

САМНИКЪ

КНИЖАТО ПАРЪ







ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

'Ανεξάρτητη περιοδική έκδοση κινηματογραφικής τέχνης  
διευθυνόμενη και εκδιδόμενη από συντακτική ομάδα:

Φώτης 'Αλεξίου

Παῦλος Ζάννας

Νῆνος Φ.Μικελίδης

Γιάννης Μπατογιαννόπουλος

Βασίλης Ραφαηλίδης

Στό τεῦχος αὐτό βοήθησε ὁ 'Αλέκος Γαβαθᾶς,  
ἡ Βερονίκη Γκοντάρ.

'Εξώφυλλο, καλλιτεχνική ἐπιμέλεια: ΜΟΡΦΗ.

Τεύχος I. 'Οκτώβριος 1966. Τιμή, δρχ. 5-



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΥ ΤΕΥΧΟΥΣ

'Από τήν σύνταξη		3
Φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης		
Φεστιβάλ 'Ελληνικού Κινηματογράφου	Φώφη 'Αλεξίου	5
Διαμαρτυρία		II
Φεστιβάλ Διεθνούς Κινηματογράφου	Νίνου Φ. Μικελίδη	12
'Η ἐνηλικίωση τοῦ Φεστιβάλ	Γιάννη Μπακογιαννόπουλου	16
Τά...μαργαριτάρια τῆς..."κριτικῆς"μας		18
'Η κριτικῆ τῶν ταινιῶν τοῦ μῆνα		
"Ο πόλεμος τελείωσε"	Βασίλη Α. Ραφαηλίδη	19
'Αλβίν Ρενάλ		
" 'Η καταδίκη"	Νίνου Φ. Μικελίδη	21
"Αρθουρ Πένν		
"Μονομαχία γιγάντων"	-- " --	24
Ράλφ Νέλσον		
Τά περιεχόμενα τοῦ ἐπόμενου τεύχους		26



ΑΠΟ ΤΗΝ ΣΥΝΤΑΞΗ

Ἡ ἰδιορρυθμία τοῦ κινηματογράφου σάν τέχνη καί οἱ πολύπλοκες καί συχνά ἀντιφατικές σχέσεις του μέ τίς παραδοσιακές τέχνες ἀπ' ἑνός καί ἀπ' ἑτέρου μέ τό ἐμπόριο καί τήν βιμηχανία, ἡ σημασία του σάν τοῦ πιό ἰσοτελεσματικοῦ μέσου διάδοσης ἰδεῶν, ἡ κυριαρχική ἐπιβολή τῆς "κινουμένης εἰκόνας" στήν ψυχολογία τοῦ θεατή ὁ ὁποῖος εἶναι ὑποχρεωμένος νά δέχεται συχνά ἀναφομοιώτα τήν προκατασκευασμένη "μαγεία" ποῦ δέν εἶναι σέ θέση οὔτε νά τήν ἐλέγξει οὔτε νά τήν καθορίσει, ἡ ἄγνοια τῶν βασικῶν αἰσθητικῶν κανόνων τοῦ κινηματογράφου ποῦ καθορίζονται δευτερογενῶς ἀπ' τήν ἀνάπτυξη τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς-πράγμα ποῦ ἰσοτελεῖ τήν πρωταρχική ἰδιορρυθμία αὐτῆς τῆς αἰσθητικῆς-, ἡ ἐκμετάλλευση τῆς ἑβδομῆς τέχνης ἀπό ἀνευδόλαστους ἐμπόρους ἢ ἀπό εὐτελεῖς πολιτικάντηδες ποῦ τό μόνο ποῦ καταλαβαίνουν ἀπό κινηματογράφο εἶναι ἡ μέσω αὐτοῦ ἐμμέση ἐξυπηρέτηση προσωπικῶν φιλοδοξιῶν καί συμφερόντων, ὁ ρόλος τοῦ ἡμερησίου καί περιδικιοῦ ἀνειδίκευτου τύπου ποῦ πολύ λίγο ἐνδιαφέρεται γιά τόν κινηματογράφο σάν τέχνη καί ποῦ, ἔπαιονοντας στά κελεύσματα τῶν διαφημιστῶν, γίνεται συνεργός στήν ἀθέτρια διακίνηση τοῦ "στάρ-σύστημα", ἡ δημοσιογραφική κριτική ποῦ πολύ ἰσχύει ἀπ' τήν ὑπεύθυνη κριτική, οἱ πούλημένοι στά κινηματογραφικά τράστ-ρεπόρτερς ποῦ ἐπιμένουν νά παριστάνουν τοὺς κριτικούς καί νά καθορίζουν δικτατορικά μέ τήν ἐπιπόλαια γραφίδα τους τήν τύχη μιᾶς ταινίας ἢ ἐνός κινηματογραφιστῆ καί, τέλος, ἡ συνειδητή ἢ ὄχι ὑποταγή τοῦ ἀνειδίκευτου τύπου σέ πολυποικίλες πολιτικές, οἰκονομικές ἢ ἄλλες σκοπιμότητες, ὅλα αὐτά καθιστοῦν προφανῆ τήν ἀνάγκη ὑπαρξῆς καί στήν Ἑλλάδα ἐνός εἰδικευμένου κινηματογραφικοῦ περιοδικοῦ τό ὁποῖο φιλοδοξεῖ νά γίνη ἕνας ἴμιος, εἰλικρινῆς καί ἀνεπιρρέαστος ὁδηγός γιά τοὺς πραγματικούς φίλους τῆς τέχνης ποῦ υπηρετοῦμε.

Αὕτη εἶναι ἡ μιὰ πλευρά τῆς προσπάθειάς μας. Ἡ ἄλλη, ποῦ εἶναι ἴσως καί ἡ πιό "ἰσοτελεσματική" καί ἐνδιαφέρουσα γιά τήν ἰσοτελεμάτωση τῆς κινηματογραφίας μας, ἰσοσκοπεῖ στό νά δώσει ἀπό τόν χῶρο τοῦτο τήν εὐκαιρία στοὺς νέους κινηματογραφιστές νά ἐκφράζουν ἐλεύθερα καί ἀνεπιρρέαστα τή γνώμη τους σέ θέματα σχετικά μέ τήν τέχνη τους. Τό γεγονός ὅτι νέοι, φιλόδοξοι, σκηνοθέτες πρωτοεμφανίστηκαν στό περσινό /60/ κινηματογραφικό φεστιβάλ τῆς Θεσσαλονίκης ἀπ' τοὺς ὁποῖους μερικοί ἐπιβεβαίωσαν τίς ἐκτιμήσεις τους καί στό φετινὸ φεστιβάλ, δείχνει πῶς αὐτό ποῦ λείπει ἀπ' τόν κινηματογράφο μας δέν εἶναι ἡ ἰκανότητα τοῦ ἔμφυχου ἑλικοῦ του ἀλλά ἡ ἀσπὴ καί ἀπροκατάληπτη ἐνημέρωση πάνω στίς τάσεις καί τοὺς προβληματισμούς τοῦ διεθνοῦς κινηματογράφου. Παλέντα ὑπάρχουν ἄφθονα σ' αὐτόν τόν τόπο, ὅμως ἡ γλωσσική καί πολιτιστική ἰσομόνωση τῆς Ἑλλάδας, ἡ σκοταδιστική πολιτική τοῦ "ἑλίσσημου κράτους", ἡ ἐγκληματική ἀδιαφορία τῶν πνευματικῶν "παραγόντων" ποῦ ἄκόμα δέν ἀντελήφθησαν πῶς ὁ κινηματογράφος σάν τέχνη ἰσοτέλει μιὰ τεχνική καί αἰσθητική ἀστοτέλεια ποῦ ἰσομακρύνεται ἀλόεσα καί περισσότερο ἀπὸ τήν παραδοσιακή αἰσθητική τῶν "κλασσικῶν τεχνῶν", οἱ σκόρπιες καί μεμονωμένες προσπάθειες μερικῶν "φαντικῶν" ποῦ δέν βρῖσκουν ποτέ σχεδόν μιὰ ἐβρύτερη ἀνταπόκριση, ὅλοι αὐτοὶ οἱ ἀνασταλτικοὶ παράγοντες καί πολλοὶ ἄκόμα ποῦ ὁ χῶρος δέν μᾶς ἐπιτρέπει νά τοὺς παραθέσουμε, δημιουργοῦν ἕνα κλιμα ἀσφυξίας καί ἰσομόνωσης γιά τοὺς νέους κινηματογραφιστές μας. Τό περιοδικό μας θέλει νά γίνη τό σημεῖο ἐπαφῆς ὄλων αὐτῶν τῶν σκόρπιων δυνάμεων καί νά τοὺς παρασταθῇ ἰσοτελεσματικά στό δύσκολο ἔργο τους. Αὐτό φυσικά δέν σημαίνει πῶς θά κάνουμε ὁποιαδήποτε παραχώρηση στ' ὄνομα τῆς φιλίας ποῦ ὑπάρχει ἢ ποῦ θά ὑπάρξει ἀνάμεσα στό περιοδικό καί τοὺς νέους κινηματογραφιστές. Ἡ κριτική θάναι ἀσπτηρή, ἐλπίζουμε ὅμως πῶς θά γίνη ἀντιληπτό "ὅτι μιὰ τέτοια στάση δέν προέρχεται ἀπὸ εὐτελεῖς ἐμπάσεις καί προσωπικά πάθη, ὅπως συνήθως συμβαίνει μέ τήν κριτική τοῦ ἡμερησίου τύπου.



Τό περιοδικό μας δέν θά ναι ούτε αίσθηρά αισθητικό ούτε περιορισμένα τεχνικό. θά προσπαθήσει νά δῇ τόν κινήματογράφο "σφαιρικά", σάν τήν συνισταμένη αισθητικῶν, τεχνικῶν καί κοινωνικοπολιτικῶν τάσεων. Φυσικά αὐτό πού μᾶς ενδιαφέρει πρῶτ' ἅπ' ὅλα εἶναι ὁ κινήματογράφος ἔξω καί πέρα ἀπό κάθε εἶδους "στράτευση" ἢ πολιτική τοποθέτηση. Τό περιοδικό μας εἶναι ἀνοιχτό στους πάντες αὐτό ὅμως δέν σημαίνει ὅτι οἱ πάντες ἔχουν τό δικαίωμα νά γράφουν γιά τά πάντα. Ἐτσι ἡ συντακτική ἐπιτροπή θά δημοσιεύη ἀπό τά κείμενα πού θά τῆς ὑποβάλλονται μόνο ἐκεῖνα πού θ' ἀνταποκρίνονται στόν μοναδικό σκοπό πού τέχτηκε στήν Ἱδρυση τοῦ περιοδικοῦ αὐτοῦ: τήν ἱεροκατάλυπη ἐξυπηρέτηση τοῦ Ἑλληνικοῦ κινήματογράφου.

Ἐξυπαικότεται πῶς δέν ἔχουμε καμιά σχέση μέ κανένα γραφεῖο ἐκμεταλεύσεως ἢ εἰσαγωγῆς ταινιῶν, μέ καμιά ἐμπορική ἢ διαφημιστική ἐπιχείρηση. Τά ἔξοδα τοῦ περιοδικοῦ καλύπτονται ἀπό τήν ἐθελόντική προσφορά ἐργασίας καί χρημάτων ὅσων μ' ὅποιοδήποτε τρόπο δουλεύουν γι' αὐτό, ὅπως καί ἀπό τήν πολύτιμη βοήθεια καί συμπαράσταση τῆς "Ὀμοσπονδίας Κινήματογραφικῶν Δεσφῶν Ἑλλάδος", ἡ ὅποια ἔθεσε στή διάθεσή μας τά ἱερατάτητα γιά τήν πολυγράφηση μέσα. Ἐτσι, μάλιστα τόν τρόπο καί παρ' ὅλη τήν χαμηλή τιμή πωλήσεως τοῦ τεύχους, τά ἔξοδα μας καλύπτονται πρὸς τό παρόν. θά συνεχίσουμε λοιπόν τήν πολυγραφημένη ἐκδοσή μας ἕως ὅτου κάποιας ἢ κάποιοι ἀντιληφθοῦν ἐπιτέλους τήν ἀναγκαιότητα ὑπερῆς ἐνός εἰδικευμένου κινήματογραφικοῦ περιοδικοῦ καί ἀναλάβουν τήν ἐκδοσή του. Γιά νά τό πετύχουμε ὅμως αὐτό ζητάμε τήν βοήθεια τοῦ ἀναγνωστικοῦ κοινού, τῶν φίλων τοῦ καλοῦ κινήματογράφου εἰδικώτερα, χωρίς τήν συμπαράσταση τοῦ ὅποιοῦ δέν θάταν δυνατὸ νά βελτιώσουμε τήν ἐκδοση καί νά περάσουμε σέ μιὰ παρουσίαση περισσότερο φρόντιμένη.



ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΕΤΟΣ 7ο

‘Η έκδηλωση αυτή, μ’ όλο πού τή στιγμή τής έκδοσης τού τεύχους δέν βρίσκεται πιά στό πρώτο πλάνο τής επικαιρότητας, δέν είναι δυνατόν νά μή μās απασχολήση καί μάλιστα έκτεταμένα μιά καί φέτος όχι μόνο οι “Ελληνικές ταινίες πού παρουσιάστηκαν εκεί ήταν στό σύνολό τους ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες, όχι μόνο εγκαινιάστηκε-παράλληλα μέ τό ‘Ελληνικό-καί ένα Διεθνές Φεστιβάλ μ’ ιδιαίτερη επιτυχία σ’ ότι τουλάχιστον αφορά τς ταινίες πού παρουσιάστηκαν αλλά επί πλέον συμβήκαν τέτοια “παράträγουδα” μέ τήν άπονομή των βραβείων στό ‘Ελληνικό Φεστιβάλ πού φοβόμαστε ότι πλήγουν καίρια τόν θεσμό άκριβώς τή στιγμή αυτή τής ενηλικίωσής του.

Έτσι σέ τρία άρθρα θά επιχειρήσουμε τήν άνάλυση όλου τού προβλήματος:

Στό πρώτο δ Φώτης Άλεξίου παρουσιάζει τό ‘Ελληνικό Φεστιβάλ, στό δεύτερο δ Νίνος Φ. Μικελίδης μιλάει γιά τό Διεθνές καί στό τρίτο, τέλος, δ Γιάννης Μπαοιογιαννόπουλος επιχειρεί μιά έμπεριστατωμένη κριτική τού συνόλου, ιδιαίτερα καίρια, μιά κι’ δ Ίδιος φέτος, όπως είναι γνωστό, ήταν μέλος τής κριτικής επιτροπής τού ‘Ελληνικού Φεστιβάλ.

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ: Νέοι καί παλιοί σκηνοθέτες συναντιώνται στό πέλασμα τού συνδυασμού τής ποιότητας μέ τήν έμπορικότητα.

‘Η φετινή 7η εβδομάδα ‘Ελληνικού κινήματογράφου πού έπί τούτη τή χρονιά πήρε κι’ έπίσημα πιά τήν όνομασία τού “Φεστιβάλ”, ήταν ή εβδομάδα των “ανεξάρτητων”. Πραγματικά έπί τς έντενα ταινίες μεγάλου μήκους πού παρουσιάστηκαν στή διάρκεια της μόνο δύο είχαν πλώ τους γνωστούς παραγωγούς. Άλλωστε τό ότι ήταν κι’ οι χειρότερες τού Φεστιβάλ δέν είναι καί τόσο ανεξάρτητο αούτ’ του γεγονότος. Άπ’ τς υπόλοιπες οι τέσσερες είχαν παραχθεί από άνθρώπους πού άν καί επαγγελματίες κινήματογραφιστές γιά πρώτη φορά παρουσιάζονταν καί σάν παραγωγοί στόν ‘Ελληνικό κινήματογραφικό χώρο. Ένώ οι άλλες έντε πού συμπλήρωναν τόν αριθμό ήταν έντελώς ειδικές “περιπτώσεις”: νέων σκηνοθετών πού παίρναγαν στό “μεγάλου μήκους” μετά έπί λιγύχρονη ή μακρόχρονη θητεία στό “μικρού μήκους” έπωμιζόμενοι οι Ίδιοι καί τά έξοδα παραγωγής/Κολλάτος-Ζαχαροπούλου/ή πού βάσιζαν τό φιλμ τους στό γνωστό σύστημα παραγωγής μέ “κοσπερατίβρα”/Κανθοόλης/ή άκόμη κι’ αούτων πού έχοντας έξαντλήσει τήν δυνατότητα άνεύρεσης παραγωγού γιά νά προχωρήσουν στήν πραγματοποίηση τής δεύτερης μεγάλου μήκους ταινίας τους προχωρούσαν έξασφαλίζοντας κι’ αούτοι έπί προσωπικές πηγές τήν παραγωγή/Κανελλόπουλος/.

Φυσικό είναι νά μήν θλω έπί τήν πρόθεση νά δικαιώσω καί τ’ έπιτέλεσμα. Άν τό γεγονός, ότι έπήρξαν ανεξάρτητοι παραγωγοί-σκηνοθέτες πού δικαιούνταν τά λεπτά τους ή τά λεπτά φιλμ τους γιά νά εκφραστούν έλεύθερα μέσα έπί μιά ταινία, μās χαροποιεί, τό νά παραβέφουμε τ’ έπιτέλεσμα όχι μόνο έπί τήν καλλιτεχνική πλευρά αλλά άκόμη κι’ έπί αούτη τής δυνατότητας έμπορικής προώθησης κι’ εκμετάλλευσης των “προσωπικών” αούτων ταινιών θάταν δείγμα ενός ένθουσιασμού χωρίς βάση έπί τόν όποιοθά πρέπει νά φυλαχτούμε άν θέλουμε άντικειμενικά νά καθωρίσουμε τς δυνατότητες έπιβίωσης ενός “νέου” ‘Ελληνικού κινήματογράφου. Άκόμη περισσότερο μάλιστα μιά κι’ άν στραπούμε στό “μικρού μήκους” πού φέτος παρουσιάστηκαν στό Φεστιβάλ θά βρούμε άνάμεσά τους τό ΤΖΙΜΗΣ Ο ΤΙΠΡΗΣ τού Παντελή Βούλγαρη, ταινία πού, μ’ όλες τς ιδιαίτερες συνθήκες οι όποιες διέπουν τό “μικρού μήκους”, έπιτελεί γιά μένα τόν χρυσό κανόνα αούτ’ πού θά μπορούσαμε νά όνομάσουμε “νέος ‘Ελληνικός κινήματογράφος”: εκεί άκριβώς όπου οι προθέσεις τού σκηνοθέτη



-νά Ξαναβρή και νά προβόλλη μέσ' απ' τό φιλμ που τά ρεαλιστικά στοιχεῖα τοῦ Ἑλληνικοῦ χώρου ὑπαλλαγμένα ἀπ' τήν "Ἐξωράτιση" στήν ὁποία τά ὑποβάλλουν οἱ ἔμπορικές ταινίες-συναντιῶνται θαυμαστά μέ τήν σωστή ἀντιδραση τοῦ κοινοῦ πού δεῖγμα τῆς εἶχαμε στή διάρκεια τῆς προβολῆς τοῦ φιλμ στό Φεστιβάλ. Ἀντίδραση ἄλλωστε πού ὑσχυρεῖται τήν ἀναθεώρηση κι' ἐπανεξέταση τοῦ ἰσχυρισμοῦ περὶ ἄνωριμότητα τοῦ κοινοῦ". Πιστεύω πῶς τό κοινό εἶμαι ἀντίθετα ὥριμο νά δεχτῆ ἔργα σάν καί τοῦτο, ταινίες πού σωστά τοποθετοῦν τό πρόβλημα τῆς ἐκμετάλλευσης καί προβολῆς τοῦ χώρου ὅπου κινεῖται καθημερινά ἀκριβῶς τό κοινό αὐτό.

Δέν θά ἤθελα βέβαια μέ τήν τελευταία αὐτή παρατήρηση νά θέσω τόν ὄρο τῆς δέσμευσης τοῦ σκηνοθέτη-καλλιτέχνη καί τῆς ἐκφρασῆς του ἀπέναντι στά γούστα τοῦ κοινοῦ. Ὅπως θά πρέπει στή συνέχεια τοῦ σημειώματός μου νά παρουσιάσω τήν σχέση κοινῶν-ταινιῶν καί νά ὑπογραμμίσω τά δεδομένα ἐμπόδια πού θά ἔχουν ν' ἀντιμετωπίσουν οἱ ταινίες γιά τίς ὁποῖες θά γίνῃ λόγος ἐδῶ, σάν πολύ σύντομα βρεθοῦν στό στάδιο ἐκεῖνο πού ἀφορᾷ τήν ἐκμετάλλευσή τους. Ἄλλωστε εἶναι φανερό πῶς τό σημείωμα τοῦτο δέν ἐπιδιώκει μόνο στήνεἰδική ἐξιολόγησι κάθε μιᾶς ταινίας πού προβλήθηκε στό Φεστιβάλ, μιά καί τοῦτο ἔγινε ἀπό τή λήξει του μέχρι τώρα ἀρκετές φορές καί μάλιστα ἀπό συνεργάτες τοῦ περιοδικοῦ αὐτοῦ. Ἔτσι θά ἐπιμελῶ καί μέ βάση πάντα τό ποιотικό κριτήριο στίς ταινίες ἐκεῖνες πού θέτουν ἢ πού μᾶλλον ἐκ τῶν προτέρων φαίνεται νά θέτουν-μέ τήν ἰδιοτυπία τοῦ θέματος τους, τοῦ χειρισμοῦ τους ἢ καί λόγω ἄλλων εἰδικῶν συνθηκῶν-ἰδιαίτερα ἔντονα τό πρόβλημα τῆς σχέσης: ταινία-ἐκμετάλλευση-κοινό, μέσ' ἀπὸ τήν προσωπική στάση τῶν σκηνοθετῶν ἀπέναντι στό πρόβλημα πού πραγματεύονται.

Καί πρῶτα ἡ ταινία ΠΡΟΣΩΠΙΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΙΟ τοῦ Ροβῆρου Μανθούλη, ὅπου ὁ σκηνοθέτης-σεναριογράφος ἐπιχειρεῖ τήν σημαντικώτερη μέχρι τώρα, μέσω τοῦ κινηματογράφου, τομῆ τῆς κοινωνίας μας ἢ τοῦλάχιστον ἐνός μέρους τῆς κοινωνίας μας, αὐτό τῶν νεόπλουτων μπουρζουάδων π' ἐπηρεάζουν σέ σημαντικό βαθμό, ἔστω καί στήν ἐξωτερική ἐμφάνισι, καί μόνό, τό μεγάλο μωσαϊκό τῆς Ἑλληνικῆς κοινωνίας. Τόν κίνδυνο αὐτό τοῦ ἐπηρεασμοῦ σημειώνει ἄλλωστε ὁ Μανθούλης εἰσάγοντας τῆ σύγκρουσι ἀνάμεσα σ' ὄρισμα μέλη μιᾶς ἀντιπροσωπευτικῆς τῆς τάξης αὐτῆς οἰκογένειας καί στό: νεαρό ἐκπρόσωπο μιᾶς μέσης λαϊκῆς τάξης πού φτάνει σ' ἐπαφή μέ τήν οἰκογένεια σάν ἰδιαίτερος δάσκαλος ἀγγλικῶν τῆς κόρης.

Ὁ σκηνοθέτης δέν εἶναι ἐνδοτικός γιά κανένα ἀπ' τοὺς χαρακτήρες τῆς ταινίας του κι' ἰδιαίτερα γιά τό νεαρό δάσκαλο, μόνο ὕγιες στοιχεῖο τοῦ ὅπλου ἢ ἐξέλιξι ἐνδιαφέρει μιά καί τᾶλλα πρόσωπα/ἢ οἰκογένεια/εἶναι ὀριστικά "χαμένα" κι' ἡ τέλεια ἀναλοθητοποίηση τους-π.χ. τῆς κόρης-δέν εἶναι παρά ζήτημα χρόνου.

Πάνω στό θέμα αὐτό ὁ Μανθούλης, πλοθισιοσ ἀπ' τά διδάγματα τοῦ ντοκυμανταλρ πού γιά πολλά χρόνια ἔχει ὑπηρετήσαι καί σέ μεγάλο βαθμό βασιζόμενος στή δύναμη καί τῆ χρήση τοῦ μοντάζ-Πᾶνος Παπακυριακόπουλος-, ἔφτιαξε μιά ταινία ὅπου προσπάθησε νά σπάσῃ τήν κλασσική φόρμα ἀφήγησι καί νά δώσῃ ἓνα ρυθμό γρήγορο, πλουτισμένο μ' ὀπτικά καί λεκτικά εὐρήματα σπάνια στόν Ἑλληνικό κινηματογράφο, χρησιμοποιόντας ἐπίσης δημιουργικά τήν θαυμάσια μουσική τοῦ Νίκου Μαμαγκάκη. Ὁλ' αὐτά τά πέτυχε ἐκεῖ ἀκριβῶς ὅπου ἡ βάση-σενάριο-τά ὑποβάσταζαν/π.χ. τό γεῦμα ὅπου ὁ καθένας μιλάει γιά τά θέματα πού τόν ἀφοροῦν χωρῖς νά δίνῃ σημασία στά ὅσα οἱ ἄλλοι λένε, ἢ φράση τῆς μητέρας: "Ἐλάτε, ἔχ ο υ μ ε" τήν παρέλασι μας αὔριο", οἱ διαδηλώσεις σέ σχέση μέ τά σημεῖα ὅπου τίς εἰσάγει ὁ Μανθούλης/ἢ ἀκόμη κι' ἐκεῖ ὅπου οἱ ἀναφορές σέ γεγονότα "κατά" ἀπὸ τῆ φύσι τους δέν ἔχουν ἀνάγκη δικαίωσης στό ἐπίπεδο τοῦ σεναρίου γιά τήν ἐισαγωγῆ τους καί βρῖσκουν ἄμεση ἀπὸχρήσι στο κοινό χωρῖς νά τό ξεχνίζουν/π.χ. τό μοντάζ τῆς παρέλασι καί ὁ ἦχος τῶν ζυλινῶν ποδιῶν μέ τό παιδάκι π' ἀκολουθεῖ στό ἐπόμενο πλᾶνο, τό μάθημα γερμανικῶν, τό γραφεῖο μετάνάστευσης καί τό ἐστιατόριο μέ τόν γερμανικό μονόλογο: "Ἑλληνικό φαί, πόσους Γερμανοὺς στρατιῶτες ἔθρεψες;" καί οἱ γερμανικές ἐπιγραφές πού ἀκολουθοῦν: "Γερμανοὶ στρατιῶτες μὴ δίνετε πὸ φαῖσας στοὺς Ἑλληνας γιατί θά δυναμώσουν καί θά σᾶς χτυπήσουν", ἢ φωτογραφική ἐκθεσι-ἱστορία τῆς Ἑλλάδας μέ τήν παράλληλη



ἀφήγηση, "...ἔφυγαν οἱ Γερμανοί, ἦρθαν οἱ Ἀγγλοι, ἔφυγαν οἱ Ἀγγλοι, ἦρθαν οἱ Ἀμερικάνοι, ἔφυγαν οἱ Ἀμερικάνοι....".

"Ὅμως πολλές φορές τό μοντάζ παρόμοιων στοιχείων ξεφεύγει ἀπό τά πλαίσια τοῦ μέσου" ὅπου πρέπει πάντοτε νά τοποθετῆται καί γίνεται "σκοπός"/π.χ. τά συγκροτήματα στό γήπεδο, τό πάρτυ μέ τά γιρό πλάνα τῶν στομάτων πού τρῶνε, πίνουν κ.λ.π./εἶτε ξενίζοντας τόν θεατή, εἶτε προβάλλοντας ἰδέες καί γεγονότα/π.χ. τά γιρό τῶν στομάτων πού τρῶνε/πού εἶναι τόσο αὐταπόδεικτα ἕκ τῶν προτέρων παραδεικιά ὥστε δέν ἔχουν ἀνάγκη ἀπό τήν ἐπιμονή τοῦ δείχνει ὁ Μανθούλης ἀπέναντί τους.

Στό ἐνεργητικό τοῦ φίλμ θά πρέπει νά σημειωθῆ ἡ προσπάθεια "στυλιζαρίσματος" τῆς ἠθοποιίας πού συμμετέχει ἐνεργά στήν γελοιοποίηση τῶν προσώπων καί τῶν καταστάσεων ἐναντίον τῶν ὁποίων βάλλει ὁ σκηνοθέτης.

Μένει ἡ θέση τῆς ταινίας μέσα στόν Ἑλληνικό ἐμπορικό χῶρο ἢ, καλλίτερα, ἡ ἐξέταση τῶν δυνατοτήτων ἐκμετάλλευσης τῆς μιά καί φανερό εἶναι, ἀπ' ὅσα παραπάνω ἀναφέρθηκαν κι' ἀνεξάρτητα ἀπό ἐπί μέρους ἀντιρήσεις σ' ὅτι ἀφορᾷ τήν πραγμάτωση τῆς ἰδέας πού βρίσκεται στή βάση τοῦ φίλμ, ὅτι ἡ σημασία τῆς ταινίας γιά τά Ἑλληνικά πλαίσια εἶναι μεγάλη καί συμβάλλει θετικά στήν "καυστική" προβολή πολλῶν κοινῶν κακῶν καί ἐπομένως θά πρέπει μέ κάθε τρόπο νά φτάση στό πλατύτερο κοινό. "Ἔτσι τό γεγονός ὅτι ὁ Μανθούλης γιά νά "ικανοποιήσῃ" τόν ἐκμεταλλευτή τῆς ταινίας ὑποχρεώθηκε νά "διανθίσῃ" τό φίλμ καί μέ δύο ἐρωτηϊκές σκηνές, δέν θά πρέπει νά θεωρηθῆ παρά σάν μιά ἐντελῶς ἀμελητέα ὑποχώρηση ἂν τό ἀντίτιμο θάνατι ἢ σιγουριά τῆς παρουσίας τῆς ταινίας τόσο στήν Ἀθήνα ὅσο καί σ' ὅλη τή χῶρα ἂν στό μεταξύ ἡ λογοκρισία δέν ἀναλάβει νά ἀμβλύνῃ ὅπως τῆς φαίνεται πῶς βολικό τά ἐπικίνδυνα γιά τούς "διευθύνοντας" σημεῖα τῆς. Ἀλλά ἐκεῖ δέν μένη παρά αὐτό πού ἡ ὁμάδα μας δέε τοῦτο τό περιοδικό τῆς θεωρεῖ τόσο σάν δικό τῆς ὅσο καί σάν γενικώτερο ἀπιτακτικό καθῆκον. Τήν μέ λόγια καί πράξεις ἔντονη διαμαρτυρία ἀπέναντι σέ κάθε τέτοια αὐθαίρετη ἐπέμβαση.

"Ἄν περάσουμε στό ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ, πρώτη κινηματογραφική δουλειά τοῦ γνωστοῦ ἀπ' τό θέατρο Ἀλέξη Δαμιανοῦ θά δοῦμε ὅτι τά δεδομένα ἀπ' ὅπου ξεκινάει ἡ ταινία εἶναι διαφορετικά. Ἀποτελούμενη ἀπό τρία "ἐπισόδια", βασιμμένη γιά τά δύο ἀπ' αὐτά σέ ἀνάλογα διηγήματα τοῦ Πασαγιάννη καί τοῦ Ξενόπουλου, παρουσιάζει τήν πορεία ἑνός βουηήσιου πρὸς τόν Πειραιᾶ, τό πλοῖο καί τήν μετανάστευση. Ἄν λοιπόν σ' ὅτι ἀφορᾷ τά δύο πρῶτα σκέτς τό ὕφος τῆς ταινίας κυμαίνεται μεταξύ ἑνός παγανισμοῦ, βουκολισμοῦ καί μιᾶς φολκλορικῆς παρουσίας τοῦ ἀπομονωμένου κόσμου τῶν βοσκῶν/γιά τοῦτο τότε τελευταῖο τό λᾶθος βρίσκεται κυρίως στήν ἐκλογή τῆς ἠθοποιῶ Βένιας Παλίρη ὅπως καί στήν προβολή τῆς μ' ἔντονο τρόπο στό κέντρο τοῦ σκέτς/πού λιγώτερο ἢ περισσότερο δέν ξεφεύγει ἀπό ὠρισμένα καλοῦπια πολύ συμβατικά τόσο ἀπό τήν σεναριακή πλευρά ὅσο κι' ἀπ' αὐτή τῆς κινηματογραφικῆς πραγμάτωσης, ἀντίθετα στό τρίτο σκέτς διαπιστώνουμε καί τό ἐξαιρετικό. Τήν ὑποχώρηση, τό σβύσιμο καθε τεχνικῆς, τήν ἀπογύμνωση στό ἐλάχιστο καθε σκηνοθετικοῦ "κόλπου" μπροστά στό ὑποτονικό δράμα δύο ἀνθρώπων, ἑνός ἄντρα καί μιᾶς γυναίκας πού συζοῦν μέσα σέ μιά παληοκάμαρα ἑνός Πειραιώτικου συνοικισμοῦ. Ἡ μηχανή καταγράφει, παρακολουθεῖ τίς κινήσεις, τίς ἀντιδράσεις τοῦ ζευγαριοῦ στόν καυγά τους, σέ μιά ἀποτυχημένη ἐρωτική σκηνή, στό χωρισμό τους, καί ἡ ὀθόνη ξεχειλίζει ἀπ' αὐτά τά στοιχεία, φαινομενικά ἀκατέργαστα, ἀκέραια, πού ἀργά, πλᾶνο μέ πλᾶνο/γιατί τό "ντεκουπάζ" εἶναι περιωρισμένο στό ἐλάχιστο καί τά γενικά πλάνα κρατοῦν τό μεγαλύτερο μέρος/οἰκοδομοῦν τόχῶρο, τήν ψυχολογική ὑπόσταση-δικαίωση τῶν δύο ἀνθρώπων.

Φορές ὁ Δαμιανός παρασύρεται ἀπό τήν λιτότητα αὐτή. Ἀφήνεται νά προχωρήσῃ σέ λεπτομέρειες πού ξεπερνοῦν τά ὅρια τοῦ ὧμοῦ νατουραλισμοῦ, ἀφήνουν νά ὑποτεθῆ μιά ἐνδεχόμενη αὐταρέσκεια τοῦ σκηνοθέτη στό νά προχωρήσῃ μέχρι



νου σ' ότι αφορά τὸ περιεχόμενό του.

Φανερό λοιπόν είναι ἡ ἀνισότητα ἀνάμεσα στὰ τρία σκέτς τῆς ταινίας. Ἀνισότητα πού δέν θάναί ἀναγκαστικά καί σέ βῆρος τῆς σ' ότι αφορά τήν ἐμπορική τῆς προώθηση μιά καί τὰ δύο πρῶτα ἐπεισόδια ἔχουν τὰ στοιχεῖα πού θά πρέπει νά τραβήξουν τὸ κοινό καί νά πείσουν τοὺς ἐκμεταλευτές γιὰ τήν ἐμπορικότητά τῆς. Τὸ τρίτο ὅμως σκέτς πού καί μόνο γι' αὐτό θεωρῶ τήν ταινία σάν σημαντικό γεγονός μέσα στὰ Ἑλληνικά πλαίσια κινδυνεύει νά σοκάρη ἂν ὄχι τὸ ἴδιο τὸ κοινό περισσότερο τοὺς υπέρθυνους τῆς ἐκμετάλλευσης.

Εἶναι λοιπόν φανερό ἀπὸ τίς δύο αὐτές ταινίες, χαρακτηριστικές νέων ἀνθρώπων πού αὐτοχρηματοδοτοῦν τήν παραγωγή τους, ὅτι τὸ πρόβλημα ἀπ' τῆ στιγμή πού οἱ ταινίες εἶναι περισσότερο ἢ λιγώτερο καλλιτεχνικά ἄρτιες, δέν εἶναι παρά πρόβλημα ἐμπορικῆς τους προώθησης-ἐκμετάλλευσης.

Τὸ ἴδιο πρόβλημα τίθεται ἐντέλῳς ἀντίστροφα γιὰ ἄλλες ταινίες πού εἶδαμε στή διάρκεια τοῦ Φεστιβάλ, ὅπως αὐτές τοῦ Καψάκη ἢ τοῦ Γλυκοφρύδη πού χρηματοδοτημένες πάνω στή βάση τῆς "ἀνεξάρτητης" παραγωγῆς ἀπὸ ἀνθρώπους πού γνῶριζαν ἤδη τήν "ἀγορά" καί τίς δυσκολίες γιὰ τήν ἐκμετάλευση μιᾶς ταινίας, παρουσιάζουν περισσότερα ἐκ πρώτης ὄψεως ἐχέγγυα γιὰ μιά κανονική ἐμπορική καριέρα. Ἔτσι τὸ πρόβλημα τῆς ποιότητας κατὰ κάποιο τρόπο ἔπεται στήν "ἀντιμετώπιση" τῆς ταινίας καί δέν προηγείται ὅπως στὰ δύο προηγούμενες ταινίες κι' ἰδιαίτερα στήν δευτέρα μιά κι' ὁ Μανθούλης ἔλαβε τελικά ἅπ' ὄψι του ἀπ' τὴν πλειση τῶν πραγμάτων καί τόν "ἐμπορικό" παράγοντα.

Μέ τοῦτο δέν θέλω νά προχωρήσω σέ καμιά σύγκριση μεταξύ ἐκείνων κι' αὐτῶν τῶν τελευταίων, κι' ἀκόμα περισσότερο μιά κι' ὁ Πᾶνος Γλυκοφρύδης μέ τήν ταινία του ΜΕ ΤΗ ΛΑΜΨΗ ΣΤΑ ΜΑΤΙΑ ἀπόδειξε τί ἀκριβῶς μπορεῖ νά εἶναι μιά μέση προσεγμένη κι' εὐπρόσπη ἐμπορική ταινία ἂν δεχτοῦμε ὅτι αὐτή τῆ στιγμή καί μέ βάση τόσο τίς ταινίες τοῦ Φεστιβάλ ὅσο καί τήν τρέχουσα παραγωγή ἡ ταινία τοῦ Μανθούλη ἀντιπροσωπεύει τὸ μέγιστο σημεῖο ταινίας καλλιτεχνικῶν ἀξιώσεων στήν Ἑλλάδα.

Ἡ ἀντιπεράταξη αὐτή καί πάλι δέν θά πρέπει νά πάρη ἀξιολογιστικό χαρακτήρα μιά κι' ἡ ταινία τοῦ Γλυκοφρύδη ἦταν ἴσως ἡ μεγαλύτερη ἐκπλήξη τοῦ Φεστιβάλ γιὰ ὅσους ξέρανε τήν προηγούμενη ἐργασία τοῦ σκηνοθέτη. Ἐδῶ μιά μιά θαυμαστή οἰκονομία μέσων μέ μόνη ἐξάλρεση μιά ὀριζομένη ἐκζητηση πλαστικῶν κινηματογραφικῶν καντρινιολογῶν καί συνθέσεων, ἐξυπηρετοῦσε τὸ καλοδεμένο σενάριο ὅπου οἱ διάλογοι ἦταν-σπάνιο γιὰ Ἑλληνική ταινία-αστοί, μετρημένοι, πιστοί στό περιβάλλον ὅπου ξετυλιγόταν ἡ ἱστορία.

Ὁ Γλυκοφρύδης ἄγγιξε μέ τὸ σενάριό του τὰ ὅρια τοῦ "μελό" χωρὶς π ο τ ἔ ν ἄ π ἔ σ ἡ ἄ π τῆ μεριά τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς στίς παγίδες τοῦ εἴδους.

Ἡ περίπτωση τοῦ Καψάκη καί τῆς ταινίας του Ο ΖΕΣΤΟΣ ΜΗΝΑΣ ΑΥΓΑΣΤΟΣ ἦταν ἀντίθετα ἓνα δείγμα ἀνισορροπίας ἀνάμεσα στίς προϋποθέσεις γιὰ τήν ἐμπορική προώθηση τῆς καί τήν καλλιτεχνική ποιότητάς της. Πιστεύω ὅτι τὸ κακό στήν περίπτωση αὐτή ξεκινᾶ ἀπὸ τὸ σενάριο πού εἶναι κι' αὐτό γραμμένο ἀπὸ τόν σκηνοθέτη: ἡ πολυπλοκότητα τῶν καταστάσεων μέσα στίς ὁποῖες τοποθετοῦνται τὰ κύρια πρόσωπα τῆς ταινίας δημιουργεῖ σύγχυση στή σκηνοθετική γραμμὴ κι' ἐνῶ ἡ ταινία ξεκινᾶ σ' ἓνα γρήγορο ρυθμὸ διαγράφοντας τίς προοπτικές μιᾶς ψυχολογικῆς ἐξέλιξης τῶν χαρακτήρων, καταλήγουμε σέ μιά δύσκολα πιστευτὴ ἀστυνομικῆς ἔρης ἱστορία ἡ ὁποία, μὴν ἔχοντας σὸ ἐνεργητικό τῆς κινηματογραφικῆς μεταγραφῆς τῆς τήν ἀπαραίτητη γιὰ τὸ "εἶδος" τῆς δεξιολογικῆς ἀπ' τῆ μεριά τοῦ Καψάκη, "πνίγει" ἀκόμα καί τίς ψυχολογικά δικαιωμένες ἐπεκτάσεις πού ἀναμφισβήτητα ὁ σκηνοθέτης εἶχε σκοπὸ νά δώση στὰ πρόσωπα τῆς ταινίας του.

Παραπάνω μίλησα γιὰ ἀνισορροπία μεταξύ ἐμπορικότητας καί ποιότητας σέ βῆρος τῆς δευτέρας. Δέν πιστεύω ὅτι ὁ Καψάκης μέ γνώση του ἐπέδωξε αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα. Τὸ πιθανώτερο εἶναι μιά παρεξήγηση, ἓνα ἀποτυχημένο "πείραμα" συνδυασμοῦ τοῦ "ταμείου" μέ τήν ποιότητα πού σ' ότι αφορά τὸ πρῶτο δέν νομίζω ὅτι ἡ ταινία θά ζημιωθῆ μιά καί παρουσιάζει ὅλα τὰ ἄπαιτοῦμενα ἐγγέγγυα γιὰ μιά κανονική ἐμπορική καριέρα.



θά πρέπει να περάσω γρήγορα από τις, **ΣΕΧΑΣΜΕΝΟΙ ΗΡΩΕΣ** /Νίκος Γαρδέλης/, **ΨΑΡΟΓΙΑΝΚΕΣ** /Βασίλης Μαριόλης/, **ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΣ ΔΟΥΡΕΙΟΥΣ ΠΗΠΟΣ** /Τρέντυ Ρουμανάς/, που δεν παρουσιάζουν κανένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον ούτε από την πλευρά της σκηνοθεσίας, ούτε κι' απ' αυτή της παραγωγής ή της εκμετάλλευσής. Διγώτερο ή περισσότερο ή κάθε μία έχει μπροστά της μία προκαθωρισμένη εμπορική καριέρα, εξασφαλισμένη κι' όσας πριν σχεδόν αρχίσει να γυρίζεται - με την πιθανή εξαίρεση της ταινίας του νεαρού Ρουμανά σέ' ότι αφορά την εκμετάλλευσή της στην Ελλάδα.

Και πριν φτάσουμε στις "ειδικές περιπτώσεις" θά πρέπει, πιστεύω, να σταματήσουμε στην ταινία **ΣΥΝΤΟΜΟ ΔΙΑΛΛΕΙΜΑ** του Ντίνου Κατσουρίδη, όχι για να προχωρήσουμε σέ' μία κριτική αξιολόγηση μία και η ταινία χωλαίνει πολύ σοβαρά απ' αυτό τό στάδιο του σεναρίου, αλλά για να σημειώσω <sup>την, εντύπωση</sup> ~~π~~ <sup>ακόμα</sup> μία φορά έχουμε - μετά και την περυσινή ταινία του ίδιου σκηνοθέτη και τό ίδιο κακή σεναριακά, **ΟΙ ΑΔΙΣΤΑΚΤΟΙ** - ότι από τόν Κατσουρίδη μπορούμε να περιμένουμε πολλά αν του δοθῆ' ένα αξιολογικό σενάριο.

"Ειδικές περιπτώσεις": Ο όρος μπορεί να ξαφνιάζει αλλά σάντέτοιες νομίζω πώς μπορούμε να χαρακτηρίσουμε τις ταινίες τῶν Δημήτρη Κολλάτου "**Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ**", Τάκη Κανελλόπουλου "**Η ΕΚΔΟΜΗ**", Μίκης Ζαχαροπούλου "**ΔΑΦΝΙΣ ΚΑΙ ΧΛΟΗ 66**", αν λάβουμε υπ' όψιν ότι και οι τρεις έγιναν με πρώτη έννοια τῶν παραγωγῶν τους - και στους τρεις πάλι περιπτώσεις συγγενείς τῶν σκηνοθετῶν - τήν ἀπόλυτη ἐλευθερία τῆς ἔκφρασης τῶν ἀνθρώπων που σάν σκηνοθέτες τις υπογράφουν, ἀδιαφορώντας ἐκ τῶν προτέρων για τήν εκμετάλλευσή τῶν ταινιῶν κι' ἀφήνοντας τήν φροντίδα αὐτή για τό τέλος, ἀφῶ οι ταινίες εἶχαν πάρει τήν ὀριστική τούς πιά μορφή.

Πιστεύω λοιπόν ότι κι η στάση του κριτικού ἀπέναντί τους πρέπει να εἶναι ἀνάλογη. Καί τούτο σημαίνει περισσότερο ἀπόλυτη, ἴσως κι' ὅσας ἀσθηρότερη μία και αυτό που προσφέρεται στην "κριτική" εἶναι τό ἀγνό προτόν μιᾶς καλλιτεχνικῆς διάθεσης, ἀποτέλεσμα προθέσεων που δέν ὑποχρεώθηκαν να προχωρήσουν σ' ὅποιοδήποτε συμβιβασμό "εμπορική"ς τούλάχιστον τῶν φυσῶν τήν διάρκεια τῆς πραγματώσεώς τους.

Ἡ παραπάνω σειρά παρουσίας τῶν ταινιῶν δέν εἶναι τυχαία. Ο Κολλάτος παίρνει δικαιωματικά τήν πρώτη θέση. "**Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ**" εἶναι μία ταινία ἐξαιρετικά φιλόδοξη και μέχρι ἕνα βαθμό πετυχημένη. Πετυχημένη σέ' σημεῖα - και όχι στό σύνολο - ὅπου ὁ σκηνοθέτης δέν πιστεύει ἤ που ξεχνάει "να πιστεῦθῆ" στή δύναμη τῶν φραστικῶν "ἐφέ-σόν" σάν κι αὐτά που προκάλεσαν τήν ἀντίδραση του κοινού.

Ἡ "πρόκληση" που ὑπῆρχε στις "**ΕΛΠΕΣ**" και ἡ ὅποια ὠδηγοῦσε στην "ἀπόδειξη" του δραματικώτατου περιστατικῶν που ἡ ταινία, <sup>πραγματεύεται</sup> ἦταν ἀπό τά στοιχεῖα αὐτά ἀκριβῶς δικαιωμένη. Ἐδῶ ὅμως δέν πρόκειται παρά για μία "παραστατική" ταινία. . . Ο Κολλάτος σκοπεύει στην παρουσίαση τῶν ἀντιδράσεων, τῆς ψυχολογικῆς καταστάσεως μιᾶς ομάδας ἀνθρώπων μπροστά στό θάνατο ενός φίλου τους. Ἄλλωστε ἡ "παρουσίαση" αὐτή μ' ὄσες τις εἰκόνες του παρελθόντος που ξαναφέρνει στό παρόν, ἀφορᾶ και ξεκινάει κι ἀπό τά δύο μέρη, τόσο ἀπό τούς "φίλους" ὅσο κι ἀπό τόν Ἰλέξανδρο. Ο Κολλάτος πετυχαίνει ἀκριβῶς στή "μίξη" αὐτῶν τῶν "ἐκατέρωθεν" εἰκόνων του παρελθόντος δειχόντας υπερβολική και δικαιολογημένη ἀπό τό ἀποτέλεσμα τόλμη στην παρουσίαση αὐτῶν τῶν "φράσ-μάχ" και τήν εἰσαγωγή τους, χωρίς τό ἐλάχιστο προτακτικό στοιχεῖο, στό παρόν.

Ὅμως κατορθώνει ὁ Κολλάτος να "πιάσῃ" ὄλο αυτό τό "μυστήριο", να συνθέσῃ τήν πολυεδρική εἰκόνα τῆς "ἀνθρώπινης κατάστασης" μπροστά στό θάνατο ;;; Δέν τό πιστεύω. Ἡ χρήση τῶν γιρό-πλάνων, ἡ ἀκίνησις ἢ ἡ ἐπιβολή καθωρισμένων κινήσεων σά' πρόσωπα τῶν φίλων στό ἐπίπεδο του ἀσθητοῦ στυλιζαρίσματος, δέν ἀρκοῦν, εἶναι "λίγα", ἀπέναντι στις ~~ἀκατιήσεις~~ <sup>ἀκατιήσεις</sup> του προεκτεινόμενου ἔξω ἀπό τά ρεαλιστικά πλαίσια θέματος που πραγματεύεται ἡ ταινία. Μένει για τό κοινό ἡ τολμηρότητα τῶν περισσότερο φραστικῶν



και λιγότερο οπτικῶν "ἐμφέ-σόν" π' ἀνάφερα παραπάνω τάδεποια κινδυνεύουν νά "πρωῶσουν" - ὅπως ἔνινε στό Φεστιβάλ - τό ἐνδιαφέρον του /πιθανόν ἀγανάκτηση του /και νά μὴν ἐπι κρέψουν τὴν πραγματικὴ ἀξιολόγηση τῆς ταινίας στό ἐπίπεδο πού θεματολογικὰ τοποθετεῖται . Φυσικὰ κοινὸ προϋποθέτει ἐκμετάλλευση, και ἡ ἐκμετάλλευση προβλεπεται μὴδὲν στὴν Ἑλλάδα γιὰ τὴν ἀντιεμπορικώτατη αὐτὴ ταινία . Ὅπως και πολὺ προβληματικὴ γιὰ τὸ ἔξωτερικο .

"Ἡ ΕΚΑΡΟΜΗ" ἀντίθετα δὲν μπορεῖ νά θεωρηθῆ σάν ἀποριπτεὰ ἀπὸ τὴν ἐμπορικὴ πλευρά, τ νία και τοῦτο κύρια ἀπ' τὸ θέμα της πού πάντα θά προσελκύσει ἕνα κοινὸ, ὅσο κι' ἐλάχιστο, τὸ ὁποῖο ξεπερνώντας ἢ μᾶλλον ἀδιαφορώντας και ἴσως ἀκόμη ἀγνοώντας τὴς ἀπόττην σκηνοθετικὴ πλευρά "ἰδιομορφίες" τῆς ταινίας, θά ἐνδιφερθῆ νά τὴν δῆ μιὰ και σ' αὐτὸ θά βοηθήσει ἀκόμα κι ὁ ὑπερβολικὸς -γιὰ τὴ στιγμὴ τοῦλάχιστον- θόρυβος πού ἔχει δημιουργηθῆ γύρω ἀπ' τ' ὄνομα τοῦ Κανελλόπουλου.

"Ὅσο γιὰ τὴς "ἰδιομορφίες", ἡ ἐξήγηση δὲν εἶναι περίπλοκη. Ἀπλούστατα ὁ Κανελλόπουλος στὴν ταινία του αὐτὴ ὅπως φαίνεται "πιστεῦει" σ' ὄρισμα πρᾶγματα: στὴν πλαστικότητα τοῦ κἀδρου, στὰ "γκρό-πλάνα", στὴν ἀτέλειωτη σὲ μῆκος χρῆση τῆς μουσικῆς, και σπὴν "μαγικὴ" -θάλαγα, προσπαθώντας νά καταλάβω τοῦς τρόπους τῆς σκέψης τοῦ σκηνοθέτη πού χαρακτηρίζεται ὡσὸσδήποτε ἀπὸ μιὰ ἰδιαιτέρη ἐμμονὴ στὴς ἀπόψεις του- ἰδιότητα τῶν στοιχείων αὐτῶν, ὅποταγμένων στὴν ἐντελῶς προσωπικῆς "χρήσεως" λογικῆ τοῦ Κανελλόπουλου, ἔτσι πού νά γίνονται φορεῖς τοῦ δράματος τῶν τριῶν προσώπων τῆς ταινίας του. Φτάνουμε λοιπὸν στὰ ὅρια μιᾶς ψύχωσης: ὁ δημιουργὸς πού κινεῖ τὸ ἔργο του μέσα σ' ἕνα κλειστὸ κύκλωμα. Γιὰ νά συμετάσχη ὁ ὁποιοσδήποτε θά πρέπη νά δεχθῆ τοῦς ὅρους του: ὅσους ἀνάφερα παραπάνω. Κι' ἐπίσης τὸ διάλογο και βτόν τρόπο πού χρησιμοποιεῖται. Συμβολικὰ βαρυφορτωμένους και ρεαλιστικὰ ὁυστατος. Ἀπαεῖται λοιπὸν ἀπὸ τὸν θεατὴ ἕνα εἶδος αὐτοποβολῆς και μόνο τότε τοῦ εἶναι δυνατὸν νά γευστῆ ἐπὶ μέρους κομμάτια πού ἂν ἀπὸ μὸνα τοὺς εἶναι "γευστικὰ", δὲν ἀποτελοῦν παρά γωνιές ἐνὸς παραδείσου πούχει τὸ μειονέκτημα νᾶναι ὀλοτελα ἀποκομμένους ἀπὸ τὸν γθρω κόσμο.

Ἐπειδὴ δὲν ἀνήκω στὴν κατηγορία αὐτὴ τῶν υποβαλλομένων σὲ μιὰ ἰδιαιτέρη γυμναστικὴ γιὰ τὴν ὑπὸ ὅρους συμετοχῆ-ἀνταπόκριση ἀπέναντι σ' ἕνα ἔργο πού ἀποκαλεῖται "τέχνης" κι ἰδιαιτέρὰ σ' ὅτι ἀφορᾷ τὸν κινηματογράφο δὲν πιστεῶ στὴς ἰδιωτικῆς χρήσεως ταινίες - μιὰ μηχανὴ προβολῆς δεκαεξάρα θᾶτανε τότε ἀρκετὴ γιὰ τὸν κάθε "σκηνοθέτη" ἔτσι πού ν' ἀπολαμβάνη τὸ "ἔργο" του σπὴν τὸν-θεωρῶ τὴν ταινία ἀποριπτεὰ και ὀπισθοδρομικὰ ἐπιβλαβῆ γιὰ τὸν Ἑλληνικὸ κινηματογράφο.

Ἡ περίπτωση τῆς Μίνας Ζαχαροπούλου και τοῦ ΔΑΦΝΙΣ ΚΑΙ ΧΛΟΗ 66 εἶναι πολὺ ἀπλούστερη. Ἄν ἀπὸ τὴ μιὰ μπορούμε νά τῆς καταλογίσουμε μιὰ εὐγενῆ πρόθεση γιὰ κάτι πού ξεπερνάει τὰ πλαίσια τοῦ καθιερωμένου ἀπὸ τὴν ἑλλή ἔχουμε τὸ ἀτελές σενάριο, τὴν ἀπειρία στό δούλεμα τῶν ἠθοποιῶν και τέλος τὸ ὅτι καταπιάστηκε μὲ μεγάλου μήκους πρὶν κᾶν περνώντας λίγο καιρὸ στό μικροῦ μήκους ἀποκτήσει τὰ ἀπαραίτητα ἐφόδια γιὰ ν' ἀντιμετωπίσει τὴς ἀπαιτήσεις μιᾶς μεγάλης ταινίας. Ἀποτέλεσμα καταστροφικὸ ἀπὸ κᾶθε ἄποψη - τόσο ἐμπορικὴ μιὰ και τὸ φιλμ πολὺ δύσκολο: θά μπορέσει νά βρῆ ἐκμεταλλετὴ και κυρίως κοινὸ, ὅσο και καλλιτεχνικὴ-κι ἰδιαιτέρη θλιβερό σάν ἀναλογιστοῦμε πὸς μ' ὅλη τὴν βιογραφικὴ ἐμπνευση τοῦ σεναρίου οὔτε τὸ ἐλάχιστο ἔχνος πειστικότητας ὑπάρχει σ' ὅσα συμβαίνουν μπροστὰ μας πάνω στό πανί.

Ἐδῶ τελειώνει ἡ ἰδιαιζουσα αὐτὴ ἀξιολόγηση τῶν ταινιῶν τοῦ Φεστιβάλ. Στὸν "ἔπολογισμό" τῆς ἐμπορικότητας και τῆς μελλοντικῆς σχέσης τῆς κᾶθε μιᾶς μὲ τὸ κοινὸ δὲν λάβαμε ὑπ' ὄψη και τὰ βραβεῖα π' ἀπονειμήθηκαν σὲ μερικὲς ἀπ' αὐτές. Εἶναι φυσικὸ λοιπὸν κι αὐτὸς ὁ τελευταῖος παράγοντας νά παῖξη ἕνα κάποιο-ὀπωσδήποτε ὄχι μεγάλο-ρόλο στὴν καριέρα τοὺς.

Μόνο πὸς θῆταν δυνατὸ νά μιλήσουμε γιὰ βραβεῖα και νά μὴν ἀναφέρουμε-ἂν και τὸσες φορές μέχρι τώρα συζητημένο-τὸ σκάνδαλο τῆς ἀπονειμῆς τοῦ μεγάλου χρηματικοῦ βραβεῖου στὸν Τρέξιμ Πάρις, γεγονός τὸ ὁποῖον ἂν ἀπ' τὴ μιὰ ἀποκαλύπτει τὴν ὑπαρξη ἐκ τῶν προτέρων ἐπόφασης γιὰ τὴ βράβευση ἐνὸς "παραγωγῶ" κι ὄχι ὀποιοσδήποτε "καλλιτέχνη" ἀπὸ



τήν ἄλλη ξαναθυμίζει μ' ἔντονο τρόπο τὴν ἀνάγκη ἀναθεώρησης τόσο τοῦ καταστατικοῦ ὅσο καὶ τῆς σύνθεσης εἰδικώτερα τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ παράλληλα μὲ τὴν ἐπίσης ἀπαραίτητη ἀπόφαση τῶν ὀργανωτῶν <sup>του</sup> γιὰ τὸ ἂν κἀπ' ἐπ' τῆ στέγη του θά προωθεῖται - ἰδίως σάν ἐφορᾶ χρηματικά βραβεῖα- ἡ ποιότητα ἢ τὸ ἐμπόριο καὶ οἱ κομπίνες του. Τέλος καὶ μιά καὶ τὸ σημεῖωμα αὐτὸ ἔχει ὁπωσδήποτε καθολικὸ χαρακτῆρα θά πρέπει νά υπογραμμιστῆ ἡ τόσο πολύτιμη ἀναδρομὴ μὲ θέμα ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΤΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ποῦ ὀργανώθηκε ἀπὸ τὸ Ἴνστιτούτο Ἑπιστημονικοῦ καὶ Μορφωτικοῦ Κινηματογράφου, ἡ ὁποία καλύπτοντας τὴν περίοδο 1951-1961 ἐπέτρεψε τὴν σύγκριση, τὸν παραλληλισμὸ τοῦ σχετικῶς παλιοῦ μὲ τὸ καινούργιο, τέλος τὴν διαπίστωση γιὰ μιά ἑκδέμη φορά ὅτι ὁ σωστός δρόμος τῆ στιγμῆ αὐτῆ γιὰ τὸν Ἑλληνικὸ κινηματογράφο βρίσκεται στὸν "ρεαλισμὸ", ἐκεῖ ποῦ τὸν ἐφῆνει πρὶν δεκαπέντε χρόνια τὸ ΠΙΚΡΟ ΨΩΜΙ καὶ ἐπ' ὅπου τὸν ξαναπιάνει ὁ ΤΖΙΜΗΣ Ο ΤΙΤΡΗΣ σήμερα.

Φώτης Ἀλεξίου.

#### ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΑ

Τὸ περιοδικὸ μας ἐνώνει καὶ αὐτὸ τῆ φωνῆ του μ' ἐκεῖνες ποῦ μ' ἔντονο τρόπο σημά-  
θησαν σὲ διαμαρτυρία ἐνάντια στὴν λογοκρισία γιὰ τὴ μεταχείριση ποῦ ἐπιφυλάχτη-  
κε στὸ φιλμ τοῦ Ἰωάννου Βεναί, καὶ προσυπογράφει μὲ τὴ σειρά του τὴν δήλωσι π' ἀκοῦ-  
λουθεῖ καὶ ἡ ὁποία ἐκυκλοφόρησε πρὶν λίγες μέρες ἀπὸ τὸν ἡμερήσιο τύπο.

"Οἱ υπογεγραμμένοι κινηματογραφιστές, λογοτέχνες, κριτικοὶ καθὼς καὶ -ἀνεξάρτητα  
εἰδικότητος ἢ ἐπαγγέλματος- φίλοι τοῦ κινηματογράφου, διαμαρτυροῦμαστε ἐντονώτατα  
γιὰ τὴν ἀχαρακτήριστη στάση τῆς ὑπηρεσίας λογοκρισίας τοῦ Ἐπιμετριοῦ Προεδρίας  
τῆς κυβερνήσεως, ἀπέναντι στὴν βραβευμένη στὸ φετινὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ταινία  
τοῦ Ἰωάννου Βεναί "Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΕΛΕΙΩΣΕ".

Ἀκολουθοῦν οἱ υπογραφές:

Μάριος Πλωρίτης, Τάκης Σινδρόπουλος, Κωστῆς Σκαλιόρας,  
Στρατῆς Τσίρκας, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Βαύλης Ραφαηλίδης, Νῆνος Φ. Μικελ-  
δης, Ἀλέξης Διαμαντόπουλος, Δικατερίνη Κουμαριανού, Κώστας Κουλουφάκος,  
Κώστας Σταματίου, Θόδωρος Ἀγγελόπουλος, Κώστας Πορφύρης, Φώτης Ἀλεξίου, Δημήτρης  
Ραυτόπουλος, Παντελής Βούλγαρης, Νῆκος Κούνδουρος, Ροβῆρος Μανθούλης, Τάνια Μαριε-  
τάκη, Γιώργος Ἐμιρζάς, Βερονίκη Γκοντάρ, Γιώργος Πανουσόπουλος, Ἀλέξης Γρίβας,  
Μαριέττα Πετροπούλου.



ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ.

Ἡ ἐπιλογή τῶν ταινιῶν τοῦ Δ' Διεθνῶς Φεστιβάλ Κινηματογράφου ἦταν πραγματικά ἀπό τὶς καλύτερες πού μποροῦσε νά φανταστεῖ κανεὶς: ἐκτός ἀπὸ τὴν ταινία τοῦ Ρενάλ Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΕΛΕΙΩΣΕ πού εἶχε ἀπορριφθεῖ ἀπὸ δύο Διεθνῆ Φεστιβάλ, ἐκεῖνο τῶν Καννῶν κι ἐκεῖνο τοῦ Κάρλοβυ-Βάρυ, μπορέσαμε νά δοῦμε ἕνα ἀριθμὸ ταινιῶν νέων σκηνοθετῶν, πού ἡ συμβολή τους στὸν παγκόσμιον κινηματογράφον εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς κι ἐνδιαφέρουσες. Σεργκέϊ Παρατζάνωφ, Χένρινγκ Κάρlsen, Βίλγκοτ Σγιόμαν, Οὐρλίχ Σαμόνι, Φέρεντς Κάρντος καὶ Γιάννος Ρόζα, Ζύλ Γκρού, Νταϊήβιντ Χάρτ, εἶναι σκηνοθέτες πού οἱ ταινίες τους ἄρρισαν νά βάλουν νά συζητοῦνται στοὺς κινηματογραφικοὺς κύκλους ὅλων τῶν χωρῶν. Κι ἀξίζει ἕνας μεγάλος ἔπαινος στοὺς ὀργανωτὲς τῆς ἑβδομάδας Ξένου Κινηματογράφου πού μπόρεσαν νά μαζέψουν τόσες ἐνδιαφέρουσες ταινίες καὶ νά μᾶς τὶς παρουσιάσουν ἀκριβῶς τῆ στιγμῇ πού στοῦ ἐξωτερικοῦ τὸ κύριον κινηματογραφικὸ θέμα εἶναι "ὁ νέος κινηματογράφος". Κι ἄλλος τόσος ἔπαινος πρέπει νά δοθεῖ στὴν Κριτικὴ Ἐπιτροπῇ, πού, ἀντίθετα μ' ἐκεῖνη τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, εἶχε διαλεχτεῖ μὲ πραγματικὰ κινηματογραφικὰ κριτήρια κι ἐτίμησε καθὼς ἔπρεπε τὶς καλύτερες ταινίες.

ooo

Τὰ θέματα τῶν 21 ταινιῶν μήκους τοῦ Διεθνῶς Φεστιβάλ ἦταν πολλὰ καὶ τὶς περισσότερες φορές ἐνδιαφέροντα: ἡ σύγχρονη Ἰσπανία κι οἱ "ἐπαγγελματίες" ἐπαναστάτες της, ἡ σύγχρονη νεολαία καὶ τὰ προβλήματά της, ὁ κόσμος τῶν παιδιῶν, τὸ φυλετικὸ πρόβλημα, ὁ ἔρωτας, οἱ σχέσεις τῶν ζευγαριῶν, ἡ φαντασία, τὸ παραμῦθι, κι ἄλλα προβλήματα τῆς ἐποχῆς μας καὶ τῶν ἀνθρώπων της.

Καὶ πρῶτα ὁ Ἀλαίν Ρενάλ μὲ τὴν τελευταία του ταινία Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΕΛΕΙΩΣΕ δημιουργεῖ αὐτὸ πού σωστά ὀνόμασαν "πολιτικὸς κινηματογράφος". Ὑστερα ἀπὸ τὴ σύγκρουση παρελθόντος καὶ παρόντος στοῦ ΛΙΡΟΣΙΜΑ, ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ, τὶς πιθανότητες μιᾶς πραγματικότητος στοῦ ΠΕΡΥΣΙ ΣΤΟ ΜΑΡΙΕΝΜΙΑΝΤ καὶ τὴν σύγκρουση μὲ τὴν πραγματικότητα σὲ μιὰ μετὰ-Ἀλγερινῇ Γαλλία στοῦ ΜΥΡΙΕΛ, ὁ Ρενάλ καταπιάνεται στὴ νέα του ταινία μὲ τὸ μέλλον. Ὁ ἥρωάς του, ὁ Ντιέγκο, εἶναι ἕνας "ἐπαγγελματίας" ἐπαναστάτης πού πηγαίνοῦν κρυφὰ στὴν Ἰσπανία, μεταφέροντας μηνύματα γιὰ γενική ἀπεργία, φυλλάδια, κ.λ.π. καὶ πού γιὰ μιὰ στιγμῇ δείχνει σημεῖα κούρασης καὶ δισταγμοῦ. Ὅμως, ὁ Ντιέγκο ξέρει καλά τὸν σκοπὸ του, βλέπει μὲ διαύγεια τὸ μέλλον καὶ ἔτσι στοῦ τέλος θά πάρει καὶ πάλι τὸ δρόμο γιὰ τὴν Ἰσπανία, τῆ φορά αὐτῇ ἀκολουθοῦμενος ἀπὸ τὴν ἀγαπημένη του, πού γίνεται κι αὐτὴ συνεργάτης του, μιὰ καὶ οἱ σύντροφος τοῦ δέν ἔχουν ἄλλον γιὰ νά τοῦ στελεῖουν τὸ μὴν'ια. Ὁ ἔρωτας, ὅπως τὸν παρουσιάζει ὁ Ρενάλ, κι ὅπως πραγματικά εἶναι, παίζει μεγάλο ρόλον στὴ ζωὴ ἐνός ἐπαναστάτη. Γι' αὐτὸ κι οἱ ἐρωτικὲς σκηνὲς δίνονται μὲ τόση ὀμορφιά καὶ ποίηση - τὰ ὑπερφωτισμένα μέλη τοῦ κορμιῶ τῆς γλυκιᾶς Ζενεβιέβ Μπυζόλντ, ἡ ἐξαιρετικὴ κατανόηση πού δείχνει ἡ "Ἰνγκριντ Τούλιν" κι εἶναι ἄρτια δεμένες μὲ τὸ ὑπόλοιπον ἔργο - δυστυχῶς, ἡ ἠλιθιότητα τῆς ἑλληνικῆς λογοκρισίας τὴν ἔκανε νά κόψει τὸ τελευταῖον, καὶ θαυμάσιον, πλάνον τῆς ἐρωτικῆς σκηνῆς ἀνάμεσα στοῦ Ντιέγκο καὶ τὴν Ναντίν, ὅπως καὶ τὶς δύο βασικώτατες σημασίας σκηνὲς ὅπου ὁ Ντιέγκο συναντᾶται μὲ τοὺς νέους καὶ τοὺς παλοὺς ἐπαναστάτες. Ἡ ταινία τοῦ Ρενάλ δείχνει μεγάλη ὀμορφίαν, εὐαισθησία, κατανόηση, τόλμη: ἀπαραίτητα στοιχεῖα γιὰ ἕνα ἀληθινὰ μεγάλο τολέντο.

ΟΙΣΚΙΕΣ ΤῶΝ ΑἸΣΜΟΝΗΜΕΝΩΝ ΠΡΟΣΩΠΩΝ ΜΑΣ τοῦ Σεργέϊ Παρατζάνωφ εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς καλύτερες λυρικές ταινίες πού ἔχομε δεῖ τὰ τελευταῖα χρόνια, καὶ ἀναμφισβήτητα μιὰ ἀπὸ τὶς καλύτερες μεταπολεμικὲς ταινίες τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου. Ἡ Οὐκρανία καὶ οἱ θρόνοι της χρησιμοποιοῦνται σάν βάση τῆς ἱστορίας ἐνός ἀπραγματοποιήτου ἔρωτα ἀνάμεσα



σ' ένα φτωχό χωρικό και μία πλούσια νέα. 'Ο Παρατζάνωφ χρησιμοποιεί ένα στύλ όλο φρενιτιδα, μία μηχανή που συνεχώς κάνει καταπληκτικά τράβελινγκ, ένα πλούτο χρωμάτων που ζαλίζουν. 'Η ταινία του είναι ένας ύμνος στη ζωή, τη φύση, τον άνθρωπο. 'Ένα ποίημα στη γραμμή του καλύτερου κλασικού σοβιετικού κινηματογράφου.

'Ο Δανός σκηνοθέτης Χέννινγκ Κάρλσεν γύρισε ένα μεγάλο αριθμό ντοκιμανταίρ πριν καταπιαστεί με τις ταινίες "φιξιόν". Η ΠΕΙΝΑ είναι η τέταρτη ταινία που γυρίζει και δειχνει πώς ένα βιβλίο, όπως αυτό του Κνούτ Χάμσουν, μπορεί να μεταφερθεί θαυμάσια στον κινηματογράφο, όταν ο σκηνοθέτης έχει ταλέντο. Η ΠΕΙΝΑ είναι το χρονικό της μιζέριας ενός διανοούμενου που από αξιοπρέπεια δεν θέλει να ζητήσει την βοήθεια των άλλων προτιμώντας να πεινά και να ζει δυστυχισμένα. 'Ο έρμηνευτής του Κάρλσεν, Πέρ "Οσκαρσον φτιάχνει ένα θαυμάσιο πορτραίτο του ανθρώπου που ζει ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα με το ίδιο ακατανίκητο πάθος. Το "Όσλο στις αρχές του αιώνα δίνεται με τρόπο ιδανικό, κι αυτό χάρη στην περιφνημη φωτογραφία του Χέννινγκ Κρίστιανσεν.

Μία άλλη εποχή, εκείνη της Σουηδίας του 18ου αιώνα δίνεται με θαυμάσιο τρόπο στην ταινία ΔΕΛΦΗ ΜΟΥ, ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ του Σουηδού Βίλγκοτ Σγιόμαν. Σέ μιάν εποχή όπου οι προκαταλήψεις, η θρησκεία, ο πουριτανισμός, έδιναν τη θέση τους στην επιστήμη και τη διαφώτιση, μία κοπέλλα έρωτεύεται τον αδελφό της μία και δεν βρίσκει άλλον άνθρωπο που να την καταλαβαίνει τόσο πολύ. 'Ο δεσμός τους θα καταλήξει σε τραγωδία, αλλά η κοπέλλα θά φέρει στον κόσμο ένα μωρό. 'Ο Σγιόμαν περιγράφει θαυμάσια μιάν δλοκληρη εποχή με τά προβλήματα της, προβλήματα που μοιάζουν τόσο με τά προβλήματα της εποχής μας. 'Η Μπίμπι "Αντερσον και ο Πέρ "Οσκαρσον δίνουν πολύ καλές έρμηνειες.

'Η σύγχρονη νεολαία και τά προβλήματά της είναι το θέμα δυό ταινιών του Φεστιβάλ: ΔΥΤΟ του Γερμανού Ούλριχ Σαμόνι και Ο ΓΑΤΟΣ ΣΤΟ ΣΑΚΚΙ του Καναδού Ζύλ Γκρού. 'Ένα νεαρό άνύπαντρο ζευγάρι ζει μιάν αρκετά καλή ζωή στο Δυτικό Βερολίνο. 'Ο έρωτάς τους, η καλύτερευση της δουλειάς τους και των οικονομικών τους, είναι τά βασικά ενδιαφέροντα του ζευγαριού, ώσπου εμφανίζεται "αυτό", τό αγέννητο μωρό που εκείνη δεν θέλει να φανερωσει στον νέο αλλά προτιμά να τό ξεφορτωθει, γιατί φοβάται πώς η ύπαρξη του ίσως καταστρέψει τό αίσθημά τους. 'Ο Σαμόνι δίνει τις σχέσεις των δυό νέων μ' αρκετή φρεσιάδα, λεπτότητα και χιούμορ, παρεμβάλλοντας στα ενδιαμέσα σκηνές από τη δουλειά του νέου-τόν οικοδομικό όργασμό του Δυτικού Βερολίνου-καταφέροντας έτσι να τοποθετήσει τους ήρωές του στα οικονομικο-κοινωνικά πλαίσια μιās καπιταλιστικής χώρας. Καί, μένοντας πιστός στο πνεύμα των νέων σκηνοθετών, ο Σαμόνι ήρνεύεται να δώσει λύση στο θέμα του, αφήνοντας την λύπηση στον ίδιο τό θεατή.

'Ο Ζύλ Γκρού παίρνει κι αυτός, ένα ζευγάρι του Κεμπέκ και μās παρουσιάζει τά προβλήματα του που είναι πιο πολύπλοκα από εκείνα του ζευγαριού του Σαμόνι: εδώ δεν είναι μόνον ο έρωτας των δυό νέων που μās ενδιαφέρει, αλλά κι η κατάσταση τους, πολιτική και κοινωνική, σε μιάν πόλη όπου τό να είσαι Γάλλος έχει σχεδόν τό ίδια μειονεκτήματα με τό να είσαι νέγρος στην 'Αμερική. 'Εκεί όμως που ο Σαμόνι διάλεξε τη δραματοποιημένη ιστορία, ο Γκρού προτίμησε να χρησιμοποιήσει τά διδάγματα του "κινηματογράφου-αλήθεια", παίρνοντας τους πρωταγωνιστές του από τους αληθινούς ανθρώπους του Κεμπέκ και χρησιμοποιώντας τη μέθοδο των συνεντεύξεων για να τους κάνει να μιλήσουν για τά προβλήματά τους. 'Η κακή και έλλειπής μετάφραση- ήταν τό πρώτο έργο στο οποίο χρησιμοποιήθηκαν ακουστικά με έμμεση μετάφραση στα ελληνικά- μās έκαναν να βρούμε την ταινία κάπως κουραστική, κι αυτό μās έμποδίζει από του να εκφράσουμε μιάν τελειωτική κρίση γι' αυτή.

Οι Ούγγροι Φέρεντς Κάρντος και Γιάννος Ρόζα διάλεξαν για θέμα της ταινίας τους ΓΚΡΙΜΑΤΣΕΣ τον κόσμο των παιδιών. Έτυχώς που ο κόσμος αυτός δίνεται με ειλικρίνεια κι έτσι έχουμε μπροστα μās τη χάρη αλλά και τό σαδιισμό των μικρών, τη λεπτότητα αλλά και την άμοιότητά τους. Οι σκηνοθέτες παρακολουθούν τά παιδιά της ταινιάς τους άλλοτε με τό μάτι των μεγάλων κι άλλοτε μ' εκείνο των μικρών- σε σκηνές που θυμίζουν τη ΣΑΖΥ ΣΤΟ ΜΕΤΡΟ



τοῦ Μάλλ-γιά νά μᾶς δώσουν μιὰ ταινία γεμάτη εβρήματα καί σκηνές ὄλο φαντασία καί χάρη. Ὁ Ἄγγλος Νταίηβιντ Χάρτ πρέπει νά εἶναι πιστός ὁπαδός τοῦ Ζάν-Λυκ Γκιοντάρ καί μερικῶν ἄλλων σκηνοθετῶν τῆς γαλλικῆς "νουβέλ-βάγκ" γιατί ἡ ταινία του ΣΚΡΑΓΚΣ δέν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπό ἓνα εἶδος φόρου τιμῆς σέ ταινίες ὅπως ΜΕ ΚΟΜΜΕΝΗ ΤΗΝ ΑΝΔΡΑ, Ἡ ΕΞΧΩΡΙΣΤΗ ΣΥΜΜΟΡΙΑ, κ.λ.π. Ἡ ἱστορία τοῦ φευτογκάγκστερ πού ἀναγκάζεται νά παῖξει τὸ ρόλο ἑνός ἀληθινοῦ γκάγκστερ γιά νά εὐχαριστήσῃ τὴ χαριτωμένη φίλη του-ἡ Σουζάνα Γιόρμι ἀποδειχεται τὸ ἴδιο, ὥσως καί καλύτερη, ἀπὸ τὴν Σημπεργκ στό ΜΕ ΚΟΜΜΕΝΗ ΤΗΝ ΑΝΔΡΑ - δέν ἔχει κανένα ψυχολογικὸ ὑπόβαθρο δίνει ὅμως τὴν εὐκαιρία στὸν σκηνοθέτη νά μᾶς ἀσκαλύφῃ τὸ ταλέντο του, ἰδιαίτερα στὴν περιγραφή τοῦ ἀγγλικῆς τοπλοῦ-ἑνός γκριζοῦ κι ὀμιχλώδους τοπλοῦ πού φωτογράφησε θαυμάσια ὁ Γάλλος ὀπερατέρ Ραούλ Κουτάρ. Ἐκφραστικώτατος στό ρόλο τοῦ γκάγκστερ, ὁ Μπέν Καρρῶδερς πού τόσο μᾶς ἄρεσε στίς ΣΚΙΣΣ τοῦ Κασσαβέτη.

Στό εἶδος τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου πρέπει νά τοποθετήσουμε τὴν πολωνικὴ ταινία ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ ΠΟΥ ΒΡΕΘΗΚΕ ΣΤΗ ΣΑΡΑΓΚΟΣΣΑ τοῦ Βόγιετς Χάς. Ἡ Ἰσπανία τοῦ Ἰβου αἰώνα μέ τούς Ἰδαλγούς καί τὴν Ἱερή Πέεταση, τὰ φαντάσματα καί τὶς ἀπόκρυφες ἐπιστήμες της, ἀλλά καί τὶς σκανδαλιστικὲς ἱστορίες της πού θυμίζουν τόσο ἐκείνες τοῦ βυζαντινοῦ, μεταφέρθηκαν ἀπὸ τὸν Χάς στὴν ὀδόνη μ' ἀρκετὴ ἐπιτυχία. Ἱστορίες πού παραμερίζονται γιά νά δώσουν τὴ θέση τους σ' ἄλλες, καί νά ξαναπαρουσιαστοῦν ἀργότερα, γιά νά μᾶς ἐκπλήξουν μέ τὶς ἀπότομες ἀποκαλύψεις τους καί νά μᾶς γοητεύσουν μέ τὴ χρησιμοποίηση τοῦ "φλάς-μπάκ" μέσα σέ ἄλλα παράλληλα, δοσμένες μέ χιούμορ, σατιρικὴ διάθεση, ἀλλά κι ἓνα στυλιζάρισμα πού θυμίζει τούς πίνακες τοῦ Γκόγια. Ἰδιαίτερα στὴν περιγραφή τῆς Σιέρρα Μορένα, κί ἄλλων Ἰσπανῶν ζωγράφων, καί μιὰ ἐξαιρετικὴ ἐρμηνεία ἀπὸ ὄλους τούς ἠθοποιούς, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν Ζηλγινιεφ Σιμπούλσι. ΤΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ εἶναι μιὰ ἀπαυσιτική φανταστικὴ ταινία πού ἀδικα παραμερίστηκε ἀπὸ τούς περισσότερους κριτικούς-ὥσως ἐπειδὴ χρησιμοποιοῖ τὸν κλασσικὸ τρόπο κινηματογράφου γιά νά μᾶς δώσει μιὰ φανταστικὴ ταινία, εἶδος πού τόσο πολὺ παραμερίζεται ἀπὸ τούς "διανοούμενους" κριτικούς μας.

Μιὰ ἄλλη φανταστικὴ ταινία ἦταν τὸ ΜΑΤΑΓΚΟ τοῦ Ἰάπωνα σκηνοθέτη Ἰνοσίρο Χόντα. Ἐνα θαυμάσιο θέμα-σ' ἓνα νησί ὅι ναυαγῶι τῶνας ἓνα παρᾶξενο μανιτάρι καί μετατρέπονται σιγά-σιγά σέ μανιτάρια-δυστυχῶς δέν βρῆκε τὴν κατάλληλη σκηνοθεσία, κί ἐκτίς ἀπὸ δύο-τρεῖς σκηνές στό δάσος μέ τούς ἀνθρώπους-μανιτάρια, ἡ ταινία πέφτει στὴ μετριότητα.

Οἱ συζυγικὲς σχέσεις εἶναι τὸ θέμα τῆς ταινίας Ο ΧΟΡΟΣ ΤΟΥ ΕΡΩΔΙΟΥ τοῦ Ὀλλανδοῦ Φόνς Ραντεμάερς. Ὁ Ραντεμάερς, πού εἶχε δώσει παλιότερα ἓνα ἐνδιαφέρον φιλμ ΤΟ ΜΑΧΑΙΡΙ "1961", προσπάθησε ἐδῶ νά σατιρίσει ὄχι μόνο τὸ ψυχολογικὸ φιλμ καί τὴν ψυχανάλυση ἀλλά καί τὸν ἴδιο τὸν κινηματογράφο, "χάπυ-ἐντ", τὸ γάμο, τὴν ἀστική κοινωνία, κ.λ.π. Οἱ προθέσεις του πολὺ καλές, τὸ ἀποτέλεσμα ὅμως ἄνισο. Μιὰ στατικὴ, καί σκηνές πού εἶναι πιὸ κοντά στὸ θέατρο περὶ τὸν κινηματογράφο, ἐμποδίζουν τὸ ἔργο ἀπὸ τοῦ νά συγκινήσει πραγματικὰ τὸν θεατῆ.

Ἡ σύγχρονη κοινωνία καί τὰ προβλήματα της εἶναι τὸ θέμα τῆς βραζιλιάνικης ταινίας ΣΔΟ ΠΛΟΔΟ, Α.Ε. τοῦ Λουίς Σέγκιο Πέρσον. Ἀπὸ τὶς λιγότερο ἐνδιαφέρουσες ταινίες τοῦ βραζιλιάνικου "τόνιμα νουβό" γιά τὸ ὀποιο τὸσα γράφτηκαν τὸν τελευταῖο καιρὸ στὰ ξένα κινηματογραφικὰ περιοδικά. Ἐνας ἄνθρωπος, πού ἐγναρίζεται νά ἐλευθερωθεῖ ἀπὸ τὸν κλειδὸ πού ἴδιος δημιουργεῖ γύρω του στὴν ἀστική κοινωνία τὴν ὀπαζα ζεῖ, εἶναι ὁ ἥρωας τῆς ἄνισης αὐτῆς ταινίας, πού προσπαθεῖ μέσα σέ δύο ὄρες νά παρουσιάσει καί νά λύσει ὄλα τὰ θέματα τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου.

Κοινωνικὴ κριτικὴ προσπαθεῖ νά κάνει καί ὁ Χιλιανός σκηνοθέτης Ἰλβάρο Κοβάτσεβιτς στό ντοκυμανταῖρ τοῦ ΠΕΘΑΙΝΟΝΤΑΣ ΛΙΓΟ. Δυστυχῶς τὸ ὄλικὸ πού μάζεψε-ἀρκετές φορές ἐνδιαφέρον-δέν ἔχει ὀργανωθεῖ καλὰ κί ἡ ταινία του φαίνεται ἀπλῶς ὄσν ἀκατέργαστο ὄλικὸ ἀπὸ τὸ πού ὄθᾶ μπορούσε κανεὶς νά φτιάξει ἓνα μικροῦ μήκους ντοκυμανταῖρ.

Τὸ φιλετικὸ πρόβλημα παρουσιάστηκε σέ δύο ταινίες: τὴν ἀμερικανικὴ ἘΝΑ ΚΟΜΜΑΤΙ ΟΥΡΑΝΟ τοῦ Γκάυ Γκρήν καί τὴν τυνησιακὴ ΧΑΜΙΝΤΑ τοῦ Ζάν Μισᾶ-Μαγιάν. Στὴν πρώτη, ἔχουμε τὴν ἱστορία



μιά τυφλής λευκής που έρωτευεται ένα νεγρο, και που, όταν δέν πέφτει στην εύκολη συγκλί-  
νηση, πετυχαίνει τόν σκοπό της, ενώ στη δεύτερη, μάς δίνεται μιὰ ενδιαφέρουσα εικόνα της  
προεπαναστατικής Τυνησίας μέσα από τις-σχηματικές-σχέσεις δύο παιδιών, ενός "Αραβι κι ενός  
Γάλλου, που εξακολουθούν να είναι φίλοι παρ'όλες τις αντιδράσεις των μεγάλων. Οι πλαστι-  
κές αναζητήσεις και η συνεχής επίδωξη λυρισμού αφαιρούν από τή ταινία πολλή από τήν  
αλήθεια της.

Ανθρωπιστική ταινία, θά μπορούσε να ονομαστῆ ἡ τσέχικη ταινία **ΚΑΜΠΑΝΕΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΕΥΠΟ-  
ΛΥΤΟΥΣ** του Στανισλάβ Μπάρραμπας. Ἡ θεατρικότητα ὅμως των σκηνών, τό διδακτικό ὕφος τοῦ  
σεναρίστα και τοῦ σκηνοθέτη, τήν τοποθετοῦν στή σειρά των τόσων, χωρίς ξεχωριστό ἐνδια-  
φέρον ταινιών, που γυρίζονται στίς σοσιαλιστικές χώρες. Πού είναι ὅμως οἱ τόσο ἐνδιαφέ-  
ρουσες ταινίες τῆς νέας γενιάς των Τσέχων σκηνοθετῶν που τόσο θόρυβο δημιούργησαν στό  
ἔξωτερικό; Γιατί ἡ Τσεχοσλοβακία δέν καταδέχτηκε να στείλει μιάν καλύτερη ταινία της  
στή Θεσσαλονίκη;

Ἡ **ΔΙΑΦΘΟΡΑ** του Μάουρο Μπλονόνι ἔχει ένα ἐνδιαφέρον σενάριο και κατορθώνει μερικές  
στιγμές να βρεῖ ένα αστό κινηματογραφικό τόνο-οι σχέσεις ἐνάμεσα στόν νεαρό και τή  
φιλενάδα του, ἡ σκηνή τοῦ τέλους-ὅμως κι ἐδῶ πέφτουμε στό θεατρικό διάλογο και τή στα-  
τικότητα, που κάνουν τήν ταινία ἁπλῶς κουραστική.

Χωρίς φαντασία ἀποδείχτηκε ἡ ταινία παραμῦθι τοῦ Ρουμάνου σκηνοθέτη "Ιον Ποπέσκου-Γκόπο,  
Ο **ΔΩΠΡΟΣ ΔΡΑΠΗΣ**, που χρησιμοποιεῖ ἀρκετά γνωστά γιάκι χωρίς να τά ἀνανεώσει. Κάποτε ὁ  
σκηνοθέτης εἶχε σταδιοδρομήσει λαμπρά στόν τομέα των ἐμφυχωμένων σκίτων. Ἡ μετάβασή  
του στίς ταινίες μέ ζωντανά πρόσωπα δυστυχῶς δέν τόν βοήθησε καθόλου.

Ἡ κυπριακή ταινία **ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΙΔΙΩΤΟΥ** του Μιχάλη Παπα ἔρχεται καλά, μέ μιὰ καλοστημένη ἐπί-  
θεση των Ἄγγλων στρατιωτῶν ἐναντίον μερικῶν Κυπρίων ἀγωνιστῶν, γιά να μεταβληθεῖ σιγά-  
σιγά σέ μιὰ ἀπλή ἐπίδειξη στυλ, στό ὁποῖο ὁ σκηνοθέτης χρησιμοποιεῖ διάφορα κινηματογρα-  
φικά "ἔμφε", ὄχι μόνο χωρίς να τά ἀφομοιώσει ἀλλά και χωρίς να τά ἀπαιτεῖ τό θέμα του.  
Τό σενάριο μετατρέπει μιάν ἱστορία τῆς κυπριακῆς ἀντίστασης σέ μιάν ἀπλή προσωπική ἐκ-  
δίκηση γιά να χρησιμοποιήσει τά γνωστά συστατικά τοῦ ἀγγλικῶ "θρίλλερ". Μέτρια ἡθοποιία  
και ἀργός ρυθμός είναι δύο ἀπό τά ὑπόλοιπα ἑλλωτάματα τῆς ταινίας.

Υ.Γ. Ἡ λιβανέζικη ὄπερέττα Ο **ΠΩΛΗΤΗΣ ΤΩΝ ΔΙΚΤΥΑΙΔΙΩΝ** και ἡ γερμανική ὄπερα, παρά τήν  
καλή μεταγραφή της, Ο **ΠΤΑΜΕΝΟΣ ΟΛΛΑΝΔΟΣ** δέν ἔχουν νομίζουμε θέση σέ μιὰ κριτική κινήμα-  
τογράφου.

Κίνος Φ. Μικελίδης

### Μικρές ΕΙΔΗΣΕΙΣ

-Ο **ΝΙΚΟΣ ΚΟΥΝΔΟΥΡΟΣ** προετοιμάζει τό γύρισμα τῆς νέας του ταινίας που τιτλοφορεῖται  
"Τό πρόσωπο τῆς Μέδουσας". Οἱ λήψεις θ' ἀρχίσουν τό δεύτερο δεκαπενθήμερο τοῦ Ὀκτω-  
βρίου στήν Κρήτη και θά διαρκέσουν δύο μήνες. Τό σενάριο είναι τοῦ ἴδιου σέ συνεργα-  
σία μέ τόν Βαγγέλη Γκούφα. Ὁπερατέρ ὁ Γερμανός Μύλλερ.

-Ο **ΡΟΜΠΕΡ ΜΠΡΕΣΣΟΝ** μετά τόν "Μπαταζάρ" σκοπεύει να μεταφέρει στόν κινηματογράφο ένα  
ἀπό τά πιό γνωστά μυθιστορήματα τοῦ Ζωρζ Μπερνάνος, τό "Ἡ νέα ἱστορία τῆς Μουσέτ".  
Και παλιότερα ὁ Μπρεσσόν εἶχε συνεργαστῆ μέ τόν Μπερνάνος γυρίζοντας ἀπό ἔργο τοῦ  
τελευταίου τό " Ἡμερολόγιο ἐνός παιῶ τοῦ χωριοῦ".



Η ΕΝΗΛΙΚΙΩΣΗ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου.

Φέτος μπορούμε να μιλήσουμε πιά για "Φεστιβάλ Κινηματογράφου". Φυσικά, δεν αναφέρομαι στην επίσημη μετονομασία του, αλλά στην ουσιαστική πλευρά. Ένα φεστιβάλ αποτελείται από δύο "έξωτερικά" κι ένα "έσωτερικό" στοιχείο. Τά έξωτερικά είναι η οργάνωση και η δημιουργία της ειδικής εκείνης γιορτικής ατμόσφαιρας, κάτι ανάμεσα σε πολύχρωμο πανηγύρι και σε καλλιτεχνική εκδήλωση. Το έσωτερικό είναι η επιλογή και η ποιότητα των ταινιών.

Όσο "γκρινιάρια" κι αν κρίνει κανείς τα πράγματα, θά δογηθῆ στην διαπίστωση ότι και τα τρία στοιχεία υπήρχαν φέτος σε ικανοποιητικό βαθμό. Η οργανωμένη γραματεία στον ήμороφο, με τό πρόθυμο προσωπικό της, τό τμήμα παροχής φωτογραφικού και άλλου πληροφοριακού υλικού, τά τραπέζια και τής γραφομηχανές των δημοσιογράφων, τής τηλεφωνικές καρτίνες, τόν χώρο για πρέσ-κονφεράνς, δημιούργησε τόν "χώρο τών συναντήσεων", ιδίως τών εκπροσώπων τού τύπου, αλλά και τών κινηματογραφιστῶν. Η διακόσμηση τού κακόγουστου, αλλά οπωσδήποτε επιβλητικού θεάτρου τς Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδῶν, ἡ μόνιμη συγκέντρωση τού κοινού μέσα κι ἔξω ἀπό τό θέατρο αποτελοῦν θετικά "φεστιβαλικά" στοιχεία.

Σημαντικώτερη φυσικά είναι ἡ ἀποψη τής βελτίωσης τής ποιότητας τών ταινιῶν. Στό ξένο τμήμα ἡ βελτίωση αὐτή ἦταν ἐξαιρετική σέ σύγκριση μέ τά προηγούμενα χρόνια. Ἀλλά και στό ἑλληνικό τμήμα ἡ μέση στάση τών φιλμ ἦταν πολύ ἀνώτερη ἀπό ἄλλοτε. Οἱ ἑλληνικές ταινίες μεγάλου μήκους τού Φεστιβάλ χωρίζονται βασικά σέ δύο κατηγορίες: τς "ἐξατομικευμένες" καλλιτεχνικές ἀπόπειρες και τς "ἐμπορικές" παραγωγές. Φυσικά στήν κλίμακα αὐτή πού δέν ἔχει ἀξιολογητική σημασία και πού χαρακτηρίζει τς δύο ἀντίθετες τάσεις ὑπάρχουν και ὅλες οἱ ἐνδιάμερες διαβαθμίσεις, ὅπου πρόθεση καλλιτεχνική και ἐμπορικότητα συγκλίνουν πρὸς ἓνα σημεῖο ἰσορροπίας.

Στήν "ἄκρα ἀριστερά" τῆς ἐξαιρετικῆς καλλιτεχνίας" βρισκεται σίγουρα ὁ Δημήτρης Κολλάτος μέ τόν "ΘΑΝΑΤΟ ΤΟΥ ΛΑΞΕΑΝΔΡΟΥ" Παράπλευρα και καθόλου μακριά του "Η ΕΚΔΡΟΜΗ" τού Τάκη Κανελλόπουλου και τό "ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ" τού 'Αλέξη Δαμιανού.

Στήν "ἄκρα δεξιά" τού κυνηγητοῦ τῆς ἐμπορικότητας βρισκονται "ΟΙ ΕΞΧΑΣΜΕΝΟΙ ΗΡΩΕΣ" τού Νίκου Γαρδέλη και ἡ "ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΔΟΥΡΕΙΟΣ ΙΠΠΟΣ" τού Τρένου Ρουμανᾶ. Μέ κάπως περισσότερες καλλιτεχνικές προθέσεις είναι "ΤΟ ΣΥΝΤΟΜΟ ΔΙΔΑΞΙΜΜΑ" τού Ντίνου Κατσουρίδη και πρὸς τό κέντρο σχεδόν τῆς κλίμακας "Ὁ ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟΣ" τού Βασίλη Μαριδῆ κι "Ὁ ΖΕΣΤΟΣ ΜΗΝΑΣ ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ" τού Σωκράτη Κασάση. Στήν τομή ἀκριβῶς τέχνης και ἐμπορίου παίρνει θέση ὁ Πάνος Γλυκοφφρύδης / "ΜΕ ΤΗ ΛΑΜΨΗ ΣΤΑ ΜΑΤΙΑ" / και ἀριστερά του ἡ Μίνα Ζαχαροπούλου μέ τό "ΔΑΦΝΙΣ ΚΑΙ ΧΛΟΗ 66" και ὁ Ροβῆρος Μανθούλης μέ τό "ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ".

Εἴπαμε ἤδη ὅτι ἡ διαίρεση αὐτή δέν ἀντιστοιχεῖ και μὲ ἀξιολόγηση. Στήν τέχνη οἱ προθέσεις δέν ταυτίζονται μέ τό ἀποτέλεσμα και εἰδικώτερα στόν κινηματογράφο, τήν βιομηχανική αὐτή τέχνη, ἡ ἐμπορική πρόθεση δέν ἀποκλείει καθόλου τά ἐπιτεύγματα. Ἄν συνέβαινε κάτι τέτοιο θά ἔπρεπε νά ἀποκλείσουμε τά 90 τοῖς ἑκατό τού ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου. Ἔτσι σῆς περιπτώσεις γιά τς ὁποῖες μιλάμε π.χ. "Ὁ ΖΕΣΤΟΣ ΜΗΝΑΣ ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ" είναι πολύ καλύτερος και ἀπό τό "ΔΑΦΝΙ" και ἀπό τόν "ΨΑΡΟΓΙΑΝΝΟ", ἐνῶ οἱ πλο δλοκληρωμένες ταινίες τού Φεστιβάλ, τό "ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ" και "ΜΕ ΤΗ ΛΑΜΨΗ ΣΤΑ ΜΑΤΙΑ" βρισκονται γύρο στό κέντρο τῆς ἰσορροπίας.



Δειοπαρατήρητη έπίσης ήταν καί η φετινή πώση τής ποιότητας στίς μικρό μήκους ταινίες . Οι περσινές "Αποκαλύψεις" εΐτε γύρισαν ταινία μεγάλου μήκους, εΐτε δέν μπόρεσαν να επανέλθουν, μέ τήν εξαίρεση του Παντελή Βούλγαρη πού πρόσφερε τό πιό γνήσιο καί παλλόμενο έργο του Φεστιβάλ, τόν "ΤΖΙΜΗ ΤΟΝ ΤΙΓΡΗ" . Από τούς νεούς, σημειώνουμε τόν Άλέξη Γρίβα /"750.000"/ καί τόν Τακη Χατζόπουλο /"ΠΡΕΣΠΕΣ"/ . Τό Φεστιβάλ είναι αναγκαίως παράγοντας στή ζωή του Έλληνικού κινηματογράφου μέ τήν προυπόθεση βέβαια πού η κρίσις γιά τήν απονομή τών βραβείων θά λάβη στό μέλλον άμεσώτερα υπ' όψη τήν πλευρά "τέχνη", τήν βάση καί τήν ζωογόνο δύναμη κάθε τέτοιας έβδηλώσεως .

Γιάννης Μπακογιαννόπουλος

### Μικρές ΕΙΔΗΣΕΙΣ

-ΣΕ ΣΕΝΑΡΙΟ ΧΑΡΟΑΝΤ ΠΙΝΤΕΡ καί μέ τούς ηθοποιούς Ντελφίν Σήρινγκ, Μάικλ Γιόρκ όπως καί τούς Στάνλεϋ Μπέημερ καί Ντέρκ Μπόγκαρντ μέ τούς όπολους καί έχει συνεργαστή παλιώτερα/" 'Ο Παράνομος" "Εΐσα"- "Μόντεστου Μπλέης"/ άρχισε δ ΤΖΟΤΖΕΦ ΛΟΖΕΥ στό "Οξφορντ τό γύρισμα τής νέας του ταινίας. Τίτλος: ΤΟ ΔΥΣΤΥΧΗΜΑ.

-ΚΟΥΒΑΝΕΖΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ. Μετά τήν εξαίρετική άνθηση μεταξύ 1959 καί 1961, χρονιές όπου είδαμε από τήν Κούβα ταινίες σάν τίς "ΟΙ ΚΑΡΕΚΛΕΣ" του Γκουτιερέζ 'Αλλά ή τήν "διαδική" "ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ", καί τήν περίοδο κρίσης π' ακολουθήσε τά τελευταία χρόνια μέ τήν εξαίρεση μερικων πολύ καλών μικρού μήκους όπως "Ο ΚΥΚΛΩΝΑΣ" καί η "ΤΩΡΑ" του Φ. 'Αλβαρέζ, δ έθνικοποιημένος κινηματογράφος τής Κούβας άρχίζει νά ξαναδείχνη ένθαρρυντικά σημάδια. Πρώτο απ' αυτά η μεσαίου μήκους ταινία του νεαρού Ουμπέρτο Σόλας "ΜΑΝΟΥΕΛΑ" γιά τήν όποία μιλάω μέ πολύ ένθουσιασμό δ γνωστός μας Μαρσέλ Μαρτέν στό τελευταίο νούμερο του γαλλικού περιοδικού "CINEMA 66".

-'Ο ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΣ καί άγνωστος στήν 'Ελλάδα ανεξάρτητος 'Αμερικανός σκηνοθέτης ΡΟΤΖΕΡ ΚΟΡΜΑΝ πού μετά μία μικρή αλλά έντυπωσιακή σειρά ταινιών τρόμου, άφου πρίν γύρισε μία αντιρατσιστική ταινία στόν 'Αμερικανικό νόβο, πράγμα πού του κόστισε χιλίες δυό ένοχλήσεις κι' άπειλές ένάντις άκόμη καί στήν προσωπική του ασφάλεια -η ταινία άκόμη δέν έχει προβληθί στήν 'Αμερική καί φυσικά αυτό δέν είναι καθόλου άσχετο μέ τόν τρόπο πού δόκρμαν χειρίζεται τό ρατσιστικό πρόβλημα- βρίσκεται τώρα στήν Ευρώπη όπου ετοιμάζεται ν' άρχιση τίς λήψεις του "ΕΠΙΣΕ ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΣ ΣΤΟ ΒΑΤΙΚΑΝΟ" Μικρή λεπτομέρεια: τό δέκα τοΐς εκατό τών εισπράξεων θά δοθοΐν στό Βατικανό."

-ΟΙ ΞΟΣΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΑΠΟΦΕΙΣ ΤΟΥ ΛΑΒΕΑΝΤΡ ΔΕΤΡΥΚ. 'Ο γνωστός Γάλλος σκηνοθέτης, πρόδρομος του "νέου κύματος" πού στή συνέχεια γιά οικονομικούς κύρια λόγους έμεινε στό περιθώριο μίν μπορώντας νά γυρίση παρά μικρά φιλμ γιά τήν τηλεόραση κι' άρισμένα μικρού μήκους γιά τόν κινημ/φο ετοιμάζει τό γύρισμα μιας ταινίας μεγάλου μήκους σ' ένα σενάριο του Ζάν Κουρτελέν. 'Ο τίτλος του φιλμ είναι "ΟΙ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥΣ" κι' δ 'Αστρίκ θέλει μέ τήν ταινία αύτή νά δείξη μερικούς από τούς κινδύνους πού περιμένουν τίς μοντέρνες γυναίκες στόν άγώνα τους γιά τίς κοινωνικές τους διεκδικήσεις.



ΤΑ...ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΡΙΑ ΤΗΣ... "ΚΡΙΤΙΚΗΣ" ΜΑΣ:

Στήν πρώτη κι' όλας σελίδες του περιοδικού μας, στο άρθρο "ΑΠΟ ΤΗΝ ΣΥΝΤΑΞΗ", επισημαίνουμε μεταξύ των άλλων καιών που μαστίζουν τον Έλληνικό κινηματογράφο και την πρόχειρη, επιπόλαια, ανεύθυνη "κριτική" που εξασιούν από την ημερήσιο τύπο ώριμαίνοι εύτράπελοι ρεπόρτερς ήφωτέρων των φύλων οι όποιοι έχουν αυτοπροβιβαστή μέ την άνοχη των διεσθυντών των έφημερίδων τους σε "κινηματογραφικούς κριτικούς". Τό πιο σοβαρό όμως είναι τό καιό που οι άνθρωποι αυτόι κάνουν στον κινηματογράφο μία και τά γραφτά τους διεβάζονται μία φορά τή βδομάδα από άντικοφλαστους άναγνώστες οι όποιοι μέ την σειρά τους άποφασίζουν για τίς ταινίες που θά δοούν βαισιζόμενοι άκριβώς πάνω στις άρλούμιες που ένας κύριος ή μία κυρία είχαν τήν άναίδεια ν' άραδιάσουν μέσα στην στήλη τους.

Πιστευόντας πως ένα από τά έπιτελεσιαισιώτερα όπλα είμαι και ή γελοίποληση άποφασίσαμε τήν καθέρωση αυτής τής σελίδας όπου μίνα μέ μίνα θά βροσκουν τή θέση τους τά φροτώτερα και σπανιώτερα "διαμένγια" του είδους.

Και πρώτο-πρώτο: Γνωστή "κριτικός" τής κατηγορίας που περιγράψαμε είχε στείλει στο τελευταίο φεστιβάλ τής Θεσ/νίκης τήν νεαρώιατη κόρη της, ή όποια ήτα-πώς φαίνεται δι' έπιφοιτήσεως του Άγλου πνεύματος μετατράπηκε κι' αυτή σε κιν/κό κριτικό. Όμως νά που δέν έφταν' αυτό: ή άδούης μαμά είχε τήν άναίδεια νά υπογράψει μέ τ' όνομά της στην έφημερίδα τής έπομένης τίς άλλο τόσο εύφύστερες "κριτικές" που ή κόρη τής έστειλε τηλεφωνικώς κάθε βράδυ. "Κριτικές" οι όποίες άλλωστε άποτελούσαν και τήν τακτική καθημερινή γελωτοθεραπεία του μεγαλύτερου μέρους των παρευρισκομένων στο Φεστιβάλ.

Γελωτοθεραπείας συνέχεια:

Στήν κριτική τής ίδιας κυρίας διαβάζουμε σχετικά μέ τό φίλμ του Μ. Φερρέρι "ΟΡΑΝ ΤΗΝ ΕΙΔΑ ΓΥΜΝΗ" - τίτλος πραγματικός, "Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΠΙΘΗΚΟΣ" - τά έξής: "...Μιά μέρα ή γυναίκα μένει έγκυος κι' άπάνω στον τοκετό πεθαίνει..." "Ο μ ω ς, όσοι είδαν τό φίλμ έβρουν πολύ καλά ότι τό τέλος του φίλμ, όπως προβλήθηκε εδώ, είναι έντελώς διαφορετικό. Αυτό δέν σημαίνει άλλο όπ' τό ότι ή "κριτικός" μας ούτε καν ένοχλήθηκε νά πη νά σή τό έργο προτού γράψη. Άρκέστηκε καλά στην αντίγραφη τής υπόθεσης από ένα όποιόποτε ξένο έντυπο.....

Και μία έπίδειξη τεχνικών γνώσεων περί κιν/φου:

Μιλώντας για τήν Καναδική ταινία "Ο ΓΑΤΟΣ ΣΤΟ ΣΗΚΙ" που προβλήθηκε στο Φεστιβάλ τής Θεσ/νίκης άφου πρώτα τήν έμπερι-νει: "Έργο... έπολύσως φεστιβαλικό". Ελήθεια τί πάει νά πη δαύτο; μπορεί νά μας εξηγή-σης-στή συνέχεια ή "κριτικός" μας-περι' άλλης πρόκειται τώρα-μας πληροφορεί ότι στίς ταινίες Ιβχι - ή φωνοληφία είναι "άναγκαστικά άνεπαρκής" κι' ότι για αυτό τό λόγο έπο-μένως και "τό κοινό δέν καίκαζε τους διλόγους γιατί αιλούστατα δέν υπήρχαν διόλογοι". Τό τελευταίο αυτό δείχνει και μία ιδιαίτερη αίσθηση... χιούμορ/λεικτινού/-

Και μάθημα Ιστοριοπολιτικής έννημέρωσης...

Τό παραπάνω άπλοτευτο κομμάτι υπάρχει μέσα στην "κριτική" τής ταινίας "ΕΞΕΧΑΣΜΕΝΟΙ ΗΡΩΕΣ" - άε τήν προβολή της στο Φεστι-βάλ τής Θεσ/νίκης:

"...τήν αντίστασι, τό θέμα που δ' Έλληνικός κιν/φος ά κ ο λ ο υ - θ ά ν τ α ς τό πα ρ ά δ ο υ ρ ι γ μ α τ ώ ν ά λ λ ω ν κα λ ω ν τε χ ν ω ν σ τ ή ν ' Ε λ λ έ δ α υ π ο τ ι π ω κ ώ ς έ χ ε ι μ ο ν ο θ έ ζ ε ι".



Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΤΟΥ ΜΗΝΑ

Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΕΛΕΙΩΣΕ / LA GUERRE EST FINIE/

Σκηνοθεσία; 'Αλαίν Ρεναί. Σενάριο; Χορχέ Σεμπρούν. Διεύθ. φωτογραφίας; Σασά Βιερνύ. Ντεκόρ; Ζάν Σωλιέ. Μοντάζ; 'Ερρίκ Πλιέ. Μουσική; Τζιβέννι Φοϋσκο  
Μέ τους; "Υβ Μοντάν / Ντιέγκο / "Ινγκριντ Τούλιν / Μαριάν / Ζενεβιέβ Μπουζόλντ / Ναντίλ /

Παραγωγή; SOTRACIM / Παρίσι / . EUROPA FILM / Στοκχόλμη / . 1966. Διανομή; COCINOR.

'Αδύνατον νά καθορίση ένας επαναστάτης "επαγγελματίας" τό τέλος ενός πολέμου πού άρχισε σ'έναν σαφώς καθωρισμένο χρόνο. Άλλωστε ή μετρεζονική "βιωμένη διάρκεια" καί ή πάντα παρούσα προσωπική "ανάμνηση" είναι σχεδόν τά μόνα καθοριστικά στοιχεία τής έννοιας τού χρόνου γιά τό Γαλλικό πνεύμα.

Στό μέχρι τώρα έργο του δ' Αλαίν Ρεναί χρησιμοποίησε μ'ένα τρόπο μοναδικό στό διεθνή κινηματογράφο τήν έννοια πού έδινε δ Προύστ στην πιεστική παρουσία τού βιωμένου χρόνου ή, πιά απλά, τής ανάμνησης.

Στήν τελευταία του ταινία ή όπτική του πλουτίζεται μέ μιá έντελώς καινούργια διάσταση δανεισμένη κι'αυτή τή φορά έπ' τή Γαλλική φιλοσοφία. 'Η έννοια τής "διάρκειας" τού Μπέρσον δέν θέτει όρια στό χρόνο, ή άρχή καί τό τέλος είναι δύο αθάλαρες τσμές πού εύκολόνουν απλώς τή μελέτη.

"Αν λοιπόν δεχτούμε τήν μετρεζονική "έπίκληση" τού Ρεναί στην τελευταία του αυτή ταινία, πρέπει νά έρμηνεύσουμε τό άόριστο "τελειώσε" τού τίτλου σάν μιá εύχή πού αναφέρεται στό μέλλον κι'όχι σάν ένα τετελεσμένο στό παρελθόν γεγονός. Δέν είναι δ' Ισπανικός έμφύλιος πόλεμος πού τελείωσε- κανένας πόλεμος δέν "τελείωσε"--δ άγώνας συνεχίζεται, δ "διάρκεις επαναστάτης" Ντιέγκο δέν θά φτάση πιθανώς ποτέ σέ κανένα τέρμα, ούτε όμως καί θά έπιστρέψη στην άφετηρία, θά άφεθή νά παρασυρθή από τό "διάρκεις" έξελικτικό ρεύμα χωρίς τά προσωπικά, καθημερινά, ύπαρξιακά του θά λέγαμε προβλήματα νά είναι δυνατόν ν' ανακόψουν την άρχηνιμένη κάποτε άλλα άτέλειωτη στράτευσή του.

Είναι έξαιρετικά ενδιαφέρον νά διαπιστώνη κανείς τέτοιες "ιδεαλιστικές" παρεκβάσεις σέ μιá ματεριαλιστική φιλοσοφία ή όποια άρπάζεται ιδιαίτερα στόν σαφή καθορισμό τού "τέρματος".

Αυτό άκριβώς είναι καί τό πρόβλημα τού Ντιέγκο. Σέ αντίθεση μέ τους συντρόφους του, καταλαβαίνει πώς τό ποθητό τέρμα; δηλαδή ή ελπιετέα διαπίστωση πώς "δ πόλεμος τελείωσε", δέν είναι δυνατόν νά προσδιορισθή εκ των προτέρων. Ο Ντιέγκο καταλαβαίνει πώς αυτή ή επαναστατική "διάρκεια", ή άπροσδιορίστη χρονικά, είναι ένα φρικτό μαρτύριο πού δέν αφήνει περιθώρια γιά μιá προσωπική ζωή ή, καλύτερα, ή προσωπική ζωή όφείλει νά προσαρμοστή στην έλεύθερα έλεγμένη έξυπνότητά ενός σκοπού πού ξεπερνάει καί σπάει τά πιεστικά, έγωιστικά όρια τής προσωπικότητας, χωρίς φυσικά καί νά τήν καταργεί. Τό καθωρισμένο τέρμα των δογματικών δημιουργεί μιá εύκολη αισιοδοξία συναφή μέ τό προσδοκώμενο σύντομο νικηφόρο άποτέλεσμα. Είναι βέβαιοι πώς όταν φτάσουν σ' αυτό τό άποτέλεσμα-τέρμα, δηλαδή τή νίκη, θά λυθούν αυτόματα όλα τους τά προβλήματα. Δέν καταλαβαίνουν πώς ή τυφή άφασία σ' ένα ύπερπρόσωπο "σκοπός" κρύβει συχνά μιá διάθεση φυγής έπ' τόν πάντα παρόντα ταπεινό έαυτό τους, τόν μόνο πού δέν μπορούν νά καταργήσουν γιατί ή πιεστική "παρουσία" τής ύπαρξης άργά ή γρήγορα θά ζητήσει τήν εκπλήρωση των όψεων δικαιωμάτων της. Όπως άκριβώς δ Ντιέγκο πού μόνος



κι' άβοήθητος προσπαθεῖ εμπειρικά νά εξισορροπήσῃ τό άπόλυτο δώσιμο ἐτόν άγώνα μέ τό μερικó δώσιμο στόν έαυτό του.θά τά καταφέρῃ;" Ίσως όταν ο πόλεμος τελειώσει . Πρός τό παρόν ἔχει συνειδητοποιήσῃ κάτι πού οὔτε οἱ δογματικοί σύντροφοί του, οὔτε οἱ νεαροί βιαστικοί ἐξτρεμιστές κοτάφεραν νά καταλάβουν άπόλυτα;οἱ επανάστασεις δέν γίνονται μέ συνθήματα καί γραφειοκρατικούς καθορισμούς τῆς "γραμμῆς" ἀλλά μέ τό συνειδητό καί ἐλεύθερα διαλεγμένο δώσιμο τοῦ έαυτοῦ μας σ' ἕνα σκοπό πού ξεπερνάει τά περιχαρακωμένα πλαίσια τοῦ "εγώ".

Ἡ Ο Ντιέγκο γίνεται ἔτσι τό υπεφρόσωπο πρότυπο ενός ἰδανικοῦ επαναστάτη, πού χρησιμοποιοεῖται ἄπ' τόν Ρενάλ σάν πρόφαση κριτικῆς μιᾶς κατάστασης πού οδήγησε πολλές φορές σέ ἀδιέξοδο τήν επαναστατικῆ πάλη.

Ήταν λοιπόν φυσικό νά ἐξοργιστεῖ τόσο ἡ Πασσινάρια ὅσο καί ο Φράνκο. Πῶς θάταν δυνατό ν' άνεχτοῦν, ἡ πρώτη μιᾶ τόσο προσωπική καί "υπαρξιστική" στάση ἄπέναντι στήν συνεχιζόμενη επανάσταση, κι' ο δεύτερος ἄκομα καί τήν ἰδέα αὐτή καθ' ἑαυτή τῆς επανάστασης;" Ὅλα θά πάνε καλά", λέει ο Ἰσπανός ἐμικρέ στή Μαριάν, στό σταθμό. Γιά ποιόν θά πάνε καλά;" Ὅχι βέβαια γιά τόν Φράνκο. Ὁ Ρενάλ λοιπόν πιστεύει ὅτι "ὅλα θά πάνε καλά" γιά τήν επανάσταση πού ἄρχισε κι' ἀκόμη δέν τέλειωσε. Εἶναι φυσικό νά ὀργίζεται ο Φράνκο πού ἐδῶ καί τριάντα χρόνια θεωρεῖ τήν επανάσταση ὀριστικά τελειωμένη. Εἴπαμε στήν ἀρχή πῶς ο Ρενάλ υιοθετεῖ τήν μερξονικά ἔννοια τῆς διάρκειας δίνοντάς της ἕνα καινούργιο, λιγώτερο ἰδεαλιστικό νόημα καί μπολιάζοντάς την μέ τόν μαρξισμό. Τήν ἴδια ἀκριβῶς "διάρκεια" θά βροῦμε καί στή φόρμα. Ἡ μόνη παραδεκτῆ ἄπ' τόν Ρενάλ ἔννοια χρόνου εἶναι ἡ σύμβαση μιᾶς ἀρχῆς καί ενός τέλους στήν ἱστορία του, ἡ ὁποία ὡστόσο οὐσιαστικά οὔτε ἀρχίζει, οὔτε τελειώνει. Τό παρόν καί τό παρελθόν-πού προεκτείνεται ἀχρονικά στό μέλλον-καταργοῦν τό ρολόι καί ο φιλικός χρόνος τῶν δύο ὥρων παίρνει τήν χροιά ἀπλῆς πρόφασης γιά μιᾶ χωρίς χρονικά ὄρια διερεύνηση ενός προβλήματος τό ὁποῖο, βέβαια, δέν ἔχει καμία σχέση μέ τό χρονομετρημένο "κυκλικό δράμα". Ὁ Ρενάλ δέν "δραματοποιεῖ". Ἐκθέτει. Καί στήν ἐκθεση, δέν εἶναι ἡ "λογικά" καθορισμένη διαδοχή αὐτό πού ἐνδιαφέρει ἀλλά τό πρόβλημα αὐτό καθ' ἑαυτό, ἔξω ἀπό τίς ἀχρηστες ἀκαδημαϊκές συμβάσεις, κατάλληλες μόνο γιά "ὀκνηροῦς τῷ πνεύματι". Ὁ Ρενάλ δέν εἶναι δραματογράφος ἀλλά δοκιμιογράφος. Μόνο πού ἰντι γιά πέννα χρησιμοποιεῖ φακό, ὄργανο πολῦ πιό ἀποτελεσματικό ἄπ' τήν παλιωμένη γραφίδα τῶν σχολαστικῶν.-

B. A. Ραφαηλίδης.

### Μικρές ΕΙΔΗΣΕΙΣ

-ΤΟ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΟ ΦΙΛΜ ΤΟΥ ΖΑΝ-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ. Τίτλος: "Δυό τρία πράγματα πού ξέρω γιά κελνή" μέ τήν Μαρίνα Βλαντύ. Ὑπόθεση-ἄπ' ὅσα ἔχουν γίνει γνωστά μέχρι τῆ στιγμῆ αὐτή μιᾶ κι ἡ ταινία γυρίζεται ἄκομα στό Παρίσι: ἡ ζωῆ μιᾶς νέας κοπέλλας μέσα σέ μιᾶ ἐργατική πολυκατοικία ἔπ' αὐτές πού υπάρχουν σά περίχωρα τῆς Γαλλικῆς πρωτεύουσας.

Τό σενάριο προηπήρχε κι ἦταν παλιά ἐπιθύμητα τοῦ Γκοντάρ νά τό γυρίσει μιᾶ καί τό εἶχε ἔνακοινώσει πρίν τό γύρισμα τοῦ "H. P. A. 1966", τελευταίας του ἔτοιμης ταινίας μέ τήν Ἄννα Καρίνα πού δέν προγραμματίστηκε ἄκομα.

- Ὁ Ζάν Μισῶ Μαγιάν τοῦ ὁποῖου τό φιλμ "AMINTA" εἶδαμε πρόσφατα στό Διεθνές Φεστιβάλ τῆς Θεσ/νίκης ἐτοιμάζει τήν δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του, "ΤΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ" ἄπ' τό



Η ΚΑΤΑΔΙΩΞΗ / THE CHASE/

Σκηνοθεσία, "Άρθουρ Πένν. Σενάριο, Λίλιαν Χέλμαν, από τό μυθιστόρημα καί θεατρικό έργο " Η καταδίωξη" του Χόρτον Φούτ. Μουσική, Τζών Μπάρρυ. Φωτογραφία, Τζόζεφ Λά Σέλλ (έτχρωμη, Παναβίζιον). Παραγωγή, Σάμ Σπήγκελ. Πρωταγωνιστές, Μάρλον Μπράντο, Τζέην Φόντα, Ρόμπερτ Ρέντφορντ, Ε.Τζ. Μάρσαλλ, Άντζι Ντίκινσον, Τζάνια Ρούλ, Μίριαμ Χόπκινς, Μάρθα Χάϊερ, Ρίτσαρντ Μπράντφορντ, Τζέημη Φόξ.

Ό άμερικανικός νότος, οί ρατσιστές, τά πάθη τους, ή μισαλλοδοξία τους, ή δίψα τους για έκδίκηση. . . . Μιά πλευρά του άμερικανικού τρόπου ζωής πού τά τελευταία χρόνια βλέπουμε νά παρουσιάζεται άρκετά συχνά στον άμερικανικό κινηματογράφο άν καί σπάνια μέ άλεθινή τόλμη καί είλικρίνεια . Καί νά επιτέλους πού ένα τέτοιο θέμα έμφανίζεται μέ καταπληκτική τόλμη καί ώμότητα στην ταινία του Άρθουρ Πένν .

Η ιστορία εκτυλίσσεται ένα σαββατόβραδο, στην πόλη Χάρρισον του Τέξας . Οί κάτοικοι μόλις φεύγουν από τή δουλειά τους καί ετοιμάζονται νά τό ρίξουν διασκέδαση, όταν γίνεται γνωστό πώς ένας παλιός συμπολίτης τους, ο νεαρός Μπάρμπερ Ρήβς (Ρόμπερτ Ρέντφορντ) δραπετεύσε από τή φυλακή καί κατευθύνεται προς τήν πόλη τους . Η δραπετεύση του Μπάρμπερ θά τραβήξει τήν προσοχή όλόκληρου του πληθυσμού, θ' ανάψει τά αίματα των πολιτών εκείνων πού δέν κάνουν τίποτ' άλλο από του νά μεθούν καί νά τά βάζουν μέ τους νέγρους . Στο πρώτο μέρος τής ταινίας, ο Πένν κάνει ένα θαυμάσιο σκιτσάρισμα τής μικρής κοινωνίας του Χάρρισον, όπου τό κάθε πρόσωπο, όσο μικρό ρόλο καί άν έχει, είναι ένας όλόκληρωμένος χαρακτήρας . . . . Ο πλούσιος τραπεζίτης, στον οποίο σχεδόν όλοι χρωστάνε τά πάντα, ο άποξενωμένος υιός του πού έκανε ένα άτυχο γάμο, ή γυναίκα του Μπάρμπερ πού είναι έρωμένη του γιου του τραπεζίτη, ο αντιπρόεδρος στην Τράπεζα, πού φοβάται πώς ο Μπάρμπερ θά θελήσει νά τον εκδικηθεί για μία παλιά ύπόθεση, ή έλκυστική γυναίκα του πού αναζητά τον έρωτα στην άγκαλιά του δεύτερου αντιπρόεδρου, ο σερίφης πού προσπαθεϊ νά σώσει τόν Μπάρμπερ από τό εκδικητικό μίσος των συμπολιτών του, ένας άθως νέγρος πού ο σερίφης αναγκάζεται νά φυλακίσει για νά σώσει από τό εκδικητικό μένος των ρατσιστών, οί κλεισμένοι στον έαυτό τους γονείς του Μπάρμπερ κι ιδιαίτερα ή αυταρχική μητέρα του, πού σέ μία στιγμή ύστερίας κατηγορεϊ τόν σερίφη για "δολοφόνο" καί "φεύτη", καί τέλος, ο ίδιος ο Μπάρμπερ, ένας άθως κυνηγημένος πού γίνεται στόχος ενός ξεσπάσματος βίας κι εκδίκησης, σ' ένα Τέξας πού οί άνθρωποι παίρνουν τό νόμο στα χέρια τους, ακόμη κι όταν πρόκειται για τόν ίδιο τους τόν Πρόεδρο .

Ό σκηνοθέτης Άρθουρ Πένν, 44 σήμερα χρονών, εργάστηκε για άρκετάν καιρό στο θέατρο καί τήν τηλεόραση πριν μεταπηδήσει στον κινηματογράφο μέ τό πρωτότυπο εκείνο γουέστερν " Ο δραπετής των 7 πολιτειών" ( THE LEFT HANDED GUN, 1958 ), στο οποίο ή ιστορία του ληστή Μπίλλυ αναλυεται με στοιχεία φρουδικά καί τή μέθοδο του Άκτορ'ς Στούντιο, καί πού δυστυχώς πέρασε έντελώς άπαρατήρητο από τους Έλληνες κριτικούς . Ακολούθησε ή κινηματογραφική μεταγραφή του θεατρικού έργου "Τό θαύμα τής Άγγι Σάλλιβαν" ( THE MIRACLE WORKER, 1961 ) του Γουίλλιαμ Γκίμπσον πού χάρισε στην πρωταγωνίστρια Άνν Μπάρνφορντ τό "Όσκαρ ήθοποιίας" κι έδειξε τό μεγάλο ταλέντο του Πένν στή διεύθυνση των ήθοποιών του. Η επόμενη ταινία του Πένν, "Μίκυ ο μοναδικός" ( MICKEY ONE, 1965 ) πού



προβλήθηκε στο Φεστιβάλ της Βενετίας τοῦ 1965, δέν ἔχει προβληθῆ ἀκόμη στήν Ἑλλάδα. Σ' αὐτή ὁ σκηνοθέτης, ὅπως δικιήρυξε, θέλησε νά δώσει μιὰ εἰκόνα τῆς σύγχρονης Ἀμερικῆς, μιᾶς Ἀμερικῆς πού γνώρισε τό κλίμα φοβίας τοῦ Μακαρθισμοῦ καί πού ἀκόμη δέν ἔχει ὅλες τίς δυνατότητες νά παίξει τό ρόλο τῆς ἡγετικῆς δυνάμεως πού τῆς ἔχουν ἀναθέσει. Ὅλες αὐτές οἱ ταινίες τοῦ Πένν ἦταν ἀνεξάρτητες παραγωγές, γυρισμένες σέ σενάρια τοῦ ἴδιου καί μ' ἴσχυρη ἐλευθερία.

Στήν τέταρτη ταινία του, "Ἡ καταδίωξη" (THE CHASE, 1966), ὁ Πένν δέχτηκε νά δοκιμάσῃ τό μηχανισμό τοῦ Χόλυγουντ, καί μάλιστα ἕνα μηχανισμό πού ἀντιπροσωπεύει ἕνας ἀπό τοὺς πιό ἰσχυροὺς παραγωγούς, ὁ Σάμ Σπῆγκελ, παραγωγὸς ταινιῶν ὅπως "Ἡ γέφυρα τοῦ ποταμοῦ Κβάι", "Δῶρες τῆς Ἀραβίας". Κι ὅμως ὁ Πένν κατάφερε νά φτιάξῃ μιὰ ἀριετα προσωπικὴ ταινία. Οἱ ἐπιμέρους ἐλλείψεις τοῦ κατὰ τὰ ἄλλα τολμηροῦ σεναρίου (δαλός σερίφης πού σχεδόν θυσιάζεται γιὰ νά ἐπιβάλλῃ τό νόμο καί τὴν τάξη, ἐνῶ ξέρουμε πολὺ καλά τὴν ἀληθινὰ στάση τῆς ἀστυνομίας στίς Νότιες Πολιτείες, ὅταν εἰδικὰ πρόκειται γιὰ νέγρους) καί ἡ ἐπιβολὴ ἑνὸς μεγάλου ἀριθμοῦ "ἀστέρων" δέν ἐμπόδισαν καθόλου τὸν σκηνοθέτη ἀπὸ τοῦ νά δώσει ἀκριβῶς ἐκεῖνε πού ἤθελε. Στό θέμα τῆς ἠθοποιίας, ὁ κάθε ἠθοποιὸς ξεχωριστὰ, ἀπὸ τὸν Μάρλον Μπράντο μέχρι τοὺς νεαροὺς γιέ-γιέ, ἔδωσε ὅ, τι καλλίτερο μπορούσε. Ὅσο γιὰ τὴν σκηνοθεσίαν, στάθηκε περισσότερο ἀπὸ ἀνάξια τοῦ θέματος. Ἡ ὠμὴ καί εἰλικρινῆς κριτικὴ τοῦ ἀμερικανικοῦ τρόπου ζωῆς γίνεται ἀπὸ τὸν Πένν μέ τρόπο εὐθύ, ὀλο νεῦρο καί δύναμη, πού ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν ἀμερικανικῶν ταινιῶν τοῦ Φρίτς Λάνγκ ("Μανία" - "Ἐχω δικαίωμα νά ζήσω" - "Ἐνῶ ἡ πόλη κοιμᾶται" - "Πέραν πάσης ἀμφιβολίας") καί ἐκείνων τοῦ Τζότζεφ Λόξεϋ ("Τὸ παιδί μὲ τὰ πράσινα μάλλια" - "Ὁ παράνομος") δέν ἔχουμε ζαναδεῖ στὸν ἀμερικανικὸ κινηματογράφου.

Ἰδιαίτερα ἡ ταινία τοῦ Πένν ἔχει καί εἰδικώτερες ὁμοιότητες μέ τίς "Μανία" τοῦ Λάνγκ καί "Παράνομος" τοῦ Λόξεϋ. Ἡ καταδίωξη καί τό λυντσάρισμα ἑνὸς ἀθῶου στή "Μανία", τό ἐκδικητικὸ πᾶθος τοῦ ὄχλου στὸν "Παράνομο" εἶναι θέματα μέ τὰ ὁποῖα καταπιάνεται καί ὁ Πένν στήν "Καταδίωξη". Μιὰ ὁλόκληρη πόλη παρακολουθεῖ ἀδιάφορη ἕνα δράμα πού ξετυλίγεται γύρω της. Τρεῖς μεθυσμένοι ρατσιστὲς συμπολίτες τους, πού δέν χωνεύουν τὸν σερίφη γιὰ τὴν προστασίαν τους νέγρους, μπαίνουν σὸ γραφεῖο του, τὸν ξυλοφορτῶνουν καί τὸν ἀφήνουν αἰμόφυρτο. ἐνῶ ἡ γυναίκα του φωνάζει ἀπελπισμένα βοήθεια. Ταυτόχρονα, ὁ πλούσιος τραπεζίτης πού ἐνδιαφέρεται μόνο γιὰ τό καλὸ τοῦ γιοῦ του μπαίνει μέ τό ζόρι σὸ κελλὶ ἑνὸς νέγρου καί τὸν βασανίζει γιὰ νά τοῦ ἀποκαλύψῃ πού κρύβεται ὁ δραπετής. Τέλος, ἐνῶ ὁ σερίφης κατορθώνει νά συλλάβῃ αὐτὸ τὸν τελευταῖο ζωντανό, ἕνας μεθυσμένος πολίτης τοῦ γεμίζει ἐξω ἀπὸ τὴ φυλακὴ τό κορμὶ μέ σφαῖρες. Κι ὅλα αὐτὰ μπροστὰ στὰ ἀπαθῆ βλέματα τῶν εὐπόληπτων πολιτῶν.

Ἐνῶ τό πρῶτο μέρος κυλᾷ σχετικὰ ἡσυχά (ὥσπου νά "γνωρίσουμε" τὰ πρόσωπα καί τίς καταστάσεις) τό δεύτερο μέρος εἶναι γεμᾶτο ὠμὰ καί βίαια ξεσπάσματα, πού θυμίζουν τὴν ἀρχαία Ἑλληνικὴ τραγωδία. Ἰδιαίτερα, στὴ σκηνὴ σὸ νεκροταφεῖο τῶν αὐτοκινήτων, ὁ Πένν φτιάχνει μιὰ ἀπὸ τίς πιό συγκλονιστικὲς σκηνές τοῦ μεταπολεμικοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου. Ἡ σύλληψη τοῦ δραπετῆ μετατρέπεται σ' ἀληθινὸ πανηγύρι σὸ ὁποῖο οἱ "τηνέτζερς" ρίχνουν πυροτεχνήματα, χορεύουν, αὐτοσχεδιάζουν τραγούδια μέ θέμα τὸν δραπετή, καί τελικὰ βάζουν φωτιά σ' αὐτεκίνητα καί τοὺς σωροὺς ἀπ' τὰ λάστιχα, προσπαθώντας νά κάψουν ζωντανό τὸν ἀθῶο.

Ἐχωριστὴ μνεῖα πρέπει νά γίνῃ γιὰ τὴ θαυμάσια ἐγχρωμη φωτογραφία τοῦ Τζότζεφ Λά Σέλλ καθώς καί γιὰ τὴν ἐμφάνιση μιᾶς νέας ἠθοποιού, τῆς Τζάνις Ρούλ σὸ ρόλο μιᾶς σεξουαλικὰ ἀνικανοποίητης γυναίκας.

Καί μιὰ παρατήρηση. Ἀπὸ τὴν ταινία, ὅπως τὴν εἶδαμε στήν πρώτη προβολή,



Έλειπε μία δλόκληρη σκηνη εΐκοσι σχεδόν λεπτῶν-τό ὀργιαστικό πάρτυ στό σπίτι τῶν Στιούαρτ-πού, ὅπως φαίνεται ἀφαίρεσαν δι' εἰσαγωγεῖς γιά νά μπορούν νά κάνουν περισσότερες παραστάσεις-ἡ ταινία διαρκεῖ κανονικά 135'. Πότε ἐπιτέλους θά μάθουμε νά σεβόμαστε τά ἔργα τῶν ἄλλων ὅταν αὐτά μάλιστα εἶναι ἔργα ἰδιαίτερης καλλιτεχνικῆς βελάς;

Νῆνος Φ. Μικελίδης

### Μικρές ΕΙΔΗΣΕΙΣ

- Ὁ ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΥΦΩΨ θά σκηνοθετήση στήν ἀρχή τῆς χρονιάς πούρχεται τό "Η ΝΥΦΗ ΦΟΡΟΥΣΕ ΜΑΥΡΑ" ἀπό τό μυθιστόρημα τοῦ Οὐέλλιαμ "Ιρις. Ἡ Ζάν Μορῶ θά κρατήση τόν κύριο ρόλο.

Ὁ Τρυφῶ σέ δηλώσεις πού ἔκανε εἶπε ὅτι ἡ ταινία θά εἶναι κατά κάποιο τρόπο ἡ "γυναικεία" ἔκδοσι τοῦ "ΠΥΡΟΒΟΛΗΣΤΕ ΤΟΝ ΠΙΑΝΙΣΤΑ" τό φιλμ πούχε γυρίσει στήν ἀρχή τῆς καριέρας του ἀμέσως μετά τό "ΤΕΤΡΑΚΟΣΙΑ ΧΤΥΠΗΜΑΤΑ". Ἐνα Ἀμερικανικό "θρόλλερ" γυρισμένο "ἀλά Γαλλικά".

- ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΜΙΣΣΕΛ ΣΙΜΟΝ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ. Ὁ διάσημος ἐρμηνευτῆς τῶσαν παλῶν Γαλλικῶν ταινιῶν πούχουν περάσει πιά στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου/μεταξὺ τους θάφτανε ν' ἀναφέρουμε τό φιλμ τοῦ Ρενουάρ, "Ο ΜΠΟΥΝΤΟΥ ΣΩΖΕΤΑΙ ΑΠ ΤΟ ΠΙΝΙΣΜΟ"/ Ἐαναγυρίζει στόν κινηματογράφο γιά νά παῖξη στήν πρώτη μεγάλου μήκους ταινία τοῦ Κλωντ Μπερρι/βραβεῖο "Ὄσκαρ 1966 γιά τήν μικροῦ μήκους ταινία του "ΤΟ ΚΟΤΟΠΟΥΛΟ"/ πούχει τόν τίτλο, "Ο ΓΕΡΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΙΔΙ".

- Ὁ Ἕλληνας σκηνοθέτης ΚΩΣΤΑΣ ΓΚΑΒΡΑΣ πού πέρυσι ἔκανε μιά ἐντυπωσιακή πρώτη ἐμπορικὴ ἐμφάνισι με τήν μεγάλου μήκους ταινία του "ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ" βρσκοεται στή μέση τοῦ γυρισματος τοῦ "ΕΝΑΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΑΡΑΠΑΝΩ" ἀπό τό βιβλίο τοῦ Ζάν Πιέρ Σαμπρόλ. Τό θέμα της εἶναι ἕνα περιστατικό τῆς ἀντίστασης καί τόν ὄνομα τοῦ Σαμπρόλ-καμία σχέση με τόν γνωστό σκηνοθέτη-στούς τίτλους μᾶς ἐπιτρέπει νά ἐλπίζουμε ὅτι ἡ ταινία θά εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό τό κρολογισμένο μὲν ἀλλά ἀποκλειστικά ἐμπορικό "ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ".

- Ὁ ΛΟΥΙ ΜΑΛΛ φαίνεται νά βυθίζεται ὅλο καί περισσότερο στήν ἐμπορικότητα ἀπό τότε πού ἴδρυσε καί τό δικό του γραφεῖο παραγωγῆς. Κι ὅμως τίποτα δέν ἄφηνε νά φανῆ κάτι τέτοιο μετά τό προσωπικότατο ἐκεῖνο φιλμ πού ἦταν "Η ΠΥΓΟΛΑΜΠΙΔΑ" γυρισμένο μόλις πρίν δύο χρόνια. Δυστυχῶς μετά ἤρθε τό "ΒΙΒΑ ΜΑΡΙΑ" μαζί με τά Ἀμερικάνικα κεφάλαια καί τώρα "Ο ΚΑΒΟΥΤΗΣ" με τόν Μπελμοντό πού ετοιμάζεται νά γυρίση ὁ σκηνοθέτης, ἀκολουθώντας με λίγη ἀργοπορία τό δρόμο πού πήρε πολύ νωρίτερα καί μιά ἄλλη "ἐλπίδος" τοῦ Γαλλικοῦ κινηματογράφου, ὁ Φιλίπ ντέ Μπροκά.



ΜΟΝΟΜΑΧΙΑ ΓΙΓΑΝΤΩΝ / DUEL AT DIABLO /

Σκηνοθεσία, Ράλφ Νέλσον. Σενάριο, Μ.Χ. "Αλμπερτ και Μ.Μ. Γκιρλίινης.

Φωτογραφία, Τσάρλς Χουήλερ. Μουσική, Νήλ Χέφτι.

Μέ τους, Τζέημς Γκάρνερ, Σίντνεϋ Πουατιέ, Μπίμπι "Αντερσον, Ντένις Γουίβερ, Μπίλ Τράβερς, Γουίλλιαμ Ρέντφελντ.

Ἡ κριτική τοῦ γουέστερν ἔχει γίνει ὁ πασατέμπος στά χεῖλια τῶν κριτικῶν μας. "Ἐνα θέμα πούχει ἐξαντληθεῖ ἀπό πᾶλλοῦ", "οἱ Ἰνδιάνοι πού σιοτῶνται τόσα χρόνια χωρίς τελειωμό", καί ἄλλα παρόμοια, πού προσφέρονται εὐκολα στό χιούμορ πού ἀρέσει στούς δημοσιογράφους πού τό ἀπάγγελμα τοῦς ἀνάγκασε νά μετατραποῦν σέ "κριτικούς τῆς στιγμῆς"...

Ὅμως τό νά καταπιαστεῖ κανεῖς σοβαρά μέ τό γουέστερν δέν εἶναι πρᾶγμα καί τόσο εὐκολο. Ἡ πλοκή εἶναι, ἀλήθεια, σχεδόν πάντοτε ἡ ἴδια/ἀπό τότε πού παρουσιάστηκε τό γουέστερν τά θέματά του εἶναι πάντα μετρημένα/κι ἐκεῖνο πού εἶχε κι ἔχει πάντα σημασία εἶναι ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο τήν παρουσιάζουν οἱ σκηνοθέτες τους.

Ὅμως τό νά μήν περιοριστεῖ κανεῖς στήν ὑπόθεση καί νά μιλήσει γιά τή σκηνοθεσία καί γενικά τόν τρόπο παρουσίασης, ἀπαιτεῖ πραγματικές κινήματογραφικές γνώσεις, πού δυστυχῶς, οἱ "κριτικοί τῆς στιγμῆς" δέν κατέχουν.

Λοιπόν, ἡ "ΜΟΝΟΜΑΧΙΑ ΓΙΓΑΝΤΩΝ" ἔχει μιά ἀπό τίς πῶ γνωστές πλοκές τοῦ κλασσικοῦ γουέστερν. Ὁ πόλεμος τῶν Ἐρυθροδέρμων/ἐδῶ τῶν Ἀπάτσι/μέ τό Ἀμερικανικό ἵππικό.

Πέρα ὅμως ἀπό τόν ἐξωτερικό αὐτό χαρακτήρα ἡ ταινία μᾶς παρουσιάζει

δυο τουλάχιστον καινοτομίες πολύ ἐνδιαφέρουσες: πρόσωπα μέ χαρακτήρα ἐπαναστατικό

γιά τό εἶδος αὐτό τοῦ κινήματογράφου κι ἕνα ρεαλισμό ἐπίσης σπάνιο στό γουέστερν.

Ἀπό τά πρόσωπα τοῦ φιλμ, τό πῶ ἐνδιαφέρον εἶναι ἀναμφισβήτητα ἐκεῖνο τῆς Μπίμπι

"Αντερσον, τῆς λευκῆς πού ἀπέκτησε παιδί ἀπό ἕναν Ἐρυθρόδερμο, καί πού ὅπως μᾶς

ἀφήνεται νά καταλάβουμε τό ἀπέκτησε ὄχι μέ τή βία ἀλλά γιατί ὁ Ἀπάτσι αὐτός

τήν τραβοῦσε μέ τή φυσική γοητεία του. Βέβαια ὑπάρχει καί ὁ κεντρικός ἥρωας, πού

τόν ἐπιδόεται ὁ Τζέημς Γκάρνερ, ἕνας γενναῖος ἀνιχνευτής φοῦ ὁποῖου οἱ λευκοί

σιδῶσαν τήν Ἐρυθρόδερμη γυναῖκα, καθώς καί ὁ νέγρος χαρτοπαλίκης/Σίντνεϋ Πουατιέ/

πού πολεμᾷ τό ἴδιο γενναῖα μέ τους λευκοῦς γιά νά τιμῆσει τήν ἀμερικάνικη σημαία,

ἀλλά καί γιά νά κερδίσει τά χρήματα ἀπό τά ἄλογα πού πούλησε στό ἵππικό...

Βλέπει ἐμέσως κανεῖς πῶς παρ' ὅλο πού ὁ κεντρικός μῦθος παραμένει ὁ ἴδιος-πολύ

αυστά βέβαια μιά καί τό γουέστερν ἀνήκει σέ μιά περασμένη ἐποχή καί τά θέματά του

εἶναι ὅλα γνωστά κι ἀνήκουν πιά στή μυθολογία του-ὁ σκηνοθέτης καί οἱ σεναριογρά-

φοί προσπάθησαν νά μᾶς δώσουν μερικά ἀληθινά καί ψυχολογημένα πρόσωπα,

Ἡ δευτέρα ἀπό τίς καινοτομίες πού ἀναφέραμε ἀνήκει ἀποκλειστικά στόν σκηνοθέτη :

ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο διάλεξε νά μᾶς διηγηθεῖ τήν ἱστορία του, μέ τήν ἐπιμονή του

σέ ρεαλιστικές/ἢ ἂν θέλουμε νατουραλιστικές/λεπτομέρειες τόν φέρνει ἐμέσως σ' ἀντί-

θεση μέ τά κλασσικά γουέστερν ἐνός Φόρντ, γιά παράδειγμα. Ἐδῶ τά ἄλογα σιοτῶνται

τό ἴδιο εὐκολα μέ τους ἀνθρώπους / ἕνα μάλιστα ἀπ' αὐτά πρέπει νά λυθεῖ ἀπό τό

ἐμάξι γιά νά μπορέσουν οἱ "ἄλλοι νά συγκεντρώσουν, τήν πορεία τους/, τά βέλη τῶν Ἰνδιάν-

ων πέφτουν πάνω στούς λευκοῦς ἀπ' ὅλες τίς πλευρές, τά πεδία τῶν μαχῶν ἔχουν πάντα

μιά γεωγραφική βάση, τό ὄχυρό, τό σαλοῦν, ἡ πλόη, ἔχουν πάντα τή γεύση τοῦ ἀληθινοῦ,

χωρίς τό ρομαντισμό καί τήν ἀραιοποίηση πού συναντοῦμε στόν "ΑΥΤΡΩΤΗ" / MY DARLING

CLEMENTINE/ τοῦ Φόρντ, ἢ ἄλλα παρόμοια γουέστερν.



‘Ο σκηνοθέτης Ράλφ Νέλσον, τοῦ ὁποῦλου πέρυσι εἶδαμε ἕνα ἐνδιαφέρον "ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΧΥΤΗΜΑ"/SOLDIER IN THE RAIN/ κατόρθωσε αὐτό· πού μονάχα ἕνας σκηνοθέτης μέ τό ταλέντο ἐνός Μπρόξιτσερ ἢ ἐνός Μάνν θά μπορούσε νά κάνει: νά μᾶς ὀύσει ἕνα γουέστερν ὄχι ὅπως τᾶ ἄλλα.

‘Από τίς πρῶτες σκηνές μέ τή γυναίκα χαμένη πάνω στό ἄλογο σ’ ἕνα ἔρημο, στεγνό κι ἀφιλόξενο τοπίο/ ἡ ταινία γυρίστηκε στήν περτοχή τῆς Οὐτάχ/ κατάλαβαίνοι κανεῖς πῶς βρίσκεται μπροστά σέ κάποιον πού ξέρει πού ἀκριβῶς βρίσκεται ἡ ἐπιτυχία τοῦ γουέστερν.

Δέν εἶναι μόνο τᾶ θαυμάσια ἔξωτερικά/ πού δίνουν στήν ταινία τήν ὁμορφιά καί τή χάρη τῆς. Ἐνας ἀρκετά ρεαλιστικός καυγᾶς στό σταῦλο, ἡ παγίδα πού στήνουν οἱ Ἀπάτσι στούς λευκοῦς, οἱ μάχες πού ἀκολουθοῦν, ἀλλά καί διάφορες μικρές λεπτομέρειες, ὅπως ὅταν ὁ Τζέιμς Γκάρνερ μπαίνει στήν πόλη κουβαλώντας στό ἄλογό του τήν Μπίμπι Ἄντερσον, ἐνῶ τόν παρακολουθοῦν τᾶ παιδιά κι οἱ γυναῖκες, ἕνα τράβελινγκ ἀπό ἀεροπλάνο πού μᾶς δείχνει τόν ἥρωα χαμένο στήν ἔρημο, μερικοί ἀραχνιασμένοι βράχοι, ἡ ἐφιαλτική πορεία τοῦ ἥρωα πού πάει νά ζητήση ἐνισχύσεις/ δοσμένη στήν ἀρχή σέ ραλαντί/ κ.λ.π. Ὅσο, γιά τούς ἠθοποιούς τῶ γενικό ἐπίπεδο τῆς ἀπόδοσης τους εἶναι πολύ ικανοποιητικό. Ὁ Τζέιμς Γκάρνερ, νομίζουμε πῶς, μαζί μέ τόν Στήβ Μακουήν καί μερικούς ἄλλους, εἶναι ἀπό τούς λίγους ἐκείνους ἠθοποιούς πού μπορούν νά ἀντιπροσωπεύουν γιά τή νέα γενιά τοῦ γουέστερν ὅτι ἀντιπροσώπευε γιά τήν προηγούμενη ὁ Γκάρι Κούπερ, ὁ Χένρυ Φόντα, ὁ Τζέιμς Στιφούαρτ, ὁ Ράντολφ Σκῶπ, ὁ Τζῶν Γουέην, ὁ Ρόμπερτ Μίτσαμ. Συμπέρασμα: ἡ φρεσκάδα τῆς ταινίας τοῦ Νέλσον μόνο μ’ ἐκείνη τῆς ταινίας τοῦ Σάι Πέκινπαχ / "Ο ΕΚΔΙΚΗΤΗΣ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ" / μπορεί νά συγκριθῇ. μιά’ καί οἱ δύο αὐτές ταινίες προσφέρουν μιά θετικώτατη ἀνανέωση στό εἶδος αὐτό τοῦ κινηματογράφου

Νῖνος Φ. Μικελίδης.



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΥ ΕΠΟΜΕΝΟΥ ΤΕΥΧΟΥΣ

Τό επόμενο τεύχος τοῦ περιοδικοῦ μας θά κυκλοφορήσῃ σ' ἕνα μήνα ἀπό σήμερα. Ὅπως εἶναι φυσικό γιά κάτι πού πρωταρχίζει, τό τεύχος αὐτό θά εἶναι πιά πλούσιο σέ ὕλη. Ἀπό τώρα μπορούμε νά ἀναγγελοῦμε μερικά ἀπό τά ἄρθρα πού θά ὑπάρχουν ἐκεῖ:

- Μιά συνέντευξη τοῦ Νίκου Κούνδουρου γιά τῆν καινούργια ταινία του, "ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΗΣ ΜΕΛΟΥΣΑΣ", ὅπως καί μία ἀνταπόκριση ἀπό τόν τόπο τοῦ γυρίσματος.

- Ἕνα ἄρθρο τοῦ Φώτη Ἀλεξίου πάνω στά προβλήματα τοῦ νέου Τσέχικου κινηματογράφου ἔτσι ὅπως τοῦ τά παρουσίασαν οἱ κυριώτεροι σκηνοθέτες του στή συνάντηση ποῦχε μαζί τους στό τελευταῖο Φεστιβάλ τοῦ Νέου Κινηματογράφου στό Πέζαρο.

- Τό πρῶτο μέρος μιᾶς συνέντευξης μέ τόν Κλάντ Σαμπρόλ, ὅπου ὁ γνωστός Γάλλος σκηνοθέτης ἐξηγεῖ τίς ἐπόψεις του πάνω πῶσο στόν διεθνή, ὅσο καί στόν "δικό του" κινηματογράφο.

Καί ἐπί πλέον ὅλες τίς τακτικές μας στήλες, ὅπως, ἡ κριτική τῶν ταινιῶν τοῦ μήνα, τά μαργαριτάρια τῆς "κριτικῆς" μας, τό φάρμά τους φυσικά ἀνάλογο καί μέ τόν ρυθμό παραγωγῆς τους, οἱ μικρές εἰδήσεις.







