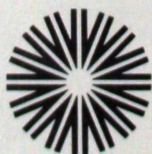
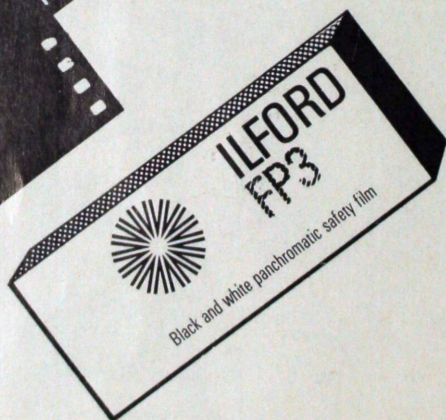




ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



Φωτογραφίζετε και σεις με φιλμ ILFORD

ILFORD

ΓΕΝ. ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ **Κ. ΚΑΤΣΑΡΗΣ**
ΠΛΑΤΕΙΑ ΚΑΡΥΤΣΗ 4 ΤΗΛ. 232-842 222-787

... Σ' όλον τόν κόσμο
οι άνθρωποι που ξέρουν
χρησιμοποιούν φιλμ ILFORD.
Προστεθείτε και σεις σ' αυτούς.
Τό ILFORD θά σάς δώσει
φωτογραφίες, άληθινά θαυμάσιες!!
Δέν είναι δύσκολο νά τό διαπιστώσετε.

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ.

Συντακτική ομάδα: Φώτης 'Αλεξίου - Παύλος Ζάννας - Διαμάντης Λεβεντάκος - Νίνος Φένεκ Μικελίδης - Γιάννης Μπακογιαννόπουλος - Βασίλης Ραφαηλίδης - Κωστής Σκαλιόρας.

Νο 5 Μάρτιος 1967 - Τιμή τεύχ. δρχ. 6



Η φωτογραφία του έξω-φύλλου: 'Η Λίλυ Παπαγιάννη και ο Κ. Καραγιώργης στην «'Εκδρομή» του Τάκη Κανελόπουλου.

Της σύνταξης : 1967 'Εθνικός κιν/φος, έτος πρώτο	σελ. 3
Σχόλια	σελ. 5
'Αδωνι Κύρου: 'Ο κινηματογράφος, ή 'Ελλάδα και τὸ φολκλόρ	σελ. 7
Μπάρμπε Φούνκ : Γιά τὸν ἑλλ. κινηματογράφο, ὁ Β' παγκ. πόλεμος συνεχίζεται	σελ. 9
Λουί Μαρκορέλ : 'Ο νέος ἑλλ. κινηματογράφος κερδίζει μιὰ πρώτη νίκη	σελ. 11
Φώτη 'Αλεξίου : Τοῦρ 67 : Διεθνὲς Φεστιβάλ ταινιῶν μικροῦ μήκους	σελ. 13
Τὰ μαργαριτάρια τῆς κριτικῆς μας	σελ. 17
N. Φένεκ Μικελίδη: Σενέντευξη μὲ τὸν Ζάν - Πιέρ Μελβίλ	σελ. 21
'Ο Τρυφῶ κρίνει τὴν ταινία του «'Απαλὸ δέρμα»	σελ. 27
'Ο κατὰ Παζολίνι κιν]φος καὶ τὸ «Κατὰ Ματθαῖον Εὐαγγέλιο»	σελ. 28
Τὰ προβλήματα τῶν Τεχνικῶν Κινηματογράφου	σελ. 33
'Αλληλογραφία 'Ο Τζ. Λούις, ἡ ἀξία τοῦ ἔργου του καὶ ἡ κριτική. 'Ο κινηματογράφος, τὸ κοινὸ καὶ οἱ διανοούμενοι	σελ. 34

Οἱ ταινίες τοῦ μηνῆ : «'Η φλόγα ποὺ τρεμοσβύνει» (Δ. Λεβεντάκου)
—'Ο φανταστικὸς κινηματογράφος (N. Φ. Μικελίδη)

'Εκδοση : 'Αλ. Γρίβας—Βασ. Ραφαηλίδης, 'Αθήνα

Διευθυντής : 'Αλέξης Γρίβας, Κρυστάλλη 52, 'Αθήνα, Τ.Τ. 515, Τηλ. 765.663
• 'Αρχισυντάκτης : Βασίλης Ραφαηλίδης, • 'Υπεύθυνος τυπογραφείου N. Ξενοπούλου, Γεραίου 7 - 521.448 • Μακέττα έξωφύλλου βινιέτες : «Μορφή»
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ : «ΘΕΜΕΛΙΟ» - ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 57 - ΤΗΛ. 630.739.

Τὸ περιοδικὸ μας δὲν εἶναι ἐκδοτικὴ
ἐπιχείρησι. Χρηματοδοτεῖται ἀπὸ
σᾶς κι' ἀπὸ συνεισφορὰς τῶν μελῶν
τῆς συντακτικῆς ομάδας. Λυγρῶς,
δὲν μπορεῖ νὰ βιῶσιμο ἂν δὲν προ-
σπαθίσουμε ὅλοι μας νὰ τὸ διαδώ-
σουμε καὶ ν' αὐξήσουμε τὴν κυκλοφο-
ρία του. Κάθε ἀναγνώστης μας πρέ-
νὰ φέρει ἄλλοθεν ἕνα ἀναγνώστη.

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

1967 : 'Εθνικὸς Κινηματογράφος, ἔτος πρῶτο

Δὲν εἶναι ἡ πρόθεση λεκτικῆς καινοτομίας πὸν ἀπαγορεύει τὸν τίτλο. Ἀπλῶ και μόνο ἡ ἐμπειρία πέντε μηνῶν. Κι ἂν τὸ διάστημα αὐτὸ καθορίζει και τὴν ἡλικία τοῦ περιοδικοῦ μας, τοῦτο δὲν εἶναι τυχαῖο. Πιστεύουμε ὅτι ἤρθαμε τὴν κατάλληλη στιγμή. Γιὰ τὴν ἀπόδειξη τοῦ τελευταίου αὐτοῦ ἐπιχειρήματος φτάνει μιὰ ἀπλὴ ἀναφορὰ πὸν ἡ ἀνάπτυξή της σὲ μᾶκρος δὲν θὰ πρόσθετε τίποτα καινούργιο σ' ὅτι μέχρι τώρα ξέρονν οἱ καλόπιστοι παρατηρητὲς τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου και τοῦ περιοδικοῦ μας. Κατάλληλη στιγμή λοιπόν : τὸ φεστιβάλ τοῦ 1966 κι ἡ ὁμαδική, γιὰ πρώτη φορά, παρουσία ταινιῶν μεγάλου μήκους ποιότητας. Κι' ἀκόμη, μακρυνὸς πρόδρομος τούτου, ἡ παρόμοια ἐκδήλωση τοῦ 1965 μὲ τις μικροῦ μήκους ταινίες.

Ἡ «πρώτη» χρονιά, λοιπόν, γιὰ ἔναν «ἐθνικὸν» κιν)φο ἄρχισε μὲ τὴ λήξη τοῦ φετεινοῦ φεστιβάλ ὅπου οἱ δυὸ μελλούμενοι ἀντίπαλοι ἔδειξαν καθαρὰ τὰ χαριά τους : Ἀπὸ τὴν μιὰ τὰ «φώνια», οἱ «τρελοὶ» πὸν ἔβαλαν χρήματα, κόπο, χρόνο, τὴν ψυχὴ τους δόλοκληρη γιὰ τὴ ὑποστηρίξουν τὴν ἰδέα «ἐνὸς ἐθνικοῦ κιν)φου ποιότητας» εἶτε μὲ τις ταινίες τους εἶτε μὲ τὰ γραπτά τους, εἶτε μ' ὅποιο ἄλλο τρόπο. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ «ἀντίδραση» : οἱ καλῶς ἔχοντες, οἱ ἀνεύθυνοι «ἀρμόδιοι», οἱ κομπιναδόροι. Ἡ μάχη ἄρχισε και ἡ ἀπονομὴ τοῦ χρηματικοῦ—ἡ καλλίτερα τὸ «βρούττημα»—βραβείου ἀπὸ τοὺς δευτέρους ἦταν τὸ «ἐναρκτήριο λάκτισμα».

Ὅμως γιὰτι «Ἐτος πρῶτο» ; Μήπως κι ἄλλες χρονιὲς δὲν παρουσιάστηκαν ταινίες ποιότητας ἔστω και μεμονωμένες ; Γιὰτι φέτος, ἐκτὸς τοῦ ὅτι ἡ πάλη δὲν ἔληξε μὲ τὸ φεστιβάλ, (ἀντίθετα ἀπὸ κει ἄρχισε) εἶχαμε σὺν ἀπαραίτητο συμπλήρωμα τὸ δλο και περισσότερο ἀξαναμένο ἐνδιαφέρον τῆς κοινῆς γνώμης.

Ἐτσι, θεωρώντας ὅτι ὁ ὅρος «ἐθνικὸς» ὅταν ἀφορᾶ εἰδικὰ τὸν κινηματογράφο δὲν μπορεῖ νὰ ἐννοηθεῖ ἄλλοιῶς παρὰ σὺν ἐπάρχει συμμετοχῆ κι ἀπὸ τις δυὸ μεριές, τόσο αὐτῶν πὸν κάνουν τις ταινίες ὅσο κι ἐκείνων πὸν ἀ π α ι τ ο ῦ ν, ἀκριβῶς, ἔνα κινηματογράφο-εἰκόνα και συγκεκριμενοποίηση σὲ καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο, τῶν καθημερινῶν τους προβλημάτων, τῆς ζωῆς τους, πιστεύουμε ὅτι γιὰ πρώτη φορά ἔχουμε στὸν ἑλληνικὸ χῶρο αὐτὸ πὸν ὀνομάζουμε «Ἐθνικὸ Κιν)φο».

Κι ἡ μάχη αὐτὴ πὸν ἄρχισε δὲν πρόκειται τιὰ νὰ σταματήσει. Τὰ προηγούμενα (ἡ και παράλληλα) παραδείγματα συνηγοροῦν. Ἐτσι, αὐτὸ πὸν σ' ἄλλες εὐρωπαϊκὲς χώρες ὀνομάζεται «νέο σινεμά» (στὴ Βραζιλία «νουόβο τσίνεμα» στὴ Γερμανία «νέα γεντὰ») ὄχι μόνο μετὰ

τὴν πρώτη του παρουσία δὲν μειώθηκε σὲ ἔνταση ἀλλὰ ἀντίθετα προχώρησε καὶ προχωρεῖ κατακτώντας ἔδαφος σὲ βάρος τῶν «ἄλλων»: τῶν «ἐμπόρων», τῶν «κομπινადόρων», τῶν ἀντιδραστικῶν «ἀρμόδιων».

Ἡ κατάστασις τόσο ἐκεῖ ὅσο κι ἐδῶ εἶναι ἀπλή: μοιάζει μὲ τὴν χιονοστιβάδα. Ὁ τρόμος καὶ ὁ φόβος τῶν βολεμένων εἶναι πῶς ἀπὸ τὴν συγκρατήσουν. Ἀπὸ τὴν στιγμὴ πού θὰ γίνῃ ἡ πρώτη μετατόπισις, ἢ πλαστὴ μέχρι τότε ἰσορροπία ἔχει ταραχτεῖ καὶ τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ σταματήσῃ τὸ κατακλίσιμα. Στὴν δική μας περίπτωσις τὸ πρῶτο αὐτὸ βήμα ἔχει γίνῃ: τὰ ὑπόλοιπα εἶναι ζήτημα χρόνου καὶ οἱ προστάθεις τῆς «ἀντίδρασης» δὲν κάνουν ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ τραβοῦν σὲ μᾶκρος ἓνα τέλος πού ἀπὸ τώρα εἶναι σίγουρο.

Ἡ τόσο αἰσιδόξη αὐτὴ προοπτικὴ δὲν θὰ πρέπει νὰ μᾶς δημιουργεῖ αὐταπάτες τὸ πέσιμο τῆς δικῆς μας χιονοστιβάδας θάνα ἀργὸ ἴσως, καὶ πολὺ πιθανόν, ἢ γενῆ μᾶς δὲν θάνα κελίη πού θὰ προλάβῃ νὰ χαρῆ στὸ ἀκέραιο τὰ ἀποτελέσματα τῆς ἐπιτυχίας αὐτῆς πού ἢ ἴδια θὰ ἔχει προκαλέσει. Μιὰ τέτοια σκέψη καὶ στάσις ἴσως φανεῖ ἰδιαίτερα ρομαντικὴ καὶ πιθανόν ξεπερασμένη. Ἀκόμα περισσότερο μὰ καὶ ἢ μάχη πού δίνουμε - δημιουργοὶ καὶ κριτικοὶ ὑπεύθυνοι - ζητάει πολλὰς θυσίας. Ὁ πειρασμὸς τῆς ἐγκατάλειψης τοῦ πόστου, τῆς ἐπιθυμίας («νὰ ἀρπάξουμε ὅ, τι προλάβουμε») θὰ περάσῃ σίγουρα ἀπὸ τὸ μυαλὸ ἀρκετῶν ἀπὸ μᾶς, πού τώρα βρισκόμαστε στὰ χαρὰκώματα.

Δὲν θὰ ὑποχωρήσουμε μὲ κανένα τρόπο. Γιατὶ περισσότερο κι ἀπὸ τὴν ἐδθύνῃ πού ἔχουμε ἀπέναντι στοὺς ἴδιους τοὺς ἑαυτοὺς μας, θὰ προδίδαμε τὴν ἐμπιστοσύνη τῶν ἀληθινῶν φίλων τοῦ Κινηματογράφου μας.

Τὴ καλλίτερη ἀπόδειξις τοῦ ἐνδιαφέροντος, τῆς δίψας τῶν ἀπλῶν ἀνθρώπων γιὰ ἓνα δικὸ τους Κινηματογράφο, εἶναι δυνατόν νὰ ὑπάρξῃ ἀπὸ τὴν κοσμοθάλασσα πού πλημμυρίζει μιὰ φορὰ τὴ βδομάδα τὸ Δημοτικὸ Θέατρο τοῦ Πειραιᾶ γιὰ νὰ παρακολουθήσῃ τις διαλέξεις τοῦ σεμιναρίου γιὰ τὸν Ἑλληνικὸ κινηματογράφο καὶ νὰ πάρῃ μέρος στις περὶ αὐτὰς συζητήσεις π' ἀκολουθοῦν.

Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ εἶναι οἱ ἴδιοι πού πρὶν ἐνάμισθ μῆνα μάθαιναν μὲ κατάπληξη καὶ ἀπορία ὅτι ἢ «ἀρμόδια» ἐπιτροπὴ τοῦ... «ἀρμόδιου» ὑπουργείου ἔκρινε, πῶς τὴ χρονιά πούχαμε τοῦλάχιστον 3 ταινίες ὑπεράξιες νὰ μᾶς ἀντιπροσωπεύσουν σὲ ἓνα φεστιβάλ, καμιά τους δὲν ἄξιζε νὰ σταλῇ στις Κάννες!! Ἀπορία πού θὰ μετατρέποταν σὲ ὀργὴ ἂν ἤξεραν, ἢ ἀπόφασις αὐτὴ πόση χαρὰ προξένησε καὶ πούτα συμφύροντα γνωστῆς ἑταιρείας εἰσαγωγῆς καὶ διανομῆς ἀφῆσε ἀδικτα. Οἱ διευθύνοντες τὴν ἑταιρεία τὸ λιγώτερο πού ἔκαναν στὴν περίπτωσις αὐτῇ, ἦταν ἓνα ἐξαντλητικὸ λιβάνισμα ὅλων τῶν «ἀγίων» πού γνώριζαν, σίγουροι ἀπὸ τὰ πρὶν ὅτι τὸ ἀποτέλεσμα θάταν ἐνοικὸ καὶ σύμφωνο μὲ τις ἐπιθυμίες τους. Καὶ φυσικὰ ἐπειδὴ ἢ ἀντίδρασις συνοδεύεται πάντα καὶ ἀπ' τοὺς κολαούζους τῆς, οἱ οἰκιακοὶ κριτικίσκοι τῆς ἑταιρείας, πού σ' ἄλλη ἐδκαιρία θάβγαζαν τὰ πνευμόνια τους γιὰ ν' ἀποδείξουν ὅτι νά, κι αὐτοὶ ἔχουν συνείδησις καὶ «σκέπτονται ἑλληνικά», στὴν περίπτωσις αὐτῇ πῆραν τὴ «γραμμὴ» τους καὶ ἔκαναν τοὺς τυφλοὺς-κωφάλους.

Γιὰ μᾶς τὸ σκάνδαλο αὐτὸ δὲν θὰ μπορούσε, φυσικὰ, νὰ μείνῃ χωρὶς ἀπάντησις. Ἔτσι, πέρα ἀπ' τὴν ὀργὴ μας καὶ τὴν καταγγελία τοῦ γεγονότος, ἐπειδὴ πιστεύουμε περισσότερο στὴν ἐμπραχτὴ ἀπόδειξις τῶν διαθέσεων, πετύχαμε μὲ εἰδικὸ ἀπεσταλμένο μας σὲ ἓνα διεθνὴ φεστιβάλ τ' ἀποτελέσματα πού εἶναι πιά γνωστὰ ἀπὸ τὸν ἡμερῆσιο τύπο.

Κι' ἀκόμα — ἀνεξάρτητα ἀπὸ ἄλλες μεμονωμένες ἀνάλογες ἐνέρ-

γυεις — περιμένουμε πάνω σ' αυτό και την αντίδραση της νεοσύστατης "Ένωσης Κινηματογραφικών Κριτικών Έλλάδος πού, με την επιγροχή και τὸ κύρος τῶν ἀνθρώπων πού τὴν ἀποτελοῦν, θὰ μπορούσε νὰ ὀλοστηρίξει με ἄμεσο καὶ πρακτικὸ τρόπο τὸν τόσο ξεδιάντροπα ἀδικούμενο κινῆφο μας με μιὰ διαμαρτυρία της ὄχι τόσο πρὸς τὸ ἀρμόδιο ὑπουργεῖο, ὅσο — γιατί ὄχι ; — στὸ ἐξωτερικό. "Ἐτσι, θὰ μπορούσε νὰ καταγγεῖλει στὶς γραμματεῖες τῶν διεθνῶν φεστιβάλ τὰ ὅσα ἄθλια ἐδῶ ἐπιχειροῦνται ἀπ' τοὺς χωρὶς ντροπῆ... ἀρμόδιους μας.

Ἐξ ἄλλου ἡ ἴδρωση τοῦ δυναμικοῦ αὐτοῦ σωματεῖου, ὄχι μόνο ἀποτελεῖ ἓνα ἀκόμα πρωταρχικὸ στοιχεῖο πού καθορίζει καὶ μετέχει ἐνεργὰ πλέον στὴ διαμόρφωση τῆς ἐννοιας «Ἐθνικὸς Κινῆφος» ἀλλὰ καὶ βάζει ἐπὶ τέλους φραγμὸ — συγκεντρώνοντας ὅλους τοὺς ἀξιους «τοῦ ὀνόματος» κριτικούς τοῦ τόπου μας — στὶς ἀνεύθυνες ἐνέργειες ὀρισμένων κοσμογράφων αὐτοτιτλοφορούμενων κινῆκῶν κριτικῶν, πού ἐννοοῦν, γιὰ πολλὰ χρόνια τώρα νὰ παρουσιάζονται σὰν εκπρόσωποι ἐνὸς σωματεῖου πού δὲν ὑπάρχει παρὰ σχεδὸν μόνο στὰ χαρτὰ μὴ καὶ τὰ μέλη του—κριτικοὶ τὸ ἔχουν ἀπὸ καιρὸ οὐσιαστικὰ ἐγκαταλείψει σὲ ἔνδειξη διαμαρτυρίας γιὰ τὴν ἔτσιθελικὴ διοίκηση τῶν ἔσαει αὐτοεκλεγόμενων διοικούντων.

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Σχόλια

ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΛΕΞΗΣ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

Ἡ Κινηματογραφικὴ Λέσχη Πειραιῶς πού με πολλὴ ἀγάπη ἔχει περιβάλλει μέχρι σήμερα τὴν ἑλληνικὴ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ ποιότητος, θεωρεῖ καθήκον τῆς νὰ διαμαρτυρηθῆ ἔντονα γιὰ τὸν ἀποκλεισμό, ἀπὸ μιὰ «ἀρμόδια» Ἐπιτροπῆ, τῆς ἑλληνικῆς συμμετοχῆς στὰ διεθνῆς κύρους ξένα Φεστιβάλ κινηματογράφου τοῦ 1967. Πιστεύουμε ἀρχάδιστα πὸς ταινίες σὰν τὴν «ΕΚΔΡΟΜΗ», τοῦ Κανελλόπουλου, τὸ «ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ», τοῦ Μανθούλη ἢ τὸ «ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΑΙΟ», τοῦ Λαμιανοῦ, θὰ τιμοῦσαν τὰ ἑλληνικὰ χρώματα καὶ θὰ διακρίνονταν πιθανῶς, δίνοντας χαρὰ σ' ὅλους ἡμᾶς πού ἀγαπᾶμε τὸν καλὸ ἑλληνικὸ κινηματογράφου καὶ καταξιώνοντας τοὺς, ἔστω καὶ ἐλάχιστους, ἀξιόλογους "Ἐλληνες κινηματογραφιστῆς. Ἐἴμαστε βέβαιοι πὸς καὶ ἄλλοι πνευματικοὶ Ὁργανισμοὶ θὰ ὑψώσουν μαζί μ' ἡμᾶς φωνὴ διαμαρτυρίας ὥστε, ἔγκαιρα, νὰ ἀναθεωρηθῆ ἡ ἀπαράδεκτη αὐτὴ ἀπόφαση τῶν ἀρμοδίων καὶ νὰ δοῦμε τὴν σημαία μας νὰ κυματίζει στὸν στοῖβο μιᾶς οσοῦνης ἀναμέτρησης.

- Μεγάλῃ ἐταιρεία εἰσαγωγῆς - διανομῆς ταινιῶν, εἰδικευμένη στὸ λιβάνισμα τῶν γνωστῶν τῆς ἀγίων πρὸς... εὐδωκοῦν τῶν σκοπῶν τῆς, θὰ ἔβλεπε με μεγάλῃ εὐχαρίστηση τὴν εἰσαγωγὴν στὸ νέο νομοσχέδιο περὶ κινηματογραφίας ἄρθρου τὸ ὁποῖο θὰ ὑποχρέωνε τοὺς εἰσαγωγεῖς - διανομεῖς ξένων ταινιῶν νὰ καταστρέφουν ἐντὸς ἑξαμήνου τίς ταινίες πού εἰσάγουν ἐὰν στὸ διάστημα αὐτὸ δὲν ἔχουν βρῆ ἀθουσα γιὰ νὰ τίς προβάλλουν!!

Μικρὴ ὑπενθύμησις: Ἡ μεγάλῃ ἐταιρεία ἐλέγχει τὸ πιὸ μεγάλο μέρος τῶν κινηματογράφων τῆς χώρας.

- ΜΠΡΑΒΟ ΜΑΝΘΟΥΛΗ! Ἡ ἀπάντησή του («ΕΘΝΟΣ», «ΔΗΜ. ΑΛΛΑΓΗ», 16 Φεβρ.) στὸν ὀρυσιουργὸ πού βγήκε νὰ δικαιολογήσῃ τ' ἀδικαιολόγητα τῆς ἀπόφαξης γιὰ τὸν ἀποκλεισμό τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν ἀπὸ τίς Κάννες, ἦταν τόσο ἐπιστοχὴ καὶ με τέτοια ἀπρόνταχτα ἐπιχειρήματα ἀποδείκνυε τὴν ἀγνοία τῆς ἐπιτροπῆς προκριθεῖς ἀκόμη καὶ σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἴδια τὴν θέση τοῦ Φεστιβάλ τῶν Καννῶν ἀπὸ ἀπόφωσις ποιότητος τῶν ταινιῶν πού ἔχει παρουσιάζονται, ὥστε κάθε δικὸ μας σχόλιο νὰ εἶναι περιττό. "Ὅμως οἱ δηλώσεις τοῦ κ. Νιδίνα περιέχουν κι' ἄλλα διαμάντια ἔξω ἀπὸ ἐκεῖνα πού τοῦ φέρεφε ὁ Μανθούλης. "Ὅπως:

... «Ἐθνησοιότης, ἐξ ἄλλου, ὅτι ἡ ἰδιωτικὴ πρωτοβουλία ἐπέτυχε ὅ,τι δὲν ἐπέτυχον αἱ ἄριμοὶται ὀηρησοῖται τῆς Γενικῆς Διευθύνσεως Τύπου: Τὴν συμμετοχὴν δηλαδὴ ἑλληνικῶν ταινιῶν εἰς διάφορα εὐρωπαϊκὰ φεστιβάλ.

Ἄλλ' ὡς γνωστῶν, διὰ πολλὰ κινηματογραφικὰ φεστιβάλ καὶ δὴ διὰ τὰ πλεον ὀσημματα ἐξ αὐτῶν, ἡ συμμετοχὴ εἶναι ἐλευθέρη, μὴ ἀπαιτῶσα ὀτε ἰδιαιτέρων πρόκρισεων ὀλοσδήποτε ἐπιτροπῆς τῆς χώρας, ἐκ τῆς ὀποίας προέρχονται, ὀτε κτλ

ιδιωτικές μεσολαβήσεις. Και τούτο, διὰ τὰ ἐπιτευχθῆ προσέγκλισις ὅσον τὸ δυνατόν μεγαλυτέρου ἀριθμοῦ ταινιών...

Τὸ ζήτημα, κ. ὑφυπουργέ, δὲν εἶναι ἂν «ἐπέτυχον» ἢ δὲν «ἐπέτυχον» αἱ ἀρμόδιαι ὑπηρεσίαι. Τὸ ζήτημα εἶναι, ὅτι αἱ «ἀρμόδιαι ὑπηρεσίαι» ἀντέδρασαν καὶ μόνο τὰ μέλη τῶν ὑπηρεσιῶν (=ἐπιτροπῆς) ἔξερουν τὸ γιὰτί. Καὶ δὲν πρόκεινται ποτὲ νὰ μᾶς τὸ ποῦν. Ἐμείς, ὅμως, μπορούμε —γι' αὐτὸ ἀκριβῶς— νὰ κάνουμε πολὺ λίγο κολακευτικὰς ὑποθέσεις γιὰ τὸ τί ἔγινε. Ὑποθέσεις; νῆματα οἴγουρα θάπρεπε νὰ λέγαμε. Κι' ἡ «ιδιωτικὴ πρωτοβουλία», τὸ θέλετε, δὲν τὸ θέλετε, τὸ πέτυχε αὐτὸ ποῦ δὲν θὰ ἐπιθυμοῦσατε νὰ πετύχη. Δηλαδή τὸ νὰ μὴ πάρουν οἱ ἔξνοι χαμπάρι τὸ τί κριτικαὶ γίνονται ὀὐ πέρα καὶ ἔτσι νὰ τρέξουν ἐκεῖνοι νὰ καλέσουν τὶς ἑλληνηκὰς ταινίες γιὰ τὰ φεστιβάλ τους; αὐτὸ δὲν θὰ θέλατε νὰ γίνῃ, κ. Νιάνια. Κι' ὁ μὸς ἔγινε. Γιατί ἔπως ἴσως θὰ μπορούσατε νὰ ξέρετε ἂν οἱ γύρω σας σὰς ἐνημερώναν καλύτερα πρὶν συντάξετε τὴν ἀνακοίνωσί σας, γράφτηκαν ἔξω ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα κριτικὰς ἀπὸ ξένους γιὰ τὶς ταινίες ποὺ ἔοσις κρίνεται «ἀκατάλληλος» γιὰ τὶς Κάννες. Κι' οἱ κριτικὰς αὐτὰς —μὴν ἐκπλαγῆτε— ἦταν ἐπαινετικότητας. Αὐτὸ ἴσως νὰ σὰς κάνει νὰ καταλαβαίνετε γιὰτί οἱ ταινίες προκλήθησαν ἀπ' τὰ ἔξνα φεστιβάλ τὰ ὅποια ἔχοντας πληροφορηθῆ τὸ τί ἔγινε μὲ τὶς Κάννες, δὲν πῆραν τὸν κόπο νὰ ἀπευθυνθοῦν στὶς τόσο «ἀρμόδιους ὑπηρεσίας» σας, γιὰ νὰ ζητήσουν τὶς ταινίες ποὺ ἦθελαν. Ἀπευθύνθησαν μὲ τὴν μεσολαβήσῃ μας καί' εὐθέως στοὺς Ἰδιώτας τοῦς δημιουργοῦς. Καὶ οἱ ταινίες φεύγουν τώρα, κύριε Νιάνια! Μένετε μόνο ἔοσις καὶ οἱ ὑπηρεσίες σας, μὲ τὶς ἀπίθανες δικαιολογίας, κύριε ὑφυπουργέ!

Καὶ μιὰ οὐσταση: ἈΝ ἐπιμένετε νὰ χαρακτηρίζετε «ἀ σ ἡ μ α ν τ α» τὰ φεστιβάλ τοῦ Ὁ μ π ε ρ χ ἄ ο υ ζ ε ν (Δυτ. Γερμανία), Π ἑ ζ ἄ ρ ο (Ἰταλία), Ἰ ἑ ρ (Γαλλία), Ἐ θ ὀ σ μ ἄ δ α δ ι ε θ ν ο ὤ ς κ ρ ι τ ι κ ῆ ς Κ α ν ν ῶ ν (Γαλλία), σὰς υποδείχουμε πρῶτα νὰ συμβουλευθῆτε τὶς προηρόξεις τους, ποὺ κοινοῦνται σὲ κάποιο σურτάρι τοῦ ὑφυπουργεῖο σας κι' ὕστερα —ἂν ἀκόμη δὲν πειστήτε— νὰ ρωτήσετε καὶ μερικὸς γύρω σας, ποῦ τυχαίνει νὰ παρακολουθοῦν τὴν κινηματογραφικὴν κίνησιν τοῦ ἔξωτερικοῦ, γιὰ νὰ σὰς ποῦν σχετικὰ. Κι' ἂν ἀκόμη καὶ τότε δὲν πειστήτε... ἐλάτε σὲ μᾶς, μὴ ντραπήτε, θὰ σὰς κάνουμε φροντιστήριο, χωρὶς νὰ ποῦμε σὲ κανένα τίποτε, μπὰς καὶ μαθευτὴ τὸ μουσικὸ. Ὁπως μαθαίνετε πολλὰ. Π.χ. αὐτὸς ὁ Β ι α σ μ ὀ ς τ ῆ ς Πα ρ θ ἑ ν ἄ ς, ποῦ πῆρε ἄδεια προβολῆς, κατὰ μυστηριώδη τρόπο.

Καὶ μιὰ ὑπενόησις: Τί θὰ λέγατε ἂν, ἐκτός ἀπὸ τὴν —ὠ πῶς τὸ εὐχάμασε! —μῆνυσιν ποὺ σκέπτεται νὰ καταθέσῃ ἐνατίον σας σκηνοθέτης γιὰ τὴν δυσφήμισιν τῆς ταινίας τοῦ μέσῃ ἀπὸ τὶς δηλώσεις σας, ὀρισμένα κράτη, ποὺ ἔχουν στενὰς διπλωματικὰς σχέσεις μὲ τὴν Ἑλλάδα, ἐκθῆλωναν ἐμπρακτικὰ πρὸς τὸ ὑπουργεῖόν τῶν Ἐξωτερικῶν τὴν δυσάρεσκά τούς γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὅποιο χαρακτηρίσατε τὰ κινηματογραφικὰ τους φεστιβάλ; Φτάνει νὰ τὸ μάθουμε, ξέρετε...

• Ἡ στήλῃ τῆς Ἐνώσεως Τεχνικῶν Ἑλληνικῶν Κινηματογράφου ποὺ ἐγκαινιάζουμε σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος, ἔχει σ' ἀσκοπὸ νὰ γνωρίσει στὸ πλατύτερον κοινὸ τὰ προβλήματα μῆς τῆς ἐργαζομένων, τῶν «ἀφανῶν πρωταγωνιστῶν» μῆς ταινίας, ποὺ χωρὶς αὐτοῦς, θὰ ἦταν ἀδύνατον νὰ θεωρητικολογήσῃ ἐμείς ἀπ' ὄψιν γιὰ τὴν «ἔβδομη τέχνη».

Αὐτοὶ ποὺ κάνουν τὶς ταινίες ἔξερουν, φυσικὰ, πολὺ περισσότερα γιὰ τὰ πρωταρχικὰ προβλήματα τοῦ κινηματογράφου ἀπὸ μᾶς ποὺ κρίνουμε μὲ ἀπίθανη εὐκολία τὸ ἀποτέλεσμα χωρὶς ποτὲ νὰ παίρνομε ὑπ' ὄψιν τὶς προϋποθέσεις τοῦ ἀποτελέσματος. Τὰ προβλήματά τους λοιπὸν εἶναι καὶ δικὰ μας.

• — Συνεχίζουμε τὴν δημοσίευσιν ἀρθρῶν ποὺ γράφτηκαν στὸν ἔξνο σχετικὰ μὲ τὸ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Παρ' ὅλο ποῦ τὰ κομμάτια αὐτὰ ἐπαφαν πρὸ πολλοῦ γίναι ἐπίκαιρα, θεωροῦμε σκόπιμη τὴ συγκέντρωσιν καὶ τὴν «κωδικοποίησιν» τους ὅστε ὁ ἀναγνώστης νὰ σχηματίσει μιὰ πληρέστερη ἰδέα γιὰ τὶς συχνὰ ἀντιφατικὰς ἀπόψεις ξένων κριτικῶν γιὰ τὸν κινηματογράφον μας. Δίνουμε σήμερα σὲ μετάφρασιν ἕνα ἄρθρον τῆς Γερμανίδας κριτικῆς Μπάρμπτε Φοῖνκ ποῦ πρωτοδημοσιεύθηκε στὸ ἔγκυρον κινηματογραφικὸν περιοδικὸν τοῦ Ἀνωόρου «Φίλις» καὶ μὲ τὴν ἐπισκόπησιν τοῦ γνωστοῦ Γάλλου κριτικοῦ Λουί Μαρκορέλ ποῦ δημοσιεύτηκε στὴν Gazette de Lausanne τῆς Ἑλβετίας. Θὰ ὀλοκληρώσομε αὐτὴ τὴν ἐπισκόπησιν στὸ ἐπόμενον ἢ μεθεπόμενον τεῦχος.

Μιὰ ἐπανόρθωσις

Ἀπέναντι στὸν ὑπεόβητο τῶν «Ἀδικητῶν» (Βλ. τεῦχος 3 — 4). Μᾶς διευκρινίζεται ἀπὸ ἀξίπιστη πηγὴ ὅτι ὁ ἔτιος ἐπέμεινε νὰ δημοσιεῖται ἡ ἀπάντησιν μας στὸ σχολίόν του γιὰ τὸ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΗΣ ΜΕΛΟΓΑΣ. Κι' ὅτι ἡ μὴ δημοσίευσιν ὀφείλεται στὸν ἀρχισυντάκτη τῆς ἐφημερίδος ὁ ὅποιος συγκεκριμέναι ἐδήλωσε: «Δὲν θέλω νὰ ξαναγραφῆ τίποτα σχετικὸ μ' αὐτὸ τὸ περιοδικὸν στὴν ἐφημερίδα».

Γιατί, κύριε ἀρχισυντάκτη τῆς δημοκρατικῆς ἐφημερίδος; Θὰ μπορούσαμε νὰ ἔχομε μιὰ ἐξήγησιν τοῦ μόνου σας;

Ὁ Κινηματογράφος

ἢ Ἑλλάδα

καὶ τὸ φολκλόρ

Τοῦ Ἄδωνι Κόρου

Πολλοὶ ξένοι εἰδικοί ἀναρωτιοῦνται γιατί, παρὰ τὶς 100 ταινίες τὸ χρόνο, δὲν ὑπάρχει ἑλληνικὸς κινηματογράφος. Νομίζουν πὺς φταῖνε οἱ τεχνικοί, τὰ ἐργαστήρια, ἢ λογοκρισία.

Βέβαια, ὑπάρχουν στὴν Ἑλλάδα καὶ κακοὶ τεχνικοί, ἀλλὰ ἔχι περισσότεροὶ ἀπ' ὅ,τι ὑπάρχουν στὶς ἄλλες χῶρες. Βέβαια, ὑπάρχουν κακὰ ἐργαστήρια, ἀλλὰ ὑπάρχουν καὶ πολλὰ καλὰ.

Βέβαια, ἢ λογοκρισία εἶναι μεγάλη κατάρρα, ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ τῆς καταλογίζουμε ὅλα τὰ κακὰ. Τὸ κακὸ τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ἔχει βαθύτερες ρίζες καὶ ἀποτελεῖ ἓνα μικρὸ μέρος τῆς μετριότητος στάθμης τῆς ἑλληνικῆς διανοήσης.

Ἡ κυρία αἰτία εἶναι πὺς ἢ Ἑλλάδα κατάντησε ἓνα φιδι πὺς θακνώνει τὴν σφάρα τοῦ καὶ στριφογυρίζει γύρω ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ τοῦ με τέτοια καχύτητα, πὺς δὲν προλαβαίνει νὰ δεῖ τί συμβαίνει ἔξω ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦ.

Αὐτὴ ἢ ὁμαλοσκοπικὴ πὺς ὀντωτίζει ὅλους τοὺς Ἑλληνας (ἢ σχεδὸν ὅλους), ἔχει ἀρχίσει ἀπὸ πολλὸ καιρὸ. Οἱ ἐκἀστοτε κατακτητὲς μας (οἱ κατακτήσεις δὲν εἶναι μόνο στρατιωτικὲς), θέλησαν, καὶ πέτυχαν, νὰ μᾶς πείσουν πὺς καλὰ θὰ κάνομε νὰ μὴν ἀσχολοῦμαστε μετὰ τὰ γενικὰ προβλήματα, μᾶ καὶ ἔμετς οἱ Ἑλληνας εἴμαστε οἱ ἀπόγονοι τοῦ Περικλῆ, ἄρα τὸ κέντρο τοῦ κόσμου.

Ἔτσι, ἐνὸς σιγὰ - σιγὰ διάφοροι λαοὶ μετὰ λιγότερες δυνατότητες ἀπ' τὶς δικές μας, καταλάθαιναν πὺς τὰ σύνορα δὲν ὑπάρχουν, πὺς ζοῦμε μὴν ἐποχὴ «κοσμική» καὶ μάλιστα διαπλανητική, οἱ Ἑλληνας εἴμεναν μὲ ν ο Ἑλληνας καὶ περιφρανεῦνται γιατί κάνουν μὲ ν ο ἑλληνικὴ τέχνη. Δηλαδή τὸ φολκλόρ ἔγινε τὸ φημιστὲρ τῆς ἑλληνικῆς διανοήσης.

Καὶ τὸ χειρότερο εἶναι, πὺς τὸ φολκλόρ αὐτὸ εἶναι φεῦτικο, φτιαχτὸ, σὲ τέτοιο σημεῖο, πὺς διασκεδάζει μετὰ τὸν ἐξωτισμὸ τοῦ τοὺς ξένους, ὅπως τοὺς διασκεδάζουν οἱ χαδαῖκοι χοροὶ ἢ οἱ πυγμαῖοι τῆς Ἀφρικῆς.

Ἄς πᾶρομε μερικὰ παραδείγματα καὶ πρῶτο τοῦτο τὸ περιοδικὸ πὺς κρατᾶτε στὰ χέρια σας καὶ πὺς παρ' ὅλα ὅσα θὰ πῶ παρακάτω εἶναι τὸ μὲ ν ο (ἄρα σημαντικὸ) κινηματογραφικὸ περιοδικὸ σ' ἑλληνικὴ γλῶσσα. Σὲ κανένα μέρος τοῦ κόσμου δὲν νοεῖται κινηματογραφικὸ περιοδικὸ πὺς νὰ περιορίζει μετὰ τὸν τίτλο τοῦ τῆς δράσης τοῦ. Σὲ χῶρες πὺς ἀριθμοῦν πολλὰ κινηματογραφικὰ ἔντυπα, ὅπως ἢ Ἰταλία, ἢ Γαλλία, ἢ Ἄγγλια, τὸ ὄνομα τοῦ ἔθνους (δηλαδή ὁ περιορισμὸς) βρίσκεται μόνο σὲ σημασιακά ἢ σὲ προπαγανδιστικά κρατικὰ φύλλα. Καὶ βέβαια ὁ «Ἑλληνικὸς Κινηματογράφος» δὲν εἶναι (ἐθυχωῶ) τέτοιο περιοδικὸ.

Διαβάξτε στὸ Νο. 2 τοῦ «Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου», σχετικά μετὰ τὴν τελευταία ταινία τοῦ Νίκου Κούνουρου «... φοβόμαστε πὺς ὁ Κούνουρος ὀδηγεῖται ἀπὸ τὶς Ἀφροδίτες καὶ ὅστερα σ' ἓνα —ἀπὸ τῆς μεριά τῶν ἐκλεγχομένων θεμάτων— «διεθνισμὸ» πὺς ἂν μέχρι στιγμῆς μένει —ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Κακογιάννη— μέσα στὰ πλαίσια τῆς τέχνης, εἶναι ἂν τούτοις ἐπιπλαθῆς τόσο γιὰ τὸν ἴδιο, ὅσο καὶ γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο».

Μὲ μὴ φρόση ἐκφράζεται ὁδὸ τὸ δράμα τῆς Ἑλλάδας. Πρέπει δηλαδή νὰ ρίξουμε στὴ φωτιὰ τὸν Τσαπλιν, τὸν Ἀντονιόνι, τὸν Μπουουὸλ καὶ ὅλους ὅσους ζουλοῦσαν χωρὶς νὰ σκέφτονται ὅλη ὄρα πὺς γεννήθηκαν (κατὰ τὴν ἄλλοστε) σ' ἓνα ὀρισμένο τόπο; Ἀπὸ πότε ὁ «διεθνισμὸς» εἶναι ἀρρώστια; Μπράβο στὸν Κούνουρο ἂν καταφέρει ν' ἀπευθυνθεῖ στὸ διεθνὲς κοινὸ, ἔχι βέβαια ἀγνωστὰς τὸς Ἑλληνας, ἀλλὰ συμπεριλαμβανόντας τοὺς συμπατριώτες τοῦ σ' αὐτὸ τὸ κοινὸ. Ἔτσι, ἐπὶ τέλος, θὰ πᾶει ἢ φοβερὴ περιφροσὴ τῶν «ἐθνικοφρόνων» γιὰ τὴν πατρίδα τοῦς. Πρέπει νὰ ὀπρογραμμιστεῖ πὺς ὅσοι θέλουν νὰ μιλοῦν μὲ ν ο στὸς συμπατριώτες τοῦς, μισοῦν τὴν Ἑλλάδα, μᾶ καὶ θέλουν νὰ τὴν κρατοῦν ἔξω ἀπ' τὴν μεγάλη διεθνή οἰκογένεια, μᾶ καὶ ἔπιμνον νὰ θεωροῦν τοὺς Ἑλληνας σὰ χωρὶς στὰ ἔθνα, πὺς ζοῦνε, πρᾶνε, ἀγαπᾶνε παλεύουν διαφορετικὰ ἀπ' τοὺς ἄλλους λαοὺς. Ἄν λοιπὸν ὁ Κούνουρος πετύχει μὴ «διεθνή» ταινία, θὰ ἀποδείξει πὺς σέβεται καὶ ἀγαπᾶ τὴ πατρίδα τοῦ, ὅπως τὸ κάνει ὁ Σενάκης μετὰ τὴ μουσική τοῦ.

Ὅποτε ἓνα ἄλλο παράδειγμα: Ὁ Σενάκης, ἓνας ἀπ' τοὺς ὄσο ἢ τρεῖς Ἑλληνας, πὺς εἶναι σήμερα παγκόσμια γνωστὸς, πὺς ἀνήκει σ' ὀδύνη τὴν ὀφθαλμὸ, προσφέρει τὸ ταρῆστιο ταλέντο τοῦ, ἀνοίγει νέους δρόμους στὴν ἔκφραση, γιατί δὲν

κάνει στενά ελληνική μουσική. "Ίσως γι' αυτό ή μουσική του νά είναι πιό γνήσια ελληνική απ' τά ένορχηστρωμένα (καμιά φορά με πολύ διασκευασμένα) μιουσούκια. "Ό,τι είναι παγκόσμιο, είναι και ελληνικό. "Ίσως όμως ό κριτικός πού μιλούσε τόσο περιφρονητικά γιά τόν «διεθνιαμό», νά έκφραστρε άσχημα και νά ήθελε νά πει πώς ό Κούνδουρος σερβίρει τά ελληνικά τίκ σ' ένα διεθνές κοινό κακής ποιότητας πού φάχνει τό φολκλόρ. Τότε έχει δίκιο.

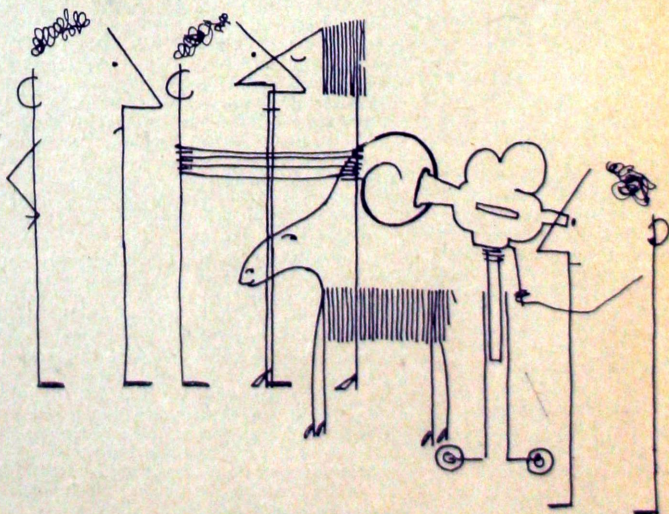
Φτάνουμε έτσι στό άκρο άκρο τού πνευματικού σιδνιτισμού. Μερικές άφρικανικές φυλές πού ζώνε μόνο χάρη στόν τουρισμό κάνουν φανατική έξαγωγή τού τουρισμού τους, σφιάχνοντας σέ χιλιάδες άντίτυπα κακές άντιγραφές τής «λαϊκής» τέχνης τους. Τό φολκλόρ μετατρέπεται σ' έξωτισμό και οι άγοραστές κρατούν στό χέρι τους μιá γελοιοποίηση τών παραδόσεων και τών εθίμων. Τό έντυπωσιακό σκατώνει τήν είλικρίνεια.

"Ας ξανάρθουμε όμως στόν κινηματογράφο. "Από χρόνια διάφοροι έξωτισμοί άρέσουν σέ μιá μερίδα (τήν πιό σκάρτη) τού κοινού: ή Χαβάη, τό Μεξικό, ή "Αφρική. "Ό "Ελδισ Πρίσλεϋ τραγουδάει στή Χαβάη, περιτριγυρισμένος από κοπέλλες, τό μεξικάνικο μελόδραμα προορίζεται μόνο γιά έξαγωγή και ό Ταρζάν πηδάει από δέντρο σέ δέντρο. Νά, όμως, πού προστίθεται σ' αυτές τις κοινοτυπίες και ή "Ελλάδα με τις φουστανέλλες τής, τά κλάματα τών μανάδων τής και τήν τόσο φωτογενή «αγριάδα» τού λαού τής, πού μόνο νά σολοιάζει και νά χορεύει ξέρει. "Έτσι δημιουργείται μιá ψεύτικη εικόνα μιás χώρας και τό ψέμμα επαναλαμβάνεται τόσο συχνά, ώστε —όπως έλεγε ό Γκαϊμπελς— ό λ ο ι, και αυτοί άκόμα οι "Ελληνες, τό πιστεύουν. Και βέβαια κάτω απ' τό ψέμμα πνίγεται ή άλήθεια.

Εύτυχώς είναι άκόμα καιρός γιά νά συνέλθουμε, γιά νά κάνουμε ταινίες πού θά άπευθύνονται σέ δλόκληρο τόν κόσμο, χωρίς νά σερβίρουν έξωτισμό. "Ίσως έτσι νά μπορέσουμε νά άναγνωρίσουμε μέσα στις ταινίες μας τήν "Ελλάδα και τούς "Ελληνες, Ίσως έτσι νά μπορέσουμε νά σπάσουμε τήν τραγική άπομόνωση όπου μεις καθάδικσαν οι έκάστοτε στρατιωτικοί ή οικονομικοί καταχτητές μας κι' Ίσως έτσι ή "Ελλάδα θά ξαναβρεί τήν περιφάνειά τής.

Πριν από κάθε τί άλλο, οι κινηματογραφιστές μας, όπως και όλοι όσοι έκφράζονται με όποιοδήποτε τρόπο, πρέπει νά καταλάβουν πώς οι "Ελληνες δέν είναι τέρατα πού διαφέρουν από τούς άλλους άνθρώπους, πώς ή πάλη τών "Ελλήνων είναι μέρος τής γενικής πάλης τών άνθρώπων πώς ή χαρά τών "Ελλήνων δέν θά είναι ποτέ τέλεια, άν δέν άνταποκρίνεται στή χαρά δλόκληρης τής ύφηλιού.

ΣΗΜ.: "Όταν κάποτε θελήσει ένας σοβαρός ιστοριογράφος ν' άσχοληθεί με τήν ιστορία τού ελληνικού κινηματογράφου, θά γνωρίσουμε καλύτερα όλο τό δήθεν ελληνικό φολκλόρ, θά έχουμε μιá λίστα, πού απ' τό μελόδραμα τύπου «Μάνα μου, παραστράτηλα», Ίσως τή φουστανέλλα, χωρίς βέβαια νά ξεχνούμε τόν ψευδοδιανομισμιαμό τού όραίου κάδρου και τής βυζαντινής μουσικής, θά άντιπροσωπεύει κάθε ελληνικό κακό.



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΕΧΝΙΚΗ

Φίλτρο γιά τήν κιν/κή μεταγραφή ήρενικών τριγώνων!

Για τόν ελληνικό κινηματογράφο ό Β' παγκ. πόλεμος συνεχίζεται!

(Και ό έμφύλιος άγροείται)

Τής Barbe Funk

Φαίνεται ότι για τόν ελληνικό κινηματογράφο ό Β' Παγκόσμιος Πόλεμος δέν τελείωσε άκόμη! Άλλά όταν πρόκειται νά αναφερθώ στον πόλεμο πού έξασπασε στο τέλος του 1944, (έταν ό κομμουνιστικός άπελευθερωτικός στρατός ΕΛΑΣ άναγκάστηκε νά παραδώσει τά όπλα του, μετά τήν άναχώρηση του γερμανικού στρατού), τότε όλοι μετατρέπονται ξαφνικά σέ μουγκούς! 'Ο έμφύλιος πόλεμος πού ρήμαξε τήν χώρα για χρόνια και χρόνια και άπάντες τόν πληθυσμό της, δέν... ό π ή ρ έ ε π ο τ έ για τόν κινηματογράφο, φυσικά, γιατί έτσι διατάζει ή πανίσχυρη λογοκρισία. Οι όδηγίες ν' άποσιωπηθώ αυτό τό θέμα θά μπορούσαν νά έξηγηθούν άπό τό γεγονός ότι τό Κ.Κ. έτέθη έκτός νόμου στην 'Ελλάδα κι' έτσι ή άξιολογότερη μερίδα τής άριστερης —ή άπλά και μόνο φιλελευθέρης— διακόνησης άναγκάστηκε νά περάσει σέ ξένες χώρες.

Έτσι βλέπουμε, στις ταινίες τής ελληνικής παραγωγής, τόν γερμανικό στρατό κατοχής νά συγκρούεται μέ τήν έθνική αντίσταση, σέ άιματηρές μάχες, όπου, όμως, ή αντίσταση παρουσιάζεται άνοργάνωτη και έντελώς... «άπολιτική». 'Η μόνη πολιτική χροιά πού καμιά φορά έπιτρέπεται νά έκφράσουν οι... άγνες συνειδήσεις των παρτιζάνων είναι ή «έθνικοδασιλική» (Sic!). Άλλά ό κανόνας στις ταινίες αυτές είναι ότι ή μιá άπό τις δυό αντίπαλες μεριές (—τό δόξαντο γερμανικό «τέρας») ζητάει μόνο τό αίμα των άλλων, ενώ αυτή ή δεύτερη ζητάει νά πάρη πίσω τό πατρικό έδαφος. 'Οποιοδήποτε μέσο και ποσότητα ήρωϊσμού είναι διαθέσιμα, χρησιμοποιούνται στο νά άποδειχθώ ή γερμανική βαρβαρότητα. Τά πάντα έχουν καταλήξει στο κλισίό: Οι ήρωες πηγαίνουν πρós τό μέρος πού βρίσκεται ή στρατιωτική ομάδα τους, ψηλαφώντας (έπως και οι θεατές) μέσα στο σκοτάδι πού... όπóχεται κινδύνους' ή δραματουργική χρήση του φωτισμού, πού έπανοθυμίζει τόν έξπρεσιονισμό, έπιφεύεται άπό ένα γενικό σκοτάδι για νά τονίσω έδω... ένα έντυπωσιακό προφίλ, πιδ έκει Ένα κομμάτι τοίχου άπ' όπου (!) οι παρτιζάνοι πρέπει νά περάσουν χωρίς άπώλειες. 'Η έξωφρενική, υπερβολική και χωρίς λόγο χρήση ρεφλεκτέρ, προβολέων και κάθε φωτιστικού σώματος, καταπληθείσει. Αύτή ή έλλειψη εναίσθησίας στη χρήση του φωτισμού παραξενώνει σέ μιá χώρα όπου τό φώς παίζει μεγάλο ρόλο, όχι μόνο μέ τήν τόσο γνώστη του ένταση, αλλά επίσης και μέ τήν ποικιλία του και τους διαφορετικούς τόνους του. Τό τρίτο, τελευταίο —άν παραδεχθώμε ότι τά προηγούμενα είναι τά δύο πρώτα— στοιχείο των πολεμικών ταινιών είναι τά πτόματα πού εμφανίζονται στο φώς τής ημέρας μετά τήν νυχτερινή σφαγή, όπως και ή χωρίς παρεκτροπή άπόσωση του ήρωα στο καθήκον του, όπου κι' άν είναι τό τίμημα.

Χειρότερο άκόμη κι' άπό αυτές τις ίδιες τις ταινίες, χειρότερο κι' άπό τήν φανερή προσπάθειά τους νά μιμηθούν τά άμερικάνικα πρότυπα πού έγγυώνται τό εύκολο κέρδος —και πραγματικά οι ταινίες αυτές τό είδους έχουν οικονομική έπιτυχία!— χειρότερο άπό κάθε τί άλλο είναι οι δυσάρεστες κοινωνικο- πολιτικές έπιπτώσεις πού έχουν αυτές οι έμπορικές παραγωγές. Πρώτα γιατί αυτές οι ταινίες μέ τήν κωμωπόηση του ήρωα, παρουσιάζουν τήν αντίσταση υπό μιá έντελώς ψεύτικη άπολιτική σκοπιά, όπου κάθε άληθινό ιστορικό στοιχείο άπουσιάζει, κι' έπειτα διότι αυτή ή υπερβολική δόση ήρωϊσμού προσφέρει μέ τήν διαβεβαίωση ότι ή άποφασιστική όράση του τ ό τ ε θά έχει άπελευθερωτικά άποτελέσματα για π á ν τ ο τ ε ! Οι ταινίες αυτές όποστηρίζουν ότι δέν υπάρχει άνάγκη μιáς νέας έσως και άρνητικής θεώρησης τής ζωής και των τότε γεγονότων, οι πάντες αυτοκατανοούνται μέ ένα άταρκες: «Καλά είναι κι' έτσι». Τό έθνος καλείται μέ τόν διαβολικό αυτό τρόπο —νά άναπαυθώ μέ ήσυχη και καλοθερμενιά άπό άδανες και ήρωες τήν συνείδηση. Κι' ετσι δέν ακολουθούν αυτές τις «όδηγίες», —έπως πριν λίγο μιá μικρή ομάδα άπό νεαρούς, κι' έπιμένουν νά τραγουδούν θούρα άπό τις ένδοξες στιγμές τής αντίστασης φυλακίζονται. Αυτό άκριδώς συνέθηκε στην 'Αθήνα, τήν ίδια στιγμή πού στην Θεσσαλονίκη άπονειμόταν άπό τήν κριτική έπιτροπή τό φεστιβάλ, κάτω άπό τά σφύριγματα και τις έντονες άποδοκιμασίες του κοινού σ' ένα άπό τά πολεμικά φίλμ πού περιγράφανε παραπάνω, τό μεγάλο βραβείο για τήν καλύτερη παραγωγή τής χρονιάς. 'Ο τίτλος τής ταινίας είναι «Έγκασιμένο ήρωες» και τό καλύτερο πού έχει νά κάνει κανείς είναι νά τήν ξεχάσει (γρήγορα). Τό πε-

ριστατικό αυτό της φυλάκισης των νεαρών, δεν είναι καθόλου περίεργο. Δίδει αυτά τα τραγούδια, που ξεφεύγουν από το επιθλιμικό μωσαικό, κάτω απ' όπου επιθυμούν να βάλουν την ανάμνηση εκείνων των καιρών, ξαναπαρόντων μιά νότα της παλιάς αντίστασης και πρόκλησης αφήφώντας την εξουσία στην οποία οι ταινίες δ-φείλουν να υπακούουν.

"Ένας μεγάλος αριθμός από φιλμ παρουσιάζει — όπως και στις πολεμικές ταινίες — τα ίδια στοιχεία φευτιάς και αποφυγής των προβλημάτων μόνο που 'δω τα θέματα και οι ιστορίες είναι διαφορετικές: Το άβυσταχο μελόδραμα ανήκει, ή χωρίς σημασία ιστορία της μοίρας ενός ανθρώπου, ο οποίος δεν αντιπροσωπεύει καμιά χαρακτηριστική εθνική κατάσταση, ή ομάδα ανθρώπων — παρουσιάζεται με τον πιο βαρετό και συμβατικό τρόπο στο πανί. 'Η μόνη συνειδητή προσπάθεια σ' αυτές τις ταινίες είναι τὸ νὰ ἔχουν όσο τὸ δυνατόν λιγότερες γωνίες λήψης καὶ πλάνες. "Άλλωστε αυτά τα φιλμ διαφέρουν τρομαχτικά από εκείνα της δεκαετίας 1950 - 60. Διαφέρουν τόσο στα θέματα — έδω οι προτιμήσεις στρέφονται στην μητέρα, τον έρωτα, την μοιχεία, τις οικογενειακές έχθρες, τη ζωή μιας ποθητής ήβουπου που προκαλεί σύγχυση και (τί κρίμα) είναι διεφθαρμένη! — όσο και στην τεχνική. (Στη διάρκεια του φεστιβάλ οργανώθηκε μία ρετροσπεκτιβία, όπου παρουσιάστηκε μία έκλογη από ελληνικές ταινίες παραγωγής 1950 - 1960, που κερδίζουν πολύ από την τότε επίδραση του νεορεαλισμού. Μετά την σύγκριση με τα φιλμ της σύγχρονης ελληνικής παραγωγής, ο θεατής εγκατέλειπε την αθούρα προβολής της ρετροσπεκτιβίας μελαγχολικά στραμμένος προς τὸ παρελθόν)...

Παρ' όλ' αυτά, εκτός από τὰ... θεαματικά πολεμικά φιλμς και τὰ μελοδράματα, υπάρχουν μερικές λαμπρές εξαιρέσεις, ακόμη και σήμερα. Αὐτή την ἀπορία ἦταν ἓνα μικρὸ καὶ τρία μεγάλου μήκους φιλμς ποὺ πρέπει νὰ ἀναφερθῶν. Τὸ μόνο κοινὸ τους σημεῖο εἶναι οἱ συνθήκες κάτω ἀπ' τὴς ὁποῖες ἔγιναν: καὶ σὲ τὴς τέσσερις περιπτώσεις ἡ παραγωγή ἐξασφαλίστηκε ὅπως - ὅπως κι' ἀποφεύχτηκε κάθε σχέση με τοὺς δύο μεγάλους ἐπικινδύνους οργανισμοὺς παραγωγῆς - ἐκμετάλλευσης (Φίνος καὶ Δαμακάρη - Μιχαηλίδης), οἱ ὁποῖοι ἐλέγχουν τὴν ἀγορά.

Τὸ μικρὸ μήκους φιλμ "Τζήμης ὁ Τίγρης" τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη ἦταν τὸ λαμπρὸ ἀστέρι στὴν σκοτεινιά. Λάμπει περίπου ἐπὶ εἰκοσι λεπτά καὶ μπορεῖ νὰ συγγραφῆ με μιά λογοτεχνική ἱστορία γραμμένη σὲ ἀφογο σὺλ.

Τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ μεγάλου μήκους φιλμς ἦταν τὸ «ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ», τοῦ Ροβήρου Μανθώλη. Πρόκειται γιὰ μιά εἰρωνική σάτιρα τῆς ἀθηναϊκῆς ζωῆς, τῆς φάλαγγας τῆς ἀθηναϊκῆς συντηρητικῆς μπουρζουαζίας. 'Η ἱστορία εἶναι ὄλο ἀναφορές, περιέχει τόσο πολλή πονηριά, πνεῦμα, χιούμορ καὶ εἰρωνία σὲ καίμιο καὶ στὴν εἰκόνα, ποὺ δὲν μὲνει ἄθικτο κανένα ταμπού.

'Ακολουθεῖ τὸ «ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΑΟΙΟ», τοῦ 'Αλέξη Δαμιανοῦ (σενάριο, σκηνοθεσία, ἡγεμονία). 'Η τολμηρὴ εἰλικρινεία τοῦ ρεαλισμοῦ τῆς ταινίας σὲ μαρτυρεῖ. Στὴν ἀρχή, ὁ ὅπος καὶ ὁ χρόνος τῆς ἱστορίας εἶναι βαλμένα σ' ἓνα περιβάλλον ποὺ τὰ ἦθη καὶ ἡ ψυχολογία τοῦ ἀτόμου εἶναι ἀκόμη ἐναρμονισμένα (στὰ βουνά τῆς 'Ηπείρου, τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ 20οῦ αἰῶνα). 'Η ταινία δείχνει τὴν κάθοδο ἐνὸς ἀνδρα πρὸς τὴ θάλασσα. Εἶναι σιδηρουργός καὶ δὲν θέλει ν' ἀφήσει τὸ χωριό του. "Ομοῦς ἡ φτώχεια καὶ ἡ ὑπόσχεση εἰς ἡ Αὐστραλία θὰ τοῦ χάρισει τὴν εὐμερσία, τὸ ἀναγκάζουν νὰ πάει ἐκεῖ ποὺ δὲν θέλει νὰ πάει. Οἱ συνθήκες, τὰ γεγονότα καὶ οἱ ἄνθρωποι ποὺ συναντᾷ σὸ ταξίδι του, ποὺ τελειώνει προσωρινὰ σὲ λιμάνι τοῦ Πειραιᾶ, τὸν πληγώνουν ἀδίστακτα καὶ τοῦ λυγίζουν τὴν περηφάνεια. Στὸν τόπο του ἦταν τὸ κέντρο πῶν πραγμάτων καὶ τῶν γεγονότων, τὸν φώναζαν με τ' ὄνομά του — ἐδῶ γίνεται (ὅπως ὄλοι ὅσοι ἐγκατέλειψαν οὐκ οὐκ ἀπὸ τὸν τόπο του) ἓνα ἀνώνυμο «πράγμα», ποὺ τὸ κλωτοῦνε σὲ περιθώριο τῆς ζωῆς. Κάποτε ἦταν α ἔ τ ὅ ς ποὺ προκαλοῦσε διάφορα γεγονότα, γιατί τὸ ἦθελε καὶ ἦταν υπεύθυνος γι' αὐτά. Τώρα τὰ διάφορα γεγονότα τοῦ ἐπιβάλλονται. 'Οδηγεῖται σὲ πλήρη ἀπιστία. 'Ο 'Αλέξης Δαμιανὸς ἀπευθίνει τὴν προσιδοποίηση του σ' ἓνα τρομακτικὸ μεγάλο ἀριθμὸ 'Ελλήνων. 'Υπάρχουν κιόλας 750.000 μεταναστες. 'Ενα μικρὸ μήκους ντοκιμανταρ τοῦ 'Αλέξη Γρίβα, ποὺ ἔχει τὸν ἀριθμὸ τῶν «750.000» εἰς τίτλο, ἀγωνίζεται σκληρὰ νὰ σταματήσει, ἀν ἦταν δυνατόν, τὴν ἐπιβλητικὴ ἀπὸ ἐξῆς. Παρουσιάζει στοιχεῖα γιὰ νὰ διαφθεοῖ τὴν οὐτοπιστικὴν ἰδέαν ἐνὸς ξένου παράδεισου, ποὺ καθορεφτίζει συνεχῶς πιὸ γυαλιστερά σὲ μέτρο ποὺ τὰ πράγματα χειροτερεοῦν στὴ χώρα.

Τὸ τελευταῖο φιλμ εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὸ καὶ τὸ «ἀστέρι», ποὺ εἶναι ὀψιθινο γιὰ τὴν «'Εκδρομῆ» τοῦ Τάχη Κανελλόπουλου, παραμυθιέν ἄγνωστο. Μακριὰ στὸν ὄρξζονα μπορεῖ κανεὶς ν' ἀναγνωρίσει οὐκ Spiritus Rectus τὸν Μπρεσσὸν ἢ ἴσως τὸν Ρεναι. Βλέποντας τὴν «'Εκδρομῆ», θυμᾶται κανεὶς τὰ λόγια τοῦ Μπρεσσὸν: «'Αρχίζουμε νὰ ἀγαποῦμε τόσο πολὺ τὴς μορφῆς ποὺ μᾶς γίνεται μακία». 'Αν θέλετε μπορεῖτε νὰ θεωρήσετε τὴν «'Εκδρομῆ» οὐκ τὴν ἱστορία ἐνὸς τριγώνου. Στὴν πραγματικότητά, ὅμως, εἶναι μιά ἀφαίρεση, μιά ἀστέρη πραγματικότητὸς με θέμα τὸ πάθος. Οἱ ἄνθρωποι εἶναι περισσότερο ἢ προσωποποίηση τῆς ἰδέας τοῦ πάθους παρὰ ἀληθινὸι ἄνθρωποι, γι' αὐτὸ κι' ἡ ψυχολογικὴ πλευρὰ παραγωγῶνται. Εἶναι μιά ἀλληγορία ποὺ δὲν ἐγκαταλείπει ποτὲ τὴν ἀφηρημένη τῆς πικνότητά γιὰ χάρη μιᾶς συγκεκριμένης πραγματικότητας τοῦ Β' Παγκοσμίου Πολέμου, στὸν ἄ-





ποιο έκπλοσεται η ιστορία. Η αντικειμενική όψη του γύρω κόσμου μπαίνει άπρόσκλητα στην υποκειμενική συνείδηση του άντρα και της γυναίκας, σαν έπιμονη ιδέα στον υπερρεαλιστικό «πρελλό έρωτα», που αυτή (ή συνείδηση) αποδέχεται χωρίς καμιά επιφύλαξη. Ο Κανελλόπουλος μεταφράζει όλα αυτά χρησιμοποιώντας αδιάκριτα το ίδιο στίπι: έκει όπου το σενάριο μιλά για διαφορετικά στίπια σε διαφορετικά μέρη. Η αωστήρη και γεωμετρική δομή της ταινίας κρατά σε συνεχή απόσταση τόν θεατή και τόν προσπατεύει από την συγκινησιακή άμεσότητα του γκρό πλάου. Μεγάλες «πλάν σεκάνς», εικόνες που διαρκούν πολύ, υπακούουν σ' έναν αωστήρο ρυθμό. Είναι μιá έμοιόμορφη σύνθεση που έγγυάται το έπικό ταλέντο (έν και κάπως μακρόλογο) του σκηνοθέτη. Έτσι έξαντληθείτε βλέποντας την ταινία. Αν δέν οαξ έπιτρέψει (πιθανόν εξ αίτιας της άφηρημένης γλώσσας της) να διαβάσετε τις εικόνες της σαν τις σελίδες ενός βιβλίου. Οι άργες και συχνά βουβές εικόνες της μοιάζουν με περιγραφές ενός βιβλίου. Έτσι καθιερώνουν την αυτονομία τους και ταυτόχρονα δικαιώνουν την σιωπή τους. Η προτεραιότητα της εικόνας είναι τόσο δυνατή που μερικές φορές ο διάλογος γίνεται ένοχλητικός. Αυτό δείχνει καλύτερα από κάθε άλλο το καθαρόλογο λεξιλόγιο του Κανελλόπουλου. Τό 1963 κιάόλας, ο Κανελλόπουλος μας είχε εκπλήξει στις Κάννες με την πρώτη του ταινία «Όθωνός».

Μετ άφραση: INA IRITSCHÉ

Άπόδοση: Φ.Α. και Ν. Φ.Μ.

Ό νέος έλλ. κινηματογράφος κερδίζει μιá πρώτη νίκη

Του Louis Marcorelles

Έχουμε τό δικαίωμα να κοροϊεύουμε μιá κινηματογραφία που, για ένα πληθυσμό σχεδόν διπλάσιο από τόν πληθυσμό της Έλβετίας, παρήγαγε στο χρόνο που πέρασε 125 ταινίες μεγάλου μήκους, με δυό λόγια τό ύψηλότερο ποσοστό παραγωγής σ' έλο τόν κόσμο;

Κι' όμως, τελικά είναι για γέλια αυτή ή μεγάλη βιομηχανία που δημιουργήθηκε κυρίως μετά τόν Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, με την ταυτόχρονη έγκατάσταση ακόμη και στα πιο άπιαστα χωριά μηχανών προβολής 16 και 35 μμ. Οι Έλληνες λατρεύουν τόν κινηματογράφο και πηγαίνουν να δουν τις έλληνικές ταινίες, προστιμώντας τες από τις ξένες, όπου αναγκαστικά υπάρχουν όπότιτλοι, πράγμα που τις κάνει άπρόσιτες σ' ένα μεγάλο μέρος του κοινού.

6.000 δολάρια για τό τίκοτα

Αυτό ή έντυπωσιακή άριθμητικά παραγωγή ύστερεί άφάνταστα σε ποιότητα με και οι παραγωγοί που την έλέγχουν δέν σκέπτονται παρά τό εύκολο κέρδος. Έτσι τό άπίθανο μελόδραμα είναι ένα από τά βασικά στοιχεία της ρετσότας που έφαρμόζεται στα έμπορικά κωκοεπτελομένα αυτά φίλμς, όπου για να αώξηθει τό ένδιαφέρον, προστίθεται σχεδόν ύποχρεωτικά μιá παθητική σκηνή στην όποία δυό έρωστές γυμνοί πάνω σ' ένα κρεβάτι άγκαλιάζονται μ' ένα ζήλο που ύποτίθεται ότι είναι ειδικά έλληνικός!

Έν μέρει, για ν' άντιδράσει σ' αυτή την κατάσταση, οικονομικά θετική, αλλά καλλιτεχνικά άξιοθήνητη, δημιουργήθηκε τό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τό όποιο, έπιως τό Μόντραλ για τούς Καναδούς, τό Πάρις για τούς Ούγγρους, σκοπό έχει να προσφέρει τη δυνατότητα έτήσιας άνακεφαλαίωσης της έθνικής παραγωγής. Η πείρα άπέδειξε ότι ο σκοπός έν μέρει έπιτεύχθη, ή ποιότητα βελτιώθηκε και μιá νέα αντίληψη τών πραγμάτων άρχισε να δημιουργείται. Για πρώτη φορά από την ύδρευση του φεστιβάλ, ή έλληνική κυβέρνηση προσέφερε φέτος κι' ένα σημαντικό χρηματικό βραβείο: 200.000 δραχμές, δηλαδή κάτι περισσότερο από 6.000 δολάρια. Η κακή τόχη θέλησε όσα, έπειτα από ύποχθόνια παρασηκωτική δράση, ή τόσο οδισιατική αυτή άμοιβή δέν δωθεί στην πιο σημειατική, την πιο άδύνατη ποιοτικά ταινία του φεστιβάλ, τής «Σαχαμένους» του σκηνοθέτη Νίκου Γαρδέλλη, αλλά κυρίως του παραγωγού Τζαίμης Πάρις που ήξερε να άσκησει όλες τις άπαραίτητες πιέσεις παρά τούς «όφηλά έσταμένους» για να την έπιβάλει. Είναι φανερό, ότι ή Θεσσαλονίκη δέν θεσπίστηκε για να προωθεί τέτοια έργα: ο παραγωγός, άφορ παράλαβε τό βραβείο του, αναγκάστηκε να έξαφανιστεί από την πόρτα της ύπνεοίας του θεάτρου για να μη λυσοαρτιστεί από τό πλήθος.

*Τωας νά χαμογελάσει κανείς, αλλά αυτή ή κατάσταση είναι χαρακτηριστική μιās διασποράς που στην Ελλάδα βρίσκεται τόσο πολύ στην ήμερησία διάταξη, ώστε νά μὴν είναι δυνατό νά καλυφθεί. Παρ' ὅλ' αὐτά, τὸ πλεῖο ἦταν ἐλεύθερο γιὰ τὴν καλύτερη ταινία τοῦ φεστιβάλ, τὸ «Πρόσωπο μὲ πρόσωπο» τοῦ Ροβέρου Μανθούλη, φωτογραφημένη μὲ στὺλ ἀπὸ τὸν Σταμάτη Τρόπο, παλιὸ μαθητὴ τῆς Κινηματογραφικῆς Σχολῆς (Τσέντρο Σπερμεντάλε) τῆς Ρώμης.

Ένας ἠθικός νικητὴς

Τὸ «Πρόσωπο μὲ πρόσωπο» πήρε τὸ βραβεῖο σκηνοθεσίας, ἀλλὰ κυρίως ἀναγνωρίσθηκε σὰν ἠθικός θριαμβευτὴς τοῦ φεστιβάλ ἀπὸ ἓνα ἐθνικοῦ ἑθνικῶς κοινὸ νέον. Ἡ ταινία ἀξίζει μελέτη καὶ ἀνάλυση, τόσο γιὰ τὶς εἰδικὲς συνθήκες παραγωγῆς τῆς, ὅσο καὶ γιὰ τὸ περιεχόμενον καὶ τὸ στὺλ τῆς. Μὲ τρεῖς συνθησόμενες ταινίες στὸ παρελθόν του, ὁ Ροβέρτος Μανθούλης, καθηγητὴς στὴν Σχολὴ Κινηματογράφου τῶν Ἀθηνῶν, θέλησε νά διακινδυνεύσει μὴ περιπέτεια ἀνεξαρτησίας, τέτοιαις που δὲν θὰ τοῦ εἶχε ποτὲ ἐπιτρέψει ἡ κανονικὴ παραγωγὴ. Χώρισε τὸν προϋπολογισμὸ τῆς ταινίας σὲ μετοχές, κατόρθωσε νά πείσει περισσότερους ἀπὸ 300 μετόχους, συμπῶνόμενες τὶς συνθησόμενες πιστώσεις μὲ τὰ ἐργαστήρια καὶ μ' ἓνα γραφεῖο ἐκμετάλλευσης. Κι' ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἐξαντλητικὴ αὐτὴ προεργασία, γύρισε μὴ καλὴ ταινία.

Κοκταίηλ Ἀντονιόνι - Γκοντάρ

Τὸ «Πρόσωπο μὲ πρόσωπο» εἶναι ἡ ἀναμέτρηση ἐνὸς νεαροῦ δασκάλου ἀγγλικῶν μὲ τὴν μεγαλοαστικὴ ἀθηναϊκὴ τάξη. Τὸν προσλαμβάνουν γιὰ νά διδάξει ἀγγλικά στὴν κόρη του σπιτιοῦ, ἡ ὁποία δὲν παύει νά τὸν πειραχίει καὶ νά τὸν προκαλεῖ* μέχρι μὲρὸν πλαιγιάζει μαζὶ τῆς. Ὁ νέος ἔχει κάθε εὐκαιρία νά ριζώσει μέσα σ' αὐτὸ τὸ περιβάλλον τῆς εὐκολίας, τοῦ ὁποῦο κάθε ἠθικὴ ἐπιδίωξη δὲν εἶναι παρὰ πρόσωψη που σκοπεῖ νά καλύψει τὸν βοηθητικὸ ἀμοραλισμὸ τόσο στὸν ἔρωτα, ὅσο καὶ στὶς ἐπιχειρήσεις. Τὴν τελευταία στιγμή, ὅμως, θ' ἀντιδράσει. Ὁ σκηνοθέτης κατόρθωσε ν' ἀποφύγει κάθε καρικατοῦρα. Τὰ πρόσωπά του δὲν εἶναι σύμβολα τοῦ ἀπόλυτου καλοῦ ἢ κακοῦ. Ζοῦν μὴ παράλογη μοῖρα, σὰν ἀντίπαρο τῆς ὁποίας παρεβάλλονται ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ οἱ μεγάλες λαϊκὲς διαδηλώσεις τοῦ περασμένου χρόνου, που ἐκφράζουν τὴν ἀντίθεση στὸν παραμερισμὸ τῆς φιλελεύθερης κυβερνήσεως τοῦ Παπανδρέου ἀπὸ τὸν Βασιλεῖα.

Ἡ ὑπερβολικὴ δόση φορμαλισμοῦ, τὸ παρόξενο ἀνακάτωμα τοῦ Ἀντονιόνι — σ' ὅτι σχετικὸ μὲ τὴν πλαστικὴ σχηματοποίηση — καὶ τοῦ Γκοντάρ — σ' ὅτι ἔχει νά κάνει μὲ τὸ κομμάτιασμα τῆς διήγησε — κάνει νά διατηροῦμε συνεχῶς μὴ ὠρισμένη ἀπόσταση ἀπὸ τὰ γεγονότα κι' ἐπιτρέπει ν' ἀποφραχθοῦν οἱ κίνδυνοι τοῦ νουταρλισμοῦ καὶ τοῦ διδακτικοῦ τόνου. Ἡ ταινία εἶναι ἐξυπνη, καυτερή. Εἶναι περισσότερο μὴ λαμπερὴ ἀσκηση στὺλ παρὰ ἓνα αἰθνητικὸ ἔργο. Γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφου σημειώνει ἓνα σταθμὸ καὶ ἴσως κι' αὐτὴ τὴν εἰσὸδὸ του στὴν διεθνή σκηνή.

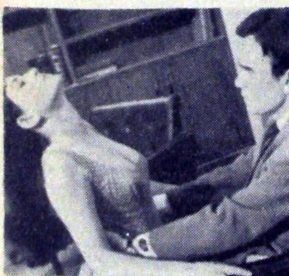
Ταινίες μικροῦ μήκουσ συμμετείχαν ἐπίσης στὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Σχεμαρίζουν κυρίως: «Τζέμης ὁ Τίγρης» καὶ «Τὸ 750.000», πῶν ὁλοῦν οἱ σκηνοθέτες Παντελής Βουλγαρης καὶ Ἀλέξης Γρίβας εἶναι πολὺ νέοι.

Τὸ «750.000» γυρισμένο στὸ Παρίσι μὲ ἠθοποιούς, ἀλλὰ ἀνάμεσα σὲ πραγματικὸς ἐργάτες, παρουσιάζει τὸ τί περιμένει τοῦς Ἑλληνας μετανάστες, που εἶναι ὑποχρεωμένοι νά πάνε νά δοκιμάσουν τὴν τύχη τους στὸ ἐξωτερικὸ.

Ἡ «Τζέμης ὁ Τίγρης» διηγεῖται τὴν τυπικὴ ἱστορία —πολὺ τυπικὴ γιὰ τὸ γούστο μου— ἐνὸς Ἑλληνα λαϊκοῦ παλαιστή, «βεντέτα» τοῦ πεζοδρομίου, καὶ τὴν περιπέτειά του μὲ μὴ νεαρὴ τουρίστρου ἀπὸ τὸν βορρᾶ. Εἶναι φανερὸ, ὅτι ὁ σκηνοθέτης θέλησε νά «στήσει» τὴν μηχανὴν του στὸν δρόμο. Ὁ ἥρωάς του μὴς παρουσιάζεται σὰν ἓνα πρόσωπο σχηματικὸ, δέσμο τῆς πνευματικῆς του κατάστασης καὶ τοῦ περιβάλλοντός του· στὸ τέλος, ἀπὸ προησόμενα ἔχει περάσει ἀπὸ τὸ ἀτυμωτικὸ μῆγμα, τὸ περιβάλλον αὐτὸ θὰ τὸν θανατηφάξει στὰ βρόχια του.

Ἀλλὰ κυρίως στὸ μέτρο ὅπου οἱ σεμνὲς αὐτὲς ταινίες μὴς βοηθοῦν νά περάσουμε ἀπὸ τὸ εἰδικὸ στὸ γενικὸ, νά δοῦμε πῶς ζοῦν πραγματικὰ οἱ Ἑλληνας αὐτὴ τὴ στιγμή, ἀγωνιμένοι ἀπὸ τὸν παραδοσιακὸ κινηματογράφου, μὴ νέα οελίδα ἀνοίγεται. Μὲ τὸ «Πρόσωπο μὲ πρόσωπο» καὶ τὰ δύο αὐτὰ μικροῦ μήκουσ, ἀρχίζει νά σχηματίζεται μὴ πρωτότυπη ἑλληνικὴ γραφή*.

Μετᾶφραση: ΤΩΝΙΑ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ = Φ.Α.



ΤΟΥΡ 1967 : ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

(ή, μερικές απ' τις αιτίες της άποτυχίας
ένος φεστιβάλ)

Τοῦ Φώτη Ἀλεξίου

Ἐκδήλωση ἀποκλειστικά ἀφιερωμένη στο «μικροῦ μήκους» τὸ Φεστιβάλ τῆς Τοῦρ (Γαλλία), συμπλήρωσε φέτος δώδεκα χρόνια ἀπὸ τὴν ἱδρύση του. Ἐπέτειος λοιπόν. Κι' ὅπως εἶναι ἡ συνήθεια, οἱ ὀργανωτές, ἀπ' τὸν διευθυντὴ Πιέρ Μπαμπιέν μέχρι καὶ τὴν τελευταία ὑπάλληλο τῆς ὑποδοχῆς ἔκαναν κάθε δυνατὸ γιὰ νὰ σημαδεύουν μ' ὅση περισσότερη λαμπρότητα τὰ δωδεκάχρονα αὐτά. Ἀποτέλεσμα ἀποκαρδιωτικό. Κι' αὐτὸ ἀπ' τὴν πλευρὰ τῶν ταινιῶν. Γιατί ἂν ἡ ὀργάνωση ἦταν ἀφογή κι' ἀρκητὲς ξυπνες ἰδέες τῶν ὀργανωτῶν κατέληξαν σ' ἀξιόλογες πραγματοποιήσεις ἢ ποιήματα τῶν ταινιῶν ποὺ παρουσιάστηκαν στὸ πρόγραμμα ἦταν κατώτερη ὄχι μόνο ἀπὸ αὐτὴ τῆς περασμένης χρονιᾶς στὸ ἴδιο φεστιβάλ, ἀλλὰ ἀκόμη κι' ἀπὸ ἄλλες ἀνάλογες ἐκδηλώσεις (Λειψία, Μανχάιμ κλπ.) ἂν τοῦλάχιστον βιοσταθμεῖ γι' αὐτὲς τίς τελευταίες καὶ γιὰ τὴν χρονιά αὐτὴ στὰ ὅσα σχετικὰ γράφηκαν στὰ εἰδικευμένα ἔντυπα τοῦ ἔξωτερικοῦ.

Σ' ἀνάλογες περιπτώσεις χαμηλῆς ποιότητας ἢ πρώτης ἐρώτησης εἶναι γιὰ τὴν προκριτικὴ ἐπιτροπὴ ἔκαναν καλὰ τὴ δουλειὰ τους; Σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ φεστιβάλ τῆς Τοῦρ, ἡ ἀπάντηση εἶναι πέρα γιὰ πέρα θετικὴ κι' αὐτὸ γιατί ἡ ἀπόδειξη εἶναι χειροπιαστὴ μὴ καὶ πάνω κάτω ὅσες ταινίες ἀπορρίπτονται στὴν πρόκριση, προβάλλονται παράλληλα μὲ τὸ φεστιβάλ, ἀλλὰ ἐκτὸς συναγωνισμοῦ σ' ἕνα εἰδικὸ «πληροφοριακὸ» πρόγραμμα ποὺ ὀργανώνεται ἀπὸ τὴν Διεθνή Ἐνωση κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν «Τέχνης καὶ Δοκιμίου».

Ἔτσι ἡ σύγκριση εἶναι δυνατὴ καὶ ἡ «ἀσθένεια» τῆς προκριτικῆς ἐπιτροπῆς ὁσφάνερη μὴ καὶ ἡ διαφορά ἀνάμεσα στὰ φιλμ ἐντὸς καὶ ἐκτὸς συναγωνισμοῦ δὲν ἦταν κἂν αὐθηγητὴ.

Ἄλλοθ θὰ πρέπει ν' ἀναζητηθῆ ἡ αἰτία αὐτῆς τῆς «φτώχειας» καὶ τὰ σημεῖα ποὺ συγκεντρώνουν τὰ περισσότερα ἐπιχειρήματα εἶναι δύο: Πρῶτο ὁ μεγάλος ἀριθμὸς τῶν διεθνῶν φεστιβάλ ἀφιερωμένων στὸ μικροῦ μήκους; Μανχάιμ, Ὁμπερχάουζεν, Λειψίας Κρακοβία, Τοῦρ, Ἐβιάν, Φεστιβάλ ἐλεύθερου φιλμ - Παρίσι γιὰ νὰ μὴν ἀναφέρουμε παρὰ τὰ κυριώτερα παρουσιάζουν κάθε χρονιά τοῦλάχιστον ἑπτακόσια φιλμ: ὁ ἀριθμὸς αὐτὸς τοῦ εἶναι ἀναγκαῖος γιὰ νὰ καλύθουν τὰ προγράμματά τους. Καὶ μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ πλῆθος τῶν ταινιῶν πρέπει νὰ διαλέξουν ἕκαινες ποὺ ὄχι μόνο εἶναι καλλιτεχνικὰ ἱκανοποιητικὲς, ἀλλὰ καὶ οἱ ὅσους ἐπιτρέπουν τὴν ἐνταξί τους σὲ μιὰ «γραμμὴ» ποὺ κάθε φεστιβάλ ἔχει διαλέξει γιὰ δικιά του. Ἔτσι τὸ φεστιβάλ τῆς Λειψίας τοποθετημένο πολιτικὰ μ' ἔλα τὰ μειονεκτικὰ ποὺ ἔχει μιὰ τέτοια θέση, παρουσιάζει ταινίες ποὺ εἶναι ἀδύνατο νὰ θῆ κανεὶς σ' ὀποιοδήποτε ἄλλο φεστιβάλ. Τὸ ἴδιο ἰσχύει σὲ μικρότερο βῆμα βαθμὴ καὶ γιὰ τὴν Κρακοβία. Ἐνῶ τὸ Ἐβιάν εἰδικεύεται μόνο στὶς ταινίες 16 χ.μ. Κι' ἐδῶ ἀκριβῶς βρισκεται ἡ δεύτερη αἰτία τῆς μειονεκτικῆς θέσης τῆς Τοῦρ, μὴ καὶ δὲν «εἰδικεύεται» ἀλλὰ δέχεται ταινίες ὀποιαδήποτε θέσης καὶ θέματος; καὶ τέτοιο ὀποιοδήποτε δὲν δοθῆδε τὴν κατάσταση μὴ κι' ἔλας εἶδαμε τὸ πόσο ὀσκολο εἶναι νὰ βραβεῖν τοῦλάχιστον ταινίες ποὺ θὰ ἔδιναν στὴν ἐκδήλωση μιὰ ὀμοιογενῆ ἐμφάνιση ἀπ' τὴν πλευρὰ τῆς ποιότητας καὶ μόνο. Ὅμως κι' ἄλλοι δευτερεύοντες λόγοι τοποθετοῦν τὸ φεστιβάλ τῆς Τοῦρ σὲ μειονεκτικὴ θέση ἀπέναντι στὶς ἄλλες ἀνάλογες διεθνῆς ἐκδηλώσεις καὶ ἰδιαίτερα ἕκαινες τῆς Γερμανίας; κι' αὐτὸ γιατί τὸ Μανχάιμ καὶ τὸ Ὁμπερχάουζεν συνοδεῖται τὰ βραβεῖα τους μὲ ἀξιόλογα χρηματικὰ ποσά, πρᾶγμα ποὺ δὲν συμβαίνει ἐδῶ. Ἔτσι εἶναι ὀσκολο νὰ γίνῃ νοητὸ γιατί ἔναξ σκηνοθέτης - παραγωγὸς προτιμᾷ νὰ κρατήσει τὴν ταινία του γιὰ τὸ φεστιβάλ αὐτὰ, ἀγνοώντας τὴν Τοῦρ. Ἰδιαίτερα σ' ὅ,τι ἀφορᾷ αὐτὸ τοῦ Ὁμπερχάουζεν, τὸ ὅποιο ἐξ ἄλλου εἶναι ἐξαιρετικὰ «προσθετικὸ» κάτι ποὺ ὀποιοδήποτε δὲν χαρακτηρίζεται τὴν Τοῦρ μὴ καὶ ἡ χρηματοδότηση γιὰ τὴν ὀργάνωση παρέχεται ἀπὸ τὸ γαλλικὸ κράτος, μέσα ἀπὸ τὸ ἔθνικὸ κέντρο κινηματογραφίας, ποὺ δὲν βλέπει μ' εὐχαρίστηση τὴν παρουσίαση «τολμηρῶν» — τοῦλάχιστον πολιτικὰ — ταινιῶν.

Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ τὰ ἔχουν ὅπ' ὄψη τους καὶ οἱ ἴδιοι οἱ ὀργανωτές. Κι' ἂν δὲν ἐπιθυμοῦν τὴν «εἰδικεση» τοῦ φεστιβάλ, ἀλλὰ ὅτε ἔχουν καὶ τίς ὀικονομικὰς



δυνατότητες να συνοδεύουν τα τιμητικά βραβεία τους μ' ανάλογα χρηματικά —εκτός από την φετινή καινοτομία που επιτρέπει σε κάθε ξένο βραβευμένο σκηνοθέτη, την για ένα μήνα παραμονή του στην Γαλλία μ' έξοδα του φεστιβάλ— αντίθετα προσπαθούν με διάφορα «εύρηματα» να δώσουν κάθε χρονιά και ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην εκδήλωση. Έτσι φέτος συνεχίστηκε ο κύκλος των ταινιών - πορτραίτων άπαιρωμένων σε διάφορες προσωπικότητες της παγκόσμιας καλλιτεχνικής ζωής. Κι' εδώ, όμως, είτε γιατί το υπόλοιπο πρόγραμμα δεν ήταν ιδιαίτερα «χορταστικό» —σ' αντίθεση με την περασμένη χρονιά— είτε και γιατί οι ίδιες οι ταινίες - πορτραίτα δεν ικανοποιούσαν τίποτε περισσότερο από την περιέργεια του θεατή απέναντι σε μερικές λεπτομέρειες της ζωής των «μεγάλων», που παρωπούσαν, ή γενική εντύπωση δεν ξεπέρναγε το επίπεδο του μέτριου που χαρακτήριζε άλλωστε τα περισσότερα απ' αυτά τα φιλμ (ΤΡΕΙΣ ΚΙΝΗΣΕΙΣ του Α. Γκραϊνδίντσοφ, Σοβ. Ένωση— Ο ΓΑΓΓΡΗΣ ΜΑΓΙΟΛ του Ζαν Λόντς, Γαλλία) ενώ στα άκρα, από τη μία μεριά βρισκόταν το κακότεχο και κακόγουστο ΕΛΣΑ της Άνις Βαρντ—φτιαγμένο για την γαλλική ραδιοτηλεόραση παρουσιάζει το ζευγάρι Έλσα Τριολέ - Λουί Άραγκνν και την αγάπη του τελευταίου για την γυναίκα που του έχει εμπνεύσει μερικά από τα ωραιότερα κομμάτια του: η προσφορά της Βαρντ όταν δεν κατέφευγε στα κείμενα και τις φωτογραφίες του ζευγαριού (όπου και το πιο ενδιαφέρον σημείο της ταινίας) περιωριζόταν στο να υποχρεώνει τα πρόσωπα του φιλμ της σε άτέλειωτες πιρουνέτες μπροστά στη μηχανή που ήταν ολοφάνερα ενοχλητική για τους ίδιους, όσο και για τον θεατή. Στην Άλλη Άκρη, το ρεπορτάζ από επίκαιρα της εποχής —γυρισμένα από τους Άλεξάντερ Ν. Τράνκοβ, Α. Καγιόνκοβ και ό-μάδα όπερατέρ του Πατέ— πάνω στον Τολστόι, τα τελευταία χρόνια της ζωής του. τον θανάτο του, την κηδεία του.

Το μεγάλο βραβείο δόθηκε εξ ίσου σε τρεις ταινίες(!)

ΚΑΛΑΝΤΑ του Χουάν Μπουουέλ: το μεγάλο βραβείο δικαιολογείται περισσότερο από το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης είναι γυιός του γνωστού κινηματογραφικού δημιουργού παρά από την αξία της ταινίας που δεν ξεπερνάει το επίπεδο του μέτριου ρεπορτάζ πάνω σ' ένα παλιό έθιμο που υπάρχει ακόμη στο χωριό όπου γεννήθηκε ο Λουί Μπουουέλ. Άλλωστε η ταινία αντιπροσωπεύει το είδος έγκαιρο του κλασικού ντοκιμανταίρ, το οποίο πολύ λίγο έκανε την εμφάνισή του την χρονιά αυτή στο φεστιβάλ και που έδωσε άλλωστε βάση σε μια δημόσια συζήτηση με θέμα: «Ντοκιμανταίρ και φιλμ με ιστορία».

Αντιπροσωπευτικό τόσο του «φιλμ με ιστορία» όσο και της γαλλικής γενικά παραοίτας, ήταν το ΔΙΑΔΕΚΤΙΚΗ του Κλώντ Γκυγεμό, όπου ο σκηνοθέτης παρουσιάζει δυο κινήσεις, οι οποίες στη διάρκεια μιας έκδρομής ανταλλάσσουν τις απόψεις τους, πάνω στην πολιτεία, τους «άρχοντες» τους νόμους... Τό παρόμοιο είναι, ότι οι διάλογοι είναι παρμένοι αυτούσιαι από τον... Πλάτωνα κι' εδώ ακριβώς βρίσκεται το κοινό στοιχείο των γαλλικών ταινιών που σημειώνα πιο πάνω: η προσπάθεια, ή μάλλον ή ξεκαθάριη προτίμηση προς ένα ώριμομένο τρόπο διανοητικού παιχνιδιού που αν εκφράζεται κυρίως στο κομμινταίρ ή στον διάλογο δεν είναι χωρίς αντίκτυπο και στον τομέα της εικόνας. Η άναφορά στον Ρεναι και τον Γκαντάρ, όπως και ή επίδρασή τους, είναι βέβαια τόσο χλινοειπωμένη, που περιττεύει ή απόδειξη της Όμως μεταξύ δασκάλων και μαθητών —μερικοί από τους οποίους, όπως ο Φιλίπ Ντυάν με το ΓΑΤΕΣ, έχουν πλώ τους πολλές ταινίες μικρού μήκους—

υπάρχει μεγάλη απόσταση και κυρίως ένα κενό στους τελευταίους: κενό θεματικό και κενό «ζωής»: τὰ γαλλικά μικρού μήκους θσιάζουν πολύ στον διανοητισμό και ξεχνάνε τή ζωή.

Τρίτη ταινία που μοιράστηκε τὸ μεγάλο βραβείο: Τὸ κινούμενο σχέδιο τὸ Τσέχου Γίρι Μπρέντα «ΠΑΡΑΜΟΝΕΥΟΝΤΑΣ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΔΑΣΟΣ». Ἡ βράβευσή του σημαίνει μ' εγγλωττω τρόπο τήν σχετική συντηρητικότητα τῆς ἐπιτροπῆς ἂν και μεταξύ τῶν μελῶν τῆς ὑπῆρχαν καλλιτέχνες ἔπως ὁ ζωγράφος Βασσαρέλλου ἢ ὁ Πολωνός θραυματοεργὸς Μπρόζεκ. Κι' αὐτὸ γιατί: στήν θέση του Μπρέντα που συνεχίζοντας τὸ ρομαντικό - καλλιγραφικὸ του στὴλ, τὸ ὅποιο καθορίζει και τίς προηγούμενες ταινίες του δὲν προσφέρει καμμιά θεματολογικὴ ἢ και πλαστικὴ ἀνανέωση, ὑπῆρχε και θὰ μπορούσε νὰ βραβευτεῖ ὁ Γαπωνέζος Γιότζι Κόρι με τὸ ΝΑ Ο ΤΡΕΛΛΟΣ: θαυμάσιο δείγμα μακάθριου χιούμορ, ἔπος ἢ ἀπανθρωπιά και ἡ φοικαλεσότητα τῶν εὑρημάτων συναγωνιζόταν τήν ἐξοχή και ἀπέριτη πλαστικότητα τοῦ σχεδίου. Θὰ ἔπρεπε, ἐξ ἄλλου, νὰ υπογραμμιστεῖ τὸ γεγονός, ὅτι: ἐφέτος στήν Τόρο τὰ φιλμ κινουμένων σχεδίων ἦταν, σ' ἀντίθεση με τήν περασμένη χρονιά, ἐλάχιστα. Ἡ αἰτία θὰ πρέπει ν' ἀναζητηθεῖ στὸ γεγονός, ὅτι μετὰ λίγους μῆνες ἀργωνόταν τὸ εἰδικευμένο στὸ εἶδος αὐτὸ φεστιβάλ τοῦ Ἀννεσὺ (Γαλλία), ἐνὸ ταυτόχρονα ἀρχίζει ν' ἀναπτύσσεται πολὺ ἰκανοποιητικὰ κι' αὐτὸ τῆς Μαρμεία (Ρουμανία). Ἔτσι, ἀπὸ τὰ ἄλλα λιγοστά κινούμενα σχέδια, ξεχώριζε τὸ ΡΟΖΑΛΙ, ἔπος ὁ γνωστός γιὰ τήν εἰδίκευση και τήν ἐπιτυχία του στὸ εἶδος Πολωνογάλλος Βαλέριαν Μπόροβιζκ συνδύαζε με λιτότητα τὸ κινούμενο «ἀντικείμενο» με ζωντανὲς λήψεις: μιά κοπέλα που διηγεῖται μπροστὰ σ' ἕνα ὑποτιθέμενο δικαστήριο πὸς σκότωσε τὸ νόθο παιδί τῆς. Ἐκμεταλλευόμενος τήν ἀρχικὴ ἰδέα ἀπὸ μιά νουβέλα τοῦ Μπακασάν ὁ σκηνοθέτης πετυχαίνει με μεγάλο βαθμὸ πειστικότητας τήν χρόνο - συγκινησιακὴ σύζευξη τῶν ἀντικειμένων που χρησίμευαν γιὰ τὸ φόνο και τὸ θάψιμο τοῦ παιδιοῦ με τήν διήγηση τῆς μητέρας.

Βραβείο πρώτης ταινίας νέου σκηνοθέτη

Στὴν ΠΑΛΙΡΡΟΙΑ τοῦ Ἁγγλου Τόμ Σκὸτ Ρόμπσον, ἀξιολόγου, τοῦ ἀξιολογῶ-
ρου ἴσως ἀπ' ὅλα τὰ ἀνάλογα τοῦ φεστιβάλ, δείγματος κλασικοῦ ντοκιμανταίρ.
Στὴν ἴδια κατηγορία θὰ μπορούσαμε νὰ τοποθετήσουμε και τὸ γαλλόφωνο «ΤΟ
ΤΑΞΙΔΙ» τῶν Ζὰκ Σιμονὲ και Λουτσιάνο Τόβολι, τὸ ὅποιο, με τρόπο που ὅπω-
δήποτε φανέρωνε ἕνα μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ προηγούμενο φιλμ βαθμὸ πειραματισμοῦ
στὴ χρήση τοῦ μοντάζ, παρουσίαζε τήν μετανάστευση μιᾶς οἰκογένειας τοῦ ἰταλι-
κοῦ νότου πρὸς ἕνα βιομηχανικὸ κέντρο τῆς Γαλλίας.

Εἰδικὰ βραβεῖα

ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΟΥ ΚΟΜΜΟ ΝΤ' ΟΡΟ: ἀνήκει στὸ κλασικὸ ντοκιμανταίρ, κλα-
σικώτερο ἴσως ἀπ' ὅτι θὰ ἔπρεπε κι' ἀποδεικνύει ὅτι ἔπος σὲ κάθε φεστιβάλ, ἢ
Σοβ. Ἔνωση πρέπει νὰ πάρει ἕνα τοῦλάχιστον βραβείο. Ἄλλως ἔπακολουθοῦν
διπλωματικὰ σκάνδαλα και θράματα! Ἐπομένως... Ἄλλωστε ἡ ταινία δὲν ἦταν
ἡ περισσότερο ἀντιπροσωπευτικὴ τῆς σοβιετικῆς συμμετοχῆς μιά και ὑπῆρχε τὸ
ΚΟΙΤΑΧΤΕ ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΗΣ, ἀξιόλογο δείγμα «εὐθέως κινηματογράφου» (ντο-
κιμανταριστικές λήψεις με ταυτόχρονη ἐγγραφή τοῦ ἤχου στὸ μέρος τοῦ γυρί-
σματος), τοῦ ὁποίου ἡ παρουσία σημαίνει ὅτι τὸ πολὺ ἐνδιαφέρον αὐτὸ εἶδος γιὰ
τήν ἐλευθερία που προσφέρει: στον σκηνοθέτη και τίς προοπτικὲς που μελλοντικὰ

«Παραμονεύοντας στὸ
δάσος» τοῦ Γίρι Μπρέ-
ντα (Τσεχοσλοβακία)



υπόκειται με τούς πειραματισμούς που επιτρέπει στον τομέα του μοντάζ και της λήψης, αρχίζει να καλλιέργεται στο σοβιετικό κινηματογράφο.

Σημαντική έλλουση ήταν η παρουσία στο φεστιβάλ του καναδικού κινηματογράφου μέσα στα πλαίσια του «εθθέως κινηματογράφου». Ταινίες όπως Ο ΖΟΙΝ-ΤΟΚΑ του Τζόζεφ Ρήβς, Ο ΟΙΚΟΔΟΜΟΣ ΤΟΥ ΟΓΡΑΝΟΥ, του Ντόν Όουεν, ΣΕΡ-ΡΙΝΓΚ, Η ΠΕΜΠΗ ΓΡΑ του Κλώντ Φουρνιέ, περισσότερο ή λιγότερο ενδιαφέρουσες θεματικά, παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον από την πλευρά της παρουσίας, της χρήσης του «εθθέως κινηματογράφου», που οι νέοι Καναδοί κινηματογραφιστές με την βοήθεια του εθνικού κέντρου κινηματογραφίας δεν άργησαν ν' αναπτύξουν πάνω στις βάσεις που πήραν από τούς πρώτους δασκάλους του είδους στην Αμερική, Αγγλία, Γαλλία κλπ.

Δεύτερη ταινία με «ειδικό θραβείο»: ΠΡΑΞΗ ΧΩΡΙΣ ΛΟΓΙΑ του Κάρλο του Κάρλο (Ιταλία): Εικονογράφηση ψυχρή, άφογη, θαμνίσια φωτογραφημένη ενδοσκοπικώς του Μπέκετ ανάμεσα στην ΚΟΜΩΔΙΑ και το Ω! Ω! ΩΡΑΙΕΣ ΗΜΕΡΕΣ. Δυο άνθρωποι μέσα σε δυο τσουβάλια, στο πλάι της θάλασσας. Από καιρό σε καιρό βγαίνουν, κοινοούνται, ξεμουδιάζουν, κάνουν καλαϊστικές κινήσεις και ξαναμπάνουν στο τσουβάλι τους. Ψυχρό και επιβλητικό. Το δλο 9 λεπτά. Ειδικό θραβείο. Για δους άγαπών τον Μπέκετ.

Όμως ή Γαλλία αντιπροσωπεύεται κι' από άλλες ταινίες: περισσότερο του γούστου μου αυτές. Ίσως γιατί δεν αγαπώ τον Μπέκετ. Έτσι είχαμε το ΤΑΞΙΔΙ. Τό άναφερα πιο πάνω. Και τό ΑΝΤΟΝΙΟ ΛΙΓΚΑΜΠΟΥΞ, ΖΩΓΡΑΦΟΣ του Ραφέλλο Αντρέασι. Παρουσίαση — από τού φυσικό — της ζωής ενός σίγχουρου «άφελους» ζωγράφου. Η παθολογική τρέλλα και ή άρρωστημένη φαντασία του στη βάση της έμπνευσής του. Το σύνολο αποτελείται από σκηνές που άλλες φορές μοιάζουν αθηντικές και άλλες που βρωμιάνε προτομομαζία και σκηνοθεσία. Ό σκηνοθέτης υποστηρίζει τό αντίθετο και μιλάει για κρομμένη μηχανή.

Τρίτη Ιταλική ταινία: ΕΚΕΙ, ΟΠΟΥ Η ΓΗ ΕΙΝΑΙ ΜΑΥΡΗ του Μάρκο Καρμπόνε. Κατά τύχη τό σκηνοθέτης ονομάζεται Κάρβουρος (!!). Όποσδήποτε έχει δει πολλές νεορεαλιστικές ταινίες... και δέν τις έχει ξεχάσει έντελώς. Γπαράου πολλές ώρες προθέσεις — κοινωνιολογικές, τίμιες, σίγουρα — στην μικρή αυτή ταινία: Μιά οικογένεια χωρικών ή μιζέρια τους, ή εγκατάλειψή τους, ή σκληρή δουλειά για τό λιγοστό ψωμί. Όμως ή συστηματική άποφυγή όποιουδήποτε κομμουνταίρ, ό παραφροσύνης του μοντάζ σαν συνθετικού κρίκου, δέν επιτρέπει την δημιουργία ενός συνόλου, μιές έλοκληρωμένης παρουσίανσης. Μένουν οι μικρές πινελιές. Κρίμα. Τρίτο «ειδικό θραβείο»: ΜΟΡΤΥ του Γουλιέλμο Κόμπτον (Αμερική). Δέν τό είδα, δέν ξέρω!

Όμως ή Αμερική είχε κι' άλλες ταινίες στο φεστιβάλ. Μία πρέπει ν' αναφερθεί: Η ΓΡΑ ΤΩΝ ΑΚΡΙΑΩΝ του Πήτερ Γκέσσερ. Όχι γιατί πήρε τό θραβείο της Διεθνούς Κριτικής. Ούτε — μόνο — γιατί είναι ένάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ όμως, για σκεφτείτε: Αμερικανούς την έκανε: κι' είναι ένάντια στο δολοφονία και πέρα ένάντια στους συμπατριώτες του έκείνους — τς α κ ρ έ ε ς — που λυμάνονται τό Βιετνάμ. Και πιστέψτε με γιατί μις τό είπα — κι' έλεγε αλήθεια — είχε πολλές φασαρίες μέχρι νά φέρει την ταινία στο φεστιβάλ: Τέτοιες πρωτοβουλίες και θέσεις δέν άρέσουν στην Αμερική.

Όχι για δλ' αυτά λοιπόν. Η μάλλον και γι' αυτά. Αλλά πρώτα γιατί ή ταινία του είναι μία καλή δουλειά. Γιατί ό Γκέσσερ έβγαλε δτι τό περισσότερο μπορούσε και με τόν καλύτερο τρόπο από τό μοντάζ των φωτογραφικών του, περνώντας σε μία βίαιη αντίστιξη απ' τις έμιλλες των πολιτικών και των στρατιωτικών στα νουκομμένα από μάχες. Όλο αυτό βοηθημένο από την μεροική του Μόρτον Φέλντμαν. Ειδικά θραβεία — τέλος. Αλλά και φεστιβάλ — περίπου — τέλος. Πριν όμως, μία μικρή σημείωση για τις σοσιαλιστικές χώρες, όπου τό μικρό μήκος άνθει γιατί βοηθείται οικονομικά: άλλες χρονιές ή σηματοχόη τους ήταν πλουσιότερη περισσότερο γόνιμη. Φέτος σχετική φτώχεια άν εξαιρέσουμε τα δσα σημειώσαμε για την πιθανότητα άνάπτυξης του «εθθέως κινηματογράφου» στην Σοβ. Ένωση. Η Τσεχοσλοβακία, ή Πολωνία, ή Ούγγαρια:

Απ' την πρώτη μόλις ένα κινούμενο σχέδιο και τίποτα τό άληθινά ενδιαφέρον από τούς νεαρούς διαδόχους της παλιάς ήδη «νέας φρουράς» του τούρκου κινηματογράφου, που δίνει τη στιγμή αυτή με τά μεγάλα μήκους (Γρες, Σόρι, Φόρμαν, Πάσσερ), μερικά από τά καλύτερα και αντιπροσωπευτικότερα θεήματα του μοντέρου κινηματογράφου. Μόνη εξαίρεση τό Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΜΠΑΛΤΑΣΑΡ του Γίρ. Μέντζελ αλλά κι' αυτό από τό 1965 και όχι αυτοτελές μικρό μήκος, αλλά σκέτος από σπονδυλωτή ταινία.

Οι Πολωνοί: έκτός από τό έπίσης καλιό PONTO του Γιάνους Μαζέφου — έκτός συναγερμού — άλληγορική ιστορία πάνω στις σχέσεις των τάξεων, τίποτα τό ένθαρρυντικό και με πολύ μέτρια σειρά από κινούμενα σκίτζα.

Έτα νέκρα κι' από την Γιουγκοσλαβία, όπου όμως, τό μεγάλο μήκος άρκεσται τη στιγμή αυτή — άν βασιστούμε στις άναποκρίσεις των ένών κινηματογραφικών ένόπτων — σε μεγάλη καλλιτεχνική άνθηση. Τέλος, Ούγγαρια: Κι' έδώ τό μεγάλο μήκος. Ό,τι είδαμε από μικρό μήκος χωράει σε δυο λέξεις: άκαδημαϊμός και άρτηροσκήλωση.

ΤΑ ΜΑΡΤΑΡΙΑ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΜΑΣ

Τούτη τή φορά ή... βόμβα μάς έρχεται εκ Θεσσαλονίκης. Καλός φίλος τής στήλης είχε τήν όπομονή και τήν έπιμονή νά παρακολουθήσει σέ βδομαδιατική έφημερίδα τής συμπτωτεύουσας μονογραφίες που δημοσιεύονται πάνω σέ κλασικούς πιά σκηνοθέτες του διεθνούς κινηματογράφου και νά φαρέψει ένα πλήθος από μαρτυρίαρια, που στολίζουν —σέ όλο και μεγαλύτερο αριθμό— κάθε κομμάτι.

Θεσβνίκη

- Σ. Μ. Αϊξενστάιν: Γεννήθηκε τό 1898, τό έργο του: 1924 «'Ο τάφος»...

Πρόκειται φυσικά γιά τήν 'Α π ε ρ γ ί α (La grève) που ό υπεθόνος του κομματιού μετάφρασε έπι τό άμερικανικόν (The grave) ό τ α φ ο ς.

- «...Από τις μεγαλύτερες ιδιοφυίες τής Έβδομής Τέχνης —άπό Ιστορικής πλευράς— μέχρι στιγμής είναι ό 'Αϊξενστάιν, άν και είναι ό πιο παρεξηγημένος κινηματογραφιστής».

Τά σχόλια περιτεθούν.

- Β. Πουντόκιν. Τό έργο του... 1921: «Σφύρα και άχμων»...

Δέν είναι άλλο από τό Σ φ υ ρ ο θ ρ έ π α ν ο

- Λουί Μπουουέλ
1956 'Η έγκληματική ζωή του άρχιμανδρίτου τής Κρούζ.

Σημειώνει εστοχα ό συνεργάτης μας από τήν Θεσσαλονίκη: «'Ο τίτλος αυτός θά έθουσίαζε τόν Μπουουέλ!». Πρόκειται φυσικά, όχι γιά έποιοδήποτε άρχιμανδρίτη, αλλά γιά τήν 'Ε γ κ λ η μ α τ ι κ ή ζ ω ή τ ο υ 'Α ρ τ σ ι μ π ά λ ν τ ο ν τ έ λ ά Κ ρ ο υ ζ (La vie criminelle d' Archibald de la Cruz) ή άκόμη και (Ensayo de un Crimen) μιά κι' ό παραπάνω τίτλος είναι ό τής γαλλικής έκμετάλλευσης.

- Γιόζεφ φόν Στέρνμπεργκ
1926 Διάστημα.

'Η θραπέτευση

- 1928 'Ο δηλητηριαστές

'Αν τά υπόλοιπα είναι τερατώδη λάθη μεταφράσεως, έδω έχουμε μιά όλόκληρα άνύπαρκτη ταινία!

- Ζάν Ρενουάρ
1935 - 1937
Μιά παρτίδα σαμπάνια.

'Ένα πάρτυ στήν έξοχ'

'Αθήνα

- ΧΑΡΤΟΓΜ Μπ. Ντηάρντεν.
«'Η ταινία άφηγγείται... τό όρμα που έκτυλίσσεται μέ άμείλικτη «φαταλιτέ».

«Οι δυό βασικοί ήρωες έχουν συγκεντρώσει τό άμέριστο ενδιαφέρον του σκηνοθέτη...».

«Σ' αυτό τό κινηματογραφημένο μέ πολλήν έλευθερία φυσική χρονικό...».

- ΔΥΟ ΝΑΥΤΕΣ ΚΙ' ΕΝΑΣ ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ. Α. Σκιατίνι.
«Δέν είναι «του παλαιά», αυτοί οι δυό 'Ιταλοί κωμικοί, ό Φράνκο και ό 'Ινγράτσι. Φαίνεται πώς έχουν κάποια «φλέβα», και τό γεγονός ότι τόσοσ πολλές κόσμος γελά μαζί τους, δέν είναι ένα «επιχείρημα» που πρέπει νά παύσει άπαράτητο. Οι «άποσχεδιασμοί» τους, δειχνουν κάποια έμπνευσι. Καί άν περιορίσουν τήν πληθωρικότητά τους, άσφαλώς θά βροθν τρόπο νά άγγιζουν και τόν πιο καλλιεργημένο θεατή».

● **Ε, ΟΧΙ ΚΑΙ ΜΕ ΤΗΝ ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΟΥ. Ν. Πάναμα.**

«Πολλές κυρίες στην «πρεμιέρα» του Πάλλας διαμαρτυρήθηκαν με δυνατή φωνή για την τελική νύκτα του Κέρτις. Οι Ύβρις, βεβαίως, θα είχαν προτιμήσει χιλιάδες φορές τον άσχημο, αλλά πολύ πιο ενδιαφέροντα Σάβιτ. Πάντως, όλοι διασκεδάσαμε πολύ με τα τεχνάσματα των δύο φίλων να κατακτήσουν — και να διατηρήσουν — την αγάπη της Βίρνα Λίτσι, που ποτέ δεν έχουμε δει πιο όμορφη και πιο αιθέρεια».

● **Ο ΝΟΡΜΑΝ ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΤΗΣ Ρ. Άσερ.**

«Γιατί οδυσιαστικά όλο το έργο βασίζεται σ' αυτόν, χωρίς να θέλω να πω ποιος ή ταινία αυτή ύστερα σε σκηνοθεσία και φαντασία. Κάθε άλλο. Ο σκηνοθέτης Ρομπέρ Άσερ αφήνει την μηχανή του να παρακολουθήσει τον Νόρμαν σε όλες του τις τρελλές περιπέτειες, όπου χρειάζεται, άλλοτε με γοργό ρυθμό και άλλοτε ουδέτερα και χωρίς να επεμβαίνει».

● **Ο ΕΞΙΠΝΑΚΙΑΣ: Κ. Καραγιάννη**

«Μετά την «Βουλευτίνα», μία ακόμη φροντισμένη ελληνική παραγωγή της εταιρίας «Καρατζόπουλος - Καραγιάννης». Ένα καλογραμμένο σενάριο με γουστόζικο διάλογο, μία προσεγμένη σκηνοθεσία όπου αποφεύγονται τα συνήθως κατέχοντα πρώτη θέσι μοτσόλινια, διαλεγμένοι ήθοιοι που ανέλαβαν με κέφι τους ρόλους των και με κέφι τους αποδίδουν και γέλιο από την αρχή μέχρι το τέλος, με ενδιαμέσες αιθέριατικές σκηνές, συνθέτουν τον «Εξιπνάκια». Ο Δημ. Παπαμιχαήλ αποδίδει τον κεντρικό ρόλο με μπρίο. Δίπλα του η Μαριάννα Κουράκου, ο Νίκος Σταυρίδης, ο Άλέκος Ίκωνετακός και οι άλλοι καλοί ήθοιοι βοηθούν στην επιτυχία αυτής της ελληνικής ταινίας».

● **ΚΑΨΤΕ ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ: Ρ. Κλεμάν.**

«Εντυπωσιακή έρμηγεία, που στίς στιγμές που φαίνεται υπερβολική, έχει τον μελοδραματισμό της πραγματικότητας».

● **ΣΧΙΣΜΕΝΟ ΠΑΡΑΠΕΤΑΣΜΑ: Α. Χίτοκοκ.**

«Ελάχιστα είναι τα νέα «συσπένς» που χρησιμοποιεί για να μεταδώσει την αγωνία στο κοινό. Συγκεκριμένα σ' αυτήν την ταινία: Το μαχαίρι που βυθίζεται στο στήθος του ανατολικού πράκτορα και η βολοφονία του με γκαζί, είναι το μοναδικό «συσπένς», με το οποίο προσπαθεί να κεντρίσει το ενδιαφέρον και να προκαλέσει την αγωνία των θεατών του».

Ο «συντάκτης» άγνοει την έννοια και την χρήση του όρου «συσπένς» στον κινηματογράφο, αφού καθαρά τον περιορίζει σε μία ή δυο πράξεις και δεν γνωρίζει ότι ο θρος άναφέρεται σε μία πολύ μεγαλύτερη χρονική διάρκεια, ένα κλίμα «συσπένς» που π.χ. κυριαρχεί σε μία ταινία. Άλλωστε κάνει και το βασικό λάθος να διαχωρίσει στο τέλος το «συσπένς» από την «αγωνία», ενώ οδυσιαστικά πρόκειται για την ίδια έννοια.

● **ΕΙΣΑΓΩΓΗ - ΣΑΠΟΓΝΟΦΟΓΣΚΑ**

«Ο μεγάλος αριθμός των νέων φίλμς υποδηλοί και κάποια ποιητική κάμψιν ή όποια συνηθίζεται τώρα τελευταία με ελάχιστες μόνον εξαιρέσεις που άφορούν φίλμς γυρισμένα με καθαρούς έμπορικούς στόχους».

● **ΓΝΩΡΙΣΑ ΤΗ ΘΕΡΜΗ ΤΟΥ ΚΟΡΜΙΟΥ ΤΗΣ: Α. Πιετράντζελι.**

«Η σκηνοθεσία του Άντονιο Πιετράντζελι πάρα πολύ καλή, δεν είχε όμοιογένεα στο στέλ. Σε πολλά σημεία άκολουθήσε το νεορεαλιστικό και σε άλλα είχε ξεφυγει τελείως. Η μηχανή του κινείται, με νεύρο το μοντάζ του είναι πολύ αρχικό και οι χρώροι του και τα ντεκόρ του καλοδιαλεγμένα και όρατα. Η άσπρη φωτογραφία του πάρα πολύ καλή».

● **ΠΕΡΙ ΒΑΝΤΙΜ.**

«Γιατί μπορεί κανείς να είναι όπαδός ή όχι του έρωτισμού, αλλά δε μπορεί ν' άρνηθί στο Ρωσογάλλο σκηνοθέτη και την πρωτοτυπία και την τομηγή φαντασία που τό έφερε στην πρώτη σειρά του καινούργιου γαλλικού κινηματογράφου».

Ο καινούργιος γαλλικός κινηματογράφος: Λούντζ, Κλάιν, Γκεντάρ, Ζεσοουά, Γκριγιέ; Ναι. Ο «Ρωσογάλλος σκηνοθέτης», ποτέ! Η κριτικός άγνοει, τουλάχιστον, την ιστορία του γαλλικού κινηματογράφου των τελευταίων χρόνων.

● **ΚΑΙΤΟ ΔΟΛΩΜΑ: Ρ. Βαντίμ.**

«Ο Βαντίμ βάζει το ζευγάρι του να κάνει έρωτα μ' αυτόν τον καθαρά γαλλικό τρόπο, τον δικαιοδικά διεστραμμένο, που τόσο και τόσο σκηνοθέτες σ' όλο τον κόσμο προσπαθούν μάταια να μιμηθούν».

● **Η ΠΑΓΙΔΑ: Σ. Χατζηκωσ.**

«Κύριο προσόν ή παρουσία του ευαίσθητου ασχημόπαπου, τής Ρίτας Τσίονγκκα που παίζει ευγλωττα την πολυπάθη βουδή ήρωίδα».

«Ευγλωττα» απ' την μία, «βουδή» απ' την άλλη. Μυστήρια πράγματα!

● **ΑΝΤΙΟ ΑΦΡΙΚΗ: Τζακοπέτι - Πρόσπερι.**

«Ένα συγκλονιστικό κινηματογραφικό ρεπορτάζ είναι ή καινούργια αυτή ταινία του Τζακοπέτι. Αποκαλυπτικό, σοβαρό, στοχαστικό, επιχειρεί να δώσει την Αφρική του χθές και την τωρινή».

«Ωστόσο, αυτοί δὲν ξεσήκωσαν τὸν σάλο πὸς προκάλεσε ή «Αφρική». Τὸ β, τι οἱ δύο σκηνοθέτες μᾶς δείχνουν ὅτι «ὁ ἄνθρωπος εἶναι λύκος γιὰ τὸν ἄνθρωπο» καὶ θεομηνῆα γιὰ τὰ ἄλλα πλάσματα τοῦ κόσμου δὲν εἶναι πρᾶξι κατακριτέα. Ἡ μαρτυρία αὐτὴ εἶναι καὶ ἓνα κατηγορῶ γιὰ τὸν λευκὸ ἄνθρωπο, πὸς τόσο συχνὰ ἐσπείρει τὸν ἄνεμο στὶς χῶρες πὸς κατέκτησε πρὸς ὄφελός του, ἓνα κατηγορῶ γιὰ τὴ βία καὶ τὴν βαρβαρότητα πὸς δὲν κατάφερε νὰ ξεριζώσει ἀπὸ τὴ ζωὴ του. Κι' αὐτὸ πρέπει νὰ μᾶς κάνει σκεπτικούς».

«Μὲ ἀφορμὴ τὰ γεγονότα τοῦ Κογκό, πὸς συνετάραξαν τὸν κόσμο πρὶν ἀπὸ τρεῖς χρόνια, ὁ Γκουαλιέρο Τζακοπέτι, ἀνέλαβε πάλι νὰ καινουργήσει τὸν ἄνθρωπο καὶ τίς πράξεις του γιὰ ὅσα ἐδημιούργησε στὴν Μαύρη Ἠπειρο».

Στὴν ἀπαράδεκτη ἐπιπολαιότητα μὲ τὴν ὁποία οἱ «συντάκτες» αὐτοὶ ἀντιμετώπισαν τὸ ἀνοσιούργημα τοῦτο, ἀπαντοῖμε μὲ τὸ λιγὸλογο καὶ καίριο κείμενο μῆλους τῆς συντακτικῆς μας ἐμάχας ἀπὸ τὴν κριτικὴ του σὲ προϋνὴ ἐφημερίδα.

«Στὸ ΑΦΡΙΚΑ ΑΝΤΙΟ οἱ Τζακοπέτι καὶ Πρόσπερι κατέγραψαν μὴ οἰσιὰ ἀπὸ συγκλονιστικὰ συχνὰ εἰκόνας. Ὅμως ή χρήση τους εἶναι ἀπαράδεκτη. Ἡ ἀντι-καθημιόλότητα τοῦ κειμένου εἶναι ἐντελὸς ἐπιφανειακὴ καὶ κατὰ βάθος ἐκφράζει μὴ ἀπόλυτα ρατσιστικὴ, ἀν ὄχι φασιστικὴ τάση».

● **ΛΑΞΞΑΝΔΡΟΣ ΝΕΦΕΚΙ: Σ. Μ. Ἀΐξενστάιν.**

«Τὸ στοιχεῖο τῆς συγκρούσεως κι' ἐπόμενα τῆς ἀνταποκρίσεως, ἀποτελεῖ τὴν βᾶσι τοῦ ἔργου τοῦ Ἀΐξενστάιν, πὸς ἀπὸ τὴν πρώτη του κινηματογραφικὴ ἀπόπειρα βασίστηκε σ' αὐτὸ γιὰ νὰ δώσει μὴν ἐνότητα στὴν δουλειὰ του...».

«Βέβαια οἱ ὄρμοι πὸς φέρνουν στὸν Θεόν, δηλαδὴ στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία εἶναι πολλοὶ καὶ στὸν κινηματογράφο ἔχουμε λαμπροὺς ἐκπροσώπους κάθε ὀρόμου».

● **Η ΦΛΟΓΑ ΠΟΥ ΤΡΕΜΟΣΒΥΝΕΙ: Α. Μάλλ.**

«Ὁ Μάλλ, ἐδοῦ, βαδίζοντας στὸν ὄρμιο τοῦ Γκριφθ καὶ τοῦ Ἀΐξενστάιν, πετυχαίνει τὴν καλύτερη, ὡς τώρα, διανοητικὴ ἐπίδοσι τοῦ νεότερου γαλλικοῦ κινηματογράφου».

● **Ο ΧΙΤΑΕΡ ΕΙΣΒΑΛΛΕΙ ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ: Κ. Μπρόνλοου.**

«Ἡ τρίτη ἀπὸ τίς «παλιές» ταινίες πὸς ὅπως εἴπαμε στὴν ἀρχή, ἐμφανίζουν πλέον ἀουγγώρητες ρυτίδες, εἶναι μὴ εὐγενικὴ προσάθεσι ἀπὸ τὴν Ἀγγλία, πὸς εἶχε κάνει ἀρκετὰ καλὴ ἐντύπωση στὴν ἐποχὴ τῆς καὶ μᾶς παρουσιάζεται ἐδοῦ μὲ τὸν τίτλο «Ο ΧΙΤΑΕΡ ΕΙΣΒΑΛΛΕΙ ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ». Ἡ «μεγαλοφυΐα» ἰδέα δὲν εἶναι καινούργια γιὰ τὸν Ἑλληνα θεατῆ, καὶ καταλαβαίνουμε γιατί στὴν Ἀγγλία γνώρισε κάποια ἐπιτυχία, λιγώτερη πάντως ἀπὸ ὅσην ἐγνώρισε στὴν Ἀθήνα τὸ «Οἱ Γερμανοὶ ξανάρχονται».

Ἡ ταινία δὲν ἔκανε καμμιὰ «καλὴ ἐντύπωση στὴν ἐποχὴ τῆς», γιατί μάλιστα τώρα κυκλοφόρησε τόσο στὴν Ἀγγλία, ὅσο καὶ στὸν ὑπόλοιπο κόσμο.

● **ΤΡΥΦΕΡΟΣ ΛΑΗΤΗΣ: Ζᾶν Μπακέρ.**

«Φυσικὰ τὸ βασικὸ τῆς ἀπὸ εἶναι ὁ Ζᾶν - Πὸλ Μπαλιμοντό, ὁ ὁποῖος ἀπὸ παριπλανήθηκε —ματαίως φαῖ!— στὸς διανοουμινιστικούς λαθροβήτους τοῦ «νέου κόσμου», ξαναβρίσκει τὰ γνώριμα νερά του στὴν χαριτωμένη ταινία τοῦ Μπακέρ».

Μεταξὺ τῶν ἄλλων ταλαιπωριῶν του στὸς «διανοουμινιστικούς λαθροβήτους τοῦ νέου κόσμου» σημειώσαμε: «Μ ἔ κ ο μ μ ἔ ν η τ ῆ ν ἄ ν ἄ σ α», «Ὁ τ ρ ε λ ὀ ρ σ Π ι ε ρ ρ ὀ...»

● **ΟΙ ΘΑΛΑΣΣΙΕΣ ΟΙ ΧΑΝΤΡΕΣ: Γ. Δαλιανίδη.**

«Συγκεκριμένως προθέσεων εἶναι αὐτὸ τὸ νέο μιούζικαλ τοῦ Γιάννη Δαλιανίδη, πὸς τελικὰ δὲν ἀποσαφηνίζει τί ἀκριβῶς θέλει νὰ εἶναι. Μαντεύουμε πὸς ξεκίνησε μὲ τὴν ἐπαινετὴ ἀπόπειρα τοῦ σκηνοθέτη γιὰ ἀναίενοι αὐτοῦ τοῦ εἴδους πὸς ὁ ἱδιος ἐδημιούργησε κι' ἐτυποποίησε.

«Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἓνα σύνολο —κοκταίηλ καὶ ἐπὶ τὸ ἑλληνικότερον «λί-

γο απ' όλα». Τò γεγονός δὲν ἔχει καμμιά ἰδιαίτερη σημασία, παρὰ μόνον ὡς πρὸς τὶς προθέσεις «ἀνανεώσεως» τοῦ σκηνοθέτου. Ἡ ἴδια ἡ ταινία, ἔτσι, ὅπως εἶναι, βλέπεται ἀπὸ τὸν χωρὶς ἀξιώσεις θεατῆ ἑξαιρετικὰ εὐχάριστα. Ὁ Δαλιανίδης ἔχει φροντίσει καὶ πάλι τὴν ἐξασφαλισμένη ἐμπορικότητά τοῦ ἔργου του μὲ σαφὲς ὑπαχορήσεις στὰ γινώστα του φανταστικά καὶ ἄλλα νοήματα, στὸ τυπικὸ ἐντυπωσιακὸ «φινάλε», στὰ ἴδια βασικά ζευγάρια τῶν ἐρωτευμένων ποὺ ἐπαναλαμβάνουν σὲ κάθε μουζικαλ τὸ ἴδιο παιδικὸ αἰσθηματικὸ παιχνίδι.

» Συμπέρασμα: Ὁ ἰκανώτατος αὐτὸς σκηνοθέτης ἐξελλοσεταί πλουτίζοντα ποιητικὰ δρόμα καὶ περισσότερο γιὰ περίτεχνη κινηματογραφικὴ ἀφήγησι ποὺ ἔρχεται σὲ ἀντίθεσι πιά ὄλο καὶ πιά πολὺ μὲ τὴ κοινὴ θεματολογία τῶν ταινιῶν.

• Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ: Δ. Κολλάτου.

Ἀρχίζουμε ἀπ' αὐτὸ τὸ ἑλληνικὸ — δυστυχῶς — ἀνοσιούργημα, γιὰ νὰ ἐπιστήσουμε τὴν προσοχὴ τῶν θεατῶν ἐπειδὴ ἐκεῖνο ποὺ θὰ ἴδουθ ἂν τοὺς ἀπογοητεύσῃ. Ἡ «ταινία» ἔχει ἕνα παρελθόν. Ἐίχε ἀπαγορευθῆ ἀπὸ τὴν προηγούμενη κυβέρνησι καὶ τὴν πρωτοβάθμιο ἐπιτροπὴ, γιὰ νὰ ἐπιτραπῆ τώρα ἀπὸ τὸν ὑπερρεαλιστικὸ ὑπουργὸ καὶ τὴν δευτεροβάθμιο ἐπιτροπὴ.

Αὐτὴ, ὅμως, ἡ δευτεροβάθμιο ἐπιτροπὴ ὀφείλει μίαν ἐξήγησιν: Ἐχει περικύψει σκηρὲς ἀπὸ τὸ φιλμ ἢ ὄχι; Καὶ ἂν ἔχη βάλει φαλίδι πῶς ἐπιτρέπει τὴν διαφήμισιν ὅτι τὸ ἔργο προβάλλεται χωρὶς περικοπές;

Σὲ ἄλλες περιπτώσεις καὶ σὲ ἄλλες «ταινίες», θὰ ζητούσαμε τὴν ἄμεσο ἐπέμβασι τοῦ εἰσαγγελέως. Ἐθῶ, ὅμως, τέτοιοι λόγοι, δὲν συντρέχουν. Τὸ «φιλμ» αὐτὸ εἶναι γελιοσὸ, ἀμεικτικὸ καὶ γυρισμένο πρόχειρα, χωρὶς εἰρημὸ στίς εἰκόνας καὶ τὸ σενάριο, χωρὶς καμμιά τεχνικὴ ἢ σκηνοθετικὴ ἐμπειρία καὶ μὲ πολλὰς... ἑκαρδοτικὰς σπαρταϊκάριδες δραματικὰς καταστάσεις, μὲ διάλογο ἀηδιστικὸ, μὲ πρόσωπα πλημμυρισμένα ἀπὸ ἄφθονη γλυκερῖνη — γιὰ τὰ δάκρυα — καὶ λάθη, ποὺ δὲν ἔχουν παρατηρηθῆ σὲ κανένα ἄλλο φιλμ.

Μοντέρνα ἐγκαταλείψαν ὀρισμένοι αὐτὴν τὴν σκηνοθετικὴ ἔκφρασι τοῦ Δημήτρη Κολλάτου. Καὶ γινώριζετε γιὰτί; Διότι βλέπουν κομπάρσους μὲ φουτανέλλα μὲ χορεῖον εἶναι. Διότι παρακολουθοῦν αὐτοὺς τοὺς κομπάρσους νὰ ἀφηγηθῶνται πῶς ἤρθαν γιὰ πρώτη φορὰ σὲ σεξουαλικὴ ἑμιλία. Διότι βλέπουν τοὺς ἴδιους κομπάρσους νὰ ἀνεθοκατεβαίνουν τὰ σκαλοπάτια τῆς κλινικῆς (ἐνδοξεῖ ἀγωνίας δῆθεν) ἐν εἰδεί κηδείας, ἄλλοτε τρέχοντα χαροῦμενοι καὶ ἄλλοτε λυπημένοι ἐπὶ ὄρες δλόκληρες, σὰν νὰ κατέβαιναν ἀπὸ τὸ Παλαμῆδι. Διότι ἀνακαλύπτουν δῆθεν ρεαλισμὸ στὴν σκηνὴ ποὺ ἕνας ἐξ αὐτῶν πηγαίνει στὴν τουαλέττα καὶ λημονεῖ νὰ ἐξέλθῃ. Διότι ἕνας πάλιν ἐξ αὐτῶν — ὁ λημονεὺς — ζητεῖ ἀπὸ μιὰ στάρλετ τὴν φωτογραφία της γιὰ νὰ τὴν τοποθετήσῃ στὴν... καμπίνα του. Διότι ὁ σκηνοθέτης θέλει νὰ μᾶς πείσῃ ὅτι αὐτὸς ὁ νέος ποὺ πάσχει ἀπὸ λευκαίμια θέλει, πρὶν πεθάνῃ, νὰ ἔλθῃ σὲ σεξουαλικὴ ἑμιλία μὲ τὴν γυναῖκα του καὶ ὅτι πράγματι γίνεται αὐτὴ ἡ προσπάθεια, ἄμείσως δὲ μετὰ πεθάνει. Ἀλλὰ τί γκάφα. Ἄς σημειώσουμε ἐδῶ τὴν θέσι τῶν προσώπων ποὺ παίρνουν μέρος στὴν σκηνὴ γιὰ νὰ ἀντιληφθῆτε ἕνα ἀπὸ τὰ πολ- λά λάθη τοῦ ἔργου.

Στὸ δωμάτιο τοῦ ἀσθενοῦς βρίσκονται ἡ μητέρα του καὶ ἡ γυναῖκα του, ἔξω δὲ ἀπὸ αὐτὸ ὁ φίλιος του. Πῶς, ὅμως, ἰκανοποιεῖ τὶς ὁρέξεις του ὁ ἀσθενής, ἀφοῦ δὲν μᾶς δεῖχνει νὰ ἐξέρχεται ἡ μητέρα του, ἐνῶ, ἀντιθέτως, στὸν βγαλὴν ἡ γυναῖκα του, ἀκούγεται μέσα ἀπὸ τὸ δωμάτιο τὸ κλάμα τῆς μάνας.

ἴσως ἔλα αὐτὰ νὰ θεωροῦνται σὰν μοντέρνα τεχνοπρόσια. ἴσως νὰ εἶναι ὁ κινηματογράφος τοῦ μέλλοντος. Ὅπως ὁπότε, ὅμως, αὐτὰ τὰ χωρὶς νόημα πλάνα ποὺ τραβᾶν καὶ ἀποκομίζουθ ἢ ἐξοργίζουθ τὸν θεατῆ, δὲν ἂν συνθέτουμ μὲ ταινία, ἀλλὰ κάποια ἄλλη μορφή τῆς... τέχνης.

Βεβαίως, ὅλες οἱ παραπάνω ἐπικρίσεις ἀποβαίνουν σὲ ἐμπορικὸ ὄφελος τῆς ταινίας ἀπὸ λόγους περιεργείας. Ὁ ὁπογράφου, τὸ μόνο ποὺ ἔχει νὰ σημειώσῃ, σὰν ὑπερόγραφο, εἶναι: Μὴ θῆτε τὴν ταινία. Θὰ ἀπογοητευθῆτε καὶ θὰ ἀηδιάσετε.

Ἡ γνώμη τοῦ κριτικοῦ, ὅσο καὶ τοῦ ἀπλοῦ θεατῆ εἶναι σεδακτῆ. Ἡ ἀποψη ὅμως τοῦ πρώτου πρέπει νὰ θεμελιώνεται ἀποδεικτικὰ, ἐνῶ ταυτόχρονα, ἡ ὑπὸ κρίση ταινία πρέπει νὰ ἐξετάζεται — κατὰ τὸ δυνατόν — μέσα στὸ γενικότερο κοινωνικὸ πλαίσιο ὅπου ἀνήκει.

Τὸ ἀναδημοσιεύσιμο κομμάτι ὄχι μόνον δὲν κάνει κατὶ τέτοιον, ἀλλὰ καὶ δικαίωμα μὲ τὸν πῶ ἀπαράθεκτο τρόπο ὅλους ἐκείνους ποὺ προσπάθησαν καὶ προσπαθοῦν μὲ κάθε μέσο νὰ στραγγάλισουν ὅποιονδήποτε προσπάθεια ποιήσεως στὸν κινηματογράφου, ὅσο καὶ σὲ κάθε ἄλλη ἐκπολιτιστικὴ ἐκδήλωσι στὸν τόπο μας.

Φ. Α.



Συνέντευξη

μέ τόν

Ζάν - Πιέρ Μελβίλ

Του Ν. Φένεκ - Μικελίδη

‘Απ’ τὸ γύρισμα τῆς ταινίας «Δεύτερη πνοή»
Ὁ Μελβίλ δίνει τὶς τελευταίες οδηγίες στὸν
Πιέρ Ζίμμερ.

Μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς προβολῆς τῆς «Δεύτερης πνοῆς» στὴν Ἀθήνα, σὰς παρουσιάζουμε παρακάτω μιὰ συνέντευξη ποὺ πήραμε ἀπὸ τὸν Μελβίλ, τὸν Ὀκτώβρη τοῦ 1963 στὸ Παρίσι, ἀμέσως μετὰ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας τοῦ «Ὁ μεγάλος τυχοδιώκτης». Ὅπως θὰ δεῖτε, στὴ συνέντευξη αὐτῇ, ὁ Γάλλος σκηνοθέτης κουβέντισε μαζί μας διάφορα γενικώτερα θέματα τοῦ ὅλου ἔργου καθὼς καὶ τοῦ κινηματογράφου, γι’ αὐτὸ νομίζουμε πὼς παρ’ ὅλο τὸ χρονικὸ διάστημα ποὺ πέρασε, ἡ συνέντευξή του αὐτῇ δὲν ἔπαψε νὰ ἔχει ἐνδιαφέρον.

Ἐννιά ταινίες μεγάλου μήκους καὶ μιὰ μικροῦ μήκους ἀποτελοῦν τὴ μέχρι σήμερα προσφορὰ τοῦ Μελβίλ στὸν κινηματογράφο, τοῦ πρώτου «δολοκληρωμένου δημιουργοῦ» auteur complet τοῦ νέου γαλλικοῦ κινηματογράφου καὶ τοῦ πρώτου ποὺ πίστεψε στὸ ταλέντο τοῦ ὀπερατέρ Ἀνρί Ντεκαέ — ποὺ ἀργότερα θὰ συνδεθεῖ τόσο στενὰ μὲ τὴ «νουβέλ βάγκ». Ὑστερα ἀπὸ μιὰ ταινία μικροῦ μήκους «Εἰκοσιτέσσερις ὥρες ἀπὸ τὴ ζωὴ ἐνὸς κλόουν» (1946), ὁ Μελβίλ ἀποφασίζει νὰ καταπιαστεῖ μὲ ταινία μεγάλου μήκους. Διασκευάζει τὴ «Σιωπὴ τῆς θάλασσας» (1947), ἀπὸ τὴ γνωστὴ νουβέλα τοῦ Βερκὼρ, γράφοντας ὁ ἴδιος τοὺς διαλόγους καὶ τὸ σενάριο καὶ γυρίζει τὴν ταινία χωρὶς τὴν ἄδεια τοῦ συγγραφέα. Μόλις ὁ Βερκὼρ βλέπει τὴν ταινία μένει κατενθουσιασμένος καὶ δίνει ἀμέσως τὴν ἐγκρισή του. Τὴν ταινία αὐτὴ βλέπει καὶ ὁ Ζάν Κοκτώ, ποὺ τηλεφωνεῖ ἀμέσως στὸν Μελβίλ, γιὰ νὰ τοῦ ἀναγγελεῖ πὼς τοῦ ἀναθέτει τὸ γύρισμα τοῦ διβλίου του «Τὰ τρομερὰ παιδιὰ» (2). Σὲ συνεργασία μὲ τὸν Κοκτώ, ὁ Μελβίλ γράφει τοὺς διαλόγους καὶ τὸ σενάριο τῆς ταινίας. «Τὰ τρομερὰ παιδιὰ» (1949) εἶναι μιὰ ἥμι-ἐπιτυχία ποὺ κάνει ἐντύπωση γιὰ τὴν ἀτιμώμενη αὐτῆς τοῦ ἔργου, καθὼς καὶ γιὰ τὸ καταπληκτικὸ παίξιμο μιᾶς νέας ἠθοποιού, τῆς Νικὸλ Στεφάν. Στὴν ἐπόμενη ταινία του «Ὅταν διαβάσεις αὐτὸ τὸ γράμμα» (1952) ὁ Μελβίλ περιορίζεται στὴ σκηνοθεσία: ἡ διασκευή, οἱ διάλογοι καὶ τὸ σενάριο γίνονται ἀπὸ ἄλλον, κι’ ὁ Μελβίλ δὲν καταφέρνει νὰ κάνει πιστευτὴ μιὰ ἀπίθανη καὶ μελοδραματικὴ ἱστορία. Ἡ τέταρτη μεγάλου μήκους ταινία τοῦ Μελβίλ, «Μπόμπ, ὁ χαρτοπαίκτης» (1955) θεωρεῖται σήμερα σὰν πρόδρομος τῶν ταινιῶν τῆς «νουβέλ βάγκ». Γιὰ νὰ γυρίσει τὴν ταινία αὐτῇ, ὁ Μελβίλ παίρνει τὸν ὀπερατέρ του Ντεκαέ, καὶ βγαίνουν στοὺς δρόμους καὶ τὶς συνοικίες τοῦ Πι-

ρισιοῦ. "Ἔτσι, ἡ ταινία, πέρα ἀπὸ τὴν περιπετειώδη ὑπόθεσή της, γίνεται κι' ἕνα ντοκιμανταὶρ τοῦ νυχτερινοῦ Παρισιοῦ. "Ἐνα ντοκιμανταὶρ ἀπὸ τὸ ὅποιο δὲν λείπει ἡ ποίηση κι' ὁ λυρισμός. Τὴ γέυση τοῦ ντοκιμανταὶρ ἔχει κι' ἡ ἐπόμενη ταινία τὴ σκηνοθέτη, «Δυὸ ἄντρες στὸ Μανχάτταν» (1958), στὴν ὁποία ὁ Μελβίλ ὑποδύεται κι' ἕναν ἀπὸ τοὺς κύριους ρόλους.

Στὸ μεταξὺ παρουσιάζονται οἱ πρῶτες ἐπιτεύξεις τοῦ Νέου Κύματος κι' ὁ κόσμος ἀρχίζει νὰ μιλά γιὰ κάποιοι ἀνανέωση στὸ γαλλικὸ κινηματογράφο. Μέσα σ' ἕνα τέτοιο κλίμα γυρίζει ὁ Μελβίλ τὴν ταινία του «Λεὸν Μορέν, ἱερεὺς» (1961), ποὺ ἀναλύει ψυχολογικὰ τὶς σχέσεις ἀνάμεσα σ' ἕνα παπᾶ καὶ μιὰν ἄσθε. Πρωταγωνιστὴς στὴν ταινία αὐτὴ εἶναι ὁ Ζάν-Πιὼλ Μπελιμοντό, ποὺ τὸ ὄνομά του ἔχει συνθεθεῖ τόσο μὲ τὴ «νουβέλ βάγκ». Μὲ τὸν Μπελιμοντό καὶ τὸν Σάρλ Βανέλ θὰ γυρίσει ὁ Μελβίλ τὸ πρῶτο του ἀριστοῦργημα «Ὁ μεγάλος τυχροδιώκτης» (1963), ταινία μὲ θέμα τὴ φιλία ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἄντρες. Ἡ ταινία αὐτὴ γυρίζεται στὴν Ἀμερικὴ κι' ὁ Μελβίλ κατορθώνει νὰ μᾶς δώσει ἕνα χρονικὸ τῆς σύγχρονης Ἀμερικῆς, καταγράφοντας τὴν πραγματικότητά μὲ ἀλήθεια, λυρισμὸ, ἀλλὰ καὶ πικρία.

ΕΡΩΤ.: Σὰς ἀποκαλοῦν «πνευματικὸ πατέρα τοῦ Νέου Κύματος». Εἶστε σύμφωνος;

ΑΠΑΝΤ.: "Ὅχι. Ξέρω πὼς στὰ 1947 γύριζα τὶς ταινίες μου μ' ἕνα εἰδικὸ τεχνικὸ τρόπο ποὺ ἦταν καινούργιος γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, κι' ἄν, ὕστερα ἀπὸ 12 χρόνια, νέοι καλλιτέχνες, γιὰ νὰ ἐκφραστοῦν γιὰ πρώτη φορὰ χρησιμοποίησαν τὸν ἴδιο τρόπο παραγωγῆς (χρησιμοποιώντας μάλιστὰ εἰδικὰ τὸν ὀπερατέρ Ἄνρι Ντεκαέ, ποὺ ἐφτιαξα ἐγὼ), αὐτὸ δὲν θὰ πεῖ πὼς εἶμαι πνευματικὸς πατέρας τους.

ΕΡΩΤ.: Τί εἶναι ἡ «νουβέλ βάγκ»;

ΑΠΑΝΤ.: Ἡ «νουβέλ βάγκ»; Ἀπὸ τὸ 1957 ὡς τὸ τέλος τοῦ 1963, ἐμφανίστηκαν 193 νέοι Γάλλοι σκηνοθέτες. Τί ἀπέμεινε ἀπὸ αὐτὸ τὸ Νέο Κύμα; Δυὸ ἢ τρία ἢ τέσσερα ὀνόματα —αὐτὸ εἶναι ὅλο. Δηλαδή περίπου ὁ ἴδιος ἀριθμὸς νέων σκηνοθετῶν ποὺ παρουσιάζονται κι' ἄλλα χρόνια, χωρὶς νὰ λέγεται πὼς ὑπῆρχε αὐτὴ ἡ γαλοῖα ὀνομασία «νουβέλ βάγκ». Εἶναι ἡ οἰκοδόμησις ἐνὸς πράγματος ποὺ στὴν πραγματικότητά δὲν ὑπάρχει — οὔτε ἀκόμη σὲ ἐμβρυακὴ κατάστασι. Ἔχει ἐντελῶς καταστρέψει τὸν κινηματογράφο σ' ὅλοκληρο τὸν κόσμον. Ἐνας ἀπὸ τοὺς λόγους τῆς κρίσις ποὺ ὑπάρχει σήμερα στὸν κινηματογράφο εἶναι πὼς σήμερα ἄρχισαν νὰ παρουσιάζουν τὸν κινηματογράφο ὡς τὴν τέχνη τὸ ἴδιο ἀτόφια ὅπως ἡ μουσικὴ, ἡ γλυπτικὴ, ἡ λογοτεχνία. Ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπὸ θέαμα γιατί ἀκριβῶς ἀπευθύνεται σ' ὅσο τὸ δυνατό μεγαλύτερο ἀριθμὸ θεατῶν. Ἐνα θέαμα ἀνάμεσα στὸ μουσικὴ - χῶλ, τὸ λαϊκὸ θέατρο καὶ τὸ τσίρκο. Κανονικὰ δὲν εἶναι δυνατό νὰ φτιάχνει κανεὶς διανοητικὸν κινηματογράφο —χρησιμοποιώντας τὸ ψεύτικο αὐτὸ φαινόμενον τοῦ Νέου Κύματος. Μπαίνομε τώρα σὲ μιὰ ἐποχὴ, ὅπου ὁ κινηματογράφος θὰ γίνῃ πιὸ κλασικός, μὲ ἱστορίες ὄχι καὶ τόσο πολυπόλες, ἱστορίες ποὺ νὰ τὶς ἀγαπᾶ τὸ κοινόν.

Δὲν εἶμαστε καλλιτέχνες, ἀλλὰ τεχνίτες, ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μιὰ ομάδα. Ἐκεῖνο ποὺ μᾶς κάνει νὰ διαφέρουμε ἐντελῶς ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες εἶναι πὼς οἱ καλλιτέχνες μποροῦν νὰ τελειοποιήσουν ἕνα ἔργο τους, νὰ τὸ διορθώσουν —ἕνας ζωγράφος, ἕνας συνθέτης, ἕνας συγγραφέας μποροῦν νὰ τὸ διορθώσουν. Ἐνῶ ἐμεῖς, τί ἔχουμε; Δὲν μποροῦμε νὰ ξαναγγίξουμε μιὰ ταινία. . .

ΕΡΩΤ.: Ναι, ἀλλὰ κι' ὁ σκηνοθέτης δίνει τὴ δική του σφραγίδα κι' ὅταν τοῦ δίνεται ἡ εὐκαιρία κάνει καὶ διορθώσεις. . .

ΑΠΑΝΤ.: Αὐτὸ, μόνο ἕνας Τσαπλὶν τὸ κατόρθωσε. Ἐνα τελειομῆνο ἔργο μᾶς δὲν μπορεῖ νὰ διορθωθεῖ —αὐτὸ εἶναι ποὺ μᾶς κάνει τεχνίτες.

ΕΡΩΤ.: Ποιὰ εἶναι ἡ γνώμη σας γιὰ τὸ ρόλο ποὺ ἔπαιξαν τὸ γαλλ.

λικό κινηματογράφο ή Γαλλική Ταινιοθήκη (3), τα «Κινηματογραφικά Τετράδια» (4) και ή κίνηση των νέων σκηνοθετών για ένα κινηματογράφο πύθ διανοητικό;

ΑΠΑΝΤ.: Διερωτώμαι. Μιλούν τόσο πολύ για κινηματογράφο κι' ακόμη δέν έχουμ κάνει αρκετό. Τό κοιώθω πώς σ' ένα εμπορικό κινηματογράφο Α priori υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός θεατών πού δέν ενδιαφέρεται τόσο πολύ για μιá ταινία, όσο τό κοινό μίας ειδικής αΐθουσας (5). 'Ο ρόλος των «Κινηματογραφικών Τετραδίων» ήταν τὰ τελευταία χρόνια εξαιρετικός. Διερωτώμαι όμως αν τό γεγονός ότι ανέβασαν τόν κίνηση κινηματογράφου στό επίπεδο τής καθαρής τέχνης, σ' ένα επίπεδο λογοτεχνικό και διανοητικό, δέν είναι σφάλμα. Είναι ένα ερώτημα πού μ' απασχολεί. . . 'Η πρώτη μου κι' ή δεύτερη ταινία ήταν κινηματογικές, αλλά δέν άπευθυνόμουν μόνο σέ μιá ομάδα διανοουμένων —άπευθυνόμουν και σ' αυτούς βέβαια, αλλά δέν περιορίστηκα εκεί. 'Ο κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ά φ ο ς δ έ ν ε ί ν α ι λ α ι κ ή τ έ χ ν η , α λ λ ά λ α ι κ ό θ έ α μ α . 'Ο κινηματογράφος, τὰ τελευταία 12 χρόνια, χάνει διαρκώς θεατές. Δέν υπάρχουν αρκετοί θεατές. Πρέπει νά βρούμε τό «κόλπο» πού θά τραβήξει τόν κόσμο πού προτιμά νά μένει στό σπίτι του και νά παρακολουθεί τηλεόραση. 'Όταν ήμουν νέος, συνήθιζα νά πηγαίνω στόν κινηματογράφο τὰ μεσάνυχτα —ήταν γύρω στά 1930 κι' ύπήρχε, θιμάμαι, ένας ειδικός κινηματογράφος, υπάρχει ακόμη και σήμερα, πού έδινε παράσταση ύστερα από τὰ μεσάνυχτα. Παρουσίαζε δυό αμερικάνικες ταινίες— άρχιζε τὰ μεσάνυχτα και τέλειωνε γύρω στις 3 τό πρωί. 'Υπήρχε πάντα μιá μεγάλη ούρα πού περίμενε νά μπει —ένα κοινό φανατικό για τόν κινηματογράφο, πού δυστυχώς δέν υπάρχει σήμερα. Αυτό τό κοινό πρέπει νά ξαναβρούμε.

ΕΡΩΤ.: Πώς άποφασίσατε ν' ασχοληθείτε με τόν κινηματογράφο;

ΑΠΑΝΤ.: 'Από άγάπη για τόν κινηματογράφο. 'Ανήκω σέ μιá γενιά πού γνώρισε τήν πρώτη περίοδο του κινηματογράφου, όταν βλέπαμε τίς βουδές ταινίες μέσα στις σκοτεινές αΐθουσες πού για μās ήταν ένα είδος ναού. Δέν έκανα καθόλου σπουδές. Ξεκίνησα μ' αυτά πού είχα βλέποντας τίς διάφορες ταινίες.

ΕΡΩΤ.: Βρίσκετε μεγάλη διαφορά στόν τρόπο παραγωγής ταινιών στη Γαλλία, ανάμεσα στην εποχή τής «Σιωπής τής θάλασσας» και του «Μεγάλου τυχοδιώκτη»;

ΑΠΑΝΤ.: Και ναι και όχι. 'Υπάρχει ό παλιός κινηματογράφος πού συνεχίζει και τώρα έχουμε τόν καινούργιο, πού πάει νά εξαφανιστεί και νά μετατραπεί σέ κλασικό κινηματογράφο.

ΕΡΩΤ.: Προτιμάτε νά διασκευάζετε λογοτεχνικά έργα ή νά γράφετε πρωτότυπα σενάρια για τίς ταινίες σας;

ΑΠΑΝΤ.: Δέν έχει καμιά σημασία. 'Απέτυχα όρισμένες φορές νά κάνω μιá πραγματικά καλή ταινία με πρωτότυπο σενάριο πού έγραφα ό ίδιος κι' έφτιαξα ταινίες πολύ προσωπικές χρησιμοποιώντας τὰ σενάρια άλλων.

ΕΡΩΤ.: Σέ μιá συνέντευξή σας είχατε πει πώς ή «Σιωπή τής θάλασσας» ήταν ένα φίλμ «βπου όλα ήταν έσωτερικά». Θά λέγατε τό ίδιο και για τό «Λεόν Μορέν, Ιερύς»;

ΑΠΑΝΤ.: Ναι, είναι ταινίες «γειτονικές». 'Ισως ό «Λεόν Μορέν» νά ξεπέρασε κάπως τή «Σιωπή τής θάλασσας».

ΕΡΩΤ.: Στην ίδια συνέντευξη είχατε επίσης πει: «Θά ήθελα στην επόμενη ταινία μου πού θά γυρίσω στις Η.Π.Α. νά φτιάξω κάτι πολύ πύθ ντοκιμανταριστικό. . . ». 'Ικανοποιήσατε τήν επιθυμία σας αυτή στόν «Μεγαλύτερο τυχοδιώκτη»;

ΑΠΑΝΤ.: Ναι, γιατί ή ταινία αυτή είναι επίσης μιá σωστή ζωγραφιά τής 'Αμερικής.

ΕΡΩΤ.: Τί θέλετε νά πείτε σ' αυτή τήν ταινία;

ΑΠΑΝΤ.: Ή ταινία είναι ή περιγραφή ενός μόνο χαρακτήρα, μέσα από δυο ανθρώπους διαφορετικής ηλικίας. Τα θέματα τής ταινίας είναι ή σωτηρία, ή δυσκολία τής συνεννόησης, ή αγάπη πού δέν μπορεί νά ολοκληρωθεί, όλα τά θέματα πού βρίσκονται σ' όλες μου τες ταινίες. Πάντοτε μένομε πιστοί στά θέματά μας.

ΕΡΩΤ.: Είστε ικανοποιημένος από τήν ταινία αυτή;

ΑΠΑΝΤ.: Είναι ή πρώτη φορά πού μένω ικανοποιημένος από τήν εποχή πού άρχισα νά φτιάχνω ταινίες. Κατά κάποιο τρόπο, είναι ή πρώτη φορά πού ταινία μου δέν μου φαίνεται νά φτιάχτηκε από κάποιο ξένο πρόσωπο.

ΕΡΩΤ.: Ποιές ταινίες προτιμάτε;

ΑΠΑΝΤ.: Προτιμώ τες ταινίες του παλιού αμερικανικού κινηματογράφου, των 63 σκηνοθετών (7) πού άναφερα στη συνέντευξη μου στό «Κινηματογραφικά Τετράδια». Τών 63 σκηνοθετών του «δαμιονικού» κινηματογράφου —ένα μεγάλο ντοκιμανταίρ πού κάλυψε δέκα χρόνια. Τήν Αμερική του 1930 - 1940. Ή Αμερική αυτή δέν είναι τό ίδιο πράγμα μέ τή σημερινή Αμερική. Είναι ένα φαινόμενο. Στη διάρκεια των δέκα αυτών χρόνων οι 63 αυτοί Αμερικανοί σκηνοθέτες έδειχναν στον κόσμο τί ακριβώς ήταν ή Αμερική. Επίσης ο γερμανικός κινηματογράφος πριν από τον Χίτλερ έμοιαζε μέ τήν ίδια τή Γερμανία. Αγαπώ όλο τον κινηματογράφο: τό σουηδικό, τον ιταλικό, τό γιαπωνέζικο. Θαύμαζα τον αγγλικό κινηματογράφο των χρόνων 1910 - 1915. Ο Ιταλικός υστεραλισμός ήταν επίσης κάτι τό αξιοθαύμαστο. Ήταν κι αυτό ένα είδος ντοκιμανταίρ για τήν Ιταλία.

ΕΡΩΤ.: Γνωρίζετε τον ελληνικό κινηματογράφο;

ΑΠΑΝΤ.: Όχι και τόσο πολύ. Θέλω, όμως, ν' αναφέρω μιάν εξαιρετική ταινία πού είδα φέτος στό Φεστιβάλ Βερολίνου. Πρόκειται για τες «Μικρές Αφροδίτες», του Κούνδουρου. Είναι πραγματικά εξαιρετική.

ΕΡΩΤ.: Ένας Άγγλος κριτικός, γράφοντας για «Τό τελευταίο φέμα» του Μιχάλη Κακογιάννη, άναφερε τή συγγένεια πού είχε μιá σκηνή τής ελληνικής ταινίας (ó θάνατος τής όπηρετριας ενώ από τό ραδιόφωνο μεταδίδεται κλασική μουσική) μέ τήν τελευταία σκηνή τής ταινίας σας «Τά προμερά παιδιά» (τή σκηνή του θανάτου, ενώ πέφτουν τά παραβάν μέ όπόκρουση τή μουσική του Βιβάλντι). Έχετε ύπ' όψη σας τήν ελληνική ταινία;

ΑΠΑΝΤ.: Δυστυχώς, δέν τήν έχω δει... Πάντως θεωρώ μεγάλη μου τιμή νά μ' άντιγράφουν άλλοι. Μάλιστα θά ήθελα αυτό νά γινότανε όσο τό δυνατό περισσότερο. Κι' εγώ στίς ταινίες μου έχω έπηρεαστεί από άλλους σκηνοθέτες.

ΕΡΩΤ.: Για νά έπιστρέψουμε στην τελευταία σας ταινία, «Ο μεγάλος τυχοδιώκτης», αν δέν κάνουμε λάθος είναι ή πρώτη σας ταινία στην όποια χρησιμοποιείτε τό χρώμα. Ποιά είναι ή έντύπωσή σας ύστερα άπ' αυτή τήν έμπειρία;

ΑΠΑΝΤ.: Τό χρώμα έπαψε ν' άποτελει πρόβλημα στον κινηματογράφο. Τό Eastmna color είναι ένα φίλμ τέλειο σ' όλα. Είναι πιό εύκολο νά είναι κανείς διευθυντής φωτογραφίας έγχρωμης ταινίας παρά μιυράσπρης. Για νά έχει κανείς όσο τό δυνατό καλύτερα άποτελέσματα σέ μιá έγχρωμη ταινία, πρώτα - πρώτα πρέπει νά έχει ένα καλό φίλμ, ύστερα νά είναι ό ίδιος καλός σκηνοθέτης και νά έχει κι' ένα καλό ντοκορπότερ (ιδιαίτερα για τες έσωτερικές σκηνές).

ΕΡΩΤ.: Ποιά είναι ή γνώμη σας για τό γαλλικό κινηματογράφο;

ΑΠΑΝΤ.: Προτιμώ νά μήν άπαντήσω. Βλέπετε άποτελώ κι' εγώ μέρος αυτού του κινηματογράφου και δέν θά ήταν σωστό νά πώ τή γνώμη μου.

ΕΡΩΤ.: Ποιά είναι τά μελλοντικά σας σχέδια;

ΑΠΑΝΤ.: Έχω πολλά... Θάθελα να γυρίσω μιὰ ἀπλή ταινία, ὅπου ἡ ὑπόθεση νὰ ἐκτυλίσσεται σ' ἓνα περιορισμένο χρονικὸ διάστημα, χωρὶς ἀναδρομὲς στὸ παρελθόν («φλάς - μπάκ») ἢ μεγάλη ἔκταση χρόνου... Ἴσως πρέπει νὰ εἶναι: ἓνα φιλμ δράσης. Ὅλοι οἱ σκηνοθέτες ποὺ φτάνουν στὴν ἡλικία μου θέλουν νὰ φτιάξουν ἓνα φιλμ τύπου «Ὁ γέρος καὶ ἡ θάλασσα». Ἐπίσης θέλω νὰ φτιάξω μιὰ ἐρωτικὴ ταινία. Δὲν ἔχω ἀκόμη ἀσχοληθεῖ μὲ τὸν ἐρωτα στὶς ταινίες μου. Στὴν πραγματικότητά αὐτὴ τῆ στιγμῆ γράφω ἓνα βιβλίο. Μὲ θέμα τὸν ἄνθρωπο στὸν πόλεμο. Βλέπετε ἤμουν κάποτε κι' ἐγὼ στρατιώτης. Γιὰ πολὺν καιρὸ. Αὐτὸ ἔχει ἀφήσει τὰ σημάδια του. Τὸ βιβλίο μου, μπορῶ νὰ πῶ, θὰ μοιάζει κάπως μὲ τὸ κλασικὸ ἀμερικανικὸ μυθιστόρημα. Εἶναι ὅμως τόσο πολὺ πιὸ δύσκολο τὸ γράψιμο ἀπὸ τὸ γύρισμα μιὰς ταινίας...

N. Φ. Μ.

(2) Βλέπε συνέντευξή του στὸ γαλλικὸ περιοδικὸ CAHIERS DU CINEMA ἀρ. 124, Ὀκτ. 1961, ἀπὸ τοὺς Claude Beylie καὶ Bertrand Tavernier:

(3) Πρόκειται γιὰ τὴ CINEMATHEQUE FRANCAISE τὸ γαλλικὸ Μουσεῖο τοῦ κινηματογράφου, ὅπου στὶς δυὸ αἰθουσές του, μπορεῖ κανεὶς νὰ παρακολουθήσει, κάθε βράδυ, προβολές (συνολικὰ ἕξη) τῶν κλασικῶν ταινιῶν τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου.

(4) Τὰ «Κινηματογραφικὰ Τετράδια» (CAHIERS DU CINEMA) ἦταν τὸ περιοδικὸ ἀπὸ τὸ ὅποιο ξεκίνησαν οἱ κριτικοί, προτοῦ μεταπηθήσουν στὴ σκηνοθεσία, ὁ Ζὰν - Λὺκ Γκοντάρ, ὁ Φρανσουά Τρουφῶ, ὁ Κλώντ Σαμπρόλ, ὁ Ζὰκ Ντουιόλ - Βαλκρόζ, κ. ἄ. Ἰδρυτὴς καὶ πρῶτος διευθυντὴς τοῦ περιοδικοῦ (ποὺ πρωτοπαρουσιάστηκε στὰ 1951), ἦταν ὁ περίφημος κριτικὸς Ἄντρέ Μπαζέν, ποὺ ὁ πρόωρος θάνατός του, τὸ 1958, σὲ ἡλικία 40 χρονῶν ἦταν ἓνας μεγάλος χαμὸς γιὰ τὴ γαλλικὴ κινηματογραφικὴ κριτικὴ.

(5) Στὶς εἰδικές αὐτές αἰθουσες συμπεριλαμβάνονται οἱ Κινηματογραφικὲς Αἴσυχες, οἱ αἰθουσες τῆς Ταινιοθήκης καὶ ὀρισμένοι ἐμπορικὸι κινηματογράφοι, ποὺ μὲ τὸ γενικὸ τίτλο «Κινηματογράφοι τέχνης» (CINEMAS D'ART ET D'ESSAI) παρουσιάζουν παλιές καὶ νέες ταινίες καλλιτεχνικῆς ἀξίας (κάτι παρόμοιο μὲ τὸ «Ἄρτ Σίνεμα», ποὺ δημιουργήθηκε πέρυσι καὶ στὴν Ἀθήνα).

(7) Στὴ συνέντευξή του, στὰ «Κινηματογραφικὰ Τετράδια», ὁ Μελβίλ δίνει τὸν παρακάτω κατάλογο τῶν 63 Ἀμερικανῶν σκηνοθετῶν ποὺ προτιμᾷ (στὴν πραγματικότητά οἱ σκηνοθέτες αὐτοὶ εἶναι... 64). Ὁ κατάλογος ἀκολουθεῖ τὴ γαλλικὴ ἀλφαριθμητικὴ σειρά: Λὸντ Μπαίγκον, Μπέσμου Μπέρικου, Ρίτσαρντ Μπολεολάδοκι, Φράνκ Μπόρζετζ, Κλάρενς Μπράουν, Χάρολντ Μπάκετ, Φράνκ Κάπρα, Τζὰκ Κόνγουεη, Μάριαν Κοόπερ, Τζὼν Κρόμιγουελ, Τζαίμης Κρόζ, Τζὼρτζ Κιοσκορ, Μάικλ Κούβριτς, Γουίλλιαμ Ντήτερλε, Ἄλλαν Ντουάν, Ραίη Ἐνράιτ, Τζὼρτζ Φιτζμπίρις, Ρόμπερτ Φλάχερτ, Βίκτωρ Φλέμινγκ, Τζὼν Φόντ, Σίντνεϊ Φράνκλιν, Τάϊ Κάρνερ, Ἐντμοντ Γκολλίντινγκ, Ἀλφρεντ Γκρήν, Ἐντουαρντ Γκρίφιθ, Χένρυ Χαθαγουάιη, Χάουαρντ Χάικς, Μπέν Χέικτ, Κάρσον Κάνιν, Γουίλλιαμ Κήλυ, Χένρυ Κίνγκ, Χένρυ Κόστερ, Γκρέγκορι Λακάβα, Φρίτζ Λάνγκ, Σίντνεϊ Λάνφελντ, Μίτσελ Λέισον, Ρόμπερτ Ζ. Λέοναρντ, Μέρβιν Λερὸ, Φράνκ Λόντ, Ἔρνεστ Λούμιερ, Λέο Μακάου, Νόρμαν Ζ. Μακλέντ, Ροβίμαν Μαυσοβλιαν, Ἄρτσι Μάγιο, Σέσιλ ντε Μίλ, Λούις Μίλιστον, Ἐλλιοτ Νάντζετ, Χένρυ Πόττερ, Ρού ντελ Ρούθ, Γκρέγκορι Ράτωρ, Μάρκ Σάντριτς, Ἀλφρεντ Σάντελ, Ἔρνεστ Σέντσικ, Τζὼν Στάλ, Τζὼζεφ φὸν Σπέρμπεργκ, Τζὼρτζ Στήβενς, Νόρμαν Τάουρογκ, Ρίτσαρντ Ὄσμπο, Γ. Σ. Βὰν Ντάικ, Κίνγκ Βίντορ, Γουίλλιαμ Γουέλμαν, Τζέιμς Χουέηλ, Σάμι Γούντ, Γουίλλιαμ Γουάιλερ.

Ο Τρυφώ κρίνει

τήν ταινία του «Άπαλό δέρμα»

Για πρώτη φορά θέλησα να κάνω μιὰ ταινία από ένα είδος άνυπομονησίας κι αυτό στον χρόνο που μεσολαβούσε ως τὸ γύρισμα τοῦ ΦΑΡΕΝΑ-Ι-Τ. Ἐπίσης ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία νὰ ἀναμείξω δύο, πρῶτα πραγματικά γεγονότα πὸ εἶχα διαβάσει, ὅπως π.χ. ἕνα βιβλίο πάνω στὴν περιφημὴ ὑπόθεση τοῦ Ἑλβετοῦ δικηγόρου Ζακού, πὸ μὸς εἶχε κινήσει πολὺ τὸ ἐνδιαφέρον. Ἐπρόκειτο γιὰ ἕναν ἄνθρωπο ὁ ὁποῖος εἶχε προσπαθήσει μὲ κάθε τρόπο νὰ κρύψει κάτι πὸ ὄλος ὁ κόσμος ἤξερε. Ἐνα πρόσωπο πὸ μὲ εἶχε συγκινήσει μὲ τὴν ὑποκρισία του. Σκέφτηκα ὅτι εἶχαμε πιθανῶς ἄδικο νὰ θεωροῦμε πάντα τὴν ὑποκρισία ὡς ἐλάττωμα καὶ ὅτι εἶναι ἰσὸς καλὸ νὰ μὴν λέει κανεὶς πάντα αὐτὸ πὸ σκέπτεται. Ὁ Ζακού εἶχε πάει πού μακριὰ πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Θὰ προστιμοῦσε νὰ τὸν κομματιάσουν παρὰ νὰ ἀναγνωροῖσι πράγματα ἀπόλυτα ὀφθαλμοφανῆ, πὸ ὄλη ἡ Γενεύη γνώριζε καὶ πὸ αὐτὸς δὲν ἤξερε ὅτι τὰ γνώριζαν.

Θέλησα νὰ δείξω ἕνα τέτοιο ἄτομο καὶ νὰ χειριστῶ τὴν πύ κοινὴ ἱστορία τοῦ κόσμου, ἐλπίζοντας νὰ πρωτοτυπῶ στὸ χειρισμὸ. Ἐάν τελικά οἱ θεατὲς ἔχουν τὴν αἰσθησὴ ὅτι πρόκειται πρῶτα γιὰ κάτι κοινότοπο εἶναι ἰσὸς γιὰτὶ προηγήθηκε τὸ « Jules et Jim » (ΕΛΛΗΝ. ΤΙΤΑΟΣ: ΑΠΟΛΑΪΣΤΕ ΤΟ ΚΟΡΜΙ ΜΟΙ). Κανονικά θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχε προηγηθεῖ τὸ « Ἀπαλὸ δὲρμα » (ἑλλ.ν. τίτλος: « Ἀμυρτωλὲς Σχέσεις »). Στὸ « Jules et Jim » ὑπάρχει μιὰ φράση πὸ λέει: « Ἐρόουμε ὅτι στὸν ἔρωτα, τὸ ζευγάρι δὲν εἶναι ἡ ἰδανικὴ λύση, δοκιμάσαμε κάτι καλλίτερο, ἀλλὰ τελικά καμμιὰ λύση δὲν εἶναι καλλίτερη ». Στὸ βάθος τὸ « Ἀπαλὸ δὲρμα » χειρίζεται κάτι πὸ ἔχει ἤδη ἐξαντληθεῖ καὶ σχολιαστῆ στὶ « Jules et Jim » καὶ πιθανῶς γι' αὐτὸ τὸν λόγο θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχε προηγηθεῖ Ἐξ ἄλλου γυρῶν τῆς ταινίας μου τὴν μιὰ σὲ βίαιη ἀντίθεση μὲ τὴν ἄλλη, ὅπως πολλοὶ σκηνοθέτες, μὲ τὴν ἰδέα νὰ ἀνακρέσω ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς φόρμας, αὐτὸ πὸ εἶχα κάνει πρὶν καὶ ὅπως τὸ « Jules et Jim » εἶχε μιὰ πλευρὰ ρομαντικὴ, μυθιστορηματικὴ, αἰσθηματικὴ, εἶχα τὴν ἐντύπωση, γιὰ μιὰ στιγμὴ, μῆς ἀπάτης ἐκ μέρους μου μὲ τὸ νὰ ἔγω δώσω μιὰ εἰκόνα τοῦ ἔρωτα ἐνθουσιαστικὴ. Ὁ ἔρωτας εἶναι πολὺ πύ θλιβερός ἀπὸ ὅτι τὸ



Ἡ Φρανσουά Ντορλεάκ, ὁ Ραούλ Κουτάρ (στὴν κάμερα) καὶ ὁ Φρανσουά Τρυφώ κατὰ τὸ γύρισμα τῆς ταινίας « Ἀπαλὸ δὲρμα ».

**Η Νέλλη Μπενετέτι και
ο Ζάν Ντζεαγνὸ στὸ
«Απαλὸ δέρμα»**



Jules et Jim. Στὸ «Απαλὸ δέρμα» θέλησα νὰ δείξω ἔντιμα καὶ χωρὶς ποίηση ὅτι ἔσαν μιὰ ἱστορία εἶναι φρικιαστική, εἶναι τέτοια ἑκατὸ τοῖς ἑκατὸ. Αὐτὴ ἦταν ἡ κινήτρηρία ἰδέα καὶ τὴν «πληρώνω» τώρα. Δὲν θέλω νὰ πῶ ὅτι ἡ ταινία δὲν ἔχει ἑλαττώματα. Ὅπως ἄλλοτε ἔχει. Ἀλλὰ τὴν κατηγοροῦν ἀκόμη καὶ γιὰ τὶς ἀρετὲς τῆς.

Τελικὰ στὸν κινηματογράφο ὁ ὑπερβολικὸς ρεαλισμὸς δὲν θίνει τίποτα. Ἡ ἀναζήτηση τῆς πραγματικότητος καὶ μόνο, ἔρχεται στιγμῆ, ποὺ δὲν ἐνδιαφέρει πιά. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ξέρω ὅτι δὲν θὰ γυρίσω ποτὲ πιά ταινία, ποὺ ὁ μόνος στόχος τῆς θὰ εἶναι νὰ εἶναι ἀληθινή. Νομίζω πὺς χρειάζεται ἡ ἀλήθεια σὺν κάτι ἄλλο.

Αὐτὸ ποὺ μὲ ἐνδιέφερε στὸ «Απαλὸ δέρμα» ἦταν νὰ δείξω ἕνα πρόσωπο ποὺ δὲν συμβαδίζει μὲ τὴν ἐποχὴ του. Σκεπτόμουν ὅλη τὴν ὥρα: Πρέπει νὰ δείξω ἕνα πρόσωπο τοῦ 19ου αἰώνα. Τί εἶναι μακρότερα ἀπὸ ἕνα πρόσωπο τοῦ 19ου αἰώνα: Μία ἀεροσυνοδὸς ποὺ ταξιδεύει μὲ Boeing. Αὐτὴ ἡ ἀντίθεση μοῦ ἄρεσε. Γι' αὐτὸ ἔσαν ὁ ἥρωας τῆς ταινίας μιὰ γιὰ τὸν Μπαλζάκ στὸ ρεστοράν, χρησιμοποιοῦν τὸν ἀνεστίχια. Λέει: «Ἐμιαστέ στὴν Τούρ». Ὁ Ὀνονορ (Μπαλζάκ) κάνει αὐτὸ, ἐκείνο... Ἐμπνεύσθηκα ἀπὸ ἕνα ἄνθρωπο ποὺ ἐλέπουμε ἀπὸ καιροῦ σὲ καιρὸ στὴν Τηλεόραση. Εἶναι ὁ Ἄνρὸ Βιλλιμέν ποὺ ἔγραψε βιβλία πάνω στὸν Βενιαμὴν Κονστάν καὶ τὸν Ρουσσώ. Ἐμπνεύσθηκα ἀπὸ ἕναν ἄνθρωπο ποὺ αἰσθάνεται πῶς ἀνετα, μὲ τοὺς νεκροὺς καὶ τὶς παλιὰς δόξες, παρὰ μὲ τὸν σημερινὸ κόσμο. Εἶναι κάποιος ποὺ ζεῖ ἀνάμεσα στὰ βιβλία. Τοῦ συμβαίνει: κάτι ποὺ ἔχει συμβεῖ σὲ πολλοὺς ἄλλους καὶ ποὺ συμβαίνει γιὰ πρώτη φορὰ. Ἀπὸ ἐκείνη τὴ στιγμή καὶ ἔπειτα, ὅτι κἀναι χειροτερεῖται τὴν κατάσταση. Κάνει ἕνα ταξίδι. Τὴν παίρνει μαζί του. Τὴν ἐγκαθιστᾷ σ' ἕνα ξενοδοχεῖο ὅ' κατηγορίας. Κάνει συνεχῶς γκάφες: αὐτὴ εἶναι ἡ ἰδέα. Κατηγόρησαν τὴν ταινία γιὰ κάτι ποὺ ἦταν ἀπόλυτα ἠθελγημένο. Δὲν λέει: στὸν Cecaldi (ὁ ἀπαρχιώτης φίλος τοῦ ἥρωα τῆς ταινίας): ἦρθα μὲ μιὰ κοπέλλα. Ὅπως ὁ Ζακοῦ ἔτσι καὶ ὁ Ντζεαγνὸ (ὁ πρωταγωνιστὴς τῆς ταινίας) δὲν μπορεῖ νὰ κάνει κάτι τέτοιο. Ἐξ ἄλλου κάθε φορὰ ποὺ παρουσιάζεται μιὰ δυσκολία διαλέγει πάντα τὴν χειρότερη λύση. Εἶναι ἕνας γκαρβόρος, ἀδέξιος. Αὐτὸ ποὺ δὲν κατορθώσαμε ὁ Ζάν-Λουὶ Ρισὸρ (Σ.Μ.: Ὁ σεναρίστας) καὶ ἐγὼ ἦταν νὰ διαλέξουμε ἀνάμεσα στὴν ἱστορία ἑνὸς τρελοῦ καὶ τὴν ἱστορία ἑνὸς ἀνθρώπου, ὅπως εἶπα καὶ ἐγὼ. Ὅταν γράφεται ἕνα σενάριο δὲν θὰ πρέπει κανεὶς νὰ διατάζει πάνω σ' ἕνα σημεῖο τόσο σημαντικὸ χωρὶς νὰ ὀρῆσαι μιὰ λύση. Δὲν κατορθώσαμε ποτὲ νὰ καταλήξουμε ὅσο ἄρῃα αὐτὸ τὸ δίλημμα. Θὰ ἔπρατα νὰ διαλέγαμε. Αἰσθάνθηκα π.χ. τὴν ἐπιθυμία γιὰ μιὰ στιγμή στὴν Ρίμς νὰ τὸν κάνω νὰ λιποθυμήσει, ἔσαν ἔλαπτι: τὴν κοπέλλα ἀνάμεσα ἀπὸ τὸ τζάμι τοῦ καρναῖου. Ὁ Cecaldi τοῦ πίνει τὴν μπύρα καὶ αὐτὸς θὰ σηκωνόταν καὶ θὰ ἔφευγε πίσω. Ἐπειτα εἶπα: Θὰ γίνεαι ἡ ἱστορία ἑνὸς τρελοῦ, οἱ ἄνθρωποι θὰ πῶν: εἶναι ἡ ἱστορία ἑνὸς ἀρρώστου, καὶ δὲν πραγματοποιήσα μιὰ ἰδέα ποὺ θὰ πραγματοποιεῖται ἀργότερα στὸ ΦΑΡΕΝΑΓΓ. Ἡ ἱστορία ἑνὸς τρελοῦ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι συναρπαστική, ἡ ἱστορία ἑνὸς κοινῶ ἀνθρώπου, ἦταν μιὰ ἄλλη ταινία.

Τελικὰ δὲν κάναμε οὔτε τὸ ἕνα οὔτε τὸ ἄλλο.

Μετάφραση: ΘΩΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ

‘Ο κατά Παζολίνι κινηματογράφος καί τὸ «Κατὰ Ματθαῖον Εὐαγγέλιον»

Μιά συζήτηση τῶν :

**Πιέρ - Πάολο Παζολίνι, Μπερνάντο
Μπερτολוצτσι καὶ Ζάν Λουὶ Κομολί**

Κ ο μ ο λ ί : Σὲ τί βασίζεται ἡ διάκριση ποὺ κάνατε ἀνάμεσα στὴ γλῶσσα τῆς ποίησης καὶ τῆ «γλῶσσα τῆς πρόζας», στὸν κινηματογράφο;

Π α ζ ο λ ί ν ι : Ὅταν μιῶ γιὰ «γλῶσσα τῆς ποίησης» καὶ «γλῶσσα τῆς πρόζας», δὲν ἐπιχειρῶ καμμιά ἀντιδιαστολὴ ἀνάμεσά τους, τόσο ὡς πρὸς τὴν ἀξία, ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενο. Πρόκειται, ἀπλούστατα, γιὰ μιὰ διάκριση γλωσσολογική. Στὸν ἐσωτερικό μηχανισμό ἐνὸς γλωσσικοῦ συστήματος δὲν ὑπάρχει γλῶσσα τυπικὰ «ποιητική» ἢ τυπικὰ «πεζή». Ἔτσι, ὅσον ἀφορᾷ τὴ λογοτεχνία, μερικές τεχνικές —ὅπως ἡ ρίμα— ἢ μερικοὶ γραμματικοὶ τύποι, διατηρήθηκαν γιὰ πολὺ καιρὸ στὴν ποιητικὴ γλῶσσα ἐνῶ ἔπασαν σὲ τέλεια ἀχρηστεία στὴ γλῶσσα τῆς πρόζας. Εἶναι φανερό, πῶς ἡ ποιητικὴ γλῶσσα, ἔτσι ὅπως τὴν καθορίσαμε ἀπὸ καθαρὰ τεχνικὴ ἄποψη, εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐνέκαμπτη καὶ πλουσιώτατη σὲ ἐκφραστικὴς δυνατότητες. Ἡ διάκριση ἀνάμεσα στὶς δυὸ εἶναι δυνατὴ μόνο ἀπ’ τὴ στιγμή ποὺ θὰ δεχθούμε, ὅσον ἀφορᾷ τὸ σύνολο τῶν ἐκφραστικῶν δυνατοτήτων τοῦ κινηματογράφου, τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς «ποιητικῆς» καὶ μιᾶς «πεζῆς» κινηματογραφικῆς γλώσσας.

Κ ο μ ο λ ί : Ὅμως, ἡ διάκριση ἀνάμεσα στὴ γλῶσσα τῆς ποίησης καὶ τῆ γλῶσσα τῆς πρόζας δὲν εἶναι, στὸν κινηματογράφο, ἐντελῶς ἀπροσδιόριστη, μιὰ καί, ὅπως φαίνεται, δὲν ἀνταποκρίνεται σὲ ὀρισμένα σαφῆ τεχνικὰ χαρακτηριστικά, ὅπως στὴ λογοτεχνία;

Π α ζ ο λ ί : Ναι, ἀναμφίβολα εἶναι πολὺ πιὸ δύσκολο νὰ κάνει κανεὶς αὐτὴ τὴ διάκριση στὸν κινηματογράφο σὸ μέτρο ποὺ δὲν ξέρουμε, κατ’ ἀρχήν, σὲ τί ἀκριβῶς συνίσταται αὐτὸ ποὺ ὀνομάζουμε κινηματογραφικὴ γλῶσσα. Δὲν ξέρουμε, π.χ. ἂν ὑπάρχει μιὰ ἀπ’ εὐθείας σχέση, ἓνα ἰσοδύναμο, ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα καὶ τὴ λέξη. Δὲν ξέρουμε ἂν αὐτὸ ποὺ στὴν κοινὴ γλῶσσα ὀνομάζουμε «λέξη», στὸν κινηματογράφο ἀνταποκρίνεται ὄχι τόσο σὲ μιὰ καὶ μόνο εἰκόνα, ὅσο σ’ ἓνα σύνολο ἀπὸ εἰκόνες —ὅπως π.χ. τὸ πλάνο ἢ ἡ σέκάνς. Ἐργωνάτας, λοιπόν, τὴν ἀκριβῆ σημασία τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, ἡ διάκριση ἀνάμεσα στὴ γλῶσσα τῆς ποίησης καὶ τῆ

γλῶσσα τῆς πρόζας γίνεται περισσότερο ἀσαφὴς στὸν κινηματογράφο. Ἡ κινηματογραφικὴ γλῶσσα εἶναι, ἀκόμα, ἀνεξιχνίαστη. Ἴσως ὁ στρουκτουραλισμὸς δώσει τὴ δυνατότητα ἐνὸς πλήρους καὶ σαφούς καθορισμοῦ τῆς τεχνικῆς καὶ τῶν τρόπων ἐκφρασεως τοῦ κινηματογράφου. Πάντως, πρὸς τὸ παρὸν ἔχουμε μαύρα μεσάνυχτα, σχετικὰ μ’ αὐτὸ τὸ θέμα. Ἐν τούτοις, νομίζω πῶς μπορεῖ νὰ γίνει αὐτὴ ἡ διάκριση, τοῦλάχιστον μ’ ἓναν τρόπο ἐμπειρικό: Στὸν κινηματογράφο, «γλῶσσα τῆς ποίησης» εἶναι ἐκείνη στὴν ὁποία γίνεται αἰσθητὴ ἡ παρουσία τῆς Κάμερας —ὅπως ἀκριβῶς σπετὴ γραπτὴ ποίηση γίνονται ἀμέσως αἰσθητὰ τὰ στοιχεῖα τῆς γραμματικῆς ποὺ ὑπακούουν σὲ μιὰ ποιητικὴ λειτουργία.

Ἀντίθετα, στὴ «γλῶσσα τῆς πρόζας» δὲν αἰσθανόμαστε τὴν παρουσία τῆς κάμερας, δηλαδὴ δὲν νοιώθουμε τὴν προσπάθεια γιὰ τὴν ἐπιβολὴ ἐνὸς ἐκφραστικοῦ στυλ. Μ’ ἄλλα λόγια, ἡ παρουσία τοῦ δημιουργοῦ δὲν εἶναι φανερὴ. Ἄν δεχθούμε αὐτὴ τὴ διάκριση, πρέπει, τότε, νὰ δοῦμε ἂν εἶναι δυνατόν (καὶ μέχρι ποιοῦ σημείου) νὰ ἐκάνουμε ποίηση στὸν κινηματογράφο, χρησιμοποιοῦντας σὰν μέσο τὴν «γλῶσσα τῆς ποίησης». Τὸ θέμα παραμένει ἀνοιχτό.

Κ ο μ ο λ ί : Τότε, θὰ μπορούσε νὰ διερωτηθῆ κανεὶς, ἂν ἡ χρησιμοποίησις τῆς «γλῶσσας τῆς ποίησης» στὸν κινηματογράφο δὲν ἐρχεται σὲ ἀντίθεση μετὰ τὴ φύση, τοὺς στόχους καὶ τὰ μέσα ἐκφρασεως τοῦ κινηματογράφου, τὰ ὁποῖα, μπροστὰ ἀπὸ κάθε ἄλλο, ἔχουν μιὰ σημασία καὶ μιὰ λειτουργικότητα πραγματική. Ὑποπτεύομαι πῶς, μόνο μέσω τῆς «γλῶσσας τῆς πρόζας» ὁ κινηματογράφος θὰ μπορούσε νὰ ἐκφραστεῖ ποιητικά.

Π α ζ ο λ ί : Κάποιος Ἰταλὸς μοῦλεγε, πῶς ἡ ποιητικὴ γλῶσσα εἶναι ἀφύσικη. Πρακτικὰ, εἶχε δίκιο. Ἀντίθετα, ἡ γλῶσσα τῆς πρόζας εἶναι, κατὰ κάποιον τρόπο, φυσική. Προβάλλει, μέχρι ποῦ νὰ γίνει ἐνοχλητικός, τὸν ἰδιόζοντα στὸν κινηματογράφο νατουραλισμό. Πρόκειται γιὰ ἓνα μοιραῖο νατουραλισμό, σύμφυτο θάλεγα μ’ αὐτὸν τὸν ἴδιον τὸν τρόπο λειτουργίας τοῦ κινηματογράφου. Εἴν’ ἀ-

λήθεια, πώς όταν κινηματογραφώ ένα πρόσωπο και τίποτ' άλλο. "Αν ένας συγγραφέας ήθελε να περιγράψει το πρόσωπο του Μπερτολντί, που κάθε πρόσωπο, κινηματογραφώ αὐτὸ τὸται ἀπέναντί μου, θὰ χρειαζόταν κάμποσες σελίδες, χωρίς ποτὲ νὰ κατορθώσει νὰ τὸ περιγράψει ἀπόλυτα, ὅσο νατουραλιστὴς κι' ἂν ἦταν. Δὲν θὰ κατόρθωνε ποτὲ νὰ περιγράψει μίαν πρὸς μία ὄλες τὶς τριχὲς κι' ὄλους τοὺς πόρους τοῦ δέρματός του. Εἶναι, λοιπόν, φανερό, πὼς ὁ κινηματογράφος κατέχει στὸ ἔπακρο αὐτὸν τὸν «νατουραλιστικὸ φαταλισμὸ» — ἄς τὸν ὀνομάσουμε «ἀντικειμενισμό».

Μπερτολντί : "Ὁμως, λὲς ἀκόμα πὼς ἡ κινηματογραφικὴ γλῶσσα εἶναι κατ' ἐξοχὴν μεταφορικὴ...

Παζ : Ναι.

Μπερτ. : Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι, ἡ περιγραφή ἑνὸς προσώπου ἢ ἑνὸς ἀντικειμένου, περιγραφή ἐμπροσθέντων στὸ νατουραλισμὸ, μπορεῖ νὰ γίνει παράλληλα καὶ μίαν σημασίαν μεταφορικὴ ἢ πρόκειται μόνον γι' αὐτὸ τὸ συγκεκριμένον πρόσωπο, γι' αὐτὸ τὸ ἀντικείμενον — καὶ τίποτα περισσότερο;

Παζ : "Ὁ κινῶνος ἐπενεργεῖ μὲ διπλὸν τρόπο. (Πρόκειται, βέβαια, γιὰ μίαν ἰδανικὴν ἐπενέργειαν). Ὁ πρῶτος τρόπος συνίσταται στὴν ἐξέυρεση μιᾶς πιθανῆς ἢ ὑποθετικῆς γλῶσσας μὲ τὴν βοήθειαν τῆς εἰκόνας, μέσα σ' ἕνα κῶσιμο πού μόνον μὲσφ τῆς εἰκόνας θὰ ἐ-

πικοινωνοῦσε. Ἡ ὑπόθεσις αὐτὴ εἶναι μίαν θεωρητικὴν διατύπωσι, δεδομένου ὅτι σήμερον ἔχουμε συνηθίσει νὰ σκεφτόμαστε, θὰ μπορούσα νὰ πῶ, βερμπελιστικὰ κι' ὄχι ὀπτικά. Ἡ ὑπαρξι, ὁμως, ἑνὸς τρόπου σκέψης πού χρησιμοποιοῖ κατὰ κύριον λόγον τὴν εἰκόνα κι' ὄχι τὸν ἦχο, εἶναι ἀπόλυτα θεμιτὴ. Τοῦλάχιστον, στὸν θεωρητικὸν τομέαν, θὰ μπορούσαμε νὰ φανταστοῦμε τὴν δυνατότητα χρησιμοποίησης ἑνὸς ὀπτικοῦ συστήματος σηματοδότησης πού θὰ ἀντικαθιστοῦσε τὸν λόγον. Ἔτσι, τὸ βασικὸν ἔργον τοῦ κινηματογραφιστῆ θὰ ἦταν ἡ ἀνακάλυψις ἢ, καλύτερα, ἡ ἐκμείωσις ἀπ' τὴν πραγματικότητα ἑνὸς ὑποθετικοῦ λεξιλογίου πού θὰ ἀποτελοῦνταν ἀπὸ τὰ στοιχειώδη ἐκεῖνα μέρη, τὰ ὁποῖα ὀνομάζω «εἰκόνας - σήματα». Τὸ λεξιλόγιον αὐτὸ θὰ μπορούσε νὰ χρησιμοποιοῦνται ἀπὸ «κείνους πού θάθελαν νὰ ἐπικοινωνοῦν ὀπτικά». Ὁ δεύτερος τρόπος ἐνέργειας τοῦ κινηματογραφιστῆ, εἶναι ἡ ἀνακάλυψις τῶν καθαρὰ δίκων του εἰκόνων, τῆς δίκης του γλῶσσας, τοῦ δίκου του «λόγου»: τῆς δίκης του ποιητικῆς γλῶσσας.

Ἐκτὸς ἀπ' αὐτὰ — καὶ συγχρόνως μ' αὐτὰ — δικαιοῦντας ἐκεῖνον τὸ μυστήριον πού ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι ὁ κινηματογράφος, δικαιοῦντας τὶς ἀντιθέσεις του, εἶναι ἀναπόφευκον, δίπλα στὴ συμβολικὴ πλευρά του, νὰ ὑπάρξει πάντα καὶ ἡ νατουραλιστικὴ πού ἀποτελεῖ

ἦκε Ἰραζὸν : ὁ κατὰ Παζολίνι,
ὁ τοῦ ἀνέπαρχου θεοῦ !



καί τὸ ὄριό του. Μέχρι σήμερα, τούλά-
χιστον, ἔτσι ἔχουν τὰ πράγματα!

Μ π ε ρ τ. : "Αν ξεπεραστεί αὐτὸ
τὸ ὄριο — ὁ νατουραλισμὸς εἶναι ἕνα ὄ-
ριο, ἔτσι;— δὲν θὰ φτάσουμε σ' ἕνα εἶ-
δος ἀπόλυτου καθορισμοῦ, ἀπόλυτης
κατανόησης τοῦ ἀντικειμένου πού δει-
χόμαστε — τῆς εἰκόνας τοῦ ἀντικειμένου;

Π α ζ. : Ναι, ἀλλὰ αὐτὸ ἐξαρτᾶται
κατ' ἀρχὴν ἀπ' τῆς δυνατοτήτες καὶ τῆν
πίσθητά τῆς μεταφοράς καὶ τῆς ἀφαί-
ρευσης πού εἶναι εἰς θέσιν νὰ πετύχει ὁ
κινηματογραφιστής. Νομίζω, ὥστόσο,
πὼς κανένα φιλμ δὲν ξεπέρασε ποτὲ αὐ-
τὸ νατουραλιστικὸ ὄριο — οὔτε τὸ
ποιητικώτερο ἀπ' τὰ πιὸ ποιητικά!

Μ π ε ρ τ. : Κι' ὁ Μπρεσσόν;

Π α ζ. : Οὔτε ὁ Μπρεσσόν οὔτε ὁ
Τσαπλίν. Στὴν κινηματογραφικὴ τεχνι-
κῆ, ἀπ' τὸ γεγονός καὶ μόνο τῆς κινη-
ματογράφησης, παραμένει πάντα ἕνα
κατακᾶθι, ἕνας «σκλήρως πυρήνας», πού
θὰ τὸν ὀνομάζω «ὄριο τῆς ἀντίθεσης».
Ὡστόσο κι' αὐτὸ τὸ ὄριο τῆς ἀντίθεσης
θὰ μπορούσε νὰ ξεπεραστεί καὶ νὰ κα-
τακτηθεῖ ὅπως ἀκριβῶς ξεπεράστηκαν
τὰ ἔσοχα ὄρια τῆς λέξης, στὴν ὁποία
λέξη εἴχαμε, ὥστόσο, προσαρμοστέι ἀ-
πὸ αἰῶνες. Τόσο στὴν εἰκόνα, ὅσο καὶ
στὴ λέξη ὑπάρχει τὸ ἴδιο ὄριο: τὸ ὄριο
τοῦ «συγκεκριμένα αἰσθητοῦ». Στὴ λέ-
ξη, ὅμως, δίπλα σ' αὐτὸ τὸ ἀκραῖο ὄ-
ριο τοῦ «συγκεκριμένα αἰσθητοῦ», ὑπάρ-
χει συγχρόνως καὶ μιὰ συμβολικῆ ἢ ἀ-
φηρημένη σημασία. Ὅπως ἀκριβῶς καὶ
στὸν προφορικὸ λόγο, τὸ ἀκραῖο ὄριο
τοῦ συγκεκριμένου φτάνει μέχρι τῆν
συμβολικῆ ἀφαίρεση.

Κ ο μ. : Μιλώντας γιὰ τὸν «νέο
κινηματογράφο», τὸν προσδιορίζατε
σὰν «κινηματογράφο τῆς ποίησης», ὁ-
ποῖα ἡ παρουσία τῆς κάμερα καὶ τοῦ
δημιουργοῦ ὄχι μόνο αἰσθητῆ εἶναι, ἀλ-
λὰ οὐσιαστικώτερον ἀκόμα κι' ἀπ' τὴν
πρόθεση γιὰ τὴν ἀφήγησι κι' ἀποτελεῖ
τὸ βασικὸ δημιουργικὸ κίνητρο τὸ ὁποῖο,
κατὰ κάποιον τρόπο, διπλασιάζει τὴν
ταινία μέσα στὴν ὁποία— ἢ πᾶνω ἀπ' τὴν
ὁποία— ὑπάρχει κι' ἕνα «δεύτερο φιλμ»,
πού ἐκτυλίσσεται παράλληλα καὶ ταυ-
τόχρονα μὲ τὸ πρῶτο. Γιὰ νᾶρθουμε
στὶς δικές σας ταινίες, νομίζω πὼς στὸ
«Μάμα Ρόμα» π.χ., ὑπάρχουν δύο φιλμ.
Τὸ πρῶτο εἶναι ἕνα εἶδος ντοκιμανταίρ
μὲ θέμα τὸ δράμα τῆς ἐπιβίωσης τῶν
«μικρῶν» στὰ προσάτια τῆς Ρώμης καὶ
τὸ δεύτερο— πού μαντεύεται πίσω ἀπ'
τὸ πρῶτο— εἶναι ἕνα εἶδος εὐαγγελικῆς
παραβολῆς.

Π α ζ. : Ἀναμφίβολα, ὑπάρχουν
καὶ τὰ δύο φιλμ. Ὅμως, εἶναι σχεδὸν
ταυτόσημα. Πρόκειται, δηλαδή, γιὰ τὴν
ἴδια ταινία. Ὅταν μιλάει κανεὶς γιὰ
τὸ λούμπεν προλεταριάτο ὑπευύσσεται
ταυτόχρονα καὶ τὴν ἀθλιότητα τῆν ὁ-
ποία αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι ὑφίστανται ἀ-
διαμαρτύρητα.

Ἄλλωστε, νομίζω πὼς αὐτὴ ἡ θεω-
ρητικὴ ἄποψι τῶν «δύο ἔργων» ἰσχύει

γιὰ κάθε εἶδος ἀληθινὸ ἔργο τέχνης.
Ὁ Ντάντε π.χ. ἔγραψε ἕνα ποίημα, πού
ἀπατελεῖ συγχρόνως κι' ἕνα δεύτερο
ποίημα, τὸ ὁποῖο ἐκτυλίσσεται παράλ-
ληλα μὲ τὸ πρῶτο. Εἶναι ἀδύνατο νὰ
διαβάσῃ τὴν «Θεία Κομωδία», ἔτσι ὅ-
πως εἶναι γραμμένη. Ἡ ἀνάγνωσί της
πρέπει νὰ γίνεται καὶ σ' ἕνα ἄλλο ἐ-
πίπεδο, σύμφωνα μὲ μιὰ ἄλλη ἀξιολο-
γικὴ κλίμακα.

Μ' ἄλλα λόγια, πρόκειται γιὰ τὴν
ἴδια πάντα ἱστορία: "Ἐνας καλλιτέχνης
δημιουργεῖ παρά τὴ θέλγησί του.

Στὸ «νέο κινηματογράφο» ἡ ἔννοια
τοῦ «δεύτερου φιλμ», πρέπει νὰ ἀναζη-
τηθῆ σὲ μιὰ ἄλλη, εἰδικώτερη κατεθλυ-
ση. Πιθανῶς, τὸ «δεύτερο φιλμ» εἶναι
ἕκείνο πού ὁ δημιουργὸς δὲν εἶχε
τὸ θάρρος νὰ γυρίσει ἢ πού δὲν τὸ γύρι-
σε γιὰτί κάτι τέτοιο πού ἦταν ἀδύνατο
— αὐτὸ ἦταν ἀπαγορευμένο π.χ.— ἢ γιὰ-
τί, ἀκόμα, ἡ «ταινία πού δὲν γυρίστη-
κε» τοῦ φαινόταν μάταιος κόπος ἐξ αἰ-
τίας τῆς γενικώτερης κατάστασης, στὴν
ὁποία βρίσκεται σήμερα ὁ κινηματο-
γράφος, δηλαδή ἐξ αἰτίας τῆς σχέσης
μεταξὺ τῆς ταινίας καὶ τοῦ θεατῆ. Ὅλα
αὐτὰ, τὸν ἐμποδίζουν νὰ γυρίσει μιὰ
ταινία σὲ πρῶτο πρόσωπο καὶ νὰ πεῖ
στὰ ἴσα αὐτὰ πού θέθελε νὰ πεῖ. Στὴν
περίπτωση αὐτῆ, ὁ δημιουργὸς βρίσκει
ἕνα πρόσχημα γιὰ νὰ ἐφαρμόσει αὐτὸ
πὸ ὀνομάζω «ἔμμεσο ἐλεύθερο λόγο».
Δηλαδή, δημιουργεῖ μιὰ γωνία δράσης
τοῦ κόσμου σύμφωνα μ' ἕνα πρόσχημα
τὸ ὁποῖο πρόσχημα τὸν τῆ σειρά του,
καθορίζεται ἀπ' τὴν ὑπόστασι καὶ τὴς
ψυχολογικῆς συνιστώσεως τῶν προσώπων
τῆς ταινίας. Ὅμως, ὑπάρχουν καὶ ται-
νίες γυρισμένες ἀπ' εὐθείας σὲ πρῶτο
πρόσωπο. Σ' αὐτὲς ὁ «ἔμμεσος ἐλεύ-
θερος λόγος» δὲν ὑφίσταται κι' ὁ δημι-
ουργὸς δὲν βλέπει τὸν κόσμο μέσα ἀπ'
τοὺς ἥρωές του, ἀλλὰ ἀπ' εὐθείας μέσα
ἀπ' τὸν ἑαυτοῦ του. Αὐτὸ συμβαίνει
ὅταν π.χ. διηγεῖται κανεὶς τὴν ἱστορία
τῶν παιδικῶν του χρόνων.

Κ ο μ. : Θὰ μπορούσε, λοιπόν, νὰ
διερωτηθεῖ κανεὶς μήπως τὸ «νέος κινη-
ματογράφος» καταστρέφει τὸ «θέαμα»,
ἀρνούμενος μὲ πείσματα τὴν ἀξία τῆς
ἀφήγησης.

Π α ζ. : Ποτὲ δὲν κατάλαβα τί ἀ-
κριβῶς σημαίνει «θέαμα». Νομίζω, ὁ-
μως, πὼς στὰ φιλμ πού εἶδα μέχρι σή-
μερα ἡ ἔννοια τοῦ θεάματος εἶναι περισ-
σότερο ἢ λιγώτερο φανερὸ στὸ μέτρο
πού ὁ δημιουργὸς ἀναπαύεται μιὰ κά-
ποια πραγματικότητα. Δὲν νομίζω πὼς
μέχρι σήμερα ὑπῆρξε περίπτωση τέλει-
ας ἐξαφάνισης τοῦ θεάματος. Ὁ «ἔμμε-
σος ἐλεύθερος λόγος» τραηγούμενος μέ-
χρι τὰ ἀκρότατα ὄρια του, ἴσως νὰ
κατέστρεφε τὸ θέαμα. Ὅμως, κάτι τέ-
τοιο δὲν θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ συμβεῖ ὅ-
ταν μιλάει κανεὶς γιὰ τὸν ἑαυτοῦ του.
Γιὰτί, σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση, ἐμεῖς οἱ
ἴδιοι γινόμαστε ἀντικείμενο θεάματος.

Κ ο μ. : Τὸ βέβαιον εἶναι, πὼς αὐ-

τό το διπλό παιχνίδι της αφήγησης και της έλλειψης αφήγησης που εφαρμόζεται περισσότερο ή λιγώτερο στο «νέο κινηματογράφο», τείνει σε μία παραμόρφωση της «κλασικού» τύπου αφήγησης, καταστρέφει τις συμβάσεις της αφήγησης, είτε για να τις ανασυνθέσει, είτε για να τις εξαφανίσει τελείως.

Π α ζ . : Στόν «κινηματογράφο της ποίησης», η αφήγηση τείνει αναπόφευκτα στην εξαφάνιση. Σ' αυτή την περίπτωση θα πρέπει ίσως να ταυτίσουμε τις έννοιες της αφήγησης και του θέματος. Είναι λοιπόν φανερό, πώς στόν «κινηματογράφο της ποίησης» ο δημιουργός προσπαθεί να κάνει ποίηση κινηματογραφική κι' όχι, πιά, να αφηγηθεί κινηματογραφικά. Μ' αυτό τον τρόπο αξιολογείται και η ποίηση που την χαρακτηρίζουμε σαν φορμαλιστική ή στιλιστική. Ο «κινηματογράφος της ποίησης» έχει, λοιπόν, σαν τελικό σκοπό μία αφήγηση στην οποία, όμως, περισσότερο απ' τα πράγματα ή τα γεγονότα, τον πρώτο ρόλο θα τον παίζει το προσωπικό στυλ.

Κ ο μ . : Είστε ποιητής και συγχρόνως κινηματογραφιστής. Οι ταινίες σας ανατασκοκρίνονται σ' αυτόν τον όρισμό του κινηματογράφου της ποίησης;

Π α ζ . : Οι ταινίες μου δεν ανήκουν σ' αυτή την αισθητική τάση. Ή, καλύτερα, ανήκουν μόνο εν μέρει, όπως π.χ. το «Κατά Ματθαίον Εύαγγέλιο». Στο «Εύαγγέλιο» υπάρχουν μερικά από τα χαρακτηριστικά που ανέφερα παραπάνω, πράγμα που εντάσσει εν μέρει την ταινία μου στόν «κινηματογράφο της ποίησης». Στο «Εύαγγέλιο» αισθάνεται κανείς πάρα πολύ έντονα την παρουσία της κάμερας, υπάρχουν πολλές λήψεις με φακό ζουμ και πολλά σκόπιαμα λάθη στό μοντάζ. Ήν θέλετε, πρόκειται για μία τεχνική ανάλυση με 'κεινή μερικών ταινιών του Γκοττάρ. Βασικά, η ιδέα γι' αυτόν τον «ελεύθερο έμμεσο λόγο» στόν οποίο δίνω τόση σημασία, μούρθε όταν σκεπτόμουν το «Κατά Ματθαίον Εύαγγέλιο». Τό Εύαγγέλιο μού έβαζε τό παρακάτω πρόβλημα: Δέν θέ μπουρούσα νά τό αναπτύξω μέ τόν κλασικό τρόπο, γιατί είμαι άθεος. Ήν τούτοις, ήθελα όπωσδήποτε νά γυρίσω τό «Κατά Ματθαίον Εύαγγέλιο», δηλαδή νά αφήγηθώ τήν Ιστορία του Χριστού, Υιού του άνάπαρκτου Θεού. Όφειλα, λοιπόν, νά αφήγηθώ ένα θέμα στό όποιο δέν πίστευα. Λογικά, δέν θάπρεπε νάμαι έγώ εκείνος που θά διηγόταν μία τέτοια Ιστορία. Έτσι, χωρίς σχεδόν νά τό θέλω, όδηγήθηκα στην άπόφαση νά αναθεωρήσω όλες μου τίς άπόψεις, σχετικά μέ τήν κινηματογραφική τεχνική και νά δημιουργήσω τήν έννοια της «πυκνής στιλιστικής μάζας», που άποτελεί τήν ούσια του «κινηματογράφου της ποίησης». Για νά μπορέσω νά αφήγηθώ τό Εύαγγέλιο, θάπρεπε, λοιπόν, νά μπώ στην ψυχή ενός πιστού, πράγμα που

σημαίνει ύποθέτηση του «έμμεσου έλεύθερου λόγου»: Άπ' τή μία μεριά τό θέμα είναι κοιταγμένο άπ' τή δική μου σκοπιά κι' άπ' τήν άλλη κοιταγμένο μέ τά μάτια ενός πιστού.

Κ ο μ . : Άν τό «Εύαγγέλιο» αντιπροσωπεύει για σας μία καινούργια άποψη για τόν κινηματογράφο, τότε ή άποψη αυτή συνδέεται μόνο μέ τήν καινούργια τεχνική της «γλώσσας της ποίησης» ή και μέ μία διαφορετική δομή, μέ μία άλλη δραματική κατασκευή, διαφορετική άπό 'κεινή του κλασικού κινηματογράφου;

Π α ζ . : Προφανώς, ή δομή της ταινίας προσδιορίζεται και άπό τήν τεχνική της «γλώσσας της ποίησης»: Όλοι οι αφήγηματικοί κανόνες αντίστρέφονται. Στόν «κινηματογράφο της ποίησης», ή δυσαρμονία και ή άταξία είναι ό κανόνες. Οι λεπτομέρειες διαστέλλονται άπίθανα και τά σημεία που θεωρούταν άπ' τήν κλασική αφήγηση σαν ιδιαίτερα ένδιαφέροντα, περνούνται στό γρήγορα. Δέν υπάρχει κορύφωση της δράσης, δέν υπάρχει κάθαρση, δέν υπάρχει τέλος. Και μέ τήν τεχνική του «ελεύθερου έμμεσου λόγου», τό φίλμ οικοδομείται έξ ολοκλήρου άπ' τά μέσα.

Μ π ε ρ τ . : Αυτό που κατά τή γνώμη μου αξίζει νά ύπογραμμιστεί είναι πώς οι ταινίες σου γίνονται άμεσα κατανοητές άπ' τό πλατύ κοινό. Στο κάθε σου φίλμ υπάρχουν πολλά «έπίπεδα άντιληπτικότητας», υπάρχουν πολλά φίλμ τόνα μέσα στό άλλο. Τό ένα άπευθύνεται στό πιδ λαϊκό κι' άγράμματο κοινό, τό άλλο στους κριτικούς, τό τρίτο στους σκηνοθέτες. Και, κάθε ταινία σου, προσθέτει και κάτι καινούργιο στό προηγούμενο έργο σου, πράγμα που δέν συμβαίνει, π.χ., στό έργο του Γκοττάρ όπου ένα και μοναδικό θέμα συστέλλεται και διαστέλλεται, διακόπτεται για νά επαναληφθεί σέ μία άλλη ταινία, παραμένοντας πάντα ίδιο κι' άμετάβλητο σπή μονολιθικότητά του. Ήσως αυτός νάσαι κι' ό λόγος της άντιεμπωρικότητας τών ταινιών σου.

Π α ζ . : Άυτό που λές για μένα, θα μπορούσε νά τό πής και για όποιοσδήποτε «κλασικό» σκηνοθέτη. Άντίθετα, ό δικός μου «κινηματογράφος της ποίησης», δέν μπορεί παρά νά τείνει στην εξαφάνιση της αφήγησης —άκόμα κι' άν ή αφήγηση εξακολουθεί νά υπάρχει σαν ασύμμετρο και δυσανάλογο κατάλειπο. Άπ' τή στιγμή που ό κινηματογράφος χωρίζεται σέ «κινηματογράφο της ποίησης» και «κινηματογράφο της αφήγησης», δέν μπορεί παρά νά συμβαίνει ό,τι και μέ τά βιβλία: πώληση τριών χιλιάδων αντίτύπων ποιητικών συλλόγων αντίστοιχει μέ πώληση μερικών εκατοντάδων χιλιάδων αντίτύπων μυθιστορημάτων. Γι' αυτό οι ταινίες μου δέν είναι «έμπωτικές».

Μ π ε ρ τ . : Μιλάς ύπολογίζοντας

τὴ ἀπαιτήσεις τοῦ κοινού. Νομίζεις πῶς εἶναι λάθος τὸ νὰ παραγνωρίζεις καί τις ἢ νὰ ἀντιτίθεται στὸ κοινό;

Π α ζ. : Σὰν δημιουργός, δὲν παίρνω ὑπ' ὄψιν μου τὸ κοινό. Τὸ παίρνω ὑπ' ὄψιν μου σὰν μαρξιστής.

Μ π ε ρ τ. : Συνεπῶς, ὁ πιὸ λαϊκὸς καί, κατὰ συνέπεια, πιὸ μαρξιστικὸς κινηματογράφος εἶναι ὁ ἀμερικάνικος!

Π α ζ. : Καὶ βέβαια! Ἡ γησιώτερη λαϊκὴ τέχνη τοῦ αἰῶνα μας εἶναι ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος. Τὸξε πει καὶ ὁ Γκράμσκι.

Κ ο μ. : Ἡ πιστότητα στὸ κείμενο τοῦ Ματθαίου σὰς δυσκόλεψε ἢ σὰς βοήθησε προσφέροντάς σας ἕνα ἔτοιμο καὶ ἀκριβὲς ντεκουπάζ;

Π α ζ. : Ἡ μεγάλη δυσκολία μετὸ «Εὐαγγέλιο» ἦταν ἀκριβῶς ἡ φροντίδα μου νὰ μὴ καταστρέψω τὴν ἀφήγηση τοῦ Ματθαίου—νὰ τὴν διαφυλάξω, κατὰ γράμμα. Ἐνάμεσα στ' ἄλλα, αὐτὸ μὲ ὑπεχρέωνε νὰ ἀποκαταστήσω μιὰ ἰσορροπία ἐξαιρετικὰ δύσκολη ἐνάμεσα στὴ δική μου ἀποψη καὶ τὴν ἀποψη ἐνὸς πιστοῦ. Νομίζω πῶς, στὸ μέτρο τοῦ δυνατοῦ, εἴμαι πιστὸς στὸ κείμενο τοῦ Ματθαίου. Σὲ ἀντάλλαγμα, «κατεδάφισα» τὸ Εὐαγγέλιο, πράγμα πού εἶναι πολὺ φανερό. Ἡ μικροαστική, ἡ ἐμπορική θῶλεα ἀντίληψη εἰκονογράφησης τοῦ Εὐαγγελίου στραπασαφίστηκε ἀπόλυτα. Ἐκανα ὅ,τι μπορούσα γιὰ νὰ διαφυλάξω καὶ νὰ ἀνασυνθέσω τὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα πού ὑπάρχει στὴν ἀφήγηση τοῦ Ματθαίου, ἀποβλέποντας καὶ σὲ μιὰ κριτικὴ ἀπάντη σ' ἕνα ὀρισμὲν εἶδος δογματικοῦ μαρξισμοῦ καὶ φανατικοῦ λαϊκισμοῦ. Θέλωνα νὰ καταλάβω τὰ πάντα καί, γιὰ νὰ τὰ καταλάβω ἔφτασα νὰ βλέπω μιὰ «πραγματικότητα» θρησκευτικοῦ τύπου μετὰ μάτια ἐνὸς πιστοῦ. Στὸ «Εὐαγγέλιο» ἐπιχείρησα νὰ κάνω ὅ,τι καὶ στὰ μυθιστορημάτά μου. Δηλαδή, νὰ πετύχω μιὰ στυλιστικὴ σύζευξη ἐνάμεσα στους διανοουμένους καὶ τὸν ἀπλό ἄνθρωπο. Μ' αὐτὴ τὴν ἐννοια, τὸ «Εὐαγγέλιο» βρίσκεται πιὸ κοντὰ στὰ μυθιστορημάτά μου, παρὰ στὶς προηγούμενες ταινίες μου. Στὰ μυθιστορημάτά μου, ἐγὼ εἶμαι ἄλλοι πού ἀφηγεῖται σὲ πρῶτο πρόσωπο, πού ὀργανώνει τὸ μῦθο, πού κρίνει τὸν κόσμο. Ὅμως, ἐπιχειρῶ παρὰ τὴν ἐννοια μιὰ κατάδυση στὸ εἰσωτερικὸ τῶν ἥρώων μου καί, καθὼς αὐτοὶ οἱ ἥρωες εἶναι ἄνθρωποι ἀπλοί, ὑποπραγματικῆς, πρέπει καὶ ἄλλοι νὰ χρησιμοποιοῦν τὸν «ἐμμεσο ἐλεύθερο λόγο», δηλαδή, νὰ μιμνήσκω τὴ γλώσσα τους, πράγμα πού δημιουργεῖ μιὰ κάποια σχέση ἐνάμεσα σ' αὐτοὺς καὶ σὲ

μένα—ὅπως ἀκριβῶς καὶ στὸ «Εὐαγγέλιο»: Ὑπάρχει μιὰ σκανδαλώδης σχέση ἐνάμεσα σὲ μένα καὶ σ' αὐτοὺς τοὺς ἄνθρώπους τοῦ λαοῦ πού πιστεύουν στὸ Χριστό. Δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ σχέση «νορμάλ». Ἄπ' τὴν πλευρὰ μου, ὑπάρχει μιὰ ἐνέργεια καὶ μιὰ προσπάθεια κατανόησης—πὺ δὲν τὴν ἔχουν καθόλου οἱ ρασιοναλιστές— πού προέρχεται ἀπ' αὐτὰ τὰ «μη λογικά» στοιχεῖα πού με κυριεύουν, ἴσως ἐξ αἰτίας μιᾶς λανθάνουσας θρησκευτικότητας πού ὑπάρχει μέσα μου. Ὑπάρχει ἕνα εἶδος δσμῶσης ἐνάμεσα σὲ μένα καὶ στὸν θρησκώληπτο λαϊκὸ ἄνθρωπο. Ἡ δική μου καὶ ἡ δική του φύση λιώνουν καὶ γίνονται ἕνα. Ἐν τούτοις, νομίζω πῶς ὑπάρχει μιὰ στιγμή στὸ φίλμ ὅπου ἡ ἰσορροπία αὐτὴ σπάζει. Εἶναι ἡ σκηνὴ στὴν ὁποία ὁ Χριστὸς βαδίζει στὴν ἐπιφάνεια τῆς θάλασσας. Τὴ στιγμή αὐτή, ἡ παρουσία τοῦ ἀπλοῦ ἀνθρώπου, πού πιστεύει στὰ θαύματα, ὑπερτονίζεται καὶ ἡ ἰσορροπία ἐνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ σὲ μένα παύει νὰ ὑφίσταται. Παρὰ τὴν ἄλλα, ὑπάρχουν στὴν ταινία πολλὲς διανοουμινιστικὲς ἀναφορὲς στὴ ζωγραφικὴ. Οἱ ἀναφορὲς αὐτὲς εἶναι δικές μου, δηλαδή, ἐνὸς ἀνθρώπου καλλιεργημένου. Παρ' ὅλο τὸ πρὸσπάθησα, δὲν μπόρεσα νὰ τὶς ἀποφύγω.

Τὸ «Εὐαγγέλιο» ἦταν γιὰ μένα μιὰ τόσο τρομαχτικὴ ὑπόθεση, πού κατὰ τὸ γύρισμα καὶ τὴν προεργασία στάθηκε ἀπόλυτως ἀδύνατο νὰ κάνω ἢ νὰ σκεφθῶ ὅ,τιδήποτε ἄλλο. Ἀρχίζω νὰ σκέφτομαι θεωρητικὰ γιὰ τὸ ἔργο μου, μετὰ. Γιὰ νὰ πῶ τὴν ἀλήθεια, ὅλες οἱ προαναφερθεῖσες θεωρητικὲς ἀπόψεις μοῦρθεσαν ἀργότερα, χωρὶς κὰν νὰ τὸ καταλάβω.

Πρωτοασχολήθηκα μετὸν κινηματογράφο στὰ σαράντα μου καὶ τὸ γεγονός αὐτὸ ὑπῆρξε ἀποφασιστικὸ. Γύρισα τὴν πρῶτη μου ταινία μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ἐκφραστῶ καὶ σὲ μιὰ διαφορετικὴ τεχνικὴ—τεχνικὴ γιὰ τὴν ὁποία ἀγνοοῦσα τὰ πάντα—καὶ πού τὴν ἔμαθα μ' αὐτὴ τὴν πρῶτη ταινία. Καί, γιὰ κάθε μιὰ ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες ταινίες μου ἔπρεπε νὰ ἐναρμόζω μιὰ διαφορετικὴ, προσαρμοσμένη στὴν κάθε ταινία, τεχνικὴ. Αὐτὴ ἡ προσαρμοστικότητα ἀναποκρίνεται ὅτι σπάζει μου ἀπέναντι στὸν κόσμο. Εἶμαι ἕνας ἐρευνητής, πού ἐκφράζεται μετὰ διαφορετικῶν τρόπων, πού ἀλλάζει συνεχῶς τεχνικὴ, πού περνάει ἀδιάλειπτα ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῆς γραπτῆς ποίησης στὴν τεχνικὴ τοῦ νατουραλιστικοῦ ἢ ἀναπαραστατικοῦ μυθιστορημάτος, ἀπ' τὸν «ἐμμεσο ἐλεύθερο λόγο» στὸ δοκίμιο.

Ἀπόδοση: Β. Α. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗ

ΣΧΟΛΗ ΚΙΝΗΦΟΥ & ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ ΙΔΡΥΤΗΣ - ΓΕΝ. ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΛΥΚ. ΣΤΑΥΡΑΚΟΣ

Γραφεῖα - Διδαχτήρια : Πατησίων 65

Τηλ. Διευθ. 830.124, Σπουδαστῶν 839.337, Ἔργ. 882.771

**ΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΤΕΧΝΙΚΩΝ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ**

Ένα σύνθετο πρόβλημα όπως είναι ο κινηματογράφος γενικότερα και ειδικότερα ο Έλληνικός κινηματογράφος, δεν παύει σάν μόνιμος έρεθισμός, να προκαλεί συζητήσεις δεξιάς και αριστεράς. Και είναι εύλογο! Γιατί το πρόβλημα Έλληνικός κινηματογράφος έχει «τεθεί» ή μάλλον έχει ενσωματωθεί στην βίη οικονομική πολιτική του κράτους.

Θεωρούμαι χρέος μας να ευχαριστήσουμε την διεύθυνση του περιοδικού «Έλληνικός κινηματογράφος» που κατανόησε σωστά και συμβάλει θετικά στη λύση του βίου προβλήματος. «Έθνικος Κινηματογράφος» προβάλλοντας και τις απόψεις του τρίτου βασικού συντελεστή στην κατασκευή μιζς ταινίας του επαγγελματία τεχνικού που θννάμει: άποτελεί την ραχοκοκαλιά της Έθνικής βιομηχανίας του Κινηματογράφου.

Έκείνο που έχει πρωταρχική σημασία είναι να προσδιορήσουμε έξ αρχής τους παράγοντες που θρούν άνασταλτικά στην άνάπτυξη του κινηματογράφου της χώρας μας.

Μ ά ς θ ρ ί σ κ ε ι ά ν τ ί θ ε τ ο υ ς ή στάση μιζς μεγάλης μερίδας του ημερησίου τύπου που άσχολήθηκε και άσχολείται, υποτίθεται με τα προβλήματα του Έλληνικού κινηματογράφου σε τόνο κοσμοπολιτικού και σκανδαλοθηρίας καλλισιώντας μιζ νουστή —και «δαπανηρή» — άποψη στο εθρ κοινό, ότι στην Ελλάδα υπάρχει τάχα κάποιο χυλλυγουντιανό υποκατάστατο θρον άπορά τα μέσα παραγωγής. Άδού του είδους ή συσκότηση των προβλημάτων, θταν είναι γνωστή ή τυρανία που άσκει στην άπλή ύπαρξη του Έθνικού κινηματογράφου το μονοπωλιακό κεφάλαιο των ξένων εταιριών, είναι το λιγότερο σκόπιμη και πρέπει να ξεσκαπαστεί, άπ' θπου κι άν προέρχεται, σάν αντίδραστική. Γιατί, παράλληλα με την σύγχυση που προκαλεί, έπιστρατεύει καθημερινά δεκάδες νέους ανθρώπους επαγγελματικά άπροσκαταλλιστους και τους φορμάει στόν πιθ στεγνό «επαγγελματικό» άρριβισμό που πιζεί άσφυκτικά την ηβή υποαπαχαλούμενη τάξη των τεχνικών κινηματογράφου.

Μ ά ς θ ρ ί σ κ ε ι ά ν τ ί θ ε τ ο υ ς ή στάση του κράτους και ειδικότερα τα μέτρα που θέσπισε το 1961 για την «ανάπτυξη» της βιομηχανίας κινηματογράφου. Ο νόμος 4208 είναι κομμένος και ραμμένος σε μέτρα άποικιοκρατικά. Τόν παρερχόμεστε λοιπόν σάν κάτι το άόμφορο έθνικά που πρέπει να καταργηθεί. Όπως έπίσης πρέπει να καταργηθεί ή καταπίεση που άσκει ο κ α τ ο χ ι κ ό ς ν ό μ ο ς π ε ρ ι λ ο γ ο κ ρ ι σ ί α ς κινηματογραφικών ταινιών έκτός φυσικά άπ' το μέτρο για το κατάλληλο ή το άκατάλληλο, χαρακτηρισμός που πρέπει να γίνεται άπό τους υπεύθυνους φορείς της παιδείας και όχι άπό ρουτινιέρδες επαλλήλους και άστυνομικούς. Είναι άκατανόητο το 1967 να άσχολούνται επαγγελματικά έκατοντάδες άνθρωποι στην βιομηχανία του κινηματογράφου και για το κράτος που τσπώνει έκατομμύρια να θεωρούνται ανειδίκευτοι έργάτες και να μην υπάρχει κανένα μέτρο κατοχύρωσης και προστασίας ή επαγγελματικής έπιμόρφωσης σ' ένα κλάδο που συνεχώς άπαιτεί άρτίοτερη επαγγελματική κατάρτηση. Είναι άκατανόητο το 1967 που έχουμε ξεπεράσει τις 140 ταινίες το χρόνο το κράτος μπροστά σε μιζ ντόπια βιομηχανία να στέκει άρνητικά και άν σπατάλει δισεκατομμύρια για την εισαγωγή Άμερικανικών και Ευρωπαϊκών άποπορτόνων. Ποθ πάμε; Όταν έπίσημοι κρατικοί εκπρόσωποι που ή άποστολή του είναι να υπερασπιστούν και να «επιβάλλουν» το έθνικό προϊόν το καταδικάζουν με δηλώσεις και ματαιώνουν την άποστολή ταινιών στις Κάνες υπερθεματίζοντας με δηλώσεις για την «κακή» ποιότητα, με μοναδικό έφθδιο την άγνεια τους που πάμε; Τίνος συμφέροντα εκπροσωπούν αυτοί οι κύριοι;

E. T. E. K.

- Οι διά των άρχαιρεσιών της 27ης Ιανουαρίου έ.ε. εκλεγέντες σήμδουλοι της E.T.E.K. καθιρτίστησαν εις σόμα ως ακολούθως:
Πρόεδρος: Παν. Παπακωνσταντόπουλος, μόντρ.
Άντιπρόεδρος: Σωτ. Πλωϊάκος, προζοτ. έργαστηρίων.
Γεν. Γραμματέας: Έπ. Βακαλόπουλος, βοθθ. σκηνογράφου.
Ταμίας: Θ. Βέσσης, ήλεκτρολόγος.
Έργατ. Άντιπρόσωποι: Γρηγ. Δανάλης, διντής φωτογραφίας, Ν. Παπαδάκης, τεχν. σκηνοδών.
Έπιμελητής: Γ. Σαμιώτης μακενίστας.
Σήμδουλοι: Μ. Καρασιπέρης, βοθθ. σκηνογράφου, Στ. Τορνές, βοθθ. σκηνοθέτης.

Α Λ Λ Η Λ Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α

‘Ο Τζ. Λούις, ή άξία του έργάτου και ή κριτική

‘Ο φίλος Α. Παπαχρόνης πειράχθηκε πού καταφερθήκαμε (και θα εξακολουθήσουμε να καταφερόμαστε) έναντίον των «υπολόπων» ή «μερικών» κριτικών, ιδιαίτερα εκείνων πού υποτιμούν τό γουέστερν ή τόν Τζέρρυ Λούις (ή, προσθέτουμε έμεις, κι άλλων πολλών ταινιών, ξεκινώντας από τό μιούζικαλ και τήν κωμωδία και καταλήγοντας στις ταινίες τρόμου κι’ επιστημονικής μυθιστορίας). Έχουμε όμως τονίσει κι’ άλλες φορές αυτό τό θέμα και τό ξανατονίζουμε: “Οποιοσ άγαπά πραγματικά τόν κινηματογράφο, δέν μπορεί παρά ν’ αγαπά όλα τά είδη του, γιατί δέν είναι τό είδος πού έχει σάν αποτέλεσμα μιá κακή ταινία, αλλά ή σκηνοθεσία. “Ένα καλό γουέστερν μιάς χαρίζει τήν ίδια απόλαυση μέ μιá ταινία του ‘Αϊζενστάιν και μιá καλή, καθαρή κωμωδία, μπορεί νά είναι τό ίδιο μεγάλη μέ μιá «νοθευμένη» (και χρησιμοποιούμε εδώ τή λέξη μέ τήν καλή της έννοια, δηλ. κωμωδία στήν εποχή ύπάρχει και μιá κοινωνική κριτική και σάτιρα) κωμωδία του Τσαπλίν (ήπαρχει καλύτερο παράδειγμα από τίς ταινίες του Κήτον;). “Υπάρχουν, δυστυχώς, πολλοί «κριτικοί», πού δημιουργήσε κατ’ ανάγκη ό καθημερινός Τύπος και πού χωρίς νά έχουν καμμιά κινηματογραφική (όρισμένες μέλιστα φορές και άλλη γενικότερη καλλιτεχνική) παιδεία έγιναν, μέ τό έτοι θέλω (ή έτοι θέλει ό αρχιουστάκτης) κριτικοί του κινηματογράφου. Τό περιοδικό μας δημιουργήθηκε όχι μόνο για νά λέμε τή γνώμη μας για μιá ταινία, αλλά και για νά χτυπήσουμε μιá γενικότερη κατάσταση πού φταίει για πολλά τόσο στόν τομέα τής κινηματογραφικής παιδείας, όσο και στόν τομέα του ίδιου του έλληνικού κινηματογράφου (εταν ύπάρχουν κριτικοί πού βρίσκουν σχεδόν άριστουργηματική μιá μέτρια κωμωδία όπως τό «5.000 ψέμματα», πού εκτός από τίς άλλες αδυναμίες της, αντιγράφει κακώς τήν αμερικανική κωμωδία, τότε κάτι δέν πάει σωστά...).

‘Ο κ. Παπαχρόνης υποστηρίζει πως επειδή ή κωμωδία του Λούις δέν περιέχει τήν ίδια μεγάλη δόση σάτιρας πού έχει τό έργο του Σαρλό, δέν μπορεί νά είναι τό ίδιο μεγάλη. Αυτό, ή στενά μαρξιστική άποψη (άποψη πού υποστηρίζει και ό φίλος Α. Μοσχολάκης κάθε φορά πού γράφει για τόν Λούις) νομίζουμε πως είναι τόσο ξεπερασμένη όσο και ή πρώτη κινηματογραφική μηχανή των αδελφών Λυμιέρ. Κι’ άν, στις ταινίες του Λούις «τά μικρά παιδιά γελούν ξένοιαστα», δέν πρέπει νά ξεχνάμε πως άλλο τόσο ξένοιαστα γελούν και σ’ εκείνες του Σαρλό...

Ν. ΦΕΝΕΚ - ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ

‘Ο κινηματογράφος, τό κοινό και οί διανοούμενοι

Θάθελα νά κάνω μερικές παρατηρήσεις πάνω στήν παρουσίαση πού κάνει ό καθ’ όλα αξιοσέβαστος κριτικός κ. Ραφαηλίδης και τά συμπεράσματά του από τήν συζητημένη του κοινού.

Βασικά τό άρθρο διακινείται από ένα αίσθημα δυσανακοήτησης μάλλον και άδημονίας, γιατί όπως φάνηκε ή συζητημένη τής κοινής γνώμης έρχεται σέ πλήρη αντίθεση μέ τίς δικές του προτιμήσεις, μέ τά δικά του θέματα αισθητικού προβληματισμού.

Δέν είναι υπερβολικό άν υποστηρίξαμε ότι ή γνώμη πού εκφράζεται —παρ’ όλα τήν έχτιση— βασίζεται σέ έγγενείς σχέσεις πού άπωσθήποτε επιφέρουν άνασταλτικό αποτέλεσμα στά συμπεράσματά του.

Δέν έχω σκοπό, αλλά ούτε και θέλω να φανεί ότι από πρόθεση γίνεται βλγη αυτή ή παρεμβολή μου στις ήδη σχηματοποιημένες έχτιμήσεις και αξιολογήσεις. Έκείνο που θέλω ιδιαίτερα να τονίσω, είναι ότι ή επίσημη και που κάνει δηχτικά για τó κοινό και τόν τρόπο που αντιμετωπίζει τά αισθητικά του πρόβλήματα, άφνης περιθώρια που αναπόφευκτα οδηγούν σε λαθεμένα συμπεράσματα.

Αλλά ως σταθόμε αρχικά στη γενική ατμόσφαιρα βρασης και έχτιμησης τών αισθητικών αντίληψων του κοινού:

Από τó πρώτο κομμάτι του φαινομένου καταπιάνεται με τó όζό πρόβλημα της αντικειμενικότητας του κοινού και εκφράζει αμφιβολίες και αμφισβητήσεις, που πηγάζουν από μία πρόχειρη σύγκριση στην έχτιμηση που κάνει ο ίδιος και στη διαφωνία του με τó κοινό.

Έτσι του παρέχεται άφ' έαυτού του ή δυνατότητα να εκπέμπει μύθρους δηχτικής ειρωνίας μετατοπίζοντας τó ζωτικό πρόβλημα της αισθητικής καταξίωσης σε απόλυτα προσωπικό!...

Δέ θέλω ν' άναφέρω άποσπάσματα, γιατί όλο τó άρθρο διαπνέεται από τó ίδιο πνεύμα. Χωρίς να διατάσει παραμερίζει τή γενική έχτιμηση και προβάλλει τή δική του σε να είναι μόνο ή δική σου σωστή.

Αλλά δέν πρέπει να αμφιβάλλουμε για τήν αξιολόγηση της κοινής γνώμης, που πάντα παίζει ρόλο πρωταρχικό όταν μάλιστα γίνεται από τούς δημιουργικούς παράγοντες του (τó κοινό δέν ήταν τυχαίο, αλλά στο σύνολό του ήταν άνθρωποι της ίδιας τέχνης: οι δημιουργικοί του παράγοντες...) προσχίζοντας να επιβάλλουμε τή δική μας γνώμη.

Γιατί είναι άλλο πράγμα να εκφράζουμε τις αισθητικές μας αντίληψεις και άλλο να τις επιβάλλουμε (έστω κι' άν ακόμα είναι σωστές!...).

Υστερα ή αξία ενός έργου δέν εξαρτάται από τήν επικαιρική και τή χρηματική του άποτίμηση, αλλά από τήν αντανάκλαση του στην κοινωνική συνείδηση της αντικειμενικής τάσης που άνυπάρχει μέσα στο θέμα του και εκφράζονται (άλλο άν δέ φτάνουν στην ολοκλήρωση).

Οι καταστάσεις καθορίζονται πάντα από τήν ελότητα τών κοινωνικών δυνάμεων και ποτέ από τήν περίπτωση της ατομικότητας.

Αυτός άκριβός είναι ο λόγος, που ή παρουσίαση και ή άποτίμηση που κάνει ο κ. Ραφαηλίδης δημιουργεί κατ' αντιδιαστολή έρωτήματα που οδηγούν σε ποικίλα συμπεράσματα.

Και τούτο, διότι ή κριτική δέν καθορίζεται ποτέ από μεμονωμένες περιπτώσεις: έξχωρες από τήν κοινωνική τους εξέλιξη, αλλά από συγκεκριμένες πραγματικές βαθειά κατανοητές από τó κοινό που δέν έμπιστούν τά χρονολογικά έρια ή στα έρια της σκοπιμότητας.

Τό ότι ένα έργο πληγάζει με κατ' εϋθειαν άμεσο τρόπο αντανάκλασης της αντικειμενικής πραγματικότητας στο κοινό δέν μειώνει και τήν αξία του, αλλά αντίθετα τήν έπιτείνει.

Αν ένα έργο τονίζει ιδιαίτερα τήν έξωτερική λάμψη τών γεγονότων με τήν επικαιρότητά του, άντι να μας δώσει τις αιτίες γέννησης τών αντικειμενικών της άντιφάσεων και γι' αυτό τó λόγο δέν γίνει άποδεχτό αυτό σημαίνει πως ή δεχτικότητα του κοινού είναι άνεπτυγμένη και με κανένα τρόπο δέν πρέπει να ύποτιμηθεί.

Η διαγωγής και ξεκαθαρισμένη άπεικόνιση της βαθύτερης ουσίας της πραγματικότητας που βρίσκεται κρυμμένη κάτω από τήν έπιφάνεια συμβάλλει και βοηθάει στο ξεπέρασμά της.

Έτσι, ή βαθειά κατανόηση τών προβλημάτων που θέτει ένα έργο, όποιος κι' άν είναι οι αντίθεσεις και οι έπιφυλάξεις μας στον τρόπο χειρισμού δέ μειώνει ούτε τó δημιουργικό καλλιτέχνη, αλλά ούτε πολύ περισσότερο τó δέχτη (κοινό).

Μιά τέτοια άποψη για αμφισβήτηση της δεχτικότητας του κοινού είναι ελδ-τελα λαθεμένη γιατί έμπεριέχει μία στενή και μονόπλευρη αντίληψη που δέ μπορεί να πεσει και τόν πιο καλοπροαίρετο άκδη... .

Μέ φίλια και έχτιμηση ΦΟΡΗΣ ΠΑΡΟΤΙΑΣ

Οι γενικεύσεις και ή άριστολογία στη διατύπωση τού γράμματος τού φίλου Παροτίου μας κάνει να μη καταλαβαίνουμε άκριβός τó νόημα και τή σκοπιμότητά του και συνεπώς μας στερεί άφ' τήν άποχρέωση μιας τεκμηριωμένης άπάντησης. Τό μόνο που καταλάβαμε είναι ή άόριστη μομφή που μας προσέπει για τήν ύποτίμηση του κοινού. Άς μας έπιτρέψει να διαφωνήσουμε και να τó άνευθύνουμε πως ή ειρωνία μας δέν είχε στόχο τó κοινό, αλλά έκείνους που είτε από ύπέριμνη πίστη στις άόριστες νοητικές ικανότητες του «δημαδικού πνεύματος», είτε από άκόπημη παραγνώριση της άνυπάρχουσας δυνατότητας αυτής της μάζας να κρίνει σωστά, έγκαταλείπουν τó λαό σ' ένα είδος μοιρολατρικής «αυτοξέλιξης», θεομο-θετώντας άφ' ύψηλου.

B. A. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

Η ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΥ

«*Η φλόγα που τρεμοσβύνει*»

«Σκοτώνομαι γιατί δεν μ' αγαπήσατε, γιατί δεν σάς αγαπήσατε: επάνω σας θ' αφήσω μία κηλίδα ανεξίτηλη» (Άλαιν Λερούά).

Βερσαλλίες 1789: Οι πρώτοι άστοι, ένθουσιώδεις, επαναστατούν. Η Φεουδαρχία, η Μαρία Άντουανέττα, το Ροκοκό καθαίρονται.

Βερσαλλίες 1963: Ο Άλαιν Λερούά, ο ύστατος άστος, άπόλυτα άπελπισμένος αυτοκτονεί.

Η Ιστορία είναι άφάνταστα σκληρή για όσους δεν μπορούν να την καταλάβουν. Όμως ο Λουί Μάλλ δείχνει τούλάχιστο πώς τη διαισθάνεται.

Ο ώραιος και άστος Άλαιν Λερούά χάρις στην Έπιστήμη επανακτά τη φυσιολογική του ύγεια. Βρίσκεται πάλι στην άγκαλιά της γυναίκας του, στο παλιό καταφύγιο της μονασιάς του. Όμως οι όρες περνούν και ετό συναίσθημα του ξεφεύγει σαν όχι ανάμεσα σε δυο χαλίκια. Τό γυμνό σώμα της Λύδιας μένει κλειστό, παγερό, άπροσπέλαστο.

Τό έργο άρχίζει. Ο ήρωας του έργου είναι ήδη νεκρός. Ό,τι ύπολείπεται, ό,τι θά δούμε, είναι ή συνειδητοποίηση του θανάτου κι ή φυσική του έκτέλεση.

Έπιστρέφει στην παισιόν. Όμιλεί με τους άρρώστους. Όμιλεί με τό γιατρό. Διαβάζει. Καπνίζει. Περιπατά. Γράφει ήμερολόγιο. Σχεδιάζει παιδικά σχέδια. Ξαναπεριπατά. Κυτάζει τό παράθυρο, τό δρόμο. Άγγίζει γύρω του τά πράγματα, ένα παιδικό μπιμπελό, μία παλιά φωτογραφία, ένα καινούργιο πιστόλι... Ξαπλώνει στο κρεβάτι. Έγκαταλείπεται. Άποκοιμείται ήρεμος με την άπόφασι του θανάτου. Ξυπνάει παραγμένος από τό χάδι μιάς γυναίκας. Άποζητάει μία τελευταία συνάντησι με τους φίλους του. Φεύγει για τό Παρίσι. Οί φίλοι του είναι πράγματι έδώ, στο Παρίσι, όχι όμως κι «έκεί», στην ήλικία του όνειρου, όπως τους έζησε. Αύτοι έχουν πιά ένηλικιωθεί.

Έπισκέπτεται πρώτα τόν Ντυπούρ.

Τόν βρίσκει με δύο κόρες και τη Φανή, τη γυναίκα του. Τού κάνουν τό τραπέζι. Τόν συμπαθούν. Μετά οί δυο φίλοι μένουν μόνοι. Ο Ντυπούρ λέει: «Δέν έχω πιά έλπίδες, έχω δεβαιότητες... Άπό τό βιβλίο του γράφω άλλοι θά ώφεληθούν... Έργάζομαι. Έχω ύπομονή. Κι ό Άλαιν λέει: «Τόν ήλιο, τόν ήλιο μπορούμε να τόν άγγίζουμε...» Φεύγει.

Συναντάει μία παλιά φίλη. Τόν οδηγεί μέσα από έγκαταλελειμμένες άλλες στο άντρο του «τεχνητού ύπνου». Ο Ούρσέλ, ό ποιητής της συντροφιάς, φλυαρεί. Ο Άλαιν θυμώνει. «Χρησιμοποιείς την τέχνη σαν άλλοι για τό ζωή... Είστε άδεια σχήματα».

Στού «Φλόρ» συναντά τους άδελφούς Μελβίλ. Συνεχίζουν άκόμη την παράνομη πολιτική τους δράση. Τού λένε: «Είμαστε πεισματάρηδες». Μετά φεύγουν. Μένει μόνος. Έγκαταλείπεται για λίγο στη ζωή που στοβιλίζεται γύρω του, στο καφενείο, στο δρόμο. Παρασύρεται, κάνει κι αυτός μία ζαβολιά, πίνει. Η ναυτία του μεγαλώνει. Είσσο μās ταπεινώνει ή ζωή.

Ο Συρίλ και ή Σολάνζ τόν δέχονται με τρυφερότητα. Έρχονται όμως στιγμές που τόν ξεχνούν κι άλλοτε που τόν πληγώνουν. Η παρουσία στο δειπνο του Μπρανσιόν, τού δυνατού άνθρώπου της ήμέρας, δημιουργεί τίς προϋποθέσεις μιάς άναμέτρησης. Ο Άλαιν πίνει και σπαράζει. Ο άλλος τόν κυτάζει με μάτια χειούργου. Ο Άλαιν: «Δέν μπορώ να θελήσω, δέν μπορώ να επιθυμήσω... άγγίζω τα πράγματα και δέν αισθάνομαι τίποτα».

Τό άλλο πρωί ξυπνάει στο δωμάτιό του. Τακτοποιεί τά πράγματά του στις βαλίτσες του. Ξυρίζεται. Άρωματίζεται. Ξεχνιέται για λίγο κυτάζοντας τό πρόσωπο της καμοιέρας. Μετά διαβάει άποτελειώνει τό βιβλίο που διάβαζε. Πάιρνει τό πιστόλι. Βρίσκει με τ' άφροδάκτυλα τη θέση της καρδιάς. Και μία τελευταία σκέψη. Πυροβολεί.

Ἡ Ἱστορία εἶναι ἀφάνταστα σκληρή... Ἐκεῖ πού πρῶτα ἦταν τὸ παλῆτι τῆς Μαρίας Ἀντουανέτας τώρα εἶναι ἡ κλινικὴ τῶν ἀσπῶν. Ἡ σύγχρονη ἀσπικὴ τέχνη ὑπάρχει κυρίως σὰν διαπίστωση καὶ διατύπωση ἐνὸς θανάτου. Καὶ σ' αὐτὴ τὴ λειτουργία διαίσθησις τῆς Ἱστορίας σημαίνει φαινομενολογία τοῦ θανάτου καὶ κατανόηση τῆς Ἱστορίας αἰτιολογία τοῦ θανάτου.

Ὁ Λοὺι Μάλλν περιερίζεται στὸ πρῶτο. Στὸ χῶρο τῆς ἡ «Φλόγας» εἶναι ἔργο πνευματικῆς εἰλικρίνειας καὶ βαθειᾶς συγκινησιακῆς συμμετοχῆς. Ὁ Ἀλαῖν Λερούά, ἀφοῦ πρῶτα κέρδισε τὸν δημιουργό, τελικὰ κερδίζει καὶ τὸ θεατὴ. Τὸ δραματικὸ πρόσωπο γίνεται ἓνα μὲ τὸν ἡθοποιό. Ὁ Μωρίς Ρονὲ δὲν παίζει. Ὑπάρχει. Μέχρι σημείου πού νὰ ἀισθανόμαστε τὴ μοναξιά τὸν ὄχι μόνον σὲ σχέση μὲ τὸν κόσμον τοῦ ἔργου, ἀλλὰ σὲ σχέση καὶ μὲ μᾶς τοὺς ἴδιους, τὸν ὑποτιθέμενο θεατὴ τῆς ὑποκριτικῆς τοῦ σκοπιμότητος. Ἡ αἰσθαντικότητά του δὲ γίνεται ποτὲ ἐκθήλωση· ἡ ἀπουσία του ποτὲ περιφρόνησις ἢ ὀδύνη του ποτὲ αὐταρέσκεια. Ἡ φωτογένεια τοῦ αἰσθηματός του αἰχμαλωτίζει. Κάτι σὰν σκοταμένο φῶς ἀπὸ τὸ βάθος μιᾶς πληγῆς, πάνω στὴν ἴδια του τὴ σάρκα, τὸ ἰδρωμένο του μέτωπο, τὰ γεμάτα ἰκεσία μάτια παιδιοῦ.

Κι εἶναι αὐτὸ τὸ ἴδιο φῶς πού ἀπλώνεται σ' ὅλο τὸ χῶρο (μὲ τὴ φωτογραφία τοῦ Κλοκέ), στοὺς βροχεροὺς δρόμους τοῦ Παρισιῦ, στοὺς γδαρμένους τοίχους τοῦ ἀντροῦ τῶν τοξικομανῶν, πάνω στοὺς ἀστακοὺς τῆς υπαίθριας ἀγορᾶς, πίσω ἀπ' τὴν κλειστὴ κουρτίνα στὸ σπῆτι τοῦ Ντυπουάρ.

Οἱ εἰκόνες διυλίζονται μέσα στὰ μάτια του καὶ τὸ μονᾶξιο καταγράφει ρυθμικὰ τοὺς κτύπους τῆς καρδιάς του.

Πίσω ἀπὸ μιὰ φαινομενικὰ ποσοτικὴ συσῶρευση τοῦ χρόνου (γεγονότων, πράξεων, λόγων) ὑπάρχει μιὰ σιωπηλὴ ἀλλὰ σταθερὴ ποιητικὴ ἀνέλιξη πού φτάνει μέχρι τὸν τελευταῖο πυροβολισμό. Τὸ παρελθόν, τὸ μέλλον, οἱ πιθανότητες δὲν ἀπεικονίζονται, ἀλλὰ συναίρου-νται, δεαμεύονται καὶ ὑπολαβάνουν μέ-σα σ' ἓνα ἐνιαῖο δραματικὰ παρόν. Κάθε φορὰ πού ὁ Ἀλαῖν Λερούά συναντᾷ κάποιο παλιὸ του φίλο τὸ παρελθόν ἔρπει μέσα στὸ παρόν. Οἱ πιθανότητες τοῦ μέλλοντός του εἶναι ἤδη πραγματοποιημένες καὶ παρούσες στὶς καταστάσεις ζωῆς τῶν φίλων του.

Ὁ χῶρος (ἐσωτερικὰ, ἐξωτερικὰ, φωτογραφία, σκηνογραφία) δὲν ὑπάρχει ποτὲ ἐκφραστικὰ αὐτοτελῆς. Ἐνῶ ὀπτικὰ εἶναι μάλλον ρεαλιστικῶς, χάρις στὴ χρονικότητα ἀποκτείνει μιὰ διάστασις καθαρὰ ποιητικὴ. Τὰ πλάνια τοῦ κόσμου πού περνᾷ μπροστὰ ἀπὸ τὸ καφενεῖο θὰ μπορούσαν νὰ εἶναι κι ἀπὸ ἐπίκαιρα. Ὡστόσο ἐδῶ, μὲ τὴ διάρκειά τους, τὴν ἐπιμονὴν ἐπαύληψή τους καὶ τὴ ψυχολογικὴ τους ἐξάρτησις ἀπὸ τὸ πρόσωπο,

ἀποκοτῶν ἓνα πνευματικὸ καὶ συγκινησιακὸ φορτισμὸ ἀβάστακτο.

Θυμόμαστε τὰ λόγια τοῦ Λοὺι Μπουνοῦλ. «Ἀγαπᾷ στὸ κινηματογράφου τίς στιγμὲς πού δὲν γίνεται τίποτα».

Στὴν πρόβλεψή τῆς αὐτῆ ἡ ποιητικότης ἐγγίζει τὰ ὅρια τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ. Στὴ συνέχεια τῆς προηγούμενης στιγμῆς ὁ Ἀλαῖν Λερούά πηγαίνει στὸ νιπτήρα τοῦ καφενεῖου. Ἐνῶ πλένεται ἀκούγεται ἐπίμονα ἀπὸ τὸ διπλανὸ του τηλεφωνικὸ θάλαμο μιὰ συνθησιμένη γυναικεῖα φωνή. Ἐμφανίζεται ἄγνωστος μὲ μαῦρο κοστούμι καὶ διφορούμενο πρόσωπο στέκεται πίσω του. Ἡ ἀίσθησις τῆς προηγουμένης ἀπομόνωσης καὶ καταφυγῆς εἶναι τέτοια, πού ἡ παρουσία ἐνὸς ἀνθρώπου τρομοκρατεῖ περισσότερο κι ἀπὸ τὴν ἐρημίαν, σὰν τὴν αἰφνίδια παρουσία ἐνὸς ἀγνωστού στὸ ὑπνοδωμάτιό μας. Δημοιοεργεῖται ἡ γέση μιᾶς ἀπειλούμενης σωματικῆς διαιοπραγίας, φονικῆς ἢ σεξουαλικῆς.

Οἱ μεγαλύτερες στιγμὲς τοῦ Κινηματογράφου εἶναι ἀναμφισβήτητα ὅταν καθαρῶνται μέσα ἀπὸ τὸ ρεαλιστικὸ καὶ τὸ καθημερινὸ ν' ἀποκαλύπτει τὸ μυστικὸ καὶ τὸ αἰώνιο.

Χάρις ἀπὸ τὸ γκρό - πλάν πράγματα τῆς καθημερινῆς ζωῆς καθιερώνονται στὴν εὐαίσθησιά μας σὰν ὀντότητες. Καὶ χάρις στὸ ἀγγίγμα τοῦ Ἀλαῖν Λερούά μεταμορφώνονται ἀπὸ ἄψυχα σὲ ζωντανὰ θηήσκοντα. Τὰ ἀδεια κουτῖα τῶν σπέρτων. Τὰ σκονιαμένα παπούτσια. Ὁ καθρέφτης. Ὁ γηραιὸ κύριος πού ὀμιλοῦν περὶ Ἀριστοτέλους. Τὸ ἀνοικτὸ παράθυρο τοῦ ἀντικρουοῦ σπιτιοῦ μὲ τὰ λινωσκεπάσματα ἀπλωμένα στὸν ἥλιο. Θυμόμαστε τοὺς στίχους τοῦ Καρυωτάκη: «Θάνατος εἶναι οἱ κάρτες... θάνατος οἱ γυναῖκες... ὁ ἀστύνομος... ὁ δάσκαλος μὲ τὴν ἐφημερίδα... κι ἀκόμη ὁ ἥλιος, θάνατος μέσα» στοὺς θανάτους...».

Ὡστόσο ἀντικειμενικὰ ἡ ζωὴ καὶ οἱ ἄνθρωποι δὲν παραποιούνται οὔτε υπονομεύονται. Τὰ περισσότερα πρόσωπα εἶναι μάλλον προσφιλῆ. Ἀρχίζοντας ἀπ' τὸν Ντυπουάρ τὸ περισσότερο «εβ-τικὸ» πρόσωπο) καὶ προχωρώντας στοὺς ἄλλους διαπιστώνουμε ὀρισμένους σταθεροὺς χαρακτηριστολογικὸς συντελεστές. Μιὰ κομψὴ εὐγένεια καὶ μιὰ θλιμμένη στοχαστικότητά. Χαρακτηριστικὰ δηλαδὴ ἐνὸς πεπληρωμένου καὶ φθιόντος παλιτισμοῦ. Τὰ μορφολογικά τους ἀντίστοιχα, ἡ λιτότητα, ἡ ἐλλειπτικότητά, ἡ φινέτσα καὶ τὸ «πνευματώδες» ἐπεκτείνονται ἀπὸ τὰ πρόσωπα στὸ ὅλο ὄψος τοῦ ἔργου.

Ἡ ἐνότητα αὐτοῦ τοῦ ὄψους εἶναι ἐκπληκτικὴ. Ἰδίως μάλιστα ὅταν κατακτάται στὴν ποικιλία ἢ καὶ στὴν ἀντίθεση. Ἡ ἀντίθεση πού συνθλίβει τὸν Ἀλαῖν Λερούά ὀλοποιεῖται μέσα στὸ ἴδιο τὸ δωμάτιό του. Ἀπὸ τὴ μιὰ τὰ παλιὰ καταβληπτικά ἐπιπλά κι ἡ διακόσμηση ἐνὸς τερατώδικοῦ κτιρίου κι ἀπὸ τὴν

άλλη τὰ μικροαντικείμενα κι οί φωτογραφίες τῆς δικῆς του νεανικότητας. Σύμφωνα με τὸ κανόνα τῆς «επανάληψης» τὸ ὕφος τῶν φωτογραφιῶν τὸ ξαναβρίσκουμε κάπως στὸ σπῆτι τοῦ Ντυπουρ ἐνῶ τὸ ὕφος τῶν βερσιῶν ἐπίπλων στὸ σπῆτι τῶν Συρίλ - Σολάνζ καὶ τὸ ὕφος τῆς ἀπάνθρωπης καταθλιπτικῆς κατασκευῆς στὸ ἄντρο τῶν τοξικομανῶν. Κλιμάκωση ἔχουμε καὶ στὰ πρόσωπα - χαρακτηριστ. Ντόροθυ - Λύδια - Σολάνζ, Ἄλαιν Λερουά - Μισέλ Μπιοστὲλ (ὁ νεαρός πού τὸν ἀκολουθεῖ μετὰ τὸ δείπνο. Ὁ διάδοχός του). Ἄλλὰ καὶ ἀντίθεση αὐτοῦ - ἄσπρου, Μπρανσιὸν - Ἄλαιν Λερουά.

Τὸ ἐπαναλαμβάνοντο *dolorose* τοῦ πιάνου ἐνοποιεῖ τὸ βιωμένο χρόνο καὶ ὑπενθυμιεῖ συγχρισιακὰ τὸ προδιαγραφμένο τέλος.

Πέρα ἀπὸ τὶς πράξεις καὶ τὰ λόγια εἶναι αὐτὸ τὸ ἀρωμα τῶν μορφῶν πού ὑποβάλλει τὸ ἦθος τοῦ περιγραφόμενου κόσμου. Ἐνὸς κόσμου πού κ' ἂν τάχει χάσει σχεδὸν ὅλα, ὡστόσο διατηρεῖ ἀκόμα μιὰν ἀξιοπρέπεια ἢ τὴν ἀνάγκη γιὰ μιὰν ἀξιοπρέπεια.

Γιὰ τὸν Ἄλαιν Λερουά ἡ ζωὴ εἶναι ἕνα γεγονός τετελεσμένο. Κάτι σὰν κοροσμένη θεατρικὴ ἐμπειρία, ὅπου ἡ κάθε κατάσταση ἢ χειρονομία ἔχει ἤδη ὑπάρξει πραγματικὰ ἢ νοητὰ. Μπορεῖ νὰ στείλει τηλεγράφημα στὴ Ντόροθυ· μπορεῖ καὶ ὄχι. Ἄν τὸ στείλει μπορεῖ νὰ γράψει αὐτὸ, ἢ τὸ ἄλλο. Δὲν διερωτᾶται. Ἀπλῶς παίζει, θλιμένα, σὰν με κάποι πού ἔτσι κι ἄλλιῶς ἔχει χαθεῖ.

Ὁ ἴδιος λέει πῶς δὲν ἔχει «ἀγωνίες» (πού θὰ σήμαινε ἐπὶ μέρους προβλήματα ζωῆς, ἀρα ἀποδοχὴ τῆς ζωῆς), ἀλλὰ «ἀγωνία» (πού σημαίνει πρόβλημα ζωῆς, δηλαδὴ κινήτρο ζωῆς).

Δὲν εἶναι ἀλήθεια πῶς δὲν δῆγῃ ἀπὸ

τὴν ἐφηβικότητα. Ἄν ὄν ἔδωκεν ὅτι συνέχισε τὴν παλιά του ζωὴ. Βγῆκε ἀλλὰ μόνο γιὰ ν' ἀρνηθεῖ στὴ παλιὴ ὑπεφυγῆς καὶ τὰ ἐρῶντ' ἐπὶ ἀντιμετώπιση τῆς, ὄχι ὅμως καὶ γιὰ ν' ἀναθεωρήσει τὸ περιεχόμενο τῆς μυθολογίας τῆς. Ἡ στιγμή τοῦ ἔργου εἶναι ἀκριβῶς ἡ στιγμή τῆς διάστασης αὐτῶν τῶν δύο φάσεων. Κι αὐτὴ ἡ διάσταση ἢ πηγὴ τῆς τραγικότητάς του.

Ὁ Ἄλαιν Λερουά εἶναι φύση εὐγενικῆ ἀλλὰ καὶ παθητικῆ. Δὲν μπόρεσε ποτὲ νὰ ἐνεργητικοποιήσει τὴ μοναξιά του. Δὲν μπόρεσε ποτὲ νὰ ξεχάσει τὴ θαλπωρὴ καὶ τὴ νωχέλεια τῆς μητέρας. Τέλος, δὲν μπόρεσε ποτὲ νὰ χειραφετηθεῖ ἀπὸ τὴν ἀγωνία μιᾶς οὐτοπικῆς τελειότητας, βαθειᾶς ἀνάμνησης ἀπὸ τὴ προγενετήσια ἀνυπαρξία του. Γι' αὐτὸ καὶ ξαναγορῖζει σ' αὐτὴν. Γιὰ νὰ ξαναβρεθεῖ μέσα στὸ καθεστῶς τῆς τελειότητας τοῦ θανάτου, ἀφοῦ ὁ δεδομένος πολιτισμὸς δὲν μπόρεσε νὰ τὸν πείσει γιὰ τοὺς σχετικὸς κανόνες τῆς ζωῆς.

Στὸ πρόσωπο τοῦ Ἄλαιν Λερουά ἀναγνωρίζουμε τὸν αἰώνιο ἀντι-ἥρωα τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ Ρωμαντισμοῦ, τὸ βαθύτερου πνεύματος τοῦ Ρωμαντισμοῦ, τοῦ διαιωνιζόμενου πίσω ἀπὸ τὰ διάφορα προσώπια τῆς μοντέρνας τέχνης. Ὁ Ἄλαιν Λερουά δὲν πέθανε. Ἄπ' τὸ περασμένο αἶώνα, στὴ ποίηση, στὴ πεζογραφία, στὸ θέατρο, ὁ Ἄλαιν Λερουά ζεῖ γιὰ νὰ πεθαινεῖ. Καὶ θὰ συνεχίσει, μέχρις ὅτου ὁ Ρωμαντισμὸς ριξε ὅλα του τὰ προσώπια κι ὁ ἀστυγμὸς ὅλα του τὰ προσχήματα.

Μέχρι τότε ὁ ἕνας θ' αὐτακτονεῖ στὴ Πρέβεζα κι ὁ ἄλλος στὴς Βερσαλλίες, ὁ ἕνας θὰ γράφει ἕνα *Spleen* κι ὁ ἄλλος θὰ «γορῖζει» ἕνα *Feu Follet*.

ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΣ

Ὁ Φανταστικὸς Κινηματογράφος

Ὁ φανταστικὸς κινηματογράφος, δηλαδὴ οἱ ταινίες τρόμου καὶ ἐπιστημονικῆς μυθιστορίας (*Science - fiction*) ἀποτελοῦν σήμερα ἕνα σημαντικὸ τμήμα τῆς παγκόσμιας παραγωγῆς. Τὸ ἀφιέρωμα «Ὁ ἄνθρωπος στὸ διάστημα», πού παρουσίασε πρὶν ἀπὸ δυὸ χρόνια ἡ «Ἑλληνικὴ Κινηματογραφικὴ Λέσχη» μᾶς ἐδειξε τὶς ἐπιτεύξεις τοῦ κινηματογράφου τῆς ἐπιστημονικῆς μυθιστορίας (ἡ φαντασία ὅπως προτιμοῦν νὰ τὸν ἀποκαλοῦν πολλοὶ) στὰ διάφορα μέρη τοῦ κόσμου, τόσο στὶς δυτικές ὅσο καὶ στὶς ἀνατολικές χώρες, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μαλιεῖ μέχρι σήμερα. Κι ἐλπίζουμε πῶς ἀργότερα, ἢ ἴδια Λέσχη θὰ προγραμματίσει ἕνα ἀφιέρωμα στὸν κινηματογράφο τοῦ τρόμου, περιλαμβάνοντας

κλασσικὲς ταινίες ὅπως ὁ «Κινγκ Κόνγκ», ὁ πρῶτος Φρανκενστάιν, ὁ πρῶτος Δράκουλας (μετὰ τὸν Μπέλε Λουκάκι), ὁ πρῶτος Φοῦ Μανστοῦ (μετὰ τὸν Μπόρις Κάρλοφ), κλπ. Περιμένοντας τὸ πρόγραμμα αὐτὸ τῆς «χρυσῆς περιόδου» τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου, οἱ φίλοι τῶν ταινιῶν αὐτῶν πρέπει νὰ περιοριστοῦν στὴ σύγχρονη παραγωγὴ, πού εὐτυχῶς, πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε, ἀντιπροσωπεύεται ἀρκετὰ καλά, ποιοτικὰ καὶ ποσοτικὰ στὴ χώρα μας.

Τὰ τελευταῖα χρόνια, ὁ φανταστικὸς κινηματογράφος ἀρχισε νὰ κερδίζει καινούργιο ἔδαφος καθὼς καὶ τὴν ἐκτίμησι πολλῶν κριτικῶν, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐπίμονη προπαγάνδα πού τοῦ ἔκαναν μετὰ γραφτὰ τους ἀνθρωποὶ ὅπως οἱ ὑπερρεα-

λιστές κι ιδιαίτερα ο "Αδωνις Κύρου και οι Γάλλοι εκδότες του περιοδικού «Μιντι - Μινουί Φανταστική». Έτσι πολλές Ταινιοθήκες — του Λονδίνου, της Νέας Υόρκης, του Παρισιού — έκαναν τα τελευταία χρόνια διάφορα αφιερώματα στις ταινίες αυτές, πέρυσι μάλιστα εμπορικοί κινηματογράφοι του Παρισιού όργανωσαν Φεστιβάλ Ταινιών Φανταστικού Κινηματογράφου, με μεγάλη επιτυχία.

Γι' αυτό αποφασίσαμε κι εμείς να δώσουμε κάποια τουλάχιστο ξεχωριστή θέση σ' ένα κινηματογράφο που πρόσφερε και προσφέρει πολλά, καλυμμένος κάτω από το πέπλο του τρόμου και της έπισημιακής μυθιστορίας, κάνοντας πολλούς διανοούμενους κριτικούς και «έοτετε» του κινηματογράφου να τον αποφεύγουν συστηματικά. Κι όμως ο κινηματογράφος αυτός, στις καλές βέβαια στιγμές του (γιατί γυρίζονται και μέτριες ή ακόμη και πολύ κακές ταινίες του είδους, όπως σ' όλα τα κινηματογραφικά είδη μας άνοιγει τις πόρτες σε μια άλλη ζωή, μια ζωή πέρα από την πραγματική, μια ζωή καθαρά υπερ-ρεαλιστική, που μάς βοηθά ν' ανακαλύψουμε τη βαθύτερη όψη των πραγμάτων και μας οδηγεί στην εξέγερση και την επανάσταση. Γι' αυτό, όσοι από σάς, από τα εφηβικά σας χρόνια πίστεψαν και δεν έπαψαν να πιστεύουν στην αξία ενός Φρανκεστάιν ή ενός Κινγκ Κόνγκ, ως περάσουν το σύνορο του «άνιαρου ορθολογισμού» κι ως έρχονται μαζί μας στο τακτικό αυτό μηνιαίο ταξίδι στον κόσμο της φαντασίας και του όνειρου, στον κόσμο που έχει τόσα πολλά και σημαντικά μυστικά να μας αποκαλύψει.



Η πιο ενδιαφέρουσα ταινία της περιόδου, ύστερα από το θαυμάσιο εκείνο «Σάρκα και μαστίγιο» του Μάριο Μπάδα, ήταν η αγγλική «Το θάνατο του τρόμου» (Theatref death) του Σάμουελ Γκαλού. Σ' αυτή ξενοδρισκουμε τον Κρίστοφερ Λή, άντάξιο αντικαταστάτη του Μπέλα Λουκόζι, στο ρόλο ενός συγγραφέα - σκηνοθέτη στο «θέατρο του θανάτου» του Παρισιού. Τα τρομακτικά σκέτη που ανέβάζει ο Λή στο θέατρο αυτό δεν απέχουν και πολύ από τους μυθριοδεις φόβους που γίνονται στην πραγματικότητα στο ίδιο το Παρίσι. Τό σημάδι που βρίσκουν στο λαιμό των θυμάτων (χωρίς κανένα ίχνος αίματος) οδηγεί βέβαια στον δαμπτισμό, πράγμα που κάνει άμέσως τον θεατή να υποψιαστεί τον Κρίστοφερ Λή, σύμβολο του κινηματογραφικού δαμπτισμού ύστερα από την πρώτη πετυχημένη επανέκδοσή του «Δράκουλα» που έκανε ο Άγγλος σκηνοθέτης Τέρενς Φίσερ το 1958. Κι αυτό, ο σκηνοθέτης κι ο σεναριογράφος του έκμεταλλεύονται άρκετά για να κάνουν το θεατή να στρέψει τις ύποψίες

του σ' ένα στην πραγματικότητα άθωο και να βρεθούν, στο τέλος της ταινίας, μπροστά σ' ένα επίπροσθετο σόκ: την αποκάλυψη του πραγματικού δολοφονο-βρυκόλακα. Ο Γκαλού σκηνοθέτησε την ταινία του με το συνηθισμένο νεύρο και την ικανότητα που ξεχωρίζει τους Άγγλους σκηνοθέτες του κινηματογράφου (είτε αυτός λέγεται Ντράιβιτ Λήν είτε Τέρενς Φίσερ) κι εξυπηρετήθηκε από ένα καλό όπερατέρ κι ένα καλό ντεκορατέρ για να φτιάξει μια πολύ τρομακτική ατμόσφαιρα τόσο του «θέατρου του θανάτου» όσο και του παράξενου σπιτιού (ή καλύτερα πύργου) του Κρίστοφερ Λή. Είχε επίσης μερικούς θαυμάσιους ήθοποιούς, ιδιαίτερα τον Κρίστοφερ Λή που τα καταφέρνει το ίδιο καλά είτε στο ρόλο του βρυκόλακα είτε στο ρόλο του θύματος, καθώς και την όμορφη με τα μεγάλα μάτια Λέλια Γκολντόνι (τη θυμάστε άραγε στις «Σκιές» του Κασσαβέτη) που αντικαθιστά μ' άρκετη επιτυχία την Μπάρμπαρα Στήλ, αλλά και την ξανθοιά Τζένη Τίλλ, στο ρόλο της Νικολί, της νεαρής προστατευόμενης του Λή, που ξέρε περισσότερα απ' όσο δείχνει. Η σκηνή στην οποία παρουσιάζεται παράλληλα ένα σκέτη του θεάτρου (στο όποιο δυο νεύροι χορευτές σκοτώνουν μια σελάδα) με το κυνηγητό του δολοφόνου δίνεται θαυμάσια από τον Γκαλού και περιέχει όχι μόνο μια μεγάλη δόση αγωνίας και τρόμου αλλά κι έρωτισμο και μάλιστα πολύ πετυχημένο. Πρέπει επίσης να σημειώσουμε την απολαυστική σκηνή (κλείσιμο του ματιού στους φανατικούς του είδους) στην οποία ο Λή προβάλλει ολάνθως από διάφορες ταινίες με βρυκόλακες, μαζί κι από τον «Δράκουλα» του Φίσερ...

Στο «1.000.000 χρόνια π. Χ.» (1,000,000 Years B. C.) το Ντόν Τσάφου τα μεγαλύτερα άτου είναι δυό: ο ύπευθυνος για τα «ειδικά έφε» Ραίη Χάρρυχάουζεν και η όμορφη πρωταγωνίστρια Ράκελ Γουέλτς. Ο Χάρρυχάουζεν, γνωστός στην 'Αμερική σαν ο άνθρωπος που είδε τον «Κινγκ Κόνγκ» 90 φορές, για να μελετήσει τις μακέτες και τα ειδικά όπτικά έφε του μίστορη του είδους, Γουίλλις Όμπτράιαν (που πέθανε το 1962), κατέχει, ύστερα από το θάνατο του δασκάλου του, την πρώτη θέση του σπεσιαλίστα στα διάφορα αυτά έφε των ταινιών τρόμου και φανταστικού. Άφου το 1949 συνεργάστηκε με τον ίδιο τον Όμπτράιαν στην ταινία Might Joe Yonng ο Χάρρυχάουζεν προχώρησε μόνος του κι έργάστηκε σ' ένα αριθμό φανταστικών ταινιών, που αν όρισμένες φορές ύποφέρουν από ένα παιδιοδεις σεναριο ή μια μέτρια σκηνοθεσία, εξακολουθούν να βλέπονται μέχρι σήμερα χάρη στη μαγεία των σχεδίων του. Το 1958 παρουσιάστηκε έπιτέλους το πρώτο άριστούργημα του Χάρρυχάουζεν, «Το έ-

δομο ταξίδι του Σεβάχ» (σκηνοθεσία του Νέιβαν Τζούραν), που μάς χάρισε μερικά από τα καλύτερα τέρατα που είδαμε σε ταινία (κύκλωπες, δράκοντες, γιγαντιαία πουλιά, κλπ.) φωτογραφημένα σε μακέτες, εικόνα με εικόνα, με μια μαεστρία που θά τη ζήλευε κι αυτός ο δημιουργός του «Κίγκ Κόνγκ». «Ακολουθήσαν, «Τα ταξίδια του Γκιούλλι-βερ» (1960, σκηνοθεσία του Τζάκ Σέρ), «Η μυστηριώδης νήσος» (1960, σκηνοθεσία του Σάι Έντφελντ), «Ο Ίάσων και οι άργοναυτές» (1963, σκηνοθεσία του Ντόν Τσάφφ), «Οι πρώτοι άνθρωποι στη σελήνη» (1965, σκηνοθεσία του Νέιβαν Τζούραν), στις άποιες, εκτός από τη σχεδόν πάντοτε ικανοποιητική σκηνοθεσία, τα διάφορα τέρατα κι όλες οι μακέτες του Χάρρυχάουζεν συναρπάζουν και μαγεύουν το θεατή χάρη στην πλούσια φαντασία τους και τη θαυμάσια εκτέλεσή τους (είτε πρόκειται για τράπηγμα εικόνα με εικόνα, είτε για τρασπαράν, είτε και για τα δυό).

«Η αδυναμία της νέας ταινίας του Τσάφφ, «1.000.000 χρόνια π.Χ.» βρίσκεται περισσότερο στο σενάριο παρά στη σκηνοθεσία. Είναι πολύ δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να φαντασθούμε τους πρόγονους μας όπως ήταν πριν από ένα εκατομμύριο χρόνια, κι ακόμη πιο δύσκολο να τους βλέπουμε να... μιλάνε (έστω κι αν πρόκειται για δρυχθημούς κι άκατανοήτες φράσεις). Οι σεναριογράφοι της ταινίας (που γυρίστηκε παλιότερα, το 1940, σχεδόν χωρίς καμία διαφορά στο σενάριο, και με πρωταγωνιστή τον Βίκτωρ Ματσιούρ) δεν κατάφεραν ν' αποφύγουν τις άπιθανότητες αυτές κι είναι στο ενεργητικό του σκηνοθέτη το ότι κατάφερε να καλύψει πολλές απ' αυτές με τη σωστή και προσεγμένη σκηνοθεσία του. «Ο Χάρρυχάουζεν κατάφερε να δημιουργήσει μερικά άκομη εξαιρετικά τέρατα (δεινόσαυρους, μία γιγαντιαία χελώνα, δυό γιγαντιαίους άετους που τσακώνονται για το ποιός θά... φάει την δημοφή Ράκελ, κλπ.).

«Η Ράκελ Γουέλτς είναι μία πραγματική άποκάκλημη, που από την εποχή της Ούρσουλα Άντρης δεν μάς ξανάδωσε ό άμερικανικός κινηματογράφος. «Όσο κι αν η ξανθιά φυλή στην όποία ανήκει, στην ταινία, μάς κάνει να μεριδιάμε, ή παρουσία της και μόνο μάς άποσπάει όλη την προσοχή. Είναι ένα χάρμα να τη βλέπεις, είτε να ψαρεύει στο ποτάμι, είτε να ξεφωνίζει για βοήθεια, μεταφερόμενη στα νύχια ενός γιγαντιαίου άετου...

«Η Ράκελ Γουέλτς είναι και ή μόνη γυναίκα στο «Φανταστικό ό ταξίδι» (Fantastic voyage) του Ρίτσαρντ Φλέισερ, μία ταινία που όπως μάς λέει ή διαφήμιση, κι είναι από τις σπάνιες φορές στην πραγματικότητα γυρίστηκε με μεγάλη προσοχή και πολλά λεφτά — συνήθως ό άμερικανικές φανταστικές ταινίες, έθεωρούντο ταινίες

κατηγορίας Β' και γυρίζονταν με λίγα λεφτά αλλά και σ' ένα πολύ περιορισμένο χρονικό διάστημα, πράγμα που δεν άφηνε χρόνο για σκέψη και προβληματισμό στον σκηνοθέτη. Σ' αυτή την άνεση του γυριστικού βρίσκει και ή μεγαλύτερη άξία της ταινίας. Ντεκόρ καλοφτιαγμένα (τό ταξίδι, ως γνωστό, γίνεται στο έσωτερικό του ανθρώπινου σώματος, από μία ομάδα επιστημόνων, σμικρυνόμενων στο μέγεθος ενός μικροβίου, για να μπορέσουν να κάνουν μία δύσκολη έγχείρηση έκ των έσω» στον έγκέφαλο ενός επιστήμονα), άδεντικότητας κι επιστημονική παρουσίαση του έσωτερικού του ανθρώπινου σώματος, καλοί ήθοποιοί, καλός σκηνοθέτης. «Ο Φλέισερ, στην πραγματικότητα άντιστος σκηνοθέτης, έδωσε την καλύτερη ταινία του με τό γουέστερν «Οι λόφοι του πεπρωμένου» (These thousand hills) 1959), πρέπει όμως να παραδεχτούμε πώς τό «Φανταστικό ταξίδι» του είναι μία πολύ ένδιαφέρουσα ταινία. Σ' αυτήν βρίσκουμε πάντα ένα καλό ρυθμό κι είναι σκηνές που δημιουργούν την άγωνία με τον καλύτερο και τον πιο όμορφο θά έλεγα τρόπο: τό πέρασμα από την ανθρώπινη καρδιά, ή σκηνή όπου οι επιστήμονες με τό μικροσκοπικό ύποδρυχίο τους αναγκάζονται να περάσουν τό έσωτερικό του άυτου, κλπ. «Η Γουέλτς δεν βρίσκει την εικαρία να μάς δείξει τά φυσικά της χαρίσματα (κρυμμένα κάτω από την επιστημονική της στολή), υπάρχει όμως μία σκηνή έρωτισμού όταν τά άντισώματα ζώνουν και κολλάνε στο κορμί της.

Τέλος, «Τά 13 μάτια του σατανά» (The eye of the Devil) του Τζ Λή Τόμσον, είναι μία άγγλική παραγωγή που άναφέρεται στη μαύρη μαγεία και φέρνει στο νοΰ τό έξαιρετικά διηγήματα του μαίτρ του είδους Χ. Π. Λάβκραφτ (δυστυχώς στα έλληνικά, άπ' ότι γνωρίζουμε δεν έχει μεταφραστεί κανένα έργο του, αν και όρισμένες φορές ζήτησαν κι αυτό τον Πόε). «Όμως, ή ταινία δεν καταφέρει να φτάσει στο ύψος των έργων του Λάβκραφτ κι αυτό γιατί οι σκηνές της μαγείας είναι πολύ περιορισμένες κι ό σκηνοθέτης προσπαθεί να δημιουργήσει άτμόσφαιρα με πολύ συνηθισμένα και έξερασμένα μέσα (ένα γρήγορο μοντάζ στη σκηνή όπου ή Ντέμπορα Κερ χάνεται στο δάσος και βρίσκεται άντιμέτωπη με μία ομάδα κουκουλοφόρων καλόγερων). Υπάρχουν βέβαια όρισμένες καλογυρισμένες σκηνές και ένα στυλ τελετουργικό στη σκηνή της άθρωποθυσίας που καταφέρει κάπως να τραβήξει τό ένδιαφέρον του θεατή. Σημειώνουμε ιδιαίτερα την παρουσία της όμορφης και μυστηριώδους Σάρον Τέππ στο ρόλο μίας νεαρής μάγισσας — υπάρχει μία σκηνή μαστιγώσεως στην όποια θά έδινε την έγκρισή του κι αυτός ό Ντέ Σάντ...

NINOS FENEK - MIKELIDHS

ORWO FILM

ΦΙΛΜ ΑΠΟ ΤΟ WOLFEN — ORIGINAL WOLFEN —



ORWO

ORWO σε όλο τον κόσμο!

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

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



VEB FILMFABRIK WOLFEN

ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

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



AG 4227 AT
Αρχ. 2100



AG 4100 AT
Αρχ. 1500

Ένα αληθινό διαμάντι

στην κεφαλή όλων
των πίκ - άπ PHILIPS

Είναι πραγματικότητα! Το αληθινό διαμάντι είναι έγγυησες τής ποιότητας των πίκ - άπ PHILIPS, έγγυησες για μιά τέλεια απόδοση του ήχου. Και άκόμη τό διαμάντι έξασφαλίζει μεγαλύτερη διάρκεια ζωής για τους πολυτίμους δίσκους σας.

**Τι είναι τό ADAPTOR
στά πίκ - άπ PHILIPS;**

ΓΙΑ ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΚΑΙ ΓΙΑ ΤΟ ΥΠΑΙΘΡΟ, πολλά ήλεκτροφωνα PHILIPS έχουν ένωσματομένο τό έξάρτημα ADAPTOR, τό όποιο σας έπιτρέπει τήν αυτόματη λειτουργία του πίκ - άπ με ρεύμα ή μπαταρία κατά βούλησιν.

PHILIPS



ένας φίλος στην ομογενεια!