

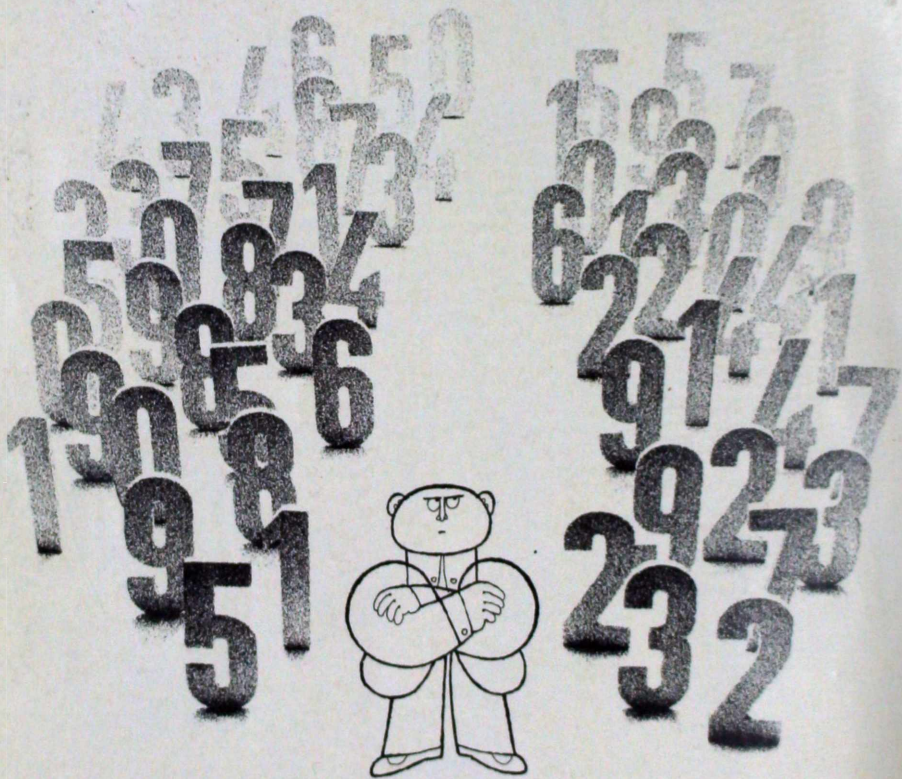
συγχρονος κινηματογραφος '75

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ • ΙΟΥΛΙΟΣ - ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ '75 • ΕΚΔΟΣΕΙΣ
«ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ» • ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 50 ΔΡΧ.



● Φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου ● Ίσπανικός
κινηματογράφος ● Άιζενστάιν ● Ζωρζ Φρανζϋ ●
Σταβίσκυ ● Διεθνές φεστιβάλ Μόσχας και Γκρενόμπλ

Π-000000002880



ἂν δὲν σᾶς πείθουν...

... γιὰ σᾶς πού τὰ νοῦμερα δὲν εἶναι ἴσως πειστ... ἃ
κατασκευάσαμε ἓνα μηχανισμό
πού ἀπλουστεύει τὶς συναλλαγές...

θυμηθῆτε ἢ

ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

πρωτοπορεῖ στὴν οἰκονομία ἀπὸ τὸ 1841





Ἡ ἔκκληση πού διατυπώσαμε στὸ προηγούμενο τεύχος φαίνεται ὅτι εἶχε ἀπήχηση στοὺς φίλους τοῦ περιοδικοῦ. Στὸ (ἄρκετὰ μεγάλο) διάστημα πού μεσολάβησε μέχρι τὴν ἔκδοση αὐτοῦ τοῦ τεύχους, οἱ συνδρομητὲς αὐξήθηκαν σημαντικά ἐνῶ φίλοι ἔρχονται καὶ προσφέρουν ἐθελοντικά τὴ βοήθειά τους σὲ ὅλες τὶς φάσεις τῆς ἔκδοσης ἀπὸ τὴ σύνταξη μέχρι τὴ διαδικασία ἐκτύπωσης καὶ διακίνησης. Ἔτσι τὰ προβλήματα πού μᾶς ἀπασχολοῦσαν ἀρχίζουν νὰ μπαίνουν σὲ ἓνα δρόμο πρὸς τὴ λύση τους.

Ἀπὸ τὴν πλευρά μας ἐπιδιώξαμε νὰ συγκεντρώσουμε στὸ 7ο τεύχος ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερη ὕλη πού νὰ καλύπτει ἱκανοποιητικά τοὺς ποικίλους ἐρεθισμοὺς πού ὑπῆρξαν ἀπὸ τὸν Ἰούλιο μέχρι σήμερα. Τὰ κείμενα πού περιλαμβάνονται τελικὰ σ' αὐτὸ τὸ τεύχος παρουσιάζουν μιὰ μεγάλη θεματολογικὴ ποικιλία, συναντῶνται ὅμως ὅλα στὴν κοινὴ ἰδεολογικὴ πλατφόρμα πού λέγεται «προοδευτικὸς κινηματογράφος». Αὐτὸ βέβαια δὲν συνεπάγεται καὶ ἀπόλυτη ἰδεολογικὴ ταύτιση. Κάτι τέτοιο τὸ θεωροῦμε ὄχι μόνο ἀνέφικτο ἀλλὰ καὶ ἄχρηστο, γι' αὐτὸ καὶ δὲν τὸ ἐπιδιώκουμε, ἀφήνοντας ἀνοιχτὸ τὸ χῶρο τοῦ περιοδικοῦ στὴν κριτικὴ ἀνίχνευση καὶ ἀκόμη —γιατὶ ὄχι— καὶ στὴν ἄρνηση.

Σὰν κεντρικὸ πυρῆνα αὐτοῦ τοῦ τεύχους, πήραμε τὸ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου τῆς Θεσσαλονίκης. Μέσα ἀπὸ τὴν ἐνδιαφέρουσα ποικιλία του προσπαθήσαμε, ἔστω ἔλλειπτικά, νὰ «διαβάσουμε» μερικὰ σημερινὰ ἀλλὰ καὶ μελλοντικά προβλήματα πού προκύπτουν τόσο ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν θεσμὸ ὅσο καὶ ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τῶν ταινιῶν πού παρουσιάστηκαν. Ἡ πλήρης κάλυψη ὅμως τοῦ Φεστιβάλ ἀπαιτοῦσε ἓναν τέτοιο ὄγκο ὕλικου πού ξεπερνοῦσε τὶς δυνατότητες ἐνὸς μόνο τεύχους. Γι' αὐτὸ τὸ θέμα μένει ἀνοιχτὸ γιὰ νὰ συνεχιστεῖ καὶ στὸ ἐπόμενο τεύχος μὲ ἄλλα κείμενα καὶ κριτικές.

Παράλληλα, λόγω φόρτου ὕλης, χρειάστηκε νὰ περιοριστοῦν στῆλες ὅπως τῆς κριτικῆς τῶν ταινιῶν πού προβάλλονται (στήλη πού ἐπιδιώκουμε νὰ ἀναπτύξουμε περισσότερο) καὶ ἄλλες νὰ παραληφθοῦν ἐντελῶς (ὅπως τῆς κρατικῆς πολιτικῆς στὸν Κινηματογράφο).

Πάντως, πέρα ἀπὸ τὰ προβλήματα πού ἀναγκάζεται κάθε τόσο νὰ ἀντιμετωπίζει, ὁ Σ. Κ. '75 συνεχίζει τὴν πορεία του πιστεύοντας πάντα στὴν ἀναγκαιότητα ὑπαρξης ἐνὸς ὄργανου προβληματικῆς πάνω στὸν κινηματογράφο, καὶ ἀντλώντας τὴ δικαίωσή του ἀπὸ τὴν ἀπήχηση πού ἔχει καὶ πού ἐνδειχῆ τῆς εἶναι ἡ συνέχεια αὐξανόμενη κυκλοφορία του.

Μιὰ συνδρομὴ στὸν «Σύγχρονο Κινηματογράφο '75» κοστίζει

Γιὰ 6 νούμερα : 250 δρχ. (Ἐσωτ.) — 12 δολ. (Ἐξωτ.)

Γιὰ 12 νούμερα : 500 δρχ. (Ἐσωτ.) — 24 δολ. (Ἐξωτ.)

Συνδρομὴ ὑποστήριξης: 400 δρχ. γιὰ 6 νούμερα 800 δρχ. γιὰ 12 νούμερα

Διεύθυνση:

περιοδικὸν «Σύγχρονος Κινηματογράφος '75»

Ἐκδόσεις ΟΛΚΟΣ

Ἰατιάς 5, Τ.Τ. 118

Συνδρομὴ μπορεῖ νὰ γίνῃ καὶ μὲ ταχυδρομικὴ ἐπιταγὴ

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Η κίνηση των εισιτηρίων και ο Θίασος.

Μεταφέρουμε από το επαγγελματικό περιοδικό «Θεάματα» τον κατάλογο των 5 ταινιών που ήρθαν πρώτες σε κίνηση εισιτηρίων στην περιοχή Αθηνών — Πειραιώς και περιχώρων μέχρι 19-10-75.

Η ανατομία της ερωτικής πράξης, 103.309, Η Τζούλια και οι άνδρες της, 69.792, Ο Θίασος, 66.265, Θρανίο Νο 2, Έτσι μάθαμε τον έρωτα, 40.4-60, Είμαι περίεργη μπλέ, 36.120.

Θά πρέπει να επισημάνουμε ότι ο Θίασος κατέλαβε την τρίτη θέση με 90 μέρες προβολής (μιά εβδομάδα σε αίθουσες πρώτης προβολής της Αθήνας). "Ήδη, σύμφωνα με τα στοιχεία που μπορέσαμε να συγκεντρώσουμε, η ταινία του Άγγελόπουλου έκοψε μέσα στις 4 πρώτες εβδομάδες στην Αθήνα της Α' προβολής της 130.676 εισιτήρια, στα όποια, αν προσθέσουμε και τα εισιτήρια που έκανε στον Πειραιά, το Αιγάλεω και τη Νίκαια (τόν αριθμό των οποίων δεν γνωρίζουμε αυτή τη στιγμή με ακρίβεια), θά πρέπει να έχουμε έναν αριθμό δύο ξεπερνάει ήδη τις 150.000.

Αν συγκρίνουμε αυτόν τον αριθμό με τα 98.299 εισιτήρια που έκανε πέρσι η μεγαλύτερη ελληνική εμπορική επιτυχία (Η δίκη των δικαστών, του Πάνου Γλυκοφρύδη) σε όλη τη διάρκεια της κινηματογραφικής περιόδου, θά καταλάβουμε καλύτερα το μέγεθος της επιτυχίας και τη σημασία που μπορεί να έχει για τον ελληνικό κινηματογράφο. Στο επόμενο τεύχος ελπίζουμε να έχουμε στοιχεία και για την πορεία της ταινίας στην επαρχία, για να δούμε αν η εμπορικότητά της εξαντλείται στην περιοχή της πρωτεύουσας ή όχι, και να μπορέσουμε να συναγάγουμε πληρέστερα συμπεράσματα.



Στις 2. Νοεμβρίου 1975 δολοφονήθηκε ο Πιέρ Πάολο Παζολίνι αφήνοντας ημιτελή την τελευταία του ταινία «ΣΑΛΩ, 120 Μέρες των Σοδόμων»

Η πολύπλευρη προσωπικότητά του έχει σημαδέψει όχι μόνο την Ιταλική αλλά και, γενικότερα, τη σύγχρονη Δυτική κουλτούρα.

Με τον Παζολίνι λογοτέχνη, φιλόσοφο, σκηνοθέτη και θεωρητικό του κινηματογράφου θά ασχοληθούμε στο επόμενο τεύχος μας. (Στη φωτογραφία ο Παζολίνι κατά το γύρισμα του Οιδίποδα με τη Σουλβάνα Μαγκάλο)

Παράλληλα, όμως, θά ήταν ενδιαφέρον να δούμε και την κίνηση των άλλων ελληνικών ταινιών που παραμένουν ακόμη έγκλωβισμένες στο «γκέτο» των αίθουσών τέχνης. Μιλώντας πάντοτε για την Αθήνα και για το ίδιο χρονικό διάστημα έχουμε: 24 Ιούλη 1974, 4.394 εισ. (σε 14 μέρες προβολής), Νέας Παρθενώνας, 5.675 εισ. (σε 14 μέρες προβολής), Άγώνας, 6.864 εισ. (σε 14 μέρες προβολής).

Τό χρονικό μιάς επίθεσης

Μεγάλος θόρυβος ξέσπασε στο Ε.Ι.Ρ.Τ. την 28η Οκτωβρίου και κρατάει μέχρι σήμερα, με άφορμή τη μετάδοση κάποιων τηλεοπτικών προγραμμάτων. Πρόκειται για τις ταινίες «28η Οκτωβρίου 19-40», σκηνοθεσία Πάνου Κακκινόπουλου, παραγωγή Κινηματογραφική ΕΠΕ, «Μηνύματα του '40», σκηνοθεσία Μίκας Ζαχαροπούλου, παραγωγή Ε.Ι.Ρ.Τ., και την έκπομπή



«Πρόκληση σὲ Γεῦμα», μὲ ἐπίκεντρο τὴν πρώτη, πού δέχτηκε τὰ πιὸ πολλὰ πυρὰ. Ὁ τύπος τῆς Δεξιάς ἀντέδρασε βίαια, ὑστερικά σχεδόν, προβάλλοντας ξανά καὶ μονοπωλώντας «ἐθνικοφροσύνη», μὲ ἐκφράσεις ὅπως «κόκκινες ἐκπομπές» (ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΟΣΜΟΣ), «κομμουνιστικὴ εἰσβολὴ στὸ Ε.Ι.Ρ.Τ.» (ΕΣΤΙΑ), μὲ σχόλια τοῦ εἶδους: «Δὲν ἐπολεμήσαμε ἔμεις (Σ.Σ. ἐναντίον τῆς Δικτατορίας), γιὰ νὰ ἐρθοῦν οἱ ἀπόλεμοι καὶ οἱ ἐμικρέδες νὰ ἐγκαταστήσουν, μὲ ἰδικὴν μας δαπάνην — εἰς αἷμα τότε καὶ εἰς εἰσφοράς πρὸς τὸ Ε.Ι.Ρ.Τ. — τώρα, τὸ ΕΛΑΣ καὶ τὸν συμπεριτὸν τοῦ Μάρκου Βαφειάδη μέσα στὰ σπίτια μας...» (ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΒΟΡΡΑΣ).

Μοναδικὴ καὶ οὐσιαστικὴ ἐξαίρεση ἀποτελέσει ἡ στάση τῆς ἐφημερίδας «ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ» πού τάσσεται ὑπὲρ τῶν ἐκπομπῶν. «Τὸ κύμα ἀγανακτικῆσεως» τὸ ὅποιο «ἠγέρθη εἰς ὅλην τὴν χώραν» γιὰ τὸ Ε.Ι.Ρ.Τ. «τόλμησε νὰ θυμῆσει — ἔστω καὶ δειλᾶ — κάτι πού μὲ ἐπιμονὴ θέλουν νὰ μᾶς κάνουν νὰ ξεχνᾶμε: πῶς ὁ πόλεμος τοῦ 1940 δὲν τελείωσε μὲ τὴν εἰσβολὴ τῶν Γερμανῶν. Πῶς ὁ πόλεμος συνεχίστηκε γιὰ ἄλλα τέσσερα χρόνια, μὲ τὴν κατοχὴ καὶ τὴν ἀντίσταση. Πῶς ὁ ἑλληνικὸς λαὸς δὲν παραδόθηκε ποτέ. Πῶς εἶναι ντροπὴ νὰ ἀφήνωμε νὰ ἐννοηθῆ πῶς ἡ περιήρημη γενιά τοῦ '40 πέθανε ξαφνικὰ τὴν ἀνοιξή τοῦ 1941. Καὶ αὐτὸ, γιὰ πρώτη φορά, ἀγγίχτηκε, ἔστω ἀπὸ

ἓνα ἐπίσημο κρατικὸ ὄργανο. Τὴν τηλεόραση. Ἐπισημαίνουμε τὸ γεγονός καὶ συχαίρουμε τοὺς υπεύθυνους...»

Ἄμεση ἦταν καὶ ἡ ἀντίδραση τῆς Κυβέρνησης πού μὲ σχετικὴ ἀνακοίνωσή της τῆς 29.10.75 μάλαι, μὲσω τοῦ ὑφυπουργοῦ Προεδρίας κ. Π. Λαμπρία, γιὰ «τηλεοπτικὰ προγράμματα πανηγυρισμοῦ τῆς 28ης Ὀκτωβρίου διὰ τῶν ὁποίων ἐπεχειρήθη διεστράβλωσις τῆς προσφάτου Ἑλληνικῆς Ἱστορίας...»

Συγχρόνως ὁ κ. Π. Λαμπρίας ἀπειλεῖ, μὲ ἐπιστολὴ του, τὸ κ. Σάββα Κωνσταντόπουλο μὲ μήνυση.

Τὸ θέμα φτάνει μέχρι τὴ Βουλὴ. Ἐπερωτήσεις ἀπὸ τὴν Ἀντιπολιτέυση, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ βουλευτὲς τῆς «Νέας Δημοκρατίας».

Ἡ Κυβέρνηση ἐξαγγέλλει τὴν ψήφιση νόμου γιὰ τὸ Ε.Ι.Ρ.Τ.

Ἀρχίζουν ἀνακρίσεις μὲ ἴσα στὸ Ε.Ι.Ρ.Τ. γιὰ ἀπόδοση εὐθυνῶν, πού καταλήγουν στὴν ἀπόλυση τοῦ διευθυντοῦ τῆς τηλεόρασης κ. Σπύρου Παγιατάκη.

Στὶς 13 Νοέμβρη 1975, 124 ἀνθρωποὶ τῶν Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν —μεταξὺ τους πολλοὶ σκηνοθέτες — συνυπογράφουν διαμαρτυρία πού δημοσιεύεται στὸν ἀθηναϊκὸ τύπο καὶ δηλώνουν τὴν ἀντίθεσή τους στὴν προσπάθεια πού καταβάλλεται γιὰ διάσπαση τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ καὶ στὴν στάση τῆς κυβέρνησης. Τὸ κείμενο τῆς διαμαρτυρίας εἶναι τὸ ἀκόλουθο:

«Μὲ ἀφορμὴ τῆς ἐκπομπῆς τοῦ Ε.Ι.Ρ.Τ. γιὰ τὴν 28ῆ Ὀκτωβρίου καὶ τὸ θόρυβο πού ἐπακολούθησε, δηλώνουμε τὴν ἔντονη ἀντίθεσή μας στὴ νέα προσπάθεια πού καταβάλλε-

ται γιὰ διχασμὸ καὶ διάσπαση τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ μὲ τὴν αἰώνια καπηλεία τῆς «ἐθνικοφροσύνης» ἀπ' αὐτοὺς πού τὴν ἐπισεύουν πάντα κατὰ τῆς πλειοψηφίας τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ καὶ ποτὲ ἐναντίον ἐκείνων πού ἀπειλοῦν τῆς ἐλευθερίας του.

Συγχρόνως μᾶς προκάλεσε δυσμενέστατη ἐντύπωση ἡ κυβερνητικὴ ἀνακοίνωση πού ἀναφέρεται σὲ «διαστραβλώσεις τῆς ἱστορίας» καὶ ὑποβληθᾶ μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο τὴν ἀνελέτητη ἐπίθεση πού ἐξαπέλυσαν κατὰ τῶν ἐκπομπῶν, ἀλλὰ καὶ κατὰ τῆς ἴδιας τῆς κυβέρνησης τὰ φερῆφωνα τῶν χουντικῶν καὶ ἀντιλαϊκῶν μηχανομητῶν.

Μὲ αὐτὴ τὴν ἔννοια τὸ νομοσχέδιο γιὰ τὸ Ε.Ι.Ρ.Τ., πού ὑπόσχεται βιαστικὰ ἡ κυβερνητικὴ ἀνακοίνωση, χωρὶς καμιά ἀναφορὰ στὸ περιεχόμενό του, μᾶς βάζει σὲ ἀνησυχία γιὰ τῆς κυβερνητικῆς προθέσεις σὲ συνδυασμὸ πάντοτε μὲ τὴν ἀπαράδεκτη ἀνοχή πού ἐπιδεικνύει ἡ κυβέρνησις ἀπέναντι στὴν πρόσφατη ἐπίθεσή».

Ἐνα «παραφεσιβαλικὸ» ἄτοπο

Ἄπο πολλὲς μεριεὶς προβλήθηκε ἐντυπωσιακὰ ἡ «αὐτίση» τῆς γνώμης τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ 16ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μὲ τὴ γνώμη τοῦ κοινού, ὅπως ἐκφράστηκε μὲ τὰ «βραβεῖα τοῦ Ἐξώστη». Μέλος, μάλιστα, τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς, ὁ κ. Νίκος Ζακόπουλος, ἔσπευσε νὰ ὑπογραμμίσαι ἰδιαίτερα αὐτὸ τὸ γεγονός σὲ ἓνα δημοσίευμα στὴν νέα ἀπογευματινὴ ἀθηναϊκὴ ἐφημερίδα μὲ τὴν ὅποια συνεργάζεται — δημοσίευμα στὸ ὁποῖο καὶ ἔλεγε «πολλὰ» καὶ ὑπονοούσε πολὺ περισσότερα. Μᾶς ἀφῆσε, ὅμως, μὲ μερικὲς ἀπορίες: τίς ὁπίες θὰ θέλαμε πολὺ νὰ μᾶς τίς λύσει: 1ον. Γιατί θεωροῦνται «βραβευμένες» ἀπὸ τὸ κοινὸ οἱ 4 πρῶτες ταινίες μεγάλου μή-

κους και μόνον οι 2 πρώτες ταινίες μικρού μήκους; Για να «ταυτιστεί» με το ζόρι η γνώμη του κοινού με την γνώμη της επιτροπής, η γιά να αποσιωπηθούν ταινίες σαν την "Άλλη Σκηνή" του Μιχάλη Δημόπουλου που ήρθε τρίτη στις προτιμήσεις του κοινού, η και τα δύο; 2ον. Γιατί ο κ. Ζακόπουλος αφήνει να εννοηθεί ότι είναι προς τιμήν της επιτροπής το ότι δε βράβευσε την "Άλλη Σκηνή"; Μήπως επειδή ο παραγωγός της είναι στέλεχος του αντίπαλου δημοσιογραφικού συγκροτήματος; Είναι όμως ήθικα επιτρεπτό να θυσιάζονται και (έμμεσα τουλάχιστον) να συκοφαντούνται ταινίες και σκηνοθέτες, στο όνομα επαγγελματιών (ή και άλλων) αντιθέσεων με τις οποίες δεν έχουν καμιά σχέση; 3ον. Στο ίδιο πάντοτε δημοσίευμα, ο κ. Ζακόπουλος «ἀποκαλύπτει» ότι και οι δύο ταινίες μικρού μήκους που βράβευσαν οι δημοσιογράφοι, έχουν στενή σχέση με τον κόσμο των δημοσιογράφων και των κριτικών: η Μαρία Κομνηνού, δημιουργός της ταινίας *Καβάλα, Νοέμβρης 1974*, είναι κόρη της κ. 'Αγλαΐας Μητροπούλου, προέδρου της "Ένωσης Κριτικών, και η ταινία *Στην ταβέρνα* του Τ. Παπαγιαννίδη είναι παραγωγή του Κώστα Σταματίου, συζύγου της ανταποκρίτριας των "ΝΕΩΝ" στο Φοσιβάλ, Μαρίας Παπαδοπούλου. 'Αποσιωπά, όμως, το γεγονός ότι ενώ η κ. Μητροπούλου (καθώς και η αδελφή της Μόνα Μητροπούλου) συμμετείχαν στην ψηφοφορία, η κ. Παπαδοπούλου, όπως φυσικά και ο ίδιος ο κ. Σταματίου, δεν εμφανίστηκαν καν στη συνάντηση των δημοσιογράφων. Είναι αυτό αόφμαντη λεπτομέρεια;

Δεν θέλουμε, βέβαια, σε καμιά περίπτωση να επέμβουμε στη διαμάχη των δημοσιογραφικών συγκροτημάτων. Και ούτε έχουμε την άπαιτηση να υιοθετούν όλοι τις δικές μας απόψεις για τον κινηματογράφο. Θέλουμε, όμως, και οι αντίθετες με τις δικές μας απόψεις, να διατυπώνονται καθαρά και τίμια και να αφορούν ξεκάθαρα το κύριο αντικείμενο που μας ενδιαφέρει: τις ταινίες. Και αυτό δε συμβαίνει πάντοτε. Γι' αυτό και διαμαρτυρούμαστε.

Μιά «περίεργη» κριτική

Στο φύλλο της 27/10/75 της εφημερίδας «Θεσσαλονίκη» και κάτω από τον γενικό τίτλο «Ματιές στις νέες ταινίες», δημοσιεύτηκε ένα κριτικό σημείωμα για την ταινία 'Ο *Θάσος*, για το οποίο υπεύθυνος φέρεται κάποιος Ζ.Σ. Το σημείωμα αυτό συντίθεται από συρραφή αποσπασμάτων κριτικών που είχαν ήδη δημοσιευτεί στον αθηναϊκό τύπο. Συγκεκριμένα, έντοπιασε έκτενη αποσπάσματα των κριτικών που είχαν δημοσιεύσει οι κυρίες Ροζίτα Σώκου και Ειρήνη Καλκάνη στις εφημερίδες «Ακρόπολις» και «Απογευματινή» αντίστοιχα (και οι δύο με ημερομηνία 14/10/75).

Βέβαια, δεν μπορούμε να άπαιτήσουμε από τον συντάκτη Ζ.Σ. να έχει οπωσδήποτε προσωπικές απόψεις και την ικανότητα να τις εκφράζει. Δε θα έπρεπε όμως, τουλάχιστο, να γνωστοποιεί στους αναγνώστες του τις πηγές των δημοσιευμάτων του; Πιστεύουμε ότι έχουν το δικαίωμα οι άνθρωποι να ξέρουν πώς και από ποιόν «ἐνημερώνονται».

'Ο Παράδεισος της Κασίμα ή τι μάς ενδιαφέρει η 'Ιαπωνία;

Παίχτηκε πρόσφατα στην 'Αθήνα μία ταινία που, κατά τη γνώμη μας, είναι ένα από τα καλύτερα πολιτικά ντοкуμαντέρ που έχουν γίνει μέχρι σήμερα: πρόκειται για τον *Παράδεισο της Κασίμα* που γύρισαν στην 'Ιαπωνία η γαλλίδα κοινωνιολόγος Μπενί Ντεβάρ κι ο γνωστός γάλλος οπεραστή και σκηνοθέτης Γιάν Λε Μασόν. Για να διευκολυνουμε το ελληνικό κοινό να προσεγγίσει καλύτερα την ταινία, και επειδή δεν προλαβαίναμε να κάνουμε τώρα μία πληρέστερη παρουσίαση της παραθέτουμε εδώ μερικά έκτενη αποσπάσματα από μία συνέντευξη που είχαν δώσει οι δημιουργοί της στους Πασκάλ Κανέ, Ζάν Ναρμπονί και Σερζ Τουμπιανό. 'Επίσης, σε άλλο μέρος αυτού του τεύχους παραθέτουμε ένα κριτικό σημείωμα του Πασκάλ Μπονιτόφ για την ταινία. (Και τα δύο κείμενα αναδημοσιεύονται από τα Cahiers du Cinéma, κατά παραχώρηση της σύνταξης). — Μπ. Κ.

Θά μπορούσαμε να ξεκινήσουμε από το πιάς ἀνανακλάται στο 'Ο Παράδεισο της Κασίμα η δική σας επέμβαση και τοποθέτηση, Σίγιοιρα, γιά λόγους που βρίσκονται πάνω από σας, στεκόστασε λίγο «έξωτερικά», πλάγια ως προς τα φαινόμενα που αναλύετε: κάποιες εκδηλώσεις του καπιταλισμού στην 'Ιαπωνία, και κάποιες μορφές αγώνων που γίνονται εναντίον τους. 'Ετσι εξηγείται κατά τη γνώμη μας το άσθημα ότι η ταινία βρίσκεται εν μέρει ακόμη, στο πλαίσιο του «επαναστατικού ρεπορτάζ». 'Ετσι εξηγείται ή άπουσία λόγου αγωνιστών ήθωποιών γι' αυτούς τους αγώνες, και ακόμη το ότι ο μαρξισμός περνάει στο σχόλιο κάπως σαν «καθαρή αλήθεια».

Γιάν Λε Μασόν: Αυτό που έσεις λέτε «έξωτερικότητα», έμεις το άποκαλούμε απομόνωση, θα έπρεπε να μιλήσουμε πολύ γι' αυτό, πάντως, δεν πιστεύω ότι οι αγωνιστές ήθωποι είναι ολοκληρωτικά άπόντες, ότι δεν άρθρώνουν καένα λόγο...

Μπενί Ντεβάρ: 'Όταν διαβάζει κανείς τους διαλόγους της ταινίας, μαθαίνει πολλά πράγματα χωρίς να την βλέπει. Γ.Λ.Μ.: Για παράδειγμα, τη στιγμή που γίνεται λόγος γιά το Γκίρι, ο Ζανζαεμόν εξηγεί και λέει: «Νά, πώς σημειώω εδώ, τί σημειώω έκει, κρατώ λογαριασμό γιά το κόστος της ζωής» κλπ. Αυτός, άρθρώνει το λόγο του σ' αυτό το επίπεδο. Οι άνθρωποι της Ναρίτα άρθρώνουν άλλο λόγο. 'Ο χωρικός άρθρώνει ένα λόγο που άποκαλύπτει άρκετά τις διαθέσεις και τους στόχους του αγώνα ενάντια στο αεροδρόμιο. Βλέπουμε κάμποσους χωρικούς που φτάνουν να μιλήσουν γιά το Γκίρι, σε ένα είδος συγκολλημένης συζήτησης. Βλέπουμε το 'Ιαπωνικό Κομμουνιστικό Κόμμα, σε μία προεκλογική διαδήλωση, να άρθρώνει ένα λόγο, που καθρεφτίζει, σε κάποιο μέτρο, την πολιτική του γραμμή, εκφράζοντας ιδέες που μοιάζουν άρκετά με τις ιδέες του γαλλικού κομμουνιστικού κόμματος. Μπ. Ν.: 'Υπάρχει επίσης και ή άστική τάξη που εκφράζεται μέσω της εκθεσης της 'Οζάκα, και τέλος ο λόγος του Νομπάρ-

χη. Δεν μπορεί να πει κανείς, ότι οι ίδιοι οι άνθρωποι δεν άρθρώνουν κανένα λόγο μέσα στην ταινία... Δεν είναι αυτό το επίπεδο κυρίως, όπου πρέπει να γίνει κριτική στην ταινία, αλλά σε ένα επίπεδο πιο σφαιρικό: η εργατική τάξη δεν έχει φτάσει να εκφραστεί, και ακόμη λιγότερο οι επαναστάτες αγωνιστές της πρωτοπορείας της εργατικής τάξης. Γιατί είναι άπόντες. Και εδώ, δεν είναι πιά πρόβλημα λόγου, αλλά είναι πρόβλημα πολύ βασικότερο, που παραπέμπει στην αντίληψη που είχαμε τότε για τον μαρξισμό δηλαδή ο μαρξισμός ήταν ακόμη για μας κάτι λίγο - πολύ κατηγορηματικό. Έγώ, ήμουν πολύ επηρεασμένη από τον Άλτουσερ.

Γ.Λ.Μ.: Και εγώ ήμουν επηρεασμένος από το Γ.Κ.Κ. Όλα αυτά παντρεύονται πολύ καλά μέσα στην ταινία. Είναι ακόμα και το γεγονός ότι είμασταν ξένοι, ότι είμασταν άπομωνωμένοι, και αυτή η άπομόνωση δεν μας άφηνε να λύσουμε τις αντιφάσεις στις οποίες βρισκόμαστε. Και μού φαίνεται, ότι αυτό θα είναι δυνατό μόνο στη δική μας κοινωνία, μπαινοβγαίνοντας στον ταξικό αγώνα της χώρας μας... Ένω εκεί είμαστε σε μία ιδιαίτερη κατάσταση, είμαστε λίγο έξωτερικοί.

Μπ. Ντ.: Πάντως είχαμε επαφή με πολλούς ανθρώπους και οργανώσεις με τροτσικιστές, με το Κομμουνιστικό Κόμμα, με μαοϊκούς. Στην πραγματικότητα, όμως, όλα αυτά τα βλέπουμε σαν μέρος του επαναστατικού κινήματος. Είναι πεπεισμένη ότι στην Ίαπωνία υπάρχουν επαναστατικές μαρξιστές-λενινιστές που μάχονται αυτή τη στιγμή για να παραχθεί το κόμμα της εργατικής τάξης, όμως την εποχή εκείνη, αυτό δεν μας είχε απασχολήσει ακόμη.

Γ.Λ.Μ.: Κατ' αυτήν την έννοια, είναι σωστό αυτό που είπατε, ότι το σχολό της ταινίας έχει λίγο την όψη «καθαρής αλήθειας» (άφηρημένης κάπως) του μαρξισμού. Πραγματικά, δεν σταματήσαμε να μελετάμε το μαρξισμό, ακόμη και επί τοπικού διαβάζαμε Λένιν, Μάρξ, και Μάο-Τσε-Τούνγκ. Προσπαθούσαμε εξάλλου να αναλύσουμε τα πράγματα που συνέβαιναν μπροστά μας από μαρξιστική πλευρά, να βρίσκουμε εξηγήσεις και κυρίως να τα

βλέπουμε σφαιρικά. Άναρωτιόμαστε ποιά ήταν η κύρια αντίθεση στο πλαίσιο των αγώνων που γίνονταν στην περιοχή, και πώς να την μεταφέρουμε πολύ έντονα. Είναι αλήθεια, όμως, ότι δεν είμασταν μέσα σ' αυτούς τους αγώνες, στο μέτρο που δεν μπορούσαμε να είμαστε.

Μπ. Ντ.: Τότε βλέπαμε τα πράγματα από μία σκοπιά γενικά μαρξιστική, από μία σκοπιά που τώρα άπορρίπτουμε ολοκληρωτικά, την σκοπιά του «λαού» — εργάτες, αγρότες, φοιτητές — χωρίς να κάνουμε σαφή διάκριση ανάμεσα στο προλεταριάτο και τα άλλα κοινωνικά στρώματα. Δεν παίρναμε τη σκοπιά του προλεταριάτου, αλλά τη σκοπιά ολόκληρου του λαού.

Γ.Λ.Μ.: Πραγματικά, σ' αυτήν την ταινία η σκοπιά μας είναι μόνο προοδευτική.

Μήπως υπάρχει και η τάση να μειώνετε τη σημασία των μύθων, των τελετουργικών, της ειδικής Ιαπωνικής πρακτικής και να τα θεωρείτε απλώς ψεύδους πράγματα, άρνητικά, σχεδόν άσημαντα, έτσι που να αρκεί η συνειδητοποίηση για να τα δει κανείς να διαλύονται και να βρει από πίσω τους τις καθολικές πολιτικές αντιθέσεις; άστική τάξη/προλεταριάτο, κλπ.;

Μπ. Ντ.: Έδώ, είναι πάλι η άλτουσεριανή άποψη για την ιδεολογία, που συνέχιζε να λειτουργεί. Στην κοινωνιολογία, στη Σορβόννη, όταν ήμουν εγώ εκεί, αυτά μαθαίναμε, και ακόμη δυσκολευόμαστε να βγούμε άπ' αυτά τα σχήματα.

Γ.Λ.Μ.: Η ιδέα ότι η άστική κοινωνιολογία θα μπορούσε να γίνει ικανή να διαλύσει όλη αυτή τη μυθολογία...

Μπ. Ντ.: Έγώ, δεν θα φτάσω εκεί. Ο δρόμος μερικών κοινωνιολόγων, του Μώρ ή του Ντυρκχάιμ, για παράδειγμα, με έχει επηρεάσει πολύ. Με ένδιεφερε ο δρόμος, άρμόμου όμως τα συμπεράσματά τους (που ήταν έντελως ιδεολογικά), για να φτάσω σε μαρξιστικό συμπέρασμα. Αυτή είναι η μηχανιστική πλευρά, να παίρνεις, δηλαδή, τον ίδιο δρόμο με την κοινωνιολογία και να κολλάς επάνω ένα μαρξιστικό συμπέρασμα. Παίρνεις

θέση χωρίς αυτό να βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση με την άνάλυση της πραγματικότητας. Και τότε η ταινία γέρνει μονόπλευρα.

Γ.Λ.Μ.: Το πρόβλημα είναι: τι θέση παίρνε κανείς άπέναντι στην έπιστήμη; Αυτά είναι ερωτήματα στα όποια δύσκολα δίνεις άπάντηση άκόμη και σήμερα. Άπαντά κανείς είτε έχοντας θέση έπιστημονική-στην λέγοντας ότι ο μαρξισμός-λενινισμός είναι σαν την φυσική και τη χημεία, είτε του άρνείται κάθε έπιστημονική ιδιότητα. Όμως ο μαρξισμός-λενινισμός έχει έπιστημονικό πυρήνα, χωρίς να είναι άκριβώς έπιστήμη, σαν τη φυσική για παράδειγμα. Είμαστε πεπεισμένοι ότι αυτή τη θέση πρέπει να έχει κανείς και να την υποστηρίζει, αλλά έπίσης και ότι τα πράγματα δεν είναι άπλά, και ότι μία μαρξιστική-λενινιστική πρακτική βγαίνει και σε πολλά άλλα πράγματα.

Μέσα στην ταινία, λοιπόν, όλα αυτά φαίνονται. Υπάρχει όμως ένα άλλο στοιχείο: θέλαμε να κάνουμε μια ταινία, να άπευθυνθούμε δηλαδή σε ένα κοινό, να δουλέψουμε προς μία κατεύθυνση, στην όποια είχα δουλέψει πριν, να κάνουμε πολιτικό κινηματογράφο και όχι ότιδήποτε κινηματογράφο που κατά τη γνώμη μας άφειλε να κάνει ένα πραγματικό Κομμουνιστικό Κόμμα. Πράγμα που προφανώς δεν συμβαίνει εδώ. Καταλήξαμε, στη Γαλλία, να δουλεύουμε χωριστά, άτομικά, σε μικρές ομάδες, να σπάμε άσχημα τo μούτρα μας, στο μέτρο που λείπει η πολιτική καθοδήγηση, γ' αυτού του είδους τη δουλειά.

Μπ. Ντ.: Δεν είναι μόνον πρόβλημα πολιτικής καθοδήγησης αλλά και πρόβλημα πρακτικής. Πιστεύω ότι δεν μπορεί να κάνει κανένας μαρξιστική-λενινιστική ταινία άν δεν είναι ο ίδιος μαρξιστής-λενινιστής. Πράγμα που σημαίνει ότι πρέπει να έχει και μία πρακτική, όχι στο επίπεδο της ταινίας, αλλά μία άγωνιστική δράση μέσα από μία όργάνωση. Ο μαρξισμός-λενινισμός δεν είναι κάτι που κρέματε στον άέρα. Είναι κάτι ζωντανό, έπαληθές. Δεν είναι διάφορες άρχές στις όποίες άρκει να αναφερόμαστε, όπως θελήσαμε να κά-

νοουμε στὸν Παράδεισο τῆς Κασίμα. Δὲν θέλω νὰ ξανακάνω τέτοια ταινία.

Γ.Λ.Μ.: Ἐδῶ, δὲν εἴμαστε ἐνοποιημένοι. Ἐγὼ πιστεύω ὅτι πρέπει νὰ πολεμήσουμε σὲ διαφορετικά μέτωπα. Πρέπει νὰ ἀγωνιστοῦμε γιὰ τὴν οἰκοδόμηση τοῦ Κόμματος, εἶναι ὕψιστο καθήκον τοῦ μαρξιστικοῦ-λενινιστικοῦ κινήματος, πού εἶναι πολὺ ἀδύνατο σήμερα στὴ Γαλλία. Ἡ μάχη αὐτὴ ὅμως πρέπει νὰ δοθεῖ καὶ μὲ τὰ ὄπτικο-ἀκουστικά μέσα.

Μπ. Ντ.: Δὲ νομίζω, ὅτι ἀπὸ τὴ μιά ὑπάρχουν ἐκεῖνοι πού θὰ οἰκοδομήσουν τὸ Κόμμα, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἐκεῖνοι πού θὰ ἀσχοληθοῦν μὲ τὴν προπαγάνδα κάνοντας ταινίες. Δὲν μπορεῖ νὰ κάνει κανεὶς ταινίες μ' αὐτὸν τὸν τρόπο.

Γ.Λ.Μ.: Δὲν εἶπα νὰ κάνουμε ταινίες ἔτσι, ἀλλὰ ταινίες πού ἐντάσσονται στὴν προοπτικὴ τῆς οἰκοδόμησης τοῦ κόμματος. Τὸ πρόβλημα εἶναι νὰ ξέρουμε τί εἶναι μιά μαρξιστικο-λενινιστικὴ ταινία. Σὲ κάθε ἐπίπεδο: σύλληψη, σκηνοθεσία, παραγωγή, διανομὴ.

Κάτι πού συναρπάζει στὴν ταινία σας εἶναι τὸ σύνολο εἰδικῶν χαρακτηριστικῶν τῆς Ἰαπωνίας: τὸ μίγμα ἰμπεριαλισμοῦ καὶ φεουδαρχικῆς ἰδεολογίας, τὸ Γκίρι, οἱ πολὺ ἰδιαιτέρου τρόπου μὲ τοὺς ὁποίους ἐντυπώνεται ἡ ἀρχουσα ἰδεολογία, κλπ.

Μπ. Ντ.: Δὲν θελήσαμε, βέβαια, νὰ ἰσοπεδώσουμε ὅλες αὐτὲς τὶς ὀψεις πᾶνω στὶς βασικὲς ἀντιθέσεις τοῦ καπιταλισμοῦ, ὑπάρχουν ὅμως πολλοὶ θεατὲς πού, βλέποντας ἄλλα αὐτὰ, σκέφτηκαν ὅτι στὴ Γαλλία θὰ πρέπει νὰ ὑπάρχουν ἀνάλογα χαρακτηριστικά, πού νὰ παίζουν τὸν ἴδιο ρόλο. Ἄρχισαν νὰ θέτουν ἐρωτήματα στὸν ἑαυτοῦ τους γιὰ τὴν ἰδεολογία πού κυριαρχεῖ πᾶνω τους, καὶ γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο κυριαρχεῖ.

Ἄς πάρουμε τὸ παράδειγμα τοῦ Γκίρι. Εἶχα τὴν ἐντύπωση ὅτι ἕνας κρικός ἔλειπε, κάτι μοῦ ξέφευγε: ἀπὸ τὴ μιά, ὑπάρχει μιά καθαρὴ καὶ λεπτομερειακὴ περιγραφὴ αὐτοῦ τοῦ τελετουργικοῦ, ἀπὸ τὴν ἄλλη ἔνα σκόλιο πού λέγει ὅτι ὁ καπιταλισμὸς δυναμώνει μὲ αὐτὴν τὴν πρακτικὴ, τὴν χρει-



άζεται, δὲν βλέπουμε ὅμως καθαρὰ σὲ ποῖο ἐπίπεδο παίζεται αὐτό: σὰν ἰδεολογικὴ ἀπαλλοτρίωση, σὲ οικονομικὸ ἐπίπεδο, ἢ σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα;

Γ.Λ.Μ.: Ἐχεῖς δίκιο. Θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε ὀλόκληρη ταινία πᾶνω στὸ Γκίρι. Στὸ Τόκυο εἶχαμε κινηματογραφηθεῖς πολλὰ πράγματα πᾶνω σ' αὐτό ἀλλὰ κρατήσαμε μόνο τὶς πιὸ εὐδιάκριτες πλευρῆς του. Εἶναι ὅμως κάτι τεράστιο, πού λειτουργεῖ παντοῦ, ἀκόμη καὶ μέσα στὶς ἐπιχειρήσεις ὅπου ὅμως εἶναι πιὸ δύσκολο νὰ τὸ δεῖξεις.

Ἀπὸ 30 ὥρες προβολῆς, κάναμε ἕνα πρῶτο μοντάζ καὶ ὅλη ἡ δουλειὰ συμπυκνώθηκε σὲ 4 ὥρες, κατόπιν σὲ 1.50'. Εἶχαμε ὑλικὸ γιὰ τὸ Γκίρι τόσο ἀπὸ τὶς πόλεις ὅσο καὶ ἀπὸ τὶς ἐπιχειρήσεις. Ὅλα αὐτὰ ἐξαφανίστηκαν τελικὰ στὴν ταινία γιὰ ἕνα σωρὸ λόγους: γιὰ τὴ διάρκεια τῆς ταινίας καταρχήν: ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ δὲν εἶχαμε κυριαρχεῖ ἐπαρκῶς πᾶνω στὸ ὑλικό.

Πληροφορικά, πρέπει νὰ ποῦμε ὅτι στὴν ὑπαιθρο ὑπάρχει ἕνα εἶδος ἐδαφικῆς ἐνότητας: τὸ ἀγρόκτημα, οἱ γειτονίες, οἱ ἀνθρώποι τῆς οἰκογένειας. Τὸ Γκίρι γίνεται μὲ τὴν εὐκαιρία παραδοσιακῶν κοινωνικῶν δραστηριοτήτων: ἡ δουλειὰ στὰ χωράφια, ὁ γάμος, οἱ κηδεῖες, οἱ γεννήσεις... Στὴν πόλη, ὅπου αὐτὴ ἡ ἐνότητα σπάει, αὐτὲς οἱ δομῆς

Ξαναβρίσκονται μέσα στὴν ἐπιχείρηση. Οἱ ἀνθρώποι ἀνῆλθουν στὴν ἐπιχείρηση, ὅπως σὲ μιά μεγάλη οἰκογένεια.

Μπ. Ντ.: Οἰκογένεια μὲ τὴν ἔννοια τῆς ὁμάδας. Ὅταν μιλοῦμε γιὰ οἰκογένεια σὲ ἕνα χωριό, εἶναι μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἐκτεταμένης οἰκογένειας.

Γ.Λ.Μ.: Στὴν πόλη, τὸ νὰ ἀνῆλθαι κανεὶς σὲ μιά ἐπιχείρηση, καὶ εἰδικότερα σὲ μιά μεγάλη ἐπιχείρηση, εἶναι κάτι σὰν προνόμιο, καὶ ἔτσι νιώθουν οἱ ἀνθρώποι πού προσλαμβάνονται ἐκεῖ. Μπαίνουν λοιπὸν σὲ μιά οἰκογένεια, ὅπου ὑπάρχει ἐκεῖνος πού εἶναι ὑπεράνω ὅλων, ὁ Πρόεδρος - Γενικός Διευθυντής. Ὑπάρχει ὀλόκληρη διαβάθμιση μέχρι κάτω κάτω. Οἱ σχέσεις μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων καθορίζονται ἀπὸ ἕνα σύστημα ὑποθετικῆς συγγένειας. Ὁ καθένας ἔχει τὸν πατέρα του πού βρίσκεται πᾶνω ἀπὸ αὐτόν — εἶναι ὁ προϊστάμενός του στὴν ὑπηρεσία ἢ ἐκεῖνος πού τὸν προστατεύει — καὶ αὐτὸς ὁ ἴδιος ἔχει παιδιὰ πού βρίσκονται πιὸ κάτω ἀπ' αὐτόν.

Μπ. Ντ.: Εἶναι χαρακτηριστικὸ τῆς φεουδαρχικῆς ἰδεολογίας.

Γ.Λ.Μ.: Καὶ τὸ Γκίρι, εἶναι αὐτό πού κάνει αὐτὴ τὴν κατακόρυφη ἱεραρχία νὰ λειτουργεῖ. Κρῦβει τὶς ταξικὲς ἀντιθέσεις, καὶ μεταφράζεται σὲ ἀνταλλαγὲς δώρων.

Μπ. Ντ.: Δὲν κρῦβουν κατ' ἀνάγκη τὶς ταξικὲς ἀντιθέσεις.



Υπάρχουν άνθρωποι με πλήρη συνείδηση, όμως όλα αυτά τους εμποδίζουν να θέσουν καθαρά τις ανταγωνιστικές σχέσεις ανάμεσα στην άστική τάξη και το προλεταριάτο. Έμποδίζουν την εργατική τάξη να δει τόν έαυτό της σάν τάξη.

Δέν υπάρχει όλο και μεγαλύτερη αντίθεση ανάμεσα στήν οικονομική ανάπτυξη τής Ίαπωνίας και τής προογνικέσ μορφές πού τήν υπηρετούν άκόμη; Ό Ιαπωνικός ιμπεριαλισμός μπορεί νά φτάσει ώς τό σημείο νά άμφισβητήσει τς παραδόσεις του, άν κάποια στιγμή έμπόδιζαν τήν επέκτασή του;

Μπ. Ντ.: Αútές οι παραδόσεις έξακολουθούν νά δεσπόζουν. Είναι άλήθεια ότι σήμερα έμφανίζονται μερικέσ αντίθέσεις. Μιά όλόκληρη μερίδα τής άστικής τάξης έπιχειρεί νά παίξει άλλο παιχνίδι.

Κάτι σάν «άμερικανοποίηση» τών ήθών;

Γ.Λ.Μ.: Ναι, αλλά έχει ένσωματωθεί στό σύστημα πού κυριαρχεί άκόμη. Η άμερικανοποίηση τών ήθών συνυπάρχει πολύ καλά μέ τό σύστημα τού Γκίρι. Παντρεύονται πολύ καλά.

Τό σύστημα τού Γκίρι λειτουργεί και μέσα στό Κ.Κ. Όταν στό τέλος της πορείας τής

Πρωτομαγιάς, οι ήγέτες λένε: «Εύχαριστούμε, πού ήρθατε, αυτό παραπέμπει στό Γκίρι. Και προσθέτουν: «Άς άγωνιστούμε όλοι γιά μία κυβέρνηση νέας δημοκρατίας». Ξαναβρίσκουμε τήν κλασική ρεβιζιονιστική τακτική και στρατηγική: είσοχή στην κυβέρνηση, ειρηνικό πέραςμα στό σοσιαλισμό κλπ.

Όντας δεδομένα τά έμπόδια και οι δυσκολίες γιά τά όποία μιλήσατε, τί τύπο έρευνητικής δουλειάς κάνατε στην Ίαπωνία, και σέ ποιά πλαίσιο; Τί συμπεράσματα βγάζετε γιά μελλοντικές ταινίες;

Μπ. Ντ.: Μπορώ νά σάς πώ μέ ποιά τρόπο δούλεψα: κάθε μέρα, έγραφα ό,τι παρατηρούσα, ό,τι άκουγα, άκόμη και άν εκείνη τή στιγμή δέν μου φαινόταν σημαντικό, ούτε σπουδαίο. Έτσι, π.χ. άνακάλυψα, άργότερα, τήν σπουδαιότητα τού Γκίρι. Ξαναδιαβάζοντας πράγματα πού είχα σημειώσει, παρατηρούσα ότι μερικά πράγματα άποκτούσαν κάποια σημασία, ενώ τή στιγμή πού συνέβαιναν δέν τό είχα αντίληψη.

Χρειάστηκε νά συζητήσουμε όσο γίνoταν περισσότερο μέ τούς άνθρωπους, νά κάνουμε συζητήσεις ούσιás μέ μερικούς χωρικούς μέ τούς όποίους είχαμε εύκολότερη έπαφή, γιάτι μάς είχαν συστήσει και γιάτι βρίσκαμε τούς θέ-

ση τους πολύ χαρακτηριστικά. Μιλήσα, επίσης, πολύ μέ τούς έμπόρους, γιάτι τά έμπορικά είναι οι τόποι πού άντικαθίστούν τά καφενεία, είναι οι τόποι όπου συναντιούνται οι άνθρωποι, σάν σταυροδρόμι.

Γ.Λ.Μ.: Υπήρξε επίσης και μία άλλη μορφή δουλειάς: ή δουλειά σχετικά μέ τό χωριό, μέ τή δομή του. Ένα Ιαπωνικό χωριό δέν είναι χτισμένο όπως ένα γαλλικό. Ό τρόπος μέ τόν όποίο είναι χτισμένο άπορρέει κατευθείαν άπό τή φεουδαρχία. Γεωγραφικά, αυτό επιτρέπει τή λειτουργία τού Γκίρι. Προσπαθήσαμε, λοιπόν, νά μάθουμε, πώς ήταν δομημένο τό χωριό, πού βρισκόταν, γιά παράδειγμα, ό παλιός γαιοκτήμονας, ό,τι είχε μείνει άπ' αυτόν, ποιοί ήταν οι μικροϊδιοκτήτες, τά προλεταριακά στοιχεία, οι φτωχοί και οι μεσαίοι χωριάτες. Σάν πρώτη δουλειά κάναμε άνάλυση τών κοινωνικών τάξεων στό χωριό. Υπήρχαν χωρικοί πού θά τούς έλεγες προλετάριους, έργατες άργότες, (ό άντρας ήταν χειρόνακτας και ή γυναίκα δούλευε στό χωράφι, άν κι αύτή, συχνά, κατέληγε νά πάει νά δουλέψει χειρονακτικά στό εργοστάσιο).

Μπ. Ντ.: Ζητούσαμε επίσης νά μάθουμε, τήν προέλευση τών ανθρώπων. Άντιληφθήκαμε, γιά παράδειγμα, ότι έκείνοι πού έφταναν στην κατάρτιση τού προλετάριου πιά γρήγορα ήταν άγροκτηματίες πού ή γή τους δέν τούς άνηκε πριν άπό τό 1945, τήν απέκτησαν κατόπιν, και, τελικά, δέν ήταν πολύ δεμένοι μαζί της. Προτιμούσαν νά εργασθούν σάν έργατες, γιάτι τό εύρισκαν καλύτερο άπό τό νά παραμένουν άργότες. Έκείνοι πού ήταν ιδιοκτήτες γής άπό πολύ παλιά, είχαν τελειώσει ήλλην σοτροφία και, άν καταντούσαν προλετάριοι, αυτό γίνoταν παρά τή θέλησή τους.

Υπήρχε λοιπόν, μία όλόκληρη δουλειά έρευνας, και ή γνώση πού διαθέταμε μάς βοήθησε. Τό γεγονός, λ.χ., ότι είχα μελετήσει τήν κοινωνιολογία τής Ίαπωνίας μου χρησίμευσε πάρα πολύ, καθώς επίσης και ή άνάλυση τών τάξεων, και τού άγροτικού ζητήματος άπό τόν Λένιν και τόν Μάο Τσέ-Τούνγκ.

(Μετάφραση: Τζίνα Κονίδου)

Έπίσκεψη στον Σέρτζιο Λεόνε

Οι τοίχοι της εισόδου είναι σκεπασμένοι με φωτογραφίες από το *Κάποτε στη Δύση* και το *Κάτω τὰ κεφάλια*. Η δροσερή ατμόσφαιρα κοντράρει ευχάριστα στη ζέση του ρωμαϊκού καλοκαιριού που επικρατεί έξω. Και η ηρεμία του Σέρτζιο Λεόνε, αφεντικού της «Rafra cinematografica» έρχεται σε αντίθεση με την ταραχή και την επίδειξη, που επικρατούν στους Ιταλικούς κινηματογραφικούς κύκλους. «Ήσυχος και εγκάρδιος, υποδέχεται τους επισκέπτες χωρίς να νοιάζεται να δημιουργήσει έντυπώσεις γύρω από το πρόσωπό του. Άκούει με την ίδια προσοχή τόσο τις έκμυστηρεύσεις όσο και τις ερωτήσεις, και αν ένα χαρτονάκι βαλμένο πάνω στο τραπέζι του θυμίζει: «είναι δύσκολο να είστε ταπεινός αν είστε τόσο μεγάλος όσο εγώ», είναι, φαίνεται, όχι από προκλητική διάθεση, αλλά μάλλον για να προκαλέσει τη συνηχή γύρω από ένα «γκάγκ» ή ίσως για να παγώσει, όταν πρέπει, τους υπερβολικούς πλοιορκητές του.

Άλλά ακόμη και αν ο Λεόνε χρησιμοποιεί άσταμάτητα το τηλέφωνο και το υπεραστικό τηλέφωνο, ή «Rafra» λειτουργεί στο ρελαντί. Αυτό που κινητοποιεί ή ενέργεια του Λεόνε, είναι το έπικείμενο της αρχής μιάς δουλειάς σοβαρής πάνω στο μεγάλο του σχέδιο *Ήταν μιά φορά* ή *Αμερικνή*, φιλμ του οποίου αυτή τη φορά δε θα είναι ο παραγωγός, αλλά μόνον ο σκηνοθέτης. Τόσο το καλύτερο, λέει, έτσι θα απέλευθερωθώ από οικονομικά προβλήματα. Είναι η «PEA» που αυτή τη φορά παράγει Σ. Λεόνε. Ο παραγωγός Γκριμάλντι μόλις αγόρασε επίτελους τα κινηματογραφικά δικαιώματα του *Mano armata*, αστυνομικό μυθιστόρημα του Χάρρυ Γκρέυ που ο Λεόνε θέλει να μεταφέρει στην οθόνη. Το θέλει τόσο, ώστε περίμενε περισσότερο από 5 χρόνια για να αποκτήσει αυτά τα δικαιώματα, παρ' όλο που, όπως όμολογεί πολύ πρόθυμα, το έπιμαχο μυθιστόρημα δεν παρουσιάζει τίποτε το εξαιρετικό από φιλολογική άποψη. Θα χρησιμεύσει σίγου-



Ο Σέρτζιο Λεόνε στο γύρισμα της ταινίας *Κάτω τὰ κεφάλια*

ρα σάν σκελετός του φιλμ και πολλές σκηνές θα αποτελούν μιά αρκετά πιστή μεταφορά του. Άλλά αυτό που τράβηξε την προσοχή του Σ. Λεόνε είναι η αυτοβιογραφική άποψη αυτού του κειμένου, γραμμένη από έναν πρώην γκάγκοτερ, ή αντανάκλαση σε αυτό του αμερικάνικου κόσμου των χρόνων του 30' είναι μερικά λόγια μιά αφητηρία συλλογής στοιχείων. Μένει τώρα να γίνει το όριστικό σενάριο.

Ο Λεόνε θα εύχεται να εμπιστευτεί αυτή τη δουλειά στο διάσημο Μπάντ Σουάμπρεγκ (τόν αμερικάνο συγγραφέα που ήταν σεναριοστάς σε ταινίες όπως *Η μικρή όρφανη* *Anny (Little orphan Annie)*, *Το λιμάνι της Άγωνίας* (*On the water front*), *Μιά μορφή μέσα στο πλήθος* (*A face in*

the crowd) αλλά έκείνος δε θα είναι έλευθερος πριν από τόν Δεκέμβρη. Επίσης μιά άλλη λύση που αντιμετωπίζουν οι Λεόνε και Γκριμάλντι είναι η συνεργασία του Νόρμαν Μαίηλερ με τόν Κέιτζ, έναν δημοσιογράφο του οποίου οι «Νιού Υόρκ Τάιμς» μόλις δημοσίευσαν μιά έρευνα πάνω στη Μαφία. Το γύρισμα πρέπει να αρχίσει τόν προσεχή Μάιο ή Ιούλιο, 22 τουλάχιστον βδομάδες στο νότο τών ΗΠΑ, στόν Καναδά και στη Ν. Υόρκη. Οι κύριοι ήθοποιοί θα είναι ίσως οι Ρ. Ντρέφους, και Τζ. Ντεπραντιέ. Και ό προϋπολογισμός, αδύνατον βέβαια να καθοριστεί ακριβώς εφ' όσον το σενάριο δεν έχει γραφτεί, θα πρέπει κατά προσέγγιση να κυμαίνεται γύρω στα 10 εκατ. δολάρια.

'Αλλά ό Σ. Λεόνε δέν εύχαριστιέται νά δίνει αυτές τις επεξηγηματικές πληροφορίες για τό προσεχές του φιλμ. Σχολιάζει έλεύθερα τό *Κάποτε στη Δύση* και τό *Κάτω τά κεφάλια*. Αυτό τό τελευταίο, λέει, ξαναμονταρίστηκε κατά τρόπο σκανδαλώδη από την United Artists για την αμερικάνικη και έγγλέζικη έκμετάλλευσή του. Ξαναβαπτίσθηκε για την περίπτωση *Γιά μία χούφτα δυναμίτη* και ό,τι μπορούσε νά έχει πολιτικό αντίκτυπο, σβήστηκε με φροντίδα. 'Ο Λεόνε αγαπά ιδιαίτερα τό *Κάτω τά κεφάλια*. Οί περιστάσεις τόν όδηγησαν νά τό γυρίσει ενώ την σκηνοθεσία του έπρεπε νά την έχει αναλάβει κάποιος άλλος, και ή κατασκευή του έφερε πολλούς περιορισμούς και άπρόβλεπτα πού δέν ανταποκρίνονται στόν περφεκционισμό του Λεόνε. 'Αλλά αυτές όί ίδιες έλλείψεις έδωσαν στη σκηνοθεσία μιá πιό ένδιαφέρουσα άποψη πού διακρίνεται σε μιá διέυθυνση ήθοποιών ιδιαίτερα φροντισμένη — και τό φιλμ έχει κάτι τό πιό παθητικό από τό *Κάποτε στη Δύση*, άκόμη και άν αυτό είναι «ρητορικά» περισσότερο σύνθετο και προσωπικό.

..

'Ο Λεόνε αναφέρει επίσης τά φιλμς του πατέρα του Ρομπέρτο Ρομπέρτι (τους μασίστες του, τόν πρώτο *Φρά Ντιάβολο...*) και μιλάει για την ιστορία του κινηματογράφου με μιá έντυπωσιακή έμβάθυνση στα πράγματα. Νά φανταστεί κανείς ότι γνώριζε και τόν τελευταίο κομπάρσο τών αμερικάνικων φιλμς για τό όποια φλαρήςαμε. Γνώση πού άποδεικνύει σε ποίο βαθμό ή διάσταση του «σχόλιου» του αμερικάνικου Ούέστερν πού μόπρεσαν νά ανακαλύψουν στα έργα του δέν είναι τυχαία. Και ίσως στόν ίδιο βαθμό τό *'Ηταν μιá φορά στην 'Αμερική* θά είναι μιá μεγάλη κριτική άναβίωση τών κλασσικών φιλμνουάρ.

Πιέρ Μπωντρέ
Ρώμη, Αύγουστος '75

Φράνκ Μπορζέιγκι: ένas μεγάλος ρομαντικός (I)

'Ο ίταλικής καταγωγής 'Αμερικανός σκηνοθέτης Φράνκ Μπορζέιγκι (1893-1962), παρ' όλο πού σάν δημιουργός μπορεί νά συγκριθεί μ' ένα Τζών Φόρντ, ένα Κίνγκ Βίντορ, άκόμη και με έναν Γκριφίθ, παραμένει δυστυχώς ένas από τούς μεγάλους παραγνωρισμένους του αμερικανικού κινηματογράφου. Πολύ λίγοι ιστορικοί του κινηματογράφου μίλησαν με λεπτομέρεια για τό έργο του, τις πιό πολλές φορές γιατί όί ταινίες του είτε είχαν πάσει νά προβάλλονται είτε θεωρούνταν χαμένες (παράδειγμα όί *Lazybones*, *The River*, *Seventh Heaven*). 'Ανάμεσα στις εξαίρέσεις πρέπει ν' αναφέρουμε τόν "Αδων Κύρου πού, στό βιβλίο του *Έρωτας-έρωτισμός στόν κινηματογράφο*, αφιέρωνει ειδικό κεφάλαιο στόν Μπορζέιγκι, χαρακτηρίζοντάς τον σάν «τόν πιό μεγάλο ποιητή του κινηματογραφικού ζευγαριού», καθώς και τόν Γάλλο ιστορικό Ζώρζ Σαντούλ πού, στη δική του ιστορία, (2) χαρακτηρίζει τόν Μπορζέιγκι σάν τόν «ποιητή τής τρυφερότητας και τής οικειότητας». Πιό πρόσφατα, ό 'Αμερικανός κριτικός "Αντριου Σάρρις, στό βιβλίο του, *'Ο αμερικανικός κινηματογράφος*, ταξινομεί τόν Μπορζέιγκι στό κεφάλαιο του *'Η μακρινή πλευρά του παραδείσου* (3), χαρακτηρίζοντάς τον σάν «σπανιότητα ανάμεσα στις σπανιότητες, άνυποχώρητο ρομαντικό». 'Ενώ όί Ζάν-Πιέρ Κουρσοντόν και Μπερτρών Ταβερνιέ, στό βιβλίο τους, *Τριάντα χρόνια αμερικανικού κινηματογράφου*, αφιέρωνουν μόνο δυό στήλες στό έργο του σκηνοθέτη (άντίθετα, για παράδειγμα, με τόν Τζών Κιούκορ, στόν όποιο αφιέρωνουν τό διπλάσιο χώρο), τουλάχιστο όμως παραδέχονται πώς τό έργο του τούς είναι, στό μεγαλύτερό του μέρος, άγνωστο κι επιφυλάσσονται νά μιλήσουν γι' αυτό στό μέλλον όταν τούς δοθεί ή εύκαιρία νά δοούν όλες τις ταινίες του.

Χάρη όμως στό μεγάλο άφιέρωμα τής αγγλικής Ταινιοθήκης (4), μάς δόθηκε ή εύκαιρία νά πιστοποιήσουμε τό

μεγάλο ταλέντο του Μπορζέιγκι και νά ανακαλύψουμε μερικές μέχρι σήμερα άγνωστες αλλά πάντα θαυμάσιες ταινίες του.

'Αφού άσχολήθηκε με διάφορες δουλειές (από άνθρακωρύχος μέχρι ήθοποιός σε περιοδεύοντες θιάσους), ό Φράνκ Μπορζέιγκι φτάνει, σε ήλικία 20 χρονών (τό 1913) στό Χόλλυγουντ κι άρχίζει νά εργάζεται σάν ήθοποιός στό στούντιο του Τόμας Ίνς, παραγωγού και, όρισμένες φορές, σκηνοθέτη τών γουέστερν του Γουίλλιαμ Σ. Χάρτ.

Τό 1916 ό Μπορζέιγκι άρχίζει νά σκηνοθετεί (και νά πρωταγωνιστεί στις περισσότερες, ιδιαίτερα τά πρώτα χρόνια) ταινίες για την έταιρία «Μιούτσιουαλ» κι άργότερα για την «Τράιανγλ».

'Από τις πρώτες του ταινίες πού έχουν διασωθεί, αναφέρουμε τόν *Τεμπέλη* (*Lazybones*, 1925), τοποθετημένη στην αμερικανική έπαρχία και με κεντρικό πρόσωπο έναν «άντι-ήρωα» πού άρνείται νά εκμεταλλευτεί τις διάφορες εύκαιρίες πού του προσφέρονται για νά πετύχει στη ζωή. 'Ο σκηνοθέτης καταγράφει με παρατηρητικότητα και ζωντάνια τη ζωή στη μικρή έπαρχιακή πόλη, με τόν άργό ρυθμό της μάς φέρνει στό νου τό έργο του Τσέχωφ και του Τουργκένιεφ) κι ό Μπάκ Τζόουνς, στό ρόλο του *Λείζιμπος* φτιαχτεί ένα θαυμάσιο πορτραίτο. 'Ο κύκλος (*The Circle*, 1925) είναι διασκευή ένός έργου του Σώμεροστ Μώμ με θέμα τη συζυγική άπιστία ανάμεσα στην αγγλική άριστοκρατία κι ό Μπορζέιγκι δείχνει πώς μπορεί νά ξεπεράσει τη θεατρική μορφή του σεναρίου του για νά καταγράψει, άρκετα κινηματογραφικά, κωμικές καταστάσεις και νά αναλύσει τούς χαρακτηριστες του. Παρόμοια κινηματογραφική προσέγγιση δείχνει και στην άλλη κωμωδία του, *'Ο πρώτος χρόνος* (*The First Year*, 1926), γύρω από ένα δείπνο πού οργανώνει ένα ζευγάρι και στό όποιο προσκαλείται και ό πρώην έραστής της συζύγου.

'Ο Μπορζέιγκι όμως θά εξέλιχθει, πάνω άπ' όλα, σε ποιητή του ζευγαριού και τής νίκης του έρωτα πάνω άπ' όλα τά έμπόδια και τις δυσκολίες.

Το θέμα αυτό πρωτοπαρουσιάζεται στο άριστουργηματικό έργο "Εβδομος ούρανος (Seventh heaven, 1927), ταινία με την όποια κερδίζει και το Όσκαρ σκηνοθεσίας (5). Το λυρικό αυτό έρωτικό ποίημα μάς περιγράφει τόν «τρελλό έρωτα» ενός φτωχού εργάτη, του Τσίκο (Τσάρλς Φάρρελ) για την όμορφη Ντιάνα (Τζάνετ Γκέυνορ), έρωτα πού διακόπτεται έξ αιτίας του πρώτου παγκόσμιου πολέμου. Άλλά κι από μακριά, οι αγαπημένοι κατορθώνουν νά «συναντηώνται» σέ μιά μεγαλόπνοη και διαποτισμένη με καθαρή ποίηση «σεκάνς»: κάθε μέρα στις 11 σταματούν ό,τι κάνουν για νά σκεφτεί και νά μιλήσει ό ένας στον άλλο, αύτη στό έργοστάσιο όπου εργάζεται κι εκείνος στά χαρακώματα. Κι άν, για μιά στιγμή, ό πόλεμος φαίνεται νά καταστρέφει τόν έρωτα του ζευγαριού, ή δύναμη του έρωτά τους είναι τέτοια πού στό τέλος θά υπερνικήσει όλες τις δυσκολίες και θά ξαναφέρει τόν ένα κοντά στον άλλο. (6)

"Έναν άλλο μεγάλο έρωτα, χρησιμοποιώντας παρόμοια μελοδραματικά στοιχεία (στοιχεία όμως πού χρησιμοποιούνται στην πιό άφοβια και ειλικρινή μορφή τους) και με τό ίδιο ζευγάρι ήθοποιών, περιγράφει ό σκηνοθέτης στην επόμενη ταινία του, "Άγγελος του δρόμου (Street Angel, 1928). "Όπως και ό *εβδομος ούρανος*, ή ταινία εκτυλίσσεται σέ μιά μη ρεαλιστική άτμόσφαιρα, όπου κύριο ρόλο παίζουν ή ποίηση, ή απλότητα κι ένα σχεδόν άέρινο στυλ. Μιά άλλη άριστουργηματική ταινία της βουβής περιόδου του σκηνοθέτη είναι *Τό ποτάμι (The River, 1929)*, μόνη ταινία πού αναφέρουν οι περισσότεροί ιστορικοί του κινηματογράφου (7), από την όποία δυστυχώς σήμερα έχουν παραμείνει μόνο 50 περίπου λεπτά. Άνάμεσα τους κι ή θαυμάσια σκηνή, πού αναφέρει κι ό Άδωνις Κύρου στό βιβλίο του, όπου ή γυναίκα ξεπλύνει πάνω στό γυμνό κορμί του παραληρούντα νέου για νά τόν ζεστάνει, σκηνή διαποτισμένη μ' ένα πραγματικά άσυγκριτο έρωτισμό. Η συγκινητική αύτη ιστορία ενός νέου πού έρωτεύεται μιά μυστηριώ-



Η Τζάνετ Γκέυνορ σέ μιά σκηνή του "Εβδομου ουρανού

δη γυναίκα πού ζη σέ μιά καλύτερα στό βουνό δένεται από τόν Μπορζέιγκι με τά στοιχεία της φύσης (τό χιόνι, τή θύελλα, τό ποτάμι) με τρόπο έξαιρετικό, δείχνοντας πώς ό σκηνοθέτης είχε φτάσει, με την ταινία του αύτη, στό απόγειο της τέχνης του.

Πρώτο άριστούργημα της ήχητικής περιόδου του Μπορζέιγκι αποδείχεται *Ό άποχαιρεισμός στό άπλα (A farewell to Arms, 1932* έλλ. τίτλο: «Άποχαιρεισμός στό σημαία), βασισμένο στό μυθιστόρημα του Χέμινγουεϊ με θέμα τόν έρωτα ενός ζευγαριού (θαυμάσια δοσμένο από τόν Γκάρντ Κούπερ και την Χέλεν Χάις) πού βρίσκεται άντιμέτωπο με τό μακελιό και την καταστροφή του πολέμου. Η άτμόσφαιρα πού δημιουργεί ό σκηνοθέτης είναι πραγματικά συγκλονιστική κι οι σχέσεις του ζευγαριού του περιγράφονται με μιά τρυφερότητα κι έναν άνθρωπισμό, πού αγγίζουν τά όρια της ποίησης. Η ταινία περιέχει και μιά έντυπωσιακή χρήση της «ύποκειμενικής μηχανής», αωστά δε-

μένη με την υπόλοιπη ταινία, πού φέρνει στό νοΰ μιά παρόμοια χρήση στό «Δρα Τζέκυλ» του Μαρούλιαν, γυρισμένο την ίδια χρονιά.

Ό έρωτας του ζευγαριού, άντιμέτωπος με μεγάλες πολιτικές και κοινωνικές κρίσεις, παρουσιάζεται και σ' άλλες θαυμάσιες ταινίες πού ό Μπορζέιγκι γυρίζει στή δεκαετία του '30: τό ζευγάρι άντιμέτωπο με την οικονομική κρίση στην Άμερική του «ντιπρέσιον», στην ταινία «Διαβατικά πουλιά» (A Man's Castle, 1933), μιά από τις τέλειες ταινίες του σκηνοθέτη και μιά από τις πιό συγκλονιστικές πού γυρίστηκαν με θέμα τό «ντιπρέσιον»: τό ζευγάρι άντιμέτωπο με την οικονομική κρίση της Γερμανίας, στην προ-χιτλερική περίοδο, στή συγκινητική «Ένώ ή ζωή διαβαίνει» (Little man what now? 1934): τό ζευγάρι άντιμέτωπο με τό ναζισμό και την καταπίεση τών ολοκληρωτικών καθεστώτων στις ταινίες, «Τρεις σύντροφοι» (Three comrades, 1938) και «Θανάσιμη θύελλα» (The Mortal storm, 1940).



Μαννεκέν (Τζόαν Κράουφορντ) του Μπορζέικι.

Από τις υπόλοιπες ταινίες του σκηνοθέτη αναφέρουμε την αλληγορική «Μεγαλύτερη δόξα» (*No Greater Glory*, 1934), όπου χρησιμοποιώντας τα πολεμικά «παιχνίδια» δύο ομάδων παιδιών, κάνει μία καυστική επίθεση έναντι των του λέμου, την κωμικο-τραγική «Έπάνω στα βελούδα» (*Living on Velvet*, 1935) που περιγράφει τον έρωτα ενός απογοητευμένου από τη ζωή νέου με μία γυναίκα (εξαιρετική ερμηνεία από την Καίη Φράνσις) που του ξαναδίνει ελπίδες για το μέλλον, την ανεπανόληπτη «Η ιστορία γράφεται τη νύχτα» (*History is made at night*, 1937), με θέμα τον έρωτα ανάμεσα σε μία παντρεμένη (Τζήν Άρθουρ) κι ένα Γάλλο (Σάρλ Μπουαγέ), που ο ζηλιάρης σύζυγος προσπαθεί να καταστρέψει με οποιοδήποτε τρόπο, φτάνοντας στο σημείο να προκαλέσει το ναυάγιο του πλοίου με το οποίο ταξιδεύουν οι δύο έραστές, το καταπληκτικό «Μαννεκέν» (*Mannequin*, 1938), που περιγράφει με ρεαλιστικά χρώματα τη ζωή μίας εργαζόμενης κοπέλλας

(Τζόαν Κράουφορντ) στη νέα Υόρκη, ανάμιχτα με την ποιητική ατμόσφαιρα που ο σκηνοθέτης περιβάλλει πάντα τις ερωτικές σκηνές του, καθώς και το «Φεγγοβόλημα» (*The shining hour*, 1938), με θέμα τον παθιασμένο έρωτα μιάς χορεύτριας για το γαμπρό της (με θαυμάσιες ερμηνείες από την Τζόαν Κράουφορντ και τη Μάργκαρετ Σάλλαβαν).

Στις αρχές της δεκαετίας του '40, μιά δόση άπαισιδοξίας αρχίζει να παρουσιάζεται στις ταινίες του Μπορζέικι, παρ' όλο που ο έρωτας παραμένει πάντα το κεντρικό θέμα των ταινιών του, η επικράτηση του φασισμού στην Ευρώπη και η επιβολή μιάς στενοκέφαλης ήθικης, είναι στοιχεία που αρχίζουν να επιδρούν στους έραστές του. Ήδη στη «Θανάσιμη θύελλα», η γυναίκα έπεφτε θύμα της φασιστικής τυραννίας, ενώ στο «Αυτό που ξέχασαν το θεό» (*Strange cargo*, 1940), παρ' όλες τις θαυμάσιες ερωτικές σκηνές της ανάμεσα στο ζευγάρι Κλάρκ Γκέμπλ-Τζόαν Κράουφορντ, η θρησκεία και η ήθικη τελικά

έπικρατούν. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα, όμως, παραμένει το *Moonrise* (1948), η ιστορία ενός έρωτα που τελειώνει τραγικά. Η ποίηση διαποτίζει τη συγκινητική αυτή ερωτική ιστορία, όπως για παράδειγμα στη σκηνή του ζευγαριού που χορεύει σε μιά παλιά φυτεία, εκείνο όμως που κυριαρχεί είναι η άπαισιδοξία κι η ταινία παραμένει, όπως σωστά παρατηρεί ο Κύρου, «το πρόσωπο ενός υπερήφανου ανθρώπου που τον πρόδωσε τόσο η ζωή όσο κι ο κινηματογράφος».

Νίνος Φένεκ Μικελίδης

Σημειώσεις

(1) Υπάρχουν διάφορες προφορές του ονόματος του *Frank Borzage*, η πιο σωστή όμως φαίνεται να είναι το Μπορζέικι, κι αυτό υίοθετουν στις μονογραφίες τους οι Άνρι Άτζελ και Μικαέλ Άνρϋ (εκδόσεις L'avant-scène du cinéma) και Τζών Μπέλτον «Οί επαγγελματίες του Χόλλυγουντ (τρίτος τόμος, εκδ. Tattivey Press).

(2) Στην 'Ιστορία του ο Σαντούλ χαρακτηρίζει τον Μπορζέικι σαν σκανδιναβικής καταγωγής.

(3) Κεφάλαιο στο οποίο συμπεριλαμβάνει σκηνοθέτες όπως ο Φράνκ Κάπρα, ο Ρόμπερτ Όλντριπς, ο Τζόρτζ Κιούκορ, ο Τζόζεφ Λόζι, ο Βιντσέντε Μινέλλι, ο Λέο Μακάρεϋ, ο Νικόλας Ραιή, ο Έριχ φόν Στροχάιμ, ο Ραούλ Γουάιτς, κ.ά. (*The american cinema*, εκδ. Dutton paperback, 1968)

(4) Αφιέρωμα που περιλάμβανε 25 ταινίες του σκηνοθέτη και με παρουσίαστηκε τον Μάιο-Ιούνιο στο Νάσιοναλ Φιλμ Θήατερ του Λονδίνου.

(5) Ταινία που κέρδισε έπισης άλλα δυο Όσκαρ: γυναίκες ερμηνείας (στην Τζανιτ Γκένουορ) και σεναρίου.

(6) Η ταινία θα ξαναγυριστεί το 1937, μ' αρκετή ειλικρίνεια και πρωτοτυπία, από τον Χένρυ Κίνγκ και με πρωταγωνιστές τους Τζέημς Στιούαρτ-Σιμόν Σμόβ.

(7) Ίδιαίτερα οι Γάλλοι, ανάμεσα τους και οι Σαντούλ, Μιτρά, Φόνρτν — ο γαλλικός τίτλος της ταινίας είναι 'Η γυναίκα και το κοράκι.

Το γαλλικό περιοδικό «L' Avant-Scène du Cinema» δημοσιεύει κάθε μήνα το σενάριο μιᾶς μεγάλου μήκους ταινίας και αποτελεί τη μεγαλύτερη διεθνή συλλογή ολοκληρωμένων σεναρίων με πλούσιο φωτογραφικό υλικό τῆς κάθε ταινίας, καθώς και αποσπάσματα ἀπὸ τὴ διεθνή κριτική τῆς.

LE VOYAGE DES COMÉDIENS

Theo ANGELOPOULOS



Μερικοί ἀπὸ τοὺς τελευταίους τίτλους:

Ἐνατολικά τῆς Ἐδέμ (Καζάν) No 163

Ἡ νύχτα τῶν Βουκολάκων (Πολάνσκι) No 154

Τὸ γραφεῖο τοῦ Δρ. Καλιγκάρι (Βίνε) No 160/161

Ἡ σκύλα (Ρενουά) No 162

Σημασία ἔχει ν' ἀγαπᾶς (Ζουλάφσκι) No 158

Σταβίσκου (Ρεναι) No 156

Ἡ γοητεία τῆς ἁμαρτίας (Βισκόντι) No 159

Ὁ Θίασος (Ἀγγελόπουλου) No 164



N° 164 F 7,50

Ἡ συνδρομὴ γιὰ ἔντεκα τεύχη εἶναι: 86 Ft. Ἡ διεύθυνση εἶναι:

L Avant-Scène du Cinema
27, rue Saint-Andre-des-Arts
75006 PARIS

Διμηνιαία έκδοση 'Εταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος. 'Αρ. τεύχους 7, 'Ιούλιος - 'Οκτώβριος. Τιμή τεύχους 50. Συνδρομή για έξι τεύχη: έσωτερικού 500 δρχ. 250, έξωτερικού 500 δολ. 12.

«Cinéma Contemporain '75»

Édité par la «Société de Cinéma Contemporain». No 7, Juillet-Novembre '75. Prix 50 drs.

Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '75». Έκδόσεις ΟΛΚΟΣ. Ύπατις 5, Τ.Τ. 118, τηλ. 32.38.157 - 32.46.320 Σύνταξη: Μ. Δημόπουλος, Μπ. Κολώνιας, Τζ. Κονίδου, Μ. Κούκιος, Φο. Λιάππα, Ν. Λυγούρης, Τ. Λυκουρέσης, Μ. Νικολακοπούλου. Σε αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν οι François Alberg, Pierre Baudry, José Ignacio Fernandez Bourgón, Δημοσθένης Άγραφιτώνης, Χρήστος Βακαλόπουλος, Δημήτρης Καπετανάκης, Άλκης Λελοΐδης, Χριστίνα Μανοπούλου, Νίνος Φένεκ Μικελίδης. Ύπευθυνος τυπογραφείου: Ά. Καρχαγιάννης, Στοιχειοθεσία: ΦΩΤΡΟΝ Α.Ε. Έκτύπωση: Δ. Τουμαζάτος. Κεντρική Διάθεση: Άθήνα, ΟΛΚΟΣ, Ύπατις 5, τηλ. 32.38.157 & 32.46.320. Θεσσαλονίκη, Τ. Καρόπουλος, Έρμου 44, τηλ. 22.94.93.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Ειδήσεις και σχόλια

Κινηματογραφικές εκδηλώσεις

16ο Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου.

'Αλαιν Ρεναι

Γράμμα από την Ίσπανία

Παρουσίαση

Κριτική ταινιών

Σ.Μ. 'Αιζενστάιν

'Εξώφυλλο

Γιρενόμεπλ '75, 4ο Διεθνές Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους και Ντοκιμαντέρ, της Χριστίνας Μανοπούλου. 14
Συνέντευξη του Φεντερίκο Έλτον στον Σ.Κ. '75

9^ο Διεθνές κινηματογραφικό φεστιβάλ της Μόσχας, του Φρανσουά Άλμερτά. 14
Τάσεις του σοβιετικού κινηματογράφου.

Τά βραβεία 26

Σκέψεις με άφορμή το Φεστιβάλ

'Από την κινηματογράφιση των αγώνων στον αγωνιστικό κινηματογράφο.

'Η αυτάρκεια του σημείου.

Μιά παραστατική σκηνη.

'Η δυναμική της άκνησίας.

«Περιθωριακή» γοητεία.

'Εθνολογικός ή εθνογραφικός κινηματογράφος;

Οί μικρού μήκους ταινίες.

Μιά συζήτηση για τον Έλληνικό κινηματογράφο.

'Αναζητώντας μιιά μέση λύση, του Μιχάλη Δημόπουλου. 14

Εισαγωγικό σημείωμα στον Ισπανικό κινηματογράφο, του Χοσέ Ίγκνάθιο Φερνάντεθ Μπουρζόν. 72

Ζωρζ Φρανζύ. Γιατί ό Φρανζύ, της Φρέντας Λιάπα. 88

Τό στοιχειωμένο κενό, του Ζ. Φρανζύ

Ζυντέξ: άπόσπασμα από το ντεκουπάξ.

'Ο Ζάν Κοκτώ για το Αίμα των ζώων.

'Ο Ζάν-Λύκ Γκοντάρ για το Κακακέφαλα στον τοίχο.

'Υπεράσπιση και στολισμός της άρετής, της σοφίας και της φώτισης, του Νίκου Λυγούρη.

24 'Ιούλη 1974, Ύποπτος προδοσίας, 'Ο Νονός, μέρος ΙΙ, (') 114
παράδεισος της Κασίμα.

'Η μή-αδιάφορη φύση. 122

'Αγónας, της ομάδας των 6.

Γκρενόμπλ '75

4ο διεθνές φεστιβάλ
ταινιών μικρού μήκους
και ντοκιμαντέρ

της Χριστίνας Μανοπούλου



'Αιτή, ό δρόμος της έλευθερίας

Οι τρεις προηγούμενες συναντήσεις στο πλαίσιο του Φεστιβάλ της Γκρενόμπλ, είχαν σκοπό την προώθηση ταινιών μικρού μήκους, περιφρονημένων γενικά από τους παραγωγούς και τό κοινό. Τό τέταρτο αυτό Φεστιβάλ, χωρίς να εγκαταλείψει τόν άρχικό σκοπό του, άφιέρωσε ένα μεγάλο μέρος του σε ταινίες ντοκιμανταίρ μικρού και μεγάλου μήκους.

Παράλληλα με τις προβολές γίνονταν και διαλέξεις με θέμα «ό κινηματογράφος τού τρίτου κόσμου», πού, τελικά, μετά από συζητήσεις διευρύνθηκε σε «άντιμπεριαλιστικό κινηματογράφο». Αύτες οι συναντήσεις περιορίστηκαν σε ένα μικρό κύκλο κριτικών και σκηνοθετών και δέν κατέληξαν σε κανένα ούσιαστικό συμπέρασμα, σε καμία παραπέρα πρακτική δουλειά.

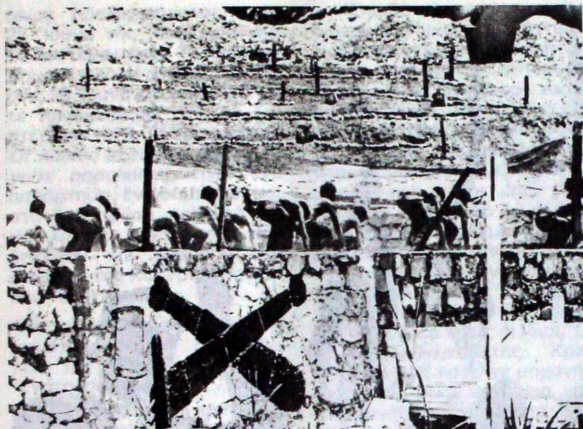
Γενικά, τό φεστιβάλ της Γκρενόμπλ παραμένει ένα κλειστό φεστιβάλ, όπου διάφορες κλίκες παραγωγών, κινηματογραφιστών και κριτικών, κινούνται και συζητούν μεταξύ τους. Οι κάτοικοι της Γκρενόμπλ, μένονυ αδιάφοροι. Τό Πολιτιστικό κέντρο (Maison de la Culture) όπου γίνονται οι προβολές, βρίσκειται μακριά από τό κέντρο απομονωμένο ανάμεσα στο πέτρον τών καινούργιων πολυκατοικιών. Μόνο ένα Σάββατο βράδυ πού έγινε μία υπαίθρια προβολή σε κεντρική πλατεία της πόλης, ή συμμετοχή ήταν πολύ σημαντική κι οι αντίδρά-

σεις τού κοινού άμεσες.

Ανάμεσα σε πολλές ταινίες φορμαλιστικών αναζητήσεων, μέτριας ποιότητας, ξεχώρισαν και τράβηξαν τό ενδιαφέρον τού μεγαλύτερου μέρους τού κοινού οι ταινίες ντοκιμανταίρ, πού έχουν επιβληθεί ως ό πιο άμεσος τρόπος πολιτικής έρευνας. Μερικές από αυτές παρουσίαζαν άγώνες λαών πού ελάχιστα γνωρίζουμε ή άγνοούμε, όπως ή ταινία 'Ο έθνικοαπελευθερωτικός άγώνας της Ναμιβίας (La lutte de libération de Namibie), φτιαγμένη για τό σοσιαδική τηλεόραση, ενδιαφέρουσα τόσο για τις πληροφορίες πού μάς δίνει, όσο και για ή φροντίδα της παρουσιάσης τους μέσα από τις εικόνες. Η ταινία άφορά τόν άγώνα τών γκερίλλος της SWAPO στη νοτιο-δυτική Άφρική, ένάντια στο κράτος της Νοτιοαφρικανικής Ένωσης. Μέσα από παλιά ντοκιμέντα και φωτογραφίες επιχειρείται και ιστορική άνασκόπηση, ξεκινώντας από τις άρχές τού αιώνα, όταν ή Ναμιβία έγινε άποικία τών Γερμανών. Τά δύο τρίτα τού πληθυσμού τότε έξοντώθηκαν. Μετά την ήττα της Γερμανίας τού 1918, ή Κοινωνία τών Έθνών, έμπιστεύθηκε στη Νοτιοαφρικανική Ένωση την εκμετάλλευση της Ναμιβίας. Από τόν Αύγουστο τού 1966, ή SWAPO, πού είχε μέχρι τότε όργανώσει ειρηνικές διαδηλώσεις χωρίς κανένα πολιτικό αποτέλεσμα, ξεκινά τόν

ένοπλο άγώνα. Στην ταινία βλέπουμε για πρώτη φορά σκηνές από τά γυμνάσια τών γκερίλλος, και τις φοβερές άγριότητες τού στρατού της Νοτιοαφρικανικής Ένωσης, πού έξοντώνει ολόκληρα χωριά, καίγοντας ζωντανούς τούς κατοίκους. Ανακαλύπτουμε την καθημερινή ζωή τών άγωνιστών, τά προβλήματα άνεφοδιασμού και διατήρησης τών τροφιμίων, την όργάνωση ιατρικής περίθαλψης από γιατρούς πού ταξιδεύουν από χωριό σε χωριό, την εκπαίδευση σε όπλα και ή θεωρητική τους κατάρτιση για μία πιο ολοκληρωμένη αντίληψη τού έθνικοαπελευθερωτικού τους πολέμου. Η ταινία τελειώνει με μία συζήτηση γύρω από την έννοια τού ίμπεριαλισμού και ή σχέση τού άγώνα της SWAPO με τούς άγώνες τών λαών άλλων χωρών τού τρίτου κόσμου.

Δύο άλλες παρουσιάζουν την πολιτική κατάσταση στο Πόρτο Ρίκο και την 'Αιτή. Η ταινία μεγάλου μήκους Πόρτο Ρίκο (Puerto Rico), παραγωγή τού Κουβανέζικου Ίνστιτούτου Κινηματογράφου, έξιστορεί τό πώς, κατά τό 1898 οι Η.Π.Α., με την πρόφαση να προστατεύσουν τό νησί από τούς Ισπανούς άποικιοκράτες, καταφέρνουν να επιβάλουν στρατιωρική κατοχή και να έμποδίσουν κάθε κίνηση για άνεξαρτία. Τό 40% τών Πορτορικάνων ζούν τώρα στις Η.Π.Α. κάτω από τις χειρότερες συν-



"Ημουν, είμαι και θά είμαι" (Έλλ. τίτλος: 'Η Χιλή μετά τό πραξικόπημα).

θήκες ασκούν τιά πιά δύσκολα και κακοπληρωμένα επαγγέλματα. Μέσα από στατιστικούς πίνακες και συνεντεύξεις, δείχνεται πώς μιά καινούργια οικονομική πολιτική άρχίζει τώρα νά μπαίνει σέ λειτουργία. Τό Πόρτο Ρίκο, δέν είναι πιά μόνο μιά πηγή εργατικών χειρών αλλά κι ένα άπομονωμένο νησί όπου μεταφέρονται όλες οι βιομηχανίες πού προκαλούν μόλυνση του περιβάλλοντος. "Έτσι βλέπουμε νά κτίζονται τό τεράστιο λιμάνι του Aguadilla, διυλιστήρια πετρελαίου, άτομικές βάσεις, ενώ παράλληλα εξαφανίζονται τά ψάρια, κύρια πηγή τροφής των κατοίκων, και νά εμφανίζονται καινούργιες άρρώστιες. Μά ντοκουμέντα και στημένες σκηνές, ξαναζούμε στην ταινία τους άγώνες του Πορτορικάνικου λαού, μέσα από τή ζωή δυό αγωνιστών, του Albiru Campos και του Oscar Collaro σύμβολα τής αντίστασης, πού τώρα βασανίζονται στις φυλακές των Η.Π.Α.

Μέ την ταινία *Αϊτή, ό δρόμος τής Έλευθερίας (Haiti, le chemin de la liberté)* επιχειρείται μιά άνάλυση, μελέτη και κριτική τής πολιτικής κατάστασης στην Αϊτή. Παρόλο πού ή ταινία είναι κουραστική, πυκνή, στην προσπάθεια νά μεταδώσει πολλές πληροφορίες, ό θεατής συγκρατεί μερικά βασικά σημεία του μηχανισμού τής καταπίεσης πού λειτουργεί σήμερα στην Αϊτή.

Από τό 1915 ως τό 1934, τό νησί βρισκόταν κάτω από άμερικάνικη στρατιωτική κατοχή, ό ίδιος ό στρατός των Η.Π.Α έδινε τήν εξουσία σέ προέδρους-μαριονέτες πού κατέπνιγαν κάθε προοδευτική κίνηση. Μετά τό θάνατο του δικτάτορα Duvalier, τόν Απρίλη του 71, ό κληρονόμος του, ό Jean-Claude Duvalier συνεχίζει τήν ίδια πολιτική, δημιουργεί τους «Λεοπάρδαεις», σώμα άντι-γκερίλλος, ειδικά εκπαιδευμένο από τους άμερικάνους, πού τώρα έλέγχουν όλη τήν οικονομία. Τό 90% του πληθυσμού είναι αναλόφθιμο, τό 50% του ένεργου πληθυσμού είναι άνεργοι, οι μέρες εργασίας δωδεκάωρες και οι μισθοί πολύ χαμηλοί. Αύτή ή ταινία είναι ή πρώτη μεγάλου μήκους πού φτιάχτηκε από Αϊτινούς και άφορά τήν Αϊτή.

Μιά άγνωστη πλευρά άγώνων πού γίνονται στις Η.Π.Α. δείχνει ή άμερικάνικη ταινία *Πολεμώντας για τή ζωή μας (Fighting for our lives)*. Παρουσιάζει μιά άπεργία εργατών σέ φυτείες άμπελιών, όργανωμένη από τους νοτιοαμερικανούς μετανάστες εργάτες, άντρες και γυναίκες, πού ζητούν αύξηση των μισθών. Η άπεργία διαρκεί 100 μέρες, ή παρουσίαση των γεγονότων και τής αγωνιστικότητας των άπεργών είναι άμεση και ζωντανή. Έχουμε τήν έντύπωση ότι ή κάμερα βρίσκεται παντού και καταγράφει κάθε λε-

πτομέρεια του άγώνα. Μά τραγούδια τής πατρίδας τους, με συνθήματα, μέσα σέ μιά άτιμόσφαιρα γιορτής και άγώνα, με άκούραστη αισιοδοξία και μαχητικότητα, οι μετανάστες άντιμετωπίζουν τις επίθεσεις τής άστυνομίας. Μέσα από αύτήν τήν ταινία βλέπουμε ότι ό άντιιμπεριαλιστικός άγώνας μπορεί νά διεξάγεται όχι μόνον από τις χώρες του τρίτου κόσμου αλλά άκόμη και στις ίδιες τις Η.Π.Α.

Μέ την ταινία *Γιά τους παλαιστίνιους, μιά Ισραηλίτισσα μαρτυρά (Pour les Palestiniens une israélienne temoigne)* γίνεται μιά άπόπειρα νά δείχτουν οι συνθήκες έκμετάλλευσης και καταπίεσης των Παλαιστίνων μέσα στο κράτος του Ισραήλ. Η σκηνοθέτης, άριστερή σινωίστρια-όπως ισχυρίζεται ή ίδια ότι είναι, άγνωστέ τις θέσεις τής Οργάνωσης για τήν Άπελευθέρωση τής Παλαιστίνης, και δέν άμφισβητεί τήν ύπαρξη του Ισραήλ στη Μέση Ανατολή. Φαντάζεται ένα Ισραήλ όπου οι Παλαιστίνιοι θά ζούν με καλύτερες συνθήκες από ό,τι σήμερα.

Η Άλγερινή ταινία *Τά δάχτυλα μέσα στα γροανάζια (Les doigts dans l'engrenage)*, ι σχολείται με τους άλγερινούς μετανάστες στη Γαλλία. "Όμως, οι μετανάστες πού βλέπουμε στην ταινία είναι, τις περισσότερες φορές, εργάτες με ψηλή θέση, πού μιλούν άπταιστα τιά γαλλικά και δείχνουν άφομοιωμένοι μέσα στη γαλλική κοινωνία.

Ένώ κρύβονται τιά ουσιαστικά προβλήματα των εργατών, κατηγορείται παράλληλα τό γαλλικό κράτος, ότι καλλιεργεί τό ρατσισμό, ότι δέ φροντίζει για τις συνθήκες εργασίας, πληρωμής και κατοικίας των μετανάστων. Μέσα από τήν ταινία, πού είναι ή θέση του Άλγερινού κράτους, παρατηρείται μιά μετατόπιση των πραγματικών αιτίων και ευθύνων για τους άλγερινούς μετανάστες, σέ δευτερεύοντα προβλήματα.

"Άλλες δυό ταινίες προσπαθούν νά άποκαταστήσουν τήν ιστορική άλήθεια, και οι δυό άφορούν τή Χιλή. Η ται-

νία "Ήμουν είμαι και θα είμαι (Ich war, ich bin, ich werde sein, έλλα τίτλος 'Η χιλή μετὰ τὸ πραξικόπημα), τῶν Γερμανῶν Heynowski καὶ Scheuman, ἰποτελεῖ μοναδική μαρτυρία γιὰ τὶς συνθήκες ζωῆς στὰ στρατόπεδα συγκεντρώσεων στὴ Χιλή. Οἱ σκηνοθέτες κατέφεραν νὰ μπουὶν στὴ χώρα μετὰ πλαστὰ χαρτιά καὶ νὰ ἀποσπάσουν μιὰ ἀδεια τοὺς ἐπέτρεπε νὰ ἐπισκεφθοῦν καὶ νὰ ἔρθουν σὲ ἐπαφὴ μετὰ κρατούμενους, στὸ στρατόπεδο τοῦ Chacabuco μέσα στὴν ἔρημο, καὶ στὸ κάτεργο τῆς Pisagua.

Οἱ κρατούμενοι δὲν γνώριζαν ποιοὶ ἦταν οἱ κινηματογραφιστές, οἱ συνεντεύξεις γίνονταν μετὰ τὴν ἐπιτήρηση στρατιωτικῶν. Μέσα ὁμως ἀπὸ τὰ βλέμματα καὶ τὰ λόγια τοὺς, διαφαίνονται ἡ σιγουριά καὶ ἡ ἐλπίδα τοὺς γιὰ ἓναν ἀγῶνα ποὺ συνεχίζεται μέσα στὴ Χιλή. 'Η ταινία δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσουμε τὰ ὄνόματα καὶ τὰ πρόσωπα, μερικῶν «αἰχμαλώτων πολέμου», ὅπως διαβάζουμε στὴν πόρτα τοῦ στρατοπέδου, τῆς χούντας τοῦ Πινοσέ.

Στὸ χῶρο ποὺ τώρα βρίσκεται τὸ στρατόπεδο, ὑπῆρξαν κάποτε κατοικίες μεταλλωρῶν ποὺ ἔξωκώθηκαν ἐνάντια στοὺς καταπιεστές. Οἱ κρατούμενοι ἔχουν βρεῖ ἓνα φτυαρί ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη καὶ τὸ κρατοῦν σὰ σύμβολο ἀντίστασης. "Ἐτοῖ ἀποκατὰ βαθὺ νόημα ὁ τίτλος τῆς ταινίας «'Ήμουν, είμαι καὶ θὰ είμαι».

'Η ἄλλη ταινία ποὺ ἀφορᾷ τὴ Χιλὴ 'Η μάχη τῆς Χιλῆς, ὁ ἀγῶνας ἑνὸς λαοῦ χωρὶς ὄπλα (La Bataille de Chili, la lutte d'un peuple sans armes), εἶναι μιὰ παραδειγματικὴ δουλειὰ στρατευμένου κινηματογράφου. Τὸ δέσιμο τοῦ περιεχομένου μετὰ τὴ δουλειὰ τῆς κάμερας καὶ τοῦ μοντάζ εἶναι συγκροτημένο καὶ δυνατὸ, ὥστε νὰ παρακολουθεῖ ὁ θεατῆς, ἓνα κομμάτι τῆς ἱστορίας τοῦ Χιλιάνικου λαοῦ, μετὰ κομμένη τὴν ἀνάσα. 'Η ταινία αὐτὴ πῆρε τὴν πρώτη διάκριση στὸ φετινὸ φεστιβάλ τῆς Γκρενόμπλ. Γι' αὐτὴν τὴν ταινία συζητήσαμε μετὰ τὸν Federico Elton, μέλος τῆς ὁμάδας ποὺ συνεργάστηκε γιὰ τὴν πραγματοποίησή της.



'Η μάχη τῆς Χιλῆς, ὁ ἀγῶνας ἑνὸς λαοῦ χωρὶς ὄπλα.

Συνέντευξη τοῦ Φεντερίκο "Ἐλτον στον Σ.Κ. '75

'Η μάχη τῆς Χιλῆς, ὁ ἀγῶνας ἑνὸς λαοῦ χωρὶς ὄπλα, εἶναι μιὰ ταινία, ποὺ ἡ ὁμάδα μας, μιὰ ὁμάδα 5 ἀνθρώπων, ἔφτιαξε στὴ διάρκεια τῆς Κυβέρνησης Λαϊκῆς 'Ἐνότητας τοῦ 'Αλιέντε, ποὺ Χιλὴ.

"Ἐχουμε φτιαξοῖ συνολικὰ τρεῖς ταινίες. 'Η πρώτη 'Ο πρῶτος χρόνος (La premiere année) εἶναι ταινία ποὺ παίχτηκε πολὺ στὴ Χιλὴ καὶ ἀφορᾷ τὸν πρῶτο χρόνο ποὺ ὁ 'Αλιέντε βρισκόταν στὴν ἐξουσία. 'Η δευτέρη, 'Απάντηση στὸν 'Οκτώβρη (Réponse à Octobre), ποὺ προβλήθηκε σὲ ἐργοστάσια καὶ μιὰ φορὰ στὴν τηλεόραση, φτιάχτηκε στὴ διάρκεια τῆς πρώτης ἀπεργίας τῶν φορτηγατζήδων καὶ τῶν ἐμπόρων, τὸν 'Οκτώβρη τοῦ '72. Εἶναι μιὰ ἔρευνα γιὰ τὸ πῶς καὶ γιατί τὰ ἐργοστάσια συνέχισαν νὰ δουλεύουν, τότε ποὺ ἡ οὐκονομία ὅλης τῆς χώρας εἶχε παραλύσει, κι οἱ ἐργάτες ἔφταναν στὶς δουλειές τους μετὰ δικά τους μεταφορικὰ μέσα.

'Η τρίτη, 'Η μάχη τῆς Χιλῆς ἀφορᾷ, κυρίως, τὸν τρίτο χρόνο τοῦ 'Αλιέντε, καὶ δὲν ἔχει παίχτει ἀκόμη στὴ Χιλὴ. 'Αποτελεῖται ἀπὸ τρία μέρη, ποὺ τὸ καθένα εἶναι μιὰ αὐτοτελὴς ταινία 100 λεπτῶν. Τὸ πρῶτο

μέρος λέγεται Τὸ Ξεσῆκωμα τῆς ἀστικής τάξης (L'insurrection de la bourgeoisie) καὶ δείχνει τὰ γεγονότα ἀπὸ τὸν Μάρτη τοῦ '73, ὅταν ἐγίνον οἱ ἐκλογές γιὰ συντακτικὴ συνέλευση. 'Η ἀντιπολίτευση εἶχε ὀργανώσει αὐτὲς τὶς ἐκλογές καὶ ἐπίδωκε νὰ πάρει τὸ 75% τῶν ψήφων, γιὰ νὰ μπορεῖ συνταγματικὰ νὰ ἀνατρέψει τὸν 'Αλιέντε. Τελικὰ, ὁμως, ἀπέτυχαν. 'Υστερα ἀπὸ τρία χρόνια διακυβέρνησης, μετὰ ἀπὸ τὸν οικονομικὸ ἀποκλεισμό ποὺ ἐπέβαλε ὁ ἀμερικανικὸς ἱμπεριαλισμός, ὅταν ἡ Χιλὴ βρισκόταν σὲ κακὴ οικονομικὴ κατάσταση, ὅταν τὸ 80% τοῦ τύπου βρισκόταν στὰ χέρια τῆς ἀντιπολίτευσης ἡ Κυβέρνηση Λαϊκῆς 'Ἐνότητας ἐμφανίστηκε πρὸ δυνατὴ παρὰ ποτὲ μετὰ ἀπὸ τὶς ἐκλογές αὐτές. 'Απὸ τὴ στιγμή ἐκείνη ἡ ἀντιπολίτευση ἄρχισε νὰ ψάχνει ἓναν ἄλλον τρόπο γιὰ νὰ ἀνατρέψει τὸν 'Αλιέντε: Τὸ πραξικόπημα. 'Απὸ τὸ Μάρτη τοῦ '73, ἡ ἀντιπολίτευση, ποὺ μέχρι τότε εἶπαε τὸ παίχινιδι τῆς δημοκρατίας, ἀλλάζει στρατηγικὴ, καὶ ἀρχίζει νὰ ὀργανώνει τὸ πραξικόπημα. Τὸ πρῶτο μέρος Τὸ Ξεσῆκωμα τῆς ἀστικής τάξης ἀρχίζει μετὰ τὶς ἐκλογές τοῦ Μάρτη '73 καὶ τελειώνει μετὰ τὴν πρώτη ἀπό-

πειρα πραξικόπηματος, στις 25 'Ιούνη της ίδιας χρονιάς. Το δεύτερο μέρος *Το πραξικόπημα (Le coup d'état)*, αρχίζει στις 29 'Ιούνη και τελειώνει με το πραξικόπημα, στις 11 Σεπτεμβρίου 1973. Το τρίτο μέρος *Οι λαϊκές εξουσίες (Les pouvoirs populaires)*, είναι ένα παράρτημα, ένα συμπλήρωμα, στα δύο πρώτα, και μιλά για τις λαϊκές οργανώσεις που υπήρχαν και δρούσαν στη διάρκεια της Κυβέρνησης Λαϊκής 'Ενότητας.

Πώς είχατε οργανωθεί, οι κινηματογραφιστές, στη διάρκεια της κυβέρνησης Λαϊκής 'Ενότητας;

Οι περισσότεροι κινηματογραφιστές είχαμε συσπειρωθεί τότε γύρω από την Chile Film, έναν κρατικό οργανισμό που ασχολείταν με την παραγωγή και διανομή ταινιών. Στη διάρκεια της Κυβέρνησης Λαϊκής 'Ενότητας, όλες οι αμερικάνικες εταιρείες διανομής έκαναν αποκλεισμό, έτσι μιά και το 90% των ταινιών που παίζονταν πριν ήταν αμερικάνικες, έπρεπε να κάνουμε ολόκληρον αγώνα για να βρεθούν άλλες ταινίες. Οι σοσιαλιστικές και όρισμένες προοδευτικές χώρες μας βοήθησαν. Τότε όμως οι αίσθυσίάρχες έκαναν κι αυτοί αποκλεισμό, κι αρνιόνταν να παίξουν ταινίες που προέρχονταν από τις χώρες αυτές, θέλοντας έτσι να εντείνουν την έντιπωση του «χάους», που όπως έλεγαν, είχε προκαλέσει η κυβέρνηση του 'Αλιέντε. Προκειμένου να μη βρῆσαι η κινηματογραφική επικοινωνία κάναμε τότε απαλλοτριώσεις μερικών αίθουσών για να μπορεί να συνεχιστεί η διανομή ταινιών. 'Ο κόσμος άρχισε να ανακαλύπτει ότι υπήρχε και ένα άλλο είδος προβληματισμού που έβγαινε μέσα από ταινίες χρωμών, που μέχρι τότε άγνοουσε. Ανακάλυψε τόν μετεπιναστατικό Κουβανέζικο κινηματογράφο, που παίζει σημαντικό ρόλο στη Λατινική 'Αμερική.

'Η Chile Films είχε ακόμη οργανώσει και μαθήματα κινηματογράφου. "Όλοι οι κινηματογραφιστές τότε, δίναμε μαθήματα, καθένας σύμφωνα με την ειδικότητά του. 'Η παρακολούθηση δὲ στοίχιζε τίποτε.

'Επειδή τὸ πρόβλημα τῆς διανομῆς ταινιών πὸ ἀντιμετωπιζόμασταν στὴ Chile Films ἦταν πρωταρχικό, τὸ νὰ ζητήσοῦμε λεφτὰ γιὰ νὰ φτιάξοῦμε ταινίες ἦταν παράλογο. Καὶ μιά και τὰ γεγονότα ἐξελλίσσανταν πολὺ γρήγορα, μιά ὁμάδα ἀπὸ 5 ἄτομα ἀποφασίσαμε νὰ προχωρήσοῦμε μόνοι μας, βρίσκοντας λεφτὰ ἀπὸ δῶ κι ἀπὸ κεῖ. 'Αντιμετωπίζαμε πολλές δυσκολίες γιατί ὑπῆρχε ἀποκλεισμός και σὲ ὅλα τὰ κινηματογραφικὰ εἶδη. "Ἐτσι ἦταν ἀδύνατο νὰ βροῦμε ἢ νὰ εἰσαγάγοῦμε φιλμ ἑμεῖς οἱ ἴδιοι. 'Ο Γάλλος σκηνοθέτης Κρίς Μαρκέρ μᾶς ἔστειλε μηχανήματα και φιλμ συνῆχεια, τὸ Κουβανέζικο 'Ινστιτοῦτο τῆς Κινηματογραφικῆς Τέχνης και Βιομηχανίας (ICAIC) μᾶς προσκάλεσε μετὰ τὸ πραξικόπημα νὰ κάνοῦμε μοντὰζ στὴν Κούβα. "Αν δὲν εἶχαμε τὴ βοήθεια τοῦ Κρίς Μαρκέρ και τοῦ ICAIC ἡ ταινία αὐτὴ δὲν θὰ εἶχε πραγματοποιηθεῖ ἢ θὰ εἶχε μείνει σὲ κάποιο συρτάρι.

Πὼς εἶχατε ἐργανώσει τὴν ὁμάδα σας;

Εἴμαστε μιά ὁμάδα 5 ἀτόμων. "Ενας σκηνοθέτης ὁ Πατρίτιο Γκούσμαν, ἕνας διευθυντὴς παραγωγῆς πὸ ἡμῶν ἐγώ. "Ενας ὀπερατέρ ὁ Χόρσε Μίλερ — πὸ ἔχει συλληφθεῖ, ἐδῶ και 7 μῆνες στὴ Χιλή, βασανίστηκε, κι αὐτὴ τὴ στιγμή ἀγνοεῖται τὸ πὸ βρίσκεται — ἕνας ἠχολήπτης κι ἕνας βοηθὸς σκηνοθέτη. 'Ο καθένας μας εἶχε ἀναλάβει τὴν εὐθύνη κάποιου τομέα. Πάντως, εἴμαστε πολὺ δεμένοι μεταξύ μας. Μαζεύομαστε κάθε πρῶτὴ στὶς 8 σ' ἕνα μικρὸ γραφεῖο και φτιάχναμε τὸ πρόγραμμά. "Αγοράζαμε ὅλες τὶς ἐφημερίδες τῆς ἡμέρας. Εἶχαμε τηλεφωνικὲς ἐπαφές, Φίλοι μας, μᾶς πληροφοροῦσαν γιὰ τὸ τι γίνεται στὴ Βουλή, στὰ 'Υπουργεῖα, στὶς ἐφημερίδες και στὰ ἐργοστάσια. "Υπῆρχε ὁλόκληρο δίκτιο ἀπὸ συντρόφους ὅλων τῶν κομμάτων τῆς Λαϊκῆς 'Ενότητας και τοῦ ΜΙΡ. "Ακόμη εἶχαμε πληροφορίες ἀπὸ ἀνθρώπους τῆς δεξιάς πὸ δὲν ἤξεραν τί ἀκριβῶς κάναμε. Πρέπει νὰ προσθέσω ὅτι στὴ διάρκεια τῆς πρακτικῆς μας, χρησιμοποιοῦσαμε πότε πότε, ἀνάλογο με τὴν περίσταση, διάφορα πιστοποιητικὰ εὐρωπαϊκῶν τηλεοράσε-

ων. Γιὰ παράδειγμα, ὅταν κινηματογραφοῦσαμε διαδηλώσεις τῆς ἀντιπολίτευσης ἢ φασιστικῶν ὁμάδων ὅπως ἡ «Πατριδα κι 'Ελευθερία» παριστάνουμε τὴ Γαλλικὴ τηλεόραση. "Αν παρουσιαζόμαστε ὡς ἐκπρόσωπο τοῦ κράτους θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ κινηματογραφοῦσαμε ὅλα αὐτὰ. Χάρη σ' αὐτὸν τὸν ἀνεξάρτητο τρόπο δράσης και τὴν ἀυστηρότητα τῆς ὀργάνωσης τῆς ὁμάδας μας μπορέσαμε νὰ τραβήξοῦμε και νὰ φυγαδεύσοῦμε τὸ ὑλικὸ μας ἀργότερα, μετὰ τὸ πραξικόπημα. Καμιά μπομπίνα τῆς ταινίας δὲ χάθηκε.

"Όταν ἔσκηνησε τὸ γύρισμα τῆς *Μάχης τῆς Χιλῆς*, θέλαμε νὰ κάνοῦμε ἀνάλυση ὅλων τῶν γεγονότων, νὰ δείξοῦμε πὼς ἡ ἀστικὴ τάξη πὸ βρισκόταν σὲ μιά χώρα ὅπως ἡ δικὴ μας ἔδρασε γιὰ νὰ ἀνατρέψῃ μιά κυβέρνηση, γιὰ νὰ φτάσει ὡς τὸ φασισμό. Νὰ δείξοῦμε τὸν ἀγῶνα ἐνὸς λαοῦ πὸ παλεύει νὰ φτιάξῃ μιά κοινωνία πὸ δίκαια, νὰ ὑποστηρίξει μιά κυβέρνηση πὸ τὴ θεωροῦσε δικὴ του.

'Η μορφή τῆς πάλης τῶν τάξεων στὴ Χιλή βγαίνει μέσα ἀπὸ τὰ γεγονότα ἀπὸ τοὺς ἴδιους ἀνθρώπους πὸ μιλοῦν και ἀγωνίζονται μέσω τῆς ταινίας. Δὲν προσπαθήσαμε νὰ προσθέσοῦμε δραματικότητα σὲ καταστάσεις χρησιμοποιοῦντας γιὰ παράδειγμα μουσικὴ κλπ. Κάθε καρρὲ τῆς ταινίας, κάθε ἦχος εἶναι τόσο πλούσια, τόσο φορτισμένα πὸ δυσκολευτήκαμε πολὺ σὲ μοντὰζ, παρ' ὅλο πὸ τελικὰ τὸ ὑλικὸ μας ἦταν λίγο, μιά και εἴμασταν περιορισμένοι ἀπὸ τὴν ποσότητα φιλμ πὸ διαθέταμε.

Τὸ πρῶτο μέρος τῆς *Μάχης τῆς Χιλῆς*, *Τὸ ἐσσηκωμα τῆς ἀστικῆς τάξης*, τελειώνει με τὴν πρῶτὴ ἀπίερα πραξικόπηματος στὶς 25 'Ιούνη τοῦ 73. 'Εκεῖνη τὴ μέρα, ἕνας φίλος ἀργεντινὸς εἶχε τὴν κάμερα. "Όταν προσπάθησε νὰ τραβήξει τὴ σκηνὴ πὸ τὰ τάνκς μπαίνουν στὴν πόλη, ἕνας στρατιώτης τὸν σημάδεψε με τὸ ὄπλο. 'Η κάμερα κατέγραψε και τὸ θάνατο τοῦ συντρόφου μας.

Αὐτὴ ἡ ταινία εἶχε φτιαχθεῖ γιὰ νὰ τὴ δει μιά μέρα ὁ λαὸς

της Χιλής. Στις 11 Σεπτέμβρη, όταν έγινε το πραξικόπημα είχαμε προγραμματίσει ένα γύρισμα, που όμως δεν μπορούσαμε να κάνουμε τελικά.

Η Chile Films είχε οργανώσει ένα μη έμπορικό δίκτυο διανομής ταινιών 16 χιλ, σε όλη τη Χιλή. Παίρναμε ταινίες που κι άλλοι συντρηφοί είχαν φτιάξει, και τις προβάλαμε στα εργοστάσια, στα χωριά, παντού. Πηγαίναμε με ένα φορτηγάκι, δυο τρεις άνθρωποι, με ένα οεντόνι που τεντώναμε πάνω σε τοίχους κι έναν προβολέα, κι όταν ο κόσμος έβλεπε την ταινία συζητούσαμε όλοι μαζί.

Πηγαίναμε σε μέρη όπου δεν είχαν δει ποτέ κινηματογράφο, και μάλιστα ταινίες με θέματα που έθιγαν τὰ προβλήματα τους. Κινηματογράφος δε σημαίνει μόνο να φτιάχνονται ταινίες, πρέπει και να δείχνονται.

Τι έγινε με τη δική σας ταινία 'Απάντηση στον 'Οκτώβρη;

Η άπεργία του 'Οκτώβρη του '72 ήταν η πρώτη μεγάλη άπεργία των φορητατζήδων και των εμπόρων, οργανωμένη από τη CIA. Μέχρι την άπεργία αυτή που κράτησε ένα μήνα, προσπάθησαν να παραλύσουν τη χώρα. Οι συγκοινωνίες είχαν άτονισεί, οι δεξιοί έμποροι είχαν κλείσει τα μαγαζιά τους, οι τεχνικοί είχαν έγκαταλείψει τὰ εργοστάσια. Οι εργάτες, όμως, έφταναν με δικά τους μέσα και συνεχίζαν να δουλεύουν, γιατί καταλάβαιναν ότι ο σκοπός της άπεργίας ήταν η άνατροπή της Κυβέρνησης.

Πήγαμε στα εργοστάσια αυτά κι άρχισαμε την έρευνα: γιατί βρίσκονταν εκεί, πώς έφταναν στη δουλειά τους, πώς κατάφεραν να κινούν τὰ εργοστάσια χωρίς τεχνικούς και μηχανικούς; Είχαμε ελάχιστο φιλμ, ωστόσο με τὰ στοιχεία αυτά φτιάξαμε σε μιά βδομάδα μιά ταινία 55'. Μέσα σ' ένα μήνα είχε παιχτεί σε όλόκληρη τη Χιλή από τὸ δίκτυο διανομής ταινιών 16 χιλ., και βοηθήσε πολύ τὴ συνειδητοποίηση των προβλημάτων μέσω των συζητήσεων που έπακουλουθούσαν μετά τὴν προβολή.

Α' τὴ ἡ ταινία τότε ήταν άπλώς μιά έρευνα, τώρα είναι μιά μαρτυρία γιά τὴν πάλη των τάξεων στή Χιλή. Αυτό που έχει τὴ μεγαλύτερη σημασία σε μιά ταινία είναι ἡ ἰδεολογία που βρίσκεται πίσω της. "Όταν εμείς, που άνήκουμε σε χώρες τὸ τρίτου κόσμου, φτιάχνουμε ταινίες, γιάτί τις φτιάχνουμε; Γιά να πάρουμε τὴν έξουσία, αυτός είναι ὁ σκοπός μας. Δεν κάνουμε κινηματογράφο δημιουργοῦ ἡ ταινίες γιά τὸν εαυτό μας. Φτιάχνουμε ταινίες γιά να πάρουμε τὴν έξουσία.

Τὸ πραξικόπημα τοῦ Σεπτεμβρη, άπέδειξε ότι ἡ μέθοδος των έκλογών, που ἴσως γιά μιά στιγμή έφερε τὸ λαὸ στήν έξουσία, όπως συνέβη με τὸν 'Αλιέντε, δὲ μπόρεσε να πετύχει στή Χιλή. "Όπως φαίνεται από τὴν ταινία, πολὺς κόσμος πίστεψε και διάλεξε αὐτὴ τὴ μέθοδο. Οι ἴδιοι αὐτοὶ που άνέτρεψαν τὸν 'Αλιέντε μᾶς τὴν επέβαλαν, οι ἴδιοι εἰς χώρα φτιάξει τὸ σύνταγμα με τέτοιο τρόπο που ὁ λαὸς να μὴ φτάσει ποτέ στήν έξουσία. Στραγγίζουμε ὅτι σὸ σύνταγμα αὐτὸ φτιάσαμε, στήν έξουσία, μᾶς πολέμησαν με ὅλα τὰ μέσα, γιά να καταλήξουν στή βίαιη άνατροπή τῆς κυβέρνησης με τὸ πραξικόπημα, και να στήσουν τὸ φασισμό.

Δώσαμε μιά μάχη και τὴ χάσαμε. Ἦταν ἡ μάχη τῆς Χιλῆς, ἐνὸς λαοῦ χωρὶς ὅπλα. Μᾶς κήρυξαν τὸν πόλεμο και τὸν κέρδισαν, πρὸς στιγμήν. Γιάτί εἴμαστε σίγουροι πὸς τὸ δικὸ είναι με τὸ μέρος μας, ἡ δύναμη είναι με τὸ δικὸ τους. Σκοπὸς μας τώρα είναι ν' άνατρέψουμε τὴ δικτατορία και υπάρχει ἕνας τρόπος, ὁ ἴδιος που κι αὐτοὶ χρησιμοποίησαν γιά να μᾶς πάρουν τὴν έξουσία.

Στή Χιλή τώρα έχουν άρχίσει να οργανώνονται πυρῆνες αντίστασης ἐναντία σὸ φασισμό, από ὅλα τὰ κόμματα τῆς Κυβέρνησης Λαϊκῆς Ἐνότητας. Πολὺς κόσμος που δὲν ἦταν στρατευμένος πρὶν, σήμερα άρχίζει και οργανώνεται γιά τὴν άνατροπή τῆς δικτατορίας. Στὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου ὅμως τὰ πράγματα είναι πολὺ δύσκολα. Οι άμερικάνικες εταίρειες διανομῆς ται-

νιών έχουν πάρει στὰ χέρια τους ὅλη τὴν κινηματογραφικὴ κίνηση. Παίζονται ταινίες που προπανανδίζουν ἔμμεσα ἡ άμεσα τὸ φασισμό, ταινίες που άποπροσανατολίζουν τὸν κόσμο από τὰ δικά του προβλήματα. Ἡ λογοκρισία είναι πολὺ αὐστηρὴ και άπαγορεύει κάθε προοδευτικὴ ταινία.

Εἶναι άδύνατο αὐτὴ τὴ στιγμή, να γίνῃ κινηματογράφος αντίστασης μέσα στή Χιλή. Εἶναι πολὺ επικίνδυνο να συγκεντρωθῶν άνθρωποι γιά να δουν μιά ταινία, ἡ άστυνομία παρακολουθεῖ κάθε κίνηση. Οι κινηματογραφιστὲς που ἔμειναν ἐκεῖ, ἐγκατέλειψαν, πρὸς τὸ παρόν, τὸ επάγγελμά τους και κτυποῦν τὴ δικτατορία με ὅποιον ἄλλο τρόπο μποροῦν.

"Ο κινηματογράφος μπορεῖ σήμερα να παίζει σημαντικό ρόλο ἐξω από τὴ Χιλή, κάνοντας γνωστὸ τὸν άώνα του Χιλιάνικου λαοῦ σε ὀλόκληρο τὸν κόσμο κι ἐπιδιώκοντας να γίνῃ τὴ διεθνή κοινὴ γνώμη.

"Όλοι οι κινηματογραφιστὲς που μετὰ τὸ πραξικόπημα βρεθήκαμε ἐξω από τὴ Χιλή, εἴμαστε περίπου 30, κάναμε τὴν ὁμάδα: "Κινηματογραφιστὲς τῆς Χιλιάνικης Ἀντίστασης», που ρόλος τῆς είναι να φτιάχνει και να διανέμει ταινίες με σκοπὸ τὴν άνατροπή τῆς δικτατορίας στή Χιλή. Προσπαθοῦμε να μὴν κάνουμε προσωπικὸ κινηματογράφο ἡ κινηματογράφο δημιουργοῦ. Εἴμαστε, κατὰ κάποιο τρόπο, στρατιῶτες τῆς αντίστασης. Κι ἂν ἐγὼ βρίσκομαι τώρα ἐδῶ στή Γκρενόμπλ, εἶναι γιάτί πρέπει ἡ ὁμάδα μας να ἔχει ἕναν ἀντιπροσωπο χιλιανὸ χιλιανὸ στὸ φεστιβάλ τῆς Γκρενόμπλ, να στείλει μιά ταινία που καταγγέλλει τὴ δικτατορία. Και βρίσκομαστε παντοῦ, σε κάθε χῶρα, σε κάθε ἐκδήλωση.

Ἡ ταινία μας δὲν ἀφορᾶ τὴ Χιλή μόνο. Ἀντικατοπτρίζει μιά παγκόσμια κατάσταση, γι' αὐτὸ θεωρῶ σημαντικό τὸ να προβληθῇ και στήν Ἑλλάδα. Γιά να δῆ ὁ κόσμος τι έγινε στή Χιλή, να καταλάβῃ ότι τὸ ἴδιο μπορεῖ να ἐπαναληφθῇ σε κάθε χῶρα τοῦ κόσμου.

Ἰούλιος 75

9ο Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ της Μόσχας

του Φρανσουά Άλμπερά



Τό κόκκινο μήλο, του Τολομούχ Όκεφ (Σ.Δ. της Κιργισίας).

Τά κινηματογραφικά φεστιβάλ δέν σπανίζουν κατά τή διάρκεια τής χρονιάς, άλλα τό κοινό σημείο τών Καννών, του Βερολίνου, τής Γκρενόμπλ, τής Θεσσαλονίκης ή του Λοκάρνο κ.λ.π είναι πάντα τό ίδιο. Πρόκειται γιά τήν πώληση ταινιών σέ μιá αγορά καί, κατά συνέπεια, γιά τήν — θέλοντας καί μή — άποδοχή τών κριτηρίων καί τών περιορισμών αύτής τής αγοράς.

Οί σκοποί του φεστιβάλ τής Μόσχας καθορίζουν τήν πρωτοτυπία του καί συνοψίζονται στό έμβλημα του: «Γιά μιá κινηματογραφική τέχνη στήν ύπηρεσία του άνθρώπου, τής ειρήνης καί τής φιλίας ανάμεσα στους λαούς» Ό Λεονίντ Μπρέζνιεφ, στό χαρετιστήριο μήνυμά του πρós τους φιλοξενούμενους κι όλους εκείνους πού συμμετείχαν στό φεστιβάλ, επέμεινε άποφασιστικά στήν αναγκαιότητα τής

συμβολής του φεστιβάλ στήν ανάπτυξη τής κουλτούρας καί στήν πάλη γιά τήν ειρήνη καί τή φιλία ανάμεσα στους λαούς. «Ό κινηματογράφος είναι ικανός νά παίξει ένα σημαντικό ρόλο στήν έμβάθυνση αύτών τών στόχων «πρόσθεσε». Μè τά έργα τους, οι προοδευτικοί κινηματογραφιστές όλόκληρου του κόσμου συμβάλλουν έντονα στήν επίλυση βασικών προβλημάτων, στήν κοινωνική πρόοδο τής ανθρωπότητας καί στήν πάλη γιά έθνική ανεξαρτησία, ενάντια σ' όλες τις μορφές καταπίεσης καί βίας».

Τά φιλμ με ύπόθεση, τά ντοκυμαντέρ καί οι ταινίες γιά παιδιά *άντιμετωπίζονται, όλοφάνερα, με ύπευθυνότητα*, θεωρούμενα σάν *πρακτική επέμβαση* στήν αντίληψη γιά τόν κόσμο, τήν ιστορία καί τήν κοινωνία.

Ό τουρκομάνος σκηνοθέτης Κοτζακούλι Νάρλιεφ (δημιουργός του φιλμ *Ή Προγονή*) έχει έκφρασει σωστά τήν ιδιαιτερότητα αυτού του φεστιβάλ λέγοντας ότι, στά φιλμ πού παρουσιάζουν, «οί σκηνοθέτες άφήγουνται στους θεατές τή ζωή τών λαών καί τά θεμελιακά επίκαιρα προβλήματα πού άπασχολούν τους λαούς τών διαφόρων περιοχών του πλανήτη μας». Πραγματικά, προσδιορίζοντας σάν βασικό στοιχείο τήν ζωή τών λαών, τά φιλμ έπεμβαίνουν σ' ένα δεύτερο επίπεδο πού αναφέρεται στήν αντίληψη τών λαών γιά τήν κοινωνία, πάντοτε μέσα άπ' τήν κουλτούρα τους.

Τό πρώτο φιλμ πού προβλήθηκε «εικονογραφούσε» τελικά αυτές τις γενικές άρχές. Ήταν τό *Κόκκινο μήλο* του Τολομούχ Όκεφ, παρα-

γωγή της Σοβιετικής Δημοκρατίας της Κιργισίας.

Ό Όκέφ, που είναι ο σκηνοθέτης των *Ό ουράνος των παιδικών χρόνων* και *Ό Τρομερός*, θίγει σ' αυτό το φιλμ ένα βασικό πρόβλημα του τόπου του, το πρόβλημα της εθνικής κουλτούρας. Το κείμενο του λειτουργεί σε πολλά επίπεδα και βασίζεται σε μία νοβέλλα του Αϊτμάτωφ (ο οποίος και συνεργάστηκε στη συγγραφή του σεναρίου. Μπορεί να διακρίνει κανείς τρία επίπεδα ανάγνωσης αυτού του φιλμ που έχει σαν θέμα του ένα ζωγράφο, τη γυναίκα και την κόρη του σε μία στιγμική κρίση για το ζευγάρι. Η αντίθεση ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα, που οι υποκειμενικές της ριζές βρίσκονται στην ανάμνηση μιας γυναίκας που υπήρξε άλλοτε ανάμεσα τους για να γίνει αργότερα ένα απλησίαστο ιδανικό, άναπτυσσεται σε δύο αντικειμενικά επίπεδα.

Πρώτα-πρώτα στην αντίθεση πόλης-χωριού. Ό Τεμίρ (ο άνδρας) γεννήθηκε στο βουνό και μεγάλωσε ανάμεσα σ' άλλα και τα πρόβατα. Ζώντας στην πόλη, υποφέρει απ' αυτό το ξεριζώμα. Μία γριά συγχωριανή του, που ποζάρει για λογαριασμό του, του λέει στο άτελιέ του: «Μην ξεχνάς τα βουνά για μέ μου, άλλωστε θα γίνει μοναχικός».

Αυτή η τελική αντίθεση πόλης-χωριού εξειδικεύεται σε τελευταία ανάλυση στην αντίθεση ανάμεσα στην *αίσθαντικότητα* του Τεμίρ, στην «σαρκική» του επαφή με τα πράγματα και τα όντα και στην *ηθική*, στην θρησκευτική αντιμετώπιση της εργασίας και στον πουριτανισμό που χαρακτηρίζει την γυναίκα.

Αυτές οι αντιθέσεις μετατοπίζονται αδιάκοπα μέσα στην αφήγηση όπου αντιτίθενται δύο πολιτισμοί (νοοῦμένοι ως νοητικές αναφορές στην πραγματικότητα και κατανόσή της). Ό Τεμίρ, στο πρόσωπο της γριάς με το φολκlorικό παραδοσιακό κοστούμι ὑποκαθιστά πάνω στο πανί του το πρόσωπο της Ιδανικής γυναίκας, την απλησίαστη ἔξοχη ἢ νόμιμη σύζυγο, που είναι τηλεπαρουσιάστρια, διευθύνει μία ἔκπομη με το όνομα *«Δόξα στην Έργασία»* όπου παρουσιάζει δύο ἔργα-

τες των κολχόζ, φορτωμένους από μέταλλια σε διάταξη γιρλάντας, να ψελλίζουν ότι θα τὰ καταφέρουν καλλίτερα την επόμενη φορά: προσκαλεσμένος σ' ἕνα χωριάτικο γάμο, ὁ Τεμίρ παρατηρεί τὴν ἀντικατάσταση τῶν λαϊκῶν τραγουδιῶν ἀπὸ τὰ τραγουδάκια δικτικού τύπου· τέλος, βλέπει τὴν ἑγγονή του νὰ ἀποκόβεται ἀπ' ὅλα ἔκείνα πὸ ἀποτελοῦν τὸ πολιτιστικὸ τῆς ὑπόστρωμα, τὴν γῆ κι ὅσα αὐτὴ «ἀναπνέει», ἀλλὰ κι ἀπὸ τὶς προφορικές ἐποποιίες τῆς Κιργισίας πὸ ἀπάγγελλαν κάποτε οἱ παραμυθῶδες (Ό τελευταίος, ὁ Σαϊακμπάι Καραλλάεφ, πὸ μπουρούσε ν' ἀπαγγέλλει χιλιάδες στίχους, μόλις ἔχει πεθάνει)

Θὰ ἦταν μάταιη μία προσπάθεια ἀνάλυσης ὅλων τῶν φιλμ πὸ προβλήθηκαν στὴ Μόσχα. Μποροῦμε ὥστόσο νὰ σημειώσουμε μερικὰ σημαντικὰ καὶ παραγνωρισμένα ἔργα, τοποθετώντας τὰ φιλμ σε τρεῖς κατηγορίες: Τὰ φιλμ πὸ προέρχονται ἀπὸ τὶς σοσιαλιστικές χώρες, τὰ φιλμ τῶν ὑπαναπτύκτων χωρῶν καὶ τὰ δικτικά φιλμ.

Στὸ πρῶτο γκρούπ, πέρα ἀπ' τὰ σοβιετικά φιλμ, στὰ ὁποῖα θὰ ἐπανέλθουμε, θὰ πρέπει νὰ διακρίνουμε τὴν ταϊνια τοῦ Βάιντα *Ἡ γῆ τῆς Έπαγγελίας* (Πολωνία). *Ἡ φράση πὸ δὲν τελείωσε ποτὸ τοῦ Ζόλταν Φάμπρι* (Οὐγγαρία), *Ό ἄλλος Φρανσίσκο* τοῦ Σέρτζιο Ζιράλ (Κούβα) καὶ *Ἡ χρονιά τῆς ἔκλειψης* τοῦ Μογγόλο Γ. Κουντάρ.

Ἡ τελευταία αὐτὴ ταϊνια τοποθετεῖ τὴ δρᾶση τῆς στὰ 1939, τὴν ἐποχὴ τῆς ἐπίθεσης τῆς Ἰαπωνίας ἐνάντια στὴ Λαϊκὴ δημοκρατία τῆς Μογγολίας. Ἡ ὁκροθετὴς ἑγγράφει πολὺ ἀπλὰ τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα σ' ἕνα κόσμο «χωρὶς ἱστορία», τὸν κόσμο τῶν βοσκῶν, τῶν νομάδων καὶ τῶν καβαλλάρηδων τῆς στέππας καὶ στὴν εἰσβολὴ τοῦ πολέμου πὸ ἔρχεται ν' ἀναταράξει τὰ πάντα.

Εἶναι ταυτόχρονα φιλμ λυρικό καὶ φιλμ παρατηρητικό, πὸ μᾶς δείχνει τὴν καθημερινότητα, κινήσεις πὸ πάντα εἶναι ὁμοῖες, καὶ παραδοσιακὰ ἀντικείμενα. Οἱ νεαροὶ φύγον καβάλλα γιὰ νὰ συναντήσουν τὶς μονάδες τους, ἔγκα-

ταλεπόντας τὶς σκηνές ὅπου ζοῦν οἱ γονεῖς καὶ οἱ γυναῖκες τους. Τοποθετοῦν φεύγοντας μὴ πέτρα στὸ τελευταῖο βουνὸ τῆς χώρας τους, ἀφοῦ ἔχουν ἀνταλλάξει μεταξὺ τους τὶς ζώνες τους κι ἐνῶ οἱ γυναῖκες τούς ἔχουν εὐλογησὶ ρίχνοντας γάλα φορᾶδες μπροστὰ ἀπ' τὰ βῆματά τους.

Όταν γυρίζουν, σάν τὸν πρωταγωνιστὴ πὸ παρασημοφορήθηκε γιὰ τὴν κατάρτιση ἐνὸς ἀεροπλάνου μὲ τὸ τουφέκι του, διαπιστώνουν ὅτι δὲν τοὺς περιμέναν πάντοτε. Κόμμοσα ἀπ' τὰ κορίτσια τους ἔχουν παντρευτὴ με κάποιον ἄλλον.

Ἡ γῆ τῆς Έπαγγελίας τοῦ Βάιντα ἑγγράφει τὸ πέρασμα στὸν καπιταλισμὸ ἐνὸς κόσμου ὅπου κυριαρχεῖ ἡ φεουδαρχικὴ ὀργάνωση παράλληλα μὲ τὸ ἐμπόριο καὶ τὴ βιοτεχνία στὴν μικρὴ πόλη τῆς Πολωνίας Λότζ, τὸν 19ο αἰῶνα.

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ προηγούμενα φιλμ, ὁ Βάιντα, δὲν ἐξετάζει μὴ ἱστορικὴ στιγμὴ μέσα ἀπὸ ἐξατομικευμένους ἥρωες, ἔξκινώντας δηλαδὴ ἀπὸ ἐντυπώσεις γύρω ἀπ' τὴν συμπεριφορὰ καὶ τὴν ψυχολογία τους, ἀλλὰ ἑγγράφει τὴν ἴδια τὴν ἱστορικὴ διαδικασία. Τὰ ὄτμομα καθορίζονται ἀπὸ τὴν πορεία τῆς κοινωνίας, ὁ καπιταλισμὸς ἑγκαθιδρύει μὴ ἀντικειμενικὴ λογικὴ πὸ ξεφεύγει ἀπ' τὴ θέληση τους, τὴ λογικὴ τὸ κεφαλαῖο. Αὐτὴ ἡ λογικὴ καταστρέφει τὴν πολωνικὴ ἀριστοκρατία καὶ ἑγκαθιδρύει νέες ἀξίες: Τὸ χρῆμα καὶ τὴν κερδοσκοπία. Ένα κομμάτι τῆς Πολωνίας βρισκεῖται ἐκείνη τὴν ἐποχὴ κάτω ἀπ' τὴν κατοχὴ τῆς τσαρικής Ρωσίας, οἱ Έβραῖοι χρηματιστὲς καὶ οἱ Γερμανοὶ ἔμποροι κυριαρχοῦν ἀπ' ἀκρὴ σ' ἀκρὴ καὶ παρακολουθοῦμε, στὸ τέλος τοῦ φιλμ, τὴν κυοφορημένη ἀπ' τὶς παραγωγικὲς σχέσεις ἄνοδο καὶ ἐξέλιξη τῆς ἐργατικῆς τάξης σάν ὑποκειμενοῦ τῆς ἱστορίας. Σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ φιλμ, τὸ προλεταριάτο ἔχει ἕνα ρόλο δούλου καὶ μὴ συμπεριφορὰ οκλάβου καὶ ὑποδουλωμένου. Στὰ τελευταῖα πλάνο οἱ μᾶζες εἰσβάλλουν βία. Γενικὴ ἀπεργία, ἐπανάσταση τοῦ 1905.

Θὰ μπορούσαμε νὰ πούμε ὅτι ὁ Ζόλταν Φάμπρι, Οὐγγρος σκηνοθέτης τῆς «παλιάς γενιάς» υἱοθετεῖ στὴν *Φράση* πὸ

δεν *τέλειωσε* ποτέ μια αντίθετη άποψη.

Η αφήγηση της περιόδου του μεσοπολέμου που επιχειρεί είναι εξαιρετικά πολύπλοκη αλλά πάντα σε σχέση με τις φαντασιώσεις ενός προσώπου, του Λόρινκ, γόνου μίας παρακμασμένης άστικής οικογένειας. Τα γεγονότα εμφανίζονται σαν αποτέλεσμα μιάς ψυχολογικής κι όχι μιάς λογικής σύνδεσης. Η σύνδεση γίνεται μέσα στο του Λόρινκ, ενώ το φιλμ χαράσσει την πορεία του ήρωα προς τον κομμουνισμό μέσα απ' τις αντιφάσεις του. Άλλά η κατάληξη αυτής της πορείας (Ο Λόρινκ λιποτακτεί στά 1944, τον φυλακίζουν και τουφεκίζεται) πραγματοποιείται έξω απ' το χώρο της αφήγησης. Την μαθαίνουμε από ένα κείμενο που διαβάζεται όφ. Το φιλμ μένει στο επίπεδο των συνθήκων που επιτρέπουν την ύπαρξη πιθανοτήτων συνειδητοποίησης (οικογενειακές συγκεντρώσεις γεμάτες υποκρισία και βρωμιά, διώξεις των εργατών από την άστυνομία κ.λ.π.). Άλλά αυτή η συνειδητοποίηση δεν έρχεται σαν αποτέλεσμα οποιασδήποτε πρακτικής και δεν είναι παρά ή άλλοτριωμένη συνείδηση που καταφέρνει ν' αυτοεπερασθεί...

Ο άλλος Φρανσιόκο του Κουβανού Σ. Τζιράλ είναι ένα απ' τα πιο ενδιαφέροντα φιλμ του φεστιβάλ στο βαθμό που εξετάζει την μυθιστορηματική αναπαράσταση μέσα απ' τις ιδεολογικές της παραδοχές.

Η υπόθεση έχει σαν βάση ένα διάσημο μυθιστόρημα του 19ου αιώνα, ένα είδος «καλύβας του μπαρμπά-Θωμά» γραμμένο από τον φιλελεύθερο συγγραφέα Άνσελμο Σουαρέζ Ραμέρο, που ήταν ενάντια στη δουλεία. Ο «ήρωας» είναι ένας μαύρος, ο Φρανσιόκο, που αγαπάει την υπέρτερια της κυρίας του και κάνει ένα παιδί μαζί της. Τόν τιμωρούν γι' αυτό και τόν στέλνουν στις φυτείες όπου υπόμεινε την εξουθενωτική δουλεία της συλλογής του ζαχαροκάλαμου και τού μαστίγωμα απ' τους έπιστάτες. Αυτόκτονεϊ. Ο σκηνοθέτης αρχίζει ν' αφήγειται αυτή την Ιστορία, έπειτα σταματάει τού φιλμ και ρωτάει: «Ήταν καλά έτσι;» Και τότε αρχίζει ή αποκάλυψη τών πραγματικών βίσεων τού συ-

στήματος της δουλείας κι από εκεί και πέρα ή αποδιάρθρωση της ιδεολογίας τού μυθιστορηματογράφου που αντιπαραθέτει βαρβαρότητα και εύσπλαχνία, καμουφλάροντας έτσι τούς πραγματικούς μηχανισμούς της υποδούλωσης τών μαύρων στην Κούβα.

Άλλά ο Τζιράλ δεν υιοθετεί μόνο την αντίθεση μυθιστορημα-ιστορική πραγματικότητα, αλλά αντιπαραβάλλει στο μυθιστόρημα, σαν μιά άποπροσανατολιστική μυθολογία που χρησιμοποιεί συστατικά του είδους «άστικό έρωτικό τρίγωνο», «χριστιανική ήθικη» κ.λ.π, μιά άλλη μυθολογία που ξεκινάει απ' τού πραγματικό γιά νά γίνει ένα κάλεσμα στόν άγώνα, ένα εργαλείο γνώσης και πάλης.

Άνάμεσα τού υπόλοιπα φιλμ τών σοσιαλιστικών χωρών ήταν *Ο χωριάτης μέ τού ποδήλατο* τού Βούλγαρου Λιουντμίλ Κύρκωφ (σεναριοστά της *Άπογραφής τών λαγών*, που ξεκινάει απ' την αντίθεση πώλης-χωριού γιά νά βυθιστεί, τελικά, στο ρομάντζο. *Ο αδερφός μου έχει ένα αδερφάκι πολύ εντάξει* τού Στανισλάβ Στράντν (Τσεχοσλοβακία) που ήπρε και ένα βραβείο. Είναι ένα έργάκι άσημαντο που έχει σαν θέμα τού τού παιδιά. *Άνάμεσα στή μέρα και τή νύχτα* τού Χόρστ Μπράντ (*Άνατολική Γερμανία*), *Κοπέλα τού Άνσί* τού Χάι Νιν (Δημοκρατία τού Βιετνάμ), *Ο ήθοποιός κι οι άγριοι* τού Μαυλό Μάρκου (Ρουμανία) και *Η Δημοκρατία τού Ούζικ* τού Ζβοράν Μίτροβιτς (Γιουγκοσλαβία). Η Δημοκρατία τού Ούζικ ήταν μιά περιοχή που είχαν άπελευθερώσει οι παρτιζάνοι κατά τή διάρκεια της γερμανικής κατοχής).

Άπό τού φιλμ τού λεγόμενου «Τρίτου Κόσμου» θά πρέπει νά σημειώσουμε πρωταρχικά τού τελευταίου φιλμ τού Μωχάμεντ Μπουαμάρι *Η κληρονομιά* (Άλγερία). Ο δημιουργός τού *Καρβουνιάτης* ξεπέρασε σ' αυτό τόν σχετικά νεορεαλιστικό προσανατολισμό που φανέρωνε τού προηγούμενο. Η δομή τού φιλμ είναι εδώ πολύ περισσότερο έπεξεργασμένη και ή ήρθωσή της ως προς τού γεγονότα που αφήγειται σκοπεύει τήν παραγωγή αισθητικών έντυ-

πώσεων κι όχι τήν ίδια της τήν «άπόκρυψη».

Στην πρώτη σελάνος, οι Γάλλοι στρατιώτες βομβαρδίζουν ένα χωριό, διώνοντας τούς κατοίκους, κρατώντας μόνο μερικούς αιχμάλωτους και μεταδύ τους τόν δάσκαλο Μπελκάσεμ που έχει κριθεί ένοχος γιάτí μάβαινε πατριωτικά τραγούδια στά παιδιά. Στή συνέχεια έρχεται γρήγορα τού τέλος τού πολέμου, ή αναχώρηση τών Γάλλων, ή επιστροφή τών χωρικών.

Άλλά ο έγκαταλειμμένος μέσα στά έρείπια Μπελκάσεμ έχει τρελλαθεί απ' τού βασιανιστήρια. Ο τρελλός θά γίνει τού έκφραστικό μέσο τών πολλών πραγμάτων σ' όλη τή διάρκεια τού φιλμ. Άπ' τή μιά άποτελει, μέσα στο παρόν τής άνεξαρτησίας, τή μαρτυρία τού κοντινού άποικιακού παρελθόντος, μιά και είναι τού ζωντανό τού αποτελέσμα (όπως άκριβώς και οι διασπαρμένες νάρκες που έκρηγνουντά κάτω απ' τού βήματα τών προβάτων). Άπ' τήν άλλη ή άρνηση απ' τή μεριά τού μερικών πλειωρών της νέας κοινωνικής τάξης πραγμάτων, ή ταύτιση, μέσα στο παραλήρημά του, τών άλγερινών στρατιωτών τού FNL μέ τούς Γάλλους βασιανιστές, ή άρνηση της έξουσίας τού άρχηγού τού χωριού (που είναι ταυτόχρονα και ιμάμης, θρησκευτικός άρχηγός) επιτρέπουν τήν πολυδιάστατη λειτουργία τού όρου «κληρονομιά». Η κληρονομιά είναι επίσημο ή θρησκευτικά πεποιθήσεις, ή ιεραρχία μέσα στή φυλή κ.λ.π.

Ο Μπουαμάρι πετυχαίνει νά διακρίνει μέ καθαρή ματιά τί είναι καλό γιά τού λαό και τί δεν είναι μέσα στους στους κόλπους της έθνικής κουλτούρας, της μουσουλμανικής κληρονομιάς. Ο άρχηγός τού χωριού διατηρεί ένα σκοταδισμό που τού επιτρέπει νά πλουτιστεί. Ένώ οι πιστοί γονατίζουν σε μιά θρησκευτική τελετή οι μπράβοι του κλέβουν τού άχυρο τού χωριού...

Στό τέλος τού φιλμ ο άρχηγός τού στρατιωτικού αποσπάσματος λέει στους στρατιώτες του: «Δέν κάναμε αυτό που έπρεπε, έπρεπε νά βρισκόμαστε άνάμεσα στό λαό. Περάσαμε τόν καιρό μας καθάριζοντας τόν τόπο απ' τις νάρκες ενώ ήταν πολύ περισ-

σότερο επιτακτικό να μάθουμε στο λαό να ξεχωρίζει τους έγχρους του».

Το τελευταίο φιλμ του 'Ιν-δου σκηνοθέτη Μρινάλ Σέν, δημιουργού πριν τρία χρόνια του *Καλκούτα 72*, ονομάζεται *Υμνοι*. Περισσότερο συγκροτημένο απ' το πρώτο του φιλμ όπου η Ισορροπία παιζόταν άσχημα ανάμεσα στο άφηρημένο και το άληθοφανές, το φιλμ σκιαγραφεί την ταξική πάλη στην 'Ινδία, την ανεργία, τη διαφθορά της δημόσιας διοίκησης, με μία σταθερή, αύστηρη και διδακτική διαδικασία που δέν έχει πιά τίποτα κοινό με τον νατουραλισμό.

Σ' αυτή την κατηγορία των φιλμ σημειώθηκε μία έντονη αντίθεση ανάμεσα στα έργα που υιοθετούσαν ένα αφηγηματικό και αναπαραστατικό μοντέλο μιμητικό του δυτικού κινηματογράφου κι εκείνα που προσπαθούσαν να επεξεργασθούν τη δικιά τους αντίληψη για τα προβλήματα του λαού τους.

Έτσι 'Ο Βρυχηθμός της Τίγρης του Σάκο Ζαρουσίνο (Ταϊλάνδη) με θέμα τα έπεισο-

δια του αγώνα ενάντια στους Γιαπωνέζους κατά τη διάρκεια του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου, υιοθέτησε το στυλ του κινηματογράφου «καράτε» και του γουέστερν. Το ίδιο συμβαίνει και στο *Le Quema de Judas* του Ρομάν Σαλπότη (Βενεζουέλα) που είναι το άτυπο κινηματογραφικό έλλειπτικό φιλμ με σουσπένς κ.λ.π., στοιχεία που χρησιμοποιούνται τελικά ενώ το φιλμ είχε την πρόθεση να καταγγείλει την κυβερνητική προπαγάνδα ενάντια στους γκουερίλλος πάνω στο θέμα της διατήρησης της τάξης κ.λ.π. Το ίδιο ισχύει για το αιγυπτιακό φιλμ *Οι γιοί της σιωπής* του Μωχάμεντ Ράντι όπου οι τραυματικές καταστάσεις από την ήττα του 1967 τίθενται στην προκρούστεια κλίνη του άστικού δράματος.

Τα φιλμ θεμελιώνονται πάνω στην παραγνώριση του «βιασμού» της μορφής του περιεχομένου, που είναι ό κατ' έσοχην χώρος διαμόρφωσης της ιδεολογίας (βλ. Πιέρ Μασερέ, *Για μία θεωρία της λογοτεχνικής παραγωγής*).

Τα δυτικά φιλμ υπήρξαν και τα μετρίστερα κι αυτό όφείλεται στα κριτήρια επιλογής τους. Τα φιλμ απ' τη Δυτική Γερμανία, Αυστρία, 'Ιταλία, Βέλγιο, Φιλανδία, Νορβηγία, Σουηδία, επιλέχθηκαν για τον ποπουλαρισμό και τον ούβριερισμό τους. Νατουραλιστική περιγραφή των συνθηκών εκμετάλλευσης στην καπιταλιστική Ευρώπη, αναπαράσταση της εκμετάλλευσης με σχήματα του τύπου «δολοφονία εργατών» στο *(Σπίτι για την Πρωτοχρονιά, φιλανδέζικο φιλμ, ο εργάτης σκοτώνεται δουλεύοντας με ρυθμό καταναγκαστικών έργων για να κατασκευαστεί το σπίτι του! Στοές Καταδικασμένους, αυστριακό φιλμ, ένας νεαρός οικοδόμος, που φυλακίστηκε μετά από μία φιλονικία με το αφεντικό του που τον κακομεταχειριζόταν, αυτοκτονεί...)*.

Δέν επιβίωσε παρά το *ΟΙ μικρές μου έρωτευμένες* του Ζαν Έστάς που ξέφευγε απ' αυτόν τον αναπαραστατικό τύπο αν και είχε επιλεγεί όχι γι' αυτό που ήταν αλλά γι' αυτό που έμοιαζε να είναι!

Η Γη της Έπαγγελίας, του Άντρέι Βάιντα (Πολωνία).



Τάσεις του σοβιετικού κινηματογράφου

Το φεστιβάλ της Μόσχας μάς έδωσε την ευκαιρία να γνωρίσουμε καλύτερα την σοβιετική παραγωγή χάρις σε μία σειρά προβολές εκτός συνωμοσιών.

Σε γενικές γραμμές, η εμπορική διανομή στις καπιταλιστικές χώρες δίνει μία λανθασμένη εικόνα της κινηματογραφικής πραγματικότητας σ' αυτή τη χώρα.

Μετά τον πόλεμο, ο σοβιετικός κινηματογράφος γνώρισε σκαμπανεβάσματα. Κι αν ο πόλεμος είχε αναζωογονήσει την παραγωγή με μία κάποια άποψη για τα πράγματα, στη συνέχεια εγκαθιδρύθηκε η βασιλεία του κοφορμισμού. Στά 1956-57 τὸ *"Όταν περνοῦν οἱ γερανοὶ τοῦ Καλατόζωφ"* εἶναι τὸ σημάδι μίας ἀνανέωσης πὸ ἐκδηλώνεται στὰ 1962 μετὰ *Τὰ παιδικὰ χρόνια τοῦ 'Ιβάν* τὸν Ταρκόφσκι. Γύρω στὰ 1966-67 *Τὰ ἄλογα τῆς φωτιάς τοῦ Παρατζάνωφ*, *Ὁ πρῶτος δάσκαλος* τῶν Μικάλκωφ-Κουτσάλωφκι ἐγκαινιάζουν τὴν ἀνάπτυξη τοῦ 'Εθνικοῦ κινηματογράφου στὶς διάφορες δημοκρατίες (Γεωργία, Ουζμπεκιστάν, Ουκρανία, Ἀρμενία) καὶ τὴν ἐμφάνιση μεγάλων σκηνοθετῶν ὅπως ὁ 'Οκέεφ καὶ ὁ Τσοουκίν. Στὴν ἐθνικὴ αὐτὴ ποικιλία ἔρχεται νὰ προστεθεῖ μὴ ποικιλία στὰ εἶδη. Τὸ πρῶτο πράγμα πὸ παρατηρεῖ κανεὶς εἶναι ὅτι ἡ παραγωγή φαίνεται νὰ ἐξελίσσεται προσανατολισμένη σὲ μὴ ἀντιμετώπιση τῶν σύγχρονων προβλημάτων τῆς σοβιετικῆς κοινωνίας καὶ νὰ μὴν ἀφιερώνεται ἀποκλειστικὰ στὶς περιόδους πατριωτικοῦ πολέμου. Δὲν πρόκειται γιὰ μὴ ἀποψη πὸ θεωρεῖ ὅτι τὰ θέματα πὸ ἀφορῶν τὶς περιόδους ἐκείνες εἶναι ξεπερασμένα, τὸ ἀντίθετο μάλιστα. Ἀλλὰ μὲ τὸ νὰ θεωροῦνται σημαντικὲς μόνο οἱ ἐξωτερικὲς ἀντιφάσεις, ἀνοήθηκάν γιὰ πάρα πολὺ καιρὸ οἱ ἀντιφάσεις πὸ ἦταν καὶ εἶναι ἐσωτερικὲς τῆς σοβιετικῆς κοινωνίας.

Οἱ κινηματογραφιστὲς λοιπόν, πρέπει νὰ ἐπέμβουν σ' αὐτὸ ἀκρίβως τὸ πεδίο. Ἡ ἀνάλυση τῆς Κεντρικῆς Ἐπιτροπῆς δύο χρόνια πρὶν εἶναι

ἐξακάθαρη σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Ἄς μὴν ἐξχνῶμε ὅτι ἐπισημαίνε σοβαρὲς ἀνεπάρκειες στὸν κινηματογράφου τῆς ΕΣΣΔ.

Τὴν ἀναγκαιότητα αὐτῆ καταρτυροῦν φιλμ σὰν *Τὸ κόκκινο Μῆλο* ἢ *Τὸ βραβεῖο* τοῦ Ἀρμένη Μικελιάν, πὸ ἔχει σὰν θέμα του τὴν σοσιαλιστικὴ δημοκρατία μέσα σὲ μὴ ἐπιχείρηση οἰκοδομῶν.

Ἀπ' τὴν ἄλλη φαίνεται ὅτι αὐτὴ ἡ τάση ὑλοποιεῖται σ' ἕνα κάποιο μορφικὸ πειραματισμὸ. Ἡ δομὴ τοῦ «κειμένου», οἱ πειραματισμοὶ πᾶνω στὰ χρώματα καὶ τὸ μαυρόασπρο, ἡ παρωδία κ.λ.π. φανερώνουν μὴ πρακτικὴ πὸ παίρνει ἐπιτέλους ὑπ' ὄψη τὴν σημασία τῆς φόρμας καὶ ἀπορρίπτει τὸν μηχανισμὸ τὸ σχήματος: μορφὴ = ἔκφραση τοῦ περιεχομένου, μὴ πρακτικὴ πὸ «κινεῖται» κ.λ.π. *Ὁ καθρέφτης* τοῦ Ταρκόφσκι καὶ *Ὁ Μαγιακόφσκι γελᾷ* τῶν Γιούτκεβιτς-Κοράνοβιτς ἤρθαν γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώσουν αὐτὲς τὶς ἀναζητήσεις κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ φεστιβάλ.

Μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε ὅτι αὐτὸ τὸ ἀνοigma ἀντανακλᾷ τὸ συσχετισμὸ τῶν δυνάμεων μέσα στοὺς καλλιτεχνικοὺς καὶ λογοτεχνικοὺς κύκλους ἀνάμεσα στοὺς ὁπαδοὺς ἐνὸς σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ μὲ *δοσμένους κατευθύνσεις* καὶ ἐκείνους πὸ τὸν ἀντιλαμπάνονται ὡς μὴ σφαιρικὴ καὶ ἐξελιξιμ θεωρία. Ὁ Μιχαὴλ Κραπτσένκο στὸ βιβλίο του «Ἡ προσωπικότητα τοῦ συγγραφέα καὶ ἡ ἐξέλιξη τῆς λογοτεχνίας» (Ἐκδόσεις τῆς Μόσχας, 1974) ἀντχεῖ σαφέστατα σὰν ἡ ἠχώ αὐτῆς τῆς ἀντίφασης. «Γνωρίζουμε, λέει, ὅτι ὄχι μόνο τὸ περιεχόμενο τῆς τέχνης ἀλλὰ ἐπίσης καὶ τὰ συμβολικὰ καὶ ἐκφραστικὰ τῆς μέσο, ἡ «γλώσσα» τῆς μὲ τὸν καιρὸ μετασχηματίζονται. Ἡ ἀναζήτηση νέων καλλιτεχνικῶν μεθόδων ἀναπαράστασης τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου τοῦ ἀνθρώπου, ἡ ἀναζήτηση νέων ἐκφραστικῶν μέσων, ὁδηγοῦν καμμιά φορὰ τοὺς ταλαντούχους συγγραφείς, πὸ οἱ ρίζες τους βρίσκονται στὸ λαό, στὴ δημιουργία ἔργων πὸ ἡ «γλώσσα» τους δὲν ἀφομοιώνεται παρὰ

σιγά-σιγά ἀπ' τὰ πλατιά στρώματα τῶν ἀναγνωστῶν, τῶν θεατῶν, τῶν ἀκροατῶν, πράγμα πὸ δὲν μεωῖνει καθόλου τὴν κοινωνικὴ καὶ αἰσθητικὴ ἀξία αὐτῶν τῶν ἔργων γιὰ τὴ ποιότητα καὶ δεκτικότητα δὲν σημαίνουν καὶ εὐκολία ἀφομοίωσης» (σελ. 243).

Τὸ τελευταῖο φιλμ τοῦ Ταρκόφσκι, πὸ προβλήθηκε ἐκτὸς φεστιβάλ, εἶναι ὁπωσδήποτε τὸ πῶ σημαντικό φιλμ τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου τῶν τελευταίων χρόνων. Ὁ δημιουργὸς τῶν παιδικῶν χρόνων τοῦ 'Ιβάν τοῦ Ἀντρέι Ρουμπλιώφ καὶ τοῦ Σολάρις, πραγματοποιῆσε ἕνα φιλμ ἐξαιρετικὰ δύσκολο σὸ πηλοσίασμα καὶ ὥστόσο μὲ μὴ ἀκρίβεια καὶ μὴ συγκρότηση γραφῆς πὸ δὲν ἔχουν ἔραναγίνει. Ἀντιλαμπάνομαστε τὸ ξένησμα τοῦ σοβιετικοῦ κοινου μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ φιλμ ἀλλὰ πιστεύουμε ὅτι οἱ ἐμπειρίες πὸ χαράσσουν μὴ πρωτοπὸ γραμμὴ εἶναι ἀναγκαῖες γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου καὶ τοῦ κοινου.

Ὁ Ταρκόφσκι πάντα μπόλιζε τὰ φιλμ του μ' ἕνα κάποιο σπιριτουαλισμὸ καὶ αὐτὸ τὸ τελευταῖο δὲν ἔφευγε ἀπ' τὸν κανόνα. Ἀλλὰ εἶτε θέλασε ὁ δημιουργὸς του εἶτε ὄχι, μποροῦμε νὰ μιλῆσουμε γιὰ μὴ πάλι στὸ ἐπίκεντρο τοῦ φιλμ ἀνάμεσα στὸν ὁμολογημένον ἰδεαλισμὸ τὸ σκηνοθετὴ καὶ στὴν κινηματογραφικὴ του πρακτικὴ. Δὲν μποροῦμε νὰ διηγηθοῦμε τὴν ὑπόθεση τοῦ φιλμ, γιὰ τὸ δὲν ἀναπτύσσει μὲσα του καμμιά ἱστορία. Ἀλλὰ ἐνῶ στὸ φιλμ τὸ Φάμπρι, γιὰ παράδειγμα, μποροῦμε νὰ ἐξετάσουμε ὀρθολογικὰ τὶς «ἀκαταστασίες» τῆς ἀφήγησης, ἐδῶ κάτι τέτοιο ἀποβαίνει ἀδύνατο. Κι αὐτὸ γιὰ τὸ Φάμπρι παραπέμπει στὴν ψυχολογία τοῦ ἥρωα του. Σὲ ἀναμνήσεις, συνθέσεις, συγκρίσεις κ.λ.π., ἐνῶ στὸν *Καθρέφτη* ἀδύνατο. Κι αὐτῶν εἶναι ἐκείνη τὸ ἀσυνείδητο. Σ' ὄλο τὸ φιλμ κυκλοφοροῦν ὀρισμένα μοτιβα πὸ μεταποτίζονται σὲ διάφορα ἐπίπεδα, ἀλλὰ πὸ ἐπανέρχονται ἀσταμάτητα: Μία φωτιά καὶ ἡ βροχὴ, μὴ πηληγὸ στὸ χέλιο, λίγο ξεραμένο αἶμα, ἕνα σπασμένο

κλαδί. "Όλα αυτά θυμίζουν Μαρσέλ Χανούν. Οί αναλογίες, οί μεταπολίσεις, οί συμπνοώσεις είναι οί λειτουργικοί τύποι του όνειρου, του άσυνειδήτου.

Μιά σκηνή του φίλμ καταδειχνει στην κυριολεξία, επιγραμματικά, αυτόν τον τύπο λειτουργίας. Μιά νεαρή γυναίκα πού δουλεύει σ' ένα διορθωτήριο σ' ένα τυπογραφείο γυρνάει πανικόβλητη και γεμάτη άγχος μετά τη δουλειά της νομίζει ότι άφησε ένα λάθος αδιόρθωτο σ' ένα κείμενο κι άκόμα χειρότερα, ότι άλλαξε την έννοια του κειμένου, μιά έννοια άνομολόγητη μιάς και βλέπουμε να την ψιθυρίζει μόνο στο αυτί της συναδέλφου της. "Όστόσο λάθος δέν υπάρχει... "Η άγωνία βασίζεται πάνω στο λάπσουσ, προνομιούχο τρόπο έκφρασης του όνειρου.

"Άλλά δέν υπάρχουν μόνο αυτές οί φανταστικές σχέσεις ανάμεσα σέ σκηνές όπου δρούν πρόσωπα χωρίς συγκεκριμένη ταυτότητα. "Υπάρχει επίσης και ή "Ιστορία. Στή σκηνή πού μόλις προαναφέραμε ένα πορτραίτο του Στάλιν πού κρέμαται στον τοίχο δηλώνει την εποχή. "Η άγωνία της γυναίκας λοιπόν έχει σάν πρώτη αίτία της την σταλινική «τρομοκρατία». «Έδώ, λέει ή γυναίκα, οί μισοί από μάς φοβούνται κι οί άλλοι μισοί δουλεύουν»

"Άλλωστε, ό Ταρκόφκι καταχώρησε στο φίλμ του κομμάτια επίκαιρων. Τόν πόλεμο της "Ισπανίας, εκείνο του 1941-45, την άμερικανική άτομική βόμβα στον ειρηνικό, την σινο-σοβιετική μάχη στο Ουσσούι. Σ' αυτό ακριβώς τό σημείο θάπρεπε να εξετάσουμε τό φίλμ ως προς καταχώρησης ιδεολογία του. Τό σύστημα κτωχώρησης επίκαιρων με την έννοια της «ανάμνησης» ενός προσώπου του φίλμ έγγράφει μιά αντίθεση έλευθερίας/ τυραννίας πού ή τελευταία της έκδηλωση αποδίδει στη Λαϊκή Κίνα ένα «τυραννικό» ρόλο μέσα σ' ένα πλαίσιο πού πρέπει να αναλυθεί.

"Η σεκάνς άρχίζει οί μόνό τό διάβασμα, από μιά γυναίκα, ενός γράμματο του Πούσκιν προς τόν Σατάγιεφ (γραμμένο στα γαλλικά) με χρονολογία 1836.

"Η Ρωσία, πού δέν πήρε μέρος στα γεγονότα της Εύ-

ρώπης, έμπόδισε τά κατακτιτικά σχέδια των Μογγόλων. Οί Τάταροι δέν τόλησαν να περάσουν τά δυτικά σύνορά μας. Τραβήχθηκαν πίσω στις έρημους τους και ό χριστιανικός πολιτισμός διασώθηκε.

Βέβαια ή Ρωσία έμεινε ξένη προς τόν χριστιανικό κόσμο κι ή πηγή άπ' όπου άντλήσαμε τόν χριστιανισμό ήταν μολυσμένη. "Άλλά τά ήθη του Βυζαντίου δέν έγιναν ποτέ ήθη του Κιέβου. "Ο ρωσικός κλήρος ήταν σεβαστός, μέχρι τόν Θεοφάνιο... Πιστεύω ότι ό σημερινός κλήρος μας είναι όπισθοδρομικός. Θέλετε να μάθετε την αίτία; "Έπειθε είναι μουςάτος: αυτό είν' όλο. Il n' est pas de bon compagne.

"Όσο για την ιστορική μας άνυπαρξία, θά διαφωνούσα μαζί σας χωρίς διαταγμό. Οί πόλεμοι του "Όλεγκ και του Σβιατοσβάλ κι άκόμα οί πόλεμοι για την άρχοντική προίκα⁽¹⁾ δέν είναι ένδεικτικά του περιπετειώδους άναβρασμού της ζωής και της τραχιάς και άσοφής εκείνης πρακτικής πού χαρακτηρίζει την νεότητα όλων των λαών;

"...Η άφύπνιση της Ρωσίας, ή ανάπτυξη της δύναμής της, ή πορεία της προς την ένότητα (την ρωσική ένότητα φυσικά), οί δυο "Ίβάν, τό μεγαλειώδες δράμα πού άρχισε στο Ουζλίτς και τελείωσε στο μοναστήρι του "Ίπατιεφ, όλα αυτά δέν αποτελούν "Ιστορία, παρά μόνο ένα μισοξεχασμένο χλωμό όνειρο;

"Αν και είμαι προσωπικά και από καρδίας συνδεδεμένος με την Εύρώπη απέχω πολύ από τό να θαυμάζω, ό,τι βλέπω γύρω μου: σάν άνθρωπος των γραμμάτων, έρεθίζομαι σάν άνθρωπος με προκαταλήψεις αισθανόμιοι προσβεβλημένος — άλλά σάς όρκίζομαι στην τιμή μου ότι για τίποτα στον κόσμο δέν θά έπιθυμούσα ν' αλλάξω πατρίδα και να έχω μιά ιστορία διαφορετική από εκείνη των προγόνων μας, έτσι όπως μάς την έδωσε ό Θεός.

"...Όφείλουμε να όμολογήσουμε με ειλικρίνεια ότι ή κοινωνική μας έπιβίωση είναι μιά θλιβερή υπόθεση. Και πώς αυτή ή έλλειψη κοινής γνώμης, αυτή ή άδιαφορία για ό,τι όνομάζεται καθήκον, δικαιοσύνη και αλήθεια, αυτή ή κυνική περιφρόνηση για την σκέψη και την άξιοπρέπεια του άν-

θρώπου είναι κάτι τό πραγματικά άπογοητευτικό.»

Την άνάγνωση αυτού του γράμματος (άπ' όπου ό Ταρκόφκι δέν κρατάει παρά μόνο την πρώτη και τις δυο τελευταίες παραγράφους) άκολουθούν επίκαιρα πάνω στη Λαϊκή Κίνα, πλήθος εικόμων γύφινων μπουστών του Μάο, έκόνες έρυθροφρουρών πού κουνάνε στο χέρι τό κόκκινο βιβλιάρκι. "Έπειτα, ή επιστροφή στη διήγηση πραγματοποιείται μ' ένα γκρό πλάν ενός βιβλίου για τόν Λεονάρτο Ντά Βίντσι. Αυτά τά τρία «κάμενα» λοιπόν συνδέονται για να παράγουν νοήματα όπως «κίτρινος κίνδυνος» μαϊκή βαρβαρότητα = καταστροφική δύναμη κάθε κουλτούρας και Ρωσία = ή καλύτερη έγγύηση για τόν άμυνα της Δύσης!»

Τό πρόχειρο κατασκευάσμα του Σέργιο Γιοτσκεβιτς (61 χρονών) και του Κάράνοβιτς δέν αξίζει άνάλωση προσοχής. "Όστόσο "Ο Μαγιακόφκι γελά έχει προτερήματα σάν εκείνα της ζωηράδας, κάποιας χάρες κι ενός μπριού. "Αναφορές στον Μαγιακόφκι και κομμάτια άπ' τά έργα του μπλέκονται μέσα σ' ένα φίλμ πού χρησιμοποίησε όλες τις δυνατές υπάρχουσες τεχνικές: Κινούμενα σκίτσα, μαριονέτες, ήθοποιούς, ντοκιμαντέρ, άποσπάσματα από φίλμ της δεκαετίας του 20. Οί δυο σκηνωτές είχαν ήδη γυρίσει, με τόν ίδιο τρόπο, *Τά μπάνια* (1962).

Τό φίλμ έχει σάν έπικεντρο τόν άνάνα του Μαγιακόφκι ενάντια στο μικροαστικό πνεύμα και αποδεικνύει τόν έπίκαιρο χαρακτήρα της σάτιρας τού ποιητή. "Ο καλλιτέχνης Πριούπικιν κλειόμενος σ' ένα όγκο πάγου τό 1923 Έπινάσι στο 1975. "Άλλά ενώ ό Μαγιακόφκι προέβλεπε ότι ό μελλοντικός κόσμος, ή άταξία της κοινωνία, θά τόν έραζε στον ζωολογικό κήπο, ό Γιούτκεβιτς τόν αυτοεξορίζει στον «έλευθερο κόσμο» όπου τελικά βρίσκεται «καρφωμένος» σ' ένα σταυροδρόμιο άνάμεσα στους CRS και σέ άπεργούς εργάτες, άνίκανος να διαλέξει τό ένα ή τό άλλο στρατόπεδο...

Πρέπει να σημειώσουμε ιδιαίτερα το φιλμ του Άκίρα Κουροσάβα *Ντέρζου Ουζάλα*, γυρισμένο στην ΕΣΣΔ και βασισμένο σ' ένα διήγημα του Β. Άρσένιεφ. Η δράση εκτυλίσσεται στα Σιβηρικά σύνορα, στην τάιγκα, ανάμεσα στα έτη 1902-1910. Ο λοχαγός Άρσένιεφ, που έχει σαν αποστολή την χαρτογράφηση της περιοχής, συναντάει διασχίζοντας τα δάση με την ομάδα του ένα μοναχικό κυνηγό, τον Ντέρζου. Ο Ντέρζου γίνεται ο οδηγός της ομάδας και εκπληρώσει όλο τον κόσμο με την οξυψότητα των αισθήσεών του, την εύφυσία του κ.λ.π. Είναι κατά κάποιο τρόπο ο τύπος του γέρου πεπειραμένου κυνηγού-παγιδευτή που συναντά κανείς στον Φένιμπορ Κούπερ. Παράλληλα, η άνεμελιά των νεαρών έβελοντών που άστειεύονται, παίζουν, τραγουδοούν έρχεται σ' αντίθεση με την «φιλοσοφία» της ζωής αυτού του «άνθρώπου της φύσης». Αυτή η φιλοσοφία έγκειται στο σεβασμό της φύσης, αλλά και των

ίδιων των ζώων όταν δεν πρόκειται για κυνήγι που εξασφαλίζει την διατροφή, στη διάθεση ζωντανών και καυσίμων μέσων σε μικρές καλύβες για κάποιους τυχαίους ταξιδιώτες κ.λ.π.

Σ' αυτό το πρώτο μέρος, ο Κουροσάβα επιχειρεί ένα είδος εξύμνησης της συμβίωσης ανθρώπου-φύσης. Κατά τη διάρκεια μιας νέας αποστολής ο Άρσένιεφ συναντάει ξανά το φίλο του. Άλλά ο Ντέρζου γερνώνας, εκδηλώνει σημάδια άδυναμίας. Δεν βλέπει πια καλά, φοβάται ένα ιερό τίγρη που έχει σκοτώσει σε μια στιγμή πανικού. Ο Άρσένιεφ παίρνει τον Ντέρζου στο σπίτι του, στην πόλη. Άλλά ο κυνηγός δεν μπορεί να υποφέρει τη ζωή εκεί και θέλει να ξαναγυρίσει στο δάσος του. Ο λοχαγός του χαρίζει τότε ένα υπερμοντέρνο τουφέκι που θα του άντικαταστήσει τη χαμηλή του όραση. Τρεις μέρες άργότερα φτάνει ένα τηλεγράφημα που άναγγέλλει ότι ο Ντιέρζου βρέθηκε νεκρός, δο-

λοφονημένος από ένα ληστή που ήθελε να του κλέψει το τουφέκι του...

Η θέση του Κουροσάβα είναι ολοφάνερη. Ο πολιτισμένος άνθρωπος που έρχεται να χαρτογραφήσει τη φύση φέρνει μαζί του μία καταστροφική βία. Την βία της επιστήμης (γεωγραφίας, τοπογραφίας) που, σ' αυτή την περίπτωση, δένεται αναπόσπαστα με τον στρατό. Η χαρτογράφηση γεννάει την εκμετάλλευση και την καταστροφή των δασών και τελικά τον θάνατο του «Φυσικού» ανθρώπου (θύματος της προόδου, κ.λ.π.).

Μετάφραση: Χρήστος Βακαλόπουλος

1 Η άρχοντική προίκα, σύμφωνα με το έθιμο, ήταν ένα μέρος γής που παραχωρούσαν οι άρχοντες στους διαδόχους ή τους αδερφούς τους με την υποχρέωση να ξαναγκρίσουν τα έδάφη στην κατοχή τους μετά τον θάνατο των τελευταίων. (Σ.Τ.Μ.)

Ντέρζου Ουζάλα, του Άκίρα Κουροσάβα (Ε.Σ.Σ.Δ.)



16° ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



Όργανωτική Έπιτροπή

Πρόεδρος: Ιωάννης Βελλίδης (Πρόεδρος Δ.Σ. Δ.Ε.Θ.).

Μέλη: Έμμανουήλ Ψαλιδάκης (μέλος Δ.Σ. Δ.Ε.Θ.), Κλείτος Κύρου (Λογοτέχνης), Ντίνος Κατσουρίδης (Παραγωγός), Παντέλης Βούλγαρης (Σκηνοθέτης).

Προκριματική Έπιτροπή

Πρόεδρος: Μανώλης Σκουλούδης (Συγγραφέας) **Μέλη:** Γιάννης Μπαγογιαννόπουλος (κριτικός κινημ/φου), Νίκος Ίωαννίδης (Παραγωγός), Γιώργος Τσεμπερόπουλος (σκηνοθέτης), Τώνης Τσιριμπίνος (κριτικός κινημ/φου), Μαρία Φωκά (ηθοποιός), Γιώργος Στεργίου (τεχνικός κινημ/φου), Γιώργος Χατζηνάσιος (μουσικοσυνθέτης), Βαγγέλης Γιούφας (συγγραφέας - σεναριογράφος).

Έκπαιδευτικός του Υπουργείου Βιομηχανίας (σε όλες τις επιτροπές): Νικόλαος Αρβανίτης.

Τὰ βραβεῖα τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς

Πρόεδρος: Μανώλης Ἀνδρόνικος (Καθ' ἑστῆς Παν/μίου) Μέλη: Κλέαρχος Κονιτσιώτης (παράγωγός), Γρηγόρης Γρηγορίου (σκηνοθέτης), Εἰρήνη Καλκάνη (κριτικός κινημ/φου), Μίμης Πλέσσας (μουσικοσυνθέτης), Ἰησοποῖός, Πάνοσ Καλατζῆς (τεχνικός κινημ/φου), Γιάννης Μαρῆς (λογοτέχνης).

Τὰ βραβεῖα τοῦ τύπου

Οἱ δημοσιογράφοι ποὺ παρακολούθησαν τὸ Φεστιβάλ σὰν ἐκπρόσωποι ἐφημερίδων, περιοδικῶν καὶ μέσων ἐνημερώσεως Ἀθῆνας καὶ Θεσσαλονίκης, μετὰ ἀπὸ ψηφοφορία, στὴν ὁποία δὲν συμπεριέλαβαν τὴν ταινία Ὁ Θίασος (σὰν ταινία ἀναγνωρισμένης ἴδης ἀξίας γιὰ τὸν Ἑλληνικὸ κινηματογράφου), ἀπένεμαν τὰ παρακάτω βραβεῖα:

Καλύτερη ταινία μεγάλου μήκους μὲ ὑπόθεση: *Εὐρυδίκη ΒΑ 2037*.
Καλύτερη ταινία μεγάλου μήκους χωρὶς ὑπόθεση: *Polemonta*.
Καλύτερη ταινία μικροῦ μήκους μὲ ὑπόθεση: *Στὴν Ταβέρινα*.
Καλύτερη ταινία μικροῦ μήκους χωρὶς ὑπόθεση: *Καβάλα, Νοέμβριος 1974*.

Εἰδικὴ μνεῖα στὴν ταινία *24 Ἰούλιος 1974* ποὺ (κατὰ τὴν κρίση τῶν δημοσιογράφων) θὰ ἐπρεπε νὰ περιλαμβάνεται στὸ ἐπίσημο πρόγραμμα τοῦ Φεστιβάλ.

Τὰ βραβεῖα τοῦ κοινῶ

Ψηφοφορία ποὺ ἔγινε ἀνάμεσα στὸ κοινὸ τοῦ ἔξοστη ἔδωσεν τὰ παρακάτω ἀποτελέσματα:
Καλύτερη ταινία μεγάλου μήκους: *Polemonta*, Ἄγωνας, Ὁ Θίασος, Βιογραφία.
Καλύτερες ταινίες μικροῦ μήκους: «*Συμππτώσεις*» μᾶς *διαδρομῆς*, *Τελευταῖος σταθμὸς Κρώυτομπεργκ*.

- 1ο βραβεῖο ταινίας μεγάλου μήκους στὸν Γιώργο Παπαλῆ γιὰ τὴν ταινία Ὁ Θίασος (200.000 δρχ.).
- 2ο βραβεῖο ταινίας μεγάλου μήκους στοὺς Δ. Γιαννικόπουλο, Ἡ. Ζαφειρόπουλο, Γ. Θανασοῦλα, Θ. Μαραγκό, Φ. Οἰκονομίδη, Κ. Παπανικολάου γιὰ τὴν ταινία Ἄγωνας (200.000 δρχ.).
- 3ο βραβεῖο ταινίας μεγάλου μήκους στοὺς Θανάση Ρεντζῆ καὶ Χρήστο Μάγκο γιὰ τὴν ταινία *Βιογραφία* (200.000 δρχ.).
- Βραβεῖο καλύτερης σκηνοθεσίας στὸν Θόδωρο Ἀγγελόπουλο γιὰ τὴν ταινία Ὁ Θίασος (50.000 δρχ.).
- Βραβεῖο καλύτερης σκηνοθεσίας πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη στὸν Νίκο Νικολαΐδη γιὰ τὴν ταινία *Εὐρυδίκη ΒΑ 2037* (50.000 δρχ.).
- Βραβεῖο καλύτερης ἐρμηνείας ἀντρικοῦ ρόλου στὸν Βαγγέλη Καζάν γιὰ τὴν ταινία Ὁ Θίασος (30.000 δρχ.).
- Βραβεῖο καλύτερης ἐρμηνείας γυναικεῖου ρόλου στὴν Εὐὰ Κοταμανίδου γιὰ τὴν ταινία Ὁ Θίασος (30.000 δρχ.).
- Βραβεῖο καλύτερης φωτογραφίας στὸν Γιώργο Ἀρβανίτη γιὰ τὴν ταινία Ὁ Θίασος (30.000 δρχ.).
- Βραβεῖο καλύτερης μουσικῆς στὸ Σταμάτη Σπανουδάκη γιὰ τὴν ταινία *Προμηθεὺς σὲ δεύτερο πρόσωπο* (30.000 δρχ.).
- Βραβεῖο καλύτερου σενάριου στὸ Θόδωρο Ἀγγελόπουλο γιὰ τὴν ταινία Ὁ Θίασος (30.000 δρχ.).
- Βραβεῖο καλύτερης σκηνογραφίας καὶ ἐνδυματολογίας στὴν Μαρι Λουίζ Βαρθολομαίου γιὰ τὴν ταινία *Εὐρυδίκη ΒΑ 2037* (30.000 δρχ.).
- 1ο βραβεῖο ταινίας μικροῦ μήκους στὴν ταινία «*Συμππτώσεις*» μᾶς *διαδρομῆς* (50.000 δρχ.).
- 2ο βραβεῖο ταινίας μικροῦ μήκους στὴν ταινία *Τελευταῖος σταθμὸς Κρώυτομπεργκ* (50.000 δρχ.).
- 3ο βραβεῖο ταινίας μικροῦ μήκους στὴν ταινία Ὁ Ταῦρος καὶ τὸ ἄγαλμα (50.000 δρχ.).
- 4ο βραβεῖο ταινίας μικροῦ μήκους στὴν ταινία *Πίστομα* (50.000 δρχ.).

...

Τιμητικὲς διακρίσεις

- Στὸν Σάχη Μανιάτη — γιὰτὶ πέτυχε στὴν ταινία Ἡ Μάνη, νὰ συγκεντρώσει καὶ νὰ παρουσιάσει κινηματογραφικὰ, ἱστορικὰ καὶ πολιτιστικὰ στοιχεῖα τῆς Μάνης.
- Στὸν Ἀνδρέα Θωμόπουλο — γιὰ τὴν τολμηρὴ του κινηματογραφικὴ παρουσία μὲ τὴν ταινία Ἄλδεβαράν.
- Στὸν Ἄκη Ψαῖλα — γιὰ τὴν αἰσθητικὴ παρουσία τῶν κινουμένων σχεδίων στὴν ταινία *Τεμῖτες*.
- Στὸ Γιάννη Σμαραγδῆ — γιὰ τὴν καταγγελία τῆς βίας στὴν ταινία *Τὸ κελλὶ μὴδέν*.
- Στὴν Ἑλένη Βουδούρη — γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ διάσωση ἐνὸς πολύτιμου λαογραφικοῦ ὑλικοῦ στὴν ταινία *Καραγκιόξης*.

Σκέψεις με άφορμή τὸ φεστιβάλ

1. Ἀπὸ τότε ποὺ ὑπάρχει σχεδὸν, τὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ἦταν τόπος σύγκρουσης τῆς «ὀργανωμένης παραγωγῆς» ἀπὸ τὴ μία καὶ τῆς λεγομένης «ἀνεξάρτητης παραγωγῆς» ἀπὸ τὴν ἄλλη. «Ὁργανωμένη παραγωγή» σήμαινε ἀναπαραγωγή τῶν ἰδίων λίγο-πολὺ μοντέλων, ἐπανάληψη τῶν ἰδίων θεμάτων, συντηρητικότητα στὴ μορφή. «Ἀνεξάρτητη παραγωγή» σήμαινε εἰσοδογὴ νέων ἀνθρώπων ποὺ ἐπιχειροῦσαν νὰ ἀγγίξουν καινούργια θέματα, ἀπὸ ἄλλη σκοπιὰ καὶ μέσα ἀπὸ ἄλλες φόρμες. Ἡ σύγκρουση αὐτὴ, παλῆδ/νέο, ἦταν φυσικὸ νὰ παιχτεῖ, ὅπως ἐπίσης ἦταν φυσικὸ νὰ καθρεφτίζει, ἢ καὶ ἀκόμα νὰ ταυτίζεται σχεδὸν μὲ τὴν οὐσιαστικότερη ἀντίθεση συντηρητικὸ/προοδευτικὸ, ἀντιδραστικὸ/ριζοσπαστικὸ. Τὸ 1966 διαγράφηκε ἡ ἐλπίδα ὅτι τὸ νέο, τὸ προοδευτικὸ ρεῦμα θὰ καταλάμβανε πιὰ φυσιολογικὰ τὴ θέση του.

Καὶ ἴσως νὰ γινόταν πραγματικὰ αὐτό, ἀν δὲν ἐρχόταν ἡ δικτατορία νὰ παγώσει κάθε ἐξέλιξη στὴ χώρα μας. Γιὰ 7 δλόκληρα χρόνια στὸν κινηματογράφο μας ἀνακόπηκε κάθε φυσιοιογικὴ ἐξέλιξη. Παράλληλα, ὅμως, ἔγινε καὶ κάτι ἄλλο: ἀλλοιώθηκε ἡ ἔννοια τῶν λέξεων καὶ ἐπειδὴ πολλοὶ εἶναι αὐτοὶ ποὺ μένουν στὶς λέξεις, πολλοὶ εἶναι αὐτοὶ ποὺ ἔχασαν τὴν οὐσία ἀπὸ τὰ μάτια τους. Ἡ χρονικὴ καθυστέρηση προκάλεσε μιὰ μετατόπιση τῆς διαχωριστικῆς γραμμῆς: ἔννοια «παλιό, συντηρητικὸ, ἀντιδραστικὸ» στένεψε καὶ ἡ ἔννοια «νέο, προοδευτικὸ, ριζοσπαστικὸ» πλάτυνε. Ἔτσι φέτος (καὶ σὲ μικρότερο βαθμὸ ἤδη πέρυσι) ποὺ κυριάρχησε στὸ Φεστιβάλ ἡ «νέα γενιά», οἱ ὡς τώρα οὐσιαστικὰ ἀποκλεισμένοι, «ἀπαγορευμένοι», εἶδαμε ταινίες ποὺ, ὅσο καὶ νὰ διαφέρουν ὅλες ἀπὸ ὅ,τι παρήγαγε μέχρι τώρα ὁ κινηματογράφος μας, διαφέρουν ὅμως τὸ ἴδιο πολὺ καὶ μεταξὺ τους. Μὲ λίγα λόγια, ἡ φετεινὴ χρονιά ἀποκάλυψε, ὅτι οἱ ἄνθρωποι ποὺ ἔδοσαν (καὶ κέρδισαν) ἕναν κοινὸ ἀγώνα ἐνάντια στὸ «κινηματογραφικὸ κατεστημένο» ἔκρυβαν ὁ καθένας ἕνα διαφορετικὸ δρᾶμα, γιὰ τὸ τι θὰ ἔπρεπε νὰ τὸ ἀντικαταστήσει. Διαφορετικὸ ἀπὸ κάθε ἄποψη: αἰσθητικὴ, ἰδεολογικὴ καὶ πολιτικὴ.

2. Μιλήσαμε παραπάνω γιὰ «νίκη» τῶν νέων κινηματογραφιστῶν. Ἄς προσπαθήσουμε ὅμως νὰ δοῦμε τι συγκεκριμένο περιεχόμενο εἶχε αὐτὴ ἡ νίκη, γιὰ νὰ μὴν καλλιεργοῦμε ψευδαισθήσεις. Τὸ ἐξωτερικὸ σύμπτωμα εἶναι ὅτι δὲν ὑπῆρχε στὸ φετεινὸ φεστιβάλ καμιά ταινία τῆς «ὀργανωμένης παραγωγῆς». Τὸ θεωροῦμε ὅμως «ἐξωτερικὸ σύμπτωμα», γιὰτὶ τὸ περιεχόμενο τῆς μάχης ποὺ ἔδο-

σαν τόσα χρόνια οί νέοι κινηματογραφιστές, πιστεύουμε ότι δέν ήταν νά «κλείσουν» τίς εταιρείες παραγωγής, αλλά νά μπορούν οί ίδιοι νά κάνουν ταινίες και οί ταινίες αὐτές νά φτάνουν στόν φυσικό κριτή τους: τὸ κοινό. Ἐπομένως, αὐτὸ ποῦ θά πρέπει νά δοῦμε εἶναι πῶς ἔκαναν φέτος τίς ταινίες τους και ἂν θά μπορέσουν νά ξανακάνουν. Για τὸ «πῶς» διακρίνουμε τρεῖς κατηγορίες: α) χρηματοδότηση ἀπὸ παραγωγούς λίγο-πολύ «ἐρασιτέχνες» (ἀφοῦ δέν κάνουν ταινίες παρὰ μόνο εὐκαιριακά). β) Συμπαρὰγωγή μὲ τὸ Ἑλληνικὸ Κέντρο Κινηματογράφου γ) Αὐτοχρηματοδότηση. Καί στίς τρεῖς περιπτώσεις ἡ διανομή τῶν ταινιῶν εἶναι πολὺ ἀμφίβολη, ἡ τουλάχιστο δέν εἶναι ἐκ τῶν προτέρων ἐξασφαλισμένη.

Εἶναι φανερὸ λοιπὸν ὅτι, αὐτὸ ποῦ ἔγινε φέτος (και λίγο-πολύ πέρυσι) σημαίνει μόνο, ὅτι δόθηκε ξαφνικά ἡ εὐκαιρία σὲ νέους κινηματογραφιστές νά δάσουν δείγματα τῆς δουλειᾶς τους. Ποιὸς θά ἀποφασίσει ὁμως γιὰ τὴ συνέχεια τῆς δουλειᾶς του ἐνὸς ἢ τοῦ ἄλλου σκηνοθέτη; Ποιὸς θά διαιτητεύσει ἀνάμεσα στίς διάφορες τάσεις ποῦ ἐκδηλώθηκαν; Ποιὸς θά κρίνει τὸ μέλλον τοῦ κινηματογράφου μας;

3. Φτάνουμε ἀναπόφευκτα στό κεντρικὸ πρόβλημα: τὸ πρόβλημα παραγωγῆς και διανομῆς τῶν ταινιῶν. Ἄς μὴ φοβηθοῦμε τίς λέξεις: τὴν παλιὰ ὀργανωμένη παραγωγή τὴν ἔχει διαδεχτεῖ αὐτὴ τὴ στιγμή μιὰ παραγωγή ἀπόλυτα «ἀναρχοῦμενη».

Καί τὸ ρόλο τοῦ «διαιτητῆ» φαίνεται νά ἀναλαμβάνει αὐτὴ τὴ στιγμή τὸ δίκτυο διανομῆς, πού, αὐτό, ἔμεινε οὐσιαστικά ἀνέπαφο (ἢ τουλάχιστο δέν ἐπηρεάστηκαν οί βασικὲς δομές του) ἀπὸ τὴν κρίση τῆς ντόπιας κινηματογραφικῆς παραγωγῆς. Ὁ κίνδυνος; Μιὰ κατευθυνόμενη «ἀνταπόκριση» τοῦ κοινοῦ σὲ ὀρισμένες ταινίες θά δόσει — ἀναπόφευκτα σχεδὸν — τὸ πρόσχημα γιὰ μιὰ ἐπιλογή ἀνθρώπων και κατευθύνσεων. Τί μπορεῖ και πρέπει νά γίνει; Νά περιοριστεῖ ὅσο γίνεται ἡ λογικὴ τοῦ «μέγιστου κέρδους» ποῦ διέπει κατὰ τεκμήριο τὸ σύστημα παραγωγῆς-διανομῆς, μὲ τὸ νά ἀσκηθεῖ πάνω του ἔλεγχος ἀπὸ ἐκείνους ποῦ φτιάχνουν τὰ κινηματογραφικὰ προϊόντα. Αὐτὸ ἀπαιτεῖ πάνω ἀπ' ὅλα συνένωση δυνάμεων (τῶν σκηνοθετῶν, τῶν τεχνικῶν κλπ.) και συνειδητοποίηση ὅτι ὁ κινηματογράφος, πέρα ἀπὸ τέχνη, εἶναι και βιομηχανία, και ὡς τέτοια ἔχει δύο πόλους: τὸ κεφάλαιο και τὴν ἐργασία. Καί εἶναι μᾶλλον περιττὸ νά προσθέσουμε ὅτι κάθε διάσταση στό χώρο τῆς ἐργασίας ἐνισχύει τὸ κεφάλαιο, ποῦ ἔχει πάντα μιὰ ἐνιαία λογικὴ, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ ἄτομα ποῦ τυχαίνει νά εἶναι κάθε φορὰ φορεῖς και «διαχειριστές» του.

Ἀπὸ τὴν κινηματογράφηση τῶν ἀγώνων στὸν ἀγωνιστικὸν κινηματογράφον

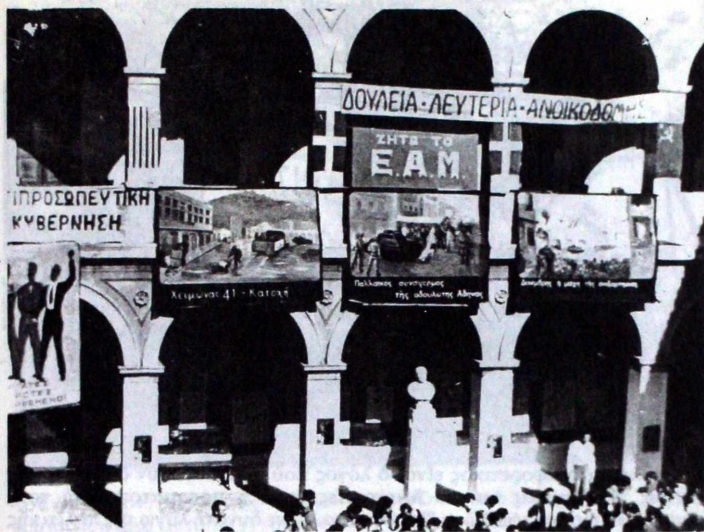
(*Νέος Παρθενώνας — Ἀγώνας — Μαρτυρίες*)

Τρεῖς ἀπὸ τὶς ταινίες ποὺ παρουσιάστηκαν στὸ Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης, φέτος καταπιάνονται μὲ τὴν λίγο-πολύ πρόσφατη ἱστορία τῆς Χώρας μας. Μὲ τὸ δικό της τρόπο ἢ κάθε μιά, καὶ μὲ ἀποτελέσματα λιγώτερο ἢ περισσότερο πετυχημένα.

...

Ὁ *Νέος Παρθενώνας* τῆς Ὀμάδας τῶν 4 ἀρχίζει μὲ ἓνα προσκύημα σὲ δύο ἀπὸ τοὺς τόπους ἐξορίας, τοὺς πιδὼ θλιβερὰ γνωστούς: τὴ Γιάρο καὶ τὴ Μακρόνησο. Ξεκινώντας ἀπὸ ἐκεῖ, ἡ ταινία ἀθρόνεται, ἀπὸ τὴ μιά πάνω σὲ μαρτυρίες πρώην ἐξόριστων ἀγωνιστῶν ποὺ δίνονται μὲ τὴ μορφή συνεντεύξεων, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη πάνω σὲ κινηματογραφικὰ ἐπίκαιρα μῆς ἱστορικῆς περιόδου ποὺ πιάνει χοντρικὰ ἀπὸ τὴ δικτατορία τοῦ Μεταξᾶ ὡς τὸ τέλος τοῦ ἐμφύλιου. Μὲ τὸ ἀπαραίτητο τελικὸ πλάνο (σὲ photo-fixe) τῶν γεγονότων τοῦ Πολυτεχνείου μὲ τὴ συνοδεία ἐνὸς ἀντιστασιακοῦ τραγουδιοῦ. Θὰ ἀποφύγουμε νὰ κάνουμε ἐδῶ μιά ἐξαντλητικὴ ἀνάλυση αὐτῆς τῆς τελικῆς πτώσης, νὰ δοῦμε, δηλαδή, τὸ ρόλο τοῦ τελευταίου πλάνου μέσα στὴν ὅλη οἰκονομία τῆς ταινίας, τὸν αὐθαίρετο καὶ δημιουργικὸ χαρακτήρα, τὴν βεβιασμένη ἐπίκληση ποὺ κάνει στὴ συγκίνηση τοῦ θεατῆ ὁ ὁποῖος, παγιδευμένος στὸ κἀθισμά του, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ χειροκροτήσῃ. Εἶναι προτιμότερο νὰ ἐπισημάνουμε, ποὺ χωλαίνει τὸ ὅλο ἐγχείρημα.

Κάθε στρατευμένη ταινία στηρίζεται λίγο-πολύ στὴν ἄμεση ἀποτελεσματικότητα τῶν εἰκόνων. Ὑπὸ τὸν ὄρο, βέβαια, ὅτι κάποιος σκέφτεται τὴν παραγωγή, τὴν ὀργάνωση καὶ τὴν οἰκονομία αὐτῶν τῶν εἰκόνων. Ἄς μὴν ξεχνᾶμε (ὅπως φαίνεται ὅτι τὸ ξέχασαν οἱ 4 τῆς ὀμάδας) ὅτι μὴ ταινία, εἴτε εἶναι στρατευμένη εἴτε ὄχι, γίνεται μὲ τὴ βοήθεια εἰκόνων καὶ ἤχων, καὶ δὲν μποροῦμε νὰ χρησιμοποιοῦμε τὴν ὁποιοδήποτε εἰκόνα μὲ τὸν ὁποιοδήποτε ἦχο: μὴ συνέντευξη κακοκινηματογραφημένη (μὲ ἄπανωτὰ ζουμ), ἓνας ἦχος κακογραμμένος, μποροῦν νὰ ἔχουν συνέπειες συχνὰ καταστροφικές, ἀκόμη καὶ σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν κατανόηση. Παίρνω συνέντευξη ἀπὸ κάποιον, δὲν σημαίνει μόνο νὰ τὸν ἀκούω νὰ μιλάει στὸ γύρισμα (ἀκόμη κι ἂν ὅσα λέει εἶναι συναρπαστικά — ἢ μάλλον κυρίως τότε), σημαίνει ἐπίσης ὅτι σκέφτομαι καὶ ζυγίζω τὴν ἐντύπωση ποὺ θὰ



Ο Νέος Παρθενώνας
 Παραγωγή: Γ. Παπαλη-
 δς και η Όμάδα των 4.
 Σκηνοθεσία: Κώστας
 Χρονόπουλος, Γιώργος
 Χρυσοβιτσιάνος, Σενά-
 ριο: Σπύρος Ζάχος, Φω-
 τογραφία: Θανάσης
 Σκρούμπελος, Μουσική:
 Λουκιανός Κηλαηδόνης,
 Διάρκεια: 110'

δώσει στην οθόνη. Από τις 4-5 συνεντεύξεις που συλλέχτηκαν σαν μαρτυρίες στην ταινία, ή μία δεν μπορεί να άκουσται, και μάλιστα ένοχλεί (με το πρόσωπο του ανθρώπου που μιλάει κρυμμένο στο σκοτάδι χωρίς φανερό λόγο), και οι άλλες, χρωματισμένες από δλόταλε φανταζιστικές κινήσεις της κάμερα — όπου τν τρέμουλο δεν είναι, όπως υποθέτουμε, άπλο σκηνοθετικό έφφρ, — είναι ανεπαρκείς και γλυτώνουν μόνο χάρη στη δύναμη του λόγου, χάρη στο βάρος των οδνηθρών δοκιμασιών που μās μεταφέρει ή φωνή, και είναι κριμα, πολύ περισσότερο επειδή είναι ίσως ή πρώτη φορά που αφθρώνεται στην οθόνη ένας τέτοιος λόγος (πάνω στα βασανιστήρια στη Γιάρο και στη Μακρόνησο), συνοδευόμενος από την εικόνα εκείνου που τον προφέρει, που τολμάει να τὰ πει δημόσια, άφοβα και θαρραλέα. Άκόμα, είναι περισσότερο κριμα γιατί, σε σχέση μ' αυτές τις μαρτυρίες, τὰ ντοκουμέντα (έπίκαιρα γυρισμένα μάλλον από το BBC) άποκοτουν μιά ποιότητα που βαρραίνει πάνω στο σύνολο. Η ταινία γίνεται ταινία - άρχείο, ένα άρχείο βέβαια ανέκδοτο μέχρι τώρα και συχνά άποκαλυπτικό, που ή δύναμή του ενισχύεται στο βαθμό που ελαττώνεται ή δύναμη των συνεντεύξεων, του άμεσου κινηματογράφου.

Όσο για το σχόλιο, (μιά φωνή εκτός πλάνου προσανατολίζει πολιτικά την ταινία παρεμβαίνοντας σε πολλές στιγμές και, κατά κάποιο τρόπο, άνακαρίνοντας) την εικόνα) είναι μιά δθηθεν γνώση. Μισο-διδασκικό μισο-ερασιτεχνικό, υποτίθεται ότι προσφέρει μιά άποψη για την Ιστορία, πράγμα που, προφανώς δεν γίνεται χωρίς κάποιες σχηματοποιήσεις, χωρίς κάποιες άπλοποιήσεις που θα έπρεπε να αναλυθούν πιο λεπτομερειακά.

Στηριγμένη στη συγκίνηση και όχι στη σκέψη, δομημένη στο μοντάς κάπως χαλαρά και χωρίς άυσθηρότητα, ή ταινία των 4 καθρεφτίζει μιά κάποια τάση μέσα στον στρατευμένο κινηματογράφο, για την όποία έλεγα σε άλλη περίπτωση ότι «πλέει στην επιφάνεια της ιδεολογίας (που θέλει να τήν άπλουτέψει χωρίς να τη διαταράξει), κι ούτε μπορεί να άνατρέψει τους (συντακτικούς - ρητορικούς - σκηνογραφικούς) νόμους της άναπαράστασης που οργανώνει τη σκηνή αυτού του κινηματογράφου». Με μοναδικό στήριγμα τη συγκίνηση, κορεσμένος από οδύνη, ό λόγος της ταινίας βυθίζεται άναπόφευκτα στη λασπώδη περιοχή του πάθους.

1. I.S.K.R.A. ή τὰ προ-
 βλήματα του στρατευμέ-
 νου κινηματογράφου,
 Σ.Κ. '75, άρ. 5, σελ. 37,
 ύποσημείωση 2.



Ἄγώνας
Παραγωγή, Σκηνοθεσία,
Σενάριο. Φωτογραφία:
Δ. Γιαννικόπουλος, Ἡ.
Ζαφειρόπουλος, Γ. Θανα-
νασούλας, Θ. Μαργαρίτος,
Φ. Οἰκονομίδης, Κ. Πα-
πανικολάου. Μουσική:
Φοῖβος Οἰκονομίδης.
Διάρκεια: 140'

Ἐπιπλέον, ὁλότελα διαφορετικοὶ εἶναι ὁ λόγος ποὺ ἀναπτύσσουν οἱ δυὸ ἄλλες ταινίες, ὁ Ἄγώνας καὶ οἱ Μαρτυρίες (ποὺ ἡ πραγματοποίησή τους σήμερα, ὡπως καὶ τοῦ Νέου Παρθενάου, ἔγινε δυνατὴ λόγω τῆς πολιτικῆς συγκυρίας, καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημαντικό σημεῖο θὰ ἔπρεπε νὰ ἐπανέλθουμε κάποτε πρὸς λεπτομερικὰ).

Ὁ Ἄγώνας, ἀμφισβητώντας τὸν ἐπίσημο λόγο ποὺ διαδίδεται ἀπὸ τὰ μέσα πληροφόρησης τῆς ἐξουσίας, παρουσιάζει ὅλα ὅσα αὐτὸς ὁ λόγος προσπαθεῖ νὰ καταπνίξει, «κυκλοφορεῖ» ὅλα ὅσα ἡ ὀλιγαρχία προσπαθεῖ νὰ σταματήσει: πιστοποιεῖ τὸ λαϊκὸ κίνημα στὴν περίοδο τῆς δικτατορίας καὶ τὴ συνέχειά του στὴν καραμανλικὴ περίοδο, ἐνάντια στὸ μεγάλο κεφάλαιο καὶ τὰ μονοπώλια.

Τὸ μόνο ποὺ θὰ μπορούσε νὰ καταλογίσει κανεὶς στὴν ταινία εἶναι ὅτι, σ' αὐτὴν, παρατίθενται τὰ γεγονότα ποὺ θεωροῦνται σημαντικά, χωρὶς νὰ θεμελιώνονται σὲ μιὰ ἐπεξεργασμένη πολιτικὴ σκέψη, σὲ μιὰ συγκεκριμένη ἀνάλυση, καὶ ἔτσι ἐξισώνονται συγκρούσεις ποὺ ὁ ἱστορικός τους ρόλος καὶ ὁ χαρακτήρας τους εἶναι ποιοτικὰ διάφοροι. Αὐτὸ κινδυνεύει νὰ οδηγήσει σὲ μιὰ σύγχυση ὡς πρὸς τὴν πολιτικὴ ἐκτίμηση τῶν γεγονότων, τὴν ὁποία δὲν μπορεῖ νὰ καλύψει τὸ γενικὸ σύνθημα «λαϊκοὶ ἀγῶνες».

Υπάρχουν, ὁμως, οἱ εἰκόνες ποὺ, αὐτὲς καθαυτὲς, ἔχουν τὴ δύναμη νὰ στέκονται ἐνάντια στὴν καθεστηκίαν τάξη, νὰ μαρτυροῦν τοὺς ἀγῶνες, νὰ μιλοῦν γιὰ ἐλευθερία, νὰ βοηθοῦν τὴν ἀλληλεγγύη, νὰ ὑποστηρίζουν τὴ ζωντανὴ μνήμη κάθε στιγμῆς τοῦ λαϊκοῦ κινήματος. Τέτοιες ταινίες καταγράφουν τὴν Ἱστορία, τὴν ἱστορία τοῦ λαϊκοῦ κινήματος στὴν καθημερινή του πάλη, καὶ ἀντιπαράθετον αὐτὴ τὴν καταγραφή στὴν ἡγεμονικὴ εἰκόνα ποὺ διαδίδει ἡ ὀστική τάξη. Καί, πάνω ἀπ' ὅλα, ἀποτελοῦν καὶ αὐτὲς ἕνα κομμάτι τῶν γεγονότων. Αὐτὸ εἶναι τὸ σημαντικό ποὺ πετυχαίνει ὁ Ἄγώνας. Οἱ κινηματογραφιστὲς τῆς ομάδας τῶν 6, δέθησαν οἱ ἴδιοι μὲ τοὺς ἀγῶνες ποὺ κινηματογραφοῦσαν καὶ ἐνεργητικὰ πῆσαν μέρος σ' αὐτούς. Δὲν «ἀποτύπωσαν» τὰ γεγονότα, οὔτε ἔβγαλαν θριαμβικούς ἢ διδακτικούς λόγους πάνω σ' αὐτά. Δὲν κινηματογράφησαν τοὺς ἀγῶνες, κινηματογράφησαν μέσα ἀπὸ τὴν καρδιά τῶν ἀγῶνων.

Δὲν μπορούμε νὰ ποῦμε, ὁμως, τὸ ἴδιο γιὰ τὶς Μαρτυρίες τοῦ Νίκου Καβουκίδη, μιὰ ταινία ποὺ ἂν καὶ χρησιμοποιεῖ τὸ ἴδιο ὕλικό καὶ συχνὰ κινηματογραφεῖ τὰ ἴδια γεγονότα μὲ τὸν Ἄγώνα, παραμένει ὁμως ἕνα προϊόν «ἀποσταγμένο», ἐπιμελημένο, τοποθετημένο ἀμφίρροπα, ὡς πρὸς τὸ ρόλο ποὺ ἑρπύσει νὰ παίξει: παραταίει ἀνάμεσα στὴν ἀσθητικὴ τῆς ἱστορικῆς ἀναλύσεως (ἀπὸ ἄπου ὁμως λείπει ἡ ἀπαραίτητη ἀπόσταση ἀπὸ τὰ γεγονότα ποὺ περιγράφονται καὶ δείχνονται) καὶ στὴν παραφορὰ



Μαρτυρίες
Παραγωγή: Tele Film N
Καβουκίδης — Κ. Πίτσι-
ος και Σία Ο.Ε., Σκηνο-
θεσία, Φωτογραφία: Νί-
κος Καβουκίδης, Διάρ-
κεια: 100'

του βιωμένου, τὸν παλμὸ εἰκόνων «καυτῶν» (ἐνῶ ὑπάρχει ἤδη μεγάλη ἀπόσταση ἀπὸ αὐτὰ τὰ γεγονότα), σὰν τὶς εἰκόνες τοῦ Ἄγωνα (προφανῶς ἡ σύγκριση ἀνάμεσα στὶς δύο ταινίες εἶναι ἀναπόφευκτη).

Αὐτὲς τὶς εἰκόνες, ὁ Καβουκίδης τὶς ἀποσπᾷ ἀπὸ τῆ διαδικασίας παραγωγῆς τους, τὶς χρησιμοποιεῖ σὰν «ἀρχεῖο» καὶ τὶς μοντάρει, τὶς ντεκουπάρει, τὶς παραλληλίζει καὶ τὶς καλουπώνει, μὲ μιὰ λογικὴ ποὺ εἶναι πιὸ κοντὰ σὲ ἕνα «ἄλμπουμ εἰκόνων» παρὰ σὲ μιὰ ταινία ἐπέμβασης. Στὴν ζωντανὴ μνήμη τοῦ Ἄγωνα, οἱ *Μαρτυρίες* ἀντιπαραθέτουν μιὰ μνήμη ἀπολιθωμένη.

Οἱ εἰκόνες εἶναι ὁμορφες, ἡ ἄμεση κινηματογράφηση ἔχει ἀκρίβεια, ἡ συγκίνηση δέξνεται συχνά, ἀλλά, παρ' ὅλα αὐτὰ, ἔχουμε τὴν ἐντύπωση ὅτι παρακολουθοῦμε μιὰ ταινία γιὰ γιορτασμὸ κάποιας ἐπετείου, στραμμένης ὀλοκληρωτικὰ πρὸς τὸ παρελθόν. Ἐνῶ αὐτὸ ποὺ ἐνδιαφέρει πάνω ἀπ' ὅλα εἶναι τὸ παρόν. Ἀπὸ τὸ παρόν τὸ στραμμένο πρὸς τὸ μέλλον γεννιέται ἡ ἐπιθυμία γιὰ ἀγῶνες γιὰ τὴν ἀλλαγὴ, ἀπὸ ἐκεῖ ἡ λαϊκὴ μνήμη ἐνεργοποιεῖ τὸ παρελθόν, τὰ μαθήματα τοῦ παρελθόντος, καὶ τὰ κάνει ζωντανὴ κινητήρια δύναμη.

Καὶ γι' αὐτὴ τὴν πραγματικότητα στὴν ὁποία ἤθελαν νὰ πάρουν θέση συγκεκριμένη αὐτὲς οἱ εἰκόνες, οἱ *Μαρτυρίες* δὲν λένε πιὰ καὶ πολλὰ πράγματα. Ἐχουν χάσει τὴν ἀναφορικὴ τους ἔνταση, διατηρώντας μόνο (καμιά φορὰ) μιὰ κάποια συναισθηματικὴ ἰσχύ.

Καὶ τὸ ἴδιο τὸ πολιτικὸ σημαῖνον, ξεκομμένο ἀπὸ τὴ διαδικασίαν γέννησής του, ἀναδιαρθρωμένο σὲ μιὰ ἀπαρίθμηση, μάταια τελικὰ, δὲν ἀπομένει παρὰ σὰν κοινοτυπία. Κινηματογράφηση ἀγώνων αἰχμῆς, καὶ μάλιστα τῶν πιὸ ἀκραίων, θεαματικῶν, ἐκδηλώσεων αὐτῶν τῶν ἀγώνων, μὲ τέτοιο τρόπο ποὺ δὲν ἀντανακλᾷ τίποτε ἀπὸ τὸ πολιτικὸ προχώρημα ποὺ προκύπτει ἀπὸ τοὺς κινηματογραφούμενους ἀγῶνες. Τίποτε δὲν μοιάζει περισσότερο σὲ μιὰ εἰκόνα διαδήλωσης, ὅσο μιὰ ἄλλη εἰκόνα διαδήλωσης. Κυρίως, ὅταν «ἀφήνουμε νὰ μιλήσουν τὰ γεγονότα», ὅπως ἐδῶ, ποὺ ἡ ἀπουσία σχολίου ἀποτελεῖ πρόβλημα.

Ἐνῶ βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ τόσες «στρατευμένες» ταινίες ποὺ ἀναφέρονται σὲ γεγονότα ποὺ σημάδεψαν τὴν ἱστορία μας καὶ ποὺ ἡ κάθε μιὰ μιλάει γι' αὐτὰ μὲ διαφορετικὸ τρόπο, εἶναι φυσικὸ νὰ θέλουμε νὰ ἐξετάσουμε τὴν λειτουργία τους καὶ νὰ συναγάγουμε συμπεράσματα γιὰ τὸ μέλλον. Καὶ αὐτὸ θὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ κάνουμε σὲ ἕνα προσεχὲς κείμενο.

Μιχάλης Δημόπουλος

Ἡ αὐτάρκεια τοῦ σημείου

(Εὐρυδίκη ΒΑ — 2037)

Ἡ ταινία τοῦ Νικολαΐδη κινεῖται ἀπὸ ἀποψη χώρου σ' ἓνα διαμέριμα, πὸν σπάνια τὸ ἐγκαταλείπει μὲ κάποια ἀνοίγματα «ἔξω» (θὰ ἀσχοληθοῦμε πρὸς τὴ συνέχεια μ' αὐτά). Ὁ χώρος εἶναι ὀλόκληρος ἓνα περιεχόν. Τὸ περιεχόμενόν του δὲν εἶναι μόνον τὰ ἀντικείμενα — ἔμψυχα καὶ ἄψυχα — ἀλλὰ καὶ οἱ φαντασιώσεις πὸν ξεκινοῦν ἀπὸ τὴ γυναίκα πὸν τὸν κατοικεῖ, μὰ πὸν ἀποδεσμεύονται ἐπίσης καὶ ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα. Ὁ χώρος «ζωντανεῖται» καὶ βρίσκεται σὲ συνεχῆ διάλογο μὲ τὴ γυναίκα.

Τὰ ἀντικείμενα ἀνῆκουν σ' ἓναν οἰκίον χώρο σὲ σχέση μὲ τὴ γυναίκα. Οἱ «ἀπέξω» ἀποκλείονται σ' αὐτὴ τὴ στεγανοποιημένη περιοχή. Ἡ μόνη στιγμή πὸν τὸ «ἔξω» ἀπειλεῖ νὰ εἰσχωρήσει μὲ ὕλική μορφή — ὁ φάκελος κάτω ἀπὸ τὴν πόρτα — συναντᾷ τὴ μανιακὴ ἀπόκρουση τῆς γυναίκας. Τὸ «ἀπέξω» τελικὰ δὲν εἰσχωρεῖ, τὸ «ἄλλο σῆμα», ἢ ἄλλη σημασιοδότηση. Ἡ ταινία οἰκοδομεῖ τὴν αὐτάρκεια ἐνὸς σημείου, τὴ μανιακὴ ἀπόκρουση τῆς ἀποδόμησής του — τελικὰ ἐγγράφει τὴ μανιακὴ φύση τῆς θέλησής γιὰ ἀπόλυτη κυριαρχία πάνω στὸ σημείο καὶ ἐδῶ βρίσκεται ἡ ἐπιτυχία τῆς.

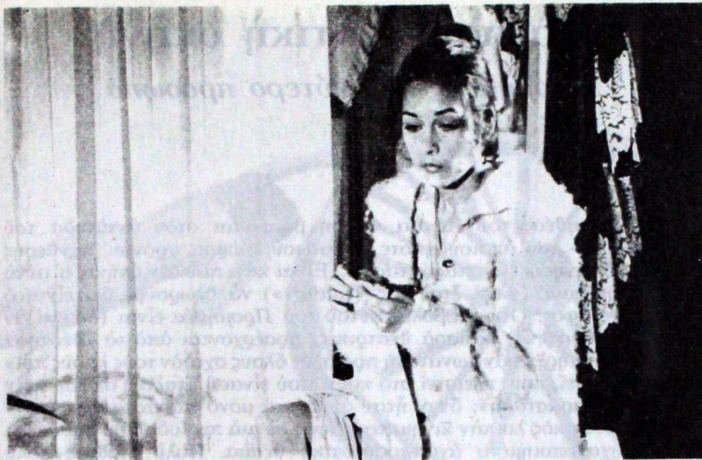
Ἡ γυναίκα: βρίσκεται ἀποκλεισμένη, στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος τῆς ταινίας: ἓνα εἰκονικὸ σχῆμα μᾶς δηλώνει πὸς οἱ ἀπέξω τὴν ἀπειλοῦν. Τὸ διαμέρισμα εἶναι ὁ χώρος τῆς ὥσπου νὰ «μεταφερθεῖ» κάτω. Ὁ λόγος καθὼς καὶ ὁ τόπος αὐτῆς τῆς μεταφορᾶς δὲν διευκρινίζονται. Ἡ γυναίκα ἔξω πὸς ἔπρεπε ἀπὸ μέρες νὰ ἔχει μεταφερθεῖ, τὸ περιμένει μοιρολατρικὰ καὶ μερικὲς φορὲς μὲ ἐπιθυμία. Οἱ τηλεφωνικὲς συνδιαλέξεις γύρω ἀπ' αὐτὸ τὸ θέμα εἶναι ἀπλᾶ ὑπενθυμιστικὲς, δὲν ἀμφισβητοῦν τὸ μελλοντικὸ γεγονός. Στὸ τέλος τῆς ταινίας βλέπουμε πὸς ἡ «μεταφορὰ» δὲν ἔχει γίνῃ ἀκόμη — ἀλλὰ ἴσως καὶ νὰ ἔχει συμβεῖ, χωρὶς νὰ τὸ ἔχουν πάρει εἰδηση, οὔτε ἡ γυναίκα οὔτε ὁ θεατῆς, ἴσως ἐπειδὴ ἡ μεταφορὰ δὲν ἦταν ἀλλαγῆ, ἐπειδὴ σ' αὐτὸν τὸν χώρο δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει ἀλλαγῆ. Τὸ μοτίβο τοῦ «Περμμένοντας τὸ Γκοντὸ» δὲν εἶναι δύσκολο νὰ ἀποκαλύψει τὴ μεταφυσικὴ θέση του.

Τὰ ἀντικείμενα: ἀδιάφορα ἢ ἐξυπηρετικὰ στὴν ἀρχὴ, διεκδικοῦν στὴ συνέχεια μὴν αὐτοτέλεια. Ἡ καφετιέρα ξεχειλίζει τὸν καφέ, τὸ τσιγάρο πέφτει ἀπὸ τὴ θέση του, οἱ κούκλες «παρακολουθοῦν» τὴ γυναίκα. Συγχρόνως ἀποκοῦν προεκτάσεις πὸν ἔχειν σχέση μὲ «μνήμες» — καὶ ἐδῶ μπαίνομε στὸν χώρο τῶν φαντασιώσεων.

Οἱ φαντασιώσεις: τὸ κρεβάτι ἀποδεσμεῖ τὴν παρουσία ἐνὸς ἄντρα. Εἶναι αὐτὸς πὸν θὰ ἐμφανιστεῖ καὶ στὸ τέλος, αὐτὸς πὸν κάνει τὸ δεύτερο κύκλο τηλεφωνημάτων καὶ ζητάει κάποια Βέρα πὸν μπορεῖ νὰ εἶναι καὶ ἡ ἴδια γυναίκα. Ἡ Βέρα εἶναι νεκρὴ, ἐπιμένει ἢ ἡρωίδα, ἀλλὰ καὶ δὲν ἀποκλείει τὴ δυνατότητα νὰ ταυτιστεῖ μαζί της. Βέρα/γυναίκα = νεκρὴ. Μπροστὰ στὸν καθρέφτη τῆς τουαλέτας «παρουσιάζεται» μὴ φίλη, προσπαθεῖ νὰ παρηγορήσει τὴ γυναίκα τοῦ διαμερίσματος, λέγοντάς της πὸς αὐτὸ πὸν τὴν πολιορκοῦν (σημῆν ἀρχῆς καὶ τέλος) μπορεῖ νὰ τὴν ἀφήσουν ἐλεύθερη. Ἡ γυναίκα ὁμως ἔχει συμβιβαστεῖ μὲ τὴν κατάστασή της.

Ἀνοίγματα πρὸς τὰ «ἔξω»: εἶναι αὐτὰ πὸν ἀναφέραμε στὴν ἀρχή. Ἔνα ἀνοιχτὸ παράθυρο πὸν προκαλεῖ μὴ νοσταλγικὴ διάθεση, χωρὶς νὰ καθάρεται τίποτα ἐξωτερικὸ. Μιὰ ἀλλὴ καὶ κάποια κοπέλα πὸν προσπαθεῖ νὰ διαφύγει ἀπὸ ἓναν τοῖχο, ἄνθρωποι πὸν κάνουν κινήσεις νὰ τὴ θημιῶσουν ἢ νὰ τὴν ἀπαθήσουν. Βλέπουμε δηλαδὴ μὴ κατάσταση πὸν θημιῶει τὴν κατάσταση τῆς γυναίκας καὶ εἶναι θεμικὸ νὰ ὑποθέσουμε πὸς ἡ δὴθεν ἀπέξω εἰκόνα δὲν εἶναι παρὰ μὴ προβολὴ αὐτῆς πὸν κοιτάζει. Στὴν ἴδια κατηγορία μποροῦμε νὰ ἐντάξουμε καὶ τὶς «φυγές» τῆς

Εὐρυδίκη ΒΑ 2.037
Παραγωγή, Σκηνοθεσία,
Σενάριο: Νίκος Νικολαΐ-
δης, Φωτογραφία: Γιώρ-
γος Πανουσόπουλος,
Παίζουν: Βέρα Τσέγοβα,
Νίκη Τριανταφυλλίδη,
Τζὸν Μούρ, Διάρκεια:
100'



γυναίκας. Φυγές στη βροχή, στο νερό, στο άσυνειδήτο. Ή φύση αρχίζει και αναδειύεται αισθησιακή, απειλητική. Οί σκιές πυκνώνουν, πίσω από τή νάλυον κουρτίνα τού μάνου ζωντανεύει μιá πιθανή έρωτική κίνηση. Ή γυναίκα όρμά πρós τήν πόρτα για νά βρεί τó «έξωτερικό» μήνυμα, δέ βρίσκει όμως τίποτε. Τήν έπόμενη στιγμή παρακολουθóυμε μιá κίνηση τής γυναίκας νά κλειστεί περισσότερο. Στόν ήδη άσφυκτικά κλειστό χώρο τού διαμερίσματος, εκείνη πού τó κατοικεί δημιουργεί έναν άλλο πió κλειστό και στενό χώρο έκφράζεται στο túλιγμά της με τó σεντόνι τού κρεβατιού.

Έπιβολή-εύνουχισμός: τά αντικείμενα διεκδικóυν τήν αυτότέλειά τους, οί έρωτικές φαντασιώσεις, τó μοτίβο τής φύσης —βροχή, νερό, ένστικτο— δημιουργóυν τήν κίνηση μιás εξέγερσης. Ή αντικίνηση τής γυναίκας είναι εύνουχιστική. Έπιβολή κυριαρχίας στα αντικείμενα (έρωτική σκηνή με τίς δυó κούκλες πού καταλήγει στόν εύνουχισμό τής άρσενικής). Ή ίδια στάση έπαναλαμβάνεται και άπέναντι στην εξέγερση τών φαντασιώσεων. Τά στοιχεία πού καθορίζουν τή συμπεριφορά τής γυναίκας κλιμακώνονται (αύτοεγκλεισμός - έπιβολή - εύνουχισμός).

Τό άμέσως έπόμενο στοιχείο πού βγαίνει, είναι εκείνο τής άποστροφής. Ή τροφή (τά δυό ψάρια), τó περίττωμα (ó λαϊκός τύπος και τó παπούτσι του), εισβάλλουν στο χώρο με τήν έννοια τού βρωμερού, σαν αντικείμενα άποστροφής. Χρειάζεται μήπως νά ειπωθούν περισσότερο για νά γίνει άντιληπτό πούδον χώρο έγγραφέι πραγματικά ή ταινία τού Νικολαΐδη, ποιá είναι ή περιοχή πού δηλώνει τή νεύρωση τής, πού άπορρίπτει τó περίττωμα και τó «αίσχρό» και διεκδικεί τήν αύτάρκεια τού σημείου της, τή μανιακή άπόκρουση τής άποδόμησής του;

Στήν ταινία δέν ύπάρχει τó «μέσα» και τó «έξω» — τó έξω με τήν έννοια τού Άλλου. Έγγράφεται μόνο τó «μέσα», άκόμα και στην άπατηλή προβολή του σá σήμα «άπέξω». Οί ραδιοφωνικοί σταθμοί και ή τηλεόραση πού έπαναλαμβάνουν τó ίδιο έμβατήριό ανταποκρίνονται στη θέληση τής «γυναίκας» νά προφυλάξει τόν έαυτό της άπό τó άνόμοιο, οί είκόνες θανάτου και οί ήχοι τών πολυβóλων δέν είναι παρά οί διαθέσεις τού «μέσα» (χαρακτηριστικό άπ' αύτή τήν άποψη τó τελευταίο πλάνο πού «παγώνει» τήν εικόνα γυναίκας με τήν ύπόκρουση τών πολυβóλων). Ό με μεσοτρία οίκοδομημένος κινηματογραφικός χώρος τής ταινίας, είναι ή έγγραφή, στο σχήμα τής νεύρωσης, τής κυρίαρχης ιδεολογίας.

*Άλκης Λελοúδης

Μιά παραστατική σκηνή

Προμηθέας σὲ δεύτερο πρόσωπο

Ἐν τῷ Προμηθέας τοῦ Κώστα Φέρον βρῖσκαται στὸν ἀντίποδα τοῦ ρεαλισμοῦ — τοῦ ὁποιοῦδήποτε ρεαλισμοῦ: χώρου, χρόνου, σύνθεσης εἰκόνας, ἀφήγησης, ἀναπαράστασης... Εἶναι κάτι πού δὲν ἀνήκει σ' αὐτὸ πού συνηθίσαιμε (γιατὶ ἔτσι μᾶς «ἐμαθαν») νὰ θεωροῦμε ὅτι εἶναι ὁ κινηματογράφος. Οἱ καταβολὲς αὐτοῦ τοῦ Προμηθέα εἶναι (ὅσο κι ἂν φαίνεται παράξενο) καθαρὰ θεατρικὲς: προέρχονται ἀπὸ τὸ «θέατρο» ὅπως αὐτὸ πῆρξε σὰν ζωντανὴ πράξι σὲ ὄλους σχεδὸν τοὺς λαοὺς πρὶν κωδικοποιηθῆι, πρὶν κλειστῆι στὸ κουτί πού εἶναι ἡ Ἰταλικὴ σκηνή, πρὶν γίνῃ «ἀναπαράσταση»: ὅταν ἦταν ἀπλὰ καὶ μόνο παράσταση.

Παραστατικὸς λοιπὸν κινηματογράφος σὲ μιὰ περίοδο πού βασιλεύει τὸ βιομηχανοποιημένο ἀναπαραστατικὸ θέαμα. Πολὺ πίσω ἢ πολὺ μπροστὰ τὴν ἐποχὴ μας; Ἀδιέξοδη ἐπιστροφή σὲ κάποιες «ρίζες» καὶ μάλιστα ἀνάκληση μιᾶς λαϊκῆς μνήμης χαμένης γιὰ πάντα; ἢ μήπως ἀνοιγῃαι καινούργιων δῦσβατων ἴσως δρόμων πού ὀδηγοῦν στὴν ἀπόκτηση μιᾶς νέας παθνικότητας, μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία θὰ μπορούσαμε νὰ νικήσουμε τὴν σημερινὴ στειρότητά μας;

Γιὰ νὰ δώσουμε ἀπάντησι σ' αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα, θὰ πρέπει νὰ δοῦμε ἀπὸ πῶς κοντὰ τῇ δουλειᾷ τοῦ Κώστα Φέρον; Ὅντας θέαμα μὴ ἀναπαραστατικὸ, ὁ Προμηθέας ὁποσοδήποτε δὲν ἀναπαράγει κανένα νόημα προῦπάρχον ἤδη καὶ ἐκφρασμένο σὲ κάποια ἄλλη γλώσσα (ἐκτός ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴν). Τὸ ἄμεσο παραστατικὸ θέαμα, ἀπὸ φύσιν του, παράγει νόημα τῇ στιγμῇ πού ἔρχεται σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ κοινὸ του, καὶ μὲ τὴν προϋπόθεσι ὅτι συνίσταται ἀπὸ «κομμάτια» μαζικῆς μνήμης καὶ κοινῆς ἐμπειρίας.

Ἄν δὲν συμβαίνει αὐτὸ, πέφτει στὸ κενὸ — ἀποτυχεῖ.

Ἐν τῷ Προμηθέας δὲν πέφτει στὸ κενὸ. Ἦδη μὲ τὰ πρῶτα, εἰσγωγικά, πλάνα τοῦ ἀποκαθιστᾷ μιὰ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὸ κοινὸ, ἐπιβάλλοντας τὴν ἀποδοχὴ τῶν σχηματικῶν «σημείων» του, τὰ ὁποῖα στὴ συνέχεια θὰ ἐπιχειρήσῃ νὰ συνθέσει σὲ ἓνα νοηματικὸ σύνολο, ἀναλύοντας ὁμως ταυτόχρονα τὸ καθένα ἀπὸ τὰ «σημεῖα» σὲ ἐπὶ μέρους συνιστώσες. Ὅποσοδήποτε ἡ διπλὴ αὐτὴ δουλειὰ δὲν φαίνεται νὰ ὀλοκληρῶνεται (τοὐλάχιστον στὴν — ἡμιτελῆ — μορφὴ στὴν ὁποία παίχτηκε ἡ ταινία στὸ Φεστιβάλ).

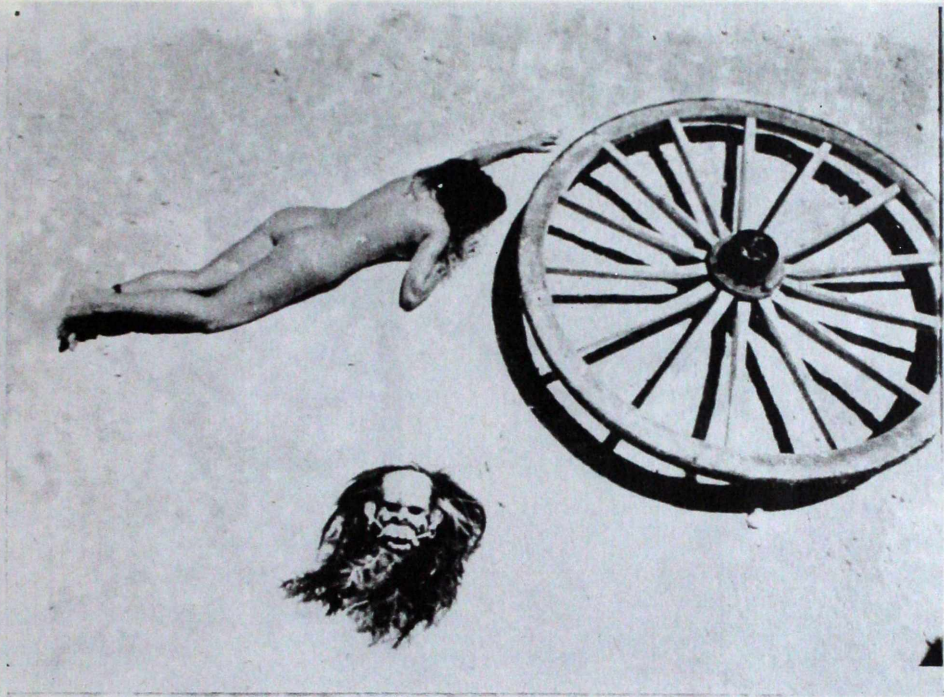
Δίνει ὁμως τὴν εὐκαιρία νὰ βεβαιωθοῦμε πὼς ὅ,τι φαίνεται (σὲ μερικὸς) νὰ εἶναι «αὐθαίρετο» στὴ δουλειὰ τοῦ Φέρον, δὲν εἶναι στὴν πραγματικὴ ἀλήθεια παρὰ σημάδι κατάρτησῃς μᾶς ἐλευθερίας — καὶ γιὰ τὸ σκηνοθέτη καὶ γιὰ τὸ θεατῆ. Μιᾶς ἐλευθερίας, νέας ἴσως σὰν συγκεκριμένη, προσωπικὴ γιὰ τὸν καθένα, κινηματογραφικὴ ἐμπειρία, ἀλλὰ καὶ πολὺ παλαιὰ σὰν λαϊκὴ - ἱστορικὴ μνήμη.

Αὐτὸ τὸ κείμενο δὲν ἀποβλέπει, ὁποσοδήποτε, στὸ νὰ ἐξαντήσῃ τὸ θέαμα του. Προτείνει μόνο ἓνα ὀρισμένο πρίσμα μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο θὰ ἔπρεπε νὰ ἀντιμετωπιστῆι ἡ δουλειὰ τοῦ Φέρον (τόσο στὸν Προμηθέα ὅσο καὶ στὴ Φόνισσα). Ἐλπίζουμε σύντομα νὰ ἐπανεέλθοιμε γιὰ νὰ ἐξετάσοιμε πῶς ἀναλυτικὰ τὰ συγκεκριμένα, τὰ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα, γόνιμα, χρήσιμα. Σὰν τέτοια στοιχεῖα πού θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς ἀπασχολήσουν, ἀναφέρουμε ἐδῶ ἐνδεικτικὰ τὴν χρῆσι τοῦ χρώματος, τὴν χρῆσι τῆς μουσικῆς, τὸν ὄλο τοῦ μοντάζ, τὴν ἀνάρεσι (Φόνισσα) ἢ τὴν παντελὴ ἀπουσία (Προμηθέας) τοῦ «ρεαλιστικοῦ» χρόνου, καὶ ἀκόμα τὴν σημασία τῆς (ὑπὸ) λειτουργίας τοῦ ὁλοῦ στὴν ταινία τοῦ Φέρον.

Μπάμπης Κολώνιας

Προμηθέας σὲ δεύτερο πρόσωπο

Παραγωγή: Στέφι Φίλιμ
Ε.Ε. Β. Κατσούφης — Β. Πιέτρα, Σκηνοθεσία: Κώστας Φέρον, Σενάριο: Κώστας Βρεττάκος, Κώστας Φέρον, Φωτογραφία: Σταῦρος Χασιάτης, Μουσική: Σταμάτης Σπανουδάκης, Παίζουν: Γιάννης Κουνουπιάκης, Μιχελὸ Παράσι, Διασκευαία: 75'





Ἡ δυναμικότητα τῆς ἀκίνησις (Μητροπόλεις)

Τὸ βασικὸ ὕλικὸ στὴν ταινία τοῦ Σφήκα εἶναι ἡ φωτογραφία, ὕλικὸ πού τὸ χαρακτηριστικὸ του εἶναι ἡ ἀκίνησις. Στὴν προηγούμενη ταινία του, *Τὸ Μοντέλο*, ἡ μονότονη καὶ ὑπαινικτικὰ ἐξακολοθούμενη καὶ μετὰ τὸ τέλος τῆς προβολῆς κίνηση, ὑπέβαλλε τὴν αἰσθησι μᾶς οὐσιαστικότερης ἀκίνησις. Στὶς *Μητροπόλεις*, τὸ ὀπτικὸ μέρος καλύπτεται ἐξολοκλήρου ἀπὸ φυσικὰ ἀκίνητο ὕλικὸ καὶ ὁ Σφήκας τὸ μεταχειρίζεται ἀκριβῶς ὡς ἄν τέτοιο. Δὲν ὑπῆρχε ἄλλωστε λόγος νὰ μᾶς παρασύρει στὴν ψευδαίσθησι τοῦ ζωντανέματος τῆς φωτογραφίας, ἀφοῦ ἡ ἀκίνησις ὡς ἡ χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τοῦ ὕλικου πού καλύπτει ὀπτικὰ τὴν ταινία του, εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πού μεταχειρίζεται γιὰ τὴ διαλεκτικὴ οἰκοδόμησι ἐνὸς στοχασμοῦ πάνω στὸ γιγαντισμὸ, τὴν πτώσι καὶ τὸ θάνατο τῶν κυρίαρχων πολιτισμῶν τοῦ αἰῶνα μας. Τὰ ἄλλα στοιχεῖα πού μεταχειρίζεται — στὸ ἤχητικὸ μέρος — εἶναι ὁ λόγος, ἡ μουσικὴ καὶ ἡ ἐξάλειψι τοῦ ἤχου.

Ὁ λόγος δὲν σχολιάζει ἄμεσα τὴν εἰκόνα. Εἶναι λόγος ποιητικὸς, σὲ δύο «φωνές», ἀνήκει στὸν πολιτισμὸ πού φευγεί, ἀλλὰ τὸν ἀντιμετωπίζει διαφοροτικὰ. Ὁ λόγος τοῦ Προῦστ εἶναι ἡ «ἀναζήτησι τοῦ χαμένου χρόνου», ἡ ἀνοβίωσι μέσα στὴν τέχνη. Τὰ ἀποσπάσματα τοῦ Ρίλκε εἶναι ἡ ἀδρῆ ὀργανωμένη φωνὴ γιὰ τὶς ἀθλιότητες ἐνὸς «πολιτισμοῦ». Ἡ πρώτη κολλάει στὴν εἰκόνα, τῆς δίνει ἓνα «νόημα», ἐκεῖνο μᾶς ἐλεπτικισμὸς τέχνης ἐνὸς δύοντος πολιτισμοῦ στὸ ἀποκορύφωμα τῆς τέχνης πού αὐτὸς παρήγαγε. Ἡ ἄλλη φωνὴ προέρχεται ἀπὸ τὸν ἴδιο πολιτισμὸ καὶ εἶναι ἡ

Μητροπόλεις
Παραγωγή: CINETIC, Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας, Σενάριο: Κώστας Σφήκας, Φωτογραφία: Διαμάντης Ἀνανίδης, Μανῶλης Ἀδαμάκης, Θανάσις Ἀνανίδης, Διάρκεια: 105'



άδρη έλεγεία τής δύσης του. Ο «θρίαμβος» τής εικόνας, σέ στιγμές άπεικόνισης ένός «μεγαλείου», βγαίνει ποτισμένος από τή νεκρική άκινησία τής φωτογραφίας πού γεμίζει τήν όθόνη, ενώ ό φακός πού τή διατρέχει, δέν έπίχειρεί νά τή ζωντανέψει, αλλά νά σταθεί σέ κάποια λεπτομέρεια — κίνηση φακού πού δημιουργεί τήν αίσθηση περιπλάνησης πάνω σέ τοιχογραφία γιγαντιαίων διαστάσεων, μέ τεράστιο αριθμό άπεικονίσεων.

Η μουσική — θριαμβική ή δραματική — έχει τήν ίδια λειτουργία μέ τόν πεζό και δραματικό λόγο, στή χρήση πού τού γίνεται: νά σχολιάσει τόν πολιτισμό τών μητροπόλεων πού τήν παρήγαγε, νά ύψωθεί μέχρι τόν θρίαμβό του, νά τόν ακολουθήσει στό προανάκρουσμα τής δύσης του. Και ξαφνικά παύει — τό ίδιο όπως και ό λόγος — γιά νά ξερθει ή σωπή, προμήνυμα ανάδυσης άλλων δυνάμεων, άπειλητικών γιά τήν πολιτική τών μητροπόλεων. Σ' αυτές τες δυνάμεις ύπό ανάδυση, τό άδιαμόρφωτο άποκρούει τό σχολιασμό — τής μουσικής, τού λόγου — πού παρήγαγε ό πολιτισμός τών καταπιεστών.

Οί έναλλαγές τού ήχου και τής εξάλειψής του βρίσκονται σέ διαλεκτική σχέση. Αλλά όχι μονοσήμαντα. Η πολιτιστική έπιρροή δέν είναι ένα δεδομένο πού άπουσιάζει. Και ενώ ή μουσική παύει νά άκούγεται έξω από τό περιβάλλον πού τή γέννησε, ενώ ό έλεγειακός λόγος τού Ρίλκε έπιτελεί τό ρόλο του μέχρι τήν καταγγελία, ό λόγος τού Προυστ άρχίζει και αφήνεται μέχρι τες εικόνες πού ύποδηλώνουν ώστόσο τήν αντίθεσή τους στις μητροπόλεις. Και φυσικά δέν είναι τυχαίο, πού ό λόγος πού άκούγεται σ' αυτή τή φάση τού περάσματος, είναι πάνω στό οιδιπόδειο σύμπλεγμα: Πέρα από τήν πολιτική-οικονομική αντίθεση, έπισημαίνεται ή πιθανότητα έπιβίωσης τού λόγου μέσα σέ νέο πλέγμα δομών ένός πολιτισμού πάλι πατριαρχικού.

*Άλκς Λελούδης



«Περιθωριακή» γοητεία (*Άλδεβαράν*)

Ένας υπερλεξιστής ποιητής, ένας μουσικός ρόκ και μία πόρνη είναι τὰ πρόσωπα τῆς ταινίας τοῦ Θωμόπουλου. Ἡ πρακτική τους στό διάστημα ἐνός διμήνου πρὶν ἀπὸ τὸν ἐπικείμενο θάνατο τοῦ ποιητῆ θεμελιώνει τὸν θεματικό ἄξονα τῆς ταινίας: τὸ περιθωριακό, τὸ ἀσήμαντο, τὸ περαστικό. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ υλοποιοῦνται σὰν «στάσεις» μέσα στὴν ταινία γιὰ νὰ φορτισθοῦν ἔτσι ἰδεολογικά.

Ἄλλωστε, ἡ ἴδια ἡ ταινία εἶναι μίᾱ «στάση» ἀφοῦ ἀντιμετωπίζει τὸ ἀντικείμενό της «ἐκ τῶν ἔσων», χωρὶς νὰ τὸ μελετᾷ. Δὲν θὰ μπορούσαμε ὥστόσο νὰ τὴν ὀρίσουμε σὰ μίᾱ «περιθωριακή» ταινία παρὰ σὰν ταινία γιὰ τὸ «περιθωριακό» κι ὄχι πάνω στο «περιθωριακό».

Περιθωριακή ταινία δὲν ὑπάρχει, λοιπὸν, ὅπως δὲν ὑπάρχει καὶ περιθωριακή ἰδεολογία. Μίᾱ ταινία ποῦ ἔχει ὡς θέμα της τὸ «περιθωριακό» δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ ἡ ἀποτύπωση μιᾶς «διάθεσης» μᾶλλον, παρὰ ἡ ἔκφραση μιᾶς ἰδεολογίας ποῦ ἀποτελεῖ κομμάτι τῆς ἀρχουσας ἰδεολογίας. Στὸ *Άλδεβαράν*, ἡ «διάθεση» θεμελιώνεται πάνω στὴν ἀντίθεση μαγείας τοῦ μύθου / ἄρνηση τοῦ μύθου. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ αἰτία τῆς μελαγχολικῆς ἀδιεξοδικῆς τῆς οὐσίας. Ἡ μαγεία τοῦ «περιθωριακοῦ» μύθου γεννᾷ τὴ μελαγχολία, ἡ ἄρνησή του τὸ ἀδιέξοδο. Ὅλα αὐτὰ, βέβαια, εἶναι προϊόντα κάποιας ἰδεαλιστικῆς προβληματικῆς καὶ πάρα λίγο νὰ βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μίᾱ ταινία τοῦ Λελοῦς.

Λέμε παρὰ λίγο γιὰτὶ ἡ ταινία καταφέρει νὰ ἀποφύγει μίᾱ σειρά ἀπὸ παγίδες καὶ νὰ ἀποκτήσει μεγάλο ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ θεατὴ, ποῦ βρίσκεται ἐκπληκτος μπροστὰ στὴν ἴδια τὴν αἰτία αὐτοῦ τοῦ ξεπεράσματος: στὸ διαφοροῦμένο. Τὸ διαφοροῦμένο ἀνεβαίνει μὲ ἐπιμέλεια στὴν ἐπιφάνεια ὡς ἔκφραση τῆς ἀντίθεσης μαγεία/ἄρνηση τοῦ μύθου καὶ ἐκδηλώνεται σὲ 2 ἐπίπεδα:

1) Στὸ ἐπίπεδο τῆς *χρήσης* τῆς μουσικῆς μέσα στὴν ταινία. Ἡ μουσικὴ τοῦ Κρίς εἶναι μίᾱ ἀποδιάρθρωση τοῦ ρόκ. Ἐνὺς ἐκφυλισμὸς του, μίᾱ ἄρνηση τῆς μαγικῆς τῆς οὐσίας. Ταυτόχρονα εἶναι καὶ μίᾱ ἀναφορὰ σὲ

Άλδεβαράν
Παραγωγή: Σκηνοθεσία:
Σενάριο: Ἀνδρέας Θε-
μόπουλος, Φωτογραφία:
Γιώργος Πανουσόπου-
λος, Μουσική: Δημήτρης
Πουλικάκος, Σταγιάτης
Σπανουδάκης, Παιζόν:
Δημήτρης Φινινῆς, Ἐλι-
νη Μανιάτη, *Διάρκει:*
85'



ολόκληρη τη μυθολογία του ρόκ μέσα από τους «δαιμόνιους ήρωές» του. (Αναφορά στον Φράνκ Ζάππα και τον Κάπταιν Μπήφχαρτ). Παράλληλα, η μουσική επένδυση επιτελεί άκριβως την ίδια λειτουργία (τό «Τζούλια» είναι ένα τραγούδι ρομαντικό και νοσταλγικό αλλά επίσης και η ρομαντική ιδεολογική επένδυση της εμπνευσματικής σχέσης μεταξύ της πόρνης και του πελάτη, ή χρήσης του Μπόμπ Ντύλαν είναι άρχικα σατιρική, έπειτα μελαγχολική κ.λ.π.)

2) Στο επίπεδο της πρακτικής των προσώπων. Ο Κρίς (πέρα από την ιδιότητά του ως μουσικού, που ανάλυσαμε πιο πάνω) ταξιδεύει. Το ταξίδι του εμπεριέχει την ιδεολογία του ταξιδιώτη (μαγεία του μύθου) όπως φαίνεται από το γράμμα του (περιπλάνηση, ελευθερία του ταξιδιώτη κ.τ.λ.) αλλά και την αποκάλυψη των μηχανισμών του ταξιδιού που συγκροτούν αυτή την ιδεολογία (άρηση του μύθου), (Σχέσεις με Ρόζα κ.τ.λ.).

β) Ο ποιητής είναι υπερλεξιστής, πράγμα που σημαίνει ότι αρνείται, σε τελευταία ανάλυση, να δώσει οποιοδήποτε νόημα στη δημιουργία του. Παράλληλα, οι μονόλογοί του στο μαγνητόφωνο είναι μια απεγνωσμένη προσπάθεια να βρει αυτό το νόημα. γ) Η πρακτική της πόρνης (ιδιαίτερα στη σκηνή της «έξωσης» του ποιητή και της περιστασιακής γνωστής του) δεν ξεφεύγει από αυτό το σχήμα. Η αδιαφορία της (στοιχείο απελευθέρωσης) είναι η άλλη όψη μιάς συναισθηματικής εγωϊστικής εξέγερσης (στοιχείο ρομαντικής ευαίσθητης φύσης).

Όμως, μια προβληματική του είδους δεν μπορεί να εγγράψει την «περιθωριακή» διάθεση μέσα σε ένα ιδεολογικό σύστημα και να προχωρήσει σε μια παραπέρα ανάλυσή της. Γι' αυτό, το στοιχείο του διαφορούμενου παραμένει ανεκμετάλλευτο, αν και η «αισθητική της φτώχειας» της ταινίας συμβάλλει — άρχικα — στην αξιοποίησή του. (Πλάνα λαϊκής αγοράς, καθάρισμα προσώπων στο δρόμο, πλάνα της πόλης και της κυκλοφορίας σ' αυτήν κ.τ.λ., δηλαδή μια κινηματογραφική πρακτική που προσπαθεί να εγγράψει το διαφορούμενο του άσημαντου και το άσημαντο του διαφορούμενου). Έτσι, η επιστροφή στον Λεόντ είναι τόσο αναπόφευκτη όσο και όδυνηρή. Ο ποιητής περπατάει με την κοπέλα σε ένα μεγάλο δρόμο, ενώ ένα τράβελινγκ μās τους απομακρύνει. Την ίδια στιγμή ακούγεται μια γνωστή μελωδία. Το τέλος της «περιθωριακής» γοητείας ή η αρχή του κινηματογράφου-γλύκιμα;

Χρήστος Βακαλόπουλος

Ἐθνολογικὸς ἢ ἔθνογραφικὸς κινηματογράφος;

(Μάνη — Polemonta — Καραγκιόζης)

Σὲ μιὰ δεδομένη στιγμή, ἡ βιομηχανικὴ κοινωνία διαπίστωσε ὅτι συνυπάρχει μαζί με ἄλλους τύπους κοινωνιῶν. Δημιουργήθηκε ἔτσι ἕνα ἐνδιαφέρον γιὰ τὶς «πρωτόγονες κοινωνίες» ἢ ὅπως τὶς δνόμασαν ἐπιστημονικά: «κοινωνίες δίχως γραφὴ». Ἡ ἀνθρωπολογία διεκδικεῖ τὸ δικαίωμα νὰ μιλήσει γι' αὐτές. Ἀλλὰ ἡ πρακτικὴ αὐτὴ ἔφερε μαζί της μιὰ ὑπόθεση εὐνοϊκὴ — καὶ ὑπεροπτικὴ συνάμα — γιὰ τὴ βιομηχανικὴ κοινωνία. Ἀναγνωρίστηκε ὅτι κάθε κοινωνία ἀκολουθεῖ τὴν τροχιά της, ἀλλὰ ἡ βιομηχανικὴ τοποθετήθηκε στὸ σημεῖο τὸ πιὸ προχωρημένο. Φαινόμενο κατανοήσιμο, μιὰ καὶ οἱ ἐπιστήμονες της ἦταν αὐτοὶ ποὺ ὄρισαν τὰ κριτήρια τῆς «ἀνάπτυξης». Καὶ ἐφόσον ἡ βιομηχανικὴ κοινωνία χρησιμοποιοῖ τὸν ἐπιστημονικὸ λόγον σὰν μέσον διατύπωσης τῆς «ἀλήθειας», ἡ κατανόηση τῶν πρωτόγονων κοινωνιῶν, περνάει ἀπὸ μιὰ θεωρία.

Ἀλλὰ, ἂν ξεπεράσουμε πρὸς στιγμή τὴν πολιτικὴ σκοπιμότητα, πίσω ἀπὸ τὶς ἀνθρωπολογικὰ ἀποστολὰς ἢ τὴν φαντασίωση, ποὺ γεννίει στοὺς ἀνθρώπους τῆς βιομηχανικῆς κοινωνίας ἡ ἔννοια τοῦ «πρωτόγονου», μποροῦμε νὰ δοῦμε τὴν μεταφύτευση αὐτῆς τῆς πρακτικῆς στὸ πλαίσιο μιᾶς μόνης κοινωνίας, π.χ. τῆς ἑλληνικῆς. Ἔτσι μιὰ κυριαρχοῦσα μορφή κοινωνίας ἐπιχειρεῖ τὴν μελέτη κοινωνικῶν ὁμάδων ποῦ ἡ δομὴ τους φαίνεται πιὸ ἀρχαϊκὴ ἀπὸ τὴ δική της. Ἐμφανίζονται λοιπὸν μιὰ σειρά ἀπὸ πρακτικὰ καὶ φαινόμενα: λαογραφικὲς μελέτες, ἀνακάλυψη τοῦ «γνήσιου», τὸ λαϊκὸ ἀντικείμενον γίνεται σημεῖο ἀναγνώρισης μιᾶς «εἰσαισθησίας» ἀλλὰ καὶ πλοῦτου...

Μὲ μιὰ ταινία πάνω σὲ μιὰ «ἀρχαϊκὴ» κοινωνία, μπορεῖ νὰ δοθεῖ ἡ εὐκαιρία στὰ μέλη τῆς «προχωρημένης» κοινωνίας νὰ δοῦν τὴν «ἄλλη κοινωνία» ἢ ἡ δυνατότητα στὴν «ἀρχαϊκὴ» κοινωνία νὰ «μιλήσει». Μπορεῖ νὰ καταγραφοῦν οἱ διαφορὰς, ἴσως νὰ ἐξηγηθοῦν, ἢ νὰ κατανοηθεῖ ἡ «ἄλλη κοινωνία» παρὰ τὶς διαφορὰς. Ἀσχετα με τοὺς στόχους τῆς ταινίας ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά εἶναι ἀναγκαῖα ἡ συλλογὴ τῶν στοιχείων ἢ τοῦ ὕλικου — ἐργασία ἔθνογραφικὴ — καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ ὀργάνωση τοῦ ὕλικου καὶ ἡ «ἐκμείωση» μιᾶς θεωρίας ἀπὸ αὐτὸ τὸ ὕλικον — ἐργασία ἐθνολογικὴ. Ἡ διαλεκτικὴ σχέση ἀνάμεσα στὶς δύο ἐργασίες εἶναι προφανής. Ἀλλὰ ἐδῶ πρέπει νὰ γίνῃ μιὰ βασικὴ διευκρίνιση. Ὁ ἔθνογράφος ποὺ ἐπισκέπτεται μιὰ «πρωτόγονη φυλὴ» δὲν ἔχει τὰ ἴδια βιώματα με τὴν φυλὴ ποὺ πρόκειται νὰ μελετήσει. Στὴν περίπτωσιν ὅμως τῆς μιᾶς κοινωνίας, «προχωρημένη» δομὴ καὶ «ἀρχαϊκὴ» συνυπάρχουν καὶ ὑπόκεινται σὲ ἀμοιβαία σχέση. Τὸ γεγονός αὐτὸ κάνει πολὺ πιὸ δύσκολη τὴν μελέτη ἢ τὴν κατανόηση τῆς «ἀρχαϊκῆς» δομῆς.

Στὸ σχῆμα ἐθνολογία-ἐθνογραφία, ὁ κινηματογράφος σὲ ποιά μεριά μπορεῖ νὰ λειτουργήσει; Ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ ἀναζητήσει μιὰ ἐπιστημονικὴ ἀκρίβεια ἢ μιὰ καλλιτεχνικὴ συνέπεια; ἢ καὶ τὰ δύο;

Κατὰ τὴ γνώμη μας, ὁ κινηματογράφος με τὶς ἐκφραστικὰς του δυνατότητες μπορεῖ νὰ δώσει με τρόπο ἄμεσον αὐτὸ τὸ «πνεῦμα τῆς ομάδας», αὐτὸ τὸ συλλογικὸ καὶ ὑποσυνείδητο προῖον ποὺ εἶναι ἡ κουλτούρα. Χωρὶς νὰ περάσει ἀπὸ μιὰ γραμμικὴ ἐπιστημονικότητα, μπορεῖ νὰ δώσει τὸ περιεχόμενον τῶν κοινωνικο-πολιτιστικῶν ἐκδηλώσεων, χάρις στὴ δυνατότητά του νὰ συλλάβει ἕνα συμβάν σὰν μιὰ δόλητα, δηλαδὴ νὰ μᾶς ὀδηγήσει στὴν κατανόηση καὶ ὄχι στὴν «φιλόδοξη» ἐξήγηση. Δηλαδὴ ὁ κινηματογράφος, χωρὶς νὰ ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἐπιστημονικὰς φιλοδοξίας, μπορεῖ νὰ λειτουργήσει σὲ ἕνα ἐπίπεδο ἀνθρωπολογικὸ με τρόπο ἄμεσον καὶ αὐτόνομον.

Δ. Ἀγραφιῶτης



Ἡ Μάνη
Παραγωγή, Σκηνοθεσία,
Σενάριο, Φωτογραφία:
Σάκης Μανιάκης, Διάρ-
κεια: 83'

Ἀπὸ τὴ σκοπιὰ, ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, ἡ Μάνη τοῦ Σάκη Μανιάτη μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ ὡς μιὰ ταινία «ἐθνογραφικὴ», γιατί ἐνῶ καταγράφει μιὰ σειρά ἐκδηλώσεων δὲν κατορθώνει νὰ συλλάβει τὴν κοινωνία τῆς Μάνης, ὡς μιὰ ὁλότητα. Πράγμα ποὺ κατορθώνεται στὸ *Νανούκ* τοῦ Φλάεργτν ἢ στὸ *Βαλπαρέζο* τοῦ Γ. Ἴβενς. Οἱ λόγοι;

Δὲν ξεκινáει ἀπὸ συγκεκριμένες ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς τῶν Μανιατῶν. Οὔτε ἀπὸ τὶς σχέσεις τῆς συγγένειας, οὔτε ἀπὸ τὶς οικονομικὲς συναλλαγές, οὔτε ἀπὸ τοὺς ἀναπαραστατικοὺς τρόπους π.χ. ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση τῶν οἰκισμῶν καὶ ἡ συσχετίσι τῆς μ' ἓνα τρόπο ζωῆς...

Ἀποτέλεσμα, νὰ μὴν γίνεταί διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στὸ καθαρὰ μανιάτικο, παράδοση-διαχρονία, οὔτε στὸ σύγχρονο, σχέση μὲ τὴν προχωρημένη δομῆ-σύγχρονα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ, ἔχουμε πότε μιὰ ψυχολογικὴ καὶ πότε μιὰ ἱστορικὴ ἀναφορά. Π.χ. «ὁ παπoὺς καὶ ἡ γιαγιά» ρωποιοῦνται καὶ σχεδὸν ξέρομε τὴν ἀπάντησιν — ἡ Μάνη εἶναι βασιλικιὰ καὶ δεξιὰ, μήπως καὶ ἄλλες ὀρεινὲς περιοχὲς δὲν εἶναι ἔτσι; Οἱ ἐρωτήσεις προβάλλουν τὸ «παράξενο»: ἡ θέση τῆς γυναικας — μήπως ἡ ἑλληνικὴ κοινωνία εἶναι λιγότερο πατριαρχικὴ; Εἶναι γνωστὸ ὅτι εἶναι ζήτημα βαθμοῦ.

Οἱ ἐξηγήσεις ποὺ δίνει εἶναι σχεδὸν ὅλες φονξιοναλιστικὲς, γιατί ἀπομονώνει αὐθαίρετα γεγονότα ἢ τοὺς δίνει μιὰ γενικότητα. (Ὁ μετανάστης Μανιάτης τῆς Γερμανίας εἶναι τὸ ἴδιο «θλιβερός» ὅπως καὶ ἓνας Πακιστανὸς στὴν Ἑλλάδα). Οὔτε στιγμὴ δὲν φαίνεται ὅτι οἱ Μανιάτες ἔχουν ἀναπτύξει ἕναν δικὸν τοὺς τρόπο ἀναπαράστασης καὶ ἐπεξεργασίας τοῦ νοήματος τῶν κοινωνικῶν σχέσεων. Π.χ. ὁ Μανιάτης εἶναι δόλιος ἢ «παλικάρι», κατηγορίες ποὺ ἀναφέρονται σ' ἓνα εἰδικὸ ψυχισμὸ τοῦ μανιάτη ἢ στὴν παγκοσμιοτήτα μιᾶς συμπεριφορᾶς;

Αὕτῃ ἡ διάρθρωση καὶ ἡ δόμηση τῆς πραγματικότητας, ὅπως γίνεται ἀπὸ τοὺς Μανιάτες, τελικὰ δὲν «ἐκμαιεῦεται», γιατί μένουν στὴν παρουσίαση τῶν διαφορῶν ποὺ ἴσως δὲν εἶναι ἀρκετὲς γιὰ νὰ δώσουν τὴν ἰδιωτυπία. Νομίζουμε πὼς οἱ Μανιάτες μπορεῖ νὰ γίνουν ἀντικείμενο μελέτης, ὄχι ὅμως μιᾶς εὐκόλης ἐξήγησης. Σημασία ἔχει νὰ ἀποδοθεῖ ἡ ἰδιαιτερότητα τῆς Μάνης, καὶ ὄχι νὰ καταδικαστεῖ στὸ ὄνομα μιᾶς ἄλλης «προχωρημένης» κοινωνικῆς πραγματικότητας.

Τέλος, δηλώνουμε ὅτι δὲν καταγόμαστε ἀπὸ τὴν Μάνη.

Δ.Ἄ.

Polemonta

Παραγωγή: Δημήτρης Ποντίκας, Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μαυρίκιος, Φωτογραφία: Λευτέρης Παυλόπουλος, Μουσική: Έλενη Καραϊνδρού, Διάρκεια: 70'

Στό *Polemonta* ο Δημήτρης Μαυρίκιος καταφέρνει να αποδώσει το «πνεύμα της ομάδας» που φαίνεται να άγνοει μιά ταινία σαν την *Μάνη*. Απόδοση ιδιαίτερα ενδιαφέροντα, μιά και βασίζεται πάνω σ' ένα μοντέλο ανάλυσης που, ακολουθώντας ένα δρόμο διαφορετικό από τον *Γάζωρο Σεργάν* για παράδειγμα, καταλήγει στο ίδιο σημείο, στο ίδιο αποτέλεσμα. Έδώ, δέν πρόκειται για τόν πρωταρχικό καθορισμό τών παραγωγικών σχέσεων και την άρθρωση τών στοιχείων του έποικοδομήματος γύρω απ' αυτές. Η πορεία είναι αντίστροφη. Έτσι, βρισκόμαστε μπροστά στη συστηματική διερεύνηση τών στοιχείων που αποτελούν την κουλτούρα της κοινότητας (Έλληνοφώνοι της Νοτίου Ίταλίας). Διερεύνηση που εντάσσει τις εκδηλώσεις αυτής της κουλτούρας σέ μιά διαλεκτική πορεία μετάβασης από τις αντίληψεις, τις παραστάσεις, τούς αναπαραστατικούς κώδικες, στόν πυρήνα της πραγματικής ουσίας, στόν καθορισμό της ίδιας της ύπαρξης της κοινότητας: καθορισμό του τι είναι διάλεκτος, τι γλώσσα, και, τελικά, *τί είναι κοινότητα*, με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, μέσα σέ μιά καπιταλιστική κοινωνία. Ορισμός που (αντίθετα με τά «ιδεολογικά φαντάσματα» της *Μάνης*) αποφεύγει τις φιλολογικές παγίδες για να καταλήξει στη συγκεκριμένη ανάλυση της πάλης που διεξάγει ή κοινότητα.

Η κατάδειξη αυτής της πάλης, μέσα από τη διαλεκτική πορεία μετάβασης, άρθρώνεται σέ τρία επίπεδα:

α) πάλη στό έσωτερικό της κοινότητας, ενάντια στούς οικονομικά ισχυρούς μέσα σ' αυτήν, ενάντια στά μονοπώλια (οικονομική πάλη),

β) πάλη (που συγκλίνει μ' εκείνη του Ίταλικού προλεταριάτου) ενάντια στό φασισμό (πολιτική πάλη),

γ) πάλη για τη διατήρηση της γλώσσας και της κουλτούρας της κοινότητας (ιδεολογική πάλη).

Η κουλτούρα της κοινότητας (άλλα και ή δυναμική της, δυναμική ενός αγωνιστικού κύτταρου - κυριαρχούμενης κοινότητας μέσα στόν καπιταλισμό) αποδίδεται με μιά σπάνια πλαστικότητα στόν τελικό χορό, που κλείνει και την ταινία. Ο χορός αυτός είναι και τό έπιστέγασμα της σκηνοθετικής δουλειάς του Μαυρίκιου: μιάς διαδικασίας που ανατρέπει την κυρίαρχη πρακτική του ντοκυμαντερίστα που θέλει τό ντοκυμαντέρο σαν άποτυπωση της «άποψης» του σκηνοθέτη» στην διάρκεια που ξετυλίγεται ή ταινία στην ίδια την κοινότητα — άληθινό δημιουργό του *Polemonta*. Τό «πνεύμα της ομάδας» παραμένει σάο και παρουσιάζεται αυτόσιο στό θεατή, καταστρέφοντας παράλληλα την ύπεροπτική ματιά της «προχωρημένης κοινωνίας».

Χρήστος Βακαλόπουλος

Ο Καραγκιόζης
Παραγωγή, Σκηνοθεσία:
Έλενη Βουδούρη, Φωτο-
γραφία: Βαγγέλης Ήλιό-
πουλος, Διάρκεια: 90'

Οί λαογραφικές έρευνες και οί μελέτες πάνω στη λαϊκή τέχνη γίνονται, με μαθηματική ακρίβεια και σιγουριά άξιωματικής πίστης, πάνω σ' έναν βασικό άξονα: την άπόψη του πραγματικού περιεχομένου του αντικειμένου τους (έκφραση μιάς μορφής κοινωνικής συνείδησης) και την πλήρωση του κενού που δημιουργείται με μιά έντενδυση μερικών φανταστικών σχέσεων προσδιορισμού του. Σχέσεων που δέν είναι άλλες από την «αυθεντικότητα», την «γνησιότητα» και τη «λαϊκή ευαισθησία». Η διπλή αυτή κίνηση (άπόψη / πλήρωση) είναι προϊόν της μεθοδολογίας (άλλα και της ιδεολογίας) εκείνης που επιδιώκει άδιάκοπα την άποσύνδεση της αναπαράστασης από τό κοινωνικό της *gestus* (βλ. και Ρολάν Μπάρτ, *Ντιντερό - Μπρέχτ - Άιζενστάιν*, Σ.Κ. '74, άρ. 1).

Τυπικό παράδειγμα οί μελέτες γύρω από τόν Καραγκιόζη, όπου ή παραπάνω μεθοδολογία δέν είναι παρά άποτυχία οίκοτη, μιά και φτάνει συχνά στό «κρυναλέο», γεγονός που περιορίζει την άποτελεσματικότητά της. Η Έλένη Βουδούρη φαίνεται να συνειδητοποιεί αυτή την πραγματικότητα. Η ταινία της είναι μιά προσπάθεια έγκαθίδρυσης και μελέτης τών πραγματικών σχέσεων (ιστορία / αναπαράσταση / κοινωνική συνείδηση) που ηγάζουν από τό αντικείμενο της μελέτης της, δηλαδή τόν Καραγκιόζη - κομμάτι της λαϊκής τέχνης.

Είναι όμως έπαρκή αυτά τὰ στοιχεία, γιά μιὰ ταινία πού διαπραγματεύεται ένα τέτοιο θέμα; Σε μιὰ μεθοδολογία πού άπορρέει κατανεθείαν από τόν ιδεαλισμό δέν μπορεί παρά να άντιπαρατεθεί μιὰ «άλλη» μεθοδολογία. Πέρα από τή συνείδηση τών άδυναμιών τής λαογραφικής έρευνας, πέρα από τήν «άόριστη» γνώση ενός πραγματικού περιεχομένου τού άντικειμένου τής, πού μόλις μαντεύουμε, ή ταινία **Καραγκιόζης** σημαδεύεται από τήν άπουσία τής διαλεκτικής μεθόδου πού θά έκανε δυνατή τήν έγγραφη σ' αυτήν τών *πρακτικων* γνώσης, άνάλυσης και έρμηνείας τού πραγματικού αυτού περιεχομένου τής έρευνας.

Άλλά άς δώσουμε μερικά παραδείγματα.

α) Η έπιλογή τού ύλικού πάσχει από σημαντικές άδυναμίες. Είναι άποσodήποτε ένα ύλικό τόσο πάνω στην κοινωνική, οικονομική και πολιτική πραγματικότητα εποχών ιστορικά καθορισμένων, όσο και πάνω στην άρχουσα ιδεολογία, στις κυρίαρχες ιδέες τής κάθε εποχής. Το ύλικό αυτό συμπληρώνεται από παραστάσεις τού Καραγκιόζη πού υποτίθεται ότι συνδέουν τήν Ιστορία με τήν κοινωνική συνείδηση, όπως αυτή εκφράζεται από τή λαϊκή τέχνη - Καραγκιόζη. Συμβαίνει όμως πράγματι αυτό; Πρώτα άπ' όλα τó ύλικό δέν διακρίνεται γιά τήν «καθαρότητα» του. Και τούτο γιατί 1) δέν είναι ξεκάθαρο άν (στο πρώτο επίπεδο άνάγνωσης) εκφράζει τήν κυρίαρχη άποψη ή τήν αντίσταση σ' αυτήν. Το έρώτημα αυτό γεννιέται κάθε στιγμή από όλα τὰ στοιχεία τής ταινίας (είκόνα, κείμενο) και οδηγεί στο τελικό έρώτημα: Ό Καραγκιόζης εκφράζει (πάντα στο πρώτο επίπεδο άνάγνωσης φρεσικά) τήν κυρίαρχη άποψη ή τήν αντίσταση σ' αυτήν; 2) Τά πράγματα μπερδεύονται όταν ενισχύεται τó στοιχείο τής λανθασμένης έκλογής τού ύλικού (Η παράσταση τού Κατοσαντώνη, είναι μιὰ λανθασμένη έκλογή, μιὰ και είναι προiόν τής εποχής τού Όθωνα, άπου ή αντίσταση στους Τούρκους ενισχύει τόν πατριωτισμό κι όχι τὰ αντιδωποτικά αισθήματα τού λαού).

β) Η σύνθεση ιστορικού ύλικού - παραστάσεων Καραγκιόζη δέν γίνεται άντιθετικά, αλλά ούτε και ενισχυτικά. Γεγονός πού ενισχύει τήν αντιδιαλεκτική δομή τής ταινίας, πού είναι και τó κύριο αίτιο τής σύγχυσης και τής άπορίας πού γεννιούνται στο μυαλό τού θεατή. Τελικά, τó κύριο έρώτημα πού τού δημιουργείται είναι τó πού βρίσκεται ó δομικός άξονας τής ταινίας.

Ό άξονας αυτός δέν ύπάρχει. Γιατί, τελικά, ή ταινία τής Έλένης Βουδούρη παραμένει άνολοκληρωτή. Είναι μιὰ πρώτη ματιά πάνω στο ύλικό, ένα βασικό βλέμμα στο άντικείμενο τής μελέτης. Βλέμμα επικίνδυνο άλλωστε, μιὰ και ούτε ó Καραγκιόζης ούτε ή Ιστορική πραγματικότητα πού τόν γεννά, καταφέρνουν να γίνουν τὰ θέματα τής ταινίας. Ό Καραγκιόζης περνάει δίπλα στην Ιστορία κι άνοίγει έτσι τó δρόμο γιά έναν νέο «κοινωνιολογικό λαϊκισμό» πού άπλά και μόνο δίνει περισσότερο βάρος «εις τó κοινωνικόν περιβάλλον». Τά έγχειρήματα παύουν να είναι τολμήματα από τή στιγμή πού ολοκληρώνονται. Και τότε ή τόλμη άπωθείται στο φόντο γιά να ξεπροβάλλουν τὰ άποτελέσματά τους.

Χρ. Β.

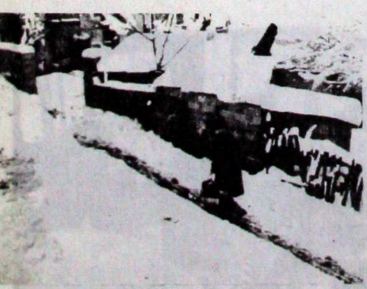
Ό άναγνώστης σίγουρα θά έκπλαγει πού δέν θά βρεί σ' αυτό τó τεύχος τού Σ.Κ. '75 κριτική γιά τήν ταινία Θίασος τού Θόδωρου Άγγελόπουλου. Σκεφτήκαμε όμως πώς μιὰ άπλή κριτική παρουσίαση τής ταινίας δέν θά ήταν έπαρκής. Πολλά έχουν γραφεί γιά τήν ταινία, τόσο στην Έλλάδα όσο και στο έξωτερικό, και ή σημασία τής ξεπερνά τὰ πλαίσια τού Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Γι' αυτό θεωρήσαμε ότι άπαιτείται οσημησιακή άνάλυση τής ταινίας, πού θά τήν έπιχειρήσει στο έπόμενο τεύχος ó Τέλης Σαμαντίας, καθώς και μιὰ κριτική άνάγνωση τών βασικών κειμένων τής διεθνούς κριτικής. Έπιζουμε πώς οι άναγνώστες μας θά μάς συγχωρήσουν γιά αυτή τήν παράλειψη. Έπίσης κριτική γιά τς ταινίες Βιογραφία τού Θανάση Ρεντζή, Κελλά Ο τού Γιάννη Σμαραγδή και Χρονικό μιās Κυριακής τού Τάκη Κανελλάπουλου, θά βρεί ó άναγνώστης στο έπόμενο τεύχος.

Οί μικροῦ μήκους ταινίες



Στὴν Ταβέρνα τοῦ
ὄχι ἰσὴν κομῆς
ὄχι τοῦ ἀγιοῦ
ουστῶν στο
ουστῶν

Κορδαλά, Μορέ
ἔτος 1974
Μαρίος Κορδαλά



Οί μικροῦ μήκους ταινίες πού εἶδαμε στὸ φετινὸ φεστιβάλ παρουσιάζουν ἀρκετὴ ποικιλία τόσο θεματολογικά, ὅσο καὶ μορφικά. Λίγες ὅμως ἀνάμεσά τους εἶναι σὲ θέση νὰ κινήσουν πραγματικά τὸ ἐνδιαφέρον μας.

Τὸ **Τοπίον Ὀλέθρου**, τοῦ Σίμου Βαρσαμίδα καὶ τοῦ **Βαθμοῦ ἀπροσδιορίστου** τῶν Γ. Βασιλόπουλου καὶ Δ. Κομητοῦδη, εἶναι δυὸ ντοκυμαντέρ πού ἀκολουθοῦν τὴν πεπατημένην πολὺ κακῶς, ὅσο καὶ διαδομένης δημοσιογραφίας: ὁ στόχος τους ταυτίζεται ἀπόλυτα μὲ τὸ θέμα πού βρῖσκεται στὴν ἀφετηρία τους (ἡ μόλυνση τοῦ περιβάλλοντος Θεσσαλονίκης στὴν πρώτη, καὶ τὴν κατασκευή ἑνὸς μουσεῖου τῆ στιγμῆ πού δὲν ὑπάρχουν σχολικά κτίρια, στὴ δεύτερη) σὰν τὸ δημοσίευμα πού ἐπαναλαμβάνει μὲ ἐλάχιστες παραλλαγές ὅσα λέει ὁ τίτλος του. Κινηματογραφικὸ ἐνδιαφέρον ἀνύπαρκτο.

Ἡ μοναξιά στὴν ποίηση τοῦ Ζὰκ Πρεβέρ.

Εἶναι μιὰ πολὺ προσωπικὴ ταινία τοῦ Μιχάλη Παπανικολάου πού δὲν μπορεῖ νὰ ἀντέξει τὸ φορτίο πού κουβαλάει ὁ τίτλος της.

Οί **Τερμίτες** τοῦ Ἀκη Ψαῖλα προδιαθέτουν εὐνοϊκά, γὰρ στὴ στέρεη αἰσθητικὴ τῶν σκίτσων τους (τόσο σὰν γράμμη, ὅσο καὶ σὰ χρῶμα), καταποντίζονται ὅμως ἀπὸ μιὰ σκηνοθεσία ἄστοχα κραυγαλέα καὶ φτηνὰ ἐντυπωσιακή.

Μὲ τὴν **Κόκκινη σιωπή**, 1950, ὁ Βασίλης Μπουντούρης μᾶς ἔδωσε νὰ καταλάβουμε τί εἶδους κινηματογράφου θέλει νὰ κάνει, κι ἐλπίζουμε ὅτι κάποτε — ἴσως σύντομα— θὰ τὰ καταφέρει. Γιατὶ τὸ πρωτόλειό του δὲν εἶναι ἀδιάφορο. Σκοπεύει ὅμως πολὺ ψηλά καὶ μοιραία ὀδηγεῖται σὲ ἀδιέξοδο. Ἡ προσπάθεια νὰ δέσει ἡ κυρίως ἀφήγηση (ἕνας ἀνάρτης γυρίζει στὸ χωριὸ του καὶ τὸν σκοτώνουν οἱ φασίστες) μὲ μιὰ σύγχρονη ἐπιτόπια ἔρευνα, ἀποτυχαίνει. Πιστεύουμε ὅτι τὸ ἀποτέλεσμα θὰ ἦταν ἐντελῶς διαφορετικὸ, ἂν ἡ ἔρευνα ἔπαιρνε ξεκάθαρα τὴν πρώτη θέση καὶ ἡ κινηματογραφικὴ ἀνάπλαση τοῦ ἱστορικοῦ ἐπεισοδίου ἐντασσόταν μέσα σ' αὐτὴν ὡς ἀπλὸ δραματογενικὸ στοιχεῖο (πράγμα πού ἴσως ἦταν ὡς ἕνα βαθμὸ καὶ πρόθεση τοῦ σκηνοθέτη, ἂν ἐρμηνεύουμε σωστὰ τὸ τράβελινγκ τῆς ἀρχῆς μὲ τὴν εἴσοδο τοῦ συνεργείου στὸ χωριό).

Μπάμπης Κολώνιας

«Συμπώσεις μιάς διαδρομής, και συγκεκριμένα της διαδρομής από την Πλ. Κάνιγγος ως τη Στέγη Πατριδος. Είναι οι ονομασίες των δρομών, των στάσεων, των καταστημάτων, είναι ακόμη τα αγάλματα οι εκκλησίες, τα ιδρύματα κτλ. Ο Τάκης Δαυλόπουλος τα υπογραμρίζει όλα αυτά με το μοντάζ, τη μουσική, το σχόλιο, βομβαρδίζοντας το θεατή αδιάκοπα με έντυπώσεις, αρκετά οικείες άλλωστε, ώστε όλα αυτά αφομοιώνονται άμεσα και εύκολα. Παράλληλα, μέσα στο τρόλεϋ με το οποίο γίνεται η διαδρομή, «στήνει» σχέσεις όχι πάντοτε το ίδιο ξεκάθαρες και εύληπτες. Αλλά ο γρήγορος ρυθμός και η μοιραία δημιουργία που έστω και άθελγητα άσκει η ταινία στο θεατή, ευνουούν την άκριτη κατανάλωσή της.

Μπ. Κ.



«Συμπώσεις» μιάς διαδρομής, του Τάκη Δαυλόπουλου.

Στην ταινία του Κώστα Νάτσου, *Ο Ταύρος και το αγάλμα*, το ντοκιμαντέρ συμπλέκεται με την φιξιών και ο αντικειμενικός σχολιασμός με στιγμές άκραίας υποκειμενικής κινηματογράφησης, με τρόπο τόσο ανεξέλεγκτο —σχεδόν ασύδοτο— που αγιάζει τα όρια της σχιζοφρένειας. Φυσικά, σάν κάθε σχιζοφρενική κατασκευή, έχει στιγμές έρεθιστικά ενδιαφέρουσες, αλλά και στιγμές έκνευριστικές στην αυθαιρεσία τους. Έκείνο που σίγουρα δέν έχει, είναι η ίσορροπία.

Μπ. Κ.

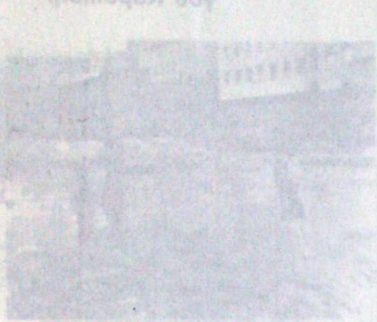
‘Ο Ταύρος και το αγάλμα, του Κώστα Νάτσου

Πίσω από την εικόνα διαφαίνονται τα πραγματικά έρωτήματα που διερευνώνται. Η οργάνωση όμως αυτού του σκοπού, μέσα από το υλικό που παρατίθεται, είναι ανύπαρκτη. Πολιτικές απόψεις, κομματικές επιδιώξεις, ό χώρος και οι άνθρωποι, κομματιαστά και συγκεκριμένα, όλα μαζί ρίχνονται στο ίδιο τσουβάλι. Οι στόχοι τεμαχίζονται και εξαφανίζονται στο μέτρο που ανακαλύπτεται η ύπαρξή τους, και η αντίστοιχη κινηματογράφηση τους (όπου συνυπεύθυνος δηλώνεται ο Θόδωρος Αδαμόπουλος) έπεμβαίνει ανασχετικά στην όποια προσπάθεια, έστω και ατελείωτη, κατάδειξής τους. "Αν αισθανόμαστε συνέχεια ότι η άμηχανη συσσώρευση υλικού έχει σάν αποτέλεσμα να καλύπτεται το αληθινό πρόσωπο της έρευνας, αδύνατοϋμε αντίστοιχα να παρακολουθήσουμε το άγκομαχητό του πλάνου που, άσχετο και αυτόνομο τις περισσότερες φορές από το περιεχόμενό του, ενισχύει συνεχώς την όπτική αδυναμία του έργου. Σ' όλο το μήκος της ταινίας που οι παραπάνω λόγοι δείχνουν υπερβολικό, παραμένουμε, αναγκαστικά, παθητικοί θεατές μιάς δουλειάς που δομημένη αλλοιώτικα θά έδειχνε το αληθινό της πρόσωπο, μιά κοινωνιολογική δηλαδή έρευνα πάνω σ' ένα χώρο και τα προβλήματα του στη συγκεκριμένη στιγμή και όχι μιά άτροφική προσπάθεια διεύδοσης, που το σκηνοθετικό άγχος στά μέσα πραγματώσής της την έχει «νεκρώσει» ανέλιανόρθωτα.

Καβάλλα, Νοέμβρης 1974, της Μαρίας Κορνηνού



Παρασκευή με Δευτέρα, του Βα- σίλη Βαφέα



Στήν Ταβέρνα, του Τάκη Παπαγιαν- νίδη



Για την ταινία του Βασίλη Βαφέα, μπορούμε να πούμε ότι ήταν η πιό αντιδημαγωγική από τις μικρού μήκους ταινίες του φεστιβάλ. Πικρό πορτραίτο ενός σύγχρονου άλλοτριωμένου εγγάτη. Πορτραίτο τυπικό — όσο κι αν αυτό ένοχλει όσους στηρίζουν τη δική τους (πολιτική) ύπαρξη σε έναν ιδιόρρυθμο και καθαρά θεωρητικό «έργασιμό». Και πού ο Β. Βαφέας το δίνει απογυμνωμένο από κάθε γραφικότητα — όσο κι αν αυτό σοκάρει τους έσπετε πού δε θέλουν να παραδέχονται ότι η «αθλιότητα» μπορεί να έχει σήμερα άλλες, πιό έξυγνισμένες μορφές. Επιπλέον, ο Βαφέας δίνει μ' αυτήν την ταινία του δείγματα ώριμης κινηματογραφικής δουλειάς πού διαθέτει συνέπεια ύφους, ασφαλή αίσθηση ρυθμού και σωστή ισορροπία ανάμεσα στην αίσθητική και τη λειτουργικό-τητα του κάθε πλάνου.

Μπ. Κ.

Η ταινία του Τάκη Παπαγιαννίδη *Στήν Ταβέρνα* συγκεντρώνει αναμφισβήτητες σκηνοθετικές αρετές πού εκδηλώνονται στο χειρισμό των χώρων, στο στήσιμο των επεισοδίων, στην καθοδήγηση των ήθοποιών, και, ακόμη στους σωστούς ρυθμούς πού υιοθετεί.

Αν γεννιέται κάποιο πρόβλημα στην ταινία, αυτό άφορά περισσότερο τη σχέση της μορφής της με το θέμα της: ή γραμμικότητα πού χαρακτηρίζει τη δομή της έρχεται από μιá άποψη, σε αντίθεση με τη θεματική συμπύκνωση πού υπάρχει, κυρίως στο πρώτο μέρος (ή παλιά ταβέρνα της δεκαετίας '50-60). Η αντιστικτική-τητα πού επιδιώκεται με την αντιπαράθεση του δευτέρου μέρους (σημερινή κοσμική ταβέρνα) δεν άρκει από μόνη της για να παραγάγει νόημα. Μπορούμε, μάλιστα να πούμε ότι κατά κάποιο τρόπο ή ερμηνευτική ματιά «μυλοκάρεται» ανάμεσα στους ξεχωριστούς «δγκους» πού άποτελούν τα δύο μέρη της ταινίας. Σίγουρα ή «είκόνα» (με την κινηματογραφική έννοια, πού περιλαμβάνει και τους φυσικούς ήχους και διαλόγους και μουσική πού ή πηγή τους βρίσκεται μέσα στο πλάνο) έμπεριέχει δύναμει όλα τα στοιχεία πού συνθέτουν τη δυναμική του φαινόμενου το όποιο άποτελεί την άφορηή της ταινίας (το ιστορικό - κοινωνικό φαινόμενο της ταξικής μετατόπισης ορισμένων κοινωνικών στρωμάτων). Η ίδια όμως ή δυναμική αυτή δεν αναπτύσσεται, «άποκλείεται» σχεδόν από την ταινία, άπωθείται — όχι βέβαια από πρόθεση. Οί διάσπαρτες, ύπαινικτικές μάλλον άναφορές σε αίτια και παράγοντες της μεταβολής δείχνουν ότι έγινε συνειδητή και φιλότιμη προσπάθεια να έγγραφει με τρόπο έλλειπτικό και ταυτόχρονα να έγρηγηθεί ή δυναμική αυτής της μεταβολής. Όμως δεν έπαρκουν. Η παρενθετική είσοδο ή της πρόσφατης ιστορίας παραμένει κι αυτή τελικά, ένας ακόμη ύπαινιγμός, ενώ ο «Καραϊσκάκης» γίνεται σύμβολο χωρίς να προσλαμβάνει συγκεκριμένο περιεχόμενο.

Συνοπτικά, πρόκειται για μιá από τις πιό φιλόδοξες ταινίες του φεστιβάλ, και το γεγονός ότι δίνεται άφορηή για παρατηρήσεις σαν τις παραπάνω (άλλα και για σκέψεις πού ενδοκότερες, τις όποιες δεν μπορούμε να εκθέσουμε σ' αυτό το σύντομο σημείωμα) δίνει το μέτρο της έπιτυχίας της.

Μπ. Κ.

Ἀντιδημαγωγικό, ἀντικραυγᾶλο, τὸ ντοκιμανταῖο Τελευταῖος σταθμὸς Κρώστημπεργκ ἦταν ἀναμφισβήτητα μὴ ἀπ' τὶς πιδ λεπτοδουλεμένες ταινίες τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Κινηματογράφος στρατεύσης, πολιτικός μὲ τὴν πλατειὰ ἔννοια τῆς λέξης ἔχει μιά ἰδιότυπη πολιτικὴ λειτουργία: Ἀπευθύνεται στὴ συνείδηση περισσότερο παρὰ στὴν πολιτικὴ κατανόηση τοῦ προβλήματος, ἀθώντας ἔτσι τὸ θεατὴ, ἀφοῦ δεῖ τὴν ταινία, ν' ἀναζητήσει τὴν πολιτικὴ ἐπαναποποθέτηση καὶ λύση τοῦ προβλήματος στὸ πεδίο ἐκεῖνο, ὅπου μπορεῖ νὰ γίνεῖ αὐτό, πεδίο πού ὁποσδήποτε δὲν εἶναι τὸ φίλικό. Εἶναι τὸ πολιτικὸ πεδίο μὲ τὴ στενὴ ἔννοια.

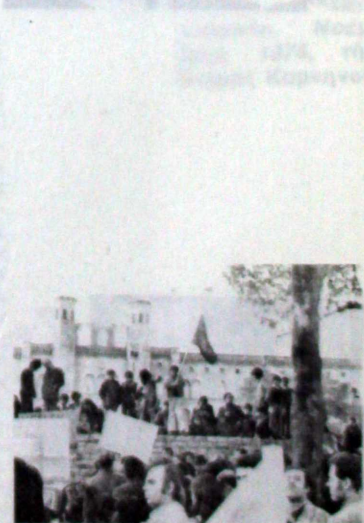
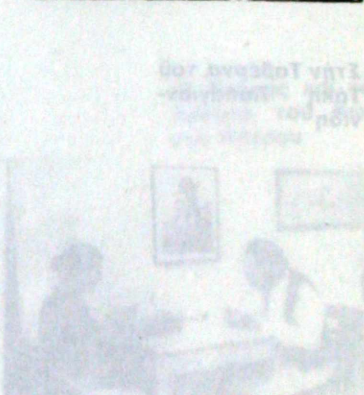
Θέμα τῆς ταινίας εἶναι ἡ κατάσταση τῶν μεταναστῶν ἐργατῶν (κι ὄχι μόνον εἰδικὰ τῶν Ἑλλήνων, πράγμα πού δίνει στὴ ταινία τὴ διεθνιστικὴ, κι ἔτσι ταξικὴ, χροιά τῆς) στὴ Δυτικὴ Γερμανία.

Ἡ ταινία λειτουργεῖ διαλεκτικά, μὲ τὴν ἔννοια ὅτι καθορίζει τὴ σχέση, τὶς ἀντιθέσεις καὶ τὴν ἀλληλεξάρτηση δύο ἀναφορικῶν πόλων: Τὸ πολιτικὸ, συνδικαλιστικὸ πρόβλημα, τὸ ὁποῖο ἀπλῶς καταδειχίνεται, καὶ τὸ πολιτικὸ, δηλαδὴ ὁ περιβάλλοντας χώρος, τὸ «κλίμα», γενικὰ ἢ κουλτούρα. Ἡ ἰδιαίτερη κατασκευὴ ἔγκειται λοιπὸν στὴν τοποθέτηση τοῦ πολιτιστικοῦ προβλήματος μέσα στὸν χώρο πού τὸ περιβάλλει, δεμένῳ δηλαδὴ μὲ τὰ καθημερινὰ, πολιτιστικά, —γιατὶ ὄχι: αἰσθητικά— γνωρίσματα τῶν ἰδιαιτέρων συνθηκῶν μέσα στὶς ὁποῖες ἀναπτύσσεται. Ἔτσι ὁ ἠχητικὸς λόγος, ὅταν εἶναι πολιτικὸς, εἶναι πάντα off καὶ φαίνεται ὡς νὰ βγαίνει ἀπὸ τοὺς δρόμους, τοὺς διαβάτες, τὰ σπῆτια, κι ὄχι ἀπ' αὐτοὺς πού τὸν λένε, πράγμα πού θὰ μπορούσε ν' ἀποκαταστήσει μιά μυθολογικὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ πρόσωπο καὶ τὸ λόγο του. Αὐτὴ ἡ τίμια προσπάθεια, μιᾶς ταινίας πού δηλώνεται ὡς τέτοια, δὲν προσπαθεῖ νὰ εἶναι πολιτικὸ δοκίμιο οὔτε καταντάει κείμενο προπαγάνδας, μεταδίδει στὸ θεατὴ τὴν ἀρετὴ τοῦ δημιουργοῦ. Τὴ συνείδηση, μὲ τὴν εὐρεῖα πολικῆ ἔννοια, ἐνὸς προβλήματος στὴν ὁλότητά του.

Πολλὰ θὰ μπορούσαν νὰ λεχτοῦν. Θὰ περιοριστοῦμε στὴ παρουσίαση τῆς σκηνῆς μὲ τὸ τραγοῦδι τοῦ Μπαγιαντέρα. Τὸ περιεχόμενο τοῦ τραγοῦδιου παρατέμπει στὴ δυστυχία, τὴ φτώχεια καὶ τὴν ἐρημιὰ τῶν Μεταναστῶν. Παράλληλα ἡ μουσικὴ ὡς ἦχος, ἡ αἰσθητικὴ παρουσία τοῦ ρεμπέτικου, πλημμυρίζοντας τοὺς πανάθλιους, σκοτεινιασμένους καὶ βρώμικους χώρους μιᾶς «πόλης γιὰ Μετανάστες» καταδειχίνει τὴν ἀρνητικὴ «πολιτιστικὴ» παρουσία τοῦ χώρου τῆς ζωῆς, τῆς καθημερινότητος. Τὸ τελευταῖο πλάνο — ἡ κάμερα μὲ ἓνα ἀργὸ τράβελινγκ πλησιάζει τὸ πρόσωπο τοῦ Μπαγιαντέρα, τοῦ τυφλοῦ ρεμπέτη πού ὅμως ἔχει κερφωμένα τὰ μάτια του ἀπάνω μας καὶ τραγοῦδαεῖ γιὰ λευτεριά σ' ἓνα χρόνο, ἓνα χρόνο καὶ κάποιες συνθήκες πού ἔχουν ἤδη καταδειχτεῖ στὴν ταινία καὶ ἀναπαρίστανται τώρα ποιητικὰ μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀπεγνωσμένη ἀποκατάσταση ἐπαφῆς καὶ προσέγγισης μὲ τὸν τυφλὸ — ἐπισημαίνει ἀριστοτεχνικὰ τὴν ταινία, πού στὸ χέρι μας εἶναι μέσα ἀπ' τὶς διαδικασίες τῆς στρατεύσης, νὰ τὴ δοῦμε καὶ νὰ τὴν ἀλλάξουμε ὅπως δὲν τὴν εἶδε ἀλλὰ τὴν τραγοῦδησε ὁ τυφλὸς τραγοῦδιστής.

Δημήτρης Καπετανάκης

Τελευταῖος σταθμὸς: Κρώστημπεργκ, τοῦ Γιώργου Καρυπίδη.



Πίστομα, του Πάνου Κοκκινόπουλου.



Ή άλλη σκηνή, του Μιχάλη Δημόπουλου.



Το Πίστομα του Πάνου Κοκκινόπουλου, ήταν από τις λίγες ταινίες του φεστιβάλ που έτυχαν μιάς ομόφωνης αποδοχής. Και δικαιολογημένα. Γιατί η ταινία επιβάλλεται με την αύστηρή, αλλά και πυκνή δόμησή της, την έλλειπτική αλλά και σαφή αφήγηση, την μεθοδικότητα αλλά και εύρηματικότητα της σκηνοθεσίας. Το όμνώνυμο διήγημα του Κ. Θεοτόκη, στο οποίο στηρίζεται η ταινία, αναπλάθεται δημιουργικά μέσα σε πέντε πλάνα, ενώ ήδη τα δυο προλογικά πλάνα και οι μεσοτίτλοι έχουν πετύχει έναν διπλό στόχο: αφενός να εντάξουν την κυρίως αφήγηση στο συγκεκριμένο ιστορικό της πλαίσιο, και αφετέρου να την διευρύνουν, αποδίδοντάς της μιά δυναμική διαχρονικότητα. Κι αυτό είναι ή πιό ουσιαστική ή πιό δημιουργική έρμηνευτική επέμβαση που πετυχαίνει ο Π. Κοκκινόπουλος πάνω στο λογοτεχνικό του πρωτότυπο.

Μπ. Κ.

Ή άλλη σκηνή του Μ. Δημόπουλου δεν είναι απλώς ένα σχόλιο πάνω στον «Θίασο», αλλά αγγίζει μερικά σχήματα, που θεωρούνται έξω από έναν καθιερωμένο χώρο ανάλυσης. Ξεχωρίζουμε δυο σχήματα: τὸ πρώτο αναφέρεται στη σχέση που υπάρχει στην ταινία, όπως παρουσιάζεται στην οθόνη και τις διαδικασίες παραγωγής της· τὸ δεύτερο, στη δυνατότητα τοῦ κινηματογράφου νὰ μελετηθεῖ ἀπὸ τὸν ἴδιον, δηλαδή με μιά ταινιακριτική.

Τὸ πρώτο σχήμα καλύπτει τὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν ταινία, ὡς τελικὸ προϊόν, καὶ τὴν πρακτικὴ τῆς ἐπεξεργασίας καὶ τῆς παραγωγῆς της. Ποιά εἶναι ὁμως αὐτὴ ἡ πρακτικὴ; Τὴν συνοψίζουμε με τὴν ἀκόλουθη σειρά: ὁ σκηνοθέτης κάνει τὴν ἀνάγνωση τῆς πραγματικότητας, δηλαδή ξεκινώντας ἀπὸ τὰ γεγονότα προχωρεῖ στὴ διατύπωση τῶν ἐρμηνειῶν τους· οἱ ἐρμηνεῖες μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν «οἱ πρώτες ὕλες» τῆς ταινίας. Εἶναι, βέβαια, προφανές ὅτι οἱ ἐρμηνεῖες δὲν περνοῦν αὐτοῦσιες στὴν ταινία, ἀλλὰ μεταφράζονται ἢ μετατρέπονται σὲ σημεῖα. Ἔχουμε λοιπὸν τὴ σειρά:

[πραγματικότητα / σημεῖα] / νόημα-ἐρμηνεῖες / [σημεῖα ταινία]. Γιὰ νὰ γίνει ἡ ἀνάγνωση τῆς πραγματικότητας, ὑποτίθεται ὅτι ἡ τελευταία μπορεῖ νὰ οργανωθεῖ σὲ κάποιο ὕλικό, δηλαδή νὰ δοθεῖ μέσα ἀπὸ ἕνα σύνολο στοιχείων ποὺ βρίσκονται σὲ συσχέτιση, καὶ κάθε στοιχεῖο ἔχει μιά ὀρισμένη ἀξία. (Γι' αὐτὸ γράφουμε [πραγματικότητα / σημεῖα]). Τὴ στιγμή ποὺ ὁ σκηνοθέτης ἐπιλέγει τὰ στοιχεῖα καὶ τὴν συσχέτιση τους προχωρεῖ στὴν ἐρμηνεία. Κι' ὅταν πλέον διαλέγει τὸ ὕλικό τῆς ταινίας, δημιουργεῖ ἕνα νέο σύστημα σημεῖων. (Γι' αὐτὸ γράφουμε [σημεῖα ταινία]).

Ὁ θεατὴς, τελικά, τοποθετεῖται μπροστὰ στὴν ταινία καὶ στὴν «ιδανική» περίπτωση θὰ πρέπει νὰ ἀνατρεῖξει σὲ ὄλη τὴν σειρά, ποὺ περιγράψαμε πιὸ πάνω, γιὰ τὴν ἀνάγνωση καὶ τὴν ἀπόλαυσή της. Ἡ ἀνάγνωση καὶ ἡ ἀπόλαυση ἀποκτᾶ μιά προσωπικὴ χροιά, ὅταν ὁ θεατὴς

τοποθετεί την ταινία, στο σύνολο των ταινιών που έχει δει*. Η ταινία έτσι αποκτά μία σχετική αξία στο σύνολο αυτό και γίνεται ένα σημείο.

Η άλλη σκηνή τοποθετείται στη φάση που ο σκηνοθέτης του Θιάσου οργανώνει τα σημεία-σκηνές και παράγει την ταινία. Στην ταινία του ο Μ. Δημόπουλος μάς παρουσιάζει σκηνές από τον Θιάσο αλλά και τις διαδικασίες παραγωγής τους. Αυτή η παρουσίαση δεν είναι τυχαία, αλλά γίνεται με τέτοιο τρόπο που θυμίζει μία παράλληλη προβληματική διατυπωμένη από τον Φρόντ**.

Η άλλη σκηνή παρουσιάζει τη σχέση ανάμεσα στην ταινία ο Θιάσος και το γύρισμά της, ενώ ο Φρόντ στήνει τη σχέση ανάμεσα στο όνειρο και την έπεξεργασία του όνειρου. Αλλά τί είδους «παραλληλία» μπορεί να υπάρχει ανάμεσα στις δύο αυτές προβληματικές;

Ο Φρόντ αναζητώντας ένα νόημα στο όνειρο όδηγηθηκε στην «υποσυνείδητη λογική» που το διέπει, δηλαδή στους κανόνες που οργανώνουν και δομούν το όνειρο και που είναι διαφορετικοί από τους κανόνες της εγρήγορσης. Το κύριο ενδιαφέρον του Φρόντ ήταν να περάσει από το έκδηλο περιεχόμενο του όνειρου, στο λανθάνον με βάση τις αρχές της έπεξεργασίας του όνειρου, που αποτελούν και το κύριο μέσο για τη μελέτη του υποσυνείδητου.

Ός βασική αρχή της έρμηνεύας των όνειρων δέχεται, ότι το όνειρο είναι η σκηνή που «εμφανίζεται» ο πόθος. Ο πόθος όμως δεν εμφανίζεται αυτούσιος αλλά επιβάλλεται «μεταμφιεσμένος». Στην εγρήγορση ή άλλη σκηνή υποχωρεί μπροστά στη συνείδητη σκέψη.

Με την «άλλη σκηνή» ο Μ. Δημόπουλος προτείνει μία όμολογη προβληματική ανάμεσα στην έπεξεργασία του όνειρου και το γύρισμα μίας ταινίας. Δηλαδή, όπως ο πόθος εμφανίζεται μεταμφιεσμένος στο όνειρο, έτσι και η έρμηνεύα της πραγματικότητας από το σκηνοθέτη περνάει μεταμφιεσμένη μέσα στην ταινία.

Το δεύτερο σχήμα αναφέρεται στη δυνατότητα —ίσως στην αναγκαιότητα— για τον κινηματογράφο να κριθεί από τον ίδιο· προνόμιο, που μέχρι τώρα το είχε ο γραπτός λόγος. Ένα ανάλογο πρόβλημα έχει απασχολήσει και τον Λακάν, όταν έπιμένει, πώς μία θεωρία για το υποσυνείδητο πρέπει να είναι ισομορφα δομημένη με το υποσυνείδητο. Ακριβώς γι' αυτό αρνείται τη γλώσσα που υπακούει στους κανόνες της εγρήγορσης για να αναλύσει το υποσυνείδητο, γιατί αυτό διέπεται από άλλους κανόνες. Παρόλο που αυτό δεν είναι απόλυτα έφικτό, τουλάχιστον ελαττώνει προς αυτή την κατεύθυνση την ιδεολογική αυθαιρεσία.

Αν και ο Μ. Δημόπουλος με την ταινία του έπιχειρεί μία κριτική του κινηματογράφου μέσω της παραγωγής μίας συγκεκριμένης ταινίας και όχι μετά την ολοκλήρωσή της, ή χρησιμοποίηση της κινηματογραφικής γραφής στο χώρο της κριτικής άγγίζει μία παράλληλη προβληματική με αυτήν του Λακάν.

Αλλά πώς άλλη σκηνή προβάλλει τα δύο σχήματα; Μία απάντηση στο έρώτημα αυτό μπορεί να δοθεί με την αντιπαράθεση της γραφής του Θιάσου και της γραφής της άλλης σκηνής.

* Αυτή ή τοποθέτηση δεν είναι βέβαια και η μόνη.

** «Έρμηνευτική των όνειρων».





Νομίζουμε πώς ο *Θίασος* στην ανέλιξη του ύπακουει στην αποδεικτική αναγκαιότητα της δικαίωσης της αντίστασης. Ο σκηνοθέτης του *Θίασου*, κάτω από τις απαιτήσεις μιας σύγχρονης προβληματικής, προαποφάσισε τὸ νόημα πὸν δίνει στὴν περίοδο αὐτῆ τῆς Ἑλληνικῆς ἱστορίας καὶ ἀναζήτησε τὴν κινηματογραφικὴ μορφή πὸν θὰ στηρίξει αὐτὸ τὸ νόημα. Μερικὲς σκηνὲς τοῦ *Θίασου* ἀναφέρονται σὲ πραγματικὰ γεγονότα, μόνο πὸν γυρίζονται σὲ ἄλλους χώρους (π.χ. ἡ Μάχη τῆς Ἀθῆνας ἀναπαρασταίνεται σὲ μιὰν ἐπαρχιακὴ πόλη) μὲ ἀποτέλεσμα τὸ ἱστορικὸ νόημα νὰ εἶναι παρὸν καὶ ἄπὸν ἀπὸ τὴν ταινία. Ὁ Θ. Ἀγγελόπουλος, συνδέοντας τὴ ζωὴ τοῦ θίασου μὲ τὰ ἱστορικὰ γεγονότα, πετυχαίνει μιὰ ἐλευθερία στὸ χειρισμὸ τῆς ταινίας ἀλλὰ ὅμως φορτώνεται μὲ μιὰ γραφικότητα ἢ μὲ μιὰν ἐξαίρεση πὸν ἐνυπάρχει στὸ θίασο. Παρὰ τὸ γεγονὸς αὐτὸ, ἡ ὅλη ταινία διατρέχεται ἀπὸ μιὰ λειτουργικότητα. Ὁ σκηνοθέτης τοῦ *Θίασου* δομεῖ τὴν ταινία του μὲ ἀσκητικότητα, μὲ τὸ νὰ ἔχει «ἐξοστρακίσει» τὸ διαφοροῦμενο τῶν ἱστορικῶν γεγονότων καὶ μὲ τὸ νὰ ἔχει προβλέψει «τὸ τυχαῖο» τους. Ἡ ἀμφισβήτησις τῆς ἴδιας τῆς ταινίας ἔχει ἀποθῆθαι καὶ τελικὰ ἡ συνοχὴ τῆς ταινίας ἀποκτὰ χαρακτηριστὰ πουριτανικὰ, ὄχι στὸ ἐπίπεδο τῆς ἠθικῆς βέβαια, ἀλλὰ σὲ αὐτὸ τῆς γραφῆς.

Ἡ ἄλλη σκηνὴ χωρὶς νὰ ἐπιχειρεῖ μιὰ κριτικὴ τῆς συγκεκριμένης ταινίας, μένει στὶς διαδικασίες παραγωγῆς τῆς καὶ ἐνδιαφέρεται κυρίως γιὰ τοὺς μηχανισμοὺς τοῦ κινηματογράφου.

Ὁ Μ. Δημόπουλος ἀσχολεῖται μὲ τὸ «τυχαῖο», μὲ αὐτὸ πὸν μένει ἔξω ἀπὸ τὸν στενὸ ἔλεγχο τῆς παραγωγῆς.

Προσπαθεῖ νὰ πιάσει τοὺς χώρους τοῦ γυρίσματος, τὴν προετοιμασία τῶν ἠθοποιῶν, τὶς ἐπιθυμίες τοῦ σκηνοθέτη τοῦ *Θίασου*, τοὺς συνεργάτες τοῦ γυρίσματος. Αὐτὸ τὸ «παixίδι» μὲ τὸ ἀπρόβλεπτο μᾶς δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ βροῦμε ἓνα νόημα ἔξω ἀπὸ μιὰ ἀποδεικτικὴ καὶ νὰ σταθοῦμε μπροστὰ στὸ ξεσκεπάσμα μιᾶς ψευδαίσθησης.

Ὁ Θ. Ἀγγελόπουλος θέλει νὰ δώσει μιὰ ταινία «διαφανή», ὅπου ὁ ἴδιος θὰ εἶναι ἄπὸν καὶ μόνο ἡ ἱστορία θὰ εἶναι παρούσα, τελικὰ μᾶς φανερώνει τὸ ἀναλόφενκτὸ τῆς ἱστορικότητας. Ὁ σκηνοθέτης τῆς ἄλλης σκηνῆς μὲ τὴν «ἱστορία» τοῦ γυρίσματος εἶναι ἀναγκαστικὰ παρὸν.

Ὁ σκηνοθέτης τοῦ *Θίασου* κάνει τὰ πέρασματα στὴν ἱστορία μὲ τὸν θίασο, θυμίζοντας ὅτι τὴν ἱστορία ἴσως τὴν ἐνεργοποιεῖ ἓνας μύθος. Ὁ Μ. Δημόπουλος ὀδηγεῖ ὁ ἴδιος τὸ αὐτοκίνητο ἀπὸ πόλη σὲ πόλη, θυμίζοντας ἔτσι ὅτι ἡ ἄλλη σκηνὴ δὲν εἶναι παρὰ ὅτι μένει ἀπὸ τὸ πέρασμα μιᾶς ψυχικότητας σὲ μιὰν ἄλλη.

Μὲ μιὰ μεταφορὰ —αὐθαίρετη βέβαια— θὰ λέγαμε ὅτι ὁ *Θίασος* ἐπιβάλλεται μὲ τὴν συμφωνικὴ του δομῆ, ἐνῶ ἡ ἄλλη σκηνὴ εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπὸ τοὺς αὐτοσχεδιασμοὺς τῆς τζάζ.

Ὁ Μ. Δημόπουλος λοιπὸν μὲ τὴν ἄλλη σκηνὴ προτείνει μὲ ἓναν τρόπο καθαρὰ κινηματογραφικὸ ἓναν ἰσομορφισμὸ ἀνάμεσα στὸ ὄνειρο, τὴν ἐπεξεργασία τοῦ ὄνιρου, τὸ ὑποσυνείδητο καὶ τὴν ταινία, τὸ γύρισμα τῆς ταινίας τὸν πόθο τοῦ σκηνοθέτη.

Δημοσθένης Ἀγραφιῶτης



Μιά συζήτηση για τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο

Ἡ συζήτηση πὸν ἀκολουθεῖ ἔγινε μεταξύ τῶν σκηνοθετῶν Κώστα Φέρρη, Θόδωρου Ἀγγελόπουλου, Κώστα Παπανικολάου (τῆς Ὀμάδας τῶν 6), Γιάννη Σμαραγδῆ καὶ Θανάση Ρεντζῆ μετὴ συμμετογῆ τῶν Μιχάλη Δημόπουλου καὶ Τῶνη Λυκουρέση τοῦ Σ.Κ. '75. Ὁ Θ. Ρεντζῆς δὲν παρακολούθησε τὴ συζήτηση ἐξαρχῆς.

Εἶχαν προσκληθεῖ κι ἄλλοι σκηνοθέτες πού, γιὰ διαφόρους λόγους, δὲν μπόρεσαν νὰ παρευρεθοῦν στὴ συζήτηση.

...

Δημόπουλος: Σκεφτήκαμε νὰ ὀργανώσουμε μιά συζήτηση μεταξύ τῶν σκηνοθετῶν τοῦ φετινοῦ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, πάνω σὲ δύο θέματα. Τὸ ἓνα εἶναι τὸ φεστιβάλ καὶ τὰ προβλήματα πού θέτει τὸ ἴδιο, σὰν θεσμὸς καὶ σὰν προσωπικὴ ἐμπειρία. Καὶ ἂν ἔχετε προτάσεις γιὰ τὸ πῶς θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι αὐτὸ τὸ φεστιβάλ καὶ γιὰ τὸ πῶς θὰ ἐνισχυθεῖ ὁ κινηματογράφος μέσω τοῦ φεστιβάλ ἢ καὶ ἔξω ἀπὸ αὐτό. Τὸ δεύτερο εἶναι οἱ δικές σας προσωπικὲς ἐργασίες πού ἢ κάθε μιά ἀντιπροσωπεύει μιά διαφορετικὴ τάση καὶ ὅλες μαζί διαμορφώνουν αὐτὸ πού μπορούμε νὰ ποῦμε ἑλληνικὸς κινηματογράφος σήμερα.

Φέρρης: Νομίζω ὅτι αὐτὸ πού πρέπει νὰ ξεκαθαρίσουμε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ εἶναι ὅτι ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος γίνεται αὐτὴ τὴ στιγμή. Δὲν ὑπάρχει κινηματογράφος χαρακτηρισμένος μὲ κλειστὰ ὄρια, μιά σχολὴ στὴν ὁποία κινούμαστε, γι' αὐτὸ καὶ ἔχουμε ὅλες αὐτὲς τὶς τάσεις. Ὅσες ταινίες εἶχαμε στὴ Θεσσαλονίκη, τόσες καὶ τάσεις, μὲ ἀκραία περίπτωση τὸν Ἀγιῶνα ἀφενὸς καὶ τὶς Μαρτυρίες ἀφετέρου πού εἶχαν ἀκριβῶς τὸ ἴδιο θέμα, πολλὲς φορὲς τοὺς ἴδιους χώρους, γυρισμένους μὲ τελειῶς διαφορετικὴ γλώσσα. Ἡ πρώτη διαπίστωση πού πρέπει νὰ κάνουμε εἶναι ὅτι αὐτὴ τὴ στιγμή σίγουρα ἔχουμε σκηνοθέτες, καὶ καλοὺς, πού ἔξερουν νὰ χειριστοῦν τὴν κινηματογραφικὴ γλώσσα. Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει καὶ πολλὰ πράγματα γιατί ἀπὸ τὶς ταινίες πού εἶδα ἐγὼ φέτος (τὸ φέρνω πάντα σὲ πρῶτο πρόσωπο γιατί μπορεῖ νὰ διαφωνοῦν οἱ ἄλλοι) εἶχα τὴν αἴσθηση ὅτι πρὶν ἀκόμη φτάσουμε νὰ ἐκφράσουμε δικές ἀπόψεις γιὰ τὸν κινηματογράφο, πιὸ πολὺ χτυπιόμαστε στὸ ἐπίπεδο τοῦ πῶς νὰ «κατασκευάσουμε» μιά ταινία, μὲ ὅλα ὅσα κουβαλάει αὐτὴ ἢ λέξη: πῶς νὰ φτάσει ὡς τὸ τέλος τοῦ γυρίσματος, πῶς νὰ χρηματοδοτηθεῖ, πῶς νὰ ἀποσπεριεῖ, πῶς νὰ ἔχει κάποια ἀπτήρηση σὲ ἓνα ἄλφα κοινὸ, εἴτε γαλαρία λέγεται, εἴτε ἐπιτροπὴ βραβεύσεως, εἴτε Ἐπιτροπὴ Προστατευόμενων Ταινιῶν, εἴτε κοινὸ. Αὐτὸ τὸ εἶδα σὲ ὅλες τὶς ταινίες τοῦ φετινοῦ φεστιβάλ. Βρισκόμαστε σὲ μιά ἀγωνιώδη προσπάθεια νὰ πραγματοποιή-

Ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος γίνεται τώρα

σοιμε αυτές τις ταινίες, αλλά έχουμε προδιαγραφές, μπορεί να μη λέγονται εμπορικές προδιαγραφές, αλλά άπληξης ή κάλυψης των εξόδων έχουμε όμως, κι αυτό φαίνεται στις ταινίες. Πρέπει, λοιπόν, εμείς οι ίδιοι να ψάξουμε να βρούμε τις ιδανικότερες προδιαγραφές που θα μάς οδηγήσουν στο να κάνουμε ταινίες που θα μάς εκφράζουν πραγματικά.

Η επιθυμία να κάνεις ένα ντοκιμαντέρ μεγάλο μήκους υπάρχει, ή πληθώρα όμως των ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους μου έδωσε την εντύπωση ότι ήταν λύση ευκολίας. Το ίδιο, ίσως, αφορά εν μέρει και τη δουλειά της τρικέζας. Βέβαια, το αποτέλεσμα είναι που δικαιώνει ή όχι το δημιουργό, όμως αυτή η τάση που θα πάει του χρόνου, θα βρεθούν ξαφνικά 40 ντοκιμαντέρ και άλλες 20 ταινίες με τρικέζα, που θα γίνουν απλώς και μόνο για να στοιχίσουν λίγο και να αρπάξουν τα λεφτά της Προστατευόμενης; Ή θα οδηγηθούμε σωστά σ' αυτό που πραγματικά μάς κάνει κέφι; Πέρα από το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ή μαζί με το φεστιβάλ, τί οικονομικές δυνατότητες έχει ένας σκηνοθέτης στην Ελλάδα για να κάνει ταινία και πώς μπορούμε να εκμεταλλευτούμε και να τροποποιήσουμε τους θεσμούς, ώστε να εξυπηρετηθεί αυτή η δημιουργία του ελληνικού κινηματογράφου; Έδώ πρέπει να ψάξουμε.

Παπανικολάου: Έγινε ήδη μιá εισήγηση πάνω στο θέμα. Κατ' αρχήν, επειδή εκπροσωπώ μία ομάδα, θέλω να πω ότι στο βαθμό που πολλά πράγματα δεν έχουν ζυμωθεί μέσα στην ομάδα, όσον αφορά το φεστιβάλ, και επειδή οι περισσότεροι από μάς ήρθαν πρώτη φορά σε επαφή μ' αυτό, δεν μπορώ να κάνω προτάσεις.

Όποσδήποτε το φεστιβάλ έχει μιá ιστορία. Έγώ, στο βαθμό που έχω την εμπειρία των προηγούμενων φεστιβάλ, (βέβαια, βλέποντας σκόρπια τις ταινίες, γιατί ποτέ δεν το είχα παρακολουθήσει) θέλω να πω μερικά πράγματα που μου έκαναν εντύπωση στο φετινό φεστιβάλ, σε αντίθεση με τα προηγούμενα. Κατ' αρχήν υπήρχαν μερικά κοινά κριτήρια ανάμεσα στην επιτροπή και στο κοινό του εξώστη, εκτός ίσως από μερικές διαφωνίες στις ταινίες μικρού μήκους. Κι αυτό είναι χαρακτηριστικό, δείχνει την ιδεολογική βάση του φετινού φεστιβάλ. Κάτι επίσης χαρακτηριστικό που ιδιαίτερα με ενόχλησε είναι ένας νοσηρός, θα έλεγα, άνταγωνισμός που κυκλοφορεί εκεί, ανάμεσα στο φεστιβάλ και στο ζαχαροπλαστέιον «Ντορέ», μιá διάθεση να έπανερχόμαστε σ' ένα κοινοπολιτιστικό στυλ στα ίδια και στα ίδια, ή ταινία σου, ή ταινία μου κλπ. Κάτι άλλο που θέλω να τονίσω είναι ότι, με εξαίρεση ίσως την κριτική της «Αυγής» (σ' αυτό το σημείο — σε άλλα διαφωνώ) δεν τονίστηκε ή παρουσιάστηκε ημαδικής δουλειάς. Φαίνεται, τελικά, ότι είναι αντικειμενικά δύσκολο να επιβληθεί μιá τέτοια δουλειά.

Μπορώ να χαρακτηρίσω το φετινό φεστιβάλ σαν καμθη, σε σχέση με τις ταινίες που παρουσιάστηκαν σ' αυτό. Ήταν μιá προσπάθεια το κινηματογραφικό μας αντικείμενο να είναι αυτός εδώ ο τόπος. Έχοντας αυτόν τον προσανατολισμό είδα στο φετινό φεστιβάλ μιá τομή. Είδα δύο στρατόπεδα δεν ξέρω αν θα έπρεπε να μιλήσω για τις ταινίες πιο συγκεκριμένα, αναφέρω τις ταινίες του Ρετζή *Βιογραφία* και του Σφήκα *Μητροπόλεις* που έχουν έναν γενικότερο προβληματισμό σε αντίθεση με πληθώρα άλλων ταινιών που έχουν το κινηματογραφικό τους αντικείμενο στραμμένο σε τούτη εδώ τη ζωή. Φυσικά, το ότι έμεινε κάναμε ένα τέτοιο ντοκιμαντέρ, όπως είναι ο *Άγώνας*, και πιστεύουμε σ' αυτό, δε σημαίνει ότι μόνο τέτοιες ταινίες πρέπει να γίνονται, όπως σιδήποτε όμως βλέπουμε σ' αυτήν την κατεύθυνση μιá αγάπη και μιá στοργική αντιμετώπιση του ελληνικού χώρου. Αυτή η προσπάθεια πιστεύω ότι έχει αρχίσει από περίπου και ίσως και από παλαιότερα φεστιβάλ. Φέτος βλέπω να ολοκληρώνεται περισσότερο και σαν αντικείμενο και σαν διαφορετικό πηλοσημα του καθένα, αρχίζοντας από το *Θίασο* και περνώντας σ' ένα καθαρό ντοκιμαντέρ όπως το δικό μας, ακόμη αναφέρω την ταινία της Βουδούρη *Καραγκιόζης* που κάνει μιá προσπάθεια να αντιμετωπίσει το ζήτημα μέσα από ένα παράλληλο κοίταγμα του Καραγκιόζη και, στο ίδιο διάστημα, της ιστορίας της Ελλάδας.

Λυκοκρήσης: Έμένα με ξένισαν δύο πράγματα σ' αυτά που είπες. Ότι φρέτος αλλά και πέριον, βλέπουμε να μελετιέται ο ελληνικός χώρος. Νομίζω ότι αυτό έχει ξεκινήσει από παλιά, δηλαδή πετυχημένες ή όχι ταινίες του Κούνδουρου και του Κακογιάννη, πάλι μέσα στον ελληνικό χώρο κινούνται. Και δεύτερο, λές ότι φρέτος ενώ αυτό έχει ξεκινήσει από πέριον έγινε μια στροφή και περνάμε στο πολιτικό ντοκιμαντέρ, και αυτό δείχνει μια θετική πορεία των δημιουργών.

Πιστεύω πώς αυτό δεν είναι αποτέλεσμα μιας ιδεολογικής εξέλιξης και μιας ιδεολογικής διαφοράς από τους καλλιτέχνες των προηγούμενων χρόνων, αλλά είναι αποτέλεσμα μιας πολιτικής εξέλιξης. Υπάρχει μια πολιτική ελευθερία που εκδηλώθηκε πέριον με την αλλαγή και που επέτρεψε σε κάποια πράγματα να εκφραστούν. Απώδειξε, ότι η δική σας εργασία και όλες οι εργασίες αυτού του τύπου δεν εμφανίζονται στον κινηματογραφικό χώρο φρέτος, πρωτοποριακά.

Παπανικολάου: Βέβαια και οι προηγούμενες δουλειές είχαν σάν αντίκειμενο τον ελληνικό χώρο και προσωπικά μπορεί να θεωρώ τις ταινίες του Κούνδουρου και του Κακογιάννη προσφορά, αλλά για πρώτη φορά βλέπω να πλησιάζεται άμεσότερα ή ιστορία μας και τα προβλήματά μας. Πρώτη φορά μιλούμε ανοιχτά για τον εμφύλιο. Το πώς έγινε αυτό είναι ολόκληρη ιστορία, πάντως αυτή η ιστορία έχει την αντανάκλασή της στον κινηματογράφο. Βέβαια, γι' αυτά κάνουν λόγο και «Τα Νέα». Το «Βήμα» δημοσιεύει άρθρα του «ειδικού μελετητού» για το ΚΚΕ, μιλά και η άστική τάξη για τον εμφύλιο. Το θέμα είναι πώς μιλά κανείς γι' αυτά.

Σμαραγδής: Δεν παρακολούθησα το φεστιβάλ από την αρχή, είδα λιγότερες από τις μισές ταινίες, έτσι, η άποψή μου είναι κάπως περιορισμένη. Για μένα το φετινό φεστιβάλ δεν είναι διαφορετικό από τα προηγούμενα, εκτός από το σημείο που ήδη εντοπίστηκε, ότι υπάρχει μία έκρηξη. Η μεταπολίτευση άφησε ανοιχτούς κάποιους χώρους που ως τώρα ήταν άπαιθιμένοι και κλειστοί. Και, άκριβως, επειδή τα πράγματα βγήκαν μετά από ένα μεγάλο διάστημα σιωπής, μερικά από αυτές τις φωνές είναι χαμηλές ή συγκεχυμένες. Όμως αυτό δείχνει, κατά τη γνώμη μου, ότι βρέθηκαν κάποιοι δρόμοι που πιθανόν να οδηγήσουν σε έναν ορισμένο «Εθνικό κινηματογράφο». Και δεν είναι η πολιτική άποψη πάνω στα ελληνικά προβλήματα, που θα δώσει τον εθνικό κινηματογράφο όσο αυτό άνοιγμα, απ' όπου θα ξεπηδήσουν οι άνθρωποι που έχουν τη σωστή φωνή, την καθαρή φωνή, και σε κάποια στιγμή ο κινηματογράφος μας θα άποχτήσει το πρόσωπό του. Ένα δεύτερο σημείο του Φεστιβάλ είναι ο *Θίασος*. Από την άποψη ότι χωρίζει τον Έλληνικό κινηματογράφο σε προ-Θίασο και μετα-Θίασο. Αυτή τη στιγμή έχουμε μια ταινία που γράφεται στην ιστορία του Έλληνικού κινηματογράφου και μας αναγκάζει όλους να δουλέψουμε από ένα επίπεδο ποιότητας και πάνω.

Άγγελόπουλος: Τα πρόβλημα είναι ως έξης: πώς θα μπορούσε να διαμορφωθεί το φεστιβάλ, για να πάψει να είναι τρία πράγματα: πρώτο, συναγωνιστικό, δεύτερο, να λειτουργεί μόνο υπέρ ορισμένων και εναντίον άλλων, σε τελευταία ανάλυση, άφροσον υπάρχει το χρηματικό θέμα στη μέση, και, τρίτον, να πάψει να είναι ο τελικός και άποκλειστικός σκοπός ορισμένων ταινιών. Αυτό είναι τα έρωτήματα σε σχέση με το φεστιβάλ.

Ρετζής: Το φεστιβάλ γίνεται φορέας, γιατί είναι ούδέτερο. Σε τί: Είναι ούδέτερο σε σχέση με τον Δαμασκηνό και με τον Σπέντζο που μπορείς να προσβλέψεις, να σου βγάλει την ταινία στο Παλλάς. Γίνεται διαπραγματευτικό μέσο δικό σου. Δεν είσαι μέσα στον κινηματογράφο, για να μπορείς να έχεις εκ των προτέρων σχέση μ' αυτούς, δεν θέλεις να είσαι μέσα με αυτούς, να συζητάς και να όνειρεύεσαι μαζί τους: αυτοί τι θα βγάλουν από το Παλλάς και σ' τί θα κατασκευάσεις για να βγεις στο Παλλάς. Γι' αυτό το φεστιβάλ πήρε μια τέτοια αήγη, ίκανοποιώντας τα περιθωριακά, σε σχέση με τον επαγγελματισμό, όνειρα.

Τρία σημεία το Φεστιβάλ

Ληκουρέσης: Δέν είναι μόνον όνειρα, ίκανοποιεί και οικονομικές ανάγκες. Καί γι' αυτό, ίσως, σήμερα άρχίζει νά ξεπερνιέται, γιατί, τελικά, ή οικονομική ένισχυση είναι μηδαμινή μπροστά στό σημερινό κόστος τών ταινιών. Άλλά στό παρελθόν, και μάλιστα τό κοντινό, ύπήρχε και έτσι δημιουργήθηκε ένα ψυχολογικό πάτημα. Δύσκολα άκόμη ό Έλληνας σκηνοθέτης πηγαίνει στό φεστιβάλ τά βάζει κάτω νά πει: κι άν πάρω έγώ τίς 200 χιλιάδες:...

Ρετζής: Οί μόνου πού πήγαν μέχρι τώρα στό φεστιβάλ, πιστεύοντας πώς θά πάρουν τό βραβείο ήταν ό Θόδωρος, ό Παντελής ό Βούλγαρης και ό Ψαρράς, κανέναν άλλου, άσχετα άν τό πήραν ή όχι.

Δημόπουλος: Καί ποιό είναι κατά τή γνώμη σου τό σημαντικό στό φεστιβάλ, άφοϋ δέν είναι τό οικονομικό;

Ρετζής: Τό σημαντικό είναι ή προβολή, προβάλλεται ή ταινία και, έτσι ύπάρχει. Με ποιό τρόπο; Με τόν τρόπο πού μās πιπιλίζουν τόσα χρόνια οί δημοσιογράφοι, ότι θά μās βοηθήσουν και τώρα στέκουν άνικανοι, μη μπορώντας ούτε τίς ταινίες νά καταλάβουν και πρέπει νά πάμε έμείς νά τούς μιλήσουμε.

Δημόπουλος: Πάντως ύπάρχουν ταινίες πού γι' αυτές τό οικονομικό θέμα είναι βασικό. Ό Γάβωρος Σεργών με τό βραβείο πήρε 500 χιλιάδες, έβγαλε μόν κέρδος ό παραγωγός, αλλά ή ταινία δέν «σώθηκε», δέν επιβλήθηκε. Έβγαλε 100% κέρδος, χωρίς νά επιβληθεί.

Δημόπουλος: Είχαμε πει ότι από τη στιγμή πού παύουν νά ύπάρχουν τά χρηματικά βραβεία δέν θά ύπάρχουν ίσως και ταινίες. Αυτό δέν είναι ένα πρόβλημα;

Ρετζής: Αυτό, όμως, δέ σημαίνει και τήν μη ανταγωνιστικότητα τού φεστιβάλ. Ό ανταγωνισμός ύπάρχει σέ όλη τη γκάμα τής δουλειάς, δέν είναι τό φεστιβάλ πού κάνει ανταγωνιστικές τίς σχέσεις.

Δημόπουλος: Τις έντείνει όμως, είναι στην ύποδομή του...

Ρετζής: Είναι στην ύποδομή όποιασδήποτε κοινωνικής δραστηριότητας πού ξεχεται στό τέλος νά επιβραβεύσει. Πάντως, είναι δύσκολο τό θέμα και πέρισυ πού τό συζητούσαμε στην Έταιρεία Σκηνοθετών γιά νά δοϋμε τί θά κάνουμε, θεωρούσα μεγάλη αϋταπάτη νά καταργηθεί ό θεσμός τού φεστιβάλ, και στό τέλος καταλήξαμε στά ίδια. Υπήρξαν δύο προτάσεις, ή δική μου πού έλεγε νά πολυμεριστούν τά βραβεία και νά δίνονται κυρίως σέ συγκεκριμένες εργασίες, κι αυτές οί εργασίες νά προβλεφθούν γιά τό μέλλον, κυρίως γιά έπεκτάσεις τού κινηματογράφου. Υπάρχουν χιλιάδες κατηγορίες, είχα φτιάξει και έναν κατάλογο. Η άλλη πρόταση ήταν τού Διαγόρα Χρονόπουλου πού θεσμοθετήθηκε, με τά τρία μεγάλα βραβεία.

Δημόπουλος: Η άποψη μου είναι ότι πρέπει τά βραβεία νά άποδεσμευτούν τελείως από τίς οικονομικές ένισχύσεις. Δέν είναι δυνατόν μία ταινία νά μπαίνει στην κατηγορία τών προστατευόμενων ταινιών και νά παίρνει 300 χιλιάδες έπειδή παίρνει ένα βραβείο 2ου γυναικείου ρόλου, όπως έγινε με τήν περίπτωση τού Τάσιου. Πρέπει άπλως νά δίνονται τά βραβεία, και ταυτόχρονα τό φεστιβάλ νά είναι ή βιτρίνα σέ έναν διεθνή χώρο. Γιατί οί ταινίες έχουν πιά δυνατότητες έμπορικού πλασαρίσματος σέ πάρα πολλές άγορές. Καί οί 14 φετινές ταινίες είχαν πελάτες. Άλλά τό φεστιβάλ δέν ενδιαφέρεται νά καλέσει μερικούς ανθρώπους πού έμποροσπούν κάποιες άγορές. Άντί νά καλοϋν τόν έναν και τόν άλλον έπρεπε νά καλοϋν ένα βούλγαρο, τρεις γάλλους πού άποδεδειγμένα έχουν ταινίες και αίθουσες, δύο έγγλέζους, 40 ανθρώπους συνολικά. Με 400 χιλιάδες τό θέμα ρυθμιζόταν. Τώρα είστε ύποχρεωμένοι, ορισμένοι από

οās, νά πάρετε τήν κόπια ὑπό μάλης καί νά τρέχετε σέ μιά περιπέτεια. Αὐτοί οἱ 40 ἄνθρωποι πού θά εἶχαν ἔρθει γι' αὐτή τή συγκεκριμένη δουλειά, θά ἔβλεπαν τίς ταινίες καί ὅλος ὁ εὐρωπαϊκός χώρος θά εἶχε μιά πλήρη ἐνημέρωση.

Ἀγγελόπουλος: Ὑπῆρξε ἡ σκέψη νά γίνει αὐτό, καί εἰπώθηκε καί κάτι ἄλλο, ἕνα μέρος τῶν χρημάτων νά διατίθεται γιά νά μπαίνουν ὑπότιτλοι στίς ταινίες.

Ρετζῆς: Γιὰ νά γίνει αὐτό, Θόδωρε, πρέπει νά ὑπάρχει ἕνας ἄνθρωπος ἐκεῖ νά μπορούμε νά συνεννοηθοῦμε. Τό ἄλλο πού ἔχω νά σάς πῶ, εἶναι ὅτι αὐτοί πάνε νά κείσουν τό ἑλληνικό φεστιβάλ καί νά κρατήσουν τό 2 διεθνές. Φέτος ἔκαναν δύο βήματα: πρῶτον ἔκαναν ξεχωριστά τὰ 2 φεστιβάλ καί δευτέρον, στό διεθνές ὑπῆρχε ἀφθονία χρημάτων πού ἔρρεε γιά ὅτιδήποτε, καί, τελικά, ἔφαγαν καί τὰ μισά λεφτά πού ἀναλογοῦσαν στό ἑλληνικό. Στό δικό μας, ἀπεναντίας τί ἔγινε, ἕνα σύστημα πού δέν ἔβρισκε κανεῖς ἄκρι.

Ἀγγελόπουλος: Δέν εἶναι μόνον αὐτό. Δύο φορές, τουλάχιστον, τό φεστιβάλ κινεῖνευσε νά διακοπεῖ. Ὑπάρχει καί ἡ σχετική ἀνακοίνωση πού βγήκε τήν Πέμπτη τό πρωί. Καί ἔγινε καί τήν ἡμέρα τῆς προβολῆς τοῦ *Θίασου*. Ὅταν εἰπώθηκε κάτι γιά τήν πορεία ἔξω καί ἦρθαν καί μέ βρήκαν ἄνθρωποι ἀπό τίς ὀργανώσεις νά μοῦ ζητήσουν νά μὴν κάνω τήν προβολή, τοὺς εἶπα: ἂν σταματήσω ἐγὼ τήν προβολή σημαίνει ὅτι παύει τό φεστιβάλ.

Ἀγγελόπουλος: Νομίζω ὅτι πρέπει νά ἀντιμετωπίσουμε τό πρόβλημα γενικότερα. Τό πρόβλημα ἑλληνικός κινηματογράφος καί πρὸς τὰ πού τείνει. Μὲ ποιὰν ἔννοια καί, πότε θά μπορούμε νά μιλήσουμε γιά κινηματογράφο ὁ ὁποῖος θά ἔχει ἔθνικὸ πρόσωπο καί ταυτόχρονα θά εἶναι βιωσιμος καί ἐδῶ, στό χώρο δηλαδή πού λειτουργεῖ, καί ἔξω σὰ δυνατότητα ἀνταλλαγῆς καί ἐπιστροφῆς κάποιου χρηματικοῦ ποσοῦ. Ὁ Ἑλληνικὸς κινηματογράφος, κατὰ τὴ γνώμη μου, πρέπει νά ἔξερασε αὐτό τό στάδιο τοῦ ἀποκλεισμοῦ, πού εἶναι ὄχι ἀπλῶς οἰκονομικὸς ἀποκλεισμός ἀλλὰ ταυτόχρονα πολιτιστικὸς καί ἰδεολογικὸς. Καί δέν εἶναι μόνον τό γεγονός ὅτι ἡ γλῶσσα μας μιλιέται πολὺ λίγο ἀλλὰ ὅτι φτιάχνουμε προϊόντα προορισμένα εἰδικὰ γιά τό ἐσωτερικὸ. Ὑπάρχει καί ἡ ἄλλη τάση πού τὴν εἶδαμε νά ἐκφράζεται ἀκόμη καί φέτος, ταινίες πού δέν ἀφοροῦν τὸν χώρο, μόνον προσπαθοῦν νά χτυπήσουν μιά ξένη ἀγορά, ἀλλὰ μὲ στοιχεῖα ἤδη ξεπερασμένα. Αὐτό δείχνει ἔλλειψη ἐπαφῆς μὲ αὐτό πού γίνεται σὸν παγκόσμιο κινηματογράφο σὰν προβληματικὴ καί, ταυτόχρονα, ἕνα εἶδος πνευματικοῦ νομοτισμοῦ. Κι αὐτό εἶναι μιά ἀπὸ τίς πιὸ ἐπικίνδυνες τάσεις.

Εἶναι πολὺ δύσκολο νά μιλήσει κανεῖς γιά τάσεις, ὑπάρχει μιά βεντάλια τελείως ἀνοιχτή, δέν μπορεῖ κανεῖς νά καθορίζει μέσα ἀπὸ τίς περιουσιές οὔτε ἀπὸ τίς φετινές ταινίες μιά κατεύθυνση, ἔτσι πού μαζεμένες κάποιες ταινίες νά ἀποτελοῦν ἕνα ἔθνικὸ πρόσωπο, ἕναν κινηματογράφο πού θά μπορούσε νά ὀνομαστεῖ «Νέος Ἑλληνικὸς Κινηματογράφος». Εἴμαστε στό στάδιο τῆς ἀναζήτησης καί ὁ καθένας χωριστὰ. ἴσως καί ἡ ἐπόμενη χρονιά νά καταναλωθεῖ σ' αὐτὴν τὴν προσπάθεια, ἀλλὰ τό ἐπιδοφόρο εἶναι ὅτι ὑπάρχει μιά σαφὴς ἀνοδος στὴν ποιότητα. Παρακολοῦθῶ τό φεστιβάλ ἀπὸ τό 1965, φέτος ἦταν ἡ πρώτη φορὰ πού ὅλες οἱ ταινίες λειτούργησαν ἀπὸ ἕνα ἐπιπεδο πνευματικὸ καί πάντα.

Δέν ἔξρω ποιὰ φόρμουλα θά βρεθεῖ ὥστε τό φεστιβάλ νά διαμορφωθεῖ ἔτσι πού νά μὴν ἀποτελεῖ τὸν ἀποκλειστικὸ ὀχόο κάθε ταινίας πού γίνεται στὴν Ἑλλάδα, καί, ἐπίσης, νά μὴν εἶναι ἀπαραίτητὴ ἡ ἔλεμμοσύνη τοῦ κράτους γι' αὐτές τίς ταινίες. Ὑπῆρξε μιά σκέψη γιά ἕνα κέντρο κινηματογράφου, πού θά χρηματοδοτοῦσε τίς ταινίες στὴ βάση κάποιου προϋπολογισμοῦ...

Παραγωγή

Φέρρης... "Αν περιμένουμε το κέντρο κινηματογράφου, θα νυχτώσουμε. Για μένα ή λύση αυτή τη στιγμή είναι η έξη: θα πρέπει το επόμενο φεστιβάλ να δουλέψει για το μεθεπόμενο. Πρώτον να απελευθερωθούν τα βραβεία τελείως από τις οικονομικές ενισχύσεις. Να δοθούν όσαδήποτε βραβεία, έχει καταρτίσει έναν θαυμάσιο κατάλογο ο Ρετζής με 52 ειδικότητες, να βραβευτούν όσες ειδικότητες από αυτές θέλουν. Τα χρήματα, όμως, κατά κανένα τρόπο δεν πρέπει να τα βγάλουμε από το φεστιβάλ και να τα ρίξουμε στις προστατευόμενες ταινίες γιατί έτσι πέφτουμε στην ίδια παγίδα. Πρέπει να φυλαχτούν αυτά τα λεφτά μέσα στο φεστιβάλ πάντα. Το θέμα, πάντως, είναι αυτά τα λεφτά να μην πηγαίνουν στην τσέπη οά δωρο άλλα να δίνονται στον παραγωγό που θα χρηματοδοτήσει την επόμενη ταινία του τάδε σκηνοθέτη που αξίζει τον κόπο να κάνει άλλη μιτ ταινία.

Άγγελόπουλος: Και ποιός θα το κρίνει αυτό;

Φέρρης: Καλά, αυτό είναι ένα πρόβλημα που δε λύνεται ποτέ. Ποιός κρίνει τώρα τις ταινίες, ή ίδια παγίδα είναι. Έτσι όμως, όταν θα βραβεύσαι οά σκηνοθέτης θα μπαίνουν στο ταμείο 200 χιλιάδες και μόλις τελειώσεις την επόμενη σου ταινία μπορείς να κάνεις ένα μέρος της απόσβεσης.

Θά κάνω μιτ ταινία όπως μου άρεσει, έχω εκεί 200 χιλιάδες, θα πάρω ίσως και τις 300 της προστατευόμενης, και άλλα από δεν ξέρω ποιές άλλες ενισχύσεις, θα πετύχουμε από δω και πέρα φορολογία στις ξένες ταινίες κλπ., θα βγάλω και από την τηλέοραση αυτό, από την αγορά αυτό, κάποια πιθανότητα και στο εξωτερικό...

Άγγελόπουλος: Δε λύνονται έτσι τα προβλήματα βρε Κώστα. Μέσα από αυτή τη διαδικασία που λές θα υπάρξει, αναγκαστικά, ένας προσανατολισμός προς φτηνές ταινίες, όπου το αναγκαστικό καθορίζει και το αισθητικό περιεχόμενο και την πληρότητα την ιδεολογική και τις δυνατότητες εξαγωγής, και τις δυνατότητες διανομής στην Έλλάδα, που ξέρουμε πολύ καλά ότι είναι πολύ συγκεκριμένες γι' αυτό του είδους τις ταινίες. Θέλω να ρωτήσω: πόσες από τις ταινίες που παίχτηκαν φέτος στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης θα βγούν στους κινηματογράφους φυσιολογικά;

Διανομή Παπανικολάου: Στο μεγάλο κύκλωμα έννοιες;

Άγγελόπουλος: Ναι, μὴ κοιτάς, τη δική σας την ταινία που μπορείτε να την παίξετε από σύλλογο σε σύλλογο, ο Κώστας δεν μπορεί να κάνει το ίδιο με τη δική του.

Παπανικολάου: Δέν ξέρω αν θεωρείται φυσιολογικό να παιχτεί μόνο στο Στούντιο.

Άγγελόπουλος: Για μένα αυτό είναι γκέτο. Το φυσιολογικό είναι ή ταινία να πηγαίνει παντού.

Φέρρης: Αυτό όμως είναι άλλο πρόβλημα. Είναι πρόβλημα εκμετάλλευσης. Η ταινία του Παναγιωτόπουλου στοίχισε 3 εκατομμύρια κι όμως είναι ταινία για γκέτο πάλι. Δε νομίζω ότι το κόστος καθορίζει την άπληξη που θα έχει μιτ ταινία.

Άγγελόπουλος: "Οχι πάντοτε, είμαστε όμως όροθετημένοι από τη διανομή. Οι άνθρωποι που ελέγχουν τις αίθουσες είναι άλλοι, δέν είμαστε εμείς, παίζουμε με τους όρους που αυτοί θέλουν. "Αν ο Θιασος δέν είχε ακολουθήσει τη γνωστή πορεία, δηλ. τη φασαρία με τον Λαμπρία, το θόρυβο, δέν ξέρω αν θα είχε την τύχη να έχει τη διανομή που είχε και να παίχεται όπου παίχεται αυτή τη στιγμή. Γιατί, όπως και να το κάνουμε μιτ ταινία που παίχεται σε 13 κινηματογράφους θα κάνει πολλά εισιτήρια, έστω και αν δέν κάνει τόσα, οσα θα περιμενε κανείς.

Φέρρης: "Αν όμως χαρίσουμε και τὸ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης στὶς μεγάλες παραγωγές δὲν θὰ μείνει κανένα περιθώριο γιὰ κανέναν.

Ἀγγελόπουλος: Ἐγὼ δὲν εἶπα νὰ χαρίσουμε τὸ φεστιβάλ, πιστεύω όμως ὅτι θὰ πρέπει νὰ ὑπάρξει ἕνας τρόπος χρηματοδότησης πού νὰ μὴν βγαίνει ἀπὸ τὸ φεστιβάλ.

Ἡ συζήτησή μας δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι γιὰ τὰ 200 χιλιάδικα πού ἀφοροῦν μόνον ἕνα εἶδος ταινιών...

Φέρρης: πού, γιὰ μένα, πρέπει νὰ ἐνισχυθεῖ, αὐτὸ εἶναι ὄλο.

Ἀγγελόπουλος: Γιὰ μένα, πρέπει τὸ φεστιβάλ νὰ χάσει τὸν ἀνταγωνιστικό του χαρακτήρα. Νὰ εἶναι φεστιβάλ πού θὰ παρουσιάζει τὴν παραγωγή μιᾶς χρονιάς, ὅπου θὰ γίνεται βέβαια, μιὰ σχετικὴ ἐπιλογή. Δὲν μπορεῖς νὰ βάλεις τὰ πορνὸ μέσα. Μέσα ἀπὸ τὴ διαδικασία αὐτὴ θὰ ὑπάρχει καὶ ἡ διαφήμιση γι' αὐτὲς τὶς ταινίες. Ἄπ' ὅσα θὰ γράψουν οἱ ἐφημερίδες, ἀπ' ὅ,τι θὰ συζητηθεῖ καὶ ὄχι ἀπὸ τὰ βραβεῖα πού θὰ δώσει κάποια κριτικὴ ἐπιτροπὴ. Γιατί νὰ ἐπιτρέψουμε σὲ οποιαδήποτε ἐπιτροπὴ νὰ καθορίσει ἰδεολογικά καὶ αἰσθητικά τὴν πορεία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου;

Γιὰ μένα ὄλο τὸ πρόβλημα εἶναι ἡ διανομή. Ἡ ἐνημέρωση τοῦ κόσμου, τὰ μέσα ἐνημέρωσης σὲ σχέση μὲ τὶς ταινίες καὶ ἡ διανομή. Ἡ διανομὴ αὐτὴ τὴ στιγμή ἐλέγχεται ἀπὸ μεγάλα μονοπώλια. Ἡ δυνατότητα νὰ ἀποκτησομε ἐμεῖς κάποτε τὴ διανομή...

Λυκουρέσης:... ὄλο καὶ ἀπομακρύνεται. Ἄν τὸ 1965 πού πρωτοσυζητήσατε τὸ θέμα μπορούσες νὰ βρεῖς τὰ χρήματα γιὰ νὰ νοικιάσεις μιὰ αἴθουσα, τώρα αὐτὰ τὰ πράγματα βρίσκονται σὲ ἀποστάσεις ἀπλησιαστες.

Φέρρης: Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι αὐτὰ τὰ χρήματα τοῦ φεστιβάλ εἶναι πού ἔκαναν τόσα χρόνια νὰ γίνονται ὄλο καὶ περισσότερες ταινίες, ἀκόμη καὶ ἂν μᾶς ὀδήγησαν πολλὲς φορὲς σὲ στραβὲς λύσεις. Δὲν ἔχω καμία ἀντίρρηση νὰ φύγουν ἢ νὰ μείνουν τὰ βραβεῖα, όμως, εἶναι παράλογο νὰ ἐπιστραφεῖν τὰ χρήματα στὸ ὑπουργεῖο ἢ νὰ συγχωνευτοῦν μὲ τὰ λεφτὰ τῆς προσατευόμενης (ἐκεῖ καὶ ἂν εἶναι ἀνεξέλεκτες οἱ ἐπιτροπές). Αὐτὰ τὰ χρήματα, όμως, πῶς λειτουργοῦν σὲ σχέση μὲ τὶς ταινίες.

Ὁ *Θίασος* εἶναι, ἀπὸ οἰκονομικὴ ἄποψη, ἕνα φαινόμενο, γιὰ μᾶς τοὐλάχιστον εἶναι ὑπερπαραγωγή, πού καλὸ εἶναι νὰ ἀνοίξει γιὰ νὰ ἀρχίσουμε νὰ σκοπεύουμε τὸ ἐξωτερικό. Ἐκεῖ ἀνῆκουν, νομίζω, καὶ οἱ ταινίες πού χρηματοδοτεῖ ἡ ΕΤΒΑ. Αὐτὲς οἱ ταινίες δὲν ἔχουν, σὲ τελευταία ἀνάλυση, τόσο μεγάλη ἀνάγκη τὴν οἰκονομικὴ ἐνίσχυση τοῦ φεστιβάλ καὶ ἐξ ἄλλου κινδυνεύουν οἱ ἄλλες ταινίες νὰ ἀποκλειστοῦν ἀπὸ αὐτές.

Ἐξετάζοντας τὶς ταινίες σὰν οἰκονομικὰ φαινόμενα, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τί εἶναι ἡ καθεμία σὰν εἶδος καὶ σὰν ποιότητα, ἔχουμε ἀφενὸς τὸ φαινόμενο τοῦ *Θίασου*. Ὁ *Θίασος* εἶναι ταινία ἄποψη στὴν τεχνικὴ τῆς ἀκριβῆ σὰν παραγωγή, ἕνα εἶδος κινηματογράφου πού δὲν μπορεῖ νὰ κάνει ὁ καθένας ἀπὸ μᾶς, ἕνα φαινόμενο τὸ ὁποῖο μᾶλλον φαίνεται νὰ ἐνθαρρύνεται — καὶ γιὰτί ὄχι. Ἀφετέρου ἔχουμε τὶς ἄλλες ταινίες πού τὶς κάνουμε μόνι μὴς, ὅσο τὸ δυνατόν πιὸ φτηνά, ἔξω ἀπὸ κάθε κύκλωμα. Τί κάνουμε ἐμεῖς γι' αὐτές, τὶς ἐνθαρρύνουμε ἢ τὶς ἐγκαταλείπουμε καὶ περνᾶμε ὄλο μαζί στὸ ποιὸς θὰ κάνει τὴν πιὸ ἀκριβὴ ταινία;

Ἀγγελόπουλος: Δὲν εἶναι θέμα ἀκριβῆς ἢ φτηνῆς ταινίας, πάλι τὸ τοποθετεῖς ἐκεῖ καὶ νομίζω ὅτι αὐτὸ εἶναι λάθος. Ἐγὼ πιστεύω ὅτι ἡ ταινία τοῦ Θανάση πρέπει νὰ στοιχίσει περίπου 800 χιλιάδες.

Ρετζής: Τὸ κανονικὸ κοστολόγιο, ἂν πληρώνονταν ὄλο, θὰ ἦταν δύο ἑκατομμύρια.

Ἄκριβες καὶ φτηνὲς ταινίες

Άγγελόπουλος: Βέβαια, τί, στους άλλους που δουλέψανε τζάμπα για σένα;

Φέρρης: Και μένα έχει κυμαίνεται: 1,5 εκατομμύριο, κι αν βάλουμε και την άμοιβή του σκηνοθέτη 1.600.

Άγγελόπουλος: Άρα, είναι ένα επίσης πολύ ποσό σημαντικό που δεν το καλύπτει καμιά από τις μικροχορηματοδοτήσεις που θέτουμε σε κίνηση για να μιλάμε για έναν φτωχό κινηματογράφο. Πιστεύω ότι ο *Θίασος* είναι μια ταινία αντεργκράουντ, στον ίδιο βαθμό που είναι και η δική σου. Κώστα, μόνο που το θέμα που εγώ διάλεξα είχε άλλες απαιτήσεις. Σε πληροφορώ ότι δεν έγινε καθόλου με την άνεση που θα μπορούσε να υποθέσει κανείς.

Και σὺ μου ἔλεγες ὅτι ἤθελες νὰ κάνεις τὶς *Βάκχες* μὲ 6 ἑκατομμύρια. Καὶ δὲν εἶναι ἐπειδὴ θέλεις νὰ κάνεις ἀκριβὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ ἐπειδὴ τὸ θέμα τὸ ἴδιο ἀπαιτεῖ αὐτὰ τὰ λεφτά. Ἄρα εἶναι ψευδοπροβλήματα. Καὶ δὲν πιστεύω ὅτι ὑπάρχει καμιά τάση ἐνίσχυσης τοῦ ἀκριβοῦ κινηματογράφου, γιατί, ἂν κοιτάξεις τὸ πραγματικὸ κόστος τῆς ταινίας τοῦ Παντελή, ἢ ἴδια ταινία ἂν εἶχε γίνει ἐκτὸς κυκλώματος θὰ εἶχε κοστίσει πολὺ λιγότερα, ἀλλὰ ὅταν μπαίνουν μέσα διάφοροι φορεῖς, οὔτε ξέρεεις ἀπὸ ποῦ φεύγουν τὰ λεφτά.

Σμαραγδῆς: Γιὰ μένα δύο πράγματα θὰ μᾶς ὀδηγοῦσαν στὴ λύση. Πρῶτα τὶ πιέσεις θὰ ἀσκήσουμε σὰν κινηματογραφιστὲς στὸ κράτος, εἴτε γιὰ μιὰ εἰδικὴ φορολογία, εἴτε γιὰ ἄλλες ἐνισχύσεις, καὶ μετὰ οἱ ταινίες νὰ ἔχουν τὴ δυνατότητα νὰ κυκλοφορήσουν στὸ ἐξωτερικὸ, νὰ ἀνοίχτει ὁ χῶρος. Νὰ μᾶς γίνει συνείδηση ὅτι ἡ ταινία θὰ πρέπει νὰ ἔχει στόχο καὶ τὸ ἐξωτερικὸ, γιατί ἄλλιῶς, τὸ βλέπουμε, ἡ ἑλληνικὴ παραγωγή εἶναι μπλοκαρισμένη. Καμιά ταινία, οὔτε καν τῆς Βουγιουκλάκη, δὲν φέρνει τὰ λεφτά της, πίσω, θὰ τὰ φέρουν οἱ δικές μας;

Άγγελόπουλος: Αὐτὸ που εἶπε ὁ Γιάννης γιὰ τὸ φόρο εἶναι πολὺ σημαντικό. Ἄν αὐτὲς οἱ ταινίες, που δὲν εἶναι πορνὸ κλπ., ἀπαλλάσσονταν ἀπὸ τὸ φόρο, ὁ ὁποῖος παίρνει στὸ εἰσιτήριο τὰ μισά, αὐτὸ θὰ ἦταν πολὺ σημαντικὴ ἐνίσχυση γιὰ τὸν παραγωγό, καὶ θὰ ἦταν καὶ λογικὴ ἐνίσχυση, ἀφοῦ θὰ ἦταν σὲ σχέση μὲ τὰ εἰσιτήρια. Δὲν θὰ ἦταν ὅπως ὅταν σοῦ δίνουν 200 χιλιάδικα πού, αὐτόματα, σὲ βάζει σὲ πλαίσιο. Σκέψου ὅτι κάνεις μιὰ ταινία που ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἰδεολογία τοῦ κράτους, πὼς μπορεῖ νὰ στήν ὑποστηρίξει τὸ κράτος;

Ἐμπορικότητα

Παπανικολάου: Σίγουρα ἂν ψάξουμε τὶς τρύπες καὶ τὰ παράθυρα γιὰ νὰ παίρνουμε εὐκολότερα λεφτά, θὰ τὰ βροῦμε. Ἀλλὰ ἐγὼ εἶδα ἀπὸ τὴν κουβέρτα νὰ τίθεται κι ἓνα ἄλλο θέμα. Αὐτὸ που λέμε ἐμπορικότητα, μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἀνταπόκρισης στὸ κοινό. Ὑπολογίζοντας τὴν κρίση τοῦ κινηματογράφου σὲ παγκόσμια κλίμακα, τὸν ἄνθρωπο που δὲ βγαίνει ἀπὸ τὸ σπίτι του κι ὀλα αὐτά, θὰ πρέπει νὰ ξετάσουμε μήπως, τελικῶς, οἱ ταινίες που κάνουν δὲν ἔχουν ἀνταπόκριση στὸν κόσμο. Ἄν εἶναι καλὸ ἢ κακό, αὐτὸ εἶναι ἄλλη ἱστορία, ἀλλί μὴπως συμβαίνει καὶ αὐτό;

Άγγελόπουλος: Στὸ βαθμὸ που μετέχουμε σὲ μιὰ κοινωνικὴ ζωὴ που μᾶς ἀφορᾶ καὶ που αὐτὸ περνάει μέσα στὶς ταινίες που φτιάχνουμε, θὰ πρέπει, φυσιολογικά, οἱ ταινίες μας νὰ ἀνταποκρίνονται σὲ κάποια ἀνάγκη τοῦ κοινοῦ.

Παπανικολάου: Συμφωνεῖ ὅμως ὁ Φέρρης σ' αὐτό; Γιατί πολλές φορὲς εἶπε ὅτι τὸ πρόβλημα του εἶναι πὼς δὲν μπορεῖ νὰ κάνει τὴν ταινία που θέλει. Ἐγὼ θὰ ἔλεγα ὅτι τὸ πρόβλημα που ἀντιμετωπίσαμε ἐμεῖς ἦταν νὰ εἶναι ἡ ταινία μας ὅσο τὸ δυνατόν πιὸ κατανοητὴ. Νομίζω ὅτι εἶναι τεράστια ἡ δυσκολία αὐτοῦ τοῦ πράγματος καὶ ὅτι κάποτε θὰ πρέπει νὰ

μᾶς ἀπασχολήσει πιὸ σοβαρὰ αὐτὸ τὸ κοινὸ. Τὸ ὅτι τὸ κοινὸ δὲν ἀρέσκεται σήμερα στὴν Βουγιουκλάκη νομίζω ὅτι κάτι δείχνει.

Ἀγγελόπουλος: Ἄν βάλεις τὴ δική σας ταινία καὶ τῆς Βουγιουκλάκη δίπλα, τὸ κοινὸ θὰ πάει στὴ Βουγιουκλάκη.

Αὐτὸ εἶναι ἓνα ἄλλο πρόβλημα, πολὺ σημαντικό, ποῦ ἔχει σχέση μὲ τὴν ἀγωγή τοῦ κοινοῦ. Ὅταν αὐτὴ τὴ στιγμή τὰ μέσα ἐνημέρωσης εἶναι πολυκαριασμένα, ὅταν ἡ ἀγωγή τοῦ κοινοῦ, ἀπὸ τὰ σχολεῖα ἤδη, εἶναι αὐτὴ ποὺ εἶναι, δὲν μπορεῖς νὰ κατηγορήσεις κανέναν ἄνθρωπο ποὺ θὰ προτιμήσει τὴν τηλεόραση ἀπὸ τὴν ταινία σου.

Παπανικολάου: Δὲν ὑπάρχει θέμα νὰ τὸν κατηγορήσουμε. Ἄν, ὅμως, περιμένουμε νὰ ἀλλάξει αὐτὴ ἡ ἀγωγή θὰ περάσουν πολλὰ χρόνια. Πρέπει νὰ γίνουν διάφορα πράγματα...

Ἀγγελόπουλος: Οἱ ταινίες ποὺ κάνουμε δουλεύουν καὶ πρὸς αὐτὴν τὴν κατεῦθυνση τῆς ἐπιμόρφωσης, τοῦ ἐποικοδομήματος.

Παπανικολάου: Τὸ θέμα εἶναι τὸ ἐξῆς: Ὅταν φτιάχνουμε μιὰ ταινία, ἔχουμε σὰν ἓναν ἀπὸ τοὺς δυὸ-τρεις ξεκάθαρους στόχους μας νὰ πιάσουμε τὸ κοινὸ ἢ τὸ ξεχνᾶμε τελείως;

Ἀγγελόπουλος: Νομίζω ὅτι ἀκόμη κι ὁ Κώστας, ποὺ εἶναι ὁ κατ' ἐξοχὴν μεταφυσικός, τὸ λογαριάζει. Μπορεῖ νὰ προσπαθῆσει νὰ μὲ πείσει γιὰ τὸ ἀντίθετο...

Φέρης: Ὅχι. Ὅμως, προσωπικὰ πιστεύω ὅτι ὅσο πιὸ εἰλικρινῆς εἶσαι, τόσο περισσότερες πιθανότητες ἔχεις νὰ γίνεις κατανοητὸς στὸ κοινὸ.

Παπανικολάου: Τώρα ξαναθυμᾶμαι κάτι ποὺ εἶπε ὁ Θόδωρος πρίν, γιὰ τὸ πρόβλημα ποὺ τίθεται αὐτὴ τὴ στιγμή περὶ δημιουργίας ἐθνικοῦ κινηματογράφου.

Εἶπαμε γιὰ ἐθνικὸν κινηματογράφου, χωρὶς νὰ ποῦμε τί εἶναι ἐθνικὸς κινηματογράφος. Μήπως στὴν ἐποχὴ ποὺ ζοῦμε καὶ ξυπνάμε κάθε πρωὶ καὶ λέμε, τί ἔγινε στὴν Ἰσπανία, τί ἔγινε στὴν Πορτογαλία, καὶ τὴ στιγμή ποὺ ὅλο καὶ περισσότερος κόσμος ἐνδιαφέρεται γι' αὐτὰ, μήπως πρέπει νὰ στραφοῦμε σ' αὐτὸ τὸ ἐμπορικὸ κοινὸ μὲ μεγαλύτερη ἀγάπη;

Ἀγγελόπουλος: Αὐτὸ ἔχει τὸν ἐξῆς πολὺ μεγάλο κίνδυνο: νὰ κάνει μιὰ ταινία ποὺ δὲ θὰ σὲ ἀφορᾷ, ἀλλὰ θὰ γίνει, εἰδικὰ, γιὰ νὰ ἀρέσει. Ὅποτε ὑπάρχει ἓνα ἄλλο πρόβλημα: τῆς γυναίκας ποὺ μακιγιάρεται γιὰ νὰ ἀρέσει.

Σμαραγδῆς: Αὐτὸ τὸ πρόβλημα εἶναι πολὺ σημαντικό. Καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι οἱ ἄνθρωποι, π.χ. οἱ ποιητὲς ποὺ δούλεψαν πρὸς αὐτὴν τὴν κατεῦθυνση τῆς ἀμεσης ἐπικοινωνίας μὲ τὸ κοινὸ, μὲ ἐξαιρέση ἐλάχιστες περιπτώσεις, ἔχουν ἀποτύχει. Ἄς μὴ ξεχνᾶμε ἀκόμη ὅτι πολλές ταινίες, εἶναι γνωστὰ τὰ παραδείγματα, ποὺ θεωροῦνται ἀριστουργήματα στὸν παγκόσμιον κινηματογράφου καὶ ἔφτιαξαν ἐθνικὲς σχολές, ἦταν ταινίες αὐστηρές. Ἦταν ταινίες ποὺ τὸ κοινὸ ἀναγκάστηκε νὰ λειτουργήσει μαζί τους.

Παπανικολάου: Συμφωνῶ ὅτι εἶναι ἐπικίνδυνον, ἀλλὰ μήπως αὐτὸ τὸ ἐπικίνδυνον πρέπει νὰ τὸ κνηγήσουμε κάπως; Μήπως πρέπει νὰ συνδιάσουμε τίς ἱκανότητές μας καὶ τὸ κέφι μας γιὰ ἓναν τέτοιο κινηματογράφου λαϊκὸ ποὺ νὰ εἶναι προοδευτικὸς;

Ἀγγελόπουλος: Ἐγὼ πιστεύω ὅτι ὅλοι θέλουμε νὰ κάνουμε κινηματογράφου ποὺ νὰ εἶναι λαϊκὸς μὲ τὴν ἐξῆς ἔννοια: νὰ χρησιμοποιεῖ ὅτι ἔχει σὰν παράδοση καὶ ἱστορία αὐτὸς ὁ χώρος. Καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ, λαϊκὸς μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἀνταπόκρισης. Ὅμως αὐτὸ εἶναι μιὰ χρυσὴ τομὴ καὶ

Ἐθνικὸς κινηματογράφος

στηριχόμενος

μόνον οἱ καθαροὶ ἔμποροι τὴν πέτυχαν, ξεγελώντας βέβαια τὸν κόσμο. Τὸ θέμα εἶναι νὰ προσπαθήσουμε νὰ ἐνημερώσουμε τὸν κόσμο πού ζεῖ, ἀναγκαστικά, σὲ μιὰ σύγχυση γιὰ τὸ τί εἶναι ἀλήθεια καὶ τί ὄχι, καὶ ὅτι αὐτὲς τὶς ταινίες ἀξίζει νὰ δεῖ καὶ κείνες ὄχι. Γιατὶ αὐτὲς οἱ ταινίες δουλεύουν πάνω στὸ ἐποικοδόμημά του, δὲν τὸν θεωροῦν παθητικὸ καταναλωτὴ, ἀλλὰ συμμετέχοντα ἄνθρωπο, μὲ προβλήματα, πού συνδιαλέγεται μὲ τὴν ταινία καὶ δὲν τὴν χάνει σὰν ἓνα πολὺ ὄραιο γλυκὸ.

Παπανικολάου: Ὅταν λέω νὰ ἀρέσει μιὰ ταινία, μιλῶ γιὰ μιὰ τέτοια διαλεκτικὴ σχέση ὅπως πολὺ ὄραία τὴν περιέγραψες. Λέω, ὅμως, μήπως ἡ προσπάθεια νὰ ἀποστασιοποιήσουμε τελείως τὸ θεατὴ ἀπέναντι σ' αὐτὸ πού βλέπει φτάνει, τελικά, στὸ σημεῖο νὰ τὸν ἀπωθεῖ, νὰ μὴν τὸν ἐνδιαφέρει;

Ἀγγελόπουλος: Δὲν μιλῶ γιὰ τὴν ἀποστασιοποίηση μὲ τὴν ἔννοια τῆς ψυχρότητας, μιλῶ γιὰ μιὰ δευτερογενὴ συγκίνηση πού εἶναι πιὸ πολὺ πιὸ οὐσιαστικὴ.

Παπανικολάου: Θὰ σοῦ πῶ κάτι ἄλλο. Ἄν ἡ Ἄναπαράσταση παιζόταν σ' ἓνα εὐρὸ κοινό, ἔχω τὴν ἐντύπωση ὅτι θὰ τὸ κρατοῦσε λίγα μακριά. Ἄπὸ ἓνα σημεῖο καὶ μετὰ θὰ ἄρχιζε νὰ μὴν τὸ ἐνδιαφέρει. Πιστεύεις ὅτι θὰ γινόταν κάτι τέτοιο, καὶ πού τὸ ἀποδίδεις;

Ἀγγελόπουλος: Ἡ «Ἄναπαράσταση» παίχτηκε στὴ Λάρισα. Ἐνας, τελειώνοντας ἡ ταινία, εἶπε: «Δὲν κατάλαβα αὐτὰ τὰ μπρὸς πίσω, ἀλλὰ ἦταν δικὸ μας πράγμα», δηλαδή κάτι πού τὸν ἀφοροῦσε. Μπορεῖ, βέβαια, πέρα πολλοὶ ἄλλοι νὰ βαρέθηκαν βλέποντας τὴν ταινία. Ἐγὼ ἔκανα αὐτὴ τὴν ταινία μὲ ἀπόλυτη εἰλικρίνεια καὶ μὲ τὸν τρόπο πού ἔχω νὰ ἐκφράζομαι, ἂν ἔκανα κάτι ἄλλο θὰ ἦταν ψεύτικο καὶ δὲν εἶχα κανέναν ἄλλο λόγο νὰ τὸ κάνω ἐκτὸς ἀπὸ τὸ νὰ κερδίσω χρήματα. Ἐξ ἄλλου πιστεύω ὅτι αὐτὴ ἡ ταινία, μᾶς καὶ μιλάμε γι' αὐτὴν συγκεκριμένα, ἦταν μιὰ ἐργασία πάνω στὸ ἐποικοδόμημα, πάνω σ' αὐτὸ πού λέμε: ὀλοκλήρωση μιᾶς ἑλληνικῆς συνείδησης σὲ σχέση μὲ τὰ προβλήματά της.

Ὅποσδήποτε μιὰ ταινία δὲν μπορεῖ νὰ κάνει ὅλη τὴ δουλειά. Ὅλοι θὰ θέλαμε νὰ κάνουμε μιὰ ταινία πού νὰ ἀρέσει σὲ ὅλο τὸν κόσμο καὶ ταυτόχρονα οἱ σχέσεις μ' αὐτὴν νὰ εἶναι ὑγιεῖς, ὅμως δὲν εἶναι δυνατό.

Παπανικολάου: Δέχομαι μιὰ πραγματικὴ πρωτοπορεία. Γιὰ νὰ δικαιωθεῖ ὅμως ἱστορικὰ ἡ πρωτοπορεία θὰ πρέπει νὰ ἔχει μιὰ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὴν πραγματικότητα, νὰ ὑπηρετεῖ τὴν πραγματικότητα. Θέλω νὰ τονίσω ὅτι, ξεκινώντας ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι αὐτὴ ἡ γλώσσα πού μιλάει ὁ κόσμος, ἡ γλώσσα μὲ τὴν ὁποία ἔχει μάθει νὰ διαβάζει τὶς ταινίες...

Ἀγγελόπουλος: Τὴ γλώσσα αὐτὴ ποιὸς τοῦ τὴν ἔχει δώσει; Δὲν εἶναι ὅ,τι χειρότερο ἔχει γίνει στὸν κινηματογράφο; Τὸν συνήθισαν σὲ ἓνα εἶδος διαβάσματος πού εἶναι στὴν οὐσία παραμόρφωση τῆς ἔννοιας τῆς ἀνάγνωσης. Ἐχουν συνθίσει τὸ κοινό σὲ ἓνα εἶδος πνευματικῆς ὀκνηρι-
ας. Στὸ κάτω-κάτω μιὰ γλώσσα προχωρεῖ, ἐξελίσσεται.

Παπανικολάου: Ναι, ἀλλὰ ἡ γλώσσα δὲν φτιάχνεται μόνο ἀπὸ τὴν τάξη πού κυριαρχεῖ, φτιάχνεται καὶ ἀπὸ ἄλλους, δὲν πρέπει νὰ τὸ βλέπουμε σὰν κάτι τὸ ἀπόλυτο καὶ νὰ μᾶς ἀπωθεῖ.

Ἀγγελόπουλος: Ὅταν ἐμφανίστηκαν οἱ πρῶτοι δημοτικιστές, σὲ βεβαιώ-
νω, ὁ λαὸς ἀπεχθάνονταν τὴ δημοτικὴ παρόλο πού ἦταν ἡ ἴδια του ἡ γλώσσα. Ἀργότερα, πέρασε στὴ λογοτεχνία καὶ ἀπὸ κεῖ διοχετεύτηκε. Ὁ Ἄιζενστὰιν εἶπε ὅτι δὲν ὑπάρχει ἐπαναστατικὸ περιεχόμενο χωρὶς ἐπαναστατικὴ μορφή, ἐγὼ τὸ πιστεύω. Ἄν μιλάμε γιὰ ἐθνικὸ κινηματο-
γράφο, εἶναι γιὰ κινηματογράφο πού κρατᾶει τὴν ἐπαφὴ του μὲ τὴν πραγματικότητα καὶ τὴν ἱστορία, ἀλλὰ ὅποσδήποτε πρέπει νὰ μὴν ὑποτιμᾶς τὸ κοινό.

Δημόπουλος: Έδώ υπάρχει μιὰ σύγκρουση. Υπάρχει τὸ ἐπίπεδο τῆς ἱστορίας ποὺ περνάει σὲ δύο ταινίες στὸν «Θίασο» καὶ στὸν «Ἀγώνα», μὲ διαφορετικὴ γλώσσα καὶ διαφορετικὸ προβληματισμὸ. Ἡ δική σας δουλειὰ πηγαίνει μαζὶ μὲ τὴν ἱστορικὴ διαδικασία, ἡ ἀπεργία ποὺ δεῖχεται μέσα στὴν ταινία εἶναι κι αὐτὴ ἓνα ἱστορικὸ γεγονός ποὺ συντελεῖ στὸ νὰ διαμορφωθεῖ μιὰ κατάσταση. Στὸν Ἀγγελόπουλου εἶναι ἓνας μῦθος στὸν ὁποῖο ἔρχεται καὶ ἐπεμβαίνει ἡ ἱστορία. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα καὶ ἡ γλώσσα ποὺ χρησιμοποιοῖ ὁ καθένας εἶναι διαφορετικὴ, χωρὶς νὰ μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι μιὰ ταινία πρέπει νὰ γίνεται μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλον τρόπο. Κάθε ταινία ἔχει διαφορετικὴ λειτουργία. Στὴν μία εἶναι ἡ ἄμεση ἱστορία, στὴν ἄλλη εἶναι ἡ ἀνάγνωση τῆς ἱστορίας μέσω τοῦ μῦθου.

Ὁ Ἀγγελόπουλος εἶπε πρὶν διὰ αὐτὴ τὴ στιγμή ὑπάρχουν πολλές τάσεις καὶ ἡ κάθε μία ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἄλλη. Καί, ὅπως εἶπε κι ὁ Φέρρης, ἀνιχνεύουμε. Μιλήσαμε ἀκόμη, πολὺ γιὰ ἐθνικὸ κινήματο-γράφο. Λοιπὸν, ποῖα θὰ ἦταν ἡ ἔννοια τοῦ ἐθνικοῦ κινήματογράφου, θὰ ἦταν κινήματογράφος μὲ κοινὸ προβληματισμὸ, θὰ ἦταν κινήματογράφος ποὺ οἱ σκηνοθέτες θὰ πηγαίνουν χέρι μὲ χέρι, καὶ ποὺ ὁ ἓνας θὰ ἐφταίχθε τὸ σενάριο τοῦ ἄλλου κλπ.:

Ἀγγελόπουλος: Ἐθνικὸς κινήματογράφος μπορεῖ νὰ ὀνομαστεῖ ὁ κινήματογράφος ποὺ ἔχει κοινὰ χαρακτηριστικά, ὅπως ἦταν, ἂς ποῦμε, ὁ νεορρεαλιστικὸς στὴν Ἰταλία ἢ ὁ Βραζιλιάνικος κινήματογράφος στὸ ξεκίνημά του μὲ τὰ *Τουφέκια* κλπ. Μπορεῖ νὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ διάφορες τάσεις ἄλλὰ καὶ νὰ εἶναι σηματοδεδειμένος ἀπὸ ἓναν συγκεκριμένο χῶρο καὶ πολὺ κοντὰ στὰ προβλήματά του. Στὸν ἐθνικὸ κινήματογράφο ὅπως ὅποτε χωράει καὶ ἡ ταινία τοῦ Φέρρη ποὺ, ἰδεολογικὰ εἶναι τελείως διαφορετικὴ ἀπὸ ὅλες τὶς ἄλλες, ἄλλὰ ποὺ ὅπως ὅποτε εἶναι σηματοδεδειμένη ἀπὸ πράγματα αὐτοῦ τοῦ χῶρου.

Φέρρης: Τὸ πρόβλημά μου, ἐμένα, εἶναι τί εἶναι ἐκεῖνο ποὺ καθορίζει τὸν κινήματογράφο σὰν ἐθνικὸ, εἶναι ἡ θεματολογία του ἢ ἡ φόρμα του; Γιατί εἶπες πρὶν γιὰ τὰ *Τουφέκια*, καὶ μοῦ ἔκανε ἐντύπωση, γιατί καὶ γιὰ μένα εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἀντιπροσωπευτικὲς ταινίες τοῦ Σίνεμα Νουόβο, κι ὁμως ὁ Γκουέρα δὲν εἶναι βραζιλιάνικος, κι ὁμως τὸ σενάριο εἶχε σκοπὸ νὰ γυρισθεῖ στὴν Ἑλλάδα. Τί εἶναι ποὺ κάνει μιὰ ταινία νὰ εἶναι ἐθνικὸς κινήματογράφος;

Ἀγγελόπουλος: Καλὰ, ὁ Γκουέρα εἶναι μιὰ ἰδιόμορφη περίπτωση ὁ ἴδιος, ἄλλὰ γιὰ τὸν Ρόσα καὶ τοὺς ἄλλους ἀναγνωρίζεις διὰ τὴ δουλειὰ τους βγαίνει μέσα ἀπὸ ἓνα χῶρο, μὲ τὰ προβλήματά του, μὲ τὴν ἱστορία του, μὲ δὶ, τὶ σέρνει αὐτὸς ὁ χῶρος πίσω του.

Παπανικολάου: Προσωπικὰ πιστεύω πὸς αὐτὴ τὴ στιγμή θὰ ἔρπετε νὰ δοῦμε τὸ θέμα πολιτικά, καὶ ὁ καθένας νὰ ξεκαθαρίσει τὴ θέση του πάνω σ' αὐτό. Ἄν πιστεύει, δηλαδή, διὰ αὐτὴ τὴ στιγμή στὴν Ἑλλάδα γίνονται μερικὲς ἀλλαγές, ὅτι ὑπάρχουν μερικὰ δείγματα ἀνεξαρτησίας. Καὶ στὸ ἐπίπεδο τῆς κουλτοῦρας ὑπάρχει μιὰ τάση νὰ μιλήσουμε γιὰ ἀπαγορευμένα πράγματα. Μέσα σ' ἓνα τέτοιο κλίμα βλέπω ἐγὼ τὴ δυνατότητα νὰ χτιστεῖ ἓνας ἐθνικὸς κινήματογράφος, ὁ ὁποῖος νὰ ἔχει δεῖ ὡς ὅσα τὶς εἴδες καὶ νὰ δίνει τὴν προοπτικὴ γιὰ τὸ καινούργιο, ἀντανάκλαση τοῦ καινούργιου σὲ πολιτικὸ ἐπίπεδο.

Φέρρης: Τὸ ἐρώτημα εἶναι, οἱ συνθήκες σήμερα σὲ διεθνή κλίμακα ἐπιτρέπουν τὴ δημιουργία ἐθνικοῦ κινήματογράφου τέτοιου ὅπως τὸν ἐννοοῦμε θταν μιλάμε γιὰ τὸν γερμανικὸ ἔξπρεσιονισμό, ἢ τὸν ἰταλικὸ νεορρεαλισμὸ, ἢ μήπως εἶναι ἓνα σύγχρονο φαινόμενο τὸ νὰ μὴν ὑπάρχει ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ εἶδος παρὰ μόνον κινήματογράφοι χωρῶν, χωρῶν, ἀν θέλεις, ποὺ ὁμως στὴ φόρμα τους σκορπίζονται σὲ διάφορες κατευθύνσεις.

Πάντως ἐγὼ νοιώθω πῶς, σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ δική μου κινηματογραφική παράδοση, εἶναι περισσότερο ἢ τεχνική τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου παρὰ ὁ Καραγκιόζης.

Ἀγγελόπουλος: Ναι, ἀλλὰ ἡ γλώσσα δὲν φτιάχτηκε ἀπὸ τὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο. Ἡ γλώσσα διαμορφώθηκε μέσα ἀπὸ διάφορες τάσεις καὶ διάφορες ἀναζητήσεις. Ἐκτὸς ἂν τὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο τὸν τοποθετεῖς στὴν παιδική σου ἡλικία, πού τὸ ἔσκαγες ἀπὸ τὸ σχολεῖο γιὰ τὴν ΑΛΑΣΚΑ γιὰ νὰ δεῖς ταινίες μὲ ἕνα εἰσιτήριο. Αὐτὸ ὅμως εἶναι ἄλλη ἰστορία.

Φέρρης: Θέλω νὰ τὸ κάνω πιὸ σαφές. Ἀκόμη κι ἂν ἡ στάση μου εἶναι νὰ διαβρῶσω αὐτὴ τὴ γλώσσα πού μοῦ ἔμαθαν, πάλι ἡ σχέση μου εἶναι περισσότερο μ' αὐτὸν τὸν κινηματογράφο παρὰ μὲ τὸν Καραγκιόζη. Καλῶς ἢ κακῶς ὁ Καραγκιόζης εἶναι γιὰ μένα μουσειακὸ φαινόμενο. Ἄν θελήσω νὰ ψάξω στὶς λαϊκὲς πηγές θὰ καταφύγω στὸ τσίρκο, στὸ φαινόμενο τῆς διαδήλωσης σὲ ὅλα τὰ φαινόμενα τοῦ θεάματος μὲ τὴν πολὺ γενική του ἔννοια.

Φοβᾶμαι ὅτι, ὅταν ἡ ἔρευνα γιὰ ἐθνικὸ κινηματογράφο περιορίζεται μὲ προδιαγραφές τῆς παράδοσης, ἢ τῆς σύγκρουσης τῶν τάξεων, κατατάει νὰ εἶναι ὑποκριτική.

Ρετζῆς: Ὁ Θόδωρος ψεύτης ἦταν πού ἔκανε κάτι τέτοιο;

Φέρρης: Μιλᾷς συγκεκριμένα;

Ρετζῆς: Γιὰ τὴν τελευταία του ταινία. Εἶναι φτιαγμένη πάνω σὲ ἕνα τυπολογικὸ σύστημα ἀπ' αὐτὰ πού εἶναι κι ὁ Καραγκιόζης.

Φέρρης: Μπορεῖ ὁ Θόδωρος νὰ μεγάλωσε μὲ τὸν Καραγκιόζη ἢ μπορεῖ νὰ τὸν ἀφομοίωσε μέσα ἀπὸ ἄλλα πράγματα.

Ρετζῆς: Τὸν ἀνακατασκεύασε.

Φέρρης: Ξέρω, ἄς μᾶς πεῖ ὁ ἴδιος, δὲν νομιζῶ πάντως ὅτι τὸ ἔκανε ἐν ψυχρῶ, πῆρε ἕνα ὑποδεκάμετρο καὶ μέτρησε...

Ἀγγελόπουλος: Σαφῶς ἔχουμε διαφορετικὰ βιώματα. Καὶ ἐγὼ πέρασα ἀπὸ τὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο, καὶ ἔχω περάσει κι ἀπὸ τὸν Καραγκιόζη. Νομιζῶ ὅμως ὅτι ἐξειδικεύεις στὰ βιώματα πάρα πολύ, ἐνῶ δὲν εἶναι τόσο ἐκεῖ τὸ πρόβλημα.

Ρετζῆς: Δὲν ὑπάρχει ἐθνικὸς κινηματογράφος πούθενά, δὲν μπορεῖ νὰ ζήσει ἂν τὸν περιορίσουμε στὰ τοπικὰ σύνορά του. Ἐχουμε τὸ παράδειγμα δύο μεγάλων ἱμπεριαλιστικῶν κινηματογράφων, τοῦ ἀμερικάνικου καὶ τοῦ ἰταλικοῦ οἱ ὁποῖοι κατασκευάζουν φοβερὰ γουέστερν, ἀλλὰ τί σχέση μπορεῖ νὰ ἔχουν μὲ ὅτιδήποτε δικό τους. Ὡστόσο ἡ βιομηχανία, ἀπὸ τὴν ἄποψη τῶν κεφαλαίων, εἶναι ἀπολύτως ἐθνική. Ἀπὸ αἰσθητικὴ ἄποψη, νὰ χαρακτηρίσεις ἕνα εἶδος κινηματογράφου ὡς ἐθνικὸ, δὲν γίνεται, γιατί δὲν θὰ τὸν χαρακτηρίσεις ἀπὸ τὰ κινηματογραφικὰ του χαρακτηριστικά, ἀλλὰ ἀπὸ τὰ πολιτιστικά του.

Ἐθνικὲς ταινίες εἶναι ἀναμφισβήτητα οἱ συγχρονικὲς ταινίες. Ὁ Ἀγώνας εἶναι ἀπολύτως ἐθνικὴ ταινία, ὁ Θίασος ἐπίσης. Τοῦ Φέρρη δὲν εἶναι ἐθνικὴ ταινία, γιατί τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ παρελθὸν ἀνήκει σὲ ὅλον τὸν κόσμον, καὶ οἱ φόρμες πού χρησιμοποιήσε δὲν εἶναι τῆς τρέχουσας ἐδῶ κινηματογραφικῆς ἀναζήτησης, γιὰ νὰ ποῦμε ὅτι εἶναι δικές μας. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴ δική μου ταινία καὶ γιὰ τοῦ Σφήκα... Τὸ ζήτημα ὅμως εἶναι ὅτι αὐτὰ τὰ πράγματα γεννιόνται ἐδῶ.

'Αλαϊν Ρεναί: 'Αναζητώντας μιὰ μέση λύση

τοῦ Μιχάλη Δημόπουλου



Σταβίσκι
Stavisky
Σκηνοθεσία: 'Αλαϊν Ρεναί, Σενάριο: Ζωζή Σεμπρούν, Φωτογραφία: Μωρίς Σαυιρόν, Μουσική: Στέφεν Σοντράιμ, Παίζουν: Ζάν Πώλ Μπελμοντό (Αλεξάντερ Σταβίσκι), Σάφλ Μπουαγιέ (Βαρώνος Ραούλ), Φρανσουά Περε (Μπορελί), 'Αννί Ντυπερέ ('Αρλέτ), Μισέλ Λουοντάλ (γιατρός Μεζύ), Κλώντ Ρις (Μπόνυ), Σιλβία Μπαντέσκο ('Ερνα Βόλφγκανγκ).

('Η φωτογραφία είναι από τὸ γύρισμα τῆς ταινίας. 'Από ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ: Σεμπρούν, Μπελμοντό, Μπουαγιέ, Ρεναί.)

1. Σημειώσεις πάνω στὴ Νουβέλ - Βάγκ.

«'Η Νουβέλ-Βάγκ τῆς δεκαετίας τοῦ '60 κινηματογραφοῦσε (ἀποτύπωνε) ἀδιάκοπα ἄτομα πού ἡ τύχη, ἡ ἀλαζονεία τους ἢ ἡ κακία τοῦ περιβάλλοντός τους, τὰ ἔβγαζε στὸ περιθώριο τῆς «κοινωνίας», τοῦ «κόσμου».

Μιὰ τέτοια ὑποκειμενικὴ ἐκτίμηση, ἰσχύει καὶ γιὰ τὸν 'Αλαϊν Ρεναί;

Γιὰ νὰ ἀπαντήσουμε σ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα θὰ πρέπει πρῶτα νὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰ ἰδεολογικὴ προσέγγιση αὐτοῦ τοῦ φαινομένου πού ἐμφανίστηκε ἀπὸ τὸ 1959 στὴ γαλλικὴ ἀγορὰ μὲ τὴ διαφημιστικὴ ὀνομασία «νουβέλ-Βάγκ», καὶ νὰ δοῦμε τί σήμαινε πραγματικὰ (πράγμα πού σήμερα μπορεῖ νὰ γίνει). Δηλαδή, νὰ τὸ τοποθετήσουμε, ἀπὸ τὴ μιὰ στὴν τότε πολιτικὴ κατάσταση: ὁ Ντὲ Γκὼλ στὴν ἐξουσία, ἔθνικισμὸς κλονισμένος κάτω ἀπὸ γερὰ χτυπήματα, κατάρρευση τῆς γαλλικῆς ἀποικιακῆς αὐτοκρατορίας (μετὰ τὴ φυγὴ ἀπὸ τὴν 'Ινδοκίνα, θὰ ἀκολουθήσει ἡ 'Αλγερία), οἰκονομία χασομικὴ ἀλλὰ ὑπὸ ἀνόρθωση, κοινωνικὲς συγκρούσεις, κλπ., καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, στὴν κινηματογραφικὴ κατάσταση τῆς ἐποχῆς: κρίση, ὀλιγάρειο κοινό, ὄλο καὶ πιὸ δύσκολη χρηματοδότηση ταινιῶν. Δὲν θὰ ἦταν ἄχρηστο νὰ ἐπαναλάβουμε ἐδῶ, τί ὀφείλει ἡ νουβέλ-βάγκ στὴν ὥθηση τῆς 5ης Δημοκρατίας καὶ νὰ θυμίσουμε τὶς μεταθέσεις πού χαίρεθσαν τὴν ἀφίξη τοῦ 'Αντρέ Μαλρὼ στὸ 'Υπουργεῖο Πολιτισμοῦ.

Θάπρεπε ἔτσι νὰ δοῦμε γιὰτὶ ὁ γαλλικὸς κινηματογράφος ἦταν «ἀποκομμένος ἀπὸ τὴν πραγματικότητα», γιὰτὶ, μ' ἄλλα λόγια δὲν ἔπαιρνε ὑπόψη, δὲν ἀνταναλοῦσε σοβαρὰ τίποτα ἢ σχεδὸν τίποτα ἀπὸ δὲ, τι πραγματικὰ συνέβαινε στὴ γαλλικὴ κοινωνία (ἢ πάλι τὸν τάξεων).

Θὰ καταλήγαμε ἴσως τότε νὰ βάλουμε τὸ πρόβλημα τοῦ φανταστικοῦ, νὰ ἀναρωτηθοῦμε δηλαδή, μήπως ἡ ἐπιχείρηση «νουβέλ-βάγκ» ἀνταποκρινόταν σὲ ἓνα ὀρισμένο αἶτημα τῆς ἀρχουσας τάξης: νὰ κάνει θέαμα τὴν εἰκόνα τοῦ μικροαστικοῦ πρότυπου, μὲ καινούργιους ἦχους καὶ καινούργιες εἰκόνες.

1. Σέρξ Ντανέ, (σέ μιὰ πολυφωνική συλλογή κειμένων, με τούς Πασκάλ Κανέ, Ζάν-Πιέρ Ουντά; καί Σέρξ Τουμπιανά): «Μιά όρισμένη τάση του γαλλικού κινηματογράφου», 1. Νατουραλισμός καί τυπολογία (Cahiers du Cinéma, No 257, Μάης - Ιουνίης 1975). Σ' αυτά τὰ άποσπάσματα άποστηρίζεται, σωστά, ότι ο γαλλικός κινηματογράφος (σέ αντίθεση με την περίοδο της Νουβέλ-Βάγκ, ή όποια άπωθόσε την κοινωνική διάσταση) ύφίσταται σήμερα τίς έπιπτώσεις του Μάη '68. Αυτή ή κοινωνική διάσταση έπιστρέφει λοιπόν στο έργο των νέων σκηνοθετών και συνοδεύεται τίς περισσότερες φορές άπό ένα νατουραλισμό, σάν «(κινηματογραφικό) είδος, έτικέτα, συνταγή, τρόπο κινηματογράφησης και θεώρηση του κόσμου». Διευκρινίζεται, άκόμα, ότι αυτός ο νατουραλισμός «παραμένει ο κυρίαρχος τρόπος με τόν όποιο συνειδητοποιείται τί άκριβός δέν είναι «φυσικός» (: naturel), μέσα στο κοινωνικό σόμα». (Οί ταινίες στίς όποιές αναφέρονται είναι τό Dupont Lajoie του 'Υβ Μπλανά, τό *Les doigts dans la tête* του Ζάκ Ντουανόν, τό *La coupe à dix francs* του Φίλιπ Κοντρουαγιέ, τό *On s'est trompé d'histoire d'amour* του Ζάν-Πιέρ Μπερτουστέλι, και μερικές άλλες...)

2. Αυτός ο ήρωας του Τρυφά προκάλει τί συμμετοχή του θεατή άπό την άρχή. 'Όνας τό κύριο πρόσωπο, και μάλιστα φτητικοποιημένο (πόθος άτομικός, πόθος κυριαρχίας; τί άντιπροσωπεύει; μιá δόλωση; τάξη; τόν έαυτό του;), είναι ο ιδανικός ήρωας για νά σοκοτιστεί ή πραγματική κυριαρχία των κεφαλαιοκρατών πάνω στους μικροαστούς. 'Επιθυμούμε νά πάρουμε τί θέση που έχει αυτός

Καινούργιες εικόνες, καινούργιοι ήχοι; Ναι, βέβαια — άλλά πού τίς ύπαγόρευαν οικονομικές έπιταγές (ο χαμηλός προόπολογισμός των πρώτων ταινιών «νουβέλ-βάγκ», γιαιρικό για μιá βιομηχανία που περνούσε κρίση, καθόριζε καινούργιες τεχνικές άνάγκες καθώς και καινούργια αισθητική; έλαφριά κάμερα, γυρίσματα στο δρόμο, εγκατάλειψη των στούντιο, άμεσο κινηματογράφο, κλπ).

Μαζική άνανέωση των εικόνων; Σίγουρα — άλλά εικόνες τέτοιες πού οί μικροαστοί νά μπορούν νά άναγνωρίσουν μέσα σ' αυτές τόν έαυτό τους (χωρίς νά διακινδυνεύουν πολλά πράγματα): εικόνες «μη-ούσιαστικές, άχρηστες μικροαστικές και όμφαλοσοπτικές», πού έρχονταν νά σκεπάσουν αυτή την «κρίση του στοχασμού» για την όποία μιλάει ο Σέρξ Ντανέ, εικόνες μιás τάξης «πού δέν την ένδιαφέρει ο ρεαλισμός».

'Εγκλωβισμένη μέσα στο φανταστικό των μικροαστών, κυριεμένη άπό την ύπέρτατη άνάγκη νά γοητεύει (βλ. σχετικά μ' αυτό τούς ήρωες του Φρανσουά Τρυφά, και κυρίως τόν 'Αντουάν Ντουανέλ²), νά μην ξεφύγει με κανένα τρόπο την άτομική οικειοποίηση³ — ή Νουβέλ-Βάγκ χάνει, όπως είναι εύλογο, όχι μόνο την πραγματικότητα άπό την όποια προέχεται, άλλά και τό τί είναι ή ίδια, πώς φτάνει νά σκέφτεται αυτό πού σκέφτεται, πώς φτάνει νά ποθει αυτό πού ποθει.

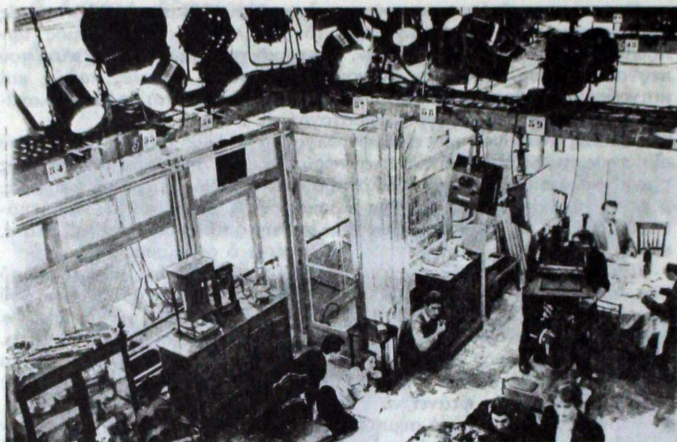
'Όδηγούμαστε έτσι στο συμπέρασμα ότι ή Νουβέλ-Βάγκ, όχι μόνο δέν έπιτέλεσε καμιά μεταβίβαση πολιτικοποίησης όπως έχει λεχθεί, άλλά και προκάλεσε στην πράξη ένα κενό πολιτικοποίησης, ένα κενό πού συνοψίζεται στη φράση «δέν θέλω νά ξερώ τίποτα έγώ, γιατί δέν θέλω ιστορίες».

2. 'Αλαίν Ρενάι: περιθωριακός ή ένταγμένος;

Και ο 'Αλαίν Ρενάι; Συντέλεσε στο νά ένισχυθεί ή θεωρητικοποιημένη και ώραιοποιημένη εικόνα της άστικής ιδεολογίας, ή μήπως έπιδόθηκε στο νά διαταράξει, νά την κλονίσει;

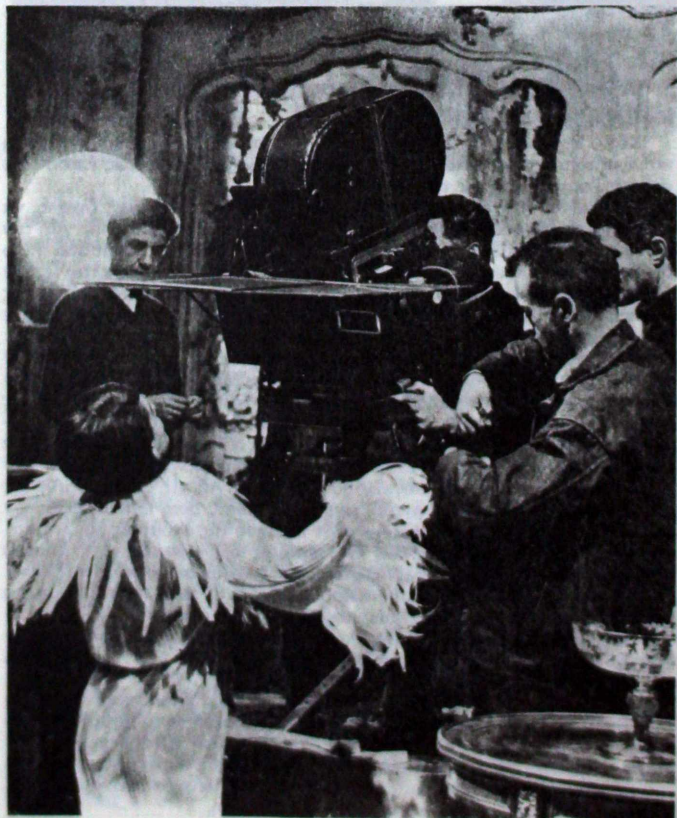
'Αν και τό Πέρου στο *Μαριενμπαν* μοιάζει, έμ πρώτης όψεως, νά παραπέμπει σέ μιá άπάρνηση της 'Ιστορίας, χαρακτηριστική για την Νουβέλ Βάγκ, και νά ύποτάσσεται σ' αυτό πού θά όνομαστεί λίγο άργότερα μόδα «ρετρό»⁴, δέν συμβαίνει τό ίδιο στίς άλλες του ταινίες (με έξάιρεση τό Σ' *άγαπώ, σ' άγαπώ*, άποτυχημένη προσπάθεια ζεύξης της μυθολογίας με την έπιστημονική φαντασία, πού όταν πρωτοπαίχτηκε τόν Μάη του '68 φάνηκε κάπως άναχρονιστική), ούτε στίς μικρού μήκους: ός θυμηθούμε μόνο την *Γκούερνικα* πού γύρισε τό 1950 με σχόλιο του Πάολ Έλυάρ, *Και τά άγάλματα πεθαίνουν* (*Les Statues meurent aussi*) πού γύρισε τό 1951 με τόν Κρίς Μαρκέ (αυτή ή ταινία πού καταγγέλλει τίς έπιπτώσεις της γαλλικής άποικιοκρατίας πάνω στην άφρικανική κουλτούρα, ήταν άπαγορευμένη μέχρι τό 1965), τό *Νύχτα και Όμίχλη* (*Nuit et brouillard*) πού γύρισε τό 1955 με τόν Ζάν Κερόλ γιά τόν κόσμο των ναζιστικών στρατοπέδων συγκέντρωσης. 'Όσο για τίς μεγάλο μήκους ταινίες του, τό *Χιροσίμα, άγάπη μου* (*Hiroshima, nom amour*) ξεκίνησε σάν μεσαίου μήκους, άφιερωμένο στον κίνδυνο της άτομικής βόμβας και στην πάλη για την Ειρήνη, τό 'Ο Γυρισμός του άγαπημένου (*Muriel*) σημαδεύεται έντονα άπό τόν Πόλεμο της 'Αλγερίας στόν όποιο και κάνει σαφείς αναφορές⁵ — για νά μη μιλήσουμε για τό 'Ο πόλεμος τελειώσε (*La guerre est finie*) πού για πολλούς παραμένει άκόμα πρότυπο προοδευτικού κινηματογράφου. 'Ο 'Αλαίν Ρενάι δέν συμμετέχει, λοιπόν, σ' αυτήν την άδιαφορία πού χαρακτηρίζει τούς σκηνοθέτες της Νουβέλ-Βάγκ (Σαμπρόλ, Τρυφά, Ροζιέ, Κάσι).

Σέ αντίθεση με κείνους, ήταν ο μόνος (μαζί με τόν Γκοντά, άλλά άπό διαφορετικό δρόμο) πού παρήγαγε ένα καινούργιο τύπο ήρθωσας του κινηματογράφου στην πραγματικότητα του θεατή (μεθοδεύοντας την κινηματογραφική διάταξη στη βάση μιás ιδεολογίας της άναπαράστασης) και πού έκανε νά ξεπηδήσει μιá έντελώς καινούργια σχέση θεατή/ταινίας, πού δέν βασιζόταν στην γοητεία ή στην ταύτιση.



Άπο τὸ γύρισμα τοῦ Μιριέλ.

Άπο τὸ γύρισμα τοῦ Πέρον στὸ Μαρίνμπαντ.



μέσα σὲ μιὰ μιντοπλασία στὴν ὁποία βασιλεύει κυρίαρχα — ἀφοῦ ὅλοι εἴμαστε βυθισμένοι σὲ μιὰ κοινὴ μοίρα μ' αὐτὸν τὸν συμπαθητικὸ μικροαστὸ. (Ὁ Ζάν-Πιέρ Λεὼ βοήθησε πολὺ στὸ νὰ χαλκθευθῆ αὐτὴ ἡ εἰκόνα, ἀκόμα καὶ στὴν ταινία τοῦ Γκροντάρ Ἄρσενικό - Θηλυκό.

3. Τίποτα δὲν πρέπει νὰ θυσιάζεται τζάματα. Κάθε στοιχεῖο τοῦ λόγου πρέπει νὰ ἀποταμιεύεται, νὰ θησαυροποιεῖται, νὰ ἀποδίδει, δηλαδή πρέπει νὰ ἐξοικονομῆται ὅσο γίνεται περισσότερη ζωτικὴ δύναμη καὶ ὕστερα, σύμφωνα μὲ μιὰ κανονισμένη ἀλυσίδα ἀνάπτυξης νὰ ἐγκαιδρῆται ἀποτελεσματικὰ ἡ ἀποδοτικότητά αὐτῆς τῆς οἰκονομίας. Μέγιστη ὑπερ-ἀξία, ἡ γοηστία ὀδηγεῖ ἐντελῶς «φυσικά» τὸν θεατὴ στὸ νὰ μὴ βλέπει τίποτα.

4. Αὐτὸ πὸν ἀγνοεῖ ἡ Νουβέλ-Βάγκ εἶναι ἡ Ἱστορία· αὐτὸ πὸν τὴ χαρακτηρίζει εἶναι ἡ ἀδιαφορία. Καμιά προβληματικὴ πάνω στὴν ἐκφορά τοῦ λόγου (ὁ χώρος ἀπ' ὅπου κινηματογραφοῦν οἱ σκηνοθέτες τῆς Νουβέλ-Βάγκ ἀμελεῖται καταγωνιάζεται). Αὐτὴ ἡ ἀδιαφορία μᾶς ἐκπλήσσει σημεῖρα, στὸ βαθμὸ πὸν ἀποσιωποῦσε πολλὰ σημαντικὰ γεγονότα (καὶ κυρίως τὸν Πόλεμο τῆς Ἀλγερίας — ἀλλὰ μποροῦσε νὰ μιλήσει κανένας γι' αὐτόν, ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ, χωρὶς νὰ γίνεῖ στόχος τῶν ἀσπίκων δυνάμεων καταστολῆς;) καὶ ἀτίθωσε τοὺς πόθους τῆς σὲ πρόσκαιρα φετιχοποιημένα, σύμφωνα μὲ μιὰ ναρκισσιστικὴ συνείδηση σφοδραμένη ἀπὸ τὴν ψευδῆ ἰδεολογία τῆς. Ἡ ἀδιαφορία δὲν σημαίνει ἀπολιτικότητα.

Ἡ ἀδιαφορία λειτουργεῖ σάν ἐνεργειακὴ πηγή πού δουλεύει γιὰ λογαριασμό τοῦ αὐτοῦ: Ὅα ἐπρεπε, ἴσως, νὰ ἀναλύσουμε βαρύτερα αὐτὴ τὴν ἀδιαφορία γὰ νὰ βροῦμε, ὅπως κάνει ὁ Ντανιέλ Σμιτπόν, σὲ ποῖο ναρκισσιτικὸ βᾶθος, σὲ ποῖα ὄθηση θανάτου, ἀρθρώνεται («De l'indifférence en matière politique» στὸ «Psychanalyse et Politique», ἐκδ. Seuil, 1974). Πίσω ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀδιαφορία κρύβεται, σάν σὲ ὀφθαλμοσπᾶστη, μιὰ ὁλόκληρη ἰδεολογία, ἡ ἰδεολογία τοῦ προφυλαγμένου, ἀπόσιτου αὐτοῦ, τοῦ ξεκομμένου ἀπὸ τὴν πᾶλη τῶν τάξεων.

5. Βλ. πάνω σ' αὐτὸ τὴν ἀνάλυση τοῦ Νίκου Λυγούρη (Σ.Κ. ἀρ. 24-26, Ὀκτ.-Δεκ. 1972, σελ. 74-76) ὅπου ἐπισημαίνονται πολὺ σωστά, ἂν καί κάπως «τρομοκρατικά», τὰ θεμελιώδη στοιχεῖα τοῦ λόγου τοῦ Ρεναι σ' αὐτὴ τὴν ταινία: φετιχισμὸς (τὸ λευκὸ, τὰ ἀντικείμενα), τὸ φανταστικὸ σάν ὑποκατάστατο τοῦ πραγματικοῦ, ὁ λόγος τοῦ κυρίου...

6. Ὁ κινηματογράφος δὲν μπορούσε, ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ, νὰ ἐγγράφει, τὸν πόλεμο τῆς Ἀλγερίας, παρὰ μόνον στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἀπλοῦ ὑπαινωμοῦ. Γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς ἐγγραφῆς τοῦ πολέμου τῆς Ἀλγερίας στὸ Μυριέλ, βλ. «Muriel, histoire d'une recherche» τὸν Claude Baiblé, Michel Marie καὶ Marie-Claire Ropars (ἐκδ. Gallilée, 1974) καὶ ἰδιαίτερα τὰ κεφάλαια «Contexte» τοῦ M. Marie (σελ. 323-337) καὶ «Mors-texte» τοῦ C. Baiblé (σελ. 338-354).

7. Στὸ ἄρθρο «D'une Inde l'autre» (Cahiers du Cinéma, No 258-259, Ἰούλιος - Αὐγούστος 1975).

Ἄλλὰ, σήμερα, μᾶς ξερχεται τὸ Σταβίσκου πὸν βυθίζεται ὁλόκληρο σ' αὐτὸ τὸ «νέο κύμα» πὸν λέγεται μόδα-ρετρό. «Ρετρό» ἔχουμε ἤδη γευθεῖ (ἢ, μᾶλλον, ἔχουμε «καταπιεῖ» μὲ δυσκολία) τὸν Θυρωρὸ τῆς Νύχτας (II Portiere di Notte) τῆς Καβάνι, τὸ Ἐπίθετο: Λακόμπ, ὄνομα: Λυσιέν (Lacombe Lucien) τοῦ Λουί Μάλλ, καὶ ἀκόμα μερικὰ ἐκτρομακτικὰ κακέτυπα, ὅπως τὸ Κολασμένο Τρίο (Trio Infernal) κ.ἄ... Δὲν μπορεῖ νὰ μὴν μᾶς ἀνησυχεῖ αὐτὴ ἡ μόδα πὸν στηρίζεται σὲ μιὰ διαφοροῦμενη, θολή, ἀρρωστημένη τάση ἐνὸς αὐξανόμενου ἀριθμοῦ σκηνοθετῶν νὰ ἀνακαλοῦν, νοσταλγικὰ καὶ ἀστόχαστα, τὰ πολιτικά γεγονότα πὸν σημάδεψαν τὶς πρόσφατες δεκαετίες καὶ ταυτόχρονα τὰ ἐπιφανειακὰ ἀσήμαντα σημάδια πὸν συνέπεσαν μ' αὐτὰ τὰ γεγονότα. Χλευασμὸς τῆς Ἱστορίας καὶ νομοβίτικος φετιχισμὸς τοῦ παλθοῦ (κοστούμα, ντεκόρ), μαζὶ μὲ μιὰ «(ραφινარიωμένη) σαγήνη τῆς ἡδονῆς τῶν ἀφεντικῶν, δηλαδὴ μιὰς ἀπόλυτης ὑπερ-ἡδονῆς» γιὰ τὴν ὁποία μιλάει ὁ Πασκάλ Μπονιτσέ⁷ — αὐτὰ εἶναι τὰ συστατικά τῆς περιβόητης μόδας «ρετρό». Μιὰ ἐκστρατεία πὸν τὴν κατευθύνει ἡ ἀστική τάξη — ὅπως εἶχε προγραμματίσει, δεκαπέντε χρόνια πρὶν, τὴν Νουβέλ-Βάγκ.

3. Σταβίσκου: Λάμψη καὶ ρηχότητα.

Ἄς γυρίσουμε στὸ Σταβίσκου. Καὶ ἂς ποῦμε πρῶτα-πρῶτα ὅτι ἀναπτύσσεται καλυμμένα. Ἐνῶ διεκδικεῖ ἐπιμονα τὸν χαρακτηρισμὸ τῆς πολιτικῆς ταινίας, ἀμελεῖ ὅμως αὐτὴ τὴ διάσταση καὶ ἐπιδίδεται στὴ διευθέτηση ἐνὸς δικτύου ἀπὸ «σημεῖα ἐποχῆς» πὸν συσκοτίζουν τὸ μήνυμα καὶ τραβοῦν τελικὰ ἐπάνω τους ὅλο τὸ ἐνδιαφέρον τῆς σκηνοθεσίας καὶ ὅλο τὸ νόημα τῆς ἀφήγησης — μιὰς ἀφήγησης πού, ξεστρατίζοντας, μετατρέπει τὸν Σταβίσκου σὲ ἓνα εἶδος ἐκκεντρικοῦ καὶ μελαγχολικοῦ ἐξωτικοῦ ἀφέντη, πιδ κοντὰ στὸν Γκάτομπι τοῦ Σκῶτ Φιτζέραρντ ἢ στὸν Ζιλ τοῦ Ντριέ Λά Ροσέλ, παρὰ στὸν ἀπατεῖνα πὸν ὁ θάνατός του ἔφερε τὴν ἀναταραχὴς τοῦ 1934. Αὐτὴ εἶναι ἡ θέση μας, πὸν θὰ προσπαθήσουμε νὰ τὴν στηρίζουμε μὲ ἐπιχειρήματα μέσα ἀπὸ τὴν ταινία.

Τί προκαλεῖ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀποτυχία τοῦ Σταβίσκου; Λάθη στὴν παραγωγή-διανομὴ (μὲ τὸν Μπελμοντό στὸ ρόλο τοῦ Σταβίσκου); Ἡ σκηνοθεσία πὸν παραμένει ἀκαδημαϊκὴ παρὰ τὸ μοντάζ μὲ τὰ φλάς-μπάκ καὶ τὰ φλάς-φόρουαρντ στὸ ὁποῖο μᾶς ἔχει συνηθίσει ὁ Ρεναι (καὶ τὸ ὁποῖο ἐπιτρέπει στὴν ἀφήγηση νὰ παίζει ἐλεύθερα μὲ τὸ χρόνο καὶ μὲ τὴν ἱστορία);

Ἀκριβῶς, ὅμως, αὐτὸ τὸ σπᾶσιμο τῆς συνέχειας σὲ γρήγορα, σύντομα πλάνα, αὐτὸ τὸ δίκτυο πὸν ἐπιδιώκει νὰ παραγάγει τὶς ποικίλες πλευρὲς τῆς ὑπόθεσης, αὐτὸ τὸ μοντάζ, δὲν εἶναι μῆπως κάπως «σύντομο» σὲ σχέση μὲ τὴ συνθετικότητα τοῦ θέματος; Δὲν εἶναι κάπως μάταιο τὸ νὰ κεντρώνεται αὐτὸ τὸ δίκτυο γύρω ἀπὸ μιὰ καὶ μόνον μορφή, τὴ μορφή τοῦ ὀραίου Ἀλεξάντε, καὶ νὰ ἐπιδιώκεται νὰ «διαλυθεῖ τὸ μυστήριο» τοῦ κοσμικοῦ ἀπατεῖνα; Ἀπὸ τὸ πολιτικὸ ὑπόβαθρο καὶ τὸν πολιτικὸ περιγυρὸ τῆς ὑπόθεσης δὲν βλέπουμε τίποτε — μόνον ἓναν πολιτευτὴ, μερικὸς ἀτυνομικὸς καὶ μερικὸς-σάπιους χρηματιστὴς: αὐτὰ δὲν φτάνουν. Καὶ ἢ 6η Φεβρουαρίου 1934 μόλις πὸν ἀναφέρεται. Εἶναι τόσο σαγηνευτικὴ ἡ μορφή τοῦ Σταβίσκου ὥστε νὰ πρέπει νὰ ὑπερκαλύπτει τὶς πολιτικὲς διαστάσεις τοῦ δράματος σὲ τέτοιο σημεῖο; Ἡ ματαιότητα τῆς ταινίας μοιάζει νὰ ἀντιγράφει αὐτὴ τὴν θορυβώδη ἀλλὰ ἄδεια — καί, τουλάχιστον στὴν ταινία, πληκτικὴ — πολυτέλεια πὸν ἀρέσει στὸν Ἀλεξάντε, αὐτὸ τὸ ξεχύλισμα τῆς λευκότητας (ἔρμينا, τριαντάφυλλα, διαμαντὰ, τουαλέτες...) πὸν ντύνει συστηματικὰ τὴν ὥραία Ἀννί Ντυπερέ, καὶ πὸν προσδιορίζει — ὅπως ἄλλωστε καὶ ἡ πολυτέλεια καὶ ἡ ὑπέροχη λαμπρότητα — τὴ στείρωσή της.

Ἐνδιαφέροντα λοιπὸν οἱ δημιουργοὶ τῆς ταινίας (καὶ ὁ παραγωγὸς) μόνον γιὰ τὸ πρόσωπο τοῦ Σταβίσκου καὶ χάνουν κάθε πολιτικὴ ὀπτική; Σίγουρα ὄχι. Γι' αὐτὸ καὶ θὰ πρέπει νὰ δοῦμε κριτικὰ τὸ σύστημα ἱστορικῆς προσέγγισης πὸν χρησιμοποιεῖται καὶ πὸν ἀφείλεται κατ' ἀρχὴν στὸν Σεμπρὸν.



Σταβίσου. (Αννού Ντυπερέ - Ζάν-Πώλ Μπελμοντό).

Σταβίσου. (Ζάν-Πώλ Μπελμοντό - Σάφλ Μπουαγιέ).



Ἀρχικά, παίρνουν — ἢ θέλουν νὰ πλασάρουν — τὸ «μυστήριον τῆς ψυχῆς» τοῦ Σταβίσκου σὰν κάτι ποῦ ἔχει ἀξία. Διοικεῖν τεχνικά αὐτὸ τὸ «μυστήριον» ποῦ (ὅπως λέει ὁ Μπορελι-Φρανσουά Περιὲ στὴν ἀνακριτικὴ ἐπιτροπὴ, σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ φλῶς-φόρουαριτ τῆς ταινίας) συνίσταται στὸ ὅτι ὁ Σταβίσκου «ἔκανε τὸν κόσμον νὰ μιλάει γι' αὐτὸν, ἐνῶ θὰ ἔμπρεπε νὰ τὸν κάνει νὰ τὸν ξεχάσει». Στὴ συνέχεια προτείνουν μιὰ ἐφημερίδα ψυχαναλυτικοῦ τύπου: ὁ πατέρας τοῦ Σταβίσκου «ἤθελε νὰ τὸν ξεχάσουν», νὰ ξεχάσουν κυρίως ὅτι ἦταν ἔβραϊος» καὶ αὐτοκτόνησε (οἰδιπόδειος φόνοσ), ὅταν ἀποκαλύφθηκε μιὰ ἀπὸ τὶς πρώτες ἀπάτες τοῦ γιοῦ του. Ὁ Ἀλεξάντρο, ὁ κοσμικὸς ἀπατεώνας, ὁ πομπώδης Ἀλεξάντρο, εἶναι, ἔτσι, κατὰ κάποιον τρόπο, ἡ «ἐπιστροφή τοῦ ἀπωθημένου», ἐπιθυμία γιὰ ρήξει μὲ τὴν πατρικὴ ὑποτακτικότητα στὴν ἱστορικὴ καταπίεση τῶν ἔβραϊῶν, τῶν μέτοικων, κλπ.

Ὅμως, τὸ σενάριο τοῦ Σεμπρούν δὲν περιορίζεται στὸ νὰ ἀνιχνεύει αὐτὴ τὴν πλευρὰ τοῦ ἥρωα — ποῦ θὰ μπορούσε πραγματικά νὰ εἶναι ἐνδιαφέροντος. Υἱοθετώντας, μὲ μιὰ περιέργη ἀσυνειδητότητα, στὸ ἐπιπλοδο τῆς ἀφήγησος τὴν παράνοια τοῦ Ἀλεξάντρο, ὁ Σεμπρούν συνδέει, μὲ ἓνα σεναριακὸ τέχνασμα καὶ μὲ μιὰ ἀντιστικτικὴ ποῦ φαίνεται βεβιασμένη, τὴ μορφή τοῦ ἔβραϊοῦ Ἀλεξάντρο μὲ τὴ μορφή τοῦ ἔβραϊοῦ Τρότσκι, ἐξόριστου στὴ Γαλλία ποῦ θὰ ἀπελαθεῖ ὅταν, μετὰ τὴν 5 Φεβρουαρίου 1934, ἔρθει στὴν ἐξουσία μιὰ κυβέρνηση ἐθνικῆς ἐνότητος. Διατηρώντας αὐτὴ τὴ σχέση — «τελικὰ», ὁ Τρότσκι ἀπελάθη ἀπὸ τὴ Γαλλία ἐξ αἰτίας τοῦ Σταβίσκου, μᾶς ἐξηγεῖ μιὰ νεαρὴ καὶ ἀρεκτὰ ἀφελὴς τροτσκίστρια διανοούμενη ποῦ παίξει τὸ ρόλο τῆς κορυφαίας — ὁ Σεμπρούν στήνει κατὰ κάποιον τρόπο ἓνα δράμα ὑπόγειο ποῦ διατρέχει τὴν ἐπιφάνεια τῆς ἱστορίας. Αὐτὸ τὸ δράμα φωτίζεται κάπως μὲ τὴν ἐμφάνιση τῆς Ἔρνα Βόλφγκανγκ, μιᾶς νεαρῆς γερμανοεβραίας προσφυγοπούλας ποῦ ἔρχεται νὰ ζητήσει ἓνα ρόλο στὸ Empire (: Ἀυτοκρατορία), τὸ θέατρο τοῦ Ἀλεξάντρο. Μπροστὰ στὴν ἀπλότητα καὶ τὴν ἀλήθεια αὐτῆς τῆς κοπέλας, ποῦ δηλώνει μπροστὰ σὲ ὄλους ὅτι εἶναι ἔβραία, κάτι ξυπνάει μέσα στὸν Ἀλεξάντρο. Τῆς μιλάει γιὰ τὸν πατέρα του καὶ λυπᾶται ποῦ δὲν μπορεῖ νὰ τῆς προσφέρει τὴν εὐτυχία. Μετὰ, χωρίζουν. Ἀργότερα μαθαίνουμε ὅτι ἐκεῖνη ἔγινε γραμματέας τοῦ Τρότσκι.

Ἡ Ἔρνα Βόλφγκανγκ ἀντιπροσωπεύει, προφανῶς, τὴν ἀπωθημένη «ἀλήθεια» τοῦ Ἀλεξάντρο, «ἀλήθεια» ποῦ καταπιεσμένον μέτοικον» ποῦ γίνεται ἐπαναστάτης καὶ ἀνακτὰ ἐπαναστατικὰ τὴν ταυτότητά του: αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ταυτότητα ποῦ ὁ Ἀλεξάντρο Σταβίσκου, ἀρνούμενος τὴν ὑποτακτικότητα καὶ τὴ συσχόληση τοῦ πατέρα του μὲ τὸν παρανοϊκὸ πόθο γιὰ λάμψη καὶ δόξα, πρέπει νὰ τὴν κρῦβει κάτω ἀπὸ διάφορα ὀνόματα καὶ μέσα στὴν ἀπομίμηση μιᾶς ζωῆς λαμπερῆς, ἀλλὰ μάταιης. Ἔτσι μόνον μπορεῖ νὰ ἐξηγηθεῖ λογικὰ τὸ μεγάλο κοντινὸ πλάνο τοῦ προσώπου τῆς Ἔρνα Βόλφγκανγκ καὶ τὸ σκληρὸ καὶ ἀινιγματικὸ βλέμμα τῆς, ὅταν φεύγει ἡ Ρὸζς Ρόυς — γιὰ πάντα.

Αὐτὴ ἡ βασικὴ ἰδέα θὰ μπορούσε ἴσως νὰ βρεῖ ἐπιχειρήματα. Ἄλλὰ ὅλα τὰ καταστρέφει ἡ ἀντίληψη ποῦ προσφέρει ὁ Σεμπρούν γιὰ τὸν ἐπαναστατικὸ ἠγέτη, γιὰ τὸν ἐπαναστάτη διανοούμενο, καὶ ἡ εἰκόνα αὐτοῦ τοῦ ἐπαναστάτη ποῦ μᾶς δίνει ἡ ταινία⁸. Αὐτὴ ἡ συναισθηματικὴ, ρομαντικὴ, συγκινητικὴ εἰκόνα τοῦ μεγάλου ἐξόριστου, τοῦ κνηγιμένου ἀπὸ παντοῦ, ὁ ὁποῖος συνομιλεῖ μέσα στὴ βίλλα του μὲ διασημότητες, ἐκφέρει βαθεῖς ρήσεις (ποῦ δὲν τὶς ἀκούομε), στεφανομένους μὲ δόξα καὶ μὲ ἀδυναμία: αὐτὴ ἡ εἰκόνα σίγουρα δὲν ἀποτελεῖ καλὴ ἀλτερνατίβα στὴν εἰκόνα ποῦ προσφέρει ὁ Σταβίσκου· δὲν πιστεύομε σ' αὐτὴν, καὶ πρέπει νὰ ἐλπίζομε ὅτι ποτὲ δὲν ἀναποκρίθηκε στὴν πραγματικότητα. Καὶ ἐδῶ εἶναι ποῦ καταρρεῖ ἡ ταινία.

Αὐτὸ ποῦ μένει εἶναι ὁ Ἀλεξάντρο καὶ ἡ μάταιη αὐτοκρατορία του — πασαπολιωμένη μὲ μεγαλόπρεπα νεκρὰ σημεῖα ποῦ ἐξασφαλίζουν ἕναν γοητευτικὸ συμβιβασμὸ ἀνάμεσα στὸ μοντέρνο καὶ τὴν ἑλαφρὰ ἀναπόληση ἐνὸς παρελθόντος ποῦ δὲν ἀναβιώνει, ὠραία πλάνα τῆς Ἀννὴ Ντυπερέ — δηλαδὴ πάντα ἡ μόδα ρετρό.

Ἡ πολιτικὴ γρηγόρητα δὲν μένει ἀτιμώρητη.

Μιχάλης Δημόπουλος

8. Αὐτὴ ἡ εἰκόνα μοιάζει, ἀν καὶ κάπως πιὸ κενὴ καὶ ἐπιπόλαιη, μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Ντιέγκο στὸ Ὁ πόλεμος τελείωσε, πάλι τοῦ Σεμπρούν, ὁ ὁποῖος σίγουρα δὲν ἔχει ἀλλάξει μεθόδους. Μιά συγκριτικὴ μελέτη τῶν δύο αὐτῶν πορτραίτων θὰ εἶχε ἴσως ἐνδιαφέρον.

Γράμμα από την Ίσπανία

Εισαγωγικό σημείωμα στον ισπανικό κινηματογράφο

Του Χοσέ Ίγκνάθιο Φερνάντεθ Μπουργκόν

La prima Angelica (Η εξαδέλφη Άγγελική, 1973), του Κάρλος Σάουρα



‘Από την άρχη του ναζισμού, ο Γιόζεφ Γκέμπελς, συνήθιζε νά φωνάζει, κραδαίνοντας τό χέρι του στόν αέρα: «Ένα καλό καθεστώς χωρίς προπαγάνδα δέν μπορεί νά σταθεί, αλλά ούτε μιά καλή προπαγάνδα χωρίς καλό καθεστώς. Αύτά τά δύο πάνε μαζί.» ‘Ο στρατηγός Φράνκο μέχρι και τήν παραμονή του θανάτου του άκόμη πίστευε στή διεφθαρμένη λογική αύτής τής άναντίρρησης δήλωσης. Τά φρανκικά μέσα επικοινωνίας σφουρηλατούν επίμονα, εδῶ και σαράντα περίπου χρόνια, τυποποιημένα σλόγκαν, έφησυχαστικά και άνώδυνα, γιά νά άποπολιτικοποιήσουν τόν Ισπανικό λαό πού, έξ άλλου, βρίσκειται συνέχεια άντιμέτωπος μέ τήν κοινωνική άδικία, τήν άστυνομική κτηνωδία και μέ κάθε είδους ύπερβασεις τής έξουσίας.

Μέσα στό πλαίσιο αύτό έγκαθιδρύθηκε και ένα δρακόντειο σύστημα λογοκρισίας άπό τά πιό σκληρά του κόσμου, πού προσπαθούσε νά άσκει διαρκή έλεγχο πάνω σέ κάθε καλλιτεχνική και πνευματική παραγωγή τής χώρας, γιά νά άποκλείσει, μεταξύ άλλων, και στέν τομέα του κινηματογράφου, κάθε πολιτική ή κοινωνική αίχημή και νά φτάσει τήν καλλιτεχνική παραγωγή σέ επίπεδο έφησυχασμού, χωρίς προβλήματα, έξω άπό κάθε κοινωνική διαμάχη.

Αύτή τή διπλή διαδικασία μās περιγράφει στό γράμμα του άπό τήν ‘Ισπανία πού λάβαμε τόν Αύγουστο του 1975, ο φίλος μας Χοσέ ‘Ιγκνάθιο Φερναντέζ Μπουργκόν, παλιός συνεργάτης τής Ταινιοθήκης τής Μαδρίτης. Τό δημοσιεύουμε ολόκληρο, μέ τήν έλπίδα ότι μέ τό θάνατο του Φράνκο (πού όμως δέ σημαίνει και θάνατο του φρανκισμού) και μέ τήν πίεση τών λαϊκών δυνάμεων κάτι μπορεί νά αλλάξει στόν τόπο αύτόν πού τόσο χρόνια στενάζει κάτω άπό τή φασιστική μπότα.

‘Εδῶ θά έπρεπε νά ύπογραμμίσουμε τίς προσπάθειες πού έγιναν γιά άντι-πληροφόρηση και άντι-προπαγάνδα στό έσωτερικό τής χώρας και κάτω άπό συνθηκές ιδιαίτερα επικίνδυνες, σέ συνεργασία μέ τίς δημοκρατικές όργανώσεις, μέ σκοπό νά άποκατασταθεί ή αλήθεια πού άπό τή φύση τής διεγείρει και κινητοποιεί, και τά γεγονότα πού ή έπίσημη έκδοχή διαστρεβλώνει και νοθεύει, νά μεταδοθούν μαζίικά τά ντοκουμέντα, νήσια και ολόκληρωμένα. Μετά τή δημιουργία, και τή σταθεροποίηση, τό 1962, τών εργατικών έπιτροπών, έξασφαλίστηκε περισσότερο ή άντιπολίτευση, και ή παρανομία έγινε άποτελεσματικότερη. Σιγά-σιγά, οί εργατικές όργανώσεις έγκατέλειψαν τή στάση τής άναδίπλωσης και άποφάσισαν νά πάρουν στα χέρια τους τήν πληροφόρηση πού άφορούσε τούς άγώνες πού έκαναν οί ‘Ιδιοι: έφημερίδες και προκηρύξεις κοινοποιούν τούς στόχους τών άγώνων, παραθέτουν τίς πολιτικές συζητήσεις, εκθέτουν τίς δυσκολίες, μαρτυρούν γιά τήν καταπίεση πού ύφίσταται ή εργατική τάξη. ‘Από τό 1967 άρχισαν νά παράγονται ταινίες άντι-πληροφόρησης και προπαγάνδας, πού σκοπό τους είχαν νά τήν προώθηση διαλεκτικής σκέψης και πού συνέβαλαν στήν κινητοποίηση τών μαζών. Οί εργατικές έπιτροπές μάζεψαν αύτούς τούς κινηματογραφιστές πού δουλεύαν ομαδικά και τούς διέθεσαν ό,τι στοιχεία είχαν, καθώς και τά μέλη τους. ‘Ετσι γεννήθηκε, μέ άρκετές δυσκολίες και κινδύνους, βέβαια, ο Ισπανικός άντιφρανκικός παράνομος κινηματογράφος. Ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους, πού προβλήθηκαν σέ διάφορα εύρωπαϊκά φεστιβάλ ή έκδηλώσεις άλληλεγγύης, μās έδωσαν τή δυνατότητα νά τό διαπιστώσουμε. Ταινίες γιά τή φυλακή πού γυρίστηκαν τό 1972 γιά νά εύαισθητοποιήσουν τήν κοινή γνώμη γιά τήν άποφυλάκιση του συνδικαλιστή εργάτη μαρσελίνο Καμάτσο και τών συντρόφων του, όπως ή ταινία ‘Φυλακισμένοι’ ή ή ‘Δίκη 1001’, ταινίες πού εκέθωσαν τήν κακομεταχείρηση τών φοιτητών τής Μαδρίτης και τή δίωξη τών Καταλανών διανοουμένων, όπως ή ταινία μικρού μήκους ‘Τό Βουνό’ πού γύρισαν οί κινηματογραφιστές τής Βαρκελώνης ή ή τó ‘Πανεπιστήμιο’ πού παρουσιάζει τίς φοιτητικές άπεργίες, και άλλες ταινίες γιά τούς άγώνες του προλεταριάτου όπως ‘Τό μακρύ ταξίδι τής όργης’ ή τό ‘Πατίνο’ πού καταγγέλλει τή δολοφονία ενός οικοδόμου κατά τή διάρκεια μιάς πολύ σκληρής άπεργίας οικοδόμων τό 1971, και, τέλος ή αξιόλογη ταινία ‘Εργατικοί άγώνες στήν ‘Ισπανία’ πού δείχνει μιά ολόκληρη σειρά συγκρούσεων μέσα στις πολυεθνικές επιχειρήσεις σέ όλη τήν ‘Ισπανία. ‘Ολες αυτές οί ταινίες και άλλες άκόμη πού μαρτυρούν τούς συνεχείς άγώνες, πού ένθαρρύνουν τήν άλληλεγγύη, πού καταδείχνουν στό λαό ότι ή οργανωμένη συλλογική διαμαρτυρία παραμένει δυνατή. Και σήμερα περισσότερα παρά ποτέ.

Μ.Δ.

Ο Γκίντερ Πέτερ Στράσεκ στο αξιόλογο βιβλίο του *Handbuch Wider Das Kino* ('Εγχειρίδιο κατά του κινηματογράφου, έκδοση Suhrkamp, σ. 446, Frankfurt Am Main, 1975), λέγει σχετικά με τον ισπανικό κινηματογράφο: «Στη διάρκεια του Έμφυλιου Πολέμου οι δημοκρατικοί έκαναν ταινίες με έπικαιρα, με έρευνες, άλλα και ταινίες προπαγάνδας: πρόβαλλαν ακόμη και «ρωσικές επαναστατικές ταινίες». Έκαναν πολιτικές-καλλιτεχνικές ταινίες ισαξίες με τη *The Spanish Earth* (ΗΠΑ, 1937, 'Η Ισπανική Γη) του Ζόρις Ίβενς και τη *L' espoir* (Γαλλία, 1938/39 (1945), 'Η Έλπίδα) του Αντρέ Μαλρώ (1901). 'Η προσωρινή νίκη του φασισμού στην Ισπανία όδηγησε τον κινηματογράφο της σε μιά από τις πιο αντίδραστικές θέσεις στον κόσμο».

Στο βιβλίο του *Arte y Estado* (Τέχνη και Κράτος, 1935), ό Έρνέστο Χιμένεθ Καρπαλιέρο (ένας από τους εισηγητές των φασιστικών ιδεών στην Ισπανία) λέγει: «'Η Ισπανία, χώρα καθολική, ρωμαιοκαθολική στη μέγιστη πλειοψηφία, και με δαιμόνιο πανανθρώπινο, ίσως έχει σαν άποστολή τη δημιουργία κινηματογράφου οικουμενικής ήθικης. Κινηματογράφου που θα είναι ανώτερος από τον άτομιστικό, καπιταλιστικό, και δυτικό τύπο κινηματογράφου, άλλα ταυτόχρονα και ανώτερος από τον σοβιετικό κινηματογράφο της απόλυτης μάζας, και της κοινωνικής ανατροπής».

Κατά τη διάρκεια του Έμφυλιου Πολέμου, οι φρανκιστές, με διαταγή του Έπουργείου Έσωτερικών, συγκρότησαν Έπιτροπή Κινηματογραφικής Λογοκρισίας και στη συνέχεια 'Ανώτερη Έντεταλμένη Έπιτροπή Κινηματογραφικής Λογοκρισίας.

Στις 15 Ίουλίου του 1939, τρισημίσι μήνες μετά τη νίκη του Φράνκο, σε διαταγή του Έπουργείου Έσωτερικών γράφονταν τα έξης: «Πολλές φορές εκφράσαμε την αναγκαιότητα συνεχούς Κρατικής επέμβασης που θα μεριμνά για την πολιτική και ήθικη εκπαίδευση των Ίσπανών. 'Η αναγκαιότητα αυτή γεννήθηκε από τον πόλεμό μας και από την Έθνική Έπανάσταση». Συγκροτήθηκε λοιπόν Παράρτημα Λογοκρισίας και έπιφορτίστηκε με τη λογοκρισία του σεναρίου πριν κάθε έναρξη έργασιών της κινηματογράφησης. 'Η κατάσταση αυτή, έπιβλημένης λογοκρισίας, διαρκεί μέχρι σήμερα.

Στην κινηματογραφική έπιθεώρηση *Pri mer plano* (όργανο των ύπηρεσιών του νέου καθεστώτος), και στο τεύχος 14 του Ίανουαρίου του 1941 διαβάζουμε: «Καθιερώσαμε τη λογοκρισία στην Ίσπανία με βάση το πρότυπα του ισχυρού, σύγχρονου, και διορατικού κράτους άπέναντι σ' αυτό που είναι και σ' αυτό που θα πρέπει να είναι ή Ισπανική κινηματογραφική ταινία. Διευκρινίζουμε, πώς πρόκειται για κίνητρο και καθοδήγηση,

κάθε άλλο, δηλαδή, από έμπόδιο και ανασταλτικό στοιχείο, και πώς δε μειώνεται κανένα από τα στοιχεία που σήμερα συνθέτουν τη βάση και την έμπνευση της κινηματογραφικής τέχνης».

Την έποχή αυτή, έποχή του άποκλεισμού από τό έξωτερικό και της αύταρχικής πολιτικής της ισπανικής κυβέρνησης, που διακρίνεται για τόν έθνικισμό της, τό Έπουργείο Βιομηχανίας και Έμπορίου με διαταγή του, στις 23 Άπριλίου του 1941, κάνει ύποχρεωτική τη μεταγλώττιση για κάθε ξένη ταινία. 'Ορίζει πώς κάθε ξένη ταινία πρέπει να καταβάλλει στο Έθνικό Συνδικάτο των θεαμάτων ένα φόρο που ποικίλλει με την κατηγορία της ταινίας (τά ελάχιστα όρια για κάθε κατηγορία είναι, 25.000 πεσέτες, 50.000 πς και 75.000 πς). Έπιπλέον ή μεταγλώττιση της ξένης ταινίας άπαιτεί και άδεια που στοιχίζει 25.000 πς.

Γιά τα κεφάλαια αυτά τό Έπουργείο Βιομηχανίας και Έμπορίου συγκροτεί με άλλη διαταγή του, στις 11 Νοεμβρίου του 1941, τό Κινηματογραφικό Πιστωτικό Ίδρυμα που στόχο θα έχει την προστασία της έθνικής κινηματογραφίας.

Ο ύποχρεωτικός χαρακτήρας της μεταγλώττισης έπέβαλε στον ισπανικό κινηματογράφο έντελώς έχθρική στάση άπέναντι στον ξένο κινηματογράφο. 'Η κρατική προστασία ήταν ή μόνη λύση και στην ουσία ήταν έλεγχος, ιδεολογικός και οικονομικός, του κινηματογράφου της ίδιας της Ίσπανίας, έφόσον για την παραχώρηση πίστωσης τό Συνδικάτο έκανε έλεγχο του σεναρίου, του προϋπολογισμού, του τεχνικού και καλλιτεχνικού προσωπικού της ταινίας κ.τ.λ.

'Η ύποχρέωση μεταγλώττισης έληξε τό 1947, με διαταγή του Έπουργείου Έθνικής Έκπαίδευσης και ήμερομηνία: 31 Δεκεμβρίου του 1946. Όμως, τό κοινό είχε συνηθίσει στις μεταγλωττισμένες ταινίες, και έξ άλλου, τά κυκλώματα διανομής και προβολής είχαν διαπιστώσει πολύ μεγαλύτερα κέρδη. Έτσι, λοιπόν, συνεχίστηκε ή προϋπάρχουσα κατάσταση, με ταινίες δηλαδή μεταγλωττισμένες, μέχρι τό 1967. Τότε δημιουργήθηκαν Ειδικές Αίθουσες προβολής ταινιών ποιότητας. 'Η προβολή γινόταν στο πρωτότυπο και ύπηρεχαν υπότιτλο στα ισπανικά. Τό ποσοστό των ταινιών αυτών ήταν, όμως, ελάχιστο.

Ο Ζάν-Μαρί Στράουμπ λέγει σχετικά με τη μεταγλώττιση στην Ίταλία: «Φασιστικός νόμος που έκανε την Ίταλία θάλαμο άερίων για τις ξένες ταινίες». Και ήταν άλήθεια. Στην Ίσπανία, όμως, ό νόμος ήταν έχθρικός ακόμη και με τις ισπανικές ταινίες.

Την ίδια έποχή καθιερώνονται και τά βραβεία του Έθνικού Συνδικάτου Θεάματος για τόν ισπανικό κινηματογράφο, και συνθέτουν μιά ακόμη όψη του άσκούμενου έλέγχου. Το

ὕψος τῶν βραβείων φτάνει τὸ ἀρκετὰ μεγάλο, γιὰ τὴν ἐποχὴ, ποσὸ τῶν 400.000 πεσοτῶν.

Τὸ 1942 δημιουργεῖται τὸ NO-DO (Noticias y documentales cinematographicos, κινηματογραφικὰ ἐπικαίρια καὶ ἔρρευνες). Κάθε ἑβδομάδα παράγεται ἀπὸ τὸ Κράτος μία ταινία ἐπικαίρων, καὶ προβάλλεται ὑποχρεωτικὰ στοὺς κινηματογράφους. Ἡ πρώτη προβολὴ ἔγινε τὸν Ἰανουάριον τοῦ 1943, συνεχίστηκαν μέχρι πρόσφατα, καὶ φέτος ἔγινε προαιρετική. Ἡ παραγωγὴ ἄλλων ἐπικαίρων ἦταν ἀπαγορευμένη, πράγμα ποὺ ἐμπόδισε τὴν ἀνάπτυξιν ντοκουμαντεριστικοῦ κινήματος στὴν Ἰσπανία (πολὺ σημαντικοῦ τότε σὲ ἄλλες χώρες).

Ἡ ἐπιθεώρησις *Primer Plano* στὶς 3 Ἰανουαρίου ἔγραφε: «(τὸ ντοκουμαντέρ) πρέπει νὰ εἶναι ἕνα ἀποτελεσματικὸ ὄχημα γιὰ τὴν προπαγάνδα τῶν πολιτικῶν δογμάτων τῆς κάθε χώρας καὶ κατάλληλον ὄργανον γιὰ τὴν πνευματικὴ ἐκπαίδευσιν τοῦ μεγάλου κοινοῦ. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ ἡ κινηματογραφία μας ἔχει ἕναν ἰδιαίτερα ἰσπανικὸ τόνον, τὸν ὁποῖον τῆς ἔχει ἐμφυσησθεῖ ὁ Κασουντίλιο (Φύρρερ), μέσω τῶν τεχνικῶν ὀργανισμῶν ποὺ δημιουργήθηκαν γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτό. Τὸ NO-DO εἶναι ἀκριβῶς ἕνας ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς ὀργανισμοὺς».

Στις 18 Μαΐου τοῦ 1943 τὸ Ὑπουργεῖον Βιομηχανίας καὶ Ἐμπορίου ἐκδίδει νέα διαταγὴ. Σύμφωνα μὲ αὐτὴν οἱ ἀδείες γιὰ τὴν εἰσαγωγὴν ξένων ταινιῶν θὰ χορηγοῦνται μόνο στοὺς παραγωγοὺς ἰσπανικῶν ταινιῶν ποὺ ἔχουν «καλλιτεχνικὸ καὶ τεχνικὸ ἐπίπεδον ἀξιόλογον κατὰ τὴν γνώμην τῆς κατατακτικῆς ἐπιτροπῆς».

Ὑπῆρχαν τρεῖς κατηγορίαι ταινιῶν, κατὰ τὴν γνώμην πάντοτε τῆς ἐπιτροπῆς, ἀνάλογα μὲ τὸν προϋπολογισμὸν καὶ τὴν ποιότητα τῆς κάθε ταινίας. Στις ταινίας τῆς πρώτης κατηγορίας ἔδιναν τρεῖς ἕως πέντε ἀδείες εἰσαγωγῆς γιὰ κάθε ἑκατομμύριον ἐγκεκριμένου προϋπολογισμοῦ. Δύο ἕως τέσσερις ἀδείες ἀνὰ ἑκατομμύριον σὲ ταινίας ἐντεταγμέναι στὴ δευτέρην κατηγορίαν. Καμιά ἀδεία σὲ ταινίας τῆς τρίτης κατηγορίας.

Οἱ παραγωγοί, ἐπιθυμῶντας νὰ ἀποκομίσουν τὰ μεγάλα κέρδη ἀπὸ τὴν ἐκμετάλλευσιν τῶν ξένων ταινιῶν, παρήγαγον ταινίας μὲ μοναδικὸν στόχον τὴν εὐνοϊκότερην κατάταξίν τους ἀπὸ τὴν ἐπιτροπὴν. Ἔτσι, δηλαδὴ, ποὺ νὰ ἔχουν ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερες εἰσαγωγικὰς ἀδείες, τίς ὁποίας μετὰ ἔχουν τὸ δικαίωμα μεταβίβασις μὲ πώλησιν. Εἶχαμε, λοιπόν, τὸ φαινόμενον παραγωγῶν ποὺ δὲ θεώρησαν ἀναγκαῖα τὴν προβολὴν ταινιῶν, ἐπειδὴ εἶχαν ἤδη ἀποκτήσει ἀρκετὰ κέρδη.

Μιὰ καὶ ἡ κατάταξις ἦταν συνάρτησις τοῦ προϋπολογισμοῦ καὶ ὁ ἐθνικισμὸς ἦταν σὲ ἔξαρσιν, μερικοὶ ἀλάνθαστοι τρόποι γιὰ τὴν ἔξασφάλισιν τῆς εὐνοίας τῆς ἐπιτροπῆς ἦσαν: κατασκευὴ ταινιῶν μὲ θέματα ἀντλημένα ἀπὸ λαϊκὰ λογοτεχνήματα, ἢ μὲ φολκλορικὰ ἢ ψευδοϊστορικὰ στοιχεῖα σὲ πλήρη ὁμοφωνία μὲ τίς ἐπίσημες ἀπόψεις γιὰ τὴν ἱστορίαν, καὶ μὲ πολλὰς σκηνὰς πλήθους, πράγμα ποὺ ἐπέτρεπε τὴν διόγκωσιν τοῦ προϋπολογισμοῦ. Ἐπακόλουθον τῆς διεργασίας αὐτῆς ἦταν, βέβαια, καὶ ἡ ὑπερβολικὴ αὐξήσις τῶν ἐξόδων παραγωγῆς τῆς ταινίας.

Ἡ Ὑπο-Γραμματεία Λαϊκῆς Ἐκπαιδεύσεως, τὴν 1η Ἰουνίου τοῦ 1944, μὲ νέα διαταγὴ τῆς συνιστᾷ ἐιδικὴν κατηγορίαν ταινιῶν «ἐθνικοῦ συμφέροντος», ποὺ θὰ περιλάμβανε τίς ταινίας ἐκεῖνες ποὺ «μὲ σαφῆναι ἐκφράζουσιν τεκμήρια ἔξασρῆς τῶν χαρακτήρων τῆς φυλῆς, ἀλλὰ καὶ διδάγματα ἀπὸ τίς πολιτικὰς καὶ ἠθικὰς ἀρχὰς μας». Ἡ ἐπιτροπὴ εὐεργετοῦσε τίς ταινίας τῆς κατηγορίας αὐτῆς μὲ ἐιδικὴν μεταχείρισιν τῆς προβολῆς καὶ μὲ χορήγησιν περισσοτέρων ἀδειῶν εἰσαγωγῆς ξένων ταινιῶν.

Στις 31 Δεκεμβρίου τοῦ 1946 τὸ Ὑπουργεῖον Βιομηχανίας καὶ Ἐμπορίου μὲ διαταγὴν τοῦ ἀπατεῖ ἀδείαι μεταγλωττίσεως γιὰ ὅλες τίς ξένες ταινίας. Πρόκειται, ὅμως, γιὰ τὴν ἀδείαν ποὺ χορηγεῖται μόνο στοὺς παραγωγοὺς ἰσπανικῶν ταινιῶν. Γίνεται, ἐπίσης, καὶ διευκρίνησις τῶν κατηγοριῶν.

Α) Τέσσερις ἀδείαι μεταγλωττίσεως.

Β) Δύο ἀδείαι.

Γ) Καμιά.

Δ) Κατηγορία «ἐθνικοῦ συμφέροντος»: πέντε ἀδείαι.

Ἀπὸ τὸ 1939 ὡς τὸ 1952 παράχθησαν στὴν Ἰσπανίαν 566 ταινίας μεγάλου μήκους. Ἡ πλειοψηφία τῶν ταινιῶν αὐτῶν γεννιόταν μετὰ τὴν ἐπιτυχίαν κάποιας προηγουμένης ταινίας, καὶ πολὺ φυσικὰ μποροῦσε νὰ ἦταν ἐπιτυχία ἐπίσημη καὶ μόνο, σὲ σχέση μὲ τοὺς ὀργανισμοὺς.

Στὴν ἀρχὴ τῆς περιόδου αὐτῆς γίνονται ταινίες ἀνοικτικῆς φασιστικῆς προπαγάνδας ἢ «ἔξασρῆς τῆς φυλῆς», ὅπως λ.χ.: *Raza* (1942, Φυλὴ) τοῦ — ὅπως λέει ὁ Στράσεκ στὸ βιβλίον του — «ἐπισήμου σκηνοθέτη τοῦ καθεστῶτος», τοῦ Χοσὲ Λουίς Σάενθ ντὲ Ἐρεδία, μὲ σενάριον τοῦ Χαίμε ντὲ Ἀντρῶδε, ψευδώνυμον τοῦ στρατηγοῦ Φρανθίσκου Φράνκο Μπασαμόνδε. Ὁ ἴδιος σκηνοθέτης θὰ κάνει τὸ 1964 τὸν *Franco, ese hombre* (Φράνκο, ὁ ἀνθρωπὸς). *Hanka* (1940) τοῦ Κάρλος Ἄρεμπάλου. *El crucero Baleares* (1940-41, *Τὸ πολεμικὸν Μπαλεάρες*), τοῦ Ἐνρίκε ντὲλ Κάμπο. *A mi la Legion* (1941, *Ἡ Λεγεώνα μου ἀνήκει*) τοῦ Χουάν ντὲ Ὀρντοῦνια. *Escuadrilla* (1941, *Στολίσκος*) τοῦ Ἀντόνιο Ρομάν. *Legion de heroes* (1941, *Λεγεὼνα ἡρώων*) τῶν Ἀρμάνδο Σεμπιλία καὶ Χουάν Φορτουγι.

Ἄλλα ἴσπαν κές ταινίες κινηματογραφήθηκαν ἀκόμη καί στήν, τότε φασιστική, Ἴταλια. Ὅπως λ.χ.: *Frente de Madrid* (1939-40, *Τό Μέτωπο Μαδρίτης*) τοῦ Ἔντγκαρ Νεμπίλιε ντέ Ρονρέε καί *Sin novedad en el Alcazar* (1940, *Στό φρούριο χωρίς νέα*) τοῦ Ἀουγκούστο Χενίνα.

Ἐπίσης κινηματογραφήθηκαν ταινίες θεαματικές μέ θέματα ἱστορικά, πού ἀλλοιώθηκαν γιά νά προσαρμοστούν στίς ἐπίσημες ἀπόψεις, ὅπως λ.χ.: *Los ultimos de Filipinas* (1945, *Οἱ τελευταῖοι τῶν Φιλιπίνων*) τοῦ Ἀντόνιο Ρομάν Γκαρθία ντέ Κεμπέδο, *Alba de America* (1951, *Ἡ Ἀύγῃ τῆς Ἑμερικῆς*) τοῦ Χουάν ντέ Ὁρντούνια, *Locura de amor* (1948, *Ἐρωτική τρέλλα*) τοῦ ἴδιου, *Agustina de Aragon* (1950) τοῦ ἴδιου.

Στά ἄλλα εἶδη ταινιῶν, πού κατασκευάστηκαν τήν ἐποχή αὐτή, ἀνήκουν καί ταινίες μέ φολκλωρικά στοιχεῖα, μέ χοροῦς δηλαδῆ καί μέ τραγούδια, ἡ *Zarzuellas* (λαϊκή ἰσπανική ὄπερέττα), ὅπως λ.χ.: *El huesped del sevilliano* (1939, *Ὁ φιλοξενούμενος τοῦ σεβιλιάνου*) τοῦ Ἐνρίκε ντέλ Κάμπο, *La Dolores* (1939) τοῦ Φλόριαν Ρέι, *Goyescas* (1942, *Ὁ πῶς ὁ Γκόγια*) τοῦ Μπενίτο Περόχο, *Alma Canaria* (1945, *Κανάρια ψυχή*) τοῦ Χοσέ Φερνάνδεθ, *Alma Batura* (1947, *Ἀραγκόνια ψυχή*) τοῦ Ἀντόνιο Σάου.

Ἐγιναν ἀκόμη καί πολλές δασκευές λογοτεχνικών, λαϊκίστικου τύπου, ἔργων.

Ἀπό ὅλη τήν περίοδο αὐτή ξεχωρίζουν μερικῆς ταινίες τοῦ Ἔντγκαρ Νεμπίλιε ντέ Ρόνρεε. Ἰδιαίτερα *La vida en un hilo* (1944, *Ἡ ζωῇ κρέμαται ἀπό μιὰ κλωστή*) καί *La torre de los siete jorobados* (1944, *Ὁ πύργος μέ τούς ἐπτά καμπούρηδες*). Ἡ πρώτη ἀπό τίς ταινίες αὐτές εἶναι μιὰ κωμῶδια πού ἀποδέχεται τήν κλασική ἀμερικάνικη κωμῶδια μέ τρόπο ἰσπανικό καί μέ κριτικό πνεῦμα. Ἡ δευτέρη εἶναι μιὰ ἱστορία παράφορου ἔρωτα περίπου σουρρεαλιστική. Τήν ἐποχή τους, στό τότε πλαίσιο τοῦ ἰσπανικοῦ κινηματογράφου, ἦταν ταινίες πού σύγχρονες καί ἐξαιρετικές σάν περιπτώσεις. Ἦταν ταινίες μέ κάποια κατατόπιση, τόσο στή διεύθυνση τῶν ἠθοποιῶν, ὅσο καί στό ντεκουπάζ, πράγμα πού ἦταν ἀρκετά λογικό.

Στίς 16 Ἰουλίου τοῦ 1952 τά Ὑπουργεῖα Ἐμπορίου, Πληροφοριῶν καί Τουρισμοῦ μέ διάταγμα παρουσιάζουν ἕνα νέο τρόπο προστασίας τοῦ ἰσπανικοῦ κινηματογράφου. Δημιουργεῖται Ἐντεταλμένη Ἐπιτροπή Ταξινόμησης καί Λογοκρισίας τῶν Κινηματογραφικῶν Ταινιῶν, στήν ὁποία θά πρέπει νά ὑποβάλλονται, ὅπως πάντοτε, τά σενάρια καί οἱ προϋπολογισμοί τῶν ταινιῶν. Τό μόνο πού ἀλλάξε ἦταν τό ὄνομα: Ἐντεταλμένη Ἐπιτροπή, ἀντί γιά Ἐπιτροπή, ὁ ἀριθμῶς τῶν κατηγοριῶν: ἕξι καί τέλος, ὁ τρόπος πού στό ἕξις θά χορηγοῦσαν τίς ἀδείες εἰσαγωγῆς.

Γιά νά ἀποτρέψουν τήν κερδοσκοπία ἔδιναν ἕνα πάγιο ποσό.

Κατηγορία «ἐθνικοῦ συμφέροντος»: 50% τῶν ἐξόδων παραγωγῆς τῆς ταινίας.

1. A : 40%

1. B : 35%

2. A : 30%

2. B : 25%

3. : 0%

Συμπληρωματική διαταγή τῆς 17ης Φεβρουαρίου τοῦ 1957 ὀρίζει ὅτι ταινίες πού ἔχουν καταταγεῖ στήν κατηγορία 2. B δέν ἔχουν δικαίωμα πιστοδότησης ἀπό τό Ἐθνικό Συνδικάτο Θεαμάτων, οὔτε δικαίωμα προβολῆς στή Μαδρίτη καί στή Μπαρσελόνα. Στήν κατηγορία αὐτή ἀνήκουν γιά παράδειγμα οἱ ταινίες: *Los golfos* (1959, *Οἱ κατεργάρηδες*) τοῦ Κάρλος Σάουρα, καί *Los chicos* (1959, *Τά Ἀγόρια*) τοῦ Μάρκο Φερέρι.

Τό 1947 δημιουργεῖται τό Ἴνστιτούτο Κινηματογραφικῶν Ἐρευνῶν καί πειρατισμῶν, τό I.I.E.C., στό ὅποιο θά σπουδάσουν π.χ. οἱ Χουάν Ἀντόνιο Μπαρδέμ Μουινθθ καί Λουῖς Γκαρθία-Μπερλάνγκα Μαρτί. Οἱ μαθητές τοῦ I.I.E.C. ὀργανώνουν κινηματογραφικές λέσχες, ἐκδίδουν τήν κινηματογραφική ἐπιθεώρηση *Objetivo* στό 1953 (ἀπαγορεύεται τό 1956), καί τό Μάιο τοῦ 1955 διοργανώνουν τοῦς Πρώτους Κινηματογραφικούς Διαλόγους τοῦ Σαλαμάνκε. Ἐδῶ, ὁ Χουάν Ἀντόνιο Μπαρδέμ λέγει σχετικά μέ τόν ἰσπανικό κινηματογράφο: «Πολιτικά ἄγονος, κοινωνικά προσποιητός, πνευματικά ἀμελητέος, αἰσθηματικά μηδαμικός, καί βιομηχανικά ραχνητικός». θεωρεῖ, δηλαδῆ, πῶς ὑπάρχουν ταινίες ἄγονες πολιτικά, ἀπολιτικές. Πράγμα πού εἶναι, ὁμως, θεμελιακό λάθος.

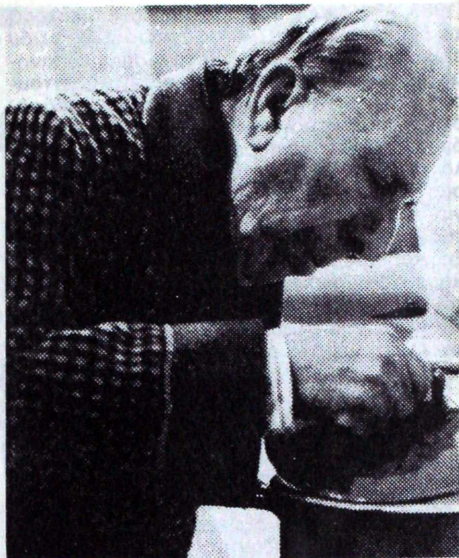
Ὡστόσο οἱ δύο τους, κάπως ἰδιαίτερα ὁ Μπερλάνγκα, κάνουν τίς πῶ ἐνδιαφέρουσες ἰσπανικές ταινίες τῆς περιόδου αὐτῆς.

Οἱ Μπερλάνγκα καί Μπαρδέμ συνεργάζονται στίς δύο ταινίες *Esa pareja feliz* (1951, *Αὐτό τό εὐτυχισμένο ζευγάρι*) καί *Bienvenido Mr. Marshall* (1953, *Καλωσόριος κ. Μάρσαλ!*) καί ἔχουν, σάν εἰσαγωγεῖς τοῦ νεορρεαλισμοῦ, πολύ μεγάλο ἀντίκτυπο σέ ἰσπανικό κινηματογράφο. Ἀπό τίς μεταγενέστερες ταινίες τους διαπιστώσαμε πῶς πραγματικά καλός ἦταν μόνο ὁ Μπερλάνγκα, γιατί στίς ταινίες του πήρε ὅτι καλύτερο εἶχε ὁ νεορρεαλισμός, ἀποβάλλοντας καί τήν ἀνυπόστατη σπουδαιότητά του, ἀλλά καί τόν κοινωνιολογικό ψυχολογισμό του. Ὁ Μπαρδέμ καί στίς καλύτερες στιγμές του, δέν κάνει παρά ταινίες ἐπηρεασμένες ἀπό τόν ἰταλικό νεορρεαλισμό, καί μάλιστα χωρίς τήν παραμικρή κριτική ἀντιμετώπιση. Καί οἱ

καλύτερες ταινίες του, όπως ο *Calle mayor* (1956, *Μεγάλος δρόμος*), είναι σέ θέματα στερεότυπα και πάντα με κάποια προκατάληψη. Ο Στράουμπ λέγει σχετικά: «Ταινία με θέμα δεν μπορεί να είναι μαρξιστική ταινία, γιατί αυτό είναι αντιδιαλεκτικό». Έφθσον «θέμα είναι κατασκευάσμα από έννοιες, ενώ υποκείμενο είναι σώμα από πραγματικότητες (...) Τό υποκείμενο, όμως, δεν είναι μετέωρο. Έχει κοινωνικές και ιστορικές ρίζες. Έχει όλα αυτά που προσπαθώ να φέρω στο φώς, να αποκαλύψω σάν κοινωνικές, ψυχολογικές, και ιστορικές ρίζες του».

Τό 1955, με την πτώση του στρατηγού Περόν, φτάνουν στην Ίσπανία πολλοί άργεντινοί σκηνοθέτες. Ο Λεόν Κλιμόβσκι, ο Λουίς Θέσαρ Άμαντόρι, ο Τούλιο Ντεμισέλι, ο Έρνέστο Άρανθιμπία. Θα κάνουν έντελώς αδιάφορες ταινίες. Μόνο δύο από αυτούς θα πλεύσουν πάνω από τόν μέσο ισπανικό όρο. Ο Λουίς Σασλάβσκι με τό *La corona negra* (1950, *Τό Μαύρο Στέμμα*), διασκευή από θέμα του Ζάν Κοκτώ, και ο Λεοπόλδο Τόρε Νίλσον με τό *La mano en la trampa* (1961, *Τό χέρι στη φάκα*).

Τό 1955, ο Ρομπέρ Ροσέν κινηματογραφεί στην Ίσπανία τό *Άλέξανδρος ο Μέγας*. Πολλοί άμερικάνοι θα άκολουθήσουν. Η παραγωγή είναι φθηνότερη. Δεν φορολογούνται ούτε οί σκηνοθέτες ούτε οί ήθοποιοί. Η κυβέρνηση θέλει να μειώσει την άνεργία, άρκετά μεγάλη τότε, να άποκτήσει συνάλλαγμα, να δημιουργήσει υποδομή, και να άνοιξει διοδο με τό έξωτερικό. Έτσι κινηματογραφούνται: *The pride and the passion* (1957, *Υπερηφάνεια και πάθος*) του Στάνλεϊ Κράμερ, *Solomon and Sheba* (1959, *Ο Σολομών και η βασίλισσα του Σαβή*) του Κίνγκ Βίντορ, *Suddenly last summer* (1959, *Ξαφνικά πέρυσι τό καλοκαίρι*) του Τζόζεφ Λ. Μάνκεβιτζ. Τό 1957 έρχεται ο Σάμιουελ Μπρόντον, και τό 1959 δημιουργεί τό *Samuel Bronston Productions Inc.*, που θα παράγει στην Ίσπανία ταινίες έντελώς άμερικάνικες, μετά από μερικές παραχωρήσεις άπέναντι στον έθνικισμό του Κράτους. Ταινίες όπως: *King of Kings* (1961, *Ο Βασιλεύς των Βασιλέων*) του Νικόλας Ρέι, *The Cid* (1961, *Έλ Σηντ*) του Άντονυ Μάν, *52 days at Peking* (1962, *55 μέρες στο Πεκίνο*) του Νικόλας Ρέι, *The fall of the Roman Empire* (1963, *Η Πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας*) του Άντονυ Μάν, *The great circus* (1964, *Τό Μεγάλο Τσίρκο*) του Χένρυ Χαταγουέι. Με όλες, όμως, τις ταινίες αυτές θα προκληθεί αύξηση έξόδων παραγωγής ισπανικών ταινιών, πράγμα που θα έχει σάν έπακόλουθο την φυγή των άμερικανών παραγωγών για άλλες πιο φτηνές χώρες.



El cochecito (Τό καροτσάκι, 1960), του Μάρκο Φερέρι.

Τό 1958, έρχεται στην Ίσπανία ο Μάρκο Φερέρι. Με σενάρια του Ραφαέλ Άθκόνα (πρώτη και τρίτη ταινία) θα κάνει τις ταινίες (θα λησμονηθούν για πολύ καιρό παρ' όλο που ήταν πολύ σημαντικές για τόν ισπανικό κινηματογράφο της εποχής): *El pisito* (1958, *Τό διαμερισμάκι*), *Los chicos* (1959, *Τά άγόρια*), και *El cochecito* (1960, *Τό καροτσάκι*). Οί ταινίες του Φερέρι όπως και οί ταινίες του Μπερλάνγκα, είναι έπηρεασμένες από τόν νεορρεαλισμό αλλά κρατούν κριτική στάση. Άναιρούν τό συναισθηματισμό του και τόν άντικαθιστούν με τό μαύρο πολύ δηκτικό χιούμορ, πράγμα που άποδίδει άρκετά τό ισπανικό ύφος. Θεμελιακή διαφορά μεταξύ Φερέρι και Μπερλάνγκα είναι πως οί ταινίες του Φερέρι είναι χαστικές στην κατασκευή και στο ντεκουπάζ, αλλά και υπερφορτωμένες με άχρηστες λεπτομέρειες, ενώ οί ταινίες του Μπερλάνγκα (*El Verdugo*, 1963, *Ο Δήμιος*, κ.ά.) είναι πιο λογικές, πιο μετρημένες, κάθε στοιχείο δένεται καλύτερα με τό σύνολο.

Ένας άλλος πολύ ένδιαφέρων ισπανός σκηνοθέτης, ξεχασμένος και περίπου άγνωστος σήμερα, είναι ο Φερνάνδο Φερνάν Γκόμεθ, που έχει έργαστεί και σάν ήθοποιός σε πολλές ταινίες. Σκηνοθέτησε μερικές άρκετά άνισες ταινίες, αλλά ο *El mundo signe*

(1963, 'Ο Κόσμος συνεχίζεται) και ειδικότερα το *El extrano viaje* (1964, *Το παράξενο ταξίδι*) είναι θεμελιώδη έργα για τόν Ισπανικό κινηματογράφο. 'Η πρώτη είναι μιὰ μιὰ νατουραλιστική ταινία πάνω στη ζωή μιὰς μικροαστικής πρωτευουσιάνικης οικογένειας. 'Η δεύτερη έχει σχέση με τις ταινίες τών Μπερλάνγκα και Φερρέρι, αλλά κυρίως με τόν κόσμο του σεναριογράφου 'Αθκόνια. Πρόκειται για ταινία κατασκευασμένη πάνω στα χνάρια της παράδοσης *Esperanto* (τύπος παράδοξης και πολύ καυστικής κωμωδίας που προώθησε ο Ραμόν ντέλ Μπάλιε 'Ινκλάν). Διηγείται τη ζωή του Ισπανικού λαού, τις σχέσεις ιδιοκτητών και λαού, μέσα σέ έντονο έρωτικό κλίμα, γεμάτο άπογοητεύσεις.

Τό 1958, ή κυβέρνηση δημοσιεύει ένα Σχέδιο 'Εθνικής Σταθεροποίησης. 'Επιχειρεί να αναμτήσει την αύταρχία και νά άνοίξει την οικονομία στο έξωτερικό.

Τό 1960, συνεχίζοντας την προηγούμενη προσπάθεια, έπιχειρεί ελάττωση του τελωνειακού προστατευτισμού.

Τό 1962, ζητείται ή ένταξη στην Κοινή 'Αγορά.

Τό 1963, ψηφίζεται Πρώτο Σχέδιο 'Ανάπτυξης.

Νέοι κανόνες προστασίας τών Ισπανικών ταινιών ακολουθούν την άλλαγή κυβερνητικής πολιτικής, με διάταγμα τήν 19η Αύγούστου τού 1964. "Έχει γίνει πιά ό διαχωρισμός Ισπανικών ταινιών και άδειών εισαγωγής. 'Επιχορηγείται ό παραγωγός με ποσό αντίστοιχο πρός τά 15% τών εισπράξεων προβολής, στή διάρκεια τών έξη έτών που διαρκεί ή άδεια προβολής. 'Επιχορηγείται, επίσης, με ποσό ανάλογο με τήν διανομή τής ταινίας στο έξωτερικό σύμφωνα με ένα ποσοστό καθοριζόμενο κάθε χρόνο από τό 'Υπουργείο Πληροφοριών και Τουρισμού. Καί τέλος επιχορηγείται με δάνειο άτοκο, ένός έκατομμυρίου πεσετών ανά ταινία. Στις 14 'Ιανουαρίου τού 1965 με διάταγμα δημιουργείται ειδική κατηγορία ταινιών, έπονομαζόμενη, «ειδικού συμφέροντος». Για τήν κατάταξη στήν κατηγορία αυτή πρέπει να υποβληθούν προσχέδια και έτοιμες ταινίες στήν 'Εντεταλμένη 'Επιτροπή 'Εκτίμησης και Λογοκρισίας. Στις ταινίες τής κατηγορίας αυτής παραχωρούσαν δάνειο ένός έπιπλέον έκατομμυρίου. Μετά μιὰ πρώτη προβολή τά δάνειο μπορούσε να φτάσει στή 50% τών έξόδων παραγωγής, άλλα και με άνώτατο όριο 5 έκατομμύρια πεσέτες. Τό έπιπλέον δάνειο ήταν δυνατό με παραμείνει ανεξόφλητο, άν ό εισπράξεις προβολής δέν είχαν τήν απαιτούμενη κάλυψη.

'Η κατηγορία αυτή προοριζόταν άποκλειστικά για ταινίες νέων σκηνοθετών τής 'Επίσημης Σχολής Κινηματογραφίας. 'Η κατάσταση επέτρεψε λοιπόν σέ μεγάλο αριθμό νέων σκηνοθετών νά κάνει τις πρώτες του ταινίες. 'Ηταν εκείνοι που τό 1955 είχαν πάρει μέρος στούς διαλόγους τού Σαλαμάνκε και μπορούσαν έπιτέλους τώρα νά σκηνοθετήσουν.

Μετά, λοιπόν, τή νέα πολιτική τού άνοίγματος, ή κυβέρνηση κατάφερε νά παρουσιάσει ένα νέα πρόσωπο στο έξωτερικό, και νά έξουδετερώσει μιὰ κάποια «άριστερά».

Τά 1965, για παράδειγμα, κινηματογραφήθηκαν οι έξις ταινίες: *La caza* (*Τό κυνήγι*) τού Κάρλος Σάουρα, *Nueve cartas a Berta* (*'Εννιά γράμματα για τή Μπέρτα*) τού Μπασίλιο Μαρτίν Πατίνο, *El juego de los oca* (*Τό παιχνίδι τής χήνας*) τού Μανουέλ Σούμερς, *Acteon* τού Χόρχε Γκράου, *De cuervo presente* (*Σωματικά παρών*) τού 'Αντόνιο 'Εθέρθα, *Con el viento solano* (*Με τόν άνατολικό άνεμο*) τού Μάριο Κάμουρ.

'Όλες ήταν ταινίες σκηνοθετών που δέν είχαν άκόμη δημιουργήσει προσωπικό ύφος, ούτε είχαν τόν έλεγχο αυτού που έκαναν. Με έξαιρέσεις, ίσως, τό *La caza* (μεγάλη και μοσοχωμένη έπιρροή τού Μπουσιουέλ), και τό *Nueve cartas a Berta* (ταινία παλιά και νατουραλιστική, με λογοτεχνική προκατάληψη).

'Η νέα νομοθεσία προώθησε νέους παραγωγούς ειδικευμένους σέ αυτό που ονομάστηκε νέος 'Ισπανικός Κινηματογράφος (:). Τέτοια είναι και ή ειδική περίπτωση τού 'Ελίας Κερεθέτα, παραγωγού όλων τών ταινιών τού Κάρλος Σάουρα, μετά τό *La caza*. Είναι παραγωγός - σκηνοθέτης που δέν έπιθυμεί νά σκηνοθετεί προσωπικά ταινίες. Με έξαιρέση, λοιπόν, μερικές από τις παραγωγές του (κυρίως τό *El espíritu de la colmena* (1973, *Τό πνεύμα τής κυμέλης*) τού Μπίκτορ 'Ερίθε, και, ίσως, τις ταινίες τού Σάουρα), όλες οι υπόλοιπες έχουν τήν «οπτική» τού Κερεθέτα, που συνίσταται άπό ένα φωτισμένο σπουδαίοφάνεια, άφού τά θέματα που είναι «σπουδαία», από κάποιο βαθμό άπόκρυψης, άφού στήρίζονται στήν άλληγορία, και από τήν αίτηση συννενοχής που μάς υποβάλλει με τούς υπαινιγμούς τούς σχετικούς με τά προβλήματα τής Ισπανικής πολιτικής κατάστασης.

Σχετικά με αυτό που έπίσημα έχει ονομαστεί Νέος 'Ισπανικός Κινηματογράφος, γενικά, λέμε πώς πρόκειται για ταινίες, στήν πλειοψηφία τους, βασισμένες στόν νεορρεαλισμό. 'Όχι κατά τρόπο άμεσο, ούτε πάνω στή καλύτερα δείγματα. 'Ο θαυμασμός κατευθύνθηκε, κυρίως, στίς ταινίες τών Μπαρδέμ και Μπερλάνγκα, και, δυστυχώς, μεγαλύτερη ήταν ή πρότιμηση για τόν Μπαρδέμ. 'Ό,τι, άλλωστε, ήθελαν νά πάρουν από τόν



El espíritu de la colmena (Το πνεύμα της κηφήνης, 1973), του Μπίλτοτ *Ερριθε



Μπερλάνγκα ήταν κακοχωνεμένο και κακή απομίμηση. 'Ο Φερρέρι και ο μεγαλύτερος Φερνάνδο Φερνάν Γκόμεθ είχαν ληομονηθεί. Οί ταινίες τών νέων σκηνοθετών δεν είχαν τίποτε τó νέο. Ήταν κοινωνιολογίστικες και πλαστογραφούσαν την κοινωνική πραγματικότητα. Κυρίως, όμως, ήσαν ψυχολογίστικες και μελοδραματικές. Δεν είχαν κανένα έλεγχο —όχι βέβαια στην μακρυνή γι' αυτούς ιδεολογία— αλλά στο ντεκουπάζ και τή διεύθυνση τών ήθοποιών. Με εξαίρεση, σέ ό,τι άφορά τó τελευταίο σημείο, τόν Μιγκουέλ Πικάθο με τά *La tia Tula* (1964, 'Η θεία Τούλα). Ταίνια, κάπως ένδιαφέρουσα, διασκευή από μυθιστόρημα τού Μιγκουέλ ντέ Ούναμούντο.

"Άλλες ταινίες τής περιόδου αυτής ήταν, όπως πάντοτε, οί ταινίες είδους, μετά τó 1960 έγιναν πολλές ταινίες με παιδιά τραγουδιστές: Μαρισόλ, Χοσελίτο, Παμπλίτο Κάλβο, κ.ά. Μετά τó 1963 κινηματογραφήθηκαν πολλά σπαγκετουέστερν, είδος πού συνεχίζεται και σήμερα με 20% ή ακόμη και 30% τού συνόλου τής Ισπανικής παραγωγής. Διευκρινίζουμε, πώς οί συμπαραγωγές αντιπροσωπεύουν τά 50%, περίπου, τού συνόλου. Μετά τó 1965 επεκράτησαν οί μυστικοί πράκτορες, άκολουθώντας τή μόδα τού Μπόντ. Μετά ήλθαν οί ταινίες τρόμου, πού συνεχίζονται και σήμερα. Τό άλλο μέρος τής παραγωγής, κατέχεται, όπως και πάντοτε, από τήν Ισπανική κωμωδία πού εκμεταλλεύεται τή σεξουαλική καταστολή τών 'Ισπανών με κοπέλλες μισόγυμνες.

'Εδώ και μερικά χρόνια άρχισε ό λεγόμενος τρίτος δρόμος τού Ισπανικού κινηματογράφου, με τόν παραγωγό Χοσέ Λουίς Ντιμπιλδός. Τοποθετείται στην ένδιάμεση θέση, μεταξύ τού έμπορικού και τού αυτοθεωρούμενου σοβαρού κινηματογράφου. Έθλει, δηλαδή, νά είναι όσο τó δυνατό πιο έμπορικός, έχοντας και μία σχετική κριτική τοποθέτηση. Τό πρόβλημα με τόν Ντιμπιλδο είναι πώς θά ήθελε νά είναι σκηνοθέτης αλλά τού λείπει τó θάρρος. Έπεμβαίνει πολλές φορές στη σκηνοθεσία αυτών πού δουλεύουν για λογαριασμό του.

Λίγο μετά τά πρώτα δείγματα τού έπονομαζόμενου νέου 'Ισπανικού Κινηματογράφου (άναπτύχτηκε κυρίως στη Μαδρίτη), γεννήθηκε αυτό πού ονομάστηκε Σχολή Μπαρθελόνε, με ταινίες πού γίνονται στο περιθώριο τών συστημάτων έλέγχου. Πρόκειται για κινηματογράφο με βαθύ φορμαλιστικό προσανατολισμό, πάντα σχεδόν πολύ διφορούμενο και άμφισβητήσιμο. Πρώτη ταινία ήταν ή *Fata morgana* (1965) τού Μπιθέντε

'Αράνδα και μαζί με τήν κατωπινότερη *Dante no es unicamente severo* (1967, 'Ο Δάντης δεν είναι πάντοτε άυστηρός) τών Χαθίντο 'Εστέμπα Γκρέβε και Χοακίν Χορδά, ήταν τελείως άδιάφορες. "Αν, βέβαια, εξαίρεσουμε τó γεγονός ότι έκαναν τά έντελώς αντίθετα από όσα γίνονταν στη Μαδρίτη, πράγμα πού τούς έδινε μία προκλητική ποιότητα στην 'Ισπανία τής εποχής και πήγαζε από τήν έπιπολαιότητά τους. Μόνες ταινίες τής Σχολής πού παρουσιάζουν κάποιο ένδιαφέρον είναι: *Nocturno 29* (1968) τού Λέδρο Πορταπέλια, ταίνια πραγματικά νέα πού με ύπνοοούμενα διηγείται τή ζωή ενός ζεύγους άστων σέ άντιπαράθεση με τή ζωή άλλου ζεύγους νέων. Μέσα στην διήγηση υποβάλλονται στοιχεία για τήν πολιτική κατάσταση τής 'Ισπανίας γύρω στα 1930. Τό κύριο λάθος είναι ή σχηματοποίηση και ή άλληγορική χρήση σουρρεαλιστικών στοιχείων. *Ditirambos* (1967) και *El extrano caso del Doctor Fausto* (1969, 'Η παράξενη περίπτωση τού δόκτορα Φάουστ) τού Γκονθάλο Σουάρεθ. 'Η πρώτη διηγείται τις περιπέτειες ενός άνδρα, τού Ντιτιράμπο, σέ κλίμα μύρης ταινίας. 'Η δεύτερη είναι έντελώς παράξενη, γεμάτη έπινοήματα. Τό ελάττωμα τού Σουάρεθ (στις πρώτες ταινίες του, γιατί άργότερα έπαυσε νά είναι ένδιαφέρων) είναι πώς δεν έχει και τόν παραμικρό έλεγχο αυτού πού διηγείται. 'Ο Σουάρεθ ήταν μυθιστοριογράφος πολύ παράξενος, γεμάτος φαντασία. Μία μέρα, άποφάσισε νά κάνει κινηματογράφο. κι' έτσι, πολύ άγνά, τó έκανε. Σ' αυτό έγκειται και ή αξία του. Μία ταίνια, όμως, δεν καταξιώνεται με τόν τρόπο αυτό. Τού έλειπε ή ικανότητα ύλοποίησης. Οί ταινίες του ήσαν ιδεαλιστικές, δεν είχαν ύπαρξη και πραγματική αξία. 'Εκείνο πού πραγματικά άξιζε, ήταν ή στάση άπόσπασης πού κρατούσε.

Στη συνέχεια αναφέρουμε πρόσφατες και με κάποιο ένδιαφέρον ταινίες.

Οί τελευταίες ταινίες τού Σάουρα και ίδιαινα *Ana y los lobos* (1972, 'Η Άννα και οί λύκοι) και *La prima Angelica* (1973, 'Η ξαδέλφη Άγγελική). 'Η πρώτη διηγείται με άλληγορικά σχήματα τή σχέση τής νέας δασκάλας με τούς κυρίους της: σέξ, έκκληση, στρατός. Είναι πολύ σχηματική και προφανής. Προτιμούμε τή δεύτερη γιατί είναι από τις πιο εύaisθητες και πολύπλοκες ταινίες τού Σάουρα. "Ένα παιδί ζει τόν Έμφύλιο πόλεμο, μέσα σέ ένα κόσμο γεμάτων άντιφατικές ιδέες. Οί ίδιοι ήθοποιοί έρμηνεύουν διαφορετικά πρόσωπα και σέ διαφορετικές εποχές. Έλάττωμα είναι ή υπερβολική σχηματοποίηση πού προκαλεί ή δόμηση τής διήγησης, γιατί ή τελευταία τονίζεται υπερβολικά, δείχνεται, κατά κάποιο τρόπο, με τó δάκτυλο, όπως στη σκηνή πού γίνεται λόγος για τήν Μαντλέν τού Προύστ.



Ανα y los lobos (Η Άννα και οι λύκοι, 1972), του Κάρολος Σάουρα

Que se puede hacer con una chica? (τι θα μπορούσαμε να κάνουμε με μιά κοπέλα; 1969) του Άντονιο Ντρώουβ



Παραγωγή του Κερεθέτα είναι η πρώτη και μόνη ταινία του Μπίκτορ Έριθε *El espíritu de la colmena* (1973, *Τό πνεύμα της κωμύλλης*), από τις καλύτερες ίσως ταινίες της Ισπανίας. Δείχνει τη ζωή σε μία μικρή πόλη της Καστίλια, την εποχή του μεταπολέμου. Η φωτογραφία του Λουίς Κουανδρόδο είναι εξαιρετική, όπως εξαιρετική είναι και η διεύθυνση των ηθοποιών, και ειδικά δύο μικρών κοριτσιών. Το κλίμα είναι φανταστικό και ενοχοποιητικό. Καθρεφτίζει τη ζωή της ισπανικής επαρχίας στα 1940. Είναι ταινία αυστηρή και άδυσώπητη, ήρεμη και διαυγής, πολύ σύγχρονη, χωρίς άπατηλά στοιχεία. Όλα ύπνοονται, τίποτε δε λέγεται ρητά, δεν υποδειχεται με το δάχτυλο. Μετά την ταινία αυτή, ο σκηνοθέτης δεν κατάφερε να βρει παραγωγή για δεύτερη, και έτσι έχει άρκεστεί στη διαφήμιση.

"Άλλη παραγωγή του Κερεθέτα είναι το *Habla, mudita* (μίλα, άφανη μικρή) του νέου σκηνοθέτη Μανόλο Γκουτιέρρεθ. Άρκετά ενδιαφέρουσα, σε ύφος Κερεθέτα.

Συμπαρωγές Κερεθέτα και Filmverlag der Autoren (München) που κινηματογραφήθηκαν στην Ισπανία είναι και οι έξι ταινίες: *La letra escarlata / Der scharlachrote Buchstabe* (1973, *Τό κόκκινο γράμμα*) του Βιμ Βέντερς, διασκευή από τον Νατάλιελ Χόουθορν, και *La banda de jaidler / Verflucht, dies Amerika!* (1973-1974, *Η Συμμορία Γιάντερ / Στο διάβολο, είναι η Άμερική*) του Φόλκερ Φόγκελερ. Δεν προβλήθηκαν στην Ισπανία γιατί ο Κερεθέτα δεν ικανοποιήθηκε με το αποτέλεσμα.

Άπό τόν περισσότερο έμπορικó κινηματογράφο ξεχωρίζουμε τόν Άντόνιο Ντρόουβ Σόου, που σκηνοθέτησε γιά τόν ντιμπλδός («τρίτος δρόμος») τήν *Tocata y fuga de Lolita* (1974) και *Mi mujer es muy decente... dentro de lo que cabe* (1974, *Η γυναίκα μου είναι πολύ σεμνή... όσο μπορεί βέβαια*). Η πρώτη είναι μία καλή κωμωδία έπηρεασμένη από τήν κλασική αμερικάνικη. Έλαττωμά της είναι κάποιος βαθμός χυδαιότητας που υπάρχει, και τό ότι θέλει να έκφρασει πάω σε μεγάλα θέματα (χαρακτηριστικά του ύφους Ντιμπλδός). Η δεύτερη ταινία είναι άκραιο περίπωση και πολύ κακή ταινία. Τής επιβλήθηκε πολύ κακό σενάριο, κι αυτό γιατί ο Ντιμπλδός, δέν έγκαταλείπει ποτέ έντελώς τό σενάριο στά χέρια του σκηνοθέτη. Μπορούμε να πούμε πως ο Ντρόουβ είναι ίσως ό πιο ταλαντούχος Ισπανός σκηνοθέτης του έμπορικó κινηματογράφου ποιότητας. Τό 1969 έκανε τή μικρού μήκους ταινία *Que se puede hacer con una chica* (Τί θά μπορούσαμε να κάνουμε με μία κοπέλα;). Άπό τις καλύτερες που έγιναν στην Ισπανία, και πρώτη με σύγχρονο ήχο. Η ταινία αυτή είχε άποφασιστική σπουδαιότητα. Τό 1973 κάνει

ένα ενδιαφέρον πρόγραμμα γιά τήν τηλεόραση, τό *Pura coincidencia. El pajaro* (Καθαρή σύμπτωση. Τό πουλί). Ήταν διακήρυξη άρχών κάτω από σχήμα πολύ έπιθετικής κωμωδίας, τόσο έπιθετικής που τής έκωσαν μισή ώρα και δέκοσαν τή συνέχισή της έκπομπής. Ήταν τό πρώτο κεφάλαιο μιάς σειράς.

Ή *Hay que matar a B.* (1973, *Πρέπει να σκοτώσουμε τόν Β.*) του Χοσέ Λουίς Μποράου είναι, επίσης, μιά έμπορικη ταινία. Παίρνει τή μορφή προετοιμασίας πολιτικού έγκληματος σε φανταστική χώρα της Λατινικής Άμερικης. Μιά καθαρή και λογική ταινία.

Στόν άνεξάρτητο κινηματογράφο, έπισημαίνουμε τήν παρουσία του Άντόνιο Άριέτα. Στήν Ισπανία έκανε τις μικρού μήκους ταινίες *El Crimen de la Pirindola* (1964-65, *Τό έγκλημα του γύναιου*) και *Imitacion del angel* (1965-66, *Άπομίμηση του άγγέλου*), και, άργότερα στη Γαλλία τις τρεις μεγάλο μήκους *Le jouet criminel* (1969-70, *Τό έγκληματικό παιγνίδι*), *Le chateau de Pointilly* (1971-72, *Ό Πύργος Πουαντιγι*), και *Les intrigues de Sylvia Cousky* (1973-74, *Ό Ιντριγκες της Σιλβία Κουσκί*). Οι δύο πρώτες είναι πολύ ποιητικές ταινίες, παρόμοιες με τις ταινίες του Κοκτώ. Ή τρίτη πλησιάζει μάλλον τόν Βέρνερ Σρέτερ. Πρέπει τέλος να αναφέρουμε τό *Ere erera baleibu icik subue aruaren* (1968-70) του Χοσέ Άντόνιο Ιστιάγκα. Ό τίτλος (είναι μάλλον στά μπάσικα, όπως μπάσκος πρέπει να είναι και ό σκηνοθέτης) δέν έχει συγκεκριμένο νόημα. Είναι ταινία χωρίς ήχο, μεγάλου μήκους. Ζωγραφισμένη όλόκληρη με τό χέρι, και άνεικονική. Αυτό που έχει σημασία είναι ή άλλαγή της θεώμενης ύλης, άφηρημένης και συγκεκριμένης.

...

"Όλες οι ταινίες που αναφέραμε είναι μεμονωμένες περιπτώσεις. Είναι αδύνατο να υπάρχει άληθινός Ισπανικός κινηματογράφος, όταν υπάρχει Κρατικός έλεγχος. Μέχρι, λοιπόν, τήν ήμερα εκείνη, που θά έλθει μόνο με πολιτική άλλαγή, τό μόνο πράγμα που γενικά και έντιμα μπορούμε να πούμε γιά τόν Ισπανικό κινηματογράφο, είναι ή έξις φράση του Μπρέχτ που ειπώθηκε γιά τό γερμανικό θέατρο, στα 1920. «Πάντα σκεπτόασταν πως κι αυτό κάτι είναι. Άλλά, εγώ σάς λέω: είναι αίσχος. Αυτό που συμβαίνει είναι ή όλοκληρωτική σας χρεωκοπία, ή άνοησία σας που έκδηλώνει δημόσια, ή διανοητική τεμπελιά και διαφθορά σας».

Μαδρίτη, Αύγουστος 1975.

(Μετάφραση: Γ. Ζυκογιάννης)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Με την ευκαιρία του «εισαγωγικού σημειώματος στο 'Ισπανικό Κινηματογράφο» θεωρήσαμε χρήσιμο να δημοσιεύσουμε έναν κατάλογο, σχεδόν πλήρη, των ταινιών που έχουν βασικό θέμα ή αναφέρονται στον εμφύλιο πόλεμο της Ισπανίας. Αύτη ή συγκέντρωση του υλικού, που όφείλει πολλά στην μπροσούρα που δημοσιεύτηκε τὸ '73 στὸ Βερολίνο ἀπὸ τοὺς «Freunde der Deutschen Kinematik», στή σειρά «Materialien zur Filmgeschichte nr 2: Der Spanische Bürgerkrieg im Film», ἀποτελείται ἀπὸ μία παρουσίαση ταινιῶν-ντοκουμαντέρ με ὑπόθεση. Δὲν περιέχει ὅμως τὰ «ἐπίκαιρα» (UFA-TONWOCHE, GAUMONT BRITISH NEWS, MARCH OF TIME - 3rd year - Rehearsal for war, People's newsreel 1938...) πού ἀκολουθοῦσαν ἀπὸ κοντὰ τὰ γεγονότα καὶ τὴ σύρραξη, καὶ πού συχνὰ ἐμπεριέχονται στὰ ντοκουμαντέρ στὰ ὁποῖα ἀναφερόμαστε.

I: Ντοκουμανταίρ

ΓΗ ΧΩΡΙΣ ΨΩΜΙ (Las Hurdes)

Ίσπανία 1932-37. Σκην.: Λουίς Μπουνιουέλ. Βοηθὸς σκην.: Πιέρ Ὑνίκ, Σάνσεζ Βεντούρα, Σεν: Λ. Μπουνιουέλ. Φωτ.: Ἐλί Λοτάρ. Σηκιάζ.: Πιέρ Ὑνίκ, Χιούλιο Ἀσίν. Μουσ.: 4η Συμφ. τοῦ Μπράμς. Παραγ.: Ραμόν Ἀσίν. Διάρκ.: 40'.

Ἀριστοῦργημα τοῦ Λ. Μπουνιουέλ πού περιγράφει σ' ἓνα στυλ ἀνάμεσα στὸ ρεαλισμὸ καὶ τὸν ὑπερρεαλισμὸ τὴ ζωὴ τῆς πιὸ ἐξαθλιωμένης περιοχῆς τῆς Ἰσπανίας, τῆς Λὰς Χούρντες, κοντὰ στὰ πορτογαλικά σύνορα.

SPANISH EARTH (Ίσπανικὴ Γῆ)

Η.Π.Α. 1937 Σκην. - Σεν: Γιόρις Ἰβενς. Φωτ.: Τζὼν Φέρνουου. Σηκιάζ.: Ἔρνεστ Χεμινγκουαίη. Μουσ.: Μάρκ Μπλιτστάιν. Μοντάζ.: Ἰβλὲν Βὰν Ντόνγκεν. Παραγ.: Contemporary Historians Inc. 35 χιλ. Διάρκ.: 58'.

«Στὴ διάρκεια τοῦ ἐμφυλίου πολέμου, οἱ 1500 ἀγρότες τοῦ Φουέντεροβέχουνα, στὴν περιοχή τοῦ Τάγη, δουλεύουν στὰ χωράφια, διδάσκονται, ἀρδεύουν τὰ χθεσινὰ φέουδα, ἐνῶ οἱ ἀγωνιστὲς ὑπερασπίζονται τὸν ζωτικὴς σημασίας δρόμο πού συνδέει τὴ Μαδρίτη με τὴ Βαλέντσια» (Ζῶρξ Σαντούλ).

Κ SOBYTIJAM W ISPANII (Τὰ γεγονότα στὴν Ἰσπανία)

ΕΣΣΔ 1936-37. Σκην. καὶ Φωτ.: Ρόμαν Κάρμεν καὶ Μπορίς Μακασέγιεφ. Παραγ.: Moscow Newsreel Studio.

Μὲ τοὺς ἔντεκα μῆνες πού πέρασε στὴν Ἰσπανία, συγκεντρώνοντας μαρτυρίες τοῦ ἡρωϊκοῦ ἀγῶνα τῶν δημοκρατικῶν δυνάμεων με τὴν κάμερα στὸ χέρι, ὁ Ρόμαν Κάρμεν δὲν ἔκανε ἀνάλυση τῶν γεγονότων ἀλλὰ ἀποτύπωσε τὶς δικές του ἐμπειρίες. (Ἡ σειρά αὐτῶν τῶν φιλμ τροφοδότησε τοὺς κινηματογράφους τῆς Μόσχας με εἰκόνες ἀπὸ τὴν Ἰσπανία, ἐπὶ 22 ἐβδομάδες).

DAWN OVER SPAIN (Χάραμα στὴν Ἰσπανία)

Ίσπανία 1936. Παραγωγή: C.N.T.

Ἡ μοναδικὴ ἀναρχικὴ ταινία γιὰ τὸν πόλεμο τῆς Ἰσπανίας.

MADRID TODAY (Ἡ Μαδρίτη σήμερα)

Μ. Βρετανία 1937. Σκην. - Σεν. - Μοντάζ.: Χέρμπερτ Μάρσαλ. Παραγ.: Progressive Film Institute.

Ντοκουμαντέρ σχετικὰ με τὴν ἄμυνα τῆς Μαδρίτης.

MODERN ORPHANS OF THE STORM (Νέοι ὄρφανοὶ στὴν καταιγίδα)

Μ. Βρετ. 1937. Παραγ.: Victor Seville Productions and Realist Film Unit for National Joint Committee for Spanish Relief. Σηκιάζ.: Ε.Β. Ἔμεττ

Περιγραφή τῶν παθῶν τοῦ ἀμάχου πληθυσμοῦ καὶ ἰδιαίτερα τῶν παιδιῶν.

MADRID '36 (ου MADRID '37)

Ίσπανία - Γαλλία 1937. Σκην: Λουίς Μπουγιουέλ. Παραγ: Ίσπανική Δημοκρατία. Αὐτὴ ἡ μικροῦ μήκους ταινία περιλαμβάνεται στὴν ταινία «*España leal en Armor*».

HELDEN IN SPANIEN ("Ἡρώες στὴν Ίσπανία)

Γερμανία 1938. Σκην: Φρίτς Μάρκ, Πῶλ Λάβεν, Γιοακείμ Ράικ, Γκονσάλμπες. Φωτ: Γκέστα Νορχάους. Μουσ: Βάλτερ Βίννικ. Παραγ: Hispano-Film - Production Johann. W. Ther. (σὲ συνεργασία μὲ τὴν ἰσπανικὴ φάλαγγα)

IN KAMPF GEGEN DEN WELTFEIND ("Ἐνάντια στὸν παγκόσμιο ἐχθρὸ)

Γερμανία 1939. Σκην: Κάρλ Ρίτερ. Σεν: Βέρνερ Μπούμλεμπουργκ. Φωτ: "Εμπερχαρτ Χάυντεν καὶ Χάινς Ρίτερ. Μουσ: Χέρμπερτ Βίντ. Σπηκάξ: Πῶλ Χάρτμαν καὶ Ρόλφ Βέρνικε. Παραγ: U.F.A.

Δύο ναζιστικὲς ταινίες πάνω στὸν πόλεμο τῆς Ίσπανίας - τὸ δεῦτερο ἓνα ντοκιμαντέρ γιὰ τοὺς γερμανοὺς ἐθελοντὲς στὴν Ίσπανία καὶ συγκεκριμένα στὴν πολὺ γνωστὴ Λεγεῶνα Κόνδωρ.

THE HEART OF SPAIN ("Ἡ καρδιά τῆς Ίσπανίας)

ΗΠΑ 1938. Σκην.-Σεν: Πῶλ Στράντ, Λέο Χούρβιτς. Φωτ: Γκέζα Καρφάτι - Χέρμπερτ Κλάιν. Σπηκάξ: Ντέιβιντ Γουόλφ - Χέρμπερτ Κλάιν. Μουσ: "Άλεξ Νόρθ. Παραγ: Frontier Films.

«Ἡ ταινία περιγράφει τὴ δραστηριότητα τοῦ Νόρμαν Μπετιούμ, ἐνὸς канаδοῦ χειρουργοῦ ποὺ ἐργαζόταν σ' ἓνα ἀμερικάνικο νοσοκομεῖο τῆς Μαδρίτης καὶ ποὺ πρῶτος εἶχε τὴν ιδέα νὰ δημιουργήσει Τράπεζα Αἵματος σὲ περίοδο πολέμου (τουλάχιστον ἀπ' ὄ,τι ξέρω). Ἡ ταινία δείχνει μὲ ἀξιοσημείωτο τρόπο τὴ συμμετοχὴ τῶν ἀνθρώπων τοῦ λαοῦ στὸ ἔργο αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπου ποὺ ἀγωνιζόταν γιὰ τὴν Ίσπανικὴ Δημοκρατία. Κάναμε αὐτὴ τὴν ταινία πιστεύοντας πῶς κινύνευε νὰ ὀδηγήσει σὲ παγκόσμια σύρραξη: ἂν χανόταν ἡ ὑπόθεση τῆς Δημοκρατίας»... (Paul Strand στὸ *Ecran '75, Mars 1975 No 34*).

SPANISH A.B.C.

Μ. Βρετανία 1938. Σκην. - Σεν: "Αἰβορ Μόνταγκιου. Φωτ: "Άρθουρ Γκράχαμ καὶ "Άλλαν Λώουσον. Μοντάξ: Θόρολντ Ντίκινσον, Σίντεϋ Κόουλ. Βοηθ. σκηνοθ: Φίλιπ Λήκοκ. Παραγ: Progressive Film Institute.

Ἡ ταινία εἶναι παραγγελία τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας τῆς Ίσπανικῆς Δημοκρατίας.

Ο ΕΜΦΥΛΙΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΗΣ ΙΣΠΑΝΙΑΣ (ISPANIA)

Ε.Σ.Σ.Δ. 1939 Σκην.: "Εσφην Σούμπ. Σεν: Σβιεβόλοντ Βισνιέφσκι. Παραγ: Sovexport Film. Διάρκεια: 90'.

Μοντάρισμα ὕλικου ποὺ εἶχε συγκεντρώσει ὁ Ρόμαν Κάρμεν, καὶ ποὺ ἐγίνε συμφωνα μὲ τὴν ὀπτικὴ τοῦ Ντζίνγκα Βέρτωφ.

GUERNICA

Γαλλία 1950. Σκην: Ἄλαιν Ρεναί. Σεν: Ρομπέρ "Εσσένς. Φωτ: Ἄνρϋ Φερρώ. Σπηκάξ: Πῶλ Ἐλουάρ μὲ τὴ φωνὴ τῆς Μαρία Καζαρές. Μουσ: Γκϋ Μπερνάρ. Μοντάξ: Ἄλαιν Ρεναί. παραγ: Les Films du Panthéon, Διάρκεια: 11'

«Ἐνα ντοκιμαντέρ ὄχι τόσο γιὰ τὸν Πिकासό, ὅσο γιὰ τὸν ἰσπανικὸ ἐμφύλιο ποὺ ἐκφραζόταν ἀπὸ τοὺς πίνακες καὶ τὰ γλυπτὰ τοῦ καλλιτέχνη καὶ τὰ ντοκουμέντα τῆς ἐποχῆς» (Ζῶρξ Σαντούλ).

ΠΕΘΑΙΝΟΝΤΑΣ ΣΤΗ ΜΑΔΡΙΤΗ (MOURIR A MADRID)

Γαλλία 1962. Σκην: Φρεντερικ Ροσιφ. Φωτ. καὶ τρυκέζα: Ζῶρξ Μπαρσκι. Μουσ: Μωρίς Ζάρ. Σπηκάξ: Μαντλὲν Σαπζάλ. Παραγ: Avinex.

Τὸ γνωστὸ στὴν Ἑλλάδα ἔργο τοῦ Ροσιφ.

UNBÜNDIGES SPANIEN

Λ. Γερμ. Δημοκρατία 1962. Σκην: Κούρτ και Ζάν Στέρν. Παραγ: DEFA

Ἡ ταινία περιλαμβάνει α) τὴν κατάσταση κατὰ τὴν ἐναρξη τοῦ ἐμφύλιου, β) σύντμηση τῆς ταινίας Spanish Earth, γ) ἐξιστόρηση τοῦ πολέμου, ἀπὸ τὴν ἐπιστροφή τῆς λεγεώνας Κόνδωρ στὸ Βερολίνο μέχρι τὴ δυτική βοήθεια στὴν Ἰσπανία τότε, καὶ δ) μιὰ ματιὰ στὸν Τρίτο Κόσμο, ποῦ ἀπελευθερώνεται ἀπὸ τὸν ἰμπεριαλισμό.

GRENADA, GRENADA, GREADA MOJA (Γρανάδα μου)

Ε.Σ.Σ.Δ. 1967. Σκην: Ρόμαν Κάρμεν - Κωνσταντίν Σιμόνωφ, Φωτ: Ρ. Κάρμεν, Μπόρις Μακασέγιεφ.

Ποιητικὴ ταινία τοῦ Ρ.Κ. ποῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ ντοκουμέντα τῆς πρώτης τοῦ ταινίας, γυρισμένης τριάντα χρόνια πρὶν καὶ ἀπὸ νέο ὑλικό γυρισμένο στὴν Ἰσπανία τοῦ 1967 καὶ συχνὰ στοὺς ἴδιους χώρους μὲ τὸ τότε.

EL LARGO VIAJE HACIA LA IRA (Τὸ μεγάλο ταξεῖδι μέσα στὴν ὄργη).

Ἰσπανία 1969. Σκην. - Σεν. - Φωτ. - Παραγ: Λορέντζο Σολέρ. 16 χιλ. Διάρκεια: 23'.

SPANIEN!

Δ. Γερμανία 1973. Σκην. - Σεν. - Φωτ. - Μοντάζ: Πέτερ Νέστλερ, Ζόκα Νέστλερ, Τέστο Ζάλαμο. Παραγ: Π. Νέστλερ. 16 χιλ. Διάρκεια: 43'.

Σχετικὰ μὲ τὴν ταινία ὑπάρχει σημείωση στὸν Σ.Κ. 74, Νο 1, σελ. 28.

SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG (Οἱ Ἑλβετοὶ στὸν Ἰσπανικό Ἐμφύλιο)

Ἑλβετία 1973. Παραγ. - Σκην. - Μοντάζ: Ρίτσαρντ Ντιντό. Φωτ: Ρόμπερτ Γκνάν. Ἥχος: Ρομπέρ Μπονέρ. Παραγ: Film-pool des Schweizerischen Filmzentrums.

Ἡ ταινία ἀποτελεῖται ἀπὸ παρουσιάσεις, συνεντεύξεις καὶ ντοκουμέντα Ἑλβετῶν ἀγωνιστῶν ποῦ πῆραν μέρος, ἄμεσα ἢ ἔμμεσα στὸν Ἰσπανικό Ἐμφύλιο.

DREAMS AND NIGHTMARES (Ἵνεира καὶ Ἐφιάλτες)

Η.Π.Α. 1974 Σκην. - Σεν: Ἴϊμπου Ὅσοφ. Διάρκ: 60'.

II. Ταινίες μὲ ὑπόθεση

BLOCKADE

ΗΠΑ 1938. Σκην: Γουίλλιαμ Ντίτερλε. Σεν: Τζὼν Χάουαρντ Λώουσον. Φωτ: Ρούντολφ Ματέ. Ἔρμην: Χέντρυ Φόντα, Μάντλεν Κάρολ, Λίο Καρίγιο. παραγ: Οὐῶλτερ Βάνγκερ - UNITED ARTISTS

Ἡ δρᾶση τοῦ ἔργου, τοῦ ὁποῖου ὁ σεναριογράφος Τζὼν Χάουαρντ Λώουσον ἀνήκει στοὺς δέκα τῆς Μαύρης Λίστας τοῦ Χόλλυγουντ, ἐξελισσεται στὴν Ἰσπανία τὸ 1936. Ὁ Χ. Φόντα παίζει τὸ ρόλο ἐνὸς μικροαγρότη ποῦ ἐξεγεργμένος ἀπὸ τὴ φασιστικὴ βία, ἐντάσσεται στὶς γραμμὲς τῶν δημοκρατῶν. Δίπλα τοῦ ἀγωνίζεται καὶ μιὰ Λευκορωσίδα ποῦ ἔχει συνειδητοποιήσει ὅτι ἐκεῖνο ποῦ νόμιζε συνθηματολογία εἶναι ἀγώνας γιὰ τὴν ἐλευθερία καὶ τὴν ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια. Στὸ τέλος τῆς ταινίας ὁ ἥρωας γυρίζει πρὸς τὸ θεατὴ καὶ δηλώνει ὅτι ἡ ἰσπανικὴ τραγωδία δὲν εἶναι ἀπλῶς ἓνας πόλεμος, ἀλλὰ ἡ δολοφονία ἐνὸς λαοῦ: «ποῦ εἶναι ἡ συνείδηση τοῦ κόσμου;».

KAMERADEN AUF SEE

Γερμανία 1938. Σκην: Χάιντς Πώλ. Σεν: Πήτερ Φράνκε, Ζ.Α. Ζέρμπε από μία ιδέα του Τόνου Χιούπερτς και του Ζ.Α. Ζέρμπε. Φωτ: Χάνς Σινπεργκέρ. Μουσ: Ρόμπερτ Κάισελ. Έρμην: Πώλ Βάγκνερ, Φρέντ Ντεντερλάιν, Ρόλφ Βάιχ, Κάρολα Χέν. Παραγ: Terra-Film Kunst
Ναζιστική ταινία που προσπαθεί να παρουσιάσει τον 'Ισπανικό εμφύλιο πόλεμο σαν μία μπολσεβικική αντίσταση ενάντια στη νόμιμη κυβέρνηση, πράγμα που θα δικαιολογούσε την παρέμβαση και τη βοήθεια του Γερμανικού στόλου.

L'ESPOIR (Sierra de Teruel) - ('Η Έλπίδα)

Γαλλία 1939. Σκην: Άντρέ Μαλρώ. Βοηθ. σκην: Μάξ Όμπι, Ντενί Μαριόν. Σεν: Άντρέ Μαλρώ, Μπρις Πεσκίν και Ντενί Μαριόν. Φωτ: Λουί Παζ Άντρέ Τομά, Μανουέλ Μπερενγκέρ. Μοντ: Άντρέ Μαλρώ. Μουσ: Νταριούς Μιλώ. παραγ: Corniglion-Moliner 90'

«Η πραγματοποίηση της ταινίας άρχισε τον 'Ιούνιο 1938, στη Βαρκελώνη, σ' ένα από τα τρία στούντιο που υπήρχαν στην πόλη, αλλά όπου δεν υπήρχαν τεχνικά μέσα. Άρκετά έξωτερικά γυρίστηκαν στα στρατιωτικά αεροδρόμια, ανάμεσα σε δύο βομβαρδισμούς. Για πρώτη φορά στον κινηματογράφο, γυρίστηκαν σκηνές στο έσωτερικό ενός βομβαρδιστικού· ή κάθοδος από το βουνό γυρίστηκε στη Sierra de Teruel με 2500 νεοσύλλεκτους σχεδόν χωρίς όπλισμό. Το Γενάρη του 1939, η ταινία ήταν άκομη άνολοκλήρωτη, ενώ τα στρατεύματα του Φράνκο έμπαιναν στη Βαρκελώνη» (Ντενί Μαριόν).

«Το 90% της ταινίας, που έρμηνεύεται, στην καρδιά του εμφύλιου πολέμου, από αγωνιστές που αναπαριστούσαν όσα είχαν ζήσει, διαπνέεται, από μίαν αυθεντικότητα, από τον παλμό της 'Ισπανικής Έπανάστασης και αναγγέλλει την αντιφασιστική πάλη του δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου» (Ζώρζ Σαντούλ).

L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR ('Η πολιορκία του Άλκαζάρ)

Ίταλία 1939. Σκην: Άουγκούστο Τζένινα. Σεν: Άουγκούστο Τζένινα, Άλεσάντρο Ντέ Στεφάνι, Πιέτρο Καπορέλι. Φωτ: Ζάν Σταλις και Φραντζέσκο Ίτζαρέλι. Μουσ: Μαέστρο Αντόνιο Βερέτι. Έρμην: Φόσκο Τζιακέτι, Μιρέλλα Μπαλίν.

Ίη φασιστική αυτή Ίταλική ταινία, παίρνει το ύφος μιιάς έποποιιάς για να ύμνήσει τη λυσσαλέα αντίσταση που άντέταξε στον Ίσπανικό λαϊκό στρατό μιιά χούφτα από φρανκιστές που είχαν καταφύγει με τίς οικογένειές τους στο Άλκαζάρ του Τολέδου.

LEGION CONDOR

Γερμανία 1939. Σκην: Κάρλ Ρίτερ. Φωτ: Γκύντερ Άντερς. Έρμην: Πώλ Χάρτμαν, Άλμπερτ Χαίν, Χάινς Βέλτσελ. Παραγ: UFA.

Ταινία άφιερωμένη στους έθελοντές άεροπόρους της Λεγεώνας Κόνδωρ, που έμεινε ήμιτελής.

WUNSCHKONZERT

Γερμανία 1940. Σκην: Έντουαρντ φόν Μπορσόντυ. Σεν: Φέλιξ Λέτοσκεντορφ. Φωτ: Φράντς Βάιμερ, Γκόντερ Άντερς. Μουσ: Βέρνερ Μπόχμαν. Έρμην: Ίλζε Βέρνερ, Κάρλ Ράντατς, Γιοακείμ Μπρένεκε. παραγ: UFA.

Αυτή ή μουσική κωμωδία υπήρξε μεγάλο σουξέ του ναζιστικού κινηματογράφου. Ό πόλεμος της Ίσπανιάς δεν είναι παρά μιιά φάση μέσα στην περιπετειώδη καριέρα ενός γερμανού άεροπόρου.

FOR WHOM THE BELL TOLLS (Για ποιόν χτυπά ή καμπάνα)

ΗΠΑ 1943. *Σκην:* Σάμ Γούντ. *Σεν:* Ντάντλεϋ Νίκολς. *Φωτ:* Ράϋ Ρένεχαμ. *Μουσ:* Βίκτορ Γιάνγκ.
Έρμην: Γκάρυ Κούπερ, "Ινγκριντ Μπέργμαν, Κατίνα Παξινού, 'Ακίμ Ταμίροφ. *Παραγ:* RCS.

Διασκευή από τὸ ὁμώνυμο μυθιστόρημα τοῦ Χεμινγκουαίη.

SOLANGE DU LEBST ("Όσο ζεῖς)

Δ. Γερμανία 1955. *Σκην:* Χάρολντ Ράινλ. *Έρμην:* "Αντριαν Χόφεν, Μαριάν Κώχ, Κάριν Ντόρ.
παραγ: Eva.

Ίστορία ἑνὸς μέλους τοῦ φρανκικοῦ κόμματος ποῦ ἀνήκει στὴν ἀεροπορία τῆς φασιστικῆς Λεγεώνας Κόνδωρ. Καταγγέλλεται ἡ Διεθνῆς Ταξιαρχία καὶ οἱ κομμουνιστές ποῦ μετεῖχαν σ' αὐτήν.

MICH DÜRSTET (Έγὼ ὁ διψασμένος)

Α. Γερμ. Δημοκρατία 1960. *Σκην:* Κάρλ Παρίλα. *Σεν:* Γουῶλτερ Γκόρις καὶ Κάρλ Παρίλα. *Φωτ:*
 "Όττο Μέρτς. *Μουσ:* "Εμπερχαρτ Σμίτ. *Έρμην:* "Εντβιν Μάριαν, "Ιλσαμπέ Καρενιάτο. *παραγ:*
 DEFA-Film

FÜNF PATRONENHÜLSEN (Πέντε σφαῖρες)

Α. Γερμ. Δημοκρατία 1960. *Σκην:* Φράνκ Μπέγιερ. *Σεν:* Γουῶλτερ Γκόρις. *Φωτ:* Γκούντερ
 Μαρκζίνκόφσκι. *Μουσ:* Γιοακείμ Βερτσλάου. *Έρμην:* "Ερβιν Γκεσόνεκ, Ούλριχ Τάιν, "Εντβιν
 Μάριαν, "Ερστ Γκέοργκ Σβιλ. *Παραγ:* DEFA-Film.

BEHOLD A PALE HORSE (Ή ἡμέρα τῆς ἐκδικήσεως)

ΗΠΑ 1964. *Σκην:* Φρέντ Τσίννεμαν. *Σεν:* Ζ. Π. Μίλλερ. *Φωτ:* Ζάν Μπαντάλ. *Μουσ:* Μωρίς Ζάρ.
Έρμην: Γκρέγκορυ Πέκ, "Αντονου Κουίν, "Όμάρ Σαρίφ. *Παραγ:* Highland-Brentwood.

*Ή σύγκρουση ἀνάμεσα σ' ἕναν ἰσπανὸ πολιτικὸ αὐτο-
 εξόριστο καὶ στὸν ἀρχηγὸ τῆς ἀστυνομίας μιᾶς μικρῆς
 πόλης, ποῦ προσπαθεῖ νὰ παγιδεύσει τὸν πρῶτο ἀνα-
 γκάζοντάς τον νὰ γυρίσει στὸν τόπο του γιὰ νὰ
 προλάβει ζωντανὴ τὴ μητέρα του. Κλείσιμο λογαρια-
 σμῶν ἀντιπάλων μιᾶς «ἄλλης ἐποχῆς», ποῦ στὴν ται-
 νία ὑπάρχει σὰν ἀπόηχος.*

LA GUERRE EST FINIE (Ό πόλεμος τελείωσε)

Γαλλία - Σουηδία 1966. *Σκην:* 'Αλαίν Ρεναί. *Σεν:* Γιόργκε Σεμπρούν. *Φωτ:* Σασά Βιερνύ. *Μουσ:*
 Τζιοβάνι Φοῦσκο. *Έρμην:* "Υβ Μοντάν, "Ινγκριντ Τουλίν, Ζενεβιέβ Μπυζόλντ.

LE MUR (Ό τοίχος)

Γαλλία 1967. *Σκην:* Σέρζ Ρουλέ. *Σεν:* Σ. Ρουλέ. *Φωτ:* Ντενίς Κλερβάλ. *Μουσ:* "Εντγκάρντο
 Κάντον. *Έρμην:* Μισέλ ντε Καστιγιό, Ντενίς Μαχφέϋ, Ματιέ Κλοσόφσκι. *Παραγ:* Procinex.

*Τρεῖς δημοκράτες καταδικασμένοι σὲ θάνατο περιμέ-
 νουν τὴν ἐκτέλεση. Ό ἰσπανικὸς ἐμφύλιος στὴν ταινία
 ἀποτελεῖ τὸ φόντο μιᾶς ἠθικῆς τραγωδίας. (Από τὸ
 ὁμώνυμο ἀφήγημα τοῦ Σάρτρ.)*

DURRUTI-BIOGRAPHIE EINER LEGENDE (Ντουρούτι - Βιογραφία ἑνὸς μύθου)

Γερμανία 1972. *Σεν. καὶ Σκην:* Χάνς Μάγκνους "Εντσερμπέργκερ. *Φωτ:* Κάρλος Μπουστα-
 μάντε.

(Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος)

Ποιός όμως μπορεί να πει πώς αυτός ο κινηματογράφος του χτές, αν όχι του σήμερα, δε θα είναι ο κινηματογράφος του αύριο;

Ζάν-Λυκ Γκοντάρ
(Από την κριτική του για το Κατακέφαλα στον Τοίχο, Cahiers du Cinéma, No 95, Μάιος 1959)

Μετά τις παρουσιάσεις των Γιοσίντα, Γουάιτχεντ, Ριβέτ, Σρέτερ, που έγιναν από το Σ.Κ. '75, η παρουσίαση του Ζωρζ Φρανζύ ίσως θεωρηθεί ανακόλουθη, άτοπη ή παράξενη. Αναρωτιέται ίσως κανείς, γιατί ένας δημιουργός που ανήκει, κατά πώς φαίνεται, στην ιστορία του κινηματογράφου, όταν υπάρχουν τόσοι «μοντέρνοι» κινηματογραφιστές και που μοιάζει να μᾶς ἀφορούν ἄμεσώτερα μένουν να γίνουν γεωστοί στο έλληνικό κοινό. Τελικά, γιατί ο Φρανζύ, που ή ταινυαία του ταινία, "Ανθρωπος χωρίς Πρόσωπο, βρίσκεται στην αντίπερα όχθη των σημερινών «πρωτοπορειακών» αναζητήσεων και που οι επαγγελματίες της σκέψης έχουν ξεμπερδέψει μαζί του, είτε με κατατάξεις του τύπου, «νοσταλγικός», «μουσειακός» κινηματογράφος είτε με χαρακτηρισμούς-κλισε, ταινίες «βίαιες», «υπερβολικά σκληρές», «ἀνατρεπτικές».

Μιά πρώτη απάντηση σ' αυτή την απορία θα ήταν πώς η παρουσίαση του Φρανζύ είναι ἀπαραίτητη, αν θέλουμε να στοχαζόμαστε πάνω στον κινηματογράφο. Και το έργο του Φρανζύ είναι στοχασμός πάνω στον κινηματογράφο, επίστροφη στις ίδιες τις ρίζες του, ή εκ νέου ἀποκάλυψη της εικόνας μέσα από το τυπικό μᾶς ἄγνωστης τελετουργίας, ή ὅπως λέει ο ίδιος: «Για μένα ο κινηματογράφος είναι τὸ ἀντικείμενο». Κι ἀκόμη είναι ἀπαραίτητη, σαν μιά ἀπόπειρα ξαναδιαβάσματος του έργου μᾶς σειράς δημιουργῶν, ἀντίθετα με την ταξινόμησή τους ἀπὸ την ἀστική κριτική σὲ ἡσσονες καὶ κλασικούς, παλιωμένους καὶ μοντέρνους, αν θέλουμε να ξεκαθαρίσουμε τὸ ἔδαφος ἀπὸ συγχύσεις καὶ μυθολογίες καινούργιες, αν θέλουμε να διαβάσουμε σωστά τὸ ἔργο τῶν νέων φιλομουργῶν. Γιατί ἡ κατανόηση τοῦ ρόλου καὶ τῆς χρήσης τῆς μυθολογίας στὶς ταινίες λ.χ. τοῦ Ζὰκ

Γιατί ο Φρανζύ;

Τῆς Φρίνιας Λιάου

Ο Φρανζύ στο γύρισμα
του Μάτια χωρίς
Πρόσωπο



Ριβέτ είναι σὲ ἄμεση σύνδεση μὲ τὸ πῶς διαβάζουμε τὸ ἔργο τοῦ Φρίτς Λάνγκ καὶ τοῦ Ζῶρζ Φρανζύ.

«Νὰ ἔχετε οἶκο γιὰ τοὺς τρελλοὺς καὶ τὶς τρελλές» ἔλεγε ὁ Φρανζύ τσιτάροντας τὸν Μπωντλαίρ. Γιὰ τοῦτον ὅμως τὸν μακρινὸ ἀπόγονο τοῦ Τ.Α. Χόφμαν, τὸ μαθητὴ τοῦ Σάντ, τοῦ Φρόντ καὶ τοῦ Μάρξ δὲν ὑπάρχει οἶκος. Γιὰτὴ ἡ τρέλλα, ἡ ὁμορφιά, ὁ ἔρωτας, ὁ θάνατος, ὁ τρόμος καὶ ἡ πρόκληση στὸν ἐφησυχασμένο λόγο δὲν συγχωρεῖται. Ὅταν ἡ ἐπανάσταση γίνεται μόδα, ἡ ἐξέγερση ἀποτελεῖ παράβαση. Ὅταν ὁ μετα-σουρεαλιστικὸς λόγος τῶν ταινιῶν τοῦ Φρανζύ καταστρέφει τὴν ἥσυχη συνείδηση τῆς μυθοπλασίας καὶ τῆς ἀφήγησης καταστρέφει συνάμα καὶ τὶς γερασμένες καρτεσιανές ἰδέες τοῦ πολιτισμοῦ μας κι αὐτὸ ἀποτελεῖ ἀνόσια ἀνατροπὴ. Καὶ ἀπωθεῖται. Γιὰτὴ ἂν σήμερα ἀπωθεῖται —ὅπως παρατηρεῖ ὁ Ν. Λυγγούργης στὸ κείμενό του γιὰ τὸ Σρέτερ— «ἡ δουλειὰ τοῦ σημερινοῦ κινηματογράφου ποὺ πάει ἐνάντια στὶς μικροαστικὲς ἐλπίδες τῶν περισσότερων ἐστὲν κινηματογραφόφιλον καὶ τὶς φοβίες μας μπροστὰ στὴν ἀνάδυση ἑνὸς πραγματικὰ πολιτικοῦ προοδευτικοῦ κινηματογράφου», αὐτὴ ἡ ἀπώθηση δὲν εἶναι φαινόμενο τωρινὸ ἀλλὰ θεμελιακὸ χαρακτηριστικὸ ὁλόκληρου τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ, εἴτε λειτουργεῖ ὡς ἀπόρριψη, εἴτε ὡς ἀφομοίωση.

Ἴσως ἡ τελευταία ταινία τοῦ Φρανζύ νὰ ἔχει κιόλας λησμονηθεῖ. Μᾶς ἔχει ὅμως ἀποκαλύψει πῶς ὁ Φρανζύ, μὴ ἀνήκοντας σὲ καμιὰ σχολὴ ἢ τάση, περιφρονῶντας τὶς παγίδες τοῦ «μοντερνιστοῦ», μένοντας ὁ πιὸ «ρομαντικὰ κλασικὸς» κοντὰ τριάντα χρόνια τώρα, εἶναι ὁ μοντέρνος ποὺ τὸν εἴχαμε γιὰ χαμένο.

Τὸ Στοιχειωμένο Κενὸ

τοῦ Ζωρζ Φρανζῦ



Ἐνωθα πάντοτε μιὰ ἔλξη γιὰ τὸ ἀσυνήθιστο, μὲ ἄλλα λόγια, γιὰ τὸ παράξενο (*insolite*)¹. Φαντάζομαι πὼς αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ οἱ ταινίες μου ἀνήκουν στὸ εἶδος ποῦ, τυπικὰ ἀλλὰ καὶ κάπως ἀόριστα, ὀνομάζεται κινηματογράφος τοῦ φανταστικοῦ. Μέσα σ' αὐτὴ τὴ μάλλον ἀκαθόριστη περιοχή διακρίνω τρεῖς ζώνες: *κινηματογράφος τοῦ φανταστικοῦ (le cinéma fantastique)*, *κινηματογράφος τοῦ παράξενου (le cinéma de l'insolite)* καὶ *κινηματογράφος τῆς ἀγωνίας (le cinéma de l'angoisse)*. Τὸ φανταστικὸ βρίσκεται στὴ μορφή, τὸ παράξενο στὴν ἀτμόσφαιρα, ἡ ἀγωνία στὸ ἀβέβαιο, στὸ ἄγνωστο. Τὸ φανταστικὸ πρέπει νὰ δημιουργηθεῖ, τὸ παράξενο νὰ φανερωθεῖ, ἡ ἀγωνία πρέπει νὰ γίνῃ αἰσθητὴ.

Μοῦ φαίνεται πὼς τὸ παράξενο, ποῦ μὲ γοητεύει ἰδιαίτερα, μπορεῖ νὰ ἐκφραστεῖ ἂν μιὰ συναισθηματικὴ εἰκόνα φορτιστεῖ μὲ μιὰ σημασία ποὺ τὴν αἰσθάνεσαι ἀλλὰ δὲν ἀντιλαμβάνεσαι τὴν ἐννοιά της. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση μιλάμε γιὰ δραματικὸ ρεαλισμὸ τοῦ παράξενου. Τὸ ἄνθρωπος Χωρὶς Πρόσωπο (*L'Homme sans Visage*) εἶναι μιὰ ταινία τοῦ παράξενου καθόλου ρεαλιστικὴ οἱ δραματικὲς πλευρὲς της δὲν ἔχουν καμιὰ σχέση μὲ τὸ γεγονός πὼς εἶναι ταινία τοῦ παράξενου. Τότε πὼς ἐκδηλώνεται τὸ παράξενο στὴν ταινία; Σίγουρα ξεπηδαίει ἀπὸ στοιχεῖα ποὺ εἶναι φτιαγμένα γιὰ νὰ ἀλληλοσυγκρουστοῦν (δράση καὶ ὄνειρικό, διασκέδαση καὶ δράμα) μιὰ κατάσταση ποὺ περιφρονεῖ τὴν ἀνάλυση καὶ κάθε προσπάθεια νὰ ταξινομηθεῖ ἡ ἀτμόσφαιρά της. Τὸ ἔργο ἄνθρωπος Χωρὶς Πρόσωπο εἶναι καθαρὰ ἕνας πολλαπλὸς θεατρικὸς ρόλος. Δημιουργεῖ πρόσωπα γιὰ τὸν ἑαυτό του καὶ εἶναι μιὰ συνθετικὴ δημιουργία ὁ ἴδιος.

Κάθε του ἐμφάνιση ἑναρμονίζεται τόσο μὲ τὴ δράση ποὺ εἶναι πρωτότυπη, ὑπερβολικὴ καὶ ἠθελγημένα ἀφελής, ὅσο καὶ μὲ τὴ δική του συμπεριφορά. Τὸ πρόσωπο ποὺ παριστάνει εἶναι μιὰ συλλογὴ ἀπὸ ἔτοιμες συμπεριφορὲς. Δὲν παίζει τὸ ρόλο του, παίζει μὲ τὸ ρόλο του. Τὸ στῆλ του εἶναι ἕνα μὲ τὴν ἱστορία καὶ τὴν ἐκφραση της. Ἀπὸ αὐτὸ γβγαίνει — δεδομένου ὅτι μόνο ὁ ρεαλισμὸς μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ φορέας τοῦ δράματος — ρόλος τοῦ χιούμορ σ' αὐτὸ τὸ πολὺ δραματικὸ παραμῦθι. Τὸ χιούμορ μαζί μὲ τὸ παράξενο εἶναι τὸ κλειδί αὐτῆς τῆς νυχτερινῆς (nocturnal) γεμάτης ὀνιροβάτες ταινίας ποὺ τὴν ζητᾷ εἶναι ἕνας ἄνθρωπος μὲ ἕνα τόσο γοητευτικὸ δολοφονικὸ σχέδιο.



Ὁ μεγάλος Μελιέ

1. Εἶναι δύσκολο νὰ ἀποδοθεῖ μὲ ἀκριβῆ ἡ λέξη *insolite*. Σημαίνει περίεργο, ἀσυνήθιστο, ἀλλόκοτο, παράξενο... Χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ περιγράψῃ μιὰ ἀτμόσφαιρα εἴται γιὰ νὰ περιγράψῃ μιὰ κατάσταση, ὅπως π.χ. τὴν περιπέτεια τῆς Ἀλίκης στὴ χώρα τῶν θαυμάτων ἢ τὸν ἔρωτες τοῦ Κινγκ Κόνγκ. (Σ. τοῦ Μ.)

Ήθελα νὰ κάνω ἓνα θέαμα, δηλαδή μιὰ ταινία πού νὰ βγαίνει ἀπὸ μιὰ ὀπτική αἰσθητική ὅπου συνυπάρχουν σὲ τέλεια ἁρμονία ἡ μοχθηρία καὶ τὸ χιούμορ. Ἐνα θέαμα, ὅπου ἡ ὄνειρική ὄραση νὰ φατίζεται «ἀλύπητα» ἀπὸ δυὸ ρεαλιστικές καὶ σκληρὲς σκηνές, ἀφοῦ εἶναι καλὸ νὰ θυμᾶσαι πὼς δὲν μπορεῖς νὰ τὰ ξερκίζεις ὄλα μὲ τὸ γέλιο. Ἡ κινηματογραφικὴ εἰκόνα εἶναι προικισμένη μὲ τὴ δύναμη τῆς ψυχολογικῆς ἐνόρασης καὶ τὴ δύναμη τῆς ἔλξης, τῆς γοητείας. Σὰ θέαμα Ὁ ἄνθρωπος Χωρὶς Πρόσωπο χρησιμοποιεῖ τὴ δευτέρη καὶ θὰ ἔπρεπε νὰ ἀντιμετωπιστεῖ σὰν θέαμα καρναβαλιοῦ πού σοῦ ζητᾶ νὰ ἀνακαλύψεις ἐκ νέου τὴν ἀθωότητά σου.

Ἡ ἴδια ἡ ἀναζήτηση τῆς γοητείας εἶναι μιὰ γοητευτικὴ δουλειά. Ἡ γοητεία προϋποθέτει μιὰ βέβαιη ἀντίσταση καὶ μαζὶ μιὰ συνείδηση τοῦ προσώπου πού γοητεύεται. Ἡ ἔλξη τοῦ κακοῦ. Δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὸ ξελόγιασμα πού ἀποβλέπει σὲ ἓναν συγκεκριμένο σκοπὸ. Ἄν καὶ ἡ ἔλξη τοῦ κακοῦ ὑπάρχει στὴ γοητεία πού ἀσκεῖ μιὰ γυναίκα στοὺς ἄντρες.

Φανταστικὸ καὶ Παράξενο

Στὴν ταινία *Les Yeux sans visage* (Μάτια χωρὶς Πρόσωπο), τὸ φανταστικὸ εἶναι ἡ χειρουργικὴ ἐπέμβαση... γιατί τὸ φανταστικὸ πρέπει νὰ δημιουργηθεῖ. Τὸ παράξενο βρῖσκεται στὸ πρόσωπο πού ὑποδύεται ὁ Πιερ Μπρασσέρ. Ἄν ἓνα ἀφύσικο πρόσωπο κάνει κάτι ἀφύσικο αὐτὸ εἶναι φυσικὸ, δὲν τρομάζει. Ὁ γιατρὸς Ζενεσσιέ, πού ὑποδύεται ὁ Μπρασσέρ δὲν εἶναι καθόλου τρομαχτικός, ἀγαπᾷ τὴν κόρη του, εἶναι εὐγενικός. ὅταν ὅμως ἓνας φυσικὸς ἄνθρωπος σὰν κι αὐτὸν κάνει ἀφύσικες πράξεις, αὐτὸ εἶναι ἀφύσικο καὶ γι' αὐτὸ τρομαχτικὸ. Ὅταν λέω ὅτι τὸ παράξενο φανερώνεται... θυμᾶμαι ἓνα ἐπεισόδιο στὴ γύρισμα τῆς σκηνῆς ὅπου ὁ Μπρασσέρ ἔρχεται στὸ νεκροτομεῖο γιὰ νὰ ἀναγνωρίσει ἓνα νεκρὸ κορίτσι πού ἐνδεχομένως εἶναι ἡ κόρη του. Ἡ μηχανὴ καθάριζε ἀπὸ ἓνα ἄλλο παράθυρο μιὰ ἄδεια, ἀρκετὰ οὐδέτερη αὐτὴ καὶ περιμέναμε τὸν ἐρχομὸ του. Τὴν πρώτη φορὰ πού κάναμε τὶς δοκιμὲς τὸ αὐτοκίνητο σταμάτησε πολὺ κοντὰ στὴν ἄκρη τοῦ κάδρου. Τὸ ἔβαλα νὰ σταματᾷ λίγο μακρύτερα καὶ ἔπειτα γύρισα τὸ πλάνο. Ἐνοιώσα πὼς ὑπῆρχε μιὰ αἴσθησις παράξενου στὸν ἐρχομὸ τοῦ αὐτοκινήτου, πού μπορούσε νὰ προηγηθεῖ κάτι. Ὅταν ὅμως εἶδα τὸ πλάνο στὴ μουβιόλα ἀπλῶς δὲν μπορούσα νὰ τὸ καταλάβω: δὲν ὑπῆρχε πιά παράξενο, δὲν ὑπῆρχε ἀπολύτως τίποτε. Ἐτοί ἀποφάσισα νὰ τὸ ξαναγυρίσω ἐπιμένοντας νὰ ξανασυλλάβω ἐκεῖνο πού εἶχα αἰσθανθεῖ. Στάθηκα στὸ παράθυρο κοιτάζοντας τὴν ἄδεια αὐτὴ, ἐνῶ ἡ μηχανὴ γύριζε καὶ μετροῦσα ἀπὸ μέσα μου «ἓνα, δύο, τρία...». Σαφηνικὰ φώναξα, τὸ αὐτοκίνητο μπήκε στὸ κάδρο καὶ μὴνινγκ... αὐτὸ ἦταν. Γιατί τὸ ἀπλὸ γεγονός, πὼς κράτησα τὴν αὐτὴ ἄδεια, γιὰ πέντε δευτερόλεπτα ἔκανε τὸ θεατὴ νὰ σκεφτεῖ: Γιὰ νὰ ἐπιμένει αὐτὸς τόσο κάποιον λόγο θὰ ἔχει. Ποιὸ λόγο; Υπάρχει ἡ ἀβεβαιότητα, τὸ ἄγνωστο. Καὶ ἀκριβῶς τότε τὸ αὐτοκίνητο μπαίνει στὸ κάδρο. Καὶ ἀφοῦ τὸ αὐτοκίνητο ἦταν μιὰ ἀληθινὰ ἀπροσδόκητη ἐμφάνισις προηγουμένως κάτι. Ἐφερνε ἓνα μήνυμα. Κι ἀφοῦ ἡ σκηνὴ γινόταν σὲ ἓνα νεκροτομεῖο ἔπρεπε νὰ εἶναι ἀγγελιοφόρος θανάτου. Βέβαια σὲ ἓνα ἄλλο ἐπίπεδο δὲν προηγουμένως τίποτε ἀφοῦ τὸ παραμυθὸ μήνυμα δὲν ὑπῆρχε.



Μέγαρο τῶν ἀπομάχων
 (Hotel des Invalides)
 1951. Σενάριο: Ζωρζ Φρανζύ. Φωτογρα-
 φία: Μαροσέλ Φραντετάλ. Μουσική: Μωρίς
 Ζάο.

Φεγιάντ, Σουβέστρ και Άλέν

Πραγματικά δεν υπάρχει καμιά σύνδεση ανάμεσα στο "Άνθρωπος Χωρίς Πρόσωπο και στο Ζυντέξ (Judex) που γύρισα το 1963. 'Ο Ζυντέξ είναι μία ταινία άσπρόμαυρη με ειδικό ενδιαφέρον για τὰ ὀρθογωμιακά ἐφέ. ὁ "Άνθρωπος Χωρίς Πρόσωπο είναι ἔγχρωμη. 'Ο Ζυντέξ είναι τοποθετημένος στὸ 1914 μὲ μοντερνίστικα σκηνηζιά ὁ "Άνθρωπος Χωρίς Πρόσωπο είναι μιά ταινία σύγχρονη καὶ μοντέρνα. 'Ο Ζυντέξ είναι μιά ταινία τοῦ φανταστικού, συναισθηματικῆ καὶ μελοδραματικῆ, στὸ "Άνθρωπος Χωρίς Πρόσωπο συναισθηματικῆ σύγκρουση δὲν ὑπάρχει ἀφοῦ δὲν ὑπάρχει τρεμάμενο θῦμα καὶ ἐπομένως μελόδραμα, καὶ τὸ στυλ του δὲν βγαίνει ἀπὸ τὸ φανταστικό, βγαίνει ἀπὸ τὸ παρᾶξενο. 'Ο Ζυντέξ είναι ἐκδικητής, ἀπονέμει δικαιοσύνη, ὁ "Άνθρωπος Χωρίς Πρόσωπο εἶναι ἐγκληματίας. Τὸ Ζυντέξ είναι μιά μαγιστικῆ ταινία ὅπου τὸ καλὸ θριαμβεύει, τὸ "Άνθρωπος Χωρίς Πρόσωπο δείχνει τὸ κακὸ νὰ θριαμβεύει καὶ νὰ ἐτοιμάζεται γιὰ ἓνα ἔνδοξο μέλλον, παρόλη τῆ μὴ ρεαλιστικῆ τελικῆ μεταμπίση τοῦ ἥρωα, πού τὸ κάνει ἀνύδουνο καὶ μᾶλλον διασκεδαστικό.

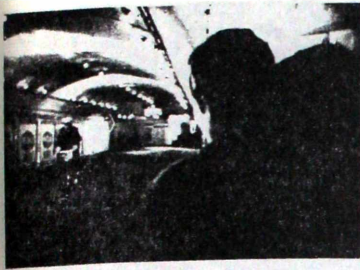
Ίσως ὅμως νὰ ὑπάρχει μιά σχέση ἀνάμεσα στὸ "Άνθρωπος Χωρίς Πρόσωπο καὶ στὸ Φαντομά. Ἄλλωστε καὶ οἱ δυὸ ἀρχιεγκληματίες ἀρέσκονται νὰ κρύβουν τὸ πρόσωπό τους πίσω ἀπὸ τὴ μάσκα τους καὶ ὁ σεναριογράφος του, ὁ Ζὰκ Σαμπρέ (πού εἶναι ἐγγονὸς τοῦ Φεγιάντ) δὲν ἔκρυψε ποτὲ τὴ συμπάθειά του γιὰ τὸ Φαντομά, τὸν Κῦριο τοῦ Τρόμου. Ἄν ὅμως ὑπάρχει σχέση μὲ κάποιον δὲν εἶναι μὲ τὸ Φεγιάντ ἀλλὰ μὲ τὸν Πιερ Σουβέστρ καὶ τὸν Μαρσέλ Ἄλέν. 'Ο κόσμος λέει «Φεγιάντ» γιατί δὲν ἔχει διαβάσει τὸ πρωτότυπο τῶν Σουβέστρ καὶ Ἄλέν, τοὺς 32 τόμους διαβολικῆς ἐπινοητικότητος καὶ αἰμοσταγῶν φρόνων. 'Ο Φεγιάντ ποτὲ δὲν ἔδειξε τὰ ἀνατριχιαστικὰ αἰμοχαρῆ ἐγκλήματα τοῦ Φαντομά καὶ ἡ ποιότητα τῆς δουλειᾶς του βρῖσκεται ἀλλοῦ. Ἄλλὰ ἡ συναρπαστικῆ δύναμη τῶν μυθιστορημάτων βρῖσκεται ἀκριβῶς στὴ σαδιτικῆ τους ἐφευρετικότητά, στὴν ἄμετρη βία, στὴ θεαματικῆ ἀκραία σκληρότητά τους.

Γιὰ τὴν ἀκριβεία δὲ δίνω πεντάρα γιὰ τὸ Φεγιάντ καὶ προσωπικὰ δὴν νομίζω πὼς μὲ ἔχει ἐπηρεάσει. Εἶδα τὸ Φαντομά τοῦ Φεγιάντ γύρω στὰ 30 μὲν ἐνὸς μεγάλωσα μὲ τοὺς Σουβέστρ καὶ Ἄλέν. Διάβασα τὰ βιβλία τῶν Σουβέστρ καὶ Ἄλέν ὅταν ἦμουν περίπου 14 χρονῶν, ὅπως ἄλλωστε καὶ ὁ Ζὰκ Σαμπρέ πού εἶχε διαβάσει τὸ Φαντομά πολλὴ πρὶν δεῖ ὁποιαδήποτε ταινία τοῦ παποῦ του. Τὸ ἀστείο εἶναι πὼς ὅταν κάναμε τὸ Ζυντέξ πῆγαμε μαζὶ στὸ Βέλγιο γιὰ νὰ δοῦμε μιά κόπια τᾶς ταινίας τοῦ Φεγιάντ πού ὕπρχε στὴν ταινιοθήκη. Οἱ γαλλικὲς κόπιες ἐξαφανίστηκαν γύρω στὰ 1925 καὶ ἀπὸ τότε δὲν εἶχαν παιχτεῖ στὴ Γαλλία. Οἱ κριτικοί, ἐπομένως, πού ἔκριναν δυσμενῶς τὴν ταινία μου σὲ σχέση μὲ τὴν ταινία τοῦ Φεγιάντ εἶναι ἀπίθανο νὰ εἶχαν δεῖ τὴν ταινία του (ἂν καὶ βέβαια τὸ *Les Vampires* (Ὁ Βρυκόλακες) εἶχε παιχτεῖ καὶ ἦταν ἀρκετὰ γνωστὸ.

Ἄν πάντως ἐπιμένετε νὰ βρεῖτε κάποια ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὸ "Άνθρωπος Χωρίς Πρόσωπο καὶ στὸ Φαντομά, θὰ πρέπει νὰ λύσετε ἓνα μᾶλλον διασκεδαστικό αἶνιγμα: Πὼς μπορεῖ ἓνας Ἄνθρωπος Χωρίς Πρόσωπο νὰ μοιάζει μὲ ἓναν ἄλλον Ἄνθρωπο Χωρίς Πρόσωπο;



Τὸ Αἷμα τῶν Ζώων (Le Sang des bêtes) 1949. Σενάριο: Ζωρζ Φρανζῦ. Σχολιο: Ζὰκ Παινλιβέ. Φωτογραφία: Μαρσέλ Φραντὸ τᾶλ. Μουσική: Ζοζέφ Κοσμᾶ (καὶ Ἡ θῆλασσα τοῦ Σάβλ Τρενέ)



Η πρώτη νύχτα
(La première nuit)
1958. Σενάριο: Μαριάν Όσβαλντ και Ρέμο
Φορλάν, σὲ διασκευή τοῦ Ζωρζ Φρανζῦ.
Μοντάζ: Ἀνρὺ Κολλί. Μουσική: Ζωρζ
Ντελερῦ. Διάρκεια: 21'.

Ὁ πολὺ εἰδικὸς ρόλος ποὺ παίζουν τὰ πουλιὰ καὶ τὰ σκυλιὰ στὸ δικό μου Ζυντζέ εἶναι κάτι ἀκόμα διαφορετικό ἀπὸ ὅτι στὴν ταινία τοῦ Φεγγιάντ. Τὰ σκυλιὰ εἶναι φύλακες - τιμωροί, ὅπως τὰ σκυλιὰ στὸ *Μάτια χωρὶς Πρόσωπο*. Ὅποσοδήποτε θὰ χρησιμοποιοῦσα τὰ ἴδια στοιχεῖα καὶ στὸ *Ἄνθρωπος χωρὶς Πρόσωπο* ἂν μπορούσα νὰ χρησιμοποιήσω ἔξωτερικούς χώρους. Γύρισα τὴν ταινία στὴ Γιουγκοσλαβία σὲ συμπαθέστατα σκηνικά, ἀλλὰ, μολονότι οἱ Γιουγκοσλάβοι κάνουν καλὲς καὶ γερὲς κατασκευές, σὲ θέματα καλλιτεχνικὰ εἶναι ἀπελπισία. Ὅλα τὰ φόντα ἦταν τόσο κακοζωγραφισμένα ὥστε ἔπρεπε νὰ ἀποφεύγω τὰ παράθυρα. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ ἐπιστρέψω στὸ Παρίσι μὲ μιὰ σχεδὸν τελειωμένη ταινία χωρὶς οὔτε ἓνα ἔξωτερικό πλάνο. Οὔτε κἀν ἓνα παράθυρο, μολονότι οἱ ταινίες μου εἶναι συνήθως γεμάτες ἀπὸ παράθυρα. Ἡ ταινία ἔπασχε ἀπὸ κλειστοφοβία. Γύρισα μερικά ἔξωτερικά στὸ Παρίσι, γιὰ τὴν ἀκριβεία πλάνο - ρακόρ σκηνῶν ποὺ δειχνόντουσαν μέσα ἀπὸ παράθυρα ἀλλὰ δὲν ἦταν τὸ ἴδιο. Αὐτὸ ποὺ θέλω νὰ πῶ εἶναι πῶς ὅταν ἔκανα τὸ γύρισμα δὲν μπορούσα νὰ δῶ τί ἦταν ἔξω καὶ ὅταν γύρισα ἐκεῖνο ποὺ ἦταν ἔξω, δὲν ἤμουν πιά μέσα. Δὲν μπορούσα νὰ δώσω τὴν ἴδια αἴσθησι τῶν παραθύρων ποὺ βγάζουν σὲ κάτι ποὺ βρίσκεται ἔξω. Ἡ ταινία μεταδίδει ἓνα τελείως διαφορετικό αἶσθημα ἐξ αἰτίας τοῦ τρόπου ποὺ γυρίστηκε. Εἶναι πολὺ τεχνητή. Ὑπάρχουν ἔξωτερικά, ἐπειδὴ οἱ ἄνθρωποι πηγαίνουν ἔξω, ἀλλὰ ἡ ταινία ἐκτυλίσσεται μέσα σὲ ὑπόγεια τούνελ, πάνω σὲ σκεπὲς τῆ νύχτα, σὲ τρένα. Τὰ ζῶα, ὁ φυσικὸς κόσμος, δὲν ἔχει θέση ἐκεῖ.

Τὰ Παράθυρα καὶ τὸ στοιχειωμένο Κενό

Ὅταν μίλησα σὲ μιὰ συνέντευξη γιὰ τὸ «Στοιχειωμένο Κενό» ἦταν κάτι ποὺ πραγματικὰ εἶχε σχέση μὲ τοίχους καὶ ὄχι μὲ παράθυρα. Ὅλο αὐτὸ ξεκινáει ἀπὸ κάτι ποὺ μοῦ συνέβη ὅταν ἤμουν 7 χρονῶν καὶ κόντεψα νὰ πνιγῶ. Ἔπεσα στὸ ποτάμι, καὶ εἶναι ἀλήθεια αὐτὸ ποὺ λένε γιὰ τὸν ἄνθρωπο ποὺ πνίγεται: Μὲ ἀπίστευτη ταχύτητα καὶ καθαρότητα πέρασε μπροστὰ στὰ μάτια μου, σὰν ἀστραπή, ὅλο μου τὸ παρελθόν, ἡ μητέρα μου, ὁ παπούς μου, ἡ γαγιά μου. Πῆγα μακριὰ πίσω στὸ παρελθόν μου - φυσικὰ δὲν μπορούσα νὰ πάω καὶ πολὺ μακριὰ, ἤμουν ἑφτά χρονῶν. Ἔτσι, σήμερα, ὅταν σκέφτομαι τὸ παρελθόν, αὐτὸ τὸ πεισθόδιο λειτουργεῖ σὰν σταθμὸς ποὺ με βοηθᾶ νὰ φτάσω σὲ μνήμες ποὺ εἶναι ἀκόμη πιὸ πίσω ἀπὸ τίς συνηθισμένες μνήμες ποὺ ἔχει κανεὶς στὰ ἑφτά του χρόνια. Βασικὰ, ἀνάμεσα σὲ κείνες τίς πρῶμες μνήμες ὑπῆρχε μία ποὺ μοῦ ἔκανε τεράστια ἐντύπωση: ἡ καταστροφὴ τοῦ μαγαζιοῦ τοῦ πατοῦ μου ἀπὸ πυρκαγιά. Ἐκεῖνο ποὺ με συγκλόνησε ἦταν οἱ τοῖχοι. Ὅλο τὸ ἔξωτερικό ἦταν καταστραμένο. Ὅταν στεκόσουν ἀπέναντι ἀπὸ τὴν πρόσοψη μὲ τὰ παράθυρα ποὺ ἔμοιαζαν μὲ ἄδειες κόγχες ματιῶν, αἰσθανόσουν πῶς δὲν ὑπῆρχε πίσω τους τίποτε πιά κι ὥστόσο δὲν ἦσουν καὶ τελείως σίγουρος γι' αὐτό.

Τελικὰ, ἐνωθες πῶς κάποτε εἶχε κατοικηθεῖ. Βλέποντας μιὰ τέτοια πρόσοψη, ἀπὸ τὰ πλάγια, δὲν ἔχει κανένα ἐνδιαφέρον. Ὅπως καὶ τὰ ἑλληνικὰ ἢ ρωμαϊκὰ εἰρεπία δὲν προκαλοῦν τὸ ἴδιο συναίσθημα, γιὰτὶ ἀνήκουσιν στὴν ἱστορία. Βλέποντάς το ὁμοῦ ἀπὸ ἔμπροσ, χωρὶς κανένα βάθος, ἀκατοίκητο ἀλλὰ καὶ μὴ κατοικήσιμο, ἓνα ἄδειο

καβούκι, δημιουργεί μιὰ ἀπίστευτη αίσθηση παράξενου. Κι αὐτὸ ἔνοσθ λέγοντας παράξενο, ὄχι φανταστικό (fantastique) ἀλλὰ παράξενο (insolite). "Ἐνα κενὸ ἀλλὰ ἐνα στοιχειωμένο κενὸ. Τὸ "Αδειο πού κάποτε ἦταν κατοικημένο.

Τὰ παράθυρα εἶναι μιὰ διέξοδος, μιὰ ἐλπίδα. Τὸ τραβελινγκ μπροστὰ στὸ παράθυρο καθὼς φεύγουν οἱ καλεσμένοι στὴ σκηνὴ τοῦ χοροῦ, στὴν ἀρχὴ τοῦ *Τομάς ὁ Ἀπατεώνας* (Thomas l'Imposteur) ὑποβάλλει ἴσως ἕνα ἄγγιγμα τοῦ πεπρωμένου: Γιατί φεύγουν; πού πάνε; Στὸ *Τερέζ Ντεκερου* τὰ παράθυρα ὑποβάλλουν πῶς πολὺ τὴν ἀπελπισία παρὰ τὴν ἐλπίδα. "Ἄν εἶσαι μέσα ἀπὸ ἕνα παράθυρο καὶ κοιτάξεις ἔξω, αὐτὸ σημαίνει ἐλπίδα, ἂν εἶσαι ἔξω καὶ κοιτάξεις μέσα, εἶναι ἀπελπισία. Θυμάμαι ὅταν ἠχογραφοῦσα τὴ μουσικὴ τοῦ Μωρίς Ζάρ γιὰ τὴν ταινία — ἕνα θέμα γιὰ πιάνο — τοῦ εἶπα πὼς ἤθελα τὸ πιάνο νὰ ἀκούγεται πολὺ δυνατὰ στὸ ἐξωτερικὸ πλάνο τοῦ ποταμοῦ. "Ἐπειτα θὰ κάναμε ἕνα πανοραμικὸ καὶ θὰ καταλήγαμε στὸ σπῆτι καθὼς ἡ Τερέζ ἐρχόταν πρὸς τὸ παράθυρο. Πλησιάζουμε τὸ παράθυρο καὶ ἡ ἔνταση τοῦ πιάνου χαμηλώνει, γίνεται ὄλο καὶ πῶς ἀμυδρὴ καθὼς φεύγουμε ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ, γιὰ νὰ σταματήσει πῶς τελείως ὅταν εἶμαστε μέσα στὸ δωμάτιο. "Ὁ Ζάρ δὲν μπορούσε νὰ καταλάβει γιατί ἤθελα αὐτὸ τὸ ἐφφέ. Αἰσθανόταν πὼς θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχαμε κάνει ἐντελῶς τὸ ἀντίθετο. Τὸ πιάνο εἶναι βασικὰ ἕνα ὄργανο δωματίου, ἀνήκει στὸ σαλόνι. "Ἐτσι, ὅταν εἶσαι μέσα στὸ σπῆτι καὶ ὑπάρχει πιάνο στὴν ἠχηρικὴ μπάντα, ἀκούγεται ὡς κάτι φουκὸ. "Ἄλλὰ στὴν περίπτωση τῆς Τερέζ δὲν ἔπαιξε κανεὶς πιάνο στὸ σπῆτι. "Ἐτσι, ἀκόμη καὶ σὲ ἕνα μὴ σουρρεαλιστικὸ ἐπίπεδο, ὁ ἦχος θὰ μπορούσε τελείως νόημα νὰ χρησιμοποιοῦνται σουρρεαλιστικά. Κατὰ τὴ γνώμη μου, ἕνα πιάνο πὸ ἀκούγεται ἀπ' ἔξω ἔχει πῶς δυνατὴ ἐπίδραση ἀπὸ ὅτι ἕνα πιάνο πὸ παίζει σὲ ἕνα δωμάτιο. "Ἐπειδὴ δὲν μπορείς νὰ δεῖς ποιὸς παίζει, φαντάζεσαι ἴσως ἕνα ὄραϊο εὐθραυστο κορίτσι, κι ἔτσι ἡ μουσικὴ φορτίζεται ἀκόμη περισσότερο συγκινησιακά. "Ανατρέποντας τὴ συνηθισμένη διαδικασίαν θαρρῶ ὅτι συνέλαβα τὸ ὄληθινὸ νόημα αὐτῆς τῆς σκηνῆς, δίνοντας μιὰ ἐκπληκτικὴ αἰσθησιὴ τῆς μοναξιάς τῆς Τερέζ. Βαλμένα μαζί, μουσικὴ καὶ εἰκόνα καταλήγουν σὲ ἕνα πράγμα: φυλάκιση.

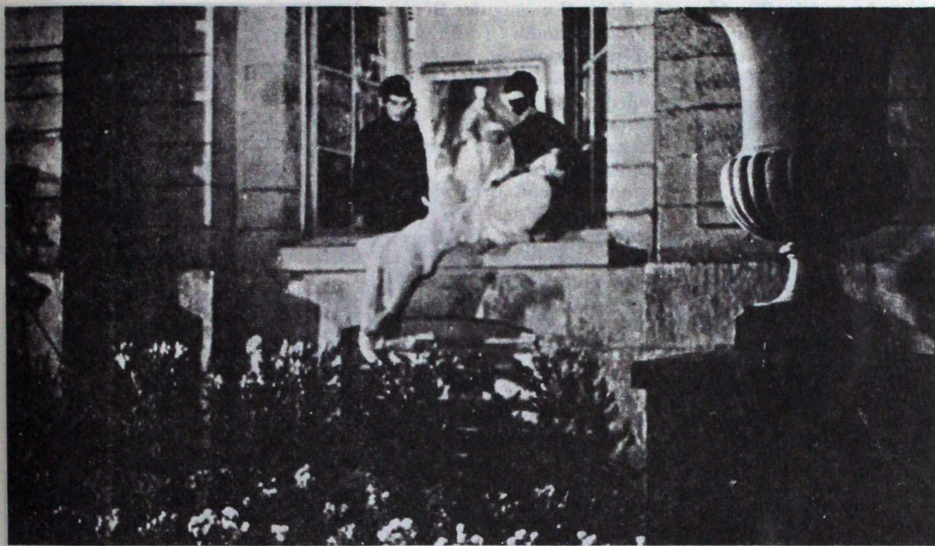
Ἡ "ΕΛΞΗ τοῦ Ἰλίγγου

Τὸ «*Μετρό*» εἶναι μιὰ ἀσήμαντη χωρὶς καμιά συνέπεια ταινία πὸς ἔκανα μὲ τὸν Ἀνρί Λαγκλουὰ τὸ 1934, δηλαδὴ πολὺ πρὶν μὴ ὀυσιαστικὰ στὴν κινηματογραφικὴ βιομηχανία. "Ἦταν ἕνας ἐρασιτεχνισμὸς καὶ ἔγινε ὄχι ἀκριβῶς γιὰ πλάκα, ἀλλὰ μάλλον γιατί τὸ μετρό εἶχε κάτι πὸ μὲ γοήτευε κάτι πὸ μὲ φόβιζε, ἕναν ἔλκυτικὸ Ἰλίγγο. Τώρα καταλαβαίνω πὼς στὶς μικροῦ μήκους ταινίες μου, ὅταν εἶχα τὴν δυνατότητα νὰ διαλέγω ἐγὼ τὸ θέμα, βυθιζόμουν πάντοτε σὲ θέματα πὸς δὲν ἤθελα νὰ τὰ ἀγγίξω γιατί μὲ φόβιζαν. "Ἐπειδὴ ὅμως τὰ θέματα αὐτὰ προκαλοῦσαν σὲ μὲντα ὀριμμένα ἐξαατημένα ἀντανακλαστικὰ εἶχα τὴ δυνατότητα νὰ καλλιεργήσω μιὰ ἀνάλογη ἐξάρτηση στὸ θεατὴ, καὶ προκαλώντας του τὰ ἴδια ἀνταντακλαστικὰ, νὰ ἐπικοινωνήσω μαζί του.

"Ἐκὰν τὸ *Μετρό* (καὶ τὴν *Première Nuit* — *Πρώτὴ Νύχτα*) γιατί ὁ ὀπόγειος ἀσκούσε πάντα πάνω μου μιὰ



Κατακέφαλα στὸν τοῖχο (La tête contre les murs) 1958. Σενάριο: Ζάν-Πιέρ Μοκὸ ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Ἐρβέ Μλαζέν. Διάλογοι: Ζάν-Ζαρέλ Πισόν. Φωτογραφία: Εὐγένιος Συφτάν Μουσική: Μωρίς Ζάρ. Παίζουν: Ζάν Πιέρ Μοκὸ, Πιέρ Μπρασέρ, Πιέρ Μερὸς, Ἀνοὺκ Αἰμέ, Ζαρέλ Ἀρναβούρ, Ζάν Γκαλάν, Ἐντιὸ Σκόμπ. Διάρκεια: 98'



Ζυντέξ

Τὰ παράθυρα σὲ ταινίες τοῦ Φρανζό.

Τερέζ Ντεκερού



νοσηρή γοητεία. Τὸ *Αἷμα τῶν Ζώων* (*Le sang des Bêtes*) γιατί ἀγαπῶ τὰ ζῶα, τὸ *Hotel des Invalides* (Τὸ Μέγαρο τῶν Ἀπομάχων) γιατί εἶμαι ἀντιμιλιταριστής, τὸ *Notre Dame de Paris* (Ἡ Παναγία τῶν Παρισίων) γιατί εἶμαι ἀντίθρησκος καὶ ὑποφέρω φοβερὰ ἀπὸ ἄιγγο. Ἄν καὶ ὑποφέρω ἀπὸ αὐτὸν τὸν δῆλ ἄιγγο, ἔχω γυρίσει δύο ταινίες γιὰ τὸν Πύργο τοῦ Ἄιφελ καὶ οἱ θεατὲς πραγματικά ζαλιζόνται στὴν προβολὴ ὅπως καὶ ἐγώ.

Ἐπάσχει πάντοτε μιὰ πένθιμη πλευρὰ στὶς ταινίες μου, μιὰ αἰσθησι φρικιαστικῆς τελετουργίας. Ἴσως αὐτὸ νὰ ἐξηγεῖ τὶς ὁμοιότητες ποὺ βρίσκете ἀνάμεσα στὶς δικές μου ταινίες καὶ στὶς ταινίες τοῦ Κοκτώ. Τὸ γεγονός εἶναι πὼς δὲν εἶχα δεῖ τὸν Ὁρφέα ὅταν γύρισα τὸ *Μάτια Χωρὶς Πρόσωπο*. Ἀφοῦ τελείωσα τὴν ταινία, τὴν ἔδειξα στὸν Κοκτώ καὶ αὐτὸς μοῦ ἔστειλε ἕνα λαμπρὸ ἄρθρο του, μὲ τίτλο «Τὸ κορίτσι μὲ τὴ μάσκα». Μετὰ μὲ φώναξε νὰ δῶ τὸν Ὁρφέα. Ὁ Κοκτώ ἔγραψε ἐπίσης ἕνα ἀξιόλογο ἄρθρο γιὰ τὸ *Αἷμα τῶν Ζώων*. Ἦταν ἀπὸ τοὺς λίγους ποὺ κἀτάλαβαν τὸν τελετουργικὸ χαρακτήρα τῆς ταινίας... οἱ χασάπηδες στὰ σάβανά τους κ.ο.κ. Γνωρίζετε πὼς τὸ σφάξιμο τῶν ζώων εἶναι μιὰ ιερὴ τελετὴ τῶν Ἑβραίων καὶ τῶν Ἀράβων; Ἐνῶ ἔκανα τὴν ταινία γύρισα μερικὰ πλάνα ἀπὸ μιὰ τέτοια τελετουργία στὸ σφαγεῖο τῆς Λά Βιλέτ. Στὸ τέλος δὲν τὰ χρησιμοποίησα γιατί ἦταν ὑπερβολικὰ φρικιαστικά. Δὲ σκοτώνουν τὰ ζῶα, τὰ ἀφήνουν νὰ πεθάνουν. Θυμᾶμαι πὼς, ἀφοῦ εἶχα γυρίσει τὴ σκηνή, ὁ Ἄραβας ἔκρυβε τὸ πρόσωπο στὴν κλεμνιά του.



Ζολά, Μωριάκ καὶ Προῦστ

Ὁ Ζολά θεωροῦσε τὸν ἑαυτὸ του νατουραλιστὴ συγγραφέα. Στὴν πραγματικότητα ἦταν ρεαλιστὴς μόνον στὸ μέτρο ποῦ, ὄντας σοσιαλιστὴς καὶ γι' αὐτὸ συγγραφέας κοινωνικῶν θεμάτων δεσμευόταν ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα. Ἀλλὰ, ὅσον ἀφορᾷ τὸ ρεαλισμὸ τοῦ ἔργου του, ἦταν δραματιστὴς καί, πάνω ἀπ' ὅλα ποιητής: Ὁ Παρανοῦ, ὁ κῆπος στὸ *La Faute de l'Abbé Mouret* (Τὸ Λάθος τοῦ Ἀβὰ Μουρέ) εἶναι ὅπως τὸν περιγράφει, κάτι τὸ πρακτικὰ μὴ δυνατὸ, ἕνα δημιουργημὰ τῆς φαντασίας. Ἀγαπῶ πολὺ τὸ Ζολά, καὶ ἄς τὸν θεωροῦν ὄλοι φτωχὸ συγγραφέα. «Ὁ Ζολά γράφει ἄσχημα», λένε «ἐνῶ ὁ Προῦστ εἶναι θαυμάσιος συγγραφέας». Ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ στυλ αὐτὸ εἶναι ἀλήθεια: τὸ στυλ τοῦ Προῦστ, σὲ καθαρὰ λογοτεχνικὸ ἐπίπεδο, εἶναι καταπληκτικὸ, τοῦ Ζολά δὲν εἶναι. Ἄν καὶ δὲν εἶμαι φιλοκωδὸς τῆς λογοτεχνίας μου ἄρεσει νὰ διαβάζω, ὡλλὰ μὲ ἐνδιαφέρει περισσότερο ἢ ὀπτικὴ ἔκφραση τῶν πραγμάτων. Ὁμολογῶ πὼς, προσωπικά, βρίσκω τὰ μυθιοτήρηματα τοῦ Προῦστ βαρετὰ, ἐνῶ ἐκεῖνα τοῦ Ζολά τὰ βρίσκω τρομερὰ ἐλκυστικά. Γιὰ τὸν πολὺ ἀπλὸ λόγῳ πὼς βρίσκω τὴν κοινωνία ποῦ περιγράφει ὁ Προῦστ βαρετὴ, ἐνῶ ἡ κοινωνία τοῦ Ζολά εἶναι ζωντανή γιατί ὑπάρχει μέσα της: συγκίνηση, πάθος, πόθος γιὰ ζωὴ. Ὁ Προῦστ εἶναι πολὺ ψυχρὸς, ἔνας τεχνίτης ποῦ τριγυρίζει στὰ σαλόνια παρατηρώντας καὶ σχολιάζοντας. Ὁ Ζολά δὲν περιπλανιέται στὰ σαλόνια ἀλλὰ στὸν κόσμῳ τῶν ἀστών, στὸν κόσμῳ τῆς ἐργατικῆς τάξης, σὲ μιὰ κοινωνία ποῦ ὑποφέρει, ποῦ εἶναι ἀρρωστη, μιὰ κοινωνία ὀργισμένη, μιὰ ἐξεγερμένη κοινωνία καὶ συμμετέχει καὶ ὁ ἴδιος μὲ πάθος σ' αὐτὴν τὴν ἐξέγερση. Εἶναι μιὰ ποιότητα σπάνια.

Μάτια χωρὶς πρόσωπο
(Les yeux sans visage)
1959. Ζῶης Φρανζῆ, Ζάν Ρεντόν, Κλωντ Σωτέ, Πιέρ Μπουαλιό, Τομὰς Ναρσεζό, ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ σενάριο τοῦ Ζάν Ρεντόν μὲ βάση τὸ μυθιοτήρημα τοῦ ἴδιου Πιέρ Γκασκά, Πιέρ Γκασκά, Φωτογραφία: Διόλφορ Συφάντ, Μοντᾶζ: Ζαλιμπέρο Νατό, Μουσική: Μιουζί Ζαῖ, Παίζουσι: Πιέρ Μπρασσιέ, Ἀλίντα Βάλι, Ἐντὶλ Σκόμπ, Φρανσουά Γκερέν, Ζυλιέτ Μανιέλ, Μπεατρις Ἀλποσὶμπα, Κλωντ Μπρασσιέ. Διάρκεια: 90



Ο άνθρωπος χωρίς πρόσωπο



Τίως ό Μωριάκ βρίσκεται ανάμεσα στους δυο και μολονότι άπορρίπτεi τó Ζολά, είναι πολύ πιό κοντά σ' αυτόν παρά στόν Προύστ, άπό τήν άποψη ότι και αυτός όπως κι ό Ζολά είναι συγγραφέας τής έπαρχίας. Καί κατά τή γνώμη μου άπό τούς συγγραφείς τής έπαρχίας προέρχονται άναμφίβολα οί μεγαλύτεροι μυθιστοριογράφοι έπειδή περιγράφουν τήν έπαρχιακή κοινωνία, και ή έπαρχιακή κοινωνία, άσπιτακίητοι, έχουν στέρεες ρίζες και γι' αυτό κινδυνεύουν λιγότερο νά ξεπεραστούν άπό τή μόδα. Ό Μωριάκ, πού γεννήθηκε στό Μπορντώ, έγραψε γι' αυτήν άκριβώς τήν κοινωνία: Ό Τερές Ντεκερού είναι τό πρότυπο έπαρχιώτη μικροαστού. Ό διαφορά τού Κοκτώ με τόν Μωριάκ άποκλίνουν. Γι' αυτόν άκριβώς τό λόγο δέν είχα καμιά δυσκολία νά διασκευάσω τό μυθιστόρημα τού Μωριάκ. Άφού ή άτμόσφαιρα συγκλίνει σέ ένα σημείο, είναι πολύ εύκολο νά τά τινάξεις όλα στόν άέρα. Με τόν Κοκτώ αυτό είναι αδύνατο. Δέν μπορώ νά πάω πέρα άπό αυτόν.

Τό Τομάς ό Άπατεώνας άρχίζει με ένα πρόσωπο, τήν περιγίπτισσα ντε Μπόσμ. Μαθαίνουμε ότι είναι Πολωνή κι ότι τήν ύποπτεύονται γιά κατάσκοπο. Στην πραγματικότητα όμως δέν ξέρουμε τίποτε γι' αυτήν. Μετά γνωρίζουμε τόν Τομάς, πού αυτοαποκαλείται ντε Φοντενού, ενώ τό πραγματικό του όνομα είναι άλλο, είναι ψεύστης και άπατεώνας· και γι' αυτόν επίσης δέν ξέρουμε τίποτε. Συναντιούνται, ξεκινούν νά φτιάξουν τή ζωή τους βρίσκονται σέ έχθρικό έδαφος και καταλήγουν στο πεδίο τής μάχης με φόντο έναν άπέραντο δραματικό πόλεμο.

Ό Κοκτώ κλείνει με μιá άποθήωση πού είναι ό θάνατος τού Τομάς. Τί μπορώ νά κάνω πάνω σ' αυτό; Στόν Μωριάκ οί άνθρωποι ύποφέρουν, στόν Κοκτώ όνειρεύονται. Κι όπως μου είπε κάποτε ό Κοκτώ «Τί μπορεί νά κάνει ένας όνειροπόλος με έναν άλλο; Τίποτε... μπορεί νά πεθάνει».

Με τόν Μωριάκ έξ άλλου έχεις τή γη, και πάνω στη γη δυό σόπια, δυό οικογένειες: Τόν Μπερνάρντ, άπό τήν οικογένεια τών Ντεκερού και τήν Τερές άπό τήν οικογένεια τών Λαρόκ. Παντρεύονται, οί δυό οικογένειες γίνονται μιá και όλα συγκλίνουν στην Τερές. Άλλά σ' αυτό τό ένα πρόσωπο ύπάρχει διπλή διάσταση. Στην πραγματικότητα είναι δυό πρόσωπα: ή Τερές ή μικροαστή και ή Τερές πού θέλει νά άλλάξει, πού όνειρεύεται μιá ζωή γεμάτη και ή σύγκρουση ανάμεσα σ' αυτές τις δυό Τερές προκαλεί τήν ήθικη της έξέγερση. Ό μιá χωρίς τήν άλλη δέν θά είχε κανένα ενδιαφέρον και αυτή είναι ή δύναμη τού έπαρχιακού συγγραφέα: ή Τερές γνωρίζει πολύ καλά τις ρίζες της και τό τείχος πού όρθώνεται μπροστά της. Αυτή άκριβώς ή συνείδηση τήν πείθει πώς κάτω θετικό μπορεί νά βγει άπό μιá έξέγερση.

Ό Κόνραντ και ή Γραμμή τής Σκιás

Ό Κόνραντ. Μεγάλος συγγραφέας. Είχαμε τεράστιες δυσκολίες με τό *La Ligne d'ombre* (Γραμμή τής Σκιás) πού γύρισα γιά τήν τηλεόραση. Άρχικά άποφασίσαμε νά γυρίσουμε ταινία σέ φυσικούς χώρους, όπως στην Κονάλα Λουμπούρ, στη Σγκατσόουρη, τήν Μπαγκόγκ και άλλου, άκολουθώντας τή διαδρομή τού Κόνραντ. Όλοι με βεβαίωσαν ότι θά ήταν μιá χαρά χωρίς κανένα πρόβλημα, αλλά άκριβώς όταν έτοιμάστηκα νά ξεκινήσω γιά νά βρω



(Pleins feux sur l'assassin)
1960. Σενάριο: Πιέρ Μπουαλιό, Τομάς Ναρσεζάκ. Διάλογοι: Ρομπέρ Τομάς, Πιέρ Μπουαλιό, Τομάς Ναρσεζάκ. Φωτογραφία: Μαροέλ Φροντετιά Μοντάζ: Ζιλμπέρ Νατό. Μουσική: Μωρίς Ζάο. Παίζουν: Πιέρ Μπρασσέρ, Μαριάν Κόχ, Ντανύ Σαβά, Πασκάλ Όντελ, Ζάν-Λουί Τρεντινιάν. Διάρκεια: 95'.



Τερέζ Ντεκερού
(Therèse Desqueyroux)
1962. Σενάριο: Φρανσουά Μωριάκ, Κλώντ Μωριάκ, Ζωρζ Φρανζύ από το μυθιστόρημα του Φρ. Μωριάκ.
Διάλογοι: Φρανσουά Μωριάκ. Φωτογραφία: Κριστιάν Ματράς. Μοντάζ: Ζιλμπέρ Νατό. Μουσική: Μωρίς Ζάο. Παίζουν: Έμμανουέλ Ριβιά, Φιλίπ Νουαρέ, Έντιθ Σκόμπ, Σάμ Φρέι. Διάρκεια: 109'

αυτές τις τοποθεσίες, ξέσπασε εκεί μιὰ πολιτική ἀναταραχή. Ἡ ἐπόμενη πρόταση ἦταν νὰ κάνω τὸ γύρισμα στὴν Ἰσπανία, ἀλλὰ δὲν ἔχω πᾶρσει ἐκεῖ τὸ πόδι μου ἀπὸ τὴ μέρα πού κατέλαβε ὁ Φράνκο τὴν ἐξουσία. Συμφώνησα νὰ κάνω τὸ γύρισμα στὸ Μαρόκο, τελικὰ καταλήξαμε νὰ χρησιμοποιήσουμε τὴ Νίκια γιὰ Μπαγκόγκυ καὶ τὴν Βιλφράνς γιὰ Σιγκαπούρη. Ὅσο μέναμε στὴν Ξηρὰ δὲν ἦταν καθόλου ἄσχημα, καθὼς χρησιμοποιοῦσαμε ἀνατολικές σημαίες, σήματα καὶ διάφορα τέτοια πράγματα. Καταφέραμε μάλιστα νὰ βροῦμε ἓνα παλιὸ ναυπηγεῖο πού ἦταν ἀπὸ τὸ 1850 — γιὰ τὴν ἀκρίβεια τὴν ἀγορὰ κραισιοῦ στὸ Μπερσὺ — πού πήρε τὴ θέση τοῦ λιμανιοῦ τῆς Μπαγκόγκυ.

Βρήκαμε ἀκόμη καὶ μιὰ πολὺ ὠραία βάρκα, ἓνα Παναμέζικο μπρίκι πού βρισκόταν ἀραγμένο στὴ Βιλφράνς. Τραβήξαμε ὅλες τίς σκηνές πού χρειαζόμεσταν στὴν κουβέρτα καὶ τέλος ἀποφασίσαμε νὰ σαλπάρουμε. Τελικὰ μπαρκάραμε μετὰ ἀπὸ πολλὲς καθυστερήσεις καὶ δικαιολογίες. Κοιτάζοντας τριγύρω στὸ καράβι κατάλαβα πὼς τὸν ἄνθρωπο πού ἦταν στὸ πηδάλιο κάπου τὸν εἶχα ξαναδεῖ. Ἦταν ὁ ἰδιοκτήτης τῆς τοπικῆς πιτσερίας. Μετὰ ἀνακάλυψα πὼς καὶ ὄλοι οἱ ναῦτες ἦταν γκαρονία στὴν ἴδια πιτσερία. Ὅσο ἀπομακρυνόμεσταν ἀπὸ τὴ Βιλφράνς τὸ καράβι πήγαινε σὰ μεθυσμένο ὄχι γιὰτὶ εἶχε θάλασσα, ἀπλούστατα κανεὶς δὲν ἤξερε νὰ τὸ κουμαντάρει. Δὲν μποροῦσα νὰ τραβήξω οὔτε ἓνα πλάνο, με τὴ μηχανὴ νὰ πέφτει ἀπὸ δῶ κι ἀπὸ κεῖ, τελικὰ καταφέραμε νὰ φτάσουμε στὶς Κάννες ἀφοῦ ὑποστήκαμε τὸν ἐξευτελισμὸ — πρὸς μεγάλῃ διασκέδαση τοῦ κόσμου πού εἶχε μαζευντεῖ καὶ χάριζε — νὰ μᾶς ρυμουλκήσει ἓνα σκουπιδαρικό καράβι καὶ νὰ βγοῦμε στὴ στεριά βουτηγμένοι μέχρι τὸ λαϊμὸ στὴ σάλτσα καὶ τὸ μακαρόνι.

Ὅταν γύρισα στὸ Παρίσι ἡ ταινία εἶχε τελειώσει ἀλλὰ, δὲν εἶχε οὔτε μιὰ σκηνὴ στὴ θάλασσα, ἔτσι ἔπρεπε νὰ πάω στὴν Ἰταλία καὶ νὰ χρησιμοποιήσω ἓνα ἄλλο καράβι πού βέβαια δὲν εἶχε καμμιά ὁμοιότητα μετὰ τὸ πρῶτο. Εἶναι ἀρκετὰ παρὰξενο πὼς οὔτε ὁ Κόνραντ οὔτε ἡ ταινία χάνουν ἐξ αἰτίας τῆς περιορισμένης δράσης, ἀφοῦ δὲν εἶναι μιὰ ἱστορία βασιομένη στὴ δράση ἀλλὰ στὴν ἀδράνεια: ἀναφέρεται σὲ κάποιο καράβι πού δὲν πάει πουθενά. Ἡ Γραμμὴ τῆς Σκιας εἶναι ἓνας στοχασμός. Ἡ γραμμὴ τῆς σκιάς δὲν ἔχει καμμιά σχέση μετὰ τὴν οὐμίγλη, εἶναι ἡ στιγμή τοῦ διαταμοῦ, κατὰ τὴν ὁποία ἓνας ἄνθρωπος ἀποφασίζει τὴ μοίρα του. Ὁ Κόνραντ δὲ γράφει περιπέτειες, εἶναι ποιητής.

Χένρυ Τζαίμς καὶ Δουμᾶς Υἱὸς

Δὲν ξέρω γιατί, ποτὲ δὲν μπόρεσα νὰ κάνω μιὰ ταινία ἀπὸ τὸ «Τί ἤξερε ἡ Μείζη». Ἰσως ἐπειδὴ ὁ Χένρυ Τζαίμς δὲν ἦταν ἀρκετὰ γνωστὸς στὴ Γαλλία. Ἰσως τώρα εἶναι εὐκολότερο γιὰ τὴν τεηλόραση. Εἶναι ἓνα ὑπέροχο βιβλίο καὶ τόσο γεμάτο ἀπὸ ἔρωτα καὶ δράμα πού θὰ σκεφτόταν κανεὶς πὼς ἀναπαοκρίνεται ἀπλότα στὰ γούστα τοῦ κοινού: Ὅλα αὐτὰ τὰ ζευγάρια πού σμίγουν, χωρίζουν, μπρεδεύονται, γιὰ νὰ μὴν ἀναφέρουμε τὸ παιδί — καὶ τὰ παιδιά εἶναι χρυσωρυγεῖο: Γεμίζουν πάντα τὸ ταμιο. Ὅμως ὄλοι λένε ἐντάξει, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ Μείζη τί ρόλο παίζει, καὶ ἐπειδὴ δὲν ὑπάρχουν βεντέτες σ' αὐτὴν τὴν ἡλικία, ὄλοι ἀρχίζουν νὰ σκέφτονται τὰ ζευγάρια. Ποῖος θὰ εἶναι ὁ πρωταγωνιστής...; καὶ καταλήγει σὲ μιὰ

ταινία όπως όλες οι άλλες. Αυτό που φυσικά με γοήτευσε ήταν το διαφοροποιημένο, αυτή η αίσθηση των ταραγμένων νεφών, ή δυσφορία... Κι όλο το πράγμα ιδωμένο με τα μάτια του μικρού κοριτσιού. Μοιάζει λίγο με την Έντιτ Σκόμπ στο *Μάτια χωρίς Πρόσωπο*: απλή, καθαρή, άθωα.

Δεν προχώρησα ποτέ στο να γράψω ένα σενάριο από το «Τί ήξερε η Μείζις». Αλλά έγραψα ένα σενάριο για την εγγλέζικη αγορά, που όμως ούτε αγγλό γυρίστηκε. Ήταν μετά το *Ζυντέξ*. Πήρα ένα γράμμα από τον Νίγκελ Γκόσλινγκ, που μου έλεγε πόσο του άρεσε η ταινία και πόσο του θύμισε τον Μάξ Έρνστ και με κάλυψε σε μία παράσταση του μπαλέτου του Φρέντερικ Άστον «Μαργαρίτα και Άρμάνδος», με την Φοντέν και τον Νουρέγιεφ.

Πήγα στο Λονδίνο, είδα την παράσταση, μου άρεσε, αλλά δεν μπορούσα να καταλάβω τι με χρειάζονταν για να κάνουν μία ταινία 30 λεπτών πάνω σ' ένα μπαλέτο 30 λεπτών. Προσπαθώντας να βρω μία εναλλακτική λύση διάβασα για πρώτη φορά το μυθιστόρημα του Δουμά και μου ήρθε μία ιδέα που θα μπορούσε να είναι αυθεντική ιδέα του Μάξ Έρνστ. (Ο *Ζυντέξ* δεν έχει βέβαια καμιά σχέση με τον Μάξ Έρνστ. Φαντάζομαι πώς τον σκέφτηκα εξ' αιτίας του ανθρώπου με τη μάσκα του πουλιού). Η ιδέα μου ήταν να το μετατρέψω σε ταινία-μπαλέτο, κάνοντας ένα κολάζ, ενσωματώνοντας το μπαλέτο (κατάλληλα τροποποιημένο) στο μυθιστόρημα, έτσι που τα πέντε μέρη του να αναπαριστούν τις έρωτικές σκηνές. Το σενάριο, διάρκειας περίπου 100 λεπτών μετατόπιζε συνεχώς τη δράση από τους πραγματικούς στους σκηνοκούς χώρους και αντίστροφα.

Άς πάρουμε για παράδειγμα τη σκηνή στην έπαυλη του Μπουγκιβάλ, όπου η Μαργαρίτα εγκαταλείπει τον Άρμάνδο. Είναι μόνος στη κρεβατοκάμαρα, βρέχει, τα σκηνικά είναι πραγματικά. Η ώρα περνάει. Γίνεται όλο και πιο άνησχος, κοιτάζει το άσπρωτο κρεβάτι· εκείνη έμψυχνεται. Αποσύρεται μαζί της και στη συνέχεια χορεύουν σε μία σκηνή θεάτρου. Και τη στιγμή που αυτή λιποθυμεί, το κεφάλι της στο μαξιλάρι γίνεται καμέλια, δηλαδή όλα όσα του άφησε. Απελπισμένοι τρέχει στα παρασκήνια, και φαίνεται για πρώτη φορά ο κόσμος να τον παρακολουθεί από ένα θεωρείο. Εκείνο όμως που βλέπει ο κόσμος είναι ο Άρμάνδος να τρέχει σε έναν κήπο, μέσα στη βροχή, στο δρόμο περνούν αυτοκίνητα, ο Άρμάνδος φωνάζει «Μαργαρίτα!» Αργότερα φτάνει στο Παρίσι, οι χώροι είναι πραγματικοί. Στην οδό Ριβόλι βλέπει το παράθυρο της Μαργαρίτας φωτισμένο. Άνεβαίνει πάνω, ανοίγει μία πραγματική πόρτα και μπαίνει σε ένα σαλόνι σκηνής θεάτρου. Εκεί καλείται σε μονομαχία επειδή πρόσβαλε τη Μαργαρίτα, χορεύει προς το πίσω μέρος της σκηνής και έτοιμάζεται να φύγει. Καθώς πάει να πιάσει το ζωγραφισμένο χερούλι της πόρτας αντίχει ένας πυροβολισμός. Ο Άρμάνδος γυρίζει. Και έμεις βλέπουμε τον αντίπαλό του σε ένα λιβάδι την αυγή, καθώς ο Άρμάνδος ανταποδίδει τον πυροβολισμό. Νομίζω πως το αποτέλεσμα του κολάζ μπορεί να σημαίνει σ' αλήθεια κάτι, αλλά με τα συμβόλαια και την τηλεόραση και τα αμερικάνικα συμφέροντα, ήταν πάρα πολύ δύσκολο να πραγματοποιηθεί.

Ένα άλλο σχέδιο που δούλευα για την τηλεόραση ήταν ένα μισοξεχασμένο έργο του Χόφμαν «Η πριγκίπισσα Μπρανπίλα». Το πρόβλημα είναι πως κάθε φορά



Τομάς ο άπατεώνας
(Thomas l'imposteur)

1964. Σενάριο: Ζάν Κοκτώ, Μισέλ Βόρμ. Ζώης Φρανζέ από το μυθιστόρημα του Ζ. Κοκτώ. Διάλογοι: Ζάν Κοκτώ, Ραφαέλ Κλουζέλ. Φωτογραφία: Μαροσέλ Φρανκετάτ. Μοντάζ: Ζιλμπέρ Νατό. Μουσική: Ζωές Όρις. Παιζουν: Έμμανουέλ Ριβά, Φαμπρίς Ρουλιό, Ζάν Σερβαί. Διάρκεια: 93'



Τομάς ο άπατεώνας

2. Το όνομα της μητέρας του Χίτλερ. Άποδίδεται και στον ίδιο τον Χίτλερ επειδή πολλοί υποστηρίζουν ότι ήταν νόθος. (Σ. του Μ.)

* Αυτό το κείμενο προέρχεται από μια συνέντευξη που έδωσε ο Φρανζύ, στο Λονδίνο το 1974, με άφορη την προβολή της ταινίας του *Ό άνθρωπος χωρίς πρόσωπο* στο Φεστιβάλ Λονδίνου. Πρωτοδημοσιεύτηκε στο Sight and Sound. Άνοιξη 1975, σελ. 68-72.

ύπαρχει ένας καινούργιος διευθυντής στην τηλεόραση και το πρώτο πράγμα που κάνει είναι να ματαιώσει όλες τις συμφωνίες του προκατόχου του. Κι επειδή πάντοτε προτείνω θέματα που κανείς έτσι κι αλλιώς δεν τ'ά θέλει, σκέφτομαι πώς ίσως πράγματι να είναι καλύτερα να αναζητήσω κάποιον άλλο δρόμο.

Ό Άδόλφος Σρικελγκρούμπερ ζει?

Μιά άπολαυστική πλευρά στο *Άνθρωπος χωρίς Πρόσωπο* είναι ή γερμανική αντίδραση στην ταινία. Η ταινία τελειώνει με τó σατανικό δολοφόνο που τά σχέδιά του έχουν διακοπεί, καθώς ετοιμάζεται να εξαφανιστεί στο τοπίο μεταμφιεσμένος σε γριά που έχει ένα ψιλικάτζι-δικο, όταν ξαφνικά εμφανίζεται μιά γριά πελάτισσα και «τήν» ρωτάει αν θά γυρίσει γρήγορα «ά! ναί!» άπαντάει, «θά γυρίσουμε γρήγορα, πολύ γρήγορα». Στη Γερμανία βρήκαν τó τέλος πολύ ώραίο, μόνο που θεωρούσαν πώς θά έπρεπε να τó αλλάξω. Δέν μπορούσαν να τó καταλάβουν και τελικά μου έξηγησαν: «Θά πρέπει να σκοτωθεί. Βλέπεις οί γερμανοί θεατές θά τόν δούν σαν σύμβολο τών Ναζί». Έτσι στη γερμανική παράλλαγή τόν σκότωσα. Ένα άληθινό Βαγκνερικό τέλος με σκηινικά, μουσική και τά λοιπά. Βέβαια, αν όλη ή ταινία βυθίζεται χωρίς χιούμορ μέσα στον «Πάρσιφאל», τόσο τó χειρότερο. Άυτοί τó ζήτησαν...

Μετάφραση: Φρίντα Λιάππα
Μαρία Νικολακοπούλου

Ό Άνθρωπος χωρίς πρόσωπο: τó τοπίο τού φινάλε.





Ζυντέξ

ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ντεκουπάξ



Ζυντέξ
(Judex)

1963. Σενάριο: Ζάκ Σαμπρέ, Φρανσίς Λακασέν ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη ταινία τῶν Ἄρτυρ Μπερνέντ καὶ Λουί Φεγιάντ. Φωτογραφία: Μαροῦλ Φραντετάλ. Μοντάξ: Ζυμπιέρ Νατό. Μουσική: Μωρίς Ζάφ. Παίξουν: Τζάνιγκ Πόλοκ, Φρανσίς Μπερζέ, Ἐντιὸ Σκόμπ, Μισέλ Βιτόλ, Ζάκ Ζουανώ, Σύλβα Κοσίνα, Τεὸ Σαραπό. Διάρκεια: 95'.



Ἡ Ντιάνα Μοντι καὶ ὁ συνεργός της Μοράλες, μετὰ τὴν ἀπαγωγή τοῦ τραπέζιτῃ Φαβρό, ἔχουν καταφύγει σ' ἓνα ἐγκαταλειμμένο σπίτι. Ἔχουν καταφέρει νὰ πιάσουν τὸν Ζυντέξ...

463. ΜΕΣΟ ΠΛΑΝΟ, ΠΛΟΝΖΕ

Στὸ βάθος τοῦ δωματίου.

Τὸ τζάκι.

Ἡ Ντιάνα μπαίνει στὸ κάδρο, πλάτη στὴ μηχανή.

Σκύβει.

Ἄνασκηώνει τὴ σιδερένια πλάκα πού εἶναι στὸ βάθος τοῦ τζακιού καὶ πού σκεπάζει μὰ κρύπτη. Βγάζει ἀπὸ τὴν κρύπτη ἓνα πακέτο κακοδεμένο.

Ξανασηκώνεται.

ΠΑΝΟΡΑΜΙΚ, παρακολουθοῦμε τὴ Ντιάνα πού ἀκουμπάει

τὸ πακέτο στὸ τραπέζι.

Ἡ Ντιάνα εἶναι 3/4 πλάτη στὴ μηχανή.

Λύνει τὸ πακέτο, τὸ ἀνοίγει.

ΤΡΑΒΕΛΙΝΓΚ μπροστά μὲχρι πολὺ κοντινὸ, πλονζέ πλάνο τοῦ πακέτου.

Ἄμῳρα τὰ χέρια τῆς Ντιάνας.

Τὸ πακέτο εἶναι ἀνοιχτό.

Μέσα ὑπάρχουν τρία ρεβόλβερ τυλιγμένα σὲ χαρτιά, τέσσερα κουτιά μὲ σφαῖρες, δύο γκλόμπς, μὰ σιδερένια γροθιά καὶ ἓνα σιλέτο.

Ἡ Ντιάνα ἀνοίγει ἓνα κουτὶ μὲ σφαῖρες, καὶ μὲ μεγάλη ἐπιδειξίτητα γεμίζει ἓνα ἀπὸ τὰ ρεβόλβερ.

464. ΠΟΛΥ ΚΟΝΤΙΝΟ ΠΛΑΝΟ, ΚΟΝΤΡ—ΠΛΟΝΖΕ

Τὸ πρόσωπο τῆς Ντιάνας.

Τὸ βλέμμα της καρφωμένο σ' ἓνα ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα τοῦ πακέτου, πού εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο, φανερώνει ξαφνικά

μὰ τραγικὴ καὶ ἀνεξιχνίαστη ἀποφασιστικότητα.

ΠΑΝΟΡΑΜΙΚ, καθράρουμε ξανά τὰ χέρια τῆς Ντιάνας.

Ἄργά ἀφήνει στὸ τραπέζι

τὸ γεμάτο ρεβόλβερ.

Τὸ χέρι της ἀρπάζει τὸ σιλέτο.

Τὸ χέρι της σηκώνεται.

ΠΑΝΟΡΑΜΙΚ καὶ ΤΡΑΒΕΛΙΝΓΚ πίσω, ξαναποκαλύπτει

τὸ πρόσωπο τῆς Ντιάνας.

Κοιτάζει τὸ σιλέτο καὶ

ἐλευθερώνει τὴ λεπίδα.

Σηκώνει τὸ κεφάλι.

Μὲ ἄγρια ὄψη κατευθύνεται πρὸς τὴν πόρτα τοῦ δωματίου.

ΠΑΝΟΡΑΜΙΚ, παρακολουθοῦμε τὴν κίνηση τῆς Ντιάνας.

Βγαίνει χωρὶς νὰ ξανακλείσει τὴν πόρτα.

ΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ ΤΗΣ ΣΥΝΩΜΟΣΙΑΣ. ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ Ο ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ/.ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΤΟ ΜΠΑΛΚΟΝΙ/. ΝΥΧΤΑ.

465. ΚΟΝΤΙΝΟ ΠΛΑΝΟ

Στὸ δωμάτιο τῆς συνωμοσίας.

Ἡ Ντιάνα μπαίνει στὸ δωμάτιο χωρὶς νὰ ξανακλείσει τὴν πόρτα.

ΠΑΝΟΡΑΜΙΚ, ἀκολουθοῦμε τὴ Ντιάνα.

Εἶναι πλάτη στὴ μηχανή και πηγαίνει πρὸς τὸ Ζυντέξ, ἐπίσης πλάτη στὴ μηχανή,

ποὺ τὸν βλέπουμε δεμένο σὲ ἓνα πάσαλο, τὸ πρόσωπο σκεπασμένο μὲ σάρπα.

Χτυπιέται.

Ἡ Ντιάνα στέκεται μπροστά του.

Εἶναι πρόσωπο στὴ μηχανή, ἀριστερὰ στὸ κάδρο.

Ὁ Ζυντέξ εἶναι πλάτη δεξιά.

Εἶναι σὲ ΜΕΣΟ ΠΛΑΝΟ.

Ἡ Ντιάνα μὲ φλογισμένα μάτια,

σὲ φοβερὴ ἔξαψη, σηκώνει

τὸ σιλέτο και χτυπáει τὸ Ζυντέξ

στὸ στήθος.

466. ΜΕΣΟ ΠΛΑΝΟ

Ἡ Ντιάνα πλάτη, ἀριστερὰ στὸ κάδρο.

Ὁ Ζυντέξ πρόσωπο στὴ μηχανή, στὸ δεξιό.

(Ἐπανάληψη τῆς κίνησης)

Ἡ Ντιάνα σηκώνει τὸ σιλέτο και χτυπáει

τὸ Ζυντέξ στὸ στήθος.

Ὁ Ζυντέξ σφαδάζει και βγάζει ἓνα πιχτὸ βογγητό.

467. ΜΕΣΟ ΠΛΑΝΟ (ΙΔΙΟΣ ΑΞΟΝΑΣ ΜΕ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΛΑΝΟΥ 465)

Ἡ Ντιάνα πλάτη, ἀριστερὰ στὸ κάδρο.

Ὁ Ζυντέξ, πρόσωπο στὴ μηχανή, δεξιά,

(Ἐπανάληψη τῆς κίνησης)

Ἡ Ντιάνα σηκώνει τὸ σιλέτο και χτυπáει

τὸ Ζυντέξ στὸ στήθος.

Ὁ Ζυντέξ σφαδάζει και βγάζει ἓνα πιχτὸ βογγητό.

467α. ΜΕΣΟ ΠΛΑΝΟ (ΙΔΙΟΣ ΑΞΟΝΑΣ ΜΕ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΛΑΝΟΥ 465)

Ἡ Ντιάνα πρόσωπο στὴ μηχανή, ἀριστερὰ στὸ κάδρο.

Ὁ Ζυντέξ πλάτη, δεξιά.

Ἡ Ντιάνα ἐτοιμάζεται νὰ τὸ σκάσει.

Ἄλλὰ μένει ἀπολιθωμένη στὴ θέση τῆς.

Κοιτάζει σάν ὑπνωτισμένη πρὸς τὸ

παράθυρο, ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο, δεξιά,

και κοντὰ στὴ μηχανή.

Ἐνα ὄνομα ξεφεύγει ἀπὸ τὸ στόμα τῆς.

ΝΤΙΑΝΑ: Ζυντέξ...

468. ΓΕΝΙΚΟ ΠΛΑΝΟ

Ἄπὸ τὸ σκοτάδι τοῦ μπαλκονιοῦ ἔρχεται

ὁ Ζυντέξ, πρόσωπο στὴ μηχανή, και μπαίνει στὸ δωμάτιο.

Μὲ ἀνέφραστο πρόσωπο κοιτάζει

τὴ Ντιάνα, ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο, πρὸς τὰ ἀριστερὰ.





Προχωρεί προς τὸ μέρος της.
Πίσω ἀπὸ τὸ Ζυντέξ ἐμφανίζεται ἡ Νταίτση.
Ἐρχεται κοντὰ του, ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς πόρτας
πὺ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο
Ἡ Νταίτση παρακολουθεῖ αὐτὴ τὴ σκηνή (ἔξω ἀπὸ τὸ
κάδρο)
μὲ φρίκη. (Νὰ γίνει λήψη, μὲ τὸ Ζυντέξ καὶ τὴ Νταίτση,
μέσα στὸ δωμάτιο καὶ βγαίνοντας ἀπὸ τὴ σκιά.
ἀλλὰ μὰ σκιά ὄχι σταθερῆ).

469. ΜΕΣΟ ΠΛΑΝΟ (ΙΔΙΟΣ ΑΕΟΝΑΣ ΜΕ ΤΟ ΠΛΑ-
ΝΟ 467.)

Ἡ Ντιάνα πρόσωπο στὴ μηχανή, ἀριστερὰ στὸ κάδρο.
Ὁ Ψεύτικος Ζυντέξ, πλάτη, ἀριστερὰ.
Ἡ Ντιάνα κοιτάζει τὸν ἀληθινὸ Ζυντέξ,
ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο.
Μετά κοιτάζει τὸν ψεύτικο.
Μὲ μιά ἀπότομη κίνηση ἀρπάζει
τὰ σάρπα πὺ τοῦ καλύπτει τὸ κεφάλι.
Βγάζει μιά κραυγή.
Ἡ Ντιάνα μὲ μάτια τρελλοῦ κοιτάζει
τὸ πρόσωπο πὺ βρισκεται μπροστά της.



470. ΜΕΣΟ ΠΛΑΝΟ (ΙΔΙΟΣ ΑΕΟΝΑΣ ΜΕ 466)

Ἡ Ντιάνα πλάτη, ἀριστερὰ στὸ κάδρο.
Ὁ Ψεύτικος Ζυντέξ, πρόσωπο στὴ μηχανή, δεξιὰ.
(Ἐπανάληψη τῆς κίνησης).
Ἡ Ντιάνα κοιτάζει τὸν Ζυντέξ, ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο καὶ
μετὰ κοιτάζει τὸν ψεύτικο.
Ἀρπάζει τὴ σάρπα πὺ τοῦ καλύπτει
τὸ κεφάλι.
Ἐμφανίζεται τὸ πρόσωπο τοῦ θύματός της.
Εἶναι τὸ πρόσωπο τοῦ Μοράλες,
σημαδεμένο κιόλας ἀπὸ τὸ θάνατο.
Ἡ Ντιάνα βγάζει μιά κραυγή.
Πετάγεται ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ τοῦ Μοράλες
(ὁ Ζυντέξ εἶναι δεξιὰ), ρίχνεται
στὴν πόρτα πὺ βγάζει στὸ διάδρομο.
ΠΑΝΟΡΑΜΙΚ παρακολουθοῦμε τὴν κίνηση τῆς Ντιάνας
πὺ περνάει ἀπὸ τὴν ἀνοιχτὴ πόρτα καὶ
βγαίνει στὸ διάδρομο, ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο.



ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ.ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ.Η ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΔΙΑΔΡΟ-
ΜΟΥ Νο 2.ΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ ΤΟΥ ΦΑΒΡΩ/ΝΥΧΤΑ.

471. ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΠΛΑΝΟ

Στὸ διάδρομο.
Ἡ Ντιάνα τρέχοντας μπαινει πλάτη στὸ κάδρο.
Τρέχει πρὸς τὸ τέλος τοῦ
διαδρόμου, στρίβει στὴ γωνία τοῦ διαδρόμου
Νο 2 καὶ βγαίνει ἀπὸ τὸ κάδρο.
Τὴν ἴδια στιγμή μπαινει στὸ κάδρο
ἡ Νταίτση, πλάτη κινηθώντας τὴ Ντιάνα καὶ
μετὰ ὁ Ζυντέξ πὺ μπαινει στὸ κάδρο
σὰ σίφουνας καὶ ἀκολουθεῖ τὴ Νταίτση.
Ἐξω ἀπὸ τὸ κάδρο ἀκούγεται ἡ βροντερῆ
φωνῆ τοῦ Φαβρῶ πὺ διατάζει.

ΦΑΒΡΩ: (off)
Ἄλτ!...

Ο Ζολά είναι μεγάλος ποιητής και μεγάλος κινηματογραφιστής. Λίγοι τὸ ἀμφισβητοῦν. Ξακουστός, καταραμένος στὸ εἶδος του. Ἡ ἀτιμωμένη πού πεθαίνει κάτω ἀπὸ τὸ χιόνι, τὰ ὕσπρα ἄλογα τοῦ ὄρχου, τὸ κορίτσι πού ἀδειάζει τὶς τσέπες του μέσα στὸ τούνελ, τὸ κορίτσι πού αἰμορραγεῖ κάτω ἀπὸ τὶς εἰκόνες τοῦ Ἐπινάλ, ὁ μέθυσος πού καίγεται, παράξενα γκάγκ πού τὴν παρεξηγημένη τους ἔνταση μόνο στὸν κινηματογράφο βρίσκει κανεῖς.

Αὐτὰ σκεφτόμουν βλέποντας τὸ ἀξιοθαύμαστο ντοκιμανταῖρ γιὰ τὰ σφαγεῖα πού μᾶς παρουσιάζει ὁ Ζωρζ Φρανζύ. Δὲν ὑπάρχει οὔτε μιὰ λήψη πού νὰ μὴ συγκινεῖ, σχεδὸν χωρὶς νὰ ξέρομε γιατί, ἀπὸ μόνη τὴν ὁμορφιά τοῦ στυλ, τῆς μεγάλης ὀπτικῆς γραφῆς. Σίγουρα, εἶναι ἀνώδυνο. Σίγουρα, θὰ τὸ κατηγορήσουν γιὰ σαδισμό. Γιατὶ δὲν ἀποφεύγει τὸ δράμα. Τὸ ἀγκαλιάζει. Μᾶς δείχνει τοὺς χωρὶς μίσος ἐκτελεστὲς γιὰ τοὺς ὁποίους μᾶς μιλάει ὁ Μπωντλαίρ. Μᾶς δείχνει τὴ θυσία τῶν ἀθῶων ζώων, φτάνοντας μερικὲς φορὲς στὴν τραγωδία μέσα ἀπὸ τὴν τρομακτικὴ ἐκπληξὴ πού μᾶς προκαλοῦν χειρονομίες καὶ στάσεις πού τὶς ἀγνοοῦμε καὶ πού ἡ τανία μᾶς σπρώχνει βίαια νὰ τὶς ἀντικρύσουμε: τὸ γονατισμένο, χτυπημένο κατὰ μέτωπο ἄλογο, ἤδη νεκρό, οἱ ἀνταντακλαστικὲς, σπασμωδικὲς κινήσεις τῶν βοδιῶν πού τὰ κάνουν νὰ φαίνονται σὰν νὰ παλεύουν ἀκόμη. Μὲ λίγα λόγια, ἕνας κόσμος εὐγενικός καὶ χυδαῖος στραγγίζει τὸ αἷμα του σὲ ἕνα ὕσπρο τραπεζομάντηλο, ὅπου ὁ καλοφαγάς δὲν πρέπει νὰ ἀναλογίζεται τὸ μαρτύριο τῶν θυμάτων, ὅταν καρφώνει τὸ πηροῦνι του στὴν σάρακα τους.

Γύρω ἀπὸ τὴν τράπεζα τῶν θυσιῶν βροῖσκειται ἡ πόλη, ἡ φτιαγμένη ἀπὸ πολλὲς πόλεις καὶ ἀπὸ πολλὰ χωριά, ἡ πόλη πού νομίζουμε ὅτι τὴν ξέρομε καὶ ὅμως δὲν τὴν ξέρομε, μὲ ἕναν οὐρανὸ καθαρὸ καὶ ἀπειλητικὸ μαζὶ πάνω ἀπὸ τὸ ἀλλόκοτο σκηνικὸ τοῦ καναλιῦ τοῦ Οὐρκ.

Ποτὲ δὲν θὰ ξεχάσετε τὸ ἀλμμένιστο καράβι, τὸ στολισμένο μὲ ἀσπρόρουχα ἢ σάβανα μέσα στὸ νεκροτομεῖο τῶν ζώων, σάβανα πού εἶναι τὸ ἴδιο τους τὸ δέρμα.

Γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ θαρραλέοι κινηματογραφιστὲς πού θέτουν στὸν ἑαυτὸ τους τὸ πρόβλημα τῆς ἐπιτυχίας, μᾶς ἀποδείχνουν ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἐργαλεῖο ρεαλισμοῦ καὶ λυρισμοῦ καὶ ὅτι ὅλα ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὴ γωνία μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία καθρεφτίζονται τὰ θεάματα τῆς ζωῆς. Γωνία μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία μᾶς ὑποχρεώνουν νὰ δοῦμε καὶ μεις μιὰν ἰδιαίτερη ὄψη τῶν πραγμάτων καὶ μᾶς ὑπογραμμίζουν τὸ καθημερινὸ τους θαῦμα.

Μετάφραση: Μπ. Κ.

(Τὸ κείμενο τοῦ Ζὰν Κοκτώ γράφτηκε τὸ 1949 καὶ ἀναδημοσιεύεται ἀπὸ τὰ Cahiers du Cinéma, τεῦχος 149, σελ.18-19)



Ο Φρανζύ στὸ γύρισμα τοῦ Ζυντέξ

Ο Ζάν-Λυκ Γκοντάρ για τὸ Κατακέφαλα στὸν τοῖχο

Σὲ ὅλα τὰ ντοκυμανταίρ τοῦ Φρανζύ, ἀκόμη και στὰ λιγότερο πετυχημένα, μιὰ ἀστραπὴ τρέλλας σχίζει τὴν ὀθόνη και ἀναγκάζει τὸ θεατὴ νὰ κοιτάξει τὴν πραγματικότητα, κάτω ἀπὸ ἄλλο φῶς. Στὸ *La Tête contre les Murs* (Κατακέφαλα στὸν Τοῖχο),¹ πρώτη μεγάλου μήκους ταινία τοῦ σκηνοθέτη τῆς ταινίας *Première Nuit* (Πρώτη Νύχτα), πού συμπληρώνει τὸ πρόγραμμα, αὐτὴ ἡ ποιητικὴ φωτοχοσία εἶναι τὸ θέμα τῆς ταινίας. Τὸ ἀστροπελέκι πέφτει ἀπὸ τὸ πρῶτο κιόλας πλάνο, καθὼς ἕνας μοτοσυκλετιστῆς βουτάει σὲ μιὰ ρεματιά, ἐνῶ τὸν παρατηροῦν τὰ καστανά, σὰν ἄπο ποιῆμα τοῦ Νοβάλις, μάτια τῆς Ἄνουκ Αἰμέ. Μετὰ τὸ ἀστροπελέκι συνεχίζει μὲ ζιγκ-ζάγκ ἀπὸ πλάνο σὲ πλάνο, περνώντας ἀπὸ ἕνα μισόγυμνο κορίτσι πού κολυμπάει στὸ σκοτεινὸ νερὸ σὲ μιὰ πολύχρωμη αἰθουσα μπιλιάρδου στὴν Πλατεία Κλισὺ γιὰ νὰ καταλήξει σὲ ἕνα ρομαντικὸ τράβελινγκ στους τοίχους τῆς ψυχιατρικῆς κλινικῆς τῆς Ἄμιέν, φωτισμένους ἀπὸ τὸν Σουφτιάν, ἔτσι ὅπως μόνο ὁ Ρούντολφ Ματέ μπόρεσε νὰ φωτίσει τὸ *Βαμπίρ* τοῦ Ντραγιέρ.

Ἡ ἱστορία τῆς ταινίας εἶναι τόσο ὠραία, ὅσο και ἀπλή. Ἄπὸ τὸ πικρὸ και περδεμένο μυθιστόρημα τοῦ Ἐρβὲ Μπαζέν, οἱ σεναριογράφοι (Ζάν Πιερ Μοκὺ και Σαρλ Πισόν) κατάφεραν νὰ βγάλουν ἕνα σενάριο ἀξιόλογης λογικῆς. Ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία μέρη. Πρῶτο, ἡ πραγματικότητα: Ὁ Ζεράν και τὸ κορίτσι του, τὸ πάρτυ στῆ μαούνα, ὁ Ζεράν κλέβει τὰ λεφτὰ τοῦ πατέρα του, καίγοντας τὰ ἔγγραφα του. Ἐπειτα ἡ τρέλλα: ὁ Ζεράν ἔγκλειστος, πόρτες χωρὶς χειροῦλια, καλοθερέμενα περισσότερα σὲ πτηνοτροφεῖο, συμπλοκὴ μὲ πριόνι, μιὰ τρελλὴ καλλονὴ πού ψέλνει Λειτουργία, μιὰ ἄλλη, πού κρύβεται πίσω ἀπὸ τεράστιους θάμνους, ἀνώμαλοι γιανοῦ, ἕνας ἀπαγχονισμὸς, ἕνα ἠλεκτρικὸ τρενάκι. Μετὰ, ξανά ἡ πραγματικότητα: ὁ Ζεράν δραπετεύει και γυρίζει στὸ Παρίσι.

Καί, ἐδῶ, ἀνακαλύπτουμε τὸ μουσικὸ τῆς τέχνης τοῦ Φρανζύ. Αὐτὴ ἡ δεύτερη πραγματικότητα δὲν εἶναι πιὰ ἴδια μὲ τὴν πρώτη. Ἐγὼ εἶναι τώρα ἕνας ἄλλος.² Ἡ τράπουλα ἀνακατεῦτηκε τόσο καλὰ ὥστε ἡ πρώτη πραγματικότητα ἔχει πάρει τὸ χρῶμα τῆς τρέλλας. Δειχνοντάς μας τὸν ἥρωά του Ζεράν σὰν φυσιολογικὸ πλάσμα, μᾶς πείθει ὅλο και πιὸ πολὺ πὼς εἶναι πραγματικὰ τρελλός. Ἡ τὸ ἀνάποδο. Ἡ ἀδιανόητη μεταφορὰ στὴν ὀθόνη τοῦ βιβλίου τοῦ Ροζέ Γκρενιὲ *Le Rôle d' accusé* ἔχει γίνει και λέγεται *Κατακέφαλα στὸν Τοῖχο*.

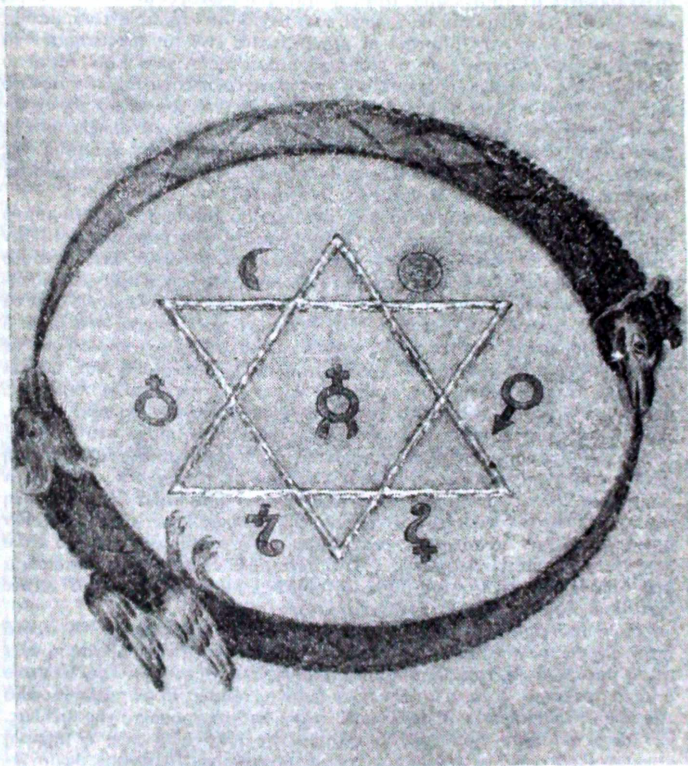
Γιατὶ ἐδῶ βρίσκεται ἡ δύναμη και τὸ ταλέντο τοῦ Φρανζύ. Ἄναζητᾶ πάση θυσία, τὸ παράξενο (*insolite*) και πίσω σὲ αὐτὴ τὴ σύμβαση πρέπει πάση θυσία νὰ ἐπιστρέψει ἡ πρώτη ἀλήθεια. Ἄναζητᾶ τὴν τρέλλα πίσω ἀπὸ τὸ ρεαλισμὸ, γιατί γι' αὐτὸν εἶναι ὁ μόνος τρόπος νὰ ἀνακαλύψει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὸ πρόσωπο τοῦ ρεαλισμοῦ, πίσω ἀπὸ τὸ πρόσωπο τῆς τρέλλας. Γι' αὐτὸ σὲ κάθε γκρὸ πλάνο ἔχουμε τὴν ἐντύπωση πὼς ἡ μηχανὴ «σφουγγίζει» αὐτὰ τὰ πρόσωπα, ὅπως τὸ μαντῆλι τῆς Βερενίκης σφουγγισε τὸ πρόσωπο τοῦ Κυρίου, παρόμοια ὁ Φρανζύ ἀναζητᾶει και βρίσκει τὸν κλασικισμὸ πίσω ἀπὸ τὸ ρομαντισμὸ. Μὲ πιὸ σύγχρονους ὅρους θὰ λέγαμε πὼς ὁ Φρανζύ μᾶς ἀποδείχνει ὅτι ὁ Σουρεαλισμὸς εἶναι ἀναγκαῖος, ἂν τὸν θεωρήσουμε σὰν προσκύνημα στὶς πηγές. Καί τὸ *Κατακέφαλα στὸν Τοῖχο* τὸν δικαιώνει.

Μετάφραση: Φρίντα Λιάππα

1. Ὁ Γκοντάρ ἔγραψε τρεῖς φορές κριτικὴ γιὰ τὸ *Κατακέφαλα στὸν Τοῖχο*. Τὴν πρώτη φορὰ στὸ τεῦχος 90 τῶν *Cahiers du Cinéma*, Χριστούγεννα τοῦ 1958. Ἡ δεύτερη κριτικὴ του (πού ἀναδημοσιεύεται ἐδῶ) δημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ *Arts*, τεῦχος 715, Μάρτιος 1959. Στὸ τεῦχος 95 τῶν *Cahiers du Cinéma*, Μάιος 1959, ὁ Γκοντάρ ξαναγράφει γιὰ τὴν ταινία, χτυπώντας τὴν ψυχρότητα μὲ τὴν ὁποία τὴν δέχτηκε ἡ ἐπίσημη γαλλικὴ κριτικὴ και χαρακτηρίζοντας τὸν Φρανζύ ὡς ἕναν ἀπὸ τοὺς μεγάλους σκηνοθέτες. Ἐπίσης, τοποθέτησε τὴν ταινία πέμπτη κατὰ σειρά, ἀνάμεσα στὶς δέκα καλύτερες ταινίες τοῦ 1959. (Σ.τ.Μ.)

2. Ρεμπώ: *Je est un autre*

Ὑπεράσπιση καὶ στολισμὸς τῆς ἀρετῆς, τῆς σοφίας καὶ τῆς φώτισης



Ὁ κύκλος, σύμβολο τῆς ἐξέλιξης καὶ τῆς κυκλικῆς ἐπιστροφῆς τῶν μεγάλων ἐποχῶν καὶ τὸ μαγικὸ ἐξάγραμμο μὲ τὰ ἀστρολογικὰ σημεῖα.

«Καὶ ἀπεκρίθη εἰς ἓκ τῶν πρεσβυτέρων λέγων μοι· οὗτοι οἱ περιβεβλημένοι τὰς στολὰς τὰς λευκὰς τίνες εἰσὶ καὶ πόθεν ἦλθον; καὶ εἶρηκα αὐτῶ· κύριέ μου, σὺ οἶδας. καὶ εἶπε μοι· οὗτοι εἰσὶν οἱ ἐρχόμενοι ἐκ τῆς θλίψεως τῆς μεγάλης, καὶ ἔπλυναν τὰς στολὰς αὐτῶν καὶ ἐλεύκαναν αὐτὰς ἐν τῷ αἵματι τοῦ ἀρνίου. διὰ τοῦτό εἰσιν ἐνώπιον τοῦ θρόνου τοῦ Θεοῦ καὶ λατρεύουσιν αὐτὸν ἡμέρας καὶ νυκτὸς ἐν τῷ ναῷ αὐτοῦ. καὶ ὁ καθήμενος ἐπὶ τοῦ θρόνου σκηνώσει ἐπ' αὐτούς. Οὐ πεινάσουσιν ἔτι, οὐδὲ διψήσουσιν ἔτι, οὐδ' οὐ μὴ πέση ἐπ' αὐτούς ὁ ἥλιος οὐδὲν πᾶν καῦμα, ὅτι τὸ ἀρνίον τὸ ἀνά μέσον τοῦ θρόνου ποιμαίνει αὐτούς, καὶ ὀδηγήσει αὐτούς ἐπὶ ζωῆς πηγᾶς ὕδατων, καὶ ἐξαλείψει ὁ Θεὸς πᾶν δάκρυον ἐκ τῶν ὀφθαλμῶν αὐτῶν»

Ἀποκάλυψις Ἰωάννου
Κεφ. Ζ, 13-17

Ὁ Νίκος Λυγγούρης
για τὸ
Ἄνθρωπος
χωρὶς πρόσωπο

Θέλω νὰ γράψω ἐδῶ αὐτὸ πὺν μὲ ἔκανε γρήγορα νὰ πιστέψω ὅτι ὁ Φραντς ἐπίσης πίστεψε. Θέλω νὰ μεταδώσω αὐτὴ τὴν πίστη χωρὶς νὰ τὴν ἐρευνήσω καὶ νὰ τὴν ἀποκρυπτογραφήσω. Θέλω νὰ παραμείνω μέσα τῆς καὶ νὰ ἀρνηθῶ τὴν ἀνάλυση καὶ τὴν κριτική. Τὸ μικρὸ αὐτὸ γραφτὸ μου δὲν διαφωτίζει τίποτε, γιατί τίποτε δὲν μπορεῖ νὰ ἐξηγήσει τὸ βαθὺ μυστήριό τῆς Καθβάλα, τοῦ Ἐλευθεροτεκτονισμοῦ καὶ τοῦ Τάγματος τῶν Ναϊτῶν Ἴπποτων, ὅπως τίποτε δὲν μπορεῖ νὰ ρίξει φῶς στὰ λησμονημένα μυστικά τῆς γνώσης τῶν ἀλλημιστῶν, τῆς σοφίας τοῦ Ἐρμη τοῦ Τρισμέγιστου καὶ τῆς παντογνωσίας τοῦ Πίκο ντελλά Μιράντολα.

Γιατί;

Γιατί γιὰ νὰ καταλάβω μιὰ γλώσσα πρέπει νὰ τὴν γράψω καὶ νὰ τὴν μιλήσω. Ὁ Φραντς τὴ γράφει μὲ πρωτοφανή, γιὰ μένα, ποιητικὴ πληρότητα καὶ μὲ γράμματα πὺν σέβονται τὴν ἱστορικὴ καὶ τὴν ἱερὴ ἀλήθεια.

Εἶναι φανερὸ πὺς ἡ πάλη ἀνάμεσα στὸ Καλὸ καὶ τὸ Κακὸ, αὐτὸ τὸ σημαντικό μυστήριό πὺν κανεῖς δὲν μπορεῖ νὰ καταστρέψει καὶ πὺν ἔφτασε ὡς ἐμῆς ἀπὸ τὴν πιὸ μακρινὴ ἐποχὴ, ἀπὸ τὸν πρῶτο ἄνθρωπο, τοποθετεῖται στὴν περιοχὴ τῆς ἱστορίας, τῆς μυθολογίας καὶ τοῦ Ἱεροῦ.

Ἄς μὴ βιαστοῦν οἱ μεταφυσικοὶ ὕλιστές. Ἄς μὴ διαστρεβλώσουν τὴν ἔννοια τοῦ Ἱεροῦ — ὅπως πάντα — οἱ καταδικασμένοι ὅπαδοι τοῦ ὀρθολογισμοῦ τῆς μεγάλῃς ἀστικῆς ἐποχῆς.

Ἡ πάλη Καλοῦ καὶ Κακοῦ καὶ τὸ Ἱερό.

Τὸ παντοδύναμο Τάγμα τῶν Ναϊτῶν Ἴπποτων μὲ τὰ λευκὰ κοστοῦμα καὶ τὸν κόκκινο σταυρὸ στὸ στήθος. Ὁ Φραντς δὲν ἀναποδογυρίζει τὴ σημασία τῶν σημαίνοντων του, ὅπως π.χ. ἡ Αἰξενσάιν στὸν Ἀλέξανδρο Νιέφσκυ, ὅπου οἱ κακοὶ φοροῦν λευκά: Τεῦτονεζ Ἴππότες, κι οἱ καλοὶ μαῦρα: ὁ στρατὸς τοῦ Νιέφσκυ. Ἀντίθετα τὴν διατηρεῖ, μὲ ὕψιστο σεβασμὸ πρὸς τὴν παράδοση καὶ τὸ Δόγμα. Τὴν ἀνυπόμονο σὲ ἕνα πιὸ ψῆλο μυθικό ἐπίπεδο: Σίγουρα ναί. Ἄς δοῦμε μόνο πόσο θριαμβευτικά εἰσάγει κάθε φορὰ τὰ θέματα τῶν Ναϊτῶν Ἴπποτων, πὺς ἡ θριαμβεύουσα μουσικὴ τονίζει τὸν ἀπόλυτο σεβασμὸ πρὸς τὸ τυπικό· καὶ ἄς δοῦμε στὸ τέλος τῆς ταινίας τὴν ἐξευγενισμένη καὶ τέλεια κοινότητα τῶν Ἴπποτων.

Οἱ κακοὶ φοροῦν, λοιπόν, μαῦρα ἢ ξέρονι νὰ μεταμφιέζονται, ὅπως ἢ γιὰ τὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας. Τὸ ἐνδυμα τοῦ Ναίτη εἶναι τὸ σημεῖο τῆς δύναμης καὶ τῆς ἀγνότητας (ὅπως ἢ λευκὴ ποδιά τῶν ἐλευθεροτεκτονῶν), ἐνῶ τὸ ἐνδυμα τοῦ συμμοριτῆ σκεπάξει τὶς φοβίες του. Τὸ πρόσωπο τοῦ Ναίτη εἶναι εὐγενικό, φωτισμένο καὶ ἐνάροτο (δὲς τὴ σκηνὴ τοῦ αὐτοκινήτου στὸ τέλος τῆς ταινίας, κατὰ τῶν ἰδιοτήτων τοῦ χρυσοῦ κι ἀκόμη τῶν τριῶν πρῶτων στοιχείων, τοῦ ὑδράργυρου, τοῦ ἀλατιοῦ καὶ τοῦ θειαφιοῦ.)

Κάθε ἀφήγημα σὲ πρῶτο πρόσωπο καὶ γενικότερα κάθε ἀφήγημα εἶναι ἢ πορεία πρὸς τὴν καταγωγὴ μου, τὶς ρίζες μου, τὴ γνώση τῶν αἰτίων μου. Κάθε μυθολογία δηλαδὴ ἀντλεῖ τοὺς κόσμους τῆς ἀπὸ τὸ Οἰδιπόδειο ἀφήγημα, ἔλεγε περίπου ὁ Μπάρτ στὴν «Ἥδονὴ τοῦ κειμένου».

Κι ἐδῶ: ὁ Πατέρας πεθαίνει στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας. Εἶναι νεκρός, ὅπως πάντα. Ὁ Γιὸς ψάχνει τὰ ἴχνη τῆς ἀλήθειας του, τῆς προσωπικῆς του ἀλήθειας, κι ἄς ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ Ἱεροῦ. Τὸ ἀντικείμενό του δὲν εἶναι ἢ μητέρα ἀλλὰ τὸ χρυσάφι.

(Τί εἶναι τὸ Ἱερό; Ἡ διάβαση ἀπὸ τὴ μιὰ γλώσσα στὴν ἄλλη, μέσα στὸ πλαίσιο τῆς ἴδιας γλώσσας, ὅπως τονίζει ὁ Σολλέρε; Αὐτὸ πὺν μᾶς ὑποχρέωσε νὰ γελᾶμε μὲ τὴν ἡδονὴ καὶ νὰ κλαίμε μὲ τὸ θάνατο, σύμφωνα μὲ τὸν Μπιατσίγ;)

Καὶ τί εἶναι τὸ χρυσάφι;

Εἶναι ἐκείνη ἢ λαμπερὴ οὐσία πὺν προέρχεται ἀπὸ τὴ μετουσίωση τῶν ἀγεῶν ἀλλοίων, ὅπως τὴ στοχαστικὴ ἢ ἐρμητικὴ φιλοσοφία τοῦ Μεσαίωνα; Εἶναι παγκόσμιο φετίχ πὺν τὴ σημασία του ἀποκάλυψε ὁ Μάρξ στὸ Κεφάλαιο;

Εἶναι χοῦμα, νόμισμα, ἀξία, θησαυρός;

Εἶναι ἕνα πράγμα ἰσοδύναμο ἢ ἐναλλάξιμο μὲ ἕνα ἄλλο, ὅπως μᾶς ἔδειξε ἢ Ἀθάνατη Ἱστορία τοῦ Γουέλλες;

Ἡ ἀντίθετα κατέχει μιὰ μοναδικότητα, ἢ ὅποια δὲν ἰσοδυναμεῖ μὲ κανένα ἄλλο ἀντικείμενο, ὅποτε ἔχουμε νὰ κάνουμε μ' ἕνα «μικρὸ ἀντικείμενο α»;

Είναι ή σκηνή τού πόθου, ή μήτρα τών μητρών;

Είναι τάχα, στή συμβολική σφαιρά, ή άξία πού άρθρώνεται μέσα στό σύστημα τών κυριαρχων άξιών τού πολιτισμού μας: χρυσάφι/φαλλός/ Πατέρας/σημαίνον;

Η μιá προνομιούχα μορφή μεταφοράς, πού τείνει άσυνειδήτα νά πάρει διαστάσεις παγκόσμιας σταθεράς (καθώς έδειξε ό Ντερριντά) δίπλα στίς μεταφορές τού ήλιου και τών λουλουδιών;

Ό Φρανζύ μου δείχνει κάτι: τό χρυσάφι είναι όλα αυτά και τό χρυσάφι δέν υπάρχει. Δέν παραδοξολογώ.

Ποτέ στήν ταινία δέ βλέπω τό θησαυρό και καμιά απόδειξη τής ύπαρξής του δέν έχω. *Κι όμως πιστεύω σ' αυτόν!* Τό χρυσάφι είναι εκείνο πού βρίσκεται έξω από τό χώρο κάθε Έργασίας.

Έννοώ τήν έργασία σάν παραγωγική διαδικασία, τήν έργασία σάν ένέργεια τού όνειρου και τήν έργασία σά δράση τού σημαίνοντος.

Άς μη δημιουργηθεί παρεξήγηση ότι προσκυνώ κάποιον φροϋδομαρξισμό γιατί άπλούστατα φροϋδομαρξισμός δέν υπάρχει, κανείς δέν δέν έφευρε, παρά μόνον οι ύστερικοί έχθροι και «φίλοι» τού Μάρξ και τού Φρόυντ.

Τό χρυσάφι, λοιπόν, δέν υπάρχει παρά σάν τόπος συγκέντρωσης όλων τών ούτοπιών μιás Έπερεργασίας, μιás συνεχούς και πολύτιμης χρησιμοποίησης χωρίς αίτια ή αποτελέσματα, σάν αντικείμενο επιδεικτικό σέ κάθε αντίστοιφή, ύποκλοπή, διαστοφή και ξεγέλασμα. Τό χρυσάφι είναι έδω ή άπόλυτη, ή δίχως όρια, ή αύστηρή και παθιασμένη μορφή τής Σχιζοφρένειας. Άν με τόν τελευταίο όρο ό άνθρωπος, πού δέ γνωρίζει ούτε τόν Έπιτεδοκλή, ούτε τό Σούμαν, ούτε τό Λακάν έννοεί ότι δέν μπορούμε πια νά διακρίνουμε τό πραγματικό από τό φανταστικό, θά έπρεπε νά υιοθετήσουμε αυτή του τήν άποψη: είναι πολύ πρακτική. Προσθέτω μόνο πώς οι ύπερμυθικές μυθολασίες τού Φρανζύ άπαιτούν από μάς τήν άνάλογη πίστη. Γιατί δέν άνήκουν ούτε στό χώρο τού ψεύδους, ούτε στόν κώδικα τού τεχνάσματος: είναι άληθινές κι όχι άληθοφανείς.

Διεκρινίζω; άληθινές και πραγματικές.

Άν ήταν άληθινές και μη πραγματικές, τότε θά βρισκόμαστε άπλώς στό χώρο τής τέχνης, όπου ή κοινά άποδεκτή σχιζοφρένεια επιβάλλει τό μύθο σάν όρθό ήθικά, κοινωνικά και αισθητικά.

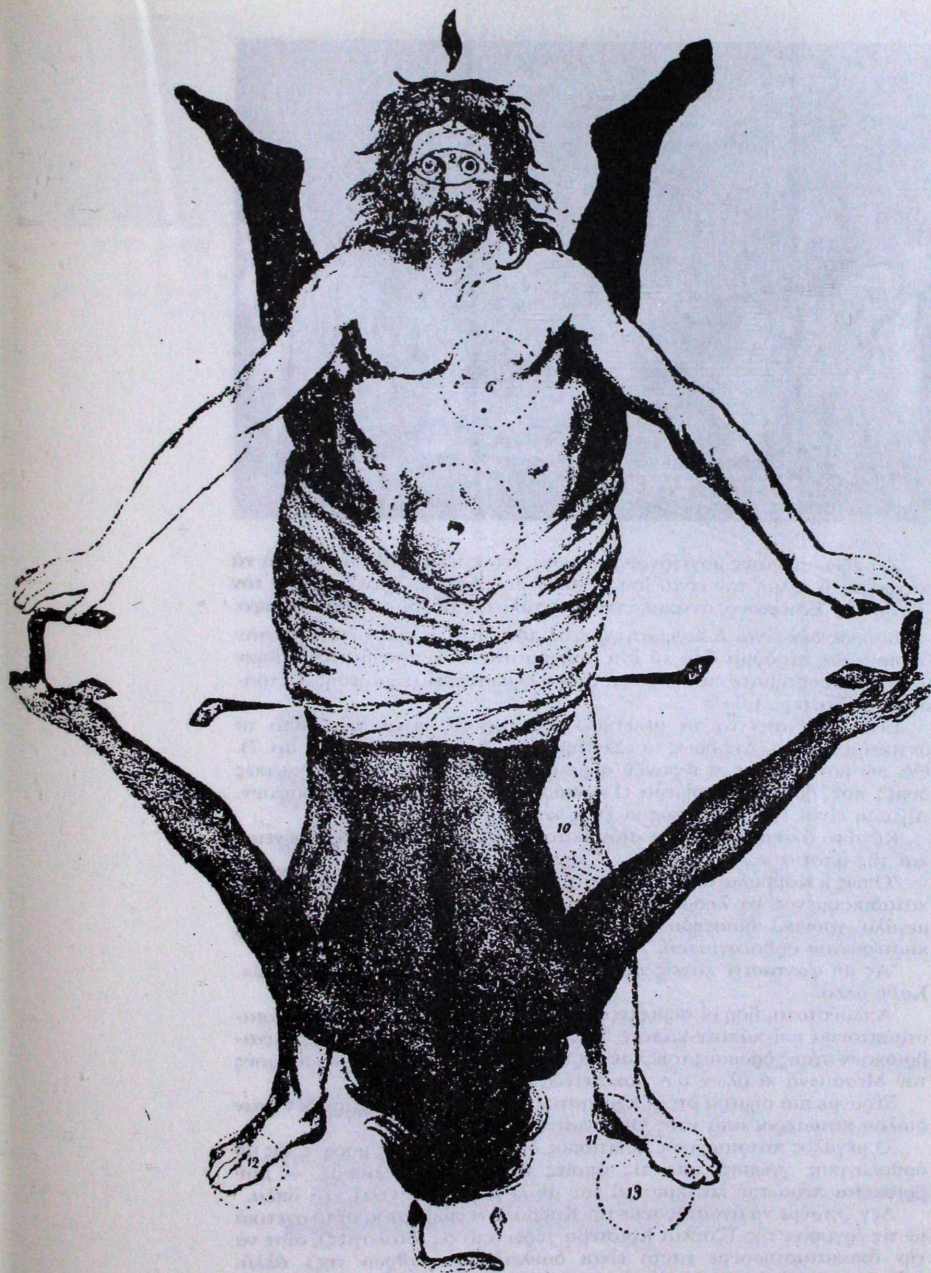
Έδω όμως τολμώ νά πώ, ότι αντικρύζω κάτι πού πραγματικά είναι άπελευθερωτικής τάξης: μιá μεγαλόπρεπη ή άτέρμονη Σχιζοφρένεια, έναν ώκεανό δράσης, σκέψης και πάθους, γεμάτο από μη-όρια στό καθετί. Μέσα της αναδεύονται όλες οι μυστικές έταιρείες κι οι ναοί, οι μάχες τών ιδεών, τά λησμονημένα μαθηματικά θεωρήματα, τό τετράγωνο με τίς τέσσερις κρυφές άλήθειες, οι έφτά άρετές πού αντιστοιχούν στά έφτά σκαλοπάτια τού Ναού τού Σολομώντα, τό ίερογλυφικό πού άποκαλύπτει τό δόγμα τής έταιρείας, οι παλιωμένοι μύθοι για τόν ήλιο, τό φεγγάρι, τό σφυρί, τό άλφάδι και τήν κυβισμένη πέτρα, οι σκουριασμένες δοξασίες για τόν Άρχιτέκτονα τού σύμπαντος.

Κι άκόμη: οι όρόμοι πού οδηγούν στήν άρετή κι εκείνοι πού οδηγούν στίς τελετουργίες δίχως νόημα, στίς γλώσσες δίχως μήνυμα, στούς κώδικες για τούς κώδικες.

Ό Άνθρωπος χωρίς Πρόσωπο δέν είναι παραμύθι: διόλου!

Γιά μένα είναι μιá ύψηλή και οσβαρή περιπέτεια τής σκέψης πού όδηγείται λογικά μέχρι τίς ακρότατες συνέπειές της. Μιás σκέψης σχιζοειδούς και γι' αυτό κοινωνικά επικίνδυνης, δηλαδή μιás συνειδητά άνατραπτικής σκέψης, πού σέβεται όσο καμιά άλλη τή νοημοσύνη και τή φαντασία τού θεατή. Με τήν προϋπόθεση πώς αυτός θά πάψει νά είναι ύποκειμενο τής σκέψης του, δηλαδή τής σκέψης τών άλλων, δηλαδή τής απάνθρωπης και θριαμβεύουσας Δόξας. (Δόξα: ή κοινή γνώμη, ό κοινός τόπος, ή λογική, ή τροφή τών νευρώσεων).

Ό Φρανζύ είναι ένα φαινόμενο δημιουργού, ό όποίος στά χρόνια μας κάνει κινηματογράφο με τόν τρόπο τού βουβού, άδιαφορώντας για τά πάντα.



Σύμβολο τοῦ ἱεροῦ βιβλίου Ζοχάρ τῶν Καββαλιστῶν. Διακρίνει στὸν ἄνθρωπο δύο βαθμοὺς: τὴν καθαρὴ ψυχὴ ἢ «νεοσάμα» στραμμένη πρὸς τὸν οὐρανὸ καὶ τὴν ἐμψυχωτικὴ καὶ ζωικὴ λειτουργία ἢ «νεφέες» στραμμένη πρὸς τὴ γῆ.



Ζεϊ ἔξω ἀπὸ τοὺς μοντέρνους καιροὺς, ὅπως κανεῖς δὲν τολμᾷ πιά νά κάνει· κι ἡ τόλμη του εἶναι ἴση μὲ κείνη τοῦ Λάνγκ, ὅταν ἐφτιαξε τὸν *Τίγρη τῆς Ἑσναπούρ*, ἀνακαλύπτοντας πάλι τὸν βονβὸ κινηματογράφου.

Βονβὸς δὲν εἶναι ὁ κινηματογράφος ποὺ δὲ μιλά, ἀλλὰ ἐκεῖνος στὸν ὁποῖο κάθε πέρασμα ἀπὸ τὸ ἓνα πρᾶγμα στὸ ἄλλο πραγματοποιήθηκε μέσα ἀπὸ οὐσιώματα ποὺ σήμερα ἔχουν λησμονηθεῖ (ἔξαιρέση: ὁ Στράουμπ, ὁ Σρέτερ...)

Εἶναι ἀδύνατο νὰ τὰ μελετήσω ἐδῶ βέβαια, εἶναι πέρα ἀπὸ τὸ ἀντικείμενό μου. (Δὲς ὅμως τὸ «Σύστημα τῆς Ἀπεργίας» Σ.Κ. '75, ἀρ. 7). Θὰ πῶ μόνον αὐτό: ὁ Φρανζὺ σήμετα παράγει τὶς κινηματογραφικὲς δομὲς ποὺ ἤδη ἄλλοι σήμερα (Γκοντάρ, Στράουμπ...) ἐπανεγγράφουν. Δηλαδή εἶναι ἓνας κλασικὸς κι ἓνας κλασικιστῆς.

Κι αὐτὸ ἀκόμη τὸν ρίχνει στὸν καταραμένο χῶρο τῆς σχιζοφρένειας καὶ τῆς ἀποτρυχίας.

Ὅπως ἡ Καββάλα, ὅπως τὰ τάγματα τῶν Ροδοσταύρων, εἶναι κι αὐτὸς καταδικασμένος νὰ λησμονηθεῖ. Ὅχι βέβαια γιὰ πάντα, ἀλλὰ γιὰ τὸ μεγάλο χρονικὸ διάστημα τῆς κυριαρχίας τοῦ ἤδη παρακμάζοντος καρτεσιανοῦ ὀρθολογισμοῦ.

Ἄς μὴ φανταστῆ κανεῖς πὼς ὑπερασπίζομαι ἐδῶ τὸ «μυστικισμό». Κάθε ἄλλο.

Ἀπλούστατα, ἤδη οἱ σημερινὲς πρωτοπορεῖες, ξεπερνώντας τὴν ἀπαστράπτουσα καὶ κάποτε-κάποτε ὑποπτη αἴγλη τῆς Ἀναγέννησης, ξαναβρίσκουν στοὺς δρόμους τους τοὺς κρυφοὺς κι ἀπεριόριστους θησαυροὺς τοῦ Μεσαίωνα κι ὄλων τῶν «σκοτεινῶν» ἐποχῶν.

Ξέρουμε πιά σήμερα ὅτι οἱ Σχολαστικοὶ παραδείγματος χάρι δὲν ἦταν διόλου κατώτεροι ἀπὸ τοὺς Οὐμανιστές.

Ὁ μεγάλος πατριαρχικὸς πολιτισμὸς δὲν ἀνέχθηκε, τὶς μορφὲς τῆς μὴ ὀρθολογικῆς γνώσης, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ὁ σημερινὸς ὕλισμος — ποὺ βρισκεται πέρα τοῦ λογικοῦ καὶ τοῦ μὴ λογικοῦ — ἀντλεῖ νέα ὄπλα.

Δὲν ζητοῦμε νὰ ἀναστήσουμε τὴν Καββάλα (εἰπώθηκε κι αὐτὸ σχετικὰ μὲ τὶς ἐργασίες τῆς Τζούλια Κρίστεβα γύρω ἀπὸ τὶς ἰδεολογίες), οὐτὲ νὰ τὴν ἀποκαταστήσουμε (αὐτὸ εἶναι δουλειὰ τῶν ἐχθρῶν της), ἀλλὰ, ἀπλούστατα, νὰ βροῦμε τὶς ἀλήθειες της γιὰ τὸ σέξ, τὸν ἔρωτα καὶ τὸ ἱερό.

Εἴμαστε ἀπλοὶ ἀρχιεπιφύλακες κι ὁ Φρανζὺ τολμᾷ νὰ εἶναι ἓνας Ἱερέας καὶ νὰ συγγράφει τὴν βίβιστη τρέλλα του μέσα στὴ σημερινὴ πόλη, τί δίχως φανερὴ σοβαρότητα.

Πιστεύω πὼς ὁ Ἄνθρωπος χωρὶς Πρόσωπο εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιά σοβαρῆς ταινίες ποὺ ἔγιναν ποτέ.



Σοβαρότητα είναι ή χαμέρπεια τής σκέψης, τὸ γλίστρομά της μέσα σὲ γλοιώδεις καὶ βρώμικες στοῦς ποὺ γεμίζουν σκοτάδι. Ἡ σοβαρότητα είναι χαμέρπης ὅσο καὶ ὁ πόνος καὶ τὰ δάκρυα ποὺ σχηματίζονται μέσα στὴ νύχτα τοῦ νοήματος, ἐκεῖ δηλαδή ποὺ τὸ νόημα ὑπερφωτίζεται καὶ ἐν τούτοις μοιάζει νὰ λείπει, προκαλώντας μας ἕνα σύντομο καὶ δηκτικὸ γέλιο.

Κι ἡ φωτεινὴ χαμέρπεια ποὺ ἀνυψώνεται σοβαρὰ πρὸς τὸ θρίαμβο δὲν είναι παρὰ ἡ περιφρονημένη τρέλλα, ποὺ ἀργὰ καὶ τελετουργικὰ κατακτᾷ τὴν εὐγένεια καὶ τὴν ἀξιοπρέπειά της.

Αὐτὴ ἡ τελετουργικὴ κίνηση εἶναι ἀπὸ μόνη της κριτικὴ καὶ γιὰ νὰ διατυπωθεῖ γραπτὰ ἀπαιτεῖ τὴν ἀπόρριψη τής κρίσης καὶ τὴν ἀγνή ἀποδοχὴ τοῦ πάθους.

Κι ἀντίστροφα: τὸ γραμμένο πάθος ἔχει σὰν σκοπὸ καὶ πηγὴ τοῦ τῶν δρῶν πάθος τῆς Ἀρετῆς (οἱ Ναῖτες δὲν ζητοῦν τὸ κακὸ κανενός, ἀντίθετα φροντίζουν γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Ἱερουσαλήμ), τῆς Σοφίας (οἱ Ναῖτες γνωρίζουν τὶς ιδιότητες τοῦ χρυσοῦ) καὶ τῆς Φώτισης (οἱ Ναῖτες χρίονται καὶ μεταδίδουν τὴ γνώση ἀπὸ μύστη σὲ μύστη).

Τὸ ἐκπληκτικὸ τέλος τῆς ταινίας μὲ τὴ νίκη τοῦ Καλοῦ ὑπερβαίνει πὰ ἀπὸ τὸν ἥρωα στοὺς θεοὺς καὶ ἐξολοθρευτὲς ἀγγέλους.

Πανούργα, αὐστηρὴ λύση, ποὺ εἶναι καὶ ἡ ἀκραία συνέπεια τῆς παραδοχῆς τῆς χαμέρπειας τῆς Σοβαρότητας:

Οἱ συμμοριτεὺς δὲν ἔχουν πρόσωπο (ὁ πρωτεῖκός Σατανάς).

Οἱ νεκροζώντανοι μπράβοι ἔχουν ἕνα ὑπὸ-πρόσωπο (οἱ Δαίμονες, τὰ Στοιχεῖα, τὰ Τέρατα).

Οἱ ἥρωες ἔχουν πρόσωπο (οἱ ἄνθρωποι).

Οἱ Ναῖτες ἔχουν ἕνα ὑπὲρ-πρόσωπο (οἱ Θεοί, οἱ Ἄγγελοι, τὰ Πνεύματα).

Πῶς τὸ ἀντίθετο εἶναι δυνατὸ:

*Φρὴν ἱερὰ καὶ ἀθέσφατος ἔπλετο μοῦνον φροντίαι κόσμον ἅπαντα καταίσοουσα θοῆσι** (Ἐμπεδύλης ὁ Μέτῳνος).

*Ὁ Θεὸς δὲν ἔχει μορφὴ καὶ διατρέχει σὰν πνεῦμα τὸν κόσμον φροντίζοντας γι' αὐτόν.

24 'Ιούλη 1974

Μιά ταινία του Λευτέρη
Χαρωνίτη

Ἡ ταινία τοῦ Λ. Χαρωνίτη ἀπορρίφθηκε ἀπὸ τὴν πλειοψηφία τῆς Προγραμματικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ 16 ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, μὲ ἕνα περιέργο σκεπτικό, γιὰ τὸ τι εἶναι καὶ τι δὲν εἶναι κινηματογράφος. Ἡ πέρα γιὰ πέρα ἀδικη ἀπόρριψή τῆς μᾶς βάζει γιὰ ἄλλη μιὰ φορά μπροστὰ στὸ πρόβλημα τῆς σύνθεσης καὶ λειτουργίας τῶν ἐπιτροπῶν τοῦ Φεστιβάλ, χωρὶς καθόλου νὰ ἀποκλείει τὴν ἴδια τὴν ταινία ἀπὸ τὶς τάσεις καὶ τὶς προοπτικὲς τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ἔτσι ὅπως διαγράφηκαν στὸ φετινὸ φεστιβάλ.

Ἡ ταινία εἶναι ἕνα πείραμα ἄμεσου κινηματογράφου ποὺ βάζει μιὰ σειρά ἀπὸ προβλήματα κινηματογραφικῆς καὶ πολιτικῆς πρακτικῆς. Ἀπὸ τὸν τίτλο κιόλας δηλώνεται ἕνα συγκεκριμένο ἱστορικό γεγονός: ἡ μέρα τῆς μεταπολίτευσης. Στὸς τίτλους, μὲ μουσικὴ ὑποβοήθησι Γιάννη Ξενακὴ εἰσάγεται ἕνα δευτέρο ἱστορικό γεγονός:

τὸ πραξικόπημα καὶ ἡ εἰσβολὴ στὴν Κύπρο. Μαζὶ μιὰ πληροφορία: στὴ φιλμαρισμένη συζήτηση παίρνουν μέρος ἐκπρόσωποι τῶν πολιτικῶν νεολαιῶν ΕΣΟΝ, ΚΝΕ, ΠΑΣΟΚ Ρήγας Φεραῖος καὶ ἀνοῦνται νὰ συμμετάσχουν μερικὲς ἐξωκοινοβουλευτικὲς ὀργανώσεις καὶ ἡ ὀργάνωση τῆς ΟΝΝΕΔ. (Στὴν πορεία τῆς συζήτησης παρακολουθοῦμε καὶ τὴν ἀποχώρηση τοῦ «νεολαίου» τῆς ΕΔΗΝ.). Στὸ πρῶτο πλάνο στήνεται τὸ φιλικὸ τελετουργικὸ ἢ ἀλλοιῶς ἡ διαδικασία τῆς συζήτησης: τὰ θέματα τῆς ἡμερήσιας διάταξης (τεράστιου ἐθνικοῦ καθέναν), ὁ χρόνος τοῦ κάθε ὁμιλητῆ (10' γιὰ κάθε θέμα) καὶ ὁ τρόπος ὑποβολῆς ἐρωτήσεων καὶ ἀπαντήσεων. Ὁ χρόνος τῆς συζήτησης, ποὺ ἔχει καθοριστεῖ ἀπὸ τὸ σκηνοθέτη, εἶναι 21 ὥρες καὶ 20', σὲ ὅρα ἀπογευματινῆ καθῶς πιάνει νὰ βραδιάζει, κι ὁ χώρος ἢ ταράτσα ἐνὸς ξενοδοχείου στὸ Λυκαβητὸ μὲ φόντο τὴν Ἀθήνα.

Σ' ὄλη τὴ διάρχεια τῆς ταινίας παρακολουθοῦμε τὴν ἀνάπτυξη τεσσάρων παράλληλων λόγων ἀπὸ τοὺς ὀκτὼ ἐκπροσώπους τῶν τεσσάρων πολιτικῶν νεολαιῶν. Τέσσερις λόγους πού οὔτε σὲ μιὰ στιγμή τῆς ταινίας δὲν διαλέγονται, δὲν βαθαίνουν τὴ βασικὴ ἰδεολογικὴ του σύγκρουση ἀλλὰ τὴν ἀπωθοῦν συνεχῶς, δὲν φοιτίζουν τὴν πολιτικὴ τους πρακτικὰ, παρὰ ἀγωνίζονται νὰ βροῦν τὴν καλλίτερη ρητορικὴ τους δικαίωση. Οἱ ἐκπρόσωποι τῶν νεολαιῶν ἀποκομμένοι ἀπὸ τὸ φυσικὸ τους χῶρο πού εἶναι τὸ ἀμφιθέατρο, τὰ μαζικὰ φοιτητικὰ ὄργανα ἢ οἱ κομματικὲς τους ὁργανώσεις καὶ μὲ πλήρη αἰσθησιμὴ πῶς ὑπάρχουν τρεῖς κάμερες γύρω τους ἀναπαράγοντι τὲς λέζάντες, ἢ στὴν καλλίτερη περίπτωσι, τὰ κύρια ἄρθρα τῶν κομματικῶν τους ἐντύπων, κάνουν ἀπόπειρες ἀνάληψης πού ἐκείνου πού τις καθορίζει δὲν εἶναι ἡ διαλεκτικὴ τους ἀναγκαιότητα ἀλλὰ ἡ πιὸ πετυχημένη χρῆσι τῶν κλισέ. Στὸ τέλος αὐτῆς τῆς πολιτικῆς παράστασης, ἡ Κύπρος ἔχει μείνει διακοσμητικὸ στοιχεῖο τῶν τίτλων καὶ ὁ τίτλος τῆς ταινίας μοιάζει ἀμήχανο τέχνασμα τοῦ σκηνοθέτη.

Κι ἐδῶ βρίσκεται τὸ οὐσιαστικὸ πολιτικό-κινηματογραφικὸ πρόβλημα πού βάζει ἡ ταινία καὶ ἡ ἀντίρρησηί μας. Γιατί, τὰ ὅσα ἐπισημαίνονται παραπάνω δὲν ἀναφέρονται στὴν πολιτικὴ ἀποτελεσματικότητα ἢ στὴν ἰκανότητα τῶν νεολαιῶν νὰ ὑποστηρίξουν τίς πολιτικὲς τους θέσεις (καὶ εἶναι φανερό πόσο ἀπολιτικὴ θὰ ἦταν μιὰ τέτοια ἀνάγνωση τῆς ταινίας) ἀλλὰ στὸν τρόπο πού δηλώνεται ἡ ἰδεολογικοπολιτικὴ ταυτότητα κάθε νεολαίας μέσα ἀπὸ τοὺς κανόνες τοῦ παιχνιδίου πού ἡ ἴδια ἡ ταινία ἐπιβάλλει.

* * *

«Ἐν πάσει περιπτώσει καὶ ὁ ἄμεσος κινηματογράφος ἀνήκει στὴ μυθοπλασία, γιατί τὴ στιγμή τῆς κινηματογραφίσης συντελεῖται μιὰ ἐπέμβασι στὸν πρὸς κινηματογράφισι κόσμῳ πού ἀποκλείει τὴν ἄμεση καταγραφὴ του. Στὰ 90% τῶν περιπτώσεων τοῦ ἄμεσου κινηματογράφου οἱ ἄνθρωποι, καθὼς

ἔξερουν πῶς κάποιος τοὺς κινηματογραφεῖ χάνουν τὸν ποθητὸ ἀποθρομητισμὸ τους καὶ γίνονται λιγὼς πολὺ ἡθοποιοί», λέει μιὰ συνέντευξή του ὁ Ζὰκ Ριβέτ.

Ἡ γενικὴ αὐτὴ παρατήρηση τοῦ Ριβέτ ἰσχύει 100% γιὰ τὴν περίπτωση πού μᾶς ἀπασχολεῖ ἐδῶ. Ἐκεῖνο πού μᾶς προσφέρεται σὰν θέαμα δὲν εἶναι, ὅπως δηλώνεται, μιὰ συζήτηση ἀνάμεσα σὲ ἐκπρόσωπους πολιτικῶν νεολαιῶν. Αὐτὸ εἶναι ἓνα «δοσμένο θέμα» καὶ τίποτα παραπάνω. Οἱ ὀκτὼ ἄνθρωποι πού βλέπουμε αὐτοσχεδιάζουσι πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα, προσπαθώντας ὁ καθένας νὰ παίξῃ τὸ «ρόλο», πού πιστεύει ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει. Ἔτσι, πολὺ γρήγορα τὸ ἀντικείμενο τῆς συζήτησης ἀπωθεῖται οὐσιαστικὰ καὶ ὁ ἀνταγωνισμὸς μετατίθεται σὲ σύγκρουσι γιὰ τὴ διεκδίκηση τοῦ πρώτου ρόλου. Στὴ θέση τῶν πολιτικῶν ἐκπροσώπων ἀνακαλύπτουμε σιγὰ-σιγὰ γνήσιους δραματικούς χαρακτήρες (μὲ τὴ θεατρικὴ ἔννοια τῆς λέξης). Ἡ δραματικὴ ἐπιτείνεται ἀπὸ τὴν παθητικότητα τοῦ σκηνοθέτη. Ὁ Λ. Χαρωνίτης ἔστεισε μιὰ θεατρικὴ σκηνὴ πιστεύοντας ὅτι, βάζοντας μέσα σ' αὐτὴν πολιτικὰ στοιχεῖα, θὰ ταυτιζόταν μὲ τὴν πολιτικὴ σκηνή. Ἡ πολιτικὴ σκηνὴ ὅμως δὲν εἶναι ἄμορφη — ἢ τουλάχιστο δὲν μορεῖ νὰ παραμείνει γιὰ πολὺ ἄμορφη. Γιὰ νὰ διαμορφώσει τὴν θεατρικὴ σκηνὴ τῆς ταινίας σὲ πολιτικὴ σκηνή (καὶ λόγῳ, πάντα, τῆς «οὐδετερότητας» τοῦ σκηνοθέτη), συγκροοῦνται τελικὰ τέσσαρες διαφορετικὲς «σκηνοθετικὲς» γραμμές, ἀπὸ τοὺς ἐκπρόσωπους τῶν τεσσάρων πολιτικῶν ὁργανώσεων. Στὴ σύγκρουσι τῶν «ἡθοπιῶν» γιὰ τὸν «πρῶτο ρόλο» προστίθεται καὶ ἡ σύγκρουσι τῶν «σκηνοθετικῶν» γραμμῶν γιὰ τὴ διαμόρφωσι τῆς «σκηνῆς».

Παρασκήνια τῆς πολιτικῆς καὶ παρασκήνια τῆς κατασκευῆς μιᾶς ταινίας: αὐτὸ ἐγγράφεται τελικὰ μέσα στὴν ταινία τοῦ Χαρωνίτη ἀλλὰ μὲ τρόπο φανερὰ μὴ συνειδητὸ καὶ γι' αὐτὸ — ἀναπόφευκτα — ἀνολοκλήρωτο. Μένει ἡ ἐμπειρία (καὶ μὲ τίς δυὸ συνιστώσες της: πολιτικὴ καὶ κινηματογραφικὴ).

Φρίντα Λιάπα
Μπάμπης Κολώνιας



"Υπόπτος προδοσίας"

(Il sospetto)

Σκηνοθεσία: Φραντσέσκο Μαζέλι, Σενάριο: Φράνκο Σολίνας, Παιζούν: Τζιάν Μαρία Βολοντέ, Άννι Ζιραντό, Ρεβάτο Σάβατορε.

Άς ξεκινήσουμε από την κατασκευή της ταινίας σαν πρώτη πλάτφορμα αναφοράς. Ό ο σκηνοθέτης Φραντσέσκο Μαζέλι και οι συνεργάτες του, άριστοιοι δλοιο, καλλιτέχνες και κινηματογραφιστές, δούλεψαν με την έμμεση βοήθεια του ΚΚ Ιταλίας, που υλοποιήθηκε τουλάχιστον με τη χρήση των άρχειων του και τη συμπαράσταση στο θεωρητικό και ιστορικό πλαίσιο της ταινίας. Στόχος λοιπόν, όπωσδήποτε φιλόδοξος, ή πλατειά έκφραση, μέσω του κινηματογράφου, της πολιτικής σκέψης και των πτυχών της εξέλιξης του ΚΚΙ στα ζοφερά χρόνια. Το πατρώνάρισμα αυτό της ταινίας από το κόμμα, όπως τουλάχιστον έγινε στην Ιταλία, παρουσιάζει ένδιαφέρον σαν σφήνα διεόδουσης μιας συγκεκριμένης πολιτικής δύναμης στα «κεφαλαιοκρατικά» μονοπώλια που κυριαρχούν στο Δυτικό κινηματογράφο. Η έπιτυχία όμως ή άποτυχία αυτής της σφήνας, που προσπαθει να λύσει το πρόβλημα της έμπορικης πολιτικοποίησης της τέ-

χνης — ειδικά της κινηματογραφικής — είναι κάτι που δέν πρόκειται να ξεκαθαρίσει ή συγκεκριμένη ταινία. Γιατί έδώ, ακόμα μια φορά, οι στόχοι και τα δπλα μπερδεύονται. Το θέμα αλλά και ή γραφή δουλεύουν πάνω στα αντίστοιχα πρότυπα των άστικών μηχανισμών σκέψης, καθώς ή ιδεολογία της ένεργητικότητας του κεντρικού ήρωα τόσο κοντά στους κλαϊκούς χολυγουντιανούς όρισμούς. Έτσι, το πλαίσιο δράσης που επιδιώκεται ένισχύει έμμεσα, όπως και στα πρότυπά του, την παθητικότητα του θεατή, καθώς παρακολουσθεί από ένα σημείο και ύστερα την άποτυχία ή έπιτυχία μόνο του πρωταγωνιστή που λειτουργεί σαν το πολιτικό πρόσωπο της ταινίας, σαν ό μοναδικός καταλύτης δράσης και σκέψης. Το δλο έργο προσπαθει να καταξιώθει σαν φορέας πολιτικών θέσεων και να χρησιμοποιεί διαλεκτικά, αλλά μοιραία καταλήγει σε μια πολιτικοποιημένη και μόνο ίντριγκα, εδάλωτη σε πολύπλευρες έπικυρίες.

Στό αρχικό μοτίβο συμπεκνώνεται το όλο ενδιαφέρον. Βρισκόμαστε στο 1934 όταν το ΚΚΙ, αυτοεξόριστο στο Παρίσι και καταδιωγμένο στη χώρα του, προσπαθεί να ανακαλύψει τους προδότες και να προστατέψει τα παράνομα μέλη του στη φασιστική Ιταλία. Το θέμα αντιμετωπίζεται μέσα από μια σύγχρονη πολιτική προβληματική που εκφράζεται από τον συνδυασμό της «προσωπικής» κριτικής με την «ιστορική» κριτική. Υπάρχει ή εξελικτική θέση ήρωας - παγίδα - θύμα - ήρωας, σαν σύγχρονη άποψη του ΚΚΙ, όπου τα ερωτηματικά που δημιουργούνται από τα σεναριακά στοιχεία καλύπτονται από τον τελικό οβσασμό της ταινίας στο πρόσωπο του επαναστάτη μαχητή - κομμουνιστή, παραδοχή της ύστατης στράτευσης που άπαιτούσε η Διεθνής. Οι συνθήκες της παρανομίας, απ' όπου πηγάζουν «εσπευόμενα» τολμήματα και «ασυλλόγιστες» θυσίες, όχι μόνο κατά την κρίση της φασιστικής άστυνομίας, είναι αυτές που σε συνδυασμό με το γραμμικό πλαίσιο του πρωταγωνιστή κομμουνιστή καθορίζουν τους στόχους, αλλά και τη θετική κριτική του σεναρίου στη δύσκολη πορεία ενός κόμματος που πολεμάει όχι με μια ήθικη - ανθρωποκεντρική λογική, όπως πιστεύουν οι αντίπαλοι διώχτες του, αλλά με την έπιστημονική του (πρακτική) μεθοδολογία πέρα από θυσίες και περιοδικά λάθη.

Το σενάριο λοιπόν έχει καθορισμένο ενδιαφέρον καθώς εγγράφει τα προβλήματα, τότε, ύπαρξης, και όχι ακόμα δικαίωσης, της κομμουνιστικής Διεθνούς στο πέρασμά της από τη φασιστική Ευρώπη του '30.

Έκει όμως που το έργο αρχίζει να κλονίζεται είναι ή «εικονογράφηση» του ιστορικού χώρου και χρόνου και ή σκηνοθεσία της κεντρικής προσωπικότητας. Ο Μαξέλλι, αφήνοντας στην άκρη τη μαρξιστική του διαλεκτική, δουλεύει με μια ανθρωποκεντρική λογική, έπεξηγηματική στο βαθμό που έχει καθορίσει, για άλλους στόχους και σε άλλες εποχές, W40 με '60, ο Άμερικάνικος κινηματογράφος. Ο θεατής δομεί μέσα του άναγκαστικά, την αίσθηση του άστυνομικού ασπέν, σε βαθμό

που ή λειτουργία τών στόχων του σεναρίου να μηδενίζεται ύπέρ του ενδιαφέροντος της αγωνιώδους και λογικής ταυτόχρονα παρακολούθησης. Ο «Βολοντέ», πρόσκοπο σημαδεμένο πιά στον κινηματογράφο πολιτικά, φορτίζεται με όλες τις άναφορές του καλού έπαναστάτη, και τις κακές επιφυλάξεις συνάμα, στο βαθμό που τις καλύπτει ή μυθική του παρουσία. Η πορεία της ταινίας αναδιπλώνεται συνέχεια με τρόπο που αισθανόμαστε ότι λέγονται όσα πρέπει να λεχτούν τη συγκεκριμένη στιγμή και παραλείπονται, όσα θα είπωθούν πιο κάτω. Η ένεργητικότητα του «άόματου» ήρωα, που συνδέει σωπηλά τα έπαναστατικά νήματα, έτσι τουλάχιστον πρέπει να πιστεύουμε ότι πιστεύει, έχει σαν άποτέλεσμα να παραμένουμε παθητικά θεατές, στο γνωστό «κρυφτό» ανάμεσα στους προοδευτικούς και τούς αντίδραστικούς, στο βαθμό που χρόνια τώρα ζωντανεύει ο άστικός δυτικός κινηματογράφος χωρίς την άνάπτυξη της πολιτικής σκέψης τών μεν και τών δε, τα έπαναστατικά όπλα ένάντια στους φασιστικούς μηχανισμούς. Αντίθετα έχουμε άπλά και μόνο την πορεία ένός προσώπου, που ο φакός άρνεύεται να εγκαταλείψει έστω και μια στιγμή, ένα «θετικό» ήρωα της πολιτικής, έπίμονα τονισμένο από τόν σκηνοθέτη μέσα από τη δράση του, που ή ίδια της όμως ή άνάλυση άπορρίπτεται συνεχώς σαν άχρηστη.

Άπούσα από όλο το φίλμ ή φασιστική έξουσία, και δέν έννοώ σαν άτμόσφαιρα αλλά σαν ιδεολογία, είσβάλλει στο φινάλε για να λύσει το μυστήριο και να στηρίξει έπεξηγηματικά την άποτυχία - έπιτυχία του ήρωα. Μονοδιάστατο κι αυτό πρόσωπο πολιτικής και όχι πολιτικό το ίδιο, ή έξουσία, όπως χρησιμοποιείται, δέν τονίζει παρά την άνυπαρξία της διαλεκτικής στην όλη σύγκρουση που άπογυμνώνεται έτσι τόσο από το πολιτικό της όσο και ταξικό περιεχόμενο.

Η πλήρης έλλειψη του πολιτικού λόγου αντικαθιστάται με την άλάνθωση και σαφή(;) σύνδη του φασίστα άστυνομικού που συνδέει όσα νήματα ο θεατής είχε έξαναγκαστεί από τόν φιλικό δημιουργό παθητικά να άγνοήσει.

Παράλληλα ή ατμόσφαιρα τής εποχής με λεπτομέρειες ξμμεσων αισθητικων ερεθισμων, στο μεγαλυτερο δυνατο βαθμο ταυτισης με την εποχη. Κι' αυτη η αγχωδης αισθηση «κατασκευής» καταστρεφει ολο και περισσοτερο το ρεαλισμο που θα προσφερε η αφαίρεση. Ο Μαζέλλι έχει ξαναδουλέψει αυτη την ατμόσφαιρα του '30 σε ταινίες. Στους «Αδιάφορους», περνώντας το πολιτικό επίπεδο κάτω από ένα διάχυτο αισθησιασμό, τδκανε πιο απλά, γι' αυτό πιο καλά. Έδω υπερασπίζοντας το «πολιτικό» ενδιαφέρον του σεναρίου σε πρώτο πλάνο, προσπαθει να ενισχύσει ισόποσα με τη δράση και την αξία τής εικόνας του. Χρησιμοποιει πια όλα τα μέσα που διαθέτει, θέλοντας να είναι «ακριβής» σε ιστορικότητα και καταλήγει ανυπόφορα πληθωρικός. Υπερβολικά πολλά αυτοκίνητα, άφισες, κτίρια, κομπάρσοι, όλα παλιά αλλά άρνητικά στον άριθμό που προσφέρονται. Κουστούμια καλοσχεδιασμένα αλλά άτσαλάκωτα, άκόμα κι' όταν είναι εργατικές φορεσιές. Πλάνα που ξεκινάνε από ένα πέρασμα προσώπου για να καταλήξουν σ' ένα αυθεντικό στοιχείο στο βάθος, κτίριο ή γιγαντοαφίσα, πολλοστή ύπενθύμιση του χρόνου των συμβάντων. Αυτή ή μανιακή έπιμονή τής περιπλάνησης, τής όπτικής τής ταινίας πάνω από στοιχεία - ντεκόρ καταλήγει σαν μιá ανεξάρτητη αυτόρκεια που στην ουσία της άχρονικοποιεί και άπολιτικοποιεί το πλάνο. Πίσω από την έντύπωση τής εποχής ό δημιουργός κρύβει την άλήθεια. Ποιά άλήθεια όμως; Ό θεατής με ύπομονή περιμένει την εξέλιξη του μύθου για να μάθει. Άλλοι ό έλλειπτικός λόγος προσφέρεται άνάμεσα σε αυτοκίνητα που περνούν στη σειρά και βολταριάματα σε πολύβουες γέφυρες, για να «καλύπτει» χωρίς να σημαίνει, αφήνοντας έτσι κάποιες κινήσεις μισοεμνευμένες, που άργότερα θα ενισχύσουν το δυναμικό του φινάλε (βλέπε τη σκηνή τής Ζιραντό με τον Βολοντέ). Κι' έτσι σιγά-σιγά, μέσα στην εποχή, μέσα σε μιá πληθώρα ύφους, βήμα-βήμα, με τονισμένα τά σκαλοπάτια, ό παράνομος σύντροφος θα άνακαλύψει τις πραγματικές διαστάσεις του παιχνιδι-

ου, έχοντας καταλάβει πια μαζί με μäs, ποιές από τις λεπτομέρειες τής όλης ιστορίας άξιζαν τη προσοχή του, ποιές έκρυβαν τά λάθη και ποιές τις παγίδες. Να λοιπόν ό όλος μηχανισμός άπλωμένος σε μιá μη λογική έπιφάνεια, που στην πραγματικότητα από την άρχή τής κιάλας δείχνει το πόσο λογική είναι. Η περιπέτεια χρωματισμένη πολιτικά και στα πλαίσια μιäs εποχής έντονα χρησιμοποιημένης από την κινηματογραφική μόδα, δείχνει άδύναμη για να έκφράσει ένα ουσιαστικό πολιτικό όρλο. Το ύφος τής ταινίας του Μαζέλλι, Ντεκουπάς και έρμηνεία συνδυασμένα, επιδιώκει με το πιο κλασικό τρόπο τους «ρεαλιστικούς του στόχους», συγκεντρώνοντας τόσα πολλά στοιχεία ταυτόχρονα και περιορίζοντας τις δυνατότητες του θεατή να λειτουργήσει ένεργητικά πάνω στο σκελετό τής συγκεκριμένης δομής. Ό Μπερτουλούτσι στις ταινίες του εποχής τολμά την ύποκειμενική αφαίρεση σε χώρους και σε πρόσωπα, πετυχαίνοντας πολιτική φόρτιση, όπου τό κάνει, με μιá έμμεση σημασιοδότηση των ταξικών φορέων - στόχων του. Η έλλειψη αυτής τής αφαίρεσης σε σχέση με μιá μονοδιάστατη συνεχή προσφορά γίνεται άπωθητική στον Μαζέλλι.

Η σκηνή τής τρίτης και τελευταίας συνάντησης του Βολοντέ με τον νεαρό φοιτητή στο Αιγυπτιακό Μουσείο παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η λειτουργικότητα όλων των έπιπέδων της (χώρος, χρόνος σκηνής, λόγος - μη λόγος, βλέπουμε αλλά δεν άκούμε) και ή φυσική πια ένταση που βγαίνει από τής έκταση και χρήση τής μιäs και μόνιες κίνησης τής μηχανής, σημασιοδοτεί το περιεχόμενο της που δεν κρύβεται από τον θεατή σαν οτάλ ατμόσφαιρας, αλλά τον κρατάει «λογικά» έξω από μιá παράνομη πολιτική τάξη.

Έτσι πιστεύουμε ότι θάπρετε να ήταν οργανωμένο τόσο το περιεχόμενο όσο και ή όλη κατασκευή. Άλλά τότε θα είχαμε μιá άλλη ταινία...

T. Λυκουρέσις

‘Ο νονός, μέρος II (The godfather)

Σκηνοθεσία: Φράνσις Φόρντ Κοπόλα, Σενάριο: Φράνσις Φόρντ Κοπόλα, Μάριο Πούζο, παίζουν: Άλ Πασίνο, Ρόμπερτ ντέ Νίρο, Ρομπερτ Ντυβάλ, Ντάιαν Κίτον.



Στό δεύτερο μέρος της τριλογίας τῆς Κόπολα —γιατί είναι φανερό πῶς θά ὑπάρξει καί τρίτο— παρακολουθοῦμε τήν ἐδραίωση τῆς θέσης ἐνός ἄλλου μαφιόζου Νονοῦ, γιου τοῦ πρώτου καί τήν ἀνάπτυξη τῆς προσωπικότητάς του, ὥστε νά ἀνταποκρίνεται στό μυθικό πλέον πρότυπο. Δέν πρόκειται ὡστόσο γιά ἕνα ἀντίγραφο προσώπου ἀλλά γιά μιᾶ διαφορετική δομημένη προσωπικότητα. Στή θέση τοῦ ἰταλοῦ μετανάστη καί μετέπειτα ἀρχιμαφιόζου μέ τήν πατριαρχική ἀκτινοβολία, βρίσκεται ἕνας νέος ἄνθρωπος πού γνωρίζε πού πατάει καί εἶναι ἀποφασισμένος νά ἐπιβληθεῖ. Ἀντίπαλοι καί συνεργάτες του ἕνας ἀμερικανός γεροϋσιαστής, περήφανος γιά τήν «ἀμερικανικότητά» του καί ἕνας γνάγκοτερο πού ἐκπροσωπεῖ τὸ ἑβραϊκό κεφάλαιο. Ἐμφανής ἡ πρόθεση νά σχηματισθοῦν μερικές ἀπό τίς κύριες «ἐξουσίες» τῆς Ἀμερικῆς, μέ συνακόλουθο τή σύνδεσή τους μέ πολιτικά γεγονότα. Ἀλλά σχετικά μ' αὐτό ἡ ταινία δέν προσφέρει παρά στήν ἐπανάληψη πασίγνωστων ἤδη «ἀποκαλύψεων» πού σχετίζονται μέ τή δράση τοῦ ἀμερικανικοῦ κεφαλαίου. Ἡ οἰκονομικο-γκανγκστερική δραστηριότητα παραμένει τὸ τυπικό πλαίσιο γιά νά σταθεῖ στήν ἐπιφάνεια κάτι ἄλλο: τὰ χαρακτηριστικά τῆς ἐξουσίας αὐτοῦ τοῦ δεύτερου νονοῦ σέ σχέση μέ τήν «οἰκογένειά» του, μέ τή στενότερη καί εὐρύτερη ἔννοια. Δέν πρόκει-

ται ἀκόμη γιά ἕναν ἐπίγονο δυναστείας —αὐτό θά εἶναι μᾶλλον τὸ θέμα τῆς τρίτης ταινίας— ἀλλά γιά τὸν διάδοχο. Τὸ μυθικό πλαίσιο παίρνει «βασιλική» διάσταση. Ὑπάρχουν τὰ μοτίβα τῆς αἰμομιξίας (ὁ μυθικός βασιλιάς θά παντρευτεῖ τὴν ἀδερφή του —στὴν ταινία τὴν ἐγκαθιστᾶ στό σπίτι του, στή θέση τῆς γυναίκας του) καί τὸ μοτίβο τῆς ἐκκαθάρισης τῶν βασιλικῶν συγγενῶν πού ἀποδυναμώνουν τὴ δυναστεία— μέ διαταγὴ τοῦ νονοῦ δολοφονίας τοῦ ἀδερφοῦ του. Ἡ ἐξουσία ἔτσι ἀπανθρωπίζεται καί διακόπτεται ἢ ἐπαφῆ μέ τίς ρίζες ἐνός πρωτόγονου πατριαρχισμοῦ πού χαρακτηρίζει τὴν πρώτη ταινία τῆς σειράς. Ἡδὴ ἀρχίζει ἀποχώρηση τῶν μελῶν καί ἡ «οἰκογένεια» στενεύει τὸ πλαίσιο τῆς. Ἡ μητέρα, ἐνωτικός κρικός μιᾶς ἄλλης ἐποχῆς, πεθαίνει μαζί τῆς, ὁ ἀδερφός δολοφονεῖται, ἡ σύζυγος ἀρνεῖται τὴ συνέχεια. Θά μπορούσε νά εἶχε δολοφονηθεῖ ὅπως στίς βασιλικές τραγωδίες—στὴν ταινία ἀποπέμπεται. Ἡ σημασία τῆς διαγραφῆς τῆς παραμένει.

Ὁ πρῶτος νονός ἤξερε τὰ ὅρια τῆς δυνάμει του. Ὁ δεύτερος πραγματοποιεῖ τὴν ὕβριν. Ἡ πώση του ἀρχίζει καί χαράζεται σὴ μοναξιά τῆς ἐξουσίας του. Ἡ ὑπέρβαση τῆς μοίρας —ἀν ὑπάρξει στὸν τρίτο νονό— δέν διαγράφεται πάντως στὸς τραγικούς τόνους αὐτοῦ τοῦ δεύτερου.

Ἄλκης Λελοῦδης



‘Ο παράδεισος τής Κασίμα

(Kashima paradise)

Μιά ταινία τών Γιάν Λι Μανσόν και Μπενι Ντεβρά.

Τὰ περισσότερα ντοκυμαντέο ἐπιζητοῦν νὰ συσκοτίσουν ἢ νὰ ἀπαρηθῶν τὸ ἐρώτημα τῆς ὀπτικῆς τους (ποιὸς κοιτάζει; ποιὸς μιλάει;), τὸ ἐρώτημα δηλαδή γιὰ τὴ βία, τὴν αὐθαιρεσία πὸν τοὺς ἐπιτρέπει νὰ παραβιάζουν τὴν πραγματικότητα πὸν κινηματογραφοῦν. Ὁ βιασμός αὐτὸς τῆς πραγματικότητας πὸν ὁ Ἄντρέ Μπαζέν τὸν ἐβρισκε συναρπαστικό — γιὰτὶ σ’ αὐτὸν ἐβλεπε τὴν ὄντολογικὴ ἐξουσία τοῦ κινηματογράφου — δὲν εἶναι μόνον μιὰ ἐρωτικὴ λειτουργία, ἀλλὰ ἀντικαθρεφτίζει καὶ τὴ βία μιᾶς ἐξουσίας, μιᾶς ταξικῆς ἐξουσίας, πὸν δὲν ὁμολογεῖται. Στὴν ὄρχουσα ἰδεολογία τοῦ ντοκυμαντέο γιὰ νὰ φανεῖ αὐτὸ καθαρὰ στὴν ὁθόνη, πρέπει τὸ μάτι νὰ εἶναι παρθένον. Σὲ ταινίες ὅπως ἡ *Καλκούτα* τοῦ Μάλλ, *Ἡ Κίνα* τοῦ Ἄντονιόν, *Στρατηγὸς Ἄμιν Νταντά* τοῦ Μπαμπιέτ Σρεντέρ, γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε πρόσφατα παραδείγματα, βλέπουμε νὰ λειτουργεῖ αὐτὸς ὁ μῦθος τῆς παρθένου ματιᾶς καὶ τῆς ὑπερβολικῆς πραγματικότητας: τὰ πράγματα, τὰ ὄντα μιλοῦν ἀπὸ μόνον τους· οἱ δημιουργοὶ δὲν φαίνονται νὰ λένε τίποτα.

Στὸν *Παράδεισον τῆς Κασίμα*, ὑπάρχει ἐξαρχῆς ἓνα σκάνδαλον: μιὰ φωνὴ off, μιὰ μὲ τὴ δικὴ τῆς ὀπτικῆς, λέει τὴ θέση τῆς, καὶ ὁμολογεῖ μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο ὅτι ἔχει γίνεϊ ἐπιλογὴ καὶ μοντὰζ τῶν εἰκόνων τῆς ταινίας. Ἡ Ἰαπωνία δὲν

παραδίδει τὸ «μυστήριόν» τῆς στὴν ἀπατηλὴ ἀφέλεια τοῦ μηχανικοῦ ματιοῦ τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς, μεσολαβεῖ ἢ φωνῆ πημπταίνει συνέχεια στὴ μέση, καὶ καταστρέφει τὴν ψευτικὴ αὐτὴ ἄμεσότητα, κατονομάζοντας αὐτὰ πὸν δείχνονται, διατυπώνοντας τὴ γνώση πὸν τὰ ἐμπειρεῖ (τὸ μαρξισμὸ) καὶ τὴν ἀνάγκωση πὸν γίνεται μέσω αὐτῆς (τὴν πολιτικὴν οικονομία). Βέβαιον, αὐτὸ περικλείει ἕναν κίνδυνον ὅπως φαίνεται, π.χ. στὸ τέλος τῆς ταινίας μὲ τὸ ἀπόσπασμά του ἀπὸ τὸ *Κομμουνιστικὸ Μανιφέστο* σὲ διπλοτυπία πάνω σὲ ἓνα πλάνον τοῦ χωρικοῦ Ζανζαεμόν («Οἱ μεσαῖες τάξεις... ὅλοι αὐτοὶ πολεμοῦν τὴν μπουρζουαζία γιὰ νὰ ἐξασφαλίσουν τὴν ὑπαρξὴ τους σὰ μεσαῖες τάξεις ἀπὸ τὴν καταστροφή. Δὲν εἶναι λοιπὸν ἐπαναστατικὲς, ἀλλὰ συντηρητικὲς. Κι ἀκόμη πιὸ πολὺ, εἶναι ἀντιδραστικὲς, ζητοῦν νὰ γυρίσουν πρὸς τὰ πίσω τὸν τροχὸ τῆς ἱστορίας. Ἄν καμιά φορὰ κάνουν τὸν ἐπαναστάτη, αὐτὸ γίνεται ἀπὸ φόβον μὴν τυχὸν ξεπέσουν σὸ πρὸλοταριάτο», κλπ)¹. Ἡ διπλοτυπία αὐτὴ ἔχει κάτι πὸν ἐνοχλεῖ: μὲ ποιὸν δικαίωμα αὐτὴ ἡ διανοητικὴ γνώση ὀρίζει τόσο πολὺ τὸ μέλλον, ὄχι μόνον πιά μιᾶς δολόκληρης κοινωνικῆς τάξης ἢ ἐνὸς ριζώματος, ἀλλὰ καὶ αὐτοῦ ἐδῶ τοῦ χωριάτη, πὸν ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ τοῦ ἀρπάξε — ἔκλεψε; — ἀποσπάρματα ἀπὸ τὴ ζωὴ του; Ἐδῶ, ὑπάρχει, βέβαιον, ὁ κίνδυνος τοῦ δογματι-

1. Ἡ διπλοτυπία ὑπάρχει στὴ γαλλικὴ κῆπια τῆς ταινίας. Γιὰ τὴ διανομὴ τῆς ἔξω ἀπὸ τὴ Γαλλία δίνονται ρητὲς ὁδηγίες γιὰ τὴν προσθήκη αὐτοῦ τοῦ Τσιτάτου πάνω σὸ τελευταῖον πλάνον. Στὴν Ἑλληνικὴ κῆπια ἀντὶ γιὰ διπλοτυπία χρησιμοποιήθηκαν ὑπότιτοι.



μοῦ, τῆς τεμπελιάς δηλαδή, τῆς εὐκολίας: σὲ μιὰ εἰδικὴ πραγματικότητα, νὰ προσαρμόζεται μιὰ γνώση στὰ μέτρα της. Καὶ δὲν θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ἀπαντήσει σ' αὐτὴν τὴν κριτικὴ, ὅτι αὐτὸ τὸ τοιπάτο μπήκε σὰν κάλεσμα γιὰ πολιτικὴ ὀργάνωση, διότι δὲν προσκαλεῖ κανένα.

Πάντως ἡ δογματικὴ κριτικὴ δὲν μπορεῖ νὰ θίξει τὸν *Παράδεισο τῆς Κασίμα*, σὰ σύνολο, γιατί αὐτὴ ἡ ταινία οὔτε προσποιεῖται ὅτι ἀνακαλύπτει (κατὰ τὴν παράδοση τοῦ ἀστικοῦ ἐξωτισμοῦ) τὴ γυμνὴ πραγματικότητά τῆς Ἰαπωνίας, οὔτε καὶ ἀρκεῖται νὰ συγκαλύψει μὲ μιὰ νεκρὴ γνώση αὐτὴ τὴν πραγματικότητά, νὰ ἀναγνωρίσει, μέσα στὴν ἰαπωνικὴ ἰδιαιτερότητα τὴν καθολικότητα τοῦ καπιταλισμοῦ. Καὶ σ' αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι ὑποδειγματικὴ ἡ ταινία τῶν Μπενι Ντεβάρ καὶ Γιὰν Λὲ Μασόν: κατάφερε νὰ βγάλει πέρα ἀπὸ τὴ λήψη καὶ τὴ γνώση *off*, μὲ τὸ μοντάζ καὶ μὲ τὴν ἔρευνα, μιὰ εἰδικὴ ἰδεολογικὴ πρακτικὴ. Αὐτὴ ἡ πρακτικὴ εἶναι τὸ *Γκίρι*. Τὸ *Γκίρι* αὐτὸ τὸ εἶδος μικροαστικῆς ἰδεοληψίας, ποὺ κάνει ὅλο τὸν ἰαπωνικὸ κοινωνικὸ κορμὸ ἕναν κύκλο ἀπὸ οἰκογενειακοὺς κύκλους, μᾶς εἶναι ταυτόχρονα ξένο καὶ οἰκείο. Ξένο, γιατί τὸ τελετουργικὸ του εἶναι κωδικοποιημένο ἀπὸ τὴν ἰαπωνικὴ κουλτούρα, καὶ τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ μᾶς εἶναι ἡ ἐπιστημονικὴ ἔστω ἀνακάλυψη ἐνὸς σύνολου κοινωνικῶν νόμων· οἰκείο, γιατί προφα-

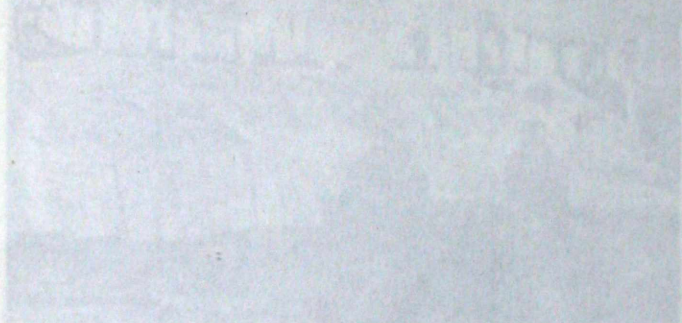
νῶς, λόγω τῆς καθολικότητος (τοῦ καπιταλισμοῦ) ποὺ συνενώνει τὴν ἰαπωνικὴ κοινωνικὴ διάρθρωση καὶ τὴ δική μας, ἔχουμε καὶ ἐμεῖς τὸ δικό μας *Γκίρι*, τὶς οἰκογενειακὲς σχέσεις, τὶς βεγγέρες μας, καὶ νοιώθουμε ἔτσι στενοὶ προσκεκλημένοι.

Γιατὶ ἡ ματιὰ στὸν *Παράδεισο τῆς Κασίμα* δὲν εἶναι μόνο κοινωνιολογικὴ καὶ ἀντικειμενικὴ. Δὲν ἀρκεῖται νὰ καταδείξει ἕνα σύστημα ἄλλοτριώσεως, μιὰ ἀντικειμενικὴ διαδικασία δέσμευσης τῶν ἀτόμων, ποὺ εἶναι αὐτὸ τὸ μεγάλο κυκλικὸ χρέος, τὸ *Γκίρι*. Οἱ δημιουργοὶ γνωρίζουν, βέβαια, ὅτι «παντοῦ ὅπου ὑπάρχει καταπίεση, ὑπάρχει ἀντίσταση», ἀλλὰ δὲν ἔχουν διαπράξει τὸ σφάλμα νὰ τοποῦν μόνο: ἂν εἶναι ἀλήθεια, πρέπει νὰ τὸ δείξουν καὶ τὸ δείχνουν. Καὶ οἱ ἀγῶνες τῆς Ναρίτα εἶναι τὸ πιὸ ὡραῖο κομμάτι τῆς ταινίας, ὅχι γιατί ἐκεῖ βλέπουμε βίαιες συγκρούσεις, ἀλλὰ γιατί οἱ ἴδιοι οἱ χωριάτες, οἱ ἐργάτες, οἱ φοιτητὲς, σκηνοθετοῦν πολὺ ὁμορφα τὸν ἀγῶνα τους.

Ἔτσι, Ὁ *Παράδεισος τῆς Κασίμα*, ποὺ δὲν εἶναι οὔτε αὐθορμητικὴ-ἐξωτικὴ, οὔτε δογματικὴ, οὔτε κοινωνιολογιστικὴ ταινία, παρασέρνει τὸ θεατὴ σὲ μιὰ δουλειὰ τοῦ ματιοῦ καὶ τῆς σκέψης: τί εἶναι ἐκεῖνο ποὺ κάνει τόσο κοντινὴ αὐτὴ τὴ μακρινὴ χώρα;

Μπασκάλ Μπονιτισέο
(Μετάφραση: Τζίνα Κονίδου)

Σ.Μ. 'Αιζενστάιν 'Η μὴ ἀδιάφορη φύση



Τὸ ἀποτέλεσμα τῆς
Κρίσης
VII
Μὴ γίνεστε ἄνθρωποι
ἀδιάφοροι πρὸς τὴν
φύση

Τὸ φῶς τῆς ἡμέρας
ἐπιβάλλει τὴν ἀνάγκη
νὰ γίνωμεν ἀνθρώπους
ἀδιάφορους πρὸς τὴν
φύση. Ἡ φύση ἔχει
γίνει ἀδιάφορη πρὸς
ἡμᾶς. Ἡ φύση ἔχει
γίνει ἀδιάφορη πρὸς
ἡμᾶς.

Τὸ φῶς τῆς ἡμέρας
ἐπιβάλλει τὴν ἀνάγκη
νὰ γίνωμεν ἀνθρώπους
ἀδιάφορους πρὸς τὴν
φύση. Ἡ φύση ἔχει
γίνει ἀδιάφορη πρὸς
ἡμᾶς. Ἡ φύση ἔχει
γίνει ἀδιάφορη πρὸς
ἡμᾶς.

Σ.Μ. 'Αιζενστάιν: Que viva Mexico



Ύστερόγραφο

...”Αν ό γέρο-βασιλιάς Ζιλέτ κάνει την εμφάνισή του στις σελίδες αυτές, αυτό συμβαίνει... έξ αιτίας του ξυραφιού του.

Πιό συγκεκριμένα, έξ αιτίας τής κυριότερης από τις δηλώσεις του πού έγγυάται την τέλεια δουλειά του ξυραφιού.

Έξ αιτίας αυτής τής μικρής στροφής πρὸς τὰ πίσω, πού χρειάζεται νά γίνει άφου πρώτα στερεωθεί τὸ ξυράφι καλά.

Καί, χωρίς άμφιβολία, καταλάβετε ἤδη σὲ ποιόν λόγο όφειλεται ἡ εμφάνιση τοῦ ξυραφιού «Ζιλέτ» ανάμεσα στις άλλες σκέψεις μας.

Ἡ λογοτεχνία τοῦ παλιού καιροῦ γνώριζε μιάν ολόκληρη κατηγορία βιβλίων ταξινομημένων ὑπὸ τὸν γενικό τίτλο «παιδαγωγικά».

Κατὰ κάποιον τρόπο, θεωρῶ τὶς ταινίες μου έξ ἴσου «παιδαγωγικές», πού σημαίνει ταινίες πού, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν κυρίως σκοπό τους, παρουσιάζουν πάντοτε ἔρευνες καὶ πειραματισμούς στην περιοχή τῆς μορφῆς.

Οἱ ἔρευνες αυτές καθὼς καὶ οἱ πειραματισμοὶ γίνονται γιὰ νὰ εἶναι δυνατό νὰ χρησιμοποιηθοῦν ἀργότερα — με κάποιαν ἄλλη ἔρμηνεία καὶ κάποιαν ἄλλην ἀτομικὴν ἄποψη — γιὰ νὰ εἶναι δυνατό νὰ χρησιμοποιηθοῦν συλλογικά, ἀπὸ ὅλους ἡμᾶς πού ἐργαζόμαστε γιὰ νὰ δημιουργήσουμε τὸν κινηματογράφο στὸ σύνολό του.

Γι’ αὐτὸ ἀκριβῶς, δὲ φοβᾶμαι νὰ δηγήσω ὡς τὰ ἄκρα τοῦς συλλογισμούς μου πού ἀφοροῦν κάθε πρόβλημα ὑπὸ ἐξέταση. Κι αὐτὸ ἀκόμη περισσότερο πού, κανένας ποτὲ ὡς σήμερα «ἔρευνες καὶ πειραματισμούς» δὲν ἀποτόλμησε ἐνάντια στὸ ρεῦμα τῶν θεμάτων τῶν φίλμ, οὔτε καν «πλησίον» στὸ περιεχόμενο τοῦ φίλμ. Ἀντίθετα, οἱ ὑπερβολὲς οἱ ἴδιες ἀπέρρεαν ἀπὸ μιάν ἐπιθυμία πού ἔφτανε στὸν παροξυσμὸ νὰ ἐκφραστεῖ αὐτὴ ἡ ἄλλη ὄψη, αὐτὴ ἡ ιδιαιτεπία τοῦ θέματος.

Γι’ αὐτὸ ἀκριβῶς, συγκεκριμένα, ἔχοντας πάντοτε κατὰ νοῦ αὐτὸν τὸν «παιδαγωγικό» στόχο, θεωρῶ σκόπιμο νὰ σημειῶσω ἐδῶ, ἐν εἶδει ἐπιλόγου, τοὺς κινδύνους πού θὰ διέτρεχα ἂν, ἀφου εἶχα ἐπιλέξει καὶ χαράξει αὐτοὺς τοὺς δρόμους, τοὺς ἀκολουθοῦσα κατὰ πόδας.

Στὴν πρακτικὴ ἐφαρμογὴ τοῦ πολυφωνικοῦ μοντάζ καλὸ εἶναι νὰ τηρηθεῖ ὁ «χρυσὸς κανόνας» τοῦ βασιλιά Σ. Ζιλέτ: *ελαφριά στροφή πρὸς τὰ πίσω.*

Γιατὶ μιὰ ἐφαρμογὴ ὑπερβολικά πιστὴ αὐτῶν τῶν ἀρχῶν τοῦ μοντάζ θὰ ἦταν δυνατό, κι αὐτὴ ἐπίσης, νὰ ἀποκαλυφθεῖ... ὄχι ὀλοτέλα ἀκίνδυνη!

Ἐδῶ, ταιριάζει νὰ θυμηθοῦμε αὐτὸ πού ἔγραφε ὁ Σαιν-Σάνς γιὰ τὸν Βάγκνερ — γιὰ ἕναν ἀδιαφιλονίκητο πρόδρομο καὶ πρόγονο τῆς ὀπτικο-ακουστικῆς πολυφωνίας τοῦ σημερινοῦ μοντάζ (σὲ συνθήκες, εἶναι ἀλήθεια, ἐνὸς ἐκφραστικοῦ ὁργάνου τόσο ἀτελοῦς, ὅσο ἦταν τὸ θέατρο, ἀκόμη κι αὐτὸ τοῦ Μπαϊρώιτ.

«Παλαιότερα ἔξενοῦσαν πρόθυμα τὸ δράμα γιὰ νὰ ἀκούσουν τὶς φωνές, καί, ἂν ἡ ὀρχήστρα τολμοῦσε νὰ

1. Ὑπαινιγὸς στὴν ρώσικη ὀνομασία «ξυράφι χωρὶς κίνδυνο». Ὁ Σ.Μ. Ἀϊζενστάν εἶχε συναντήσει στὴν Καλιφόρνια τὸν γέρο βασιλιά τοῦ ξυραφιού καὶ διατηροῦσε ἀπὸ αὐτὸν μιάν ἀνάμνηση διασκεδαστικὴ καὶ συμπαθητικὴ.

συγκρατεί υπερβολικά τὸ ἐνδιαφέρον, παραπονιόταν γι' αὐτὸ καὶ τὴν κατηγοροῦσαν ὅτι διασπᾶ τὴν προσοχή.

«Τώρα τὸ κοινὸ ἀκούει τὴν ὀρχήστρα, ζητεῖ νὰ παρακολουθεῖ τὰ χίλια σχέδια ποὺ ἀλληλοπλέκονται, τὸ ἀκτινὸλόλο παιχνίδι τῶν ἤχων· ἔτσι ξεχνᾶ νὰ ἀκούσει τί λένε οἱ ἠθοποιοὶ πάνω στὴ σκηνή, καὶ τοῦ διαφεύγουν τὰ διαδραματιζόμενα.

Τὸ καινούριο σύστημα ἐκημενεῖζει σχεδὸν ὀλοσχερῶς τὴν τέχνη τοῦ τραγουδιοῦ καὶ καυχίεται γι' αὐτό. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, τὸ κατ' ἐξοχὴν ὄργανο, τὸ μοναδικὸ ζωντανὸ ὄργανο, δὲ θὰ εἶναι πλέον ἐπιφορτισμένο νὰ ἀπαγγέλλει μελωδικὰς φράσεις· θὰ εἶναι τὰ ἄλλα ὄργανα. τὰ δημιουργήματα τῶν χειρῶν μας, ὠχρὲς καὶ ἀδέξιοις μιμήσεις τῆς ἀνθρώπινης φωνῆς ποὺ θὰ τραγουδοῦν στὴ θέση του.

«Δὲν ὑπάρχει κάτι τὸ ἄτοπο σ' αὐτό;

«Συνεχίζουμε. Ἡ καινούρια τέχνη, λόγῳ τῆς ἄκρας πολυπλοκότητος ποὺ τὴν χαρακτηρίζει, ἐπιβάλλει στὸν ἐκτελεστή, ἀκόμη καὶ στὸ θεατὴ, ὑπερβολικὴ κούραση καὶ προσπάθειες, κάποτε, ὑπερανθρώπινες. Ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη εὐχαρίστηση ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ μιὰν ἀνάπτυξη ἀνήκουστη ἔως σήμερα, ἀπὸ τὶς πηγὰς τῆς ἁρμονίας καὶ τῶν συνδυασμῶν τῶν μουσικῶν ὀργάνων, ἀναπηδοῦν ἔντονοι νευρικοὶ ἐρεθισμοί, παρὰδοξοὶ ἐξᾶρσεις, καὶ ὅλα αὐτὰ ἔξω ἀπὸ τὸ στόχο ποὺ ἡ τέχνη πρέπει νὰ προσφέρει.

«Παραφορτῶνει τὸ μυαλό, μὲ κίνδυνο νὰ τοῦ διασαλευεῖ τὴν ἰσορροπία. Δὲν ἀσκῶ κριτικὴ: ἀπλῶς, κάνω μιὰ διαπίστωση. Ὁ ὤκεανὸς ξεχειλίζει, ὁ κερανοὸς σκοτώνει: ὅμως οὔτε ἡ θάλασσα οὔτε ἡ καταιγίδα ἔχουν, γι' αὐτὸ τὸ λόγο, λιγότερη μεγαλοπρέπεια.

«Συνεχίζουμε πάντοτε. Ἀντιβαίνει στὴν ὀρθὴ κρίση νὰ θεθεῖ τὸ δράμα στὴν ὀρχήστρα, ὅταν ἡ θέση του εἶναι πάνω στὴ σκηνή! Νὰ σᾶς ὁμολογήσω ὅτι κάτι τέτοιο, στὸ εἶδος αὐτό, μοῦ εἶναι ἀδιάφορο; Ἡ Εὐφροία ἔχει τὸ δίκιο τῆς ποὺ ἡ λογικὴ δὲν τὸ γνωρίζει.

«Ἀλλὰ ἀρεκτὰ εἶπα, νομίζω, γιὰ νὰ ἀποδείξω ὅτι αὐτὴ ἡ τέχνη ἔχει τὰ μειονεκτήματά της, ὅπως κάθε τι στὸν κόσμον, ὅτι δὲν εἶναι ἡ τέλεια τέχνη, ἡ ὀριστικὴ τέχνη...»².

Ἄλλὰ ἕνας ἄλλος καὶ σοβαρὸς κίνδυνος ἐδρεῖει μέσα στὸ σύστημα τὸ ἴδιο: ὁ κίνδυνος τοῦ σολιπλισμοῦ τοῦ ὀπτικο-ακουσικοῦ δράματος.

Εἶναι γνωστὴ ἡ κλίση πρὸς τὸν ἐγωκεντρισμὸ καὶ τὸ σολιπλισμὸ ὅλων αὐτῶν ποὺ ἐργάζονται στὴν περιοχὴ τῆς αἰσθητικῆς τοῦ κινηματογράφου.

Ὁ ἐγωκεντρισμὸς τοῦ Βάγκνερ εἶναι εὐρύτατα γνωστός.

Ὅσο γιὰ τὸν Σκριάμιν³, ὁ Πλεχάνωφ ἤδη περιγελοῦσε τὴν τάση του πρὸς τὸ σολιπλισμὸ.

Ὡς γνωστό, ὁ σολιπλισμὸς θέτει στὸ κέντρο τοῦ σύμπαντος τὸ ἴδιο τὸ «ἐγώ» του. Καί, ὅταν συναντοῦσε στὴ Γενεύη τὸν Σκριάμιν κάποιον ἠλιόλουστη μέρα, ὁ Πλεχάνωφ συνήθιζε νὰ τὸν ρωτᾶ εἰρωνικά: «Λοιπὸν, Ἀλέξανδρε Νικολάγιεβιτς, σὲ σᾶς ὀφείλουμε αὐτὸν τὸν ὄραϊον καρδ;»

Ἀλλὰ στὴν περίπτωσιν ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει, ὑπάρχει ὁ κίνδυνος νὰ δοῦμε νὰ διεισοδύουν παρόμοια στοιχεῖα στὴν ἴδια τὴ συναρμολογία τοῦ ἔργου.

Τὸ τέλει δέσιμο τῶν μερῶν μεταξύ τους μπορεῖ εὐκολὰ νὰ ὀδηγήσῃ σὲ ἕνα εἶδος ἐνδοσκοπτικῆς τοῦ ἔργου, κλειστῆς στὸν ἑαυτὸ της.

2. Σαιν-Σάνς, «Πορτραῖτο καὶ ἀναμνήσεις» (1909), σ. 295-296. (Calmann-Lévy). Σεβόμαστε τὴ διαίρεση σὲ παραγράφους τοῦ Ἀιζενστάιν, κάπως διαφορετικὲς ἀπὸ τὸ πρωτότυπο.

3. Ἀλεξάντερ Σκριάμιν (1871-1915). Μεγάλος συνθέτης καὶ πιανίστας, δημιουργὸς πολλῶν «ποιημάτων» γιὰ συμφωνίαι καὶ γιὰ πιάνο. Ὁ Σ.Μ. Ἀιζενστάιν τὸν ἀναφέρει μετὰ τὸν Ντιντερό καὶ τὸν Βάγκνερ μετὰ τὸν μεγάλον «πρωτοεργατῶν τῆς ὀπτικο-ακουστικῆς σύνθεσης».

Μπορεί να αποφραγούν τὰ κανάλια μέσω τῶν ὁπίων τὸ ἔργο ἀπορροφᾷ τὸ θεατῆ·

μπορεῖ νὰ περιπλακοῦν καὶ νὰ γίνουν κόμποι οἱ πλόκαμοι ποὺ τὸ ἔργο κατευθύνει πρὸς τὶς σκέψεις καὶ τὰ αἰσθήματα τοῦ θεατῆ.

Ὅπως ἕνας σκίουρος στὸ κλουβί του, τὸ ἔργο εἶναι δυνατὸ νὰ ἀρχίσει νὰ στρέφεται «περὶ τὸν ἑαυτὸ του», νὰ ἀπολημονήσει τὸν βασικὸ σκοπὸ του — νὰ προσελκύσει σ' αὐτὸ τὸ θεατῆ — καὶ νὰ βυθιστεῖ στὴν αὐτοπαράτη-ρησὴ τῆς τέλειας ἀρμονικῆς ἔνωσης τῶν μερῶν ποὺ τὸ ἀποτελοῦν.

Αὐτὸ εἶναι ἰδιαίτερα ἐπικίνδυνον στὴν κατάστασιν ποὺ βρίσκονται οἱ ἀντιλήψεις τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου.

Δὲν μπορούμε πιά νὰ μείνουμε ἑκατακτικοὶ μπροστὰ στὴν τέλεια ἀρμονία τῶν μορφῶν τῆς ἀρχαίας γλυπτικῆς, μὲ τὸν ἴδιον τρόπο ποὺ τὸ ἔκανε ὁ Βίνκελμαν⁴ καὶ οἱ σύγχρονοί του.

Ὅτε μπορούμε νὰ δοκιμάσουμε τὴ μέθη τοῦ Μα-^{ατροῦ} ἢ τοῦ Σαμπολιὸν μπροστὰ στὶς ἐπιφάνειες μὲ τὴν ἄμετρη λαμπρότητα τῶν σωμάτων ἀπὸ νεφρότητα τῆς αἰγυπτιᾶκῆς πλαστικῆς τέχνης.

Συγκινούμαστε περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀνέκφραστη τραχύτητα τῶν μεξικάνικων κεραμεικῶν ἢ ἀπὸ τὴ χῶδη συσσώρευση μικροκομματιῶν τῆς κοσμηματικῆς τους⁵.

Καὶ ἡ ὀπτικο-ακουστικὴ πολυφωνία πρέπει μὲ πολλὴ φροντίδα νὰ ἀποφύγει αὐτὸ τὸ βαθμὸ τῆς συγχώνευσης τῶν μερῶν ὅπου ἐξαφανίζονται ὀλοκληρωτικά, ὀριστικά καὶ μέχρι τὰ ἄκρα τὰ περιγράμματα ὅλων τῶν στοιχείων ποὺ τὴ συνθέτουν.

Πολὺ περισσότερο ποὺ ὑπάρχει κι ἄλλος ἕνας κίν-δυνος: ἡ *σύμμετρη συγχώνευση τοῦ ἤχου καὶ τῆς εἰκόνας*, φαινόμενο ποὺ τὸ ὀνομάζουμε «cinesthétique», εἶναι τὸ τυπικὸ χαρακτηριστικὸ αὐτοῦ ποὺ λέμε «μορφῆ τῆς πρωτογενεῶς σκέψης».

Στὸ μέτρο ποὺ ἡ διαφοροποιημένη συνείδησι ἀνα-πτύσσεται, μόνο μὲ μιὰ ἐσωτερικὴ προσπάθεια ἢ σὲ μιὰ στιγμὴ ἔμπνευσης ἢ ἀκόμη αἰχμάλωτοι ὄντας ἐνὸς ἔργου τέχνης εἴμαστε ἱκανοὶ νὰ ἐπιστρέψουμε στὶς ζωογόνες αὐτὲς πηγὲς τῆς σκέψης καὶ τοῦ αἰσθήματος, ἀπὸ τὶς ὁποῖες τὸ πιὸ θαυμάσιον εἶναι ὅτι ἐκεῖ δὲν ἔχει γίνει ἀκόμη διάκρισι μετὰ τοῦ αἰσθήματος καὶ τῆς σκέψης.

Σὲ «κανονικὲς» συνθήκες, αὐτὴ ἡ ἀρχέγονη μακα-ριότητα⁶ τοῦ ἀδιαίρετου καὶ τοῦ ἀδιάλυτου γίνεται αἰσθητὴ σὲ μᾶς εἴτε στὴν κατάστασιν τῆς μέθης (ἐνεργη-τικῶς) εἴτε στὴν κατάστασιν τοῦ ὄνειρου (παθητικῶς).

Μὲ τὸν ἕναν ἢ τὸν ἄλλον τρόπο, σὲ κατάστασιν «ἀποσύνδεσης» καὶ «καταποντισμοῦ».

Λοιπόν, γνωρίζουμε ὅτι ἀρκεῖ νὰ τοποθετηθοῦμε σὲ συνθήκες ποὺ προέρχονται ἀπὸ μιὰ κάποια ψυχικὴ ἀτμόσφαιρα γιὰ νὰ γεννιέται ἀδιάλειπτα μέσα μας ἢ ψυχολογικὴ συγκίνηση αὐτῆς τῆς ἀτμόσφαιρας.

Καί, σὰν ἀποτέλεσμα, συμπλήρωμα στὴν «ανδοσκό-πησι» εἶναι δυνατὸ νὰ ἐμφανιστεῖ μιὰ κάποια νευθρό-τητα τῆς γενικῆς ἐντύπωσις.

(Πράγμα στὸ ὁποῖο μπορεῖ νὰ συμβάλλει σὲ μεγάλο μέρος ἡ ἀνεπάρκεια τῆς ρυθμικῆς ποικιλίας ποὺ ἀφήνει σχεδὸν νανουριστικὴ αἰσθησι στὸ ὅλον.)

Μιλῶ ἀπὸ προσωπικῆς πείρας.

Σὲ ὀρισμένα σημεία του, λίγο ἔλειψε, τὸ πρῶτον μέρος ἀπὸ τὸν *Ἰβάν τὸν Τρομερὸ* νὰ βουλιάξει μέσα στὸ ἄργον

4. Γιόχαν Γιοσεφ Βίνκελμαν (1717-1768). Ἱστορικὸς τῆς τέχνης καὶ γερμανὸς ἀρχαιολόγος, ὑπῆρξε ὁ πρῶτος ποὺ μελέ-τησε τὰ ἀρχαία μνημεῖα.

5. Γκαστὸν Μασπερό (1846-1916). Γάλλος αἰγυπτιολόγος.

6. Ὁ Σ.Μ. Ἀιζενστάιν ἐντυπωσιάστηκε βαθύτατα ἀπὸ τὰ προκολομβιανὰ γλυπτά, ὅπως μαρτυρεῖ μετὰξὺ ἄλλων, ἡ ἀξιολογή-μασθη συλλογὴ «Μεξικάνικα Σχέδια τοῦ Ἀιζενστάιν» ἢ ὁποῖα ἔκανε τὴν ἐπιμάνισι τῆς στῆ Μόσχα.

ξετόλιγμα όνειρικῶν δραμάτων πού γλιστροῦν καί πλευρίζουν στή συνείδηση τοῦ θεατῆ — σύμφωνα μέ τούς δικούς τους νόμους, στό ἔλεος τῆς διάθεσῆς τους, σχεδόν ἀποκλειστικά γιά τόν ἑαυτό τους», σέ «πλαστικό σολιπσισμό».

Κατά καλή τύχη, τά σημεῖα αὐτά δέν εἶναι τόσο πολλά.

Κατά καλή τύχη, τό νεῦρο τῆς ἔντασης ἀναφαίνεται ἀκριβῶς ὅταν χρειάζεται.

Καί, κατά καλή τύχη, τό ἀκροατήριό δέν ἀποκοιμάται.

Ὅπωςδήποτε, ἡ ἐπιφυλακτικότητα κι ἡ τιμωπότητα μέ ὑποχρεώνουν νά μὴν ἀποσιωπήσω αὐτὸν τὸν κίνδυνο καί, κατ' ἀρχήν, πρὸς ὄφελος τῆς ἴδιας τῆς μεθόδου — ὥστε οἱ κατά μέρη ἐλλείψεις τῆς πρακτικῆς ἐφαρμογῆς τῆς μεθόδου νά μὴν εἶναι δυνατό νά θέτουν ἐν ἀμφιβόλω οὔτε αὐτὴν τὴν μέθοδο οὔτε τίς μορφές τοῦ νέου εἶδους τοῦ πολυφωνικοῦ μοντάζ, τὸ ὁποῖο, περιέχεται ἤδη ἐν σπέρματι στό *Ποτέμκιν*, καί φτάνει στήν τελείωσή του μέ τὴν ὀπτικο-ακουστικὴ δομὴ τοῦ *Ἰβάν τοῦ Τρομεροῦ*.

Καί κάτι ἀκόμη.

Οἱ στυλιστικὲς παρεκκλίσεις στήν ἐργασία μου, ὅπως καί σέ κάθε ἄλλο ἀπὸ μᾶς τὴν ἐργασία, δέν εἶναι ποτέ ἐπίδειξη κακοπροαίρετη ἢ ἐπινόηση προεσκευασμένη.

Ὁ λαὸς μας κι ἡ ἐποχὴ μας μᾶς ὑπαγορεύουν ὅ,τι γυρίζουμε κατόπιν σέ ταινία.

Ὁ λαὸς κι ἡ ἐποχὴ μας προσδιορίζουν τὸ δράμα μας γιὰ τὰ γεγονότα.

Ἡ ἐνόραση τῶν πραγμάτων καί ἡ στάση ἀπέναντι στὰ γεγονότα ὑπαγορεύουν τὸ εἶδος καί τὴ μορφή πού τοὺς δίνουμε.

Ἡ δομὴ τοῦ ἔργου, οἱ ἀρχές τῆς ἀνάλυσης καί ἡ ἀνάπτυξη τῶν μεθόδων προκύπτουν ἐξ ὀλοκλήρου ἀπὸ τὴ φύση τοῦ θέματος καί ἀπὸ τὸν τρόπο μέ τὸν ὁποῖο καταπιανόμαστε μέ τὸ θέμα αὐτό.

Αὐτὸ καθορίζει τὸ βιώσιμο τοῦ θέματος.

Αὐτὸ ἀναδείχνει ἐξίσου τὴν ἐξέλιξη τῆς μεθόδου.

Κι αὐτὸ τὸ ἴδιο πράγμα τροφοδοτεῖ τὴν ἔμπνευση κατὰ τὴ δημιουργία καί τίς ἀτέμρονες ἀναζητήσεις γιὰ τὸ καινούριο.

Ἐπίλογος

Ὅταν ἐμβαθύνει κανεὶς ὑπερβολικά στήν ἀνάλυση, ἀρχίζει νά ἔχει ἀμφιβολίες: ἄραγε ὅλα αὐτὰ παρουσιάζουν κάποιο ἐνδιαφέρον γιὰ ἓναν ἄλλον ἐκτός ἀπὸ σένα τὸν ἴδιον, μήπως, στήν πραγματικότητα, πρόκειται γιὰ μίαν «ἀνάλυση γιὰ τὴν ἀνάλυση», κατὰ τὸν τύπο τοῦ περιφνημοῦ «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη»⁷.

Ὅφελει πράγματι νά εἶναι κανεὶς τόσο διεξοδικὸς μιλώντας γιὰ τὸ τοπίο, γιὰ τὴ μουσικὴ, γιὰ τὴ μουσικὴ δομὴ τοῦ συγκινησιακοῦ τοπίου, γιὰ τίς ἰδιορρυθμίες τῆς μουσικῆς σύνθεσης τοῦ τοπίου στή ζωγραφικὴ, κ.τ.λ.;

Μήπως αὐτὸ δείχνει ἓνα ἐνδιαφέρον καθαρὰ ἀκαδημαϊκὸ καί ὀπισθοδρομικὸ;

Καί αὐτὸ παρουσιάζει μιά ὁποιαδήποτε σχέση μέ ὅ,τι συμβαίνει στήν σημερινὴ κινηματογράφου καί μέ ὅ,τι θὰ συμβεῖ στό προσεχὲς μέλλον;

Ἄλλοίμονο! Πολὺν ἀπέχουμε ἀπὸ τοῦ νά ἐπιχειροῦμε τὴν ἀνάλυση γιὰ τὴν ἀνάλυση, καί δέν πρόκειται καθόλου γιὰ περιέργεια γιὰ τὸ πανάρχαιο, τὸ ξεπερασμένο, ἀλλά, ἀπλούστατα, γιὰ θέματα πολὺ ἐπίκαιρα τῆς κινηματογραφίας τῶν προσεχῶν δεκαετιῶν.

7. Στὰ γαλλικὰ γραμμένο ἀπ'απὸ τὸ κείμενο.



‘Ο Κλέφτης τής Βαγδάτης

Μόλις και μετά βίας κατορθώνουμε να ελέγχουμε την τεχνική του χρώματος, ή όποια παραμένει ακατάληπτη και τίς άφομοιώσιμη αισθητικά.

Καί, στο φώς τών «καταστροφών του χρώματος» που είναι σχεδόν όλα τά έγχρωμα φίλμ που πραγματοποιούνται στις μέρες μας, μιά θεωρητική έργασία σχετικά με τά προβλήματα για τό αντίκειμενο του φίλμ, για τό χρώμα του και τή συνοχή του με τή μουσική άποκτά τεράστια σημασία.

Τό προσδιοριστικό «καταστροφή του χρώματος», που προσδιορίζει τή μη άφομοίωση του χρώματος από τόν κινηματογράφο, δέ χαρακτηρίζει, δυστυχέστατα, άποκλειστικά τίς ταινίες εκείνες όπου τό χρώμα δέ φιγουράρει παρά σαν έντυπωσιακός νεωτερισμός — όπως ό Κλέφτης τής Βαγδάτης⁸ και Τό βιβλίο τής ζούγκλας⁹, άλλα και τό *Bathing beauty* (‘Ο χορός τών σειρήνων) τής φίρμας «M.G.M.».

Παρόμοια είναι, άλλοίμονο, δύο ταινίες τών όποίων οι άξιώσεις μοιάζουν τελείως διάφορες και που, από κάποιο τυχαίο γεγονός, είδα σε δύο διαδοχικές μέρες ενώ ήμουν, άκριβώς, βυθισμένος στη δουλειά σχετικά με τό κινέζικο τοπίο που έτοιμάζα για τούτο τό κείμενο: πρόκειται για τό *Μπάμπι* του φίλου μου του Ντίσνεϋ¹¹ (τό όποίο είδα με πολλή καθυστέρηση) και τό *Σοπέν*¹², έργο που γύρισε ή «Κολούμπια» κατά τό 1944.

Πάντως, τό πρώτο από τά δύο με λύπησε περισσότερο για τή τέλεια ανεπάρκειά του, τήν άπόλυτη άπουσία τής μουσικότητας τόσο στο τοπίο όσο και στο χρώμα.

‘Ο Ντίσνεϋ είναι εκπληκτικός δάσκαλος και ιδιοφυία άφθαστη στο να δημιουργεί ίσοτιμία στον όπτικό άλλα και τόν άκουστικό τομέα τής μουσικής με τήν αυτόνομη κίνηση τών γραμμών και τήν έν είδει γραφής έρμηνεία του έσωτερικού ύφους τής μουσικής (άκόμη πιό συχνά μελωδία παρά ρυθμός!). Είναι θαυμάσιος στον τομέα αυτόν, ιδίως όταν καταπιάνεται με τό σύστημα τής κωμικά ύπερτονισμένης κίνησης τών ανθρώπινων χαρακτηρισμών που κρύβονται πίσω από τή μάσκα τών άστείων ζώων· άλλα αυτός ό ίδιος Ντίσνεϋ είναι άπίστευτα τυφλός όταν καταπιάνεται με τό τοπίο — με τή μουσικότητα του τοπίου και, ταυτόχρονα, με τή μουσικότητα του χρώματος και τών τόνων.

Ήδη, από τά πρώτα του έργα — οι καλύτερες, κατά τή γνώμη μου, σειρές του, οι «Silly Symphonies» — ό Ντίσνεϋ προκαλούσε τόν πανικό με τήν όλοχερή στιλιστική ρήξη ανάμεσα στον άνίσχυρο παιδισμό του μουντή χορώματος του φόντου και τή θαυμαστή τελειότητα τής κίνησης και τών κινούμενων προσώπων του πρώτου πλάνου...

Ίδιαίτερα, αυτό χτυπούσε πολύ άσχημα στο μάτι μέσα σ’ αυτό τό άριστούργημα κινητικότητας - ίσοτιμίας τής μουσικής που είναι ό χορός τών σκελετών υπό τόν ήχο του «Μακάβριου χορού» του Σαιν-Σάνς¹³, όπου ένα φόντο σκοτεινό, νατουραλιστικά σκιασμένο φάνταζε ιδιαίτερα και φοβερά δυσάρεστο.

Τό πράγμα διορθώνταν άρκετά στις σειρές του Μίκυ, κυρίως στις άσπρόμαυρες ταινίες, γιατί εκεί τό τοπίο, γενικά, παρουσιάζεταν κατά τόν ίδιον γραμμικογραφικό τρόπο με συμπληρώματα σε μαύρο τών μερών του τοπίου και του φόντου — όπως άκριβώς για τά σχέδια του Μίκυ και τής Μίνυ.

8. *The Thief of Bagdad*, φίλμ του Άλεξάντερ Κορντά, γυρισμένο από τους Λούντβιχ Μπέργκερ, Μάικελ Πάουελ και Τιμ Ούιλαν (1960).

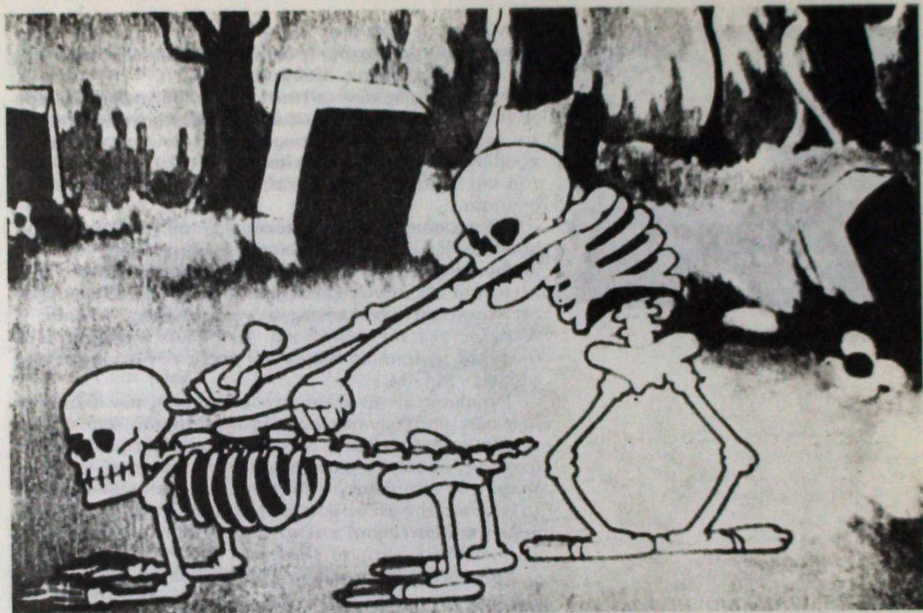
9. *Jungle Book*, φίλμ του Ζόλταν Κορντά (1941)· στη Ρωσία: Μόγλης.

10. *Bathing Beauty*, του Ζωής Σίδνεϋ (1944).

11. Στο «Μικρό έλλογο τής Βιάτκα», τή μισοτέλειωμένη μελέτη του για τό χρώμα, ό Σ.Μ. Άιζενστάϊν γράφει: «Τό χρώμα στον Ντίσνεϋ, δέν με ίκανοποιεί... Τό χρώμα, από μουσική άποψη, δέν είναι όργανικό... Καί τό χρώμα δέ συμμετέχει στο κωμικό τών καταστάσεων». (Μπάμπι, έτος 1942.)

12. *A Song to Remember* (Τό Τραγούδι τής Άνάμνησης), φίλμ του Σάουλ Βιντόρ (1944).

13. Πρόκειται για τό *The Skeleton Dance*, πρώτο από τίς «Silly Symphonies» (1928).



Γουόλτ Ντίσνεϋ. Πάνω: Silly Symphony. Κάτω: Φαντασία.



Δέν πρέπει νά ξεχνοῦμε ὅτι ὁ Ντίσνεϋ, ὅπως λένε, φέρει ἀκέραιη τήν εὐθύνη γιά ὅ,τι ἀφορᾷ τήν ἀποτυχία τῶν τοπιῶν του: ἀντίθετα μέ μᾶς τούς ἄλλους, πού εἰμασθε ὑποχρεωμένοι νά κληρονομήσετε τὰ ἐφέ τῆς πραγματικῆς φύσης καί νά τῆς ζητιανεύουμε γονατιστοί τὰ στοιχεῖα γιά τίς συμφωνίες κάποιοι ἡλιοβασιλέματος ἢ κάποιας ἀνατολῆς τοῦ ἡλίου, κάποιο ὀμιχλώδες χάραμα ἢ τὸ φευγιδὸ τῶν σύννεφων τῆς καταγιγίδας, ὁ Ντίσνεϋ, αὐτός, μένει ὁ μοναδικὸς αὐθέντης τῆς ἀτμόσφαιρας καί τῶν στοιχείων τοῦ τοπιῦ του!

Ἄκόμη καλύτερα, τὰ μέσα τῆς δικῆς του τέχνης δίνουν στὰ στοιχεῖα τοῦ τοπιῦ — σὲ μιὰ πραγματικὴ παραμόρφωση — δυνατότητες ἀπολύτως ἀπεριόριστες γιά νά ζήσουν καί νά συγκληθῶν σὲ συμφωνία μέ τὸν συγκλησιακὸ τόνο καί τὴ δράση.

Ἐδῶ εἶναι δυνατὰ καί ἓνα πραγματικὸ *ξετίλιγμα* καί μιὰ ἐξέλιξη *ἀποτελεσματικῆ* τοῦ τοπιῦ, τὸ πέρασμα ἐνὸς στοιχείου ἀπὸ ἓνα τοπίο σὲ ἓνα ἄλλο — καί ὄχι ἀποκλειστικά μέ τὸ μέσο ἐνὸς στενοκέφαλου πλάγιου τράβελινγκ, ἢ μέ τὸ μέσο ἐνὸς ἀπλοῦ τράβελινγκ τῆς κάμερας πρὸς τὰ πίσω ἢ ὅποια ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸ χονδροειδῆς νατουραλιστικὸ συνονθύλευμα χρωμάτων τοῦ φόντου — ὅπως συμβαίνει, ἂς ποῦμε, στὸ *Μπάμπι*, ὅπου αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἰδιαίτερα δυσάρεστο.

Καί σὰ νά μὴν ἔφτανε αὐτό, ἔρχεται νά προστεθεῖ ἡ ὀλοσχερῆς στυλιστικὴ ρῆξι ἀνάμεσα στὸ σχέδιο τῶν προσώπων — ἐπίπεδο, σὲ μέγεθος *καθαρὰ συμβατικό* — καί τὸν *ἐπίπλαστο* *χαρακτήρα* τοῦ *τρισητάτου* τοῦ *ντεκόρ*, πού, φροντισμένα, ἔχει χυδαῖα χρώματα καί ὅλη τὴν ἐπιμέλεια μιᾶς κίβδηλης εἰκονογραφίας.

Κι ἀκριβῶς ἐκεῖ, ἡ γνωριμία τοῦ κινέζικου τοπιῦ θὰ μπορούσε εὐρύτατα νά φανεῖ χρήσιμη, γιατί, ἐκτός ἀπὸ «ἐποχειακά» στοιχεῖα (χειμώνας, ἀνοιξη), τὰ τοπία αὐτὰ ἔχουν, κάποτε, τὴν πρόθεση νά ἐκφράσουν μιὰν «ἀτμόσφαιρα» συγκλησιακὰ φορτισμένη. Ὡστόσο, λησμονήθηκε ὅτι γιά νά ἐπιτευχθεῖ αὐτό, μιὰ κάποια «ἀπολοποίηση» τῶν στοιχείων τοῦ τοπιῦ εἶναι ἀπαραίτητη. Ἄντι γι' αὐτὸ μᾶς προσφέρουν ἓνα *ντεκόρ* πού θυμίζει λεπτοδουλεμένη ἐλαιογραφία, ἓνα *ντεκόρ ἐπίμονα ἀντικειμενικὸ* τὸ ὅποιο, σὲ ἀντίθεση μέ τὸ κινέζικο τοπίο ὅπου μπορεῖ κανεὶς νά ὑποθέσει τὰ πάντα, δὲ βοηθεῖ *κατὰ κανένα τρόπο* *στὴ μετάβαση* *μιᾶς συγκλησιακῆς κατάστασης*.

Στὸ *Μπάμπι*, ὅπου δὲν ὑπῆρχε πλέον πρόβλημα νά *παρωδηθῶν* *παράδοξα*, ἀλλὰ ἐπρόκειτο γιά ἓναν *αὐθεντικὸ* *λυρισμό*, θὰ ἔπρεπε, ἀκριβῶς, νά ἀρκεστεῖ στὴν ὀπαλὴ ρευστότητα τῶν μορφῶν τοῦ *ντεκόρ* καί τὸν βάθους, ἐπιτρέποντάς τους νά *συγχωνεύονται* ἢ *μία μέσα* *στὴν ἄλλη* καί νά ἀνταποκρίνονται στὶς ἀλλαγές τῆς συγκλησιακῆς κατάστασης, συνθέτοντας μιὰ μουσικὴ μέ πραγματικὴ πλαστικότητα.

Ἐξ ἄλλου, ὑπῆρξε σφάλμα, πιστεύω, τὸ γεγονός ὅτι διατηρήθηκε γιά τὸ *Μπάμπι* τὸ ἥδη γνωστὸ σκίτσο τοῦ Ντίσνεϋ, τὸ σχέδιο μέ τὸ συγκεκριμένο καί κλειστὸ περιγράμμα καί τὸ πλαίσιο μέ τίς ἀμετάβλητες χρωματιστὲς βούλες.

Στὰ προηγούμενα ἔργα τοῦ Ντίσνεϋ αὐτὴ ἡ τεχνικὴ ἀντιστοιχεῖ ἀπόλυτα στὴ βασικὴ καί παράδοξη γοητεία τοῦ Μίκυ: ὁ Ντίσνεϋ ὑποχρέωνε μιὰ μορφὴ ἀντικειμενικὰ παραστατικὴ καί κλειστὴ στὸν ἑαυτὸ τῆς νά συμπερι-

φερθεί με τὸ ἄνετο καὶ στερημένο ὕλικότητας παιχνιδι τῶν γραμμῶν τῶν ἐλεύθερων ἐπιφανειῶν. Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ κυριότερα ἐλατήρια τοῦ κωμικοῦ τῶν ἔργων του. Ἄλλὰ σὸ Μπάμπι πρόκειται γιὰ τελείως ἄλλο πράγμα.

Ἐδῶ ὁ λυρισμὸς κρατᾷ τὴν πρώτην θέσιν.

Σὲ ἓνα τοπίο, ποῦ θὰ εἶχε βρεῖ τὴ λύση του κατὰ τρόπον ταιριαστό, θὰ ἔπρεπε νὰ ἐνσωματωθοῦν τὰ πρόσωπα μετὰ *συγκεκριμένα χαρακτηριστικά*—τὰ ὁποῖα γνωρίζουμε ἀπὸ τὸ κινεζικὸ σχέδιο— καὶ τὶς ἀπαλὲς χρωματιστὲς βοῦλες μετὰ ξεθωριασμένο περιγράμμα. Εἶναι καὶ αὐτὸ τυπικὸ γνώρισμα τῆς κινεζικῆς τέχνης, συγκεκριμένα στὴ *ζωγραφικὴ*, στὴν ἀπεικόνισιν μικρῶν χνουδωτῶν ζώων—μικρῶν πιθήκων ἢ πουλιῶν.

Ἄρα αὐτὰ εἶναι περισσότερο θλιβερὰ καὶ δυσάρεστα γιὰτὴ ἐνῶ στὰ προσχέδια τοῦ φίλμ Μπάμπι σκιαγραφεῖται κατὰ πῶς φαίνεται, ἡ τέλεια ἁρμονία τοῦ σχεδίου τῶν προσώπων καὶ τοῦ φόντου, ἡ τεχνικὴ τοῦ σχεδίου ἄλλὰ καὶ τῶν ἀναζητήσεων στὸν τομέα τοῦ ἔγχρωμου ἦταν πολὺ κοντὰ σ' αὐτὸ γιὰ τοῦ ὁποῖου τὴ φτώχεια μίλησα πρὸ πάντων¹⁴.

Μιά ταινία ἐξ ὀλοκλήρου σχεδιασμένη ποῦ δὲν κατόρθωσε νὰ βρεῖ τὸν τρόπο τὸν γραφικὸ ὅσο καὶ τὸν ζωγραφικὸ γιὰ νὰ ἐκφράσει πλήρως τοὺς στόχους τῆς, μιὰ ταινία ἐξ ὀλοκλήρου σχεδιασμένη ποῦ δὲν κατόρθωσε νὰ βρεῖ τὴ *στιλιστικὴ ἐνότητα τοῦ περιβάλλοντος καὶ τῶν προσώπων* εἶναι προφανῶς ἓνα θέαμα ἀπὸ τὰ πρὸ ἀποκαρδιωτικά.

Καὶ πολὺ περισσότερο, ἂν ἀναλογιστεῖ κανεὶς ὅτι κάποτε αὐτὸ κατορθώθηκε ἀκόμη καὶ σὸ θέατρο, ὅπου χάρις σὸ χρῶμα καὶ τὸ φῶς, ὁ πραγματικὰ τρις-διάστατος ἠθοποιὸς καὶ τὰ ἐπίπεδα στοιχεῖα τοῦ σκηνηκοῦ συγχωνεύονται σὲ ἓνα σύνολο¹⁵!

Στὴν περίπτωσιν τοῦ δευτέρου φίλμ ἡ εἰκόνα δὲν εἶναι λιγότερο θλιβερὴ.

Στὴν πραγματικότητι, *ἀπὸ ἀποψη καθαρὰ πλαστικὴ* κάθε ἐπιφάνεια κάθε πλάνου εἶναι ἓνα εἶδος «τοπίου» ἔγχρωμου ἢ μονόχρωμου—ὄχι μετὰ αὐτὸ ποῦ εἰκονίζει τὸ πλάνο, ἀλλὰ μετὰ τὴ *συγκινησιακὴ αἰσθησι* ποῦ πρέπει νὰ ἀποπνέει, γινόμενη αἰσθητὴ ὡς ἓνα σύνολο σὸ ἐσωτερικὸ τοῦ διαδοχικοῦ ξεδιπλώματος τῶν σεκάνς τοῦ μοντάζ.

Καὶ ἐὰν τέτοια πλάνα σκοποῦ ἔχουν νὰ ἀπηχῆσουν σὲ πλαστικὴ ἰσοτιμία μιὰ μουσικὴ τόσο ἔντονα ποιητικὴ ὅπως αὐτὴ τοῦ Σοπέν, φαίνεται πῶς θὰ ἦταν δύσκολο νὰ βρεθεῖ ἓνα πρόβλημα πρὸ ὑπέροχο καὶ πρὸ ἐνθουσιαστικὸ.

Νὰ δημιουργήσῃ κανεὶς τὴν ἔγχρωμην συμφωνίαν μιᾶς τρυφερῆς ὠχρότητας (ποῦ νὰ ἀνταποκρίνεται στὰ Νυκτερινὰ καὶ Πρελούδια τοῦ Σοπέν) εἶναι ἓνας στόχος γεμάτος γοητεία.

Λοιπόν, ἀντὶ γι' αὐτὸ, τί βλέπουμε στὴν ταινία Σοπέν;

Ἐνα εἶδος χορτόσουπας ἀπὸ χρωματιστὰ ἀποσπάσματα ποῦ τίποτε δὲν τὰ συνδέει οὔτε μετὰξὺ τους, οὔτε μετὰ τὰ ἄλλα, οὔτε μετὰ τὴ λογικὴ τῶν αἰσθημάτων, οὔτε μετὰ τὸ κλίμα καὶ τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς σκηνῆς, οὔτε—προπαντὸς—τὸ σπουδαιότερο ἀπὸ ὅλα—τὸ πλέον ἀπαραίτητο ἀπὸ ὅλα—μετὰ τὴ μοναδικότητα τοῦ ὕφους τῆς μουσικῆς σκέψης τοῦ συνθέτη!

Καὶ πάλι βρίσκουμε μπροστὰ μας μιὰν ἐπιμονὴν *χρωμογραφία* τῶν ἀπομονωμένων ἀντικειμένων, ἀντὶ τῆς κοινῆς καὶ αὐστηρῆς χρονικῆς σειρᾶς τὴν ὁποῖαν ἀποτελοῦν.

14. «Γνωρίζω μερικὰ ἀπὸ τὰ προσχέδια αὐτὰ ἀπὸ τὸ ὄραϊο βιβλίον τοῦ Ρομπέρτ Ντ. Φίλντ «The Art of Walt Disney» (1942, εἰκόνες 112-115 καὶ κυρίως 119).» Σημ. τοῦ Σ.Μ. Ἀϊξενστάιν.

15. Στὸ «Ἐνας ἔρωτας τοῦ Τσόεωφ», τὸ τελευταῖον φίλμ τοῦ Σεργεῖ Γουιντκεβιτς, τὸ ντεκόρ κατὰ τρόπον πειστικὸν σὲ χρῶμα ἀμοιογενὲς καὶ οἱ ἠθοποιοὶ ὅλα ζωντάνια ἀποτελοῦν ἓνα σύνολο τέλεια ἁρμονικὸ, γεμάτον γοητεία καὶ χιοῦμορ.

Πάλι τὸ παιγίδι μὲ τὰ χρωματιστὰ ἀντικείμενα κι ὄχι μὲ τὸ χρῶμα τῶν ἀντικειμένων.

Αὐτὴ ἡ ἀποτυχία εἶναι ντροπὴ γιὰ τὸν κινηματογράφου, τὴ στιγμὴ πού και τὸ θέατρο ἀκόμη —καί, συγκεκριμένα, σὲ μουσικὴ τοῦ Σοπὲν— εἶχε πετύχει νὰ ἐρμηνεύσει μὲ ἐκπληκτικὴ λεπτότητα τὴν ἐγχρωμὴ ἡχητικότητα τῆς μουσικῆς σὲ μιὰ σκηρικὴ δράση πλαστικὴ καὶ ἐγχρωμῆ.

Θυμᾶμαι ἀκόμη τὸ μπαλέτο «Σοπινιάννα» σὲ σκηνοθεσία τοῦ Φόβιν στὸ πρῶν θέατρο Μαρίνσκυ¹⁷ καί, ἄς ἔχουν περάσει καμιά τριανταριά χρόνια, συγκρατῶ τὴν αἰσθησι τῆς ὀλοκληρωτικῆς συγγώνευσης τῆς μετατόπισης τῆς μουσικῆς καθὼς καὶ τῆς μετατόνωσης τοῦ χρώματος — ἀπὸ τὸ ἀσημί στὸ βιολετί κι ἀπὸ τὸ ἄσπρο στὸ ἀπαλὸ γαλάζιο, καὶ πῶς τὸ φῶς καὶ τὸ χρῶμα ἀπηχοῦσαν τὴ γεμάτη ποίηση κίνηση τῶν χορευτιῶν καθὼς αὐτὴ ἔσβηνε, γλιστρώντας πάνω στὴ λευκότητα τῆς φούστας τους...

Ἐξακολουθῶ νὰ πιστεύω ἀκλόνητα ὅτι τὰ προβλήματα σχετικὰ μὲ τὸ χρῶμα θὰ λυθοῦν, συγκεκριμένα, ἀπὸ τὴν κινηματογραφία μας, ἡ ὁποία ἤδη ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου, βεβαιώνει τὴν ξεκάθαρη τάση τῆς νὰ γίνεῖ «Ἐγχρωμῆ» καὶ ὀπτικο-ακουστικὴ.

Τὸ ἴδιο ἔγραφα στὸ «Κινογκάζετα» κατὰ τὸ 1940 (τὸ Νο τῆς 29.5.40: «Ὅχι μὲ χρώματα, ἀλλὰ ἐγχρωμῆ»)¹⁸.

«...Οἱ καλύτερες ἐργασίες τῶν ὀπερατέρω μας εἶναι στὴν πραγματικότητα, ἀπὸ καιρὸ, δυναμικὰ ἐγχρωμες.

Χωρὶς ἀμφιβολία, πρόκειται ἀκόμη γιὰ μιὰ «μικρὴ παλέτα», γιὰ ἕνα διαπασῶν ἄσπρο-γκρίζο-μαῦρο, ἄλλα ποτὲ τὰ καλύτερα ἔργα δὲ δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι ἔχουν αὐτὴ τὴν «τριχρωμία» λόγω ἔλλειψης ἐκφραστικῶν μέσων.

«Ὑπάρχει σὲ αὐτὰ τέτοια δύναμη ζωγραφικῆς σύνθεσης πού θὰ νόμιζε κανεὶς ὅτι πρόκειται γιὰ ἕναν προϋπολογισμένο αὐτοπεριορισμὸ τοὺς δασκάλους ὅπως ὁ Τισέ, ὁ Μόσκιβιν, ὁ Κοσμάτωφ¹⁹, ὁ ὁποῖος, ὅπως φαίνεται, ἤθελε νὰ ἐκφραστεῖ ἀποκλειστικὰ μέσω τῶν τριῶν χρωμάτων: ἄσπρο, γκρίζο, μαῦρο ἀντὶ γιὰ ὀλόκληρη τὴ δυνατὴ χρωματικὴ κλίμακα.

«Τὸ ἴδιο, περιοριζόμενος σὲ κάποιον μέρος τῆς εἰσαγωγῆς τῆς «Γιολάντας», ὁ Τσαϊκόφσκυ ἐκφράζεται μόνον μὲ τὰ πνευστὰ ὄργανα.

Καθὼς ἐπίσης στὸ «Ρωμαιοὶ καὶ Ἰουλιέτα», τοῦ Τσαϊκόφσκυ²⁰, στὴ δευτέρη πράξη τοῦ μπαλέτου, ξαφνικὰ, τὰ μαντολίνα, μόνον αὐτὰ, ἀρχίζουν νὰ μιλοῦν ἀντὶ γιὰ ὅλη τὴν ὀρχήστρα.

«Στὶς καλύτερες ἐργασίες τῶν ὀπερατέρω μας, τὸ μαῦρο, τὸ γκρίζο καὶ τὸ ἄσπρο δὲν ἀφήνουν ποτὴ τὴν αἰσθησι τῆς ἀπουσίας τοῦ χρώματος, ἀλλὰ πάντοτε μιὰ συγκεκριμένη χρωματικὴ κλίμακα, μέσα στὴν ὁποία (ἢ στὶς παραλλαγῆς τῆς ὁποίας) περιέχονται ὄχι μόνον ἡ πλαστικὴ ἐνότητα τῆς εἰκόνας τοῦ φίλμ, ἀλλὰ ἐπίσης ἡ θεματικὴ ἐνότητα καὶ ἡ κίνηση ὀλόκληρου τοῦ ἔργου.

«Ἡ γκρίζα τονικότητα ὑπῆρξε ἡ κλίμακα τοῦ Ποτέμκιν. Τρία στοιχεῖα τὴν ἀποτελοῦσαν: τὸ σκληρὸ καὶ στιλπνὸ γκρίζο τῶν πλευρῶν τοῦ θωρηκτοῦ, ἡ ἀπαλὴ τονικότητα τοῦ γκρίζου πού σκιαζόταν ἀπὸ τὴν ὀμίχλη θυμίζοντα Οὐίστερλε, καὶ ἕνα τρίτο στοιχεῖο τὸ ὁποῖο, θὰ μπορούσε νὰ πεί κανεὶς, περιεῖχε τὰ δύο πρῶτα, παίροντας ἀπὸ τὸ ἕνα τὴ στιλπνότητα κι ἀπὸ τὸ ἄλλο τὴν ἀπαλότητα — οἱ μεταβολῆς τῆς ἐπιφάνειας τῆς θάλασσας, πάντοτε στὴν ἴδια κλίμακα τοῦ γκρίζου.

16. Στὸν Ἄιζενστάιν ἡ λέξη λαμβάνεται πάντοτε μὲ τὴ μουσικὴ τῆς σημασία.

17. Ἡ προμιέρα αὐτοῦ τοῦ μπαλέτου τοῦ Μιχαὴλ Φόβιν (1880-1942) ἦταν κατὰ τὸ 1907 στὸ θέατρο Μαρίνσκυ, ἡ Ὅπερα τοῦ Πέτερομπουργκ.

18. Τὸ ἄρθρο αὐτὸ μεταφράστηκε στὰ γαλλικὰ μὲ τὸν τίτλο «Τὸ χρῶμα στὸν κινηματογράφου ἢ ὁ ἐγχρωμὸς κινηματογράφος;», στὸ «Σκέψεις ἐνὸς κινηματογραφιστοῦ».

19. Ἐντουάρ Τισέ (1897-1961), τακτικὸς ὀπερατέρω τοῦ Σ.Μ. Ἄιζενστάιν. Ἄντρέι Μίσκιβιν (1901-1960), ἀνῆκε στὴν ὀμάδα «Feks» τοῦ Κοζίντσεφ καὶ Τράουμπουργκ τῶν ὁποίων γύρισε ὅλα τὰ φίλμ, ἐπίσης εἶναι υπεύθυνος γιὰ τίς φωτογραφίες τῶν εσωτερικῶν τοῦ Ἰβάν Ὁ Τρομερὸς· Λεονίντ Κοσμάτωφ (γεν. 1901) ἐργάστηκε μὲ τὸν Γκιούλη Ράιζμαν καὶ τὸν Γκιουγκρόση Ροσάλ, γύρισε μὲ τὸν Ντοβζένκο ἕνα ἐνδιαφέρον ἐγχρωμὸ φίλμ, τὸ Μιτσούριν (μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Σ.Μ. Ἄιζενστάιν).

20. Lapsus calami τοῦ Σ.Μ. Ἄιζενστάιν πού ὑπαινίσσεται τὸ μπαλέτο τοῦ Σεργκέι Προκόφιεβ.



Το Παλήο και τὸ Καινούριο (Ἡ γενικὴ γραμμὴ)



«Στό φιλμ αυτό τὸ γκριζο ξεχυνόταν ὡς τὰ ἄκρα.
«Στό μαῦρο χρώμα. Μαῦρες μπλοῦζες τοῦ προσωπι-
κοῦ τῆς διακυβέρνησης τοῦ πλοίου καὶ τὰ μαῦρα πλάνα
τῆς νυκτερινῆς ἀγωνίας.

«Καὶ στό ἄσπρο χρώμα.

Τὸ ἄσπρο καραβόπανο τῆς σκηνῆς τῆς ἐκτέλεσης. Τὰ
ἄσπρα πανιά τῶν πλοιαρίων ποὺ ὀρμοῦσαν πρὸς τὸ
θωρηκτό. Τὸ πέταγμα τῶν ἄσπρων μπερέδων τῶν ναυτῶν
κατὰ τὸ τέλος τῆς ταινίας — ποὺ ἦταν σὰ μὴ ἐκρηξη τοῦ
πνιγηροῦ σάβανου ποὺ καταστράφηκε ἀπὸ τὸ ἐπαναστα-
τικό κύμα τοῦ ἔτους 1905.

«Ὁ Ὀχτώβρης ἦταν ἐξ ὀλοκλήρου σὲ τόνο μαῦρο-
βελουτέ. Μὲ τὴ μαῦρη στυλπνότητα ποὺ ἔχουν μέσα στὴ
φύση τὰ μνημεία, οἱ γκριλίες καὶ τὰ πλακόστρωτα κάτω
ἀπὸ τὴ βροχὴ — καί, στὴ φωτογραφία, ὁ χειρσοῦς, τὰ
ἐπιγραφωμένα καὶ ὁ μπρούτζος. *Τὸ Παλιὸ καὶ τὸ Καινού-
ριο*²¹ εἶχε τὸ ἄσπρο ὡς βασικὸ χρώμα. Τὸ σοβκόζ ἄσπρο.
Τὰ σύννεφα. Τὸ γάλα. Τὰ λουλούδια. Στὰ γκριζὰ μοτίβα
τῆς ἀρχῆς — ἡ ἀθλιότητα. Στὰ μαῦρα μοτίβα — τὰ ἐγκλή-
ματα καὶ τὰ ἀδικήματα. Τὸ ἄσπρο παρεμβαλλόταν πάλι
καὶ πάλι, ἄσπρο συνδεδεμένο μὲ τὸ θέμα τῆς χαρᾶς καὶ μὲ
τὶς νέες μορφές τῆς κοινοβιακῆς οἰκονομίας. Τὸ ἄσπρο
χρώμα γεννιόταν στὴν ταινία στὴ διάρκειά τῆς σκηνῆς τῆς
πιὸ μεγάλης ἔντασης: τὴ σκηνὴ τῆς ἀναμονῆς τῆς πρώτης
σταγόνας ἀπὸ τὴν κεντρόφυγο. Καί, ἐμφανιζόμενο μὲ
αὐτὴ τὴ σταγόνα, τὸ ἄσπρο χρώμα — σὲ πλάνα ἀπὸ τὸ
σοβκόζ, σὲ ποταμούς γάλακτος, σὲ κοπάδια
πουλερικῶν — ἐρχόταν νὰ φέρει στὴν ὀθόνη τὸ θέμα τῆς
χαρᾶς.

«Στό φιλμ *Τὸ Θωρηκτὸ Ποτέμκιν*, τὸ κόκκινο χρώμα
τῆς σημαίας εἰσέβαλε κατὰ θριαμβευτικὸ τρόπο, προπαν-
τὸς ὅμως ἦταν ἀποτελεσματικὸ γιατί δὲν ἐπρόκειτο μόνο
γιὰ τὸ χρώμα, ἀλλὰ κατὰ κύριο λόγο, γιὰ τὴ σημασία²².

«Καὶ θίγοντας τὰ προβλήματα σχετικὰ μὲ τὸ χρώμα
στὸν κινηματογράφο, ἀκριβῶς αὐτὸ πρέπει κανεὶς νὰ
σκέφτεται: τὸ νόημα, τὴ σημασία τοῦ χρώματος.

Μὲ λιγότερη σαφήνεια ἀπὸ ὅ,τι στὸν Τισέ καὶ κατὰ
τρόπο λιγότερο ἐπίμονο στὴ λογικὴ του, τὸ ἴδιο παιχνίδι
ἐπαναλαμβάνεται στὸν Γκολόβνια²³, στό φιλμ *Ἡ Μάνα*:
ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μὲ ἓνα μαῦρο ελαιῶδες: μπότες, νυκτερινὴ
ἔρευνα καὶ φωτισμὸς ἀ λὰ Ρέμπραντ — περνώντας ἀπὸ τὸ
μονόχρωμο γκριζοῦ τῆς φυλακῆς — πρὸς τὴ λευκότητα τῶν
πάγων, περισσότερο τονισμένη ἀπὸ τὶς σκοτεινὲς ἀν-
θρώπινες μάζες μὲ τὰ φεγγοβόλα πρόσωπα.

«Διατηρώντας ὅλες τὶς ιδιότητες τοῦ βωβοῦ κινημα-
τογράφου στὴν περιοχὴ αὐτῆν, καὶ συγκεκριμένα, κατα-
πλήσσοντας τὸν ξένο τύπο γιατί ἐδῶ δὲν εἶναι τὸ παραδο-
σιακὸ μαῦρο χρώμα τὸ ὁποῖο ἀποδίδεται στοὺς κακοὺς,
ἀλλὰ ἓνα ἐκθαμβωτικὸ ἄσπρο· ὁ Νέφσκυ²⁴ φτάνει ἀκόμη
μακρύτερα στὴν κατεῦθυνση αὐτῆ.

Ἐνας θεὸς ξέρει πῶς, μὲ ποιῆς τεχνολογικὲς ὑπεκ-
φυγές, πάντως ὁ Τισέ πετυχαίνει κάποτε — ἀναμφι-
σβήτητα, ἀπᾶ — μὴ πραγματικὰ χρωματικὴ ψευδαί-
σθησι.

«Εγὼ ὁ ἴδιος, πιάνω τὸν ἐάντο μου νὰ βλέπει τὸν
οὐρανὸ γαλάζιο στὴ μάχη πλάνο στὸν πάγο, καὶ τὸ
χορτάρι τῆς ἀρχῆς πρᾶσινοπὸ γκριζο. «Ὅπως ἔχω μπρο-
στὰ στὰ μάτια μου τίς σεκάνς τῆς «ταφῆς τοῦ Μπάτκο
Μποζένκο»²⁵ — χρυσάφι ποὺ μεταβάλλεται ὡς τὸ λουλακὶ
καὶ τίς σεκάνς τῆς ἀρχῆς τοῦ *Ἰβάν*²⁶ μπλε-πράσινο.

«Μὲ τὸν ἐρχομὸ τοῦ ἤχου, αὐτὰ τὰ «χρωματοστοι-

21. Κατ' ἀρχὴν εἶχε τιτλοφορηθεῖ *Ἡ γενικὴ
γραμμὴ (La ligne générale)* καὶ αὐτὸς ὁ
τίτλος διατηρήθηκε στὰ γαλλικά.

22. Βίκτορ Σκλόβσκι ἔγραψε τὴν ἐποχὴ
ἐκείνη: «Τὸ χρώμα τὸ κόκκινο εἶναι χρή-
σιμο; ... Νομίζω πὼς ναί. Δὲν μπορεῖ κανεὶς
νὰ καταλογίσει στὸν καλλιτέχνη τὸ
γεγονὸς πῶς κατὰ τὴ διάρκειά τῆς προβολ-
ῆς δὲ χειροκροτοῦν τὸν ἴδιον ἀλλὰ τὴν
Ἐπανάσταση». (Πέντε φυλλάδια γιὰ τὸν
Ἄιξενστάιν, 1928).

23. Ἀνατόλι Γκολόβνια (γεν. τὸ 1901),
καθηγητῆς στὸ V.G.I.K., γύρισε περίπου
ὅλα τὰ φιλμ τοῦ Βοσέβολοντ Πουντόβιν.

24. Εἶναι περίεργο ὅτι ἐπιμένουν νὰ γρά-
φουν «Newski» ἐνῶ γράφουν ὀρθῶς «Né-
na». (Nevsky σημαίνει ἀπὸ τὴ Νένα). Καὶ
νὰ γιατί ὁ ἀνθρώπος — λεξικό τῆς «Euro-
pa I» καλεῖ τοὺς ἀκροατὲς νὰ δοῦν τὸ ὄραο
φιλμ «Ἀλεξάντρ News-Ki» — μὲ ἐγγλέζικη
προφορά!

25. Στό φιλμ *Chitchors* τοῦ Ἀλεξάντρ
Ντοβζένκο (1939).

26. Πρώτη ὁμιλοῦσα ταινία τοῦ Ντοβζένκο
(1932).

χεία» μιὰς ὄχι ἔγχρωμης φωτογραφίας — σύμφωνα μὲ τὴν ὀρολογία— ἀτέκνησαν ἰδιαιτέρη σημασία. Γιατί, ἀκριβῶς, μὲ τὶς ἰδιότητες αὐτῆς τῆς φωτογραφίας πραγματοποιεῖται ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἡ σύζευξη ἢ πλέον λεπτὴ τοῦ ἥχου καὶ τῆς εἰκόνας— ἡ μελωδικὴ σύζευξη...».

Γιὰ νὰ τελειῶνω, δὲν θὰ ἀποφύγω νὰ ἀναφέρω ἐδῶ ἓνα θαυμάσιο παράδειγμα ἀπὸ τὴ λογοτεχνία μιᾶς ὀπτικο-ακουστικῆς συμφωνίας ἢ ὁποῖα, εἰς ἐπίμετρον, εἶναι μονόχρωμη ὡς πρὸς τὸ χρῶμα, παρουσιάζοντας μὴν ἐκθαμβωτικὴ ποικιλία σὲ ποιότητα καὶ σὲ ἀποχρώσεις διαφορετικῶν ὕλων.

Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ γοητευτικὰ παραδείγματα «συμφωνικῆς» δομῆς τοῦ Ζολά, παρμένο ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ ἀναφέρεται στὶς «Ἐκπτώσεις λευκῶν εἰδῶν» ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα «Γιὰ τὴν εὐτυχία τῶν κυριῶν»:

—Ω! Ἐκπληκτικό! ἐπαναλάμβαναν αὐτὲς οἱ κυρίες, Ἀνήκουστο! «Δὲν κουράζονταν ἀπὸ τὸ τραγούδι αὐτὸ γιὰ τὸ ἄσπρο, τὸ ὁποῖο ὕμνουσε τὰ ὑφάσματα ὀλόκληρου τοῦ οἴκου. Ὁ Μουρὲ δὲν εἶχε ἀκόμη κάνει τίποτε τὸ πιὸ σπουδαῖο, αὐτὸ ἦταν μιὰ ἰδιοφυῆς ἰδέα τῆς τέχνης του τῆς βιτρίνας. Κάτω ἀπὸ τὸ κατρακύλημα αὐτῆς τῆς λευκότητας, μέσα στὴν ὀλοφάνερη ἀταξία τῶν ὑφασμάτων, πεσμένων σὰ στὴν τύχη ἀπὸ ξεκοιλιασμένες θήκες, ὑπῆρχε μιὰ φράση ἁρμονικὴ, τὸ ἄσπρο συνεχῆς ἀναπτυσσόταν σὲ ὅλους τοὺς τόνους, γεννιόταν, αὐξάνει, ἀνθίζει μὲ τὴν περίπλοκη ὀρχήστρωση μιᾶς φούγκας μαέστρου, τῆς ὁποίας τὸ ἀδιάκοπο ξεδίπλωμα συνεπαίρνει τὶς ψυχὰς σὲ ἓνα πέταγμα ὄλο πιὸ ψηλά! Τίποτε ἄλλο ἐκτὸς ἀπὸ ἄσπρο, καὶ ποτὲ τὸ ἴδιο ἄσπρο, κάθε λογῆς ἄσπρο, τὸ ἓνα πιὸ ἄσπρο ἀπὸ τὸ ἄλλο, τὸ ἓνα ἀντίθετο ἀπὸ τὸ ἄλλο, ἓνα συμπληρωματικὸ τοῦ ἄλλου, φθάνοντας ὡς τὸ ἐκθαμβωτικὸ ἄσπρο τοῦ φωτός. Αὐτὸ ξεκινούσε ἀπὸ τὸ θαμπὸ ἄσπρο τοῦ χασέ καὶ τοῦ μπαμπακεροῦ, ἀπὸ τὸ θοδὸ ἄσπρο τῆς φανέλας καὶ τῆς τσόχας, κατοπιν ἔρχονταν τὰ βελούδα, τὰ μεταξωτά, τὰ ἀτλάζια, μιὰ ἀνερχόμενη κλίμακα, τὸ ἄσπρο ποῦ λίγο-λίγο ἀναβε ὥσπου τελείωνε σὲ μικρὲς σπίθες στὰ ἐνδιάμεσα τῶν πτυχώσεων· καὶ τὸ ἄσπρο πετοῦσε μὲ τὴ διαφάνεια τῶν παραπετασμέτων, γίνονταν λάμψη ἐλεύθερη μὲ τὶς μουσελίνες, τὶς γκιπούρ, τὶς νταντέλες, τὰ τούλια κυρίως, τὰ τόσο ἐλαφρὰ ποῦ ἦταν θαρρεῖς ἢ νότα ἢ ὑστατη καὶ ἡ χαμένη, ἐνῶ τὸ ἀσήμι τῶν ἀνατολίτικων μεταξωτῶν τραγουδοῦσε δυνατὰ, στὸ βάθος τοῦ πελώριου δωματίου...».

Τὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ ἔχει ἰδιαιτέρη θέση ἐδῶ, στὸ τέλος τῆς ἐργασίας μας. Κι ὄχι μόνο γιατί προσφέρει ἓνα λαμπρὸ, ἓνα ἐξαιρετικὸ μοντέλο γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ταιριάζει νὰ λύνονται τὰ προβλήματα σχετικὰ μὲ τὸ χρῶμα, ὁποιοσδήποτε κι ἂν εἶναι ὁ πλοῦτος τῆς χρωματικῆς κλίμακας ποῦ ὁ καλλιτέχνης διαθέτει (καί, σχετικὰ μὲ αὐτὸ, δὲν θὰ ἦταν ἄτοπο νὰ θυμηθοῦμε καὶ νὰ ξαναδιαβάσουμε ἀδιάκοπα τὰ ἄλλα μυθιστορήματα τοῦ ἐκπληκτικοῦ αὐτοῦ χρωματογράφου δασκάλου — τοῦ Ἐμὴλ Ζολά²⁷).

Ἄλλὰ πρὶν ἀπὸ κάθε τί, ἴσως, ἐπειδὴ ἡ μουσικὴ ἐνόραση τῶν φαινομένων τοῦ πραγματικοῦ, τόσο χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν ἀντίληψη καὶ γιὰ τὴν ἀφηγηματικὴ τέχνη τοῦ Ζολά, ἔχει, ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις, ἐπενεργήσει στὴ διεργασία τῆς μεθόδου τῆς ὀπτικῆς μουσικῆς τοῦ βωβῶν κινηματογράφου μας.

Γιὰ τὸ προσωπικὸ μου μερίδιο ποῦ ντροπῆ ἀπὸ αὐτὸ τὸ κοινὸ ἔργο, δὲ θὰ νιώσω ποτὲ ντροπῆ, νὰ «πίνω εἰς



Τὸ Χρῆμα τοῦ Μαρσέλ Α' Ἐρμιτέ



Νανὰ τοῦ Ζὰν Ρενουά

27. Μαζὶ μὲ τὸν Μωλασσάν, ὁ Ζολά εἶναι ἀπὸ τοὺς περισσότερο ἀγαπημένους ξένους συγγραφεῖς τῶν Ρώσων.

υγείαν» — όσο και για τους άλλους μου δασκάλους²⁸ — του μεγάλου δασκάλου της οπτικής μουσικής — Έμιλ Ζολά.

Είναι παράξενο να σημειώσω ότι η λογοτεχνική παράδοση της «μη αδιάφορης φύσης», προερχόμενη κατά μεγάλο μέρος από τον Ζολά, επαναφέρθηκε ακριβώς από τη δική μας κινηματογραφική παράδοση στον δικό μας βουβό κινηματογράφο.

Είναι πολύ χαρακτηριστικό ότι ακόμη οι προσαρμογές του Ζολά στην οθόνη: και η *Τερέζ Ρακέν*²⁹, και *Το Χρῆμα*³⁰, γυρισμένο παλαιότερα με τη «μοντερνιστική» τεχνική, και η *Νανά*³¹ του Ρενουάρ αγνόησαν παντελώς ένα στοιχείο εκπληκτικό και τόσο βαθιά μουσικοκινηματογραφικό του μεγάλου Γάλλου.

Η έλλειψη αυτή είναι ιδιαίτερα έξοργιστική — τη στιγμή μάλιστα που το επίπεδο έρμηνείας είναι απόλυτα ίκανοποιητικό — σε ένα έργο τόσο συγκλονιστικό στον δυναμικό πλούτο του όπως το *Άνθρωπινο κτήνος*³². Στην ταινία αυτή δεν είδαμε τίποτε από την καταπληκτική συμφωνία του σιδηροδρόμου, των ατμομηχανών, γραμμών, λαδιού των μηχανών, κάρβουνου, ατμού και σηματοδοτών, όλα όσα εμπνέουν τόσο πάθος με το ρυθμό, το τέμπο, το χρώμα, την ουσία και τον ήχο στο ίδιο το μυθιστόρημα.

Κάποια άμυδρά περάσματα τραίνουν, γυρισμένα λές και ήταν επίκαιρα... Κάποιες γωνιές σταθμών, ανέκφραστον. Δυό-τρεις αποβάθρες έρημες... Ίσως όλα αυτά αντίστοιχούσαν στις ξεπερασμένες και σχολαστικές «οδηγίες» της νατουραλιστικής σχολής, αλλά δεν έβρισκα κανείς ούτε έναν κόκο από την όρμη και τον παλμό, το πάθος και το λυρισμό που υπάρχουν στις σελίδες του μεγάλου μάγου, και πριν άπ' όλα, ποιητή: του Ζολά.

Κι εκεί είναι ίσως το κλειδί του μυθιστορίου — ο λόγος γιατί ακριβώς σε εμάς, κατά τη διάρκεια της ιδιαίτερα δραστήριας περιόδου της κινηματογραφίας μας, άνηψε τόσο πλούσια ο πρόσος του όμιλούντος κινηματογράφου — ο κινηματογράφος της «μη αδιάφορης φύσης».

Γιατί — τί στο καλό! — η «μη αδιάφορη φύση» είναι κατ' αρχήν μέσα σε μās τους ίδιους: ό,τι είναι μη αδιάφορο πρώτον, δεν είναι ή φύση που μās περιβάλλει, αλλά ή ίδια μας ή φύση — ή φύση του ανθρώπου · ό άνθρωπος πλησιάζει τον κόσμο τον όποιον επανααικοδομεί όχι με άδιαφορία αλλά παθιασμένα, δραστήρια και ός δημιουργός.

Και ή όρμητική άνοιχοδόμηση της φύσης στην τέχνη είναι σά μιά εικόνα αυτής της ρωμαλέας άνοιχοδόμησης του κόσμου την όποιαν έπιχείρησε ή δοξασμένη γενιά μας.

Γιατί ό,τι μās περιβάλλει δεν είναι ό κόσμος «με τά μάτια ενός ταμπεραμέντου»³³, αλλά ένας κόσμος που δημιουργήθηκε και που δημιουργείται έκ νέου σύμφωνα με τις έπιταγές αυτού του επαναστατικού ταμπεραμέντου και δημιουργού της εξαιρετικής χώρας μας και της εξαιρετικής εποχής μας. Και ή μη άδιαφορία της ίδιας της ανθρώπινης φύσης μας, που συνεργάζεται στο μεγάλο ίστορικό έργο που έπιχειρήθηκε από ό,τι καλύτερο είχε ή άνηρωπότητα, είναι το άφθαρτο έχέγριο της άθάνατης ούσίας των μεγάλων τεχνών που, με όλα τά μέσα που τους παρέχονται, ύμνούν τη μεγαλωσών του 'Ανθρώπου — χτίστη και δημιουργού³⁴.

28. Έκ των όποιων πρώτα, ό άνακαινιστής του θεάτρου Βοσβόλοντ Μέγεχολντ.

29. Φίλμ γυρισμένο στη Γερμανία από τον Ζάκ Φεντέρ (1928).

30. Φίλμ του Μαρσέλ Λ' Έρμιέ (1927).

31. Φίλμ του Ζάν Ρενουάρ (1926).

32. Φίλμ του Ζάν Ρενουάρ (1938).

33. Στά ρώσικα ή γαλλικά αυτή λέξη έχει πάντοτε θετική σημασία. Δέ λέγεται στά ρώσικα «ταμπεραμέντο ψυχρό, λυμφρατικό» κτλ.

34. 'Ετσι τελειώνει το θεωρητικό έργο του Σ.Μ. Άιζενστάιν, από το όποιο δημοσιεύσαμε μεγάλα άποσπάσματα.

Τό τελευταίο μέρος του έργου με τίτλο όμοιον με εκείνον του βιβλίου: «Η μη αδιάφορη φύση», άρχικά προοριζόταν για τό άπάνθισμα για τά 20 χρόνια του φίλμ *Τό Θωρηκτό Ποτέμκιν*. Τό άπάνθισμα αυτό έπιτέλους κυκλοφορεί, αλλά καινούρια ντοκουμέντα έχουν άντικαταστήσει τά ήδη γνωστά κείμενα — όπως αυτό έδώ. Άρθρο από τά «Διαλεχτά Έργα του Σ.Μ. Άιζενστάιν» που δημοσιεύτηκαν ύπό τη διεύθυνση του Σεργκέι Γιούτζκεβιτς από τις Έκδόσεις «Iskousstvo», Μόσχα. Έπιλογή, μετάφραση και σημειώσεις του Λούντα και Ζάν Σνίτσσερ. Κοπυράιτ «Cahiers du Cinéma».

Γιώργος Χρονᾶς / ΒΙΒΛΙΟ 1
Ἀθήνα 1973, 40 δρχ.

Γιώργος Χρονᾶς ΟΙ ΛΑΜΠΕΣ
Μὲ σχέδια τοῦ Γιάννη Τσαρούχη
Πολύτροπον 1974, 70 δρχ.

Νίκος Ἀλέξης Ἀσλάνογλου ΑΡΓΟ ΠΕΤΡΕΛΑΙΟ
Πολύτροπον 1974, 50 δρχ.

Κεντρικὴ Πώληση: Βιβλιοπωλεῖο «Δέντρο», Χαριλάου Τρικούπη 13, τηλ:
606393, Ἀθήνα.

Γιὰ τὴν Βόρειο Ἑλλάδα: Γ.Ι. Μπάζιος - PRESS. Μ. Ἀλεξάνδρου 104, καὶ
Μητροπόλεως 90, τηλ: 235736 καὶ 260412. Θεσσαλονίκη.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ ΝΙΖΝΥ

ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΜΕ ΤΟΝ ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΟΛΚΟΣ» - «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 74»



αρχιτεκτονικα θεματα

9 τόμοι (1/1967-9/1975)

θεματα χωρου + τεχνων

6 τόμοι (1/1970-6/1975)

Έτησιες επιθεωρήσεις
 Εκδότης-διευρητής: Ορέστης Β. Δουμάνης
 Κλεομένου 5 και Λουκιανού, Άθήνα 139, Τηχ. Θυρίδα 545,
 τηλ. 713.916 και 725.930

Τά έργα και οι ιδέες που έπηρεάζουν και διαμορφώνουν
 τó άνθρωπογενές περιβάλλον στη χώρα μας

Ένημέρωση για τίς αντίστοιχες αναζητήσεις και έπιτεύξεις
 σέ άλλες χώρες

Μελέτη τών προβλημάτων τού ελληνικού χώρου
 και τής πολιτιστικής μας παραδόσεως

Στόχος: ή δημιουργία ενός όργάνου προβολής
 τής διεπιστημονικής συνεργασίας στα θέματα τού τεχνητού
 περιβάλλοντος και τής συνεργασίας αρχιτεκτονικής,
 εικαστικών και εφαρμοσμένων τεχνών

Άρχιτεκτονική, πολεοδομία, εικαστικές και εφαρμοσμένες
 τέχνες, βιομηχανικό σχέδιο, γραφικές τέχνες

οικισμοι στην ελλαδα

Έπιμέλεια Ορέστη Β. Δουμάνη και Paul Oliver
 Έκδοση «Αρχιτεκτονικών Θεμάτων»

Γράφουν οι καθηγητές Ρ. Oliver, Γ. Λάββας, Χ. Μπούρας,
 Κ. Μιχαηλίδης, Δ. Ζήβας, Δ. Φατούρος και
 οι αρχιτέκτονες Α. Radford, G. Clark, Α. Πολυχρονιάδης,
 Κ. Χατζηγαλής, Χ. Καλλιγά και Δ. Φιλίππιδης

οικισμοι στην ελλαδα

Όρεστη Β. Δουμάνη και Paul Oliver

shelter in greece

Όρεστη Β. Δουμάνη και Paul Oliver



Πωλούνται σε όλα τα βιβλιοπωλεία
 Κεντρική διάθεση: Όλκος, Ύπατιας 5, τηλ. 322.4131

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ
παλαιονές πρωτοχρονιάς
ΤΟ 3ο ΤΕΥΧΟΣ (ΠΑΝΗΓΥΡΙΚΟ) ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ
ΗΡΙΑΝΟΣ
(ΓΛΩΣΣΑ - ΙΔΕΕΣ - ΜΟΡΦΕΣ - ΚΡΙΤΙΚΗ)

Περιεχόμενα:

- ΜΑΝΤΩ ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΥ: ΤΖΑΙΗΜΣ ΤΖΟΥΣ
*άποσπάσματα από τὸ Φίννεγγανς Γουέηκ
Τζόνς, Γλώσσα - ἐργαστήρι*
- 3 δοκίμια τοῦ Μωρίς Μπλανοῦ
- Ποίημα τοῦ "Υβ Μποννεφονά
- Μία νοβέλλα τοῦ Μένι Κουμανταρέα
- Ἐορταστικὴ λογοτεχνία
- Κριτικὴ βιβλίου: Φιλοσοφία - φιλολογία
*πολιτικά ἀτομνημονεύματα
Ἐπίκαιρα ἄρθρα*

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΗΡΙΑΝΟΣ
ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 41
ΤΗΛ. 617-942

