



ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

No 2

Δεκέμβριος 66 τιμή τεύχ. 5 δρα.

Μ. Π Ε Τ Ρ Ο Λ Ε Κ Α Σ
Σ Τ. Π Ε Τ Ρ Α Κ Ο Σ & Σ Ι Α Ο.Ε.

ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΙΣ ΚΙΝΗΜ/ΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 91 - ΤΗΛ. 614.470 - ΑΘΗΝΑΙ

“Ένα περιορισμένο έκλεκτό πρόγραμμα

F E R R A N I A 3^m

Μ. Π Ε Τ Ρ Ο Λ Ε Κ Α Σ - Γ. Π Ε Τ Ρ Α Κ Ο Σ & Σ Ι Α Ε.Ε.

ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 91 * ΑΘΗΝΑΙ * ΤΗΛ. 626.676

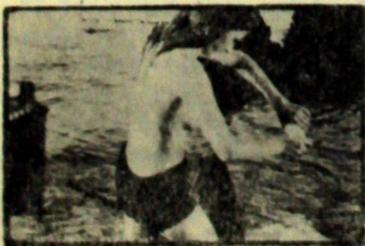
Έγγυησις διά τήν ποιότητα και άντοχήν.

**ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ**

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Συντακτική επιτροπή

Φώτης 'Αλεξίου
Παύλος Ζάννας
Νίνος Φένεκ - Μικελίδης
Γιάννης Μπακογιαννόπουλος
Βασίλης Ραφαηλίδης
Κωστής Σκαλιόρας



Στό εξώφυλλο: 'Απ' τήν ταινία του Ν. Κούνδουρου «Τό πρόσωπο τής Μέδουσας».

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

- 'Από μήνα σέ μήνα. Τής σύνταξης. σελ. 3
- Φεστιβάλ Θεσσαλονικής. 'Επιτεύξεις και προοπτικές. Του Παύλου Ζάννα. σελ. 5
- 'Η σημασία τών βραβείων στόν έμπορικόν κινηματογράφο. Του Γ. Μπακογιαννόπουλου. σελ. 8
- «Τό πρόσωπο τής Μέδουσας»: Συνέντευξη μέ τόν Νίκο Κούνδουρο. Του 'Αλέξη Γρίβι. σελ. 10
- Συνομιλία μέ τόν Κλώντ Σαμπρόλ Του Ζύλ Ζακόμπ. σελ. 15
- Τά μαργαριτάρια τής κριτικής μας. σελ. 20
- Οί ταινίες του μήνα. Κριτική τών Ν. Φ. Μικελίδη, Β. Α. Ραφαηλίδη, Τ. Μαρκατάκη, Κ. Σκαλιόρα. σελ. 31
- Σχόλια και ειδήσεις. σελ. 4, 7, 14
- Νεκρολογία. σελ. 41

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΕΥΧΑΡΙΣΤΕΙ ΘΕΡΜΟΤΑΤΑ,
ΟΔΟΥΣ ΟΣΟΥΣ, ΕΜΤΕΛΩΣ ΑΦΙΛΟΚΕΡΩΣ ΒΟΗΘΗΣΑΝ
ΣΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ ΑΥΤΟΥ ΤΟΥ ΤΕΥΧΟΥΣ ΚΑΙ ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ
ΤΗΝ ΕΥΓΕΝΙΑ ΧΑΤΖΙΚΟΥ ΓΙΑ ΤΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΗΣ ΣΥ-
ΝΕΓΤΕΥΣΗΣ ΜΕ ΤΟΝ ΚΛΩΝΤ ΣΑΜΠΡΟΛ ΚΑΙ ΤΗΝ ΔΑΚΤΥ-
ΛΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΟΔΟΚΛΗΡΟΥ ΤΟΥ ΤΕΥΧΟΥΣ,
ΤΟΝ ΛΥΚΟΥΡΓΟ ΣΤΑΥΡΑΚΟ ΓΙΑ ΤΗ ΔΙΑΘΕΣΗ ΤΟΥ ΠΟ-
ΛΥΓΡΑΦΟΥ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΤΟΥ ΚΑΙ ΤΗΝ ΜΕ ΚΑΘΕ ΤΡΟ -
ΠΟ ΣΥΜΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ, ΤΟΝ ΓΙΩΡΓΟ ΓΙΑΝΝΑΚΑΚΗ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΟΥ ΒΕΒΛΩΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΒΙ -
ΝΙΕΤΤΕΣ, ΤΟΝ ΔΗΜΟ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ ΓΙΑ ΤΗΝ ΦΡΟΝ -
ΤΙΔΑ ΠΕΡΙΣΥΛΛΟΓΗΣ ΤΩΝ ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΩΝ ΚΑΙ ΤΟΝ ΤΥ-
ΠΟΓΡΑΦΟ ΑΛΕΚΟ ΤΡΙΒΙΖΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΤΥΠΩΣΗ ΤΩΝ
ΤΙΤΛΩΝ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ.

ΒΕΒΛΩΜΑ ΚΑΙ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: "Μ Ο Ρ Φ Η"

*Υπεύθυνος σύμφωνα με τὸ Νόμο: Βασίλης Ραφαηλίδης, Ἐφέσου 35, Οκ. Παπάγου, Ἀθήναι
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ : "Θ Ε Μ Ε Λ Ι Ο" - ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 57, ΤΗΛ.: 630-739

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

Ἡ τεράστια κυκλοφοριακὴ ἐπιτυχία τοῦ πρώτου τεύχους τοῦ περιοδικοῦ μας δειχ-
νει πῶς τὸ ἑλληνικὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ ὄχι μόνον ὄριμο εἶναι νὰ δεχτῆ καὶ ν' ἀγα-
πήσει ἀπολύτως ἐξειδικευμένα ἔντυπα, ἀλλὰ φανερώνει, ἐπιπλέον, τὴν ἀναγκαιότητα
καὶ τὴ σημασία ὑπαρξῆς ἑνὸς κινηματογραφικοῦ περιοδικοῦ. Ἡ "τέχνη τῆς ἐποχῆς μας"
πού στις 28 Δεκεμβρίου γιορτάζει τὴν ἐβδομηκοστὴ πρώτη ἐπέτειο τῶν γενεθλίων τῆς
βρίσκεται στὴν Ἑλλάδα σ' ἕνα στάδιο ἀνάλογο μ' αὐτὸ τοῦ ἀμερικανικοῦ καὶ εὐρωπαϊκοῦ
κινηματογράφου τῆς περιόδου 1910-1914. Δηλαδή μόλις τὰ δύο-τρία τελευταῖα χρόνια
ὁ κινματογράφος μας ἄρχισε νὰ παρακάμπτει τὴν περίοδο τῶν "πιονέρων" χωρὶς βέ-
βαια, αὐτὸ νὰ σημαίνει πῶς παραγνωρίζουμε τίς μεμονωμένες ἀξιολογώτατες παρουσίες
- κατὰ τὴν ἀμέσως μετὰ τὸν πόλεμο περίοδο - κινηματογραφικῶν δημιουργῶν ποῦ προ-
σπάθησαν δλομόναχοι καὶ ἀβοήθητοι ν' ἀνοίξουν ἕνα δρόμο.

Τὸ περιοδικὸ μας ἐμφανίζεται σὲ μιὰ ἐποχὴ κρίσιμη γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κινματο-
γράφο ὁ ὁποῖος ἀρχίζει νὰ ξεπερνάει τὸ "βιοτεχνικὸ στάδιο" καὶ φιλοδοξεῖ νὰ πα-
ῖξει ἕναν ρόλο, ἐπικουρικὸ μὲν, ἀλλὰ ἀπολύτως χρήσιμο στὴν καλλιτεχνικὴ κινματο-
γραφικὴ δημιουργία τοῦ τόπου μας. "Ἄν οἱ φίλοι τοῦ κινματογράφου ἐξακολουθοῦν
νὰ δειχνουν γιὰ τὸ ἔντυπό μας τὸ ἴδιο ἐνδιαφέρον ποῦ ἔδειξαν γιὰ τὸ πρῶτο τεῦχος,
μποροῦμε νὰ ποῦμε μὲ βεβαιότητα ἀπὸ τώρα πῶς τὸ τέταρτο τεῦχος - ἴσως καὶ τὸ τρί-
το- θὰ τυπωθεῖ σὲ ῥοφσετ καὶ θὰ διανεμηθεῖ ἀπ' τὸ πρακτορεῖο τύπου. Ἡδὴ τὸ δεῦτε-
ρο τεῦχος ποῦ κρατᾶτε στὰ χέρια σας παρουσιάζεται σημαντικὰ βελτιωμένο καὶ σὰν
μορφή καὶ σὰν περιεχόμενο. Βέβαια, αὐτὴ ἡ βελτίωση συνεπάγεται καὶ αὔξησι τοῦ κό-
στους, καὶ, κατὰ συνέπεια, αὔξησι τῆς τιμῆς πωλήσεως ἢ ὅποια ὠστόσο, ἐλπίζουμε
νὰ παραμείνει σταθερῆ.

Τὸ περιοδικὸ μας, ποῦ ξεκίνησε μετριοπαθέστατα καὶ ποῦ προσπάθησε νὰ συγκε-
κριμενοποιήσει μιὰ ἰδέα ποῦ εἶχαν τὰ ἰδρυτικὰ μέλη τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς κατὰ
τὴν εὐκαιρικὴ συνάντησή τους στὸ τελευταῖο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μπαίνει, μὲ τὸ
δεῦτερο κιβλας τεύχος, στὸ δεῦτερο στάδιο ἐξέλιξης: Ἡ λίστα τῶν ὀνομάτων τῆς
συντακτικῆς ἐπιτροπῆς συμπληρώνεται μὲ τὸν Κωστῆ Σκαλιόρα, ἕναν ἀπ' τοὺς ἐγκυράτε-
ρους καὶ περισσότερο υπεύθυνους κινματογραφικοὺς κριτικούς μας ἐνῶ παράλληλα ὁ
Παῦλος Ζάννας, Διευθυντῆς τῆς Διεθνoῦς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης, Πρόεδρος τῆς κρι-
τικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Διεθνoῦς Φεστιβάλ καὶ μέλος τῆς ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς ἐγκαι-
νιάζει τὴν συνεργασία του μὲ τὸ περιοδικὸ μας, μ' ἕνα ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον "αὐτο-
κριτικὸ" ἄρθρο σχετικὸ μὲ τὸν θεσμὸ τοῦ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Στὸν τομέα τῆς "ἀπ' εὐθείας" γνωριμίας μὲ τὸν σύγχρονο διεθνεῖ κινματογράφο
ἐγκαινιάζουμε μιὰ σειρά συνεντεύξεων μὲ γνωστὸς κινματογραφικοὺς δημιουργοὺς

ώστε οι αναγνώστες μας να σχηματίσουν μία άμεση και "από πρώτο χέρι" γνώση των προβλημάτων που αντιμετωπίζουν οι σκηνοθέτες στο έργο τους.

Όσο κι αν διαφωνεί κανείς με την φιλοσοφική τοποθέτηση και τον ιδιότυπο αναρχισμό του Κλώντ Σαμπρόλ, διαβάζοντας την έκτενη συνέντευξη που δημοσιεύουμε σ' αυτό το τεύχος, δεν μπορεί παρά να συμφωνήσει σ' ένα τουλάχιστον σημείο: στον βαθύτατο και απόλυτα προσωπικό προβληματισμό του, ακόμα κι όταν πρόκειται για μία αστυνομική ταινία σαν το "Σκάνδαλο". Η συνέντευξη με το Νίκο Κούνδουρο κι η κριτική τοποθέτηση της νέας του ταινίας "Το πρόσωπο της Μέδουσας" που γυρίζει αυτή τη στιγμή, συμπληρώνει από Ελληνικής πλευράς, αυτή την άμεση γνωριμία με τους δημιουργούς.

Τ Η Σ Σ Υ Ν Τ Α Ξ Η Σ

σ. χ. δ. λ. ι. α - Ε Ι Δ Η Σ Ε Ι Σ

22.000.000 δρχ. για ένδραση της γαλλικής ταινίας μικρού μήκους.

Το Γαλλικό κράτος ενέκρινε για το 1966 δαπάνη 3.650.000 φράγκων -22.000.000 δρχ.- για οικονομική ένδραση των ταινιών μικρού μήκους. Επίσης χορηγεί στις γαλλικές εταιρίες επικαίρων και στις τεχνικές κινηματογραφικές βιομηχανίες ανά 3.500.000 φράγκα. Τέλος, για το ξέπλωμα και την διάδοση του Γαλλικού κινηματογράφου στο ξέωτερικό και, γενικώτερα, για τη διαφήμιση του Γαλλικού κινηματογράφου καθορίστηκε έτησια επιχορήγηση 7.500.000 φράγκων. Οι παραπάνω γραμμές υπερώνονται σφύς μανδαρίνους των Ελληνικών κρατικών υπηρεσιών των επιφορτισμένων με την επίλυση των προβλημάτων του Ελληνικού κινηματογράφου.

*Η πρώτη κωμωδία με θέμα το ρατσιστικό πρόβλημα

"Μαντεύτε ποιός θάρρει να φάει μαζί μας ιαόφε;". Δέν πρόκειται για κοινότυπη ερώτηση αλλά για τίτλο της καινούργιας ταινίας του Στάνλεϋ Κράμερ -"Το πλοίο των τρελλών"- . Είναι η πρώτη αμερικανική κωμωδία με θέμα το ρατσιστικό πρόβλημα της οποίας το γύρισμα αρχίζει τον προσεχή Ιανουάριο.

Αυτός που θα "πάει να φάει" είναι-φυσικά-ο Σίντνεϋ Πουατιέ, ο επ'αρ. Ι νέγρος του αμερικανικού κιν/φου, που ήδη έχει συνεργαστεί με τον Κράμερ στην "Αλυσίδα"- "Οταν σπάσαμε τις αλυσίδες"- . Οι άλλοι συνδαιτημόνες θα είναι ο Σπένσερ Τρέϊου κι η Κάθριν Χέμπορν που η κόρη τους ερωτεύεται τρελλά τον νέγρο γιατρό Πουατιέ.

Το φιλμ αυτό είναι το ένατο του ζευγαριού Τρέϊου /66 χρόνων/ και Χέμπορν/57 χρόνων/.

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΕΠΙΤΕΥΞΕΙΣ ΚΑΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ

Του ΠΑΥΛΟΥ ΖΑΝΝΑ

Κάθε καινούργιο κινηματογραφικό φεστιβάλ πρέπει, για να δικαιολογεί την ύπαρξή του, να ανταποκρίνεται σε ορισμένες πραγματικές ανάγκες, που ορίζονται από τις υπάρχουσες οικονομικές, κοινωνικές και καλλιτεχνικές καταστάσεις και να γεμίζει έτσι με την παρουσία του ένα κενό. Τοῦτο είναι ιδιαίτερα σημαντικό τή στιγμή που υπάρχει ένας πληθωρισμός από φεστιβάλ κι ένας συναγωνισμός που οδηγεί πολλές παρόμοιες εκδηλώσεις σε κρίση ή και στην εξαφάνιση.

Τό μέχρι τώρα καθιερωμένο Έλληνικό Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης δέν αντιμετώπιζε τέτοια προβλήματα ή καλύτερα τά προβλήματα του έβρισκαν τή λύση τους αυτόματα: ο τοπικός -εθνικός- περιορισμός ήταν μαζί ή δύναμη και ή αδυναμία τής εκδήλωσης, γιατί τής έδινε ένα χαρακτηρισμό μοναδικό αλλά ταυτόχρονα περιόριζε τό ενδιαφέρον τής. Ήταν μία εκδήλωση κλειστή.

Τό πρώτο ρήγμα στό φράκτη τής αδιαφορίας -στό διεθνές επίπεδο- πραγματοποιήθηκε πέρσι όταν δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά άρθρα για τό ελληνικό φεστιβάλ σε υπεύθυνα ξένα περιοδικά και εφημερίδες. Ή ξένη κριτική ήρθε τότε, σε γενικές γραμμές, σε αντίθεση με τή νότια και

τόνισε τήν αξία τής ταινίας του "Αδωνη Κύρου "Μπλόκο" που τελικά έγινε δεκτή στη "Διεθνή Έβδομάδα Κριτικής" στις Κάννες -είναι ή πρώτη φορά που ή επιτροπή επιλογής που αποτελείται μόνο από κριτικούς διάλεξε μία ελληνική ταινία- και στό Φεστιβάλ του Λοκάρνο.

Αυτή ή επαφή του ελληνικού κινηματογράφου με τον έξω κόσμο, που μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσω από τό φεστιβάλ τής Θεσσαλονίκης, παίρνει πύρα, με τήν καθιέρωση και του Διεθνούς Φεστιβάλ "άλλες διαστάσεις και άλλες προοπτικές στό επίπεδο τής κινηματογραφικής κριτικής, αλλά και τής παραγωγής, τής εκμετάλλευσης, τής σκηνοθεσίας, τής κινηματογραφικής δραστηριότητας γενικά.

Γι' αυτούς ακριβώς τούς λόγους ο διαχωρισμός -ο απαραίτητος- ανάμεσα στό "Έλληνικό" και τό "Διεθνές" φεστιβάλ, δέν σημαίνει καθόλου μία τέλεια απομόνωση τής κάθε εκδήλωσης. Τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μπορεί να σταθεί και να καρποφορήσει μόνο με τήν παράλληλη ανάπτυξη, άλλοεπίδραση και αλληλοβοήθεια των δύο εκδηλώσεων που τό αποτελούν. Γιατί μόνο έτσι θα πραγματοποιηθεί ένας βασικός στόχος του "ελληνικού" φεστιβάλ: ή προβολή του ελληνικού κινηματογράφου στό εξωτερικό, ή δημιουργία μιας αγοράς και μιας ζωντανής προθήκης. Μόνο έτσι άλλωστε θα υπάρξει

κι ένα διπλό ενδιαφέρον για τους ξένους παραγωγούς και κινηματογραφιστές που θα μπορούν να δείξουν την "πραγματεία" τους να γνωρίζουν την δικιά μας και να συζητήσουν το ενδεχόμενο κάθε είδους μελλοντικής ανταλλαγής ή συνεργασίας. Κι όλ - λωστε, αν πουληθούν στην ελληνική αγορά περισσότερες καλές ξένες ταινίες, κι αν νέβει έτσι η ποιότητα στάθμη με ανάλογη επίπτωση πάνω στην ανταπόκριση του κοινοῦ -κι είναι πολύ ενδιαφέροντικό τό γεγονός ότι ταινίες που την εκμετάλλευση τας θεωρούσαμε "δύσκολη" ή και "αδύνατη", γνωρίζουν σήμερα σοβαρή εμπορική επιτυχία-, τούτο θά έχει σαν επακόλουθο -ίσως όχι άμεσα αλλά πάντως σίγουρο- την ανύψωση τῆς στάθμης τῆς ελληνικῆς παραγωγῆς. Πρέπει να πάψουμε να γυρίζουμε ταινίες κλεισμένοι σ'ένα πύργο αδιάφορης απομόνωσης -όχι για να καταλήξουμε σε απρόσωπες ξένες εμπορικές συμπαραγωγές, αλλά αντίθετα για βά τολμήσουμε να βρούμε μιὰ θέση στο διεθνή χώρο κοντά στις άλλες μικρές ή καινούργιες εθνικές παραγωγές που μέσ' από τις ιδιοτυπίες τους ξεχωρίζουν γιατί αναπνέουν τόν άερα τοῦ νέου, τοῦ ζωντανοῦ κινηματογράφου.

Πιστεύω πώς έχει ἄκικο ο GIDEON BACHMANN όταν τονίζει ἡ τῆ σημασία τοῦ νέου κινηματογράφου σαν φαινόμενο διεθνές κι όταν θεωρεῖ ἀπαραίτητη τὴν ὑπαρξη τῶν φεστιβάλ που θά προωθοῦν αὐτόν ἀκριβῶς τόν κινηματογράφο χωρίς τὴν δεσμευτική, πολύ συχνά, κυριαρχία τῆς Διεθνοῦς Ὁμοσπονδίας Παραγωγῶν -FIAPF-. "Αν ἡ φετεινὴ ἐκδήλωση ξεκίνησε χωρίς τὴν "ἔγκριση" τῆς Διεθνοῦς Ὁμοσπονδίας, τούτο δέν ἔγινε χωρίς φόβους για τὴν τελικὴ ἔκβαση τῆς ἀπόπειρας. Τώρα, ἐκ τῶν ὑστέρων, μᾶς κολακεύει πολύ ἡ ἰδέα ὅτι τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ἀναφέρεται ἐνθουσιαστικά κοντά στά φεστιβάλ τοῦ Πέζαρο ἢ τοῦ Μπέργκμο - και ξέρω πώς τό ἄρθρο τοῦ BACHMANN

δέν γράφτηκε για τοπικὴ κατανάλωση ἢ σαν τυπικὴ φιλοφρόνηση-. Ὅμως ἀνα - λογίζομαι και τίς εὐθύνες για τό μέλλον: τὴν ἀνάγκη να προσαρμοστοῦν οἱ ξένες αὐτές τάσεις και ἀπαιτήσεις στις ἀνάγκες τῆς ἐλληνικῆς κινηματογραφίας και τῆς τοπικῆς ἀγορᾶς, τὴν ἀνάγκη τό φεστιβάλ αὐτό ν' ἀποκτήσει κάποια ἰδιοτυπία διεθνῶς, χωρίς ὅμως να πάψει να ἐξυπηρετεῖ πρώτιστα τίς τοπικῆς ἀνάγκες και συνθήκες παραγωγῆς και ἐκμετάλλευσης- και να ἀποβλέπει στή βελτίωσή τους.

Στή διαμόρφωση τοῦ χαρακτῆρα και τῆς "πολιτικῆς" ἐνός φεστιβάλ σημαντικὸ ρόλο παίζουν οἱ κριτικῆς ἐπιτροπές που πάνω στις ἀποφάσεις τους ἐλάχιστη συχνά ἐπίδραση μπορούν να ἔχουν οἱ ἐπιθυμίες τῶν ὀργανωτῶν. Τό ἰδιαιτέρω βέβαια θά ἦταν οἱ βραβεύσεις να συμβαδίζουν με τὴ γενικὴ γραμμὴ που χαράζει τό φεστιβάλ. "Αν για τὴ βράβευση τοῦ Διεθνοῦς Φεστιβάλ δέν ἀκούστηκαν σοβαρές ἐπικρίσεις δέν μπορούμε να πούμε τό ἴδιο για τὴ βράβευση τοῦ ἐλληνικοῦ. Εἶναι βέβαια γνωστό πώς πολύ σπάνια οἱ κριτικῆς ἐπιτροπές μοιράζουν τά βραβεῖα ὅπου πρέπει και συχνά ἀντιμετωπίζουν τὴν ὀργή τοῦ κοινοῦ και τῆς κριτικῆς -βλ. και τό καταπληκτικὸ πανδαιμόνιο στις Κάννες φέτος. Κι ὅμως τά φεστιβάλ συνεχίζουν τό ὄροδο τους.

Ἡ φετεινὴ κριτικὴ ἐπιτροπὴ -τούτῃ εἶναι μιὰ προσωπικὴ κρίση- ὅπως και ἡ περσινὴ, ὅπως και παλαιότερες σέ ὀρισμένα βραβεῖα, ἀτύχησε. Μιὰ διαφορετικὴ, πιὸ θαρραλέα κρίση -ὅπως τό 1964 ὅταν ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ τόλμησε να βραβεύσει τίς "Ἐλῆδες"- θά συντελοῦσε ἀποφασιστικά στή προώθηση τοῦ ὄλου φεστιβάλ στοῦ διεθνή χώρο- γιατί ἀπό δω και μπρός κάθε βράβευση παύει πιά να εἶναι μιὰ οἰκογενειακὴ - ἐλληνικὴ - ὑπόθεση. Πέρσι με τό "Μπλόκο" και ὀρισμένες ταινίες μικροῦ μήκους, φέτος με τό "Πρόσωπο με πρόσωπο" και τό "Τζέμης ὁ τίγρης" ὁ ἀέρας τοῦ νέου κινηματογράφου φύσηξε πάνω στή συμβατικά "ἐμπορικὴ" παραγωγή και στή λαμπικαριομένη αὐταρέσκεια μιᾶς ὀρισμένης "πρωτοπορείας". Κι αὐτόν τόν ἀέρα τόν χρειάζεται ὁ κινη-

1
Σέ ἄρθρο που δημοσίευσε τό "Ἐῆμα" στις 25.9.1966.

ματογράφος μας, τόν χρειάζεται και τό φεστιβάλ τῆς Θεσσαλονίκης.

"Όμως τελικά και ανεξάρτητα ἀπό τή βράβευση, ἡ ἐπιτυχία τῆς ἑλληνικῆς ἐκδηλώσεως θά εἶναι κάθε χρόνο ἀνάλογη μέ τή γενική στάση τῆς παραγωγῆς τῆς χρονιάς. Τό θέμα τῆς ἐπιλογῆς τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν δέν δημιούργησε ὡς τώρα προβλήματα: ἀντιρρήσεις γιά τήν πρόκριση διατυπώσανε οὐσιαστικά μόνο ὅσοι θεώρησαν πῶς ἀδικήθηκαν οἱ ταινίες τους.

Τό πρόβλημα τῆς ἐπιλογῆς ἔχει μιᾶ ἄλλη βαρύτητα και σημασία στή διεθνή ἀναμέτρηση. Εἶναι ἀνάγκη νά συνταιριασθοῦν συχνά ἀντιφατικές ἀπαιτήσεις και ἐπιθυμίες. Ἡ ἀναζήτηση τῆς ποιότητας δέν ταυτίζεται πάντα μέ τήν ἀνακάλυψη και τήν παρουσίαση μιᾶς ἀγνωστῆς ἢ παραγνωρισμένης ἐθνικῆς παραγωγῆς, ἐνός νέου σκηνοθέτη. Καί ὑπάρχουν συχνά σκοπιμότητες πού δέν μπορεῖ ν' ἀγνοήσει κανείς χωρὶς νά βλάψει οὐσιαστικά ἕναν ἀπότερο και πολύ πιό θετικό σκοπό.

Ἡ εἰδικέυση εἶναι ἀπαραίτητη, θά πρέπει ὅμως νά πραγματοποιηθεῖ σταδιακά, μέ ἀνταπόκριση πάνω στίς ἐμπορικῆς συνθήκες πού δέν ἔχει κανείς δικαίωμα νά παραγνωρίσει. Θά πρέπει ἴσως νά γίνει κάποιος διαχωρισμός μέ εἰδικές

προβολές πού θά ἔχουν ἕνα συγκεκριμένο στόχο.

Εἶναι ἀκόμα ἀπαραίτητο νά ἐνι - σχυθοῦν οἱ ἱστορικῆς ἀναδρομές, οἱ συναντήσεις και συζητήσεις πάνω σέ θέματα πού ἀπασχολοῦν τοὺς κριτικούς και τοὺς ἐργάτες τοῦ κινηματογράφου. Τό πρόβλημα τῆς κινηματογραφικῆς παιδείας εἶναι τόσο σημαντικό γιά τόν τόπο μας - παιδεία πού τήν χρειάζονται τόσο τό κοινό ὅσο και πολλοί ἀπό τοὺς λεγόμενους εἰδικούς -, πού τό φεστιβάλ πρέπει και μπορεῖ νά παίξει ἀποφασιστικό ρόλο στόν τομέα αὐτό μέ τή συμπάρασταση τῶν πιό σοβαρῶν και υπεύθυνων κριτικῶν τοῦ κινηματογράφου. Παράλληλα εἶναι ἀπαραίτητο νά μελετηθοῦν τά προβλήματα - αἰσθητικά, κοινωνιολογικά, οἰκονομικά - τῆς ἑλληνικῆς παραγωγῆς, νά δημιουργηθεῖ ἕνα ἀρχεῖο μέ στοιχεῖα πού θά βρίσκονται στή διάθεση τῶν ξένων και τῶν ντόπιων ἱστορικῶν και κριτικῶν.

Τό παραπάνω διάγραμμα δέν εἶναι φυσικά περιοριστικό, Τό φεστιβάλ τῆς Θεσσαλονίκης μπορεῖ νά γίνει ἕνας πολύ σημαντικός χώρος καλλιτεχνικῆς προβολῆς και ἀναμέτρησης ἐμπορικῶν πράξεων καί συναλλαγῶν, μελέτης και ἔρευνας.-

σ χ ό λ ι α - Ε Ι Δ Η Σ Ε Ι Σ

Ἔνα "παιδί θαῦμα" ἡλικίας 38 ἐτῶν.

Ἡ Σίρλεν Τέμπλ, πάλαι ποτέ "παιδί θαῦμα" τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου, παρ' ὅλα τά 38 της χρόνια ἐξακολουθεῖ νά παραμένει παιδί.

Ἡ σημερινή κυρία Σίρλεν Μπλάκ πού ἐγκατέλειψε τόν κιν/φο γιά νά γίνει μιᾶ ἥσυχη κι ἀσώμαντη νοικοκυρούλα ἦταν "τιμῆς ἕνεκεν" μέλος τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ τελευταίου φεστιβάλ τοῦ Σάν Φραντζίσκο.

Όμως, προτοῦ κᾶν ἀρχίσουν οἱ ἐπίσημες προβολές τοῦ φεστιβάλ ἡ νοικοκυρούλα

- συνέχεια στή σελίδα 9 -

Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΩΝ ΒΡΑΒΕΙΩΝ ΣΤΟΝ ΕΜΠΟΡΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΓΙΑΤΙ ΟΙ ΠΑΡΑΓΩΓΟΙ ΕΠΙΔΙΩΚΟΥΝ ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ;

Του ΓΙΑΝΝΗ ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

"Τως δέν τό καταλαβαίνουμε απόλυτα ακόμα, αλλά ή χρονιά 1966 ήταν αποκαλυπτική για τό φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου τής Θεσσαλονίκης. Αποκάλυψε συγκεκριμένα τήν φοβερή κρίση πού κρύβεται κάτω από τήν όλο καί πιά παγιωμένη έξωτερικά μορφή του. Η "καλή τή πλσσει" άπονομή του βραβείου καλύτερης ταινίας στους θλιβερούς "Ξεχασμένους ήρωες" στηρίζεται σέ μία προφανή σύγχυση καί είναι ζωτική ανάγκη νά ξεκαθαρίσει γρήγορα καί ριζικά πρίν φθάσουμε του χρόνου σέ άδιέξοδο καί καταποντισθή άδοξα κι αυτός ο θεσμός.

Η σύγχυση δημιουργήθηκε από τήν παρεμβολή τής έννοιας βιομηχανικό προϊόν. Όμως ή προσπάθεια νά βραβευθεϊ τό καλύτερο βιομηχανικό προϊόν προσκρούει άλλωστε σέ άνυπέρβλητες δυσχέρειες. Ποιά κριτήρια θά χρησιμοποιηθούν; "Δν έπρόκειτο για διαγωνισμό αυτοκινήτων θά άποικλειόταν ο Φερράρι έπειδή τά έκπληκτικά του "άμάξια" είναι σχεδόν χειροποίητα; Ποίος μπορεί λοιπόν νά πει μέ βεβαιότητα ότι τό "Πρόσωπο μέ πρόσωπο" πού γυρίσθηκε συνεταιρικά είναι καλύτερο βιομηχανικά από τους "Ξεχασμένους ήρωες"; Ιδίως άφού είναι χωρίς άμφιβολία καλύτερο προϊόν ούσιαστικά άλλα καί τεχνικά; Μήπως τότε θά ληφθούν υπ' όψι τά κριτήρια τής πιθανής έμπορικότητας; Κι αυτά είναι άβέβαια καί άσαφή σέ μία αγορά σάν τήν ελληνική πού είναι οργανωμένη σέ "όλιγοπάλια" κι όπου ο φυσιολογικός μηχανισμός "προσφοράς-ζήτησεως" νοθεύεται διαρκώς. Δν τέλος χρησιμοποιηθῆ τό κριτήριο

τής εξαγωγιμότητας εκεί είναι πού τά πάντα άνατρέπονται: Οι βιοτεχνικές "Μικρές Αφροδίτες" του Νίκου Κούνδουρου όχι μόνο διαφήμισαν τήν Ελλάδα στο έξωτερικό, μέ τό βραβείο τους στο Βερολίνο, άλλα προσεκόμισαν καί άρκετό συνάλλαγμα, πού θά μπορούσε άλλωστε νά είναι πολύ περισσότερο άν ξέραμε νά υπερασπιζόμαστε τά συμφέροντά μας στο έξωτερικό. Κι έδω ή σύγκριση "Πρόσωπο μέ πρόσωπο" καί "Ξεχασμένοι ήρωες" δέν θά απέβαινε υπέρ του δευτέρου.

Τά "βιομηχανικά προϊόντα" καί άλλα φληναφήματα δέν άντέχουν σέ έξαντλητική "βάσανο". Ένα φεστιβάλ πού άπονέμει βραβεία δέν νοείται παρά σάν καλλιτεχνικός διαγωνισμός. Είναι άλλωστε βέβαιο ότι κανένα φεστιβάλ στον κόσμο δέν άπονέμει δύο είδων βραβεία "βιομηχανικά" καί "καλλιτεχνικά".

Άλλά ή ούσία δέν βρίσκεται εκεί. Υπάρχει ένας βαθύτερος καί κάπως "πονηρός" ψυχολογικός μηχανισμός, πού άπαιτεί κάποια άνάλυση: Οι παραγωγοί, πού κατά τήν δήλωσή τους γυρίζουν έμπορικές ταινίες, έπιβραβεύονται μέ τόν καλύτερο τρόπο: Τήν προτίμηση του μεγάλου κοινού, άφού ή έμπορικότητα συνίσταται στην έπιμελή καλλιέργεια τών προτιμήσεων του "κοσμάκη". Υπάρχουν όμως κι οι άλλοι, οι "τρελλοί", πού διακινδυνεύουν τήν οικονομική αυτοκτονία πηγαίνοντας ενάντια στο ρεύμα καί προσπαθώντας νά διαμορφώσουν αυτό το γούστο τών θεατῶν σ' ένα νέο, θψηλότερο επίπεδο. Η έλπίδα τους είναι μία: Νά άποκτήσουν κάποια

προβολή με τη βράβευσή τους, ώστε να κινήσουν το ενδιαφέρον του κοινού - και να ενισχυθούν οικονομικά, όταν, όπως στην περίπτωση της Θεσσαλονίκης, υπάρχει και χρηματικό έπαθλο-. Κανείς δεν καταδικάζει τους παραγωγούς που σάν καλοί έμποροι ακολουθούν τους σκληρούς οικονομικούς νόμους της προσφοράς και της ζήτησης, αλλά και κανείς δεν καταλαβαίνει γιατί επί πλέον θέλουν και βραβείο γι' αυτό το λόγο.

Όμως δυστυχώς η αίτλια είναι βαθύτερη: 'Η εξασφάλιση του βραβείου επιτυγχάνεται με την επίκληση του "βιομηχανικού προϊόντος", αλλά η κατοπινή χρήση του εκμεταλλεύεται την καλλιτεχνική απήχηση του βραβείου. 'Η ταινία αποκτά τότε και περιγαμηνές, όπως οι νεόπλουτοι αγωνίζονται να αποκτήσουν αριστοκρατικούς τίτλους. 'Ετσι όμως η φυσιολογική εξέλιξη του κινηματογράφου νοθεύεται και αναστέλλεται. 'Η εξέλιξη στηρίζεται στην βαθμιαία ανανέωση που υφίσταται η παράδοση κάτω από την επίδραση της "χθεσινής" πειραματικής πρωτοπορείας. Κι η ανανέωση αυτή έχει αποδειχθή αναγκαία και από έμπορική άποψη αφού παράλληλα κι ο κόσμος εξελίσσεται, προσαρμόζεται προς τους καινούριους τρόπους έκφρασης.

'Η άπονομή του "καλλιτεχνικού" βραβείου σε μία "έμπορική" ταινία κλείνει τόν δρίζοντα στο θεατή, τόν καθηλώνει πονηρά, αλλά μακροχρόνια οδηγεί σε άδιέξοδο. Το χόλλυγουντ έφάρμοσε συστηματικά την μέθοδο αυτή με τα "Όσκαρ που στην πραγματικότητα μοιράζονται συνειδητά στους διάφορους παραγωγούς. 'Η συνακόλουθη άναστολή όμως της προόδου του άμερικανικού κινηματογράφου τόν άποστεώνει όλο και περισσότερο, άποστερώντας τον και από το διεθνές κοινό που αισθάνεται τόν φοβερό κόρο της επανάληψης.

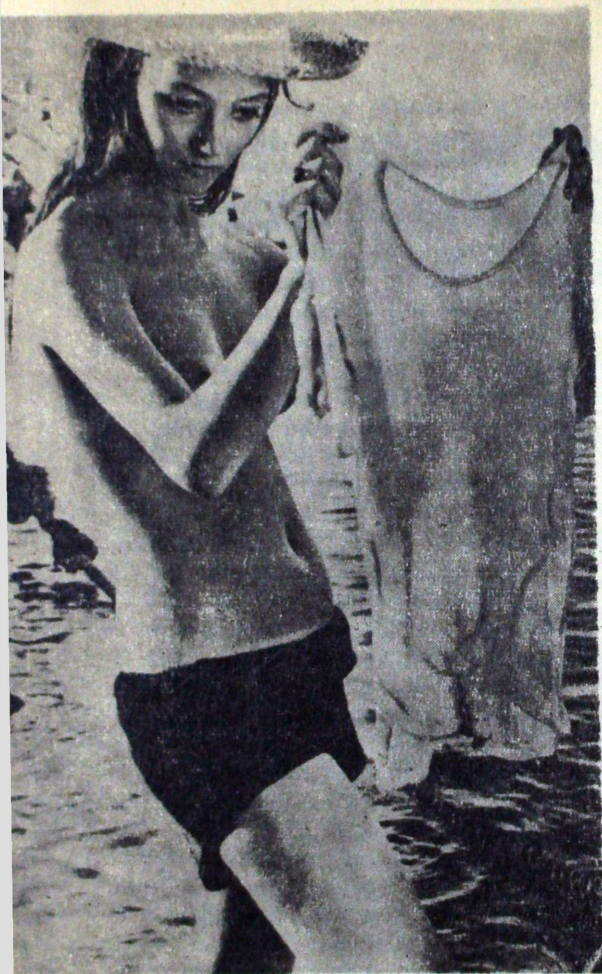
Τό φεστιβάλ για να στεριώσει και να έχει γόνιμες επιδράσεις πρέπει να άπονέμει τό μεγάλο βραβείο του στην πραγματικά καλύτερη ταινία. 'Η σημερινή

άλλωστε διατύπωση του σχετικού άρθρου στον κανονισμό του φεστιβάλ είναι άπόλυτα σύμφωνη με μία τέτοια άπονομή: "Βραβείον διά τήν καλύτεραν ταινίαν μεγάλου μήκους. Τοῦτο άπονέμεται εἰς τόν παραγωγόν του όποιου ή ταινία είναι άρτιωτέρα ως σύνολον, παρουσιάζει καλλιτεχνικά και πνευματικά στοιχεία και είναι όριστῆ από τεχνικῆς άπόφωσας". Παρά τόν φιλιστατισμό του συντάκτη, ό όποιος διαχωρίζει τά "καλλιτεχνικά" στοιχεία" από τήν γενική άρτιότητα, δηλαδή τήν νομοτέλεια του έργου τέχνης, λές και αυτά είναι άσημόσκονη που πασπαλλίζει άπ' έξω τήν ταινία κι όχι έσωτερικά και έξ ύπαρχῆς στοιχεία, κανένα έμπόδιο δεν ύπάρχει για τήν άπονομή του βραβείου σε καθαρά καλλιτεχνική ταινία. Μόνοι περιορισμοί φαίνονται να εισάγονται για έκ ίνα τά φίλμ που άσχουν από καταφανῆ έλλειψη όλοκλήρωσης, παρά τίς όποιεσδήποτε "μεγαλοφρεΐς" επί μερους άρετές τους, ή από πλημμελή τεχνική - όπως στην περίπτωση ενός μεγαλοφυῆ έρασιτέχνη -.

Μένει άκόμη τό πρόβλημα έναν ένα φεστιβάλ σαν της Θεσσαλονίκης ένδεικνυται να βραβεύει τόν "έξορροπημένο" καλλιτέχνη ή τόν "έξορροπημένο" πειραματιστή", π. χ. τόν Γλυκοφρύδη ή τόν Κολλάτο. Κι αυτό θά μπορούσε να λυθῆ άπλούστατα αν θεσπιζόταν δίπλα στο χρυσό μεγάλο βραβείο κι ένα άλλο άρτοπορικῆ ταινία.

- Συνέχεια άπ' τή σελίδα 7 -

"Ένα παιδί θαύμα ηλικίας 38 ετών
 Σίρλεν έγκατέλειψε τό πόστο της διαμαρτυρόμενη "έμπράκτως" για τήν συμμετοχή της ταινίας της Σουηδῆς Μαίη Ζέτερλινγκ "Παιχνίδια της νύχτας" που τήν χαρακτηρίσε σαν "ελοχρό έμπορικό πορνογράφημα".
 'Η Σίρλεν εξοκολοθεΐ να πιστεύει πως ό κιν/φος είναι τό "αλώνιο παραμύθι για μωρά"



ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΗΣ ΜΕΔΟΥΣΑΣ

Η ΕΚΤΗ ΤΑΙΝΙΑ
ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΟΥΝΔΟΥΡΟΥ

Μιά κριτική τοποθέτηση και μία συνέντευξη με τόν σκηνοθέτη απ' τόν τόπο του γυρίσματος.

Τού ΑΛΕΞΗ ΓΡΙΒΑ

Τρία χρόνια μετά τις ΜΙΚ ΕΣ ΑΦΡΟΔΙΤΕΣ, ύστερα από μία προσπάθεια μεταφοράς στον κινηματογράφο του βιβλίου του Βασίλη Βασιλικού Τ' ΑΓΓΕΛΙΑΣΜΑ, που θναγκάστηκε να σταματήσει μετά από λίγα γυρίσματα, ο Νίκος Κούνδουρος άρχισε μία νέα ταινία. Τίτλος: ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΗΣ ΜΕΔΟΥΣΑΣ.

Η επαναμφάνιση αυτή του Κούνδουρου έχει ιδιαίτερη σημασία. Έπανεμφάνιση που θα πρέπει άλλωστε να το σημειώσουμε, τοποθετείται κανονικά μέσα στον "ρυθμό" με τόν οποιο-μᾶς παρουσιάζει τες ταινίες του δ' σκηνοθέτης: Μ α γ ι κ ή Π ό λ η -1954- Δ ρ ᾶ κ ο ς -1956- Π α ρ ἄ ν ο μ ο ι -1958- Π ο τ ἄ μ ι -1960- Μ ι κ ρ ἔ ς Ἀ φ ρ ο δ ῖ τ ε ς -1963-.

Ιδιαίτερη σημασία, σίγουρα, τήν στιγμή που είτε απ' τό μικροῦ μήκους φιλμ -Βούλγαρης- είτε απ' τό μεγάλου μήκους -Μανθούλης, Κολᾶτος, Κανελλόπουλος, Δαμιανός, Γλυκοφρύδης- παρουσιάζονται νέα ὄνματα που φιλοδοξοῦν νά προωθηθοῦν στήν



πρώτη θέση ενός εθνικοῦ κινηματογράφου ποιότητας, θέση πού πρὶν λίγο καιρὸ ἀντιπροσωπεύταν μόνο ἀπὸ τὸν Κακογιάννη καὶ τὸν Κούνδουρο. Φυσικὸ εἶναι λοιπὸν μετὰ τὴν -μέ τὰ κακὰ ἐπακόλουθα πού ξέρομε-, διεθνοποίηση τοῦ πρώτου, ὁ δεύτερος νὰ παίζη μ' ὅλη τὴν σχετικὰ μικρὴ του ἡλικία -γεν. 1926- τὸ ρόλο τοῦ "πατριάρχη" στὸν τόσο φτωχὸ σέ ταινίες ποιότητας κινηματογράφου μας καὶ κάθε του καινούργια προσπάθεια ὄχι μόνο μὰ ἀναμένεται μὲ ἐνδιαφέρον ἀλλὰ καὶ νὰ δημιουργεῖ ἀξιμῆνες υποχρεώσεις ἀπὸ τὸν δημιουργό της. Θά πρέπει, νὰ σημειώσω ἐδῶ πῶς τὸ πρόσφατο "ἔργο" καὶ ἡ "πορεία" τοῦ σκηνοθέτη -περὶ ἐντελῶς προσωπικῆς γνώμης πρόκειται φυσικὰ -γεννοῦσαν ἀρκετὲς ὀνησυχίες καὶ ἐρωτηματικά γιὰ τὸ μέλλον. Ἀπὸ τοὺς "Παράνομοι" κι' ὅλας τὸ "πλαστικὸ" στοιχεῖο κι' ἡ ἐξαροφὴ του σέ βάρος τῆς ἱστορίας -ἂν κι' ἐκεῖ ἡ ἱσορροπία ἐπιτυχαίνονταν κάπως- προμυνοῦσαν μ' εὐγλωττο τρόπο αὐτὸ πού ἔμελλε ν' ἀκολουθήσει στίς "Μικρές Ἀφροδίτες": τὴν συντριπτικὴν ὑπεροχὴ τῆς πλαστικῆς σύνθεσης, τῆς ἀρχιτεκτόνισης τοῦ κάδρου, τοῦ στυλιζαρίσματος μὲς ἀπ' τὴν ἀφαίρεση, σέ βάρος τοῦ ἐντελῶς ὑποτυπώδους φόντου πού ἀποτελοῦσε τὴν ἱστορία τοῦ φιλμ καὶ τῆς ὁποίας ἄλλωστε ἡ φοκλορικο-ἐρωτικὴ πλευρὰ ἐξασφάλισε τὴν μεγάλη ἐμπορικὴ ἐπιτυχία τῆς ταινίας στὸ ἐξωτερικὸ -κυρίως Γερμανία - Ἰαπωνία-. Ἐξ ἄλλου ἂν ἀπ' τὴν μιά πιστεύω ὅτι μέσα στὰ ἐλληνικὰ δεδομένα καὶ πραγματικότητα -κινηματογραφικῆ ἀλλὰ καὶ γενικώτερη- ἡ ταινία αὐτὴ τοῦ Κούνδουρου ἦταν πέρα γιὰ πέρα ἀρνητικὴ καὶ πιθανώτατα ἐπιβλαβὴς, ἀπὸ τὴν ἄλλη ὅλοι μας εἶχαμε ἕνα λόγο περισσότερο μετὰ τὴν ἐμπορικὴ αὐτὴ ἐπιτυχία τῶν "Ἀφροδιτῶν" νὰ περιμένουμε μ' ἀνάμικτα συναισθήματα ἀνησυχίας καὶ περιέργειας τὴν καινούργια ταινία τοῦ σκηνοθέτη.

Ἡ ἰδέα τοῦ σεναρίου.

Γιὰ νὰ συμπληρώσουμε τὴν σύντομη ἀνα-

δρομὴ κι' ἀξιολόγηση πού προηγεῖται θά ἔπρεπε νὰ σημειώσουμε ὅτι στὸν "Δράκο" ὁ Κούνδουρος εἶχε πῶς του τὸ γερὸ σενάριο τοῦ Καμπανέλλη. Ὁ πλοῦτος τῆς ἐξερεύνησης πού πρότεινε τὸ σενάριο αὐτὸ μὲ τὸ "ἀνοιγμά" του μέσα ἀπ' τὸ πρόσωπο τοῦ θωμᾶ πρὸς τὰ λαϊκὰ στρώματα καὶ τὸν ὑπόκοσμο ἦταν τὸ στοιχεῖο πού ἐξασφάλιζε τουλάχιστον τὴν μισὴ ἐπιτυχία τῆς ταινίας κι' ἔκανε τὸν "Δράκο" τὴν καλύτερη μέχρι τώρα δημιουργία τοῦ Κούνδουρου. Καὶ δὲν εἶναι χωρὶς σχέση ἡ ἀνισορροπία φόρμας-περιεχομένου πού υπογραμμίσαμε παραπάνω μὲ τὸ ὅτι ὁ Κούνδουρος στίς κατοπινές του ταινίες δὲν βρέθηκε ποτέ νάχει πῶς του ἕνα τόσο γερὸ σενάριο.

Στὴν "Μέδουσα" συνεργάτης στὸ σενάριο εἶναι ὁ Βαγγέλης Γκούφας. Δίνοντας ἐλπίδες παληότερα, παρουσιασμένος κι' ἀποκτώντας ὑποστηρικτές ἀπ' τὴν ἐμφάνισή του στὴν "Ἀωδεκάτη Δύλαία", πολὺ γρήγορα προχώρησε σέ κατευθύνσεις πού πολὺ λίγο συγγενεύουν μὲ τὸν πραγματικὸ προβληματισμὸ μὲς ἀπ' τὴν τέχνη.

Ὅμως ἡ ἀρχικὴ ἰδέα ἀπ' ὅπου γεννήθηκε τὸ σενάριο -δυσ' μηνῶν δουλειά τοῦ σκηνοθέτη καὶ τοῦ συνσεναρίστα στὸ μέρος τὸ ἴδιο τοῦ γυρίσματος: Κρήτη, Ἅγιος Νικόλαος- εἶναι τοῦ ἴδιου τοῦ Κούνδουρου: + "Τὸ πρόσωπο τῆς Μέδουσας ἀφάνιζε ὅποιον τὸ ἀντίκρυζε, μᾶς λείει ὁ θρύλος. Στὴν ταινία μου δὲν ἀφάνιζει. Ξεσκεπάζει. Μ' ἐνδιαφέρει τὸ ξεβράκωμα -SIC- τῶν προσώπων πού παρουσιάζω στὴν ταινία. Στὴν ἀρχὴ εἶναι λουστραρισμένοι, πασπαλισμένοι μὲ τὴν συμβατικὴ ἠθικὴ τῆς κοινωνίας μας. Στὸ τέλος τῆς ταινίας ἔχουν φτάσει στὸ ἄλλο ἄκρο: ἔχουν μετατραπεῖ σέ λυκάνθρωπους. Ἡ ἠθικὴ τους εἶναι αὐτὴ τῆς ζούγκλας. Οἱ μᾶσκες τους ἔχουν πέσει. Τὸ ξεγύμνωμά τους αὐτὸ μ' ἐνδιαφέρει. Ἡ ταπεινώση τῶν τριῶν ἀρσενικῶν -τριῶν νέων ἀνθρώπων μορφομένων ποῦχουν γκρεμίσει τίς παλιές ἀξίες χωρὶς νάχουν καινούργιες στίς ὁποῖες νὰ πιστεύουν- γύρω ἀπὸ τὸ ἕνα θηλικὸ πού βρῆκεται ἀνάμεσα

τους, τό "πρόσωπο τῆς Μέδουσας".

Ἡ πρόβα θά εἶναι, ἐλάχιστη. Ὁ ρόλος τῆς θά εἶναι ἀπόλυτα ἄμεσος. Τό θέμα ἔτσι πού παρουσιάζεται ἀπό πρώτη ὄψη θά μπορούσε ν' ἀναπτυχθῆ σ' ἕνα εἰκοσάλεπτο, μέσα σ' ἕνα μικροῦ μήκους. Κι ὅμως ἐγώ θά βγάλω ἀπ' αὐτό -πιστεύω ὅτι ἔχω τό ἕλικό-, ἕνα μεγάλου μήκους. Θέλω νά δελεῶ στιγμή μέ στιγμή, λεπτομέρεια στή λεπτομέρεια τήν ψυχική ἀποσύνθεση αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων".

Ἄπ' τό σενάριο στό γύρισμα.

Ἔτσι καθόριζε τήν γενική γραμμή τῆς ταινίας ὁ Κούνδουρος. Περισσότερο ἄνυλο - τικά μετά τήν ἀνάγνωση τοῦ σενάρου: ἕνα ἔρρημικό μέρος, ἕνα ἐγκαταλειμένο σπίτι. Στά πόδια του ἡ θάλασσα. Πρωτόν. "Ἐνα καί-κι ἔρχεται νά σταματήσει στήν ρίζα τοῦ βράχου πού πάνω του εἶναι χτισμένο τό σπίτι. Ὁ κύριος ἐπιβάτης τοῦ καϊκιοῦ μέχρι νά διορθωθεῖ ἡ βλάβη πού τόν ἀνάγκασε νά σταματήσει ἀνεβαίνει στό σπίτι. Ἐκεῖ συναντᾷ μιά κοπέλλα καί δύο ἀντρες. Μένουν στό σπίτι περιμένοντας νά βρεθῆ ὁ ἀδελφός τοῦ ἐνός πού ἔχει ἐξαφανισθεῖ. Ὁ ἀκολουθήσει μιά ἀναμέτρηση ἀνάμεσα στόν νεοφερμένο καί τούς ἄλλους μέσα στό γενικό κλίμα ἐκνευρισμοῦ πού ἔχει προκαλέσει ἡ ἐξαφάνιση τοῦ ἀδελφοῦ. Τό ἐπόμενο πρῶτ ὁ ἄνθρωπος τοῦ καϊκιοῦ θά ξαναφυγεῖ πέρνοντας μαζί του τήν κοπέλλα.

Διαβάζοντας τό σενάριο τό πρῶτο κι ἐντονώτερο στοιχεῖο πού κάνει ἐντύπωση εἶναι ἡ ἀφαιρετική πρόθεσή του. Τά τέσσερα πρόσωπα τῆς ταινίας εἶναι πολύ λίγο ρεαλιστικά καί σάν τοποθέτηση καί σάν δικαίωση. Καμιά ἐξήγηση δέν δίνεται γιά τό πῶς βρέθηκαν ἐκεῖ, ποιᾷ εἶναι. Κι αὐτά ἐκδομή τά ἐνοήματά τους ἀποφεύγει ν' ἀναφερθοῦν ἐκτός ἀπό ἐκείνο τῆς κοπέλλας. Τό ρεαλιστικό τους "ὑπόβαθρο" εἶναι ἐλάχιστο, ὅσο ἀκριβῶς τούς χρειάζεται γιά νά "ὑπάρχουν". Σ' αὐτό ἔρχεται νά προστεθῆ ἡ ἀπόλυτα ἠθελημένη σύμπτυξη τοῦ χρόνου -24 ὥρες- ἡ μοναδικότητα τοῦ τόπου -τό σπίτι-, τῆς δράσης, πού παρατηροῦμε στήν συνέχεια στό σενάριο. "Ἄν αὐτά τά τρία στοιχεῖα -τόπος, χρόνος, δράση- μᾶς ἔκαναν νά στραφοῦμε πρὸς τόν κλασσικό πιά σέ τέ-

τοιες περιπτώσεις παραλληλισμό μέ τήν ὀρχαία τραγωδία θάταν λάθος. Ὁ Κούνδουρος εἰσάγοντάς τα στό σενάριο του σκοπεύει -σέ συνδυασμό μέ τήν λιγιστή "ρεαλιστική" βάση τῶν χαρακτήρων του πού ἤδη ἀνάφερα - σέ μιά γενίκευση πού θά τοῦ ἐπιτρέψει τήν μελέτη αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων ὅπως ὁ ἴδιος τήν ἐξηγεῖ παραπάνω χωρίς γι' αὐτό νά ἔχει ἀνάγκη ν' ἀσχοληθεῖ μέ τήν ρύθμιση διαφόρων ρεαλιστικῶν λεπτομερειῶν ὅπως θάταν ἡ περίπτωση ἄν τοποθετοῦσε τήν δράση τῆς ταινίας του μέσα σ' ἕνα καθημερινό ἀπόλυτα ρεαλιστικό πλαίσιο.

Ὁ ἴδιος ἄλλωστε λέει μιλώντας γιά τά πρόσωπα τῆς ταινίας: "Εἶναι χαρακτηριστικά δείγματα μιᾶς γενικότητας"...

Μιᾶς γενικότητας ἀπ' τήν ὁποία ὁ Κούνδουρος θά ἐπιχειρήσει μιά "ἀπόσταση" γιά νά κρατήσει τά στοιχεῖα πού τοῦ χρειάζονται γιά νά προχωρήσει σ' αὐτό πού εὐκόλα γίνεται ἀντι-ληπτό ἀπ' τό σενάριο: τήν ἀντιμετώπιση καί μέσ' ἀπ' τήν σύγκρουσή τους τῆ θεώρηση βασικῶν παραγόντων πού διέπουν τήν ἀνθρώπινη ὑπαρξη. Θά μπορούσαμε ἔτσι νά σημειώσουμε τίς δύο γενικές ἰδέες κάτω ἀπ' τίς ὁποῖες ἐξελισσεται τό φιλμ: ἔρωτας - θάνατος. Δύο ἰδέες πού ἔρχονται σέ διαρκῆ σύγκρουση χωρίς ὅμως βασιικά "ἀναφορικά" ἐξωτερικά σημεῖα. Ὁ ἔρωτας δέν εἶναι σ' ὄλο τό σενάριο παρά ὑπονοούμενος - ποτέ παρῶν σάν φυσική πράξη, παρά μόνο στό τέλος. Ἄκομη κι αὐτό τό ἐρωτικό κέρδιμα τῆς κοπέλλας ἀπ' τόν ἄνθρωπο τοῦ καϊκιοῦ περισσότερο ἐννοεῖται παρά "ὀπτικοποιεῖται". Πολύ πιά εὐκόλα θά μπορούσαμε νά μιλήσουμε γιά ἕνα διαρκῆ ἐρωτισμό πού κυριαρχεῖ στό σενάριο. Ὅσο γιά τό θάνατο ἄν μέ τήν ἐξαφάνιση τοῦ ἀδελφοῦ κάνει μιά μακρυνή ἐπόμνηση ἀντίθετα ἡ παρουσία του καί ἡ συνάντησή του μέ τήν ἰδέα τοῦ ἔρωτα εἶναι ἰδιαίτερα κάρια στό ἀχυρένιο ξόανο μέ τῆ νεκροκεφαλή πού ἀντιπροσωπεύει τήν κοπέλλα κι ἔχει σημαντικό καί σημαδιακό ρόλο στήν ταινία. Σημειώνουμε ἄλλωστε πῶς τό σύμβολο τοῦ ξόανου ὑπάρχει καί σ' ἄλλη ταινία τοῦ Κούνδουρου -"Ποτάμι"-.

Ὅμως φτάνουμε στό σημεῖο πού θ' ἀναρωτηθοῦμε ἄν αὐτή ἡ γενίκευση, ἡ ἀφαίρεση,

τό απαγκίστρωμα από ρεαλιστικές αναφορές, είναι δυνατόν να μεταφερθούν απ' τό σενάριο στο φιλμ χωρίς να προδώσουν τήν πρόθεση και σε συνέπεια χωρίς να προκαλέσουν τήν αντίδραση - άρνηση του θεατή που έτσι θα κινδυνεύει να βρεθεί μπροστά σ' ένα ίσως πολύ ενδιαφέρον φιλοσοφικό δοκίμιο αλλά κι ένα βαρετό, μονότονο και λίγο πειστικό φιλμ - Γκοντάρ: "Κιν/φος = η ζωή 24 φορές τό δευτερόλεπτο". Η αναφορά φυσικά δέν έχει αξιωματικό χαρακτήρα.

Πρέπει να δηλογήσω ότι παρακολουθώντας τό γύρισμα από πολύ κοντά οι φόβοι μου δέν κάνουν παρά να μεγαλώνουν μέρα μέ τή μέρα. Δέν άγνοώ φυσικά τήν διαφορά που υπάρχει μεταξύ του ήλικου που αποτυπώνεται πάνω στο φιλμ και τής τελειωμένης ταινίας μέ τά όσα προσφέρει τό μοντάζ, ο ήχος - ή ταινία γυρίζεται "βουβή", ή πιθανή χρήση μουσικής. Όμως ξέροντας τό σενάριο και παρακολουθώντας τή δουλειά του σκηνοθέτη ένας ώρισμένος έλεγχος κι ένα μεγάλο ποσοστό άνάλυσης είναι δυνατά. - Τό γύρισμα έχει αρχίσει στις 19 Οκτωβρίου στον Άγιο Νικόλαο Κρήτης. Τόπος γυρίσματος: ή ίδια ή βίλλα του σκηνοθέτη. Ηθοποιοί: Χαρούλα Άγγελούση, Φάνης Χηνάς, Φίλιππος Βλάχος, Άλέξης Μανθαιάκης, όλοι τους μ' έλάχιστη ή καθόλου κινηματογραφική προηγούμενη πείρα. -

Έτσι γίνεται φανερή ή ήθελμένη απ' τόν Κούνδουρο άφαίρεση και σ' αυτό τό παζιμο των ήθοποιών μήν έπιτρέποντάς τους παρά σ' έλάχιστες στιγμές να προχωρήσουν σε έκφραστικές έξωτερικότητες συναισθημάτων, επιβάλλοντάς τους μία όμοιόμορφη ούδέτερη μάσκα παιγίματος που δέν εύκολύνει καθόλου άλλωστε τήν παραδοχή τής πειστικότητας ώρισμένων διαλόγων ή ακόμα και μονολόγων - άποσπάματα από διάβαση εφημερίδας κ.λ.π. - που τούς βάζει στο στόμα κι οφ όποιοι πολλές φορές αναφέρονται σε βασικά σύγχρονα προβλήματα πολιτικής ή άλλης φύσης.

Θάπρεπε να δοΰμε εκεί τήν θέληση του σκηνοθέτη να διευρύνει τήν "γενίκευση" που πριν αναφέραμε συμπεριλαμβάνοντας κι αυτές τις πιο πρόσφορες για κοινή συμμετοχή κι ανταπόκριση αναφορές; Άγνωστο. Δέν πιστεύω ότι άπάντηση μπορεί να δοθεί πριν δοΰμε τήν ταινία στην τελική της μορφή. Άντίθετα από τώρα μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι ο ρόλος τής φόρμας - κάρο και σύνθεσή του, φωτισμός κ.λ.π. - δέν μειώθηκε καθόλου σε σχέση μέ τις "Άφροδίτες". Θά είχα μάλλον τήν εντύπωση ότι αύξήθηκε κι αυτό δέν είναι παρά ένα ακόμη στοιχείο που προκαλεί όχι λίγες άνησυχίες. Άνησυχίες εύκολοεξηγήτες αν σημειώσουμε τήν δυσαναλογία που στά περισσότερα απ' τά καθαρίσματα υπάρχει ανάμεσα στη θέση που κατέχουν οι άνθρωποι και τήν καταθλιπτική παρουσία των αρχιτεκτονικών σχημάτων. Κι όμως ο Κούνδουρος έλεγε πριν τό γύρισμα:

- "Τό τοπίο θά εξαφανιστεί, δέν θά υπάρχει παρά ότι καταλυτικά ενεργεί και έχει μία όργανική θέση στο φιλμ. Ό φακός θά γεμίζει από σάρκες... τά πρόσωπα, τά σώματα θά παίρνουν τό μεγαλύτερο μέρος, τά εικαστικά στοιχεία εκτός θέματος θά άπουσιάζουν. Μένει φυσικά σάν μόνη έξήγηση ο όρος "καταλυτικά". Κι είναι γνωστός ο ρόλος που δίνει ο Κούνδουρος στην έρμηνευτική παρουσία του ντεκόρ. Όμως αν αυτό είναι άνεκτό σάν θεωρία, μένει ή έμπρακτη άπόδειξη κι οι φόβοι μου εκεί άκριβώς στηρίζονται.

Έξ άλλου για τήν από φωτογραφικής πλευράς πλαστικότητα - στην ταινία αυτή ο Κούνδουρος δουλεύει για πρώτη φορά χωρίς τόν τακτικό του συνεργάτη Τζιοβάννι Βαριάνο - στην θέση του ο Γερμανός Κάρλ Χάιντς Χούμμελ - θάφτανε να παραθέσουμε τή δήλωση του σκηνοθέτη: - "Ό φωτισμός μέ κόντρα ήλιο έχει όχι μόνο σημασία γιατί βοηθάει ακόμη και τόν χειρότερο όπερατέρ αλλά μέ τήν χρησιμοποίησή του καταλήγουμε σε μία πλαστικότητα ή όποια τελικά καθορίζει τήν αισθητική τής ταινίας". Είναι φανερό για όποιον γνωρίζει έστω

καί μία από τῆς προηγούμενες ταινίες τοῦ Κούνδουρου ν' ἀντιληφθεῖ τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἡ συστηματική χρησιμοποίηση αὐτοῦ τοῦ φωτισμοῦ - τὸ σύνολο τῆς φωτογραφίας ἐδῶ εἶναι δουλεμένο σ' ἕνα πολύ "ψηλό κλειδί" μέ τήν πρόθεση ἑνός αποτελέσματος πολύ φωτεινοῦ μέ λίγα κοντράστα - συνδέεται μέ τήν εἰσαγωγή στό κάδρο τῶν ἀρχιτεκτονικῶν σχημάτων πού πιά πάνω ἀνάφερα ὅπως καί τοῦ ἀνασταλτικοῦ χαρακτήρα τῶν τελευταίων ἀπέναντι στά πρόσωπα τῆς ταινίας.

Κρίσεις σάν κι αὐτές, ἡ ἀνάλυση ἀκόμη πού παραπάνω ἐπιχειρεῖται. Ἰσως φανοῦν ὑπερβολικές ἀπέναντι σέ μία ταινία πού δέν βρῶμαι παρά στό στάδιο τοῦ γυρίσματος. Ὅμως θάθελα νά σημειώω ὅτι τόσο οἱ προηγούμενες ταινίες τοῦ σκηνοθέτη ὅσο κι ἡ γνώση τοῦ σεναρίου κι ἡ παρακολούθηση ἀπό κοντά τοῦ

γυρίσματος προσφέρουν ἀρκετά σημεῖα ἀναφοράς τά ὁποῖα ἐπιτρέπουν τήν διαμόρφωση μιᾶς πρώτης κ ρ ι τ ι κ ῆς τοποθέτησης χωρῆς φυσικά νά ἀποκλειεῖται ἡ προοπτική μιᾶς εὐχάριστης ἔκπληξης ἀπέναντι στήν τελειωμένη ταινία, κάτι πού ἐδῶ θά ἦταν ἰδιαίτερα καλοδεχούμενο κι ἐπιθυμητό μία καί - συμπερασματικά - φοβόμαστέ, μήπως ὁ Νίκος Κούνδουρος ὀδηγεῖται ἀπό τῆς ἄφροδίτες καί ὕστερα σ' ἕνα - ἀπό τήν μεριά τῶν ἐκλεγόμενων θεμάτων - "διεθνισμό" πού ἂν μέχρι στιγμῆς μένει - ἀντίθετα ἀπό τόν Κακογιάννη - μέσα στά πλαίσια τῆς τέχνης εἶναι ἐν τούτοις ἐπιβλαβῆς τόσο γιά τόν ἴδιο ὅσο καί γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο.-

Δ Ι Α Μ Α Ρ Τ Υ Ρ Ι Α

τῆς Φοιτητικῆς Κινηματογραφικῆς Λέσχης Ἀθηνῶν - Δ. Ε. Σ. Π. Α., Σ. Σ. Ε. Μ. Π.

Ἡ Φοιτητική Κινηματογραφική Λέσχη Ἀθηνῶν θέλοντας νά ἐκφράσει τή γνώμη τῆς νεολογίας αἰσθάνεται χρέος τῆς νά διαμαρτυρηθεῖ γιά τῆς ἀπαράδεκτες ἐπεμβάσεις τῆς λογοκρισίας σέ φιλμ ἀναγνωρισμένης ἁξίας. Πρόσφατο εἶναι τὸ παράδειγμα τοῦ "Ὁ Πόλεμος τέλειωσε" τοῦ Δ. Ρενάλ, ὅπου μετά τὸ κόψιμο τῶν βασικωτέρων σκηνῶν, τὸ ἔργο ἔχασε τήν ἐσωτερική του ἐνότητα. Τὸ ἴδιο ἐπιδιώκεται νά γίνει καί μέ τόν "θάνατο τοῦ Ἀλέξανδρου" τοῦ Κολλάτου.

Ἐπιτέλους πρέπει νά καταλάβουν οἱ κύριοι πού ἀποτελοῦν τήν ἐπιτροπή λογοκρισίας ὅτι δέν ἔχουν δικαίωμα νά καταστρέφουν ἕνα καλλιτεχνικό ἔργο, ἐνῶ ἀντιθέτως ἔχουν ὑποχρέωση νά ἀπογορεύουν τήν προβολή τῶν διαφόρων ὑποβλακωτικῶν ψευδοϊστορικῶν κολοσσῶν καθώς καί διαφόρων ἄλλων ταινιῶν, ἐγκωρίου καί διεθνοῦς παραγωγῆς, πού ἀπευθύνονται στά ζωῶδη ἐνστικτα μιᾶς ὑποανάπτυκτης κοινωνίας.

Ἡ Λέσχη ἐξ ἄλλου, θέλει νά ἐκφράσει τήν ἀγανάκτησή της γιά τήν ἀνάμιξη τῆς λογοκρισίας καί στίς ἄλλες τέχνες - καθημερινά τὸ Ε.Ι.Ρ. μᾶς "ψυχαγωγεῖ" μέ τοὺς ἀμανέδες του ἐνῶ ἀποκλείει ἀπό τῆς ἐμπομπές του συνθέτες ἀναγνωρισμένης ἁξίας-. Εἶναι πιά καιρός νά καταλάβουν οἱ διάφοροι ἄσχετοι πρὸς τήν τέχνη κύριοι ὅτι τὸ καθῆκον τους εἶναι νά φροντίσουν γιά τήν ἀνύψωση τοῦ πνευματικοῦ ἐπιπέδου τῶν Ἑλλήνων καί ὄχι γιά τήν ἀποβλάκωσή τους.

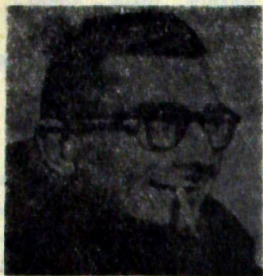
Γιά τήν Φ.Κ.Α.Α.

Ὁ Πρόεδρος

Μ. ΜΑΣΤΡΟΝΙΚΟΛΗΣ.

Ὁ γεν. γραμματεὺς

Κ. ΠΑΓΚΑΛΟΣ



ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΜΕ ΤΟΝ ΚΛΩΝΤ ΣΑΜΠΡΟΛ

Του ΖΥΑ ΖΑΚΟΜΠ

Ο Ι Χ Α Ρ Α Κ Τ Η Ρ Ε Σ

- Το θέμα τῶν ταινιῶν σας, τίς περισσότερες φορές εἶναι οἱ ἀνθρώπινοι χαρακτήρες.

- Χωρίς ἀμφιβολία. Ὅπωςδήποτε δέν εἶναι ἡ ἴντριγκα. Αὐτό πού ἔχει σημασία εἶναι τὰ πρόσωπα κι ἡ φόρμα. Ἡ ἴντριγκα μ' ἐνοχλεῖ περισσότερο ἀπ' τό κάθε τί. Δυστυχῶς εἶναι ἀδύνατο νά κάνεις κανεῖς ταινία χωρίς πλοκή. Τό βάσανο εἶναι πῶς πρέπει νά τήν κάνεις νά ἐξελλισεται καί, στό διάστημα αὐτό, χάνεις χρόνο. "Ἄν μιά κοπέλλα πάει στόν Ἴννο ν' ἀγοράσει μιά μοσχάρισια μπριτζόλα, δέν ὑπάρχει λόγος νά αἰτιολογήσεις τήν πράξη της: πάει στόν χασάπη κι αὐτό εἶναι ὅλο. Ἀντίθετα, ἡ σύνθεση μέ διασκεδάσει καί μ' ἐνδιαφέρει. Εἶμαι ὑπέρ τῆς ἀπλῆς πλοκῆς μέ πολύπλοκα πρόσωπα.

- Ταυτίζετε τόν ἑαυτό σας μέ ὀρισμένα πρόσωπα;

- Ποτέ. Τό ἀντιπαῶ φοβερά. Μοῦ φαίνεται ἀηδιαστικό τό νά διηγοῦμαι τὰ προσωπικά μου. Μπορεῖ στίς ταινίες μου νά ὑπάρχουν αὐτοβιογραφικά στοιχεῖα, ἀλλά μόνο σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τίς πολύ μικρές λεπτομέρειες, σέ πράγματα πού μπορεῖ νά συναντᾷτε κάθε μέρα, ποτέ ὅμως δέν θά βρῆτε κάτι ἱκανό νά προκαλέσει σόκ, νά διαφοροποιήσει ἢ ν' ἀγγίζει πιά μόχλια συναισθήματα. Ποτέ δέν θ' ἀφηγηθῶ, π.χ., τόν τρόπο πού πῆρα διαζυγιο. Ὑπάρχουν ἄνθρωποι πού νοιώθουν

τήν ἀνάγκη νά διηγοῦνται κάτι τέτοια. Ἐγώ ὄχι. Ὑστερα, πρόκειται γιά ἕνα τόσο εἰδικό πεδίο, πού'ναι δύσκολο νά τό δεῖ κανεῖς καθαρά. Ἡ αὐτοβιογραφία παρουσιάζει περισσότερα μειονεκτήματα ἀπ' ὅ, τι δίδηποτε ἄλλο. Ποτέ δέν μπορεῖ νά κρίνει κανεῖς ἀντικειμενικά ὅ,τι τόν ἀφορᾷ. Ὁ Μοντανί κι ὁ Ζίντ εἶχαν τέτοια νοοτροπία. Ἄλλωστε ὁ Ζίντ δέν ἦταν καθόλου ἐπιδέξιος στήν αὐτογνωσία.

- Κι ὅμως μιά ἀπ' τίς καλύτερες φράσεις τοῦ Ἡμερολογίου τοῦ Ζίντ εἶναι "BU DU LAIT..." Κρίνετε ἀνθρώπινους χαρακτήρες μέ τίς ταινίες σας;

- Ἀναγνωρίζω πῶς ὑπάρχει κάποια διακριτική γνώμη, ἀλλά οἱ ταινίες μου δέν τοῦς κρίνουν. Μπορεῖ νάχω μιά γνώμη - ὅπωςδήποτε ἔχω - ἀλλά προσπαθῶ νά μὴν τήν κάνω γνωστή καί στούς ἄλλους, δέν εἶναι αὐτός ὁ σκοπός μου. Ἄλλοιῶς, θά κινδύνευα νά ἐπηρεάσω τόν θεατή κι αὐτό θάταν πολύ ἄσχημο. Σέ τέτοιο σημεῖο πού, ἂν καμιά φορά διδάσκω ἕναν ρόλο πού θά μπορούσε νά θεωρηθῆ ὑποπτος, ἔχω τήν διάθεση νά τόν δικαιολογήσω μ' ὅποιονδήποτε τρόπο. Κι αὐτό, γιά ν' ἀποφυγῶ νά κάνω τοῦς ἄλλους νά σπεύσουν νά βγάλουν συμπεράσματα. Τουλάχιστον ἄς κρίνουν ὅταν θά γνωρίζουν τὰ αἷτια. Ὅχι πῶς μέ φοβρίζει ἡ κοινή γνώμη, ἀντίθετα: Βρίσκω ἀρκετά πρακτικό τό νά σιηρίζεται κανεῖς ἄλλοτε πάνω στίς μῦθες, ἄλλοτε

σ' αναγνωρισμένες αξίες, σέ πεπατημένες δδούς. Είναι γνωστό πώς οι άνθρωποι είναι εύαισθητοι σ' ορισμένα πράγματα, παίρνουν προφυλάξεις για τὸ ἀποτέλεσμα, δέν δίνονται δλότεια πράγμα. Σημαντικώτα -

Τς. "Ετσι πρέπει νά γίνεται. Ἡ προοπτική ὅταν κάνουμε μιὰ ταινία εἶναι νά κάνουμε κι ἄλλη μετά. Δέν πρέπει ν' ἀλλάζουμε οὔτε τελεῖα ἀπ' αὐτό πού θέλουμε νά ἐκφράσουμε, γιά νά προσελκύσουμε ἄλλα δέκα ἄτομα στήν αἴθουσα προβολῆς. Θάταν κάκιστο σύστημα: θά προσελκύαμε ἄλλα δέκα πρόσωπα, θά χάναμε ὅμως εἴκοσι. Εἶναι ἀπάνταστα δύσκολο νά κάνεις κάποιον νά μπεῖ σέ μιὰ κινηματογραφική σάλλα...

"Αν ὑπῆρχε ἡ δυνατότητα νά χρησιμοποιήσουμε εὐρήματα μέ σίγουρη ἀπήχηση, δέν θάπρεπε νά διστάσουμε. Ἐμένα, τὸ ἴδιο μοῦ κάνει ἄν φτιάχνω ταινίες κατασκοπείας, ἔρωτα ἢ περιπέτειας. Ἐκεῖνο πού θά μ' ἐνοχλοῦσε θάταν ἡ ἔλλειψη πελατείας. Τὸ κοινό ἀγαπᾷ τίς πολεμικές ταινίες. Αὐτοί πού πᾶν νά δοῦν τὰ ἔργα τοῦ Ρενάλ, πού θεωρητικά βρίσκονται στόν ἀντίποδα τῶν πολεμικῶν ταινιῶν, εἶναι οἱ ὑπέρμαχοι ἐνός κατ' ἐξοχή πρωτοποριακοῦ εἴδους: τοῦ μοντέρνου κινηματογράφου. Ὅπως, π.χ. συμβαίνει στή μουσική μ' αὐτούς πού πᾶν ν' ἀκούσουν Μπουλές. Μιά μέρα, παρακολούθησα στό Ὀντεόν, τήν πρεμιέρα ἐνός τρίο τοῦ Γουέμπερν, ἀπέθανα πολὺπλοκου, ἀκατάληπτου σχεδόν κι ἔμεινα κατάπληκτος βλέποντας τὸ κοινό πού γέμιζε ἀσφυκτικά τήν αἴθουσα καί πού δέν φαινόταν νάχει βαθεῖα μουσική μόρφωση, νά χεῖροκροτεῖ ἐνθουσιασμένο μιὰ σύνθεση τόσο σύμπικνωμένη, πού θάπρεπε νά τήν ἀκούσεις εἴκοσι φορές γιά νά καταφέρεις νά τήν καταλάβεις. Ἐκεῖνοι ὅμως, λάτρευαν τήν "πρωτοποριακή μουσική". Ὅπως οἱ ἄλλοι, πού πᾶν καί βλέπουν γουέστερν στά τυφλά, ἐνῶ εἶναι ἀνίκανοι νά ξεχωρίσουν τὰ καλά ἀπ' τὰ κακά. Οἱ ταινίες τοῦ Τζαίημς Μπόντ εἶναι μᾶλλον κακοφτιαγμένες. Εἶναι πιό κακό - φτιαγμένες ἀπὸ μιὰ ταινία κατασκοπείας πού θά γύριζε ὁ Χατάγωναῖη γιά τήν Φόξ γύρω στό 1952-53, ἐποχὴ κατά τήν ὅποια κάτι τέτοιο δέν θάχε καμιά ἐπιτυχία.

Οἱ ταινίες τοῦ Τζαίημς Μπόντ, ὅμως, ἦσαν ἀκριβῶς τήν ἐποχὴ πού ἔπρεπε. Φαντασθῆτε τί θά μπορούσαν νά κάνουν ὁ Χώις ἢ ὁ Γουάις μ' ἓνα θέμα σάν τὸν "Τζαίημς Μπόντ." θάταν κάτι τὸ καταπληκτικό.

- Καί τὸ πέρδεμα τῶν στόλ;
- Μόνο στή Γαλλία δέν ἀνακατεῖται τὰ στόλ. Οἱ Γάλλοι δέν ἔχουν τὸ δικαίωμα ν' ἀρχίσουν κωμικά καί νά τελειώσουν τραγικά, ἢ τὸ ἀντίθετο. Εἶναι ζήτημα καλοῦ γούστου. Πουθενά δέν μιλοῦν τόσο γιά κακό γούστο, ὅσο ἐδῶ. Τὸ ἀνακάτεμα αὐτὸ ὡστόσο, εἶναι θαυμάσιο. Οὐσιαστικὸ ἀνακάτεμα στόλ θά εἶχαμε ἄν φτιαχνόταν μιὰ κατασκοπική ἱστορία μέ φόβο τήν ἀμερικάνικη δύση. Φαίνεται ἴσως περιεργό, τὸ πέρδεμα ὅμως αὐτὸ δέν θά ἐνοχλοῦσε τὸν θεατὴ πού θέλει νά καταλαβαίνει ἀμέσως αὐτὰ πού βλέπει. Ὅταν εἶναι ἔτοιμος νά κλάψει κι ὑποχρεώνεται νά βάλει τὰ γέλια, δέν τοῦ ἀρέσει. "Ἄλλοτε πάλι, ἐνῶ διασκεδάζει, νοιώθει ξαφνικά κάποια ἀνησυχία κι ἀναρωτιέται ἄν πράγματι πρέπει νά γελάσει ἢ ὄχι... Ἡ προτιμώτερη λύση εἶναι νά γελάσει στό τέλος κι ὄχι στήν ἀρχή. Στήν ἀντίθετη περίπτωση, θά φανταστῆ πὺς σ' αὐτό, ἴσως κιόλας νά τὸν κοροϊδεύουν, ὁπότε διασκεδάζει γελώντας μέ τὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτὸ. Αὐτὸ εἶναι τὸ δρᾶμα τοῦ ΚΑΝΟΝΑ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ. Σήμερα τὰ πράγματα εἶναι καλύτερα, ἰδιαίτερα στοὺς σπουδαστικούς κύκλους, ὅπως ἀκούω. Τὸ ΠΥΡΟΒΛΗΤΕ ΤΟΝ ΠΙΑΝΙΣΤΑ εἶχε μιὰ πλευρὰ "PRIVATE JOKE" πού ἔκανε ἓνα μέρος τοῦ κοινοῦ νά τὸ καταδικάσει. "Ἄν στή μέση ἐνός βιβλίου βροῦμε τὴ φράση "Αὐτὸ μέ κάνει νά σκεφτώ τὸ Ρυμπάμπρέ" καί δέν ἔχουμε διαβάσει Μπαλζάκ, δέν θά καταλάβουμε τίποτα. Ἡ ἀρχὴ τοῦ "Μεγαλεῖο καί Φτώχεια" εἶναι χαρακτηριστικὴ ἐπ' αὐτοῦ: στό χορὸ τῆς Ὀπερά παρευρίσκονται ὅλα σχεδόν τὰ πρόσωπα τῆς Ἀνθρώπινης Κωμῶδας. "Ἄν ἔχει διαβάσει κανεὶς καί τοὺς ἄλλους τόμους, τὸ ἔργο τοῦ φαίνεται θαυμάσιο, διαφορετικὰ εἶναι ἓνας ἀπλὸς κατάλογος ὀνομάτων.

Ὁ ἡ θ ο π ο ρ ε ῖ ς

- Γιατί συχνά διαλλέγετε τοὺς ἴδιους ἡθο-

ποιούς;

- Περισσότερο από φιλλά παρά από ανάγκη. 'Αποζημιώνομαι ωστόσο γιατί κάθε φορά είναι αρκετά διαφορετικοί. "Έχω λιγώτερες εκπλήξεις μ' αυτούς απ' ό,τι θάχα μ' ανθρώπους που δέν γνωρίζω. Κι ύστερα, προοδεύουν. "Όπως, π.χ., ο Μαριο Νταβίντ.

- Γιατί τονίσατε τόν θεατρικό χαρακτήρα ενός ήθοποιού όπως ο Μπερτέν στίς ΚΑΛΕΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ κι ο Ντευνέ στό ΔΑΝΤΡΥ;

- Στήν περίπτωση του Μπερτέν, ο Ένας παρασύρθηκε απ' τόν άλλο. Προχώρησαμε περισσότερο απ' όσο υπολογίζαμε στήν αρχή. Σιέφθηκα όμως πώς δέν θάταν άσχημο, άφου ΟΙ ΚΑΛΕΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ είναι ταινία έμπνευσμένη απ' τή λογοτεχνία του ΧVII αιώνα, νά πάρω Έναν ήθοποιό που παίζει "κλασσικά". 'Υποδόθηκε τό ρόλο του σάν "κλασσικός" υπερβάλλοντα λίγο τό αναγνωρίζω πρόθυμα-. 'Ο Μπερτέν κι εγώ, διασκεδάσαμε μιλώντας μ' Έναν ορισμένο τρόπο. Μιλούσαμε όμοια και καταλήγαμε νά λέμε τά ίδια πράματα. Αυτό καμιά φορά ήταν φρικαλέο. 'Η ταινία μ' ενόχλησε λιγάκι, δυό χρόνια μετά τήν ολοκλήρωσή της. Τήν ξαναεΐδα πρόσφατα: δέν είναι ο Μπερτέν εκείνος που μ' ενόχλησε περισσότερο....

- Τότε τί;

- 'Ο Έαυτός μου... θά μπορούσα νάμι πιά αποτελεσματικός και πιά σντομος. 'Υπάρχουν πολύ μεγάλες σεκάνς. Στήν περίπτωση του ΔΑΝΤΡΥ σεβαστήκαμε τήν ιστορική ακρίβεια. 'Ο Δαντρώ είναι Ένα τέλεια θεατρικό πρόσωπο, τόσο στή συμπεριφορά, όσο και στήν ιδιοσυγκρασία. 'Ο Ντευνέ έχει κι αυτός υπερβολικά πληθωρική ιδιοσυγκρασία και τόν άφισα νά εκφράζεται ελεύθερα γιατί νόμιζα πώς αυτό ανταποκρινόταν θαυμάσια στό ρόλο. "Όπωσδήποτε, δέν μ' άρέσουν οι άπόλυτα "έσωτερικοί" ήθοποιοί. Θαμάζω, π.χ. τόν Χένρυ Φόντα, δέν θά μ' άρεσε όμως νά δουλέψω μαζί του. Είναι συγκρατημένος στίς εκδηλώσεις του. Είναι

Ένας απ' τούς ελάχιστους λιτούς ήθοποιούς τού άμερικάνικου κινηματογράφου. Οι άλλοι είναι πληθωρικοί κι έχουν δίκη: άφου σ' Ένα δευτερόλεπτο πρόβολής περνούν 24 εικόνες, αν οι ήθοποιοί δέν είναι Έντονα εκφραστικοί, θά μένουν ελάχιστα πράματα, ελάχιστα θά περάσουν και θά έντυπωθούν στόν θεατή.

Είναι Ένας από τούς τρόπους διδασκαλίας τών ήθοποιών και πιστεύω πώς πραγματοποιείται μέ τήν υπερένταση. Μου άρέσουν πολύ οι ήθοποιοί που κάνουν μορφαμούς, που εκφράζουν αυτό που πρέπει νά εκφράσουν. Πρέπει νά δείξουμε ό,τι έχουμε νά πούμε, άλλοιώς κανείς δέν θά καταλάβει τίποτα. "Όχι, βέβαια σάν τήν "Ιταλίδα μάμα". 'Όστόσο, θά δεχόμουν νά εκφράζονται οι ήθοποιοί μετρημένα, άρκεί νά εκφράζονται. 'Αντιπαθώ τούς ήθοποιούς που δέν κάνουν τίποτα. Οι λιτοί, εύσυνείδητοι ήθοποιοί, γίνονται βαρετοί μέ τόν καιρό. 'Ο Σιμόν δέν ήταν ποτέ λιτός, ούτε τώρα είναι. 'Ο Σατυρνέν, ο Φάμπρο, ο Χάρρυ Μπάρ, ο Ραιμό κι ο Ζύλ Μπερύ δέν ήταν λιτοί. 'Ότε ο Πιέρ Μπλαυσάρ που είναι θαυμάσιος ήθοποιός αν και τόν έχουν κατακρίνει πολύ. Διτοί ήθοποιοί υπήρχαν τό 45-46. Τί άπέγιναν;

Τό ίδιο συμβάλνει και μέ τίς γυναίκες ήθοποιούς. Πρέπει νά κάνουν μορφαμούς. "Όλες έχουν τήν τάση νά τυποποιήσουν τό παξιμό τους. Είναι π.χ. πολύ πιά εύκολο νάχεις όμοιογένεια έρμηνείας μέ τέσσερις γυναίκες παρά μέ τέσσερις άνδρες. Οι γυναίκες διατάζουν μά εκδηλωθούν ελεύθερα. 'Η Μπαίτυ Νταϊβίς, η Μαργκερίτ Μορενό, η Σίρλεν Μάκ Λαίην έχουν μεγάλη εκφραστική γκάμα. Δηλαδή, όλες οι πολύ καλές ήθοποιοί είναι πληθωρικές. 'Ακόμα κι η Μπαρντό, μέ τήν φρεσιάδα της, ήταν τό πιά άξιοσημείωτο στοιχείο στό ΚΙ Ο ΘΕΟΣ ΕΠΙΛΑΣΕ ΤΗΝ ΓΥΝΑΙΚΑ. 'Υπάρχει μιά δλοκλήρη γενιά ήθοποιών που χάθηκαν έξ αιτίας τής λιτότητας. Μερικούς, δέν θά τούς έπαιρνα ποτέ σέ ταινία μου

γιατί δέν κάνουν τίποτα ή γιατί κάνουν πάρα πολλά. Τό νά εΐσαι πληθωρικός δέν σημαίνει πώς μπορείς νά κάνεις ό,τι σοῦ κατέβει. Πρέπει νά ξέρεις τί κάνεις.

- 'Η Ζάν Μορώ εΐναι πολύ λιτή. Κι όμως εΐναι θαυμάσια.

- Ναι, καλή εΐναι. Δέν λέω πώς θά διένυα 500 χιλιόμετρα γιά νά τήν βρω καί νά τήν ἀγκαζάρω γιά γύρισμα. Θά τόκανα βέβαια άν είχε περάσει ένας χρόνος χωρίς νάχω γυρίσει ταινία καί μοῦ πρότειναν δουλειά υἱό τόν όρο νά παΐξει ή Ζάν Μορώ. Θά πήγαινα νά τήν πορακαλέσω γονατιστός νά δεχτεί τό ρόλο εν όνόματι τοῦ ενδόξου παρελθόντος μου. Πέραν αὐτοῦ, τίποτα τό ιδιαίτερο. Πιστεύω ἐκόμα πώς υπάρχουν ήθοποιοί ποῦ-χουν μιά ξεχωριστή ἐκνότητα στό νά ἀφήνουνται νά πλάθωνται ἀπ' τούς σκηνοθέτες. Σ' ἀντάλλαγμα όμως θέλουν στήν πραγματικότητα, μιά ταινία ἀποκλειστικά δικιά τους. Δέν μ' ενδιαφέρει νά κάνω μιά ταινία γιά ένα όρισμένο πρόσωπο. Θεωρῶ τή γυναῖκα μου θαυμάσια ήθοποιό, δέν θά μοῦ περνοῦσε όμως ποτέ ἀπ' τό μυαλό νά κάνω μιά ταινία γι' αὐτή. Θά τό βέβρισα ἀδιόκριτο, σά νά διηγόμουν τή ζωή της. Νά της δώσω ρόλο σ' ένα φίλμ, ναι, αὐτό εΐναι ἄλλο πρᾶγμα. Δέν πιστεύω καθόλου στήν ἀδιακρίσία τοῦ καλλιτέχνη. Οὔτε στήν ἀπόλυτη διακριτικότητά του...

- Τί γνώμη ἔχετε γιά τό παζιμο τῶν ήθοποιῶν τοῦ Μπρεσόν;

- "Άλλο ένα καίριο πρόβλημα: 'Η ἔκφραση μιάς μόνο ιδέας σέ κάθε ταινία, εΐναι κάτι διαφορετικό: εΐναι ένας τρόπος ἀπόδοσης τοῦ ίδιου πράγματος μέ διαφορετικό τρόπο. "Έχει δίκιο ο Μπρεσόν νά μήν ταυτίζει τήν ἔννοια "σινεμά" -CINEMA- μέ τήν ἔννοια "Κινηματογράφος" -CINEMATOGRAFHE-, πού σημαίνει "κινούμενη γραφή". Έγώ προτιμῶ τόν όρο "σινεμασκόπ". Έκφράζει τό ίδιο πρᾶγμα λιγώτερο καθαρά, ἄλλα πρὸ ἅμεσα. Εΐναι μιά πλατύτερη ἔννοια. 'Η ἀντιδιαστολή αὐτή σημαίνει πώς ἀπ' τή μιά μεριά υπάρχει τό "θέαμα" κι ἀπ' τήν ἄλλη ο' ἔκφραστικός τρόπος" πού τόσο καλλιεργήθηκε καί τελειοποιήθηκε ἀπ' τόν Μπρεσόν. Καί κάτι πού μοῦ ἔκανε μεγάλη ἐντύπωση: θαναεΐδα στήν τηλεόραση τήν ΔΙΚΗ ΤΗΣ ΖΑΝ ΝΤ' ΑΡΚ. 'Η ταινία αὐτή μοῦ εΐχε φανεῖ ἀρκετά ἀξιοσημείωτη στή μεγάλη οδόν, ἄλλα τώρα πιστεύω πώς εΐναι τό ἀραιότερο φίλμ πού θά μπορούσε

νά γίνει γιά τήν τηλεόραση.

Τ ό σ τ ύ λ "Σ α μ π ρ ό λ"

- "Έγραφα κάποτε: "Τό στύλ "Σαμπρόλ" εΐναι ή καταδίκη της υποκρισίας καί της ἐκνοποι-ημένης βλακειας. Πίσω ἀπ' τήν εὐφύια καί τόν μυστικισμό τοῦ κρύβεται ένας βαθειά ριζωμένος πεσσιμισμός". Εΐσθε ἀπαισιδόδοξοι.

- Δέν εΐναι ἀκριβώς ή ἀπαισιόδοξία αὐτό πού μέ χαρακτηρίζει. Πιστεύω ότι οι ἄνθρωποι ζοῦν ψεύτικα, υποκριτικά ἐνῶ ή λογική τους στήρζεται σέ ἀσταθεῖς βάσεις καί γι' αὐτό φτόνουν πολύ γρήγορα στόν παραλογισμό. 'Ο ἀριθμός ἀναγνωστῶν πού πιστεύουν ὅσα διαβάζουν στή "FRANCE-SOIR", εΐναι ἀφάνταστος, ἐνῶ οι ἀντιφάσεις τοῦ κειμένου εΐναι φανερές ἀπ' τή μιά σελίδα στήν ἄλλη. Πιστεύουν κι αὐτό πού διαβάζουν στήν πρώτη σελίδα κι αὐτό πού διαβάζουν στήν τρίτη, χωρίς νά καταλαβαίνουν πώς ὑπάρχει μιά σημαντική ἀντίφαση ἀνάμεσα στήν μιά καί στήν ἄλλη. 'Η διάθεση αὐτή ξεκινᾶ ἀπό πολύ βαθειά, προέρχεται ἀπὸ τόν τρόπο πού σέπτονται: ή λογική τους, σαθρή στή βάση της, στήρζεται σέ μιά τάση ταύτισης κι ἔτα, φυσικά, εΐναι ὀστηρικτή. Τουτίζουν αὐτά πού διαβάζουν μέ τήν πραγματικότητα ἐνῶ δέν εΐναι τίποτα ἄλλο ἀπὸ λέξεις γραμμένες ἀπὸ κάποιον μέ υποκειμενικές ἀντιλήψεις καί μέ όρισμένη σκοπιά. 'Υπάρχει κάποιο φρᾶγμα ἀνάμεσα στήν πραγματικότητα καί σ' αὐτό πού διαβάζουν. Κανείς όμως δέν ἔχει τή λογική νά τό ἀναλύσει, νά πει ὀλαδῆ: ὑπάρχει ένα γεγονός, ὑπάρχει κάποιος πού τό περιγράφει, πού παίρνει διαταγές ἀπὸ τόν διευθυντή της ἔφημερδας, καί πού πρέπει νά χρησιμοποιήσει χαρτί τῆδε κατηγορίας καί μελάνι δεινα εΐδους. "Όλα αὐτά σχηματίζουν σειρές γραμμάτων, πού δέν εΐναι τίποτα ἄλλο ἀπὸ χαρακτήρες γραμμένους ἀπὸ κείνο τὸ πρόσωπο πού δουλεύει γιά λογαριασμό τοῦ διευθυντή της ἔφημερδας μέ θέμα ἔνι γεγονός, πού δέν εΐναι όμως τό ἔδιο τό γεγονός. Πιστεύω πώς αὐτό εΐναι ή αἰτία της δυστυχίας πολλῶν ἀνθρώπων. Δέν εΐμαι ἀπαισιόδοξος, ὑποφέρω όμως πολύ όταν βλέπω δυστυχημένους ἀνθρώπους. 'Η ζωή στό Παρίσι ἔγινε βρώτη γιατί οι ἄνθρωποι δέν μπορούν πιά νά χαμογελάσουν. 'Η ουσάρηση ὀφη τῶν Παρισιάνων πού κάνει τῆσ ἐντύπωση

στούς ξένους, απ' αυτό προέρχεται. Έχουν καταστήσει να ζούν σ' έναν κόσμο, κάθε άλλο παρά παραμυθένιο.

Τ ό σ κ ά ν δ α λ ο

- Τότε ζούν σ' έναν κόσμο γεγονότων.
 - Ακριβώς. Στο ΣΚΑΝΔΑΛΟ αυτό μ' ενδιαφέρει περισσότερο απ' όλα. Δεν θέλω ν' αποκαλύψω το θέμα τής ταινίας γιατί πρόκειται για αστυνομική υπόθεση, αν και δεν είναι το θέμα που τελικά έχει την μεγαλύτερη βαρύτητα. Η ταινία αυτή έγινε για να υποχρεώσει τον θεατή να διακρίνει πώς όλο το φυσικό πνευματικό προτσές της εξέλιξης του είναι άβασιμο; ο τρόπος δηλαδή που ζει είναι τελείως ψεύτικος. Κάθε συμπέρασμα που εξαγεί, αναγκαστικά είναι λανθασμένο ενώ τα γεγονότα που αντιπροσωπεύουν την πραγματικότητα είναι εμφανή. Αύτος όμως δεν μπορεί να τα καταλάβει γιατί έχει την προκατάληψη να πιστεύει πως δυο και δυο κάνουν τέσσερα ενώ δεν είναι πάντα σύγυρο. Η μόνη επίδραση που υπάρχει ίσως στο ΣΚΑΝΔΑΛΟ είναι του Ράν Βόγκ, συγγραφέα του "MONDE DU NON A". Η ταινία επαναλαμβάνει την εξέλιξη της πλοκής όπως αναπτύσσεται στο βιβλίο που είναι εμπνευσμένο απ' την θεωρία του "Αλφρεντ Κορζύμπου στην γενική Ερμηνευτική: "Ο χάρτης δεν είναι το ίδιο το έδαφος, η λέξη δεν είναι το ίδιο το πράγμα που αντιπροσωπεύει κ.λ.π.". Η πρόθεσή μου δεν ήταν να εφεύρω επεισόδια ξεκινώντας από μία αστυνομική ιστορία, αλλά να προσπαθήσω να πείσω τον θεατή πως η λογική του είναι ανεπαρκέστατη. Σ' ένα αστυνομικό μυθιστόρημα, υπάρχουν συνήθως μία ή δυο ένδεξις: πιστεύει λοιπόν κανείς πως αυτό που βλέπει σημαίνει κάτι, στην πραγματικότητα όμως σημαίνει κάτι τελείως διαφορετικό. Στην δική μας περίπτωση συμβαίνει κάτι άλλο: Οι άνθρωποι θεωρούν την "πραγματικότητα" αναμφισβήτητη. Υπάρχουν πάντα αμφιβολίες για τη σχέση των λέξεων

που απορτίζουν μία φράση. Ο θεατής όμως δεν σκέπτεται έτσι και παρασύρεται σε πλάνες. "Ας πάρουμε ένα παράδειγμα από την ταινία, που εκτυλίσσεται σ' ένα περιβάλλον εμπόρων σαμπάνιας, στη REIMS. Τι είναι ένα μπουκάλι σαμπάνια; Είναι το υγρό, η μπουτίλια, η ετικέττα και η φέρμα πάνω στην ετικέττα: όλα αυτά τα πράγματα. Έφθσον, όταν αγοράζουμε σαμπάνια, δεν μπορούμε να πούμε αν είναι: 1/ αληθινή σαμπάνια VEUVE CLICQUOT, 2/ VEUVE CLICQUOT σε άλλο μπουκάλι με άλλη ετικέττα, 3/ άλλο υγρό, ως υποθέσουμε πως έχουμε μία σαμπάνια VEUVE CLICQUOT. Το πρόβλημά μας είναι να κάνουμε τον θεατή να καταλάβει πως υπάρχουν δυο τελείως διαφορετικά πράγματα: ένα υγρό και μία ετικέττα. "Ας μην υπολογίσουμε το μπουκάλι για το έποιο υπάρχει το άραιοτο ερώτημα πως ίσως σε κάποια στιγμή να περιέχει άλλο υγρό κι ως έχει την ετικέττα με την καλή φέρμα. Όταν βλέπει κανείς το υγρό μπορεί θαυμάσια να πιστέψει πως είναι σαμπάνια αφού βρισκόμαστε στις κώβες της Καμπάνιας. Έτσι, τίποτα δεν αποδεικνύει πως μία μπουτίλια πούχει το σχήμα των μπουκαλιών σαμπάνιας, με ετικέττα σαμπάνιας, που σερβίρεται σε μία κάβα της Καμπάνιας, είναι μία μπουτίλια που περιέχει σαμπάνια. Η απόδειξη είναι πολύ ζεσταμένη κόκα κόλα, βαλμένη σε μπουτίλια σαμπάνιας, δηλαδή ταυτόχρονα το ίδιο και το αντίθετο. Η ταινία βασίζεται σ' αυτή τη λογική αρχή, φυσική και λογική σχέση ανάμεσα σε κάθε στοιχείο, ταυτόχρονα όμως σύνδεση τής κοινής λογικής με μία λογική πιο καθαρή και πιο στέρεη. Οι άνθρωποι πρέπει κάποτε να υποχρεωθούν να εύρουν την σκέψη τους και να σταματήσουν να κατατάσσουν τα πράγματα σε κατηγορίες κολλώντας τους ετικέττες. Χρειάζεται κοινι - λλα στα συνθετικά στοιχεία κάθε πράγματος, αυτό όμως δεν το σκέπτονται ποτέ. Στην περίπτωση αυτή πρέπει να το κάνουν. Η ιστορία με το μπουκάλι τής σαμπάνιας, ... Στο

ΣΚΑΝΔΑΛΟ π.χ., Ένας Άνδρας -δ Μωρίς Ρονέ- είναι τρελλός. "Αν κάποιος είναι τρελλός σ'έναν κόσμο λογικό, θεωρείται φυσικά τρελλός, τίποτα όμως δεν αποδεικνύει πώς δεν είναι τό περιβάλλον τρελλό κι ο Άνθρωπος λογικός ή πώς και τό περιβάλλον και ο Άνθρωπος είναι τρελλοί. "Άλλωστε υπάρχουν βαθμοί τρέλλας, όπως υπάρχουν και βαθμοί πνευματικής υγείας. 'Από τήν αρχή τής ταινίας, άλλοτε ο ήρωας κι άλλοτε τό περιβάλλον φτάνουν στήν τρέλλα.

'Αφού διαλέξαμε για θέμα τήν τρέλλα και τή λογική, ή ταινία είναι ψυχαναλυτική. 'Η ψυχανάλυση είναι ένα λεξιλόγιο στό οποίο καταχωρούνται οι παράλογες ενέργειες. Είναι, φυσικά, τό αντίθετο τής λογικής, αφού έρμηνεύει αυτά πού δεν πρέπει να κάνουμε. 'Αρχισαν λοιπόν να κάνουν κάποια κατάταξη κι έν συνεχώς βάλλησαν να κολούν έτικέτες. "Έτσι, ή κατάταξη δεν χρησίμεψε σέ τίποτα, αφού τήν χώρισαν σέ κατηγορίες. Σας λένε: αν όνειρευτήκατε άλογο, αυτό σημαίνει τό τάδε πράγμα. Δεν είναι άλήθεια. "Αν όνειρευτεί "άλογο" ένας Ιππέας, τό όνειρό του θά είναι τελείως διαφορετικό' από τό όνειρο ενός έμπορου κρέατος βλάτων.

Στήν αρχή τής ταινίας ο Ρονέ δέχεται ένα χτύπημα στό κεφάλι. Του κάνουν ήλεκτροσόκι. Τό γεγονός αυτό του δημιουργεί άμβολίες, όπως δημιουργεί και στους άλλους. Τό γεγονός αυτό σημαίνει πώς είναι τρελλός. 'Αφού έκανε θεραπεία όμως, θά πρέπει να έγινε καλά και να είναι λογικός. Κατά συνέπεια, ο γιατρεμένος θά πρέπει να είναι λιγώτερο τρελλός από τους άλλους. Κι όμως, έφθασον αυτός δέχτηκε τά ήλεκτροσόκι, αυτός είναι ο τρελλός,

'Αγαπή πολύ αυτή τήν ταινία πού είναι ή αναγκαστική θεώρηση τής πραγματικότητας, όπως ακριβώς είναι. Είναι μία αντι-κριτική ταινία, έφθασον ή θέση της δεν μπορεί να κριθεί, 'Από τή στιγμή πού ο θεατής θάχει τήν κακή ιδέα να κρίνει κάποιο απ'τά στοιχεία τής ταινίας, τελείωσε. Σκέπτομαι πόσο θά διασκεδάσει... Φυσικά, δεν θά πεί:

"αυτός παίζει άσχημα. Νά, έκανα μία κριση, ξεφυγα, ή ταινία δεν μ'ένδιαφέρει πιά". Παρ'όλ'αυτά, θά είναι μία καλή άσκηση για τόν θεατή πού δεν έχει συνηθίσει να επιδίδεται σέ παρόμοιου είδους ασήσεις, αφού περνάει τήν ώρα του σχηματίζοντας ιδέες και κάνοντας κρίσεις απ' τήν πρώτη κιόλας εικόνα πού θά δει στήν οθόνη. Δύτη τή φορά, θά πρέπει να παραδεχτεί ότι τά πράγματα συμβαίνουν όπως ακριβώς συμβαίνουν κι όχι διαφορετικά. "Έτσι, τή στιγμή τής κάθαρσης, μπορεί κάτι να είναι άπόλυτα άληθινό, ένω δεν ήταν πριν και δεν μπορεί να έπαληθευτεί. Τίποτα δεν μπορεί να έπαληθευτεί σ'αυτή τήν ταινία, Κι αυτό πρέπει να διδάξει στό κοινό να τοποθετεί τήν κριση του σ'άνωτερο επίπεδο και να μήν ξεχωρίζει τά συνθετικά στοιχεία ή μάλλον να μήν αναλύει τήν ταινία - πράγμα πού δεν έχει κάνει ποτέ μέχρι τώρα.

- "Όπως στό ΠΟΙΟΣ ΣΚΟΤΩΣΕ ΤΟΝ ΧΑΡΡΥ;
- "Όχι. 'Έμει τό διασκεδαστικό εύρημα ήταν ότι οι ήρωες γνώριζαν τά γεγονότα, ένω θάπρεπε να τά άγνοούν και να τά μαθαίνουν μαζί με τόν θεατή. Στό ΒΕΡΤΙΓΚΟ -"Δεσμάτης του Ιλιγγου"- υπάρχει μία αντίστροφη τής υποθέσης, αλλά είναι άπλως τό αντίθετο, ο σκοπός τής είναι διαφορετικός, δεν προτείνει έναν τρόπο λογικής σκέψης. Τό ΣΚΑΝΔΑΛΟ είναι μία μέθοδος λογικής, όπως ΤΑ ΓΑΛΑΖΙΑ ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ του Κενώ είναι μία μέθοδος σύνθεσης έργου. Είναι ακόμα μία μέθοδος θεώρησης τής ιστορίας.

'Η β λ α κ ε ι α

- "Ας ξανάρθουμε στή βλακεία. Μερικοί πιστεύουν πώς ο Φλαμπέρ κι ο Κουρτελίν νοιώθουν εύχαριστηση όταν άσχολούνται με τήν ανθρώπινη βλακεία. Δεν είναι κι αυτό ένα είδος άνισοροπίας;
- 'Η βλακεία μ'ένδιαφέρει μόνον όταν είναι επικίνδυνη. Δεν μ'εύχαριστεί όμως καθόλου. "Όταν σκηνοθετώ ήλθια πρόσωπα,

ανακαλύπτω πώς έχουν μέσα τους πολύ κακία. Ακόμα κι όταν θέλουν να είναι καλοί, οί βλάκες, είναι πάντοτε κακοί, γιατί η βλακεία κι η κακία είναι αναμφίβολα, συνώνυμα. Το προτσές τής σιέψης τού βλάκα, είναι τó ίδιο μ'ε-κεϊνο τού κακοῦ. Ἡ ἐξυπνάδα είναι ἡ βαθειά γνώση μιᾶς κατάστασης. Ἡ βλακεία είναι τó συμπέρασμα πού θά βγεῖ ἀπό ἕνα γεγονός πού δέν ἀναλύθηκε ἀρκετά καί πού δὴγεῖ μοιραῶνα σ' ἕνα ἄλλο γεγονός ἄσχετο μέ τó πρῶτό. "Ἐνα ἄτομο πολτοποιοεῖται στό δρόμο." Ἄν εἴσατε ἀπόλυτα ἡλίθιοι, ἀκόμα κι ἂν δέν εἶδατε τó δυστύχημα, θά βρῆτε τήν αἰτία, θά τήν μαντέψετε, αὐτό εἶναι τó μόνο πού σᾶς ἐνδιαφέρει: Ἐπάρχουν ἴχνη ἀπό τροχούς, εἶναι τροχοί Χ ἢ Ψ, γενικά τά 404 -μοντέλλο αὐτοκινήτου τῆς φέρμας PEUGEOT, σ.τ.μ.- ἐξοπλίζονται μ' αὐτό τó εἶδος τροχῶν, ἄρα ἕνα 404 πολτοποίησε τόν ἄνθρωπο. Αὐτή εἶναι ἡ λογική ἐνός ἡλίθιου: ἡ συσᾶ-ρῆση γεγονότων πού δέν μπορεῖ νά συνδέσει. Ἄρεῖ νά ὑπάρχει κάποιος κάτο-χος μιᾶς 404, γιά νά πῶμε: Αὐτός εἶναι ὁ δολοφόνος. Τόν ἴδιο συλλογισμό θά κάνει κι ὁ κακός, θά πεῖ τά ἴδια μέ ἄλλο ὕφος καί θά καταλήξει νά λυν-τᾶρει τόν φουκαῖά τόν δὴγδό. Αὐτή εἶναι ἡ βλακεία ὅσων λυντᾶρουν, αὐτή εἶναι ἡ λογική τῶν ναζι... Ἐπάρχουν οὐδ' εἶδη γενοκτονίας στήν περίπτωσι τῶν ναζι: τῶν ἐβραίων κι ἡ μαζική δολοφονία τῆς ἴδιας τους τῆς φυλῆς. Ἐξοντώθηκαν ἐξ αἰτίας τῆς βλακείας τους καί μόνο. "Ὅταν ὁ Χίτλερ ἔλεγε: "θά κά-νομι ἐκκαθαρίσεις σ' ὅλους αὐτούς" ἡ βλακεία του τόν παρέσυρε σ' ἀπίστευτα πράγματα. Ἄλλωστε τó κεφάλι του ἦταν κεφάλι ἡλίθιου. Ποτέ δέν θά λεχθοῦν ἀρκετά πάνω σ' αὐτό τó θέμα. Τούς θεωροῦν μεγαλοφυεῖς, ἐνῶ στήν πραγματικότητα, εἶναι δόλοτελα ἡλίθιοι. Ἐνα εἶναι τε-λειῶς ἀκατανόητο: τó πῶς καταφέρνουν

οἱ ἡλίθιοι αὐτοί καί γίνονται ἀρχηγοί κρα-τῶν, ὅπως ἔχει συμβεῖ ἄπειρες φορές. Δέν εἶναι ἀπίθανο, π.χ. ὁ Ναπολέων νά ἦταν βλά-κας. Δέν εἶμαι σίγουρος, ἀλλά δέν εἶναι ἀπίθανο. Γιά τόν Χίτλερ ὅμως εἶμαι σί-γουρος. Εἶχε στά χέρια του χάρτες πού δέν εἶχε ὁ Ναπολέων καί τούς κατέστρεψε ὅλους, ἄρα ἦταν ἡλίθιος... Οἱ ἡλίθιοι εἶναι ἐπι-κινδύνοι. Ὁ Κουρτελιν οἰασιδέαζε μέ τήν βλακεία, ἐγώ καθόλου, τήν φοβᾶμαι. Τήν βρίσκω ἐξαιρετικά επικινδύνη.

- "Ἐνας κριτικός ἔγραψε κάποτε: "Ἡ φθο-νερή κοροῦδία κι ὁ κρυφός μιμητισμός ὀπλι-ζει τούς κακοῦς". Εἶσατε κακός ὅταν ση-νοθετεῖτε;

- Δέν εἶμαι κακοῦ χαρακτήρα. Ἡ προσπά-θειά μου συνίσταται στό νά περιορίσω τó συνοισθηματισμό μου γιά μερικά πράγματα. Οἱ ἄνθρωποι προσπαθοῦν πάντα νά γίνονται πιδ ἄνθρωπινοι. Βάζω ὅλες μου τίς δυνά-μεις γιά νά πετύχω ἀπόλυτη ἀντικειμενι-κότητα. Δέν εἶναι εὐκόλο καί σέ ὑποχρεῶ-νει νά ἀποστεγνωθεῖς συναισθηματικά χωρίς βέβαια νά φτάσεις καί στήν κακία. "Ἄν τó θέμα πού ἀναπτύσσεις εἶναι ἀληθινό, θά πρέπει νά φανεῖ. θά μοῦ ἄρесе πολύ νά κά-νω ντοκμανταῖρ. Ποῖός τó ἔγραψε αὐτό;

- Ὁ Κλώντ Σαμπρόλ στά CAHIERS No 28 κριτικᾶροντας τó "Τραγουδώντας στή βροχή", Εἶσατε καλός κριτικός;

- "Ὁχι. Πρῶτα πρῶτα δέν ἔχω εὐκολία στό γράψιμο ἐκτός ἀπ' τόν καθημερινό διάλογο. Δέν εἶμαι καθόλου καλός ἀφηγητής. Πράγμα πού μοῦ προξενοῦσε πολλά προβλήματα στό σχολεῖο. Ἐχω κάνει ὅμως μόνο μιᾶ κακό-πιστη κριτική. Δέν τήν ὑπέγραφα ἄλλωστε μέ τó ὄνομά μου. Ἦταν γιά τó ZONTANO ΨΩΜΙ τοῦ Ζάν Μουσέλ. Δέν εἶπα πάντως πολλά καιά. Ἐκτός ἀπ' αὐτό, οἱ κριτικές μου ἦταν πάντα εὐνοϊκές.

Ἡ κριτική

- Τί σημαίνει καλός κριτικός;

- Εἶναι κάποιος πού μπαίνει στήν ἴδια

μοῖρα μέ τό ἔργο πού θά κρίνει κι ὄχι σ' ἀνώτερη. Οἱ κριτικοί ἔχουν αὐτή τήν τάση πάντοτε κι εἶναι πάρα πολύ δύσκολο νά τήν ξεπεράσουν. Καλός κριτικός οὐσιαστικά δέν ὑπάρχει. Ὅπως οἱ ἐξεγερμένες γυναῖκες μαστιγώνονται γιά νά ὑποταχτοῦν, τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ τούς κριτικούς. Ὁ κριτικός βλέπει τήν ταινία πάντοτε προκατειλημμένος: ἔχει κιόλας ὑποταγεῖ. Ὅταν αὐτό πού βλέπει εἶναι πολύ κακό, ἀλλάζει καμιά φορά γνώμη, συ ἤθως ὅμως εἶναι εὐνοϊκά διατεθειμένος ἀπέναντι σέ κάθε τί πού σκέπτεται πώς εἶναι καλό, ἀκόμα κι ἂν εἶναι κακό. Δέν ὑπάρχει κριτικός πού μπαίνει σέ κινηματογραφική αἴθουσα χωρίς νά λείει μέσα του: "νά, τί θά σκεφτώ". Τό πρόβλημα εἶναι νά τόν κάνεις ν' ἀλλάξει γνώμη, κι εἶναι πολύ δύσκολο ἐξ αἰτίας τῆς ὄντορότηας πού νοιώθει. Θά μπορούσε ν' ἀλλάξει, μόνο ἂν τόν ξεγελοῦσε κανείς. Καταλαβαίνετε λοιπόν πώς παρασύρεται εὐκολώτερα ἀπό τά κάτω, παρά ἀπ' τό μυαλό, κι ἔτσι τόν κερδίζει κανείς εὐκόλα, μέ μερικά καλοστημένα κόλλα...

- ΜΕ ΤΟ ΜΙΑ ΠΑΤΑΤΑ, ΔΥΟ ΠΑΤΑΤΕΣ...

- Ἀκριβῶς. Ἐδῶ ὅμως ἔχουμε καί τήν ἀριστερή κριτική. Ὑπάρχουν δύο εἶδη στρατευμένης κριτικῆς: ἡ πολιτική ἔνταξη πού ἔχεις κι ἡ κολιτική ἔνταξη πού δηλώνεις πώς ἔχεις. Ἡ τοποθέτησή σου δέν σέ ἐπηρεάζει καθόλου σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τά αἰσθητικά σου κριτήρια. Ἡ τοποθέτηση πού δηλώνεις ὅμως πώς ἔχεις, μπορεῖ καμιά φορά νά σέ τυφλώσει. Θυμᾶμαι κάποτε τόν καλό μας φίλο τό Σαντούλ πού εἶχε τόσο πολύ τυφλωθεῖ ἀπό πολιτική σκοπιμότητα, ὥστε ἔφτανε νά συμπάθει φρικαλέα τερατουργήματα μέ τήν ἀπλή πρόφαση πώς ἔρχονταν πέρα ἀπ' τά Οὐράλια. Ἐ, αὐτό πιά καταντάει χοντροκοπιά.

Ὁ δεξιός κριτικός εἶναι πιό φανατισμένος ἀπ' τόν ἀριστερό. Αὐτό ἀποδεικνύεται μέ τό ἐξῆς γεγονός: Στήν ἐφημερίδα "HUMANITE", ὁ Λασίτ, τό θαυμάσιο αὐτό παιδί εἶναι τίμιος κριτικός, συμβαίνει λοιπόν νά ἐπαινεῖ ταινίες ἀπόλυτα ἀντι-μαρξιστικές, βαθεῖα ἀντίθετες

μέ τίς μαρξιστικές-λενινιστικές θεωρίες του, ταινίες τίς ὁποῖες θά ὤφειλε, ἐπιό συνέπειᾷ πρὸς τήν ἰδεολογική του τοποθέτηση, νά κατηγορεῖ. Ἐκεῖνος ὅμως, δέν ἔχει κατὰ βάθος μαρξιστικο-λενινιστικό πνεῦμα. Δικαιώνει λογικά ὅ,τι συμπάθει, πρᾶγμα βέβαια παράλογο. Καί κάτι ἄλλο: Δικαιώνονται ταινίες φτιαγμένες ἀπό καλαμπουρητζήδες ὅπως ὁ Ὑβ Ἀλλεγκρέ, πού ντυόταν κατάμαυρα, γιάτι οἱ ταινίες του ἦσαν μαῦρες. Ἰσχυρίζονταν ὡστόσο πώς οἱ ἰδέες του ἦταν ἀριστερές: Ὅταν ἡ DEEDEE D'ANVERS ἔβγαλε ἀπό κάπου, ἔβαζε σάν φόντο ἐργάτες νά περνοῦν πηγαίνοντας σέ κάποιο ἐργοστάσιο, Ἐ, λοιπόν, οἱ ἀριστεροί κριτικοί ἔπεφταν στήν παγίδα λέγοντας: Νά ἕνας ἀριστερός κινηματογραφιστής πού κάνει ταινία μέ ἀριστερές ἰδέες, στήν ὁποία βάζει κι ἕναν ἐργάτη ἄ ρ α αὐτός ὁ ἐργάτης κάτι συμβολίζει, ἄ ρ α ἄς χαιρετίσουμε αὐτή τήν ἀριστερή ταινία. Κι ὅμως τό DEEDEE D'ANVERS εἶναι μιᾷ βρώμικη ἱστορία, δέν εἶναι ἄσχημη ταινία, δέν ἔχει ὅμως καμιά σχέση μ' ὅποιαδήποτε πολιτική τοποθέτηση. Δέν εἶναι οὔτε ἀριστερή, οὔτε δεξιά, εἶναι μιᾷ ταινία γιά τίς πόρνες τοῦ Ἀνβέρ. Νά κάτι λοιπόν πού μέ τρομάζει πάντα. Ὁ κριτικός τῆς δεξιᾶς παράταξης ἀνήκει φανατισμένα σ' αὐτή καί παραμένει σ' αὐτή. Ἐτσι, δέν ξεγελιέται ποτέ. Ὅταν μιᾷ ταινία δέν εἶναι οὔτε δεξιά οὔτε ἀριστερή, ἂν ὁ κριτικός αὐτός ἔχει τήν δυνατότητα νά τήν ἐρμηνεύσει σύμφωνα μέ τίς πεποιθήσεις του, τό κάνει καί συμπάθει τήν ταινία. Ἡ κριτική τῆς δεξιᾶς παράταξης, καθὼς δέν ἔχει καρδιά ὅπως ἡ ἀριστερή, -γιατί ὅπως ὅλοι ξέρουμε ἡ καρδιά βρίσκεται ἀριστερά- καταλήγει γάναι πιό λογική καί συνεπής μέ τόν ἑαυτό της. Δέν ὑπάρχει δεξιός κριτικός πού θά ἐπαινεῖ ἀριστερή ταινία, ἐνῶ πολυάριθμοι ἀριστεροί κριτικοί ἐπαινοῦν δεξιές ταινίες. Ὁ κινηματογράφος εἶναι τέχνη πού ἀπαιτεῖ συνεργεῖο μέ δεκαπέντε ἐργάτες πού θά ἐξυπηρετοῦν καμιά δεκαριά τεχνικούς. Κατά συνέπεια, ἡ πλειονότητα ἀπ' αὐτοῦς

είναι άριστεροί. Γι' αυτό ο κινηματογράφος είναι άριστη τέχνη. Οι δημιουργοί του κάνουν ταινίες ως επί το πλείστον άριστερες. Γνωρίζω ελάχιστους δεξιούς κινηματογραφιστές. Ένας από τόν φίλο μου Ντυπόν, πολύ λίγος κινηματογραφιστής μπορεί να χαρακτηριστεί δεξιός. Μ' άλλα λόγια, ο κριτικός δεν θα έπρεπε να έχει πολιτική γνώμη. Ένα φυσιολογικό άτομο, πρέπει να είναι ικανό να θεωρήσει και να αξιολογήσει τά έργα που θα κρίνει σ' ένα άλλο πλάνο, τελείως ξεχωριστό από τής πολιτικές πεποιθήσεις του. Πράγμα που ουσιαστικά δεν εφαρμόζεται ποτέ.

Η σ κ η ν ο θ ε σ ί α :

- Μετά τής δεκατριών ταινίες που γυρίσατε, τί σημαίνει για σάς "σκηνοθεσία";
 - Σημαίνει να κάνεις τούς ήθοποιούς να νοιώθουν άνετα, να μην χάνεις χρόνο στη τοποθέτηση τής μηχανής λήψης και να μην ασχολείσαι πιά με τόν "δένουν" τά πλάνα. Τίποτα άλλο. Τά πλάνα πάντοτε δένουν. Να μην ζητάς αδύνατα πράγματα. 'Ο καυμένος ο διευθυντής φωτογραφίας που έχει έναν πρωτάρη σκηνοθέτη, που είναι πεισματάρης κι έχει δεξιά κιόλας πολλές ρώσικες ταινίες, όποτε όταν πηγαίνει στό στούντιο τό κεφάλι του είναι παραγεμισμένο.... "Όποσδήποτε πρέπει ν' υπάρχει κάποια σχέση ανάμεσα σ' αυτό που σάς δίνουν και σ' αυτό που θέλετε να εκφράσετε...
 - 'Από τί επηρεάζεται η σκηνοθεσία σας;
 - 'Από τά μέσα και τόν χρόνο που διαθέτω κι απ' τήν προηγούμενη ταινία. Μ' άρέσει πολύ η ποικιλία. Τίς περισσότερες φορές, ενώ έχει πετύχει μία σκηνή, τήν ξανακάνω, έχει καθιερωθεί πιά. Προσπαθώ να βρωσκι με άλλες λύσεις. "Όταν έχω κάνει κάτι με κάποιον τρόπο, μ' ένοχλεί να ξανακάνω τό ίδιο. "Όπως μερικοί που φτιάχνουν ένα λεξιικό ξένης γλώσσας, άρρέσκονται να προσθέτουν διαρκώς κι άλλες λέξεις. "Όταν κάνω μία ταινία με πολλή

κίνηση, στην επόμενη έχω τήν τάση να βάλω όλο σταθερά πλάνα, στη μεθεπόμενη, θέλω πάλι πολλή κίνηση. 'Υπάρχουν είκοσι περίπου λύσεις για τήν κάθε σκηνή. "Όπως και τά φέρετρα ποικίλουν ανάλογα με τήν τιμή που μπορεί να πληρώσει κανείς - διαφέρει η ποιότητα του πάτου, τό ξύλο κ.ο.κ.-. 'Εξαρτάται άκόμα απ' τόν χρόνο και τούς ήθοποιούς που διαθέτεις. Δεν μπορείς βέβαια να ζητήσεις από έναν άπειρο έρασιτέχνη ήθοποιό να κρατά σταθερό τό βλέμμα ενώ θα στρέφει τό κεφάλι. "Η από έναν ήθοποιό που δεν έχει παίζει ποτέ στόν κινηματογράφο και παίζει επί δεκαπέντε χρόνια συνέχεια θέατρο, δεν μπορείς να ζητήσεις να μην έχει στοματώδη φωνή. Πρέπει να τά υπολογίζει κανείς όλα αυτά. Είναι φυσικά πιο εύκολο να δουλεύεις με πεπειραμένους. Μ' άρέσει να γυρίζω με άμερικανούς ήθοποιούς γιατί είναι πιο εύσυν... τέλος πάντων, πιο επαγγελματίες, με συγχωρείτε γι' αυτό, αλλά σίγουρα αυτή είναι η άλήθεια.

- Ποιός όμως σάς επηρέασε περισσότερο;
 - Δεδομένου ότι στην ηλικία από τά 10 μέχρι τά 18 χρόνια επηρεάζεται κανείς βαθύτερα, γιατί είναι η ηλικία τών παθιασμένων θαυμαστών, έχω επηρεαστεί απ' τόν Γουάλτ Ντίσνεϋ κι απ' τόν Χίτσκοκ. Είναι άλήθεια αυτό. Δάτρενα και λατρεύω όλο τήν ΧΙΟΝΑΤΗ. Είναι τέλεια ρεαλιστική ταινία. Ήταν θαυμάσιος ο καθρέφτης που έλεγε: "Σύμφωνοι, ήσουν η πιο όμορφη, από σήμερα όμως δεν είσαι πιά έσύ, είναι η Χιονάτη". 'Η ιδέα αυτή ζωντάνευε λίγο πιο κάτω όταν εκείνη μεταμορφωνόταν σε γρηά-μάγισσα. "Και τώρα, έχω θάμουν η πιο όμορφη". 'Η αίθουσα εξέπαγε σε γέλια. Παρ' όλ' αυτά ήταν άληθινό: αν η Χιονάτη πέθαινε αυτή η γριά-μάγισσα θά ήταν η πιο όμορφη άφοϋ στην πραγματικότητα δεν ήταν γριά-μάγισσα. Αυτό μου είχε κάνει τεράστια έντύπωση. 'Ο Χίτσκοκ πάλι, με είχε έντυπωσιάσει

μέ τόν τρόπο πού ἔλυνε καί λύνει ἀκόμα τά διάφορα προβλήματα. "Υστερα ἀπ' αὐτοῦς, ἐπηρεάστηκα ἀπ' τόν Δέιμπνιτζ κι ἀπ' τόν Στραβίνσκυ, μή σᾶς φαίνεται περιέργο, ἔχουν πολλά κοινά σημεῖα, καθώς κι ἀπ' τόν Κορζύμπσκυ πού διάβασα, ξαναδιάβασα καί πάλι ξαναδιάβασα καί πού μέ εἶχε κυριολεκτικά ἀναστατώσει.

Τ ἄ σ τ α υ ρ ὀ λ ε ξ α

Δέν διαβάζω πιά, λύνω σταυρόλεξα. Βρίσκω πώς εἶναι πιό πολύπλοκο ἀπ' τό διάβασμα. Διαβάζω π.χ. Λέ Κλέτζιο, μου φαίνονται σκατά τά ὅσα γράφει, δικαίωμα μου εἶναι. Ἀναρωτιέμαι γιατί αὐτό ἴναι χειρότερο ἀπ' τά σταυρόλεξα. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πώς εἶναι πιό χοντροειδές, σάν τά σταυρόλεξα δευτέρας κατηγορίας πού σᾶς λένε τό ἴδιο πράγμα. Τά σταυρόλεξα τρίτου βαθμοῦ εἶναι τά μόνα ἀνεκτά. "Ἄν ὁ ὀρισμός πετυχαίνει στόν τέταρτο βαθμό σέ σχέση μέ τήν ἀναζητούμενη λέξη, δέν εἶναι καλό. Νά, ἕνας καλός ὀρισμός σταυρόλεξου, μέ λίγες λέξεις: "Κερδίζει στό μπριτζ αὐτό πού χάνει στή ρουλέττα". Ὅταν βρεῖς πώς εἶναι "δόντι" αὐτό πού ζητοῦσες, ἱκανοποιεῖσαι μέ τή φινέτσα καί τήν ὁμορφιά τῆς ἐρώτησης. Μπορεῖ νά γίνει καί πιό πολύπλοκο: "Χάνει στό σαλόνι, αὐτό πού κερδίζει στό καζίνο". Ἐπάρχουν κι ἄλλοι τρόποι, φυσικά, ἀλλά καταντᾶει πιά "Τρισταίν Μπερνάρ". Τό φάξιμο λέξεων εἶναι ὁμορφο, σέ κάνει νά σκέπτεσαι τό φάξιμο εἰκότων. Πιό καλά μ' ἀρέσει νά λύνω σταυρόλεξα παρά νά διαβάζω Ρόμπ-Γκριγιέ, γιατί ἡ δουλειά πού ἔπαιτεῖ ἕνα σταυρόλεξο εἶναι ἀσφαλῶς πιό ἱκανοποιητική ἀπ' τή δουλειά πού ἔπαιτεῖ ἡ ἀνάγνωση ἐνός βιβλίου τοῦ Ρόμπ-Γκριγιέ.

Μοῦ λένε πολλές φορές: "Διαβάστε αὐτό καί τηλεφωνῆστε μου μεθαύριο, ἂν θέλετε". Δέν τό διαβάζω, τηλεφωνῶ τήν ἄλλη μέρα καί λέω: "Ναί, ἐνδιαφέρον...".

- Ποιοί, κατά τή γνώμη σας εἶναι οἱ καλύτεροι σύγχρονοι κινηματογραφιστές;
- Ἐν ὧν; ὁ Λάνγκ, ὁ Ντράγιερ, ὁ Χίτσκοκ, ὁ Γκοντάρ. Πιό πολὺ ὁ Γκοντάρ, γιατί τόν

γνωρίζω κιόλας. Καταλαβαίνω γιατί οἱ ἄνθρωποι σοκάρονται μέ τόν Γκοντάρ. Ἐπάρχουν, ἴσως, ὑπερβολικά πράγματα σ' αὐτόν μέ τήν κακή ἔννοια τῆς λέξης. Ἀλλά ἡ γνώμη μου εἶναι πώς πρέπει νά ὑπάρχουν κι αὐτά.

- Αὐτά εἶν' ὄλο;
- Δέν βλέπω ἄλλους γιά τήν ὥρα...
- Κι οἱ καλύτεροι Γάλλοι;
- Οἱ ἴδιοι.
- Πολύ καλή ἀπάντηση, ἂν κι οἱ ταινίες πού ὁ Λάνγκ κι ὁ Χίτσκοκ γύρισαν στή Γαλλία δέν εἶναι οἱ καλύτερές τους.
- Αὐτό εἶναι ἀλήθεια.
- Τί ἀντιπροσπεύει γιά σᾶς ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος;

Ὁ ἀμερικάνικος κιν/φος

- Τώρα πού τό σκέπτομαι, βλέπω πώς ὑπάρχουν δύο εἴδη ἀμερικάνικου κινηματογράφου: ὁ κινηματογράφος τῶν ἑταιριῶν, κι ὁ κινηματογράφος μερικῶν κινηματογραφιστῶν πού σημεῖωσαν τόση ἐπιτυχία ὥστε κατάφεραν νά γίνουν ἀνεξάρτητοι. Ἐκτός ἀπ' αὐτές ἴσως νά ὑπάρχουν κι ἄλλες κατηγορίες ἀλλά ἐκεῖνο πού εἶναι θαυμάσιο στόν ἀμερικάνικο κιν/φο εἶναι πώς κατάφεραν νά κατασκευάσουν προϊόντα πρώτης ποιότητας ἀκόμα καί μ' ἐργάτες τρίτης κατηγορίας. Εἶναι καταπληκτικό νά σκέφτεται κανεὶς πώς κινηματογραφιστές χωρὶς μεγάλο ταλέντο κατάφεραν νά πετύχουν πραγματικά ἀριστουργήματα.
- Πού ὀφείλεται αὐτό;

- Στήν εὐκίνησιλα τῆς μηχανῆς λήψης, στό ρόλο πού παίζει τό χρῆμα πού τοποθετήθηκε στήν ταινία, στό γεγονός πῶς ἡ δουλειά στό στούντιο ἔχει καταμεριθεῖ σωστά. Οἱ διευθυντές τῶν στούντιο ξέρου νά κάνουν καλὰ τή δουλειά τους. Ὅπως ἕνα ἀφεντικό ἐργοστασίου θ' ἄλφγε: "Ἐχω ἕνα Α' ὄλικό, ἕνα κομμάτι ξύλο, ἄς πούμε, πού ἡ ποιότητά του εἶναι μᾶλλον ἀνώτερη ἀπ' τή συνθησιαμένη... θέλω νά κάνω ἕνα τραπέζι. θά ζητήσω ἀπ' αὐτόν τόν σχεδιαστή πού εἶναι καλός καί τίποτα περισσότερο, νά μοῦ κάνει ἕνα πρῶτο μοντέλλο τραπεζιοῦ, ἀπό ἕναν ἄλλο πού δέν

ξέρει νά σχεδιάσει άλλα πού εἶναι πολύ
 ξανός στό νά κάνει διακοσμητικά σχέδια,
 νά τό διακομήσει. "Υστερα θά πῶ στόν
 ἐκτελεστή πού ἔχω, ὁ ὁποῖος δέν εἶναι τέ-
 λειος ἀλλά διαθέτει ἕνα ἐξαιρετικό κα-
 τσαβίδι νά τό ἐκτελέσει γιατί αὐτό τό τρα-
 πέζι ἔχει ἀνάγκη κυρίως ἀπό βίδες γιά νά
 στερεωθεῖ. "Ἔτσι, τό τραπέζι θά γίνει ἐ-
 ξαιρετικό μ' αὐτόν τόν μέτριο ἐκτελεστή
 καί τό καλό κατσαβίδι. Μέ τόν ἴδιο τρόπο
 φτιάχνεται κι ἡ ταινία πού βγαίνει πάρα
 πολύ καλή. Στήν Γαλλία, ἕνας παραγωγός
 ΔΕΝ ΓΥΩΡΙΖΕΙ ΑΠΟΛΥΤΩΣ ΤΙΠΟΤΑ. ΤΙΠΟΤΑ.
 Ἀκόμα κι ὅταν κάνουν τίς ταινίες τους
 μόνοι τους, πάλι δέν ξέρουν τίποτα. Ἀκόμα
 κι ἂν γυρίσουν σαράντα ταινίες, ΤΙΠΟΤΑ.
 Προτιμῶν πάντοτε τήν λιγώτερο ἀκριβή
 λύση. Δέν ἔχουν ξεπεράσει ἀκόμα τά οἰκο-
 νομικά προβλήματα,

Ο Ἰ τ σ ἔ χ ο ι

- Σᾶς ἀρέσει ὁ νέος τσέχικος κινημα-
 τογράφος;
 - Μ' ἀρέσει πολύ ὁ Φόρμαν. Ἰδιαίτερα ὁ
 ΑΣΣΟΣ ΠΙΚΑ. Ἐπειὸν πού μέ ἀνησύχησε
 στό ΕΡΩΤΕΣ ΜΙΑΣ ΞΑΝΘΙΑΣ εἶναι πῶς ὑπῆρ-
 χαν πολλά πράγματα παρμένα ἀπό τόν ΑΣΣΟ
 ΠΙΚΑ. Κι οἱ δύο ταινίες εἶναι θαυμάσιες,
 ὁ ΑΣΣΟΣ ΠΙΚΑ ὅμως, μοῦ φάνηκε ὑπέροχη
 ταινία. Ἡ ἄλλη εἶναι ἴσως πιό φίνα.
 Νομίζω πῶς ὁ ΑΣΣΟΣ ΠΙΚΑ δέν εἶχε μεγάλη
 λαϊκή ἐπιτυχία στήν Τσεχοσλοβακία. Φαί-
 νεται ὅτι ἐκεῖ βρῶσκονται ἀκόμα στό στά-
 διο πού πρέπει νάχει κανεῖς λαϊκή ἐπιτυ-
 χία γιά νά συνεχίσει νά γυρίζει ταινίες
 καί, τό δεύτερο φιλμ, ἔγινε ἐν μέρει γιά
 νά πετύχει αὐτό τόν σκοπό. Ἀντίθετα, τά
 ΔΙΑΜΑΝΤΙΑ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ δέν μ' ἀρέσουν καθό-
 λου. Εἶπάμε ἐπὶ εἴκοσι λεπτά, πόδια
 πού τρέχουν κάτω ἀπό δέντρα, ὑπερβολή
 ἀκατάλληλη γιά μιὰ ταινία διάρκειας μιᾶς
 ὥρας καί δεκαπέντε λεπτῶν... κι ἀκόμα,
 τρεῖς φορές τήν ἴδια διαδρομή μέ τό
 λεωφορεῖο. Παρατήρησα κάτι -πού ἡ ΑΘΑ-
 ΝΑΤΗ μ' ἔκανε νά συνειδητοποιήσω- τό ὁ-

ποῖο χαρακτηρίζει οὐσιαστικά αὐτούς τοὺς
 κινηματογραφιστές: ἡ σκέψη τους συνλστα-
 ται χοντρικά στό νά λεπτολογεῖν μιὰ εἰκόνα
 καί νά τήν ἀποδίδουν. Λατρεύουν αὐτή τήν
 ἀνάλυση. Στήν ΑΘΑΝΑΤΗ εἶδαμε κάτι παρό-
 μοιο: Τό ἴδιο θέμα ἐπαναλαμβάνονταν τρεῖς
 φορές μέ ἐλάχιστες ἐναλλαγές. Μ' ὅποια
 ἔννοια κι ἂν τό ἐξετάσει κανεῖς εἶναι πα-
 ράλογο. Νά δεῖχνουμε τρεῖς φορές τά ἴδια
 πράγματα ἐνῶ τό ἰδανικώτερο θά ἦταν ἕνα
 καί μόνο πράγμα νά περιέχει ἄλλα τρία.
 Εἶναι παράδοξο.

- Ἄν κάνουμε μιὰ ἀναδρομή στό ἔργο σας,
 ποιές ταινίες σας προτιμᾶτε;
 - Καμιά, στό σύνολό της. Μόνο μερικά κομ-
 μάτια ἀπ' τήν κάθε μιὰ. Τήν ἀρχή στό ΩΡΑΙΟΣ
 ΣΕΡΓΙΟΣ, τή χωριάτικη σαλάτα στό ΣΑΔΕΡ-
 ΦΙΑ, τήν ταπείνωση πού παθαίνουν ἡ Ρομ-
 πινισόν κι ὁ Ντακμὴν στό Α ΔΟUBLE TOUR.
 Ὑπάρχουν κι ὀρισμένοι ἥρωες πού ἀγαπῶ
 πολύ: Ἀγαποῦσα τήν Ζοσλὴν καί τόν τρόπο
 πού ὁ Μπελμοντό χτυποῦσε τό αὐγό του, τήν
 πισίνα στό ΚΑΛΕΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ, τό θέμα στό
 ΜΑΡΙ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ πού πιεζόμενοι ἀπ' τά πράγ-
 ματα δέν καταφέραμε ν' ἀναπτύξουμε ὅπως
 θέλαμε, τήν κινηματογραφική προβολή στήν
 ΟΦΪΛΙΑ, τίς σκηνές μέ τόν Φερνάντ στό
 ΛΑΝΤΡΥ, ὅπου εἶναι μέ τή φιληνάδα του κα-
 θῶς κι αὐτές πού ὀδηγεῖ τήν γυναίκα του
 στήν Τράπεζα, τό πλημμυρισμένο σπίτι στόν
 πρῶτο ΤΙΓΡΗ, τό νάνο στό κλουβί μέ τό
 πουλί -ἂν κι αὐτό θά μπορούσε νάταν καλύ-
 τερο-, τήν ἀρχή τῆς ΜΑΡΙ-ΣΑΝΤΑΛ μέσα στό
 τραῖνο κι ὅλο τό Μαρτίνο. Στόν δεύτερο
 ΤΙΓΡΗ τό Μπουξέ καί τό τυπογραφεῖο, στή
 ΓΡΑΜΜΗ ΤΩΝ ΣΥΝΟΡΩΝ, τό στίλ τοῦ συνδίου,
 καμιά σκηνή ἰδιαίτερα. Στήν προσεχῆ
 ταινία πού θά κάνω, τ' ἀγαπῶ ὅλα...

Τ ὁ γ ὕ ρ ο ι σ μ α

- Ἀλλάζετε πολλά πράγματα ἀπό τό σενάριο,
 κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος;
 - Προσπαθῶ νά σεβαστῶ αὐτό πού ἔχει γρα-
 φτεῖ, ἂν καί δέν τόχω διαβάσει τίς περισ-
 σότερες φορές, πρᾶγμα πού εἶναι γιά μένα

άρκετά δύσκολο. "Όταν συνεργάζομαι στο σενάριο, ξεμπλέκω πάντα μόνος μου μ'δ,τι προέρχεται από μένα. "Όταν πρέπει να γυρίσω μία σκηνή, θυμάμαι τί συμβαίνει σ'αυτή, αλλά δέν θυμάμαι αν είναι μικρή ή μεγάλη, θά τήν έναπτύξω όπως θά τήν δώ τή στιγμή πού θά τήν γυρίσω. "Αν είναι πολύ μεγάλη, θά τήν κόψω, αν είναι πολύ μικρή, θά τήν μεγαλώσω. Αυτό φαίνεται πιο καθαρά κατά τό γύρισμα παρά κατά τήν προεργασία του φιλμ. "Επάνω στο γύρισμα νοιώθει κανείς τό ρυθμό τής ταινίας, τά πάντα δημιουργούνται κατά τό γύρισμα... Δέν καταλαβαίνω τους κινηματογραφιστές πού δέν τούς άρέσει τό γύρισμα. "Αγαπούν τήν προεργασία, τό μοντάζ, αλλά σιχαίνονται τό γύρισμα. "Εγώ δέν άγαπώ τό μοντάζ, ούτε τήν προεργασία, αλλά άγαπώ πολύ τό γύρισμα. "Ίσως γιατί στο γύρισμα δέν υπολογίζεις τίποτα.

- "Έχετε αλλάξει από τότε πού άρχισατε νά γυρίζετε ταινίες;

- Ναι. "Αλλάξα και σέ τοῦτο άκόμη: Κάποτε ήμουνα χριστιανός, έπαφα νά είμαι άνάμεσα στί 1957 μ'έ 1959. "Επαφα νά είμαι, όταν εμαθα νά σκέπτομαι λογικά. "Όσο γιά τή σκηνοθεσία, καταντάει κανείς σά γέρικο "άλογο. "Ό,τι μ'έντυπωσίαζε άλλοτε, δέν μ'έντυπωσιάζει πιά. Μ'άρέσουν τά μεγάλα, μακρινά πλάνα, έδω και πέντε χρόνια όμως, κάνουν πλάνα σύντομα... Καί πάλι τό πρόβλημα είναι οικονομικό --όπως πάντα σχεδόν-. Τό γύρισμα μεγάλων πλάνων κρατάει περισσότερο καιρό. Καί κάτι άλλο: "Από δώ κι εμπρός άρνούμαι νά έργασθώ στον κινηματογράφο, χωρίς νά πληρωθώ.

Τό ΣΚΑΝΔΑΛΟ κι ή λογική

- "Ας ξανάρθουμε στο ΣΚΑΝΔΑΛΟ. Σκέπτεσθε ιδιαίτερα σκηνοθετώντας αυτή τή μέθοδο λογικής σκέψης γιά τήν όποία μιλούσαμε πριν;

- Δέν υπάρχει ούτε ένα πλάνο πού θά μπορούσε κάποιος κινηματογραφόφιλος νά τόχε προβλέψει --τό ίδιο ίσχύει και γιά τους άλλους, σέ διαφορετικό στάδιο-. Ουσιαστικά δέν θά γυρίσω ποτέ ένα πλάνο πού θά μπορούσε

νάχει ξαναγίνει. Οί θεατές θάναι υποχρεωμένοι νά κάνουν τή διάκριση άνάμεσα πτά δύο. Κι ύστερα, δεδομένου ότι οι ήθοποιοί έχουν άγκαζαρισθεϊ γιά νά περνούν ιδιαίτερα από μία κατάσταση σέ μιάν άλλη, είναι κι αυτό μία αιτιολογία. Τό κοινό δέν θά ξέρει σχεδόν ποτέ, όταν άρχίζει ένα πλάνο, πώς θά τελειώσει. θά τούς άναστατώσει αυτό. Δέν θά συμβάλει, βέβαια, πάντοτε τό ίδιο, γιατί ο κόσμος θά κατέληγε νά περιμένει διαρκώς κάτι. Μέσα στο άσυνήθιστο σύνολο, θά υπάρχουν συνηθισμένα διαλείμματα. Τό στυλ του συνόλου των εικόνων θά προκαλέσει άρκετά τήν κριτική. θά υπάρχουν τόνοι πού θά φανούν κωμικοί ενώ δέν είναι κι αντίστροφα. Στην άρχή θάναι κάτι πού θά ξαφνιάσει τόν κόσμο, ύστερα θά τούς δδηγήσει στήν κριτική. "Αν κάποια σκηνή δέν τούς φανεί άστεία, ή επόμενη σκηνή θά τούς δδηγήσει ή νά παραδεχτούν πώς ήταν πράγματι κωμική, ή στον παραλογισμό. "Υπάρχουν σημεία πού βοηθούν τήν έρμηνεία 'αυτής τής ταινίας. Τό κοινό θά υποχρεωθεϊ ν'άναθεωρήσει τίς άπόψεις του και νά πει: Αυτό πού συνέβη σ'έκεινο τό σημείο τής ταινίας έμοιαζε παράξενο, δέν ήταν όμως, στήν πραγματικότητα ήταν άστείο. Κατά συνέπεια θά δεχτούν ένα πλήγμα στον τρόπο πού δουλεύει ή λογική τους. "Από τή στιγμή αυτή, θά έχουν πιθανότητες νά βγούν από τό λαβύρινθο όπου τούς έχουν δδηγήσει και, στά δύο τελευταία λεπτά τής προβολής, ή δέν θάχουν καταλάβει τίποτα, ή θάχουν καταλάβει Α ή θάχουν καταλάβει Β. Καί οι τρεις λύσεις καλές είναι. "Ακόμα και στήν περίπτωση πού δέν θάχουν καταλάβει τίποτα, δέν θά πρέπει νά σπάσουν τίς πολυθρόνες. Τό ιδανικό είναι νά καταφέρουν νά καταλάβουν ταυτόχρονα τί-

ποτα, Α και Β, δηλαδή είτε πώς η ταινία δεν πέτυχε το σκοπό της, είτε πώς εκφράζει αυτό που θέλει να πει, είτε πώς εκφράζει το αντίθετο απ' αυτό που θέλει να πει. Θα φτάσουν σε μία κατάσταση μ' αυτή την ιστορία που και οι τρεις λύσεις θα είναι πιθανές, ενώ η τρίτη λύση θα προσφέρει άπειρες ακόμα λύσεις. "Αν μετά την προβολή της ταινίας, το κοινό θάχει διαφοροποιήσει το προτσές της λογικής του, θά νοιώσει όπωσδήποτε καλύτερα, ακόμα και στην ιδιωτική του ζωή.

Σ κ η ν ο θ ε σ ί α και λ ο γ ι κ ή

- "Αν κατάλαβα καλά, προτείνετε με την ταινία αυτή, μιιά μέθοδο προορισμένη να έμποδίζει τον θεατή να γενικεύει βιαστικά κι όβασάνιστα, ξεκινώντας από άφελεις παρατηρήσεις που έρμηνεύει παράλογα, χωρίς να έχει κάνει κάτι που θά τον προσανατολίξει προς τό συμπέρασμα πώς η έρευνά του είναι κακή, και δεύτερον θέλετε να τον οδηγήσετε σε μιιά κατάσταση που θά μπορούσαμε να όνομάσουμε "τέλειας και συνεχούς δεϊτικότητας";

- Αυτό θάταν ιδεώδες... Όσο για τή σηκηνοθεσία: η θέση της κάμερα είναι συνήθως προνομιακή: λογικά, η καλύτερη. Στην περίπτωση της ταινίας αυτής όμως, δέν είναι τό ίδιο έφοσον, τό κάθε τί πρέπει ν' όνοθεωρείται σε κάθε χιλιοστό του δευτερολέπτου. Η σύγχυση άνάμεσα στην τρέλλα και στην πνευματική ύγεια του βασικού προσώπου γίνεται αναγκαστικά μέσα σ' ένα χιλιοστό τ' ο δευτερολέπτου άφού ο ήρωας δέν έχει κανένα λόγο να είναι ύγιής αυτό τό δευτερόλεπτο έπειδή ήταν ύγιής τό προηγούμενο ή θάταν τρελλός στο έπόμενο, έπειδή ήταν τρελλός στο προηγούμενο. "Ίσως, αντίθετα, όλος ο κόσμος νάγινε παλαβός. Είμαι λοιπόν υποχρεωμένος να περιπλανιέμαι άδιάκοπα γιατί έτσι συλλαμβάνω μιιά στιγμή κατά την όποια είναι φανερό πώς ο ήρωας δέν έχει φυσιολογικό ύφος." Αν σταματήσω εκεί, θά δια-

κρίνω ίσως, πώς δέν είναι και άφύσικο τό ύφος του, πώς ίσως η κίνηση που μόλις τώρα έκανε δέν είναι άνησυχαστική, έχω όμως κιόλας ξεκινήσει τή σκέψη μου γιατί είμαι υποχρεωμένος ν' άκολουθώ τους άλλους. Δέν μπορώ να σταθώ σ' έναν χαρακτήρα όταν υπάρχουν κι άλλοι κι υπάρχουν σχέσεις ανάμεσά τους. Όφελω λοιπόν, ν' άκολουθήσω τό άλλο." Αν όμως υπάρχει και τρίτος, είμαι υποχρεωμένος να έγκαταλείψω τον πρώτο που συνεχίζει να κάνει κάτι. "Όστερα, πρέπει να τον ξαναπιάσω. Κι όταν τον έχω ξαναπιάσει, προσπαθώ νάχω και τον άλλο, που σ' αυτό τό διάστημα, ξεφεύγει. Είναι μιιά συνεχής τρεχάλα πίσω απ' όλους.

"Αν η ταινία αυτή πετύχει, θ' είναι επί πλέον μιιά καλή άστυνομική ιστορία." Αν αποτύχει, μιιά ακόμα κακή ταινία. "Όσον άφορά τή διασκέδαση, -πρέπει να προσπαθεϊ πάντα κανείς νάναϊ διασκεδαστικός. Μπορείς να πεις πολύ πιο σύνθετα πράγματα με ιστορίες σάν κι αυτή παρά με... Έγώ, θά ήθελα να βάλω τρία πρόσωπα να συνουσιάζονται μέσα σ' ένα καθεδρικό ναό και να τους κάνω να ριγούν από άναμνήσεις, αυτό όμως δέν θ' άλλόξει τίποτα. Δέν είναι βέβαιη η άνάμνηση: δέν υπάρχει άναδρομή στο παρελθόν. Δέν υπάρχει "άναδρομή σκέψης", δέν ύφίσταται τέτοιο πράγμα, είναι καλαμπούρι. Στο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΕΛΕΙΩΣΕ, η άναδρομή έχει πετύχει τέλεια κι όμως είναι μιιά εύκολη λύση.

- "Ακόμα και στον ΤΡΕΛΛΟ ΣΙΚ;"

- Δέν νομίζω. Η λογοτεχνία της άμερικάνικης ήθογραφίας μ' έκανε πάντα να γελάω. Υπάρχει μόνο ένας ήθογραφικός συγγραφέας ο Γτάσιελ Χίμμετ. Οι υπόλοιποι άσχολούνται με ψυχολογικές αναλύσεις. Ο "Κόκκινος θερισμός" δέν άσχολεϊται με τήν ψυχολογία. Είναι ένα βιβλίο που φιλοδοξεϊ νάναϊ ταυτόχρονα σοσιαλιστικό και σαιξπηρικό. Έν πάση περιπτώσει, εκείνο που μπορώ να σάς πω είναι ότι τό ΣΚΑΓΓΑΛΟ δέν θά μοιάζει ούτε με τό "Κόκκινο Σπίτι" ούτε με τό "Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΕΛΕΙΩΣΕ".-

Α π δ ο σ η: Εύγενία ΧΑΤΖΙΚΟΥ

ΤΑ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΡΙΑ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΜΑΣ

Διαβάστηκε άρραγε αυτή η στήλη του πρώτου τεύχους απ' τους άμεσα ενδιαφερομένους "προμηθευτές" μαργαριταριών; "Αν ναι, φαίνεται πως η καλή τους...θέληση ξεπερνάει κάθε προηγούμενο. "Έτσι μόνο μπορεί να εξηγηθεί η...προθυμία τους να μᾶς δώσουν τόση πολλή ύλη, τόν μήνα που πέρασε. Κι άλλωστε η "ποιότητα" τῶν μαργαριταριῶν στο σύνολό τους συναγωνίζεται σε τέτοιο βαθμό τήν ποσότητά τους που μεσπαραγμῶ καρδιάς καί γιά εὐνοήτους λόγους χώρου στερούμε τους αναγνώστες ἀπό μιά συμπληρωματική μερίδα γελωτοθεραπείας. Μένοντας ἔτσι στά κανονικά μας ὄρια, νά λοιπόν χωρίς άλλους προλόγους:

Μ α ρ γ α ρ ι τ α ρ ι α μ ε γ έ θ ο υ ς " κ α ρ υ δ ι ο ὦ " - τ ὁ ρ ε ι δ ὁ τ οῦ μ ῆ ν α - :

Γιά τήν ταινία τοῦ Κλώντ Δελούς ΕΝΑΣ ΑΝΤΡΑΣ ΚΑΙ ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ.

"Έγραψεν κυρία τις: "...Ὁ ἔρωτας εἶναι ὁ μέγας παραγνωρισμένος τῆς ἐποχῆς μας. Οὔτε ὁ Ἄντονιόνι τόν παραδέχεται, οὔτε ὁ Πολάνσκυ, οὔτε ὁ Φελλίνι, οὔτε καὶ ὁ Πιέργκιαν" -Σ.Σ.: Καλά ἡ σαλάτα μ' ὅτι ὀνόματα σᾶς περνάει ἀπ' τό μυαλό, καλά. Ἄλλά αὐτό τό "καὶ" τί τό θέλατε;- Καί συνεχίζουμε: "Δέν τόν παραδέχοντα -καί δέν τόν καταδέχονται- ὡς θέμα φυσικά. Σήμερα ὑποστηρίζουν ὅλοι αὐτοί οἱ "μεγάλοι", ἕνα ζεῦγος ἔχει τόν ἔρωτα, ἔχει τόν γάμο, ἔχει τό χρῆμα, ἔχει ἀκμῆ καί τήν ἐπαγγελματική ἐπίτυχα. Καί ὅμως... Ἄπό κεῖ ἀρχίζουν τά προβλήματα: ἡ μοναξιά, ἡ ἔλλειψη συνεννοήσεως, τό ἄγχος, ὁ μηχανικός πολιτισμός, τό φάσμα τῆς τ ε λ ι κ ῆ ς κ α τ α σ τ ρ ο φ ῆ ς, ἡ μετὰ φυσική ἐναντίον τῆς ἐπισημῆς καί ἡ ἐπιστήμη ἐναντίον τοῦ ἀτόμου" Ἄρες, μᾶρες, κούκουάρες, δηλαδή:

Κυρία -ἑτέρα-: "...Εἶναι ἡ ὡραιότερη...φωτογραφία πού εἶδαμε ποτέ, αὐτό πού θέλαμε πάντα δηλαδή, τό χρώμα... πού ἀποκαλύπτει καί ὁ η μ ι ο υ ρ γ ε ῖ τ ῆ ν τ ε τ ἄ ρ τ η δ ι ἄ σ τ α σ η - τ ῆ ; π ῶ ς ; Μ π ρ ἄ β ο . :- .

Καί τώρα... κύριός τις: "Ἰδιαίτερα ἡ στήλη αὐτή συστήνει τήν εὐαίσθητη ταινία τοῦ Κλώντ Δελούς... θέμα ἀληθινό, φ υ χ ο λ ο γ η μ ἔ ν ο . - : : : : -

Τέλος ἄλλη κυρία -ἀκόμα;- ἡ ὁποία μᾶς πληροφορεῖ σέ τόνο πού ξεπερνάει, σ ὄ , τ ι ἀφορᾷ τό λογικό. :- :- συμπέρασμα τῶν ὄσων λέει, τίς "κούκουάρες" τῆς πρώτης πού

άνοίγει τή συλλογή μας, ότι: "...Και μόνο γι' αυτές τς φωτογραφίες τής Ντωβλ.... όπου η σύνθεση είναι καθαρά ζωγραφική όχι μόνον στις ηθελημένες ζωγραφικές εικόνες -; ; - όπως όλα τά πλάνα μετά από τήν αναφορά τού Τζακομέτι, αλλά και σέ κάθε πλάνο, θ' άξιζε δ Δελούς νά πάρει τήν χρυσή δάφνη πού κέρδισε φέτος στις Κάννες..." -για τήν κριτικό άπομένει η...μπακιρένια δάφνη-.

Μαργαριτάρια μεγέθους μικροτέρου.

Γιά τήν "Βίβλο"

"Κριτικός" -ή-: "...Επιτυχημένα τά Σδόμα και τά Γόμορα μέ φιγοῦρες κ ο λ α σ μ ε ν ω ν, χωρίς τς συνηθισμένες σκηνές άκολασίας πού μς έχει συνηθίσει δ διεθνής κινηματογράφος". -'Αποφεύγουμε τά...άκλαστα σχόλια-.

Κριτικός -ή άλλη-: "Δέν υπάρχει άμφιβολία πώς είναι η πρώτη τίμια έργασία πού γίνεται σ' αυτόν τόν τομέα και άν φταίξει σέ κανέναν τό σενάριο άς μήν τά βάλει παρακαλούμε, μέ τόν Κρίστοφερ Φράν. 'Ο ποιητής έκανε τά άδύνατα δυνατά... Τήν "Βίβλο" πάμε νά δοῦμε. Ούτε τόν "Τζαζής Μπλντ" -: : : -, ούτε τήν "Σιωπή", ούτε καν τς "Αγριές Φράουλες"-: : - Βλέπομε όμως μιά 'Εδέμ παραμυθένια μέ αλθέρια χρώματα, τόν 'Αδάμ και τήν Εύα π ρ ά γ μ α τ ι γ υ μ ν ο ῦ ς, άλλό μέ πόσο ά γ ν ά σ ώ μ α τ α..."

-Μοκάριδτης, άφέλεια ή άγνοια; 'Ιδού τό έρώτημα:-

"Η γραμμή τών συνόρων"

"ή": "...τό βασικό αντίκρουσμα τού θέματος... παραμένει άναλλοίωτα ρομαντικό όπως ρομαντικό είναι τό ύβραθρο δ λ ω ν τών καινούργιων Γάλλων σκηνοθετών-: : - πού πολλά χρωστούν στόν γερμανικό φιλολογικό ρομαντισμό-: : : - /Έρχονται κατ'εθέλειαν από τόν βέρθερο οι ήρώες τους/ -ΒΟΗΘΕΙΑ-: : : -, τ δ ν ά γ λ ι κ ό κ ι ν η μ α τ ο γ ρ α φ ι κ ό ρ ω μ α ν τ ι σ μ ό"

-ΣΩΣΤΕ μας από τούς "κριτικούς"-

"δ" -τούς ξεχάσαμε τούς Δρσενικούς. Κι όμως :...έπάρχουν-: "...δ Σαμπρόλ για πρώτη φορά άποφασίζει ν' άφηγηθεϊ σωστά, και λέγοντας σωστά, έννοούμε μ'ένα ειρμό σκηνών -: : - και μιά συνεπή ψυχολογική άτμοσφαιρα, έξω από τούς άκροβατισμούς τής άνεδαφικής -: - πρωτοπορίας. /Σ.Σ.: "Αν ύποθέσουμε πώ για μιά στιγμή παραβλέπουμε τς άρλγῦμπες: "ειρμό σκηνών", "άνεδαφικής πρωτοπορίας", θά μπορούσε τουλάχιστον δ "κριτικός" νά μς διευκρινήσει -σχετικά μέ τό "πρώτη φορά"- όν οι παιγμένες έδω-ΛΑΝΤΡΥ, ΜΑΡΙ ΣΑΝΤΑΛ ΕΝ ΑΝΤΙΘΝ ΔΟΚΤΟΡΟΣ ΚΑ κι όλες οι άλλες τελευταίες έ μ π ο ρ ι κ έ ς ταινίες τού Σαμπρόλ είχαν ή όχι "ειρμό σκηνών" κι άκροβατισμούς "άνεδαφικής πρωτοπορίας";;

Και για νά μήν ξεχάσουμε κι άλλη μία: "...τό έργο του παίρνει τήν καλογοαλιαιή

ὄψη ἑνὸς συγκλονιστικοῦ παραμυθιοῦ, δηλαδή ἑνὸς γεγονότος πού ἡ εἰλικρίνεια καὶ τοῦ θέματος καὶ τοῦ χειρισμοῦ του, τὸ προικίζει μὲ τὴν αἴγλη τοῦ θρύλου..."

-μήπως βγάσετε νόημα; ἐμεῖς πάντως...ὄχι:-

Νά ὅμως καὶ μιὰ φορά πού δυὸ ἀπ' τοὺς "κριτικούς" μας -αἰ- συμφωνοῦν. Πρόκειται γιὰ τὴν ταινία: ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΔΟΣΦΑΙΡΙΚΟ ΚΥΠΕΛΛΟ.

ἡ μιὰ: "περισσότεροι ἀπὸ 15 ὀπερατέρ καὶ διευθυνταὶ φωτογραφίας τράβηξαν δεκάδες χιλιάδες μέτρα φιλμ....."

κι ἡ ἄλλη: -μὲ περισσότερη ἀπλοχεριά:- "...μ' ἕνα λαμπρὸ ἐπιτελεῖο φωτογράφων πού ἔοθησαν 100 μηχανές λήψεως στὰ γήπεδα τῶν ἀγώνων..."

-Τὸ αἴνιγμα: 15 ὀπερατέρ χειρίζονταν 100 μηχανές. Πόσα χέρια πρέπει νάχαν;-

Καὶ ὀλίγα περὶ φεστιβαλικῆς ἐξάρσεως μιᾶς "εἰδικῆς" περὶ τὸ θέμα ἀφοῦ στὰ ξένα φεστιβάλ ὅπου πηγαίνει ἀποφεύγει σάν ὁ διάβολος τὸ λιβάνι τῆς προβολῆς καταφέροντας μ' ὅλα τοῦτα νά στέλνει στὴν ἐφημερίδα τῆς βαρυσήμαντες κριτικῆς -ἀν δὲν ὑπῆρχαν αὐτὰ τὰ σωτήρια προγράμματα...- Λέει λοιπὸν ἡ κυρία, ἀνοφερόμενη στὴν πρωτοβουλία γνωστῆς ἐφημερίδας γιὰ τὴν ὀργάνωση εβδομάδας Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου "Αθηνῶν" μὲ τῆς ταινίες πού παρουσιάστηκαν στὸ φετινὸ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: -"...Ἰπενθυμίζομεν ὅμως ὅτι δὲν ὑπάρχει καμία ἀ π ο λ ὕ τ ω ς σ χ ἔ σ ι ς μεταξύ ἑνὸς φεστιβάλ καὶ τῶν θεατῶν ἑνὸς ἀθηναϊκοῦ κινηματογράφου πού πληρῶνουν κανονικὸ εἰσιτήριο, ἀλλὰ εἶναι ἂ ὁ ὅ ν α ἰ ν ἄ συμμετάσχουν στὴν ἔ ξ α ρ σ η πού δημιουργεῖται διὰ τῆς ἀπομονώσεως ὡς ἐπὶ ἐρμηνήσου ἑνὸς κόσμου, τοῦ κινηματογραφικοῦ κόσμου, καὶ πού ἀποτελεῖ τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς λεγόμενης φεστιβαλικῆς ἀτμόσφαιρας."

-Πρόκειται γιὰ κοσμικογράφο ἢ κριτικὸ;-

Καὶ τ' ἄλλο: Ἔξερετε ὅτι στὴν ταινία ΠΤΩΣΙΣ ΤΩΝ ΑἸΕΤΩΝ ἡ "ἀκτινοβολία" μιᾶς προσωπικότητας τῆς ἐποχῆς πού ἐμφανίζεται ἐκεῖ εἶναι τέτοια πού.... "...ἐμπρὸς του καὶ ἐμεῖς ἀκόμη οἱ θεατῆς θά ἔπρεπε νά γονατίσωμε":::

-Σῶσον Κύριε τὸν λαόν σου:-

Τί θά λέγατε, ὅμως, καὶ γι' αὐτὸ τὸ θηπλὸ δεῖγμα κιν/κῆς κριτικῆς -γιὰ τὴν ἴδια ταινία- μὲ τῆς ἀπωθημένες σεξουαλικῆς προεκτάσεις τῆς ὑπογράφουσας; "...Ἄντρες σ' ἐντυπωσιακά ξεγυμνώματα πού κλέβουν τὴν προσοχὴ τῶν θεατῶν καὶ τοὺς ἀποσποῦν ἐπιφωνήματα ὅταν ὁ σκοτεινὸς φωτισμὸς -:- τοῦ σκηνοθέτη;- τοὺς κόβει τὸ θέαμα..."

-Αὐτὰ τά...ὀλίγα πρὸς τὸ παρόν. Ἡ συνέχεια στὸ ἐπόμενο, ἂν, βέβαια οἱ κ.κ. κριτικοὶ θάχουν τὴν καλωσύνη νά...συντηρήσουν τὴ στήλη μας.

ΚΡΙΤΙΚΗ

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΜΗΝΑ

ΤΖΕΡΡΥ ΛΟΥΙΣ: ΕΝΑΣ ΜΕΓΑΛΟΦΥΗΣ ΚΛΑΟΥΝ

"Νά γι' ατρός, νά μάλαμα"

Σκηνοθεσία - Παραγωγή: -Τζέρρυ Λούις /1966/

Σενάριο: -Μπόμπ Ρόξ και Σάμουελ Ταίηλορ, από μία ιστορία των "Αρν Σάλταν και Μάρβιν Γουέρθ

Μουσική: -Λούις Μπράουν

Φωτογραφία: -Γουάλλας Κέλλυ -"Έγχρωμη-

Πρωταγωνιστούν: -Τζέρρυ Λούις, Τζάνετ Λή, Μαίρη "Αν Μόμπλυ, Λέσλυ Πάρ-
ρις, Τζίλα Γκολάν, Τζέημς Μπέστ, Κάθλιν Φρήμαν, Φρίτς
Φέλντ, Μπάντυ Λέστερ, κ.ά..

"Τό μεγαλειό ενός κωμικού τοῦ κινηματογράφου εἶναι πρόσκαιρο: τὰ γκάγκ που προκαλοῦν ἄμεσο καὶ πολὺ γέλιο καὶ ποὺ ξεχνοῦμε, θεμελιώνουν λιγώτερο τὴ μεγαλοφυΐα ἀπὸ ὀρισμένα λαμπρὰ γκάγκ που προκαλοῦν τὸ μειδίαμα ἀλλὰ που δὲν τὰ ξεχνᾶμε ποτέ".-

Ρομπέρ Μπεναγιούν

-περ. "Ποζιτίφ", ἀρ. 74, Μάρτιος 1966-

Ὁ Τζέρρυ Λούις καὶ οἱ κριτικοί

Ὁ Τζέρρυ Λούις δεινοπάθησε, δεινοπαθεῖ κι ἕνας θεός ξέρει πόσο ἀκόμη θὰ δεινοπαθεῖ στά χέρια, ἢ καλύτερα, στὴν πένα των Ἑλλήνων καὶ ξένων κριτικῶν που ἀπὸ υπερδιανοουμενιστικὸ καὶ σνομπισμὸ δὲν ἀγάπησαν, οὔτε πρόκειται ν'ἀγαπήσουν τὸ μπουρλέσκ. Τὸ ἴδιο συνέβηκε 40 χρόνια πρὶν, μέ κωμικούς ὅπως ὁ Μπάστερ Κήτον, ὁ Χάρρυ Λάνγκτον, ὁ Χάρολντ Λόυντ, οἱ Λῶρελ καὶ Χάρντυ, τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ τώρα, κι ὁ μόνος φανερός λόγος εἶναι πὼς ἡ κινηματογραφικὴ κωμῶδα εἶναι πάντοτε ἔμπο-

ρική κι ή αντίπαδκριση πού αήτή βρικόει στό κοινό τρομάζει τούς "κριτικούς" πού πι-
στεύουν πώς τό κοινό χρειάζεται πάντα τή βοήθειά τους γιά νά καταλάβει μιá ταινία...
Δώστε σ' ένα κριτικό τό έργο ενός Φελλίνι, ενός Μπέργκμαν, ενός Άντονιόνι, καί θά
σας γράφει δόλοκληρα κατεβατά -οί λογοτεχνικές καί φιλοσοφικές πηγές τού έργου τών
"σοβαρών" σκηνοθετών δίνουν λαβή γιά "φιλολογία". "Αν όμως βρεθί μπροστά στή δου-
λειά ενός ανθρώπου πού οι μόνες του πηγές ήπρξαν εκείνες τού κινηματογράφου, τού
μιούζικι χάλ καί γενικά τού έλαφρού θεάτρου, τότε αδυνατεί νά καταλάβει τήν αξία τού
έργου του- τό ίδιο περίπου συμβαίνει καί μέ τό γουέστερν, ένα άλλο παραγνωρισμένο
άπό τήν κριτική κινηματογραφικό είδος.

Κανένας ξένος κριτικός δέν "ήθελε νά παραδεχτεί τό μεγάλο ταλέντο τού Τζέρρυ
Λούις, ώπου τόν Μάρση τού 1963, τό γαλλικό περιοδικό "Ποζιτίφ" δημοσίευσε ένα πολύ
ένδιαφέρον άρθρο τού συνεργάτη του Ρομπέρ Μπεναγιούν, πού ανέλυε τό μέχρι τότε κινη-
ματογραφικό έργο τού μεγάλου αούτω κωμικού. Άκολούθησαν άρθρα, μελέτες καί συνεν-
τεύξεις, στό άλλο σημαντικό γαλλικό περιοδικό, τό "Καγιέ ντύ σινεμά" κι ύστερα στίς
βδομαδιαίτικες έφημερίδες -"Αρ", "Έξπρές", "Νουβέλ Όμπσερβατέρ", κ.ά.-. Τελευταίος
άπό όλους, κι άπόφύ γι' άρκετόν καιρό κατέκρινε τόν κωμικό, δ Ζώρζ Σαντούλ, άφιέρωσε
στόν Τζέρρυ Λούις τό κινηματογραφικό του χρονικό στό "Γαλλικά Γράμματα" χαρακτηρί-
ζοντάς τον σάν "τόν καλύτερο κωμικό πού μάς έδωσε δ μεταπολεμικός άμερικάνικος κινη-
ματογράφος". "Όλα αυτά τί άποδείχνουν; Ότι, ενώ στίς "ταινίες μέ θέση", οι κριτικοί
βρικόονται συνήθως μπροστά άπό τό κοινό, καί χρειάζεται ή βοήθειά τους γιά νά έπιβλη-
θεί μιá τέτοια ταινία, στήν κωμωδία βρικόονται δυστυχώς πιά πίσω άπό τό κοινό. "Έτσι,
κωμικός όπως δ Χάρρυ Λάνγκτον κι οι Δώρελ καί Χάρντυ πέθαναν έντελώς άγνωσμένοι άπό
τούς Ιστορικούς καί αίσθητικούς τού κινηματογράφου.

Ύστερα άπό αυτά, τί μπορεί νά περιμένει κανείς άπό τούς "Έλληνες κριτικούς; Μέχρι
πέρυσι οι περισσότεροι είτε άγνωσσαν τίς ταινίες έβός Τζέρρυ Λούις είτε δέν καταδέ-
χονταν νά γράφουν γι' αυτές. "Έτσι, όταν προβάλλονταν ή θαυμάσια κωμωδία τού Λούις
"Ό Τζέρρυ Λούις καί ή φάμλια του" /THE FAMILY JEWELS, 1965/ οι πιά πολλοί τήν άγ-
νόσαν έντελώς προτιμώντας ν' άφιερώσουν τή στήλη τους σέ μέτριες κωμωδίες όπως εκείνη
τού Λούι ντέ Φυνές "Ένα έξυπνο κορδύδο", ή άκόμη καί τήν Έλληνική "Μιά τρελλή, τρελλή
τρελλή οικογένεια"... Όρισμένοι άλλοι μιλοΰσαν μέ ειρωνία γιά τό ταλέντο τού κωμι-
κού χαρακτηρίζοντας τίς ταινίες του κατάλληλες μόνο γιά παιδιά, ενώ τό παξίμο τού
κωμικού ήταν γι' αούτους "καραγκιοζλίκια" καί "μπουφφονισμοί".

Φέτος, ξαφνικά, καί μέ καθυστέρηση 6 χρόνων, οι κριτικοί μας άρχισαν έπιτέλους
ν' άνακαλύπτουν τό άληθινό ταλέντο τού κωμικού...

-o-o-o-o-o-o-o-

"Νά γιατρός... νά μάλαμα"

Ή 7η αήτή σκηνοθετική δουλειά τού Τζέρρυ Λούις μάς παρουσιάζει ένα κωμικό άρ-
κετά άλλαγμένο - όχι όμως σέ "κάθετη πώση" όπως θέλει νά πιστέψουμε δ θ. Άγγελόπου-
λος /"Δημ. Άλλαγή", 25.10.66/. Στίς προηγούμενες ταινίες του, δ τύπος πού έρμηνεύε
δ Τζέρρυ δέν ήταν παρά ένας "ήλιθιος", ένας πνευματικά θπανάπτυκτος πού άντιπροσώπευε
ένα... είδος πνευματικού καί σωματικού ξεπεσομΰ. Στό "Νά γιατρός, νά μάλαμα", δ κω-
μικός έχει μετατραπει σ' έναν άρκετά φυσιολογικό άνθρωπο, τόν καλλιτέχνη Κρίστοφερ
Πράντν, πού γιά νά καταφέρει τήν ψυχίατρο άρραβωνιαστική του, -Τζάνετ Λη- νά τόν

παντρευτεί και να πάει μαζί του στο Παρίσι, φλερτάρει τρις τρεις φράσεις ασθενείς της, για να τρις θεραπεύσει απ' την ανδροφοβία τους και να "έλευθερώσει" έτσι την αγαπημένη του.

"Όμως η αλλαγή αυτή δεν είναι καθόλου ξαφνική. 'Από την πρώτη κιόλας ταινία που σκηνοθέτησε ο Τζέρρυ, "Παιδιά για όλες τρις δουλειές" /THE BELLBOY, 1960/, μās παρουσιάζονταν στά τελευταία πλάνα, ένας κωμικός έντελως διαφορετικός: μέχρι τότε ο "γκρούμ" του ξενοδοχείου έμοιαζε μ' ένα ήλιθιο νέο που προκαλούσε ποικίλες καταστροφές και που δεν είχε κατορθώσει να άρθώσει ούτε μία λέξη. Και ξαφνικά, σε μία στιγμή πρós το τέλος, τον άκουμε να μιλά και μάλιστα με τον πιο φυσιολογικό τρόπο. 'Ο διευθυντής του ξενοδοχείου τον ρωτά άπορημένα γιατί δεν είχε ξαναμιλήσει πριν. Και ο Τζέρρυ του άπαντά: "Κανείς δεν με ρώτησε". 'Από εκείνη τή στιγμή είχε άρχσει να διαφαίνεται ένας άλλος, διαφορετικός κωμικός, κι από τότε περιμέναμε τή στιγμή που ο "ήλιθιος" των κωμωδιών του Φράνκ Τάσλιν και των άλλων σκηνοθετών -Τζάρτζ Μάρσαλ, Νόρμαν Τόρογκ, κ.ά.- θά έδινε τή θέση του σ' ένα πιο πολυσύνθετο κωμικό τύπο. 'Ο τύπος αυτός έγινε έντελως φανερός στο "Δάσκαλος για κλάμματα" /THE NUTTY PROFESSOR, 1963/, όπου η προσωπικότητα του κωμικού διχάζεται στά δυό: σ' εκείνη του Δρ. Τζέκυλ, δηλαδή του παλαβοῦ καθηγητή που είναι έρωτευμένος κρυφά με τή όμορφη Στέλλα Στήβενς κι εκείνη του κομψού και γυναικά κ.Χάυντ, που έρωτοτροπεύει με τή ίδια κοπέλα. 'Η διχασμένη αυτή προσωπικότητα επεκτείνεται και στην επόμενη σκηνοθετική δουλειά του Τζέρρυ, "Ο Τζέρρυ Λούις άρχοντοπαλήκαρο" /THE PATSY, 1964/, στην οποία οι συνεργάτες ενός νεκρού ήθοποιου προσπαθούν να μετατρέψουν το παλαβο γκαρσονι ενός ξενοδοχείου σε δημοφιλές άστέρι τής τηλεόρασης.

Και να, που πέρσει, με τήν κωμωδία "Ο Τζέρρυ Λούις και η φαμίλια του" -1965-, ο κωμικός μās έδωσε, εκτός από τά έξι άλλα πρόσωπα που έρμηνευε, τον αφέρ Γουίλαρντ, τον πιο φυσιολογικό τύπο του μέχρι τότε έργου του. 'Ο Γουίλαρντ έπαψε πιά να είναι ο Τζέρρυ όπως τον ξέραμε στο "Παιδιά για όλες τρις δουλειές", στο "Ο Τζέρρυ Λούις και τά 32 κορίτσια" /THE LADIES' MAN, 1961/, ή στο "Ο Τζέρρυ Λούις περιπλανώμενος" /THE ERRAND BOY, 1962/, για να γίνει ένας έντελως φυσιολογικός άνθρωπος που παίρνει τή θέση του ανάμεσα στους ενήλικες. Βέβαια διπήρχαν στην ταινία μερικές σκηνές -όταν βγάξει νκι άουτ τή συμμορία των γκάγκστερ, ή όταν καταστρέφει ένα αυτοκίνητο στο γκαράζ- στις οποίες ο χαρακτήρας του Τζέρρυ έμοιαζε με τον καλό, αλλά αυτές δεν ήταν παρά "άναφορές" -όπως πολύ εύστοχα τρις απέκάλεσε ο Μπεναγιούν-.

Στο "Νά γιατρός...νά μάλαμα", ο Τζέρρυ-Κρίστοφερ είναι ένας άπλος άνθρωπος που δεν προκαλεί ποτέ ο ίδιος τρις διάφορες κωμικές περιπλοκές. 'Εδώ, τά επεισόδια προκαλούνται είτε από άλλους είτε από μόνα τους -βλέπε το θαμάσιο άλυσατό γάγκ με το ασανέρ-. Στην πραγματικότητα, το "Νά γιατρός...νά μάλαμα" είναι η όντιστροφή του "Δάσκαλος για κλάμματα": εκεί που στον "Δάσκαλο", ο Τζέρρυ ήταν ένας κωτικός καθηγητής που χάρη σε μιάν άνακάλυψη του μετατρέπεται σε Δόν Ζουάν, στο "Γιατρός" ο Τζέρρυ είναι ήδη ένας Δόν Ζουάν που φλερτάρει ταυτόχρονα τέσσερα κορίτσια.

'Εκτός από τον Κρίστοφερ, ο Τζέρρυ Λούις έρμηνεύει στην ταινία αυτή άλλα τέσσερα πρόσωπα, δνάμεσα σ' αυτά και μιās γυναίκας: τον καουμπό Ρίνγκο Ράινηντρη, τον άθλητή Γουίρρεν, τον ντροπαλό Ράδερφοντ, που ενδιαφέρεται για τή ζωολογία και τήν άδελφή του, Χέδερ. 'Ο Λούις χρησιμοποιεί και τά τέσσερα αυτά πρόσωπα για μά σατιρίσει διάφορους τύπους και συνήθειες των συμπατριωτών του: τον καουμπό και τή

λατρεία των 'Αμερικανών για τὰ εἶδωλα τῆς τηλεόρασης, τοῦ κινηματογράφου, κ.λ.π., τὸν ἀθλητὴ πού τὸν νικάει μιά ὁμορφὴ κοπέλλα -ἡ κυριαρχία τῆς Ἀμερικανίδας πάνω στὸν ἄντρα-, τὸν ντροπαλὸ Ράδερφορντ πού φοβάται τὶς γυναῖκες καὶ προτιμᾷ τὰ κολεόπτερα... Ταυτόχρονα, τὸ θέμα τῆς ταινίας τοῦ δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ σατιρίσει καὶ τὴν ψυχανάλυση, πού ἔχει καταστήσει ἀναπόσπαστο τμῆμα τῆς ζωῆς τοῦ σύγχρονου ἀμερικανοῦ. "Ἔτσι, στίς τελευταῖες σκηνές, οἱ τρεῖς ὡραῖες ἀσθενεῖς τῆς Τζένετ Λῆ, χρησιμοποιοῦν τὴ δική της τακτικὴ καὶ γίνονται ψυχαναλύτριες γιὰ νὰ τὴ βοηθήσουν. Ἐπίσης, ὁ Τζέρρυ σατιρίζει τὶς σχέσεις ἀνάμεσα στὸν ψυχίατρο καὶ τὸν ἀσθενῆ του -σχέσεις πού ὅπως ἔλεγε ὁ Φρόυντ εἶναι "ἑρωτικές"-, στίς σκηνές ὅπου ἡ Τζένετ Λῆ ἀναγγέλλει στίς τρεῖς κοπέλλες πὼς πρόκειται νὰ τὶς παραδώσει σὲ ἄλλο γιατρό κι ἐκεῖνες λιποθυμοῦθ...

Μερικοὶ εἶχαν παλιότερα κατηγορήσει τὸν κωμικὸ γιὰ μισόγυνισμό κι ἡ τελευταία του ταινία εἶναι μιά καθαρὴ ἀπάντηση γιὰ τὴ στάση του ἀπέναντι στίς γυναῖκες. Ὁ Λούις ἔδειχνε -ὅπως ἕνας ἄλλος μεγάλος κωμικός πρὶν ἀπ' αὐτόν, ὁ Χάρρυ Λάνγκτον- καὶ, δρισαμένες φορές, ἐξακολουθεῖ νὰ δεῖχνει κάποια δειλία μπροστὰ στίς γυναῖκες: θημηθεῖτε γιὰ παράδειγμα τὴν ἐξαιρετικὴ ἐκεῖνη σκηνή στὰ "32 κορίτσια", ὅπου ὁ Τζέρρυ ἀνακαλύπτοντας πὼς βρίσκεται σ' ἕνα ξενοδοχεῖο γυναικῶν τὸ βάζει ἔντρομος στὰ πόδια καὶ "μοιράζεται" στὰ τέσσερα... Ἡ στάση του ὅμως δικαιολογεῖται πλήρως ὅταν ξέρουμε τὴ θέση τῆς γυναίκας στὴν ἀμερικάνικη κοινωνία. Εἶναι, ἐπίσης, ἡ στάση αὐτὴ καθαρὰ "τασλινική", ἂν σκεφτοῦμε τὶς κωμωδίες πού ὁ Τζέρρυ γύρισε γιὰ τὸν Φράνκ Τάσλιν, σκηνοθέτῃ στὸν ὁποῖο τὸ θέμα τῆς κυριαρχίας τῆς Ἀμερικανίδας εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ βασικά.

Ὅμως, ἡ δειλία του αὐτὴ δὲν ἐμποδίζει τὸν κωμικὸ ἀπὸ τοῦ ν' ἀγαπᾷ τὶς ὁμορφες κοπέλλες. Ἡ σκηνή στὴν ὁποία, ἐνῶ μιᾷ στὴν Τζίλα Γκολάν στὸ κατάστημα ἐσαυρούχων, πλάϊ του παρελαύνουν ὡραῖα ἡμίγυμνα κορίτσια, φορώντας διάφορα ἐσώρουχα τοῦ καταστήματος, δεῖχνει πὼς ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Λάνγκτον καὶ τῶν ἀδελφῶν Μάρξ τὸ ἀμερικανικὸ μπουρλέσκ δὲν ἔχει παρουσιάσει ἱκανοὶ ἐρωτομανεῖς. Τὸ νὰ φλερτάρει ταυτόχρονα 4 γυναῖκες, τὸ ἄλλο δεῖχνει; Ὁχι μισόγυνισμό, πάντως.

Στὴν ταινία βλέπουμε ἐπίσης πὼς ὁ Τζέρρυ-σκηνοθέτῃς ἐξακολουθεῖ τὴν ἴδια τακτικὴ στὴν παρουσίαση τῶν γνάγκ, τακτικὴ πού εἶχε ἀρχίσει ἀπὸ τὴν πρώτη του σκηνοθετικὴ δουλειά: δηλαδή μιὰν ἐκπέτυση πού δὲν συναντοῦμε ποτέ στὸν Τάσλιν, ὁ ὁποῖος ἀντίθετα προτιμᾷ νὰ ἐκμεταλλεῖται ὅσο τὸ δυνατό περισσότερο κάθε γνάγκ, ἰδιαίτερα τύπου σάπστικ. Τὴν σκηνή, γιὰ παράδειγμα, στὴν ὁποία ὁ Τζέρρυ, μὲ τὴν ἀρραβωνιαστικιά του καὶ τὸν φίλο του, τρέχουν νὰ φτάσουν στὸ πλοῖο πρὶν ἀπὸ τοὺς καλεσμένους τους, ὁ Τάσλιν θὰ τὴν ἐδίωκε στὸ στυλ τῶν καταδιώξεων τοῦ Σέννετ -ὅπως τὸ εἶχε κάνει στὸ "Ὁ Τζέρρυ Λούις παραχοποιός" /THE DISORDERLY ORDERLY, 1964/-.

Ἡ ταινία εἶναι γεμάτη πλοῦσια καὶ πολὺμορφα γνάγκ πού δεῖχνουν πὼς τὸ μπουρλέσκ δὲν ἔχει ἐξαφανιστεῖ, φτάνει νὰ βρεθῇ ὁ δημιουργὸς ἐκεῖνος πού νὰ ξέρει πὼς νὰ τὸ χρησιμοποιήσει. Ἔτσι, βλέπουμε τὸν Τζέρρυ νὰ χρησιμοποιεῖ τὸ χρῶμα γιὰ νὰ φτιάξει ἕνα χαρακτηριστικὸ γνάγκ: τὴν πρώτη φορὰ πού ὁ Τζέρρυ συναντᾷ τὴν Τζένετ Λῆ βλέπουμε πὼς κι οἱ δύο φορᾶνε ρούχα φτιαγμένα ἀπὸ τὸ ἴδιο ὕφασμα. Τὸ γνάγκ μὲ τὸ καρτέ, τὸ γνάγκ ὅπου ὁ Τζέρρυ ἀρπάζει μὲ τὸ δίχτυ ἕνα σκυλάκι πού τὸ παίρνει γιὰ... κολεόπτερο, τὸ γνάγκ στὸ ροντέο, τὸ γνάγκ μὲ τὴ βάρκα -ὅπου μόλις ἡ ἀθλήτρια τραβῆξει τὸ κουπί ἡ βάρκα βγαίνει στὴν ξηρά-, ἀλλὰ καὶ τὰ γνάγκ τοῦ ζενερὶκ στὰ ὁποῖα βλέπουμε διάφορους τύπους ψυχοπαθῶν, νευρασθενικῶν κ.λ.π., πού ἐπισκέπτονται τὴν ψυχίατρο, καθὼς καὶ

τό εξαιρετικό άλωατώ γνάγκ μέ τό άσανσέρ, στό οποῖο προσπαθεῖ μάταια νά μπει ὁ Τζέρρυ, εἶναι γνάγκ πού τίς περισσότερες φορές, δέν προκαλοῦν ἀκράτητα γέλια, ἀλλά πού μᾶς δημιουργοῦν μιά διάθεση εὐφορίας, διάθεση πού μᾶς δημιουργοῦν τά γνάγκ ὅλων τῶν μεγάλων κωμικῶν. Εἶναι τά "λαμπρά" ἐκεῖνα γνάγκ πού "προκαλοῦν τό μειδίσμα" ὅπως μᾶς λέει ὁ Μπεναγιούν.

Τέλος, ἕνα ἄλλο στοιχεῖο πού ξαναβρίσκουμε σέ ταινία τοῦ Λούις εἶναι ὁ προβληματισμός τοῦ κωμικοῦ γύρω ἀπό τόν ἴδιο τόν κινηματογράφο, προβληματισμό πού συναντᾶμε καί στόν Μπάστερ Κῆτον, ὄχι ὅμως στόν Τσάπλιν. Ἡ σκηνοθεσία του δέν ὑπηρετεῖ ἀπλῶς τά γνάγκ, ἀλλά προσπαθεῖ κάθε φορά νά φέρει στό προσκήνιο τό ὅλο θέμα τῆς σκηνοθεσίας καί τοῦ κινηματογράφου. Τά χρώματα ὑποκτοῦν κάθε φορά μεγαλύτερη ἀξία -ψυχολογική ἢ κωμική-, δάκρυες "σεκάνς" δείχνουν πῶς ὁ σκηνοθέτης φάχνει διαρκῶς γιά καινούργιους ἢ καλύτερους τρόπους ἔκφρασης. Ἀναφέρουμε σάν παράδειγμα τή σκηνή στόν οποῖο ὁ Τζέρρυ, κούρασμένος ἀπό τά φλέρτ τῆς ἡμέρας, χορεύει μέ τήν Τζάνετ Δὴ σ' ἕνα νυχτερινό κέντρο: ἡ σκηνή γυρίστηκε μέ βριζόντιο τράβελλινγκ, ἐνῶ οἱ δύο ἠθοποιοί μέναν ἀκίνητοι -ὅπως φαίνεται, τοὺς κυλοῦσαν σέ εἰδική πλατφόρμα γιά νά κινοῦνται ταυτόχρονα μέ τή μηχανή-. Τράβελλινγκ πού σέ λίγο ἐπαναλαμβάνεται ἀντίστροφα, ὅταν ἡ μηχανή ἔχει κάνει μιά κίνηση 180 περίπου μοιρῶν.

Μέ τό "Νά γιαιτρός... νά μάλαμα", ὁ Τζέρρυ Λούις δέν συνεχίζει ἀπλῶς τό θαυμάσιο ἔργο του ἀλλά ἀνοίγει ἕναν καινούργιο δρόμο, πού περιμένουμε μ' ἐνδιαφέρον γιὰ τί ὅπως ἤδη ὑπόσχεται ἔχει πολλά νά προσφέρει στό τόσο ταλαιπωρημένο σήμερα μπουρλέσα.

Νίνος Φένεκ - Μικελίδης

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ

"Τό θωρηκτό Ποτέμκιν"

- Σκηνοθεσία: - Σεργκέι Μιχαήλοβιτς "Αΐζενστάιν"
 Σενάριο: - 'Αΐζενστάιν καί Νίνα 'Αγκιτζάνοβα Σούτκο
 Φωτογραφία: - 'Εντουάβ Τισσέ
 Πρωταγωνιστές: - 'Α. 'Αντώνωφ, Β. Μπάροσκυ, Γκιρλιγκόρι 'Αλεξαντράωφ
 'Επιμέλεια ἤχη-
 τικῆς βερσιόν: - 'Ι. Κριούωφ /1955/.
 Παραγωγή: - Γκοσκίνο /1925/.

-o-o-o-o-

* Ὁ "Αΐζενστάιν" στήν προσπάθειά του νά πείσει τοὺς δύσπιστους γιά τίς κολοσσιαῖες ἐκφραστικῆς δυνατότητες τῆς καινούργιας τέχνης, εἶπε πῶς θά μπορούσε νά "εἰκονογραφήσει" αὐτοῦσιο τό Κεφάλαιο τοῦ Μάρξ.

Ἀκόμα κι ἂν θεωρήσουμε τήν παραπάνω πρόταση σάν σκόπιμη ὑπερβολή-παρ' ὅλο πού ὁ "Αΐζενστάιν" μιλοῦσε σοβαρώτατα, ἀναφερόμενος φυσικά, στίς μελλοντικές δυνατότη-

τες τοῦ σινεμά-δέν εἶναι δυνατόν ν' ἀμφισβητήσουμε τήν πραγματοποιηθεῖσα στό "Ποτέμιν" "εἰκονογράφηση" μιᾶς βασικῆς φιλοσοφικῆς ἔννοιας: τῆς διαλεκτικῆς.

Τό "Θωρηκτό Ποτέμιν" πέρα ἀπ' τήν ἀναμφισβήτητη αἰσθητική, ἱστορική ἢ κοινωνική του ἀξία εἶναι μιᾶ μοναδική στήν ἱστορία τοῦ πνεύματος περίπτωση ἀφογῆς "παραστατικο-ποίησης" ἀφρημένης ἔννοιας. Αὐτό τό "ἀνασυνθεμένο ντοκιμανταίρ"-πού δέν εἶναι καθόλου ντοκιμανταίρ ὅπως θέλουν νά τό παρουσιάσουν οἱ ἱστορικοί τοῦ κινήματογράφου ἄλλὰ μιᾶ σχολαστικά μελετημένη στήν κάθε τήν λεπτομέρεια ἐποποιεῖται-εἶναι δομημένο στό βάση τοῦ πρωταρχικοῦ ἀξιώματος τῆς διαλεκτικῆς: ΘΕΣΗ-ΑΝΤΙΘΕΣΗ-ΣΥΝΘΕΣΗ.

Τό ἀξιωμα ἀφορᾷ τόσο τό περιεχόμενο ὅσο καί τή μορφή κι εἶναι ἐξαιρετικά εὐκολο νά τό ἐπισημάνουμε σ' ὅλα τά στάδια κατασκευῆς τοῦ σεναρίου καί σ' ὀλόκληρη τή σκηνοθετική γραμμή. Ὁ ἴδιος δ' "Αὐξενστάιν", μιλώντας γιά τό "Ποτέμιν" καθώρισε σαφέστατα τό προσές τῆς δραματικῆς συγκρότησης τῆς δεύτερης ταινίας του: "Ἡ ἔκθεση πραγματοποιεῖται μέ πηδημάτα ἢ ἀντιθέσεις. Τό ἕνα πλάνο ἀντιτίθεται στό ἄλλο, ἡ μιᾶ σκάνς συγκρούεται μέ τήν προηγούμενη, τό ἕνα ἐπισόδιο μέ τό ἐπόμενο, τό ἕνα μέρος τῆς ταινίας μέ τ' ἄλλο, ὅπως ἀκριβῶς ἐνὸς πρώταρχικά κύτταρα διαιρούμενα ἀξέγονται συνεχῶς".

Στόν μελετητή δέν ἀπομένει παρά νά φάξει ἐν ἡ παραπάνω θεωρητικά ἐκφρασμένη ἀρχή εἶναι δυνατόν νά διαγνωστεῖ πράγματι καί στό συγκεκριμένο ἔργο στό ὁποῖο ἀναφέρεται.

Τό πρῶτο μισό τῆς ταινίας, ἡ ἐξέγερση τῶν ναυτῶν, ἀντιτίθεται στό δεύτερο, τήν "ἐξέγερση" τῆς ἀντίδρασης πού συμβολοποιεῖται μέ τήν ἀφογα στυλιζαρισμένη παρουσία τῶν στρατιωτῶν στά σκαλοπάτια τῆς Ὀδυσσοῦ. Ἀπ' τή θέση λοιπόν περνᾶμε στήν ἀνίθθεση πού ὀδηγεῖ σέ μιᾶ σύνθεση, σάν ἀποτελεσμα τῆς παραπάνω σύγκρουσης: Τό "Θωρηκτό" περνᾶει στήν τελευταία σκάνς ἠνάμεσα ἀπ' τόν Τσαρικό στόλο καί ξεφεύγει ἀπ' τόν κλοιό, ἄδικτο. Τό ἀποτέλεσμα τῆς σύγκρουσης εἶναι πάντα θετικό-μέ τήν ἱστορική καί διαλεκτική ἔννοια τοῦ ὄρου, -δεδομένου ὅτι ἀποτελεῖ τή θέση μιᾶς καινούργιας σύγκρουσης ἡ ὁποία θά προκαλέσει μιᾶ νέα σύνθεση - πρᾶγμα πού συνεχίζεται στό "ἱστορικό χρονικό ἀπειρο", ὅπως ἀκριβῶς ἡ διαίρεση τῶν κυττάρων πού φέρνει σάν παράδειγμα δ' "Αὐξενστάιν".

Ἡ ἴδια διαλεκτική σχέση ὑπάρχει κι ἠνάμεσα στά πέντε μέρη - σκάνς - τῆς ταινίας. Τήν ἡρεμῆ πρώτη σκάνς τῆς καθημερινῆς ζωῆς στό πλοῖο τήν διαδέχεται ἡ βίαιη δεύτερη σκάνς τῆς ἐξέγερσης, γιά νά ξαναπέσουμε στήν τρίτη σκάνς τοῦ προσκυνηματος τοῦ νεκροῦ Μπακουλιτσούκ σέ μιᾶ μεγαλοπρεπῆ πένθιμη ἡμερᾶ, τήν ὁποία διαδέχεται ἕν συνεχῆ ἡ τρομαχτική βιαιότητα τοῦ μακελιοῦ στό σκαλοπάτια - τέταρτη σκάνς - πού καταλήγει στόν τελικό θρᾶμβο μέ τήν τελική σκάνς τῆς φυγῆς τοῦ ἄδικτου Θωρηκτοῦ - σύμβολο τῆς ἀναπόφευκτης ἱστορικά νίκης τῆς ἐπανάστασης. - Ἡ κάθε μιᾶ ἀπό τίς πέντε σκάνς ἀποτελεῖ τή "θέση" σέ σχέση μέ τήν ἑμέσως ἐπόμενη καί τήν "ἀνίθθεση" σέ σχέση μέ τήν προηγούμενη σχηματίζοντας, ἔτσι, μιᾶ "διαλεκτική ἀλυσίδα" πού θά μπορούσε, θεωρητικά νά προεκταθεῖ στό ἀπειρο. Ὁ δεδομένος "φιλμικός χρόνος" ὁπορῶνει τόν σκηνοθέτη νά κόψει τήν ἀλυσίδα του καί σάν σημεῖο τοῆς διαλέγει τή "θέση": "αἰσιδόξο τέλος". Τό "χάπυ ἔντ" ὡστόσο, δεδομένου ὅτι δέν ἀποτελεῖ τό σημεῖο ἐνώσεως τῆς γνωστῆς "κυκλικῆς καμπύλης" τοῦ κλασσικοῦ δράματος, δηλαδή δέν ἐνέχει θέση "τέλους" ἀλλά ἀποτελεῖ τήν ἀφετηρία γιά μιᾶ πέρα ἀπ' τόν φιλμικό χρόνο προέκτασης τῆς δράσης, δέν μπορεῖ σέ καμιά περίπτωση νά θεωρηθεῖ σάν ἐπιβεβλημένη "αἰσιδόξια" σοσιαλιστικοῦ τύπου. Ἄλλωστε ὁ ὅρος "σοσιαλιστικός ρεαλισμός" πού δημιούργησε ἀργότερα τόση σύγχυση, ἦταν ἐντελῶς ἄγνωστος τό 1925.

Οι σκηνές που συνθέτουν την κάθε σκηνή έχουν μία διαλεκτική σχέση ακριβώς όμοια μ'αυτή που διαπιστώσαμε παραπάνω: Στη σκηνή της σφαγής στα σκαλοπάτια της 'Οδούσου, π.χ., την ήρεμη του συγκεντρωμένου πλήθους διαδέχεται το χάος του πανικού που προκαλείται απ' την κατά διαταγήν ήρεμη των στρατιωτών. Η ήρεμη διακόπτεται με τη σειρά της απ' τα εκπληκτικά πλάνα της σκοτωμένης μάννας, του παιδικού άμαξιού που κατακυβάζει κ.ο.κ..

Μ' αυτό τον τρόπο, περνώντας απ' το γενικό στο ειδικό κι αντίστροφα, τα παρατεθέντα επί μέρους επεισόδια δημιουργούν μία νέα διαλεκτική σχέση που αναφέρεται τόσο στη φόρμα όσο και στο περιεχόμενο και που, αναπαριστώντας μία ιστορικά καθορισμένη περίοδο - συγκεκριμένα, τα επαναστατικά γεγονότα που συνέβησαν από τις 12 μέχρι τις 17 'Ιουνίου 1905 στην 'Οδούσο - πρέπει να θεωρηθεί σά "θέση" σέ μία καινούργια αντίθεση - καταπίεση κι δχτωβριανή επανάσταση - που οδήγησε τελικά σέ μία νέα διαλεκτική σύνθεση - νίκη της επανάστασης -. Δέν θά έπεκταθούμε στή διαλεκτική σχέση των πλάνων μεταξύ τους που είναι άλλωστε πάρα πολύ γνωστή μία κι αποτελεϊ τή θεωρητική βάση των γνωστών απόψεων του "Ατζενστάιν γιά τό "δυναμικό μοντάζ".

Απ' τά παραπάνω γίνεται φανερό πώς αυτό που ενδιέφερε τον "Ατζενστάιν δέν ήταν ή "ανασύνθεση του γεγονότος" δηλαδή τό "κατασκευασμένο ντοκιμανταρ" αλλά ή έρμηνεία αυτού του γεγονότος μέ τή διαλεκτική μέθοδο του "Ιστορικού Υλιμοῦ. Καί, κατά προέκταση, ή παραστατικοποίηση της διαλεκτικής μέ τή συντριπτική σαφήνεια της κινούμενης εικόνας.

Σ' αυτό ακριβώς όφελεται τό ξεπέραςμα της εύκολης προπαγάνδας, ξεπέραςμα που έφερε σ' άμψχανία πολλούς άσωούς μελετητές του "Ατζενστάιν, οι όποιοι είναι πρόθυμοι νά δεχτούν τήν "έλέψ θεού" μεγαλοφυΐα του αλλά σκόπιμα άπρόθυμοι στό νά έρμηνεύσουν τις ανθρώπινες καταβολές αυτής της μεγαλοφυΐας.-

B. A. Ραφαηλίδης

ΤΑ ΣΥΜΒΟΛΑ ΜΙΑΣ ΟΥΜΑΝΙΣΤΙΚΗΣ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗΣ

.....

"Η "Ε β δ ο μ η σ φ ρ α γ λ δ α"

Σενάριο-Σκηνοθεσία: - "Ινγμάρ Μπέργμαν
 Φωτογραφία: - Γκούναρ Φόσερ
 Ντεκόρ: - Π.Α. Λούντγκρεν
 Μουσική: - "Ερικ Νόρντγκρεν
 Πρωταγωνιστές: - Μάξ Φόν Σύντοφ, Γκούνναρ Μπγιόρνστραντ, Νίλς Πόπλε,
 Μπίμπι "Αντερσον, Μπένγκουντ "Εκεροτ.
 Παραγωγή: - Σβένσο Φιλμντοϋστρι /1956/.

-o-o-o-o-

Μία κοινωνία χωρίς έλπος αρχών και νόμων, ή πανούκλα σάν ένας διαρκής κίνδυνος θανάτου μόνο σημάδι ζωής, και μόνη σύγουρη πραγματικότητα ο ίδιος ο θάνατος, προσωποποιημένος και μή. Οι τρεις πόλοι των συμβόλων του Μπέργμαν και μέσα σ' αυτός ο πολυπρόσωπος άνθρωπος που αναζητά τό θεό. Μία αναζήτηση που είναι τό μόνιμο άγχος του Μπέργμαν και που αν δέν έχει φτάσει σέ άδιέξοδο είναι γιατί κάθε φορά ή άμβολία του έρευνήτῃ κλίνει προς μία, καινούργια πιθανή άπάντηση. Στην "7η σφραγίδα"

-1936· βρυσκόμαστε ακόμα στην εποχή που ο Μπέργμαν - όπως και στις "Αγριοφράουλες"- ακόμα και μέσα από τις πιο απαισιόδοξες συνθήκες, δίνει σαν απάντηση τον ίδιο τον άνθρωπο. 'Ανίσχυρο, φθαρτό, αλλά "εφευρέτη" του θεού και συνεπώς .. θεός τον ίδιο.

Μέσα στην απλούστατη μορφή της αφήγησης και τους απόλυτα ανθρώπινους χαρακτήρες, ή πολυπλοκότητα της ταινίας έγκειται στην πληθώρα των συμβόλων που ξεπροβάλλουν κάθε στιγμή και δημιουργούν την εντύπωση ότι το κάθε τι είναι σύμβολο ώστε, συνεχώς, να αναζητάς μιάν έρμηνεα. "Ετα, είναι μάλλον δύσκολο να γίνει μία απαρτίωση των συμβόλων και μία παράθεση των πιθανών έρμηνειών τους. Κι όμως είναι το μόνο που θάπρεπε να γίνεται όταν έχουμε να κάνουμε με ταινίες που ξεπερνούν την "πρωτοτυπία". 'Η μόνη δυνατή κριτική είναι η προσπάθεια έρμηνειας των συμβόλων.

Μίλησα πιο πάνω για "πολυπρόσωπο άνθρωπο". Πράγματι, το πέραςμα από τον ένα χαρακτήρα στον άλλο, οι σχέσεις που δημιουργούνται, δίνουν τελικά την εντύπωση ότι η αντιμετώπιση δεν γίνεται ανάμεσα στο θάνατο και σε μία ομάδα από διαφορετικούς ανθρώπους αλλά ανάμεσα στον θάνατο και τον ίδιο τον άνθρωπο.

Κεντρικά πρόσωπα του έργου είναι ένας 'Ιππότης κι ο υπηρέτης του. Καμία οικονομική τής σχέση ανάμεσά τους δεν δικαιολογεί το γιατί ο ένας είναι υπηρέτης το άλλο. 'Αλλά και καμμία άλλη υπόνοια εξάρτησης, εκτός από το ότι ο υπηρέτης βγάξει τη γλώσσα κοροϊδεύοντας έναν κύριο τον οποίο όμως ακολουθεί, προσπαθεί και παίρνει συχνά την πρωτοβουλία να απατήσει στα έρωτηματικά του. 'Ο 'Ιππότης αναζητά το θεό σά γνώση, δεν τον βρίσκει, εξακολουθεί να ύποστηρίζει ότι ή πίστη δεν του αρκεί, κι όμως κάθε φορά που βρίσκεται αντιμέτωπος με την μη ύπαρξη του θεού, την αρνείται δηολογώντας ότι αν ο θεός δεν υπάρχει τότε ή ζωή είναι αδύνατη. Ζητά γνώση και συγχρόνως την αρνείται όταν του δίνεται. 'Ο υπηρέτης ζητά κι αυτός τη γνώση αλλά τη δέχεται και την αντιμετωπίζει πέρα για πέρα ανθρώπινα μέσα στη δράση. 'Ο 'Ιππότης στην προσηχή του μιλά για το "Τι θα γίνει με εκείνους που αρνούνται την πίστη κι εκείνους που δεν μπορούν να ζήσουν χωρίς αυτήν" κι έχει την εντύπωση ότι μιλά πάντα για τον εαυτό του. Σ' ένα άλλο σημείο δηολογεί ότι έχει ένα πολύ κουραστικό σύντροφο κι αυτός είναι ο ίδιος ο εαυτός του. 'Ο υπηρέτης πάλι, μιλώντας στον αποπλανητή του κυρίου του, σ' εκείνον που τον παρέσυρε στην περιπέτεια της σταυροφορίας, χρησιμοποιεί το πρώτο πρόσωπο του πληθυντικού. Τελικά, κύριος και υπηρέτης είναι τά δύο αντιφατικά πρόσωπα του ίδιου ανθρώπου. 'Ο ένας έρευνητής του θεού κι ο άλλος του διαβόλου, ο ένας σωτήρας των ανθρώπων που κινδυνεύουν κι ο άλλος της θέλας Ολιγογένειας των σαλτιμάγκων, σμίγουν τη δράση τους σε μία μόνο στιγμή: μπροστά στην δεκατετράχρονη μέγισσα που τά γεμάτα τρόμο μάτια της αντικρύζουν το κενό. 'Αμέσως μετά χωρίζονται πάλι: ο ένας κλαίει για την παιδόουλα που βασανίζεται κι ο άλλος για την αρνητική απάντηση πάνω στην ύπαρξη του θεού. Κι οι δυο όμως μέχονται το θάνατο, ο καθένας με το δικό του τρόπο: ο ένας παραδεχόμενος την ύπαρξη του παίζει πεισματικά σκάκι μαζί του. 'Ο άλλος αντιδρώντας σε κάθε πράξη θανάτου, μέχρι και την τελευταία στιγμή, την αμετάκλητη, με την περήφανη φράση "σπαλνώ άλλε διαμαρτύρομαι".

"Όμως ή ταύτιση των προσώπων δεν σταματά σ' αυτούς τους δυο: εκείνος που

Ανάμεσα τους είναι τό σύμβολο τῆς ζωῆς, συνδέεται μέ μία μερλεργη, βουβή σχέση μέ τήν κοπέλλα πού κινεῖται πρώτη μπροστά σέ κάθε πράξη θανάτου, πού πρώτη ἀντιλαμβάνεται τόν ἐρχομό του καί πού μόνη ἀπ' ὅλους, γονατίζει γιά νά τόν ὑποδεχτεῖ σάν τόν Μεσσία δάν τόν Μεγάλο Ἀγαπημένο πού ἐπιτέλους ἔρχεται. Ἡ σιωπηλή πρέσβειρα τοῦ θανάτου κι ὁ θορυβώδης μαχητής τῆς ζωῆς διασχίζουν τήν ταινία ἀγκαλιασμένοι τρυφερά σέ μία σχέση πού κανένα ἐρωτισμό δέν ἀναδίνει.

Προστίθενται σ' αὐτούς ἕνας-ἕνας ὄλοι ὅσοι θά σχηματίσουν τόν τελικό χορό τοῦ θανάτου. Τό χέρι τῆς βοήθειας πού κατά τή διάρκεια τῆς ταινίας δίνει, συνειδητά ἢ ἀσυνείδητα ὁ ἕνας στόν ἄλλο, εἶναι ἡ μόνη ἔνδειξη ἰσχύος ἀπέναντι στόν κοινό ἐχθρό. Καί τό μόνο παράθυρο ἐλπίδας - μαζί μ' ἐκείνη τή στιγμή εἰδυλλιακῆς γαλήνης πάνω στή χλόη, ὅπου ὅμως ἡ μάσκα τοῦ θανάτου - μόνιμο φόντοβάζει τήν τελική σφραγίδα. "Ἴσως αὐτή ἡ στιγμή νά εἶναι ἡ μόνη δυνατή ἀπάντηση πού δίνει ὁ Μπέργκιμαν μέ τήν ταινία του. Σ' αὐτή τή γαλήνια παραδοχή τοῦ κόσμου, μέ τόν θάνατο καί τή ζωή στενά δεμένους στήν ἴδια μορφή ὑπαρξης ὁ ἱπότης ἀπευθύνει τή φράση: "ἡ πλοτὴ μῦ φαίνεται τώρα ἕστελα ὑπόθεση".

Μιλήσαμε γιά τήν θεία οἰκογένεια: αὐτή τήν τόσο εἰδυλλιακή, τήν πολύ εἰδυλλιακή γιά νά ἔχει ρίζες πραγματικότητας, οἰκογένεια σάλτιμπάγκων. - Ὁ Ἰωσήφ ἡ Μαρία καί τό βρέφος τους - πού κατωρθώνουν νά περνᾶν ἀπέαφοι ἀπό κἀθε κίνδυνό, πού προσπαθοῦν νά μήν ἐνοχλήσουν κανένα, πού ὁ γιός τους ὅταν μεγαλώσει θά γίνει ἕνας μοναδικός ἀκροβάτης ἢ ταχυδακτυλουργός, πού βλέπουν δράματα καί χαίρονται τή ζωή καθώς οἱ ἄλλοι ὄλοι οἱ ἄλλοι βαδίζουν πρὸς τό θάνατο - κόντρα στόν ἥλιο πρὸς τόν διοῖο πηγαίνουν οἱ "ἴδιοι -. Αὐτή ἡ οἰκογένεια ἐνός Ἰωσήφ φουκαριάρη καί καταφερτζῆ πού, ἐνῶ ξέπνοος γλυτώνει ἀπό ἕνα κίνδυνο, βρῆσκει συγχρόνως τήν εὐκαιρία νά κέφει ἕνα βραχιόλι: ἄλλο πάλι σύμβολο ἐνός ἀγόνιου κύκλου, ἕνα βραχιόλι πού ἀπό τό χέρι τῆς πεθαμένης γυναίκας θά περάσει στό σῆκι τοῦ ἡπατεῶνα γιά νά καταλήξει στό χέρι τῆς Μαρίας.

Κάπου κρυμμένη μέσα στό σύνολο βρῆσκειται κι ἄλλη μία ὑποψία - διαπίστωση τοῦ Μπέργκιμαν: ὁ θεός εἶναι ἕνας ἄνθρωπος χωρὶς καθόλου φόβο καί τό ἀντίθετό του, ὁ διάβολος, εἶναι μόνον ὁ φόβος πού γράφεται μέσα στό μάτια τῆς μάγισσας.

Ἄλλά ἡ μεγάλη νίκη πού υποδηλώνεται εἶναι ἡ σικνή τῆς ἐπισκεψῆς τοῦ θανάτου: εἴτε μέ προσευχή, εἴτε μέ ὑπόκληση, εἴτε μέ ἐπανάσταση, εἴτε μέ συγκίνηση, ἡ ομάδα τῶν ἐκλεκτῶν τοῦ Μπέργκιμαν ἀντιμετωπίζει τόν θάνατο περήφανα. "Χωρὶς τῶν δειλῶν τά παραιῖλια καί παράπονα".

Η ΠΡΩΤΟΓΕΝΗΣ ΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

.....

"Ένας άντρας - μιά γυναίκα"

Σκηνοθέσις: - Κλώντ Λελούς

Πρωταγωνιστές: - Ζάν Λουί Τριντινιάν, 'Ανούκ Αιμέ.

-o-o-o-o-

Οι εικονοκλάστες είναι άνθρωποι παρεξηγημένοι. 'Επειδή τους άπωθει όλο εκείνο τό στρώμα της τυποποιημένης λατρείας που επικάθεται στις εικόνες, τους νομίζουμε και ξένους προς τό συναίσθημα που κίνησε τό χέρι του άγιογράφου. 'Η βιαιότητα τους δέν είναι συχνά παρά μιά διαμαρτυρία για τό μόλεμα της πρώτης εμπνευσης, για τή νόθευση μιās άδολης αρχικά πράξης. Καί καθώς αυτοί που διαλαλούν τήν ιερότητα της εικόνας είναι συνήθως εκείνοι που μέ τό θυμιατό καταπνίγουν τό σκίσημα που τό γέννησε, ή όργή που προκαλούν στον εικονοκλάστη εκθέτει καμιά φορά σέ κίνηση και τά όσα θά άξιζε νά σωθούν, τά όσα έξα λουθούν νά αναπνέουν κάτω άπό τήν άπονεκρωτική πύση του εικονολάτρη.

'Ετσι εξηγούνται κάποτε και οι νεανικές "ασέβειες", τόσο στην τέχνη, όσο και άλλο. 'Η κατεδαφιστική μανία τυχαίνει νά μήν είναι παρά ή αντίδραση μιās εναντιωμένης τρυφερότητας που καταργεί ένα κισβόηλο λεξιλόγιο. "Όταν όμως δέν έχουμε νά κάνουμε μόνο μέ μιά λύσσα που δαγκώνει τήν ούρά της, όταν υπάρχει μιά εδαισθησία που γυρεύει νά εκφραστεί, τότε άργά .ή γρήγορα, είτε συμπορευόμενο μέ τήν όργή, είτε ατόδοινα, τό πλάστογραφημένο συναίσθημα θά ανακτήσει τήν γυναικότητα του.

'Η "προπέτεια" και ή "άψηφισιά" που κατελόγισαν στο νέο κύμα μερικοί θορυβημένοι εικονολάτρες, δέν έπτόησε παρά εκείνους που δέν διέκριναν άπό τήν αρχή ότι ή τρυφερότητα άναζητούσε τό νέο της πρόσωπο. Κάτω άπό τά θυμιατά και τό βαρύ χνώτο των άρχιερών του παλαιού κύματος, ή εικόνα άποζητούσε τήν δροσιά της. 'Η ταινία του Κλώντ Λελούς, ύστερα άπό πολλές άλλες, δείχνει ότι μπόρεσε νά τήν βρεί.

'Η γέννηση και ή ανάπτυξη της συναισθηματικής "συνενοχής" ανάμεσα σ' αυτόν τον άντρα και σ' αυτή τήν γυναίκα-είναι κι οι δύο αρκετά νέοι για νά τους αναγνωρίσουμε εθώς τό δικαίωμα νά προσδοκούν τήν ευτυχία, αλλά, συγχρόνως, είναι κι οι δύο αρκετά δοκιμασμένοι άπό τή ζωή ώστε ή προσδοκία αυτή νά μήν συγχέεται μέ τις νεανικές ψευδαισθήσεις-δίνεται άπό τον σκηνοθέτη μέ τρόπο έξαίσιο: Στόν ιδιότυπο "χρόνο" του ατοσχεδιασμού, μέ τον άπροσδιόριστο κι άποδοσο αναγνωρισμο ρυθμό του άπροετοίμαστου διαλόγου, περνάμε άπό τό άδιατύπωτο έκδημα συναίσθημα στην εύφροσύνη της έρωτικής συναίνεσης κι άπό κει στην άνάδωση ενός παρελθόντος που αντίστρατεύεται τήν παρούσα ευτυχία, αλλά που δέν θά έμποδίσει τελικά μιά νέα έκκίνηση.

Είναι τό ύφος ενιαίο σ' όλην αυτή τήν πορεία; Όχι. Πλάτ στην άμεσότητα και στην άθηντικότητα που δίνουν στην ταινία τήν κυριαρχική γευση της, υπάρχουν όρισμένες έπιτηδεύσεις κι όρισμένες άφέλειες. Τό χρώμα που γίνεται πολλές φορές στοιχείο ποιητικό, μέ τήν ίσχυρότερη έννοια της λέξης, άστοχεϊ όποτε καθλώνεται σ' ένα δεσπόζοντα

τόνο. Τά ὄσα χάνονται μέ τήν κατάργηση τῶν χρωματικῶν ἀποχρώσεων εἶναι πολύ περιο-
σότερα ἀπό τά ὄσα ἐλπίζει νά κερδίσει μ' αὐτόν τόν τρόπο ὁ σκηνοθέτης. "Ἄλλο μειο-
νέκτημα τῆς ταινίας: ἡ ἰδέα νά ἱστορηθοῦν ὀρισμένα συμβάντα σέ παράλληλο βηματι-
σμοῦ μέ τά τραγούδια τοῦ Πιέρ Μπαρούχ. 'Ἐκεῖ πού εἶχε πετύχει ὁ Ζάν Ντεμό, ὁ Δε-
λός δυσκολεύεται νά δώσει κάποια προσωπική χροιά. 'Αδικαιῶτη φαίνεται ὤρες-ὤρες
καί ἡ ἐμμονή σέ μερικές φάσεις πού μοιάζουν νά ἐξαντλοῦν πολύ γρήγορα τή λειτουρ-
γική τους σημασία. Τό πράγμα λ.χ. φανερόνεται στίς σκηνές τῆς δοκιμαστικῆς δια-
δρομῆς στόν αὐτοκινητόδρομο πού ἀπό μιά στιγμή κι ἔπειτα-καί παρά τό μοτίβο τοῦ
κινδύνου πού ἔχει ἐνταχθεῖ συνειδητά καί διατρέχει ὅλο τό ἔργο-μάς ἀπομακρύνει
ἀπό τόν πυρῆνα τῆς ἱστορίας. "Ἄλλες ὅμως φορές, ὅπως στή σκηνή μέ τό "διονυσια-
ζόμενο" κουτάβι στήν ἀμμουδιά-μιά ἀπό τίς πιό ἐνδοθευτες ἐκφράσεις χαρᾶς πού μπορεῖ
νά δώσει ἡ κίνηση- ἡ παρατείνουμένη διάρκεια τοῦ πλάνου θηηρετεῖ τήν πρόθεση τοῦ
σκηνοθέτη. 'Ἐδῶ συμβαίνει ὅ, τῆ καί μέ τούς μουσικούς τῆς τζάζ πού μέσα στίς πολυ-
δαλδολές παραλλαγές τους καί τίς ἀναρίθμητες "τεθλασμένες" τους, σταματᾶν ξαφνικά
σέ μιά νότα καί τήν ἐπαναλαμβάνουν. θάλεγε κανεῖς πᾶς ὕστερα ἀπό ἀγωνιώδεις ἀνιχ-
νεώσεις βρέθηκε κάπου ἕνα ξέφωτο, πᾶς ἡ ἐπαναλαμβανόμενη νότα εἶναι τό σύνθημα
μιάς προσωρινῆς νίκης. "Ὑστερα ἀπό λίγο τό κινήγητό θά ξαναρχίσει. Καί τό λαχά-
νιασμα. 'Ἀλλά μεσοστρατῆς, ἴσα-ἴσα γιά νά ξαναπάρουμε ἀνάσα, βρέθηκε αὐτή ἡ νότα,
βρέθηκε αὐτό τό σκυλί πού τρέχει πέρα-δῶθε στήν ἀκρογιαλιά. " Ἐνα φευγαλέο πλάνο
δέν θά εἶχε ποτέ, σ' αὐτήν τήν περίπτωση, τήν ἴδια συγκινησιακή δύναμη. 'Ἡ στιγμή
αὐτή δέν ἀποτυπώνεται ἐλλειπτικά. Πρέπει νά ἐξαντλήσει τή διάρκειά της. Κι ὁ
λυρισμός της πρέπει νά προλάβει νά ξεδιπλωθεῖ. 'Ἀλλά ἡ θπαινικτική λακωνικότητα
τοῦ κινηματογράφου κάνει μαμιά φορά τό θεατή ἀνυπόμονο καί τόν ἐμποδίζει νά
ἐκτιμήσει, ὅταν χρειάζεται, τόν αἰωρούμενο χρόνο.-

Κωστῆς Σκαλιόρας.

Ν Ε Κ Ρ Ο Λ Ο Γ Ι Α

Μπερνάρ Ντεσιάν

Στίς 25 Μαΐου πέθανε ὁ Μπερνάρ Ντεσιάν, ἕνας ἀπ' τούς πιονέρους τοῦ γαλλικοῦ
κινηματογράφου. Ἀρχισε τήν καριέρα του τό 1908 σάν ἐπιστημονικός σύμβουλος τῆς
ἐταιρίας "Πατέ". Τό 1927, μαζί μέ μερικούς ἄλλους, ἴδρυσε τήν "Ἐταιρία τῶν ὁμι-
ουργῶν τοῦ Φίλμ". Μέχρι τό 1955 συνεργάζεταν μέ τόν ἐφευρέτη τοῦ σινεμασκοπικοῦ
φακοῦ καθηγητή Κρετιέν.

Σάν σκηνοθέτης ντεμποντάρησε τό 1914. Τό 1939 ἐγκατέλειψε τήν ἐνεργό καλλι-
τεχνική δραστηριότητα. Γύρισε ἀρκετές ταινίες ἀπ' τίς ὁποῖες σημειώνουμε τίς σημαν-
τικώτερες: "Ἡ ἀγωνία τῶν ἑτῶν"/1921/, "Ὁ τριανταφυλλώνας τῆς κυρίας Ἰσοβν"/1923/,
"Μαργέμ"/1936/, "Ὁ Κος Κοκσινέλ"/1938/ καί "Θύελλα στίς Παρίσι"/1939/.-

"Αλις Κάλχουν

Στις 3 'Ιουνίου πέθανε στο Λός "Αντζελες σέ προχωρημένη ηλικία η "Αλις Κάλχουν, μιά απ' τ'ς γνωστότερες ηθοποιούς δευτέρων ρόλων τού αμερικάνικου βουβού κιν/φου.

Γουάλλας Φόρντ

Πέθανε στο Λός "Αντζελες τήν 11 'Ιουνίου ο Γουάλλας Φόρντ, ένας απ' τούς καλύτερους αμερικανούς ηθοποιούς "συνθετικών ρόλων". Γεννήθηκε στο Λονδίνο τό 1898 καί μεγάλωσε στόν Καναδά. Τό 1914 μετανάστευσε στίς ΗΠΑ. Άρχισε τήν κιν/κή του σταδιοδρομία τό 1932. Σημειώνουμε τούς σημαντικώτερους ρόλους τής πλούσιας καριέρας του: "Χαμένη περίπολος", "Άμα στόν ήλιο" καί " Τρυφερά χρόνια". Έπαιξε επίσης σέ δεκατρία φιλμ τού Ήζων Φόρντ.

Φράνσις Μπάσμαν

Πέθανε τήν 21 'Ιουνίου στο Χόλλυγουντ ο Φράνσις Μπάσμαν, διάσημος "ζέν-πρεμιέ" τού βουβού κιν/φου. Άπ' τό 1911 πού άρχισε τήν καριέρα του πρωταγωνίστησε σέ 100 περίπου φιλμ. Ήταν ο "άντίζηλος" τού Ραμόν Νοβάρο στο "Μπέν Χούρ".

Μοντγκόμερυ Κλίφτ

Στις 23 'Ιουλίου πεθαίνει από καρδιακή προσβολή στη Νέα Υόρκη ο Μοντγκόμερυ Κλίφτ. Ο αμερικανικός-κι ο διεθνής-κιν/φος έχασε έναν απ' τούς καλύτερους καί πιο εύλοθτους ηθοποιούς.

Τζένικα' Αθανασίου

Η ελληνορουμανίδα ηθοποιός Τζένικα' Αθανασίου, βασικό στέλεχος τού Γαλλικού θεάτρου καί κιν/φου, πέθανε στο Παρίσι, όπου ήταν εγκατεστημένη από πολλά χρόνια, στις 25 'Ιουλίου.

Σπινελλό

Τήν 26 'Ιουλίου πέθανε στο Μπλαπιτζ η γαλλίδα ηθοποιός Σπινελλό, μιά απ' τ'ς χαρακτηριστικώτερες εκπροσώπους τού "παριζιάνικου" στόλ τού μεσοπολέμου. Πήρε μέρος σέ αρκετές μέτριες ταινίες, τό ταλέντο της όμως ξεπερνούσε κατά πολύ τήν μετριότητα τών ρόλων της.

Ζάν Κιεπούρα

Πέθανε στις 15 Αύγουστου στο Χάρισσον τών ΗΠΑ ο ηθοποιός καί τραγουδιστής Ζάν Κιεπούρα, μιά απ' τ'ς μεγαλύτερες βεντέτιες τού "άδροντος" κιν/φου, τών πρώτων χρόνων τού δμιλοῦντος. Μαζί μέ τήν γυναίκα του Μάρθα Έγκερτ αποτέλεσαν ένα ιδανικό ντουέττο.

Νικολάι Τσερκάσωφ

Στις 14 Σ/βρου χάθηκε ένας απ' τούς μεγαλύτερους σοβιετικούς ηθοποιούς. Ο δημιουργός τού "Ίβάν τού Τρομερού" καί συνεργάτης τού "Αΰξενστάτν σέ τόσα φιλμ, πέθανε στο Λένινγκραντ

ΣΧΟΛΗ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΚΑΙ
ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ

ΑΝΕΓΝΩΡΙΣΜΕΝΗ ΥΠΟ ΤΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1950

ΙΔΡΥΤΗΣ - ΓΕΝ. ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΣΤΑΥΡΑΚΟΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ - ΔΙΔΑΚΤΗΡΙΑ: Πατησίων 65
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ: Σκαρामαγκά 8α (Πάροδος Πατησίων Πλησίον τής Σχολής)
Τ Η Λ Ε Φ Ω Ν Α
ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΩΣ: 830.124 - Σπουδαστών 839.337 - Έργαστηρίων 882.771

ΤΑ ΤΜΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

A. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Τμήμα Σκηνοθεσίας - Σεναρίου
Τμήμα Σκηνογραφίας - Διακοσμητικής
Τμήμα Τεχνικών - Όπερατέρ λήψεως
Τμήμα Τεχνικών - Χειριστών προβολής

B. ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ

Τμήμα Σκηνοθεσίας - Σεναρίου
Τμήμα Τεχνικών

Γ. ΤΜΗΜΑ ΕΛΕΥΘΕΡΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Τμήμα Ραδιοτεχνίας
Τμήμα Τεχνικών Τηλεοράσεως

Όλοι σχεδόν, οι διακριθέντες στο τελευταίο και τό περσινό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης είναι καθηγηται ή πρώην σπουδασται τής Σχολής μας. Αναφέρουμε ένδεικτικά μερικά όνόματα: Ρόβ. Μανδούλης και Μιχ. Γρηγορίου (καθηγηται). Τάκης Κανελλόπουλος, Πάνος Γλυκοφρύδης, Νίκος Γαρδέλης, Ντίνος Κατσουριδης, Κων/νος Μανουσακής, Μίκα Ζαχαροπούλου, Παντελής Βούλγαρης, Άνέστης Βλάχος (πρώην σπουδασται).

ORWO FILM

ΦΙΛΜ ΑΠΟ ΤΟ WOLFEN — ORIGINAL WOLFEN —



ORWO σε όλο τον κόσμο!

Με όλα τα φιλμ μπορείτε να αποθανάτισετε τα πιο ενδιαφέροντα στιγμιότυπα της ζωής σας.

Με τα φιλμ ORWO όμως, επιτυγχάνετε παντού και πάντοτε καλής ποιότητας φωτογραφία, γιατί, υπό όλες τις καιρικές ή φωτιστικές συνθήκες εξασφαλίζουν καθαρότητα επιφανειών και άπλοιο χρωματική πιστότητα. Είναι τα φιλμ - ασπρόμαυρα ή έγχρωμα - που ζητούνται περισσότερο σε όλο τον κόσμο.



VEB FILMFABRIK WOLFEN



ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΕΥΣ: **ORWO - HELLAS**
ΑΘΗΝΑΙ-ΣΤΟΥΡΝΑΡΑ 49α-ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 633.972