Τζίλο Ποντεκόρβο, Φωτογραφία: Μαρτσέλλο Γκάττι, Μοντάζ: Μάριο Σεραντρέι, Μάριο Μόρρα, Μουσική: Τζίλο Ποντεκόρβο, 'Εννιο Μορρικόνε, 'Ερμηνεία: Γιάσφ Σααντί, Μπράχτ Χατζιάγκ, Ζάν Μαρτέν, Τομμάσο Νέρι, Μωχάμεντ Μπέν Κάσσεν, Φαουζία 'Ελ Κάντερ, Μισέλ Κέρμπας, Διάρκεια: 123'.



'Η μάχη τῆς 'Αλγερίας, παινεύθηκε γιά τήν αντικειμενικότητα καὶ τήν ἀληθοφάνειά της πού τήν κάνουν νά μοιάζει μέ cinema verité. Πολλοί κριτικοί, ὅπως ὁ John Simon, παρασυρμένοι ἀπ' τό γεγονός ὅτι ἡ ταινία ἔχει μορφή ἐπικαίρων, καταλήγουν στό συμπέρασμα ὅτι «ἡ ταινία εἶναι αὐστηρά βασισμένη σέ ντοκουμέντα». 'Ο Simon ἐπαινεί τό γεγονός ὅτι ὁ Ποντεκόρβο περιορίζεται στό νά δείχνει τούς ἡγέτες τῆς ἐπανάστασης ὡς μαχητές μόνο, χωρίς νά ἐξαίρει τό πάθος τῆς προσωπικῆς τους ζωῆς.

'Η πύο ἐνδιαφέρουσα διαμάχη πού προκάλεσε ἡ μάχη τῆς 'Αλγερίας ὀφείλεται

στήν εὐμενῆ ἀντιμετώπιση τῶν Γάλλων Paras καὶ ἰδιαίτερα τοῦ στρατηγοῦ Ματιέ ἀπό τόν Ποντεκόρβο. 'Ο David Wilson (πού γράφει στό Sight and Sound) θεωρεῖ τήν εὐμένεια τοῦ Ποντεκόρβο πρὸς τούς Γάλλους ὡς πολιτικὴ ἀσυνέπεια καὶ ἠθικὸ διχασμό πού ἀποκλείει τήν ἀποψη ὅτι ἡ Ταινία ὑποστηρίζει τό FLN καὶ τούς ἄλλους ἀποικιακοὺς ἀγῶνες.

'Αντίθετα οἱ 'Αμερικάνοι κριτικοί ἐπικρότησαν αὐτὸν τὸν τρόπο ἀντιμετώπισης τοῦ ζητήματος. Γιά παράδειγμα, ὁ Joseph Morgenstern παίνευσε στό Newsweek τήν ἀνθρωπιστικὴ αὐτὴ προβολὴ τῶν Γάλλων ἀπ' τόν Ποντεκόρβο. «'Αντί νά παραστή-

σουν τό Θεό καί νά κρίνουν τό καλό καί τό κακό, ὁ Ποντεκόρβο καί οἱ συνεργάτες του διάλεξαν τόν κάπως εὐκολότερο ρόλο τοῦ πιστά καταγράφοντος ἀγγέλου. Εἶναι ὀλοφάνερα μέ τό μέρος τῶν ἐπαναστατῶν, ἀλλά καί πιστοί στήν ἀλήθεια».

Ἐπίσης ὁ Ποντεκόρβο ἀναφέρει ὅτι ἡ τελική σκηνή τῆς γυναικας μέ τή σημαία δηλώνει ὅτι ὁ ἀγώνας κατά τῶν Γάλλων καί ὀλων τῶν καταπιεστῶν τῶν ἀποικιακῶν ἐθνότητων συνεχίζεται καί πρέπει νά συνεχίζεται. Φυσικά οἱ ἀποδείξεις πρέπει νά ἀναζητηθοῦν στήν ἴδια τήν ταινία καί ὄχι στίς δηλώσεις τοῦ σκηνοθέτη σχετικά μέ τίς προθέσεις του.

Ἡ συνυπαρξή τοῦ συνεχοῦς ἐπαίνου τοῦ ἀλγερινοῦ ἀγώνα κατά τῶν Γάλλων καί σύγχρονα ἡ ἐπίμονη προβολή τῆς βίας ὀδηγήσει ὀρισμένους κριτικούς στό συμπέρασμα ὅτι τό κύριο θέμα τοῦ Ποντεκόρβο εἶναι ὅτι «ἡ βία ὀδηγεῖ στή βία», ἄποψη πού ἀποδυναμώνει τελείως τίς πολιτικές βλέψεις τῆς ταινίας. Γιά ἄλλους, (Catholic film Newsteller) *Ἡ Μάχη τῆς Ἀλγερίας* δείχνει ὅτι, «οἱ ὄσπιοι Ἀραβες καί Γάλλοι πολίτες ὀπέφεραν περισσότερο ἀπ' τόν τρόπο πού κατέκλυζε τούς δρόμους», σάν νά ὀπέφεραν ἐξίσου οἱ Γάλλοι καί οἱ Ἀλγερινοί στή διάρκεια τῶν 130 αἱματηρῶν χρόνων πού οἱ Ἀλγερινοί ἀγωνίζονταν γιά τήν ἀνεξαρτησία τους.

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι στήν ταινία, ἡ ἔνταση καί ἡ δύναμη τῆς ἐκδίκησης τοῦ FLN μετά τόν βομβαρδισμό τοῦ Carbah καί οἱ τρεῖς βομβαρδισμοί πού φέρνουν σέ πέρασ οἱ γυναῖκες, ἐπισκιάζουν στήν πραγματική σχέση δυνάμεων ἀνάμεσα στούς τεχνολογικά ἐξοπλισμένους Γάλλους καί τούς πού πῶ εὐπρόσβλητους Ἀλγερινούς. Ἡ δραματική δομή τῆς ταινίας ἀφήνει νά ἐννοηθεῖ ὅτι γιά μία καταστροφική πράξη τῶν Γάλλων, οἱ Ἀλγερινοί εἶχαν τήν δύναμη νά ἀντεκδικηθοῦν μέ τρεῖς. Ἐπισκιάζεται ἡ ἀπελπιστική ἀδυναμία τοῦ FLN ἐνῶ προβάλλεται ἡ ψυχολογική διάσταση μέσω τοῦ Fanon.

Ἐπίσης ὁ βομβαρδισμός πού ἐκτέλεσαν οἱ τρεῖς γυναῖκες δημιουργεῖ τήν παραπλανητική ἐντύπωση τῆς ἰσότητος τῶν δυνάμεων. Στήν πραγματικότητα, οἱ γάλλοι σκότωσαν πάνω ἀπό ἕνα ἑκατομῦριο Ἀλγερινούς ἔναντι 20.000 νεκρῶν Γάλλων. Καί αὐτή ἡ «ἰσοδυναμία βίας» θολώνει τό πραγματικά βίαιον ὄνομα τῆς ἀρπαγῆς μιᾶς χώρας καί ἑνός ἔθνους ἀπ' τό λαό τῆς.

Οἱ πολιτικές καί ἱστορικές κριτικές τοῦ φίλμ τοῦ Pontecorvo ἔχουν ἐμβαθῶναι περισσότερο ἀπ' τό νά ἐπιτίθενται τόν εὐνοϊκό χαρακτηρισμό τοῦ στρατηγοῦ Massu καί τῶν Paras του. Γιά τόν Guy Hennebelle, πού ἔχει εἰδικευθεῖ σέ ταινίες γιά τήν Ἀφρική, ἡ ταινία τοῦ Ποντεκόρβο ἀπέχει πολύ ἀπ' τό νάναι μία ἀντικειμενική ἀναφορά τῆς φύσης τοῦ FLN καί τοῦ ἀγώνα του κατά τῶν Γάλλων. Ὁ Hennebelle ὀποστηρίζει ὅτι δέν μᾶς δίνεται καμμιά πολιτική ἀνάλυση τοῦ ρόλου τοῦ FLN, καί ὅτι ἡ κοινωνιολογική θεώρηση τῶν paras εἶναι ἐπίσης ἀνεπαρκής. Ἀντί νά ἀναλύσει τό ρόλο τους τόσο στή Γαλλία ὄσο καί στήν Ἀλγερία ὁ Ποντεκόρβο τόσο παρουσιάζει σάν μηχανικές φιογῶρες σταλμένες στήν Ἀλγερία ἀπ' τήν ἱστορία γιά νά ἐκπληρώσουν ἡ ἀποστολή, χωρίς καμμιά σχέση μέ τό τί ἦταν πρῖν τήν ἀποστολή τους.

Παρ' ὄλα αὐτά, ἐφόσον ἡ δουλειά τοῦ Ποντεκόρβο θέλει νάναι ἕνα πολιτικό φίλμ πού ἀναφέρεται στούς ἀγῶνες τῶν ἀποικιακῶν λαῶν γιά τήν ἀνεξαρτησία τους, καθώς καί μία μελοδραματική περιγραφή τῆς μάχης τῆς Ἀλγερίας, εἶναι σκόπιμο νά τονισθοῦν ὀρισμένες παρεκκλίσεις στήν καταγραφή τῆς Ἀλγερικῆς κατάστασης μέσα στό φίλμ. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι τό φίλμ προβάλλει τό ἐρώτημα τῆς φύσης τῆς ἐπαναστατικῆς ὀργάνωσης καί περιγράφει μέ ἐκπληκτικές λεπτομέρειες πῶς λειτουργεῖ αὐτή καί ποιά εἶναι ἡ εὐθύνη τοῦ ἀτόμου ἀπέναντι σέ μία τέτοια ὀργάνωση. Στήν ταινία ὄμως παραλείπεται, γιά χάρη σκηνῶν τρομοκρατικῶν ἐνεργειῶν καί δράσης, μία ὀπεύθυνη σκιαγράφηση τῆς σύγκρουσης τῶν Ἀλγερινῶν καί τῶν Γάλλων.

Ἐπίσης ὁ Ποντεκόρβο πράγματι δέν προτείνει καμμιά κοινωνιολογική ἐξήγηση τῆς παρουσίας τῶν Γάλλων στήν Ἀλγερία. Ὁ χαρακτηρισμός τῆς Γαλλικῆς ἡγεσίας περιορίζεται στήν συναρπαστική φυσιογνωμία τοῦ Ματιέ πού οἱ ἱκανότητές του εἶναι ὀπερβολικά θετικές γιά νά ὀποτελοῦν ἕνα ρεαλιστικό δεῖγμα τῶν πῶς ἦταν οἱ Γάλλοι ἡγέτες. Ὁ Ποντεκόρβο βάζει τόν Ματιέ του νά ὀμολογήσει ὅτι σκοπεύει νά ἐξασκήσει συστηματικά βασανιστήρια γιά νά τσακίσει τούς Ἀλγερινούς αἰχμαλώτους. Ἀλλά αὐτή ἡ πλευρά τοῦ χαρακτήρα τοῦ Ματιέ δέν δικαιολογεῖται ἀπ' τήν εἰκόνα τοῦ λογικοῦ καί συγκρατημένου ἀνθρώπου πού μᾶς δίνεται. Καί στά περισσότερά του φίλμ

ο Ποντεκόρβο αποφεύγει την ψυχολογική ανάλυση των χαρακτήρων του. Έτσι βλέπουμε ότι δεν έχει καμιά ψυχολογική επίδραση στους paras τό γεγονός ότι εξασκούν ομαδικά βασανιστήρια στους Άλγερινούς αιχμαλώτους.

Ήγħρχε, τουλάχιστον σε λανθάνουσα μορφή, κάποιο ήθικό κίνητρο στους paras βασανιστές. Πίστευαν, δηλαδή, ότι τά βασανιστήρια καί ο άνδρισμός ήταν μέ κάποιο τρόπο συνδεμένα· ο ρατσισμός πού επικρατούσε στους Γάλλους τούς επέτρεπε νά βασανίζουν άδίσταχτα τά Άλγερινά θύμάτά τους. Αυτά τά στοιχεία δεν παρουσιάζονται στό φίλμ. Η σπουδιαότερη ίσως άδυναμία τής ταινίας είναι ότι δεν εκμεταλλεύεται τήν ευκαιρία νά προβάλλει τήν επίδραση πού άσκούν τά γεγονότα στόν



ψυχισμό των χαρακτήρων. Ο Ποντεκόρβο επιλέγει τήν κοινωνιολογική σκοπιά, άγνωστας τήν ψυχολογική, αντί νά προσπαθήσει νά συνδιάσει καί νά ένωποιήσει τίς δύο αυτές όπτικές.

Μιά άκόμα πιά σπουδαία παράληψη είναι τό ότι δεν ύπάρχει άναφορά στό έθνικιστικό κίνημα στην Άλγερία, τό MNA, μέ άρχηγό τόν Messali Hadj, πού προηγήθηκε τού FLN. Έτσι ο Άλγερινός λαός παρουσιάζεται στην άρχή τού φίλμ πιά παθητικός καί άδιάφορος άπ' ότι ήταν στην πραγματικότητα. Έθνικιστικές όργα-

νώσεις ύπħρχαν πολύ πριν άπ' τήν δημιουργία τού FLN. Αυτές οι όργανώσεις ήταν λιγότερο μαχητικές. Άλλά ένα σημαντικό γεγονός, πού ο Ποντεκόρβο τό παραλείπει είναι ή διαμάχη άνάμεσα στό MNA καί τό FLN.

Έπειδή άκριβώς ο Ποντεκόρβο δεν άναφέρει καθόλου στό έθνικιστικό κίνημα στην Άλγερία, παραβλέπει καί τίς δυσκολίες πού αντιμετώπισε τό FLN κατά τή στρατολόγηση. Ο θρησκευτικός φανατισμός πολλών τούς όδηγούσε στό νά άδιαφορούν για τήν πολιτική καί αυτό βοηθούσε καί παρέτεινε τήν παραμονή των Γάλλων. Έξάλλου ο Ποντεκόρβο δεν δείχνει ούτε τόν ρόλο πού έπαιξε τό Κομμουνιστικό κόμα στην Άλγερία, πού αυτό, ενώ θά περίμενε κανείς νά ύποστηρίξει τό FLN, πρόβαλε αντίθετη πολιτική.

Καί γενικά, πολύ λίγα μαθαίνουμε για τό ιδεολογικό ύπόβαθρο τού FLN. Ύπάρχουν έλάχιστες άναφορές στις προτάσεις τού FLN για μία δίκαιη πολιτική καί οικονομική δομή μετά τόν πόλεμο. Επίσης δεν άναφέρονται οι διάφορες τάσεις πού επικρατούσαν μέσα στό FLN. Κατά συνέπεια ύπεραπλουστεύεται ή παρουσίαση των προβλημάτων πού αντιμετώπιζει μία επαναστατική όργάνωση. Άπό καμμία άποψη ο Ποντεκόρβο δεν άφήνει νά έννοηθούν τά προβλήματα πού θά αντιμετώπισει ο άνεξάρτητος πιά Άλγερινός λαός μετά τόν πόλεμο.

Καί όπως άκριβώς περιορισμένες είναι οι πολιτικές προεκτάσεις πού δίνονται στό FLN, τό ίδιο άπολίτικα προβάλλεται καί ή Γαλλο-άλγερινή κατάσταση. Επίσης, ο Ποντεκόρβο, άγνωστώς στό φίλμ του τήν Άλγερινή άστική τάξη καί τό ρόλο της στόν άγώνα τής άνεξαρτησίας.

Τό άποτέλεσμα είναι μία λιγότερο βαθυστόχαστη ταινία άπ' ότι θά περιμέναμε. Η Μάχη τής Άλγερίας προβάλλει μόνο τήν άνεξαρτησία άπ' τούς Γάλλους καί όχι τά προβλήματα τής δόμησης τής νέας κοινωνίας τού FLN.

Η ταινία δεν δείχνει καθαρά πώς έπιτεύχθηκε ή νίκη. Κοντά στό τέλος τού φίλμ ο Ματιέ καί οι άνδρες του όμολογούν ότι άν καί τό FLN ήττήθηκε στη Μάχη τής Άλγερίας ύπάρχει άκόμα ή ύπαιθρος. Στο φίλμ όμως δεν γίνεται καμμία άλλη νύξη για τούς άγώνες τής ύπαιθρου πού ύπħρχαν καθοριστικοί για τήν τελική νίκη τού FLN.





Παρόλες αυτές τις αδυναμίες, από πολιτική σκοπιά, τό φίλμ κέρδισε τήν επίτυχία. Όχι μόνο ευχαρίστησε τούς κριτικούς καί τίς κριτικές επιτροπές σέ φεστιβάλ κινηματογράφων, αλλά καί ενέπνευσε ομάδες πού αναγνώρισαν τίς δικές τους ανάγκες στόν άγώνα τών Άλγερινών καί του FLN. Τό φίλμ είχε πολύ καλή επίδραση σέ περιοχές γκέττο, όπου προκάλεσε τή συγγραφή θεωρητικών άρθρων πού ξεεταίζουν τήν έκδοχή τής εφαρμογής τής επαναστατικής πολιτικής πού προβάλλεται στό φίλμ, γιά τήν κατάσταση τής μαύρης μειονότητας στήν Αμερική.

Εξάλλου, από τεχνική άποψη, κανένας δέν μπόρσε νά μιμηθεί μέ επίτυχία τόν Ποντεκόρβο. Άκόμα καί ή δική του ταινία *Bun*, όπου προσπαθεί νά εφαρμόσει παρόμοιες τεχνικές, δέν παρουσιάζει τήν ίδια συνοχή μέ τή *Μάχη τής Άλγερίας*.

Πέρα άπ' τίς πολιτικές κριτικές σχετικά μέ τίς αδυναμίες του φίλμ ως πολεμική σύλληψη, ή ταινία παραμένει ένα μοναδικό

επίτευγμα, ένα αυτόρκες έργο. Ίσως καμία άλλη ταινία στήν ιστορία τής κινηματογραφικής Τέχνης δέν πρόβαλε τόσο διεξοδικά καί πιστά τίς λειτουργίες μιάς επαναστατικής όργάνωσης πού ή επιβίωσή τής εξαρτιόταν άπ' τήν άτομική άφοσίωση τών μελών τής. Τό φίλμ του Ποντεκόρβο θά παραμείνει ένα μεγάλο έργο καί επειδή περιγράφει τόν άγώνα του FLN καί επειδή λειτουργεί σέ πανανθρώπινο επίπεδο. *Η Μάχη τής Άλγερίας* μιλά επίσης γιά τά άτομα πού δίνουν τίς ζωές τους γι' αυτά πού πιστεύουν. Ταυτόχρονα, περιγράφει τή συλλογική προσπάθεια ενός λαού πρόθυμου νά θυσιάσει ό,τι του έχει άπομείνει - κουλτούρα, ενεργητικότητα, επιθυμίες - γιά νά ξαναβρεί τήν ταυτότητά του. Η συναρπαστική μουσική σέ στιγμές έντονης δράσης καί συναισθηματικών καταστάσεων δέν κατατά ποτέ μελοδραματική, γιατί πάντα βρίσκεται σέ άόλυτη άντιστοιχία μέ τά θέματα του Pontecorvo.

(άπό τό βιβλίο Η ΜΑΧΗ ΤΗΣ ΑΛΓΕΡΙΑΣ)

Μετάφραση: Μαρία Παπαδοπούλου

## ΤΖΙΛΟ ΠΟΝΤΕΚΟΡΒΟ

### Φιλμογραφία

1957: *Ό μακρός μπλέ δρόμος*, 1959: *Κάπο*, 1966: *Η μάχη τής Άλγερίας*, 1969: *Κουεμάντα*, 1973: *Η όρα του τέλους του κόσμου*.

# Ἐν ὀνόματι τοῦ πατρὸς

In nome del padre Ἴταλία, 1971

Σκηνοθεσία: Μάρκο Μπελόκιο, Ἴθσοποιί: Λού Καστέλ, Λάουρα Μπέτι, Ἰβ Μπενετόν, Ρενάτο Σκάρπα.  
Διάρκεια: 105'.

Ἐν ὀνόματι τοῦ πατρὸς καί τῆς πολιτικῆς.

Γιὰ κάποιο σημαντικὸ διάστημα τῆς καριέρας του ὁ Β. ἦταν σχεδὸν ἄγνωστος ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς χώρας του. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι κινδύνευσε νὰ διαφύγει τῆς προσοχῆς μας μιά ἐξαιρετικὴ προσωπικότητα τοῦ κινηματογράφου. Μὲ τὰ δύο του τελευταῖα ἔργα *Βάλτε τὸ τέρας στὴν πρώτη σελίδα* (sbatti il monstro in prima pagina) καί τὸ *Ἐν ὀνόματι τοῦ πατρὸς* (nel nome del padre) (1971) φανέρωσε μιά ἐκπληκτικὴ ὀπτικὴ ἰκανότητα καί μιά ἐξαιρετικὴ εὐφυΐα καί καθαρότητα πού ἔκανε τοὺς κριτικούς νὰ χύσουν πολὺ μελάνι γιὰ τὸ ἔργο του *Οἱ Ἰησοῦτες καί ὁ Τεχνοκράτης*. Στὸ *Ἐν ὀνόματι τοῦ πατρὸς* ὁ Β. βρῖσκει τὴν προέλευσή του καί τὸ σφρίγος του μὲ τὴν ἀναθέρμησή τῆς θρησκείας καί εἰδικότερα τῆς ρωμανικῆς καθολικῆς ἐκκλησίας. Ἡ ἐξέγερσή του εἶναι ριζοσπαστῶν καί βαθιὰ γιατί ἀναμφίβολα εἶναι αὐτοβιογραφικὴ.

Στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας ὁ Angelo τὸ βασικὸ πρόσωπο τοῦ ἔργου, καταφθάνει στοὺς διαδρόμους ἑνὸς κολλεγίου Ἰησοῦτῶν καί ἀνταποδίδει μὲ νευρικότητα τὰ χαστούκια πού δίχτηκε ἀπὸ τὸν πατέρα του πού ἀπαιτεῖ ἀπ' αὐτὸν τὸν *ὀφειλόμενο πατρικὸ σεβασμό*. Ὁ τόνος τοῦ ἔργου εἶναι δοσεμνός κι ἀπ' αὐτὸ τὸ ρωμαλεὸ ἀνοιγμα ἀντιλαμβανόμεστε σέ ποιά κατεύθυνση θὰ προσανατολιστεῖ ὁ Β., διευθετώντας κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο τοὺς λογαριασμούς του μὲ τὸ πανάρχαιο κλισεὶ τοῦ χάσματος τῶν γενεῶν καί τοῦ φρουδισμού. Ἀλλὰ τὸ πρόβλημα τοῦ Β. καί τῆς παραβολῆς του εἶναι ἀλλοῦ καί γρήγορα κερδίζομαστε ἀπὸ μιά ἀτμόσφαιρα ἐξαιρετικὰ νοσηρῆ καί δηλητηριώδη. Ἡ ταινία διαδραματίζεται σχεδὸν μαθ' ὄλοκληρὰ σέ κλειστοῦς χώρους μ' ἐξαιρεση κάποια σύντομα ἐξωτερικὰ γυρίσματα, εἰδικὰ πρὸς τὸ τέλος, πού

ἀποτελοῦν πῶς συγκεκριμένα ἕνα ἀνοιγμα πρὸς τὸν ἐξωτερικὸ κόσμον. Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Β. ἐγκατέλειψε ἐξωτερικὰ γυρίσματα, γυρισμένα ἤδη, στὸ μοντάζ τῆς ταινίας, ἀποδείχνει ἄρκετὰ τὴν ἐπιθυμία του νὰ τοποθετήσει τὸ λόγο του σ' ἕνα ἐπίπεδο μεταφορικόν. Εἶναι ἀξιοσημείωτο πού ἀντίθετα ἀπὸ τοὺς ἐνδεχόμενους φόβους μας καταφέρνει νὰ ἀποφεύγει τίς παγίδες τῆς σχηματοποίησης καθὼς ἐπίσης καί τὴν ὑπερβολικὴ γενίκευση.

Οἱ ἀναρίθμητες μορφωτικὲς ἀναφορὲς πού εἶναι διαμαρμένες στὴν ταινία δὲ τὴν στεροῦν ἀπὸ τὴν ἰδιαιτερότητά της, σάν τὴν ὁμολογημένη εἰσαγωγή μιᾶς προσωπικῆς ἐμπειρία καί ἑνὸς αὐτοέλεγχου συνείδησης, πού εἶναι ἀναμφίβολα χαρακτηριστικὰ τῶν μεγάλων σύγχρονων δημιουργῶν.

Πρέπει ὅμως νὰ ἐπεστρέψουμε στὴν νεότητά τοῦ Β. γιὰ νὰ κατανοήσουμε τίς ἀναφορὲς του. Τὸ σχολικὸ ἔτος 1958-59 ὁ νεαρός Angelo γράφεται ἀπὸ τὸν πατέρα του σ' ἕνα κολλέγιο Ἰησοῦτῶν. Εἶδαμε τὴ μορφή τῶν σχέσεών τους. Ὁ Angelo πού κρατᾶει στητὸ τὸ κεφάλι ἀτιμωρητῆ, πάνω ἀπὸ μιά παράταξη σκυμμένων κεφαλιῶν εἶναι τὸ κυρίαρχο πνεῦμα πού ἐνσαρκώνει α ἰριοι τὸ εἶδος τῶν τεχνοκρατῶν πού θὰ προσδιορισθεῖ πολὺ περισσότερο στὴν διάρκεια τῆς ταινίας. Εἶναι μάλλον ἕνας πραγματικὸς μοντέρνος τεχνοκράτης παρά ἕνας θεωρητικὸς ναζί, ἄπληστος, ἐξουσιαστής, ἀνήσυχος γιὰ τὴν ἀποδοτικότητα καί τὴν ἀποτελεσματικότητα, συνειδητὸς ἐπιθυμητῆς τοῦ τέλους τοῦ κόσμου πού ἐνσαρκώνουν ἀπὸ τοὺς Ἰησοῦτες, ἀκόμη καί στὴν διαδικασία τῆς προσαρμογῆς τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας στὴν καθημερινὴ ζωή, καί στὸ ἀπαραίτητο καὶ ἀδιάλλακτο πέρασμα στὴν πραγματικότητα μιᾶς οἰκονομ-

κής και επιστημονικής εποχής.

Θά λέγαμε ότι αυτό τό χάσμα ανάμεσα στον Μεσαίωνα και στον είκοστό πρώτο αιώνα φαίνεται λίγο γρήγορο, και πώς ό Β. άρνείται κατά περίεργο τρόπο τήν «ένδιάμεση περίοδο», του καπιταλισμού και τήν άνοδο τής άστικής τάξης στην έξουσία τόν 19ο αϊ. Άλλά είναι άναμφίβολη ή τάση γενικοποίησης πού μäs οδηγεί έδώ ενώ ή καθαυτό Ιταλική κατάσταση φανέρωσε

όνόματα τών μοναχών Ίησουιτών πού παρόλου πού ελάχιστα αναφέρονται στό έργο είναι όλα τους συμβολικά: Ύπάρχει ό αντιπρότανης και βασικός πνευματικός αντίδικος του Άngelo πού φέρει τό προκλητικό όνομα πάτερ «Τεθωρακισμένος» και πού είναι ή ζωντανή ένσάρκωση μιάς εκκλησίας άκόμη ισχυρής πού όμως σταδιακά αποδυναμώνεται ή αυταρχικότητά της.

Γύρω της έχει ένα τάγμα μοναχών μέ



άπό τήν άρχή μιά συγκεκριμένη πραγματικότητα και ό Β. διαγράφει αυτά τά στάδια για να καταλήξει καλύτερα τόν κίνδυνο ενός κεραυνοβόλου τεχνοκρατισμού σε μιά χώρα πού φίσταται άκόμη τίς αντίψεις μäs άλλης εποχής.

**Γιά σύμβολα μäs παραβολής**

Αυτή τή συγκεκριμένη πραγματικότητα ό Β. κατάφερε να τήν άποδοσει μέ θαυμαστό τρόπο, έτσι έχει άποφευχθεί ή σχηματοποίηση τής παραβολής και ή υπερβολή τών συμβόλων. Και όμως και ή μέν και τά δέ είναι παρόντα και μετά άπό μερικές σκηνές διακρίνουμε πόσο κάθε πρόσωπο και κάθε κατάσταση έχουν τό συγκεκριμένο συμβολικό της ύπόβαθρο. Κάτι για παράδειγμα πού δέ παρατηρούμε καθόλου είναι τά

άπολαυστικά όνόματα ό πάτερ «Σοβαρότης», πού παίζει άδιάκοπα στην διάρκεια τής μελέτης, ό πάτερ «Έτσι δέν είναι» άδύναμος και περιγέλαστος άπό τούς οικότροφους, ό πάτερ «Οίκονομία» πού προεδρεύει φυσικά στά οικονομικά του κολλέγιου, ό πάτερ «Γρανίτα» πού λέει παραινετικούς λόγους για τόν άνανισμό ενώ τό άκροατήριό του ή κοιμάται ή δραματίζεται, ό πάτερ «Μαθηματικός» μανιακός μέ τό θάνατο πού κοιμάται μέσα σ' ένα φέρετρο και ό καταπληκτικός πάτερ «Ύπακοή» πού προτίμησε να του κοπεί ή γλώσσα παρά να άπαρνηθεί τήν πίστη του μπροστά στους Κινέζους.

Μέσα άπ' αυτές τίς συμβολικές φυσιογνωμίες πού είναι εξαιρετικά πραγματικές και πιστευτές άναγνωρίζουμε βέβαια διάφορες τάξεις πού συνθέτουν τό μικρόκοσμο

πού προτείνει ο Β. 'Αλλά παρά τήν παρουσία αὐτῶν τῶν συμβόλων τῆς ἐκκλησίας, τῆς ἀσικῆς τάξης καί τοῦ προλεταριάτου ποτέ ὁ Β. δέν βιάζει τή μεταφορά. 'Αντίθετα τοῦ ἀρέσει νά μένει σέ προσωπικό ἐπίπεδο καί νά τροφοδοτεῖ τήν ἀφήγησή του μέ κάποιες νότες περίεργες ἢ βίαια ρεαλιστικές πού ἀγγίζουν τὰς ὅρια τοῦ σουρεαλισμοῦ. Οὔτε στιγμή δέν ἐπιτρέπει στόν ἑαυτό του νά κατακρίνει ἕνα ἀπό τὰ πρόσωπά του ἢ καί νά πάρη θέση πραγμακά ὑπέρ ἢ κατά. Σέ τέτοιο σημεῖο πού ἕνα κομάτι τῆς 'Ιταλικῆς κριτικῆς κατηγορήσε τήν ταινία γιά τή διαφοροῦμενη καί ἀξεκα-

τοῦ ἔργου δέν ἔγινε γιά νά ἀπλοποιήσῃ τίς σχέσεις τῆς ταινίας μέ τήν πραγματικότητα, οὔτε γιά νά δώσει τό κλειδί γιά ὅλες τίς κλειδαριές πού παρουσιάζει ιδιαίτερα πονηρά ὁ Β. 'Αλλ' ἔφ' ὅσον φυσικά πρόκειται γιά κινηματογράφο εἶναι ἀπαραίτητο νά ἐπιμείνουμε στήν πλαστικότητα τῆς ταινίας πού περιέχει ἀναρίθμητες καλλιτεχνικές ἀναφορές καί συγκεκριμένα στή ζωγραφική.

'Ἡ πλαστική ὁμορφιά τῆς εἰκόνας τοῦ Franco di Giacomo μᾶς παραπέμπει ἐπίμονα σέ μιᾶ ἱστορική στιγμή τῆς ζωγραφικῆς, καθώς ἐπίσης καί ἡ ἐπιλογή τῶν προσώπων



θάριστη τοποθέτησή της.

Ἕνας ξεκάθαρος ἐξπρεσιονισμός

Σίγουρα ὁ ἐξπρεσιονίζων μαροκισμός

καί τῶν τύπων πού εἶναι ἐξ' ἴσου ζωγραφικοί καί λογοτεχνικοί. Ἡ ἀναφορά ἀποκορυφώνεται στή σκηνή τῆς θεατρικῆς παράστασης πού δίνεται μέ τήν εὐκαιρία μιᾶς γιορτῆς τοῦ κολλεγίου:

'Ὁ Angelo πού ἐπιθυμεῖ νά ἀποκαταστή-

σει τήν κυριαρχία τοῦ φόβου ἀνάμεσα στους οἰκτρόφους καί στή συνέχεια ἀνάμεσα στήν κοινωνία παρουσιάζει τό «μικρό του Φάουστ» σ' ἓνα θέμα μισοσοβαρό-μισοφάρσα πού ἀρχίζει μέ τόν εὐνοχισμό τοῦ μεγάλου πίθηκου καί τελειώνει μέ τό θρίαμβο τοῦ θεοῦ - πατέρα.

Σ' αὐτή τήν ἱερόσυλη καί ὑπέροχη φάρσα οἱ καλοί πατέρες τοῦ κολλεγίου προτιμοῦν νά ἀντιδράσουν χειροκροτώντας. Ὡραία εὐκαιρία γιά τό Β. νά καυτηριάσει τήν ἐξαιρετικά διαδεδομένη στήν ἀσιατική τάξη νεο-σὸνμπ συμπεριφορά, πού συνίσταται στό νά ἐπευφημεῖ αὐτό πού εἶναι ἐξ' ἀρχῆς σκοτεινό καί ἀσύλληπτο. Ἡ σκηνή τοῦ θεάτρου, πού περιορίζεται μέσα στό ὑπέροχο ἱερό μιάς ἐκκλησίας δέν εἶναι παρά ἡ σύνωση μιᾶς γιγάντιας φάρσας πού παίζεται σ' ὅλη τή διάρκεια τῆς ταινίας καί ἀποκρυσταλλώνεται στή γιορτή τῶν Χριστουγέννων πού ὀργανώνεται ἀπό τούς Ἱησουίτες ὅπου ὁ Τίνο παρουσιάζεται κουκουλωμένος μέ μιά σαλατιέρα μέ κεραίες πού θυμίζει μιά δημιουργία τοῦ Ἰερώνυμου Μπόσ, μπροστά σ' ἓνα πίνακα πού δοξάζει τό θρίαμβο τοῦ θανάτου, ἐνῶ ὁ Σαλβαντόρε τσιμπάει τά πιανά μιάς καλόγριας καί τρώει τό λουκάνικο του πρὶν τήν προσευχή καί ἓνας ἄλλος ἀπό τούς ὑπηρετές παρατείνει τό βάλς μέ μιά ἄλλη καλόγρια πού μέ νά ἀπότομη πτώση πρὸς τά πίσω δίνει μέ νότα τελείως Βιριδιάνικη.

Ὅλες οἱ ἱερόσυλες καί σουρεαλιστικές σκηνές εἶναι βαφτισμένες ἀπό τό πνεῦμα τοῦ Μπονούελ.

Ὅλο αὐτό τό συνοθύλευμα πού θά μποροῦσε νά εἶναι βαρῦ καί γκροτέσκο, γίνεται πομπός μιᾶς φανταστικῆς δύναμης μαγείας μ' ἓνα εἶδος ξεκάθαρα ἐξερπειτισμοῦ πού ὅμοιο τοῦ δέν ὑπάρχει στόν κινηματο-

γράφο ἐκτός ἀπό τόν Μπονούελ.

Στόν Β. πού εἶναι γεννημένος καί ἀναθρεμένος μέσα στόν καθολικισμό ἡ ἐξέγερση εἶναι βαθιά καί αὐθεντική καί εἶναι ριζωμένη στήν καρδιά του κι ὄχι σ' ἓνα ὑπολογιστικό καιροσκοπισμό.

Ἀσφαλτικός βέβαια ἀναγνωρίζουμε τό χέρι ἐνός μεγάλου κινηματογραφιστῆ πού ἀκόμη καί σέ ἐπιφανειακά ἀνώδυνες σκηνές - δίνει μιά συμπληρωματική διάσταση ὅπως στό θαυμάσιο τράβελινγκ μέσα στους σκοτεινοὺς καί ὑποπτους διαδρόμους πού σβήνουν στή νύκτα καί μᾶς ἀφήνει τό βάρος μιᾶς ἀπροσδιόριστης ἀπειλήs.

## Τό πολιτικό τέρας

Ὁ Β. ὅπως λίγο-πολύ ὅλοι οἱ μικροί καί μεγάλοι Ἱταλοὶ σκηνοθέτες ξαναβρίσκονται κατά κάποιον τρόπο στόν «πολιτικό» κινηματογράφο, διατηρώντας ὅλα τά προσχήματα ἐνός ἀφ' ὑψηλοῦ προβληματισμοῦ. Καταφέροντας νά ἀποφύγει τίς παγίδες μιᾶς στρατευμένης ταινίας εἶναι ἀκριβῆς καί κατηγορηματικός καί μέ δξύτατη διαύγεια σ' ὅτι ἀφορᾶ τό πολιτικό χάος τῆς σύγχρονης Ἱταλίας. Ὁ Β. ἐπωφελεῖται, μέ τίς σκηνές τῆς ταινίας πού δείχνει τή ζωὴ ἔξω ἀπό τά τείχη τῶν κολλέγιων τῶν Ἱησουιτῶν, γιά νά δείξει ἓνα κόσμο πού ἀσκεῖται μόνο ἢ πολιτικῆς τῆς χειραγώγησης κἀτί πού μέσ τῶν ἰδεολογικῶν τοῦ ριζοσπαστισμοῦ ἀπορρίπτει μέ ἀηδία. Καί ἡ τελευταία σκηνή τοῦ μολυσμένου καναλιοῦ ὀλοκληρώνει αὐτή τὴν ἀποστροφή του σ' ἓνα μηχανισμό τοῦ ψέματος καί σέ μιά πολιτικὴ τοῦ τρόμου.

MAX TESSIER

Μετάφραση: Λίτσα Τατόγλου

## ΜΑΡΚΟ ΜΠΕΛΛΟΚΙΟ

### Βιογραφία

Γεννήθηκε στήν Πιασέντσα τῆς Ἱταλίας τό 1939. Ὁ πατέρας του ἦταν δικηγόρος καί ἡ μητέρα του καθηγήτρια. Σπούδασε σέ καθολικά σχολεῖα καί μετὰ φιλοσοφία στό Πανεπιστήμιο τῆς Ἁγίας Καροῖας, στό Μιλάνο. Ταυτόχρονα παρακολούθησε τήν Ἀκαδημία Δραματικῆς Τέχνης. Γιά 2 χρόνια σπούδασε ἠθοποιία καί σκηνοθεσία στό Πειραματικό Κέντρο τῆς Ρώμης ἀπ' ὅπου ἀφοοίτησε τό 1962. Πῆρε ὑποτροφία γιά τή Σχολή Τέχνης Σλέιντ τοῦ Λονδίνου. Σκηνοθέτησε τήν ταινία μικροῦ μήκους «La Colpa e la pena» καί δύο ντοκυμαντέρ «Abbasso lo zio» καί «Ginepro fatto uomo» πρὶν νά γυρίσει τήν πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους τό 1966. Σκηνοθέτησε τόν «Τίμονα τόν Ἀθηναῖο» στό θέατρο καί ἐργάστηκε στήν Τηλεόραση.

### Φιλμογραφία

1966: Γροθιές στήν τσέπη, 1967: Ἡ Κίνα εἶναι κοντά, Amore l rabbia (ἐπεισόδιο «Ἄς συζητήσουμε»), 1971: ἐν ὀνόματι τοῦ Πατρός, 1975: Βιασμός στήν πρώτη σελίδα, 1976: Ὁ γλάρος, 1977: Ἡ πορεία τοῦ θριάμβου, 1980: Πήδημα στό κενό.

# Πάγος

Ice, Η.Π.Α. 1969

Παραγωγή: 'Αμερικαν Φίλμ 'Ινστιτουτ, Σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Κράμερ, Σενάριο: Ρόμπερτ Κράμερ. Φωτογραφία: Ρόμπερτ Μάσονερ, 'Ερμηνεία: άνωνυμη.  
Διάρκεια: 135'.

‘Ο Πάγος, μιά ταινία πού θέλει τόσο άπ’ τίς περιστάσεις τής δημιουργίας της όσο κι άπ’ τούς τρόπους διάδοσής της νά παρουσιάζεται περιθωριακή, άνήκει πρώτα άπ’ όλα στην πίο συνηθισμένη παράδοση. Αύτή ή περιπέτεια μιås ομάδας επαναστατών πού έκτελούν τό πλελούδιο τής επανάστασής τους, εξιστορείται σύμφωνα μέ τίς πίο δοκιμασμένες συνταγές του φίλμ νουάρ. ‘Η άυστηρή και τρίπτυχη δομή του σεναρίου είναι άπ’ τίς πίο κλασσικές. Οί επαναστάτες ύποθάλουν τά πλάνα τους, τά έκτελούν και ύποχωρούν σέ τρία ισόχρονα διαστήματα. Τό σκηνικό είναι τό κλειστό πεδίο τής Ζούγκλας τής ‘Ασφάλτου, τό άστικό δάσος μέ τίς γέφυρες και τ’ άεροδρόμια, εκεί όπου ώριμάζει ή άγριότητα των περιφρονημένων. ‘Η γραφικότητά τους, έξυπνα άποδομένη παραπέμπει στά παλιά πρότυπα των σκαπανέων. ‘Η άγρια και φθαρμένη πόλη παραβάλλεται μέ τήν άθωότητα τής φύσης.

‘Η διανομή ακολουθεί τους νόμους του συστήματος. ‘Οργανώνεται γύρω από τρεις κύριους ήρωες, του ήρωα του χτές, του σήμερα και του αύριο, οί όποιοι περιγράφουν τήν έγκατάλειψη, τήν περιπέτεια και τήν ώριμότητα. Γύρω άπ’ αυτούς ύπάρχει κι ένα ποικίλο πληθος ταξινομημένο γραμμικά. ‘Εμφανίζονται λοιπόν τά έκτελεστικά όργανα, οί έμπιστοι, οί περιθωριακοί, οί μάρτυρες, τά θύματα και οί τεμπέληδες, όλοι δηλαδή οί χαρακτηρισες πού έδω και καιρό συνθέτουν τό δευτερεύον πλάνο, τήν ίδια τήν ουσία, του άμερικανικού σινεμά.

Τό ίδιο τό στύλ παραπέμπει στην παράδοση. ‘Ισως έδώ νά έχει αλλάξει τό λεξιλόγιο, ή ουσία όμως παραμένει ή ίδια. ‘Η

άπρόσωπη κομψότητα των μεγάλων όπερατέρ του 40 και του 50, ή παγωμένη και γκριζα φωτογραφία τους, τά μακρινά καθραρίσματα τής σκηνοθεσίας, παραχώρησαν τή θέση τους σέ μιά πίο άμεση γλώσσα, όπου ή μηχανή στό χέρι ακολουθεί βήμα βήμα τά πρόσωπα για νά τ’ άφήσει κάποτε μέ έκδηλη άθαιρεσία κι όπου όλο τό παιχνιδι παίζεται στην ίδια τήν επίδειξη του ελαττώματος. ‘Ομως τό άποτέλεσμα, νά δει ό θεατής κάτι τό άλιθοφανές, μιά άμεση άλήθεια, νά αισθανθεί σχεδόν τήν διήγηση, παραμένει τό ίδιο. Μόνο οί κανόνες τής αυταπάτης αλλάζουν γιατί προσαρμόζονται. ‘Η άνατίναξη του λεβητοστασιου μιås πολυκατοικίας είναι σήμερα, όπως ήταν χτές τό άνοιγμα ενός χρηματοκιβωτίου, γεγονός μικρής σημασίας, μέ σκοπό τήν ένταση τής προσοχής και τήν πρόκληση ένδιαφέροντος. ‘Αν είναι φυσιολογικό ν’ άναφερόμαστε ακόμα στον Τζών Χιούστον, δέν όφείλεται μόνο στην παρουσία ενός σχετικού πεσιμισμού (ό Κράμερ τελειώνει τήν ταινία του μέ μιά νότα ελπίδας, άρκετά συζητήσιμη) αλλά γιατί στό έργο αυτού του ‘Ιρλανδου, παρελαύνουν τό ένα μετά τό άλλο τό *Είμαστε ξένοι* και τό *Ζούγκλα τής ‘Ασφάλτου*. Οί επαναστάτες του Πάγου είναι οί καινούργιοι άλλοδαποί τής άστικής ζούγκλας.

Για τούς θαυμαστές των Νταιίβς, Χώκς, Χιούστον, Σήγκαλ, Χαθαγουαίτν και Ξλλους, ή όπτική του Πάγου είναι μιά βουτιά σ’ έναν κόσμο γνωστό, σ’ έναν κόσμο πού έχει αξιολογηθεί. Κι συνη ή άναγνώριση στά ύπέρ του. ‘Αναφέρονται μερικές φορές σέ κάποια μυθολογική ύποταγή, αλλά δέν θά μπορούσαν νά τόν καταδικάσουν στό



δνομα αυτής τής προσφυγής. 'Η δλη δου-  
λειά δείχνει περισσότερο σάν μιά πρόθεση  
νά εισακουστεί παρά ιδεαλιστική άπάτη.

Γιατί ο *Πάγος* είναι ένας φανταστικός  
πολιτικός μύθος και ή διήγησή του θέλει νά  
έχει μιά άποδεικτική δύναμη και τελικά  
παιδαγωγική. Δείχνει τήν προετοιμασία,  
τήν εκτέλεση και τήν προσωρινή κατάληξη  
μιάς έπαρξιακής στάσης, μιάς επανάστα-  
σης τής όποιας τό βεληνεκές είναι  
θεληματικά περιορισμένο. 'Η ταινία προ-  
φυλαγμένη σ' ένα μέλλον λίγο πολύ φαντα-  
στικό-εικονικό, είναι μιά προσπάθεια μετα-  
φορᾶς τής επαναστατικής πάλης στίς ΗΠΑ  
σ' ένα άνεβασμένο επίπεδο. Αυτός ό πολι-  
τικός λόγος άναζητᾶ ταυτόχρονα τήν ακρί-  
βεια και τήν εδλυγισία, τήν άκαμψία και  
τήν ρευστότητα. Τά ιστορικά πλάνα είναι  
καθορισμένα μέ φροντίδα: οί ΗΠΑ άνεβαί-  
νοντας σ' ένα ψηλότερο σκαλοπάτι του  
'Ιμπεριαλισμού, έρχονται sé πόλεμο μέ τό  
Μεξικό. 'Ο τόπος και ή τεχνική τής πρά-  
ξης: ή κατάληψη συγκροτημάτων πολυκα-  
τοικιών και ή καταφυγή sé σαμποτάζ και  
ταραχές, είναι λεπτομερῶς σχεδιασμένα.  
'Από δῶ ό Κράμερ σχεδιάζει τήν πορεία του.  
Γιατί αυτό τό κλασσικό και καταξιομένο  
παιχνίδι, ψάχνει σ' ένα δεύτερο χρόνο νά

φέρει νέα διάσταση, γιά νά άποδώσει τήν  
λιγότερη έσκολη σημασία, τήν λιγότερο  
προφανή.

Οί μάζες, γιά τίς όποιες μόνο ό διάλογος  
και μερικά έπεισοδιακά πρόσωπα, κάνουν  
ύπαινιγμούς, σχηματίζουν τόν Μαυρο 'Απε-  
λευθερωτικό Στρατό ή εργατική τάξη, sé  
ένα άσαφές δεύτερο πλάνο. 'Ο ίδιος ό  
έχθρός, ή 'Ασφάλεια, όντας άπ' τή μιά  
πολιτική άστυνομία, άπ' τήν άλλη ομάδα  
τής άκρας δεξιᾶς, περιβάλλεται από κάποιο  
μυστήριο, και εύκολα θά μπορούσαμε νά  
τήν ταυτίσουμε μέ μιά σύνθεση Minutemen  
και CIA. Δέν προσπαθεί νά λειάνει τίς  
άνωμαλίες του γραφικού και τῶν περιπετει-  
ῶν γιά νά έντεινεί τήν είσοδο σ' ένα πιο  
κύριο λόγο.

'Ενας άπ' τούς σκοπούς του *Πάγου*, είναι  
νά σπρώξει μέχρι τό τέλος τούς διάφορους  
πρωταγωνιστές του, νά τούς φέρι σ' άδιέ-  
ξοδο μέχρι νά μάθουν μέσ' άπ' τήν ανα-  
γκαιότητα, sé ποιά τάξη άνήκουν. 'Ο  
*Πάγος* είναι κάποιο ήθικολογικός γιατί έπι-  
μένει χωρίς νά τόν ενδιαφέρει ή αναγκαιό-  
τητα τής έπιλογής. Πρέπει νά παραιτηθού-  
με άπ' τό παιχνίδι στό όποιο συμμετέχουμε  
και περιγράφουμε συγχρόνως, χωρίς άβρό-  
τητα όπως συμβαίνει π.χ. στή σκηνή που

συζητούν με τρόπο καθαρά θεατρικό, πού φτάνει τὰ ὄρια τῆς παρωδίας. Ἡ ἠθική, γιὰ ἄλλη μιά φορά συναντᾷ τὴν πολιτική ἀφοῦ ἀντὶ τὸ ἔργο ν' ἀποτελέσει μιά μίμηση τῆς περιπέτειας, δίνεται σάν μιά συνηγορία τῆς πράξης, καὶ μάλιστα τὴν πιο βίαια πρακτική, τὴν πρακτική τῆς ἀπελπισίας καὶ τοῦ φόβου. Ἡ ἀχτίδα πού φαίνεται στὴ λύση σίγουρα δέν εἶναι τὸ σημάδι μιᾶς εὐκολῆς ἐλπίδας, δέν εἶναι ὅμως καὶ τόσο ἀπελπισμένη ὅσο θά μπορούσε ἢ θά ἤθελε κανεὶς νὰ τὴν πιστεῦει. Εἶναι ἡ ἔνδειξη μιᾶς πραγματικότητας πού θέλει νὰ ἰσορροπίσει σὸ ὄνειρο.

Ὁ *Πάγος*, ὑπόθεση μιᾶς ἐπανάστασης καὶ πρόκλησης γιὰ πράξη, ἀφήνει πίσω του

τὴν ταχτική τῆς πραγματικότητας. Ἀκούσια ἐπιχειρεῖ μιά ἀντικατάσταση, μιά ἀντιστροφή.

Τὴν ἐποχὴ πού στὶς ΗΠΑ ὀργανώνεται ἕνας ἀγώνας γιὰ τὴν ἐκμετάλλευση καὶ τὴν ἐξέγερση τῶν μαύρων, αὐτὸς κάνει ἕνα φίλμ ἄσπρο, παρ' ὅλο πού ἐπὶ τῆ εὐκαιρία μιλάει μ' ὅλη τὴν εἰλικρίνεια γιὰ τοὺς ἀδελφούς ἐνός Στρατοῦ γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῶν Μαύρων, καὶ γιὰ τὸν Συνασπισμὸ τῶν Μαύρων Ἐπαναστατῶν Ἐργατῶν. Ἡ ρήξη του μὲ τὴν ὁμάδα τοῦ Newssteel, πού συμμετεῖχε στὸ φίλμ, καὶ πού ἀσχολεῖται μὲ τὸν ἀγωνιστικὸ κινηματογράφο «ἐδῶ καὶ τώρα», χωρίς ἀμφιβολία δέν εἶχε ἄλλους λόγους. Τὸ σινεμὰ στὸν *Πάγο* ἐμφανίζεται



κι ἄλλες λύπες ἐκτός ἀπὸ κάποιες μεθοδευμένες μεταμέλειες, πού συμπεραίνονται ἀπ' τὴν ἴδια του τὴν λογική. Ἡ ἔρευνά του, τόσο εἰλικρινῆς καὶ ἀκριβῆς πού εἶναι καταλήγει νὰ εἶναι «ἐπικίνδυνη». Δέν φαίνεται νὰ εἶχε ὁ Κράμερ συνείδηση τοῦ ρίσκου πού ἔκανε μὲ τὴν μέθοδό του.

Τί θέλησε νὰ κάνει; Νά προτείνει ἕνα ἰδεολογικὸ καὶ πρακτικὸ ρίσκο τῆς ἐπανάστασης; Ἡ, κάτω ἀπὸ μιά περισσότερο εὐνοϊκὴ ὑπόθεση, νὰ διαλευκάνει μὲ τὸ φίλμ τοῦ μύθου ἀποτυχημένες ἐξεγέρσεις; Οἱ ὑποθέσεις εἶναι ἐξ ἴσου συζητήσιμες.

Ἄρνούμενος, ἀπὸ μιά φυσικὴ σύστολῃ, νὰ ἐμψυχώσει μὲ τὴν ταινία του τὸν μαζικὸ ἀγώνα, ὁ δημιουργὸς τελειώνει διαλύοντας

κατ' ἐπανάληψη μὲς στὸ σινεμὰ. Πράξεις κινηματογραφημένες. Κάποιος ἀνεβαίνει, συζητᾷ καὶ δειχνεὶ ταινίες προορισμένες γιὰ τὴν ρήξη. Ἐνῶ ἐξάγουμε μερικὰ διασκορπισμένα μαθήματα, τὰ σλογκάν τοῦ φίλμ πού σκληραίνουν καὶ γίνονται ὅλο καὶ περισσότερο ἀφηρημένα, καθὼς ἀπομακρύνονται ἀπ' τὴν πρακτικὴ πάλῃ, παρουσιάζονται ὀλοκληρωμένα καὶ σχολιασμένα, σέ μιά νέα ἀπόπειρα αὐτοῦ τοῦ σινεμὰ ἀρκετὰ φλύαρη, ἀσαφῆ καὶ ἐστετιστική. Μία ἀπ' τὶς μικρότερες πρωτοτυπίες τοῦ *Πάγου* εἶναι ἡ προσπάθειά του νὰ συνδεθεῖ μ' αὐτὸ τὸ ἀπροσδόκητο τέχνασμα μὲ τὸ σινεμὰ τοῦ Ζ.Λ. Γκοντάρ.

LOUIS SEGUIN

(Ἄπ' τὸ βιβλίο UNE CRITIQUE D'ICPERSEE)

Μετάφραση: Γιώργος Βαφιᾶς



# Σταθμός 13 δέχεται επίθεση

Assault on precinct 13 Η.Π.Α., 1978

Παραγωγή: Τζ. Σ. Κάπλαν, Σκηνοθεσία: Τζών Κάρπεντερ,  
Σενάριο: Τζών Κάρπεντερ, Ήθοποιοί: Ώστιν Στόκερ, Ντάρβιν  
Τζόστον, Λώρυ Τσίμμερ.  
Διάρκεια: 110'.



## ΤΖΩΝ ΚΑΡΠΙΝΤΕΡ

### Φιλμογραφία

1970: 'Η νεκρανάσταση του Μπρόνκο Μπίλλυ (μικροῦ μήκουσ), 1974: Σκοτεινό ἄστρο, 1977: Σταθμός Κ 13 δέχεται επίθεση, 1978: 'Η νύχτα με τίς μάσκες, 1980: 'Η ομίγλη, 1981: 'Απόδραση από τήν Νέα Ύορκη.

Καί γιά τήν τηλεόραση:

'Ελβις, Κάποιος με παρακολουθεῖ, Πλάξ Τζούμα, 'Η ἐξέγερση τῶν Γκρί Πανθήρων, Ποτέ δέν εἶναι κανεῖς πολὺ νέος.



# Λός 'Ολβιντάντος

Los Olvidados - Οί λησμονημένοι, Μεξικό 1950

Παραγωγή: Ουλτραμάρ Φίλμς, Σκηνοθεσία: Λουί Μπουνιουέλ, Σενάριο: Α. Μπουνιουέλ, Λουί Άλκοριλά, Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγουερόα, Μουσική: Ροδόλφο Χάλφτερ, Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ, Μοντάζ: Κάρλος Σαβάζ, Έρμηνεία: Άλφόνσο Μέγια (Πέντρο) Ρομπέρτο Κόμπο (Ζαίμπο) Έστελα Ίντα (ή μητέρα του Πέντρο) Μιγκέλ Ίνκλάν (ο τυφλός), Έκτωρ Λοπέζ Πορτίλλο, Σαλβαντόρ Κουίρος.  
Διάρκεια 88'.

Οί Λός 'Ολβιντάντος είναι ή ταινία μέ τήν όποία ό Μπουνιουέλ έπιστρέφει στόν κινηματογράφο. 'Ο ίδιος δηλώνει ότι οί ταινίες πού έφτιαξε μετά τό *Γή χωρίς ψωμί* (1933) και στίς όποιες ήταν περισσότερο παραγωγός και λιγότερο σκηνοθέτης, δέν τόν άντιπροσωπεύουν καθόλου. Έδω τό θέμα του έχει ελάχιστα στοιχεία του 'Αμερικάνικου μοντέλου, άλλα περιέχει τρείς έμπορικότερες φόρμες πού άνθισαν στό τέλος τής δεκαετίας του '40: τόν βίαιο Μαρξιστικό νεορεαλισμό, τήν πεσιμιστική ποιητική τραγωδία και τέλος τίς Ιστορίες μέ παιδιά. Δυό άγόρια μεγαλωμένα στίς φτωχογειτονίες του Μεξικού βρίσκονται σέ διαρκή διαμάχη. 'Ο μεγαλύτερος και πίο διεφθαρμένος, ό Ζαίμπο, κατατρέπει τόν άθωο Πέντρο και τόν καταστρέπει πρίν καταστραφεί ό ίδιος. 'Ο Μπουνιουέλ μέμφεται τόν όρθόδοξο νεορεαλιστικό κινηματογράφο γιά τήν τέλεια άδιαφορία πού δείχνει στόν έσωτερικό κόσμο του άτόμου και άπό μία άποψη ή ταινία άποτελεί μιάν ένδοψυχη άλληγορία. 'Η καταδίωξη του Πέντρο άπό τόν Ζαίμπο θυμίζει Χάνντ και Τζέκυλ. Κι ίσως δέν είναι τυχαίο τό γεγονός ότι ό Ζαίμπο γίνεται έραστής τής μητέρας του Πέντρο ίκανοποιώντας έτσι τίς αιμομιτικές έπιθυμίες πού έμμεσα βασανίζουν τόν Πέντρο μέσα άπό τούς εφιάλτες του. Σέ κάποια άλλη διάσταση ό Ζαίμπο είναι ή μοίρα του Πέντρο, τό μέλλον του, του δείχνει ποιά θάταν ή κατάληξη του μέσα σ' αύτήν τήν φτωχογειτονία πού τόν άπομυζά και τόν όδηγεί στήν πίκρα και στήν θηριωδία. 'Η ψυχολογική τους σύνδεση είναι τόσο μεγάλη πού έντονα μäs θυμίζουν 'Οθέλλο και 'Ιάγο.

Τό νά περιορίσουμε όμως τήν ταινία στό

έπίεδο τής ένδοψυχη άλληγορίας θάταν σάν νά τήν καταστρέψαμε γιατί θά παραγνωρίζαμε τόν ουσιαστικό λόγο ύπαρξης της πού είναι ή έσωτερική σύνδεση του κοινωνικού περιεχομένου μέ τίς ανθρώπινες σχέσεις, τό συνειδητό επίπεδο σκέψης (στόχοι, φιλοδοξίες, έπιθυμία άγάπης) μαζί μέ τό ύποσυνειδητό (έμμονες ιδέες, όνειρα, φαντασιώσεις) όπως έπίσης και οί τυφλές βιολογικές δυνάμεις. Τά φετίχ του Μπουνιουέλ είναι οί «μετασχηματιστές» μέσα άπό τούς όποίους διανέμεται και διακλαδώνεται ή έξέλιξη. Τό όνειρο του Πέντρο είναι ένα τέτοιο παράδειγμα. Πρώτα-πρώτα είναι άπλά και μόνο ένα όνειρο και μάλιστα συνταρακτικό. Δρά έπίσης σάν κάποια ψυχολογική έρμηνεία γιά τήν έγκληματικότητα του. Δέν δικαιολογεί τίποτα όμως ή έλευθερη έρμηνεία δέν είναι δυνατόν νά ύποκαταστήσει τήν τρομακτική πραγματικότητα. 'Ο θάνατος του Πέντρο είναι τραγικός σύμφωνα μέ τόν άκαδημαϊκό όρισμό τής τραγωδίας όπου ό ήρωας πρέπει νά είναι μιά πρωταρχικά ευγενής ύπαρξη πού καταστρέφεται είτε άπό τίς φοβερές περιστάσεις γύρω του είτε άπό κάποιο τραγικό μικρογεγονός, στήν περίπτωση μας κι άπό τά δύο. 'Αλλά ή ταινία προχωράει πέρα τήν τραγωδία τής άσημαντης έξολόθρευσης του Πέντρο και μάλιστα χωρίς τά παρηγορητικά, ήθικά και συναισθηματικά στηρίγματα μέ τά όποια έχουμε τήν τάση νά παραφορτώσουμε τό σαφώς σκληρότερο 'Ελληνικό Πνεύμα. Και προχωράει παραπέρα άπό τόν Ζαίμπο. Γιατί όπας παρατηρεί ό 'Αντρέ Μπαζέν «ό Ζαίμπο, ό κακός και διεστραμμένος, ό σαδιστής, ό σκληρός και ό ύπουλος δέν μäs προκαλεί απέχθεια παρά μόνο κάποιο είδος φρίκης πού καθόλου δέν



έρχεται αντιμέτωπη με την αγάπη». Πώς λοιπόν να περιγράψουμε αυτή την τραγωδία που οι ήρωές της διασκεδάζουν με τό να ρίχνουν από τό καροτσάκι του Έναν φτωχό ανάπηρο ζητιάνο και να τον αφήνουν εκεί άβοήθητο στη μέση του δρόμου, ή να φεύγουν τρέχοντας όταν ο τυφλός που τόση ώρα βασάνιζαν τους επιτίθεται με τό ραβδί του στολισμένο μ' Ένα σκουριασμένο καρφί στην άκρη; Κι' όσο για τό πτώμα του Πέντρο καταλήγει στο σκουπιδότοπο ενώ Ένα σκυλί που συμβολίζει την ψυχή του Ζαίμπο τρέχει να τό σκάσει μέσα στην άτέλειωτη νύχτα του θανάτου.

Είναι μάταιο φυσικά να ψάχνουμε την φόρμα εκείνη της τραγωδίας που ν' ανταποκρίνεται παντού και πάντα. 'Η ουσία της τραγωδίας είναι ή ίδια ή κουλτούρα που αντικρύζει την άρνηση των αξιών της και ή κλίμακα των διαφοροποιήσεων ανάμεσα στην μιá κουλτούρα και στην άλλη είναι πράγματι μεγάλη. 'Ο 'Αριστοτέλης περιέγραψε την τραγική «κάθαρση» σαν τόν έξαγνισμό μέσα από τό έλεος και τόν φόβο. Οι περισσότεροι κριτικοί σήμερα αποδέχο-

νται την άποψη του έξαγνισμού μέσα από τόν φόβο αλλά με κάποιον περίεργο τρόπο άποφεύγουν τόν έξαγνισμό μέσα από τό τόσο αγαπητό στους Χριστιανούς αίσθημα, τόν οίκτο. 'Ο Μπουνιουέλ στην τραγωδία του δημιουργεί μιá παράξενη σχέση με τόν οίκτο: άρνείται έντελώς ν' άφειθεί στην απόλαυσή του. 'Η καυστική λαμπρότητα του φρικαλέου και του άσήμαντου δέν αφήνουν περιθώρια ούτε για τόν οίκτο ούτε για την άποστροφή (τήν ήθική άποδοκιμασία). 'Επιφανειακά ίσως βρει κανείς κάποιες ομοιότητες με τό «θέατρο του παράλογου» αλλά ή σχέση αυτή γρήγορα διακόπτεται. Τό παράλογο στον Μπουνιουέλ καταγγέλει συγκεκριμένες καταχρήσεις κι όχι κάποια άόριστη κατάσταση του ανθρώπου.

'Η απόλαυση που σύμφωνα με την άστική άποψη ξεπηδάει από τό Μεγαλείο που άποπνέει ή τραγωδία (κάνοντας έτσι την τραγωδία άρνηση του τραγικού) στον Μπουνιουέλ άπορεί από τό ότι ό θεατής άπελευθερώνεται από τόν οίκτο και τόν φόβο. Τό κοινό ανακαλύπτει με άνακούφιση

δτι είναι λιγότερο εϋάλωτο απ' οτι φανταζόταν. Μπορεί επιτέλους νά σκεφτεί καθαρά, ελεύθερα, ήθικά. Μή - συναισθηματική, και ενάντια στον οίκτο, ή τραγωδία του Μπουνιονέλ βρίσκεται πολύ μακριά από τήν ψυχρή άμεροληψία του 'Αριστοτέλη. 'Αντίθετα, αντικαθιστώντας τήν άστική ευαισθησία μέ τά κριτήρια τής Ζωής - Δύναμης μās θυμίζει ίσως τόν Νίτσε. Κι όμως δέν είναι άλλος παρά ο Νίτσε πού ή ρητορική του διαλύεται και καταστρέφεται μέσα από τόν Μάρξ, τόν Φρόντ, τήν έσωτερική ταπεινοφροσύνη και τό σαρδώνιο χιοϋμορ.

Σέ κάποιο σημείο ο Πέντρο στέλνεται στό άναμορφωτήριο όπου ο άγαθός και άνθρωπιστής διευθυντής του εκφράζει όλα εκείνα τά φιλελεύθερα αισθήματα πού μās διαβεβαιώνουν ότι οί δυνάμεις του καλού δέν έχουν έντελως εκλείψει. 'Η άτμόσφαιρα πού φέρνει αυτός ο διευθυντής ήχει τελείως παράτονα. Καθόλου παράξενο. 'Ο καλός αυτός άνθρωπος εμπιστεύεται στον καθ' όλα άξιόπιστο Πέντρο πενήντα πεσέτες και τόν στέλνει γιά κάποιο θέλημα στην πόλη. 'Ο Ζαίμπο του στήνει καρτέρι και του κλέβει τά λεφτά. Μ' άλλα λόγια ο διευθυντής δέν έχει καταφέρει τίποτ' άλλο παρά ν' αναπαράγει τίς ίδιες εκείνες συν-



θήκες πού έστειλαν τόν Πέντρο στό άναμορφωτήριο (δταν ό Ζαίμπο έβαλε στό μάτι τό μαχαίρι τοῦ Πέντρο). 'Ο Ζαίμπο σέ τελευταία άνάλυση άποτελεῖ μιá ένσάρκωση τής χαοτικής ζούγκλας τοῦ άλληλοφωγώματος πού ό διευθυντής τόσο μάταια προσπαθεῖ ν' άναμορφώσει μέ τήν εμπιστοσύνη. 'Η μόνη πραγματική άναμόρφωση θάταν έπίπονη καί ριζοσπαστική' θάταν έπαναστατική.

Σύμφωνα μέ τήν άποψη τοῦ Δαρβίνου ό Ζαίμπο είναι ό πιό καλά προσαρμοσμένος στό περιβάλλον του. 'Αλλά σ' αυτόν τόν κόσμο τής άλληλοκαταστροφής δέν κατορθώνει νά επιβιώσει οὔτε κι ό τέλεια προσαρμοσμένος. 'Ο Ζαίμπο άντιπροσωπεύει τόν άμοραλισμό τῶν ήρώων τοῦ Ντέ Σάντ κι ό θάνατός του προκαλεῖται από τόν τυφλό ζητιάνο πού σ' αντίθεση μ' αυτόν κρύβει μ' έπιμέλεια τήν βαρβαρότητά του πίσω από μιá ύποκριτική καί γλοιώδη έκκληση

γιά οίκτο, τήν έκκληση γιά τήν *άνημπορία* του. Αὐτός ό λιγότερο προσανατολισμένος, ό κομπογιαννίτης, ό βιαστής, τό άντικείμενο τής φιλανθρωπίας, ό σκορπιός, καταφέρνει νά επιζήσει.

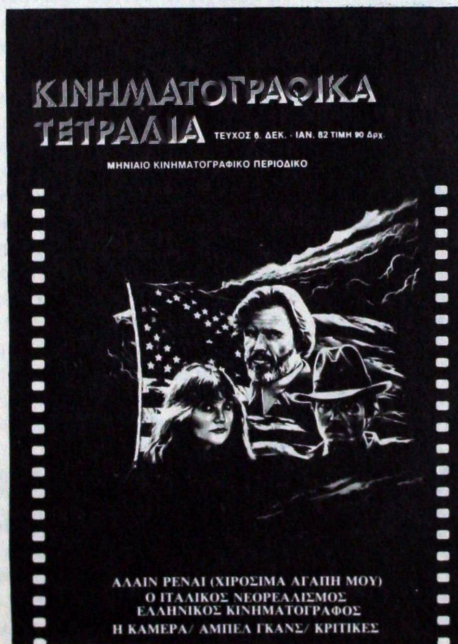
"Αν οἱ ήρωες τοῦ Μπουγιουέλ άντιδροῦν τόσο βίαια άπέναντι στους συναισθηματικά άξιαγάπητους (σκύλους, τυφλούς, μητέρες μ' άσπρα μαλλιά, στόν «πράο, μειλήχιο κι ευγενή Χριστό») δέν τό κάνουν μόνο από όργη (άποπροσανατολισμένη ίσως) αλλά έπίσης επειδή τά καταστροφικά κι ένουχηστικά στοιχεία τής κοινωνίας εκμεταλλεύονται αυτόν τόν συναισθηματικό έκβιασμό. Τό συναίσθημα τοῦ οίκτου είναι άρρωστημένο καί άντανιστικό. 'Ο οίκτος είναι άληθινός μόνον δταν άποτελεῖ μιá μή - συναισθηματική καί δραστική πράξη' άλλιώς είναι μιá ύπουλη παραποίηση τοῦ σεβασμοῦ.

## RAYMOND DURGNAT

(άπό τό βιβλίο LUIS BUNUEL)

Μετάφραση: Λιάνα Οικονόμου

'Εκτεταμένη βιοφιλομογραφία τοῦ ΛΟΥΙ ΜΠΟΥΝΙΟ-ΝΕΛ *ύπάρχει στήν ΤΣΟΝΤΑ, τεῦχος 1, σελίδες 15-18.*



# Τά έντεκα καθάρματα

The longest yard, Η.Π.Α. 1974

Παραγωγή: Παραμάουντ, Σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Ώλντρις, Σενάριο: Τρέκου Κήναν Γουάιν, Φωτογραφία: Τζόζεφ Μπήροκ, Μουσική: Φράνκ ντέ Βόλ, Έρμηνεία: Μπάρτ Ρέϋνολτς, Έντι Άλμπερτ, Έντ Λώτερ, Μάικλ Κόνραντ, Τζίμ Χάμπτον. Διάρκεια 122'.

Βασικά, τά 11 καθάρματα, είναι μιά κυνική, συχνά βίαιη, σκληρά στημένη ταινία πού αναμινγύει δύο σχεδόν παράταιρα είδη - τό ένα είναι ή σαδιστική ζωή στή φυλακή καί τό άλλο, ό επίσης παμπάλαιος μύθος μιās αήττητης ομάδας φούτμπωλ πού υπερπηδᾷ ἀξελέραστες δυσκολίες γιά νά νικήση στή Μεγάλη Παρτίδα. Αυτό πού σώζει τήν ταινία, εκτός από τήν καλή έρμηνεία του Μπάρτ Ρέϋνολτς είναι καί ή γκροτέσκα εμφάνιση τών φιλάθλων, καί, πάνω άπ' όλα, είναι μιά σκληρή καί έγκυρη κοινωνική κριτική.

Ό Ρέϋνολτς παίζει έναν πρώην στάρ πού έχει διωχθεί από τό επαγγελματικό ποδόσφαιρο. Έχει άπολυθεί σάν ζιγκολό, καί ρίχνεται στή φυλακή όταν κλέβει καί σουφρώνει τό αυτοκίνητο μιās κοπέλλας. Πράγματι ή μοίρα του είναι καλύτερη από τά συνηθισμένα όπως ό συγκατοικός του στίς φυλακές Cirtus State. Ό διευθυντής, παιγμένος από τόν σκληροτράχηλο Έντυ Άλμπερτ, είναι ένα τέρας του ποδόσφαιρου ικανός νά κάνει οτιδήποτε προκειμένου νά πετύχη τό έθνικό πρωτάθλημα - γιά τήν ήμιεπαγγελματική ομάδα του, πού είναι επανδρωμένη από τούς φρουρούς τής φυλακής. Ζητά από τόν Ρέϋνολτς νά τούς προγυμνάση. Άλλά ό άρχηγός τής ομάδας είναι επίσης κι άρχηγός τής ομάδας τών φυλάκων καί ζηλεύει τά προνόμιά του. Ρίχνει ύπουλα σπόντες πώς ό Ρέϋνολτς πρέπει νά άπορρίψει τήν συμφέρουσα πρόταση του διευθυντή. Χωρίς αυτήν τήν βαλτωμένη κατάσταση, όπου όλοι όταν βρισκόμαστε σέ παρόμοιες συνθήκες περνάμε δύσκολες ώρες, μιά ταινία σέ φυλακές δέν θά είναι ολοκληρωμένη. Πραγματικά, επιτυγχάνεται ένας συμβιβασμός. Ό Ρέϋνολτς θά όργανώσει, θά προγυμνάση καί θά ήγηθί μιās ομάδας φυλακισμένων γιά νά παίξουν μέ τούς φύλακες ένα καλοσυντονισμένο παιχνίδι. Φυσικά, στρατολογεί κάθε φυλακισμένο μέ ιδιαίτερα βεβαρημένο παρελθόν γιά τήν ομάδα του, γιά νά εξασφαλίση όλες εκείνες τίς σκληρές περιπτώσεις ανθρώπων πού μπορούν νά γίνουν καί σκληροί παίκτες. Τό ίδιο τό παιχνίδι μετατρέπεται σέ επικίνδυνο καυγά φούτμπωλ - άπάνθρωπο αλλά ίσως πίο άστείο άπ' ό,τι άρέσει του καθώς πρέπει κόσμου νά παραδέχεται. Καί όταν άρχίζει νά φαίνεται πώς θά νικήσουν οί φυλακισμένοι, ό διευθυντής ζητά από τόν Ρέϋνολτς - καί σχεδόν τό κάνει - νά πουλήσει τό παιχνίδι. Τελικά αλλάζει γνώμη καί νικά, όταν καταλαβαίνει τί θά σημαίνει γιά τούς συντρόφους του σέ επίπεδο αξιοπρέπειας καί αυτοσεβασμού μιά νίκη.

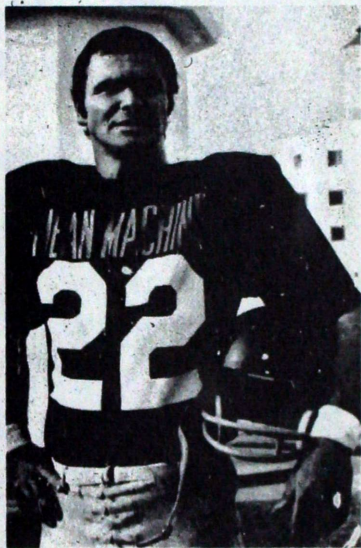
Ό Ρόμπερτ Ώλντρις, ό κατ' έξοχήν ικανός σκηνοθέτης γιά ταινίες όπως τά 11 καθάρματα, καλύπτει τήν ήχητική μάντα μέ τόν κάθε τρίξιμο κόκκαλου, τήν εικόνα μέ κάθε συντριβάνι άπό αίμα πού μπορεί νά πιάσει-φριχτό ύλικό όλλα σου ταρακουνάει τά σπλάχνα. Μ' άπλό τρόπο, είναι επίσης πολύ άποτελεσματικός, κυριολεκτικά ικανός νά κάνει ένα κοινό νά

σηκωθεί και νά πανυγρίζει άκριβώς σάν νά ήταν στίς κερκίδες του πραγματικού παιχνιδιού.

Άκόμα υπάρχει εκείνη ή νύξη τής εξαγορασμένης κοινωνικής άξιας σέ άντιπαράθεση μέ τ' άλλα. Ό συγγραφέας έχει παρωθήσει πονηρά στό πρόσωπο του διευθυντή, κάθε μπίζνεσμαν πού εκμεταλλεύτηκε τό προσωπικό του γιά άθλητικούς σκοπούς, κάθε καλοζωϊσμένο μπαμπά πού έχει εκδηλώσει τίς φαντασιώσεις του γιά τήν άθλητική δόξα. Η διαφορά είναι πώς ό άνθρωπος εδω έχει πραγματικά όπλα, πραγματική δύναμη γιά νά τήν χαρίσει ή νά τήν περιορίσει. Είναι ένα άτομο πού προκαλεί τόν φόβο μέ ευφυή τρόπο. Είναι πολύ κακό πού τά μαθήματα πού μπορεί ή συμπεριφορά του νά διδάξει, συχνά χάνονται από τή φασαρία μιās ταινιάς πού τήν περισσότερη ώρα άπευθύνεται στά χαμηλά ένστικτα, πού μέ πλάγιο τρόπο προσπαθεί νά κριτικάρει.

(άπό τό περιοδικό TIME Σεπτέμβριος 74)

### Μετάφραση: Άφροδίτη Κοτζιά



#### ΡΟΜΠΕΡΤ ΩΛΝΤΡΙΤΖ Βιοφιλμογραφία

Γεννήθηκε στίς Η.Π.Α. τό 1918. Άπό τό 1942 Έως τό 1952 υπήρξε διαδοχικά βοηθός του Ζάν Ρενουάρ, Ουίλλιαμ Ουέλλμαν, Λιούις Μάϊλστοουν, Τζόζεφ Λόουζυ, Τσάρλυ Τσάπλιν. Άρχισε νά σκηνοθετεί τό 1953 κι' άπό τό 1962 είναι ό ίδιος παραγωγός τών ταινιών του. Ταινίες του: 1953: 'Ο μεγάλος σύνδεσμος, Κόσμος γιά λύτρα, 1954: Άπάτσι, Βέρα Κρούζ, 1955: Φίλησέ με θανάσιμα, Τό μεγάλο Μαχαίρι, 1956: Φθινοπωρινά φύλλα, 1957: 'Επίθεση! 1959: Δέκα δευτερόλεπτα άπ' τήν κόλαση, Άγριέμενοι λόφοι, 1960: Τό τελευταίο ήλιοβασιλέμα, 1962:

Σόδομα και Γόμορρα, 1963: Τί άπέγνε ή Μπέιμπο Τζάιν, Τέσσερις γιά τό Τέξας, 1964: Σώπασε γλυκειά μου Σαρλότ, 1965: Η πτήση του Φοίνικα, 15.56: Τά δώδεκα καθάρματα, 1968: Η δολοφονία τής άδελφής Τζώρτζ, 1969: Ο θρύλος τής Λάιλα Κλαϊρ, Πολύ άργά γιά ήρωες, 1971: Η συμμορία Γκρίσσομ, 1972: 'Επίδρομή, 1973: Αυτοκράτορας του Βόρειου Πόλου, 1974: Τά έντεκα καθάρματα, 1976: Σπρωξίδι, 1977: Η τελευταία άναλαμπή άπ' τό λυκόφως.





## Εισαγωγικά

## ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΑ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ

Ο κύκλος αυτός είναι αφιερωμένος στην νοσταλγία της οικογένειας. Τό θεσμοποιημένο αυτό σχήμα πού θεωρούμε πώς είναι ο βασικός κοινωνικός πυρήνας. Τό σχήμα του ζευγαριού άνδρας-γυναίκα πού δεσμεύεται ως τό τέλος της ζωής του, άπέναντι στό κοινωνικό σύνολο ν' άνήκη ό ένας στόν άλλο. Κι όταν τά πράγματα δέν κυλάνε «όπως πρέπει» αυτό είναι ή έξαιρεση, τό μή φυσικό. 'Η έξαιρεση ή ό κανόνας; Καί γιατί;

Στήν οικογένεια ό καθένας πρέπει νά παίζει τό ρόλο του. 'Επίσης, είτε τόν παίζει καλά είτε όχι, ή παράσταση πρός τά έξω πρέπει νά φαίνεται άσογη καί άξιοπρεπής. Κι όλα αυτά δημιουργούν (άξεπέραστες;) δυσκολίες. Κάποτε τό σχήμα μέ τό όποίο έχουμε γαλουχηθεί όλοι μπλοκάρεται καί δέν λειτουργεί άλλο.<sup>2</sup> Τά ζευγάρια έχουν προβλήματα, καυγαδίζουν καί συγκρούονται.

Όμως, στίς ταινίες μας, προσπαθούν νά λύσουν τά προβλήματά τους μέ μιά νοσταλγία γι' αυτό πού υπήρχε, μέ μιά τάση πρός τό πατροπαράδοτο της οικογένειας. Συναντούμε συνέχεια τήν άγωνία του νά βρεθούν οι χαμένοι ρόλοι<sup>3</sup> γιά νά μπούν τά πράγματα σε τάξη, τελικά νά ξαναγυρίσουμε στήν παλιά, σωστή τάξη πραγμάτων. "Όταν οι ρόλοι άνδρας-γυναίκα έχουν άντιστραφεί, ή σύγκρουση διεξάγεται μέ διάχυτη τήν τάση νά ξαναβρεθούν, νά συγκολληθούν οι παλιές δομές. 'Ο χρόνος περνά. Στο άδυσώπητο πέραςμά του φθείρει πάντα τό «εγώ» του άνθρώπου καί μειώνει τίς άντιστάσεις μας. Αυτό είναι μιά άλήθεια.

Οι ύλικές συνθήκες δημιουργούν καί τήν κοινωνική μας στάση καί μορφώνουν ένα πρότυπο πού θέλουμε νά τό φτάσουμε καί νά τό άναπαράγουμε. Τί γίνεται όμως, όταν ή ύλική βάση μεταβάλλεται (κι αυτό συμβαίνει όλο καί περισσότερο στήν έποχή μας), όταν δέν υπάρχει κανένας λόγος ή γυναίκα νά κάνει τήν «γυναίκα» κι ό άντρας νά κάνει τόν «άντρα», όταν υπάρχουν οι προϋποθέσεις γιά σωστές καί ισότιμες σχέσεις στό ζευγάρι; Τότε, πού γυρίζει κανείς καί κοιτά μέσα του, καί βλέπει έντρομος πώς είναι ένα μέ τό πρότυπό του καί δέν μπορεί νά τό άποβάλλει μέ τίποτα γιατί είναι ό ίδιος του ό έαυτός; Τότε οδηγείται στόν ούσιαστικό εϋνουχισμό<sup>4</sup>. Κι από μιά πλευρά, σ' αυτές τίς περιπτώσεις ή γυναίκα είναι τό έν δυνάμει επαναστατικό στοιχείο.

Όμάδα έργασίας

1. Ποιός φοβάται τή Βιρτζίνια Γούλφ, 2. Σκηνές από ένα γάμο, 3. "Όταν γυρίζει ό Ζοζέφ, 4. 'Η τελευταία γυναίκα.

# Ποιός φοβάται τήν Βιρτζίνια Γούλφ;

Who's Afraid of Virginia Woolf? H.Π.Α. 1966

*Παραγωγή: Έρνεστ Λέμαν (Γουόρνερ Μπρός), Σκηνοθεσία: Μάικ Νίκολς. Σενάριο: Έρνεστ Λέμαν (βασισμένο πάνω στο όμώνυμο θεατρικό έργο του Έντουαρντ Άλμπυ), Φωτογραφία: Χάσκελ Γουέξλερ, Μουσική: Άλεξ Νόρθ, Έρμηνεία: Έλίζαμπεθ Τάιηλορ, Ρίτσαρντ Μπάρτον, Τζόρτζ Σήγκαλ, Σάντυ Ντέννις. Διάρκεια 129'.*

Τό Ποιός φοβάται τή Βιρτζίνια Γούλφ; τοῦ Έντουαρντ Άλμπυ, τό καλύτερο ἀμερικάνικο ἔργο τῆς τελευταίας δεκαετίας καί τό πιό βίαια εἰλικρινές, μεταφέρθηκε στήν ὀθόνη χωρίς νά ἀλλοιωθεῖ. Αὐτό καί μόνο κάνει τήν ταινία ἕνα ἀξιοσημείωτο γεγονός στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Πολλά πράγματα μποροῦν νά εἰπωθοῦν γιά τήν ταινία. Τά πιό σημαντικά πρῶτα. Ἡ πιό πιεστική ἐρώτηση - μιά καί ξέρομε ἤδη πολλά γιά τό ἔργο καί τούς δύο ἠθοποιούς - ἀφορᾷ τήν σκηνοθεσία. Ὁ Μάικ Νίκολς μετά ἀπό μιά λαμπρή ἀλλά πολύ σύντομη καριέρα σατυρικοῦ συγγραφέα, ἀποδείχθηκε ἕνας λαμπρός θεατρικός σκηνοθέτης κωμωδίας. Αὐτό εἶναι τό κινηματογραφικό του ντεμποῦτο καί εἶναι ἕνα πετυχημένο ταχυδακτυλουργικό κατόρθωμα στυλ Χουντίνι.

Ὁ Χουντίνι, ὅπως θυμᾶστε, ἦταν ὁ μάγος πού ἀλυσοδέθηκε χειροπόδαρα, κλείστηκε σ' ἕνα σάκκο, ρίχτηκε στό ποτάμι καί ξαφνικά ἐμφανίστηκε μερικά λεπτά ἀργότερα στήν ἐπιφάνεια. Σίγουρα δέν περιμένουμε τίς ἱκανότητες ἑνός κολυμβητῆ Ὀλυμπιακῶν ἀγώνων σ' ἕναν Χουντίνι. Ὁ θρίαμβος εἶναι νά βγεῖ κανεῖς ζωντανός. Πράγμα πού πέτυχε ὁ Νίκολς. Τοῦ εἶχαν δοθεῖ, δύο στάρ παγκόσμιας ἀκτινοβολίας, τό ἔργο τῆς δεκαετίας καί ἡ ἀγίδα δύο γιγαντιαίων στούντιο. Δέν θά μπορούσε νά φανταστεῖ κανεῖς πιό ἀνασταλτικές συνθήκες γιά πρώτη ταινία ἑνός σκηνοθέτη μέ

ταλέντο. Ἄλλά ὁ Νίκολς κατάφερε τουλάχιστον νά ἐπιβιώσει. Τό στυλ δέν εἶναι Ὀλυμπιακῶν ἀγώνων, ἀλλά αὐτός ζεῖ.

Κάθε μεταφορά ἑνός καλοῦ θεατρικοῦ ἔργου στόν κινηματογράφο εἶναι μιά μάχη, ἕνας ἀγώνας (αὐτός εἶναι καί ὁ λόγος πού οἱ καλύτεροι κινηματογραφικοί σκηνοθέτες σπάνια καταπιάνονται μέ καλά θεατρικά ἔργα). Ὅσο καλύτερο τό θεατρικό ἔργο, τόσο δυσκολότερα ξεφεύγει ἀπό τό φυσικό του περιβάλλον (δηλαδή τή σκηνή) καί τό ἀσυνήτιστο δράμα κωμωδία τοῦ Ἄλμπυ ἀγωνίζεται συνέχεια γι' αὐτό.

Ὁ Έρνεστ Λέμαν, διασκευαστής τοῦ ἔργου στήν ὀθόνη, ἔχει διασπάσει τόν χῶρο τοῦ ἔργου ἀπό τό ἕνα του σαλόνι, σέ διάφορα δωμάτια καί στή χλόη τοῦ κήπου, πράγμα πού δέχεται τό ἔργο ἀρκετά καλά. Ἐχει ἐπίσης βάλει μιά σκηνή σ' ἕνα μπάρ πού εἶναι μιά φανερά βεβιασμένη κίνηση γιά ὀπτική παραλλαγή. Αὐτές οἱ ἀλλαγές καί μερικά ἐλάχιστα κοψίματα, συμπεριλαμβανομένης καί μιᾶς μικρῆς ὄχι καί τόσο ταιριαστῆς προσθήκης, εἶναι ὄλες κι ὄλες του οἱ προσπάθειες. Ἡ πραγματική δουλειά τῆς κινηματογράφησης ἀφέθηκε στόν σκηνοθέτη.

Χωρίς νά ἔχει καμιά δυνατότητα χαλαροῦ μοντάζ (ὅπως π.χ. ἔκανε ὁ Ρίτσαρντ Λέστερ ὅταν κινηματογράφησε τήν θεατρική κωμωδία *Τό νάκ καί πῶς νά τό ἀποκτήσετε*) ὁ Νίκολς ἐκμεταλλεύτηκε ὅσο μπορούσε τά δύο στοιχεῖα πού τοῦ ἀπέμειναν - τήν

εμβάθυνση και την ήθοποιϊα.

Έχει πάρει μαθήματα από μερικές αθηνιές του κινηματογράφου στο πώς να κρατά την κάμερά του κοντά στα πρόσωπα και να τὰ περιεργάζεται άσεμα, δίνοντάς μας μιá αίσθηση από την άναπνοή τών χαρακτήρων του, άσχημη άναπνοή, κρατημένη άναπνοή. Παρακολουθεί ένα πρόσωπο καθώς ο ήθοποιός κινείται στον ρυθμό τής σκηνης και μäs περνάει σε άλλα πρόσωπα. Μé αντιστικτικές άπότομες ύποχωρήσεις μäs άφίνει να πάρουμε μιá άνάσα και μετά μäs βυθίζει θά λέγαμε ξανά σ' ένα ή δύο πρόσωπα για να μäs δείξει άκόμα και τούς πόρους και τήν χολή.

Στήν κινηματογραφική δουλειά του ο Νίκολς δέν έχει τήν προσωπικότητα που

Τζώρτζ είναι ένας σαραντάρης καθηγητής ιστορίας, παντρεμένος με τήν Μάρθα, κόρη του προέδρου ενός κολλεγίου τής Νέας Άγγλίας. Έπιστρέφουν σπίτι τους στις 1.30 τό βράδυ μετά από ένα πάρτυ, ελαφρά μεθυσμένοι, βυθισμένοι στα έδω και 20 χρόνια άλληλοσυγκρουόμενα συναισθήματα άγάπης και μισους από τόν γάμο τους. Ένα νεαρό ζευγάρι έρχεται για ποτά και τό πάρτυ συνεχίζεται μέχρι τήν αύγή. Στή διάρκεια του ή Μάρθα πλαγιάζει με τόν νεαρό άντρα για να εκδικηθεί τόν Τζώρτζ. Τό έργο τελειώνει με τήν άντεκδίκηση του Τζώρτζ: τήν καταστροφή του μύθου της για τόν γιό που ποτέ δέν άπόκτησαν).

Ο Μπάρτον είναι ένας στάρ, αλλά - ένα μεγάλο αλλά - είναι επίσης και ήθοποιός.



ξέρουμε όταν σκηνοθετεί στο θέατρο. Στήν πραγματικότητα, ή σκηνοθεσία γίνεται πολύ άδύνατη, όταν ψευτοκαλλιτεχνίζει: ηλεκτρικές επιγραφές να άναβοσβήνουν πίσω από κεφάλια ή λοξά πλάνα από κάτω για να δείξει πάθος και έγκατάλειψη (και τὰ δύο σήματα κατατεθέντα του βιρτουόζου μαθητή του κινηματογράφου). Άπό τήν άλλη, όμως, έχει επίμονη παρουσία, καλή φρασσεολογία κι ένα νευρικό ρυθμό. Η «κοιλιά» γίνεται προς τό τέλος τής ταινίας, αλλά αυτό συμβαίνει γιατί και ή τρίτη πράξη του έργου κάνει κοιλιά εκεί.

Τώρα για τήν ήθοποιϊα. Ο Νίκολς είχε τόν Ρίτσαρντ Μπάρτον για Τζώρτζ (ο

Έχει γίνει ένα είδος ειδικού στήν έρμηνεία του ευαίσθητου αυτοσαρκασμού και άηδίας, και ξέρι να τήν υποδύεται πολύ καλά. Στο πρόσωπό του, ίσως, δέν βλέπουμε τόν Τζώρτζ που θά φανταζόμασταν, αλλά πείθει τέλεια σαν ένας άνθρωπος με μιá μεγάλη λιμνάζουσα άποστροφή μέσα του, πάνω στήν όποια πλεί με θλίψη και καταναγκαστική ευθυμία.

Κρίνοντας από προηγούμενες δουλειές, ο Νίκολς δέν θάπρεπε να άσχοληθεί πολύ με τόν Μπάρτον. Κρίνοντας από προηγούμενες δουλειές, ο Νίκολς θάπρεπε να άσχοληθεί πολύ με τήν Έλίζαμπεθ Τάιηλορ, που θά έπαιζε τήν Μάρθα. Η Τάιηλορ είχε

δείξει πιά παλιά σέ μερικούς ρόλους, ότι μπορούσε νά ανταποκριθεί στίς απαιτήσεις ενός κατάλληλου σκηνοθέτη και ότι μπορούσε τουλάχιστον νά μασιτώσει τόν έαυτό της μέσα σ' ένα συναισθηματικό φάσμα (όπως στό *Ξαφνικά, πέρυσι τό καλοκαίρι*). Έδώ, μ' έναν σκηνοθέτη πού ξέρει πώς νά κερδίσει τήν εμπιστοσύνη του ήθοποιού, και άφου τήν κερδίσει πώς νά τήν χρησιμοποιήσει, ή Ταίηλορ κάνει τήν καλύτερη δουλειά τής καριέρας της, συγκρατημένα κι επιτακτικά.

Φυσικά έχει ένα πλεονέκτημα από τήν άρχή: τήν άποδοχή από μέρους της τών γκριζών μαλλιών και τήν χρησιμοποίηση τής βωμολογίας, πού τήν κάνουν νά φαίνεται ότι ύποκρίνεται προτού καν άρχισει. («Τους άφίνει νά τήν δείχνουν γερασμένη! Πώ, πώ! μόλις είπες «μπάσταρδε»! Μιά στάρ!»). Δέν είναι ή πρώτη φορά πού ένας Αμερικανός στάρ βγήκε κερδισμένος δείχνοντας αυτού του είδους τήν τόλμη. Η Ταίηλορ δέν έχει τά προσόντα πού για παράδειγμα είχε ή Ουθα Χάγκεν στόν θεατρική άπόδοση του έργου στό Μπρόντγουαίη. Δέν ύπαινίσσεται μία άπειρη συσπείρωση περιπλοκών. Η Μαρία της είναι άρκετά επιφανειακή. Άλλά, κάτω από τό χέρι του Νίκολς, άποκτά μία φωνητική ποικιλία, δέν ξεφεύγει ποτέ από τόν ρόλο της και τόν φορτίζει μέ όλες της τίς δυνάμεις - πράγμα πού είναι ένα κατόρθωμα για όποιονδήποτε ήθοποιό, μικρό ή μεγάλο.

Σάν τόν νεώτερο άντρα ό Τζώρτζ Σήγκαλ δίνει τήν συνηθισμένη του ερμηνεία ενός καλού σκύλου τερριέ. Εύλύγιστος και ζωηρός δίνει πολύ όμορφα τό μέρδεμά του στίς περιπλοκές αυτού πού νόμιζε ότι ήταν άπλα ένας κακός γάμος. Στόν ρόλο τής γλυκερής του συζύγου, ή Σάντυ Ντέννις είναι πιστευτά μελιτσάλαχτη.

Τό έργο του Άλμπυ φαίνεται ταυτόχρονα καλύτερο και χειρότερο κάτω από τή μεγένθυση τής κινηματογραφικής μηχανής. Μιά βασική άρετή είναι για μένα ότι δέν είναι ένα έργο στρωματικής άποκάλυψης χαρακτήρων και καταστάσεων, δέν άφαιρεί στρώματα, άρχίζοντας από τήν επιφάνεια μέ άσημαντα πράγματα και προχωρώντας όλο και πιά βαθειά, όσο συνεχίζει. Φυσικά μαθαίνουμε περισσότερα για τους χαρακτήρες όσο προχωρούμε, και σχεδόν όλες οι άποκαλύψεις είναι γοητευτικές. Όπως ό γίγαντας πρόγονός του *Ο χορός του*

θανάτου του Στρίντμπεργκ, τό έργο άρχίζει στήν κόλαση και όλες οι άποκαλύψεις και αντίδράσεις γίνονται μέσα σ' αυτό τό τοπίο. Αυτό πού δέν στέκει καλά μέσα στόν γενικά λαμπρό διάλογο, είναι τό βαρύ δέσιμο τής επιθεωρησιακής λογομαχίας. (Ειδικά στήν διασκευή του Λέμαν, τόσα πολλά ούρλιαχτά και βροντερά κλεισίματα πόρτας γίνονται έξω στόν κήπο, στίς τές-σεριες τό πρωί πού άναρωτιόμαστε γιατί κανένας γείτονας δέν ξυπνάει νά παραπονευθεί).

Περισσότερο σοβαρή είναι ή έντονη αίσθηση ότι ό μύθος του γιού είναι άσχετος μέ τό έργο. Φαίνεται σάν ένα τέχνασμα πού πρόσθετε ό συγγραφέας για νά τελειώσει τήν υπόθεση, καθώς οι επιθέσεις και οι άντεπιθέσεις άρχισαν νά κουράζουν. Και μετά πήγε προς τά πίσω και τό φύτευσε νωρίτερα. Άλλοιώς γιατί ή Μάρθα νά πει τό μυστικό για τόν γιό τους στήν άλλη γυναίκα μέ τόση άνεση - όχι όταν ήταν θυμωμένη ή μεθυσμένη - άφου ήξερε ότι έτσι παραβιάζει μία παλιά και ιερή συμφωνία μέ τόν άντρα της; Αυτό παρεμβάλλεται σάν αυθόρμητη πράξη για νά δικαιολογηθεί τό τέλος.

Έκείνος πού πραγματικά παίζει μεγάλο ρόλο στήν υπόθεση και πού όμως δέν εμφανίζεται ποτέ, δέν είναι ό γιός, αλλά ό πατέρας τής Μάρθας, ό πρόεδρος του κολλεγίου. Αυτόν ειδωλοποιεί ή Μάρθα και μέ βάση αυτόν μετρά και τόν Τζώρτζ. Τήν παρουσία του πρέπει νά πολεμήσει ό Τζώρτζ μέσα κι έξω από τό κρεβάτι. Είναι ή δύναμη του Πατέρα - συμβολική πάνω στη Μάρθα - πού συγκρατεί τό ζευγάρι τών επισκεπτών από τό νά φύγουν, παρότι οι περιστάσεις θά τους οδηγούσαν γρήγορα έξω από όποιονδήποτε τέτοιο σπίτι. Η επίγνωση - αυτής τής άλήθειας για τόν πατέρα καθώς επίσης και πολλαπλών άλλων αληθειών για τους έαυτούς τους και τόν κόσμο τους - είναι τό θέμα του έργου: όχι ή αναγκαιότητα τής ναρκωτικής ψευδαίσθησης για τόν γιό, αλλά ή γυμνή άκάλυπτη επίγνωση.

Κάτω άπ' τίς βρισιές και τή βία, κάτω άπ' τήν επιθετικότητα τής Μάρθας και τίς, μέ σκοπό τήν αυτοτιμωρία της, συζυγικές άπιστίες της, βρίσκεται τό δράμα ενός γάμου πλημμυρισμένου μέ περισσότερη επίγνωση άπ' αυτήν πού μπορεί νά άντέξει ή ανθρώπινη ζωή.

Ο κόσμος τους είναι πάρα πολύ δικός τους, οί έαυτοί τους είναι πάρα πολύ ξεκάθαροι. Είναι τό τίμημα πού πρέπει νά πληρώνεται, γιά νά ζει κανείς σ' έναν κόσμο συνεχώς αυξανόμενης διαύγειας και πού επιβάλλει μιά πιό καθαρή θέαση τών αναπόφευκτων ματαιοτήτων. Και βασικά είναι αυτή ή απόγνωση πού εκφράζεται μέσα από τόν άτεκνο, άπαρηγόρητο και δαιμονιακά έρωτικό γάμο πού ό "Άλμπυ έχει άποκρυσταλλώσει στό δχι και τόσο άψωγο αλλά όμορφο έργο του.

Και μέσα στην είλικρινή συνδιαλλαγή της μέ τό θεατρικό έργο, ή ταινία γίνεται ένα από τά πιό καυστικά είλικρινή άμερικάνικα φίλμ πού έγιναν ποτέ. Στη διαφήμισή του αναφέρεται: «Δέν θά έπιτραπεί ή είσοδος σέ κανένα κάτω άπ' τά 18, εκτός αν συνοδεύεται από τούς γονείς του». Έτσι βέβαια, μπορεί νά προστατεύονται τά παιδιά' οί γονείς όμως θά πρέπει νά τό ριποκινδυνεύσουν γιά τούς έαυτούς τους.

## STANLEY KAUFFMANN

(Από τό βιβλίο THE NEW YORK TIMES DIRECTORY OF THE FILM)

Μετάφραση: Παντελής 'Ηλιάδης  
'Αχιλλέας Ψαλτόπουλος



## ΜΑΪΚ ΝΙΚΟΛΣ

### Βιογραφία

(Μίκαιλ 'Γγκόρ Πετσάφσκι) Σκηνοθέτης. Γεννήθηκε στό Βερολίνο τό 1931. Ο πατέρας του ήταν Ρωσσοεβραίος έμικρής. Σπούδασε ψυχιατρική στό Πανεπιστήμιο τού Σικάγου. Μέλος τής Θεατρικής Όμάδας Compass Players. Από τό 1950 ως τό 1953 σπούδασε κοντά στόν Αη Στράσπεργκ. Δούλεψε σέ καμπαρέ στην Νέα Υόρκη. Τό 1960 συνεργάστηκε μέ τήν 'Ελεάν Μαίη γιά νά παρουσιάσουν στό Μπρόντγουαϊ τό «Μιά βραδιά μέ τόν Μάικ Νικόλς και τήν 'Ελεάν Μαίη» σέ σκηνοθεσία 'Αρθουρ

Πένν. Τό 1962 έπαιξε στην Φιλαδέλφια στό έργο «Ζήτημα θέσεως». Άρχισε νά σκηνοθετεί θεατρικά έργα στην Νέα Υόρκη όπως τά «Ξυπόλητη στό πάρκο», «Τό Νάκ και πώς νά τό άποκτήσετε», «Αούβ», «Ένα παράξενο ζευγάρι», «Μικρές άλεπούδες» κλπ. Τό 1966 γύρισε τήν πρώτη του ταινία. Τό 1970 σκηνοθέτησε τήν Μάγκυ Σμίθ και τόν Ρόμπερτ Στήβενς, στό Αός "Αντζελες, στό έργο τού Νόελ Κάουαρντ «Πρόγραμμα ζωής».

### Φιλμογραφία

1966: Ποιός φοβάται τήν Βιρτζίνια Γούλφ; 1967: 'Ο άπόφοιτος, 1970: Κάτς 22, 1971: 'Η γνωριμία τής σάρκας.

# Σκηνές από έναν γάμο

Σουηδία 1974

Σκηνοθεσία: *Γγκμαρ Μπέργκμαν*, Σενάριο: *Γγκμαρ Μπέργκμαν*, Φωτογραφία: *Σβέν Νικβίστ*, Έρμηνεία: *Λιβ Ούλμαν*, Έρλαντ Τζόζεφσον, Μπίμπι Άντερσον, Γιάν Μαλένσιο. Διάρκεια: 188'.

Οί περισσότεροι συγγραφείς και ζωγράφοι κρατούν σημειωματάρια, γεμάτα παρατηρήσεις και σχεδιάσματα. Η μνήμη είναι συχνά ένα αθάιρετο και παραπλανητικό εργαλείο κι έτσι ο καλλιτέχνης είναι αναγκασμένος να καταγράφει φράσεις, χρώματα, κάποια σύλληψη της στιγμής ακόμα κι δλόκληρες ιδέες όπως ο Τριγκόριν στον *Γλάρο* του Τσέχωφ, να έχει κάποιο απόθεμα για τὰ μελλοντικά του δημιουργήματα. Όταν φτάσει ο καιρός αυτή ή πρώτη ύλη μεταπλάθεται σέ έργο τέχνης ή τουλάχιστον φτάνει σέ κάποιο επεξεργασμένο αποτέλεσμα. Άλλά τί άπ' όλ' αυτά μπορεί νά κάνει ένας κινηματογραφιστής; Δέν είναι ποτέ σίγουρος ότι ή κάμερα (κι άς υποθέσουμε ότι κουβαλάει πάντα μαζί του μιά θάρα) θά μπορέσει νά τραβήξει μέσα σ' ένα σκοτεινό κι άφώτιστο μάνιο ή σ' ένα τραίνο. Δέν του άπομένει τίποτ' άλλο λοιπόν άπό τό νά χρησιμοποιήσει τούς

παραδοσιακούς τρόπους, τό σχεδιάσμα, τό χαρτί και τό μολύβι. Τά δυσκίνητα κι άκριβά άκόμη μηχανήματα τής κινηματογράφησης σπάνια μπορύν νά τόν έξυπηρετήσουν. Η πρώτη του ύλη μαγιατεύει περιμένοντας τόσο πολύ καιρό τούς ήθοποιούς, τό συνεργείο, τά φώτα. Τό σινεμά πολύ εύκολα μπορεί νά χάσει τόν χαρακτήρα τής «Δράσης».

Ο *Γγκμαρ Μπέργκμαν* είναι μοναδικός ανάμεσα στους Εύρωπαϊους σκηνοθέτες. Έχει μιά καταπληκτικά μεγάλη και ποικίλλη παραγωγή, τόσο στό σινεμά όσο και στό θέατρο. Στην Σουηδία άποτελεί έναν πολιτιστικό θεσμό και για τόν υπόλοιπο κόσμο σχεδόν ε ί ν α ι ή Σουηδία. Η πίεση πού νιώθει αυτός ο υπερβολικά εύαίσθητος καλλιτέχνης κατέχοντας ένα τέτοιο προνόμιο πρέπει συχνά νά τόν οδηγεί σέ στιγμές άγωνίας. Πώς νά ξεφύγει άπ' τίς προσδοκίες ενός κόσμου πού τόν έχει καταχωρήσει





στis μεγαλοφυίες; Πώς νά νιώθει άνετα; Πώς νά κρατήσει σημειώσεις απ' τήν πρώτη ύλη τής τέχνης του;

«'Αθωότητα καί πανικός» είναι ό τίτλος του πρώτου μέρους τής ταινίας του Σκηνές από έναν γάμο. Δυό παιδιά βγαίνουν τρέχοντας από τό πλάνο αφήνοντας τους γονείς τους καθισμένους σ' έναν πράσινο καναπέ του δέκατου ένατου αιώνα, ενώ μιά αρκετά νεαρή γυναίκα διερευνά μέ νευρικότητα τήν αλήθεια του γάμου. Σ' αυτό τό πρώτο κομμάτι τής ταινίας τό κοινό αντιλαμβάνεται τήν ήρεμία, τό χιουμορ καί τήν σταθερότητα πού σημαδεύουν τά δέκα χρόνια γάμου του Γίωχαν καί τής Μαριάννε. Ένα πράγμα γίνεται σύντομα φανερό: ή Μαριάννε άργεί περισσότερο νά πεί τήν αλήθεια. Οί δισταγμοί της όμως μās είναι συμπαθητικοί. Ξεπροβάλλει τελικά κάποιου είδους είλικρίνεια παρ' όλες τis γκροτέσκ συνθήκες πού δημιουργεί μιά συνέντευξη γιά κάποιου λαϊκού περιοδικό. 'Η κάμερα δέν κινείται σχεδόν καθόλου, τό ψαλίδι του μοντέρ μένει μετέωρο. 'Η ταινία είναι στήν πραγματικότητα ή επανέκδοση των έξη έπισοδίων πού φτιάχτηκαν άρχικά σάν σήριαλ γιά τήν τηλεόραση κι είχαν σάν θέμα τους ένα μεγαλοαστικό ζευγάρι πού τό συναντάμε γιά πρώτη φορά δέκα χρόνια

μετά τόν γάμο του. Κι όσο γιά τά παιδιά τους δέν ξαναεμφανίζονται ποτέ πιά μέσα στό φίλμ.

'Αθωότητα καί πανικός είναι οί πιο ταιριαστές λέξεις γιά νά περιγράψουν τόν καλλιτέχνη μπροστά στό καθήκον νά μετατρέψει τό άκατέργαστο ύλικό τής εμπειρίας σ' αυτό πού ή Βιρτζίνια Γούλφ άποκάλεσε «διαφανή φάκελλο τής τέχνης». 'Η λευκή δθόνη, όπως καί τό άγραφο χαρτί, πάνω στήν όποία αυτό πού θά προβληθεί πρέπει νάναι αϋθόρμητο καί φροντισμένο, είναι μιά άπειλή. 'Ο Μπέργκμαν γεμίζει αυτό τό κενό μέ εικόνες καί δέν προσπαθεί μέ κανέναν τρόπο νά τό άποφύγει.

'Από μιάν άποψη τό σενάριο δλόκληρου αυτού του τηλεοπτικού σήριαλ λειτουργεί σάν ένα σημειωματάριο όπου ο Μπέργκμαν κατέγραψε τίς μόνιμες έγνοιες του καί σάν μιά νατουραλιστική περίληψη τής δουλειās του τά δέκα τελευταία χρόνια. Αυτή ή περίοδος περιλαμβάνει τήν παραγωγή τεσσάρων τουλάχιστον σημαντικων ταινιών πάνω στήν «οίκογένεια», τό *Περσόνα*, τήν *Ντροπή*, τό *Πάθος* καί τό *Κραυγές καί ψιθυροι* όλα άριστουργήματα κατά τή γνώμη μου. Από τά μέσα τής δεκαετίας του '60 καί μετά ο Μπέργκμαν φαίνεται ν' άσχολείται λιγότερο μέ τήν θρησκευτική ένοχή καί περισ-

σότερο με την ύποκρισία και τό πάθος της σεξουαλικής και της οικογενειακής ζωής. Δέν είναι, έλπίζω, άστοχο νά υποθέσω ότι αυτή ή άλλαγή κατεύθυνσης συνέπεσε με την έπαγγελματική και προσωπική του σχέση με την Λίβ Ούλμαν.

Κι άν όχι γιά άλλον λόγο ή ταινία τούτη θά μπορούσε νά σταθεί σαν ένας φόρος τιμής στην τέχνη της μεγάλης αυτής ήθοποιού πού ή καλύτερή της σκηνή σ' αυτό τό φίλμ είναι εκείνη όπου διαβάζει στον άντρα της από ένα ήμερολόγιο γιά την σεξουαλικότητα της έφηβείας της καθώς κοιτάζει τις φωτογραφίες της (της ίδιας της Λίβ Ούλμαν) πού την δείχνουν σε διάφορα στάδια της παιδικής της ηλικίας και της έφηβείας της, πότε προκλητική και πότε ήρεμη. Η Μαριάννε μās εξομολογείται: «Ξαφνικά γύρισα και κοίταξα την παλιά φωτογραφία με τις συμμαθήτριές μου τότε πού ήμουν δέκα χρονών. Αντιλήφτηκα κάτι πού γιά καιρό ήταν εκεί κι όμως μακριά από μένα. Μέ μεγάλη μου έκπληξη πρέπει νά όμολογήσω ότι δ έ ν ξ έ ρ ω π ο ι ά ε ι μ α ι ..... σ' αυτόν τόν μικρό βολικό κόσμο πού ζήσαμε ό Γιόχαν κι εγώ τόσο καιρό χωρίς συνείδηση, παίρνοντάς τα όλα σαν δεδομένα, υπάρχει μιá σκληρότητα και μιá βαρβαρότητα πού με φοβίζει όλο και πιό πολύ καθώς την σκέφτομαι. Η ασφάλεια και ή σιγουριά πληρώνεται πολύ άκριβά: με την άποδοχή της καταστροφής της προσωπικότητας».

Στις φωτογραφίες αυτές αναγνωρίζουμε τό πάθος, την γοητεία και τόν μυστικισμό πού έχει άποκτήσει σαν ώριμη γυναίκα και πού παρατηρήσαμε στα προηγούμενα μέρη της ταινίας. Η γκάμα της πράγματι είναι τεράστια. Τρυφερή και γεμάτη σεβασμό πρόσ την γυναίκα πού έρχεται να την συμβουλευτεί σαν δικηγόρο γιά τό διαζύγιο της. Πληγωμένη από ντροπή και λύπη όταν μαθαίνει ότι ό άντρας της την εγκαταλείπει μ' ένα κορίτσι πού λέγεται Πάολα. Περήφανη και σεξουαλική όταν τόν ξανασυναντά μετά έναν χρόνο. Έκδικητική όταν βρίσκονται γιά νά ταχτοποιήσουν τά σχετικά με τό διαζύγιο. Και τελικά χαρούμενη, πανικόβλητη και έξαντλημένη στό τέλος της ταινίας δέκα χρόνια μετά όταν κι οι δύο έχουν ξαναπαντρευτεί κι όμως, άκόμη έξαρτημένοι ό ένας άπ' τόν άλλο. Τό νιώθει κανείς ότι δέν υπάρχει κανένας μεγάλος

δραματικός ρόλος πού δέν θά μπορούσε νά παίξει ή Λίβ Ούλμαν κάτω άπ' την καθοδήγηση του Μπέργκμαν.

Όπως παίχτηκε στό Λονδίνο, τό φίλμ διαρκεί δύο ώρες και σαρανταοχτώ λεπτά. Αρχικά τά έξι επεισόδια της τηλεόρασης κρατούσαν πενήντα λεπτά τό καθένα. Έχουμε χάσει λοιπόν σχεδόν τό μισό, κι όπωσδήποτε οι συνθήκες προβολής του είναι τελείως διαφορετικές άπ' εκείνες γιά τις όποιες πρωτοφτιάχτηκε. Η ταινία κινηματογραφήθηκε σε 16 mm κι είναι γεμάτη από τεράστια γκρό-πλάν. Άδιάκοπα, γιγαντιαία προκλητικά πρόσωπα ξεπροβάλλουν άπειλητικά μέσα άπό την κινηματογραφική όθόνη. Υπεύθυνος φυσικά γιά τό μοντάζ και γι' αυτήν την παρουσίαση της ταινίας είναι ό Μπέργκμαν. Συνολικά αυτό πού χάνουμε από την ταινία είναι ή οικογένεια. Αυτό πού στην άρχή φαίνεται σαν ήθελημένο καλλιτεχνικό τέχνασμα, τό νά βλέπουμε τά δύο παιδιά μόνο στην άρχή και μάλιστα φευγαλέα δέν είναι τίποτα άλλο παρά ανάγκη του μοντάζ. Επίσης λείπουν οι μεγάλες σκηνές της Μαριάννε με την μητέρα της. Καθώς ή αφήγηση προχωράει άποκλείονται σιγά σιγά όλοι οι υπόλοιποι χαρακτήρες κι άπομένουν μόνο ό Γιόχαν κι ή Μαριάννε μεταδιδοντάς μας έτσι κάποιο αίσθημα κλειστοφοβίας' αλλά στό πρωτότυπο δέν συμβαίνει έτσι. Στο σύνολό της ή σταδιακή αυτή άποκοπή των ήρώων έχει γίνει με νοηματική άκριβεια και χάρι αλλά είναι ένδιαφέρον νά ξέρει κανείς τό πώς και γιατί έγινε. Κι ό Μπέργκμαν είναι γνωστός γιά την άδιαλλαξία του πάνω σε τέτοια θέματα.

Ό Μπέργκμαν έκανε έναν σύντομο και καθόλου διαφωτιστικό πρόλογο στους «Έξι διαλόγους για την τηλεόραση». Τόν παραθέτουμε με μικρές περικοπές: «Τί άλλο νά πει κανείς; Τό έργο αυτό μου πήρε τρεις μήνες γιά νά τό γράψω αλλά πολύ περισσότερο χρόνο άπ' τή ζωή μου γιά ν' άποκτήσώ την εμπειρία του. Δέν είμαι σίγουρος άν θάβγαινε καλύτερο άν τά πράγματα συνέβαιναν αντίστροφα παρ' όλο πού θάταν καλύτερο γιά μένα. Τούς συμπάθησα αυτούς τούς ανθρώπους όσο καιρό άσχολιόμουν μαζί τους.... λένε πολλές σαχλαμάρες, πού και πού λένε και κάτι λογικό. Είναι νευρικοί, χαρούμενοι, έγωιστές, άνόητοι, εύγενικοί, σοφοί, συναισθηματικοί, θυμω-





## ΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ

### Βιογραφία

Γεννήθηκε τό 1918 στήν Ουψάλα τής Σουηδίας. Γιός πάστορα. Δούλεψε κοντά στους μεγάλους Σουηδούς σκηνοθέτες Στίλλερ καί Σγιόστρομ. Στήν ταινία μάλιστα τοῦ Σγιόστρομ «Τρέλλα» (1944) δούλεψε καί στό σενάριο. Ἄρχισε νά γυρίζει δικές του ταινίες τό 1945. Ἀπό τότε ἡ καριέρα του εἶναι μοιρασμένη στόν κινηματογράφο καί στήν σκηνοθεσία θεατρικῶν ἔργων. Ὁ ἴδιος εἶναι συχνά καί ὁ σεναριογράφος τῶν ταινιῶν του. Οἱ ταινίες του, ἀποτέλεσμα τής μεγάλης παραδοσιακῆς σχολῆς τής Σουηδίας εἶναι σήμερα γνωστές σ' ὅλον τόν κόσμο καί θεωρεῖται ἕνας ἀπό τοὺς σημαντικότερους σκηνοθέτες τοῦ καιροῦ μας.

μένιοι, ἀνυπόφοροι, ἀξιαγάπητοι γεμάτοι ἀγάπη κι αὐτοθυσία. Ἔτσι, ὄλα μαζί ἀνακατωμένα».

Ναί βέβαια. Καί ποιοί δέν εἶναι; Τό ἄγουρο ἀνολοκλήρωτο αἶσθημα αὐτῆς τῆς ταινίας ἐκτείνεται καί πέρα ἀπ' τό σενάριο. Υπάρχει μιὰ ἀπλότητα στήν ματιὰ τοῦ σκηνοθέτη πού ἔχει μεγαλύτερη σχέση μέ τό ἀκατέρηστο τοῦ θέματος του παρά μέ τήν ἀγνότητα τοῦ ἄμεσου. Ἡ ταινία κλείνει χωρίς τό συνηθισμένο Μπεργκμανικό τέλος καί δέν περιέχει ἴχους μεταφορικῶν ἐννοιῶν. Εἶναι ἕνα πελώριο χοντροκομμένο πρῶτο σχεδιάσμα ἕνα παραφορτωμένο σημειωματάριο, ξέχειλο ἀπό πρῶτες ὕλες.

JULIAN JEBB

(ἀπό τό περιοδικό SIGHT AND SOUND  
χειμῶνας 1974/5)

Μετάφραση: Λιάνα Οἰκονόμου

### Φιλμογραφία

1945: Κρίσις, 1946: Βρέχει στόν ἔρωτά μας, 1947: Πλοῖο γιά τίς Ἰνδίες, Μουσική στά σκοτάδια, 1948: Τό Λιμάνι, Φυλακή, 1949: Δίψα, Πρός τήν εὐτυχία, 1950: Παιχνίδια τοῦ καλοκαιριοῦ, Τέτοιο πράγμα δέν θά γινόταν ἐδῶ, 1952: Γυναίκες σέ ἀναμονή, Καλοκαίρι μέ τήν Μόνικα, 1953: Ἡ νύχτα τῶν σαλιμπάγκων, 1954: Ἐνα μᾶθημα στόν ἔρωτα, 1955: Ὀνειρα γυναικῶν, Χαμόγελα καλοκαιρινῆς νύχτας, 1956: Ἡ ἔβδομη σφραγίδα, 1957: Ἀγριοφράουλες, 1958: Τό πρόσωπο, Στό κατώφλι τής ζωῆς, 1959: Ἡ πηγὴ τῶν παρθένων, 1960: Τό μάτι τοῦ διαβόλου, Μέσα ἀπ' τόν σπασμένο καθρέφτη, 1962: Χειμωνιάτικο φῶς, 1963: Ἡ σιωπὴ, 1964: Ὅλες αὐτές οἱ γυναῖκες, 1966: Περσόνα, 1967: Ἡ ὄρα τοῦ λύκου, 1968: Ἡ ντροπή, 1969: Τό πάθος, 1970: Ἡ ἐπαφή, 1972: Κραυγές καί ψίθυροι, 1974: Σκηνές ἀπ' ἕναν γάμο, 1975: Ὁ μαγικός ἀλός, 1976: Πρόσωπο μέ πρόσωπο, 1978: Τό ἀγῶ τοῦ φιδιοῦ, Μαριονέττες.

Ἐχει ἐπίσης γυρίσει μερικά ντοκυμανταίρ πού ἀναφέρονται στήν ἐξέλιξη τοῦ νησιοῦ ὅπου κατοικεῖ τόν περισσότερο

# Ἡ τελευταία γυναίκα

La dernière femme Ἴταλία - Γαλλία 1976

Σκηνοθεσία: Μάρκο Φερρέρι, Σενάριο: Μ. Φερρέρι, Ραφαέλ Ἀζκόνα, Ντάντι Ματέλλι, Φωτογραφία: Λουτσιάνο Τόβολι, Μουσική: Φίλιπ Σάρντ, Ἡθοποιοί: Ζεράρ Ντεπαρτιέ (Ζεράρ), Ὀρνέλλα Μούτι (Βαλερί), Μισέλ Πικκολί (Μισέλ), Ρενάτο Σαλβατόρι (Ρενέ), Τζιουλιάννα Καλάντρα, Ζουζού, Ναταλί Μπαί  
Διάρκεια 110'.



## ‘Ο Μάρκο Φερρέρι γιά τήν τελευταία γυναίκα

‘Η ιδέα τής *Τελευταίας Γυναίκας* είναι προγενέστερη από τό *Μήν* αγγίζετε τή λευκή γυναίκα μοι ήλθε όταν γύριζα τό *Μεγάλο φαγοπότι*. ‘Όταν έλεγα ότι τό *Μεγάλο φαγοπότι* είναι μία φυσιογνωστική ταινία έννοουσα ότι ρίχνω ένα βλέμμα πάνω στη συμπεριφορά του άνδρα και τής γυναίκας γιά νά διαπιστώσω τή γενική άπελπισία του άνδρα. Δέν είναι ή πρώτη φορά βέβαια. Έκανα 18 ταινίες και σχεδόν πάντα μίλησα γιά τόν άνδρα και τή γυναίκα. Ξεκίνησα μέ ρεβιζιονιστικές, ρεφορμιστικές άντιλήψεις: έψαχνα νά δώ εάν αλλάζοντας τίς δομές θά ήταν δυνατό ή όχι νά καλύτερέψει ο άνδρας κι ή γυναίκα, όμως στη συνέχεια κατάλαβα ότι αυτό δέν γίνεται αλλάζοντάς τες, μά καταστρέφοντάς τες. ‘Από τότε ο κινηματογράφος πού κάνω κοιτά όλο και λιγότερο τό έξωτερικό, γιά νά εξετάσει από κοντότερα τόν άνδρα. Ρεβιζιονιστικές ταινίες είναι γιά παράδειγμα *‘Η γυναίκα-πίθηκος* και *Τό συζυγικό κρεβάτι*, ενώ *‘Ο άνθρακος μέ τά μαλόνια* ή *Τό σπέρμα του άνδρα* στέκονται σήμερα.

Λένε ότι στη ταινία μου ή γυναίκα μιλά σαν άνδρας, δέν είναι όμως άλήθεια. Κανείς δέν είδε στό φίλμ ότι είναι α υ τ ή π ο υ λ έ ε ι τ ά π ρ ά γ μ α τ α κι ο άνδρας α υ τ ό ς π ο υ τ ά έ π α ν α λ α μ β ά ν ε ι.

Δέν μπορούμε νά προσωποποιήσουμε τή γυναίκα. Πείτε μου πώς μπορούμε νά τό κάνουμε; Νά τή βάλουμε νά μιλά σαν άνδρας;

‘Ο Ντεπαρντιέ μιλά σέ ντιρέκτ (άπευθείας) ενώ ή ‘Ορνέλα Μούτι είναι ντουμπλαρισμένη (έκτός από τούς άναστεναγμούς) και τά έπιφωνήματα).

Προτιμώ τό ντουμπλάρισμα από τούς υπό-τιτλους. Γιατί πρέπει νά διατηρήσουμε τή προσωπικότητα του ήθοποιου; Δέν χρησιμεύει σέ τίποτα, όπως επίσης αυτή του σκηνοθέτη. Αυτό πού μετρά τελικά είναι μόνο τό φίλμ.

Δέν καταλαβαίνω τίς γυναίκες. Τό λεξιλόγιό μου είναι άρσενικό. Μεγάλωσα και διαμορφώθηκα μέσα σέ μία άνδρική κουλτούρα. Σκέφτηκα νά κάνω ένα φίλμ πάνω στη γυναίκα, γι’ αυτό τ’ όνόμασα *‘Η τελευταία γυναίκα*. Τι μπορεί νά είναι ή τελευταία γυναίκα; Σκέφτηκα μέ τήν άρσενική λογική μου κι’ έφτασα τελικά νά κάνω



μιά ταινία πάνω στό τί σκέφτεται ο άνδρας γιά τήν τελευταία γυναίκα. Κι ύστερα, όταν άναρωτήθηκα, τί μπορεί νά είναι γιά τόν άνδρα ή τελευταία γυναίκα, έφτασα στό συμπέρασμα ότι όταν ο άνδρας σκέφτεται γιά τήν τελευταία γυναίκα, φτάνει τό τέλος, έχουμε τό ζεύγος κι αυτό δέν κάνει μία ιστορία.

Στίς σχέσεις ενός ζευγαριού ή σεξουαλική πράξη έχει μία μεγάλη σημασία, όχι όμως και τήν όριστική. Τό ζευγάρι δέν είναι μία φυσική εφεύρεση, είναι ένα κοινωνικό οικοδόμημα. ‘Ίσως αν ύπήρχε ο φυσικός άνθρωπος, ή σεξουαλική πράξη θά ήταν καθοριστική. Στο ζευγάρι ύπάρχει μία διαφορετική σχέση του άνδρα και τής γυναίκας ως πρός τόν έρωτα.

Κανείς δέν έχει κατάλαβει ότι χωρίς τό πέος ένας άνδρας δέν είναι πιά άνδρας. Άλλοιωτικά θά ύπήρχαν γκιλοτίνες γιά τό πέος κι όχι γιά τό κεφάλι. ‘Ο Ντεπαρντιέ δέν είναι ένας άνδρας σύμφωνα μέ τό καθιερωμένο πρότυπο. Είναι ένας άνδρας, πού ψάχνει μέσα από τίς πράξεις του μία νέα προσωπικότητα γιά νά βγει από τό έπιβλημένο μοντέλο.

Μετά τό ζευγάρι ύπάρχει ένα άλλο



πρόβλημα: αυτό το παιδιού που γεννιέται και πού είναι το γέννημα του ζεύγους. 'Από αυτό το σημείο κι έπειτα δεν μπορούμε να μιλάμε για προβλήματα του άνδρα και της γυναίκας μόνο, είναι κάτι το σχετικό και θά πρέπει να μιλάμε για σχέσεις άνδρα-γυναίκας και παιδιού, για σχέσεις γυναίκας-παιδιού και άνδρα-παιδιού.

Τό παιδί μέ κάνει ακόμη νά σκέφτομαι: «Τί είναι ένας άνθρωπος;» Δέν ξέρουμε. Δέν ξέρουμε τί παραμορφωτική εργασία γίνεται γιά νά μιλήσει τό παιδί στόν 13ο μήνα του. Είναι ή στιγμή πού όλα χάνονται γι' αυτό: αρχίζει νά γίνεται ό σκλάβος τών λέξεων πού τού σφυρίζουν ή μάνα κι ό πατέρας.

“Αν και μιλάμε πάντα γιά σχέσεις μέ τή μητέρα, έπανερχόμαστε σέ μιά συζήτηση πάνω στις σχέσεις τών άνδρων. Γιατί ή μητέρα νά μή χρησιμοποιεί μέ τό παιδί της μιά γυναικεία γλώσσα; ‘Αντίθετα χρησιμοποιεί τήν άνδρική γλώσσα, γίνοντας έτσι ό μεταδοτής μιάς άνδρικής κοινωνίας και ζωής στις σχέσεις της μέ τό παιδί της. Τή πρώτη φορά πού τό παιδί θά χρησιμοποιήσει τίς λέξεις «παμπά» ή «μαμά» έχει κάνει τό διαχωρισμό πού κάνει ή κοινωνία - μιά άνδρική κοινωνία.

Τό ίδιο, όταν μιλάμε γιά τή σεξουαλικότητα, γιά ποιά σεξουαλικότητα πρόκειται; Για μιά σεξουαλικότητα ευνουχισμένη, προϊόν αυτής της κοινωνίας κι αυτού του πολιτισμού. Δέν γνωρίζουμε τή σεξουαλικότητα, όπως δέν γνωρίζουμε τόν άνθρωπο.

Οί σχέσεις τού Ντεπαρτιέ μέ τό παιδί εκφράζουν ακόμη τήν αναζήτηση ενός θεμελιακού προβλήματος: όταν ένας άνδρας δέν είναι σίγουρος γιά τή πατρότητά του, ψάχνει νά έχει μέ τό παιδί σχέσεις μητρότητας. Μά τί θέλει νά δώσει ό άνδρας; ‘Η μάνα είναι μάνα, κι από δω προέρχονται όλα τά θηλυκά (ή γή, ή θάλασσα κ.λ.π.). ‘Η γέννηση είναι τό πιο φυσικό πράγμα πού υπάρχει, δέν είναι ένα προϊόν της λογικής.

Πρέπει νά κάνουνε μιά ταινία μέ στοι-

χειά πού συλλέγουμε στό δρόμο. Σ' αυτή τή ταινία υπάρχει τό παιδί, μέ τ' όποιο δέν δουλεύουμε όπως μέ τόν Πικολλί γιά παράδειγμα: χρησιμεύει σάν καταλύτης γιά νά βγάλει από τόν Ντεπαρτιέ πράγματα πού έχει μέσα του, όχι σάν ήθοποιός, αλλά σάν άνδρας. Είναι καλό νά κάνεις μιά ταινία μ' ένα ήθοποιό 27 ετών. Γιατί; Γιατί δέν είναι ακόμη ήθοποιός, διαμορφώνεται, έχει τίς άγωνίες, τή προσωπικότητά του.

Τό παιδί έχει επίσης τή δική του προσωπικότητα, πού ανταποκρίνεται στις ανάγκες του - θά πρέπει λοιπόν νά ψάξουμε νά βρούμε αυτές τίς ανάγκες. Τίς σχέσεις τού παιδιού μέ τή γυναίκα δέν τίς γνωρίζουμε, δέν είναι σύμφωνα μέ τό πρότυπο τών σχέσεών μας μέ τή μάνα μας. Μπορούμε στή συνέχεια νά ψάξουμε νά τίς καταλάβουμε.

Στή *Τελευταία Γυναίκα* δέν υπάρχουν πρόσωπα: υπάρχουν μόνο άνθρωποι, σώματα. Στή ταινία υπάρχουν ένας άνδρας, μιά γυναίκα κι ένα παιδί πού έχουν σχέσεις τίς όποιες μπορεί νά έχει ένας άνδρας, μιά γυναίκα κι ένα παιδί. Δέν υπάρχει ψυχολογικό περιβλημα. ‘Η εξέλιξη είναι πολύ άργη κι όταν υπάρχει είναι ή έκρηξη. Τήν εξέλιξη δέ μπορούμε νά τή δούμε μέσα σέ δύο άρες ή σέ μιά ζωή. Τή βλέπουμε μόνο όταν εκρύγνεται κάτι.

Οί σχέσεις ανάμεσα σ' έναν άνθρωπο κι ένα παιδί δέν είναι σχέσεις εξέλιξης, μά ζωικές. Πρόκειται γιά τή καταγραφή μιάς συμπεριφοράς.

“Ενας άλλος ήθοποιός θά είχε διαφορετικές σχέσεις μέ τό παιδί από τόν Ντεπαρτιέ. Στό *Μεγάλο φαγοπότι* συνέβαινε τό ίδιο: είχαμε 4 ήθοποιούς, πού έπαιζαν τό ρόλο μιάς ολόκληρης γενιάς - ήταν μιά μεταβατική στιγμή.

Είναι άληθεια ότι υπάρχει πάντα ένας θ ρ α υ σ τ η ς όπως τό παιδί, πού μάς εμποδίζει νά φτάσουμε σέ μιά ψυχολογική κατάληξη της σκηνης.

‘Η ψυχολογία τών προσώπων είναι πάντα ένα άριστοκρατικό μέσο.

**ΜΑΡΚΟ ΦΕΡΡΕΡΙ**

(Συνέντευξη πού έδωσε σέ  
CAHIERS DU CINEMA No 268,269,  
Αύγουστος 1976)

**Μετάφραση: Μπάμπης 'Ακτσόγλου**



## “Όταν γυρίσει ο Ζοζέφ

Ha, Megjöh József Ούγγαρία, 1976

*Παραγωγή: Στούντιο Βουδαπέστης, Σκηνοθεσία: Ζόλτ-Κένζι Κόβατς, Σενάριο: Ζ-Κ Κόβατς, Φωτογραφία: Γιάνος Κέντε, Έρμηνεία: Αίλι Μονόρι, Εβα Τουτκάι, Γκιόρκι Πογκάνι, Γκάμπορ Κόντζ, Μαρία Ρόνιετς.  
Διάρκεια: 95’.*

“Όταν ένας άνδρας ναυτικός, στο επάγγελμά του φεύγει, ή νεαρή γυναίκα του πάει να μείνει στο σπίτι τής πεθεράς της. Μερικούς μακρόσυρτους μήνες αργότερα στο τέλος του έργου ο Ζοζέφ γυρίζει.

“Η συγκίνηση που προκαλεί αυτή η Ούγγρική ταινία (τέταρτη μεγάλου μήκους, ενός σκηνοθέτη γεννημένου τό 1936 βοηθού του Γιάντσο για μεγάλο διάστημα) στηρίζεται πάνω σε ένα αξιόλογο σενάριο, καθώς και πάνω στην έρμηνεία δύο θαυμάσιων ήθοποιών.

«Στήν αρχή υπήρχε... τό είχα ξεχάσει λίγο, τό θυμοῦμαι τώρα... ὀπῆρχε ὁ Ίωσήφ καί ἡ Μαρία, ἡ βιβλική κατάσταση στήν ἄρνηση: ὀ

Ἰησοῦς δέν εἶναι γεννημένος, ὁ Ἰωσήφ καί ἡ Μαρία δέν εἶναι μαζί...» λέει ὁ Κόβατς στήν Φρανσουάζ Ὅντε καί στόν Ζάν-Πιέρ Ζανκόλα στό *Tositil 214*. Ἐπί πλέον ἄν καί εἶναι μιά ταινία πάνω στό θέμα τῶν *Γυναικῶν μεταξύ τους*, τό *Ὅταν γυρίζει ὁ Ζοζέφ* εἶναι μιά ταινία πάνω στίς ἑλλείψεις. Ὅχι μόνον στήν ἑλλειψη τοῦ ἀνδρα.

Ὅταν λέμε ἑλλειψη, ἐννοοῦμε ἀντικείμενο ἀντικατάστασης. Καί αὐτό πού τό σενάριο προγραμματίζει, στό βάθος εἶναι μιά σειρά καταστάσεων, πού οἱ δύο γυναῖκες εἶναι ὑποχρεωμένες νά ψάχνουν ἀνάμεσά τους γιά τό ἀντικείμενο τῆς ἀντικατάστασης. Ἡ θεμελιώδης ἀποστέρηση εἶναι ἐκεῖ. Ἡ νέα γυναίκα δέν ἀντικαθιστᾷ τό γιό πού εἶναι μακριά, ἡ πεθερά δέν μπορεῖ νά ἀντικαταστήσει τούς γονεῖς (ἐπί πλέον εἶναι θεοί) τῆς Μαρίας. Καί ὅμως οἱ περιπέτειες πού μᾶς δείχνει ἡ ταινία εἶναι ἐκείνες μᾶς ἐξέλιξης συμβιβασμοῦ. Ὁ συμβιβασμός σέ μιά ἀντικατάσταση πού διακινδυνεύει νά εἶναι μεγάλης διαρκείας, γιατί ὁ Ζοζέφ θά ξαναφύγει τό ἀπαιτεῖ τό ἐπάγγελμά του. Τό ἐπάγγελμά του ἤ κάτι ἄλλο. Ἡ ἐπιθυμία του π.χ., ἡ ἐπιθυμία του νά βγεῖ ἀπό τή χώρα του, ὁ πόθος του γιά κάτι ἄλλο. Πρέπει νά θυμόμαστε αὐτό τό θέμα ἀπό τήν Ὀδύσσεια, ἐκφρασμένη μέ ἀκρίβεια ἀπό τόν Λάνγκ, στή *Περιφρόνηση* τοῦ Γκοντάρ: «Ἐάν ὁ Οδυσσεύς κάνει τόσον καιρό γιά νά ἐπιστρέψει στήν Ἰθάκη, αὐτό συμβαίνει, γιατί ἴσως, δέν εἶχε τόση μεγάλη ἐπιθυμία νά γυρίσει κοντά της». Καί ἐάν ὁ Ζοζέφ μέσα στήν ταινία τοῦ Κένζι-Κόβατς, ἦταν ὁ μόνος πού εἶχε βρεῖ τή σωστή λύση, τόν σωστό συμβιβασμό, τή σωστή ἐξοδο...; Τό ὅτι δέν βγαίνουν ἔξω εἶναι κι' αὐτό μιά δοκιμασία γιά τίς δύο γυναῖκες. Καί τότε ὑποχρεώνονται νά ἀρκεστοῦν στό ἀντικείμενο τῆς ἀντικατάστα-



σης. Μέ διαφορετικό τρόπο ή κάθε μία αλλάζει. Η Μαρία δέν διστάζει νά ξεφύγει από τό σπίτι, από τό εργοστάσιο, από τήν αφεντικίνα της (ξεσπόντας) καί ή Ἄγνη ἔχει τήν δύναμη νά φέρνει στό σπίτι από ἔξω μερικούς πρόσκαιρους ἔραστές. Ἀλλά ή κάθε μία ζεῖ τή ζωή της καί δέν ἔχει σκοπό νά τήν κάνει δῶρο, παρά μόνον γιά νά ξαναπάρει τήν ὑπεροχή. Γιατί μεταξύ τους ή σχέση τῶν δυνάμεων εἶναι πολυπλοκή, χωρίς νά σταματοῦν νά ἀνταγωνίζονται, νά γοητεύονται, νά συμμαχοῦν καί νά πολεμοῦν ή μία τήν ἄλλη. Ἡ κάθε μία χρησιμοποιεῖ τό ἕνα μετά τό ἄλλο ὅλα τά δυνατά ὄπλα, τή νεότητα, τό κύρος, τήν ἠθική, τό νόμο, ἄλλα ἐπίσης τήν καλοσύνη, τήν ὑποταγή, τήν εὐγνωμοσύνη τή συγκατάβαση.

Οἱ δύο ἠθοποιοί ή Λιλή Μονόρι καί ή Εὔα Ρουτκάϊ ἔχουν τήν ἱκανότητα γιά μιὰ τέτοια πολυπλοκότητα, πού τήν πολλαπλασιάζουν ἐπίσης.

Σχετικά μέ τήν ἔρμηνεία τους ή Καρολίνα Σαμπετιέ συγκρίνει τή Λιλή Μονόρι μέ τή Ζουλιέτ Μπερτό.

Εἶναι ἀλήθεια στή Μπερτό ὅπως καί στή Μονόρι (πού εἶναι ὁ πρῶτος κινηματογραφικός ρόλος) ὑπάρχει ἕνα ἡδονικό ρίγος, καταπληκτικό καί λαμπερό, μέσα στίς ἀναγκαστικά ἀχρωμες ἐκφράσεις, ἕνας ὀρισμένος μορφασμός.

Δέν ἔχετε παρά νά δεῖτε πρῶτα μιὰ φωτογραφία τῆς ταινίας γιά νά καταλάβετε.

## JEAN - PAUL FARGIER

(ἀπό τό περιοδικό CAHIERS DU CINEMA No 298)

### Μετάφραση: Ἐριφύλλη Μπλέτσα



## ΖΟΛΤ - KENZI KOBATΣ

### Βιοφιλμογραφία

Γεννήθηκε στήν Οὐγγαρία τό 1936. Ἀφοῦ τέλειωσε τό γυμνάσιο ἐργάστηκε γιά δύο χρόνια σέ εργοστάσιο τηλεφῶνων πρὶν ἀποφασίσει νά μπει στήν Ἀκαδημία Δράματος καί Κινηματογραφικῆς Τέχνης, ἀπ' ὅπου ἀποφοίτησε σάν σκηνοθέτης τό 1961. Εἶναι ἕνας ἀπό τούς ἰδρυτές τοῦ στούντιο Μπέλα Μπάλας. Γύρισε ἀρκετές μικροῦ μήκους ταινίες κι ἐργάστηκε σάν βοηθός τοῦ Μίκλος Γιάντσο σ'

ὄλες σχεδόν τίς ταινίες πού γύρισε ὁ Γιάντσο στήν Οὐγγαρία. Ταινίες του: 1961: Διακοπές, Φθινόπωρο, 1962: Ἀγορά, 1966: Ἡ ἱστορία ἐνός δειλοῦ, 1968: Θέλω νά φτιάξω ἕνα χάρτινο καπέλο, 1970: Εὐκρατη ζῶνη (εἰδικό βραβεῖο ἐπιτροπῆς φεστιβάλ Λοκάρνο 1970), 1972: Ρομαντισμός, 1976: Ὅταν γυρίσει ὁ Ζοζέφ.

## και το προγραμμα τελειώνει με....

Οι επόμενες τέσσερεις ταινίες παίζονται μεμονωμένες, χωρίς δηλαδή να ανήκουν σ' έναν κοινό θεματικό ή οποιοδήποτε άλλο κύκλο ταινιών. Είναι απλώς ταινίες που θά θέλαμε να δει τό κοινό τής Λέσχης.

\*Αλλωστε οί κύκλοι, νομίζουμε, πώς δέν είναι τίποτα παραπάνω από μία ικανή - αλλά και ύποκειμενική - άφετηρία γιά τήν όμαδοποίηση κάποιων ταινιών. Τίποτα, όμως, παραπάνω άπ' αυτό.

Όμάδα έργασίας



# Οί διακοπές του Κου Ουλώ

Les vacances de m. Hulot, Γαλλία 1952

Παραγωγή: Φρέν 'Οραίν, Σκηνοθεσία: Ζάκ Τατί, Σενάριο: Ζάκ Τατί, 'Ανρί Μαρκέ, Φωτ. Ζάκ Μερκαντόν, Ζάν Μουσέλ, Μουσ.: 'Αλαίν Ρομάν, Ντεκόρ: 'Ανρί Σμίτ, 'Η. Μπριοκούρ, 'Ηθοποιοί: Ζάκ Τατί, Ναταλί Πασκώ, Λουί Περρώ, Μισέλ Ρολά. Διάρκεια 96'.



O ZAK TATI

‘Ο Ζάκ Τατί σάν ήθοποιός είναι ό μοναδικός κωμικός του όμιλούντος κινηματογράφου πού προσπαθεί νά συλλάβει ξανά τήν κατά πολύ ιαό εϋφάνταστη και άφηρημένη κωμωδία τών ήμερών του βουβού κινηματογράφου. Σάν σκηνοθέτης του έαυτου του, παρουσιάζεται νά διαθέτει μιά εξαιρετική όπτική αισθητική και μιά πολύ δυνατή αίσθηση τής δομής. Επίσης σάν συν-σεναριογράφος τών δικών του σεναρίων εμφανίζεται πολύ εϋρηματικός και ραφινρισμένος.

‘Ο κ. Οϋλώ ό όποιος είναι ή κεντρική κωμική φιγούρα στά έργα του, και τόν όποιο έρμηνεύει ό ίδιος, έχει τήν εξής ιδιομορφία, ότι δέν διαθέτει περισσότερο χαρακτήρα άπ’ ό,τι ένας κλόουν του τσίρκου. Οί ταινίες δέν λένε ιστορίες πού τόν άφορούν άμεσα ή πού εικονογραφούν τήν προσωπικότητά του, άπλως είναι μιά συρραφή από έπεισόδια και σκηνές στά όποία εμφανίζεται κι αυτός. Αυτό πού είναι άρκετά περίεργο είναι πώς συχνά ό σκηνές πού είναι πολύ κωμικές δέν έχουν καμιά έξάρτηση από τήν παρουσία του, όπως οι σκηνές μέ τό μπέρδεμα στις πλατφόρμες του τράινου στην άρχή του *Οί διακοπές του κ. Οϋλώ*.

‘Η ταινία άφορά τίς διάφορες άτυχίες του κ. Οϋλώ σ’ ένα παραθαλάσσιο θέρετρο, μετά άπ’ τίς όποιες άνεβαίνει στό κατσαριδάκι του και γυρίζει σπίτι του. ‘Ο Οϋλώ, όπως άποδίδεται άπ’ τόν Τατί σάν ήθοποιό και σκηνοθέτη είναι περισσότερο μιά σιλουέττα παρά ένα πλάσμα μέ σάρκα και όστά. Δέν ύπάρχει ούτε ένα γκρό πλάν του και οι έκφράσεις του προσώπου του έχουν μικρή σημασία. ‘Επί πλέον ή μυθοπλασία τής ταινίας δέν κεντρώνεται πάνω του, αλλά χρησιμοποιείται ό ίδιος μάλλον σάν ένας κατ’αλήθεια τής μυθοπλασίας ή σάν μιά άναγκαία παρουσία, για τό κωμικό ξεδίπλωμά της. ‘Ο ίδιος λέει πάνω σ’ αυτό «άντι νά είναι ό Οϋλώ στις «διακοπές» αυτός πού δημιουργούσε ή έκτελούσε σχεδόν όλα τά γκάγκ πού ύπήρχαν στην ταινία, άφήνω άν θέλετε, αυτά τά γκάγκ σέ άλλους, διαλέγοντας τό πιό κατάλληλο πρόσωπο νά τά πραγματοποιήσει. Τό άληθινό γκάγκ, τό καλό γκάγκ π.χ. για ένα μαίτρ-ντ’ ότέλ γίνεται μόνο άν τό κάνει ένας μαίτρ-ντ’ ότέλ. ‘Ο Οϋλώ στις ταινίες μου δέν είναι σημαντικότερο πρόσωπο άπ’ τά άλλα. Δέν ήθελα νά λένε: «ό Οϋλώ έκανε αυτό». ‘Οχι, όχι ό Οϋλώ, αλλά ή ταινία. Τί κάνει ό Οϋλώ; ‘Ο Οϋλώ δίνει τό πρόσωπό του στους άλλους κι έτσι παύει πιά νά είναι βεντέτα, δέν είναι πιά συνταγή. ‘Εδω κανένας δέν έκτελεί πιά συνταγές. Πρέπει νά εναντιωθούμε στό μύθο τής άπαραίτητης βεντέτας. Γι’ αυτό και δέν χρησιμοποιώ ποτέ στάρ στις ταινίες μου, θά τολμούσα νά πω πώς ούτε καν



Πλαϊητάμ



καλούς ήθοποιούς αλλά «φύσεις». "Αν π.χ. σ' έναν περίπατό μου δώ δυό αληθινά αλητάκια, τούς ζητάω να κάνουν ένα πέραςμα στην ταινία. Δεν τούς ζητώ να συνθέσουν, αλλά απλούστατα, να είναι αυτοί που είναι. Κι αυτό έκανα στις *Διακοπές του κ. Ούλώ*. Οί άνθρωποι που έπαιζαν πραγματικά νομίζω πώς βρισκόντουσαν σέ διακοπές. Ξανάδα τήν ταινία πρόσφατα και χάρηκα μέ τό γεγονός ότι οί ήθοποιοί συμπεριφέρονταν τό ίδιο σάν να ήταν σέ μιá ακροθαλασσιά, σήμερα. Αυτό έχει μεγάλη σημασία, μέ τόν καιρό καταλαβαίνουμε τί είναι φορτισμένο σωστά και τί όχι. *Οί διακοπές του κ. Ούλώ* κυκλοφόρησαν μέ περικοπές άπ' τόν παραγωγό που είχε τήν περίφημη ιδέα να πετάξει τά άρνητικά τών κομμένων σκηνών. Όποτε δεν υπάρχει περίπτωση ολοκληρωμένης βερσιόν. Ύπῆρχαν εκεί πράγματα που είμαι σίγουρος ότι θά έδιναν καλύτερα τήν άποψη μου πάνω στό κωμικό. Στή σκηνή του νεκροταφείου βλέπουμε τό γκάγκ μέ τό στεφάνι αλλά δεν είναι άρκετό. Μετά, πηγαιναν δλοι στό καφενείο να πιουν ένα ποτηράκι, και τήν άλλη μέρα ξαναβρίσκαμε τούς τρεις φίλους τής ταφής στην άκρογαλιά. Αισθανόταν κανείς πραγματικά ότι είχαν ανάγκη τόν Ούλώ για να τελειώσει ή ταφή μ' ευχάριστο τρόπο. Μάλιστα ό ένας ήταν ντυμένος στην άκρογαλιά, ακόμα μέ τά πένθια μαύρα ρούχα. Καί κάτι άλλο: ήθελα να γυρίσω τίς *Διακοπές του κ. Ούλώ* έγχρωμο, γιατί τό χρώμα πολύ μ' έξυπηρετεί στην δημιουργία γκάγκ, αλλά ό παραγωγός δεν είχε άρκετά χρήματα. Πολύ λυπήθηκα γι' αυτό. Η ιδέα μου ήταν να δείξω δλους τούς τύπους μέ άσπρο δέρμα. Κι όσο προχωρούσαν οί διακοπές τόσο μαύριζαν. Άλλά υπῆρχαν άλλοι που μαύριζαν άσχημα, άλλοι που κοκκίνιζαν κλπ. Πρόβλημα λοιπόν χρώματος. Καί ξαφνικά βλέπουμε έναν καινούργιο-

φερμένο κάταστρο. Μπορούσε κανείς, νομίζω νά βρει εκεί πολύ ενδιαφέρουσες σχέσεις. 'Η μέθοδός μου πάντως χρειάζεται περισσότερη προσοχή απ' τόν κινηματογραφιστή, και λίγο περισσότερη φαντασία απ' τή μεριά τού θεατή».

Είναι αλήθεια ότι στις ταινίες τού Τατί, πολλές φορές τό γκάγκ γίνονται επαναληπτικά πράγμα πού μερικές φορές κουράζει. "Όπως επίσης και τό γεγονός ότι αρκετά απ' αυτά δέν αναπτύσσονται πλήρως ή τουλάχιστον μέ ένα παραδοσιακό τρόπο σέ στυλ Τσάπλιν ή Κήτον." Έτσι μερικές φορές δημιουργείται ή εντύπωση ότι έχεις τήν ιδέα ενός γκάγκ κι όχι τόσο τήν υλοποίησή του. "Όμως αυτό είναι ένα τμήμα τού νεωτερισμού πού ξφερε ό Τατί στόν κωμικό κινηματογράφο πού απαιτεί έναν πιό έγκεφαλικό θεατή δίνοντάς του τήν δυνατότητα νά ενεργοποιηθεί πολύ περισσότερο από άλλοτε. 'Ο Τατί είναι ένας συνθέτης εντυπωσιακών εικόνων, ένας δραματιστής τού δυνάμει κωμικού πού περιέχει ή καθημερινότητα κι ένας ήθοποιός μέ πολύ εύφυες στυλ.

('Από τό βιβλίό τού STANLEY KAUFFMANN  
A WORLD ON FILM)

Μετάφραση: 'Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

## ΖΑΚ ΤΑΤΙ

### Βιογραφία

'Ο Ζάκ Τατί (τό αληθινό του όνομα είναι Τατιτσέφ) γεννήθηκε στις 9 'Οκτωβρίου 1908 στό Παρίσι. 'Ο πατέρας τού Τατί ήταν ρωσικής και ή μητέρα του γαλλικής καταγωγής. 'Ο παππούς του, στρατηγός Ντιμίτρι Τατιτσέφ, ήταν πρεσβευτής τού Τσάρου στό Παρίσι, και ό άλλος του παππούς ήταν ό κορνιζοποιός τού Βάν Γκόγκ. 'Αφού τέλειωσε τίς γυμνασιακές του σπουδές, μή δείχνοντας κανένα ενδιαφέρον γιά τό επάγγελμα τού πατέρα του (κορνιζοποιός κι αυτός), στρέφεται πρós τό μουζικ-χόλ μετά από σύντομη αθλητική καριέρα (ποδόσφαιρο, ράγκμπυ).

Παίζει στό «GERNY'S», τό καμπαρέ τού Λουί Λεπλέ (1933), στό RITZ (1934), στό Θέατρο Μισέλ, στό ABC, στό Καζίνο τού KNOCKE - LE - ZOUTE (1949). Τόν 'Απρίλη τού '61 ό Τατί έχει ένα νούμερο στό 'Ολύμπια, μέ τή Μισέλ Μπραμπό και τόν Πιέρ 'Εταιζ και στό δεύτερο μέρος τού προγράμματος προβάλλεται τό «Μέρα γιορτής» ενώ ό Τατί μιμείται ταυτόχρονα μπροστά στην δόνη.

'Εκτός από τά φίλμ πού ό Τατί ήταν σεναρίστας τους ή σκηνοθέτης, έπαιξε στό «'Η Συλβί και τό Φάντασμα» 1945 τού Κλώντ 'Ωτάν - Λαρά, τό ρόλο τού φαντάσματος, και στό «'Ανεμοδαρμένα νειάτα» πάλι τού Λαρά, όπου έκανε έναν φαντάρο πού γιόρταζε τήν άνακαρχή.

### Φιλμογραφία

1932: 'Ο 'Όσκαρ πρωταθλητής τού τένις (ήμιτελής), 1938: 'Επιστροφή στή γή (μικρού μήκους), 1947: 'Η σχολή τών Ταχυδρομικών διανομέων (μικρού μήκους), Μέρα γιορτής, 1952: Οί διακοπές τού κ. Ουλώ, 1958: 'Ο θεός μου, 1967: Πλαιητάιμ ('Ο κ. Ουλώ στό χάος τής κυκλοφορίας), 1970: Τράφικ.



# Ἄγκιρε, ἡ μάστιγα, τοῦ θεοῦ

Aguirre, der zorn Gottes Γερμανία, 1972

Παραγωγή: Βέρνερ Χέρτζογκ, Σκηνοθεσία: Βέρνερ Χέρτζογκ,  
Σενάριο: Β.Χέρτζογκ, Φωτογραφία: Τόμας Μάουχ, Μουσική:  
Πόπολ Βή, Ἑρμηνεία: Κλάους Κίνσκι, Ἑλενα Ρόγιο, Ράι  
Γκονέρα, Ντέλ Νέγκρο, Πέτερ Χέρλιγκ.  
Διάρκεια: 90'.

Σχεδόν ὅλες οἱ ταινίες τοῦ Βέρνερ Χέρτζογκ εἶναι μιά μαρτυρία γιὰ τὴν γοητεία τῶν μηχανισμῶν τῆς ἀνθρώπινης τρέλλας - κι ἰδιαίτερα ἐκείνων πού γεννιοῦνται ἀπ' τὴν ὑπέρμετρη ἐπιθυμία γιὰ ἐξουσία. Κι ὅμως ἡ συνταρακτικὴ ποιότητά του ξεπηδάει πιό ἔντονα μέσα ἀπὸ μιά κεντρικὴ συνύπαρξη ἀλληλοσυγκρούμενων συναισθημάτων παρά ἀπ' τό παραπάνω μοτίβο. Ὁ Χέρτζογκ καταφέρνει νά βρεῖ τὴν λεπτὴ ἰσορροπία ἀνάμεσα στὴν σαφὴ ἀνάλυση χαοτικῶν καταστάσεων (πολύ κοντὰ στὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα) καὶ στὶς παραισθησιακὲς φαντασιώσεις πού βυθίζουσι τὸ κοινὸ του στὴν ἐμπειρία τοῦ παράλογου.

Ἡ ἀνάλυση τῶν καταστάσεων ἀποτελεῖ βέβαια μιά μοντέρνα ἀποψη. Εἶναι παρούσα ἀπὸ τίς πρῶτες ταινίες του ὅπως στὶς ἐντομολογικὲς μεταφορὲς στὸ *Σημεῖο ζωῆς* στὴν ἀνατροπὴ τῶν φυσικῶν ἀναλογιῶν στὸ *Καὶ οἱ νάνοι ξεκίνησαν μικροί* κι ἀκόμα σ' ὀλόκληρο τὸ *Φάτα Μοργκάνα* στὸν μακρὺ ἐκεῖνο θλιβερό κατάλογο τῶν συντριμμάτων τοῦ «δράματος» πού ἔχει πιά παιχτεῖ. Ἡ τελευταία αὐτὴ ἀντίληψη ἀποκαθιστᾷ ἕνα παράξενο σημεῖο ἐπαφῆς ἀνάμεσα στὸν Χέρτζογκ καὶ σ' ὀρισμένους σύγχρονους σκηνοθέτες τῆς ἀβάν-γκάρντ. Τό συστατικὸ ὅμως τοῦ παράλογου πού ἐμφανίζεται στὶς ταινίες του ἀπορρέει ἀπὸ μιά πολὺ παλιὰ παράδοση ἔναι μιά ἐπὶ κληση τοῦ σκοτεινοῦ ὑπόγειου ρεύματος τῶν Γερμανῶν Ρομαντικῶν, κυρίαρχο στά τοπεία τοῦ Φρήντριχ καὶ στὸν ἥρωα τοῦ Ἄιχεντορφ πού βρίσκεται πάντα στά πρόθυρα τῆς ὑποταγῆς στὶς μυστηριακὲς δυνάμεις τῶν λιμνῶν καὶ τῶν δέντρων. Στόχος τοῦ «ρεαλισμοῦ» μέ τὸν ἐξπρεσιονισμό καὶ ἀντιστρόφως, χωρὶς ὅμως τὴν καθολικὴ ὑποταγὴ σέ κανένα



από τὰ δύο είδη.

Τό 'Αγκίρε αποτελεί ένα νέο ξεκίνημα γιά τόν Χέρτζογκ. Ἡ οικονομική άνεση στό γύρισμα τῆς ταινίας ἀντικατοπτρίζεται στήν συμμετοχή τοῦ Κλάους Κίνσκι (μιά ἐμφάνιση τόσο περίεργη ὅσο κι ἐκείνη τοῦ Ἐντι Κονσταντίν στό 'Αλφαβίλ). Ὁ Χέρτζογκ γιά πρώτη φορά ἐπιχειρεῖ μιά ἀνάπλαση τῆς ἱστορίας παρ' ὄλο πού ἡ δρᾶση, ὅπως καί τό ἡμερολόγιο πάνω στό ὁποῖο ὑπονοεῖται ὅτι εἶναι βασισμένη, εἶναι τελείως φανταστική. Τό θέμα εἶναι ἡ ἀναζήτηση: γεμάτος μέ καινούρια δύναμη μετά τήν λεηλασία τῶν Ἴνκατ, ὁ Πιζάρο ὀδηγεῖ τοὺς κονκισταντόρ πάνω ἀπό τίς Ἄνδεις στήν κοιλάδα τοῦ Ἀμαζόνιου γιά νά ξεκινήσουν τήν ἀναζήτηση τοῦ Ἐλ Ντοράντο. Στέλνει μιά ἀναζητητική ἀποστολή μέ ἀρχηγούς τόν Ντόν Πέντρο ντέ Οὔρσουφ καί τόν Ντόν Λόπε ντέ Ἄγκιρε γιά νά ἐξερευνησίεν ἕναν μεγάλο παραπόταμο τοῦ Ἀμαζόνιου. Ἡ ὁμάδα ἀντιμετωπίζει τεράστιες δυσκολίες καί ὁ Οὔρσουα ἀποφασίζει νά γυρίσουν πίσω ἀλλά ὁ Ἄγκιρε ξεσηκώνει ἀνταρσία, ἀκρωτηριάζει τόν ἀνώτερό του καί συνεχίζει τήν ἐκστρατεία πρὸς τὸ ποτάμι. Οἱ κίνδυνοι πολλαπλασιάζονται μαζί μέ τήν φιλοδοξία τοῦ Ἄγκιρε ἀνακηρύσσει τόν ἑαυτό του μάλιστα τοῦ Θεοῦ. Μετά ἀπό δύο μῆνες πείνας, ἐπιθέσαν ἀπό τοὺς ἰθαγενεῖς καί περιπετειῶν εἶναι ὁ μόνος πού καταφέρει νά ἐπιζήσει συντηροφία μέ τοὺς πιθήκους καί τώρα ταξιδεύει πάνω σέ μιά σχεδία πού ἀκυβέρνητη πλέει πρὸς τόν Ἀτλαντικό: ὄνειρεύεται νά παντρευτεῖ τήν κόρη του καί νά ἰδρύσει τήν πιο ἀγνή δύναστεία πού γνώρισε ποτέ ἡ ἀνθρωπότητα.

Οἱ παράγοντες πού ἐπιφανειακά τουλάχιστον διαχωρίζουν τὸ Ἄγκιρε ἀπὸ τίς προηγούμενες ταινίες τοῦ Χέρτζογκ δέν κατορθώνουν τίποτ' ἄλλο παρά νά ὑπογραμμίσουν, πιο ἔντονα αὐτὴ τὴ φορά, τὰ σταθερὰ γνωρίσματα τῆς δουλειᾶς του. Ὅπως καί στό *Καὶ οἱ ἄνθρωποι γεννήθηκαν μικροὶ* ἡ ἀφήγηση εἶναι λειτουργική καί ἐξαιρετικὰ περιεκτική: ἡ κάθε σκηνὴ καί ἡ κάθε λεπτομέρεια παρουσιάζουν μέ σαφήνεια ὄλες τίς λεπτές τους ἀποχρώσεις. Σ' αὐτό τὸ ἐπίπεδο τὸ φίλμ, ἀναλύοντας στήν ἐξέλιξη τοῦ τῆν ἴδια του τῆν φύση, ἐξαμφαλίζει προκαταβολικά τήν ἔννοια τῆς ἀνάλυσης χωρὶς νά ἐπιτρέπει τήν παραμικρὴ ἀμφιβολία. Κι' ὅμως ποτέ ἄλλοτε τὸ ταλέντο τοῦ

Χέρτζογκ δέν ἔδρασε μέ τόση ἐλευθερία μέ ἀποτέλεσμα ἡ ταινία νά εἶναι γεμάτη ἀπὸ ὄνειρικές στιγμές. Ἡ ὑπερβολικὰ ὁμορφὴ σκηνὴ τῆς ἀρχῆς εἰκονογραφεῖ αὐτὴν ἀκριβῶς τήν ἀμφιθυμία. Σ' ἕνα μακρὺ πλάνο ἡ εἰκόνα τῶν κονκισταντόρ πού κατεβαίνουν τίς Ἄνδεις ξεχειλιζέται ἀπὸ ποιητικὲς ἀντηχήσεις: οἱ ἄντρες βρίσκονται ἀνάμεσα στίς κορφές τῶν βουνῶν καί στίς κοιλάδες, ἀνάμεσα στήν κατακτημένη γῆ καί στά ἀνεξερευνητὰ δάση ἀνάμεσα στόν «οὐρανὸ» καί στὴ «γῆ» σαβανωμένοι μέσα στήν πυκνὴ ομίχλη. Στὰ κοντινὰ πλάνα ἡ πομπὴ πού κατεβαίνει τὸ στενὸ μονοπάτι παρουσιάζεται καί ὀρίζεται μέ ἰδιαίτερη ἀκρίβεια· οἱ κοῦροι χαρακτῆρες, ἡ κοινωνικὴ ἱεραρχία (οἱ σκλάβοι δεμένοι μέ ἀλυσίδες, οἱ γυναῖκες πάνω σέ καθίσματα), καί οἱ δύο δίδυμοι πόλοι τῆς ἰδεολογίας αὐτῆς τῆς ἐκστρατείας (μιά πολὺ μεγάλη Μαντόνα κι ἕνα ἀκόμα μεγαλύτερο κανόνι). Καμιά «ἀνάγνωση» τῆς δρᾶσης δέν ἀντικρούεται μέ τήν ἄλλη, εἶναι καί οἱ δύο ἀμοιβαῖα διαφωτιστικὲς.

Ἀργότερα ὁ διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στήν κυριολεξία καί τῆν μεταφορά (ἢ ἴσως ἀνάμεσα στήν πραγματικότητα καί τήν ὑπόθεση) εἶναι λιγότερο ἐμφανής· μέχρι τήν τελευταία σεκάνς ἔχει ἐξαφανιστεῖ ἐντελῶς. Στὸ τελευταῖο πλάνο ἡ κάμερα τοῦ Χέρτζογκ περνᾷ ἀπὸ τήν γρήγορη ροὴ τοῦ ποταμοῦ στήν σχεδία τοῦ Ἄγκιρε, κάνει δύο κύκλους γύρω τῆς καί τελικὰ σβύνει. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ ὀριοθέτηση τῆς φαντασίας τοῦ Ἄγκιρε καί ὁ περιορισμὸς τῆς στά κατακλυσμένα ἀπὸ πιθήκους ἀπομεινάρια τῆς σχεδίας του ἀπομονώνοντας τον συγχρόνως ἀπὸ τήν στεριά πού ὄνειρεύεται νά κατακτήσει· ἀλλὰ ἡ κυκλικὴ κίνηση ὑποδηλώνει ἐπιπλέον ὅτι ἡ ἀναζήτηση ἔχει φτάσει στόν στόχο τῆς, ὅτι δέν μπορεῖ νά προχωρήσει παραπέρα. Ἡ ἀναζήτηση τοῦ καινούριου κόσμου καί τοῦ πλοῦτου πού ὑπόσχεται βρίσκει τὸ ζενιθ καί τὸ ναδίρ τῆς μέσας σέ μιά ἀπεικόνιση «ὑπέροχης» παρουσίας.

Ὁ Χέρτζογκ μέ σταθερὰ βήματα μᾶς φέρνει μπροστά σ' αὐτὸ τὸ σύνθετο ἀλλά ἀνυποχώρητο συμπέρασμα ἀποφεύγοντας ὅπως πάντα τὸν πολιτικὸ καί ἠθικὸ δογματισμὸ, τὸ συναίσθημα καί τὸν νησικακία. Σ' αὐτὴν τήν ταινία εἶναι πιά ὀλοφάνερο ὅτι εἶναι ἀνίκανος γιά τέτοιου εἴδους κακοήθειες ὅπως ὁ Μπουνιουέλ καί ὁ Φρανζὺ θά



παραμένει πιστός στον εαυτό του οποιοδήποτε κι αν είναι τό αντικείμενό του. Ή καθαρότητα και ή αλήθεια τής μεθόδου του όπως και ή αξία τής διάστασης ανάμεσα στην ικανότητα τής λογικής σκέψης και στο αντίθετό τής συνοψίζονται τέλεια στά λόγια ενός σκλάβου που λέει στην κόρη του: 'Αγκίρε πώς τήν λυπάται κι αυτήν και τούς συντρόφους της γιατί γνωρίζει πολύ καλά ότι μέσα από τήν «δική τους» ζούγκλα ή έξοδος είναι αδύνατη.

**TONY RAYNS**

(από τό περιοδικό «SIGHT AND SOUND» χειμώνας  
1974/5)

**Μετάφραση: Λιάνα Οικονόμου**

*Βιογραφία και φιλομογραφία του Βέρνερ Χέρτσογκ υπάρχει  
στην ΤΣΟΝΤΑ, τεύχος 7, σελίδα 4.*

# 'Η 'Αλίκη δέν μένει πιά ἐδῶ

Alice doesn't live here any more H.Π.Α. 1974

*Παραγωγή: Ντέιβιντ Σάσκιντ, "Ωντρεϋ Μάας, Σκηνοθεσία: Μάρτιν Σκορτσέζε, Σενάριο: Ρόμπερτ Γκέτσελ, Φωτογραφία: Κέντ Γουέικφορντ, Μουσική: τραγουδία τῶν Μότ δέ Χούπλ, Αἶθον Ράσσελ, "Ελτον Τζῶν, Τί Ρέξ, Ντόλλυ Πάρτον κλπ., 'Ηθοποιοί: 'Ελλην Μπέρστιν, Κρίς Κριστόφερσον, Τζούντυ Φόστερ, Χάρβεϋ Κέϊτελ.*

'Η ταινία ἀρχίζει παράξενα. 'Η 'Αλίκη σάν κοριτσάκι, περιπλανιέται δίπλα ἀπό ἓνα ἐμφανέστατα κατασκευασμένο σέ στούντιο ἀγρόκτημα ἐνῶ στήν ἤχητική μπάντα ἡ "Αλις Φαίη τραγουδᾷ τό «Δέν ξέρεις ποτέ». 'Η 'Αλίκη ἀρχίζει νά τό τραγουδᾷ, δηλώνοντας ὅτι αὐτή τό τραγουδᾷ καλύτερα. Ξαφνικά ἡ λέξη «τῶρα» ἀρχίζει νά κάνει ὄλο καί πιό δυνατές ἀντηχήσεις καθῶς ἡ εἰκόνα χάνεται πρὸς τό βάθος. Κάτι σ' ἕναν πραγματικό οἰκισμό στό Σοκόρρο μέ ρόκ μουσική νά διαπερνᾷ τήν ἤχητική μπάντα.

Τουλάχιστον δύο λόγοι ὑπάρχουν καθαρά γιά μιά τέτοια ἀρχή. 'Ο πρῶτος, ὅτι ὁ Σκορτσέζε κάνει μιά μᾶλλον ρουτινιάρικη ἀναφορά στό παλιό Χόλλυγουντ πράγμα πού τόν τοποθετεῖ στοῦς κινηματογραφόφιλους σκηνοθέτες. 'Ο δεύτερος, ὅτι δέν μπορούσε νά ἀντισταθεῖ στό θεατρικό ἐγχεῖρημα νά πηδήξει ἀπό τό νοσταλγικό παρελθόν στό ἀποφασιστικό παρόν. 'Ο τρίτος λόγος εἶναι καθαρά προσωρινός τοῦ Σκορτσέζε. Μ' αὐτό τό πῆδημα ἀπό τό στούντιο τοῦ 30 στήν πραγματικότητα τοῦ 70 ὁ Σκορτσέζε ἀπαγκιστρώνεται συμβολικά ἀπό τίς θύμησης τοῦ δικοῦ του παρελθόντος. Φεύγει ἀπ' τήν Νέα 'Υόρκη καί κατευθύνεται στίς πολιτείες τῆς ἐρήμου, ἀπό ἓνα ἐρημητικό καί συγκεκριμένο 'Ιταλικό περιβάλλον σ' ἓναν γενικευμένο 'Αγγλο-Σαξωνικό προτεσταντισμό καί ἀπό μιά κυρίαρχη ἀνδρική θέαση τοῦ κόσμου στήν ἐμπειρία μιᾶς γυναίκας.

'Η 'Αλίκη ("Ελλην Μπέρστιν) εἶναι παντρεμένη μέ τόν Ντόναλντ, ἕναν ιταλικέρη πού συγκρούεται συνέχεια μέ τόν πανέξυπνο καί σκανδαλιάρη 12χρονο γιό τους τόν Τόμμου. Μέ μιά χούφτα ἀπό σκηνές πού θά μπορούσαν νά ἦταν τμήμα ἀπό μιά σπουδῆ μεγάλου μήκους πάνω στήν «'Αμερικανική Οἰκογένεια» ὁ Σκορτσέζε βυθίζει τόν θεατῆ ἀπ' εὐθείας μέσα στήν οἰκιακή ζωῆ τῆς 'Αλίκης ὅπου ὑπάρχει κυρίως σάν ἕνας μεσάζων ἀνάμεσα στά δύο ἀρσενικά καλοπιάνοντας τόν Τόμμου γιά νά ἀφοπλίσει τήν πολεμική του ἐνάντια στόν Ντόναλντ, ἐξευμενίζοντας τόν Ντόναλντ μέ τό σέξ καί καθαρίζοντας βέβαια τό πεδίο τῆς μάχης ἀπό τίς χυμένες σοῦπες καί τά σπασμένα πιάτα. 'Η 'Αλίκη φαίνεται νά τά ὑπομένει ὅλα αὐτά μέ στοϊκή καρτερικότητα, ἀλλά δέν θά πρέπει νά ξεχνᾷμε ὅτι εἶχε χρόνια καί χρόνια γιά νά προσαρμοστεῖ σταδιακά σ' αὐτήν τήν κατάσταση. 'Ο Σκορτσέζε χρησιμοποιώντας τήν ἀμεσοτητα κατορθώνει νά κτυπήσει τόν θεατῆ μέ ὀλόκληρο τόν ἐπιάλτη τῆς συζυγικῆς τῆς ζωῆς.

Μετά ὁ Ντόναλντ σκοτώνεται σέ αὐτοκινητιστικό δυστύχημα. 'Η 'Αλίκη ἀναλαμβάνει ἕναν καινούργιο ρόλο: ἀπό δῶ καί μπρός ΑΥΤΗ θά



πρέπει να παίρνει τις αποφάσεις. 'Η πρώτη της παρόρμηση είναι να ζητήσει καταφύγιο στο παρελθόν. Πουλᾶ τό σπίτι καί φεύγουν μέ τόν Τόμμου γιά τήν πόλη τῶν παιδικῶν της χρόνων, τό Μοντερέυ. Σχεδιάζει, ἐπίσης νά κερδίσει χρήματα συνεχίζοντας τήν καριέρα της σάν τραγουδίστρια πού εἶχε διακοπεῖ ἀπό τόν γάμο της.

'Ο Σκορτσέζε ἔχει ἤδη κάνει σαφές ὅτι τό σπίτι τῶν παιδικῶν της χρόνων καί τῶν ἀναμνήσεῶν της δέν εἶναι πραγματικό (ἀρχική σκηνή). Τώρα στήν ὑπόλοιπη ταινία, δείχνει πῶς τό ταξίδι τῆς 'Αλίκης πρὸς τό παρελθόν μετασχηματίζεται σ' ἕνα ταξίδι πρὸς τά μπρός.

Πρώτη στάση, ὁ Φοίνικας - καί ἡ 'Αλίκη ἀναγεννιέται μέσα ἀπό τίς στάχτες τῆς οἰκιακῆς της ζωῆς καθώς ψάχνει γιά δουλειά μ' ἕνα σέξυ καινούριο φόρεμα καί κτένισμα. Μετά ἀπό μιά σύντομη νευρική κρίση, προσλαμβάνεται σάν τραγουδίστρια σ' ἕνα μπάρ. Τό δυαδικό εἶναι ξεκάθαρο: ἀπ' τήν μιά, ἠθελημένα στρέφεται πρὸς ἕνα σεξιστικό πλαίσιο ἀναφορᾶς ἀπ' τήν ἄλλη ἐπιβεβαιώνει τίς ικανότητές της. Εἶναι ἕνα βῆμα πρὸς τά πίσω καί πρὸς τά μπρός ταυτόχρονα. Μετά τήν βίαιη διάλυση τῆς σχέσης της μέ τόν Μπέν (Χάρβεϋ Κέιτελ) ὁ ἐπόμενος σταθμός. Τάκσον. Ἀνύπορη νά βρεῖ μιά δουλειά σάν τραγουδίστρια, ἡ 'Αλίκη γίνεται σερβιτόρα σ' ἕνα λαϊκό καφέ. Ξανά ἡ πρόοδος της εἶναι διφορούμενη. Ἡ δουλειά τήν ὀδηγεῖ πρὸς τά πίσω στό νά εἶναι πάλι νοικοκυρά, σερβιρόντας καί καθαρίζοντας μιά κατά κύριο λόγο ἀνδρική πελατεία. Ἀλλά ἐπίσης τήν ἀπομακρύνει καί ἀπό τό φανταστικό - ἀπό τήν προσπάθειά της νά ξαναζήσει τό παιδικό της παρελθόν καθώς ἐπίσης καί ἀπό τήν ψεύτικη ἐγγένεια τοῦ μπάρ στόν Φοίνικα (πού ἀντανακλοῦσε μέσα στίς ἡσυχες, χαμογελαστές οὐβερτοῦρες μέ τίς ὁποῖες ὁ Μπέν καμουφλάρισε τήν σεξιστική του βία).

'Η 'Αλίκη ἀρχίζει μιά καινούρια ἐρωτική σχέση πάλι μ' ἕναν πελάτη τόν Νταϊνβιντ (Κρίς Κριστόφερσον). Μετά ἀπό ἕναν καυγά πού ἀφορᾶ



τόν Τόμμου, ο Νταϊηβιντ έρχεται στό καφέ καί λέει στήν 'Αλίκη άπλά καί άνοικτά, ότι θέλει νά τήν ξαναδει. Οί πελάτες παρακολουθοΰν μ' ένδιαφέρον καί έξεποΰν σέ χειροκροτήματα όταν ή 'Αλίκη τελικά συγκατατίθεται. 'Η ταινία τελειώνει μέ τήν 'Αλίκη καί τόν γιό τής νά περπατοΰν σ' ένα δρόμο. 'Η επιγραφή ενός μοτέλ δεσπόζει στό κάδρο. Τ' όνομά του: Μοντερέϋ. Σίγουρα αυτό δέν είναι τυχαίο αλλά μιά έπί τούτοις υπενθύμιση τής άρχικης σκηνής: μόνο τώρα, αντί νά επιθυμεί ένα παιδικό καταφύγιο, ή 'Αλίκη συμβιβάζεται μέ τήν προσωρινότητα τών πραγμάτων. 'Η παρουσία αυτού του ξεκάθਾਰου σήματος μής άναγκάζει νά άνατρεξομε καί σέ άλλα παρόμοια στοιχεία στήν ταινία. "Όπως π.χ. ή 'Οδύσσεια τής 'Αλίκης από τό Σοκόρρο (πού στά 'Ισπανικά σημαίνει «βοήθεια») στόν Φοίνικα (άναγέννηση) κι' από κει στό Τάκσον, ή ή παρουσία του διαβόλου (Μπέν) καί του θεοΰ (Νταϊηβιντ) σάν από μηχανής θεών κλπ. Αυτά τά σήματα θά πρέπει νά θεωρηθοΰν σάν προσπάθειες νά επιτευχθεί μιά πυκνότητα, νά συμπιεστοΰν όσο τό δυνατόν περισσότερες πληροφορίες μέσα σ' ένα σύντομο φιλικό χρόνο καί νά επιτρέβουν στόν Σκορσέζε νά άναπτύξει τήν προβληματική του πάνω στους χαρακτήρες καί ιδιαίτερα πάνω στήν έξελικτική πορεία τής 'Αλίκης πού είναι καί τό οδυσιαδες όπως π.χ. στήν τρυφερή σκηνή άνάμεσα στήν 'Αλίκη καί τόν Νταϊηβιντ άφού έχουν κάνει γιά πρώτη φορά έρωτα. "Όταν ή 'Αλίκη άναφέρεται στίς προσπάθειες του μεγαλύτερου άδελφου τής νά παρουσιαστεί σάν ένας ειδικός στό φιλι: έδω γιά πρώτη φορά στήν ταινία, είναι σέ θέση νά μεταχειριστεί τό παρελθόν της όχι σάν έναν χαμένο παράδεισο γιά νοσταλγία καί γιά επιθυμία έπαναπόκτησης του, αλλά σάν μιά έμπειρία πού μπορεί νά τήν άνασύρει καί νά σταθει κριτικά άπέναντί της στό παρόν.

Κάτι άλλο πού κτυπά παράξενα είναι τό γεγονός ότι ο Νταϊηβιντ παραμένει ένας έλλειματικά κτισμένος χαρακτήρας: ο θεατής μαθαίνει πολύ λίγα πράγματα γιά τις άπόψεις του πάνω στή ζωή ή καί γιά τό μέ τί άσχολείται στή ζωή του (τό ράντσο φαίνεται νά είναι μόνο ένα χόμπυ). Παρ' όλα αυτά σημαδεΰει τό τέλος τής οδύσσειας τής 'Αλίκης: όταν τήν βλέπομε γιά τελευταία φορά, έχει άφίσει κατά μέρος ένα άκόμα κομμάτι τής άνεξαρτησίας της γι' αυτόν τόν άσαφή άντρα. Αυτό τό τέλος μοιάζει σάν μιά ύποχώρηση στό νά δοθοΰν πιά άιχημρές λύσεις. 'Αλλά από μιά άποψη αυτό δέν σημαίνει ότι έχομε ένα παραδοσιακό χάπτυ έντ, μέ τήν 'Αλίκη επί τέλους στήν άγκαλιά του Καλού "Αντρα. 'Ισως νά είναι ένα μακρόχρονο διάλειμα στήν περιπλάνησή της. 'Ο Νταϊηβιντ παραμένει «λεπτός» γιατί ή 'Αλίκη, δέν τόν ξέρει άκόμα, άν καί τόν συμπαθει άρκετά ώστε νά φροντίσει νά μάθει περισσότερα γι' αυτόν. "Όσον άφορά τήν άνεξαρτησία - δέν ήταν αυτή πού τήν άνάγκασε νά φύγει τρέχοντας πανικόβλητη από τόν Φοίνικα. Καί δέν πρόκειται νά τήν κερδίσει μέ τό νά τραπέι σέ φυγή γιά άλλη μιά φορά.

"Ένα άλλο πολύ ενδιαφέρον στοιχείο είναι ή άνατροπή του μελοδράματος. 'Ο Σκορσέζε είναι από τούς καλύτερους στυλιστές σκηνοθέτες του καιροΰ μας πατά γερά πάνω στό μελόδραμα γιά τό στήσιμο άρκετών σκηνών του καί μάλιστα τό άφίνει νά άναπτυχθεί άρκετά ώσπου πρós τό τέλος τής σκηνής τό άνατρέπει μ' ένα όπτικό ή λεκτικό γκάγκ, πού συνήθως προέρχεται από τόν Τόμμου, όπου στίς ύγειεις αντιδράσεις του άντανακλάται πολλές φορές καί ή κριτική στάση του θεατή πάνω στό μέλωμα τών σκηνών. Αυτό όμως σχεδόν ποτέ δέν άφαιρεί άπ' τήν ταινία τήν άνθρωπία καί τήν ζεστασιά της πού μαζί μέ τήν συνεχή ταλάντευση άνάμεσα στό σχηματικό καί τό διαχεόμενο είναι από τις μεγαλύτερες άρετές της.

Μετάφραση: 'Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

# Σπιράλ

Συζήτηση του "Αλντο Τασσόνε με τον Κριστόφ Ζανούσι για το «Σπιράλ»

— Η εικόνα του βουνού επανέρχεται συχνά στις ταινίες σας.

— Σέ κάποιον πού ρώτησε τόν νικητή τού Έβερρεστ γιατί θέλησε νά καταλάβει τό πιό ψηλό βουνό τού κόσμου, αὐτός ἀπάντησε: Γιατί βρίσκεται ἐκεῖ. Ἰσχύει τό ἴδιο καί γιά μένα. Ἀνέκαθεν ἀγαποῦσα τό βουνό, τό χρώμα τού χιονιοῦ. Περνῶ πολύ καιρό σέ βουνό. Σέ καιρούς πού δέν ὑπάρχει πόλεμος, τό βουνό εἶναι ὁ μόνος τόπος ὅπου ὁ ἄνθρωπος ἔχει τή δυνατότητα ν' ἀναμετρηθεῖ μέ μιά ἀντιξοότητα, νά δοκιμαστεῖ, νά ἐξετάσει τόν ἑαυτό του νά ζήσει μιά ὑπαρξιακή ἐμπειρία. Ὅπως βλέπετε, μ' ἐνδιαφέρουν περισσότερο οἱ ὀρειβάτες παρά τό βουνό. Οἱ δυσκολίες τῆς φύσης σέ βουνό, μᾶς φέρνουν κοντά σέ πρωταρχικές ἀλήθειες τίς ὁποῖες, μέσα στή ξέφρενη ζωῆ τῆς πόλης, τείνουμε νά ξεχάσουμε.

— Στό *Σπιράλ* ξαναγυρνᾶτε στά μεγάλα νοητικά θέματα τῆς Ζωῆς καί τού Θανάτου.

— Σ' αὐτή τήν ταινία μ' ἐνδιαφέρει πάνω ἀπ' ὅλα τό πρόβλημα τῆς σχέσης μας μέ τό θάνατο. Βρίσκω πώς εἴμαστε ἀνεπαρκῶς ἐξοπλισμένοι - μέσα ἀπό τήν κουλτούρα μας - γιά τήν ἀντιμέτωπιση τού θανάτου: Δέν μιλάμε γι' αὐτόν, δέν τόν σκεφτόμαστε, τόν ξεχνᾶμε ἢ τόν ἀποφεύγουμε παραδινόμενοι στά ναρκωτικά, στό ἄλκοολ, στό χρῆμα κλπ. Εἶμαι πεισμένος ὅτι δέν χάνουμε τίποτα καί κερδίζουμε τά πάντα ὅταν σκεφτόμαστε τό πρόβλημα αὐτῆς τῆς σχέσης.

— Ὁ πρωταγωνιστής στό τέλος αὐτοκτονεῖ. Αὐτό ἦταν ἔμνηση ἰδέα του ἀπό τήν ἀρχή τῆς ταινίας. Δέν τό καταδικάζετε νομίζω.

— Ναι, ἡ αὐτοκτονία ἦταν πάντα παρούσα... Ὅπως πολλά πράγματα κι αὐτή εἶναι σχετική. Ἐξαρτᾶται ἀπ' αὐτόν πού τήν κάνει. Δέν μ' ἀρέσουν οἱ ἀπόλυτες λύσεις, αὐτές πού ἰσχύουν γιά ὅλους. Ὑποστηρίζω μιά σχετικότητα ὄχι θεωρητική ἀλλά πρα-



κτική. Στή συγκεκριμένη περίπτωση δέν εἶμαι ἀντίθετος στήν αὐτοκτονία τού πρωταγωνιστή. Τήν συγχωρῶ. Μέ τήν ἴδια ἔννοια ὁ *Τριμηνιαῖος ἀπολογισμός* δέν εἶναι μιά ταινία κατά τού διαζυγίου, εἶναι μιά ταινία κατά τού διαζυγίου τού συγκεκριμένου προσώπου. Οἱ ἄλλοι μποροῦν, αὐτή ὄχι. Ἄν παρατηρήσετε, τό *Σπιράλ* εἶναι μιά ταινία φτιαγμένη κόντρα στούς δραματουργικούς κανόνες. Θά μπορούσε κάποιος νά γράψει τήν ἱστορία κατά τρεῖς τρόπους. 1. Νά δώσει μιά πλήρη ὀπτική τῆς κοινωνίας τήν ὁποία ἀμφισβητεῖ ὁ πρωταγωνιστής τῆς ταινίας καί στό τέλος νά ἐξηγηθεῖ ὅτι αὐτό τό κάνει γιατί ἦταν ἄρρωστος. 2. Νά διηγηθεῖ τήν ἱστορία κάποιου πού χάθηκε. Οἱ ἄλλοι τόν ἀναζητοῦν καί στό τέλος ἀποκαλύπτεται... 3. Νά διηγηθεῖ ἀκόμα τήν ἱστορία κάποιου πού χρησιμοποιήθηκε ἀπό τούς γιατρούς καί ὁ ὁποῖος ἀγωνίζεται γιά τό δικαίωμά του ν' αὐτοκτονήσει... Ὅπως βλέπετε, διάλεξα μιά μέση ὁδó. Ἦθελα ν' ἀποφύγω τή δραματολογία καί μάλιστα

άφησης επίτηδες κενά στο σενάριο. Προσπάθησα να μερδέσω τους κανόνες του παιχνιδιού.

— Γιατί διαλέξατε έναν άρρωστο να έρμηνεύσει έναν υποψήφιο αυτόχειρα; Και γιατί έξηγητε τόσο άργά μέσα στην ταινία αυτή τη λεπτομέρεια;

— Οφείλω να πω πώς η άρρώστια καθεαυτή δεν μ' ενδιαφέρει και τόσο. Μάλιστα δεν καθόρισα για τί άρρώστια ακριβώς πρόκειται. 'Ο πρωταγωνιστής του *Σπιράλ* έχει μια άρρώστια που έχουν όλοι. Τό Θάνατο. Είναι ένας θάνατος λίγο επισπυεσμένος για να δημιουργεί ένα αίσθημα άδικίας. Μονάχα στά μισά της ταινίας άποκαλύπτω ότι είναι βαριά άρρωστος για δραματουργικούς λόγους. "Ηθελά να δημιουργήσω ένα σπένς, τό αίσθημα του μυστηριώδους, να έρεθίσω την περιέργεια του θεατή. "Όλοι φοβόμαστε τους άρρωστους. Τους αντιμετώπιζουμε λιγάκι σά λεπρούς. "Η κοινωνία προστατεύεται από τίς δδύνες των άλλων και για να μή συμμετέχει άνοσοποιείται στον άνθρωπινο πόνο καταφεύγοντας στην έλεημοσύνη.

— Στην ταινία, ό πρωταγωνιστής λέει σ' έναν νέο φιλόσοφο: «Όταν θάχεις ανάγκη από τί φιλοσοφία σου, θάβαι πάρα πολύ άργά». Κι άργότερα: «Όταν περνάς τή ζωή ανάμεσα στά δάχτυλά σου, αυτό που βλέπεις είναι σκατά». Μέ ποιά έννοια τό λέει; — Κοινοποιεί τίς άμφιβολίες του. 'Ο πρωταγωνιστής ποτέ δε ζήτησε τί βοήθεια τής φιλοσοφίας γιατί, σάν σύγχρονος τεχνοκράτης, ποτέ δεν σκέφτηκε πώς ή φιλοσοφία θά μπορούσε να 'ναι χρήσιμη. Τώρα όμως μετανοιώνει για όλα αυτά και προσπαθεί να νουθετήσει τους νέους.

— Πώς πρέπει να έρμηνεύει κανείς τίς «προσπάθειες» των γιατρών του νοσοκομείου για να σώσουν τον πρωταγωνιστή;

— Οί μόνοι που κάνουν μία πραγματική προσπάθεια να τον σώσουν είναι οί όρειβάτες οί όποιοί δεν κατάλαβαν ότι πρόκειται για αυτοκτονία. Ειρηνεία τής τύχης, αλλά είμαστε ύποχρεωμένοι να βοηθάμε να επιβιώσουν αυτοί που θέλουν να πεθάνουν! Στο νοσοκομείο βλέπουμε μάλλον τίς προσπάθειες των γιατρών να άνακοφίσουν αυτός που θά πεθάνουν. Μέ τό να προσπαθούν να κάνουν τό θάνατο πιό ευχάριστο, πιό γαλήνιο, θέλουν να άποκρύψουν τί μεταφυσική σκοπιά του θανάτου. Αυτή ή

σύγχρονη αντιμετώπιση μου φαίνεται ένα συμπληρωματικό στοιχείο τής άθλιας φύσης μας. 'Η μόνη παρηγοριά που θά μπορούσαμε να προσφέρουμε σ' αυτούς που πεθαίνουν είναι να τους πούμε ότι ό θάνατος είναι «φυσικός». Αυτό καθησυχάζει. Νομίζω πώς ή μόνη ημιτη έπιββαίωση τής ύπαρξής μας, συνίσταται στο γεγονός να μή ζούμε για τους έαυτούς μας. 'Η ταινία άποδεικνύει «διά τής εις άποπον άπαγωγής» ότι μία ύπαρξη σάν τον πρωταγωνιστή, βασισμένη στην άτομικότητα και τον έγωκεντρισμό, είναι επικίνδυνη και όδηγεί στην καταστροφή. "Όπως βλέπετε, ή ταινία δεν είναι τόσο πεσομιστική όσο δείχνει. Κάποιος μέ ρώτησε: γιατί κάνατε μία ταινία πιό πολύ για τό θάνατο παρά για τί ζωή. Κατά τήν ταπεινή μου γνώμη, δεν μπορούμε να επιβιώσουμε χωρίς να χουμε μία αντίληψη του θανάτου.

— Γιατί ό πρωταγωνιστής άπορρίπτει ολοκληρωτικά τήν έρωτική φιλία τής κοπέλλας που έρμηνεύει ή Maja Komorowska;

— Είναι πολύ περήφανος για να δεχτεί οίκτο και δεν καταλαβαίνει ότι θά μπορούσε να έχει μία διαφορετικής μορφής σχέση. Χρησιμοποεί ακόμα και τό σέξ για να καταστρέψει τό αίσθημα που ή κοπέλλα δείχνει γι' αυτόν, για να τήν ταπεινώσει. «Ός τή στιγμή που θά βρεθείς σ' ένα κρεβάτι νοσοκομείου πεθαίνοντας, δεν μπορείς να καταλάβεις τίποτα» λέει. Και είναι άληθεια. Οί άνθρωποι που μπαίνουν σ' ένα νοσοκομείο φέρνουν μαζί τή συμπνία τους, τά αίσθημά τους, όμως εκεί δεν πρόκειται ποτέ για ταύτιση μέ τον πόνο του άλλου. Οί άλλοι πεθαίνουν όχι έμεις. 'Υπάρχει πάντα αυτή ή διάσταση...

— Πώς γεννήθηκε ή ιδέα τής ταινίας; Πρόκειται για πραγματικό γεγονός;

— Ξεκίνησα από ένα πραγματικό γεγονός. Φίλοι όρειβάτες μου διηγήθηκαν τήν ιστορία ενός ανθρώπου που αυτοκτόνησε για να προσελκύσει τήν προσοχή του κόσμου για να μήν πεθάνει μόνος. Τό πράγμα μ' ενδιέφερε κι έκανα μία έρευνα ανάμεσα στους «ειδικούς του θανάτου», τους «θανατολόγους». 'Η ταινία εξελίχτηκε μέ άφειτηρία τήν έμπειρία αυτή.

— Ποιό ήταν τό έπάγγελμα του πρωταγωνιστή πριν άνακαλύψει ότι είναι καταδικασμένος από τήν άρρώστια;

— Ήταν τεχνοκρατικό, χωρίς ιδεαλισμό - τό τυπικό προϊόν τής σχηματοποίησης

πραγμάτων στην καταναλωτική κοινωνία του 70 στην Πολωνία. Ήταν ένα διάγραμμα: ένας διευθυντής στον όποιο ή κοινωνία είχε δώσει ό,τι μπορεί να δώσει σ' έναν άνθρωπο. Έπιτυχία, πλούτο, δύναμη. Ήθελα να δείξω την άθλιότητα όλων αυτών των προνομίων. Ή ύλική ή υπέρβαση δέ φτάνει. Χωρίς επικοινωνία δεν υπάρχει δυνατότητα ευτυχίας... Θα μέ ρωτήσετε γιατί δεν διάλεξα ένα «μέσο» άτομο. Λοιπόν, δεν είμαι μπρεχτικός, δέ βλέπω γιατί θα 'πρεπε να προσηλωθώ σέ μέσα άτομα! Νομίζω πώς πρέπει να διαλέγω άτομα ενδιαφέροντα, όχι αναγκαστικά συνηθισμένα. Δεν μ' άρεσουν οι περιηγήσεις στην «περιοχή του μέσου». Προσωπικά, βρίσκω πώς τό φίλμ των αδελφών Ταβάνι, *Πατέρας Αφέντης*, είναι λίγο πατερναλιστικό: άν και ό πρωταγωνιστής είναι «μέσο» άτομο, δέν μπορείτε να ταυτιστείτε μ' αυτόν. Για να ξαναγρίσουμε στό «Σπινάλ». Πρέπει να ποίμε πώς στη ζωή υπάρχουν μεγάλα έρωτήματα' δέν υπάρχουν μεγάλες άπαντήσεις. Πράγματα μέ αθθεντική σπουδαιότητα δέν μπορούμε να τά ποίμε λέξεις (ζοίμε σέ μία κοινωνία όπου ό λέξεις μετράνε πάρα πολύ). Τό νόημα της ζωής είναι κάτι πού ό καθένας πρέπει ν' αναζητήσει από μόνος του, δέν είναι κάτι πού μπορεί να τό εξηγήσει μέ λέξεις.

— Στις τελευταίες ταινίες της πολωνικής σχολής (π.χ. *Καμουφλάζ*, ό *Άνθρωπος από μάρμαρο* κ.ά.) υπάρχει μία άδρή κριτική ένάντια στόν κοφορμισμό της κοινωνίας και ένάντια στίς μεθόδους της έξουσίας. Πώς τό εξηγείτε αυτό;

— Ή άμφισβήτηση της κοινωνίας στίς ταινίες μας, δείχνει πώς σέ μās, δέν υπάρχει στατική κουλτούρα, αλλά ότι αυτή μεταβάλλεται. Έχουμε πολλές διαφωνίες, έρευνούμε σέ διαφορετικούς τομείς, για παράδειγμα στόν τομέα της ανθρωπολογίας και στόν τομέα μιάς καινούργιας κοινωνικής ήθικής. Στην Πολωνία, ό κινηματογραφιστές δέν είναι πιά προσκολλημένοι στό παρελθόν. Αναζητούμε την έμπνευση στη σύγχρονη ζωή πού συχνά είναι σκληρή. Δεν μās άρσει τό «σινεμά» του Χίτσκοκ και τό Λούμπιτς, δέν διαπλαστήκαμε μ' αυτό στους κινηματογράφους και ή έποχή του 30 και του 40 δέν σημαίνει για μās τίποτα άπολύτως. Δεν μās άρσει ό «φανακισμός» του κινηματογράφου, μισούμε τίς δολιότητες του σεναρίου, τά ειδικά έφφε

κλπ. Τό άληθινό μυστήριο του κινηματογράφου είναι ή άλήθεια φιλμαρισμένη' πώς άπ' όλα μās ενδιαφέρει αυτό. Ένώ αντίθετα, τό «μυστήριο» της κάμερας, του φωτισμού, του πλούτου κλπ. μās έρεθίζει. Ακόμα κι ό Βάιντα πού πάντα έκανε πολύ πλούσιο όπτικά σινεμά, έπέλεξε πρόσφατα έναν δρόμο πολύ άμεσο, σχεδόν ντοκουμανταριστικό. *Ό Άνθρωπος από μάρμαρο* είναι μία δημιουργία πολύ δυνατή, πολύ όμορφη, πολύ σημαντική για τόν πολωνικό κινηματογράφο. Ή πρωτοτυπία της ταινίας του Βάιντα έγκειται στην κριτική ενός επικίνδунου μύθου: της «ήρωϊκής έποχής του σταλισμοδ». Πάντα υπάρχει σέ μās ό κίνδυνος έπαναφοράς της σταλινικής έποχής. Μέ την παραδειγματική του ιστορία, της εκμετάλευσης ενός ανθρώπου άπλου και καλής πίστης, ό Βάιντα δίνει ένα εκπληκτικό χτύπημα στους νοσταλγούς του σταλισμοδ. Και δέν μέ παραξενεύει τό γεγονός ότι αυτοί έχουν άπορρίψει την ταινία. *Όμως ή έπιτυχία πού γνώρισε στό κοινό, δείχνει ότι ό κόσμος είχε ανάγκη να διερευνησει την έποχή του 50...*

— Χωρίς να θέλει να άπομνημονεύσει τόν νεορεαλισμό, είναι φανερό ότι ό νέος πολωνικός κινηματογράφος είναι πολύ κοντά σέ μερικές άνησυχίες τών Ίταλδων μεταπολεμικδων σκηνοθετών.

— Μετά τόν πόλεμο, οι Ίταλοι άναζητούσαν έναν καινούργιο τρόπο να κάνουν κινηματογράφο. Έτσι κι έμεις, χωρίς να μαστε «κόντρα» στό παρελθόν προτιμούμε «να ξαναρχίσουμε τόν κινηματογράφο» από την άρχή: φωτογραφία πολύ άπλή, σκηνοθεσία όχι πάρα πολύ περίτεχνη, έρμηνεία του ήθοποιου χωρίς θεατρικά έφφε... Έγκαταλείπουμε όριστικά τόν κινηματογράφο τών γνωστών τρύκ. Τελικά, συμβαίνει στόν πολωνικό κινηματογράφο τό ίδιο πού συνέβη στό σύγχρονο θέατρο, όπου ή ρήξη μέ την παράδοση υπήρξε όλοκληρωμένη... Θα μπορούσαμε να ποίμε ότι αυτό πού κάνουμε τώρα στην Πολωνία είναι, άν θέλετε, «άπεργία άλήθειας» δηλαδή δέν προσποιούμαστε ποτέ. Ευτυχώς σ' αυτή την άγωνιστική θέληση ανταποκρίνεται μία μεγαλύτερη άνοχη από μέρους του κράτους. Σέ μās, υπάρχουν όλο και περισσότεροι άνθρωποι οι όποιοι, όπως ό πρωταγωνιστής του *Καμουφλάζ*, άρνούνται τά προνόμια τους για να ζήσουν μέ πιο χρηστό τρόπο, επειδή γοητεύτηκαν από τίς νοητικές άξίες. Μέ

τήν αύξηση τής εϋημερίας ύπάρχουν δλο και περισσότεροι άνθρωποι εξαπατημένοι. Πρέπει επίσης νά πούμε πώς οί συμβιβασμένοι αύξήθηκαν σέ σχέση μ' αυτούς πού θέλουν, γενικά κι άφηρημένα, ν' αλλάξουν τά πράγματα. 'Η κρίση τής Δύσης - τό γεγονός πώς δέν ύπάρχουν πιά πολλά ιδεώδη γιά τά άποια ν' άγωνιστεί κανείς, ό έγωισμός, ή άρνηση προσπάθειας κλπ. άποτελεί κίνδυνο νά μäs παρασύρει στην πτώση. Βλέπουμε ίσως καλύτερα άπό σäs τήν παρακμή τής Δύσης. Ίσως είστε πολύ άποπροσανατολισμένοι.

**Μετάφραση: Κοσμάς Φοντούκης**

## **ΚΡΙΣΤΟΦ ΖΑΝΟΥΣΙ**

### **Βιογραφία**

'Ο Κριστόφ Ζανούσι γεννήθηκε στή Βαρσοβία στίς 17 'Ιουλίου 1939 και σπούδασε φυσική στό πανεπιστήμιο τής ίδιας πόλης άπό τό 1955 μέχρι τό 1959. Ταυτόχρονα παρακολούθησε διαλέξεις γιά τόν κινηματογράφο στό 'Ινστιτούτο Τέχνης τής Πολωνικής 'Ακαδημίας 'Επιστημών. Τά πρώτα του φίλμς τά γύρισε σάν έρασιτέχνης, μέλος τής 'Ερασιτεχνικής Λέσχης Κινηματογράφου, του Πανεπιστημίου τής Βαρσοβίας. 'Αφού δλοκλήρωσε τίς σπουδές του, παρακολούθησε μαθήματα Φιλοσοφίας στήν Κρακοβία (1959-1962) και τό 1960, μετά άπό εξετάσεις, πήκε στό τμήμα σκηνοθεσίας τής 'Ανωτάτης Σχολής Κινηματογράφου του Λότζ. 'Αποφοίτησε τό 1966. Τό 1973 πήρε Κρατικό Βραβείο άπό τό Πολωνικό 'Υπουργείο Πολιτισμού.

### **Φιλμογραφία**

Τό 1958, σέ συνεργασία μέ τόν Βιντσέντν Ρόνιτς, γύρισε τό έρασιτεχνικό φίλμ 'Ο δρόμος γιά τόν οδρανό και τό 1966 τό μικρό μήκους 'Ο θάνατος ενός έπαρχιώτη, πού ήταν ή διπλωματική του εργασία. Έχει γυρίσει μιά σειρά ταινιών γιά τήν τηλεόραση, όπως: 1968: Πρόσωπο μέ Πρόσωπο, 1968: μικρού μήκους Κριστόφ Πεντερέτσκι, 1969: Προβιβάσιμος βαθμός, 1970, Βουνά στό Λυκόφως, 1971: 'Ο Ρόλος (γιά τήν Δυτικογερμανική τηλεόραση, 1971: Πίσω άπό τόν τοίχο (μικρού μήκους), και 1972: 'Υπόθεση (μικρού μήκους).

Τήν πρώτη μεγάληού μήκους ταινία του ό Ζανούσι τή γύρισε τό 1969 και είναι ή Δομή άπό κρύσταλλο. Στή συνέχεια γύρισε τίς ακόλουθες: 1970: Οικογενειακή Ζωή, 1973: 'Επιφώτιση, 1974: Άίγα λεπτά πριν άπ' τό τέλειο έγκλημα (γυρίστηκε στίς Η.Π.Α.), 1974: Τριμηνιαίος άπολογισμός, 1976: Καμουφλάζ, 1978: Σπιράλ, 1979: Τόλμα μέσ' τή νύχτα (δυτικογερμανική παραγωγή), 1980: Κοστανός.



285 986  
**rosticceria**

**menu**  
**menu**

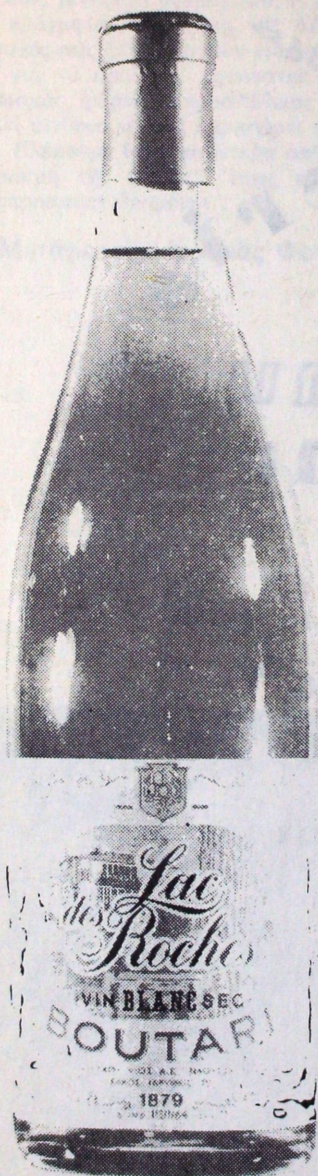
**Β. Ηρακλείου 24**

**τὸ μενού σας στὸ μενού**

ζεστό φαγητό για τὸ σπίτι

στὴ μοναδική

**δερμοσυσκευασία**



**ΝΕΟ  
ΚΡΑΣΙ**

**ΑΠΟ  
ΠΑΛΗΑ  
ΟΙΝΟΠΟΙΪΑ**

**Lac  
des Rosches**

Λίμνη των Πετρων

**Ι. ΜΠΟΥΤΑΡΗ ΥΙΟΣ Α.Ε.**



# ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



## ΠΕΤΕΡ ΒΑΪΣ Η ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ ΤΟΥ ΜΑΡΑ

ΠΑΙΔΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

ΚΑΘΕ ΚΥΡΙΑΚΗ

### ΜΑΚΑΡΟΝΙΑ ΜΕ ΚΕΤΣΑΠ

στις 11 το πρωί



- 'Η Παιδική Σκηνή του Θ.Ε.Θ. λειτουργεί κάθε Κυριακή πρωί στις 11.
- 'Η Παιδική Κινηματογραφική Λέσχη του Θ.Ε.Θ. λειτουργεί κάθε Σάββατο στις 5 μ.μ. με μία προβολή παιδικών ταινιών ποιότητας.

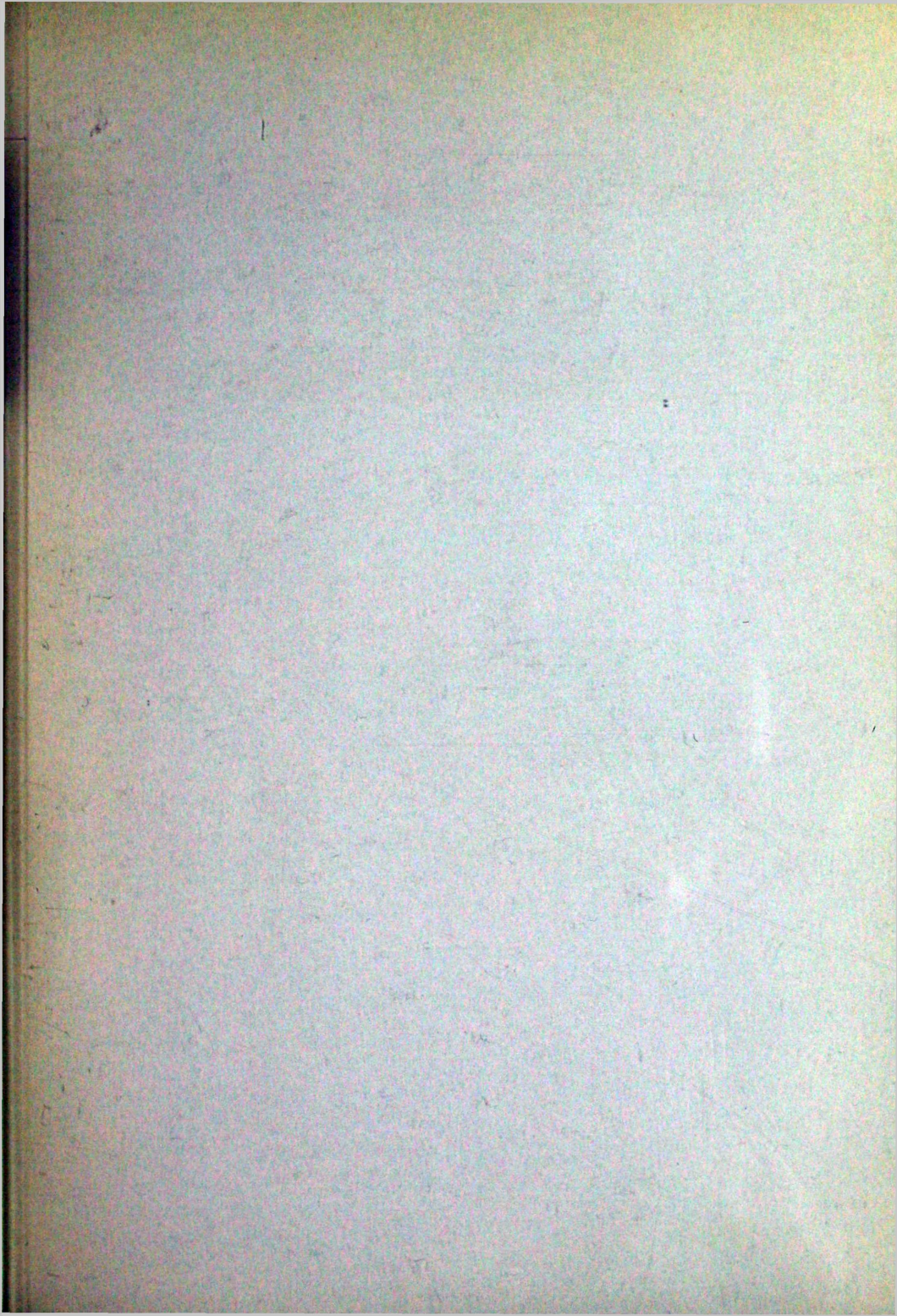
# α ALPHA

ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ: Φ. ΑΜΠΑΤΖΟΓΛΟΥ    ΑΝΑΠΛΗΡΩΣΗ: Μ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

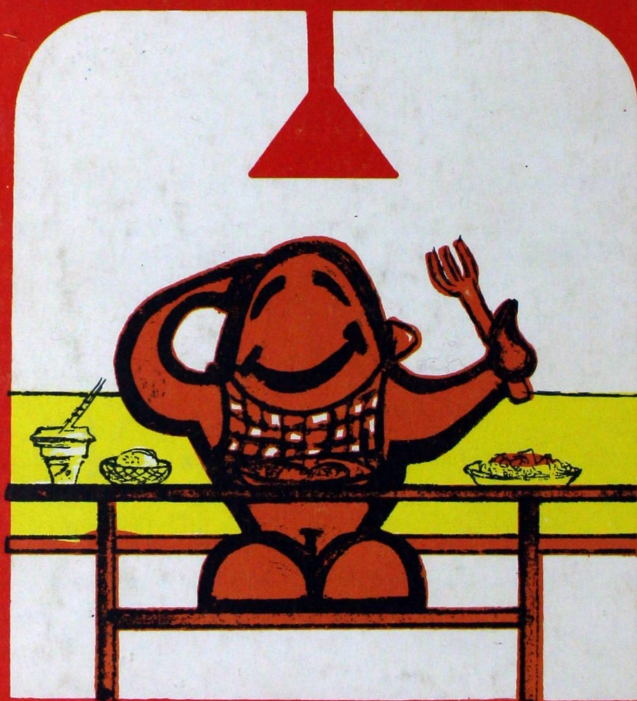
ΔΙΔΑΚΤΗΡΙΑ: ΕΡΜΟΥ 38 - ΤΗΛ. 273.220, 273.320  
 ΚΟΣΜΑ ΑΙΤΩΛΟΥ 10 (στάση Φλέμιγκ) ΤΗΛ. 830.535  
 ΚΥΖΙΚΟΥ 18 (Κάτω Τούμπα) ΤΗΛ. 910.930  
 ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ 29 (Βότση) ΤΗΛ. 427.132

- \* Τμήματα Άγγλικών-Γαλλικών όλων τών επιπέδων για ένήλικες
- \* Προετοιμασία για ξένα πτυχία (FCE Cambridge και Proficiency Cambridge και Michigan)
- \* Ειδικά παιδικά τμήματα
- \* Κλειστά υπερεντατικά τμήματα
- \* Άγγλοι καθηγητές σ' όλα τά τμήματα που μετακαλούνται από τό εξωτερικό μέ έγκριση του Ύπουργείου Παιδείας

30 ΧΡΟΝΙΑ ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΗΣ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ



# goody's restaurant



η καινούργια ιδέα  
στο φαγητό