ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

2

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 69

'Αφιέρωμα στὸ Νέο 'Αμερικάνικο κινηματογράφο

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ-ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 10 ΔΡΧ.

ΝΙΚΗ FILMS

Διαφημιστικὲς ταινίες ποιότητος Τηλεοράσεως Κινηματογράφου

Γιὰ τὴν σωστὴ προβολὴ τῆς φίρμας ἢ τῶν προϊόντων σας, γιὰ τὴν ὑποδειγματικὴ ἐκτέλεση τῆς ἰδέας σας, ἡ ΝΙΚΗ FILMS διαθέτει τὸ πιὸ εἰδικευμένο προσωπικὸ (σὲ δημιουργοὺς καὶ τεχνικοὺς) τὰ πιὸ ἄρτια μέσα (σὲ ἐξοπλισμό, μηχανήματα καὶ χώρους).

Ἡ ΝΙΚΗ FILMS σᾶς ἐξυπηρετεῖ σωστὰ

Β. Γ. ΛΑΔΑΣ καὶ Σια Ο.Ε.

Γραφεῖα—Ἐργαστήρια : Πατριάρχου Γρηγορίου 4 Ταῦρος Τηλ. 364.331—362.623

Barc: 2898

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ἡ κοπέλλα τῆς φωτογραφίας ἀπολαμβάνει τὶς χάρες ἑνὸς νόστιμου πεπονιοῦ στὸ φίλμ τοῦ Ρόμπερτ Νέλσων «Ὦ! αὐτὰ τὰ πεπόνια». Ἡ ταινία εἶναι μιὰ ἔξυπνη ἀλληγορία τῆς γεμάτης περιπέτειες ζωῆς τῶν νέγρων στὴ σύγχρονη Ἀμερική. Μὲ τὴν ταινία αὐτὴ μιὰ ἀπὸ τὶς κλασσικὲς κωμωδίες τοῦ Ἀντεργκράουντ, ὁ σκηνοθέτης της ἔχει ἤδη δημιουργήσει μιὰ παράδοση πρὸς ἕνα γελοιογραφικὸ χιοῦμορ.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

No 2. ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 69

1.	Μερικὲς διευκρινίσεις τῆς σύνταξης	σελ. 3
2.	Εἰδήσεις καὶ σχόλια	» 4
3.	Σκέψεις καὶ διαπιστώσεις, τοῦ Ἰάκωβου Καμπανέλλη	» 8
4.	Σχεδίασμα γιὰ μιὰ ἱστορία τῆς Ἀμερικάνικης Πρωτοπορίας τοῦ Β. Ραφαηλίδη	» 11
5.	Ποῦ βρισκόμαστε ἐμεῖς οἱ δημιουργοὶ τοῦ Ἀντεργκράουντ, τοῦ Τζόνας Μήκας	» 16
6.	Ἡ ἔκρηξη τοῦ Νέου Ἀμερικάνικου Κινηματογράφου, τοῦ Α. Καλομοιράκη	» 20
7.	Μιὰ πινακοθήκη κινηματογραφιστῶν τοῦ Ἀντεργκράουντ, τοῦ Σέλντων Ρέναν	» 24
8.	Προσμονὴ τοῦ φωτός, τοῦ Κὲν Κέλμαν	» 29
9.	Τίποτα δὲν ἔχεις νὰ χάσεις, τοῦ Ἄντυ Γουὼρχολ	» 36
10.	Ἀναχώρηση γιὰ τὸν Ἄρη, συζήτηση μὲ τὴ Σίρλεϋ Κλάρκ	» 44
11	13 συγχίσεις τοῦ Ἄμως Βόγκελ	» 54
12.	Ὁ Ἄνθρωπος μὲ τὰ μπαλλόνια τοῦ Γ. Κόρρα	» 60
13.	Συζήτηση μὲ τοὺς ἀναγνῶστες	» 62

Ἐκδότης ὑπεύθυνος σύμφωνα μὲ τὸ Νόμο: Βαγγέλης Τρικεριώτης, Νορκίσων 12, Ν. Ἡράκλειο ∴ Διευθυντής: Διαμάντης Λεβεντάκος ∴ Διευθυντὴς συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης ∴ Καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια: Ἄκης Καλομοιράκης ∴ Τυπογραφικὴ ἐπιμέλεια: Γιῶργος Κόρρας ∴ Ὑπεύθυνος Τυπογραφείου: Λουκᾶς Γιοβάνης, Τζαβέλα 25, τηλ. 615.079 ∴ Φωτογραφικὴ ἀναπαραγωγή: Γιανναταῆς καὶ Σία, τηλ. 344.575 ∴ Συντακτικὴ ἐπιτροπή Θόδωρος Ἀγγελόπουλος, Κλεάνθης Καλδίρης, Ἄκης Καλομοιράκης, Γιῶργος Κόρρας, Κόμφωνα Εὐγενία, Διαμάντης Λεβεντάκος, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Χρῆστος Παληγιαννόπουλος, Βασίλης Ραφαηλίδης, Κώστας Σφήκας, Σαμαντᾶς Τέλης ∴ Συνεργάσθηκαν: Ἰάκωβος Καμπανέλλης, Ρίτσα Ντάκου, Τ. Παραδέλλης ∴ Ἐτήσια συνδρομή : Ἐσωτερικοῦ 100 δρχ. Ἐξωτερικοῦ 7 δολλάρια. Ἐμβάσματα συνδρομές: Διαμάντης Λεβεντάκος στὰ γραφεῖα τοῦ περιοδικοῦ Ἀναξαγόρα 1

Cinéma contemporain. Revue mensuelle éditée à Athénes par un groupe de jeunes cinéastes-No 1, Septembre 1969-Abonnement annuel pour l'étranger, 7 dollars-Adresse : Anaxagora 1, Athènes, Gréce.

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

ΑΡΧΙΣΑΝ ΟΙ ΕΓΓΡΑΦΕΣ

Μαθήματα Τέχνης γιὰ τὸ κοινὸ
στὴν Γκαλερὶ Ὥρα (Ξενοφῶντος 7, Σύνταγμα, τηλ. 230.698).
Κάθε μῆνα θὰ ὁλοκληρώνεται μιὰ τέχνη μὲ θέμα τὶς σύγχρονες τάσεις στὴν τέχνη αὐτή.

Μαθήματα καὶ διδάσκοντες
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: Ὁμιλητής, ὁ ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ: Ὁμιλητής, ὁ ΝΙΚΟΣ ΜΑΜΑΓΚΑΚΗΣ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ - ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ: Ὁμιλητής, ὁ Γ. ΜΙΧΑΗΛ
ΘΕΑΤΡΟ: Ὁμιλήτρια, ἡ ΦΩΦΗ ΤΡΕΖΟΥ
ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ: Ὁμιλήτρια, ἡ ΕΛΕΝΗ ΒΑΚΑΛΟ

Θὰ περιληφθεῖ ἐπίσης καὶ ὁ κύκλος τῆς Σύγχρονης Λογοτεχνίας.
Συνδρομή: 1 κύκλος 300 δρχ. 2 κ. 500, 3 κ. 700, 4 κ. 900, κ.λ.π.
Ὧρες καὶ ἡμέρες: Δευτέρα, Τετάρτη, Παρασκευή, 8.45 - 9.45
Τὰ μαθήματα ἀρχίζουν τὸν Ὀκτώβριο μὲ τὸν

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Ὁ κινηματογράφος εἶναι αὐτόνομη τέχνη ἢ σύνθεση ὅλων τῶν ἄλλων τεχνῶν ; Πῶς ἕνα «ἐπιστημονικὸ ἀξιοπερίεργο» ἀπόχτησε δυνατότητα γιὰ αἰσθητικὴ ἔκφραση ; Πότε, πῶς κι ἀπὸ ποιούς συνετελέσθη τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴν τεχνικὴ καὶ τὴν ἐπιστήμη στὴν κατ' ἐξοχὴν ἀντιπροσωπευτικὴ τέχνη τοῦ καιροῦ μας ; Θὰ σᾶς φαινόταν παράξενο ἂν μαθαίνατε ὅτι ὁ ἄνθρωπος συνέλαβε τὴν ἰδέα τοῦ κινηματογράφου τὸ 30.000 π.Χ. καὶ τὴν πραγματοποίησε μόλις τὸ 1895 ; Ποῦ ὀφείλεται αὐτὴ ἡ καθυστέρηση ; Γιατί οἱ ἄψυχες κινούμενες εἰκόνες ἀσκοῦν τέτοια γοητεία ; Ποιοί εἰδικοὶ νόμοι διέπουν τὴν κινηματογραφικὴ δημιουργία ; Αὐτὰ εἶναι μερικὰ ἀπ' τὰ ἐρωτήματα στὰ ὁποῖα ὁ ὁμιλητὴς θὰ προσπαθήσει νὰ δώσει ἀπάντηση μὲ μιὰ σειρὰ δώδεκα μαθημάτων ποὺ θὰ γίνουν μὲ τὴν παρακάτω σειρά :

1. Προϊστορία τοῦ κινηματογράφου
2. Συνοπτικὴ ἱστορία τοῦ κιν)φου ἀπὸ τὴν ἐμφάνισή του μέχρι σήμερα.
3. Οἱ μεγάλες κινηματογραφικὲς Σχολὲς
4. Στοιχεῖα κιν)κῆς τεχνικῆς — Τὸ κιν)κὸ συνεργεῖο
5. Ἡ κινηματογραφικὴ σκηνοθεσία καὶ οἱ ἰδιομορφίες της
6. Ὁ ἠθοποιὸς στὸν κιν)φο καὶ οἱ ἥρωες - σύμβολα
7. Τὸ σενάριο καὶ ἡ δομή του
8. Στοιχεῖα κιν)κῆς αἰσθητικῆς
9. Ἱστορία τῆς κιν)κῆς αἰσθητικῆς
10. Ὁ κιν)φος σήμερα
11. Ὁ κιν)φος τοῦ μέλλοντος
12. Ὁ κιν)φος καὶ οἱ ἄλλες τέχνες

μερικες διευκρινισεις

Ἡ κυκλοφοριακὴ ἐπιτυχία τοῦ πρώτου τεύχους μᾶς ξάφνιασε. Πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε πὼς οὔτε κὰν φανταστήκαμε ὅτι θὰ ἦταν δυνατόν, ἕνα εἰδικευμένο ἔντυπο νὰ γίνει δεκτὸ μὲ τέτοια βουλιμία ἀπ' τὸ ἀναγνωστικὸ κοινό. Εἴχαμε τὴν ἐντύπωση πὼς θὰ μᾶς διάβαζαν μόνο αὐτοὶ ποὺ εἶχαν κάποια προπαίδεια στὰ προβλήματα τὰ σχετικὰ μὲ τὴν θεωρητικὴ διερεύνηση τοῦ κινηματογράφου. Κάναμε λάθος. Ἀπ' αὐτὴ τὴν κακὴ ἐκτίμηση προέρχεται καὶ τὸ σφάλμα ποὺ ἔγινε στὸ πρῶτο τεῦχος : Προϋποθέσαμε γνωστὴ τὴν κινηματογραφικὴ ὁρολογία καὶ δὲν κάναμε τὶς σχετικὲς ἑρμηνευτικὲς παραπομπὲς ὅπως ὀφείλαμε.

Σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος ἡ παράλειψη συνεχίζεται ἀλλὰ ἐν γνώσει μας αὐτὴ τὴ φορά. Θεωρήσαμε σκόπιμο νὰ συντάξουμε ἕνα λεξιλόγιο κινηματογραφικῶν ὅρων ποὺ θὰ μοιραστεῖ — σὲ χωριστό, ἀποσπώμενο φυλλάδιο — μαζὶ μὲ τὸ τέταρτο ἢ πέμπτο τεῦχος. Μέχρι τότε θὰ περιοριστοῦμε σὲ στοιχειώδεις παραπομπές. Ζητοῦμε συγγνώμη ποὺ δὲν ἐφαρμόζουμε ἀπὸ τώρα αὐτὴ τὴ μέθοδο ἀλλὰ ἡ ὕλη τοῦ δεύτερου τεύχους, στὸ μεγαλύτερο μέρος της ἦταν ἤδη ἕτοιμη ἀπὸ καιρό.

Οἱ ἴδιοι λόγοι — τῆς πλατύτερης ἀπ' ὅ,τι ὑπολογίζαμε κυκλοφορίας — δημιούργησαν κι ἕνα δεύτερο πρόβλημα : Μᾶς κατηγόρησαν γιὰ ἑστετισμὸ καὶ σκοτεινὸ διανοουμενισμό. Θὰ ἦταν κάπως δύσκολο νὰ ξεπεράσουμε αὐτὸ τὸ πρόβλημα τὴ στιγμὴ ποὺ ὀφείλουμε νὰ κάνουμε γνωστὰ κείμενα μὲ ξεχωριστὴ σημασία γιὰ τὴν μελέτη τοῦ κινηματογραφικοῦ φαινομένου πάνω στὰ ὁποία θὰ στηριχτεῖ, στὸ μέλλον, μιὰ ὑπεύθυνη ἑλληνικὴ κινηματογραφικὴ βιβλιογραφία. Πάντως,καταβάλλουμε προσπάθειες νὰ συγκεντρώσουμε τὶς τυχὸν ὑπάρχουσες ἀξιόλογες πρωτότυπες μελέτες, κι ὁπωσδήποτε στὸ περιοδικό μας ἔχουν θέση κείμενα ποὺ ἡ ὕπαρξη αὐτοῦ τοῦ ἐντύπου θὰ δώσει ἀφορμὴ νὰ γραφοῦν στὸ μέλλον. Αὐτὸ ἀφορᾶ τόσο τὸν διεθνῆ ὅσο καὶ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο.

Εἶναι βέβαιο ὅτι τὰ ἐμπόδια πολλαπλασιάζονται ὅταν προσπαθοῦμε νὰ μελετήσουμε ὑπεύθυνα τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο γιατὶ τὸ ἀντικείμενο τῆς ἔρευνας, αὐτὸ καθαυτό, περιορίζει τὴ δυνατότητα σοβαρῆς μελέτης. Ἡ συναισθηματικῆς ὑφῆς ἀφορισμοὶ γιὰ τὴν αἰώνια κακοδαιμονία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου δὲν μᾶς ἀφοροῦν. Θὰ πρέπει κατ' ἀρχὴν νὰ γίνει μιὰ δουλειὰ διερεύνησης τῆς ὑποδομῆς. Αὐτὸ εἶναι πρωταρχικό μας καθῆκον ἀλλὰ προϋποθέτει πίστωση χρόνου καὶ δουλειὰ κοπιαστικὴ τὴν ὁποία ἤδη ἀρχίσαμε ἀλλὰ δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ ποῦμε πότε θὰ τὴν φέρουμε σὲ πέρας.

Πρὸς τὸ παρὸν θὰ περιοριστοῦμε σὲ γενικευμένα ἄρθρα καὶ συνεντεύξεις ποὺ θὰ μᾶς βοηθήσουν νὰ προσδιορίσουμε μὲ σαφήνεια τοὺς στόχους μας. Παρακαλοῦμε λοιπὸν τοὺς ἀναγνῶστες νὰ ἀμβλύνουν κάπως τὴν ἀδημονία τους ποὺ εἶναι καὶ δική μας — Ἴσως σὲ πολὺ μεγαλύτερο βαθμό. Πρέπει νὰ τονίσουμε πὼς οὔτε ἀγνοοῦμε οὔτε διαγράφουμε τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο στὸ σύνολό του, ὅπως λανθασμένα νόμισαν πολλοί. Μᾶλλον παρανοήθηκαν οἱ σκόπιμες γενικεύσεις τοῦ προηγούμενου κύριου ἄρθρου μας, μὲ τὸ ὁποῖο θέλαμε ἁπλῶς νὰ ὑπερτονίσουμε μερικὲς καταστάσεις καὶ νὰ ἐπισημάνουμε, σὲ πολὺ γενικὲς γραμμές, τὸ ὑπ' ἀριθμὸν ἕνα πρόβλημά μας : Ἡ ποιότητα τῆς ἑλληνικῆς ταινίας εἶναι ἀπελπιστικὰ χαμηλή. Τὸ ποιός φταίει καὶ γιατί φταίει Ἴσως τὸ βροῦμε μὲ τὸν καιρό. Τὸ βέβαιο εἶναι πὼς δὲν φταῖνε οἱ νεότεροι κινηματογραφιστές. Ἐξ Ἴσου βέβαιο εἶναι πὼς δὲ φταῖνε ὅλοι οἱ παλιότεροι. Οἱ ἐξαιρέσεις — εὐτυχῶς ὑπάρχουν — ἐπιβεβαιώνουν τὸν κανόνα. Κι αὐτὲς ἀκριβῶς οἱ ἐξαιρέσεις εἶναι ποὺ δημιουργοῦν μιὰ ὑποτυπώδη κινηματογραφικὴ παράδοση,ἡ ὁποία θὰ ἔπρεπε νὰ μελετηθεῖ μὲ τὴν μεγαλύτερη δυνατὴ προσοχή.

Πάντως, ἂν ὑπάρχει κάποια ἐλπίδα δημιουργίας ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ποὺ νὰ ξεπερνάει τὴν γραφικότητα τῆς ἠθογραφίας καὶ τὴν εὐκολία τοῦ ἀνεκδότου, αὐτὴ θὰ πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ στὴν πλευρὰ τῶν δυνάμει — καὶ ὄχι ἐνεργεία — κινηματογραφιστῶν. Ἐννοοῦμε ὅλους αὐτοὺς ποὺ θάθελαν νὰ κάνουν κινηματογράφο καὶ δὲν μποροῦν, γιατὶ ἡ ὀργανωμένη διομπχανία τῆς ψυχαγωγίας τοὺς ἔχει ἀφαιρέσει κάθε δυνατότητα δημιουργίας. Ἐννοοῦμε ἐκείνους ποὺ ἐπιχείρησαν νὰ κάνουν κάτι, κι ἀπογοητεύτηκαν ἀπ' τὴν πρώτη τους κιόλας προσπάθεια, γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους. Τὸ περιοδικὸ αὐτὸ εἶναι δικό τους. Κι ἀκόμα, ὅλων ἐκείνων ποὺ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν προκοπὴ τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Ἡ ἐπιτυχία τοῦ πρώτου τεύχους ἀπέδειξε ὅτι οἱ τελευταῖοι εἶναι πολλοί.

Τὸ ἀφιέρωμα στὸ Νέο Ἀμερικανικὸ Κινηματογράφο μπορεῖ νὰ δώσει ἰδέες γιὰ λύσεις στὸ πρόβλημα τοῦ ὑπὸ διαμόρφωσιν Νέου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου.

Τῆς Σύνταξης

ΕΛΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Φεστιβὰλ Θεσ)νίκης

Καταρτίσθηκαν ὁριστικὰ ἡ ἐπιτροπὴ προκρίσεως καὶ ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ 10ου Φεστιβὰλ Κινηματογράφου. Ἀποτελοῦνται ἀπὸ τοὺς ἑξῆς :

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΠΡΟΚΡΙΣΕΩΣ : Μ. Περάνθης (λογοτέχνης), Γ. Ρουσσόπουλος (παραγωγός), Χρ. Νέζερ (ἠθοποιός), Γ. Κατσαρὸς (μουσικοσυνθέτης) καὶ Α. Σακελλάριος (σεναριογράφος). Κυβερνητικὸς Ἐπίτροπος ὁ Α. Δημόπουλος, τοῦ ὑπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως. Γραμματεὺς ἡ Εὐθυμία Σκουφάκη, τοῦ ὑπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως.

ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ : Γ. Θέμελης (λογοτέχνης), πρόεδρος. Μέλη : Κλ. Κονιτσώτης (παραγωγός), Α. Σολομὸς (σκηνοθέτης), Γ. Κιτσόπουλος (λογοτέχνης), Α. Εὐαγγελᾶτος (μουσικοσυνθέτης), Θ. Κωτσόπουλος (ἠθοποιός), Π. Ρέγκος (ζωγράφος), Α. Καρύδης - Φοὺκς (ὀπερατέρ), Ι. Νικολόπουλος (κριτικός. Κυβ. ἐπίτροπος ὁ Χ. Μισαηλίδης, (διευθυντὴς Δήμου Θεσσαλονίκης). Γραμματεὺς ἡ Ξένη Δάμορη τοῦ ὑπουργείου Βορείου Ἑλλάδος.

Η ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ἀποτελεῖται ἀπὸ τοὺς Α Γαβριήλογλου (μέλος τοῦ Δ.Σ. τῆς Δ.Ε.Θ.) ὡς προέδρου, Γ. Τζαβέλλα (σκηνοθέτη). Δ. Βαρβιτσιώτη (λογοτέχνη), Ἐμμ. Ψιλλάκη (ἐπιχειρηματία κινηματογράφου) καὶ Ν. Μπαζάκα (σκηνοθέτη - χορογράφου). Κυβερνητικὸς ἐπίτροπος ὁ Σ. Προφίλης τοῦ ὑπουργείου Βορείου Ἑλλάδος.

Στραγγαλισμοί...

Ὁ πραγματικὸς στραγγαλιστὴς τῆς Βοστώνης ποὺ ἐξακολουθεῖ νὰ βρίσκεται κλεισμένος σὲ ψυχιατρικὴ κλινικὴ ὑπέβαλε μήνυση κατὰ τῶν παραγωγῶν τῆς ταινίας τοῦ Φλέισερ «Ὁ στραγγαλιστὴς τῆς Βοστώνης» ζητώντας ποσοστὰ ἐπὶ τῶν καθαρῶν εἰσπράξεων. Στὴν ἀντίθετη περίπτωση, ἀπαίτησε τὴν κατάσχεση τῆς ταινίας.

Δὲν εἶναι ἀπολύτως βέβαιο, ἀλλὰ φαίνεται ὅτι ὑπῆρξε κάποιος συμβιβασμὸς ἀνάμεσα στοὺς παραγωγοὺς καὶ τὸν ψυχοπαθῆ ὁ ὁποῖος τάχει τετρακόσα καὶ δὲν βρίσκεται σὲ «πνευματικὸ μαρασμὸ» ὅπως θέλησε νὰ μᾶς πεῖ ὁ Ρίτσαρντ Φλέισερ.

Μιὰ θέση γιὰ τὸ σὲξ

Ὁ Ντέλμπερτ Μὰν ποὺ τώρα γυρίζει στὴν Ἀγγλία τὸν «Δαυὶδ Κόπερφηλντ» τοῦ Ντίκενς, ἐπιτίθεται κι αὐτὸς μὲ τὴ σειρά του κατὰ τῶν νέων Ἀμερικανῶν σκηνοθετῶν, ποὺ πασχίζουν νὰ ταράξουν τὸ τέλμα: «Πιστεύω πὼς ὑπάρχει κάποια θέση γιὰ τὶς ταινίες σέξ, ποὺ βλέπουμε τόσο συχνὰ σήμερα. Ἀλλὰ ὁ κόσμος δὲν θέλει ψυχαγωγία ποὺ νὰ βάζει ἐρωτήματα ἢ νὰ προβληματίζει. Πάνω ἀπ' ὅλα θέλει οἰκογενειακὴ ψυχαγωγία».

Πολὺ σωστά! Γιατί, «οἰκογενειακὴ ψυχαγωγία» σημαίνει πὼς ὁ μπαμπᾶς, ἡ μαμά, τὸ παιδί, ποὺ πιασμένοι χέρι - χέρι πᾶν στὸ σινεμὰ τὰ κυριακάτικα ἀπογεύματα, διπλασιάζουν καὶ τριπλασιάζουν τὶς εἰσπράξεις.

Πάντως, ὁ κύριος Μὰν δὲ λέει τίποτα γιὰ τὸν τρόπο ποὺ ἀντιλαμβάνεται τὸν προβληματισμὸ μέσω τοῦ σέξ...

Πρόοδος ἀ-λὰ Ζανοὺκ

Θέλετε νὰ μάθετε πῶς ἀντιλαμβάνονται τὴν ἔννοια τῆς προόδου, οἱ παραγωγοὶ τοῦ Χόλλυγουντ; Διαβάστε τὸ παρακάτω ἀπόσπασμα ἀπὸ δηλώσεις τοῦ προέδρου τῆς Φὸξ Ντάρυλ Ζάνουκ, δημοσιευμένες στὸ περιοδικὸ «Βαράϊτυ»: «Ὁ κινηματογράφος δὲν ἐνηλικιώθηκε ἀκόμα. Ὅταν ἡ τρέλλα τοῦ μονότονου ἐρωτισμοῦ κορέσει τὴν ἀγορά, θὰ ξαναγυρίσουμε στὴ Βίβλο καὶ στὸν ἁγνὸ ρομαντικὸ ἐ-

ρωτα καὶ μιὰ νέα ἔκδοση τῆς Κλεοπάτρας θὰ εἶναι εὐπρόσδεκτη».

Τὴ σχέση ἀνάμεσα στὴ Βίβλο, τὸν ρομαντικὸ ἔρωτα καὶ τὴν Κλεοπάτρα, μόνο ὁ περιτυλιγμένος μὲ δολλάρια ἐγκέφαλος τοῦ Ζάνουκ θὰ μποροῦσε νὰ τὴν προσδιορίσει! Μ' ἄλλα λόγια, πρόοδος ἱστορικὴ καὶ φούσκωμα τοῦ ἤδη ὑπερχειλισμένου πορτοφολιοῦ εἶναι ἔννοιες ταυτόσημες γιὰ τόν, κατὰ τὰ ἄλλα, ἀξιότιμο κύριο Ζάνουκ — κι ὄχι, βέβαια, μόνο γιαυτόν...

Χέλλοου Ντόλλαρς

Σφοδρὰ μάχη εἶχε ξεσπάσει ἀνάμεσα στὴ φόξ καὶ τὸν θεατρικὸ παραγωγὸ Νταίηβιντ Μέρρικ, σχετικὰ μὲ τὸ θέμα τῆς κινηματογραφικῆς βερσιὸν τοῦ μιούζικαλ «Χέλλοου Ντόλλου». Ἡ φόξ, εἶχε ἑτοιμη τὴν ταινία, ἀλλὰ ὁ Μέρρικ, σύμφωνα μὲ τὸ ἀρχικὸ συμβόλαιο, δὲν ἐπέτρεπε τὴν προβολή της πρὶν ἀπὸ τὴ λήξη τῆς θεατρικῆς σταδιοδρομίας τοῦ ἔργου, ποὺ συνεχίζεται μὲ ἀμείωτη ἐπιτυχία ἀπὸ τὸ 1964.

Ἡ δέσμευση κολοσσιαίων κεφαλαίων — ἡ ταινία στοίχισε 20.000.000 δολλάρια — πίεζε τὴν φόξ νὰ προβάλει τὴν ταινία τὸ συντομότερο.

Ὡστόσο, βρέθηκε κάποιος συμβιβασμὸς μὲ τὴν μεσολάβηση τοῦ πάντα θαυματουργοῦ δολλαρίου: Ἡ ταινία θὰ κυκλοφορήσει κατὰ τὸ τέλος τοῦ 1969 καὶ ἂν ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, οἱ εἰσπράξεις τῆς θεατρικῆς «Ντόλλυ» πέσουν κάτω ἀπὸ ἕναν προσυμφωνημένο ἀριθμό, τὴ διαφορὰ θὰ τὴν καλύψει ἡ φόξ. Ἡ παμπόνηρη φόξ (ποὺ θὰ πεῖ ἀλεποῦ) ἐλπίζει νὰ κερδίσει τὸ παιχνίδι, ἔστω καὶ μὲ λιγότερους πόντους...

Κινοοτομὰτ

Ἔτσι βάφτησαν ἕνα σύστημα, ποὺ δίνει τὴ δυνατότητα στὸ κοινὸ νὰ παίζει ἐνεργητικὸ ρόλο στὸν καθορισμὸ τῆς ἐξελίξεως τῆς δράσης τῆς ταινίας ποὺ βλέπει. Τὸ «Κινοοτομὰτ» ἄρχισε νὰ λειτουργεῖ πρὶν λίγο καιρὸ στὴν Πράγα. Στὴν τσέχικη αὐτὴ ἐφεύρεση ποὺ ἐπιδείχτηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὴ Διεθνῆ Ἔκθεση τοῦ Μόντρεαλ τὸ 1967, ἡ συμμετοχὴ τοῦ κοινοῦ στὴ δράση γίνεται ὡς ἑξῆς: Στὶς κρίσιμες στιγμὲς τῆς ἀφηγήσεως, ὁ μηχανικὸς προβολῆς σταματᾶ ἀπότομα τὴν ταινία. Ὁ θεατὴς τότε πρέπει νὰ πατήσει ἕνα ἀπὸ τὰ δύο κουμπιὰ ποὺ βρίσκονται μπροστά του. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἀποφασίζει καὶ «ψηφίζει» ὑπὲρ τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου τρόπου, μὲ τὸν ὁποῖο πρέπει νὰ ἐξελιχτεῖ ἡ δράση. Σὲ μιὰ σκηνὴ καυγᾶ, π.χ., ὁ θεατὴς εἶναι αὐτὸς ποὺ ἀποφασίζει γιὰ τὸ ποιός ἀπ' τοὺς δυὸ ἀντιπάλους θὰ τὶς φάει!

Ἕνας ἠλεκτρονικὸς ὑπολογιστὴς ἀθροίζει ἀστραπιαῖα τὰ «ναὶ» καὶ τὰ «ὄχι» ὅλων τῶν θεατῶν ποὺ ψήφισαν... ἀβίαστα, καὶ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς «ψηφοφορίας», προβάλλεται σὲ μικρότερες ὀθόνες, ποὺ βρίσκονται δίπλα ἀπὸ τὴν κεντρικὴ μεγάλη, πάνω στὴν ὁποία μεταβιβάζεται, σὲ λίγο, ἡ τροποποιημένη, σύμφωνα μὲ τὰ γοῦστα τῆς πλειοψηφίας, δράση.

Βέβαια, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι τὸ σύστημα αὐτὸ μεταβάλλει τὸν θεατὴ σὲ δημιουργό. Πρόκειται μᾶλλον γιὰ ἕνα εὐχάριστο παιχνίδι, γιὰ ἕνα εἶδος ὀπτικοῦ τέστ, τὸ ὁποῖο, ὡστόσο, μπορεῖ νὰ ἔχει ἐνδιαφέρουσες ἐφαρμογὲς σὲ ἕνα ὁρισμένο εἶδος ταινιῶν.

Ὁ Ροσσὶφ στὶς Η.Π.Α.

Ὁ δημιουργὸς τοῦ «Πεθαίνοντας στὴ Μαδρίτη» Φρεντερὶκ Ροσσὶφ βρίσκεται ἀπὸ καιρὸ στὴν Ἀμερικὴ ὅπου ἑτοιμάζει ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ φιλόδοξα ἔργα του. Ἡ ταινία αὐτὴ ποὺ ἔχει τὸν τίτλο «Μιὰ μουσικὴ τραγωδία» ἀνακεφαλαιώνει τὴν ἀμερικανι-

Ἡ Μπ. Στράιζαντ στὴν ἐπίμαχη «Ντόλλυ»

κὴ ἱστορία ἀπὸ τὸν πρῶτο μέχρι τὸν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Μὲ ἀποσπάσματα ἀπὸ χολυγουντιανὲς ταινίες κι ἀπὸ ντοκυμανταὶρ, ποὺ δένονται μὲ τὴν παρεμβολὴ φωτογραφιῶν, καὶ χρησιμοποιώντας γιὰ μουσικὴ ὑπόκρουση τραγουδάκια τῆς ἐποχῆς, ὁ Ροσσὶφ φιλοδοξεῖ νὰ κάνει ἕνα μωσαϊκὸ τοῦ μεσοπολέμου, ποὺ νὰ δίνει ὄχι μόνο μιὰ ἀκριβὴ εἰκόνα τῆς περιόδου ἐκείνης ἀλλὰ καὶ νὰ προδιαγράφει ἐμμεσα τὶς μελλοντικὲς κοινωνικοπολιτικὲς ἐξελίξεις στὶς Η.Π.Α. Ἤδη ἔχει συγκεντρωθεῖ ἕνα κολοσσιαῖο σὲ ποσότητα ὑλικὸ καὶ εἶναι ἕτοιμος ν' ἀρχίσει τὸ μοντάζ.

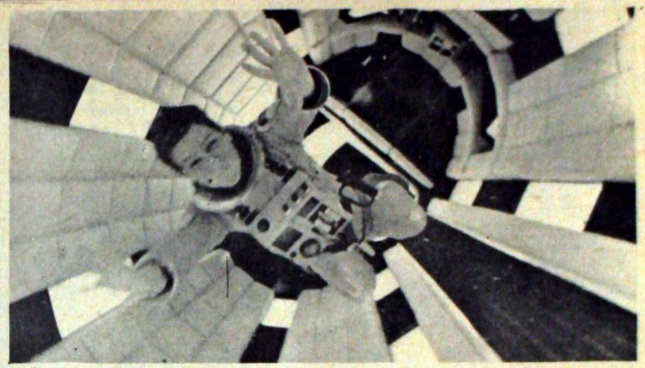
Μιὰ νέα ἑταιρία

Ἡ ἀναγγελία μιᾶς νέας ἑταιρίας τῆς Φὲρστ Ἄρτιστς Προντάξιον Κορπορέϊσιον (ΦΑΠΚ) ἀπὸ τοὺς Μπάρμπαρα Στράιζαντ, Πὼλ Νιούμαν καὶ Σίντνεϋ Πουατιέ, χαιρετίστηκε στὴν Ἀμερικὴ σὰν ἡ πιὸ σημαντικὴ ἀπόπειρα συνενώσεως δυνάμεων ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ σχηματισμοῦ τῆς Γιουνάιτεντ Ἄτιστς ἀπὸ τὸν Τσάπλιν τὴν Πίκφορντ καὶ τὸν Φαίρμπανξ.

Σύμφωνα μὲ δηλώσεις τοῦ διευθυντοῦ της, βασικὸς στόχος τῆς νέας ἑταιρίας εἶναι ἡ δυνατότητα ἐλεύθερης ἐκφράσεως τῶν τριῶν ἠθοποιῶν.

Ἡ ἑταιρία θὰ παράγει καὶ θὰ ἐξασφαλίζει τὴ διανομὴ τῶν ταινιῶν, στὶς ὁποῖες θὰ πρωταγωνιστοῦν ἢ θὰ σκηνοθετοῦν — ὅσον ἀφορᾶ τὸν Νιούμαν καὶ τὸν Πουατιὲ — τὰ μέλη της.

Ἡ Στράιζαντ βλέπει τὴν ὑπόθεση αὐτὴ σάν: «μιὰ φυσικὴ ἐξέλιξη, μιὰ λογικὴ πρόοδο. Τὸ σημερινὸ κοινὸ ἔχει αὐξημένες ἀπαιτήσεις ὅσον ἀφορᾶ τὴν ποιότητα καὶ θέλουμε κάθε μας ταινία νὰ σέβεται αὐτὴν τὴν ἀπαίτηση καὶ νὰ τιμᾶ ὄχι μόνο ἐμᾶς ἀλλὰ κι ὁλόκληρο τὸν κινηματογράφο. Ἡ ἑταιρία μας θὰ καλύπτει τὶς ἀνάγκες τοῦ καθενὸς ἀπὸ μᾶς χωριστὰ ἀλλὰ ταυτόχρονα θὰ ὑπάρχει μιὰ βάση ὁμαδικῆς συνεργασίας, στηριγμένη στὸν ἀμοιβαῖο σεβασμὸ καὶ τὴν κατανόηση».



«Ἡ Ὀδύσσεια τοῦ Διαστήματος» : Ἡ μόνη ἐπιτυχία.

Ὁ Νιούμαν προσθέτει: «Σκοπὸς τῆς ἑταιρίας, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, δὲν θὰ εἶναι ἀναγκαστικὰ ἡ κερδοσκοπία ἀλλὰ ὁ ἐκσυγχρονισμὸς τῶν μεθόδων τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς καὶ διανομῆς — μεθόδων ποὺ ἔχουν ξεπεραστεῖ ἀπελπιστικά. Τὸ κινηματογραφικὸ κεφάλαιο δὲν πρέπει νὰ ἀνήκει στὰ μεγάλα ἀφεντικὰ ἀλλὰ στοὺς ἀνθρώπους τοῦ κινηματογράφου — ἐκεῖ θὰ τὸ τοποθετήσουμε».

Ὁ Πουατιὲ παρατηρεῖ πώς: «ἡ κινηματογραφικὴ βιομηχανία ἄρχισε νὰ κινεῖται σ' ἕναν νέο χῶρο στὸν ὁποῖο εἶσαι, ἢ πρωτοπόρος ἢ οὐραγὸς ἢ ἀφήνεσαι νὰ παρασυρθεῖς ἀπ' τὴ φορὰ τῶν γεγονότων. Ἐμεῖς φιλοδοξοῦμε νὰ τοποθετηθοῦμε στὴν πρωτοπορεία. Εἴμαστε πρόθυμοι νὰ ἐπενδύσουμε τὸ χρόνο, τὸν κόπο καὶ τὰ χρήματά μας ὄχι μόνο στὶς ἀτομικές μας προσπάθειες, ὁποιαδήποτε κι ἂν εἶναι ἡ ἀξία τους, ἀλλὰ σὲ μιὰ βιώσιμη παραγωγικὴ μονάδα, ποὺ μοναδικός της σκοπὸς θὰ εἶναι ἡ παραγωγὴ ταινιῶν μὲ ἀξιώσεις. Αἰσθάνομαι ἔντονα πὼς δημιουργοῦμε νέες εὐκαιρίες, ὄχι μόνο γιὰ τοὺς ἑαυτούς μας ἀλλὰ καὶ γιὰ πολλὰ νέα καὶ διαφορετικῶν εἰδικοτήτων ταλέντα, (ποὺ σήμερα εἶναι σκόρπια σ' ὁλόκληρη τὴ χώρα), ἄσχετα ἀπὸ τὴν ἐθνικοτητά τους ἢ τὴν μειονότητα στὴν ὁποία ἀνήκουν».

Ἡ Κρίση τῆς Μέτρο

Χόλλυγουντ ('Ασσοσιέϊτεντ Πρὲς). — Ὁ κόσμος τοῦ κινηματογράφου πληροφορήθηκε τώρα τελευταία γιὰ τὴ σοβαρότητα τῆς οἰκονομικῆς καταστάσεως τῆς Μέτρο - Γκόλτουϊν - Μάγιερ. Ὁ πρὶν λίγα χρόνια γίγαντας τῆς βιομηχανίας τοῦ κινηματογράφου παρουσίασε ἔλλειμα 19 ἑκ. δολ. τὴν κινηματογραφικὴ περίοδο 1968 - 69 ποὺ ἔληξε στὶς 31 Αὐγούστου.

Ὅπως φαίνεται, ἡ νέα διοίκηση τῆς Μέτρο ἔχει ἐπωμιστεῖ τὴν εὐθύνη νὰ ἐπαναφέρει τὴν ἑταιρία στὴν προηγούμενη ὁμαλή της κατάσταση. Εἶναι φανερό, πὼς ἡ ὅλη λειτουργία τῆς ἑταιρίας πάει ἄσχημα, πρᾶγμα ποὺ τὴν ἔχει ὁδηγήσει σ' αὐτὸ τὸ ἀδιέξοδο.

Τί ἀκριβῶς συνέβη ; Πῶς μπορεῖ νὰ χάσει μιὰ κινηματογραφικὴ ἑταιρία 19 ἑκατ. δολ. ὅταν πολλὲς ἀπὸ τὶς ταινίες της σημειώνουν δίχως προηγούμενο εἰσπρακτικὸ ρεκόρ; Ἡ ἀπάντηση βρίσκεται βαθιὰ μέσα στὴν ταραχώδη ἱστορία τῆς Μέτρο.

Ὑπῆρξε ἐποχή, ποὺ τὸ κοινὸ τῶν ζαφνικῶν δοκιμαστικῶν προβολῶν ἐπευ-

φημοῦσε καὶ μόνο μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Λῆο, τοῦ λιονταριοῦ, στὴν ἀρχὴ τῆς προβολῆς, γιατὶ ἤξερε πὼς θἄβλεπε μιὰ ταινία ποιότητας. Αὐτά, τὴν ἐποχὴ ποὺ τὰ οἰκονομικὰ τῶν στούντιο τοῦ Γκάλβερ Σίτυ τὰ χειριζόταν μὲ ἐπιδεξιότητα ὁ Ἴρβινγκ Θάλμπεργκ μὲ βοηθὸ στοὺς ὑπόλοιπους τομεῖς τὸν Λούϊς Μπ. Μάγιερ.

Μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Θάλμπεργκ, τὸ 1936, ὁ Μάγιερ πῆρε στὰ χέρια του ὅλες τὶς ἐξουσίες. Ἔκτισε τὸν μεγαλύτερο «σταῦλο» ἠθοποιῶν στὴν ἱστορία τοῦ Χόλλυγουντ κι ἐνῶ οἱ ταινίες δὲν ἔφταναν σὲ ποιότητα ἐκεῖνες ποὺ γύριζε ὁ Θάλμπεργκ ἡ ἑταιρία ἄκμασε κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ πολέμου καὶ τῆς μεταπολεμικῆς περιόδου, ὅσο καμιὰ ἄλλη. Οἱ κακουχίες ποὺ ἔπληξαν τὴν βιομηχανία τοῦ κινηματογράφου τὸ 1950, χτύπησαν περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον τὴν Μέτρο. Μέσα σὲ μιὰ ἀγορὰ ποὺ κατάρρεε οἰκονομικά, ἡ Μέτρο μεταβλήθηκε σὲ «προσαραγμένη φάλαινα». Ὁ Μάγιερ ἐκθρονίστηκε, τὸ ἴδιο κι ὁ διάδοχός του Ντὸρ Σάρυ. Ἡ ἑταιρία πέρασε ἀπὸ μιὰ σειρὰ ἀλλαγῶν τῆς διοικήσεως ποὺ καμιὰ δὲ βελτίωσε τὴν κατάστασή της.

Ἕνας ἀνεξάρτητος κινηματογραφιστὴς ἀνάλυσε τὸ πρόβλημα τῆς ἑταιρίας ὡς ἑξῆς: «Ἡ Μέτρο ἀντιδροῦσε πάντα σ' ὅτι τὸ καινούργιο· τὸ στούντιο ἄργησε νὰ καταλάβει πὼς ὁ ὁμιλῶν κιν)φος δὲν ἦταν ἐφήμερος νεωτερισμός. Ὁ Μάγιερ ἀρνήθηκε νὰ ἀσχοληθεῖ μὲ τὴν τηλεόραση. Ἡ Μέτρο ἔχασε ὅλους τοὺς στάρ της γιατὶ δὲν θέλησε νὰ τοὺς παραχωρήσει ποσοστὰ ἐπὶ τῶν κερδῶν, τὴ στιγμὴ ποὺ τὰ περισσότερα ἄλλα στούντιο τὸ ἔκαμαν· ἀκόμα κι ἡ πιὸ πρόσφατη διοίκησή της, ἄργησε νὰ υἱοθετήσει τὴν ἀρχὴ τῆς συμμετοχῆς στὰ κέρδη ποὺ θὰ προσέλκυε τὰ μεγάλα ὀνόματα: Ἔτσι, οἱ καλλίτεροι κινηματογραφιστὲς πῆγαν ἀλλοῦ...».

Ἕνας ἄλλος κινηματογραφικὸς παρατηρητὴς σχολιάζει: «Τὸ πραγματικὸ κατρακύλισμα τῆς Μέτρο σημειώθηκε, ὅταν ὅλες οἱ ἐξουσίες παραδόθηκαν στοὺς οἰκονομικοὺς παράγοντες τῆς Νέας Ὑόρκης. Κανεὶς πιὰ στὸ στούντιο δὲν εἶχε τὴ δύναμη νὰ παίρνει ἀποφάσεις κι ἡ ἔλλειψη ἀποφασιστικότητας ἔκανε σχεδὸν ἀδύνατη τὴ σύναψη συμφωνιῶν».

Ἀποτέλεσμα: Τὸ μεγαλύτερο στούντιο τοῦ Χόλλυγουντ μεταμορφώθηκε σὲ μιὰ ἀπέραντη κενὴ ἔκταση, ὅπου τὰ 30 τεράστια πλατὼ παραμένουν ἄδεια τὸν περισσότερο καιρό. Τὸ τμῆμα τῆς τηλεοράσεως, ποὺ πρὶν εὐημεροῦσε μὲ τὸν «Δρ. Κίντλαιρ», τὸν «Ἄνθρωπο ἀπὸ τὴν Α.Ν.Κ.Λ.» καὶ ἄλλες σειρές, κόντεψε νὰ διαλυθεῖ. Ἀκόμα καὶ τὸ τμῆμα δίσκων ἄρχισε νὰ παρουσιάζει ἔλλειμα παρὰ τὴν εὐημεροῦσα μουσικὴ ἀγορά.

Ἡ μεγαλύτερη ζημιὰ προῆλθε ἀπὸ τὰ ἔσοδα τῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν. Ἐκτὸς ἀπὸ σπάνιες ἐπιτυχίες, ὅπως τὸ «Μπλόου Ἄπ» καὶ τὸ «Οἱ Δώδεκα ἦσαν καθάρματα», καθὼς κι ἐπαναλήψεις παλιότερων καὶ δοκιμασμένων ἐπιτυχιῶν («Ὅσα παίρνει ὁ Ἄνεμος»), οἱ ταινίες τῆς Μέτρο δὲ βρῆκαν τὸ στόχο τους. Οἱ περισσότερες ἀπὸ αὐτὲς ἦταν γυρισμένες στὴν Εὐρώπη, μὲ ἐλάχιστη ἀπήχηση στὸ Ἀμερικάνικο κοινὸ (ἡ «Συνάντηση»), ἐμπορικὰ κατασκευάσματα («Εἴσβολὴ ἀπὸ ἄγνωστο πλανήτη»), ἢ τετριμμένες ταινίες συνταγῆς ὅπως αὐτὲς τοῦ Ἔλβις Πρίσλεϋ.

Ἔχοντας ἀπολαύσει παλιότερες ἐπιτυχίες μὲ «ροουντσόους» — ταινίες 3ωρης διαρκείας, ποὺ παίζονται σὲ εἰδικὲς αἴθουσες μὲ ἀριθμημένες θέσεις — σὰν τὸν «Μπὲν Χοὺρ», οἱ νέες της ὑπερπαραγωγὲς εἶχαν ἀπογοητευτικὸ ἀποτέλεσμα (Μακρυὰ ἀπὸ τὸ ἀγριεμένο πλῆθος, ὅπου τολμοῦν οἱ ἀετοί, Τὰ παπούτσια τοῦ ψαρᾶ, Μυστικὴ Βάση Ζέμπρα). Ἀκόμα κι ἡ ἐπιτυχία «2001 ἡ Ὀδύσσεια τοῦ Διαστήματος», ἄργησε νὰ ἀποφέρει κέρδη, λόγω τοῦ τεράστιου κόστους της.

Ἀπομένει νὰ δοῦμε, ἂν ἡ νέα διοίκηση τῆς Μέτρο (Ἔντγκαρ Μπρόνφαμ πρόεδρος τοῦ συμβουλίου, Λούϊς Φ. Πόλκ διευθυντής, Χέρμπερτ Φ. Σόλοου ἐπικεφαλῆς τῶν στούντιο), θὰ βρεῖ μιὰ διέξοδο ἀπὸ τὴν τωρινὴ ἀπογοητευτικὴ κατάσταση.

Τὰ Γραφεῖα τοῦ Περιοδικοῦ μας εἶναι ἀνοιχτὰ κάθε μέρα ἀπὸ 6 - 8 μ.μ.

«Ἀντίο κ. Τσὶπς»

Ἡ Μέτρο πιστεύει πάντα στὰ φὶλμ μαμούθ.

Ἰάκωβου Καμπανέλλη

ΣΚΕΨΕΙΣ ΚΑΙ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ

ΜΕΡΟΣ Α΄

ΟΙ ΠΑΡΑΓΩΓΟΙ

Μόλις τέλειωσε ὁ τελευταῖος πόλεμος, οἱ Ἰταλοὶ κινηματογραφιστὲς — μὲ τὸν Ροσσελίνι πρῶτο — μὲ τὴν κινηματογραφική τους μηχανὴ στὸ χέρι, βγῆκαν ἔξω στοὺς δρόμους, στὶς πλατεῖες, στὰ χωριά, στὶς πόλεις, στὴ χώρα καὶ εἶδαν τί εἶχε κάμει ὁ πόλεμος καὶ τί ἑτοίμαζε ἡ τραυματισμένη εἰρήνη ποὺ τὸν διαδέχθηκε.

Προϋπῆρχε βέβαια μιὰ πεῖρα τεχνικὴ καὶ μιὰ γνώση τοῦ κινηματογράφου. Προϋπῆρχε καὶ μιὰ παράδοση ἀλλὰ στὴν ἐξέλιξή της εἶχε ἐκφυλιστεῖ ἀπὸ τὴ φασιστικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν τέχνη. Καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ προηγούμενα, πεῖρα καὶ παράδοση — ἔστω καὶ ἀκρωτηριασμένη — ἀποτελοῦσαν μιὰ ἀφετηρία γιὰ τοὺς Ἰταλοὺς κινηματογραφιστές. Μὰ ἐκεῖνο ποὺ ἦταν ἡ κύρια δύναμη καὶ ποὺ χωρὶς αὐτὴν δὲ θὰ γινόταν τίποτα, ἦταν ὁ προβληματισμὸς αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων. Ἡ ἀνάγκη νὰ δοῦν τί εἶχε συμβεῖ καὶ τί πρόκειται νὰ γίνη. Οἱ ταινίες τους ἦταν ἕνας ἀπολογισμὸς καὶ μιὰ εἰδοποίηση. Μιὰ ἐξομολόγηση καὶ μιὰ ἀπόφαση. Ἡ πνευματικὴ παράδοση τοῦ σύγχρονου ἰταλικοῦ κινηματογράφου ἔχει τὴ ρίζα της στὴν τραγωδία τοῦ τελευταίου πολέμου. Σὲ μιὰ τραγωδία ποὺ ὁ Ἰταλικὸς κινηματογράφος δὲν τὴν καπηλεύτηκε. Ἀντίθετα μάλιστα τὴν ἔκαμε χῶρο αὐτοκριτικῆς ποὺ μόνο λαοὶ μὲ ὑπέρτατο πνευματικὸ θάρρος ἐπιχειροῦν.

Τὴν ἴδια τραγωδία ζήσαμε κι ἐμεῖς. Κι ὅμως γιὰ μᾶς δὲν ἀποτελεῖ ἀρχὴ καμμιᾶς σύγχρονης πνευματικῆς παράδοσης.

Γιατί πῆγα τόσο μακρυά ; Καὶ γιατί πῆρα γιὰ παράδειγμα τοὺς Ἰταλούς ; Πρῶτον, νομίζω πὼς ὅταν ἕνα κοσμογονικὸ γεγονὸς—ὅπως ὁ τελευταῖος πόλεμος—περνάει ἀπὸ ἕνα τόπο χωρὶς ν' ἀφήνει καμμιὰ διαθήκη στὴν πνευματική του ζωή, τότε αὐτὸς ὁ τόπος θὰ πληρώσει γι' αὐτό. Καὶ δεύτερον, πῆρα σὰν παράδειγμα τοὺς Ἰταλοὺς γιατὶ οἱ συνθῆκες, οἰκονομικὲς καὶ ἄλλες μέσα στὶς ὁποῖες δημιούργησαν καὶ θαυματούργησαν μὲ τὸν νεορεαλιστικό τους κινηματογράφο ἦταν ἁπλῶς λίγο καλλίτερες ἀπ' ὅτι ἐδῶ.

Σκέφτομαι λοιπὸν πὼς τὸ ὅτι δὲν ὑπάρχει σήμερα ἑλληνικὸς κινηματογράφος εἶναι γιατὶ στὰ 1945 — 55 χάσαμε τὸ λεωφορεῖο. Καὶ τὸ ὅτι οἱ 95 στὶς 100 ἑλληνικὲς ταινίες δὲν φιλοδοξοῦν νὰ «ποῦν» ἀπολύτως τίποτα εἶναι γιατὶ ἡ παράδοση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου εἶναι τὸ μελό, ἡ φαρσοκωμωδία, ἡ ψευτιά, ἡ φτήνεια, καὶ αὐτὴ ἀκόμα ἡ χυδαιότητα.

Ὁ προβληματισμὸς ἔχει συνέχεια, δομή, πορεία. Ἂν δὲν ἔχει ἀρχή, πῶς θἄχει «γίγνεσθαι» καὶ ἐξέλιξη ; Ἀλλὰ μαζὶ μὲ τὴν ἀπώλεια τῆς κοινῆς ἀρχῆς καὶ τῆς καλῆς ἐξέλιξης εἶναι καὶ κάτι ἄλλο ποὺ δὲν ἔχει ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος. Δὲν ἔχει ἑλληνικότητα, πρᾶγμα πολὺ φυσικό, ἀφοῦ ἑλληνικότητα ,ο' αὐτὴ τὴν περίπτωση σημαίνει τὸ ἀληθινὸ πρόσωπο τοῦ τόπου μας. Πιθανὸν μερικοὶ παραγωγοὶ νὰ ζοῦν στὴν σκοτεινὴ πλάνη ὅτι μιὰ καὶ κινηματογραφοῦμε σὲ ἑλληνικὰ τοπία, ἢ ντύνουμε τοὺς ἠθοποιοὺς μὲ φουστανέλλες ἢ γυρίζουμε ἱστορικὰ θέματα, αὐτομάτως οἱ ταινίες ἔχουν ἑλληνικότητα. Τὰ ράσα δὲν κάνουν τὸν παπά. Καὶ τὰ ἱστορικὰ θέματα ἂν δὲ λένε κάτι, μὲ ζωντανὴ γιὰ τὴν ἐποχή μας ἀξία, δὲν εἶναι κινηματογράφος. Εἶναι εἰκονογραφημένη ἱστορία ἢ εἰκονογραφημένο δελτίο πληροφοριῶν.

Νὰ ἴσως ὁ λόγος ποὺ μερικοὶ ἀπ' τοὺς πιὸ καλοὺς νέους σκηνοθέτες μας ποὺ τυχαίνει νὰ γράψουν οἱ ἴδιοι ἢ νὰ διαλέξουν ἕνα σε-

Ἡ Νίκη Τριανταφυλλίδη κι ὁ Γιῶργος Τζώρτζης στὸ «Κανόνι καὶ τ' Ἀηδόνι»

νάριο «ἀλλιώτικο» κατηγοροῦνται ἀπ' τὶς «πολυθρόνες» τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου γιὰ ξενόπληκτοι. Τί πιὸ φυσικὸ ἀπ' τὸ νὰ σκέφτονται διαφορετικά, καὶ νὰ θέλουν νὰ κάνουν κάτι ἀλλιώτικο ἀπὸ τὴ λαχανόσουπα τοῦ μελὸ καὶ τῆς φαρσοκωμῳδίας ;

Εἶναι δυστυχῶς ἐξ ἴσου φυσικό, αὐτὸ ποὺ θέλουν νὰ κάμουν δῆθεν «ξενόπληκτοι», ὄχι μόνο νὰ φαίνεται ἀλλὰ καὶ νὰ εἶναι κάτι ξαφνικό, κάτι ἀποσπασματικό, κάτι ξένο. Κι αὐτὸ εἶναι τὸ δράμα τους. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ἔχουν τὶς ἴδιες εὐαισθησίες καὶ προβληματισμούς, ποὺ ἔχουν οἱ συνομήλικοι συνάδελφοί τους στὶς προηγμένες κινηματογραφικὰ χῶρες. Ἐνῶ ἀπ' τὴν ἄλλη, αὐτὲς οἱ εὐαισθησίες καὶ οἱ προβληματισμοί, σὲ ποιὰ κατάσταση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου νὰ βροῦν τὴ θέση τους ; Ἔτσι οἱ νέοι σκηνοθέτες καὶ εἰδικὰ οἱ ταλαντοῦχοι εἶναι καταδικασμένοι ἢ νὰ ἀφανιστοῦν ἢ νὰ ὑποκύψουν στὸν λίαν ἐπιεικῶς χαρακτηριζόμενο ἐμπορικὸ κινηματογράφο.

Γίνονται βέβαια καὶ μεμονωμένες προσπάθειες. Κάποιος ἢ κάποιοι ἀποφασίζουν ξαφνικὰ καὶ κάνουν μία ταινία ποιότητας. (Τὸ πιὸ σωστὸ θὰ ἦταν αὐτὲς τὶς προσπάθειες ἀντὶ ταινίες ποιότητας νὰ τὶς ποῦμε διαμαρτυρίες, ἐκρήξεις, αὐτοκτονίες καὶ ἄλλα παρόμοια). Κατὰ καιροὺς συμβαίνει καὶ τὸ περίεργο νὰ χρηματοδοτεῖται ἡ τέτοια προσπάθεια ἀπὸ «ἔμπορα» παραγωγό. Ἡ ταινία ποιότητας—κατὰ κανόνα — παρὰ τὴν ἀπεριόριστη βοήθεια τῆς κριτικῆς δὲν δουλεύει. Ἂν ὑπάρχει στὴ μέση «ἔμπορας - παραγωγὸς» καὶ γερὸ γραφεῖο ἐκμεταλλεύσεως γίνεται οἰκονομικὴ ἀποτυχία, Ἂν δὲν ὑπάρχουν αὐτὰ τὰ στηρίγματα, τραβοῦν τὸν ἀνεξάρτητο μικροπαραγωγὸ στὴν πλήρη καταστροφή. Τὸ κακὸ ὅμως καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις δὲ σταματᾶ ἐκεῖ. Σημαίνει ταυτόχρονα καὶ τὸν ἀφανισμὸ τῆς συνέχειας, δηλαδὴ τὸν ἀφανισμὸ ἄλλων δυὸ ἢ τριῶν ταινιῶν ποιότητας. Ἂν ἀναλογιστοῦμε πὼς αὐτὴ ἦταν ὡς τώρα ἡ μοίρα τῶν φιλόδοξων μικροπαραγωγῶν καὶ τῶν ταινιῶν τους κι ἂν προσθέσουμε καὶ τὴν ἀπώλεια τῆς συνέχειας, θᾶχουμε μιὰ ξεκάθαρη εἰκόνα τοῦ τί σημαίνει ὁ κατσπιοντισμὸς κάθε ταινίας ποιότητας ξεχωριστά. Ἐπὶ πλέον ὁ σκηνοθέτης τῆς ἐμπορικῆς ἀποτυχίας στιγματίζεται, ἀποκτᾶ φάκελλο ἀποτυχιῶν. Κι ὅπως ἔχω ξαναπεῖ, μιὰ καλὴ ταινία γιὰ ἕνα νέο σκηνοθέτη εἶναι κάτι σὰν τὸ προπατορικὸ ἁμάρτημα. Τὸν καταδιώκει ἐπ' ἀόριστον.

Στὶς τέτοιες περιπτώσεις ἀποτυχίας οἱ ἔμποροι στρογγυλοκάθονται στὴν πολυθρόνα τους καὶ συλλογιοῦνται ἱκανοποιημένοι... «νὰ ὁρίστε ἐσεῖς, ποὺ φωνάζετε ! Οἱ καλὲς ταινίες δὲ δουλεύουν !». Πράγματι δὲ δουλεύουν. Γιατὶ ἕνα μέρος τοῦ κοινοῦ ἀκούει ἑλληνικὴ ταινία καὶ φεύγει καὶ τὸ ὑπόλοιπο μέρος θέλει τὴν ἑλληνικὴ ταινία μόνο στὸ ἐπίπεδο τῆς μελοδραματικῆς καὶ μπαλαφάρικης κακογουστιᾶς ποὺ τὸ συνήθισαν.

Ἡ ἔξοδος ποὺ ἐπιχειροῦν νὰ δημιουργή-

σουν οἱ μεμονωμένες καλὲς προσπάθειες σταματοῦν σ' ἕνα τοῖχο. Ὁ δρόμος εἶναι κλειστός. Ἀλλὰ αὐτὸ βαρύνει ἀποκλειστικὰ τοὺς ἐμπορικοὺς παραγωγοὺς καὶ εἰδικὰ ἐκείνους ποὺ ἀπὸ τὴν ἀρχή, δηλαδὴ ἀμέσως μετὰ τὸν πόλεμο, ὁδήγησαν τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο ἐκεῖ ποὺ βρίσκεται σήμερα. Οἱ νέοι ἄνθρωποι τοῦ κινηματογράφου εἶναι τὰ θύματά τους. Καὶ τὸ ὅτι οἱ πνευματικὲς ἱκανότητες τῶν νέων δὲν ἔχουν δυνατότητα δημιουργικῆς ἐπιβίωσης δὲν εἶναι μικρὴ εὐθύνη. Στὴν οὐσία, τὸ κακὸ «παρελθὸν» τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ποὺ ἁπλῶς καὶ μόνο τεχνικὰ ἐξοπισμένο παριστάνει τό «παρόν», ἀποκεφαλίζει κάθε ἀπόπειρα γιὰ ἐξέλιξη.

Σημείωσα πιὸ πάνω, ὅτι κατὰ καιροὺς, στὴν προσπάθεια γιὰ μιὰ καλὴ ταινία χρηματοδότης συμβαίνει νὰ εἶναι κι ἕνας «ἔμπορας παραγωγός». Πότε γιατὶ τυχαίνει νἄχει κάποιες φιλοδοξίες, πότε γιατὶ φωτίζεται ξαφνικὰ καὶ σκέφτεται πὼς ἡ καλλίτερη ταινία πρέπει νὰ σημαίνει καλλίτερη ἀγορά, διεθνῆ ἀγορά. Καὶ ὑπάρχουν περιπτώσεις, ἔστω καὶ λίγες, ὅπου κατακτήθηκε ἡ διεθνὴς ἀγορά, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ὑπῆρχε ἡ οἰκονομικὴ δυνατότητα νὰ πάει ἡ ταινία σὲ κάποιο φεστιβάλ, νὰ τὴ δοῦν οἱ ξένοι. Κι ὅμως κι αὐτὰ τὰ διαμόδοξα περιστατικὰ μείνανε μεμονωμένες ἐπιτυχίες χωρὶς συνέχεια. Οἱ παραγωγοί μας δηλαδὴ ἀποδείχτηκαν καὶ κακοὶ ἔμποροι.

Ἐπειδὴ ὅλοι σχεδὸν ὅσοι μιλᾶμε ἢ γράφουμε γιὰ τὴν κακὴ ποιότητα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου θεωροῦμε ὑπεύθυνους τοὺς παραγωγοὺς, θὰ μποροῦσε κάποιος τρίτος νὰ σκεφτῆ ὅτι εἶμαστε ἄδικοι. Λυπᾶμαι ἀλλὰ δὲν τὸ νομίζω.

Ἡ καλή τους διάθεση γιὰ ἕνα καλλίτερο ἑλληνικὸ κινηματογράφο δὲν ἔχει ἐκδηλωθεῖ οὔτε κἂν μ' ἕνα βραβεῖο. Ἕνα βραβεῖο γιὰ ταινίες — ἂς ποῦμε — μικροῦ μήκους νέων σκηνοθετῶν ποὺ θὰ βοηθοῦσε στὴν ἄσκησή τους σὲ μιὰν ἄλλη μικρὴ ταινία ὡς ποὺ ναρθῆ ἡ ὥρα γιὰ τὴ μεγάλη. Τί σημαίνει ἕνα ποσὸν 100.000 — 200.000 τὸ χρόνο ἀπ' ὅλους τοὺς παραγωγοὺς μαζί ;

Ἡ ἀκόμη δὲ θὰ μποροῦσαν οἱ «ἄστεγες» ταινίες μικροῦ μήκους νὰ υἱοθετοῦνται ἀπ' τοὺς παραγωγοὺς καὶ νὰ παίζονται μαζὶ μὲ τὶς δικές τους ταινίες στὶς 100% ἐξασφαλισμένες προβολὲς τῶν ἐμπορικῶν ταινιῶν ;

Κι οἱ χειρονομίες αὐτὲς ἂς μὴ γίνουν ἀπὸ συναίσθηση εὐθύνης πρὸς τὴν νέα γενιὰ τῶν σκηνοθετῶν !

Ἂς γίνουν ἀπὸ καθαρὰ συμφεροντολογικὴ ἄποψη. Ἡ ἑλληνικὴ κινηματογραφικὴ ἀγορὰ θὰ περάση κρίση μεγάλη. Οἱ καθημερινοὶ — τώρα — μισὸ ἑκατομμύριο θεατὲς τῆς τηλεόρασης σύντομα θὰ τριπλασιαστοῦν ! Ὁλόκληρο Χόλλυγουντ κλονίστηκε ἀπὸ τὴν κυριαρχία τῆς τηλεόρασης ! Πιστεύουν οἱ παραγωγοὶ πὼς θὰ περάσουν τὴν ἴδια κρίση πιὸ εὔκολα ;

Ἀργὰ ἢ γρήγορα θὰ κινηθοῦν γιὰ νὰ ἐπεκτείνουν τὴν ἀγορὰ τῶν ταινιῶν τους. Ἀργὰ ἢ γρήγορα θὰ καταφύγουν στὶς δυνάμεις ἐκεῖνες ποὺ μποροῦν νὰ φτιάξουν μιὰ ταινία ποὺ νὰ σταθῆ ἔξω. Ἡ ἀρχὴ ὅμως πρέπει νὰ γίνη ἐδῶ. Ταινίες γιὰ ἔξω δὲν φτιάχνονται μὲ τὴν πρώτη. Ἂν δὲν δραστηριοποιηθοῦν τὸ γρηγορώτερο οἱ νέες δυνάμεις — οἱ μόνες ποὺ μποροῦν νὰ ἀξιοποιοῦν κατὰ τὴν δική τους ἐποχὴ — τότε ὄχι μόνο μιὰ ἀκόμη γενιὰ πνευματικῶν δυνάμεων θ' ἀχρηστευθῆ ἀλλὰ ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος γενικὰ θὰ χάση στὸ μέλλον πολὺ περισσότερα ἀπ' ὅσα ἔχασε στὸ παρελθόν.

ΣΤΟ Β' ΜΕΡΟΣ : ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

«Τό Κανόνι καὶ τ' Ἀηδόνι».

Βασίλη Ραφαηλίδη

ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΓΙΑ ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ

Χολλυγουντιανὸς καὶ ἀμερικανικὸς κινηματογράφος εἶναι ἔννοιες σχεδὸν ταυτόσημες. Ὡστόσο, πρὶν διαμορφωθεῖ τὸ Χόλλυγουντ στὸ σημερινὸ κολοσσιαῖο ἐργοτάξιο κατασκευῆς κονσερβαρισμένου θεάματος, πρὶν ἀπ' τὴν ἐγκατάσταση ἐκεῖ τῆς πρώτης κινηματογραφικῆς ἑταιρίας τὸ 1911, πρὶν οἱ μπράβοι τῶν μεγάλων προχολλυγουντιανῶν ἑταιριῶν — καὶ κυρίως τοῦ τράστ «Ἔντισον - Μπάιογκραφ» — ὑποχρεώσουν τοὺς ἀνεξάρτητους μικροπαραγωγοὺς νὰ ζητήσουν καταφύγιο στὸν γραφικὸ καλλιφορνιακὸ Πουρναρότοπο — αὐτὸ σημαίνει τὸ τοπωνύμιο Χόλλυγουντ — πρὶν ἐξαρτηθοῦν πλήρως ἀπ' τὴν Γουὼλτ Στρὴτ αὐτοὶ οἱ ἀνεξάρτητοι, ὁ ἀμερικανικὸς κινηματογράφος εἶχε τὴν ἕδρα του στὴ Νέα Ὑόρκη, τὸ Σικάγο καὶ τὰ ἄλλα μεγάλα ἀστικὰ κέντρα. Εἶναι ἡ κοχλάζουσα περίοδος τῶν πριμιτίφ.

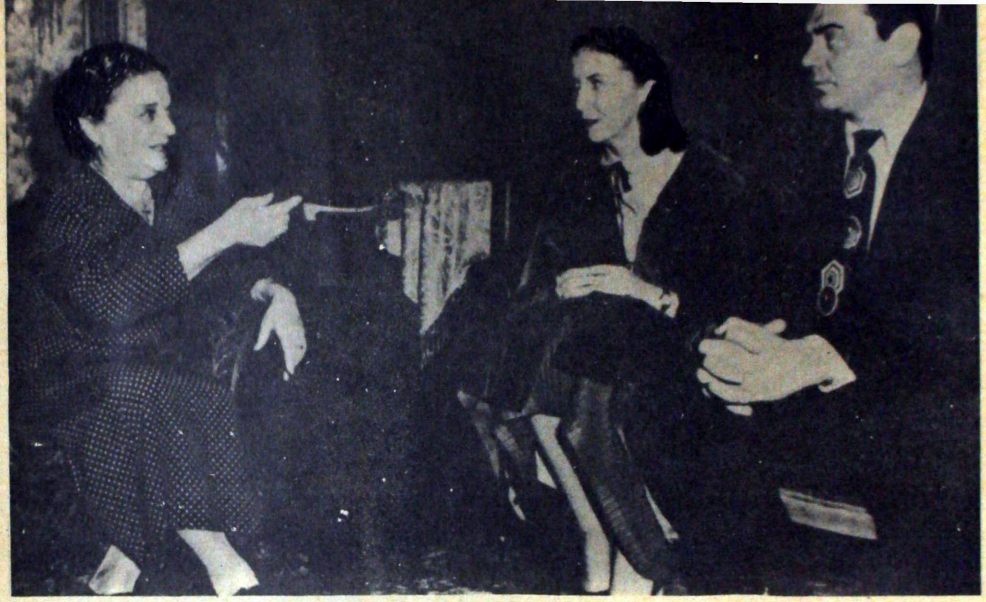
Λίγο πολὺ παντοῦ σ' ὅλη τὴ χώρα, ἀπ' τὰ δυὸ τελευταῖα χρόνια τοῦ περασμένου αἰώνα καὶ μετά, γραφικοὶ τυχοδιῶκτες ἀρχίζουν νὰ δημιουργοῦν ἕνα πλέγμα πρωτόγονων κινηματογραφικῶν διοτεχνιῶν, ποὺ δὲν ἔχουν ἄλλο στόχο ἐκτὸς ἀπὸ κεῖνον τοῦ εὔκολου πλουτισμοῦ.

Αὐτὸ τὸ κοσμογονικὸ χάος ἀρχίζει σιγὰ - σιγὰ νὰ κρυσταλλοποιεῖται καὶ παράλληλα μὲ τὴ σύμπτυξη τῶν πρώτων ὑπολογίσιμων ἑταιριῶν, οἱ Ἀμερικανοὶ πιονέροι τοῦ κινηματογράφου παίρνουν σύντομα μιὰ ἀπ' τὶς πρῶτες θέσεις στὴ διεθνῆ κινηματογραφικὴ πρωτοπορία. Ὁ Πόρτερ γυρίζει τὴν πρώτη του ταινία τὸ 1902, ὁ Ἔλνς τὸ 1906, ὁ Γκρίφφιθ τὸ 1908, ὁ Μὰκ Σέννετ τὸ 1912. Εἶναι ἀπ' τοὺς πρώτους ποὺ ὑποχρεώνουν τοὺς αἰσθητικοὺς νὰ προσέξουν τὴν καινούργια τέχνη, ποὺ σὲ λίγα χρόνια θ' ἀνατρέψει ἀρδὴν τὶς ἀντιλήψεις τους γιὰ τὴ λειτουργία καὶ τὴ σκοπιμότητα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Οἱ Εὐρωπαῖοι πρωτοπόροι τῆς ἴδιας περιόδου βρίσκονται κάτω ἀπ' τὴν κηδεμονία τοῦ θεάτρου κι ὅσοι κατάφεραν ν' ἀπαλλαγοῦν ἀπ' αὐτήν, σχεδὸν ντρέπονται νὰ ὁμολογήσουν ὅτι ἀνακάλυψαν μιὰ καινούργια γλώσσα μὲ ἄπειρες δυνατότητες. Ἀντίθετα, οἱ Ἀμερικανοὶ ποὺ δὲν ἔχουν νὰ σεβαστοῦν καμιὰ «πνευματικὴ κληρονομιὰ» καὶ δὲν βαρύνονται μὲ κανένα «πολιτιστικὸ πλέγμα», βλέπουν ἀπ' τὴν ἀρχὴ στὸν κινηματογράφο, τὸ μέσο ποὺ τοὺς ἔλειπε γιὰ τὴν δημιουργία μιᾶς κουλτούρας καθαρὰ ἀμερικάνικης. Ὁ Πόρτερ πρῶτος ἀνακαλύπτει ἐμπειρικὰ μερικὲς ἀπ' τὶς βασικότερες ἔννοιες τῆς κινηματογραφικῆς αἰσθητικῆς : τὸ κόψιμο τῆς ἀφηγηματικῆς συνέχειας σὲ πλάνα, τὴ διαφοροποίηση τῶν γωνιῶν λήψεως γιὰ τὴν ὑποβολὴ διαφορετικῶν συναισθημάτων, τὴ δυνατότητα γιὰ ἔκφραση μέσω τοῦ μονταζ.

Βέβαια, οἱ Ἀμερικανοὶ ἦταν καὶ ἐξακολουθοῦν νὰ εἶναι φανατικὰ προσκολλημένοι στὸν ἐμπειρισμό τους καὶ ἡ πρωτοπορία δικαιώθηκε αἰσθητικὰ στὴν Εὐρώπη. Ἡ θεωρητικὴ ὅμως ἐπιβεβαίωση δὲ μειώνει σὲ τίποτα τὴν ἀξία τῆς ἐμπειρικῆς προσφορᾶς τῶν Ἀμερικανῶν πρωτοπόρων, ποὺ φέλλισαν θαρραλέα τὶς πρῶτες λέξεις τῆς καινούργιας γλώσσας. ('Ο Ἀϊζενστάϊν ἀναγνωρίζει γιὰ δάσκαλό του τὸν Γκρίφφιθ καὶ μελετάει προσεχτικὰ τὸ ἔργο του γιὰ νὰ κωδικοποιήσει τοὺς κανόνες συνθέσεως τῶν ἰδεογραμμάτων του).

Σ' αὐτὴ τὴν ἡρωϊκὴ περίοδο καὶ μέχρι τὴν ἵδρυση τοῦ Χόλλυγουντ, ὁ καθένας ποὺ ἀρπάζει μιὰ κάμερα καὶ προσπαθεῖ ν' ἀνακαλύψει τὸν κόσμο μέσα ἀπ' τὸ θιζέρ της, εἶναι, κατὰ κάποιο τρόπο,, πρωτοπόρος. Κι ἂν καταφέρει ν' ἀποτυπώσει στὴν ἐμουλσιὸν τῆς σελιλόϋντ κάτι περισσότερο οὐσιαστικὸ ἀπὸ ἕνα ἀκατέργαστο κομμάτι ζωῆς, δὲν εἶναι ἁπλὰ πρωτοπόρος ἀλλὰ καὶ δημιουργός.

Τὸ Χόλλυγουντ, ὅμως, ἀντιστρέφει τοὺς κανόνες τοῦ πρωτόγονου ἁπλοῦ παιχνιδιοῦ μὲ



«Μάρτυ» : Ἐπιβεβαίωση τῆς δυνατότητας δημιουργίας Ἀμερικάνικου κινηματογράφου ἐκτὸς Χόλλυγουντ.

τὴν κάμερα, καὶ ἐπιβάλλει ἐκείνους τῆς οἰκονομίας. Πρᾶγμα ποὺ σημαίνει, ὅτι τὰ πάντα μποροῦν νὰ διαστρεβλωθοῦν, ἀρκεῖ νὰ γίνουν περισσότερο ἐμπορεύσιμα. Ἡ ἀλήθεια καὶ τὸ ψέμμα, τὸ πραγματικὸ καὶ τὸ φανταστικό, τὸ ἔντιμο καὶ τὸ ἀνέντιμο, τὰ πάντα ρίχνονται «χύμα» στὴ χοάνη τοῦ ἀλαντοποιείου ποὺ ὀνομάζεται Χόλλυγουντ. Ἡ συνταγὴ τοῦ «λίγο ἀπ' ὅλα καὶ σὲ εὔπεπτες δόσεις» — σὰν τὴν τροφὴ ποὺ συνιστοῦν οἱ παιδίατροι — θὰ εἶναι πάντα σωστή, ὅσο τὸ πλατὺ κοινὸ κρατιέται μόνιμα καὶ σκόπιμα στὸ στάδιο τοῦ πνευματικοῦ ὑποσιτισμοῦ. Παρόλα αὐτὰ — καὶ Ἰσως ἐξαιτίας ὅλων αὐτῶν — τὸ Χόλλυγουντ ἁπλοποιεῖ συνεχῶς καὶ περισσότερο τὴν κινηματογραφικὴ γλώσσα καὶ κρατάει ἀπ' αὐτήν, ὅ,τι πιὸ σημαντικό, γιὰ τὴν ἔκφραση οὐσιαστικῶν καταστάσεων. Ὅμως, παράλληλα μ' αὐτὸν τὸν ἐκφραστικὸ ἀσκητισμό, ποὺ ἀποτελεῖ ἀκόμα καὶ σήμερα τὴ βασικὴ προσφορὰ τοῦ Χόλλυγουντ στὴν τέχνη τοῦ κινηματογράφου, φτωχαίνει τὸ περιεχόμενο μὲ τὴν ἀπόξεση κάθε προβληματισμοῦ, ποὺ θὰ ξεπερνοῦσε τὸν στατιστικὸ μέσο ὅρο τῆς δεκτικότητας τοῦ κοινοῦ καὶ θὰ ἀποπροσανατόλιζε τὴ σκέψη τοῦ κοπαδιοῦ. Οἱ ἐξαιρέσεις τῶν μεγάλων δημιουργῶν, ποὺ, παρ' ὅλ' αὐτά, κατορθώνουν νὰ ἐπιβάλουν τὴν προσωπικότητά τους στὸν παραγωγό, ὑπάρχουν γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώνουν τὸν κανόνα.

Μὲχρι τὸ 1958 περίπου, ἡ οἰκονομικὴ καὶ ἰδεολογικὴ αὐτοκρατορία τοῦ Χόλλυγουντ εἶναι πανίσχυρη, παρόλες τὶς ρωγμὲς ποὺ ἀρχίζουν νὰ φαίνονται στὸ παλιὸ οἰκοδόμημα. Ἐλάχιστοι εἶναι οἱ δονκιχῶτες, ποὺ τολμοῦν ν' ἀναμετρηθοῦν μὲ τὸν τερατόμορφο γίγαντα. Ὡστόσο, ἀπ' τὴν δεκαετία τοῦ 1920 κιόλας, δηλαδὴ ἀπ' τὴν περίοδο ποὺ τὸ Χόλλυγουντ ἀρχιζε νὰ ξαπλώνει τὴν κυριαρχία του στὸν κόσμο ὁλόκληρο, ὁ Χὰνς Ρίχτερ προσπαθεῖ νὰ γαργαλήσει τὸ δράκο. Ὅμως, κανεὶς δὲν παίρνει καὶ πολὺ στὰ σοβαρὰ τὶς πειραματικές του ταινίες. Κανεὶς δὲ μιλάει γιαυτὸν τὸν πρῶτο ἀρνητὴ τοῦ παγιωμένου συστήματος παραγωγῆς τοῦ Χόλλυγουντ, τὸ ὁποῖο, ἐν τούτοις, ὑφίσταται κάποιον κλονισμὸ ἀπ' τὴν οἰκονομικὴ κρίση τοῦ 1929 — κι ὄχι ἀπ' τὸν ρομαντικὸ κατὰ μόνας ἐπαναστάτη Ρίχτερ.

Τὸ Νιοὺ Ντὴλ καὶ οἱ κοινωνικοοικονομικὲς ἀνακατατάξεις ποὺ φέρνει, δημιουργεῖ πρόσφορο κλῖμα γιὰ ἕναν προβληματισμένο καὶ κοινωνικὰ προσανατολισμένο, ἐκτὸς Χόλλυγουντ κινηματογράφο.

Ἔτσι, τὸ 1934 ὁ Πὼλ Στρὰντ ἱδρύει στὴ Νέα Ὑόρκη ἕναν συνεταιρισμὸ — ποὺ δὲν εἶναι μόνο οἰκονομικὸς — τὸ «Φρόντιερ φίλμ». Πρόκειται γιὰ τὴν πρώτη ὀργανωμένη προσπάθεια στὸν τομέα τῆς δημιουργίας ἑνὸς ἀνεξάρτητου ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου. Ὁ Λέο Χάρβιτς κι ὁ Λόρεντς, μαζὶ μὲ τὸν ἱδρυτὴ τῆς κοπερατίβας, ἀποτελοῦν μιὰ δυναμικὴ τριάδα, ποὺ ἀναμοχλεύει θέματα - ταμποῦ καὶ προκαλεῖ ζωηρὲς συζητήσεις κυρίως στοὺς κύκλους τῶν νεαρῶν διανοουμένων. Ὁ Γκρήρσον καὶ ἡ Ἀγγλικὴ Σχολὴ τοῦ Ντοκυμανταὶρ ἀποτελοῦν τὸ αἰσθητικό τους πρότυπο καὶ οἱ ἰδέες τοῦ «ἄμεσου κινηματογράφου» θὰ ἐπηρεάσουν μιὰ σειρὰ ἀπὸ κινηματογραφιστές, ποὺ ἀργότερα θὰ παίξουν σημαντικὸ ρόλο στὸν ἀμερικανικὸ κινηματογράφο. Ἀνάμεσά τους κι ὁ Καζάν, ποὺ εἶναι μέλος τοῦ συνεταιρισμοῦ καὶ ποὺ γυρίζει γιὰ λογαριασμό του τὴν πρώτη του ταινία τὸ 1939 «Οἱ ἄνθρωποι τοῦ Κάμπερλαντ».

Μὲ τὸν πόλεμο, τὸ 1940, ὁ συνεταιρισμὸς διαλύεται ἀλλὰ λίγα χρόνια ἀργότερα ἕνας

δραστήριος δημοσιογράφος καὶ φωτογράφος, ὁ Μώρις Ἔνγκελ αὐτοανακηρύσσεται διάδοχος καὶ θεματοφύλακας τῶν δογμάτων τοῦ «Φρόντιερ φίλμ». Τὸ 1953 ὁ Ἔνγκελ γυρίζει τὴν πρώτη του ταινία «Ὁ Μικρὸς Δραπέτης». Ἡ ἐπίδραση τοῦ Ἰταλικοῦ νεορεαλισμοῦ εἶναι ὁλοφάνερη σ' αὐτό τὸ πρῶτο ἀμερικάνικο νεορεαλιστικὸ φίλμ ἀλλὰ οἱ αὐστηρὰ ντοκυμανταιρίστικες ἀρχὲς τοῦ Πὼλ Στράντ, ποὺ ἀποκλείουν κάθε παραχώρηση στὸ πεποιημένο, κάνουν τὸν Ἔνγκελ λιγάκι διστακτικὸ ὡς πρὸς τὴν υἱοθέτηση μιᾶς καθαρὰ προσωπικῆς στάσης, τουλάχιστον ὅσον ἀφορᾶ τὴ φόρμα, ποὺ μένει μετέωρη ἀνάμεσα στὴν ἀμιγῆ «δημιουργικὴ ἐκμετάλλευση τῆς πραγματικότητας» καὶ τὴν «δημιουργικὴ ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητας». Ἀκόμα, στὸν Ἔνγκελ, θὰ βροῦμε τὴν πρώτη σημαντικὴ ἐπίδραση ἀπὸ τὴν «ἄμεση παράσταση τῆς πραγματικότητας» ἀπ' τὴν τηλεόραση, ἕνα στὺλ ποὺ θὰ παίζει ἀποφασιστικὸ ρόλο στὴν κατοπινὴ αἰσθητικὴ τοῦ Νέου Ἀμερικανικοῦ Κινηματογράφου.

Ἂν ἡ περίπτωση τοῦ Ἔνγκελ εἶναι ἁπλῶς ἐνδεικτική, ἐκείνη τοῦ Ντέλμπερτ Μὰνν εἶναι καθοριστική. Τὸ «Μάρτυ» ποὺ γυρίζει τὸ 1955 στὴ Νέα Ὑόρκη, ἐν μέρει ἔξω ἀπὸ τὸ χολλυγουντιανὸ κύκλωμα ἀποτελεῖ μιὰ θριαμβικὴ ἐπιβεβαίωση τῆς δυνατότητας δημιουργίας ἀμερικάνικου κινηματογράφου ἐκτὸς Χόλλυγουντ — ἀρκεῖ ὁ κινηματογράφος αὐτὸς νὰ υἱοθετήσει τὴν εὐκαμψία καὶ τὴν προσαρμοστικότητα τῆς τεχνικῆς τοῦ νεορεαλισμοῦ.

Καὶ σ' αὐτὴ τὴν ταινία, νεορεαλιστικὸ καὶ τηλεοπτικὸ στὺλ σμίγουν ἀξεδιάλυτα, ὅπως γίνεται φανερὸ ἀπὸ τὸν σκηνοθετικὸ χειρισμὸ ἀπ' τὸν Μὰνν μιᾶς τηλεοπτικῆς ἐκπομπῆς σὲ συνέχειες τοῦ Πάντυ Τσαγιέφσκυ. Ἕνα χρόνο νωρίτερα, τὸ 1954, ὁ Καζὰν θυμᾶται τὴ φιλία του μὲ τὸν Στρὰντ καὶ γυρίζει σὲ φυσικοὺς χώρους στὴ Νέα Ὑόρκη τὸ «Λιμάνι τῆς ἀγωνίας». Ἡ προσκόλλησή του στὶς ἀρχὲς τοῦ Ἄκτορς Στούντιο καὶ τοῦ ἐξαμερικανισμένου στανισλαυσκισμοῦ δὲν τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ προχωρήσει περισσότερο ἀπὸ τὴν ἔκθεση τῶν προσωπικῶν του ἀπόψεων, γιὰ τὴ σημασία τῆς κατὰ μόνας ἀπελπισμένης καὶ καταδικασμένης ἐξεγέρσεως. Πάντως, πέρα ἀπὸ τὶς ἀμφισβητούμενες θέσεις της, ἡ ταινία αὐτὴ σημειώνει τὴν πρώτη ἀπόλυτη ἀποδέσμευση τῆς ἐμπορικῆς παραγωγῆς ἀπὸ τὴν κηδεμονία τοῦ Χόλλυγουντ, μιὰ καὶ γυρίζεται ἐξολοκλήρου μὲ χρήματα φίλων τοῦ σκηνοθέτη.

Ἐν τῷ μεταξύ, τὴ δεκαετία τοῦ 1940, ἡ Μάγια Ντέρεν δίνει καινούργια πνοὴ στὰ κινητικοοπτικὰ πειράματα ποὺ ἄρχισε τὸ 1920 ὁ Ρίχτερ. Μ' αὐτήν, ὁ ἀμερικανικὸς πειραματικὸς κινηματογράφος παίρνει μιὰ ἀπ' τὶς πρῶτες θέσεις διεθνῶς στὸν τομέα τῆς διευρύνσεως τῆς κινηματογραφικῆς φόρμας καὶ τῆς ἀναζητήσεως νέων τρόπων ἐκφράσεως μέσα ἀπὸ τὴν κινούμενη εἰκόνα. Ὡστόσο, ἡ ἔλλειψη ἑνὸς σοβαρότερου προβληματισμοῦ στενεύει τὰ ὅρια καὶ τὴν ἀξία τοῦ πειράματος καὶ ἡ Ντέρεν αὐτοπεριορίζεται, ἔτσι, σ' ἕναν κινηματογράφο ποὺ στρέφεται κυκλικὰ γύρω ἀπὸ τὸν ἄξονά του, δημιουργώντας μὲ τὴν περιδίνηση στεγανὰ τοιχώματα, ποὺ ἐμποδίζουν τὸν ἐμπλουτισμὸ τῆς νέας φόρμας μὲ νέο περιεχόμενο.

Τὸ 1946 ὁ Κέννεθ Ἔνγκελ προσπαθεῖ νὰ δώσει τὸ περιεχόμενο ποὺ λείπει ἀπὸ τὶς φορμαλιστικὲς ἀναζητήσεις τῆς Ντέρρεν στὸ «Ἐπεισόδιο ἀποδράσεως», ἀλλὰ δὲν προχωρεῖ περισσότερο ἀπὸ μιὰ ἐνδοσκόπηση τῆς κατακερματισμένης συνειδήσεως.

Οἱ μεμονωμένες περιπτώσεις ποὺ ἀναφέραμε, δὲν ἐντάσσονται ἀκόμα σὲ κανένα κίνημα, δὲν ἀποτελοῦν Σχολή.

Ἡ Σχολὴ δημιουργεῖται τὸ 1957. Τὴ χρονιὰ αὐτή, ὁ Κασσαβέτης γυρίζει τὶς «Σκιὲς» καὶ ἐγκαινιάζει ἔτσι τὴ Σχολὴ τῆς Νέας Ὑόρκης. Μὲ τὴν ταινία αὐτή, ὁ Κασσαβέτης καὶ οἱ φίλοι του ἀποδεικνύουν ὅτι ὁ ἀνεξάρτητος μὴ ἐμπορικὸς ἀμερικανικὸς κινηματογράφος, ἀπὸ ἀφηρημένη δυνατότητα μπορεῖ νὰ γίνει ἀπτὴ πραγματικότητα. Ὁ θόρυβος ποὺ προκαλεῖ τὸ φίλμ εἶναι τόσο ἐκκωφαντικὸς ποὺ οἱ μέχρι τότε διστακτικοὶ «δυνάμει» νεαροὶ σκηνοθέτες βγαίνουν ἀπ' τὸ καβοῦκι τους, ἀφήνουν στὸν προθάλαμο τοῦ ψυχίατρου τὸ συναίσθημα μειονεκτικότητας καὶ ρίχνονται μὲ τὰ μοῦτρα στὴ δουλειά. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι πραγματικὰ ἐντυπωσιακό. Ἑκατοντάδες νεαροὶ ἀπ' ὅλες τὶς γωνιὲς τῶν ΗΠΑ παίρνουν μιὰ κάμερα 16 ἢ 8 Μ) Μ κι ἀρχίζουν νὰ κινηματογραφοῦν ὅ,τι πέφτει στὴν ἀντίληψή τους.

Φυσικά, θὰ ἦταν τεχνικὰ ἀδύνατο νὰ ἐπισημάνει κανεὶς τὴν ποιότητα μέσα στὸ χάος τῆς ἀπροσμέτρητης ποσότητας. Τὸ ἔργο τοῦ ἐπιλογέα καὶ ἀξιολογητῆ θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναλάβει κάποιος θεωρητικός. Κι αὐτὸς βρέθηκε στὸ πρόσωπο τοῦ πληθωρικοῦ Λιθουανοῦ μετανάστη Τζόνας Μήκας, ὁ ὁποῖος, γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτό, ἱδρύει καὶ διευθύνει τὸ περιοδικὸ «Φίλμ Κάλτσουρ».

Οἱ νεαροὶ προστατευόμενοί του τὸν ἀνακηρύσσουν ἀρχηγό τους καὶ ὁ Μήκας, μὲ ἱεραποστολικὸ ζῆλο, ὑποστηρίζει τὰ συμφέροντά τους, βάλλοντας ἀκατάπαυστα κατὰ τοῦ ὑπ' ἀριθμὸν ἕνα ἐχθροῦ τους, τοῦ Χόλλυγουντ. Τὸ ὄνομά του σύντομα γίνεται πασίγνωστο κι ὅλοι βλέπουν στὸ πρόσωπό του τὸν ἀναμενόμενο Μεσσία τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου. Ὁ Τζὼν Κασσαβέτης, ὁ Φρὰνκ

«Συντρίμμια τοῦ Ἀπογεύματος» : Ἡ Μ. Ντέρεν δημιουργεῖ στεγανὰ ἀνάμεσα στὸ περιεχόμενο καὶ στὴ φόρμα.

«Τὸ Λιμάνι τῆς Ἀγωνίας» : Ἀποδέσμευση

«Δαυΐδ καὶ Λίζα» : Ἡμισυμβιβασμὸ(

Λέσλυ, ὁ Ρίτσαρντ Λῆκοκ, ὁ Στὰν Μπράκχεϊτζ, ὁ Τζὰκ Σμίθ, ὁ Χάρρυ Σμίθ, ὁ Γκρέγκορυ Μαρκόπουλος, ἡ Σίρλεϋ Κλάρκ — «ὅλοι ἤτανε παιδιά του».

Ἡ Κλάρκ, ἡ τελευταία προσχωρήσασα στὴν παρέα γίνεται σύντομα τὸ πρῶτο βιολὶ στὴν ὀρχήστρα τοῦ Μήκας, ποὺ τὴν ὑποστηρίζει μὲ φανατισμό. Ὁ Πάπας τοῦ Νέου Ἀμερικανικοῦ Κινηματογράφου παραληρεῖ ἀπὸ ἐνθουσιασμὸ στὴν πρεμιέρα τῆς «Ἐπαφῆς» (1960) καὶ τοῦ «Χάρλεμ Στόρυ» (1963) τῆς ἰδιοφυοῦς εὐνοουμένης του.

Μέχρι τὴν ἐμφάνιση τῆς Κλάρκ, ὁ Λάϊονελ Ρογκόζιν κατεῖχε στὴν παρέα τὴ θέση ποὺ τοῦ πῆρε κατόπιν ἐκείνη.

Ὁ Τζόνας Μήκας, πάλι πρῶτος, ἐπεσήμανε τὴν ἱκανότητα αὐτοῦ τοῦ πρώην τεχνοκράτη νὰ μπλέκει μὲ τρόπο ἀπόλυτα προσωπικὸ τὸ ντοκουμέντο καὶ τὸ πεποιημένο καὶ τὸν ἀνακήρυξε διάδοχο τοῦ Φλάερτυ. Τὰ δυὸ ἀριστουργήματά του, «Στὸ Δασοτόπι» (1956) καὶ τὸ «Γύρνα πίσω Ἀφρικὴ» (1959) προμηθεύουν αὖθονο ὑλικὸ στὸν Μήκας γιὰ τοὺς διθυράμβους του.

Τὸ 1960, οἱ κινηματογραφιστὲς ποὺ εἶχαν μαζευτεῖ γύρω ἀπ' τὸν Μήκας καὶ τὸ περιοδικό του προσπαθοῦν νὰ συντονίσουν τὶς προσπάθειές τους καὶ δημιουργοῦν τὸ «Νιοὺ Ἀμέρικαν Σίνεμα Γκροὺπ» ἕνα εἶδος οἰκονομικοῦ καὶ ἰδεολογικοῦ συνεταιρισμοῦ, κατὰ τὰ πρότυπα τοῦ «Φρόντιερ Φίλμ». Τὸ βραχύβιο γκροὺπ διασπᾶται τὸ 1963.

Ἀπ' τὴν διάσπαση δημιουργοῦνται δύο καινούργιες ἀνεξάρτητες ὁμάδες : Στὴν πρώτη ἀνήκουν αὐτοὶ ποὺ πιστεύουν ὅτι ὁ Ἀμερικανικὸς κινηματογράφος δὲ θὰ βγεῖ ἀπ' τὸ ἀδιέξοδο, ἂν δὲν υἱοθετήσει ἀπόλυτα τὶς κοινωνικοπολιτικὲς ἀρχὲς τοῦ «Φρόντιερ Φίλμ» καὶ στὴ δεύτερη ὅσοι πρεσβεύουν ὅτι αὐτὸ ποὺ ἔχει πρωταρχικὴ σημασία εἶναι ἡ διερεύνηση τοῦ χώρου τῆς ἀνθρώπινης συνειδήσεως, ἔξω καὶ πέρα ἀπὸ κάθε εἴδους ἐπιβεβλημένους κανόνες.

Οἱ πρῶτοι σχηματίζουν τὴν ὁμάδα τοῦ «Ντάϊρεκτ Σίνεμα» καὶ οἱ δεύτεροι τὴν ὁμάδα τοῦ «Ἀντερεγκράουντ».

Παράλληλα, δημιουργεῖται καὶ μιὰ τρίτη ὁμαδούλα, ἀσήμαντη ἀριθμητικά : Εἶναι αὐτοὶ ποὺ θέλουν νὰ κάνουν ἐμπορεύσιμο κινηματογράφο, ἔξω, ὅμως, ἀπ' τὶς μεθόδους καὶ τὰ συστήματα τοῦ Χόλλυγουντ.

Ἡγέτης τῆς ὁμάδας τοῦ «Ντάϊρεκτ Σίνεμα» ἀναδεικνύεται σύντομα ὁ Ρίτσαρντ Λῆκοκ, ποὺ πλαισιώνεται ἀπὸ μιὰ παρέα δραστήριων κινηματογραφιστῶν : Ρόμπερτ Ντριοῦ, Ἄλμπερτ καὶ Ντέηβιντ Μαίηλς, Ντὴν Ἄλαν Πεννυμπέηκερ.

Ὁ κινηματογράφος αὐτῶν τῶν «ἐξωστρεφῶν» εἶναι μὲν κοινωνικὰ τοποθετημένος ἀλλὰ ἀρνεῖται τὴ σαφὴ δέσμευση, ποὺ, κατὰ τὴν ἀποψή τους, περιορίζει τὴ γωνία ὁράσεως καὶ καθιστᾶ μονομερῆ τὴν κοινωνικὴ κριτική. Στὴν φόρμα χρησιμοποιοῦν τὴν τεχνικὴ τοῦ ντοκυμανταίρ, χωρὶς νὰ ἀρνοῦνται τὴ σχολαστικὴ ἐπιλογὴ τῶν ντοκουμέντων, ὥστε αὐτὰ νὰ ἐξυπηρετοῦν ἀπόλυτα τὸν ἐπιδιωκόμενο σκοπὸ κι ὄχι ἁπλῶς νὰ καταδεικνύουν. Ἡγέτης τῆς ὁμάδας τοῦ Ἀντερεγκαουντ — ἢ κρυφοῦ κινηματογράφου ἢ κινηματογράφου τῶν Μπῆτνικ — παραμένει ὁ Τζόνας Μήκας. Οἱ «ἐσωστρεφεῖς» ὑποστηρίζουν μὲ τὸ στόμα τοῦ Μήκας κυρίως, ὅτι «στὸν παράλογο κόσμο μας, εἶναι τόσο δύσκολο νὰ διαφυλάξεις τὴν προσωπικότητά σου

ὅσο δύσκολο εἶναι νὰ διαφυλάξει καὶ ἡ πόρνη τὴν παρθενία της». Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ στρέφονται σ' ἐκεῖνο ποὺ τοὺς εἶναι περισσότερο οἰκεῖο, τὸν ἑαυτό τους, καὶ ἡ ἐνδοσκόπηση γίνεται αὐτοσκοπός. Ἡ κατάδυση στὰ ἄδυτα τῆς συνειδήσεως ἐπιτελεῖται κυρίως μέσα ἀπὸ τὴν παραίσθηση τῶν ναρκωτικῶν ἢ ἀπὸ τὴν ἔκσταση ποὺ προσφέρει ἕνα σὲξ χωρὶς φραγμοὺς καὶ ἠθικοὺς ἐνδοιασμούς.

Ὁ Ἀντεργκράουντ (ὑπόγειος) κινηματογράφος χωρίζεται κι αὐτὸς σὲ δυὸ ὑποομάδες οἱ ὁποῖες καταφέρνουν πρὸς τὸ παρὸν νὰ συνυπάρχουν ἁρμονικότατα. Ἡ κάθε μιὰ ἔχει ἐπικεφαλῆς ἕναν ἀπὸ τοὺς ἀδερφοὺς Μήκας : Ὁ Τζόνας ἡγεῖται αὐτῶν ποὺ ζητοῦν τὴν ἀπόλυτη ἀπελευθέρωση καὶ κυριαρχία τοῦ ἐνστίκτου κι ἀρνοῦνται κάθε σχέση μ' ἕναν κόσμο ἐχθρικό, παραμορφωμένο ἀπ' τὴ σωρεία τῶν συμβάσεων καὶ παράλογο ἀπὸ τὴν κατάχρηση τῆς λογικῆς.

Ὁ Ἀντόλφας Μήκας ἡγεῖται τῶν αἰσιόδοξων, ποὺ δὲν ἀρνοῦνται κάποια δυνατότητα ἐπαφῆς ἀτόμου καὶ ὁμάδας καὶ ποὺ ἀντιμετωπίζουν τὶς ἀντιζοότητες χρησιμοποιώντας σὰν ὅπλο ἀμυντικὸ τὴν καταλυτικὴ εἰρωνεία. Τὸ ἀριστούργημα αὐτῆς τῆς τάσης εἶναι τὸ «Ἀλληλούγια οἱ λόφοι» (1963) τοῦ Ἀντόλφας Μήκας, ποὺ σὰν φόρμα ἀποτελεῖ μιὰ θαυμάσια σύνοψη ὅλων τῶν εὑρημάτων τοῦ μοντέρνου εὐρωπαϊκοῦ κινηματογράφου καὶ σὰν περιεχόμενο προσπαθεῖ νὰ διδάξει τὴν «τέχνη τοῦ νὰ ζεῖς». Τέλος, στὴν τρίτη καὶ τελευταία ὁμάδα τοῦ Νέου Ἀμερικανικοῦ Κινηματογράφου ἀνήκουν αὐτοί, ποὺ ἐπιμένουν ὅτι πρέπει νὰ ζήσουν κάνοντας κινηματογράφο, ὅτι ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι μέσο αὐτοβασανισμοῦ καὶ θανάτου ἀπὸ ἀσιτία, ὅτι πρέπει νὰ υἱοθετηθεῖ ἀπ' τοὺς νέους ὅ,τι χρήσιμο τοὺς κληροδοτεῖ τὸ θνῆσκον Χόλλυγουντ — καὶ κυρίως ἡ σοφὴ δόμηση τοῦ σεναρίου καὶ ἡ ἁπλότητα κι ἡ σαφήνεια στὴν ἀφήγηση.

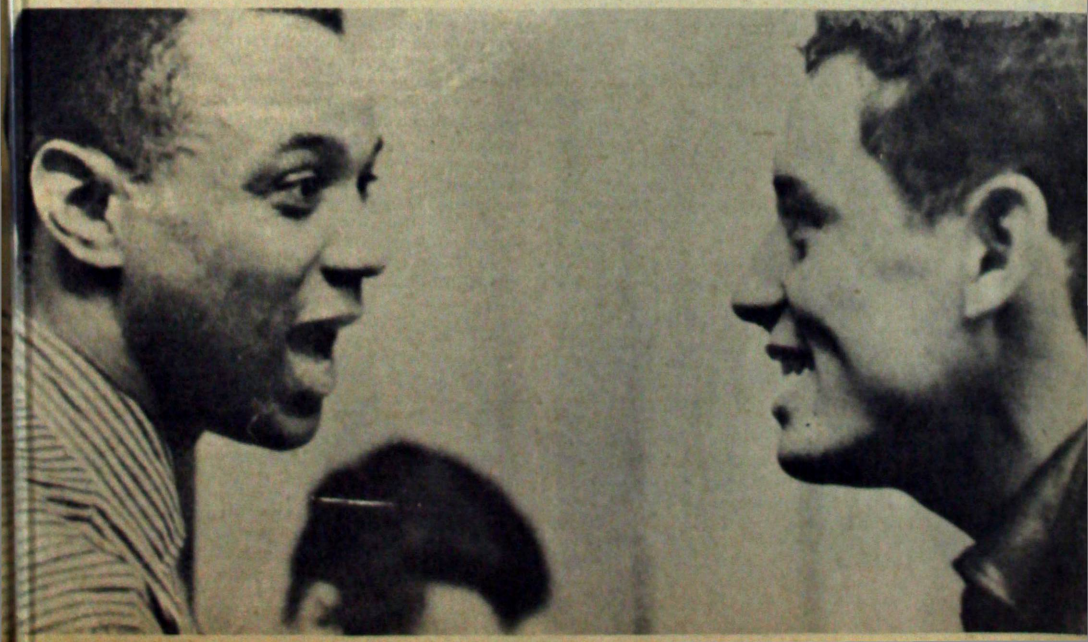
Ὁ Φρὰνκ Πέρρου («Δαυΐδ καὶ Λίζα», «Ὁ Κολυμβητής», «Τελευταῖο Καλοκαίρι») , ὁ Λάρρυ Πὴρς («Μιὰ πατάτα δύο πατάτες», «Νέα Ὑόρκη ὥρα τρεῖς» «Ἀντίο Κολόμβε»)καὶ ὁ Ρίτσαρντ Σαράφιαν («Ἄντυ») , εἶναι οἱ βασικοὶ φορεῖς αὐτῶν τῶν ἀπόψεων.

Στὴν ἴδια ὁμάδα πρέπει νὰ τοποθετήσουμε καὶ τοὺς «ἀποστάτες» δηλαδὴ αὐτοὺς ποὺ δέχτηκαν νὰ μετακομίσουν παίρνοντας μαζὶ μὲ τὶς ἀποσκευὲς καὶ τὶς ἰδέες τους στὸ Χόλλυγουντ, τὸ ὁποῖο, παρόλες τὶς ρυτίδες, παραμένει γοητευτικότατο καὶ ἕλκει πάντα σὰν μαγνήτης τοὺς πειναλέους νεοϋρκέζους ἀντεργκραουντιστές. Ἀνάμεσά τους καὶ ὁ Ἄρθουρ Πὲνν ποὺ γύρισε τὶς δύο πρῶτες ταινίες του «Ὁ δραπέτης τῶν 7 Πολιτειῶν» καὶ τὸ «Θαῦμα τῆς Ἄννυ Σάλλιβαν» σὰν ἀνεξάρτητος, γιὰ νὰ ἐξαρτηθεῖ τὸ 1965 («Μίκυ Οὐὰν») ἀπ' τὸ παμφάγο θηρίο, τὸ ὁποῖο ὡστόσο δὲν καταστρέφει πάντα τὰ ταλέντα, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ ἀδιάλλακτος Τζόνας Μήκας.

Ὅπως καὶ νἄναι,ἡ ὕπαρξη ἑνὸς κινηματογράφου ἐκτὸς Χόλλυγουντ, δὲν ἀποτελεῖ μόνο τὴν οὐσιαστικότερη σὲ προσφορὰ καὶ ἐπιτεύξεις ἀμερικανικὴ κινηματογραφικὴ πρωτοπορία ἀλλὰ ἐπηρεάζει τὸν κινηματογράφο σὲ παγκόσμια κλίμακα, μιὰ καὶ θέτει ὑπὸ ἀμφισβήτηση ὄχι μόνο τὴν παγκόσμια κυριαρχία τοῦ Χόλλυγουντ ἀλλὰ καὶ τὴν ἴδια τὴ σκοπιμότητα ὕπαρξής του.

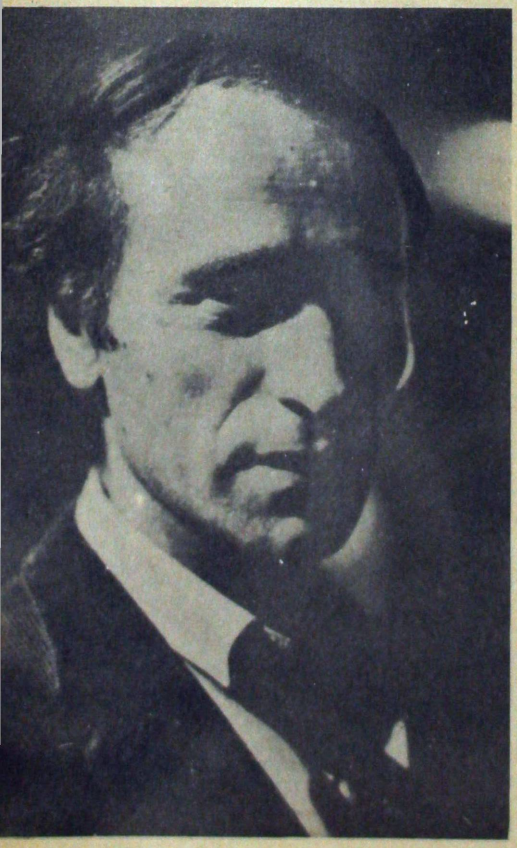
Ὡστόσο, κάτω ἀπὸ τὰ συνεχῆ πυρά, τὸ Χόλλυγουντ ἄρχισε νὰ ἀντιλαμβάνεται τὸ ἐπισφαλὲς τῆς θέσης του καὶ νὰ προσαρμόζεται ἀνάλογα. Ἀνάμεσα στὴν κομματιασμένη σὲ ὁμάδες καὶ ὁμαδοῦλες ἀρχικὴ Σχολὴ τῆς Νέας Ὑόρκης καὶ στὸ μονολιθικὸ Χόλλυγουντ, ποὺ διευθύνεται κι αὐτὸ ἀπ' τὴ Νέα Ὑόρκη — ἀπ' τὴ Γουὼλτ Στρὴτ — ἀρχίζει νὰ δημιουργεῖται μιὰ διαλεκτικὴ σχέση, τῆς ὁποίας τὴν κατάληξη εἶναι ἀδύνατο νὰ προσδιορίσουμε ἀπὸ τώρα.

Μὲ τὶς «Σκιὲς» ὁ Κασσαβέτης ἐγκαινιάζει τὴ σχολὴ τῆς Νέας Ὑόρκης.



Τζόνας Μήκας

ΠΟΥ ΒΡΙΣΚΟΜΑΣΤΕ ΕΜΕΙΣ ΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΤΟΥ ΑΝΤΕΡΓΚΡΑΟΥΝΤ



Τὸ 1965 ὁ Τζόνας Μήκας ἔγραψε στὸ «Βίλλατζ Βόϊς»: «Ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια τώρα, ὁ καλλιτέχνης τῆς πρωτοπορίας (στὸν κινηματογράφο καὶ τὶς ἄλλες τέχνες) αἰσθάνεται καὶ δηλώνει δημόσια, πὼς δημιουργεῖ κάτι τόσο διαφορετικὸ ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ τέχνη, ποὺ τὸ ἔργο του θὰ μποροῦσε νὰ προσδιοριστεῖ σὰν ἀντι - τέχνη. Κι ἔχει δίκιο». Ὁ Μήκας βλέπει τὴν κινηματογραφικὴ τέχνη σὰν νέα, ἀλλὰ ἄχρονη. «... ἐμεῖς εἴμαστε οἱ πραγματικοὶ κινηματογραφιστές. Ὁ καθένας ἀπὸ μᾶς διασχίζει χῶρο, χρόνο καὶ μνήμη — νά, σὲ τελικὴ ἀνάλυση, τί σημαίνει ὁ κινηματογράφος τῶν ἀνθρώπων, ὅπως ἔχουν ὑπάρξει ἐδῶ καὶ χιλιάδες χιλιάδων χρόνια».

Ὁ Μήκας εἶναι ἱδρυτὴς καὶ ἐκδότης τοῦ «Φίλμ κάλτσουρ», ἱδρυτὴς τοῦ συνεταιρισμοῦ τῶν κινηματογραφιστῶν «Κέντρο Κινηματογραφικῆς Διανομῆς», τῆς Λέσχης τῶν Κινηματογραφιστῶν στὴ Νέα Ὑόρκη καὶ κριτικὸς τοῦ πειραματικοῦ κινηματογράφου στὸ «Βίλλατζ Βόϊς». Ἡ πιὸ γνωστὴ ταινία του, «Τὸ μπρίκι», εἶναι μιὰ ἐξαιρετικὴ κινηματογράφηση τῆς παραστάσεως τοῦ θεατρικοῦ ἔργου τῶν Μπὲκ - Μαλίνα στὸ παλιὸ Λίβιγκ Θήατερ. Τὸ φίλμ, ποὺ ὑψώνει τὴ φωνή του ἐναντίον τοῦ πολέμου καὶ τῆς ἐξουσίας, προκαλώντας σὸκ μὲ τὴν ἀμεσότητά του, κέρδισε τὸ Μεγάλο βραβεῖο τοῦ Ἁγίου Μάρκου στὴ Βενετία τὸ 1964 γιὰ ταινία ντοκυμανταίρ. Τὸ κείμενο ποὺ ἀκολουθεῖ, τὸ ἔγραψε ὁ Μήκας μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς ἐνάρξεως τῶν ἀπολυτηρίων ἐξετάσεων τοῦ Κολλέγιου Τέχνης τῆς Φιλαδέλφειας τὸν Ἰούνιο τοῦ 1966.

"Οταν μοῦ ζήτησαν νὰ δεχτῶ τὴν ὕψιστη ἐπιβράβευση τοῦ Κολλέγιου Τέχνης τῆς Φιλαδέλφειας, δίστασα γιὰ μιὰ στιγμή. Εἶπα στὸν ἑαυτό μου: Ποιός εἶμαι; Οὐσιαστικά, δὲν ἔχω καταφέρει καὶ πολλὰ πράγματα στὴ ζωή μου. "Ο,τι θέλω νὰ κάνω, ὅλα μου τὰ ὄνειρα, βρίσκονται ἀκόμα στὸ μέλλον. "Επειτα ξανασκέφτηκα: Στὴν πραγματικότητα, αὐτὸ ποὺ κάνει τὸ Κολλέγιο τιμώντας με μ' αὐτὴ τὴν ἐπιβράβευση, εἶναι τὸ ὅτι στρέφει τὴν προσοχὴ τῶν ἀνθρώπων στὶς τέχνες τῆς πρωτοπορίας. Ἡ τιμὴ αὐτή, οὐσιαστικά, δὲν ἀπευθύνεται σὲ μένα. Ἀπευθύνεται στὸ Νέο Κινηματογράφο, σ' ὅλους ἐκείνους τοὺς καλλιτέχνες τῆς πρωτοπορίας, ποὺ προσπαθοῦν νὰ φέρουν λίγη ὀμορφιὰ σ' ἕνα κόσμο γεμάτο λύπη καὶ τρόμο.

Τί κάνουμε στὴν οὐσία; Ποῦ βρίσκεται τὸ ἀντεργκράουντ; Ποιά εἶναι ἡ σημασία του; Θὰ προσπαθήσω νὰ ἀπαντήσω ἢ νὰ ὑποδείξω μερικὲς ἀπὸ τὶς ἔννοιες, ποὺ συνδέονται μὲ τὸ ἔργο μας, ἔννοιες, ποὺ συνδέονται στενὰ μ' ὅλους ἐμᾶς.

Ὑπῆρξε ἐποχή, ὅταν ἤμουν 16 ἢ 17 χρονῶν, ποὺ ἤμουν ἰδεαλιστὴς καὶ πίστευα πὼς ὁ κόσμος θ' ἄλλαζε στὴ διάρκεια τῆς δικιᾶς μας ζωῆς. Διάβαζα γιὰ ὅλα τὰ δεινὰ τοῦ ἀνθρώπου, πολέμους καὶ δυστυχίες, ποὺ συνέβαιναν στοὺς περασμένους αἰῶνες καὶ πίστευα κατὰ κάποιο τρόπο, πὼς στὴ διάρκεια τῆς ζωῆς μου, ὅλα αὐτὰ θ' ἄλλαζαν. Πίστευα στὴν πρόοδο τοῦ ἀνθρώπου, στὴν καλωσύνη τοῦ ἀνθρώπου. Κι ὕστερα ἦρθε ὁ πόλεμος καὶ γνώρισα τὴ φρίκη σὲ βαθμὸ ἀπίστευτο, σὲ κλίμακα ποὺ ξεπερνοῦσε ὅλα μου τὰ διαβάσματα· κι ὅλα ἔγιναν μπρὸς στὰ μάτια μου — μπρὸς στὰ μάτια μου τὰ κεφάλια τῶν παιδιῶν συντρίβονταν μὲ ξιφολόγχες. Κι αὐτὰ ἔγιναν ἀπὸ τὴ δική μου γενιά. Καὶ συνεχίζονται νὰ γίνονται καὶ σήμερα, στὸ Βιετνάμ, ἀπὸ τὴ γενιά μου. "Ολα ὅσα πίστευα, τραντάχτηκαν συθέμελα — ὅλος μου ὁ ἰδεαλισμὸς κι ἡ πίστη στὴν καλωσύνη τοῦ ἀνθρώπου, ὅλα συντρίφτηκαν. Κατὰ κάποιο τρόπο, κατάφερα νὰ μὴ διαλυθῶ. Ἀλλά, στὴν οὐσία, δὲν ἤμουν πιὰ ἕνα κομμάτι· ἤμουν χίλια ὀδυνηρὰ κομμάτια.

Ἀπὸ ἐδῶ πραγματικὰ ξεκινάει καὶ σ' αὐτὸ ὀφείλεται τὸ ὅτι ἔκανα, ὅ,τι ἔκανα. "Ενιωσα πὼς ἔπρεπε νὰ ξεκινήσω πάλι ἀπὸ τὴν ἀρχή. Δὲν μοῦ εἶχε μείνει οὔτε πίστη οὔτε ἐλπίδα. "Επρεπε νὰ ξαναμαζέψω τὸν ἑαυτό μου, κομμάτι - κομμάτι. Καὶ δὲν ξαφνιάστηκα, ὅταν, φτάνοντας στὴ Ν. Ὑόρκη βρῆκα κι ἄλλους, ποὺ ἔνιωθαν ὅπως ἐγώ. Γνώρισα ποιητές, κινηματογραφιστές, ζωγράφους — ἀνθρώπους ποὺ περπατοῦσαν σὰν χίλια ὀδυνηρὰ κομμάτια. Καὶ νιώσαμε, πὼς δὲν ὑπῆρχε πιὰ τίποτε ἄλλο νὰ χάσουμε. Δὲν ὑπῆρχε σχεδὸν τίποτε, ποὺ ἄξιζε νὰ κρατήσουμε, ἀπὸ τὸν κληρονομημένο πολιτισμό μας. "Ας καθαρίσουμε τοὺς ἑαυτούς μας, αἰσθανθήκαμε. "Ας καθαρίσουμε ὁ,τιδήποτε μᾶς παρασύρει πρὸς τὰ κάτω — ὅλα τὰ ψέμματα, τὸν τρόμο καὶ τοὺς ἐγωϊσμούς. Τὸ ἀποτέλεσμα, ἡ ἔκβαση αὐτῆς τῆς ἀπελπισίας, ἦταν ἡ γενιὰ τῶν «Μπήτ». Οἱ μυστικιστικὲς ἀναζητήσεις προκύψανε ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀπελπισία. Κανένα τίμημα, αἰσθανθήκαμε, δὲν ἦταν ἀρκετὰ ἀκριβό, γιὰ νὰ πληρώσουμε γι' αὐτὸ τὸ ἔργο τοῦ καθαρμοῦ, κανένα ἐμπόδιο πολὺ μεγάλο νὰ τὸ ξεπεράσουμε. "Ασ' τους νὰ κοροϊδεύουν κι ἐμᾶς καὶ τὴν κουρελιάρική μας ἐμφάνιση. "Ασ' τους νὰ φτύνουν στὰ γένια μας. Ἀκόμα κι ἂν δὲν εἴχαμε τίποτα — μερικοὶ ἀπὸ μᾶς συνεχίζουν νὰ μὴν ἔχουν τίποτα νὰ βάλουν στὸ καθαρισμένο μέρος — δὲν μπορούσαμε νὰ μείνουμε, ὅπως ἤμαστε πρίν. "Επρεπε νὰ καθαρίσουμε ὄχι μόνο τὸ παρόν, ἀλλά, μέσα ἀπὸ τὰ ναρκωτικὰ καὶ μέσα ἀπὸ τὴ συγκέντρωση τῆς σκέψης, νὰ γυρίσουμε πίσω ἀρκετὲς γενιές, νὰ ἐξαλείψουμε τὸ ἐγώ μας, τὴν κακή μας πίστη, τὴν ἔλλειψη ἐμπιστοσύνης, τὴν αἴσθηση συναγωνισμοῦ ἢ ἀτομικοῦ κέρδους, ἔτσι, πού, ἂν ὑπῆρχε κάτι ὄμορφο καὶ ἀγνό, νὰ ἔβρισκε ἕνα καθαρὸ μέρος καὶ νὰ θρονιαζόταν μέσα μας καὶ ν' ἄρχιζε νὰ βλαστάνει. "Ηταν μιὰ ὀδυνηρὴ ἀναζήτηση — καὶ εἶναι ἀκόμα. Βρισκόμαστε στὴν ἀρχὴ αὐτῆς τῆς ἀναζητήσεως καὶ τῆς βλαστήσεως καὶ πολλῶν οἱ ὦμοι δὲ βαστᾶν τὸ βάρος. Διασχίζουμε τὸ δραματικὸ τέλος τῆς Χριστιανικῆς περιόδου καὶ παρευρισκόμαστε στὴ γέννηση αὐτῆς, ποὺ ἀρχίζουμε νὰ ὀνομάζουμε «Ἐποχὴ τοῦ Ὑδροχόου». Βίαια γεγονότα συμβαίνουν στὴν ψυχὴ τῶν ἀνθρώπων, χωρὶς νὰ βρίσκονται πιὰ αὐτὰ κάτω ἀπὸ τὸν ἔλεγχό μας. Ἀλλὰ εἶναι λίγο πιὸ εὔκολα τὰ πράγματα τώρα, γιατὶ ὑπάρχουν πολλοὶ ἀπὸ μᾶς, σὲ διάφορα μέρη τῆς χώρας, τοῦ κόσμου. Συναντοῦμε συχνὰ ὁ ἕνας τὸν ἄλλο καὶ γνωριζόμαστε. Ξέρουμε πὼς εἴμαστε οἱ ταξιδιῶτες πρωτοπόροι τῆς νέας ἐποχῆς. Εἴμαστε οἱ μεταβατικὲς γενιές. Ἡ γενιά μου, ἡ γενιά σας ἔχουν σημαδευτεῖ ἀπὸ τὸ σημάδι τοῦ ταξιδιοῦ. Συνεχίζαμε νὰ προχωροῦμε καὶ νὰ ψάχνουμε (ἀκόμα συνεχίζουμε), κινούμενοι ἀέναα, ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ τῆς ἠπείρου στὴν ἄλλη, ἀπὸ τὸ Σὰν Φραντζίσκο στὴ Νέα Ὑόρκη, ἀπὸ τὸ Μεξικὸ στὶς Ἰνδίες καὶ μέσα ἀπὸ ὅλα τὰ ἐσωτερικὰ ταξίδια τῶν ψυχεδελικῶν ἐμπειριῶν, καὶ τῶν γιογκικῶν συστημάτων. Καμμιὰ γενιὰ ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Κολόμβου, δὲν ταξίδεψε περισσότερο ἀπὸ τὶς δυὸ τελευταῖες γε-

νιὲς τῆς Ἀμερικῆς. Ναί, κι ἄλλες γενιὲς ἔχουν ταξιδέψει ἐπίσης, ἀλλὰ ταξίδεψαν πάντα σὰν κατακτητές. Ἤθελαν νὰ κατακτήσουν τοὺς ἄλλους, νὰ τοὺς διδάξουν τὸ δικό τους τρόπο ζωῆς. Οἱ γονεῖς μας ταξιδεύουν ἀκόμα μέσω τοῦ Βιετνάμ, σὰν κατακτητές· ταξιδεύουν, ναὶ —ἀλλὰ πόσο ἄχρηστα κι ἐξωπραγματικὰ μᾶς φαίνονται σήμερα ὅλα τους τὰ ταξίδια καὶ οἱ κατακτήσεις! Γιατὶ ἐμεῖς ταξιδεύουμε μαζεύοντας τὰ σπασμένα κομμάτια τῆς γνώσης, τῆς ἀγάπης, τῆς ἐλπίδας, ὅλων τῶν ἐποχῶν· ὄχι τὴ σοφία τῶν πατεράδων μας, οὔτε τῶν μανάδων μας, ἀλλὰ τὴ σοφία, ποὺ εἶναι τόσο παλιά, ὅσο κι ἡ γῆ, ὅσο οἱ πλανῆτες, ὅσο ὁ ἴδιος ὁ ἄνθρωπος — τὴ μυστικιστική, τὴν αἰώνια συγκέντρωση, τὸ μάζεμα τῶν ἑαυτῶν μας κομμάτι πρὸς κομμάτι, μὴν ἔχοντας νὰ προσφέρουμε τίποτα στοὺς ἄλλους, ἀλλὰ παίρνοντας μὲ χαρά, ὁ,τιδήποτε εἶναι ντυμένο μὲ ἀγάπη καὶ ζεστασιὰ καὶ σοφία, ὁσοδήποτε μικρὸ κι ἂν εἶναι.

Στὸ σινεμὰ ἡ ἀναζήτηση αὐτὴ ἐκδηλώνεται μὲ τὴν ἐγκατάλειψη ὅλων τῶν γνωστῶν ἐπαγγελματικῶν, ἐμπορικῶν ἀξιῶν, κανόνων, θεμάτων, τεχνικῶν, προφάσεων. Εἴπαμε: δὲν ξέρουμε τί εἶναι ὁ ἄνθρωπος, δὲν ξέρουμε τί εἶναι τὸ σινεμά. Ἂς εἴμαστε ἑπομένως τελείως ἀνοικτοί. Ἂς πάρουμε ὁποιαδήποτε κατεύθυνση. Ἂς εἴμαστε τελείως διαθέσιμοι καὶ νὰ ἀκοῦμε, ἔτοιμοι νὰ κινηθοῦμε πρὸς κάθε κατεύθυνση, στὸ πιὸ ἐλάχιστο κάλεσμα, σχεδὸν σὰν κάποιον ποὺ εἶναι ταλαιπωρημένος καὶ πολὺ κουρασμένος, τόσο ποὺ οἱ αἰσθήσεις του εἶναι σὰν ἕνα μουσικὸ ὄργανο δίχως σχεδὸν δική του δύναμη, ποὺ φυσιέται καὶ παίζεται ἀπὸ τοὺς μουσικοὺς ἀνέμους τῆς ἐπερχόμενης γενιᾶς, περιμένοντας τὸ πιὸ ἀνεπαίσθητο κάλεσμα ἢ σημάδι· ἂς τραβήξουμε πρὸς κάθε κατεύθυνση, γιὰ νὰ σπάσουμε τὸ δίχτυ, ποὺ μᾶς παρασύρει πρὸς τὰ κάτω. Ἡ σοφία τῶν μανάδων μας! Ἂς μὴ δενόμαστε πουθενὰ μὲ τὰ κατεστημένα· αὐτὰ θὰ βουλιάζουν καὶ θὰ παρασύρουν κι ἐμᾶς μαζί. Ὁ ἥλιος — νὰ ἡ κατεύθυνσή μας. Ἡ ὀμορφιὰ — νὰ ἡ κατεύθυνσή μας· ὄχι τὰ χρήματα, ὄχι ἡ ἐπιτυχία, ὄχι ἡ ἄνεση, ὄχι ἡ ἀσφάλεια, οὔτε ἀκόμα κι ἡ ἀτομική μας εὐτυχία, ἀλλὰ ἡ εὐτυχία ὅλων μαζί.

Κάποτε συνηθίζαμε νὰ παρελαύνουμε μὲ ταμπέλες, διαμαρτυρόμενοι γιὰ τό 'να καὶ γιὰ τ' ἄλλο. Σήμερα ἀντιλαμβανόμαστε πὼς γιὰ νὰ καλυτερέψουμε τὸν κόσμο, τοὺς ἄλλους, πρῶτα θὰ πρέπει νὰ καλυτερέψουμε τοὺς ἑαυτούς μας· ὅτι μόνο μὲ τὴν ὀμορφιὰ τῶν ἑαυτῶν μας μποροῦμε νὰ ὀμορφήνουμε τοὺς ἄλλους. Τὸ ἔργο μας, ἑπομένως, τὸ πιὸ σπουδαῖο ἔργο σ' αὐτὸ τὸ στάδιο, εἶναι οἱ ἑαυτοί μας. Ἡ διαμαρτυρία μας κι ἡ κριτική μας ἀπέναντι στὴν ἰσχύουσα τάξη μπορεῖ νὰ γίνει μόνο μὲ τὴν ἐπέκταση τῆς δικῆς μας ὑπάρξεως. Ἐμεῖς εἴμαστε τὸ μέτρο τῶν πραγμάτων. Κι ἡ ὀμορφιὰ τοῦ δημιουργήματός μας, τῆς τέχνης μας, εἶναι ἀνάλογη μὲ τὴν ὀμορφιὰ τῶν ἑαυτῶν μας, τῶν ψυχῶν μας.

Ἴσως μερικὲς φορές, ἀναρωτιέστε γιατί συνεχίζουμε νὰ κάνουμε μικρὲς ταινίες ἀντεργκράουντ, γιατί μιλᾶμε γιὰ οἰκογενειακὲς ταινίες, κι ἐλπίζετε μερικὲς φορὲς πὼς ὅλ' αὐτὰ θ' ἀλλάξουν σύντομα. Περιμένετε, λέτε, καὶ θ' ἀρχίσουν νὰ γυρίζουν μεγάλες ταινίες. Ἀλλὰ ἐμεῖς λέμε, ὄχι, ἐδῶ γίνεται μιὰ παρανόηση. Ἤδη γυρίζουμε πραγματικὲς ταινίες. Ὅ,τι κάνουμε βγαίνει ἀπὸ τὶς βαθύτερες ἀνάγκες τῆς ψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ ἄνθρωπος ἔχει σπαταλη θεῖ ἔξω ἀπὸ τὸν ἑαυτό του· ὁ ἄνθρωπος ἔχει χαθεῖ μέσα στὰ ἔργα του. Θέλουμε νὰ τὸν προσγειώσουμε μέσα στὸ μικρό του δωμάτιο, νὰ τὸν ξαναφέρουμε σπίτι. Θέλουμε νὰ τοῦ θυμίσουμε πὼς ὑπάρχει αὐτὸ τὸ πρᾶγμα ποὺ λέγεται σπίτι, ὅπου μπορεῖ κάθε τόσο νὰ μένει μόνος του καὶ μ' ἐκείνους τοὺς λίγους γύρω του π' ἀγαπᾶ καὶ νὰ βρίσκει τὸν ἑαυτό του καὶ τὴν ψυχή του — νά τὸ νόημα τῆς οἰκογενειακῆς ταινίας, τῶν ἰδιωτικῶν προβολῶν τῶν ταινιῶν μας. Θέλουμε νὰ περιτριγυρίσουμε αὐτὴ τὴ γῆ μὲ τὶς οἰκογενειακές μας ταινίες. Οἱ ταινίες μας βγαίνουν ἀπὸ τὴν καρδιά μας — οἱ μικρές μας ταινίες ὄχι οἱ ταινίες τοῦ Χόλλυγουντ. Οἱ ταινίες μας μοιάζουν μὲ προεκτάσεις τοῦ ἴδιου μας τοῦ παλμοῦ, τοῦ κτύπου τῆς καρδιᾶς μας, τῶν ματιῶν μας, τῶν δακτυλικῶν μας ἀποτυπωμάτων· εἶναι τόσο προσωπικές, τόσο δίχως φιλοδοξίες στὴν κίνησή τους, στὸν τρόπο ποὺ χρησιμοποιοῦν τὸ φῶς, στὶς εἰκόνες τους. Θέλουμε νὰ περιτριγυρίσουμε αὐτὴ τὴ γῆ μὲ τὰ καρρὲ τῶν ταινιῶν μας καὶ νὰ τὴ ζεστάνουμε — μέχρις ὅτου ἀρχίσει νὰ κινεῖται. Θὰ μποροῦσαμε νὰ συνεχίσουμε νὰ ἐκφράζουμε τὸ περιβάλλον μας, μὲ τὸ νὰ γίνουμε καθρέφτες τῶν βρώμικων πόλεων, τῆς μαύρης καθημερινότητας. Ἀλλὰ τὴν ἔχουμε κάνει ἤδη αὐτὴ τὴ δουλειά. Ὑπάρχει πόνος στὴν τέχνη τῶν τελευταίων δεκαετιῶν. Ὅλη ἡ περίοδος τῆς λεγόμενης σύγχρονης τέχνης δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸν πόνο τοῦ πολιτισμοῦ ποὺ ψυχοραγεῖ. Τώρα ψάχνουμε, μᾶς δονεῖ ἕνας πόθος γιὰ κάτι χαρούμενο βαθιὰ μέσα μας, βαθιὰ μέσα στ' ἀστέρια καὶ θέλουμε νὰ τὸ κατεβάσουμε κάτω στὴ γῆ, ἔτσι, ποὺ ν' ἀλλάξει τὶς πόλεις μας, τὰ πρόσωπά μας τὶς κινήσεις μας, τὶς φωνές μας, τὶς ψυχές μας.

Θέλουμε μιὰ τέχνη φωτός. Θὰ δεῖτε ὅλο

καὶ περισσότερα φωτεινὰ χρώματα κι οὐράνιους ἤχους νὰ βγαίνουν ἀπὸ τὴν τέχνη μας. Οἱ πινελιὲς θὰ φορτιστοῦν μὲ μιὰ διαφορετικὴ ἐνέργεια, ὄχι γιὰ νὰ ἐκφράσουν τὸ ἐγώ μας, ὄχι γιὰ νὰ προωθήσουν τὸν ἑαυτό μας, «σὰν καλλιτέχνη», (αὐτὰ πᾶνε πιά, ὅλα αὐτὰ πᾶνε γιὰ πάντα), ἀλλὰ γιὰ νὰ κατεβάσουμε στὴ γῆ τοὺς ψίθυρους τοῦ οὐρανοῦ, νὰ παίζουν τὸ ρόλο ἐγχόρδων, μουσικῶν ὀργάνων, αἰθέριων ἀνέμων, ἐνῶ οἱ προσωπικότητές μας σχεδὸν θὰ ἐξαφανίζονται. Τὸ βλέπω παντοῦ σ' ὅλη τὴ χώρα καὶ ταπεινοί, ἄγνωστοι καλλιτέχνες ἔρχονται συνεχῶς ἀπὸ διάφορες καὶ μακρυνὲς χῶρες, περνώντας ἀπὸ τὴν πόλη σὰν καλόγεροι, σταματώντας προσωρινὰ καθοδὸν πρὸς τὸν προορισμό τους, ἀποκαλύπτοντάς μας μικρὲς ἰδέες κατεβασμένες ἀπ' τὸν οὐρανό. Μιὰ ἀναγέννηση, μιὰ πνευματικὴ ἀναγέννηση μᾶς πλησιάζει καὶ μέσω τῶν καλλιτεχνῶν, ἡ νέα αὐτὴ ἐποχή μας στέλνει τὶς πρῶτες της φωνὲς καὶ τὰ ὁράματα· μέσα ἀπὸ τὴν ἐνόρασή τους ἡ αἰωνιότητα ἐπικοινωνεῖ μαζί μας, φέρνοντάς μας νέα γνώση, νέα αἰσθήματα. Ἂς εἴμαστε λοιπὸν ἀνοικτοὶ στὴν τέχνη μας, στὴ νέα αὐτὴ τέχνη καὶ στὸ ἔργο μας σὰν καλλιτέχνες. Δὲν εἶναι καιρὸς γιὰ νὰ σκύβουμε τὸ κεφάλι, ἀλλὰ νὰ εἴμαστε ἕτοιμοι νὰ τραγουδήσουμε τὸ πιὸ ὄμορφο τραγούδι.

Μιλοῦσα στὴν ἀρχὴ γιὰ τὴν ἀπογοήτευσή μου μετὰ τὸν πόλεμο. Σήμερα, γιὰ πρώτη φορὰ ὕστερα ἀπὸ πολὺ καιρό, βλέπω ξαφνικὰ τὰ σπασμένα κομμάτια τοῦ ἑαυτοῦ μου, νὰ ἀρχίζουν νὰ συγκολλοῦνται. Ἀφουγκράζομαι μ' ὅλη μου τὴν προσοχή, μ' ὅλες μου τὶς αἰσθήσεις, μὲ τὰ μάτια μου καὶ τ' αὐτιά μου ὀρθάνοιχτα κι ἀρχίζω νὰ ἀκούω καὶ νὰ βλέπω ἕνα νέο ἄνθρωπο νὰ ξεπροβάλλει ὕστερα ἀπὸ δεκαπέντε χρόνια ἀπογοητεύσεων. Σιγὰ - σιγὰ τοὺς τελευταίους λίγους μῆνες κέρδισα ξανὰ τὴν ἐμπιστοσύνη μου στὸν ἄνθρωπο, κέρδισα ξανὰ τὴ γνώση πὼς αὐτὴ εἶναι ἡ γενιά, ποὺ χτίζει τὴ γέφυρα ἀνάμεσα στὴ φρίκη καὶ τὸ φῶς. Ἐσεῖς, ἐγὼ — ἐμεῖς εἴμαστε τὰ χίλια ὀδυνηρὰ κομμάτια, ποὺ ἀρχίζουν νὰ ἑνώνονται ξανὰ σὲ ἕνα πανέμορφο σύνολο. Σὰν μιὰ τελείως καινούργια φυλὴ ἀνθρώπων νὰ ξεπροβάλλει στὴ γῆ. Ἔχετε ἀκουστὰ τί κάνει τὸ μουσικὸ συγκρότημα, οἱ «Μπέρντς» μὲ τὰ λεφτά του; Φκιάνει πελώριες ἐπιγραφὲς καὶ τὶς στήνει σ' ὅλο τὸ μῆκος τῶν μεγάλων ὁρόμων τῆς Καλιφόρνιας· κι οἱ ἐπιγραφὲς λένε μιὰ λέξη: «Ἀγάπη». Ἀλλὰ οἱ γονεῖς μας θὰ λέγαν: «Αὐτὸ εἶναι τρέλλα· θἄπρεπε νὰ βάζετε τὰ λεφτά σας στὴν τράπεζα»!... Αὐτὴ εἶναι ἡ διαφορά! Αὐτὸ θέλω νὰ πῶ! Ἐδῶ βρισκόμαστε στὰ μέσα τοῦ καλοκαιριοῦ τοῦ 1966.

Μετάφραση : Ἄκης Καλομοιράκης

Τζόνας Μήκας «Τὸ Μπρίκι» : Βίαιη κινηματογράφηση μιᾶς βίαιης θεατρικῆς παράστασης.

Ἀλφόνσο Σανσὲζ «Τὸ τέλος» : Ἕνας 19χρονος μαθητὴς ἀπεικονίζει τὴν ἀθλιότητα μιᾶς σύγχρονης μεγαλούπολης

Ἄκη Καλομοιράκη

Η ΕΚΡΗΞΗ ΤΟΥ ΝΕΟΥ

Μπορεῖ νὰ πεῖ κανείς, πὼς τὸ Ἀντεργκράουντ, ἡ ἰσχυρότερη μέχρι σήμερα ἔξω-Χολλυγουντιανὴ κίνηση γιὰ ἕναν ἀδέσμευτο Ἀμερικάνικο κινηματογράφο, ἔχει σταθεροποιήσει πιὰ τὴ θέση του, ὄχι μόνο στὴν Ἀμερικὴ ἀλλὰ καὶ μέσα στὰ πλαίσια τοῦ Παγκόσμιου Νέου Κινηματογράφου. Ὅ,τι πρὶν λίγο καιρὸ ἔμενε κρυφό, σήμερα γίνεται φανερά· στὸν προηγούμενο στενὸ κύκλο τῶν προβολῶν σὲ κολλέγια καὶ σὲ ἰδιωτικοὺς χώρους στὴ Νέα Ὑόρκη καὶ στὸ Λὸς Ἄτζελες, ἔχουν προστεθεῖ τὰ κυκλώματα τῶν κινηματογράφων τέχνης ὅλης τῆς Ἀμερικῆς· κι οἱ διευθύνσεις τῶν Εὐρωπαϊκῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν καὶ Φεστιβάλ Πειραματικῶν Ταινιῶν, βρίσκονται σὲ διαρκῆ κινητοποίηση γιὰ τὴν ἐξασφάλιση νέων ταινιῶν τοῦ Ἀντεργκράουντ.

∴∴∴

Τὰ αἴτια ποὺ συντέλεσαν στὸ σχηματισμὸ αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου εἶχαν κοινωνικὸ χαρακτήρα. Τὸ Ἀντεργκράουντ δὲν ἱδρύθηκε, ἀλλὰ γεννήθηκε τὴ στιγμὴ ἐκείνη ποὺ οἱ δημιουργοί του συνειδητοποίησαν τὴ θέση τους μέσα στὸ σύγχρονο κόσμο κι ἀποφάσισαν ν' ἀντιδράσουν μὲ ἀποφασιστικὸ τρόπο· εἰδικότερα, μετὰ τὸν Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, τὸ χάσμα ἀνάμεσα στὶς δυὸ γενιές, τὴν παλιὰ καὶ τὴν καινούργια, εἶχε γίνει βαθύτερο. Ὕστερα ἀπὸ τὴν περιπέτεια τοῦ πολέμου ὅπου τοὺς ὁδήγησαν παρὰ τὴ θέλησή τους, οἱ νέοι ἦταν δύσκολο νὰ ξαναποκτήσουν τὴν ἐμπιστοσύνη τους καὶ νὰ προσαρμοστοῦν στὸν «φυσιολογικὸ» τρόπο ζωῆς, αὐτὸν ποὺ τοὺς εἶχαν διδάξει οἱ γονεῖς τους κι εἶχαν κατορθώσει σχεδὸν νὰ τοὺς ἐπιβάλουν. Τὴν κίνηση ἀπελευθερώσεως ἀπὸ τὸν τόσο ἔντονο κομφορμισμὸ εἰδικὰ στὴν Ἀμερική, τὴν πρωτάρχισε ἡ νέα γενιά, τῶν «Μπήτ», ὅπως ὀνομάστηκε. Οἱ νέοι ἄρχισαν νὰ προσανατολίζονται σὲ δικούς τους ὁρίζοντες, ν' ἀνακαλύπτουν δικές τους ἀλήθειες, ὄχι συμβατικές, πιὸ προσωπικές, ἐντελῶς ριζοσπαστικές. Τὰ γνωρίσματα αὐτῆς τῆς ἀλλαγῆς, ἦταν τὸ συστηματικὸ γκρέμισμα τῶν παντὸς εἴδους ταμποῦ, ἡ πλήρης ἀπελευθέρωση τοῦ σεξουαλικοῦ ἔνστικτου, ἡ δημιουργία ἑνὸς κλίματος λιγότερο καταπιεστικοῦ, μιὰ νέα ἀντίληψη τῆς ζωῆς. Παρατηρήθηκε

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

γενικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὶς μυστικιστικὲς θρησκεῖες τῆς Ἀνατολῆς. Ταυτόχρονα, ἡ συστηματικὴ χρήση Ἔλ - Ἔς - Ντὶ κι ἄλλων ψευδαισθησιογόνων ναρκωτικῶν, ἔδωσε διέξοδο φυγῆς σὲ κόσμους παραισθητικούς. Τὸ Ἀντεργκράουντ ἦρθε νὰ ἐκφράσει μὲ συνέπεια αὐτὴ τὴν ἀποσκίρτηση ἀπὸ τὸ κατεστημένο, κάνοντας καὶ τὸ ἴδιο μιὰ παράλληλη, ἀναπόφευκτη ἀποσκίρτηση ἀπὸ τὶς γνωστὲς φόρμες τοῦ παραδοσιακοῦ κινηματογράφου.

∴∴∴

Ἡ ἀντίδραση ὅμως αὐτὴ στὸν παλιὸ τρόπο ζωῆς δὲν ἦταν κι ἡ μοναδικὴ αἰτία, ποὺ ὁδήγησε στὸν σχηματισμὸ τοῦ Ἀντεργκράουντ. Ἦταν ταυτόχρονα κι ἡ συνειδητοποίηση τοῦ κινδύνου, ποὺ ἀπειλεῖ τὸ σύχρονο ἄνθρωπο νὰ γίνει δέσμιος τοῦ Τεχνολογικοῦ Πολιτισμοῦ. Ἡ Τεχνολογία εἶναι σχετικὰ μία νέα δύναμη. Ἡ ἀλματώδης ἀνάπτυξή της ἀρχίζει ἀπὸ τὸν Β' Παγκόσμιο Πόλεμο καὶ ἐδῶ. Ἀλλὰ τὰ ἀποτελέσματα τῆς γοργῆς αὐτῆς ἐξελίξεως, γίνονται ὁλοένα καὶ πιὸ σοβαρά, ὅλο καὶ πιὸ ἀνησυχητικά.

Παρατηρεῖται μία συστηματικὴ ἀπομάκρυνση τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου ἀπὸ τὰ πόστα ποὺ ἔλεγχε ὁ ἴδιος ἄλλοτε. Ἡ μηχανὴ τὸν ἀντικαθιστᾶ. Τὸ ὡράριο ἐργασίας του εἶναι αὐστηρὰ καθορισμένο κι οἱ ὧρες ἀναπαύσεως τὸ ἴδιο. Γίνεται ὁλοένα καὶ περισσότερο τὸ θῦμα μιᾶς ὑπερορ γανώσεως, ποὺ στενεύει τὰ περιθώρια τῆς ἰδιωτικῆς πρωτοβουλίας. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ τὰ μέσα μαζικῆς ἐπικοινωνίας ἔχουν πλατειὰ καὶ ταχύτατη ἐξάπλωση. Ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος βομβαρδίζεται καθημερινὰ μὲ προκατασκευασμένες ἰδέες, ποὺ σιγὰ - σιγὰ τὸν μεταμορφώνουν σέ ἄβουλο ἐξάρτημα μιᾶς γιγαντιαίας καλοσυναρμολογημένης μηχανῆς.

Τὸ Ἀντεργκράουντ συνέλαβε τὸν κίνδυνο ποὺ ἔκλεινε μιὰ τέτοια ἐξάλειψη τῆς ὑποκειμενικῆς θέσης. Γι' αὐτὸ οἱ ταινίες του ἐκφράζουν πρὶν ἀπὸ ὁτιδήποτε ἄλλο, τὸ ἀπόλυτο προσωπικὸ πιστεύω τῶν δημιουργῶν τους. Εἶναι ὅλες τελείως προσωπικές, ἀνεξάρτητες ἀπὸ ὁποιαδήποτε ρεύματα ἢ τεχνικές. Τὶ θέση τῆς κλονισμένης ἐμπιστοσύνης τῶν νέων κινηματογραφιστῶν πρὸς ὁποιοδή-

Ὁ Χάρολντ, ἕνας ἀλήτης τοῦ Λὸς Ἀντζελες εἶναι τὸ θέμα τῆς κινηματογραφικῆς σπουδῆς τῆς φοιτήτριας τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Ν. Καλλιφόρνιας Ζὰν Μαρὶ Πελερὲν

ποτε «ἀντικείμενο» πίστης ἔχει καταλάβει μιὰ ἐλεγχομένη σιγουριὰ γιὰ τὸν ἑαυτό τους κι ἡ πεποίθηση πὼς τὴν ἀπάντηση στὸ πρόβλημά τους τὴν κρατοῦν οἱ ἴδιοι. Καὶ τὸ μάτι τους σιγὰ - σιγὰ ταυτίζεται μὲ τὸ φακὸ τῆς κάμερα.

∴∴∴

Στὸν τεχνικὸ τομέα χρησιμοποιοῦν τὰ πιὸ παράδοξα μέσα. Ὅπως στὴ σύγχρονη γλυπτικὴ καὶ ζωγραφική,—ἰδίως τὴν Πὸπ—Ἄρτ, —καμιὰ μέθοδος δὲν ἀποκλείεται γιὰ νὰ δώσει ὁ καλλιτέχνης αὐτὸ ποὺ νομίζει πὼς τὸν ἐκφράζει καλύτερα. Ἔτσι χρησιμοποιεῖ τὸ κολλάζ, γδέρνει τὴν ἐμουλσιόν, καίει τμήματα τοῦ φίλμ, τὸ ἀφήνει στὴν ὑγρασία νὰ ἀποσυντεθεῖ, τεμαχίζει τὴν εἰκόνα, προβάλλει πολλὲς ταινίες ταυτόχρονα κι ἄλλα πολλά, μεταδίνοντας ἔτσι, συχνά, τὴν αἴσθηση μιᾶς νέας φιλμικῆς πραγματικότητας.

Ἀπὸ ὅλα αὐτὰ γίνεται φανερὸ πὼς τὸ καθαρὸ ὀπτικὸ μέρος τῆς ταινίας στὸν Νέο Ἀμερικάνικο κινηματογράφο, ἀποκτᾶ μιὰ ξεχωριστὴ σημασία. Αὐτὴ ἡ ἀνόθευτη θεώρηση τοῦ γύρω κόσμου ἀπὸ ματιὲς ποὺ ἐπιβάλλονται σὰ γνήσια ποιητικὲς ἔχει συμβάλει στὴν ἀναγωγὴ τοῦ κινηματογράφου πρὸς ἕνα λιγότερο φιλολογικὸ καὶ περισσότερο εἰκαστικὸ ἐπίπεδο. Ἡ εἰκόνα ἀναδεικνύεται παντοδύναμη καὶ μὲ τὴ σιγουριὰ ποὺ ἐξασφαλίζουν ἔστω καὶ ἀσυνείδητα τὰ 70 χρόνια πείρας καὶ γνώσης τοῦ κινηματογράφου ἀποκτᾶ κάτι ἀπὸ τὴ χαμένη ἀγνότητα κι' ἀμεσότητα τοῦ ὀπτικοῦ στοιχείου στὸ βουβό. Τονίζοντας τὸ πῶς δὲν πρέπει νὰ ἀντιμετωπίζεται πιὰ τὸ θέμα τῆς εἰκόνας, ὁ Στὰν Μπράκχεϊτζ—ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς σκηνοθέτες τῆς κινήσεως αὐτῆς—,κάνει μιὰ ἐπίθεση στὶς παλιὲς ἀντιλήψεις, λέγοντας τὰ ἑξῆς:

«Ταυτιζόμαστε μὲ τὸ μάτι μιᾶς μηχανῆς, ποὺ οἱ φακοί της γίνονται ὄργανα γιὰ τὴν ἐπίτευξη μιᾶς συνθετικῆς προοπτικῆς τοῦ 19ου αἰώνα (τὸ ἀντίστοιχό της εἶναι ἡ σύμπτυξη λεπτομερειῶν ἀπὸ «κλασικὰ» ἐρείπια, ποὺ χαρακτηρίζει τὴν Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ 19ου αἰώνα), μὲ τὸ σπάσιμο τοῦ φωτὸς καὶ τὴν αὐστηρὴ διατήρηση τῶν περιγραμμάτων στὴν εἰκόνα, μὲ τὶς συμβατικὲς ταχύτητες στὴ λήψη καὶ προβολὴ—τὶς κατάλληλες γιὰ τὴν ἀποτύπωση κινήσεων ποὺ ξυπνοῦν τὸ αἴσθημα τοῦ ἰδεώδους ἀργοῦ Βιεννέζικου βάλς — μὲ τὴν χρήση ἑνὸς τρίποδου ἔτσι διαμορφωμένου, ὥστε νὰ ἐπιτρέπει τὴν ἄνετη παρακολούθηση τῶν κινήσεων τῶν Συλφίδων—τόσο ἰδεωδῶν γιὰ τὸ βαθυστόχαστο ρομάντζο—καὶ σχεδὸν ἀποκλειστικὰ φτιαγμένου γιὰ ὁριζόντιες καὶ κάθετες κινήσεις· καὶ ἀκόμα μὲ φακοὺς πνιγμένους στὰ φίλτρα, μὲ φωτόμετρα ἰσοροπημένα καὶ μὲ ἔγχρωμα φὶλμ φτιαγμένα ἔτσι ποὺ νὰ δίνουν τὴν ἐντύπωση τῆς ἔγχρωμης καρτ—ποστάλ—ζωγραφικὴ σαλονιοῦ—ποὺ τὸ πιὸ χαρακτηριστικό τους ἰδίωμα εἶναι αὐτοὶ οἱ, ὦ θεέ μου, τόσο γαλάζιοι οὐρανοὶ καὶ τὰ ρόζ δέρματα».

∴∴∴

Δὲ μπορεῖ κανεὶς νὰ παραβλέψει τὶς ἰσχυρὲς ἐπιδράσεις ποὺ ἄσκησαν πάνω στὸ Νέο Ἀμερικάνικο κινηματογράφο, τὸ Θέατρο τοῦ παράλογου, ὁ Ὑπερρεαλισμός, κι ὁ Ντανταϊσμός. Τὸν τελευταῖο ἰδιαίτερα, ἂν θυμηθοῦμε τὶς ἀρχὲς πάνω στὶς ὁποῖες στηρίχτηκε—ἄρνηση, ἀνατροπή, καὶ παραδοξολογία—θὰ τὸν βροῦμε στὴ βάση τῶν περισσότερων ταινιῶν τοῦ Ἀντεργκράουντ. Σημαντικὴ ἐπίδραση ἐπάνω σ' αὐτό, εἶχε ἐπίσης κι ἡ Πὸπ—Ἄρτ ποὺ ἐνσωμάτωσε στὰ ἐκφραστικά της μέσα νέα μίγματα καὶ στοιχεῖα, ποὺ πρὶν λίγο καιρὸ θὰ φαίνονταν ἑτερόκλητα.

∴∴∴

Αὐτὸ τὸν καιρὸ ὁ Νέος Ἀμερικάνικος Κινηματογράφος ἔχει πάρει μιὰ καινούργια ὤθηση πρὸς τὰ ἐπάνω, καθὼς τὰ διδάγματά του ἀρχίζουν νὰ περνοῦν ἀπὸ τὸν κλειστὸ κύκλο τῶν διανοουμένων στὸ πλατὺ κοινὸ καὶ ἡ πεποίθηση ἀνάμεσα στοὺς νέους, ἀπὸ τελειόφοιτους Πανεπιστημίων μέχρι παιδιῶν τοῦ Δημοτικοῦ, πὼς ὁ κινηματογράφος εἶναι ἡ πιὸ ζωντανὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς μας, ἐδραιώ-

«Τὸ Τέλος» τοῦ Ἀ. Σανσὲζ περιγράφει τὶς προαιώνιες προστριβὲς «καλῶν» καὶ «κακῶν» στοὺς δρόμους τῆς Ν. Ὑόρκης.

γεται περισότερο.

Ὁ Ζὰν Κοκτὼ πίστευε πὼς τὸ σινεμὰ δὲ θὰ γινόταν ποτὲ ἀληθινὴ τέχνη, μέχρις ὅτου τὰ ὑλικὰ γιὰ νὰ φτιάξεις μιὰ ταινία, δὲν γινόταν τόσο φτηνά, ὅσο τὸ μολύβι καὶ τὸ χαρτί. Ἡ περιοχὴ ποὺ προδιάγραψε πλησιάζει καλπάζοντας. Οἱ σπουδαστὲς μποροῦν νὰ γυρίζουν τώρα στὴν Ἀμερικὴ ταινίες μὲ 25 μόνο δολλάρια καὶ βρίσκεις νὰ ἀγοράσεις κάμερες τῶν 16 Μ)Μ στὸ ἐκπληκτικὸ ποσὸ τῶν 1.200 δρχ. «Ἀποτέλεσμα, ἕνα χόμπυ μετατράπηκε σὲ πραγματικὸ πάθος», γράφει σὲ πρόσφατο τεῦχος του τὸ περιοδικὸ Λάϊφ. «Γύρω στοὺς 80.000 σπουδαστὲς εἶναι γραμμένοι σὲ 3.000 κινηματογραφικὰ τμήματα κάπου 200 Πανεπιστημίων. Μαθητὲς τῆς τρίτης γυμνασίου, γυρίζουν τὴν μιὰ πίσω ἀπὸ τὴν ἄλλη, ταινίες κινουμένων σχεδίων. Παιδιὰ τῆς δευτέρας, ἐξερευνοῦν τὸ θέμα τῆς ἀλλοτριώσεως· ἀγόρια τῶν γκέττο, στρέφουν τὴν καμερά τους στὶς κατσαρίδες καὶ τοὺς ἀρουραίους. Τὸ θέμα τῶν νέων κινηματογραφιστῶν δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ μιὰ ἐγκυκλοπαίδεια τῆς κοινωνίας τους. Δὲν εἶναι ἀπορίας ἄξιο» τελειώνει τὸ Λάϊφ, «πὼς ὁ νέος ποὺ ἴσως κάποτε ὀνειρευόταν νὰ γράψει τὸ Μεγάλο Ἀμερικάνικο μυθιστόρημα, σήμερα θέλει νὰ γυρίσει τὴ Μεγάλη Ἀμερικάνικη ταινία».

Ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν σκηνοθετῶν ποὺ διεκδίκησαν μιὰ θέση στὸ Ν.Α.Κ., λίγοι κατόρθωσαν νὰ ἐπιβιώσουν· ὁ χρόνος καὶ ἡ συστηματικὴ κριτικὴ ἀντιμετώπιση τῶν ταινιῶν ἀπὸ τὸν Μήκας καὶ τοὺς συναδέλφους του, ἔχει καταλήξει στὴν ἐπιβολὴ αὐστηρῶν κριτηρίων στὴν ἀξιολόγηση κάθε νεοφερμένου.

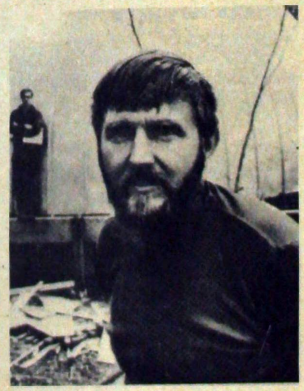
Ἀπὸ τοὺς δημιουργοὺς ἐκείνους, ποὺ ἔχει πιὰ κριθεῖ ἡ συμβολή τους στὸ σχηματισμὸ τοῦ Ἀντεργκράουντ, ἀναφέρουμε δίχως σειρὰ τούς, Κέννεθ Ἔνγκερ, Μπροὺς Μπαίηλυ, Γκρέγκορυ Μαρκόπουλος, Κὲν Τζαίηκομπς, Ρὸν Ράϊς, Τζὰκ Σμίθ, Στὰν Βὰν Ντὲρ Μπήκ, Μάϊκ καὶ Τζώρτζ Κιοῦσαρ, Μαίρη Μένκεν, Ρόμπερτ Νέλσον, Ἔντυ Γουώρχολ, Τζόνας Μήκας, Στὰν Μπράκχεϊτζ, Ρόμπερτ Κράμερ, Σίρλεϋ Κλάρκ, Κάρμεν Ντ' Ἀβίνο, Ἔντ Ἐμσγουΐλερ, Βέρνον Ζίμμερμαν καὶ Μπροὺς Κόννερ.

Σέλντων Ρέναν

μια πινακοθηκη κινηματογραφιστων του αντεργκραουντ

ΣΤΑΝ ΒΑΝ ΝΤΕΡ ΜΠΗΚ

Γεννήθηκε 1931 Ὁ Βὰν Ντὲρ Μπὴκ εἶναι ὁ Τὸμ Σουΐφτ τοῦ Ἀντεργκράουντ. Εἶναι ἐφευρέτης νέων μεθόδων καὶ μέσων. Χρησιμοποιεῖ πολλὲς τεχνικὲς ὅπως τὸ κολλὰζ κι αὐτοαποκαλεῖται βαφτιστικὸς τοῦ Μελιές. Ἕνα ἀπὸ τὰ βασικά του χαρακτηριστικὰ εἶναι ἡ πρόκληση μιᾶς αἴσθησης συγκρούσεως στὸ θεατή, φωτογραφίζοντας τὸ ἕνα μετὰ τὸ ἄλλο, σὲ ἐλάχιστο χρονικὸ διάστημα ἀνομοιογενῆ στοιχεία, ὅπως ἀποκόμματα αὐτοκινήτων ἀπὸ διαφημίσεις, φωτογραφίες πολιτικῶν, γυμνῶν ἀπὸ τὸ Πλαίημπόϋ, κ.ο.κ.,δίνοντάς τους ἔτσι μιὰ καινούργια σημασία. Εἶναι ἐπίσης φαντασιοκόπος, καθὼς κάθε τί στὶς ταινίες του μεταβάλλεται σὲ κάτι ἄλλο· ὅμαξες σὲ ἀνθρωποβόρα πλάσματα, χέρια σὲ πουλιὰ καὶ πολλὰ ἄλλα. Οἱ ταινίες του ποὺ περιλαμβάνουν συχνὰ μιὰ γενναία δόση χιοῦμορ, ἀποκτοῦν μὲ τὸ καιρὸ ὅλο καὶ περισσότερες κοινωνικὲς προεκτάσεις. Ὁ Βὰν Ντὲρ Μπὴκ εἶναι σήμερα ὁ κυριότερος μελετητὴς τοῦ συστήματος τῶν «πολλαπλῶν προβολῶν» ποὺ τὶς ὀνομάζει «ἐπίκαιρα τῶν ὀνείρων» καὶ «κινηματογραφικὲς τοιχογραφίες».Τὸ εἶδος αὐτὸ τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἕνα τμῆμα τῶν σχεδίων του νὰ μεταδώσει νέες ἰδέες στὶς διάφορες κουλτοῦρες τοῦ κόσμου. Ὀνομάζει τὰ σχέδιά του «σύστημα ἐνδοσυνεννοήσεων πολιτισμῶν» καὶ θέλει νὰ κτίσουν οἱ κυβερνήσεις ὅλου τοῦ κόσμου «Κινηματοδρόμεια» σὰν τὸ δικό του (αἴθουσες πολλαπλῶν προβολῶν) νὰ τὰ συνδέσουν μὲ σταθμοὺς τηλεοράσεως καὶ ν' ἀρχίσουν μέσω αὐτῶν μιὰ ἀνταλλαγὴ εἰκόνων, ἔτσι, ποὺ νὰ ἐπιταχύνουν τὴν ἐπικοινωνία ἀνάμεσα στὰ διάφορα κράτη καὶ νὰ ὁδηγηθοῦν αὐτὰ σ' ἕνα στάδιο πιὸ ἄμεσης κατανοήσεως. Σήμερα βλέπει μιὰ γενιὰ νὰ στέκεται ἀνάμεσα στὴν πολεμικὴ καταστροφὴ καὶ στὴν παγκόσμια ἐπικοινωνία, ὅπου ἡ ἔλλειψη τῆς τελευταίας ἐπιταχύνει τὴν πρώτη.



ΑΝΤΥ ΓΟΥΩΡΧΟΛ

Γενν. 1928 Μὲ τοὺς ἐκκεντρισμούς του ὁ Ἄντυ

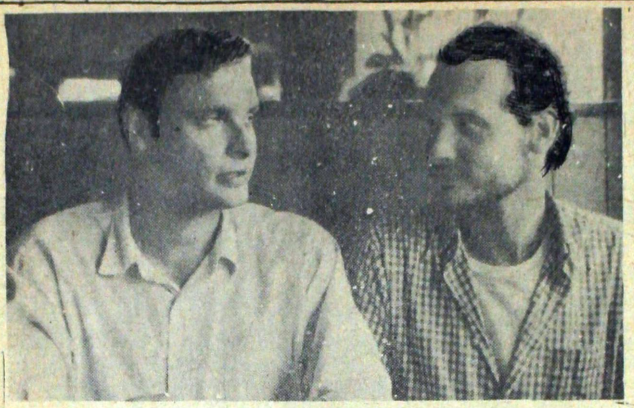
Γουώρχολ ἔχει καταφέρει νὰ γίνει ὁ πιὸ γνωστὸς σκηνοθέτης τοῦ Ἀντεργκράουντ. Οἱ ταινίες του φαίνεται ν' ἀναπαραστοῦν ἕνα κόσμο ἐπιχρυσωμένου ζωντανοῦ θανάτου· καὶ μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς ὅπως ὁ «Ὕπνος» δὲν ἔχουν καθόλου κίνηση. Εἶναι σχεδὸν ὅλες ἀδέβαια ἰσοζυγισμένες ἀνάμεσα στὸ ἐλεγχόμενο καὶ τὸ τυχαῖο. Εἶναι τόσο προσεκτικὰ στατικές, ποὺ κι ἡ ἐλάχιστη μετατόπιση τῆς μηχανῆς ἢ κίνηση μέσα στὸ κάδρο, μπορεῖ νὰ ταράξει τὴν εὐαισθησία τοῦ θεατῆ. Τὰ νεοντοκυμανταὶρ αὐτὰ γυρίστηκαν γιὰ νὰ τραβήξουν τὴν προσοχή· τὴν τράβηξαν. Δείξανε ἐπίσης μέχρι ποιό βαθμὸ μποροῦσε νὰ μειωθεῖ κινηματογραφικὰ μιὰ ταινία καὶ νὰ συνεχίσει νὰ εἶναι κινηματογράφος. Τὸ ἔργο τοῦ Γουώρχολ χωρίζεται γενικὰ σὲ τέσσερεις περιόδους. Τὰ φίλμ τῆς πρώτης περιόδου ὅπως «Ὕπνος» καὶ τὸ «Ἐμπάϊαρ», εἶναι κλασσικὰ στὴν ἁπλότητά τους, κακοφωτισμένα καὶ ἀντιδραματικά. Οἱ ταινίες τῆς δεύτερης περιόδου εἶναι ποιητικὰ καὶ σατιρικὰ δράματα («Ἡ ζωὴ τῆς Χουνίτας Κάστρο»). Ὁ ἦχος καὶ τὸ πολύπλοκο στήσιμο τὰ κάνει νὰ φαίνονται λιγότερο ἀγνά. Τὰ φίλμ τῆς τρίτης περιόδου ἂν καὶ συνεχίζουν νὰ κρατοῦν ἀκίνητη τὴν κάμερα, εἶναι ρεαλιστικὰ δράματα, ποὺ συγγενεύουν μὲ τὸ σινεμὰ θεριτέ. Στὴν τέταρτη περίοδο ὁ Γουώρχολ καταφεύγει στὸν «ἐκτεταμένο κινηματογράφο» ἕνα κινηματογράφο μικτῶν μέσων, ποὺ μαζὶ μὲ τὴν προβολὴ χρησιμοποιεῖ ζωντανοὺς ἠθοποιοὺς μουσικὰ ὄργανα κλπ. Στὴν ἴδια περίοδο ἀνήκει κι ἡ ταινία του «Τὰ κορίτσια τοῦ Τσέλσυ». Σήμερα οἱ ταινίες τοῦ Γουώρχολ παίζονται σὲ ἐμπορικὲς αἴθουσες καὶ συναγωνίζονται σὲ ἐπιτυχία τὶς ταινίες τοῦ Χόλλυγουντ. Τρεῖς ἀπ' αὐτὲς ἰδιαίτερα, προβάλλονται παντοῦ καὶ ἔχουν κάνει τὸ δημιουργό τους γνωστὸ στοὺς πάντες. Εἶναι οἱ ταινίες «Ἡ σάρκα» (1967), «Μοναχικοὶ κάουμπόϋ» (1968) καὶ «Γαλάζια ταινία» (1969).

Ὁ Γουώρχολ εἶναι πρὶν ἀπὸ ὁτιδήποτε ἄλλο ἕνας ὀπτικὸς στυλίστας. Ἂν καὶ στὶς ταινίες τους ἐργάζονται πολλοὶ ἄνθρωποι μέχρι τοῦ σημείου νὰ τὶς γράφουν καὶ νὰ τὶς σκηνοθετοῦν ἐκεῖνοι, αὐτὸς ἔχει τὸν τελικὸ ἔλεγχο στὸ θέμα καὶ τὸ ὀπτικὸ στύλ.

ΚΕΝΝΕΘ ΕΝΓΚΕΡ

Γεννήθηκε 1932 Ὁ Ἔνγκερ εἶναι κινηματογραφιστὴς ἀλλὰ αὐτοαποκαλεῖται μάγος. Ὁ κινηματογράφος εἶναι γι' αὐτὸν τὸ μέσο, μὲ τὸ ὁποῖο μπορεῖ νὰ κάνει μαγεῖες κι ἔννοεῖ οἱ ταινίες του νὰ εἶναι στὴν κυριολεξία μαγικὲς ἐπικλήσεις. Τὸ 1962, ἔτος ποὺ κατὰ τοὺς μυστικιστὲς λήγει ἡ Χριστιανικὴ ἐποχὴ κι ἀρχίζει μιὰ νέα, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ εἰδωλολατρεία, γύρισε τὴν πιὸ γνωστή του ταινία, «Ὁ Σκορπιὸς ἐγειρόμενος» γιὰ νὰ μεταδώσει τὸ ξέσπασμα καὶ τὸν ἐξαγνισμὸ τῆς παλπᾶς ἀρρωστημένης ἀπὸ τὴν ἁμαρτία γενιᾶς στὴν καινούργια ἐποχὴ ποὺ ἀνατέλλει. Εἶδε τὰ συγκροτήματα Ρόκ, τὴ χρήση ναρκωτικῶν, τὴ γενιὰ τῶν μοτοσυκλεττιστῶν, τὴ χρήση ἀπὸ τοὺς τηνέϊτζερς ναζιστικῶν συμβόλων κ.ἀ. σὰν μιὰ ἰσχυρὴ ἀπόδειξη τῶν ὑποθαλπομένων δαιμονικῶν δυνάμεων. Στὰ πλάνα τοῦ πρωταγωνιστοῦ παρεμβάλλονται πλάνα τοῦ Χίτλερ, τοῦ Τζαίημς Ντήν, τοῦ Μάρλον Μπράντο (ἀπὸ τὴν ταινία του «ὁ Ἀτίθασσος») καὶ τοῦ Χριστοῦ (ἀπὸ τὸν «Βασιλέα τῶν βασιλέων»). Ὁ «Σκορπιὸς» εἶναι ἕνα πορτραῖτο βίας καὶ μιὰ θεαματικὴ ἐπίκληση καὶ ὕμνος στὸ θάνατο. Ἀπὸ τὶς προηγούμενες ταινίες του οἱ πιὸ ἀξιόλογες εἶναι τὰ «Πυροτεχνήματα», τὸ «Ποιός κουνᾶ τὴν βάρκα τῶν ὀνείρων μου», καὶ τὸ «Ἡ ἱστορία τοῦ Ο», ποὺ γυρίστηκε στὴν Γαλλία κι εἶναι θαμμένη ἀπὸ καιρὸ ἐκεῖ ἀπὸ τὸ φόβο μηνύσεως. Μετὰ τὸ «Σκορπιό», γύρισε τὸν «Λούσιφερ ἐγειρόμενο» (1966) τὴν «Θρησκευτικὴ μου ταινία» ὅπως τὴν ὀνομάζει ὁ ἴδιος.

Στὴν ἰδιωτική του ζωὴ ὁ Ἔνγκερ δὲν παρουσιάζει καθόλου τὴ διαιότητα ποὺ χαρακτηρίζει τὶς ταινίες του. Εἶναι τριγυρισμένος ὅμως ἀπὸ μαγικὰ ξόρκια, συλλογὲς βιβλίων, ἀφισσῶν, κόμικς καὶ ἀντικειμένων τῆς πόπ-ἀρτ, ποὺ ἀναφέρονται στὴ βία. Ὅταν δὲν ἔχει «γύρισμα» βλέπει συνήθως καὶ μελετᾶ ταινίες στὶς Εὐρωπαϊκὲς «σινεματέκ».



ΜΑΪΚ καὶ ΤΖΩΡΤΖ ΚΙΟΥΣΑΡ

Οἱ δίδυμοι ἀδελφοὶ Κιοῦσαρ ἄρχισαν νὰ γυρίζουν ἀπὸ παιδιὰ παρωδίες τῶν ταινιῶν, ποὺ θλέπαν δυὸ καὶ τρεῖς φορὲς στὰ σινεμὰ τῆς γειτονιᾶς τους. Τὰ φίλμ τους ἐκμεταλλεύονται ἀθίαστα τὰ στοιχεῖα τῶν ταινιῶν τοῦ Χόλλυγουντ, ὅπως τὸ «Τάϊμιγκ», τὶς γωνίες λήψης καὶ τὴν ὀργανωμένη πλοκή, γιὰ νὰ μεταμορφωθοῦν σὲ βίαια γκροτέσκες καὶ ἁπλοϊκὲς φαντασίες, ὅπου πρωταγωνιστοῦν ἀληθινοὶ ἄνθρωποι σὲ πραγματικοὺς χώρους τῆς Νέας Ὑόρκης. Μερικοὶ τίτλοι: «Λυσασμένη ψιφίνα», «Γεννημένος στὸν Ἄνεμο», καὶ «Σκάφη ὁ Πόθος». Τὰ ἔργα τους ἔχουν χαρακτηριστεῖ σὰν πὸπ ἄρτ, φοκλορικὴ τέχνη κι εἶναι γνήσια Ἀμερικάνικα.

ΓΚΡΕΚΟΡΥ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ

Ὁ Μαρκόπουλος ἔχει σὰν

κεντρικὸ θέμα τῶν ταινιῶν του τὸν «ἔρωτα μεταξὺ ἀντρῶν» ξεκινώντας ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ μυθολογία καὶ λογοτεχνία. Ἡ φωτογραφία του χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἕνα ἀπίστευτο πλοῦτο στὴ σύνθεση καὶ τὸ χρῶμα. Στὸ μοντὰζ μπλέκει μὲ ἀξιοσημείωτη ἐπιτυχία πλάνα παρόντος, παρελθόντος καὶ μέλλοντος, μὲ ἀποτέλεσμα ἕνα ἄπλωμα τοῦ συναισθήματος. Παρ' ὅλο ποὺ ἴσως νὰ ἔχει στὸ μυαλό του μιὰ σειρὰ γεγονότων, ἡ ἀποσπασματική τους παρουσίαση φαίνεται περισσότερο σὰν ἐξερεύνηση ἑνὸς συναισθήματος καὶ λιγότερο ἀφήγηση μιᾶς ἱστορίας. Στὶς δυὸ καλύτερες ταινίες του «Ἰλιακὸ Πάθος» καὶ «Δυὸ φορὲς ἄνθρωπος», χρησιμοποίησε ξεσπάσματα ἀντιστικτικῶν εἰκόνων, ποὺ διαρκοῦν ἕνα καρρὲ ἡ κάθε μία καὶ ἀκολουθοῦν ἀθίαστα ἡ μιὰ τὴν ἄλλη μὲ ἰλλιγγιώδη ταχύτητα. Οἱ εἰκόνες αὐτὲς εἶναι γιὰ τὶς ταινίες του ὅτι τὸ λάϊτ μοτὶβ γιὰ τὴ Μουσική. Ὁ Μαρκόπουλος εἶναι γυιὸς Ἕλληνα γεννημένος στὸ Ὀχάϊο κι ἔμαθε Ἑλληνικὰ πρὶν ἀπὸ τὰ Ἀγγλικά. Ὀκτὼ χρονῶν γύρισε τὴν «Χριστουγεννιάτικη Ἱστορία» τοῦ Ντίκενς σὲ 8 Μ)Μ. Ἡ πρώτη του ταινία «Ψυχὴ» (1947 - 48) ἦταν ἡ πρώτη μιᾶς τριλογίας μὲ θέμα τὸν ἔρωτα ἀνθρώπων τοῦ ἰδίου φύλου. Τὸ δεύτερο μέρος ἦταν ὁ «Λυσίας» ἐμπνευσμένος ἀπὸ ἕνα διάλογο τοῦ Πλάτωνα γιὰ τὴ φιλία. Τὸ τρίτο μέρος ἦταν ὁ «Χαρμίδης» βασισμένος σὲ ἕνα διάλογο τοῦ Πλάτωνα γιὰ τὴν ἐγκράτεια. Ἀπὸ τὰ ὑ πό λοιπα φίλμ του θαυμάστηκαν πολὺ τὸ «Σουαίν» κι ὁ «Γαλαξίας». Τὸ 1954 πῆγε στὴν Ἑλλάδα νὰ γυρίσει τὴ «Γαλήνη» τοῦ Βενέζη κι ἀφοῦ ἐξασφάλισε χρηματοδότες ἔβαλε μπρὸς τὸ 1958. Ἀναγκάστηκε ὅμως ν' ἀφήσει τὴν ταινία ἀνολοκλήρωτη καὶ ἐπὶ τρία χρόνια μετὰ προσπαθοῦσε ν' ἀποκτήσει τὸ ἀμοντάριστο φίλμ δίχως νὰ τὸ καταφέρει.

ΤΖΟΝΑΣ ΜΗΚΑΣ

Γεννήθηκε 1922 Ὅταν γράφει ὁ Μήκας, παίζει τὸν ρόλο ἑνὸς ἀσυμβίβαστου ὁραματιστῆ, ἀλλὰ οἱ ταινίες του εἶναι πιὸ ἤρεμες καὶ «ντοκυμανταριστικες». Παρ' ὅλο ποὺ γύρισε φίλμ σὰν «Τὰ κανόνια τῶν δέντρων» καὶ τὸ γνωστὸ «Μπρίκι» — μιὰ βίαια καταγραφὴ σὲ στὺλ κινηματογράφου — ἀλήθεια μιᾶς βίαιας θεατρικῆς παραστάσεως-οἱ περισσότερες ταινίες του εἶναι προσωπικὰ ντοκυμανταίρ, γύρω ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰ συμβάντα τοῦ καλλιτεχνικοῦ προσκηνίου τῆς Νέας Ὑόρκης. Τὰ γύρω ἀπὸ τὴν δράση του σὰν ὑποστηρικτὴ τῶν ἄλλων κινηματογραφιστῶν τοῦ Ἀντεργκράουντ εἶναι γνωστά.

ΜΑΙΡΗ ΜΕΝΚΕΝ

Γεννήθηκε 1910 Ἡ Μένκεν εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ εὐαίσθητες ποιήτ ες τοῦ Ἀντεργκράουντ. Γ ι μικρὲς ταινίες γιὰ ἕνα κ ίλων. Ὡστόσο τὰ ἔργα της χουν τέτοια σχέση μὲ τὰ βασικότερα στοιχεῖα τοῦ κινηματογράφου, τὸ φῶς καὶ τὴν κίνηση, ποὺ ἐ-

χουν φτάσει καὶ σ' ἕνα μεγαλύτερο κοινό. Ταυτόχρονα δοκίμια, ἀσκήσεις, ἐξερευνήσεις κι ἴσως καὶ ποιήματα, διαφέρουν πολὺ σὲ τεχνικὴ καὶ θέματα μεταξύ τους. Ἀπὸ αὐτὰ ἀναφέρουμε τὰ «Ἀραβουργήματα γιὰ τὸν Κέννεθ Ἔνγκερ», «Μπαγκατέλλα γιὰ τὸν Γουίλαρντ Μάας» (1961), «Σημειωματάριο» (1962 - 63), καὶ «Ἄντυ Γουώρχολ» (1965). Ἐμφανίζεται συχνὰ σὰν ἠθοποιὸς σὲ ταινίες φίλων της κινηματογραφιστῶν.

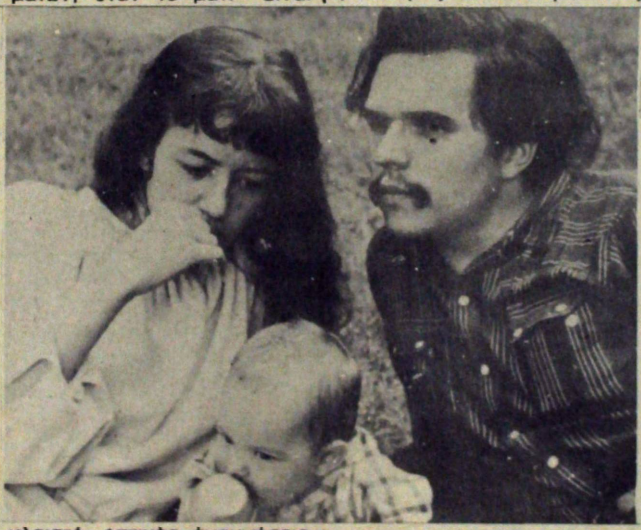
ΜΠΡΟΥΣ ΜΠΑΪΗΛΥ

Γεννήθηκε 1931 Ὁ Μπαίηλυ εἶναι ἕνας πραγματικὸς ποιητὴς τοῦ Ἀντεργκράουντ. Εἶναι εὐαίσθητος καὶ στὴ μορφὴ καὶ στὸ περιεχόμενο. Τὸ ἔργο του χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν παρουσίαση τῆς μάχης ἀνάμεσα στὸν κόσμο τῆς φύσης, ποὺ ὁ Μπαίηλυ βλέπει σὰν ποιητικὸ καὶ λυρικὸ καὶ τὸν κόσμο ποὺ ἔφτιαξε ὁ ἄνθρωπος, ποὺ εἶναι βάρβαρος, ἄσχημος, τραχὺς καὶ μηχανικός. Τὰ ἔργα τοῦ Μπαίηλυ ἀναδίνουν μιὰ περίεργη αἴσθηση, ποὺ τὴν προκαλεῖ ἡ μάχη ἀνάμεσα στὸ λυρικὸ καὶ ποιητικὸ στὺλ καὶ στὴν παρουσίαση τῶν ἄσχημων πλευρῶν τοῦ Δυτικοῦ πολιτισμοῦ στὰ θέματά του. Ἀπὸ τὶς ταινίες του ξεχωρίζουν ἡ «Λειτουργία» (1963 - 64) ποὺ περιγράφει μὲ σπάνια δύναμη τὸ ἀλλοτριωμένο «κονσερβαρισμένο» περιβάλλον τοῦ σύγχρονου κόσμου· ὁ «Κιχώτης» (1964 - 65) ἕνα ὀπτικὸ ταξίδι διαμέσου τῆς Ἀμερικῆς· «Τὸ κίτρινο ἄλογο» (1665 - 66)· «Κάστρο στρὴτ» (1966), καὶ ὁ «Τερματισμὸς» (1966 - 67). Ἀνεπίσημα θεωρεῖται ὁ ἀρχηγὸς τοῦ Ἀντεργκράουντ τῆς Δυτικῆς ἀκτῆς.

ΣΤΑΝ ΜΠΡΑΚΧΕΪΤΖ

Γεννήθηκε 1939 Οἱ ταινίες τοῦ Μπράκχεϊτζ παρουσιάζουν μιὰ σπαρταριστὴ πραγματικότητα ὅπου τὸ ὡμὸ φωτογραφικὸ ὑλικὸ τῆς πραγματικῆς ζωῆς τοῦ κινηματογραφιστὴ μεταμορφώνεται κι ἀναθεωρεῖται ἀδιάκοπα σὲ μιὰ συνεχὴ ἀναμόχλευση κινήσεως χρώματος καὶ φωτός. Εἶναι ἔργα τόσο ἔντονα σύνθετα, ποὺ βλέποντάς τα μιὰ φορὰ τείνουν νὰ φαίνονται σὰν μιὰ συναρπαστικὴ παράταξη ὁμορφων ἐφέ. Γιὰ πολλοὺς ποιητὲς καὶ σκηνοθέτες, τὸ ἔργο τοῦ Μπράκχεϊτζ μὲ τὶς νέες ἰδέες ὁράσεως εἶναι μιὰ μητρικὴ φλέβα ἐκτεινομένων τεχνικῶν καὶ καινούργιων τρόπων ἀντιμετωπίσεως τοῦ κινηματογράφου.

Τὸν Μπράκχεϊτζ ἀπασχολεῖ ἡ ἰδέα τῆς κάμερας ποὺ «συγκεντρώνει τὸ φῶς», κάτι ἀνάλογο μὲ τὸ μάτι κι ἡ μετατροπὴ τῆς κινηματογραφικῆς ταινίας σὲ κάτι ἀνάλογο μὲ τὴν ὅραση. Ἡ ἰδέα ποὺ ἔχει σχηματίσει γιὰ τὴν ὅραση, ὅμως, δὲν περιορίζεται στὸ ὅ,τι βλέπει τὸ μάτι ὅταν εἶναι ἀνοικτό. Πιστεύει πὼς ὑπάρχει ἐπίσης μιὰ «ὅραση κλειστοῦ ματιοῦ» ποὺ περιλαμβάνει τὸ ἀναβόσβυμα σχημάτων, ὅταν τὸ μάτι εἶναι



κλειστό, ὀπτικὲς ἀναμνήσεις φαντασίες, παραισθήσεις, ὀνειροπολήσεις καὶ ὄνειρα. Μὲ παραμορφωτικοὺς φακοὺς, γρατζούνισμα, βάψιμο, διπλοτυπίες, μοντὰζ κι ἄλλες μεθόδους χειρισμοῦ τοῦ φωτός, ἔχει ἐπιχειρήσει νὰ μεταφέρει αὐτὴ τὴν ὅραση στὸν κινηματογράφο.

Ἱστορικὰ ὁ Μπράκχεϊτζ εἶναι ὁ μεγάλος ἐμψυχωτὴς τῆς μεταβατικῆς περιόδου, ποὺ σήμανε τὴν ἀπομάκρυνση τοῦ πειραματικοῦ κινηματογράφου ἀπὸ τὴ λογοτεχνία ἢ τὸ συρρεαλιστικὸ ψυχόδραμα καὶ τὸν προσανατολισμό του σὲ ἕνα πιὸ γνήσιο προσωπικὸ ὀπτικὸ στύλ. Τὰ πρῶτα του ἔργα, ἀπὸ τὴ «Σάρκα πρωϊνοῦ» — μιὰ μελέτη τοῦ αὐνανισμοῦ — καὶ ἐδῶ, στάθηκαν ἐργαστήρια μάθησης γιὰ τὴ μεταπολεμικὴ γενιά. Ἀλλὰ σύντομα ἄλλαξε πορεία καὶ μὲ τὴν «Προσμονὴ τῆς Νύχτας» μιὰ προσπάθεια νὰ προκαλέσει ὅραση χωρὶς σχηματισμὸ παραστάσεως στὸ ἀμφιβληστροειδῆ, καθιέρωσε τὸ δικό του ὀπτικὸ στύλ. Ἀπὸ τότε γύρισε ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ ἔργων, ποὺ ποικίλουν ἀπὸ τὸ σχεδὸν ντοκυμανταρίστικο φίλμ τῆς γέννας τοῦ πρώτου παιδιοῦ, μέχρι τὸ ἀφηρημένο «Πάστ» καὶ ἀπὸ τὰ γλυκὰ κι ἁπλὰ «τραγούδια» σὲ 8 Μ.Μ., μέχρι τὸ ὑπερσύνθετο ἔπος «Σκῦλος — Ἀστέρι — Ἄνθρωπος», τεχνικὰ καὶ θεαματικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ σύνθετα φίλμ ποὺ ἔχουν γυριστεῖ. Μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς πὼς ὁ ρεαλισμὸς τοῦ Μπρακχέϊτζ συνίσταται ἀπὸ τὴν ἀντιπαράθεση μιᾶς σειρᾶς ταχυτάτων «ὑποκειμενικῶν» κι «ἀντικειμενικῶν» εἰκόνων ποὺ σὲ συνθετικότητα μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μόνο μὲ τὶς γνωστὲς σεκὰνς «σκέψεων» τοῦ Ρεναί.

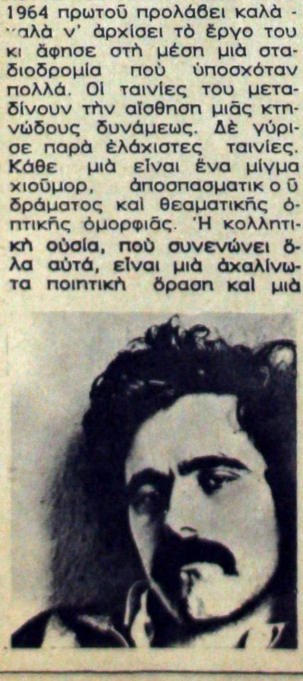
Ὁ Μπράκχεϊτζ εἶναι σίγουρα αὐτὸς ποὺ ἐπηρεάζεται κι ἐπηρεάζει περισσότερο ἀπὸ τοὺς σύγχρονους κινηματογραφιστές. Ἀνταλάσσει ταινίες καὶ γράμματα μὲ ἀνθρώπους στὴν Ἀμερικὴ καὶ τὸ ἐξωτερικὸ καὶ δίνει διαλέξεις σ' ὅλη τὴ χώρα. Ἕνα μεγάλο τμῆμα τῶν γραπτῶν του ἔχει δημοσιευτεῖ στὸ περιοδικὸ «Φίλμ κάλτσουρ» μὲ γενικὸ τίτλο «Μεταφορὲς στὴν ὅραση».

ΡΟΜΠΕΡΤ ΝΕΛΣΩΝ

Γεννήθηκε 1931 Ὁ Νέλσων ἔχει δημιουργήσει ἤδη μιὰ παράδοση πρὸς ἕνα γελοιογραφικὸ χιοῦμορ κι εἶναι ὁ δημιουργὸς μιᾶς ἀπὸ τὶς κλασσικὲς κωμωδίες τοῦ Ἀντεργκράουντ, ποὺ ἔχει τίτλο «Ἄχ αὐτὰ τὰ πεπόνια». Ἡ ταινία αὐτὴ εἶναι ἕνα ντοκυμανταὶρ γύρω ἀπὸ τὸ τί μπορεῖ νὰ συμβεῖ σ' ἕνα πεπόνι· τὸ κλωτσᾶνε σὰ μπάλλα, τὸ γδέρνουν σὰ κοτόπουλο, τὸ σπᾶνε στὰ πεζοδρόμια, τὸ σκίζουν στὰ δύο μὲ παγοπέδιλα, τὸ κάνουν κόσκινο ἀπὸ σφαῖρες, τὸ ἀνοίγουν καὶ τὸ τρίβουν στὰ σώματα ὁμορφων γυναικῶν. Ἡ τερατώδης ἀσυναρτησία ὅλων αὐτῶν εἶναι ἀφάνταστα ἀστεία, μέχρι ποὺ ζαφνικὰ ὁ θεατὴς ἀντιλαμβάνεται πὼς τὸ πεπόνι δὲ συμβολίζει στὴν πραγματικότητα παρὰ τὸν Ἀμερικανὸ νέγρο. Ὁ Νέλσων εἶναι ζωγράφος ἀπὸ τὸ Σὰν Φραντζίσκο καὶ διδάσκει ζωγραφικὴ σὲ πολλὰ κολλέγια.

ΡΟΝ ΡΑΪΣ

Γενν. 1935 Ὁ Ράϊς ἦταν ἕνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ταλέντα τοῦ N.A.K. Πέθανε τὸ 1964 πρωτοῦ προλάβει καλὰ - καλὰ ν' ἀρχίσει τὸ ἔργο του κι ἄφησε στὴ μέση μιὰ σταδιοδρομία ποὺ ὑποσχόταν πολλά. Οἱ ταινίες του μεταδίνουν τὴν αἴσθηση μιᾶς κτηνώδους δυνάμεως. Δὲ γύρισε παρὰ ἐλάχιστες ταινίες. Κάθε μιὰ εἶναι ἕνα μίγμα χιοῦμορ, ἀποσπασματικοῦ δράματος καὶ θεαματικῆς ὀπτικῆς ὀμορφιᾶς. Ἡ κολλητικὴ οὐσία, ποὺ συνενώνει ὅλα αὐτά, εἶναι μιὰ ἀχαλίνωτα ποιητικὴ ὅραση καὶ μιὰ



σύνθεση ποὺ ἐλέγχει τέλεια τὰ πάντα. Οἱ σημαντικότερες ταινίες του ἦταν «Ὁ κλέφτης λουλουδιοῦ» (1960), «Δίχως νόημα» (1962) καὶ «Ἡ βασίλισσα τοῦ Σαββᾶ κι ὁ ἀτομικὸς ἄνθρωπος» (1963).

Ὁ Ράϊς εἶχε πληθωρικὴ προσωπικότητα. Δὲν τοῦ ἔλλειπε τὸ θράσος νὰ γράψει στὸν παραγωγὸ Τζόζεφ Λέβιν ἀπαιτώντας τὴν ὑποστήριξή του. Εἶχε τὴ δύναμη νὰ περνᾶ μερόνυχτα ξύπνιος. Τὰ σημειώματα ποὺ ἄφησε εἶναι γεμάτα ἀπὸ ἐκπληκτικὲς εἰκόνες καὶ περιγραφές. Ὅταν πέθανε, πολλοὶ κινηματογραφιστὲς πίστεψαν πὼς αὐτὸ ἦταν ἀποτέλεσμα τῶν λίγων χρημάτων ποὺ διάθετε γιὰ νὰ γυρίζει ταινίες, τῶν λίγων χρημάτων γιὰ νὰ ζεῖ. Ἴσως ὅμως νὰ ἦταν ἡ ἀδιάκοπη λήψη ναρκωτικῶν, ποὺ τοῦ ἔσπασε τὴν ὑγεία. Ἡ κινηματογραφική του ματιὰ ἦταν πολὺ πιὸ πληθωρικὴ ἀπ' ὅ,τι τοῦ ἐπιτρέπαν οἱ γνωστὲς φιλιμικὲς τεχνικές. Πιθανὸν κι ἡ ματιά του γιὰ τὴ ζωὴ νὰ ἦταν πολὺ πληθωρικὴ γιὰ νὰ ζήσει.

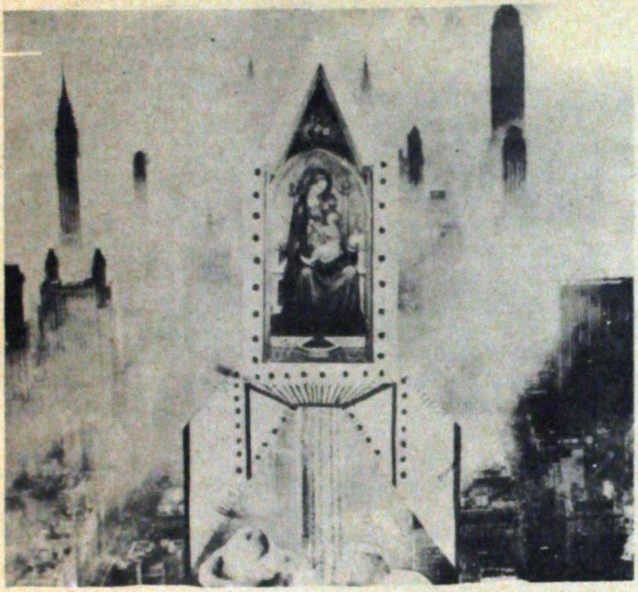
ΤΖΑΚ ΣΜΙΘ

Γενν. 1932 Ὁ Τζὰκ Σμὶθ εἶναι ἕνας ἀναρχικὸς κι οἱ ταινίες του σπᾶνε ὅλους τοὺς κανόνες τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς. Φτάνουν στὰ ἄκρα κι αὐτὸ εἶναι ὁ σκοπός τους. Εἶναι τελείως αὐτοσχέδιες, γεμάτες νεῦρο, πολὺ χυδαῖες καὶ μερικὲς φορὲς πολὺ ὄμορφες. Ἔτσι ἡ ταινία του «Φλογισμένα Πλάσματα», εἶναι ἡ μόνη ταινία τοῦ Ἀντεργκράουντ ποὺ ἔχει ἀπαγορευτεῖ στὴν πολιτεία τῆς Νέας Ὑόρκης. Ὁ Σμὶθ βάζει νὰ πρωταγωνιστοῦν στὶς ταινίες του «πλάσματα» ὅπως τὰ ὀνομάζει ἀπὸ τὶς πιὸ σκοτεινὲς γωνιὲς τῆς κοινωνίας καὶ δίνει σ' αὐτὲς ρυθμὸ ἄλλοτε ἀργὸ κι ἄλλοτε νευρώδη. Τὰ «φλογισμένα πλάσματα» εἶναι μιὰ ταινία γεμάτη ἀπὸ παράξενες φιγοῦρες ποὺ τὸ φύλο τους ἀναγνωρίζεται μόνο ὅταν παρουσιάζονται γυμνές. Οἱ σκηνὲς δὲ ποὺ περιλαμβάνει ξεπερνοῦν σὲ τόλμη ὅλα τὰ συμβατικὰ πρότυπα. Δίνοντας στὸ Σμὶθ τὸ «Ἀνεξάρτητο κινηματογραφικὸ βραβεῖο» ὁ Μήκας ἔγραψε: «Ὁ Σμὶθ προώθησε γιὰ πρώτη φορὰ τὸν κινηματογράφο σ' ἕνα ὑψηλὸ ἐπίπεδο τέχνης, ποὺ στερεῖται τελεί-

ως κοσμιότητας καὶ χειρίστηκε τὸ σὲξ μ' ἕνα τρόπο ποὺ μᾶς κάνει ν' ἀντιλαμβανόμαστε τοὺς περιορισμοὺς τῶν προηγούμενων κινηματογραφιστῶν». Γύρω ἀπὸ τὴν ταινία ἐξελίσσεται ἀκόμα μιὰ νομικὴ μάχη, ὕστερα ἀπὸ τὴν κατάσχεσή της ἀπὸ τὴν ἀστυνομία τῆς Νέας Ὑόρκης. Ἄλλες ταινίες τοῦ Σμὶθ εἶναι ὁ «Ὁμαλὸς ἔρωτας» (1963), ἡ «Καταστροφὴ τῆς Ἀτλαντίδας» (1965) καὶ «Ἡ λαδὴ κι ὁ ἀστακός» (1966).

ΚΕΝ ΤΖΑΪΗΚΟΜΠΣ

Γεννήθηκε 1939 Τὸ ἔργο τοῦ Τζαίηκομπς ἔχει ἐξελιχτεῖ ἀπὸ ἕνα κινηματογράφο μανιακῆς ἀπελπισίας, σὲ πιὸ ἐλεγχόμενες ὀπτικὰ ταινίες. Τὰ πρῶτα του φίλμ τελείως εἰκονοπλαστικά, μὲ φωτογραφία γεμάτη κόκκο τὸν ὁδήγησαν στὸ νὰ υἱοθετήσει ἕνα στὺλ τοῦ «ὅσα πᾶνε κι ὅσα ἔλθουν» ποὺ ἔθετε τὸ ἐρώτημα, ὅπως εἶπε ὁ Τζαίηκομπς «Τί εἶναι τέχνη; δὲν εἶναι δεξιοτεχνία;» Ἐκκεντρικὲς στὴν τεχνική τους, τέλεια προσωπικές, μεταδίνοντας συνεχῶς μιὰ ἔντονη αἴσθηση ἀποσύνθεσης κι ἠθικῆς φθορᾶς οἱ ταινίες του «Μικρὲς μαχαιριὲς στὴν εὐτυχία» καὶ «Ξανθιὰ κόμπρα» θαυμάζονται πολὺ ἀπὸ τοὺς κινηματογραφιστὲς ἀλλὰ ὄχι κι ἀπὸ τὸ κοινό. Ἐπειδὴ δὲ τὶς δυὸ αὐτὲς πιὸ γνωστές του ταινίες δὲν τὶς ἔχει γυρίσει μόνος, ἀλλὰ μαζὶ μὲ τὸν Τζὰκ Σμὶθ καὶ καθὼς ἐπίσης γιὰ νὰ γυρίσει ἕνα νέο φίλμ κάνει ἀπὸ 2 ἕως 9 χρόνια, ἡ καρριέρα του ἔχει παραμείνει σὲ μιὰ ἀρχέτυπη ἀφάνεια.



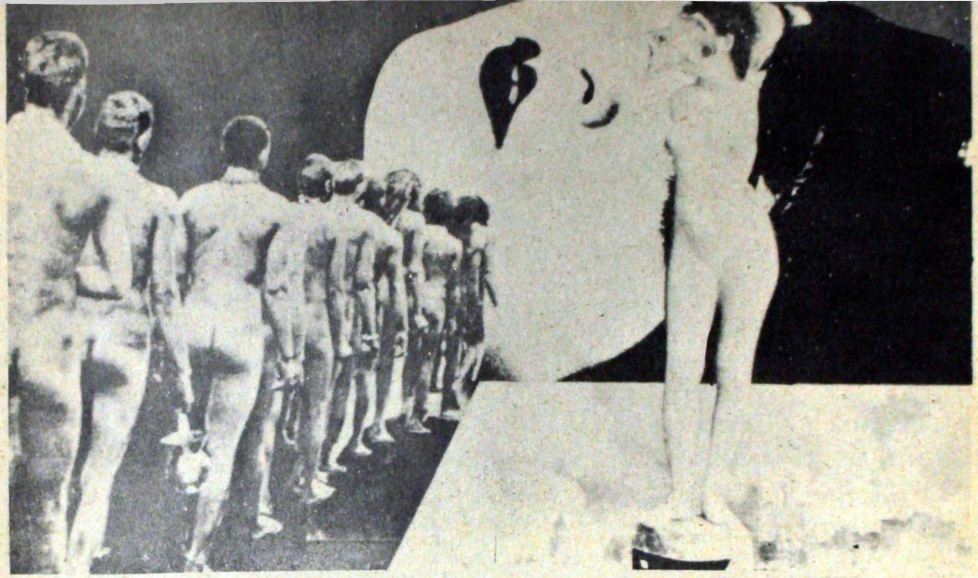
Στὰν Βὰν Ντὲρ Μπήκ : «Σάιενς Φρίξιον»

Κὲν Κέλμαν

ΠΡΟΣΜΟΝΗ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ

Ὁ Κὲν Κέλμαν γράφει γιὰ τὸν ἑαυτό του: «Γεννήθηκα καὶ μεγάλωσα στὴ Νέα Ὑόρκη. Εἶμαι κατὰ πρῶτο λόγο θεατρικὸς συγγραφέας, ποὺ κανένα θέατρο δὲν διαθέτει χρήματα γιὰ νὰ τὸν ἀναγνωρίσει (κυριότερο καὶ πιὸ πρόσφατο ἄγνωστο ἔργο «Θνησιμότης ἢ τὸ Παθητικὸ Θεατρικὸ ἔργο τῆς πτώσεως τῆς Αὐστροουγγρικῆς Αὐτοκρατορίας») καὶ κατὰ δεύτερο ἡμιαπόμαχος κινηματογραφικὸς κριτικὸς στὰ περιοδικὰ «Φὶλμ κάλτσουρ», «Φὶλμ γουάιζ», «Κλάϊντ», «Δὲ ναίησιον μούβιγκόουερ». Ἡ πιὸ ἀκριβής μου βιογραφία γραμμένη ἀπὸ τρεῖς κουτσοὺς ἀγγέλους φυλάγεται σὲ μιὰ σπηλιὰ σὲ γεωγραφικὸ πλάτος 121ο καὶ γεωγραφικὸ μῆκος 73ο».

Ἡ «προσμονὴ τοῦ φωτός», ποὺ ἐμφανίστηκε στὸ περιοδικὸ «Δὲ ναίησιον μούβιγκόουερ» τὸ 1964, ἐξετάζει τοὺς διάφορους κινηματογραφιστὲς καὶ τὰ πιὸ σημαντικά τους ἔργα μέχρι τότε. Ἀπὸ τὴ μελέτη του λείπουν ὀνόματα σὰν τοῦ Κασσαβέτη, τῆς Σίρλεϋ Κλὰρκ καὶ τοῦ Ἄντυ Γουώρχολ, γιατὶ ἐμφανίστηκαν μετὰ ἀπὸ τὴ χρονιὰ ποὺ γράφτηκε αὐτὸ τὸ κείμενο, τὸ ὁποῖο, ὡστόσο, παρὰ τὴν ἀναγκαστική του ἀτέλεια, διατηρεῖ καὶ σήμερα τὴν ἀξία του, μιὰ καὶ εἶναι ἡ πρώτη μελέτη, ἡ ὁποία χωρίζει εἰδολογικὰ τὶς τάσεις καὶ τὰ ρεύματα τοῦ Νέου Ἀμερικάνικου Κινηματογράφου καὶ τὸν ἐντάσσει στὸ γενικότερο αἴτημα γιὰ ἀλλαγή.



Στὰν Βὰν Ντὲρ Μπὴκ «Τοπία Προσώπων» : Ἡ τεχνικὴ τοῦ Κολλάζ.

Ἂν τὰ ρεύματα ἑρμηνεύονται σὰν σχολὲς καὶ σὰν εὐδιάκριτα χωρισμένες κατηγορίες, θὰ προτιμοῦσα νὰ μιλοῦσα γιὰ ταινίες. Ἂν τὰ ρεύματα σημαίνουν κίνηση πρὸς κάπου, τότε θὰ μιλήσω γιὰ κεῖνο τὸ ρεῦμα, ποὺ λέγεται Νέος Ἀμερικάνικος Κινηματογράφος (Ν.Α.Κ.). Ἀλλὰ ὁ κινηματογράφος αὐτὸς δὲν μπορεῖ νὰ ἑρμηνευτεῖ πιὸ ἀναλυτικὰ ἀπ' ὅ,τι οἱ ἄλλες μορφὲς τῆς ζωῆς. Μπορεῖ νὰ τοῦ γίνει αὐτοψία, μόνο ὅταν πεθάνει. Ἡ ζωοτομία ἀπαγορεύεται.

Αὐτὸ ποὺ ὑπάρχει, εἶναι ὁ Μπράκχεϊτζ καὶ τὸ «Ἀστέρι, Σκύλος, Ἄνθρωπος», ὁ Σμὶθ καὶ τὰ «Φλογισμένα Πλάσματα», ὁ Μαρκόπουλος καὶ τὸ «Δυὸ φορὲς Ἄνθρωπος», καὶ οἱ ἄλλοι — ὅλοι ζωντανοί. Μᾶς ἀρέσει νὰ ἀπολιθώνουμε τέτοια δείγματα ζωῆς γιὰ τοὺς παράφρονες καὶ ὀρθολογιστικοὺς σκοπούς μας. Ἐκεῖνο ποὺ κάνουμε σήμερα, ἀναζητώντας νὰ κατατάξουμε τὰ πάντα σὲ λίγες προκαθορισμένες κατηγορίες, εἶναι αὐτὸ ἀκριβῶς, στὸ ὁποῖο ἀντιτίθεται ὁ Ν.Α.Κ. Καὶ θὰ ἀπέδιδα τὴ συνοχή του, πρὶν ἀπ' ὅλα, στὴν ἀντίδρασή του ἀπέναντι στὶς ἐπικρατοῦσες σύγχρονες δεισιδαιμονίες. Γιὰ ἄλλη μιὰ φορά, δὲ θἄθελα νὰ χαρακτηρίσω αὐτὸ τὸν κινηματογράφο τόσο σὰν ρεῦμα, ὅσο σὰν μιὰ ἀπελευθέρωση ἐνεργειῶν, ποὺ οἱ διαφορετικές τους ἀντιδράσεις χαρακτηρίζονται, ὄχι τόσο ἀπὸ τὸν κοινὸ σκοπό, ὅσο ἀπὸ τὴν κοινὴ ἀναγκαιότητα.

Δυὸ ἀναγκαιότητες ὑπογραμμίζουν τὸν Ν. Α. Κ. Ἡ μιὰ εἶναι αἰσθητικὴ ἀνάγκη, γεννημένη ἀπὸ τὴν ἐξάντληση τῆς κινηματογραφικῆς φόρμας στὰ μέσα τοῦ αἰώνα. Μιὰ παρόμοια ἀναλογία μ' αὐτό, εἶναι ἐκείνη τῆς μουσικῆς στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα, ὅταν συνθέτες σὰν τὸν Σαῖνμπεργκ καὶ τὸν Στραβίνσκυ ἄρχισαν νὰ ἀντιδροῦν μὲ ἀποφασιστικὸ τρόπο ἀπέναντι σὲ μιὰ τέχνη, ποὺ εἶχε ὑπερεξελιχτεῖ. Ὁ τύπος τῆς διατονικῆς, ποὺ ἔφτασε σ' ἕνα ε.δος τελειότητας μὲ τὸν Μότσαρτ, εἶχε καταλήξει μὲ τὸν Στράους καὶ τὸν Μάλερ σ' ἕνα εἶδος δυσκίνητου ἰδιώματος, ὅλο καὶ πιὸ ἐνοχλητικοῦ στ' αὐτί. Ὁ μεγάλος ὑλικός του πλοῦτος ἦταν εὔκολο νὰ υἱοθετηθεῖ, ἀλλὰ ὄχι καὶ νὰ χωνευτεῖ. Οἱ συνθέσεις ἔδιναν ὅλο καὶ μεγαλύτερο βάρος στὴν ἐκφραστικὴ λεπτομέρεια κι ὄχι στὴν ὀργανικὴ συνέπεια. Ὁ μόνος τρόπος νὰ ἐξελίξεις μιὰ τέτοια φόρμα, ἦταν νὰ τὴν ἐπεκτείνεις ἀκόμα περισσότερο καὶ ἐπιπλέον ἐπέκταση θὰ ἐπέτεινε τὴν ἀσφυξία. Χρειαζόταν μιὰ ριζικὴ ἀλλαγή.

Ὅπως ἐκείνη ἡ μουσική, οἱ σύγχρονες ταινίες ἔχουν φτάσει ὅσο μακρύτερα μποροῦσαν. Ὅπως οἱ τυπικὲς ἡμίωρες συμφωνίες τοῦ Μότσαρτ κατάληξαν στὰ μιάμισης ὥρας ἔργα τοῦ Μάλερ, ἔτσι κι ἡ παλιὰ ἐνενηντάλεπτη ταινία γίνεται τρίωρη καὶ τετράωρη. Ὅ-

πως τότε προσθέτουνταν ὄργανα, οἱ μελωδίες γίνονταν ὅλο καὶ πιὸ πολύπλοκες καὶ οἱ ἁρμονίες πύκνωναν ὅλο καὶ περισσότερο, οἱ ταινίες ἀπόκτησαν ἦχο, χρῶμα, τρεῖς διαστάσεις, πλατειὰ ὀθόνη, μυρωδιά, ἠλεκτρικὰ σὸκ καὶ ἐπικράτησαν οἱ ὑπερπαραγωγὲς μὲ τὶς πολλὲς πλοκὲς καὶ τὸ πλῆθος τῶν ἠθοποιῶν καὶ σκηνοθετῶν. Δυστυχῶς, τίποτα τόσο μεγαλόπρεπο ἢ δυνατό, ὅσο ἡ μουσικὴ τοῦ Στράους καὶ τοῦ Μάλερ, δὲν προέκυψε ἀπὸ τὴν ὑπερώριμη κινηματογραφικὴ περίοδο. Αὐτὸ εἶναι ἰδιαίτερα ἄσχημο, γιατὶ τὸ τέλος εἶναι τόσο κοντά μας, τώρα, ὅσο ἦταν καὶ στὴ Βιέννη πρὶν 50 χρόνια· μονάχα ποὺ ἐμεῖς δὲν διαθέτουμε μιὰ «Συμφωνία τῆς Σταυρώσεως» γιὰ νὰ διαιωνίσουμε τὴ νεκρή μας τέχνη. Κανένας ἱππότης τοῦ παρελθόντος δὲν ἔχει λαμπρύνει αὐτὴ τὴν τέχνη καὶ τώρα εἶναι ἁπλῶς ἀργά.

Στὴ Γηραιὰ Εὐρώπη διακρίνεται μιὰ ἀντίδραση, ποὺ καὶ οἱ Εὐρωπαῖοι καὶ ἐμεῖς τείνουμε νὰ τὴν παίρνουμε στὰ σοβαρά, σὰν τὸν Νέο Κινηματογράφο. Αὐτὴ ἔχει σὰν κέντρο τὸν Ρεναί, τὸν Ἀντονιόνι καὶ τὸν Γκοντὰρ (σίγουρα ὄχι τὸν Μπέργκμαν καὶ τὸν Φελλίνι). Ἀλλὰ δυὸ πλευρὲς τοῦ ταλέντου τους μετριάζουν κάθε ἀληθινὰ ἐξελικτικὴ ἢ ἀποκαλυπτική του σημασία. Πρῶτα, μεταχειρίζονται ἁπλῶς τὴν παλιὰ δραματικὴ ἀφήγηση, χωρὶς νὰ ἐξαλείψουν τὶς φορμαλιστικὲς ὑπερβολές, ὅπου ἔχει αὐτὴ (ἀναγκαστικὰ) πέσει. Ἂν ὁ Σαϊνμπεργκ εἶχε ἐπιχειρήσει νὰ φκιάσει μιὰ ἀκόμα μορφὴ σονάτας στὰ 1910, αὐτὴ θὰ ἦταν τὸ μουσικὸ ἀντίστοιχο τοῦ σημερινοῦ ἀδιέξοδου: Τῆς διαλύσεως τοῦ Ἀντονιόνι, ἢ τῆς ἐλλείψεως πλοκῆς τοῦ Γκοντάρ, π. χ. Ἡ ἀντίδραση τοῦ Ρεναὶ ταυτίζεται, λίγο πολύ, μὲ ἐκείνη τοῦ ὥριμου Μάλερ ἢ τοῦ πολὺ πρώιμου Σαϊνμπεργκ. Ἐπεκτείνει δηλαδὴ τὴν παραδοσιακὴ φόρμα, ὅσο περισσότερο γίνεται καὶ ντύνει τὴν παλιὰ ταινία πλοκῆς, μὲ ἕνα ὅσο τὸ δυνατὸ πιὸ πυκνὸ καὶ πολύπλοκο μανδύα. Ἕνα ἄλλο στοιχεῖο τῶν τριῶν αὐτῶν σκηνοθετῶν, ποὺ μοῦ φαίνεται ἀντιδραστικὸ μὲ τὴν κακὴ ἔννοια, εἶναι, ὅπως παρατήρησε ὁ Τζόνας Μήκας, «ἕνας κουραστικὸς ντετερμινισμός, ἕνας ὀρθολογισμός, ποὺ δρᾶ καταστολτικὰ σὲ πολὺ περισσότερα ἐπίπεδα, ἀπὸ ὅ,τι τὸ ἁπλὰ συμβατικό».

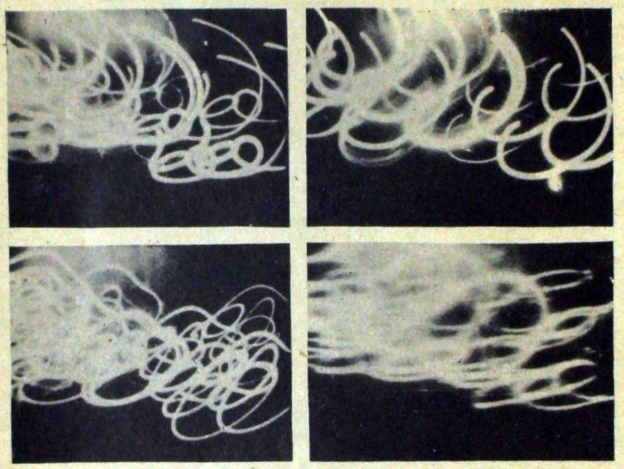
Γεγονός, τὸ ὁποῖο ὁδηγεῖ στὴ δεύτερη ἀναγκαιότητα, τὴ δεύτερη πίεση γιὰ συνοχὴ τοῦ Ν.Α.Κ. Αὐτὴ μπορεῖ ἁπλούστερα νὰ ἐξηγηθεῖ, σὰν ἀνάγκη γιὰ ἐλευθερία σ' ἕναν αὐξανόμενα περιοριστικὸ κόσμο. Δὲν εἶναι στὶς ἁρμοδιότητες αὐτοῦ τοῦ δοκιμίου νὰ ἀναλύσει τὴν κοινωνικὴ ἀστάθεια. Ἀλλὰ σίγουρα δὲν ἔχουμε ἀντιληφτεῖ καλά, πὼς ὁ ἄνθρωπος ἀποξενώνεται ὅλο καὶ πιὸ πολὺ ἀπὸ τὴ φύση, ἀπὸ τὸ συνάνθρωπό του, ἀπὸ τὸν ἑαυτό του. Μέσω τῆς δυνάμεως τῆς λογικῆς μας ἔχουμε ἀπομονώσει ἀπ' ὅλη τὴ φύση ὁρισμένες ἀλήθειες καὶ ἀρχές, παραγνωρίζοντας τὴ φύση τοῦ ἴδιου μας τοῦ ἑαυτοῦ, διαχωρίζοντας σῶμα καὶ πνεῦμα καὶ ἐνθρονίζοντας μιὰ εὐσυνειδησία σὰν τὸ πιὸ ἐπαρκὲς μέσο τακτοποιήσεως τοῦ ὑλικοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου. Ὁ Ν.Α.Κ. εἶναι μιὰ ἀπελευθέρωση διαφορετικῶν μορφῶν εὐσυνειδησίας, καθὼς καὶ μιὰ ἀντίδραση σὲ ἀρκετὰ ἐπίπεδα ἐναντίον τῶν καταστολτικῶν πιέσεων τῆς κουλτούρας μας.

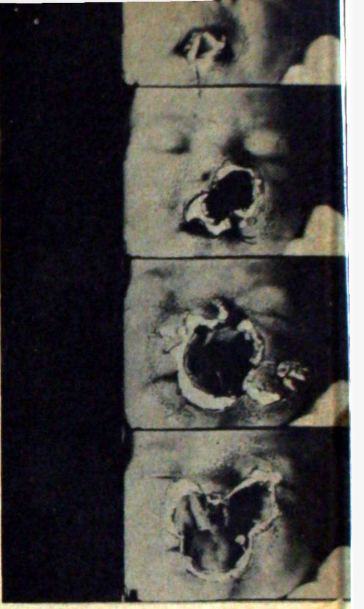
Ὁ παλιὸς Ἀμερικάνικος κινηματογράφος δὲν ἔχει μόνον ὑπερπληρωθεῖ καὶ κορεστεῖ μὲ ἀκριβὰ σκηνικά, ἠθοποιοὺς καὶ μέλη ἑνώσεων, μὲ ὅλο τὸ σεβασμὸ στὴν ὑλικὴ δύναμη, ποὺ χαρακτηρίζει τὸν πολιτισμό μας σήμερα. Εἶναι ἐπίσης ἄψογα ὀργανωμένος, μὲ πιστευτοὺς χαρακτῆρες, σωστὰ ἐξελιγμένες καὶ αἰτιολογημένες πράξεις, ὡρολογιακὸ χρόνο, κάθε τί ποὺ νὰ διαβεβαιώνει τὴν πίστη —ἢ μήπως τὴν ἐλπίδα μας— πὼς ὁ κόσμος εἶναι ἕνας τέλεια αἰτιολογημένος χῶρος. Οἱ ταινίες μας ἔχουν καταλήξει νὰ ἀποτελοῦν ἔκφραση ὄχι ἐνέργειας, ἐνδιαφέροντος καὶ ρυθμοῦ· ὄχι ἀνθρώπινου πνεύματος, ἀλλὰ οἰκονομικῆς ἀπληστίας καὶ καταναγκαστικῆς ὑπερτροφίας.

Ὁ Ν.Α.Κ. εἶναι ἕνα πνευματικὸ μέσο· καί,

Σ. Μπράκχεϊτζ «Σάρκα Πρωινοῦ»

Μαίρη Μένκεν «Φῶτα» : Ἡ κινούμενη κάμερα μετατρέπει στατικὰ φῶτα σὲ κινητικὰ σχήματα.





(Στὸ Κέντρο) Στὰν Μπράκχεϊτζ : «Σκύλος, Ἀστέρι, Ἄνθρωπος» Ἕνα μωρὸ ποὺ κλαί

συγχρόνως, μιὸ ὑλικὸ ἀπὸ ὅ,τι ὀνειρεύτηκε ποτὲ τὸ Χόλλυγουντ. Μέσα σ' αὐτὸν ξανσενώνεται συνειδητὸ καὶ ἀσυνείδητο, ὁ ἴδιος ὁ ἄνθρωπος ξαναενώνεται μὲ πάθος καὶ χωρὶς ἀπολογίες. Ἀναζητᾶ νὰ μεταδώσει γνήσιες ἐμπειρίες καὶ νέα ὁράματα. Ὁ πρωταρχικός του σκοπὸς εἶναι νὰ ξαναφορτίσει μὲ δυναμικὸ τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα, ποὺ ἔχει ὑποστεῖ διάβρωση ὅπως καὶ ἡ γῆ μας ἀπὸ τὴν «πρόοδο». Ὁ Ν.Α.Κ. προσπαθεῖ νὰ ἐπαναφέρει τὴν ὑποκειμενικότητα στὴ θέση ποὺ τῆς ταιριάζει καὶ μάχεται γιὰ τὴν ἐξισορόπηση τῆς ἀνθρώπινης φύσης.

Ὁ παλιὸς κινηματογράφος εἶναι νωθρός, τὰ ἀντανακλαστικά του ἔχουν ἐξαφανιστεῖ. Ἀπομακρύνει τὴν ἐμπειρία, κάνοντάς μας νὰ βλέπουμε τὰ πράγματα μαζὶ ἢ μέσα ἀπὸ ἕνα πρωταγωνιστή, μὲ τὸν ὁποῖο ταυτιζόμαστε καὶ μέσα ἀπὸ μιὰ πλοκή, στὴν ὁποία παγιδευόμαστε. Μιὰ τέτοια μέθοδος τείνει ὄχι μόνο σὲ μιὰ ἐξάλειψη τῆς ὑποκειμενικῆς θέσεως καὶ σὲ δημιουργία ἀδιέξοδου, ὅσον ἀφορᾶ τὴ διάκριση τοῦ ποιανοῦ εἶναι ἡ ἐμπειρία ἀλλὰ ἐπίσης φιλτράρει τὴ δύναμη ἐνόρασης, περιορίζοντάς την σὲ ἐπίπεδο μηχανικῆς συνήθειας καὶ μεταβάλλει τὴ διορατικότητα σὲ ἁπλὴ τοποτηρησία. Ὁ θεατὴς πέφτει στὴν κατηγορία τοῦ ἀδρανοῦς παρατηρητῆ — ποὺ σὲ ὅλο καὶ μεγαλύτερο βαθμὸ γίνεται ὁ ρόλος τοῦ ἀτόμου στὴ σύγχρονη κοινωνία. Ὁ παλιὸς Ἀμερικάνικος κινηματογράφος εἶναι ντοπαρισμένος, ἀγγιστρωμένος καὶ προκαθορισμένος ἀπ' ὅλα τὰ πρέπει καὶ δὲν πρέπει τῆς κοινωνίας μας. Εἶναι ἕνα πειθήνιο κατοικίδιο ζῶο, ποὺ πηθηκίζει τὸν τρόπο ποὺ δὲν εἶναι τὰ πράγματα· εἶναι τὸ ἐξημερωμένο πλάσμα μιᾶς ἀπόμαχης κουλτούρας.

Πρὸς τὸ παρὸν οἱ κινηματογραφιστὲς ποὺ προσπαθοῦν νὰ μᾶς ξαναδώσουν ζωή, μπορεῖ νὰ διαιρεθοῦν σὲ τρεῖς μεγάλες κατηγορίες, σύμφωνα μὲ τὶς βασικὲς ἀντιδράσεις τους στὴν κουλτούρα μας, ἂν καὶ ὑπάρχουν ὁμοιότητες καὶ περιπτώσεις ταυτίσεως ἀναμεταξύ τους καθὼς καὶ ὁρισμένες ἐξαιρέσεις, ποὺ θὰ ἔπαιρνε πολὺ ὥρα νὰ συζητούσαμε ἐδῶ.

Στὴν πρώτη κατηγορία ἀνήκουν ἐκεῖνοι, ποὺ κάνουν ἀπ' εὐθείας κοινωνικὴ κριτικὴ καὶ διαμαρτυρία. Οἱ ταινίες τους καταγγέλλουν τὶς καταπιεστικὲς καὶ παρὰ φύση ἀπόψεις τοῦ κόσμου μας. Ἐδῶ περιλαμβάνονται ὁ Ντὰν Ντράζεν (Κυριακή), ὁ Τζόνας Μήκας (Ὅπλα τῶν δέντρων), ὁ Μπροὺς Κόννερ (Κοσμικὴ ἀκτίνα, Μιὰ ταινία), ὁ Ρίτσαρντ Πρέστον (Ἄσπρο καὶ μαῦρο μπουλέβκο, Τοπία νύχτας) καὶ ὁ Στὰν Βὰν Ντὲρ Μπὴκ (Σάιενς Φρίξιον, Σκαλντάτζερυ). Ὁ Ντράζεν εἶναι ὁ πιὸ εὐθύς, σὰν προπαγανδιστής, μὲ τὸ ντοκυμανταίρ του μὲ θέμα τὴν

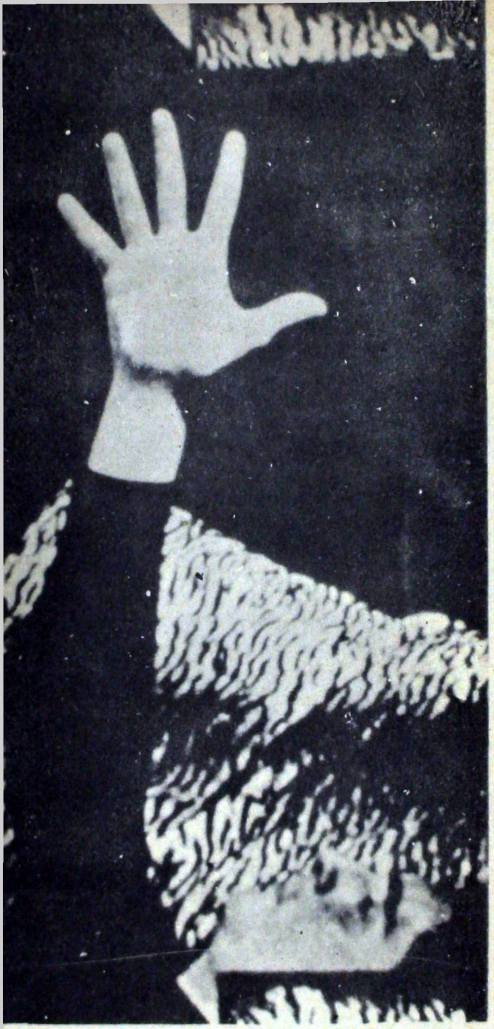
Ὁ Μάριο Μοντὲζ στὰ «Φλογισμένα Πλάσματα» τοῦ Τζὰκ Σμίθ.

βγαίνει ἀπὸ τὸ στόμα ἑνὸς μωροῦ ποὺ κλαίει

ἐπιβολὴ τῆς ἐξουσίας, ποὺ εἶναι γυρισμένο μὲ μεγάλο αὐθορμητισμὸ καὶ αἴσθηση τοῦ χώρου. Ὁ Μήκας κάνει μιὰ καλὴ προσπάθεια νὰ ἐκφράσει τὶς ἥττες καὶ τοὺς θριάμβους τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος σὲ μιὰ ἀπανθρωπισμένη κοινωνία, στήνοντας ἐπεισόδια, ποὺ συνδέονται ἐννοιολογικὰ μᾶλλον, παρὰ δραματικά. Ἡ πλατειὰ ἐκείνη ματιά, ποὺ θὰ συγκολλοῦσε τὰ διάφορα ἑτερόκλητα στοιχεῖα, ποὺ ἀπαρτίζουν ἕνα μεγάλου μήκους φὶλμ αὐτοῦ τοῦ εἴδους, λείπει ἐδῶ ἀπὸ τὸ σκηνοθέτη. Ἀλλὰ ὁ Μήκας παραμένει τὸ καθοδηγητικὸ πνεῦμα τοῦ Ν. Α. Κ., σὰν ἀποτέλεσμα τῆς ἀναγνωρίσεως ἀπὸ μέρους του, μερικὰ χρόνια πρίν, δυὸ σημαντικῶν ἔργων πρωτοεμφανιζόμενων σκηνοθετῶν («Σκιὲς» καὶ «Τράβα τὴ μαργαρίτα μου»), τῆς ἐκδόσεως τοῦ περιοδικοῦ «Φὶλμ Κάλτσουρ» καὶ τῆς ἐκστρατείας του ὑπὲρ ἄλλων νέων κινηματογραφιστῶν, ποὺ συμπεριέλαβε τὴ δημιουργία ἑνὸς συνεταιρισμοῦ γιὰ τὴ διανομὴ τῶν ἔργων τους.

Ὁ Κόννερ, ὁ Βὰν Ντὲρ Μπὴκ κι ὁ Πρέστον ἐργάζονται μὲ διάφορες τεχνικὲς κολλάζ: Ὁ Κόννερ συγκεντρώνει κινηματογραφικὸ φὶλμ ἀπὸ κόπιες παλιῶν ταινιῶν καὶ ξαναμοντάροντάς το, τοῦ δίνει νέα σημασία. Ὁ Πρέστον κι ὁ Βὰν Ντὲρ Μπὴκ κάνουν κινούμενα σκίτσα ἀπὸ εἰκονογραφήσεις περιοδικῶν, διαφημίσεις, φωτογραφίες κ.λπ. Ἕνα κοινὸ σφάλμα ἐδῶ εἶναι ἡ ὑπερεπεξεργασία ἢ ἐπανάληψη τοῦ ὑλικοῦ ὑπὲρ τῆς φόρμας καὶ σὲ βάρος τῆς ἴδιας τῆς ἐκφράσεως. Οἱ μέθοδοί τους ἀφθονοῦν σὲ ὀπτικὰ λογοπαίγνια καὶ ἔχουν γενικὰ σατιρικὸ στόχο, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἀγχώδη «Νυχτερινὰ τοπία». Ἀλλὰ κι οἱ τρεῖς ξεπερνοῦν τὴν ἁπλὴ παρωδία, ταυτιζόμενοι στὸ σημεῖο αὐτὸ ἔντονα μὲ τὴν ἑπόμενη ὁμάδα.

Αὐτὴ περιλαμβάνει ταινίες ἀπελευθερώσεως, ταινίες, πού, μέσα κυρίως ἀπὸ τὴν ἀναρχικὴ φαντασία, ὑποδηλώνουν τὶς δυνατότητες τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος στὴν κοινωνικὰ ἀδιάφθορη κατάστασή του. Τὰ βασικὰ φὶλμ ἐδῶ εἶναι ἐκεῖνα τοῦ Βέρνον Ζίμμερμαν («Καρδιὲς ἀπὸ λεμόνι», «Στὸ Λὸς Ἀντζελες μὲ λαγνεία»), τοῦ Ρὸν Ράις («Ὁ κλέφτης λουλουδιῶν», «Ἡ Βασίλισσα τοῦ Σαβὰ κι ὁ ἀτομικὸς ἄνθρωπος», «Τσάμλουμ»), τοῦ Κὲν Τζαίηκομπς («Μικρὲς μαχαιριὲς στὴν εὐτυχία» «Ἡ ξανθειὰ κόμπρα»—σὲ συνεργασία μὲ τὸν Τζὰκ Σμίθ καὶ τὸν Μπόμπ Φλάισνερ— «Ἀστέρι ἀσφυκτικὰ στολισμένο»), τοῦ Τζὰκ Σμίθ («Φλογισμένα πλάσματα», «Ὁμαλὴ ἀγάπη») καὶ τῶν Τζώρτζ καὶ Μάϊκ Κιοῦσαρ («Σαλπίσματα τὸ Φθινόπωρο», «Λυσσασμένη ψιψίνα»). Ὅλοι τους ἐπιτρέπουν τὴν πιὸ ἀπόλυτη ἐλευθερία στοὺς ἡθοποιοὺς καὶ στὴ δράση καὶ συλλαμβάνουν πάνω στὴ ζελατίνα τοῦ φὶλμ τὶς βαθύτερες παροτρύνσεις, τὶς πιὸ ἡδονικὲς καὶ συχνὰ «αἰσχρὲς» φαντασίες τῶν ἡρώων τους, μὲ τὴν πιὸ ἐλάχιστη προετοιμασία. Ὁ Ζίμμερμαν ἴσως τείνει πιὸ ἔντονα νὰ ἐπιβάλει ἕνα σχῆμα καὶ εἶναι ὁ λιγότερο αὐθόρμητος στὴ φωτογραφία. Ὁ Ράις κι ὁ Τζαίηκομπς βασίζονται πιὸ πολὺ ἀπὸ τοὺς ἄλλους στὸ μοντὰζ καὶ τὴν τελικὴ ὀργάνωση τοῦ ὑλικοῦ. Ὁ πρῶτος εἶναι ἐκπληκτικὸς μοντὲρ καὶ ἐφευρετικότατος σκηνοθέτης τοῦ ἐπεισοδίου ἐνῶ ὁ Τζαίηκομπς—ὁ πρώτιστος ὑμνητὴς στὸ Νέο Κινηματογράφο τῆς κοινῆς ἐμπειρίας—ἐκφράζει ταπεινὲς ἀνθρώπινες ἀξίες, μὲ λιγότερη λαμπρότητα. Ὁ Σμίθ εἶναι ὁ μεγαλύτερος φωτογράφος τῆς ὁμάδας καὶ σὲ ἀσπρόμαυρο καὶ σὲ προηγουμένως ἀδιανόητο ἔγχρωμο, ὁ πιὸ ποιητικὸς διευθυντὴς ἠθοποιῶν, καθὼς ἐπίσης καὶ μεγάλος δημιουργὸς στὴ χρήση τοῦ ἤχου (ἡ ἠχητικὴ μπάντα τῶν «Φλογισμένων πλασμάτων» εἶναι δίχως προηγούμενο στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου). Οἱ ἀδελφοὶ Κιοῦσαρ μποροῦν νὰ θεωροῦνται σὰν οἱ πρωτοπόροι τῆς Πόπ—ἄρτ στὸν κινηματογράφο αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Ἀποφεύγουν ἀπόλυτα ἐνότητα δράσης, λογικῆς τῶν κινήτρων, συνέπεια χαρακτήρων ἢ οἰκονομία στὸ



Μπάουλτενχάουζ «Γραμμένο μὲ τὸ χέρι»

Ἕνα πανάρχαιο σύμβολο ἐπανέρχεται

μοντάζ, πρᾶγμα ποὺ συντελεῖ σὲ μιὰ ἔλλειψη σχήματος καὶ σὲ μιὰ χαλαρότητα στὴ γενικὴ ἐντύπωση. Αὐτὸ ἀντισταθμίζεται γενικὰ μὲ τὸ ἐξαιρετικὸ χρῶμα, τὴ σύνθεση καὶ μὲ μιὰ συναρπαστικὰ ἐρωτικομανῆ παρωδία ἑρμηνείας. Οἱ Κιοῦσαρ συγκεντρώνουν χαρακτηριστικὰ τὰ ἐλατώματα τῆς ὁμάδας σὰ σύνολο, τῆς ὁποίας ἡ δύναμη δὲ βρίσκεται σίγουρα στὴν τεχνικὴ ἀρτιότητα ἢ τὴν ἀκρίβεια τῆς κατασκευῆς ποὺ ἔχουμε συνηθίσει.

Ἡ τρίτη μεγάλη ὁμάδα εἶναι μυθικὰ προσανατολισμένη. Ἐνῶ ἡ πρώτη ἐκφράζει ἀπὸ μιὰ ἀνάγκη διαμαρτυρίας μιὰ γενικὰ ἀρνητικὴ ἀντίδραση καὶ ἡ δεύτερη παρουσιάζει ἀπὸ ἀνάγκη ἐλευθερίας μιὰ ἀντίθεση σὲ ἁπλῶς συμβατικὲς ἀξίες καὶ συναισθήματα, ἡ τρίτη δημιουργεῖ, ἀπὸ ἀνάγκη νὰ γεμίσει τὸ ὀρθολογιστικὸ κενό, ἐκείνους τοὺς ὑπαρκτοὺς ἐσωτερικοὺς κόσμους, ποὺ πέφτουν στὴν περιοχὴ τοῦ μύθου. Ἐδῶ ἀνήκουν κυρίως τὰ ἔργα τοῦ Γκρέγκορυ Μαρκόπουλου («Δυὸ φορὲς ἄνθρωπος» καὶ «Γαλήνη»), τοῦ Τσάρλς Μπάουλτενχάουζ («Γραμμένο μὲ τὸ χέρι» καὶ «Διονύσιος»), τοῦ Κέννεθ Ἔνγκερ («Ὁ Σκορπιὸς ἐγειρόμενος») καὶ τοῦ Στὰν Μπράκχεϊτζ («Προσμονὴ τῆς νύχτας», «Ὁ νεκρὸς γαλάζιος Μωυσῆς», καὶ «Σκύλος, Ἀστέρι, Ἄνθρωπος»).

Τὰ «Δυὸ φορὲς ἄνθρωπος» καὶ «Διονύσιος» χρησιμοποιοῦν Ἑλληνικοὺς μύθους. Τὸ πρῶτο, σὲ μιὰ σύγχρονη ἀπόδοση τοῦ θέματος τοῦ Ἱππόλυτου καὶ τὸ δεύτερο, προσαρμόζοντας στὰ σημερινὰ πλαίσια μιὰ ἀρχαία θρησκευτικὴ τελετουργία. Ὁ Μαρκόπουλος εἶναι ὁ πιὸ σημαντικὸς πειραματιστὴς στὴν ἀντιδραματικὴ μορφὴ ἀφηγήσεως, ἰδιαίτερα ἀξιοσημείωτος γιὰ τὴ χρήση ἀντιχρονολογικοῦ ὑποκειμενικοῦ χρόνου· εἶναι ἐπίσης ἕνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἢ τέσσερις μεγαλύτερους κολορίστες στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Μὲ βάση τὶς θαυμάσιες ἀμοντάριστες σκηνὲς τοῦ «Διονύσιου» (τὴν τελειωμένη ἔκδοση τοῦ ὁποίου δὲν ἔχω δεῖ ἀκόμα) ὁ Μπάουλτενχάουζ φαίνεται νὰ ἔχει ἀποκτήσει μιὰ ἐλεγχόμενη σιγουριὰ καὶ μιὰ ἁπλότητα στὴν εἰκόνα, ποὺ θὰ πρέπει νὰ προσθέσουν ἕνα σημαντικὸ στοιχεῖο κλασσικισμοῦ στὸ Ν.Α.Κ. Ὁ Ἔνγκερ, ὕστερα ἀπὸ δέκα χρόνια κάμψης καὶ πολλὰ ἀτέλειωτα ἔργα, κάνει πάλι ἐπίδειξη στὸ «Σκορπιὸ ἐγειρόμενο» τῆς δαιμονιακῆς μυθολογίας του.

Ὁ μύθος τοῦ Μπράκχεϊτζ εἶναι λιγότερο συγκεκριμένος ἀπὸ ὅλων τῶν ἄλλων. Στὴν πραγματικότητα εἶναι πρωτογενής. Ὁ Ἄνταμς Σίντνεϋ, συντάκτης τοῦ περιοδικοῦ «Φιλμγουάιζ», ἔχει χαρακτηρίσει τὸ «Σκύλος, Ἀστέρι, Ἄνθρωπος» σὰν τὸ χαρακτηριστικὸ ὑπόδειγμα τῆς μυθοποιΐας — τῆς κατασκευῆς ἑνὸς νέου μύθου. Τὸ ἴδιο θὰ μποροῦσε νὰ εἰπωθεῖ καὶ γιὰ τὶς ταινίες του «Προσμονὴ τῆς Νύχτας» καὶ «Ὄνειρο» καθὼς καὶ γιὰ προγενέστερα ἔργα του, χωρὶς ὅμως νὰ παίρνει ἐκεῖ ὁ μύθος αὐτὸς τὴν πληρότητα ποὺ ἔχει στὸ «Σκύλος, Ἀστέρι, Ἄνθρωπος».

Παντοῦ μάστορας τῆς τεχνικῆς ὁ Μπράκχεϊτζ, δίνει φιλμικὴ οὐσία στὸ πνεῦμα τῆς ὕλης καὶ στὴ σάρκα τοῦ πνεύματος, στὴ ζωή, ποὺ ἡ κουλτούρα μᾶς ἀρνεῖται. (Τί κρῖμα ποὺ ὁ Γιούνγκ δ[illegible] μπόρεσε νὰ δεῖ αὐτὲς τὶς ταινίες). Καὶ [illegible]σίνους ποὺ παραπονοῦνται γιὰ πονοκεφά[illegible]ς σὲ μερικὲς ταινίες του,

μπορῶ μονάχα νὰ παρατηρήσω, πὼς τὰ μάτια τους ἔχουν γιὰ πολὺ καιρὸ ἑστιαστεῖ πάνω σὲ ἀκατάλληλα πράγματα. Δὲν εἶναι εὔκολο νὰ ρίξεις νέες ὀπτικὲς ἐμπειρίες σὲ γέρικα μάτια.

Στὶς παραπάνω κατηγορίες θὰ ἤθελα νὰ προσθέσω καὶ μιὰ λιγότερο ἀξονική, ποὺ ρίχνει μιὰ νέα ἐρευνητικὴ ματιὰ στὸν ὑλικὸ κόσμο γύρω μας. Οἱ δυὸ κινηματογραφιστές, ποὺ προσπαθοῦν νὰ ξεπλύνουν ἔτσι τὰ μάτια μας ἀπὸ τὴ βρωμιά, τὸν καπνὸ καὶ τὶς ἄλλες μολύνσεις, εἶναι ἡ Μαίρη Μένκεν («Μπαγκατέλλα γιὰ τὸν Γουίλαρντ Μάας», «Σημειωματάρια», «Μπρός, Μπρός, Μπρός») καὶ ὁ Τζόζεφ Κόρνελ («Φῶς Νύμφης», «Μύθος γιὰ πηγές»). Ἡ Μένκεν εἶναι ἡ πιὸ σίγουρη τεχνίτρια καὶ στυλίστα, καθὼς ἀποκαλύπτει φυσικὲς ὁμορφιές, ποὺ ἐπιζοῦν ἀκόμα ἀνάμεσά μας, ἐνῶ ἡ ματιὰ τοῦ Κόρνελ πάνω στὴν καθημερινὴ ζωὴ φαίνεται ἕτοιμη νὰ ἐκραγεῖ ἀπὸ ἕνα ἐσωτερικὸ μυστήριο ποὺ περικλείνει.

Τελικὰ ἀναφέρω τὸν Ρόμπερτ Μπρὴρ («Φλόγες», «Ἄλογο πάνω σὲ τσαγιέρα») τὸν Κάρμεν Ντ' Ἀβίνο («Τὸ δωμάτιο», «Ἕνα ταξίδι») καὶ τὸν Ἔντ Ἐμσγουῆλερ («Ἔλλειψη ζωῆς», «Θανάτοψις») ποὺ φκιάνει διακοσμητικὲς ταινίες, «πλαστικὰ ἐγχειρήματα», ὅπου μποροῦμε ν' ἀπολαύσουμε μορφὴ καὶ χρῶμα νὰ παίζουν, ζωντανὰ κι ὄχι ἁπλῶς σὲ κινούμενα σκίτσα.

Ὁ Ν.Α.Κ. ἔχει ἀρχίσει αὐτὴ τὴν ἐποχὴ νὰ ἐπιβάλλεται σὲ πλατύτερη κλίμακα, κάνοντας χρήση τῶν μεγάλων κινηματογραφικῶν δυνατοτήτων, ποὺ ὁ Παλὸς καταπνίγει. Ὁ κινηματογράφος προσφέρει ἀκόμα τὴν μορφικὴ ἐλευθερία ἑνὸς σχετικὰ νέου κι ἀνεξερεύνητου μέσου, ἀσχημάτιστου ἀπὸ τοὺς αἰῶνες. Πιὸ συγκεκριμένα ὑπάρχει ὁ δυναμικὸς αὐθορμητισμὸς τοῦ κινηματογράφου ἰδιαίτερα στὴν καταγραφὴ τῆς στιγμῆς καὶ στὴν ἐπακόλουθη ἀνάπλαση τῆς ζωτικῆς ὕλης. Ἡ ἐλευθερία αὐτή, ποὺ μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ σωστὰ ἀλλὰ καὶ νὰ ὁδηγήσει σὲ ἀναρχισμό, ἀνάλογα μὲ τὸ πῶς χρησιμοποιεῖται, ἔχει φυσικὰ δυσαρεστήσει ἐκείνους, ποὺ προτιμοῦν τὴν παλιὰ τακτοποίηση ἀπὸ τὴ νέα ζωή. Κι ὕστερα ὑπάρχει ἡ ἀμεσότητα τῆς κινούμενης εἰκόνας, ἡ ἐπιβολή της κι ὁ «ρεαλισμός» της. Ὁ κινηματογράφος, σὲ σχέση μὲ τὶς ἄλλες τέχνες, μπορεῖ νὰ εἶναι ἀντισυμβολικός, προσὸν χρήσιμο γιὰ ν' ἀντιμετωπίσει ἕνα περιβάλλον ἀκόμα πιὸ ἀλλοτριωμένο κι ἀφηρημένο, ὅπως ὑπόδειξε ὁ Ζίγκφρηντ Κρακάουερ στὸ βιβλίο του «Ἡ θεωρία τοῦ κινηματογράφου». Μὲ τὸ προσὸν αὐτὸ ὁ κινηματογράφος μπορεῖ εἴτε ν' ἀναπαράγει τὰ υλιστικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ὑλικοῦ κόσμου, μὲ τὴν πεποίθηση ποὺ γεννᾶ ἡ ἀκρίβεια τῆς μηχανῆς ἢ μπορεῖ νὰ πάρει καὶ τὴ μορφὴ τοῦ ὄνειρου, τῆς φαντασίας, τοῦ ἀσυνείδητου, μέσω τοῦ ἀναμφισβήτητου κατορθώματος ἑνὸς ρεύματος ἄμεσων εἰκόνων. Τὸ μεγάλο παράδειγμα μιᾶς τέτοιας ἀμεσότητας δὲ μοῦ φαίνεται νὰ βρίσκεται στὸ ρεαλισμό, ποὺ ὑποστήριξε ὁ Κρακάουερ καὶ ποὺ πραγματοποιήθηκε μέχρι τελειότητας ἀπὸ τὸ Ροσελίνι καὶ τὸ Νεορεαλισμό γενικά, οὔτε στὸ Μπουνιουελικὸ ὑπερρεαλισμό, οὔτε ἀκόμα στὸ αὐτοσχεδιαστικὸ χαλάρωμα τῶν ἠθοποιῶν τοῦ Ράις ἢ στὴν ἀπελευθέρωση τῶν φαντασιῶν τοῦ Σμίθ καὶ τῶν ἠθοποιῶν του. Βρίσκεται μᾶλλον στὴ χρήση ἀπὸ τὸν Μπράκχεϊτζ βασικῶν ἐμπειριῶν σὰν ὑλικό, ὅπου δὲν παρεμβαίνει ἡ ἑρμηνεία ἢ ἡ δράση, ὅπου ἡ δύναμη τῆς κινηματογραφικῆς ἀμεσότητας δηλώνεται μὲ τὸν θετικότερο τρόπο.

Ἀπόδοση : Ἄκης Καλομοιράκης

Κὲν Τζαίηκομπς «Ἀστέρι ἀσφυκτικὰ στολισμένο» : Μιὰ ταινία ποὺ ἡ ἐπεξεργασία της κράτησε ἐννιὰ χρόνια.

«Μοναχικοὶ Κάουμπόυ» : Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Γουώρχολ

ΤΙΠΟΤΑ

Τοῦ Ἄντυ Γουώρχολ

ΔΕΝ ΕΧΕΙΣ ΝΑ ΧΑΣΕΙΣ

Θὰ προτιμοῦσα νὰ παραμείνω ἕνα μυστήριο. Δὲ μ' ἀρέσει καθόλου νὰ δείχνω τὰ «σωθικά» μου καί, ἐν πάσῃ περιπτώσει, δὲν ἔχω νὰ πῶ τίποτα καινούργιο, ὅταν μὲ ρωτοῦν γιὰ κάτι.

Τὸ νὰ μὴν λέω τὰ πάντα, δὲν ἀποτελεῖ μέρος τῆς προσωπικότητάς μου. Ἁπλούστατα, σήμερα ξεχνῶ τί εἶπα χτὲς καὶ κάθε φορὰ πρέπει νὰ ἐφευρίσκω τὰ πάντα.

Ὅπως καὶ νἆναι, δὲ νομίζω ὅτι ἀξίζω ἰδιαίτερη μεταχείρηση.

Ὅπως συμβαίνει πάντα στὴν τέχνη, ἐπηρεάστηκα κι ἐγὼ ἀπ' ἄλλους ζωγράφους. Ὅλοι οἱ Ἀμερικανοὶ καλλιτέχνες μ' ἐπηρέασαν. Ὡστόσο, προτιμῶ δυὸ ἀπ' αὐτούς: τὸν Ἄντρηου Γουάιθ καὶ τὸν Τζὼν Σλόουν. Τοὺς λατρεύω. Τοὺς βρίσκω ἐκπληκτικούς!

Ἡ ζωὴ καὶ τὸ γεγονὸς πὼς εἶμαι ζωντανός, μ' ἐπηρεάζουν περισσότερο ἀπ' ὁποιοδήποτε συγκεκριμένο πρόσωπο. Οἱ ἄνθρωποι, γενικά, μ' ἐπηρεάζουν. Τὸ μόνο πρᾶγμα ποὺ συχαίνουμαι, εἶναι τὰ ἀντικείμενα. Γιὰ μένα, τὰ ἀντικείμενα δὲν ἔχουν κανένα ἐνδιαφέρον. Ὅταν ζωγραφίζω, τὰ ἀντικείμενα μ' ἐπηρεάζουν πάρα πολύ, χωρίς, ὡστόσο, νὰ νιώθω γιαυτὰ κανένα συναίσθημα.

Μὲ διαφήμισαν πολύ, πρᾶγμα ποὺ μοῦ φαίνεται ἐξαιρετικὰ ἀστεῖο! Μοῦ φαίνεται ἀστεῖο, ὄχι γιατὶ δὲν μὲ καταλαβαίνουν — νομίζω ὅτι οἱ πάντες καταλαβαίνουν τοὺς πάντες καὶ ἡ ἀσυνενοησία δὲν ἀποτελεῖ πρόβλημα — μόνο πού, νά, τὸ ν ι ώ θ ω ὅτι μὲ καταλαβαίνουν καὶ δὲν ἀνησυχῶ καθόλου, γιὰ ὅσα γράφονται γιὰ μένα. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, δὲν διαβάζω τὰ περισσότερα ἀπ' τὰ κομμάτια ποὺ γράφονται γιὰ μένα. Σ' αὐτὰ τὰ ἄρθρα, βλέπω μόνο τὶς φωτογραφίες, γιατί, ὅ,τι γράφεται γιὰ μένα, δὲν ἔχει κανένα ἐνδιαφέρον. Αὐτὸ ποὺ «διαβάζω» μόνο, εἶναι ἡ θέση τῶν λέξεων μέσα στὸ κείμενο.

Ὅλα τὰ βλέπω ἔτσι, ἐπιφανειακά. Μόνο μὲ τὰ χέρια μου ἐγγίζω τὴν ἐπιφάνεια τῶν πραγμάτων. Θεωρῶ τὸν ἑαυτό μου Ἀμερικανὸ καλλιτέχνη. Αἰσθάνομαι πολὺ καλὰ ἐδῶ, στὴν Ἀμερική. Βρίσκω πὼς εἶναι θαυμάσιο νἆναι κανεὶς Ἀμερικανός! Εἶναι ὑπέροχο! Θἄθελα νὰ δουλέψω στὴν Εὐρώπη, ἀλλὰ ἐκεῖ πέρα δὲν θἄφκιαχνα τὰ ἴδια πράγματα. Θἄφκιαχνα ἄλλα.

Αἰσθάνομαι ὅτι τὸ ἔργο μου εἶναι ἀντιπροσωπευτικὸ τῆς ἀμερικάνικης νοοτροπίας. Ὅμως, δὲν ἀσκῶ κοινωνικὴ κριτική. Στοὺς πίνακές μου ζωγραφίζω ἀμερικάνικα ἀντικείμενα, μόνο καὶ μόνο γιατὶ τὰ ξέρω καλύτερα. Καθόλου δὲν προσπαθῶ νὰ κριτικάρω τὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες. Δὲν ἔχω πρόθεση ν' ἀποκαλύψω τὴν ὁποιαδή-

μὲ τὴ Βίβα

ποτε δρωμιά! Εἶμαι ἁπλῶς, ἕνας καθαρὸς καλλιτέχνης — ἔτσι νομίζω!

Ὅμως, δὲν μπορῶ νὰ πῶ ὅτι παίρνω στὰ σοβαρὰ τὸν ἑαυτό μου γιὰ καλλιτέχνη! Αὐτὸ τὸ θέμα, οὔτε κὰν τὸ σκέφτηκα. Γιὰ νὰ πῶ τὴν ἀλήθεια, δὲν ἔχω ἰδέα γιὰ τὸ πῶς μὲ κρίνει ὁ τύπος.

Δὲ ζωγραφίζω πιά. Ἐγκατέλειψα τὴ ζωγραφικὴ πρὶν ἀπὸ ἕνα χρόνο περίπου καὶ τώρα φκιάχνω μόνο ταινίες. Θὰ μποροῦσα νὰ ἀσχολοῦμαι καὶ μὲ τὰ δυὸ παράλληλα ἀλλὰ ὁ κινηματογράφος μ' ἐρεθίζει περισσότερο. Ἡ ζωγραφικὴ ἦταν ἁπλῶς μιὰ φάση, ποὺ τὴν ξεπέρασα. Τώρα ἀσχολοῦμαι καὶ μὲ τὴν «ρέουσα γλυπτικήν»: φκιάχνω ἀσημένιες μπαλίτσες καὶ τὶς ἀφήνω νὰ αἰωροῦνται. Ὄχι βέβαια ὅπως ὁ Ἀλεξάντερ Κάλντερ. Τὰ δικά μου μομπίλ δὲν εἶναι δεμένα ἀπὸ πουθενά. Αἰωροῦνται ἐλεύθερα.

Τελευταία, ὀργάνωσαν μιὰ ρετροσπεκτίβα τοῦ ἔργου μου καὶ μὲ κάλεσαν κι ἐμένα. Ἦταν πολὺ ἀστεῖο! Οἱ ἄνθρωποι στριμώχνονταν τόσο γιὰ νὰ δοῦν τὸ ἔργο μου ἢ ἐμένα, ποὺ χρειάστηκε νὰ γκρεμίσουν τοὺς τοίχους γιὰ νὰ βγοῦν ἀπ' τὴν γκαλερί! Ἦταν κατενθουσιασμένοι, θαρῶ!

Σὲ μερικοὺς ἀπὸ τοὺς πίνακές μου δὲν νομίζω ὅτι ἀναπαράστησα τὰ βασικὰ σεξουαλικὰ σύμβολα τοῦ καιροῦ μας, ὅπως τὴν Μαίρυλιν Μονρόε καὶ τὴν Ἐλίζαμπεθ Τέιλορ. Ἀντιμετώπισα τὴν Μονρόε μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ποὺ θὰ ἀντιμετώπιζα ὁποιοδήποτε ἄλλο πρόσωπο. Δὲν ξέρω ἂν τὰ τόσα βίαια χρώματα, μὲ τὰ ὁποῖα ζωγράφισα τὴν Μονρόε, ἔχουν κάποιὰ συμβολικὴ σημασία. Ἡ Μονρόε ε ἶ ν α ι ὡραία, εἶναι ἡ προσωποποίησι τῆς ὀμορφιᾶς, καὶ ὅταν ἕνα ἀντικείμενο εἶναι ὄμορφο, δημιουργεῖ αὐτόματα ζωηρὰ χρώματα.

Αὐτὸ εἶν' ὅλο! Ὁ πίνακας τῆς Μονρόε ἀποτελοῦσε μέρος τῆς σειρᾶς τῶν «νεκρῶν», ποὺ ζωγράφιζα τότε — νεκρῶν, ποὺ πέθαναν κατὰ διαφορετικοὺς τρόπους. Δὲν ὑπῆρχε κανένας λόγος νὰ φκιάξω πορτραῖτα νεκρῶν καὶ πολὺ περισσότερο, δὲν ἤθελα νὰ ὑπογραμμίσω μ' αὐτά, πῶς ἦταν θύματα τοῦ καιροῦ μας. Στ' ἀλήθεια, δὲν εἶχα κανένα λόγο νὰ τὰ φκιάξω! Ὁ λόγος ἦταν ἁπλῶς ἐπιφανειακός.

Ὁ κόσμος μὲ γοητεύει. Αἰσθάνομαι ἱκανοποιημένος καὶ αἰτία εἶναι ὁ κόσμος. Ὡστόσο δὲν εἶμαι φιλήδονος.

Ἄκουσα νὰ λένε πῶς οἱ ζωγραφιές μου εἶναι τῆς μόδας, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ποὺ εἶναι τῆς μόδας ὁρισμένα φορέματα ἢ μάρκες αὐτοκινήτων. Νομίζω πῶς πράγματι οἱ ζωγραφιές μου ἄρχισαν τὴν σταδιοδρομία τους μ' αὐτὸν τὸν τρόπο καὶ πῶς σὲ λίγο θὰ ἔχουν τὴν τύχη, ποὺ ἔχουν ὅλα τὰ πράγματα τῆς μόδας. Ἤδη ἄρχισε αὐτὴ ἡ διαδικασία. Μὲ τὸν καιρό, ὅμως, ὅλα θὰ διορθωθοῦν καὶ ὅλα τὰ πράγματα τῆς μόδας θὰ γίνουν χρήσιμα διακοσμητικὰ ἀντικείμενα. Δὲν νομίζω πῶς εἶναι κακὸ τὸ γεγονός, ὅτι κάποιο ἀντικείμενο ἢ κάποιος ἄνθρωπος γίνονται τῆς μόδας καὶ ἔχουν σουξέ. Δὲν νομίζω πῶς ἦταν κακὸ ποὺ ἐγώ, π.χ., ἔγινα τῆς μόδας. Ἔ, λοιπόν, ξέρετε αὐτὴ ἡ ἐπιτυχία σοῦ δίνει μιὰ ἀπασχόληση! Τώρα π.χ., προσπαθῶ νὰ βάλω στὰ σκαριὰ μιὰ δουλειὰ καὶ ἕνα σωρὸ ἄνθρωποι ἔρχονται καὶ στιβάζονται ἐδῶ μέσα. Σωριάζονται σχεδὸν παντοῦ, χωρὶς νὰ κάνουν τίποτα. Ἐγὼ δὲν μπορῶ νὰ ὑποφέρω αὐτὴ τὴν κατάσταση, γιατὶ κάτι ἔχω νὰ κάνω!

Δὲν ἄργησα καὶ πολὺ νὰ γίνω τῆς μόδας. Ὅλα πῆγαν μιὰ χαρά, ὅσον ἀφορᾶ τὴν καλλιτεχνική μου ἐμπορικότητα. Δὲν μὲ ἐξέπληξε τὸ γεγονὸς πῶς πέτυχα. Αὐτὸ τὸ χρωστάω μόνο στὴ δουλειά... Ποτὲ δὲ μ' ἀπασχόλησε ἡ ἰδέα, ὅτι πρέπει νὰ γίνω διάσημος. Κάτι τέτοιο, δὲν θάχε κανένα ἐνδιαφέρον. Τώρα αἰσθάνομαι ὅπως ἀκριβῶς καὶ προηγουμένως.

Δὲ δουλεύω ἐπιδεικτικά, ὅπως θέλουν νὰ ποῦν. Δὲν εἶμαι καὶ τόσο ἐργατικός. Ἂν ὁ κόσμος νομίζει, ὅτι ψοφάω στὴ δουλειά, αὐτὸ ὀφείλεται στὸ ὅτι ὅλους τοὺς πίνακές μου τοὺς ἀποτελειώνουν οἱ βοηθοί μου — ὅπως ἀκριβῶς γίνεται καὶ στὰ ἐργοστάσια! Τὸ δικό μας ἐργοστάσιο παράγει μιὰ ζωγραφιὰ τὴν ἡμέρα, ἕνα γλυπτὸ τὴν ἡμέρα, μιὰ ταινία τὴν ἡμέρα. Πολλοί

θὰ μποροῦσαν νὰ κάνουν τὴ δική μου δουλειά, γιατὶ εἶναι ἁπλούστατη. Δὲν ἔχουν παρὰ νὰ μὲ μιμηθοῦν. Ἄλλωστε, ὑπάρχουν ἕνα σωρὸ ζωγράφοι ποὺ σχεδιάζουν καὶ ζωγραφίζουν «λίγο» καὶ μετὰ δίνουν τὶς ζωγραφιές τους σὲ κάποιον ἄλλον νὰ τὶς ἀποτελειώσει. Ὑπάρχουν πέντε ζωγράφοι πόπ, ποὺ ὅλοι δουλεύουν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ἀλλὰ πρὸς διαφορετικὲς κατευθύνσεις. Ἕνας ἀπ' αὐτοὺς εἶμαι κι ἐγώ. Ὁ Τὸμ Γουέσελμαν — ποὺ τὸν θαυμάζω — εἶναι κι αὐτὸς ἕνας ἀπ' τοὺς πέντε. Δὲν θεωρῶ τὸν ἑαυτό μου σὰν Πατριάρχη τῆς Πὸπ Ἄρτ. Σὰν ζωγράφος δὲν εἶμαι καλύτερος ἀπ' τοὺς ἄλλους.

Ἔγινα ζωγράφος κατὰ λάθος. Θἄθελα νἄμαι χορευτὴς καὶ νὰ χορεύω κλακέττες.

Δὲν ξέρω ἂν εἶμαι ὑπόδειγμα τῶν νέων τάσεων τῆς ἀμερικανικῆς τέχνης, γιατὶ ἐδῶ πέρα γίνονται τόσα πράγματα, γιατὶ ἐδῶ πέρα ὅλα εἶναι τόσο ὄμορφα καὶ καλά, ποὺ θὰ ἦταν δύσκολο νὰ μιλήσει κανένας γιὰ τάσεις. Δὲ νομίζω ὅτι ἕνα μεγάλο μέρος τῆς νεολαίας μὲ θεωρεῖ σὰν πρότυπο, παρόλο ποὺ οἱ νέοι δείχνουν ν' ἀγαποῦν τὸ ἔργο μου. Πάντως δὲν εἶμαι ἀρχηγός τους — ἢ κάτι παρόμοιο.

Νομίζω ὅτι, τὸ γεγονὸς πὼς ἐγὼ καὶ οἱ βοηθοί μου προκαλοῦμε κάπως τὴν προσοχὴ παντοῦ ὅπου πᾶμε, ὀφείλεται στὸ ὅτι οἱ βοηθοί μου μοιάζουν λιγάκι μὲ κουκουβάγιες, πρᾶγμα ποὺ ἀναγκαστικὰ τραβάει τὴν προσοχή. Πάντως, τὸ ἐπίκεντρο τῆς προσοχῆς τοῦ κόσμου δὲν εἶμαι ἐγώ. Κάνουμε φίλμ, ζωγραφιὲς καὶ γλυπτά, μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ μὴν ἀλητεύουμε στοὺς δρόμους. Ὅταν δέχτηκα νὰ κάνω τὴν κουζίνα τοῦ «Ὀδηγοῦ τῆς τηλεοράσεως» τὄκανα μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ πληρώσουμε τὸ νοῖκι τοῦ ἐργαστηρίου μας.

Δὲν παριστάνω τὸν μετριόφρονα ἀλλὰ πρέπει νὰ πῶ, ὅτι οἱ βοηθοί μου εἶναι πάρα πολὺ καλοί.

Ἡ κάμερα, ὅταν δουλεύει, καταγράφει ἁπλῶς τοὺς ἠθοποιούς, οἱ ὁποῖοι κάνουν αὐτὸ ποὺ ἔχουν νὰ κάνουν — καὶ τὸ κάνουν πάρα πολὺ καλά. Ὅλα αὐτὰ τὰ λέω, ὄχι γιατὶ δὲ μ' ἀρέσει νὰ μιλῶ γιὰ τὸν ἑαυτό μου ἀλλὰ γιατί, λόγω τιμῆς, δὲν ἔχω νὰ πῶ τίποτα γιὰ τὸν ἑαυτό μου. Ἄλλωστε, δὲν εἶμαι καὶ πολὺ ὁμιλητικός. Στὶς συνεντεύξεις δὲν ἔχω νὰ πῶ καὶ σπουδαῖα πράγματα! Οὔτε αὐτὴν ἐδῶ τὴ στιγμὴ λέω τίποτα τὸ σπουδαῖο.

Ἂν θέλετε νὰ μάθετε τὰ πάντα γιὰ τὸν Ἄντυ Γουώρχολ, πρέπει νὰ δεῖτε μόνο τὴν ἐπιφάνεια. Τὴν ἐπιφάνεια τῶν πινάκων μου, τῶν ταινιῶν μου, τοῦ ἑαυτοῦ μου. Θὰ μὲ βρῆτε ἐκεῖ. Ἀπὸ πίσω, δὲ θ' ἀνακαλύψετε τίποτα.

Μὲ κανένα τρόπο δὲν νομίζω, ὅτι ἡ θέση μου σὰν ἀναγνωρισμένου καλλιτέχνη εἶναι πρόσκαιρη. Γιατί, οἱ ἀλλαγὲς στὴν καλλιτεχνικὴ μόδα δὲ μὲ τρομάζουν. Δὲν ὑπάρχει διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ νὰ εἶσαι ἢ νὰ μὴν εἶσαι τῆς μόδας. Ὅταν σκέφτεται κανεὶς, ὅτι δὲν ἔχει νὰ χάσει τίποτα, δὲν φοβᾶται τίποτα. Κι ἐγώ, δὲν ἔχω νὰ χάσω τίποτα, ἀφοῦ δὲν ἔχω τίποτα. Τὸ νὰ μὲ ἐκτιμοῦν οἱ σνόμπ δὲν ἀλλάζει τὴν κατάσταση γιὰ μένα. Ἂν συμβαίνει νὰ μὲ ἐκτιμοῦ τόσο τὸ καλύτερο. Ἂν πάψει νὰ συμβαίνει, τόσο τὸ χειρότερο. Δὲν θὰ αἰσθανόμουν τίποτα, ἂν ὁ κόσμος μὲ ξεχνοῦσε ξαφνικά. Αὐτὴ ἡ λήθη, ἔχει ἕνα ἐνδιαφέρον σὰν λήθη — καὶ τίποτα περισσότερο. Ἐγὼ πίστευα πάντα στὴ φιλοσοφία, ποὺ συνοψίζεται στὴ φράση: «Ὅλα αὐτὰ εἶναι ἀδιάφορα». Βέβαια πρόκειται γιὰ φιλοσοφία μᾶλλον ἀνατολίτικη, πρᾶγμα ποὺ προκαλεῖ κάποια ὀδύνη, ὅταν τὸ σκέφτεσαι. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, νομίζω ὅτι οἱ ἄνθρωποι πρέπει νὰ σκέφτονται λιγότερο!

Μὲ τὶς ζωγραφιές μου δὲν προσπαθῶ νὰ μάθω τοὺς ἀνθρώπους νὰ βλέπουν ἢ νὰ αἰσθάνονται τὰ πράγματα. Ἡ ζωγραφική μου δὲν ἔχει τίποτα τὸ διδακτικό.

Στὶς πρῶτες μου ταινίες ἔπαιζε ἕνας μόνο ἠθοποιός, ποὺ γιὰ ὧρες ἔκανε στὴν ὀθόνη τὸ ἴδιο πρᾶγμα: ἔτρωγε, κοιμόταν, κάπνιζε. Κι αὐτὸ τὄκανα, γιατὶ οἱ ἄνθρωποι πᾶνε κατὰ κανόνα, στὸ σινεμά, μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ δοῦν μιὰ βεντέττα — νὰ τὴν καταβροχθίσουν! Στὶς ταινίες μου μποροῦν νὰ βλέπουν τὴ βεντέττα ὅσο ὥρα θέλουν, ἀφοῦ δὲν τοὺς νιάζει καὶ πολὺ τὸ τί κάνει αὐτὴ ἡ βεντέττα. Μποροῦν λοιπὸν νὰ τὴν καταβροχθίσουν μὲ τὴν ἡσυχία τους! Ἄλλωστε, τέτοιες ταινίες γυρίζονται εὐκολότερα.

Δὲν νομίζω ὅτι ἡ Πὸπ Ἄρτ βρίσκεται σὲ παρακμή. Οἱ ἄνθρωποι ἐξακολουθοῦν νὰ πηγαίνουν στὶς ἐκθέσεις της καὶ ν' ἀγοράζουν τὰ ἔργα της. Ὡστόσο, δὲν θὰ μποροῦσα νὰ σᾶς ἐξηγήσω τί σημαίνει Πὸπ Ἄρτ. Τὸ πρόβλημα εἶναι σύνθετο καὶ θὰ μποροῦσε νὰ προσδιοριστεῖ μὲ μιὰ ἀλλαγὴ θέσεων: Τὸ ἐσωτερικὸ γίνεται ἐξωτερικὸ καὶ τὸ ἀντίστροφο. Εἴτε στὴ μιὰ εἴτε στὴν ἄλλη κατηγορία κι ἂν ἀνήκει ἕνα ἔργο Πὸπ Ἄρτ, μπορεῖτε νὰ τὸ μεταφέρετε σπίτι σας καὶ νὰ σᾶς εἶναι χρήσιμο. Ἡ Πὸπ Ἄρτ εἶναι γιὰ ὅλο τὸν κόσμο! Δὲν νομίζω ὅτι ἡ τέχνη θὰ πρέπει νὰ ἀποτελεῖ ἀντικείμενο ἱκανοποιήσεως μόνο τῶν προνομιούχων. Πιστεύω ὅτι ἡ Πὸπ Ἄρτ ἀπευθύνεται στὶς ἀμερικάνικες μάζες, οἱ ὁποῖες γενικὰ ἀποδέχονται τὴν τέχνη. Νομίζω ὅτι ἡ Πὸπ Ἄρτ εἶναι μιὰ νόμιμη μορφὴ τέχνης, ὅπως κι ὅλες τὶς ἄλλες: ὁ ἐμπρεσσιονισμός, κ.λ.π. Πάντως, ἡ Πὸπ Ἄρτ δὲν εἶναι μόνο εἰκαστικὴ τέχνη κι ἐγὼ δὲν εἶμαι ὁ μόνος, ποὺ δουλεύει σύμφωνα μὲ τὴν τεχνοτροπία της. Ὅπως καὶ νἄναι, δὲν εἶμαι ὁ Μέγας Πατριάρχης τῆς Πὸπ Ἄρτ δηλαδὴ τῆς λαϊκῆς τέχνης. Δὲν νιάζουμαι γι' αὐτὰ ποὺ γράφουν οἱ ἐφημερίδες γιὰ μένα οὔτε γιὰ τὸ τί φαντάζονται οἱ ἄνθρωποι σχετικὰ μὲ τὶς ἀντιδράσεις μου, ὅταν διαβάζω αὐτὰ ποὺ γράφουν οἱ ἐφημερίδες γιὰ μένα.

Οἱ σπουδές μου φτάνουν μόνο μέχρι τὴν Μέση Ἐκπαίδευση. Τὰ Πανεπιστήμια, δὲ μοῦ λένε τίποτα!

Τὰ δυὸ κορίτσια, ποὺ χρησιμοποιῶ συχνότερα στὶς ταινίες μου, ἡ Μπέμπυ — Τζαίν Χόλτσερ καὶ ἡ Ἔντι Σένγουικ, δὲν εἶναι ἀντιπροσωπευτικοὶ τύποι τῆς μοντέρνας γυναίκας. Δὲν ἀντιπροσωπεύουν τίποτα. Τὶς χρησιμοποιῶ μόνο καὶ μόνο, γιατὶ εἶναι ἀξιοσημείωτες αὐτὲς καθαυτές. Κάποιος δημοσιογράφος μὲ ρώτησε, ποιὸν θὰ διάλεγα γιὰ ἠθοποιό, ἂν χρειαζόταν νὰ ἐνσαρκώσει κάποιος τὴν ἀφεντιά μου. Τοῦ ἀπάντησα, τὴν Ἔντι Σέντγουικ, γιατὶ κάνει τὰ πάντα καλύτερα ἀπὸ μένα. Ἡ ἐρώτηση ἦταν ἐπιπόλαια καὶ φυσικά, ἀνάλογη ἦταν καὶ ἡ δική μου ἀπάντηση.

Ὁ κόσμος λέει, ὅτι ἡ Ἔντι μοῦ μοιάζει. Ὅμως αὐτὴ ἡ ὁμοιότητα δὲν ξεκινάει ἀπὸ μένα. Ξεκινάει ἀπὸ κείνη — πρᾶγμα τὸ ὁποῖο μὲ ἐκπλήσσει. Κι ἐγὼ κι ἐκείνη ἔχουμε ξανθὰ μαλλιά, κομμένα κοντά. Ἐκείνη ὅμως, δὲν φοράει ποτὲ μαῦρα γυαλιά.

Δὲν εἶμαι περισσότερο ἐξυπνος ἀπ' ὅ,τι φαίνομαι. Ποτὲ δὲν εἶχα καιρὸ νὰ σκεφτῶ, ποιός εἶναι ὁ πραγματικὸς Ἄντυ Γουώρχολ. Ἐδῶ πέρα, ἔχει κανεὶς νὰ κάνει τόσα πράγματα!! Δὲν ἐννοῶ βέβαια τὴ δουλειὰ ἀλλὰ τὰ παιχνίδια, μιὰ καὶ ἡ δουλειὰ γίνεται παιχνίδι, ὅταν τὴν ἀγαπᾶς!

Νὰ τώρα καὶ ἡ φιλοσοφία μου: Ἡ κάθε μέρα,

Ἄντυ Γουώρχολ :
«Μαίριλυν»

είναι μιά καινούρια μέρα. Δέν θέτω ἐρωτήματα σχετικά μέ τήν τέχνη καί τή ζωή. Δηλαδή, ἡ βόμβα κι ὁ πόλεμος μ' ἀναστατώνουν ἀλλά κατά κανόνα, δέν μπορεί κανείς νά κάνει καί πολλά πράγματα σχετικά μ' αὐτά τά θέματα. Μίλησα γιαυτά σέ ὁρισμένες ταινίες μου καί θά προσπαθήσω νά πῶ περισσότερα στό φίλμ «Ἡ ζωή τῆς Χουανίτας Κάστρο». Τό πάν εἶναι νά ξέρεις νά καταλαβαίνεις τί γίνεται γύρω σου.

Τό χρῆμα δέν μ' ἀπασχολεί, παρόλο ποὺ καμιά φορά ἀναρωτιέμαι: Ποῦ βρίσκεται τό χρῆμα; Κάποιος θά πρέπει νά τόχει ὅλο! Πάντως, δέν θά ἐπέτρεπα νά προβάλλονται οἱ ταινίες μου ἔτσι γιά γοῦστο, χωρίς νά εἰσπράττω δεκάρα!

Δουλεύω παρέα μέ τόν Ρόναλντ Τάβελ, κυρίως. Εἶναι σεναρίστας καί ἔγραψε περί τά δέκα σενάρια γιά μένα. Ἐγώ τοῦ δίνω μιά ἀόριστη ἰδέα, γιά κεῖνο ποὺ θέλω κι ἐκεῖνος γράφει τό σενάριο. Τώρα ὁ Ρόναλντ προσπαθεῖ νά βρεῖ κανένα κινηματογράφο ἐκτός Μπρόντγουαιη, γιά νά παίξουμε τίς ταινίες μας.

Γιά νά πῶ τήν ἀλήθεια, δέ νομίζω ὅτι ὅλος ὁ κόσμος ποὺ μέ περιβάλλει καθημερινά στό ἐργαστήριό μου, δέν κάνει τίποτ' ἄλλο ἀπ' τό νά στριφογυρίζει γύρω μου. Μᾶλλον ἐγώ στριφογυρίζω γύρω τους! (Τό παντελόνι σου εἶναι θαυμάσιο. Τό βρίσκω ἀπολύτως μεγαλοφυές! Ἀπό ποῦ τ' ἀγόρασες;)

Δέν προσπάθησα ποτέ νά προφυλάξω τόν ἑαυτό μου ἀπό ἐρωτήσεις, ποὺ θέλουν νά προχωρήσουν σέ βάθος. Δέ νιώθω τόν ἑαυτό μου ἐνοχλημένο ἀπό κάτι τέτοιες συνήθειες, ποὺ ἔχουν πολλοί ἄνθρωποι.

Αἰσθάνομαι πολύ ἔντονα ὅτι ἀνήκω στήν ἐποχή μου καί στήν κουλτούρα της, μέ τόν ἴδιο τρόπο ποὺ ἀνήκουν στήν ἐποχή τους καί στήν κουλτούρα τους οἱ πύραυλοι καί ἡ τηλεόραση. Προτιμῶ τίς ἀμερικάνικες ταινίες. Τίς βρίσκω πολύ καλές, πολύ φωτεινές. Ἡ ἐπιφάνειά τους εἶναι ἐκπληκτική. Ἀγαπῶ αὐτό ποὺ θέλουν νά ποῦν. Στήν πραγματικότητα δέν ἔχουν νά ποῦν καί πολλά πράγματα. Γιαυτό εἶναι τόσο καλές. Νομίζω πώς ὅσο λιγότερα ἔχει νά πεῖ ἕνα πράγμα, τόσο τελειότερο εἶναι. Οἱ εὐρωπαϊκές ταινίες σέ κάνουν νά σκέπτεσαι περισσότερο.

Νομίζω ὅτι ἐδῶ, στό ἐργαστήριό μου, βρίσκομαι μέσα στό κενό. Μ' ἀρέσει νά βρίσκομαι στό κενό, γιατί αὐτό μοῦ ἐπιτρέπει νά εἶμαι ὁλομόναχος κατά τή διάρκεια τῆς δουλειᾶς μου. Ἐντούτοις, ποτέ δέν εἶναι κανείς ὁλομόναχος. Κάπου κάπου κῶνονται ἀνάμεσά μας καί ἄνθρωποι ποὺ προσπαθοῦν νά μᾶς στήσουν παγίδες. Κάποτε μπῆκε ἐδῶ μέσα καί μιά κοπέλα καί μοῦ πρότεινε ἕνα σενάριο μέ τόν τίτλο: «Πέταξε τόν ἑαυτό σου!» Βρῆκα τόν τίτλο τόσο ὄμορφο καί ἡ κοπελίτσα ἦταν τόσο εὐγενικιά, ποὺ τήν παρακάλεσα νά μοῦ διαβάσει τό σενάριό της. Ὅταν μοῦ τό διάβασε, τό βρῆκα τόσο ἀπδιαστικό, ποὺ κατάλαβα ὅτι δέν ἦταν ἐντάξει ἄνθρωπος! Ποτέ δέν ἔμαθα τί ρόλο ἔπαιζε αὐτή ἡ κοπέλα καί σέ τί χρωστούσαμε τήν τιμή τῆς ἐπισκέψεώς της, γιατί δέν ξαναπάτησε τό ποδάρι της ἐδῶ.

Ἡ κοπέλα αὐτή ἴσως νά σκέφτηκε, ὅτι τό σενάριό της ἦταν ἰδανικό γιά τόν Ἄντυ Γουώρχολ. Δέν ἔχω καμιά προκατάληψη γιά ἱστορίες σάν κι αὐτήν ποὺ περιγράφονται στό σενάριό της, ἀλλά θέματα αὐτοῦ τοῦ εἴδους δέν μ' ἐνδιαφέρουν, δέν εἶναι ἀπ' τά πράγματα ποὺ ψάχνω νά βρῶ ἐδῶ στήν Ἀμερική.

Μ' ἀρέσει νά δουλεύω. Νά κάνω κάτι. Ν' ἀπασχολοῦμαι μέ κάτι. Νομίζω ὅτι τό καλύτερο πρᾶγμα στόν κόσμο εἶναι τό νά βρίσκεις στόν ἑαυτό σου μιά ἀπασχόληση.

Οἱ πρῶτες μου ταινίες, στίς ὁποῖες ὑπῆρχαν μόνο ἀκίνητα ἀντικείμενα, γυρίστηκαν ἔτσι γιά νά βοηθήσουν τό κοινό νά καταλάβει πῶς εἶναι κοινό. Συνήθως, ὅταν πηγαίνει κανείς στό σινεμά, ἐγκαθίσταται σ' ἕναν ἐξωπραγματικό κόσμο ἀλλά ὅταν ἀντιλαμβάνεται πῶς κάτι χαλάει τήν ἡσυχία του, συνειδητοποιεῖ ὅτι αὐτό τό κάτι ἀφορᾶ περισσότερο τόν ἴδιο παρά τούς ἄλλους. Ὁ θεατής τοῦ κινηματογράφου ἔχει τήν εὐχέρεια νά ἀσχολεῖται καί μέ κάτι ἄλλο, τή στιγμή ποὺ βλέπει τήν ταινία. Ἡ θεατρική αἴθουσα καί ἡ αἴθουσα συναυλιῶν δέν προσφέρονται γιά πολλαπλές ἐνασχολήσεις. Ἐκεῖ περιορίζεσαι στό νά μένεις ἀκίνητος.

Βλέποντας τηλεόραση, θά μποροῦσες νά κάνεις συγχρόνως ἀκόμα περισσότερα πράγματα. Βλέποντας τίς δικές μου ταινίες, θά μποροῦσες νά κάνεις περισσότερα πράγματα ἀπ' ὁποιοδήποτε ἄλλο εἶδος θεάματος. Βλέποντας μιά ταινία μου, θά μποροῦσε κανείς νά πίνει, νά τρώει, νά βήχει ἤ νά μήν κυττάει στήν ὀθόνη ἤ νά ξανακυττάξει, ἄν ἡ ταινία ἐξακολουθεῖ νά προβάλλεται. Δέν πρόκειται, βέβαια, γιά ἕναν ἰδανικό κινηματογράφο. Πρόκειται ἁπλῶς γιά ἕναν κινηματογράφο δικοῦ μου τύπου.

Οἱ ταινίες μου εἶναι αὐτάρκεις. Ὅλες εἶναι γυρισμένες σέ 16 χιλιοστά καί σ' αὐτές ποὺ ξεπερνοῦν τά 70 λεπτά προβολῆς, κάνουμε ὀπτική ἐγγραφή τοῦ ἤχου. Ὁ ἦχος αὐτός εἶναι ἀρκετά κακῆς ποιότητας ἀλλά θά τόν βελτιώσουμε, ὅταν καταφέρουμε ν' ἀγοράσουμε ἕνα μαγνητόφωνο τῆς προκοπῆς.

Τό μοντάζ, τό βρίσκω πολύ κουραστικό. Καί στήν κατάσταση ποὺ βρίσκονται σήμερα τά πράγματα, τό νά ψαχουλεύεις τήν ταινία στό ἐργαστήριο εἶναι ἐνοχλητικό καί ἐλάχιστα ἀποτελεσματικό.

Οἱ ταινίες μου εἶναι πειραματικές. Καί τίς ὀνομάζω ἔτσι, γιατί δέν ξέρω τί κάνω.

Μ' ἐνδιαφέρουν οἱ ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ ἀπέναντι στίς ταινίες μου. Οἱ ταινίες μου ἀποτελοῦν ἕνα εἶδος πειράματος, μέ τό ὁποῖο μελετῶ τίς ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ.

Ἀγαπῶ τούς σκηνοθέτες τοῦ Νέου Ἀμερικανικοῦ Κινηματογράφου — τοῦ Ὑπόγειου. Τούς βρίσκω τρομερούς. Ἕνα «ὑπόγειο» φίλμ, εἶναι ἕνα φίλμ, ποὺ γυρίζεται καί προβάλλεται ὑπογείως.

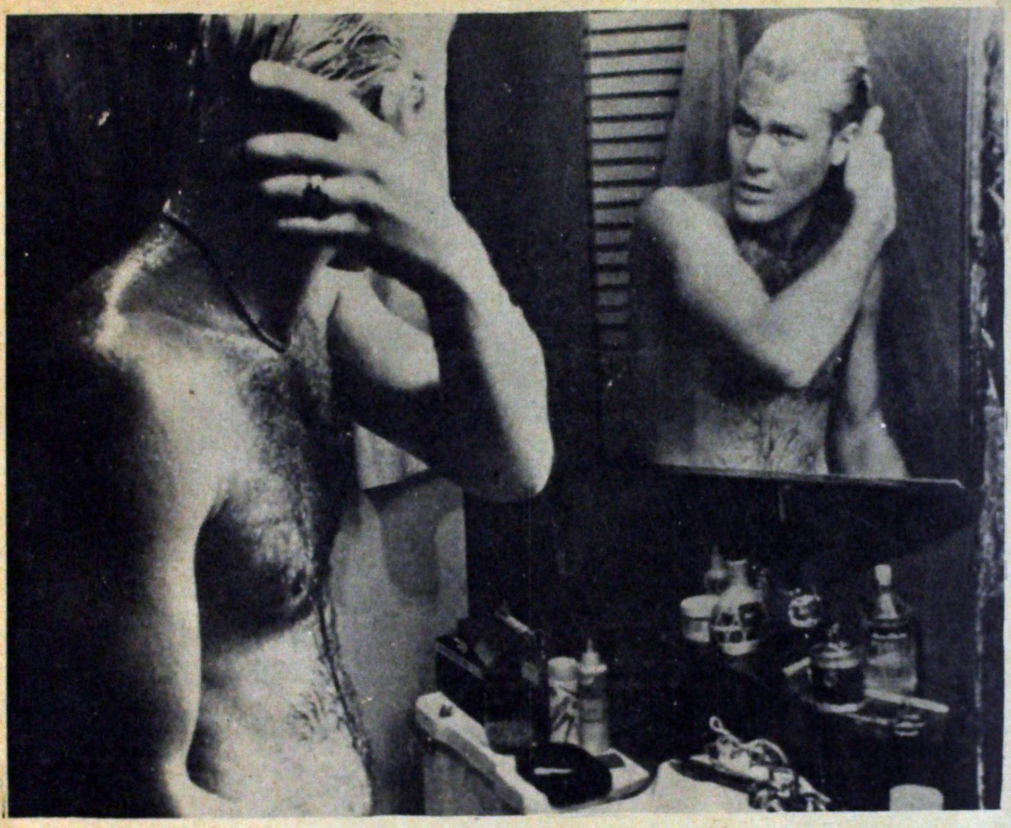
Μ' ἀρέσουν ὅλα τά εἴδη ταινιῶν — ἐκτός ἀπ' τά κινούμενα σχέδια. Δέν ξέρω γιατί δέν ἀγαπῶ τά κινούμενα σχέδια. Πάντως, ὅλα γενικά, ἐκτός ἀπό τά ἀμερικάνικα καρτούν, μοῦ εἶναι ἀνυπόφορα.

Οἱ εἰκαστικές τέχνες καί ὁ κινηματογράφος δέν ἔχουν καμιά σχέση μεταξύ τους. Ἕνα φίλμ εἶναι κάτι, πού, ἁπλῶς, κάποιος τό φωτογραφίζει κι' ὄχι κάτι ποὺ τό ζωγραφίζει. Πάντως, τό ὅτι ἐγώ δέν ἀγαπῶ τά κινούμενα σχέδια, αὐτό δέν σημαίνει ὅτι οἱ ταινίες αὐτές εἶναι κακές.

Δέν ἔχω συγκεκριμένες ἀπόψεις γιά τόν μαζοχισμό καί τόν σαδισμό. Δέν ἔχω συγκεκριμένες ἀπόψεις γιά τίποτα. Ἁπλούστατα, χρησιμοποιῶ αὐτά ποὺ συμβαίνουν γύρω μου σάν πρώτη ὕλη.

Δέν δίνω βάση στίς φωτογραφίες καί τά ἄρθρα τοῦ τύπου. Ἐντούτοις, ὅταν ἤμουν ζωγράφος, εἶχα τή συνήθεια νά κόβω αὐτές τίς φωτογραφίες.

Ὁ κόσμος μέ γοητεύει! Ὅπως καί νᾶναι ὁ κόσμος, εἶναι τόσο γοητευτικός! Ἐπιδοκιμάζω τό κάθε τί, ποὺ κάνει ὁ ὁποιοσδήποτε. Αὐτό τό «κάθε τί» πρέπει νά εἶναι καλό, μιά καί κάποιος εἶπε πῶς εἶναι καλό. Δέν ἐπιτρέπω στόν ἑαυτό μου νά κρίνει κανέναν.



«Ὁ Μάγκας μου» Φίλμ μὲ θέμα τὴν ἀντρικὴ πορνεία.

Νομίζω πὼς ὁ Κέννεντυ ἦταν καταπληκτικὸς ἀλλὰ ἐγὼ δὲν ἀναστατώθηκα ἀπὸ τὸ θάνατό του. Γιὰ μένα, αὐτὸς ὁ θάνατος ἦταν κάτι ποὺ θὰ συνέβαινε. (Γιατί σήμερα φόρεσες αὐτὸ τὸ μαντήλι καὶ μοιάζεις μὲ κάου-μπόϋ τοῦ Τέξας;) Δὲν εἶναι ἡ δουλειά μου νὰ κρίνω. Ἤθελα νὰ κάνω μιὰ ταινία γιὰ τὴ δολοφονία τοῦ Κέννεντυ ἀλλὰ δὲν τὴν ἔκανα ποτέ. Παραείμαι παθητικός. Ἀποδέχομαι περισσότερο ἀπ' τὸ κανονικὸ τὰ γεγονότα. Ὡστόσο, μ' ἀρέσει νὰ βλέπω, νὰ παρατηρῶ τὸν κόσμο...

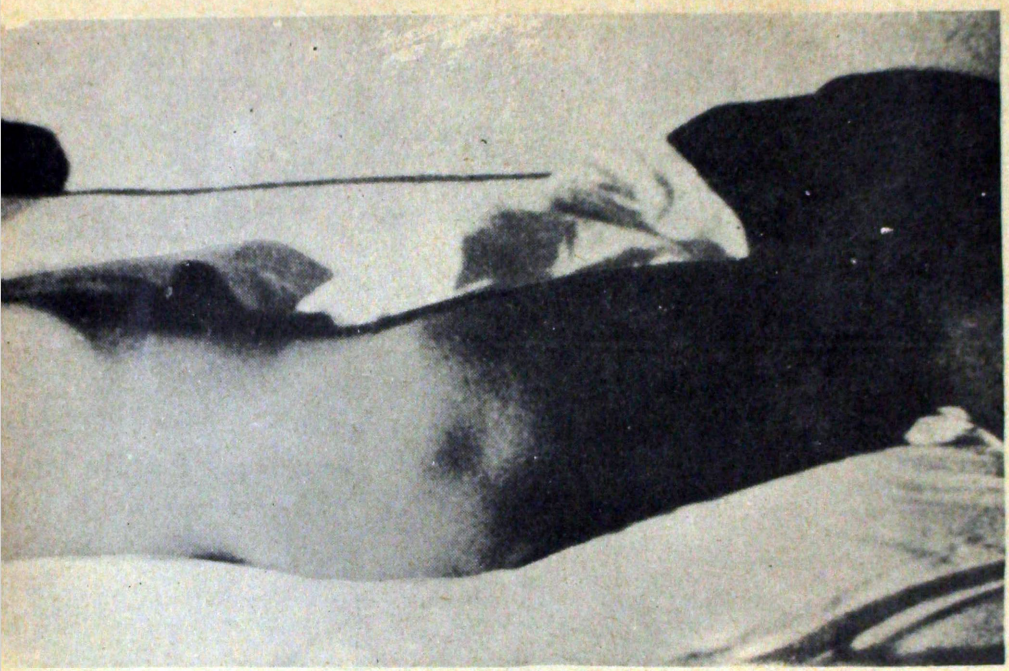
Σκοπεύω νὰ γυρίσω κι' ἄλλες ταινίες σὲ 35 χιλιοστά. Ἴσως καὶ μιὰ αὐτοβιογραφία. Τὸ τελευταίο μου φίλμ εἶναι «Τὸ κρεβάτι». Τὸ σενάριο εἶναι παρμένο ἀπὸ ἔργο τοῦ Μπὸμπ Χέιντ ποὺ παίχτηκε στὸ «Καφὲ-Σινό». Γιὰ τὴν προβολὴ αὐτῆς τῆς ταινίας θὰ χρησιμοποιήσουμε διπλὴ ὀθόνη. Στὴ μιὰ θὰ προβάλουμε μιὰ σταθερὴ φωτογραφία, ποὺ θὰ δείχνει δυὸ ἀνθρώπους σ' ἕνα κρεβάτι καὶ στὴν ἄλλη θὰ δείχνουμε τὴ ζωὴ αὐτῶν τῶν δύο κατὰ τὴ διάρκεια δύο ἐτῶν.

Ὅλες οἱ ταινίες μου εἶναι τεχνητές. Ἀλλά, γιὰ νὰ πῶ τὴν ἀλήθεια, τὰ πάντα εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο, τεχνητά. Δὲν ξέρω ποῦ σταματάει τὸ τεχνητὸ καὶ ποῦ ἀρχίζει τὸ πραγματικό. Τὸ τεχνητὸ μὲ γοητεύει. Ἄλλωστε μὲ γοητεύει κάθε τί, ποὺ λάμπει καὶ σπινθηρίζει.

Δὲν ξέρω τί θὰ μοῦ συμβεῖ στὰ προσεχῆ δέκα χρόνια. Πάντως ἔχω ἕνα καὶ μοναδικὸ σκοπὸ στὴ ζωή μου: ν' ἀποχτήσω μιὰ πισίνα στὸ Χόλλυγουντ. Νομίζω πὼς εἶναι καλὴ αὐτὴ ἡ φιλοδοξία μου! Γιατί μ' ἀρέσει τὸ τεχνητὸ ποὺ ἔχει μέσα της. Ἡ Νέα Ὑόρκη μοιάζει μὲ τὸ Παρίσι ἀλλὰ τὸ Λὸς Ἄντζελες εἶναι πολὺ ἀμερικάνικο, πολὺ καινούργιο καὶ διαφορετικό. Ἐκεῖ τὰ πάντα εἶναι μεγαλύτερα, πλατύτερα, ὀμορφότερα καὶ ἁπλούστερα. Ἔτσι ἀκριβῶς μ' ἀρέσει ὁ κόσμος! (Ζεράρ! Πρέπει νὰ πᾶς στὸν κουρέα! Ἡ κόμωσή σου δὲ σοῦ πάει καθόλου!)

Ἡ ἀγάπη μου αὐτὴ δὲν προέρχεται ἀπ' τὸ ὅτι ἀναζητοῦσα πάντοτε ἕναν παράδεισο τοῦ τύπου «Λὸς Ἄντζελες». Τὸ Χόλλυγουντ δὲν πρόκειται νὰ μὲ καταπιεῖ, γιατὶ θὰ κάνω πάντα αὐτὸ ποὺ μ' ἀρέσει νὰ κάνω. (Καλημέρα Ντάϊνδις).

Στὸ «Ὁ μάγκας μου» ἐγὼ χειριζόμουν τὴν κάμερα καὶ ὁ Τσάρλς Γουέιν διηύθυνε τοὺς ἠθοποιούς. Ἡ ταινία διηγεῖται τὴν ἱστορία ἑνὸς μασκαρέματος. Οἱ ἠθοποιοὶ παίζουν τὸν ἑαυτό τους καὶ ἡ δουλειὰ ποὺ κάνουν στὸ πανί, εἶναι πραγματική τους δουλειά. (Γειά σου Μπάρμπαρα!) Μὲ εἶναν κομπλεξικό, ἀφελῆ, πονηρό, ψεύτη. Καὶ ὅλα αὐτὰ τὰ ἐπίθετα εἶναι μαζωμένα μέσα



Ἄντυ Γουώρχολ «Ὁ Ὕπνος» : Μιὰ ταινία δίχως καθόλου κίνηση, γυρισμένη τὸ 1963

στὸ ἴδιο ἄρθρο!! Τὸ μόνο ποὺ δείχνει κάτι τέτοιο, εἶναι φτώχεια στὸ λεξιλόγιο! Πρόκειται γιὰ ἀντιφατικοὺς χαρακτηρισμοὺς ἀλλὰ ἐγὼ δὲν εἶμαι γεμάτος ἀπὸ ἀντιφάσεις! Μόνο πού, νά, δὲν ἔχω συγκεκριμένες ἀπόψεις γιὰ τίποτα! (γειά σου Ράντυ!) Εἶν' ἀλήθεια, πὼς δὲν ἔχω νὰ πῶ τίποτα. Εἶν' ἀλήθεια, πὼς δὲν εἶμαι ἀρκετὰ πονηρός, γιὰ νὰ ἐπαναλαμβάνω καθημερινὰ τὰ ἴδια πράγματα. Κι ἀκόμα, δὲν ξέρω νὰ μιλάω.

Δὲν δίνω καμιὰ σημασία στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο μὲ κρίνουν — χοντρικὰ καὶ λιανικά!

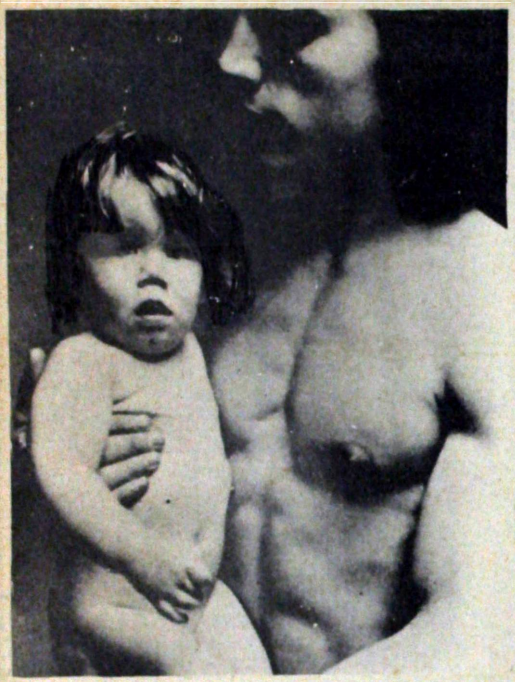
Ἡ σειρὰ τῶν νεκρῶν (πῶς τὰ πᾶς Πάτρικ;) ποὺ ζωγράφισα, χωριζόταν σὲ δυὸ μέρη: ἀπ' τὴ μιὰ τοποθέτησα τοὺς διάσημους νεκροὺς κι ἀπ' τὴν ἄλλη τοὺς ἀνθρώπους, γιὰ τοὺς ὁποίους ποτὲ κανένας δὲ μίλησε καὶ ποὺ νομίζω πὼς θἄπρεπε νὰ τοὺς σκεπτόμαστε κάπου κάπου. Ἡ κοπέλα, π.χ. ποὺ πήδηξε ἀπ' τὸ Ἐμπάιρ Στέητ Μπίλντινγκ ἢ ἡ γυναίκα ποὺ ἔφαγε δηλητηριασμένη κονσέρβα ψαριοῦ ἢ ὁ ἄνδρας ποὺ σκοτώθηκε σὲ αὐτοκινητιστικὸ δυστύχημα εἶναι ἄσημοι νεκροί — ἀλλὰ νεκροὶ ὡστόσο! Ὄχι πὼς λυπᾶμαι γιὰ τὸν θάνατό τους, ἀλλά, νά, οἱ ἄνθρωποι προσπερνοῦν καὶ δὲν νιάζονται γιὰ τὸ ὅτι τὰ τίναξε ἕνας ἄγνωστος. Νομίζω πὼς θὰ ἦταν ἐκδήλωση ἀδροφροσύνης πρὸς αὐτοὺς τοὺς ἀσημους νεκροὺς, ἂν τοὺς θυμόταν κάπου κάπου οἱ ζωντανοί, ποὺ ὅταν ζοῦν ὑπὸ κανονικὲς συνθῆκες, δὲν τοὺς θυμοῦνται.

Ἐγὼ π.χ., δὲν θὰ ἐμπόδιζα τὴν Μονρόε ν' αὐτοκτονήσει. Νομίζω ὅτι ὁ καθένας μπορεῖ νὰ κάνει αὐτὸ ποὺ θέλει καὶ ἂν αὐτὸ τὸν κάνει περισσότερο εὐτυχισμένο, πρέπει νὰ τὸ κάνει. (Νομίζω ὅτι κάτι καίγεται ἐδῶ πέρα! Δὲν σᾶς μυρίζει;) Ἔτσι, στὴ σειρὰ τῶν νεκρῶν ἔβαλα καὶ τήν... Ζακλὶν Κέννεντυ! Αὐτὸ τὸκανα μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ δείξω στὸ πρόσωπό της τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ σφαίρα χτύπησε τὸν Κέννεντυ, μέχρι τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ σύζυγός του τὸν ἔθαψε.

Στὶς ΗΠΑ ἔχουν τὴ συνήθεια νὰ κατασκευάζουν ἥρωες ἀπ' τὸ τίποτα καὶ γιὰ τὸ τίποτα. Εἶναι καταπληκτικό!! Ἐδῶ, μπορεῖ νὰ κάνει κανεὶς τὰ πάντα! Ἢ νὰ μὴν κάνει τίποτα!! Νομίζω, ὅμως, πὼς πάντα κάτι πρέπει κανεὶς νὰ κάνει. Ν' ἀγωνίζεται γιὰ κάτι, ν' ἀγωνίζεται, ν' ἀγωνίζεται...

(Στ' ἀλήθεια, κάτι καίγεται ἐδῶ πέρα! Ντάννυ, σηκώνεσαι σὲ παρακαλῶ; Πῆρες φωτιά. Ἀλήθεια, Ντάννυ! Τώρα μιλάω, ἐπιτέλους, σοβαρά! Θὰ σηκωθεῖς λοιπόν, Ντάννυ; Τὸ πρᾶγμα εἶναι σοβαρὸ Ντάννυ! Δὲν εἶναι καθόλου ἀστεῖο Ντάννυ! Αὐτὴ τὴ στιγμὴ ἡ προειδοποίησή μου δὲ χρησιμεύει σὲ τίποτα. Ἢ ξ ε ρ α πὼς κάτι καίγεται ἐδῶ πέρα!) Ὁ Ντάννυ εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς βοηθούς μου. Οἱ βοηθοί μου δὲν εἶναι ὅλοι ζωγράφοι. Κάνουν τὰ πάντα. Ὁ Ντάννυ Γουϊλλιαμς δούλευε σὰν ἠχολήπτης στὸ συνεργεῖο τοῦ Ρόμπερτ Ντριού. Ὁ Ντὸν Ἄλαν Πεννημπέηκερ καὶ ὁ Πὼλ Μόρισσεϋ εἶναι κινηματογραφιστές. Ὁ Γκέραρντ Μαλάνγκα εἶναι ποιητής.

Βρίσκω τοὺς σημερινοὺς νέους θαυμάσιους. Εἶναι πολὺ πιὸ γέροι καὶ ξέρουν πολὺ περισσότερα ἀπ' αὐτὰ ποὺ ἤξεραν οἱ πατεράδες τους στὴν ἡλικία τους. Ὅταν κατηγοροῦν τοὺς τηνέητζερς, λέγοντας πὼς κάνουν πράγματα ποὺ δὲ θἄπρεπε νὰ κάνουν, αὐτὸ δὲ γίνεται, γιατί



«Σάρκα» Μιὰ πρόσφατη ἐπιτυχία του

κάνουν πράγματα ποὺ δὲ θἀπρεπε νὰ κάνουν ἀλλὰ ἁπλούστατα, γιατὶ οἱ ἄλλοι νομίζουν ὅτι αὐτὸ ποὺ κάνουν εἶναι ἄσχημο.

Οἱ ταινίες ποὺ θὰ γυρίσω, θὰ ἀπευθύνονται στὴ νεολαία. Στὶς ταινίες μου θἄθελα νὰ φκιάζω τὰ πορτραῖτα τους. Τελευταία ἔκοψα ἀπὸ κάπου ἕνα ἄρθρο, ποὺ περιγράφει τὴν κηδεία ἑνὸς ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ἀρχηγοὺς τῶν μοτοσυκλεττοκινούμενων συμμοριῶν. Στὸ ἴδιο ἄρθρο περιγράφεται καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο τρέχουν οἱ νεαροὶ μὲ τὶς μοτοσυκλέττες τους. Τὸ ἄρθρο αὐτὸ εἶναι καταπληκτικὸ καὶ μιὰ μέρα θὰ τὸ κάνω ταινία. Εἶναι συγκλονιστικὴ ἡ περίπτωση αὐτῶν τῶν νεαρῶν. Εἶναι οἱ μοντέρνοι «ἐκτὸς νόμου». Οὔτε κἀν ξέρουν τί κάνουν! Ἀλήθεια τί κάνουν; Ξέρει κανεὶς; Τὶς Ἀμερικανίδες, τὶς βρίσκω πολὺ ὄμορφες. Μ' ἀρέσει τὸ ὕφος τους. Εἶναι φρικτές! Ἡ «καλλιφορνικὴ μόδα» εἶναι ὄμορφη ἀλλὰ ὅταν κανεὶς ἐπιστρέφει στὴ Νέα Ὑόρκη, αἰσθάνεται πραγματικὰ εὐτυχισμένος, γιὰ τὸ λόγο καὶ μόνο πὼς ἐπέστρεψε. Κι αὐτό, γιατὶ οἱ γυναῖκες τῆς Νέας Ὑόρκης εἶναι περισσότερο παράξενες — δηλαδὴ περισσότερο ὄμορφες. Αὐτὸ λέγεται «νεοὐρκέζικη μόδα».

Μιὰ μέρα διάβασα σὲ κάποια ἐφημερίδα ἕνα ἄρθρο, στὸ ὁποῖο περιγράφεται ὁ τρόπος, μὲ τὸν ὁποῖο χρησιμοποιῶ στὴ ζωγραφική μου τὸ μεταξωτὸ πανί: «Τί τολμηρὲς καὶ φιλόδοξες λύσεις! Τί βάθος ἀνθρώπινο ἀποκαλύπτουν αὐτὲς οἱ λύσεις!» Τί θέλει νὰ πεῖ α ὐ τ ό; Οἱ ζωγραφιές μου δὲν εἶναι ποτέ, αὐτὸ ποὺ θἄθελα νἆναι ἀλλὰ αὐτὸ δὲ μ' ἐξέπληξε ποτέ. Νομίζω ὅτι ἡ Ἀμερικὴ εἶναι θαυμάσια ἀλλὰ ἐγὼ θὰ μποροῦσα νὰ ζωγραφίσω ὁπουδήποτε — θὰ μποροῦσα νὰ ἐπιτρέψω στὸν ἑαυτό μου νὰ ζήσει ὁπουδήποτε.

Ὅταν διαβάζω περιοδικά, βλέπω μόνο τὶς φωτογραφίες καὶ τὴ διάταξη τῶν λέξεων. Γενικά, δὲ διαβάζω πολύ. Οἱ λέξεις δὲν ἔχουν καμιὰ σημασία καὶ περιορίζομαι στὸ νὰ αἰσθάνομαι τὶς μορφὲς μὲ τὰ μάτια μου. Ἄλλωστε, ὅπως παρατήρησα, ὅταν κυττᾶς κάτι γιὰ ὥρα, σοῦ διαφεύγει τὸ νόημά του.

Ἡ ταινία ποὺ γυρίζω τώρα, εἶναι μιὰ ἄρια διαρκείας 70 λεπτῶν. Πρωταγωνιστεῖ ἕνας ἠθοποιὸς — ὁ Μαρίο Μοντὲζ — ποὺ ἐξελέγη «Μίστερ Σταμπανέκο» καὶ ποὺ εἶναι προσωποποίηση τῆς Ἰδανικῆς πορτορικανῆς... γυναίκας!

Νομίζω πὼς οἱ ἐρωτήσεις, ποὺ συνήθως μοῦ ὑποβάλλουν κατὰ τὶς συνεντεύξεις, θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι περισσότερο ἔξυπνες καὶ σπινθηροβόλες. Οἱ δημοσιογράφοι θἄπρεπε νὰ δοκιμάζουν νὰ δοῦν μέσα στὰ λόγια μου περισσότερα πράγματα ἀπ' αὐτὰ ποὺ ἀκοῦν. Ὡστόσο, νομίζω ὅτι ὁ δημοσιογραφικός, εἶναι ὁ μοναδικὸς τρόπος, μὲ τὸν ὁποῖο θὰ μποροῦσε νὰ γράφει κανείς, γιατὶ ἡ δημοσιογραφία ἀφηγεῖται αὐτὸ ποὺ συμβαίνει καὶ δὲν ἀπηχεῖ ἀπόψεις κάποιου. Κι' ἐγώ, θέλω νὰ ξέρω πάντα τί συμβαίνει...

Στὸ ἔργο μου δὲν ὑπάρχει τίποτα γιὰ νὰ καταλάβεις. Φκιάχνω πειραματικὲς ταινίες καὶ μερικοὶ νομίζουν ὅτι οἱ ταινίες αὐτοῦ τοῦ εἴδους εἶναι οἱ μόνες, στὶς ὁποῖες θὰ μποροῦσε νὰ χωρέσει ὅλη ἡ ὀρωμιὰ τοῦ κόσμου τούτου, οἱ μόνες, στὶς ὁποῖες τὰ ζοὺμ παραμορφώνουν τὰ πρόσωπα, οἱ μόνες, στὶς ὁποῖες ἡ κάμερα τρέμει ἀκατάπαυστα! Ὅμως εἶναι τόσο εὔκολο νὰ φκιάξεις μιὰ ταινία! Δὲν ἔχεις παρὰ νὰ ἁρπάξεις μιὰ κάμερα καὶ ἡ ταινία γίνεται ἀπὸ μόνη της!

Δὲ θἄθελα πιὰ νὰ ζωγραφίζω. Νομίζω ὅτι γιὰ μένα ὁ μόνος τρόπος νὰ ξεφορτωθῶ τὴ ζωγραφική, εἶναι τὸ νὰ πετῶ τὶς ζωγραφιὲς στὸν ἀέρα! Ἀνακάλυψα λοιπὸν μιὰ τεχνικὴ σχετικὴ μὲ τὴ ζωγραφικὴ κατὰ τὴν ὁποία ὁ ζωγράφος γεμίζει ἀσημένια παραλληλεπίπεδα μὲ ἥλιο καὶ τὰ πετάει ἀπ' τὸ παράθυρο. Ἀγαπῶ τὸ ἀσήμι.

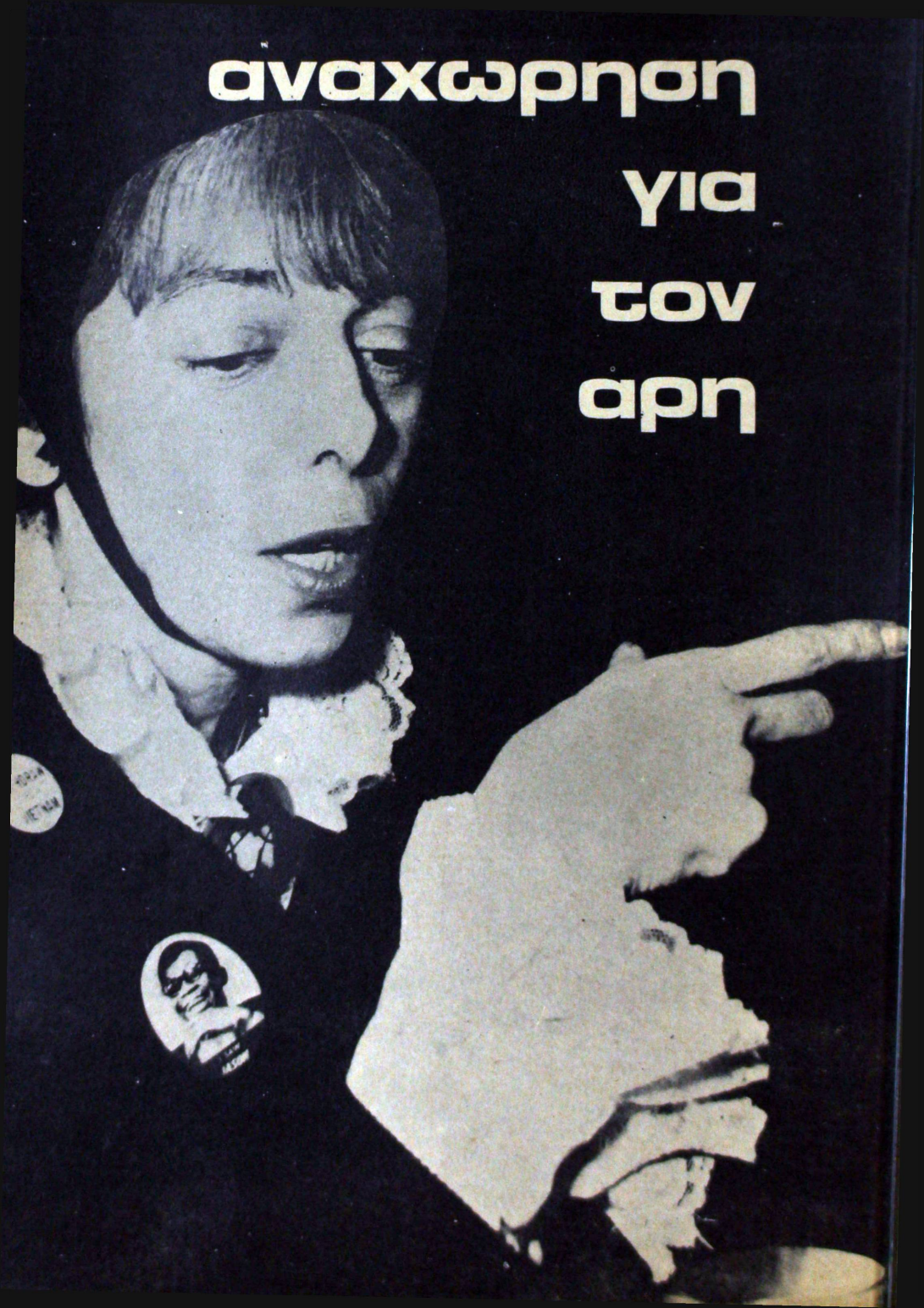
Τώρα ἀσχολοῦμαι μὲ τὴν ὑπόθεση τοῦ «Βέλβετ Ἀντεργκράουντ», τὸ ὁποῖο θὰ μετατρέψουμε στὴ μεγαλύτερη ντισκοτὲκ τοῦ κόσμου καὶ στὴν ὁποία θὰ συνυπάρχουν ἁρμονικότατα ἡ μουσικὴ καὶ ἡ γλυπτική.

Τὸ νὰ δίνεις συνεντεύξεις εἶναι τὸ ἴδιο πρᾶγμα μὲ τὸ νὰ βρίσκεσαι σὲ μιὰ διεθνῆ ἔκθεση καὶ νὰ κάθεσαι σ' ἕνα αὐτοκίνητο Φόρντ, ποὺ σὲ πάει περίπατο, ἐνῶ κάποιος ἀπὸ δίπλα σου παριστάνει τὸν ξεναγό. Ἔχω πάντα τὴν ἐντύπωση, ὅτι οἱ λέξεις βγαίνουν ἀπὸ πίσω μου καὶ ὄχι ἀπὸ μέσα μου. Αὐτὸς ποὺ μοῦ παίρνει συνέντευξη, θἄπρεπε νὰ μοῦ ὑπαγορεύει, ὅσα θἄθελε ν' ἀκούσει ἀπὸ μένα. Ἔτσι ἐγὼ θὰ ἐπαναλάμβανα τὰ λόγια του καὶ ἡ συνέντευξη θὰ γινόταν τέλεια. Νομίζω πὼς γιὰ μένα κάτι τέτοιο θὰ ἦταν ἔξοχο, γιατὶ εἶμαι τόσο ἄδειος, ποὺ δὲ βρίσκω νὰ πῶ τίποτα κατὰ τὶς συνεντεύξεις.

Ἐξακολουθῶ νὰ ἐνδιαφέρομαι γιὰ τοὺς ἀνθρώπους. Ὅμως πόσο πιὸ ἁπλὰ θὰ ἦταν τὰ πράγματα, ἂν δὲν ἐνδιαφερόμουν! Εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ ἐνδιαφέρεσαι γιὰ κάτι. Κι ἐγὼ δὲ θέλω νὰ ἀνακατεύομαι καὶ πολὺ στὴ ζωὴ τῶν ἄλλων. Δὲ θἄθελα νὰ πλησιάσω πολὺ κοντὰ στοὺς ἀνθρώπους. Δὲ μοῦ ἀρέσει νὰ ἀγγίζω τὰ πράγματα. Γιαυτὸ ἀκριβῶς τὸ ἔργο μου βρίσκεται τόσο ἀπομακρυσμένο ἀπὸ τὸν ἑαυτό μου...

Ἀπόδοση : Βασίλης Ραφαηλίδης

αναχωρηση για τον αρη



Μιὰ συζήτηση

τῆς Σίρλεϋ Κλὰρκ

μὲ τοὺς

Μισὲλ Ντελαὰ καὶ Ζὰκ Ριβὲτ

Ἡ συζήτηση αὐτὴ ἔγινε μὲ ἀφορμὴ τὴν προβολὴ τοῦ φίλμ «Τὸ πορτραῖτο τοῦ Τζέησον» — τῆς τρίτης μεγάλου μήκους ταινίας τῆς Σίρλεϋ Κλὰρκ μετὰ τὴν «Ἐπαφὴ» καὶ τὸν «Ψυχρὸ Κόσμο». Τὸ «Πορτραῖτο τοῦ Τζέησον», εἶναι ἡ ἀκριβὴς περιγραφὴ ἑνὸς ἐκπορνευμένου νέγρου, τοῦ Τζέησον, στὴ διάρκεια μιᾶς δωδεκάωρης νύχτας. Ὁ Τζέησον ἀφήνεται σὲ μιὰ μακρυὰ καὶ «ἐκ βαθέων» ἐξομολόγηση καὶ μέσα ἀπ' ὅλα τὰ δυνατὰ παιγνίδια — μιμήσεις καὶ πονηριές, ψυχρότητα καὶ οἰκειότητα — ἀγγίζει τὴν ἀλήθεια ὄχι ἑνὸς μεμονωμένου ἀτόμου, ἀλλὰ καὶ κάθε ὁμάδας ποὺ νοιώθει πεταγμένη στὸ περιθώριο τοῦ πολιτισμοῦ, ποὺ εἶναι δηλαδὴ «ἐκτὸς νόμου».

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Ἡ «Ἐπαφὴ» παραμένει ἡ πρώτη ταινία ποὺ παίζει ἀποκλειστικὰ μὲ τὴν ἰδέα, ποὺ σήμερα χρησιμοποιεῖται τόσο. Τὴν παρουσίαση δηλαδὴ μιᾶς ταινίας μέσα σὲ μιὰν ἄλλη ἢ τοῦ θεάτρου μέσα σὲ μιὰ ταινία. Ἡ «Ἐπαφὴ» μάλιστα παρουσιάζει καὶ τὰ δύο. Μήπως ἔχετε σκοπὸ νὰ γυρίσετε κι ἄλλη ταινία χρησιμοποιώντας τὸ θέατρο μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ;

Κ λ ά ρ κ : Κατὰ κάποιο τρόπο, ναί ! γιατὶ ἡ ὁμάδα μὲ τὴν ὁποία θὰ δουλέψω προσεχῶς, «Ὁ θίασος τῶν μίμων τοῦ Σὰν Φραντζίσκο», εἶναι ὁμάδα τοῦ θεάτρου. Θὰ γυρίσουμε μιὰ ταινία γραμμένη γιὰ τὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ ποὺ θὰ συμπεριλαμβάνει καὶ τὸ δικό τους ὕφος ἠθοποιίας ποὺ εἶναι ὕφος θεατρικό. Θὰ εἶναι ἕνα εἶδος «κομέντια ντὲλ ἀρτε». Πάντως, ποτὲ δὲν εἶχα τίποτα ἐνάντια στὸ θέατρο ἢ τὴ θεατρικότητα στὸν κινηματογράφο. Ἀντίθετα, ἀπεχθάνομαι αὐτὴ τὴ λανθασμένη ἀναγκαιότητα τοῦ νὰ διηγεῖσαι μιὰ ἱστορία ποὺ ἔχει ἀρχή, μέση καὶ τέλος καὶ ποὺ σοῦ ἐπιβάλλει τί πρέπει νὰ σκέπτεσαι. Πάντα μ' ἄρεσαν οἱ ταινίες ποὺ ὤφειλαν κάτι στὸ θέατρο. Ὅπως οἱ ταινίες τοῦ Βισκόντι ἢ τοῦ Ἀϊζενστάϊν ποὺ μοῦ φαίνεται τελείως θεατρικὸς — ὅπως ἄλλωστε ὅλοι οἱ Ρῶσοι σκηνοθέτες. Οἱ Ρῶσοι ἠθοποιοί, ἐπίσης εἶναι «θεατρικοί», ὅπως καὶ οἱ Ἀμερικάνοι. Στὴν Γαλλία, ἀντίθετα, ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ ἕνας ἠθοποιὸς γίνεται «θεατρικὸς», γίνεται κακός.

Ἐπειδὴ προέρχομαι ἀπ' τὸ χορὸ καὶ τὸ θέατρο, μοῦ φαίνεται ὅτι ὅλο καὶ περισσότερο ἐπιστρέφω στὸ θέατρο. Αὐτὴ ἡ σχέση προσώπου μὲ πρόσωπο ποὺ εἶχα μὲ τὸ κοινὸ ὅταν ἤμουνα χορεύτρια, καὶ ποὺ προσπάθησα νὰ δρῶ στὸν κινηματογράφο, μοῦ ἔχει πραγματικὰ λείψει. Νόμιζα, ὅτι αὐξάνοντας τὸ κοινό μου, αὐξανότανε καὶ ἡ σχέση του μαζί μου. Αὐτὸ βέβαια ἦταν λάθος. Πάντως, ἐπὶ πολὺ καιρό, αἰσθανόμουνα μεγαλύτερη συγκίνηση βλέποντας ἕνα θεατρικὸ ἔργο παρὰ μιὰ ταινία. Κι' αὐτό, ὄχι γιατὶ ἦταν ὁπωσδήποτε καλύτερο, ἀλλ' ἐπειδὴ ἀπέναντί μου ὑπῆρχανε ζωντανοὶ ἄνθρωποι ποὺ κάνανε κάτι καὶ ἐπειδὴ ὅλα αὐτὰ ἦταν μέρος τῆς θεατρικῆς ἐμπειρίας ποὺ τόσο ἀγαποῦσα. Νομίζω ὅτι αὐτὸ θέλω νὰ ξανάδρω ἀκόμη καὶ τώρα στὴ δουλειὰ ποὺ κάνω.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Δηλαδή, πρόκειται γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης μὲ τὸ κοινό. Πρόβλημα πολὺ ἐνδιαφέρον βέβαια, ἀλλὰ ἄλυτο.

Κ λ ά ρ κ : Δὲν ὑπάρχει λύση. Ἀκόμη κι ὅταν γυρίζουμε στὰ Πανεπιστήμια μὲ μιὰ ταινία στὸ χέρι καὶ τὴν προβάλλουμε, τὴ σχολιάζουμε, ἀπαντοῦμε στὶς ἐρωτήσεις — πρᾶγμα ποὺ εἶναι, ἀπὸ μιὰν ἄποψη, ἀντιπαράσταση μὲ τὸ κοινὸ — ἀκόμη καὶ τότε ξαναβλέπουμε τὴν ταινία μας ὅπως ὁριστικὰ εἶναι. Δὲν μποροῦμε νὰ πετυχτοῦμε στὴν ὀθόνη νὰ διορθώσουμε ἐκεῖνο ἢ τὸ ἄλλο. Ἡ ταινία δὲν ἔχει τὴ δύναμη τῆς ζωντανῆς στιγμῆς.

Ἀπὸ ἕνα πρᾶγμα νομίζω ὅτι ἔχουμε ἀνάγκη τώρα : Εἴμαστε τόσο κορεσμένοι ἀπὸ τὶς ταινίες καὶ τὴν τηλεόραση, ποὺ σὰν ἀνθρώπινα ὄντα ἔχουμε καταργηθεῖ, ἔχουμε ζεγραφτεῖ. Γι' αὐτὸ νομίζω ὅτι ἔχει γίνει ἐπιτακτικὴ ἡ ἀνάγκη νὰ ἐπιχειρήσουμε αὐτὴ τὴν ἀλλαγή.

Ὅταν ἄρχισα νὰ κάνω κινηματογράφο, σκεπτόμουνα ὅτι εἶναι ὑπέροχο νὰ δουλεύεις γιὰ κάτι ποὺ θὰ διατηρηθεῖ γιὰ πάντα. Αὐτὸ ἦταν τὸ μεγάλο πλεονέκτημα τοῦ κινηματογράφου. Τώρα, ὅμως, δὲν νομίζω ὅτι αὐτὸ ἔχει καμιὰ σημασία. Εἶμαι μᾶλλον εὐχαριστημένη ποὺ ξέρω ὅτι ἡ πρώτη μου ταινία «Ἡ περφορασιὸν» ἔχει καταστραφεῖ, σὲ σημεῖο ποὺ νὰ μὴν ξαναπαιχτεῖ. Ἢ πάλι, ὅτι τὸ ἀρνητικὸ τῆς δεύτερης ταινίας μου ἔχει χαθεῖ, ἐνῶ τὰ χρώματα τῆς τρίτης ἄρχισαν νὰ ξεθωριάζουν.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Μπορεῖτε νὰ μᾶς πῆτε κάτι σχετικὸ μὲ τὸ ντεμποῦτο σας στὸν κινηματογράφο ;

Κ λ ά ρ κ : Στὴν ἀρχὴ δὲν ἤξερα παρὰ μερικὲς ἀπ' τὶς γνωστὲς ταινίες καὶ δὲν φανταζόμουνα ὅτι ὁ κινηματογράφος μποροῦσε νὰ ναι τίποτα ἄλλο ἀπ' αὐτό. Μιὰ μέρα, ὅμως, εἶδα τὴν «Ὀλυμπιάδα» τῆς Λένυ Ρίφενσταλ, τὴν πρώτη ταινία ποὺ ἀνακάλυψα καὶ ἐκτίμησα ἐγὼ ἡ ἴδια. Ἐδῶ, πραγματι-

κά, συνειδητοποίησα ἕνα ἄλλο εἶδος κινηματογράφου. Πέρα ἀπ' αὐτό, ὅπως ἤδη σᾶς εἶπα, χόρευα. Ἔτσι, κάποτε, ὁ χορευτικὸς θίασος ποὺ ἀνῆκα, χρειάστηκε νὰ παρουσιάσει μιὰ χορευτικὴ ταινία σ' ἕνα φεστιβάλ. Καθὼς λοιπὸν δὲν εἴχαμε ταινία, γύρισα ἐγὼ μία, μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ ποὺ ἤτανε τὸ γαμήλιο δῶρο μου. Ἀργότερα, ἔχοντας κληρονομήσει τὴν περιουσία τοῦ παπποῦ μου, σκεπτόμουν νὰ γυρίσω ἄλλες τρεῖς χορευτικὲς ταινίες καὶ φιλοδοξοῦσα νὰ εἰδικευτῶ σ' αὐτὸ τὸ εἶδος. Ἀπ' τὶς τρεῖς, γύρισα τὶς δύο. Ἔτσι, ἔμαθα ν' ἀποφεύγω τὰ «γκρὸ - πλὰν» ποὺ σπᾶνε τὴν κίνηση καὶ σ' ἐμποδίζουν νὰ ἔχεις θέα ὁλόκληρου τοῦ χώρου. Ἀκόμη καὶ στὸ «Τζέησον» τὰ γκρὸ-πλὰν μὲ φοβίζανε.

Οἱ ταινίες αὐτὲς χάθηκαν καὶ ἡ μόνη τους χρησιμότητα ἦταν ὅτι ἐξασκήθηκα στὸν κινηματογράφο. Σήμερα, δὲν κάνω ταινίες γιὰ τὴν Ἱστορία, ἀλλὰ γιὰ τὸ τώρα. Τὰ πράγματα εἶναι φκιαγμένα γιὰ τὴν ἐποχή τους. Οἱ ταινίες ποὺ ἔκανα στὸ παρελθόν, δὲν μ' ἐνδιαφέρουν καθόλου. Αὐτὸ δὲ σημαίνει, ὅτι δὲ θὰ λυπόμουν ἂν χανότανε καμιὰ κλασσικὴ ταινία χωρὶς νὰ τὴ δῶ, ἀλλὰ ἂραγε τὸ γεγονὸς θὰ εἶχε τόση μεγάλη σημασία ; Στὸν κόσμο τῆς τέχνης καὶ τῆς λογοτεχνίας δὲ γνωρίζουμε οὔτε ὅλα ὅσα σώθηκαν οὔτε ὅσα χάθηκαν.

Τώρα ἀρχίζουμε νὰ μαθαίνουμε νὰ σταματᾶμε καὶ νὰ ἐπανερχόμαστε στὸν τρόπο ποὺ βλέπουμε κάτι καὶ νὰ ἐξετάζουμε τί εἶναι ἀκριβῶς τὸ νὰ βλέπουμε κάτι. Βάλτε τὴν κάμερα σωστὰ στὸ δωμάτιο καὶ ἐπαναπαυτεῖτε στὸ νὰ βλέπετε τὸ δωμάτιο. Παραιτηθεῖτε ἀπὸ τὸ νὰ βλέπετε γιὰ μένα. Παραιτηθεῖτε ἀπὸ τὸ νὰ μοῦ δίνετε ἕνα «γκρὸ-πλὰν» αὐτοῦ ἢ τοῦ ἄλλου πράγματος. Ὄχι, ἀφῆστε τὸ δωμάτιο ὅπως εἶναι καὶ θὰ ὁρῶ ἐγὼ τί ἔχει μέσα.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Αὐτὸ εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὸ ἀπ' τὸν Κινηματογράφο — ἀλήθεια. Θὰ μποροῦσαμε νὰ τὸν ὀνομάσουμε «Κινηματογράφο τῆς θεώρησης».

Κ λ ά ρ κ : Ναί, ὑπάρχει πάντα μιὰ ἔνταση ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι παρακολουθοῦμε κάποιον μὲ τὴν κάμερα. Εἶχα αὐτὴ τὴν αἴσθηση γιὰ πρώτη φορὰ στὸ «Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα», σὲ μιὰ σκηνὴ ὅπου τίποτε δὲν γινότανε. Ἀλλὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ κάμερα παρακολουθοῦσε συνέχεια κάποιον, γεννοῦσε αὐτὴ τὴν αἴσθηση καὶ δὲ μποροῦσα νὰ πάψω νὰ σκέπτομαι ὅτι κάτι γίνεται, κάτι θὰ συμβεῖ... Ἀντίθετα, ὁ ἄλλος κινηματογράφος — ποὺ ὀνομάσθηκε σχολὴ τῆς θεώρησης — μοιάζει μὲ τὸ νὰ κάθεσαι σ' ἕνα τραῖνο καὶ νὰ βλέπεις ἀπ' τὸ παράθυρο. Παραμένουμε σὲ διαθεσιμότητα καὶ σκεπτόμαστε ὅ,τι θέλουμε.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Πάντως, ἡ ταινία ὁ «Ψυχρὸς Κόσμος» ἀντιπροσωπεύει κάτι διαφορετικό, ἀφοῦ εἶναι ταινία μὲ σενάριο ποὺ ἀνελίσσεται λεπτομεριακά, μιὰ ταινία «θεατρικὴ» καὶ συγχρόνως ἕνα ντοκουμέντο.

Κ λ ά ρ κ : Τὸ δυσκολότερο πρᾶγμα στὴν ταινία αὐτή, ἦταν ἀκριβῶς ἡ δουλειὰ πάνω σὲ δυὸ τόσο διαφορετικὰ ἐπίπεδα. Γιὰ παράδειγμα : Τὰ παιδιὰ ποὺ χρησιμοποίησα δὲν ἤσανε ἠθοποιοὶ καὶ δὲν μποροῦσαν νὰ ἐπαναλάβουν τὴ σκηνή, χωρὶς νὰ χάσουν κάτι ἀπ' τὴν ποιότητά τους. Στοὺς ἐνήλικες ἀντίθετα, ποὺ ἤσανε ἐπαγγελματίες, δὲν ἐπέτρεπα τὶς πρόβες. Ἔτσι, προσπαθοῦσαν συνέχεια νὰ τὸ σκάσουν σὲ καμιὰ γωνιὰ γιὰ νὰ κάνουν πρόβα μὲ τὴν ἡσυχία τους, ἐνῶ ἐγὼ τοὺς ἔβρισκα καὶ τοὺς μάλωνα. Μοῦ ἤτανε δηλαδὴ πολὺ δύσκολο νὰ κρατήσω ὅλα τὰ πρόσωπα στὸ ἴδιο ἐπίπεδο καὶ δὲν εἶμαι σίγουρη ἂν τὸ πέτυχα σ' ὅλες τὶς περιπτώσεις. Πάντως, εἶχα βρεῖ μερικοὺς κανόνες γιὰ νὰ προσανατολίζομαι. Ὅπως, γιὰ παράδειγμα, ὁ ἑξῆς : Ἂν ἔπρεπε νὰ «τραβήξω» πάνω ἀπὸ τρεῖς φορὲς μιὰ σκηνὴ γιὰ νὰ πετύχει, αὐτὸ σήμαινε ὅτι κάτι δὲν πήγαινε καλὰ μὲ τὴν ἴδια τὴ σκηνή. Ὁπότε, τὴν παρατοῦσα καὶ τὴν ξανάρχιζα πάνω σὲ νέα βάση. Κι ὅμως, μερικὲς φορές, ἐνοχλοῦμαι βλέποντας σὲ τί σημεῖο φυσικότητας φτάνουν τὰ παιδιὰ ἐνῶ οἱ ἐνήλικοι «παίζουν». Βέβαια παίζουν θαυμάσια (εἶχα ἄλλωστε καταπληκτικὴ διανομή), ἀλλὰ αὐτὸ ἀκριβῶς ἦταν τὸ ἐνοχλητικό. Εἶναι κάτι σὰν τὶς ταινίες μὲ δεντέτες : Ἔτσι καὶ βρεῖ τὸν κατάλληλο ἠθοποιό, ὁ σκηνοθέτης δὲν ἔχει παρὰ νὰ βάλει τὰ πράγματα σὲ τάξη καὶ νὰ πάει σπίτι του.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Ἐπιβεβαιώνεται ἀκόμη μιὰ φορά, ὅτι τὸ κοινὸ δυσκολεύεται νὰ ἀφομοιώσει ταινίες σὰν τὸ «Ψυχρὸ Κόσμο», ποὺ ἔχουν περισσότερες ἀπὸ μιὰ διαστάσεις. Ἔχουμε πάντα τὴν τάση νὰ τὶς ἀναγάγουμε σὲ μία.

Λοιπόν, γιὰ νὰ σχηματοποιήσουμε λίγο τὰ πράγματα, στὸν «Ψυχρὸ Κόσμο» ὑπάρχει τὸ κλίμα κάθε νεολαίας καὶ κάθε ἐπαναστάσεως, ἀλλὰ ὑλοποιημένο μέσα ἀπ' τὰ συγκεκριμένα προβλήματα μιᾶς κάποιας ὁμάδας, ποὺ στὴν περίπτωσή μας εἶναι οἱ νέγροι τῆς Ἀμερικῆς. Ἐπὶ

πλέον, ἂν δὲν τὸ ξέρετε, πολλοὶ σᾶς ἀντιμετωπίζουν σὰν ρατσίστρια.

Κ λ ά ρ κ: Μπορῶ νὰ σᾶς πῶ ἕνα σωρὸ ἐνδιαφέροντα πράγματα γιὰ τὶς ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ σχετικὰ μὲ τὸ περιεχόμενο τοῦ «Ψυχροῦ Κόσμου». Μιὰ μέρα, ἔδειξα τὴ ταινία στὸν Μάλκολμ Χ (πρὶν δολοφονηθεῖ) γιατὶ σχεδίαζα νὰ γυρίσω μιὰ σεκάνς, ὅπου θὰ ἐμφανιζότανε ὁ ἴδιος. Εἶδε τὴν ταινία κι ὅταν ἔφτασε στὴ σκηνὴ τοῦ παιδιοῦ μὲ τὴ μητέρα του, τὴ σχολίασε ὡς ἑξῆς: «Ναί, εἶναι ἀκριβῶς τὸ νέγρικο πρόβλημα». Εἶδε δηλαδὴ τὴν ταινία σὰν τελείως εἰδικευμένη περίπτωση. Ἀλλὰ τὸ πρᾶγμα ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ «ποιός» βλέπει τὴν ταινία. Γιὰ τοὺς νέγρους τῆς Ἀμερικῆς, τὸ σημαντικὸ εἶναι ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν πρώτη ταινία ποὺ ἀπευθύνεται στοὺς κατοίκους τοῦ Χάρλεμ καὶ ποὺ θέτει τὸ πρόβλημα τοῦ «νὰ εἶσαι Νέγρος». Ἀπ' τὴν ἄλλη, μόλις δεῖ τὴν ταινία ἕνας λευκὸς Ἀμερικάνος, αἰσθάνεται ἐνοχές, γιατὶ νομίζει ὅτι ἡ ταινία χτυπᾶ τοὺς λευκούς. Στὴν πραγματικότητα ὅμως, ὅλο τὸ πρῶτο μέρος, εἶναι μιὰ γεμάτη κακία ἐπίθεση τῶν νέγρων ἐθνικιστῶν κατὰ τῶν λευκῶν. Μὲ τοὺς Εὐρωπαίους πάλι, τὸ πρᾶγμα ἀλλάζει. Ὁ Λαγκλουὰ μοῦ εἶπε ὅτι εἶδε τὴν ταινία μαζὶ μὲ κάτι Ρώσσους, οἱ ὁποῖοι μετὰ τὴν προβολὴ τὸν ρώτησαν ποιός ἦταν ὁ ρατσιστὴς ποὺ τὴν γύρισε. Ἦταν κάπως δύσκολο νὰ τοὺς ἐξηγήσουμε, ὅτι ἴσως ἐκεῖνοι καὶ ὄχι ὁ σκηνοθέτης ἦταν λιγάκι ρατσιστές.

Πάντως, νομίζω, ὅτι σ' ὅλα τὰ κράτη σήμερα τὸ πρόβλημα ἀντιμετωπίζεται ἐντελῶς λανθασμένα κι ὅτι ὁ καθένας φέρνει μαζί του τόσες προκαταλήψεις, ὥστε νὰ μὴ παίρνουμε στὰ σοβαρὰ ὁποιαδήποτε κριτικὴ τῆς ταινίας ποὺ στηρίζεται σὲ τέτοιες ἀντιλήψεις. Ἡ ἴδια μπορῶ νὰ τὴν κρίνω καὶ ξέρω ὅτι ἔγινε ὅσο τὸ δυνατὸ πιὸ τίμια. Γιὰ ν' ἀνακεφαλαιώσω, ὁ «Ψυχρὸς Κόσμος» ἦτανε γιὰ μένα ἡ μόνη ταινία ποὺ μποροῦσε νὰ γυριστεῖ στὸ χῶρο

Σίρλεϋ Κλὰρκ «Ψυχρὸς Κόσμος» : Μιὰ ταινία θεατρικὴ καὶ συγχρόνως ντοκουμέντο

ὅπου αὐτὰ τὰ πράγματα βιοῦνται. Συμφωνῶ ὅτι ἡ κατάδειξη ὁρισμένων καταστάσεων εἶναι ἐντελῶς γενική. Ἀλλὰ ἂς μὴ ξεχνοῦμε, ὅτι ἐδῶ πρόκειται γιὰ νέγρους τῆς Ἀμερικῆς, πρᾶγμα ποὺ δίνει σ' αὐτὰ τὰ προβλήματα διαστάσεις ἐντελῶς ἰδιαίτερες, ποὺ τὸ ἀντίστοιχό τους δὲν βρίσκεται πουθενὰ ἀλλοῦ. Ἄρα, δὲν μπορῶ νὰ συμφωνήσω μ' ἐκείνους ποὺ δὲν βλέπουν παρὰ γενικὰ προβλήματα καὶ πολὺ περισσότερο μ' ἐκείνους ποὺ ἐνῶ δὲν εἶναι νέγροι, ἐξειδικεύουν τὴν ταινία, σὲ σημεῖο νὰ ταυτίζονται μὲ τοὺς νέγρους. Αὐτὴ εἶναι ἄλλωστε ἡ περίπτωση τῶν Γαλλοκαναδῶν. Στὴν πραγματικότητα, δὲν πρόκειται οὔτε γιὰ τὸ ἴδιο πρόβλημα, οὔτε εἶναι τοῦ ἰδίου βαθμοῦ. Καὶ ἐκτὸς ἀπὸ μερικὲς ἐξαιρέσεις, πολὺ δύσκολα ἕνας λευκὸς μπορεῖ νὰ κατανοήσει τὸ «νέγρικο πρόβλημα» ὅπως τὸ «ζεῖ» ἕνας νέγρος. Ζοῦνε μιὰ κατάσταση τὴν ὁποία ἀπ' ὅπου κι ἂν τὴ δεῖς εἶναι σάπια, ἀβίωτη. Τὸ «Πορτραῖτο τοῦ Τζένσον» ἀποτελεῖ μιὰ ἄλλη προσέγγιση αὐτῆς τῆς καταστάσεως.

Ἐ ρ ώ τ η σ η: Στὸ «Τζένσον» ἔχουμε τὴν ἀλήθεια ἑνὸς κινηματογραφημένου προσώπου καὶ συγχρόνως κάποιον ποὺ παίζει στὸν ἑαυτό του (καὶ σὲ μᾶς) θέατρο.

Κ λ ά ρ κ: Ἀκριβῶς! Γιατὶ στὴ ζωὴ ὁ Τζένσον παίζει ὁ ἴδιος τὴ ζωή του. Δίνει παραστάσεις, εἶναι ἠθοποιός. Ὅλοι μας τὸ κάνουμε μέχρι ἕνα σημεῖο. Ἀλλὰ ὁ Τζένσον τὸ κάνει σὲ ἀπίθανο βαθμό. Στὸ τέλος ἔχουμε τὴν ἐντύπωση ὅτι δὲν ὑπάρχει στιγμὴ ποὺ νὰ μὴν «παίζει», ὅτι δίνει αἰώνια μιὰ παράσταση, σὲ σημεῖο νὰ μὴ διακρίνουμε τὶς πραγματικὲς στιγμὲς τῆς ζωῆς του — ἂν ὑπάρχουν.

Τὴν ταινία «Ψυχρὸς Κόσμος» τὴν προβάλαμε σὲ δυὸ διαφορετικοὺς κινηματογράφους. Στὸν πρῶτο, ὁ κόσμος ἐκεῖνη τὴ νύχτα ἦρθε νὰ δεῖ μιὰ γαλλικὴ κωμωδία. Καθὼς λοιπὸν στὴν θέση τῆς κωμωδίας εἶδαν τὸν «Ψυχρὸ Κόσμο» μερικοὶ σηκωθήκανε καὶ φύγανε φωνάζοντας: «Τί κατασκεύασμα εἶναι αὐτό;» Ὅσοι μείνανε, βαρεθήκανε. Ἐκεῖνη τὴ νύχτα αἰσθανόμουνα ταπεινωμένη. Τὴν ἄλλη νύχτα, προβάλαμε τὴν ταινία στὸ Χάρλεμ. Λοιπόν, θὰ λεγε κανεὶς ὅτι τὸ κοινὸ παρακολουθοῦσε ταινία οὐέστερν. Ὁ κόσμος φώναζε «Ἄντε! δώστου!» καὶ γελοῦσε συνέχεια. Τότε συνειδητοποίησα ὅτι ἐδῶ ὑπήρχανε δυὸ ταινίες.

Σὲ μιὰν ἄλλη προβολὴ σ' ἕναν κινηματογράφο τέχνης, τὸ κοινὸ ἦταν μισὸ λευκοὶ καὶ μισὸ νέγροι. Οἱ νέγροι γελούσανε συνέχεια, ἐνῶ μερικοὶ λευκοὶ φώναζαν καὶ ἀποροῦσαν. «Τί τὸ γελοῖο ὑπάρχει; Γιατί γελᾶτε ἔτσι;» Ὑπῆρχὲ δηλαδὴ μία παρεξήγηση· γιατὶ γιὰ τοὺς νέγρους δὲν ἦταν δρᾶμα ἢ τραγωδία, ἀλλὰ μιὰ ταινία ρεαλιστικὴ καὶ ἀστεία, μὲ ὁρισμένες σοβαρὲς στιγμές.

Κάτι ἀνάλογο ἔπαθα καὶ μὲ τὸ «Τζένσον».

Ἐ ρ ώ τ η σ η: Μέχρι ποιό σημεῖο ὁ Τζένσον εἶχε συνείδηση τοῦ προσωπιοῦ;

Κ λ ά ρ κ: Στὸ δωμάτιο ὅπου γυρίζαμε τὴν ταινία ὑπῆρχαν μόνο τέσσερα ἄτομα κι ἀπ' αὐτὰ μόνον ἕνας ἦταν νέγρος. Ἔτσι, ὁ Τζένσον ἤξερε ὅτι μιλοῦσε σ' ἕνα κοινὸ ἀπὸ λευκούς. Ἂν τὸ συνεργεῖο ἦταν νέγροι, θὰ εἴχαμε μιὰ τελείως διαφορετικὴ ταινία. Ἀλλὰ γνώριζα ἀρκετὰ καλὰ τὸν Τζένσον, ὥστε νὰ ξέρω ὅτι τὸ κάθε τι ποὺ ἔκανε σ' αὐτὴ τὴν ταινία τὸ εἶχε ἤδη κάνει. Εἶχα ἤδη ἀκούσει τοὺς ἀστεϊσμούς του, τὶς ἱστορίες του, εἶχα δεῖ τὸ παίξιμό του, τὶς μιμήσεις του, τὸν ἄκουσα νὰ κλαίει, νὰ γελάει, νὰ μιλᾶ γιὰ τὴ μητέρα του, τὸν πατέρα του, κ.λ.π. Ἀλλὰ δὲν ἤξερα τί δύναμη θ' ἀποκτοῦσαν ὅλα αὐτὰ μέσα σὲ μιὰ ταινία.

Γνωρίζω τὸν Τζένσον ἀπὸ καιρὸ καὶ μπορῶ νὰ σᾶς πῶ ὅτι τὸ κάθε τι ποὺ βλέπετε στὴν ὀθόνη εἶναι γι' αὐτὸν καθημερινὴ ρουτίνα. Εἶναι ἁπλῶς ὁ τρόπος ποὺ συμπεριφέρεται, ὅταν π.χ. ἔρθει νὰ σᾶς ἐπισκεφτεῖ. Αὐτὸ ποὺ ἤθελα, ἤτανε νὰ μαζέψω ὅλα αὐτὰ σ' ἕνα σύνολο, νὰ τὸ κινηματογραφήσω καὶ νὰ τὸ δείξω...

Ἐπειδὴ λοιπὸν τὸν γνώριζα τόσο, γι' αὐτὸ καὶ ἡ ταινία μου ἔχει μιὰ κάποια μορφή, μιὰ τάξη, σὰν νὰ εἶχα ἀπ' τὴν ἀρχὴ ἕνα σενάριο. Κι αὐτὸ φαίνεται ἀπὸ τὸ ὅτι ἀπὸ νωρὶς τὸ βράδυ τοῦ ἔκανα μερικὲς ἐρωτήσεις, ποὺ κατὰ κάποιο τρόπο εἶχα προκαθορίσει. Ἔτσι, στὴ θέση τοῦ σεναρίου, ὑπῆρχε μιὰ κάποια συνείδηση τοῦ τί ὁ Τζένσον ἐπρόκειτο ἢ μποροῦσε νὰ κάνει. Μιὰ συνείδηση σχετικὴ βέβαια. Ἀλλὰ πάλι νομίζω ὅτι θὰ ἤτανε πολὺ δύσκολο νὰ κάνεις μιὰ ταινία μ' ἕνα πρόσωπο ποὺ θὰ γνώριζες πολὺ καλά, ἕνα πρόσωπο οἰκεῖο. Γιατὶ τότε θὰ τὸ ἐλέγχαμε, ἀνάλογα μὲ τὸν τρόπο ποὺ θὰ θέλαμε νὰ φανεῖ στοὺς ἄλλους.

Μὲ τὸν Τζένσον δὲν εἶχα καμιὰ προκαθορισμένη ἰδέα. Ἁπλῶς, ἤθελα νὰ τὸν ἐνθαρ-

Ὁ Χάμπτον Κλάντον (ἀριστερὰ) στὸν «Ψυχρὸ Κόσμο»

«Τὸ πορταῖτο τοῦ Τζαίησον»

ρύνω νὰ κάνει αὐτὰ ποὺ ἤξερα πολὺ καλὰ ὅτι μπορεῖ νὰ κάνει.

Ἐ ρ ώ τ η σ η: Πῶς ἀντέδρασε ὁ Τζέησον βλέποντας τὴν ταινία ;

Κ λ ά ρ κ : Φαίνεται ὅτι δὲν ἀντιλήφθηκε ὅλα ὅσα εἶπε κατὰ τὸ γύρισμα, γιατὶ ἔδειξε ἔκπληξη γιὰ μερικὰ πράγματα. Ἀλλὰ τὸ θαυμάσιο ἦτανε ὅτι γελοῦσε ἀπίθανα μὲ τὰ ἴδια του τ' ἀστεῖα. Εἶδε τὴν ταινία δυὸ φορές. Τὴν πρώτη φορὰ μαζὶ μὲ λίγο κόσμο. Ἐγὼ δὲν καθόμουνα δίπλα του, ἀλλὰ κάποιος μοῦ εἶπε ὅτι ὅταν ἄρχισε νὰ μιλᾶ γιὰ τὴν μητέρα του, ἔκλαιγε. Στὴν ἔξοδο εἶχε ἕνα ὕφος συγκεκυμένο ἀπ' αὐτὰ ποὺ εἶδε, ἀλλὰ ἦταν ἱκανοποιημένος. Μόνο ποὺ ἔδειχνε ἔκπληκτος γιὰ τὸν τρόπο ποὺ τὰ πράγματα παρουσιάζονται, γιατὶ αὐτὰ ποὺ εἶδε δὲν ἀνταποκρίνονταν στὴν ἰδέα ποὺ εἶχε γιὰ τὸν ἑαυτό του. Τὴν δεύτερη φορὰ εἶδε τὴν ταινία στὸ «Λίνκολν Σέντερ» μαζὶ μὲ ἄλλα 3.000 ἄτομα ποὺ γελοῦσαν καὶ χειροκροτοῦσαν. Ὁπότε ἐκεῖ ἔγινε ἕνα μὲ τὸ κοινὸ καὶ ἀπολάμβανε κάθε λεπτὸ τῆς ταινίας.

Καὶ νομίζω ὅτι αὐτὴ ἡ ἐμπειρία ὁρίζει τέλεια τοὺς δυὸ τύπους τῶν ἠθοποιῶν : Ἐκεῖνοι ποὺ βρίσκουν τὸν ἑαυτό τους ἐξαιρετικό, ὅπως ἡ Γκάρμπο, ποὺ βλέπει τὶς ταινίες της καὶ λέει : «Μὰ δὲν εἶναι θαυμάσια ;», ἢ «Τί ὡραία ποὺ παίζω ;», κι ἐκεῖνοι ποὺ πάντοτε θὰ ἤθελαν νὰ διορθώσουν τὸν ἑαυτό τους : «Πῶ πῶ... ἔπρεπε νὰ γυρίσω τὸ κεφάλι μου δεξιά...». Εἶναι αὐτοὶ ποὺ ἀπομακρύνονται ἀπ' ἐκεῖνο ποὺ ἔκαναν. Ἔτσι κι ὁ Τζέησον. Κι αὐτὸ εἶναι ἕνα ἀπ' τὰ κλειδιὰ τῆς προσωπικότητάς του.

Ἀλλὰ ἡ ταινία γεννάει κι ἕνα ἄλλο ἐρώτημα : Πότε ὁ σκηνοθέτης μπορεῖ ἢ πρέπει νὰ σταματάει ; Μέχρι ποιό σημεῖο ἐπιτρέπεται ἡ εἰσβολὴ στὴν ἰδιωτικὴ ζωὴ ἑνὸς ἄλλου ; Ἀπ' τὴν ἀρχὴ κιόλας, ὁ Λῆκοκ, ὁ Πενημπαίηκερ, ὁ Οὐίλλαρντ Βὰν Ντάϊκ καὶ γώ, θέσαμε αὐτὸ τὸ ἐρώτημα : Ποιό εἶναι τὸ ὅριο ; Γιὰ παράδειγμα, προσωπικὰ ἔκρινα ἐγκληματικὸ τὸ νὰ στήνεις τὴ μηχανὴ μπροστὰ σὲ κάποιον ποὺ βρίσκεται σὲ μιὰ λεπτὴ κι εὐαίσθητη κατάσταση. Τώρα, νομίζω ὅτι τὸ πρόβλημα δὲν ἔχει τεθεῖ σωστὰ καὶ δὲν πιστεύω πλέον ὅτι ὑπάρχουνε ὅρια. Ἁπλῶς, ἐνῶ εἶναι δυνατὸ νὰ στρέφεις τὴν κάμερα πρὸς τὴ δράση, τὴ βία καὶ τὴν ἐξομολόγηση, εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ τὸ κάνεις αὐτό, ὅταν βρίσκεσαι μπροστὰ σὲ μιὰ προνομιοῦχο στιγμή. Τὸ θέμα εἶναι ν' ἀνακαλύψεις καὶ νὰ ἐπεξεργαστεῖς τὴν περίπτωση ποὺ θὰ σοῦ ἐπιτρέψει ν' ἀγγίξεις τὸ πρόβλημα.

Στὴν περίπτωση τοῦ Τζέησον, ὁ μόνος λόγος ποὺ μᾶς ἐπέτρεψε νὰ κάνουμε ὅ,τι κάναμε, εἶναι ὅτι ὁ ἴδιος πάει τόσο μακρυά, ὥστε στὸ τέλος χάνει τὴν συνείδηση τῶν ὅσων λέει καὶ φτάνει σὲ στιγμὲς ποὺ σπάνια θὰ βροῦμε σὲ ἄνθρωπο. Βέβαια, αὐτὸ μᾶς πῆρε χρόνο : Περάσαμε δώδεκα ὧρες σ' ἕνα δωμάτιο, ἀλλάζοντας μπομπίνα κάθε δέκα λεπτά.

Μὲ λίγα λόγια, στὸν «κινηματογράφο - ἀλήθεια» γιὰ κάθε κατάσταση πρέπει νὰ γυρίσεις μιὰ ἄλλη ταινία. Σχετικὰ μ' αὐτὸ τὸ θέμα, θἄπρεπε νὰ δεῖτε αὐτὸ ποὺ ἔκανε ὁ Νόρμαν Μαίηλερ. Γύρισε δυὸ ταινίες ἀκολουθώντας τὴν ἑξῆς γραμμή : Μάζευε τοὺς φίλους σπίτι του ἢ σ' ἕνα μπὰρ καὶ τοὺς ἔβαζε νὰ αὐτοσχεδιάζουν στὸ θέμα «τί θὰ γινότανε ἂν ἤσουν μέλος τῆς μαφίας». Ἢ «Εἶσαι ὁ κλέφτης καὶ εἶμαι ὁ ἀστυνομικός». Γύριζαν μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, ἐπὶ ἑβδομάδες, καὶ συγκεντρώθηκαν καὶ γιὰ δεύτερη φορὰ γιὰ μιὰ δεύτερη ταινία. Τὴν δεύτερη φορά, ἡ ταινία πέτυχε.

Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση ἔχουμε μιὰ ἱστορία κατασκευασμένη μὲ τρόπο ὥστε τὸ κάθε πρόσωπο νὰ παίζει ἕνα ρόλο ποὺ δὲν ἔχει στὴ ζωή του. (Π.χ. «Εἶσαι ὁ κλέφτης καὶ εἶμαι ὁ συνεργάτης σου»). Στὸ τέλος, ὅμως, ὁ καθένας ἀποκαλύπτεται. Ὅπως ἀκριβῶς ἀποκαλύπτεται ὁ ὁποιοσδήποτε σ' ἕνα παιχνίδι. Γιατὶ παίζουν ὅπως τὰ παιδιὰ ποὺ κάνουν τὸν γιατρὸ ἢ τὸν ἀστυνομικὸ κλπ. μὲ τὴν διαφορὰ ὅτι ἐδῶ ἔχουμε ἐνήλικους μὲ μυαλὸ καὶ ταλέντο ἐνήλικου καὶ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι πραγματικὰ ἀπίστευτο.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Νομίζετε ὅτι ἡ καθιερωμένη διάρκεια τῆς προβολῆς ἐξυπηρετεῖ κανένα σκοπό ;

Κ λ ά ρ κ : Καθόλου μάλιστα. Εἶναι μιὰ ἀρχὴ καθαρὰ ἐμπορική, ποὺ ξεκινᾶ ἀπ' τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ αἰθουσάρχες κάθε δυὸ ὧρες θέλουν νὰ εἰσπράττουν χρήματα. Μετὰ ἀπὸ μερικοὺς πειραματισμοὺς ποὺ κάναμε — ἐμπορικοὺς καὶ μὴ — ἀνακαλύψαμε ὅτι τὰ προβλήματα εἶναι λιγότερα ἀπ' ὅσο νομίζαμε.

Στὰ «Κορίτσια τοῦ Τσέλσυ» τοῦ Ἄντυ Γουώρχολ, διάρκειας 3,5 ὡρῶν, ἀνεβάσαμε τὶς τιμὲς τῶν θέσεων τοῦ ἑνὸς δολλαρίου καὶ δὲν παρουσιάστηκε κανένα πρόβλημα. Ὁ Ἄντυ γύρισε καὶ μιὰ ταινία διάρκειας 24 ὡρῶν καὶ περίπου 15 ἄτομα μείναμε καὶ τὶς 24 ὧρες τῆς προβολῆς. Εἶναι ὁπωσδήποτε μιὰ ἀρχή.

Ἐ ρ ώ τ η σ η: Ἐσεῖς, πῶς ἀντιμετωπίζετε τὸ πρόβλημα αὐτό ;

Κ λ ά ρ κ : Ὅσον ἀφορᾶ τὴν προσωπική μου αἴσθηση τῆς διάρκειας, ποτέ μου δὲν χρειάστηκε νὰ κάμω κάτι ποὺ νὰ ξεπερνᾶ τὶς δυὸ ὧρες.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Τὸ σημαντικὸ στὴν «Ἐπαφή» εἶναι ὅτι πέτυχε καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλη, αὐτὸ ποὺ ὅλοι σχεδὸν οἱ κινηματογραφιστὲς ζητοῦν : Νὰ ὑπάρχει ἡ αἴσθηση τοῦ παρόντος. Τὰ πράγματα συμβαίνουν ἐνῶ τὰ βλέπουμε.

Κ λ ά ρ κ : Ὅταν ἑτοίμασα τὸ γύρισμα τῆς «Ἐπαφῆς», ἀναρωτιόμουνα τί θὰ

γινότανε ἂν τὰ πράγματα «συνέβαιναν στὴν πραγματικότητα» τὴν ὥρα ποὺ τὰ κινηματογραφοῦσα. Ὁ «Τζέησον» εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἀπάντηση σ' αὐτό μου τὸ ἐρώτημα : Ἡ παρουσία τοῦ Τζέησον καὶ ἡ αἴσθηση τοῦ παρόντος ἦταν τόση, ὥστε ἀκόμη καὶ σ' ὅσους δὲν ἄρεσε ἡ ταινία δίσταζαν νὰ φύγουν, μὴ προσβάλουν τὸν Τζέησον... Σὰν ἤμουνα μικρή, φοβόμουνα νὰ κλείσω τὸ ραδιόφωνο, μήπως αὐτὸ πληγώσει τὸ μικρὸ ἀνθρωπάκι ποὺ ἦταν στὸ κουτί ! Εἶναι ἕνα εἶδος ἀντιδράσεως ποὺ συνδέεται μὲ τὴν αἴσθηση τῆς παρουσίας καὶ τοῦ παρόντος καὶ μὲ τὴ συγκεκριμένη στιγμὴ ποὺ ζοῦμε.

Κι ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται ἕνα ἀπὸ τὰ σοβαρότερα προβλήματα τῶν σκηνοθετῶν. Τὸ πρόβλημα τοῦ χωρισμοῦ τῆς ταινίας ἀπὸ τὸ κοινό. Ὁ κόσμος μπαίνει στὴν αἴθουσα, κάθεται, κοιτάζει. Μετὰ ὅμως, τί γίνεται ;

Τὸ σημαντικό, στὸ φεστιβὰλ τοῦ Νόκκε - λε - Ζούτ, ἦταν πὼς ὁ,τιδήποτε ἐνδιαφέρον συνέβαινε, δὲν λάβαινε χώρα μόνο στὴν αἴθουσα, ἀλλὰ καὶ ἔξω. Καὶ συνεχιζότανε σ' ὅλα τὰ μέρη, ὅπου ὁ κόσμος ζοῦσε καὶ συζητοῦσε. Τὸ κοινὸ ἔπαιζε τὸ ρόλο του πλάϊ καὶ μέσα στὴν ταινία καὶ στὴν περίπτωση ποὺ ἡ ταινία δὲν ἤτανε πολὺ καλή, τὸ γεγονὸς αὐτὸ τὴν ἔσωζε καὶ τὴν ἔκανε καλύτερη.

Θυμᾶμαι ἐκείνη τὴν ἀτέλειωτη καὶ ἀνιαρὴ ταινία, ὅπου σὲ κάθε στιγμὴ βλέπαμε ν' ἀνάβουν πρωτοχρονιάτικα βεγγαλικὰ ποὺ εἶχαν συμβολικὴ σημασία. Ξαφνικά, τὸ κοινὸ ἄρχισε ν' ἀνάβει βεγγαλικὰ καὶ νὰ ξεφωνίζει ἀπ' τὰ γέλια, πρᾶγμα ποὺ ἔδωσε στὴν ταινία μιὰ σημασία, ποὺ ὁπωσδήποτε ποτὲ δὲν ξαναβρῆκε.

Νομίζω ὅτι τὰ περισσότερα πειράματα ποὺ γίνονται σήμερα στὸν κινηματογράφο, ἐπιχειροῦνται ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ προσπαθοῦν νὰ λύσουν μὲ ὅλα τὰ μέσα, αὐτὸ τὸ πρόβλημα. Ὅλοι ἐπισύρουν τὴν προσοχὴ τοῦ κοινοῦ στὸ γεγονὸς ὅτι μιὰ ταινία «γεννιέται» αὐτὴ τὴ στιγμή. Ἔτσι, τονίζουν τὴν «κατασκευὴ» τῆς ταινίας τους, κάνουν «ἠηδήματα» στὴ δράση, τρυποῦν τὸ φίλμ, τὸ ξύνουν,

Ἡ Σίρλεϋ Κλάρκ σὲ διπλοτυπία

κανουν ὅ,τιδήποτε τέλος πάντων γιὰ νὰ ζετινάζουν τὴν ὀνειρικὴ πλευρὰ τοῦ κινηματογράφου. Γι' αὐτό, νομίζω, ὅτι ἡ νέα αὐτὴ περίοδος τοῦ κινηματογράφου θὰ εἶναι κοσμογονικῆς σημασίας.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Ἂς γυρίσουμε τώρα στὸ ντεμποῦτο σας : Ποιό στάθηκε τὸ σημαντικότερο γιὰ σᾶς, ὁ χορὸς ἢ τὸ θέατρο ;

Κ λ ά ρ κ : Ὁ χορός ! Ἀλλὰ δὲν ἔκανα μόνο αὐτό. Πέρασα λίγο ἀπ' τὸ «Ἄκτορς Στούντιο», δοκίμασα τὸ θέατρο, ἀλλὰ βασικὰ ἤμουνα χορεύτρια καὶ μάλιστα ὄχι κλασσικοῦ μπαλέτου, ἀλλὰ μοντέρνου χοροῦ. Εἶναι ἕνα διαφορετικὸ εἶδος, ἰδιαίτερα στὶς Η.Π.Α. Εἶναι μιὰ μορφὴ χοροῦ περισσότερο θεατρικὴ καὶ νατουραλιστική. Ἤμουνα καὶ χορογράφος καὶ ἀνέβασα μερικά μου ἔργα. Αὐτὸ μὲ βοήθησε πολύ, γιατὶ ἡ χορογραφία ἀποτελεῖ σημαντικὴ πλευρὰ τοῦ κινηματογράφου. Μπῆκα λοιπὸν στὸν κινηματογραφικὸ χῶρο, ἔχοντας ἤδη κάτι : Μιὰ αἴσθηση ρυθμοῦ, χρόνου καὶ χώρου, ποὺ πάντοτε μ' ἐνδιέφερε καὶ ἀνταποκρινότανε στὸν προβληματισμό του.

Ἐπὶ χρόνια ὁλόκληρα ἀδυνατοῦσα νὰ τραβήξω ἕνα «γκρὸ - πλὰν», γιατὶ σὰν χορεύτρια ἀντιλαμβανόμουνα τὸ σῶμα σὰν ἕνα σύνολο. Μοῦ πῆρε ἀρκετὸ χρόνο νὰ κατανοήσω τὴν κινηματογραφικὴ γλώσσα. Οἱ πρῶτες μου ταινίες εἶναι πολὺ κοντὰ στὸ θεατρικὸ χορό. Μόλις, στὴν τρίτη μου ἄρχισα νὰ καταλαβαίνω ὅτι ἡ ταινία κάνει τὸ χορὸ κι ὄχι ὁ χορὸς τὴν ταινία.

Νομίζω, ἄλλωστε, ὅτι οἱ περισσότεροι σκηνοθέτες παλιότερα, προέρχονταν ἀπὸ ἄλλες τέχνες. Μόνο σήμερα ἔχουμε μιὰ γενιὰ ἀνθρώπων ποὺ ἔρχεται στὸν κινηματογράφο χωρὶς ποτὲ νὰ ἔχει κάνει ὅ,τιδήποτε ἄλλο.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Οἱ νέοι τρόποι ἐπαφῆς μὲ τὸ κοινὸ ἐπιδροῦν πάνω σ' αὐτό ;

Κ λ ά ρ κ : Αὐτὸ ἀκριβῶς ἀναζητοῦμε ὅλοι μας καὶ πρὸς τὸ παρὸν δοκιμάζουμε τὰ πιὸ ἀποτελεσματικὰ μέσα. Προσπαθοῦμε νὰ ἐμποδίσουμε τὸ κοινὸ ἀπὸ τὸ νὰ χαθεῖ μέσ' στὴ μαγεία καὶ τὴν κάθαρση τῆς ταινίας. Νὰ τὸ κάνουμε νὰ συνειδητοποιήσει τὴν ταινία καὶ νὰ φτάσει στὸ σημεῖο νὰ τὴν ἀντιμετωπίσει.

Ἄλλο πολὺ σημαντικὸ πρᾶγμα εἶναι νὰ μὴν παίρνετε τὴν ταινία γιὰ τελειωμένο ἔργο τέχνης ἀλλὰ ἁπλῶς γιὰ κάτι ποὺ εἴχατε τὴ δυνατότητα νὰ κάνετε καὶ ποὺ πρέπει νὰ ἀνταποκρίνεται σὲ κάποιο σκοπό.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Εἶδα τὴν ταινία τοῦ Γουώρχολ «Οἱ Γλάροι». Δὲν ξέρω ἂν εἶναι καλὴ ἢ κακή, πάντως καθόμαστε μὲ τὶς ὧρες, γιατὶ περιμέναμε νὰ δοῦμε κάτι !

Κ λ ά ρ κ : Ἀκριβῶς. Καὶ χρησιμοποιεῖ ὁλόκληρο τὸ μῆκος τῆς μπομπίνας. Μόλις ἡ μπομπίνα ἀδειάσει, τελειώνει καὶ ἡ ταινία. Ἐκτὸς ἂν ἔχει κι ἄλλη μπομπίνα, ὁπότε ἡ ταινία θὰ διαρκέσει κι ἄλλη μιὰ μπομπίνα. Κι αὐτό, εἶναι πρόοδος γιὰ τὸν κινηματογράφο, γιατὶ καταστρέφει τὴν ἀντίληψη τῆς ἱστορίας μὲ ἀρχὴ μέση καὶ τέλος, τὴν ἱστορία ποὺ πάντα πρέπει νἆναι τέλεια καὶ συμπληρωμένη. Καὶ μεῖς θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε κάτι ἀντίστοιχο, χωρὶς ἀναγκαστικὰ ν' ἀκολουθήσουμε τὸν τρόπο τοῦ Γουώρχολ — ποὺ εἶναι κάπως γυμνὸς καὶ ἄμεσος — στήνοντας δηλαδὴ κάπου τὴ μηχανή. Ἂν καὶ τώρα ὁ Γουώρχολ χρησιμοποιεῖ περισσότερη τὴ φαντασία του. Ἔτσι ἀνακάλυψε τὸ μοντάζ. Καὶ πρόσφατα γύρισε μιὰ ταινία ποὺ διαρκεῖ 24 ὧρες.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Πάντως, νομίζω ὅτι προχωροῦμε πρὸς μορφὲς ταινιῶν ποὺ θὰ καταργήσουν τὴν συνηθισμένη ἀντίληψη τῆς διάρκειας. Ταινίες ποὺ τὸ κοινὸ θὰ βλέπει ὅποτε θέλει, μπαινοβγαίνοντας στὴν αἴθουσα, βλέποντας ἕνα μέρος τὴ μιὰ μέρα κι ἄλλο μέρος τὴν ἄλλη. Τότε, ὅμως, θὰ χρειαστοῦμε ἄλλου εἴδους αἴθουσες, βασισμένες σὲ μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν προβολή.

Κ λ ά ρ κ : Αὐτὲς τὶς μέρες ἀκριβῶς, συζητοῦσα αὐτὸ τὸ θέμα μὲ κάτι φίλους. Θὰ χρειαστοῦνε νέες αἴθουσες ὅπου ὁ κόσμος δὲν θὰ κάθεται. Θὰ ξαπλωνόμαστε πάνω σὲ μαξιλάρια ἢ χαλιὰ ποὺ θᾶναι ὁπωσδήποτε καλύτερα ἀπ' τὶς καρέκλες. Μπαινοβγαίνοντας θὰ βλέπουμε τὴν ταινία ὅταν καὶ ὅπως θέλουμε.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Ξαπλωμένος ὁ κόσμος θὰ βλέπει καὶ καλύτερα καὶ περισσότερο χρόνο. Καθιστὸ δὲν ἀντέχουμε πολύ.

Κ λ ά ρ κ : Πάντως, ἂν θέλουμε νὰ προβάλουμε ταινίες σὲ πολλαπλὲς ὀθόνες, θὰ πρέπει νὰ χτιστοῦν ἄλλοι κινηματογράφοι. Νὰ βλέπουμε τέτοιες ταινίες καθιστοὶ θὰ ἦταν καταστροφή.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Στοὺς «Γλάρους», αὐτὸ ποὺ εἶναι ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον, εἶναι ὅτι ὑπάρχουν τὸ τυχαῖο καὶ τὸ παιγνίδι, ὥστε ἡ ταινία νὰ μὴν εἶναι ἡ ἴδια σὲ κάθε προβολή.

Κ λ ά ρ κ : Ἡ ταινία ἀλλάζει καὶ γιὰ λόγους πρακτικούς. Ἂν ἡ ταινία κοπεῖ, ὁ Ἄντυ ἀφαιρεῖ κομμάτια καὶ βαθμηδὸν ὅλο καὶ μικραίνει. Στὴν ἀρχὴ διαρκοῦσε 3.5 ὧρες. Σήμερα ὄχι περισσότερο ἀπὸ τρεῖς. Ὁ Ἄντυ ὅμως ἀδιαφορεῖ, ἀφοῦ αὐτὸ δὲν ἔχει καμιὰ σημασία. Ἀλλὰ γιὰ νὰ κάνεις κάτι τέτοιο πρέπει νὰ γυρίσεις ἕνα ἰδιαίτερο εἶδος ταινίας. Πρέπει νἄναι τόσο ἐλεύθερη, ὥστε ἡ λογική της νὰ περικλείει αὐτὲς τὶς δυνατότητες, χωρὶς νὰ θίγεται. Ἐπίσης, δὲν θᾶναι ἀπαραίτητο νὰ ξέρουμε τί συνέβη πρὶν ἢ τί θὰ συμβεῖ μετά.

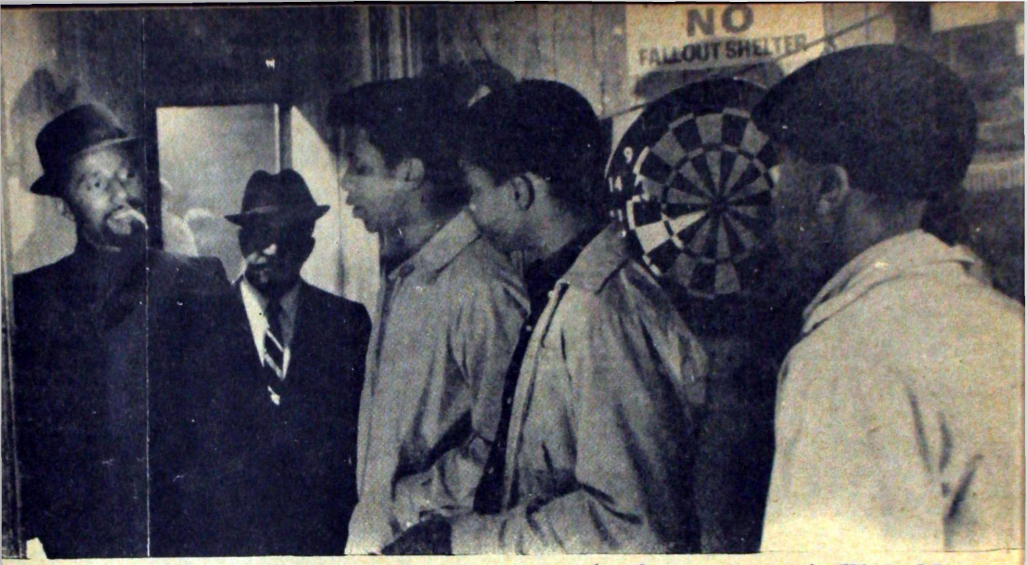
Ὅσο γιὰ μένα, εἶμαι ἀρκετὰ «ἐκτὸς μόδας» μιὰ καὶ κάνω αὐτὸ ποὺ κάνω. Στὴν περίπτωση τοῦ Τζέησον, οἰκοδόμησα τὴν ταινία «ἐκ τῶν ὑστέρων», ἐνῶ συνήθως τὸ κάνω «ἐκ τῶν προτέρων». Πραγματικὰ δὲν ξέρω γιατὶ ἔκανα μοντὰζ ἐπὶ τρεῖς μῆνες. Δὲν ὑπῆρχε τίποτε γιὰ μοντάρισμα. Ὅτι εἶχα νὰ κάνω, ἦταν νὰ κόβω. Ἀλλὰ τὸ θέμα εἶναι ὅτι ἐπὶ τρεῖς μῆνες ἔκοβα.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Ξέρετε ποιά θᾶναι ἡ δομὴ τῆς ἑπόμενης ταινίας σας γιὰ τὸ Σὰν Φραντζίσκο ;

Κ λ ά ρ κ : Σ' αὐτὸ θὰ μὲ βοηθήσουν τὰ ὀκτὼ περίπου ἄτομα ποὺ θὰ πάρουν μέρος στὴν ταινία. Θὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ὧρες μὲ «ταμπλὼ» ποὺ τὸ καθένα του θὰ διαρκεῖ 2,5 λεπτά. Κάθε «ταμπλὼ» θὰ εἶναι ἕνα μάθημα πάνω στὸν τρόπο πραγματοποιήσεως μιᾶς μελλοντικῆς ἐπαναστάσεως. Θᾶναι μιὰ διδακτικὴ ταινία πάνω στὸν τρόπο ποὺ πρέπει νὰ γίνει αὐτὴ ἡ ἐπανάσταση στὶς Η.Π.Α., μιὰ ταινία πολὺ εὐχάριστη, ἐλπίζω.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Οἱ συνεργάτες σας θὰ ἀρκεστοῦν σ' αὐτὰ ποὺ ἔχουν νὰ ποῦν ;

Κ λ ά ρ κ : Ὄχι, θὰ ἔχουν καὶ νὰ κάνουν ὁρισμένα πράγματα. Θὰ ὑπάρχουνε καὶ σκηνὲς ἀπ' τὴ ζωὴ αὐτοῦ



«Ψυχρὸς Κόσμος» Στὰ ἀριστερὰ τῆς φωτογραφίας ὁ πρωταγωνιστὴς Κὰρλ Λῆ.

τοῦ χώρου : Οἱ κλινικές, τὰ δωρεὰν καταστήματα, ὅλες τέλος πάντων οἱ ἐκδηλώσεις τῆς κοινῆς τους ζωῆς.

Ἀλλὰ θὰ ἔχουμε καὶ δυὸ τύπους ποὺ θὰ συναντῶνται στὸ δρόμο καὶ θὰ ζοῦν μιὰ κάποια ἱστορία. Μ' ἄλλα λόγια θὰ ὑπάρχουνε τὰ πάντα. Καὶ στὸ τέλος ὅλος ὁ πληθυσμὸς τοῦ πλανήτη θὰ φύγει γιὰ τὸν Ἄρη, ἐκτὸς ἀπ' τοὺς κατοίκους τοῦ Σὰν Φραντζίσκο ποὺ θἄχουν τὸ δικαίωμα νὰ μείνουν. Θὰ διώξουν ὅλο τὸν κόσμο, ἀφοῦ τοὺς «μαρκάρουν» μ' ἕνα σημάδι ποὺ θὰ σημαίνει : «μὴ ξανάρθετε». Ἡ μορφὴ τῆς ταινίας θὰ εἶναι ἐπίσης ὅσο τὸ δυνατὸ πιὸ ἐλεύθερη, ἀλλ' αὐτὸ ποὺ θὰ βγεῖ θὰ τὸ χρωστᾶμε στὰ παιδιὰ αὐτῆς τῆς πόλης ποὺ εἶναι ἀξιοθαύμαστα, πολὺ εὐχάριστα κι ἔχουν ἕνα αἴσθημα ζωῆς ἐκπληκτικό.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Ἴσως νὰ βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ πραγματικὴ ἐπανάσταση ποὺ σὲ πολλὰ σημεῖα πάει πολὺ πιὸ μακρυὰ ἀπ' τὴν ἀντίληψη ποὺ ἔχουμε ἐμεῖς γι' αὐτὴ τὴν ἔννοια.

Κ λ ά ρ κ : Ἔχουμε πλησιάσει περισσότερο ἀπὸ ποτὲ σ' αὐτήν. Δημιουργήσαμε μιὰ κατάσταση ἐντελῶς πρωτότυπη. Ἀλλὰ ἴσως ὁρισμένα πράγματα νὰ τὰ δημιουργήσαμε ξανὰ καὶ νὰ τὰ βρήκαμε ξανά, γιατί, ἀπ' ὅτι μοῦ εἶπε κάποιος, στὴ Γαλλία ὑπήρξανε κινήματα, ἀνάλογα μ' αὐτὸ τῶν «χίππυς». Καί, χωρὶς ἀμφιβολία, ξαναβρίσκετε ἐσεῖς, τὸ κίνημά μας ξεκινώντας ἀπ' ὅτι κάναμε ἐμεῖς.

Ἐ ρ ώ τ η σ η : Δὲν νομίζω ὅτι ὑπάρχει κίνημα Χίππυς στὴ Γαλλία. Σὲ μερικὲς χῶρες τῆς Εὐρώπης, ὅπως στὴν Ὁλλανδία, Γερμανία, Σκανδιναυία, ἴσως βροῦμε κάτι ἀνάλογο. Ἀλλὰ δὲ νομίζω ὅτι μπορεῖ νὰ ὑπάρξει τέτοιο κίνημα σὲ χῶρες μὲ λατινο - καθολικὴ παράδοση.

Κ λ ά ρ κ : Νομίζετε ; Ἴσως θὰ ἔπρεπε νὰ περιμένουμε μερικὰ χρόνια. Αὐτὸ ὅμως, θὰ ἐξαρτηθεῖ κι ἀπ' τὴν ἐπιτυχία ποὺ θἄχει ἡ ἐπανάστασή μας στὶς Η.Π.Α. Ἂν ἀποτύχουμε, ἂς μὴ συζητᾶμε. Ἂν ὅμως ἡ ἐπανάσταση πετύχει, τότε ἡ λογική της θὰ ἰσχύει καὶ θὰ λειτουργεῖ γιὰ ὅλο τὸν κόσμο. Καὶ θ' ἀρχίσει ὅπως καὶ σὲ μᾶς, ἀπ' τὰ παιδιὰ τῶν ἀστῶν ποὺ πρῶτοι θὰ αἰσθανθοῦν τὴν ἀηδία καὶ τοὺς κινδύνους τοῦ πολιτισμοῦ μας. Καὶ στὴ συνέχεια θὰ φτάνει ν' ἀγγαλιάσει ὅλα τὰ κοινωνικὰ στρώματα..

Ἀλλὰ σὲ μᾶς τίποτε ἀκόμη δὲ κερδίθηκε καὶ προσπαθοῦν νὰ τοὺς πιάσουν, νὰ τοὺς πνίξουν, δηλαδὴ νὰ τοὺς σκοτώσουν. Γιατὶ ἡ κοινωνία δὲν εἶναι ἠλίθια. Ἀντιλαμβάνεται πολὺ καλὰ ὅτι τὸ κίνημα (ποὺ ὀνομάζουνε «χίππυς» ἢ ὁτιδήποτε ἄλλο) ὁπλώνεται συνέχεια κι ὅτι δὲν ὑπάρχει πόλη ἢ πανεπιστήμιο ποὺ νὰ μὴν ἔχει φυτευτεί. Τὸ ἐρώτημα λοιπὸν εἶναι πῶς (ἐμπορικὰ ἢ ὄχι) θὰ τοὺς φτάσουμε ἐμεῖς οἱ κινηματογραφιστές. Ἄραγε εἶναι δυνατὸ νὰ τοὺς φτάσουμε; Γιατὶ ἔχουν φτάσει τόσο μακρυὰ, ποὺ μόλις προφταίνουμε. Ἔχουν ἤδη πραγματοποιήσει παράλληλα ἕνα τρόπο ζωῆς χωρὶς λεφτά, χωρὶς ἰδιοκτησία, χωρὶς τίποτε ἐκτὸς ἀπ' τὰ βασικά: φαί, ὕπνος, ἔρωτας. Μ' ἄλλα λόγια, αὐτὸ ποὺ ὁ κόσμος θὰ πραγματοποιήσει σὲ μερικὰ χρόνια, αὐτὰ τὰ παιδιὰ ἤδη ζοῦνε σήμερα. Γιατὶ μὲ τὴν τεχνικὴ ἐξέλιξη θὰ φτάσουμε σύντομα στὸ σημεῖο νὰ πατοῦμε κουμπιά. Ἀλλὰ τότε, τί θὰ κάνουμε καὶ πῶς; Πῶς θὰ περνοῦμε τὶς 24 ὧρες τῆς μέρας; Θὰ πρέπει λοιπὸν νὰ ἐπιστρέψουμε σὲ μιὰ μορφὴ κοινωνίας περισσότερο «πρωτόγονης!».

Ἐ ρ ώ τ η σ η: Ὄχι ὅμως καὶ σὲ μιὰ μορφὴ τόσο εἰδυλλιακὰ τεχνοκρατικὴ ὅσο λέτε. Γιατὶ τὸ σημεῖο ἐκκινήσεως τῆς σύγχρονης ἐπαναστάσεως εἶναι ἡ ἄρνηση τῆς κοινωνίας τῆς καταπιέσεως, ποὺ ταυτίζεται μὲ τὴν κοινωνία τῆς καταναλώσεως καὶ τῆς παραγωγῆς. Αὐτὸ εἶναι θαυμάσιο, ἀλλὰ θὰ πρέπει νὰ ξέρουμε καλά, τί ἀκριβῶς ζητᾶμε. Γιατὶ μόλις θἄχουμε μιὰ μὴ καταπιεστικὴ κοινωνία, θὰ ἔχουμε συγχρόνως καὶ μιὰ κοινωνία μὴ παραγωγικὴ (καὶ βέβαια μὴ κα-

ταναλωτική), αὐτὸ δηλαδὴ ποὺ ὁ Κλὼντ - Λεβὺ - Στράους σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς «θερμὲς κοινωνίες» (τὴ δική μας) ὀνομάζει «Ψυχρὴ Κοινωνία». Θὰ ἐπανέλθουμε ἔτσι σὲ μιὰ κατάσταση ὅμοια μὲ τὴν παλαιολιθικὴ ἐποχή. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια θὰ πρέπει νὰ ἑτοιμαστοῦμε γιὰ μιὰ ἐπιστροφὴ στὸν πρωτογονισμό.

Κ λ ὰ ρ κ: Ἡ παρεξήγηση προέρχεται ἀπ' τὸ γεγονὸς ὅτι ἐμεῖς πιστεύουμε ὅτι ἡ πρόοδος θὰ συνεχίζεται ἀκόμα, ἐνῶ ἐσεῖς δὲν τὸ πιστεύετε ἢ νομίζετε ὅτι ὑπάρχει ἀντίφαση μεταξὺ τῆς προόδου καὶ τῆς ἐπαναστάσεως. Ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ ἐγκαταλείψουμε τὴν πρόοδο καὶ νὰ γυρίσουμε πίσω. Ἡ τεχνικὴ πρόοδος εἶναι δῶ καὶ ὑπάρχει. Στὸ σημεῖο ποὺ βρίσκονται σήμερα οἱ ΗΠΑ, ἂν τὸ ἤθελε ἡ κοινωνία, κανεὶς δὲν θὰ ἐργαζότανε περισσότερο ἀπὸ μιὰ ὥρα τὴ μέρα καὶ θὰ εἴχαμε ὅση παραγωγὴ θέλαμε.

Ξεκινώντας ἀπ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, δὲ θὰ μπορούσαμε νὰχουμε αὐτὴ τὴν ἐλεύθερη κοινωνία, ποὺ θὰ ξεκινοῦσε ἀπ' τὰ ἁπλὰ βασικὰ στοιχεῖα καὶ θὰ συνέχιζε νὰ ζεῖ χάρη στὰ πλεονεκτήματα τοῦ ἐπιστημονικοῦ αἰώνα μας.

Ἐ ρ ώ τ η σ η: Νομίζω ὅτι πρέπει νὰ διαλέξουμε. Κι ἂν θέλουμε τὴν ἐλεύθερη καὶ πρωτόγονη κοινωνία, πρέπει νὰ ἐγκαταλείψουμε κάθε ἰδέα γιὰ παραγωγή. Πρέπει νὰ ζέρουμε τί θέλουμε καὶ νὰ πληρώσουμε τὸ τίμημα. Αὐτὸ εἶναι ὅλο. Δὲ μποροῦμε νὰ παίζουμε σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα.

Κ λ ὰ ρ κ: Νομίζω ὅτι αὐτὸς ὁ νέος κόσμος γιὰ τὸν ὁποῖο μιλήσαμε, θὰ πετύχει τὴν ἐπανάσταση τοῦ πνεύματος καὶ θὰ ἐπιτρέψει νὰ δημιουργηθεῖ κάτι τέτοιο. Σ' αὐτοὺς τοὺς νέους ἤδη δὲν ὑπάρχουν προβλήματα χρήματος, διανομῆς, ὅλα αὐτὰ ποὺ μᾶς ἔκαναν ἐμᾶς σκλάβους. Ἔχουν καὶ κάτι ἄλλο: Μποροῦν νὰ δουλέψουν ἀπὸ κοινοῦ ἕνα ἔργο τέχνης, χωρὶς νὰ ὑπάρχει ζωγράφος ποὺ θὰ διεκδικήσει τὸ ἔργο. Ἔτσι, οὔτε ἐδῶ ὑπάρχει ἰδιοκτήτης ἢ ἀνταλλακτικὴ ἀξία. Ἂς φανταστοῦμε αὐτὴ τὴ μελλοντικὴ κοινωνία. Μικρὲς κοινωνικὲς ὁμάδες, σπαρμένες σ' ὅλες τὶς Η.Π.Α. καὶ συνδεμένες ἠλεκτρονικὰ μὲ τὸ ραδιόφωνο, τὴν τηλεόραση, τὶς ταινίες κλπ. Τότε, ὅσο ἀφορᾶ τὸ πρόβλημα τῆς δημιουργίας, θὰ ἔχουμε ἕνα τρόπο συλλογικῆς δημιουργίας σ' ὅλους τοὺς τομεῖς καὶ καθὼς θὰ περνάει τὸ ἔργο σ' ὅλες τὶς ὁμάδες, ἡ καθεμιὰ θὰ μπορεῖ νὰ προσθέσει κάτι στὸ κοινὸ αὐτὸ ἔργο. Ἀλλὰ καὶ οἱ ἴδιες οἱ ὁμάδες θὰ μετακινοῦνται καὶ μάλιστα θὰ γυρίζουν ὁλόκληρο τὸν κόσμο.

Εἴχαμε ἤδη μιὰ παρόμοια ἰδέα: Νὰ ναυλώσουμε ἕνα ἀεροπλάνο γεμάτο «χίπιους» ποὺ θὰ γύριζαν ὅλες τὶς εὐρωπαϊκὲς πρωτεύουσες δίνοντας παραστάσεις. Ὅλοι συμφωνήσαμε ἀλλὰ δὲν κατορθώσαμε νὰ συγκεντρώσουμε τὸ ποσὸ γιὰ τὸ ἀεροπλάνο. Οἱ ἴδιοι εἴχανε ξεπεράσει τὸ θέμα τῶν χρημάτων γιατὶ δὲν θέλανε νὰ πληρωθοῦνε γιὰ τὴν παράστασή τους. Πίστευαν ἁπλῶς, ὅτι ἦταν κάτι ποὺ ἄξιζε τὸν κόπο νὰ γίνει καὶ ἦταν ἑτοιμοι νὰ τὸ κάνουν.

Γιὰ νὰ γνωρίσετε αὐτοὺς τοὺς νέους, δὲ θὰ πρέπει νὰ βλέπετε τὶς ἠλίθιες ταινίες ποὺ ἀναφέρονται σ' αὐτοὺς ἢ νὰ διαβάζετε διαστρεβλωμένα ἄρθρα. Πρέπει νὰ τοὺς δεῖς ὁ ἴδιος, νὰ τοὺς συναντήσεις, νὰ τοὺς μιλήσεις, νὰ δεῖς τί εἶναι, νὰ ἐλέγξεις τὶς ἐντυπώσεις σου γι' αὐτοὺς καὶ τότε θὰ καταλάβεις πόσο πειστικοὶ εἶναι.

Ἐ ρ ώ τ η σ η: Αὐτὸ προϋποθέτει τὴν ἀπαλλαγή μας ἀπ' τὶς καταπιεστικὲς θεωρίες.

Κ λ ὰ ρ κ: Ναί. Χάσαμε ἤδη ἀρκετὸ καιρὸ μ' αὐτές. Γελαστήκαμε. Ὅσο γιὰ τὴν ἐπανάσταση, τὰ πάντα ἀρχισαν στὸν ἀκατάλληλο τόπο μ' ἀκατάλληλο τρόπο. Ἀλλὰ τώρα ὅλα μποροῦν νὰ ξαναρχίσουν κι ὅλα μποροῦν νὰ ξεκινήσουν ἀπὸ δῶ πρὸς ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο. Τὸ ἐργατικὸ κίνημα ἐξεπλήρωσε τὸ ρόλο του. Δὲν ὑπάρχουν πλέον δυὸ τάξεις, ἀλλὰ δυὸ μορφὲς πολιτισμοῦ ποὺ ἀντιμετωπίζονται. Καὶ στοὺς κόλπους τοῦ νέου πολιτισμοῦ οἱ παληὲς διακρίσεις δὲν εἶναι κατάλληλες. Ἐλπίζω ὅτι θὰ δοῦμε κάτι ἀπ' ὅλα αὐτὰ στὴν ταινία μου, ποὺ ἐπαναλαμβάνω, θὰ εἶναι διδακτική. Καὶ ἂν σᾶς μιλῶ ἔτσι, εἶναι γιατὶ εἶμαι ὁ ἄνθρωπος τῆς μιᾶς ἰδέας. Καὶ οἱ ταινίες μου εἶναι συνέπεια αὐτῆς τῆς ἰδέας. Γυρίζω ταινίες γιὰ νὰ δώσω στὸν κόσμο νὰ καταλάβει καὶ γιὰ νὰ καταλάβω καὶ γὼ ἡ ἰδια.

Ἐλπίζω νὰ δεῖ ὁ κόσμος αὐτὴ τὴν ταινία. Ἀλλὰ θὰ πληρώσουν γιὰ νὰ τὴ δοῦν; Εἶναι δυσάρεστο νὰ σκέπτεται κανεὶς ὅτι πρέπει νὰ πληρώσεις γιὰ νὰ δεῖς μιὰ ταινία. Πάντως, ὅταν τὴ δοῦν, θὰ ἤθελα νὰ τὸ κάνουν μὲ πλατὺ καὶ ἐλεύθερο πνεῦμα. Γιατὶ ἡ ταινία μου δὲ θᾶναι προπαγάνδα. Ποτέ μου δὲ μ' ἄρεσε τὸ προπαγανδιστικὸ θέαμα.

Ἐκτὸς ἀπ' τὰ συγκροτήματα τῶν «χίπιους» δὲ γνωρίζω παρὰ τὸ «Λίβινγκ θήατερ», ποὺ μπόρεσε νὰ δώσει παραδείγματα - μοντέλλα, νὰ πειραματιστεῖ σ' αὐτὸν τὸν χῶρο καὶ νὰ προτείνει μορφὲς ποὺ νὰ εἶναι συγχρόνως πραγματικὰ ὡραῖες καὶ πραγματικὰ πολιτικές.

Ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀρχή. Τὸ πρόβλημα, ὁ βασικὸς στόχος εἶναι νὰ προκαλέσουμε τὴν ἐπανάσταση. Καὶ γιὰ νὰ ἀρχίσουμε, ἐμεῖς οἱ κινηματογραφιστὲς πρέπει νὰ ἀνατινάξουμε τὸν κινηματογράφο γιὰ νὰ βοηθήσουμε ἔτσι στὴ συνέχιση τῶν ἀνατινάξεων.

Βέβαια, καμιὰ φορά, αἰσθάνομαι ἄγχος, ἀλλὰ πέρα ἀπ' αὐτό, μένω ἀγγιστρωμένη σ' αὐτὴ τὴ συγκεκριμένη στιγμὴ τῆς ἱστορίας, ποὺ προσπαθῶ νὰ ζήσω καὶ νὰ δεῖξω.

Μετάφραση Τ. Παραδέλλης.

Κλάντον στὸν «Ψυχρὸ Κόσμο»

ΑΜΩΣ ΒΟΓΚΕΛ

13 ΣΥΓΧΙΣΕΙΣ 13

Ὕστερα ἀπὸ δυὸ δεκαετίας σκοταδιοῦ, φτώχειας, ἀγνοιας καὶ σκυλίσιας ἐπιμονῆς, ἡ Ἀμερικανικὴ πρωτοποριακὴ ταινία πάσχει σήμερα, γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία της, ἀπὸ μιὰ φοβερὴ καινούργια ἀρρώστια : τὸ νὰ τὴν προσέχουν πάρα πολὺ χωρὶς νὰ τὴν καταλαβαίνουν, τὸ νὰ τὴν δέχονται ἀπεριόριστα χωρὶς νὰ κάνουν διάκριση. Ἔγκλημα ἐγκλημάτων, ποὺ ἔχει γίνει τῆς μόδας. Οἱ «γκουροὺ» καὶ οἱ καλλιτέχνες της κινδυνεύουν νὰ καθιερωθοῦν σὰν πρωτοπορία· ἡ αὐξανόμενη φήμη κρύβει μονάχα μιὰ ἐσωτερικὴ ἀδυναμία. Οἱ ἀκόλουθες παρατηρήσεις ἀποσκοποῦν στὸ ξεκαθάρισμα τῶν παρεξηγήσεων καὶ ἀντιπροσωπεύουν μιὰ «ἐκ τῶν ἔσω κριτική», ποὺ ἀναγνωρίζει πλήρως τὰ πολλὰ ἐπιτεύγματα τῆς κινήσεως.

Αὐτὰ δὲν συνίστανται μόνο στὰ πολλὰ ταλέντα καὶ ἔργα, ποὺ ἔχει ἀποκαλύψει καὶ τῶν ὁποίων ἔχει σταθεῖ ὑπέρμαχος, ἀλλὰ στὴ συνεχῆ της δημιουργικὴ «ἐκβήλωση» τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου, ποὺ δὲν ἀφήνει τίποτε ἀνενόχλητο, ποὺ δὲν παίρνει τίποτα στὰ σοβαρά. Στὰ χέρια τῶν πρωτεργατῶν τῆς κινήσεως ἡ ταινία πιπιλίζεται, ἐξατομικεύεται, χαϊδεύεται καὶ κατακτιέται μ' ἕναν παθητικὸν ἔρωτα· οὔτε ἐμουλσιόν, ἔκθεση, φωτισμός, ταχύτητες, οὔτε κανόνες μοντάζ, κινήσεων τῆς μηχανῆς, συνθέσεως ἢ ἤχου, εἶναι ἀσφαλεῖς ἀπὸ τὸν σφαγιασμὸ αὐτῶν τῶν ποιητῶν.

Ἂν καὶ τὶς περισσότερες ἐμπορικὲς ταινίες μπορεῖ κανεὶς σίγουρα νὰ τὶς παρακολουθήσει μὲ κλειστὰ τὰ μάτια, αὐτὰ τὰ ἔργα ἐξαναγκάζουν τοὺς θεατὲς νὰ τὰ ἀνοίγουν ὀρθάνοιχτα καὶ κατὰ συνέπεια νὰ τὰ καθιστοῦν ἀνυπεράσπιστα στὶς μαγικὲς δυνάμεις τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου.

Ἡ Ἀμερικανικὴ πρωτοπορία εἶναι μέρος μιᾶς ἰσχυρῆς διεθνοῦς τάσεως πρὸς ἕνα περισσότερο προσανατολισμένο ὀπτικά, περισσότερο ἐλεύθερο καὶ περισσότερο προσωπικὸ κινηματογράφο. Αὐτὴ ἡ κίνηση ἐκφράζει μιὰ ἐπανάσταση κατὰ τῆς ἀπολιθώσεως τῶν καθιερωμένων καὶ τοῦ συντηρητισμοῦ τῶν παλιῶν. Ἐκπροσωπεῖ ἕναν κινηματογράφο πάθους.

Μὲ τὸ νὰ ἀποκαθιστᾶ τὴν προτεραιότητα τοῦ ὀπτικοῦ στοιχείου, ἡ κίνηση αὐτὴ μᾶς φέρνει πρόσωπο μὲ πρόσωπο μὲ τὴν οὐσία τοῦ μέσου, τὸ βαθὺ καὶ ἀνεξήγητο μυστήριο τῆς εἰκόνας. Ἀπὸ ἀπόψεως θέματος, φόρμας καὶ ἰδεολογίας, οἱ ταινίες ποὺ ἀνήκουν σ' αὐτὴ τὴν τάση, ἀντικατοπτρίζουν καὶ προδιαγράφουν μιὰ ἐποχὴ κοινωνικῆς ἀλλαγῆς, ἀποπροσανατολισμοῦ καὶ παρακμῆς καὶ ἀσφυκτιοῦν ἀπὸ ἕναν ὑπαρξιακὸ οὐμανισμό, ἀπαλλαγμένο ἀπὸ βεβαιότητα ἢ ψευδαίσθηση. Ἀπελευθερωμένες ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ 19ου αἰώνα, ὅλο καὶ πιὸ πολὺ ἀντικαθιστοῦν τὴ ρεαλιστικὴ διηγηματικὴ σύνθεση, τὶς ξεκαθαρισμένες πλοκὲς καὶ τοὺς καθαρογραμμένους χαρακτῆρες μὲ τὴν ὀπτικὴ ἀσάφεια καὶ τὴν ποιητικὴ σύνθεση, ἐξερευνώντας ἰδέες καὶ φόρμες κάθετα, ἀντὶ νὰ παρουσιάζουν τὰ γεγονότα ὁριζόντια (σὲ παράταξη). Ὑπάρχουν ἰσχυρὲς ἐπιδράσεις ὑπερρεαλισμοῦ, νεο - ντανταισμοῦ, πόπ - ἄρτ, τοῦ «παράλογου» θεάτρου καὶ τοῦ θεάτρου τῆς σκληρότητας, τοῦ Ρὸμπ - Γκριγιὲ καὶ τοῦ νέου μυθιστορήματος. Τὰ βιβλία ποὺ ἀναφέρονται σὲ κανόνες σκηνοθεσίας ἔχουν ἐγκαταλειφθεῖ. Τὸ μοντὰζ εἶναι ἐκρηκτικό, ἐλλειπτικό, ἀπρόβλεπτο· οἱ κινήσεις τῆς κάμερα ρευστές, συχνὲς καὶ ἐλεύθερες· ὁ χρόνος καὶ ὁ χῶρος βλέπονται ἀπὸ μακριά, καταστρέφονται ἢ ἐξαλείφονται. Καὶ ἡ μνήμη, ἡ πραγματικότητα καὶ ἡ αὐτοπάτη συγχέονται μέχρι τὴ στιγμὴ τῆς ἀποκαλύψεως, ὅπου ἀντιλαμβανόμαστε ὅτι τὸ σύνολο ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἀβεβαιότητες καὶ ἀσυνέχειες δὲ σημαίνει τίποτα ἄλλο, παρὰ τὴ μοντέρνα ἄποψη τοῦ κόσμου γιὰ τὴ φιλοσοφία, τὴν ἐπιστήμη, τὴν τέχνη καὶ τὴν πολιτική. Αὐτοὶ οἱ ἀπορημένοι, ὑπερθερμασμένοι σκηνοθέτες — ποὺ ἀπὸ μόνοι τους εἶναι ἀγωνιῶδεις ἐκπρόσωποι τῶν ἀνησυχιῶν καὶ τῆς πεπερασμένης γνώσεως ποὺ παρουσιάζουν — εἶναι οἱ ταγμένοι καλλιτέχνες τῆς δεκαετίας τοῦ 1960, οἱ πραγματικοὶ ἐξερευνητὲς τοῦ καιροῦ μας. Ἡ Ἀμερικανικὴ πρωτοπορία φαίνεται πῶς ἔχει φτάσει σ' ἕνα σταυροδρόμι. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ οἱ σπόροι ποὺ φυτεύτηκαν ἀπ' τὸν Φράνκ Στόφασερ, στὴ σειρὰ τῶν ἄρθρων «Ἡ Τέχνη στὸν Κινηματογράφο» καὶ οἱ ταινίες τῆς Μάγια Ντέρεν τῆς δεκαετίας τοῦ 40 καθὼς καὶ τὰ προγράμματα μὲ ταινίες τῶν 16 Μ)Μ τοῦ 1947 - 63 ἔχουν μετασχηματιστεῖ σὲ μιὰ καταφανῆ καὶ ἐξελισσόμενη κίνηση. Ὑπάρχουν ἀκατάπαυστες ὀγκώδεις παραγωγές, καινούργιες ἐκδηλώσεις, σχολές, καλλιτεχνικὰ κέντρα καὶ ἀστικὲς ὁμάδες, ποὺ πασχίζουν γιὰ τὸ «ἀντεργκράουντ»· ταινιοθῆκες καὶ καφὲ - λέσχες, ποὺ χρησιμοποιοῦν τεχνικὴ αὐτοῦ τοῦ εἴδους τῶν ταινιῶν, περιοδικὰ μεγάλης κυκλοφορίας καὶ τηλεόραση ποὺ παρέχουν εὐρεῖα δη-

μοσιότητα. Τὸ καινούργιο αὐτὸ στάδιο παραμένει ἀναντίρρητο ἐπίτευγμα τοῦ Τζόνας Μήκας καὶ τῆς ὁμάδας «Νέος Ἀμερικανικὸς Κινηματογράφος». Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὅμως, διαφαίνεται μιὰ κάποια κούραση ἀνάμεσα στοὺς φίλους καὶ στοὺς ὑποστηρικτές της. Πάρα πολλὲς ἀπὸ τὶς ταινίες δὲν εἶναι ἱκανοποιητικές. Ἀκόμη καὶ μὲ τὴ μεγαλύτερη προσπάθεια μιᾶς συμπαθητικῆς μεγαλοποιήσεως τῶν μικρῶν ἀρετῶν τους. Στοὺς κινηματογραφικοὺς κύκλους δὲν εἶναι μυστικό, ὅτι μετὰ ἀπ' ὅλη τὴν πρόοδο καὶ τὴ δημοσιότητα, τὰ ἀκροατήρια στὴν Λέσχη Κινηματογραφιστῶν τῆς Ν. Ὑόρκης, ἀραιώνουν. Σ' αὐτὸ πρέπει νὰ προστεθεῖ τὸ παράδοξο φαινόμενο τῆς ὀγκώδους παραγωγικότητας καὶ τῶν λίγων νέων ταλέντων — τὸ χάσμα ἀνάμεσα στὸ ὅλο καὶ μεγαλύτερο κῦρος τῶν στελεχῶν τῆς κινήσεως καὶ τὴν παρατηρουμένη ποιότητα τῶν ταινιῶν· ἡ ἀπουσία, παρὰ τὶς νέες καὶ ἀξιέπαινες προσπάθειες, κάθε οὐσιαστικῆς λύσεως γιὰ τὸ κρίσιμο πρόβλημα διανομῆς καὶ προβολῆς. Καθὼς ἡ ἀμυδρὴ ὁσμὴ τῶν δυσκολιῶν γίνεται ὅλο καὶ πιὸ αἰσθητή, ἡ εὐαγγελικὴ ζέση τῶν ἀρχηγῶν τῆς κινήσεως γίνεται πιὸ ἐπίμονη, τὰ μανιφέστα καὶ οἱ ἐξορκισμοὶ λιγότερο προσεκτικοί.

Τὸ ν' ἀρχίσουμε μιὰ ἐνημερωμένη κριτικὴ τῆς Ἀμερικανικῆς πρωτοπορίας εἶναι μιὰ πράξη τῆς πιὸ βαθιᾶς καὶ ἀπαραίτητης πίστης στὴν κίνηση. Ἔχει φτάσει ἡ ὥρα νὰ τὴν σώσουμε ἀπὸ τὴν τυφλὴ ἀπόριψή της ἀπὸ τοὺς ἐμπορικοὺς κύκλους καὶ τὴν τυφλὴ παραδοχή της ἀπὸ τοὺς ἰδιους τοὺς ἀποστόλους της. Καὶ οἱ δύο αὐτὲς ὁμάδες ποζάρουν σὰν κριτικοί, ἐνῶ καμιὰ ἀπ' αὐτὲς δὲν ὑποβάλλει σὲ ἀμερόληπτη καὶ ἐμπεριστατωμένη ἀνάλυση.

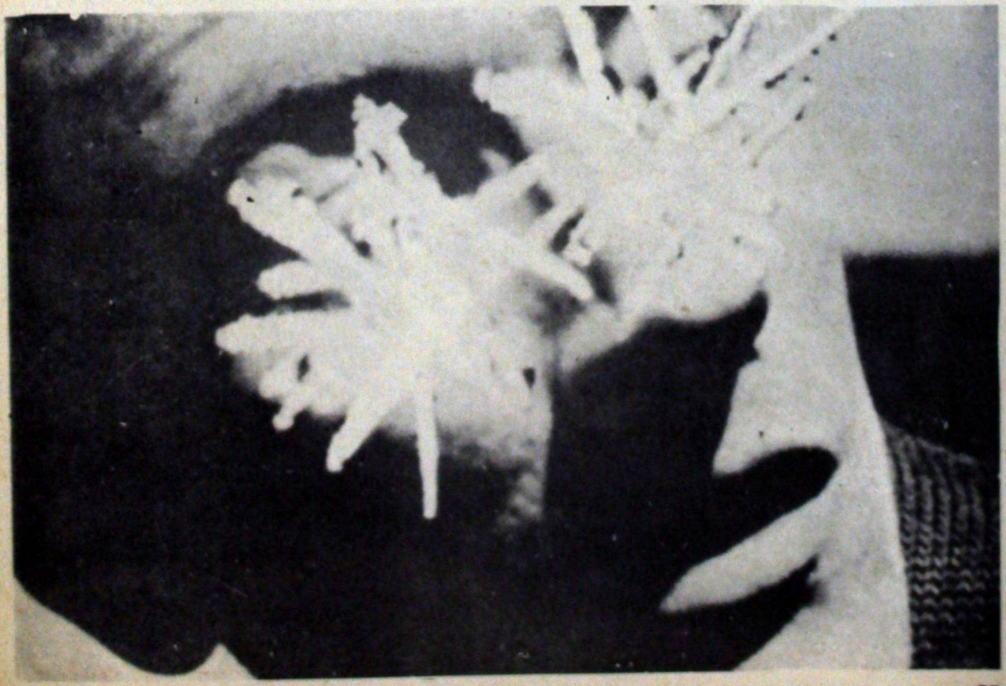
1. Σύγχιση τοῦ Μανχάταν μὲ τὸ Τάϊμς Σκουαίρ

Ὁ Νέος Ἀμερικανικὸς Κινηματογράφος (Ν. Α.Κ.) καὶ ἡ Ἀμερικανικὴ πρωτοποριακὴ ταινία δὲν εἶναι συνώνυμα. Ἡ ὁμάδα τοῦ ΝΑΚ εἶναι ὁ κυρίαρχος ἀλλὰ ὄχι ὁ μοναδικὸς παράγοντας μέσα στὴν κίνηση τοῦ Ἀνεξάρτητου Ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου σήμερα. Λόγω τῆς κραυγαλεότητάς του καὶ τῆς μεγάλης παραγωγῆς ἐπιβάλλει τὶς ἀξίες καὶ τὴν φόρμα του σ' ὁλόκληρη τὴν κίνηση καί, συχνά, τελείως λανθασμένα ἐξισώνεται μ' αὐτή. Αὐτὸ ἔχει σὰ συνέπεια τὴ βολικὴ παράλειψη τοῦ Μπροὺς Μπαίηλυ καὶ τῆς Κινηματογραφικῆς Ὁμάδας τοῦ Κάννυον, ἄλλων σκηνοθετῶν τῶν Δυτικῶν πολιτειῶν, τοῦ Τζὼρτζ Μανιουπέλλι καὶ τοῦ Ρίτσαρντ Μάϋερς, τῶν Μεσοδυτικῶν πολιτειῶν καὶ τῶν Χίλαρυ Χάρρις, Κάρμεν Ντ' Ἀβίνο, Φράνσις Τόμσον, Λὲν Λέϋ καὶ ἄλλων στὴ Ν. Ὑόρκη.

2. Σύγχιση τῶν ἐννοιῶν ὁμάδα καὶ Σχολή.

Ὁ ΝΑΚ δὲν εἶναι οὔτε ἰδεολογικά, οὔτε ἀπὸ ἄποψη φόρμας, οὔτε κατὰ κανέναν ἄλλο

Μπράκχεϊτζ «Ἀνταύγειες σὲ Μαῦρο» Δυσεύρετες οἱ νέες ταινίες του.



τρόπο μιὰ ἑνωμένη κίνηση ἢ τάση. Στὰ μανιφέστα του ἀνυψώνει τὴν ἐκλεκτικὴ αἰσθητικὴ καὶ τὸν ἀδιαφοροποίητο ἑνθουσιασμὸ σὲ ἐπίπεδο ἀρχῆς, ἀντὶ νὰ παραδεχτεῖ, ὅτι ἡ ὁμάδα ποὺ περιλαμβάνει ἀποχρώσεις ἀπ' τὸν Ἔνγκερ ὡς τὸν Μπρήρ, ἀπὸ τὸν Γουώρχολ ὡς τὸν Μπράκεϊτζ εἶναι οἰκονομικὴ κι ὄχι αἰσθητικὴ μονάδα.

3. Σύγχιση καθαρῆς συλλήψεως καὶ ἱστορικῆς συνέχειας.

Εἶναι ἀπαραίτητο νὰ τοποθετήσουμε τὸν ΝΑΚ ἱστορικὰ στὸ παρελθόν, στὸ παρὸν καὶ στὸ μέλλον. Ὅσον ἀφορᾶ τὸ παρελθόν, ἡ Ἀμερικανικὴ Κινηματογραφικὴ πρωτοπορία ἔχει τὶς ρίζες της στὴν Εὐρωπαϊκὴ ὑπερρεαλιστικὴ καὶ ἐξπρεσσιονιστικὴ πρωτοπορία τοῦ 1920 — 30 καὶ στοὺς Ἀμερικανοὺς πειραματιστὲς τοῦ 1940 - 1960. Οἱ σύγχρονοι ἡγέτες τοῦ ΝΑΚ, ποὺ προφανεῖς λόγους, προτιμοῦν νὰ σκεπάσουν τὸ παρελθὸν μ' ἕνα πέπλο σιωπῆς καὶ ἀγνοιας, συμβάλλοντας ἔτσι στὸν ἐπαρχιωτισμὸ τῶν ὁπαδῶν τους. Μονάχα πρόσφατα καὶ ἐξ αἰτίας ἐσωτερικῆς κριτικῆς, ποὺ ἔγινε δημόσια, μερικὰ ἔργα ἢ γραπτὰ τῶν «προδρόμων» ἐμφανίστηκαν σὲ μερικὰ προγράμματα Λεσχῶν ἢ στὸ περιοδικὸ Φίλμ Κάλτσουρ. Παρ' ὅλ' αὐτά, μπορεῖ σίγουρα νὰ πεῖ κανείς, ὅτι ἡ μεγάλη κριτικὴ σημασία μερικῶν σκηνοθετῶν ὅπως τοῦ Σίντνεϋ Πήτερσον, τῶν ἀδελφῶν Γουΐτνεϋ, τοῦ Ρὰλφ Στάϊνερ, τοῦ Ὄσκαρ Φίσινγκερ, τῶν Γουάτσον - Γουέμπερ, τῆς Μάγια Ντέρεν, τοῦ Κέρτις Χάρριγκτον καὶ τοῦ Τζένης Μπρῶτον παραμένει ἄγνωστη ἢ ἀνεξέταστη μηδαμινότης στὴν ἰδεολογικὴ ἐξέλιξη τῆς νέας γενιᾶς. Μιὰ ὁμοιότητα πρὸς ἕναν ὁρισμένο τύπο ἱστορικῆς ἐπανεγγραφῆς δὲν εἶναι τελείως ἄσκοπη. Προδίδει τὴ συνηθισμένη στενότητα καὶ δημαγωγικότητα ἀλλὰ εὐτυχῶς δὲ συνοδεύεται ἀπὸ ἀποτελεσματικὸ ἔλεγχο ἐπάνω στὰ πληροφοριακὰ μέσα. Ριγεῖ κανεὶς στὴ σκέψη γιὰ τὸ τί θὰ συνέβαινε, ἂν κάποιος ἀπὸ τοὺς τωρινοὺς ὑπέρμαχους τῆς ἐλευθερίας γινόταν κομισάριος τῆς Κινηματογραφικῆς Κουλτούρας. Ὅσον ἀφορᾶ τὸ παρόν, ὁ ΝΑΚ εἶναι ἀναντίρητα καὶ ἀναπόφευκτα μέρος τῆς παγκόσμιας κινήσεως πρὸς ἕνα πιὸ εἰκαστικὸ κινηματογράφο, παρὰ τὶς διαμαρτυρίες τους γιὰ τὸ ἀντίθετο. Εἶναι ἀδύνατο νὰ παραμείνει κανεὶς οὐδέτερος, ὅταν ἔρχεται ἀντιμέτωπος μὲ τὸν ἐκπληκτικὸ ἐπαρχιωτισμὸ τῶν ἰδεολόγων τοῦ ΝΑΚ, ποὺ ἀπορίπτουν, ἀγνοοῦν καὶ ἐξορκίζουν τὸν Ἀντονιόνι, τὸν Γκοντάρ, τὸν Ρεναΐ, τὸν Σκολιμόβσκι, τὸν Μπελόκκιο, καὶ τὸν Λέστερ καὶ καθὼς οἱ ὁρίζοντες τοῦ ὁραματισμοῦ τους στενεύουν, μεγαλοποιοῦν κάθε ἀντικείμενο μέσα σ' αὐτόν, μέχρι σημείου ποὺ οἱ πυγμαῖοι νὰ μοιάζουν γιὰ γίγαντες.

Ὁ ΝΑΚ θὰ ξεπεράσει τὶς σημερινές του δυσκολίες μὲ τὸ νὰ μελετήσει προσεκτικὰ τὴν τεχνικὴ καὶ τὰ ἐπιτεύγματα αὐτῶν τῶν πειραματισμῶν καὶ μὲ τὸ νὰ ἀναγνωρίσει τελείως, ὅτι αὐτὴ ἡ διεθνὴς «προ - εἰκαστικὴ» κίνηση δὲν εἶναι οὔτε μία ἀποκλειστικὴ λέσχη οὔτε μιὰ δογματικὴ αἵρεση, ἀλλὰ περιλαμβάνει ἐξ ἴσου τὸν Ἐμσγουίλερ καὶ τὸν Ἀντονιόνι, τὸν Βὰν Ντὲρ Μπὴκ καὶ τὸν Γκοντάρ. Οὔτε ταινία, οὔτε σκηνοθέτης εἶναι δυνατὸ νὰ ἀποκλειστεῖ ἀπὸ αὐτὴ τὴν κίνηση μὲ παπικὸ διάταγμα.

Ἡ δήλωση τοῦ Τζόνας Μήκας στὸ συμπόσιο «Νέου Κινηματογράφου» ποὺ ἔγινε πρόσφατα στὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης («ὁ παλαιὸς κινηματογράφος, ἀκόμη καὶ ὅταν εἶναι ἐπιτυχημένος, εἶναι φριχτός' ὁ Νέος Κινηματογράφος ἀκόμα καὶ ὅταν ἀποτυχάνει εἶναι ὄμορφος») εἶναι προκλητικὴ καὶ ἀβάσιμη. Οἱ ταινίες τοῦ Μπερτολούτσι «Πρὶν ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση», τοῦ Ριβὲτ «Τὸ Παρίσι μᾶς ἀνήκει», τοῦ Ντρέγιερ «Γερτρούδη», τοῦ Σκολιμόβσκι «Εὖ κολὴν Νίκη», τοῦ Σιὸρμ «Θάρρος γιὰ κάθε μέρα», τοῦ Τεσιγκαχάρα («Ἡ γυναίκα τῆς Ἄμμου», τοῦ Ρόσα «Μαῦρος θεὸς καὶ ζανθὸς διάβολος», τοῦ Γιάνκσο «Οἱ χωρὶς ἐλπίδα», τοῦ Παραντζάνωφ «Οἱ σκιὲς τῶν ξεχασμένων προγόνων», τοῦ Ἀντονιόνι ἀπὸ τὴν «Περιπέτεια» μέχρι τὸ «Μπλόου - ἀπ», τοῦ Ρεναΐ ἀπὸ τὴ «Χιροσίμα» μέχρι τὸ («Ὁ πόλεμος τελείωσε», τοῦ Γκοντὰρ ἀπὸ τὸ «Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα» μέχρι τὴν ὁποιαδήποτε εἶναι ἡ τελευταία του — ὅλες αὐτὲς δημιουργήθηκαν μέσα στὰ πλαίσια αὐτοῦ, ποὺ ὁ Μήκας ἀποκαλεῖ «παλαιὸς» κινηματογράφος — εἶναι πρωτοποριακὰ ἔργα. Δὲν εἶναι ἁπλῶς πιὸ καλὰ ἀπὸ τὶς ἐπιτυχίες τῆς ἀνεξάρτητης πρωτοπορίας. Σύντομα κάποια μέρα θ' ἀρχίσει μιὰ ἐνδιαφέρουσα συζήτηση ὡς πρὸς τὸν σχετικὸ βαθμὸ πειραματισμοῦ, ἐπιτεύγματος καὶ νεωτερισμοῦ καὶ πολιτικοῦ ἢ καλλιτεχνικοῦ θάρρους ποὺ ὑπάρχει, ἀφ' ἑνὸς μὲν σ' αὐτὰ τὰ ἔργα καὶ ἀφ' ἑτέρου στὶς ταινίες τοῦ ΝΑΚ. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, οἱ δημιουργίες τῶν καλυμμένων «ἐμπορικῶν» σκηνοθετῶν εἶναι δυνατὸ ν' ἀγνοηθοῦν μόνο ἀπὸ ἀπελπισμένους δογματικούς.

4. Σύγχιση τῆς ἐλλείψεως φόρμας μὲ τὴν ἐλευθερία.

Ἡ ἔλλειψη, ἡ ἀποτυχία καὶ ἡ περιφρόνηση γιὰ τὴ φόρμα εἶναι ἡ πρωταρχικὴ ἀδυναμία τῆς σημερινῆς πρωτοπορίας. Ἡ σύγχρονη τάση ὅλων τῶν μορφῶν τῆς τέχνης πρὸς τὴν ἀοριστία, τὴ ρευστότητα καὶ τὸ τυχαῖο παρεξηγοῦνται σὰν τέλεια ἐλλείψη φόρμας, καὶ ὁ πειρασμὸς εἶναι νὰ παραβλεφθεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι εἶναι ἀκριβῶς τὰ ἔργα αὐτοῦ τοῦ εἴδους ποὺ ἀποκαλύπτουν μιὰ ἐσωτερικὴ δομὴ καὶ λογική.

Τὴν ἐσωτερικὴ αὐτὴ σχέση τὴν αἰσθάνεται μᾶλλον κανείς, παρὰ τὴν ἐξηγεῖ λογικά. Λείπει σχεδὸν ὁλοκληρωτικὰ ἀπὸ τόσες πολλὲς καινούργιες προσπάθειες, ποὺ συχνά, μιὰ ταινία θὰ μποροῦσε μιὰ χαρὰ νὰ συνεχίζεται ἐπὶ 15 ἢ 50' λεπτὰ καὶ οὔτε ἡ διαδοχή, οὔτε ἡ διάρκεια στὸ ἔργο τῶν πλάνων ν' ἀποκαλύπτει τὴν ὕπαρξη μιᾶς ἐσωτερικῆς δομῆς. Τοὺς λείπει τὸ στοιχεῖο τῆς ἐκπλήξεως, τοῦ μυστηρίου καὶ αὐτὴ ἡ δυναμικὴ φόρμα καὶ κίνηση, ποὺ εἶναι τὰ χαρακτηριστικὰ κάθε μεγάλης τέχνης.

Ὁ κινηματογράφος σὰν τέχνη χρονικὴ ὅσο καὶ πλαστική, ἐνέχει θεώρηση ρυθμοῦ, διάρκειας, προόδου, λήψης, θέσης μηχανῆς. Οἱ κανόνες αὐτοὶ ἀκόμα καὶ σὲ πειραματικὴ ἐργασία δὲν εἶναι δυνατὸ οὔτε καὶ πρέπει ν' ἀγνοοῦνται. Λειτουργοῦν τελείως ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς προθέσεις τοῦ καλλιτέχνη γιὰ βαθειὰ ψυχολογικὴ διείσδυση καὶ προσδιορίζουν τὴν ἀξία τῆς ἐργασίας σὰν τέχνη. Μιὰ ἰσχυρὴ αἴσθηση φόρμας, δομῆς καὶ ρυθμοῦ εἶναι ἀναπόφευκτα παρούσα στὰ καλλίτερα ἔργα τῆς Ἀμερικανικῆς πρωτοποριακῆς κινήσεως, τελείως ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς εἰδικὲς καὶ διαφέρουσες αἰσθητικὲς θέσεις τους.

5. Σύγχιση περιεχόμενου καὶ ποιότητας.

Ἡ ἐλευθερία, ὅσο ἀφορᾶ τὸ θέμα, δὲν εἶναι ἐγγύηση ποιότητας. Ὅπως ἐπίσης δὲν εἶναι ἡ χρήση πέντε ταυτόχρονα μηχανῶν προβολῆς, ἡ ἐξτρεμιστικὴ γύμνια, τὰ χωρὶς διάκριση ἀντι-διεταμικὰ αἰσθήματα, οἱ μηχανὲς ποὺ κρατιοῦνται στὰ χέρια. Ὅταν ὁ Κοκτὼ ἀντιμετώπισε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ Σινεμασκόπ, εἶπε εἰρωνικά : «Τὴν ἄλλη φορὰ ποὺ θὰ γράψω ποίημα, θὰ χρησιμοποιήσω μεγαλύτερο κομμάτι χαρτιοῦ».

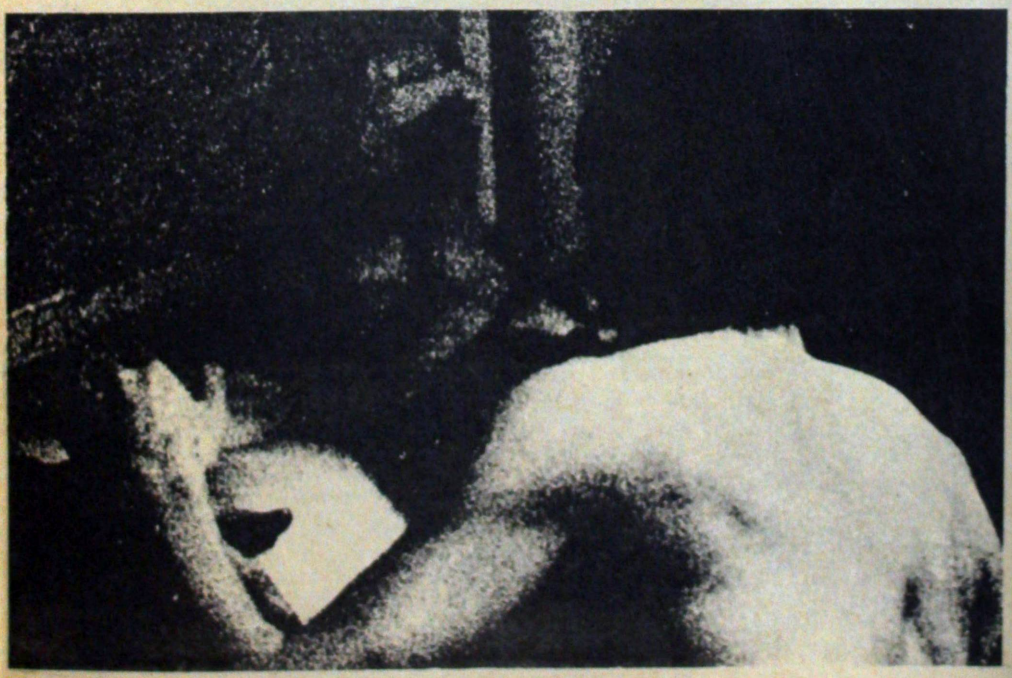
6. Σύγχιση τῆς ἐλλείψεως ἐκλεκτικότητας μὲ τὴν τέχνη.

Ἡ πολιτικὴ τοῦ ΝΑΚ, ποὺ μὲ τόση ὑπερηφάνεια ἀνάγγειλε ὅτι θὰ προβάλει, θὰ διανέμει καὶ θὰ ἐπαινεῖ κάθε κομμάτι ταινίας, εἶναι καθαρὴ αὐτοάμυνα. Κάθε καινούργιος ποὺ θὰ παίρνει μιὰ κάμερα καὶ θὰ «τελειώνει» ἕνα «ἔργο», θὰ ἔχει τὴν εὐκαιρία μιᾶς δημόσιας προβολῆς καὶ διανομῆς. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ἀρκετὲς ἑκατοντάδες τίτλων προστίθενται στὴν ἐτήσια «παραγωγὴ» τῆς Ἀμερικανικῆς πρωτοπορίας. Κάτω ἀπ' αὐτὲς τὶς συνθῆκες, εἶναι εὐκολότερο ν' ἀνακαλύψει κανεὶς ἐπιγόνους τοῦ Μπράκχεϊτζ παρὰ καινούργιους Μπράκχεϊτζ.

Μπορεῖ νὰ εἶναι χρήσιμο, νὰ δείξουμε στοὺς σκηνοθέτες κάθε μιὰ ταινία σὲ ἐσωτερικές, ἐργαστηριακὲς προβολές, ἔτσι, ὥστε νὰ δεῖ ὁ ἕνας τὴ δουλειὰ τοῦ ἄλλου. Θὰ ἦταν αὐτοκτονία νὰ γινόταν κάτι τέτοιο σὲ εὐρύτερο κοινό. Ὁ ὄγκος καὶ τὸ ἐπίπεδο παραγωγῆς — χιλιόμετρα νέων ταινιῶν — ὑπερκαλύπτει τὴν ἀγορὰ καὶ βυθίζει τὸ θεατὴ σ' ἕνα τέλμα μετριότητας ἢ κάτι χειρότερο. Ἀργὰ ἢ γρήγορα οἱ θεατὲς ἀρνοῦνται νὰ δεχτοῦν μιὰ πεντάλεπτη ὑπόσχεση, σὲ ἀντάλλαγμα ἀνίας δύο ὡρῶν. Ἀνίκανοι νὰ κρίνουν ἔργα ἐκ τῶν προτέρων ἢ νὰ βασιστοῦν στὴν κρίση κάποιου ἄλλου, (ἀφοῦ δὲ γίνεται ἐπιλογὴ) ἀποφασίζουν τελικὰ νὰ παραμείνουν μακριὰ ἢ νὰ σταματήσουν νὰ βλέπουν ταινίες, καθὼς τὴ θέση τῶν ἐλπίδων τους, ποὺ ἔχουν διαψευστεῖ, παίρνει ἕνας ἐχθρικὸς ἐρεθισμός. Πῶς θὰ μποροῦσαν νὰ ξέρουν μέσα στὸ συνωθήλευμα τῶν ἄγνωστων νέων ταινιῶν καὶ μὲ τὴν τέλεια ἔλλειψη κάθε κριτικῆς, ὅτι οἱ ταινίες «Μετανόμεν», «Χαμένοι στὸ Κιούταχι», «Καρπούζια καὶ Σχετικότητα» ἄξιζαν τὸν κόπο νὰ τὶς δεῖ κανείς, κι ὅτι 400 πρόσφατες νέες ταινίες δὲν ἄξιζαν ;

Ὑπάρχει λοιπόν, ἀνάγκη μιᾶς καινούργιας βιτρίνας γιὰ τὴν πρωτοπορία, ποὺ δὲ θὰ βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὸν ἔλεγχο μιᾶς μερίδας τῆς κινήσεως, ὁσοδήποτε καὶ ἂν αὐτὴ εἶναι ἀξιόλογη, ἀλλὰ ποὺ θὰ παρουσιάζει τὶς καλύτερες πρωτοποριακὲς ταινίες προσεκτικὰ διαλεγμένες ἀπὸ μιὰ ὁμάδα τῆς πρωτοπορίας — συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ ΝΑΚ — ἀπὸ κριτικοὺς καὶ συγγραφεῖς. Ἡ ἐκλεκτικότητα εἶναι μιὰ λειτουρ-

Πῆτερ Ἐμμανουὲλ Γκόλντμαν «Ἠχὼ τῆς Σιωπῆς» : Ἐξέλιξη τοῦ Νεορεαλιστικοῦ στύλ



γία γούστου καὶ σωστῆς ἐξελίξεως.

Τὸ νὰ ἐπικρίνει κανεὶς μιὰ τέτοια μέθοδο ἐπιλογῆς, σὰν μὴ ἐπιτρεπόμενη «κατεύθυνση» τοῦ γούστου τοῦ κοινοῦ, εἶναι ὑποκρισία. Πρῶτο, ὅπου γίνεται προβολὴ γίνεται ἐξάσκηση κρίσεως. Δεύτερο, αὐτὴ ἡ ἐπίκριση ἰσχύει γιὰ τὸ παρὸν σύστημα ἐλέγχου ποὺ ἀσκεῖ μιὰ μερίδα.

7. Σύγχιση τοῦ Κακοῦ μὲ τὸ Καλό.

Εἶναι καιρὸς νὰ παραδεχτεῖ ὁ ΝΑΚ ὅτι αὐτὸ τὸ πρᾶγμα ποὺ λέγεται κακὴ πρωτοποριακὴ ταινία ὑπάρχει, ὅτι στὴν πραγματικότητα ὑπάρχουν περισσότερες κακὲς παρὰ καλὲς ταινίες, ὅτι τουλάχιστον οἱ μισὲς ἀπὸ τὶς ταινίες ποὺ προβάλλονται τώρα εἶναι κακές, ὅτι πρέπει κανεὶς νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ γνωρίζει γιατὶ μερικὲς εἶναι κακὲς καὶ γιατὶ ἄλλες εἶναι καλὲς καὶ ὅτι γιὰ νὰ τὸ κάνει αὐτὸ εἶναι ἀπαραίτητο νὰ καθιερωθοῦν κριτικὰ πρότυπα καὶ νὰ ἀναπτυχτεῖ κριτικὸ γράψιμο καὶ γοῦστο.

Εἶναι καιρὸς νὰ παραδεχτεῖ ὅτι κάθε τὶ ποὺ εἶναι καλὸ δὲν εἶναι ὁπωσδήποτε πρωτοποριακό, ὅτι κάθε τὶ ποὺ εἶναι πρωτοποριακὸ δὲν εἶναι ὁπωσδήποτε καλὸ καὶ ἀκόμη, ὅτι ἕνας καλὸς σκηνοθέτης τῆς πρωτοπορίας μπορεῖ νὰ κάμει ἕνα κακὸ φίλμ.

Τέλος, ὑπάρχει μόνο καλὴ καὶ κακὴ τέχνη μέσα στὰ πλαίσια τοῦ συστήματος ἀξιῶν τοῦ καθενός. Τὸ ἐνδιαφέρον μας γιὰ τὴν πρωτοπορία συνίσταται ὄχι στὸ νὰναι πρωτοπορία ἀλλὰ στὸ ὅτι ἐνέχει τὴν ὑπόσχεση τῆς ποιότητας σὲ ἀντιδιαστολὴ πρὸς τὴν κατάπτωση τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου. Δὲν ὑπάρχει τίποτε ἀπὸ μόνο του ἀνώτερο ἢ αὐτόματα ὑποστηρικτέο στὴν ἀντίληψη περὶ πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου σὲ ἀντιδιαστολὴ πρὸς τὸν «παλαιὸ» κινηματογράφο, ἑκτὸς ἐὰν ἡ ἀνωτερότητά του ἀποδεικνύεται στὴν πράξη.

8. Σύγχιση προπαγάνδας καὶ κριτικῆς.

Εἶναι πραγματικὰ σωστὸ ὅτι οἱ δημοσιογράφοι καὶ οἱ προπαγανδιστὲς ἀποδείχτηκαν χρήσιμοι στὴν δημιουργία τῆς κινήσεως αὐτῆς, ποὺ τόσο συχνὰ ἀντιμετώπισε κακεντρέχεια καὶ ἀδιαφορία. Κανεὶς δὲ θ' ἀρνηθεῖ τὴν ἐπιτυχῆ συμβολή τους στὴ δημιουργία καὶ τὴν προαγωγὴ τῆς κινήσεως.

Κάνοντας, ὅμως, κάτι τέτοιο, ἔχασαν χωρὶς νὰ τὸ καταλάβουν κάθε αἴσθηση ὁρίου μεταξὺ κριτικῆς καὶ προπαγάνδας. Τόσο, ὥστε οἱ «ἐπιθεωρήσεις» τους ἀρχίζουν νὰ μοιάζουν μὲ τὸν ματαιόδοξο τύπο καὶ νὰ προδίνουν αὐταπάτη.

Σήμερα, ποὺ ἡ πρωτοπορία περνᾶ σ' ἕνα ἐπικίνδυνο καινούργιο στάδιο, ἡ ἀνάλυση πρέπει νὰ πάρει τὴν προτεραιότητα ἀπὸ τὴ δημοσιότητα καὶ κάθε μιὰ ἀπ' αὐτὲς νὰ διακρίνεται καθαρὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη.

Οἱ ἀσχολούμενοι μὲ τὴ δημοσιότητα εἶναι ὑπερβολικοί, εἰδικὰ ὅσο ἀφορᾶ τὰ προϊόντα τῶν πελατῶν τους. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, οἱ ἀκόλουθες φόρμουλες, ποὺ συνεχῶς ποζάρουν σὰν ἀξιολογήσεις τῆς κριτικῆς σὲ δημοσιευόμενα ἄρθρα καὶ δοκίμια, θἄπρεπε καλλίτερα νὰ χαρακτηρίζονται σὰν δημοσιότητα ἡ διαφήμιση : «ἕνα ἔργο ὁμορφιᾶς», «ἕνα ὄμορφο ἔργο» «εἶναι ὡραῖο», 'Ἰδιαίτερα πρέπει νὰ προσεχτοῦν φράσεις ὅπως: «ἕνα ἀπὸ τά...» (π.χ. «εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ὡραῖα ἔργα τῆς Ἀμερικανικῆς πρωτοπορίας»). Τελικά, ἡ συνεχὴς προβολὴ νέων δασκάλων, μεγαλοφυΐων καὶ γιγάντων, γρήγορα γίνεται ἀντικείμενο ὑποψίας καὶ γελοιότητας.

Χρειαζόμαστε ὑπέρμαχους κι ὄχι φετιχιστὲς τοῦ πρωτοπορικοῦ κινηματογράφου. Πρέπει νὰ ἐπιμένουμε νὰ κρίνονται οἱ πρωτοποριακὲς ταινίες μὲ βάση τὰ ἴδια πρότυπα, ποὺ κρίνονται τὰ ἄλλα ἔργα τέχνης. Ἡ φροντίδα αὐτὴ γιὰ τὰ πρότυπα δὲν πρέπει νὰ ἐξισωθεῖ μὲ τὶς ἰδιοτροπίες γιὰ φόρμα καὶ περιεχόμενο ποὺ ἔχουν οἱ αὐθεντίες. Τὸυναντίον, ὅταν ἀντιμετωπίζουμε τοὺς πειραματιστὲς μὲ ὑπερβολικὴ ἀνοχή, ὅταν μιλᾶμε γιὰ «ἐπίτευγμα» ἐκεῖ ποὺ δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνο προσπάθεια, γιὰ «προσπάθειες» ἐκεῖ ποὺ δὲν ὑπάρχει τίποτε, γιὰ «ἀνασκόπηση» ὕστερα ἀπὸ δυὸ χρόνια παραγωγῆς, ἀδυνατίζουμε σοβαρὰ τὴν κίνηση.

9. Σύγχιση τῆς δημοσιότητας μὲ τὸ ἐπίτευγμα.

Ἡ δημοσιότητα δὲν εἶναι ἀπόδειξη ποιότητας. Ἡ μεγάλη προσοχὴ τοῦ κοινοῦ δὲν εἶναι ἐγγύηση ἐπιτεύγματος. Δείχνει ἁπλῶς ὅτι ἡ πρωτοποριακὴ ταινία ἔχει φτάσει σὲ ἐπίπεδο νὰ εἶναι ἐμπορεύσιμη, ὅτι ἔχει τυποποιηθεῖ. Αὐτὸ ὀφείλεται στὸ ὅτι ἡ ἀποφασιστικὴ θέση τῆς πρωτοπορίας ἐναντίον παντὸς καθιερωμένου ἐκφράζεται συχνὰ σὲ καλοδιαφημισμένα θέματα ποὺ ἀποτελοῦν ταμποῦ : Ἐρωτισμός, «διαστροφές», ναρκωτικά, χαριτωμένες ἐξαλλες πράξεις. Νέα τεχνικὴ (μικτὰ μέσα, «δημιουργικὴ» πλήξη) καὶ ἐνδιαφέρουσες ὀπτικὲς τολμηρότητες, ἀόριστα ἀναρχικές. Ἀφοῦ ἡ περιορισμένη αὐτὴ ριζοσπαστικότητα, χάρη στὴ μὴ ἐκλεκτικότητα τῶν θεμάτων της, πνίγεται σ' ἕνα ὠκεανὸ ἀσήμαντων ταινιῶν, εἶναι εὔκολο καὶ νὰ καθιερωθεῖ ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ διαφήμιση νὰ χάσει τὴν ἰδιαίτερη γοητεία της καὶ παράλληλα νὰ ξεφτίσει ἰδεολογικά ! Μ' αὐτὲς τὶς προϋποθέσεις, οἱ λίγες κινηματογραφικὲς προθῆκες, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἐκθέτουν τὶς ἀπόψεις, εἶναι μιὰ δικλείδα ἀσφαλείας ἐναντίον τοῦ στερέματος τῶν ριζοσπαστικῶν παρορμήσεων, ἐνῶ ἡ πρωτοπορία, τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ καθιερώνεται, ἀντιμετωπίζει τὸν κίνδυνο νὰ εὐνουχιστεῖ καὶ νὰ ἀπορροφηθεῖ.

10. Σύγχιση τῆς ἐνδείξεως μὲ τὸ συμπέρασμα

Ἡ ἐμπορικὴ ἐπιτυχία μιᾶς μόνης ταινίας («Τὰ κορίτσια τοῦ Τσέλσου»), δὲν πρέπει νὰ μᾶς ὁδηγήσει στὴν αὐταπάτη, ὅτι τὰ προβλήματα διαθέσεως καὶ προβολῆς τῆς πρωτοπορίας ἔχουν λυθεῖ. Ὁ θόρυβος ποὺ ἔγινε τόσο στὰ περιοδικά, ὅσο καὶ ἀπὸ στόμα σὲ στόμα, σχετικὰ μὲ τὴν ὑποτιθέμενη διαφθορὰ καὶ τὴν σεξουαλικὴ τολμηρότητα αὐτῆς τῆς ταινίας, τῆς προσφέρει αὐτομάτως, ἕνα ἕτοιμο ἀκροατήριο. Χωρὶς νὰ ἔχουμε τὴν πρόθεση μειωτικῆς κριτικῆς, ὀφείλουμε νὰ ποῦμε, ὅτι σὲ μιὰ σεξουαλικὰ κατατιεσμένη κοινωνία, ἡ πώληση τοῦ σὲξ εἶναι κάτι ἀναπόφευκτο.

Ἄντυ Γουώρχολ «Τὸ Φιλί»
Ὑποσχέσεις ἑνός νεοφερμένου.

11. Σύγχιση μιᾶς γενιᾶς μὲ μιὰ ἄλλη.

Σχετικὰ μὲ τὴ στασιμότητα τῆς Ἀμερικανικῆς πρωτοπορίας, πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ὅτι οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς κοινὰ παραδεδεγμένους καλύτερους σήμερα σκηνοθέτες ἀνήκουν στὴ μέση γενιά, ποὺ πρωτοεμφανίστηκε στὸν κινηματογράφο, τῶν 16 ΜΜ, δηλ. ὁ Ἔνγκερ, ὁ Μπράκχειτζ, ὁ Μπρήρ, ἡ Κλάρκ, ὁ Κόννερ, ὁ Ντ' Ἀβίνο, ὁ Ἐμσγουήλερ, ὁ Χάρρις, ὁ Φράνκ, ὁ Μαρκόπουλος, ἡ Μένκεν, ὁ Μάας, ὁ Ράϊς, ὁ Βὰν Ντὲρ Μπήκ. Ἀπὸ τὴ νέα γενιά, ἀνάμεσα στοὺς λίγους ποὺ πλησιάζουν σὲ ἐνδιαφέρον καὶ ὑποσχέσεις τοὺς παραπάνω, εἶναι οἱ Γουώρχολ, Μπροὺς Μπέηλυ, Πήτερ Ἐμμάνουελ Γκόλντμαν καὶ, πιθανῶς ὁ Τόνυ Κόνραντ καὶ Σέλντον Ρόσλιν. Μέσα στὸ πλῆθος τῶν ἐργασιῶν καὶ τῶν νέων σκηνοθετῶν θὰ βρεθοῦν ἀναμφισβήτητα νέα ταλέντα, καί, ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη, ὁ τωρινὸς πληθωρισμὸς τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς εἶναι κάτι εὐπρόσδεκτο. Παρ' ὅλα αὐτά, ὕστερα ἀπὸ ἕξη χρόνια τόσης δραστηριότητας, μπορεῖ κανεὶς νὰ διαπιστώνει ἀκόμη, ὅτι τὰ ἀξιόλογα νέα ταλέντα σπανίζουν καὶ νὰ ἀναρωτιέται, στὴν περίπτωση ποὺ θὰ ἐμφανιστοῦν, τί ἐπίδραση μπορεῖ νὰ ἔχει στὴν κατοπινὴ ἐξέλιξή τους μιὰ ὁμόφωνη παραδοχὴ καὶ ἡ ἀπόριψη τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου.

Στὸ ἐρώτημα αὐτὸ πρέπει νὰ προστεθεῖ καὶ ἡ ἀπειλούμενη ἢ ἤδη πραγματοποιημένη ἐξάντληση μερικῶν ἀπὸ τὰ ταλέντα τῆς μέσης γενιᾶς καὶ ἡ ἀνικανότητά τους νὰ προχωρήσουν πέρα ἀπὸ τὰ παλιότερα ἐπιτεύγματά τους.

12. Σύγχιση φιλολόγων κριτικῶν μὲ τοὺς τεχνοκρίτες.

Ἡ κίνηση δὲ χρειάζεται ἁπλῶς κριτικούς. Χρειάζεται εἰκαστικὰ προσανατολισμένους κριτικούς. Οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς κριτικοὺς ποὺ ὑπάρχουν, προέρχονται ἀπὸ τὴ φιλολογικὴ ἢ τὴ δημοσιογραφικὴ παράδοση. Αὐτοὶ ἀσχολοῦνται μὲ τὸ μύθο, τὸ ρεαλισμό, τὸ νατουραλισμό, τὰ εὐγενικὰ καὶ διαπιστώσιμα αἰσθήματα, μὲ ὅ,τι δηλ. ἐξυπηρετεῖ τὴν παρουσίαση ἑνὸς ὑπονοούμενου φιλολογικοῦ θέματος. Αὐτὴ εἶναι κριτικὴ ποὺ προσανατολίζεται πρὸς τὴν κοινωνιολογία, τὴ φιλολογία, τὴν ψυχολογία, ὄχι πρὸς τὸ εἰκαστικὸ νόημα τοῦ κινηματογράφου.

Κριτικοὶ τέχνης καὶ ἱστορικοί, ὅπως ὁ Ἄμπεργκ, ὁ Ἄρνχαϊμ, ὁ Χῶζερ, ὁ Λάγκερ, ὁ Πανόφσκι, ὁ Ρήντ, ὁ Ρίχτερ, ὁ Σαπίρο καὶ ὁ Τάϋλερ, ἀσχολήθηκαν πάντα μὲ τὴν αἰσθητική τῆς ταινίας. Γι' αὐτό, τὴν πρόσφατη εἰσβολὴ τῶν νέων τεχνοκριτικῶν καὶ ἱστορικῶν στὴν κριτικὴ τῆς ταινίας (Μπάττοκ, Κοὲν Γκέλντζάλερ, Κέπες, Κίρμπυ, Μέϋερ, Μάϊκελσον, Ο' Ντόχερτυ, Σόνταγκ), πρέπει νὰ τὴν καλωσορίσουμε καὶ νὰ τὴν ἐνθαρύνουμε. Μὲ τὸ εἰκαστικὸ προσανατολισμό τους, τὴν ἰδιαίτερη αἰσθητικὴ καὶ τὶς θέσεις τους, τὴ γνώση τους γιὰ τὴν τεχνικὴ καὶ τὴ φιλοσοφία τῆς μοντέρνας τέχνης, θὰ μποροῦσαν νὰ συμβάλουν αἰσθητὰ στὴν ἐπεξεργασία μιᾶς αἰσθητικῆς γιὰ τὸν εἰκαστικὸ κινηματογράφο. Ἡ νέα αὐτὴ αἰσθητικὴ πρέπει νὰ κάμει ἕνα διαχωρισμὸ τῶν διαφορῶν ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὴν ταινία καὶ τὶς ἄλλες πλαστικὲς τέχνες. (Τὸ στοιχεῖο τοῦ χρόνου, ἡ ἀπατηλὴ παρουσίαση — ἀπεικόνιση τῆς κινήσεως καὶ τῆς πραγματικότητας σὲ μιὰ δισδιάστατη ἐπιφάνεια, ἡ χρησιμοποίηση τοῦ ἤχου τοῦ κινηματογράφου σὰν παλάτι τῶν ὀνείρων). Τὰ «φιλμικὰ» αὐτὰ χαρακτηριστικά, στὴν περίπτωση τουλάχιστον τῶν περιστατικῶν τοῦ περιβάλλοντος καὶ τῶν ἔργων ποὺ χαρακτηρίζονται ἀπὸ μικτὰ μέσα, εἶναι τώρα πιὸ ἄμεσα συνδεμένα μὲ τὶς ἄλλες τέχνες.

Ὁ ΝΑΚ δὲ θὰ ἔκανε ἄσχημα ν' ἀσχοληθεῖ μὲ αὐτὰ τὰ ζητήματα καὶ νὰ μελετήσει τὰ κείμενα τῶν νέων αὐτῶν κριτικῶν, ὅπως καὶ τὰ ἔργα τῶν Μπαλάζ, Νίλσεν, Κοκτώ, Ἀϊζενστάϊν καὶ Πουντόβκιν.

13. Σύγχιση τοῦ «Πάπα» μὲ τοὺς ἐλεύθερους ἀνθρώπους.

Τέλος, ἡ ἱκανότητα νὰ «καταλαβαίνουμε» προϋποθέτει τὴν ἱκανότητα νὰ γνωρίζουμε τὸν ἑαυτό μας. Ἡ ἐξέλιξη πραγματοποιεῖται μέσω σφαλμάτων ποὺ τὰ ἀναγνωρίζουμε σὰν τέτοια, κριτικῆς, τῆς ὁποίας ἀντιλαμβανόμαστε τὴν ἀξία, προθυμίας, ἀφομοιώσεως νέων καὶ ξένων ἐπιδράσεων, δοσοληψίας μ' ἕνα ἐχθρικὸ ἀλλὰ πάντα μεταβαλλόμενο κόσμο. Ἡ τυφλὴ λατρεία καὶ ἡ ἐρμητικότητα εἶναι ἐχθροὶ τῆς ἀναπτύξεως καὶ ὁδηγεῖ στὴν ἐπανάληψη αὐτῶν ποὺ ἔχουμε ἤδη πετύχει, τὴν παραγωγὴ ἐπιγόνων καὶ μετριοτήτων, τὸ προοδευτικὸ στένεμα τοῦ ὁραματισμοῦ καὶ τὴν ὅλο καὶ μεγαλύτερη κατάπτωση τοῦ γούστου. Αὐτὰ ποὺ ἡ Ἀμερικανικὴ πρωτοπορία ἀντιμετωπίζει, εἶναι αἱρετικότητα ποὺ ποζάρει σὰν ἐλευθερία, κολακεία σὰν κριτική, ἄγονη ἐκλεκτικότητα σὰν καλλιτεχνικὴ φιλοσοφία, ἀντι - διανοητικὴ ἀμάθεια σὰν ἀπελευθέρωση. Τὰ δόγματα, οἱ μύθοι καὶ οἱ «Πάπες» εἶναι ἀναπόφευκτα στάδια στὴν ἀνθρώπινη προ - ἱστορία· τὸ ἀνώτερο ἐπίπεδο θὰ γίνει πραγματικότητα ὅταν τὴν θέση τους πάρουν ἄνθρωποι μὲ ἐλεύθερη βούληση.

Μετάφραση : Ρίτσα Ντάκου

ΚΡΙΤΙΚΗ

Μ. Φερρέρι: «Ὁ Ἄνθρωπος μὲ τὰ μπαλλόνια»

Τὰ ὅρια λογικῆς καὶ παράλογου

Μέχρι πόσο μπορεῖ νὰ φουσκώσε ἕνα μπαλλόνι χωρὶς νὰ σπάσει, ποὺ σημαίνει, γιὰ τὸν Φερρέρι, πόσο μπορεῖ ν' ἀντέξει ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος, ἰσοροπώντας μέσα του τὶς διάφορες δυνάμεις ποὺ τὸν κινοῦν καὶ σὲ ποιό σημεῖο ἡ ἰσοροπία ἀνατρέπεται καὶ ὁδηγεῖ τὸ ἄτομο στὴ σχιζοφρένεια;

Ὁ κόσμος ποὺ ἀναπαριστᾶ ὁ Φερρέρι στὴν ὀθόνη, εἶναι ὁ ἐφιαλτικὸς κόσμος τῆς σύγχρονης καταναλωτικῆς κοινωνίας. Ἥρωάς του εἶναι ἕνας μεσοαστός, τὸν ὁποῖο παρακολουθεῖ ἀπὸ κοντὰ τὴν ὥρα τῆς δουλειᾶς του, στὸ σπίτι του, στὶς προσωπικές του σχέσεις. Ὁ σκηνοθέτης, ὅμως, σκοπεύει, ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ πέφτουν οἱ τίτλοι στὴν ὀθόνη, ν' ἀνατρέψει στὴ συνείδησή μας αὐτὴ τὴ ζωὴ κι αὐτὲς τὶς σχέσεις.

Κι ὅμως, στὴν οὐσία, τίποτα τὸ περίεργο δὲ συμβαίνει στὴ ζωὴ τοῦ Μάριο. Ἂν ἀφαιρέσουμε τὴ ματιὰ τοῦ σκηνοθέτη καὶ δοῦμε τὰ γεγονότα ἀντικειμενικά, θὰ παρατηρήσουμε ὅτι τὰ προβλήματα — ἐπαγγελματικὰ καὶ προσωπικὰ — ποὺ ἀπασχολοῦν τὸν ἥρωά του, εἶναι τὰ συνηθισμένα προβλήματα ποὺ θ' ἀπασχολοῦσαν ἕναν ὁποιοδήποτε τῆς τάξης του. Ἐν τούτοις, μέσα ἀπὸ κάθε ἰδιαίτερο πρόβλημα, ὁ Φερρέρι ἀνιχνεύει καὶ ἀπὸ ἕνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ τοῦ ἥρωα, ὥστε, ἐνῶ τὸν τοποθετεῖ στὸ φυσικὸ του περιβάλλον, τὸν ἐξετάζει συγχρόνως σὲ βάθος, ἐπιτείνοντας τὴ σημασία κάθε συγκεκριμένης συμπεριφορᾶς του. Ἔτσι, ὁ τρόπος ποὺ «συνομιλεῖ» μὲ τὴ μηχανὴ τοῦ ἐργοστασίου του καὶ ἡ ἀγωνία του, (πόσες καραμέλλες θὰ τυλίξει στὸ λεπτό;) εὔκολα ἑρμηνεύονται σὰν ὑστερία, μιὰ κι ἔχουμε τὸ προηγούμενο τῶν ἐφιαλτικῶν τίτλων, ποὺ παρουσιάζουν σὲ ἀσπρόμαυρα κινούμενα σκίτσα, τὰ γρανάζια ποὺ δουλεύουν, ἐνῶ ἀκούγεται ὁ χαρακτηριστικὸς ρυθμικὸς ἦχος τῶν μηχανῶν. Στὴ συζήτηση μὲ τὸν πελάτη του γιὰ τὰ διαφημιστικά, παρατηροῦμε ὅτι δὲ διαθέτει ἀρκετὴ ἱκανότητα γιὰ αὐτοέλεγχο. Ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ φέρεται στὸν ὑπηρέτη, διακρίνουμε μιὰ ἐνδόμυχη ἀνάγκη γιὰ ἐπιβολή, ποὺ παίρνει ἐρωτικὲς ἀποχρώσεις στὶς σχέσεις του μὲ τὴν ὑπηρέτρια. Ἡ μέλλουσα γυναίκα του εἶναι γι' αὐτόν, φυσικά, ἕνα σεξουαλικὸ ἀντικείμενο, ἀλλὰ συγχρόνως ἀσκεῖ ἐπάνω του ἐπίδραση καθαρὰ μητρική. Εἶναι φανερὸς ὁ παιδισμός του στὴ στάση ποὺ κρατάει, ὅταν αὐτὴ γδύνεται. Στὸ σύντομο διαπληκτισμό του μὲ τὸν ἐργάτη, ὑποδηλώνεται ἡ προαιώνια σύγκρουση. Τέλος, στὴν ἐχθρικὴ στάση του ἀπέναντι στὸ παιδί, ποὺ εἶναι τὸ πιὸ σημαντικὸ σημεῖο, γιατὶ αὐτὴ θὰ προδιαγράψει καὶ τὴ μετέπειτα συμπεριφορά του, ἀνιχνεύουμε μιὰ συμπλεγματικὴ ψυχικὴ κατάσταση, ποὺ τὴ χαρακτηρίζει ἡ ἔλξη καὶ ἡ ἀπώθησή του ἀπὸ αὐτὸ τὸ παιδί.

Ὅμως, αὐτὲς οἱ ἐπὶ μέρους συμπεριφορὲς πο-

L' UOMO DAI PALLONI (BREAK UP). Σκηνοθεσία: Μάρκο Φερρέρι. Σενάριο: Μάρκο Φερρέρι καὶ Ραφαὲλ Ἀζκόνα. Φωτογραφία: Οὐζουέλλι. Μοντάζ: Ἔντζο Μικαρέλλι. Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση: Κάρλο Ἔτζιντι. Κοστούμια: Λουτσιάνα Μαρινοῦτσι. Κάστ: Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι (Μάριο), Κατρὶν Σπάακ (Τζιοβάννα), Γουΐλλιαμ Μπέργκερ (Ὁ ποιητής), Οὐγκο Τονιάτσι.. Παραγωγή: Κάρλο Πόντι. Διανομή: M.G.M. Διάρκεια 1.26'.

τὲ δὲ φαίνεται νὰ δικαιολογοῦνται. Παρουσιάζονται μᾶλλον σὰν ἀποτέλεσμα μιᾶς γενικῆς στάσης ἀπέναντι στὴ ζωή, ποὺ τράφηκε μὲ τὴν κουλτούρα καὶ τὴν ἀδιάκοπη συνήθεια καὶ ποὺ ἄφησε τὰ σημάδια της στὸ παρόν, σὲ κάθε συγκεκριμένη συμπεριφορά. Ἔτσι, τὸ φέρσιμο τοῦ Μάριο πρὸς τὸν ἐργάτη, τὸν πελάτη του ἢ τὴν ὑπηρέτρια, ὑπαγορεύεται ὄχι ἀπὸ συγκεκριμένες αἰτίες, ἀλλὰ ἀπὸ τὰ διάφορα «τίκ» ποὺ τὸν κατέχουν καὶ ποὺ γίνονται τὸ ὑποκατάστατο τῆς φυσικῆς του ζωῆς. Ὅλες του οἱ ἐνέργειες εἶναι ἀποτελέσματα μιᾶς ἀσυνείδητης μηχανικῆς διαδικασίας. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ σταματάει τὴν ἐρωτικὴ πράξη γιὰ νὰ τακτοποιήσει τὸ παντελόνι του, μέχρι τὴ στιγμὴ ποὺ κοιτάζει κάτω ἀπὸ τὸ φόρεμα τῆς ὑπηρέτριας καὶ ἐν συνεχεία τῆς μέλλουσας γυναίκας του. Ἀκόμα λοιπὸν καὶ ἡ ἐρωτική του συμπεριφορὰ εἶναι ὑπόδουλη στὴ μηχανικὴ συνήθεια. Κι αὐτὸ τὸ σημεῖο ἀποτελεῖ τὴ σημαντικότερη ἐπίδραση ποὺ ἔχει ἡ ματιὰ τοῦ Φερρέρι πάνω στὰ γεγονότα. Τώρα πιά, ποὺ ὁ Μάριο ἔχει χάσει τὴν ἐπαφή του μὲ τὶς φυσικὲς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς, τώρα ποὺ ἡ δική του ζωὴ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ σειρὰ ἀπὸ κουρδισμένες ἐνέργειες, εἶναι εὔκολο, οἱ ρωγμὲς ποὺ παρουσιάζονται στὸν ψυχικό του κόσμο νὰ διευρυνθοῦν καὶ νὰ δημιουργήσουν χάσματα στὴν προσωπικότητά του. Εἶναι εὔκολο, μιὰ ἀπὸ τὶς συνήθειές του νὰ πάρει διαστάσεις καὶ νὰ τὸν ὁδηγήσει στὴ σχιζοφρένεια. Καὶ τελικὰ ἡ ταινία δὲν εἶναι, παρὰ ἡ παρακολούθηση αὐτῆς τῆς διαδικασίας. Ἕνα ἀθῶο παιγνίδι, ποὺ γίνεται νευρωτικὴ μονομανία.

Ὁ Φερρέρι στήνει μὲ σιγουριὰ τὸ τραγικό του παιγνίδι, ποὺ φτάνει τὰ ὅρια τοῦ παράλογου. Καὶ τὸ παιγνίδι ἐπεκτείνεται καὶ σὲ μᾶς, τοὺς θεατές, ὅταν ἀνατρέπει μέσα μας τὴ δική μας καθημερινὴ συμπεριφορά· γιατὶ ἡ μετάβαση γίνεται τόσο σοφὰ καὶ «φυσιολογικά», ποὺ δὲν καταλαβαίνουμε πότε περάσαμε τὸ ὅριο τῆς λογικῆς.

Ἀκόμα ὁ Φερρέρι, στὸ ἀποκορύφωμα τοῦ σαρκασμοῦ του, ἀρνεῖται νὰ παρουσιάσει τὸν ἥρωα σὰν ἀθῶο θῦμα, ἀφοῦ κι ὁ ἴδιος σὲ μιὰ στιγμὴ — ὅταν συναντάει ξανὰ τὸ παιδὶ στὴ σκάλα — συνηδειτοποιεῖ τὴ θέση του καὶ σκέφτεται ὅτι θὰ μποροῦσαν νὰ μὴν εἶχαν ἐξελιχθεῖ ἔτσι τὰ πράγματα. Ἀρνεῖται ἀκόμα καὶ νὰ μᾶς κάνει νὲ τὸν λυπηθοῦμε δείχνοντάς τον νεκρό.

Ὁ θάνατος ἦταν ἡ μόνη διέξοδος γιὰ τὸ Μάριο. Ἀπὸ ἕνα σημεῖο κι ἔπειτα ἦταν ἀδύνατο νὰ γυρίσει πίσω. Γι αὐτὸν τὸ πρόβλημα τοῦ μπαλλονιοῦ ἔγινε ἕνα «ἠθικὸ πρόβλημα» καὶ μ' αὐτὸ ὁ σκηνοθέτης σαρκάζει ὅλα τὰ ἐπὶ μέρους προβλήματα ἠθικὰ καὶ αἰσθητικὰ μιᾶς τέτοιας κοινωνίας. Δὲν ὑπάρχει γιὰ τὸν Φερρέρι παρὰ ἕνα πρόβλημα. Νὰ τὴ δεχτεῖς ἢ νὰ τὴν ἀπορίψεις.

Μέχοι ποιό σημεῖο, ὅμως, μποροῦμε ἐμεῖς νὰ δεχτοῦμε αὐτὸ τὸ παιγνίδι; γιατὶ φτάνει σὲ τέτοιο σημεῖο παραλογισμοῦ, ποὺ χρειάζεται γερὴ ρεαλιστικὴ δόση γιὰ νὰ ἐξισορροπηθεῖ. Τὰ ἐπεισόδια, ὅσο στυλιζαρισμένα καὶ νᾶναι, δὲν πρέπει νὰ χάνουν οὔτε στιγμὴ σὲ πειστικότητα. Ὅταν ὑπερισχύει ὁ προσωπικὸς κόσμος τοῦ σκηνοθέτη, ἡ ταινία ἀδυνατίζει κάπως. Τέτοιες εἶναι οἱ σκηνὲς ποὺ ὁ Μάριο ἐπισκέπτεται τὸν ποιητὴ ἢ τὸν ἀρχιτέκτονα, σκηνές, ὅπου ἀρχίζουμε νὰ διακρίνουμε τὴ δραματικὴ κατασκευὴ τοῦ σεναρίου. Σὲ ἀντίβαρο, ὑπάρχουν ὅλες οἱ θαυμάσιες σκηνὲς μέσα στὸ σπίτι.

Εἴπαμε πιὸ πάνω, ὅτι ὁ Φερρέρι σαρκάζει καὶ τὰ αἰσθητικὰ προβλήματα μὲ τὸ ἴδιο τὸ στὺλ τῆς ταινίας του. Ἀδιαφορεῖ ἐντελῶς γιὰ τοὺς αἰσθητικοὺς κανόνες, γιὰ τὰ ρακόρ, γιὰ τὴ σωστὴ ἀφήγηση. Ἀδιαφορεῖ γιὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἀλλάζει τὸ στὺλ τῆς ταινίας ἀπὸ σκηνὴ σὲ σκηνή. Λέει αὐτὸ ποὺ θέλει νὰ πεῖ, ἄμεσα, χωρὶς φιριτοῦρες. Ἄλλοτε στήνει τεράστια πλάνα καὶ ἀφήνει τοὺς ἠθοποιοὺς νὰ μιλοῦν ἢ νὰ χειρονομοῦν ἀσταμάτητα, κι ἄλλοτε χρησιμοποιεῖ «παγωμένα καρρὲ» μοντάροντάς τα ἀντιστικτικὰ τὸ ἕνα μὲ τὸ ἄλλο. Καὶ πετυχαίνει ἄλλοτε νὰ μᾶς κρατήσει σ' ἀπόσταση ἀπὸ τὰ γεγονότα, κι ἄλλοτε νὰ μᾶς κάνει νὰ συμμετέχουμε σ' αὐτά. Αὐτὸ ποὺ διασώζει τελικά, τὴν ἑνότητα, εἶναι ἡ ματιά του, μιὰ ματιὰ γεμάτη ἀπὸ διαβρωτικὴ εἰρωνεία καὶ ἡ ἱκανότητά του νὰ ἐπιβάλλεται πάνω στὸ ὑλικό του, ἐμψυχο ἢ ἄψυχο καὶ νὰ τὸ ὁδηγεῖ ἐκεῖ ποὺ θέλει. Ὅσο ἀφορᾶ τὸ τελευταίο τοῦτο, χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ μεταμόρφωση τοῦ Μαστρογιάννι, ποὺ μοιάζει νὰ φέρνει ἐπάνω του χαραγμένα ὅλα τὰ ἴχνη ποὺ ἀφῆσαν οἱ δυνάμεις ποὺ τὸν πιέζουν.

ΣΗΜ.: Ὅπως καὶ τόσες ἄλλες ἀξιόλογες ταινίες, ὁ «Ἄνθρωπος μὲ τὰ μπαλλόνια», εἶχε τὴν κακὴ τύχη νὰ προβληθεῖ δυὸ μόνο μέρες στοὺς κινηματογράφους πρώτης προβολῆς καὶ κατόπιν νὰ ἐξαφανιστεῖ ἀπὸ τὶς ὀθόνες. Ἡ ἑταιρία ποὺ εἰσήγαγε τὴν ταινία, τὴ θεώρησε ἀντιεμπορικὴ καὶ τὴν πρόβαλε καλοκαίρι, ὁπότε ἡ ἔλλειψη κριτικῆς τῆς ἐξαφάνισε καὶ τὴν τελευταία πιθανότητα ἐπιτυχίας. Ἂν δὲν συμβάλουμε ὅλοι στὴν ἐμπορικὴ σταδιοδρομία τέτοιων ταινιῶν, χάνουμε κάθε πιθανότητα νὰ δοῦμε καὶ ἄλλες παρόμοιες. Γιατὶ ποιά ἑταιρία θ' ἀποφάσιζε ν' ἀγοράσει τὶς ἑπόμενες ταινίες τοῦ Φερρέρι «Ὁ Ντίλλιγκερ πέθανε», καὶ «Τὸ σπέρμα τοῦ ἄντρα», ὕστερα ἀπὸ τὸ προηγούμενο αὐτῆς τῆς ταινίας;

Γιῶργος Κόρρας

ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

Κύριε Διευθυντά,

Μὲ τὸ παρακάτω σημείωμα θέλουμε νὰ διατυπώσουμε τὶς ἀντιρρήσεις καὶ τὶς ἐπιφυλάξεις μας γιὰ τὸ πρῶτο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ «Σύγχρονος Κινηματογράφος» ποὺ ἀφοροῦν ὄχι θέματα ἐμφάνισης, σελιδοποίησης κ.τ.λ. (οἱ πολλὲς ἀτέλειες στὸν τομέα αὐτὸ νομίζουμε ὅτι εἶναι κάτι ποὺ εὔκολα ξεπερνιέται) ἀλλὰ θέματα οὐσίας δηλαδὴ βασικά, βασικότατα, ἂν λάβουμε ὑπ' ὄψη μας τὴν δίψα τοῦ κοινοῦ ὅπως ἐκδηλώθηκε μὲ τὴν μεγάλη ζήτηση τοῦ περιοδικοῦ τουλάχιστον ἐδῶ στὴν Θεσσαλονίκη. Ἡ ζήτηση αὐτή, νομίζουμε πὼς τοῦτο τὸ ἀντιλαμβάνεσθε ἀπολύτως, δημιουργεῖ αὐξημένες ὑποχρεώσεις καὶ γιὰ τοῦτο περισσότερο ἐπιχειροῦμε ἐδῶ μιὰ κριτική, καλόπιστη θὰ πρέπει νὰ εἶσθε βέβαιος, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἀπηχοῦσα ἀμετακίνητες ἀπόψεις μας.

Καὶ πρῶτα - πρῶτα δὲν ἔχουμε ξεκαθαρίσει ἀκόμη, καὶ μετὰ τὴν προσεκτικὴ ἀνάγνωση τοῦ τεύχους ποὺ ἔχουμε στὰ χέρια μας, ἐὰν τὸ περιοδικὸ ἀποτελεῖ μιὰ προσπάθεια ἁπλῆς ἐνημέρωσης καὶ κατατόπισης πάνω σὲ θέματα κινηματογράφου, ἀκόμη καὶ μιὰ προσπάθεια νὰ καλυφθῆ μὲ ὅποιο τρόπο «ἡ ἀνυπαρξία κινηματογραφικῆς παιδείας στὴν Ἑλλάδα», ἢ ἕνα ὄργανο ἔκφρασης μιᾶς ὁμάδας ἀνθρώπων πού, ὅσο κι ἂν δὲν κλείνεται στεγανὰ καὶ εἶναι «ἀνοικτὴ σὲ κάθε ἄποψη», ὡστόσο μοιραῖα ἔχει ὁρισμένους συγκεκριμένους στόχους καὶ συμμετέχει σὲ μιὰ λίγο πολὺ κοινὴ ἀντίληψη γιὰ τὸν κινηματογράφο, σὰν μέσο δηλαδὴ ποὺ ἀνάλογα μὲ τὸ πῶς τὸ μεταχειρίζεσαι μπορεῖ νὰ εἶναι «μέσο ἐκφράσεως καὶ μέσο πλύσεως ἐγκεφάλου» καὶ σὰν ἕνα κατ' ἐξοχὴν ἐκφραστικὸ τρόπο ποὺ εἰσβάλλει χωρὶς προσχήματα στὸν κόσμο του ποὺ εἶναι ὅλος ὁ κόσμος γύρω του.

Ἐὰν δεχθοῦμε τὴν δεύτερη ἐκδοχὴ δηλαδὴ τοῦ κινηματογράφου σὰν ἀντίθετου, σὰν ἀντι - μέσου πλύσεως ἐγκεφάλου (πρᾶγμα τὸ ὁποῖο εὐχόμαστε καὶ ὑπὲρ τοῦ ὁποίου τασσόμεθα ἀνεπιφύλακτα) τότε τί σημαίνει ἐκείνη ἡ νύξη στὸ προκριματικὸ ἄρθρο «Ὁ ἥλιος ἀνατέλλει πάντα» ὅτι ἐπιχειρεῖται ἡ κάλυψη τοῦ κενοῦ στὸν τομέα ἑνὸς «ἐξειδικευμένου κινηματογραφικοῦ ἐντύπου» — μήπως αὐτὴ ἡ λέξη «ἐξειδικευμένου» ἀποκλείει κιόλας τὴν παραπάνω ἀντίληψη περὶ κινηματογράφου καὶ ἐξυπακούει μιὰ περιορισμένη ὁμάδα ἐκλεκτῶν ποὺ ἀσχολεῖται καὶ ἀγαπᾶ τὶς «ταινίες ποιότητος»; Καὶ ἂν σκοπὸς τοῦ περιοδικοῦ εἶναι νὰ βοηθήση τὸ κοινὸ «νὰ διαπλάση ἕνα πιὸ σωστὸ κριτήριο» καὶ νὰ βρίσκεται «σὲ μιὰ κατάσταση συνεχοῦς ἐγρήγορσης ἀπέναντι σὲ γεγονότα καὶ καταστάσεις», πιστεύετε ὅτι τοῦτο πετυχαίνεται μὲ διθυραμβικὰ ἐπιφωνήματα καὶ συρροὴ ἀστερίσκων στὴν «Ντροπὴ» τοῦ Μπέργκμαν, τὸ «Συνέβη στὶς Η.Π.Α.», τοῦ Γκοντάρ, τὰ «Κλεμένα φιλιὰ» τοῦ Τρυφὼ καὶ τὸ «Μωρὸ τῆς Ρόζμαρυ» τοῦ Πολάνσκι — ταινίες ποὺ κάτω ἀπὸ βαρύγδουπες ὑπογραφὲς ἀποστρέφουν τὸ πρόσωπο ἀπ' αὐτὰ «τὰ γεγονότα καὶ τὶς καταστάσεις» καὶ συχνὰ ἐμφανίζονται μὲ προσωπεῖο ποὺ κάτω του ὑποπτεύεσαι τὴν φόρμουλα: «νὰ εἶμαστε ἐπίκαιροι γιὰ νὰ εἶμαστε τῆς μόδας;» Ἀναγνωρίζουμε βέβαια τὸ δικαίωμα τῆς προσωπικῆς γνώμης — καὶ μαλιστα τοῦ εἰδικοῦ. Ἀλλὰ δὲν ὑπῆρξε οὔτε μιὰ ἀντίθετη γνώμη, οὔτε ἕνας ἀπὸ τοὺς «Δέκα» με κάποια ἐπιφύλαξη. Δε θέλουμε νὰ κρίνουμε τοὺς κρίνοντας, ἀλλὰ δυστυχῶς ἡ ὑποψία μας αὐτή, ὅτι δηλαδὴ ἀγνοεῖται ἡ ἀντίληψη τοῦ κινηματογράφου μὲ αὐξημένη κοινωνικὴ συνείδηση καὶ κατὰ συνέπειαν μὲ προθέσεις οὐμανιστικές, ἐνισχύεται ἀπὸ τὰ περιεχόμενα τοῦ περιοδικοῦ δηλαδὴ τὰ δημοσιευόμενα ξένα κείμενα (ποὺ κατὰ σύμπτωση μήπως εἶναι ὅλα γαλλικὰ καὶ τίποτε ἄλλο;).

Θὰ πρέπει λοιπὸν αὐτὸ τὸ ὑπὸ διάπλαση κοινὸ νὰ θεωρήση σὰ κέντρο καὶ ὁμφαλὸ τοῦ «νέου κινηματογράφου» τὴν πρὸ δεκαετίας ἐκπνεύσασα καὶ ἐξαντληθεῖσα νουβὲλ βὰγκ καὶ κορωνίδα καὶ πεμπτουσία αὐτοῦ τοῦ ἰδίου «νέου κινηματογράφου» τρία - τέσσερα ὀνόματα καὶ πέραν τούτου οὐδέν; Γιατὶ εἶναι τυχαῖο ὅτι σ' ὅλο τὸ περιοδικὸ ἐπανέρχονται συνεχῶς Ἀντονιόνι, Γκοντάρ, Ἀνιὲς Βαρντά, Ρεναὶ καὶ δὲν γίνεται ἡ παραμικρὴ μνεία τοῦ Ρόζι, τοῦ Παζολίνι, τοῦ Κρὶς Μαρκὲρ, τοῦ Μονιτσέλλι, τοῦ Γιόρις Ἴβενς, τοῦ Μπελλόκιο (ἀναφέρουμε ὀνόματα στὴ τύχη) καὶ ἄλλων τόσων ὀνομάτων τοῦ κινηματογράφου τῆς Ἀνατ. Εὐρώπης, τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς ἀκόμα καὶ τῆς Ἀφρικῆς; Δηλαδὴ ἡ προσπάθεια τοῦ περιοδικοῦ ἀποβλέπει στὴν ἐνημέρωση τοῦ ὑπὸ διάπλαση κοινοῦ σ' ἕνα χῶρο καθοριζόμενο ἀπὸ φίρμες καὶ γεωγραφικὰ ὅρια, ἢ μήπως πιστεύει ὅτι «τὰ σύγχρονα προβλήματα ὅπως αὐτὰ διαμορφώνονται μέσα στὴ ροὴ τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης» ἀπηχοῦνται καλύτερα στὰ ἔργα τῶν παραπάνω σκηνοθετῶν;

Ἐρχόμαστε σ' ἕνα δεύτερο ζωτικὸ θέμα: ἐὰν ἰσχύει πράγματι ἡ δεύτερη ἐκδοχὴ γιὰ τὸ περιοδικὸ δηλ. σὰν ὄργανο ἔκφρασης μιᾶς ὁμάδος ἀνθρώπων καὶ τῶν ἀντιλήψεών της περὶ κινηματογράφου, τότε πῶς δικαιολογεῖται ἡ ἐπαγγελλόμενη «ἐντελῶς στοιχειώδης κάλυψη τοῦ χώρου ἑλληνικὸς κινηματογράφος» ποὺ εἶναι ἕνας χῶρος ποὺ μᾶς καίει καὶ ποὺ ἂν τὸν ἀγνοήσουμε κινδυνεύουμε νὰ πέσουμε στὴν παγίδα τῆς ἀφ' ὑψηλοῦ ἐλίτ ποὺ περιφρονεῖ ὅ,τι εἶναι τοῦ τόπου της; Βέβαια ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος εἶναι στραβός, κουτσός, βιομηχανία μὲ ὑποπροϊόντα «κατάλληλα γιὰ διανοητικὰ καθυστερημένους». Βέβαια ὑπάρχει μιὰ ὁμάδα ἀνθρώπων ποὺ ἀγωνίζονται μέσα στὸ χῶρο αὐτὸ καὶ προσπαθοῦν νὰ κάνουν τὸν ντόπιο κινηματογράφο νὰ βγάλη μιὰ φωνὴ κι αὐτὴ ἡ φωνὴ νὰ

ἔχη ἕνα ἀνθρώπινο καὶ ἕνα κοινωνικὸ βάρος. Βέβαια ὑπάρχουν τὰ ἐμπόδια, τὰ κυκλώματα, ἡ ἐμπορευματοποίηση καὶ ἡ ἀπροθυμία ἀνθρώπων νὰ ἐπιχορηγήσουν — καὶ ἀκόμα ἡ δυσκολία νὰ τὰ πῆς ὅλ' αὐτά. Ἀλλὰ ἐδῶ ἕνα ὁποιοδήποτε ἔντυπο ποὺ πιστεύει σὲ κάτι καὶ θέλει νὰ πετύχη αὐτὸ τὸ κάτι εἶναι ἐκ τῶν πραγμάτων ἀναγκασμένο νὰ δώση μάχη, ἴσως πολυμέτωπη.

Ὑπάρχουν καὶ ἄλλα ὅπως ἡ στήλη «Εἰδήσεις - σχόλια» ὅπου μποροῦν νὰ περάσουν πολλὰ πράγματα γιὰ τὸν ντόπιο κινηματογράφο καὶ γιὰ τὴ δραστηριότητα τῶν μεγάλων ἑταιριῶν καὶ τὸν ἀνασταλτικὸ ρόλο τους, καὶ ὅπως οἱ κριτικὲς τῶν ταινιῶν, ὅπου μπορεῖ νὰ παρατηρηθεῖ ὅτι δὲν φθάνει ἡ ὁποιαδήποτε γνώση τοῦ κινηματογράφου καθὼς καὶ πολλῶν ἄλλων πραγμάτων καὶ ἀκόμα ἡ ἱκανότητα νὰ βλέπης γύρω σου, ἀλλὰ αὐτὰ ἔρχονται πιὸ κάτω στὴ σειρὰ προτεραιότητος καὶ ἴσως εἶναι συνέπειες τοῦ ἑνός, τοῦ θεμελιώδους : πῶς βλέπει τὸ ἴδιο τὸ περιοδικὸ αὐτὸ ποὺ λέγεται κινηματογράφος καὶ αὐτὸ ποὺ εἶναι προσπάθεια γιὰ μιὰ καλύτερη ἐπικοινωνία ἀνάμεσα στὸ κινηματογράφο καὶ στὴ μεγάλη μάζα τοῦ κοινοῦ του.

Εὐχαριστοῦμε
Δ. ΚΑ'Ι'ΣΗΣ
Μ. ΛΑΖΑΡΟΥ
Θεσσαλονίκη, 8-9-69

Τὸ περιοδικό μας δὲν εἶναι ὄργανο ἔκφρασης καμιᾶς «ὁμάδας». Ἡ ὁμάδα ποὺ ἐννοοῦν οἱ ἐπιστολογράφοι μας οὔτε αἰσθητική, οὔτε πολιτική, οὔτε πολιτιστικὴ ὁμοιογένεια ἔχει. Ἁπλῶς, τὴν ἀποτελοῦν ἄνθρωποι ποὺ ἀγαποῦν μὲ πάθος τὸν κινηματογράφο. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, ἡ ὁμάδα εἶναι ἀνοιχτὴ στὸν καθένα — πρᾶγμα ποὺ σημαίνει ὅτι δὲν πρόκειται νὰ περιχαρακωθοῦμε σὲ πρόχειρα μετερίζια. Μπορεῖ νἄρθει κοντά μας ὅποιος νομίζει ὅτι εἶναι δυνατὸν νὰ μᾶς βοηθήσει.

Ἂν ὑπάρχει «ἕνα κοινὸ σημεῖο ἀναφορᾶς ἀνάμεσα στὰ «μέλη» αὐτῆς τῆς «ὁμάδας», αὐτὸ εἶναι ἡ λαχτάρα τους νὰ δοῦν κάποτε ἑλληνικὰ φίλμ ποὺ νὰ μὴν προσβάλλουν τὴ νοημοσύνη καὶ τὴν καλαισθησία τους. Δὲν ἀπευθυνόμαστε στοὺς «ἐκλεκτοὺς». Αὐτὴ ἡ λέξη μπορεῖ νἄχει κάποιο νόημα μόνο στοὺς ἱερατικοὺς συλλόγους. Γιὰ μᾶς ἐκλεκτοὶ εἶναι ὅλοι ὅσοι ξέρουν ἀνάγνωση. Πάντως, ὁ ἀναγνώστης, πρέπει νὰ καταβάλει κάποια προσπάθεια, μιὰ καὶ διαβάζει εἰδικευμένο ἔντυπο.

Ὅσο γιὰ τὴ συσσώρευση ἀστέρων, τὴν εὐθύνη τὴ φέρουν οἱ δημιουργοὶ τῶν ταινιῶν, ποὺ τυχαίνει νὰ εἶναι πράγματι οἱ καλύτερες τῆς λίστας. Ἡ μεμψιμοιρία εἶναι ἐντελῶς ἄστοχη, στὴν περίπτωση. Ἄλλωστε, ἡ ἀξιολόγηση μὲ βάση μόνο τὸ περιεχόμενο σὲ μιὰ τέχνη κατεξοχὴν «φορμαλιστικὴ» εἶναι μᾶλλον ἄκριτη.

Σὲ κάθε κομμάτι «μνημονεύονται» τὰ ὀνόματα ποὺ παίρνονται σὰν χαρακτηριστικὲς περιπτώσεις γιὰ τὴν ἀποσαφήνιση ἀπόψεων, κι ὄχι ὅλων τῶν ἀξιόλογων δημιουργῶν. Αὐτὸ εἶναι αὐτονόητο γιὰ καθέναν ποὺ ἔγραψε ποτὲ τρεῖς ἀράδες.

Δὲν περιφρονοῦμε ὅ,τι εἶναι τοῦ τόπου μας. Μόνο ποὺ ὁ τόπος μας — στὸν τομέα τοῦ κινηματογράφου τουλάχιστον — δὲν κατάφερε νὰ γίνει ἀξιοσέβαστος — πρὸς τὸ παρόν.

Πῶς βλέπει τὸ περιοδικό μας «αὐτὸ ποὺ λέγεται κινηματογράφος», ρωτοῦν οἱ ἐπιστολογράφοι μας. Μά, σὰν κινηματογράφο! Πῶς ἀλλοιῶς; Ἢ ἂν θέλετε σὰν μέσο ἔκφρασης ποικίλων ἰδεῶν καὶ ἀπόψεων. Ὅσο γιὰ τὶς δικές μας ἰδέες, αὐτὲς ἔγιναν ἤδη φανερὲς ἀπὸ τὸ πρῶτο τεῦχος. Ἡ ἐπικοινωνία ἀνάμεσα στὴν τέχνη καὶ τὴ μεγάλη μάζα εἶναι μόνιμος πόθος κάθε ὑπεύθυνου πνευματικοῦ ἀνθρώπου. Πάντως, δὲν ξέρουμε καμιὰ λύση γιὰ τὸ ἐπίμαχο αὐτὸ πρόβλημα ποὺ ταλαιπωρεῖ καλλιτέχνες καὶ κοινὸ ἀπὸ καταβολῆς τέχνης. Πρέπει ὁ καλλιτέχνης νὰ πλησιάσει τὸ κοινό του κατεβαίνοντας, ἢ τὸ κοινὸ τὸν καλλιτέχνη ἀνεβαίνοντας; Ἡ λύση τῆς ἀμοιβαίας προσέγγισης παραεῖναι ἁπλουστευμένη καὶ βολική. Πάντως, εἶναι μιὰ λύση.

τοῦ Κ. Μητρόπουλου

ΚΑΣΜΗΡΙΑ

ΜΕΡΙΝΟΣ μὲ

TREVIRA® –

αὐτὴ
εἶναι
ἡ μόδα

γραφὶς ΜΕ 2/68/8

Κασμήρια ΜΕΡΙΝΟΣ μὲ TREVIRA, τὴν μοντέρνα ἴνα γιὰ τὸ μοντέρνο ντύσιμο • Κασμήρια, ποιοτικῶς ἀπολύτως ἠλεγμένα, ποὺ ξεχωρίζουν γιὰ τὰ σχέδια καὶ τὰ χρώματά των • Ἐλαφρά, δροσερά, κομψά, δὲν χάνουν ποτὲ τὴν φόρμα τους • Διατηροῦνται πάντοτε φρεσκοσιδερωμένα, διότι περιέχουν τὴ σωστὴ ἀναλογία: 55% TREVIRA - 45% Ἀγνὸ Παρθένο Μαλλί.

Προσέχετε, εἰς τὴν οὔγια νὰ ἀναγράφεται ἡ λέξις TREVIRA.

® TREVIRA εἶναι τὸ σῆμα κατατεθὲν διὰ τὰς ἴνας POLYESTER τοῦ οἴκου FARBWERKE HOECHST A.G.

ἐκδόσεις κάλβος

Θέατρο • ποίηση
μυθιστόρημα
ἱστορικὰ κείμενα
φιλοσοφία
κοινωνιολογία
μουσικὴ • λεξικά

•

Ι. Γ. ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΔΗΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΙΔΗ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 42
(ΣΤΟΑ ΚΑΡΑΛΟΠΟΥΛΟΥ)
Ἀθῆναι (143)

Τηλέφ. 620.315

κινηματογράφος

STUDIO

ταινίες τέχνης