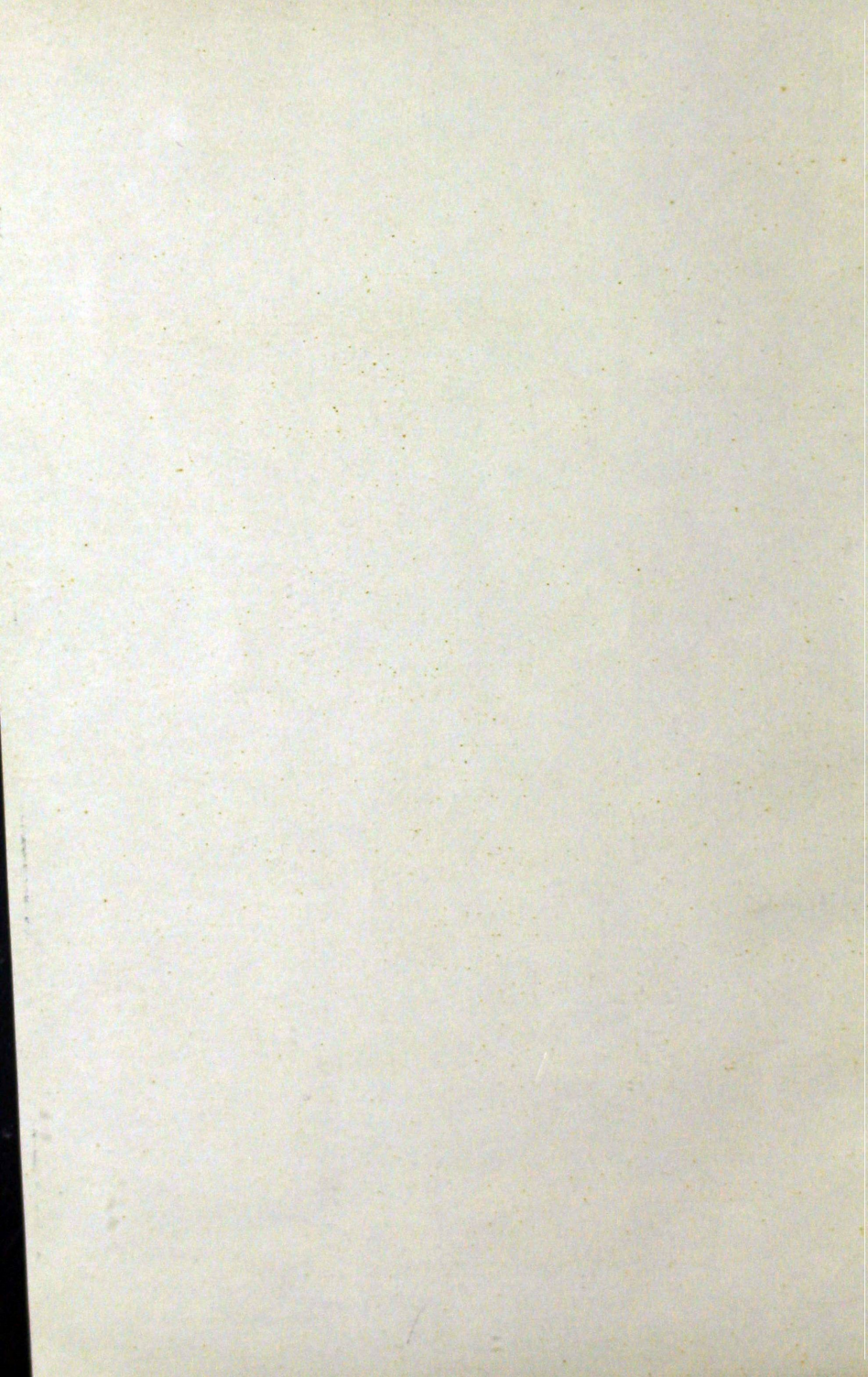


ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ

ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Συνεργάτες : Φώτης Άλεξίου - Παύλος Ζάννας - Νίνος Φένεκ Μικελίδης - Γιάννης Μπακογιαννόπουλος - Βασίλης Ραφαηλίδης - Κωστής Σκαλιόρας.

№ 3-4 Ίανουάριος - Φεβρουάριος 1967 Τιμή τεύχ. δρχ. 6

Της σύνταξης : Άπό μήνα σέ μήνα	σελ. 3.
Σχόλια	σελ. 4.
Δημήτρη Σταύρακα : Πορεία καί προοπτικές του έλληνικού κινηματογράφου.	σελ. 5.
Β .Α. Ραφαηλίδη : Ό κινηματογράφος καί τό κοινό	σελ. 13.
Γηδεών Μπάκμαν : Αίμα καί μουζούκι : τέλος!	σελ. 17.
Νίνου Φένεκ - Μικελίδη : Συνέντευξη μέ τόν Μιχαήλ Ρόμ.	σελ. 23.
Φώτη Άλεξίου : Ό νέος τσεχοσλοβάκιος κινηματογράφος.	σελ. 26.
Άντρέ Μπαζέν : Για έναν «μη καθαρό» κινηματογράφο.	σελ. 29.
Κομολί, Ντελααί, Φιεσί, Γκεγκάν : Ό Γκοντάρ μιλάει για τόν «Τρελλό Πιερρό».	σελ. 32.
Ή «Μεγέθυνση» του Άντονιόνι .	σελ. 40.
Οί ταινίες του μήνα : «Πρόσωπο μέ πρόσωπο» (Γ. Α. Κουτρούλη). «Ή Τζουλιέττα των πνευμάτων» (Δ. Λεβεντάκου). «Φαρενάιτ 451» (Νίνου Φένεκ - Μικελίδη).	σελ. 42.

Έκδοση : Άλ. Γρίβας—Βασ. Ραφαηλίδης, Άθήνα

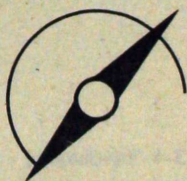
Διευθυντής : Άλέξης Γρίβας, Κρυσσίλα 5, Παγκράτι, Άθήνα, Τ.Τ. 502, Τηλ. 721.159 • Άρχισυντάκτης : Βασίλης Ραφαηλίδης, • Σελιδοποίηση - τυπογραφική επίμελεια : Γιάννης Άγγελόπουλος • Υπεύθυνος τυπογραφείου : Έκ. Ξενοπούλος, Γερανίου 7 • Μακέττα έξωφύλλου - βινιέτες : «Μορφή»
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ : «ΘΕΜΕΛΙΟ» - ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 57 - ΤΗΛ. 630.739.

*Τι πρέπει
νά ξέρω*

*que
sais-je?*

HENRI AGEL

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



Ἐυδότης

ΙΩΑΝ. Ν. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΘΗΝΑΙ

Μιά προσφορά τοῦ Ι. Ν. Ζαχα-
ρόπουλου καὶ τῆς ἐγκυκλοπαιδι-
κῆς σειρᾶς «Τι πρέπει νά ξέρω»
στούς φίλους τοῦ Κινηματο-
γράφου.

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

ΠΟΛΛΕΣ φορές ή επιτυχία μιάς προσπάθειας δεν μετρείται μονάχα απ' την προσέγγιση στον καθορισμένο απ' τα πριν σκοπό αυτών που την επιχειρούν. Κάτι τέτοιο θάταν, άλλωστε, αφόρητα πληκτικό για τους «προσπαθούντες». Τό να μετράς μόνος τόν βαθμό τής επιτυχίας σου - μ' όλη την «σοβαρή» διάθεση αυτοκριτικής που μπορεί να σε χαρακτηρίζει - να δέχεσαι τις καλοπροαίρετες παρατηρήσεις και υποδείξεις εκείνων που αισθάνονται να τους άφορα αυτή ή προσπάθεια, δίνει άναμφισβήτητα κουράγιο και δύναμη για να τραβήξεις μπροστά και να διορθώσεις ό,τι στραβό. Όμως εκείνο τó «άλλο» που σε κάνει να πιστεύεις ότι τίποτα δεν μπορεί να σε σταματήσει - αυτό είναι διαφορετικό. Είναι τó αποτέλεσμα τής «άντιδρασης». Αυτής που μ' όλες της τις μορφές εμφανίζεται σε κάθε βήμα μας σήμερα προστατεύοντας - για πόσο ακόμα; - τούς «βολεμένους». Ίκανοποιημένοι και μακάριοι βρίσκονται φυσικά και στον κινηματογράφο. Τη θέση μας άπεναντί τους την ξεκαθαρίσαμε άπ' τó πρώτο κι όλας τεύχος, είτε άρμόδιο(ι) λέγονται, είτε «κριτικοί» είναι - για να μη συμπεριλάβουμε στον «άπολογοισμό» κι εκείνη τή χαριτωμένη μερίδα τού έβδοςμαδιαίου και μηνιαίου τύπου που ό,τι μπορεί κάνει, ή δύστυχη, για τήν «άνύψωση» τής έβδοςμης τέχνης!...

Νά, λοιπόν, που ή «άντιδραση» ξεσηκώθηκε διακριτικά στην άρχή, με φούρια πιό ύστερα, να μάς... φάει, γιατί λέει, έμεις οι... άνησχοι ήρθαμε ξαφνικά να ρυτιδώσουμε τó όμορφο τέλμα. Και να σπάσουμε τούς καθρέφτες οι όποιοι δεν χρησιμεύουν πιά στο ναρκισσισμό τους.

Υπάρχει δυνατότερο «κίνητρο»; Έμεις, λοιπόν, τó βάλαμε πείσμα. Κι άπό τó τρίτο κιόλας τεύχος βγαίνουμε... τυπωμένοι! Υπάρχουν πολλά τέλματα ακόμα, που πρέπει να άναταραχθούν. Πράγμα που δεν θ' άργήσει. Σ' αυτό τó τεύχος δημοσιεύεται ένα πρώτο, γενικό άρθρο, σάν εισαγωγή στην έρευνά μας πάνω στα προβλήματα τού δικού μας, τού έλληνικού κινηματογράφου. Με τή βοήθεια τών ανθρώπων που κάνουν τόν κινηματογράφο μας και υποφέρουν άπ' τήν ίδια οργανωμένη και καλοστελεχωμένη «άντιδραση» - δώσε μου να σου γράψω, «πέσε» μου να σε παίξω... κι άλλα γνωστά δίστιχα - θά παρουσιάσουμε ένα-ένα, τεύχος με τεύχος, μ' αναλυτικό τρόπο, τά προβλήματα τού έλληνικού κινηματογράφου μ' όλα τά ίσια και τά στροβά του. Τί άλλο μπορεί να μάς κείει περισσότερο άπ' τó ότι τή στιγμή αυτή έλληνικές ταινίες, βραβευμένες στο περασμένο φεστιβάλ και με σίγουρα ποιοτικά στοιχεία, πηγαίνουν... φούντο; Ότι δεν βρίσκουν αίθουσα να παιχτούν; Ότι τούς ζητάνε «μίνιμουμ γκαραντι» άριθμούς αίσιτηρίων που δεν κάνουν ούτε οι ζένες, πλούσια διαφημισμένες και κατάλληλα σερβιρισμένες ταινίες; Ότι τó μονοπάλιο τών αίθουσών προβολής στραγγαλίζει τούς ανεξάρτητους παραγωγούς; Ότι τó χρόνο - έδώ είμαστε! - ή ποιότητα τών μεγάλου μήκους ταινιών στη Θεσσαλονίκη θά βρίσκεται και πάλι στο μηδέν; Κι αυτά όλα, γιατί ή «άντιδραση» - ή ίδια που άκονίζει τά δόντια της και για μάς - είναι «καθεστάς». Τούτη ή μικρή συντροφιά μας συμπεριλαμβάνει ανθρώπους με διαφορετικούς κοινωνικοπολιτικούς προσανατολισμούς. Άν σ' άλλους ταιριάζει ή τακτική τών «κομάντος» και σ' άλλους ό λογικός, μετρημένος δρόμος, δεν έχει και μεγάλη σημασία. Έκείνο που μετράει είναι ότι είμαστε... ξεροκέφαλοι, τούτέστιν τίμιοι. Έμάς δεν μάς «πληρώνουνε» για να χορεύουμε. Ούτε ντερούμαστε γι' αυτά που γράφουμε. Ούτε «εξυπηρετούμε» ύστερόβουλα. Ούτε «βάζουμε τó μάτι στην κλειδαρότρυπα», όπως άφησε να έννοηθεί, καλοπροαίρεται φίλος κριτικός και συντάκτης άπογευματινής έφημερίδας. Γράμμα διαμαρτυρίας, μετρημένο και λογικό, στείλαμε στον φίλο συντάκτη παρακοντούμενοι, άπλάς, πώς μάς εξέθεσε στον σκηνοθέτη πουχε τήν εύγένεια να επιτρέψει τήν δημοσίευση ενός άρθρου. Δεν καταδέχτηκε να φέρει στη δημοσιότητα τó καλόβουλο παραπόνο μας. Έτσι, έδωσε άθελά του σκανδαλιστική τροφή σ' έναν άλλο άρθρο-

γράφο, ειδικευμένο στην ήθικολογία. Δίνουμε παρακάτω τὸ γράμμα πού... ἐστάλη ἀλλὰ δὲν δημοσιεύτηκε ποτέ:

Ἀγαπητοὶ Ἀδιάκριτοι,

Δημοσιεύθηκαν χτές στὴ στήλη σας ἀποσπάσματα ἀρθροῦ τοῦ περιοδικοῦ μας ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ἀπὸ συνέντευξη σχετικὴ μὲ τὴν καινούργια ταινία τοῦ Νίκου Κούνδουρου «ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΗΣ ΜΕΛΟΥΣΑΣ».

Ἐπειδὴ ἡ κάπως ἀθάνατη σταχυολόγηση μερικῶν τολμηρῶν φράσεων ἀπὸ κείμενο πολλῶν σελίδων καὶ ἡ ταυτόχρονη παράθεση μιᾶς σχετικῆς φωτογραφίας δημιουργεῖ στὸν ἀναγνώστη σας λαβερμένη ἐντύπωση γιὰ τὸ θέμα καὶ τὶς προθέσεις τῆς ταινίας, ἀφήνοντας «χαριτωμένα» νὰ ἐννοηθῆ ὅτι πρόκειται τοὐλάχιστον περὶ πορνογραφήματος κι ἐπειδὴ, ἀκόμα, τὸ νεοεκδιδόμενο περιοδικὸ μας ἔχει βασικὸ στόχο τὴ δημιουργία μιᾶς συζήτησης σὲ ὑψηλὸ ἐπίπεδο πάνω στὰ θέματα τοῦ κινηματογράφου, παρακαλοῦμε δημοσιεῖσατε στὶς φιλόξενες στήλες σας αὐτὴ τὴν ἐπιστολὴ μὲ τὴν ὁποία — ἔμεις τοὐλάχιστον — ζητοῦμε συγγνώμην ἀπ' τὸ Νίκο Κούνδουρο καὶ τοὺς συνεργάτες του γιὰ τὴ βίαια ἀθέλητη παραπομπὴ τῆς συνομιλίας πού εἴχαμε μαζὶ του.

Ἀθήνα 4 Δεκεμβρίου 1966

Γιὰ τὸν ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ
Οἱ ὑπεύθυνοι ἐκδόσεως
Ἀλέξης Γρίβας - Βασίλης Ραφαηλίδης

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Σχόλια

Ὁ Ἀμερικανοβραβίως κριτικὸς Γηδεὼν Μπάκμαν, θεωρεῖται σὰν ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐγκυροὺς καὶ ὑπεύθυνους μελετητὲς τοῦ σύγχρονου Κινηματογράφου. Στὸ τελευταῖο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ἦταν μέλος τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Διεθνoῦς Φεστιβάλ. Ὑπὸ τὴν διότιττα τοῦ κριτικοῦ παρακολούθησε καὶ τὸ Ἑλληνικὸ Φεστιβάλ.

Τὸ ἀρθρο πού δημοσιεύουμε κατ' ἀποκλειστικότητα καὶ μὲ τὴν ἀδεία τοῦ συγγραφέα, πρωτοδημοσιεύθηκε στὴν ἐφημερίδα τοῦ Μονάχου Sueddeutsche Zeitung. Οἱ τυχόν διαφορετικὲς ἀπόψεις τοῦ Μπάκμαν ἀπ' τὶς δικές μας σχετικὰ μὲ τὶς ὑπὸ κρίσιν ταινίες, δὲν πρέπει νὰ ἐκπληξοῦν τὸν ἀναγνώστη. Ἀντίθετα, ἐλπίζουμε νὰ τὸν βοηθήσουν στὸ νὰ σχηματίσῃ μιὰ πληρέστερη ἰδέα γιὰ τὸ πὼς βλέπουν οἱ ξένοι τὸν Κινηματογράφο μας. Μ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα, στὸ ἐπόμενο τεῦχος, θὰ δημοσιεύσουμε ἓνα ἀκόμα, ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον ἀρθρο τῆς Μπάρμπτε Φούνκ σχετικὸ μὲ τὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

- ♦ Δυὸ συνεντεύξεις, ἡ πρώτη μὲ τὸν Ρόμ καὶ ἡ δεύτερη μὲ τὸν Γκοντάρ πού δημοσιεύονται σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος, ὑποκαθιστοῦν τὶς καθιερωμένες κριτικὲς γιὰ τὶς ταινίες τους «Ὁ Καθημερινὸς Φασισμὸς» καὶ ὁ «Τρελλὸς Πιερρό». Νομίζουμε πὼς ὁ ἀναγνώστης θὰ ὠφεληθῆ περισσότερο ἀπὸ μιὰ «αὐτοκριτικὴ», παρὰ ἀπ' τὴν δική μας κριτικὴ, ὅσο πλήρης καὶ τεκμηριωμένη κι' ὄν εἶναι. Τὴν ἴδια μέθοδο θὰ ἀκολουθήσουμε καὶ στὸ μέλλον κάθε φορὰ πού θὰ μᾶς δίνεται ἡ εὐκαιρία.

Ἀπ' τὸ τεῦχος αὐτὸ ἀρχίζουμε τὴ δημοσίευση μιᾶς σειρᾶς θεωρητικῶν ἀρθρων σχετικῶν μὲ τὴν κινηματογραφικὴ αἰσθητικὴ. Διαλέξαμε σὰν ἀρχὴ μιὰ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρονσα μελέτη τοῦ Ἀντρέ Μπαζέν. Θὰ ἀκολουθήσουν ἀρθρα τῶν Μπάρμπαρα, Τζαβατίνι κ.λ.π.

- ♦ Ἀφοῦ παίχτηκε στοὺς Κινηματογράφους πρώτης προβολῆς στὴν κανονικὴ τῆς διάρκεια (2 ὥρες καὶ 9 λεπτά) ἡ ταινία τοῦ Φελλίνι «Ἡ Τζουλιέττα τῶν Πνευμάτων» ἀρχισε νὰ κάνει τὸν γύρο τῶν κινηματογράφων δεύτερης προβολῆς μειωμένη κατὰ δεκαπέντε περίπου λεπτά. Ὁλόκληρη ἡ σκηνὴ μὲ τὸν Ἴνδο Πρόφρητ Μπίσιμπα ἔχει ἀφαιρεθῆ γιὰ νὰ μποροῦν οἱ κινηματογράφοι νὰ προβάλουν καὶ διαφημίσεις χωρὶς νὰ ἀναγκάζονται νὰ λιγοστεύουν τὶς καθημερινὲς προβολές. Ἡ περίπτωση τῆς «Τζουλιέττα» δὲν εἶναι μοναδική. Μερικὰ σχετικὰ παραδείγματα: «Ἡ Καταδίωξις» τοῦ Ἀρθουρ Πένν, τὸ «Δειλινὸ τῆς Μεγάλης Σφαγῆς» τοῦ Τζῶν Φόρντ, τὸ «Χατάρνι» τοῦ Χόουαρντ Χώκς, τὸ «Παντρεύουν τὸν Μπαμπὰ μου» τοῦ Βιντσέντε Μινέλλι, καὶ τὸ «Ἀμερὶκα - Ἀμερὶκα» τοῦ Ἐλία Καζάν, περικόπηκαν ἀπὸ 15 μέχρι 30 λεπτά χωρὶς νὰ διαμαρτυρηθῆ κανεὶς. Ἡ ἐξοργιστικὴ καὶ μπακαλικὴ αὐτὴ τακτικὴ τῶν Γραφείων Ἐκμεταλλεύσεως, πρέπει νὰ σταματήσῃ ἀμέσως.

Πορεία και προοπτικές του Έλληνικού Κινηματογράφου

Του Α. Σταύρακα

ΜΕ ΤΟ ΤΕΛΟΣ του 1966, ένας ακόμα χρόνος προστέθηκε στην Ιστορία του Έλληνικού Κινηματογράφου. Κι αυτό το σχετικό «πλήρωμα του χρόνου» δίνει τη δυνατότητα ή καλύτερα, αποτελεί την άφορμή για μερικές σκέψεις, όρισμένες διαπιστώσεις, μερικά συμπεράσματα για την πρόοδο, είτε ποσοτική είναι, είτε ποιοτική, αυτού του είδους που λέγεται ελληνική ταινία, αυτού του χώρου που ονομάζεται ελληνικός κινηματογράφος και που είναι αρκετά δύσκολο να προσδιοριστεί ή θέση του. Ο Έλληνικός κινηματογράφος έχει μια πορεία και μια προοπτική, και δε θάταν ίσως άσκοπο να γίνη μια προσπάθεια διερεύνησης, εκείνων των σταθμητών παραγόντων που διαμόρφωσαν την εξέλιξη και θα καθορίσουν την περαιτέρω πορεία του. Μ' αυτό τον τρόπο, κι αφού άποσαφηνισθή — στο μέτρο, πάντοτε, του δυνατού — το μέχρι σήμερα δεδομένο, θα καταστή έναργέστερη ή προοπτική. Το «τί είμαστε» θα μς βοηθήσει να δομμε το «που πάμε» ή, το «πρός τα που πρέπει να πάμε».

Στά πλαίσια μιάς τέτοιας προσπάθειας τοποθετείται άπαραίτητα, μιά όσο το δυνατό συντομότερη και συνοπτική Ιστορική άνασκόπηση του Έλληνικού Κινηματογράφου.

Η ΠΡΩΤΗ ελληνική ταινία γυρίστηκε στά 1906, κι ήταν ένα «έπικαιρο» άπ' τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Άπό τότε μέχρι το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο διάφοροι επιχειρηματίες, τίς πιά πολλές φορές κερδοσκόποι, δοκίμαζαν τίς δυνάμεις τους και στήν παραγωγή ταινιών. Κοντά σ' αυτούς, καλλιτέχνες και τεχνικοί, άλλοτε ντόπιοι κι άλλοτε άπό τό έξωτερικό, άποτέλεσαν τά πρώτα στελέχη τής ελληνικής ταινίας. Έτσι, παρουσιάστηκαν εκείνοι που θά μπορούσαν να όνομαστούν σκαπανείς του ελληνικού κινηματογράφου — άν ό κινηματογράφος μας δημιούργουσε αυτό που άποτελεί τή βασική προϋπόθεση για τήν πρόοδο και τήν ανάπτυξη του: τήν παράδοση.

Η παράδοση όμως δε δημιουργήθηκε κοτέ, τουλάχιστο μέχρι το Δεύτερο Πόλεμο, γιατί έλλειψαν, πρώτ' άπ' όλα, οι οικονομικοί φορείς τής, οι παραγωγοί. Η Έλλειψη οργανωμένων παραγωγών, με γερή οικονομική βάση είχε σαν άποτέλεσμα να μη δημιουργηθούν και οι άλλοι φορείς τής παράδοσης του κινηματογράφου: Οι καλλιτεχνικοί (σκηνοθέτες - σεναριογράφοι - ηθοσκοιοί κινηματογράφου) και οι τεχνικοί (διευθυντές φωτογραφίας - μοντέρ - φωνολήπτες κ.λπ.)

Η μεταπολεμική περίοδος άποτελεί τό οδσιαστικό ξεκίημα του ελληνικού κινηματογράφου. Τότε παρουσιάζονται και οι οργανωμένες έταιρείες παραγωγής. Μέσα σ' αυτά τά είκοσι χρόνια (43 - 63) τής πραγματικής Ιστορίας του κινηματογράφου μας, οι παραγωγοί αδέξηθηκαν, οι μεγάλες έταιρείες πλήθυναν κι ό ελληνικός κινηματογράφος έφτασε να καλύπη τό μεγαλύτερο μέρος άπό τίς ψαχαγωγικές ανάγκες του μέσου Έλληνα.

ΣΤΑ 1943 ή έτησια παραγωγή ήταν 2 ταινίες. Μέσα σέ 10 χρόνια οι ελληνικές ταινίες έφτασαν τίς 19, και 10 χρόνια άργότερα ξεπέρασαν τίς 70. Άπ' αυτή τήν άποψη ή Έλλάδα παρουσιάζει μιά, μοναδική ίσως, ιδιομορφία. Είναι ή μόνη άπό

1. Σύντομη Ιστορική άνασκόπηση

α' Η άρχή τής Ιστορίας του Κινηματογράφου

β' Η άνοδος τής παραγωγής ταινιών.

τις μικρές χώρες της Εύρωπης που κατόρθωσε, όχι απλώς να διατηρήσει, αλλά και να αυξήσει σε μεγάλο βαθμό την εθνική της παραγωγή, όταν άλλες χώρες, ή 'Ολλανδία, ή Δανία, το Βέλγιο κ.λ.π. εκμηδενίστηκαν κυριολεκτικά από την παγκόσμια μονοπωλιακή κυριαρχία του Χόλλυγουντ.

Θά πρέπει λοιπόν ν' αναζητήσουμε τις αιτίες που δημιούργησαν αυτό το φαινόμενο. Την εξήγηση θά μᾶς τη δώσει το μεγάλο ποσοστό αναλωθέντων του τόπου μας: το πλατύ κοινό δέν είναι σέ θέση νά διαβάσει τούς υποτίτλους τών Ξένων ταινιών. Κι' ακόμα ένας λόγος: Τό χαμηλό κόστος τής ελληνικής ταινίας που αποτελεί και τή βασικότερη εγγύηση γιά τό εμπορικό κέρδος του παραγωγού της. ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ που περνούσαν δέν αύξησαν μονάχα τήν ποσότητα τών ελληνικών ταινιών. Σιγά - σιγά άρχισε μιá βελτίωση και στήν τεχνική τής εγχώριας ταινίας. Οί Έλληνες τεχνικοί του κινηματογράφου, χρόνο με τό χρόνο, καλλιερεύουν τά μέσα και τήν ποιότητα τής δουλειάς τους. 'Ο μεγάλος αριθμός ταινιών δημιουργήσε συναγωνισμό, και ό συναγωνισμός καλλιτέρευε τήν ποιότητα τής τεχνικής, καθώς οί θεατές έγιγαν ποιό άπαιτητικοί και ζητούσαν όλο και περισσότερο, νά βλέπουν και ν' άκούουν καθαρά τούς άστρες που οί ίδιοι ο παραγωγοί είχαν καθιερώσει. Οί μεγάλες εγχώριες βεντέτες θά ζητούν μιá «παράσταση» όσο γίνεται άρτιότερη τεχνικά, γιά νά εμφανιστούν στό Κοινό τους. Κι από τή στιγμή που τό Κοινό έσπαξε τά ταμεία γιά νά θαυμάσει τή δημοφιλή πρωταγωνίστρια ή τόν δημοφιλέστατο κωμικό, ό προϋπολογισμός τής έπόμενης ταινίας θάταν βαρυνόμενος με τίς νέες — μεγαλύτερες — οικονομικές άπαιτήσεις του 'Ηθοποιού.

Σταθερά, τό κόστος τής ελληνικής ταινίας άνεβαίνει. Οί κεφαλαιοδχοι οργανώνουν βιομηχανικά τήν παραγωγή τους, σά μόνη σωστή λύση γιά τήν αντιμετώπιση του όλοένα αυξανόμενου κόστους τής ελληνικής ταινίας.

ΣΤΗΝ ΑΝΟΡΓΑΝΩΤΗ προπολεμική παραγωγή, ό όμιλών κινηματογράφος σήμανε τό τέλος τών 'Ελλήνων παραγωγών. Μή μπορώντας νά παράγουν όμιλοσες ταινίες, σταμάτησαν τή δραστηριότητά τους, μέχρι που τό 1936, ύστερα από σκληρές προσπάθειες, βγήκαν τά πρώτα, όμιλούντα έλληνιστί, έπικαιρα.

'Η ανάγκη γιά τήν εξέλιξη τής τεχνικής του κινηματογράφου, έστρεψε τούς "Έλληνες παραγωγούς ν' άντλήσουν τή δύναμή τους από τό έξωτερικό. 'Η Αίγυπτος ήταν ή πρώτη χώρα που άνέλαβε νά εκπαιδεύσει τεχνικά τούς Έλληνες κινηματογραφιστές στους τομείς που ύστερεύαν: στή φωτογραφία και στόν ήχο.

'Ο πόλεμος που άκολούθησε νέκρωσε κάθε κίνηση. 'Η ελληνική παραγωγή ξαναρχίζει νά ύπάρχει από τό 1943, ενώ οί παραγωγοί δίνουν τή μάχη τους γιά τήν

Από τήν βιοτεχνία
τίν βιομηχανία.

άφορες φάσεις του
έλληνικού Κινημα-
τογράφου.



1924 : Μια μεγάλη έπιτυχία του κωμικού Μιχαήλ Μιχαήλ : «Ο Ερωίτης τής Κοντσάτας και του Μιχαήλ».



1925 : Η Νίτσα Φιλοσόφου και ο Ί. Δρύν στην ταινία «Η άπαγωγή της νύφης». Παραγωγή της «Αγγλοελληνικής Έταιρίας Ταινιών».

κατάκτηση της τεχνικής, το «κλειδί» για να κερδίσουν την ελληνική αγορά. Παρ' όλ' αυτά, μέχρι το 1965 οι ελληνικές ταινίες είναι κάκιστες τεχνικά. Η πιό σημαντική προσπάθεια γίνεται από την Φίνος Φίλμς που παρουσιάζει τη «Βίλλα με τὰ Νούφαρα», την πιό ολοκληρωμένη μέχρι τότε από την άποψη της τεχνικής—ταινία.

Το 1948 ή έτήσια παραγωγή άριθμει 7 ταινίες. Άπ' αυτές «Οί Γερμανοί ξανάρχονται» είναι ιδιαίτερα επιτυχημένη από κάθε άποψη και έξαιρετικά έμπορική. Άπό τις 8 ταινίες τού '49 οί τρεις είναι έμπνευσμένες από την Άντίσταση. Κι άπ' αυτές, ή «Τελευταία Άποστολή» είχε μιάν άρτίότητα που της επέτρεψε να έκπροσωπήσει την Έλλάδα στο Φεστιβάλ τών Καννών.

Στά 1951 έμφανίστηκε ο σκηνοθέτης Γρηγ. Γρηγορίου με το «Πικρό Ψωμί», πρώτη σοβαρή προσπάθεια του ελληνικού κινηματογράφου για κοινωνικό προβληματισμό. Στά 1953, ο Κακογιάννης με το «Κυριακάτικο Ξύπνημα» έπιχειρεί μιá μελέτη του άθηναϊκού άστικού χώρου και τών ανθρώπων του. Το '54 ή Μαγική Πόλη» του Κούνδουρου, ξαφνιάζει με τις άσυνήθιστες, πλαστικές κυρίας, άξίες της. Στά 1955 ή έτήσια παραγωγή είναι είκοσιμία ταινίες. Άπ' αυτές, οί πιό πολλές είναι, πιά, τεχνικά άψογες. Μία είναι έγχρωμη και άλλες δύο (ο «Δράκος» και ή «Στέλλα») άνήκουν αντίστοιχα στον Κούνδουρο και τόν Κακογιάννη. Ό «Δράκος» έκανε τεράστια έντύπωση στο Φεστιβάλ της Βενετίας και σήμερα, παιζεται στίς κινηματογραφικές λέσχες όλου του κόσμου. Το Έλληνικό Κοινό έχει κερδηθεί και οί έμπορικές έπιτυχίες άκολουθούν ή μιá την άλλη. Ό άριθμός τών ταινιών κάθε χρόνο άνεβαίνει και παρουσιάζεται το φαινόμενο, ένας άριθμός ταινιών νάχει άφογη τεχνική (τά προτόνια τών οργανωμένων έταιρειών) ενώ ένα μεγάλο ποσοστό να μη «βλέπεται». Δημιουργούνται τά έπιτυχημένα έμπορικά είδη: ή φουστανέλλα, το μελό, το άστυνομικό δράμα, το μουζικάλ...

Στά 1962 ή παραγωγή έχει ξεπεράσει τις 70 ταινίες το χρόνο. Ό Κακογιάννης με την «Ηλέκτρα» του βρίσκει τη χρυσή — κυριολεκτικά — τομή της έμπορικής και καλλιτεχνικής συγχρόνως ταινίας. Η «Ηλέκτρα» βραβεύεται στη Βενετία και κάνει μια πρώτη τάξεως καριέρα στην ξένη αγορά. Ένα χρόνο άργότερα, το παράδειγμα του θ' άκολουθήσει κι ο Κούνδουρος με τις «Μικρές Άφροδίτες» που βραβεύονται στο Φεστιβάλ του Βερολίνου.

ΑΥΤΗ Η ΣΥΝΤΟΜΗ Ιστορική άνασκόπηση που κάναμε πιό πάνω έδειξε πώς ή Ιστορία του κινηματογράφου μας αρχίζει οδισιαστικά μετά τόν Δεύτερο Πόλεμο, όταν δημιουργείται ή οργανωμένη παραγωγή ταινιών. Πράγμα που σημαίνει ότι από τότε ο κινηματογράφος άντιμετώπιστηκε από τούς παραγωγούς σαν «μόνιμη» έπιχείρηση κι' όχι σαν έκκαιριακή κερδοσκοπία, όπως γινόταν πριν τόν πόλεμο. Η μέχρι τόν Δεύτερο Πόλεμο έλλειψη οργανωμένης παραγωγής είχε σαν αποτέλεσμα να παραμένει ο ελληνικός κινηματογράφος άρκετά χρόνια πίσω σε σχέση με την υπόλοιπη Εύρώπη, όχι μόνο σαν προβληματισμός, που ήταν άνύπαρκτος, αλλά και σαν τεχνική.

Οι Έλληνες παραγωγοί

Οι παραγωγοί σε σχέση με το κοινό.

επιπέδου των ελληνικών ταινιών.

- 2ov. Δέν γίνεται κανένας έλεγχος στην είσαγωγή ξένων ταινιών πού κατακλύζουν την έλληνική αγορά. Αυτό είναι και τό περισσότερο άνιφαιτικό σημείο του Νόμου πού, ύποτίθεται πώς έγινε για νά βοηθήσει την έγχώρια παραγωγή.
- 3ov. Δέν προβλέπει σοβαρά μέτρα για την κατοχύρωση των (έργαζομένων) τεχνικών του κινηματογράφου.

Συμπέρασμα: 'Ο Νόμος 4208 δέν άφορά κανένα. Ούτε τοίς παραγωγούσ, ούτε τοίς έργαζομένους, ούτε τοίς πνευματικούς ανθρώπους του κινηματογράφου μας. Άφορά μόνο έ κ ε ι ν ο υ σ πού είσαγουν πολλές ξένες ταινίες...

γ' Η λογοκρισία

Μιά άκόμα έκφραση της κρατικής πολιτικής πού έπαιξε ρόλο καθοριστικό στη διαμόρφωση του κινηματογράφου μας ήταν κι' η Λογοκρισία.

'Η Λογοκρισία είναι θεμελιωμένη πάνω στο Νόμο 1108 πού θεσπίστηκε στά 1942 κάτω από τις όδηγίες των φασιστών κατακτητών. Με βάση λοιπόν αυτό τό Νόμο, άσκειται ό έλεγχος πάνω στα πνευματικά δημιουργήματα του τόπου μας. Αυτό πού πέτυχε ή Λογοκρισία στον κινηματογράφο, ήταν να τόν κρατήσει σ' ένα επίπεδο άπολιτικό, με την πλατύτερη σημασία. Δέ μιλάμε φυσικά για θέματα με συγκεκριμένη πολιτική τοποθέτηση, ούτε για έργα πού θα μπορούσαν ν' αναφέρονται, με συγκεκριμένο τρόπο, σε όρισμένες περιόδους της Ιστορίας μας, όπως ή 'Αντίσταση φερ' είπειν. Τό καθεστώς τάχει άπαγορεύει άκόμα και μέσα στη συνείδησή μας. Μιλάμε για κείνα τά έργα πού θα μπορούσαν νάχουν όποιαδήποτε αίχμη ή να κάνουν όποιαδήποτε κριτική πάνω στη σημερινή έλληνική πραγματικότητα. Αυτά όλα ΑΠΑΓΟΡΕΥΟΝΤΑΙ. 'Ο κατοχικός νόμος είναι τόσο άσαφής ώστε να δίνει πλήρη δικαιώματα στους «άρμόδιους» κρατικούς υπαλλήλους - λογοκριτές να τ' άπαγορεύουν όλα.

'Ετσι, ήταν μοιραίο ή θεματογραφία του κινηματογράφου μας να περιοριστή σε ό,τι πιδ άνόδουνο, σε ό,τι πιδ άπροβλημάτιστο, σε ό,τι πιδ άνεύθουνο ύάρχει, άφοπ όί σεναριογράφοι και όί σκηνοθέτες από την άρχη έβγαλαν κάθε σκέψη για σοβαρότερη, από μέρους τους, άντιμετώπιση της πραγματικότητας. Και φτάσαμε, ύστερ' από είκοσι χρόνια, νάχουμε στο σύνολο της έγχώριας παραγωγής περίπου μία χιλιάδα κομωδιούλες της έποχής του βωβού ή εύτελη μελοδράματα και 4-5 ταινίες πού κι' αυτές πολύ διστακτικά βάζουν τόν δάκτυλο «έπί τόν τύπο των ήλων».

Εύλογα θ' άναρωτηθή κανείς: Τί κάνουν όί πνευματικοί άνθρωποι του τόπου, όί «έλεύθερες» και «ήθικές» συνειδήσεις αυτών πού ή ήθική τους έξανίσταται μόλις δούν επί σκηνης κάτι πού θίγει την παραδοσιακή σεμνοτυφία τους; Γιατί δέν διαμαρτύρονται για την βαθύτατη άνηθικότητα του θεσμού της Λογοκρισίας; Γιατί δέν διαμαρτύρονται για τόν γενικώτερο διωγμό του πνεύματος στον τόπο μας; Γιατί δέν προτείνουν συγκεκριμένα μέτρα πού να βοηθούν τόν έλληνικό κινηματογράφο να βρη τό σωστό δρόμο;

Τούδ είναι γνώριμη μονάχα ή εύκολη δημοκοπία ή ή συνομοσία σιωπής για κάθε τι πού θα μπορούσε να βάλη σε κίνδυνο τό δικό τους βόλεμα μέσα στην κατάσταση.

4. 'Ο παράγων δημιουργός

α' Τεχνικοί και Καλλιτέχνες.

ΕΚΤΟΣ άπ' τόν σκηνοθέτη στην κατασκευή μιάς ταινίας παίρνουν μέρος κι' άλλα πρόσωπα, όπως ό φωτογράφος κι' ό μοντέρ.

Μέσα στην είκοσαετή Ιστορία του κινηματογράφου μας, δημιουργήθηκαν όί προυποθέσεις για ν' άναδειχτούν άξιόλογα στελέχη σ' αυτές και στις ύπόλοιπες κινηματογραφικές ειδικότητες. Και τό γεγονός ότι, παρά την σημερινή τεχνική άριότητα ή συνολική ποιότητα της έλληνικής ταινίας βρίσκεται στο μηδέν, όδηγει σε δύο συμπεράσματα:

Πρώτα - πρώτα ότι ή ποιότητα έξαρτάται βασικά από τοίς σκηνοθέτες, και δεύτερον ότι μέχρι σήμερα δέν ύπήρξαν πραγματικά ίκανοί σκηνοθέτες στον έλληνικό κινηματογράφο. Πού πρέπει ν' άποδοθη αυτό τό φαινόμενο;

'Ηδη διαπιστώσαμε ότι ή παιδεία στην 'Ελλάδα περνάει γενικά κρίση. 'Η

καλλιτεχνική και πνευματική κίνηση του τόπου βρίσκεται σε χαμηλό επίπεδο. Αυτά τά δεδομένα ίσχύουν κατά μείζονα λόγο στον κινηματογράφο, πού από τη μιά μεριά έχει λιγόχρονη Ιστορία και παράδοση, σε σχέση με τίς άλλες τέχνες, κι από την άλλη, είναι ή περισσότερο έξαρτημένη οικονομικά τέχνη. Ταυτόχρονα, ό κινηματογράφος βρέθηκε από την άρχη άπομονωμένος από τίς ύπόλοιπες πνευματικές δυνάμεις του τόπου, κι' έγινε «βορά» ανθρώπων πού ήταν τελείως άσχετοι με όποιαδήποτε πνευματική «ύπόθεση».

'Η οικονομική έπιτυχία της έλληνικής παραγωγής από τά πρώτα της βήματα, είχε σαν άποτέλεσμα να γαιωθή αυτή ή κατάσταση της πνευματικής (και

ήθικης) άνευθυνότητας άπέναντι στο κοινό. Οί ελάχιστοι πνευματικοί άνθρωποι που έπιχείρησαν να δοκιμάσουν τις δυνάμεις τους στον Κινηματογράφο, ήττήθηκαν πολύ γρήγορα από τις δυνάμεις του Κατεστημένου, και αποθάρρυναν όποιανδήποτε κατοπινό που θάχε την πρόθεση ν' ασχοληθή με την κατασκευή μιας ταινίας. Άποκομένος, λοιπόν, ό κινηματογράφος μας από τις υπόλοιπες πνευματικές δυνάμεις του τόπου, δέν έχει καταφέρει ακόμα ν' άπαχτήση τους πνευματικούς δημιουργούς του.

ΩΣΤΟΣΟ ΜΕΣΑ στην πνευματική έρημο του έλληνικού Κινηματογράφου, υπάρχει ή «περίπτωση» των Κακογιάννη και του Κούνδουρου. Καί κοντά σ' αυτούς, δέ θά πρέπει ν' άγνοήσουμε και μερικούς άλλους σκηνοθέτες (όπως ό Γρηγορίου) που ξεκίνησαν την καριέρα τους με καθορισμένες προθέσεις και που έδειξαν ότι είχαν τις δυνατότητες νά προσφέρουν κάτι στον κινηματογράφο μας. Ή άτυχία τους μπορεί, ως ένα βαθμό, νά εξηγήση την έπιτυχία των δύο πρώτων. Τί ήταν αυτό που έδωσε τη δυνατότητα στον Κακογιάννη και τον Κούνδουρο νά προχωρήσουν και νά άποτελέσουν μιá παρουσία ποιότητας στον έλληνικό κινηματογράφο;

Πριν άπ' ό,τιδήποτε άλλο, ό Κακογιάννης κι' ό Κούνδουρος ύπηρξαν άδέσμευτοι οικονομικά στην πραγματοποίηση του έργου τους. Είχαν έτσι τό περιθώριο νά πραγματοποιήσουν στο άκέραιο τις προθέσεις τους.

Ή καθιέρωση του Κακογιάννη — κι' ως ένα σημείο του Κούνδουρου μετά τις «Άφροδίτες» — στην άγορά του έξωτερικού τους δίνει τη δυνατότητα, ύστερα από τις δυσκολίες των πρώτων χρόνων, νά συνεχίσουν άδέσμευτοι τό έργο τους.

Γιά νά έχουμε όμως μιá πληρέστερη εξήγηση του φαινομένου Κακογιάννης - Κούνδουρος, θά πρέπει νά πούμε ότι και οι δύο είχαν μιá αθυπα, ξία σά δημιουργοί, με την έννοια, ότι ό μόν Κακογιάννης είχε μιá Παιδεία γενική και ειδική (στο θέατρο και τον κινηματογράφο), ό δέ Κούνδουρος μιá προηγούμενη θητεία στις εικαστικές τέχνες κι' ένα ταλέντο διαπιστωμένο, πριν ασχοληθή με τον κινηματογράφο.

Όντας άδέσμευτοι (στο μέτρο του σχετικού) οικονομικά, έδωσαν τις μοναδικές ίσως οδισιαστικές προσφορές στην έγχώρια κινηματογραφική παραγωγή. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ στην Έλλάδα τείνει νά γίνει βιομηχανία. Έκει τον οδηγεί ή αύξηση των παραγομένων ταινιών και τό ύψηλό τους κόστος. Καί μέσα σε λίγα χρόνια, όταν τό κόστος θάχει άνέβει ακόμα περισσότερο, ό αριθμός των παραγομένων ταινιών θά μειωθή σημαντικά και θά είναι προϊόντα 4-5 μεγάλων εταιρειών. Ή τυποποίηση θά είναι τό μοιραίο επακόλουθο αυτής της έκβιομηχάνισης: αλλά παράλληλα, τό μεγάλο κόστος της έλληνικής ταινίας θά δημιουργήσει μιάν άπ' τις άπαραίτητες προϋποθέσεις για την άνοδο της ποιότητας.

Και δέν είναι ή ποιότητα της τεχνικής που θ' άνέβει, γιατί ήδη τώρα, πολλές

Προοπτική



4: Ό Νίκος Κούνδουρος στην Μαγική πόλη» δίνει πρώτο δείγμα δουλειάς (μ. Φωτόπουλος - Μάνος Πράκης).

έλληνικές ταινίες δὲν ἔχουν τίποτα νὰ ζηλέψουν ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῶν ξένων. Ἐννοοῦμε τὴν πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ποιότητα τῆς ἑλληνικῆς ταινίας. Γιατὶ τὸ ὕψηλό κόστος θὰ καθορίσει καὶ τοὺς στόχους τῶν παραγωγῶν· αὐτοὶ οἱ στόχοι δὲν μποροῦν νὰ εἶναι ἄλλοι ἀπὸ τὶς ξένες ἀγορές. Καὶ θάναί φυσικὸ νὰ συμβῆ αὐτὸ, τῆ στιγμῇ πού ἡ ἑλληνικὴ ἀγορὰ δὲ θὰ ἔπαρκει γιὰ νὰ συντηρήσει οἰκονομικὰ τὶς ἑλληνικὲς ταινίες.

Οἱ νέες οἰκονομικὲς συνθήκες θ' ἀλλάξουν τὴ στάση τῶν παραγωγῶν ἀπέναντι στὸν κινηματογράφο, σ' ὅτι ἀφορᾷ τὴν ποιότητα. Ἀλλὰ δὲ φτάνει αὐτὸ. Τὸ Κράτος ἔχει τὶς δικές του εὐθύνες, πού ἀφοροῦν τὸ χῶρο τῆς Παιδείας γενικώτερα, κ' ἔχει νὰ παίξῃ τὸ δικό του ρόλο στὴν ὑπόθεση τοῦ κινηματογράφου. Ἡ ἴδρυση μιᾶς Κινηματογραφικῆς Ἀκαδημίας εἶναι ἀπαραίτητη. Ὅπως ἀπαραίτητη εἶναι ἡ δημιουργία καταλλήλων προϋποθέσεων γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ταινίας μικροῦ μήκους. Εἶναι γνωστὸ πὺς ὁ Κινηματογράφος μπορεῖ νὰ παίξῃ ἕνα τεράστιο ἐκπαιδευτικὸ ρόλο καὶ τὸ ἑλληνικὸ κράτος θὰ πρέπει νὰ ἐκμεταλλεῖται αὐτὴν τὴ δυνατότητα.

Κοντὰ σ' αὐτὰ: Χρειάζεται νὰ καταργηθοῦν τὰ λογοκριτικὰ μέτρα, ν' ἀνέβει τὸ ἐπίπεδο τοῦ κοινοῦ γενικώτερα, νὰ προβληθῇ ἡ ἑλληνικὴ παραγωγή στὸ ἐξωτερικὸ, νὰ ὀργανωθοῦν εὐρύτατα κινηματογραφικὲς ἐκδηλώσεις, νὰ κατοχυρωθοῦν οἱ ἐργαζόμενοι στὸν Κινηματογράφο ἐπαγγελματικά.

Αὐτὲς εἶναι οἱ συνθήκες μέσα στις ὁποῖες θὰ δράσουν οἱ παλιές καὶ νέες δυνάμεις τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, συνθήκες πού θὰ δώσουν τὴν δυνατότητα γιὰ μιὰ σοβαρὴ ἀντιμετώπιση τοῦ κινηματογράφου, γιὰ ἕναν ὑπεύθυνο προβληματισμὸ πάνω στὰ σημερινὰ πράγματα, γιὰ τὴν ἀνοδο, ἰδεολογικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ τῶν πνευματικῶν δημιουργῶν του, ἔτσι πού ὁ Ἑλληνικὸς Κινηματογράφος νὰ πάρῃ τὴ θέση πού τοῦ ἀνήκει καὶ νὰ γίνῃ φορέας πνευματικῆς καὶ πολιτιστικῆς τοῦ τόπου.

Ἐπὶ αὐτὸν ἔχονται ἄλλοι λόγοι γιὰ νὰ πιστεῦει κανεὶς πὺς μερικὲς ἀπ' αὐτὲς τὶς δυνατότητες εἶναι ἤδη δοσμένες. Ἡ ἐπιτυχία τῆς «Ἡλέκτρας» τοῦ «Ζορμπᾶ» καὶ τῶν «Ἀφροδιτῶν» στὰ ξένα φεστιβάλ, δείχνει ὅτι ὑπάρχουν δυνάμεις μέσα στὸν Ἑλληνικὸ Κινηματογράφο. Ἡ παρουσία πολλῶν νεαρῶν σκηνοθετῶν στὰ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ἔρχεται νὰ ἰσχυροποιήσῃ αὐτὴ τὴν ἀποψη. Ἡ κατὰ κλίση τῆς τεχνικῆς εἶναι ἐπίσης γεγονός. Αὐτὸ πού δὲν ὑπάρχει εἶναι οἱ ὑπόλοιπες ἀντικειμενικὲς προϋποθέσεις, πού ἡ δημιουργία τους βαρύνει, κατὰ κύριο λόγο, τὸ Κράτος. Μ' ἄλλα λόγια, τὸ πρόβλημα τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, εἶναι — κατὰ κύριο λόγο — πρόβλημα θεσμῶν.

Σ' αὐτὴ τὴν προσάθεια γιὰ τὴν ἀνοδο τοῦ Κινηματογράφου μας, τί μπορεῖ νὰ προσφέρει τὸ Κοινὸ;

Πιστεῦομε πὺς οἱ θεατῆς, καὶ ἰδιαίτερα οἱ Ἑλληνες θεατῆς, κάθε ἄλλο παρὰ παθητικὰ στέκονται ἀπέναντι στὰ προϊόντα πού τοὺς «πλάσσουν» οἱ ἐπιχειρηματίες.

Ἐχει τὸ Κοινὸ τὴν δυνατότητα νὰ καθορίσει τὴν ποιότητα τῶν προϊόντων, ἀφοῦ ἐκεῖνο εἶναι πού τὰ ἀγοράζει. Καὶ εἶδαμε πὺς πάνω ὅτι τὸ κοινὸ ἔπαιξε ἕνα σημαντικώτατο ρόλο στὴ διαμόρφωση τοῦ κινηματογράφου μας. Πρέπει νὰ γίνῃ κ' ἄλλη δουλειὰ πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Πρέπει δηλ. τὸ Κοινὸ νὰ «παιδαγωγηθῇ κινηματογραφικὰ», νὰ πιστέψει στὴ σημασία τοῦ κινηματογράφου ὡς πνευματικῆς καὶ ἐκπολιτιστικῆς φορέας. Καὶ αὐτὴ ἡ ποιοτικὴ ἀνοδος τοῦ Κοινοῦ θὰ ὑποχρεώσῃ τοὺς δημιουργοὺς μιᾶς ταινίας (παραγωγούς, σκηνοθέτες κ.λ.π.) νὰ σκεφτοῦν σοβαρότερα γιὰ τὴν τροφή πού προσφέρουν στὸ λαό.

Τελικὰ, τὸ Κοινὸ εἶναι ἐκεῖνο πού μπορεῖ νὰ ἐπιβάλῃ τὴν ποιότητα στοὺς ἀνεύθυνους, μέχρι σήμερα, κατασκευαστῆς τῆς ἑλληνικῆς ταινίας.

Ἐπ' τὸν σωρὸ : «Διακοπὲς
στὴν Κολοπετεινίτσα» (Μ.
Φωτόπουλος - Ρίκα Διалу-
νὰ - Κ. Χατζηχρήστος)



Ο Κινηματογράφος

και τὸ κοινό

Συμπεράσματα ἀπὸ μιά σφυγμομέτρηση

Τοῦ Β. Α. Ραφαηλίδη

ΤΗ ΒΔΟΜΑΔΑ 24-30 Ὀκτωβρίου 1966, ἀπογευματινὴ ἐφημερίδα ὀργάνωσε σὲ κεντρικὸ κινηματογράφου τὴν «Πρώτη ἐβδομάδα Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου Ἀθηνῶν», μὲ ταινίες ποὺ πῆραν μέρος στὸ τελευταίو φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Σκοπὸς αὐτῆς τῆς ἐκδήλωσης ἦταν, ὄχι φυσικὰ ἢ ἀναθεώρηση τῶν βραβείων τοῦ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ἀλλὰ ἡ σφυγμομέτρηση τοῦ αἰσθητικοῦ κριτηρίου τοῦ κοινοῦ. Ἄπ' τὴν ἀρχὴ μπαίνει τὸ ἐρώτημα γιὰ τὴν σκοπιμότητα καὶ τὴν ὀρθότητα μιᾶς τέτοιας ἀνέργειας δεδομένου ὅτι, ἡ βολιδοσκοπία τῆς κοινῆς γνώμης μπορεῖ νὰ γίνει ἀνεργὴ καὶ ἀποτελεσματικὴ σ' ὅποιουσδήποτε ἄλλους τομεῖς, ἐκ προοιμίου ὅμως δὲν θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ὀρθή στὴν περίπτωση ποὺ τὸ κοινὸ καλεῖται νὰ ἀποφανεῖ γιὰ θέματα ποὺ ξεπερνοῦν κατὰ πολὺ τὰ δεδομένα τῆς στατιστικῆς. Μ' ἄλλα λόγια, θάταν παράλογο ἂν ἰσχυριζόταν κανεὶς πὼς ἡ αἰσθητικὴ θὰ μπορούσε νὰ διαμορφωθεῖ μαζικὰ καὶ διά... ψηφοφορίας! Δὲν νομίζουμε πὼς τὸ κοινὸ ἢ ἡ ἀσθηρὰ καθορισμένη «ἱστορικὴ στιγμή» διαμορφώνουν τὰ αἰσθητικὰ ρεύματα — παρ' ὅλο ποὺ δὲν θάπρεπε νὰ ὑποτιμηθῇ ὁ ρόλος τῆς μάζας οὔτε οἱ κοινωνικοοικονομικὲς συνθήκες μέσα στις ὁποῖες αὐτὴ ἢ μάζα καλεῖται ἂπ' τοὺς δημιουργοὺς νὰ γίνῃ ὁ δέκτης τῶν δικῶν τους, προσωπικῶν μηνυμάτων. Θὰ μπορούσαμε, λοιπόν, νὰ ποῦμε πὼς ἡ ἀναφερόμενη σὲ αἰσθητικὰ θέματα στατιστικὴ πρέπει νὰ θεωρηθῇ ἐκ τῶν προτέρων καταδικασμένη σὲ ἀποτυχία.

Μιά τέτοια θέση θὰ ἦταν ἀπόλυτα σωστὴ ἂν ἀναφερόταν σ' ὅποιαδήποτε ἄλλη τέχνη ἐκτός ἂπ' τὸν κινηματογράφο.

Ὁ Κινηματογράφος εἶναι τέχνη «δευτερογενῆς» μὲ τὴν ἔννοια πὼς ἡ ὑπαρξὴ του προϋποθέτει τὴν προϋπαρξὴ μιᾶς τεχνικῆς ποὺ μεταβάλλεται συνεχῶς. Μία καινούργια τεχνικὴ μπορεῖ ν' ἀλλάξῃ ἢ τοῦλάχιστον νὰ ἐπηρεάσῃ σημαντικὰ τὴν κινηματογραφικὴ αἰσθητικὴ, πρᾶγμα ποὺ δὲν συμβαίνει σὲ καμμιά ἄλλη τέχνη. Ὁ φακὸς μεταβλητῆς ἑστιακῆς ἀποστάσεως, π.χ., τὸ ὑπερευαίσθητο φιλμ, οἱ καινούργιες χρωματικὲς μέθοδοι τροποποιῶν συνεχῶς τὴν κινητὴ αἰσθητικὴ σὲ σημεῖο ποὺ νὰ μὴν εἴμαστε σὲ θέσι νὰ προσδιορίσουμε σαφῶς τοὺς ἀδιάκοπα μεταβαλλόμενους κανόνες τῆς κινηματογραφικῆς ἐκφρασεως. Εἰδικώτερα ὁ μοντέρνος κινῆφος κατάργησε κάθε εἶδος «αἰσθητικὴ δέσμευση» καὶ ἡ δημιουργία ἐξαρτᾶται ἂπ' τὴν ἱκανότητα τοῦ κινηματογραφιστῆ νὰ βρῆσκει κάθε φορὰ ἕναν δικό του, καθαρὰ προσωπικὸ τρόπο ἐξισορρόπησης τῶν δεδομένων τῆς κινητῆς τεχνολογίας μὲ τὴν προσωπικὴ του στάση ἀπέναντι στὸν κόσμο.

Ὅπως λοιπόν, κάθε τεχνικὴ, ἔτσι κι ἡ κινητὴ ἔχει ἀνάγκη στατιστικῆς ἐπιβεβαίωσης. Δηλαδή, ὁ κινηματογραφιστὴς πρέπει νὰ εἶναι συνεχῶς ἐνημερωμένος ὡς πρὸς τὴν ἀποτελεσματικότητα τῆς ἀπόλυτα προσωπικῆς σύνθεσης τῶν τεχνικῶν κι αἰσθητικῶν δεδομένων ποὺ προαναφέραμε, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν κοιτῆ, π.χ., ποὺ δὲν θὰ εἶχε καμμιά ἀπολύτως ἀνάγκη νὰ προστρέξει στὴ βοήθεια τῆς στατιστικῆς μιά καὶ τὰ τεχνικὰ του μέσα δὲν πρόκειται νὰ ἐπηρεάσουν κοθόλου τὴν στάση του ἀπέναντι στὸ ἔργο του καὶ τὸ κοινὸ του.

Πέρα ἂπ' αὐτὴ τὴν ἐπιβεβαίωση τῆς ἀποτελεσματικότητος μιᾶς βελτιωμένης τεχνικῆς, — ποὺ ἐλάχιστα ἀφορᾶ τὸν Ἑλληνικὸ κινηματογράφο μιά καὶ δανίζεται ἤδη εἰσιμαίως καὶ δοκιμασμένες τεχνικὲς μεθόδους — ἡ στατιστικὴ θὰ ἦταν χρήσιμη κι ἀπὸ μιά ἄλλη, περισσότερο οὐσιαστικὴ ἀποψη.

Ἡ κινηματογραφικὴ θεματογραφία εἶναι πολὺ περισσότερο ἐπικαιρικὴ ἐπ' τὴν θεματογραφία ὅποιασδήποτε ἄλλης τέχνης. Ἡ ταινία «παλῶνει» κἀρα πολὺ γρήγορα ἐξαιτίας τῆς ἐκκληχτικῆς προσαρμοστικότητος τοῦ κινῆφου τόσο στὰ δεδομένα τῆς τεχνολογίας ὅσο καὶ στὴν τρέχουσα ἐπικαιρικὴ θεματογραφία. Τὸ «Θωρηκτὸ Ποτέμκιν» π.χ. δὲν εἶναι δυνατόν νὰ εἶναι σήμερα τὴν ἴδια συγκινησιακὴ ἀποτελεσματικότητα μὲ τοὺς «Ἐρωτες μιᾶς ξανθῆς» τοῦ Μίλες Φόρμαν

Ἡ ἀξία τῆς στατιστικῆς στὸν Κινηματογράφο

στατιστικὴ τῆς ἐπικαιρικῆς θεματογραφίας

ή με μία ταινία του Γκοντάρ. 'Αν εξακολουθεί να μάς συγκινεί, πρέπει να αναζητήσουμε τις αιτίες σε τομείς εν πολλοίς άσχετους με την αισθητική ή, καλύτερα, στην βιωμένη μας έμπειρία και γνώση για το τι ήπηρεζε αυτή ή ταινία στον καιρό της από άποψη αισθητική και κοινωνικοπολιτική. Δηλαδή ή στάση μας άπέναντι στο «Ποτέμκιν» είναι καθαρά μουσειακή, με την ίδια έννοια που είναι καθαρά μουσειακή και ή στάση μας άπέναντι σ'ένα άριστούργημα του ελληνικού χρυσού αιώνα.

Τό ίδιο μπορούμε να πούμε και για όλες τις κλασσικές ταινίες. Κάτι τέτοιο, όμως, δέν θά μπορούσε να ισχύει και στη λογοτεχνία. Θά ήταν άνότιο άν θεωρούσαμε τό «Έγκλημα και Τιμωρία» π.χ. παληωμένο. Η λογοτεχνία που κατάκτησε τά έκφραστικά της μέσα από πολλούς αιώνες τώρα, παγίωσε τις μορφές της. Άντιθέτα ό κινηματογράφος δέν κατέληξε άκόμα σε μία πορόμοια παγίωση και κατά τις ένδείξεις δέν πρόκειται να «σταθεροποιηθεί» ποτέ — τουλάχιστον στο μέτρο που ή αισθητική του εξαρτάται άμεσα άπ' την τεχνική ή όποια φυσικά δέν θά πάψει να εξελίσσεται. Αυτή άκριβώς ή «ρευστότητα» του κινηματογράφου συνιστά τό μέτρο της αξίας του και την γοητεία του.

Όμως, κάθε τι που μεταβάλλεται άδιάκοπα πρέπει να έλέγχεται άνα πάσαν στιγμή όποτε να μπορούμε να προβλέψουμε σωστότερα τις μελλοντικές κατευθύνσεις.

Μ' αυτή την έννοια, αισθητικές στατιστικές έρευνες σάν κι αυτήν που έκανε ή έφημερίδα που προαναφέραμε, όσο άτελείς κι άν είναι, δέν μπορεί παρά να έχουν κάποια σημασία για μία όρθολογιστικότερη εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς την δεκτικότητα και την πνευματική στάθμη του σημερινού Έλληνα θεατή και κατά πρόκατση, ως προς την «οικονομικοαισθητική πολιτική» των τέλεια άνοποιαστων «περι τά τοιαύτα» παραγωγών μας.

Σόγχυση «στόρου» και θέματος.

Τά συμπεράσματα λοιπόν αυτής της άτελους — τό επαναλαμβάνουμε — ρευνας δέν είναι καθόλου κολακευτικά για τό κοινό μας. Η άπόλυτη σύμπτωση των στατιστικών δεδομένων που άναφέρονται στο «βραβείο του κοινού για την καλύτερη ταινία» και στο βραβείο σεναρίου δείχνει πώς τό κοινό μας δέν είναι σε θέση να ξεχωρίσει την «καλή ταινία» άπ' τό ένδιαφέρον «στόρο». Μ' άλλα λόγια αυτό που έχει σημασία για τό κοινό δέν είναι ή ποιότητα της ταινίας αυτής — καθ' έαυτής (ούτε ό προβληματισμός και ό σεναριακός χειρισμός αυτού του προβληματισμού) άλλα ή «ίστορία» που διηγείται ή ταινία, δηλαδή τό παραμύθκι που κάνει εύχάριστες δύο ώρες άνίας. Άν τό παραμύθκι είναι εύπεπτο και άφηγημένο μ' έναν σαφή λογικό εϊρμό, τό κοινό είναι έτοιμο να χειροκροτήσει και να βαθμολογήσει με άριστα — για να ξεχάσει σε λίγο και τόν ένθουσιασμό του και την όρθοφροσύνη του. Κλασσική περίπτωση ή παταγώδης έμπορική άποτυχία της ταινίας του Γκυκοφρύδη «Μέ τη λάμψη στα μάτια» που, παρ' όλα τά βραβεία στο φεστιβάλ Θεσφνίκης και την θύελλα ένθουσιασμού που προκάλεσε στην βέδομάδα κιν)φου Άθηνών, όταν βγήκε στο έμπορικό κύκλωμα άντιμετώπισε μία

θλιβερή ψυχρότητα κι άδιαφορία εκ μέρους του ίδιου του κοινού — άν θεωήσουμε σάν δεδομένο πώς τό φεστιβαλικό κοινό δέν διαφέρει ουσιαστικά άπ' τό κοινό γενικά.

Η ταινία του Γλυκοφρύδη παρείχε όλα τά εχέγγυα για μία λαμπρή έμπορική σταδιοδρομία. Όπως συμπεράναμε κι άπ' την στατιστική, τό «στόρο» άρεσε ιδιαίτερα. (Κι όμως απέτυχε έμπορικά). Άντιθέτα, πέτυχε τό «Πρόσωπο με πρόσωπο» του Μανθούλη που ήρθε δεύτερο στη σειρά προτιμήσεως του κοινού και που άνήκει στις ταινίες οι όποιες καταργούν μ' άπόλυτη συνέπεια τό παραδοσιακό «στόρο».

Οι λόγοι της έπιτυχίας της ταινίας του Μανθούλη, πρέπει να αναζητηθούν λοιπόν στο θέμα και τόν προβληματισμό της κι όχι στο στόρο. Δηλαδή τό κοινό παρ' όλο που εξακολουθεί να συγκινείται από καλοφτιαγμένες ίστορίες θά προτιμούσε να βλέπει ταινίες επικαιρικές, άμεσα προβληματισμού κι όχι άναδρομές στην πρόσφατη, έστω, ίστορία του. Τό φαινόμενο αυτό είναι διεθνές και, για όσους παρακολουθούν μεθοδικά τις σημερινές τάσεις του κινηματογράφου, καθόλου παράξενο.

Η αισθητική τάση που ξεκίνησε άπ' τη γαλλική «νουβέλ-βάγκ» και που σήμερα τείνει να άποκρυσταλλωθεί σε διεθνή σχολή όπό την έπωνυμία «νέος κινηματογράφος» δέν είναι καθόλου τυχαίο γεγονός.

Ό σύγχρονος θεατής και βασικά ή νεολαία που άποτελεί την άτέλειωτη στρατιά των φανατικών του κιν)φου έχει σιχαθεί τόν κιν)φο του «μαμπά» δηλαδή της εύπεπτης, καλοφτιαγμένης ίστορίας για όκηνηρούς τφ πνεύματι. Ο Μανθούλης, περισσότερο από κάθε άλλον Έλληνα παραγωγό ένθερμομένος στις διεθνείς τάσεις του σημερινού κιν)φου τόλμησε να εφαρμόσει και πραχτικά την παραπάνω θεωρητική διακρίστωση. Και πέτυχε άπόλυτα. Σημάδι εξαίρετικά παρήγορο για τόν

υπανάπτυκτο κιν)φο της υπανάπτυκτης χώρας μας. Παραμένει βέβαια τὸ ἐρώτημα γιατί ἡ ταινία τοῦ Μανθούλη ἤρθε δεύτερη στὴν προτίμηση τοῦ κοινοῦ κι ὄχι πρῶτη ὅπως θὰ ἐπιμενε κανεὶς ὕστερα ἀπ' τὴν ἀπρόσμενη κολοσσιαία ἐμπορική της ἐπιτυχία. Μά, διότι τὸ κοινὸ πού καλεῖται νὰ ἐκφράσει γνώμη μὲ τὴν ψήφου του γιὰ θέματα αἰσθητικὰ ἐπιζητεῖ ἀφάνταστα τόσο ἀπ' τὴν ἑορταστικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς ἐκδήλωσης ὅσο καὶ ἀπὸ τὸ διάχυτο στὴ σκοτεινὴ αἴθουσα πνεῦμα «ομαδικῆς ψυχολογίας» τοῦ ὁποῦ περνάει μὲ ἀφάνταστη ταχύτητα ἀπ' τὸν ἕνα θεατὴ στὸν ἄλλο. Τὸ ἀντίστασ ἀκό θέμα τοῦ «Μὲ τὴν λάμψη στὰ μάτια» δημιουργεῖται μιά συγκίνηση ἐντελῶς διαφορετικῆς ποιότητος ἀπ' τὴν αἰσθητικὴ πού, σὲ τελικὴ ἀνάλυση εἶναι ἡ μόνη πού καθορίζει τὸν βαθμὸ ἐπιτυχίας ἢ ἀποτυχίας ἐνὸς ἔργου.

Ὁ εὐσυγκίνητος καὶ ἄκρως συναισθηματικὸς Ἕλληνας θεατὴς δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ ξεχωρίσει τίς «συγκινησιακὲς ποιότητες» καὶ συχνὰ μπερδεύει τὴν φορτισμένη συγκινησιακὰ μὴν (ναζιστικὴ κατοχὴ) μὲ τὴν ἄμεση συγκινησιακὴ του δεκτικότητα. Ἔτσι, οἱ ἀν λείπει ἡ μαγεία τῆς συγκέντρωσης πού τοῦ δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ ἐκδηλώσει ὁμαδικὰ τὴν ἱκανοποίησή του, ἐπανέρχεται στὴν καὶ μόνος ἀντιμετώπιση τῶν πρ.βι.ημάτων, πού διεφέρει ὀδυσιαστικὰ ἀπ' τὴν ὁμαδική.

Συνεπῶς, ἡ στατιστικὴ σὲ θέματα αἰσθητικὰ θὰ μπορούσε νὰ πετύχει ἀπόλυτα ἔξω καὶ πέρα ἀπ' τὸ ἑορταστικὸ κλίμα μιάς προετοιμασμένης ἐκδήλωσης, δηλαδή στὴν περίπτωσή πού ἡ ὁμαδικὴ ψυχολογία δὲν θὰ ἐπιβαλλόταν ἀναγκαστικὰ στὴν ἀτομική.

Τὸ τελευταῖο συμπέρασμα ἀπὸ τὴν παραπάνω στατιστικὴ ἔρευνα εἶναι πῶς οἱ ὑπόλοιποι τομεῖς — φωτογραφία, μουσικὴ κ.τ.λ. — ἐπιηρεάζονται βασικὰ ἀπ' τὴν γενικὴ ἐντύπωση πού προκαλεῖ ἡ ταινία παρ' ὅλες τίς ἐλαφρὲς διαφοροποιήσεις στὸν τομέα τῆς σκηνοθεσίας τῆς φωτογραφίας καὶ τῆς μουσικῆς. Οἱ διαφοροποιήσεις αὐτὲς ἂν καὶ συχνὰ ἀποπροσανατολίζουν καὶ δημιουργοῦν λανθασμένες ἐντυπώσεις, δείχνουν μιά προσπάθεια ἐκ μέρους τοῦ κοινοῦ νὰ καταλάβει καὶ νὰ ἀξιολογήσει χωριστὰ τοὺς συντελεστικοὺς παράγοντες πού συνιστοῦν τὴν ταινία σὰν σύνολο. Ἄν μὲ τὸν καιρὸ τὸ κοινὸ φτάσει νὰ ἀξιολογεῖ σωστὰ τοὺς ἐπὶ μέρους παράγοντες θὰ εἶναι σὲ θέση, νὰ δημιουργεῖ μιά περισσότερο ὀλοκληρωμένη καὶ σωστὴ κρίση γιὰ τὴν ταινία γενικὰ.

Πρέπει νὰ σημειώσουμε ἐδῶ πῶς τὸ εὐρωπαϊκὸ κοινὸ δὲν ἀπέχει καὶ πολὺ ἀπ' τὸ ἑλληνικὸ καὶ σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις — ἂν πάρουμε ὅπ' ὄψιν παρόμοιες ἔρευνες πού ἔγιναν κατὰ καιροὺς στὴν Ἑυρώπη καὶ τὴν Ἀμερικὴ — τὸ δικὸ μας κοινὸ ἔχει σὲ πολὺ μεγαλύτερο βαθμὸ ἀνεπτυγμένο τὸ αἰσθητικὸ του κριτήριον.

Δίνουμε παρακάτω τὴ λίστα τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς στατιστικῆς πού ἔγινε μὲ βάση τὴν ἐκατοστιαία ἀνάλογια πού ἐφαρμόζει τὸ Ἰνστιτούτο Γκάλοπ. Οἱ ἀριθμοὶ δίπλα στοὺς τίτλους καὶ τὰ ὄνόματα πού ἀναφέρονται στὴν ἐπὶ τοῖς ἑκατὸ προτίμηση τοῦ κοινοῦ, βγαίνουν ἀπ' τὴν διαίρεση τοῦ συνόλου τῶν συγκεντρωθέντων βαθμῶν κατὰ ταινία καὶ κατὰ κατηγορία μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν ἐγκύρων ψηφοδελτίων.

Εἰδικότερα στὰ βραβεῖα ἀνδρικής καὶ γυναικείας ἐρμηνείας συμπεριλήφθηκαν μόνο οἱ ἠθοποιοὶ πού συγκέντρωσαν ἀριθμὸ ψηφοδελτίων μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ 20ο τοῦ συνόλου τῶν ψηφοδελτίων τῆς ἀντίστοιχης ταινίας. Τὸ μίνιμουμ αὐτὸ πάρθηκε σὰν ἀξιολογικὴ βάση γιατί διαφορετικὰ, ἕνας ἠθοποιὸς πού τὸν ψήφισε ἕνας καὶ μόνο θεατὴς (κι αὐτὸς μὲ ἄριστα) θάπρεπε νὰ πάρει τὴν πρώτη θέση στὸν ἀξιολογικὸ πίνακα.

Ἡ βαθμολογία στὰ ψηφοδέλτια ἔγινε μὲ βάση τὴν κλίμακα 0-100 ἀλλὰ οἱ περιπτώσεις μηδενισμοῦ ἢ βαθμολόγησης μὲ βαθμὸ μικρότερο τοῦ 20 ἦταν ἐλαχιστότατες.

A. Καλύτερη ταινία

1. «Μὲ τὴ λάμψη στὰ μάτια» τοῦ Π. Γλυκοφρύδη:	87,06
2. «Πρόσωπο μὲ πρόσωπο» τοῦ Ρ. Μανθούλη:	83,26
3. «Μέχρι τὸ πλοῖο» τοῦ Ἀλ. Δαμιανοῦ:	81,08
4. «Φαρόγιαννος» τοῦ Β. Μαριόλη:	74,84
5. «Σύντομο διάλειμμα» τοῦ Ντ. Κατσουρίδη:	61,56
6. «Ὁ ζεστός μῆνας Αὐγούστου» τοῦ Σακρ. Κωβάσκη:	58,04
7. «Δάφνις καὶ Χλόη» 66» τῆς Μίκας Ζαχαροπούλου:	48,26

B. Καλύτερος σκηνοθέτης

1) Ροβήρος Μανθούλης :	86,15
2) Πάνος Γλυκοφρύδης:	82,89
3) 'Αλέξης Δαμιανός:	77,43
4) Βασίλης Μαριόλης :	65,55
5) Μίκα Ζαχαροπούλου:	62,16
6) Σωκράτης Κανάσκης:	60,68
7) Ντίνος Κατσουρίδης:	59,54

Γ. Καλύτερο σενάριο

1) «Με τη λάμψη στά μάτια»:	83,61
2) «Πρόσωπο με πρόσωπο»	73,90
3) «Μέχρι τὸ πλοίο»:	67,79
4) «Ψαρόγιαννος»:	64,15
5) «Σύντομο διάλειμμα»:	59,15
6) «'Ο ζεστός μήνας Αύγουστος»:	52,11
7) «Δάφνις καὶ Χλόη 66»:	49,12

Δ. Καλύτερη μουσική υπόκρουση

1) «Με τη λάμψη στά μάτια» (Χρ. Λεοντής):	81,26
2) «Ψαρόγιαννος» (Γ. Μαρκόπουλος):	78,68
3) «Μέχρι τὸ πλοίο» (Γ. Μηλιαρέσης):	71,41
4) Δάφνις καὶ Χλόη» (Μαυρουδής):	71,01
5) «Πρόσωπο με πρόσωπο» (Ν. Μαμαγάκης):	70,30
6) «Σύντομο διάλειμμα»	55,27
7) «'Ο ζεστός μήνας Αύγουστος»	54,58

Ε. Καλύτερη φωτογραφία

1) «Με τη λάμψη στά μάτια»:	81,91
2) «Μέχρι τὸ πλοίο»:	75,85
3) «Πρόσωπο με πρόσωπο»:	74,60
4) «Δάφνις καὶ Χλόη 66»:	72,75
5) «Ψαρόγιαννος»:	71,50
6) «Σύντομο διάλειμμα»:	60,63
7) «'Ο ζεστός μήνας Αύγουστος»:	60,59

ΣΤ. 'Ανδρική έρμηνεία

1) Λαυρέντης Διανέλλος («Με τη λάμψη στά μάτια»):	91,09
2) Γιάννος Φούντας («Με τη λάμψη στά μάτια»):	90,82
3) 'Αλέξης Δαμιανός («Μέχρι τὸ πλοίο»):	89,64
4) Γ. Φούντας («Ψαρόγιαννος»):	87,80
5) 'Αλ. 'Αλεξανδράκης («Σύντομο διάλειμμα»):	84,20
6) Μηνάς Χρηστίδης («'Ο ζεστός μήνας Αύγουστος»):	80,38
7) Γιάννης Φέρτης («'Ο ζεστός μήνας Αύγουστος»):	79,77
8) Κώστας Μεσάρης («Πρόσωπο με πρόσωπο»):	76,30
9) Τέλης Ζώτος («Δάφνις καὶ Χλόη 66»):	72,29

Ζ. Γυναικεία έρμηνεία

1) Βένια Παλίρη («Μέχρι τὸ πλοίο»):	90,55
2) Θεανὸ 'Ιωαννίδου («Πρόσωπο με πρόσωπο»):	88,66
3) Βούλα Ζουμπούλακη («Σύντομο διάλειμμα»):	84,89
4) 'Αλέκα Κατσέλη («Ψαρόγιαννος»):	84,72
5) 'Ελλη Ρωμανοῦ («Δάφνις καὶ Χλόη»)	71,95

Η. Ταινίες μικροῦ μήκους

1) «Τζιμς ὁ Τίγρης» τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη:	82,42
2) «Πρέσπες» τοῦ Τάκη Χατζόπουλου:	76,59
3) «Γράμμα ἀπ' τὸ Σαρλερουά» τοῦ Α. Λιαρόπουλου:	76,09
4) «'Αναμόνη» τοῦ Κώστα Σφήκα:	53,50
5) «Ζήτημα συνήθειας» τοῦ Γ. Φαφούτη:	43,88

'Απ' τίς ταινίες ποῦ προβλήθηκαν στὸ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης δὲν πῆραν μέρος στὴν ἐκδήλωση ἢ «'Εκδρομῆ» τοῦ Τάκη Κανελλόπουλου γιὰ λόγους καθαρά τεχνικούς, ὁ «Θάνατος τοῦ 'Αλέξανδρου» τοῦ Δημ. Κολλάτου γιατί ἡ λογοκρισία δὲν ἔδωσε εἰδικὴ ἀδεία προβολῆς, καὶ ὁ «Δούρειος Ἴπκος» καὶ οἱ «Σεχασμένοι ἥρωες» γιατί οἱ φυγομαχῆσαντες παραγωγοὶ τοὺς φοβήθηκαν προφανῶς τὴν ἀνμέτρηση.

Αίμα και μπουζούκι : τέλος !

του

GIDEON BACHMANN

ΣΗΜΕΡΑ, δέν είναι εύκολο νά καθορισθῆ ἀκριβῶς τὸ «κινηματογραφικὸ ἔργο». Ἡ αὐτοπεποίθησις μὲ τὴν ὁποία οἱ κριτικοὶ μέχρι καὶ τὸ 1950 ἀκόμα (γιὰ νά μὴν ἀναφερθοῦμε στὸ 1920 - 1930) ἰσχυρίζονταν ὅτι ὁ κινῆφος ἦταν ἓνα εἶδος τέχνης καὶ ταυτόχρονα μιὰ καλλιτεχνικὴ διασκέδασις, δέν ἔχει πιά πέρασι στὰ χρόνια μας ὅπου ὁ διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στὶς προοδευτικὲς καὶ τὶς συντηρητικὲς τάσεις γίνεται μέρα μὲ τὴ μέρα σαφέστερος.

Παρ' ὅλο πού καὶ σήμερα ἀκόμα προσπαθοῦν ν' ἀναγκάσουν τὸν κινηματογράφου νά προσφέρῃ στοὺς θεατῆς, μέσα ἀπὸ τὴν ἴδια ταῖνια, τόσο τὸν προβληματισμὸ ὅσο καὶ τὴν διασκέδασις — μιὰ ἀντίληψη ἀταβιστικὴ γιὰ τοὺς παλιότερους κριτικοὺς πού θά μπορούσαμε, τουλάχιστον σ' αὐτούς, νά τὴν συγχωρήσουμε — ἓνας τέτοιος νόθος συνδυασμὸς δέν εἶναι δυνατὸς στὸν μοντέρνο κινηματογράφου.

Ἄν παραλλήλισουμε τὴν ταῖνια «διασκεδάσεως» μὲ τὸ ρωμῆακὸ «θέαμα» — κι ἀκόμα μ' ἄλλες σημερινὲς «διασκεδάσεις» ὅπως τὸ ποδόσφαιρο, ὁ ἵππόδρομος, τὸ καμπαρέ, οἱ εὐκόλες ἐρωτικὲς γνωριμιές —, θά παρατηρήσουμε ὅτι ὁ μοντέρνος προοδευτικὸς κινηματογράφου καθορίζεται ἀπὸ τὴν ἀντίθεσὴ του στὸ πνεῦμα φυγῆς ἀπὸ τὰ κοινωνικὰ καὶ τ' ἄλλα προβλήματα. Σκοπὸς του εἶναι νά παρασταθῆ στὴν ἑσωτερικὴ ἔρευνα - ἀνακάλυψις τοῦ ἀνθρώπου, καὶ νά τὸν ὀδηγήσῃ στὸν προβληματισμὸ. Τέλος, τὸν προκαλεῖ νά πάρει ἐνεργὸ μέρος σ' αὐτὴν γίνεται γύρω του, καὶ ἀποφεύγει συστηματικὰ νά ἐνισχύσει τὴν τάση ἀποφυγῆς τῶν προβλημάτων ὅπως αὐτὴ ἔχει διαμορφωθῆ εἰτε ἀπὸ φόβου καὶ ἐξωτερικὲς καταπιεστικὲς συνθήκες εἰτε, ἀκόμα, ἀπὸ παραδοσιακὴ συνήθεια.

Ὁ μοντέρνος κινῆφος δέν ψυχαγωγεῖ καί, ὅσο πιὸ γρήγορα οἱ σκηνοθέτες ἀπελευθερωθοῦν ἀπὸ τὸν βραχνὰ τοῦ κανόνα πού ὀρίζει ὅτι μιὰ ταῖνια πρέπει νά προσφέρῃ ταυτόχρονα καὶ ψυχαγωγία, τόσο πιὸ γρήγορα τὸ κύκλωμα καταναλώσεως (κοινὸ), διανομῆς, παραγωγῆς θά προσαρμοστῆ σ' αὐτὴν τὴν καινούργια ἀλήθεια. Μόνου ὁ σαφὴς διαχωρισμὸς ἀνάμεσα σὲ ταῖνια - τέχνη καὶ ταῖνια - διασκέδασις μπορεῖ νά δημιουργήσῃ καὶ τὰ δύο αὐτὰ εἶδη πού σήμερα, συγχέονται μὲ καταστρεπτικὲς συνέπειες. Αὐτὴ ἡ σύγχυσις εἶναι χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῆς ποσοτικὰ μεγάλῃς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς χωρῶν πού χαρακτηρίζονται γενικὰ σὰν καθυστερημένους κινηματογραφία: Ἰνδίες, Αἴγυπτος, Νοτιοαμερικανικὰ κράτη, Ἑλλάδα καὶ — γιὰ ἓνα μεγάλου μέρος τῆς κινηματογραφικῆς τῆς παραγωγῆς — Ἰαπωνία. Αὐτὴ ἡ «ὐπανάπτυξις» ἔχει, ἄλλωστε, σὰν μιὰ ἀπ' τὶς κύριες αἰτίες τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ τηλεόρασις πού καλύπτει συνήθως τὶς ψυχαγωγικὲς ἀποκλειστικὰ ἀνάγκες τοῦ κοινου, δέν εἶναι ἰδιαίτερα ἀνεπτυγμένη στὶς χώρες αὐτές. Ἐτοί, ἡ ἐξάρτησις τοῦ κοινου ἀπὸ τὸν κινῆφου ρυθμίζεται ἀκόμη ἀπὸ τὴς ἀνάγκες ψυχαγωγίας. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο εἶναι ἰδιαίτερα ἐνθαρρυντικὸ ὅτι τελευταία, σὲ μερικὲς ἀπ' αὐτὲς τὶς χώρες, διακρίνουμε δείγματα μοντέρνου προοδευτικου κινῆφου. Ἄν τὸ βραζιλιάνικου «τσινεμα νουόβου», οἱ νεαροὶ σκηνοθέτες οἱ συσπειρωμένοι γύρω ἀπὸ τὸν Σουσοῦμου Χάννι καὶ τὸν Χιρόσι Τσιγχακάρα στὴν Ἰαπωνία, καὶ τὸν Σατιατζίτ Ραϊή στὶς Ἰνδίες εἶναι ἀπλῆς ἐξαιρέσεις στὸν γενικότερου κανόνα, οἱ μικρές, συχνὰ ἐρασιτεχνικὲς προσπάθειες μερικῶν Ἑλληνικῶν κινηματογραφιστῶν, ἴσως ἐπειδὴ δέν εἶναι ἀπόλυτα πετυχημένες οὔτε γνωστὲς στὸ ἐξωτερικὸ, ἀποτελοῦν τὶς βάσεις πού δίνουν ἐλπίδες γιὰ μιὰ μελλοντικὴ ἀνάπτυξιν τοῦ κινηματογράφου στὴ χώρα αὐτὴ.

Στὴ Δυτ. Γερμανία, στὴν κινῆφι παραγωγὴ ἑνὸς χρόνου, μιὰ ταῖνια ἀντιστοιχεῖ σὲ 2.300.000 κατοίκους. Στὴν Ἑλλάδα ἡ ἀναλογία αὐτὴ εἶναι 1 πρὸς 65.000. Ἐπομένως τὸ κόστος ἑνὸς φιλμ δέν πρέπει νά ξεπερνᾷ κατὰ πολὺ τὰ 100.000 μάρκα καὶ τὸ γύρισμά του πρέπει νά ἔχει τελειώσῃ μέσα σὲ δύο βδομάδες. Ἐτοί γιὰ τοὺς τεχνικοὺς καὶ τοὺς ἠθοικοὺς ἡ ἀμοιβὴ δέν εἶναι μεγάλῃ καὶ ἡ ἀποδοτικὴ

τητά τους είναι ανάλογη μ' αυτή την κατάσταση.
'Ο Γίρι Σήκουενς, ένας Τσέχος σκηνοθέτης που δούλεψε για μιά χρονιά στην 'Ελλάδα διηγείται το παρακάτω περιστατικό:

'Όταν ένας σκηνοθέτης δουλεύει για έναν "Έλληνα παραγωγό και διαλέγει για την επομένη μέρα πηνήντα περίπου επαγγελματίες κομπάρσους μπορεί να είναι σχεδόν σίγουρος ότι δεν θά έρθη κανείς, γιατί όλοι τους ξέρουν ότι δεν πρόκειται να πάρουν τα λεφτά τους. Κι όμως την άλλη μέρα καταφτάνουν ξαφνικά 5.000! μη επαγγελματίες, γιατί στο μεταξύ έχει γίνει γνωστό πώς ή παραγωγή έχει ανάγκη από κομπάρσους και, παρ' όλη την κακή έμπειρία, υπάρχουν πάντα χιλιάδες άνεργοι τόσο έξαθλιωμένοι, που δοκιμάζουν τό κάθε τί, έρκει νά έλπιζούν ότι θά βγει κάποιο κέρδος. Οι ταινίες στην 'Ελλάδα είναι φτηνές και γι' αυτό τόν λόγο. Και μόνο έτσι, άπ' αυτό τό χαμηλό κόστος παραγωγής— έξηγείται τό ότι πέρσις δόθηκε σέ μερικούς νέους σκηνοθέτες ή δυνατότητα — ή, καλύτερα, δημιούργησαν ή δυνατότητα μόνοι τους — νά γυρίσουν ορισμένες αξιόλογες ταινίες οι όποιες χαρακτηρίζονται άπ' την προσωπική στάση τού κάθε σκηνοθέτη — μ' όλο πού μεταξύ τους δεν υπάρχει καμιά πού θά μπορούσε πραγματικά νά σταθή σέ διεθνές επίπεδο. 'Ένα από τά τρία έργα πού υπόσχονται μιά κάποια ανανέωση τού έλληνικού κινηματογράφου, χρηματοδοτήθηκε από κύκλο φίλων και γνωστών τού σκηνοθέτη με ποσοστό στις ...πιθανές εισπράξεις. Τό δεύτερο όφειλε ήν ύπαρξή του στό ότι ό πατέρας τής σκηνοθέτιδας, ένας μεγάλος Έλληνας εκδότης, χρηματοδότησε ήν παραγωγή. Τέλος τό τρίτο έγινε από ένα γνωστό θεατρικό ήθοσικό-σκηνοθέτη πού κατανάωσε μερικά χρόνια μαζεύοντας τά άναγκαία χρήματα και γύρισε τό φίλμ τμηματικά.

Περίπτωση πρώτη : πρωτοπορία.



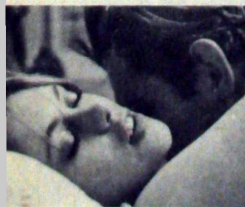
'Ο Ροβήρος Μανθούλης σπούδασε στην 'Αμερική και δούλεψε άν ντοκυμανταίριους. Παράλληλα, γύρισε τέσσερις ταινίες μεγάλου μήκους άπ' τις όποιες ή τελευταία έχει τίτλο «Πρόσωπο με Πρόσωπο». Μεταξύ τών φίλων και γνωστών πού βοήθησαν οικονομικά στην παραγωγή υπάρχουν κριτικοί κινηματογράφου, σκηνοθέτες θεάτρου και κινηματογράφου κ.λ.π. Ό ήθοσικοί και ό τεχνικοί τής ταινίας δέχθηκαν πρόθυμα νά πληρωθούν μετά ήν εκμετάλλευση τής έτοιμης πιά ταινίας.

'Η ιστορία αναφέρεται στην σύγχρονη 'Αθήνα και σ' εκείνη ήν κοινωνική τάξη τών νεόπλουτων πού ύπάρχει σέ κάθε χώρα ή όποια αναπτύσσεται. Μιά τάξη πού, τόν τρόπο ζωής και τις «άξίες» τής τής μάχεται μιά προοδευτική νεολαία σ' όλες αυτές τις χώρες.

Μέ έξυπνα έφφκ και πολλές όνειρικές σκηνές μέ άρκετες προεκτάσεις προς τό ντοκυμανταίρ, και μέ μιά άξιοπρόσεκτη δεξιοτεχνία στή χρήση τής μηχανής ό Μανθούλης δίνει ήν ψευτιά αυτής τής κοινωνικής τάξης με τρόπο πού άποδεικνύει πώς έχει βαθειά γνώση τού κόσμου τόν όποιον παρουσιάζει.

Ταυτόχρονα, τό «Πρόσωπο με Πρόσωπο» είναι μιά από τις λίγες σύγχρονες έλληνικές ταινίες πού, τουλάχιστον στην γενική ήν στάση, έχει μιά διάθεση κριτική. Γι' αυτό και μόνο, ή ταινία άποτελεί, όπωσδήποτε πρόοδο στόν έλληνικό χώρο. 'Αντίθετα, δεν προσφέρει και πολλά σέ μιά καθαρά «καλλιτεχνική» πρόοδο.

Περίπτωση δεύτερη : ρομαντισμός



Πολύ περισσότερο προσωπικό και ίσορροπημένο είναι τό «Δάφνης και Χλόη 66» τής Μίκας Ζαχαροπούλου, μιάς 23χρονης κοπελίτσας άπόφοιτης τής κινηματογραφικής σχολής τού Παρισιού. 'Ήδη στό φεστιβάλ τού 1965 μιά είχε έκπληξει μέ τό μικρού μήκους πτυχιακό ήν φίλμ «'Η συνάντηση» πού περιέγραφε τό είδύλλιο μεταξύ ενός μικρού άγοριού και μιάς κοπέλλας μέ άψογο ήμπερσοιστικό όπτικοποιητικό τρόπο. 'Η σκηνοθέτης χρησιμοποίησε τόν λυρισμό και στην μεγάλη μήκους ταινίας τής πού, γυρισμένη ή μισή στην 'Ελλάδα και ή άλλη μισή στό Παρίσι μεταφέρει τόν παλαιό μύθο στις μέρες μας χωρίς νά καταλήγει σ' ένα «χαπύ έντ».

Τό φίλμ αυτό δεν έχει τίποτα τό κοινό μέ τό καθιερωμένο έλληνικό μελόδραμα. Ούτε εκείνη ή χαρακτηριστική τού είδους γλυκεράδα, ούτε ή αυθαίρετη εισαγωγή πέντε-δέκα μαυροντυμένων γυναικών πού θρηολογούν ακατάπαυστα, ούτε καν δύο άπ' τά βασικότερα στοιχεία — τό αίμα και τό μπουζούκι — πού συναντάμε σέ πάρα πολλές έλληνικές ταινίες! Τό μελοδραματικό στοιχείο βρίσκεται εδώ κυρίως στό σενάριο κι ή ένταση τού φίλμ στό ρυθμό του. 'Ο ρυθμός αυτός είναι άργός, συνετός, σχεδόν ψυχρός. Δεν επιδιώκει νά «γαργαλήσει τους δακρυγόνους αδένες μας». Σιγά-σιγά δημιουργείται στόν θεατή ένα ένδιαφέρον, μιά άίσθηση συμμετοχής λόγω τής — άσυνηθιστης έπίσης γιά έλληνικές ταινίες — έπιμονής τής σκηνοθέτιδος σέ μικρές λεπτομέρειες, τής περιοδικής έπαναφοράς μουσικών άποσπασμάτων και εικόνων, τού σχεδόν ούδέτερου χειρισμού τής κινηματογραφικής μηχανής. Θετική έπίσης είναι ή προσφορά τών φυσικών ντεκόρ

δπου γυρίστηκε η ταινία. Ίσως, τελικά, η Έλξη, που άσκει το φίλμ να όφειλεται στο ότι δεν βασίζεται ειδικά στην δραματική σύνθεση ή στις δυνατότητες ταύτισης με τους πρωταγωνιστές.

Περίπτωση τρίτη: Κοινωνική κριτική

ΤΟ ΠΙΟ μοντέρνο φίλμ της χρονιάς είναι χωρίς άμφιβολία το «Μέχρι το πλοίο» του Άλέξη Δαμιανού, ενός άπ' τους γνωστότερους ανθρώπους του ελληνικού θεάτρου που όστερα από έξι χρόνια παραμονής στην Άγγλία ίδρυσε μία πειραματική σκηνή — το θέατρο ΠΟΡΕΙΑ — ή όποια άποτελούσε μόλις πριν λίγα χρόνια στην Έλλάδα έναν από τους προμαχόνες της θεατρικής πρωτοπορείας.

Άν άγνοήσουμε το μεσαίο έπεισόδιο το όποιο άποτελεί αντίγραφο των συνηθισμένων προτύπων του Έλληνικού κιν/φου (ό Άντώνης συναντά μία νυμφομανή «λαϊκή όμορφιά»), θα διαπιστώσουμε ότι ό Δαμιανός δείχνει ιδιαίτερη εδαισθησία στη σκηνοθετική του γραμμή, μέχρι τώρα άγνωστη στον Έλληνα κιν/φου. Θά πρέπει έπίσης να σημειωθεί ή ντοκουνταριστική καταγραφή της ζωής των άπλων ανθρώπων, της καθημερινής ρουτίνας, των προβλημάτων τους που είναι σίγουρα τά προβλήματα χιλιάδων Έλλήνων.

Όι κουβέντες του ζευγαριού, ή περιγραφή των λεπτομερειών του φτωχικού τους σπιτιού, οι όρόμοι του λιμανιού, οι βιαστικοί άνθρωποι κι ή σκονισμένηβιομηχανική ατμόσφαιρα που τους περιβάλλει είναι καιρίες τρέμες, χαρακτηριστικά έλλειπτικά δείγματα που συνθέτουν μία γενική πραγματικότητα και ταυτόχρονα μαρτυρούν την αναπόφευκτη μεταβολή που τόσο ξεκάθαρα συντελείται ακόμα και για τά μάτια τρίτων: αυτό που παρουσιάζεται άπ' την παράδοξη, την φιλολογία, τον Καζαντζάκη και την τουριστική προπαγάνδα, σάν το πραγματικό πρόσωπο της Έλλάδας (ή μωροδιά των γιασεμιών, το λιακωτό στά σπίτια, τά μοναστήρια, το ζυνόγαλο στο ζούλινο περβάκι, τά ληδόενδρα στους Δελφούς, ό βαθύς δεσμός με τη γή και τη θάλασσα) έχει σχεδόν έξαφανιστεί. Ό Έλληνα κιν/φου, καλοθρεμμένο νόθο προϊόν της βιομηχανίας, είναι ένα χαρακτηριστικό δείγμα ατής της άλλης θεσμών, συνηθειών και τρόπου ζωής. Όι σκονισμένες μικρές εκκλησίες που θάβονται κάτω από άκαλαίσθητα τεράστια κτίρια — όπως στο 'Υπουργείο Παιδείας με την μικρή εκκλησία από κάτω — είναι ένα άλλο δείγμα των καιρών. Τέλος οι μετανάστες εργάτες που φεύγουν στη Δυτική Εύρώπη είναι ένα άκόμα δείγμα, πιο θλιβερό.

Ατή ή όμαδική μετανάστευση (σχεδόν δεν ύπάρχει οικογένεια που να μην έχει προσφέρει ένα μέλος της σ' αυτό το θηρίο) σημαδεύει σήμερα σε μεγάλο βαθμό την καθημερινή ζωή των πιο φτωχών κοινωνικών τάξεων της Έλλάδας. Στά έμπορικά άλλωστε ελληνικά φίλμ παρουσιάζεται συχνά το θέμα του γιου του έπείστρεψε με τί τσέπες φουσκωμένες από άμερικάνικα δολάρια. Το θέμα της μετανάστευσης σπάνια άντιμετωπίζεται με σοβαρότητα. Κι ό χειρισμός του είναι τολμηρός μόνο στις μικρού μήκους ταινίες.

Ό Άλέξης Γρίβας, ένας νέος κριτικός κινηματογράφου και συντάκτης του περιοδικού «Έλληνικός Κινηματογράφος» γύρισε στά γαλλικά εργοστάσια αυτοκινήτων στο Παρίσι και στίς, σε τύπο στρατώνα και κελιών φυλακής παράγκες όπου στεγάζουν τους εργάτες, ένα «στρατευμένο» φίλμ μικρού μήκους το «750.000». Πρόκειται για μία καταγγελία της εκμετάλλυσης αυτών των ανθρώπων άπ' το μεγάλο κεφάλαιο. Η ταινία άπαγορεύτηκε στην Έλλάδα, προβλήθηκε όμως στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης για τον τύπο και το κοινό. Παρά τίς όλοφάνερές τεχνικές άδυναμίες — που όφείλονται στην άπαγορευση του γυρίσματος τόσο στα εργοστάσια όσο και στις παράγκες που φυλάγονται από ειδική έσωτερική άστυνομία — έχουμε να κάνουμε στην ταινία ατή με ένα «μαϊνόμενο νευμα». Μαζί με τον Δαμιανό, ό Γρίβας άντιπροσωπεύει μέσα στη μικρή ατή όμάδα των νέων Έλλήνων σκηνοθετών το περισσότερο ύποσχόμενο στοιχείο.

Πολύ τελειώτερη από τεχνικής και πληρέστερη από θεματικής άπόψεως είναι ή ταινία μικρού μήκους (ή καλύτερη της χρονιάς) του Παντελή Βούλγαρη «Τζιμής ό Τίγρης»: Η ιστορία ενός πλανοδίου καλαισθητή που σπάει άλυσιδές μπροστά στους μαζεμένους άργόσχολους κι ή περιπέτεια του με μία νέα Γερμανίδα τουρίστρια που καταλήγει στο άξιοθρήνητο ζυλοκόπημα από τόν άδελφό της γυναικάς του, μετά από ένα ίλαροτραγικό κυνηγητό στους δρόμους της Άθήνας, μέσα στα κορναρίσματα των σταματημένων αυτοκινήτων ενώ παράλληλα ό φακός όλο και παίρνει ύψος άποκαλύπτοντας τά τεράστια κτίρια. Αυτός ό «δυνατός», ό «καλαίσθητος» που ύποτάσσεται από το περιβάλλον του είναι για τόν Βούλγαρη ένα σύμβολο της φθίνουσας φυσικής δύναμης της χώρας. Μέσα από την μικρή ατή ταινία ξεπετάγονται καθαρότερα και έντυπωσιακότερα από κάθε άλλο έργο τά οδοισιατικά προβλήματα της σύγχρονης Έλλάδας όπως ύπάρχουν στην μικρή ατή χώρα ή όποια βρίσκεται στο στάδιο μιας όρμητικής άνάπτυξης χωρίς ή ίδια να έχει άόλυτη άντίληψη ατής της μεταβολής.

Μετάφραση: ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΤΣΑΠΑΝΙΚΑ - ΤΑΚΗΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

ΤΑ ΜΑΡΤΑΡΙΑΡΙΑ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΜΑΣ

ΣΤΟ ΔΙΑΣΤΗΜΑ πού μεσολάβησε ανάμεσα στην έκδοση του δεύτερου και του τωρινού τεύχους, μιά ταίνια, «Ο ΔΑΙΜΟΝΑΣ ΤΗΣ 11ης ΩΡΑΣ», («Ο τρελλός Πιερρό») του Ζάν Λύκ Γκοντάρ ήρθε ν' αποδείξει με τόν αποκαλυπτικώτερο τρόπο τήν . . . αναρμοδιότητα τών αρμοδίων «κριτικών» πού τροφοδο ούν μ' άμείωτη ένεργητικότητα — για χαρά τόσο δικιά μας όσο και τών άναγνωστών — τήν στήλη αυτή. Πιστεύουμε λοιπόν ότι τούτη τή φορά και οι πιό πεισματάρηδες θά πεισθούν για τό δίκαιο τής έπιμονής μας. 'Ο . . . σκανδαλοθηρικός τόνος τής στήλης — θά σέφρονται πολλοί. . . — μοιάζει νάρχεται σ' αντίθεση με τό ύφος πού χαρακτηρίζει τήν υπόλοιπη ύλη του περιοδικού. Νά λοιπόν ή μεγαλύτερη δικαιοσύνη του άγώνα μας. Μάς προσφέρεται έτοιμη, κάλοσερβιρισμένη και προπαντός άπολαυστικότητα . . . «Και φθάνομε στόν συχνά διασκεδαστικό «Δαίμονα τής ένδεκάτης ώρας» όπως άπεκλήθη στην Έλλάδα, πομπάδως, ό «Τρελλός Πιερρότος» του Ζάν Λύκ Γκοντάρ».

(Λάθος κυρία μου. Πιερρό ό δέν πά νά πεί Πιερρότος. 'Αν είχατε προσέξει τήν ταίνια λίγο περισσότερο, άν είχατε ξεσκονίσει καλύτερα τά ξένα προγράμματα και περιοδικά πού τόσο σάς βοηθούν στα ξένα φεστιβάλ όπου, όπως είναι γνωστό, δέν πατάτε στις προβολές, κι όμως, (βρέ - μυστήριο. . .) τά καταφέρνετε πάντα νά στέλνετε περισπούδαστες κριτικές στους. . . χαζοαναγνώστες πού σάς διαβάζουν και περιμένουν νά τους πληροφορήσετε για τόν κιν)φο κι όχι για τά κοσμικά γεγονότα ΑΝ, στό κάτω κάτω, είχατε με μεγαλύτερη έπιμέλεια παρακολουθήσει τά μαθήματα στό 'Ινστιτούτο Γαλλικών Σπουδών τής οδού Σίνα θά είχατε μυριστεί στή μιάμωση ώρα πού κρατάει ή ταίνια, ότι τό Πιερρό χρησιμοποιείται άπ' τόν Γκοντάρ σάν κύριο δνομα και καμία δέν έχει σχέση με τόν. . . Πιερρότο τής Κομέντια ντέλ 'Αρτε.)

«Ένα χρωματιστό, τρελλούτσικο έργάκι, χωρίς υπόθεση, χωρίς θέσις, χωρίς νόημα. 'Ας μήν άπελπιστούν όσοι δέν τό καταλάβουν. 'Απλούστατα δέν ύπάρχει τίποτε νά καταλάβουν. 'Ο ίδιος ό Γκοντάρ όμολόγησε κατά τήν «πρές κόνφερανς» πού έδωσε στό Βερολίνο ότι ό «Πιερρότος» (!) είναι ή τελευταία ταίνια πού έκανε για νά βγάλη χρήματα με τήν γνωστή μέθοδο του νά «καταπλήσσης τόν άστόν». Είς τί συνίσταται ή μέθοδος; 'Εξηγούμε ευχαρίστως: Σέ μια σκηνή ό Μπελμποντό πού πρωταγωνιστεί παρωδεί τόν Μισέλ Σιμόν.

'Ο έξοχος Γκιωνάκης μας άλήθεια θά μπορούσε νά του δώσει μαθήματα μιμηής. (!!)

. . . και ό κύκλος τών μεμνημένων άναγνωρίζει τό παρωδούμενον πρόσωπον. 'Η έξυπνάδα όμως του Γκοντάρ έγκειται στό ότι τά αίνιμάτα του δέν είναι ποτέ πολύ δύσκολα. Λίγο νά έχετε πάει στό 'Ινστιτούτο Γαλλικών Σπουδών τής οδού Σίνα (!!), λίγο νά θυμόσαστε σέ ποιό αΐωνα έγράφη τό «'Ωκασέν και Νικολέττα», λίγο νά ξεχωρίζετε τά καθαρά περιγράμματα του Μatis από τήν έλλειψη περιγραμμάτων πού χαρακτηρίζει τόν Ρενουάρ και είσαστε «μέσος» . . .

(Μνο για Βελάσκες δέν μιλάει στό έργο, έ:;)

. . . Κι' όλα αυτά μολονότι, στους άληθινούς «μεμνημένους» ό Γκοντάρ δέν κρύβει πώς κάνει άπλως μιά φάρσα. Σέ μιά σκηνή μάλιστα πού ή «υπόθεση» δέν άντέχει παραπάνω και ό ίδιος δέν ξέρει πού νά τήν πάει (!) βλέπουμε τήν 'Αννα Καρίνα νά περιφέρεται έξαλλη από άνια ψέλοντας ρυθμικά: «Δέν ξέρω τί νά κάνω! Δέν ξέρω τί νά κάνω!». Είναι φανερό ότι βαρυστημένος, ό Γκοντάρ εκφράζει με τό στόμα τής πρωταγωνίστριας τόν δικό του καημό(!!).

. . . «'Ο κινηματογράφος είναι μιά τέχνη πού διαρκώς ψάχνει και πού διαρκώς πρέπει νά άνανεώνει για νά κερδίσει τό χαμένο ένδιαφέρον του θεατο'. 'Από αυτήν τήν άκαινητή πρόθεση ξεκίνησε ή επανάσταση του «νέου κύματος» πού κατάληξεν όμως σέ παράλογες άδθαιρεσίες (I) Ικανές νά ένθουσιάζουν ένα κοινό ψευδοπαρουσούμενων άλλά όχι και τόν ΤΙΜΟ θεατή πού

(1) Τί πιό εύκολο στόν κριτικό μας — τάχει ξανακάνει — άπ' τό νά κολλάει αυτή τήν έτικέττα σ' ό,τι ξεπερνάει τό επίπεδο τής δεκτικότητάς του;)

Λυπάται κανείς πού ένα τόσο προικισμένο ταλέντο σάν τόν Ζάν Πόλ Μπελμοντό περιφέρεται κραυγάζει, βάφεται και κλαίει σ' ένα εγχρωμο ακατανόητο δίωρο(!) συμπαρασύροντας σέ διανοητικούς λαβυρίνθους τήν εθραυστη και άτάλαντη Άννα Καρίνα(!).

Αυτά γιά τόν «Τρελλό Πιερό» και τούς θεότοελους «κριτικούς».

Η ΑΛΛΗ ΤΑΙΝΙΑ πού έρχεται άμέσως μετά τόν «Πιερό», στήν συσώρευση τών πιό άπιθανών «κριτικών» κειμένων είναι ή «Τζουλιέττα τών Πνευμάτων» του Φελίνι. Και, πρώτη από τίς βαθυστόχαστες αυτές κριτικές οί... έντυπώσεις... κοσμικής κυρίας:

... «Είδα τήν «Τζουλιέττα τών Πνευμάτων» τόν περασμένο Μάρτιο στήν Βέρνη και μ' όλο πού ό πλοτός, ή γαλήνη, τό «μπαρόκ» άντίκρουσμα τής ζωής πού βασιλεύουν στήν πρωτεύουσα τής μυθικής Έλβετίας, σέ προδιαθέτουν γιά μιá σηβαρική(;;) κοσμοθεορία, τό πρώτο πού μου χτύπησε ήταν τό μάκρος τής ταινίας... Τό δεύτερο πού τήν χτύπησε ήταν... (μάς συγχωρείτε, δέν γράφεται!)

Άλλά τούτο πάλι;

... «και ή Στράντα του άνοιξε καινούργιο δρόμο πού ώδήγησε τόν όρμη τού νεορραλισμού στό σταυροδρόμι τής συνειδητής εύρωπαϊκής σκέψης».

(Τί θέλει νά πεί αυτό; γιατί ή κακόμοιρη κυρία βασανίζει τό κεφαλάκι τής με άκατάληπτα και γιά μάς άλλα και γιά κείνη φραστικά πυρεταχνηματοσειδούς φρεσως εύρήματα τήν στιγμή πού τό έπίπεδο τής, τής έπιτρέπει, μιλώντας π.χ. γιά μιá ταινία σάν τήν «ΛΑΜΨΗ ΣΤΑ ΜΑΤΙΑ» νά κάνει κάτι παρατηρήσεις, —όπως ή παρακάτω — τόσο μεστές άπλές και κατανοητές πού όλοι, μά όλοι τίς καταλαβαίνουν και δούνως τίς εκτιμούν:)

... «Γιατί, άν όπως φαίνεται τό ξεχασαν οί όθρμιοι καλλιτέχνες μας και οί νεώτεροι δέν είχαν τήν ευκαιρία νά τό μάθουν, έκανε κι ή Έλλάδα άντίσταση και μάλιστα τή μόνη άληθινή άντίσταση στό δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο».

Ευχαριστούμε γιά τήν υπενθύμιση. Είμαστε βαθεία ύποχρεωμένοι πού ξαφνικά μάς άνοιξατε τά μάτια και μάθαμε, έπιτέλους, πώς και μείς είχαμε άντίσταση. Μόνο επιτρέψτε μας με τή σειρά μας νά σάς θυμίσουμε ότι τό ίδιο κείμενο τάχατε χρησιμοποιήσει πριν λίγο καιρό γι' όλο φίλμ, μ' άλλη αίτία και συγκεκριμένα γιά τούς «Ξεχασμένους ήρωες»στη διάρκεια τού φεστιβάλ Θεο)νίκης. Μήπως λοιπόν είδικεύσεθε στά «ξαναζεστάματα»; Έκτός κι άν πρόκειται γιά παρεξήγηση.

... «Οί περισσότερες άλλες άντιστάσεις, χωρίς νά θέλουμε νά θιζουμε κανένα, όφείλουν πολλά... και στοίς συγγραφείς τής κάθε χώρας. Έδω, εκτός από ελάχιστα βιβλία... πού άκροθιγώς πλησίασαν τό μεγάλο θέμα ή καλλιτεχνική Έλλάδα μοιάζει σάν νά θέλει νά ρίξη λήθη σ' ένα ένδοξο παρελθόν».

(Η άναίδεια κι ή άνευθυνότητα τής «κριτικού» δέν θάπρεπε — τουλάχιστον — νά τής επιτρέπουν νά διαστρεβλώνη κι αυτή άκόμα τήν πραγματικότητα. Γιατί τό δίκαιο θάταν ή φράση νά είναι συνταγμένη έτσι: «ό π ο χ ρ ε ώ ν ο υ ν τήν καλλιτεχνική Έλλάδα νά ρίξη λήθη σ' ένα ένδοξο παρελθόν».)

Νάμαστε πάλι πίσω στήν «Τζουλιέττα», γιά μιá άλλη δόση κοσμικότητας, άνακατωμένη με κάμποση συγκαταβατικότητα:

... «Θυμόμαστε σάν νά ήταν χτές τήν χαρά και τήν συγκίνηση πού μάς κατείχε στό χώλλ του «Εξέλιση» στό Λίντο, όταν περιμέναμε τόν συνεργάτη του Ροσσέλλινη και τού Λατουάνα, τόν άγνωστο θριαμβευτή τής «Σ τ ρ ά ν τ α ς» γιά νά μάς ώση τήν πρώτη συνέντευξη. Πόσο εύάλωτος, πόσο ζωντανός και πόσο όστρηλατημένος φαίνονταν, ό κακοντυμένος, παχουλός νέος»...

(2) Μά έδω άνθρωπέ μου — γιά νά μην προχωρήσουμε και στήν άνάλυση τών μπουρζουάδικων, άποτελεσματικών συμφερόντων και «καλώς έχονταν» πού ή φράση σου αυτή ύπερσπίζει — έδω άντιφασκεις μέσα σέ δυό γραμμές: λίγο πιό πάνω γράφεις γιά κιν)φο — τέχνη πού έχει άνάγκη άνανέωσης. Και παρακάτω καταδικάζοντας τήν ταινία αυτή, έπιχειρείς νά βάλεις φραγμό στήν άνανέωση, νά φιδώσεις τόν πειραματισμό έν όνόματι τών άρτηριοσκληρωμένων καταστάσεων πού ύποστηρίζεις. Ποιός είναι ό όρισμός του «ΤΙΜΙΟΥ ΘΕΑΤΗ»; Μήπως εκείνος πού πάει στόν κιν)φο γιά νά χωνώσει ή γιά νά κοιμηθ)η μπροστά στις σοφες - μπαλαφοροπαραγωγές πού του ύμνεϊτε έσύ κι άλλοι σάν κι έσένα; Άλλά, ταλαιπώρε, τί σχέση έχει αυτός ό «τίμιος θεατής» με τόν κιν)φο - τέχνη και τί κάνει έσύ, ό «τίμιος κριτικός» ώστε νά τόν σπώσει προς τά εκεί;)

... «Μήν πάτε με τή διάθεση νά καταλάβετε περί τίνος πρόκειται έστω κι άν πρόθυμοι φίλοι έχουν άναλάβει από πριν νά σάς διαλευκάνουν τό μυστήριο...

Και τὸ «κριτικό»... ρεπορτάζ συνεχίζεται...

... «Ἐπίτηδες ὁ Φελλίνι... στηλώνει τὸν προβολέα κατ' εὐθείαν ἐπάνω στὴν γυναικα τὸν και στὴν γυναικα γενικώτερα. Ὅχι ὁμως στὴν μοντέρνα γυναικα. Τὰ προβλήματα τοῦ Ἀντονιόνι καὶ τῆς Ντάμας Σπαθί, τὰ προβλήματα τῆς χειραφετημένης ψηφοφόρου, τὸν ἀφίνουν ἀδιάφορο...

(Ἀξιοσημείωτη, βέβαια ἡ ἠθικὴ συμπαράσταση τῆς «κριτικῆς» στὸν ἀγῶνα γιὰ τὴ χειραφέτηση τῆς γυναικας... Ἐκεῖνο ὁμως τὸ παράδειγμα τῆς Ντάμας Σπαθί... κακόμοιρε Σκαλενάκη ἢ κακόμοιρε Φελλίνι...)

Κι οἱ... «μαργαρίτες» γιὰ τὸν Φελλίνι κλείνουν με τὴν... θαρραλέα δῆλωση τοῦ «κριτικῆς» ποῦ τώρα διακηρύσσει τὴν «τιμιότητα» τοῦ θεατῆ σ' ἕνα ἄλλο τόνο, ἀπορώντας συνεχῶς— μόνιμο ἐλάττωμα τοῦ φαίνεται. Γιατί, μὰ γιατί δὲν καταλαβαίνει τίποτα ἀπ' ὅτι βλέπει...;

«Διστάζουμε νὰ κατατάξουμε σ' ἕνα ὀρισμένο εἶδος αὐτὴ τὴν ἀπόπειρα τοῦ Φελλίνι μ' ὄλον ποῦ ἐπιχειρήσαμε μὲ καθαρὴ καρδιά(!) νὰ διακρίνουμε τὸ μετῆμα τοῦ. Ἀνῆκουμε στὴν κατηγορία τοῦ καλοπροαιρέτου θεατῆ ποῦ ἀποδέχεται ὅλες τὶς φωνές κι ὅλες τὶς ἀναζητήσεις».

(Ζὰν ντ', Ἄρκ ἢ νεώτερα...)

Κατηγορία δευτέρη, κοινότερη: τὰ κλισεὲ τῶν «κριτικῶν», σὲ συνδυασμὸ με μπόλικο αὐτολιβάνισμα καί... φιλικὴ ἐξυπηρέτηση γνωστῶν ὀργανισμῶν ἐκμετάλλευσης:

... «Ἡ 7η ἡμέρα τῆς Δημιουργίας... ὑπόδειγμα τῆς νεορραλιστικῆς σχολῆς τῆς ΜΕΣΟΓΕΙΟΥ (!!)».

... «Ὁ Πῆτερ Ὁ Τοῦλ βεβαίως... ὅτι δηλαδὴ εἶναι αὐτὴ τὴ στιγμή ὁ ὑπ' ἀριθμὸν ἕνα ἐ ρ α σ τ ῆ ς (!) τοῦ διεθνoῦς κινoῦ».

... «Ἐνα ἀγαπητὸ σκηνοθέτῆ... τὸν Γάλλο Κριστιὰν Ζὰκ σὲ μιὰ ταινία ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗΣ ΑΓΩΝΙΑΣ (!)».

... «Μιὰ ταινία καλῆ, ἐμπορικῆ(!)».

... «Μὲ ἕνα νεαρὸν Ἰνδόν... ἰδεωδῶς ὠραῖον(!)...»

... «Ὅλα δικαιῶνουν τὸ ταλέντο καὶ τὴ φῆμη τοῦ σκηνοθέτῆ».

... «Ὁ Φελλίνι... βρισκόμαστε πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὰ συχνὰ ἀνιαρὰ συχνὰ ἐκνευριστικὰ πρωτοποριακὰ γυμνάσματα τῆς νουβέλ βάγκ».

... «Ἡ... σ' ἕνα ἀπὸ τὰ βασικὰ σκέτς τῆς ταινίας εἶναι πολὺ ΟΜΟΡΦΗ(!) ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΕΜΦΑΝΙΣΗ».

... «δσον ἀφορὰ τὴν ἔρμηνεία τοῦ Λῶρενς Ὀλίβιερ... ὅπως θὰ ἔλεγε καὶ ὁ Σάρτρ!»

... «Ἡ φωτογραφία εἶναι τοῦ περίφημου... ἡ μουσικὴ τοῦ διάσημου...»

... «Μὰς παρουσιάζει τὴν ΣΥΜΠΛΘΕΣΤΑΤΗ καὶ ΑΓΑΠΗΤΗ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ Τζούλου Ἀντριους».

... «Ἡ φωτογραφία καλῆ ἀλλὰ μὲ πολὺ ἐντονους χρωματισμοὺς...»

... «στὴν διασκεδαστικὴ κωμῶδια τοῦ «Κυρίες καὶ Κύριου», ποῦ τὴν... περιέβαλε μὲ τὴν προστασία τῆς ἡ Φόξ(!)».

... «Ὁ Σίντνεϋ Λιουμτὸ ὁ πῖο γενναῖος(!!) ἐκπρόσωπος τοῦ Χολλυγουντιανοῦ... νέου κύματος(!!)».

(ΧΟΛΥΓΟΥΝΤΙΑΝΟ νέο κύμα ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΕΙ. Κι ὁπωςὸποτε ὁ Λιουμτὸ ἀπὸ πολὺ καιρὸ ἔχει διαψεῦσει τὶς ἐλπίδες ποῦ εἶχε δώσει μὲ τὶς πρῶτες του ταινίες σὰν μεταπήδησε ἀπὸ τὴν τηλεόραση στὸν κινoῦ».

... «Ὁ Ἀντονι Μάνν σκηνοθέτης μεγάλης ἐμπειρίας, ἐκίνησε τὸ θέμα καὶ τοὺς ἠθοποιoὺς μὲ μιὰ ἀμεσότητα... ἐνίοτε συγκλονιστικῆ(!!)».

... «Ἡ... τρυφερὴ ταινία «Τυφλὸς Ἄγγελος» τοῦ Γκάϋ Γκρήν...».

... «Ὁ Φερρέρ... φορεῖ μὲ ΚΟΜΨΟΤΗΤΑ (!) τὴν στολὴ τοῦ Κρητὸς καλλιτέχνη... ἡ ἐκπάγλου καλλονῆς...».

... «Γιὰ μιὰ ταινία ὑψηλῶν... ἀνατάσεων(!!)».

Καὶ γυρίζοντας στὶς κατὰ ταινία ἀπιθανότητες:

ΜΙΑ ΦΟΥΧΤΑ ΔΟΛΛΑΡΙΑ:

... «Τὸ μόνον γνήσιο στὴν ταινία εἶναι ὁ Κλιντ Ἥστυοντ, βέρος ἀμερικανὸς ἠθοποιός...».

(Κι ὁμως, ἀκόμα κι αὐτὸς εἶναι Ἰταλὸς ὅπως κι ὄλοι οἱ ἄλλοι συνεργάτες τῆς ταινίας. Τὸ μόνον ποῦ κι ἐδῶ πάλι ξεγελαίει εἶναι τὸ ὄνομα - ψευδώνυμο γιὰ τοὺς γνωστoὺς λόγους).

... «Ἡ ταινία μὲ τὶς ἀπιθανές ὑπερβολές τῆς καὶ τίς... δακρυγόνες περιστροφές τῆς(!!)».

... «σὸ Ἰταλικὸ γουέστερν... ὀφείλει ὁ Ἰταλικὸς κινηματογράφος τὴν... ἀναγέννησή του (!!)».

Ἡ ΕΒΔΟΜΗ ΣΦΡΑΓΙΔΑ

... «Οἱ φίλοι τοῦ καλοῦ κινηματογράφου νὰ δοῦν ἀνεπιφύλακτα τὴν «Ἐβδομὴ σφραγίδα»... Θὰ τοὺς δημιουργήσῃ νέα μεταφυσικὰ ἐρωτήματα...».

Φ. Α.



Συνέντευξη με τόν Μιχαήλ Ρόμ

Του Νίνου Φένεκ - Μικελίδη

ΤΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ αυτή την πήραμε από τόν σκηνοθέτη του «Αληθινού φασισμού» τόν Νοέμβριο του 1965, όταν ή ταινία του είχε προβληθεί, — σε παγκόσμια πρεμιέρα—, στό Φεστιβάλ Ντοκυμανταίρ και Ταινιών Μικρού Μήκους τής Λειψίας.

Ἡ συνάντηση έγινε στό ξενοδοχείο τής Λειψίας «Ντάυτσαντ». Μόλις ὁ Ρόμ ἀκούει πώς εἴμαστε Ἕλληνες, ἀρχίζει νά μιλά γιά τούς συμπατριώτες μας, μαθητές του στή Σχολή κινηματογραφίας τής Μόσχας, καί μᾶς ἀναφέρει χαρακτηριστικά τόν Μάνο Ζαχαρία.

Ψηλός καί ἀδύνατος, κάπως ἠλικιωμένος (64 χρονῶν), μέ μεγάλα στρογγυλά μάτια κι ἓνα χαμόγελο πού δέν σβήνει στιγμή ἀπό τό πρόσωπό του, ὁ Ρόμ μᾶς δέχτηκε μέ συγκινητική ἐγκαρδιότητα. Ἡ συνομιλία μας έγινε μέ παράξενο τρόπο. Ὁ Ρόμ καταλαβαίνει γαλλικά, ἀλλά δέν τά μιλάει καλά. Τοῦ υποβάλλουμε λοιπόν ἐρωτήσεις ἀπ' εὐθείας στό γαλλικά, ἐκεῖνος μᾶς ἀπαντᾷ στό ρωσικά, πού μεταφράζει ἡ διερμηνέας του στό... γερμανικά, ἐνῶ ἡ δική μας διερμηνέας τά μεταφράζει τελικά στό ἑλληνικά!

Γιά νά φτιάξει τόν «Αληθινό φασισμό» (πραγματικός τίτλος: «Ὁ καθημερινός φασισμός»), ὁ Ρόμ χρειάστηκε προετοιμασία δύο χρόνων. Ὅχι μόνο γιά νά μαζέψει τό ὕλικό (ντοκουμέντα, ἐπίκαιρα, κλπ.) ἀλλά γιά νά διαβάσει βιβλία γύρω ἀπό τό φασισμό καί νά μιλήσει μέ ἀνθρώπους πού ἐξησαν στό Γ Ράιχ. Ἰδιαίτερα τόν βοήθησε τό ὕλικό πού βρήκε στό ἰδιωτικό ἀρχεῖο τοῦ Γκαϊμπελς. Ὑστερα, ὁ σοβιετικός σκηνοθέτης ἀρχισε νά ἐτοιμάζει τήν ἀφήγηση πού θά χρησιμοποιοῦσε στήν ταινία. Ἦχογράφησε στό μαγνητόφωνο διάφορες σκέψεις πού τοῦ ἔρχονταν στό μυαλό κι ἀργότερα τίς συνέδεσε — ἀφοῦ τίς ἐπεξεργάστηκε — γιά νά φτιάξει τό τελικό «σπηκάς» πού ἐκφωνεῖ ὁ ἴδιος στήν ταινία. Νά πειθεῖ σέ ταινία ἦταν ἓνα παλιό ὄνειρο τοῦ Ρόμ. Μιά καί οἱ ἄλλοι σκηνοθέτες ἀνοῦνταν νά τόν χρησιμοποιήσουν, βρήκε τήν εὐκαιρία νά «παρουσιαστῆ», — ἔστο καί μέ τή φωνή του μόνο — στόν «Αληθινό φασισμό».

— «Ἦταν δύσκολο, μᾶς λέει ὁ Ρόμ, νά βρῶ ὕλικό γιά τό νεοφασισμό, στή Δυτική Γερμανία. Ἄν βρῶ κι ἄλλο ὕλικό εὐχαρίστως θ' ἀλλάξω τό τέλος τοῦ φίλμ. Ὅταν γύριζα αὐτή τήν ταινία κανένας δέν μέ βοήθησε στή Δυτική Γερμανία. «Ὁ ἀληθινός φασισμός» προεκτείνει τήν ταινία μου «Ἐννιά μέρες ἐνός χρόνου», πού θέτει τό πρόβλημα τής εὐθύνης τοῦ ἀνθρώπου ἀπέναντι στόν κόσμο. Ὁ φασισμός ἦταν κάτι τό τερατώδες, ἀλλά τέλεια ὀργανωμένος ὥστε νά ἐξεγλεῖ, τόν κόσμο. Ὁ γερμανικός λαός, ὅπως καί πολλοί ἄλλοι, παρασύρθηκαν χωρίς νά σκεφτοῦν καλά - καλά. Μόνο, ὅταν πλησίαζε τό τέλος, κι ὁ θάνατος ἦταν ἡ μόνη λύση, οἱ ἀνθρώποι αὐτοί ἀρχισαν νά σκέφτονται. Διάβασα γράμματα Γερμανῶν στρατιωτῶν πού στάλθηκαν μέ τό τελευταῖο ἀεροπλάνο ἀπό τό Στάλινγκραντ, πρὶν ὁ ἔχθρος παραδοθεῖ. Ἦνα ἀπό τά γράμματα τέλειωσε μέ τίς λέξεις: «Εἶμαι κι ἐγώ ἔνοχος γιά ὅτι έγινε. Βέβαια ἡ ἔνοχέ μου δέν εἶναι πολύ μεγάλη. Φτάνει στό ἓνα ἑβδομηκοστό ἑκατομμυριοστό τής ἔνοχης τοῦ γερμανικοῦ λαοῦ. Ἄλλά πρέπει νά πληρώσω αὐτό τό ἓνα ἑβδομηκοστό ἑκατομμυριοστό μέ τή ζωή μου». Τό γράμμα δείχνει πώς αὐτός πού τό ἔγραψε ἦταν καλλιεργημένος. Γιά νά πλατύνει ὁμως τή σκέψη του χρειάστηκε νά βρεθεῖ στήν κόλαση τοῦ Στάλινγκραντ.

«Ο φασισμός δεν είναι κάτι το «μοναδικό», το άνεπανάληπτο. Όσοι σκέφτονται έτσι κάνουν τεράστιο λάθος. Στις μέρες μας βλέπουμε παρόμοια εγκλήματα (Αγκόλα, Κογκό, Βιετνάμ). Ο φασισμός λοιπόν είναι ακόμα ζωντανός. Δυστυχώς πολλοί δεν θέλουν να το παραδεχτούν, στο μέτρο που δεν τους επηρεάζει τους ίδιους, τίς γυναίκες τους, τα παιδιά τους, τους συγγενείς τους.

Θέλησα να παρουσιάσω την άπατη που χρησιμοποιείται και σήμερα από τους νεοφασίστες. Η ταινία μου δίνει μιá επισκόπηση του κόσμου τότε και σήμερα. Βέβαια ο κόσμος έχει αλλάξει κατά πολύ στη διάρκεια 30 χρόνων. Η άτομική βόμβα, τα διαστημόπλοια οι άλλες επιστημονικές επιτεύξεις έχουν αλλάξει το πρόσωπο του πλανήτη μας. Κι όμως, κοιτάζοντας το υλικό μας, βρήκαμε εικόνες που μοιάζουν πολύ με μερικές σημερινές και δημιουργούν την εντύπωση πως δεν πέρασαν τα 30 αυτά χρόνια, πως δεν έγινε ένας δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος, πως ο Χίτλερ δεν σαρώθηκε. Οι συγκεντρώσεις των ρεβαντιστών στη Δυτική Γερμανία μοιάζουν πολύ με τον φασιστικό δχλο του 1930. Πριν από τριάντα χρόνια, η άγγλική άστυνομία προστάτευε τον άρχηγό των Άγγλων φασιστών, τον Μόσλυ, όταν μιλούσε στους όπαδους του. Σήμερα, η άγγλική άστυνομία προστατεύει και πάλι τον ίδιο τον Μόσλυ. Η ταινία μας γυρίστηκε για ν' άφηνήσει τον κόσμο και να έμπνεύσει την έμπιστοσύνη. Για νά υπογραμμίσει την πίστη της ανθρωπότητας στο μέλλον της και την ανάγκη ν' άγωνισθεί γι' αυτό το μέλλον.

«Αυτή τη φροντίδα του ανθρώπου για τον άνθρωπο προσπάθησα να δείξω και στην προηγούμενη ταινία μου («Έννια μέρες ενός χρόνου»). Έσωτερικά, οι δυο ταινίες μοιάζουν πολύ, παρ' όλο που εξωτερικά ή μιá είναι ένα ντοκιμανταίρ κι ή άλλη μιá σκηνοθετημένη Ιστορία που εκτυλίσσεται σ' ένα έργοστάσιο άτομικών έρευνών στη Σοβιετική Ένωση. Οι δυο αυτές ταινίες θ' άποτελέσουν τμημα μιáς τριλογίας με το ίδιο θέμα. Ήδη έτοιμάζω την τρίτη ταινία. Έπεξεργάζομαι το σενάριο της που έχει για κεντρικό θέμα τη σύγκρουση δυο διαφορετικών γενεών, στη σημερινή Ρωσία. Η μιá γενιά, στην όποια άνήκω κι εγώ, είναι ή γενιά του 1917, που γνώρισε τη μεγάλη Έπανάσταση. Η άλλη είναι εκείνη που γεννήθηκε ύστερα από τον τελευταίο παγκόσμιο πόλεμο. Ο ήρωας θά έχει την ήλικία μου και θά μου μοιάξει σε πολλά σημεία. Βέβαια, ή «βιογραφία» του θά είναι διαφορετική, υπάρχουν όμως πολλά «έσωτερικά» σημεία που μάς ένώνουν. Ίσως έρμηνεύσω ό ίδιος το ρόλο. Άν τελικά δεν τον έρμηνεύσω ό ίδιος, σκέπτομαι νά χρησιμοποιήσω τον σκηνοθέτη Γκερασίμωφ ή τον Ζαβάτκι. Η Ιστορία της νέας μου ταινίας εκτυλίσσεται σε μιá μόνο νύχτα, σε κάποια μικρή πόλη της Σιβηρίας. Στο ξενοδοχείο της παλιές αυτής πόλης βρίσκονται πολλοί περαστικοί. Ο ήρωας έρχεται από τη Μόσχα κι επειδή το ξενοδοχείο είναι γεμάτο αναγκάζεται να κοιμηθεί σ' ένα δωμάτιο μαζί με δώδεκα άλλους ανθρώπους. Άλλαδή ό ήλικιωμένος ήρωας αναγκάζεται νά περάσει τη νύχτα του με μιá ομάδα νέων ανθρώπων, κι εδω άκριβώς άρχίζει ή σύγκρουση των γενεών».



Τό θήραμα κι' ό κυνηγός : σουβενίρ για τήν ύστεροφημία.



Ένα συνηθισμένο ένοσττανανέ.

Υπάρχει ένα κεφάλαιο στον «Αληθινό φασισμό» (ή ταινία είναι χωρισμένη σε κεφάλαια, με υπότιτλους από το βιβλίο του Χίτλερ «Ο αγών μου»), στο όποιο ο Ρόμμ μ'ας δείχνει μέχρι πού έφτασε ή προσωπολατρεία που καλλιέργησε στο λαό ο Χίτλερ. Η έπιμονή και ή ειρωνική στάση του Ρόμμ μ'ας φέρνει στο νοή τή σταλινική προσωπολατρεία. Τόν ρωτάμε, άν, όταν γύριζε τήν ταινία τ'ε, ήθελε νά κάνει όρισμένες νύξεις και γι' αυτή. 'Ο Ρόμμ γίνεται άρκετά σαφής:

— «Μισώ κάθε είδους προσωπολατρεία. Έκανα αυτό το φίλμ γιά τó χιτλερισμό, γιατί νομίζω πώς αυτή είναι ή πιο δυνατή έγκληματική ή έπικίνδυνη περίπτωση προσωπολατρείας. Κι άλλες σχετικές περιπτώσεις υπήρξαν, και υπάρχουν άκόμα στον κόσμον. Μιά άπ' αυτές ήταν και ό Στάλιν. Στόν «Αληθινό φασισμό» σκέφτηκα άπλώς τήν προσωπολατρεία γενικά, χωρίς νά έχω ύπ' όψη μου ένα όρισμένο πρόσωπο. Κάθε άνθρωπος, σε κάθε χώρα, μπορεί άπ' αυτό το φίλμ νά έι-δαχθή, συνεπώς κι οι άνθρωποι στη Σοβιετική Ένωση άμφοροδν νά έπωφεληθοούν».

Γιά τήν ταινία του «Ο Λένιν τόν 'Οχτώβρη» που έπρόκειτο νά προβληθή πέρσι στήν Έλλάδα άλλα άπαγορεύτηκε τελικά από τήν έλληνική Λογοκρισία, ό Ρόμμ μ'ας είπε: — «Η ταινία μου αυτή γυρίστηκε πριν από 30 περίπου χρόνια. Μου είναι πολύ δύσκολο νά μιλή γιά τά παλιά μου έργα, γιατί προσπαθώ νά μη τά ξαναβλέπω. Νομίζω πώς οι ταινίες αυτές στήν έποχή τους ήταν τίμιες. Άντικαθρέφτιζαν με ειλικρίνεια τίς ιδέες και τίς σκέψεις που είχαμε τότε. Υπάρχουν και σήμερα όρισμένα σημεια στον «Λένιν» που αγαπώ, δέν παύω όμως νά άναγνωρίζω τίς αδυναμίες τής ταινίας. Πιστεύω πώς τó πρόσωπο του Λένιν στήν ταινία αυτή δόθηκε πολύ ανθρώπινα κι άληθινά. Κι αυτό χάρη στον ήθοποιό Σοδκιν που κιτάλαβε πολύ καλά τó ρόλο του και τόν έρμήνευσε με πιστικότητα. Έπίσης μου άρέσουν πολύ στήν ταινία ό 'Οχλόπκωφ και ό 'Ιβάνιεφ. Στό βιβλίο μου «Όμιλίες γιά τόν κινηματογράφο» που κυκλοφόρησε στη Σοβιετική Ένωση πριν από 6 μήνες, άφιερώνω δυό κεφάλαια στον Σοδκιν και τόν 'Ιβάνιεφ.

Η συζήτηση περιστράφηκε σε γενικότερα θέματα, κι ιδιαίτερα τή θέση τών ταινιών του Ρόμμ στο σύγχρονο σοβιετικό κινηματογράφο, καθώς και τήν έλευθερία του καλλιτέχνη στη Σοβιετική Ένωση.

— «Υπάρχει έλευθερία στο δημιουργικό μας έργο. Γιά τίς «Έννια μέρες ενός χρόνου», ή «Πράβδα» ήταν κατά και ή «Ισβέστια» ύπέρ. Τό φίλμ γυρίστηκε όπως άκριβώς τó ήθελα. Και παρ' όλο πού μερικιά δέν συμφωνούσε μαζί μου (άπόδειξη τó άρθρο τής «Πράβδα») τó φίλμ τ'ήρε τελικά τή μορφή που ήθελα έγώ.

Οι κατευθύνσεις που δόθηκαν στήν τέχνη πριν μερικά χρόνια δέν έχουν πιά καμιά πέραση. Προσωπικά, ποτέ δέν κυνηγάω τή μόδα. Δέν νομίζω πώς μπορεί κανείς νά φτιάξει μιá μοντέρνα ταινία κοιτάζοντας ότι έχουν κάνει οι άλλοι. Μόνον με τó νά είναι τίμιες κανείς μπορεί νά φτιάξει τίμια δουλειά. Οι ταινίες μου άνήκουν στη νέα γενιά αλλά δέν είχα σκεφτεί τó μονταρισμό όταν ξεκινούσα νά τίς φτιάξω. Οι νέοι σοβιετικοί σκηνοθέτες υπήρξαν μαθητές μου (ό Τσουράλ, ό Ταρκόβσκι, ό Ντανελία, ό Ζαχαρίας). Κάθε φορά που γυρίζω μιá καινούργια ταινία, οι μαθητές μου εδχονται νά μ'ην είναι γερασμένη. . .»

Ὁ νέος Τσεχοσλοβάκιος Κινηματογράφος

Τοῦ Φώτη Ἀλεξίου

ΤΟ ΤΣΕΧΙΚΟ «νέο κύμα» πού πρωτοεμφανίστηκε τὸ 1963 κὶ ἀπὸ τότε μᾶς ἔδω-
σε ταινίες σὰν τὸν ΑΣΣΟ ΠΙΚΑ κὶ τοὺς ἸΡΙΜΙΕΣ ΜΙΑΣ ΞΑΝΘΙΑΣ (Μίλος
Φόρμαν), Ἡ ΠΡΩΤΗ ΚΡΑΥΓΗ (Γιαρομίλ Γίρες), ΚΑΤΙ ἈΛΛΟ (Βέρα Χυτί-
λοβα), ΚΟΥΡΑΓΙΟ ΓΙΑ ὍΛΕΣ ΤΙΣ ΜΕΡΕΣ (Έβραλντ Σόρμ), ἔχει πάρει πιά τὴ
θέση του στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Μιά τέτοια βιασύνη γι' ἀρχειοθέτη-
ση — ὅπως ἀκριβῶς ἔγινε μὲ τὸ γαλλικὸ «νέο κύμα» — κὶ κατὰ τὴν στὰ συνή-
θως βολικὰ γι' ἀναφορὰς «ράφια» τῆς ἱστορίας του σινεμά δὲν ἀποσκοπεῖ παρὰ
μόνο στὴν ἀπόδοση ἐνὸς φόρου τιμῆς στοὺς νέους σκηνοθέτες πού ἀποτελοῦν
αὐτὸ τὸ κίνημα κὶ ὄχι στὸ ὅποιο ἐνδιαφέρον «μουσειοποίησης» — ἀφοῦ ἄλλω-
στε, ὄχι μόνο οἱ παραπάνω ἀλλὰ κὶ ἄλλοι πού δὲν ἀναφέρονται ἐδῶ, ἐξακολου-
θοῦν νὰ ἐργάζονται ἐνῶ νέοι ἐρχοῦνται νὰ πλουτίσουν τὴν ὀμάδα τους. Ἐῖσι ὁ Ἰβ-
ὰν Πάσσερ (βοηθὸς τοῦ Φόρμαν) ἀπέσπασε ἐγκωμιαστικὰ σχόλια στὸ Σάν Σεμπα-
στιάν γιὰ τὴν ταινία του ΜΑΤΙΑ ΑΠ' ΤΑ ΜΕΣΑ, ὁ Πάβελ Γιουρατσεκ (σε-
ναρίστας τοῦ Φόρμαν) στὸ Πεζάρο γιὰ τὸ ΑΝ ὍΛΟΙ ΟΙ ΝΕΑΡΟΙ... ἐνῶ ὁ Γίρι
Μέντζελ πρὶν μισὸ μῶλις μῆνα ἔπαιρνε στὸ Μανχάιμ τὸ μεγάλο βραβεῖο γιὰ τὸ
ΚΑΛΟΠΕΡΙΠΟΙΗΜΕΝΑ ΤΡΑΙΝΑ προσφέροντας ἔτσι στὴν Τσεχοσλοβακία τὸ
προνόμιο τῆς γιὰ τέταρτὴ σὲ συνέχεια χρονιάς ἀπόσπασης πού μεγάλο βραβεῖο
στὸ ἴδιο φεστιβάλ.

Ἐδῶ ὅμως κὶ πρὶν δόσουμε μιὰ ἐλάχιστη ἀληθινὴ εἰκόνα γενικῆς εὐδαι-
μονίας ὅπου τὰ πάντα, ἀπ' τὴν παραγωγή μὲ τὴν ἀνάμιξη τοῦ κράτους — μέχρι
κὶ τὴν ὑποδοχὴ τῶν ταινιῶν ἀπὸ τὸ κοινὸ, δουλεύουν σάν' ἓνα καλο...οργανισμὸ
ρολόι, θὰ πρέπει νὰ σταματήσουμε στὶς δυσκολίες πού συναντοῦν οἱ ἐκπρόσωποι
τοῦ κινηματογράφου αὐτοῦ στὴ δουλειά τους. Δυσκολίες πού, ἂν πρὸς στιγμὴ κα-
τάρθωσαν νὰ υπερπηδήσουν μὲ λίγη καλὴ τύχη κὶ ἀκόμα περισσότερὴ προσπά-
θεια, σήμερὰ μετὰ τίς τόσες διεθνεῖς ἐπιτυχίες τους — πράγμα ἄλλωστε πού φαί-
νεται ἐκ πρώτης ὄψεως παράξενο — πολλαπλασιάζονται κὶ σύμφωνα μ' ὅσα
συμπεριαινοῦνται ἀπ' τίς συζητήσεις μας μαζί τους, στὴν ευκαιρία πούχαμε νὰ τοὺς
συναντήσουμε στὴ διάρκεια τοῦ τελευταίου Φεστιβάλ τοῦ Πιέζαρο, ἐπειλοῦν σο-

ν Νέμετς : «Τὰ
μάντια τῆς νύχτας».





Μίλος Φόρμαν : «Οι
έρωτες μιάς Ξανθής».

βαρά την κατακτημένη καλλιτεχνική τους ελευθερία. Εάν χαρακτηριστικό παράδειγμα, αναφέρουμε τον πρώτο κίνδυνο που έπισημαίνεται: της ανασταλτικής παρεμβολής του κράτους πριν ή μετά το γύρισμα της ταινίας, όπως έγινε και στην περίπτωση του τελευταίου φιλμ του Γιάν Νάμετς ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΚΑΛΕΣ ΜΕΝΟΥΣ ΚΑΙ ΤΗΝ ΓΙΟΡΤΗ. Η ταινία μέχρι στιγμής όχι μόνο δεν έχει «βγει» στο εξωτερικό, αλλά ούτε καν ή προβολή της έχει επιτραπεί στην Τσεχοσλοβακία, μιά και, απ' τις πληροφορίες που διέρρευσαν όπως κι απ' τις έντυπώσεις των λιγοστών που την είδαν σε ειδικές προβολές, φαίνεται ότι ο Νέμετς αναπτύσσει με την τραχύτητα που ήδη ξέρουμε απ' τὰ ΔΙΑΜΑΝΤΙΑ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ κάποια παραβολή όπου κριτικάει απ, οκάλυπτα πολλά από κείνα τὰ προβλήματα που οι διευθύνοντες θά προτιμούσαν νά μείνουν στη σκιά.

Άλλο δείγμα αυτής της νοοτροπίας είναι τὰ εμπόδια που συνάντησε τὸ φιλμ τὸ «Έβαντ λὸμ ΚΟΥΡΑΙ ΙΟ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΜΕΡΕΣ — βραβεῖο κοινό - κριτικῶν στὸ Πέζαρο — μέχρις ὅτου μπορέσει νά προβληθεῖ ἐλεύθερα μέσα κι ἔξω ἀπὸ τὴν Τσεχοσλοβακία. Ἄν ὅμως τὸ κράτος, δηλαδή ὁ παραγωγὸς τὴν περίπτωσι αὐτή, προχωρεῖ σὲ τέτοιες ἀπαγορεύσεις γιὰ λόγους που εἶναι εὐκολα κατανοητοί, τελικὰ ἐνεργεῖ ἐναντία στὸ συμφέρον του ἀπ' τὴν οἰκονομικὴ πλευρά. Εἶναι φανερό ότι εὐκολώτερο τὸ εἶναι νά σταματήσει ἀπ' τὴν ἀρχὴ τὰ σχέδια τῶν ταινιῶν που φαίνονται ἀπ' τὸ σενάριο «ἐπιφοβες». Κι ὅμως κάτι τέτοιο χρειάζεται μιά δικαιολογία, τὴν ὑπεράσπισι μὴς θέσης πίσω ἀπ' τὴν ὁποία οἱ ἀπαγορευόντες μποροῦν ν' ἀσφαλίστουν ἐναντία στὶς κριτικές που θά τοῖς γίνουν γιὰ τὴν στάση τους.

Ὁ Γιαρομίλ Γίρες, θεωρητικὸς τῆς μικρῆς ὁμάδας τῶν σκηνοθετῶν τοῦ «κύματος» κι ὁ Ἰβάν Πάσσερ, κατιουργοφερμένους σὴν σκηνοθεσία ἀλλὰ παληὸς κινήσων ὁμάδα, μὲς ἐξηγοῦν πὼς ἡ κύρια δικαιολογία τοῦ κράτους γιὰ τὸ «μολοκάρισμα» ταινιῶν πριν ἀκόμα πραγματοποιηθοῦν εἶναι ὁ οἰκονομικὸς ἀσύμφορος.

— «Μᾶς κατηγοροῦν ότι οἱ ταινίες μας δὲν εἶναι ἐμπνευστικές ἐπιτυχίες. Κι ὅμως ἐνὸς ἑνὸς ἐκπρόσωπος τῆς παλῆς σχολῆς ὅπως ὁ Γίρι Βάις χρειάζεται 3.000.000 κορώνες γιὰ μιά ταινία του, ἓνα φιλμ δικὸ μας στοιχίζει τὰ μισὰ κι ἀκόμα λιγώτερο. Οἱ ταινίες τοῦ Φόρμαν στοιχίζουν 1.500.000 κορώνες κι ὁ ΑΣΣΟΣ ΠΙΚΑ «ἐβγαλε» 5.000.000 κορώνες.

Ὅμως τὸ κράτος δὲν θά μποροῦσε νά ἐπιμένει ἀπερίοριστα σὴ «θέση» αὐτὴ ἂν τὸ κοινὸ δὲν τοῦ ἔδινε τὴν εὐκαιρία μὲ τὴν ὑπόσχη που ἔκανε στὰ τελευταία μας φιλμ, νά ἐρμηνεύσει ὅπως τὸ συμφέρει τὴν ἀντίδρασή του. Στὴν πραγματικότητα ὁ παράγων «κοινὸς» κι ἡ ὑπόσχη που κάνει στὶς ταινίες τοῦ νέου αὐτοῦ κινηματογράφου εἶναι πολὺ πῶ ἀποφασιστικὸς κι ἀπειλητικότερος σὺν κίνδυνος ἀπ' τὴν ἐπέμβαση τοῦ κράτους. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ότι ἡ πρώτη ἀντίδραση τῶν θεατῶν σὴν ἐμφάνισι τῶν ταινιῶν που πρωτοέκαναν γνωστὸ τὸ κίνημα αὐτὸ ἦτα:

ή έκπληξη, τὸ ξάφνιασμα. «Δὲν ἦταν δυνατόν νὰ διανοηθοῦν ὅτι μπορούσε νὰ ὑπάρξει ἕνας ἔθνικὸς κινηματογράφος, ἕνας δικὸς τους κινηματογράφος, ποὺ μέσα ἀπὸ κοινές, προσωπικὲς ἱστορίες νὰ προεκτείνεται σὲ μιὰ κοινωνικὴ κριτικὴ κὶ ἀναθεώρηση ἰδεῶν ποὺ θεωροῦνταν ἀυπατόδειατες κὶ ἀκλόνητες τουλάχιστον στὴν ἐξωτερικὴ τους ἐμφάνιση μέσα σὲ μιὰ σοσιαλιστικὴ κοινωνία» λέει χαρακτηριστικὰ ὁ Γρες.

Ἡ πρώτη αὐτὴ ἀντίδραση παραχώρησε τὴ θέση της σὲ μιὰ περιέργεια ποὺ μεταμορφώθηκε μὲ τὴ σειρά της σὲ θερμὸ ἠδιαφέρον γιὰ τὸ θαρραλέα αὐτὰ ἔργα. Βέβαια δὲν ἔλειψαν κὶ οἱ ἐκπλήξεις: μιὰ ταινία σάν κὶ αὐτὴ τοῦ Σόρι, τὸ ΚΟΥΡΑΓΙΟ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΝΣ ΜΕΡΕΣ δὲν ἔγινε κατανοητὴ ἀπ' τοὺς ἐργάτες στοὺς ὁποίους ἀπευθύνονταν κὶ ἕνα ἐκπρόσωπο τῶν ὁποίων εἶχε σάν θέμα τῆς. Χαρακτηριστικὴ περίπτωση ὅπου, ἂν τὸ κοινὸ εἶχε ἀντιδράσει εὐνοϊκὰ στὴν ταινία, τὸ κράτος θὰ ὑπολόγιζε περισσότερο τὴν ἀπόφαση ν' ἀπαγορέψει τὴν προβολὴ της.

Τελευταία ὅμως ἕνα νέο ἀνησυχαστικὸ σημεῖο ἐμφανίζεται: τὸ κοινὸ ἀντιδρᾶ ἀρνητικὰ στοὺς νεωτερισμοὺς ποὺ τοῦ προσφέρουν οἱ νέοι αὐτοὶ σκηνοθέτες. Οἱ Γιούρασεκ κὶ Σόρι πιστεύουν ὅτι:

— ... Εἶναι φυσικὸ ὄχι μόνο στὰ πλαίσια ἐνὸς ζωντανοῦ ἔθνικοῦ κινήσου ἀλλὰ καὶ μὲ τὰ δεδομένα μιᾶς σύγχρονης διεθνoῦς κιν)κῆς τέχνης νὰ μὴν μᾶς εἶναι δυνατόν νὰ περιοριστοῦμε στὰ ὅσα μέχρι τώρα ἔχουμε — σὲ τόσο λίγο διάστημα ἐν' ἀλήθεια — κερδίσει. Ἡ ἀνάγκη νὰ δοκιμάσουμε νέες κατευθύνσεις μορφῆς, διήγησης, περιεχομένου μᾶς δὴγει σὲ τρόπους πραγμάτευσης ποὺ εἶναι πιθανὰ, ἴσως καὶ φυσικὰ νὰ ξενίζουν τὸ κοινὸ, ἀκόμα περισσότερο ἀπ' ὅτι τὸ ξένισαν οἱ πρῶτες μας ταινίες μὲ τὸ ἀνανεωμένο περιεχόμενό τους.»

Μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴν ἀντίδραση τοῦ κοινοῦ ποὺ ἐξυπηρετᾶ ἄμεσα ὅπως δεῖξαμε τὶς ἐκἀσποτε ἐπεμβάσεις τοῦ κράτους, οἱ σκηνοθέτες ὑπολογίζουν τόσο στὴν ὑποστήριξη τῶν κριτικῶν, τῶν ὁποίων ἡ πλειοψηφία φαίνεται νὰ διακρίνεται εὐνοϊκὰ σὲ κάθε νεωτεριστικὴ ἀξιόλογη προσπάθεια στὸ ἔργο τους ὅσο καὶ στὶς ἐπιτυχίες τους στὸ ἐξωτερικὸ. Πάνω σ' αὐτὸ, τὰ ἀνθουσιαστικὰ ἄβρα τῶν Γάλλων κριτικῶν κὶ ἡ ἐμπορικὴ ἐπιτυχία τῶν τσέχικων ταινιῶν στὸ Παρίσι ὅπου Οἱ ΕΡΩΤΕΣ ΜΙΑΣ ΞΑΝΘΙΑΣ παίζεται γιὰ ἕκτο σὲ συνεχῆ ἡμῶν μὲ μιὰ μικρὴ ἐνδιάμεση διακοπὴ εἶναι ἕνα ἀπ' τὰ κύρια στοιχεῖα ποὺ σύμφωνα μ' ὅσα μᾶς βεβαίωσε ὁ Γρες τοὺς βοηθοὺν ἀποφασιστικὰ στὴν ἀναμέτρησή τους μὲ τὸν διευθύνοντα. Τὸ ἴδιο ἴσχει φυσικὰ καὶ γιὰ τὶς ἀπιτυχίες τους στὰ φεστιβάλ. Ὁ τρόπος ἄλλωστε μὲ τὸν ὁποῖον ὑποδέχτηκαν τὴν διπλὴ βράβευση τῆς ταινίας τοῦ Σό, μὲ τὸ Πέζαρο ἦταν ἰδιαίτερα εὐχλωτός.

Μένει νὰ ἐξετάσουμε πῶς ἀντιμετωπίζουν οἱ νέοι αὐτοὶ σκηνοθέτες τὴν λύση ποὺ τοὺς προτείνει τὸ κράτος - παραγωγός: ἐνὸς ἐμπορικοῦ κινηματογράφου ποιότητος, κάθε φορὰ ποὺ ἔρχεται νὰ τοὺς ὑπενθυμίσει τὴν παρουσία του μὲ μιὰ ἀπαγόρευση ἢ ἀρνηση χρηματοδότησης.

Ἡ ἀντίδρασή τους εἶναι πολὺ ἐπιφυλακτικὴ. Δὲν ἀρνούνται κατ' ἀρχὴν τὴν ἐξέταση τῆς ἀπουσίας αὐτῆς ἀλλὰ μέχρι στιγμῆς ὄχι μόνο δὲν ἔχουν ἐφαρμοστέον στὴν πράξη τὴν φόρμουλα ποὺ τοῖς προτείνεται ἀλλὰ καὶ ἐπιμένουν, ἂν γιὰ ὁποιοδήποτε λόγο τοὺς ἀρνηθοῦν νὰ γυρίσουν τὸ σενάριο ποὺ ἐπιθυμοῦν, στὸ νὰ συσπειρώνονται ὄλο καὶ περισσότερο μεταξύ τους περνώντας γιὰ τὶς βιοτικὲς τους ἀνάγκες ἀπὸ τὴν μιὰ εἰδικότητα στὴν ἄλλη. Θὰ πρέπει ἄλλωστε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ἡ εὐκολία μὲ τὴν ὁποία ὄλοι σχεδὸν περνοῦν ἀπ' τὴν ἰδιότητα τοῦ σεναρίστη σ' αὐτὴ τοῦ σκηνοθέτη κὶ ἀντίθετα, σὲ συνδυασμὸ καὶ μὲ τὴν συναδελφικότητα ποὺ τοὺς διακρίνει μέσα στὰ πλαίσια τῆς εἰκοσαμελοῦς ὁμάδας τους, εἶναι στοιχεῖα ποὺ κάθε ἄλλο παρά ἐπιτρέπουν νὰ προβλεφτεῖ μιὰ εὐκολὴ ἄλωσή τους.

Χαρακτηριστικὴ ἄλλωστε εἶναι καὶ ἡ στάση τους ἀπέναντι σ' ἕναν ἄλλο, τὸν τελευταῖο ἴσως σημαντικὸ κίνδυνον ποὺ διακρίνουν γιὰ τὴν στιγμὴ νὰ τοὺς ἀπειλεῖ. Αὐτὸν τῆς διεθνoῦς ἐπιτοποίησης. Τὴν στιγμὴ ποὺ εἶχαμε μαζί τους αὐτὲς τὶς συναντήσεις ἦταν γνωστὸ ὅτι μετὰ τὴν μεγάλην ἐπιτυχία τῶν ταινιῶν τοῦ Φόρμαν στὸ ἐξωτερικὸ, ὁ Κάρλο Πόντι τοῦ πρότεινε τὸ γύρισμα μιᾶς μεγάλης ταινίας στὴν Ἀμερικὴ, ἀφίοντα νὰ ἐνοηθεῖ ἐξ ἄλλου καθαρὰ αὐτὴ μετὰ τὸν Φόρμαν εἶχε τὴν πρόθεση νὰ συνεργαστεῖ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ μ' ἄλλους πέντε τουλάχιστον σκηνοθέτες τῆς ὁμάδας.

Ἡ ἀντίδρασή τους καὶ πρακτικὰ βασισμένη ἄλλωστε στὸ πρόσφατο φιάσκο τοῦ Γιάνου μὲ τὴν διεθνή παραγωγή, τὶς ΠΠΕΣ, συμπεκνωτόταν εὐστοχα στὴν διεκρίνιση τοῦ Γιουρασεκ ποὺ κλεῖνε καὶ τὴν συνομιλία μας μαζί τους:

— «Ὁ Φόρμαν θὰ μπορούσε νὰ γυρίσει ἂν ἤθελε μὲ τὸν Πόντι. Τὸ ἴδιο κὶ ἄλλο ἀπὸ μᾶς, ἂν μᾶς τὸ πρότειναν ὅπως γίνεται λόγος. Δὲν βλέπω ὅμως τί θὰ μπορούσαμε νὰ κερδίσουμε ἀπὸ κάτι τέτοιο. Ἀκόμη καὶ στὴν περίπτωσή ποὺ μᾶς ἐγγυώνται ἀπόλυτο ἔλεγχον κὶ ἐκλογή τῶν μέσων καὶ τοῦ θέματος, δὲν πιστεύω ὅτι θὰ εἴμαστε σὲ θέση νὰ μιλήσουμε καλὰ γιὰ κάτι ποὺ δὲν θὰ εἶναι ἀσπρὰ δικὸ μᾶς, ἔθνικον. Ἄν πρέπει γιὰ λόγους ἀνεξάρτητους ἀπ' τὴ θέλησή μας νὰ κάνουμε μιὰ ὑποχώρηση, προτιμᾶμε νὰ τὴν κάνουμε στὴ χώρα μας.

Για έναν «μή καθαρό» Κινηματογράφο



Του **Αντρέ Μπαζέν**

Ο ΑΝΤΡΕ ΜΠΑΖΕΝ, ένας απ' τους μεγαλύτερους αισθητικούς του κινηματογράφου κι άναμφισβήτητα ο καλύτερος Γάλλος κινηματογραφικός κριτικός του μεταπολέμου, υπήρξε ο πνευματικός ηγέτης του «νέου κύματος» και ο άνθρωπος που «γονιμοποίησε» με τις απόψεις του την αισθητική τάση που σήμερα τείνει να διαμορφωθεί σε διεθνή κινηματογραφική σχολή, γνωστή με την επωνυμία «νέος κινηματογράφος».

Βαθύτατα επηρεασμένος απ' την φαινομενολογία, ανέτρεψε άρδην τις ακαδημαϊκές συμβάσεις της κλασικής κινηματογραφικής αισθητικής, ανοίγοντας έτσι το δρόμο στους νεαρούς ύποψήφιους κινηματογραφιστές οι οποίοι συσπειρώθηκαν γύρω απ' το περιοδικό «Τετράδια του κινηματογράφου» που ίδρυσε το 1952 μαζί με τον Ντιονόλ-Βαλκρόζ.

Πέρα απ' την άρτια φιλοσοφική του κατάρτιση, είχε μία τέλεια γνώση των προβλημάτων της κιν/κής αισθητικής και μία θαυμαστή ενημέρωση για την τέχνη που αγάπησε όσο τίποτα στη ζωή του.

Πέθανε στις 10 Νοεμβρίου του 1958 σε ηλικία 40 μόλις ετών, χωρίς να προλάβει να χαρεί τους καρπούς του έργου του — το ξάπλωμα και την κυριαρχία της νουβέλ βάγκ.

Ο Μπουνουέλ είχε γράψει πώς ο Μπαζέν τον έκανε να παρατηρήσει όρισμένες πλευρές του έργου του που άγνοούσε κι ο ίδιος. Περισσότερο ένθουσιόδης ο Φελλίνι γράφει πώς ο Μπαζέν είχε «την λεπτή και εκθαμβωτική εκείνη ικανότητα να έγγίζη την καρδιά των πραγμάτων και των έργων και να συλλαμβάνει διαισθητικά όλες τους τις αποχρώσεις».

Έγραψε τὰ έξι βιβλία: «Όρσον Γουέλλες» (1950), «Βιτόριο ντέ Σίκα» (1951), και το τετράτομο «Τι είναι ο κινηματογράφος» (1958 - 1961), στο όποιο συγκεντρώθηκαν μετά τον θάνατό του τὰ σημαντικότερα κινηματογραφικά του δοκίμια. Άφησε ήμιτελές ένα χειρόγραφο για το έργο του Ζάν Ρενουάρ.

Το άρθρο που άκολουθεί είναι αυτότελές απόσπασμα απ' το βιβλίο του «Τι είναι ο κινηματογράφος».

B.A.P.

‘Ο «Κινηματογράφος» είναι ένας, όπως μία είναι κι η «Ποίηση». Είναι άνόητο να φανταζόμαστε τον κινηματογράφο σαν ένα άπομονωμένο στοιχείο το όποιο θα μπορούσαμε να περισυλλέξουμε σε μία φλούδα άπό ζελατίνα και να το προβάλλουμε σε μία όθονη με τη βοήθεια ενός μεγεθυντικού φακού.

‘Ο «καθαρός κιν/φος» με την παραπάνω έννοια, είναι ταυτισμένος τόσο με το διακρίβρεκτο δράμα όσο και με τους χρωματιστούς κύβους του Φίσιγκερ. ‘Ο κινηματογράφος, όμως, δέν είναι ένα είδος «άνεξάρτητου ύλικού» που θα έπρεπε κáση θυσία να άπομονωθεί μέσα σε μία γυάλα. Είναι, πιασιότατα, μία αισθητική κατάσταση της όλης κι ένας τρόπος ύπαρξης του άφηγηματικού θεάματος. ‘Η πείρα άπέδειξε ήδη πώς δέν πρέπει να ταυτίσουμε τον κινηματογράφο με την τάδε ή την δεινή δοσμένη αισθητική και, πολύ περισσότερο, δέν ξέρω με τι είδος μανιέρα, τι είδος «κρωταρχική» φόρμα την όποια ο σκηνοθέτης θάπι επε να μεταχειριστεί ύποχρεωτικά — όπως ο μάγισρας το πιπέρι ή το μοσχοκάρυδο. ‘Η «καθαρότης» ή καλύτερα, άν μου έπιτρέπεται η έκφραση, ο κινηματογραφικός «άλγεβρικός πολλαπλασιαστής» πρέπει να ύπολογίζεται άπό την άποτελεσματικότητα του ντεκουάζ και μόνο.

‘Υπάρχει έκατό φορές σωστότερος «κινηματογράφος» και, μάλιστα, της καλύτερης ποιότητας σ' ένα σταθερό πλάνο της ταινίας «Μικρές άλεποδες» ή

του «Μάκβεθ» παρά σ' όλα μαζί τὰ τράβελινγκ, σ' όλα τὰ φυσικά ντεκόρ, σ' ὅλο τὸν γεωγραφικὸ ἐξωτισμὸ, σ' ὅλη τὴν λεπτεπίλεπτη ψευτιά ἐνὸς τέλεια μελετημένου ντεκόρ ποὺ μάταια θὰ προσπαθοῦσε νὰ μᾶς κάνει νὰ ξεχάσουμε τὴν ψευτιά του. Τὸ θεατρικὸ ρεπερτόριο μεταφερόμενὸν στὸν κινηματογράφον δὲν πρέπει νὰ θεωρηθῆ σὰν σημάδι κατ'ἀπίστησιν τοῦ κινῆου ἀλλὰ, ἀντίθετα, σὰν ἀπόδειξις τῆς ὀριμότητάς του. Ἄν σήμερα ὁ κινῆος εἶναι ἰκανὸς νὰ ἀντιμετωπίσει ἀποτελεσματικὰ τὶς μυθιστορηματικὰς ἢ τὶς θεατρικὰς του καταβολὰς, αὐτὸ ὀφείλεται βασικὰ στὸ ὅτι εἶναι ἤδη ἄρκετὰ βέβαιος γιὰ τὸν ἑαυτὸ του καὶ κύριος τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων ὥστε νὰ μὴν ἐξαφανίζεται μπροστὰ στὸ ἀντικείμενον.

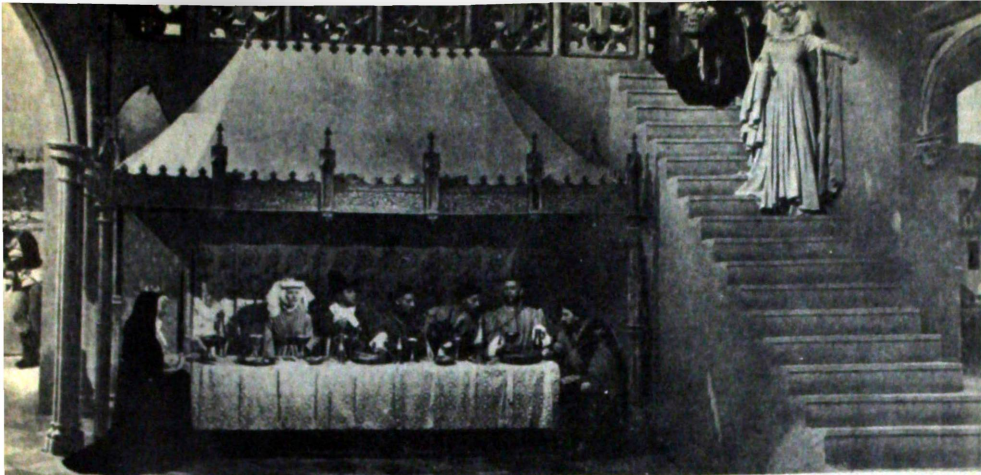
Αὐτὴ ἡ αὐτάρκεια τὸν πλουτίζει μὲ μιὰ ἰκανότητα πιστότητας ἀπέναντι στὸ ἀντικείμενον — δὲν ἐννοῶ φυσικὰ τὴν ἀπατηλὴ πιστότητα τῆς χαλκομανίας — ἐνεκα τῆς δικῆς του καὶ μόνου «ἐσωτερικῆς πνευματικότητος» ἢ ὅποια προσδιορίζεται ἀπὸ τὴν καθαρὰ κινηματογραφικὴ αἰσθητικὴ ποὺ ἀποτελεῖ ἀναγκαίαια προϋπόθεσις γιὰ τὸν σεβασμὸ τῶν θεατρικῶν καὶ τῶν μυθιστορηματικῶν ἔργων ποὺ μεταφέρονται στὸν κινηματογράφον. Παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ὁ πολλαπλασιασμὸς τῆς μεταφορᾶς στὴν ὀθόνι λογοτεχνικῶν ἔργων ποὺ δὲν ἔχουν καμιά σχέση μὲ τὸ σινεμά θάπρεπε νὰ ἀνησυχεῖ τὴν σοβαρὴ κριτικὴ ποὺ νοιάζεται γιὰ τὴν «καθαρότητα» τῆς ἐβδομῆς τέχνης, ἀντίθετα αὐτὸς ἀκριβῶς ὁ πολλαπλασιασμὸς ἀποτελεῖ τὴν ἐγγύση γιὰ τὴν δυνατότητα παραπέρα ἀνάπτυξης τοῦ κινῆου.

Τὰ πάντα φαίνεται πῶς ἀποδεικνύουν ὅτι ἐκεῖ ἐξαντλεθῆ ἡ θεματικὴ τοῦ κινηματογράφου σὲ σημεῖο ποὺ τὸ θέμα νὰ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν τεχνικὴ καὶ μόνου. Γιὰ τὴν πρόκλησις συγκίνησις, δὲν ἄρκει πιά τὸ «γρήγορον μοντάζ» ἢ ἡ πρωτοτυπία τοῦ φωτογραφικοῦ στυλ. Ὁ κινηματογράφος μῆκε ἀνεπίσθητα στὴν ἐποχὴ τοῦ σεναρίου. Νὰ ἐξηγήσουμε: ὅταν λέμε ἐποχὴ τοῦ σεναρίου ἐννοοῦμε μιὰ ἀντιστροφή τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὴ μορφή καὶ τὸ περιεχόμενον. Ὅχι γιὰτὶ ἡ φόρμα ἔπαυε νὰ μᾶς ἀπασχολεῖ — ἀντίθετα, ποτὲ ἡ φόρμα δὲν ἦταν τόσο ἀσθητῶς καθορισμένη ἀπ' τὸ περιεχόμενον τῆς, τόσο ἀσθητῶς καὶ τόσο εὐκαμπτῆ — ἀλλὰ διότι ὅλη αὐτὴ ἡ τεχνικὴ ποὺ ἔχει σχέση μὲ τὴν φόρμα τείνει νὰ ἐξαφανίσῃ καὶ νὰ ἀγνοήσῃ τὸ περιεχόμενον ποὺ σήμερα πρέπει νὰ τὸ ἀποτιμῶμε «καθ' ἑαυτὸ» καὶ νὰ γινώσκουμε ὁλοένα καὶ περισσότερο ἀπαιτητικοί. Ὅπως ἐκεῖνα τὰ ποτάμια ποὺ χάρμαξαν ὀριστικὰ τὴν κοίτη τους καὶ δὲν ἔχουν πιά δύναμη παρὰ στὸ νὰ κυλοῦν τὰ νερά τους πρὸς τὴν θάλασσα χωρὶς νὰ παρασύρουν οὔτε ἓναν κόκκο ἄμμου ἀπ' τὶς ὄχθεις τους, ὁ κινηματογράφος τείνει νὰ βρεῖ τὴν ἰσορροπία του. Πέρασε ὁ καιρὸς ποὺ ἄρκοῦσε τὸ «νὰ κάνει κανεὶς κινηματογράφον» γιὰ νὰ ὀνομασθεῖ ἐργάτης του. Περιμένοντας τὴν ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία τὸ χρῶμα κι ὁ ἀνάγλυφος κινῆος θὰ πᾶρουν προσωρινὰ τὴν πρώτη θέση στὸν τομέα τῆς φόρμας καὶ θὰ δημιουργήσουν, ἔτσι, ἓναν καινούργιον κύκλον αἰσθητικῆς διάβρωσις, ὁ κινῆος σὰν τέχνη δὲν ἔχει πιά νὰ κατακτηθεῖ τίποτα στὴν ἐπιφάνεια. Τοῦ ἀπομένει νὰ διαβρέξῃ τὶς ὄχθεις του καὶ νὰ ὑπεισέρχεται μέσα στὶς ἄλλες τέχνες — στὸ ἔδαφος τῶν ὁπίων τὸν γρήγορα ἔσκαψε τὰ κανάλια του — νὰ τὶς κατακτᾶ πάλι, καὶ νὰ διηθεῖται στὸ ὑδάμαρτος τους γιὰ νὰ σκάψει ἀόρατες γαλιαρῖες.

Θάρβει ἴσως, κάποτε τῆς ἐκ νέου χειραφετήσις, δηλαδὴ τῆς δημιουργίας ἐνὸς κινηματογράφου ἀνεξάρτητου ἀπ' τὸ μυθιστόρημα ποὺ θὰ γράφεται κατ' εὐθείαν στὸ φιλμ. Περιμένοντας τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ διαλεκτικὴ τῆς ἱστορίας τῶν τεχνῶν θὰ ἀποδόσῃ στὴν ἐβδομῆ τέχνῃ αὐτὴ τὴν ὑποθετικὴν κι εὐκτεῖα αὐτονομία, ὁ κινῆος πρέπει νὰ ἐνσωματώσῃ ὅλο τὸ ἐκπληκτικὸ ἀπόθεμα τῶν ἤδη ἐπεξεργασμένων θεμάτων ποὺ συγκεντρώθηκαν γύρω του ἀπ' τὶς συγγενικὰς τέχνες κατὰ τὴν διάρκειαν πολλῶν αἰώνων ἱστορίας τοῦ πολιτισμοῦ. Ὁ κινηματογράφος οἰκειοποιεῖται τὶς ἄλλες τέχνες γιὰτὶ τὶς ἔχει ἀνάγκη — γι' αὐτὸ ἄλλωστε νοιώθουμε ἰκανοποιηθῆ ὅταν βρίσκουμε μαζεμένους γύρω του τὶς «παλιὰς» τέχνες.

Στὸ «Ἡμερολόγιον ἐνὸς ἐπαρχιακοῦ ἐφημερίου» ὁ Μπρεσσόν χρησιμοποίησε μιὰ μέθοδο ποὺ προσέγγιζε σ' ἓνα εἶδος ἀφηρημένης ἐπίδειξις τῶν μυθιστορηματικῶν δυνατοτήτων τοῦ κινηματογράφου. Ὑπογραμμίζω ἰδιαίτερα αὐτὴ τὴν «ἀσπρη ὀθόνη» τοῦ τέλους ὅπου ἡ εἰκόνα στὸ κορῶμα τῆς δραματικῆς τῆς ἔντασις, ἐξαφανίζοταν πίσω ἀπ' τὴν λέξη, ἀπ' τὸν «καθαρὸ λόγον» τοῦ συγγραφέα, ὁ ὁποῖος ἐκμαιεῖ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀπονέκρῳσι τῶν αἰσθήσεων ἓνα πλεόνασμα εὐφορίας καὶ νοηματικῆς ἀποτελεσματικότητος. Ὅμως, ἂν εἶναι καλὸ μιὰ τέχνη νὰ ἀρνεῖται τὶς δυνατοτήτες τῆς ἀκριβῶς γιὰ νὰ ἀποδείξῃ τὴν ὑπαρξὴ καὶ τὸ πλάτος τῆς, θὰ ἦταν ἀνόητο νὰ ἀπαγορεύει συστηματικὰ στὸν ἑαυτὸ τῆς τὴν χρῆσιν αὐτῶν τῶν δυνατοτήτων. Ἡ περίπτωση τοῦ βιβλίου τοῦ Μπρεσσόν — ἀπ' ὅπου εἶναι κερμὲνὸ τὸ σενάριον τῆς τα.νί.ς τοῦ Μπρεσσόν — ἦταν κάπως εἰδικὴ γιὰτὶ ὁ συγγραφέας εἶχε ἤδη πεθάνει — καὶ ἐπὶ πλέον γιὰτὶ τὸ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον στυλ τοῦ βιβλίου βοηθοῦσε πολὺ στὴν εἰκαστικὴ ἐκφρασίς τοῦ μηνύματός του.

Πέρα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀκραία περίπτωσι, ἡ πιστότητα στὸ λογοτεχνικὸ κείμενον πρέπει νὰ πάει νὰ προτείνεται σὰν τὸ ἀνόητον ἰδανικὸ τῆς κινηματογραφικῆς διασκευῆς. Περισσότερο ἀπ' αὐτὴ τὴν πιστότητα μᾶς ἐνδιαφέρει, στὸ ἐξῆς,



Λάβρως Όλιβιε :
«Έρρικός ό 5ος».
Ένα φίλμ «μη
καθαρό».

νά ξέρομε αν τó φίλμ μπορεί νά άφομοιώσει τις ένυάρχουσες στό μυθιστόρημα δυνατότητες — τουλάχιστον στην περίπτωση του κλασσικού μυθιστορητή — και ξεπερνώντας τó «θέαμα» νά προκαλέσει τó ένδιαφέρον μας λιγότερο σάν αναπαράσταση γεγονότων και περισσότερο σάν έναυσμα γιά τήν άνεργοποίηση τής νόησής μας.

Ό κινύφo είναι μιά τέχνη αυτόνομη, πού έχει δική της γλώσσα και νόμους. Τί θά κείδιζε λοιπόν αν ύποτασσόταν στην γλώσσα και τούς νόμους μιάς άλλης τέχνης; Πολλά! Θά κέρδιζε κυρίως, στό μέτρο πού, διακόποντας τις σχέσεις του με τις άχρηστες και παιδαριώδεις άπάτες τών τρυκ και τών έφφέ, θά ύποτασσόταν στ' αλήθεια στις άλλες τέχνες τις όποιες, μ' αυτό τόν τρόπο, θά μετέβαλλε σε ένπρ-ρέτες τής δικής του αισθητικής.

Γιά νά αιτιολογήσουμε αυτή τήν άποψη άπόλυτα, θάπρεπε νά τοποθετήσουμε τόν κινύφo στá πλαίσια μιάς ιστορίας τής αισθητικής τών άλληλοεπιδράσεων στην τέχνη γενικά. Θά γινόταν τότε φανερή ή άποφασιστική διακίησ| τής τεχνικής άνάμεσα στ' όλες τις τέχνες, τουλάχιστον στ' ένα όρισμένο στάδιο τής ανάπτυξής τους. Η ησκατάληψη μας γιά τó δόγμα τής «καθαρής τέχνης» είναι μιά κριτική άποψη σχε ικά συγγ|νη. Η άσθεντικότητα όμως τών «καθαρόν» αισθητικών δέν μός είναι κι άπα, αίτητη! Η κινύκη σκηνοθεσία, περισσότερο άπ' τις θεωρητ|ές μας διαπιστώσεις π| ούκίβεται άπό μέμεις του σκηνοθέτη μ| ξιπνάδα και μιά γνώση πού δέν έχει σχέση με τήν γνώση του σκηνοθέτη του θεάτρου.

Αν τó «φίλμ τέχνης» άπέτυχε έκει πού πέτυχαν ό Όλιβιέ και ό Κοκτώ αυτό όφείλεται βασικά στό ότι οι τελευταίοι είχαν στην διάθεσή τους ένα έκφραστικό μέσο πολύ π|ό άνεπτυγμένο τó όποιο, παράλληλα, μπόρεσαν νά τó μεταχειριστ|ον μ| Έναν σωστότερο τρόπο. Τó νά λέμε π|ς οι «Φοβεροί γονείς» τού Κοκτώ είναι ι| ως ένα θαυμάσιο φίλμ τó όποιο όμως «δέν είναι κινηματογράφος» με τήν αίτιολογία π|ς άκολουθεί βήμα π|ς βήμα τή θεατρική σκηνοθεσία, είναι μιά άνόητη κριτική στάση. Γιατί, γ| αυτόν άκριβώς τόν λόγο, ή ταινία του Κοκτώ «είναι κινηματογράφος»!

Αντίθετα, ό «Τοπ|ς» του Μαρσέλ Πανιόλ «δέν είναι κινηματογράφος» άκριβώς γιατί δέν είναι θέατρο! Υπάρχει περισσότερος κινηματογράφος, και μάλιστα άρίστης ποιότητας στον «Έρρικό τόν 5ο» μόνο του παρά στá 90 ο|ο τών ταινιών πού έγιναν βάσει πρωτοτύπων σεναρίων.

Καθαρή ποίηση δέν είναι καθόλου αυτή πού δέν θέλει νά πει άπολύτως τίποτα, όπως τόσο όρατα τó υπογράμμισε ό Κοκτώ.

Υπάρχει κι άλλος ένας τρόπος, δυστυχώς περισσότερο αυτοδύναμος, γιά νά απαγγέλλουμε στίχους επί τής όδθνης του «καθαρού κινύφου». Ό τρόπος αυτός συνίσταται στό νά σεβόμαστε «έξυπνα» τó θεατρικό ύπόβαθρο του έργου. Όσο περισσότερο, όμως, ό κινηματογράφος διατείνεται π|ς μ|νει πιστός στό κείμενο και τις άπαιτήσεις του θεάτρου, τόσο περισσότερο θάπρεπε νά έμβιβθώνει στα έκφραστικά τού μέσα και νά τελειοποιεί τήν δικιά του γλώσσα. Η καλύτερη με-ά-ψη, ίσως είναι εκείνη πού κά-ει φανερή τήν π|ό βαθειά κι άπόκρυφη συγγένεια άνόμε τα σε δυο γλώσσες και πού δείχνει μιά άπόλυτη κυ, ιαρχία του μεταφραστή και στις δυο συγγ|όνες.

Ό «κινηματογράφος» δέν είναι μιά άφηρημένη έννοια ούτε ένα «άπόσταγμα» άλλα τó σύνολο όλων εκείνων τών στοιχείων — υλικών, με τήν βοήθεια του φίλμ, προσεγγίζουν τήν ειδική ποιότητα τής ΤΕΧΝΗΣ.

Μετάφραση: Β.Α. Ραφαηλίδη

Ο Γκοντάρ μιλάει για τον τρελλό Πιερρό



Συζήτηση με τους

- Ζάν Λουί Κομολί
- Μισέλ Ντελαί
- Ζάν Άντρέ Φιεσί
- Ζεράρ Γκεγκάν

« Δέν ζωγραφίζουμε ποτέ αυτό πού βλέπουμε ή πού πιστεύουμε πώς βλέπουμε. Ζωγ-αφίζουμε, παλλ με οι από χίλιους κραδασμούς, τό χτύπημα πού δεχτήκαμε. »

Νικολά ντέ Στάλ.

— 'Από πού ξεκινήσατε για νά κάνετε τόν ΤΡΕΛΟ ΠΙΕΡΡΟ;

— 'Από ένα μυθιστόρημα στο στυλ τής «Λολίτας» του Ναμπούκοφ του οποίου είχα αγοράσει τά δικαιώματα πριν δυό χ, ό ια... 'Αλλά πρώτα έκανα τό «Παράμερη συμμορία» Κατόπιν, ή παρουσία του Μπελιμοντό και τής Καρίνα άλλαξε τά πάντα. Σκέφτηκα ξαφνικά τό «Έχω δικαίωμα νά ζήσω» του Λάνγκ. Έτσι θέλησα άντί για τό ζευγάρι τής «Λολίτας» (Κιοδμπρικ) ή τής «Σκύλλας» (Ρενουάρ) νά γυρίσω τήν ιστορία τού τελευταίου ρομαντικού ζευγαριού τών τελευταίων απόγονων τής «Νέας Έλδοίζας».

— Αυτός ό ρομαντισμός όμως, μάς κάνει νά αισθανόμαστε άμηχανοί, όπως στόν καιρό του ό ρομαντισμός του «Κανόνα του Παιχνιδιού» (Ρενουάρ).

— Πάντα αισθανόμαστε άμηχανοί έξ αίτίας κάποιου πράγματος. Πριν δεκαπέντε μέρες ένα κυριακάτικο απόγευμα ξανάδα τόν «Οκτώβρη» ('Αϊζενστάιν) στήν ταινιοθήκη. Στή σάλλα δέν είχε παρά μόνο παιδιά. Θά ήταν ή πρώτη φορά πού πήγαιναν στόν κινηφό. 'Η αντίδρασή τους άπέναντι στο πρώτο τους αυτό φίλμ δέν ήταν άμνηχανία. Αισθανόντουσαν πιθανόν άμνηχανία άπέναντι στόν κινηφό σά φαινόμενο, αλλά όχι άπέναντι στήν ταινία. Π.χ. δέν παραξενούντουσαν από τό γοργό και συνθετικό μοντάζ. 'Όταν όμως δούν μία ταινία του 'Ανρϋ Βερνέϋ, τότε θά παραξενευτούν. Θά πουν: — «Γιά κοίτα, έδω έχει λιγότερα πλάνα από τόν «Οκτώβρη».

'Ας πάρουμε ένα άλλο παράδειγμα. Στήν 'Αμερική τά προγράμματα τής τηλεόρασης παρουσιάζονται «με δόσεις» μία και στή μέση κάποιας έκπομπής περιβάλλονται διαφημίσεις. Οι θεατές δέν παρακολουθούν λοιπόν μία ταινία, πού περνάει στήν ΤΛ, άπ' τήν άρχή μέχρι τό τέλος. Βλέπουν ταυτόχρονα περισσότερα από ένα προγράμματα (μαζύ με τήν διαφήμιση) και τήν ίδια στιγμή κάνουν άλλα πράγματα, δουλεύουν π.χ. . . 'Αλλά άν ή διαφήμιση έλειπε, από θά τους παραξένευε. 'Η 'Χιροσίμα» (Ρεναι) κι ή «Λόλα Μοντέζ» ('Οφούλς) είχαν περισσότερη έπιτυχία όταν πέρασαν στήν άμερικήνικη ΤΛ παρά στούς κινηφους.

— 'Ο «Πιερρό» θά πρέπει ν' άρέσει στά παιδιά. Θά τόν βλέπουν σάν σέ δ-νειρο.

— Δυστυχώς ή ταινία είναι άκατάλληλη για παιδιά κάτω άπ' τά 18. 'Ο ; ό ρις: 'Ηθικός και πνευματικός αναρχισμός!

— 'Υπάρχει πολύ αίμα μέσα στόν «Πιερρό».

— Δέν είναι αίμα. Είναι κόκκινη μογοιά. Μου είναι δύσκολο νά μιλήσω για αυτή τήν ταινία. Δέν θέλω νά πώ ότι δέν τήν δούλεγα καλά. 'Όμως δέν τήν «σκέφτηκα» από πριν. 'Όλα έγιναν τήν στιγμή του γυρίσματος. Είναι μία ταινία που δέν υπάρχει «γραφή», μοντάζ, μιζάζ, — τό τελευταίο έγινε σέ μία μέρα. 'Ο Μπονφαντί, ό μηχανικός ήχου, δέν είχε δει τήν ταινία και τήν μεξάρισε χωρίς πρόβα. . . 'Έλλειψη προετοιμασίας κι' έδω όπως και στό γύρισμα. 'Η «κατασκευή» ήρθε τήν ίδια στιγμή πού ήρθε και ή λεπτομέρεια. 'Ηταν μία συνέχεια από μορφές πού ταίριαζαν άμέσως ή μία με τήν άλλη.

— 'Η «Παράμερη συμμορία» και ή «Άλφαβιλ» έγιναν με τόν ίδιο τρόπο;

— 'Από τήν πρώτη μου ταινία λέω συνέχεια στόν έαυτό μου: θά δουλέψω

περισσότερο το σενάριο! Κι όμως κάθε φορά ανακαλύπτω μιὰ νέα ευκαιρία γιὰ ν' αυτοσχεδιάσω, νὰ δημιουργήσω τὰ πάντα στὸ γύρισμα, δηλαδή χωρὶς νὰ ἐτοιμώσω ἀπὸ πρὶν τὸ κινῆτὸ δόσιμο ἐνὸς γεγονότος. Ἔχω τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ Ντεμιὺ ἢ ὁ Μπρεσσόν όταν γυρίζουν ἔχουν μιὰ ὀρισμένη ἰδέα γιὰ τὸν κόσμον ποὺ θέλουν νὰ τοποθετήσουν στὸν κινῆτο ἢ καὶ ἀντίθετα, πράγμα ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο. Ὁ κινῆτος καὶ ὁ κόσμος εἶναι καλοῦπια γιὰ τὰ ὑλικά. Ὅμως στὸν «Τρελλὸ Πιερρό» δὲν ὑπάρχει οὔτε καλοῦπι οὔτε ὑλικά.

— Δὲν ὑπάρχει μερικές φορές καὶ στὴν τελευταία σας ταινίας μιὰ ὀρισμένη ἐσωτερικὴ σχέση ἀμέσως σὲ μερικές καταστάσεις ποὺ δημιουργοῦνται τὴ στιγμὴ τοῦ γυρίσματος; Ὅταν ἡ Ἄννα Καρίνα π.χ. περπατᾷ στὴν παραλία ἐπαναλαμβάνοντας: «—Τί μοιρῶ νὰ κάνω; δὲν ξέρω τί νὰ κάνω...» Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι ἐκείνη τὴ στιγμὴ ἡ Καρίνα δὲν ἤξερε τί νὰ περῶ — εἶπε αὐτὸ ἀκριβῶς καὶ σεις δὲν γυρίσατε... .

— Δὲν ἔγινε ἔτσι ἄλλα τελικὰ θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε πῶς εἶναι τὸ ἴδιο. Ἄν π.χ. εἶχα δεῖ μιὰ κοπέλλα νὰ περπατᾷ δίπλα στὴ θάλασσα λέγοντας «Δὲν ξέρω τί νὰ κάνω, θὰ μπορούσα νὰ σκεφθῶ ὅτι αὐτὸ τὸ περιστατικὸ ἦταν μιὰ σκηνὴ ἐνὸς φιλμ. Καὶ ἀρχίζοντας ἀπὸ κεῖ νὰ φαντασθῶ τὸ τί ἵπάρχει πρὶν καὶ μετὰ... . Αὐτὴ ἡ ταύτιση ὁμως ἔγινε πραγματικὰ στὴ σκηνὴ ὅπου ἡ Ἄννα Καρίνα λέει στὸν Μπελμοντῶ «ἐντάξει γέρο μου» κι ἐκεῖνος μιμείται τὸν ἠθοποιὸ Μισέλ Σιμόν. Αὐτὸ ἔγινε ἔτσι, στὴν τύχη, στὸ γύρισμα.

— Ἡ ταινία δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση πῶς τὸ θέμα δὲν γίνεται ἀντιληπτὸ παρά ἀφοῦ τελειώσιε τὸ φιλμ. Στὴ διάρκεια τῆς π. οβελῆς, λές ὅτι τὸ θέμα εἶναι ἐδῶ ἢ ἐκεῖ ἀλλὰ στὸ τέλος καταλαβαί εἰς τί δὲν ἵπάρχει ἓνα συγκεκριμένο θέμα.

— Μὰ, αὐτὸς εἶναι ὁ κινῆτος! Ἡ ζωὴ πρὸς ὧς εἶσι. Δὲν ξέροντες τί θὰ κάνουμε τὴν ἐπομένη, ἀλλὰ στὸ τέλος τῆς βδομάδας μογοῦμε νὰ ποῦμε, μπροστὰ στὸ ἀποτέλεσμα: ἔζησα ἔτσι ἢ ἄλλιως. Ἔτσι καὶ λαβαίνομε ὅτι δὲν μογοῦμε νὰ ἀστειωθῶμε οὔτε με τὸν κινῆτο: Βλέπουμε κάποιον στὸ δρόμο. Σὲ δέκα διαβάτες ὑπάρχει ἓνας ποὺ θὰ τὸν παρατηρήσουμε περισσότερο γιὰ τὸν ἄλφα ἢ τὸν βῆτα λόγο. Ἄν εἶναι κορίτσι γιὰτί ἔχει μάτια Χ, ἂν εἶναι ἄντρας γιὰτί ἔχει ἓνα ὄφος ἀλλοιώτικον καὶ μετὰ κινηματογραφοῦμε τὴ ζωὴ αὐτοῦ τοῦ διαβάτη. Ἐνα θέμα — ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο τὸ πρόσωπον — θὰ ξεχωρίζει, ὅπως ἄλλωστε καὶ ἡ ἀπογνῆ του γιὰ τὸν κόσμον κι ἐπομένως, θὰ ξεχωρίζει κι ὁ τελικὸς κόσμος ποὺ δημιουργεῖ με τὴν ἰδέα αὐτὴ τὸ πρόσωπον ποὺ ἐξετάζομε. Ὅμοια, κι' ἡ ἰδέα τοῦ συνόλου ποὺ προκαλεῖται ἀπ' αὐτὸ. Στὸν πρόλογον ἐνὸς βιβλίου του ὁ Ἄντονιόνι λέει κατηγορηματικὰ τὸ ἴδιο πράγμα.

— Ἐχοῦλε τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ «Πιερρό» ἐξελίχθηκε σὲ δυὸ χρονικὰ πλαίσια: τὴν πρώτην φορὰ ἡ Καρίνα κι ὁ Μπελμοντῶ κατέβηκαν στὴν Κουανὴ Ἄκτῆ, «χωρὶς κινῆτον», ἔτσι, γιὰτί αὐτὴ ἦταν ἡ ζωὴ τους. Κι ὅταν ἔφτασαν ἐκεῖ, βρῆκαν ἓνα σκηνοθέτην ποὺ τοῦ διηγῆθηκαν τὴ ζωὴ τους κι ὁ ὁποῖος τοὺς ἐβαλε νὰ τὴν ζαναζήσουν.

— Ἀπὸ μιὰ ὀρισμένη ἀποψη εἶναι σωστὸ, γιὰτί τὸ τέλος τῆς ταινίας αυτοσχεδιάστηκε στὸ ἴδιο τὸ μέρος ἀντίθετα με τὴν ἀρχὴν ποὺ ἦταν ὀργανωμένη. Εἶναι ἓνα εἶδος «χάπενινγκ» ἀλλὰ ὀργανωμένον καὶ κατευθυνόμενον. Παρ' ὅλ' αὐτὰ εἶναι μιὰ ταινία ἐντελῶς πηγαία, χωρὶς ἀπὸ πρὶν λογικὴ ὀργάνωση. Δὲν ἦμον ποτὲ τόσο ἀνήσυχος ὅσο δυὸ μέρες πρὶν ἀρχίσω τὸ γύρισμα. Δὲν εἶχα τίποτα προετοιμασμένο ἐκτὸς ἀπὸ τὸ βιβλίον, κι ἓναν ὀρισμένον ἀριθμὸν φυσικῶν ντεκόρ. Αἰσθάνομουν ὅτι τὸ φιλμ ἔκρεπε νὰ γυριστῆ κοντὰ στὴ θάλασσα. Ὅλα γυρίστηκαν ὅπως π.χ. στὸν καιρὸ τοῦ Μάκ Σέννεντ. Ἴσως γιὰτί ἀπομακρύνομαι ὅλον καὶ περισσότερο



από ένα μέρος του κινηφου που «γίνεται», που από τα πριν ετοιμάζεται. Όταν βλέπουμε παλιές ταινίες δεν έχουμε την εντύπωση ότι βαριόταν όταν εργαζόντουσαν, σίγουρα γιατί ο κινηφός ήταν κάτι το περισσότερο καινούριο ενώ αντίθετα σήμερα έχουμε την τάση να τον θεωρούμε πολύ παλιό. Οι άνθρωποι λένε: «Είδα έναν παλιό Σαρλώ, έναν παλιό Γκριφιθ». 'Αλλά δεν λένε ποτέ: «Διάβασα έναν παλιό Σταντάλ, έναν παλιό Βίκτωρα Ουγκώ».

— Οι παλιές ταινίες μάς δίνουν μία εικόνα της εποχής που γυρίστηκαν. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με τα 7500 της σύγχρονης παραγωγής. Στόν «Πιερρό» ή ζωή της εποχής μας, το γεγονός ότι ο Μπελμοντώ γράφει το ημερολόγιο του, δίνουν στην ταινία την πραγματική της διάσταση.

— 'Η Καρίνα αντιπροσωπεύει τόν ενεργητικό τρόπο ζωής, ο Μπελμοντώ τόν φιλοσοφικό - σκεπτικιστικό τρόπο. Αυτό γίνεται για να τούς φέρει σε αντίθεση κι όπως δεν τούς αναλύουμε ποτέ, δεν υπάρχει ούτε διάλογος ούτε σκηνή που να τούς «έξηγει», να τούς αναλύει. 'Ετσι, με τόν ημερολόγιο που κρατάει ο Μπελμοντώ, ήθελα να δώσω τήν αίσθηση τής σκέψης.

— Τα πρόσωπά σας αφήνονται να οδηγούνται από τα γεγονότα.

— Τα πρόσωπά μου είναι παραδομένα στον εαυτό τους, βρίσκονται στο έσωτερικό της περιπέτειάς τους και τού εαυτού τους.

— 'Η μόνη πραγματική «πόαξη» που κάνει ο Μπελμοντώ είναι όταν επιχειρεί να σβύσει τή φλόγα με τόν χέρι του λίγο πριν από τήν αυτοκτονία.

— 'Αν είχε κατορθώσει να σβύσει τόν φωτίζι, θα γινόταν άλλος άνθρωπος κατόπι. Μοιάζει τού Πικολλί τής «Περιφρόνησης».

— 'Η περιπέτεια είναι τόσο «όλική» ώστε δεν μπορεί να μαντεύσει κανείς τί έπεισόδιο θ' ακολουθήσει τόν προηγούμενο.

— Αυτό συμβαίνει γιατί είναι μία ταινία που αφορά περισσότερο τήν περιπέτεια παρά αυτούς που τή ζουν. 'Ενα φίλμ πάνω στους ανθρώπους που ζουν μία περιπέτεια είναι ή «Μακρυνή χώρα» τού 'Αντονυ Μάν. 'Εκει αντίμαρτυρούμαστε τήν ύπαρξη τής περιπέτειας έφ' όσον πρόκειται για τούς ανθρώπους που τήν ζουν. 'Αντίθετα, στόν «Πιερρό» σκεπτόμαστε ότι πρόκειται για ανθρώπους που ζουν μία περιπέτεια έφ' όσον ή ταινία τήν περιγράφει. 'Αλλοτε είναι δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς τόν ένα από τόν άλλο. Ξέρουμε, από τότε που τόν έγραψε ο Σάρτρ, ότι ή ελεύθερη έκλογη που ένα πρόσωπο κάνει για λογαριασμό του, συγχέεται μ' αυτό που ονομάζουμε συνήθος «μοίρα του».

— 'Ακόμα περισσότερο κι από τήν «Περιφρόνηση» ή ποιητική παρουσία τής θάλασσας...

— 'Εδώ ή παρουσία τής θάλασσας είναι πολύ φανερή, πολύ περισσότερο απ' ό,τι στην «Περιφρόνηση». Τό θέμα τόν απαιτούσε.

— Θά μπορούσαμε να πούμε ότι οι θεοί ήταν μέσα στην θάλασσα...

— Όχι οι θεοί αλλά ή φύση που ή παρουσία τής δεν είναι ούτε ρομαντική ούτε τραγική.

— Θά μπορούσαμε να πούμε ότι ή δράση έχει εξαφανιστεί, ότι δεν έχει δικαίωμα ύπαρξης. 'Απ' αυτό προέρχεται ή «έπιθετική» όψη τής δράσης σήμερα — όπως στόν «Πιερρό».

— Οι άνθρωποι κωδικοποιούν τή δράση. Λένε π.χ.: φεύγουμε για διακοπές. 'Η δράση θ' αρχίζει απ' τή στιγμή που θά έχουμε φτάσει στη θάλασσα. 'Αλλά τή στιγμή που αγοράζουν τόν εισιτήριο τού τράινου τους δεν παραδέχονται ότι ή περιπέτεια έχει ήδη αρχίσει. 'Αντίθετα, μέσα στην δική μου ταινία τάντα βρ σκονται στο ίδιο επίπεδο: ή αγορά τού εισιτηρίου τού τράινου είναι τόν ίδιο σημαντική όπως και τόν μάνιο στη θάλασσα.

— 'Ανεξάρτητα απ' τή μανιέρα τής κάθε μιάς όλες σχεδόν οι ταινίες σας βασίζονται στο πνεύμα τής περιπέτειας.

— 'Ακριβώς. Τό σημαντικό είναι να αισθάνομαστε ότι υπάρχουν. Σ' όλη τή διάρκεια τής ημέρας, τάν τρία ζέταρτα τού χρόνου ξεχνάμε αυτή τήν αλήθεια που ξαναπετάγεται μπροστά μας τή στιγμή που κοιτάμε τάν σπίτι ή τόν κόκκινο φώς τών σημάτων τής τροχαίας. Ξαφνικά έχουμε τήν αίσθηση ότι υπάρχουν τόν λεπτό εκείνο. 'Ετσι άρχισε ο Σάρτρ να γράφει τάν μυθιστορημά του. 'Η «Ναυτία» άλλωστε γράφτηκε εκείνη τή μεγάλη έποχη, τότε που ο Σιμενόν δημοσίευσε τούς «Τουρίστες τής Μπανάνας» και τούς «Αυτόχειρες». Για μένα αυτή είναι μία ιδέα που δεν έχει τίποτα τόν μοντέρνο. Είναι αντίθετα ένα συναίσθημα πολύ «κλασσικό».

— Ό «Πιερρό» είναι ταυτόχρονα κλασσικός — τόν μοντάζ δεν χρησιμοποιεί επιδεικτικιστικά — και μοντέρνος σ' ότι αφορά τήν αφήγησή.

— Τί μπορούμε να ονομάσουμε μοντέρνο σ' ό,τι αφορά τήν αφήγησή; Πρωσωπικά θά προτιμούσα να μιλάγα για περισσότερη ελευθερία. Σέ σύγκριση π.χ. με τίς προηγούμενες ταινίες μου βρίσκει κανείς άμεσως τήν άπάντησή. Άν και βάζω στόν εαυτό μου όλο και λιγότερες έρωτήσεις. Παρ' όλ' αυτά μία έρώτηση παραμένει πάντα: Τόν να μόν αναρωτιέσαι πιά, δεν είναι επικίνδυνο; 'Ενα πράγμα μ' άνακουφίζει: Οι Ρώσοι, τήν έποχή τού «Οκτώβρη» ή τού «Ενθουσιασμού» δεν αναρωτιόντουσαν π.χ. για τόν «τί πρέπει να είναι ο κινηφός». Δεν αναρωτιόν-



τους αν έπρεπε να μιμηθούν τον γερμανικό κιν)φο ή να άγνοήσουν ταινίες όπως την «Δολοφονία του Δούκα της Γκύζης». Όχι! Ύπ]ρχε ένας τρόπος πολύ πιο φυσικός για ν' άναρωτιούνται. Ερώτηση επίσης είναι και το συναίσθημα που νοιώθουμε μπροστά σ' ένα έργο του Πικασσό. Τό να άναρωτιόμαστε δέν είναι μιá κριτική συμπεριφορά. Είναι κάτι τό φυσικό. Για ένα σωφ]ρ που άναρωτιέται πάνω στα προβλήματα της κυκλοφορίας λέμε άπλά και μόνο ότι οδηγεί, και, για τόν Πικασσό, ότι ζωγραφίζει.

— Τό μήκος τών ταινιών σας. . .

— Αυτό είναι ένα πραγματικό βάσανο. Μάς επιβάλλουν ένα όρισμένο μήκος. Άν υπάρχει λίγη έλευθερία στις ταινίες μου είναι γιατί δέν σκέπτομαι καθόλου τό μήκος. Άγνοθ άν αυτό που γυρίζω θά πιάσει είκοσι λεπτά ή τό διπλάσιο. Άπό τύχη και μόνο τό αποτέλεσμα αντίστοιχεί έντελώς άόριστα στο «έμπορικό» μήκος μιás ταινίας. Δέν παρακολουθώ με τό χρονόμετρο. Γυρίζω αυτό που πρέπει, σταματώντας όταν νομίζω ότι έχω τελειώσει, και συνεχίζω όταν πιστεύω ότι δέν έχει τελειώσει αυτό που θέλω να πώ. Τό μήκος μιés ταινίας μου καθορίζεται άπό τό τι έπιθυμώ να έκφρωσώ και δέν εξαρτάται άπό τίποτε άλλο εκτός άπ' την περιεκτική πληρότητά του.

— Στόν «Πιερρό», αυτό που λέει ό σκηνοθέτης Σάμουελ Φοδλερ στην άρχή. . .

— Έγω τού τό ζήτησα. Άλλά εκείνος βρήκε την λέξη «συγκίνηση». Τό να συγκρίνεις μιá ταινία με μιá έπιχείρηση κομμάντος, είναι ή καλύτερη εικόνα για τόν κινηματογράφο που μπορείς να δώσεις άπό κάθε πλευρά. Οικονομική, έμπορική και καλλιτεχνική. Είναι τό καλύτερο σύμβολο που άγτιπροσώπει γενικά μιá ταινία.

— Και ποιός είναι ό. . . έχθρός;

— Δυό πράγματα πρέπει να υπολογίζεις. Άπό τή μιá τόν έχθρο που σέ κτυπά κι άπ' την άλλη τόν σκοπό που επιδιώκεις να φτάσεις και όπου πιθανόν σέ περιμένει ό έχθρός. Ό σκοπός που επιδιώκεις είναι ή ταινία, άλλα μόλις τελειώσεις αντίλαμβανόμαστε ότι δέν ήταν παρά ή πορεία, ό δρόμος πρός τό σκοπό. Θέλω να πώ ότι και μετά τόν πόλεμο που κερδίζεται, ή ζωή συνεχίζεται. Και ή ταινία πιθανόν τότε άρχίζει πραγματικά.

— Όμως, αυτή ή έλευθερία στόν κιν)φο δέν είναι τρομακτική;

— Όχι περισσότερο άπ' ό,τι είναι τό να διασχίσεις τό δρόμο μέσα ή έξω άπ' τά καρφιά. Ό «Πιερρό» μού φαίνεται ταυτόχρονα έλεύθερος και περιορισμένος. Άλλ' αυτό που με άντισχει περισσότερο άπό τούτη την φαινομενική έλευθερία είναι άλλο πράγμα. Διάβασα ένα κείμενο του Μπορζές όπου μιλάει για έναν άνθρωπο που ήθελε να δημιουργήσει έναν κόσμο. Φτιάχνει λοιπόν σπίτια, κοιλάδες, έπαρχίες, ποτάμια, έργαλεία, νάρια, έρωτευμένους και, στο τέλος της ζωής του, καταλαβαίνει ότι «αυτός ό ύπομονετικός λι βύ, ινθός άπό φόρμες δέν είναι τίποτα άλλο άπό τό πορτραίτο του». Αυτό τό συναίσθημα τό είχα στην μέση τού «Πιερρό»

— Γιατί αυτή ή έμμεση άναφορά στόν Βελάσκεζ;

— Πρόκειται για τό θέμα και τόν όρισμό του. Ό Βελάσκεζ στο τέλος της ζωής του δέν ζωγράφιζε πιά καθορισμένα αντικείμενα. Ζωγράφιζε ό,τι ύπ]ρχε άνάμεσα στα καθ)γορημένα αντικείμενα, κι' αυτό ξαναλέγεται άπ' τόν Μπελμοντώ,

δταν μιμείται τόν Μισέλ Σιμόν: δέν πρέπει νά περιγράψουμε τούς ανθρώπους άλλα νά περιγράψουμε ό,τι υπάρχει μεταξύ τους.

— Άν ό «Τρελλός Πιερρό» είναι μιá ταινία πηγαία, χωρίς προηγούμενη έτοιμασία, θά μπορούσαμε ν' άναρωτηθούμε γιατί υπάρχουν σχέσεις με τή ζωή, τήν έπικαιρότητα.

— Υποχρεωτικά, άφου τó νά κάνω τόν «Πιερρό» είναι τó νά περάσω μέσα άπό ένα γεγονός. Ένα γεγονός άποτελείται τó ίδιο άπό άλλα μικρά γεγονότα πάνω στά όποια στηρίζεται κανείς άναγκαστικά. Γενικά, τó νά κάνω μιá ταινία, πρέπει νά τó ξαναποθώ, είναι μιá περιπέτεια, όμοια μ' εκείνη ενός στρατού πού προχωρεί μέσα σέ μιá χώρα και ζει εις βάρος τών κατοίκων της. Έπομένως, καταλήγουμε νά μιλήσουμε γι' αυτούς τούς κατοίκους. Αυτό είναι ή έπικαιρότητα. Είναι, ταυτόχρονα, αυτό πού όνομάζουμε έπικαιρότητα με τήν δημοσιογραφική και κιν/κή έννοια, και, μαζί οι καθημερινές συναντήσεις, τά όσα διαβάζουμε, οι συζητήσεις, ή πρακτική ζωή γενικά.

— Όταν ή έπικαιρότητα παρουσιάζεται στήν ταινία έχουμε τήν εντύπωση, κάθε φορά, ότι υπάρχει ένα σπάσιμο στόν τόνο του.

— Σέ ποιá στιγμή π.χ.:

— Η άναφορά στόν πόλεμο τού Βιέτ-Νάμ.

— Δέν πιστεύω. Όταν ζούμε μέσα σ' ένα βίαιο κόσμο, ή βία είναι αύτή πού κάνει τή δράση νά εξέλιξεται. Η Καρίνα κι ό Μπελμοντώ συναντουν άμερικανούς τουρίστες. Ξέρουν πώς νά τούς ευχαριστήσουν. Παίζουν τó παιχνιδί τους. Άν είχαν νά κάνουν με Ρώσους ή Ίσπανούς τουρίστες θά ενεργούσαν πιθανόν διαφορετικά. Βέβαια, έγώ διάλεξα Άμερικανούς τουρίστες κι όχι άλλους. Έξ άλλου αυτό άντιστοιχούσε καλλίτερα στήν άποψη τού μικρού «αυτοσχέδιου παιχνιδιού». . . Άν ξαναπαρουσίασα τó Βιετνάμ στά έπικαιρα τού κιν/φου είναι άπό άπλή λογική. Έπρεπε νά δείξω στόν Μπελμοντώ ότι είχαν παίξει μόν άλλα ότι τó θέμα τού παιχνιδιού τους προήηρχε.

— Σκεφτόσαστε νά χειριστήτε ένα πολιτικό θέμα, πού θά είχε προσωπικές θέσεις;

— Ένα θέμα όλοκληρωτικά πολιτικό είναι δύσκολο νά σκηνοθετηθί. Για τήν πολιτική, πρέπει νά κατορθώσεις νά αντίληφθής τίς άπόψεις τεσσάρων ή πέντε διαφορετικών ανθρώπων και τήν ίδια στιγμή νά έχεις θεωρήσεις πολύ γενικές. Η πολιτική είναι ταυτόχρονα τó παρόν και τó μέλλον. Όταν διαβάζουμε τ' Άπομνημονεύματα τού Τσόφτσιλ, καταλαβαίνουμε πολύ καλά αυτά πού συμβαίνουν σήμερα. Λέμε: «νά τί σκεπτόταν όταν παρευρισκόταν στήν τάδε διάσκεψη». Άλλά δέν τó μαθαίνουμε παρά είκοσι χρόνια άργότερα. Για τόν κιν/φο τά πράγματα είναι πιό δύσκολα. Δέν υπάρχει χρόνος γιατί πάντα έχουμε νά κάνουμε με τó παρόν. . .

— Λένε συχνά ότι αυτός ό τρόπος νά εισάγεται ή πολιτική σέ μιá ιστορία όπως τής Καρίνα και τού Μπελμοντώ είναι εξεζητημένος.

— Η άπάντηση είναι άπλή: μπορείτε νά διαβάσετε τήν έφημερίδα σας με εξεζητημένο τρόπο ή σοβαρά. Έξαρτάται. Άλλά τó γεγονός ότι τήν διαβάσει, αυτό είναι μέρος τής ζωής. Στόν κιν/φο αντίθετα, δέν πρέπει, άν είμαστε μέσα σ' ένα δωμάτιο, ν' άνοιξουμε ένα παράθυρο και νά τραβήξουμε ότι γίνεται έξω τήν ίδια στιγμή. Αυτό λένε οι δυσχεραστημένοι πού βλέπουν σ' αυτό τó γεγονός τή ρήξη τής ένότητας. Μήπως όμως μπορούν νά δουν πού βρίσκεται ή ένότητα; Θά μπορούσαν νά πουν ότι στόν «Πιερρό» ή ένότητα είναι καθαρά συγκινησιακή και νά με κατηγορήσουν ότι ξεφεύγω άπ' αύτή τήν συγκινησιακή ένότητα. Άλλά τó νά κατηγορήσουν τήν παρουσία τής πολιτικής είναι άσκοπο, μιá κι ή πολιτική είναι μέρος τής συγκινησιακής ένότητας. Ξαναβρίσκουμε έτσι τήν περίφημη κατάταξη διαφόρων τύπων: μιá ταινία είναι ποιητική, ψυχολογική, τραγική άλλα δέν έχει τó δικαίωμα νά είναι άπλά μιá ταινία! . . .

— Τó χρώμα στόν Πιερρό; Π.χ. οι έγχρωμες άνακλάσεις στό τζάμι τού αυτοκινήτου;

— Όταν οδηγούμε τó βράδυ στό Παρίσι δέν βλέπουμε τά κόκκινα, πράσινα, κίτρινα φώτα τής κυκλοφορίας; Θέλησα νά δείξω αυτά τά άντικείμενα άλλα χωρίς νά τά τοποθετήσω άναγκαστικά όπως πραγματικά είναι άλλα όπως μένουν στή θύμηση: κόκκινες, πράσινες κηλίδες, κίτρινες άστραπές πού περνάνε. Θέλησα νά ξαναφτιάξω μιá αίσθηση άπό τά στοιχεία πού τήν άποτελούν.

— Ξαναβρίσκουμε, έτσι, τή δουλειά τού ζωγράφου. . .

— Πιστεύω ότι μπορούμε νά προχωρήσουμε άκόμα περισσότερο σ' αύτή τήν κατεύθυνση. Χωρίς όμως νά κάνουμε στόν κιν/φο αυτό πού κάνει ό Μισέλ. Μπυτόρ στήν λογοτεχνία. Είναι πολύ εύκολο νά γίνει κάτι τέτοιο στόν κιν/φο. Οι συγγραφείς είχαν πάντα τήν φιλοδοξία νά «κάνουν κιν/φο» πάνω στό χαρτί νά έχουν στή διάθεσή τους όλα τά στοιχεία και ν' άφήσουν τή σκίψη τους νά κυκλοφορεί άπό τó ένα στό άλλο. Αυτό όμως είναι τόσο εύκολο νά γίνει στόν κιν/φο. Άντίθετα μ' ό,τι λέει ό Μπελμοντώ (στόν Πιερρό) ό Τζαίμς Τζόυς δέν έχει ση-



μασία γιά τόν κιν)φο. "Άλλωστε, ο βουβός κιν)φος βριασε έξ Ισου μακρού. "Έχουμε χάσει ένα μεγάλο μέρος από τίς κατακτήσεις του βουβού κιν)φου και μόνο τώρα άρχίζουμε νά τίς ξαναβρίσκουμε. Ξαναγυρνάμε στην άπλότητα κι ύστερα, ή επίδραση του όμιλου)τος, έτσι όπω; διαμορφώθηκε, άρχίζει νά εξαφανίζεται. "Ο καλός βουβός κιν)φος δέν άποτελείτο ποτέ από την έφα)μογή ενός όρισμένου στυλ σ' ένα όρισμένο γεγονός. Πιστεύω ότι ό κιν)φος πρέπει νά γίνει υπό ποιητικός. Ποιητικός μέ μιá έννοια πολύ πλατειά. Πρέπει νά πλατύνει επίσης κι' ή κοίηση.

— Πρέπει νά μιλάμε γιά όλα. . .

— Πρίν δυό τρία χρόνια είχα την εντύπωση ότι τά πάντα είχαν γίνει, ότι τίποτα δέν έμενε νά γίνει σήμερα. Δέν έβρισκα νά κάνω κάτι ποú δέν είχε γίνει προηγουμένως. "Ο «Ίβάν ό Τρε)μερός» ("Αί)ενσταίν) το «Τόν Άρτον ήμών τόν έπιούσιον» (Κίνγκ Βίντορ) είχαν ήδη γυριστέ. "Όμοίως τό «Πλήθες» (Βίντορ) Γιατί νά ξαναγυριστέ μιá τέτοια ταινία άφοú ήδη ύπή)χε; Μέ δυό λόγια ήμουν άποκαρδιωμένος. Μετά τόν «Πιε)ρό», δέν έχω καθόλου τό ίδιο συναίσθημα. Ναι, πρέπει νά γυρίσουμε τά πάντα, νά μιλήσουμε γιά τά πάντα. Μένει νά γίνει τό κάθε τί άπ' την άρχή.

Μετάφραση: Φ. Α.

ΕΙΔΗΣΕΙΣ

ΜΕ ΤΟ ΒΡΑΒΕΙΟ ΖΩΡΖ ΜΕΛΙΕΣ, που απονέμεται κάθε χρονιά από την Ένωση Γάλλων κριτικών κινήματος, τιμήθηκαν για το 1966 οι ταινίες: Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΕΛΕΙΩΣΕ του Άλαιν Ρενάι και ΣΤΗΝ ΤΥΧΗ ΜΠΑΛΤΑΖΑΡ του Ρομπέρ Μπρεσσόν. Έξ άλλου, σε άλλες τέσσερις ταινίες απονεμήθηκαν ειδικές διακρίσεις για την ποιότητά τους: Ο ΤΡΕΛΛΟΣ ΠΙΕΡΡΟ του Ζάν Λύκ Γκοντάρ.

Η ΖΩΗ ΣΤΟΝ ΠΥΡΓΟ του Ζάν Πόλ Ραπενώ
ΕΝΑΣ ΑΝΤΡΑΣ ΚΑΙ ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ του Κλώντ Λελού
BIBA MARIA του Λουί Μάλλ.

— Ο ΑΝΡΥ ΖΩΡΖ ΚΛΟΥΖΩ θεραπευμένος όριστικά απ' την καρδιακή κρίση που τόν είχε αναγκάσει πριν δυο χρόνια να σταματήσει κάθε δουλειά, σκοπεύει να ξαναρχίσει την προπαρασκευή για το γύρισμα της ταινίας του Η ΚΟΛΑΣΗ που είχε διακοπεί με την άρρώστια του.

— ΙΤΑΛΟ-ΓΑΛΛΟ-ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ κράμα από τη μεριά της παραγωγής και της σκηνοθεσίας είναι η σπονδυλωτή ταινία του ΑΡΧΑΙΟΤΕΡΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ που γυρίζεται αυτή τη στιγμή στις αντίστοιχες χώρες της Εύρωπης. Μ' ενδιαφέρον αναμένεται το σκέτος του Ζ.Λ. Γκοντάρ όπου ο σκηνοθέτης - σεναριογράφος συνεργάζεται για πρώτη φορά με ένα τελευταίο προϊόν της «σεξο-βομβικής σειράς»: την Μαριλού Τολό. Δίπλα της, η Άννα Καρίνα, κι' ο Ζάκ Σαρριέ. Τίτλος του σκέτος: Ο ΕΡΩΤΑΣ ΤΟ... 2000. Οι άλλοι σκηνοθέτες της ταινίας: Φιλίπ ντε Μπρόκκ, Κλώντ Ωτάν Λαρά (Γαλλία), Μάουρο Μπελονίνι, Φράνκο Ίντοβινα (Ιταλία), Μίκαελ Φλέγκαρ (Γερμανία).

— Ο ΛΟΥΙ ΜΠΟΥΝΟΥΕΛ «ξαναγυρίζει» στην Γαλλία μετά το ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΜΙΑΣ ΚΑΜΑΡΙΕΡΑΣ (1964) (και παλαιότερα τα κλασσικά ΑΝΔΑΛΟΥΣΙΑΝΟΣ ΣΚΥΛΟΣ (1928), ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ (1930).] Αδτή τη φορά μεταφέρει στην οθόνη το γνωστό βιβλίο Η ΩΡΑΙΑ ΤΗΣ ΜΕΡΑΣ του Ζοζέφ Κεσσέλ της Γαλλικής Ακαδημίας. Ο Ζάν Κλώντ Καριέρ συνεργάζεται και πάλι μαζί του στη διασκευή του βιβλίου όπως και προηγουμένως για το ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ και τόν ΣΥΜΕΩΝ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ.

— Η ΜΑΡΓΚΕΡΙΤ ΝΤΥΡΑΣ, θεατρική συγγραφέας και σεναριογράφος, μεταπηδάει στη σκηνοθεσία. Η πρώτη της ταινία—με συσκηνοθέτη τόν Πόλ Σμπάν, είναι διασκευή του θεατρικού της έργου Η ΜΟΥΖΙΚΑ, που παίχτηκε τόν περσινό χειμώνα μ' επιτυχία στο παρισινό Τεάτρ ντε Σάνζ 'Ελυζέ, έγινε δεκτή με ευνοϊκές κριτικές στο Βερολίνο Ιταλικό φεστιβάλ του Σορρέντο. Τώρα σκοπεύει να διασκεύασει για την οθόνη ένα άλλο βιβλίο της: ΤΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΑΝΤΕΣΜΑΣ.

— ΙΔΡΥΣΗ ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ (Σορρέντο) ενός νέου κινηματογραφικού φεστιβάλ που ό επίσημος τίτλος του είναι «ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΟΡΡΕΝΤΟ». Οι οργανωτές του θέλουν να συναγωνιστούν και ει δυνατόν να «βουλιάξουν» το φεστιβάλ της Βενετίας γιατί το βρίσκουν— όπως και τις αποφάσεις του διευθυντή του καθηγητή Λουίτζι Κιανρίνι— «πολιτικά τοποθετημένο» και «διανοουμενιστικό». 'Η δική μας γνώμη: άρλουμπες!

— ΚΙ ΟΜΩΣ: Ο ΖΑΝ ΡΕΝΟΥΑΡ βρίσκει δυσκολίες για να πείσει τούς παραγωγούς ότι ή μόδα του(!) δέν πέρασε και μπορεί ακόμη να είναι έμπορικός!...

Έν τή μεταξύ όλο και περισσότερο λάτρης της λογοτεχνίας— όπως πέρσει είχε δηλώσει σε μιά ειδική συνέντευξη στα γαλλικά «Καγιέ ντό Σινεμά» — τό άποδείχθηκε έμπρακτα: ό γαλλικός έκδοτικός οίκος Γκαλιμάρ έκυκλοφόρησε τό πρώτο του βιβλίο «Τά τετράγδια του Καπιταίν Ζώρζ».

— ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ-ΤΡΟΦΙΑ 'Η γνωστή έταιρία παραγωγής - έκμετάλλευσης ΗΝΩΜΕΝΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ συγχωνεύεται με την ΚΟΝΣΟΛΙΤΡΕ-Ι-Τ ΦΟΥΝΤΣ Κο., ή πιά άπλά με μιά μεγάλη έταιρεία τροφών! 'Η κινική έταιρεία κρατάει τήν αυτονομία της άλλα οδισιαστικά γίνεται «όποκατάστημα» της άλλης, ύποτασόμενη οικονομικά.

— ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΩΝ ΦΕΣΤΙΒΑΛ οργανώθηκε άπ' τις 15-27 Νοεμβρίου όπως κάθε χρονιά, άπ' τό 1958, στο 'Ακαπούλκο του Μεξικού. 'Η έκδήλωση αυτή παρουσίασε τις ταινίες που διακρίθηκαν σ' όλα τά φεστιβάλ της χρονιάς. Για μέν τούς ξένους κριτικούς, ή χρησιμότητα του φεστιβάλ είναι άμφισβητήσιμη. Τά ενδιαφέρει, οντά τους συγκεντρώνονται περισσότερο στην πλάξ του 'Ακαπούλκο. 'Ομως για τόν λατινοκεντρικό άμερικάνικο χώρο ή ύπαρξη του φεστιβάλ είναι

σημαντική — σε συνδυασμό μ' αυτό του 'Αγίου Φραγκίσκου, τής Νέας Υόρκης και του Λός Άντζελες που στην Βόρειο Αμερική αντίστοιχούν με κείνο του 'Ακαπούλκο, παρουσιάζοντας τις καλύτερες ταινίες των άλλων Φεστιβάλ.

— Η ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΔΙΕΙΣΔΥΣΗ στην άγγλική κιν/κή βιομηχανία αυξάνεται. Αυτό είναι το συμπέρασμα του ετήσιου άπαλογισμού του κρατικού οργανισμού χρηματοδότησεως φιλμ ό όποιος βοηθά οικονομικά τους Άγγλους παραγωγούς στην πραγματοποίηση των ταινιών τους. Σάν παράδειγμα αναφέρεται ότι στα 200 άγγλικής εθνικότητας φιλμ που παρουσιάστηκαν κατά τό διάστημα 1962 - 1966 από τά δυό κύρια δίκτυα εκμετάλλευσής (Α.Β.Ο. - ΡΑΝΚ), τών 107 ή παραγωγή στηριζόταν ολοκληρωτικά ή μερικά σε άμερικανικά κεφάλαια.

Η «διείσδυση» αυτή τής όποιας παράλληλη περίπτωση έχουμε στη Γαλλία, είναι άποτέλεσμα τής στροφής των άμερικανικών άνεξαρτήτων παραγωγών και έν συνεχεία των μεγάλων έταιρειών προς τήν Εύρώπη για λόγους κυρίως οικονομικούς (άποφυγή των βαρύτατων άμερικανικών φορολογιών κι επίπλέον ώφέλη από τίς ειδικές διατάξεις με τίς όπιές χωρίς χώρες όπως ή Γαλλία προστατεύουν τίς ταινίες που παράγονται στό έδαφός τους).

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

ΔΕΝ ξέρω ποιά ανάγκη σπρώχνει πάντα τόν φίλο Νίνο Φένεκ Μικελίδη, ν' άρχίζει τίς κριτικές του για συγκεκριμένα φιλμ μ' έναν... φιλιππικό έναντίον των «ύπολοιπων» (ή «μερικών») κριτικών. Έτσι στό πρώτο τεύχος του «Ελληνικό Κινηματογράφου» τά συμπληρωτικά πυρά τών στρέφονταν έναντίον των... «άντιγυροστερνικών», ένθ στό δεύτερο τεύχος του περιοδικού περνούν έναντίον των... «άντιτζερουλινικών»!

Άς μη χαλάσουμε όμως τίς καρδιές μας. Διαπιστώνοντας τή μεγάλη άπήχηση που βρήκε στους φίλους του κινηματογράφου ή πέρα για πέρα έπαινητή προσπάθεια τής έκδοτικής ομάδας, στην όποία συμμετέχει και ό φίλος Ν.Φ.Μ., νομίζω ότι δέν πρέπει ν' άρχίσουμε με γκρίνιες, άν πάρουμε μάλιστα ύπ' όψη μας και τό άμφίβολο είδικό βάρος (άπό ύσυσταστική άποψη) ένός τέτοιου «φιλολογικού καυχή».

Θά μου έπιτρέψει όμως ή σύνταξη του περιοδικού και ό φίλος Ν.Φ.Μ. νά πώ κι' έγώ δυό λόγια πάνω στό θέμα τής ποιότητας των φιλμ του Τζέρρυ Λιούις.

Ό Τζέρρυ Λιούις είναι, χωρίς καμιά άμφιβολία ένας ιδιοφυής κλάουον και ένας άξέπραστος μίμος. Τόν θαυμάσαμε όλοι μας στίς πετυχημένες μεταμορφώσεις του και στην ραφιναρισμένη μιμική του στά «Διαμαντικά τής Οικογενείας». Διαπιστώσαμε τίς ίδιες ποιότητες και στην πρόσφατη ταινία του «Νά, γι�στρός, νά, μάλαμα». Υπάρχει ακόμα και ή τεχνική των γκάγκ και ή άξέπαινη προσπάθεια συνέχισης τής παράδοσης του μουρλέσκ. Όλα αυτά βέβαια είναι πολύ καλά. Άλλά τό πρώτα δέν σταματάει έδω, όπως ίσως έχει τήν άπαιτηση ό Ν.Φ.Μ. Μένει νά εξετάσουμε, νομίζω, και τό «ίδεολογικό έπικοιόδημα» των ταινιών του (ή δέν πρέπει νά τό κάνουν αυτό;)

Είναι βέβαια όσσοτό έως ό Τζέρρυ Λιούις πραγματοποιεί συχνά στίς ταινίες του μερικές πετυχημένες παρακετισεις, που σατυρίζουν διάφορες όψεις τού άμερικάνικου τρόπου ζωής. Αυτές, όμως, όπως και τό ταλέντο του σάν ιδιοφυούς κωμικού, «χάνονται» τελικά μέσα άπό μία διαδικασία αίσθηματολογίας, που θυμίζει άβίαστα τήν κλωστούνάτη διάθεση του πολυαντισμού. Ή μυθολογία τού καλοκαιριτικού «μέσου άμερικανού», που ξεπερνά πάντα όλα τά έμποδια που στήνονται στό διάβα του, όπως συνέβαινε καλαιότερα με τήν περίπτωση τού Χάρλντ Λούντ, είναι άραγε ένα στοιχείο γνησιότητας; Κι' αυτή ή φαμπικαρισμένη αισιοδοξία και τό μοτίβο τού «όλα θά πάνε καλά», δέν αποτελούν ίσως μία καλοστημένη παγίδα (όχι βέβαια άπό τήν πλευρά τού «άνυπογιάστου» Ισως Λιούις) για τό πλατύ άμερικάνικο κοινό (και όχι μόνο γι' αυτό), που γυρίζει νά τό ρίζει «στάχτη στό μάτι»; Δικαιομάστε, νομίζω, νά άμφισβητήσουμε τήν όξυτρία και τή διεισθητικότητα τής σάτυρης τού Τζέρρυ Λιούις.

Θαυμάζω τόν ιδιοφυή κωμικό Λιούις, μά δέν μπορώ νά άποδεχτώ τήν έξυπνα σερβιρισμένη «φιλοσοφία» των ταινιών του. Γι' αυτό άκριβώς και δέν ξαφνιάζομαι, όταν βλέπω τίς αθουσεσ, όπου προβάλλονται φιλμ τού Λιούις, νά είναι γεμάτες άπό μικρά παιδιά, που γελούν ξένοιστα άπό τά κατορθώματα τού «φίλου» τους. Ή «άβωδότητα» και ή «άπονήρευτη» διάθεση είναι για μένα πάρα πολύ όποια συμπτώματα για μία έποχή σάν τή δική μας, όπου οι πονηρίες και τά τερτίπια είναι τό λιγότερο μάλιστα κακό, δίπλα σε άλλα πού «βρώμικα» πράγματα.

Πολύ Φιλικά Λάμπρος Παπαχρόνης — Θεσσαλονίκη





Μισελάντζελο Μ Ε Γ Ε Θ Υ Ν Σ Η 'Αντονιόνι

Ο ΠΩΣ ή ΚΡΑΥΓΗ, ή ΝΥΧΤΑ, ή ΕΚΛΕΙΨΗ, ή ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ, Έτσι κι ή ΜΕΓΕΘΥΝΣΗ είναι Ένας δρος ταυτόχρονα συγκεκριμένος κι άφηρημένος πού καθορίζει Ένα όρισμένο φυσικό φαινόμενο και μιά μυθική και συμβολική κατάσταση

Η ΜΕΓΕΘΥΝΣΗ, αναφέρεται στη ζωή ενός λονδρέζου φωτογράφου, αυτού του καινούργιου «πρίγκηπα των σνόμπ της πρωτοπορίας». Ό Τόμας, φωτογραφίζει μιά μέρα μέσα σ' Ένα σχεδόν έρημο πάρκο Έναν άντρα και μιά γυναίκα. Η έπιμονή, ή μανία με την όποία ή γυναίκα προσπαθεί νά άποσπάσει τά κλισέ, προκαλούν τις ύποψεις του. Ξαναπέρνει τά άρνητικά, μεγενθύνει και Ξαναμεγενθύνει τις φωτογραφίες, ώσπου βρίσκει στην εικόνα την εξήγηση της συμπεριφοράς της γυναίκας, την άποκάλυψη ενός δράματος του όποιου ύπηρεε ό άκούσιος μάρτυρας.

Χρονικό της ζωής του καλλιτέχνη στο Λονδίνο του 1966, ή ΜΕΓΕΘΥΝΣΗ, άποκτά μιά λεπτότατη έννοιολογική σημασία. Δείχνει τό ρόλο της εικόνας σάν «άποκαλυπτικής» του μυστικού της ζωής, και μιάς τάσης πού δέν είναι τίποτα άλλο άπ' τό βίωμα πού βρίσκει τή δικαίωση του μόνο στη έμβάθυνση και τή σκέψη. Ό 'Αντονιόνι παθιασμένος με τή ζωγραφική και ζωγράφος ό ίδιος, πραγματοποιεί μιά μελέτη πάνω στις σχέσεις του πραγματικού και του αναπαριστώμενου, πάνω στην άφαίρεση στη ζωγραφική, και στο μυστήριο πού θέτει στον καλλιτέχνη ή έρμηγνεία του Έργου του. Κινηματογραφιστής - ζωγράφος, ό 'Αντονιόνι συνεχίζει πιο βαθιά και πιο έπισταμένα, τις άναζητήσεις του στο πεδίο του χρώματος, πού ξεκίνησαν άπ' την ΚΟΚΚΙΝΗ ΕΡΗΜΟ. Τό χρώμα του Λονδίνου προσφέρεται γι' ατή τή δουλειά κι ό 'Αντονιόνι βρήκε σ' αυτόν τόν γκριζο ούρανό τους χαμηλούς τόνους πού λατρεύει. Κατάφερε νά διασκεύσει σέ κινηματογραφικό στούντιο Ένα φωτογραφικό στούντιο και νά κάνει τήν κάμερα νά κυλά άσταμάτητα άνάμεσα σ' έτερόκλητα άντικείμενα, μοντέλα πόν και σκηνικά όπ συνταιριασμένα άρμονικά.

Οί φωτογραφίες πού δημοσιεύουμε, δέν άποδίδουν σχεδόν τίποτα άπ' τήν ταινία. Άποκαλύπτουν μόνο Ένα πλαστικό και διακοσμητικό κλίμα, κι ατή τήν έσωτερική ένταση, και τό ψυχολογικό δράμα, καταστάσεις τυπικά «άντονιονικές». Πρωταγωνιστεί ό Νιταϊνβιντ Χέμινγκς (Τόμας, ό φωτογράφος), ό νεαρός ήθοποιός πού άνακάλυψε ό 'Αντονιόνι σέ μιά μικρή θεατρική λέσχη όπου περιμενε τήν τύχη του σφίγγοντας τά δόντια και ή Βανέσσα Ρενγκραϊνβ (βραβευμένη στις Κάννες γιά τόν «Μόργκαν») στο ρόλο της γυναίκας πού προδόθηκε άπ' τις εικόνες. Δίπλα τους ή Πέγκυ Μόφφιε και ή Βερούσκα, δώ άπ' τά μοντέλα του Τόμας, είναι οι φορείς του έρωτισμού και του μυστηρίου.

‘Η Μυθολογία του ‘Αστισμού

«Πρόσωπο με πρόσωπο»

Σκηνοθεσία - Σενάριο : Ροβήρος Μανθούλης • Φωτογραφία : Σταμάτης Τρίπος • Μοντάζ : Πάνος Παπακυριακόπουλος • Μουσική : Νίκος Μαμαγκάκης • Ντεκόρ : Γ. Μιγάδης • Πρωταγωνιστούν : Κώστας Μεσάρης - ‘Ελένη Σταυροπούλου - Θεανώ ‘Ιωαννίδου - Λάμπρος Κοτσιράς.

Α ΠΑΝΤΩΝΤΑΣ στο ερώτημα τί επέδωξε ό σκηνοθέτης, έξ άντιδιαστολής ύποδηλώνουμε εκείνο πού άπέφυγε. Μιά προσέγγιση πρός τήν κατεύθυνση αύτή θά βοηθούσε τήν έρευνά μας, κυρίως σέ ότι άφορά τήν πρόθεση του γιά μία καθολική όσο δυνατόν άπεικόνιση τής ‘Ελληνικής πραγματικότητας.

α) ‘Ο σκηνοθέτης ύπερφαλαγγίζει εύστοχα τόν πειρασμό μιάς κριτικής ή-θών στό γενικό τύπο «Άτιμασμένη και έγκαταλειμμένη» τού Π. Τζέρμ. Μιά τέτοια διαπραμάτευση ύπολάμβανε ποικίλους κινδύνους και πλήθος άπό προβλήματα με άδηλη τήν τελική δικαίωση τών άρχικών προθέσεων. ‘Η άπεικόνιση τής επαρχιώτικης κοινωνικής πραγματικότητας είναι βέβαια μία γραφική αναπαράσταση μιάς καθυστερημένης νοοτροπίας πού βρίσκεται έξω άπό τήν κίνηση τής νέας ‘ζωής και πού κάποτε - κάποτε άγγίζει τά όρια μιάς ιδιάζουσας χοντροκοπιάς. Άπό τήν άλλη όμως μεριά ή παρουσίαση αύτή είναι μερικότερη γιά νά συμβολίσει καθολικότερες καταστάσεις και ούτε βέβαια στις ρίζες πού όδηγούν τέτοιου εί-δους κοινωνικά φαινόμενα πηγαίνει. Δέν θά έπιμεινουμε περισσότερο στό σημείο αυτό άν και οι ιδιαιτηίες του προβλήματος μένουν άδιευκρινιτες και περιμεινόμενες μιά έγκυρότερη σημασιολόγηση. Τονίζουμε μόνο πώς θεματογραφικά ή περιγραφή αύτή είναι περίπου παρόμοια στόν Κινηματογράφο μας. (‘Οφείλουμε νά σημειώ-σουμε έδω, πώς ό «Φόβος» τού Κ. Μανουσάκη, ή πρώτη άπόπειρα πρός τή μεριά αύτη, σάν τελικό αποτέλεσμα στέκει πολύ χαμηλότερα άπό τό θέμα πού φιλοδό-χησε νά πραγματευθεί ό δημιουργός τής. ‘Η άνυπαρξία κοινωνικού τοπίου με-ββαλε μιά περίπτωση με γενικότερες προεκτάσεις σέ κλινική, άξια νά άπασχολή-σει τόν ψυχαναλύτη, όχι όμως και τόν κοινωνιολόγο).

β) ‘Ο δημιουργός διατάζει νά εισδύσει στό βάθος τών κοινωνικών αίτιών, δηλ. νά έντοπίσει και νά αναλύσει τό σύνολο τών οικονομικών όρων πού προ-καλούν σέ τελευταία άνάλυση τήν κοινωνική δυσαρμονία, και σ’ ένα δεύτερο έπι-πεδο τήν ήθική παραμόρφωση και έκπτώση τών άτομων. Στά πλαίσια όχι μόνο τής έλληνικής αλλά και τής παγκόσμιας Δυτικής πραγματικότητας, μιά τέτοια άπόπειρα θά άντιμετωπίζε τεράστιες δυσχέρειες. ‘Επισημαίνουμε ένδεικτικά μιά:

‘Η προϊούσα λογίκευση τού συστήματος τών άμοιβαίων σχέσεων μισθοτού και εργοδότη άπάμβλυσε τίς κραυγαλέες αιχμές τής κοινωνικής εκμετάλλευσης και έπομένως κατέστησε πολυπλοκότερο και γριφώδες τό σύστημα τών παραπάνω διαδικασιών. ‘Η κινηματογραφική συνεπώς προσέγγιση ένός τόσο έγκεφαλικού έκ τών πραγμάτων θέματος κινδύνευε — χωρίς βέβαια ν’ άποκλείσει ένας επίδε-ξιος χειρισμός — νά έγκλωβιστεί στό όρια μιάς άφουδατωμένης άποκρυπτοφάνησης οικονομικών σχέσεων, και έτσι νά χάσει τό στοιχείο μιάς βαθύτερης συγκίνησης. Προϋπόθεση sine qua non του αισθητικού άποτελέσματος. Τά «Χέρια πάνω άπ’ τήν πόλη» π.χ. τού Ρόζι έπασχαν άπό ένα είδος έγκεφαλικής ύπερτροφίας, άν και τά επί μέρους στοιχεία του ένορχηστρώνονταν σέ μιά στέρη άρχιτεκτο-νική διάπλαση, και βεβαίωσαν μιά «διαλεκτική». Συμπεραίνουμε λοιπόν πώς ό σκηνοθέτης θέλησε νά δώσει μιά άποσπασματική εικόνα τής ‘Ελληνικής κοινο-νικής πραγματικότητας με σκοπό νά κομίσει ένα καθολικότερο ήνυμμα. Σ’ αύτήν άκριβώς τήν διατύπωση συνοψίζεται και ή βαθύτερη πρόθεση του.

Οί φευγαλέες αυτές εικόνες, αυτά τά κομμάτια ζωής, πού ένα όποτυπώδης προσηματικόδς μύθος δίνει τήν έπίφαση τής ένότητας, καθώς έξακολουθη-τικά, στό ρυθμό μιάς λαχανιασμένης κίνησης, βεμβαρίζουν τή συνείδησή μας, συναρμολογούνται τελικά σέ μιά ένιαία έντύπωση «άποστροφής», πού άντικει-μένο τής είναι καταστάσεις και πρόσωπα. Τί άντιπροσωπεύουν άκριβώς τά άτομα πρός τά όποια στρέφει τά βέλη τής κριτικής του; ‘Αναμφισβήτητα μιά νεοαπολυτί-στηκη, άριστοκρατική στις άντιλήψεις όλιγαρχία, με άλλοιωμένο ήθος (ή σύγκρι-ση γίνεται σέ σχέση με τό πρότυπο πού θέτει μιά προοδευτική άντίληψη), και άναρ-χοκρατούμενο έρωτισμό.

Μέσα σ' αυτό τὸ χάος τοποθετείται τὸ πρόσωπο τοῦ καθηγητῆ. Ἐνσαρκῶ-
νει τὸν ἄστατο μικροαστό. Ὁ σκηνωθῆς μὲ μιὰ εὐστοχὴ ψυχολογικὴ ἀφαίρεση
προσδιορίζει τὴν κοινωνικὴν του θέση, προκείμενος πρὸ πολλοῦ μὲ ἠθικὰ ἀνα-
νακλαστικὰ παρὰ μὲ σαφῆς ἰδεολογικὸ περίγραμμα, καλεῖται νὰ παίξει τὸν ρόλο
τοῦ στῆν κίνησι τῆς οἰκογένειας. Ἀρχικὰ ἀντιδρᾷ κάπως συνειδητὰ, σπα-
σμοδικὰ ἀργότερα στῆν ποιότητα τῶν νέων σχέσεων πού ζεῖνει νὰ τὸν ἀφομοιώ-
σῃ. Ὁ ἐνστικτώδης περισσότερο παρὰ ἐνσυνειδητὸς χαρακτήρας τῆς πρώτης
ἀρνήσεως, ἢ ἐλλειψῆς πολιτικῆς συνειδήσεως, θὰ ἐξασθενίσουν βαθμιαία τὴν δύναμιν
ἀντιστάσεως, ὥσπου τελικὰ ἐξουθενωμένος, σαγηνευμένος ἀπὸ τὴν ἀκατανίκητην
μαγείαν τῆς ἐρωτικῆς προτροπῆς, θὰ ἐναποθέσει τὴν κατάφασχόν του στῆν ἠθικὴν
ἀπαξίαν τῆς νέας του συμπεριφορᾶς. Ἀργότερα ὅταν μέσα ἀπὸ τὴν πορεία τῶν γε-
γονότων, πού κάπως ἐκπληκτικὸς παρακολουθεῖ, συνειδητοποιήσει τὸ ἀσυμβίβαστο
τῆς ἰδικῆς του ἠθικῆς, μὲ τὴν ἠθικὴν τῶν ἄλλων, θὰ ἐπαναστατήσῃ καὶ ἀηδισμένος
γιὰ τὸν ἀφύσικον ἐκτροχιασμό τῶν πάντων, θὰ σπάσει τοὺς δεσμούς καὶ ἐξαγι-
σμένους πιά θὰ ἀποχωρήσῃ. Ἡ πρώτη αὐτῆ — σπασμοδικὴ ἐνέργεια ἐξανάστασης,
παρὰ ψύχραιμην καὶ ὀριμὴν ἀντιμετώπισιν, ὑποδηλώνει τὸ καινούριον ἀδιέξοδο,
δπου ὁδηγεῖται. Τελικὰ βγαίνουμε πεπεισμένοι πᾶς καμμιὰ νέα «εἰθύνῃ» δὲν κο-
μίζει μέσα του. Εἶναι κατὰ βάθος μιὰ ἀμφιρρέπουσα, συνειδησι, σύμβολο τοῦ νέου
συγχυσμένου ἀνθρώπου — πού ἀναζητᾷ νὰ στεγάσῃ τὴν προσωπικὴν τῆς περιπέ-
τητα σὺ μὴ πεισμιστικὴ ἀποδοχὴ τῆς ζωῆς, παρὰ στῆν συνειδητῆ ἐπαναστατικὴν
πράξιν τῆς ἀλλαγῆς. Προχωρῶντας ἀκόμα, λέμε πᾶς εἶναι ἔγας «ἀρνητικὸς ἥρωας».
Καὶ οὕτε ἡ τελευταία πράξι τῆς ἀπελευθέρωσης μεταβάλλει τὴν φυσιογνωμίαν του.
Θάταν κούραστικὸ καὶ ἰσως ἀνείλικρινές νὰ πλάθουμε «θετικὸς» ἥρωας ἔτσι ὥστε
νὰ δώσουμε μιὰ προοπτικὴν «φωτεινότητος» στῆ ζωῆν. Ἐξ ἄλλου ὁ ἀντι-ἥρωας εἶναι
μιὰ ὀρισμένη «ἀποψη» νόμιμη καὶ θεμιτῆ. Ὁ δημιουργὸς ἀνακαριστᾷ τὴν πραγμα-
τικότητα ἀντικειμενικὰ γι' αὐτὸ ἀγγίζει τὴν εὐαισθησίαν μας καὶ μᾶς κερδίζει.
Ἄς μὴ ξεχνᾷμε τέλος πᾶς ἕνας σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς πού θάταν ἀ κ ρ ι τ ο ς
ὕστερα ἀπ' τὶς τόσες δογματικὰς ὑπερβολὰς τῶν τελευταίων ἐτῶν, θὰ ἀποτελοῦσε
τοῦλάχιστον μιὰ πράξιν ἀκατανόητην γιὰ ὅλους μας.

Περνώντας τώρα ἀπὸ τὸ περιεχόμενον στῆ φόρμην παρατηροῦμε τὰ ἑξῆς:

Ἡ τελευταία ἐνότητα — ἡ στιγμὴ τῆς συνδιάλεξης τῶν δύο ἐνῶ ἀπὸ τὸ
μικρόφωνον τῆς πολυκατοικίας — μὲ τὸ ἐντονον συγκινησιακὸν βάρος τοῦ συμβάν-
τος ἀποτελεῖ ἰσὺν ἕνα θετικὸν ἔσο καὶ ἕνα ἀρνητικὸν σημεῖον. Ἐτικὸν καθ' ἑαυτὸ ἐξ
αἰτίας τῆς ἐγγυελῆς διηματικῆς ἀξίως τ.υ. ἀρνητικὸν σὲ σχέση μὲ τὸ σύνολον. Ἡ
φωνὴ αὐτῆ τῆς νέας, πού καταγγέλλει, χλευάζει καὶ πού τελικὰ μὲ μιὰ εὐστοχὴ ἀφαί-
ρεσιν τοῦ δεδομένου χρόνου καὶ τοῦ ὑποκειμένου — φορέως τῆς, λές καὶ περνᾷει
μέσα ἀπὸ χιλιάδες «ἐγῶ», γιὰ νὰ γίνῃ ἡ φωνὴ ἐνὸς ὑπερατομικοῦ ἐγῶ, μιὰς κοι-
νωνικῆς συνειδήσεως πού καταγγέλλει — χλευάζει μὲ τὴ σειρὰ τῆς, εἶναι μιὰ πολὺ
εὐτυχισμένη στιγμὴ τοῦ ἔργου. Συμπικνώνει κυρίως νοηματικὰ ἕνα ἰσχυρὸν δρα-
ματικὸν τόνον, πού ἐρχεται σὲ καταφατικὴν σύγκρουσιν μὲ τὸ προηγούμενον μέρος
γιὰ τοὺς ἑξῆς δύο βασικοὺς λόγους:

Ὁ πρῶτος ἐφάπτεται σ' ἕνα γενικώτερον πρόβλημα τῆς φιλοσοφίας τοῦ καλοῦ
πὸν περιορίζοματε ἀπλῶς νὰ τὸ ὑποδείξομε. Τὸ γεγονός δηλαδὴ ὅτι ὁ σκηνω-
θῆς ἐπιλέγει σὲ πολλὰ σημεῖα τὴν αἰσθητικὴν κατηγορίαν τῶν κωμικῶν καταστά-
σεων πού καθ' ἑαυτὴς εἶναι αἰσθητικὰ μὴ ἀξιολογες, καθὼς καὶ μιὰ παρατηρού-
μενη ἀστάθεια στῆν ψυχολογικὴν δομὴν τοῦ ἔργου, ἔχουν σάν ἀποτέλεσμα νὰ τοῦ
στεροῦν ἕνα κάποιο δραματικὸν ὑπόστροφον, ἔτσι ὥστε ἡ δυσἁρμονία πού προκαλεῖ-
ται ἀπὸ τὴν τελικὴν φάσιν τοῦ μῦθου, δπου τελεῖται μιὰ **δραματικὰ** ἔξαρσι, νὰ κλο-
νίζει τὴν ἐσωτερικὴν εὐστάθειαν τοῦ συνόλου (π.χ. εὐρήματα ὅπως Βάρβαρε - Βαρ-
βάρα οὐτε καμμιὰ ἐγγενῆ κωμικότητα περιέχουν, ἀλλὰ παραπέρα ἔχουν σάν συνέ-
πεια, νὰ ἀπονευρῶνουν τὴν δραματικότητα τοῦ συνόλου).

Στῆν τέχνην ὅπως τὰ πρόσωπα ὀλοκληρώνουν τὴν προσωπικὴν τοὺς ζωῆν,
ἀκραιφῶνουν τὴν οὐσίαν τοὺς — δὲν εἶναι δηλ. καρικατοδρες ἀλλὰ περιεκτικοὶ
ἀνθρώπωνι τυποὶ — μέσα ἀπὸ τὴν διαπλοκὴν τῶν σχέσεων καὶ τὴν ἀλληλουχίαν
τῶν γεγονότων, ἔτσι καὶ οἱ ἰδέες διατηροῦν τὴν δύναμιν νὰ νοημάτωσιν τὰ νοήμα-
τά τους, μόνον ὅταν ὀλοκληρῶνονται μέσα ἀπὸ τὴν κορεία τῶν γεγονότων. Τότε
μόνον ἔρχονται κοντὰ μας καὶ φορτισμένες μὲ καταλυτικὰς ἰκανότητες μᾶς ἐκ-
ποροῦν. Ἐάν ὑποθέσομε — καὶ ἡ ὑπόθεσις μας εἶναι καθ' ὅλα ἔγκυρη — ὅτι
τὰ γεγονότα μᾶς πείθουν γιὰ τὴν ἀλήθειαν τῶν ἰδεῶν — καὶ πράγματι μᾶς πείθουν —
τότε ἀναρωτιόμαστε πᾶς εἶναι ἡ θέση τοῦ τελευταίου μέρους. Νὰ ἐπεξηγήσῃ;
Νὰ ἐκλαϊκεύσῃ; Ἡ μήπως ἀπευθύνεται στο:ς ἀνόητους καὶ δυσκολεῦθηκαν νὰ
λειτουρήσουν στὰ νοήματά του; Ἐν πάσει περιπτώσει πιστεύομε πᾶς ὁ χαρα-
κτήρας του εἶναι ἐμβόλιμος.

Ὁ σκηνωθῆς σκόπευε νὰ δώσῃ μιὰ ἀποσπασματικὴν εἰκόνα τῆς Ἑλληνικῆς
κοινωνίας. Καὶ τὰ μέσα πού χρησιμοποίησε προσαρμόζονται ἄμεσα σ' αὐτοὺς
τοὺς στόχους. Μιὰ κατακερματισμένη κατάσταση δόθηκε ἰκονοσοιστικὰ μ' ἐνα

άποσπασματικό τρόπο. Υπάρχει όπως διαπιστώνοι με λειτουργική συνάφεια, σχέση διαλεκτική στους σκοπούς και τὰ μέσα. Και ἂν ἐξαιρέσουμε τὸ πρόσωπο τοῦ καθηγητοῦ ποὺ παρουσιάζεται λίγο πολὺ ψυχολογικά ἑλοκληρωμένω, τουθενὰ ἄλλωθ δὲν ἐπιμένει ἰδιαίτερα σὲ ἀναλύσεις, ἀλλὰ μὲ κοφτεῖς — σύντομες πινελιές, μὲ μιὰ γελωτοποιητικὴ θὰ λέγαμε διάθεση ἰχνυγραφεῖ ἀρνητικὲς καταστάσεις τῆς Ἑλληνικῆς κοινωνίας, ὅπως ἡ μετανάστευση, οἱ ὀργισμένοι νέοι κ.λ.π.

Ὁ Μανθούλης μᾶς δίνει μιὰ «ἀνθολογία» τῆς Ἑλληνικῆς παρακμῆς καὶ ἀποσύνθεσης ἀπὸ τίς πιὸ πετυχημένες.

Γ. Α. ΚΟΥΤΡΟΥΛΗΣ

Ἡ ποίηση τῆς ψυχανάλυσης

«Ἡ Τζουλιέττα τῶν πνευμάτων»

Σκηνοθεσία : Φεντερίκο Φελλίνι • Σενάριο : Φελλίνι - Φλαγιάνο - Πινέλλι-Ρόντι • Φωτογραφία : Τζιάννι ντὶ Βενάντζιο • Μουσική : Νίνο Ρότα • Πρωταγωνιστὸν : Τζ. Μασσίνα - Σάντρα Μίλο - Σίλβα Κόσινα - Βαλεντίνια Κορτζέ.

Ἡ εἰδικὴ σημασία τοῦ τελευταίου ἔργου τοῦ Φρ. Φελλίνι βρίσκεται στὸ ὅτι ἐδῶ — καὶ γιὰ πρώτη φορά, ἀπὸ ὅ,τι γνωρίζουμε — ἔχουμε μιὰ προσπάθεια προσδιορισμοῦ τῆς συμπεριφορᾶς ἐνὸς δραματικοῦ-προσώπου κάτω ἀπὸ τὴν ἐνσυνείδητη καὶ ὑποσυνείδητη ἐπήρεια ὄλων τῶν μεγάλων δυνάμεων τοῦ δεδομένου πολιτισμοῦ.

Μὲ βάση τὴ διαπίστωση οὗτῃς τῆς πρόθεσης τοῦ ἔργου — καὶ ὄχι ἀναγκαστικά καὶ ἐνσυνείδητα καὶ τοῦ δημιουργοῦ του — θὰ γίνῃ ἡ παρακάτω ἀνάλυση, δικαιολογώντας φυσικά καὶ τὴν ἀρχικὴ μας πρόταση.

Σὲ π. ὅτω ἐπιπέδῳ μιὰ ἱστορία συνθησιμένη: Μιὰ γυναίκα, ἡ Τζουλιέττα, ποὺ ξαφνικὰ ἀπεκλύπει ὅτι ὁ ἀντὶς τῆς ἔχει πῖψι πιά νὰ τὴν ἀγάπῃ καὶ ὅτι εἶχε ἀρχίσει νὰ τὴν ἀπατά. Ἰὸ κατὰ φύγῳ τῆς συζυγῆς ἀγάπης μὴν μᾶς καταλύεται καὶ ἡ Τζουλιέττα, νεκροκυρεμένη τόσο καμὸ πνευματικά καὶ σωματικὰ μὲσα σ' αὐτὸ, μένει ξαφνικά «ἐκβυθισμένη».

Τὸ ἐπεισόδιῳ, αὐτὸ μιᾶς ἀτομικῆς ζωῆς γίνεται ἀφορμὴ πρῶτα νὰ ἐξέλθῃ στὸ φῶς τὸ μασκεμένῳ κενὸ μιᾶς σύγχρονης ψυχῆς καὶ δεῦτερο νὰ ἐμφανιστοῦν τὰ «πνεύματα», δηλ. οἱ πολιτιστικὲς δυνάμεις, ποὺ θὰ διεκδικήσουν τὴν πλήρωση τοῦ κενοῦ, ἢ κάθε μιὰ μὲ τὸ δικὸ τῆς περιεχόμενῳ.

Ἀπὸ ὅδῳ καὶ ἐμπρὸς ἡ δραματικὴ κίνηση τοῦ ἔργου θὰ πραγματωθῇ συνθετικά σὲ δύο ἐπίπεδα: Ἐνα ἐξωτερικὸ — εἰ δραστηριότητες τῆς Τζουλιέττας καὶ τῶν ἄλλων πραγματικῶν προσώπων μὲσα στὴ ζωὴ τῆς — καὶ ἕνα ἐσωτερικὸ — οἱ μνήμες καὶ οἱ φαντασιώσεις τῆς μὲσα στὴν ψυχὴ τῆς.

Οἱ παράγοντες, σημειωτέον, τῆς ἐσωτερικῆς κίνησης δὲ θὰ περιορισθοῦν μόνῳ στὸ χῶρο τῆς ἀτομικῆς τῆς ψυχῆς, ἀλλὰ μὲσῳ αὐτῆς θὰ βυθισθοῦν στὰ ἄδυτα ἐνὸς καθολικοῦ ὑποσυνείδητου.

Οἱ δύο ἀρχικὲς δυνάμεις ποὺ ἀνακύπτουν μὲσα τῆς εἶναι τὸ πνεῦμα, θάλεγες, ἐνὸς μεσαιωνικοῦ Χριστιανισμοῦ καὶ μιᾶς εἰδωλολατρικῆς Βαβυλώνας. Οἱ δύο δηλ. ἐκ διαμέτρου ἀντίθετοι πόλοι τοῦ δεδομένου πολιτισμοῦ στὴ μορφή τῆς πιὸ παροξυμένης τῆς συνέπειας.

Στὸ κέντρο τῆς σύγκρουσης ἡ Τζουλιέττα καὶ ἀπὸ κοντὰ οἱ νεότερες ἢ καὶ παλαιότερες — δευτερεύουσας ὅμως σημασίας γιὰ τὸ Φελλίνι — «παραστάσεις»: Τῆς φυσιολογικῆς ὑγείας — Γιατρὸς —, τῆς μοντέρνας ψυχολογίας — Ψυχανάλυτρια —, τοῦ αισθητισμοῦ — Χοσέ —, συγχρόνως δὲ, ἐνὸς πνευματισμοῦ μὲ προχριστιανικὲς θρησκευτικὲς ρίζες — Πνευματιστικὲς συγκεντρώσεις, Ἰνδὸς Μύστης καὶ μιᾶς μακρινῆς φυλετικῆς ἀνάμνησης ρωμαϊκῆς κοσμοκρατορίας καὶ πειραματικοῦ βαρβαρισμοῦ.

Ἐξωτερικὰ ἡ δραματικὴ ἱστορία θὰ συνεχισθῇ καὶ θὰ ὀλοκληρωθῇ μὲ συνέπεια. Ἡ Τζουλιέττα θὰ ἀποτύχει στὶς προσπάθειες τῆς νὰ κερδίσει πάλι τὸν ἀντρα τῆς, πρῶτα ποὺ σημαίνει πᾶς θ' ἀποτύχει στὶς προσπάθειες τῆς νὰ ἐναρμονίσει τὸ γκρεμισμένῳ καταφύγιῳ τῆς συζυγικῆς τῆς ζωῆς γιὰ νὰ κρυφθῇ ἀπὸ τὰ «πνεύματα». Ἐτοὶ θὰ ὑπηρετωθῇ ἐπὶ τέλους νὰ τὰ ἀντιμετωπίσει.

Στὴ συνέχεια τῆς ἐσωτερικῆς κίνησης οἱ φορεῖς τῶν «πρότάσεων» σιγὰ — σιγὰ θὰ στοιχειώσουν καὶ θ' ἀναχθοῦν καὶ αὐτοὶ μαζί μὲ τίς δύο πρῶτες σ' ἕνα κοινὸ παρονομαστὴ «πνευμάτων». Ἐτοὶ μὲσα στὸ καταγισμό τῶν εἰκότων — φαντασιώσεων, ποὺ ἔχει ἡ Τζουλιέττα λίγο πρὶν τὸ τέλος, παρατηροῦμε ἀφ' ἐνὸς ὅτι οἱ φορεῖς τῶν «πρότάσεων» ἔχουν περάσει στὸ χῶρο τῶν «πνευμάτων» δηλ. τοῦ ἐ-

φιάλη, ἀφ' ἑτέρου ὅτι τὰ σύμβολα αὐτῶν, ὅσο καὶ τῶν δύο πρώτων, συνεκφέρονται. Καὶ ἡ συνεκφορὰ αὐτῆ ἀρχικὰ γίνεται μέσῳ τοῦ μοντάζ, δηλ. σὲ χωροχρονικὴ διαδοχῇ, μετὰ μέσα στὸ ἴδιο πλάνο, δηλ. σὲ χωροχρονικὴ ἐνότητα καὶ τέλειος συναιρέση τῶν ἀντιθετικῶν συμβόλων μέσα στὸ ἴδιο πρόσωπο Καιομένης Μάρτυρος - Σοῦζυ.

Παραδείγματα: Διαδοχικὰ πλάνο, ὅπου ἡ Τζουλιέττα πέφτει τὴ μιὰ πάνω στὸ πολιορτικτὸ βλέμμα τοῦ ἐφήβου ἑραστή καὶ τὴν ἄλλη στοῦ ἐστῆ Χοσέ. Πλάνο, ὅπου σὲ πρῶτο ἐπίπεδο ὁ σάν ἀρχαῖος θεὸς τοῦ ἔρωτα ἐφηβὸς ἑραστής καὶ σὲ δεύτερο ὁ σκοτεινὸς κυματιστὸς ὄγκος τῶν καλογοραῖων. Πλάνο ὅπου ἡ καιομένη μάρτυς, πού συνεχῶς τὴν καταδιώκει, σὲ μιὰ τελευταία ἐμφάνισή της στὸ λουτρό σηκώνει τὸ σκυμμένο της κεφάλι, καὶ ἀποκαλύπτει τὸ πρόσωπο καὶ τὰ γυμνὰ στήθη τῆς Σοῦζυ. Κι ἀκόμα ἡ τελικὴ κι ἀπὸ κοινου φυγὴ τῶν «πνευμάτων» πάνω στὸ τρισάθλιο ἐκεῖνο ἄρμα, σάν θίασος θάλαγες, ἐνὸς περιεργου τοῖρκου ἰδεῶν.

Ἡ ἀποδέσμευσις τῆς Τζουλιέττας πραγματοποιεῖται σὲ τρία στάδια. Πρῶτα, μετὰ τὴν ἀντικειμενικοποίηση τῶν δυνάμεων πού τὴν πιέζουν, δηλ. μετὰ τὴν μετατροπὴ - συνειδητοποίηση τους εἰς «πνεύματα» καὶ τὴν ἐπαγωγὴ τὸν στήν ἴδια κατηγορίαν, σάν κρικοὺς τῆς ἴδιας ἀλυσσίδας. Δεύτερο μὲ τὸ κόνημο τῆς ἀλυσσίδας, σπάζοντας τὸν πρῶτο κρικό, μὲ τὸν ἐπίοιο προσδένεται ἐπάνω της, δηλ. λύνοντας ἡ ἴδια τὴν μικρὴ ἀγία τοῦ παιδικοῦ θεάτρου ἀπὸ τὴν πυρὰ τῆς θυσίας — λύσιμο πού οδοιπορικὰ πῆτε πρὶν δὲν εἶχε γίνει, ἀφοῦ ὁ παπποὺς δὲν τὴν εἶχε λύσει παρά μόνο σωματικὰ καὶ χωρὶς τὴ θέλησή της. Κι ἐ τρίτο, ἀνακαλύπτοντες ἕνα καινούργιο κόσμον — ὅπως τὸ θέλει τοῦλάχιστο ὁ Φελίβι — πού μὲ τὰ χίλια στόματα τῶν χόρτων καὶ τῶν ριζῶν τὴν καλεῖ σὲ μιὰ και οὐργία ἐλευθερία.

Προτοῦ προχωρήσουμε στὴν ἀξιολόγησιν τῶν ὁσων μέχρις ἐδῶ προσπαθήσαμε ἐξηγητικὰ νὰ περὶγύψουμε, θεωροῦμε ἀπαραίτητο νὰ ἐρευνηθῶμε τὸ τρόπο μὲ τὸν ἐπίοιο κλιμακώνεται τὸ πραγματικὸ καὶ τὸ φανταστικὸ μέσα στὴν ὅλη δομὴ τοῦ ἔργου.

Κατ' ἀρχὴν ὑπάρχει ἕνα πραγματικὸ παρόν: Ἡ ἱστορία τῶν ζεύγους, οἱ συγγενεὶς τους, οἱ φίλοι τους, οἱ ἄνθρωποι τοῦ Γραφείου Παρακολούθησων, ὁ Ἴνδος Μύστης καὶ οἱ συνεργάτες τους. Ὅλα αὐτὰ εἶναι παρόντα καὶ ὑπερκτὰ ἀντικειμενικὰ, παρ' ὅλη τὴν μὴ ρεαλιστικὴ σκηνεθετικὴ τους παρουσίωση.

Τὸ πραγματικὸ παρελθόν, δηλ. ἡ μνήμη: Τὸ θέατρο τῶν καλογοραῖων, τὸ πρόσωπο τοῦ παπποῦ, μέχρι σ' ἕνα σημεῖο.

Τὸ μισοφανταστικὸ παρόν: Ἡ Σοῦζυ καὶ ὁ κόσμος της. Θέλουμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ Σοῦζυ εἶναι συγχρόνως πραγματικὴ καὶ φανταστικὴ. Εἶναι πραγματικὴ σάν μιὰ «γεϊτόνισσα», «πικρὸ ἄμορφο γυναικ», «ἀγνεστη, μὲ μυστηριῶδη ἀτομικὴ ζωῆ». Καὶ εἶναι φανταστικὴ σάν ταῦτιση — γυναικείου τύπου καὶ ἠθοποιοῦ — μὲ τὴ χορεύτρια πού ἀγάπησε ὁ παπποὺς, εἰδωλολατρικὸ σῖμβολο τῆς ὁμορφιάς, τοῦ αἰσθησιακοῦ καὶ τοῦ ἀμορφαλισμοῦ. Ὁ κόσμος της, κόσμος εἰδωλολατρικὸς καὶ μητριαρχ κὸς καὶ ὁ χῶρος της, μοντέρνα ἀνασύνθεση ἀγχαίων εἰκαστικῶν μοτίβων τῆς Ἑγγυ καὶ Ἀπὼ Ἀνατελῆς καὶ ἐντονα εἰκαστικῶν, δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι εἶναι μᾶλλον ἕνα συνθετικὸ κρεῖδον μνήμης καὶ φαντασίας καὶ λιγώτερο μιὰ ἐπιβιωμένη ὁλητὴ πραγματικότητα. Κατὰ συνέπεια καὶ ἡ ἐπίσκεψη τῆς Τζουλιέττας σ' αὐτὸν μᾶλλον νοητὴ παρά πραγματικὴ.

Τὸ μισοφανταστικὸ παρελθόν: Ἡ φυγὴ τοῦ παπποῦ καὶ τῆς χορεύτριας μὲ τὸ ἀεροπλάνο, πρᾶγμα πού ἡ ἴδια δὲν εἶδε ποτὲ νὰ γίνεται, ἀλλὰ πού πάντα εἶσι πιστεῦσι καὶ εἶσι ἠθελε νὰ πιστεῦσι.

Οἱ φαντασιώσεις της μὲ περιεχόμενο ἀπὸ ἀφορμὲς καὶ ὕλικὸ τῆς ἀτομικῆς της μνήμης καὶ ἐμπειρίας.

Τέλος οἱ φαντασιώσεις της, πού τὴν ὑπερβαίνουν σάν ἀτομικὴ συνείδηση καὶ πού δείχνουν ν' ἀνεβαίνουν ἀπὸ τὸ χῶρον ἐκεῖνο τοῦ ὑποσυνειδήτου της πού μετῆχει τὸ καθολικὸ ὑποσυνειδήτου.

Ὁ τρόπος συνυπαρξῆς αὐτῶν τῶν ἐπιπέδων δὲν εἶναι πάντα παρατακτικὸς, συνυθέστατα τὸ ἕνα διαχέεται μέσα στὸ ἄλλο ἢ προεκτείνει τὸ προηγούμενο. Ὅρισμένες εἰκόνες — φαντασιώσεις παρ' ὅλο πού μοιάζουν μὲ τίς δεδομένες - στὴ Τζουλιέττα κι ἐμᾶς - παραστάσεις τῆς ἐμπειρίας της, ὥστόσο δείχνουν ν' ἀνήκουν σὲ μιὰ ἄλλη κατηγορίαν. Ἐτοῖς λ.χ. ἡ εἰκόνα τῆς ἀγίας πού καίγεται εἶναι δικὴ της — ἂν καὶ δὲν εἶναι ἀκριβὴς ἡ εἰκόνα τῆς μνήμης της — ἡ εἰκόνα ὁμοῦ τῆς γυνούκας - πόρνης περιτυλιγμένης τὸν ὄφι, ἢ τοῦ πατέρα πού σέρνει ἀπὸ τὴ θάλασσα τὸ σχοινί καὶ τῶν σκοτεινῶν πειρατικῶν σκαριῶν πού ἀκολουθοῦν μὲ σκλάβους ἀπὸ τὰ πέρατα τῆς οἰκουμένης κ.ά. εἶναι εἰκόνες πού τὴν ὑπερβαίνουν σάν ἀτομικὴ συνείδηση.

Ἄλλὰ ποῖα εἶναι ἐπὶ τέλους αὐτὴ ἡ Τζουλιέττα πού τῆς ἀποδίδεται μιὰ τέτοια συμπυκνωμένη, ἐστὼ καὶ ὑποσυνειδήτη, πολιτιστικὴ ἐμπειρία;

Ἡ Τζουλιέττα εἶναι ἀναμφισβήτητη ὁ Φελίβι. Δὲν παραδεχόμεσθε ὁμοῦ ὅτι ὁ Φελίβι εἶναι ὑποκειμενικὸς, διότι ἀγνοοῦμε τί μπορεῖ νὰ σημαίνει ἕνας τέτοιος ὄρος σάν προσδιοριστικὸ ἐνὸς καλλιτέχνη, ὅπως ἀγνοοῦμε καὶ τὸ τί ση-

μαίνει αντικειμενικός. Ἡ ἀναγκαστικὴ λειτουργία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, ἀπὸ τῆ φύσιν τῆς, εἶναι τὸ ἀντικειμενικὸ κατακτημένο καὶ προβεβλημένο μέσα ἀπὸ τὸ ὑποκειμενικὸ. Ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο καὶ διὰ τὸ ὑποκείμενου. Ἀκόμα κι ὅταν ἀντικείμενο εἶναι ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης, ὅπως στὸ «Ὀκτώμιση», ὁπότε αὐτομάτως διχάζεται καὶ γίνεται ὁ Φελλίνι — Ὑποκείμενο καὶ ὁ Φελλίνι — Ἀντικείμενο.

Ἀλλὰ τὸ πραγματικὸ ἀντικείμενο δὲν εἶναι οὔτε ὁ Φελλίνι — Ἀντικείμενο, οὔτε ἡ Τζουλιέττα. Αὐτοὶ δὲν εἶναι παρὰ τὰ ἀντίστοιχα δραματικὰ πρόσωπα, οἱ κύριοι φορεῖς τοῦ θέματος. Τὸ ἀντικείμενο — ποῦ ὡς γνωστὸ εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸ θέμα — ἐδῶ εἶναι ὁ ἄνθρωπος στὸ κέντρο τῆς σύγκρουσιν τῶν ἀνταρτικῶν δυνάμεων τοῦ δεδομένου πολιτισμοῦ καὶ πάνω στῆ προσπάθεια του νὰ ἀναδιοργανώσῃ τὸν ἑαυτοῦ τὸν ἀπέναντι στὰ πράγματα. Καὶ ὑποκείμενο, ὅπως εἶναι φυσικὸ, ὁ δημιουργός, ὁ Φελλίνι.

Τὸ πρόβλημα εἶναι πῶς αὐτὸς ὁ προβληματισμὸς καθολικὸ ἐνδιαφέροντος κι αὐτὴ ἡ Ἑλληνικὴ θεώρησι ἐγγράφονται στὸ πρόσωπο τῆς Τζουλιέττας κι ὀργανώνονται μέσα στὴν ὅλη σύνθεσι. Μ' αὐτὸ δὲν ἐννοοῦμε τὸ κατὰ πόσο ὁ Φελλίνι μᾶς λέει τὴν ἀλήθεια γιὰ τὴ Τζουλιέττα, τὴ γυναῖκα του, — θεώρησι ποῦ θὰ σήμαινε ἀνάμιξή μας στὰ οικογενειακά του καὶ παρακλινθῆσι τῆς ταινίας ἀπὸ τὸ παράθυρο τῆς κρεβατοκάμαρας τοῦ ζεύγους — ἀλλὰ τὸ πῶς μᾶς ἀποκαλύπτει τὴ δικὴ του ἀλήθεια μέσα ἀπὸ τὴν ἀλήθεια ἐνὸς δραματικοῦ προσώπου, ποῦ ἐδῶ λέγεται Τζουλιέττα.

Ἐδῶ ἀκριβῶς νομίζουμε ὅτι βρίσκεται ἡ πρώτη σοβαρὴ ἀδυναμία τοῦ ἔργου. Ἡ Τζουλιέττα δὲν κατορθώνει νὰ γίνῃ ἓνα αὐτὸδύναμο δραματικὸ πρόσωπο. Οἱ καταβολές τοῦ δημιουργοῦ δὲν ἔχουν ἀφομειωθεὶ μέσα τῆς με ἀποτελέσματα νὰ μὴ μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ ἀπὸ μόνῃ τῆς, ἀλλὰ παίρνοντας συνεχῶς ἀμετριοῦσι τὴ ζωὴ ἀπὸ τὸν γεννητορὰ τῆς. Ἀπὸ ἄπ' τὴ μὴ νοθεύει τὴν ἴδια σὴν ζωντανὸ πρόσωπο κι ἀπὸ τὴν ἄλλη δυσκολεύει τὴν μέσφ αὐτῆς πειστικὴ ἔκφρασι τῶν ἰδεῶν τοῦ δημιουργοῦ τῆς.

Ἡ ἐξωτερικὴ κι ἡ ἐσωτερικὴ ζωὴ σπάνια ὀργανώνονται δυναμικά. Ἀποτελεσμα, ἡ δραματικὴ κίνησι, πραγματοποιοῦμενη ἄλλοτε στὸν ἐξωτερικὸ κι ἄλλοτε στὸν ἐσωτερικὸ τῆς κόσμου, νὰ μὴ παρουσιάζει πάντα ὀργανικὴ ἐνότητα. Παρ' ὅλο, σημειωτέον, ποῦ ἀπὸ μορφολογικῆς πλευρᾶς ἡ ἐνότητα εἶναι ἀπόλυτη. Δημιουργοῦται ἡ ἐντύπωσι ὅτι ἐνὸς ἡ ἐξωτερικὴ τῆς ζωὴ ἀνήκει περισσότερο στὴν ἴδια, ἡ ἐσωτερικὴ τῆς ἀνήκει περισσότερο στὸ Φελλίνι. Ἀποδειξὴ αὐτοῦ εἶναι ὅτι ἡ ἐξωτερικὴ τῆς ζωὴ θὰ μποροῦσε νὰ ὑπάρξῃ ἀπὸ μόνῃ τῆς — σὴν ὕλικὸ καὶ σὴν δομὴ μιᾶς συνηθισμένης ἱστορίας συζυγικῆς ἀπιστίας — χωρὶς σημαντικά δραματικά κενά. Οἱ ἐσωτερικῆς τῆς εἰκόνας δείχνουν μᾶλλον σὴν περιγραφῆσι τοῦ συνευδησιακοῦ τῆς κόσμου καὶ λιγώτερον σὴν ὀργανικὸ κρῖκο μιᾶς ἐνιαίας κίνησις.

Ἡ Τζουλιέττα συνεχίζει μέχρι τέλους τῆς συνηθισμένης προσπάθειας μιᾶς γυναίκας νὰ κρατήσῃ τὸ σύζυγὸ τῆς — Γραφεῖο Παρακλινθῆσιων, ἐπισκεψῆσι στὸ σπίτι τῆς ἐρωμένες του —. Καὶ μόνον μετὰ τὴ φυγῆς του, μιᾶ συσσώρευσι — κρεσεντάρισμα — τῶν ἐσωτερικῶν τῆς εἰκόνας θὰ τὴν σπράξῃ σ' ἓνα εἶδος ἐπανάστασις, ποῦ δὲν ἀποκρυσταλλώνεται ὁμως σ' ἐξωτερικὴ πράξι — Ἀφήνεται ἴσως νρ νοηθεὶ ὅτι θ' ἀποκρυσταλλωθεὶ στὸ μέλλον.

Στὴ διάσπασι αὐτὴ ἐξωτερικῆς κι ἐσωτερικῆς συνεκτικότητας συμβάλλει καὶ τὸ ἀβυσσαλαῖο βάθος, ποῦ ἀποκτᾶ ἡ δεύτερη, ἔτσι καθὲς δὲν περιορίζεται μόνον σὲ ἀτομικῆς μνήμες καὶ συνειρμούς τῆς Τζουλιέττας — με καθολικώτερη φώτισσι σημασία, ὅπως συνέβαινε στὸ «Ὀκτώμιση». Ἐδῶ οἱ μνήμες χάνονται σ' ἓνα ὑπερατομικὸ ἱστορικὸ παρελθὸν καὶ οἱ συνειρμοὶ ἀνακαλοῦν στὴν ἐπιφάνεια εἰκόνας κρυμμένες στὰ βάθη τοῦ καθολικοῦ ὑποσυνειδήτου μ' ἓνα τρόπο συχνὰ ἀνεξέλεκτο δραματικά. Κι αὐτὸ τὸ «ἀνεξέλεκτο» μπορεῖ νὰ ἰσχύῃ στὴ ζωὴ, ὅχι ὁμως καὶ στὴ τέχνη, ὅπως ἀπεδείχθη ἤδη κι ἀπὸ τὸ πείραμα τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ. Τὸ πρόσωπο τῆς Τζουλιέττας ἀποδεικνύεται μικρὸ καὶ στενὸ γιὰ νὰ χωρέσι ἐνεργητικά — ἔστω καὶ ὑποσυνειδήτα — τόσο ἱστορικὰ βιωμὸν χρόνο. Ὁ ἥρωας τοῦ «Ὀκτώμιση» ἦταν καὶ πιὸ προικισμένος καὶ οἱ ἀπαιτήσεις περιεκτικότητας ἦσαν μικρότερος.

Ὅτιόσο ἀπὸ πλευρᾶς χρήσῃ τῶν κινητικῶν ἐκφραστικῶν μέσων ὁ Φελλίνι παραμένει μοναδικὸς μέσα στὴν ἰδιουσία του. Ὁ αὐτοσχεδιαστικὸς τρόπος τῆς δουλειᾶς του εἶναι κι ἐδῶ φανερός. Τῆς περισσότερες φορῆς πετυχαίνει θαύματα. Λιγώτερος, μεθυσμένος ἀπ' τὸν οἶστρο του, ὀδηγεῖται σὲ ἀσυμμετρίες.

Π.χ. ἡ μεθυστικὴ κίνησι ἠθοποιῶν καὶ μηχανῆς στὴ πρώτη σκηνᾶς ἀπὸ ἓνα σημεῖο καὶ πέρα σου δημιουργοῦ τὴν ἐντύπωσι ὅτι ἔχει γίνῃ αὐτοσκοπός. Ἡ λειτουργικὴ τῆς ἀναγκαιότητα στὴν ὅλη δραματικὴ σύνθεσι ἀποδεικνύεται ἀργότερα πολὺ μικρότερη τῆς διάρκειάς τῆς. Ἀντίθετα οἱ σκηνῆς τῆς παρουσίας τοῦ Γατροῦ εἶναι πολὺ περιωρισμένες σὲ χρόνο καὶ σὲ περιεχόμενον ἐπιστημονικῶν διαπραγμάτων, με ἀποτελεσμα νὰ ὑπονομεύεται ἡ θέση τῆς «ἐπιστημονικῆς πρότασῃ».

ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΣ

«Ένας έφιαλτικός κόσμος

«Φάρενάιτ 451»

Σκηνοθεσία : Φρανσουά Τρυφφώ • **Σενάριο :** Φρανσουά Τρυφφώ και Ζαν - Λουί Ρισάρ, από το βιβλίο του Ραίη Μπράντμπερυ • **Μουσική :** Μπέρναρντ Χέρμαν • **Φωτογραφία :** Νίκολας Ρόου • **Ντεκόρ :** Σύντ Καϊν • **Πρωταγωνιστούν :** Όσκ. Βέργερ, Τζούλι Κρίστι, Σύριλ Κούσακ.

Ἡ «έπιστημονική φαντασία» είναι ἕνα εἶδος πού παρουσιάστηκε στὸν κινηματογράφο ἀπὸ πολὺ παλιά. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ζωρζ Μελιές («Ταξίδι στὴ σελήνη», «Ταξίδι στὸ Ἄδύνατο», «Ἡ κατάκτηση τοῦ Πόλου», κ.λ.π.) ἡ φαντασία συγγραφέων ὅπως ὁ Ἰούλιος Βέρν, ὁ Χ. Τζ. Γουέλς, καὶ ἄλλοι, συνδυάστηκε μ' ἐκείνη τῶν σκηνοθετῶν τοῦ κινηματογράφου γιὰ νὰ μᾶς δώσει, ἀρκετὲς φορές, μερικὰ θαυμάσια ἔργα, πού βλέπει πάντα κανεὶς μ' εὐχαρίστηση. Δυστυχῶς, τὴ γνώμη αὐτὴ δὲν συμμερίζονται πολλοὶ πού νομίζουν πῶς ἡ ἐπιστημονική φαντασία (καὶ μερικὰ ἄλλα «βίτσια») εἶναι «ἀμάρτημα» τῆς παιδικῆς καὶ ἐφηβικῆς ηλικίας τοῦ ἀνθρώπου, πού μόλις ἀπορροφῆθῆ καὶ περάσει στὴν κατάσταση τῶν ἀδουομένων, πρέπει νὰ ἀπαρνηθεῖ. Ἡ ἀπιστημονική φαντασία ὅμως εἶτε στὴ λογοτεχνία εἶτε στὸν κινηματογράφο εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ σπάνια ἐκεῖνα εἶδη πού προσφέρουν στὸν ἄνθρωπο «εἰκόνες» ἀλλὰ καὶ προβλήματα τοῦ μέλλοντος — πρᾶγμα πού στὴν ἐποχὴ τῶν «σπουτικῶν» καὶ τῶν «ιδιδύμων» γίνεται κάθε μέρα καὶ πιὸ ἀναγκαῖο. Φτάνει νὰ τοὺς παραπέμω σὲ μιὰ ἐνδιαφέρουσα συνέντευξη πού ἔδωσε ὁ Φελλίνι (καὶ πού δημοσιεύτηκε στὸ «Καγιέ ντὺ συνεμά») καὶ στὴν ὁποία ὁ σκηνοθέτης τὸ «Ὄκταβίος» καὶ τῆς «Τζουλιέττας» ὄχι μόνον ὑποστηρίζει τὸ εἶδος αὐτὸ ἀλλὰ καὶ ἐξηγεῖ πόσο μεγάλη ἐπίδραση εἶχε στὸν ἴδιο (ἐκφράζοντας καὶ τὴν ἐπιθυμία του νὰ γυρίσει κάποτε μιὰ ταινία ἐπιστημονικῆς φαντασίας).

Ἡ κινηματογραφικὴ ἐπιστημονική φαντασία — ὅπως ἐξ ἄλλου κι ἡ λογοτεχνική — ἔχει νὰ χωριστεῖ, κάπως πρόχειρα, σὲ δύο εἶδη: τὶς ταινίες πού ἀναφέρονται σὲ κόσμους ἐξωγήινους καὶ στοὺς ὁποίους κυριαρχοῦν τὰ ρομπὸτ ἢ τὰ διάφορα μηχανήματα - γκαζιτζετς καὶ στίς ταινίες πού ἀναφέρονται στὸν ἴδιο τὸν πλανήτη μας καὶ τοὺς ἀνθρώπους του. Στὸ πρῶτο εἶδος ἐξχώρισαν μέχρι σήμερα ταινίες ὅπως «Ὅταν ἡ γῆ στεματίησε» (1951) τοῦ Ρόμπερτ Γουάις, «Αὐτὸ τὸ νησί ἡ γῆ», (1956) τοῦ Τζόζεφ Νιούμαν καὶ «Μονομαχία δύο κόσμων», (1956) τοῦ Φρέντ Μακλέντ Γουίλκοξ. Στὸ δεύτερο εἶδος, ἀναφέρουμε τὴ συγκλονιστικὴ ταινία «Σ.Ο.Σ. Πεντάγωνο καλεῖ Μόσχα (ἢ «Δόκτωρ Στρέηντζλαβ», (1964) τοῦ Στάνλεϋ Κιούμπρικ, «Ὅσο θὰ ὑπάρχει κόσμος», (1959) τοῦ Στάνλεϋ Κράμερ τὸ «Ἐπτά μέρες τοῦ Μαίου» (1963) τοῦ Τζᾶν Φρανκεζάμπερ καὶ τὴν «Ἀλφαβίλ» τοῦ Γκοντάρ.

Ἡ ταινία τοῦ Τρυφφώ, «Φαρενάιτ 451» ἀνήκει στὴ δεύτερη αὐτὴ κατηγορία ταινιῶν. Τόπος: ὁ πλανήτης μας. Ἐποχὴ: ὄχι καὶ τόσο μακρινή, ὅπου ἀπαγορεύεται νὰ διαβάζει κανεὶς ἢ νὰ ἔχει στὸ σπῆτι του βιβλία. Οἱ πυροσβέστες ἔχουν ἕνα καινούργιο ἐπάγγελμα! νὰ καίνε τὰ βιβλία. Οἱ ἄνθρωποι οὐτε καν πού θυμοῦνται πῶς κάποτε οἱ πυροσβέστες ἐσβυναν φωτιές. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ σκηνὴ ὅπου ἕνα παιδί, βλέποντας τὸ κόκκινο αὐτοκίνητο τῶν πυροσβεστῶν, λέει στὴ μητέρα του: «Κοίτα, μαμά, πᾶνε ν' ἀνάψουν φωτιά. . .».

Ἄν τὸ Μυθιστόρημα τοῦ Μπράντμπερυ — ἐνὸς ἀπὸ τοὺς πιὸ γνωστοὺς συγγραφεῖς βιβλιῶν ἐπιστημονικῆς φαντασίας — ἀναφέρεται σὲ μιὰ ἐποχὴ 40 ἢ 50 χρόνων ὀστερα ἀπὸ τὴ δική μας, ὁ Τρυφφώ προτίμησε νὰ μετατρέψει αὐτὴ τὴν ἐποχὴ σὲ μιὰ πολὺ πιὸ κοντινὴ, στὴν ὁποία οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἐντελῶς ἴδιοι μ' ἐμᾶς, φορᾶνε τὰ ἴδια ρούχα (οἱ γυναῖκες μὲ μινι-φούστα), χρησιμοποιοῦν παλιά ἐπιπλα, στυλ «μπέτ ἐπόκ» (τηλεφῶνα, καρέκλες, ἀκόμη καὶ ζυγάφια στὴ θέση τῶν ηλεκτρικῶν μηχανῶν). Μόνοὶ μάρτυρες τοῦ καινούργιου πολιτισμοῦ τὸ ἐναεῖο λεωφορεῖο, ἡ ἐντοιχιζομένη τηλεόραση, οἱ πρῶτες βοήθειες μὲ τὶς καταπληκτικὲς μεταγίσεις αἱματος καὶ μιὰ φευγαλέα ἀλλὰ ἀναγκαῖα σκηνὴ μὲ ἱπτάριοιες ἀστυφίλακες. Ὁ Τρυφφώ εἶχε τὴ δυνατότητα, στὰ ἀγγλικά στούντιο πού γύρισε τὴν ταινία του, νὰ χρησιμοποιήσῃ μοντέρνα μηχανήματα, νὰ φτιάξῃ φουτουριστικὰ νεκρὰ καὶ νὰ πλημμυρίσῃ τὴν ταινία του μὲ ρομπὸτ, σ' ἀντίθεση μὲ τὸν Γκοντάρ πού στὸ «Ἀλφαβίλ» ἀναγκάστηκε νὰ χρησιμοποιήσῃ τὸ σημερινὸ Παρίσι γιὰτὸ ὁ προπολογισμὸς τῶν ἡτταν περιορισμένος. Προτίμησε ὅμως νὰ περιορίσῃ σ' ἕνα κόσμο γνωστὸ μας, σ' ἕνα κόσμο συνηθισμένο, ἀφαιρώντας μάλιστα μιὰ ἀπὸ τὶς ἀρκετὰ σημαντικὲς σκηνές τοῦ βιβλίου τοῦ Μπράντμπερυ, στὴν ὁποία ὁ Μόνταγκ βρισκεται ἀντιμέτωπος μ' ἕνα μηχανικὸ σκύλο, πού φρουρεῖ τὸ κτίι τοῦ πυροσβεστικῆς ἱπηρεσίας. Κι ὅλα αὐτὰ γιὰ νὰ κάνει τὴν ταινία του ἀκόμη πιὸ ἐφιαλτικὴ, πιὸ πιστευτὴ ἀλλὰ καὶ πιὸ συγκλονιστικὴ.

Ἡ κοινωνία τοῦ «Φαρενάτι 451» εἶναι μιὰ ἀποχαινωμένη κοινωνία πού περνά τὴν ὥρα τῆς παρακολουθώντας ἡλίθια προγράμματα τῆς τηλεόρασης (πού ὀνομάζονται ἔνδεικτικά «ἡ οἰκογενεὶα σας») καὶ στὰ ὅποια κάλονται κάπου - κάπου νὰ πάρουν κι οἱ ἴδιοι ὁ θεατὸς μέρος (γιὰ ν' ἀποδειχτεῖ πῶς οὐτε πού τοὺς λαμβάνει κανεὶς ὑπ' ὄψη). Σὲ μιὰ τέτοια κοινωνία, στὴν ὁποία τὸ βιβλίο εἶναι «ταμπού», μόνη ἀπόλαυση παραμένει ὁ ἐρωτὰς καὶ τὰ... εἰκονογραφημένα περιοδικὰ, τὸπου «κόμικς» (κι αὐτὰ χωρὶς λόγια). Γιὰ νὰ βοηθήσει μάλιστα στὴ ζωὴ αὐτῆς τῆς «λῆθης», τὸ ἴδιο τὸ κράτος παρέχει στοὺς ἀνθρώπους διάφορα χατάκια πού τοὺς κρατᾶ σὲ μιὰ διέγερση καὶ τοὺς χαρίζουν στιγμὲς ἀνύπαρχτης εὐτυχίας. Κι ἂν καμιά φορὰ πάρει κανεὶς ἄλλα χατάκια, οἱ πρῶτες βοήθειες μὲ τὴν ἄμεση μετάγγιση αἵματος, τοὺς παρέχουν καινούργια ζωὴ, πού τὴν χαρακτηρίζει μιὰ πενία γιὰ ὅλα: φαί, ἐρωτὰ, ὄχι ὁμῶς καὶ διάβασμα. Τὶ νὰ τὰ κάνει τὰ βιβλία, ἐξήγει ὁ Ἀρχηγὸς τῶν πυροβροστών στὸν Μόνταγκ. Σὲ κάνουν δυστυχισμένο, σὲ κάνουν ἐγωιστὴ, σὲ κάνουν νὰ ξεκόψεις ἀπὸ τὴν κοινωνία. Τὸ νέο κράτος θέλει τοὺς ἀνθρώπους νὰ εἶναι ὅλοι εὐτυχισμένοι, νὰ ἔχουν ὅλοι τὰ ἴδια γοῦστα, τὴν ἴδια σκέψη, τὶς ἴδιες ἀπιθυμίες. Ὅποιος εἶναι διαφορετικὸς κάποτε θ' ἀνακαλυφθεῖ, εἶτε ἀπὸ τὸν ψυχαναλωτὴ εἶτε ἀπὸ τοὺς δικούς του (τὴ μητέρα, τὸ γιό, τὸν πατέρα) καὶ θὰ παραδοθεῖ στὴν ἀστυνομία. Τὰ κουτιά, πού μοιάζουν μὲ ταχυδρομικὰ κιβώτια, εἶναι μόνου γιὰ τοὺς πληροφοριζόμετους: σ' αὐτὸ, ἡ γυναίκα τοῦ Μόνταγκ, ἡ Λίντα, θὰ ρίξει τὴ φωτογραφία τοῦ ἀντρός της, ὅταν θὰ πιστέψῃ πῶς κινδυνεύει ὁ κόσμος της: «ἡ οἰκογενεὶα της», ἡ διπλὴ τηλεόραση, ἡ «παρέα» μὲ τίς φίλες της...

Στὰ λεωφορεῖα οἱ ἀνθρώποι κινούνται σάν ὑπνωτισμένοι. Ἀυτοχαιδεύονται, κοιτᾶνε στὸ ἄπειρο, μὲ μάτια πού γυαλίζουν. Ὅταν τοὺς καλέσουν, βγαίνουν σάν πειθῆνια ἀρνία στὸ κατῶφι τοῦ σπιτιοῦ τους. Τίποτα δὲν κάνουν ἀπὸ μόνου τους (ὁ Χίτλερ κι ὅλα τὰ φασιστικὰ καθεστῶτα δὲν εἶναι πολὺ μακριὰ...).

Ἡ γνωριμία τοῦ Μόνταγκ μὲ τὴν Κλάρικ, μιὰ ζωντανή, ὄλο ἐνθουσιασμό, ἐπαναστάτρια, τὴ μόνη πού δὲν ἔχει στὸ σπῆτι της τηλεόραση, θὰ εἶναι γι' αὐτὸν σωτήρια. Οἱ ἐρωτήσεις της θὰ τὸν βάλουν σὲ σκέψη, θὰ τὸν κάνουν νὰ κλῆψι πρῶτο βιβλίο πού θὰ διαβάσει τὸ βράδυ, στὸ ἡμίφως πού ρίχνει ἡ ἐντοχισμένη τηλεόραση (εἰρωνία): κρυφὰ ἀπὸ τὴ γυναίκα του. Τὸ ἔνα βιβλίο θὰ δημιουργήσει τὴ δίψα γιὰ δεύτερο, γιὰ τρίτο. Σὲ λίγο τὸ σπῆτι τοῦ Μόνταγκ θὰ ξεχειλήσει ἀπὸ βιβλία.

Στὸ μεταξύ, ἐξῶ, συνεχίζεται τὸ κάψιμο τῶν βιβλίων, στὸ ὁποῖο εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ συμμετέχει κι ὁ ἴδιος ὁ Μόνταγκ. Μιὰ γυναίκα θὰ προτιμήσει νὰ καεῖ μαζί μὲ τὰ βιβλία της: μὲ τὸν κόσμο της, τὴ δικὴ τῆς οἰκογενεὶα. Τὰ βιβλία πού πέφτουν σὲ ραλαντί, τὰ γκρὸ πλάνα (μὲ τὰ private jokes τὸν σκηνοθέτη πού δὲν παραλείπει νὰ συμπεριλάβει κι ἓνα τεῦχος τῶν «Καγιὲ ντὸ σινεμά») τὸν βιβλίων πού καίγονται, ἔνα βιβλίο μὲ ἐφιαλτικὲς εἰκόνας τοῦ Νταλί, οἱ σελιδες ἐνὸς βιβλίου πού καίγονται ἢ κάθε μιὰ ξεχωριστὰ, ἡ ἴδια ἡ γυναίκα πού ἀνάβει τὸ σπῆρτο πού θὰ τὴν μετατρέψει σὲ μιὰ καινούργια Ζάν ντ' Ἀρκ, εἶναι εἰκόνας ἀληθινὰ ἐφιαλτικὲς, ἀνυπόφορες.

Ὁ Μόνταγκ θὰ ἐπαναστατήσει, θὰ κάψει τὸν ἴδιο τὸν Ἀρχιγὰ μαζί μὲ τὸ σπῆτι του (τὰ βιβλία, τὸ κρεββάτι στὸ ὁποῖο ἔκανε ἐρωτὰ μὲ μιὰ καταδύτρια) καὶ θὰ ζητήσει ἄσυλο κοντὰ στοὺς «ἀνθρώπους - βιβλία», πού ζοῦνε σὲ μιὰ ἐρημνὴ περιοχὴ, κοντὰ στὸ ποτάμι. Ἐδῶ, ὁ Τρυφῶ καταφέρει νὰ φτιάξει μιὰ ἀπὸ τίς καλύτερες σκηνὲς ὄχι μόνου τοῦ ἔργου του ἀλλὰ τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου. Οἱ ἀνθρώποι - βιβλία πού περπατᾶνε πάνω - κάτω σ' αὐτὴ τὴ «νεκρὴ ζώνη», ἀποστηθίζοντας ὁ καθένας στὴ γλώσσα του (ἀγγλικά, γαλλικά, ρωσικά, γιανωνέζικα) τὸ βιβλίο πού ἀγαπάει, γιὰ νὰ τὸ διαφυλάξει γιὰ μιὰ καλύτερη ἐποχὴ, ὅταν τὸ σκοτάδι θὰ ἔχει περάσει, τὸ χιόνι πού ἀρχίζει νὰ πέφτει ἐνῶ ἓνας γέρος πεθαίνει, ἔχοντας μάθει τὸ βιβλίο του (μιὰ περιπέτεια τοῦ Ρόμπερτ Λούις Στῆβενσον) στὸ μικρὸ ἀνηψιὸ του, ἡ συνάντησις Μόνταγκ - Κλάρικ, τὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ βιβλίο «Ἱστοριὲς τρόμου καὶ φαντασίας» τοῦ Πόε, πού ἀρχίζει ν' ἀποστηθίζει ὁ Μόνταγκ, δημιουργοῦν ὄμοια καταπληκτικὴ «σέκας», στὴν ὁποία ἡ συγκίνησις ἀναμειγνύεται μὲ τὸν τρόπο, ἡ ποίησις μὲ τὸ λυρισμό, ἡ ὁμορφία τοῦ τοπίου μὲ τὸ μεγαλεῖο τοῦ ἴδιου τοῦ ἀνθρώπου.

Εἶναι ἀκόμη πολλὰ πράματα γιὰ τὰ ὁποῖα θὰ θέλαμε νὰ μιλήσουμε διεξοδικὰ (τὸ χιόμορ πού σκηνοθέτη, τὴν ἐπίσκεψιν στὸ σχολεῖο, τὴν σκηνὴ ὅπου ὁ Μόνταγκ διαβάζει ἀπόσπασμα ἀπὸ ἓνα βιβλίο στις φίλες τῆς γυναίκας του, κλπ.) ἀλλὰ πού ὁ χρόνος δὲν μᾶς ἐπιτρέπει. Σημειώνουμε ἀκόμη τὴν θαυμάσια μουσικὴ ὑπόκρουσις τοῦ Μπέρναρντ Χέρμαν (τακτικὸ συνεργάτη τοῦ Χίτσκοκ) καὶ τίς ἐξαιρετικὲς ἐρμηνεῖες ὄλων ἀνεξαιρέτως τῶν ἡθοποιῶν.

Μῆπως χρειάζεται ἀκόμη νὰ ποῦμε πῶς τὸ «Φαρενάτι 451» εἶναι ἡ καλύτερη ταινία τοῦ Τρυφῶ;

ΝΙΝΟΣ ΦΕΝΕΚ ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ

Ι. Γ. ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΔΗΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ



ΛΕΩΦ. ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 42 — ΣΤΟΑ ΚΑΡΑΛΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΗΛ. 620.315 — ΑΘΗΝΑΙ 143

CENTER

A. V. T S A K N A R I D I

42 PANEPISTIMIΟΥ STR. (STOA KARALOPOULOU' - LEFT)

TEL. 617.562 - ATHENS

Έργαστήριο Φωτο - κινηματογραφικών μηχανών και οπτικών
οργάνων — Πλούσια συλλογή ανταλλακτικών φωτογραφικών
μηχανών KODAK - ROLEI - FLEX AGFA κ.λ.π. — Φίλτρα
και παρασολεί για όλες τις μηχανές.

ΚΑΙΤΗ ΦΛΩΡΟΥ

Ειδική δακτυλογράφος

σεναρίων και θεατρικών έργων

ΜΠΟΤΑΣΗ 4 · ΤΗΛ. 623.676

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

Α. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Τμήμα Σκηνοθεσίας - Σεναρίου

Τμήμα Σκηνογραφίας - Διακοσμητικής

Τμήμα Τεχνικών - Όπερατέρ λήψεως

Τμήμα Τεχνικών - Χειριστών προβολής

Β. ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ

Τμήμα Σκηνοθεσίας - Σεναρίου

Τμήμα Τεχνικών

Γ. ΤΜΗΜΑ ΕΛΕΥΘΕΡΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Τμήμα Ραδιοτεχνίας

Τμήμα Τεχνικών Τηλεοράσεως

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